الفنون الشعبيّة

عدد ٤٤

يوليه - سبتمبر ١٩٩٤

الثمن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة
أ. د. سمير سرحان

الإشراف الفنى:
أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:
أ. حسن سرور

رئيس التحرير:
أ. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:
أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:
أ. د. سمحة الخولى
أ. عبد الحميد حواس
أ. فاروق خورشيد
أ. د. محمد الجوهرى
أ. د. محمود ذهنى
أ. د. مصطفى الرزاز

فهرس

الموضوع	الصفحة
• هذا العدد	٣
• السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب، والهدف القومى فاروق خورشيد	٥
• التيمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى تأليف : كلايد كلاكهون ترجمة : محمد بهنسى	١١
• دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة تأليف : فون سيدوف ترجمة : جمال صدقى	٢١
• تحول الإنسان إلى طائر فى الحكاية الشعبية إبراهيم عبد الحافظ	٣٩
• المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى د. هانى إبراهيم جابر	٤٧
• وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية سوسن الجنايني	٦٩
• «عفت ناجى» عاشقة الفن ... والوطن ... والتراث القومى محمد فتحى السنوسى	٨١
• «الحسينيات» ... والمسرح الشعبى تأليف : خوان غويتيسولو. ترجمة : د. طلعت شاهين.	٨٥
• موال «حسن ونعيمة» بين المسرح والسينما تحقيق : سمر إبراهيم	٨٨
• الشاطر حسن ـ النموذج ١ الراوى : خيرية أحمد عبد الله. جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت.	١٠١
• «الحماة» فى الأدب الشعبى المصرى د. محمد عبد السلام إبراهيم . ـ جولة الفنون الشعبية :	١١٣
• المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية : فنون آلات الغاب مصطفى شعبان جاد. ـ مكتبة الفنون الشعبية :	١٢١
• بين التاريخ والفولكلور د. أحمد إبراهيم الهوارى	١٣٤
• THIS ISSUE	١٤٢

العدد : ٤٤ يولية ـ سبتمبر ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
د. هانى إبراهيم جابر.
سوسن الجنايني.
محمد فتحى السنوسى.
مصطفى شعبان جاد.

● صورتا الغلاف :
أمامى : سيدة من بدو سيناء.
خلفى : نموذج من وحدة المثلث زخرفيًا.

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
سعيد رشدى

هذا العدد

يستهل هذا العدد بدراسة **فاروق خورشيد** «السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومى». ويرى **خورشيد** أن تحول النص الشعبى إلى نص لا يتناقل شفاهاً، وإنما يتناقل من خلال نص مطبوع ثابت، فإنه يفقد واقعه الفولكلورى تماماً، إذ يفقد عنصر الحذف والإضافة المستمرة عن طريق التناقل الشفاهى، بمعنى أنه يفقد عنصر النمو الشعبى الدائم والمستمر، ويصبح بالتالى نصاً ثابتاً يملكه المثقفون والمبدعون ـ أصحاب القدرة على الإبداع ـ وفق هذا التصور، يثير **خورشيد** قضية التلقى من كون «أن الأدب يراعى فى أعماله المطبوعة التلقى الفردى للقارئ. إلا أن هذا الأدب حين يبدع، فى مجال وسائل الإعلام الجماهيرى، يعود ثانية إلى مراعاة التلقى الجمعى فى أصوله الأولى التى راعاها مبدعو السيرة الشعبية الأصلية، إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة». وعندما يؤدى دور السيرة الشعبية فى خلق الحس القومى وتأكيده يعد ذلك زاداً قومياً وفنياً. وعلى ذلك كان سؤال السيرة الشعبية مثيراً إشكالات نقدية ومنهجية ومعرفية كثيرة فى تاريخنا الثقافى.

يلى ذلك دراسة **كلايد كلاكهون** «التيمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى»، وهو أحد المنشغلين بقضية توزيع الأشكال والصيغ الأسطورية فى الأبحاث عبر الثقافية، فى حين أن **ليفى شتراوس** يرى وجوه «تشابه مذهل بين الأساطير المجموعة فى مناطق مختلفة أشد الاختلاف». يؤكد **كلاكهون** بأنه «لا يجب أن ننسى، أنه بالرغم من هذا التشابه، فهناك فوارق كثيرة بين الثقافات والمناطق الثقافية، بل وبين المعالجات السردية المختلفة لنفس الأسطورة المجموعة ـ فى نفس اليوم ـ من فردين أو أكثر من ذوى الانتماء الثقافى الواحد». وينتقل بعد ذلك إلى مسألة الانتشار الثقافى من مكان إلى آخر. يضاف إلى ذلك أن بعض الأساطير تبدو ذا انتشار جغرافى محدود، وهناك تيمة أخرى ذات انتشار عالمى تختلف فى صياغتها الأسلوبية من مكان إلى آخر، كما تختلف فى قيمتها وفى كيفية امتزاج عناصرها.

وعلى حد تعبير **كلاكهون** : «هذه الفوارق من الأهمية والضخامة بحيث لا يمكن استبعادها». وأيضاً تتناول الدراسة الأهمية المعطاة للحكاية الشعبية، وقلب حبكتها وحذف وإضافة بعض العناصر، كما تتناول قضايا التأويل لأشكال الاختلاف الأسطورى بانتخاب بعض التيمات: الفيضان، ذبح الوحوش، غشيان المحارم، التنافس بين الأخوة، الآلهة المخنثة، الإخصاء، أساطير النمط الأوديبى.

وننتقل إلى «دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة» والتى قام عليها **ڤون سيدوف**، أحد أهم المنظرين فى تاريخ الدراسات الفولكلورية، والذى انشغل بآليات انتقال الفولكلور، ومن مقدمة المحررة : «ومن إ ماته المفهومية إسهامان رئيسيان: الأول هو التفرقة بين الحامل الإيجابى للتراث والحامل السلبى له، والثانى هو فكرة النموذج أو النمط المتكيف».

ويستهل **سيدوف** مقاله بالاكتشاف العظيم والحاسم **للأخوين جريم**، ألا وهو الانتشار العالمى للحكايات الشعبية وقدمها الشديد. هاتان الحقيقتان المهمتان اللتان أكدهما فيما بعد المكتشفون اللاحقون، جعلتا الفحص الدقيق لهما هدفاً هاماً ودالاً، حتى ولو فى ذاته، بعيداً عن علاقتها (أى الحكاية الشعبية) بدراسة الأدب القديم. إن محور دراسة **سيدوف هو** تفسير هذه الحقائق بدءاً من محاولة تفسير **الأخوين جريم** إلى اجتهادات علماء اللغة المحدثين. وأيضاً طرحه لضرورة التعاون بين علم اللغة ودراسة الفولكلور، فعلماء اللغة يستطيعون إنتاج كثير من المواد ذات القيمة العظيمة لبحث الفولكلور.

يأتى بعد ذلك مقال **إبراهيم عبد الحافظ** وهو قراءة لأربع حكايات: «سوكا والطيور البيضاء»، و«الحمائم الثلاث»، و«صبى المغربى»، و «لولية بنت مرجان». والتى يظهر فيها عنصر تحول الإنسان إلى طائر. هذه القراءة عبر محاور أربعة: عنصر التحول فى تكوين الحكاية، وأدوات التحول، ووسائل التحول، والرمز الكامن وراء تحول الإنسان إلى طير. مسترشداً بالتصورات النظرية التى قدمها **فلاديمير بروپ** عن الوحدات التحليلية والوظيفية وأيضاً مسترشداً بتصنيف **آرنى ـ طومسون** لطرز وعناصر الحكايات الشعبية.

يلى ذلك دراسة **هانى جابر** عن «المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى» حيث يبدأ بالتفرقة بين متاحف الفن الشعبى، والمتاحف المحلية والإقليمية، ومتاحف البيئة، ومتاحف الفولكلور إلى متاحف الهواء الطلق. مع عرض علمى لصعوبة التصنيف والفروق الدقيقة بين هذه الأنواع كأماكن لعرض التراث الشعبى وحفظه، وموقفها من نظريتى البناء والوظيفة. خاصة أن الثقافة المادية بإنتاجها البيئى والتطبيقى لها قيمتها الجمالية. وفى ظل هذا التناول تأتى قضية كيفية الحصول على العينات: البحث الميدانى، الاقتناء، الإهداء، التبادل الثقافى. ثم الجزء الخاص بالإجراءات الفنية التى يجب أن تتبع فى حفظ العينة، وعمل السجلات اللازمة للمعروضات بالمتاحف، وتختتم الدراسة بالسؤال عن مستقبل المتاحف القائم على وجودها فى المجالات التطبيقية فى الأساس: المجال الثقافى، المجال البحثى والعلمى، مجال تنشيط الإنتاج الحرفى، وأخيراً مجال صناعة السياحة.

بعد ذلك تقدم **سوسن الجنايني** بحثاً عن «وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية» يبدأ هذا البحث بنبذة تاريخية عن المثلث واستخداماته فى الحضارة المصرية القديمة (الأهرام، المعابد، المسلات)، ثم انتقاله إلى الإغريق فى مجال الهندسة، وبعد إلى مجال الفنون والفلسفة إلى أن نصل معها إلى الاستخدامات فى مفردات الحياة اليومية. ووحدة المثلث كوحدة زخرفية فى العديد من العناصر التشكيلية عند بدو سيناء: المسكن، أنواع الكليم والسجاد، أزياء النساء، الحلى ومشغولات الزينة، وأيضاً مشغولات زينة الخيل، الأدوات الزراعية، والأوانى الفخارية.

كما يقدم **محمد فتحى السنوسى** مقالاً عن الفنانة التشكيلية والكاتبة الرائدة «**عفت ناجى**» والتى رحلت عن عالمنا فى الثالث من أكتوبر ١٩٩٤ ـ والمجلة ماثلة للطبع ـ فكان لابد لنا من تقديم هذه اللمحة

عن عطائها ودورها؛ لأنها بحق تعد رمزاً للنبل والعطاء بلا مقابل، والوفاء بلا حدود، ومحبة الثقافة الشعبية.

يلى ذلك مناقشة «التازيا» أو قصائد المراثى والتى يقدمها المسلمون الشيعة كجزء من الاحتفال بيوم عاشوراء. عبر ترجمة مقال للكاتب الأسبانى **خوان غويتيسولو** بعنوان «الحسينيات.... والمسرح الشعبى»

أما التحقيق الأدبى - فى هذا العدد - فهو حول موال «**حسن ونعيمة**» فى مخيلة الفنان، لما تركه فى وجداننا الجمعى من أثر. فقد استلهم فى الكثير من معالجات الأدب والسينما والمسرح على أيدى كوكبة من ألمع كتابنا ومثقفينا. وأثار هذا التناول قضايا نقدية ومنهجية طالما ألهبت خيال مبدعين جدد ودفعتهم صوب هذا الموال، وكانت المناقشات الأخيرة التى دارت حول مسرحية «غزير الليل»، وموقف العرض من هذا الموال دافعاً بأن تقوم **سمر إبراهيم** بمناقشة بعض قضايا الاستلهام، فى محاولة للكشف عن العلاقة بين العرض المسرحى أو السينمائى والموال القصصى.

وفى مجال النصوص الشعبية يقدم لنا **عبد العزيز رفعت** حكاية شعبية جديدة، هى حكاية «**الشاطر حسن**»: النموذج الأول. وقد قام بتدوينها وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الراوية التى سجل منها. كما ألحق بالحكاية ثبتاً بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القارئ.

ثم يقدم **محمد عبد السلام إبراهيم** قراءة عن دور «الحماة» فى نظام الأسرة الممتدة. والذى يعد جزءاً من البناء الاجتماعى له أهميته مفسراً هذه القيم الاجتماعية عبر النكتة والمثل والأغنية الشعبية التى جمعها من قرية القرين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية. فى محاولة للنظر إلى ارتباط شكل التعبير فى الأدب الشعبى بموقف أو جنس أو مرحلة من مراحل العمر.

وجولة الفنون الشعبية تقدم فعاليات المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية، الذى احتفى هذا العام بآلات الغاب، حيث نوقش بالمهرجان ما يقرب من عشرين بحثاً دار حول آلات: السلامية والأرغول والناى. وقد شارك فى هذا المهرجان أساتذة وباحثون من أكاديمية الفنون، وجامعة حلوان، والهيئة العامة لقصور الثقافة بالإضافة إلى مشاركة بعض الباحثين والفنانين العرب والأجانب. وقد قدم جولة هذا العدد **مصطفى شعبان جاد**.

وفى ختام العدد يعرض **أحمد إبراهيم الهوارى** كتاب «بين التاريخ والفولكلور» تأليف **قاسم عبده قاسم**. ويتساءل مع صاحب الكتاب عن إسهامات «الموروثات الشعبية» فى تفسير المادة التاريخية؟ ومدى وعى المؤرخ بالسياق التاريخى لهذه المادة؟.

ويعتبر هذا الكتاب من الكتب التى تثرى المعرفة الإنسانية وكذلك إثارة وعى الإنسان بذاته وتاريخه.

السيرة الشعبية
بين الفولكلور والأدب والهدف القومى

فاروق خورشيد

اشتد الاهتمام فى الآونة الأخيرة بالسيرة الشعبية العربية، سواء من جانب الدارسين، أم من جانب المبدعين الجدد، وخاصة فى دنيا المسرح والإذاعة والتليفزيون.. واهتمام وسائل الإعلام الحديثة بالسيرة الشعبية معناه أنها تدخل دنيا الناس من أوسع الأبواب، وأن الحظر الذى فرض عليها، واستمر أعواماً وأجيالاً قد آذن بالزوال، لتخرج إلى الوجود الأدبى من أوسع الأبواب، وأكثرها انتشاراً، وأعلاها صوتاً.. فقد أصبحت السيرة الشعبية مادة من مواد مناهج الدراسة فى كليات الآداب المختلفة، وفى مناهج المعهد العالى للفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون بالقاهرة.. كما أصبحت السيرة الشعبية مجالاً لاستلهامات كثيرة فى المسرح، فقدمت عروض مسرحية عن «الزير سالم» و«على الزيبق»، و«أبى زيد الهلالى»، بل قدم أكثر من عرض شعبى عن الهلالية فى أكثر من بلد عربى.. وبالقدر نفسه حظيت السيرة الشعبية باهتمام الروائيين العرب، فصدرت عدة أعمال روائية (تعصِّر) السيرة، أى تموضعها فى قالب العصر ومعطياته الفنية والروائية المعاصرة، أو تستلهم هذه السير فى أعمال روائية مليئة بالإسقاطات الفنية المعاصرة التى تحمل هموم العصر ومشكلاته الاجتماعية والسياسية معاً..

وفى الوقت نفسه صدرت عدة دراسات نقدية حول السيرة الشعبية تحاول أن تتعرف على حقائقها الفنية، وتحاول أن تتعرف على هذا الشكل الفنى الخاص الذى يسمى السيرة الشعبية .. فهل السيرة الشعبية مجرد عطاء فولكلورى لا قاعدة له ولا منهج ككل الأعمال الفولكلورية التى هى ابتكار فطرى، تلقائى، يحمل خبرة الشعوب وحكمتها، ولكنه لا يخضع لجهد مثقف ملتزم، بمنهج إبداعى محدد؟ .

أم هى شىء آخر؟واكتشفت الدراسات المتتابعة، والتى تم كثير منها فى حضن الجامعة، أن السيرة الشعبية شكل فنى خاص، له قواعده وأصوله الفنية. وأن كتاب السيرة الشعبية المجهولين يلتزمون جميعاً بمنهج فنى ثابت، وأن هذا المنهج الفنى ترك أثراً لا على أعمالهم وحدهم، وإنما على أعمال كثيرة تأثرت بهم فى الإبداع الفنى الروائى الغربى.. وبدأت تظهر دراسات نقدية مقارنة تحاول أن تحدد العلاقة بين

سيرة عنترة وبين دون كيشوت، وبين على الزيبق وأدب البكاريسك الأوروبى كله، وبين عنترة وذات الهمة وأدب الشيفاليين أو الفرسان الذى احتل مكانة كبيرة فى أدب العصر الرومانسى الأدبى فى الغرب..

فهذا المصطلح (السيرة الشعبية) يثير إشكالات نقدية ومنهجية كثيرة، فمنذ البدء رفضه علماء اللغة العربية المرتبطون بالثقافة الدينية من ابن كثير إلى محمد عبده. فالكل اعتبر هذا ا ٠٠ خطراً على الثقافة الدينية القائمة على النقل والحفظ، والارتباط بالنص وحده. ولعلنا نحس من هذا أن هذه الأعمال المسماة بالسيرة الشعبية كانت خروجاً فنياً وأدبياً شعبياً على الثوابت التى فرضت على العقل العربى. وموقف العلماء والمفكرين العرب القدماء من السيرة الشعبية ارتبط إلى حد كبير بمفهومهم لمعنى العلم، ومفهومهم أيضاً لمعنى التعليم.. وواضح أن العلم عندهم كان هو التحصيل لا التجريب. والتفسير والتهميش والتذييل لا المناقشة والاعتراض والاكتشاف.. والعلم عندهم هو علم نقلى لا ابتداعى. فالابتداع أو الاجتهاد قد يخرج صاحبه عن الجادة وينحرف به عن الصواب. وواضح أيضاً أن التعليم ارتبط بمعنى التلقين، والأخذ عن السلف، والاهتمام بتوثيق المعلومة، والتأكد من صحتها عن طريق التأكد من سلامة النقل، وصحة تسلسل الرواة للمعلومة، تاريخية كانت أم أدبية أم دينية.. والبحث باستمرار عن الشيوخ الحفظة الذين هم (خزانة العلم) لما اشتهر عنهم من دقة فى النقل، وتمحيص فى النص للتأكد من صحة المنقول وسلامته.. وقد انعكس هذا كله على العلوم الأخرى غير الدينية أو اللغوية، كما انعكس على الفن بكل أنواعه وأشكاله، ومنها فن القول، أو فنون الكلمة.

فموقف العلماء القدماء - ربما وبعض المحدثين أيضاً- لم يأت من فراغ، وإنما هو وفاء لما ترسب فى الذهن العربى من كراهة لكل ما يخالف الحقيقة، أو ما كانوا يسمونه بالكذب، وصدرت عن كل ماهو ابتداع وابتكار وخلق فنى جديد، وخوف من دخول مترسبات قديمة ترتبط بالموروث الأسطورى القديم، مما هو عود إلى مقولات وثنية تحمل فى تضاعيفها من الفكر ما ينهى الإسلام عنه، ومأمر الإسلام بتركه.

والواقع أن انصراف طبقات الشعب المختلفة إلى السيرة الشعبية، هدد بأن تكون هى المحتوى الثقافى الرئيسى عند عامة الناس، وهدد بإزاحة أدباء الدولة الرسميين عن مكان الصدارة والتأثير الفعال فى نفوس الناس لما تحمل من قيم إنسانية معاشة، وخواطر يحسها الناس ويودون لو وجدوا التعبير الفنى عنها، ولعل أبرز هذه السير «سيرة عنترة» العبد الأسود الذى يرفض العبودية، ويرفض الموقف الاجتماعى المتدنى الذى يفرضه عليه لونه، وتصبح السيرة الشعبية التى عنونت باسمه، ملحمة تمرد إيجابى على المواضعات المغلوطة التى فرقت بين الناس على أساس من الأصل أو اللون.. وكذلك تصبح السيرة الشعبية المعنونة باسم ذات الهمة ملحمة تمرد إيجابى على وضع المرأة المتدنى فى المجتمع العربى، وربما فى المجتمع الإنسانى كله، بل وتصبح أول صيحة تمرد على التفرقة التى فرضتها مسلمات اجتماعية مغلوطة بين الرجل والمرأة على أساس من نوع الجنس.. وعلى أساس من وهم مقولة الرجل وسيادته، والتى فرضت نفسها على العالم وحتى القرون الوسطى.

فالثقافة التى قدمتها (السيرة الشعبية) منذ البدء ثقافة تطلع، أو هى بمعنى أصح ثقافة التعبير عن قضايا الإنسان والسؤال عن سر ما فى حياة الإنسان من أوضاع لا يرضى عنها، ولا يرضاها، منهجاً وأسلوباً للحياة.. ثم محاولة تغيير هذه الأوضاع عن طريق رحلة البطولة التى ترسم حياة البطل فى السيرة الشعبية، وتحدد معالم البطولة التى لاترتبط بالتفوق الجسدى، أو بالمهارة الفردية وحدهما، وإنما ترتبط أساساً بالفعل الجمعى، والتواكب الجمعى على تحقيق الهدف العام.. فالبطل فى (السيرة الشعبية) يتحرك دائماً فى كوكبة من الأبطال المساعدين، مما يجعل بطولته جمعية لا بطولة فردية، ومما يجعله بطلاً قومياً، لا بطلاً فردياً متميزاً لصفات ذاتية فيه، بل هو بطل يرتبط بالجماعة ويدعوها إلى احتذائه، واتخاذ القدوة منه. فهى إذن دعوة إلى التمرد الجمعى على الأوضاع القائمة، ودعوة تصل عن طريق الفن، إلى كل قلب ووجدان، عند جموع الشعب قاطبة، إلى التحرر، والتفكير، والتغيير. ومن هنا كان موقف كتاب كل عصر، وكل جيل من المرتبطين بمعنى الصدارة الأدبية والفكرية من ناحية، وبمعنى الولاء للسلطة الحاكمة من ناحية أخرى. من هنا كان هذا الموقف الرافض للسيرة الشعبية، هذا الموقف الذى تحول من الرفض إلى المنع والحجب الكامل، عن المتلقى، لها.

ومع كل هذا عاشت هذه (السيرة الشعبية) عبر العصور، وعبر كل هذه المحظورات، وكل هذه الحرب الشعواء التى استهدفتها، واستهدفت رواتها، ثم استهدفت طبعاتها آخر الأمر، إلا أن الخطر الحقيقى الذى استهدفها، ولم تكن تتوقعه أبداً، هو التحول الحضارى فى حياة الإنسان

العربى.. هذا التحول الذى مارسه شاء أم لم يشأ، رفضه أم وافق عليه، ولكنه تحول حضارى موجود وقائم، ولا يمكن أن تنحيه أى قوة رافضة.. ذلك هو التحول الإعلامى، الذى حول السحر القولى كله إلى جهاز الإذاعة، ولم يعد للراوى الشعبى مكان فى جلسة السمر الليلية القديمة التى تقوم عليه وعلى ربابته، وعلى مايقدمه من حكايات وبطولات ومسامرات.

وما حاول ابن كثير أن يفعله وفشل، وماحاول محمد عبده أن يقرره بالأمر والسلطة وفشل، وماحاول جورجى زيدان بالممارسة الفنية وإعطاء البديل وفشل، نجحت فيه التقنية الحديثة، حين قدمت جهاز الراديو. الذى هو جهاز صوتى بالدرجة الأولى، ومتلقى (السيرة الشعبية) كان يتلقاها دائماً صوتياً، فهزم الجهاز الجديد الراوى القديم، وقهره ومحاه.

وقد شهدت بنفسى فى طفولتى المتقدمة إلى مرحلة الصبا.. معلم القهوة، وهو يقيم احتفالاً بوضع جهاز الراديو الفيليبس المربع فوق المكان الذى كان يجلس فيه الراوى الشعبى، أو فوق دكته التقليدية القديمة، وشهدت مجئ راوى القهوة الدائم، وجلوسه فى مكانه، ثم صمته وحيرته، ثم انسحابه الصامت القاتم والنهائى..

ومن ساعتها انسحبت (السيرة الشعبية) كشىء حى دائم ومتواجد كل ليلة، وكل سهرة، وفى كل مقهى من حياتنا، لتفسح المكان للغازى الجديد.. لهذا الجهاز السحرى الذى يحمل إلى رواد المقهى القرآن الكريم بصوت الشيخ رفعت، والشيخ على محمود، والشيخ طه الفاشنى، هؤلاء الصيتة، الذين كان أولاد البلد، يهرعون إلى المآتم التى يحيونها، قاطعين المسافات، دون كلل لكى يحظوا بسماعهم.. ثم يحمل أيضاً أصوات مطربى العصر من الشيخ زكريا أحمد إلى صالح عبد الحى، ثم أم كلثوم وعبد الوهاب. إن وضع جهاز الراديو باحتفالية علنية صاخبة فوق دكة الشاعر الشعبى، علامة مميزة وهامة فى تاريخنا الأدبى كله. فليس من فن فى الدنيا أعلنت هزيمته، كما أعلنت هزيمة (السيرة الشعبية) المروية بالربابة أمام الوافد الجديد. وتراجع الراوى الشعبى ثم اختفى فى الريف، والصعيد، ثم تقلص، وتراجع ولم يعد أحد يحتفى بأن يحفظ (السيرة الشعبية)، ومات الحفظة المبدعون، ثم مات الحفظة المقلدون، ولم يبق من كل رواة (السيرة الشعبية) إلا رواة السيرة الهلالية التى ظلت صورتها الشعرية التى تسمح بالرواية الشفاهية موجودة ومتداولة. أما الظاهرية - أى رواة سيرة الظاهر بيبرس، والعنترة، أى رواة سيرة عنترة بن شداد، والحكواتية أى رواة سير سيف بن ذى يزن وذات الهمة وعلى الزيبق وحمزة البهلوان، فقد تراجعوا حتى اختفوا تماماً، وآخرهم وحتى الخمسينيات من هذا القرن كان رواة سيرة سيف بن ذى يزن. وهذا الانحسار يعنى أن زمن الرواية الشعبية، أو زمن التعاقل الفولكلورى قد انتهى بالنسبة للسيرة الشعبية. تماماً كما انتهى هذا العصر بالنسبة لحكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ لم تعد هذه الحكايات هى زاد الجدات والخالات فى تسلية الأطفال وتعليمهم - لأن الجدات والخالات أنفسهن لم يعدن متفرغات لتربية الأطفال أو تسليتهم أو تعليمهم عن طريق القص، فقد أصبحن جميعاً عاملات، تشغلهم هموم تحصيل الرزق عن واجبهن الأساسى فى التربية والتعليم لأبنائهن، وأحفادهن على السواء - ألاحظ، أنهن قد انفصلن عن التيار الثقافى المستمر الذى كان ينقل هذه الحكايات من جيل إلى جيل، من جدات إلى أمهات، يصبحن بعد حين جدات.

حدثت القطيعة فى الرواية الشفاهية الطبيعية، حين أصبح الراوى الطبيعى مشغولاً عن مواصلة الرواية بما هو - فى تصوره - أهم فى استمرار مقومات الحياة والوجود، ومن هنا تعثرت هذه المقومات الحقيقية فى استمرار الثقافة وتواصلها، أو استمرار الوجود للإنسان المرتبط بجذوره وتراثه - ولاستمرار العطاء الحضارى المتناقل من جيل إلى جيل، ومن عصر إلى عصر. ومن هنا، انتهى الدور الفولكلورى للسيرة الشعبية، باعتبار التناقل الشفاهى جزءاً هاماً ورئيسياً فى تصنيفها كنصوص فولكلورية، ورجعت كل هذه النصوص إلى مرحلتها المدونة والمطبوعة للتحول من تراث فولكلورى متداول شفاهياً، إلى موروث فولكلورى متناقل مطبوعاً، ومتاحاً، لكل القارئين والشادين من ناحية، وكموروث كف عن التحرك الدائم فى الزمان والمكان، ليكشف وجوده فى نصه المطبوع والثابت.

وحين يتحول النص الشعبى إلى نص لا يتناقل شفاهاً، وإنما يتناقل من نص مطبوع ثابت، يفقد معناه الفولكلورى تماماً - فهو يفقد عنصر الإضافة المستمرة عن طريق التناقل الشفاهى، بمعنى أنه يفقد عنصر النمو الشعبى الدائم والمستمر. ويصبح بالتالى نصاً ثابتاً يملكه المثقفون والمبدعون، أصحاب القدرة على الإبداع الذى يحيل العمل إلى عنصر فيه من المعاصرة قدر ما فيه من التراث، وفيه من الثقافة أعلى كثيراً مما فيه من التلقائية ومن هنا يتحول النص الشعبى إلى نص أدبى لا إلى

نص فولكلورى - ويصبح - بالدرجة الأولى ملكاً لدارسى التراث الأدبى لا ملكاً لدارسى الفولكلورى والتراث الشعبى.

وحين يتوقف التراكم الفولكلورى، يتوقف التناقل الشعبى للسيرة الشعبية.. يبدأ فعل أدبى جديد، لا يقوم به هذه المرة المبدعون الشعبيون، وإنما يقوم به الأدباء وأصحاب العطاء الأدبى فى الشعر والقصة والمسرحية. إذ يستلهمون نصوص السيرة، أو بعض مواقفها، أو بعض شخصياتها الدالة وذات التكون الأدبى المتكامل فى أعمالهم الأدبية الجديدة. ويخرج الأمر تماماً بهذا من المحيط الشعبى للإبداع ليدخل فى دائرة المحيط الذاتى فى الإبداع.

وإن كنا فى نص السيرة الشعبية المتداول نبحث عن الذات الجمعية من خلال فرز المكونات الشعبية للنص، فنحن هنا نبحث عن السمات الذاتية للكاتب من خلال دراسة اللغة والأسلوب، وحرفيات النوع الأدبى المستعمل. وسواء كان النص الذاتى الجديد يرتبط ارتباطاً كاملاً بسير الأحداث، وتثبيت الشخصيات للسيرة المستلهمة، وكان يتحرك بحرية أكثر، فيجتزئ ويضيف، أو كان يخرج تماماً عن النص ويكتفى باستلهامه واستحياء فكره من موقف من مواقف السيرة.. فالعمل هنا يرتبط بالموروث الشعبى من ناحية الأصل، ولكنه يقدم العصر من خلال رؤية كاتب بعينه، يرتبط بثقافة بذاتها، ويتبنى موقفاً حياتياً له خصوصيته.. وهو يعبر عن المجموع بقدر مايعبر أدب عصر عن عصره، وبقدر ما يعبر أديب عصر ماعن موقفه من عصره، ورؤيته له. والقضايا المطروحة هنا مهما كانت شموليتها، هى قضايا مرتبطة بمفهوم هذا الكاتب ومدى شمولية رؤيته.

فالسيرة الشعبية فى مفرداتها الأولى كانت جزءاً من هذا الفن الشعبى الخالص الذى نسميه الحكايات الشعبية، ذات التلقائية فى الإبداع، والعفوية فى التعبير، والشمولية فى المضمون.. ثم تحولت إلى أن تكون جزءاً من هذا الأدب الشعبى الذى نسميه الحكايات الخرافية، التى دخلتها الثقافة الجمعية، ودخلتها ألوان من الترتيب والتنسيق، أخرجتها من حدود التلقائية فى الإبداع، والعفوية فى التعبير لتعيش بين عالمى الفولكلور والأدب، كمرحلة انتقالية لدخولها مرحلة الأدب الشعبى تماماً فى تكونها الملحمى على شكل السير الشعبية ذات المنهج الفنى الخالص، من ناحية البناء الفنى، ومن ناحية بناء الشخصيات، ومن ناحية الأهداف الفنية، والأهداف القومية الجمعية على السواء، ولكنها حتى هذه المرحلة مازالت تدخل فى إطار الدرس الشعبى، وفى إطار التعبير الجمعى. وتصدق هنا مقولة أن كل أدب شعبى فولكلور، ولكن ليس كل فولكلور أدباً شعبياً.

وهذه المرحلة هى التى تؤهل هذه السير لتكون مجال استلهام دائم ومستمر لأدباء كل عصر، لإبداع أدبهم الذاتى الخاضع لأحكام النقد الأدبى الخالص. وإن كان الأدب الذاتى يراعى فى أعماله المطبوعة التلقى الفردى للقارئ، إلا أن هذا الأدب حين يبدع فى مجال وسائل الإعلام الجماهيرى يعود مرة أخرى إلى مراعاة التلقى الجمعى فى أصوله الأولى التى راعاها مبدعو السيرة الشعبية الأصلية، إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة. إذ يتم استبدال الراوى وربابته، بالكاميرا والميكروفون، والإضاءة، والمؤثرات المسرحية أو الإذاعية أو المرئية فى كل وسيلة من هذه الوسائل الإعلامية التى يعود النص الشعبى عن طريق الكاتب المعروف والمحدد إلى التواصل مع جماهير غفيرة من المتلقين، تماماً كما كان هو الحال فى التداول القديم .

ولكن جمعية التلقى هنا يحكمها التطور التقنى لوسائل الإعلام، ويحكمها الوجود الثقافى والفنى للكاتب، والوجود الحرفى والثقافى للمخرج، والوجود المتمرس والمتمكن لأصحاب الديكور والكاميرات والميكروفونات وآلات التسجيل وجيوش من المساعدين فى دنيا الملابس والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية والحيل السينمائية..

فشعبية التلقى لا تلغى ذاتية النص، وإن كان النص هنا يشترك فى تقديمه العديد من الذوات، ولكنها كلها ذوات لها خصوصيتها وثقافتها المتميزة، ورؤاها الفنية والمجتمعية الواضحة.

ولكن شعبية التلقى تفرض على الكاتب والمخرج وهذا الجيش من العاملين فى تنفيذه حتمية دراسة النص الشعبى الأصلى ومعرفة أسراره فى البناء الفنى، وفى اللغة والأسلوب، أو فى الحبكة الدرامية، وفى الأهداف الفنية والقومية الأصلية، أى الموجودة فى النص الشعبى المستوحى.

وهذه الدراسة هى التى تتيح للسيرة الشعبية زخمها أى تواصلها مع الحس الجمعى المتواصل، وتجعلها تؤدى دورها القديم فى ربط المتلقى عبر الزمان وعبر المكان معاً، لتكون زاداً قومياً فنياً، يؤدى دور السيرة الشعبية القديمة فى خلق الحس القومى، وتأكيده، وربط المؤثرات الوطنية التى تكون فى مجموعها الوجود القومى لأبناء المنطقة كلهم ربطاً ثقافياً

وفنياً، يربط وجودهم الحالى من ناحية، ويمدهم بزاد من الترابط المستمر والمستقبلى أيضاً.

وهذه الدراسة تنقص معظم الأعمال التى استلهمت التراث الشعبى العربى بعامة، والسير الشعبية العربية على وجه الخصوص. فخرجت معظم هذه الأعمال كأداة تسلية وترفيه وحسب، دون أن تضم فى أعماقها الوجود الثقافى الضرورى وا م، والذى يحقق - دون جهد كبير - معادلة الأصالة والمعاصرة، ويربط المثقف العادى بجذور تراثه الفنى والاجتماعى والتاريخى دون عناء التحصيل، بل ييسر التلقى الفنى والتذوقى الذى أجهد مبدعوه أنفسهم فى تحقيز الصدق الفنى، الذى هو الباب الحقيقى للإمتاع إلى جوار التثقيف، وهما المحوران الرئيسيان اللذان قامت عليهما السيرة الشعبية فى تحقيق أهدافها الفنية والقومية على السواء. ولو تحقق هذا الدرس لكان وجود الراديو محل الراوى الشعبى انتصاراً جديداً للأدب الشعبى لا هزيمة كاملة له، بل لكان وضع جهاز الراديو مكان راوى السيرة القديم إيذانا بدخول السيرة الشعبية العربية والأدب الشعبى كله عصر العلم والتقنية الحديثة، وانتصاراً لكل الإبداع الشعبى الأصيل.

التيمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى

تأليف : كلايد كلاكهون
ترجمة : محمد بهنسى

تقديم

كاتب هذه الدراسة باحث انثروبولوجى أمريكى شغل مقعد الأستاذية بجامعة هارفارد حتى وفاته عام ١٩٦٠. والكاتب يتناول فى هذه الدراسة قضية توزيع بعض الأشكال والصيغ الأسطورية، حيث يولى اهتماماً كبيراً لمسألة الكليات Universals. ويستخدم الكاتب أسلوب جمع العينات القياسية التى وظفها من قبل علماء الأنثروبولوجيا فى الأبحاث عبر الثقافية Cross - Cultural، واستطاع أن يصل إلى بعض التعميمات المتصلة بالتوزيع الكلى للكثير من التيمات الأسطورية. وقلما نجد هذا الاستعداد الفريد لمزج منهج الدراسات الأنثروبولوجية عبر الثقافية بالاعتبارات النفسية لدى كاتب آخر من علماء الأنثروبولوجيا المهتمين بدراسة الفولكلور.

تهدف هذه الدراسة إلى تجميع بعض المعلومات والتأويلات المرتبطة بالملامح الأسطورية التى تتسم بطابع العمومية، أو تتمتع بتوزيع واسع فى الزمان والمكان. ويفترض أن هذه العمومية ناتجة عن أن النفس البشرية تقوم بردود أفعال متكررة لنفس المواقف والمثيرات التى تنتمى إلى نفس المجال العام. ولأن البحث يخاطب جملة واسعة من الارتباطات المنهجية، فسوف أستخدم الكتابات الحديثة التى قد لا تكون مألوفة حتى الآن إلا لعلماء الأنثروبولوجيا. وسأقدم - من جانبى - جهداً متواضعاً لعرض بعض الأنماط المستقلة لانتشار عدد كبير من العناصر الأسطورية.

إن النتائج التى توصلت إليها فى هذه الدراسة لا تدعى لنفسها الدقة أو الاكتمال، ولكن مجرد التجميع الخام أو المبدئى يمكن أن يكون له بعض الفائدة، أو قد يقود إلى بحث أكثر اكتمالاً ودقة.

ويبرهن علماء الأدب وعلماء النفس وعلماء السلوك على وجود توازٍ مذهل فى التيمات الأسطورية والأدب الشعبى فى مناطق جغرافية مختلفة، وحقب تاريخية متنوعة. فتيمة البحث عن الأب أو قتل الأب تتردد كثيراً فى التراث الأسطورى، وكذلك تتخذ تيمة قتل الأم أشكالاً واضحة حيناً ومقنعة حيناً

آخر[١]. ولقد تناول الياد[٢] أسطورة العود الأبدى، وقدمت مـــارى بونابرت[٣] الدليل على أن الحـــرب تؤدى إلى استيهامات ذات محتوى أبوى متماثل. ويظهر التماثل كذلك فى قصص الحيوانات، وبخاصة فى العالم القديم؛ حيث يلاحظ التماثل فى تفاصيل الحبكة والتوشيات المصاحبة لها. ويمكن رصد التماثل بين الحكايات الأفريقية وحكاية الثعلب رينار، وبين حكايات ايسوب وحكايات البانشاتانترا الهندية وحكايات الجاكاتا فى الصين والهند[٤]. وتتمتع حكاية أوديب بانتشار واسع فى العالم الجديد[٥].

عند اختيار التوازيات المختلفة يجب أن نميز بين أكثر من مستوى من مستويات التجريد. فقد يكون من الحقيقى أن نفترض أن أساطير الخلق تتصف بطابع عام أو قريب من العمومية، ولكن هذه المقولة تعد أكثر تجريدية من التعميمات الخاصة بأساطير خلق البشر عن طريق التزاوج بين الأم الأرضية والأب السماوى، أو عن طريق إله مخنث، أو بالاستيلاد من النباتات[٦]. يجب كذلك أن نعى أن مجرد المقارنة بين الأساطير المختلفة على أساس حضور أو غياب سمة من السمات الأسطورية قد يكون مضللاً. فعلى الرغم من وجود حالات لا تجسد تيمة الزنا بالمحارم تجسيداً إيجابياً، فلم أعثر على متن أسطورى واحد لا تظهر فيه هذه الموتيفة. وحتى لو أمكن البرهنة على حضور تيمة الزنا بالمحارم فى كل الميثولوجيات، فسوف يوجد هناك فارق هائل بين الأساطير المرتبطة بتيمة الزنا بالمحارم، والأساطير التى ترد فيها هذه التيمة بشكل عرضى أو نادر الحدوث. ومع ذلك، فإن التعقيدات المنهجية التى تتميز بها بعض المصادر التصنيفية المعتمدة، التى تتناول قوة حضور وذيوع التيمة الأسطورية تعد من الكثرة بحيث تجعلنى أقتصر عليها، متجاهلاً حالات الحضور والغياب المحضة.

يتفق معظم علماء الأنثروبولوجيا الآن مع ليفى شتراوس[٧] فى وجود «تشابه مذهل بين الأساطير المجموعة من مناطق مختلفة أشد الاختلاف». ومع ذلك، لا يجب أن ننسى أنه بالرغم من هذا التشابه، فهناك فوارق كثيرة بين الثقافات والمناطق الثقافية، بل وبين المعالجات السردية المختلفة لنفس الأسطورة المجموعة فى نفس اليوم من فردين أو أكثر من ذوى الانتماء الثقافى الواحد.

يضاف إلى ذلك أن بعض الأساطير يبدو ذا انتشار جغرافى محدود، وهناك تيمات أخرى ذات انتشار عالمى تختلف فى صياغتها الأسلوبية من مكان إلى آخر، كما تختلف فى قيمتها وفى كيفية امتزاج عناصرها. وهذه الفوارق من الأهمية والضخامة بحيث لا يمكن استبعادها. وسوف تتناول هذه الدراسة قضية الأهمية المعطاة للحكاية الشعبية، وقلب حبكتها وحذف وإضافة بعض العناصر، كما ستتناول قضايا التأويل لأشكال الاختلاف الأسطورى. فعلى الرغم من استحالة وجود تطابق تام بين واقعتين من الوقائع الأسطورية، يمكن رصد تماثلات كثيرة على المستويات التجريدية، وهى شائقة ودالة.

لنبدأ ببعض الكليات الكبرى. لقد أشرت بالفعل إلى أسطورة الخلق[٨]. وهذه الفئة الأسطورية من الضخامة؛ بحيث تبدو كما لو كانت فئة مصمتة. ولكن الأمر ليس كذلك. فقد قامت الباحثة روث[٩] بتحليل ثلاثمائة أسطورة من أساطير الخلق عند هنود أمريكا الشمالية، واكتشفت أن معظم هذه الأساطير قابل للتصنيف إلى ثمانية أنماط، ولاحظت أن سبعة من هذه الأنماط تظهر كذلك فى أوراسيا. وترجع الباحثة التشابهات النمطية وتطابق تفاصيل الموتيفات الأسطورية بين أمريكا الشمالية وأوراسيا (وكذلك بين بعض الأساطير فى بيرو وأمريكا الوسطى وجزر المحيط الهادى) إلى عوامل الانتشار التاريخى. ولسنا فى حاجة إلى البرهنة على صحة هذا الاستنتاج من كل جوانبه، فهناك حقيقة لاتزال قائمة، وهى أن هذه الحكايات، بما تنطوى عليه من حبكات وتفاصيل سردية، كانت لها دلالة نفسية كافية لحفظها عبر القرون.

إن الأنشطة الأسطورية تعكس طريقتين من طرق التفكير الخرافى، وهما ما يطلق عليه السير جيمس فريزر قوانين السحر التعاطفى حيث يؤدى التشابه إلى تشابه آخر، وقوانين السحر الكلى؛ حيث يُمثل الجزء الكل[١٠]. وتعمل هذه القوانين فى المناطق التى اكتملت لدينا مدونات عنها، مما يعطى للباحث مبرراً كافياً للحديث عن كليات ثقافية حقيقية. فليست هناك ثقافة معروفة بلاأساطير وحكايات ترتبط بالعرافة. وتتكرر التيمات التالية فى كل مكان تقريباً:

١ ـ الحيوانات الممسوخة التى تتحرك ليلاً بسرعة خرافية، وتجتمع عند الساحرات أيام السبت لتقوم بالأعمال الشريرة.

٢ ـ الاعتقاد بأن المرض أو الهزال أو الموت التام أشياء ناتجة عن إدخال بعض المواد المؤذية فى جسد الأضحية، باللجوء إلى الوسائل السحرية.

٣ ـ الارتباط بين زنا المحارم والعرافة.

إن ما اكتشفته حتى الآن هو أن الاختلاف الثقافى الوحيد لا يخص سوى التفاصيل السردية، مثل تفاصيل أسلوب العمل السحرى، وطريقة تصوير الحيوانات فى القصة، وأنواع المواد والسموم التى يتم إدخالها فى جسد الضحية. وعلينا أن نفهم أننى أتعامل هنا مع قضية الانتشار، أى أن كل الثقافات المعلومة لنا حتى الآن يمكن إرجاعها فى التحليل النهائى إلى ثقافة عامة تنتمى إلى العصر الحجرى؛ حيث نشأت هذه الثقافة السحرية. وعلينا كذلك أن نفهم أن تواصلنا مع هذه الأساطير وإلحاحها على أذهاننا شىء لا يمكن فهمه إلا بقبول الفرضية القائلة بأن هذه الصور الأسطورية تتلاءم مع الذهن البشرى كنتيجة للعلاقة بين الآباء والأبناء وخبرات الطفولة، التى تتسم بسمات عامة أكثر من كونها وثيقة الصلة بالعوامل الثقافية.

إن التأويل الشامل لأى أسطورة من الأساطير يجب أن يعتمد على[١١] الكيفية التى تمتزج بها هذه الأساطير، وعلى ما يسميه ليڤى شتراوس بحزمة الخصائص bundle of features. ومع التسليم بذلك، فإن مجرد تكرار موتيفات بعينها فى مناطق مختلفة، لا ترتبط جغرافياً أو تاريخياً، يمكن أن يخبرنا شيئاً عن النفس البشرية، فهذا التكرار يشى بأن تفاعلاً من نوع ما بين الأجهزة البيولوجية فى العالم الفيزيائى مع بعض الحتميات اللازمة كشرط من شروط الوجود الإنسانى (مثل ضعف الأطفال، أو وجود أبوين من جنسين مختلفين) يمكن أن يؤدى إلى انتظامات أو اتساقات من نوع ما تساهم فى خلق المنتجات التخييلية والصور الأسطورية القوية فى أكثر من ثقافة بكيفيات متوازية. وأريد أن أتناول هنا بعض الأمثلة على ذلك التفاعل المفترض؛ مكتفياً بالإشارة إلى بعضها بشكل موجز، ومتناولاً بعضها الآخر بالمزيد من النقاش والتفصيل. ولقد وقع اختيارى على تيمات ذكرها العديد من دارسى علم الميثولوجيا المقارن كأمثلة للأساطير التى تقترب من العالمية من حيث انتشارها. ولا يمكن القول بأن معظم هذه الصور تتسم بالعالمية اتساماً صارماً، إما بسبب عدم توفر دليل على ذلك، أو بسبب وجود بعض الاستثناءات المعروفة التى تخرجها من حيز العمومية. ويمكن القول إن معظم هذه الصور معروفة فى أغلب، أو كل المناطق الثقافية الكبرى فى العالم. ولكن أتحاشى الأخطاء الفادحة فى جمع البيانات وحتى تصبح الدراسة أكثر منهجية، وجدت من المناسب أن أعتمد على عينات مردوخ الإثنوجرافية العالمية[١٢]. إن مردوخ يقدم عينات اختيرت بعناية فائقة لتمثل كل الثقافات المعروفة فى التاريخ والإثنوجرافيا. وقد صنف مردوخ هذه العينات إلى ستين منطقة جغرافية. ولقد قمت بالاشتراك مع ريتشارد مونيخ بتغطية ثقافة واحدة من كل منطقة من هذه المناطق، ولكننا اكتفينا بخمسين منطقة فقط من مجموع المناطق التى غطاها مردوخ. وتتوزع هذه المناطق الخمسون بالتساوى على ست مناطق من المناطق الثقافية الكبرى التى رصدها مردوخ، وهى المنطقة المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط وأفريقيا السوداء وشرق أوراسيا والمناطق المنعزلة فى المحيط الهادى وأمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وبمقدار ما سمح به الوقت اعتمدنا على بعض المصادر المفردة التى تتناول الثقافات التي أشار إليها مردوخ، كما لجأنا إلى بعض المقتطفات من هذه المصادر، والتى عثرنا عليها فى ملفات العلاقات الإنسانية بجامعة هارفارد، ولجأنا كذلك إلى بعض المراجع الموجزة، مثل موسوعة الدين والأخلاق، وأساطير كل الأجناس[١٣]، وفهرست ستيث طومسون للموتيفات الشعبية، وغير ذلك من المراجع.

والنتائج التى توصلنا إليها ليست مرضية تماماً، ولكنها تمثل بداية. ويمكن النظر إليها من زاويتين: إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، فمن الناحية الإيجابية يتعين الجزم بأن النتائج المشار إليها نتائج جديرة بالتصديق، كأن نؤكد أن زنا المحارم بين الأخ والأخت يعد تيمة أسطورية فى «ميكرونيزيا» على سبيل المثال، ومن الناحية السلبية يمكن الشك فى مصداقية ما يتوفر لدينا من روايات عن الأساطير المجموعة. لقد اكتشفنا ـ كمثال على ذلك ـ وجود إله مخنث فى أساطير الوارو، وكذلك لم نعثر على أية إشارة تدل على وجود مثل ذلك الإله فى أى مصدر أصيل، أو فى مجموع الوثائق التى رجعنا إليها. ومما لا شك فيه أن بحثاً أشمل من هذا من شأنه أن يوسع من مجموعة الخصائص التى يمكن إدخالها ضمن مجال الدراسة.

الفيضان

وجدنا أن تيمة الفيضان وردت كشكل من أشكال العقاب الميثولوجى فى أربع وثلاثين أسطورة من خمسين أسطورة[١٤] من الأساطير التى تناولناها بالدراسة.وكذلك وجدنا أن توزيع هذه التيمة لم يتم بشكل متساوٍ فى خمس مناطق من المناطق الست التى تناولناها ـ ونصادف إشارة واحدة إلى هذه التيمة فى أفريقيا السوداء، ومن المحتمل أن بعض هذه الحكايات يعود مصدرها الأصلى إلى أساطير

الشرق الأدنى، وبشكل خاص الأساطير اليهودية المسيحية[١٥]، هذا على الرغم من أن كثيراً من علماء الإثنوجرافيا يميزون بوضوح بين الحكايات المستمدة من هذه المصادر، والحكايات المرتبطة بأهل البلاد الأصليين. فقد تتبع لى هواى[١٦] إحدى وخمسين أسطورة من أساطير الفيضان فى فورموزا وجنوب الصين وجنوب شرق آسيا وماليزيا، بحيث يبدو من غير المعقول أن نرجع الأسطورة إلى مصادر يهودية مسيحية. وعلى أية حال، إذا أضفنا الزلازل والمجاعات والأوبئة وما إلى ذلك، فمن المحتمل، بالاعتماد على الأدلة الحاضرة، القول بأن تيمة الكارثة يمكن اعتبارها تيمة عالمية أو قريبة من العالمية.

ذبح الوحوش

وردت هذه التيمة فى سبع وثلاثين منطقة ثقافية من جملة الخمسين منطقة التى تناولناها. ويقترب توزيع هذه التيمة من التساوى فى جميع المناطق، باستثناء أمريكا الشمالية والمناطق المنعزلة فى المحيط الهادى؛ حيث تزايد معدل التكرار بها عن باقى المناطق. وغالباً ما يشوب تطور هذه التيمة بعض الشوائب الأوديبية فى مناطق البانتو فى أفريقيا والمناطق التى تقع ورائها؛ حيث يولد البطل من امرأة تظل على قيد الحياة بعد أن يكون الوحش قد التهم زوجها وكل من معه من رجال. ويتحول الابن على الفور إلى رجل، ويذبح الوحش (أو الوحوش). ويستعيد قومه باستثناء أبيه، ويصبح زعيماً عليهم.

غشيان المحارم

ترد هذه التيمة فى سبع وثلاثين أسطورة. فى ثلاث حالات - كما فى الكلتية واليونانية والهندوسية - يشار إلى علاقة الزنا بالأم، وعلاقة الزنا بالابنة أو بالأخت. وفى إحدى عشرة أسطورة أخرى يشار إلى شكلين فقط من أشكال الزنا بالمحارم، وتتساوى الخمس والعشرون أسطورة الباقية باستثناء نموذج واحد فقط. وفى العينات التى جمعناها لم يرد سوى سبع إشارات إلى هذه التيمة فى أفريقيا السوداء، وعثرنا على إشارة واحدة فقط فى أوراسيا. وبقراءة بعض المصادر الأخرى وجدنا سبع روايات إضافية، حيث عثرنا على رواية إضافية من شرق أوراسيا، ولكننا لم نعثر على أى مصدر من أفريقيا السوداء. وكانت علاقة الزنا بالأخت أكثر شيوعاً فى العينة (ثمانى وعشرون حالة). وهناك اثنتا عشر حالة من الزنا بالابنة. أما فى أساطير الخلق، فيلاحظ عدم شيوع إظهار الآباء الأصليين فى صورة من يقترف فعل السفاح، وتشيع الإشارة إلى اغتصاب الحماة بواسطة صهرها أو العكس.

التنافس بين الأخوة

اكتشفنا ثلاثة وعشرين مثالاً على هذه التيمة، وردت فى ست مناطق قارية، وفى حدود العينات التى جمعناها، لوحظ شيوع هذه التيمة فى الجزر المنعزلة من المحيط الهادى، وفى أفريقيا السوداء. وتعد هذه التيمة أكثر شيوعاً من أى تيمة أخرى. وعادة ما تتخذ هذه التيمة شكل قتل الأخ أو الأخت. واستطعنا رصد أربع حالات من الشجار بين الأخ والأخت (انتهت إحداها بالقتل)، كما رصدنا حالتين من الشجار بين الأخت والأخت. وهناك بعض المؤشرات التى تكشف عن حالات ثقافية أكثر اتساقاً، فيما يتعلق بعمر الأخوات المتنافسات. وعلى سبيل المثال، وجدنا أسطورة فى أفريقيا السوداء؛ حيث تقع العداوة بين أختين مولودتين على التعاقب.

الإخصاء

وجدنا أربع حالات فقط يشار فيها إلى الإخصاء فى العينات المجموعة، وإحدى هذه الحالات - كما فى منطقة التروبرياند - تعد من قبيل الإخصاء الذاتى، الذى يحدث، فيما يبدو، كرد فعل للإحساس بالذنب الناتج عن ارتكاب جريمة الزنا. بالإضافة إلى ذلك، وجدنا خمس حالات استخدم فيها تهديداً لأولاد بالإخصاء كأسلوب من أساليب إدماج هؤلاء الأولاد داخل الجماعة. وهناك حالات أخرى - كما فى البيجا على سبيل المثال - تم الإبلاغ فيها عن بتر أعضاء ذكرية، وإصابة خصيات بالجراح. ويمكن فى هذا المضمار إحصاء تيمات الإخصاء الرمزى التى تجعلنا نقترب من العالمية. وقد تم تفسير طقوس الوشم[١٧] لسكان استراليا الأصليين على اعتبارها شكلاً من أشكال الإخصاء الرمزى.

وقد صادفنا فى بعض القراءات - الخارجة عن العينة المجموعة - موتيفة الـ..... المهبلى vagina denatata بين شعوب الأواهو، والبيلابيلا، والبلاكو، والبلاكفوت، والكومكس، والكون، والكرو، والداكاتو، وايزكواو، والجيكاربيلا، والكواكيتول، والمايدو، والنيربيرس، والبونى، والسانكارلوس أباش، والشوشون، والشوسواب، والتوميسون، والتسى موشيان، والولاباى، والويشيتا، والاينو، والساموا، والناجا، والكيبواى بابوان.[١٨]

الآلهة المخنثة

من بين العينة المجموعة أمكن توثيق سبع حالات فقط، وكلها من المناطق المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط وشرق أوراسيا وأمريكا الجنوبية، ويذكر الياد [١٩] أن الازدواج الجنسى بين الآلهة لايوجد إلا فى المناطق البدائية بالفعل والأمثلة التى يذكرها لآلهة مخنثة، مستمدة كلها من المناطق المتطورة التى يمكن أن نضيف إليها بعض الثقافات البدائية.[٢٠]

أساطير النمط الأوديبى

سوف نتناول هنا، وبإيجاز، نسقين اثنين من الأنساق التى تمتزج فيها التيمات الأسطورية. لقد ظلت أسطورة أوديب تخيم على الأدب والفكر الأوروبى طويلاً، إلى أن حلت محلها أسطورة سيزيف، وأصبحت تتمتع بشعبية كبيرة (انظر كافكا وكامو وغيرهما من الكتّاب). ولقد حاول جونز[٢١] أن يقدم الدليل على أن العقدة فى مسرحية هاملت عقدة أوديبية أساساً. ويذهب آخرون إلى أن حكايات الأم العظيمة، وحكايات الأم دولوروزا ليستا إلا تنويعات خاصة على تيمة أوديب. وذهب البعض الآخر إلى اعتبار حكاية أوديب نموذجاً أصلياً لكل الأساطير الإنسانية. إن الفحص النقدى لهذه التعميمات، وخاصة الاستنتاجات المرتبطة بذيوع الأساطير ذات النمط الأوديبى خارج مناطق انتشار أسطورة أوديب تاريخياً، لابد وأن يعتمد على عاملين متداخلين. يتعلق العامل الأول بمدى استعداد الباحث لإعطاء أولوية التصديق للتأويلات النفسية لمحتوى الحكاية الكامن. أما العامل الثانى فيعتبر عاملاً ذاتياً يتعلق بإصرار الباحث على اكتشاف تكرار النموذج الأوديبى فى الحكاية المدروسة.

ويذهب روهايمز[٢٢]، على سبيل المثال، إلى الجزم بوجود عناصر أوديبية فى أساطير النافاهو، وهى فرضية مفتعلة. إن روهايمز يعلق أهمية كبرى على وجود تيمة قتل الأبناء بواسطة الأب، ويذهب إلى أن سلاح الأب المستخدم فى قتل أبنائه يمكن استخدامه من قبل شخص آخر. ويذهب كذلك إلى أن العملاق الذى يتحرش جنسياً بالأم يعد بديلاً عن الأب. فهل هناك افتعال أكثر من ذلك؟.

من ناحية أخرى، تتفق ثمانٍ وأربعون أسطورة فى المنطقة الأوروآسيوية فى تفاصيلها مع الأسطورة اليونانية، وهى الأساطير التى حللها رانك[٢٣] وراجلان[٢٤]. وترد تيمة الزنا بالمحارم فى ثمانى حالات أخرى. وفى أربع حالات فقط من ثمانٍ وأربعين أسطورة يتسبب البطل فى قتل الأب، وفى ثمانى حالات أخرى [٢٥] يقتل البطل قريباً له (كالجد أو العم أو الأخ أو ما إلى ذلك) وفى حالة واحدة يقتل البطل على يدأحد أقاربه. ويمكن التدليل على العداء بين الأقارب الذين ينتمون إلى جنس واحد باعتباره موتيفة من الموتيفات البارزة، ويمكن بالمثل إقامة الدليل على وجود موتيفة العنف الجسدى ضد هؤلاء الأقارب. أما موتيفة قتل الأب، أو ما يفترضه راجلان عن قتل الملك، فلا يمكن البرهنة على أى منها بدقة، وبدون قدر كبير من التأويل المفتعل.

وفى بحث شائق يذهب ليسا[٢٦] إلى أن القصص الأوديبية النمط قد انتشرت من خلال الانتقال من المجتمعات اليورو آسيوية إلى مجتمعات المحيطات؛ حيث اتخذت الأسطورة أشكالاً متنوعة. يقول ليسا فى واحد من كتبه:

«يقتصر هذا النوع من القصص على الحزام المتصل الممتد من أوربا إلى الشرق الأدنى والشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا، ومن هناك إلى جزر المحيط الهادى. ولا نجد هذه القصص فى مناطق كاملة مثل أفريقيا والصين ووسط آسيا وشمال شرق آسيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا».

وقد تناول ليسا الآلاف من قصص الأوشيانا، ووجد أن ثلاثا وعشرين قصة من هذه القصص تتشابه مع حكايات أوديب. ويرى ليسا أنه لا توجد مع ذلك قصة واحدة من بين هذه القصص تجتمع فيها المعايير الثلاثة الرئيسية لقصة أوديب[٢٧]؛ والتى تتكون من: الإيواء من العراء، التربية بواسطة ملك آخر؛ وتحقق النبوءة. ولاتوجد سوى رواية واحدة فقط تجتمع فيها تيمتا قتل الأب والزنا بالمحارم. ويسلط ليسا الانتباه على الإبدالات المتنوعة للأسطورة، مثل: استبدال شقيق الأم بالأب، أو أخت الأب بالأم أو استبدال قتل الأب لابنه بقتل الأب لأبيه، والتهديد بالزنا بالمحارم دون تنفيذه فعلياً، أو بالتخلى عن الطفل ولكن بدون عدوانية.

لو سلمنا باستنتاجات ليسا الأساسية (مع الأخذ فى الاعتبار الإبدالات التى اقترحها)، فلا أعتقد أننا نستطيع أن نقبل حجته الأساسية بدون تحفظات. أما أطروحة روهايمز[٢٨] حول النمط الأوديبى فى أساطير سكان أستراليا الأصليين وسكان قبائل اليوروك والنافاهو والمناطق الأخرى، فتعتمد كثيراً على أفكار اللاوعى والموتيفات الحقيقية، ومع ذلك، تظل هذه الفرضيات، أو بعضها على الأقل، فرضيات لا يمكن استبعادها. ويقرر ليسا بشكل مسطح أن منطقة أفريقيا تخلو من حكايات أوديبية، ولكننا نجدها بين قبائل الشيلوك[٢٩]، وفى قبائل اللامبا (فى وسط

البانتو)، هناك قصة تدور حول ابن يقتل أبيه، وترد بالقصة موتيفة تدور حول التنافس الجنسى على الأم فى وضوح شديد. ويضيف الأخوان هيركوفيتس[٣٠] نقطتين هامتين من أجل اختبار النتائج العامة حول أسطورة أوديب من منظور عبر ثقافى. النقطة الأولى والتى تثبتها الدراسة الحالية هى إهمال تيمة التناحر بين الأخوة، ثم يقولان: «عند تحليل القوى المحركة الكامنة وراء مجموعة الأساطير التى تندرج تحت الفئة الأوديبية، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار تيمة الغيرة من الأب، وكذلك تيمة خوف الأب من أن يحل الابن محله. إن العداء بين الأب والابن ذو اتجاه واحد دائماً، كما يتضح فى أسطورة أوديب وفى موقف الحياة اليومية. إن الأساطير التى تحمل طابعاً أوديبياً تعبر عن ظاهرة أعم وهى ظاهرة التنافس بين الأجيال. هذه التوترات، مع ذلك، تبدأ فى الظهور منذ الطفولة فى موقف التنافس بين أطفال الآباء أنفسهم على هدف واحد، وهو الفوز باهتمام الأم. يؤدى هذا التنافس إلى أنماط من التفاعل، تؤدى بدورها إلى اتجاهات معينة فى التعامل مع الأخوة، أو بدائل الأخوة، الذين كان الطفل يتناحر معهم فى طفولته، وتقوم فرضيتنا على أن هذه الأشكال يتم إسقاطها فيما بعد بواسطة الأب على أبنائه. وإذا كان للتأويل النفسى للأسطورة شرعية ما،فعلينا أن نفترض أن تهديد الأب، أو من ينوب عنه، ليس سوى إسقاط نفسى لخبرة الطفولة المتعلقة بالعداء بين الأخوة للفوز بالأب. ويمكن القول كذلك بأنه يرجع إلى تنشيط الاتجاهات المبكرة نحو الأم تحت وطأة حافز التنافس المتوقع للفوز بعطف الزوجة».

أثناء قراءتنا لأساطير أربعة عشر شعباً أمريكياً، وأربعة شعوب محيطة بالبحر الأبيض المتوسط، وخمسة شعوب من شرق أورآسيا، وثلاثة من المناطق المنعزلة فى المحيط الهادى وأربعة من أفريقيا - أكدنا على الفرضية الخاصة بأن العداء يكون موجهاً أساساً من الأب إلى الابن، ولاحظنا هذه القرائن بشكل عارض، ونحن نختار مواد الدراسة توصلنا إلى أنه فى الكثير من الحالات ترد موتيفة خوف الأب من أن يقتل بواسطة الابن حتى يحل محله. وفى بعض الحالات، يرد ذكر نبوءة وأحياناً يطرد الابن بواسطة الأب بدلاً من قتله. فهناك أب من قبيلة «أناندا» يصر على أن يدمر ابنه الذى يقترف جريمة الزنا بالمحارم عن طريق ممارسة السحر. ويأمرأب من قبيلة الور زوجته بقتل شيخ القبيلة الذى يليه إذا كان ذكراً. وهناك تنويعات كثيرة على هذه التيمة، ولكن التيمة الأساسية هى الغالبة.

أسطورة البطل

من المثير للدهشة أن النمط الأوديبى ينتمى إلى أسطورة أكثر شيوعاً تناولها رانك[٣١] وراجلان[٣٢] وكامبل[٣٣]. ويستخلص رانك النمط التالى من مائة وثلاثة وأربعين أسطورة من منطقة حوض البحر المتوسط وشرق آسيا:

يكون البطل ابناً لأبوين مرموقين، وعادة ما يكون ابن للملك، وتكون نشأته مسبوقة بالصعوبات؛ كأن تحدث مجاعة ما قبل مولده، أو أن تصاب الأرض بالبوار الطويل، أو كأن يولد البطل نتيجة لاتصال سرى بين الأبوين، ويكون ذلك راجعاً إلى تحريم من الخارج، أو إلى صعوبات من نوع ما. وخلال فترة الولادة أو قبلها بقليل تقع نبوءة تتخذ شكل الحلم أو الوحى محذرةً من مولده، حاملة التهديد للأب أو من يمثله. وكقاعدة يوضع الطفل فى صندوق، ويلقى به فى الماء حيث يلتقطه بعض الحيوانات أو مجموعة من البسطاء (كالرعاة)، ثم يرضع البطل بواسطة أنثى حيوان أو امرأة متواضعة الحال. وحينما يشب عن الطوق، يتعرف الطفل على أبويه المرموقين بطرق مختلفة، وينتقم من أبيه، ويتم الاعتراف به، وفى النهاية يعلو شأنه ويرتفع مقامه.

ويتفق أول ثلاث عشرة نقطة (من بين اثنتين وعشرين نقطة) فى صيغة كابلان مع هذه الصيغة. وفى سياق عالمى يطور كامبل نفس النمط على نحو أكثر دقة، حيث لايرتبط بالتحليل النفسى الجامد عند رانك، أو بالنظريات الملتصقة بسياقها الثقافى الضيق عند راجلان.

استناداً على القراءة التى قمت بها بالاشتراك مع مونيخ، يمكن إضافة بعض التفاصيل التى لم يرد ذكرها أعلاه: فهناك حالات كثيرة لقتل الأقارب، وللميلاد من عذارى، وأشكال أخرى للميلاد، ووضع الطفل حديث الولادة فى سلة أو إناء ورعاية الطفل بواسطة الحيوانات، أو امرأة متواضعة الحال أو ما إلى ذلك؛ ورغم أن هذه التفصيلات تفصيلات ذات طابع إلا أننى أريد أن أضيف إلى هذه الرواية دراستين أكثر انضباطاً من الناحية المنهجية. فقد ذهب «أشيدا» [٣٤] إلى شيوع حزمة كاملة من التيمات البطولية؛ باستثناء النبوءة فى الشرق الأدنى. وهناك، بطبيعة الحال، بعض التوشيات الثقافية التى تختلف فيما بينها، غير أن الحبكة تظل كما هى باستثناء حذف النبوءة وإضافة تيمة لم ترد فى صيغة رانك، وهى ازدياد التأكيد على أهمية أم البطل وعبادتها جنباً إلى جنب مع طفلها الإلهى. وإذا كان «أشيدا» قد درس المناطق القارية والبرية التى استقى منها كل من رانك وراجلان معلوماتهما، فيجب، بالضرورة، أن نتناول مثلاً من منطقة

ثقافية جديدة، وليكن ذلك من العالم الجديد؛ حيث استطاع سبنسر[٣٥] فى تحليلاته لأساطير النوفاهو ملاحظة التشابهات التالية:

١ ـ تدور معظم القصص البطولية حول المغامرات والإنجازات الاستثنائية الخارقة، مثل: ذبح الوحش، أو قهر الموت، أو التحكم فى الطقس.

٢ ـ يحاط ميلاد البطل أو البطلة بظواهر شديدة الخصوصية.

٣ ـ تلقى العون أو المساعدة من الحيوانات بشكل موثيقة متكررة.

٤ ـ يحدث انفصال عن أحد الأبوين أو كليهما معاً فى سن مبكرة.

٥ ـ يقع عداء أو عنف تجاه أحد الأقارب، وعادة مايكون العنف موجهاً تجاه الأخوة أو زوج الأم. ويمكن أن تكون العداوة موجهة إلى أحد هذين الاتجاهين، أو إلى كليهما معاً. وقد تكون العداوة مقنعة؛ ولكنها تعبر عن نفسها فى أفعال عنيفة.

٦ ـ هناك كذلك العودة النهائية للبطل، والاعتراف به وتكريمه، وعادة ما يتم ذلك الاعتراف بأفعال البطل بواسطة عائلته مباشرة؛ حيث تعود عليهم أفعاله بالفائدة، هم والجماعة الأوسع التى تنتمى العائلة إليها.

إن التفاوت بين الأشكال الأسطورية فى العالمين القديم والحديث ينعكس بوضوح فى المحتوى، وفى الأهمية التى تتصف بها هذه الأشكال. فنجد أن الصيغة الهندو ـ أمريكية تخلو من تيمات التراتب الاجتماعى Social Hierarchy، كما تختفى تيمة القلق، بسبب قلة القوت التى تشيع بين قبائل النافاهو، من الحبكة اليورو آسيوية، وهناك مستوى نفسى عام ينطوى على تشابهات مؤثرة. ففى الحالتين هناك «رومانسية عائلية» Family romance؛ حيث ينفصل البطل عن العائلة ليعود فى النهاية وقد علا شأنه. وتلعب المحرمات والنذر والحيوانات دوراً بارزاً فى الرومانسية، وهناك كذلك ملمحان من ملامح الأسطورة الأوديبية كما ترد عند ليفى شتراوس،[٣٦] وهما: الإعلاء من شأن الأقارب أو الحط من شأنهم، ومن بين الاتجاهات فى الخلق الأسطورى، أحب أن أنوه باثنين فقط، ثم أضيف ملمحين من عندى:

١ ـ تزايد العناصر الأسطورية بشكل مطرد (يذهب ليفى شتراوس)[٣٧] إلى أن وظيفة التكرار هو جعل البنية أكثر اتضاحاً.

٢ ـ إعادة تأويل الأساطير المستعارة بما يتفق مع الأطر الثقافية الموجودة سلفاً.

٣ ـ التنويعات اللانهائية على التيمات الأساسية.

٤ ـ تطور الأسطورة بشكل يضاعف من عناصرها، أو يقلل من هذه العناصر.

يذهب الكثيرون من علماء التحليل النفسى إلى أن عمليات الخلق الأسطورى تعد بمثابة آليات دفاع عن الذات. إننى أتفق مع ذلك الرأى، وقد دللت عليه بالاستناد إلى أمثلة كثيرة من ثقافة النافاهو[٣٨]. ويعتقد ليفى شتراوس[٣٩] أن الفكر الأسطورى يعمل دائماً انطلاقاً من الوعى بالثنائيات الضدية باتجاه التفكير المتطور. وبذلك يتركز الإسهام الذى تقدمه الميثولوجيا فى طرح نموذج قادر على حل التناقضات المترسبة فى رؤيا العالم عند الشعوب البدائية، وما قد يكون لديهم من خبرات وتجارب. وهذه فكرة جذابة، ولكننا بحاجة إلى مزيد من البحوث الإمبريقية لإثبات صحتها.

وختاماً، نأمل أن تكون هذه الدراسة الاستكشافية، وغير المكتملة، قد أضافت جزءاً ولو صغيراً، إلى ما اكتشفه الآخرون من أهمية الالتفات إلى التشابهات والانتظامات التى تميز الأساطير، وعمليات الخلق الأسطورى. ويمكن القول إن التشابه يوجد على مستوى الملامح والسمات والترابطات الأسطورية، وفى الوقت ذاته، يعنى وجود هذه التشابهات الاختلافات الموجودة فى الصياغة الأسلوبية، وفى المحتوى وفى التفاصيل، وهى اختلافات ترجع إلى اختلاف السياق الثقافى والجغرافى لنشأة هذه الأساطير.

الهوامش

١ ـ هـ. أ. بانكر، قتل الأم فى الأسطورة والقصة الخارقة. مجلة التحليل النفسى، المجلد ١٣، ١٩٤٤، ص ١٩٨ ـ ٢٠٧.

٢ ـ ميرسا الياد، أسطورة العود الأبدى

(Paris: Gallimard, 1979),Eng. trans.W.R. Trask (New York: Pantheon Books, Inc, 1954), Bolllingen Series, 46.

٣ ـ مارى بونابارت، أساطير الحرب، لندن، ١٩٤٧.

٤ ـ الأخوان هيركوفيتس، السرد الداهومى، ١٩٥٨، ص ١١٨.

(Evantston, Il. Northwestern University Press, 1958), p. 118.

٥ ـ أى.أتس. جاتيون، الأسطورة الأوروفية فى أمريكا الشمالية، مجلة الفولكلور الأمريكى، مجلد ٤٨، ١٩٣٥، ص ٢٦٣ ـ ٢٩٣.

(For a more recent surveuy of the distribution of Orpheus in the New World, see Ake Hultkrantz, The North American Idian Orpheus Tradition (Stockholm, 1957)

٦ ـ من أجل توضيح أكثر للتكرار الأسطورى، أنظر موتيفات رقم ٦٢٥ آباء العالم: الأب السماوى، والأم الأرضية كآباء للعالم، ١٢ الخالق المخنث، ١٢٥٠ الإنسان المخلوق من مادة نباتية.

٧ ـ كلودليفي شتراوس، الدراسة البنيوية للأسطورة، مجلة الفولكلور الأمريكى، المجلد ٦٨، ١٩٩٥، ص ٤٢٨ ـ ٤٤٥.

٨ ـ إن أساطير خلق العالم لا تشيع فى بعض المناطق (كما هو الحال فى ميلايزيا وأندونيسيا)؛ ولكن قصص خلق الإنسان تبدو بالفعل عالمية. وهناك بعض التيمات التى ترد فى مناطق مختلفة عن بعضها تماماً؛ ولكنها لا تقترب من حالة العالمية. إن الآباء الأوائل هم الشمس والقمر والسماء، حيث ينبثق الحمل الأول من أشعة الشمس، ويتشكل البشر الأوائل من الأرض بواسطة خالق، أو بالانبثاق من نبات الأرض، ويكون الآباء الأوائل عاجزين عن السير فى البداية. كما تتواتر قصة تدمير العالم القديم وخلق عالم جديد (ومن بين هذه التيمات تشيع تيمة تجديد العالم بعد نكبة تحل به) .

٩ ـ ا. ب. روث، أساطير الخلق عند هنود أمريكا الشمالية ـ الإنسان ـ المجلد ٥٢٠، ١٩٥٧، ص ٤٩٧ ـ ٥٠٨.

١٠ ـ يختلف المصطلح عند فريزر إلى حد ما، فهو يميز بين مبدأين من مبادىء التجانس السحرى. المبدأ الأول هو مبدأ السحر التعاطفى Homeopathic الذى يعتمد على مبدأ التشابه (الشبيه ينتج شبيهاً آخر). أما المبدأ الثانى فهو مبدأ السحر بالعدوى coantagious، والذى يعتمد على مبدأ الاحتكاك أو العدوى. وفى الحالة الأولى، يتم صنع نموذج أو نسخة من الموضوع المرغوب فيه. وكمثال على ذلك ـ التأثير فى صور الأشياء للتأثير فى أصحابها، مثل غرس إبرة فى قلب عروسة، ومثل الاعتقاد السائد فى اليابان بقدرة النباتات الموضوعة فى أصيص خزفى فى المستشفيات على شفاء المرضى. وفى السحر بالعدوى، يفترض أن الأشياء التى حدث بينها اتصال لمرة واحدة سوف تستمر فى التأثير على بعضها البعض إلى مالانهاية. وهكذا فإن أى مادة تطرد أو تنتزع من الجسد؛ كالشعر أو اللعاب أو الملابس، تعتبر مصدراً محتملاً للخطر إذا وقعت فى أيدى الأعداء. وكمثال آخر على ذلك دهن السكين او المسمار بالشحم للتداوى من الجرح الناتج عنهما بدلاً من معالجة الجرح ذاته. ووفقاً للمنطق السحرى، يفترض أن الجرح قد اتصل بالسكين أو المسمار، وبعلاج السبب تهون النتيجة. ومن الممكن كذلك أن نجمع المبدأين معاً كأن نصنع تمثالاً (مبدأ التجانس) تستمد مادته من شعر الضحية (مبدأ العدوى). إن التفرقة بين المبدأين تشبه التفرقة بين الاستعارة والتشبيه. ففى كل من الاستعارة والتشبيه نقارن بين موضوعين، ولكن فى الاستعارة لايوجد سوى طرف واحد من أطراف التشبيه، وهو المشبه به، بينما فى التشبيه الطرفين معاً، حيث يرتبط المشبه بالمشبه به عن طريق صلة ما، مثل كلمة «مثل». وقد يكون المجاز المرسل أو الكناية هما المقابل اللفظى للسحر الكلى الذى أشار إليه الباحث هنا. ومن أجل معالجة أشمل لهذين المبدأين السحريين، مع التمثيل على ذلك، انظر كتاب الغصن الذهبى لفريزر ـ تحقيق تيودر. هـ. جاستر، نيويورك، ١٩٦١، ص ٥ ـ ٢١.

Theodor H. Gaster (Garden City, N.Y., 1961), pp. 5- 21. – ED.

١١ ـ نفسه. انظر كذلك مقالة شتراوس المسماة «البنية، الديالكتيك» فى الكتاب الذى حققه موريس هول بعنوان «من أجل رومان ياكوبسون» ، ١٩٥٧، ص ٢٨٩ ـ ٢٩٤ شتراوس

(The Hague Mouton, 1957), pp. 289 – 94.

١٢ ـ ج. ب. ميردوخ فى العينة الاثنوجرافية العالمية، مجلة الأنثروبولوجيا الأمريكية ، المجلد ٥٩، ١٩٥٧، ص ٦٦٤ ـ ٦٨٨ .

١٣ ـ ميثولوجيا كل الأجناس (فى ثلاثة عشر مجلد) المجلد ٥٩ (١٩٥٧) ص ٦٦٤ ـ ٨٨. وتشتمل هذه السلسلة التى حققها لويس. هـ. جراى على مجلدات مفردة (أو أجزاء منها) ويختص كل مجلد بالأساطير الخاصة بمنطقة واحدة. وعلى سبيل المثال خصص المجلد السابع للأساطير الأفريقية.

(Boston, 1916 – 1932)

١٤ ـ هناك العديد من الدراسات الجادة حول أساطير الفيضان. ويمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى. «موتيفات» ١٠١٠ مادة طوفان. وبخصوص الفيضان كعقاب يمكن الرجوع إلى «موتيفات» ١٠١٨ أ. ويجب أن يتذكر القارىء أن معظم التيمات المذكورة هنا تعد كذلك موتيفات يمكن البحث عنها فى فهرس الموتيفات للحصول على المزيد من المعلومات. وبعض الموتيفات الأساسية المذكورة هنا تشمل فى ١٠٠٠ أ: كارثة العالم و ٥٣١ أ: البطل الثقافى (نصف الإله يتغلب على الوحش فى ٤١٠ ت، وزنا المحارم فى ١ و٧٣ س، وقتل الأخوة ١ و١ و٥٤٧ ف والـ Vagina denatat، فى ١٢ أ وكذلك الخالق المخنث.).

Vagina dentata.

١٥ ـ انظر وليام باسكوم نظرية الطقس الأسطورى ، مجلة الفولكلور الأمريكى، المجلد ٧، ١٩٥٧، ص ١٠٣ ـ ١١٥.

١٦ ـ يربط لورد راجلان بين أسطورة الفيضان وفيضان الأنهار الحقيقية ومشكلة تدبير موارد الرزق فى الحضارات الزراعية الحديثة. ولكن هذه الأسطورة ترد فى ثقافات أمية كثيرة، ومنها ثقافات لا يوجد فيها بدايات زراعية. انظر لورد راجلان، البطل ، دراسة فى التراث والأسطورة والدراما / (نيويورك: ١٩٥٦، الطبعة الأولى، (لندن:،١٩٣٦).

(New York: Vintage Books [Alfred A. Knopf, 1956); ist ed. (London: Methuen, 1936)

١٧ ـ من أجل وصف دقيق لإخصاء الإحليل إلى جانب الكثير من أشكال الإخصاء الطقسى، انظر برونو بيتلهايم، الجروح الرمزية: طقوس البلوغ والذكر موضع الجسد.، نيويورك، ١٩٦٢.

(New York, 1962)

١٨ ـ قد تكون هذه المقولة مقولة مضللة إلى حد ما، لأن انتشار هذه الموتيفة يتسع لأكثر من القائمة المذكورة بالدراسة. ويستشهد سيث طومسون بأمثلة موازية فى حكايات هنود أمريكا الشمالية ١٩٢٩، ص ٣٠٩. وملاحظات طومسون تشتمل على ما يزيد على اثنتى عشرة قبيلة. انظر أيضاً فيريى إلون ـ حكاية The Vagina Denatata ـ المجلة البريطانية لعلم النفس الطبى. المجلد١٩ (١٩٤١ ـ ١٩٤٣) ٤٣٥ ـ ٤٣٩، وكذلك روبرت جيسان Vagina Denatata داخل العيادة والميثولوجيا فى مجلة التحليل النفسى. المجلد ٣، ١٩٥٧، ص ٢٤٧ ـ ٢٩٥.

(Cambridge. Mass., 1929)

١٩ ـ ميرسيا الياده، الميلاد والبعث، نيويورك، ١٩٥٨، ص ٤٢٥.

(New York: Harper & Row Publishers, 1958)

٢٠ ـ ميرسيا الياده، أنماط الديانات المقارنة (نيويورك شيدد ووارد، ١٩٥٨) ٤٢٠ ـ ٢٥.

(New York: Sheed & Ward, 1958), pp. 420 – 25.

٢١ ـ ارنست جونز ـ هاملت وأوديب، نيويورك: ١٩٥٤، وقد طبع الكتاب كمقالة فى المجلة الأمريكية لعلم النفس فى ١٩١٠، ثم أعيد طبعه عام ١٩٢٣ كفصل فى كتاب مقالات فى علم النفس التطبيقى.

(New York: Doubleday Anchor Books. 1954) ,(London: V. Gollancz; New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1949)

٢٢ ـ جيزا روهايم ـ علم النفس والأنثروبولوجيا ، ١٩٥٠، ص ٣١٩ ـ ٣٤٧.

(New York: International Universities Press, 1950), pp. 319 – 47.

٢٣ ـ أوتورانك ـ أسطورة مولد البطل ـ ترجمة. إف. رويتر وإس. إى جيليف (نيويورك: روبرت برانا، ١٩٥٢) الطبعة الأولى. كما نشر نفس الكتاب بالألمانية .

(New York: Robert Brunner, 1952), (Leipzing – Wien: F. Deuticke, 1909)

٢٤ ـ نفسه.

٢٥ ـ انظر باسكوم، المصدر نفسه.

٢٦ ـ وليام ليسا ـ الحكايات الأوديبية النمط فى منطقة الأوشيانا، مجلة الفولكلور الأمريكى، المجلد: ٦٩ ،١٩٥٦، ص٦٣ ـ ٧٣.

Journal of American Folklore, Vol. 69 (1956), 63 – 73.

٢٧ ـ يستمد ليسا معايره من تصنيف آرنى طومسون للحكايات الشعبية.

٢٨ ـ نفسه.

٢٩ ـ باسكوم، المصدر نفسه، ص ١١١.

٣٠ ـ نفسه، ص ٤٩.

٣١ ـ نفسه.

٣٢ ـ نفسه.

٣٣ ـ جوزيف كامبل، البطل ذو الألف وجه، نيويورك، ميريديان بوكس، ١٩٥٦.

(New York: Meridian Books, 1956),New York: Pantheon Books, Inc., 1949), Bollingen Series, 17.

٣٤ ـ ايشيرو ايشيدا، عقدة الابن والأم فى الديانة والفولكلور الآسيوى فى فينا، ١٩٥٥، ص ٤١١ ـ ٤١٩.

(Vienna., 1955), pp. 411 – 19.

٣٥ ـ كاترين سبنسر، الميثولوجيا والقيم فى ميموار ـ ٨٤ (فيلادلفيا جمعية الفولكلور الأمريكى، ١٩٥٧) وبخاصة الصفحات ١٩ـ ٧٣.

(Philadelphia: American Folklore Society, 1957), esp. pp. 19 – 73.

٣٦ ـ «الدراسة البنيويه للأسطوره».

٣٧ ـ المصدر السابق.

٣٨ ـ كلايد كلاكهون، الأساطير والطقوس: نظرية عامة، هارفارد ـ ثيولوجيكال ريفيو، المجلد ٣٥، ١٩٤٢، ص ٤٥ ـ ٧٩.

٣٩ ـ «الدراسة البنيوية للأسطورة» و«البنية والديالكيتك».

مجلة الفنــون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عـــن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة(*)

"وجهة نظر"

تأليف : ڤون سيدوف
ترجمة : جمال صدقى

مقدمة

يعتبر السويدى «ڤون سيدوف» واحداً من أهم المنظرين فى تاريخ الدراسات الفولكلورية. وقد اهتم سيدوف Sydow - ضمن اهتماماته الرئيسية - بآليات انتقال الفولكلور. ومن إسهاماته المفهومية إسهامان رئيسيان: الأول هو التفرقة بين الحامل الإيجابى للتراث والحامل السلبى له، والثانى هو فكرة النموذج أو النمط المتكيف Oicotype[1]

والحاملون الإيجابيون للتراث هم هؤلاء الأفراد الذين يحكون الحكايات وينشدون الأغنيات. وربما كان هؤلاء على عكس الحاملين السلبيين للتراث، والذين يستمعون فقط لما يؤديه الحاملون الإيجابيون.

ويرى ڤون سيدوف، أن هناك - فى أى جماعة أو مجتمع - عدداً قليلاً من الحاملين الإيجابيين للتراث، وهؤلاء فقط هم سبب استمرار وانتشار التقاليد (التراث). ويرى سيدوف أن الحكايات الشعبية والقوالب (أو الصيغ) الأخرى للفولكلور لا تنتقل عبر موجة أوتيار ما غير عضوى Superorganic يتحرك ويهاجر ذاتياً عبر عملية ما غامضة «Mystical».

كما يرى سيدوف أن الحكاية (الحدوتة) Marchen.[2] - أعقد أشكال الحكايات الشعبية - تنتقل فقط عندما يوصل حامل إيجابى هذه الحكاية إلى حامل إيجابى آخر. وإذا هاجر حامل إيجابى من مكان ما قبل أن يوصل (ينشر) ماليه، فربما يموت الفولكلور فى هذا المكان. وإذا فشل الحامل الإيجابى فى الاستمرار فى دوره الإيجابى فى مكانه الجديد، سواء بسبب اللغة أو بسبب الثقافة، فربما لا يستمر الفولكلور حياً. ويعترف سيدوف بإمكانية

* علم اللغة «الفيلولوجى» : هو علم دراسة النصوص المكتوبة من زاوية نقدية تحليلية فى ارتباطها بالنموذج الحضارى وتاريخ الكلمات وأصولها.

تحول الحامل السلبى إلى حامل إيجابى فى حالة موت أو رحيل حامل إيجابى فى جماعة ما، ويعتقد أن عدد الحاملين الإيجابيين صغير نسبياً فى كل الأحوال، وأن انتقال الفولكلور يتم عبر قفزات غير منتظمة، أكثر منه عبر موجة منتظمة ناعمة، فى شكل دوائر متحدة المركز، [مثل الدوائر التى تنتج عن إلقاء حجر فى الماء الراكد] تنتشر من نقطة مركز أصلية نحو الخارج (المحيط).

ويستعير ڤون سيدوف مصطلح النمط أو النموذج المتكيف Oicotype من علوم النبات؛ حيث يشير هذا المصطلح فى تلك العلوم إلى تنوع چينى للنبات الذى يتكيف مع بيئة محددة (شاطئ بحر، جبل.. إلخ) من خلال الانتخاب الطبيعى، وهذه النباتات تختلف نوعاً ما عن أقرانها من نفس الفصيلة (الجنس) فى مكان آخر. وفى الفولكلور، يشير هذا المصطلح إلى أشكال (قوالب) محلية لحكاية أو أغنية شعبية أو مثل شعبى مع تمييز (محلى) سواء بعناصر جغرافية أو ثقافية. ويمكن للنمط المتكيف أن يكون على مستوى القرية أو الولاية أو الإقليم أو الدولة.

ويختلف مفهوم «النموذج المتكيف Oicotype» عن فكرة النموذج المحلى Subtype، ومن ذلك أن النموذج المتكيف مرتبط بالتحديد بواقع محلى جداً (ببيئة محلية جداً)، أما النموذج المحلى للغز ما (أحجية) أو حكاية شعبية فيمكن أن يوجد فى كثير من الأماكن المختلفة فى بيئات ثقافية مختلفة تماماً.

وما يسميه سيدوف «التكييف Oicotypification» يتكون من التغيير (التبديل) المنظم، الملموس، الذى يحدث عندما يتم تغيير محتوى حكاية ما ليلائم النموذج الثقافى المفضل لواقع محدد.

ولم تكن كل مقترحات ڤون سيدوف الاصطلاحية مقبولة لدى الفولكلوريين الأكاديميين، فتوليده لاصطلاحات الأنواع المختلفة للقصص الشعبى استُعْمِلَ قليلاً جداً من قِبَل الفولكلوريين الآخرين. لقد وضع تمييزات نسقية جزئية (تمييز جزئى للأنساق)؛ لأنه شعر أن قوانين (آليات) الانتقال تختلف بالنسبة إلى الأنساق المختلفة. فما أسماه - على سبيل المثال - بالحكايات الخيالية «Chimera tales»[٣] (والتى عَنَى بها نماذج آرنى - طومسون من ٣٠٠ - ٧٤٩ ومن ٨٥٠ - ٨٧٩)، عادة ما تكون طويلة، وتستغرق قصصاً Stories متعددة الحلقات، وتتطلب - فيما يخص راوى الحكاية - قوى خاصة للتذكر والسرد. وعلى العكس، فالحكايات ذات الحلقة الواحدة، مثل: الحكاية الخرافية أو الأسطورية Fable (الحيوانية أو الهزلية Jocular) وقصص الأبطال الأسطوريين Sagn[٤] تنتقل بسهولة أكثر. ويشير مصطلح «Sagn» إلى الحكايات القصيرة ذات الحلقة الواحدة، والمصدقة أحياناً، والتى غالباً ما تكون محلية، والمؤسسة على أحداث حدثت أو يمكن أن تحدث فى الواقع الموضوعى، ولكن - ومن خلال العملية التى يسميها سيدوف بالأسطرة[٥] - يمكن أن تتحول إلى خيال مع ارتباط قليل بالواقع. وقصص التذكر Memorates، والتى هى سرد لأحداث شخصية حقيقية، عادة ما تكون غير واسعة الانتشار، ولكن بعضًا منها يمر نحو التراث (ينضم للتراث). وهذا النوع من القصة الأسطورية Sagn، يمكن - على المستوى النظرى - أن يؤسس على أحداث وقعت.

وهناك أشكال من الساجا «Sagn» أكثر شيوعاً مثل تلك الأشكال (القوالب) الخيالية، والتى يصفها سيدوف بالقصص المتأسطرة Fabulates[٦] ونماذج القصص المتأسطرة تتضمن المعتقدات المتأسطرة، والتى هى عبارة عن قصص متداخلة مع الأعراف (التقاليد) والمعتقدات، مثل: قصص الأشباح، وقصص الأشخاص المؤسطرين، والتى هى قصص تحكى عن أفراد معروفى الأسماء (مثل تيل إيولنسبيجل Tile Eulenspiegel)[٧]

لقد كان ڤون سيدوف مقتنعاً بانه طالما كان هناك قوانين تحكم تاليف قوالب (أشكال) الفولكلور، فإن هناك أيضاً قوانين تحكم انتقال هذه الأشكال. وانتقادات سيدوف الحادة للنظريات الأقدم حول انتشار الفولكلور، أو للنظريات المعاصرة له، متضمنة فى هذه المقالة، التى نشرت عام ١٩٤٥ فى «Festschrift» (مجموعة مقالات لتكريم شخص ما)[٨] للفولكلورى الدانماركى آرثر كريستنسن Arthur Christensen. وهذه المقالات تهتم بأهم نظريات ڤون سيدوف، إلى جانب الإحاطة بمقالاته المختارة فى الفولكلور.

• • •

ظهر الفولكلور فى الدراسات اللغوية (الفيلولوجية) منذ بدايات القرن الماضى، عندما ثبّت الأخوان جريم Grimm[٩] اهتمام الدراسات الفيلولوجية على التراث الشعبى من القصص وحكايات الأبطال الأسطورية Sagns. لأنه من الواضح أن أى عالم لغوى Philologist يدرس الأدب القديم سوف يصادف بعض المواد المشتقة - بشكل مباشر أو أقل مباشرة - من التراث الشفوى. وهذا حقيقى بالنسبة إلى الأساطير، وقصص الأبطال Sagas، وقصص عائلات الأبطال الأسطورية Family Sagas التى انحدرت إلينا من العصور الكلاسيكية، ومن الشرق، ومن العصور الإسكندنافية المبكرة. وهذه ليست أقل وجوداً من حكايات وأشعار الفروسية والقصص الشعرية الأخلاقية Fabliaux المنحدرة إلينا من العصور الوسطى وعصر النهضة. ومثل هذا الشعر يمكن فقط أن يكون مفهوماً تماماً إذا ما دُرِس فى ضوء المادة اللغوية الشبيهة المشتقة من التراث الشعبى. ويجب على العالم (الدارس) ألا يكون ملماً فقط بالعناصر الشعبية، وألا يحصل عليها فقط من خلال نظرة عامة فى هذا الميدان، ولكن يجب عليه أيضاً أن يعرف القوانين التى تنطبق على مثل هذا التراث.

إن التقدم البطىء الذى تم فى اكتشاف التراث الشعبى مرتبط بحقائق أن الرؤية العامة الضرورية كانت ممكنة الاكتساب فقط بدرجات (مقادير) تدريجية، وأن تفسير قوانين التراث كان لمدة طويلة محرفاً بالافتراضات غير الصحيحة، التى من المؤكد أنها كانت ذات نفع ما؛ ولكنها أيضاً ضللت الدارسين، وأعاقت بذلك الأبحاث العلمية ومنعتها من الوصول إلى هدفها.

وربما كانت هناك أهمية ما لإعادة النظر فى أخطاء العلم، وكلما كان ذلك جاداً كلما أصبحت الأعباء الواقعة على علماء المستقبل أكثر وضوحاً.

إن الاكتشاف العظيم والحاسم للأخوين جريم Grimm هو الانتشار العالمى للحكايات الشعبية وقدمها الشديد. هاتان الحقيقتان المهمتان اللتان أكدهما فيما بعد المكتشفون اللاحقون، جعلتا الفحص الدقيق لهما هدفاً هاماً ودالاً، حتى ولو فى ذاته، بعيداً عن علاقتها (أى الحكايات الشعبية) بدراسة الأدب القديم. وعندما حاول الأخوان جريم أن يفسرا هذه الحقائق الهامة قدما افتراضاً بأن هذه الحكايات الشعبية انحدرت من ماض هندو أوربى بعيد، وأنها آثار باقية من الميثولوجيا العامة للشعوب الهندو أوربية. ولقد كان افتراضهم طبيعياً فى ذلك الوقت؛ حيث كانت العلاقات التبادلية للغات الهندو أوربية لازالت مكتشفة للتو، وكذا وُجدت بعض السمات العامة المشتركة فى أساطير الشعوب المختلفة.

إن الجزء الأول من الفرضية، ألا وهو فكرة أن هذه الحكايات الشعبية هى آثار ماض مشترك، أمكنه أن يكون حياً حتى الآن كسلسلة كاملة من الحكايات يمكنها أن تظهر كلما توغلنا فى التاريخ حتى ٣٠٠٠ سنة مضت على الأقل، وهى الحقيقة التى تثبت إمكانية انحدار الحكايات من هذه الفترة البعيدة عن طريق التراث الشفاهى عند شعب أو عدة شعوب. وهذه الفكرة يحدّها ثلاثة تحفظات هامة، **الأول**: هو

انه لابد وأن هناك قصصاً جديدة قد ابتدعت أو يمكن أن تبتدع في أي وقت. ووفقاً لذلك فإن كثيراً من الحكايات الشعبية لابد وأنها تعود إلى زمن أقرب كثيراً وهذه بديهية، ولابد أن الأخوين جريم كانا بالطبع يدركانها. فنظريتهما الهندو اوربية لاتكون مقنعة إلا عند تطبيقها فقط على عدد محدد من الحكايات، وخاصة الحكايات الخيالية «الفانتازية»، والتي تحمل تشابهاً سمعياً مع الأساطير. أما وأن هذه النظرية لا تضع تمييزاً واضحاً وكافياً بين الأنساق المختلفة للحكايات الشعبية، فإن هذا يرجع إلى حقيقة أن المصطلح Terminology لم يكن قد تطور بعد بشكل كاف.

والتحفظ الثاني : يتعلق بالاستعارات التراثية من الشعوب الأخرى. فالأخوان جريم كانا يميلان إلى إنكار إمكانية الاستعارات، فيما عدا حالات خاصة (استثنائية) جداً. وهذه المقاومة القوية للاستعارات ربما أمكن إثباتها جالاً بشكل كاف. فهي تظهر في قصة «الأخوين»[١٠] التي دونت في مصر القديمة حوالي ١٣٠٠ قبل الميلاد. وهذه الحكاية المهمة كانت قد جمعت من حكاية هندو فارسية وأضيفت إلى شبيهة لها في بلاد بونت مع بعض العناصر والإضافات الخاصة المصرية، ولكنها في كليتها لا تنتمي إلى التراث الشعبي المصري.

إن القصتين المتحصتين هنا لازالتا حتى الآن موجودتان كقصتين شعبيتين منفصلتين: إحداهما في اسيا الغربية والثانية في البلاد السلافية أو البلاد المتأثرة بها، وبرغم أن لهما تاريخاً طويلاً جداً فإنهما لم تنتشرا بعيداً عن منطقة الثقافة السلافية، حتى لو كان هناك تدوين أو تدوينان، فإن من الواضح تماماً أنهما جاءتا بواسطة مهاجرين قادمين من الشرق. وهذا ينبئنا بالكثير في اتجاه الرأي الذي يرى أن الاستعارات من الغرباء (الأجانب) عن طريق التراث الشفهي يكون محاطاً بمعوقات شديدة. ومع ذلك، فإن هناك أمثلة (حالات) واضحة للاستعارات من شعوب أجنبية (غريبة) تماماً. ومن ذلك أن حكاية الأبناء الروهيين للحيوان وطعامهم السحري (Aa 552 B) قد استعيرت من الإسكيمو إلى التراث الشعبي الدانمركي والنرويجي[١١]. وهي بالتأكيد ليست من الميراث الهندو أوربي القديم.

والتحفظ الثالث : يتأتى من حالة أن الشعوب الهندو اوربية قد استوعبت جزءاً من الشعوب غير الهندو أوربية، والتين اصبحوا بالتالي هندو متأوربين -Indo - European ized، ولكنهم ظلوا يحتفظون بتراثهم الخاص من الحكايات الشعبية، والأغلب أن الأمر كان كذلك في الواقع. فكل شعوب البحر المتوسط في غرب وجنوب أوربا كانوا من البداية مشفوعين على الشعوب الهندو اوربية المهاجرة إليهم، من ناحية أنهم كانوا حضارة مستقرة، وينبغي الافتراض أيضاً انهم كانت لهم مساهماتهم المهمة في قص الحكايات الشعبية التي حفظتها لنا الشعوب الهندو أوربية حتى يومنا هذا. ويوجد هناك عدد غير قليل من الحكايات التي تستقبل أو تتلقى بصعوبة في شمال الألب، ولكن من بينها حكايات مفضلة في جنوب أوربا. وكمثال على هذا، حكاية الثلاث برتقالات (Aa 408) والتي من المؤكد أنها دونت بواسطة «Ashiqmaen» في أوسلو. ومن المفترض أنها انتقلت إليه بواسطة مهاجر ما أو كتاب ما؛ ولكنها تتحدث عموماً عما لا يوجد في شمال الألب. وفيما يختص بهذا، هناك هدف هام للدراسات الخاصة بالحكايات الشعبية في المستقبل، ألا وهو تعيين الحدود بين تراث الحكايات الشعبية الهندو أوربية من ناحية، وبين تراث شعوب البحر الأبيض وتراث الشعوب الأخرى من ناحية ثانية. إذ لم تجر حتى الآن أية محاولات جادة لتوضيح هذه الحقائق. وعلى أية حال، فسوف أعرض مثالاً يوضح أغلب المشكلات الهامة.

إن حكاية الهروب السحري (Aa 313)[١٢] هي من أكثر الحكايات التي انتشرت بشكل فردي. وفي الواقع، فإن الحدث فيها يبدو وكأنه يلتقي مع الانتشار الواسع للثقافة الميجاليثيكية[١٣] (أي ذات المعمار الضخم)، ولذلك فهناك إمكانية كبيرة لتصنيفها كقصة ميجاليثيكية. والثقافة الميجاليثيكية تبدو وكأنها بدأت في الأصل في الشرق الأوسط وربما بين شعوب البحر المتوسط ثم انتشرت، عن طريق الاستعمار، عبر المحيط إلى الجزر والمناطق الساحلية في البحر المتوسط، وفي اتجاه الشمال بطول سواحل الأطلنطي حتى الجزر البريطانية، وإلى فرنسا وشمال ألمانيا والمناطق الساحلية الاسكندنافية، وربما أيضاً بطول ساحل المحيط الهندي لأجزاء من الهند وإلى اليابان وإلى جزر المحيط الهندي البعيدة مثل ساموا Samoa، وحتى ربما إلى أمريكا.

إن الشعوب الميجاليثيكية المستعمرة اندمجت في كل مكان مع السكان الأصليين للبلاد المستعمرة من قبلهم، وهكذا تتبعتهم بإصرار قصة الهروب السحري الغريبة في كل الاتجاهات. هذا الانتشار الفردي يفترض أن القصة التي نحن بصددها الآن قبل ٢٥٠٠ ق. م. مما يعطيها تاريخاً يمتد إلى ٤٥٠٠ عام على الأقل. ولا يجب أن نندهش كثيراً

لهذا القدم الشديد؛ حيث إن هذه القصة تدخل فى تأليف الإغريق (وربما ما قبل الإغريق) للأرجونوتس Argonauts[١٤] كجزء هام منها، وهو أمر يثبت أنها تواجدت فى أوربا قبل ٣٠٠٠ عام على الأقل. وهناك حالة شبيهة بعض الشيء ألا وهى حكاية الفتيات البجعات (Aa 400)[١٥]، والتى تتشابه كثيراً فى الإنشاء (التركيب) وفى كثير من العناصر العامة، وبوجه عام، لها نفس الانتشار الذى لحكاية الهروب من الغول، وفى عام ١٩١٩ عندما نشر هيلج هولستروم Helge Holmstrom كتابه «دراسات فى موتيفة الفتاة البجعة»، حاول تفسير الدورة الفردية الواسعة للحكاية بافتراض أن الهند - بموقعها المركزى بالنسبة إلى مواطن الانتشار الواسعة المختلفة - كانت هى الموطن الأصلى للحكاية. وقد كان الافتراض مفهوماً؛ حيث إن الزمن الذى كتبت فيه المقالة، لم يعط الدارسون - كقاعدة عامة - أى اعتبار للإرث ، بل رأوا كل مظهر من مظاهر الانتشار لأى حكاية كنتيجة للهجرة، أى الطبيعة الخاصة التى يمتلكون أفكاراً غامضة جداً عنها.

ولكن بما أنه ليس هناك شيء آخر يمكن استخلاصه من افتراض أن الهند يمكن أن تكون هى الموطن الأصلى للحكاية، فإنه من الأكثر معقولية أن نبحث عن التفسير، ليس فى هجرة الحكاية، بل فى التكوين الكولينيالى (الاستعمارى) الذى أنتجته الشعوب الميجاليتيكية داخل منطقة بهذا الامتداد الضخم.

إن الجزء الأخير من فرضية جريم، ألا وهو اشتقاق الحكايات الشعبية من أساطير العصور القديمة، كان طبيعياً جداً فى وقته؛ حيث أعطت الدراسات اللغوية فجأة للأساطير اهتماماً حديثاً، وعلماء لم يفهموا بعد الطبيعة الحقيقية لكل من الأسطورة والحكاية الشعبية. إن نظرية الأصل الأسطورى للحكاية الشعبية يجب وصفها بأنها خطأ مطلق، بالرغم من أنها كانت مفيدة فى زيادة الاهتمام بالحكايات الشعبية إلى درجات عالية، وساهمت فى تجميع الأنشطة، ولكن بسبب هذا الحافز القوى كان يمكن لكمٍّ الحكايات الشعبية المدون أن يكون أقل، ولو قليلاً عما هو عليه الآن، وكانت إمكانية وصول الدارسين إلى نتائج طيبة ستصبح أكثر محدودية.

وإذا كانت نظرية الأصل الأسطورى للحكاية الشعبية قد أتت ببعض النتائج الطيبة، فيجب ألا نتعامى عن حقيقة أن زيفها قاد علماء القرن التاسع عشر إلى تضليل شديد. فهى لم تدرك بشكل دقيق ماهية الأسطورة، بسبب - ضمن أسباب أخرى عديدة - أن المعتقدات الشعبية، وأيضاً قصص الأبطال Sagns، لم تدرس، وهو الشرط الضرورى لبحث الأسطورة بحثاً علمياً. فقد خُدع الدارسون بالتفسير التبريرى (Apol-ogetic) للأسطورة كرموز للعناصر والظواهر الطبيعية، ذلك التفسير الذى قدمه الفلاسفة الإغريق القدماء، الذين حاولوا أن يبرروا ما وجدوه - فى كثير من الأساطير الإغريقية - كريهاً من وجهة نظر الدين والأخلاق. هذه الأفكار من قبل الفلاسفة الإغريق فهمت فى القرن التاسع عشر على أنها ترجمة للمعنى الحقيقى للأسطورة، وبالتالى أقحم العلماء هذا النوع من التفسير الرمزى على الحكايات الشعبية والأساطير بدلاً من دراسة عادات الإنسان الفعلية فى التفكير. وعندما أدركوا - بعد وقت طويل - أن أكثر التفسيرات الرمزية اختلافاً ربما كان لها جميعاً نفس الحق فى الارتباط وتفسير العنصر نفسه فى الأسطورة أو الحكاية الشعبية، فقد تحققوا من أن كل الإجراء (التفسيرى) خاطىء. ولذلك فقدت كل دراسة الأسطورة سمعتها السابقة، ولم تجد بعد مكانها المناسب فى العلم. ولقد قاد الفشل إلى استدلال زائف (أو نتيجة زائفة) مؤداه أن الأساطير ليس لها قيمة علمية. وفى الواقع فإن هذا الكلام لغو وعبث، لأن الأساطير تشكل جزءاً جوهرياً من أى دين، وبالتالى فإن الدراسة الوافية لعلم الأسطورة هى جزء طبيعى لعلم مناسب للدين.

لقد جاء الإنجاز الهام التالى فى حقل الحكايات الشعبية من قبل تيودور بنفى Theodor Benfey عالم الهنديات، الذى نشر فى عام ١٨٥٩ اكتشافه الهام القائل بأن البانشا تانترا Panchatantra (مجموعة الحكايات الهندية القديمة) قد وصلت أوربا بالفعل فى العصور الوسطى عن طريق الترجمة من السنسكريتية إلى فارسية العصور الوسطى، بالإضافة إلى السوريانية والعبرية، وأخيراً إلى اللغات الدارجة الأوربية. وبالتالى فقد أقر بوجود تأثير ثقافى من الشرق على أوربا العصور الوسطى، وهو التأثير الذى لم يكن مرتبطاً (محصوراً) بترجمة البانشا تانترا، لكنه (أى التأثير) أظهر نفسه أيضاً فى نقل كتب الشعوب المماثلة إلى اللاتينية واللغات الأوربية الأخرى.

وبالبدء من هذه الحقيقة، استخلص بنفى قياساً جريئاً وزائفاً فى الوقت نفسه: كل حكاياتنا الشعبية فيما عدا قصص الحيوانات، كما أعلن، قد أُلفت فى الهند فى العصور التاريخية، وبالتحديد فى القرون التى أعقبت ظهور بوذا Buddha مباشرة. وفيما بعد هاجرت (أى الحكايات) إلى

أوربا؛ جزء عن طريق الأدب وجزء عن طريق التراث الشفهى. وقد اعتبر أن بداية هجرة الحكايات هذه ربما يرجع إلى وقت حملة الإسكندر إلى الهند ولكن ربما كان العرب هم الوسيط أثناء فترة الحروب الصليبية، وربما أيضاً عن طريق الغزو المغولى لروسيا، ومن هنا جاء التيار الرئيسى للحكايات الهندية التى تدفقت على أوربا. لقد أدرك بنفى نفسه أن كل هذا كان مجرد افتراضات ينطلق فى البحث على أساسها، وأنه يجب إثبات النظرية بفحص كل حكاية شعبية منفصلة. وعلى أية حال، فقد كانت الأخطاء فى النظرية واضحة تماماً.

ومن البديهى أنه لا يمكن أن نستخلص قياساً من هجرة مجموعة حكايات أدبية من الهند إلى أوربا عن طريق ترجمة الأدب إلى تراث شفهى، لأن الأخير (الشفهى) يخضع لقوانينه الخاصة المختلفة كلية عن تلك التى تحكم الأدب المكتوب. إن إمكانية انتشار تراث شفهى عن طريق شحاذين جوالين بوذيين أو مسيحيين لا يمكن استبعادها كلية فى حالات خاصة، لكن توجد هنا مسافة واسعة جداً بين إمكانية واحتمالية وواقع حقيقى، خاصة إذا ما طُلب تطبيق ذلك على كل الحكايات الشعبية. فالشحاذون لا نفع لهم فى الحكايات الخيالية، وبالتالى فلن يقوموا بترويجها. ولم يفطن بنفى إلى أن فرضيته الجريئة كانت خاطئة كلياً بسبب - ضمن أسباب أخرى - حقيقة أن الحكايات الشعبية فى زمنه لم تكن بعد قد جُمعت بقدر كاف. ولهذا السبب وحده لم يستطع أن يمتلك نظرة شاملة تعتمد على قدر كبير من الحكايات، سواء فى أوربا أو فى الهند، بعيداً عن المجموعات الأدبية المعروفة له فلم تكن النظرة الشاملة ممكنة حتى وقتنا، ولذا ينبغى توجيه الشكر للعمل التدوينى المثابر والدؤوب الذى قام به علماء مثل رينهولد كوهلر Reinhold Kohler ويوهانس بولت Johannes Bolt، وسڤيند جروند فيج Svend Grundvig، وفيلبرج H. F. Feilberg وآنتى آرنى Antti Aarne، وستيث طومسون Stith Thampson وألبرت ويسيلسكى Albert wesselski. وبرغم ذلك، فقليلون فقط هم الذين سمحوا لأنفسهم بأن يحصلوا على مثل هذه النظرة الشاملة.

وإذا مادرسنا البانشا تانترا وقارناها بطرز آرنى - طومسون للحكايات الشعبية، فلا يمكن أن تفلت منا ملاحظة أن هناك عالمين مختلفين تماماً، وفهرست طرز الحكايات الموجود لدى آرنى وطومسون غير كامل، لكن هناك ما يزيد على الألف حكاية مختلفة بما يمثل مخزون الحكايات الشعبية الأوربية تمثيلاً تاماً. وقليل جداً من هذه الحكايات، وبالكاد ست حكايات (وبالتحديد ثلاث حكايات للحيوانات وثلاث حكايات هزلية) موجودة بين حوالى تسعين حكاية فى الـ تانترا. وبعض هذه الحكايات الست يبدو بالكاد وقد فى أوربا؛ حيث إنها استعارت بوضوح بعض الأدوات انزلقت عرضاً من الكتب، ولا يمكن القول، حقيقة، أنها جذور فى التراث الأوربى.

وكتاب الشاب Chapbook، «الأبطال الأسطور السبعة»، هو من أصل شرقى، لدرجة أن إطار القصة، و حكايات مأخوذة بالفعل من المجموعة الشرقية المماثلة تعتبر مشتقة من أصل هندى، لم يصل إلى معارفنا الإحدى عشرة حكاية الأخرى الموجودة فى كتاب الش فهى مأخوذة من التراث الأوربى؛ لكنها مفقودة فى الكتا الشرقية للكتاب نفسه(١٦).

فى التراث الشفاهى الهندى هناك عدد قليل فقط الحكايات التى تتشابه تقريباً، وربما تتماثل، مع النما الأوربية، وبالتالى فمن الواضح بالفعل، فى المقارنة بنما الحكايات الموجودة فى آسيا وفى أوربا على التوالى هجرة كبيرة للحكايات الشعبية من الشرق إلى أوربا هو خارج البحث، وأن حالات التطابق القليلة لا تثبت بنفسها الهند هى المرسلة وأوربا هى المستقبلة، بمعزل عن بعض الحالات القليلة؛ حيث يكون الموضوع هو موضوع استعار مأخوذة مباشرة من الأدب المكتوب. وأن يغامر بنفى Benfey بتقديمه نظريته عن الأصل الهندى لكل الحكايات الشعبية الأوربية، فهذا يرجع - جزئياً - إلى حقيقة أنها لم تكن له ولا يستطيع أن يمتلك رؤية شاملة للقصص الأوربية فى تراثها الحكاية الشفهية. ولم يكن ليستطيع أن يعرف أن سلسلة كاملة من الحكايات الأوربية تُرجع الآن - على وجه التأكيد إلى فترة سابقة كثيراً على ظهور البوذية، أو على الاتصال بين الهند وأوربا الذى اعتبره عاملاً حاسماً. ومن الواضح أن دراسة الحكاية الشعبية المبنية على مثل هذه الفرضية الخاطئة كفرضية بنفى الهندية لم تستطع أن تدفع البحث إلى أى تقدم ملموس.

وهناك أخطاء أخرى أضيفت إلى الصعوبات. ففى عصر بنفى لم يتعلم الدارسون أن يميزوا بوضوح بين النماذج المحددة بدقة للحكاية الشعبية. لقد أعلن بنفى أن فرضيته سوف تختبر فى حالة إذا ما استدعت كل حكاية منفصلة عقد مقارنات بين الحكايات الأوربية والأخرى الهندية، وإذا ما وجد فقط بعض التشابه، فإن الأصل الهندى يعتبر هو الأصل. وعندما بدأ بنفى بنفسه فى فحص بعض الحكايا

كحكاية المساعدين الغرباء (Aa 513) جمع معاً - وكتنويعات على حكاية واحدة بذاتها - عدة حكايات مختلفة، ودون أى علاقات متبادلة بينهما، بل إنها تنتمى إلى أنساق متباينة تماماً، وذلك، لأنها فقط، احتوت على شخصيات ذات صفات غريبة، والتى حتى لم تكن - أى الصفات - نفسها فى النماذج المقارنة. ولقد اشتق بعض علماء المدرسة الهندية من قصة بى الباتشاتانترا عن أسد وثور فى صداقة حميمة ويستطيع ابن آوى أن يغرقهما ويحرضهما على بعضهما بفرية - شيطانية - اشتقوا منها حكاية المرأة العجوز، صانعة المشاكل (المحرضة) فى بعض الحكايات السويدية المتنوعة المسماة كيتاجرا Kitta Groa والتى تستطيع أن تفرق بين زوج وزوجه لم يستطع الشيطان أن يفرقهما (A a 1353)[١٧]. والحكايتان مختلفتان فيما يختص بتوزيع الأدوار والتفاصيل ولكنهما قائمتان على حقيقة أنه من الممكن أن تفرق بين الأصدقاء بالكذب. هذه الطريقة فى إثارة الشجار أو الخصام استُخدمت عدداً لامتناهى من المرات فى الحياه الحقيقية دون أن يضطر الدساس أو الشرير أن يتعلمها من حكاية أو أخرى. وهذا النوع من المكائد كان قادراً فى كل مكان على إيجاد نفس النتائج أو التأثيرات، وربما لذلك ألفت حولها قصص مستقلة تماماً فى بلدان مختلفة. إن عبثية اشتقاق حكاية المرأة العجوز كدساسة من الحكاية الهندية عن الأسد والثور وابن آوى يبدو - بين أشياء أخرى - فى حقيقة أن الأخيرة (أى الهندية) حكاية أدبية واضحة، حيث أعيدت فيها صياغة الأمور الإنسانية فى حكاية خرافية حيوانية بشكل متعمد، وكما حدث فى حكايات أخرى مختلفة فى الباتشاتانترا. ومن المؤكد أن الذى ألف حكاية الأسد والثور وابن آوى كان عارفاً بقصص ذات شخوص إنسانية مثل تلك التى فى طراز Aa 1353، ولذا فإن هناك نماذج مختلفة لهذه القصص فى الهند وبلاد أخرى، وربما هى حكايات مستقلة عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى، فإن ما هو حقيقى فى هذه الحالة هو أن هذه الحكاية قد انتشرت بواسطة الواعظين الذين تعلموها من مجموعات الأمثلة الوعظية، وبعضها كان مشتقاً من الشرق وبعضها من الهند. ولكننا فى مثل هذه الحالات لن نؤكد بشدة على أن الهند هى بلد الأصل. فاليهود والعرب كانوا على الأقل مؤلفين جيدين للأمثلة، وحكاية المرأة العجوز كدسّاسة فى صيغتها الأوربية لا تبدو معروفة فى الشرق أبعد من منطقة العرب، وليس هناك فرصة للبحث عن بلد الأصل أبعد من ذلك.

وهكذا، فقد كانت المدرسة الهندية تمتلك من البداية كلاً من: رؤية غير كافية للمادة التى نظّروا لها، ومنهج غير كفء. ورغم ذلك، فليس هناك شك فى أنهم قدموا خدمة للعلم. إذ إنهم قد ساهموا بقدر غير قليل فى تعليم الدارسين كيف يميزون بين الأساطير والحكايات، وهكذا كانوا فعالين فى وضع نهاية للأخطاء التى كانت سائدة عن الأساطير فى الوقت ما بين جريم وبنفى. فعالم مثل رينهولد كوهلر Rein-hold Kohler، الذى وافق بلا تحفظ - فى البداية - على نظرية بنفى، كان هو الذى أدرك بسرعة عيوب هذه المدرسة. ولذلك فقد غير نشاطه فوراً إلى العمل التسجيلى (التدوينى) فقط، والذى من خلاله وضع الأساس الهام لنظرة أكثر شمولية. وبعض اللغويين الذين لم يتعمقوا فى دراسات الحكاية الشعبية تمسكوا - بجمود - بنظرية الأصل الشرقى للحكايات بسبب جهلهم بالمخزون الأوربى من النماذج. وهكذا أصبحوا متأكدين، فى رؤيتهم، من أن جزءاً معتبراً من المادة موجود فى مجموعات الأمثلة الوعظية الخاصة بالقرون الوسطى، ومن المحتمل أن مادة الحكاية الشعبية التى اهتموا بها فقط هى بالفعل شرقية.

ولكن هذا لا ينطبق على كل علماء اللغة (الفيلولوجيين). ففى دراسته المشهودة عن الفابولات Fabliaux، التى كانت ذائعة فى العصور الوسطى، أكد جوزيف بيديه Joseph Bé-dier[١٨]، العالم الفيلولوجى الفرنسى المميز، أن الجزء الأعظم من الفابولات الفرنسية لا نظير له فى كل أدب الحكايات الشرقية، وأن تلك التى لها نظير فى الحكايات الشرقية كانت أفضل فى صيغتها الفرنسية عنها فى الشرقية. وقد كان يميل للإبقاء على هذا النوع من الفابولات الهزلية فرنسى الأصل، مع أنه يعترف بأنه لا يمكن إثبات ذلك على نحو حاسم، وأن نفس النمط من الحكاية يمكن أن يظهر على نحو أصيل ومستقل فى أى مكان.

ولقد ناقش الأنثروبولوجيون البريطانيون وجهة النظر هذه أيضاً.

ولابد من الاعتراف، إلى حد ما، بصواب أن الفكرة الواحدة والموضوع ذاته ربما يؤديان إلى تأليف سردى متشابه بين الشعوب المختلفة. وهى إمكانية لابد وأن تكون موجودة فى ذهن الدارس. ومع ذلك فإن فكرة أن قصتين بموتيفات Motifs فردية أو ذاتية للغاية يمكن أن تؤلفا على نحو مستقل فى أنحاء مختلفة من العالم هى فكرة عبثية. ويمكننى هنا أن أحيل إلى المثال المذكور سابقاً عن الثور والأسد وابن آوى من ناحية، والمرأة العجوز كصانعة للمكائد من ناحية أخرى. فالاتفاق بين القصتين يتأتى من العنصر

الإنسانى العالمى، وهو أن الصداقة أو الحب يمكن أن ينتهى بكذبة أو مكيدة مرتبة من دسّاس. ومن ناحية أخرى، فإن الحبكة القوية للقصة الثانية، مع نوع من التنافس بين الشيطان والمرأة الشريرة على من يستطيع أن يبذر بذور الفرقة والشقاق بين الزوج وزوجه، هى ابتكار فردى، بحيث إن هذه القصة ستكون ملائمة لافتراض علاقة تراثية بين كل التنويعات التى لديها نفس المضمون. وهذا يبدو قوياً أكثر عندما تم إغواء الزوجة لتقص بعض شعرات من لحية زوجها عند العنق، أثناء قيلولته، للتأكد من حبه، بينما أدخل فى روع الزوج أن زوجه وعدت بقطع رقبته فى هذا اليوم. وكل التنويعات التى لها نفس المحتوى لابد وأن يكون أصلها واحد، وأينما وجدت فى أوربا، فهى فى الغالب اشتقت مباشرة - بدرجة أو بأخرى - من الأمثلة الوعظية.

إن أهمية هجوم بيديه Bédier على النظرية الهندية يتأتى كثيراً من نتائج فحصه لها. فهو لم يتوصل إلى نتيجة ثابتة ومستقرة. ومع الوسيلة الأحسن التى يمتلكها علماء اليوم للوصول إلى المادة المهيأة لهم، فإن إعادة فحص الحكايات الخرافية، ربما يعطى نتائج مختلفة تماماً. ومع ذلك، فقد كان الشىء المهم، جزئياً، أنه أوجد شكوكاً لها ما يبررها فى فرضية لا أساس لها، وأنه قيد نفسه بمجموعة طبيعية محكومة بقوانين مختلفة من تلك التى تنطبق على مجموعات أخرى من الحكايات. وفى هذا الأمر الأخير حظيت الدراسة السابقة بعدم اهتمام فردى. ويمكننى أن أقول بالفعل عن جريم أنه استخدم التسمية العامة «حكاية Märchen» لكل التراث الشعبى، حتى عند التفكير فى حكايات الفانتازيا الخيالية فقط. وعلى أية حال، فقد قام «بنفى» بعزل حكايات الحيوانات كمجموعة مميزة، حيث وجدها مختلفة تماماً فى النوع عن كل الحكايات الشعبية الأخرى، واعتبر - لكل الأسباب غير الكافية - أن هذه المجموعة نشأت فى اليونان وليس فى الهند؛ حيث كانت قصص الحيوانات وفيرة. ولكنه - من ناحية أخرى - حين تعامل مع الباقى من كل المجموعات المختلفة بطريقة جزافية، فقد كان ذلك خطأً حقيقياً. أما «بيديه» فقد تكلم فقط عن الفابولات الهزلية، حتى ولو اعتقد أن الأصل المستقل لنفس الحكاية بين الشعوب المختلفة يمكن تطبيقه على مجموعات الحكايات الأخرى بنفس الطريقة. وعلى أية حال، فقد كانت مساهمته تحذيراً جاداً من طرح فرضيات دون تفكير، أو من جانب واحد، فى شىء متعدد الجوانب فى كل ناحية مثل الحكاية الشعبية. ومع ذلك، وفى الوقت نفسه فقد منع شكه - فى إمكانية الحصول على نتائج معينة - الدارسين من الاستمرار فى دراسات الحكاية الشعبية، وربما كان هذا هو السبب فى قلة ما أنجز فى فرنسا فى حقل أبحاث الحكاية الشعبية منذ دراسته.

أما الخطوة التالية للأمام فى بحث الحكاية الشعبية، فقد قطعها كارل كرون Karl Krohn مؤرخ الأدب الفنلندى. وقد تعلم من أبيه يوليوس كرون Julius Krohn المنهج الجغرافى الذى طبق فيما بعد على دورة كاليفالا Kalevala - Cycle ونفع نفسه بها فى رسالته التى فحص فيها قصص الحيوان، عن الدب أو الذئب الذى يصطاد السمك بذيله من خلال حفرة فى الثلج[١٩]، وقد كانت أول رسالة علمية فى الحكاية الشعبية تنفذ بمنهج علمى حذر. لقد استهدف كرون - بقدر الإمكان - مقارنة تنويعات الحكاية، بل إن كل عنصر صار موضوعاً لفحص نقدى عن قرب. وبالفحص الإحصائى والسيكولوجى لكل التنويعات المتعددة فى جغرافية حدوثها (فى موقع حدوثها)، حاول كرون أن يعيد بناء الصيغة الأصلية للحكاية وأن يحدد موطنها، والذى عَينه بأنه فى شمال أوربا، لا الهند ولا اليونان كما تخيل «بنفى». وأعلن كرون، أيضاً، أن أى شعب يمكنه إنتاج الحكايات الشعبية.

لقد كانت رسالة كارل كرون علامة فارقة فى تاريخ بحث الحكاية الشعبية، مَدخلاً نظاماً صارماً للمرة الأولى. ولقد أوضح كذلك تفصيلات العمل الدقيقة التى ينبغى إجراؤها (تطبيقها) على الحكاية الشعبية قبل أن يكون ممكناً قول أى شىء مؤكد عن موطنها الأصلى، وأن ما هو حقيقى لحكاية واحدة، يمكن ألا يكون ذا حيثية لتطبيقه كبديهية لكل الحكايات الشعبية، ولذا، فقد كان عمله استدعاءً عاجلاً للرزانة العلمية. ولقد فكر أصلاً فى التعامل مع كل قصص الدببة والذئاب والثعالب؛ لكن اضطراره للتراجع بسبب الوقت والمجال أتاح له نظرة عامة أوسع على مادة متجانسة، مما كان فرصة عظيمة له فى إعداد المادة علمياً.

وما كان مطلوباً من كارل كرون، فى تعامله مع قصص حيواناته، هو نفاذ البصيرة إلى القوانين التى تحكم نوع المادة التى يتعامل معها، والتى هى مطلب أولى (مسبق) لأى بحث علمى. والاحتياج لمثل هذه البصيرة الثاقبة كان أكثر طبيعية فى زمنه. ولم يكن العمل الذى بُذِلَ - حتى الآن - على الحكايات الشعبية شاملاً بدرجة كافية للدارسين حتى يكونوا قادرين على عمل الملاحظات المطلوبة بمنهج العلم المهتم بأصل وتطور واستعمال وانتشار الحكايات المختلفة. ولذلك فقد كان واضحاً أن على كرون أن يسد الفراغات فى المعرفة

الخاصة بالحكايات حتى ذلك الحين، ثم يتعامل مع الفرضيات التى لم تختبر بعد.

وحتى فى رسالته عن الدب (الذئب) والثعلب، فقد قادته مثل هذه الفرضية إلى إنكار ما هو واضح بالفعل من المادة. ففى عنوان الرسالة، وضع الذئب بين قوسين، وذلك لإنه اعتبر أن الدب هو الذى ينتمى للحكاية فى الأصل، وأن الذئب ربما جاء فى بعض التنويعات بدلاً من الدب على سبيل الخطأ. والحقيقة هى أن كل مادة العصور الوسطى دائماً ماجعلت الذئب يظهر كعدو للثعلب الذى يخدعه ويجعله يصطاد السمك بذيله؛ وهو ما ينطبق على كل المواد الروسية والألمانية والبريطانية والفرنسية. وإنما فى اسكندنافيا وفنلندا فقط يأخذ الدب مكان الذئب. ومع ذلك فإن كرون يعتبر أن هذه هى الفكرة الأصلية، لأنه بهذه الطريقة يمكن الحصول على شرح تبريرى لتفسير حقيقة أن الدب لا ذيل له. وقد اعتقد أن هذا هو السبب الأصلى فى تفسير وجود الحكاية من الأصل. فقد أنكر هنا أن الشروح التبريرية لأشكال الحيوانات تكون فى الأغلب هزلية، وأنها غالباً ما توضع فى سياق بحيث تكون ثابتة بشكل قاطع. فمثلاً، أن يفقد حيوان ذيله لكى يبدو فشله التام واضحاً، ليس عنصراً نادراً جداً. فهناك حكايات عديدة عن حيوانات مثل الثعالب وبنات آوى والذئاب التى تفقد ذيولها بحادثة ما، لكن ليس هناك أدنى فرصة لافتراض أن الحكاية موضوع النقاش هى فى الأصل عن حيوانات مخلوقة بلا ذيول من أجل تبرير هذه البنية الجسدية. وهناك كل الأسباب التى تستدعى افتراض أن التغير السلالى الفجائى فى الحكاية إنما هو ميل من الحكّاء الهزلى إلى جعل التناقض (المفارقة) بين الحيوان القوى والمخادع أقوى تأثيراً من تلك التى بين الذئب والثعلب، ولكى يحصل فى الوقت نفسه على تفسير مضحك لحقيقة أن الدب بلا ذيل. وهذا التغير السلالى فى الحكاية من الذئب إلى الدب حاز السيادة فى المنطقة الفنلندية ـ الاسكندنافية، لكى يصبح النمط المتكيف الوحيد السائد للحكاية هناك. وإذا كان الموتيف motif التبريرى قد أصبح العنصر الأصلى، فإن حقيقة أنه لم يبق فى أى مكان خارج المنطقة الاسكندنافية تصبح غير مفهومة.

لم يستمر كارل كرون فى دراساته عن الحكاية الشعبية، لكنه التزم فقط بمتابعة استمرار دراسات والده على الكاليڤالا Kalevala. ومع ذلك فقد أقام أسلوباً، من خلال تلميذه أنتى آرنى Antti Aarne، الذى طبق ذات المنهج على مجموعة من الرسالات العلمية العميقة الشاملة فى الحكايات الشعبية.

وقد كان إنجازه الرئيسى هو «تقنيات النظم فى نمط الحكاية الشعبية»، والذى عُدِّل ووُسِّع فى عمل آرنى ـ طومسون «طرز الحكايات الشعبية»، وهو عمل ذو قيمة فائقة فى تدوين وتصنيف طرز الحكاية الشعبية. وهذه القائمة من الطرز هى تصنيف منهجى يجعل من الممكن ـ عند تصنيف مجموعة من الحكايات ـ أن تقتبس فقط أو تستشهد بالرقم المنهجى لكل حكاية، وهى أهم دليل إرشادى لمساعدة الدارس.

إن نقاط الضعف فى منهج دراسات الحكاية الشعبية الذى أنشأه كرون وآرنى تشكل ـ كما تم التوضيح من قبل ـ فى الظروف التى كانت فيها حياة وقوانين الحكاية الشعبية لم تستكشف بعد على نحو كاف. ونقاط الضعف المعرفية فى هذه الموضوعات تحتم تغييرها بافتراضات عملية أثبتت زيفها فيما بعد. ووجهة النظر القائلة بالتوارث ـ وهى ضرورية ـ والتى ترى أن الحكايات فى الواقع لم تنتشر فقط فى الخارج، لكنها أيضاً انتقلت بالإرث خلال آلاف السنين، وجهة النظر هذه اختفت تماماً من الأذهان، بينما أصبح مفهوم الهجرة الذى أدخله «بنفى» هو وجهة النظر الوحيدة السائدة. ولابد من اعتبار هذا كنتيجة خطيرة للعقلية الأحادية.

وقد قاد المصطلح الخاص «التراث الشعبى» ـ فى أزمان سابقة ـ إلى الفكرة الرومانسية الخاطئة القائلة بأن هذا التراث ينتمى إلى الشعب بكليته، والذى تم تصوره، وكأنه يتكون فقط من مؤلفى الحكايات. وهذه الفكرة الخاطئة من المفترض، أو ينبغى، أن ترتكز عليها ـ بدرجة أو بأخرى ـ فكرة كرون وآرنى عن كيفية هجرة الحكاية. ولقد نفعا أنفسهما بتصورين لتوضيح هذه الرؤية: التصور الأول هو أن الحكاية تنتشر مثل الدوائر على سطح الماء الهادىء عند إلقاء حجر فيه. والتصور الآخر هو أن الهجرة تتدفق مثل تيار. ومن الواضح أن كلا التصورين خاطىء، فهما مؤسسان على افتراض غير صحيح بأن كل شخص يسمع حكاية سوف يحملها للآخرين. وفى الحقيقة، إن انتشار الحكاية غير منهجى أو غير منظم إلى حد كبير. وعدد صغير جداً، فقط، من الحاملين الفاعلين (الإيجابيين) للتراث يتمتعون بذاكرة قوية وخيال خصب وقُوى سرد تنقل الحكايات. والتساؤل، فقط، حول من حكى لهم. وبين مستمعيهم هناك نسبة ضئيلة، فقط، من القادرين على إعادة تجميع حكاية من أجل أن يحكوها، ونسبة أقل ممن يفعلون ذلك فعلاً. فمعظم هؤلاء الذين سمعوا حكاية وقادرين على تذكرها يظلون حاملين سلبيين للتراث، وهم مهمين لاستمرار حياة الحكاية

بسبب اهتمامهم بسماعها تُحكى مرة أخرى، حيث يظهرون الحامل الإيجابى للتراث - حكاء التراث Traditor - كحكّاء أو قاص Narrator جيد، ويطلبون منه أن يحكى. ولكى تنتقل حكاية من موطن الحكّاء (القاص) إلى مكان آخر، فينبغى، ليس فقط أن ينتقل بعض الإيجابيين إلى المكان الجديد، بل إن يبقوا فيه مدة كافية لتدريب حكّاء للتراث Traditor جديد. وهذا النوع من الانتقال يتواجد فى أكثر الأنواع بعدًا عن المنهجية، حيث لا يخضع لأى قاعدة، وليس لديه أدنى تشابه مع نظرية الحلقات التى تنتشر فوق سطح الماء.

ومن فرضيته الخاطئة، تلك القائلة بانتشار الحكايات مثل حلقات فوق الماء، استنتج كارل كرون أنه إذا وجد تراث فى مكانين (أ) و(ب)، فلابد أن يوجد أيضاً فى كل المنطقة الواقعة بينهما. والاستدلال مستخلص على نحو صحيح، ومع ذلك فهو خاطىء؛ لأن كل المقدمات خاطئة. فعندما أعلن اكسل أولريك Axel Olrik أن الأسطورة القوقازية عن العملاق المقيد Fettered Giant قد انتقلت إلى الشمال من منطقة القوطيين Goths على البحر الأسود عن طريق زيارة القوطيين لموطنهم الشمالى القديم، اعترض كرون على هذه النتيجة، لأن أسطورة العملاق المقيد لابد، حينئذ، وأن تكون قد حدثت فى كل المنطقة المحيطة بروسيا. ولأنها لم توجد هناك قط، فإن انتقالها من منطقة القوقاز إلى الشمال يصبح غير ممكن.

إن أى شخص يعرف أى شىء عن حياة التراث الحقيقية سيكون قادراً بسهولة على أن يثبت خطأ هذا الاستدلال. فالقوطى الراحل، الصاعد فى وديان روسيا - بالرغم من أنه كان فى الواقع مضطراً للسفر على شواطىء المتوسط حول أوربا - لم يكن محتاجاً طوال الرحلة كلها لأن يحفظ فى ذاكرته ما يسمعه من تراث. وربما لم يكن مضطراً للاحتكاك بالشعوب مالكة الأراضى التى يمر بها، بل إنهم أيضاً لديهم لغة لا يعرفها. وحتى إذا تم تبادل الحديث بواسطة مترجم أو بواسطه إشارة، فإنه لابد وأن يكون حديثاً للحصول على المعلومات الضرورية عن الطريق، أو عن تلك الأشياء التى يحتاج أن يحصل عليها عن طريق المقايضة. ومن المؤكد أنه لن يضع فى رأسه أن يزيد مخزونه من الحكايات أو قصص الأبطال أثناء هذه الإجراءات. وحتى إذا حدث فى مناسبات قليلة، فالأغلب أنه سيكون شيئاً قليل الأهمية لمستمعيه، وبالتالى فلن تعيش الحكاية هناك. وحيث إن المسافر لن تكون له حاجة لاستعمال قصصه التراثية فى طريقه، وليس لديه فرصة ليحكى، فالأغلب أن الفرصة ستأتيه عند وصوله إلى الشمال. إنه القادم من بعيد، ولذا فسوف يكون م الاهتمام فى الأعياد والتجمعات الأخرى. فسوف يطلب أن يحكى عن كل أنواع الأشياء ، وسوف تظهر فر وبتلقائية فرص للحكى، ويحدث انتقال الأسطورة العملاق المقيد حتى لوكى Loki المنتمى لجنس العما ولكنه كان على علاقة طيبة بالآلهة حتى حدث الشقاق صعوبات.

وينبغى أن تكون التساؤلات المتعلقة بحاملى التر وفرص القص أو الحكى مشكلات من الدرجة الأولى بالن إلى البحث فى الحكاية الشعبية. وإذا تم تجاهلها وا الدارسون، بدلاً منها، فرضيات عملية غير أكيدة، فلابد تكون النتائج خاطئة بدرجة أو بأخرى. ومرة أخرى، فإن الأهمية القصوى أن نقيم التوازن الصحيح بين وجهات ال القائلة بالتوارث، وتلك القائلة بالانتشار.. بين تقليدية التر وصياغاته الجديدة.

وأعتقد أن وجهات النظر هذه واضحة بنفسها. عندما كتب آرنى مقالاته العلمية monographs، فإن أحداً يعارض مقارنة كرون مع الدوائر المنتشرة فوق المياه، رغم «بنفى» قد أدرك بالفعل أهمية العلاقات التاريخية، الشعوب. ولقد دعم كرون وجهة نظره بقوله: إن الحدود تشكل - فى رأيه - مقاومة لانتشار الحكايات الشعبية، سكان الحدود يكونون ذوى لغتين. وسكان الحدود هؤلاء يلعبون - مع ذلك - أى دور هام فى هذه الموضوعات لأن ع حاملى أو مستقبلى التراث بينهم ليس أعلى منه فى الأما الأخرى. فالدانمارك لها حدود واسعة مع ألمانيا، وفيها سك ذوو لغتين، لكن تأثير التراث الألمانى الذى نجده ف الدانمارك يرجع القليل منه إلى مسألة سكان الحدود ذو اللغتين، ويرجع أغلبه إلى المهاجرين الألمان، وإلى هؤ الدانماركيين الذين عادوا إلى بلادهم بعد إقامة طويلة ف ألمانيا. أما السويد، فلديها أيضاً حكايات شعبية من التراث الألمانى، وليس هناك دخل لسكان الحدود فيها، حيث إن تعزى بكاملها إلى المهاجرين الألمان أو السويديين الذ عادوا من ألمانيا إلى وطنهم. وفى كلتا الحالتين، ربما كا التأثير الألمانى يرجع أيضاً - وعلى نحو طبيعى - إ الحكايات التى ترجمت فى كتب الأطفال وكتب الشباب، وه الإمكانية التى ينبغى أن توضع فى الاعتبار فى أى مكان.

والاستعارة metaphor الأخرى، التى استعملها كار كرون لتوضيح طريقة انتشار الحكايات الشعبية، كانت م

التيار الذى يتدفق فى اتجاه محدد. وأعتقد أنه أخذها - فى الأغلب - من المدرسة الهندية. ولقد كان عمله الأول - فى الواقع - موجهاً ضد التفكير الأحادى للمدرسة الهندية. لكن تأثر التراث بالشرق كان حقيقة لا يمكن الطعن فيها، وكذا حقيقة أن فرنسا أثرت فى أوربا، جداً، من خلال حكاياتها الخرافية، وبالتالى، فقد اعتبر هذه التأثيرات كتيارات ينبع جزء منها من الهند والآخر من فرنسا.

ولقد كان حرفياً فى استعارته هذه. فقد أوضح - كما أسلفنا - أن هناك تيارين من الحكايات الشعبية التراثية التقيا فى فنلندا، أحدهما من الشرق حيث ترك بصمة روسية على المخزون الكارليانى من الحكايات، والآخر من الغرب حيث ترك فى التراث الشعبى لغرب فنلندا صبغة سويدية. لقد قال لى إنه يبدو أن هذه الحقيقة Fact تقترح قانوناً: «حين يلتقى تياران تراثيان فسوف يختبر كل منهما الآخر».

ومع ذلك، فكل هذا التعليل يبقى قائماً على خطأ. فشرق فنلندا كان تحت السيطرة الروسية لمدة طويلة، ولم يتحد مع غرب فنلندا فى دوقية كبيرة إلا فى عام ١٨٠٩. ولم تكن تيارات التراث من الشرق ومن الغرب والعابرة فى مناطق الحدود ذات اللغتين هى التى تسببت فى تشكيل هاتين المنطقتين المختلفتين هكذا فى التراث. فالجزء الفنلندى الذى انتمى سياسياً للسويد مثل هذه المدة الطويلة، تم تزويده - فى ذلك الوقت - بكثير من الضباط والموظفين السويديين، والذين غالباً ما أحضروا معهم خدماً سويديى الجنسية. أما الجزء المنتمى سياسياً لروسيا فقد استقبل - بطريقة مشابهة - حراساً وموظفين روس. وبين هؤلاء السويديين والروس - الذين جاءوا إلى البلاد لأسباب سياسية - كان هناك كثير من حاملى تراث الحكايات الشعبية. وقد غرس هؤلاء تراث بلادهم من الحكايات الشعبية فى فنلندا. وطبقاً لذلك فإن قانون التيارات التى تلتقى يكون خاطئاً كلياً ومؤسساً على فرضية غير صحيحة.

وفرضية أخرى، أكثر طبيعية بالنسبة إلى المراحل الأولى للبحث فى الحكاية الشعبية، ألا وهى أن الصيغة الأصلية، للحكاية الشعبية ينبغى أن تكون الأكثر اكتمالاً والأحسن، وأيضاً، الأكثر منطقية. وهكذا، حيثما توجد الصيغة الأكثر أصولية، فسيكون هذا، أيضاً، هو الموطن الأصلى للحكاية. وأحسن الحكايات وأعظمها تكون هى الأكثر شعبية، وتعيش بسهولة أكثر. وبذلك يكون الدارسون قادرين على افتراض أن التنويعات غير الكاملة والفقيرة نسبياً هى نواتج الانحطاط. وقد كانت هذه هى وجهة نظرى عندما بذلت مجهوداتى الأولى فى مجال بحث الحكاية الشعبية. ومع ذلك فلم تكن وجهة النظر هذه مؤسسة على خبرة، بل على تخمين وحدس فقط. ومهما كانت هذه الحجة معقولة ظاهرياً إلا أنه لابد من وصفها بأنها فرضية غير صحيحة.

والحكايات الشعبية التى ألفت مع قصص الأبطال (أو على أساسها) كنقطة بدء هى حكايات غير قليلة، وحينئذ يكون الأصل - بالطبع - هو قصه البطل. وربما استمرت قصة البطل على طريقة الحكاية، وربما ابتدع مؤلفو حكايات عديدون امتدادات مختلفة كلياً لنفس القصة. وهناك أمثلة كثيرة على ذلك مثل الحكايات المتنوعة عن الميت الشكور Gratful Dead (Aa 505 - 508). ونواة الحكاية هى أن رجلاً يتكفل بدفن جثة لم تدفن. وأضيف إلى هذه النواة - فى مرحلة قصص الأبطال - حدث موازٍ يعتبر كجائزة للمعروف، والقصة Sagn موجودة بهذه الإضافة فى شيشرو De divinetian, 1, 21). لكن هناك مؤلفين متعددين للحكاية استمروا فى التأليف - انطلاقاً من القصة Sagn - جاعلين الميت الشكور يدخل فى خدمة الشاب الكريم - دون أن يكشف نفسه - ويساعده فى مناسبات عديدة، ولذلك ينجح فى أن يتزوج أميرة. ويمكننا أن نتخيل أن مؤلفى الحكاية العديدين كانت لديهم القصة Sagn، وهى فقط، التى كانت تحت تصرفهم؛ لكن ربما يكون واحد أو كثيرون منهم قد سمعوا حكاية كاملة وألفوا أخرى بنفس البداية. وإذا كان الأمر كذلك، فيمكن إذن اعتبار القصة الجديدة كتبديل فى النموذج، ولكن من الصعب تقرير ذلك على نحو أكيد فى حالتهم. ويوجد فى الشرق تبديل فى بداية حكاية الميت الشكور، فقد صيغت بحيث يفصل أمير بين ثعبان وضفدع، ولكن - لكى لا يفجع الثعبان فى طعامه الطبيعى - يعطيه قطعة من لحمه هو، وفيما بعد، حين يتحول الثعبان والضفدع إلى الهيئة الإنسانية يأتيان للأمير كخادمين ويساعدانه فى الحصول على الأميرة بنفس الطريقة الموجودة فى حكايات المساعد الميت.

والتشابه بين الافتتاحيتين كبير جداً، لدرجة أنهما لا يمكن أن يكونا مستقلتين إحداهما عن الأخرى. والصيغة الأخيرة المقتبسة لابد وأن تكون تغييراً فى افتتاحية حكاية المساعد الميت ولكنه تحول إلى قصص أخرى عن ثعبان وضفدع.

والتغيير mutation ظاهرة هامة جداً فى الحكايات، وليس من السهل دائماً أن تقرر أى حكاية - بين تلك

الحكايات العديدة المتغيرة عن حكاية واحدة - أنها الأقرب إلى الصيغة الأصلية. وربما يستبدل عنصر أصلى بتغيير جديد ما، لكن التغيير الجديد ربما يستسلم أيضاً للصيغة الأقدم، ويكون غير قادر على أن يعلن عن نفسه لحساب نفسه. وإذا كان العنصر شعبياً بوجه خاص، فإن هذه الحقيقة ربما تغرى العديد من الحكائين لتغييره بعدة طرق.

وكمثال على مثل هذا العنصر الذى يكون شعبياً فى موطنه، حيث يتواجد بعدة تبديلات عنصر الـ Hjayninganig المعروف جيداً للمتخصصين في اللغة والحضارة الألمانية. وهو عنصر مستعار من أيرلندا بواسطة شعراء اسكندنافياً القدماء، وخلال عصر الفايكنج كان هذا العنصر شعبياً فى الشمال، حيث كان مختلطاً بقصة بطل ألمانى، لكنهما اختفيا معاً، فيما بعد، من التراث الشعبى الشمالى. أما فى التراث الأيرلندى فلازال شائعاً حتى اليوم، وأصبح ملحقاً بالقصائد الشعبية الفنلندية Finm - Cycle. وهذا العنصر هو عن منافسة (مباراة) تتجدد دائماً؛ لأن ساحرة تعيد إحياء المحاربين الذين سقطوا فى المعركة فيشنون - فى اليوم التالى - حرباً على الغزاة، وتنتهى المباراة بواسطة بطل أجنبى لا يعود إلى بيته لكى يرتاح بعد النصر؛ ولكن يبقى فى ميدان المعركة انتظاراً للساحرة، ويقاوم سحرها المنوم ويقتلها، وهناك أيضاً تبديلات (تغييرات)، إحداها، على سبيل المثال، عن فنلندى يصل إلى بلد العمالقة، حيث عُيِّن قزماً فى بلاط الملك، ويلاحظ أن الملك متعب باستمرار، لأنه يتعين عليه أن ينازل - كل ليلة - عملاقاً لا يستهان به فى نزال فردى. فيذهب الفنلندى إلى القتال بدلاً منه، فيقهر العملاق ثم أباه، وأخيراً أمه التى كانت أسوأ الجميع. أما أى هذه التعديلات المتعددة هو الصيغة الرئيسية لهذه التيمة، فليس هناك أى شك فى أن أبسط صيغة وأقلها تعديلاً فى هذه الحالة - وأجرؤ على القول - هى الأكثر شيوعاً فى أيرلندا والأكثر أصولية.

ومثل آخر هو حكاية سندريللا. ويحكى سترابو كيف أن رادوبيس - الفتاة الجميلة في مصر - قد فجعت وهى تستحم بفقد حذائها، إذ خطفه أحد النسور وطار ليلقى به فى حجر الفرعون الذى قرر أن يتزوج الفتاة صاحبة الحذاء، ويجعل كل النساء يجربن الحذاء حتى يعثر على رادوبيس. وهذه واحدة من أقدم التسجيلات لحكاية سندريللا، ونحن نشعر بالمفاجأة لعدم وجود الفصل الخاص بحفل الأمير الذى رآها فيه وفتنته، وكيف فقدت حذاءها أثناء إسراعها للعودة إلى البيت. ونحن نتساءل ما إذا كانت هذه صيغة محرفة وناقصة أم لا؟ الأمر الأكثر منطقية أن تقع فى الحب مع شخص رأته عن أن تقع فى الحب مع شخص لم تره[٢٠] كما أن الفصل الخاص بالحفل غير موجود فى أقصى الهند أيضاً، حيث يحمل نسر الحذاء بعيداً ليسقطه فى حجر الملك، ولابد وأن نعتبر أن الصيغة الأبسط والأقل منطقية هى الصيغة الأصلية، وفيما بعد، فى مكان ما، طورها أحد مؤلفى الحكايات بإضافة الفصل الخاص بحفل الأمير، وهذا الفصل الإضافى ساد فى كل مكان. أما فى ضواحى المنطقة، فى أقصى الهند. على سبيل المثال، أو فى التسجيل القديم جداً الذى دون فى مصر، وهى بلد آخر على هامش المنطقة، فقد بقيت الصيغة الأكثر بساطة. وحقيقة أن الصيغة الأصلية التى بقيت فى ضواحى المنطقة التى انتشرت فيها الحكاية لا تعنى - مع ذلك وببساطة - أن أحد هذين البلدين يجب أن يكون الموطن الأصلى للحكاية. ففى مكان ما على حافة المنطقة، أو فى مكان آخر بعيد أو معزول، ربما بقيت الصيغة الأقدم والأكثر أصالة؛ لأن الصيغة الأحدث والأحسن لم تبعد كثيراً جداً، ولا يمكننا أن نتنبأ أين ألِّف الفصل الخاص بحفل الأمير، لأن كل حكّاء للصيغة الأقدم سوف يطور ترجمته بمجرد أن يسمع الإضافة الجديدة، فيجدها مثيرة كما هى وأكثر منطقية أيضاً ، وبالتالى، ففى هذه الحالة لن تعطى الصيغة الأصلية أى مؤشر عن الموطن الأصلى لها والذى تلائمه. فالنسر الذى يسقط الحذاء فى حجر الفرعون هو تنويعة تعديلية عن الطائر الذى يسقط شعر المرأة الذهبى فى حجر الملك، وينتج عن ذلك أن الملك يرسل بطل الحكاية ليبحث عن الجميلة صاحبة الشعر. وهنا ينبغى دراسة حكاية سندريللا فى ارتباطها مع النماذج العديدة لها، وما إذا كانت التيمات الافتتاحية - سواء الشعر أو خصلة منه - لها علاقات تعديلية مع تيمة النسر والحذاء. إن النماذج المختلفة لحكاية بهذا القدر من التعديلات فى تيماتها الافتتاحية توضح قليلاً هذا الموضوع.

ويمكننا أن نأخذ مثالاً ثالثاً من حكاية الهروب السحرى المذكورة آنفاً . فمن بين المهام الشاقة، التى حددها الغول للبطل، سقط أحد هذه المهام من كثير من التنويعات الأوربية للحكاية. ففى أيرلندا وكل أوروبا الغربية مثل فرنسا وأسبانيا، يطلب من البطل أن يجلب بيضة من فوق قمة شجرة تصل للسحاب، وجذعها ناعم كالزجاج. وتشير عليه ابنة الغول - التى ساعدته فى مهامه السابقة - بأنه ليس هناك حل سوى أن يذبحها ويستخلص كل عظامها من جسدها ليستخدمها فى التسلق؛ لأنه إذا وضعها على جذع الشجرة فسوف تصبح دعامات يضع عليها قدميه ويتمكن من

الصعود، وينبغى عليه أثناء نزوله أن يأخذ العظام معه ثم يلقيها فى البحر، وحينئذ سوف تعود إلى الحياة مرة ثانية؛ لكنه ينسى مفصل أصبعها الصغير فى أعلى الشجرة. وهذا المفصل المفقود من جسدها، والذى يسبب الكدر، يتحول إلى أفضل مهامه الأخيرة[٢١].

هذا الفصل غير موجود على الإطلاق فى أى من التنويعات المدونة لأكثر من أصل شرقى، ولكن بسبب وحشيته الساذجة فهو شعبى جداً فى أكثر أماكن غرب أوربا ميجاليتكية. ففى أسبانيا دونت صيغة أخرى لنفس الفصل: يجب على البطل أن يجلب خاتماً من قاع البحر، ومساعدته تشير عليه بوجوب قتلها، وأن يملأ إناءً بدمها ويملأ آخر بلحمها وأن يلقى بكليهما فى البحر. حينئذ ستتحول إلى سمكة تجلب له الخاتم من القاع، ثم تعود فيما بعد إلى هيئتها الإنسانية. ومن الواضح - برغم عدم التشابه فى نواحٍ أخرى - أن التيمتين هما تعديلات لواحدة؛ لأن هذا الفصل ليس فقط يقع فى نفس المكان فى بناء الحكاية، بل إنه أيضاً يتضمن قتل الفتاة وعنصر إلقائها فى البحر. وفصل الخاتم أقل منطقية؛ حيث إن ذبحها مفسر أفضل بواسطة الظرف الذى تكون فيه عظامها مطلوبة لصنع درجات سلم، ولكن من غير المفهوم لماذا يكون هذا الإجراء ضرورياً لكى تتحول إلى سمكة. والواقع أن التدوين الأسبانى له نظير فى أيرلندا وآخر فى البلقان وآخر فى ساموا؛ حيث سجلت فى صيغة قصة شعرية بطولية قديمة، ووجدت هناك قبل وصول الأوربيين. وبالتالى فسوف أتمسك برؤيتى لهذه الصيغة باعتبارها صيغة بدائية جداً للفصل موضوع النقاش، حذفت فيما بعد فى الجزء الأكبر من المنطقة، لأنها بدت غير منطقية، أو وحشية وغير ضرورية. وفى أوروبا الغربية أحضر شخص ما التعديل الخاص بالشجرة، ربما كان هذا له صلة بتيمة جبل الزجاج المتضمنة فى حكاية كيوبيد وبسيشه[٢٢]. وهذا التعديل حل تماماً، فى الأغلب، محل التيمة الأقدم. ففيما بعد أصبح لتيمة الخاتم فى قاع البحر نظائر كثيرة وخاصة فى تراث البحر الأبيض، ولكن بحلول مختلفة للمشكلة. فالخاتم يعثر عليه فى إحدى السمكات التى يتم اصطيادها. أو تحضره سمكة أو ضفدع أو طائر برمائى على استعداد للمساعدة.. إلخ[٢٣]. وإذا كان الأمر كذلك فإن الصيغة الأصلية لا تشير إلى موطن الأصل. وينبغى افتراض أن الحكاية قد وصلت ساموا فى نهاية رحلتها الطويلة جداً، لكن لابد وأن تكون قد تركت بلد الأصل قبل أن يقوم أى شخص بالتعديل الخاص بالشجرة، وبالتأكيد أيضاً قبل أن يُهجر الفصل كله ويُستبدل بشىء مختلف تماماً، كما هو الحال فى الكثير من التنويعات المدونة شرق خط الطول الخامس، شرق جرينتش.

وفى كثير من الحكايات هناك عدد كبير من التعديلات التى أُدخلت - بدرجة أو بأخرى - طبقاً لذوق الحكّاء الفردى، أو ابتُكرت بهدف تقديم شىء ماجديد. وحكاية قلب الغول (الشيطان) فى بيضة (Aa 302) لديها تنويعات كثيرة للنماذج التعديلية، كل حسب منطقة انتشاره، ولكن من الواضح أن جميعهن من نفس النموذج. وهناك أيضاً تعديلات أُدخلت مُستهدفة طبقة اجتماعية معينة، فمن بعض الحكايات - على سبيل المثال - هناك تعديلات خاصة للبحارة وللجنود، أُدخلت طبقاً لذوق المستمعين المهتمين بمثل هذه الحيل الجذابة، فجعلت البطل بحاراً أو جندياً على التوالى.

لقد الزمت نفسى، عند الحديث عن التعديلات بالتغييرات الأكثر شمولية، الناتجة عن إعادة التكوين العمدية. وكثير من التعديلات الجيدة أُدخلت بطرق مختلفة. وكل مستقبل لحكاية تراثية سوف يُدخل دائماً بعض التغييرات فى بعض التيمات، وجزء من هذه التغييرات يتم بسبب ضعف الذاكرة، وجزء آخر لجعل القصة تتوافق أكثر مع رؤاه وأذواق سامعيه أو لتتلاءم مع التيمات الأخرى فى الحكايات الأخرى التى يعرفها. وهذا حقيقى، وبالأخص، عندما يتعلق بتيمات الحكاية. فإذا كان لمنطقة ما حكّاء جيد،أو قُرات فيها مراراً بعض كتب الحكايات، فمن الممكن بالتالى أن يوجد كثير من الأشخاص الذين يحكون شفاهة أو يدونون على الورق نفس الحكاية بتغييرات فردية توافقهم. وهذا لا يعنى أن كلاً من هؤلاء الناس قد تلقى تراثه من حكّاء تراث Traditor منفصل خاص به، كما حدث وافتُرض لتوضيح هذه الحقيقة[٢٤].

وهناك تبديل آخر حدث فى محتوى الحكاية عن طريق التكييف Oicotypification، والذى يتكون من توحيد معين للتنويعات داخل منطقة ثقافية أو لغوية بذاتها، من أجل عزلها عن المناطق الأخرى. وربما يتكون من ظرف أن تغييراً واحداً هو الذى ساد على باقى التغييرات ليصبح هو النموذج المتكيف فى المنطقة المعنية. والتكييف يأخذ - كقاعدة عامة - وقتاً طويلاً، وبالتالى فلن يوضح ذاته فى كل الحكايات الشعبية[٢٥] وسوف أستشهد بمثال أو اثنين.

فحكاية الأوديسات والبوليفيموس (Polyphemus، جمع بوليفيم وهو عملاق ذو عين واحدة وقصته معروفة - المترجم) انتشرت فى كل أوربا، وغالباً ما تحتوى على فصل غير

موجود فى الأوديسا. فحين يخرج الرجل من عرين العملاق فإن الأخير يكرمه بهدية الضيافة، وعندما يأخذها فإنها تلتصق به، وتظل تصرخ كاشفة للعملاق عن مكانه، وعندما يكاد العملاق أن يمسكه يضطر الرجل لقطع أصبعه أو يده؛ ليتخلص من الهدية ويستطيع الهرب. وفى تنويعات أوربا الغربية، وبالأخص فى التنويعات الكلتية (Celtic - والكلتيون هم سكان بريطانيا الأوائل - المترجم) هناك دائماً موضوع الخاتم الذهبى، أما فى تنويعات أوروبا الشرقية فهى صولجان أوعصا أو فأس من الذهب. والنموذج المتكيف يظهر بالتالى فى نموذجين متكيفين مختلفين، أحدهما بخاتم والآخر بسلاح. ومن الصعب القول أيهما هو الأصل؛ ولكن لابد وأن يكونا قد اشتقا - من مصدر عام - المحتويات التى تم تثبيتها بطريقة مختلفة شيئاً ما. ويمكننا أن نتساءل عن الزمن الذى تواجد فيه النمط الرئيسى العام، وهو منهج ذو رؤية خاصة بالبحث الدراسى المحدود manographic فقط. ولكن لا يمكن الحصول على المعرفة الضرورية عن طريق هذا النوع من البحث؛ إذيتأتى ذلك فقط عن طريق البحث الشامل فى كل مخزون الحكايات فى سياقاتها الطبيعية. فالمنهج System الطبيعى الذى يجمع هذه الأنماط، باعتبارها مرتبطة جداً مع بعضها البعض، فيوضح بالتالى بعضها البعض كما هو مطلوب، هذا المنهج تكون له أهمية عظيمة لهذا العمل. والعمل التدوينى المستمر سيكون بالطبع ضرورياً أيضاً.

ورأى كرون وآرنى فى دراسات monographs الحكاية الشعبية مهمة فورية ينبغى أن ينجزها العلماء، ومع ذلك، فلم يكن ممكناً - بواسطة مثل هذه الدراسات المحدودة mono-graphs - حل أهم مشكلات البحث فى الحكاية الشعبية، ولم تجذب هذه الدراسات سوى اهتمام ضئيل. وكقاعدة عامة، فقد ألزم الدارسون أنفسهم باستعمال هذا النوع من الدراسات فى عملهم الأول. والحقيقة أن أى طالب يستطيع - دون معرفة مسبقة - أن يجمع المادة المتنوعة لمثل هذه الدراسات المحدودة manographs من الكتب المتاحة الآن. وبمجرد أن يتم جمع المادة يمكنه بالطبع تصنيفها جغرافياً، وأن يخرج الأنماط،... إلخ. وإذا لم يكن ملماً أو عارفاً بماهية الاهتمام الخاص لهذا العلم، وأيضاً بحياة الحكايات والقوانين التى تحكمها، فسوف تكون النتيجة غير هامة. هذا على الرغم من أن تجميع المادة دائماً ما يعطى بعض النتائج الجديدة.

وعند مواجهة مهمة إعداد دراسة monograph لحكاية شعبية، فحتى العالم اللغوى المتمكن، غير الغارق فى مشاكل التراث، سوف يكون فى الأغلب معاقاً مثل رجل جديد على الميدان، بصرف النظر عن أن تدريبه الفيلولوجى ربما يمكنه من اختيار موضوعات أكثر إثارة للاهتمام لكى يخضعها للفحص. فهو لن يأخذ - كيفما اتفق - رقماً ما لطراز من طرز آرنى - طومسون، ولكنه سيفضل حكاية ذات اتصال واضح مع إحدى الأساطير، أو قصص القديسين أو الحكايات الخرافية أو ما شابه، حيث يستطيع أن يجذب الاهتمام؛ لأنه يعرف أن هناك رغبة بين الدارسين لإلقاء الضوء على المنابع التراثية للحكاية. ومع ذلك فهو ينسى أن التراث الشفهى محكوم بشىء آخر غير الشعب الذى ينتمى إليه. وفى الأغلب الأعم نكون متمسكين بالتفكير فى الفترة البعيدة، حيث كان الكلتيون Celts والسلاف يعيشون جنباً إلى جنب بالقرب من الجبال الكارباثية Carpathian mauntoins .

ونحن نصدم بنفس الفكرة عندما نرى كيف أن تغييراً فى حكاية قلب الغول (الشيطان) فى بيضة (Aa 302)[٢٦] قد انقسم إلى نمطين متكيفين: أحدهما سلافى والآخر كلتى Celtic. فى النمط السلافى، يفوز الأمير بالأميرة التى تعطيه كل المفاتيح محذرة إياه ألا يفتح باباً معيناً. ومع ذلك فهو يفعل وعندئذ يجد فى الحجرة غولاً، أو عملاقاً مقيداً إلى الحائط أو موضوعاً فى برميل مغلق عليه. ويطلب الغول ماءً والبطل يعطيه إياه. ولكن عندئذ تنكسر السلاسل أو البرميل ويهرب الغول بالأميرة ويختفى. والفصل الموازى فى النمط الكلتى المتكيف لنفس التغيير يجعل البطل يمر - فى طريقه لقتال ثلاثة عمالقة - برجل عارٍ مربوط إلى شجرة ويطلب منه أن يحرره. ويرفض الأمير طلبه مرتين، ولكنه يحرره فى الثالثة. عندئذ، وفى الوقت نفسه، يجد الأمير نفسه عارياً ومقيداً إلى الشجرة، والرجل الذى تحرر يهرب بالأميرة. ومن الواضح أنه يوجد هنا نمطان متكيفان مختلفان لنفس التغيير. وعندما تأخذ الحبكة مجرى مختلفاً، فإن ذلك يرجع إلى حالة أن كلا النمطين قد تطور بشكل مستقل لفترة طويلة، ودون أى تجديد للصلة التراثية.

كل هذه الأسئلة عن حاملى الحكاية التراثية، وعن الحالات التى يكون فيها التراث مستعملاً ويمكن نقله، وعن التغييرات التى يمكن أن تحدث بواسطة أنواع مختلفة من التحول والتكيف التنميطى Oicotypification، هى أسئلة طبيعية؛ للثقل العظيم لدراسة علمية للحكاية الشعبية، ونتائج مثل هذه الدراسة لا تستطيع - حتى بأحسن المناهج - أن تكون صحيحة إلا إذا أُسست على معرفة صحيحة بحياة الحكاية الشعبية والقوانين التى تحكمها. وعندما أنشأ كرون

منهجه، لم تكن المعرفة الضرورية متاحة، وقد توصل إلى قوانين مختلفة عن تلك التى تنطبق على الأدب المكتوب، فقد اعتاد على تحديد تاريخ الإنتاج الأدبى من أقدم مخطوطة محفوظًا) بها (هذا الإنتاج)، أما هنا فليس ثمة سبب يدعو إلى تخمين ما إذا كانت المخطوطة الأقدم نسخة من مخطوطة مفقودة لعصور أقدم أم لا.

إن الحكايات وقصص الأبطال الشعبية التراثية أكثر إهمالا للزمن من ا ـ ـطات، والعالم اللغوى philologist غير الملم بطبيعتها الحقيقية سوف يقع بسهولة فى الاستدلال الخطأ القائل بأن أول تلميح (أو ظهور) فى الأدب لقصة بطل أو حكاية، فهو فى الأغلب مشتق مباشرة من النموذج الأصلى للحكاية المعنية، وبالتالى يعتبرها أقدم فى الزمن بعقد أو عقدين. وهو لا يظن فى إمكان أن الرواية المعطاة فى مصدره المكتوب ربما كانت جزءاً منحولاً أو زائفاً، بالضبط مثلما توجد تنويعات جيدة ومنحولة فى آن واحد بين التسجيلات المدونة فى هذا المجال بواسطة علماء اليوم، مثلما كانت الحالة دائماً بالطبع. فليس لديه معرفة كافية بعادات الشعوب العامة فى التفكير والتعبير عن أنفسهم، وليس لديه معرفة بالرخصة الممنوحة للحكّائين الشعبيين فيما يخص تطور التيمات الثانوية قليلة الأهمية للحبكة الرئيسية. وهو، بالإضافة إلى ذلك، غالباً ما يعطى أهمية كبيرة للتفاصيل التى تكون لاصلة لها بالفحص النقدى للموضوع.

ولتوضيح هذا سوف أعطى مثالاً أو اثنين. فأول مؤشر لوجود حكاية الهروب السحرى (Aa 313) موجود ـ كما ذكر من قبل ـ فى حكاية الأرجو نوتس. ولا يمكن أن نعتبر أن هذا يمثل الحكاية الأصلية بأى شكل أكثر مما يمثله التسجيل المدون فى ساموا للأغنية الشعبية الساموانية عن البطل سياتى Siati[٢٧]، والتى دونت فى بداية القرن التاسع عشر. والحكاية البطولية الإغريقية تتكون من اندماج ثلاثة أنماط متميزة للحكاية على الأقل، كما أن الفصول الأصلية حلت محل بعضها جزئياً، وهذه حقيقة تقلل من أصالتها. بالإضافة إلى ذلك، قام الشعراء الفنيون بإدخال تعديلات Remodeled فى أماكن كثيرة منها، وأبعدوها عن المحتويات والصيغة الأصلية للحكاية. بالإضافة إلى أننا تمكنّا من تحديد بعض السمات ـ كسمات أصلية فعلاً ـ من بين أشياء أخرى تتفق تماماً مع الرواية الساموانية بالمقارنة مع كل التنويعات الأخرى. والتنويعة الهامشية فى ساموا تعطينا ـ فى أكثر من مجال ـ معايير جيدة لتحديد الصيغة الأصلية للحكاية، بالرغم من أن ساموا لا يمكن أن تكون موطنها الأصلى[٢٨].

ـ ومثال آخر فى الحكاية المصرية القديمة عن الأخوين، والمذكورة من قبل؛ إذ لكونها تتألف من نمطين للحكاية اتحدا ليشكلا نمطاً واحداً، فإنها تساعد الباحث فى تحديد كثير من الملامح أو السمات المتضمنة فى كل منهما باعتباره أصيلاً. وبالاندماج التام اختفت سمات هامة من كل منهما وحلت محلها أجزاء من كل منهما. والتسجيل المصرى القديم ليس بكليته الصيغة الأصلية لأى من الحكايتين اللتين خرج منهما. فإذا فحصت حكايات هذه المجموعة بواسطة عالم لغوى دونما معرفة حميمة ببحث الحكاية الشعبية ـ وقبل اكتشاف البرديات المصرية ـ فسوف يحدد بالتأكيد تاريخ الحكاية ببعض العقود قبل تأليف كتاب الشاب الروسى الذى يحتوى على أقدم تسجيل أوروبى للحكاية، أو ربما صنفها ببساطة على أنها هندية.

إننى أوضح هذا بمناسبة الطلب الواقع على بحث الفولكلور من الدوائر اللغوية فى السويد، والذى سيكون (أى البحث) لغوياً صرفاً، مما يتطلب فقط إثبات أن كاتبه لا يفهم على الإطلاق كم هو هام بالنسبة إلى الأمور التراثية أن تكون مدروسة طبقاً لقوانينها الخاصة. ولازال أسوأ شىء هو الاقتراح القائل بأن بحث الحكاية الشعبية ينبغى أن يكون اسكندنافياً، وليس مقارناً. ومثل هذه العقلية الوطنية الأحادية جربت فعلاً، ولم يكن لها أى أهمية أكثر من كونها تحذيراً.

ومن ناحية أخرى، فمن الواضح أن التعاون بين علم اللغة ودراسة الفولكلور ذو أهمية قصوى، فعلماء اللغة يستطيعون إنتاج كثير من المواد ذات القيمة العظيمة لبحث الفولكلور، كما تمّ إثباته من الأدب القديم ـ كما أظن ـ فى الأمثلة المذكورة. لكن المادة الشفهية ليست أقل أهمية لوضع محتويات المصادر القديمة فى الحياة الكاملة التى تنتمى إليها، ولسد العجز فى حالتهم التى غالباً ماتكون ناقصة وفاسدة.

لقد كانت فكرة كارل كرون، تلك القائلة بأن كل نمط حكاية منفصل ينبغى أن يعامل بدراسته دراسة علمية خاصة به، وفيما بعد يبدأ «البحث المناسب للحكاية الشعبية». وقد أثبتت المحاولة المخلصة أن البحث المناسب للحكاية الشعبية ينبغى أن يكون موجوداً قبل أن يكون التعامل مع كل أنماط الحكاية ممكناً بوقت طويل، وينبغى أن تكون هذه الدراسات مباشرة؛ بحيث تكون الاستقصاءات فيها أكثر إثارة للآخرين ـ واللغويين منهم فى المقام الأول بالطبع، هؤلاء الذين ينبغى إقامة التعاون المشترك معهم ـ عنها بالنسبة إلى الفولكلوريين المحترفين.

وهنا كان عمل اكسل أو لريك ومولتكى موى[٢٩] Molt-ke Moe ذا أهمية استثنائية بأبحاثهما فى القوانين الأساسية للتراث، فهو عمل مؤسس على رؤية عميقة وشاملة للحكايات الشعبية وقصص الأبطال، وعلى دراسات لحيوات هذه الحكايات والقصص فى التراث. وهذا العمل قام - بالطبع - على مناهج مختلفة كلية عن تلك المطبقة فى الدراسات العلمية monograh، ومن الضرورى أن تدرس الحكايات الشعبية ليس طبقاً لأنماطها فقط، وإنما، وفوق كل شىء، فى مجموعات، وبذلك تكون دراسة النمط الفردى مرتبطة بدراسة كل الأنماط المنتمية إلى نفس المجموعة الطبيعية. وهذا يجعل احتياجات الباحث للمصادر أكثر مما يكفى لدراسة علمية محدودة من النمط القديم. وهنا يكون التعاون المشترك بين أكبر عدد ممكن من الباحثين مطلوبا وأخيراً، وفى هذا الصدد، هناك احتياج هام، ألا وهو دولى على نطاق واسع يبدأ لهذا الغرض.

وإذا كنت قد أوضحت التميز بين المناهج الفيلولوجية (اللغوية) وتلك الخاصة ببحث الفولكلور، والافتقار إلى الأ من جانب اللغويين، الواضح فى تفكيرهم فى البد الفولكلورى، فإننى أريد فى الوقت نفسه أن أعبر عن شكر للأستاذ آرثر كريستنسن لفهمه العميق والمتعاطف لدراسا الفولكلور، وللعمل القيم الذى أنجزه عن الملاحم البطولية الإيرانية، بالإضافة إلى الحكايات الشعبية الشرقية والغربية ولذا فهو مثال حى للنتائج الجيدة التى يمكن إنجازه بالجمع بين البحث الفيلولوجى والحكاية الشعبية[٣٠]

الهوامش

١ ـ النموذج أو النمط المتكيف Oicotype، اصطلاح مأخوذ - كما سيوضح النص بعد - من علوم النبات. وهو يعنى شكل خاص يتخذه كائن حى ما عندما يعيش فى وسط محدد، مثل: جبل أو شاطىء بحر أو تجمع سكانى مدنى، وقد استعاره سيدوف لتوضيح التكيف الذى يحدث للفولكلور عندما ينتقل من بيئة أو مجتمع إلى آخر.

٢ ـ المارشن märchen مصطلح ألمانى يستخدم فى السويدية ليقابل مصطلح tale فى الإنجليزية كما سيوضح النص فيما بعد.

٣ ـ Schimäremär Chen هو المصطلح السويدى الذى احتفظ به النص.

٤ ـ الـ Sagn - وفى الإنجليزية Saga، هى قصص الأبطال ذات الأصل الواقعى والتى تتحول إلى قصص أسطورية.

٥ ـ الأسطرة Fabulation، أى إضفاء الطابع الأسطورى على الأحداث.

٦ ـ نسبة للأسطورة.

٧ ـ تيل إيولنسبيجل، بطل أسطورى هولندى، تقترب قصته (فى الواقع والأسطورة) من قصة البطل السويسرى وليم تيل.

٨ ـ المقصود أن هذا العدد من Festschrift قد صدر لتكريم فون سيدوف.

٩ ـ الأخوان Grimm هما يعقوب (١٧٨٥ ـ ١٨٦٣) اللغوى والكاتب الألمانى الذى أسس الفيلولوجيا الألمانية، والذى جمع مع أخيه وليم جريم (١٧٨٦ ـ ١٨٥٩) عدداً كبيراً من القصص الشعبية الألمانية.

١٠ ـ لقد درس فون سيدوف نفسه هذه القصة المهمة، التى اكتشفت فى بردية مخطوطة عام ١٨٥٢. وأحد العناصر الرئيسية فى هذه القصة هو عنصر زوجة بوتيفار، ذلك العنصر الذائع الصيت، وفيه يقاوم الأخ الصغير محاولات زوجة الأخ الكبير لإغوائه، فيتهم كذباً فيما بعد من نفس المرأة بمحاولة إغوائها. ومن أجل ملخص واف للقصة وقائمة بعناصرها المكونة الرئيسية انظر ستيث طومسون، الحكاية الشعبية (نيويورك، ١٩٤٦، ص ٢٧٥ ـ ٧٦).

١١ ـ جراند فيج - الليكيلد، ايفنتير (١٩٢٤)، رقم ٥ .Grundtvig- Ellekilde, Eventyr (1924), No. 5. العلاقة بين العنصر رقم J2411.3 ، وهو عنصر التقليد غير الناجح للإنتاج السحرى للطعام فى نموذج الحكاية رقم 552B ، ويوجد هذا العنصر بشكل بدائى فى النرويج والسويد، وبين العنصر رقم J2425 ، وهو عنصر الضيف الملهوف، والذى يعد واحداً من أكثر نماذج الحكايات الشعبية الهندية الأمريكية انتشاراً، وفيه لا يستطيع أحد المحتالين أن ينتج طعاماً بشكل سحرى حين يقلد مضيفه، والعلاقة بين العنصرين غير واضحة تماماً. ويقترح فون سيدوف هنا قانون الانتشار. أما ستيث طومسون، فى «الحكاية الشعبية» (نيويورك، ١٩٤٦)، ص٥٦، رقم ١١ . فيقترح تعدد مصادر تكوين الحكاية Palygenesis. (المحررة)

١٢ ـ «الهروب السحرى» تقع تحت رقم 313 فى طرز الحكايات، وأبرز عناصرها هو العنصر رقم D 672، الذى يسمى معوقات الهروب؛ حيث يلقى الهاربون بأشياء ما خلفهم، فتتحول بطريقة سحرية إلى معوقات فى طريق مطارديهم. وهذا العنصر ينتشر فعلاً فى كل أنحاء العالم. (المحررة)

١٣ ـ الثقافة الميجاليتيكية megalithic Culture، نسبة إلى عصر من العصور القديمة، وقد تميزت باستخدام الأحجار الضخمة الغلف دون تشذيب، أو بقليل من التشذيب. وهى عموماً فترة من فترات العصر الحجرى. (المترجم)

١٤ ـ للتأمل الوجيز فى بعض عناصر الفولكلور فى حكاية أرجو نوتس، المكتوبة بالإنجليزية انظر: ستيث طومسون، الفولكلور، ص ٢٨٠. (المحررة)

١٥ ـ عنصر رقم D 361.1، الفتاة البجعة، موجود كمدخل لعدد من طرز الحكايات المختلفة، فعلى سبيل المثال طراز رقم 400: الرجل الباحث عن زوجته المفقودة، وطراز 465: الرجل الذى يضطهد بسبب زوجته الجميلة. وجوهر هذا العنصر هو البجعة التى تحول نفسها إلى فتاة. وفى ترجمات (روايات) كثيرة، يستطيع شاب صغير أن يمسك الفتاة بسرقة ملابسها كبجعة أثناء سباحتها (عنصر K 1335). وفى مقال صغير شامل يتفق آ. ت. هاتو Hatto مع ڤون سيدوف فى رفض نظرية المغالين فى الأصل الهندى المقترحة من قبل هو لمستروم Holmström. ويقترح هاتو أصلاً بديلاً ممكناً للحكاية فى منطقة القطب الشمالى والمناطق المحيطة بها، وهذا الافتراض مؤسس جزئياً على نماذج التوزيع الجغرافى وهجرات وتوالد البجع والأوز والكركى. انظر: «الفتاة البجعة»، حكاية شعبية ذات أصل شمال آسيو أوربى؟». نشرة مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، جزء ٢٤ القسم ٢ ،١٩٦١، ص ٣٢٦ ـ ٣٥٢. (المحررة)

١٦ ـ من أجل نموذج مبسط فى دراسة هذه المجموعة الأدبية الهامة من الحكايات الشعبية. انظر: دومينكو كومباريتى، أبحاث فى كتاب السندباد (لندن، ١٨٨٢)، ووليم كلوستون، كتاب السندباد (جلاسجو، ١٨٨٤)، وكيليس كومبل، سبع قصص للأبطال الأسطوريين (بوسطون، ١٩٠٧).

١٧ ـ ويقول جيردمان ـ 1941، ليس هناك علاقة وراثية واضحة بين العنصر K. 2131. 2, حيث يجعل ابن آوى الحقود الأسد يشك فى صديقه الثور، وبين العنصر K 1085 حيث توقع امرأة عجوز بين زوج وزوجه عن طريق قص بعض شعرات من لحيته، طراز الحكاية :1353 المرأة العجوز كصانعة للمشاكل. ومرة أخرى يظهر التساؤل ما إذا كان هذا النوع من التوازى غير التام يعزى إلى تعدد مصادر التكوين أو إلى الانتشار من مصدر أو منبع أساس عام؟.(المحررة)

١٨ ـ جوزيف بيديه، القصص الخرافية «الفابولات» (باريس، ١٨٩٥)، وهناك دراسة أكثر حداثة، انظر برنيكروج Per Nykrog القصص الخرافية (كوبنهاجن، ١٩٥٧). (المحررة)

١٩ ـ طراز رقم (٢) للحكاية لدى آرنى ـ طومسون: الذيل الصياد.

٢٠ ـ Aa 510 [آنا بريجيتا روث، عالمة الفولكلور السويدية الرائدة والمعاصرة، قامت بعمل دراسة شاملة عن هذه الحكاية المعروفة تماماً. انظر: سلسلة سندريللا (لوند، ١٩٥١). ولابد من أن نتذكر أن مفهوم «الوقوع فى الحب» هو نسبى ثقافياً. فالفكرة ليست موجودة فى كل الثقافات. وبالإضافة إلى ذلك، فالزيجات فى أجزاء كثيرة من العالم كانت (ولازالت) ترتب بواسطة عائلات الزوجين وليس بواسطة أصحاب الشأن أنفسهم. وفى بعض أجزاء آسيا اليوم لازال شائعاً بالنسبة إلى من فى سن الزواج أن يتزوجوا دون أن يروا العروس غير مرة واحدة لأجل الزواج. وهكذا، إذا لم يضطر رجل أن يرى فتاة فإنه لابد وأن يتزوج (وهذه بالقطع حالة خطبة الأطفال). وتيمة النسر الذى يحمل الحذاء إلى الفرعون لا ينبغى أن نعتبرها صيغة محرفة أو ناقصة. فالنسر، مثل الخاطبة المحترفة، تصرف كوسيط مصرح له.(المحررة)

٢١ ـ والمهمة هى أن يتعرف على الابنة المساعدة من بين أخواتها الذين يشبهونها تماماً. وهذه المهمة (موتيف رقم H 161: التعرف على شخص متحول بين أقرانه المتشابهين) يتم إنجازها بسهولة نسبية بسبب المفصل المفقود (موتيف رقم H 57 . .1 .0: التعرف على شخص معاد إلى الحياة عن طريق عضو مفقود). وهناك تيمات أخرى ذكرها ڤون سيدوف متضمنة فى موتيف H 1114: تسلق جبل زجاجى، F848. 3، سلم من العظام.(المحررة)

٢٢ ـ هذا هو نموذج الحكاية A 425، التى تحكى عن الزواج من قسم حيوانى يكون موضوعاً لعدد من الرسالات. انظر: ج. أو. سوان J. o. Swahn، حكاية كيوبيد وبسيشه. (لوند، ١٩٥٥). وارتقاء جبل الزجاج يحدث فى نموذج الحكاية، ولكنه يوجد بشكل أكثر عمومية كمهمة ينجزها العريس (H 331.1.1) فى نموذج الحكاية 530: الأميرة على جبل الزجاج، وهذه هى الحكاية التى ربما ساعدت فى إدخال التغيير فى نموذج الحكاية 313. (المحررة)

٢٣ ـ انظر موتيف رقم B 548. 2.1: السمكة تستعيد خاتماً من البحر، ونموذج الحكاية A 736.

٢٤ ـ لينجمان W. Liungman.

٢٥ ـ من أجل تطبيق مثير لمفهوم النمط المتكيف على المواد الأمريكية، انظر الملحق الأول «نحو تمييز النمط المتكيف» فى روجر ابراهامز، دراسة هامة للفولكلور الزنجى الأمريكى، فى عمق الأحراش... فولكلور سردى زنجى من شوارع فلادلفيا (هاتبورو، بن.، ١٩٦٤)، ص ٢٤٥ ـ ٢٥٨.(المحررة)

٢٦ ـ الحكاية كما تم تلخيصها بواسطة فون سيدوف تبدو وكأنها طراز الحكاية رقم 502، الربل الوحشي، أكثر منها نمط الحكاية رقم 302. وتمييزاته للأنماط المتكيفة لازالت صامدة بالطبع. وبالصدفة، فإن صيغة من طراز الحكاية 502 قد حُللت بإسهاب بواسطة كارل يونج. انظر مقاله: «ظاهرية الروح فى حكايات الجنيات» فى النفس والرمز: مختارات من كتابات يونج. تحرير فيوليت. س. دى لازالو (جاردن سيتى، نيويورك، ١٩٥٨)، ص ٦١ ـ ١١٢.(المحررة)

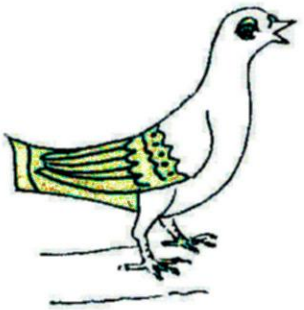
٢٧ ـ ج. ترنر، ساموا منذ مائة عام وماقبلها. (لندن، ١٨٨٤)، ص ١٢٠ وما بعدها.

٢٨ ـ واحد من أكثر الافتراضات العملية الخلابة فى البحث الفولكلورى هو مفهوم الأحياء الهامشيين أو التوزيع المحيطى. والفكرة هى أن الروايات من مناطق هامشية أو على محيط منطقة ما تكون أكثر احتمالاً لأن تكون صيغات قديمة (غابرة). والصيغة الأقدم ربما تكون قد ماتت او تغيرت كثيراً فى موطنها المحلى الأصلى. وعلى سبيل المثال، فالمستوطنون الفرنسيون والأسبان الذين انتقلوا إلى العالم الجديد أحضروا معهم الفولكلور الخاص بهم. وبعض الجيوب الثقافية فى العالم الجديد عزلت وبقيت محافظة جداً، ولذلك فمن الممكن أن تجمع روايات للحكايات الأسبانية فى وسط أمريكا وروايات فرنسية من كندا الفرنسية والتى لم تعد تُحكى فى أسبانيا أو فرنسا، بل والأكثر من ذلك أن كلاً من سمات ولغة الحكايات تكون غالباً قديمة جداً، بحيث إنها تتطلب ـ على سبيل المثال ـ استعمال قواميس القرن السابع عشر. ومثال آخر للحياة فى الهامش هو أن الكثير من أنماط الحكاية الأوربية قد جمعت من هنود أمريكا الذين استعاروها من المستوطنين الأوائل. وبعض هذه الحكايات لم تجمع من أحفاد المستوطنين الأوربيين، انظر: آلان دندس Alan Dundes «الروايات التشينية لطراز الحكاية ١١٧٦ ـ الفولكلور الغربى، الجزء ٢٣ ،١٩٦٤، ص ٤١ ـ ٤٢ كمثال [تشينين Cheyenne هى عاصمة ولاية ويومنج فى الولايات المتحدة الأمريكية ـ المترجم].

ومفهوم الحى الهامشى كان متضمناً لدى كارل كرون فى بحثه العمدة على المنهج (المقارن) الفنلندى كواحد من المعايير التى لابد وأن توضع فى الاعتبار عند محاولة تأسيس الصيغة الأقدم أو الأساسية لبند في الفولكلور، انظر:-Die Folk loristische Arbeit(أوسلو، ١٩٢٦)، ص ٩٣، ١١٥، ١١٦، وهذا المفهوم استقر بواسطة وارين روبرتس Warren Roberts فى دراسته الشاملة لطراز الحكاية ٤٨٠، المرأة التى تغزل فى الربيع، حكاية البنات الرقيقات والبنات الخشنات (برلين، ١٩٥٨). ص ٨، ١٠٤. وكمثال للغة التى حفظت فيها الأساليب الاليزابيثية فى لهجة زنوج جيانا الهولندية الشرقية، انظر: أ. ج بارنيت A. G. Barnett «البواقى الحية الاستعمارية فى كلام زنوج البوشن»، الكلام الأمريكى، جزء ٧ ،١٩٣٢، ص ٣٩٣ ـ ٣٩٧، وكمثال فى الموسيقى الفولكلورية، انظر: برونو نيتل Bruno Nettl «أناشيد الأميشن، مثال للحياة الهامشية» جريدة الفولكلور الأمريكى، جزء ٧٠ ، ١٩٥٧، ص ٣٢٣ ـ ٢٨.(المحررة)

٢٩ ـ ربما يحيل فون سيدوف إلى دراسات موى فى «قوانين الملحمة». ومولتكى موى هو ابن الباحث الفولكلورى يورجن موى Jørgen Moe، الذى أنتج تعاونه مع بيتر اسبيرنس Asbjørnsen تجميعاً كبيراً للحكايات الشعبية النرويجية عام ١٨٤٣. وكان مولتكى موى أستاذاً للفولكلور اكثر منه جامعاً له، ومن تلامذته اكسل أو لريك. وللوقوف على دور موى كواحد من أوائل أساتذة الجامعة فى الفولكلور، انظر: اكسل أولريك، انطباعات شخصية عن مولتكى موى، نشرات زملاء الفولكلور Folklore Fellows Communications، رقم ١٧ (هامينا، ١٩١٥).(المحررة)

٣٠ ـ هذه الدراسة مترجمة من كتاب : Alan Dundes, "The Study of Folklore"



تحول الإنسان إلى طائر فى الحكايات الشعبية

ابراهيم عبد الحافظ

للطير شأن متميز فى المعتقد الشعبى، فقديمًا مزجت كثير من المعتقدات والتصورات بين اعتبار الروح طائراً، أو أنها تتخذ من الطيور أجساداً، واعتقد المصريون فى أن الروح (البا) تسكن الجسد (الكا)، كما اعتقد العرب فى خروج الهامة أو (الصدى)[١] من رأس القتيل، وتقمصت بعض الآلهة المصرية صوراً للطيور، «ففى إدفو بالوجه القبلى تقمص إله الشمس صقراً... ومن أجل ذلك أصبح قرص الشمس ذو الجناحين المنشورين أعم رمز فى الديانة المصرية القديمة»[٢].

وفضلاً عن مظاهر التقديس، فقد تصور الناس من قديم أن للحيوانات وبخاصة الطيور قوة خارقة، وذلك لما يتاح لها من الفرص فى الكشف عن المحجوب، أو السر، فهى تستطيع أن تراقب أحداثًا لها أهميتها دون أن يلاحظها أحد، وتقدر على الانتقال إلى أماكن يعز على الإنسان الوصول إليها، ولذلك يعد العارف بلغة الحيوان أو الطير محظوظًا، وأن هذه المعرفة تفتح له آفاقًا من العلم لا يدركها غيره ، وتمنحه القدرة على أن يأتى بأعمال تجاوز الطاقة المعقولة عند سواه»[٣].

وقد تمكنت تلك التصورات من الإنسان، فانعكس تأثيرها على أشكال التعبير الشعبية التى أبدعها، كالحكاية، والأغنية، والمثل، والموال، واللغز... وغيرها، وتركت أثرها مطبوعًا ومتغلغلاً فى ثنايا هذا الإبداع ـ ففى الحكاية الشعبية نجد أن أحد أنماطها الرئيسية يتخذ عنوانًا له «حكاية الحيوان،[٤] وهذا الطراز من أكثر أشكال الحكايات انتشاراً إلى حد أن ذهب بعض الدارسين إلى القول «إنها أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق، فهى تتردد على ألسنة الجميع بلا استثناء، وأنها موجودة فى كل بيئة، وعند كل أمة، وبين مختلف الأجيال والطبقات»[٥].

وتلجأ الحكاية الشعبية عند تناول الطير فى الغالب إلى تصويره ضمن عالم مجهول، وهى بأسلوبها الساحر تنقل الإنسان إلى عوالم أخرى «إنها تعرف الجن والغيلان والنساء الساحرات والمردة، كما تعرف الموتى فى العالم السفلى، وتعرف الحيوانات والطيور الغريبة»[٦] والعالم السحرى المجهول من أهم الخصائص الشكلية للحكاية

لتستطيع أن تنقله من عالمه الواقعى «فهى تفضل هذا لا لأنها تجسد تجارب الإنسان مع عالمه الداخلى الخفى فحسب، بل لأنها تستجيب كذلك لميل الإنسان الفطرى؛ لأن يصور لنفسه دائماً عالماً أجمل من العالم الواقعى وأكثر منه بهاءً وسحراً»[٧] ومن ثم كانت طبيعة الطيور مجالاً لهذا العالم السحرى.

وتكشف الحكاية الشعبية بذلك عن قيمتها ووظيفتها المهمة فى تكوين الثقافة لدى الجماعة الشعبية، فضلاً عما تؤديه من دور فى التسلية، والتربية الأخلاقية، وتنمية المقدرة على الإبداع بانتخاب الأحداث والأبطال، وقد أرجع البعض قدرة الشعوب على إبداع الحكاية إلى الرغبة الملحة التى يشعر بها الإنسان ويحققها فى ذلك الشكل الفنى بدافع من عوامل نفسية لا شعورية، معتمدين فى ذلك على تفسيرات يونج التحليلية لبعض الحكايات[٨]، مما يؤكد دور الحكاية المهم فى التطور الإبداعى والذهنى لدى الشعوب على مر التاريخ.

وما نحن بصدده هنا هو محاولة دراسة بعض النماذج من الحكايات الشعبية المصرية، التى اعتمد فى بنائها على عنصر تحول الإنسان إلى طائر، وما قد يكون وراء هذا التحول من تصورات ورموز ودلالات. وقد اخترنا أربعة نماذج ظهر فيها عنصر التحول بوضوح. وهى حكاية «سوكا والطيور البيضاء»[٩]، «الحمائم الثلاث»[١٠]، «صبى المغربى»[١١] وحكاية «لولية بنت مرجان»[١٢].

وتتلخص **الحكاية الأولى** فى «أن ملكاً من الملوك كان له عشرة أبناء وبنتًا واحدة جميلة اسمها سوكا. بعد وفاة أمهم الملكة الطيبة، يتزوج الملك زوجة أخرى شريرة. سحرت الزوجة الأبناء إلى طيور عشرة بيضاء عاشت فى مكان قصى، كما حولت البنت الجميلة إلى فتاة قبيحة شوهاء فطردها أبوها. هامت البنت على وجهها، لكن النهر أعاد إليها جمالها.

ورأى الملك فى إحدى الليالى سوكا، وحولها طيور عشرة بيضاء على رأس كل طائر تاج ذهبى جميل. حطت الطيور على كتف الأب، لكنها فزعت وطارت عندما أبصرت الملكة، وانقضت عليها تنهشها. تذكر الملك أبناءه وعزم على إعادتهم، فلم يقص رؤياه على زوجته.

وفى أحد الأيام رأت سوكا عشرة طيور بيضاء على مقربة منها. تحولت الطيور إلى أمراء عند غروب الشمس، واكتشفت سوكا أنهم إخوتها، ففرحت بهم، وسألتهم متعجبة هل يكون الإنسان طيراً؟!. فأخبروها عن سحر الملكة لهم. اتفقوا جميعاً على اصطحابها إلى «وادى الطيور» وهناك أخبرتها عجوز أن تصنع بنفسها عشر حلل من أوراق شجرة فضية حتى تنقذ إخوتها من سحر الملكة.

والتقى أمير الجزيرة بسوكا، ووقع فى حبها وتزوجها. وظلت هى تنسج الحلل فى همة ونشاط، وهى صامتة كما أشارت عليها العجوز، سافر الأمير سفرة طويلة، فاتفق وزيره مع أهل الجزيرة على التخلص منها حين علم أنها تنتظر مولوداً سيصبح ولياً للعرش، واتهمها زوراً أنها تقابل بعض الرجال ليلاً (إخوتها العشرة).

وبينما كان الوزير يدبر لذلك، وصل جيش أبيها، كما عاد زوجها الأمير من سفره حيث قام أحد الطيور البيضاء بمنع جواده من السير، وحوّل لجام الحصان للعودة مرة أخرى.

ورأى أبوها الطيور العشرة التى شاهدها فى منامه من قبل، وحين هم أهل الجزيرة بإلقاء سوكا فى النيران التى أعدوها لها، حملتها الطيور العشرة، فدهش جميع الحاضرين. وأسرعت سوكا، ونشرت الحلل العشرة على أشقائها، فصاروا أمراء فى الحال، وانتقم الملك من زوجته، كما انتقم الأمير من وزيره».

وفى الحكاية الثانية، يتم التحول إلى طير بإرادة الإنسان نفسه، فتحكى «أن رجلاً كان يقيم مع زوجته وتعيش أخته معهما، لكن الزوجة الشريرة تدبر طريقة للتخلص من أخت زوجها، فكانت تقدم لها السمك المملح (فسيخ) كل يوم حتى انتفخت بطنها. ادعت الزوجة كذبًا أن ذلك من علامات الحمل ،وأغرت الزوج بالتخلص من أخته خشية الفضيحة، اصطحب الزوج أخته لقتلها، ولكنها استعطفته، فرق لحالها وتركها، عاد الزوج إلى زوجته وأخبرها أنه قتل أخته، تنقلت الأخت من بلدة إلى أخرى، ثم تزوجت وأنجبت ثلاثة أبناء.

مرت السنوات وعادت الزوجة مع أولادها وزوجها إلى البلدة نفسها، فكان الأولاد يتحولون إلى حمامات ثلاث، تطير إلى سطح المنزل الذى يسكنه خالهم، وتلتقط الحب، وعندما تطاردهن زوجة خالهم قائلة لهن «حم» يكون ردهن عليها: «لا حم ولا بم يا صفراء يا أم منقار يا حبيلة النساء من غير رجال، الدار دار خالى والغلة غلة خالى».

تكرر ذلك مرات عديدة، فأخبرت الزوجة زوجها، فتبع الحمامات حتى عرف مكانها، دخل البيت الذى هبطن فيه، فوجد أخته هناك، وحينئذ تحولت الحمامات إلى أولاد. قصت

الأخت قصتها على أخيها، وأخبرته بتدبير زوجته، فعاد إليها، وتخلص منها وعاد الوئام بينه وبين أخته وأبنائها.

وفي حكاية «**صبي المغربي**» يقوم المغربي الساحر [بفتح الكتاب] بمغامرات عديدة مع الشاطر محمد (الصبي)، وينجح عن طريق السحر في خطف الصبي من أبويه، ويصطحبه معه طائراً إلى السماء، ثم يحبسه في بيته، ويعطيه كتابًا في السحر ليقرأه، يتعلم الصبي السحر، ولكنه يتظاهر بعدم قدرته على التعلم، فيطلقه المغربي ليعود إلى أبويه. ينجح الصبي في مساعدة والديه في الحصول على ثروة كبيرة عن طريق السحر.

عندما يعلم المغربي بوجود الصبي وقدرته على السحر، يحاول الثأر منه، فينجح في شرائه من السوق، حيث كان مختفياً على هيئة فرس ذات سرج من الذهب والفضة. تبدأ المبارزة السحرية بينهما لإظهار القدرة على التحول إلى طيور وحيوانات. يحول الصبي [الفرس] نفسه بسرعة إلى حمامة تنطلق إلى عنان السماء، وفي الوقت نفسه يحول المغربي نفسه إلى صقر يطارد الحمامة. تدرك الحمامة أن الصقر لابد موقع بها، فتتحول إلى حبة رمان، ثم تتدحرج هابطة إلى حديقة مقر الملك وتسقط منتثرة حبوبها. يحول الصقر نفسه إلى هدهد، ثم إلى ديك يلتقط حبوب الرمانة، تختفي إحدى الحبوب تحت كرسي الملك (هي التي تحمل روح الصبي)[١٣]. في الحال تتحول هذه الحبة إلى ابن عُرس «عرسة» تنقض على الديك، فتلوى عنقه حتى يموت، ثم تتحول إلى صبي مرة أخرى. وبهذا يُقضى على المغربي الساحر. يخبر الصبي الملك بقصته وقصة الفتاة التي اختطفها المغربي، وعلقها من شعرها في بيته، فيعرف الملك أنها ابنته، وينطلقان لتخليصها ثم يتزوجها الشاطر محمد.

أما في الحكاية الرابعة التي نسوقها هنا «لولية بنت مرجان»[١٤] فإن حنث الملك في الوفاء بالنذر الذي نذره من قبل، أوقع ابنه مريضاً.

وتتحقق دعوة العجوز على ابن الملك «يوسف» بلعنة لولية بنت مرجان، فيخرج يوسف قاصداً الوصول إلى لولية، وبعد مغامرات مع الجان الذين يلقونه في الطريق، يصل يوسف في النهاية إلى قصر مرجان، فيجد لولية محبوسة في القصر.

يحتال يوسف بوسائله السحرية، وينجح في تخليصها، إلا أن أباها مرجان يتبعهما عند هروبهما، وعندما يوشك الجني مرجان أن يوقع بهما، تتحول لولية إلى بحيرة كبيرة، ولكن مرجان وكلبه المسحور ينجحان في شرب البحيرة فينفجران من كثرة شرب الماء، وفي اللحظة نفسها يتمكن مرجان من نثر دبابيس ثلاثة في رأس يوسف، فيحوله إلى طائر مغرد (عصفور)، بينما تتحول لولية إلى كلبة.

تنطلق الكلبة إلى بيت يوسف، ويتردد العصفور محوّما حول البيت ليسأل عن أحوال الكلبة (لولية)، تستطيع الفتاة أن تتحول إلى طبيعتها، وتطلب من أبوى يوسف بعض السكر، ويعود العصفور محوّمًا فتقدم له يدها، وعندما يحاول التقاط السكر تمسك به الفتاة، وتتحسس رأسه، فتجد الدبابيس، وتنزعها. على الفور يتحول العصفور إلى طبيعته، ويتزوج يوسف الفتاة لولية.

دور عنصر التحول في تكوين الحكاية:

قبل مناقشة دور عنصر التحوّل في تكوين الحكاية تجدر الإشارة إلى جهود عالم الفولكلور الأمريكي ستيف طومسون، حيث نجح في تطوير تصنيف العالم الفنلندي أنتي آرني، وأخرج تصنيفًا عالميًا للحكاية الشعبية عام ١٩٢٧ عرف باسم تصنيف آرنى ـ طومسون «طرز الحكاية الشعبية»، وقد صدر هذا التصنيف موسعاً عام ١٩٦١، ثم أعيدت طباعته عام ١٩٦٤، كما نشر فهرساً للعنصر - Motif index، عُد من أهم الطرق المعاونة في معرفة الطرز والعناصر المتشابهة في أرجاء مختلفة، وهو ييسر الدراسة المقارنة للعناصر[١٥].

بعد هذه الإشارة، نبدأ في استعراض الحكايات السابقة، لنكتشف أن عنصر التحول جاء ضرورياً فيها جميعاً سواء من ناحية الدور الذي لعبه في تكوين الحكاية الكلى، أم من ناحية الدور الذي لعبه في ترتيب الأحداث، وخلق الدوافع وراءها. فقد استطاع هذا العنصر توليد قدرات جديدة لدى بطل الحكاية ـ الذي هو إنسان في الغالب ـ تلك القدرات ساعدته على السيطرة على حواجز الزمان وحواجز المكان وتخطيها، خاصة عندما يكون ذلك في حالات التحول الإيجابي[١٦]، كما في حكاية «الحمائم الثلاث» ففيها ساعد تحول الأبناء إلى حمامات على عودة الوئام بين الأخت وأخيها، وكشف تدبير زوجته وخداعها. وعلى النقيض من ذلك استطاع هذا العنصر حجب بعض القدرات، أو لنقل قلل منها، وذلك في حالات التحول السلبي[١٧]، كما في حكاية سوكا والطيور البيضاء، حيث كان تحول الأمراء العشرة إلى طيور، سببًا في حرمانهم من الإقامة مع أبيهم الملك، كما فرض عليهم العيش في جزيرة الطيور النائية خلف البحر

الكبير، وهو ما انبنت عليه أحداث الحكاية كلها تقريبًا. ومع أن عنصر التحول قد يبدو ـ ولو ظاهرياً ـ عنصراً ثانوياً[١٨]. إلا أننا إذا أمعنا النظر فى هذه الحكايات لوجدنا أن هذا العنصر يساعد فى مواضع أخرى على التخفى من عيون المطاردين (حكاية لولية بنت مرجان)، فتحول يوسف إلى عصفور ولولية إلى كلبة مكنهما من الهروب من مرجان. فهنا يلعب (التحول) دوراً أساسياً ويكون عنصرًا رئيسيًا فى «عملية الهروب».

ومثلما نجد عند بروب نرى أن نبيلة إبراهيم عند تناولها لدور عنصر التحول فى تكوين الحكاية، تشير إلى أنه أحد عناصر الوصل ولم يزد عندها عن ذلك خاصة فى النماذج التى أوردتها، على الرغم من إقرارها بالأهمية الكبيرة لهذا العنصر فى تكوين الحكاية[١٩]. ولكن المدقق فى دور هذا العنصر فى حكاية سوكا والطيور البيضاء مثلاً، يرى أنه جاء مع بداية الحكاية بعد وحدة الاستهلال مباشرة، فكان تحول الأمراء إلى طيور عشرة سببًا فى تطور أحداث الحكاية، وترتيب عناصرها المتوالية بعد ذلك، وبنيت عليه تلك السلسلة من الأحداث المتعاقبة، كما ساعد على الكشف عن مضمون العلاقة بين الإنسان والطائر، فسوكا تتعامل مع إخوتها الطيور بمودة ومحبة رغم تحولهم، ثم إنها تتسامر معهم عندما يتحولون ليلاً إلى أمراء. وقد لا ندرك السر فى اختيار النهار وقتًا لتحول الأمراء إلى طيور، واختيار الليل وقتا لعودتهم إلى طبيعتهم الإنسانية، فالأولى أن يكون التحول بفعل السحر ليلاً، وإن كان وجه الغرابة يزول عندما ندرك أن ذلك يتناسب فى الظاهر على الأقل مع طبيعة الطيور فى الحياة، فهى تسعى نهاراً وتسكن ليلاً، وقد يكون ذلك انعكاساً لما يتصوره الإنسان عن الطيور من الوضوح والسمو، وما يتصوره هو عن نفسه من عجز عن فهم أغواره الداخلية وغربته عن فهم مكنونات نفسه.

والتحول الإيجابى فى حكاية الحمائم الثلاث، قد مكن الحمامات من الهبوط فوق سطح المنزل الذى يقيم فيه خالهم، باعتبار هذا الحدث وسيلة لتحقيق غاية التعرف والاتصال ، وقد رتب ذلك لاقتفائه أثرهم، ثم قدرته فى النهاية على كشف الحقيقة ولمِّ شمل الأسرة (الأخ وأخته وأبنائها)، وفى مقابل هذا التحول الإيجابى فإن ما حدث فى حكاية «الليمونات الثلاث»[٢٠] قد دفع العجوز أن تسحر العروس إلى حمامة بأن وخزتها بدبوس فى رأسها، ثم ادعت للشاب أنها زوجته، فرحل بها إلى أهله، وقد أرادت العجوز بسحرها للفتاة أن تفرق بين البطل ومحبوبته، وهى غايته التى سعى إليها وتجشم من أجلها صعاباً كثيرة. وكادت العجوز أن تحقق رغبتها لولا وصول الحمامة (العروس) إلى قصر زوجها حيث انتزع الدبوس من رأسها، وبذلك فك عنها السحر فاستعادت طبيعتها الإنسانية، وبناءً على ذلك قد يعد عنصر التحول فى هذه الحكايات إلى حد اعتباره إحدى الوحدات الوظيفية التى تتحرك فى نطاقها أحداث الحكاية وهو ما أغفله بعض الدارسين، أو قللوا من قيمته كما سبق أن أشرنا.

أدوات التحول:

تتعدد وتتنوع الأدوات والوسائل المعينة التى تحول الإنسان إلى طائر من حكاية إلى أخرى. فبينما نجد أن الأداة الغالبة فى التحول هى السحر كما فى حكاية سوكا والطيور البيضاء، وحكاية لولية بنت مرجان، وحكاية صبى المغربى، نجدها عن طريق الرؤى والأحلام، وأخرى عن طريق تنقية الروح والسمو (تسامى الروح) كما عند الأولياء والصوفية.

وأهم هذه الوسائل هو السحر الذى تتعدد طرقه وأدواته، فيكون عن طريق غرز دبوس فى الرأس، أو عن طريق ذرّ الرماد فى الوجه كما فى حكاية الشاطر محمد والسبع جدعان[٢١] أو عن طريق تحويل شعر الرأس إلى ريش فى الحكاية نفسها، ومع ذلك فإن أكثرها شيوعاً هو غرز الدبوس فى الرأس.

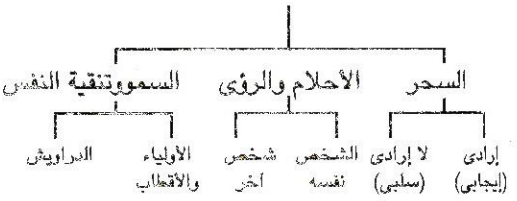
ومن بين الوسائل السحرية القراءة فى كتاب[٢٢]، أى قراءة بعض التعاويذ والأدعية [التعازيم]، فقد تستخدم الشخصية الشريرة كتابًا فى السحر أو تقرأ بعض التعازيم على الشخص المراد تحويله إلى طائر، وما إن تفرغ من ذلك حتى يتحول إلى طائر كما فى حكاية صبى المغربى، فعندما رفض أهل الصبى إعطاءه للمغربى الساحر تنفيذاً للاتفاق بينهما (سبع سنين) لجأ إلى كتاب السحر الذى يحمله، وفى الحال وجد الصبى واقفاً أمامه رغم قيام والديه بإخفائه فى غرفة وحرصهم على ألا يراه المغربى، ويتمكن المغربى رغم ذلك من تحويل الصبى إلى طائر، أو إنسان قادر على الطيران، فينطلقا إلى الفضاء، وعندما يسأل المغربى الصبى كلما صعدا عاليًا فى السماء: ماذا ترى؟ يجيبه : «أرى الدنيا كصندوق الكبريت»[٢٣].

وقد يكون التحول بفعل كلمة يكررها الساحر أو بفعل إشارة من يده، يكون التحول بعدها [الهدف] إلى طائر، فتقول الحكاية مثلاً «وشاور بايده، لقى نفسه بقى طير». كما

يتحقق التحول في بعض الحكايات عن طريق الرؤى والأحلام، كأن يرى الإنسان أنه قد تحول إلى طائر، فيصير كذلك من ساعته، أو أن يرى ذلك فيتحول إلى طائر عندما يستيقظ من نومه، «غمض عينيه فشاف إنه بقى عصفور أو حمامة... أو كذا» «وبص لقى نفسه كده... حمامة، عصفور...».

وتغفل بعض الحكايات وسيلة التحول التي يستخدمها البطل، أو الشخصية المناوئة له، فتذكر لنا الحكاية مثلاً أن عجوزاً حولت البطل أو إحدى أدواته إلى طائر معين بمجرد توفر القصد أو الرغبة في تحويله، «وسحرته حمامة... أو «وبص لقى نفسه حمامة وعصفورة وكذا...»

وسائل التحول



- غرز دبوس فى الرأس.
- غرز الريش فى الجسم.
- ذر الرماد فى الوجه.
- القراءة فى كتاب (التعزيم).
- الكلمة أو الإشارة باليد.
- القصد وعقد النية.

وفى حكايات بعينها، ونقصد بها حكايات الأولياء والدراويش الصوفية، يأتى التحول للتدليل على السمو وتنقية النفس والقدرة على الإتيان بالخوارق كما فى حكاية «السمكة راعية الجيل»[٢٤]، فالبطل الحقيقى فيها درويش صوفى، وهى تعكس هذا النوع من التجربة والممارسة الصوفية، ويكون التحول إلى طير هنا تأكيداً للمثلية مع الملائكة كما يتصورون، فالملائكة عندهم طيور والنفس البشرية طير فى نظرهم يقول ابن سينا:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء، ذات تدلل وتمنع

فالتحول إلى طير دون سائر المخلوقات يشير إلى الروح الإنسانية «ويشير الطائر بصفة عامة... مالم يكن غرابًا أو نسراً مهولاً إلى الروح الإنسانى الذى يحلق بالإنسان ولكنه لا يتركه»[٢٥].

الرمز الكامن وراء تحول الإنسان إلى طير:

يأتى عنصر تحول الإنسان إلى طائر فى الحكاية غالباً ليحقق وظيفة فى تكوينها. فضلاً عن تعبيره عن بعض الرموز والدلالات التى تكمن وراء هذا التكوين الفنى للحكاية، فالطيور تحلق فى السماء وترمز إلى الحرية «إنها الأنا الأعلى بأهدافه النبيلة ومثاليته»[٢٦]. والأمراء العشرة فى حكاية سوكا يظهرون، فى صورة طيور بيضاء، رمزاً للنقاء والطهر، والطيور البيضاء تحمل هذا الرمز دائماً عند أغلب الشعوب ومختلف المعتقدات، ففى المعتقد المسيحى تصور قصة حمل مريم العذراء بالمسيح أن حمامة بيضاء هبطت من السماء، ونفخت فيها فحملت به، وترتبط هذه الطيور علاوة على ذلك بالخصب والخير، فصور طائر أبو منجل الأبيض رمز للخصب فى مصر القديمة، وهو ما أرادت الحكاية تصويره عن الأمراء العشرة، فهى تعكس فى تكوينها دلالات على أعماق بعيدة فى التصورات الشعبية، ورغم القدرة السحرية للملكة الشريرة على تحويل الأمراء إلى طيور، فإنها لم تتعد ذلك ولم تستطع أن تغير الدلالة الرمزية؛ وهى الطير الأبيض واحتفظ ذلك للأمراء بطبيعتهم النقية؛ ليؤكد على ما تتصوره الجماعة الشعبية المبدعة.

ويظهر صدى الرمز مرة أخرى فى حكاية الحمائم الثلاث، فهى تمثل الأبناء رمز الخير، ووسيطاً لتوطيد العلاقات الاجتماعية بين الأخ وأخته، وتدلل على وداعة الأبناء، كما تبرز معنى القدرة على تجديد الصلة، وقد اختيرت الحمامة لملائمتها لما يعتقده الناس فيها، «فقد عُدَّتْ الحمامة عند أكثر الشعوب رمزاً للتواصل والوداعة والسلام والأمن، ويحرم صيدها فى بعض البيئات، وبعض المواسم، واقترنت بتواصل الناس عبر المكان وعبر الزمان عن طريق المراسلة الظاهرة والخفية»[٢٧] وقد اختارت الحمامات منزل الخال لالتقاط الحب حرصاً منها على استمرار الصلة بين الأخوين.

وأما السؤال الذى تردد على لسان سوكا فهو: هل يكون الإنسان طيراً؟!! فقد دار فى التصورات الشعبية قديماً، ولا يزال مطروحاً حتى الآن، حيث انتشر اعتقاد بتأثير الطيور على حياة الإنسان، فكان من عادة بعض السيدات اللاتى يموت أطفالهن صغاراً أن يقمن بعمل الطقوس لأول طفل يعيش حتى يبلغ الخامسة من عمره، حيث تقوم الشيخة بتبخيره سبع مرات، مرددة البسملة، ثم توضع على رأسه طاقية مزخرفة من ريش الدجاج والأوز والبط، ويخرج من

البيت فى موكب غريب حيث يُركِّبونَهُ حماراً بالمقلوب، وخلفه الأطفال يصيحون «يابو الريش، إن شاالله تعيش»[٢٨].

وشبيه بالارتباط الرمزى بين الأبناء والحمامات فى حكاية الحمائم الثلاث، ذلك الارتباط الرمزى بين الديك وابن عرس «العرسة» فى حكاية صبى المغربى، حيث يلعب الارتباط بينهما دوراً جليًا فى تصورات المصريين حولهما فى الحياة الريفية الوا" _" «فمن المعتقد أن الجن قد يتشكل على هيئة ديك، كما أن هناك اعتقادًا عربيًا قديمًا يصور (ديك الجن) كائناً قوياً عادة ما يمتلك روحاً شريرة، وأما ابن عرس فإنه ينظر إليه بطريقة أكثر غموضاً خاصة فى قدرته على قتل الثعابين، ويعود ذلك التصور إلى مصر القديمة، حيث كان ابن عرس يحظى بدرجة من القداسة والاحترام فى مناطق كثيرة لنفس ذلك السبب»[٢٩].

ولا يختلف عن تلك الرموز والدلالات تحول يوسف إلى عصفور، و«لولية» إلى كلبة فى حكاية «لولية بنت مرجان»، لما عرف عن العصافير من تَمَثُّلٍ للروح، وهناك حكاية شائعة ا أنحاء مصر قام بجمعها عدد من الدارسين وهى حك «العصفور الأخضر»[٣٠] التى تدلل رموزها على جذور التى تعود إلى أسطورة إيزيس وأوزوريس، فصورت الا عصفوراً يخرج من العظام بعد أن دفنته أخته وتقول : غرا مهنا فى رموز هذه الحكاية والعصافير محل ثقة الأميرا والحبيبات، وأحيانًا ترمز إلى الروح كما فى الحكاية المصر والفرنسية «أمى دبحتنى وأبويا أكلنى» حيث تحول البطل بـ ذبحه إلى طائر»[٣١] وحتى أن الرمز الخفى وراء اختيا تحول لولية إلى كلبة يبدو واضحاً؛ فالمعروف ما ترمز إلي الكلاب من وفاء وإخلاص« فأما الكلب فيعيش قريبًا م الإنسان وهو يمثل صفات نبيلة كالإخلاص والوفا والصداقة؛ يحمى الإنسان ويساعده على التخلص م أعدائه، وهو فى الحكاية عادة ما يكون حيوانًا مساعداً»[٣٢] وهو ما قامت به الكلبة (لولية) فى حكايتنا هذه.

الهوامش

(١) الصدى: طائر اعتقد العرب أنه يظهر من روح القتيل الذى لم يثأر له، يظل هذا الطائر مستوحشاً، يصرخ على قبره قائلاً «اسقونى» فإذا ثاروا ل طارت الروح..

(٢) جيمس هنرى برستيد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر، ١٩٨٠، ص ٤٤.

(٣) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية، ١٩٨٥، ص٣٢.

(٤) يرى البعض أن الطير فصيل من فصائل الجنس الحيوانى، انظر: حياة الحيوان الكبرى للدميرى، وانظر أيضاً، صلاح الراوى، الجوانب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان، أطروحة ماجستير جامعة القاهرة، ١٩٨١.

(٥) عبد الحميد يونس، المرجع السابق، ص ٢٩.

(٦) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص ١٠٢.

(٧) المرجع السابق، ص ٩٩.

(٨) انظر نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربى، ١٩٧٣ ، ص ١٣١ ـ ١٦٩.

(٩) النص بقلم عمر عثمان خضر، مجلة الفنون الشعبية، العدد السابع، ١٩٦٨، ص ٥١ ـ ٥٧.

(١٠) الحكاية مسجلة على شريط كاسيت من مجموعة الباحث الخاصة١٩٨٩، الراوية أم عوض عبد الحميد، ٥٧ سنة، قرية كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية.

(١١) Dr. Hassan .M. EL. Shamy, The Folktole of Egypt, The University of Chicago press 1980 p.p 39 - 46 f 54 - 62

(١٣) تحكى ألف ليلة وليلة (ليلة ١٥) تحولاً شبيهاً، فقد تحول العفريت إلى أسد ثم إلى عقرب، كما تحولت الفتاة إلى حية، ثم تحول العفريت إلى عقاب والحية إلى نسر يطارد العقاب ،وهكذا، إلى أن تحول العقاب إلى رمانة كبيرة حمراء سقطت على الأرض، فتناثرت حبوبها، فالتقطها الديك (العقاب)، عدا حبة واحدة، كانت تحمل روح الفتاة، المجلد الأول، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح، ص ٤٩.

(١٤) يطلق الناس اسم مرجان فى الغالب على سيد الجن أو كبير الجن.

(١٥) راجع فى هذا الموضوع صفوت كمال ، تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٥، ص ١٩٢ وراجع أيضاً حسن الشامى، نظم وأنساق فهرست المأثورات الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية، العدد الثانى عشر، اكتوبر ١٩٨٨، ونظم فهرست القصص الشعبى الحلقة الأولى.

(١٦) المقصود بالتحول الإيجابى، قدرة الإنسان على تحويل نفسه إلى طائر باستخدام أداة سحرية، حتى يكتسب قدرات تساعده على تحقيق غاياته كأن يعود البطل إلى أهله، أو أن يحصل على بغيته من بلاد بعيدة، ولم يكن يتحقق له الوصول إليها فى صورته الإنسانية أو أن يتجنب بعض المخاطر التى لايستطيع مواجهتها وهو فى صورته الإنسانية، وهو فى الغالب تحول إرادى.

(١٧) أما التحول السلبى، فتقوم به الشخصية الشريرة بتحويل البطل أو إحدى أدواته المساعدة إلى طائر يقصد إيقاع الشر به وتفويت الفرصة عليه فى تحقيق غايته، كأن تعوقه من العودة إلى أهله، أو أن تعرضه للمخاطر، أو أن تحرمه من الحصول على غاياته بسلب قدراته الإنسانية ويكون تحولا لا إراديًا فى الغالب.

(١٨) انظر فلاديمير بروب، الحكاية الخرافية، وانظر أيضًا نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى، ص ٣٠ ـ ٣٧ .

(١٩) نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبى، ص ٣٧ ـ ٤٠ .

(٢٠) المرجع السابق، ص ٥١ ـ ٥٤.

(٢١) هذه الحكاية جمعها الباحث عام ١٩٩٠ من قرية أبوزاهر، مركز شربين، محافظة الدقهلية ـ الراوية أم السيد ياسين، ٦٥ سنة، وتتلخص فى أن أخوة سبعة رغبوا فى أن تلد أمهم بنتًا، وعندما حان موعد الوضع، أخبرتهم إحدى الجارات كذبًا أن أمهم قد ولدت ولداً فهربوا، كبرت الأخت واستطاعت أن تلتقى بإخوتها. اعتاد غول أن يمص يد الفتاة كل يوم حتى صارت مخفية، فدبر إخوتها مكيدة للغول وقتلوه، وعندما علمت زوجة الغول بذلك سحرت الإخوة إلى سبعة ثيران بأن ذرت الرماد السحرى فى وجوههم، تتزوج الفتاة، وتنجب الشاطر محمد، ولكن ضرتها تحقد عليها فتغرس لها ريشاً مكان شعر رأسها، وتحولها إلى حمامة تعتاد الهبوط لالتقاط الحب (السمسم) من أمام الثيران، فيقدم لها الشاطر محمد السمسم فى طاقيته، ولكن زوجة الأب تخبر أباه فيستغرب ما يفعل ولكنه يمسك بالحمامة (الأم)، وتخبره بقصتها، فيأمر زوجته أن تستبدل ريشها بالشعر مرة أخرى، فتعود إلى صورتها الإنسانية ويتخلص هومن زوجته الثانية.

(٢٢) يُعرف المغاربة لدى الأوساط الشعبية بالقدرة على فتح الكتاب والسحر، وقد اشتهرت روايات كثيرة حول تدريبهم فى هذا المجال، ولعل أشهر كتب السحر المعروفة «شمس المعارف الكبرى» للبونى.

(٢٣) Dr. Hassan EL Shamy ibd p. 40.

(٢٤) Ibd p. 33.

(٢٥) نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٢٦) غراء مهنا، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠، ص ٧٦.

(٢٧) عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠. ص ٧٦.

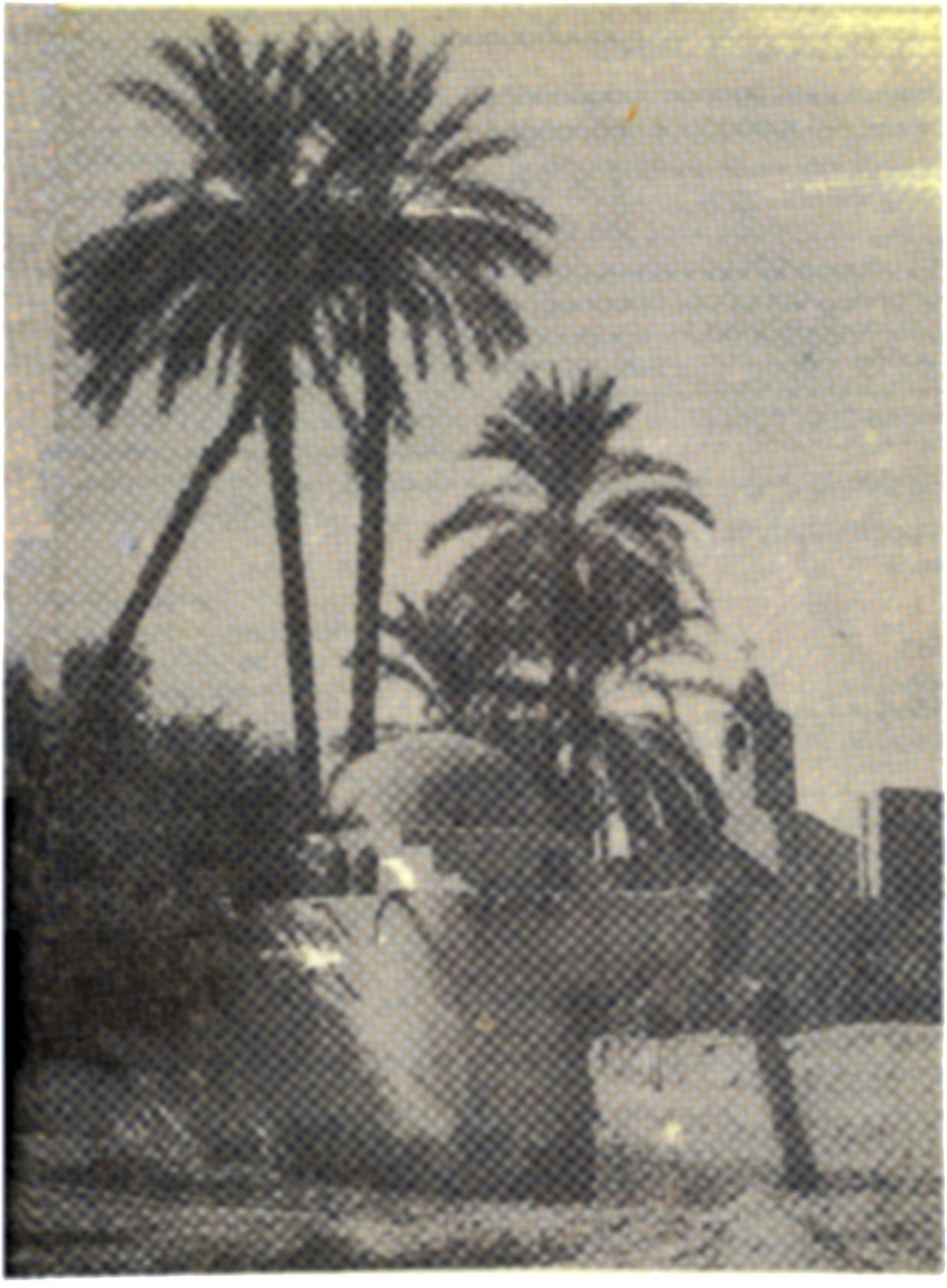
(٢٨) عبد المنعم شميس، الجن والعفاريت فى الأدب الشعبى المصرى، المكتبة الثقافية، ١٩٧٦، ص ٨٢ ـ ٨٣.

(٢٩) Dr . Hassan EL Shamy Ibd p. 39.

(٣٠) النص من مجموعة الباحث الخاصة، جُمع من قرية كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية. الراوية توجه محمد ناصف، ١٤ سنة/ يناير١٩٨٩، كما نشر النص الذى جمعه فتوح أحمد فرج، القصص الشعبى فى الدقهلية، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٥.

(٣١) غراء مهنا، المرجع السابق ،ص ٣٢.

(٣٢) نفسه، ص ٣٢.



● نموذج من العمارة الريفية التقليدية

المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى

د . هانى إبراهيم جابر

يشير «مارتين جول» بصدد المتاحف الإثنوجرافية (متاحف الفن الشعبى، المتاحف المحلية والإقليمية ، متاحف البيئة ، ومتاحف الفولكلور) إلى صعوبة تسمية كل هذه المنشئات وتصنيفها ، رغم انها تعتبر انفسها ذات هوية مشتركة . وهو أمر بعيد الدلالة فى ذاته على الحركات التى تقوم حالياً بإحداث رجة بين هؤلاء «الاقارب» العديدين لمتاحف الهواء الطلق[1] . ويوضح جان دركلوز وجان ـ ايف فيارد: «إن طبيعة عمل المتاحف مزيج من هذين الاهتمامين الأساسيين ، أحدهما حضارى ثقافى والآخر علمى . ولكن عندما يتعلق الحديث بالمتاحف الإثنوجرافية وما تقوم به ، يجب أن يتطرق بنا الأمر مباشرة إلى الحديث عن العوامل التى ستساعدنا فى تطور هذا النوع من المتاحف ، من أجل خدمة مَنْ أقيمت من أجلهم ، وأن يكون هذا هو هدفها على المدى القريب والبعيد» [2] .

ويبدو أن مجرد التوازن بين الناحية العلمية والحضارية ليس بكاف لتحديد إمكانات بناء المتاحف الإثنوجرافية والمتاحف البيئية كأماكن لعرض التراث الشعبى وحفظه من الضياع ، وموقفها من نظرية البناء والوظيفة ، أى الثبات والتغير فى مسار الفن الشعبى خاصة ، والثقافة المادية بإنتاجها البيئى والتطبيقى والجمالى . فلابد من الا تقتصر هذه الأبنية المغلقة أو المكشوفة على كونها مجرد عرض لموروثات من واقعها التاريخى ، أو مجرد تنسيق لنماذج من الفن الشعبى هدفها الجذب السياحى ، وإنما لابد وأن تكون عرضاً متحفياً له مقوماته الخاصة ، العلمية والتطبيقية والتربوية والحضارية الثقافية . ولن يتم ذلك إلا عندما تصبح الدراسات الميدانية المستمرة ، المسلحة بالعلم والدراية بجمع الموروثات الشعبية، من منظور فولكلورى اجتماعى إثنوجرافى، والدراسات الفنية والمنهجية حول ما تم جمعه من الميدان ، هما الأساس فى إنشاء مثل هذه المتاحف المتخصصة فى مادتها العضوية ، مثبتة مجمعة ومصنفة ومشروحة . وبالضرورة لن تصبح مهام إنشاء هذه المتاحف

(١) ، (٢) مجلة «المتحف»، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة فى باريس، النسخة العربية ـ العدد ١٧٥ ـ اليونسكو ١٩٩٢ .

© صناع الفخار بحيرته التقليدية الفنية في تشكيل إحدى الوحدات الفخارية الفنية الناتجة
في التراث الشعبي المصري والتي يمكن أن يكون نموذجاً حياً في عروض اللاسة .

ميسورة إلا إذا كان هناك وعى متكامل بأهميتها كمراكز بحوث ودراسات علمية ، وكعرض للثقافة الشعبية الإقليمية بمختلف جوانب الإبداع فيها . وليس من السهل إنشاء مثل هذه المتاحف لهذا الغرض ، إلا إذا كان هناك من يتصور أنها وحدة واحدة قادرة على إعطاء هذا التصور من خلال الغرض المستهدف من إنشائها . ولابد من إمكانات علمية متخصصة إلى حد بعيد ، للمساهمة فى إعداد هذه المتاحف، لأنه ليس من السهل على كل فرد أن يساهم أو أن يقوم بالعرض . فكم من متاحف يظن أصحابها أنها متاحف للتراث الشعبى ، وهى بعيدة فى الواقع عن أن تكون بهذه الصفة بالمعنيين العلمى والفنى الصحيحين . ومن المناسب أن يُبعد عن هذا الميدان كل مَنْ هو غير مؤهل لذلك ، يستوى فى ذلك غير المتخصص والذى ليس لديه خبرة ميدانية فى جمع المادة الفولكلورية أو لم يسبق له التدريب الكافى والدراسة ، إذ من الخطورة أن يدخل مبدأ المجاملة فى اختيار من يساهم فى هذا العمل الوطنى والمسئول . وإذا تحقق ذلك فإن هذه المتاحف ستتغير مواقعها كمخازن للعرض إلى مراكز بحوث وتعليم وثقافة وتربية وإنتاج . ومن الأفضل أن يساهم فى هذا العمل مع المتخصصين أصحاب تلك الثقافة الشعبية الذين يشكلونهاوينتجون مادتها الإبداعية ، لأنهم أقدر على فهم الصلات المتداخلة والمتشابكة بين المادة الحسية وبين المادة الإنتاجية . وهم فى الغالب أقدر على عرضها بصورة واضحة ، وإن كان التنسيق العلمى والفنى يبرزها بشكل متكامل بعد ذلك.

والثقافة الشعبية التى اقتضت من مبدعيها أجيال متعاقبة ، وسنوات من المعايشة مع التجربة ، وحقبات من الممارسة الطويلة لزيادة الخبرة ونموها ، ينبغى أن تعرض *نواتجها* بطريقة علمية ومقننة ومدروسة . وإذا لم يستوف المتحف الشروط الواجبة الخاصة به ، فإن المعنى المستهدف منه يضيع ، بل ويعمل هذا المتحف على القضاء على مستقبل هذه الثقافة . ويمكن تجنب تلك الآثار السلبية بالعلم الخاص بالمتاحف وما وصل إليه من نتائج فى الدول التى سبقتنا فى هذا المجال . ومن الأساسيات التى تبنى عليها مقومات العرض فى هذه المتاحف أن يكون للباحثين عن المادة الفولكلورية القدرة على انتقاء المادة المستحقة للعرض عن غيرها . فعليهم أن يدركوا كيف يختارون ويحيطون بالأساليب التى تعبر عن المادة عند عرضها . ومن المنسقين فى المتاحف مَنْ يتعمدون عند التنسيق اتباع الأساليب الفنية المعقدة والأساليب التى تطغى على عضوية المادة وشخصيتها، لإيهام الآخرين بالقدرة على تصميم الديكورات وتنفيذها . وهذا الأمر كفيل بضياع القيمة الشعبية ، ومخلّ أيضاً بأسلوب العرض المتحفى . فعلى المنسق أن يضع فى اعتباره أولاً عند التصميم المتكامل للمتحف أهمية حضور المادة كوحدة مستقلة ، ثم كجزء من الكل فى معروضات المتحف ، فيبنى فكره الفنى على سهولة واضحة تلائم المادة المعروضة ، مع ضرورة الاهتمام بنوعية كل مادة وتفاوت أغراضها الوظيفية . وعليه أيضاً الحفاظ على الإطار الجمالى لها ، حتى تتضح شخصيتها عند العرض لإحداث الأثر المطلوب فى نفس المتلقى .

ومن أساسيات المتحف التراثى وشروط العرض فيه : توفر الأعمال الفنية ، والتى يمكن أن تتميز بجغرافيتها وبيئيتها . فعلى الرغم من الوحدة السائدة فى المتحف باعتباره متحفاً للتراث الشعبى ، إلا أنه ينبغى أن تكون مواد العرض قد اختيرت طبقاً لمواقعها الجغرافية والبيئية إلى جانب تنوع عناصرها . ومن ثم يتم عرض الوحدة المتكاملة لموضوع الثقافة الشعبية لمكانها الجغرافى ولبيئتها، دون إغفال لما تتميز به من أشكال خاصة فى الإبداع الشعبى، والتأكيد عليها بوضعها فى المكان المناسب . لأنه ينبغى على المنسقين فى المتحف أن يلاحظوا أن المشاهدين لم يطلعوا على هذه المواد فى بيئتها الحقيقية ، ومن ثمّ عليهم أن يوضحوا ما فى هذه البيئة وغيرها من خواص إنتاجية وإبداعية ، بعرضهم هذه الأشكال الخاصة بالطريقة التى أشرت إليها ؛ وذلك من حيث سياقها الثقافى.

ويلى ذلك دور مكتبة البحث والدراسات والاطلاع. وينبغى أن تنظم هذه المكتبة حسب الأقسام الرئيسية لعلم الفولكلور ، بجانب الأقسام المعاونة كالمعارف العامة والعلوم الثقافية والتطبيقية فى مجالات الأداء والتعبير والموسيقى والحرف والصناعات ، وغيرها . ومن هذه الأقسام نجد مثلاً قسماً عن علم الفولكلور ومناهجه ، ونظريات العلوم الاجتماعية ، والدراسات التنموية ، الخاصة بالمجتمعات والثقافة . ونجد قسماً لفنون الموسيقى والغناء والعروض الأدائية وأشكال الفرجة ، والحرف والصناعات البيئية والتقليدية ، وأشكال العمارة وفنون المعمار التقليدية . ثم نجد قسماً للعادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات . ثم قسماً للدراسات والبحوث الجامعية والأكاديمية . وقد يقسم بعض هذه الأقسام إلى تخصصات فرعية تبعاً للحاجة إلى ذلك . بالإضافة إلى هذا ، فإن قسم الأدب الشعبى وفنونه يتطلب رؤية خاصة له ، حيث إنه يتضمن الفنون القولية الشفاهية

الخاصة بكل بيئة ، وأيضاً السير والملاحم كأصول يستلهم منها المبدعون الشعبيون مواد إبداعاتهم ويوظفونها فى بيئتهم . كما تتضمن المكتبة صالات عرض مختلفة؛ منها صالة للسينما والشرائح والمحاضرات والندوات ، وصالة للعروض السيارة الفنية النوعية أو الشاملة للمنتجات الشعبية ، وقاعة للاستماع الموسيقى والتسجيلات . وإذا كان فى الإمكان يفضل إقامة صالة أخرى للعروض الفنية الأدائية لأشكال العرض المسرحى.

ولا يكتمل متحف التراث إلا بوجود أماكن خاصة للإنتاج الشعبى البيئى والتقليدى ، تمثل بعض الأماكن الجغرافية والمهن المشهورة بهذه المجالات بقدر المستطاع. وذلك حتى تكون أمام المشاهدين بمثابة التطبيق العملى على ما تتضمنه هذه الأقسام فى داخل المتحف . ومن الأفضل أن تلحق بهذه الأماكن أماكن أخرى للبيع والتسويق .

وبعد .. إذا كان الغرض الأسمى من إقامة مثل هذه المتاحف هو الحفاظ على الثقافة المادية وإنتاجها لتكون دائماً فى ذاكرة الشعب ، فلن يتم ذلك إلا عن طريق عرض موادها الإبداعية أمامهم. **فكيف يمكن جمع المواد الإبداعية من مواقعها الأصلية؟ هل عن طريق الإهداء من الأفراد أو الجمعيات أو المتاحف المماثلة ، أو عن طريق الإعارة، أو عن طريق الاقتناء... إلخ** . بالتحديد لن تتعرض هذه الدراسة لطرق جمع المادة الفولكلورية وأساليبها الفنية ، حتى لا تبتعد عن المنظور البحثى لها وطريقها المحدد ، القاصر على دراسة مستقبل الثقافة. خاصة وأنه سبق للباحث التعرض لموضوع جمع المادة الميدانية فى كتابه المنشور «الفولكلور .. ودليل العمل الميدانى .. مدخل إلى دراسة الثقافة المادية» ، الجزء الأول. إلا أن هناك ضرورة للتعرض لجانب واحد من جوانب البحث الميدانى وهو الجانب الخاص باجتهاد الجامع الميدانى فى تصنيف العينة الفولكلورية ، خصوصاً وأنه يلجأ إلى هذا الاجتهاد عندما تكون العينة من العينات التى لم تصادفه من قبل ، أو لم يجد لها مثيلاً فى عمله الميدانى . ويلاحظ الجامع الميدانى أن المعلومات التى قدمها له الرواة لا تكفى أحياناً للدلالة على فولكلورية العينة . وقد تكثر الآراء حولها فى ناحية وتنقص أو ربما تنعدم من ناحية أخرى . وبذلك يتجه الجامع الميدانى إلى خبرته ليستخدم فعل الاجتهاد بشأن تحديد موقفه من العينة.

ولا شك أن الجامع الميدانى سيعمد إلى دراسة الظواهر الفنية المحيطة بالعينة ودورها عند الجماعة وسياقها الوظيفى، ومقارنة العينة مع بعض المنتجات الشبيهة فى البيئة . ومن المحتمل أن يتوصل الجامع إلى بعض الخصائص الدالة على إمكانية اعتبار العينة عينة فولكلورية ، ولكنه بنفس القدر يمكن أن يجانبه الصواب ، وفى أحوال كثيرة يقع فى الخطأ.

ويوضح هذا كله صعوبة الاعتماد على الاجتهاد فقط ، نظراً لأن للاجتهاد جوانبه الإيجابية ، وجوانبه السلبية . ويتضح بهذا وبغيره ضرورة الاهتمام بعرض هذه الجزئية فى الدراسة ، إذ يقتضى الأمر من جامع العينة كثيراً من البحث والمقارنة للوصول بقدر المستطاع إلى الحقيقة الفولكلورية ، كما أشرنا إلى ذلك غير مرة . وينبغى على الجامع الميدانى فى هذه الحالة ، قبل أن يبتعد عن العينة ويرفضها، أن يحاول العثور على الرواة من مصادر مختلفة وعلى الأدلة. وفى حالة تعارض الرواة والأدلة، ينبغى على الجامع فى هذه الحالة أن يتبع بعض القواعد الفنية التى قد تعينه على الاجتهاد الإيجابى فى الوصول إلى فولكلورية العينة:

أ- أن تكون العينة من الأهمية بحيث تستحق هذا الجهد المضاعف . وهذا متروك لرؤية الجامع لها ، ومن الأفضل أن يشاركه الرأى خبير فى نفس التخصص.

ب - لكى يتيقن الباحث من أن أقوال الرواة والأدلة متعارضة حقاً، ينبغى أن يتأكد من أن التعارض منصب أصلاً على العينة ذاتها . وهذه الخطوة لا تكون سبباً فى رفض العينة؛ نظراً لأن الاحتمال الثانى هو أن يكون جانب من جانبى التعارض صحيحاً. وفى مثل هذه الحالة لابد للجامع الميدانى من أن يسعى إلى معرفة أى المصدرين يمكن الاعتماد عليه .

جـ - لا عبرة بعدد الرواة وكثرة الأدلة ، إذ ربما تكون العينة هى نتاج إبداع خاص لأحد المبدعين الشعبيين ولم تجد طريقها نحو الانتشار بعد ، أو أن تكون إنتاجاً خاصاً به ولم يقم بعرضه على الآخرين بعد ، ويحمل كل الخصائص الشعبية ، وتتحدد معالمه البيئية والجمالية من خلال تلك الخصائص.

وعندئذ، فإن الجهد المضاعف الذى يبذله الجامع الميدانى فى سبيل الوصول إلى حقيقة العينة، يمثل أهم مافى شخصية الجامع وهى الأمانة فى العمل . وينعكس هذا الجهد بعد ذلك على طبيعة الاقتناء للمتحف ، وذلك لأن الاقتناء فى المتحف يعتمد فيما يعتمد على مصداقية العينات

المعروضة داخله ، ومدى تعبيرها عن الأصالة والثقافة الشعبية.

ولنتساءل بعد ، ما هو متحف التراث الشعبى ؟ وماهى أشكاله وأدواره العلمية والعملية؟

متحف التراث الشعبى هو المكان الذى يحتوى على مبانٍ وحدائق وأماكن تشغلها جميعاً إبداعات الثقافة الشعبية . ويتم عرض تلك الإبداعات وتقديم نماذج حية من الإنتاج الفنى أمام المترددين على المتحف. ويخصص هذا المتحف للبحث والدراسة والمشاهدة، إلى جانب ما يقوم به فى خدمة الثقافة والتربية والترفيه . والمتحف بهذه الصورة يعتبر مركزاً إشعاعياً، هدفه الأساسى العلم والثقافة والتعليم . وعلى ذلك يمكن القول: إن المتحف بمثابة البانوراما الحية التى تعبر أمام المتلقين عن أنماط لثقافات بيئية اجتماعية لها صيغها الشعبية ، والتى تتوحد جميعها فى ثقافة الوطن الأم، وتعبر فى ذات الوقت عن شخصيتها المتميزة.

وأنواع متاحف التراث الشعبى يمكن تقسيمها فى ثلاث اتجاهات ، كل منها له طبيعة خاصة فى العرض والوظيفة، وإن كانت جميعها معاً تؤدى نفس الهدف ، وهى :

أ- المتحف الشامل
(المتحف الوطنى للثقافة الإبداعية الشعبية):

وهو المتحف المقام على فكرة التقسيم الجغرافى للثقافة الشعبية إلى أقاليم؛ كل إقليم على حدة . ويقام هذا المتحف فى عاصمة الوطن الأم، وتخصص له مساحة كبيرة من الأرض تتسع لتضم الأشكال التعبيرية والمادية والإنتاجية من الأشغال الفنية لكل بيئة ثقافية داخل كل إقليم . ومن الأهمية اختيار الموقع العام لتشييد مثل هذا المتحف بالشكل الحضارى المناسب الذى يجسد الشخصية الثقافية الوطنية.

والخطوات التى تتخذ عند تشييد مثل هذه المتاحف الشاملة هى : -

١- تخصص مساحة من الأرض لكل إقليم ، بحيث تكون هذه المساحة فى النهاية ممثلة ، بما يقام عليها وفيها من منشآت ، للثقافة الشعبية للإقليم المخصصة له . يراعى فيه ضرورة تخصيص أكثر من مساحة للإقليم الذى يتميز بتعدد الثقافات الشعبية، حتى تكون الصورة النهائية معبرة عن الإقليم وخصائصه . ومثال ذلك نجد أن هناك بعض الأقاليم التى يتشكل بنيانها الثقافى من بيئات بدوية وزراعية مثل محافظة الشرقية ، ولكل بيئة منهما مجالها الثقافى الذى يتمثل فى عمارتها وفنونها وعاداتها .. إلخ.

٢- ضرورة توفير المناخ العام الذى يمثل جغرافية الإقليم وطبيعته ، حتى تنعكس على الآخرين مصداقية العرض، وبالتالى معايشته . فإذا كان المكان مخصصاً لمدينة رشيد مثلاً ، التابعة لمحافظة دمنهور، فلابد أن تعطى الأبنية والإطار العام لها انطباعاً بالحرف وأشغالها ، وأيضاً) بالنخيل والزراعة، وهكذا يتحقق التأثير المباشر.

٣- والأقسام التى تضمها كل مساحة إقليمية تنحصر فى:

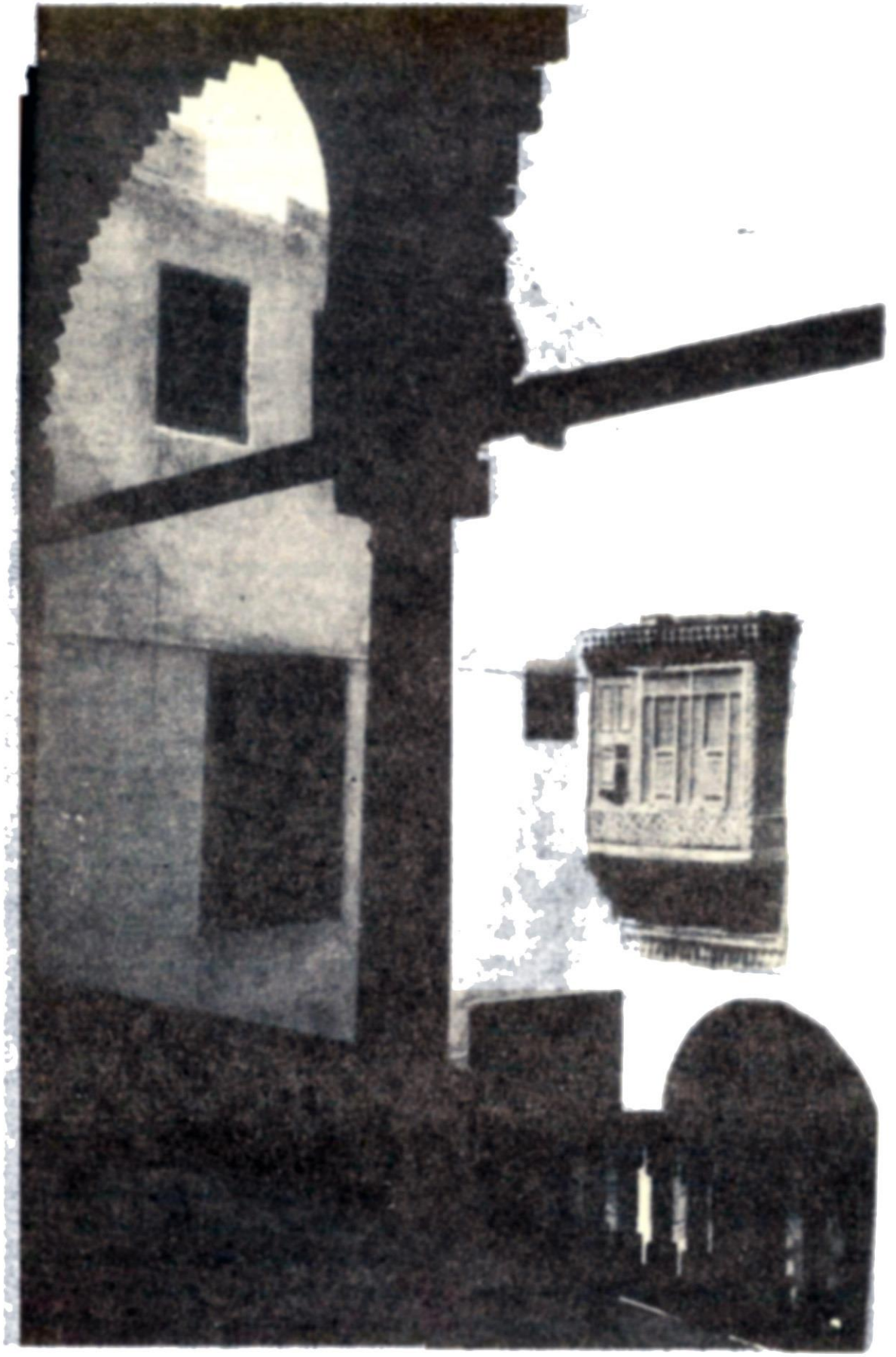
- العمارة التقليدية والبيئية للإقليم ، ولكل ثقافة به إذا كان هناك تعدد فى البيئات .
- إعداد تلك العمائر بكل ما يعبر عن الحياة اليومية والمعيشية داخلها، والتأكيد على الممارسات اليومية التى تتم وأسلوب الحياة فيها.
- الأثاث والمنقولات وأدوات الطعام والخبيز ، وغيرها .
- أدوات العمل اليومى ، ومعدات العمل الحرفى والتخصصى .
- الأشغال الفنية والتطبيقية.
- أماكن الورش والصناعات التقليدية والبيئية.
- الملابس والحلى وأدوات الزينة ولعب الأطفال وغيرها.
- نماذج من منتجات البيئة فى الزراعة والصيد بمختلف أشكاله .. إلخ ، وكل ما يمثل الثقافة المادية فى الإقليم.

بالإضافة إلى هذا توجد أقسام أخرى فى المتحف مشتركة ومكملة لبعضها ، ولا يمكن أن يكتمل المتحف بدونها، وهى :

١- صالة المتحف الدائم ، وهى القاعة المغلقة المخصصة للعرض الفنى للثقافة المادية والأشغال الفنية ، والحرف والصناعات التقليدية والبيئية . ويتم التنسيق فيها إما بالتقسيم النوعى للمنتجات، وإما بالتقسيم الجغرافى للأقاليم.

٢- صالة المعارض السيارة ، وفيها تُقام المعارض المتنوعة المتصلة بالفنون الشعبية المحلية أو المقامة عن طريق التبادل الثقافى فى بلدان العالم . وهى صالة مغلقة تلحق بها الحجرات المعاونة.

٣- قاعة السينما والمحاضرات والندوات ، ويلحق بها مكتبة فيلمية .



● نموذج من العمارة المصرية فى منطقة مصر القديمة بالقاهرة تعبر بشكل مباشر عن قانون القباب التى تميز بها العمارة التقليدية

٤- صالة العروض الفنية ، ويمكن أن تصمم على أساس الاستخدام الشتوى والصيفى فى آن واحد ، ولذلك يستحسن أن تقام وسط حديقة.

٥- المكتبة العلمية ، وهى تضم الكتب المتخصصة فى مجال الفنون والآداب والاجتماع مع المراجع والدوريات والميكروفيلم وأجهزة التصوير الضوئى والكومبيوتر ، ومن الأفضل أن تلحق بها قاعة للعرض الفوتوغرافى.

٦- كافيتريا تبنى بتصميم متكامل يعطى الانطباع بالشخصية القومية ، وتجهز كمكان يمكّن الباحثين من التقابل والمناقشة ، وكذلك تكون متعة ثقافية للمترددين على المتحف.

٧- قاعة الاستماع والتسجيل الموسيقى.

٨- حجرات تقنيات البحث الميدانى ، وإصلاح الأجهزة.

٩- أماكن الورش التقليدية والبيئية ، والتى يجب أن تعبر بقدر الإمكان عن أشهر تلك الفنون فى الثقافة المحلية.

١٠- قسم صيانة المعروضات (رفّا ـ نجّار ـ حدّاد) بالإضافة إلى قسم الحفاظ على المعروضات من الفطريات وخلافه.

١١- أماكن الإداريين والفنيين والحراسة.

١٢- المخازن (مخزن دائم ـ وآخر ترانزيت)

١٣ ـ صالة المبيعات والتسويق.

ب- متحف التراث الشعبى الإقليمى :

هذه النوعية من المتاحف تقام فى كل إقليم ، وتجمع فيها الأشكال الفنية التى تعبر عن ثقافة الإقليم ، وعن أهم الأنشطة الإنتاجية الحرفية والصناعية به ، وكذلك ما يكشف عن عاداته وتقاليده الخاصة .

ولا شك أن هذه النوعية من المتاحف الإقليمية تعتبر صورة مصغرة من المتحف الشامل الموجود فى عاصمة الوطن . إلا أن دوره لا يقل أهمية عما يقوم به متحف العاصمة ، ذلك لأن دوره فى حماية الثقافة المادية فى الإقليم له تأثيره الكبير على مستقبل هذه الثقافة واستمراريتها ، ولذلك تحرص بعض الأقاليم على إنشاء مثل هذه المتاحف ، معتمدة فى ذلك على أربعة دوافع أو محاور أساسية ، وهى :

١- الدافع الثقافى : أن يقوم المتحف بدوره فى تعريف روّاده المحليين بثقافة بيئتهم مجتمعة داخل المتحف ، وكذلك العمل على تنمية معارفهم بالثقافة المادية وما فيها من عناصر جمالية ونفعية ، وكذلك حثهم على الممارسة اليدوية واستغلال خامات البيئة فى عمل مفيد.

٢- الدافع النفسى : ويتجسد فى تشجيع المبدعين من الفنانين الشعبيين فى الإقليم على الاستمرار فى الإنتاج ، وذلك بعرض إنتاجهم والاهتمام به من قبل المسئولين ، بالإضافة إلى التقائهم بالمترددين على المتحف.

٣- الدافع الاقتصادى : تتجه بعض الأقاليم إلى الاستفادة من هذه المتاحف باعتبارها إعلاماً عن المنتجات الفنية الأصيلة ، والتى يقبل على اقتنائها أكبر عدد من المترددين على المتحف ، بالإضافة إلى إمكانية التصدير إلى الخارج.

٤- الدافع التعليمى والتربوى : إن وجود مثل هذه المتاحف ، يجعل من العملية التربوية عملية إيجابية ، إذ إن لها دور كبير فى حثّ الصبية والفتيان على تذوق ما فى ثقافة الإقليم من فنون يدوية وحرف وصناعات تقليدية، وتجعلهم يقبلون على مدارس تعليم هذه التخصصات الفنية ، لتخريج أجيال من الحرفيين والمبدعين المتفهمين لأصول العمل الشعبى.

ويهمنا هنا أن نؤكد على أن ما يتم جمعه للمتحف الإقليمى يجب أن يكون إطاراً للناحية الثقافية للمجتمع الإقليمى ، وأن ما يتم جمعه وعرضه داخل المتحف ، لن يكون له الأثر المفيد على المحاور السابقة ، وعلى مستقبل الثقافة المادية واستمراريتها ، مالم تتوافر فيه الوحدة الموضوعية ، والتنسيق المتكامل ، والخدمة الإرشادية الواعية بعملها ومسئوليتها.

جـ - متحف التراث الشعبى البيئى :

وهذه النوعية من المتاحف البيئية مهمة إلى حد كبير ؛ حيث تقام وسط البيئة الثقافية التقليدية ذاتها ، ويشارك فى إعدادها أهالى المنطقة مع المسئولين بها ، ويسهم فى إنشائها أصحاب المهن التقليدية والأشغال البيئية . وهى صور حية تعبر عن الحياة اليومية بما تتضمنه من أشغال وأسلوب المعيشة ،والسلوكيات العامة للأفراد، وتفاعلهم مع بعضهم . وتتركز مفاهيم إنشائها على المحاور الآتية :

١-البعد الإنتاجى : يعتبر هذا المتحف بمثابة عرض مكشوف لأعمال المبدعين الشعبيين بالمنطقة ، فهم يقومون بالإنتاج الدائم أمام المترددين على المتحف.

٢- البعد الاقتصادى : يعتمد المتحف البيئى على تسويق الأعمال الفنية .

٣- البعد التعليمى : يؤدى المتحف دوراً مهماً فى نقل الخبرات من جيل إلى جيل ، وذلك عن طريق التعليم المباشر أو التلقين والمشاهدة . وإلى جانب هذا فإن المتحف يؤدى دوراً تربوياً واضحاً، ويدعم العلاقات الاجتماعية بين الأفراد بعضهم وبعض، ويقوى الصلات بين الأفراد وإنتاجهم الفنى.

٤- البعد التراثى : يحافظ المتحف على المنتجات الأصلية بالمنطقة ، ويقوم بعرضها ودراستها وتصنيفها وتدوينها بالشكل الذى يحفظ لها كيانها، ويعمل على أن تكون مصدراً أصلياً ومرجعاً مثبتاً للوحدة الإنتاجية والجمالية.

٥- البعد البحثى العلمى : إن هذه المتاحف تعد من أهم المراجع المرئية عند إعداد الدراسات الشعبية حول المنطقة ، كما تعاون بشكل مباشر فى إعداد خريطة وطنية للفن الشعبى الوطنى.

٦- البعد الفنى : وهذا البعد من الأهمية بحيث يأتى فى مكانه هذا للتأكيد على دوره الهام فى نجاح الأبعاد السابقة عليه . وتتمثل أهميته فى حماية المبدعين الشعبيين فى بيئة المتحف ، بإتاحة الفرصة لهم لمداومة الإنتاج الخاص بهم ، وبتوفير حياة كريمة مناسبة تعاونهم على التفرغ للإنتاج . ومع هذا لابد من خطة للمقتنيات الفنية وخطة تسويق لأعمالهم ، ضماناً لزيادة دخولهم المادية . كذلك يتيح المتحف لهؤلاء المبدعين مكاناً يدربون فيه الأجيال الجديدة على الإنتاج . ولا شك أن هذا كله يشكل ضماناً للثقافة المادية يعطيها القدر الأكبر من الحماية ، ويحمى المهن التقليدية والبيئية من الاندثار .

ولكى يتحقق هذا ، يجب عند وضع التصور الكامل لهيكل بناء المتحف ، أن تخصص أماكن مناسبة للمبدعين تستغل كورش إنتاجية، يمارسون فيها الإبداع الفنى والإنتاج الحرفى ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، ينبغى - كخطوة من خطوات حماية الفن التقليدى - مد جسور التعاون مع المبدعين فى أماكن إقامتهم ، عن طريق إمداداهم بالخامات اللازمة وبالتمويل المناسب أيضاً، وبعدها تتم عملية تقييم الإنتاج والاقتناء الأمثل لها . ويجب أن يراعى عند إنشاء مثل هذه المتاحف أن تكون معتمدة على الإطار المعمارى المتميز كظاهره فنية فى البيئة ذاتها.

وهذه النوعية من المتاحف البيئية تتكون من الأقسام التالية :

١- قسم المعروضات الفنية الدائمة .

٢- قسم المعروضات والتسويق .

٣- قسم شعب الإنتاج البيئى .

٤- صالة العروض الفنية والسينما والندوات .

٥- مكتبة متخصصة وعامة.

٦- قسم الأجهزة والصيانة.

٧- المضيفة.

ونتساءل بعد ذلك ، عن كيفية إعداد متحف للتراث الشعبى ، وعن الخطوات الفنية والعملية التى يجب اتباعها عند إعداد مواد العرض بالمتحف .

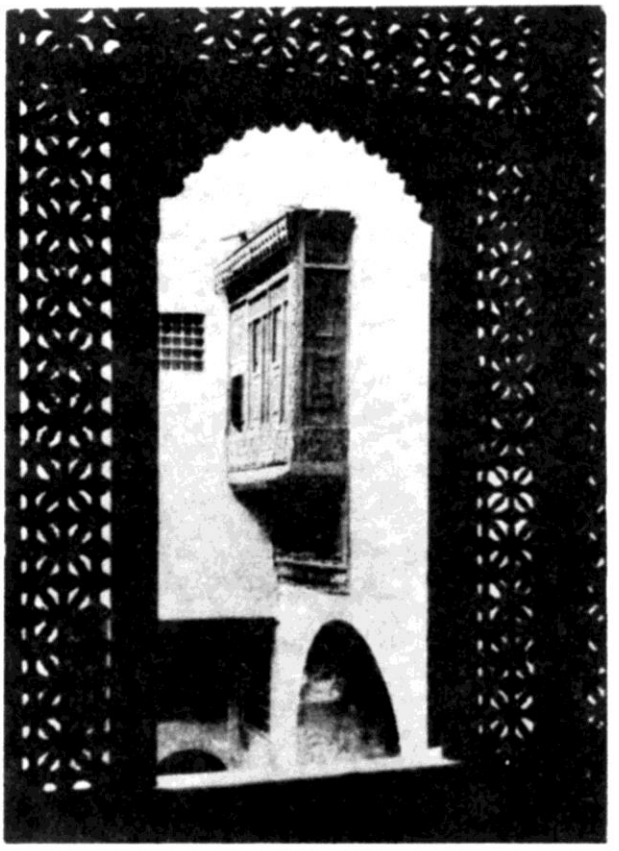
وللإجابة عن هذا التساول يجب أن نتذكر أن الإجراءات التى ينبغى اتخاذها لإعداد مواد العرض ، إنما تبدأ فور الانتهاء من دراسة الخطة الخاصة بإنشاء المتحف وتحديد وظيفته وتخصصه . وفى الوقت ذاته تكون الإجراءات الخاصة بالبناء قد بدأت عملها فى تنفيذ بناء المتحف وتجهيزه من الناحية الإنشائية والمعمارية ، طبقا للتصميمات المعدة لهذا الغرض.

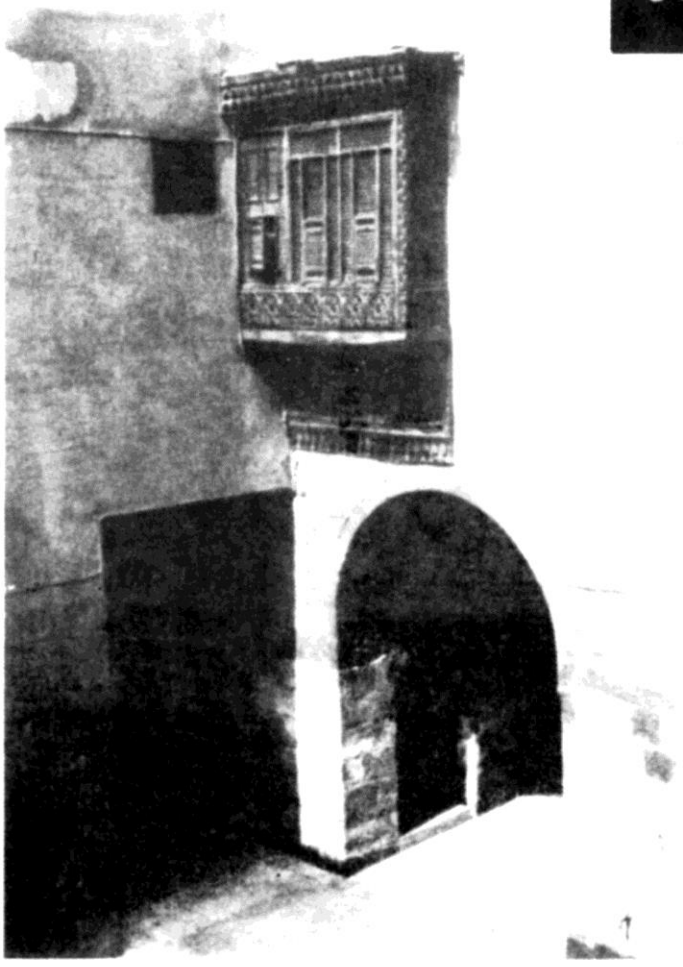
إن هناك بعض الضوابط اللازمة والخاصة بإنشاء متحف متخصص تعرض فيه مواد فولكلورية متنوعة ومختلفة، بجانب الخدمات المكملة لها . من ذلك يمكن أن نحدد سياسة خاصة للتعامل مع المواد التى ستعرض فى المتحف ، خاصة أنها مواد لها حيويتها ، ويغلب عليها طابع الاستمرارية ، بين الناس وبين المنتفعين بها فى حياتهم اليومية. وهذه المواد فى الغالب ما تكون معاصرة لنا، وتوجد بيننا، والعثور عليها لا يتم بالقطع عن طريق أعمال الحفريات أو التنقيب فى أطلال التاريخ وغيرها. كما أنها مواد يمكن تصنيعها الآن بنفس المواصفات التى كانت عليها فى الماضى. وعلى ذلك فإن الضوابط المتصلة بجمع المادة الشعبية تخضع للمنظور الفولكلورى ، وهو الذى يحكم إجراءاتها فى انتقاء المادة.

وإذا أردنا أن نتعرض لهذه الضوابط وجب علينا ترتيبها وفقاً لخطوات العمل فى إعداد المتحف:

١- تكوين فرق البحث الميدانى : وهذا هو الضابط الأول، إذ إن لهذه الفرق أهمية كبرى فى جمع المادة ، وبالتالى يجب

● توظيف المشربيات فى أعمال الديكور الخارجى للبيت العربى تبرز شكل فنون المعمار التقليدى المصرى





أن تكون مدربة تدريباً عالياً، ومؤهلة علمياً، ولديها الخبرة اللازمة لرصد العينة الشعبية وجمعها وفقاً لقواعد علمية وفنية خاصة . ومن المستحسن أن تكون الموضوعات الخمسة فى علم الفولكلور هى الأساس الذى يبنى عليه تشكيل المجموعات .

٢- تقسم المواطن الثقافية إلى تقسيمات جغرافية بعد ذلك ، وتبدأ الفرق عملها على أساس رؤية جغرافية ورؤية تخصصية .

٣- ضرورة الجمع الميدانى الشامل، فلا يتوقف الجامع عند حد جمع المادة المنتجة فقط ، بل عليه أيضاً أن يجمع الات ومعدات التصنيع والخامات وغيرها، لأنه من المفيد تصور كل عينة بمراحل تشكيلها والأدوات المصاحبة لهذا التشكيل .

٤- أن يهتم الجامعون الميدانيون بالمواد اللازمة للمتحف. ولذلك فإن الحاجة العملية تتطلب البحث الجاد عمّا هو أقدم وأكثر أصالة، وخصوصاً إذا كانت هناك عينات قد اندثرت بالفعل ، أو لم تعد تستخدم ، ولم تعد تنتج.

٥- فى جمع التراث المادى ، يحتاج الأمر ـ قبل النزول إلى الميدان ـ أن تكون هناك دراسات كافية عن أهم الأشكال المادية والتعبيرية والعادات والتقاليد فى منطقة الجمع ، وأن تعد خطة متكاملة تحتوى على ما يجب جمعه من مواد فولكلورية، وتكون مع الجامعين كل حسب مأموريته فى الجمع الميدانى.

٦- ضرورة الاهتمام بتسجيل البيانات اللازمة عن كل عينة تمّ جمعها فى الميدان ، وفور الحصول عليها . وضرورة استخدام تقنيات البحث الميدانى فى عملية جمع المواد من البيئة، وتسجيل البيانات ، حتى تكون معينا للذين سيقومون بالإجراءات الفنية بعد ذلك.

٧ - كيف يتحصل الجامعون على عينات العرض للمتحف؟ هناك سبل متعددة لهذا الغرض، وهى فى مجموعها تعمل معاً، ولا يمكن الاستغناء عن إحداها. ولهذا يجب على الجامعين الميدانيين اتباع خطواتها للحصول على العينات. وهذه السبل هى:

(أ) **البحث الميدانى** : وفيه يتم الجمع الميدانى أيضاً، وهو العمل المحورى الذى تنبنى عليه سلامة الخطوات التى تليه، ففى البحث سيتمكن الجامع من كشف الظواهر الفولكلورية ونواتجها العملية، ثم رصدها وتحديد العينات اللازمة منها للعرض بالمتحف، ثم الاقتناء .

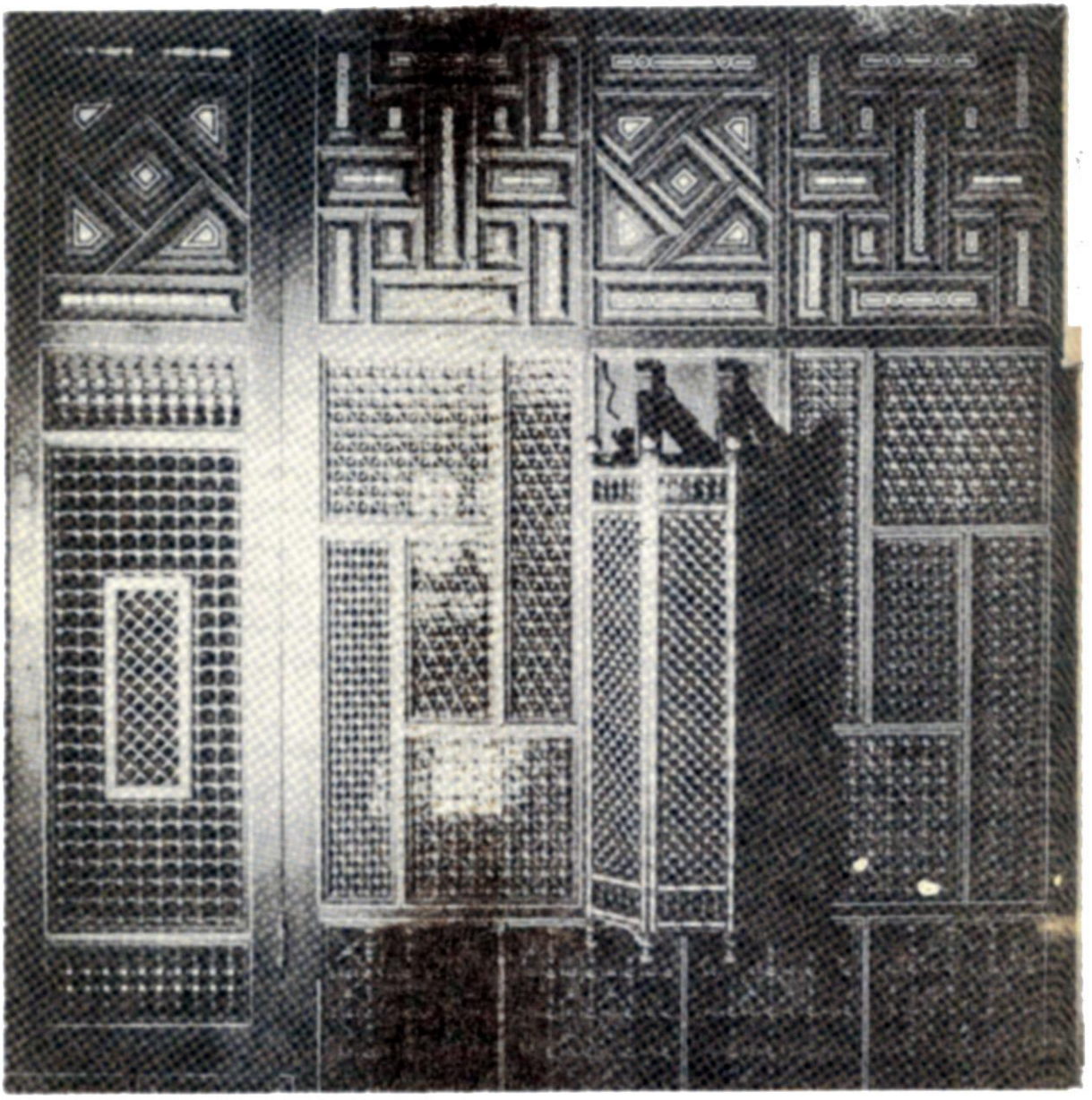
(ب) **الاقتناء** : وهو يتم بطريقتين، الأولى: عن طريق الشراء، والأخرى عن طريق الإهداء. وفى كلتا الحالتين يجب على الباحث أن يكون واعياً بتأثير ذلك على استمرارية عمله فى المنطقة. وللاقتناء ميادينه المتنوعة، فهناك ميدان الصناع أنفسهم، وهناك ميدان الاقتناء الذاتى وهم المستفيدون من هذا الإنتاج للاستخدام اليومى، وهناك العينات التى يقوم بعض الأفراد بشغلها لهم أو لذويهم، وهو الميدان الرئيسى لجمع الفنون البيئية من أصحابها الحقيقيين.

ولاشك أن هناك بعض الصعوبات التى ستواجه الجامع الميدانى عند تقدير الثمن المناسب للعينات المختارة؛ والسبب يعود إلى عدم وجود ثمن محدد لهذه العينات، وخصوصاً إذا كانت من المقتنيات الخاصة لبعض الأهالى. ولكن فى النهاية يكون الثمن الذى يحدده الجامع بمثابة المسئولية العلمية تجاه القيمة الحقيقية للعينة، وخصوصاً إذا كانت نادرة وغير متداولة.

(جـ) **الإهداء عن طريق الجمعيات والهيئات العلمية والهواة**: وهذه الطريقة من الطرق المهمة للحصول على بعض العينات القديمة والتى لها قيمتها الفولكلورية، وأحياناً تكون هذه العينات من الندرة، بحيث يصعب أو يستحيل العثور على مثيلتها فى الوقت الحالى، بالإضافة إلى هذا ما يقوم به الهواة أحياناً من جمع العينات الفولكلورية التى تتضمن أبعاداً فنية فولكلورية على مستوى عالٍ من القيمة.

وللإهداء بعض القيود والقواعد المتبادلة بين من سيقومون بالإهداء وإدارة المتحف. ومن هذه الشروط التى يضعها الجانب الأول عدم التصرف فى العينة، أو أن توضع فى مكان خاص بعيداً عن المجموعات المثيلة لها. وهكذا يتعين على الجانب الثانى التقيد بهذه الشروط والعمل على تنفيذها بدقة، حتى يصبح هذا الفعل من جانب المتحف حافزاً على الإهداء من الآخرين. وعند قبول الهدية ينبغى على المتحف مراجعة البيانات المصاحبة لكل عينة مهداة بدقة، ومضاهاة النتائج بالدراسات السابقة حول الموقع الجغرافى، والظاهرة الفنية المصاحبة لها.

(د) **التبادل الثقافى**: يتم ذلك فى إطار التبادل بين المتاحف وبعضها أو بين الجمعيات والهيئات العلمية أو بين المتحف والهواة. فأحياناً يلجأ البعض إلى مبادلة مجموعات من العينات المتكررة لديهم، طلباً منهم للاستفادة بعينات جديدة لم تكن لديهم مثلها. وهذه الطريقة مفيدة جداً



● جزء من الحجاب المصنوع من الخرط يبين تفاصيل دقة الصناعة فى عمل المشربيات من الخشب المعشق المطعم بالعاج

للمتحف، وخصوصاً إذا كانت هذه العينات من جهات أو أشخاص متخصصين فى ذات المجال، وذلك للاستفادة من بعض العينات الأصيلة، والتى لم يعد بعضها يُنفَّذ فى الوقت الحالى.

وإذا كان المتحف سيقوم بنسخ أعمال مشابهة للعينات التى حصل عليها، فعليه فى هذه الحالة أن يقوم باستئذان صاحب العينات قبل القيام بهذا التصرف، فإذا جاء الرد بالرفض، وجب على المتحف الالتزام بذلك.

وبعد هذا.. نأتى إلى الجزء الخاص بالإجراءات الفنية، التى يجب أن تتبع فى حفظ العينة وعمل السجلات اللازمة للمعروضات بالمتحف.

١ ـ التسجيل والتصنيف، وطرقهما الفنية :

يعتبر تسجيل العينات العمود الرئيسى فى عظمة أى متحف، فالعينات وحدها دون أن تسجل بياناتها بطريقة علمية ومنظمة، تفقد أهم قيمها البحثية، ففقدان المعلومات حول العينات يجعلها مع مرور الوقت بلا بطاقة تحدد جوهرها ومكانها... إلخ.

إن القاعدة الأساسية التى تتمركز حولها الخطوات الفنية للتسجيل هى حماية العينات من الضياع والفقدان، وعدم تراكم العينات بعضها فوق بعض؛ ولذلك فإن تأجيل خطوات التسجيل يستوى مع عدم الاهتمام بالتسجيل، لأن الخطورة هنا تكمن فى أن المعلومات التى تم جمعها من الميدان، إن لم تسجل فى حينها، يصعب على الجامع بعد ذلك تذكر عناصرها ومادتها. وبالإضافة إلى أن تراكم العينات من مناطق مختلفة يجعل الأمر بالغ الصعوبة إن لم يتم التسجيل فور استلام المتحف للعينات.

ومما يثير الانتباه أن التعامل مع العينة الفولكلورية، ونحن نحاول أن نتتبع خطوات العمل الفنى المتحفى لها، يختلف عن التعامل مع أى من العينات الأخرى للمتاحف المتخصصة مثل الآثار والفنون والحفريات مثلاً؛ ذلك لأن العملية التسجيلية فى الثقافة المادية تبدأ من الميدان ومن واقع الحقائق التى تروى على ألسنة الرواة أنفسهم. ومما هو جدير بالذكر، أنه حينما يجمع الجامع الحقائق المتكاملة عن العينة، ثم يقوم بعد ذلك بتنظيمها بالشكل الذى يعاون على التسجيل المتحفى، عليه أن يحرص كل الحرص على إبراز الخصائص الفنية والوظيفية، وأيضاً عليه الالتفات إلى التغيرات التى طرأت على العينة بمقارنتها بغيرها فى الفترة التى جمع فيها المادة حتى وإن كانت الظواهر لا تؤ ذلك. فقد يكون لهذا التغير دلالة على التغير الاجتما الحرفى، إلى آخره. ومن الواضح أن الجمع الميدا وقتنا الحالى سيؤكد على أن هذا التغير الحادث أحي بعض العينات لا يحدث نتيجة لأساسيات ثابتة، بل نتيجة للحياة، وتغير الأنماط المعيشية، والمزاجية ا المجتمع. وعندما يحدث هذا التغير فى بعض مظاهر ال المادية، فإنه لا يحدث من تلقاء نفسه، بل الذى يتغير أ أصحاب الثقافة ذاتهم، وينعكس هذا بدوره على الث المادية. وهذه هى الواجبات التى يجب أن يضطلع بها ال الميدانى للوصول إلى الحقائق المتكاملة للعينة، طالما أن ل لها حضورها الشعبى.

ويتم ذلك بترتيب المعلومات وتنظيم أدوات الج بحيث يمكن من خلالهما الوصول إلى الآتى :

١ ـ تحديد المتغيرات التى طرأت على العينات.

٢ ـ تحديد بدايات حدوث التغيرات، مع ملاحظة التغير الأخرى فى البيئة.

٣ ـ تحديد الوظيفة المخصصة للعينات قبل وبعد التغير

٤ ـ تحديد دور العينة وتأثيرها بعد التغير على الجماع

٥ ـ الأبعاد الفنية والاجتماعية للعينة.

(أ) الخطوات الفنية اللازمة لتسجيل العينا بالمتحف:

ينبغى على مَنْ يتناول عملية تدوين البيانات حو العينات، بهدف تسجيلها فى سجلات المتحف، أن يكون ملم تماماً بالطرق الفنية الخاصة بعملية تدوين الوثائق الفنية وأن يكون عارفاً بخطوات التسجيل من الناحيتين العلمية والفنية، لأهمية ذلك فى تكامل الخطوات المتتالية والهادفة إلى حماية المعروضات بالطرق التى تحفظ للمتحف مقتنياته من الضياع، وحفظ البيانات الخاصة بالعينات من التشويه، سواء أكان هذا نتيجة نقل المختصين والعارفين بالعهدة، أو نتيجة نسيان البعض منهم لمصادر هذه العينات مثلاً.

وهذه الخطوات أو ما يتبعها من شروح، تبين الأداء الأفضل عند القيام بهذا العمل:

١ ـ فى البداية، يجب إعطاء أرقام مسلسلة لكل العينات الموجودة بالعهدة، بصرف النظر عن اختلاف أنواعها أو خاماتها، أو تباين مواطنها. ويتم تتابع الأرقام فى ذات التسلسل كلما ورد إلى المتحف عينات جديدة، إذ يجب أن

تدون على نفس المنوال التسلسلى. وفى الوقت ذاته يتم تسجيل هذه الأرقام فى دفاتر العهدة، مع ملاحظة كتابة نوع العينة واسم الجامع ومنطقة أو جهة ورود العينة.

٢ ـ أن تكتب الأرقام على طرف كل عينة بالقلم الأحمر، على أن يكون اللون من الألوان الثابتة.

٣ ـ لاشك أن البيانات التى تكتب فى الدفاتر لها أهميتها، فهى المستند الذى يمكن الرجوع إليه عند الحاجة. ولذلك فإن عملية التدوين عليها أن تتمثل طريقة المختصر الشامل الجامع، وأن تكتب البيانات التى تتضمنها بخط واضح، مع ضرورة الاهتمام بتسجيل مسمى كل عينة، كما ينطق فى بيئته المحلية، ولهذا ينبغى «تشكيل» هذا المسمى تشكيلاً مطابقاً للنطق.

٤ ـ تستخدم الطريقة الشاملة فى كتابة التواريخ؛ لأهمية ذلك فى توثيق العينات، فيجب كتابة تاريخ ورود العينة بالأرقام وبالحروف فى آن واحد، بالإضافة إلى ذكر جامع العينة، وإيضاح ما إذا كانت العينات وردت للمتحف عن طريق الشراء أو التبرع أو التبادل. أما إذا كانت قد وردت كإعارة للعرض فقط ولمدة محدودة، فيجب ألا تدون فى هذه النوعية من الدفاتر.

٥ ـ يبنى التقسيم الرقمى لكل عينة على النمط الثلاثى، بمعنى أن يكتب عام التسجيل، ثم صنف العينة، ثم رقم الإضافة من الشمال إلى اليمين كالآتى: ٠١ ـ ٠٣ ـ ٩١. فهذا الرقم متكاملاً يعنى أن التسجيل تم عام ١٩٩١، وصنف العينة رقم (٣) ، ورقم الإضافة فى السجل (١).

٦ ـ من الأهمية أن يترك المُسجِّل مكاناً بالدفاتر أمام كل عينة ليضيف رقم العينة بعد عرضها بالمتحف. وهذا الرقم يتضمن رقم مجموعات العينات بالقسم، ويكتب الرقم الخاص بالعينة والرقم الخاص بالقسم بالدفتر بعد ذلك.

٧ ـ من الضرورة عمل رقم لكل عينة فور استلام المخازن لها، وذلك على بطاقة تربط مع كل عينة نقلاً من الدفاتر، ويكتب الرقم بخط واضح وبلون ثابت. ويتحرك هذا الرقم مع العينة حتى تأخذ طريقها للعرض بالقسم الخاص بها.

٨ ـ من الأفضل، بل من الضرورى، أن يكون هناك لكل دفتر، إضافة للعهدة، دفتر آخر، تدون فيه الأرقام والبيانات المسجلة فى الدفتر الأول بنفس الدقة وبصورة طبق الأصل. على أن تحفظ هذه الدفاتر بعد ذلك كسجلات احتياطية فى خزينة خاصة، حفاظاً على العهدة وعلى البيانات الخاصة بها من الضياع أو التلف.

٩ ـ يجب عمل بطاقات للدليل عن العينة فى فيش خاصة تكتب فيها أرقام التدوين والإضافة والعرض المتحفى مع اسم العينة ونوعها، وأخرى تكتب فيها العينة واسم الجامع ومنطقة أو جهة الورود وكيفية الحصول على العينة، مع الأرقام الخاصة بها. وهذه الطريقة تسهل البحث عن العينة فى السجل.

١٠ ـ إن هذه الإجراءات التى تتم بصدد تسجيل العينات، لا تعتبر بديلاً عن الإجراءات التى تقوم بها المخازن والشئون المالية، من إضافة وصرف وغيرهما.

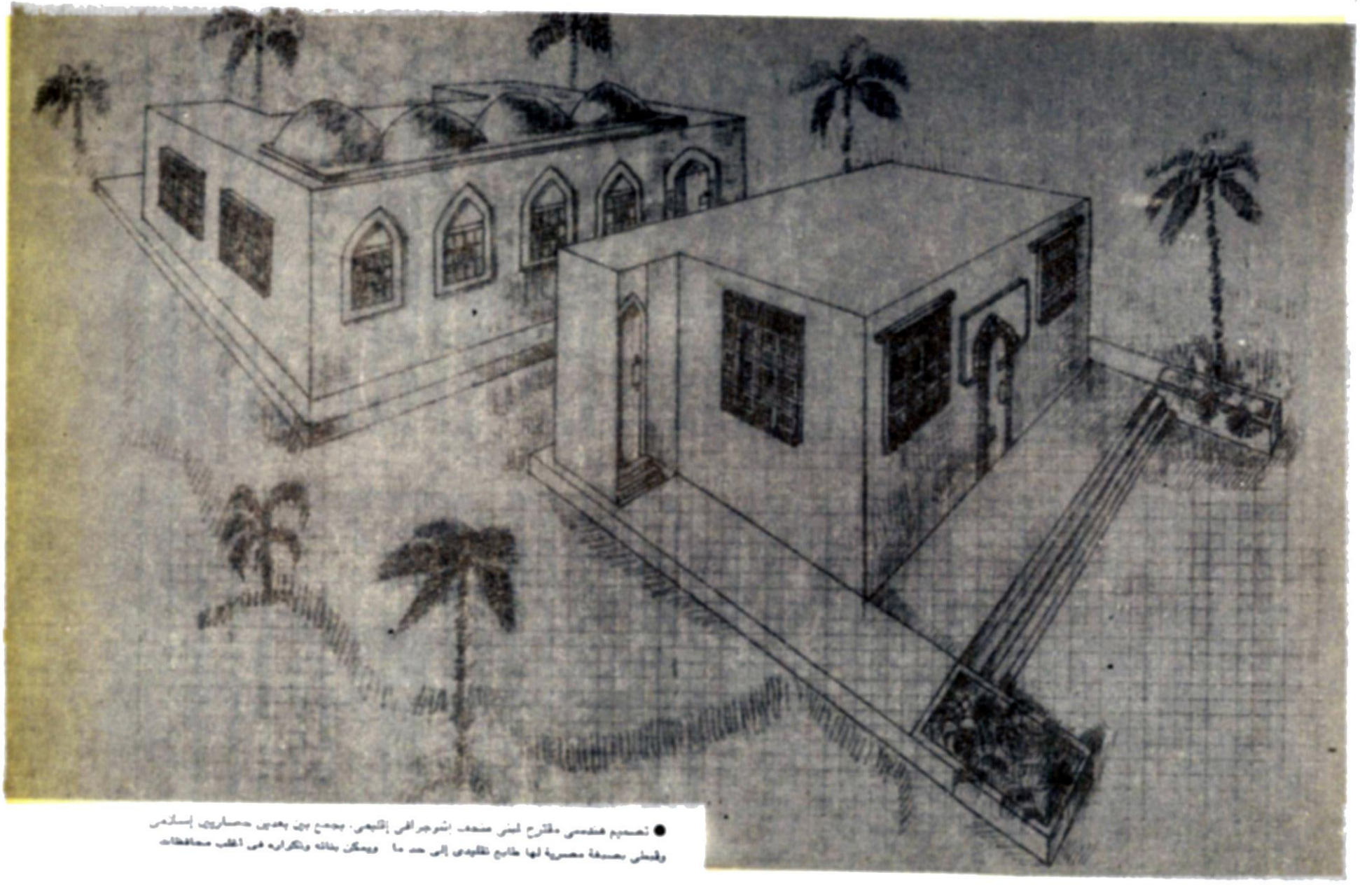
ونتساءل بعد ذلك عن الخطوات التى تتبع بعد التسجيل والتصنيف، كإجراءات مكملة فى تنظيم العرض المتحفى.

يجد منسق العرض بالمتحف نفسه أمام عينات متعددة فى أشكالها وفى خاماتها وفى مكانها وزمانها، أى يجد نفسه أمام حقائق لابد وأن يجعل من العرض صوتاً معبراً عنها جميعاً، وشكلاً يؤكد على خصائصها الفولكلورية فى إطار من الوحدة النوعية والوحدة المكانية أيضاً. ومن هذا المنطلق تتجه هذه الدراسة إلى التقسيم الجغرافى فى التنسيق، وبالتالى فى العرض العام للمتحف، ولذلك أسبابه:

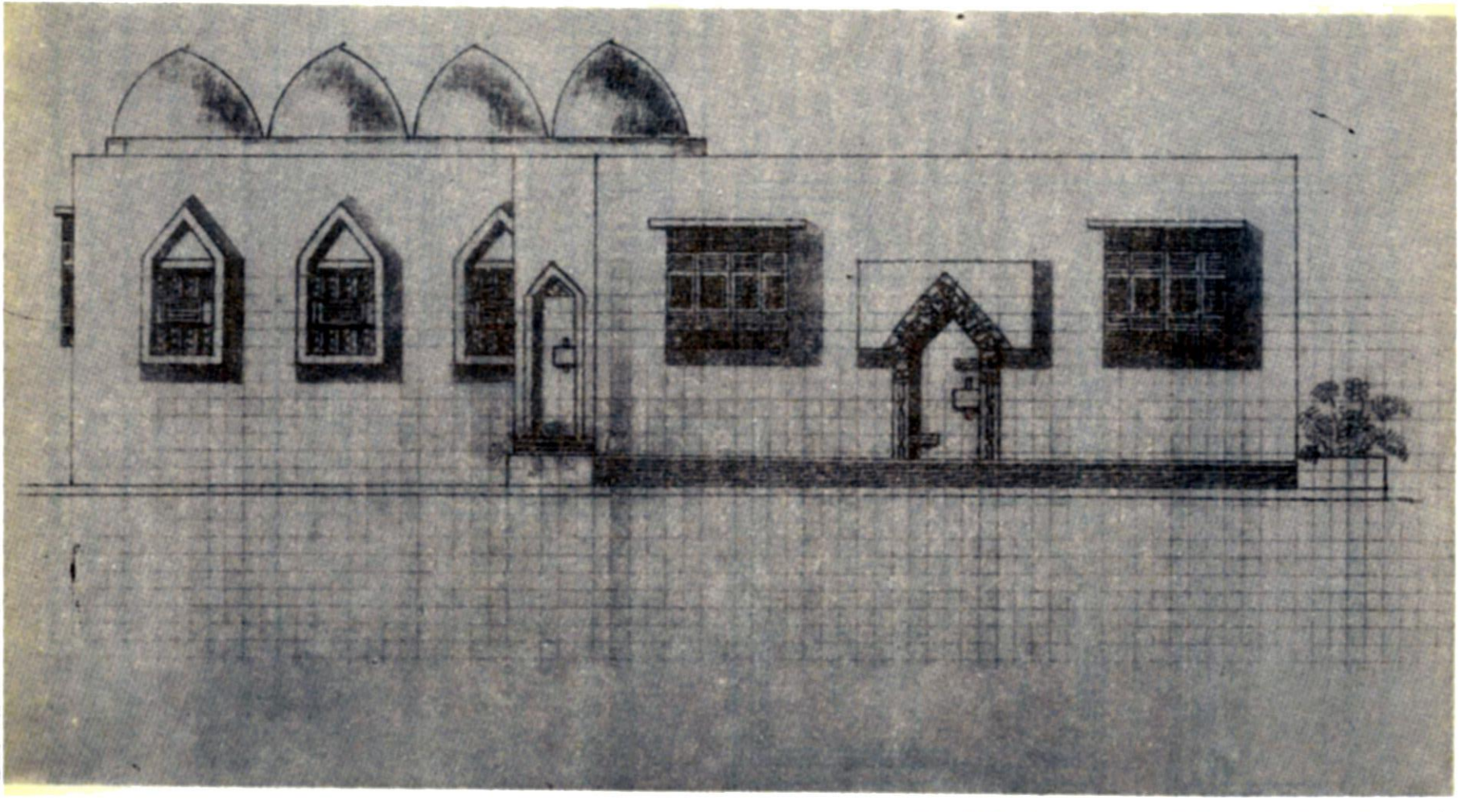
١ ـ إن التوزيع النوعى، من حيث نوعية الإنتاج، لا يعطى للوحدة حقها للمعايشة الكاملة مع الوحدات المنتجة فى ذات البيئة، وبالتالى فإن وجودها فى مناخ متحد يعطيها البعد الفولكلورى من خلال الدلالات المتعلقة بالبيئة وخصوصيتها التعبيرية بشكل خاص.

٢ ـ إن التوزيع النوعى للمعروضات، طبقاً لنوعيات الإنتاج والخامة، إن جاز فى العرض المؤقت فإنه لا يجوز فى العرض المتحفى الدائم.

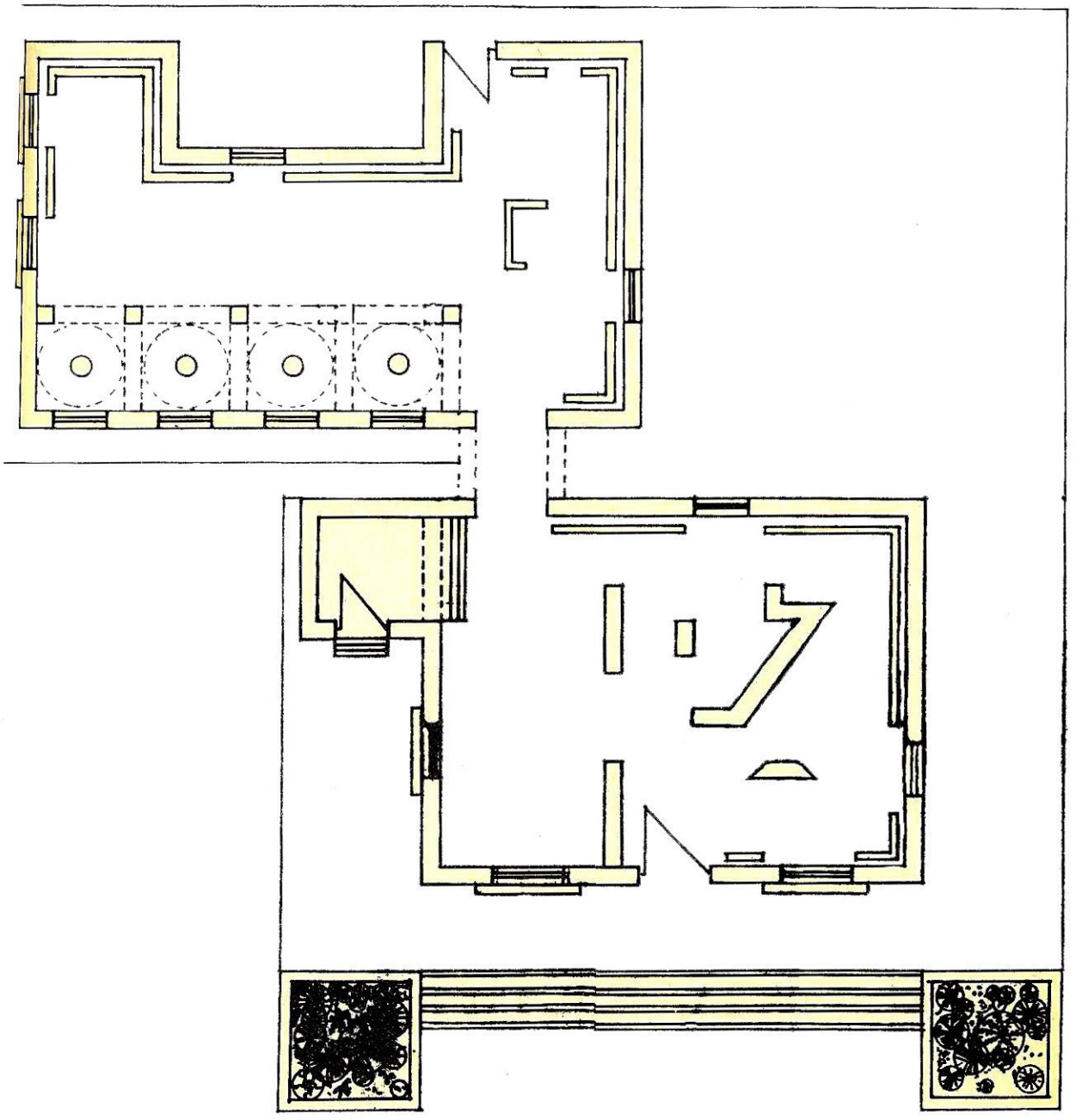
وقد يوضح هذا، الصعوبات التى ستواجه منسق العرض عندما يضع التصميمات الخاصة بالعرض العام للمتحف، وأولى هذه الصعوبات هى ضرورة الحفاظ على الخصائص الموضوعية لكل عينة على حدة، وكل العينات معاً، والتى بغيرها لا يمكن أن يكون هناك تنسيق متخصص لمتحف مختص بمجال التعبير الإنسانى وإبداعه، وثقافته وفنونها. وهذا، على الرغم من تواجد عدد من المتخصصين فى مجال التصميم الداخلى والمزخرفين، وجهدهم وسعيهم إلى بلوغ الهدف المطلوب فى محاولات متعددة. إذ يقتضى هذا العمل نوعاً من التخصص الدقيق فى مجال تنسيق المتاحف الشعبية، ودراسة فى مجال الفنون الشعبية؛ علمية وتطبيقية، كما أشرنا إلى ذلك غير مرة. وعلى الرغم من هذا كله نجد أنفسنا مقتنعين بأن التنسيق بهذه الكيفية أيضاً لن يثبت



● تصميم هندسي مقترح لمبنى متحف إثنوجرافي إقليمي، يجمع بين عنصرين حضاريين إسلامي وقبطي بصفة مصرية لها طابع تقليدي إلى حد ما ويمكن بناؤه وتكراره في أغلب محافظات



● مسقط راسى للتصميم السابق يبين فنون المعمار والخرط الخشبى الشعبى



● مسقط أفقى للتصميم السابق يتضح منه حركة المعروضات وتفاعلها مع الساحة الكلية للمبنى
وأثر القباب ومكانها فى التصميم

الحقيقة المتكاملة للمعانى الفولكلورية، بل يساعد فقط على بلوغها، وذلك لاختلاف المناخ العام بين العينات فى بيئتها الطبيعية وخصوصيتها، وبين المتحف كجهة عرض لها.

صحيح أن دور المنسق فى العرض المتحفى، سيكون الحرص على وجود نوع من الترابط بين أشكال البيئة وبين معايشة العينات فى إطار المتحف وتنسيقه. وبالتالى فإن منسق العرض سيبتعد عن الأسلوب الفنى الذاتى الصرف، والذى يطغى فى كثير من المجالات على جماليات العينات، ولكنه فى الوقت ذاته لا يضع مكانه بديلاً، لأن من الضرورة أن يكون هناك إطار جمالى للعرض العام، وبذلك تكون النتائج بين أسلوب التنسيق وبين العينات المعروضة فى صالح منسق العرض أكثر. ومع ذلك نؤكد على أن منسق العرض الدارس والواعى بأدواته الفنية وبطرق توظيفها فى المكان الموضوعى، سيتمكن من تحقيق التوازن بين رؤيته الجمالية الخاصة وبين أهداف العرض. وفى هذه الحالة هناك احتمال لنجاح العرض بنسبة كبيرة. لأن من الخطورة أن يتحول اتجاه العرض إلى اتجاه المتحف التطبيقى، الذى يعرض الأشغال والمصنوعات التقليدية لذاتها بعيداً عن أبعادها الفولكلورية.

وعلى الجانب الآخر من قضية العرض الفنى، نشير إلى أن متحف التراث الشعبى لا يقوم فقط من أجل الحفاظ على التراث من خلال العينات المعروضة به، ولا من أجل التوعية الثقافية والوظيفة الترفيهية، وإنما يقوم أيضاً من أجل الأغراض العلمية المتمثلة فى الدراسات والأبحاث المرتبطة بالفولكلور، والمرتبطة أيضاً عند الآخرين بموضوع الاستلهام الفنى للعينات وتوظيفها فى مجالات الإبداع المختلفة. ولذلك فإن التنسيق العام للمتحف لابد وأن يأخذ فى اعتباره هذا الجانب الحيوى.

نخلص من ذلك إلى أهمية العرض الفنى بالمتحف، وبالتحديد إلى أهمية التنسيق العام للمعروضات. وعلى كل حال، ينبغى أن نذكر أن التنسيق لمثل هذه المتاحف يتم من خلال ثلاثة أشكال محددة، يمكن أن تكون فى مجملها الطريقة المثلى للعرض لو تمّ التخلص من بعض العيوب الموجودة فى كل محور على حدة وهى :

١ ـ هناك من يعتمد عند التخطيط لعرض المعروضات على أن توضع العينات فى فترينات زجاجية بشكل خاص، وأمام كل عينة بطاقة تعريف بها وبالبيانات الخاصة عنها. وهذا الاتجاه فى الحقيقة لا يعطى الإيجابية المطلوبة منه، نظراً لأن العينات تفقد متعة المعايشة مع واقعها البيئى تماماً، ويضيع عنصر التشويق والتصور الكامل عن حركتها فى البيئة.

٢ ـ وهناك اتجاه آخر، يعتمد فيه التخطيط على عرض كل العينات المتشابهة التى يمتلكها المتحف، بغية الاستفادة منها، وأيضاً للدلالة على حجم المقتنيات التى اقتناها المتحف. إن هذا التكثيف فى العرض ربما يؤكد على المعانى التى ينشدها المتحف، ولكن فى الوقت ذاته تضيع معه قيمة الأعمال وتفقد كثيراً من جوهرها، وتعطى إحساساً بالرتابة والتكرار. لذلك من الأفضل أن يتم انتخاب العينات التى تعبر بقدر الإمكان عن حجم مقتنيات المتحف وبشكل يبرز الخصائص العامة لهذه النوعية من الإنتاج ويؤكد على جمالياتها. وهذا التصرف من قبل مُنَسق العرض يتيح المجال لشرح العينة بشكل علمى وفنى.

ولا يضير بالقطع أن تجتمع الأشكال الثلاثة السابقة فى توحد فنى وهذا يعنى، أن يتم التنسيق بينها بالشكل الذى يؤكد على المعنى المحدد لقيمة العرض المتحفى، مع مراعاة القواعد الآتية:

١ ـ أن تكون الحركة العامة للرواد داخل المتحف وبين أقسامه ميسورة، وفى اتجاه واحد، بحيث يستطيع كل فرد مشاهدة المتحف بالكامل.

٢ ـ أن تكون البيانات مكتوبة على البطاقات بشكل واضح، وبالاختصار المفيد، بأرقام مسجلة من واقع السجلات، وأن توضع هذه البطاقات فى مكان لا يؤثر على رؤية العينة بشكل كامل.

٣ ـ أن تتوافر الإضاءة بشكل ينتشر بين المعروضات بطريقة تبرز جماليتها، وتؤكد على أبعادها الحجمية والتفصيلية.

٤ ـ أن يتسق أسلوب العرض العام مع اتجاه الأمن العام وسلامة الرواد، وأيضاً سلامة المعروضات.

٥ ـ أن يساهم الديكور العام، والخلفيات اللازمة للإيحاء بالبيئة وما شابهها، فى إبراز العينات، والتأكيد عليها لتجذب الرواد، فهى فى الواقع الأساس الذى من أجله تم بناء المتحف.

٦ ـ ضرورة الاحتفاظ بالرسوم التخطيطية الأولية للتنسيق العام، والمدون عليها أماكن الأقسام المختلفة، وأماكن العينات فيها. وأيضاً الاحتفاظ بالرسومات الخاصة

بالتنسيق للعناصر المكملة للديكور، وذلك للرجوع إليها عند الحاجة لها، وخصوصاً) فى عمليات المراجعة المرئية على المعروضات، وعند الجرد للمتحف.

٧ ـ يجب أن تستخدم اللوحات الإرشادية بشكل فنى جذاب، يبرز خصائص كل بيئة على حدة.

٨ ـ يفضل عند استخدام المانيكان، أن يصمم بنفس المقاييس الذاتية لإنسان كل بيئة، لأن هذا الفعل وحده كفيل بأن يبرز الملامح الخاصة لكل زى. ويلاحظ عدم استخدام أسلوب التجريد، والتبسيط فى تصميمه.

٩ ـ يراعى عند استخدام المؤثرات الصوتية والضوئية، أن تكون موحية للآخرين بالمناخ العام للبيئة.

١٠ ـ يجب الاستعانة فى العرض بالماكيتات المجسمة لكل موضوع متكامل عن الحرف أو العمارة، أو أسلوب المعيشة والعمل اليومى، ليؤكد على الانطباع العام.

١١ ـ إعداد تصميم خاص لموظفى الأمن بالمتحف، حتى يتوافق مع طبيعة المتحف.

١٢ ـ يجب تخصيص أماكن للاستراحة داخل أروقة المتحف، يمكن الاستفادة منها فى مجالات مختلفة كاستراحة لكبار السن، أو للتمعن فى المعروضات ، أو لقراءة مقتطفات عن المعروضات .. إلخ.

والحقيقة أن هناك عدة إجراءات مهمة، تمثل جانباً آخر مهما من جوانب الإعداد للعرض الدائم، وهذه الإجراءات تبدأ قبل استلام المنسق للأعمال والعينات، ومنه ما يلى:

١ ـ ضرورة إعداد العينات للعرض بعد أن تتمّ عليها الإجراءات اللازمة لحفظها من التلف أو التآكل، خاصة أن أغلب هذه العينات تُستخدم فيها الخامات البيئية المعدّة بطريقة تتأقلم مع البيئة التى أنتجت فيها، وهذا الأمر من مهام قسم الترميم، والمعمل الكيميائى الملحق بالمتحف.

٢ ـ يجب أن تصاحب عملية تسليم العينات، عملية تسليم البطاقات التى أعدتها الأقسام المتخصصة؛ لأن هذه البطاقات سوف تساعد المنسق كثيراً عند وضع اللمسات النهائية للعرض.

٣ ـ أن تكون الورش قد قامت بتجهيز كل العناصر اللازمة والمكملة للتنسيق العام، مثل تصنيع الفتارين والمانيكانات وغيرهما من قواعد وحوامل .. إلخ، بالإضافة إلى كل الخلفيات المرسومة والمجسمات والماكيتات، وأيضًا اللافتات وغيرها؛ لأن التنسيق يتم وحدة واحدة وفى إطار موحد.

٤ ـ إعداد تسجيلات صوتية، كاملة أو مختصرة، عن معروضات المتحف ، حتى يمكن لمن يجب من الرواد استئجارها لاستخدامها فى التعرف على العينات أثناء التجوال بالمتحف، حيث إن الشروح من الأمور الحيوية والتى يحب أن يستفيد البعض منها بشكل خاص.

٥ ـ إعداد سجل مصور فوتوغرافياً وفيديو عن التسجيلات الصوتية عن المعروضات، وأهم خصائص البيئة وأهم ملامحها الثقافية والإنتاجية وموقعها الجغرافى ... إلخ.

٦ ـ من الأفضل أن يصمم شعار للمتحف، وإعداد المطبوعات اللازمة.

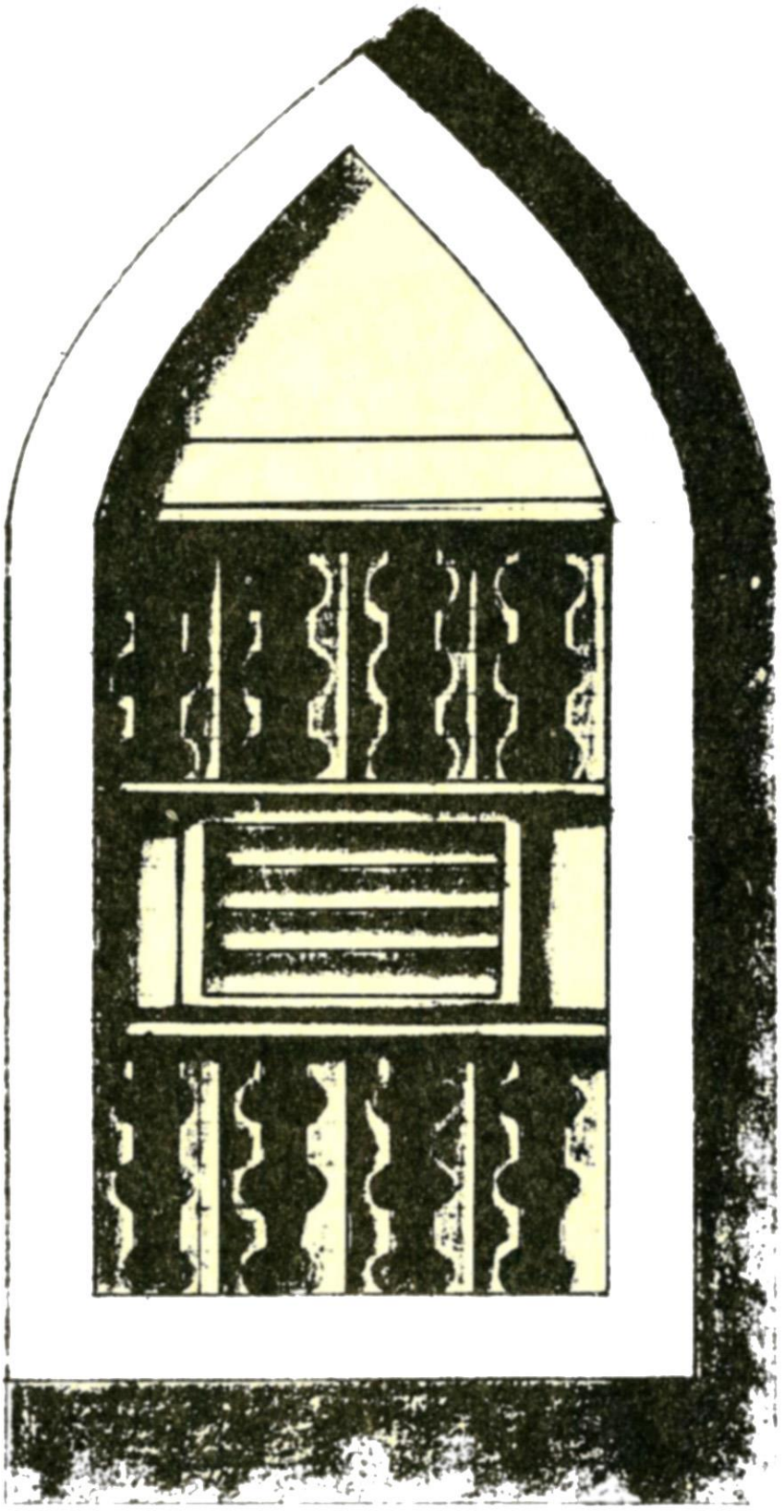
٧ ـ إعداد الدراسات الخاصة بحماية المعروضات عند عرضها عرضاً مستمراً ولمدد طويلة، وهذه الدراسات يجب أن تشتمل على التأثيرات المناخية على العينات والتأثيرات الأخرى كالأتربة والبخر والتلوث، بجانب تأثير الرطوبة واختلاف درجات الحرارة، ودراسة أثر الحشرات المختلفة كالعتة والحيوانات القارضة للأقمشة والجلود، والفطريات التى تصيب الأخشاب والمجسمات وغيرها.

٨ ـ إعداد الدراسات العلمية، أيضاً، حول أفضل الطرق الخاصة بحفظ العينات بالمخازن، حتى لا تتعرض هى الأخرى لعمليات التلف لأى سبب كان، خاصة أن هذه العينات ستظل مدة طويلة فى المخازن لحين الحاجة إليها للعرض بالمتحف.

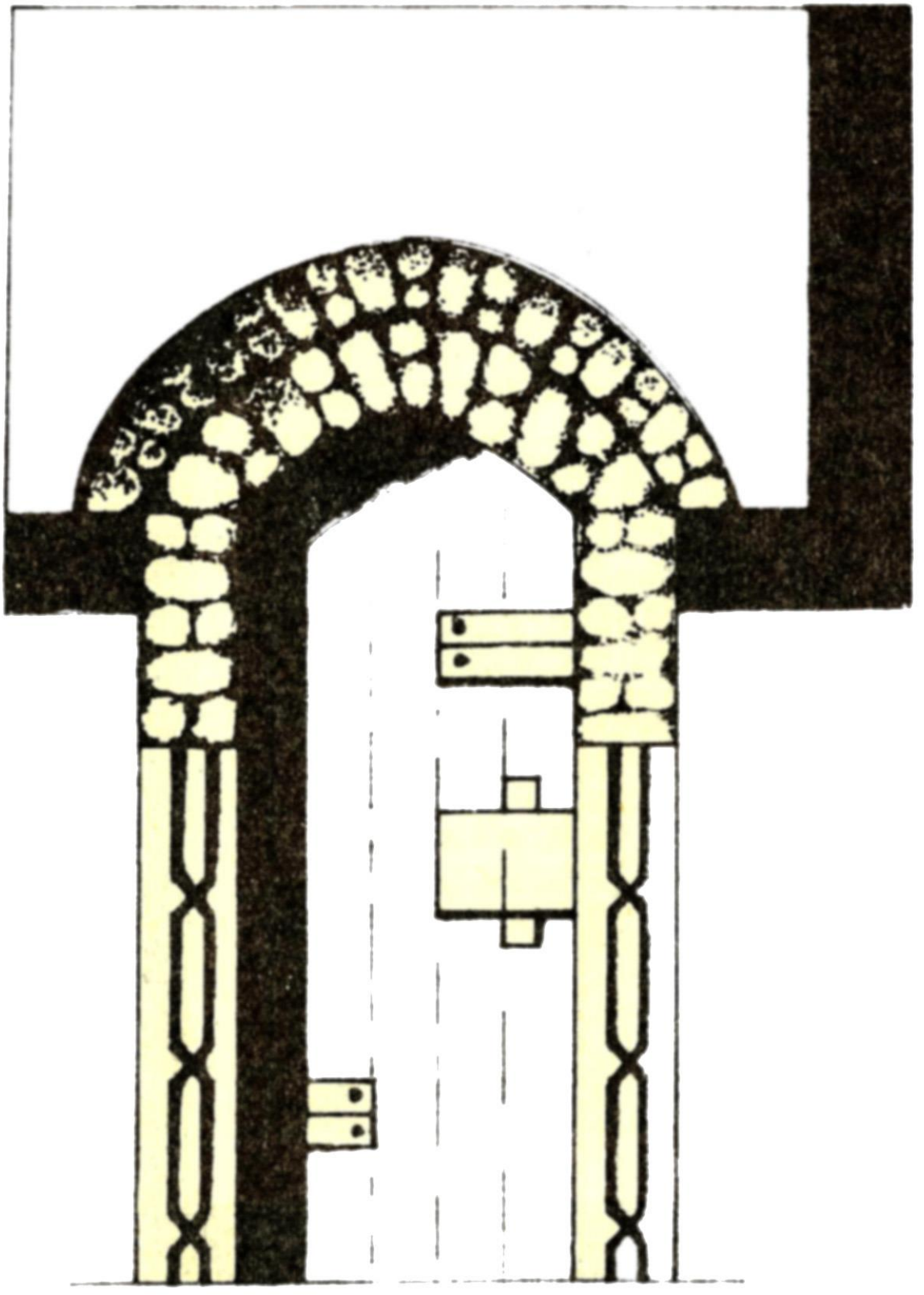
٩ ـ إعداد الملصقات اللازمة للدعاية عن المتحف وافتتاحه، وكذلك المادة العلمية التى ستستخدم فى الإعلام عن المتحف ومعروضاته. على أن تكون المادة معدة من قبل المتخصصين فى هذا المجال، ويتم إعدادها إعلامياً بعد ذلك من قبل المتخصصين فى الإعلام أيضاً.

١٠ ـ من الأجدى إعداد ماكيت كامل عن المتحف ومشتملاته، وبيان بأقسامه المختلفة، على أن يوضع هذا الماكيت فى مكان واضح ليتعرف الرواد على المتحف من خلال هذا المجسم.

ولطبيعة المتحف الخاصة، فإن وجود العاملين المتخصصين بإدارته يساعد كثيراً على الإلمام بنواحى الفنون الشعبية المختلفة، فضلاً عن أن هؤلاء العاملين هم المرآة التى تعكس نوعية الأداء والخدمة المتحفية. ولذلك فإن توعية دولاب العمل بالمتحف والقائمين به وأدوارهم



● نموذج لشبابك يبدو فيه الخرط الشعبي



● نموذج لباب فيه تصميم من النمط المملوكي والشعبي

تخصصاتهم الفنية والإدارية والإرشادية والأمنية يعد أمراً ذا أهمية مطلقة.

والتساؤل الآن موجه إلى طبيعة العاملين بالمتحف وتخصصاتهم المختلفة، ونستطيع أن نحدد ذلك بعد أن نستعرض طبيعة العمل ذاته من خلال :

التنظيم الإدارى والفنى والعلمى بالمتحف:

هذا المجال من التخصص الدقيق يتطلب العمل فيه نوعية خاصة من الأداء فى كافة أقسامه المختلفة، وبالتالى فإن الأمر يتطلب نوعية خاصة من العاملين القادرين على التفاعل مع هذه الخصوصية، وأن يكونوا قادرين على تلبية حاجة المتحف الإدارية والفنية والعلمية. فمثلاً ، من يرغب أن يعمل فى مجال الدراسات والبحوث عليه أن يكون ملماً بالمناهج العلمية لعلم الفولكلور، مع الإلمام بطرق الجمع الميدانى وتقنياته، ليكون قادراً على التعامل مع الظاهرة الفولكلورية، والتعامل مع العينة كوحدة إنتاجية ممثلة للظاهرة كلها. ومثلاً مَنْ يريد أن يعمل فى مجال الإرشاد بالمتحف، عليه أن يكون ملماً بالفنون الشعبية وأجناسها الخمسة، وأن يكون واعياً بأشكال الحرف وطرق صناعتها، وإلى جانب ذلك يكون ملزماً بأن يعرف شيئاً عن وظائف العينات فى الحياة والطبيعة ، وعن جغرافية المناطق الثقافية.

وفى مجال الدراسات والبحوث، وهو المجال الذى يعمل فيه المتخصصون، والذين لهم اهتمامات علمية بهذا المجال، ينقسم العمل إلى :

١ ـ الجمع الميدانى.

٢ ـ البحث والدراسة الأكاديمية، وينقسم العمل فى هذا المجال إلى ثلاثة أقسام متداخلة، وإن كان كل قسم له أداء عمل مختلف عن القسمين الآخرين:

أ ـ البحوث التطبيقية التى تتم على العينات المسلَّمة للقسم، وعمل الدراسات الشاملة عليها.

ب ـ التصنيف والتدوين والأرشفة وغيرها من الأعمال التى تحقق توثيق العينات.

ج ـ إعداد الكتيبات والسجلات الخاصة بالعينات وبالمتحف.

٣ ـ التعاون مع الباحثين والأكاديميين من غير العاملين بالمتحف، وأيضاً مع الهيئات والمنظمات العلمية، وتوفير كل ما يعين الباحث على نجاح مأموريته فى البحث. وهذا الدور من أهم ما يقوم به المتحف للاستفادة العلمية من البحوث المختلفة، والتى توفر عليه كثيراً من الجهد والموارد المالية لو شاء القيام بها.

٤ ـ الإرشاد والاتصال بالرواد. وهذا العمل لابد وأن ينبع من القسم الخاص بالدراسات والبحوث.

وحتى تتمكن شعبة الإرشاد من أداء عملها على الوجه الأكمل ، يمكن إجراء قياس الرأى العام حول المتحف وأهم الأقسام فيه، ونوعية الخدمة المطلوبة، وذلك من حين إلى آخر. وعندئذ يمكن تطوير الأداء إلى الأفضل.

وفى إطار الهيكل الإدارى والمالى للمتحف يمكن أن نحدد طبيعة العمل لكل من يعمل فيه:

١ ـ مدير المتحف الأكاديمى : وهو الرجل المسئول مسئولية كاملة عن المتحف من حيث كونه مكاناً للعرض ومركزاً للدراسات والبحوث؛ ولذلك تقع عليه المسئولية المباشرة عن العينات والإجراءات الفنية بشأنها ، بدءًا من مرحلة الجمع الميدانى، إلى العمليات العلمية والفنية، إلى العرض فى قاعات المتحف، كذلك مسئول مسئولية كاملة عن اختيار العاملين من الفنيين والباحثين والإرشاديين، والعاملين فى مجال الترميم والصيانة الفنية، وذلك بجانب المهام الأخرى كتنظيم الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية وتبادل الخبراء والتعاون المحلى والدولى.

٢ ـ المدير الإدارى والمالى : وهو المسئول عن التنظيم الإدارى والمالى لكل العمليات التى يتطلبها العمل العلمى، وهو المسئول أيضاً عن الجوانب الأخرى المنظمة لحركة الإداريين والأمن ومعاونى الخدمة. ولذلك فإن اختيار هذا المسئول لا يقل مسئولية عن اختيار المدير الأكاديمى، نظراً لأهمية الإدارة وترابطها مع العمل العلمى، من حيث توفير المناخ الصحى للدارسين والباحثين لأداء خدمة أفضل. ولذلك يفضل أن يكون حاصلاً، بجانب شهادته الجامعية الأولى، على دورات فى مجال الفن الشعبى والمجالات الثقافية بعامة.

٣ ـ الموظفون الإداريون والماليون: وهم الذين يقع عليهم العبء الأكبر فى تنفيذ التوجيهات الخاصة بسير العمل، ولذلك يجب اختيارهم بمسابقة عامة وبشروط خاصة.

٤ ـ موظفو الخدمات المعاونة: وهم أيضاً يمثلون العمود الفقرى للعمل الذى يواجه الجمهور، بما يقومون به من أعمال النظافة للمتحف وللأقسام التابعة والملحقة به. ولذلك لابد وأن يكونوا على درجة من الثقافة الكافية للتعامل

مع المعروضات ومع الجمهور، والدورات التدريبية المستمرة هامة جداً لهم.

كذلك تتضمن هذه الفئة الفنيين من عمال الصيانة والكهرباء والنجارة والحدائق وغير ذلك من الأعمال التى تتطلب صيانة بصفة دائمة كالتليفونات والتكييف.

٥ ـ العلاقات العامة: ويقع عليها عبء أعمال الدعاية والاتصالات والرعاية الاجتماعية والصحية للجمهور والعاملين بالمتحف. وتنظيم الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية، واستقبال الضيوف من الدارسين والباحثين وغير ذلك من الأعمال.

٦ ـ الأمن وحماية المبنى والعاملين والجمهور: وتقع هذه المسئولية على جهازين محددين: الجهاز الأمنى، ويتبع إدارة المتحف وتقوم بتعيينهم من أصحاب الخبرات فى الأمن ويرأسهم أحد العاملين السابقين فى جهاز الشرطة. والجهاز الآخر، والذى يقع عليه عبء حماية المبنى والجمهور أثناء العمل فيه، هو جهاز شرطة السياحة، باعتبار أن المتحف منشأة حكومية ذات طبيعة خاصة، ويرتادها الجمهور من كافة الأجناس والمستويات. ولا شك أن حماية هذا العمل ككل بشرياً ومعمارياً وتراثياً يتطلب خطة ودراسة تقوم بها لجان متخصصة فى الأمن.

المتحف والبيئة: يتبقى بعد ذلك أن نوضح أهمية هذه المتاحف بالنسبة لمستقبل الثقافة المادية، فلاشك أن لهذه المتاحف دوراً كبيراً فى التعريف بما لدى البلد من تراث حرفى وصناعى فى المجالين التقليدى والبيئى. والمتحف كهيئة تجمع بين جوانبها نخبة رائعة من المنتجات الفنية للثقافات التقليدية من مختلف الأقاليم، وما تعرضه أيضاً من نواتج الثقافات الأخرى، يعطى للأجيال دافعاً إيجابياً للاستمرار فى إنتاج هذا الفن الرفيع والعمل على حمايته. إن مثل هذه المتاحف بما لديها من إمكانات بحثية وتوثيقية، يمكنها أن تكون معيناً للآخرين للاستلهام من عيناتها فى أشغال معاصرة ، وبالشكل الذى يعمل على تأصيل الفن الشعبى. يُضاف إلى جانب هذا الدور الذى يمكن أن يؤديه المتحف عملية إنتاج نماذج من المعروضات أو نماذج جديدة، يمكن من خلال اقتناء الجمهور لها، أن يتم الطلب عليها بشكل أكثر. وهذا وحده يكون دافعاً للآخرين من الحرفيين والصناع على الاستمرار فى حرفهم وإنتاجهم بالشكل التقليدى بعيداً عن طلب السوق لذاته.

وعلى الجانب الآخر، والمكمل لهذه القضية، يتحقق دور المتحف فى العملية الثقافية التعليمية، ويتحقق دوره فى المجتمع، حيث يمكن لمتحف التراث الشعبى أن يلعب دوراً مهماً فى هذه المجالات جميعها للحفاظ على الشخصية الوطنية وعلى مقوماتها الثقافية، وأن يكون أداة للارتقاء بالذوق العام للجمهور من خلال ما يمكن أن يستفاد به من مشاهدة خلاصة تجارب الإنسان البيئية ، وما يستفاد به من عمليات الاستلهام المستمرة وتوظيف أدواتها فى العمارة والملبس والمنتجات الخاصة بالحياة اليومية. ومهما كانت إمكانات المتحف فى البداية، فإنه يكون قادراً على المساهمة فى إيجاد حركة توعية بين الجماهير والبيئة، فى مجال الحفاظ على المقومات الأصيلة فى الثقافة المادية، وفى مجال الاستفادة بالخامات البيئية، والمحافظة على الاتجاه الذى يؤكد على أهمية العمل اليدوى وعلى استمرار الإبداع الفنى البيئى والتقليدى.

وبعد، إذا كان هذا عرضاً ملخصاً عن أهمية المتحف فى البيئة وعلاقته بالخدمة الثقافية، وارتباط ذلك بمستقبل الثقافة المادية، فإن التساؤل الآن حول مستقبل مثل هذه المتاحف المتخصصة. والحقيقة أن هناك اتجاهاً دولياً للاهتمام بإنشاء مثل هذه المتاحف باعتبارها الوسيلة المؤكدة التى تحفظ للبلد تراثه الفنى للأجيال القادمة. وإن كان هناك تصور لبعض المهتمين بهذه النوعية من المؤسسات على أنها مصدر من مصادر السياحة وجذب العملات، إلى جانب تحقيقها للغرض الثقافى منها. ولذلك لجأت بعض الفنادق الكبرى إلى عرض المنتجات الفنية الشعبية عرضاً دائماً، وأيضاً استضافة بعض الحرفيين والصناع للعمل فى ورش مؤقتة داخل هذه الفنادق للمساهمة فى تنشيط صناعة السياحة.

وعلى ذلك، فإن مستقبل المتاحف قائم على وجودها فى المجالات المتعددة التالية:

١ ـ المجال الثقافى.

٢ ـ المجال البحثى والعلمى.

٣ ـ مجال تنشيط الإنتاج الحرفى.

٤ ـ مجال صناعة السياحة.

وذلك بهدف تأكيد الخصائص الثقافية والقيم الإبداعية الفنية للمجتمع.

وحدة المثلث
فى الحياة اليومية السيناوية

سوسن الجنابنى

ذكر المؤرخ إستراپون أن المصريين القدماء استنبطوا قواعد الحساب لحاجتهم إليها فى شئونهم المدنية ، ثم فى النظريات الهندسية، غير أن استنتاجات العلماء فى هذا الصدد متنوعة . ومما لا شك فيه أن طبيعة المصريين القدماء كانت تتصف بالعملية ؛ لذا طبقوا الكثير من النظريات العلمية ، كاستخدامهم لنظرية (إن الخط بين رأس المثلث المتساوى الساقين ومنتصف القاعدة يكون عموديًا عليها) وذلك فى رسم الزوايا القائمة وإقامة السطوح الرأسية ، فكانوا يقومون بتدلية خيط الشاغول من رأس المثلث متساوى الساقين ، وملاحظة انطباقه على منتصف القاعدة . ولتثبيت هذه النظرية بنيت مقابر ملوك الفراعنة العظام فى شكل هرمى يلعب المثلث دور المواجهة فيه ؛ بحيث يعطى شكل هرم متساوى الأضلاع ، تتلاقى أضلاع القاعدة العريضة الثلاثة له فى نقطة واحدة هى رأس المثلث ، وذلك لكى تسقط أشعة الشمس عمودية على هذه النقطة ، فتنكسر أشعتها على سطح الهرم المذهب ، لتنتشر أضواؤها بطريقة هندسية فى شكل هالة من النور، تضىء حول المقبرة من كل جانب؛ حيث تظهر المقبرة وكأنها مغلفة بالضوء ، مما يثير فى نفس الرائى الرهبة والتقديس . ولهذا يُعد الشكل الهرمى ، أو شكل المثلث ، من أقدم الرموز لآلهة الشمس [1] .

ويقول هيرودوت [2] (إنه يخيل لى أن الهندسة اكتُشفت فى مصر، ثم ذهبت بعد ذلك إلى اليونان). ويؤكد غيره من المؤرخين أن النظريات الهندسية اكتشفها المصريون قبل الآخرين ، بسبب حاجتهم إليها فى تحديد مساحات الأراضى ، لما كان ينشأ عن فيضان النيل من زيادة أو نقص، فتتغير معالم الأرض وتختلط الحدود بعضها ببعض كذلك استنبطوا الطرق العلمية لقياس وحساب مساحاتها لفض ما قد ينشأ من نزاع وإصلاح ذات البين.

(١) دكتور على زين العابدين ، فن صياغة الحلى الشعبية النوبية.

(٢) تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعونى ، المجلد الأول ، نخبة من العلماء.

وقد عرف المصريون القراعنة خواص المربع المنشأ على الوتر فى المثلث القائم الزواية ، والذى نسب أضلاعه ٣ : ٤ : ٥ ، واستخدموا هذه الخاصية استخداماً واسع النطاق ، فضلاً عن أنهم كانوا يمثّلون بها لطبيعة الوجود: فالضلع ٣ مثّلوا به للزوج أوزوريس ، والضلع ٤ وهو مربع العدد ٢ يمثل الزوجة إيزيس ، والضلع ٥ يمثل الأولاد (حورس).

أما عن الجبر الابتدائى ، فكانوا يحلون معادلات الدرجة الأولى بالطريقة المعروفة لنا الآن . ولا شك أن بناء الأهرام يدل على أن الكهنة المصريين الذين أشرفوا على بنائها كانوا على علم تام بقواعد التناسب والأوساط التناسبية ، وقد ابتدع علماء الرياضة المصريون النظريات لاستخراج مساحات المثلث الجارى العمل بها حتى الآن ، وهى ضرب نصف قاعدته فى ارتفاعه . وبرروا نظريتهم بأن مساحة المثلث تساوى نصف مساحة المستطيل المشترك معه فى أبعاده ، وصاغوها صياغة علمية : «إذا قيل لك أن مثلثاً بلغ ارتفاعه العمودى ١٠ وقاعدته ٤ وطُلِبَتْ مساحته ، فهكذا يكون العمل : استخرج نصف ٤ أى ٢ واعتبر الشكل مستطيلاً ، واضرب ١٠ × ٢ تستخرج المساحة».

وابتدعوا نظرية أخرى لاستخراج مساحة المثلث الناقص. وهى لا تختلف عن النظرية الحالية التى تنص على جمع القاعدة السفلى + القاعدة العليا ثم ضربهما فى الارتفاع وقسمة الناتج ÷٢ . وبلغ المصريون الذروة فى تقدير حجم الهرم الناقص ، وابتدعوا له نظرية رياضية سهلة التطبيق ، وتعتبر صورة أصلية للنظرية الرياضية المأخوذ بها حتى الآن. وتنص على ضرب مربع القاعدة العليا × القاعدة السفلى × الارتفاع ÷ ٣.

ويبدو أن كثرة التطبيقات العملية على أشكال الهرم الناقص ، فى أعمال المهندسين المصريين ، هى التى ساعدتهم على ابتداع نظريتهم البارعة . فكثيراً ما كانوا يضطرون إلى تقدير حجوم المسلات ، التى تشبه فى هيئتها العامة هيئة الهرم الناقص قبل وضع الجزء العلوى الهرمى المدبب عليها ، وذلك لمعرفة وزنها التقريبى وتقدير ما يلزم من رجال وأدوات لنقلها من محاجرها والإبحار بها ، ثم إقامتها فى مواضعها . والمسلة عند الفراعنة تمثل شعاعاً من أشعة الشمس ، ويرجح أن لها صلة بالحجر المقدس «بن بن» وهو حجر مدبب مخروطى الشكل. وكان يقدم، وفقاً لأغلب الروايات، فى قدس الأقداس بمعبد الشمس فى عين شمس ، ويكنى به عن الأكمة الأولى التى برزت من الماء الأزلى ، والتى استقر عليها إله الشمس فى شكل طائر البرشون، كأول إله بدأ الخليقة.

وما يقال هندسياً عن المسلات يقال كذلك عن القواعد الحجرية الكبيرة التى كانت تشيد فوقها المسلات . وهى قواعد اتخذت هيئة الهرم الناقص فى أغلب الأحوال ، وظلت المسائل الرياضية الخاصة بالزوايا، والارتفاعات العمودية للمثلثات، والأهرام من أكثر المواضيع التى اصطبغت بصبغة علم الهندسة ، وكان من نماذجها التعليمية ما صاغه أحد المعلمين لتلميذه على النحو التالى : «هرم قاعدته ١٤٠ و زاويته ٥ قبضات وأصبع ، فما طول ارتفاع العمود ؟» ثم عكس المعلم المسألة قائلاً : «هرم ارتفاعه العمودى ٩٣,٣٣٣ أخبرنى عن زاويته ، علماً بأن طول قاعدته ١٤٠» ، واعتمدت هذه النظرية المصرية على تنصيف قاعدة الهرم أو المثلث ونسبة نصفها إلى ارتفاعه . غير أن أصحابها آثروا الطابع العملى ، وقدروا أن نتيجة النسبة لابد أن تصبح أقل من الواحد الصحيح ، وذلك كان من شأنه أن يجعل الترجمة عنها بكسور مقروءة مسألة صعبة ، فاعتادوا على الترجمة عن مقدار الزاوية بنسبتها إلى ما يتضمنه الزارع المصرى من القبضات السبع والأصابع الثمانى والعشرين ، وبمعنى آخر أصبحت طريقتهم قريبة من القانون الثانى «القاعدة : الارتفاع = الزواية : ٧ قبضات أو ٣٨ أصبعاً».

لم تبرأ الرياضيات المصرية من نقائص تحتسب عليها إذا قورنت وسائلها بالنظريات والأساليب الحديثة ، ولكن ذلك لا يقلل من قيمتها فى شىء ، وحسبها أنها استطاعت أن تلبّى مطالب أهلها واحتياجات حقبتها ، كما استطاعت أن تحظى بتقدير الإغريق الأقدمين كاملاً .

ويستحق تقدير الإغريق للرياضيات فى مصر بعض التنويه، على الرغم من اهتداء الإغريق إلى نظريات رياضية جديدة فى أواخر القرن السادس ق . م ، إلا أن مؤرخيهم وفلاسفتهم لم يترددوا فى اعتبار النظريات الرياضية المصرية أصلاً لبعض نظرياتهم وقوانينهم ، وجرت روايات الإغريق عن الرياضيات المصرية وأصحابها مجرى الأساطير، ولكن ما من بأس فى استعراض جانب منها.

روى الفيلسوف الأثينى أفلاطون عن أستاذه سقراط أن المعبود المصرى تحوتى كان أول من اخترع نظام الحساب والهندسة والفلك ، وأكدت الروايات الإغريقية أن طاليس كان من أقدم مَنْ نقل أصول الهندسة المصرية إلى اليونان ، وأنه علم تلميذه بيتا جوراس كل ما يعرفه عنها ، ثم وجهه إلى

مصر ليُتم دراسته على يد علمائها وكهنتها ، وواصل أفلاطون في «القوانين» بعض الأساليب المصرية لتعليم الصغار عمليات الحساب ، وهي أساليب يصعب تأكيدها في ضوء مصادرنا المصرية الباقية ، ولكن حسبها أنها كشفت عن المثالية التي افترضها أفلاطون وأتباعه للحضارة المصرية وأهلها .

دعا أفلاطون أحرار قومه إلى أن يتعلموا ما يتعلمه الناشيء المصري من فروع المعرفة ، وروى لهم أن مصر جعلت تعليم الحساب متعة وتسرية ، وأن معلميها كانوا يوزعون على تلاميذهم ثماراً وأزهاراً . ويطلبون منهم توزيعها على أفراد يزيدون عنها في العدد تارة ، وينقصون عنها تارة أخرى ، ثم يوزعون عليهم صحافاً تتضمن أوزاناً من ذهب ونحاس ، وفضة ، ويطلبون منهم أن يستعينوا بها في تمارينهم الحسابية . وبهذه الوسائل يتزود التلميذ المصري بخبرة حسابية طيبة يستعين بها في إدارة شئون أسرته ، وفيما يسند إليه من أعمال حسابية في مستقبل حياته الوظيفية ، كأن يقسم أرزاق الجنود في الجيش ، أو أرزاق العمّال في المشروعات الكبيرة.

وانتهى أفلاطون إلى أن عاب على المفكرين الإغريق المعاصرين له ترفعهم المصطنع عن الاهتمام بفرع الحساب وقضاياه ، وذكّرهم بفضل المصريين عليهم في معرفة حجوم الأشياء ذات الطول والعرض والعمق ، وتحريرهم من كثير مما كانوا يعيشون فيه من جهل وسوء إدراك ، ولا زالت الدقة البالغة في المنشآت الهندسية المصرية القديمة مثل الأهرام والمعابد والمسلات تشجع الكثير من الباحثين على التبحر في علم الهندسة في مصر الفرعونية ؛ اعتقاداً منهم بأن ما عرف حتى الآن عن هذه النظريات لا يمثل غير أقلها ، ولا يذكر إلا أبسطها.

ارتباط المثلث بالفن الشعبي السيناوي :

المثلث هو من الأشكال الهامة المستخدمة في الفنون الشعبية وموتيفاتها، وقد استنبط شكل المثلث من الطبيعة ، حيث يوجد في أشكال الهضاب والجبال ، التي ترجمها الإنسان المصري منذ القدم ـ في عصر ما قبل الأسرات ـ إلى شكل مثلثات ، ورسمها في فخارياته . كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم «والهرم هو أقدم الرموز لآلهة الشمس».

والمثلث شكل شائع في مختلف الفنون ، وله معتقدات خاصة لدى الإنسان في بلاد كثيرة . فمثلاً من خلال الفكر الإسلامي يمثل المثلث السمو والعلو ، وتكرار المثلثات «يعني التسبيح بذكر الله، العلي، القدير، الواحد، الأحد، الذي يذكر دائماً أبداً» ويسمي النوبيون المثلث حجاباً ، حيث يستخدم هذا الشكل كأحجبة من القماش على هيئة المثلث.

وإذا تحدثنا عن وحدة المثلث في الفن الشعبي السيناوي، نجد العديد من العناصر التي استخدمت فيها وحدة المثلث، كعنصر جمالي استوحاه الفنان التلقائي من فنون أجداده الفراعنة ، ومن الطبيعة الجبلية المحيطة به ، حيث قمم الجبال التي تماثل رؤوس المثلثات . فإذا أشرقت الشمس عمودية عليها انتشرت أشعتها ، كما هو الحال في رأس المسلات الفرعونية ، لتنشر له الدفء في الشتاء وتنضج له الثمار في الصيف ، ومن هنا نلاحظ أن وحدة المثلث شكلت العمود الفقري في حياة قبائل بدو سيناء ، تشاهدها في الغالبية العظمى من محتويات معيشتهم ، مثل : النسيج والسجاد والحلي ومشغولات الخرز ومنتجات النخيل والأدوات الزراعية والأواني الفخارية . وسوف نتطرق هنا إلى كل نوعية بشيء من الدراسة والتحليل . إن حياة بدو سيناء تعتمد على الترحال وراء العشب والكلأ لإبلهم وأغنامهم ، الأمر الذي يتطلب خفة الأشياء التي يحتويها «ظعنهم» (١) عند الترحال، لذا سكن البدو الخيام والعرائش .

الخيام :

يسكن البدو خياماً من الشعر «بيت الشعر».

العرائش :

وهم لا يسكنون الخيام إلا في الشتاء والربيع اتقاء المطر والبرد ، فإذا ارتفع المطر وزال البرد بنوا لأنفسهم أكواخاً من القش وأغصان الشجر اتقاء للحر والرياح ، وتدعى عرائش.

المسكن

بيت الشعر البدوي:

يصنع بيت الشعر البدوي من شعر الماعز ، لأن من خواص هذا الشعر عدم امتصاص المياه في فصل الشتاء ، عند سقوط الأمطار ، ولتوفير الدفء لسكانه من الداخل . وتقوم ربة البيت بغزله في أوقات فراغها أو أثناء رعيها للغنم، ثم تنسجه يدوياً في بيتها على هيئة شرائط يصل عرض الشريط الواحد منها من ٩٠ سم : ١ متر ، ويصل طوله من ٢٠ إلى ٢٧ رأس ؛ حيث تلف قطع من القماش حول الرأس

---

(١) الظعن : العائلة المرتحلة بكل ما تملك من بيت ومحتوياته وإبل وأغنام . مرجع : زيارة ميدانية لميدان البحث .

ليصبح محيط الرأس مقياساً يقاس به ، ويصل طول هذا المقياس إلى ٦٠سم ، ويطلق على الشريط الواحد بعد نسجه «شُقَّة» وجمعها شُقَّات» وتوصل «الشقات» بعضها ببعض طولياً بخيط من الصوف ، ومن مجموع «الشُّقَّات» الموصلة يتكون سقف البيت الذى قد يصل طوله من ١٢ إلى ١٦,٥ متر . وتختلف طول «الشُّقَّات» المكونة للبيت البدوى تبعاً لحالة الأسرة الاقتصادية ، وعدد رؤوس الأغنام التى تملكها. وأقل عدد لشُقَّات البيت البدوى الواحد ٤ شُقَّات ، أما جانب البيت من الخلف فيسمى «رواق» ويصنع من صوف الضأن ويوصل بالبيت بواسطة «خلالات» ، وهى عبارة عن عصى ملتوية من أحد أطرافها ، وطولها ١٥سم ، ويوصل الرواق بالبيت بقطعة من الصوف مثبتة بآخر شقة فى البيت من الخلف ، وطولها بطول الشقة ، وعرضها ٢٥سم تقريباً، وتسمى «مخلة» ، يثبت فيها الرواق بواسطة «الخلالات» ، وذلك حتى تصان الشقة من التلف من كثرة توصيل الرواق بالخلالات ، ويثبت الرواق من أسفل طرف المخلة، بحيث تكون المخلة فوق الرواق ، وينقسم بيت الشعر البدوى من حيث تكوينه من الداخل إلى نوعين :

النوع الأول : «عوريه» ، وهو البيت الذى يتكون من «رفتين» مفردها «رفة» ، أى غرفة . وتخصص «رفة» للرجال وأخرى للسيدات والأطفال . ويفصل بينهما «العناج» . وهو نسيج من الصوف يثبت فى خيوط تتدلى من أعلى البيت تسمى «دركات» ومفردها «دركة».

النوع الثانى : «فاذا» ، وهو ما زاد عن «رفتين» .

وهذا البيت ينصب على أعمدة تأخذ شكل رؤوس المثلثات، حتى تساعد فى عدم تركيز مياه الأمطار على سطحها ، وينقسم أحياناً إلى قسمين : قسم للزوج والزوجة، وقسم للأولاد.

وفى البداية كان الفنان الفطرى يصنع بيت الشعر من شعر الماعز بدون صباغة ولكنه، بحسه الفطرى، كان يغزل كل لون شعر ماعز على حدة ، حتى يصبح للبيت لمسة جمالية . وبعد أن عرف الصباغة أضاف بعض الألوان؛ لكى يزيد من جمال بيته ، كما استلزم الأمر أن يكمل المنظر الجمالى والوظيفى بصنع الأكلمة.

الأكلمة «الفرش» :

ينسجونها من الصوف ، ويستعملونها كالبسط والسجاد لوضعها على أرضية بيت الشعر . وبحثاً وراء الجمال، طور الفنان البدوى فى صناعة الكليم وجمله بوحدات زخرفية على هيئة شرائط عرضية من تكوينات من وحدة المثلث .

أنواع الكليم

الكليم المرقوم :

وتتشكل فيه الأشكال الهندسية من مثلثات ومربعات ومعينات وسداسيات تنفذها المرأة البدوية بشكل تلقائى ، حيث تختار الألوان التى تعجبها . وهذا الكليم غالى التكاليف والثمن ، وهو معمّر حيث يستمر حوالى قرنين ، أى ٢٠٠ عام، ويفرش فى المناسبات السعيدة.

الكليم المنسوج :

وينفذ هذا الكليم بالمساحة التى تختارها المرأة الصانعة، حسب مساحة الغرفة ، وهو يصنع بقرن الغزال .

والكليم من الأشياء المميزة لمحافظة شمال سيناء ، والموروثة عبر الأجيال . وتقوم المرأة فى حياتها بتجهيز كليم أو اثنين لكل ابن من أبنائها ، حيث يدخل فى جهاز العروسين.

وفى القديم كانت تثبت الأصباغ والألوان بالأعشاب والنباتات الطبية المنتشرة فى المحافظة ، مثل : ورق الليمون والجوافة والعنب .

ألوان الكليم :

تميل ألوان الكليم إلى الألوان الغامقة ، مثل : الأحمر ـ الأزرق ـ الأخضر ـ الأصفر ـ الأسود .

أزياء النساء

النساء لا يلبسن إلا الثوب «أبوأردان» ، يشترينه مصبوغاً باللون الأزرق ، ثم يغمقن لونه بصبغة من جذور النبات ، ويتحزمن من فوقه بحزام من شعر أسود، أو أبيض أو يلففنه حول الخصر ثلاث لفات ، وقد يلبسن فوقه حزاماً أحمر يسمى «السفيفة» تتدلى منه شراريب من الجانب الأيمن إلى الركبة، ويلبسن فى أرجلهن النعال أو الأحذية الحمراء أو الصفراء ، وقد يعلقن فى رؤوسهن خرزة زرقاء .

البرقع :

وبدويات الشرق يضعن فوق وجوههن برقعاً كثيفاً يغطى الوجه كله، ولا يظهر منه غير العينين. وهو مؤلف من «الوقاءة»، وهى نسيج أسود يغطى الرأس والأذنين ، والبرقع عبارة عن قطعة قماش من الحرير أو القطن . وكانت المرأة البدوية قديماً تقوم بصباغة البرقع بمواد من البيئة البدوية ، أما اليوم فتقوم بشراء القماش ومواد الصباغة . ويختلف

البرقع من حيث الشكل والحجم واللون من قبيلة إلى أخرى ، ومن شمال سيناء إلى جنوبها .

جسم البرقع :

البرقع هو «الجبهة» وجسم البرقع يتكون من السبلة والبت والمعارى والشكة.

الواقية :

وهى تشبه المنديل «أبو قوية» والفتيات قبل الزواج لا يستعملن البرقع ، ولكن يضعن الواقية ، وتختلف عن البرقع فى أشكال وحدات التطريز .

القنعة :

وتلبس النساء فوق البرقع وشاحاً أسود يدعى «القنعة» يغطى الرأس والظهر ، ويجمل بزخارف مبسطة على حوافه .

الثوب البدوى

ومن المنطلق نفسه، والحس الجمالى لدى السيدة البدوية، فإنها تصنع ثيابها بنفسها ، وتقوم بتطريزها بشغل الإبرة على شكل تصميمات مختلفة، ويستغرق عمل الثوب من ٢ إلى ٣ سنوات ، وينقسم الثوب البدوى إلى :

- المرأة البدوية من سن ٥٠ إلى ٧٠ عام ترتدى الأثواب غامقة اللون مثل الأزرق والأسود .

- المرأة البدوية أقل من ٥٠ عام ترتدى الأثواب فاتحة اللون مثل الأحمر والأصفر والبرتقالى .

وتبدأ الفتاة البدوية بعمل الثوب منذ الصغر ، وتقوم بتطريز الأشكال الهندسية والأشكال المستوحاة من البيئة ، مثل : الطيور والحيوانات ، فترسمها بمعرفتها على الثوب ، ثم تقوم بتنفيذها بألوانها الخاصة بأشغال الإبرة ، وحين يكتمل الثوب ترتديه الفتاة فى عرسها ، وتكون قد جعلت منه تحفة رائعة ، حيث يستعمل الخيط القطنى الملون على أرضية من القماش الملون ، وترتدى على الثوب «القنعة» وتكون مطرزة بأشكال هندسية ورسوم خاصة ، وتلبس المرأة البدوية الحزام على وسطها ، وهو مكون من قطعتين :سفلية وعلوية ، ومطرز بالأشكال الهندسية ومرصع بالخرز الملون ، حتى يضم الثوب على خصر المرأة لتبدو أنيقة ، وهناك أيضاً حزام من الصوف الأحمر منسوج من صوف الضأن وترتديه المرأة كبيرة السن.

وبهذا نرى أن زى المرأة البدوية يميزها ويدل على قبيلتها وحالتها الاجتماعية ، فمثلاً الفتاة قبل الزواج فى قبيلة السواركة ترتدى ثوباً إما أزرق اللون أو أحمر أو أصفر ، مطرز بزخارف مبسطة وفوقه قنعة سوداء .

أما السيدة المتزوجة، فثوبها أسود اللون يجمل بزخارف على الصدر والأكمام والجزء السفلى من الثوب ، ويلعب المثلث عنصراً رئيسياً فى الوحدات الزخرفية المشكلة لهذا التطريز ، ويغطى رأس السيدة المتزوجة قنعة سوداء ، تجمل أيضاً بهذه الوحدات الزخرفية «على طريقة الكناڤاه» على أطرافها وعلى الخلف ، وأسفل القنعة تحزم رأس المرأة بالوقاه . كما ترتدى السيدة المتزوجة «البرقع» ، ويكون الجزء العلوى منه على شكل مثلث ، ويجمل بقطع من العملة تتكون من مجموعة من العملات الذهبية القديمة أو الفضية ، تثبت فى منتصف البرقع بحيث تمر بين العينين وفوق الأنف بشكل عمودى على هيئة صفوف متراصة ، وهى تدل على مدى الحالة الاقتصادية للعائلة ، وبين صفوف العملة تطرز وحدات هندسية يلعب المثلث دوراً أساسياً فى تركيباتها وتشكيلاتها،، هذا بالإضافة إلى الحلى الأخرى التى تتدلى يميناً ويساراً فوق وجه المرأة وعلى صدرها .

أما ثوب السيدة المطلقة فعبارة عن أرضية سوداء عليها زخارف من اللون الأزرق فقط ، وتشبه فى وحداتها نفس الزخارف الملونة فى جلباب السيدة المتزوجة.

وبانتقال البدو إلى الحضر لشراء احتياجاتهم ومستلزمات عيشتهم تطرقوا إلى عملية الصباغة ، حيث يوجد المتخصصون فى هذا المجال ، كما هو الحال حالياً فى مدينة العريش ، فأخذت السيدة البدوية تغزل أصوافها بعد نقشها بالأيدى على مغزل بدائى مصنوع من جريد النخل ، وتضع الصوف المغزول فى صورة «شلأت» يحملها زوجها إلى الحضر لصباغتها بالألوان المختلفة؛ ومن أهمها الأحمر القرمزى ، الذى يستخرج من إناث الحشرات القرمزية المجففة التى تسمى «Coccusilicis» التى تعيش على شجر البلوط الذى ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشرقى لأوربا وتستورده مصر .واللون الأزرق ، ومصدره صبغة «النيلة ـ Indigo» والمصدر الرئيسى له هو نبات Indigo Linctoria والذى زرع فى الهند منذ ٣٠٠ عام ق.م . ويستخرج اللون أحمر الفرملیون Vermilion، وهو عبارة عن كبريتيد الزئبق Mercury Sulfide ، واللون الأسود من الكربون أو السناج «الهباب الناتج عن حرق الزيوت حرقاً غير مكتمل» ، وتقوم السيدة بتحويل شلات الصوف إلى كرات من الخيوط، وتبدأ عملية فرد النول أو «نصب النول» ثم تقوم بشد النول على

الأرض بأصواف غير ملونة أو ملونة أحياناً تسمى السدى ، ثم تبدأ عملية الرقم ، ثم النسج . والنسج هو خطوط السدى الأصلية ، أما الرقم فهو تكوين الوحدات الزخرفية بخيوط ملونة باليد . والرقم هو كل ما هو محلى بالزخارف بخيوط مضافة ، وتتميز الأكلمة والسجاد بزخارف هندسية جميعها من تركيبات وحدة المثلث، فتارة نجدها على شكل معين بداخله معين صغير يحيط به ٦ مثلثات أو خطوط «زجزاجية» الشكل ، عبارة عن مثلثات أيضاً مختلفة الأشكال والألوان ، ولا تأبه السيدة البدوية إذا ما نفد منها لون خيط معين ، وتكمل النسج بلون آخر ، مما يكسب العمل مذاقاً فنياً خاصاً ، ويطلق على هذه الحالة لفظ «الأبراش».

وبالإضافة إلى أن كل بدو سيناء استعملوا الكليم والسجاد فى تزيين بيوتهم وافتراشها ، كذلك كانوا يستخدمون الكليم أيضاً فى فصل الشتاء كغطاء يقيهم برد الصحراء القارسة ، حتى أطلقوا عليه بدلاً من كلمة الكليم والسجاد كلمة «الغطى» ، كما وظف الكليم وظائف أخرى فعمل منه ما يشبه الأجولة، وسمى المفرد منها «بالفردة» فكانت تنقل فيها الحبوب مثل الشعير والقمح بعد عملية الحصاد والدرس ، وأيضاً صنع منه خرج الجمل المحلى بالزخارف التى سبق وصفها فى مجال الكليم والسجاد ، والخرج عادة كان يستخدم فى تزيين الإبل أثناء الاحتفالات بالأعياد وحفلات الزواج وسباق الهجن أكثر من استخدامه لوضع الأشياء ، وهناك خرج مبسط كان يستغل لحمل المؤن عند النزول إلى الحضر.

الحلى ومشغولات الزينة

فيما سبق تطرقت فى الحديث إلى تجميل بيت الشعر بالغطاء المنسوج والمرجوم ، وأيضاً زخرفة وتطريز الجلاليب الخاصة بالسيدات ولم تكتف السيدة البدوية بذلك، بل إنها بفطرتها استطاعت أن تصنع مشغولات لتكملة زينتها ، إذ نجد العديد من هذه المشغولات من المعدن بأنواعه والنسيج والخرز ، كل صنف منهم على حدة أو تستغل نوعين منهم معاً تارة أو جميعهم تارة أخرى ، فمثلاً بالنسبة للحلى المعدنى نجد العديد من الأشكال المسطحة التى تتحلى بآيات قرآنية محفورة على المعدن ، خاصة المعدن الأبيض والفضة والذهب ، وأحياناً كانت تحلى هذه القطع المسطحة من المعدن الأبيض أو الفضة برسوم أشخاص ، أما معدن الذهب فكان قاصراً على العملات الذهبية التى تستغل فى تزيين البرقع ، وسوف يأتى الحديث عنه بالتفصيل . وبسؤال أم سالم زوجة سليمان «أبو سالم» وهو من قبيلة السواركة الذى يعمل فى مزرعة أبو راضى بالعريش عن الدلايات المعدن ، وهى عبارة عن سلاسل تنتهى بشكل معين توضع على جانبى الوجه وبعض الأجزاء المعدنية المسطحة سالفة الذكر ، والتى تنتهى بجلاجل ، والمحلاة بالآيات القرآنية ورسوم الأشخاص والتى تأخذ أشكالاً دائرية ومثلثة ومستطيلة وأسطوانيا أفادت بأن هذه المشغولات تتوارثها السيدات فى القبائل عن أمهاتهن تارة وبالشراء والتبديل من بعضهن البعض ، وأن الآيات القرآنية تحفظ الإنسان، ولكنها لا تعرف لماذا يحلى بعض الحلى برسوم الأشخاص؟. و يعتقدون أن شكل المثلث المعدنى أو الفضة سواء كان مسطحاً أو مجسماً يمنع الحسد ، خاصة وأنه محلى بآيات قرآنية أو لفظ الجلالة «الله» ، وبالإضافة إلى أن هناك نوعاً آخر من الحلى وهو الأساور المعدنية والفضية التى كانت تصنع محلياً ويدوياً ، والتى كان طرفاها ينتهيان بمثلثين متقابلى القاعدة، فإن النساء كن يلبسن شناف وخواتم فضة.

أما بالنسبة إلى استخدام الحلى المعدنى بأنواعه الثلاثة مع المنسوجات ، فنجد أن البرقع مثلاً ، بأنواعه المختلفة إذا كان لفتاة أو لسيدة متزوجة أو كبيرة ، والمحلى بزخارف هندسية يلعب المثلث دوراً هاماً فيها ، كانت توضع فيه العملات على هيئة صفوف متراصة فإذا كانت من الذهب دلت على ثراء القبيلة والعائلة ، وإذا كانت من الفضة فلها دلالتها أيضاً على أن القبيلة ميسورة الحال ، أما إذا كانت من المعدن الأبيض ، فإنها تدل على فقر العائلة.

كما توجد دلايات منسوجة تسمى «قراميل» ، وهى عبارة عن نسيج محلى بالتطريز والشرّابات والعملات المعدنية والأصداف «فى صورة زراير» والخرز الملون ، وكان يغلب على الخرز اللون الأزرق لاعتقادهم أن الخرز الأزرق يمنع الحسد ، كما هو الاعتقاد عند أهالى مصر عموماً. ولا ننسى أن سكان الصحراء بما لديهم من فطنة وذكاء فطرى ، خاصة وأنهم يعيشون فى وسط جبال سيناء ، استهواهم التزين بالمعادن التى حبتهم بها الطبيعة من فيروز وعقيق ، بالإضافة إلى الكهرمان وتراب الكهرمان والفطران ، كما لاحظت أن كثيراً من السيدات يلبسن قلائد من المرجان الأحمر ، وأفدن بأنه يأتى من السودان عن طريق مصر حتى أنه كان يصل إلى فلسطين فى الماضى ، فيقومون بشرائه واستخدامه كحلى ، بالإضافة إلى استخدامه فى السبح خاصة الخرزتين قبل وبعد الشاهد فى سبح المرجان الأسود «اليسر» .

وللمرجان الأحمر أنواعه المختلفة منها: المستدير والأسطوانى والبيضاوى وغير المنتظم ، والذى يشكل القلب من العقيق الأخضر وهو يعتبر تحويراً للمثلث ، الرمز الرئيسى فى القلائد ؛ لدلالته على العاطفة والحب وضد الحسد ، وقد لاحظته بكثرة فى سوق الخميس بمدينة العريش مع البدويات اللائى يبعن المشغولات والجلاليب الخاصة بهن.

وبسؤال إحدى السيدات العرايشة وتدعى الحاجة زينب ، وهى من مواليد العريش وتبلغ من العمر حوالى ٨٥ سنة سألتها عن بعض استعمالات عنصر الخرز المنشورى الشكل والتى تمثل أسطحه وحدة المثلث ، أفادت بأن له استخدامات من خلال المعتقدات المتوارثة، ومنها أن الحجر الأحمر يفيد فى منع النزيف والرمد، والمنشور الأخضر يستخدم ككباسات مع مجموعات أخرى من الخرز مختلفة الألوان مستديرة الشكل ، بالإضافة إلى قطع من المعدن المثلثة الشكل ، وهذا بالنسبة إلى الحلى ومشغولات الزينة الخاصة بالسيدات . أما بالنسبة إلى الحلى والمشغولات الخاصة بالرجال والتى تعتبر رمزاً للقوة ويصنعها الرجل عادة بنفسه ومنها الخنجر، «الشبريه»، وهو سلاح أبيض ذو رأس مدببة لها جراب من الفضة أو المعدن الأبيض المحلى بفصوص ، عادة ما تكون من الفيروز والعقيق، أما النصل فكان يصنعه البدوى من العظم أو من قرون الحيوانات ويحلى بزخارف هندسية وينطبق هذا على السيوف، بالإضافة إلى الخواتم التى غالباً ما تكون فضية بفصوص أيضاً من الفيروز والعقيق.

وحدة المثلث والدور الذى لعبته فى مشغولات الزينة للخيل:

أما بالنسبة إلى وحدة المثلث والدور الذى لعبته فى مشغولات الزينة للخيول العربية والإبل، فيجدر بنا أن ننوه أن بدوى سيناء حرص على صناعة المشغولات المعدنية والمنسوجات الصوفية والجلود المزخرفة لاستخدامها كزينة لخيله، فكان يصنع «الرشمة» (١) للخيل من الجلود والحديد وقطع من النحاس تأخذ الشكل المعين والمستدير، والرشمة تقارب لجام الحنطور فى مصر يضاف عليها شُرَّابات من الصوف تنتهى أطرافها بخرز أزرق كبير لكى تضفى جمالاً على سروج الخيل، والتى كانت تجمل أيضاً بضهارة مرقومة محلاة بوحدات هندسية، كما زين «الثغر» (٢) بوحدات هندسية على طريقة الرقم. أما بالنسبة إلى الإبل، فكان «الرسن» (٣) عبارة عن شرائط عرضها حوالى ٥ سم مرقومة، تتدلى منها شرابات، بالإضافة إلى الخرج المرقوم الذى تتدلى منه أيضاً شرابات كبيرة، ويوضع هذا الخرج فوق «الغيط» الخشبى إذا كانت المناسبة أعياداً أو أفراحاً أو سباق هجن، أما فى الحياة العادية فإن الرسن يكون من حبال مصنوعة من ألياف النخيل، ويغطى ظهر الإبل بما يسمى «بالوثر» لحمل الأشياء على ظهره، ومن هذه الأشياء الفردة - السرجنية المصنوعة من خوص النخيل وشبك خاص يصنع من فروع نبات «المتنان» لوضع الجرار عند ورود الماء أو للتصدير.

الوسم

الوسم فى بادية سيناء يعنى العلامة المميزة لحيوان البادية من إبل وأغنام، ذلك لأنها تسرح جميعها فى العراء وفقاً لظروف المرعى، وقد تختلط فيصبح من المتعذر تمييزها. لذا فلكل قبيلة وسم خاص بها يتم عن طريق الكى، فيسم الحيوان بعلامة مميزة كالهلال والمطرق أو العصا والصليب والدائرة والمثلث، وذلك حتى تستطيع كل قبيلة التعرف على أغنامها وإبلها، فإذا ما ضل طريقه إلى العودة يستطيع البدو من القبائل الأخرى أن يعيدوه إلى قبيلته من خلال الرمز «الوسم»، ويوضع عادة أعلى منطقة الفخذ حتى يرى بسهولة.

حديث ميدانى عن الوحدات الزخرفية فى حياة بدو سيناء:

توجهت بالسؤال لأحد مشايخ قبيلة «السواركة» ، ويدعى الشيخ سليم، عن أصول الوحدات الزخرفية ومدى ارتباطها بالإنسان السيناوى ورد قائلاً: إن هذه الزخارف تراث متوارث عبر الأجيال ، ولكنى استوضحت أن هذه الزخارف تشبه فى وحداتها أشكال النباتات والزهور، فما كان منه إلا أن نادى زوجته وطلب منها إحضار عدد من ملابسها المطرزة هى وبناتها، وأخذ يشرح لى قائلاً: هذه الوحدة مأخوذة من زهرة الباصول ، وهذه تدعى نوارة اليقطين «القرع» ، وشكل ورقة الشجرة هذه مستوحاة من فروع أشجار الزيتون، وتلك الزخارف مأخوذة عن شجرة الإمجنينة، وهذه تحليلات لوحدات زخرفية مستخدمة بالفعل فى أعمال النسيج سواء كان جلباباً أو قنعة.

---

(١) الرشمة : تطلق على لجام الحصان.

(٢) الثغر : هو الحبل الذى يربط بمؤخرة الحصان مارًا من أسفل السرج.

(٣) الرسن : معود الجمل..

وهناك فى بعض الأحيان تجمّل أطراف القنعة بوحدات زخرفية من الخرز تأخذ شكل المثلثات، وينتهى رأس كل مثلث منها «بشرابة» ، ويلعب عنصر الخرز دوراً هاماً فى تطاريز وتزايين المرأة السيناوية مثل التعاليق والقلائد.

القلادة السيناوية

وهى عبارة عن مجموعة من الخرز الكبير والصغير الملون بألوان ، وترتديها المرأة على صدرها، ويكون الخرز مصنوعاً من الكهرمان المضئ ليلاً، كما يوجد «خصر» يوضع فى معصم السيدة ، وهو مكون من خرز الكهرمان، ويرتدى بجوار أساور من الفضة مطعمة بالذهب ومجدولة، كما تلبس المرأة السيناوية أيضاً «الخلخال» ، ويكون من الفضة ومن مكملات الزينة للمرأة البدوية، أيضاً الوشم.

الوشم:

جميع نساء البدو مغرمات بالوشم، فيشمن الشفة السفلى وظاهر اليدين من الكف إلى المعصم إلى الكوع ، وقد يشمن الخد بدقة كرجل الطير، أو بعض الأشكال الأخرى، ومنها وحدة المثلث. ورجال البادية يحبون الوشم ويتغزلون فيه.

ونتحدث الآن عن «الحجاب» المصنوع من الخرز، وهو يأخذ شكل المثلث، لأن نساء البدو يعتقدن أنه يمنع الحسد، خاصة إذا وضعت بداخله آيات قرآنية وتعازيم (١) اخرى خاصة.

وجدير بالذكر، أن فى اعتقاد بدو سيناء أن القلب المنحوت من العقيق الأخضر (والقلب هو أشبه برمز ويدل على الحب كما هو متعارف عليه فى مصر أيضاً)، يستخدم لدفع الانتباه عن أشياء مقصود حمايتها من الحسد من قبل الحاسدين، أى تشتت النظر، فمثلاً تعلق القلوب من العقيق الأخضر بقطعة من الخيط المصنوع من وبر الإبل فى رقاب صغار الماعز «الزلطان» أو صغار الأغنام «الحملان»، لمنع الحسد حيث إنهم بحركتهم ومنظرهم الجميل حول أمهم ، وخاصة إذا كانوا عدداً كبيراً من أم واحدة، قد يتعرضون للحسد.

وطالما تطرقنا إلى الحجاب والاعتقاد بأنه يمنع الحسد، فلا بأس من أن نتعرض إلى بعض الأحجبة الأخرى، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، حجاب الحب من الزوج والزوجة والعكس. وحجاب الكراهية، وعادة ما يكون على أرضية من القماش الأسود أسفل مجموعة من الخرز الملون، وهذا حالة ما إذا كان رجل ما رغب عن فتاة وتزوج من أخرى وحجاب حفظ الأغنام ليلاً من الذئاب، وحجاب من المعدن النحاس مع بعض الخرز، وقد لاحظت أن لكل نوع من الأحجبة دلالة خاصة عند البدو، وهذا الحجاب المعدنى مجموعة الخرز يعمل به ككباسات. ومن الأحجبة المرسومة فى عمليات البخور لشخص يكون قد تعرض لفزع ما، وغالباً ما يكون سيدة، هو أن تذهب بعض السيدات ومعهن متخصصة البخور والقراءات إلى مكان خلوى، ويرسمن على الأرض مستطيلاً مقسمًا إلى أربع مثلثات، فى كل ركن من أركان المستطيل توضع جمرات من النار يوضع عليها البخور، وتجلس السيدة فى الوسط عند التقاء رؤوس المثلثات، وتقوم السيدة المتخصصة بقراءة بعض الفقرات الدينية وبعض العبارات غير المفهومة لدى الأشخاص العاديين، وبعد الانتهاء تخرج السيدة من هذا المستطيل وتوضع جمرات من النار ويوضع فوقها بخور أيضاً.

ومن تشكيلات الخرز المثلثة الشكل المشغولات الآتية:

١ ـ تلبيسة مصنوعة من الخرز على هيئة شبكة لزجاجة لمبة الجاز، حتى تظهر بصورة جميلة أثناء النهار.

٢ ـ شبكة توضع بها الولاعات التى تعمل بالبنزين.

٣ ـ كيس الدخان الذى تجمل أطرافه بمثلثات الخرز الشرابات، كما سبق وأن ذكرنا عند الحديث عن القنعة.

ومن الأشياء الهامة، التى لها دلالة خاصة، والتى تعبر عن مدى حب الفتاة للإنسان الذى سوف ترتبط به حتى وإن لم تكن تعرفه، قيام الفتاة بتطريز منديل تصل مساحته إلى ٥٠ × ٥٠ سم من قماش من القطن «بفتة» وتطرز عليه وحدات مماثلة لما على الأثواب ، وفى كل ركن من أركانه شرابه، وفى وسطه تثبت حلقة، قد تكون معدنية أو من مجموعة خيوط على شكل دبلة، حتى إذا ما تقدم للزواج منها، وتمت الموافقة عليه من قبل الأهل أهدته هذا المنديل، لكى يتفاخر به أثناء الرقص الخاص بهم، فيضع الدبلة المشار إليها فى أصبعه، ويبدأ فى التلويح بالمنديل، كما هو الحال فى رقصة الدبكة الشامية.

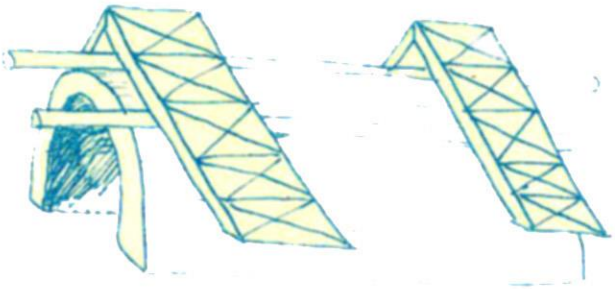
دخول عنصر المثلث فى الأدوات الزراعية والفخارية:

يعتمد طعام البدو على الزراعة، مثل : زراعة الشعير والذرة والقمح والأرز والعدس والبلح، كما يشتهرون بزراعة

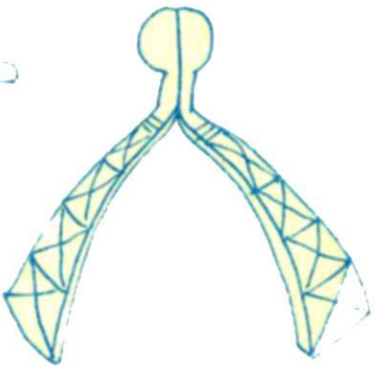
---

(١) تعازيم : هى جمع تعزيمة، والتعزيمة هى قراءات خاصة يعرفها المتخصصون فى هذا المجال، وتكتب على الأحجبة لمختلف الأغراض.

المثلث فى بعض الأدوات السينوية

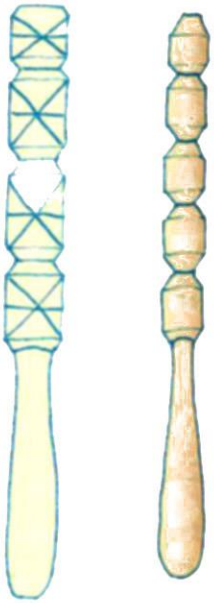


▲ الوتر

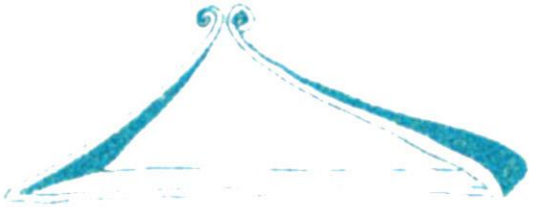


▲ الجزء الأمامى لغبيط الجمل

▲ شبك لحمل جرار الماء على ظهر الجمل «من شجر المتنان»

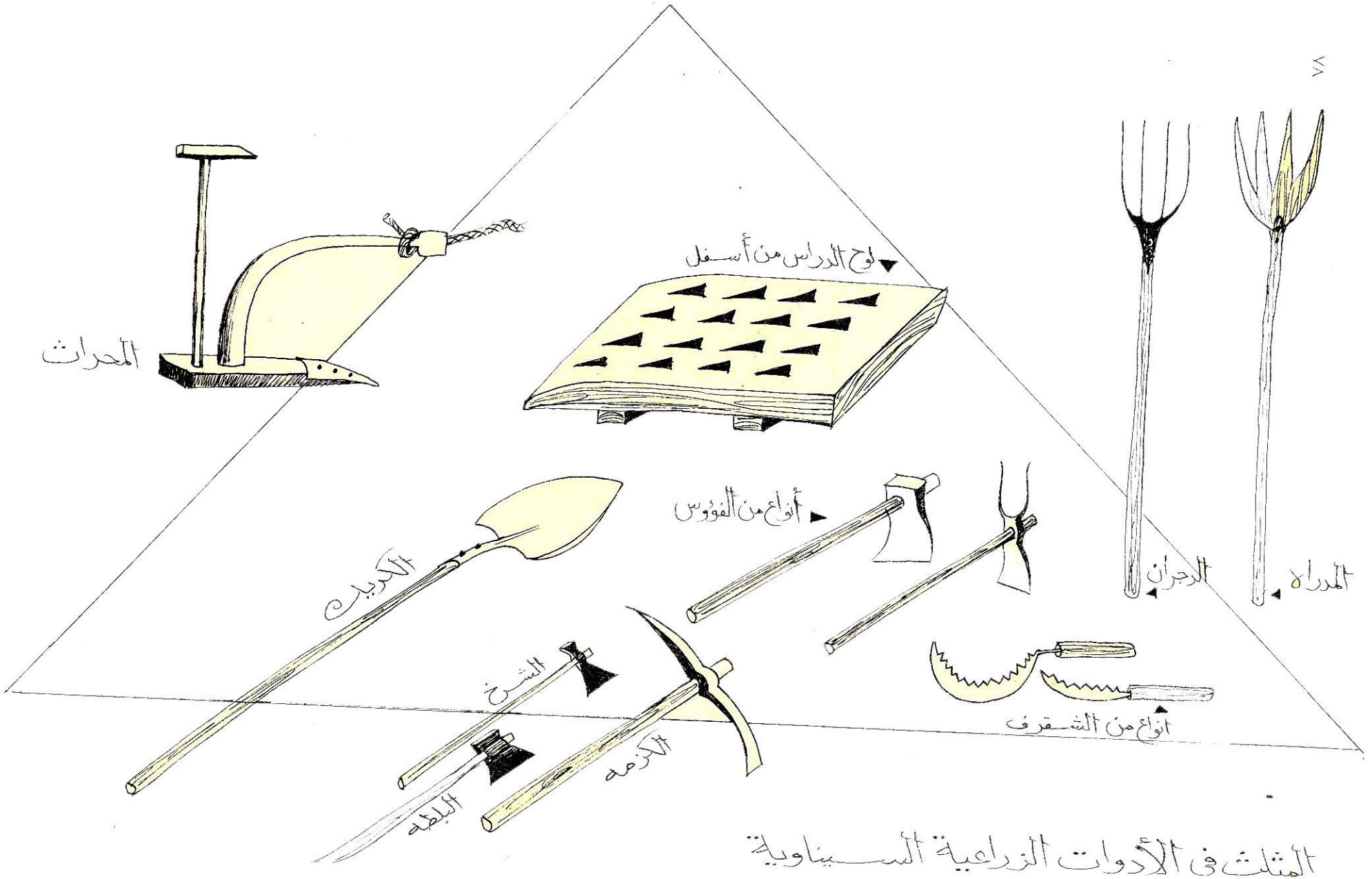


▲ نماذج من عصا صحن الين



▲ الزناد

الصحن



المثلث فى الأدوات الزراعية السيناوية

أشجار الزيتون، ويعتمدون فى زراعة هذه المحاصيل على الآلات الزراعية، فهم مثلاً يفلحون الأرض بمحاريث تقليدية كالمحاريث المصرية، إلا أنها أصغر وأقصر، ويستخدمون فى جرها الإبل أو الخيل أو الحمير، ويحصدون الزرع ويجمعونه فى البيادر ويدرسونه بالنوارج.

وقد اعتمدت القبائل البدوية على الزراعة لأن معظمها استقر به الحال على ساحل البحر الأبيض المتوسط، أو بالقرب من الينابيع الطبيعية مثل منطقة «التعيمة» وبدأت فى زراعة أشجار النخيل وأشجار الزيتون، والتى تعتبر من المصادر الرئيسية لغذاء هذه القبائل على مدار السنة. فهم يصنعون أصنافاً عديدة من منتجات البلح إما بالتجفيف أو بالشى، وتخزن حتى موسم الشتاء، وذلك بالإضافة إلى صناعة عصير الزيتون للحصول على زيته، والتى تشتهر به سيناء حتى الآن .. هذا هو ما دفع هذه القبائل إلى زراعة الأرض بالمحاصيل الموسمية مثل القمح والشعير، حتى يستطيع البدوى أن يوفر لنفسه اللازم للمعيشة. ولإتمام عملية الزراعة بدأ فى تصنيع أدواته الزراعية بنفسه، والتى يلعب فيها شكل وحدة المثلث دوراً بارزاً، سواء فى تصميمها أو فى استغلال زواياه الحادة. فنجد أن المحراث «الفرد» قد صنع من أخشاب شجر «الأثل» وزود بقطع من الحديد على شكل مثلث لكى تشق الأرض أثناء عملية الحرث.

كما استخدم السكاكين المثلثة الشكل فى عملية درس القمح والشعير بما يسمى، لوح الدارس، وهو عبارة عن كتلة خشبية يصل سمكها إلى ١٠ سم وعرضها ٨٠ سم وطولها ١,١٠متر تثبت فيها السكاكين من أسفل فى صورة مثلث ثلاثينى ستينى، وزاويته الثلاثينية إلى الأمام حتى تسهل عملية انزلاقه إلى الأمام عندما يجر فوق الجرن، فى الوقت الذى يجلس عليه القائم بالدرس لكى يحقق ثقلاً يساعد السكاكين فى عملية تقطيع القش، ومن الأدوات الزراعية أيضاً الأنواع المختلفة من النقوش على هيئة المثلثات.

وبالنسبة إلى زراعة أشجار النخيل نجد أن الإنسان السيناوى قد استغل الطبيعة النباتية فى عمل مأوى له من جريد سعف النخيل أثناء موسم جنى البلح، كما كان يقوم بتسقيف بيوته المبنية من الطوب اللبن بالجريد والخوص، واستغلال الخوص كطبقة لسد المسام فوق الجريد وأسفل طبقة الطين الأخيرة فوق السقف.

كما صنع العديد من المشغولات التى تخدم حياته اليومية واحتياجاته، ومن أمثلة ذلك «القفة» المعروفة، والعديلة. وهى عبارة عن قفة واسعة تستخدم فى نقل الأشياء الخفيفة مثل التين. و«المرجونة»، و«اللقيطة» وهى تستخدم لجمع الثمار و«القطقوط» لوضع كميات قليلة من العجوة، وتصنع من الخوص الأبيض «قلب النخلة» وترسل كهدايا. وأيضاً كان يصنع ما يسمى «الوزنه»، وهى تستخدم لوضع كميات كبيرة من العجوة بقشرها ونواها وتخزن، وتعطى للجمال كغذاء به سكريات عالية التركيز تمنحها الطاقة اللازمة لمجابهة قسوة الصحراء. وكل هذه المصنوعات يلعب المثلث دوراً هاماً فى صنعها وتصميمها، كما كانت تزخرف بأشكال هندسية، إما باستخدام أحبال الليف البنية أو بصباغة أجزاء منها بصبغات خضراء أو حمراء، كما استغلت أيضاً منتجات النخيل فى عمل كراسى من الجريد ذات أشكال مختلفة، إما فى صورة خطوط أفقية ورأسية أو خطوط متقاطعة تنشأ عنها أشكال مثلثات تزيد من رونق المنتج. وهناك بعض الأدوات التى كان يصنعها بدوى سيناء بنفسه مثل «الغبيط» المحلى بزخارف هندسية فى صورة مثلثات، والغبيط هو ما يعادل سرج الحصان بالنسبة إلى الجمل، وأيضاً «الوتر» ويوضع على ظهر الجمل ويستغل أثناء الأحمال الثقيلة، وكانت تحلى أجزاؤه الخشبية برسومات على أشكال مثلثات أيضاً. وكذلك أضاف اللمسات الزخرفية على أدواته التى كان يستخدمها لمعيشته، ومنها: عصا صحن البن الخشبية، التى كان يقسمها إما على شكل مسدسات أو مستطيلات مقسمة إلى مثلثات، بالإضافة إلى تزيين شراعات أبواب الغرف بقطع خشبية مفرغة من وحدات المثلث.

الأوانى الفخارية

لم تحظ هذه الصناعة بقدر كبير من الزخارف على أسطحها الخارجية أو الداخلية كما هو مشاهد فى الفنون المختلفة «الفرعونى ـ القبطى ـ الإسلامى»، ولا تتعدى هذه الصناعة إلا بضع أوانٍ كان يستخدمها الإنسان السيناوى فى حياته اليومية.

والفخار فى منطقة سيناء له طابع خاص يميل إلى اللون الأسود «معدن الطفلة السوداء»، وكان يحرق فى «قمائن» خاصة بهذا الغرض. ورغم أن الفخار السيناوى لا يحتوى على زخارف بالمعنى المعروف، وخاصة وحدة المثلث التى نحن بصددها، إلا أنه لا يخلو من بعض الخطوط البسيطة.

أسماء بعض الأوانى واستخداماتها:

الجُرة ـ اللجانة ـ الإبريق ـ الكراز، وكلها خاصة بالماء.

الكشكولة ـ الزبدية، كأطباق للأكل، الهون لصحن البن،

القدور المختلفة لوضع السمن وتخزين اللحم المطهو. الطاجن المزجج بأحجامه المختلفة، ويستورد من بلاد الشام، ويستخدم فى الطهى.

وفى الآونة الأخيرة جلبت القلل القناوى والأوانى الفخارية ذات اللون الفاتح والأحمر، وللأسف الشديد أن الصناعة انقرضت، ولا يوجد إلا أعداد قليلة منها مهملة داخل المنازل القديمة، وذلك بسبب التقدم الحضارى وتوافر الأوانى المختلفة المصنوعة من البلاستيك لخفة حملها وصعوبة كسرها.

ونظراً للتغيرات التى طرأت على المجتمع المص وبالتبعية المجتمع السيناوى، بدأ الإنسان السيناوى يه المنازل الحديثة، وتطورت أدواته، فمثلاً استبدل الط الخشبية بأخرى مصنوعة من الألومنيوم.

وهكذا زحف التغير العمرانى والمدنى على أنماط الـ فى شبه جزيرة سيناء مع ما يحمله هذا التغير من مكو ثقافية حديثة تلعب دوراً هاماً فى تشكيل واقع الحـ بمعطياتها الحديثة.

المراجع

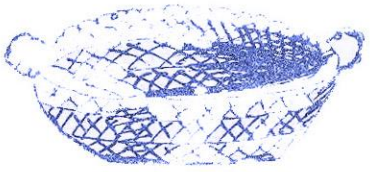
١- تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعونى : محمد شفيق غربال وآخرون ، المجلد الأول ، مكتبة النهضة المصرية.

٢- كتاب الساعة ، سيناء الأرض والحرب والبشر : سالم اليمنانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣- سيناء أرض القمر : رفعت الجوهرى ، من الشرق والغرب .

٤- «تراث فى طريق إلى الزوال» ، البرقع كان بطاقة حالة المرأة وبنك إدخار : أحمد الطبرانى ، جريدة الأهرام ، الجمعة ١٩٩٤/٤/٨.

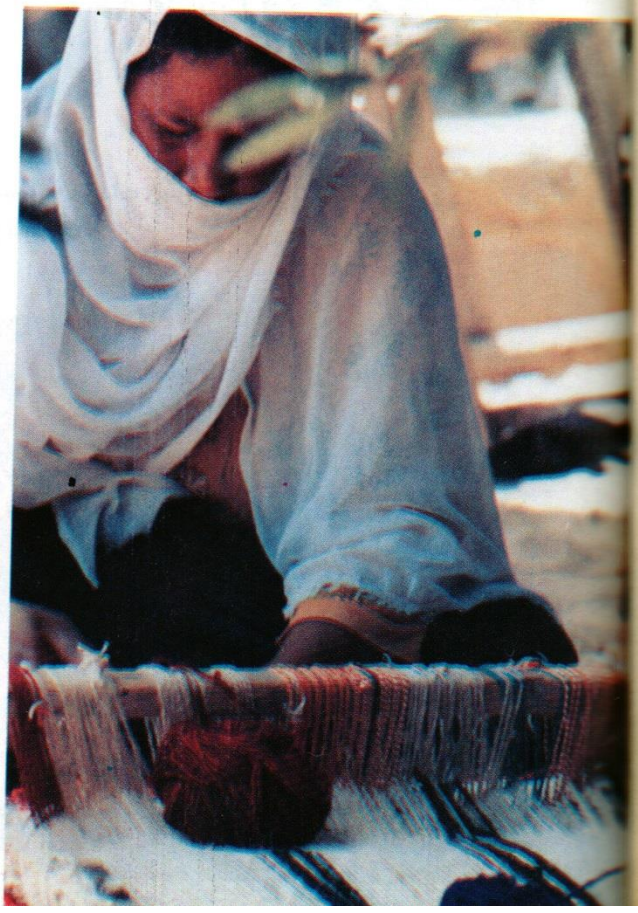
٥- زياره ميدانية إلى شمال سيناء.



● صناعة النسيج فى العريش

● غزل الصوف

● صناعة السدو مع ترتيب الألوان

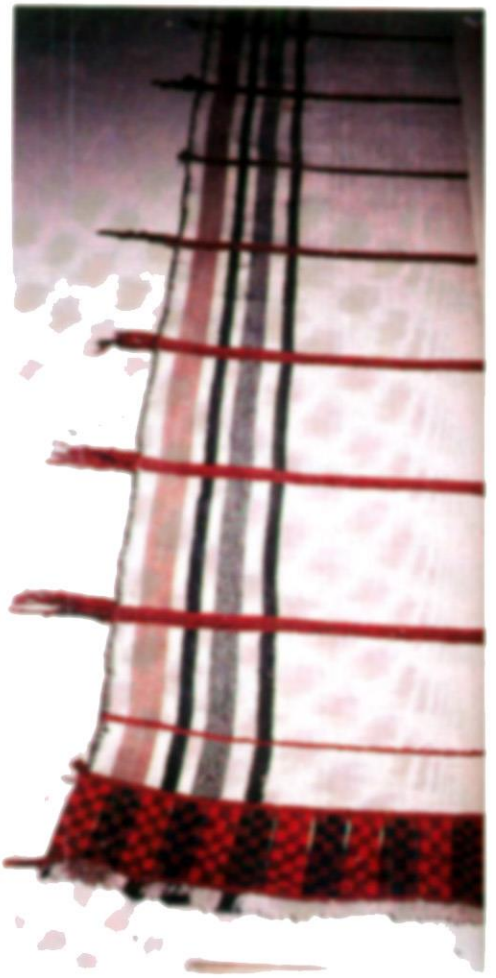


● عملية شد النول

وحدة المثلث
في الحياة اليومية السيناوية

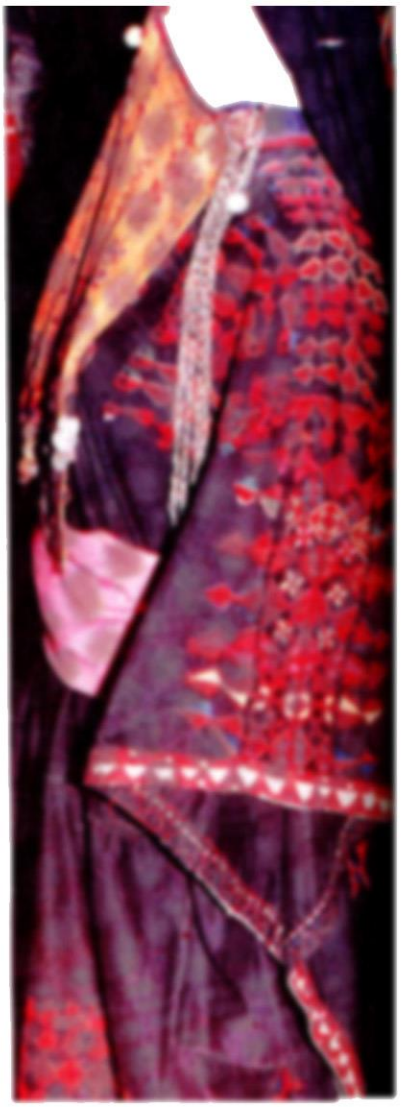
نماذج من الكليم والسجاد

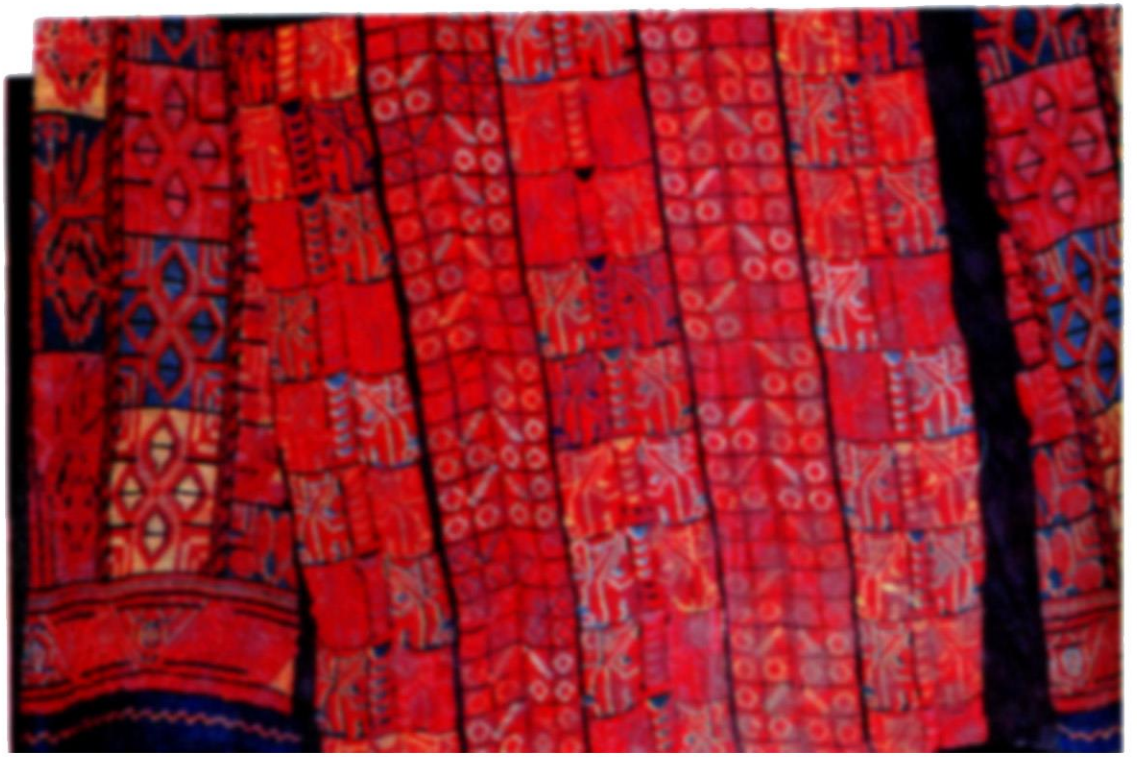
● مجموعة وحدات زخرفية تعتمد على وحدة المثلث في تزيين قطع السجاد



نماذج من أثواب بدو سيناء

● وحدة زخرفية حديثة على صدر زى إمرأة من سيناء.





نماذج "للقنعة" وزخارفها

نماذج
من خرج الجمل

أثر نباتات البيئة على زخارف بدو سيناء

● المرمرية

● العنب

● الزيتون

«عفت ناجى» عاشقة الفن..والوطن.. والتراث القومى

محمد فتحى السنوسى

بعد حياة حافلة بالعمل والعطاء، رحلَتْ فى هدوء الفنانة التشكيلية الرائدة «عفت ناجى».

ولعل عفت ناجى أول فنانة لم تبحث عن الشهرة، ولم تسع إليها، على العكس، فقد كانت تتوارى عن الأضواء، وتبتعد عن أجهزة ووسائل الإعلام المختلفة.. بل إنها وهبت حياتها لتخليد ذكرى شقيقها وأستاذها الفنان التشكيلى الرائد «محمد ناجى» (١٨٨٨ - ١٩٥٦)، وزوجها الفنان «سعد الخادم» (١٩١٣ - ١٩٨٧).

فقد أهدت مرسم شقيقها محمد ناجى - بمنطقة حدائق الأهرام - لوزارة الثقافة، والذى تحول إلى متحف يحمل اسمه، وذلك عام ١٩٦٨، وقبل وفاتها بأيام قليلة قدّمت بيتها وبيت زوجها الخادم - بمنطقة الزيتون بالقاهرة - إلى وزارة الثقافة بكافة مشتملاته من أعمال فنية، ولوحات نادرة، ومقتنيات، وأثاث، ونسجيات شعبية رائعة، ومؤلفات شخصية، ومكتبة زاخرة بأمهات الكتب والمراجع الفنية والمخطوطات النادرة؛ وذلك لتحويله إلى متحف يضم أعمالها، وأعمال الفنان سعد الخادم.

وكانت «عفت ناجى» تقدم كل عام فى ذكرى شقيقها محمد ناجى اسكتشات وأعمال أخرى جديدة من مقتنياتها، والتى أبدعها الفنان محمد ناجى للعديد من المتاحف، كما كانت تشارك فى تأليف الكتب التى تتحدث عنه وعن أعماله وإنجازاته، كما نظمت أيضاً العديد من المعارض لإحياء ذكراه.

هكذا كانت عفت ناجى رمزاً للنبل والعطاء بلا مقابل، والوفاء بلا حدود.

ولدت «عفت ناجى بالإسكندرية عام ١٩٠٨، بحى محرم بك بالإسكندرية، وهى كريمة موسى بك ناجى أحمد الطوبجى، مدير جمارك الإسكندرية، والسيدة نفيسة راشد باشا كمال.

وقد نشأت عفت ناجى فى أسرة محبة للثقافة والفنون، فقد كان والدها محباً للأدب والثقافة، كما كانت والدتها عاشقة للشعر والموسيقى، وتفتحت عيناها على الكتب واللوحات الفنية التشكيلية، والنغمات الموسيقية فى كل ركن من أرجاء بيتها بالإسكندرية، إضافةً إلى رعاية شقيقها الفنان محمد ناجى لها.

تلقت «عفت ناجى» تعليمها الأولى بمدرسة «الميردى ديو» بالإسكندرية، ودرست الفن على يد شقيقها محمد ناجى، وبدأت ترسم أول اسكتش بالأقلام الملونة عام ١٩١٧، وعمرها ثماني سنوات، وكان عبارة عن «بورتريه» لها.

وقد عرضت أول لوحة زيتية لها، وعمرها ١٨ سنة، ومن ثم كانت أول سيدة مصرية تدخل أعمالها «متحف الفن الحديث بالقاهرة» عام ١٩٢٨.

سافرت «عفت ناجى» إلى باريس لدراسة الفن، ثم التحقت بأكاديمية «فيراتسى» للفريسك وأكاديمية الفنون فى روما بإيطاليا، فى الفترة من عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٥٠.

وفى فرنسا تتلمذت على يد الفنان «ماليه» بباريس، وأيضاً الفنان الناقد والمصور الفرنسى «أندريه لوت»، وكذلك على يد شقيقها الفنان التأثيرى «محمد ناجى» والذى كان يعمل مديراً للأكاديمية المصرية للفنون بروما.

وبعد عودتها فى عام ١٩٥٠، أقامت أول معرض خاص لها فى القاهرة بقاعة «صلاح الدين»، وفيه عرضت مجموعة من اللوحات، التى تسجل فيها انطباعاتها عن مختلف البلدان التى زارتها، وعاشت بها، وتصور مظاهر الحياة فيها، كما ألّفت كتاباً بعنوان «ذكريات من وادى شيفورز»، وهى المنطقة التى كانت تعيش فيها مع شقيقها بفرنسا.

ولما كان والدها «موسى بك ناجى» يمتلك عزبة ما تزال تحمل اسمه بمركز أبو حمص، محافظة البحيرة، فقد كانت دائمة التردد عليها، من حين إلى آخر؛ حيث الطبيعة الساحرة والهدوء الممتع، فزاد اهتمام وارتباط «عفت ناجى» بالبيئة وبالإنسان المصرى، فبدأت فى رسم لوحاتها مستوحاة من الطبيعة الريفية، كما لفت نظرها حياة الفلاحين والبسطاء، وكانت تجلس معهم وتستمع إليهم، فسجلت حكاياتهم الشعبية وقصصهم الخيالية؛ ومن هنا بدأ اهتمامها بكافة مظاهر الحياة الشعبية فى الريف، وبدا حبها لتراثنا الشعبى المصرى العريق بجوانبه المختلفة.

والمتأمل للوحات وأعمال الفنانة «عفت ناجى» يستطيع بجلاء أن يلحظ ويتعرف على الكثير من جوانب ثقافتنا الشعبية المتمثلة فى الأساطير، والحكايات الشعبية، والعادات والتقاليد، والمعتقدات الشعبية.

فمعظم أعمالها تزخر بالعديد من الموتيفات الشعبية المصرية.

كما تتمثل موهبة «عفت ناجى» وذكاؤها الإبداعى فى إخفاء الجانب الذهنى تحت قناع التلقائية والسذاجة الطفولية، وفى الانتقال بسلاسة من الحس الاحتفالى إلى التبسيط الزخرفى والتسطيح المجرد.

وليس ذلك بغريب على «عفت ناجى» فهى أحد أعضاء أسرة فنية لها حضورها الرائد فى الحفاظ على تراثنا الشعبى القومى، فهى شقيقة الفنان محمد ناجى وهو أول فنان مصرى يدافع عن فنوننا الشعبية وعن قوة الإبداع فى التراث الشعبى المصرى فى مؤتمر الفنون الشعبية ببراغ بتشيكوسلوفاكيا، والذى عقد فى الفترة من ٧ إلى ١٣ أكتوبر لسنة ١٩٢٨.

وهى أيضا زوجة الفنان التشكيلى والباحث الفولكلورى المصرى «سعد الخادم» الأستاذ بكلية التربية الفنية، وعضو أول مجلس إدارة مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، والذى قدم للمكتبة العربية العديد من المؤلفات والأبحاث فى الفنون والحرف الشعبية والفنون التشكيلية.

كذلك قامت «عفت ناجى» بأبحاث عديدة فى مجالات الفنون الشعبية والفنون القديمة، ولها عدة مقالات فى الفن التشكيلى نشرت فى بعض المجلات العربية والفرنسية.

وفى عام ١٩٥٧ أقامت معرضها الثالث، الذى ضم ٥٢ لوحة تشكيلية، وقد انتقل بعد عرضه بمصر إلى سوريا ولبنان تحت عنوان «معرض العروبة»، وكانت «عفت ناجى» تعتز بهذا المعرض وتعتبره نقطة تحول فى حياتها.

سافرت «عفت ناجى» إلى العديد من الدول الأجنبية فى رحلات كشفية وإبداعية مثل: فرنسا، وإيطاليا، وبلجيكا، والنمسا، وكانت دائمة التردد على المتاحف والمعارض بها، إلا أن ارتباطها بتراثها المصرى والعربى كان أقوى، ومن ثم كانت دائما ما تنادى بضرورة وجود شخصية مصرية

● برج الحمل، ١٩٧٢

واضحة فى فنوننا التشكيلية مستمدة من تراثنا العربى ومن أصالتنا القومية.

كما كانت «عفت ناجى» عازفة موسيقية بارعة، فقد كانت تجيد العزف على آلة البيانو، وكتبت عدة كونشيرتوهات، ورباعيات، وسباعيات موسيقية للبيانو، ولها دراسات فى التأليف الموسيقى.

وقد عزفت فى عدة حفلات بأتيليه الإسكندرية، والذى أسسه شقيقها محمد ناجى عام ١٩٣٥، وأيضًا بأتيليه القاهرة، والذى أسسه ناجى أيضاً فى ١٤ مارس ١٩٥٢، وكانت «عفت ناجى» عضواً بمجلس إدارته. وقد قدمت هذه الحفلات ما بين أعوام ١٩٣٧، ١٩٣٩، وأيضاً قدمت عدة حفلات بإذاعة القاهرة.

ومن ثم ظهر تأثرها بالموسيقى فى أسلوبها التعبيرى السريالى من خلال لوحاتها التشكيلية.

وبتأمل تلك اللوحات الفنية، نستطيع أن نلحظ ذلك بوضوح فى الخطوط الأفقية التى تشبه خطوط النوتة الموسيقية، وفى المساحات اللونية، كما نستشعر وحدة الإيقاع، والانسياب، والتدفق اللونى، والتناغم، والتدافق الهارمونى، ما بين الظلال والألوان.

وقد أقامت «عفت ناجى» أكثر من ١٢ معرضاً خاصاً لأعمالها بالقاهرة والإسكندرية، وسوريا، ولبنان، وروما.

كما شاركت فى العديد من المعارض الجماعية بمصر والخارج.

وعرضت لوحاتها فى بينالى فينسيا، وحصلت على الجائزة الثانية عام ١٩٥٥، وأيضاً فى بينالى ساوباولو عامى ١٩٥٤، ١٩٦٢، فى كوبنهاجن والمجر كما اشتركت فى بينالى الإسكندرية، وفى دوراته لأعوام: ١٩٥٤، ١٩٥٦، ١٩٥٨، وحصلت على عدة جوائز به.

كما حصلت على العديد من الميداليات والشهادات التقديرية فى الفن، ومنها: جائزة وزارة الثقافة المصرية لبينالى البندقية عام ١٩٥٦، وجائزة تقديرية لمعرض الفن التطبيقى لجمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة، وجوائز تقديرية لنشاطها الفنى فى أعياد الثورة لأعوام ١٩٥٣، ١٩٥٤ ١٩٥٥، ١٩٨٠، وميدالية هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية مع شهادة تقديرية ١٩٩٣؛ بمناسبة المعرض الشامل لأعمالها بأتيليه الإسكندرية، وكان هذا هو آخر معرض أقامته الفنانة عفت ناجى، ولها قبل رحيلها مقتنيات فنية ببعض المتاحف المصرية، مثل: متحف الفن الحديث بالأوبرا بالقاهرة، ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، وبالسفارة المصرية بسويسرا. ومقتنيات أخرى تتضمن ١٢ قطعة فنية موجودة حالياً بالبيت الأبيض بواشنطن بأمريكا، وثلاث لوحات بقاعة «اينتوالى» بأسبانيا، ولوحة بمتحف «ادريانى» بالنرويج، ولوحة بقاعة «ايشاريا» بالبرتغال،بالإضافة إلى بعض المقتنيات الخاصة، لدى بعض الأفراد والهيئات.

وقد صدر عن «عفت ناجى» فى مصر ثلاثة كتب، وفى لبنان كتاب، وفى فرنسا صدر عنها كتاب بالفرنسية عام ١٩٧٤ للشاعر أورشيللو، بعنوان «فنانة مصرية فى بؤرة الخلود».

وفى صباح الاثنين الموافق الثالث من أكتوبر ١٩٩٤، رحلت «عفت ناجى» عن دنيانا، تاركة لنا ثروة هائلة، تقدر بأكثر من ألفى لوحة تشكيلية، تُراها كانت تتحدى الزمن بهذا الإنتاج الغزير؟ وهى التى قالت قبل رحيلها بأيام قليلة:

«إننى الآن أعيش فى عزلة داخل صومعتى.. أحاول أن أقهر بفنى الزمن لأحقق المستحيل».

● الفنانة عفت ناجى

قالوا عن عفت ناجى:

- «هى ذاكرة مصر، وويل لفنان لم يكن ضميراً لوطنه»

بدر الدين ابو غازى - وزير الثقافة الاسبق

- «عفت ناجى: فنانة عبقرية، أعطت حياتها للفن والإبداع لمصر كلها».

د. احمد نوار

رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية

«عفت ناجى: مدرسة فنية، وقيمة إنسانية، وتاريخ ريادى للابداع المصرى المعاصر»

عصمت داوستاشى - فنان تشكيلى

«كانت عفت ناجى تجوب القرى والأماكن النائية مع أخيها الفنان الراحل محمد ناجى، ثم بعد ذلك مع زوجها الفنان سعد الخادم، للبحث عن الفولكلور، وتوظيفه فى أعمال فنية معاصرة؛ لذلك تعد بحق رائدة المشتغلين فى هذا الاتجاه مع زوجها».

عز الدين نجيب - فنان وناقد تشكيلى

«عفت ناجى: فنانة مصرية مميزة، لوحاتها لا تعكس شخصيتها فقط بل تعطى شكلاً صادقاً للمرأة المصرية - فنانة كانت أو امرأة عادية - صورة ربما تكون نادرة بين النماذج البشرى فى مختلف البلاد»

أوريشيالو - ناقد فرنسى

من كتابه: «فنانة مصرية فى بقرة الخلود»

«الحسينيات».... والمسرح الشعبى

بقلم الكاتب الأسبانى : **خوان غويتيسولو**
الترجمة عن الأسبانية : **د. طلعت شاهين**

يقدم المؤمنون الشيعة «الحسينيات» كجزء من الاحتفال بيوم عاشوراء فالإيرانيون يتعلمون منذ الصغر كيف يجسدون من خلالها شهداء كربلاء، وجعلها من المبادئ الأساسية لحياتهم الاجتماعية المستقبلية، فالرواة المحترفون «روزه خان» يلعبون أدواراً متبادلة أو مكملة لأدوار الموالى (الفقهاء الدينيين). فقد دعانى بعض أعضاء جماعة صغيرة من شارع «مولافى» لسماع رواية عجوز مسن، يقصها أمام حوالى ثلاثين طفلاً، كان العجوز يلقى الرواية بنبرات متقطعة، ودون أى تلوين لحنى يذكر، ويتحدث عن الإمام (الحسين) وعن ليلى، ويذكر أسماء «أبو القاسم وزينب وعلى أكبر»، عندما أغلق عينى أتخيل معجزة تنقلنى إلى «حلقة» من حلقات الطفولة فى ميدان «جماعة الفنا» (مراكش).

أما فى حسينية الزيريين التى تقطن الحى ذاته، يلجأ الواعظ إلى جميع أنواع البلاغة ليجذب المستمعين: يروى، بصوت منغم، نصاً يمسكه بيده اليسرى، وفى بعض الأحيان يغنى رافعاً نبرات صوته، وأحياناً أخرى ينتحب فى نشيج محسوب، فينتزع عبرات الحاضرين. و كان أكثر الكبار من حولى يبكون، وبانتهاء فصل موت «على أكبر» كان المؤمنون يقفون على أقدامهم ويضربون على صدورهم، وكلما ارتفع صوت الراوى ليتحول إلى صرخات تزداد حرارة التعذيب، ويلوح المؤمنون بعلامات الألم؛ وينحنون على الأرض، ويتلوون من شدة العذاب، وكان يقف أمامى شاب بقميص مفتوح وعضلة صدره محمرة فى المكان الذى يشير إلى القلب. وإذا خفض الراوى من صوته تخف سرعة الضربات، وإذا رفع من صوته فإن صداه يزيد من الضربات المنتظمة التى تزيد من حدة تركيز التعذيب الذاتى.

بعد ذلك بعدة ساعات، تأتى حسينية كربلاء، فيشير الراوى شفاهة إلى قطع أعضاء العباس والمؤمنين، فيتقدم الجمع، وقد عروا الجزء الأعلى من أجسادهم وتواصلوا فى ضرب الصدور بقبضاتهم، إن مشهد هؤلاء الرجال الذين يتشكل منهم الجمع عراة إلا من السراويل، وهم يعذبون أنفسهم، يكاد يقطع أنفاس الغرباء، فقد كان الأطفال والصبيان يقلدونهم، ولفت نظرى، صبى ببشرته ناصعة

البياض، وقد بدت آثار حمراء واضحة لكف فى المكان الذى يعين القلب فى القفص الصدرى، إلا أن طقوس التوبة لواحدة من حسينيات شارع ياسر تعتبر أكثر إثارة للإعجاب من غيرها، لأن أعضاء هذه الجماعة يقيمون طقوس التعذيب فى الظلام، وبضربات منتظمة تتبع صرخات أو نحيب الراوى، فيما تتردد الأصوات «ياحسين، ياشهيد» فى العتمة كشهقات نحيبية: إنها تكفير جماعى يعبر عن عجز الشعب فى مواجهة ظلم المتسلطين، وأحفاد «شمر» و «يزيد» المعاصرين.

برغم كل شئ فإن الراوى مهما كانت قدرته الوعظية فإنه لا يصل إلى القمة التى يبلغها المسرح الحسينى الذى يقام فى شهر المحرم، والتركيب الدرامى لـ «التازيا» (قصائد المراثى) أو التوبة لاتحمل اسم مؤلف معين، النصوص الأولية انتقلت على مر القرون عن طريق المشرفين عليها والمشاركين فى تمثيلها الذين أقلموها لترضى أذواق الجمهور. ففى المسرح الدينى الإيرانى لا يتم التمسك الحرفى بالنصوص الأصلية و لامدى تطابقها مع العروض المشهدية. فأبطال العرض يمكنهم مط أو تقليص أدوارهم، أو تغيير ملابسهم أمام أعين الجمهور أو انضمامهم إلى العرض مباشرة برغم أنهم يكونون قد سقطوا أمواتاً فى مشهد سابق، والمشرف على العرض يتحرك بين الممثلين بكل هدوء، ويصحح أماكنهم أو يعيد تقييم أدوارهم على خشبة العرض، أو يوزع بينهم الملابس فى حالة ضرورة تغييرها، أو يهمس فى آذانهم ملقناً إياهم الحوار. والعرض مثل التراجيديات اليونانية فيمكنه أن يستمر لعدة ساعات، وبينما يعبر الذين يلعبون أدوار «أنصار الحق» بالغناء فإن «يزيد» و أتباعه تقتصر أدوارهم على الخطابة البلاغية.

وهذه المسارح أو «السكو» (خشبة العرض) تقام فى الهواء الطلق فى الميادين، أو فى ساحات المساجد. ويمكن مشاهدتها من الجهات الأربع؛ لذلك فإنها خالية من الديكورات الثابتة أو الستائر أو الزخارف أو حتى أماكن الملقنين، والشخصيات النسائية يقوم بها رجال أو صبيان دون تخنث، وكما يقول «ريزفانى» فى مؤلفه الهام عن الفن والموسيقى الإيرانية، فإن قواعد «التازيا» أو «الحسينيات» مناقضة للطبيعية الأوروبية: «إن الخيول أو الجمال المحملة بالخزائن والقدور التى تحيط بخشبة العرض، تشير إلى وصول الحسين وأتباعه إلى سهول كربلاء، ومسافة من الخلاء حول هذا المكان ترمز إلى الرحلة الكبرى، ودلو الماء فى وسط المشهد إلى جوار جنود الخلافة الذين يحرسونه، ويمنعون المحاصرين من الاقتراب منه، يرمز لنهر الفرات، وبعد مقتل الحسين، فإن مشهد الأطفال والنساء الذين يسوطهم ويدفعهم جنود الخليفة فى دورة حول المكان يصور ترحيل الأسرى إلى سورية».

أثناء تقديم العرض يظل الحسين وأتباعه محاصرين فى دائرة أو خيمة بدائية لايجب أن يغادروها، إلا للقتال والموت، فيما تنتشر على الأرض كمية كبيرة من القش الجاف التى تمثل رمال الصحراء، وتستخدم الشخصيات أيضاً ذلك القش الجاف بفركه على الوجوه ونثره على الرءوس فى أكثر اللحظات مأساوية، بينما يلتزم الممثلون المحترفون أو الهواة بالموقف الدرامى الذى يحتوى على لحظات كثيرة من النحيب والدموع السائلة بلا انقطاع، لدرجة أنها تثير عاطفة الممثلين الذين يؤدون أدوار الأشرار : يزيد، وعبر، وزياد، وشمر الرهيب الذين يصبون لعناتهم وسبابهم على الحسين وأسرته دون أن يتمكنوا من السيطرة على سيول دموعهم أيضاً. وكما يقول غوبينياو: « إن ذلك لا يدهش أحداً ولا يصدم ذوق المتفرج، بل على العكس فالإحساس بأله يدفعه إلى الدق على صدره مما يزيد من شدة نحيب المتفرجين فيرفعون أذرعهم إلى السماء توسلاً إلى الله».

الهدف من العرض معروف لكل المتفرجين لأنهم عاشوه كجزء مكمل لحياتهم، وهناك قوى مغناطيسية تجذب الجمهور إلى « التازيا» (المراثى)، فالنساء والرجال يتمثلون آلام الضحايا: الحسين، وابنه الأكبر الذى يعتبر الإمام الرابع، وزينب الشقيقة التى تحمس بطولتهاجمهور المتفرجين، وأم ليلى ابنة الملك المقتول، وزوجة الإمام العباس الأخ غير الشقيق للحسين، الذى عذبوه وقتلوه أمام أهله، و كذلك القاسم ابن الحسين... إلخ، ولا يوجد أى عائق مصطنع يفصل شخصيات العرض عن الجمهور. وما أن يقوم المشرف على العرض موجة عارمة من النحيب العنيف، وفى هذا العرض أو أحد الممثلين بإثارة المتفرجين بصيحة: «يا مسلمين» حتى تنطلق موجة عارمة من النحيب العنيف، وفى هذا العرض لا يجرؤ أى شخص على التصفيق إعجاباً بعد أى فصل مثير للعاطفة، فالجمهور الإيرانى يذهب لمشاهدة هذه العروض ليعانى ويبكى.

فى العرض المسرحى الذى كنت أشاهده كثيراً والذى يقع فى تقاطع شارع الإمام الخمينى مع شارع «والى فى عصر» كانت المساحة المطوقة تنقسم إلى جزءين، تتجمع

النساء فى جزء منه، وكن مندهشات من وجودى (فأنا لا أرتدى ملابس الحداد وحليق اللحية حديثاً)، بينما ينتظر الرجال ويدخنون فى الجزء الآخر، فيما يجرى الأطفال ويلعبون فى ساحة العرض، أما الفرقة الموسيقية كانت مكونة من عازف صاجات، وعازف بوق وعازف طبل، مهمتهم إبراز المشاهد الدرامية القوية، وجنود الخليفة يقودهم «شمر» قوى وعصبى المزاج يهددون المحاصرين، ويطالبونهم بالاستسلام، بينما نساء الحسين يلعب أدوارهن رجال ملتحون يرتدون عباءة سوداء، ويضعون على وجوههم حجاباً بسيطاً، والممثل الذى يلعب دور شخصية زينب شقيقة الإمام الحسين لا يكاد يخفى تكوينه الجسمانى الخشن ولحيته الكثيفة؛ حيث يكشف الحجاب أحياناً لتجفيف عرقه. و أثناء المعركة الوهمية يهرب المهزوم من ساحة العرض ليعود الملقن بعدها حاملاً لفافة مكورة مكسوة باللون الأبيض رمزاً لرأس المهزوم المقطوع، أما جثمان «على أكبر» فيتم حمله على نعش، ويدورون به عدة دورات حول خشبة المسرح، ومن خلفه عدد من الأتباع الصبيان، محملين بالنذور، والزهور الملونة. شخص ما ألقى فجأة بكمية من اللوز وبتلات الزهور على مكان النساء فأحدث قلقاً استدعى تدخل المسؤولين عن النظام، واستغل الممثل الذى يؤدى دور عدوه من جنود الخليفة، بعدها قام أبو القاسم ابن الإمام الحسن بالتوسل إلى عمه أن يسمح له بالقتال برغم صغر سنه، فيتراجع الحسن أخيراً أمام إلحاح الصبى، ويضمه تحت لواء الاستشهاد بينما كان جيرانى فى العرض ينتحبون.

إن «التازيا» أو المرثية تعتبر مملكة الحيل المسرحية والإبداع المرتجل: خلط الممثلين بالجمهور يهدم الحواجز، ويحول المتفرجين إلى أبطال فى دراما تعتبر جزءاً من حياتهم.

موال «حسن ونعيمة» بين المسرح والسينما

تحقيق : سمر إبراهيم

الموال القصصى أحد أشكال التعبير الأدبى فى الفنون الشعبية التى تركت أثراً عميقاً فى وجداننا الجمعى، فهو يبرز القهر والظلم الاجتماعى والسياسى الذى يتعرض له أبطال الموال ، فموال «حسن ونعيمة» الذى نحن بصدده يروى قصة شاب مغنٍ ، قتله أهل محبوبته، وقد استلهم هذا الموال فى المسرح والسينما ، واختلفت طرق معالجته الفنية ، بل الرؤى التى يحملها كل عرض على حدة ؛ ولذلك رأينا أهمية التعرف على هذه الأعمال من خلال لقاءات مختلفة مع أصحاب التجربة ، وبعض النقاد ، محاولين الكشف عن العلاقة بين العرض السينمائى أو المسرحى ، والموال القصصى ، وكيفية استلهامه ، والاستفادة منه.

ففى السينما استلهم الموال فى فيلمين: الفيلم الأول «حسن ونعيمة» سيناريو عبد الرحمن الخميسى وإخراج بركات ، والفيلم الثانى «حسن المغنواتى» سيناريو يسرى الجندى وإخراج سيد عيسى وقد التقينا بالكاتب يسرى الجندى ، فوضّح رؤيته الفنية التى تناول بها هذا الموال ، وذكر أنه قد حافظ على صلب الموال ، لكنه أضفى عليه رؤيته الخاصة ، ثم التقينا بناقدين من نقاد السينما، هما : «رفيق الصبان» ، و«كمال رمزى». ووجهنا إليهم هذه المجموعة من الأسئلة : هل يمكن أن يكتسب الفيلم بنية خاصة لاستلهامه الموال ، وهل استفاد الفيلمان من الموال؟ وهل ظهر أثر الموتيفات الشعبية فى عناصر الفيلم المختلفة: الديكور، الإضاءة ، الأغانى .. إلخ؟

وقد اختلف الناقدان حول استفادة الفيلم من الموال، فرأى الناقد كمال رمزى أن الفيلمين لم يستفيدا من الموال ، فإذا حذفنا اسم «حسن ونعيمة» وأتينا بأى أسماء أخرى لا يتأثر الفيلمان .. ومن ثمّ لاتظهر فيهما خصوصية، فهى فقط حكاية حب لفتاة ريفية ، ويرد رفيق الصبان بأن الفيلمين استفادا من الموال ، فقد حافظا على صلب الحكاية ، ثم أضاف مخرجا الفيلمين عناصر أخرى تتناسب مع رؤيتهما لنص الحكاية . ولكن الناقدين اتفقا على أن الأغانى والألحان

غير شعبية ، فظهرت لنا هذه الأغانى الموضوعة. فما الأغنية الشعبية؟ اتجهنا بهذا السؤال إلى الملحن «محمد الموجى» ، وإلى الأستاذة «هدى طعيمة» طلباً للإجابة الشافية .

أما فى مجال المسرح فقد استلهم الموال الكاتبان «شوقى عبد الحكيم»، و «نجيب سرور» ، وتناول نص نجيب سرور «منين أجيب ناس» بالإخراج : مهدى الحسينى ، وعبد الرحمن الشافعى ، ومراد منير ، أما نص مسرحية «حسن ونعيمة» لشوقى عبد الحكيم ، فتناوله بالإخراج كرم مطاوع ، وليلى أبو سيف.

وقد تعذر علينا لقاء البعض لسفره أو انشغاله الدائم، وقد طرحنا علي من التقينا بهم الأسئلة الآتية :

س ١: هل تكتسب المسرحية بنية خاصة لاستلهامها الموال؟.

س ٢: كيف تأثرت لغة المسرحية بلغة الموال؟.

س ٣: هل لعبت الموتيفات الشعبية دوراً هاماً فى كافة عناصر المسرحية سواء فى النص أو فى العرض ؟.

والتقينا بناقدين من نقاد المسرح هما: مهدى الحسينى، وحازم شحاته ، فكان عليهما الإجابة عن هذه الأسئلة بوجهة نظر تقييمية للنصوص والعروض.

وكان علينا أولاً أن نتعرف على بنية الموال، وسماته الفنية، ولذلك التقينا بالدكتور أحمد مرسى، وطرحنا عليه الأسئلة الآتية:

س ١: مم تتكون بنية الموال ؟.

س ٢: هل يؤدى تعدد الروايات للموال إلى تعدد الرؤى داخله، وكذلك عند استلهامه فى المسرح أو السينما؟

●

• أحمد مرسى •

أستاذ الأدب الشعبى

تتعدد أشكال الموال رغم إيقاعه العروضى الواحد الذى يعتمد على بحر البسيط، فهناك الموال الذى يتكون من أربعة أبيات تنتهى بقافية واحدة، ويُزعم أن هذا الشكل الرباعى الذى أطلق عليه اسم «البغدادى» هو أصل الموال. وتنسب نشأة الموال البغدادى فى إحدى الروايات إلى تلك الأبيات الأربعة التى رثت بها جارية البرامكة سادتها، وفى رواية أخرى إلى أبيات أخرى كان عمال «واسط» (المدينة العراقية) يتغنون بها أثناء عملهم فى تأبير النخيل.

وينسب إلى المصريين أنهم أدخلوا بيتاً خامساً مختلفاً فى القافية بين البيتين الثالث والرابع فى الموال البغدادى، ومن ثم سموه «أعرج»، وزادوا بعد ذلك بيتين على هذا البيت يتحدان معه فى القافية، فأصبح هناك شكل جديد يتكون من سبعة أبيات، تتفق الأبيات الثلاثة الأولى منها فى القافية، وتأتى الأبيات الثلاثة التالية مختلفة فى القافية، ثم يختم الموال بالبيت السابع الذى يعود فى قافيته إلى الأبيات الثلاثة الأولى، وسموا هذا النوع «السباعى أو النعمانى» .. وزاد مؤلفو ومغنو المواويل المعاصرون فى عدد الأبيات فوصلوا بها إلى تسع، وثلاثة عشر، وتسعة عشر... إلخ. بنفس النظام السابق أى اتحاد كل ثلاثة أبيات فى قافية واحدة، مع إنهاء الموال بالبيت الأخير الذى تماثل قافيته الأبيات الثلاثة الأولى، ويسير نظم المواويل القصصية المصرية عامة على قاعدة الموال السباعى، مثل موال «أدهم الشرقاوى» ، «حسن ونعيمة» .. إلخ.

ولا علاقة لتعدد روايات الموال بتعدد الرؤى التى تستلهم الموال، سواء فى المسرح أو السينما؛ لأن تعدد روايات الموال أوأى نمط شعبى لا يعنى تغيراً فى مضمونه ، وإنما تتعدد الروايات تبعاً لمهارة الراوى وتمكنه، وقدراته الإبداعية، أو كونه مجرد ناقل أو حامل للنص دون أن يكون له أى دور فى صياغته أو الإضافة إليه أو التعديل فيه .. و هذه الإضافات أو التعديلات أو الحذف لا تؤثر مطلقاً على موضوع الموال أو القضية التى يعالجها.

●

السينما

• يسرى الجندى •

كاتب سيناريو فيلم «حسن المغنواتى»

استلهم الفيلم موال «حسن ونعيمة» محافظاً على الحدث الأساسى للحكاية التى ضاع ضحيتها «حسن ونعيمة»، ولكننى نظرت إليها بمنظور أوسع، فجعلتها تعبر عن أزمة اجتماعية مشابهة لما حدث فى فترة السبعينيات بكل تداعياتها السياسية والاجتماعية والثقافية ، ونفس الحكاية وضعت فى مناخ مختلف، فى فترة الأربعينيات، لتكون معادلاً موضوعياً يُحدث إسقاطاً على فترة السبعينيات، فحسن مطرب نزح من الريف إلى حضن المدينة؛ يعيش فى حالة من التدهور الفنى، الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، وينتقل من احباط إلى احباط ؛ من احباط التخلف فى القرية إلى

احباط التدهور فى المدينة، ولا يوجد أى تأثر بلغة الموال، وكذلك الأغانى والموسيقى ، فبعضها وطنى يعكس هذه الفترة، وبعضها سوقى، فقد كان هدفنا أنا وعلى عيسى الإسقاط لتصوير الاحباط العام فى جميع المجالات فى فترة السبعينيات.

• كمال رمزى •

الناقد السينمائى

العلاقة بين السينما والموروث الشعبى علاقة عميقة، وذات بعد تاريخى، فليس من المصادفة استخدام «إبراهيم وبدر لاما» للفارس الشعبى فى أفلامهما، فقد قدما شخصية الفارس العربية لأنها قريبة من الوجدان الشعبى، متأثرين بالملاحم التى ظلت تروى بالمقاهى حتى أواخر القرن التاسع عشر، وهناك تحليلات كثيرة أرجعت هذه الظاهرة إلى تأثرهما بشخصية «فلاذ» فى فيلم «ابن الشيخ» الأمريكى وإذا كان ذلك صحيحاً، فإن البعد الحقيقى لهذا الاختيار يتضح فى اختيار هذا النموذج دون غيره، بل إن تاريخ السينما يؤكد استمرار هذه الظاهرة على شاشة السينما، فقد قدمت شخصيات الملاحم الشعبية أكثر من مرة على شاشة السينما ونجحت نجاحاً عظيماً؛ مثل شخصية «عنترة» التى قدمها نيازى مصطفى، ثم صلاح أبو سيف.

ولا شك أن نجاح شخصية الفارس العربى على الشاشة يكمن فى قدرتها على مخاطبة الوجدان الشعبى ، فضلاً عن استنهاضه لهمم المتفرجين العرب فى فترة كانت البلاد العربية ترزخ فيها تحت نير الاستعمار.

أما عن استخدام المواويل فى السينما فقد استخدمت فى فترة السينما الناطقة، فالسينما مرت بمرحلتين: السينما الصامتة والسينما الناطقة، ومع بدايات السينما الناطقة ظهر نجمان فى الغناء شديدا التفرد هما: «محمد عبد الوهاب» ، و«أم كلثوم». بالنسبة إلى عبد الوهاب لم يغن مواويل؛ بل غنى أغانى فردية جميلة، أما «أم كلثوم» فنجد فى أغانيها الآهات (الليالى)؛ لكنها لم تغن موالاً فى أحد أفلامها؛ ولكن ترددت فيهما بعض الأغانى المستوحاة من المواويل، مثل «يا نخلتين فى العلالى» أغنية «الحنة ياللحنة»، فقد استخدمت فى عشرات الأفلام،و كذلك فهناك موتيفات لألحان مثل شعبية استخدمت فى بعض الأفلام كموسيقى تصويرية مثل: «يا زين العابدين» فى أفلام «صلاح أبو سيف» وذلك لأنه لحن طيع يمكن أن يستخدم للتعبير عن أكثر من موقف، وله القدرة على التأثير فى نفس المتلقى.

أما عن استلهام قصة الموال، فأهم الأفلام التى استخدمت قصة الموال هو فيلم «شفيقة ومتولى» الذى أخرجه «على بدرخان» عن سيناريو «صلاح جاهين» فقد حدد الفيلم الفترة الزمنية للأحداث، بفترة «حفر قناة السويس» والظروف، والملابسات التى أحاطت بحياة آلاف المصريين، وهنا يكمن سر نجاح الفيلم فى محاولة تفسير الموال تفسيراً تاريخياً ، اجتماعياً، سياسياً، إنسانياً بالغ الإقناع.

وأما عن موال «حسن ونعيمة» فقد استلهم فى فيلمين «حسن ونعيمة»؛ كتب أحدهما «عبد الرحمن الخميسى»، إخراج «بركات»، وفيلم «حسن المغنواتى» أخرجه «سيد عيسى» وكتبه «يسرى الجندى» والفيلم الأول أخضع الموال لمقتضيات الفيلم المألوف بلغته السينمائية، فهو لا يختلف عن غيره من الأفلام التى تقوم على قصة حب ريفية تجمع بين شاب وفتاة ريفية لا ميزة فيها إلا جمالها، فيرفض أهلها الزواج، ثم تدور الأحداث فيتزوج البطلان. وقد نال الفيلم نجاحاً شديداً فى حينه بسببْ الأداء التمثيلى للأبطال: محرم فؤاد، سعاد حسنى، محمد توفيق، ومحمد السباع. أما عن أغانى الفيلم «رمش عينه»، أو غيرها، فهى أغانٍ فردية لا علاقة لها بالموال.

وأما الفيلم الآخر فهو فيلم شديد الطموح عظيم الفشل، فقد حدد المخرج الفترة الزمنية للفيلم بفترة الأربعينيات «أيام الاحتلال الانجليزى» ويحافظ الفيلم على الوقائع الأساسية للقصة ، حسن يحب نعيمة، أهلها يقفون فى طريقهما، ويريدون تزويجها تبعاً للتقاليد من ابن عمها، تهرب نعيمة لتلتقى بحسن، فيذهب أهلها الأثرياء إلى حسن ويطلبون عودتها ويعدونه بزواجه منها بطريقة تحفظ ماء وجوههم وبعد العديد من العقبات ينتصر الحب فى النهاية. وقد أضاف السيناريو بعض الشخصيات مثل: عزيزة المنصورية التى تحب حسن، وترفض العمل فى الخمارات، وشخصية داوود «محمد توفيق» وهو موسيقى عجوز والأب الروحى لحسن.

وقد أضافت شخصية عزيزة نوعاً من الحيوية، وأكدت من خلال حبها لحسن أن أحلامه ليست أحلاماً فردية، بل أحلام قطاع لا يستهان به، وتثبت من خلال مواقفها النبيلة من حسن أن للمهزومين القدرة على العطاء أيضاً، أما شخصية داوود فشخصية هامشية، تسمح لحسن أن يسترسل فى التعبير عن أحلامه، فهو يتنافى مع المشهد

الأول من الفيلم وهو مشهد المظاهرة، والقتل بالبنادق من الجنود الإنجليز للمصريين، وبالرغم من محاولة المخرج استثارة عواطفنا تجاه حسن ونعيمة إلا أنه قد أظهرهما كشابين مستهترين تملكت منهما نزوة عابرة دون أى التفات إلى محاولة إقناع المشاهد، وكذلك لم نقتنع بفظاظة أهل نعيمة وغلظتهم.

فحسن فى الفيلم يقول كلاماً جميلاً لا ينقلب إلى فعل، ولا يشارك فى أحداث وطنه، فحبه لنعيمة هو حب لدمية جميلة، فنكاد ننسى البعد الزمنى الذى يحيلنا الفيلم إليه، فلم يظهر إلا فى مشهدين فقط فى بداية الفيلم، فقد اهتم المخرج «على عيسى» بتجانس وأحجام الممثلين وعلاقاتهم بالديكور والإكسسوارات، والتزم بتراث السينما المدرسى، ولم يعط لنفسه فرصة للإبداع، فقد كان دور نعيمة مثلاً أقرب ما يمكن إلى قلعة «الملك لير» بالشكل الذى لا شبيه له فى الريف المصرى، وانطلاق الحمام من الأبراج بعد هروب نعيمة من الرمزيات البدائية المكررة، وهكذا نلاحظ أن الفيلم لم يقم توازناً بين القصة المستلهمة، والعرض نفسه، لذا لم يكن مقنعاً.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الفيلم السينمائى لا يكتسب لغة خاصة لاستلهامه الموروث الشعبى، فلغة السينما واحدة، فليس هناك لقطة مواويلية مثلاً .. إلخ. بل يظهر الأثر فى الإكسسوارات الهامشية للفيلم، وموسيقاه.

أما عن الأفلام التى استلهمت موال «حسن ونعيمة» فلا يوجد شىء داخل الفيلم يدل على هذا الاستلهام، فلو حذفنا حسن ونعيمة، وأتينا بأحمد ونوال لما تأثر الفيلم.

• رفيق الصبان •

الناقد السينمائى

ينهض سيناريو كلا الفيلمين : (حسن ونعيمة، وحسن للغنواتى) على تشريح الأغنية الشعبية (الموال) درامياً، ونقلها من الأغنية إلى الصورة معتمدين على الروايات الشعبية المتداولة حول القصة، فالأغنية هى الأساس الذى انطلق منه الفيلمان، فأضاف إليها السيناريست لوازم الفيلم السينمائى، فلا نستطيع أن نبعد جوهر الفيلم عن الأغنية الشعبية، بالرغم من أن كلا الفيلمين بهما تفصيلات غير موجودة بالأغنية الشعبية، وإنما هى من وحى خيال كتاب السيناريو.

أما بقية التفصيلات الأخرى ديكور، وموسيقى، وأزياء، وإضاءة فإنها تتعلق بالمنطق السينمائى، وليس بمنطق الأغنية.

وفى رأيى أن الأساطير والحكايات الشعبية إذا جردت من أسمائها يمكن تكرارها. وهنا تكمن قوة الحكاية الشعبية فى إمكانية حدوثها فى الواقع، مضافاً إليها خيال الراوى الشعبى وأحلامه. فقصة حسن ونعيمة تحمل قيماً شائعة منذ زمن، تقوم على التعصب للآباء، والفوارق الطبقية.. إلخ، فالقصة يمكن تكرارها دون أن تفقد جوهرها وأعتقد أن هذا خير رد على من يتهم هذين الفيلمين ببعدهما عن الأغنية الشعبية.

والحق أننا نهمل جانباً هاماً بإغفالنا للموروث الشعبى الرائع، فنحن نقتبس من الغرب، دون وعى منا بأهمية استلهام تراثنا الشعبى الذى يضفى على أفلامنا روحاً خاصة، تنقلنا إلى الحس العالمى، بشرط المحافظة على روح هذا التراث، وتوظيف كافة عناصر الفيلم السينمائى لتوسيع مجال هذا التراث، ثم يتبقى بعد ذلك الرؤية الخاصة لكل فنان عند تعامله مع التراث.

• محمد الموجى •

ملحن أغانى فيلم «حسن ونعيمة»

لم يكن فى الفيلم روح الموال مباشرة، بل كانت فيه قصة حب فتاة فى الريف المصرى فقط، أما عن الموسيقى التصويرية للفيلم فكانت عريضة استخدمت فيها الآلات الشعبية.

أما أغانى الفيلم، وهى «رمش عينه» ، «الحلو داير شباكها» التى قمت بتلحينهما فهما أغنيتان شعبيتان، ويجب أن نميز بين نوعين من الأغنية الشعبية هما:

النوع الأول: الأغنية الشعبية الموروثة التى يغنيها الراوى الشعبى.

والنوع الثانى: الأغنية الشعبية الملحنة التى تنسج على منوال النوع الأول، وهى تتميز بسمات من أهمها سهولة تعبيرها؛ ولذا فمن السهل ترديدها. كما تتميز ببساطة موسيقاها .. إلخ، فالأغانى فى الفيلم موظفة طبقاً لمواقف الفيلم ومحتفظة بلغتها، ولحنها الشعبى.

• هدى طعيمة •

أستاذة الموسيقى

الأغنية الشعبية نوعان: النوع الأول هو الأغنية التراثية المتداولة المجهولة المؤلف، والنوع الثانى هو الأغنية الشعبية المؤلفة خصيصًا لتحمل سمات وخصائص الأغنية التراثية وتكون تبعًا للمناسبات، فمنها الأغانى السارّة فى الأفراح الراقصة، ومنها أغانى الحزن والرثاء مثل: «يا عزيز عينى وأنا نفسى أروح بلدى». ويتسم النوع الثانى، بأنه يصلح للغناء الجماعى، وأغانيه ذات جمل موسيقية بسيطة وسهلة، وإيقاع بسيط وليس مركباً بحيث يتمكن أى صوت من أن يغنيها، فلا تحتاج إلى قدرات خاصة فى الغناء.

وعلى هذا فإن أغانى فيلم «حسن ونعيمة» لمحمد الموجى أغانٍ شعبية صرفة، فقد أجاد الموجى فى تلحينها فجاءت ملائمة لمواقف الفيلم، خاصة أن البطل مغن فى الأفراح والموالد.

•

المسرح

• مدحت أبو بكر •

بدأت رحلتى مع حكاية «حسن ونعيمة» منذ فترة طويلة ، وذلك بمتابعتى كل ما كتب عنها من نصوص مسرحية، وإذاعية، وسينمائية، ثم الخلاف حولها: هل هى قصة حقيقية أم أسطورة اختلقها الراوى، وحاولت البحث عن أصل هذه الحكاية. وأثناء وجودى كمحاضر فى إحدى نوادى المسرح بـ «بنى مزار» محافظة المنيا، وعند مناقشة كيفية تعامل المسرح مع الحكايات الشعبية وكيف يتم نقلها محملة بوجهة نظر، أردت تحقيق هذه المسألة، فمكان الحكاية هو «بنى مزار» ؛ لذا قابلت صديق حسن الذى كان يلف معه فى الأفراح ويغنى مواويل حسن ، ويحفظها واسمه «سعيد على جمعه» (٧٥ سنة) وسألته عن أدق التفاصيل الخاصة بعلاقة حسن بنعيمة، وعن علاقته هو بحسن، فاكتشفت مجموعة من المواويل التى غناها حسن توضح القصة بأكملها، بل توضح أن نعيمة بعثت مواويل لتحذر حسن، ولكنها لم تصل إليه فقتل.

لعلنا عند دراسة القصة بأكملها، من خلال مواويل حسن، نلاحظ أن القهر الاجتماعى لم يكن سبباً فى موت حسن، بل الخوف هو السبب، وذلك يتضح من أول الموال، فهو يخاف من البداية، كما يظهر فى مغازلته لنعيمة، خلال القهوجى عندما رآها .. يقول:

يا قهوجى باشا
هات على الماشا
خاصا لى
فى كنكة حساس
بفنجانى باش
حَصًا لى
البنت زى القمر
من الشباك بصّالى
أنا طلبت منها الرضا
قالت لى أهلى شبيه النمل
فوق الأرض بصّالى

وعند تحليل الموال نجد حسن خائفاً من البداية، بل إ كل سلوكياته فيما بعد تنم عن خوف، وهذا الخوف لم يك مرده إلى القهر الاجتماعى، بل كان رد فعل للح الاجتماعى، فعندما جاءته «نعيمة»؛ الفتاة الجميلة رفة بقاءها عنده، وأعادها إلى أهلها حتى لا تسوء سمعته فعكس خوفه على الفتاة الجريئة التى هربت من أجل حبها.

وقد جعلت هذا التفسير هو أساس رؤيتى فى المسرح وأضفت إلى قصة حسن ونعيمة معادلاً درامياً بشخصيت أخريين: (جميل ـ بديعة) وهما الوجه الآخر «لحسن ونعيم الذى نريده أن يكون، ثم المستوى الثالث للعلاقة وهو (العلا الحسية، والذى يتمثل فى حب راقصة، فجسدت ف مسرحيتى مستويات الحب الثلاثة، وكل منها يسلم للآخر فتأتى جملة حوار من حسن ـ نعيمة كسؤال، فتكون الإجا على لسان (جميل ـ بديعة).

وقد جعلت المعادل الشعرى للمواويل أغانى وأشعار عل لسان جميل (الشاعر)، وتتميز المستويات الثلاثة للحب م خلال كافة العناصر وهى (الحب مع الخوف ـ الحب م الجرأة ـ الحب الحسى المباشر) ولإيضاح الأمر نذكر بعض التفاصيل، فنعيمة شخصية جريئة تهرب من أجل حبها وتذهب إلى حسن، فيكسر الخوفُ حسن ويسأل لماذا تفع ذلك ؟! وفى المقابل يرحب جميل ببديعة، وفى النهاية يمو حسن ، ويتزوج جميل من بديعة، فتصاحبهما موسيقى تجم بين جمل جنائزية، ونغمات زفة العروس، مع صوت يغنى ف النهاية.

الظلم فارد
الحق مارد
العمر واحد
الرب واحد
الخوف جبان

وقد تجاوبت هذه المستويات مع مستويات لغوية أيضاً، نجميل لغته صعيدية متأثرة باللهجة القاهرية، فهو صعيدى صديق لحسن، وتعلم فى القاهرة، وحسن لغته صعيدية صرفة، ولغة الحوار فى اللحظات الرومانسية تقترب من اللغة الشعرية، والقافية تظهر وتختفى، وتنطبق نفس المستويات على النساء.

أما فى التفسير السيكودرامى فى المسرحية، فهذه المستويات هى المستويات الثلاثة، التى عبر من خلالها فرويد عن الإنسان، الأول أنا المتزن، ثم الثانى أنا العليا ثم الثالث: هو الإيجو الجامح، ونستطيع تطبيق هذا بسهولة على الشخصيات من الرجال والنساء ، والحق أننى قد حاولت المحافظة على الحس الشعبى بنفس الموتيفات الشعبية، جعلت من الأشعار معادلاً شعرياً للمواويل، ولعل ذلك يتضح أكثر ما يتضح فى تصوير الأفراح وأغانيها، وبذلك أكون قد قدمت حسن ونعيمة من وجهة نظر خاصة.

• شوقى عبد الحكيم •

كاتب نص «حسن ونعيمة»

بداية رحلتى مع الموال كانت فى الخمسينيات عندما سمعت هذا النص، وغيره فى كتاب «أدب الفلاحين» ثم انتقلت فى مارس ١٩٥٩، ووجدت نفسى أحفظ نص الموال من ظهر قلب ، فكتبت نص «حسن ونعيمة»، وعند كتابتها كانت هناك أزمة المثقفين ، أزمة الضمير فى مصر، وكان على أن أتعامل مع هذه الأزمة دون المساس المباشر بالحكومة، فكتبت هذا النص؛ لأن الموال يحمل فى جذوره الفتاة الثورية التى تعادى الظلم والاغتيال وتتصدى لأبويها وقبيلتها بعامة، لعبت دوراً إيجابياً فى تقديمهم إلى المحاكمة، بل واجهت القاضى ذاته حيث إنها واجهته بقولها:

وحياتك يا قاضى ومن عملك علينا قاضى
لو أن الحكم بيدى لحكمت بيدى

ومن هنا تبدو شخصية نعيمة الثورية، وهو موقف من أدر المواقف الثورية فى المدونات الشعبية والشفاهية، ذلك أن معظم آدابنا الشعبية موغلة فى السلبية، وفى اللاثورية، وفى الاحتجاج. فتراثنا فى مجمله تراث عدمى، فالحدث المسرحى يبدأ ثم يذبح حسن، فكان أشبه بإله ممزق مثل أدونيس، أو أوزوريس .. إلخ، وقد قامت نعيمة ، تلك البطلة الشرسة المنتقمة لحبيبها ممن قتلوه بلا ذنب، بمحاكمة السلبية فى تراثنا، بل إنها تحاكم نفسها لسلبيتها، وعدم قدرتها على الرفض، لأنها رأت ذبح حسن بعينيها.

وقد أخرج هذا النص «كرم مطاوع» فكان عرضًا جيداً مليئاً بالحماس، ومثلت فيه محسنة توفيق لأول مرة، وقد حافظ كرم مطاوع على رؤية النص؛ ولكن كانت لديه مشكلة تشكيل الفراغ المسرحى؛ الحركة المسرحية.

أما النص الثانى الذى استلهمت فيه موال «حسن ونعيمة» فهو «حسن ونعيمة» «كوميديا دى لارتى»، تلك المعالجة الكوميدية لنص به حس تراجيدى. فحافظت على نفس قصة الموال مع إدخال فرقة مسرحية متجولة «دى لارتى»؛ هؤلاء الفنانون الشعبيون الذين يمثلون الروايات التى ليس لها مؤلف، فالتقى بهم حسن، و عمل معهم، واشتهر وطاف بصحبتهم، وقام بدور انتقادى ضد الحاكم الظالم، فأصبح لحسن دور اجتماعى وسياسى. ولاختلاف المرحلة الزمنية بين النصين، والعرضين، فإن النص الثانى وقد جاء فى مرحلة السبعينيات أكثر حرية وانتقاداً للأوضاع السياسية القائمة، ولكنه صيغ بشكل ترفيهى يسمح بهذا الانتقاد، وانتهت المسرحية بقتل حسن، عكس المسرحية الأولى التى بدأت بعد قتله، ولكنه يتفق مع العرض الأول فى تصوير شخصية نعيمة الثائرة المصرة على الحفاظ على حبها.

أما عن عرض هذا النص «كوميديا دى لارتى» فقد جاءت المخرجة «ليلى أبو سيف» بشخصية «الخلبوص» ومجموعة من الممثلين؛ وجوههم مدهونة ويضحكون فسمحت هذه الروح المسلية بمساحة من الترفيه، والسخرية، فاكتسب النص البعد الجماهيرى.

• عبد الرحمن الشافعى •

مخرج العرض المسرحى «منين أجيب ناس»

أول من فك رموز مسرحية «منين أجيب ناس» لنجيب سرور، وأول من جرؤ على الاقتراب من النص هو أنا، فمسرحية نجيب سرور اعتمدت على الموال إلا أنها اتخذت

مذاقاً خاصًا بنجيب سرور، فالمسرحية بدايتها مثل بداية الموال «قتل حسن»، ولكنه جعل لهذا الموال معادلاً سياسياً شديد الأهمية، ورد الموال إلى أصول فرعونية، فجعل «نعيمة» تقوم برحلة البحث عن حسن، رحلة تشبه رحلة إيزيس للبحث عن أوزوريس، فقد انفصلت رأس حسن عن جسده، وهذه الرأس تحمل بعداً سياسيًا، فهى الفكر الذى كان مستهدفاً من قبل أعداء عبر العصور، بل إن هناك ضرورة حياتية لابد أن تتم، وهى التئام الرأس بالجسد لتجدد الحياة. فلم يتناول نجيب سرور الموال من منطق الحب، لذلك فإن نعيمة فى بحثها عنه إنما كانت تبحث من منطلق فكرى، وليس من منطلق فتاة جميلة سمراء.

عند إخراجى لمسرحيته «منين أجيب ناس» رددتها للموال، بالمقابلة بين الموال ونص نجيب سرور، وذلك عن طريق تضفير الموال فى بنية النص المسرحى (ولم يكن ذلك من السهل، لأن نجيب سرور كاتب مسرحى مستوعب للتراث الشعبى) إذ جئت براوى الموال «مصطفى مرسى» ليروى الموال، فاكتسب العرض المسرحى مذاقاً شعبياً، ضمن له الاستمرار عبر محافظات مصر.

فعن طريق الراوى نفسه تم تشخيص الموال للجماهير، وتم به استكمال مشاهد غير موجودة، فأصبح الموال من جنس العمل، فهناك توظيف للموال؛ لأننا لم ننظر إليه بعين الخواجه، والراوى وضع فى بؤرة العرض هو وفرقته، والنيل وشراع مركب يتحرك مع الموال كان المحور الذى يدور عليه العرض، إذن فقد قامت مزاوجة بين الموال ورؤية نجيب سرور دون تنافر.

وقد حذفت بعض المشاهد التى لا تنتمى للشعبيات المصرية، مثل : مشهد «الساحرات»، لأنه مشهد غريب يساعد على تغريب المسرح، وقد تم استبداله ببديل آخر. وفى النهاية أحب أن أوضح أن نص «نجيب سرور» نص صعب، لتعدد مشاهده ،وطول الرحلة فيه مكانياً وزمانياً، ولكن التزاوج بينها وبين الموال، وبساطة الديكور التى تتلاءم مع النص هما اللذان أظهرا روح النص ورؤيته.

• خالد الجويلى •

(فرقة الورشة) عرض «غزير الليل»

لا يمكن حصر مسرحية «غزير الليل» فى موال «حسن ونعيمة»، إلا باعتباره أحد المصادر، أو المدارات المتشابكة، التى التقينا بها خلال عملية بحث طويلة عن «إيقاع خاص» فهذا الموال (ضمن كل المواويل الحكائية، والقصص الشعبية بالغة الثراء، وعشرات الحكائين العظام) له طابع خاص.

وكذلك مواويل حسن الأصلية، وصوت المغنى الشعبى «زين محمود» وما يحمله من شجن خاص، وتراث العشق الصوفى فى شعر ابن الفارض... ورابعة العدوية، وبراعة المحطب والراقص المصرى فى صعيد مصر (أبو صبره - مدحت فوزى) ومزامير داوود ونشيد الإنشاد، والموالد، والعديد، والأذكار والتهجّد، وموسيقى الجنازات فى الأديرة، وقصص الجن وأرواح الغرقى التى تحوم طالبة دفنها .. كل هذا المزيج الخاص هو روح العمل وإيقاعه، وبدونه لا يمكن فهم «غزير الليل»، فهو إيقاع للمشاعر - إذا جاز التعبير - أو ذروة تحدث فى التلامس والجذب، دون التحام كامل .. أو نقطة وصول ما، امتلاك يحدث بالوجد، والتحام بالمشاعر فقط فى جدل العشق والفقد ...نيران تبقى مشتعلة .. ورغبات تقتات على ذاتها.

ولتوضيح ما أعنيه بالبحث عن إيقاع خاص، يجب أن نرى ممارسة الناس لفنونهم الخاصة، فهم يجدون إيقاعاً ملائماً، وإطاراً تلقائيًا للتعبير عن أشواقهم .. فى الرقص و الحكى والموال، والعديد والسير الشعبية ... إلخ، على عكس الفنان المسرحى (مخرجاً أو ممثلاً أو تقنياً، أو حتى مؤلفاً) فإعداده يبدأ من نقاط أكثر مفارقة وابتعاداً عن هذه الإيقاعات الخاصة، فهو يدرس نظاماً للفن: قواعد و خطط وبرامج متفق عليها ونصوص مترجمة وأساليب وتقنية للإخراج .. معترف بها عالمياً .. ورأى فوائدها التى لا تنكر، والاحترام الدائم لرصانة المعمار الكلاسيكى.

فالإيقاع هنا مختلف، والمدارات مفارقة لمداراتنا الخاصة، ولذا، ودون إهمال الأدوات المتطورة، كان يتعين علينا أن نبحث عن إيقاعنا الخاص، وبدأنا الرحلة من الحكى والقص الشعبى، مروراً بالموال والرقص والتحطيب والسيرة. إن الحكّاء والمغنى والراقص والمحطب ومنشد السيرة ودراويش الموالد والتكلى والمعدّدات.. كلها ، وبنفس القدر، عناصر وأصوات مسرحية تندمج فى تآلفات بولوفونية أى محتفظة بتمايزها فى الوقت نفسه، لتصنع - على نحوها - عملاً له إيقاع خاص، أو نوعاً من المنظومة المسرحية، فهى تفرض على مستوى النص والأداء والإخراج والتقنية تفاعلات تشتبك فى نسيج العمل الدرامى، وتجعله عملاً ممتداً، أو فصلاً ضمن فصول البحث الدائم عن (إيقاع خاص)،

إخراجه من متاهة الصخب وغابة الضوضاء القاتلة لحواس؛ إنه نوع من إعادة الاعتبار لصدق المشاعر والحس لأكثر قرباً وإدراكاً لجمال البشر والأشياء.

• مهدى الحسينى •

ناقد مسرحى ومخرج عرض «منين أجيب ناس»

نص «منين أجيب ناس» لنجيب سرور تم تأليفه عام ١٩٧٤ تقريباً ، وظل فى أدراج المسرح القومى، لا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، إما للرفض الفنى أو الفكرى، وإما للخوف والتهيب من الفشل، إلى أن قام «عبد الرحمن الشافعى» بطرحه علّى كمشروع فنى فى أواخر ١٩٧٧ تقريباً لفرقة مسرح السامر، فرأيت النص مخلخلاً فى بعض أجزائه، ومباشراً فى أجزاء أخرى، ونصحته بالعودة إلى مؤلفه والتمهل، ثم توفى نجيب سرور فجأة، فتضافر جهدانا مع الفنانة الكبيرة فاطمة سرحان، والموسيقى الأصيلة للراحل، صلاح محمود، والعناصر المبدعة فى فرقة الآلات الموسيقية الشعبية (فرقة النيل الآن) فى تقديم مرثية فنية مسرحية أسميناها «خاتمة نجيب سرور»، وقدمناها على مسرح السامر، وقد أعددت نص هذه الليلة حول موضوعة «الموت» فى نصوص نجيب سرور، ولم أزد عليها من مصدر آخر، فعرضت الموت فى القرية، وفى المدينة .. الموت على نحو مطلق، وقد احتشد فى مقاعد المسرح ما يزيد عن ثمانمائة مثقف، فكان ذلك خير عزاء ووداع لنجيب سرور.

وبعد نجاح الأمسية تجددت رغبة «عبد الرحمن الشافعى» فى تقديم عرض «منين أجيب ناس»، فبدأنا سوياً جلسات القراءة للنص مع حرص الفنانة الكبيرة «فاطمة سرحان» على متابعة الجلسات ، والإدلاء برأيها فى كل كبيرة وصغيرة، كمثقفة شعبية من الطراز الأول. وقد ساعدت هذه الفنانة الموسيقار الراحل «صلاح محمود» فى اختيار المقامات والنغمات الشعبية المناسبة لموسيقى مسرحية «منين أجيب ناس» ، وكذلك فنان الديكور «حسين المغربى»، الذى رأى أنه من الظلم الفادح لهذا المسرح الشعبى أن يزدحم بالديكورات والمنشآت، بل عليه الالتزام ببساطة الديكور ، ولذلك لم يكن الديكور إلا ساحة على شاطىء النيل، هى مصر، ومجموعة من الحبال ذات استخدامات متنوعة الدلالة والوظيفة والشكل، وفى الخلف شراع مركب نيلى أبيض. وقام بأداء الموال، الذى كان قد صاغه منذ أكثر من خمسين عاماً الشاعر الشعبى الحاج «مصطفى مرسى» والفنان «زاهر يونس»، ذو الصوت الدافىء الجميل، الذى مات بالسرطان، ولم تعالجه الدولة. ولعبت الفنانة «زيزى المقدم» دور نعيمة بملامحها الحادة، وأدائها العميق الواعى، وبحزنها الكامن فى حناياها دون انكسار، بل شحنته بكل طاقات التحدى والقوة التى ألهمتنى بها المعالجة الجديدة التى قمت بإخراجها فى سوهاج.

كان نص «نجيب سرور» مثيراً للدهشة إلى حد الصدمة فى صياغته، فهو ملحمى من زاوية البناء؛ حيث لا يوجد مشهد رئيسى، وحيث لا يوجد بطل رئيسى. فشخصية حسن غائبة عن الحضور على المنصة ، فهو بطل غائب، حضوره يقوى فى غيبته، أما نعيمة فلا تكاد تنطق طوال المسرحية إلا بتساؤلات حائرة، قليلة ومتناثرة، رغم وجودها الدائم على المنصة دون فعل مسرحى واحد تفعله إلا المناداة باسم «حسن»، والتساؤل عن مصير جثته، وتتعاقب اللوحات وتتراكم، بينما تبحث نعيمة عن جثة حسن وهى حاملة لرأسه فى لفافة إلى أن تعود إلى الكفر، وتزرع بذرته من جديد. وهكذا مزج «نجيب سرور» رحلة نعيمة برحلة إيزيس فى شخصية واحدة، وجعل الطرف الآخر هم الناس (الرعاة المطاريد، الفلاحين، البحارة .. إلخ).

هذه هى الصبغة الفنية التى سقناها. وفى ظنى أن هناك مشهدين زائدين هما: الأول به خلط للزمن، ففى معركة العلمين لم يكن الجيش المصرى مساهماً، بل كان فى الخطوط الخلفية، فإذا افترضنا أن المسرحية عبارة عن قهر، فهذه تعريجة عن النهر، والمشهد الثانى مشهد الساحرات، فهو خارج عن السياق، وخارج عملية بحث نعيمة. وقد نصحت الشافعى باستبعادهما، وكذلك استبعدتهما عند إخراجى للمسرحية فى سوهاج، وكذلك لاحظت أن أفكار نجيب سرور، التى تخصه وحده، تطل برأسها على النص، فاقترحت على الشافعى حذفها، وكذلك حذفتها فى عرضى.

وهكذا خرج عرض مسرحية السامر أقرب إلى روح الشعبية المصرية الصحيحة، القديمة والمعاصرة، التى شكلت فكر نجيب، وأن القضية الأساسية، كما ذكرت فى كلمتى المنشورة بنشرة منف العدد الثالث التى صاحبت العرض، هى رأس حسن، فهدف خصوم مصر دائماً هو عقل مصر.

ثم جاءت تجربة مراد منير فى المسرح المتجول عام ١٩٨٣ تقريباً، مسندة البطولة، لمحسنة توفيق، والمطرب على الحجار، فأدهشنى الأمر؛ إذ إنهم جميعاً ينتمون لأبناء الطبقة الوسطى، فكيف يقدمون على تقديم مسرحية فلاحية، لقد

لاحظت منذ البداية عدم ملاءمة مسرح السلام لتقديم العرض، لأنه مسرح «العلبة الإيطالية»، وهى لا تناسب هذا النوع من المسرحيات الفولكلورية المفعمة بالمشاعر المصرية، والأحزان والأحلام، والمعارك الاجتماعية والتاريخية. فقد قدم المخرج«حسن» يرتدى «بذلة» ويضع عباءة، ويحمل عوداً !! ونعيمة تكبره على الأقل بثلاثين عاماً، رقيقة رقة سيدات الصالون، أما الموسيقى فجاءت أوركسترالية شائهة، والديكورات مختلقة ، والملابس بلا طراز، ولن أزيد.

أما عن تجربة «غزير الليل» لحسن الجريتلى، فقد تعامل مع الموال كـ «أنتيكه» ليتسلى بها سوقة الأجانب وليس علماؤهم، أو المثقفون منهم وكأن فنوننا الشعبية غريبة، وأن فنانينا لون آخر يستحق الفرجة، فهو غريب عن هذا التراث ولا يظهر أبعاده الاجتماعية / النفسية / الأنثروبولوجية، فما شاهدناه فى غزير الليل هو مشاهدة للتراث من زاوية مضادة، ومفتعلة، ومعاكسة، ومغلوطة؛ بل معادية.

أما عن تجربة إخراجى للنص فى سوهاج فلها قصة؛ إذ نبتت فى ذهنى فكرة إخراج هذه المسرحية لكى أحقق ما لم تتح الظروف «لعبد الرحمن الشافعى» أن يحققه؛ بخاصة بعد أن استفزتنى تجربة مراد منير، ووقع اختيارى على سوهاج لأنها الصعيد فى نظرى، وليست أسوان من حيث البكارة والبداوة. وقد أعجبتنى فرقة سوهاج حين شاهدتها فى عرضين سابقين بمسرح السامر، وذهبت إلى سوهاج؛ حيث توجد كل العقبات التى تتسم بها إدارات الثقافة الجماهيرية، وكان علىَّ أن أناضل لأمهد الأرض لإخراج هذه المسرحية، خاصة أننى لم أعثر على فتاة واحدة تقوم بدور «نعيمة» إلى جانب فتيات أخريات. فنعيمة كانت فى خيالى فتاة فلاحة شديدة المراس، عبدة من عبيد الحقول، تستطيع قطع المسافة بين القرى والوديان، فى ظهيرة النهار وزمهرير الليل، لا تعرف الوجل، ولا الخوف، نحيفة قوية، حادة النظرات وحاسمة. فبحثت عن فتيات الغجر «الحلب»، وعثرت على راقصة من مدينة البلينا من أم غجرية، فاكتسبت روحها، وأب فلاح صعيدى، فاكتسبت حدته وقوامه، فأعطيتها مونولوج «يعنى مش حتغنى تانى يا حسن»، فقالته كاهتزازت وتر ربابة جريح، وأنات الأرغول هزتنى وهزت كل أعضاء الفرقة؛ لكن الفتاة تراجعت بسبب بُعد المسافة وصعوبة المواصلات ٦٠ ك من البلينا إلى سوهاج، ولم يكن لها ميزانية، ثم تعاونت معى طالبة متفوقة بكلية الآداب «سعاد جرجس»؛ لكنها لم تحقق صورة الدور فى خيالى.

وقد وقف إلى جانبى مجموعة كبيرة ومخلصة الممثل الصعيدى الراحل «إبراهيم حافظ» والسوهاجى «أحمد عبد الله» والموسيقار «نصر الصريف» والمهندس «محمد سعد الله» الذى أشرف على كثير من مشاكل المنصة، والمشاكل الإنسانية وكذلك بعض الفنانين: أحمد هلال، وبشاره أبو العرب والصديقان أحمد سعد الدين وأبو رحاب الشاعر، وعلم السمان، بجانب حماس نخبة من الشباب أصروا على إتمام العرض بنجاح، وكانت أحد عوامل النجاح موافقة المحافظ على منحنا مبلغ ٥٠٠٠ جنيه، فأصبحت الميزانية ١٢٠٠٠ جنيه. تحركت لإنشاء ٤٠مستوى خشبى بمقاسات مختلفة، وسد حفرة المسرح لمنع سقوط الممثلين فيها وإنشاء حفرة للأوركسترا، وتحويل أسفل المسرح إلى قاعة للتدريبات، ورفع أى عوائق تحول بين الصالة وبين المنصة، ودعم أجهزة الإضاءة وإنشاء الحوامل .. أعمدة الكشافات .. أجهزة الصوت .. تجهيز الملابس والإكسسوارات، فكانت هذه الأشياء زاداً للمخرجين من بعدى.

وقد وضعت فى اعتبارى أن أردّ المسرحية فى عناصرها التعبيرية إلى جذورها الفلاحية الصعيدية الصرفة فعملت على إرساخ ثلاث عناصر فى نفوس الممثلين: الأول اللهجة إذ فوجئت بأن لغات الممثلين أصبحت لغة ممسوخة تأثراً بالتليفزيون، فأعدت تدريبات الممثلين ليعودوا إلى جذورهم الصعيدية الصرفة، ثم العنصر الآخر وهو التأكيد على إفهام الفرقة أن الغرض من المسرحية هو التأكيد على تيار الوعى القومى عبر المسرحية منذ اللحظة الأولى، فنحن جميعاً نبحث عن رأس حسن التى هى الفكر المصرى؛ القومية المصرية، ثم العنصر الثالث، وهو تصحيح موقف نعيمة، فهى ليست سائلاً حائراً كما يظهر من ظاهر النص، بل صانعة الحدث والحالة. وقد ساعدتُ الفنانة الفطرية الفقيدة «ناهد عبد الله»، وهى من أسرة مادحى الرسول ما بين «أولاد محروس» شرق سوهاج وقليوب جنوب الدلتا، فنجحتُ فى أن أفجر فيها الغضب الطبقى والثورى، فهى لا تسأل فى أدائها؛ بل تفجر السؤال، وهى لا تستغيث؛ بل تدين، وهى لا تصرخ؛ بل تغضب، وهى لا تطلب؛ بل تحاسب. ولقد حملتها نصوصاً شعبية من مراثى إيزيس، فعند التحدث عن جرحها تقول «جرحى القديم نز» فأعطت لجرحها مذاقاً أبوياً وعريقاً، فنعيمة تنطق عن طريق النصوص الشعبية بما خلف السطور.. تفسير فلاحى قومى مصرى رأيته أنا، وقد وهبتها حركة دائبة حرون مباغتة، فهى لا تهدأ، بل تفاجئ كل من تقابله بالسؤال عن جثة حسن، تبغى فى رحلتها المعرفة. فهى

في البداية كانت فتاة مفجوعة أولية المشاعر ، وانتهت في آخر الرحلة إلى فتاة ناضجة تعرف كل شيء، لقد كانت محور الحركة المسرحية ـ ملحمياً ودرامياً ـ عبر لقاءاتها المختلفة مع الناس بكافة الأشكال على خشبة المسرح أو خلفه على السلويت.

وساعدني على هذا وجود ممثلين موهوبين وعقلاء ، مثل : إبراهيم حافظ الذي لعب (المطرود) وفوزي نصيف (الراعي) وسمير توفيق (الفلاح) وأحمد هلال (الحمال) وغيرهم. وقد قام بعض منهم بأدوار عديدة دون الخلط بينها.

أما عن كيفية تعاملي مع النص، فقد طبعته بلهجة أهل سرساج، وبدا العرض كما لو أن فرقة حسن تقيم ذكراه السنوية، وأن رئيس الآلتية يغني موال حسن، وهم يترحمون عليه بجمل احتفظ بها من النص الأصلي مثل (ولا ألفين خسارة يا حسن) .. إلخ. وفي هذا العزاء تبدأ المقدمة الموسيقية التي لعب فيها «المزراب» دوراً هاماً، وينتهي العزاء ليدخل الباشا والخفر، فينفضون لنرى قصة حسن من وجهة نظر جوقته وأصحابه ومن تقديمهم، وبذلك وضعت المبرر لحضور الآلات الشعبية على المسرح، وكذلك الرواد الشعبيين الذين أبطأوا بغنائهم أغلب مشاهد المسرحية ، وبرروا الاستعارات الفولكلورية العديدة التي دخلت نسيج النص والعرض معاً.

حذفت مشهدي العلمين، والساحرات لأنهما خارج مسار النهر الذي هو بنية المسرحية، ولأنهما لا يساعدان في إبراز فكرتي الأساسية (البحث عن رأس حسن) . وأعدت ترتيب بعض المشاهد لضبط السياق، وضمان التدفق والتوالي والتتالي والتسلسل، فنحن نبدأ من نقطة البحث عن الجثة، فنصل في النهاية إلى العثور على الحقيقة الوحيدة، وهي إعادة استنبات الفكر المصري بدفن رأس حسن كبذرة خصبة في أرض مصر الخصيبة.

وفي مشهد العزاء جعلت رئيس الجوقة يلقي المقطع الأول من الموال برواية «مصطفى مرسي» ، للربط والتذكير بين موضوعة نجيب والموال. عدا ذلك، فنحن نمضي في رحلة البحث مع نعيمة ـ وهي مندوبة عن الصالة ـ لتتلقى الدرس الكبير الذي أنضجها. وقد استعرت لحنين من سيد درويش الأول «يا بويا ولد عمي» كتعبير عن وصول نعيمة إلى ملاحي البحر عوضاً عن الأغنية الأصلية التي وضعها نجيب، والثاني في أغنية الختام، وهو لحن «قومي يا مصر» ؛ حيث إن دفن البذرة (رأس حسن) لابد أن يعقبه عيد للقيامة ينهض فيه الشعب، وتنهض فيه كل قوى الأمة وعناصرها، لتحمل مسئوليات العصر ومواجهة الخصوم من الهكسوس القدامى والهكسوس الجدد، وقد تمت بعض الاختصارات في مونولوجات (الفلاح، والراعي، والمطرود) بغرض التكثيف من ناحية، ولمنع تلطع نعيمة بلا حراك لمدة طويلة على خشبة المسرح؛ بل جعلتها تكرر بعض جمل الطرف الآخر، أو تكرر بعض جملها بأساليب مختلفة حتى أؤكد حضورها، وأؤكد فكرتي عن الشخصية.

أما المنظر المسرحي ، فأنا ضد التكتيل للمعدات والديكورات والأشياء فوق المنصة، ولذا حافظت قدر الإمكان على بدائيتها كساحة خالية، فقد وضعت ستارة بيضاء خلف المسرح، ونصبت خلف الستارة مستوى طولي بعرض المنصة (متر × متر) يصعد إليه الممثلون والمجاميع بسلمين خشبيين، يميناً ويساراً، من خمس درجات، وخلف ذلك وضعت إضاءة لتصنع لنا خيالاً لظلال كل من يقف ، أو يمر على المنصة الطويلة الضيقة فكتبت سيناريو لكل ما يدور عبر مراحل ولوحات ومواقف المسرحية من ظلال ترسمها الأجساد والإضاءة على هذه الشاشة، على أن تكون العلاقة التعبيرية عضوية ، وليست كمجرد خلفية، بل كموضوعة أحياناً في ذاتها ، ويكون ما على المنصة هو الخلفية، وأمام هذه الستارة وضعت شريطاً خشبياً عرضه متر وارتفاعه ٨٠ سم، ووضعت له إضاءة تحتية، لكي يعطينا أحياناً نصف خيال / نصف تجسيد، فتكون النتيجة كالحفر الفرعوني البارز أو المجوف، فليتخيل القارىء من وضع : السلويت في الخلف ونصف السلويت أمام الستارة كيفية ما يدور على المنصة مع الإضاءة التعبيرية المناسبة لتشكل لوحة واحدة من ثلاثة أبعاد أو مستويات ، بالإضافة إلى ألوان الإضاءة، وألوان الملابس، وأجساد الممثلين وحركتهم، ثم الموسيقى ، ثم الغناء، ثم الحوار، ليتخيل القارىء مثل هذا المنظر.

وعند المنتصف بالضبط، في الشريط الخلفي الماثل أمام الستارة البيضاء، يتفرع شريطان من الخشب، عرضهما متر وارتفاعهما ٨٠ سم، أماماً وفي اتجاه الجمهور، فيعلقان الحافة المسرحية عند حافتها مع فتحة «البروسينيوم» ، ومن هذين الضلعين، اللذين يأخذان رقم ٨، يتدرج في موازاتهما ولصقهما تماماً مستويات ٦٠ × ٤٠ × ٢٠ يميناً ويساراً ليحدد لنا هذا البناء مستوى المنصة الذي يأخذ شكل المثلث، وقاعدته حافة خشبة المسرح أمام الجمهور، وهذه مساحة أخرى للعب، ومن هذا الشكل الذي يمثل شكل مقطع رأسي من الهرم، نائماً على ناصية منه، استطعت أن أكيِّف تنقلاتي

فى الزمان والمكان والحدث، وفقاً لتلاحق لا يهدأ بين اللوحات المتصلة فى حميمية، اندفاعاً إلى النهاية المحتومة. فمثلاً حين تقابل نعيمة المطرود فى الجبل، فإنها تقابله أعلى يسار هذا المثلث المجسد، وحين يخاطب الفلاح النهر وجثته منفوخة زرقاء، فإنه ينظر عند ملتقى رأس المثلث مع الشريط الخشبى إلى أسفل على الستارة المضيئة باللون الأزرق الفيروزى، ويردد جملته، فيتخيل الجميع معه مرور جثة مقطوعة الرأس على النحو الموصوف، وحين تذهب نعيمة لتقابل عمال المصنع لتسألهم عن جثة حسن، فإننى أصنع من أجسام الرجال حركة (بريمة) تحت إضاءة يختلط فيها الأزرق بالأحمر، فجعلت المكان عنبراً صناعياً معبأ بالدخان، وحين قال الرحالة لنعيمة: «ارجعى للكفر تانى لسه قدامك هوايل» فإنها تعود فى رحلة تشقها عبر تاريخ النضال المصرى، فعندما يغنى الفلاحون المطرودون من قراهم وأراضيهم (بلدى يا بلدى وأنا نفسى أروح بلدى) يتطور الغناء من حين لآخر ليصور نضال بطل مثل ياسين أو أدهم الشرقاوى أو غيرهما من أبطال الملاحم.

هنا يكون التجسيد على كل مستويات المنصة أماماً ووسطاً ،وخلفاً، أعلى وأسفل، أمام الستارة وخلفها، وذلك فى حركة دائبة ممتزجة حتى قال أحد المشاهدين فى سوهاج «يا بوى أول مرة أشوف سينما ومسرح مع بعض».

أما عن نص شوقى عبد الحكيم «حسن ونعيمة» فالكاتب بالرغم من ثقافته الفولكلورية والمسرحية إلا أنه وقع تحت تأثير التفسير الفرويدى كتفسير أوحد للدوافع الإنسانية، والعبث كمشكل مسرحى؛ لذا نجد المسرحية موضوعاً وبناءً واهية.

أما فى عرض «ليلى أبو سيف» لنص «حسن ونعيمة» لشوقى عبد الحكيم؛ فكان عرضاً مليئاً بالمؤثرات الميلودرامية، مرتكزاً على نفس المفاهيم الفرويدية، عنيفاً بعض الشىء، خصوصاً فى تمثيل أحمد أباظة فى دور «العم» ؛ لكنه كان يتسم بسمة انعزالية فى معاملة للتراث.

• حازم شحاته •

ناقد مسرحى

لابد أن نتفق فى البداية على أن أى عمل فنى مأخوذ مثلاً عن حكاية شعبية أو موال ..إلخ، هو عمل فنى جديد ، وهو قراءة للعمل القديم. بمعنى أنه ليس من المفروض أن يروى الكاتب قصة العمل القديم بكافة التفاصيل، وبنفس الرؤية، ومن هنا تنتج المعالجات المتعددة، بل إننا إذا نظرنا إلى موال حسن ونعيمة، موضوع السؤال، بروياته المتعددة، نجده قراءات لهذه الحادثة وليس تسجيلاً لها، فبعض الروايات يهتم بالحبكة، وبعضها يهتم بمغزى الحادثة، فرواية «مصطفى مرسى» مثلاً تحتفل بقيمة الفن ، فحسن كان مغنياً شريفاً، ويحتفل بالحب الشريف النظيف، ويدافع عنه ويدين أهل نعيمة، وقد التقط الشاعر الكبير «فؤاد حداد» هذه القراءة، وكتب قصيدة يحييه على موقفه هذا قائلاً:

بحسك البلدى المندى الأصيل

خليت حسن المغنى مغنى فن وليالى.

إذن فالكاتب لا يهتم بالتفاصيل، أو بمدى صدقها ، فعلى الكاتب دائماً أن يتجاوز مهمة «محقق الشرطة».

أما عن مسرحية «حسن ونعيمة» لشوقى عبد الحكيم، فقد قرأ الكاتب فى الموال سكوت نعيمة عن الحق وأدانها، فقد رأت حسن وهو يذبح أمامها، فأدان فيها الجبن والخوف من التقاليد، وقد استند على واقعة وردت فى الموال، وهى رؤيتها لرأسه تتدحرج على السلم، وإن كان الوضع الذى صوره الكاتب داخل المسرحية يجعل الذبح فى وسط الدار، بينما نعيمة تقف على السلم، وهو وضع لا يسمح بتحقيق الوصف الذى ورد فى الموال؛ ولكننا لا نبحث عن المطابقة أو المخالفة؛ وإنما نبحث عن توظيف الواقعة داخل النص المسرحى، والدور الذى تلعبه فى إنتاج وجهة نظر المؤلف.

وقد استفاد شوقى عبد الحكيم من الموال بطريقة أخرى، فقد أقام المسرحية على صورة «الكونشرتو»، وأقصد به صراع الفرد مع المجتمع، فالمسرحية تدور أحداثها بعد «القتل» بمدة طويلة، وتجبر نعيمة أبويها على تمثيل حادثة «قتل حسن» لمحاكمتهما، وتصر على ذلك إصراراً غريباً يتكشف لنا فى صورة ثورة لفرد ضد جماعة، فقد حشد «شوقى عبد الحكيم» المجتمع فى صورة كورس له ثلاثة أشكال : الأول كورس لا تدرى نوعه، والثانى البنات الثلاث، والثالث عجائز ثلاث، بالإضافة إلى سائلة، استلهمها من حادث تنكر ضابط مباحث ورد ذكره فى الموال، ولكننا نشعر أن السائلة تخفى شيئاً ما، فهى تمثل دور الاستسلام والسلام؛ رغم أنها قريبة حسن، وكأن شوقى عبد الحكيم حشد كل الأصوات الداعية للاستسلام، و بالرغم من ذلك تقرر نعيمة الخروج من جلدها، فتتبعها البنات الثلاث، فتذعر العجائز.

لقد رسم شوقى صورة البطل الفرد كما حلم به جيل الستينيات، البطل الثائر الذى تتبعه الجماهير، القادر على التخلص من ماضيه، الملتزم بالحقيقة والصدق، مما يجعلنا نتلمس آثار الشخصية الوجودية فى شخصية نعيمة.

أما عن لغة المسرحية ، فقد جاءت العبارات مستقاة من اللغة الشعبية، ولكنها كانت بمثابة حلية أو إثبات الوجود لا أكثر، فالنص يغلب عليه الطابع الفلسفى، فقد كان مشغولاً بتطهير نعيمة من الإثم قبل خروجها، إذ إنها لا تستطيع القيام بفعلها الثورى وهى آثمة، وهى فكرة غير مصرية، بل نشم فيها رائحة الفلسفة المسيحية الغربية، وبالرغم من استخدامه للغة العامية إلا أننا نحس فيها استخدام لغة مثقفى الستينيات وقضاياهم، فكأنه يبحث لأفكاره عن ثوب شعبى.

أما عن نص «منين أجيب ناس» لنجيب سرور فقد التقط عن الموال احتفاظ نعيمة برأس حسن، وجعلها تبحث عن الجثة لتعيد الرأس إليها، فيدفن كاملاً طبقاً للمعتقد الشعبى، والمسرحية فى بنائها تأخذ شكل الشجرة وفروعها، مما سمح له بأن يجعل من القضية الخاصة بنعيمة قضية عامة، وأن يجعل من حسن حالة مشابهة لحالات أخرى كثيرة عبر التاريخ المصرى. إذن فهو لم يأخذ من الموال فى الحقيقة إلا حادثة قطع الرأس، ومن الطريف أن هذه الحادثة لم تحدث حقيقة كما أخبرنى الباحث الصديق «عبد العزيز رفعت» الذى اهتم بحكايات هذه المنطقة فى رسالته للماجستير، وأن حادثة قطع الرأس أضافها أحد الرواة للموال، لتكتمل حبكة الإيقاع بالجناة ، إذ إنها دليل نعيمة على القتل؛ ولكن هل نستطيع محاكمة «نجيب سرور»؟ هل الحادثة حقيقية أم لا؟ فالعمل الفنى هو قراءة المبدع للواقع.

ولأن نجيب سرور يرى أن اليهود هم أعداء الشعب المصرى على مر العصور، فقد استغل حادثة البحث عن الجثة ليستعرض حوادث القتل المشابهة لكل الفنانين والثوار على طول التاريخ، وهذه الرؤية عنده هى الرؤية الإطار للصراع بين عامة الشعب والفلاحين من ناحية، والعمد صنيعة الإنجليز واليهود من ناحية أخرى كما فى النص:

الراعى: طيب هاتى لى عمدة واحد

عمدة واحد يا نعيمة وشه أسمر

ولاّ شعره لونه أسود

ولاّ عينه عسلية

إلاّ لازم عينه زرقا

.....

.....

يعنى من جنس القرود

والإشارة واضحة إلى اليهود ومسخهم إلى قرود كما جاء فى القرآن الكريم.

نعيمة: همه مين

الراعى: اليهود.

وطبقا لهذه الرؤية كان لابد من مشهد الساحرات اللواتى يعطلن نعيمة عن رحلتها المقدسة الأسطورية المشابهة لرحلة إيزيس. فإذا كان المصرى يعيد استنساخ رموزه وأفعاله التى تحافظ على بقاء الحق والخير والجمال والعدل، فإن العدو يستنسخ نفسه أيضاً فى صورة: العمدة، الدولة، المستعمر الأجنبى.

أما عن لغة مسرحية «منين أجيب ناس» فهى الأقرب إلى لغة الموال ، ليس فقط لأنها شعر، وإنما لأنها وأيضاً الموال قد أخُذا من نبع واحد هو لغة الجماعة الشعبية ، كما تتجلى فى حكاياتها وأمثالها وأغانيها غير أن هناك فرقاً واضحاً هو قدرة الموال على فتح الدلالات دائماً، وتعدد المعنى. وهو الأمر الذى نلمسه بصورة عملية فى المعالجات المختلفة له، وهكذا نلاحظ أن لغة نص نجيب سرور، إنما هى ثوب من نسيج الفكرة.

أما عن العروض المسرحية التى تناولت عرض «منين أجيب ناس» فهى ثلاثة عروض لثلاثة مخرجين: مراد منير، مهدى الحسينى، حسن الجريتلى، أما عن عرض مراد منير، فقد كان أميناً مع رؤية نص نجيب سرور من حيث الثنائيات المتعارضة به، وتصوير عداء اليهود للشعب المصرى، وذلك بتشكيل نجمة داوود فى مشهد الساحرات الثلاث، وقد جعل الممثل فى حكاية الكهل عن الذئب يتكلم بلهجة يهودية معروفة، إلا أن العرض فى رأيى افتقد الوحدة بسبب تلك الأمانة المطلقة !! فالنص نفسه به ارتباك، وبه رؤيتان حاول المؤلف أن يضمهما فى خيط واحد: رؤية الصراع الآلى بين المصريين واليهود ثم الرؤية الطبقية بين الفلاحين والعمد، فوقع فى المبالغة الشديدة كما فقد كثيراً من تماسكه.

أما عن شخصية نعيمة، فهى تبدو هنا فى «العرض» فتاة ساذجة مذهولة تفهم ببطء، وكأنها مجرد حيلة درامية للكشف عن خطاب المؤلف ورؤيته، بينما تملك نعيمة فى النص قدراً

من التفاعل والفهم لأحاسيس ومشاعر ورؤى الشعب المصرى، رغم أنها افتقدت الوعى اللازم لموقعها الطبقى والتاريخى داخل المسرحية.

أما عن عرض «مهدى الحسينى» فأنا لم أر العرض، بل استعضت عن رؤيته بسماع شريط تسجيل كامل له، يمكن منه خلق تصور تقريبى لشكل الخشبة ، خاصة أن الشريط يحافظ على رؤية و" راءة المخرج للنص المكتوب، وعلى أداء الممثلين.

وأهم ما لاحظته هو إلغاء خط العداء التاريخى بين اليهود والمصريين ، وتركيزه على الخط الطبقى ، فكان لابد من حذف مشهد الساحرات، والتركيز على فئات الشعب المختلفة، كما لاحظت اعتماده الأساسى على تيمات شعبية فى الموسيقى والغناء، نجح فى جعلها من نسيج الموضوع وعضوية فى تركيبه، بعضها من إضافته، وبعضها من داخل النص، كما لاحظت رؤيته الجديدة لشخصية نعيمة، فنعيمة فى هذا العرض لديها انفعال محمل بالوعى، وكأنها فى رحلتها تستنهض هذه الجموع التى تقابلها وتكتشف معهم أن الهم واحد.

أما عرض «غزير الليل» لحسن الجريتلى، فعندما سألت عن صدق أو كذب الكاتب أو الموال بالاستناد إلى حادثة الحقيقية، فقد كنت فى الحقيقة أرد ضمناً على رؤية عرض «غزير الليل» الذى قدم معالجة للحادثة وليس للموال، فحقق فى صحتها ، وانتهى إلى أنها غير حقيقية ولم تحدث ، فبنى عرضه على هذا الأمر. وهى رؤية غريبة جداً عن الفن، ليس فقط لأنها مضادة لإبداع شعب، ولكن لأنه أتى بالموال ليغتاله عمداً على الخشبة، ومع سبق الإصرار. وقرأ فيه أن التقاليد الشعبية هى سبب تخلفنا . وقد نوافقه جزئياً فى هذا طالما أننا لم نقم بدراسة القيم التى تضمنتها الحكايات والمواويل والأمثال الشعبية دراسة حقيقية، ولكننا لا نوافقه على أن الموال الشعبى ، وهو أحد الأشكال الإبداعية، هو سبب تخلفنا، وعلى أساس الحادثة يقيس التحضر والتخلف، ويجيب على ذلك بأن يسوق مثلاً بسيدة أرمينية قتل زوجها فى حادثة مشابهة؛ ولكنها لم تقم الدنيا ولم تقعدها، كما فعل الموال، بل عاشت الحياة بشكل عملى.

وقد قمت بدراسة تفصيلية لهذا العرض فى مجلة (المسرح، العدد مايو ١٩٩٤)، ولا أريد أن أكرر ما قلته مرة أخرى.

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 .

الشاطر حسن

النموذج (١)

الـراوى : خيرية أحمد عبد الله
جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت

ـ حَجَّاكَ الله.

ـ نَجَّاكَ الله.

كَانْ فيهْ مَلِكْ.. مَامَلِكْ إلا اللّهْ.. والمَلِكْ دهْ مِتْجَوِّزْ بِنْت عَمُّهْ[١]، وغالْيَهْ عَلَيْهِ قَوِىْ.. بَسْ مِشْ أمَّا تِخَلَّفْ[٢].. اديْلْهَا عَشَرْ سِنِينْ مِشْ أمَّا تِخَلَّفْ.. تِيْجِىْ يا نَضَرِىْ للمَلِكْ اللى هوَّهْ ابن عَمَّهَا دهْ[٣]، وتَقُولْ لُهْ: يَا مَلِكْ إتْجوِّزْ. يِقُولْ لَهَا: لَع[٤].. انا بَرْضهْ اتْجوِّزْ عَلَيْكِى[٥].. أجِيبْلِكْ ضُرَّهْ[٦]. تِقُولْ لُهْ: مَالِكشْ دَعْوَهْ انْتَهْ[٧].. انا رَاضْيَهْ.. انتْهْ بَرْضهْ عَايزْلَكْ عَيْلْ يِفْرِحْ قَلْبَكْ، ويِمْلَى عَلَيْك البيتْ.. وبَعدْ العُمرْ الطَّوِيلْ لِكْ، وللسَّامْعِينْ، يِمْسِكْ المُلْك بِدَالَكْ، ودِىْ مَمْلَكَهْ يَا مَلِكْ وأطْيَانْ وفْلُوسْ ،وقْيَامَهْ قَايْمَهْ. يِقُولْ لَهَا: أصلْ[٨] .. مَا أجِيبْلِكِيشْ ضُرَّهْ أصلْ. تِبْكِىْ يَا عِينْى وتِدْخُلْ أوْضِتْهَا [٩]. فَجَتْ فِ يُومْ بَعدْ نُصْ اللّيْل كِهْ.. فِ دُغَيْشِةْ الفَجْرِيَّهْ [١٠]، وقامتْ طِلِعتْ فُوقْ سَطحْ القَصرْ، وقَلَعتْ مَلطْ زَلطْ زَىْ أمَّهَا مَا وِلِدتْهَا [١١].. ورَفَعتْ وشَّهَا بَقَهْ لِلِىْ فُوقْ[١٢].. لِلِىْ أمَّا يِدِّىْ النَّاسْ كُلَّهَا.. وقَالِتْ: رَفَعْتْ وِشِّىْ القَبِيحْ لِوِشْكْ المِلِيحْ، تُرْزُقْنِىْ يَارَبْ بِعَيِّلْ وأسَمِّيهْ الشَّاطِرْ حَسَنْ.

سِمِعْ مَنْهَا رَبِّنَا.. بَابْ السَّمَا كَانْ مَفْتُوحْ فِ السَّاعَهْ دِىْ، فَسِمِعْ مِنْهَا وحِبِلتْ.. حِبِلتْ جَابِتْ وَيدْ، ولَا كُلْ مِنْ جَابِتْ وَيدْ[١٣].. ابن مِلُوكْ زَىْ اللِىْ أمَّاتِشُوفْهُمْ فِ التَّلِيفزِيُونْ دُولْ[١٤].. وعَلَىْ وشُّهْ يَا فَتَّاحْ يَا عَلِيمْ[١٥]. فِرِحْ المَلِكْ، ونَوَّرْ المِدِيْنَهْ كُلَّهَا، والمِدِيْنَهْ كُلَّهَا فِرِحِتْ.. وجَتْ فِ السَّبُوعْ وسَمَّتْهْ الشَّاطِرْ حَسَنْ مِنْ هِنَا، وعِيتْ مِنْ هِنَا [١٦].. و.. مَاتِتْ.. مَا اتْهَنَّتْشْ يَا نَضَرِىْ، بِابْنِهَا. والمِدِيْنَهْ كُلَّهَا زَىْ مَا فِرِحِتْلَهَا زِعِلِتْ عَلِيهَا [١٧]..

طَفْتْ النُّورْ إرْبِعينْ يُومْ، لافَرَحْ وَلا زَغَارِيتْ وَلا حَاجَه خَالِصْ مِنْ دَا كُلُّهْ.. والمَلِكْ قَعَدْ بِابنُهْ.. لا أمَّا يُروحْ ولا أمَّا بِيْجِيْ.. بِنَامْ بِنَامْ بُهْ، وبْقُومْ بِقُومْ بُهْ.. ابن الغَالِيَهْ بَقَهْ، والوَحْدَانِيْ.. شَهَرْ اتْنِينْ والوزِيرْ دَخَلْ لُهْ.. قَالْ لُهْ: يَا مَلِكْ انْتَهْ هَتِفْضَلْ قَاعِدْ كِهْ.[١٨] وحَالْ النَّاسْ وَاقِفْ.. دَا بتَاعْ رَبَّنَا ومِلْنَاشْ فِيهْ حِيلَهْ.. وبَعْدَيْنْ دَا كَاسْ ودَايِرْ مِشْ هَيْخَلِّي حَدْ، قُومْ نِروحْ الدِّيْوَانْ نِشُوفْ مَصَالِحْ النَّاسْ.. لا فَرَحْ دَايِمْ وَلا حُزْنْ دَايِمْ.

بِبُّه قَامْ مَعَاهْ رَاحْ الدِّيْوَانْ، وكُلْ يُومْ يِرْجَعْ مِنْ الدِّيْوَانْ مَلْهُوفْ عَلَىْ ابْنُهْ.. حَسَنْ فَاهْ؟[١٩] . عَامِلْ اه؟[٢٠] .. شِرِبْ؟ .. مَاشْرِبِشْ، عَ الحَالْ دِهْ لَحَدْ مَا حَسَنْ إتْنَشْوَرْ[٢١]، وبَقَىْ حِلْوْ كِهْ زَىْ أَحْمَدْ ابْنِكْ.. رَبَّنَا يِخَلِّيهْلَكْ.. ورَاحْ عَطَاهْ للمعَلِّمْ بِتَاعُهْ، يِعَلِّمُهْ بِقْرَا، ويِكْتِبْ، ويِرْكَبْ خَيْلْ، والكَلامْ دِهْ. فَفِيه مُهْرَهْ سَمَرَهْ عَنْدْ المَلِكْ.. مِحَجِّبَهْ ومْحَجِّلَهْ[٢٢]، وَامَّا تِضْوِيْ ضَىْ. فَالوَلِدْ حَبُّهَا.. قالْ: انا هَاخُدْ المُهْرَهْ دِىْ.. المُهْرَهْ دِىْ بِتَاعْتِىْ مَا حَدِّشْ يِرْكَبْهَا غَيْرِىْ. قَالْ لُهْ ابُوهْ: أيْوَهْ يَا حَبِيبِيْ بِتَاعْتَكْ.. كُلْ حَاجَة هِنَا بِتَاعْتَكْ. يِحُوشْهَا عَنُّهْ كِيفْ؟ دَا ابْنُهْ، ومَعَنْدُوشْ إلاَّ هوَّهْ.. يِحُوْشْهَا كِيفْ؟[٢٣].

بِبُّه الوِيدْ يِخَلِّصْ عَلامْ مِنْ هِنَا [٢٤]. ويْرُوحْ يُقْعُدْ جَارْ المُهْرَهْ.. يِوَكِّلْهَا بِيْدُهْ ويْزِقِيْهَا بِيْدُهْ[٢٥].. وقَاعِدْ جَارْهَا النَّهَارْ كُلُّهْ. أبُوهْ يِسْأَلْ: أمَّالْ فَاهْ حَسَنْ؟[٢٦] يِقُوْلُوْ لُهْ: قَاعِدْ جَنْبْ المُهْرَهْ. أمَّا يِعْمِلْ اه جَنبْ المُهْرَهْ؟. يِقُوْلُوْ لُهْ: أهُوْ قَاعِدْ جَنْبَهَا ويِخَلاصْ.. مِتْعَلِّقْ بَهَا. يُومْ فِ يُوْم المَلِكْ حَسْ إنُّهْ وَحْدَانِىْ.. مَفِيشْ حَدْ مَعَاهْ. حَسَنْ مَشْغُولْ بِالمُهْرَهْ، وقَاعِدْ جَارْهَا.. وهوَّهْ قَاعِدْ لِوَحْدُهْ. دَخَلْ الوزِيرْ بِتَاعُهْ لَقَاهْ قَاعِدْ زَعْلانْ، قَالْ لُهْ: مَالَكْ يَاجَلالَةُ المَلِكْ؟ قَالْ لُهْ: مَلِيشْ . قَالْ لُهْ: مَالِكشْ كِيفْ.. دَا انْتَهْ بَايِنْ عَلِيكْ إنُّكْ زَعَلانْ ومِشْ لا قِيلَكْ جَنبْ تِسْتَرِيحْ عَلَيْه. قَالْ لُهْ: وَاللهِ مِدَايِقْ شِوَيَّهْ[٢٧]، ومِشْ عَارِفْ اعْمِلْ اه. قَالْ لُهْ: شُوفْ يَا مَلِكْ انْتَهْ لا زْمَكْ تِتْجِوَّزْ!!. قَالْ لُهْ: اتْجِوَّزْ!! أتْجِوَّزْ اه.. هوَّهْ انَا هَلاقِىْ تَانِىْ واحْدَهْ زَىْ المَرْحُومَهْ. قَالْ لُهْ: الدِّنْيَا مَلانَهْ، وفِيهَا مِنْ دِهْ ومِنْ دِهْ.. واللِىْ بِدَعْبِسْ مَا يِغْلَبِشْ[٢٨]. قَالْ لُهْ: لِسَهْ هَنْدَعْبِسْ. قَالْ لُهْ: فِيهْ بِنتْ المَلِكْ الفِلانِىْ، وبِنتْ المَلِكْ الفِلانِىْ.. وكُلُّهُمْ مِلُوكْ أوْلادْ مِلُوكْ، ويِتْمَنُّوا يِنَاسْبُوكْ[٢٩]. قَالْ لُهْ: طَبْ سِيبْنِىْ شِوَيَّهْ أفَكِّرْ. اللِىْ هَيْفَكِّرْ قَعَدْ بِيْجِىْ سَنَهْ، الوزِيرْ وَاقِفْ عَلَىْ رَاسُهْ لُمَّا وَافِقْ. فَالوزِيرْ يِعْرَفْ مَلِكْ.. عَنْدُهْ بِنتْ حِلوَهْ. فَرَاحْ بَاعِتْلُهْ[٣٠].. قَالْ لُهْ: المَلِكْ بِتَاعْنَا.. مَرَتُّهْ تِعِيشْ انْتَهْ أدِيلُهَا خَمَسْتَاشِرْ سَنَهْ مَيِّتَهْ، ودِهْ رَاجِلْ مِلِيحْ وعَايِزْ يِتْجِوَّزْ، وإنا مَالَقَتْلُوشْ أحْسَنْ مِنْ بِنْتَكْ، ومِشْ هَتْلاقِى لِبِنْتَكْ أحْسَنْ مِنُّهْ.. فَإنْ كَانْ لِكْ غَرَضْ فِىْ الجَوَازَهْ دِىْ ابْعَتْلِىْ.. مَالِكشْ غَرَضْ ابْعَتْلِىْ، عَشَانْ نِشُوفْ حَدّ غِيْرُهَا. فَبَعَتْ قَالْ لُهْ انا مِوَافِقْ. حَمَّلُوا بَقَهْ.. دِهْ دَهَبْ، ودِهْ فَضَّهْ، ودِهْ جَوَاهِرْ، ودِهْ أَلْمَاظْ، ومِنْ جِمِيعْهْ.. عِشرِينْ صَنْدُوقْ، وبَعَتْهَا لِنَسِيبْهْ هِدِيَّهْ لِلعَرُوسَهْ الجَدِيدَهْ.

بِبُّهْ شَهرَيْنْ تَلاتَهْ [٣١]، وعَرُوسْتُهْ جَتْ وجَابِتْ مَعَاهَا قَدْ اللِىْ رَاحْ لَهَا مَرَّتَيْنْ تَلاتَهْ[٣٢]، واتْعَمَلْ الفَرَحْ.. فَرَحْ مِلُوكْ بَقَهْ.. والدِّنْيَا جَتْ كُلَّهَا .. مِنْ كُلْ بَلَدْ جِهْ المَلِكْ بِتَاعْهَا والوزِيرْ بِتَاعْهَا بِيَبَارْكُوا للمَلِكْ.. والفَرَحْ خُلُصْ مِنْ هِنَا، ودِهْ ما صَدَّقْ خَشْ عَلَيْهَا [٣٣].. بِنتْ بِنُوتْ، وزَىْ الصِّنْيُورَهْ[٣٤]. والغُرْبَالْ الجِّدِيدْ بَقَهْ لِهْ عُلاقَهْ.. فَتْعَلِّقْ بَهَا زَىْ وَاحِدْ صَاحِبْنَا، وبَقَىْ مَطْرُوشْ عَلَيْهَا زَىْ اللِىْ مَا شَافِشْ جَوَازْ قَبْلْ كِهْ[٣٥]. وسَابْ المَلِكْ لِمِينْ؟ لابْنُهْ.. للشَّاطِرْ حَسَنْ.. والشَّاطِرْ حَسَنْ يُقْعُدْ فِ الدِّيْوَانْ إنْ كَانْ سَاعَهْ وَلا اتْنِينْ، ويِطَّلَعْ يِجْرِىْ عَ المُهْرَهْ بِتَاعْتُهْ ويُقْعُدْ جَارْهَا ويِبْكِىْ.. زَعْلانْ اللِىْ ابُوهْ إتْجِوَّزْ. مَا أطُوَّلْشْ عَلَيكْ مَرَّةْ المَلِكْ حِبِلِتْ، والنَّارْ قَادِتْ فِيهَا [٣٦].. قادِتْ فِيْهَا النَّارْ لاهْ بَقَهْ؟ خَايْفَهْ عَ المَلِكْ ياخُدْهُ الشَّاطِرْ حَسَنْ، وهِيَّهْ عَايْزَاه لابْنَهَا.. قَادِتْ فِيْهَا النَّارْ. فَالخَدَّامَهْ بِتَاعِتْهَا، اللِىْ هِيَّهْ جَيَّهْ مَعَاهَا مِن بَيتْ أبُوْهَا، شَايْفَاهَا عَمَّالَهْ تِهْرِىْ وتِنْكُتْ[٣٧].. قَالتْ

لَهَا: مَالكْ يَاستِّىْ.. يَعْنِىْ انْتِىْ مِشْ زَىْ عَوَايْدِكْ؟ قَالتْ لَهَا بَقَهْ عَ اللِىْ مَعَاهَا كُلُّهْ.. قَالتْ لَهَا: طَبْ يَاستِّىْ هَنعْمِلْ آه احْنَا دلْوَخْت؟ [٣٨] قَالتْ لَهَا: مِشْ عَارْفَهْ.. شُوْفِيلِىْ صِرْفَهْ فِىْ المَوْضُوعْ دهْ.. طَرِيْقَهْ نِموتْ بَهَا الشَّاطِرْ حَسَنْ. قَالتْ لَهَا: يَادِىْ المصِيْبَهْ[٣٩].. نِموتْ الشَّاطِرْ حَسَنْ!! لَعْ يَا ستِّىْ مَتْفَكَّرِيشْ فِىْ كِهْ.. دَا المَلِكْ لَوْ شَمّ خَبَرْ بَسْ، مِشْ هَيِحْصَلْ طَيِّبْ. قَالتْ لَهَا: أُمَالْ هَنعْمِلْ آه؟ قَالتْ لَهَا: اناهَقُولِكْ.. احْنَا نِجِيبْ بِتَّاوْتِينْ نَاشْفِين[٤٠]، ونْحُطُّهُمْ تَحتْ المَرْتَبَهْ بِتَاعْ السَّرِيرْ بِتَاعِكْ.. وتْنَامِىْ وتِعْمِلِىْ عَيَّانَهْ.. وانَا هَرُوحْ للمَلِكْ أَقُولْ لَهْ ستِّىْ عَيَّانَهْ هَيِيجِىْ يِجْرِىْ.. تِتْقَلِّبى انْتِىْ عَ السَّرِيرْ وتْقُولِىْ آه يَا ضَهَرِىْ.. ضَهَرِىْ هَيْمُوتِّنِى[٤١].. الحَقُونِىْ يَاوْلادْ. البتَّاوْ هَيْطَقْطَقْ تَحتْ ضَهَرِكْ، والمَلِكْ هَيِبْعَتْ يِجِيبْ الدُّكْتُورْ بِشُوفْ مَالْ ضَهَرِكْ.. هَنْكُونْ احْنَا متَّفَقِينْ مَعَ الدُّكْتُورْ بِوْصِفْلِكْ كِبِدةْ المُهَرْ بِتَاعْ الشَّاطِرْ حَسَنْ.. والمُهَرْ دِىْ غَالِيَهْ عَلِيَهْ زَىْ حَيَاتِهْ، فَلمَّا تِنْدَبَحْ قُدَّامْ عِنِيهْ هَيِتْحَسَّرْ عَلِيْهَا، وبِفْضَلْ لمَّا يِمُوتْ بِحَسْرِتْهَا[٤٢]، وبِخْلَىْ لِكْ الجَوّ انْتِىْ[٤٣]. قَالتْ لَهَا: مَاشِىْ. جَابِتْ الخَدَّامَهْ البتَّاوتِينْ لِستِّهَا، وحَطَّتْهُمْلَهَا تَحتْ مَرْتَبَهْ السَّرِيرْ، ودِىْ نَامِتْ وعَمِلتْ عَيَّانَه هَتْمُوتْ، واللِىْ قَالتْ عَلِيْه الخَدَّامَهْ حَصَلْ كُلُّهْ. فَالشَّاطِرْ حَسَنْ قَاعِدْ فِ الدِّيْوَانْ، وسِمِعْ المُهَرْ عَمَّالَهْ تحَمْحَمْ وتِبَرْكِسْ وتِضْرُبْ بِرجلِيْهَا الأرضْ[٤٤].. قَالْ: مَالْهَا المُهَرْ دِىْ. سَابْ الدِّيْوَانْ، وقَامْ يِشُوفْ مَالْهَا. هوَّهْ دَخَلْ عَلِيْهَا مِنْ هنَا ودِىْ قَالتْ لَهْ: حِلِّنِىْ.. حِلِّنِىْ قَوَامْ وارْكَبْ فُوقْ ضَهَرِىْ إنْزِغِفْ[٤٥].. قَالتْ لَهْ: مَا تِنْزِغِفشْ .. انا مِشْ مُهَرْ بِحَقْ وحَقِيقْ.. انا بِنتْ مَلِكْ الجَنْ الأسْمَرْ، ومَرَةْ أَبُوكْ عَامْلَهْ عَيَّانَهْ، ومتَّفَقَهْ مَعَ الدُّكْتُورْ بِوْصِفْلَهَا كِبْدِتِىْ تَاكْلُهَا، قَالْ عَلَشَانْ تِصْحَىْ[٤٦]، وبُكَهْ بِيْبَحُونِىْ وانْتَهْ تِمُوتْ بِحَسْرِتِىْ. ـ وَابُويَا مِوَافِقْ عَلَىْ كِهْ؟. قَالتْ لَهْ: مِوَافِقْ.. المَلْعُوبْ خَالْ عَلِيْه ومْوَافِقْ[٤٧]. بِيَّهْ حَلَّهَا وِرِكِبْ فُوقِيْهَا، ودِىْ قَالتْ اللِىْ فِ سِكَّتِىْ يِخْلِيْلِى[٤٨].. خَدتْهُ وِرِاحِتْ طَايْرَهْ بُهْ فِ السَّمَا. بَعَتْ المَلِكْ للشَّاطِرْ حَسَنْ عَشَانْ يِقُولْ لَهْ.. مَلْقَاشْ الشَّاطِرْ حَسَنْ.. والمُهَرْ.. مَفِيشْ مُهَرْ.. قَالوا يِمْكِنْ أَمَّا يِتْمَشَّىْ بَهَا شوَيَّهْ.. إسْتَنُّوا سَاعَهْ واتْنَيْنْ، ويُومْ واتْنِينْ لاَ الشَّاطِرْ حَسَنْ رِجِعْ، ولَا المُهَرْ رِجِعِتْ.. زِعِلْ المَلِكْ وكِتِمْ فِ نَفْسُهْ، ودِكْهَىْ مَا لَقَتشْ فِيْهَا فَايْدَهْ قَامِتْ، وعَمِلتْ إنَّهَا صحِتْ[٤٩].. ومَفِيشْ شَهَرَيْنْ وسَقَّطِتْ[٥٠].. شُوفْ رَبُّكْ أَمَّا يِعْمِلْ آه.. هِيَّهْ كَانِتْ أَمَّا تِفَكَّرْ فِيَاهْ، ورَبُّكْ أَمَّا يِعْمِلْ آه.

الغَرَضْ.. يِرْجِعْ مَرْجُوْعْنَا لمِينْ؟[٥١].. للشَّاطِرْ حَسَنْ. فضِلِتْ المُهَرَه طَايْرَهْ بُهْ فِ السَّمَا لِحَدْ اللِيلْ مَا دَخَلْ، وجِتْ فُوقْ مدِينَهْ بِعِيْدَهْ قَوِىْ، ورِاحِتْ نِزِّلتْهْ.. قُدَّامْ بَابْ الجِنِّينَهْ بِتَاعْ القَصرْ بِتَاعْ المَلِكْ ونِزِّلتْهْ.. قَالتْ لَهْ: إقْلَعْ بَقَهْ الهدُومْ اللِىْ عَلِيكْ دِىْ[٥٢]، واللِبسْ الهدُومْ دِىْ. عَطَتْهُ هدُومْ سِبِرْ البَلَدْ اللِىْ هوَّهْ فِيْهَا دِىْ[٥٣].. قَلَعْ هدُومْهْ وشَالْهَا، ولِبِسْ الهدُومْ اللِىْ عَطَتْهَالْهْ، وجَيَّهْ مَاشِيَهْ قَالْ لَهَا: رَايْحَهْ فَاهْ؟ قَالتْ لَهْ خَلاصْ.. مَا دَامْ عِرِفتْ آنا مِينْ يِبْقَىْ لازِمْ أَسِيْبَكْ. ـ تسِيْبِيْنِىْ !! تسِيْبِيْنِىْ كِيفْ؟ أُمَالْ كُنْتِىْ جَايْبَانِىْ هِنَا لاهْ لمَّا هَتمْشِىْ وتْسِيْبِيْنِىْ؟ قَالتْ لَهْ: عَشَانْ المَقَدَرْ والمَكْتُوبْ، ومَرَتْ أَبُوكْ طُولْ مَا انْتَهْ قُدَّامْ عِيْنَهَا مِشْ هَتْسِيْبَكْ فِىْ حَالَكْ. ـ يَعْنِىْ خَلاصْ هَنتْفَارِقْ، ومِشْ هَنْشُوفْ بَعضْ تَانِىْ. قَالتْ لَهْ: خُد شَعْرِتِينْ مِنْ رَقَبْتِىْ، ولِمَّا يِكُونْ فِيْهْ حَاجَه ضَرُورِىْ عَايِزْنِىْ فِيْهَا.. أَفْرُكْ الشَّعْرِتِينْ كِهْ بِيْدَكْ وانْتَهْ هَتْلَاقِينِىْ جَنْبَكْ، خَد شَعْرِتِينْ مِنْ رَقَبْتِهَا، وبِصْ مَا شَافْهَاشْ.. المُهَرْ لا تحِيَا ولَاتمُوتْ.

هوَّهْ بَقَهْ مِنْ الطَّيَرَانْ فِ السَّمَا تَعْبَانْ، ومَا صَدَّقْ حَطْ رِجْلَهْ عَ الأرضْ.. رَاحْ جِه قُدَّامْ بَابْ الجِنِّينَهْ بِتَاعْ المَلِكْ ورَاحْ نَايِمْ.. مَاتْقَلَبشْ لِحَدْ الصُّبحْ. فَالجِنَايْنِىْ بِتَاعْ المَلِكْ أَمَّا يِفْتَحْ بَابْ الجِنِّينَهْ فِ الصُّبحْ لَقَىْ دهْ.. نَايِمْ قُدَّامْ بَابْ الجِنِّينَهْ زَىْ القَتِيلْ.. يَافَتَّاحْ يَا عَلِيمْ يَارَزَّاقْ يَا كَرِيمْ.. مِينْ دهْ؟.. صَحَّاهْ مِنْ النُّومْ[٥٤] ـ آه يَا

ابْنِيْ اللِيْ نَيِّمكْ هِنَا؟ قَالْ لُهْ: والنَّبِيْ يَا عَمِّيْ الحَاج انا كُنتْ تَعْبَانْ فَنِمتْ ومَا دِرِتشْ بِنَفْسِيْ. قَالْ لُهْ: انْتَهْ غَرِيبْ يَا ابْنِيْ مِشْ مِنْ هِنَا؟ قَالْ لُهْ: أيْوَهْ. قَالْ لُهْ: اسْمَكْ آه؟ قَالْ لُهْ: حَسَنْ. قَالْ لُهْ: عَاشِتْ الأَسَامِيْ يَا حَسَنْ.. اسْم يَا ابْنِيْ عَلَىْ مِسَمَّىْ.. تَشْتَغِلْ جَنَايْنِيْ يَا حَسَنْ. قَالْ لُهْ: أَشْتَغِلْ. قَالْ لُهْ: طَبْ تَعَالَىْ.. قُومْ مَعَايَا. خَدَهْ جِوَّهْ الجِنِّيْنَه فِ العِشَّهْ بِتَاعْتُهْ فَطَّرُهْ وِزَقَاهْ شَايْ، وقَالْ لُهْ: قُومْ يَا حَسَنْ.. تَعَا يَا ابْنِيْ إحْنَا نِزْقِيْ الجِنِّيْنَهْ سَوَا[٥٥].

بِنتْ المَلِكْ بَاصَّهْ مِنْ التِّراسِيْنَهْ[٥٦].. البَلَكُوْنَهْ بِتَاعْ القَصرْ، شَافِتْ دِهْ امَّا بِزْقِيْ الجِنِّيْنَهْ.. صَبَّحَانْ اللِيْ صَوَّرْ[٥٧].. نِزِلِتْ تِجْرِيْ ـ ابْنَكْ دِهْ يَا عَمِّيْ فِلانْ؟ قَالْ لَهَا: لَعْ يَا بِنْتِيْ مِشْ ابْنِيْ.. انَا جَايْبُهْ يِسَاعِدْنِيْ فِ الجِنِّيْنَهْ، عَشَانْ انَا كِبِرِتْ خَلاصْ، ومِشْ قَادِرْ أَقُومْ بَهَا لِوَحْدِيْ. ـ واسْمُهْ وَاهْ يَاعَمِّى حَافِظْ مَثَلاً؟ قَالْ لَهَا: إسْمُهْ حَسَنْ. بِيْهْ عِرِفْتْ اسْمُهْ.. كُلْ يُومْ تِنْزِلْ الجِنِّيْنَهْ الصُّبحْ.. صَبَاحْ الخِيرْ يَا حَسَنْ.. هِوَّهْ مَا بِعْرَفشْ اسْمَهَا. واتْكِسِفْ بِسْأَلْ عَلِيْهْ الجَنَايْنِيْ، وَلا بِسْأَلْهَا هِيْهْ[٥٨].. بِقُولْ لَهَا خِيرْ صَبَاحَيْنْ[٥٩]. ـ صَبَاحْ الخِيرْ يَا حَسَنْ. يِقُولْ لَهَا: خِيرْ صَبَاحَيْنْ. قَالِتْ لُهْ: إنْتَهْ مِشْ عَارِفْ اسْمِيْ؟ قَالْ لَهَا: لَعْ مَا اعْرَفُوشْ، قَالِتْ لُهْ: يَعْنِيْ إنْتَهْ مِشْ مِنْ هِنَا؟ قَالْ لَهَا: أيْوَهْ مِشْ مِنْ هِنَا. ـ أُمَّالْ انْتَهْ مِنَاهْ؟. قَالْ لَهَا مَثَلاً مِنْ البَلَدْ الفِلانِيْ.ـ طَبْ وَاه اللِيْ جَابَكْ هِنَا؟ قَالْ لَهَا: جَابِنِيْ نَصِيْبِيْ، سَايِقْ عَلِيكِيْ النَّبِيْ مَا تْقَلِّبِيشْ عَلَيْه المَوَاجِعْ. قَالِتْ لُهْ: طَيِّبْ يَا حَسَنْ.. انَا اسْمِيْ سِتْ الحُسْنْ والجَمَال، تِقُوْلِلِيْ يَا سِتْ الحُسْنْ.. وأيْ حَاجَهْ تِعُوْزْهَا تِقُوْلِلِيْ عَلِيْهَا. قَالْ لَهَا: رَبَّنَا مَا يِعُوزْكِيشْ لِحَدْ خَالِصْ.

الوَيدْ حِبْ البِنتْ.. وهِيْهْ حَبَّتْهْ، يُومْ فِ يُومْ الجَنَايْنِيْ.. اللِيْ هِوَّهْ امَّا يِشْتَغِلْ مَعَاهْ دِهْ.. عَمِّكْ حَافِظْ، خَدْ بَالُهْ، قَالْ لُهْ: يَا حَسَنْ. قَالْ لُهْ: نَعَمْ. قَالْ لُهْ: يَا ابْنِيْ دِيْ بِنتْ مَلِكْ، ومِشْ عَلَىْ طُولْ إيْدْنَا [٦٠].. احْنَا يَا ابْنِيْ نَاسْ غَلابَهْ وعَلَىْ قَدْ حَالْنَا، وعَايْزِينْ نَاكُلْهَا بِالْحَلالْ، فَسَايِقْ عَلِيكْ النَّبِيْ يَا ابْنِيْ مَتِقْطَعشْ رِزْقِنَا. قَالْ لُهْ: لاهْ يَاعَمِّىْ حَافِظْ الكَلامْ دِهْ؟ هِوَّهْ انا عَمِلتْ حَاجَهْ غَلَطْ؟ قَالْ لُه: لع يَا ابْنِيْ لا سَمَحَ اللهْ، بَسْ انا يَا ابْنِيْ شَايْفَكْ مِتْعَلِّقْ فِ حِبَالْ دَايْبَهْ[٦١]، والمَلِكْ لَو خَدْ خَبَرْ يَا حَسَنْ مِشْ هَيِحْصَلْ طَيِّبْ. قَالْ لُهْ: يَاعَمِّى حَافِظْ خَلِّيهَا عَلَىْ اللهْ. قَالْ لُهْ: عَلَىَّ الله يَا ابْنِيْ. بِيْهْ يَشَاء السَّمِيعْ العَلِيمْ إنْ مَرَّةْ المَلِكْ دِهْ تِعْيَا[٦٢].. وعَيَّاهَا قَالُوا مَا يْجِيشْ غِيرْ إنْ شِرِبِتْ.. (انا مَالِيَّاشْ دَعْوَهْ.. الحِجِيَّوْهْ أمَّا يِحْكُوهَا كِهْ.. احْكِيْ؟).. غِيرْ إنْ شِرِبِتْ لَبَنْ لَبُوهْ[٦٣].. وِدِيْ فَاهْ بَقَهْ؟ فِ غَابَهْ.. والغَابَهْ دِيْ بَيْنَهَا وبِينْ العُمَارْ سَبْعْ جِبَالْ، كُلْ جَبَلْ امَّا بِشْغِيْ بِحَاجَهْ شَكَلْ[٦٤].. دِهْ تَعَابِينْ، وِدِهْ عَقَارِبْ، وِدِهْ وحُوشْ، وِدِهْ عَفَارِيتْ.. يَعْنِيْ مَا حَدَّشْ بِقْدَرْ يِرُوحْ الغَابَهْ دِيْ أصْلْ. فَالمَلِكْ كُلْ يُومْ امَّا يِطَّلَعْ مَنَادِيْ فِ المَدِيْنَهْ يِنَادِيْ إنْ مَرَّةْ المَلِكْ عَيَّانَهْ، وشِفَاهَا عَ الشَّىْء الفِلانِيْ، واللِيْ يِجِيْبُهْ والمَلِكَهْ تِصْحَىْ بِدِّيْلُهْ بِنْتُهْ.. اللِيْ هِيْهْ مِيْنْ؟.. سِتْ الحُسْنْ.. واللِيْ يِقُولْ أجِيْبُهْ ومَا يْجِيْبُوشْ، المَلِكْ هَيِقْطَعْ رَقَبْتُهْ.

كُلْ يُومْ يِطَّلَعْ المَنَادِيْ يِقُولْ كِهْ، ومَا حَدَّشْ عَايِزْ يِرُوحْ.. النَّاسْ خَايْفَهْ.. هَتْرُوحْ لِلمُوتْ بِرِجْلِيْهَا. فَالشَّاطِر حَسَنْ قَالْ: انا هَرُوحْ أجِيْبُهْ. ـ يَا ابْنِيْ انْتَهْ هَتْرِمِيْ نَفْسَكْ ع المُوتْ.. دَا مِيْنْ؟.. دِهْ الجَنَايْنِيْ.. دُولْ يَاابْنِيْ سَبْعْ جِبَالْ، وإنْ عَدِيتْ مِنْ جَبَلْ مِشْ هَتْعَدِّيْ يَا حَسَنْ مِنْ التَّانِيْ. قَالْ لُهْ: عَشَانْ خَاطِرْ سِتْ الحُسْنْ هَرُوحْ وَاجِيْبُهْ. قَالْ لُهْ: يَا ابْنِيْ دَا مَاحَدَّشْ رَاحْ هِنَاكْ ورِجِعْ.. دُولْ سَبْعْ جِبَالْ يَا حَسَنْ. وانْتَهْ لا مَعَاكْ حُصَانْ ولامَعَاكْ سِيفْ ولا مَعَاكْ حَاجْتِنْ تِخْلَقْ[٦٥]. قَالْ لُهْ: مَعَايَا رَبَّنَا، وِرِبَّنَا مَعَ الغَلْبَانْ مُعِيْنْ. قَالْ لُهْ: انْتَهْ حُرّْ يَا ابْنِيْ، إعْمِلْ اللِيْ تِعْمِلُهْ.

طلع حسن ع الملك قال له: انا يا جلالة الملك اللي هروح أجيب اللبن ده للملكة. قال له: انته؟!! قال له: أيوه انا. قال له: إنته عارف الشرط. قال له: أيوه عارفه. قال: يا قاضي. قال له: نعم. قال له: إكتب.. إسمك آه؟. قال له: حسن. قال له: إكتب.. إن جاب حسن اللبن والملكة صحت يتجوز بنتي، وإن ما جابوهش تتقطع رقبته. كتب القاضي الكلام ده، ومضى الملك عليه والشاطر حسن، والقاضي شهد، وخد الملك ورقته، والشاطر حسن خد ورقته، واتكل على الله. طلع برّه المدينه، وراح فرك الشعرتين ف إيده.. جاتله المهره ـ شبيك لبيك[٦٦]. قال لها: الأمر صفته ونعته.. قالت له: عارفه.. السيف أهه بتاع أبويا واركب. خد منها السيف، وركب على ضهرها وطارت به. فضلت طايره به لحد ما جت فوق الغابه وراحت منزلاه[٦٧].. قالت له: الغابه اللي انته عايزها أهي. فضل مستنّي لما الوحوش اللي ف الغابه كلها نامت، ومشي على صاحبتنا دي، وراح ماسكها وكتفها، ودوّر فيها الحلب.. حلب الشخبين اللبن بتوعها[٦٨]، وحطهم ف قزازه و.. نط جه فوق المهره[٦٩]، وراح قاطع اللي مكتف به صاحبتنا دي.. إن كان حبل ولا حاجه بالسيف اللي معاه، والمهره راحت طايره به، وجت على أول المدينه ونزلته، وقالت له: هات انته بقه السيف، ومع السلامه.. خدت منه السيف وراحت هيه لحالها، وهوه آه؟.. راح ع الملك. الملك إستغرب.. قال له: انته لحد دلوقت لسه ما رحتش؟ قال له: رحت، وادي الأمانه أهي اللي انته طالبها. ـ قوام ما رحت وقوام ما جيت؟ قال له: أيوه. قال له: البحر يكدّب الغطاس.. هات.. إن صحت الملكه ع اللبن ده يبقه هوه اللبن اللي إحنا عايزينه.. ما صحتش، يبقه لبن معيز ولا لبن حمير وهنقطع رقبتك. خد منه اللبن، والشاطر حسن مشي راح ع الجنينه، والملكه شربت اللبن من هنا تقول كانت أما تتحايل[٧٠].. صحت، وردت فيها العافيه زي الأول وأكتر.

بعت الملك للوزير. قال له: إبعت حد يجيبلي الشاطر حسن. قال له: لاه يا ملك؟ عايزه فياه؟ قال له: عايزه أدّيله بنتي. قال له: هتدّي بنتك يا ملك لجنايني؟. قال له: جنايني؟!! قال له: أيوه جنايني، وأما يشتغل ف الجنينه بتاعتك. قال له: برضه إبعت هاته. قال له: حاضر.. انا هبعت أجيبه تاخد منه الورقه اللي انته كاتبها وماضي عليها، ونقطعها وخلاص.. وده جنايني ترضيه ميت جنيه ولا ألف جنيه. قال له: وإن مرضيش، قال له: هيرضى.. وإن مرضيش ندّيله اللي هوه عايزه.. بس ما ندّيلوش بنتك.. مفيش جنايني قبل كده خد بنت ملك في الدنيا دي كلها.. ما سمعناش إحنا على كده، هنطلع إحنا فنده من بين الملوك، ويبقه سبر دابر[٧١]. قال له: والناس هتقول آه.. ملك ولحس كلامه[٧٢]. قال له: يا ملك ناس مين اللي هتقول.. وحتى إن عطيته بنتك ما الناس هتقول برضه آه ده اللي يدّي بنته لجنايني. قال له: خلاص خلاص.. إتصرف إنته.

يبقه الوزير بعت جاب الشاطر حسن.. إزايك يا حسن[٧٣].. والله دا الملك مبسوط منك خالص... قال له: هوه فاه الملك؟. قال له: الملك بعافيه شويه[٧٤]، وسابلي الموضوع بتاعك أخلصه. قال له: طيب.. دلوقت انا نفذت المطلوب مني، وباقي انتوا تنفذوا المطلوب منكو. فتح الوزير خزنه كه جنبه وقال له: خد يا حسن. طلع ميت جنيه وقال له: خد يا حسن، قال له: آخد آه؟ قال له: خد الميت جنيه دي نظير تعبك وخدمتك لنا. قال له: بس انا ما كنتش خدمتكو عشان آخد ميت جنيه. قال له: أمال كنت خدمتنا عشان آه؟ قال له: إنته عارف.. والبلد كلها عارفه. قال له: يعني قصدك الكلام اللي كان أما يقول عليه المنادي ده.. دا كلام ابن عم حديت[٧٥]. قال له: لع دا مش كلام ابن عم حديت.. دا كلام ملوك، وانا معايا ورقه بكه. قال له: معاك

وَرَقَهْ بِكِهْ!!. قَالْ لُهْ: أيْوَهْ، وِمَاضِيْ عَلَيْهَا المَلِكْ، وِشَاهِدْ عَلَيْهَا القَاضِيْ.. والنَّاسْ اللِيْ كَانُوا قَاعْدِينْ كلهم شَاهْدِينْ عَلَىْ كِهْ. قَالْ لُهْ: خَلاصْ.. إنْ كَانْ مَعَاكْ وَرَقَهْ خَلاصْ وَرِّيهَالِيْ الوَرَقَهْ دِيْ كِهْ. مَا عَطَاشْ خِوَانَهْ[٧٦].. طَلَّعْ الوَرَقَهْ مِنْ جِيْبُهْ، وِقَالْ لُهْ: أهِيْ. خَدْ مِنُّهْ الوِزِيرْ الوَرَقَهْ، وِرَاحْ مِقَطَّعْهَا. بِيُهْ الشَّاطِرْ حَسَنْ مَا صَدِّقْ الصُّبْح طِلِعْ، وِطِلِعْ يِجْرِيْ عَلَىْ دِيْوَانْ المَلِكْ.. لَقَىْ المَلِكْ قَاعِدْ.. دَخَلْ حَكَالُهْ عَ اللِيْ حَصَلْ بِيْنُهْ وبِيْنْ الوِزِيرْ كُلُّهْ، فَالوِزِيرْ مَا كَانشْ يِعْرَفْ إنْ الشَّاطِرْ حَسَنْ هَيْرُوحْ لِلمَلِكْ. فَكَانْ قَالْ لُهْ: إنْ الشَّاطِرْ حَسَنْ جِهْ، وِعَرَضْتْ عَلَيهْ عَشَرْ تَلافْ جِنيهْ ومَرْضِيشْ يَاخُدْهَا، وخَتْ مِنُّهْ الوَرَقَهْ وِقَطَّعْتَهَا، ويَا مَلِكْ عَشَانْ تِخْرِسْ الإلْسِنَهْ كُلُّهَا فَجِوِّزْنِيْ بِنْتَكْ.. فَالمَلِكْ وَافِقْ، قَالْ لُهْ: خَلاصْ، فَالشَّاطِرْ حَسَنْ رَاحْ لِلمَلِكْ وحَكَالُهْ فَالمَلِكْ اسْتَغْرَبْ.. قَالْ: مِيتْ جِنيهْ!! دَا الوِزِيرْ قَالْ لِيْ عَشَرْ تَلافْ جِنيهْ.. شُوفْ يَا حَسَنْ، انا هَدِّيكْ اللِيْ انْتَهْ عَايْزُهْ، إنْ شَالَّهْ تَاخُدْ فِلُوسِيْ كُلَّهَا، بَسْ بِنْتِيْ لَعْ. قَالْ لُهْ: انا مِشْ عَايِزْ حَاجَهْ يَا مَلِكْ، ومُتْشَكِّرِينْ قَوِيْ عَلَىْ كِهْ. وِخَدْ نَفْسُهْ وِمِشِيْ.. رَاحْ قُدَّامْ العِشَّهْ فِ الجِّنَيْنَهْ وِقَعَدْ.. نِزْلِتْ لُهْ مِينْ؟.. سِتْ الحُسْنْ.. آه يَا حَسَنْ.. شُفِتْ بَابَا.؟ قَالْ لَهَا: شُفْتُهْ. ـ إه قَالْ لَكْ آه؟. قَالْ لَهَا: هَيْقُولِّيْ يَاهْ.. مِشِيْ وَرَا الوِزِيرْ بَرْضُهْ وِلَحَسْ كَلامُهْ. قَالِتْ لُهْ: مَاتِزْعَلشْ.. ولا تِزْعَلْ نَفْسَكْ.انَا عَارْفَهْ إنْ الوِزِيرْ هَيْقَفْ فِيْ الحِكَايَهْ دِيْ عَشَانْ يِتْجِوِّزِنِيْ، وانا مِشْ هَنُولِّهْ اللِيْ فِ بَالُهْ. قَالِتْ لُهْ الكِلْمِتِينْ دُولْ، وِخَدِتْ نَفْسَهَا وِطِلِعْتْ عَ القَصرْ.. لَقَتْ أبُوهَا قَاعِدْ، قَالِتْ لُهْ: لاهْ كِدَهْ يَا بَابَا؟ تِلْحَسْ كَلامَكْ عَشَانْ مِينْ؟ .. المُلُوكْ يِقُولُوا عَلِيْكْ آه.. مَلِكْ ولَحَسْ كَلامُهْ. قَالْ لَهَا: مَانَا مَا أدِيكِشْ لِوَاحِدْ جَنَايْنِيْ. قَالِتْ لُهْ: الكَلامْ دِهْ مِشْ كَلامَكْ، دَا كَلامْ الوِزِيرْ بِتَاعَكْ.. الوِزِيرْ اللِيْ عَايِزْ يِخَلِّيكْ مَعِيْرَهْ بِيْنْ المُلُوكْ.. وبَعْدِينْ ما كُنتْ قُلتْ مِنْ الأوَّلْ اللِيْ يِجِيبْ الطَّلَبْ دِهْ يَاخُدْ ألفْ جِنيهْ.. يَاخُدْ عَشَرْ تَلافْ، يَاخُدْ عِشْرِينْ ألفْ.. قَالْ لَهَا: خَلاصْ بَقَهْ اللِيْ حَصَلْ . قَالِتْ لُهْ: لَعْ مِشْ اللِيْ حَصَلْ. إنْتَهْ تِبْعَتْ تِجِيبْ حَسَنْ دِلْوَخْتْ أهَهْ وِتْرَاضِيهْ، وِتِكْتِبْلُهْ عَلَيْهْ دِلْوَخْتْ أهَهْ، ولا انْتَهْ عَايِزْ سِيرْتَكْ تِبْقَىْ عَلَىْ كُلْ لِسَانْ. قَالْ لَهَا: خَلاصْ انا عَطِيتْ كِلْمَهْ لِلوِزِيرْ، وهِوَّهْ اللِيْ هَيِتْجِوِّزِكْ. قَالِتْ لُهْ: الوِزِيرْ!!.. الوِزِيرْ اللِيْ سِنُّهْ مِنْ سِنُّكْ عَايِزْ تِدِّينِيْ لِهْ. الوِزِيرْ اللِيْ انْتَهْ مِشْ قَادِرْ تِتْصَرَّفْ فِ حَاجَهْ مَعَاهْ، حَتَّىْ فِى بِيْتَكْ.. عَايِزْنِيْ أوَافِقْ وَاتْجِوِّزُهْ. قَالْ لَهَا: خَلاصْ، مَمنُّوشْ فَايْدَهْ الكَلامْ دِهْ. قَالِتْ لُهْ: لَعْ.. دَا مِنُّهْ فَايْدَهْ ونُصْ.. انا مِشْ قَصِّر هَتِدِيِّهْلُهْ، ولا أبْعَدِيَّهْ[٧٧].. دَانَا مِنْ لَحمْ ودَمْ، وإنْ كُنتْ نَاوِيْ عَلَىْ كِهْ انا هَسِيبْلَكْ الدِّنْيَا كُلُّهَا وَامْشْ. قَالْ لَهَا: حِسِّكْ عَيْنِكْ تِعْمِلِيْ كِهْ[٧٨]، وانْ سِبْتِيْ القَصرْ دِهْ مِشْ هَتِرْجَعِيلُهْ تَانِيْ، ولا هَتِبْقَىْ بِنْتِيْ ولا أعْرَفِكْ. قَالِتْ لُهْ: أحْسَنْ.. خَيرْ مَا يِقُولُوا بِنِتْ المَلِكْ الفِلانِيْ اللِيْ لَحَسْ كِلْمِتُهْ، وعَطَىْ بِنِتُهْ لِوَزِيرُهْ خُوفْ مِنُّهْ.. قَالْ لَهَا: إخْرِسِيْ. وِرِاحْ ضَارِبْهَا كَفِّيْنْ وِزَايِحْهَا بِرِّهْ القَصرْ[٧٩]، وقَالْ لَهَا: فِ سِتِّينْ دَاهِيَهْ، مِشْ عَايِزْ أشُوفْ وِشِّكْ.

لَمِّتْ هِدُومْهَا يَا نَضَرِيْ فِ شَنْطَهْ، وِخَدِتْهَا ونِزِلِتْ عَلَىْ حَسَنْ.. هِوَّهْ والجِّنَايْنِيْ قَاعْدِينْ قُدَّامْ العِشَّهْ شَافُوهَا.. دَا سِتْ الحُسْنْ. مِشِوا عَلَيْهَا لَقُمْ دِمُوعْهَا عَلَىْ خَدَّهَا.. آه مَالِكْ؟ حَكَتْلُهُمْ عَ اللِيْ حَصَلْ كُلُّهْ. قَالْ لَهَا حَسَنْ: وِهِتْرُوحِيْ فَاهْ دِلْوَخْتْ؟. قَالِتْ لُهْ: هَقْعُدْ مَعَاكُو. تُقْعُدِيْ مَعَانَا!! هَتُقْعُدِيْ مَعَانَا فَاهْ بَسْ، والنَّاسْ هَتُقُولْ آه. قَالِتْ لُهْ: النَّاسْ تِقُولْ اللِيْ تِقُولُهْ.. وعَلَىْ كُلِّنْ رُوحْ يَا سِيدِيْ هَاتْ المَاذُونْ يِكْتِبْ كِتَابْنَا دِلْوَخْت[٨٠]. قَالْ لَهَا الجِّنَايْنِيْ: بَرْضُهْ يَا بِنْتِيْ يِلْزَمْنَا مِوَافْقِةْ جَلالَةْ المَلِكْ.. هِوَّهْ المَاذُونْ يِقْدَرْ يِكْتِبْ مِنْ غَيرْ المَلِكْ مَا يُوَافِقْ. قَالِتْ لُهْ: مَا لِكشْ دَعْوَهْ انْتَهْ بَسْ يَا عَمِّى حَافِظْ.. رُوحْ هَاتْ المَاذُونْ انْتَهْ وِتَعَالَىْ. قَالْ لَهَا: انْتِيْ حُرَّهْ يَا بِنْتِيْ.. انا عَبدِالمَأمُورْ[٨١].

رَاحْ الجِنَايْنِيْ يِجِيبْ المَاذُونْ، وهِيَّهْ يَا دُوبْ هَتْدْخلْ تُحُطْ شَنْطِتْهَا فِ العِشَّهْ والقِيَامَهْ قَامتْ[٨٢].. آه.. هوَّهْ فِيهْ آه؟ قَالُوا: دَا مَلِكْ جِيْ بِدِيشُهْ يَاخُدْ المدِيْنَهْ واللِيْ فِيْهَا[٨٣].. قَالْ لَهَا: مَا تْخَافِيشْ.. خَلِّيكِيْ انْتِيْ هِنَا بَسْ، وَانَا هَطَلَّعْ أشُوفْ آه المَوْضُوعْ دِهْ وَاجِيْ. سَابْهَا قَاعْدَهْ قُدَّامْ العِشَّهْ. وطِلِعْ لِبَرَهْ لَقَىْ النَّاسْ امَّا تِقُولْ أسْتُرْ يَا رَبْ.. آه يَا جَمَاعَهْ الحِكَايَهْ؟. قَالُوْ لُهْ: المَلِكْ الفِلانِيْ جَايِبْ دِيشُهْ كُلُّهْ وجَيْ ياخُدْ المدِيْنَهْ والدِّيشْ بِتَاعْنَا مِشْ قَادِرْ يِقِفْ قُدَّامُهْ، وخَلاصْ هَيِكْسَرْ بَابْ المدِيْنَهْ وهَيِدْخُلْ عَلَيْنَا. هوَّهْ سِمِعْ كِهْ. وادَّارَىْ فِ دَرب عَشَانْ مَا حَدَّشْ يِشُوفُهْ، وفَرَكْ الشُّعَرتِيْنْ بِتُوعْ المُهَرَهْ فِ إِيدُهْ، وِدِىْ جَاتْلُهْ.. شَبِّيكْ لُبِّيكْ.. قَالْ لَهَا: ادِيكِيْ شَايْفَهْ بِعَيْنِكْ. قَالِتْ لُهْ: إِرْكَبْ.. سَيفْ ابُويَا آهَهْ وإِرْكَبْ. هوَّهْ ابن مَلِكْ ومِتْعَلِّمْ كُلْ حَاجَهْ.. خَدْ مِنْهَا السَّيفْ وِرِكِبْ فُوقْ ضَهَرْهَا، لَقَاهُمْ كَسَرُوا البَابْ وِدَاخْلِينْ عَ المدِيْنَهْ.والجَّعِيصْ يِقِفْ[٨٤].. النَّاسْ وَاقْفَهْ بَقَهْ تِتْفَرَّجْ، وَاحِدْ لِوَحْدُهْ قُدَّامْ دِيشْ بِحَالُهْ، ونَازِلْ فِيهْ حَصدْ.. مِينْ دِهْ يَا وْلادْ؟ وكَانْ فَاهْ دِهْ مِنْ بَدْرِىْ؟.. مَا حَدَّشْ يِعْرَفُهْ.. مَاهو جِهَ مِنْ بَلَدْهُمْ عَ الجِنَيْنَهْ بِتَاعْ المَلِكْ لا حَدْ شَافُهْ وَلا هوَّهْ شَافْ حَدْ، فَمَحَدَّشْ يِعْرَفُهْ.. قَالُوْا.. اهُو وَاحِدْ وخَلاصْ، وِرَبِّنَا بَعَتْوهُلْنَا.. فِضِلْ يِحَارِبْ لِوَحْدُهْ لَمَّا قَرَّبْ يِخَلَّصْ عَ الدِّيشْ دِهْ اللِيْ جَيْ يَاخُدْ المدِيْنَهْ.. وبَعدْ مَا كَانْ الدِّيشْ بِتَاعْ المَلِكْ امَّا يِجْرِىْ قُدَّامُهْ، بَقَىْ هوَّهْ امَّا يِجْرِىْ قُدَّامْ الشَّاطِرْ حَسَنْ. فَفِيهْ وَاحِدْ مَعَاهْ بِتَاعَهْ دِىْ.. اللِيْ امَّا يِرْمُوهْا دِى فِ الحَرب، غَيرْ السَّيفْ يَعْنِىْ.. أيْوَهْ حَرْبَهْ.. قُومْ رَمَاهَا عَلَيهْ فَجَتْ فِ قُورْتُهْ جَرَحْتُهْ[٨٥].. واحِدْ مِنْ الدِّيشْ دِهْ رَمَاهَا عَ الشَّاطِرْ حَسَنْ فَجَرَحْتُهْ فِ قُورْتُهْ، والنَّاسْ شَافِتْ كِهْ.. يَا سَاتِرْ يَا رَبْ، أسْتُرْ يَارَبْ، وهوَّهْ آه؟ كِبِسْ الطَّاقِيَّهْ عَ الجُرحْ[٨٦]. ووَرَا الرَّاجِلْ دِهْ لَمَّا مِوتِّهْ، واللِيْ فِضِلُوا مِنْ الدِّيشْ دِهْ خَدْهُمْ المَلِكْ بِتَاعْهُمْ ووَلَىْ. الزَّغَارِيتْ بَقَهْ إِشْتَغَلِتْ والطُّبْلْ والزَّمْرْ. والهَيْصَهْ هَاصِتْ[٨٧]، وهوَّهْ فِضِلْ لِحَدْ اللَّيْلْ مَا دَخَلْ، ودخل المدِيْنَهْ فِ وسْطْ النَّاسْ، مَا حَدَّشْ عِرِفُهْ.. المُهَرَهْ بَقَهْ مِشِتْ.. خَدِتْ السَّيفْ ومِشِتْ، وهوَّهْ دَخَل مَا حَدْ عِرِفُهْ.

يِرْجَعْ مَرْجُوعْنَالمِينْ؟ لِسِتْ الحُسنْ.. قَاعْدَهْ مِسْتَنِّيَهْ، اللِيْ طَالِعْ يِشُوفْ الحِكَايَهْ آه ويِرْجَعْ، واللِيْ رَاحْ يِشُوفْ المَاذُونْ ومَاجَاشْ، وقِلْقَانَهْ.. شوَيَّتِينْ وجِهْ مِينْ؟ عَمَّكْ حَافِظْ.. الجِنَايْنِيْ.. إِه يَا عَمِّىْ حَافِظْ.. يَعْنِىْ مَا جِبْتِشْ المَاذُونْ؟ قَالْ لَهَا: وَاللهِ يَا بِنْتِىْ مَا حَدْ قَاعِدْ فِ بَيْتُهْ.. النَّاسْ كُلُّهَا طلِعِتْ فِىْ الشَّوَارِعْ. ومَاحَدَّشْ قَاعِدْ فِ بَيْتُهْ.. أُمَّالْ حَسَنْ فَاهْ؟ قَالِتْ لُهْ: طلِعْ وَرَاكْ عَلَىْ طُولْ يِشُوفْ آه الحِكَايَهْ، ومَاجَاشْ لِدِلْوَخت. قَالْ لَهَا: تِلاقِيهْ مَعَ النَّاسْ فِ الشَّارِعْ مِسْتَنِّيِنْ الفَارِسْ اللِيْ حَاشْ عَنْهُمْ وعَنْ المدِيْنَهْ. ـ مِينْ دِهْ يَا عَمِّىْ حَافِظْ؟ قَالْ لَهَا: وَاللهِ يَابِنْتِىْ مَاحَدْ عَارِفْ.. امَّا يِقُولُوا فَارِسْ رَاكِبْ مُهَرَهْ سَمَرَهْ امَّا تِضَوِّىْ زَىْ السَّمَسْ. ومِحَجِّلَهْ فِ رِجْلِيْهَا بِحِجْلِينْ بِيضْ، ومِحَجِّبَهْ فِ قُورِتْهَا بِحَجَابْ أبْيَضْ، ولُولا هوَّهْ كَانِتْ المدِيْنَهْ وقِعِتْ فِ إِيدِيْنْ المَلِكْ الغَرِيبْ دِهْ.. ومَاحَدَّشْ عَارِفْ كَانْ هَيِعْمِلْ فِينَا آه المَلِكْ دِهْ. وهُمَّهْ فِ الكَلامْ دِهْ وحَسَنْ جِهْ.. كَابِسْ بَقَهْ الطَّاقِيَّهْ فِ رَاسُهْ عَشَانْ الجُرحْ مَا يِبَانْشْ، والنَّاسْ امَّا تِزَغْرِتْ فِ الشَّارِعْ، وتِزَمِّرْ، وتِطَبِّلْ.. وفَرْحَانَهْ.. قَالِتْ لُهْ: دِهْ كَلامْ يَا حَسَنْ.. تِسِيبْنِيْ قَاعْدَهْ لِوَحْدِىْ كِهْ قَلْقَانَهْ عَلَيكْ. قَالْ لَهَا: زَىْ بَعْضُهْ.. حَقِّكْ عَلَيَّهْ، اصلْ انا نِسِيتْ نَفْسِيْ وقَعِدتْ أتْفَرَّجْ مَعَ النَّاسْ عَ الفَارِسْ دِهْ اللِيْ رَبِّنَا بِعَتُوهُلْنَا. قَالِتْ لُهْ: ومَعْرِفْتُوشْ مِينْ هوَّهْ؟ قَالْ لَهَا: مَاحَدَّشْ عِرِفْ مِينْ هوَّهْ لِحَدْ دِلْوَخت.. امَّا يِقُولُوا النَّاسْ هَتْرُوحْ لِلمَلِكْ وتْقُولْ لُهْ يِشُوفْ مِينْ الفَارِسْ دِهْ.

بِبِّهْ آه؟ المَلِكْ فِعْلاً طَلَّعْ مَنَادِىْ فِ المدِيْنَهْ ويْقُولْ: فَارِسْ الزَّمَانْ، يِظْهَرْ ويِبَانْ، وعَلَيهْ الأَمَانْ.. فَارِسْ الزَّمَانْ يِظْهَرْ ويِبَانْ وعَلَيهْ الأَمَانْ. يُومْ واتْنِينْ وتَلاتَهْ وعَشَرَه مَا حَدَّشْ ظُهَرْ. قَالْ الوزِيرْ لِلمَلِكْ: يَا مَلِكْ دِهْ مِشْ بَنِىْ ادَمْ.. دَا نَجْدَهْ بَعَتْهَالنَا رَبِّنَا مِنْ السَّمَا ورِجِعِتْ لِلسَّمَا. والنَّاسْ عَايْزَهْ تِفْرَحْ... فَاِحْنَا نِعْمِلْ لَيْلَهْ

كبيرة لوجه اللّه، والنّاس كلّها تاكل وتشرب وتتبسط اللي ربّنا شال عنهم الغمّة دي. قال له: خلاص.. ده لو كان بني آدم فعلاً كان ظهر.. دا المنادي أدّيله عشر تيام ينادي عليه.. ده لو كان بني آدم فعلاً كان ظهر، قال له: طب وهنعمل الليلة الكبيرة دي ايمتى، وفاه؟[88] قال له: إعملها بكره، وخلّيها في الجنينة بتاعتي. الجنينة بتاع القصر، اللي هيّه فيها مين؟.. ست الحسن والشاطر حسن.

بيّه طلع المنادي في المدينة إن الفارس ده نجده من السما ورجعت للسما، والملك هيعمل ليلة لوجه اللّه بكره في الجنينة بتاع القصر بتاعه وكل النّاس مدعيّة في الليلة دي. والحاضر يعلن الغايب، نصبوا بقة الزيّنات في الجنينة والكهارب.. حاجه.. ليلة ملوك بقة.. والنّاس كلّها جت.. الفقير قبل الغني.. واشتغل الرقص والطبل والزمر.. وست الحسن قالت: ما تيجي يا حسن نروح نتفرج زي النّاس كلّها ممّا تتفرج. قال لها: هنتفرج على اه؟ قالت له: لع يلّه[89]. بيّه راحوا، الوزير قاعد كه جنب الملك زي البوّ شافهم[90].. متغاظ هوّه بقه من الشاطر ده اللي خد منّه بنت الملك.. فلمّا شافهم راح قايم في وسط النّاس ومشي عليهم.. وقال له: اه يا ولد اللي جيبك هنا.. دا انت عينك قرعه[91].. اللي هوّه يعني جي وجايب بنت الملك معاه، وراح متعزّم بكل ما عنده وراح ضارب الشاطر حسن بالكف، الطاقيّه وقعت، وبان الجرح اللي في قورته. النّاس شافت الجرح من هنا والقيامة قامت.. هوّه ده اللي كان راكب المهره السمره.. هو ده الفارس بعينه اللي إحنا شفناه امّا بيضارب لوحده، وهوّه ده الجرح اللي إنجرحه في قورته، وهيّه دي العلامة بتاعته. قام الملك قال له: انته؟ قال له: ايوه انا فلان ابن الملك الفلاني، وحصل كذا وكذا وكذا.. وحكالّه الحكايه من طقطق لسلامو عليكو[92]، والوزير قطّع الورقه.. وحكى الحكايه كلّها. بيّه النّاس اتلمّت ع الوزير، موتّه، والملك نادى[93] ع المأذون قال له إكتب كتاب بنتي ع الشاطر حسن دلوقت، ودي تبّه ليلة الفرح بتاعه. واتجوّز الشاطر حسن ست الحسن، وبقى الوزير مطرح الوزير اللي مات ده، وعاشوا في التبات والنبات، وخلّفوا صبيان وبنات.

* الراوية: خيرية احمد عبدالله ـ امية ـ ربة منزل ـ مواليد عام ١٩٤٠ ـ قرية «أعطو الوقف»، مركز «بنى مزار»، محافظة «المنيا».

* مكان جمع الحكاية وتاريخة: أعطو الوقف، ١٩٨٨م.

* هذه الحكاية هى أصل النص الشعرى العامى الذى أعده الشاعر الراحل/ فؤاد حداد ورفيقه متولى عبداللطيف بعنوان «الشاطر حسن» أيضاً، مع بعض خلافات بسيطة؛ لكنها حاسمة، بين الأصل والنص المعد عنه، اقتضتها طبيعة مرحلة الستينيات [بهذا الصدد راجع البحث: الشاطر حسن على مسرح وكالة الغورى ـ مجلة الفنون الشعبية ـ العدد (٢٠) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ يوليه ـ أغسطس ـ سبتمبر/ ١٩٨٧ ـ ص: ١١٧ ـ ١١٩]. وتتفق نهاية النموذج للحكاية، أو تكاد، مع نهاية نص الشاعر الراحل، بيد أن هناك نموذجًا شعبياً آخر للحكاية يتزوج فيه الشاطر حسن ست الحسن والجمال، ويعود بها إلى مملكة أبيه، معتلياً صهوة السلطة، ومحققاً لشعبه الحب والعدالة والخير. وسوف نقوم بنشر هذا النموذج فى عدد لاحق.

* **المفردات والعبارات المستغلقة ومعانيها.**

١ ـ متجوز: متزوج، مما أحدثوا به قلبا مكانيًا.

٢ ـ تخلّف: تتجب.

٣ ـ يانضرى: يا نظرى، مما قلبوا ظاءه ضاداً، وهو تعبير مقصور على النساء، يقصد به استدعاء النظر فى هذا المعرض للتدبر. ـ هوّه : هى (هو) الفصيحة. ـ ده: هى (هذه الفصيحة).

٤ ـ لع: هى (لا) الفصيحة ، حرف نفى لقولها الملك افعل، وهو لن يفعل.

٥ ـ برضه: بضم الضاد، تقوم هنا مقام أداة وصل بمعنى الذى لإفادة الاستنكار.

٦ ـ ضُرّه: «الضرة» للمرأة امرأة زوجها، وهى من «الضرر»، ضد النفع.

٧ ـ انته: هى (انتَ) الفصيحة.

٨ ـ أصل: أبداً.

٩ ـ أوضتها: حجرتها.

١٠ ـ دغيشة الفجرية: ظلمة آخر الليل، أى وقت الفلس.

١١ ـ قلعت ملط زلط: تجردت تماماً من ملابسها

١٢ ـ وشّها: وجهها. ـ بقه: يجىء هنا بمعنى ذلك.

١٣ ـ ويد: ولد.

١٤ ـ دول: هؤلاء أو أولئك.

١٥ ـ على وشّه يا فتاح يا عليم: تعبير يفيد معنى سماحة الوجه وجماله وتمتعه بالقبول.

١٦ ـ عيت: مرضت وأعياها المرض.

١٧ ـ زى: مثل.

١٨ ـ كه: هكذا.

١٩ ـ فاه: أين.

٢٠ ـ أه: كيف.

٢١ ـ اتنشور: أصبح قادراً على الذهاب فى قضاء ما يريد، أو ما يطلب منه، بمفرده.

٢٢ ـ محجبة ومحجلة: «الحجاب» بياض فى جبين الفرس. و«الحجل» بياض فى قوائمه أو فى ثلاث منها أو فى رجليه، وهو لا يجاوز الأرساغ؛ لأنها مواضع الأحجال، أى الخلاخيل والقيود.

٢٣ ـ يحوشها: يمنعها عنه ويستبقيها لنفسه.

٢٤ ـ علام: «العلام» هو التعليم.

٢٥ ـ يزقيها: يسقيها. مما قلبوا سينه زايا.

٢٦ ـ أمال: بتفخيم الميم المشددة، تجىء هنا تساؤلية لإفادة اللهفة.

٢٧ ـ مدّايق: من الضيق الذى هو ضد الانشراح والسرور، مما قلبوا ضاده دالاً.

٢٨ ـ يدعبس: يبحث ويجد فى البحث.

٢٩ ـ يناسبوك: يصهرون إليك، فتكون بذلك «نسيبهم» أى قريبهم.

٣٠ ـ باعته: بعث له رسولاً، أو أرسل له كتاباً، أو غير ذلك.

٣١ ـ بيه: بتشديد الباء المفتوحة، لها معان عديدة تفهم من السياق، وهى هنا تفيد الترتيب والتعقيب.

٣٢ ـ قدّ: بمعنى مثل أو مقدار.

٣٣ ـ خش عليها: أى دخل بها، وتسمى ليلة الدخول بالعروس عندهم «ليلة الدُّخْلَة».

٣٤ ـ الصنيورة: هى (السنيورة)، كلمة إيطالية دخلت إلى العامية لتعنى المرأة أو الفتاة الجميلة المتأنقة.

٣٥ ـ بقى مطروش عليها: أصبح يتساقط عليها لهفة ورغبة.

٣٦ ـ قادت فيها النار: اشتعلت، يكنى بذلك عن شدة الحقد أو الغيظ أو الغيرة أو ما أشبه.

٣٧ ـ تهرى وتنكت: تعبير عامى يفيد الحديث، وإعادة الحديث الناجم عن الحقد أو الغيظ أو الغيرة أو ما أشبه.

٣٨ ـ طب: بادئة بمعنى إذن. ـ إحنا: نحن، وهى محرفة عنها.

٣٩ ـ يادى المصيبة: أى يالهذه من مصيبة، ويجمعونها على «مصايب».

٤٠ ـ بتّاوتين: مثنى «بتّاوه»، والجمع «بتاو» بكسر الباء وتشديد التاء المفتوحة، وهو خبز رقيق وواسع يصنع من دقيق الذرة الشامية، وقد يضاف إليه قليل من دقيق القمح، ويقال أن كلمة «بتّاو» كلمة فرعونية قديمة معناها: الخبز.

٤١ ـ شهرى: ظهرى، مما قلبوا ظاءه ضاداً.

٤٢ ـ يفتّ: يرشح قلبه حسرة.

٤٣ ـ إنتى: هى (أنتِ) الفصيحة.

٤٤ ـ تحمحم وتبركس: «الحمحمة» صوت الفرس، و«البركسة» ضرب الأرض بالقدمين الأماميتين على التوالى بعنف وسرعة.

٤٥ ـ اتزغف: اضطربا شديداً من الخوف المفاجئ.

٤٦ ـ تصحى: تشفى من مرضها.

٤٧ ـ اللعوب خال عليه: أى انطلت عليه الحيلة.

٤٨ ـ إللى فى سكّتى يخليلى: أى الذى فى طريقى يتنحى جانباً، وهو تعبير يكنى به عن شدة السرعة.

٤٩ ـ دكهى: اسم إشارة فى العامية للبعيد.

٥٠ ـ سقْطِت: يقولون: سقط الولد من بطن أمه، ولا يقولون وقع، وهو صحيح لغة، والمعنى ألقى نفسه من بطنها قبل تمامه.

٥١ ـ يرجع مرجوعنا: أى يعود بنا الحديث.

٥٢ ـ الهدوم: الأثواب، ومفردها عندهم «هِدْمَة»، وفى اللغة (الهِدْم) هو الثوب البالى، والجمع (أهْدَام).

٥٣ ـ سبر: «السبر» هو العادة الجماعية المتعارف عليها.

٥٤ ـ صحّاه: أيقظه.

٥٥ ـ تعا: هى «تعالى»، لكنهم أحياناً ما يحذفون المقطع الأخير منها، ولذا لزم التنويه.

٥٦ ـ باصّه: اسم الفاعل من «بص يبص»، أى متطلعة. وفى اللغة (البص) هو اللمعان. و«التراسينة»: كلمة إيطالية دخلت إلى العامية، ومعناها: الشرفة. و«البلكونة» أصلها إنجليزى، وقد أرادت بها الراوية توضيح معنى كلمة «التراسينة»، التى خشت أن تكون مستغلقة على المتلقين.

٥٧ ـ صبحان: سبحان. ـ اللى: الذى.

٥٨ ـ اتكسف: خجل خجلاً ذهب بدماء وجهه، فهو «مكسوف».

٥٩ ـ خير صباحين: رد لتحية «صباح الخير» بأحسن منها، وهو شائع فى القرية التى جمعت منها الحكاية.

٦٠ ـ مش على طول إيدنا: أى لا تقدر يدنا على أن تطولها، لفقر أو لوضاعة أو لغير ذلك.

٦١ ـ دايبه: مهترئة.

٦٢ ـ مرة الملك: أى زوجة الملك.

٦٣ ـ لبوه: هى (اللبؤة) أنثى الأسد. ولأن لهذه الكلمة دلالة سيئة فى الفكر الشعبى، فقد احتاطت الراوية بما ساقته من حديث سبق الكلمة، ووضعناه بين قوسين لذلك، ثم احتاطت بعد ذلك فى السرد، فلم تذكر هذه الكلمة مرة ثانية.

٦٤ ـ يشغى: يمتلئ بأشياء فى حركة دائبة، تذكرها الراوية فيما بعد.

٦٥ ـ حاجتن: حاجةٍ، مما أبقوا على تنوينه، ولكنهم نونوها بالجر فى كل المواضع.

٦٦ ـ شُبّيك لُبّيك: إذا كانت «لُبّيك» من التلبية يكون معنى العبارة «أنا مقيمة على طاعتك»، لأن أصل التلبية هو الإقامة بالمكان، وتكون «شُبّيك» اتباع تقدم عن موضعه، والنصب يكون على المصدر. أما إذا كانت «لُبّيك» من (اللب) أى المحاذاة (من قولهم فى اللغة: دار فلان تلُبُّ دارى، أى تحاذيها) يكون معنى العبارة «أنا أواجهك بما تحب إجابة لك»، والياء هنا تكون للتثنية، وفيها دليل على المصدر للمصدر.

٦٧ ـ فضلت: ظلت.

٦٨ ـ الشخبين: مثنى «شُخب»، وإن كان يقصد بهما الجمع. و«الشُّخبْ» جريان اللبن فى الإناء وقت الحلب، وهو صحيح لغة.

٦٩ ـ قزازه: زجاجة. ـ نط : قفز.

٧٠ ـ تتحايل: من الحيلة، أى كأنها كانت تحتال لشىء تبغى الوصول إليه، ولم تكن مريضة.

٧١ ـ فنْدَه: «الفنده» هو الشىء أو الشخص غير المتسق مع نظائره وأشباهه ـ وبيّه سبر داير: وتصبح عادة شائعة.

٧٢ ـ لحس كلامه: أى رجع فى كلامه وعدل عنه، وليس هذا من شيم الملوك عند العامة.

٧٣ ـ إزّيك: كيف حالك؟.

٧٤ ـ بعافيه شوّيه: أى مريض، فهم كما يقولون عن الأعمى «بصير»، يقولون أيضاً عند السؤال عن مريض أو الإخبار عنه أنه «بعافيه» تفاؤلا له بالسلامة والصحة.

٧٥ ـ كلام ابن عمّ حديت: تعبير شائع يفيد أن ما جرى لم يكن غير مجرد كلام، ليس أكثر.

٧٦ ـ ما عطاش خوانه: لم يشك فى أن الوزير يمكنه أن يفعل ما فعل، فأتمنه.

٧٧ ـ أبعديّه: اقطاع كبير من الأراضى، كان يقطعه الولاة لذوى الحظوة عندهم.

٧٨ ـ حسّك عينك: أشد أساليب التحذير فى اللهجة العاميّه، إذ لا ينبغى لابنه الملك أن تحس حتى بمجرد الرغبة فى مغادرة قصر أبيها، لا أن تفعل عياناً بياناً.

٧٩ ـ زايحها: اسم الفاعل لـ «زاح يزيح زيح» فى العامية، أى يدفع أحداً بيديه طاردا له، والهاء، ضمير المؤنث، مفعول به.

٨٠ ـ وعلى كلّن: هى (وعلى كلٍ)، مما أبقوا على تنوينه فى العامية.

٨١ ـ أنا عبدالمأمور: هى فى العامية «أنا عبدٌ مأمور»، ودوناها نحن على منطوق الراوية لها.

٨٢ ـ يا دوب: تؤدى معنى بالكاد.

٨٣ ـ بديشه: بجيشه.

٨٤ ـ الجعيص: القوى الشديد ذو البأس.

٨٥ ـ قورته: جبهته.

٨٦ ـ الطاقيّه: غطاء رأس شعبى يصنع من الصوف فى القرية التى جمعت منها الحكاية.

٨٧ ـ الهيصة: الضجة المصحوبة بهرج شديد، وغالباً ما تستخدم للتعبير عن الفرح والسرور.

٨٨ ـ ايمتى: هى «متى» الفصيحة.

٨٩ ـ يله: هيا.

٩٠ ـ البوّ: جلد يحشى تبنًا ويجفف لئلا يفسد، ويوضع للبقرة أو الجاموسة التى فقدت وليدها كى تظنه ابنها فتحلب.

٩١ ـ عينك قرعه: تعبير شعبى يعنى عدم حياء من يقال له.

٩٢ ـ من طقطق لسلامو عليكو: لازمة من لوازم الاختصار فى السرد، وهى تعنى من البداية إلى النهاية.

٩٣ ـ نادم: نادى، من النداء وليس المنادمة.

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٢٢ ـ القاهرة ـ
ت : ٧٧٥٠٠٠

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

● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا المجلات الآتية :
القاهرة، إبداع، المسرح.

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :
فصول، عالم الكتاب، علم النفس، القصة، العلم والحياة، الفنون الشعبية.

رئيس مجلس الإدارة
ا. د. سمير سرحان

الحمـــاة

فى الأدب الشعبى المصرى

د. محمد عبد السلام إبراهيم

الحماة أم الزوج، وشهرتها فى صراعها مع زوجة ابنها مشهور فى الشرق والغرب، ومن الأمثلة المشهورة: (الحمه حمه)(1) . ويقصون عنها الأقاصيص الكثيرة، وقد قال فيها بعض العوام بعض الأزجال:

إن كـنـت دايـر وابـن غـــرام ... قف واســتـمع وامـلا الأفــهـام
قـــصـــة ظريفـــة بـالأحكام ... اصح تكون عـــينك غـــفـلانة
قلتـهـــا فى غـيـرة الحـمـوات ... لما رأيت منـهـم نـكبـــات
لما تشـــوف ابنهـــا نشـــوان ... يقـــوم يعـمل حـالتـه زعــلان
تقـــوله امـــه زعـــلان على إيه ... إن كـــان جـــواز قل لى عليـــه
وانا أخطبلك بنت البـــيـــه ... ست جـــمـــيلة وأهل أمـــان
من لطشـــتـهـــا تقـــوم وتطبل ... وتجـــمع العـــيلة وتـهـلل
يدخل جـــوزها يقف يتـــامل ... يلقى الدار بالفـــرح مـــلانة
يقـــول لهـــا جـــوزها جـرى إيه ... هـو جنون جـــالك ولـلا إيـه
الجـــرســـة دى امـــال على إيه ... دى فـضـيـحـتنا بقت رنانة
وبعـــدمـــا ينصـــبوا الأفـراح ... تلاتـين ليلة طوال مــــلاح
والـــهـــم عـــنـــهـم راح وانـزاح ... وأم العـريس تجرى فـرحـانة
.. .. إلـخ

وقد اتُخذت الحماة موضوعًا للتنكيت على الألسنة؛ حيث يخص الأستاذ أحمد أمين «الحماة أم الزوج» بحديثه، ويشير إلى الطابع العدائى الذى يطبع العلاقة التى تنشأ بينها وبين زوجة ابنها فى كثير من الأحيان، كما ينبه إلى ما نسج حولها من حكايات، وما دار حولها من نكات، ويستشهد على ما قال بذلك الزجل الذى يصور الحماة فى حال غيرتها من زوجة ابنها، ومحاولات التفريق بينهما، واستبدالها بأخرى.

ولم يشر الأستاذ أحمد أمين إلى «الحماة أم الزوجة»، ولها حظها من الشهرة فى «التنغيص والتنكيد» على زوج ابنتها، ونصيبها من الأمثال والنكات التى تدور حولها. إلا أن هذا لا يقلل من قيمة ما أورده حول هذه الشخصية المهمة، وإشاراته إلى ما دار حولها من أشكال التعبير الأدبى الشعبى التى تشكل مادة تغرى الباحث بجمعها ودراستها سعياً إلى استخلاص ملامح الصورة التى ترسمها لتلك الشخصية المهمة، وإبراز الدلالات النفسية والاجتماعية التى تعكسها، والتى تمثل مكوناً من مكونات الإطار الثقافى الذى يعيش داخله الإنسان المصرى، الذى يرتبط ويتأثر بتلك الشخصية.

الحماة أم الزوجة:

تحب الأم ابنتها فـ «البنت حبيبة أمها» كما هو شائع، وتخاف عليها من أشياء كثيرة؛ أشدها أن «تبور»، فلا تتزوج، وأعظم أمنياتها أن تراها «متهنية فى بيت العدل»، ويدفعها هذا إلى أن تتعجل زواجها، وتدعو الله فى كل حين «أن يرزقها بابن الحلال الذى يريح قلبها»، وتسعى إلى ذلك بكل ما لديها من وسائل.

تحتفى الأم بـ «عريس ابنتها» فى مرحلة الخطوبة، وترعاه بعد الزواج، ويتحدث الناس عن تلك الأم التى تؤثر زوج ابنتها بـ «المستخبى»، وربما قدمته على ابنها. خاصة بعد أن يتزوج وتأخذه منها «العدوة» أى زوجته.

وهى حين تفعل ذلك إنما تفعله من أجل «عينى ابنتها»، وفى سبيل سعادتها وهنائها؛ إذ تعلم أن ما تقدمه من خير لزوج ابنتها سيعود أثره عليها حبًا ومعزة من الزوج. إلا أن الحال لا يكون دائمًا على هذا النحو، فكثيراً، ما يسمع الناس ويرون أم الزوجة التى «تنغص على زوج ابنتها عيشته، وتنكد عليه حياته»، بما تقوم به من «دس أنفها فى كل صغيرة وكبيرة» فى حياته الزوجية، وبما تدفع ابنتها إليه من أفعال وتصرفات تتسبب فى إيجاد المشاكل؛ لذا نسمعهم يوجهونه إلى ما ينبغى عليه أن يقوم به تجاهها اتقاء شرها، وحماية لحياته الأسرية من «النكد والتنغيص»؛ فيقولون: «بوس إيد حماتك، ولا تبوس إيد مراتك». هكذا ينصحه المثل أن يتودد إلى حماته ويسترضيها، ويقدمها فى هذا على زوجته؛ لكى يأمن شرها، ويصون بيته وحياته الزوجية من خطرها.

لكن «الحماة أم الزوجة» قد لا يجدى معها التودد والاسترضاء من قبل زوج ابنتها، وتصر على التدخل بينهما، وهنا يرد المثل على لسانه: «وفّرى نفسك يا حماتى مالى إلا مراتى». يطلب إليها أن تدعه وزوجته فى حالهما، ولا تتدخل بينهما، فليس لأحدهما إلا الآخر، وهما يمثلان وحدة متماسكة.

فإذا لم تكف «الحماة أم الزوجة» من شرها، وأصرت على «النقار، وعمل المشاكل»، قال المثل: «قال حماتى مناقرة، قال طلّق بنتها». حيث تزايد شرها، ولم ينفع معها تودد ولا رجاء، وأصرت على «النكد والنقار»، فلم يبق أمام الزوج المسكين إلا أن يطلق ابنتها. وهكذا تتسبب الأم التى لا تراعى الأصول والحدود فى علاقتها بابنتها وزوجها فى «خراب بيت ابنتها وهدم عشها». وفى هذا المثل تحذير من ذلك الصنف من الأمهات، من الكوارث والمصائب التى قد يجلبنها إلى بناتهن؛ بسبب سوء تصرفاتهن، وتدخلهن فى حياتهن الزوجية بصورة سلبية. ويمثل رضا «الحماة» عن زوج ابنتها وحبها له سببًا للخير، وأمراً يدعو إلى الاستبشار، فهم يقولون لمن يفد عليهم، وهم يتناولون طعامهم، وكان الطعام طيباً موفوراً: «حماتك بتحبك». أى يدعونه إلى مشاركته طعامهم. فالخير والوفرة ثمرة من ثمار حب «الحماة» لزوج ابنتها، ودلالة عليه.

اتُخذت «الحماة» موضوعاً للتنكيت، كما أشار الأستاذ أحمد أمين من قبل، ويلحظ المرء أن النكات التى تدور حول «الحماة» قد اتخذت من «الحماة أم الزوجة» مادة لها، ولا يكاد يعثر على نكتة تتناول «الحماة أم الزوج».

وهذه نماذج من النكات مرتبطة بـ «الحماة»:

● «السيد: خذ النص جنيه ده، وروح استنّى حماتى على المحطة، ولما تيجى هاتها وتعالى.

الخادم: وإذا ماجتش؟

السيد: أديلك جنيه»

● «اشتكت واحدة ست جوزها للقاضى، وطلبت الطلاق. ولما سألها القاضى عن السبب، قالت: إنه بيحط قطن فى ودنه كل ما تيجى أمى لزيارتنا فى البيت».

● «ودلوقتى ها حكيلكم حكاية تموّت من الضحك، أرجوك استنه لما تيجى حماتى تسمعها».

● «واحد سأل التانى إيه الفرق بين المصيبة والداهية؟

- رد عليه:

المصيبة إن كنت ماشى انت وحماتك جنب الترعة، ووقعت حماتك فيها.

- طيب والداهية؟

- الداهية إن حماتك تطلع تانى.»

● «واحد ركب القطر ومعاه حماته، ولما جه المفتش، سلمه تذكرتين. المفتش سأله: من ويّاك؟

الراكب: أنا والغراب».

● «واحد بيقول للتانى: الغريبة إن مراتك تشبه أمها تمام الشبه رد التانى: مهى دى مصيبتى السوده، لأنى دايما بشوف حماتين»(٢).

من الواضح أن تلك النكات جميعها تتناول «الحماة أم الزوجة»، وأنها تعبر عن مشاعر الكراهية التى يحملها الزوج لها والتى ترجع إلى ماسبق أن أشرنا إليه من تدخلها بصورة سيئة فى حياة ابنتها الزوجية، وما تجره على الزوج من متاعب. ويمكن تفسير ارتباط النكتة بـ «الحماة أم الزوجة» دون «الحماة أم الزوج» بأن النكتة كشكل من أشكال التعبير فى الأدب الشعبى تتداول وتشيع بين الرجال غالباً فهى شكل رجالى. ويلقى هذا بالضوء على طبيعة الشكل الأدبى الشعبى من حيث ارتباطه بموقف أو جنس أو مرحلة من مراحل العمر.

الحماة أم الزوج:

تنحرق الزوجة شوقاً إلى إنجاب الولد الذكر فـ «كلمة ولد تهز البلد»، و«الولد فرحة ولو كان طرحة». ويرجع ذلك إلى أسباب اجتماعية واقتصادية ونفسية متداخلة ومؤثرة(٣). فإذا أعطاها الله إياه سعدت وسعد من حولها ممن يحبونها ويتمنون لها الخير. ونراها ترعى «وليدها الغالى» وتغدق عليه من فيض حبها وحنانها، ونسمعها تناغيه، تجتاز بخيالها المجنح الأيام والشهور والسنين. فتراه وقد شب واستوى، وصار شاباً مليحاً «يملا العين»، «عريساً يزف إلى عروسه»، وهى «ترقص فى زفته»، وترى «عروسته تملأ عليها الدار». فإذا أرهفنا إليها السمع، استمعنا إليها تبثه هواجسها وهمومها التى تضرب فى أعماقها متداخلة مع تلك المشاعر والرؤى والأحلام الحلوة، واكتشفنا أنها تخاف ذلك اليوم الذى تتعجل مجيئه؛ خوفاً يوجع قلبها المتلهف شوقاً إليه. وأن ذلك القلب هو ميدان الصراع، لا يهدأ بين شوقها لرؤية ذلك اليوم، وخوفها من مجيئه ؛ تناغى وليدها:

«ناغـيلى وأناغـيلك — قبل عروستك متجيلك
تاخـــــدك منى — وتحرمنى دخلة منديلك
كلمـنى واكلمك — قبل عروستك متجيلك
تاخـــــدك منى — وتحـــرمنى دخلتك»

نكاد نحس النار المشتعلة فى قلب تلك الأم التى تنفرد بوليدها، تعكف عليه تشبع جوعها، وتروى ظمأها إليه، وهو فى مهده لها وحدها، بين يديها وحدها، فى حضنها وحدها.

وقبل أن يأتى ذلك اليوم الحلو المر، وتأتى المرأة الأخرى فتأخذه منها.

ولا يملك المرء إلا أن يتوقف طويلاً عند تعبير: «تاخدك منى»، صرخة ألم معض، لا تعادلها إلا صرخة الم بعثتها طعنة فى أعماق القلب، أو أخذ الروح من الجسد، انتزاعها منه، تأتى العروسة المتمناة المخوفة، تلك المرأة الأخرى فتأخذ منها ابنها، الذى حملته فى بطنها وقلبها، ووضعته كرهًا، ثم رعته وسهرت عليه ليال طويلة «تاخده كده على الجاهز»، «يا سلام»؟!

كما يقف المرء طويلاً عند التعبير: «تحرمنى دخلة منديلك»، و«تحرمنى دخلتك»، يظهر من السياق فى مقطوعتى المناغاة أن حزن الأم وألمها من أن تأتى الأخرى فتأخذ منها ولدها، إنما مردهما إلى النتيجة التى ستترتب على ذلك «الأخذ المخيف»، وهى هذا «الحرمان» من «دخلة منديله» مرة، ومن «دخلته» مرة أخرى. ويساعد هذا على تفهم سر الخوف والحزن البادين فى المناغاة.

يعرف الفلاحون خاصة دلالة «دخلة المنديل». فقد كان الفلاح يحمل طعامه معه إلى الحقل «مصروراً فى المنديل»، وهو حين يذهب إلى السوق يبيع خيرات حقله، يعود وقد اشترى لأهله «الحاجة الحلوة مصرورة فى المنديل»، و«تصر الفلاحة ما تدخره من مال فى المنديل»، «الصرة» فـ «دخلة المنديل» هنا تعنى الخير والعطاء المادى. أما تعبير «دخلتك» فله دلالته المعروفة على نطاق واسع، وهى تتضح أكثر فيما يقال فى مواقف بعينها «كفاية دخلتك عليه» حتى «ولو بإيدك فاضية»، فالأمر ـ هنا ـ يعنى مجرد التواصل النفسى الذى يحقق الاشباع العاطفى. هذا، إذن، ما تخاف الأم أن تحرم منه. حين تجئ المرأة الأخرى فتأخذ منها ابنها، وربما أمكننا ـ فى ضوء هذا ـ أن نحس بقسوة ذلك «الحرمان» المنتظر، الذى يقض مضجع تلك الأم، وهى تناغى وليدها، لهذا نسمع الأم تقولها واضحة صريحة: «أول حزنى جيزة ابنى»، هكذا «على بلاطة ومن غير لف ولا دوران». أول أحزانها وأمرُّها «جيزة ابنها». ولا يملك المرء إلا أن يرثى لها، ويقرها على ما تصرح به حين يسمع الابن يقول بصراحة جارحة: «اللى بتنام.. أحسن من أمى وأختى». بلا «حيا ولا خشى» يعلن الولد ان امراته أحب وأثر لديه من أمه وأخته.

تدرك الأم هذه الحقيقة غير أن «قلبها لا يطاوعها»، ويظل متعلقاً بابنها، يهفو إليه، ويحنو عليه، ونسمعها تقول معبرة عن هذه الحالة: «الولد ابن مراته والحزينة بتحلف بحياته»،

ويشد الانتباه تعبير «الولد ابن مراته»، لم تقل الأم «جوز مراته»؛ حيث يكشف هذا التعبير المثير عن طبيعة الصراع بين الأم وزوجة ابنها، ويوضح حقيقته. فهو صراع - هنا - بين امرأتين على أمومة ابن، تسلم الأم بأن ابنها، بعد أن تزوج صار ابن امرأته، لكنها ما تزال «تحلف بحياته» فهو «أغلى الحبايب» رغم ذلك. وهذا هو قلب الأم.

هكذا تتكشف طبيعة الصراع بين الأم وزوجة ابنها، ويظهر أنها طبيعة معقدة، كثيرة الأبعاد والعناصر، ويساعدنا تتبعنا للعادات والتقاليد والممارسات الشعبية المتصلة بالعلاقة بين الحماة وزوجة ابنها - على أن نفهم أسرار تلك العلاقة. ولقد كان من المشاهد، عندما يصل موكب العروس إلى دار عائلة العريس، أن تقف أم العريس على عتبة الدار، رافعة ساقها في شكل مستعرض يسد فتحة الباب، بحيث تضطر العروس إلى أن تنتحى، وتعبر إلى داخل الدار من تحت ساق أم زوجها «حماتها». والمغزى هنا واضح، وهو أن تعيش هذه الوافدة الجديدة «تحت رجلين» الأم.

ويكشف هذا عن طرف آخر من أطراف الصراع بين الأم وزوجة الابن. فقد كانت الأسرة المصرية أسرة ممتدة تضم الأبناء والآباء والأجداد في «معيشة واحدة»؛ حيث يتزوج الأبناء ويعيش كل منهم مع زوجته، ومن ينجب من أبناء في غرفة من غرف البيت، وتحكم «أم الرجالة» البيت وتتصرف في شئونه، وزوجات الأبناء «تحت ايدها» تقسم بينهن العمل، وتعطى كل واحدة ما يلزمها لأداء عملها، كما ترى هي، وفي هذا تكثر حكايات النسوة عن «فلانة» التي «تقفل على كل حاجة، العيش، واللبن، والإدام، حتى حبة الملح»، والتي «لا يخرج من ايد مراة ابنها أن تتصرف في قشة في الدار».

يبدو الأمر هنا سيطرة وتحكم من جانب «الحماة»، وتململ ورغبة في الاستقلال والانفراد بحياة خاصة من جانب زوجة الابن، ويحدث أن يمتد الصراع بين «الحماة» وزوجة الابن إلى الحد الذي ينتهي به الأمر إما إلى طلاقها، وإما إلى أن «تنعزل» أي تستقل بـ «معيشة خاصة»، قد تكون داخل البيت أو تخرج بزوجها إلى بيت مستقل. إنه صراع الأجيال، وفي ضوء هذا نستطيع أن نفهم المثل الذي يقول على لسان زوجة الابن: «الحمة حمه، وأخت الجوز عقربة صمه».

فـ «الحماة» - بالنسبة إليها وبتلك الصورة - «حمى خبيثة» تصيب حياتها بأفتك الأمراض، وتعمل على تدميرها؛ لذا تكرهها كراهية الموت.

ويسترعي الانتباه في هذا المثل إضافة «أخت الزوج» إلى «الحماة» - أمها - في الشر والإيذاء، والواقع أنهم يطلقون عليها «الحماة» هي الأخرى. وفي العادة لا يقل ما تناله الزوجة من الكراهية والإيذاء من أخت زوجها عما تناله من أمها. ولا يقل الصراع بينهما على الزوج والأخ، عن الصراع بينها وبين الأم على الزوج والابن، بكل ما يمثله ذلك وما يرتبط به من تداعيات. فهي بالنسبة إليها «واحدة غريبة، جاءت لتأخذ أخاها منها». ولا تكف الزوجة عن الشكوى من حماتها والتعبير عما تلاقيه من إيذائها فنسمعها تقول: «اليه والنار ولا حماتي في الدار»؛ حيث تحتمل خطر الغرق والحريق، ولا تحتمل شر وجود حماتها معها في الدار، فهي أشد منهما خطراً. ويسألون «الحماة» ويذكرونها بحالها أيام كانت «زوجة ابن»، وبما كانت تلقاه على يد «حماتها»، لعل الذكرى تنفعها: أو لم تكوني زوجة ابن في يوم من الأيام؟!. «قالوا: يا حمه مكنتيش مرات ابن؟! قالت كنت ونسيت».(٤)

كانت «زوجة ابن» في يوم من الأيام، «وعاشت تحت يد حماتها». «وذاقت المر ومر المر»، أما اليوم فهي «حماة»، ويحلو لها «أن تمرر عيشة زوجة ابنها»، وتسقيها من ذات الكأس الذي سبق أن جرعتها إياه حماتها؛ فهي «تخلص من امرأة ابنها ما نالها على يد حماتها».

أم أن هذا هو شأن الإنسان «يحب العدل مظلوماً، ويكره ظالماً»؟!

هكذا صور المثل الشعبي «الحماة أم الزوج» كما تراها زوجة ابنها.

وتأخذ الأغنية الشعبية دورها في التعبير عن موقف زوجة الابن من حماتها، وتكشف عن مساحة من أبعاد ذلك الصراع المحتدم بينهما، نسمعها تقول:

«علجمة يافه علجمه	وذا كانت ملكة من السما
خلتني باغسل في راسي	كبت عليه البالصي
يوعدها بمولود عاصي	ولا يفرح فيها إلا انا
خلتني واقفة بالحاف	وقفت ورايا تتبصبص
يوعدها بمولود صغير	ولا يفرح فيها إلا انا»(٥)

تشكو زوجة الابن، وتستجير من حماتها، وتقول إنها لا تطاق، ولو كانت «ملكة من السما»، وتكشف عما فعلته بها، وينبغي علينا أن نرهف السمع لما تقول، وأن نتأمله فسوف يساعدنا ذلك على اكتشاف بعض خفايا ذلك الصراع. تقول زوجة الابن في معرض الشكوى: إنها «كانت تغسل رأسها

سكبت عليها حماتها البلاص»: وهى لهذا تدعو عليها، تدعو عليها بماذا؟

تدعو عليها بأن تحمل - أى الحماة - وتلد مولوداً، ويكون «عاصياً» أى متعباً، يشقى تلك الحماة، فتشتفى منها وتفرح فيها. ولكى نفهم الأمر على وجهه الصحيح، ينبغى علينا أن نتنبه إلى دلالة «غسيل الراس» فى ذلك السياق، فغسيل الرأس عند النسوة فى القرية اصطلاح معناه: «الاغتسال من الجنابة»، ويزداد الأمر وضوحاً حينما نستمع إلى الشكوى الثانية لزوجة الابن تلك: إذ تضيف إلى ما سبق «خلتنى واقفة باتحفف ... إلخ». فقد كانت واقفة «بتحفف» أى تتزين، فاكتشفت أن حماتها البغيضة قد وقفت من خلفها خلسة «تتبصص» عليها، «شوفوا المرة الشايبة العايبة»، وتدعو عليها مرة أخرى بأن تحمل وتلد، وهى فى تلك السن، لتكون عبرة لمن يعتبر فتفرح فيها. وهنا تفوح رائحة «الجنس»، يحملها الغبار المتطاير من تحت أقدام هاتين المرأتين، تتصارعان حول ذلك الرجل «الابن - الزوج»، صراع شرس بين الأنوثة والخصوبة الذاوية الآفلة، والأنوثة والخصوبة النضرة المشرقة.

ويقف المرء طويلاً عند «دعوة» زوجة الابن على حماتها «أن تلد مولوداً صغيراً» عقاباً لها على ما اقترفته فى حقها، كأنها تقول لها، إذا كانت الخصوبة والجنس هما ما يشغلانك فى سنك هذا «بعد ما بقيتى جدة» فليكن لك ما ترغبين، الرعاية والتربية فى غير أوانها، ما دمت مصرة على أن «تأخذى زمانك وزمان غيرك». ونستمع إلى زوجة الابن تغنى:

«امك جـــايه لـيـــه	قلت حظنا يا واد امك
امك جـــايه لـيـــه	قلت حظنا يا واد امك
امك مـدفع يدفـعـهـا	واختك ينقل سمعهـا
وأبوك الرجل الكبيـر	زى العـقـرب تحت الزير
امك جـــايه لـيـــه	قلت حظنا يا واد امك»(٦)

تعبر الزوجة هنا عن ضيقها بالأم وكراهيتها أن تحل ببيتها؛ لأن فى وجودها ببيتها - ويبدو، هنا، أن الزوجة تعيش مع زوجها فى بيت مستقل - سببا «لقلة الحظ»، أى النكد وذهاب البهجة والسرور، ويتسع ضيق الزوجة وغضبها ليشملا الأخت والأب، فقد صارت لا تطيق العائلة كلها، واختارت لكل فرد منها «مصيبة شكل»، فالأم «يجيها مدفع يدفعها»، والأخت «تصاب بالصمم»، والأب الرجل الكبير مثل: «العقرب تحت الزير». وينبغى القول إن إدخال والد الزوج فى دائرة أعداء الزوجة من المأثور الشعبى هو شئ نادر.

وتقول زوجة الابن فى أغنية أخرى:

«امك جـــايه لـيـــه	قلت حظنا يا واد امك
امك جـــايه لـيـــه	قلت حظنا يا واد امك
دبحنا الحمام على قدنا	وكمان حمام على قدنا
أديها جناح زكة عننا	كلت ماكلتش اطردها من هنا
امك جـــايه لـيـــه	امك جـــايه لـيـــه
عملنا الفطير على قدنا	وكمان فطير على قدنا
أديها الحراف زكة عننا	كلت ماكلتش اطردها من هنا»(٧)

تعود الزوجة هنا للتعبير عن ضيقها بأم زوجها وكراهيتها أن تحل ببيتها، وفى هذه المرة تكشف عن أنها «دبحت حمام وكمان حمام، وعملت فطير وكمان فطير»، ويعنى هذا أن الخير كثير، لكنها تصر على أن كل ذلك الحمام والفطير «يدوبّ على قدها هى وزوجها»، وأنه لا يحتمل أن تنال منه أمه شيئاً، فإن كان «ولابد» فليعط أمه «جناح حمامة» و«حرف فطيرة»، لا كحق لها، وإنما زكاة وصدقة، وإن لم يعجبها ذلك فليطردها من البيت. هكذا يصل الأمر بتلك الزوجة، إلى هذه الدرجة من الحقد والقسوة على حماتها، وهو أمر لا يقبل فى حق الأم، لكن هكذا تقول الأغنية.

وتغنى الزوجة تسترضى زوجها «الزعلان»:

«زعـــلان لـيـــه	تعـــاله وانا اقـــولك
انا فطيرة وانت فطيرة	والحـــــرف لامك
زعـــلان لـيـــه	تعـــاله وانا اقـــولك
انا حمامة وانت حمامة	والـــرجـــل لامـــك
زعـــلان لـيـــه	تعـــاله وانا اقـــولك
انا كـــيلو مـــوز	وانت كـــيلو مـــوز
ناكل لما نشـــبـــع	ونـزحـلـق امـك»(٨)

تعود الزوجة فتنفث ما فى صدرها من أبخرة الضيق والكراهية لأم زوجها، تردد ما سبق أن استمعنا إليه. وتواصل زوجة الابن حملتها على أمه واستثارته، وتحريضه عليها، فنسمعها تغنى:

«أمك عامله مصلية وهى شيخة الحرمية
حاطه بريزة على الطرابيزة محدش خدها إلا هيه
أمك عامله مصلية وهى شيخة الحرمية
حاطه جنيه على البوريه محدش خده إلا هيه
أمك عامله مصلية وهى شيخة الحرمية
حاطه الريحة على التسريحة محدش خدها إلا هيه»(٩)

تريد أن تقنع زوجها بأن أمه التى تتظاهر بالصلاح والتقوى، هى فى الحقيقة «حرامية»، وتعدد سرقاتها من بيتها: «البريزة من على الترابيزة»، و«الجنيه من على البوريه»، و«الريحة من على التسريحة»، وهى التى سرقتها، وليس أحداً آخر، والمطلوب أن لا تدخل بيتها.

وتمضى الزوجة تعبر عن مشاعرها تجاه أم زوجها، وتكشف عن المدى الذى بلغته كراهيتها لها، فنسمعها تقول:

«على ديل البحه يا وله على ديل البحه
امك عجوزة يا وله ياالله ندبحها»(١٠)

هى هنا تتمنى لها الموت، بحجة أنها صارت عجوزاً، لا فائدة منها، ونسمعها تبحث عن سبب، أى سبب، لإيذاء أم الزوج، والإساءة إليها فتقول:

«يا تجبلى بابور يا اولع فى امك واطبخ
يا تجبلى دولاب يا ادق امك فى الحيطه»(١١)

تمارس الضغط على زوجها، فتهدده: فليحضر لها وابور جاز «موقد» تطهو عليه طعامهم، وإلا فسوف تتخذ من أمه حطباً للنار تشعلها فى الكانون، لتطبخ عليها، وتطلب منه أن يشترى لها «دولاباً» تضع فيها ملابسها، وإلا فسوف تدق جسد أمه فى الحائط جاعلة منه «مسماراً»، «مشجباً»، تعلق عليه ملابسها!

ويظهر هنا كيف يستجيب المأثور الشعبى، لما يطرأ على المجتمع من تطور، وكيف يستوعبه. فهو هنا يصور دخول موقد الكيروسين بيت الفلاح، الذى كان يعتمد على «الكانون» فى الطهى، كما يصور دخول «الدولاب»، وكان أثاث الزوجة «السحارة» و«الصندوق» من الخشب تضع فيهما أشياءها، وكانت العادة أن يعلق الفلاح ملابسه فى وتد يدق فى الحائط، أو مسمار، أو على السيارة، وهى عبارة عن حبل يربط طرفاه فى مسمارين فى ركن من أركان الحجرة. ويدخل فى هذا الباب ما تقوله الزوجة فى هذه الأغنية «تهجو فيها حماتها»:

«ياوله طشط امك المونيه
اتكحل واكيد أمك المونيه»(١٢)

تسخر الزوجة هنا من أم زوجها، و«تعايرها» بأن طشطها «ألمونيه»، ويعكس هذا ما لحق بحياة الناس من دخول مادة «الألومنيوم»، وتصنيع الأدوات المنزلية منها، بعد أن كانت تصنع من معدن «النحاس»، وفى بداية الأمر كان ما يشين المرء، أن يقال إنه وأهله يأكلون فى آنية من الألومنيوم «دول بياكلو فى ألمونيه»، ويسترعى الانتباه فى هذا النص أن الزوجة تعود لتستثير أم الزوج، و«تكايدها» بالتزين «تتكحل».

ويتصل بما سبق أن ذكرناه، من قدرة المأثور الشعبى على متابعة تطور المجتمع، واستيعاب الجديد، ما يرد فى هذه الأغنية، التى تعبر عن نفاد صبر الزوجة على وجود الأم معها:

«ع السد العالى يا وله ع السد العالى
يا تطرد أمك يا وله يا الم عزالى»(١٣)

هكذا دخل «السد العالى» الأغنية الشعبية، حين دخل حياة الناس فى مصر الماء والكهرباء، فتمثله الوجدان الشعبى، وجعلت منه القريحة الشعبية مفردة من مفرداتها الفنية.

تخير الزوجة - هنا - زوجها بينها وبين أمه «يانه يا هيه»، وتغنى زوجة الابن معبرة هذه المرة عن موقعها وحالها تجاه أمه وأمها (هى) فتقول:

«امك جـايه لـيـه قـلـت حـظـنـا يـا واد امـك

إن جـــتنى امك لادبـح الـغـــــــراب

وافلفل التـــراب واقـول لها كلى يا خـاربه البيت عليه

وإن جـتنى أمى لادبـــــح الـــــوزه

وافـلـفـل الـرزه واقول لها كلى يا ماليه البيت عليه»(١٤)

هكذا إن حضرت أمه، فلا أهلاً ولا سهلاً؛ ستذبح لها الغراب، وتفلفل التراب، وتقول لها: «كلى يا خاربة البيت علىّ»، أما إن جاءت أمها هى فـ «يا مليون أهلاً وسهلاً» وستذبح الأوزة، وتفلفل الأرز، وتقول لها كلى «بألف هنا وألف شفا»، يا حبيبتى يا من ملأت الدار علىّ فرحاً وسروراً.

هكذا ترى الزوجة أم زوجها فى تلك الصورة الكريهة المنفرة، وترى أمها فى تلك الصورة الجميلة. فإذا ما عاتب الزوج زوجته، وسألها؛ ليخفف من غلوائها على أمه! هبى أن أمى «عابت فيك» ألم «تعيبى أنت فيها أبدا؟!» أجابت فى نعومة ودلال:

«يا سلام يا خويا على عيبة امك فيه

إن عابت أمك فى البحر وأرميها

وإن عابت أختك بالعصايا اربيها

وإن عبت انا يا حلو سمّى عليه»(١٥)

إن عابت أمه فليرم بها فى البحر، وإن عابت أخته فليضربها بالعصا، تأديباً لها، فإن عابت هى «فليسمِّ عليها». هكذا ترى «عيبة أم زوجها وأخته» كبيرة من الكبائر تستوجب إقامة الحد، أما «عيبها هى» محسنة تستوجب الثناء.

ولأن زوجة الابن، كما تصورها تلك النصوص، تبدو شديدة القسوة على حماتها، بل وشديدة الظلم، فإنهم يحذرونها ويذكرونها بما سيكون فيقولون:

«مسيرك يا مرات الابن تبقى حمه»، «وتعمل فيك زوجة ابنك ما عملتيه فى حماتك»، تماماً كما عملوا على أن يذكروا «الحماة» القاسية الظالمة لزوجة ابنها، بأنها كانت «مرات ابن فى يوم من الأيام»، «قالوا يا حمة مكنتيش مرات ابن؟. قالت كنت ونسيت».

سوف تكون «حماة» فى يوم من الأيام، وستعاملها زوجة ابنها كما تعامل هى حماتها الآن، فلتعمل حساباً لذلك اليوم، ولتعامل حماتها بالحسنى، حتى «يقعد لها ذلك»، ويرتد إليها خيرا يوم تصير حماة، والأمر بهذا صورة من صراع الأجيال. هكذا تشتط زوجة الابن فى عدائها لحماتها، تماماً كما تشتط الحماة فى عدائها لزوجة ابنها.

يظهر بوضوح فى ضوء ما سبق أن «زوجة الابن» و«الحماة»، هما طوران من أطوار حياة المرأة، بعدان من أبعاد شخصيتها، تلك الشخصية الخصبة القوية الفاعلة والمؤثرة، ذلك التأثير الكبير فى حياتنا.

تجدر الإشارة إلى أن المرء لا يكاد يجد أغنية شعبية واحدة تدور حول «الحماة أم الزوجة»، وأن كل ما عثر عليه الدارس يدور حول «الحماة أم الزوج»؛ حيث تنفرد الأغنية الشعبية بالحماة أم الزوج، كما انفردت النكتة بالحماة أم الزوجة، ويمكن تعليل ذلك بأن الأغنية الشعبية هى «شكل نسائى» أكثر منه «رجالى»؛ لذا صورت مشاعر المرأة، وعبرت عن موقفها مثلما كانت النكتة بالنسبة إلى الرجل.

وإذا ما قارنا بين صورة «الحماة أم الزوجة»، و«الحماة أم الزوج» بدت الثانية أكثر ظهوراً، وأشد خطراً، وأوفر حظاً من المادة الأدبية الشعبية، التى تدور حولها، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة التى تربطها بزوجة ابنها، والتى ترجع هى الأخرى إلى طبيعة الأوضاع الاجتماعية، والحياة الأسرية السائدة؛ إذ تنضم زوجة الابن إلى أسرة زوجها مشاركة فى حياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، ذلك النسيج المعقد الحساس، ومكونة ركناً هاماً من أركان ذلك البناء الاجتماعى الخطير، الذى يعد اللبنة الأولى فى بناء المجتمع. ومنذ أن تطأ قدمها عتبة بيت الزوجية تدخل فى ذلك الصراع الأزلى الأبدى، صراع الأجيال.

الهوامش

(١) أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، مادة «الحماة».

(٢) اعتمدت الدراسة فى هذا الجزء على ما جاء فى بعض أعداد سلسلة «الدنيا لما تضحك» تقديم محمد على أحمد ، مكتبة رجب بالعتبة، و«اضحك تضحكلك الدنيا»، إعداد أحمد سليمان حجاب، مكتبة النصر، ش كلوت بك.

(٣) محمد عبد السلام إبراهيم: الإنجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به، بحث قدم لنيل درجة الماجستير فى كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٢.

(٤) أحمد تيمور، الأمثال العامية، الطبعة الرابعة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٨٦، ص ٣٧٤.

(٥) صفية عثمان بركات، ربة بيت، ٥٢ سنة، القرين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية.

(٦) المرجع السابق.

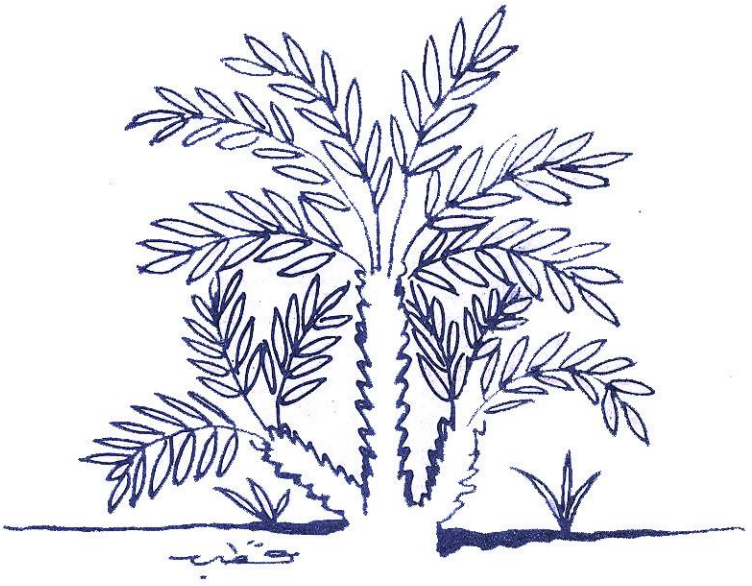
(٧) نفسه.

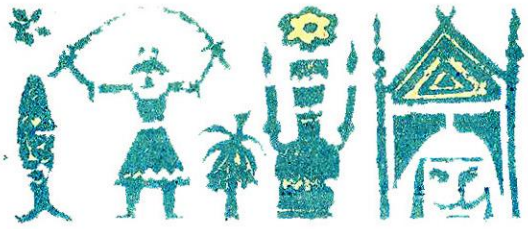
(٠) عزة محمد عبد السلام، ٢١ سنة، طالبة بالجامعة، القرين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية.

(٩) صفية عثمان بركات، راوية سبق ذكرها.

(١٠)، (١١)، (١٢) عزة محمد عبد السلام، راوية سبق ذكرها.

(١٣)، (١٤)، (١٥) صفية عثمان بركات.





جولة الفنون الشعبية

المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية

فنون آلات الغاب

مصطفى شعبان جاد

اختص المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية هذا العام بفنون آلات الغاب. وقد أقيم هذا المهرجان بمدينة العريش فى الفترة من ١٠ - ١٧ يوليو ١٩٩٤، تحت رعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة. وقد كان المهرجان الأول، الذى أقيم بمدينة بورسعيد، عن «آلة السمسمية»، أما المهرجان الثانى فقد أقيم باسيوط حول «آلة الربابة»، ويعد المهرجان الثالث خطوة جديدة فى بحث ودراسة فصيلة أخرى من الآلات الموسيقية الشعبية، وهى آلات النفخ المصنوعة من الغاب.

نوقش خلال المهرجان ما يقرب من عشرين بحثاً، دارت حول آلات الغاب المتعددة كالسلامية والأرغول والناى، وقد شاركت كل من سوريا وفلسطين ببحثين، ودولة التشيك بمحاضرة غير مكتوبة، على حين اشترك مجموعة من الأساتذة والباحثين من أكاديمية الفنون، وجامعة حلوان والهيئة العامة لقصور الثقافة بعدة أبحاث متنوعة عن فنون الغاب. وقد نوقشت الأبحاث على مدى ثلاثة أيام على فترتين، حيث قام برئاسة الجلسات كل من: الدكتور صلاح الراوى، والأستاذ صفوت كمال، والأستاذ فرج العنترى، والدكتور فتحى الخميسى، والأستاذ عبدالرحمن الشافعى، والدكتور زين نصار.

آلات الغاب.. التاريخ والأسطورة:

قدم الأستاذ فرج العنترى بحثاً بعنوان «التاريخ الموسيقى المصرى وآلات نفخ البوص» ، مطبقاً المنهج التاريخى فى تتبع هذا النوع من الآلات فى العالم القديم، ثم انتقل لمصر الفرعونية بعصورها المختلفة، بدءًا من عصر ما قبل الأسرات، وانتهاءً بالعصر الإغريقى والرومانى، أما الفترة الثانية التى يشملها التتبع التاريخى لآلات الغاب فقد بدأت بعصر الحضارة العربية (الفتح الإسلامى عام ٦٤٠م) ، حيث نجد تعدداً لمسميات آلات نفخ البوص مثل: الشَّبابة/الفحل/ القصبة/ اليراع، وهى مترادفات عربية لآلة «الناى». أما أرغول القصبتين ذو الريشة، فله عدة

مرادفات أيضًا مثل: الدوناى/ المزمار المثنى/ المقرونة / المزواج. وبالنسبة إلى مصر الحديثة، التى تبدأ من فترة الحملة الفرنسية على مصر، يلقى الأستاذ فرج العنترى الضوء على عمليات الجمع الميدانى التى تمت فى مصر منذ الحملة الفرنسية، متوقفاً عند فترة نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات. فأشار إلى عمليات الجمع الميدانى التى تمت من قبل المستشرقين والمؤسسات الأجنبية فى مصر، «قبل أن تظهر فعالية الاهتمام الوطنى فى ظل ثورة يوليو بالعمل على جمع مختلف مأثوراتنا الشعبية، ودراستها وتصنيفها، ووضعها فى متناول المستلهمين والدارسين. حيث حدثت عمليات مسح أجنبى، قام بها مستشرقون وسواح وغيرهم، جاسوا خلال الديار وجمعوا ما أرادوا من المأثورات والمعلومات والبيانات لإفادة أغراضهم».

وقد كانت دراسات الحملة الفرنسية للآلات الموسيقية من الدراسات التى تتسم بالجدية والأمانة؛ فقد قدم العلماء وصفاً دقيقاً لما تم جمعه، ومن بينه «إن موجودات مزمار الأرغول أو الناى الحلقى أو الناى الريفى كانت من نماذج ثلاثة: الكبير والمتوسط والصغير، وفى أطوال كلية هى على التوالى ١٠٧ سم ـ ٦ر٨٢ سم ـ ٦ر٣٨سم، وأنها ذات مبسم للنفخ، فيه ريشة مفردة ومصنوعة من الغاب. وقد أثبتت الدراسة بالتدوين الموسيقى مساحة كل نوع، مع بيان علامات التأثير النغمى لأى تطويلات إضافية فى الأنابيب».

أما عملية مسح مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة عام ١٩٣٢، فيرى الأستاذ فرج العنترى أن النوايا لم تكن حسنة فى أعماله، فقد تم التخطيط لهذا المؤتمر وهدفه فى ألمانيا، ومن جهات كان يهمها فى المقام الأول الحصول على المأثورات الموسيقية لكل البلاد العربية بضربة معلم وا ة ، على حد قوله، وفى مصر بالذات. أما بالنسبة إلى عمليات الجمع الأخرى، التى تمت قبل ثورة يوليو، فتبرز الدراسة التى تقدمت بها بريجيت شيفر لنيل درجة الدكتوراه من جامعة برلين عن «موسيقى الآلات فى سيوة»، حيث ورد فى دراستها رصد لآلة «مزمار الخمسية»، المعروف فى مطروح باسم «المقرون» أو «المجرون»، ثم آلة الناى التى تعد من أهم آلات نفخيات سيوة. وبعد ثورة يوليو يبرز اهتمام الدولة بالمأثورات الشعبية، فينشأ مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٥٧ لجمع ودراسة وتصنيف المأثورات الشعبية، وفى عام ١٩٦٧ يظهر دور الخبير الرومانى «الكسندر تبيريو»، الذى قام بعمليات جمع ميدانى للمأثورات الشعبية المصرية فى الفترة من ١٩٦٧/٢/٦ إلى ١٩٦٧/٩/٤، ورصد بعض المفردات لآلات السلامية والكولة والأرغول. ويختم الأستاذ فرج العنترى رحلته التاريخية لحركة الجمع الأجنبى برصد سريع لحركة الجمع الإسرائيلى فى سيناء، بعد النكسة لآلات نفخ البوص.

ويضيف الأستاذ صفوت كمال جانباً جديداً فى دراسة آلات نفخ الغاب متبعاً المنهج الأسطورى فى بحثه المعنون «قصبة الغاب الموسيقية بين الواقع والأسطورة»، فيشير بداية إلى قدم هذا النوع من الآلات فى التراث الإنسانى بصفة عامة، والمصرى بصفة خاصة. وتمثل آلات الغاب صوت الطبيعة الحى فهى «شائعة فى الريف والبادية.. فى الجبال والوديان.. فهى آلة الراعى الموسيقية، مع تنوع أشكال هذه الآلة فى قطاعات مختلفة من العالم، وهى آلة الفلاح الموسيقية، وهى أنيس الحادى فى رحلة القافلة عبر الصحراء الممتدة فى الأفق، يبدد العازف بصوتها الشاعرى صمت الطبيعة فى سكونها الخاشع».

وارتبطت قصبة الغاب بحلقات الإنشاد الدينى والذكر الصوفى، كما شاع استخدام الناى منذ أن أدخل جلال الدين الرومى (١٢٠٧ ـ ١٢٧٣) استخدامه فى حلقات الذكر ورقص الدراويش. ويشير الأستاذ صفوت كمال إلى القصص الشعبى الذى صاغه الفنان الشعبى حول آلة الناى. أما السلامية فقد ارتبط اسمها برواية يرددها الفنانون الشعبيون، تفيد بأن «القصبة قد سلّمت الرسول، قبل الدعوة الإسلامية، من مجلس خمر دعى إليه؛ إذ حاول بعض أترابه أن يجعلوه مشاركاً فى مجلس سمرهم. وقد قبل الرسول الكريم دعوتهم وهو لا يعرف أن مجلس سمرهم هذا هو مجلس خمر ومنادمة. وحينما كان الرسول الأمين فى طريقه إليهم ـ وهو الذى لا يخلف موعداً أبداً ـ سمع أحد الرعاة يعزف على القصبة ألحاناً شجية، فوقف لحظة يستمع إليه، وطال به الوقوف دون أن ينتبه إلى مرور الوقت، وجلس مأسوراً بطلاوة ما يسمع من تسبيح النغم، وأخذته سنة من النوم، فغفل عن موعده. وحينما انتبه إلى أنه تأخر عن أترابه أسرع إلى حيث تواعدوا على اللقاء، فلم يجدهم، إذ إنهم بعد طول انتظار يئسوا من حضور محمد «صلى الله عليه وسلم»، فذهبوا إلى حيث يسمرون. وفى يوم آخر التقى بهم الرسول، الصادق الأمين، وروى لهم ما حدث له من أمر

خارج عن إرادته، فإذا بأحدهم يخبره بأنهم كانوا يدبرون له أمر مشاركتهم الخمر، ولكن الله سلّمه من هذه المكيدة. ومنذ ذلك الوقت - كما يروى الفنانون الشعبيون - سميت القصبة بالسلامية، وأصبحت السلامية لها مكانتها فى الإنشاد الدينى». وتفسر هذه الحكاية - كما يشير الرواة - صوت الآلة الحزين، حيث أصابها شرخ من شدة الحزن. كما تفسر أيضاً استخدام الآلة فى حلقات الذكر الصوفى.

ويسجل الأستاذ صفوت كمال ملامح الأسطورة الإغريقية بآلة الناى، وحول نشأة الناى فى بلاد الإغريق أبدع الفكر الإغريقى القديم أسطورة تفسر ظهوره.. وتروى الأسطورة أن «منيرفا» هى أول من صنع الناى عند الرومان، فقد أخذت عظمة ساق مثقوبة لحيوان الوعل ونفخت فيها، فصدرت عنها أصوات جميلة، وبرعت فى العزف عليها .. وكانت الآلهات يطربن لسماع ما تعزفه من موسيقى، ولكن مع طربهن واستماعهن لها كن يضحكن فى أثناء عزفها. وحاولت «منيرفا» أن تعرف سبب ضحكهن، إلا أنهن لم يفصحن عن السبب. إلى أن كانت بمفردها ذات يوم بجوار جدول ماء تعزف على نايها، فإذا بها تطالع انعكاس صورتها على صفحة الماء، منتفخة الأوداج فى شكل يبعث على الضحك فعلاً.

غضبت «منيرفا» وألقت بنايها بعيداً عنها، وتوقفت عن العزف، وتفرغت لغير ذلك من فنون. ويعثر «مارسياز»، أحد الكائنات المسخ، على الناى ويعزف عليه معجباً ببراعته، ومن شدة إعجابه بنفسه وغروره قال: إن أبو للو نفسه رب الموسيقى لا يستطيع أن يعزف مثل هذه الألحان. سمع أبوللو، ذلك، فغضب من مارسياز، وعاقبه بقسوة وقتله، وأخذ الناى وبدأ يعزف عليه، وهكذا كان أول ناى عثر عليه أبو للو، وهو لم يتخل بعد عن ليره.

وتمضى الدراسة فى رصد عدة أساطير إغريقية حول الناى لتكشف عن التفسير الأسطورى لتحول الناى من العظم إلى قصب البوص، وكيف أصبح أبو للو عازفاً للناى المصنوع من البوص تاركاً ليره المقدس لأورفيوس الخالد. «.. وهكذا يبرز الخيال الإنسانى قدم نشأة أول آلة نفخ موسيقية مصنوعة من النبات.. النبات الذى أصله حورية من السماء».

الناى الحديث فى مصر والعراق:

واستكمالاً لقراءة وعرض الأبحاث التى تناولت «آلة الناى» نجد أربعة منها تتعرض لهذه الآلة من عدة زوايا مختلفة، تبدأ بالملمح التاريخى الذى أعده الدكتور قدرى سرور بعنوان «تاريخ آلة الناى» ويتناول البحث الفكرة القائلة بأن الإنسان البدائى تعلم صنع القصبة، والعزف عليها من مشاهدته الرياح تخترق الغابات، ويصدر عن ذلك أصوات محببة، مؤكداً على أن هذه الفكرة قد جانب أصحابها الصواب حيث «إن صدور الصوت من الأعمدة الهوائية يتطلب زاوية معينة لمرور الهواء داخل العامود الهوائى، مهما اختلفت المادة التى صنع منها»، كما ينفى إمكانية العزف على آلة الغاب ثم العثور على نقوش لها فى عصر ما قبل الأسرات، ويبلغ طولها قامة الرجل، حيث حاول الباحث العزف على آلة فى مثل هذا الحجم «فوجد أنه ليس من الممكن العزف عليها نظراً لطولها، إذ إن أصابع العازف لا يمكن أن تبدل على هذا الطول. ومن الأرجح أن هذا الناى كان يستخدم فى إصدار نغمات محدودة، وهو الناى الذى يحوى ثقبين، وقد أشار إلى أن التسلسل التاريخى لآلة الناى فى الحضارات المختلفة يؤكد مدى تشابه الآلة فى كل منها، حيث نجد أن آلة الناى فى الدولة الآشورية هى مثيل لما عرف فى الحضارات المصرية الفرعونية، فالناى فى الحضارة الآشورية مشابه لما فى الدولة الفرعونية من حيث الاستعمال، وعدد الثقوب، وطول القصبة، وجلسة العازف واشتراكه فى الاحتفالات. كما يبين أيضاً أن الناى عند الفرس هو نفس الناى الموجود عند عرب الجاهلية، وإن اختلفت التسميات. وفى التاريخ العربى نجد أن الناى فى القرن السابع الهجرى كان يحوى تسع عقل بها ستة ثقوب أمامية وثقب واحد خلفى.

وينتقد الدكتور سرور ما أورده «كورت زاكس» عن آلة الناى بأنها آلة ضعيفة، ولا يمكن اعتبارها آلة فنية كاملة، فضلاً عن كونها مصنوعة من الخشب. وهذا الرأى يشوبه الكثير من المبالغة، وعدم الدراية بإمكانات الآلة، فاذا أمكن صناعة آلة الناى من الخشب، فمن المؤكد أنها ستكون آلة أخرى غير الناى. ويختم الدكتور سرور بحثه بالإشارة إلى بعض الجهود التى بذلت لصالح تطوير الآلة وإمكاناتها فى العزف.

أما البحث الثانى، الذى تناول «آلة الناى» ، فكان للدكتور عاطف إمام فهمى، الذى قدم دراسة بعنوان «الأسلوب الحديث فى العزف على آلة الناى فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين» . وهذه الفترة كما يشير الباحث - معتمداً على التسجيلات القديمة، «لوحظ أن آلة الناى قد لعبت دوراً هاماً باشتراكها فى فرق التخت التى كانت تتكون من عازفى الآلات: الناى، القانون، العود، الكمان، الدف. وقد اقتصر استخدام آلة الناى العربى على أداء الألحان الحزينة، ومصاحبة المغنى فى أداء الليالى والموال، وأداء الارتجالات «التقاسيم» وكان عازفو آلة الناى يعتمدون فى عزفهم على الموهبة السمعية، وحفظ الألحان وترديدها، وهو الأسلوب الشائع آنذاك».

وارتبطت مرحلة الطابع العلمى المتمثل فى قراءة النوتة الموسيقية بالفنان «عزيز صادق»، الذى طبق المفاهيم العلمية فى العزف على آلة الناى، ثم بدأ الدور البارز لهذه الآلة فى الموسيقى العربية، مما جعل الكثير من عازفى الناى يكتبون لها أجزاءً منفردة من خلال أعمالهم، فضلاً عن كتابة مؤلفات كاملة لهذه الآلة التى بدأت تشترك فى عزف الموسيقى التصويرية للأعمال الإذاعية والتليفزيونية والسينمائية.

واهتم كل من عبدالوهاب، والسنباطى، وفريد الأطرش، ومحمود الشريف، والموجى، وبليغ حمدى.. هؤلاء جميعاً اهتموا بدور آلة الناى من خلال أعمالهم الموسيقية. كما ظهرت فى أوائل الخمسينيات نخبة من أمهر العازفين على الآلة، حيث بدأوا فى ابتداع طرق وأساليب مختلفة فى العزف، فضلاً عن تطور صناعة الآلة، وحل بعض المشكلات التى تواجه العازفين، ومن بين هؤلاء: حسين فاضل، الذى تميز أسلوبه باستخدام الصوت الطبيعى لآلة الناى، ولم يلجأ إلى الصوت المزدوج والنغمات الغليظة، والسيد عبدالله نصر (سيد أبو شفة)، الذى تميز أسلوبه فى العزف بتأثره بآلة السلامية. ومن أمهر عازفى هذه الفترة وحتى الآن العازف «محمود عفت»، الذى برع فى أداء النغمات المتصلة (Legato) والنغمات المتقطعة (Staccato) والفيبراتو. ويرصد الدكتور عاطف إمام تجارب العديد من الأساتذة وإسهاماتهم فى العزف على هذه الآلة وتطويرها، مثل: مختار السيد، وعطية شرارة ولقد بذل هؤلاء الرواد جهداً مميزاً لتقديم موسيقى مصرية على أسس علمية مدروسة.

ويقدم الأستاذ عاطف المؤذن مذكرة يوضح فيها محاولته لتطوير آلة الناى وإمكانات العزف عليها فى ورقة بعنوان «مذكرة إيضاحية عن آلة الناى المصرية بشكلها المطور».

وقد قام الباحث بعدة محاولات باءت بالفشل، ويضيف: «.. لم تقتصر المحاولات على ثقب خلفى بدلاً من آخر، وتوفير أحد الأصابع القوية «الخنصر» لليد السفلى، بل امتدت إلى محاولة ثقب الناى من أعلى. لكن اصطدمت بعدم سريان التردد الفيضى لعامود الهواء.. وبعد أن صنعت الآلة بالأبعاد المختلفة، سمعت أن بالمغرب العربى توجد آلة شبيهة ذات فتحتين خلفيتين، وحاولت التدريب على الآلة الجديدة، المعدلة، لكنى انقطعت عنها بعض الوقت؛ لأنها أقل تون من الأوزان المعمول بها الآن (تونالیتر)، على أنى كنت أعرضها على كل من أعرف من عازفى الناى».

وفى إطار البحوث المقدمة عن «الناى» أيضاً؛ قدم الباحث والفنان السورى حميد خلف البصرى بحثاً بعنوان «الناى القصبى واستخداماته فى العراق»، حيث يشتهر الناى القصبى ذو اللسان فى بغداد باسم «المطبج» أو «المزوج» الذى يرتبط هناك ببعض المناسبات والعادات الاجتماعية ويذكر الأستاذ البصرى أن المطبج «آلة ذات طابع دنيوى، وكذلك الناى ذو المنقار، يستخدمه الرعاة فى الاحتفالات الشعبية التى ترافق مراسيم الزواج والختان فى منطقة الفرات الأوسط وجنوب العراق، حيث الرقص الجماعى (الدبكة) بمصاحبة الطبل. كما يستخدم فى الموصل للتسلية عند الهواة.

وهناك حالتان فقط يستخدم فيهما المطبج فى المناسبات الدينية وكما يقول البصرى، الأولى: يستخدم اليزيديون فى أعيادهم الدينية فى الوادى المقدس «المطبج المزدوج» وكذلك الدف الزنجارى الكبير. وهى تشكيلة ثنائية للآلات الموسيقية خاصة فقط باليزيديين، لإحياء الرقصات الشعبية. ويمكن أن يحل الناى ذو المنقار (الماصول) محل المطبج؛ لكن هذه التشكيلة لا تستخدم داخل المعبد الدينى، وإنما فى الخارج، ووظيفتها التسلية وإشغال الجمهور المحتشد خارج المعبد، حيث تؤدى فى الوقت ذاته المراسم السرية من قبل رجال الدين بمصاحبة ثنائى مكون من شبابة ودف كبير ذى صنوج.

الثانية: الطريقة المولوية، حيث أدخل الناى مع بقية الآلات الوترية والإيقاعية فى هذه الرقصة الدينية. وقد استخدمت

فى تركيا أولاً، ثم فى سوريا والعراق. ولم يعد للمولوية وجود فى بغداد منذ أكثر من ثلاثين سنة، إلا أنها بقيت فى شمال العراق مثل الموصل وكركوك.

الفنون الفلسطينية:

ويعرض الأستاذ إبراهيم بعلوشة، الذى مثل فلسطين فى مهرجان الغاب، «فنون آلات الغاب فى فلسطين»، حيث ألقى الضوء على بعض الأغانى الشعبية العربية ذات الطابع المشترك، والتى تعتمد فى أدائها على الناى وبقية آلات الغاب التى تتفرع عنه، ومن هذه الأغانى: يا طيرة طيرى/ يا بهية خبرينى/ يا لونى. وغيرها من الأغانى التى ترجع إلى أصول مصرية، وانتشرت فى بلاد الشام، وأصبحت كأنها جزء من تراثها الشعبى. أما البلاد الشامية، مثل الأردن وفلسطين وسوريا، فينتشر فيها بعض الأغانى مثل: يا ظريف الطول/ عالعزوبية/ هيك تك الزعرورة وغيرها، هذا إلى جانب أغنية «على دلعونا» التى اشتهرت فى منطقة الشام بصفة عامة.

ويضمن الأستاذ بعلوشة بحثه وصفاً لآلات الغاب، مثل: الناى/ الشبابة/ الأرغول المفرد والمزدوج/ المزمار/ المجوز. ثم ينتقل إلى الحديث عن الرقصات والأغانى الفلسطينية التى تصاحب العزف على الآلات المصنوعةمن الغاب، مثل: رقصة الدبكة التى لها عدة أنواع للأداء كـ «الشمالية» نسبة لشمال فلسطين، هذا إلى جانب عدة أنواع أخرى من الدبكة مثل: الغزالة/ الطيارة/ التحليلية/ الكراوية/ الشعراوية، وهى، جميعاً، تشترك مع الدبكة الشمالية فى العديد من الملامح. وإلى جانب الدبكات وما يصاحبها من الأغانى يوجد «الموال» الذى تلعب الشبابة دوراً أساسياً فى أدائه، ومن أشهر أنواع المواويل الفلسطينية: الشروقى/ البغدادى/ العتابا.

وتنتهى الدراسة برصد الدور الذى تلعبه الأغانى والموسيقى الشعبية فى فلسطين فى المواسم المختلفة، وخاصة عندما كان الفلسطينيون يحتفلون فى مواسمهم المشهورة - قبل الاحتلال - مثل الاحتفال بموسم «النبى روبين» و «موسم النبى موسى» و «موسم المنطار»، الذى يحتفل به فى وقت الاحتفال بموسم النبى موسى ويقام فى «غزة»، حيث يطلق عليه الأهالى اسم «خميس المنطار»، كما يطلق عليه اسم «خميس البيض» أو «عين باب الدارون». وفى هذا الموسم يتوجه أهالى غزة إلى جبل «المنطار»، وتتم الاحتفالات الشعبية بمختلف أنواعها، وتلعب فنون الدبكة دوراً مهماً فى هذا الموسم.

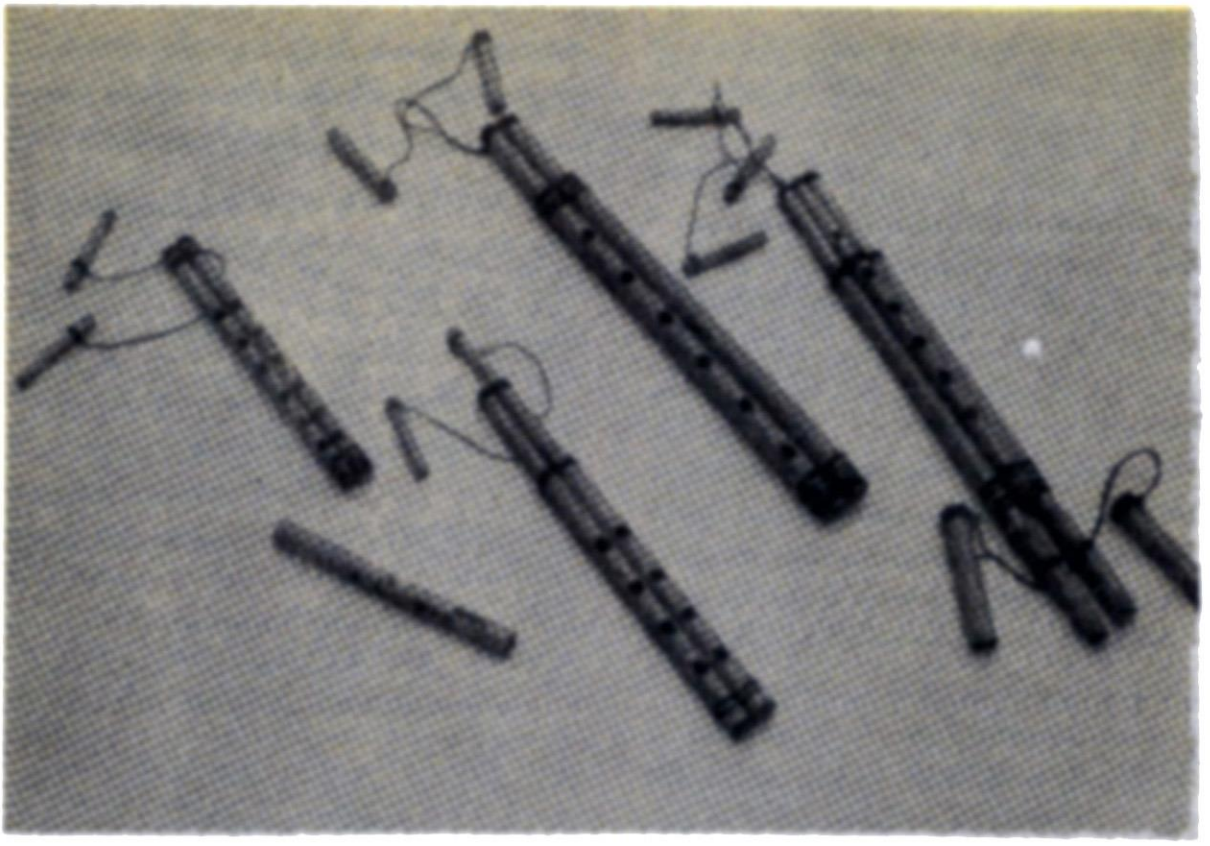
السلامية والأرغول:

وقد حظيت التا «السلامية والأرغول» باهتمام الباحثين فى المؤتمر، سواء من الناحية الموسيقية أو الناحية التاريخية، فضلاً عن الكيان المادى للآلة، وذلك من خلال خمسة أبحاث، كان على رأسها الدراسة التى قدمتها الأستاذة يسرية مصطفى، الباحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية، بعنوان «موسيقى الأرغول - دراسة تحليلية» وبدأتها الباحثة بنبذة تاريخية عن تاريخ اكتشاف آلات النفخ، وبخاصة آلة الأرغول، ثم بعض الأسماء التى أطلقت على الغاب، وانتقلت بعد ذلك إلى رصد ميدانى للخامات اللازمة لصناعة آلة الأرغول والأدوات المستخدمة فى صناعته، لتصل إلى شرح طرق العزف على الآلة وكيفية وضع الأصابع على الفتحات.

وتقدم الباحثة يسرية مصطفى عدة تجارب ميدانية تشرح من خلالها طرق التدوين والتحليل الموسيقى للمقطوعات الموسيقية التى تؤدى على الأرغول والستاوية والمسحورة. وأولى هذه التجارب التى قدمتها الباحثة فى هذا الإطار نموذج لموسيقى جهينة من منطقة سوهاج التى يؤديها الغوازى، وتشير الباحثة إلى «رقص الغوازى على الأرغول، برغم أن آلة الأرغول ليست لها قوة صوت المزمار، وأن هذا من الأمور التى تلفت الانتباه، وقد تم تقديم تسجيل لرقص الغوازى على هذه الآلة، أبرز النواحى الفنية والإبداعية فيها. وتتكون الفرقة من أرغولين وطبلة وصاجات تستخدمها الغوازى أثناء الرقص، وبالنسبة إلى التحليل الموسيقى تشير السيدة يسرية مصطفى إلى أن تحليل الإيقاع يستوعب تغيير الإيقاع خمس عشرة مرة؛ حيث نجد تغيير النبر على الإيقاع فى الأول والنصف الأول والأخير فى كل مرة، حسب ضارب الإيقاع، مع الراقصين، فهم يمثلون جزءاً واحداً أو جسداً واحداً يعمل فى انسجام تام. وتستوعب موسيقى جهينة تكرار الجمل الموسيقية، حيث نجد السادسة الخامسة مع ثالثة صغيرة.

وتستكمل الباحثة دراستها بتحليلات موسيقية أخرى مرتبطة بآلة الأرغول، عكفت على جمعها ميدانياً، مثل: أغانى الحج (الذهاب)، وقدمت أيضاً عدة تدوينات موسيقية للمادة أرفقتها بالبحث.

أما الأستاذ مرسى أبوالعلا، فقد تناول الأرغول بدراسة ميدانية عن «نشأته وتطوره وإمكاناته» حيث تعرض لآلات



نماذج من الآلات الغاب

إحدى الفرق المصرية المشاركة في المهرجان

الغاب ونشأتها عند الفراعنة، وظهور المزمار المزدوج (الأرغول) فى الدولة الفرعونية الحديثة، ثم انتقل إلى الموضوع البوليفونية فى موسيقى الآلات الشعبية كمدخل إلى دراسة الأراغيل وأنواعها، وتصنيف العازفين على الآلة من هواة ومحترفين يعتمدون عليها فى رزق يومهم. ومن المحترفين أيضاً من يرتبط بفرق الآلات الشعبية التى تقوم الدولة برعايتها.

ويشير الباحث إلى أن «هناك أشكالاً من الغناء الشعبى تصاحب آلة الأرغول، يعزف عليها المراكبية الذين يعملون على المراكب النيلية، متنقلين بين شطآن البلاد، شاكين حالهم وضيق رزقهم وبُعد أيامهم عن مواطنهم، ولوعة اشتياقهم لأحبائهم وأولادهم، وفيما يلى بعض أمثلة من هذه الأشكال الغنائية:

(أ) جمل الحمول والصعايب صام ويومه ما كل

واترجت الأرض من حمله ولا يوكل.

(ب) يا رب صاحب أمانة نعمله مرسال

للى جرحنا وبعد الدم لم بيسال

سايج عليكو النبى لم تجطعوا السلسال

خلوا جنات الوداد بيناتنا تجرى

والله النبى ع الصحابة كل يوم بيسال

ويقدم الباحث عدة نماذج غنائية أخرى تصاحب موسيقى الأرغول، ويرصد فى النهاية قياسات الأرغول الكبير والصغير بمنطقة الفواخرية، مع عرض نماذج مصورة للآلة وأجزائها.

ومن الأبحاث التى تعرضت لآلتى السلامية والأرغول معاً، الدراسة التى قدمتها الباحثة جمالات غويبة بمركز دراسات الفنون الشعبية وعنوانها: «السلامية ـ الأرغول: الصناعة، الاستخدام، المنطقة الصوتية» . واعتمدت الباحثة على الميدان فى وصفها لآلة السلامية فى منطقة شبين القناطر «قليوبية»، وجاء فى ذلك قولها: «هى قصبة من الغاب مجوفة، تتكون من أربع عقل، على جدارها ستة ثقوب على خط مستقيم. العقلة الأولى هى الفك، كما يسميها الرواة فى المنطقة، وهى خالية من الثقوب. والعقلة الثانية بها ثقب واحد، فى حين تستوعب العقلة الثالثة ثلاثة ثقوب، أما العقلة الرابعة ففيها ثقبان فقط». وآلة السلامية توجد فى أحجام متفاوتة بين الكبير والمتوسط والصغير، ويستخدمها الفنان الشعبى فى المواويل ومصاحبة أذكار الطرق الصوفية ومواكبها، إلى جانب الزار والمناسبات المتعددة للزواج. وعن مدى انتشار الآلة فى مصر، تشير السيدة جمالات غويبة إلى أن السلامية تروج «من مناطق الوجه البحرى والقاهرة والجيزة والوادى الجديد وسيوة، وتثبت البحوث الميدانية أن أهلها يصنعون الآلة من مواسير البنادق بعد تجهيزها. كما تنتشر نسبياً فى بعض مناطق الوجه القبلى».

وتتتبع الباحثة الطريقة نفسها فى عرض آلة الأرغول حيث تتناولها من ناحية الوصف والمساحة الصوتية التى تتغير وفقاً لطول أو قصر قصبة الزنان التى يتم وصلها بقصبة صغيرة أو اثنتين أو ثلاث، حسب الحاجة لطبيعة الصوت الصادر منها. كما تشير الباحثة للأدوات المستخدمة فى صناعة آلات نفخ الغاب.

أما البحث الثانى، الذى تناول آلتى السلامية والأرغول، فقد تقدم به الباحث جمال عبدالحى، بعنوان «السلامية ـ الأرغول .. تعريف وتحليل»، حيث يصنف آلات نفخ الغاب إلى نوعين: آلات يصدر منها الصوت بواسطة النفخ مباشرة، وآلات يصدر منها الصوت عن طريق وضع ريشة فى فم العازف، وهى آلات الغاب ذات الريشة. ويشير الباحث إلى أنه سيتعرض بالدراسة والتحليل لنموذج من النوع الأول (السلامية) ونموذج من النوع الثانى (الأرغول)، حيث يقدم وصفاً لآلة السلامية ومساحتها الصوتية وكيفية مسك الآلة ثم يرصد طريقة العزف عليها بقوله: «يضع العازف فوهة السلامية من ناحية الخزنة ملتصقة بشكل مائل على شفتيه، ثم يأخذ هواء الشهيق عن طريق الأنف، ثم يختزن كمية من هواء الزفير بين شدقيه ويتحكم فى دفقها بنظام داخل السلامية. وبهذا يكون الصوت الصادر مستمراً وممدوداً نتيجة استمرار دخول الهواء، ويطلق عازفو السلامية على هذه الطريقة (تقليب النفس). ثم يعرض الأستاذ جمال عبدالحى لأحد نصوص الموال، الذى عكف على جمعه من قرية الحرانية بالجيزة عام ١٩٩١، والذى يؤديه الراوى بمصاحبة آلة السلامية، كما يقدم تحليلاً موسيقياً لهذا النص مستخدماً التدوين الموسيقى.

ويقدم الباحث فى الجزء الثانى من الدراسة آلة الأرغول، واصفاً أجزائها، وهى: البدال أو الريس، وهو القصبة التى تكون على يمين العازف، وتتكون من: البالوص/ الركبة/ العقلة، ثم الزنان، وهو القصبة التى تكون على يسار العازف وتتكون من: البالوص (أو البلبل) / الركبة/ البدن، ثم

الجرارات أو الوصلات، وهى عبارة عن ثلاث قصبات مفتوحة الطرفين.. خالية من الثقوب ومختلفة الأطوال. ويقدم الباحث عن طريق النوتة الموسيقية تحليلاً فنياً للمساحات الصوتية للآلة.

أما الباحث أشرف عوض الله فقد ركز بحثه على آلة السلامية فى الموسيقى الشعبية المصرية وذلك بدراسة ميدانية قام بها فى مركز شبين القناطر بالقليوبية أثناء الاحتفال بـ «مولد أبوالمعاطى»، هذا إلى جانب بعض المواد المسجلة لقصة «شفيقة ومتولى»، و «فهيم وفهيمة» ثم أغنية «يابو الريش» من «سبوع» بقرية زفتى - غربية، وهى من المواد التى جمعها تبييريو الكسندر عام ١٩٦٧ وتوجد فى أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية .

واستعان الباحث بهذه المواد فى دراسة آلة السلامية والقائمين بالعزف عليها، فيشير إلى أن دور آلة السلامية وعازفها غاية فى الأهمية، وخاصة فى الفرق الشعبية، فعازف السلامية هو الذى يساعد باقى أعضاء الفرقة من عازفى الوتريات، كالعود والكمان، فى ضبط وتسوية أوتارهم، حيث يقوم بإسماعهم الدرجات المختلفة من النغمات التى يضبطون على أساسها أوتار آلاتهم. فآلة السلامية هى من الآلات ثابتة النغمات، يستخدمها العازف فى بداية الحفل بعمل تقاسيم حرة، ثم يدخل فى قطعة موسيقية من نفس المقام الذى سيغنى منه المؤدى «الشيخ».. كما يقوم العازف بأداء اللزمات الموسيقية بين الجمل المختلفة، ويتكفل برفع الحالة المزاجية للمؤدى و «سلطنته» - على حد تعبير الرواة - كى يتمكن من استعراض إمكانات صوته وقدراته على الأداء الجيد.

ويمضى الباحث فى رصد علاقة الآلة بالعازف والإمكانات المتاحة له فى العزف على آلة السلامية، مشيراً إلى أن العازف الماهر يستخدم مقاس ١٨ (فا) فى مصاحبة المنشد، الذى يكون صوته - غالبا - من طبقة «التينور». ثم يعرض الأستاذ أشرف عوض الله مستعيناً بالنوت الموسيقية، المقامات المختلفة التى تؤديها آلة السلامية فى الفرق الشعبية والمناسبات المختلفة، مستخلصاً بعض النتائج التى وجدها عند تدوين وتحليل بعض النصوص الغنائية، مثل: أغنية «أبوالريش»، وقصة «فهيم وفهيمة» التى أداها الفنان يوسف شتا القليوبى، حيث تلعب السلامية دوراً رئيسياً بين الآلات.

وقد قام الباحث برصد دقيق للمادة التى جمعها حيث قام بتدوينها وأرفقها بالدراسة.

فنون آلات الغاب فى العرض المسرحى:

ويتناول الأستاذ عبدالرحمن الشافعى آلات الغاب من الناحية الدرامية، وذلك فى بحثه «الأثر الدرامى لفنون آلات الغاب فى عالم المسرح - تداعيات.. وذكريات مع فرقة النيل للموسيقى الشعبية»، حيث بدأ دراسته بقوله: «.. سؤال قد يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى لعنوان هذه الصفحات: ما علاقة الدراما بواحدة من عائلات الآلات الموسيقية الشعبية؟؟

فإذا كان جوهر الدراما هو الصراع، فإن الموسيقى تعد أحد عناصر تعميق هذا الصراع والتأثير فيه بخلق حالة من التلاحم داخل العرض المسرحى سواء باتخاذ موقف معه أو عليه، بالاندماج فيه أو بمشاركته.. فمثلاً موقف الحزن يختلف عن موقف الفرح، والتعبير عن القتال يختلف عن التعبير عن الحب، ووظيفة الموسيقى هنا هى أن تترجم الحدث ذاته أو تكمله، كما نجد فى الموسيقى المصاحبة لشاعر السيرة».

ويعرض الأستاذ عبد الرحمن الشافعى فى دراسته بعض التجارب التى تم فيها مسرحة الموسيقى فى عروضنا المسرحية، وكيف ساهمت فرقة الآلات الموسيقية الشعبية، كمشارك فعال، فى بنية العمل المسرحى، لامن قبيل الزخرفة؛ بل كجزء هام من دعائم العمل المسرحى ونسيجه، وهى مرحلة ثالثة دخلت بها فرقة الآلات الموسيقية الشعبية إلى عالم المسرح بعد تجربتى الرائدين: زكريا الحجاوى، وسليمان جميل.

ويشير الأستاذ عبد الرحمن الشافعى إلى تجربته فى عرض أدهم الشرقاوى الذى اعتمد فيه الموال كصيغة لتقديم هذا العمل. والموال عادة ما يصاحبه آلات الغاب من سلاميات وأراغيل، وبعض آلات الإيقاع المساعدة من دف أو مزهر أو طبلة. وحدث أن مات الزعيم عبد الناصر ليلة العرض، وكان لهذا الحدث أثره البالغ فى تعديل النص المكتوب، وإلغاء فكرة خيانة الصديق، ويروى الأستاذ عبد الرحمن الشافعى هذه التجربة بقوله «.. بدأت العرض بحادثة القتل - وهى نهاية النص المكتوب، حيث بدأ العرض لدينا بمجموعة من إيقاعات الدفوف السريعة المتلاحقة يدخل عليها

الممثلون من مختلف الجهات، ومن وسط الجمهور يجرون فى شتات ويصرخون: أدهم مات.. أدهم مات، وتكاد تشبه الحركة حركة جموع الشعب المصرى فى خروجهم إلى الشوارع أثناء موت عبد الناصر. ثم يتجمد المشهد تماماً، كل فى حركة خاصة به، ليبدأ بعد ذلك أنين السلاميات، فى عمق وحزن شديدين، تتسرب من خلاله آهات ليالى الموال «ليل يا عين»، لنسترجع من خلالها الحكاية من البداية. من هنا نجد أن استخدام آلات النفخ الموسيقية لم يكن من قبيل الفرجة، ولكنها من قبيل البناء العضوى للعمل ذاته.

آلات الغاب بين الرمز التشكيلى وحرفية الصناعة:

وفى إطار البحوث التى تعرضت لمادة آلات الغاب ورموزها التشكيلية تأتى دراسة الباحث مجدى أبو زيد - مركز دراسات الفنون الشعبية - التى تتعرض للرمز التشكيلى فى آلات الغاب. ويشير الباحث فى دراسته إلى أن «الفنان الشعبى يملك الكثير من مقومات العمل بناءً وتركيبًا وهو جوهر إعادة تشكيل بيئته، إذ يأخذ الغاب ليخرجه من حالته الطبيعية و يمنحه هيئة فنية جديدة».

ويرصد الأستاذ مجدى أبو زيد بعض الرموز العامة فى الآلات الموسيقية ودلالتها، مثل: الأسطوانة والدائرة والثقوب، ثم ينتقل إلى الرموز الخاصة ودلالتها، متوسلاً بآلتى الترماى والسلامية كنموذجين للشرح ففى آلة الترماى مجموعة من الرموز الفنية التشكيلية التى استوعبت فكر الجماعة من خلال ما قدمه الفنان الشعبى من تشكيل مثل «السمكة» التى ترمز إلى وفرة النسل، كما تشير السمكة إلى رمز التنصير فى الثقافة المسيحية. «وفضلاً عن الرمز الفنى للسمكة، فإننا نجد أن الرموز الفنية قد تتسع لتستوعب وحشاً كاسراً يخشاه الإنسان. أما «الخط» فهو تجسيد للفعل الذى تقوم به النقطة. وقد ارتبط الخط الأفقى بالأفق، كما ارتبط بمحور الجسم الإنسانى عند التمرد والاستلقاء. ويرصد الباحث مجموعة من الدلالات الأخرى المرتبطة بالخط الذى يمثل محور المئذنة فى الجامع، كما هو محور النخلة المنتصبة والمتجهة باستمرار نحو الأعلى.

ثم يعرض الباحث لمجموعة من الرموز التشكيلية المرتبطة بآلة السلامية، مثل: «المعين» الذى إذا تم اعتداله ليرتكز على زواياه ليعبر عن الشكل الرباعى، وليصبح رمزاً لاتخاذ وتنظيم العناصر الأربعة (الهواء - الماء - الأرض - النار) وأطوار حياة الإنسان الأربعة (الطفولة - الشباب - الكهولة - الشيخوخة)، فضلاً عن الدلالة الرمزية للاتجاهات الأربعة (الشمال - الجنوب - الشرق - الغرب).

ويلقى الدكتور محمد عبد النبى، وهو من أشهر عازفى الناى، الضوء على آلات الغاب من حيث مادة صناعتها ودورها فى الموسيقى، حيث قدم دراسة بعنوان «تأثير آلات النفخ المصنوعة من الغاب على الموسيقى العربية المصرية» وتهدف الدراسة إلى بيان أهمية نبات الغاب فى صناعة هذه الآلات كالسلامية والأرغول والناى، أملاً فى توفير هذا النبات والاهتمام بصناعة الآلات بأسلوب علمى.

ويرى الباحث أن المشكلة تكمن فى «ندرة نبات الغاب ذى المواصفات المناسبة، والتى تدخل بشكل أساسى فى صناعة هذه الآلات، ويتساءل إلى متى ستظل الطبيعة هى المصدر الوحيد الذى يتحكم فى صناعتها، خاصة وأن هذا النوع من النبات عرف فى مصر، واستعمل فى تعريش المبانى وصناعة السلال (الأسبتة)، مما يوضح لنا أن هذا النبات إنما يستعمل عشوائياً، ولم يتم ترشيده ولا معرفة مدى أهميته لهذه الآلات، وأن المحافظة عليه تعتبر محافظة على جزء من مكونات تراثنا».

ويسهب الدكتور عبد النبى فى شرح طبيعة نبات الغاب وأنواعه وطرق زراعته، لينتقل إلى الآلات التى تصنع من الغاب، مقدما وصفاً دقيقاً لمكوناتها وطبقاتها الصوتية، والوضع الحالى لاستخدام هذه الآلات، سواء فى الموسيقى العربية أو الحديثة. فبعد أن كانت آلات الغاب مقتصرة على الموسيقى الشعبية والدينية «أصبحت الآن تستخدم فى كل ألوان الموسيقى التقليدية والحديثة... وأصبحت آلات الكولة والسلامية والعفاطة تصاحب آلة الأورج والجيتار و الكمان والتشيللو».. ويرى الباحث أن الصعوبة تكمن فى أن هذه الآلات يصدر عن الثقب الواحد فيها عدة نغمات يتحكم فيها العازف بطريقة معينة، بخلاف آلة الناى التى يصدر عن الثقب الواحد فيها نغمة واحدة تزيد أو تضعف بقدر بسيط لا ينتج عنه نغمة محددة.

ويوصى الباحث فى نهاية الدراسة بضرورة اهتمام الدولة أو المهتمين بوزارة الزراعة بنبات الغاب، وتخصيص مساحة لزراعته والاعتناء به. كما يوصى أيضا بإنشاء مصنع لصناعة هذه الآلات بطريقة علمية يقوم بها أساتذة متخصصون، والوصول إلى أحسن طريقة للصناعة بدلاً من

نماذج من عروض الفرق

الطريقة البدائية الحالية التى تعتمد على الخبرة واحتكار أصحابها لهذه الصناعة.

واستكمالاً للبحث فى صناعة آلات الغاب يقدم الباحث مسعود شومان دراسة بعنوان «آلات النفخ المصنوعة من الغاب بين فنون الصناعة وفنون الأداء» . وتشير المادة الميدانية للباحث الى أن «الغاب هو المادة الأولية التى يشكل الصانع منها آلاته، ويسمى الغاب بوصا فى عرف صنّاعه».

ولابد أن يكون الغاب جافاً حتى يبدأ الصانع فى تشكيله، ولابد أن يظل فى أرضه حوالى سنة كاملة حتى يصل إلى نضجه، وبالتالى يكون صالحاً للتصنيع كآلات. ويمكث الغاب بعد قطعه من الأرض حوالى شهرين حتى يتم التأكد تماماً من جفافه، لأن الغاب النيئ (الأخضر) لو صنع فى حالته هذه سينتج عن صناعته اختلافات (اختلالات) فى إمكانات الآلة. وبعد أن يتأكد الصانع من أن الغاب قد «استوى»، يبدأ فى تصنيف الغاب إلى: سميك (مليان) ـ غاب رفيع ـ غاب معقّل (أى كثير العقل) ـ غاب سرح، أى عقلة طويلة وأقل عدداً فى الغابة الواحدة بتصنيف الصانع للغاب يضع يديه على إمكانات كل غابة، ومدى صلاحيتها لأن تستجيب لأدواته، حتى تصبح فى النهاية آلة موسيقية لها جمالها، بعد أن كانت قطعة صماء من غابة «غشيمة».

ويرصد الباحث بدقة أدوات وخامات صناعة آلات النفخ مثل: السكاكين بأنواعها المختلفة، والأسياخ، والبرجل، والبنطة، والكاوية، والخيط، والبياض، والسنفرة، والسلك، والحناء التى يستخدمها الصانع فى تلوين آلات الغاب وزخرفتها، خاصة زخرفة الأجزاء الغائرة فى سطح الغابة. فالصانع هنا يقوم بعمل تشكيلات جمالية مراعياً فيها إمكانات الآلة وإمكانات الخامة. ثم يرصد الأستاذ مسعود شومان بعد ذلك آلات النفخ المباشر وغير المباشر بجميع أنواعها، شارحاً لها، ومفصلاً لكيانها المادى وطبيعة استخدامها.

وحول بعض فنون آلات الغاب يعرض الباحث فى الجزء الثانى من دراسته لفن الموال وارتباطه بآلات الغاب، عارضاً نماذج من الموال السباعى، وحسن ونعيمة، وبعض أغانى الصباحية والختان والسبوع، ثم نماذج أخرى لقصة فهيم وفهيمة وشفيقة ومتولى، حيث قام بتحليل النصوص من ناحية الأداء الفنى،. وفى عرضه لقصة شفيقة ومتولى يشير إلى أن «المؤدى يقوم بغناء مذهب، ثم تردد بعده المجموعة، ثم يبدأ فى ترديد الغصن وهو ترديد لنفس الجملة الموسيقية الخاصة بالمذهب؛ ولكن بكلمات أخرى.ويبدأ المغنى فى أداء الغصن الثانى بنفس الطريقة، ويتكرر هذا النمط فى الأداء، والذى يتسق مع النظام الذى يصنعه البناء الشعرى المقفى للقصة. وتشارك آلات الإيقاع مع الأرغول والكولة فى إقامة البناء اللحنى لقصة شفيقة ومتولى بمتابعة المؤدى فى نسقه المنتظم موسيقياً وشعرياً».

أما الباحثة وداد حامد، فقد تناولت آلات الغاب من الناحيتين الحرفية والتوثيقية فى دراسة بعنوان «آلات النفخ التى تصنع من نبات الغاب البلدى فى منطقة الدلتا- دراسة ميدانية وتوثيق متحفى». وتشير الباحثة فى البداية إلى أحد الرواة المهمين فى منطقة الدلتا، والذى اعتمدت عليه كمصدر رئيسى فى جمع مادتها، وهو الشيخ إبراهيم عبد الفتاح، أحد فنانى هذه المهنة ـ صناعة آلات الغاب ـ وممارسيها. وتضيف الباحثة قولها: «.. وأمام ما لمسته من قدرات شخصية تميز هذا الرجل كراوٍ على درجة عالية من الفهم والقدرة على التواصل، فقد آثرت أن أنقل لكم أجزاءً من روايته، كما سجلتها منه دون تدخل .. يتحدث فيها عن تعلمه لهذه الحرفة، وغوايته لها، والخامات والأدوات التى يستخدمها، والأنواع التى يقوم بصنعها، ثم رؤيته الخاصة لما آلت إليه أحوال المهنة فى الوقت الحالى».

ثم تنتقل الباحثة بعد ذلك إلى عملية التوثيق المتحفى لبعض الآلات التى صنعها الراوى الشيخ إبراهيم عبد الفتاح، وهى تمثل جانباً من مقتنيات متحف كفر الشرفاء تحت اسم: أدوات الترفيه واللعب، وقد التزمت السيدة وداد حامد بالمنهج المتبع فى توثيق، وتصنيف جميع المقتنيات الموجودة بالمتحف، وهو المنهج الوظيفى.

ونقدم فى هذا العرض نموذجاً لإحدى الآلات التى تم توثيقها:

القرمة: قطعة رقم ١٣٧.

الوظيفة: تستخدم للعزف فى المناسبات الاحتفالية.. كالأفراح والموالد.. وتصاحبها الطبلة.

الخامات: نبات الغاب البلدى ـ خيط سميك مدهون بالشمع.

الوصف: أداة مكونة من قصبتين من الغاب. الأولى بها ستة ثقوب متساوية، وهى التى يؤدى عليها اللحن الأساسى، وإلى جانبها تشد قصبة أخرى بنفس طولها. هناك أيضاً

قطعتان أقل حجماً يضافان إلى هاتين القصبتين من أعلى اللقم، كما يوجد قطعتان صغيرتان - فى كل منهما شق طولى(البالوص)، وتضم القصبتان، كما تضم اللقم معاً بواسطة لفات عديدة من خيط سميك مدهون بالشمع.. ويتصل الخيط المشدود بين القصبتين الأساسيتين من الخلف بخيطين تربط إليهما البواليص، بحيث تظل هذه القطع معلقة بالآلة عند فصلها عنها.

طول الآلة: ٣٥سم.

المصدر: قرية مسجد وصيف - محافظة الغربية.

إشكاليات ومحاور نقدية:

وفى الإطار النقدى يقدم الدكتور فتحى الخميسى بعض الإشكاليات الموجودة على الساحة الفنية، والمرتبطة بالموسيقى الشعبية بصفة عامة فيعرض فى دراسة، عنوانها «الفن الشعبى: بعض المشكلات» ومنها أن «فننا الشعبى يعانى من انحسار شديد، سواء فى دائرة تأثيره وانتشاره الآن، أو فى داخل حقل المؤدين الشعبيين أنفسهم».. ويتساءل الدكتور الخميسى: أين السيرة الشعبية؟ هل تبقى منها الكثير؟. أين الزناتية والعنترية وغيرهم - وهل تبقى من الموال الشعبى إلا أجزاء؟ إننا نجمع ما تبقى من التراث بحزن شديد.. ويرى الباحث أن الفنون المعاصرة تحتاج إلى قوة دفع من المثقفين ورجال النظرية الموسيقية، ومن ثم فإن معهداً مثل معهد الفنون الشعبية بالقاهرة ينقصه قسم عملى للعزف والغناء الشعبى وممارسة أداء الملاحم والسير.. إلخ. و إقامة الدراسة العلمية التطبيقية للموسيقى الشعبية سوف تحقق - لا شك - نوعاً من الوحدة بين النظرية والممارسة الفعلية.

ويشير الدكتور فتحى الخميسى إلى «أننا نكتب أبحاثاً عن التفاصيل فى صناعة الناى أو الربابة، وشكل المزمار، وكيفية الإمساك بالقوس، أو أسماء الملاوى، ونبحر فى تلك الأبحاث ولا ننتبه كثيراً للقضايا الكلية؛ القضايا العامة للفن الشعبى تطوره ومشاكل هذا الفن العامة، فالقالب الشعبى، فى حاجة إلى مشاركة المؤلف المحترف (الدارس).. فى حاجة إلى معالجة المعاهد العلمية.. فى حاجة إلى تبنى المدن له. فهو ليس مجرد مادة للجمع والفحص والتصوير.. ليس مجرد مادة للمراقبة فقط، وإنما يتطلب الدخول فوراً إلى قلبه.

ويدعو الباحث فى النهاية إلى إقامة ورشة لصناعة الآلات الشعبية فى القاهرة، بحيث تشرف عليها لجنة علمية هدفها دراسة مقاييس ومعايير صناعة الآلات الشعبية، وضبط مسافات الأنغام الشعبية وقياسها رياضياً. كما يدعو إلى إقامة دورات دراسية للفن الشعبى فى عمق الريف.

أما الباحث محمد شبانة فقد تقدم بدراسة عنوانها «محاور تود المحاورة». وتهدف هذه الورقة إلى الدعوة بشكل أساسى إلى إثارة الحوار بشكل علمى، جاد ومثمر، حول موضوعات تختص بها المأثورات الشعبية بصفة عامة، والمأثور الموسيقى بصفة خاصة، وتشكل محاور أساسية فى دراسته، وهذه المحاور هى: الأداء - المؤدى - الآلات - الاستلهام - النقد - المتلقى. ويرى الباحث فى جزئية «الأداء» أنه ليست هناك موسيقى جيدة أو رديئة .. فقط هناك موسيقى أو لا موسيقى؟. إذ إن الأمر يتوقف على قدرة العازف - وهو ذاته المبدع - على العزف.. ومن الأهمية بمكان أن ندعو، وبجدية وإخلاص، إلى تبنى المواهب الفذة فى مجالات العزف والغناء الشعبى. ولا نتركها توظف من قبل من أراد من استوديوهات التسجيل التى تستقطب هذه المواهب بالإغراء المادى.. ويقودنا الحديث عن المؤدى إلى الحديث عن الآلة، حيث يدعو الأستاذ شبانة إلى الاهتمام بدراسة الآلات الشعبية جمعاً وتصنيفاً.

ويرى الباحث أن تجارب استلهام الموسيقى الشعبية المصرية قد استوعبت الشكل الغربى؛ لذا فمن الضرورى الانتباه إلى أهمية تقديم أعمال جديدة تستلهم الموسيقى الشعبية المصرية شكلاً وموضوعاً.. قلباً وقالباً كما يغيب أيضاً النقد بمعناه الصحيح والجاد، وهو ما يمثل أحد مشاكلنا الحقيقية التى لابد من مواجهتها. أما بالنسبة إلى التلقى، فيرى الأستاذ محمد شبانة «أن المتلقى يلعب دوراً واضحاً فى العملية الإبداعية، وهو ما يعرفه ويلاحظه دارسو الفولكلور؛ إذ يكون التلقى فى الفنون الشعبية تلقياً إيجابياً يضفى على المادة المؤداة شرعيتها، ويرسخ لها إذا نالت رضاه، وعبرت عن احتياجاته الوجدانية والفكرية، وتلاقت مع إطاره القيمى وعاداته وتقاليده.

* * *

وفى اليوم الختامى للمهرجان ألقى الدكتور صلاح الراوى مقرر الندوات بياناً ضم مجموعة التوصيات التى أقرتها اللجنة العلمية للمؤتمر، التى تتحدد فى الآتى:

أولاً:بذل كل الجهود واتخاذ كافة التدابير التى من شأنها أن تحمى تراثنا ومأثورنا الشعبى المصرى والعربى من كل محاولات الاختراق والتشويه والتزييف التى تستهدف ثقافتنا الشعبية بوصفها جوهر هذه الأمة.

ثانيا: المبادرة الى جمع وتوثيق وحفظ ودراسة المأثورات الشعبية فى محافظة سيناء (الشمالية والجنوبية)، لما تمثله هذه المأثورات من أهمية بالغة فى الحفاظ على الخصائص الوطنية والقومية لهذه المنطقة، التى تشهد نهضة عمرانية واجتماعية واضحة.

ثالثا: الاستمرار فى بذل الجهود العلمية الراسخة سعياً إلى تحقيق المزيد من اكتشاف إمكانات ثقافتنا الشعبية بمختلف أجناسها وأنواعها، مع إيلاء اهتمام خاص لجمع وتوثيق وتحليل تراثنا ومأثورنا الموسيقى الغنائى الشعبى.

رابعاً: الاستمرار فى دعم وتطوير الأداء فى مشروع أطلس الفولكلور المصرى، بوصفه واحداً من أهم المشروعات العلمية والثقافية التى تتصدى الهيئة العامة لقصور الثقافة لمسئولية القيام بها، ولما يمكن أن يؤديه أطلس الفولكلور من مهام جليلة فى مجال جمع وتوثيق وعرض الآلات الموسيقية وفنونها، وفق طبيعة انتشارها على خريطة مصر.

خامساً: المبادرة إلى إجراء الدراسات التحليلية الدقيقة فى مجال الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ومثيلاتها العربية، وإيجاد صيغة فعالة للتعاون العلمى على المستوى القومى فى هذا المجال، وصولاً إلى اكتشاف محددات الوحدة فى سياق التنوع.

سادساً: بذل جهود علمية حقيقية فى مجال تحديد وضبط المصطلحات العلمية والفنية فى مجال الموسيقى الشعبية المصرية، وتبادل نتائج هذه الجهود مع المؤسسات العربية المختصة، وصولاً إلى توحيد المصطلح العربى.

سابعاً: سرعة البدء فى تنفيذ مشروع إنشاء متاحف نوعية متخصصة للآلات الموسيقية الشعبية، بحيث تمثل نواة حقيقية للدراسات الإثنوموسيقولوجية (علم دراسة موسيقى الشعوب)، على أن يبدأ المشروع بإنشاء متحف لآلات الغاب بمدينة العريش التى أقيم بها مهرجان الغاب وندوته العلمية.

ثامناً: الاستمرار فى دعم فرق الآلات الشعبية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ورعاية المبدعين من عازفى هذه الآلات، والتوسع فى إنشاء هذه الفرق.

تاسعاً: العناية بنشر بحوث الموسيقى الشعبية ضمن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، على النحو الذى يتيح نشر الوعى العلمى والثقافى بقيمة هذا النوع الثرى من أنواع الفنون الشعبية، وبما يتيح التبادل العلمى مع الهيئات والمؤسسات النظرية محلياً وعربياً ودولياً. ويمكن البدء بنشر دراسات هذه الندوة العلمية فضلاً عن الندوتين السابقتين:

(آلة السمسمية ـ آلة الربابة).

عاشراً: العمل على إبراز الآلات الموسيقية الشعبية وفنونها، بحيث تحتل موقعها المتميز فى برامجنا المسموعة والمرئية، فضلاً عن تأكيد مشاركتها فى الاحتفالات الوطنية والقومية وفى المهرجانات الدولية.

حادى عشر: العمل على إدراج مادة الآلات الموسيقية الشعبية وفنونها ضمن مواد الدراسة بالمؤسسات التعليمية المختلفة، وفى مقدمتها الكليات والمعاهد المتخصصة.

مكتبة الفنون الشعبية

بين التاريخ والفولكلور

تأليف دكتور: **قاسم عبده قاسم**

عين للدراسات والبحوث الإنسانية ١٩٩٣

عرض : **د. أحمد إبراهيم الهوارى**

إلى أى مدى تسهم «الموروثات الشعبية» فى تفسير المادة التاريخية؟

وما مدى وعى المؤرخ بالسياق التاريخى لهذه الموروثات الشعبية، ودورها فى تأويل الحدث التاريخى الاجتماعى الاقتصادى؟

هذا هو بعض مما يثير هذا الكتاب من تساؤلات تنثال فى ذهن القارئ بعد أن يفرغ من قراءة كتاب «بين التاريخ والفولكور» للدكتور قاسم عبده قاسم، والذى يقيم حواراً مع الأفكار الأساسية التى يثيرها فى محاولة لتقديم قراءة للكتاب.

وتتراءى أصالة المؤلف فى محاولته المنهجية أن ينأى بجانبه عن المنهج السائد لدى المؤرخين من حيث اعتمادهم «الوثيقة المكتوبة» الرسمية بما هى السند الشرعى الأصيل فى تحليلهم للحدث التاريخى . ويتسق هذا النظام، أو قل المنهج، مع الهيكل السائد للثقافة العربية وهى أنها ثقافة ترتكز إلى «**ثقافة الأجوبة**». وفى ظل هذا الهيكل يكون كل شىء مُعداً سلفاً، وجاهزاً، ومرتباً، ومنسقاً، ومتواتراً، بينما يقف على ضفاف المنهج الآخر، منهج لا يقنع بالأجوبة بقدر ما يثير من تساؤلات، إذن هو منهج يقوم على «**ثقافة الأسئلة**».. فكل شىء قابل لإعادة النظر، ويترتب على هذا المنهج اختلاف فى المنهج والإجراءات.

من هنا تأتى القيمة المنهجية لهذا الكتاب، عندما يخترق صاحبه المنهج السائد فى التاريخ، باعتماده الموروثات الشعبية رافداً من الروافد التى ينبغى على المؤرخ أن يضعها فى سياقها الحق من منظومة العلوم الإنسانية، والتى يرأب بها صدع الوثيقة وما بها من فجوات تاهت فى غياهب الماضى، وبقيت هناك فى صيانة الحس الشعبى. إن المؤرخ بهذا الصنيع يعيد نضارة الحدث التاريخى بارتكازه على معين الموروث الشعبى.

ويتفق الدكتور قاسم على أن أركان المنظومة التاريخية «الإنسان ـ الزمان ـ المكان» قاسم مشترك بين التاريخ والأدب، ثم تنزع من بعد نحو «الموضوعية» فى التاريخ بقدر ما تقترب، بل تصدر عن «الذاتية» فى الأدب فضلا عما يتحلى به من دقة العالم، بما يمتلك من أدوات المنهج العلمى الصارم، ورهافة حس الفنان، مما يتيح له أن ينطلق بخياله الخالق، فى فضاء النص أو الوثيقة التاريخية، والموروثات الشعبية.

ثم إنه حريص على إقامة جسور معرفية بين الأدب والتاريخ، والرواية التاريخية، والفولكلور والتاريخ. وهو بكل هذا التراكم المعرفى وحرفية الكتابة التاريخية الأدبية يقوم بهذه المغامرة، ولا أقول المخاطرة، فيغوص فى بحار الموروث الشعبى ليعود من رحلته، مثل سلفه السندباد، محملاً بالكنوز والنفائس.

إذن يهتم هذا الكتاب بدراسة العلاقة بين الدراسة التاريخية والموروثات الشعبية. ومن خلال الدراسة التطبيقية يحاول المؤلف أن يلقى الضوء على جوانب تلك العلاقة، فى محاولة لتطوير منهج البحث التاريخى، لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى، ومن ناحية أخرى ، يحاول جذب اهتمام الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية إلى الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون بدراستها. فى مناهج أو مصادر البحث التاريخى.

تعد الوثيقة المكتوبة عماد البحث فى الدراسة التاريخية وإذا كان التاريخ هو ذاكرة الأمة وعقلها، فمن المؤكد أن الموروثات الشعبية هى التجليات الوجدانية للأمة. والالتفات إلى وجود علاقة بين الموروثات الشعبية وبين التاريخ هى عودة لمنابع المعرفة التاريخية للإنسان. ففى البدء ولد التاريخ من ضلع الأسطورة، ثم أخذ يستقل بمناهجه فى البحث. لكن بقيت رواسب شعبية على ضفاف مناهج البحث التاريخى. ومعنى هذا، أن النظرة العلمية لفكرة التاريخ تفرض على الباحث أن يتسلح بتكامل الرؤية لتجليات المعرفة الإنسانية، فى محاولة لرصد وعى الإنسان بذاته، وبالمجتمع، وبالكون.

الأسطورة/ التاريخ/ الفولكلور:

إن الأسطورة تعبير عن وعى الجماعة بذاتها وإدراكها لهويتها، كما أنها تعكس البناء الاجتماعى للحياة، وعلاقة هذه الحياة بعالم الآلهة والقوى الغيبية. فى تلك المرحلة، اختلطت محاولات الإنسان لتسجيل تاريخه بالصياغة الأسطورية. واتسم التراث الإنسانى الباكر، فى مجال الكتابة التاريخية، بهذا الخلط المثير بين فعل الإنسان ومشيئة القوى الغيبية.

وجاءت الكتابات التاريخية الأولى عبارة عن تاريخ حكومات الآلهة، أو أشباه الآلهة. ولم يكن التاريخ قد نزل من عليائه ليسجل قصة الإنسان فى الكون وسعيه لبناء الحضارة. وهنا نجد الأسطورة تحكم التاريخ، لأن الأسطورة كانت فى ذلك الزمان حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة أو أشباه الآلهة.

وكان طبيعياً أن تنزل الأسطورة أيضاً من سماء الآلهة إلى أرض البشر، وظلت رموزها وشروطها الفنية تحكم النظرة إلى الماضى الإنسانى. وقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر، فمنهم من يعتبر أن الأساطير **«تسجيل تاريخى»** للأحداث الجارية عبر ماضى الجماعات الإنسانية والشعوب، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الأسطورة تمثل تاريخاً قبلياً متوارثاً تناقلته الأجيال المتعاقبة بالتلقين الشفاهى.

ويرى المؤلف أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله، وإنما تحمل **«نواة تاريخية»**. وتحمل هذه النواة التاريخية، فى الغالب، تراكمات تعبر عن وجدان الجماعة التى أنتجتها، كما أنها تعبير عن **الذات أو الهوية**. وتحمل تصوراً نفسياً تعويضياً لصالح الجماعة أكثر منها تجسيداً للواقع التاريخى. ولا يعنى هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد. وإنما هى ترجمة لملاحظات واقعية، ورصد لحوادث جارية فى إطار فنى يخدم الأهداف الثقافية الاجتماعية التى يتوق المجتمع لتحقيقها من خلال أساطيره. وعن طريق الأسطورة، ومن خلالها، تعرفنا على تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة التى تعود إلى أزمان سحيقة تسبق **«التاريخ المكتوب»**

كان تطور المعرفة التاريخية موازياً لتطور البشرية ذاتها. وعندما انتقل الفكر الإنسانى من تبرير الخضوع للحكام باعتبارهم آلهة، أو ممثلين عن الآلهة، وبدأت فكرة الملك الذى يملك ويحكم البشر ويتحكم فى مصائرهم.. فى هذه المرحلة من مراحل تطور البشرية، كان التاريخ مرادفاً لسير الحكام، ملوكاً وأمراءً وأباطرة، يسجل حركة الملوك وتصرفاتهم، ويسعى فى ركابهم إلى ميادين القتال، وكان طبيعياً أن يكون التاريخ ربيب القصور، كما كان طبيعياً أن يكون غالبية المؤرخين دعاة فى خدمة الحكام، وأن تكون كتاباتهم فى الغالب دعاية وتبريراً لسلوك الملوك والسلاطين، فى حين أن الرعية؛ صناع التاريخ غائبون عن صفحات تلك التسجيلات الرسمية. وللمؤرخ أبى المحاسن عبارة تكتسب دلالتها فى سياق ما تعرض له، بقوله عن أحد الأفراد: «وقد أضربنا عن شرح ما حدث له لأنه لم يكن من أعيان الناس لتشكر أفعاله أو تذم». (حوادث الدهور جـ٢/٢٤٤).

وهكذا ينسب عصر بعينه إلى فرد دون الالتفات إلى القوة الحقيقية للشعب، الناس فى حياتهم الاجتماعية، ونشاطهم اليومى باعتبارهم القوة التى تحرك تاريخ البشرية.

فى القرن التاسع عشر بدأ فى أوروبا الاهتمام بدراسة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى، أى دراسة تاريخ الشعوب

فى حياتهاالاجتماعية والاقتصادية وجاء ذلك مواكباً للتغييرات التى طرأت على الفكر السياسى، والتى تبلورت فى الاتجاهات الديمقراطية والاشتراكية التى لم تلبث أن انتشرت فى سائر أنحاء العالم.

وبدت تجليات تغيير هذه النظرة فى الأدب والفن؛ إذ طرأ تحول على صورة البطل فى الرواية التى كانت تصويراً فنياً لرحلة نجاح فرد، بطولة فرد، فتحولت عن تصوير حياة شخوص متميزين إلى تصوير بطولة الإنسان العادى. المدرسة التقليدية فى دراسة التاريخ.

إن التاريخ، كما ندرسه وفق المناهج السائدة فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعتمد على شهادات جزئية سواء كتبها المؤرخون المعاصرون أو حملتها السجلات والوثائق، أو غيرها من مصادر المعرفة التاريخية.

ويعتمد دارسو التاريخ على هذه الشهادات التاريخية الجزئية ذات البعدين: الزمانى والمكانى فى محاولة إعادة تركيب الظاهرة التاريخية تركيباً فسيفسائياً وفق منهج استردادى. وقد كان هذا هو المنهج السائد الذى ساد مدرسة «برانكه» وتلاميذه أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين.

وما يزال كثير من المؤرخين اليوم يقدسون الوثائق وشهادات المؤرخين المعاصرين، وما تنطق به المصادر التاريخية التقليدية باعتبارها الحقيقة التاريخية. ويرى المؤلف أن هذه المصادر، رغم أهميتها، فهى غير كافية فى تقديم الحقيقة التاريخية كاملة غير منقوصة.

أما «الموروث الشعبى» فيقدم لنا رؤية جمعية للحقيقة التاريخية، لأن الجماعة فى رؤيتها للحدث التاريخى، تقفز فوق التفاصيل وعلاقات الزمان والمكان. وتحرص على رسم صورة شاملة للحدث التاريخى، وما يحفل من رموز، كما أنها تحرص على بلورة موقفها من الحدث. وهذه الصورة الشعبية غالباً ما تحمل وعى الجماعة بذاتها، كما تحمل طيات أحداثها الخيالية كثيراً من المضامين التاريخية.

من هنا تأتى أهمية اعتماد المؤرخ على «الموروث الشعبى» إلى جانب المصادر التقليدية. ذلك أن المزاوجة بين هذين النوعين من المصادر يساعد المؤرخ على استيعاب الظاهرة التاريخية ورسم صورة كلية شاملة لها. ويذكر د. عبد الحميد يونس أن أحد المؤرخين المحدثين أنكر هذه السيرة الشعبية (سيرة الظاهربيبرس) والتى ترسم الظاهر بيبرس

كما يحب الشعب أن يكون البطل المجسّم للمُثُل، المحقق للرغبات، ورأها لا يمكن أن تصلح وثيقة من وثائق التاريخ. (الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى، المكتبة الثقافية، عدد ٣،ص٥).

هذا الموقف المناوئ لهذا الحقل المعرفى من قبل كثرة المؤرخين هو ما يحرص عليه مؤلفنا؛ الالتفات إلى دوره فى تكامل الصورة التى كانت، بنبض أصحابها وصناعها.

فى نظرية القراءة: الموروث الشعبى/ القراءة الشعبية للتاريخ:

يتميز الموروث الشعبى بأنه يحمل «نواة تاريخية» إذ إنه يحمل تفسيرات لأحداث تاريخية، ويحكى عن أبطال تاريخيين. ويتم ذلك بأسلوب مثقل بالخيال والرموز الشعبية التى تخدم الأغراض والغايات الاجتماعية/ الثقافية للجماعة.

ويمكن أن نصف الموروث الشعبى بأنه نوع من القراءة الشعبية للتاريخ «وهو ما يعنى أن الموروث الشعبى يعكس رؤية الجماعة لتاريخها بغض النظر عن التفاصيل التى تتعلق بالزمان أو المكان أو الأفراد فى القصة التاريخية. وإذا كان التاريخ قد اعتبر زمناً طويلاً بمثابة المرادف لسير الحكام والقادة وأبناء السياسة والحرب، فإن التطور السياسى والاجتماعى أدى إلى الاعتراف بحق الشعوب فى إدارة شئونها مما دفع إلى الاهتمام بالجوانب المختلفة من نشاط الشعوب فى مجالات الاقتصاد والاجتماع والثقافة والفن والنظم الدستورية، وكان للتاريخ نصيبه من هذا الاهتمام.

ويتضمن «الموروث الشعبى» الإبداعات التراثية للشعوب، سواء كانت بدائية أو متحضرة، ويتضمن كل ما تم إنجازه عن طريق استخدام الأصوات والكلمات فى أشكال غنائية شعرية أو نثرية، متضمنة المعتقدات الشعبية أو الخرافات والعادات والتقاليد والرقصات والتمثيليات. من خلال ذلك مجتمعاً، يحمل الموروث الشعبى رؤية الشعوب لأصولها ولأحداث تاريخها وأبطال هذا التاريخ، كما يحمل تفسيرات للمظاهر الطبيعية، فى البيئة التى كانت مسرحاً للنشاط الحضارى عبر التاريخ.

ويحمل «الموروث الشعبى» التاريخ الشفاهى الذى يعنى بالحاجات الاجتماعية/ الثقافية للجماعة، كما يحقق بعض الصياغات النفسية التعويضية للحوادث التاريخية وأبطالها. ويتم هذا بشكل يجمع بين البساطة والتلقائية التى تميز الإبداع الشعبى عادة.

لم تعد - إذن - الحوليات والمدونات التاريخية والوثائق والآثار هى المصادر المحترمة، والوحيدة المعترف بها فى عيون المؤرخين، وإنما صارت القراءة الشعبية للتاريخ، أى رؤية الشعوب لتاريخها وتفسيرها له من أهم مصادر المؤرخين المشتغلين فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى. وصار «الموروث الشعبى» بكافة أجناسه، القولية والشكلية، مادة لها قيمتها العملية لدى دارس التاريخ الاجتماعى.

وتكمن أهمية هذا النوع من التفسير الشعبى للتاريخ، أو الرؤية الشعبية للتاريخ، فى أنه بمثابة مرآة نتعرف من خلالها على رؤية الناس أو الأفراد العاديين لما يدور فى مجتمعاتهم. وهذه الرؤية لها أهميتها فى إعادة قراءة تفسيرات المؤرخين الذين ظلوا زمناً طويلاً يتجاهلون نتاج العامة وينظرون إليه بروح من التعالى والتجاهل. إن التراث الشعبى، الذى هو جملة التراث غير المسجل للشعب، كما يتجلى فى القصص الشعبية، والعادات والمعتقدات والسحر والطقوس، هو موضوع علم الفولكلور.

ومجال علم الفولكلور إعادة بناء التاريخ الروحى للإنسان، ليس من خلال أعمال الشعراء والفنانين والمفكرين البارزة ، ولكن كما مثلتها أصوات الناس والرواة. وفى هذا يعكف الباحثون على مادة تاريخية، إلى حد ما، وهى المادة التى تعكس الأساليب الشعبية المتعارضة مع أساليب المتعلمين والفنانين وأساليب التفكير المدربة تدريباً علمياً. ومن هذه الناحية نجد أن مجال علم الفولكلور يتطابق مع مجال الدراسات التاريخية التى تهتم بتطور المجتمع وبإعادة بناء «التاريخ الروحى للإنسان» من خلال فحص إبداعاته التلقائية، وهو ما يجعل الباحث يعكف على دراسة الموروث الشعبى بداية بالأسطورة وانتهاءً بالشعر الشعبى مروراً بالسيرة والملحمة والحكاية الشعبية.

الثقافة الشفاهية:

إن الراوى فى السير أو الحكايات الشعبية يخاطب جمهوره بما يحب أن يسمع، وبمصطلحات يفهمها، فى إطار من القيم والأخلاقيات التى يعتنقها الجمهور المتلقى ويلتزم بها. ومن ناحية أخرى نجد السيرة الشعبية تختار «شخصية تاريخية» وتعيد صياغتها فى إطار شعبى يلبى حاجة الجماعة ويفسر التاريخ لصالح الناس، صناع التاريخ الحقيقيين، ولأن معرفة التاريخ ضرورة لأية جماعة، فهو بمثابة ذاكرة للأمة، تجد الشعوب فيه سنداً لوجودها، وإدراكاً لهويتها، وتحقيقاً لذاتها، فإن الشعوب تنقل تاريخها من جيل إلى جيل بشكل تلقائى بسيط من خلال موروثاتها الشعبية. وغالباً ما يكون هذا التاريخ محملاً بكثير من الخيال الذى يكشف عن كيفية القراءة الشعبية لأحداث التاريخ، وهى قراءة نفسية تعويضية لصالح الجماعة الإنسانية التى تحرص على تحقيق وجودها من خلال صياغة تاريخها وفق ما يتراءى لها من حلم يرنو أن يكون واقعاً متحققاً: فسيرة الظاهر بيبرس صوّرته فى صورة البطل، كما ينبغى أن يكون فى أذهان الناس وقتذاك، ومن ثم فقد جعلت السيرة، بيبرس «المخلص» ينتظره الناس بصبر نافذ، فيرفع عن كواهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العدو، ويوزع الأمر بينهم بالقسط، تسبقه الإرهاصات المنبئة بظهوره. وما كان أبرع أصحاب السيرة فى تفسيرهم لقب «الظاهر» الذى تلقب به بيبرس على لسان الملك الصالح أيوب «اظهر يا ظاهر» أى إنه الولى المنتظر فى الوقت والمكان المعينين، وإذن فقد جعلته السيرة ولياً يأتى بالعجائب والخوارق «(عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى/ ٨٨. ٨٩)

وإذا قارنا بين صورته فى السيرة الشعبية - الظاهر بيبرس - وصورته فى المصادر التاريخية الرسمية تبين لنا مدى مغايرتها للتصور الشعبى (راجع سعيد عاشور، الظاهر بيبرس، ١٩٦٣، أعلام العرب، صفحات ٥، ٦، ٨ وما يليها)

ليس هذا فحسب، فالمتأمل فى حكايات ألف ليلة وليلة، أو السيرة الهلالية، أو على الزيبق، يجد دليلاً على صحة هذا القول .

وتكمن أهمية هذه المواد التراثية الشعبية بالنسبة إلى المؤرخ فى أنها تعتبر مادة هامة من بين المصادر التى تساعد على تفسير الظواهر التاريخية وفهمها، كما أنها تحمل ما يمكن أن نسميه - فيما يرى المؤلف - البعد الثالث فى الظاهرة التاريخية. فإذا كان التاريخ بمفهومه التقليدى والتعليمى يعتمد على دراسة حركة الإنسان فى بعدها الرأسى الصاعد، أى من حيث موقعها الزمنى، وبعدها الأفقى الممتد أى من حيث موقعها المكانى، فإن الرؤية الشعبية تضيف بعداً ثالثاً يجسد الرؤية الوجدانية للتاريخ بحيث يضفى عليه طابعاً روحياً نفسياً يكسبه الصفة الكلية.

وبعد أن عرض المؤلف لأهمية العلاقة بين الموروث الشعبى والدراسات التاريخية من خلال بيان أهمية الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والشعر الشعبى فى ميدان الدراسات التاريخية بشكل عام، يشير

إلى أن تراثنا العربى الذى وصلنا من عصور التألق الفكرى فى رحاب الحضارة العربية الإسلامية قد ضم كثيراً من الموروث الشعبى بين صفحات الكتب التاريخية والأدبية فضلاً عن الموسوعات ودوائر المعارف. ويعرض الكتاب لعديد من المصادر العربية التى تحوى مادة هامة من الموروث الشعبى.

ومن جانب آخر، قدم د. قاسم دراسات تطبيقية فى خطط المقريزى (الموروث الشعبى والدراسات التاريخية)، ونهر النيل فى الأساطير العربية، والرؤية الشعبية للشخصيات التاريخية فى سيرة الظاهر بيبرس، وللحروب الصليبية فى الف ليلة.

إن هذا الكتاب «بين التاريخ والفولكلور» يقدم نموذجاً لنظرية القراءة.. قراءة قائمة على التساؤل وليس الأجوبة الجاهزة، «المعلبة» فى مناهج تقليدية عتيقة، فى محاولة لعقد أصرة بين حقول المعرفة الإنسانية بما يثرى وعى الإنسان بذاته وبتاريخه، الذى هو صانعه الحقيقى.

The ballad of Hassan and Nayema becomes the topic of the literary report in this issue. The report is concerned with the effect of this ballad on our collective consciousness. The ballad has been quite popular and has been adapted in literature, the cinema and the theatre at the hands of many brilliant writers and intellectuals. These adaptations are related to many critical and methodological issues. The latest adaptations of this ballad form is *Al Greley's* Tides of the Night. The discussions raised by this performance led *Samar Ibrahim* to discuss the issue of drawing inspiration from folk texts. She sets out to discuss the relations between the ballad form and the theatrical and cinematic performances.

Within the context of folk texts, *Abdel Aziz Rifa't* presents a new folk tale, which is Al Shater Hassan, the first type. The tale has been documented and revised in the light of the vocal tone of the marrator. The tale is affiliated with a glossary of the terms employed in the study.

Mohmed Abdel Salam Ibrahim offers his own reading of the role played by the mother - in - law in the system of the extended family. This role can be considered as part of the social structure which explains social values through the jokes, provebs and folk songs collected in the village of Al Qarem, Abou Hamada Center, Governorate of Al Sharqia. The study is an attempt to affiliate the form of expression in folk literature to the position, sex and age of narrator.

The magazine reviews the proccedings of the third international festival of folk music. The festival has been concerned with the pipe musical instruments. During the festival, more than twenty researches have been discussed. The researches covered such instruments as Al Salameya, Al Arghoul and Al Nai. Many researchers participated in this festival. They were mainly professors and research workers from the Academy of Arts, Helwan University, the General organization of cultural palaces. In addition, some Arab and foreign research workers and artists participated in the festival.

The issue ends with a review by *Ahmad Abrahim Al Hawary* of *Kasem Abdou Kasem's* book "Between History and Folklore". The reviewer discusses the author as he questions the contribution of folk legacies in the explanation of historian's consciousness of the historical context of his material. The book is regarded as one one of those books which enrich human knowledge and enhance man's consciousness of his own ego and history.

Next comes the reading of *Ibrahim Abdel Hafiz* of four tales: "Soka and the While Birds", "The Three Pigeons", "A Boy From Morocco", and "Laila daughter of Morgaan". These tales have one thing in common: the metamorphosis of man into a bird. The reading takes place along four axes: the metamorphic element in the formation of the tales, the tools of this metamorphosis and the symbols which underlie the metamorphic process. The research worker employs some of the theatrical formulations of Propp about the analytic and functional element together with the classification of Arny Thompson of the elements of folk tales.

The study that follows in written by *Hany Gaber*. The study is entitled "The Ethnographic Museums and its role in the Preservation of Folk Tradition". The research-worker commences his study by making a distinction between folk art museums, local museums and open air museums. The research - worker discusses the difficulty of classification and the subtle distinction between the classified museums such as the locations of showing folk literature and preserving it and the position these theatrical issues occupy from the theories of structure and function. The research - worker also stresses the aethetic value of material culture. The selection of specimens and the way he obtains such material is examined, namely field work, ownership, dedication, cultural exchange and the measures followed in the presrvation of specimens. The study poses the question of the future of the meseums and employing them in cultural fields, particularly the field of scientific research and the field of activating crafts production and the touristic fields.

Sawsan Al Ganainy contributes an article on "The Unity of the Triangle" in Daily life in Sinai. This research starts with a historical briefing on the triangle and its uses in the ancient Egyptian civilization as in the pyramids, The temples, the oblisks, etc). The research - worker also discusses the concept of the triangle in Greek culture as embodied in the fields of engineering, arts, philosophy and daily life. She also discusses the triangle as an ornamental unit in the life of the Sinai Bedouins and specifically in housing, carpets, woman dresses, ornaments and embroidery, the embroideries related to horses, agricultural appliances and pottery items.

Mohamed Fathi AL Senousi contributes an article on the late pioneer plastic artist *Effat Nagi* ". There follows a translation of the Spanish writer *Khwan Gotisola* entitled "The Housayniat and Folk Theatre". The translation deals with "Qazia", or the elegies of Shiite muslims on the day of Ashour'aa.

The second study is a translation by *Clyde Kluckhohn's* "Recurrent Themes in Myth and Mythmaking". The study is concerned with the question of the distribution and dissemination of mythical forms. While lévi-Strauss maintains that "The Myths collected in widely different areas exhibit a striking similarity".

Kluckhohn confirms that "We must not forget the fact that in spite of this similarity, there are many differences between cultures and cultur l areas, and between the different narrative versions of the myths collected in the same day by one or more persons belonging to the same cultural region". Added to that, Kluckhohn observes that some of the myths have a limited geographical distribution, and there are other themes which differ in style from one area to another. They also differ in their value and the way the mythical elements combine. In the words of Kluckhohn himself, "these differences are too wide and too big to be dismissed. The study also tackles the importance given to folk narratives, plot inversion, adding and removing certain elements. The study deals with the question of the mythical interpretation through the selection of some significant themes such as flood, the slaughter of monsters, incest, rivalry among infants, bi-sexual deities, castration and the Oedipus-type myths.

The study which follows is *Von Sydow's* "The Study of Folk Tales and linguistics". Sydow is one of the prominent theoreticians in the field of folkloric studies, and especially the mechanisms of oral transmission. Sydow draws a distinction between the passive holder of tradition and the positive holder. He also sheds some light on the idea of the folkloric type or the adaptive pattern.

Sydow commences his study by discussing the decisive discovery of brothers Grim i. e . the international distribution of folk tales and its ancientness. A careful examination of these two facts in significant as such, even if it centres solely on folk tales apart from the study of ancient literature. The study is centred round the explanations of the dissemination of folk tales and its ancientness in the light of the hypothesis of Grim brothers and the subsequent efforts of modern linguistics. Sydow also lays stress on the necessity of collaboration between linguistics and folkloric studies. From the perspective of these combined studies, linguistics could produce lots of material which are of value to folkloric studies.

This Issue

The issue starts with a study by *Farouq Khorsheid* entitled "Folk Narratives Between Folklore, Literature and The National Objective".

Khorsheid believes that the transformations of folk texts are orally transmitted, but rather they are transmitted through a written or a printed text. The editing of the oral text deforms its folkloric nature, since it lacks the additions and droppings which accrue through the process of oral transmission. And thus, it ceases to grow and develop and becomes a fixed text that belongs to the creative elite. Out of this conception, *Khorsheid* raises the issue of reception. "If written texts take into consideration the reception of the individual reader, *Khorsheid* maintains, it is popularized through the agency of mass media. It starts to imitate the principles of collective reception which are followed by the original creators of folk narratives while also taking into consideration the artistic tools used in the mass media."

Folk narrative thus contributes to the creation and enhancement of the national sense. The question of the folk narrative has raised many interrelated questions from the critical methodological and epistemological points of view.

● الأسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٫٢٥٠ دينار ، الكويت ١٫٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥٠ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٫٠٠٠ دينار ، قطر ١٥٠ ريال ، دبي ١٥٠ درهم ، أبو ظبي ١٥٠ درهم ، سلطنة عمان ١٫٠٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٫٠٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً ويرسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيش النيل • رملة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٠٢٧٧١ ، ٧٧٠٠٠٠٠

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo
No. 44, July – September, 1994.

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr, Mostafa El - Razaz

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE