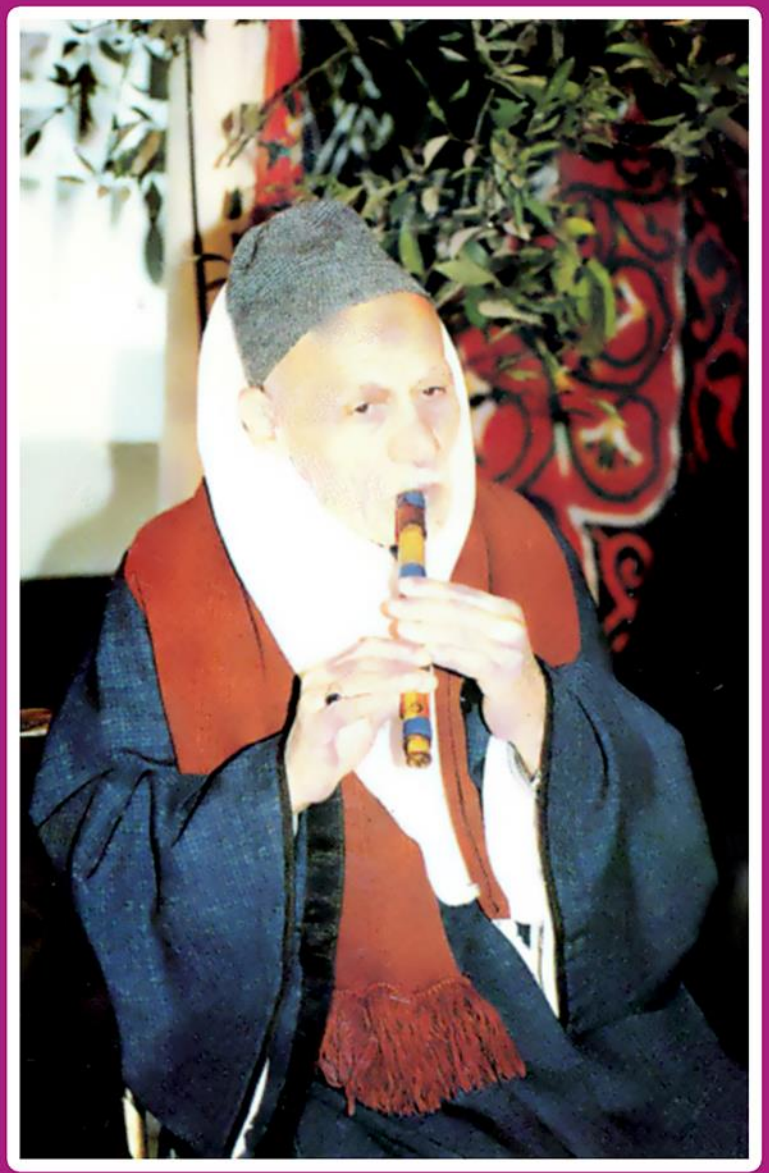
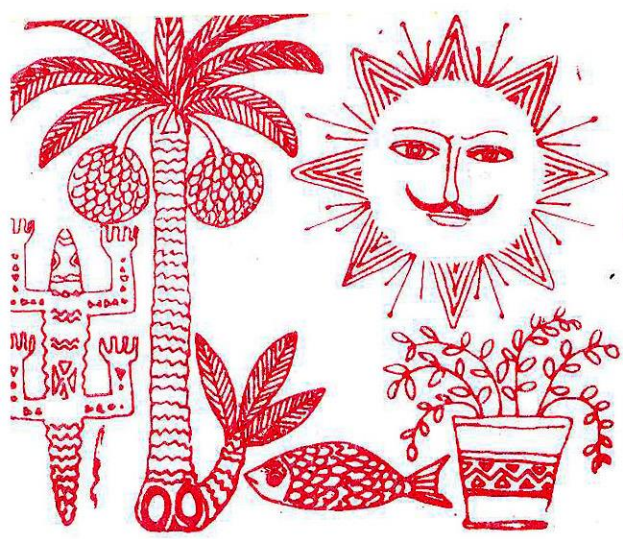
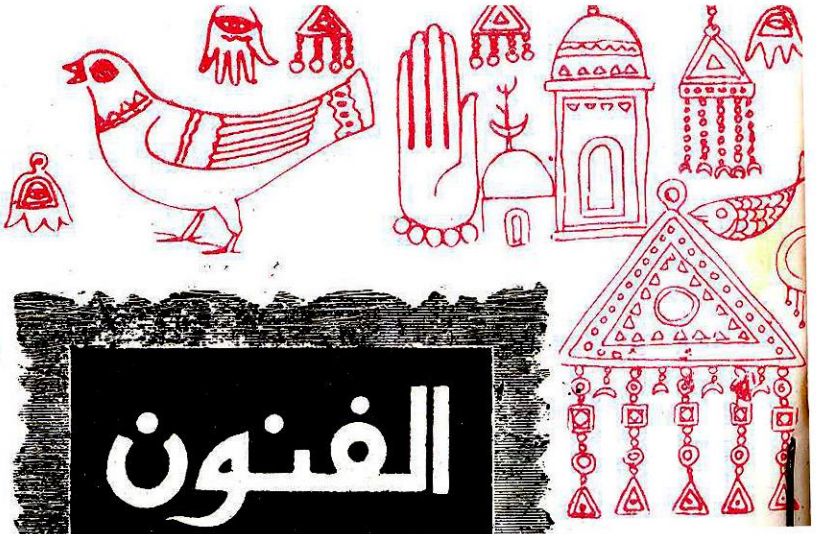
الفنون الشعبيّة



عدد ٥٠
يناير - مارس ١٩٩٦
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

رئيس التحرير:
أ. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:
أ. صفوت كمال

الإشراف الفنى:
أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:
أ. حسن سرور

مجلس التحرير:
أ. د. أسعد نديم
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 التحرير	٣
● قراءة فى أوراق السحر الشعبى «الموروثات السليمانية» د. محمود سليمان	٩
● عناق المستحيل إبراهيم كامل أحمد	٢٩
● غولة سيوة : الأرملة البكماء صابر العادلى	٣٥
● فنون الأداء الشعبى عبدالحميد توفيق زكى	٤٢
● اغانى الحج جمع وتدوين: محمد حسن عبدالحافظ	٤٥
● نصوص بدوية جمع وتدوين : محمد فتحى السنوسى	٥٢
● دراسة تطبيقية فى علم الآلات الموسيقية د. جهاد داود	٦٤
● اغانى العاب الأطفال الشعبية وبحر المتدارك إبراهيم شعراوى	٧٣
● حكاية شعبية هندية تأليف: أ. ك. رامانوجان ترجمة: رأفت الدويرى	٧٩
● نظرات سوفيتية فى الفولكلور والفولكلوريات الأمريكية ١٩٥٠ - ١٩٧٤ تأليف : روبرت بى. كلايماش ترجمة : إبراهيم قنديل	٨٣
● التحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى لفن الحشوات. د. هانى إبراهيم جابر	٨٨
● «الفولكلور التطبيقى» بين تجارب من النوبة القديمة ومستقبل واحة سيوة جودت عبد الحميد يوسف	١٠١
● تزاوج الفن الإفريقى والأوروبى د. عز الدين إسماعيل أحمد	١٢٥
ـ جولة الفنون الشعبية:	
● الفنون الشعبية والعرض المسرحى حوار مع المخرج عبد الرحمن الشافعى حاوره : حسن سرور	١٣١
● رسالة بودابست : مؤتمر اللغات والعادات والتقاليد فى الشرق الأوسط وشمال إفريقيا (بودابست ١٨ - ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥) عرض: أحمد محمود	١٣٨
ـ مكتبة الفنون الشعبية:	
● تأملات فى الأدب المصرى القديم عرض : توفيق حنا	١٤٢
● دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى عرض : مصطفى شعبان جاد	١٤٨
● ببليوجرافيا التراث الشعبى د. إبراهيم أحمد شعلان	١٥٥
● THIS ISSUE	١٦٢

العدد ٥٠ يناير - مارس ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
د. هانى إبراهيم جابر
د. جودت عبد الحميد يوسف
أ. إيمان توفيق هلال

● صورتا الغلاف :
الأمامى : خطاب عمر خطاب أقدم عازف سلامية الخلفى : عازفو الرباب فى فرقة النيل للآلات الشعبية

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى آبل

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ /١٩٨٨

هذا العدد

يستهل، هذا العدد، بقراءة فى أوراق السحر الشعبى ـ الموروثات السليمانية، يقدم فيها الدكتور **سليمان محمود** المعتقد فى سياق التصدى لقضايا الثقافة فى بعدها الاجتماعى. ويرى ذلك ضرورياً لتفسير مظهر وجوهر الثقافة العربية باعتبارها مفاتيح للواقع المعيش. فهذا المعتقد ينطوى على منظومة طويلة من الأفكار الكتيمة التى تؤمن بها الجماعة الشعبية، والتى تسهم فى تكوين البناء المعرفى لرؤية الجماعة. ودراسته تسلط الضوء على طبيعة النسق المفاهيمى لآلية التفكير، وسلم القيم، ومحددات السلوك لدى الجماعة الشعبية؛ من حيث علاقتها بالآخرين وبالقوى الخارقة للطبيعة، أو تلك التى يعتقد بأنها مسئولة عن الأفعال الخيرة أو الشريرة.

ويحدد الدكتور **سليمان محمود** أربعة موضوعات من الموروثات السليمانية يحفل بها:

١ ـ العهود السليمانية السبعة وأم الصبيان.

٢ ـ الأقسام والعزائم السليمانية لاستحضار الروحانية.

٣ ـ خاتم سليمان وما ارتبط به من معتقدات وأساطير.

٤ ـ قمقم سليمان لسجن الجان العاصى.

ويعرض للطقوس الخاصة التى ترتبط بالموضوعات السابقة وأهمية الكلمة التى تكمن فيها قوة سحرية.

يلى هذه الدراسة مقال الأستاذ **إبراهيم كامل أحمد** وعنوانه: «عناق المستحيل زواج الإنس والجن بين فكر العلماء وخيال الأدباء»، يعرض فيه أخباراً وحكايات عن غرام الإنس والجن، وعفريت أذله العشق، وتعرض رجال الإنس لنساء الجن ثم استعارة الليالى ـ ألف ليلة وليلة ـ لهذه الأخبار ودخولها فى نسيج حكاية حاسب كريم الدين، وهى حكاية تبدأ من نهاية الليلة (٤٦٠)، وتمتد إلى أواخر الليلة (٥٢٤). ومن الأخبار

إلى تناول العلماء لزواج الإنس والجن (الجاحظ، الشبلى، الرازى وغيرهم)، ثم موقف القاص الشعبى من هذا الزواج أو هذا العناق المستحيل!!

ويتناول الأستاذ **صابر العادلى** حداد أرامل سيوه بالسؤال: ترى ما العقائد المستترة الكائنة وراء حداد «الأرملة الغولة»، وما أصل العادة ومنشؤها؟ فى دراسته: «غولة سيوة الأرملة البكماء»... «وإذا مات فرد منهم فإن امرأته تحبس نفسها عن رؤية الناس أربعة شهور قمرية وتلبس سراويل بيضاء ويصرح لخادمة صغيرة، فقط، بأن تحضر لها الأكل والشرب ولا تجالسها، وتسمى المرأة فى هذا الوقت «بالغولة»، وعند نهاية المدة المعينة ينادى منادى المدينة بأن الغولة فلانة ستخرج للاستحمام فى عين طاموسة فى صباح يوم كذا، فيقعد كل فرد أمام داره أو مكان ولا يبارحه حتى تنتهى مراسم الاستحمام وتعود إلى منزلها.. بانقضاء زمان حداد مقرر، يبدأ بالتطهر وينتهى به، ثم تعود الأرملة إلى طبيعتها وتصبح وهى لا يخشاها الآخرون، وتعاود الكلام وتستعيد حريتها بانتهاء «الحجر»، وفى كثير من الأحيان لا تعدم من يخطب ودها ويتخذها زوجة».

أما شهادة الأستاذ **عبد الحميد توفيق زكى** عن فنون الأداء الشعبى فتعرض لكتابات الرواد الأوائل فى الفنون الشعبية؛ حيث أعدها بمناسبة الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على صدور مجلة «الفنون الشعبية». وتقدم مفهوم الأداء فى الحكايات الشعبية وخيال الظل والألعاب الشعبية والزار والآلات الشعبية وأغانى العمل إلى اللعب بالعصاية.

وفى إطار اهتمام المجلة بالنصوص الشعبية، يقدم الباحث **محمد حسن عبد الحافظ**: «أغانى الحج: الحنون، والزيارة، والتوديع، والعودة)، قام بجمعها من محافظة أسيوط وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الرواة. كما ألحق بالنصوص هوامش وتعليقات تمكن من فهم سياق هذه النصوص.

ومن الساحل الشمالى الغربى، يقدم الباحث **محمد فتحى السنوسى** نصوصًا من الشعر البدوى: المجرودة، وصوب خليل، وأغانى العلم، والشتاوة، وقول الأجواد مع هوامش وإحالات ومعان للكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القارئ فى هذه النصوص. ونكرر، هنا، أنه يسر المجلة أن تتلقى أية دراسات ميدانية أو نصوص مجموعة من الميدان جمعاً دقيقاً موثقاً.

ويقدم الدكتور **جهاد داود** تصنيفاً للآلات الموسيقية فى محاولة لوضع نظام منهجى لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية؛ يكون أساسًا لدراسة تلك الثروة من الآلات الموسيقية التى تزخر بها مصر؛ مسترشداً بتصنيف هورن بوستل - زاكس للآلات الموسيقية، وهو التصنيف المعترف به دوليًا والمستخدم، حتى الآن، باعتباره هو الأساس الذى تبنى عليه مناهج البحث فى مجال علم الآلات. وفى دراسته «التطبيقية فى علم الآلات الموسيقية»، والتى اختتمها بالكثير من الملاحظات، التى تعد مشروعًا لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، يفتح بذلك باباً للحوار بين المهتمين بموسيقانا الشعبية.

ويقوم الأستاذ **إبراهيم شعراوى** بقراءة موسيقية لبعض أغانى ألعاب الأطفال الشعبية منها: نطّ الحبل، بابا جاى إمتا، على عليوه يا اللى، رلا برلا برلالا... فنجد معه أن بحر المتدارك، بتكراره للتفعيلة البسيطة «فعلن»، له قدرة عالية على الصخب والضجيج، إنه يتكلم - يضحك ويبكى ويصرخ معبراً عن انفعالاته بلا همس وهو مملوء بالحيوية، وهذا ما جعله أنسب البحور لألعاب الأطفال ولعبهم فى كثير من العاميات العربية، وفى آداب الأطفال فى كثير من الشعر الأوروبى والأمريكى.

ويقدم الأستاذ **رأفت الدويرى** ترجمة لحكايتين من اختيار وتصنيف وإعادة صياغة ا . ك. رامانوجان، وهما من الحكايات الشعبية الهندية ترجمهما عن الإنجليزية، الأولى: احك همومك للحائط (حكاية تاميلية).

والثانية: الحكايات غير المحكية (حكاية جوندية) . وهما ـ كما يرى رامانوجان ـ من القص الشعبى مما يطلق عليه الميتا ـ فولكلور؛ أى: الخطاب الذى يرتد على نفسه؛ فهناك قصص تحكى نشأة القصص» .

ويترجم الأستاذ **إبراهيم قنديل** نص روبرت بى. كلايماش المعنون بـ : «نظرات سوڤيتية فى الفولكلور والفولكلوريات الأمريكية، ١٩٥٠ ـ ١٩٧٤» ، والذى يبرز متابعة العلماء السوڤييت للدراسات الفولكلورية الأمريكية . والقراءة السياسية لهذه الدراسات والالتزام السياسى الواضح أكثر من التناول العلمى. إلا أن الأمر لم يستمر على هذا الوضع؛ فقد خرجت محاولات موضوعية وجهود متنامية لاستغلال مرحلة الانفراج السياسى. وعلى حد عبارة كلايماش: «نستخلص من هذا، إذن، أن المتاح أمامنا من المطبوعات السوڤيتية يشير إلى أن نتاج ربع قرن فى مجال الفولكلوريات فى أمريكا لم يكن بعيداً عن الملاحظة من جانب علماء الفولكلور وغيرهم فى الاتحاد السوڤيتى» .

أما دراسة الدكتور **هانى جابر**: «التحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى لفن الحشوات» تقدم قراءة لفنون المعمار بخاماتها المختلفة وتصميماتها المتعددة فى العمارة الإسلامية، وما نشاهده موظفًا على الدرابزينات والبلكونات والفتحات والأبواب والسواتر والشبابيك؛ هذا الإنتاج يقوم أساسًا على التكرار والتناغم الخطى والهندسى، وعلى ذلك فإن تكوين البنية فى العمل التطبيقى الجمالى ثنائية، صنعة و جمال؛ لتحدث أثراً خاصاً من الانفعال الذوقى.

ومن جانب آخر، يتتبع الدكتور **هانى جابر** فن الحشوات منذ معرفة الزخرفة المصرية الفرعونية له، وكيف استمر هذا الفن، بعد ذلك، خلال العصور القبطية، بوصفه ضرورة جمالية وبوصفه ضرورة عملية لها طابعها التعبيرى عن النواحى الذاتية إلى العصور الإسلامية وكيف كانت مليئة بالأشكال النباتية والحيوانية والطيور بجانب الحشوات الخطية والهندسية.

ويقدم الأستاذ **جودت عبد الحميد يوسف** دراسة بعنوان: «الفولكلور التطبيقى بين تجارب النوبة القديمة... ومستقبل واحة سيوة» ؛ حيث يقدم تعريفًا للفولكلور التطبيقى هو: «الإفادة من وحدات الفنون الشعبية ونقلها من مجالها المحدود الذى نشأت من أجله إلى مجالات عملية كثيرة أخرى، تخدم الإنسان فى مختلف جوانب حياته واحتياجاته» . ثم يعرض التغيرات التى حدثت فى النوبة بعد التهجير والتغيرات فى واحة سيوة وأثر التنقيب عن البترول. ثم تجربة المعمارى حسن فتحى رائد الفولكلور التطبيقى فى مصر. وأخيراً، يقدم لمرحلتى التطبيق (التسجيل والاستلهام) فى ثلاثة نماذج من النوبة ومستقبل سيوة وأهمية تدريس مادة الفولكلور التطبيقى فى جامعاتنا.

ويأتى موضوع «تزاوج الفن الإفريقى والأوروبى» للدكتور **عزالدين إسماعيل أحمد** مع الكتابات التى تعنى بالتأثيرات المتبادلة بين الثقافات. وما للثقافة الزنجية من أثر على فنون أوروبا؛ بخاصة الفن التشكيلى فى القرن التاسع عشر. وظهور مدارس فنية جديدة (الوحشية والتكعيبية) من تبين دور النحت الإفريقى. وتغير إفريقيا؛ فلم تعد إفريقيا هى القارة المظلمة؛ بل أصبح ينتظر منها الكثير من الأشياء (الحضارية) الجيدة.

ويتحاور الأستاذ **حسن سرور** مع المخرج المسرحى الأستاذ **عبد الرحمن الشافعى** حول فرقة النيل للآلات الشعبية، وتوظيف العناصر الثقافية المصرية فى العمل المسرحى، ومفهوم الدراما الشعبية، ورحلات الفرقة فى الداخل والخارج، وما تقوم به من دور مهم فى الحفاظ على مأثوراتنا الغنائية والموسيقية والحركية.

ومن بودابست، ينقل لنا الأستاذ **أحمد محمود** وقائع مؤتمر اللغات والعادات والتقاليد فى الشرق الأوسط وشمال إفريقيا (١٨ ـ ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥) .

وقد نوقش، فى هذا المؤتمر، الكثير من الأبحاث منها: ثنائية اللغة العربية وبعض المشكلات اللغوية، وصورة المرأة والختان، وأكل لحوم الكلاب، والغجر باعتبارهم نمطاً اجتماعياً، وظاهرة الحسد، وصورة الطفل فى الثقافة الشعبية المصرية.

ونصل إلى مكتبة الفنون الشعبية، فيقدم الأستاذ **توفيق حنا** عرضاً لكتاب: «تأملات فى الأدب المصرى القديم» تأليف الأستاذ **لويس بقطر**، الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الشباب، العدد ٢٨، ١٩٩٥). ويرى الأستاذ **حنا** أن المؤلف حدد لنا هدفه من تسجيل هذه التأملات: «الواقع أن الفكرة التى أسعى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجاً على فكرة التواصل، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه».

ثم يعرض الباحث **مصطفى شعبان جاد** الدراسات الأكاديمية فى الفولكلور المصرى - خلال عام ١٩٩٥ - وتشمل عدة أطروحات علمية من ثلاثة معاهد متخصصة: معهد الفنون الشعبية، ومعهد الموسيقى العربية، ومعهد الموسيقى (الكونسرفتوار)، ومن معهد الفنون الشعبية: رسالتا الأستاذ إبراهيم عبد الحافظ عن «الشعر الصوفى الشعبى»، والأستاذ حنا نعيم عن «أشغال الخشب فى العمارة الشعبية». ومن المعهد العالى للموسيقى العربية رسالة الأستاذ طارق يوسف إبراهيم «الأساليب المختلفة لأداء الموال عند بعض كبار المؤدين». ومن الكونسرفتوار رسالة الأستاذ عاطف مصطفى على «دراسة تحليلية موسيقية لبعض الأغانى القصصية الشعبية المصرية».

والجدير بالذكر، أن الرسائل الأربع للحصول على درجة الماجستير، وقد نالت الدرجة بامتياز مع التوصية بتداولها بين الجامعات العربية والأجنبية، وأيضاً الإشارة مهمة، هنا، إلى أن الباحثين على تنوع تخصصاتهم ومعاهدهم العلمية - بأكاديمية الفنون - قد اعتمدوا جميعاً على بعض المواد المحفوظة بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة.

وأخيراً، تختتم المكتبة بالجزء السادس من «ببليوجرافيا التراث الشعبى: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨»، والتى هى جزء من ببليوجرافيا التراث الشعبى بأقسامه للأستاذ الدكتور **إبراهيم أحمد شعلان**.

أحمد آدم محمد
المثقف الزاهد

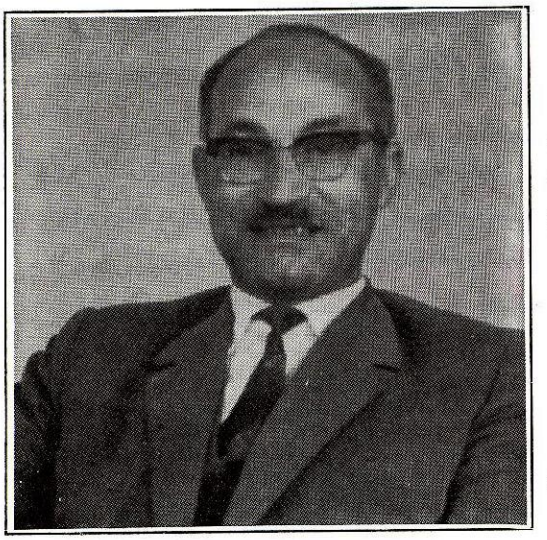
بدأت علاقتى بالأخ الأكبر والصديق أحمد آدم مع صدور الأعداد الأولى لهذه المجلة، ثم توثقت العلاقة بيننا بعد انتقاله للعمل فى مركز الفنون الشعبية فى السبعينات..

لا أذكر أننى رأيته مرة غاضباً أو متبرماً أو متجهماً، ولا أذكر أننى سمعته مرة يتحدث عن نفسه، أو يذكر أحداً بسوء.

وكان يحلو لأستاذى الدكتور عبدالحميد يونس أن يداعبه، وكان يطلق عليه «أبو البشر» معتمداً على لقبه «آدم» وعلى ما يتميز به من قدرة على امتصاص كل ما يمر به من مشكلات، والتعامل مع كل أنواع البشر، الطيب والخبيث، والكريم واللئيم، والظريف والثقيل.. إلخ. كما أشاع عنه أن يمارس رياضة «اليوجا»، وأن هذا هو سر الهدوء الذى يتميز به، والابتسامة التى لا تفارقه.

والحقيقة أن أحمد آدم ـ رحمه الله ـ كان إنساناً مختلفاً عن الأنماط العادية من الناس، كان أقرب إلى «الزاهد» فى حياته وسلوكه، بكل ما تحمله الكلمة من معنى.. يغلب عليه الميل إلى التأمل والصمت، ويحمل بين جنباته قلباً مليئاً بالحب للناس.. ولعمله.. يؤديه كأحسن ما يكون الأداء.. وهو إلى جانب ذلك كله مثقف حقيقى، تكتشف بالصدفة أنه يتقن الإنجليزية والفرنسية، وتكتشف بالصدفة أنه قارئ نهم، وتكتشف بالصدفة أنه يكتب ويترجم على استحياء.. ودون أن يملأ الدنيا ضجيجاً عن حظ سئ أو أبواب لم تفتح، كان سعيداً بما هو عليه، قانعاً بحب من عرفوه.. وأنا واحد ممن عرفه وأحبه، ويفتقده الآن، وسيظل يفتقد فيه المعنى الجميل لإنسان جميل..

أحمد على مرسى



١ ـ أحمد آدم محمد.

٢ ـ مواليد القاهرة ١٩/١٢/١٩١٩م .

٣ ـ التحق ـ بعد حصوله على الثانوية العامة ـ بكلية الطب لمدة عامين غير أنه ترك الدراسة بها لعدم استطاعته تحمل مشهد التشريح؛ حيث انتقل لدراسة القانون بكلية الحقوق.

٤ ـ تخرج من كلية الحقوق ـ جامعة عين شمس.

٥ ـ عمل بالنيابة العامة عام ١٩٥٧م لمدة ستة أشهر.

٦ ـ التحق للعمل بوزارة الثقافة والإرشاد القومى عام ١٩٥٨م.

٧ ـ عمل لفترة طويلة بلجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية مع الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس.

٨ ـ عمل محرراً بمجلة «الثقافة الجديدة» الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية.

٩ ـ عمل مديراً لتحرير مجلة «الرأى العام» الصادرة باللغة الإنجليزية.

١٠ ـ عمل خبيراً فى مجال التراث الشعبى بوزارة الثقافة المصرية.

١١ ـ قام بترجمة الكثير من الدراسات والكتب المنشورة ومنها: كتاب «المعركة الثالثة» للكاتب الروسى فاسيللى بيكوف (ترجمة عن الإنجليزية).

١٢ ـ ترجم كتاب «المدمن وأنا» من اللغة العربية إلى الإنجليزية والفرنسية للكاتب الليبى يوسف شاكير.

١٣ ـ له الكثير من المقالات والدراسات العلمية، المؤلفة والمترجمة، بمجلة «الفنون الشعبية» منذ صدورها عام ١٩٦٥م حتى عام ١٩٨٧.

١٤ ـ له الكثير من الدراسات المترجمة فى مجال الفولكلور أو الموضوعات العامة، لم تنشر بعد، ومن بينها أجزاء من كتاب «الحكايات الشعبية» لـ ستيث طومسون.

١٥ ـ حصل على الزمالة الفخرية من رابطة الأدب العربى الحديث عام ١٩٩١م.

١٦ ـ حصل على جائزة تكريم من المجلس الأعلى للثقافة تقديراً لجهوده فى مجلة «الفنون الشعبية» بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على صدور عددها الأول عام ١٩٩٦م.

إعداد : م.ش.ج

قراءة فى أوراق ..

السحر الشعبى

«الموروثات السليمانية»

د . سليمان محمود(*)

عرف العرب فنون السحر بوصفها ممارسات شعبية لها طقوس خاصة، شأنهم فى ذلك شأن الشعوب الأخرى. ويهتم هذا البحث بجانب متميز فى مجال السحر الشعبى اختص به العرب دون غيرهم، وهو ماننعته هنا «بالموروثات السليمانية»،(١) Solomanic Heritage . **وهذه الموروثات ينسج حولها أصحاب المصنفات السحرية الكثير من الأساطير والخرافات التى ترتبط - بصورة أو بأخرى - بالسحر الشعبى.**

ولعل أهم ما نشير إليه هنا هو الاعتقاد بأن الطاقة الكامنة فيما يعرف بالخواتم والنصوص السليمانية - مقروءة أو مكتوبة - إنما تدفع (القوى الخفية!) إلى طاعة الأوامر التى يصدرها الممارس(٢)، فتقوم تلك القوى - فى رأيهم - بحسم الصراع لصالح الممارس، ومغالبة القوى الأخرى التى أخفق الفرد حيالها ... أو هى تساعده للقيام بأعمال من المحال أن يقوم بها، دون مساندتها له، إنها قوة النصوص المقدسة والطلاسم الفاعلة التى تتضمن طاقة خارقة. بمعنى أن القوى الخفية تتحرك بفعل السر الكامن فى النص السليمانى الموروث، منطوقاً أو مكتوباً، باعتباره صيغة سحرية A Magic Formula .

وكثيراً ما تروى لنا موروثات الشعوب(٣) أن الكلمة المنطوقة تكمن فيها قوة سحرية Magic Power، قد تكون خيرة أو شريرة، وذلك بمساعدة طقوس أو ابتهالات خاصة. وربما تزداد قوة الكلمة إذا ما نطق بها بصورة معينة، أو تكون بعنفوان قوتها إذا كانت مصاغة فى شعر ونرى فى ألف ليلة وليلة أن مجرد النطق بالاسم الحقيقى للشئ يكشف عن قوة سحرية، إذ انفتح الباب من تلقاء نفسه بمجرد أن ذكرت عبارة «افتح يا سمسم».

وأظن أنه من المفيد - قبل أن نستطرد فى الحديث عن الموروثات السليمانية - أن نلقى بعض الضوء على موضوع

---

* باحث فولكلورى - وعميد كلية التربية الفنية - جامعة حلوان.

السحر الشعبى Folk Magic بوصفه معتقداً عاماً يتألف بصفة أساسية من رافدين : أولهما يقع فى نطاق ما يعرف «بالسحر الأبيض» White Magic ، ويهتم بأعمال الخير وله طقوسه الخاصة من الرقى أو التعاويذ، ويسعى لتحقيق بعض المطالب مثل تغطية هدف عاطفى أو جنسى بعد الإخفاق فى تغطيته بوسائل أخرى، أو يكون لغرض الحماية، أو لفك أو حل أعمال السحر الضارة. ويقوم الممارس بطقوسه لأعمال الخير، مدعياً أنه يطلب الدعم من بعض الملوك العلوية، والأخيار من الجان المؤمن، إلى جانب الإلمام بأسرار بعض أسماء الله الحسنى، التى يكون أعظم إنجاز فيها هو معرفة (اسم الله الأعظم)، كذلك يعتمد على نصوص شرعية وأدعية. وهم يقولون إن هذا النوع لا يدركه أو يمارسه غير الصادقين (الصالحين)، وهو يعرف عندهم بالسحر الروحانى أو العلوى. والرافد الثانى يعرف «بالسحر الأسود» Black Magic ، وهو شيطانى أو سفلى يهدف إلى أغراض خبيثة لإحداث الأذى والفرقة والمرض والفساد، وقد يكرس لموت الغريم أو تعذيبه، ولهذا النوع من السحر رقى شريرة، ويقوم بهذا الطقس الأشرار من السحرة يدعمهم الشياطين وأشرار الجان.

ولما كانت الجماعة الشعبية تعتقد فى وجود عالمين : عالم صغير منظور هو عالم الكائنات البشرية، وآخر كبير لا مرئى هو عالم الكائنات أو القوى الخفية Latent Forces ، التى تتمتع بقدرات خارقة Supernational Powers ، لهذا نشأت الرغبة فى التعامل مع هذه الكائنات الخفية لضمها ودعوتها للقيام بأعباء الصراع، وأن تقوم بأحد أعمال الخير، أو الشر تبعاً لنوع هذه الكائنات.

وموضوع «الموروثات السليمانية» كغيره من موضوعات السحر الشعبى، هو الغائب الحاضر فى محافلنا الثقافية، وهو المهمش، يتجنبه الكثير من الباحثين بسبب ما قد يدور حوله من ممارسات أو طقوس، وبسبب ما يواجه به من نظرة رسمية تجعله ضرباً من الشعوذة والخرافة، وبخاصة عندما يرتبط ببعض الممارسات الغريبة. ونحن هنا نؤكد أننا ننظر إلى هذا المعتقد؛ باعتباره أحد الموروثات التى يجب أن تلقى من البحث والدراسة مايلقاه غيرها. ولطرح مثل هذه الموضوعات للبحث أهمية كبيرة فى سياق التصدى لقضايا الثقافة فى بعدها الاجتماعى، وهو أمر ضرورى لتفسير مظهر وجوهر الثقافة العربية ؛باعتبارها مفاتيح للواقع المعيش. فهذا المعتقد ينطوى على منظومة طويلة من الأفكار الكتيمة Her-metic التى تؤمن بها الجماعة الشعبية[٤]، والتى تسهم فى تكوين البناء المعرفى لرؤية الجماعة. ودراسته تسلط الـ على طبيعة النسق المفاهيمى لآلية التفكير، وسلم الـ ومحددات السلوك لدى الجماعة الشعبية؛ من حيث علا بالآخرين وبالقوى الخارقة للطبيعة، أو تلك التى يعتقد بـ مسئولة عن الأفعال الخيرة أو الشريرة.

ومن المهم أن نعترف أن هذا المعتقد يمتلك قدراً لا يست به فى التأثير على أنماط السلوك سواء على المستوى الفردى الجماعى، وقد يكون عند بعض الجماعات أهم العوامل المو فى حياة الناس، وبخاصة عندما يتواشج مع هذا المعتـ مصفوفة طويلة من العادات والتقاليد والممارسات المتشاب التى تعمل على تدعيم جذوره.

والموروثات السليمانية التى يحفل بها هذا البحث، نحدد هنا بأربعة موضوعات هى:

١ ـ العهودالسليمانية السبعة وأم الصبيان.

٢ ـ الأقسام والعزائم السليمانية لاستحضار الروحانية.

٣ ـ خاتم سليمان وما ارتبط به من معتقدات وأساطير.

٤ ـ قمقم سليمان لسجن الجان العاصى.

أولاً: العهود السليمانية وأم الصبيان

هى إحدى الموروثات التى تُنسب إلى النبى سليمان بن داود عليهما السلام، وهى العهود السليمانية السبعة[٥] The Seven Solomonic Contracts ، التى وردت أو أشير إليها فى الكثير من المصنفات التى تعالج موضوع السحر الشعبى؛ حيث يعتقد بأن هذه العهود لها نفع كبير فى الحماية، ولمنع أذى كائن خرافى يعرف بـ «أم الصبيان»[٦]. وقد وردت لأم الصبيان أسماء عدة نذكر منها «التابعة، القرينة، النداهة، أم ملدم، أم الشيطان، أم بصيل، أم مهمش، بنت الريح، بنت الوهيم، بنت الهمام، الهمة بنت الهمة، ...»[٧]. ويفهم من النصوص الواردة فى مصنفات السحر الشعبى؛ أنها كائن خرافى رهيب من الجن، على نحو ما سنرى من خلال متابعة الموروث الشعبى السليمانى، أو مايعرف بالعهود السليمانية السبعة. ولهذه العهود نماذج عدة تباينت فيما بينها خلال نقل الموروث، عبر الزمان والمكان، ويؤكد هذا التباين كيف أن الإبداع الشعبى دائم التجدد والتفاعل، ويتضح ذلك من خلال استعراض جانب من هذه النماذج على النحو التالى :

(أ) نموذج الورقة الواحدة

يوجد نسخة من العهود السليمانية مطبوعة فى ورقة واحدة ظهرت لها طبعات شعبية عدة، وتضم الورقة بعض العزائم

والرقى إلى جانب العهود. وبعض هذه الطبعات ينسب إلى المدينة المنورة، والبعض الآخر ينسب إلى القاهرة. وتتباين الطبعات فيما بينها تبايناً قليلاً من حيث نصوص العهود، إلا أنها تختلف كثيراً فى أشكال الخواتم والطلاسم المرافقة لكل عهد. ومن الملاحظ أن العهود السليمانية - الورقة الواحدة - تحتل مكانة خاصة عند المسلمين الشعبيين[٨]، فى كل أقطار العالم العربى، بوصفها موروثاً شعبياً له دلالته الخاصة. ويزيد من أهمية هذه الورقة ما تتضمنه من عناصر تشكيلية وطلاسم ورموز وخواتم سحرية، وهم يحتفظون بها كحجاب، وهو الأمر الذى يبرر وجودها فى ورقة واحدة[٩]. وهناك صور متعددة[١٠] لمثل هذه الأحجبة Amulets، نذكر منها الحجاب المعروف بـ (حرز مرجانة)، كما يرى فى النصوص المغربية فى شمال إفريقية، الذى يعد فى لفيفة رقيقة من الجلد. ومن هذه الأحجبة ما يعرف بـ (حرز الجوشان) الذى يستعمل كدرع للحماية. وقد عرف فى كل أنحاء العالم العربى فى شكل كتيب صغير. كذلك فهناك ما يقال له (حجاب الحصن الحصين) وهو ينتشر فى معظم البلاد العربية فى صورة كتيب صغير الحجم.

وسنورد هنا نصوص هذه العهود من الطبعة التى نعتقد أنها الأقدم، فالطبعة التى بين أيدينا مطبوعة على الحجر (الليثوغراف Lithograph)، أما الطبعات الأخرى فهى منفذة بطريقة الحفر على الزنك (الزنكوغراف Zincograph). وتتألف العهود السليمانية من مقدمة عامة تتناول القصة الأسطورية المنسوبة إلى النبى سليمان مع أم الصبيان، يليها عهود سبعة قطعتها أم الصبيان على نفسها، خوفاً من عقاب النبى سليمان، نوردها على النحو التالى :

مقدمة العهود السليمانية

تقول المقدمة : «بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد، فهذا حجاب عظيم الشأن جليل القدر والبرهان، يحتوى على العهود السبعة السليمانية، التى يأمن حاملها ببركتها من كل بلية، خصوصاً القرناء والتوابع، والمردة، وكل جنى وجنية». الموروث الشعبى وصل إلينا على لسان الراوى الذى يفسر لنا ذلك الكائن الغامض الذى يقال له (أم الصبيان)، فى قوله: «روى عن نبى الله سليمان بن داود عليهما السلام، أنه رأى عجوزاً شمطاء زرقاء العينين، مقرونة الحاجبين خفيفة الساقين، ناشرة شعرها، فاتحة فمها يخرج منه لهيب النار، تشق الأرض بأظفارها وتفلق الصخر بصوتها. فقال لها سليمان عليه السلام من أنت؟ إنسية أم جنية، فإنى ما رأيت أقبح منك. فقالت له أنا أم الصبيان متسلطة على بنى آدم وبنات حواء، أدخل البيت أصيح فيه صياح الديك. وأنبح فيه نبح الكلاب، وأجعر فيه جعر البقر، وأرغى فيه رغى البعير، وأصهل فيه صهيل الخيل، وأنهق فيه نهيق الحمير، وأصفر فيه صفير الثعبان، وأتمثل بكل الأمثال وأعقد الأرحام، وأفنى الأولاد وهم لا يعرفوننى، أجئ إلى المرأة أعقد رحمها وأسده فلا تحبل وتصير عاقراً، وآتى إلى الحامل عند تخلق جنينها فى بطنها وأنسفها فترميه ويصبح رحمها لا يحفظ جنيناً، وأدخل على البنت أو المرأة المشترط عليها فأعقد الذيل بالذيل وأبشر الخاطبين بالويل. وأجئ إلى الرجل أشرب منه الأبيض الغليظ، وأترك له ماءً أغبشاً رقيقاً فيصبح عقيماً لا يولد له، وأدخل على التاجر فأعكس بيعه فلا يربح، وأدخل على الأرض المحروثة أنسفها فلا ينجح بها زرع ولا يثمر، وأجئ إلى الأطفال وألقى عليهم الحمى الشديدة والآلام المؤلمة فتضطرب أعصابهم وتتشوه صورهم. فقبض عليها سليمان عليه السلام وقال لها يا ملعونة لا تخرجى من يدى حتى تعطينى عهوداً ومواثيق عن بنى آدم وبنات حواء. فقالت له يا نبى الله أنا أعطيك عهوداً ومواثيق : إنى لا أقرب ولا أوذى من كتبت له وعلقها من رجل أو امرأة أو صبى أو صبية أو محل تجارة أو أرض زراعة أو بهيمة أو أى شئ كان، فقال لها هاتى عهودك.

وبحسب الترتيب المتواتر للعهود السليمانية، تأتى بعد ذلك نصوص العهود عهداً بعد آخر، وهى التى قطعتها «أم الصبيان» على نفسها تبعاً للموروث الشعبى. وكل عهد من هذه العهود يتألف من : تمهيد أو استهلال، ويتضمن البسملة والقسم بالإله الواحد الأحد، ثم نخبة مختارة من أسماء الله الحسنى فى صياغة إيمانية للدلالة على قدرة الله المطلقة سبحانه وتعالى، ثم يأتى بعد ذلك نص العهد، ويبين فيه التزام «أم الصبيان» وتعهدها بأنها لن تتعرض لمن يحمل هذه العهود. ومن الملاحظ أن فى نهاية نص كل عهد توجد عبارة «والله على ما أقول وكيل»، وذلك فى كل العهود، التى نورد نصوصها على النحو التالى :

العهد الأول :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو، الملك القدوس، مالك الملك، مالك الدنيا والآخرة، محيى

العظام الناخرة، هادى من عصاه، ومبغض من اتبع هواه، القاهر القابض، الذى لا يغلبه غالب، ولا يفر من قضائه هارب، ولا تدركه الأبصار، وهو يدرك الأبصار - أنى لا أقرب ممن تكون عليه هذه المواثيق لا فى ليل، ولا فى نهار، ولا فى سفر ولا فى حضر، ولا فى بر ولا فى بحر، ولا فى يقظة ولا فى منام والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك خاتم العهد والطلسم(شكل ١).

العهد الثانى :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو عالم الغيب والشهادة، القوى العزيز، الحميد المجيد، ذى البطش الشديدوالسلطان القوى، الحكم النافذ، المطلع على العباد، قامع أهل الزيغ والفساد - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى لحمه ولا فى عظمه، ولا فى شعره ولا فى بشره، ولا فى دمه، ولا فى شئ من سائر جسده، مادامت السماوات مرتفعة والأرض منبسطة، والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٢).

العهد الثالث :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو الحى القيوم، ذو الجلال والإكرام، خالق جميع الأنام، بقدرته لا ينجو منه غالب، ولا يخيب من فضله راج - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى ماله ولا فى عياله، ولا فى سفره ولا فى إقامته، ولا فى خلا ولا فى فلا، والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٣).

العهد الرابع :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو مرسل الرسل، عالم البعض والكل، هو الأول والآخر، والظاهر والباطن، الوال المتعال، رب الآخرة والأولى والبداية والمنتهى، وله الأسماء الحسنى، مجرى الفلك مالك الملك - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى أكل ولا فى شرب، ولا فى مشى ولا فى جلوس، مادامت الأفلاك دائرة، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٤).

العهد الخامس :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو الرحمن الرحيم، مالك الدنيا والآخرة، رب الأرباب ومسبب الأسباب ومعتق الرقاب - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى فرحه ولا فى حزنه، ولا فى حديثه ولا فى سكونه، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٥).

العهد السادس :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو رافع السماء بلا عمد، باسط الأرض على ماء جمد، مشرق الصباح باعث الأرواح - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى ضحك ولا فى لعب، ولا فى حركة ولا فى سكون، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٦).

العهد السابع :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو، خالق الخلق، باسط الرزق، مرسل المطر ومنبت الشجر ومقدر القدر، وبكلمات الله الطيبات التى لا يجاوزهن بار ولا فاجر - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود بحال من الأحوال، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل٧).

(ب) العهود السليمانية (نموذج السيوطى)

ونعرض فى السطور التالية العهود السليمانية، كما ذكرها السيوطى فى مصنفه المسمى (الرحمة فى الطب والحكمة)[١١]، وفيه يقرر أن العهود السليمانية إنما تصلح للشفاء من المرض وإدخال الطمأنينة إلى النفوس، وتعمل على قضاء الحاجات ... إلى آخر ذلك من فوائد لا تحصى؛ وهو الأمر الذى تجاوز ما جاء فى (نموذج الورقة الواحدة)، حيث قيل إنها للحفظ من أذى أم الصبيان.

يقول السيوطى أنه عهد «ما حمله مريض إلا وشفاه الله تعالى، ولا خائف إلا آمنه الله تعالى، ولا طالب حاجة إلا قضاها الله تعالى له، ولا امرأة تقطع الولادة إلا فرج الله عنها بالولادة ... وهو عهد نافع لجميع ما يضر ببنى آدم من قبل الجن. قال الراوى بينما سليمان بن داود عليهما السلام جالس ذات يوم على كرسيه وسريره، والريح تحمل بساطه والطير والجن تخدمه، وجبريل وميكائيل عن شماله، إذ أقبلت عليه عجوز من الجن أنيابها كأنياب الفيل وشعرها كسعف النخيل، يخرج من فيها ومنخرها الدخان، ولها صوت كالرعد القاصف وعيناها كالبرق الخاطف، ذات خلق بديع ومنطق شنيع. فلما نظر إليها سليمان عليه السلام امتلأ منها رعباً وخر ساجداً لله تعالى، ثم رفع رأسه وقال أيتها المرأة ما رأيت أقبح منك خلقاً .. ولا أقبح منك خلقاً - ما اسمك ومن تكونين؟ فقالت اسمى الهمة بنت الهمة، أما كنيتى أم الصبيان، أسكن الهواء بين السماء والأرض. فقال يالعينة على من تسلطين من أولاد آدم

وبنات حواء. فقالت يا نبى الله على الردئ من الرجال والنساء، ومن لم يكن معه آية من كتاب الله تعالى وخاتمك. يا نبى الله، أجرى منهم مثلما يجرى الدم من العروق. وعند حملهن ونفاسهن وعند حيضهن. منهن من انقطع عنها الدم وهى صغيرة، منهن من نتركها حتى إذا ولدت لطمت ولدها فنتركه لا حى ولا ميت، ونتمثل لها فى صورة جارية من جواريها أو بعض قرابتها. أو أقول لها يا فلانة أرنى بطنك. وأمد يدى إلى بطنها فألصق ولدها إلى ظهرها فلا يزال كذلك، وهن فى غم وكد وكرب. وذوات الأبكار فى خدورهن، وكذا أزواجهن، وألقى عليهن البورة وأحجب عليهن كل طريق. وإنى يا نبى الله أتلون فى سبعين لوناً، وأصهل كصهيل الحمار، وأرغى كرغاء البعير، وأعوى كعوى الذئب، وأصفر كصفير الثعبان، وأزهر كزهير النمر. وإنى مسلطة على أولاد آدم وبنات حواء. فقال لها سليمان عليه السلام أستوثق بالله العظيم منك وبالعهد والميثاق، وأسلسلك بالحديد، وأغلك بالأغلال، وأسجنك فى قعر البحار، وأرميك بالذل والهوان. فقالت يا نبى الله العفو عند المقدرة، أولى وأكرم الخلق من قدر وعفا، فخذ منى عهداً وميثاقاً فإنى لا أقرب من علق عليه هذا الكتاب فى جميع الأحوال، فقال لها وما اسمك، فقالت له الهمة بنت الهمة وكنيتى أم الصبيان، ولى اثنا عشر اسماً (وذكرت الأسماء التى يقال إن جلها سريانية أو عبرية)[١٢]، آكل اللحم وأشرب الدم، فخذ منى عهداً وميثاقاً لا أقرب من علق عليه، لا فى مال، ولا فى أولاد. فقال لها وما عهدك وميثاقك، فقالت يا نبى الله أعطيك عهد الله وميثاقه الذى لا يحول، وهى هذه العهود التى تنفع من علقها عليه، إن شاء الله تعالى، . ثم تأتى نصوص العهود على النحو التالى :

العهد الأول :

«البسملة، بحق الذى له التهليل والتكبير والتعظيم والتحميد والنور والبهاء وصادق الوعد الفعال لما يريد، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده». فقال لها زيدينى من ذلك. فقالت له ألا بذكر الله تطمئن القلوب.

العهد الثانى :

«بحق الذى تجلى للجبل فتحول إلى صعقاً من نوره، ونظر للجبل فتدكدك من جلاله، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد الثالث :

«البسملة، وحق الذى أمسك السموات بغير عمد، الملك القدوس المحيى المميت باعث النفوس، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد الرابع :

«البسملة، وحق الطور وكتاب مسطور إلى المسجور، وحق خالق النور وباعث من فى القبور، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد الخامس :

«البسملة، وحق من هو نور من فوق نور، ونور يظهر من نور، وحق عرش الرحمن الملك الديان المهيمن العزيز الجبار الذى هو فى كل مكان، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد السادس :

«البسملة، وحق الذى رفع السماء الطباق بغير عمد ولا معلاق، وأبرأ ذمة النفاق، ويسر الرزق للخلائق، ذلك رب السموات السبع ورب العرش، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد السابع :

«البسملة، وحق الذى لا إله إلا هو عالم السر والخفى، وحق كرسيك وعزائمك ونبوتك وخاتمك الذى ملكت به الجن والإنس والطير والصافات والريح العاصفات، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده بألف ألف.. لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم».

ويقول المورث، إن سليمان بن داود دعا بعد ذلك آصف بن برخياء، وكان وزيره وابن خالته، وكان يحفظ اسم الله العظيم الأعظم، فقال له سليمان عليه السلام اكتب : فكتب «بسم الله الرحمن الرحيم. حجاب من اللعينة الملعونة أم الصبيان وجميع عفاريتها والأعوان، ومن كان منهم فى البحر والرمال والكهوف والغيطان والأودية والشعاب والطرقات والمواد والبرارى والقفار والطائرين فى الهواء والمسترقين السمع من السماء والغواصين والغطاسين والغيلان والطوابع والزوابع وجميع الجن والطاغين أجمعين من المشرق والمغرب فى البر والبحر أعزم - عليكم بعزائم سليمان بن داود عليه السلام وجميع هذه الأسماء والعهود، حجبتكم وطردتكم وأبعدتكم عن حامل هذا الكتاب، وعن أكله وشربه، وقعوده

ومقامه ونومه ويقظته، حجبتكم باسم الله العلى العظيم الأعظم وبخاتم سليمان بن داود، وننزل من القرآن ما هو إلى المؤمنين، فالله خير حافظاً وهو أرحم الراحمين. إنه من سليمان وإنه باسم الله الرحمن الرحيم. ألا تعلوا على وائتونى مسلمين وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليماً، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين».

أم الصبيان فى الموروث الشعبى :

وتأخذ بألبابنا سيرة أم الصبيان، من خلال الموروث الشعبى الذى يداوم على تناولها بصور وأشكال تفوق كل خيال، فيلقى الضوء على الكثير من صفاتها وأفعالها التى تدور جميعها فى أفلاك الشر، ونختار هنا رواية السيوطى - إضافة إلى ما ذكره عنها وأوردناه قبل ذلك - عن هذا الكائن الأسطورى، تلك الرواية التى أودعها فى مصنفه(الرحمة فى الطب والحكمة)[١٣]، وقد جاء فيها بعض العهود التى قطعتها أم الصبيان على نفسها، فى حضرة نبى الله سليمان. وهذه الرواية وغيرها توضح لنا كيف أن الموروث الشعبى - بالرغم من قدرته على البقاء والصمود - فإن الكثير من عناصره تتغير وتتبدل؛ بوصفه عملاً أدبياً شعبياً يرتبط أكثر ما يرتبط بالروح العامة للشعب. أما التفاصيل، فهناك بدائل وإضافات عدة تتراكم وتتراكب لتؤلف المخزون الضخم الذى يميز ذاكرة الشعب، وهو يختلف من جماعة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر. فالموروث قابل للإضافة والحذف والتشكيل وإعادة التشكيل، وهو الأمر الذى نراه عادة عند بعض الرواة عندما يعمد إلى أن يضيف إلى الموروث (مادة جديدة) تنعش دماءه. ورواية السيوطى مكتظة هى الأخرى بالصور الخيالية الغريبة والمثيرة، وقد ذكرها فى باب أسماه (علاج التابعة وقطعها من أصلها، وذكر ما جرى بينها وبين نبى الله سليمان بن داود عليهما السلام)، فيقول :

«اعلم أن التابعة، وهى أم الصبيان، التى تهدم الدور والقصور، وتقلقل الرزق بالليل والنهار، وتخلف الربا والأشرار. قال الأمين سيدنا جبريل عليه السلام، كان سليمان بن داود عليهما السلام يركب على بساط الملك، والريح تحمله والطير تظلله، والإنس عن يمينه والجن عن شماله، والشياطين من خلفه وهو يحكم بينهم بالحق .. قال جبريل عليه السلام فلما أذن لسليمان أن يسجن جميع المتمردين من الجن والشياطين أتته جنود السموات والأرض إلا التابعة فقال الجنود لسليمان عليه السلام : يا سيدنا هل أمنت التابعة من السجن، وهى التى منها جميع الأذى والمضرة فى أمتك . قال عليه السلام : يا معشر الجنود ائتونى بها مسرعين، فما تم كلام سليمان إلا وهى قائمة يجرونها بالسلاسل والأغلال. فلما نظر إليها سيدنا سليمان، وهو على كرسيه جالس، فخر ساجداً لله فلما قام من سجوده قال: أيتها اللعينة، والله لم أر أقوى منك بأساً ولا أشد منك بطشاً فأعلمينى بأمرك واسمك وفعلك وجميع صنائعك، وهى ناشرة أجنحتها مفتوحة تحرث الأرض وتشق الجبال والأشجار ... كالرعد القاصف، وهى فى السلاسل والأغلال. يجرونها بأمر الله وبأمر سليمان عليه السلام.

ثم أقبل جبريل عليه السلام فقال سر بهذه اللعينة وأحرقها حرقاً صحيحاً ودردر رمادها للريح. فقالت يا سيدى سألتك بالله الذى خلقنى لا تعذبنى بالنار، لأنه لا يعذب بالنار إلا الملك العزيز الجبار، خفف عنى هذا العذاب وأنا أعلمك بأمرى واسمى وجميع الصنائع، فلما ذكرت لسليمان عليه السلام هذا الكلام عذبها أشد العذاب وقال لها: كيف نخفف عنك العذاب والشر كله منك. فنطقت لسليمان عليه السلام وقالت: يا نبى الله أنا التابعة التى أخلى الديار، وأنا معمرة الهناشيز والقبور، وأنا التى منى كل داء ومضرة، نومى على الصغير فيكون كأن لم يكن، وعلى الكبير بالأوجاع والأمراض والعلل والبلاء العظيم والفقر، وأسلط عليه مالا يقدر عليه، ونومى على المرأة عند الحيض أوعند الولادة فتعقر ولا يعمر حجرها. ونومى على التاجر فى تجارته بعد الفرج بالربح فيها، فيخيب ويخسر، ونومى على الأجير فى إجارته ولا نخليه يزيد على عشائه فى جوفه، ونومى على أصناف الصنائع كلها بالذى لا دواء لها والإمكاس هى منى بالأمر والحمية والرمد واللطمة والوجع والضربة، ومنى كل داء وعلة، وكل ما يجرى فى الخلق ... فقال لها سليمان عليه السلام: يالعينة، كيف تأخذين النساء والرجال والصغار وكيف تنقصين المال والحرث. فقالت يا نبى الله نأخذ الرجال على كل شئ وكذلك النساء، وأما الصغار فندق عظمهم ونأكل لحمهم، ونخلى حجور أمهاتهم، ونحب من الصغار النساء أكحل العينين أحمر الوجه. نأتى إلى المال فنصيح عليه .... ونهب على وسطه كالريح، ونهب على آخره كما يهب الغراب فلا يبقى منه شئ».

ويقول الموروث الشعبى : فلما ذكرت هذا الكلام لسليمان عليه السلام، قال لها: يا ملعونة فبعد هذا الفعل منك كيف نخفف عنك العذاب فى السلاسل، إننا نسجنك تحت الأرض فى سابع طبقة، ونذيب عليك الرصاص والنحاس، ولأذيقنك عذاباً شديداً وشراباً صديداً، فقالت يا نبى الله لا تعذبنى بهذا العذاب فإن لى اثنا عشر اسماً ولى حروف ووفوق ولى خاتم فيه قول معروف، وهو الذى منه المهابة والخوف، وننزل من

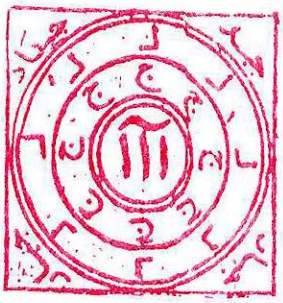
القرآن ما هو شفاء للمؤمنين، ونعطيك العهد الميثاق، من علق عليه ما ذكرت لأخرجن من عظمه ولحمه وجسده وشعره ولا أعود إليه، ولا نأتى المكان الذى هو فيه مادام حياً، ومادام يعبد الله وهو الدائم المعبود. ولكن يا نبى الله قل لأمتك يحملوا هذا العلم الذى ذكرته لك، كل واحد من بنى آدم وبنات حواء من عباد الله، فمن حمله منهم كان سعيداً بإذن الله عز وجل، لم ير بأساً فى ماله وحاله، فإن كان تاجراً أربح فى تجارته، وإن كان مسافراً أمنه الله فى سفره، وإن كان رجلاً خائفاً من السحر أو امرأة، وعلقها عليه لم يخافا من السحر ولا من شيطان ولا جبار عنيد. ولكن يا نبى الله إذا أراد الرجل والمرأة أن يقطعوا التابعة فليكتبوا الخاتم والعزائم. الرجل فى ذراعه الأيمن، والمرأة فى حزامها، يفطر على الطلاسم سبعة أيام متوالية، وكذلك المرأة تفعل ما فعل الرجل، فإذا وضعت المرأة حملها تضعه على المولود فإنها لا تخاف على المولود ... والحرز عليه، وإن كان الفاعل فقيراً، فإن الله تعالى يخلف عليه بالخير فلا يخاف من جان ولا من شيطان وهو اسم عظيم. فقال سليمان: يا ملعونة هات العهد والميثاق واحلفى أن لا تقربى حامل هذا الكتاب.

ويقول الموروث الشعبى: فبينما هى جالسة لعهد سليمان إذ نزل ميكائيل من السماء، وقال لها من أنت أيتها الملعونة؟ فقالت مثل ما قالت لسليمان، فوثقها وعزم عليها حتى ذابت كما يذوب الرصاص، وعذبها أشد العذاب، وقال لها هات العهود واحلفى بعهد سليمان لا تقربى من علق عليه هذه الآيات، فحلفت له وهى فى قبة سليمان عليه السلام، وفى عذاب الرحمن من عزيمة ميكائيل، وقالت له: يا سيدى: وحق الذى عرشه على الماء، وسخر الطير فى الهواء، وحق الذى تجلى للجبل إلى صعقاً، وحق الذى له القدرة والعظمة لا أظلم من علق عليه الكتاب ولا أدنو له مكاناً، فقال لها سليمان عليه السلام: زيدى واحلفى، فقالت له: سيدى وحق الذى قال للسموات والأرض إلىّ طائعين، وحق جبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل والملائكة المقربين، وحق خالق الخلق أجمعين، من علق عليه هذه الأسماء والطلاسم لا أقربه لا فى ليل ولا فى نهار. فقال سليمان: زيدى واحلفى ألا تقربى حامل هذا الكتاب، فقالت يا نبى الله وحق اسمك وخاتمك وقوتك وجنودك وطاعتك لربك وبحق إبراهيم خليل الله وموسى كليم الله وعيسى روح الله ومحمد (ﷺ)، وعلى جميع النبيين أن من علق عليه هذا الكتاب خرجت من جسده وجميع أعضائه كما تخرج الشعرة من العجين.

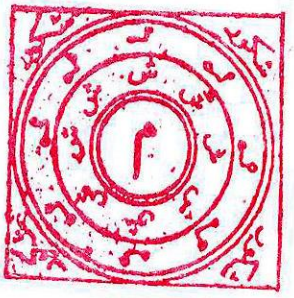
ويقول الموروث الشعبى: إن ميكائيل عزم عليها العزيمة : «عزمت عليك أيتها التابعة باسم الله المسبوق وبسنائه المخلوق ومالك الملوك، وبحق نوره العظيم وهو الرحمن الرحيم، وبحق الذى لا إله إلا هو الحى القيوم، وأعزم عليك بالجنة والنار والعزيز الغفار العظيم القهار، خالق الليل والنهار. وأعزم عليك بالسماء والأرض وبكلمات الله التامات ... وبإبراهيم خليل الله وبكلماته، وبعيسى روح الله وبموسى كليم الله وتوراته، وبمحمد (ﷺ) وشفاعته خير الأنبياء وخاتم الرحمن الذى خصه الله من بحر القدرة القدوس، وأعزم عليك بكلمات الله الطاهرة المكنونة المخزونة ... وأعزم عليك بنور الله وبمصابيح النور الذى يقول بما سمعت ألا هربت وخرجت، وإلا يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران، وبحق لا إله إلا هو الله أذن لكم أم على الله تفترون، لا إله إلا هو سبحانه عما يشركون إن ربكم الله الذى خلق السموات... إلى المحسنين. فإن آمنوا بمثل ما آمنتم به فقد اهتدوا... إلى العليم. أبعد عن حامل كتابى هذا سند وغفار دائم، وجنود لهم فى السموات والأرض آمين بلسانه وسلطان سلطانه، وبخاتم سليمان بن داود عليهما السلام الذى منّ الله به عليه، وبخاتم جبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل ومحمد صلى الله عليه وسلم عليهم أجمعين». ثم يذكر الموروث الشعبى قسماً لسليمان هو: «البسملة بسم الله وبالله ومن الله وإلى الله ولا إله إلا الله ولا غالب إلا الله ولا حول ولا قوة إلا بالله.. إلخ. أقسمت عليكم يا معشر الأرواح المعلومات، وأصحاب السلاح والرماح المحدودات، وركاب الرياح المسترقين السمع من السماء إلى الأرض، وأصحاب البروق وأصحاب البنود، وأقسمت عليكم بالأسماء العظام والكلمات الكرام ... بحق أركاض أصباؤت آل شداى حصنتك يا صاحب هذا الكتاب ببسم الله الذى وضع على الملائكة وهم يعرجون ولا يأكلون ولا يشربون، وعن ذكر الله لا يفترون وخاتم رسول الله الذى على آثارهم، وجعلنا بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً ...»، ثم يذكر السيوطى أسماء للتابعة التى هى أم الصبيان وخاتم (شكل ٨)، والطلاسم المرتبطة بالخاتم، ويقول بأن هذا الخاتم تدور به الطهاطيل[١٤].

ويتحول الموروث الشعبى الخاص بأم الصبيان أو التابعة، يتحول فى يد الراوى إلى موروث آخر هو «الساحرة المكارة»[١٥]، وهى صورة أكثر شعبية ظهرت لكى تلائم بعض الممارسات التى تتكرر فى السحر الشعبى، بقصد دفع أذى العين الحاسدة، فيقول الراوى عن هذه الساحرة المكارة إنها: «خربت القصور، وعمرت القبور، ويتمت الأطفال بعينها الردية، الخاينة المؤذية. قابلها سيدنا سليمان صلوات الله عليه وعلى نبينا أتم السلام، فى واسع البرية .. على حجرها ولد وفى يدها حربتين، تعوى عوى الذئاب، وتصهل صهيل الخيل

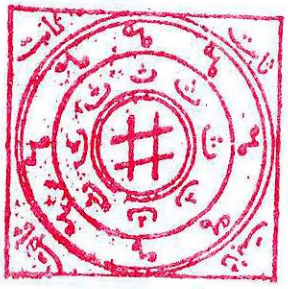
(شكل١)



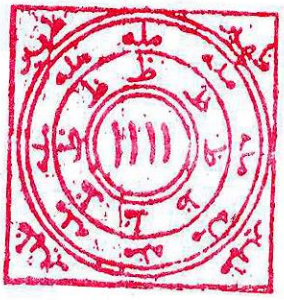
(شكل٢)



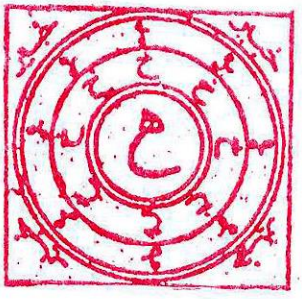
(شكل ٣)



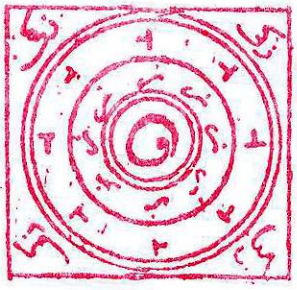
(شكل ٤)



(شكل ٥)



(شكل ٦)



(شكل ٧)

* ف	IIII ج	٢ ش	* ث	IIII ظ	* خ	رز
زر	* ف	IIII ج	٢ ش	* ث	IIII ظ	* خ
* خ	رز	* ف	IIII ج	٢ ش	* ث	IIII ظ
IIII ظ	* خ	زر	* ف	IIII ج	٢ ش	* ث
* ث	IIII ظ	* خ	زر	* ف	IIII ج	٢ ش
٢ ش	* ث	IIII ظ	* خ	زر	* ف	IIII ج
IIII ج	٢ ش	* ث	IIII ظ	* خ	زر	* ف

(شكل ٨)

فى ظلام الليل، قال لها خزيتى من الله، عميتى يا كلبة يا لعينة، ... إيناس إيناس، ما فيك يا عين منافع للناس، وأحطك يا عين فى قمقم نحاس، وأسبك عليك يا عين بالزيبق والرصاص، وأرميك يا عين فى بحر غطاس...». وتمضى القصة فى شكلها التقليدى بأن يأخذ عليها النبى سليمان العهد والميثاق بألا تفعل ذلك.

ومما كان سائداً، حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى مصر، حكاية تتلى بعد رقية المحسود تعرف بـ (حكاية سليمان الحكيم)؛ وفيها يذكر الراوى كيف أن سليمان جرد العين الحاسدة من قوتها، وهو الأمر الذى نراه أكثر ارتباطاً بقصة «أم الصبيان» من ناحية، و«الساحرة المكارة» ذات العين الحسود، من ناحية أخرى.

ثانياً : أقسام وعزائم سليمانية لاستحضار الروحانية

ننتقل بعد ذلك إلى موروث آخر من الموروثات السليمانية التى تزخر بها المصنفات العربية التى تعنى بعلوم السحر الشعبى، وهى الأقسام[١٦] أو العزائم السليمانية، وهى سليمانية لأنها تقوم على استخدام اسم النبى سليمان لتخويف الجن وإجباره على الحضور والطاعة. والكثير من هذه العزائم طويل جداً مما يضيق به المكان، والقليل منها جاء مختصراً إلى حد كبير مما لا يفى بطرح فكرة ملائمة عن نوعية وطبيعة ومضمون هذه العزائم. وقد اخترنا نموذجاً وسطاً حذفنا منه الكثير وأبقينا على القليل، واخترنا هذا النموذج من مصنف محمود نصار المعروف بالتحف الجوهرية فى العلوم الروحانية[١٧]. وتقول العزيمة : «... سلام قولاً من رب رحيم، عزيمة من الرحمن ونبيه سليمان إلى جميع ملوك الجان والقبائل والعساكر والجنود والأعوان من كل طائع وعاص، ... ومارد وشيطان، الأمان الأمان، فهذا عهد السيد سليمان الذى أخذه على سائر قبائل الجان، أقسمت عليكم أيها الملوك العلوية والأرواح الروحانية ... أن تكونوا لأسمائه طائعين، ولداعيه راجعين، ولاسمه العظيم الأعظم خادمين ومقربين، بعزة من فى السماوات والأرض طوعاً لعظمة الملك الجبار ... جلجلت الشمس فى الوهيج، وزلزلت الأرض بمن فيها، والجبال برواسيها، فاخترقت الجن والشياطين والعفاريت المتمردين وجنود إبليس أجمعين، وجميع الأرياح والأرواح المتكبرين الذى لا يجيبون داعى الله من أى جنس كان ومن أى رهط يكون، ومن أى قبيلة ومن أى ملة، هو متعلق بها.

أجب يا مذهب[١٨] ويا مرة ويا أحمر ويا برقان ويا شمهورش ويا أبيض ويا ميمون أبا نوخ، ويا فقطش ويا طارش ويا أباديباج ظريف ويا أبا عفيف ويا أبا محمد الغواص ويا أم الزمازم، أنتم وخدامكم وجميع من هو تحت طاعتكم، وكونوا لأسماء الله طائعين، ولدعوتى مجيبين، وساعدونى فى أمورى كلها، الكلية والجزئية، بحق الملوك الآخذين بنواصيكم، وبحق الاسم الذى تعاهدتم به عند باب الهيكل[١٩] الكبير ...، أجيبوا بالسمع والطاعة وحسن المعاونة بحق ما أقسمت به عليكم...، فسبحان الذى بيده ملكوت كل شئ وإليه ترجعون. أسرعوا بالطاعة والحضور، فإنى أقسمت عليكم بسبعة العهود وسبعة المواثيق وسبع الكلمات الراقيات المانعات الدامغات، يا ملائكة النور أين أنتم وحضوركم فى هذا المقام السعيد، أجب أيها الملك العظيم. السيد الكريم ميططرون، الموكل بجميع الأرواح والأرياح، وأظهر السر والبرهان وأمر أعوانك دعيائيل وحميائيل، أن ينزلوا كنزول الطير من السماء بالسخط والعذاب الشديد، على كل من دعوته وتخلف عن طاعتى، من قبائل الجن والشياطين والأرواح والأرياح المتكبرين، ويزجرونهم ويقهرونهم حتى يأتوا إلى طائعين، بحق هذه الأسماء، وبحق اسم الله العظيم الأعظم ...، أجيبوا يا معشر الأعوان الكرام، وافعلوا ما آمركم به الحاكم عليكم ميططرون عليه السلام ... الوحا ٢، العجل ٢، الساعة ٢».

والملاحظ فى هذا القسم أنه يتطلب حضور جميع قبائل وملل الجان، وهو عدد يفوق الخيال، وفى العادة يستعين الطالب على ذلك بأسماء الله الحسنى، وبعهد أو خاتم سليمان عليه السلام وبالقسم على الملوك العلوية. فهم يقولون إن كل

ملك سفلى عليه حاكم علوى. ويختتم القسم عادة بالكلمات (الوحا - العجل - الساعة)، والمقصود منها الحضور الفورى للجان أو الأرواح، وهم يقولون إن لكل قسم دعوة لصرف الأرواح بعد حضورها.

ونعرض جزءاً من قسم آخر لإحضار الأرواح[٢٠] يرد فيه ذكر أسماء لأرواح سفلية وأسماء أخرى لأرواح علوية، وهو: «... إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، أهيا شراهيا أدونای[٢١] أصباؤت آل شدای[٢٢]، انزلوا أيها الملوك روفائيل وجبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل وكيفيائيل وميططرون[٢٣]، واكشفوا للناظر هذا بحق طش٣، طوش٣، الهوش٣... الوحا ٣ العجل٣ الساعة٣». وهم يقولون لإصراف الروحانية : قراءة سورة الإخلاص إحدى عشرة مرة، وبخور مؤلف من لبان ذكر وجاوى وميعة سايلة.

ومن العزائم السليمانية الموروثة لاستحضار الأرواح واحدة[٢٤] يقال لها «عهد البرهتية»، تقول : «عزيمة من الله ورسوله سليمان بن داود عليهما السلام إلى ملوك الجن والشياطين والمردة والعفاريت وجنود إبليس أجمعين. أقسمت عليكم أيتها الأرواح الروحانية، والأعوان الأرضية أن تجيبوا دعوتى، وتحضروا مقامى، وتشموا دخانى، وتقضوا حاجتى... أجيبوا أيها الملوك والأعوان، بحق هذه الأسماء عليكم، وطاعتها لديكم، أجب يا جبريل، أجب يا ميكائيل... (أو الملك المناسب للعمل) ...».

ومن الطريف أن بعض هذه العزائم[٢٥] يخصص لاستحضار الروحانية ولبس الكف، بهدف الكشف على المريض بالطريقة الروحانية لإظهار المرض. والعزيمة هى : «بسم الله الرحمن الرحيم، أقش أقش، قشياموش قشياموش، برقاش برقاش، أرقاش أرقاش، إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، أن لا تعلوا على وائتونى مسلمين طائعين طائعين طائعين لله رب العالمين...، يا أبا أنوخ البس الكف وفرق الأصابع بحق بسم الله الرحمن الرحيم... إن كان به نظرة ففرق خنصره، وإن كان به كرية ففرق الوسطى، وإن كان به سحر ففرق السبابة، وإن كان به ريح ففرق الإبهام...إلخ».

وإذا كان القسم الموروث أو العزيمة فى صورة شعرية، أطلق عليه زجراً، والزجر أساساً لاستدعاء الجن، وحثه على سرعة الحضور. ونذكر هنا مختارات من الزجر (يسمى بالدعوة الشريفة)، ورد فى مصنف محمود نصار المسمى بالتحف الجوهرية[٢٦] وهذه الدعوة هى :

١ دعوت ملوك الجن داخل دعوتى وثنيت أدعوهم بذا الزجر ثانياً
٢ وقد ظهرت للزجر نار شديدة فتسطو على من كان للزجر عاصياً
٣ بنور جلال الله قد جلّ ربنا عليم بأحوال الخلائق هادياً
٤ فهيا أجيبونى بهيبة قادر إله تعالى فى علا الملك باقيا
٥ أجيبوا سريعاً يا بنى الجن كلكم بسطوة أنوار المهابة والضيا
٦ أجبنى يا أبا برقان وأظهر عجائباً وشمهورش القاضى وما هو لاقيا
٧ باشمخ شماخ بعال بهلطف شليطيع أشماطون بالعهد وافيا
٨ بدأت ببسم الله مولى المواليا فأشرق مصباح المهابة والضيا
٩ وبنور نور السر والسر لم يزل به أزجر الخدام من كل واديا
١٠ إلىّ جميعاً يا بنى الجن عجّلوا لأنى لكم بالاسم أقسمت داعيا
١١ سريعاً سريعاً تنزلون لدعوتى جميعاً أجيبونى بأهيا شراهيا
١٢ أدونای أصباؤت والهيبة التى لآل وشداى تطيعوا لأمريا
١٣ براخ وكوش مع رياخ وزجره فلا زال هذا السر بالنار راميا
١٤ ونادوا جميع الجن يأتوا بسرعة لأنى لهم بالاسم لا زلت داعيا
١٥ بحق سليمان بن داود الذى على الخاتم المنقوش باسم إلهيا

١٦ جميعاً مطيعى أمر خالقنا الذى له الحكم فينا وهو فى الكل ساريا

١٧ وانتقموا من كل باغ وظالم ومن كل صائل يسطو ومن قدر مانيا

١٨ بكم يستعين المرء فى كل شدة فأنتم ليوث أو سيوف مواضيا

١٩ بسطوة جبريل بالنعمة التى لميكال بالروح الكبير أقاليا

٢٠ بنفخة إسرافيل بالملك الذى يسمى بعزرائيل مذل النواصيا

٢١ عذاباً وإنكالا وحرقاً بشدة وزجراً أليما من جميع النواحيا

٢٢ لمن لم يطع منكم ويقضى حاجتى ويأتى بمطلوبى على النور ساعيا

٢٣ فإن أنتمو أطعتم لذكر عزيمتى عليكم جميعاً الطائعين سلاميا

ملاحظات على الزجر السابق :

١ ـ يقسم الزاجر بنور وهيبة الله عز وجل ليدعم موقفه أمام الجن، الأبيات : ٣ ـ ٤ ـ ٨ ـ ٩ ـ ١٦ .

٢ ـ يرد فى الدعوة القسم بعظام الملائكة (جبريل ـ ميكائيل ـ إسرافيل ـ عزرائيل) : ١٩ ـ ٢٠ .

٣ ـ يرد فى الموروث القسم بالنبى سليمان بن داود عليه السلام، صاحب الخاتم المشهور، مالك القدرة والأمر على ملوك الجان، لترهيب الخدام وإجبارهم على الطاعة: ١٥ .

٤ ـ ترد أسماء كثيرة من ملوك الجن والخدام : (أبابرقان، شكهورش...) : ٦ ـ ٧ ـ ١٢ ـ ١٣ .

٥ ـ يحذر الداعى الجن من التكاسل أو التباطؤ عن سرعة الحضور، أو العصيان وعدم الطاعة، بالتنكيل والعذاب: ٢ ـ ٤ ـ ١٢ ـ ٢١ ـ ٢٢ .

٦ ـ يبشر الزاجر بالأمان والسلام لمن أطاعه من ملوك الجن والخدام، واستجاب للدعوة (العزيمة)، وقام بتنفيذ المطلوب: ٢٣ .

٧ ـ يعظم الزاجر من شأن ملوك الجن والخدام، لحثهم على تنفيذ الأوامر بقوله: (أنتم ليوث أو سيوف) : ١٨ .

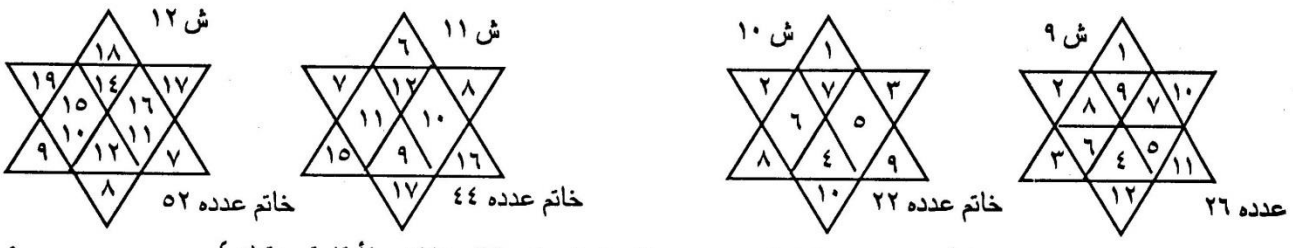
٨ ـ يبرز الزاجر دوره كمخاطب وآمر قوى لا يستهان به: ١ ـ ٥ ـ ٩ ـ ١٠ ـ ١١ ـ ١٣ ـ ١٤ .

ثالثاً : خاتم سليمان

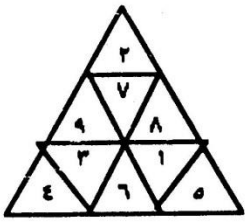
ومن أهم الموروثات السليمانية «خاتم سليمان»[٢٧] . يقول الموروث الشعبى إنه بهذا الخاتم قد استطاع سليمان أن يستخدم الجن ويسخره، فحملت له البساط، وقطعت له الأحجار، وبنت له القصور، وفجرت له الأنهار والآبار، وصورت له التماثيل من خشب ونحاس ومعادن أخرى، كما صنعت أوانى للطهى ذات أحجام تفوق الخيال... وأعدت الجن الصحاف الممتدة للآكل. كأنها الحياض التى تروى الأرض[٢٨] لطولها وعرضها. وبوساطة هذا الخاتم ـ كما يقول الموروث ـ ملك سليمان البلاد.

وخاتم سليمان ـ كما ترد صورته فى مصنفات السحر الشعبى ـ هو نجمة سداسية استخدمت على نطاق واسع فى أعمال السحر المرتبط بالجان، وهناك صور من هذا الخاتم تم تقسيمه فيها إلى مثلثات أو معينات عمرت بأرقام ترتبط بحساب الجمل، أى أرقام قيمية[٢٩] (انظر الأشكال من ٩ إلى ١٢) .

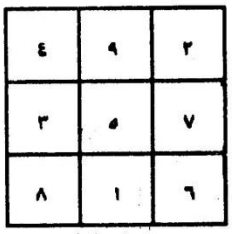
وتشير بعض المصنفات[٣٠] إلى أن هذا الخاتم هو تطوير لخاتم على شكل هرمى كان لآدم عليه السلام؛ إذ هو عدده (١٥) بحساب الجمل. وقد نسب هذا الخاتم أيضاً إلى آصف بن برخياء وزير سليمان. ويذكر الموروث الشعبى أن آخر من ملك هذا الخاتم كان الإمام الغزالى، الذى قام بتربيعه ليتحول إلى مربع سحرى أو إلى وفق (انظر شكلى١٣، ١٤) .



(الأشكال من ٩ ـ ١٢) تمثل بعض صور خاتم سليمان مقسمة إلى خانات بها أرقام قيمية (تبعاً لحساب الجمل)، وتستخدم هذه الخواتم السليمانية باعتبارها أوفاقاً ـ فى أعمال السحر الشعبى.



ش ١٣



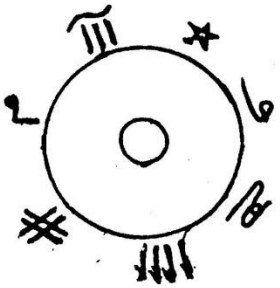
ش ١٤

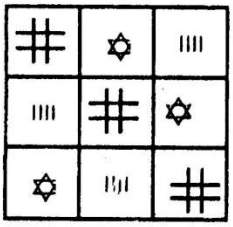
(شكل ١٣، ١٤) يوضح الخاتم الهرمي الذى يقال عنه إنه كان لآدم عليه السلام.
ثم تحول إلى الشكل المربع على يد الإمام الغزالى كما يقول الموروث الشعبى .

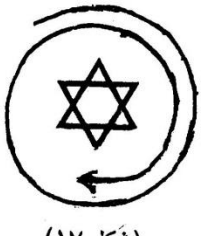
خاتم سليمان فى السحر الشعبى

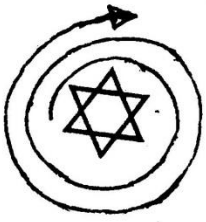
تنطوى المصنفات السحرية العربية على وصفات عدة للشفاء من الأمراض، وتقوم الكثير من هذه الوصفات على وجود خاتم سليمان والعزائم المرتبطة به. ويقول الموروث الشعبى إن سر قوة الخاتم ليس فى الخاتم ذاته، وإنما فى وجود (اسم الله الأعظم) عليه، ولهذا ظهرت فى المصنفات صور عدة لخاتم سليمان ربما تكون أقرب إلى تفسير مضامين المعتقد. من هذه الصور[٣١] واحدة (شكل ١٥) يعتقد بأنها تعمل على الشفاء من إصابة الجن للإنسان أو صرعه له، فيكتب فى اليد اليمنى له، وهو يتضمن بعض الرموز التى يقال إن فيها اسم الله الأعظم مصفوفة حول دائرة من الخارج، ومن داخل الدائرة يقابل كل رمز الحرف الذى يوافقه وهى الحروف: (ف - خ - ظ - ث - ش - ج - ز)، وهى تقابل من أسماء الله الحسنى (فرد - خبير - ظهير - ثابت - شكور - جبار - زكى). ومن داخل الدائرة يكتب حول المركز (أفمن كان ميتاً فأحييناه ... إلى الناس).

ومن المعتقدات التى ارتبطت بخاتم سليمان، فائدة لإبطال السحر، فنرى الكثير من الوصفات[٣٢] فى هذا الباب، منها ما هو على هيئة الوفق المثلث (شكل ١٦). وتقول نصوص الموروث إنه إذا كتب مائة مرة حول هذا الوفق، بعض آيات السحر، وحمله مسحور بطل سحره. ومن هذه المعتقدات أيضاً فائدة فى صرف الجن من العمّار، حيث يرسم خاتم سليمان على نحاسة (شكل ١٧)، ويكتب حوله (إلى الداخل) : سماح ورضا واستئذان - لا تخونوا ولا تخالفوا...، الاسم اسم الله والعهد عهد الله والعبد عبدالله، ثم تصرف العمار بالزلزلة ثلاث مرات... وبعد ذلك يقال : انصرفوا يا عمار هذا المكان بحق الأسماء عليكم، بارك الله فيكم وعليكم[٣٣]، مع عزيمة خاصة.


(شكل ١٥)


(شكل ١٦)


(شكل ١٧)


(شكل ١٨)

وهناك صورة لخاتم سليمان[٣٤] يقول الموروث بأنها تعمل على زيادة قوة الإنسان على جماع الزوجة، حيث يكتب فى ورقة ثم تشمع، أو ينقش فى رصاصة ثم يوضع تحت اللسان عند الحاجة، أو يعلق على الظهر، وحول الخاتم الأدعية الموضحة فى (شكل ١٨). وله ساعة معينة وبخور خاص كما أن له توكيلاً يتلى بطريقة خاصة.

ويشتهر فى هذا الباب حل المربوط أو المعقود، وهو الموضوع الذى يأخذ المكانة الكبرى فى مصنفات السحر الشعبى العربى[٣٥]، ومن طرق الحل هذه يكتب الوفق المثلث (بطد) حروفياً ثم عددياً، ثم يكتب الكلمات: «ثلاث عصى صفقت بعد خاتم ومن فوقها مثل السهام المقوم، وميم طميس أبتر ثم سلم، إلى كل مأمول وليس يسلم، وأربعة من الأنامل صفقت تشير إلى الخيرات من غير معصم، وهاء شقيق ثم واو مقوس كأنبوبة حجام وليس بمحجم - فهذا هو اسم الله الأعظم»، كما يذكر الموروث ثم يضعه المعقود على سرته، ثم يكرر آية الكرسى إلى أن ينحل.

ومن الموروثات التى تعالج موضوع حل المربوط واحدة[٣٦] توصف بأن يتطهر الرجل مثل ما يتطهر من الجنابة، ويكتب على فخذيه بعض الكلمات والقيام بممارسات خاصة، ثم يكتب: «أعوذ بالله من كل عقدة من فضة أو ذهب، وأعوذ بك من كل عقدة فى قرن أو خيط، أعوذ بك من كل عقدة فوق الأرض أو تحت الأرض - حللتك يا فلان بالذى تجلى للجبل إلىّ صعقاً، وبحق الاسم الذى هو مكتوب على جبل الطور. وبحق الاسم الذى هو مكتوب على خاتم سليمان بن داود...إلخ».

ومن العلاجات الشعبية الموروثة لحل المربوط عزيمة[٣٧] تقول: «حللتك يا فلان وأطلقتك على قدر زوجتك... من كل عقدة فى حديدة ومن كل عقدة فى كتاب أو رصاص، ومن كل عقدة فى نحاس، ومن كل عقدة فى حجر، ومن كل عقدة فى لسان، ومن كل عقدة فى شعر، ومن كل عقدة فى بيضة أو طين، ومن كل عقدة فى عجين، ومن كل عقدة فى سكة، ومن كل عقدة فى سكين أو فضة أو ذهب أو فى وسادة، ومن كل عقدة بالعجمية أو بالمجوسية أو بالبربرية، ومن كل عقدة بالسريانية أو القبطية أو اليهودية أو التركية...، وبالاسم المكتوب على خاتم سليمان بن داود عليهما السلام، فطاعت له الإنس والجن والطير والريح...».

ويذكر الديربى[٣٨] أن من منافع خاتم سليمان علاج مرض الطاعون، حيث يرجع المرض إلى وخز الجن لجسم الإنسان، فيكتب الخاتم المؤلف من الرموز السبعة التى يقال إن فيها اسم الله الأعظم، مع أسمائه تعالى (فرد - صمد - حى - قيوم - حكم - عدل - قدوس)، مع بعض الآيات من القرآن الكريم.

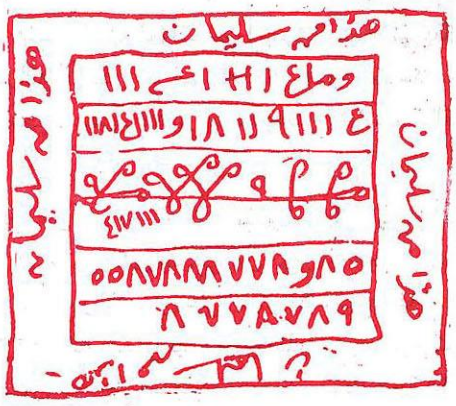
ويدعى ابن الحاج[٣٩] فائدة للخواتم السليمانية فى علاج ضعف البصر الذى يتأتى من نوع من الجن من سكان الخنادق، يضربون الإنسان على عينه فلا يبصر بها إلا شيئاً قليلاً، أو تكون له حمرة بينه وبين الناس، فإذا ظهرت هذه العلامة يكون العلاج - كما يقول ابن الحاج - بكتابة آية الكرسى مع أسماء الرؤوس الأربعة؛ وهم (مارز - كمطم - قسورة - طيكل) سبعين مرة، مع الخواتم السليمانية السبعة التى ذكرناها تواً. ويكون ذلك على قطعة من قماش الكتاب الأصفر، فى اليوم السابع عشر من الشهر العربى.

وهم يعتقدون بأن الخاتم السليمانى[٤٠] السداسى يعمل على علاج الصداع، بأن يكتب على عود طرفاء ويعلق على الرأس، أو يقال للمريض : «... اسكن أيها الصداع كما سكن الريح لسليمان بن داود عليهما السلام». ويشرح السيوطى[٤١] طريقة للمساعدة على الفهم، وذلك بكتابة سورة يس يوم الجمعة بماء ورد وزعفران، مع بعض الأدعية وآيات من القرآن الكريم، والخواتم السليمانية السبعة مصحوبة بالأسماء الشريفة (فرد - جبار - شكور - ثابت - ظهير - خبير - زكى).

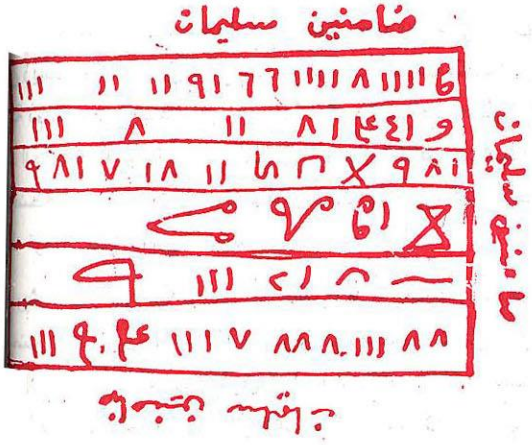
الأختام السليمانية للمحبة

ومن المشهور عندهم أشكال خاصة ربما تتبع الخواتم السليمانية لورود اسم سليمان بها، يكتبونها مع طقوس وأدعية وممارسات خاصة[٤٢] (شكل ١٩)، حيث يكتب الخاتم فى أول الشهر العربى ويمحى بماء ثم يسقى، وهم يزعمون أنه إذا كتب فى كاغد ودفن فى باب من تريد محبته، فإنه يأتى ساعياً إلى الطالب. وإذا كتب على بيضة ثم كسرت أمام شخص، فإن ذلك يولد المحبة.

ومن وصفاتهم[٤٣] لجلب المحبة أيضاً، خاتم (شكل ٢٠) يكتب ويوضع تحت عتبة المطلوب مع توكيل خاص، يقال فيه ضمن ما يقال : «توكلوا يا خدام هذه الأسماء والخاتم الجليل بخطف عقل (فلان) بمحبة (فلان)!؟». ومن خواتم المحبة (شكل ٢١) نموذج يكتب على ورقة بيضاء فى ساعة معينة وبرج خاص[٤٤]... ثم يعلق فى سبيه ويتلى عليه دعوة خاصة وزجر، مع بخور مؤلف من عود وجاوى، ثم تعلق الورقة فى شجرة أثل. وهم يقولون فى ذلك «أن المعمول له يأتى ...لطالبه مسحوباً لا يدرى أين هو من شدة المحبة»!.



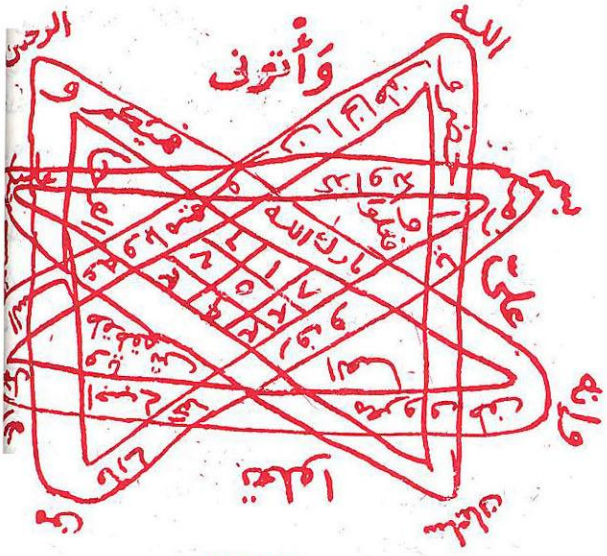
(شكل ١٩)



(شكل ٢٠)

(شكل ٢٢)

(شكل ٢١)



(شكل ٢٣)

وبجانب أثر الخواتم السليمانية فى أعمال الخير، كما يعتقد أهل هذا الفن، فإن لها أثراً فى أعمال الشر كذلك، ويصف صاحب (التحف الجوهرية)[٤٥] طريقة لربط الرجل عن زوجته بأن يكتب فى لوح رصاص بإبرة نحاس الخواتم السبعة التى يقال إن بها اسم الله الأعظم، مع خدام هذه الخواتم، الطلسم (شكل٢٢)، ويتلى عليه دعوة خاصة ثلاث مرات، مع إطلاق بخور المقل والحنتيت، حيث يدفن فى مكان رطب مع بعض الطقوس الخاصة. ويقال فى هذا - والعهدة على الراوى أن لا ينفك إلى يوم القيامة!؟

ومن الأختام السليمانية الموروثة مما يعتقد بأنها تنفع فى أعمال الخير والشر معاً[٤٦] (شكل ٢٣)، وهو خاتم على هيئة نجمة مثمنة يحيط بها من الخارج قوله تعالى «بسم الله الرحمن الرحيم، إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، ألا تعلو على وائتونى مسلمين»، وتتضمن النجمة بداخلها الكلمات: «يا ميمون الخاطف، ويا طقطقوس... ويا زهر، احضروا وافعلوا كذا وكذا، الوحا - العجل - الساعة، وفى وسط الخاتم يتمركز الوفق الثلاثى المعروف بخاتم أبى سعيد، على هيئته الرقمية. وتقول المصنفات إن هذا الخاتم من الأسرار المكتومة، ويدعون أنه يغنى الطالب عن جميع الأدعية والأقسام، وهو يتطلب رياضة خاصة (صوم)، وتجنب أكل ما فيه روح، كما يتطلب خلوة خاصة وقسم معين، مع البخور الملائم لنوع العمل[٤٧] إن كان خيراً فبخور الخير، وإن كان شراً فبخور الشر.

سقوط الخاتم وجلوس الشيطان

وتحكى الموروثات التى تتناول خاتم سليمان قصة فقدان سليمان لخاتمه الذى قيل إنه أساس حكمه ومصدر ملكه. إحدى هذه الموروثات تقول إن سليمان غزا يوماً جزيرة فى البحر، وقتل ملكها، وأخذ بنتاً له يقال لها جرادة اصطفاها لنفسه فكساها بمثل كسوته، وكانت تذهب مع جواريها يسجدون للصنم، دون علم سليمان. فلما أخبره آصف بذلك حطم الصنم وعاقب المرأة. وكان لسليمان أم ولد اسمها أمينة، إذا دخل للطهارة أو لإصابة امرأة وضع خاتمه عندها، أتاها الشيطان صاحب البحر يوماً على صورة سليمان، وقال يا أمينة خاتمى، فأعطته له، ثم تختّم به وجلس على كرسى سليمان، فأتى عليه الطير والإنس والجن وتغيرت هيئة سليمان، وأتى أمينة يطلب الخاتم فأنكرته وطردته، فعرف سليمان أن الخطيئة قد أدركته، وأخذ يدور على البيوت يتكفف... فإذا قال أنا سليمان حثوا عليه التراب وسبوه. ثم توجه لخدمة السمّاكين، ينقل لهم السمك نظير سمكتين، ومكث على هذه الحال أربعين يوماً - قيل إنها عدد ما عبد الصنم فى بيته - وارتاب آصف بن برخياء، وكان كاتب سليمان ووزيره، وهو ابن خالته، وسأل نساء سليمان، فقلن ما يدع امرأة منا فى دمها ولا يغتسل من جنابة، وقيل بل نفذ حكمه فى كل شئ إلا فيهن. وأنكر آصف وعلماء بنى إسرائيل حكم الشيطان... ثم طار الشيطان وقذف الخاتم فى البحر فابتلعته سمكة، ووقعت السمكة فى يد سليمان فبقر بطنها فإذا هو بالخاتم، تختم به، ووقع ساجداً لله تعالى، ورجع إليه ملكه. ويقول الموروث إن سليمان أخذ الشيطان فأدخله فى صخرة وألقاه فى البحر.

ومن الموروثات واحدة[٤٨] تقول بأن سليمان قال لبعض الشياطين: كيف تفتنون الناس، فقال الشيطان أرنى خاتمك، فأعطاه إياه فنبذه الشيطان فى البحر، فذهب ملك سليمان وجلس الشيطان على كرسيه... ثم يسوق الموروث الأحداث بتمامها كما فى الرواية الأولى.

ويحكى وهب بن منبه فى كتابه (التيجان) عن هذه المحنة فيقول: إن خاتم سليمان لما سقط من يده ذهبت الطير وسكنت الريح. أراد الله بذلك أن يبتلى سليمان، فلما سلب ملكه علم الناس أنه لمنسى من ذكر الله، فخرج سليمان هارباً يجول القوافى ويتضرع إلى الله. وكان أحد الشياطين ساحراً، فكتب السحر وجعله تحت كرسى سليمان وصعد على كرسيه ودخل على نسائه، وآزره آصف وهو لا يعلم أنه شيطان. فلما نظر آصف إلى فعل ذلك الشيطان أنكره، ثم رد الله لسليمان ملكه بعد ذلك[٤٩]. ويقول الأستاذ فاروق خورشيد[٥٠] إن هذه القصة تجعل الشيطان فاعلاً بذاته، وقادراً على تعلم السحر وإتيانه، وهى صورة نجدها واضحة فى ألف ليلة وليلة وفى كثير من الحكايات الشعبية؛ حيث يتحكم الشيطان فى سلوكه وظهر فى صورة مالا يقدر عليه بشر، وهى صورة توجد أيضاً فى سيرة سيف بن ذى يزن. وتتردد شخصية الوزير آصف كثيراً فى الأعمال الشعبية العربية، فنرى أن سيف آصف هو الذى يشق به سيف بن ذى يزن طريقه إلى النصر على أعدائه.

ويقول موروث آخر إن كتب السحر سرقتها الشياطين من سليمان فى غفلة من وزيره آصف؛ حيث يتحول شيطان منهم إلى صفة سليمان عندما فتن بالخيل، وقال البعض إن الشياطين كتبوا السحر والنيرجات - التى هى أخذ كالسحر وليست به، وإنما هى تشبيه وتلبيس - كتبوا ذلك على لسان آصف، ودفنوه حين انتزع الله ملك سليمان، ولما مات سليمان

استخرجوه، وزينوا للناس أن سليمان ملك ملكه بهذا السحر، والتنزيل يقول: «وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر»(٥١).

ومعلوم أن الموقف الرسمى للإسلام يرفض هذه الروايات، فلم يرد بها قرآن ولا نقل صحيح. والشيطان لايتشبه بالأنبياء، وعبادة المرأة لصورة أبيها بدون علمه لا جريرة له فيها ولا عقاب. وتسخير الجن لسليمان إنما كان بعد الفتنة لا قبلها، بدليل قوله تعالى: «ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسداً ثم أناب. قال ربى اغفر لى وهب لى ملكاً لا ينبغى لأحد من بعدى إنك أنت الوهاب. فسخرنا له الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب. والشياطين كل بناء وغواص»(٥٢). وقد ذكر الفخر الرازى فى تفسيره وجوهاً كثيرة فى ذلك، أفضلها أن سليمان ابتلى بمرض شديد ضنى منه حتى صار لشدة مرضه جسداً أو جسماً بلا روح، ثم أناب؛ أى رجع إلى حالته الصحية كما كان.

ويروى الشيخ الشعراوى(٥٣) قصة استخدام الشياطين للسحر فيقول : قيل من قبل إنه عندما أعطى الله تعالى سليمان الملك كان الشياطين يستخدمون السحر للإفساد فى الأرض، فقام سليمان بجمع تمائم هذا السحر ودفنها فى الأرض...ولما مات سليمان قالت الشياطين إنه كان يحكمهم بالسحر... ودلت على المكان الذى أخفى فيه سليمان هذه التمائم... والشياطين حاولت الخداع بأن سليمان قد أوتى ملكه عن طريق السحر، وليس برسالة من الله سبحانه وتعالى، والله يبرئ سليمان من هذه التهمة، ويقول إن سليمان لم يكفر؛ بل أوتى رسالة حقيقية من الله سبحانه وتعالى، والذين كفروا هم الشياطين الذين أطلقوا هذه القصة غير الحقيقية على سليمان.

موروثات مرتبطة بفكرة خاتم سليمان

ويبدو أن فكرة خاتم سليمان الذى تكمن فيه قوى خارقة كانت سبباً فى ظهور الكثير من المأثورات العربية وغيره؛ حيث كان بطل هذه المأثورات (الخاتم المطلسم). ونتخير من هذه المأثورات حكايتين مما أورده أصحاب الرسائل(٥٤) عن أفلاطون أنه ذكر فى المقالة الثانية من كتاب السياسة : «أن جرجيس الذى فى أهل مدينة أوروبا كان رجلاً يرعى الغنم.. وجاءت فى هذا الزمان أمطار، وكان معها زلزال، فانشق موضع فى الأرض وصارت فيه حسفة فى الموضع الذى كان فيه ذلك الرجل... فعجب منه ونزل إليها، ورأى هناك ضمن ما رأى... فرساً من النحاس، فاطلع فى جوف الفرس فإذا بإنسان ميت... ولم يكن عليه شئ أصلاً، سوى خاتم ذهب كان فى يده، فأخذ الخاتم... واتفق أن الرعاة اجتمعوا على ما جرت عادتهم... لينهوا إلى الملك أمر أغنامه، وحضر معهم الراعى وهو لابس لذلك الخاتم، فبينما هو جالس مع سائر الرعاة إذ عرض له أن ضرب بيده إلى خاتمه، فأداره فى أصبعه حتى صار فصُّه إلى داخل مما يلى راحته، فلما فعل ذلك خفى عن الذين كانوا معه... وجعلوا يتكلمون فى أمره مما يدل على أنه قد انصرف، وكان هو يتعجب من ذلك... ثم ضرب إلى خاتمه فأدار فصُّه إلى الخارج، فصار القوم يرونه. فلما فهم أنه متى أدار فصه إلى الداخل استتر واحتجب عن البصر، ومتى أداره إلى الخارج ظهر، احتال أن يصير فى عداد الرسل إلى الملك، فلما وصل إليه قتله وجلس مكانه».

وحكاية أخرى رواها إخوان الصفاء(٥٥) عن ابن معشر جعفر بن محمد المنجم، عن رجل كان معه خاتم يلبسه فلا يتغير منه شئ، ويلبسه غيره فيضحك ولا يتمالك نفسه من الضحك حتى ينزعه... ومعه قلم يكتب به، فإذا أخذه غيره فلا تنطلق إصبعه، ويبرر الإخوان ذلك بأنه من علاج الطلسمات.

وموضوع خاتم سليمان ظهر فى الكثير من الحكايات الشعبية العربية والإفريقية. نذكر منها نموذجاً من الفولكلور النوبى، وهى أسطورة معروفة بـ (الخاتم الذى يحقق الأمانى)(٥٦). وتحكى الأسطورة قصة رجل كان له ثلاثة أبناء وثلاثة بيوت، وكان فى أحدها ذهبه وفى الثانى فضته وفى الثالث ديكته. واستدعى أولاده الثلاثة وهو على فراش المرض، وقال : أنت يا سليمان سيكون لك الذهب، وأنت يا هيكل سيكون لك الفضة، وأنت يا عمر ستكون لك الديكة. فقال عمر فى نفسه، ماذا أفعل بالديكة؟ وبعد أيام أخذ عمر ديكاً إلى تاجر، ودهش أن التاجر دفع له أربعين جنيهاً ثمناً للديك، وطلب التاجر من زوجته أن تطهو الديك دون أن تشق بطنه. وذهب عمر متسللاً إلى بيت التاجر يستطلع أمر الديك، وعندما رأى الزوجة تحمل الديك المطهو قفز واختطفه وأطلق ساقيه للريح...ولم يلحق به التاجر وزوجته... وجلس عمر يتناول وجبة شهية، وتعجب حين وجد فى حقوق الديك خاتماً عجيباً، وأخذ الخاتم ليصنع منه صورة يقدمها إلى خطيبته وتركه عنده، وعندما حك الصائغ الخاتم نطق الخاتم، وقال : «خادمك المطيع يا مولاى، ما عليك، إلا أن تتمنى أى شئ... فطلب الصائغ قصراً فى النيل، وأقام الخادم له قصراً بديعاً».

وعاد عمر إلى الصائغ ليأخذ النسخة من الخاتم فوجده قد رحل، وقيل له إن الصائغ قد وجد خاتماً يحقق له الأمانى،

وأنه يعيش الآن فى وسط النيل...، وتدور أحداث الأسطورة حول تكليفه (كلباً وقطة وفأراً) بإحضار الخاتم. ويلاحظ فى هذه الأسطورة ثلاثة (عناصر) تجعلها إحدى الموروثات التى انطلقت من فكرة (خاتم سليمان)، هذه هى : وجود الخاتم الذى يؤثر فى الكائنات ويحقق الأمانى، وجود مجموعة من الحيوانات (كلب - قطة - فأر) وهى مسخرة رغم تناقضها، إلى جانب «السمكة» بوصفها رمزاً، ضياع الخاتم ثم العثور عليه.

رابعاً : قمقم سليمان لسجن الجان العاصى

يقول الموروث الشعبى إن سليمان عليه السلام لما كان يستخدم الجن، فمن كان يطيعه منهم فهو مؤمن مسلم، وأما من عصاه فكان عقاب سليمان له أن يسجنه فى قمقم نحاس، ويلحمه بالنحاس المنصهر أو الرصاص ثم يختم القمقم بخاتم سليمان، ويدفن فى باطن الأرض أو يرمى به فى ظلمات المحيط[٥٧]، عقاباً له حتى يوم القيامة. فإذا تصادف وفتحه أحد، خرج منه الجنى نامى الجسم، أو خرج على شكل دخان يرتفع حيث يظهر من خلاله الجنى. وقد يؤذى الجنى فاتح القمقم، وقد يحقق له بعض أمنياته.

وتدور فكرة الكثير من الموروثات الشعبية حول فكرة هذا القمقم، منها ما جاء فى ألف ليلة وليلة؛ حيث أحداث قصة الصياد والعفريت[٥٨]، فتحكى القصة أن صياد سمك فقير ألقى بشبكته فى الماء أربع مرات : فى الأولى تمسك الشبكة بجثة حمار، وفى الثانية يجد فيها رملاً وطيناً، وفى الثالثة يعثر على أعشاب وزجاجات محطمة، أما فى المرة الرابعة فتصطاد الشبكة قمقماً من النحاس، وعندما يفتحه تنطلق منه سحابة من الدخان تتشكل فى صورة عفريت (جنى ضخم) يهدد الصياد بالقتل على الرغم من توسلاته. ويستطيع الصياد بالخدعة والحيلة أن ينجو بنفسه ويعيده إلى القمقم من جديد، وذلك أنه سأل العفريت أن يريه كيف كان بداخل القمقم الصغير، وما أن يعود العفريت إلى القمقم حتى يغلقه عليه ويلقى به فى الماء. وفى هذه القصة يعترف العفريت بأنه أغضب سيدنا سليمان ولهذا سجنه فى القمقم.

ونرى أن هذه القصة قد انتقلت إلى بعض الثقافات[٥٩] فى صور متعددة؛ حيث يتشكل العفريت ويظهر على هيئة حيوان أسطورى رهيب يهدد بافتراس البطل الذى يتضاءل أمامه. ولا ينقذه إلا ذكاء البطل، فيتحدى الوحش قائلاً: إنه من السهل عليه أن يبدو فى صورة هذا الحيوان الوحش، لكنه لا يستطيع أن يتحول إلى حيوان صغير، فأر مثلاً أو طائر، ويحاول الوحش أن يثبت له قدراته غير المحدودة، فيتحول إلى ذلك الحيوان الضئيل، وعندئذ يتمكن منه البطل ويقضى عليه.

وتصور قصة «الشيخ والزجاجة»[٦٠] التى جمعها الأخوان جريم، حيث يستغرق الصبى فى أحلام اليقظة لأن أباه منعه من الذهاب إلى الغابة، وتجعل الحكاية من الحلم حقيقة. فبينما كان الابن يبحث عن أعشاش الطيور فى الغابة، يسمع صوتاً يناديه ويستنجد به ليطلق سراحه قائلاً : «اجعلنى أخرج من هنا!»، وهكذا يلتقى مع شبح الزجاجة الذى يهدد بقتله لأنه سجن طويلاً، ويحدث نفس ما حدث فى حكاية «الصياد والعفريت»، فيعود الشبح للزجاجة، ويطلق الصبى سراحه، حين يعطيه قضيباً يضمد كل الجروح بناحية منه، ويحول الجانب الآخر منه كل شئ إلى فضة عند ملامسته، ويصبح الصبى ثرياً، كما يصبح أشهر الأطباء.

ويقول الموروث الشعبى إن سليمان سخر الكثير من الجان كعقاب لهم لخدمة بعض الأدوات كعبيد أو خدام يلبون رغبات من يملك هذه الأداة. من ذلك اللوح الذى يتحكم فى الجنى عيروض الذى يخدم سيف بن ذى يزن فى سيرة سيف، وكذلك الخادم الموكل بالسوط المطلسم، والطاقية المخفية، والجراب الذى لا ينفد ما فيه. وكثيراً ما يتردد فى ألف ليلة وليلة تلك الأقسام التى وضعها سيدنا سليمان لقهر الجنى - كما يقول الموروث - يردد هذه الأقسام الكاهن أو الساحر لإرغام الجنى على الطاعة وتنفيذ الأوامر.

ويتحدث ابن النديم فى الفهرست[٦١] عن الجن المؤمن على يد سليمان، فيقول: «وهم سبعون، زعموا أن سليمان بن داود صلى الله على نبينا وعليهما السلام جلس وأحضر رئيس الجن والشياطين واسمه فقطس وعرضهم، فعرفه فقطس اسم واحد منهم وفعله فى ولد آدم، وأخذ عليهم العهد والميثاق، فإذا أقسم عليهم بذلك العهد أجابوا وانصرفوا. والعهود أسماء الله عز وجل». وجاء فى التنزيل الكريم أن هؤلاء الجن: «يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات»[٦٢].

ويرتبط تاريخ الجن بأساطير عدة لم يذكرها القرآن، ويتفق الجميع على أن الجن خلقوا قبل الإنسان، ويعتقد العامة أن الأرض كان يسكنها قبل آدم جنس من المخلوقات يختلف عن البشر شكلاً وقوة، وإن أربعين ملكاً من هؤلاء، أو اثنين وسبعين تبعاً لقول آخر، سمى كل منهم سليمان[٦٣]، حكموا هذه الكائنات تباعاً، وكان آخر هؤلاء السليمانيين يسمى جان بن جان.

* * *

خاتمة...

تعرضنا فى السطورالسابقة لجملة من الموروثات الشعبية التى نعتناها بـ «الموروثات السليمانية»، وقد حددنا منها أربعة مجالات؛ هى : العهود السبعة السليمانية وأسطورة أم الصبيان، والأقسام والعزائم السليمانية، وخاتم سليمان، ثم قمقم سليمان. وأوضحنا بعض الطقوس الخاصة التى ترتبط بهذه المجالات، دون أن نحاول التعرض لوصفة كاملة. وقد لاحظنا مدى قوة المعتقد المرتبط بهذا الموروث الذى يسانده أصحابه بنصوص إيمانية لتدعيمه بهالة من التقديس، والإيحاء بوجود طاقة غيبية لقوى خفية يمكن تسخيرها للتعامل والتغلب على القوى الأخرى، ولحل المشكلات والقضايا وعلاج الأمراض التى أخفق الفرد حيالها؛ بمعنى أن القوى الخفية تستجيب للموروث السليمانى، باعتباره صيغة سحرية فعالة؟!

وقد لاحظنا شيوع الكلمات العربية والتى يقال إنها سريانية أو عبرية، وهو تقليد سائد فى مصنفات السحر الشعبى إمعاناً فى الغموض والدلالات غير المباح بها، مما يضفى على النص صفة الترميز أو التشفير. وإن محاولة إماطة اللثام عن هذه الرموز يعد ضرباً من العبث، وطريقاً ملغوماً بالمخاطر. وعندما تؤمن الجماعة الشعبية بهذا المعتقد، إنما تتبنى بذلك اتجاهاً انسحابياً بعد عجزها عن التعامل مع الواقع، ومن ثم تضرب فى أطناب الغيب، ويتواصل هذا الاتجاه ويتسع نطاقه لدى قطاعات لا يستهان بها.

وقد يرى البعض أن شيوع مثل هذه المعتقدات تمثل شكلاً من أشكال (الاختراق) الذى يستهدف التأثير على المجتمع، ولكن تدلنا قراءة التاريخ - فضلاً عن دواعى المنطق - أن حالات الهروب من الواقع وثيقة الصلة بوطأة أو قسوة الظروف المعيشية، فحين تتزايد الضغوط على الناس، تتجه فئات منهم إلى الانسحاب والفكاك إلى عوالم أخرى.

الهوامش والمراجع :

١ - نعنى بها ما يعرف فى مجال السحر الشعبى بمجموعة من الموروثات التى ترتبط بالخيال الشعبى؛ نذكر منها (العهود السليمانية، العزائم السليمانية، خاتم سليمان، قمقم سليمان)، وكلها أشياء ترتبط بجان سليمان بن داود عليهما السلام.

٢ - يعرف الممارس فى جزيرة العرب بـ «الفقيه» وفى مصر يقال له الساحر أو الشيخ، وفى السودان يسمونه الفقير...

٣ - فريدريش فون ديرلاين : **الحكاية الخرافية** (ت: نبيلة إبراهيم) مكتبة غريب - القاهرة ١٩٨٧، ص ٨٤، ١٦١.

٤ - محمد حافظ دياب، الكتابة على الجسد، الهوية والسؤال السوسيولوجى، مؤتمر الثقافة الفنية التشكيلية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣١، ٣٢.

٥ - A. Fodor: "Noteson an Arabic Amulet Scroll", Acta **Orientalia** Budapest, Tomus 27,2978, pp.269-289.

٦ - جاء فى إخوان الصفاء وخلان الوفاء أن «أم الصبيان» هى داء الصرع، ويوصف دواء هذا الصرع باستعمال عود الصليب، انظر **إخوان الصفاء**، م٤ - ط دار صادر - بيروت، ب ت، ص ٣٠٧.

٧ - القرينة : هى أحد أسماء «أم الصبيان» التى يتكرر ورودها فى مصنفات السحر الشعبى. وتذكر العجائز أن لكل ذكر من الأطفال أختاً من الجن، وللأنثى أخاً منهم، ولما كانت الأخت تحب أخاها، فهذه الأنثى من الجن تسعى فى هلاك أخيها الحقيقى لكى تفوز بمحبته، ولذلك حينما تدعو الأم على ابنها تقول له (حبتك اختك). انظر عبدالرحمن إسماعيل، طب الركبة، ط١، المطبعة البهية القاهرة، ١٣١٠هـ، ص ٤٨. وقد وردت أسماء كثيرة لأم الصبيان، راجع بعض هذه الأسماء فى (السيد الحسينى، **البيان فى السحر والجان**، ط٢، مطبعة النصر، القاهرة ١٩٩٣، ص ٢٤، ١٠٨.

٨ - للمزيد من النصوص انظر : S.M.Zwemer, "Haire of The Prophet Ignace Goldziher Memorial, Vol.,I, Budapest, 1948, 48, n.2.

٩ - طبعة عن أصل مخطوط مؤرخ فى ٢٠ ربيع أول ١٣٤٦هـ، بيد على محمد الصباغ، الناشر محمد على الجندى، ش. جوهر الصقلى بجوار الحسين، القاهرة.

١٠ - فى مطلع هذا القرن نشرت قائمة طويلة من الأحجبة الشعبية، انظر: E.Doutte, Magie et Religin l'Afrijue du Nord Alger, 1909.

وبعض الأحجبة المشابهة (للعهود السليمانية السبع) عرفت عند الأقباط باسم (السبع ملوك)، (صلاة الست)، (صلاة الأنبا شنودة)، (صلاة يوحنا الوزير).

١١ - جلال الدين السيوطى، **الرحمة فى الطب والحكمة**، مطبعة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٨١ - ١٨٣.

١٢ - الأسماء المذكورة هى : «الهمة بنت الهمة، أم الصبيان، قلتوش، مقاوش، بلوش، قرقوش، عمروش، إيلاقوش،

قمطنوش، قوش، مقرفتوش، أم ملدم». وقد وردت أسماء أم الصبيان بصور متعددة، وغالباً ما كانت متطابقة، راجع السيوطى، المرجع السابق، ص ١٨٠/ ١٨١، ١٨٢، ١٨٣.

١٣ ـ السيوطى، المرجع السابق، ص ١٧٧ ـ ١٨١.

١٤ ـ الطهاطيل كما تذكر فى مصنفاتها سبعة هم : (لهطهطيل ـ معطهطيل ـ قهطهطيل ـ هطهطيل ـ نهطهطيل ـ جهطهطيل ـ للهطهطيل) انظر المرجع نفسه ص ١٨١.

١٥ ـ **قطايف اللطايف**، مطبعة التاليف، القاهرة ١٨٩٤، انظر أيضاً سعد الخادم، الخرز الشعبى والعقائد المرتبطة به، **الفنون الشعبية** (٦)، مايو ١٩٦٨، ص ٤٥ ـ ٥٤.

١٦ ـ القسم، العزيمة، التوكيل، العهد، تأتى جميعاً فى معنى واحد تقريباً.

١٧ ـ محمود نصار : **التحف الجوهرية فى العلوم الروحانية**، جـ٢، مكتبة الجمهورية، القاهرة ب ت، ص ١٠٨ ـ ١١٠.

١٨ ـ مذهب : هو (عبدالله سعيد المذهب) من الملوك الأرضية، يومه هو (الأحد)، والحاكم عليه من الملوك العلوية (روقيائيل)، وله من الحرف حرف (ف)، ومن الأسماء (فرد)، ومن الكواكب (الشمس)، ومن البروج (الأسد)، ومن المعادن (الذهب)، ومن البخور (السندروس)، ومن الرموز الخاتم المعروف (✡) أو (✵). (انظر : الشيخ محمد التونسى المغربى، **سر الأسرار فى استحضار الجن وصرف العمار**، مكتبة القاهرة، القاهرة، ب ت، ص ٧، ٨). (انظر أيضاً عبدالفتاح الطوخى، **إغاثة المظلوم فى كشف أسرار العلوم**، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١١١). وهناك تعريفات لكل من مرة والأحمر وبرقان وشمهورش... إلخ؛ باعتبارهم روحانية أيام الأسبوع السبعة، كما يقولون.

١٩ ـ الهيكل : الضخم من كل شئ، عرف فى الجاهلية بأنه بيت الأصنام، ولم يعرف فى الإسلام. ويطلق على البيت الضخم المقدس الذى يشيده اليهود لإقامة الشعائر الدينية. والهيكل موضع فى صدر الكنيسة يقرب منه القربان. (**المعجم الوسيط**، ط ٣ ص ١٠٣٠).

٢٠ ـ عبدالفتاح الطوخى، **المندل والخاتم السليمانى والعلم الروحانى للإمام الغزالى**، ط ٢ مكتبة القاهرة، القاهرة ١٩٥٨، ص٧٥.

٢١ ـ أدوناى : بمعنى السيد، مالك الملوك ورب الأرباب. وهو اسم من أسماء الله ورد فى الكتاب المقدس (انظر القس منيس عبدالنور، **أسماء الله فى الكتاب المقدس**، دار الثقافة المسيحية، القاهرة ١٩٧٩، ص ٣٤، ٧٤.

٢٢ ـ إيل شداى:عبرية معناها أنا الله القدير. وقد ترجم علماء اليهود (شداى) بمعنى الذى يشبع كل الاحتياجات، (آل) بمعنى الهدف فيكون المقصود أن الله هو هدف الإنسان الأسمى، وأنه تعالى محل أشواق قلب البشر، (المرجع نفسه ص ١٢، ١٣، ٥٠). و (ايل) EL هو كبير الآلهة عند الكنعانيين، ولقبه الثور الكبير ويعنى القوة (انظر ـ
Chelds Brevard, Myhn and Reality in Old Testament, London, 1959, p. 10FF.

٢٣ ـ يزعمون أن السيد ميططرون مطلع على ما فى جانب الكرسى الأيمن من الأمور، ويعلم تصريف القلم، ويتصل باللوح المحفوظ، وبقربه من المرتبة والمقام الأمين والحضرة الفردانية من الملك ميكائيل عليه السلام. وهم يدعون أن للسيد ميططرون مكانة عند كل من الروحانية العلوية والسفلية، (انظر عبدالفتاح الطوخى، النور الربانى فى العلم الروحانى، مكتبة القاهرة، ب ت، ص ٥.

٢٤ ـ عبد الفتاح الطوخى، **إغاثة المظلوم**، ص ٤٠.

٢٥ ـ عبدالفتاح الطوخى، **الكباريت فى إخراج العفاريت**، ط ٢، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٥٩، ص ٦، ٧.

٢٦ ـ محمود نصار، المرجع السابق، ص ٣٢ ـ ٣٧.

٢٧ ـ أحمد أمين، **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية**، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣، ص ١١٨، ١١٩.

٢٨ ـ عبدالرازق نوفل، **عالم الجن والملائكة**، مطبعة الشعب، القاهرة، ب ت، ص ٢٨.

٢٩ ـ عبدالفتاح الطوخى، **البداية والنهاية فى علوم الحرف والأوفاق والأرصاد والروحانى**، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٣٣ ـ ١٣٥.

٣٠ ـ الشيخ على أبو حى الله المرزوقى، **الجواهر اللماعة فى استحضار ملوك الجن فى الوقت والساعة**، مكتبة القاهرة ١٩٥٩، ص ٢١.

٣١ ـ ابن الحاج التلمسانى المغربى، **شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى**، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٠٦.

٣٢ـ الطوخى، **إغاثة المظلوم**، ص ٦٢.

٣٣ ـ عبدالفتاح الطوخى، **سحر الكهان فى حضور الجان**، مكتبة الجمهورة، القاهرة، ب ت، ص ٤٣، ٤٤ . والكلمات الأساسية الواردة فى السحر الشعبى العربى بعامة يمكن رؤيتها فى: H.A. Winkler: Siegel und Chara Ktere in der **Muhammedani Schen** Zauberei (Berlin 1930).
E. Westermark, Survivance Paeinnes dans la Civilisation Mahometane, Paris, 1935.

٣٤ ـ المرجع نفسه ص ١١٦ .

٣٥ ـ الطوخى، **إغاثة المظلوم**، ص ٤٥ .

٣٦ ـ السيوطى، المرجع السابق، ص ١١٧ .

٣٧ ـ المرجع نفسه، ص ١٢٠ .

٣٨ ـ الشيخ أحمد الديربى، **مجريات الديربى الكبير المسمى بفتح الملك المجيد المؤلف لنفع العبيد**، مطبعة عبدالسلام شقرون، القاهرة ١٩٩، ص ١١٠ .

٣٩ ـ ابن الحاج التلمسانى المغربى، المرجع السابق، ص ١١٤ .

٤٠ ـ السيوطى، المرجع السابق، ص ٣٤ .

٤١ ـ المرجع نفسه، ص ٢٠٥ .

٤٢ ـ عبدالفتاح الطوخى، **تسخير الشياطين فى وصال العاشقين**، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٣ .

٤٣ ـ المرجع نفسه، ٧٣ .

٤٤ ـ محمود نصار، المرجع السابق، ص ٢٧ (يلاحظ أن الخاتم النجمة يكون تارة نجمة خماسية ص ٦٧، وتارة أخرى سداسية فى ص ٢١ من المرجع نفسه) وهى ظاهرة نراها كثيراً فى كتب السحر، ويدل ذلك على تأرجح الرمز بين الدلالة الإسلامية والدلالة العبرية، أو بالأحرى الأثر العبرى الواضح.

٤٥ ـ محمود نصار ـ المرجع السابق.

٤٦ ـ الطوخى، **المندل والخاتم**، ص ٢٨ .

٤٧ ـ يذكر صاحب التحف الجوهرية أن بخور الخير هو : (جاوى وعود هندى ومستكى ولبان ذكر وعود قاقلى)، وأن بخور الشر هو (صبر ومر ومقل أزرق وقشر بصل) ـ المرجع السابق، ص ٢٧ .

٤٨ ـ عبدالوهاب النجار، **قصص الأنبياء**، مطبعة النصر، الاهرة ١٩٣٦ .

٤٩ ـ المرجع نفسه، ص ٣٨٧ ـ ٣٩٢ .

٥٠ ـ فاروق خورشيد، **الموروث الشعبى**، ط ١، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢، ص ٩١ ـ ٩٢ .

٥١ ـ إبراهيم أبو زهرة : **إبطال السحر بالقرآن**، القاهرة ١٩٩٢، ص ٣٦، ٣٧ .

٥٢ ـ **قرآن كريم**، سورة ص : ٣٤ ـ ٣٧ .

٥٣ ـ إبراهيم أبو زهرة، المرجع السابق، ص ١٢٨، ١٢٩ . (عن رأى فضيلة الشيخ الشعراوى) .

٥٤ ـ **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، دار صادر، بيروت، م ٤، الحكاية الخرافية ص ١٣٢، ١٨٢ .

٥٥ ـ المرجع نفسه، ص ١٣٢ .

٥٦ ـ جمال محمد أحمد، (ت وتقديم: عبدالحميد يونس)، **حكايات من النوبة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص ٤٧ ٥٠ .

٥٧ ـ فاروق خورشيد، المرجع السابق، ص ٨٩، ٩٠ .

٥٨ ـ عبدالتواب يوسف، **قراءة جديدة لألف ليلة وليلة**، مؤتمر القيم والمقومات الفنية الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية، جامعة الدول العربية، القاهرة ١٦ ـ ١٨ يونيو ١٩٨٦، ص ١٣ .

٥٩ ـ المرجع نفسه ص ١٤ .

٦٠ ـ المرجع نفسه، ص ١٤ وما بعدها.

٦١ ـ ابن النديم، فى الفن الثانى من المقامة الثامنة (انظر فاروق خورشيد، المرجع السابق، ص ٩٠) .

٦٢ ـ سبأ ـ ١٣ .

٦٣ ـ إدوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم**، (ت: سهير دسوم)، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٩١، ص ٢٣٢ .

عناق المستحيل
زواج الإنس والجن بين فكر العلماء وخيال الأدباء

إبراهيم كامل أحمد

غرام الإنس والجن

الاعتقاد فى الجن موغل فى القدم بين العرب، وقد حفلت أشعار العرب وأخبارهم بذكر الجن، بل أكثر من هذا، وردت أخبار عن غرام الإنس والجن، وتخطى الغرام حدود العفة فصار زنا.

فقد ذكر صاحب كتاب «خير البشر بخير البشر»[١] أن فاطمة بنت النعمان التجارية قالت: قد كان لى تابع من الجن، فكان إذا جاء اقتحم البيت الذى أنا فيه اقتحاماً. فجاءنى يوماً فوقف على الجدار، ولم يصنع كما كان يصنع . فقلت له : ما بالك لم تصنع ما كنت تصنع صنيعك قبل؟ فقال: إنه قد بعث اليوم نبى يحرم الزنا».

ويحدثنا الحافظ ابن أبى الدنيا فى كتابه «الهواتف»[٢] عن ابنة عمرو بن مالك التى طلب منها أن تأتى بالماء من الغدير، فوافاها عليه جان فاختطفها، فذهب بها. اختطفها فى الجاهلية، وعادت لأبيها فى زمن عمر بن الخطاب.

وينقل الدميرى فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى»[٣] عن امرأة قولها: «إن جنياً يأتينى كما يأتى الرجل المرأة».

لعل السبب فى أن الحكايات تقتصر على تعرض نساء الإنس لاختطاف الجن لهن أو الزنا بهن، أن الجن مخلوقات خفية، ترى الإنس، وهم لا يرونهم. فالله تعالى يقول عن إبليس قطب الجن: «إنه يراكم هو وقبيله من حيث لا ترونهم»[٤].

ويرجع الإمام جلال الدين السيوطى عدم رؤية الإنس للجن للطافة أجسادهم أو عدم ألوانهم[٥].

ولا يعنى ما سبق أن الجنيات لا يعشقن رجال الإنس، فالجاحظ[٦] يقول: إن الجنيات إنما تتعرض لصرع رجال الإنس على جهة العشق فى طلب الفساد.

عفريت أذله العشق

العفريت هو القوى المارد من الشياطين. ويروى لنا القزوينى فى كتابه « عجائب المخلوقات»[٧] قصة عفريت اختطف جارية من فزارة. ولكنه وقع فى حبها فأبلى الحب جسده وعذبه الوجد وأذله العشق، فعرض على الرجل الذى تصدى لتخليصها أن يجز ناصيته رغم ما فى هذا من الهوان

أو أن يأخذ ما يشاء من الإبل أو أن يخدمه أيام حياته في سبيل أن يترك له محبوبته. ولما يئس من الرجاء عبر عن ما يقاسى من الوجد بقوله:

بلى جسدى والحب يبلى جديده

ولم يبل منى إذ بلى جسدى، وجدى

مسكين ذلك العفريت العاشق يثير الشفقة ويستدر العطف ويستحق الرثاء.

غرام الإنس والجن فى الليالى

لعب الجن (ذكوراً وإناثاً) أدواراً لا يستهان بها فى حكايات ألف ليلة وليلة. وقد أضفى وجود الجن فى الحكايات لمسة من السحر الآسر عليها، وأضاف إليها التشويق المثير من الخيال الشعبى الخصب. فمن الحكايات التى يشارك فيها الجن نتعرف على المعتقدات الشعبية فى الجن والتى بلورها القاص الشعبى فى تلك الحكايات.

فى الصفحة الثانية لكتاب الليالى، وفى حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان – وهى الحكاية الأم التى ستتولد منها باقى حكايات الليالى - نلتقى بغرام الجن بالإنس[٨]، والذى يدفع الجن إلى اختطاف فتاة الإنس ليلة عرسها. وربما كان الجنى معذوراً فهى صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة. وعلى الرغم من أن الجنى العفريت وضع الصبية فى علبة وجعل العلبة داخل صندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال، وجعله فى قاع البحر العجاج المتلاطم الأمواج إلا أن القاص الشعبى - ولكى يكسب جولة لبنى آدم فى الصراع مع إبليس وقبيله - يجعل الصبية تخونه وتستغفله مع كل من تلقاه. حتى أنها صنعت عقداً فيه خمسمائة وسبعون خاتماً، أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بها على غفلة قرن هذا العفريت. وقد أضافت إلى العقد خاتمى الملك شهريار وأخيه شاه زمان.

وفى حكاية التاجر مع العفريت[٩] تحب جنية إنسياً وتتزوجه فى صورة إنسية - فالجن قادرة على التشكل بأشكال مختلفة، ولها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة[١٠] - وعندما يحسده أخواه على ماله وكثرة بضاعته فيلقياه من على ظهر السفينة إلى البحر، تنتفض زوجته وتصير عفريتة وتحمله وتطلعه على جزيرة. ثم تكشف له عن سرها: اعلم أنى جنية رأيتك فحبك قلبى، وأنا مؤمنة بالله ورسوله صلى الله عليه وسلم، فجئتك بالحال الذى رأيتنى فيه - عليها خلق مقطع - فتزوجت بى. فالقاص الشعبى يجعل الجنية تعشق الإنسى ليس لجمال صورته ولكن لكريم أخلاقه فهى تتصور له بصورة جارية عليها خلق مقطع تقبل يده وتسأله: يا سيدى هل عندك إحسان ومعروف أجازيك عليهما؟ فيجيبها الإنسى: نعم إن عندى الإحسان والمعروف ولو لم تجازينى - لقد حرص القاص الشعبى على الرد على ادعاء إبليس «أنا خير منه، خلقتنى من نار وخلقته من طين[١١].

أما قول الجنية أنا مؤمنة بالله ورسوله فيستند إلى القرآن الكريم وآراء علماء المسلمين؛ فالله تعالى يقول لرسوله الكريم: «وإذ صرفنا إليك نفراً من الجن يستمعون القرآن، فلما حضروه قالوا أنصتوا، فلما قضى ولوا إلى قومهم منذرين»[١٢]. ويصدر الدميرى - وهو من علماء المسلمين المعتبرين - حكماً[١٣] نصه: «أجمع المسلمون قاطبة على أن نبينا محمداً ﷺ مبعوث إلى الجن كما هو مبعوث إلى الإنس. قال الله تعالى: «وأوحى إلى هذا القرآن لأنذركم به، ومن بلغ»[١٤] والجن بلغهم القرآن. وقال (صلى الله عليه وسلم) : «إن بالمدينة جناً قد أسلموا»، وكان الجن المسلمون يسعون إلى التفقه فى دينهم، فقد أخبر القاضى الفقيه على الخاعى (ت٤٩٢هـ/ ١٩٨م)[١٥] أن الجن كانوا يأتون إليه، ويقرءون عليه، لذا كان يقال له قاضى الجن، وهو من أصحاب الشافعى، وقد جمع أحمد بن الحسين الشيرازى أحاديثه فى عشرين جزءاً، وسماها: الخلعيات...».

فى حكاية الملك قمر الزمان بن الملك شهرمان[١٦] يقدم لنا القاص الشعبى - المغرم بالعجائب - العفريتة المؤمنة ميمونة بنت الدمرياط التى يبهرها حسن الملك قمر الزمان، وحين رأته سبحت الله وقالت تبارك الله أحسن الخالقين. وميمونة لها أجنحة فتحتها وطارت ناحية السماء فقابلت العفريت دهنش وله أيضاً أجنحة، وكان قادماً من الزيارة التى يقوم بها كل ليلة للملكة بدور الإنسية التى عشقها فصار فى كل ليلة يتوجه إليها ينتظرها ويتملى بوجهها يقبلها وهى نائمة بين عينيها ومن محبته لها لا يضرها. ويحتدم النقاش بين ميمونة ودهنش حول حسن من يحبان؛ فدهنش يقول لميمونة: محبوبتى بدور أحسن من محبوبك، وهى تقول له: بل معشوقى أحسن من معشوقتك، وتكاد أن تبطش به فيطلب منها أن يحتكما إلى من يفصل الحكم بينهما بالإنصاف؛ فتستدعى ميمونة العفريت قشقش وهو أعور أجرب وعيناه مشقوقتان فى وجهه بالطول وفى رأسه سبعة قرون وله أربع ذوائب من الشعر مترسلة إلى الأرض ويداه مثل يدى القطرب (الذكر من السعالى) له أظفار كأظفار الأسد ورجلان كرجلى الفيل وحوافر كحوافر الحمار.

ويفسر لنا وصف العفريت قشقش لماذا يعشق الجن الإنس؛ فالله تعالى خلق الإنسان فأحسن خلقه وأبدع صورته فجاء فى أحسن تصوير؛ حيث خلقه مستوى القامة متناسب الأعضاء متصفاً بالعلم والفهم. وقال تعالى عنه: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم»[١٧]، وكان من بين البشر نماذج خالدة فى الحسن والجمال كيوسف عليه السلام.

وقد استمد القاص الشعبى هذا الوصف مما ورد فى الكتب فحوافر الحمار مستمدة من زعم العرب أن الجن والشياطين والغيلان يتحولون فى أية صورة شاءوا إلا الغول فإنها تتحول فى جميع صور المرأة ولباسها إلا رجليها فلابد أن يكونا رجلى حمار[١٨]. وفى خبر يروى عن أبى بن كعب أنه شاهد جنياً وقال له ناولنى يدك فلما تناولها إذا هى يد كلب وشعر كلب[١٩]. وقد روى وهب بن منبه (٢٠ - ١١٠هـ/ ٦٤١ - ٧٢٨م) - وهو يعد فى التابعين ومؤرخ كثير الإخبار عن الكتب القديمة، وهو عالم بأساطير الأولين ولاسيما الإسرائيليات[٢٠] - أنه كان يلقى جنياً فى الموسم كل عام فيسأله ويخبره. وقد لقيه عاماً فى الطواف فلما قضيا طوافهما قعد فى ناحية المسجد. وطلب وهب من الجنى أن يناوله يده فإذا هى مثل برثن (إصبع) الهرة وإذا عليها وبر ثم مد يده حتى بلغت منكب الجنى فإذا مرجع (أسفل الكتف) جناح. وأما وصف العفريت بأن عينيه مشقوقتين فى وجهه بالطول فقد أخذه القاص من حديث للقاضى جلال الدين بن القاضى حسام الدين الرازى حنفى[٢١] عن زواجه من جنية لها عين واحدة مشقوقة بالطول بعد أن طلبت أمها منه أن يتزوجها. وقد روى خبر عن بلقيس ملكة سبأ، والتى كانت أمها امرأة من الجن يقال لها ريحانة بنت السكن، أن مؤخر قدميها كان مثل حافر الدابة[٢٢] وفى حديث لجرير بن عبدالله أن هريذ من أهالى تستر وصف له شيطاناً حمله على ظهره، وكان له معرفة (الشعر النابت فى محدب الرقبة) كمعرفة الخنزير[٢٣].

وهكذا، أمد العلماء القاص الشعبى بالعناصر التى صهرها فى بوتقة خياله ليخرج لنا وصف الجن والعفاريت. ومن الجدير بالذكر أن الشبلى (ت ٧٦٩هـ) صاحب كتاب (آكام المرجان فى غرائب الأخبار وأحكام الجان) قد أفرد الباب الحادى والثلاثين من كتابه لبيان تعرض الجن لنساء الإنس.

تعرض رجال الإنس لنساء الجن

كما تناولت الأخبار والحكايات تعرض الجن لنساء الإنس واختطافهن واغتصابهن فقد أمدتنا أيضاً بخبر عن اختطاف رجل من الإنس لجنية واغتصابها وإنجابه ولداً منها. وقد حاول راوى الخبر أن يضفى عليه الصدق فنقله عن أكثر من شخص عن كعب بن مالك الأنصارى (ت ٥٥هـ/٦٧٥م) وهو صحابى من أكابر الشعراء، اشتهر فى الجاهلية، وكان فى الإسلام من شعراء النبى (صلى الله عليه وسلم) وشهد الوقائع. وقد روى عبد الرحمن الهروى فى كتابه « العجائب» [٢٤] الخبر على لسان بطل الحادثة الذى كان معه ابنه من الجنية، فقال إنه ركب البحر فكسر به وسلم على لوح فأقام بجزيرة حيناً، يأكل من ثمرها ويأوى إلى شجرة من أشجارها، فبينما هو ذات ليلة إذ خرج من البحر جوار مع كل واحدة درة، ترمى بها ثم تعدو فى أثرها وضوئها حتى تأخذها، ولهن غنغنة كأمثال الخطاطيف (الخطاف هو الطائر المعروف بعصفور الجنة)، قال: فتحرك منه مايتحرك من الرجال وهش إليهن، فتعرف أمورهن وأخرهن ليلة وثانية، ثم نزل فقعد فى أصل شجرة، حيث لا يرونه، فلما خرجن غدا فى أثرهن، فتعلق بشعر واحدة منهن، وكان شعرها يجللها (يغطيها)، فجاء بها يقودها حتى شدها بأصل الشجرة، ثم وطئها فحملت منه بهذا الغلام، فلم يزل يعذبها حتى أرضعته سنة، ثم هم بحلها فكره ذلك، وقال حتى يبلغ الفطام ويأكل، وهى فى خلال ذلك تحمل الغلام فرحاً به إلا أنها لا تتكلم، فظن أنها قد ألفته وأنها لا تبرح فحلها، فاستغفلته وخرجت تعدو حتى ألقت نفسها فى البحر، وبقى الصبى فى يديه، فلم يكن أسرع من أن مر به مركب فلوح له ففر به وخرج إلى بلاده.

«الليالى» تستعير الحكاية

لقد استعار القاص الشعبى هذه الحكاية العجيبة، وأدخلها فى نسيج حكاية «حاسب كريم الدين» [٢٥] وهى حكاية تبتدىء من نهاية الليلة (٤٦٠) وتمتد حتى أواخر الليلة (٥٢٤). ويجعل القاص الشعبى « بلوقيا» وهو من بنى إسرائيل خرج هائماً فى حب محمد (صلى الله عليه وسلم) وفى طلبه. وفى جزيرة، رأى جبلين وعليهما أشجار كثيرة، وأثمار تلك الأشجار كرؤوس الآدميين، وهى معلقة من شعورها، ورأى فيها أشجاراً أخرى أثمارها طيور خضر معلقة من أرجلها، وفيها أشجار تتوقد مثل النار، ولها فواكه مثل الصبر، وكل من سقطت عليه نقطة من تلك الفواكه احترق بها، ورأى بها فواكه تبكى وفواكه تضحك، ورأى بلوقيا فى تلك الجزيرة عجائب، ثم إنه تمشى إلى شاطىء البحر، فرأى شجرة عظيمة فجلس تحتها إلى وقت العشاء، فلما أظلم الظلام طلع فوق تلك

الشجرة، وصار يتفكر فى مصنوعات الله تعالى، فبينما هو كذلك، وإذا بالبحر قد اختبط، وطلع منه بنات تحت تلك الشجرة وجلسن ولعبن ورقصن وطربن، فصار بلوقيا يتفرج عليهن وهن فى هذه الحالة، ولم يزلن فى لعب إلى الصباح فلما أصبحن نزلن إلى البحر.

لقد جعل القاص الشعبى بنات البحر بدلاً من الجنيات، ولعل هذا يفسر لنا نشأة حكاية الجنية أم الشعور التى تختطف الشبان فى الريف المصرى والتى تسكن الماء .

ويعود القاص الشعبى إلى استخدام الخبر نفسه مع تلوينه فى الحكاية نفسها عندما يسرد ماجرى لجاشاه من عشق الجنية شمسة التى تأتى مع أختيها فى صورة ثلاثة طيور من الحمام، وعندما ينزعن ما عليهن من الريش يصرن ثلاث بنات كأنهن الأقمار ليس لهن فى الدنيا شبيه . ولما وقع جانشاه فى حب شمسة، نصحه الشيخ نصر ملك الطيور أن يأخذ ثوبها الريش ليستبقيها حتى يوفق الشيخ نصر بينه وبينها . وينجح الشيخ نصر فى التوفيق بينهما وتحلف له شمسة يميناً عظيماً أنها لا تخون جانشاه أبداً ولابد أن تتزوج به، وحين ذهب جانشاه إلى أبى شمسة الملك شهلان فى مدينة «جوهر تكنى» ركب هو وجميع الأعوان والعفاريت والمردة إلى ملاقاته، وأمر لجانشاه بخلعة عظيمة من الحرير مختلفة الألوان مطرزة بالذهب مرصعة بالجوهر، ثم ألبسه التاج الذى مارأى مثله أحد من ملوك الإنس ثم أمر له بفرس عظيمة من خيل ملوك الجان . وبعد ذلك عملوا عرساً عظيماً للسيدة شمسة حتى صار فرحاً عظيماً لم يكن مثله، ثم أدخلوا جانشاه على السيدة شمسة، واستمر معها مدة سنتين فى ألذ عيش وأهنأه .

زواج الإنس والجن وثمرة الزواج

اعتقد العرب فى إمكان زواج الإنس والجن. واعتقدوا أيضاً أن هذا الزواج يمكن أن ينتج نسلاً ؛ فأطلقوا على نتاج زواج الإنس والجن اسم « الخنس» [٢٦]، وقالوا إن عمرو بن يربوع كان مولداً من السعلاة والإنسان . والسعلاة نوع من المتشيطنة مغايرة للغول، وهى مايتراءى للناس بالنهار، والغول مايتراءى للناس بالليل. وقد قال الشاعر يهجو بنى السعلاة :

يأقبح الله بنى السعلاة

عمرو بن يربوع شرار النات

ليسوا أعفاء ولا أكيات

والنات أى الناس، وأكيات أى أكياس جمع كيس، وقد قلب الشاعر السين تاء، وهى لغة فى بعض العرب.

كما زعم العرب، أيضاً، أن بلقيس ملكة سبأ - وقد ذكرت فى القرآن الكريم - كانت نتاج زواج إنسى بجنية؛ فقد تزوج أبوها وهو من عظماء ملوك اليمن امرأة من الجن يقال لها ريحانة بنت السكن. ولما جاء الإسلام ورد ذكر بلقيس فى القرآن الكريم، وروى حديث لأبى هريرة عن الرسول صلى الله عليه وسلم قال : « أحد أبوى بلقيس كان جنياً» [٢٧]، فكان لهذا أثره فى ترسيخ الاعتقاد بإمكان زواج الإنس والجن وأن يثمر هذا الزواج نسلاً.

ولكن ينبغى أن ننظر إلى هذه الأحاديث بحرص فهناك حديث عن الزهرى قال : «نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن نكاح الجن» . وقد اتخذ الفقهاء موقفاً رافضاً ممن ادعى زواج الجن؛ فالفقيه المصرى يونس بن عبد الأعلى (١٧٠ - ٢٦٤ هـ / ٧٨٧ - ٨٧٧م) والذى صحب الشافعى وأخذ عنه حين سمع نعيم بن سالم بن قنيبة مولى على بن أبى طالب يقول : تزوجت امرأة من الجن لم يرجع إليه ولم يأخذ عنه . وقد وصف شيخ الإسلام العز بن عبد السلام (١١٨٢ - ١٢٦١ م) الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى (١١٦٥ - ١٢٤٠ م) بأنه شيخ سوء كذاب لأنهم تذاكروا يوماً نكاح الجن، فقال ابن عربى : الجن روح لطيف، والإنس جسم كثيف، فكيف يجتمعان؟ ثم غاب عنهم مدة وجاء وفى رأسه شجة (جرح)، فقيل له فى ذلك، فقال: تزوجت امرأة من الجن فحصل بينى وبينها شىء فشجتنى هذه الشجة[٢٨].

زواج الإنس والجن فى فكر العلماء

ناقش الجاحظ الاتصال الجنسى بين الإنس والجن فقال : وزعموا أن التناكح والتلاقح (الإنجاب) قد يقع بين الجن والإنس لقوله تعالى: « وشاركهم فى الأموال والأولاد» (سورة الإسراء آية ٦٤) . ويعلق على قوله تعالى« لم يطمثهن إنس قبلهم ولاجان» (سورة الرحمن آية ٥٦ ، ٧٤) ولو كان الجان لا يقتض الآدميات، ولم يكن ذلك فى تركيبه، لما قال الله تعالى هذا القول ، وقد تناول الشبلى فى كتابه «آكام المرجان فى غرائب الأخبار وأحكام الجان» الموضوع باستفاضة، وعن إمكان المناكحة بين الإنس والجن يقول : «نكاح الإنسى الجنية وعكسه ممكن» . ويمضى الشبلى فى الرد على التساؤلات التى يمكن أن تثار: فإن قيل الجن من عنصر النار والإنسان من العناصر الأربعة وعليه فعنصر النار يمنع أن تكون النطفة الإنسانية فى رحم الجنية لما فيها من الرطوبة فتضمحل ثم لشدة الحرارة النيرانية، ويجيب بأنهم (أى الجن) وإن خلقوا من نار فليسوا بباقين على عنصرهم النارى بل قد استحالوا عنه بالأكل والشرب والتوالد والتناسل كما استحال بنو آدم من

عنصرهم الترابى بذلك، وأن الذى خلق من نار هو أبو الجن كما خلق آدم أبو الإنس من تراب. ويضيف أن النبى صلى الله عليه وسلم قد أخبر أنه وجد برء لسان الشيطان الذى عرض له فى صلاته على يده لما خنقه فبرء لسان الشيطان ولعابه دليل على أنه انتقل عن العنصر النارى .

وقد ذهب الإمام محمد على سلامة - وهو من العلماء المعاصرين - إلى إمكانية وقوع التزاوج بين الجن والإنس؛ فهو يقول فى كتابه (٣٠) «حوار حول غوامض الجن»: ولكن عدم الجواز شرعاً شيء ووقوع هذا التزاوج بالفعل شيء آخر لأنه قد يقع رغماً عن أحد الطرفين، بحيث إذا لم يستجب عذب أو قتل، وغالباً ما يكون التناكح بين الجن والإنس من هذا القبيل، ويكون سببه شهوة لجن وعشقه إنسان أو إنسانة، ويكون كل منهما مقهوراً للجن، وقد يكون التزاوج بينهما باتفاق ورضى، وذلك نادر جداً، وهو محرم شرعاً أيضاً كما ذكرنا، فى حالات أندر قد يقهر الإنس الجن الذى يستخدمه على هذا الأمر أى النكاح» . كذلك يرى الإمام محمد على سلامة أن قوله تعالى: «ويوم يحشرهم جميعاً يامعشر الجن قد استكثر تم من الإنس وقال أولياؤهم من الإنس ربنا استمتع بعضنا ببعض وبلغنا أجلنا الذى أجلت لنا قال النار مثواكم خالدين فيها إلا ما شاء الله إن ربك حكيم عليم» (سورة الأنعام آية ١٢٨) فيه أخبار عن حال الجن والإنس الذين استمتعوا ببعضهم فى شهوة الجنس، وغيرها من الشهوات.

وعندما سئل مالك بن أنس (ت ٧٩٥م) عن رجل من الجن (٣١) يخطب جارية يزعم أنه يريد الحلال . قال : ما أرى بذلك بأساً فى الدين، ولكن أكره إذا وجدت امرأة حامل قيل لها من زوجك؛ قالت : من الجن فيكثر الفساد فى الإسلام بذلك .

وقد احتل زواج الإنس والجن فصولاً فى الكتب، وأحياناً خصصت له كتب بكاملها .

فقد جعل أبو عثمان سعيد بن العباس الرازى فى كتابه «الإلهام والوسوسة» باباً لنكاح الجن وكذلك الشبلى فى كتابه «آكام المرجان فى غرائب أخبار وأحكام الجان»، وكذلك السيوطى فى كتابه « لقط المرجان فى أحكام الجان» .

أما حامد على العمادى فقد خص زواج الإنس والجن بكتاب أسماه « تقعقع السن فى نكاح الجن» .

(موقف «الليالى» من نتاج زواج الإنس والجن)

أقر القاص الشعبى فى حكايات ألف ليلة وليلة عشق الإنس والجن ووافق على زواجهما وممارستهما للجنس، ولكن تحفظ فيما يتعلق بإمكان أن ينجب الجنى من الإنسية أو الإنسى من الجنية؛ ففى كل الحكايات التى عرضنا لها لم يرد ذكر لنتاج هذا الزواج أو الاتصال الجنسى على الرغم من أن «جانشاه» استمر مع الجنية « شمسة» مدة سنتين فى ألذ عيش وأهنأه .

ولعل ذلك راجع إلى إيمان القاص الشعبى بأن الإنس والجن ليسوا من الجنس نفسه، ولقوله تعالى: «ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة إن فى ذلك لآيات لقوم يتفكرون» (سورة الروم، آية ٢١) والجن ليسوا من أنفسنا فلا يكونون أزواجاً، ولا ينتج عن الزواج بهم ذرية .

الهوامش :

(١) الدميرى، كمال الدين محمد بن موسى (ت ٨٠٨هـ) : حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص ٣٥١، مادة الجن، القاهرة، ١٩٦٥ .
(٢) ابن أبى الدنيا (الحافظ) : الهواتف - ص ٩٥ - القاهرة - ١٩٨٨ .
(٣) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ٢- ص ٢٠ - مصر ١٣٠٥هـ.
(٤) سورة الأعراف آية ٢٧ .
(٥) تفسير الإمامين الجلالين - ص ١٩٦ .
(٦) الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) : البيان والتبيين - ج ٦ ص ٨٧ - ط ٢ - القاهرة ١٩٣٢ .
(٧) القزوينى (ت ٦٨٢هـ) : عجائب المخلوقات - ص ٣٧٣ - ٣٧٤ .
(٨) ألف ليلة وليلة - المجلد الأول ص ٣ - القاهرة - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح.
(٩) ألف ليلة وليلة - المجلد الأول - ص ١١ - ١٢ .
(١٠) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص ٣٤٤ .

(١١) سورة الأعراف، آية ١٢ .
(١٢) سورة الأحقاف، آية ٢٩ .
(١٣) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص ٣٤٤ .
(١٤) سورة الأنعام، آية ١٩ .
(١٥) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص٣٦٣ - والدميرى يقول روينا عن الإمام أبى الحسن على بن الحسن بن الحسن بن محمد الخلعى . وانظر: الأعلام للزركلى .
(١٦) ألف ليلة وليلة - المجلد الثانى ص ٦٥ .
(١٧) سورة التين، آية ٤ ، أوضح التفاسير لمحمد محمد عبد اللطيف .
(١٨) الجاحظ: البيان والتبيين - ج ٦ ص ٦٨ .
(١٩) ابن أبى الدنيا (الحافظ) : الهواتف - ص ١٢٢ .
(٢٠) المرجع السابق - ص ١٢٢ .
(٢١) الشبلى (ت ٧٦٩ هـ) : آكام المرجان فى غرائب أخبار وأحكام الجان - ص ٧٠ - مصر ١٣٥٦ هـ .
(٢٢) الشبلى: نفسه - ص ٧٠ .
(٢٣) الشبلى: نفسه - ص ٧٥ .
(٢٤) الشيلى: نفسه - ص ٧٢ - ٧٣ - وقد روى الحادثة للتدليل على إمكان حدوث المناكحة بين الإنس والجن، وأيضاً الإنجاب .
(٢٥) ألف ليلة وليلة - المجلد الثالث - طبعة صبيح .
(٢٦) أبو منصور الثعالبى: فقه اللغة وسر العربية - مكتبة الحلبى - القاهرة - ١٩٧٢ .
(٢٧) جلال الدين السيوطى: لقط المرجان فى أحكام الجان - مكتبة القرآن - القاهرة - ١٩٨٨ .
(٢٨) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ - ص ٣٦٠ .
(٢٩) الشبلى: آكام المرجان - ص ١٦٦ .
(٣٠) محمد على سلامة (الإمام) : حوار حول غوامض الجن - ص ٧٢ - ٧٣ - القاهرة - ١٩٨٧ .
(٣١) محمود سليم الحوت: فى طريق الميثولوجيا عند العرب - ص ٢٢٩ - بيروت ١٩٥٥ ، وورد الخبر نفسه فى الشبلى: آكام المرجان، والسيوطى: لقط المرجان فى أحكام الجان .

غولة سيوة: الأرملة البكماء

صابر العادلى

من نافلة القول إن وقوع الموت فى أية جماعة إنسانية، يعود على الأحياء عامة، وأقارب الميت خاصة، بالكثير من القيود والمحاظير والتحريمات التى تزداد صرامتها وقسوتها ومدة سريانها طبقًا لدرجة قرابة الحى بالميت؛ الزوجة، الأبناء، الإخوة، وهكذا. ومن ناحية أخرى يرتهن الحداد بمنزلة الميت من الجماعة - إبان حياته بالطبع - زعيمًا كان أو شيخًا ورعًا أو حتى مؤديًا من درجة ما. ولاأظننى بحاجة، هنا، إلى سياقة الأدلة أو الاستشهادات؛ بالرسوم الجنائزية من مصر القديمة حتى جنازة الزعيم عبد الناصر، وتقاليد الحداد المتبع بها حتى يومنا هذا لايعوزها الإيضاح.

وللسيويين الأمونيين[1] - كما يجدر بنا أن نسميهم - شأنهم شأن أية جماعة؛ لهم فى الحداد عاداتهم التى يلتزمونها، على أن حداد الأرملة منهم يستحق منا الدرس والبيان. والغريب هو مادرج عليه السيويون من إطلاق «الغولة» اسمًا على المترملة لتوها بينهم. ويبدو أن التسمية - للوهلة الأولى - مجازية، تتفق وماعرف عن الغيلان من التهامها لبنى الإنسان حيًا أو ميتًا. ومع ذلك، فإنه لمن ظاهر الفظاعة ومما يعوزه روح التعاطف تشبيه أرملة فقدت لتوها الزوج (البعل) وأب الأطفال، وباتت عرضة لكل ما يجلبه الموت - موت الزوج - من متاعب وآلام «بغولة». ومن ناحية أخرى، فإن السيويين المتطيرين أشد التطير، يسعون جاهدين لعزل الأرملة إلى حد الحجر؛ ويحرم عليها الكلام، وتمنع من ألوان معينة من الطعام زاعمين بأنه بالترمل تحل فى الأرملة روح شريرة لا تألو تلحق الضرر وسوء الحظ والخراب وحتى الموت بكل ماتقع عليه عيناها، سواء كان زرعًا أم ضرعًا، وأن هذه الروح الشريرة تكمن فى عينيها.

«وإذا مات فرد منهم، فإن امرأته تحبس نفسها عن رؤية الناس أربعة شهور قمرية، وتلبس سراويل بيضاء، ويصرح لخادمة صغيرة فقط بأن تحضر لها الأكل والشرب ولاتجالسها، وتسمى المرأة فى هذا الوقت «بالغولة»، وعند نهاية المدة المعينة ينادى منادى المدينة بأن الغولة فلانة ستخرج للاستحمام فى عين طاموسة فى صباح يوم كذا، فيقعد كل فرد فى داره أو مكانه، ولايبارحه حتى تنتهى مراسيم الاستحمام، وتعود لمنزلها وتلبس اللعنة والرعب أى فرد أو مخلوق يقع عليها نظره قبل إتمام مراسم الحزن» (الجوهرى ١٩٤٩: ١٢٣)[2].

بعد مرور فترة حداد مقررة، تبدأ بالتطهر وتنتهى به - كما سنعرض لذلك تفصيلاً - تعود الأرملة إلى طبيعتها، وتصبح وهى لايخشاها الآخرون، وتعاود الكلام، وتستعيد حريتها بانتهاء «الحجر»، وفى كثير من الأحيان، لاتعدم من يخطب ودها ويتخذها زوجة.

إن حداد أرامل سيوة هو بذاته أهل للاهتمام وجدير بالبحث، خاصة أنه يصعب علينا، إن لم يستحل، أن نجد له نظيراً أو شبيهًا فى الثقافات المحيطة بسيوة، سواء منها المصرية إلى الشرق، أو غيرها من ثقافات بربرية إلى الغرب. ونطرح سؤالين، أولهما: ترى ما العقائد المستترة الكائنة وراء حداد «الأرملة الغولة»؟ وثانيهما: أصل العادة ومنشؤها.

هذا، وقد توفر المزيد من المعطيات، بفضل تلك البحوث الميدانية التى نظمها مركز الفنون الشعبية - القاهرة، منذ أواخر الستينيات - وقد شاركت أنا أيضاً بنصيب متواضع فيها، مما يكفل لنا الفرص لتوصيف هذا الحداد الذى إليكم أهم وقائعه:

تطهير استهلالى

بخروج جثمان الزوج محمولاً على الأكتاف إلى مثواه الأخير فى موكب جنائزى قوامه الرجال، لايلبث عند العصر أن يخرج من الدار نفسها موكب آخر عماده قريبات المتوفى وجاراته يضم أرملته، وقد التحق بخدمتها للتو وصيفة من أصل زنجى تسمى «الشوشان». قبل خروج الموكب، فإن رجلاً من أهلها يعلن من على سطح الدار «الغولة فلانة طالعة، تحذيراً قاطعًا لإخلاء الطريق لموكبها موجه إلى كل هؤلاء المرعوبين من الشر الكامن فيها. وبينما تتوجه الجنازة إلى المقبرة، ويغلب على مشاركيها التسليم بقضاء الله وقدره، وتسودها روح الجلد والصبر، يتوجه موكب الأرملة إلى «عين طاموسة»[٣]، ويغلب على الموكب الشعور بالفجيعة والفقد ويعلو صوت النحيب والصراخ وبكاء الميت أحّر البكاء.

عند العين، تكفكف النسوة الدمع مؤقتاً ريثما تنزع الأرملة ماتبقى عليها من حلى وأدوات زينة، وتنضو عنها ملابسها كلها، وتغتسل فى مياه العين بمساعدة «الشوشان» وتوجيهها.

بعد الاغتسال، ترتدى الأرملة ملابس حدادها، والتى على عكس ملابس الحداد فى الشمال الإفريقى كله؛ بيضاء، عبارة عن سروال أبيض فضفاض يصل إلى رسغى قدميها، وقميص يطول إلى ماتحت الركبتين - وكلاهما عار من أية زينة أو تطريز-(الجوهرى ١٩٤٩: ١٢٣) على عكس ملابس الحياة السيوية السوداء الغنية بتطريز تقليدى على هيئة سرة تنبثق منها أشعة، حول فتحة الثوب، ويغلب على التطريز الألوان الحمراء والخضراء والصفراء - تغطى الأرملة رأسها وتحجب عينيها بطرحة كبيرة، ويرتد الموكب عائداً إلى دار المتوفى - ولسنا بحاجة إلى القول بأن النسوة يعاودن العويل من جديد. ولايليق بالأرملة - وكيف؟! أن تتلفت فى أى اتجاه.

الحجر

بوصول موكب الأرملة إلى بيتها، يغلق دونها باب حجرة أعدت لهذا الغرض تضم ضروراتها. هنا، ستقضى طوال حدادها معزولة، كل صلتها بالعالم الخارجى خادمتها ووصيفتها الزنجية الأصل «الشوشانة».

تقدم «الشوشان» للأرملة الطعام فى طبق خاص ولايشتمل طعامها لحمًا أبداً. وعند دخول «الشوشان» على الأرملة حجرتها، فإنها لاتجرؤ أن تدخلها بوجهها، بل تدخل على الأرملة بظهرها تحاشيًا لعينيها. ولاتجالس الشوشان الأرملة ولاتتكلم معها - فما يجوز للأرملة الكلام، ولكن للضرورة أحكامها - وهكذا، فإنه فى الأحوال التى لا محيص عنها يمكن للأرملة التكلم مع هؤلاء الرجال المحرم عليهم الزواج منها (الجد، الأب، العم، الخال، والأخوة) ويكون الكلام من وراء الباب المغلق.

ولم يعد العزل أو الحداد كما كان فى الماضى، أربعة أشهر قمرية، فلقد بات أربعين يوماً فى أيامنا هذه[٤].

بعد انقضاء الأربعين على وفاة الزوج، وبدء الحجر فى المساء، يخرج منادى سيوه مصحوباً بغلام قارعاً طبلة صغيرة طائفين بأرجاء سيوه - البلدة - وأطرافها معلنين خروج «الغولة فلانة، فى اليوم التالى.

فى اليوم التالى، يعتلى أحد الرجال من أقارب الأرملة سطح بيتها صائحاً قدر استطاعته «الغولة فلانة طالعة».

إن تلك الحملة من الإعلان والتحذير لهى - بالفعل - من قبيل تحصيل الحاصل؛ وذلك أن كل رجال سيوه كانوا قد غادروا بالفعل البلدة إلى بساتينهم، على حين تغلق النسوة الأبواب على أنفسهن وعلى صغارهن.

وتخلو الحوارى والطرق المنتظر مرور الموكب بها من الدار إلى العين من كل حّى عدا بعض الصبية العابثين الذين يهرولون سابقين موكب الأرملة هاتفين «الغولة جايلكم. خّبوا عيالكم». ويظهر موكب الأرملة على الصورة التى عرفناها، ويبدو العويل على أشده وكأن الميت قد خرج هو الآخر لتوه.

التطهر

يصل الموكب من جديد إلى عين طاموسة وتخلع المرأة زى حدادها وتستحم فى العين وتغتسل، وترتدى ملابسها المعتادة، ويرتد الموكب عائداً. وإذا تصادف أن كانت العين المذكورة بعيدة جداً فإن الأرملة الغولة تصطحب إلى عين تلحرام.

الخلاص «الخروج من حد الغولة» (٥)

إن انقضاء الحداد، واستحمام الأرملة، وخلعها لملابس حدادها، لايعنى أن خشيتها والخوف منها قد زالا، أو أن روح الشر هى الأخرى قد زالت. إن الخلاص الحقيقى وتحرر الأرملة لايكون إلا بوقوع الشر والضر بكائن ما. وكما رأينا فإن الجميع اتقوا الشر بتجنبه. وهكذا، فإن أهل «الغولة» لايعدمون الحيلة والوسيلة للتغرير بغريب يسوقه حظه البائس إلى المرور بدار الأرملة المتربصة فوق سطح دارها ممسكة بقطعة من جريد ملقية بها على التعيس البائس هذا. فإن أصابته الجريدة، فإن روح الشر تزايلها تماماً وتعاود سيرتها الأولى. وإذا لم تسق الأقدار بغريب، فثمة فقير يتطوع للمهمة نظير أجر ما.

هذه هى وقائع حداد الأرملة من السيويين، والآن ترى ماالذى يدفع السيويين إلى هذا الخوف الرهيب من الأرملة إلى حد تسميتهم لها بالغولة؟ ولابأس علينا - ولو مؤقتاً - من قبولنا بالتفسير المحلى، أى السيوى، لهذا الخوف ، الخوف من عينها أو لنقل الحسد.

«يعتقد أهل سيوه كثيراً فى الخرافات والسحر والتنجيم فى كل أحوالهم ومعيشتهم، فعين السوء دائماً أمامهم، ويخافون الحسد والجن والعفاريت، ويعلقون على أكثر منازلهم وحيواناتهم ونخيلهم وينابيع المياه تمائم وتعاويذ تمنع الحسد وتمنع العفاريت كحافر جمل (خف) أو كرجل ميت أو رأس حمار أو قرنى غزال أو قطع مكسرة من الخزف والفخار ويحمل كل فرد بلا استثناء الأحجبة والتمائم تقريباً» (الجوهرى ١٩٤٩: ١٢٣).

والحسد - دون الدخول فى التفاصيل التى لاحاجة بنا إليها - هو الاعتقاد بأن كل ماهو جميل وخصب، كل ماهو فحل، كل ماهو مزدهر مثمر ويافع، كل ماهو ناجح جاذب وخلاب، سواء كان إنساناً أم زرعاً أم ضرعاً أم عقاراً، عرضة للخراب والمرض والموت والزوال، إذا أصبح موضوعاً لحسد، إذا وقعت عليه عين اشتهاء أو حقد وعبّر عن ذلك شفاهاً ولو بمجرد التأوه.

والحسدة، عادة، ذوو حواجب متصلة، وأسنان مفروجة، ولحى جرداء «أعوذ بالله من واحد أجرودى عينه زرق وأسنانه فروج» (Seligmann 1910: I,82).

إن أول الإشارات إلى الاعتقاد فى العين والحسد يرجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد فيما حوت كتابات مسمارية آشورية بابلية عن السحر وقتها (Kriss & Kriss 1962: 70) وبعدها عرفت طريقها إلى العرب، وفيما بعد أصبحت جزءاً من التراث الإسلامى.

وجاء إقرار كتب مقدسة لها بالمشروعية وأكسبها مصداقية مطلقة (القرآن الكريم سورة ١١٣) فضلاً عن أحاديث شريفة: «العين حق، إن العين لتدخل الجمل القدر والرجل القبر... إلخ»(٦).

إن أنجع دواء ضد الحسد هو تجنبه وتوقيه؛ وذلك بالظهور فى مظهر لايحسد الإنسان عليه، ولايثير غيرة الآخرين. ولهذا، يظهر أبناء الميسورين فى ملابس تدعو إلى الرثاء، ويلبس الصبية من الذكور ملابس أطفال إناث. وتوفر التمائم حماية دائمة وثابتة ضد العين، وكذلك «العبارات» (الفورمولات) ذات الطبيعة المباركة أو السحرية «ماشاء الله»... إلخ. وإذا وقع الحسد ومرض الإنسان أو الحيوان، فإن ممارسات سحرية تأخذ طريقها لتشخيص الحاسد، ثم إخراج عينه.

ولا أسعى، هنا، إلى دراسة الحسد، فهذا موضوع قد استهلك بحثاً. وفضلاً عن المراجع الأساسية التى أوردناها - فإن لى أطروحة مستفيضة فيه(٧). إن مايهمنا، هنا، هو أن الحسد والقدرة عليه وإتيانه ليس صفة تورث أو تكتسب بعد ممارسة أو حادث، ولايمكن حيازتها بالتدريب أو المران، إنما هو بعض من طبع أو جبلة يولد بها الإنسان.

وهكذا، فإنه لايكون بمقدورنا القبول بالزعم أن الأرملة قد تحولت فى لحظة - لحظة احتضار زوجها - إلى غولة تهلك الإنسان بلحظها، وإنه يجب علينا أن نبحث فى سبب معقول يجعل الرجال يهربون من طريقها - أولاً عند خروجها الأول لبدء أو استهلال حدادها متوجهة إلى العين، ثم عند خروجها الثانى بعد انقضاء الحداد. يجب أن يكون واضحاً لنا أن الرجال هم الذين يتجنبون الأرملة. والدليل على ذلك أن الأرملة لاتخرج وحدها فى كلتا المرتين إلى العين، ولكن مصحوبة بكوكبة من النساء من أقارب زوجها وأقاربها، فما بال أولئك النسوة لايخشين «الغولة» التى تذهب عيناها بالحياة؟ وإذا تزودنا بقدرة على التجريد، لتوصلنا إلى أن جوهر حداد الأرملة هو اعتزالها - أو عزلها (وأعترف أننى أميل - وعندى أسباب - للزعم بأنها تعتزل، ولديها هى الأخرى أسبابها، وصبراً). إن هذا الاعتزال أو الحجر يطول لأربعة أشهر قمرية، وعشرة أيام (فى أيامنا هذه ٤٠ يوماً). كما أنه على الأرملة ألا تتكلم أبداً، ولاحتى مع وصيفتها التى لاتجالسها. ولكن عند الضرورة فهناك من يمكن للمرأة الكلام معهم (مع الاحتياط الكافى، الباب المغلق - توقياً للعين!) إن هؤلاء هم أقارب «الغولة» من الرجال الذين تنص الشرائع

والتقاليد على عدم الزواج بهم (الجد - الأب - الأخوة - الأعمام - الأخوال) أو لنسم الآن الأشياء بمسمياتها، ولنقل: إن التحريم تحريم للاتصال الجنسى مع الأرملة، أو بالأدق محظور على هؤلاء الرجال الذين يمكن أن يقيموا علاقة جنسية بها، محظور عليهم الكلام معها. وثمة معلومة جد مهمة فى حالتنا هذه، ذلك أن المعجم العبرى يفسر أبكم وأرمل من جذر واحد على أساس أن الأرملة بكماء؛ لأنها لاتجد من تتكلم معه بعد وفاة الزوج(٨).

طبقاً لكل ما أوردناه، فإننا لايمكننا أن نقبل بالتفسير السيوى لتحاشى الرجال للأرملة بأنه الخوف منها، على اعتبار أنها أصبحت نجسة مثلاً (كما يبدو عند الاستهلال بالاغتسال) أو أننا أمام تطّير هائل - ليس غريباً على السيويين - يدفعهم إلى تجنب كل من كانوا طرفًا فى عملية الموت، أو لنقل إننا أمام «خشية السحر التماثلى» القائم على أن النتائج من جنس المقدمات، فإن الأرملة «شؤم» يهدد الرجال الآخرين الذين ستأكلهم باعتبارها غولة. ودحض هذا يسير تمامًا؛ فلماذا لا يتجنبون الأرمل (الذى يتسبب فى موت زوجته). أى إننا لسنا أمام التطير من الموت.

والحق، أن أصل العادة - اعتزال الأرملة - إنما هو خوفها هى على نفسها. وأن تجنب الرجال لها أصله الخوف عليها وليس الخوف منها. وهذا مانسعى الآن لإثباته. إنه ومهما بدا - شديد الغرابة - زعمى هذا، ذلك لأنه هناك ثلاث عقائد رئيسية قد تداخلت وكادت تتحد كلها فى ظاهرة الغولة. فكما بينّا، فإن الحسد والإيمان بالعين قديم قدم الشعوب السامية ذاتها - الإيمان بالجن والعفاريت والغيلان هو ملمح أساسى لكل ثقافات الشمال الإفريقى (Westermarck 1926: 11)، وبقى خوف آخر لم ينتبه إليه أحد؛ ألا وهو خوف شبح الميت، وهذا هو بيت القصيد.

وهنا، يحق لنا أن نتساءل: لماذا تلتزم الأرملة الصمت مدة تطول أو تقصر بعد وفاة زوجها؟ ألا وهو الخوف من جذب نظر شبح زوجها الخطير وهذا السبب يعزوه هنود «بلاكولا» فى وضوح لاتباع هذه العادة؛ كما تفسر به قبيلتا «انما تجيرا» و«كايتش» عادة طلاء الأرملة جسدها بالرماد. فالهدف الأساسى من وراء هذه العادة هو، فيما يبدو، إما الرغبة فى تضليل الشبح، أو مضايقته وطرده (فريزر ١٩٧٤: ١٢٤).

«كما أن الأرامل عند قبيلة «كوتو» وهى إحدى القبائل التى تسكن الكونغو، يعلنّ الحداد على أزواجهن مدة ثلاثة أشهر قمرية. وفى هذه الفترة، يحلقن شعورهن، ويجردن أنفسهن من كل ملابسهن، على وجه التقريب، ويطلين أجسادهن بالجص، ويقضين الشهور الثلاثة الأولى فى بيوتهن صامتات» (فريزر ١٩٧٤: ١٢٠).

الحق لو أن فريزر كان مازال حيًا بيننا الآن لاعتبر نفسه غنيًا بتلك المعطيات الجديدة عن «غولة سيوة». وقد يكون هناك من يقول إن مدة الحداد بطولها هذا، هى تأثير إسلامى. وبالتأكيد، فإن سيوة عرفت الإسلام فى القرن الخامس عشر على الأقل. (والذين يتوفون منكم ويذرون أزواجاً يتربصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشراً فإذا بلغن أجلهن فلا جناح عليكم..) (سورة البقرة آية ٢٣٤). أى إننا أمام «العدة» هنا بمعنى التثبت من الحمل وبالتالى نسب الوليد المنتظر.

وغرابة ملابس الحداد - بيضاء على عكس كل الثقافات المجاورة - لابد أنها تطورت من عادة طلاء النساء أجسادهن بالجص - ونكاد نزعم أن الذهاب إلى العين استهلالاً للحداد - إنما اقتضته ضرورة الذهاب إلى مكان خلوى وبعيد لطلاء جسد الأرملة أو أجساد الأرامل بالجص.

إن كل افتراضاتنا لاتقف على قدم إذا لم نسارع بإثبات المصدر الذى أخذ عنه السيويون بعادة الحداد الغريبة هذه، والتى تتفق على وجه كبير مع حداد قبائل «كوتو» هذه من الكونغو.

لحسن الحظ، فإن واحداً من أهم طرق التجارة المتجه شرقاً وغرباً يمر بالهضبة الليبية إلى سيوة ويحمل اسمًا غريبًا، «مسرب العبيد» إشارة جلية إلى استخدامه طريقاً لتجارة راجت فى أواخر القرن الخامس عشر، مارس فيها العرب تجارة رق أسود ناجحة من إفريقيا الغربية عبر هذا المسرب، حيث أصبحت سيوة مركز ترانزيت مهم لهذه التجارة(٩).

إن هذه التجارة تركت بصماتها عرقيًا وثقافيًا على السيويين حيث إن الأصول الزنجية يبلغ عددها ثلث السيويين تقريبًا. وقد بدأ ظهورهم فى الواحة بشراء بعضهم للعمل فى بساتين الأغنياء، والتحقت النسوة بخدمة الدور، ورويداً رويداً مارس الزنوج الحرف المتدّنية (الدنيا) فى الواحة: تطهير العيون والمصارف، الجزارة، الحدادة، النجارة، حفر الآبار.. إلخ (El - Adly 1983: 121 - 125).

وبمرور الوقت، فإن الأقلية الزنجية الحاملة لثقافتها كونت - بالتزاوج بينها وبين بعضها أولاً، ثم مؤخراً مع فقراء - أقلية لها ثقافتها المميزة. ومارست هذه الأقلية شعائرها المتعلقة

بالموت وغيره، والتى بدا السيويون فى الآخذ بها هم أيضًا بالتدريج طبعاً، وليس هناك أبلغ من وجود «الشوشان» الوصيفة أو الخادمة فى هذه الممارسة، والتى تشير بجلاء إلى الأصل الإفريقى لهذه العادة (واللفظة مستخدمة على نطاق واسع فى مناطق بربرية كثيرة) مشيرة بصراحة إلى زنجى خادم أو وصيف (Boris 1951: 118 - 119).

وليست هذه هى المرة الأولى التى تتبنى فيها طبقات أعلى ثقافات أو ممارسات من ثقافات أدنى. ولنا فى دخول الزار إلى مصر مثلاً لذلك. فقد بدأ أول مابدأ فى حريم الخديوى حيث نقلته خادمات زنجيات، ثم تبنته الطبقة العليا فى المجتمع. وبعد ذلك، انتقل إلى الطبقات الدنيا، كما أنه فى حالات كثيرة فإن «الكودية» - شيخة الزار - عّريفة السكة وغيره من الأسماء يشير غالبًا إلى رئيسة أو مشرفة أو ساحرة من أصل زنجى. ويمكن أن نعبر عن خط توازٍ: كودية = شوشان. ويبقى سؤال - لا أملك الآن جواباً عليه - ألا وهو، لماذا لم ينتشر مفهوم الغولة فى مجتمعات أو ثقافات بربرية أخرى التحق الزنوج بها؟ لاسيما وأن الشوشان تشير صراحة إلى اسم لخادم زنجى خارج سيوة، أيضًا، إنها تلك الخصوصية السيوية، ولعل المزيد من المعطيات قد يدعم فرضيتى، ولعله ينال منها ولكن تلك قضية أخرى.

ولايبقى إلا أن نعالج مفهوم «الغيلان» أو الاعتقاد فى وجودها. والمفهوم العام هو أن الغيلان كائنات غير آدمية مهولة الشكل هائلة، مذكرها غول ومؤنثها سلعوة، والمعتقد أن العامة قد جاءت بالمؤنث «غولة». أما كتب التراث، فتصف الغيلان بالقدرة الهائلة على التشكل بالدرجة الأولى، وبولعها بالتهام لحم الإنسان حياً كان أم جثة. وتتصف بالمكر الشديد والدهاء، أيضاً. وتعمد الغيلان إلى إضرام النيران فى الصحراء فوق التلال لتضليل سراة الليل لتبطش بهم وتزدردهم. وغالبًا ما تظهر فى هيئة شيخ جليل يؤنس المسافرين على وحدتهم، ويتجاذب معهم أطراف الحديث الذى عادة ما يتطرق طبعًا إلى الحديث عن العفاريت والغيلان. ويروح الإنسان يصف لرفيق دربه كيف أن الغيلان بعين واحدة وبخصلة شعر هائلة تتدلى على وجوههم وأنها فى العادة ذات أرجل عنز مشعرة وتنتهى بحافر. وهكذا، ينحنى الشيخ المهيب مشمراً عن ساقين عنزاوتين منتهيتين بحافرين.

والطريف أن المفهوم التقليدى عن الغيلان - وهذا ما يهمنا هنا - انعكس فى اللغة، أيضًا، فتقول العامة عن بشع الخلقة قبيحها «غول»، ويوصف النهم الشره بأنه «غول عليه» وللنهى «ماتغولش». وألف ليلة وليلة مليئة بالغيلان التى تنام حولاً وتصحو حولاً وتسمن النحاف لتزدردهم. وعلى مستوى الحواديت المروية فى أيامنا هذه، فإن «الجنية» أمنا الغولة تقول للفتى الأريب الفطن «لولا سلامك سبق كلامك، لكنت قرقشت لحمك وعظامك»(١١).

والملمح الثالث المهم للغيلان - وهو ليس من أهمية ثانوية - هو معاشرة الغيلان للآدميين وبالعكس جنسياً. وأحياناً أيضًا فى صورة لواط. وكل ريف مصر يعرف حشداً من حكايات لا تنتهى - بحوزتى عشرات النصوص عن جنيات - عفاريت مؤنثة، أخت سلعوة، غولة، أيًا كان الاسم - تنتخب الفحول من الرجال لعلاقة جنسية - ولأن هذه المخلوقات غير آدمية تتصف بالنهم ولا تعرف معنى القناعة، تعمد بعد مدة إلى قتل العشير الآدمى، الذى ما يلبث أن يعثر على جثته طافية فوق أسطح المياه أو فى الآبار والسواقى أو عند أطراف البلدان بعد استهلاكه جنسياً (حواس والعادلى ١٩٧٠ : ٧٥ - ٧٨).

مع أن الخيال الشعبى لم يترك الغيلان وحدها فى الساحة تصول وتجول - آكلة فعلاً أو رمزاً للإنسان - وأى إنسان، وهناك دائمًا الفلاح «العفريت» الذى يفطن إلى أن الأتان «الحمارة» التى ترعى برسيمه تنتظر لحظة التغرير بالفلاح، عندما يفطن إلى أنه إزاء جنية أو غولة - فالحدود هنا مائعة تماماً - يسرع بوضع منجله أو شرشرته فى شدقها. وهكذا، تفقد قدرتها على التلون والتشكل، ومن ثم، يحملها برسيمًا ويستخدمها ويعود ظافراً منتصراً وما أن ينزع منجله من شدقها حتى تتضخم تكبر لتبلغ سطح داره وتهرب. وبالتأكيد فإن هذا يذكرنا بتأبط شراً الذى عاد يحمل الغول. ولابد أن العلاقة الجنسية - بتلك «الحوريات الشريرات» خاصة - تشغل الخيال الشعبى أيما إشغال، وإليكم هذه الحكاية النمطية.

«يفطن صاحبنا - عشيرها - إلى أن العلاقة (بالجنية) الغولة قد وصلت إلى نهايتها وأن عليه، ما أمكنه ذلك، الخروج من العلاقة سالماً. فيذهب إلى لقائها عندما تظهر له بشعر فاحم كالليل وبشره كالحليب تنير الظلمة وتدعوه إلى المواقعة فيعمد هذا إلى وضع «اللنتوت» (وتد خشبى صلب يوضع فى نير المحاريث وخلافه لتشد إليه الدابة) فى حياها (فرجها). وهكذا تقضم الغولة اللنتوت، ويهرب فلاحنا الحويط هاتفاً أنه اللنتوت اللنتوت(١٢).

والحكاية الأخيرة بالغة الدلالة - وتعبر عن نفسها - فهى تصف ببراعة الخوف من الفعل الجنسى ومن نتائجه: الاستنزاف؛ ومازال بعض الآباء من معارفى - بالتحديد من تلوانة وسط الدلتا - يمنعون أبناءهم الشبان من النوم مع

زوجاتهم فى ليالى الدخلة وغيرها، ويبدو أنهم ينظمون العلاقة الجنسية تنظيماً فعالاً؛ على أن قصة اللنتوت ودلالتها تكشف تماما عن «خوف الخصاء» - وأعرف أننى بهذا أجلب حملات استنكار لا يعلم إلا الله مداها، ولكن ما الحيلة ونحن من أبناء ثقافة - يبلغ الحياء فيها حد التحريم لتناول موضوعات بعينها. وإذا أردنا التخفيف من التعبير «خوف الخصاء» فلنقل إننا جميعا مختونون وأن خبرة الختان هذه، شئنا أو لم نشأ، تعيش تحت الوعى، أو تنتحى ركنا من العقل الباطن، ولكنها ما تزال تفعل فعلها، وما اللنتوت - وأنا آخذ هذا جدياً - إلا انعكاساً لخوف تحت الوعى من الخصاء.

والسيويون، شأنهم شأن البربر الآخرين، لا يخشون شيئاً أكثر من خشيتهم للعين والجن وما خرج من معطفها؛ والجن القادرة على التشكل قد تكون الزوجة فى صورتها الأرملية، ثم أكلته واستهلكته وأصبحت غولة.

وتصورى هو أن الزنوج من غرب إفريقيا - وهذا ثابت تاريخياً كما أشرنا - قد نقلوا للسيويين ممارستهم التى تكشف عن الخوف من شبح الميت؛ وكثير من الممارسات مازالت باقية بيننا - ظاهرها الرحمة والتكافل، وباطنها الخوف من الميت وإبعاده وترضيته أيضاً، من ذلك ما جرى عليه العرف السارى حتى اليوم بتوزيع ملابس الميت على الفقراء، وليس على أهله من الفقراء، وملابس الميت لا يرثها الأبناء، بل توزعها أرملته بمعرفتها - وحتى هنا فى المجر - فقد قدم لى شخصياً «ملابس موتى» على أنها هدايا، من عائلات مجرية وكرواتية وصربية الأصل تربطنى بهم علاقات مودة وجوار، والمقصود بذلك، بالطبع، إبعاد كل ما هو وثيق الصلة بالميت، طرده حتى لا يتعرف على بيته.

وثمة تقليد مهم له دلالته هو الآخر يمارسه يهود المغرب خاصة؛ فإن الأرملة منهم التى يموت أولادها الواحد بعد الآخر يملأ فمها بالتراب (الزعفرانى، ١٩٨٧ : ١٠٢). والأمر واضح الدلالة - وهو خوف أن تدعو الميتة إلى العالم الآخر شاباً آخر، أو أنها أكلت أطفالها، واستوجب الأمر ألا تتمكن من فتح فمها وذلك بحشوه بالتراب. وكذلك يسود الاعتقاد فى واحة البحرية فى مصر - ولهم العقائد السيوية نفسها فى الجن والعفاريت وغيرها - أنه إذا مات رجل منهم، سيتبعه موت شاب، ولهذا يوضع فى فم الميت قطعة من النقد، أو يدفن معه بصلة، أو يدق مسمار حدادى كبير عند رأسه بعد دفنه(١٣).

وثمة حادثة مهمة يوردها لين (Lane 1978:510 - 511) عن قصة الولى الميت الذى لايريد مغادرة البيت إلى قبره، وهكذا يجرى تضليله (بتدويخه) بالدوران بسرعة بنعشة ثم الانطلاق فجأة به إلى المقبرة؛ أليس هو الخوف من شبح ميت، أو بقايا الخوف؟.

وفى سيوة، ألا يمكننا أن نفهم وظيفة الصبى ضارب الطبل الذى يصحب المنادى على أنه مطاردة لروح الميت؛ ليهرب من طريق أرملته متوهجة العين؟.

إذن، وعودة إلى تصورنا، فإن السيويين المتبنين لتقاليد زنجية أصلها خوف الميت، وبالطبع فهم لا يعرفون منشأ العادة وأصلها، ولا حتى الزنوج أنفسهم ممارسو العادة ولم يجدوا سبيلاً إلى استمرارها إلا بإسقاط معتقداتهم الأصلية عليهم؛ خوف الجن والغيلان، وخوف الحسد؛ فهذا المزج المركب معقد، ولكن من السهل الكشف عن جذوره.

الهوامش :

١- حول تاريخ سيوة واسمها انظر: Fakhry 1973: 70 كما أن «واحة آمون»، كما كانت تدعى فى أدبيات القرن التاسع عشر وماقبله، لتحمل عبق تاريخ من الخسارة غض الطرف عنه. ولمزيد من المراجع عن سيوة ElAdly1988:153

٢- ورد ذكر الغولة بكيفية وأخرى فى أعمال كل من Fakhry 1973. 62 - 63 ، وأكد ١٩٤٩ : ١٣٢ - ١٣١.

٣ - قارن الجوهرى، ١٩٤٩ : ١٢٤.

٤ - راجع: الجوهرى، ١٩٤٩ : ١٢٣ Fakhry 1973 : 62 - 63 .

٥- شارك الكاتب فى جمع مادة جديدة عن «الغولة» ١٩٧٠، كما أن مركز الفنون الشعبية (الأرشيف) يضم المادة التى رواها «داوود حبون» وغيره. انظرأيضاً El - Adly 1983: 195 - 204 .

٦- انظر البيضاوى، تفسير ٧٥٥، David & Weill 1939: 93 .

٧- El - Adly 1981; Róheim 1984: 465 - 480 يورد فى هذا الفصل معلومات عن الحسد فى المجر وترنسلفانيا ورومانيا وغيرها جديرة بتعرف الباحثين العرب عليها وهى فى جملتها قريبة من تلك التى نعرف .

٨ - قارن فريزر، الفولكلور، ج ٢ . إننى مدين للعالم جيمس فريزر بالتنبيه إلى احتمال هذا الاشتقاق، ومدين للأستاذ الصديق د. افى شفتيل - جامعة ليدز - بمساعدته على استجلاء هذه النقطة . انظر القاموس العبرى (Gesenius 1853: 52 - 53): الأرملة بكماء لأنها لاتجد من تتكلم معه.

٩- انظر الجوهرى ١٩٤٩: ٢١٤، 125 - El- Adly 1983: 121: عن ظهور العبيد فى سيوه ومكانتهم الاجتماعية والدور الذى لعبوه فى الثقافة السيوية . وانظر الخريطة المرفقة: تجارة العبيد (Lombard 1975: 203) .

١٠ - EI 2078 : وعن قدرة الغيلان على التلون والتشكل، ومعلومات أخرى مثيرة انظر: الجاحظ، الحيوان ج ٦، ٤٤٧ - ٤٤٩ .

١١ - راجع أرشيف مركز الفنون الشعبية: حواديت، غولة.

١٢ - أول من نبهنى إلى هذا النمط الصديق الأستاذ حواس.

١٣ - Fakhry 1974: 53. يورد فخرى أيضاً - المرجع نفسه - صورة بالغة الدلالة لنعش وقد قلب حتى لا يحمل موتى من جديد (سحر تماثلى) وهذا يذكرنا بالأرملة التى يحشى فمها بالتراب حتى لا تأكل أولادها وقد ماتوا فى حياتها. أما عن وضع بصلة مع الميت فيحتمل أن هذا من بقايا دفن متعلقات الميت معه. وأما وضع النقود، فإن Roheim يبررها بأنه أجر النوتى الذى يحمل الميت إلى العالم الآخر عبر نهر.

المراجع :

أمين، أحمد، ١٩٥٣، قاموس العادات والمعتقدات المصرية، القاهرة.

البيضاوى، تفسير، القاهرة، ١٣٠٥ هـ.

الجاحظ، كتاب الحيوان، القاهرة، ١٣٢٥ هـ.

الجوهرى، رفعت، ١٩٤٧، أسرار من الصحراء الغربية، القاهرة.

حواس، عبدالحميد، وصابر العادلى، ١٩٧٠، «الظواهر الفولكلورية فى البحيرة».

الفنون الشعبية، عدد ١٧.

الزعفرانى، حاييم، ١٩٧٨، ألف سنة من حياة اليهود فى المغرب، ترجمة أحمد شحلان وعبدالغنى أبوالعزم. الدار البيضاء.

فريزر، جيمس، ١٩٧٣، الفولكلور فى العهد القديم، ج ٢، ترجمة نبيلة إبراهيم، القاهرة.

Boris, Gilbert. 1951. Documents linguistique et ethnographiques sur une région du sud tunisien (Nefzaoua.) Paris.

EI2 = The Encyclopaedia of Islam. New edition, edited by H. A. R. Gibb et al. Leiden, 1960.

El-Adly, Saber. 1981. Az amulett a mai Egyiptomban. [التمائم فى مصر المعاصرة]
Budapest

1983. A Siwa-oazis kulturaja. Budapest. [ثقافة سيوة]

- 1988. "Tigrahit - Tisyahit: The Harvest and Fire Festival in Siwa". The Arabist (Budapest Studies in Arabic) 1. 142 - 157.

Fakhry, Ahmad. 1973. The Oases Of Egypt. I., Siwa Oasis. Cairo.

- 1974. The Oases Of Egypt. II., Bahriyah and farafra Oases. Cairo.

Gesenius, W. 1853. Hebrew and Chaldee Lexicon. London.

Kriss, R. & H. Kriss 1962. Volksglaube im Bereich des Islam. Vol. II.

Amulette, Zauberferformeln und Beschwörungen. wiesbaden.

Lane, Edward W. 1978. The Manners and Customs of modern Egyptians. London.

Lombard, Maurice. 1975. The Golden Age of Islam. Transl. By Joan Spencer. Amsterdam.

Róheim, Gèza. 1984. A Buvös tükör. Budapest. [المرآة السحرية]

Seligmann, S. 1910. Der Böse Blick. Vol. l. Berlin.

Westermarck, E. 1926. Ritual and Belief in Morocco. London.

فنون الأداء الشعبى

عبد الحميد توفيق زكى

تتضمن شهادتى هذه، فى احتفالية الفنون الشعبية، أجمل ما قرأته فى كتب وبحوث أساتذة أجلاء، عن فنون الأداء فى عالم الفن الشعبى.

وبداية، أذكر ما لعالم الحكايات الشعبية وضروب القصص الشعبى من أساطير وقصص الخوارق، وحكايات الأبطال والملاحم النثرية من إرهاصات لنوع من فنون الأداء الشعبى.. وكما يقول الشاعر الراحل فوزى العنتيل:

«يمكن تلخيص مفهوم الحكاية الشعبية بأنها الحكاية النثرية المأثورة التى انتقلت من جيل إلى جيل، سواء كانت مدوّنة، كأن تظل القصة تروى بواسطة مؤلف نقلاً عن مؤلف آخر، أو اعتمدت على الكلمة المنطوقة التى تنتقل من شخص إلى آخر، بمعنى أن الحكاية تظل تسمع وتروى بإضافات أو بدون إضافات أو تغييرات يدخلها الراوى الجديد عليها».

ولاشك أن مقولة الباحث صفوت كمال.. عن الحواديت الشعبية، هى تأكيد وتصور جميل صادق، فهو يقول:

«الحواديت الشعبية من أهم وأقدم الموضوعات التى ابتدعها الخيال الشعبى، معبراً عن تخيلاته وتصوراته للحياة خارج ذاته وداخلها.. وتتسم الحواديت الشعبية بأنها غنية بالمقولات الفكرية.. وأسلوب النظرة التأملية، التى يرى بها الإنسان وجوده والوجود المحيط به... سواء كان من واقع الحياة، أو مما يتخيله فوق الحياة والطبيعة».

وفنون الأداء، هنا، تشمل التمثيل الفكاهى فى الشوارع والحارات.. وما يستتبع ذلك من استخدام ملابس تليق بالحكاية على قدر الإمكان، أو مايجىء فى فن (القره قوز)، وهو نمط من أنماط التمثيل غير المباشر.. ويبدو أن هذا المصطلح، فى تركيا، كان يطلق على ما نعرفه الآن بفن (خيال الظل). والقره قوز يشتهر بأنه يتوسل بالدمى، وهو نوع من مسرح العرائس المعروف، ولا يختلف عنه إلاّ اختلاف درجة؛ فهو يحكى مرحلة من مراحل تطور هذا المسرح، وإن كان لايزال موجوداً فى البيئات والمواسم الشعبية.

وقد اتخذ هذا العرض اسم (القره قوز) من الشخصية الرئيسية، التى كانت من قبل، فى (خيال الظل) عند الأتراك، وهى شخصية محبوبة عند الجماهير لما تتصف به من الذكاء والحيلة وخفة الحركة، وما يصاحبها من الكلمات والأصوات والنبرات، وقد أدى تطور هذا الفن إلى أن تكون الدمى المستخدمة فيه مناسبة للأنماط والأدوار الشعبية، وهى قليلة لا تكاد تتجاوز الثلاث، ويحركها شخص قادر على إكساب الحياة فى الدمى، وهو بارع، أيضاً، فى محاكاة أصوات الشخصيات المعروضة، واستخدام أدوات النفخ والموسيقى كالمزمار؛ لتأكيد الشخصية المعروضة.

ومع أن (القره قوز) فى طريقه إلى الانقراض، بفضل وسائل الاتصال الأخرى، كالسينما والتليفزيون ومسرح العرائس، فإن الاسم (قره قوز) ظل محفوراً فى ذاكرة الناس، وهم يضربونه مثلاً لمن يتحرك كثيراً بدون فائدة، ويقولون إنه يشبه (القره قوز)؛ حيث إنه يجمع بين الجهد المفرط الضائع والصورة المثيرة للسخرية.

من أعمال احتفالية المجلس الأعلى للثقافة - لجنة الفنون الشعبية، بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية.

هناك أيضاً، فن الأداء عند الأدبايتة، كما يسميهم أحمد تيمور باشا، أو الأدبية كما كان يسميهم الشاعر عبدالله النديم، وهم أشبه بطائفة من الشعراء الهزليين نشأوا فى قرية (فودى فير) من قرى (نورمانديا) شمالى فرنسا، وكانوا يتغنون بمقطوعات من الشعر قصيرة التفاعيل، تشتمل على تهكم وسخرية وضحك من الناس، وقد ذاع هذا اللون من الشعر بين الناس فى فرنسا.. وتسرّب إلى المسارح، واختلط بالكوميديا، وكان من ذلك اللون المعروف، الآن، بين أهل المسرح باسم (الفودفيل)، نسبة إلى قرية (فودى فير) التى كانت منشأ أولئك الشعراء.

ومن الفنون التى اشتهر بها المصريون فى مجال النكتة والإضحاك، ذلك الفن الذى يعمدون فيه إلى قلب الأشياء وصرف اللفظ عن معناه الأصلى إلى معنى مغاير، مما يؤدى إلى إهدار القياس، كما يقول العلماء عن النكتة، وتحدث به المفارقة التى تثير الضحك. ومن هذا اللون (المقلوب)، ذلك الشعر الساخر الضاحك الذى شاع فى البيئة المصرية، وكانوا يعمدون به إلى معارضة القصائد المشهورة فى الأدب العربى.

نأتى بعد ذلك إلى الرقص الشعبى باعتباره فناً من الفنون التى يتعذر على الكثيرين منا تقويمها على أسس فنية صحيحة، ومقارنتها بأنواع الفنون الرفيعة الأخرى، وخاصة أن فن الرقص الشعبى، ظل فترة طويلة من الزمن يتخذ بوصفه وسيلة لإثارة الحواس واستهواء الشهوات... ولاشك أنه يستتبع هذا الموضوع، أداء رقص الخيل والفروسية، وخاصة أن الخيل من أهم موضوعات المأثورات الشعبية؛ فهى تلعب دوراً مهماً فى واقع الحياة اليومية، من حيث إنها وسيلة من وسائل العمل واللعب والدفاع، كما ترتبط الخيول بصفات الشهامة والبطولة والنيل.. أما الفروسية فتعتبر جماعاً لكل هذه الصفات.

يقول الباحث الراحل أحمد رشدى صالح، عن الألعاب الشعبية، والمهارات الجسمية، والسيرك:

إن معظم ألعاب السيرك الحديثة، فى العالم كله، عبارة عن تطوير للألعاب الشعبية، والمهارات الجسمية، وألعاب الفروسية.

وقبل أن نشرح بالتفصيل هذا الكلام، نحب أن نلتفت إلى أن ألعاب السيرك كلها، تمتاز بمايلى:

أولاً: أنها ألعاب خارقة للعادة.. أى أنها لا تندرج تحت ما أسميناه بالألعاب البسيطة.

ثانياً: أنها تعتمد على التدريب على القيام بحركات جسمية خارقة للعادة أيضاً.

ثالثاً: أنها تمتزج بفنون أخرى، منها فن التهزيج والرقص والغناء. وهناك بعض النوره يقوم بحرفة (البهلوان)، وتطلق كلمة (البهلوان) على من يمارس الألعاب الرياضية، أو المبارزة، أو أعمال البطولة.. وكان أمثال هؤلاء، يعرضون مهاراتهم فى المدن والأرياف. أما فى منتصف القرن التاسع عشر، فبدأوا يقتصرون على الرقص على الحبال، وقد يربط أحدهم حبلاً فى أعلى مئذنتين على ارتفاع عظيم من الأرض، ويستعمل الراقص، دائماً، مدارة طويلة؛ ليحافظ على توازن جسمه أثناء السير على الحبل، وقد يسير على الحبل وهو يلبس قبقاباً، أو أن يضع قطعة من الصابون فى كل شىء من قدميه، ويسير على الحبل.

انتقل، بعد ذلك، إلى الدراما الشعبية، ويجب أن اعترف بأن كلاً من الأستاذين الجليلين، د. عبد الحميد يونس، ود على الراعى، هما المؤسسان الحقيقيان لموضوع الدراما الشعبية؛ فالدكتور عبد الحميد يونس، قدم النتائج الأساسية فى هذا الموضوع.. وربما لتعدد انشغالاته، وعدم تفرغه للدراما الشعبية، لم يقدم سياقات هذه النتائج، وعلى سبيل المثال، لا الحصر، فلقد لفت د. عبد الحميد يونس الأنظار إلى أن (الزار) دراما شعبية؛ لكنه لم يقدم السياق الذى أدى إلى هذه النتيجة.

وكذلك د. على الراعى، الذى قدم كتابات متعددة، مكرساً جزءاً كبيراً من وقته وحياته لمناقشة كل ما يتعلق بالظواهر الدرامية الشعبية، وتعتبر كتبه بحق ـ القليلة وذات القطع الصغير ـ رائدة فى هذا المجال بلا جدال.

ويُعرّف رائد الأدب الشعبى الأستاذ الدكتورعبد الحميد يونس (الزار) بأنه كلمة مستعارة من الأمهرية، وقد انتقلت المعتقدات الشائعة عن جنّى الزار من الحبشة إلى العالم الإسلامى.. ويسود الاعتقاد بأن الجن قد يتجسدون – إلى حين – فى أبدان بعض الناس. والاسم زار، فى بلاد الحبشة نفسها، لا يرجع إلى أصل سامى، والراجح أن هذه الكلمة مشتقة من اسم كبير الآلهة الأعظم عند الكوشيين الوثنيين؛ فإله السماء يعرف فى لغة أكسو باسم (جار)، وقد أصبح الإله الوثنى القديم فى الحبشة عفريتاً حقوداً.

ويعتقد الناس فى الحبشة أن الزار، الذى يعيش بصفة خاصة فى الأنهار والجداول وغيرها من المياه الجارية، يمكن طرده من الممسوس باستخدام التمائم أو الشعائر الشائعة، ويستحضر الزار للإفصاح عن اسمه؛ لأنه يعتقد أن ذلك يفقده قوته، ولا يقتصر على الشعائر الخاصة بطرد الأرواح الشريرة واستحضارها، بل تقام طقوس، لإرغام هذه الأرواح على تقمص أجسام أناس جدد، وما أن تتقمص هذه الأرواح الشريرة أبدان هؤلاء الناس، حتى يتنبأوا بالغيب، ويظن القوم أن كل كلمة، أو إشارة تصدر منهم، هى من وحى هذه الأرواح.

والراجح أن الطقوس المتصلة بالزار فى مصر، انتقلت إليها فى القرن التاسع عشر، واسمها الأمهرى (زار).

أما بخصوص مايسمى بالغناء الشعبى وفنونه، وفنون أدائه خاصة، والآلات الموسيقية الشعبية، فإنه يمكننا أن نحصر أنواع الآلات فى ثلاثة أنواع، هى، بحسب ظهورها فى التاريخ منذ البداية:

١ ـ الآلات الإيقاعية، وهى التى تحدث أصواتاً بواسطة النقر عليها.

٢ ـ آلات النفخ، وهى التى تحدث أصواتاً بواسطة النفخ فيها.

٣ ـ الآلات الوترية، وهى التى تحدث أصواتاً بواسطة العزف بالأوتار.

وتخضع الآلات الموسيقية فى تسميتها لعدة أسباب، أهمها:

١ ـ اسم المادة التى تصنع منها الآلة:

مثل (العود) ومعناه الخشب، و(الرق) بالنفخ أو الكسر، ومعناه الجلد.. و(القرب) وهى جلد السقاء، مفتوحة من جانب واحد، و(الكسيليفون): كسيلون معناه، باليونانية، الخشب، وفون معناه صوت، وبذلك تكون كلمة (كسيليفون) معناها (صوت الخشب)، و(القصبة) و(القصابة) آلات زمر عربية، تصنع من قصب الغاب.

٢ ـ صفة الأداء وكيفيته:

مثل (الدربكة) وتعبرّعن الضجيج المتعارف عليه عند العامة بالدربكة، ومثل (جرس): جرس فلان بالكلام نغم به، و(الدف) الجنب من كل شىء، ومثل (الصفارة) و(الزمارة) و (الزمر) و(المزمار)، وكلها ألفاظ عربية واضحة المدلول.

يقول الأديب الراحل محمد فهمى عبد اللطيف، عن المداحين:

«فى صبانا كنا نستبق لرؤية وسماع (المداح) فى موكبه، وهو ينتقل فى حارات القرية من باب إلى باب، مترنماً بأغانيه على نقرات (الدف) فى وجد وهيام، فما نزال نتابعه بأبصارنا وأسماعنا، حتى نهاية الشوط، ثم ننثنى عنه، ونحن نردد ما تستدعيه الذاكرة الغضة من قصصه وأغانيه».

وللمداحين، فى القرى، مواسم ينتظرونها، ويحتشدون لها، وهى مواسم الحصاد للزرع؛ إذ تكون الدور عامرة، والنفوس قريرة راضية، وأبناء القرى أسمح ما يكونون بإكرام كل وافد، وبالعطاء لكل قاصد.. حينئذ، ترى مواكبهم فى القرى متواصلة، فلا تشرق الشمس على قرية، إلا وصوت المداح يجلجل فى جنباتها.

والمداحون لا يعتبرون أنفسهم شحاذين، يطلبون العطاء بالاستجداء والتسول، ولكنهم يقدرون شأنهم أكرم من هذا وأعظم، ويعتبرون أنفسهم أصحاب صناعة شريفة، وأهل مهمة دينية يزجون بها إلى الناس مواقع العبرة والموعظة، والإفادة بقصص الأنبياء، ومناقب الأولياء، وكرامات الصالحين.

وأختم بحثى عن غنائيات النيل، فأقول:

«إن أنغام النوتية أو المراكبية على مياه النيل، كانت لاشك بداية الغناء فى مصر، وكل الأغانى التى رددها المصريون على ضفاف النيل، كانت من وحى النيل وإلهامه، وهبة من هباته، إنها أغانى الكادحين، الذين غنوا مع أنين السواقى، ومع حركات الشادوف، والآلات الرافعة التى تغترف مياه النيل، وغنوا للزرع والحصاد، وهما هبة من هبات النيل... وغنوا وراء القطعان التى تغدو وتروح، وتشبع وتتكاثر مما يمنحها النيل، وغنوا فى المروج والرياض؛ لأنها هبة من خصب النيل، وغنوا للأرض وخصبها وما تحققه من نماء».

ولم تكن أغانى النيل مقصورة على وصف العمل الذى يمارسه العامل؛ بل إنها كانت تعبرّ عما يجول فى نفسه أو فى خاطره، أو الإحساس الكامن فى حناياه، كل ما هناك هو أن يكون نغمها وإيقاعها منسجماً مع حركة العمل: فقد يكون... (المراكبى) فوق مياه النيل يجدّف ويكافح فى جر مركبته، وهو يشدو بأغانى الحب والهيام، وقد يكون (الفلاح) وراء محراثه يتصبب عرقاً وهو يغنى، ولكنه لا يذكر الثور والمحراث، وإنما يعبّر عما فى نفسه من مختلف الأمانى والرغبات.. والصبايا يعملن فى جمع القطن، وأصواتهن الحلوة الشجية ترد بأغانى الوصال وليلة الدخلة والصباحية، ولا يذكرون شيئاً عن القطن.. إنهن يعربن عن آمالهن اللذيذة، وهى الآمال التى كانت عادة تتحقق، إذا ماجاء القطن بالمحصول الوفير.

وكذلك كانت أغانى الكادحين فوق مياه النهر: إنهم يتحدثون فى أغانيهم عن الريح التى تملأ القلوع، وعن مياه النهر المتدفق على مدى السنين، ولكنهم يتحدثون، أيضاً، عن الغربة والبعد عن الأحباب، واللهفة على يوم الوصول والوصال، وعن حياة البحر وما فيها من متاع وبهاء.. وكانت كلمات النوتية، وهم يكافحون تيار النهر المتدفق من الجنوب إلى الشمال بالمجاديف، أو عندما كانت تتوقف الريح فلا تملأ القلع وتكون قوة رافعة للمركب، فيعولون على رفعها بالمزاريق أو بالجر بالحبال، وهم يرددون أنشودة يقولون فيها:

هيلا هوب هيلا　　هيلا هوب ليصا

وهى كلمات مصرية قديمة، ومعناها الشغل، الشغل، دخلنا الميناء، قربنا من الغاية.

وقد توسع النوتية أو المراكبية فى هذه الأنشودة فيما بعد... ومازالوا يرددونها إلى اليوم، فيقولون:

الهوب الهوب التوب　　والهوا شق التوب

الهوب الهوب الهلاليب　　والهوا شق الجلاليب

و «التوب» هو الذهب؛ ويقصدون بذلك بلاد النوبة، ولايزال المداحون والنوتية والمراكبية يرددون هذه الألفاظ، وخاصة فى الجزء من النيل بين الأقصر وأسوان.. ولعل القارىء يذكر أن غنائية أحمد شوقى بك (النيل نجاشى) التى لحنها وغناها الفنان الراحل محمد عبد الوهاب، تتضمن بعض هذه التعابير من اللغة المصرية القديمة.

وختاماً ... نذكر أن هناك ما يقال عنه اللعب بالعصاية، ويؤكد الأديب صفوت كمال أن هذا هو الاصطلاح الصحيح، وليس مايشاع خطأ بلفظ (الرقص بالعصاية).

وأرى، من واجبى، أن أهنىء المجلة بعيدها الثلاثين، متمنياً لها دوام النجاح، وأثنى على الأبطال الذين حملوا على أكتافهم نجاح المجلة طوال أيام الكفاح الماضية.

أغاني الحج

الحنون، والزيارة
والتوديع، والعودة

الـــــرواة: أم عبدالصبور *
حسين عبدالعاطى* *
جمع وتدوين: محمد حسن عبدالحافظ

١- مَا زِيِّكْ مَدِينَه يَا مَدِينَة النَّبِى مَا زِيِّكْ مَدِينَه
مَا زِيِّكْ مَدَنِيه زَيْنِك يَا اصْطَفَى أَبُو الْعِينْ كَحِيلَة(١)

٢- مَازِيِّكْ مَدَايِنْ يَامَدِينَة النَّبِى مَا زِيِّكْ مَدايِنْ
مَا زِيِّكْ مَدَايِنْ زِينِمَكَانِ اصْطَفَى أَبُو الْعِينْ كَحَايِلْ(٢)

٣- خُدُونِى خُدُونِى وانْتُو رَايْحِين لِلنَّبِى خُدُونِى خُدُونِى
خُدُونِى خُدُونِى أَنَا اشْرَبِ الْمَاءِ العِكِر وشَاهِدِ الرَّسُولْ

٤- خُذُونِى مَعَاكُمْ يَا رَايْحِينْ لِلنَّبِى خُذُونِى مَعَاكُمْ
خُذُونِى مَعَاكُمْ أَنَا اشْرَبِ الْمَاءِ العِكِر وَاسِيرِ فِى حِمَاكُمْ

٥- وَابُو بَكْرِ صَدِّيقْ أَنَا بِمْدِحِ اللَّه يَا نَبِى وَابُو بَكْرِ صَدِّيقْ
وَابُو بَكْرِ صَدِّيقْ أَنَا حَانِى يَامَه الزِحَامْ طَفِى النَّارْ بِالابْرِيقْ(٣)

٦- وَابُو بَكْرِ عَمُّه أَنَا بِامْدِحِ اللَّه يَانَبِى وَابُو بَكْرِ عَمُّه
وَابو بَكْرِ عَمُّه أَنَا حَانِى يَامَه الزِحَامْ طَفِى النَّارْ بِكِمُّه

٧- مَخْدَّه قَطِيْفَه تَحْت رَاس النَّبِي مَخْدَّه قَطِيْفَه
مَخْدَّه قَطِيْفَه يَا بَخْت مَنْ رَاحْ وزَارْ وعَاطَا الْوَصِيْفَه(٤)

٨- مَخْدَّه قَطَايِفْ تَحْت رَاس النَّبِي مَخْدَّه قَطَايِفْ
مَخْدَّه قَطَايِفْ يَا بَخْت مَن رَاحْ وزَارْ وعَاطَا الْوَصَايِفْ(٥)

٩- يَا لَحْمَارْ يَا دُومِي يَا حَمَام الحِمَا يَا لَحْمَارْ يَا دُومِي
يَا لَحْمَارْ يَا دُومِي أَنَا مِن نَهَارْ مَا نَوِيتْ وَانَا اتْقَلْ نُومِي

١٠- يَا لَحْمَارْ يَا عَدَسِي هَايَا حَمَام الحِمَا يَا لَحْمَارْ يَا عَدَسِي
يَا لَحْمَارْ يَا عَدَسِي أَنَا مِن نَهَارْ مَا نَوِيتْ وَانَا اتْقَلْ نَعَسِي

١١- عَلِيْه الْكِتَابَه أَنَا بَابْ مُحَمَّدْ مَلِيحْ عَلِيْه الْكِتَابَه
عَلِيْه الْكِتَابَه يَا شَقَاكْ يَا تَعَبَكْ يَا تَارِكْ الْعِبَادَه

١٢- عَلِيْه الْقِرَايَه أَنَا بَابْ مُحَمَّدْ مَلِيحْ عَلِيْه الْقِرَايَه
عَلِيْه الْقِرَايَه هَايَا شَقَاكْ يَا تَعَبَكْ يَا تَارِكْ الصَّلَايَه(٦)

١٣- هَجِيْن مِنْ هَجِينُه وَالنَّبِي شَيِّعْلَكْ هَجِيْن مِنْ هَجِينُه
هَجِيْن مِنْ هَجِينه يَمَا عَشْقَكْ يَا نَبِي وَهَبْ نُصْ طَيْنُهْ(٧)

١٤- جَمَلْ مِنْ جَمَالُهْ دَا وَالنَّبِي شَيِّعْلَكْ جَمَلْ مِنْ جَمَالُهْ
جَمَلْ مِنْ جَمَالُهْ يَمَا عَشْقَكْ يَا النَّبِي وَهَبْ نُصْ مَالُهْ

١٥- لَو انَّكْ حَزِيْنَه وامْدحِي فَ النَّبِي لَو انَّكْ حَزِيْنَه
لَو انَّكْ حَزِيْنَه أَدوا ضَرْبِي زَغْرُوْتَه لَابُو الْعِيْنْ كَحِيْلَه(٨)

١٦- لَو انَّكْ حَزَايِن وامْدحِي فَ النَّبِي لَو انَّكْ حَزَايِن
لَو انَّكْ حَزَايِن وَاضْرُبِي زَغْرُوْتَه لَابُو الْعِيْنْ كَحَايِلْ

١٧- يَابِتْ نَبِيْنَا يَا فَاطِمَه فَاطِنَه يَابِتْ نَبِيْنَا
يَابِتْ نَبِيْنَا وافْتَحِي الْبَوَابَه لَبُوكِي دَعِيْنَا(٩)

١٨- يَابِتْ التُّهَامِي أَيَا فَاطِمَه فَاطِنَه يَابِتْ التُّهَامِي
يَابِتْ التُّهَامِي يَمَا وافْتَحِي الْبُوَابَه دَا بُوكِي دَعِيْنَا

١٩- عَلَى الْمُوجْ يِصَلِّي يَمَا فَرَشْ فَرْشَتُه عَلَى الْمُوجْ يِصَلِّي
عَلَى الْمُوجْ وصَلَّى هَيَا بَكَانْ فَرْشَتُه طَرَحْ تَمْر حَنَّه(١٠)

٢٠- يَا عَفْشِ الْبُرُوبِي دَا السَّفَرْ مِشْ لِيْكُمْ يَا عَفْشِ الْبُرُوبِي
يَا عَفْشِ الْبُرُوبِي دَا السَّفَرْ لِلْجِدْعَانْ تِدُوسِ الدُّرُوبْ(١١)

٢١- يَا عَفْشِ النَّجَارَه وَالسَّفَرْ مِشْ لِيْكُمْ يَا عَفْشِ النَّجَارَه
يَا عَفْشِ النَّجَارَه دَا السَّفَرْ لِلْجِدْعَانْ يِدُوسِ الْحَجَارَه(١٢)

٢٢- يَا حِلْوِ السَّمِيَّه يَامُحَمَّدْ يَا احْمَدْ يَا حِلْوِ السَّمِيَّه
يَا حِلْوِ السَّمِيَّه يَمَا شَاهِدُوكْ فِ الْمَنَامْ وهبلَه العطيَّه(١٣)

٢٣- يَا حِلْوِ الاسَامِي يَا مُحَمَّدْ يَا احْمَدْ يَا حِلْوِ لاسَامِي
يَا حِلْوِ الاسَامِي يَمَا شَاهِدُوكْ فِ الْمَنَامْ بَعَتْلُه السَّلَامْ(١٤)

٢٤ـ أَنَا بودْنِي سِمِعْتُهْ دَقّ طَبْلِ النَّبِي بودْنِي سِمِعْتُهْ
بودْنِي سِمِعْتُهْ يَمَا هَانْ عَلَىّ مَالِي وبِيْتِي ودعَتُهْ (١٥)

٢٥ـ فِي تُرْعَةْ فَزَارَه يَمَا دَقّ طَبْلِ النَّبِي فِ تُرْعَةْ فَزَارَه
فِي تُرْعَةْ فَزَارَه يَمَا هَيَّمُوا الْعَاشَقِينْ وبَاتُوا سَهَارَى(١٦)

٢٦ـ يَابُو مَدْخَنِيَّه أَيَا بَا بُوْرِ السَّفَرْ يَابُو مَدْخَنِيَّه
يَابُو مَدْخَنِيَّه يَمَا قَامُولَكِ الرِّيَادْ عَلَى جَدَّه الْهَنِيَّه(١٧)

٢٧ـ يَابُو اربَعْ مَدَاخِنْ هَيَا بَابُوْرِ السَّفَرْ يَابُو اربَعْ مَدَاخِنْ
يَا بُو اربَعْ مَدَاخِنْ يَمَا قَامُولَكِ الرِّيَاد عَلَى جَده دَاخِلْ

٢٨ـ مَاهَايِنْ عَلِيَّا وَالنَّبِي يَا بَايَا مَاهَايِنْ عَلِيَّا
مَاهَايِنْ عَلِيَّا يَم يَبْلِغَكْ حِجَّتَكْ يُرِدَّكْ عَلِيَا (١٨)

٢٩ـ مَاهَايِنْ عَلِينَا وَالنَّبِي يَا بَايَا مَا هَيِنْ عَلِينَا
مَاهَايِنْ عَلِينَا يَم يَبْلِغَكْ حِجَّتَكْ يُرِدَّكْ عَلِينَا

٣٠ـ مَلَتْ عَ الْوِسَاده فِي مَقَام الغَلْيُونْ مَلَتْ عَ الوِسَاده
مَلَتْ عَ الوِسَاده قَالْ وَلَدْهَا الْكَبِيْر كِرَا امِّي زِيَاده(١٩)

٣١ـ مَلَتْ عَ الْحَوِيَّه فِي مَقَام الغَلْيُونْ مَلَتْ عَ الْحَوِيَّه
مَلَتْ عَ الْحَوِيَّه يَمَا قَالْ وَلَدْهَا الْعَزِيزْ كِرَا امِّي عَلِيَّا(٢٠)

٣٢ـ سَلَبْهَا سَلَاسِلْ بِيْرْ زَمْزَمْ يَا خُوِيْ سَلَبْهَا سَلَاسِلْ
سَلَبْهَا سَلَاسِلْ كُلّ شُورْ بَايِه مِنْهَا دوَا لِلْمُسَافِرْ (٢١)

٣٣ـ سَلَبْهَا حَرِيرِي بِيْرْ زَمْزَمْ يَا خُوِيْ سَلَبْهَا حَرِيرِي
سَلَبْهَا حَرِيرِي كُلّ شُرْبَايِه مِنْهَا دوَا لِلْعَلِيلْ(٢٢)

٣٤ـ تَلَاتَه وبَكْرَه يَاجَمَال النَّبِي تَلَاتَه وبَكْرَه
تَلَاتَه وبَكْرَه يَمَا حَوِّدُوا أَشْرَبْ عَلَى عِدّ خَضْرَا (٢٣)

٣٥ـ تَلَاتَه وهَجِينَه جَمَالَكْ يَا نَبِي تَلَاتَه وهَجِينَه
تَلَاتَه وهَجِينَه يَمَا حَوِّدُوا أَشْرَبْ عَلَى عِدّ نَبِينَا (٢٤)

٣٦ـ تَلَاتَه وقَعُودْ يَا جَمَالَكْ يَا نَبِي تَلَاتَه وقَعُودْ
تَلَاتَه وقَعُودْ يَمَا حَوِّدُوا أَشْرَبْ عَلَى عِدّ مَحْمُودْ (٢٥)

* * *

٣٧ـ زَعَقْ فِ الْمُوَلَّدْ يَا بَابُورِ السَّفَرْ زَعَقْ فِ الْمُوَلَّدْ
زَعَقْ فِ الْمُوَلَّدْ زَغْرَتِي زَغْرُوتَه كَرَامَه لِمُحَمَّدْ (٢٦)

٣٨ـ زَعَقْ فِ الْهَجِينَه يَا بَابُورِ السَّفَرْ زَعَقْ فِ الْهَجِينَه
زَعَقْ فِ الْهَجِينَه وزَغْرَتُوا زَغْرُوتَه لِزَايِرْ نَبِينَا

٣٩ـ وجَنْبِ الْعَمُودْ وَاشْ يَقُولْ لَحَجِيجْ لِجَنْبِ الْعَمُودْ
فِي جَنْبِ الْعَمُودْ يَقُولْ النَّبِي يَا عَاشْقَه تُعُودِي (٢٧)

٤٠ـ فِي جَنْبِ الْمَغَارَه يَا عَاشِقِينْ النَّبِي فِي جَنْبِ الْمَغَارَه
فِي جَنْبِ الْمَغَارَه وِيقُولْ النَّبِي يَا عَاشِقْ تَعَالَى

٤١- حَرَمْ بالْعَبَايَه فُوقْ جَبَلْ عَرَفَاتْ حَرَمْ بالْعَبَايَه
حَرَمْ بالْعَبَايَه ويْقُولُلُه ولِيدُه سَلامْتَكْ يَابَايَا (٢٨)

٤٢- حَرَمْ بالسَّدِيرِي فُوقْ جَبَلْ عَرَفَاتْ حَرَمْ بالسَّدِيرِي
حَرَمْ بالسَّدِيرِي ويْقُولْ لوْلِيدُهْ سَلامْتَكْ يَا عِينِي (٢٩)

٤٣- يَا هَاوِي الْجَزِيرَه يَاحَمَامَ الحِمَا يَا هَاوِي الْجَزِيرَه
يَا هَاوِي الْجَزِيرَه ودِلُّونِي النَّبِي فَ أَنْهِي قَبِيلَه (٣٠)

٤٤- يَا هَاوِي الْجَزَايِرْ يَاحَمَام الحِمَا يَا هَاوِي الْجَزَايِرْ
يَا هَاوِي الْجَزَايِرْ ودِلُّونِي النَّبِي فَ أَنْهِي قَبَايِلْ (٣١)

٤٥- فَ أَنْهِي قَبَايِلْ يَا عَاشِقِينْ النَّبِي فَ أَنْهِي قَبَايِلْ
فَ أَنْهِي قَبَايِلْ فَاطِمَه مِنْ غَرْبَه وِرَاخْيَه السَّتَايِرْ

٤٦- وَانَا كُنْتْ نَايِمْ وشَاهِدْتَكْ يَا حَاجِجْ وَانَا كُنْتْ نَايِمْ
وانَا كُنْتْ نَايِمْ وِرِيتْ النَّبِي دمُوعَه هَنَايِمْ (٣٢)

٤٧- وقُولْلِي عَلَيْهُمْ يَا بَشِيرْ الْهَنَا وقُولْلِي عَلَيْهُمْ
وقُولْلِي عَلَيْهُمْ دا طَيِّبِينْ والنَّبِي يَا شُوقِي إِلَيْهُم

٤٨- تَعَا ودَّعُونِي يَالْلِي حَاجِينْ تَعَا ودَّعُونِي
تَعَا ودَّعُونِي خَاطْرِي أَزُورْ النَّبِي وزَمْزَمْ عِيُونِي (٣٣)

٤٩- خُدْ الْكَشْكْ كُلَّهْ وَازُورْ النَّبِي خُدْ الْكَشْكْ كُلَّهْ
خُدْ الْكَشْكْ كُلَّهْ فُوقْ جَبَلْ عَرَفَات وطْلَعْتَ أَبِلَّهْ (٣٤)

٥٠- خُدُونِي مَعَاكُمْ يَا رَايِحِينْ لِلنَّبِي خُدُونِي مَعَاكُمْ
خُدُونِي مَعَاكُمْ أَنَا امْدَحِ النَّبِي واسِيرْ فِي هَوَاكُمْ

٥١- وعَشْعَشْ لِبِيتُهْ وَا حَمَامْ الْحِمَا مَعَشْعَشْ لِبِيتُهْ
وعَشْعَشْ لِبِيتُهْ يَالْلِي زَايِرْ النَّبِي قُولْلِي اللِّي رِيتُهْ (٣٥)

٥٢- مَا هَايِنْ عَلَيَّا والنَّبِي يَا بُوِيَّه مَا هَايِنْ عَايَا
مَا هَايِنْ عَلَيَّا أَلَّا دخْلِتَكْ تِنُورْ عَلَيَّا

٥٣- مَاهَايِنْ عَلِينَا والنَّبِي يَابُوِيَّه مَا هَايِنْ عَلِينَا
مَاهَايِنْ عَلِينَا أَلَّا غْيَابْ الْقَمَرْ تِنُورْ عَلِينَا

٥٤- رَمَى الْفَحَمْ زَايِدْ يَانْهَارْ السَّفَرْ رَمَى الْفَحَمْ زَايِدْ
رَمَى الْفَحَمْ زَايِدْ وطَلْ مِنْ شَرْقَه لقَى نُورُهُ قَايِدْ (٣٦)

٥٥- مَالْ الْمُوجْ عَالِي يَارِيسْ الْغَلْيُونْ مَالْ الْمُوجْ عَالِي
مَالْ الْمُوجْ عَالِي مَا تَخَافُوا يَاحَجَّاجْ دا رِيسْ قَرَارِي (٣٧)

٥٦- مَالْ الْمُوجْ مَضَلَّمْ يَارِيسْ الْغَلْيُونْ مَالْ الْمُوجْ مَضَلَّمْ
مَالْ الْمُوجْ مَضَلَّمْ مَاتْخَافُوا يَاحَجَّاجْ دا رِيسْ مَعَلَّمْ

٥٧- يَرُوحْ فِي جَرِيمَة يَاظَلَمْتْ الْيَتِيمْ يَرُوحْ فِي جَرِيمَه
يَرُوحْ فِي جَرِيمَه واطْلُبُولِي الزِّيَاره كَرَامَه لنَبِينَا

٥٨- يـرُوحْ فـى جـهـنّمْ يَاظَلَمْـتْ الْيَـتـيْمْ يـرُوحْ فـي جـهـنّمْ
يـرُوحْ فـى جـهـنّمْ واطْلُبـولى الشـهـاده كـرامـه لْمـحـمـدْ

٥٩- يـاخُـويَا مـن امّى يَانهـارْ السّـفـرْ يَاخُـويَا مـن امّى
يـاخـويا مـن امّى مـسـافـريـنْ للنّبـى ومطْـرحْ يقُـولّـلى(٣٨)
ومطـرح يقـولـلى مـسـافـريـن للنبـى ومطـرح يقـوللـى

٦٠- عَلـيْـهـا غـرِيّبْ قُـبّـتـكْ يَانبـى عَلـيْـهـا غـرِيـبْ
عَلـيْـهـا غـريبْ واشْ يقـوْلْ للنّبـى يمـا الصّـبْـر طيّبْ(٣٩)

٦١- عَلـيْـهـا دمـامـه قُـبّـتـكْ يَانبـى عَلـيْـهـا دمـامـه
عَلـيْـهـا دمـامـه واشْ يقـول الْمـشْـتـاقْ يمـا الصـبـرْ يامـا (٤٠)

٦٢- يَـاعـاشقْ نبـيْـنـا وعَ الـزّيـنْ يَاعـاشـقْ نبـيْـنـا
يـاعـاشقْ نبـيْـنـا واحْـمـدْ الْمـصْـطفـى ع الْبـابْ نـاديْـنـا (٤١)

٦٣- ادّوْنـى لأمـاره يَالّـلـى زَايْـريْـن النّبـى ادّوْنـي لأمـاره(٤٢)
ادّوْنـى الأمـاره أنَا فـاطـمـه منْ غـرْبـه وراخْـيـه السـتـاره

٦٤- مـاعـوْزَاشْ هـديـه والـنّـبـى يَـاولَـدى مـاعـوْزَاشْ هـديـه
مـاعـوْزاشْ هـديـه عـاوْزه دخْـلـتـكْ تـنـوّرْ عـلـيـا

٦٥- مـاعـوْزَاشْ عُـقـود يـا أُسْـتـاذ احْـمـدْ مـاعـوْزَاشْ عُـقـود
مـاعـوْزَاشْ عُـقـود أَلاّ وظـيـفـتـكْ عـمـار الْبـيـوت(٤٣)

الهوامش والتعليقات:

(*) المقطوعات من (١) إلى (٣٦) جمعها الباحث من السيدة (أم عبد الصبور) - شهرتها (أم صبور) - عمرها ٤٩ عامًا، لم تلتحق بالتعليم، متزوجة ولديها ثلاثة أولاد، تعيش بقرية (بنى حسين) شمالى مدينة أسيوط، تؤدى هذه النصوص من أغانى الحجاج فى الحالات العائلية فقط، وقد تعلمت أداءها بعد أن حج والدها، وثلاثة من إخوتها الكبار، وبعض الأقارب، وسجل لها الباحث هذه المقطوعات، وغيرها، بتاريخ ١٥ يناير ١٩٩٣.

(**) المقطوعات من (٣٧) إلى (٦٥) جمعها الباحث من الراوى (حسين عبد العاطى) - انظر المعلومات الخاصة به فى العدد رقم ٤٩ من مجلة الفنون الشعبية - تاريخ الجمع: ٢ فبراير ١٩٩٤.

(١) زينك ياالصطفى: أى مثلك يامدينة المصطفى.

(٢) زينيمكان اصطفى: أى مثل مدينة المصطفى، والمعنى: ليس هناك ما يضاهى مدينة النبى (صلعم).

(٣) أنا حانى يامّه الزحام: حانى: حانه؛ أى أحن إلى. والمعنى: إننى أحن يا أمى إلى زحام الحجيج.

(٤) قطيفة: نوع من أنواع القماش السميك لتغطية الأثاث، له وبرة ناعمة ولامعة. ونشير - هنا - إلى أن حرف (القاف)، فى كلمة قطيفة أو قطايف، أو أية كلمة تحتوى على هذا الحرف، تنطق مثل حرف (الجيم) المخففة فى مدينة القاهرة وبعض مناطق الوجه البحرى، أو تنطق - بالصورة نفسها - مثل حرف الـ (كـ) الفارسى. وقد فضلنا فى تدوين هذه النصوص أن نكتب هذا الصوت بصورة حرف (القاف)، وليس بصورة حرف (الجيم)، على غير ما نرى فى نصوص كثيرة جمعت من رواة الصعيد، فحرف (الجيم) نفسه - المعطش - يكتب جيمًا. ومن ثم، فضلنا أن نشير إلى فروق النطق والأصوات بينهما، منعًا للالتباس، واستنادًا إلى مبدأ مؤداه أن اللهجة القاهرية ليست المرجع أو المعيار الذى نقيس به اللهجات الأخرى،خاصة اللهجة الصعيدية. واستبعدنا - كذلك - أن نعبر عن نطق حرف القاف فى الصعيد بصورة الـ (كـ) الفارسى، على نحو ما نرى فى تدوين بعض النصوص ، التى تطبع فى الخليج والعراق غالبًا. وأخيرًا، فإن هناك مشكلة كبيرة فى كيفية تدوين النصوص الشفاهية بلهجاتها المختلفة، وتستحق، بالتالى، أن نقف أمامها، ونتأملها كثيرًا.

(٥) عاطا الوصايف: عاطا: أى أعطى. الوصايف: الأوصاف أو العلامات.

(٦) القرايه: القراءة.

(٧) هجين: اسم من أسماء الإبل، وفى هذه النصوص كثير من مفردات وأسماء الإبل، والملاحظ، فى مصر على وجه الخصوص، أن الأغنية الشعبية الخاصة بمناسبة الحج والزيارة تتميز بورود هذه الأسماء (جمل، قعود، بكرة، مطية، مولد، هجين، هجينة،.... إلخ)، انظر - على سبيل المثال - المقطوعات رقم ١٣، ١٤، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٨؛ ذلك لأن الإبل وسيلة الركوب العربية الأولى فى الرحلات الطويلة قبل الإسلام، وبعد الإسلام أيضاً، حيث كانت تنقل الحجيج من شمال إفريقيا إلى الجزيرة العربية عبر مصر.

فضلاً عن كون (الجمل) عنصراً مهماً له استخداماته ودلالاته وتشكيلاته ورموزه وتاريخيته فى المأثورات الشعبية العربية بصفة عامة. وقد استوعب هذا النوع، من أنواع الأغنية الشعبية، عنصر (الجمل) - ومفرداته - بصورة واضحة؛ نظراً لارتباطه بالسفر والانتقال إلى أماكن بعيدة كانت مثال حلم وخيال الذاكرة الجماعية، فى مصر على وجه الخصوص، ودشنت كذلك الوسائل الأخرى، مثل (المراكب، الغليون، بابور السفر... إلخ) - انظر المقطوعات رقم ٢٦، ٢٧، ٣٠، ٣١، ٣٧، ٣٨، ٥٥، ٥٦، ٥٧ - نظراً لطبيعة السفر عن طريق البحر. وعلى هذا الأساس، يذكر الراوى اسم مدينة جدة الساحلية التى يتم الوصول إليها عن طريق البحر الأحمر، مثال ما ورد فى المقطوعتين ٢٦، ٢٧. أما الطائرة والانتقال عن طريق الجو، فيندر - أو ينعدم - ذكرها فى هذه النصوص؛ إذ لم تستلهمها الجماعة فى غنائها الشعبى بعد. وظلت (الإبل) الوسيلة التاريخية الحاضرة والمهيمنة فى هذه النصوص وغيرها. من جانب آخر، يتماس ذكر (الإبل) - ومفرداتها وأسمائها - مع ذكر الآبار وورود الماء، على نحو ما نلاحظ فى المقطوعات رقم ٣٥، ٣٦، ٣٧. ويتصل هذا - على كل حال - بطبيعة حياة البادية والصحراء، وهذا التلازم نراه حاضراً فى مواضع كثيرة من الأنواع الأدبية الشعبية.

- يما عشقك يانبى: عندما - أو كثيراً ما - عشقك أيها النبى.

- وهب نص طينه: ضحى بنصف ما يملك من أرضه الزراعية من أجل زيارة النبى (صلعم).

- والنبى شيعلك: شيعلك: أى أرسل إليك. ومعناها أحياناً، فى مواضع أخرى: طلب حضورك، وتنطق أحياناً «شَعْتَلَكْ».

(٨) لو انك حزينه: المعنى هنا: لولا أن الحزن يأسرنى ويمنعنى من الفرح وإطلاق الزغاريد، بسبب موت عزيز أو قريب، لامتدحت النبى وضربت الزغاريد، وفرحت بالصورة التى تليق به.

(٩) يابت نبينا: يا ابنة الرسول (والمقصود بها فاطمة).

- لبوكى دعينا: أى دعانا أبوك للزيارة.

(١٠) يما فرش فرشته: أى عندما فرش فرشته.

هيا بكان فرشته طرح تمرحنة: بكان أى مكان بلهجة الصعيد، والمعنى: أن المكان ملأه العبير برائحة تمر الحنة.

(١١) ياعفش البروبى: المقصود بالبروبى أوراق نبات القمح، وعفش البروبى؛ أى هذه الأوراق بعد جفافها، ويطلق هذا التعبير عند التهكم على الشخص الذى ليس له فائدة أو أهمية.

(١٢) ياعفش النجارة: أى نشارة الخشب، وهو تعبير يطلق للتقليل من الشأن تماماً مثل (عفش البروبى).

(١٣) السمية: التسمية، والمعنى: ياجميل الاسم والسمت والمنظر.

(١٤) يما شاهدوك: يما: إما أن تكون بمعنى (عندما) أو (لمّا) أو (حين)، وإما أن تحمل معنى الكثرة، أى كثيراً ما. والمرادفات جميعاً يحتملها النص.

- لاسامى: الأسامى، جمع اسم.

(١٥) وبيتى ودعته: أى تركت دارى، ومالى؛ لتلبية نداء الحج، وزيارة الرسول.

(١٦) فى ترعة فزارة: فزارة قرية من قرى مدينة القوصية التى تقع شمالى مدينة أسيوط. ويذكرنا اسمها بإحدى بطون القبائل المشهورة فى الجزيرة العربية. وكثير من القرى الموزعة فى محافظة أسيوط ينتسب اسمها إلى قبائل عربية، أو إلى فرد ذى جذور عربية هاجر واستوطن المنطقة، مثال ذلك قرى: فزارة، بنى يحيى، بنى زايد، عرب الشيخ عالله، بنى هلال، فى مدينة القوصية. وقرى: بنى عدى، نجع سرحان، المعابدة فى مدينة منفلوط. وقرى: بنى حسين، أولاد على، نزلة عبد اللاه، فى مدينة أسيوط. وقرى: عرب الأطاولة، عرب مطير، بنى مر، عرب الشنابلة، أولاد إبراهيم، أولاد سراج، فى مدينة أبنوب. وقرية بنى يحيى (بحرى) فى مدينة ديروط. وقرى: العقال البحرى، العقال القبلى، الزهايرة، النواورة، الجعافرة فى مدينة البدارى. وقرى: بنى سميع، النويرة، البلايزة، فى مدينة أبوتيج. وقرى: أولاد محمد، والمشايعة قبلى، المشايعة بحرى، العزايزة، فى مدينة الغنايم. وقرية نزلة أبو عدان بمدينة ساحل سليم، هذا على سبيل المثال، ونأمل أن نقدم معاينة ديموجرافية دقيقة لمحافظة أسيوط فى فرصة لاحقة.

(١٧) يما قامولك الرياد: يما، هنا، بمعنى (كثيراً ما)، والريّاد أى الترحال.

(١٨) يم يبلغك حجتك: أى عندما يشاء الله أن تتم مراسم الحج.

يردك عليا: أى تعود إلىّ سالماً.

(١٩) ملّتْ ع الوسادة: ملّتْ، أى: ملأت وافترشت.

كرا امى زيادة: الكرا: أى الأجر والعطاء. والمعنى أننى أمنح أجراً كبيراً وعطاءً مضاعفاً بمناسبة حجة والدتى.

- الغليون: وابور البحر، وهى - فى الأصل - سفينة لنقل البضائع.

(٢٠) ملّتّ ع الحوية: الحوية قرص من القماش تصنعه السيدة فوق رأسها لتحمل عليه البلاص، أو أية أثقال.

(٢١) سلبها سلاسل: السلب جمع سلبة، والسلبة أى الحبال، والمعنى أن حبال بئر زمزم من السلاسل الحديدية.

- شوربايه: شربة الماء.

(٢٢) سلبها حريرى: أى حبال من الحرير.

(٢٣) بكره: الناقة الصغيرة البكر التى لم تلد بعد.

- عد خضرا: العد، أى: البئر. - يما حودوا أشرب: حوّد أى (اتجه إلى) أو (مرّ على).

(٢٤) هجينة: أنثى الجمل (الذكر: هجين)، وهو جمل منتقى للسبق وركوب الأفراد، ولا يحمل أثقالاً.

(٢٥) قعود: ذكر الجمل الصغير الذى يقل عمره عن عامين.

(٢٦) المولد: هو الجمل المصرى الأصيل، المولود فى مصر.

- كرامة لمحمد: أى اعتزازاً بمحمد (صلعم).

(٢٧) واش يقول للحجيج: إيش أى: ماذا، أو حيث.

(٢٨) وليده: تصغير ولد، أى ابنه الصغير.

- يابابا: ياأبى.

(٢٩) السديرى: لباس يشتهر به أهل الريف والصعيد، وهو بدون أكمام، يبطن بقماش الدبلان الأبيض، ويفصل الجزء الأمامى بنوع خاص من القماش، مقلم، ناعم الملمس، يسمى قماش السديرى، ويلتف حول الرقبة، وفى المنتصف، نوع من الخيوط السميكة يسمى (القطان)، كما أن أزراره مصنوعة من هذه الخيوط أيضاً، ويلبس السديرى تحت الجلباب، لاسيما الصوف، ويحتوى - فى الغالب - على جيوب خاصة للحافظة والنقود والسلاح (إن وُجِدْ). ويفضل فى السديرى أن يكون محكماً وملاصقاً للجسم، لا أن يكون واسعاً أو ضيقاً.

(٣٠) ياهاوى الجزيرة: يامن تهوى الجزيرة العربية، أوتحسن إلى زيارة أماكنها المقدسة.

(٣١) وراخيه الستاير: يقصد بالستائر - هنا - كسوة الكعبة.

- فى أنهى قبايل: من أى القبائل.

(٣٢) وريْت النبى: أى رأيت النبى فى المنام.

- دموعه هنايم: دموعه غزار.

(٣٣) تعا ودعونى: تعا (= تعالوا) أى أقدموا لتوديعى.

(٣٤) هناك صورة أخرى لهذا الدور:

خُد الكشك كُلّهْ وان نويت ع السَّفَرْ خُد الكشك كلّهْ

خُد الكشك كُلّهْ عند حرم النبى اقعد وبلّه

- انظر نماذج لأغنية الحجاج فى: ا.د. أحمد على مرسى، الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ص ٢٦٥ - ٢٦٧. وكذلك لأغانى القدس: ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

وانظر تحليلات لشكل ومضمون ووظائف هذا النمط ص ١٤٧، ١٤٨، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ١٠١، ٢٠٢، ٢٠٣ من الكتاب نفسه. وجدير بالذكر، أن هذا النوع من الأغنية الشعبية (أغانى الحج، والقدس) يعزى جمعه ودرسه للمرة الأولى إلى الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى فى هذا الكتاب.

(٣٥) وعشعش لبيته: أى صنع عشاً لنفسه، واستقر فيه.

- قوللى على ريته: صف لى ما رأيته.

- وطل من شرقه: أى نظر ناحية الشرق، أو من ناحية الشرق إلى ناحية أخرى.

(٣٦) لقى نوره قايد: أى وجد ضياءه متوهجاً.

(٣٧) دا ريس قرارى: ريس قرارى، أى: بحار متمكن.

(٣٨) ومطرح يقوللى: مطرح، أى: مكان.

(٣٩) عليها غريّب: الغريب نوع من الحلوى المخبوزة.

(٤٠) عليها دمامة: دمامة: يمامة.

- ياما: كثير.

(٤١) نادينا: نادانا.

(٤٢) ادونى لامارة: اعطونى العلامة.

(٤٣) يا أستاذ احمَد: يذكر الراوى اسم الجامع فى سياق هذه المقطوعة الأخيرة، انطلاقاً من معرفة الراوى بالاسم الذى يشتهر به الباحث (أحمد عبده). وفى العموم، فإن هذا السلوك يبديه كثير من الرواة مع الجامعين، أو المستمعين والمتلقين، فى البداية أو الختام.

نصوص بدوية

محمد فتحى السنوسى

صوب خليل والعلم

الشعر البدوى هو أحد أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، ويختص بإبداعه أبناء البادية. وللشعر البدوى فى منطقة الساحل الشمالى الغربى لمصر أنواع متعددة وهى: المجرودة، صوب خليل، أغانى العلم، الشتاوة، قول الأجواد، التقدير، الشباهة، طق العصا، ضم القش، أغانى الدش، الحداء. وتعتبر أغانى صوب خليل وأغانى العلم من أشهر فنون الشعر الشعبى البدوى وأكثرها ذيوعاً وانتشاراً ووفرة وتداولاً بين سكان البادية.

وتتجه أغانى صوب خليل نحو عاطفة الحب بتجلياتها المختلفة، ومعنى صوب خليل، أو كتاب خليل كما يسميه البدو؛ يمكن تفسيرها لغويا كالآتى: فالصوب تعنى توجه العقل إلى شئ ما، وصوب خليل معناه توجه العقل أو ذهابه نحو الخليل، وهو الصاحب أو الحبيب. ولقد عنى كثير من سكان البادية بهذا اللون من الأغانى، وتصوروا، أو افترضوا، أن صوب خليل كتاب وضعت أو نزلت فيه جميع معانى الفكر البدوى، فقالوا، عند المعارضة أو الاحتجاج، هذه المعانى نزلت فى كتاب خليل[1]. وأغانى صوب خليل هى نوع من الشعر الشعبى البدوى الشائع والمشهور بين سكان البادية، وهى عبارة عن بيت شعرى واحد، أو جملة شعرية واحدة، ويؤدى أداءً منغماً.

أما شعر العلم، أو غناوة العلم، كما يسميها البدو، فهو يتفق مع صوب خليل فى جميع ملامحه وتكوينه الأدبى، إلا أن مدى أغراضه يتسع من مجرد عاطفة الحب ؛ وهو الغرض الأساسى والوحيد من صوب خليل، إلى مجالات أشمل وأعم وأرحب، فهو - شعر العلم - يقال فى معنى، أو غرض، أو حكمة، أو وصف، أو مدح أو هجاء أو رثاء، أو فى تصوير حالة. ويقوله الشاعر البدوى فى وصف حالة، كمأساة أو معاناة يمر بها، معبراً عن حالته وظروفه وخلجات نفسه.

فهو تعبير حى وصادق عن أحاسيس مبدعها؛ سواء فى الفرح أو الخوف، وأيضاً هناك أغانى علم تؤدى أثناء العمل كالزراعة والحصاد وجز صوف الأغنام والإبل وعند دق الوشم للفتيات وفى حفلات السمر والأفراح، وتأخذ شكل المباراة بين الشعراء.(٢)

والعلم هو الشىء المرتفع، العالى القدر، العظيم والمشهور، حتى أن البدو يطلقون على الجبل اسم علم. وغناوة العلم أيضاً تتكون من بيت شعرى واحد، أو جملة شعرية واحدة، ونادراً ما تكون أكثر من بيت شعرى.

وهذا النوع من الشعر البدوى يبدعه الرجال والنساء على السواء، كما أنه لا يقتصر إبداعه أيضا على شعراء البادية فحسب، بل يمكن أن يؤلفه أشخاص ليسوا بالشعراء، ولكنهم يصورون حالاتهم حسب ما يعانيه كل منهم، شريطة أن يكونوا أعضاء فى هذه الجماعة الشعبية، ولديهم ثقافتهم البدوية، بما تشمله هذه المنظومة - ثقافة البدو - من عادات وتقاليد ومعتقدات ومعارف، وتراث ومأثور وموروث شعبى بدوى.

* * *

ونحن نتعامل مع هذا الشكل الأدبى من حيث النص، أو من حيث كونه نصاً أدبياً، وإن كان اسمه غناوة أو أغانى، فهذا هو الاسم المعروف به فى هذه المنطقة، وإن كان أيضاً يؤدى أداء منغماً بصوت المؤدى، وأحياناً بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية، خاصة آلة موسيقية شعبية بدوية تسمى «المقرونة».(٣).

وأغانى العلم التى تؤدى فى الأفراح وحفلات السمر البدوية «الصابية» تأخذ شكل المباراة بين المؤدين لها، كما أن لكل غناوة علم غناوة علم آخرى كرد عليها، وتؤدى بصوت منغم مرتفع يتخلله أنين وشجن ظاهر.

ولأغانى العلم، وأغانى صوب خليل عامة؛ غرض أو مبدأ أو مبادئ تؤلف الأغنية وفقا لها، ونستطيع أن نسمى المبدأ علمياً باسم «الركيزة الشعرية»؛ لأن معنى الأغنية يقوم على الركيزة الشعرية المذكورة فى صلبها.

والمبادئ أو الركائز الشعرية أو أبواب العلم هى(٤) :

١ ـ النار ٢ ـ الجرح ٣ ـ الغلا (الحب)
٤ ـ اليأس ٥ ـ الصوب ٦ ـ الأولاف (الأحباب)
٧ ـ الخطأ ٨ ـ العيب ٩ ـ الموح (الفراق)
١٠ـ الجضر(الضيق) ١١ ـ البكا ١٢ ـ الدمع
١٣ ـ الصبر ـ ١٤ ـ العنا (المعاناة/ الظلم) ١٥ ـ العلم
١٦ ـ القدر ١٧ ـ العزيز ١٨ ـ الخاطر
١٩ ـ المرهون ٢٠ ـ الغنى ٢١ ـ العين
٢٢ ـ العقل ٢٣ ـ اللوم ٢٤ ـ السريب أو النوع
٢٥ ـ أغانى منوعة ٢٦ ـ أغانى محرمة ٢٧ ـ الجفا(٥)

ومن الملاحظ أن معظم هذه الأبواب تتعلق بعاطفة الحب بتجلياتها المختلفة، ومن الواضح أن باباً واحداً هو الذى يضم الموضوعات المختلفة - غير موضوع الحب ومتعلقاته - هو باب (أغان منوعة)، فضلاً عن بابين آخرين يتسعان ـ إلى جانب الحب ـ لموضوعات أخرى، هو باب (البكا) و(الصبر)(٦). ونذكر أن باب (المرهون) و(الغنى) يراد بهما المرأة المتزوجة فهما يستعملان هنا للدلالة على علاقة ما، وباب (العين) يرمز إلى النفس المحبة بالعين، أى إلى العين باعتبارها مصدراً وسبباً للحب؛ وباب (العقل) يرمز إلى الشخص المتحدث، أما باب (الخاطر) فيعنى القلب.

ومن أمثلة أغانى صوب خليل:

يقصد الشاعر الفتاة أو المرأة فى الخلاء أو فى المرعى أو على المعطن - بئر المياه - أو أمام الخيمة، ويقول لها مثلاً هذه الأغنية(٧):

(سَلَامَاتْ يا مِصْوابُ يا عَزْيِزْ من غَيْر مِعْرِفَةْ)

والمعنى: عليك السلام يا صائبة الرأى، أى ياعاقلة، بدون سابق معرفة.

وتسأل صاحبة الصوب: كيف يكون عزيزا من دون معرفة ؟.

فيقول: (عَلِيكْ نِعْقْدوا، فِي الغِيبْ نَبَاكْ جَايِنَا عَالْ يَا عَلَمْ).

والمعنى: أن الشاعر قد أحبها قبل أن يراها من كثرة ما سمعه عنها من مديح.

ويستمر الحوار على هذا المنوال إلى أن يستعد للرحيل، فتقول له الفتاة:

ـ مَرْبوحَةَ.

فيرد عليها قائلا: (مَربوحَةَ طَرْيقْ عَزيزْ اللىّ أصدْافْهاَ جِيتْ ياَعلمْ).

والمعنى: أبادلك نفس الأمنيات الطيبة أيتها العزيزة التى جئت من أجلها.

فترد عليه: مَربوحَةْ تَوصَىّ بِيهْ رَحَلْ معَاكْ وَاشُونْ خَاطرِىْ.

والمعنى: لقد أخذت جل فكرى معك، فاهتم به، صاحبتك السلامة.

ومن أمثلة شعر العلم (غناوة العلم):

باب الغلا (الحب):

(غَلاَكْ قَديمْ لُه تارْيخْ، يِطْريْه جِيلْ مازَالْ ماَخْلُقْ)(٨)

المفردات:

غلاك: حبك ، يطريه: يذكره ، ما خلق: لم يخلق بعد.

المعنى:

أن حبك قديم جداً وسوف يخلد وتذكره الأجيال جيلاً بعد جيل، حتى الأجيال التى لم تخلق بعد.

* * *

(غَلاَكْ قَديمْ ما نسْيكمْ ، علَيكَمْ اليومْ ايشْ خطَرَهْ)

المفردات: مانسيكم: لم ينساكم، ايش: لماذا، خطره: جاء بسيرته.

المعنى:

رغم أن حبك قديم ولن ينسى أبداً، ولكن لماذا أتذكره الآن وتأتى سيرته ويخطر ببالى ولا يفارقنى اليوم.

باب العين:

(العِينْ فى ضلاَمْ تحوسْ بعدَ عزيزْ ماَراعتْ زهاَ)(٩)

المفردات:

تحوس: فى حيره، راعت: عاشت، زها: أيام وذكريات جميلة.

المعنى:

أن العين بعد فقد الحبيب (العزيز)، سوف تعيش فى حيرة ويأس بعد ما عاشت معه أياماً وذكريات جميلة.

* * *

وفى بعض الأحيان تجمع «العين» على «عيون»، مثل هذه الأغنية:

(عماَ هُنْ عجَاجْ القَبرْعْيونْ سُودْ مايستاَهلْنْ)(١٠)

المفردات:

عما: لم، عجاج: تراب، يستاهلن: يستحقون.

المعنى:

لماذا هذا المصير المؤلم ياتراب القبر، إن هذه العيون السوداء لا تستحق منك ذلك.

وأحياناً أخرى لا يصرح بالعين، ولكنها تفهم من سياق الأغنية مثل:

(اترْكُهْنْ تنَالْ جمِيلْ، مَالكْ سبَبْ فى دمْعهْنْ)

المفردات:

تنال: تحصل على، جميل: يراد بها ثواب، مالك: ليس لك

المعنى:

جاء صديق يواسى هذا الصديق الحزين، فقال له ذلك المكلوم: اترك عيونى تبكى أثابك الله، فأنت لست السبب فى بكاء عينىّ.

* * *

باب العقل:

(العقْل يا بعْيدْ الدارْ، يسيبْ هلْهْ ويباتْ عنْدكُمْ)(١١)

المفردات:

يسيب: يترك ، هله: أهله، يبات: يبيت.

المعنى:

أن فكرى أيها الحبيب البعيد عنى يتركنى، ويذهب إليك ليكون بجانبك.

* * *

(العقْل جاداتْ عليهْ أفْكاَرْ يا عزيزْ يشيبنْ)

المفردات:

جادات: جدت، يشين: يشيب شعر الإنسان.

المعنى:

أن فكرى قد جاءت له أفكار جديدة عنك أيها الحبيب تجعل شعر الإنسان يشيب.

* * *

(العَقْل حَارْ فى مَوَالْ تِرْوَاهْ عِيبْ ويسكَتَهْ مَرَضْ)

المفردات:

حار: احتار، موال: يراد بها قصة الحبيب، ترواه: الحديث عنه، يسكته: السكوت عنه

المعنى:

أن فكرى احتار فى قصتك أيها الحبيب، فالحديث عنها والبوح بها يعتبر عيباً، فالحب سر، ولكن السكوت عنه وكتمانه يجعلنى مريضاً

* * *

وهناك أغانى علم تأخذ شكل المباراة بين المحبين، ولكل أغنية رد عليها.. من أمثلتها(١٢):

الأغنية:

تِسْأَلْ نَاسْ ويسأَلُوكْ والا ياعَلَمْ خَالِى طَرَفْ

ردها:

ولا تِسْأَلْ النَاسْ ولا يِسْأَلُوهْ العَقْلْ يا عَلَمْ خَالِى طَرَفْ

الأغنية:

حتَمَاً ياعَزِيزْ القَدَرْ أنظَارى مع صُوبَكْ مَضَنْ

ردها:

واجِبْ عَلِيكْ القَدَرْ العَقْلْ وِينْ مَاصُوبَكْ حَتَمْ

* * *

وهناك أغانى علم تقسم بالصوفية متأثرة ببعض المعانى الدينية التى وردت فى بعض آيات القرآن الكريم،

مثل:

«لَهَا رِزْقْ عَنْدَ اللَّه العِينْ يا علَمْ ما بِنْقَطَعْ»

وهى متأثرة بقول الله تعالى فى كتابه العزيز فى سورة «الذاريات».

بسم الله الرحمن الرحيم: «وفى السماء رزقكم وما توعدون» صدق الله العظيم.

* * *

وكذلك «خَلَقْهُنْ وماَ كانْنْ عَلِيهْ مُو مَكَادَهْ رِزْقْهِنْ»

وهى متأثرة بقوله تعالى فى سورة «هود»:

«وما من دابة فى الأرض إلا على الله رزقها» صدق الله العظيم.

* * *

ومن أغانى العلم المشهورة التى تأخذ شكل الحكمة:

(اللى مَالَهُمْ عَازَاتْ، حتى إنْ دَارُوا خَطَاَ مَانعَاتَبُوا)(١٣)

المفردات:

اللى: الذى/ التى، عازات: حاجة إليهم، داروا: فعلوا خطأ: خطيئة ، نعاتبوا: نعاتبهم ونلومهم.

المعنى:

أن الشخص الذى لا نفع ولا فائدة منه لا تعاتبه، حتى وإن أخطأ.

* * *

الهوامش:

(١) صلاح الدين محمد جبريل: تجريدة حبيب، دار ابل للنشر والتوزيع، بنغازى، ليبيا، ط ٢، ١٩٩٥.

(٢) محمد فتحى السنوسى: غناوة العلم، جريدة أخبار الأدب، العدد السابع، ٢٩ أغسطس ١٩٩٣، القاهرة.

(٣) لمزيد من التفاصيل انظر: محمد فتحى السنوسى، المقرونة.. آلة موسيقية شعبية بدوية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٤٢، يناير/ مارس ١٩٩٤، القاهرة.

(٤) تجريدة حبيب: مرجع سابق، ص ٧٥.

(٥) د. صلاح حسين الراوى: الحيوان فى الشعر البدوى، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة القاهرة، ١٩٨٧، وقد ذكر هذا الباب نقلاً عن أحد الرواة.. انظر ص ٥٠٢، حاشية رقم (١١).

(٦) المرجع السابق نفسه.

(٧) تجريدة حبيب: مرجع سابق، ص ص ٧٩ - ٨٠.

(٨) الراوى: يعقوب عبدالغنى الشرمى (عقوب الشرمى)، شاعر بدوى، أبيس/ الإسكندرية، جمعت بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣.

(٩) الراوى: راغب قاسم الشويعر، شاعر بدوى، أبو المطامير، البحيرة، جمعت بتاريخ ١٢ سبتمبر ١٩٩٣.

(١٠) تجريدة حبيب: مرجع سابق، ص ٧٦.

(١١) الراوى: زكى عبدالرحيم الغرياوى، شاعر بدوى، أبو حمص/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٢٩ سبتمبر ١٩٩٣.

(١٢) خير الله فضل عطيوه: رحلة الألف عام مع قبائل أولاد على، د.د.ن، ١٩٨٢.

(١٣) الراوى: المرحوم عوض عبدالقادر المالكى، مطرب بدوى محترف، الذراع البحرى/ برج العرب، جمعت بتاريخ أول مارس ١٩٨٣.

الشتاوة

الشتاوة هى نوع من أنواع الشعر الغنائى البدوى عند بدو الساحل الشمالى الغربى لمصر(١).

والشتاوة عبارة عن بيت شعرى واحد، مقسم إلى شطرتين، يقوم الشاعر البدوى أو المؤدى - من يحفظها عنه - بإلقاء أو غناء الشطر الأول منها، ويقوم جمهور الحضور بترديد الشطر الثانى.

ويلقيها الشاعر البدوى بعد الانتهاء من إلقاء المجرودة(٢)، وهى تؤدى فى حلقات السمر وحفلات العرس البدوية - الصابية(٣).

والشتاوة ترتبط بالمجرودة ارتباطاً وثيقاً، ليس كمجرد نص منفصل ترقص عليه الحجالة(٤)، وإنما هى جزء متمم للمجرودة على نحو عضوى؛ إذ قد يتصل مضمونها بآخر مقاطع المجرودة، أو يتفق مضمونها ومعانيها وسياق كلمات ومعانى المجرودة.

والغرض الأدائى للشتاوة هو ترقيص الحجالة؛ ولذلك فهى تؤدى بإيقاع سريع، يصاحبه تصفيق بالأكف.

ويلاحظ أن نصوص الشتاوة محفوظة فى ذاكرة أعضاء هذه الجماعة الشعبية - البدو - بهذه المنطقة، كما أنها تدور فى الأغلب الأعم فى إطار مجموعة محدودة من الأفكار التى يفرضها الغرض من هذا النمط الفنى - وهو عاطفة الحب بتجلياتها المختلفة - مما تحول بنصوصه إلى حالة النصوص السائرة أو الشائعة، دون أن يعنى ذلك انتفاء دور الناص - الشاعر أو المؤدى - فى تأليف نصوص جديدة تستلهم نص مجرودته أو نص غناوة العلم(٥) التى بدأ بها الصابية.

* * *

الهوامش:

(١) الساحل الشمالى الغربى/ يطلق على المنطقة الجغرافية الواقعة من غرب الإسكندرية، وتحديداً من مدينة العامرية حتى حدود جمهورية مصر العربية مع الجماهيرية الليبية العظمى، ومروراً بمدن ومراكز العامرية ثم برج العرب، الحمام، الضبعة، مرسى مطروح، سيدى برانى، السلوم، ويبدأ من الكيلو ٣٦ غرب الإسكندرية حيث مدينة العامرية؛ أى من العامرية شرقاً حتى حدود السلوم غرباً بطول ٥٠٠ كيلومتر وعرض يبلغ ما بين ٥ كيلو متر فى بعض المناطق إلى ٤٠ كيلومتر فى مناطق أخرى. وهذه المنطقة يحدها شمالاً البحر الأبيض المتوسط وجنوباً للصحراء الليبية، وتبلغ مساحة الساحل الشمالى الغربى نحو ٢٦ ألف كيلومتر مربع.

(٢) المجرودة: هى نوع من أهم وأشهر أنواع الشعر البدوى، وهى تعد من أطول نصوص الشعر عند بدو الساحل الشمالى الغربى. ويعتمد نظام صياغة المجرودة على بناء البيت الشعرى الواحد فيها من أربعة أشطر، بحيث يأتى البيت الثانى مبتدأ بعجز الشطر الرابع من البيت الاول، وهكذا، إلى نهايتها.

(٣) الصابية: هى مجموعة من الرجال المصفقين، يأخذون شكل نصف الدائرة، وتقف أمامهم الحجالة لترقص.

(٤) الحجالة: وهى الراقصة والرقصة فى آن، ويلاحظ أن الحجالة هى فتاة من أبناء القبيلة، حيث لا توجد راقصة محترفة عند البدو طبقاً للعادات والتقاليد البدوية.

(٥) غناوة العلم: هى نوع من الشعر الغنائى البدوى، وهى عبارة عن بيت شعرى واحد أو جملة شعرية واحدة، ونادراً ما تكون أكثر من بيت شعرى، وهى تؤدى أداءً منغماً بصوت المؤدى والذى يتخلله أنين وشجن ظاهر، وأحياناً يصاحب أداءها آلة موسيقية شعبية بدوية تسمى «المقرونة».

ومن نماذج نصوص الشتاوة:

(١) يا بوجمة ريش نعام
(٢) يا بو سالف طولا جامَةْ
(٣) يالعريس افرح واتهنى
(٤) فرحك يا غالى مبروك
(٥) ليلة فى شارعنا ضىّ
(٦) بوتيوتا فوق العلْوَةْ
(٧) يا بريكة سيدى المتولى
(٨) بنْةْ عودْ قرنفل فاحْ
(٩) يالنظارْ انسوا غاليكم
(١٠) مرحب مرحب يا غلينا
(١١) يابو سالف ستة كيلو
(١٢) بودِ ملْجْ ميزانه وقَةْ
(١٣) عيونكْ يالوّاى الشالْ
(١٤) بودِ ملْجْ خايلْ فى يديه
(١٥) يابومضحك كيفْ الجبنة
(١٦) يالباسْ التوب البمبى
(١٧) يابوتيوتا لموني
(١٨) كى نسمع زمارة ريدى
(١٩) اللى متحزم بالمنديل
(٢٠) الساعة والخاتم يا عين
(٢١) جروحى وجروحك يا عين
(٢٢) يابوجمةْ ريشْ حبارى
(٢٣) دموعى ع الاولافْ ايجنْ
(٢٤) عقلى من لاوى كيمارا
(٢٥) عزيز بسياتهْ بالكل

.....

ما خليت العين تنام
تبيعك ما فيه غرامة
جبنالك نجْراشْ الحنة
جوكْ الناس اللى يحبوكْ
السكر والشربات علىّ
ناوياه حلاوة حلوة
حصوة فى عين اللى ما يصلى
نمشى له ولا نرتاح
مرْهونْ وما عاد يجيكم
جيت وهلّ النور علينا
كان حداكْ ربيع نشيلوا
خفْ ميزان العقل ورقةْ
غربنا فى تلاتْ رمال
نا والناس عناد عليه
راكْ تدير خطأ تتعبنا
والله ما تربح من ذنبى
طفىّ النور عميت عيونى
نطلع والبندورة فى ايدى
مخلّى دمع العين يسيل
مشيت وديتيهم وين
تلاقن ع الخاطر لاثنين
جرحك فى الخاطر متدارى
تقول مواسير تكْبن
تمْ تقول عوينْ سيجارة
مخلّى دموع العين تشلْ

* * *

معانى الكلمات:

(١) بو: أبو ، جمة: خصلة شعر.
(٢) سالف: شعر، طولا جامة: طويل القامة، تتبيعك: يتبعه ويمشى وراءه.
(٣) نجراش الحنة: الحناء
(٤) جوك: حضروا وأتوا إليك
(٥) ضى: ضياء ونور.
(٦) تيوتا: ماركة سيارة ، العلوة: الجبل.
(٧) بنة: عطر.
(٨) بريكة: بركة.
(٩) يالنظار: يا العيون، مرهون: مشغول.
(١٠) غالينا: غالى علينا.
(١١) حداك ربيع: استعداد للحب، نشيلوا: نرحل ونقيم بجواركم.

(١٢) دملج: أسورة ، وقة: أقة.
(١٣) لواى الشال: ملتفة بالشال، غربنا: تشبيه سواد العيون بلون الغراب الأسود، تلات رمال: تل من الرمال، أى يشبه عيون صاحبة الشال فى سوادهما بمنظر الغراب الأسود وقد هبط على تل من الرمال البيضاء، فكان واضحاً وظاهراً تماماً.
(١٤) خايل: يختال، نا: أنا ، عناد عليه: فى سباق للفوز به.
(١٥) مضحك: أسنان، كيف: مثل ، الجبنة: شديدة البياض كالجبنة، راك: حاذر تدير: تفعل/ تعمل
(١٦) لباس: لابس/ مرتدى، التوب: الثوب.
(١٧) لمونى: صفراء اللون كالليمون.
(١٨) كى: حينما، زمارة: آلة التنبيه بالسيارة، ريدى: حبيبى، البنورة: المصباح.
(١٩) متحزم بالمنديل: من عادة المرأة البدوية وضع حزام أحمر حول الوسط يسمى المحزم.
(٢٠) وين: أين.
(٢١) تلاقن: تلاقوا ، الخاطر: البال/ العقل.
(٢٢) ريش حبارى: ريش طائر يسمى الحبار، وهو ريش شديد النعومة.
(٢٣) الأولاف: الأحباب، ايجن: يذرقن، مواسير: مثل مواسير المياه، تكبن: تسكب.
(٢٤) لاوى كيمارا: من تلوى الحزام، تم: أصبح، عوين سيجارة: رماد سيجارة.
(٢٥) بسياته: بسيئاته ، بالكل: بكل ما فيه ، تشل: تصبح كالشلال.

* * *

المصادر:

(١) نماذج الشتاوة من ١ : ١٠ الراوى: عبدالستار بو دومة الجميعى، مطرب بدوى محترف، السن ٤٥ سنة معمل القزاز/ كفر الدوار/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٤ يونيو ١٩٩٠.
(٢) نماذج الشتاوة من ١١ : ١٤ خير الله فضل عطيوه: رحلة الألف عام مع قبائل أولاد على.
(٣) نماذج الشتاوة من ١٥ : ٢٠ الراوى: راغب قاسم الشويعر، شاعر بدوى - السن ٣٦ سنة، أبو المطامير/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٢٤ يوليو ١٩٩٢م.
(٤) نماذج الشتاوة من ٢١ : ٢٥ الراوى: زكى عبدالرحيم الغرياوى، شاعر بدوى، السن ٦٠ سنة، أبو حمص/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣م.

* * *

المراجع:

(١) د. صلاح حسين الراوى: الحيوان فى الشعر البدوى، أطروحة دكتوراة، مخطوط، جامعة القاهرة ، ١٩٨٧م.
(٢) خير الله فضل عطيوه: رحلة الألف عام مع قبائل أولاد على، د.د. ن، ١٩٨٢م.
(٣) صلاح الدين محمد جبريل: تجريدة حبيب، دار ابل للنشر والتوزيع، بنغازى، ليبيا، ط ٢، ١٩٩٥م.
(٤) محمد فتحى السنوسى: غداوة العلم، جريدة أخبار الأدب، العدد السابع، ٢٩ أغسطس ١٩٩٣، القاهرة.

قول الأجواد

تحتفل الجماعة الشعبية البدوية بمولد أو ظهور شاعر من بينها، وتضعه موضع الكرام، وتقدره أسمى تقدير لما يتمتع من موهبة إبداعية حباة بها الخالق جل وعلا. فالشاعر البدوى هو القادر على إعلاء صوت القبيلة بين مختلف القبائل الأخرى، وهو بلغة العصر جهاز إعلامى ضرورى لها، وهو أيضا على حد قولهم «يعملون له ألف حساب»... فهو يمدح ويهجو ويرثى وينقد ويعبر عن مكنون صدورتلك الجماعة، وبمعنى أشمل فهو لسان حال أعضاء تلك الجماعة الشعبية، فهو المعبر عنهم وبهم ولهم.

والقول عند البوادى هو الشعر، ومنها يقولون عن الشاعر أنه «قوال»، ونقصد كما يقصدون هم أيضا الشاعر الحقيقى المتمكن، الذى يمتلك الموهبة الشعرية الحقيقية.

والأجواد هم الكرام والرجال الصناديد والفرسان.. فهذا النوع من الشعر البدوى - قول الأجواد - يعنى شعر الكرام والرجال الأجياد، سواء كان المبدع صاحب النص الشعرى أو المؤدى له - من يحفظه عن الشاعر - أو من يتحدث عنهم الشاعر فى مديحه أو رثائه وعن أعمالهم وأفضالهم ومناقبهم. كما يدخل الهجاء أيضا داخل دائرة قول الأجواد؛ باعتباره نقداً ورفضاً للسلوك السلبى وإعلاء للقيم البدوية العليا كالرجولة والشهامة والكرم والإقدام.

* * *

ونعرض لقصيدة شعرية بدوية - قول الأجواد - للشاعر البدوى **عبدالقوى محمد المصرى** - أبو حمص، محافظة البحيرة - جمعت بتاريخ ٢٥ مارس ١٩٩٣م.

(١) مجانين الناس مجانين يروحوا وين ... إن حاشْ وراهم عزرائيل
(٢) مجانين وعالم مفتون ... بدنيا دون دنيه عادتها بتخون
(٣) ومهما كنت ومهما تكون وعشت سنين ... قضاك ان جالك تمشى وين
(٤) مجانين العالم بالكل ع ليشْ تضل ... وعارف روحاك يالهبل
(٥) قضاك ان جالك مستعجل ... فى غمضة عين تساوى اللى يسبقك بسنين
(٦) مجانين العالم من جدْ الله يشهد ... ان قلبى فى الناس زهدْ
(٧) ولا يأمن لايلوفْ بحدْ ... ها دولْ سنين احنا منهم متبريين
(٨) مجانين الناس مكاليب عليها ... وهيه ما تساوش
(٩) الدنيا راها كىْ النصيب ... تعاطى فى الناس الأوباش
(١٠) ورقها مو عاوز تقليب ... ان قلبته ميزانك طاشْ
(١١) علها يخلىْ الرأس يشيب ... اسكت خالص ما تطريهاشْ
(١٢) لعوبة وتريد اللعيب ... اللى يراهن فيها ببلاش
(١٣) قمرتى دارى ع التلعيب ... ضميره ضاع عليه بلاش
(١٤) يريد ما غير عمار الجيب ... تقول عليه الله قشاش
(١٥) وله طبعاً ناس محاسيب ... ضلاليه وبتوع الطاش
(١٦) إن عابوا وهم قدوة للعيب ... الواحد منهم ما يساوش
(١٧) العين لها وضع وترتيب ... على الحاجب لا ما تعلاش

(١٨) علينا الايام مكاتيب ... قضاء ومقدر ما تنساش

(١٩) بنى أدم مخلوق عجيب ... حلال وسرقة ما خلاش

(٢٠) هناك ناس أصحاب أكاذيب ... حقيقتهم ما تتخباش

(٢١) الدخان اللى يكون قريب ... بيعمى وناره ما تطفاش

(٢٢) الظَرفْ اللى حتى ما يصيب ... يربى لك الرأس دوّاشْ

(٢٣) المِال اللى بيكون غصِيبْ ... يجى ويروح عليك بلاش

(٢٤) نصوحهْ خدها يا صاحيب ... على غيرك ما تتعداش

(٢٥) استهتارك بالعالم عيب ... حرام وربك ما يرضاش

(٢٦) الدعوة م المظلوم تصيب ... ترد تجيك على لفراش

(٢٧) علشان الرحمن قريب ... عليه أفْعالك ما تخفاش

(٢٨) الانسان الانسان غريب ... عليها الدنيا مهما عاش

(٢٩) ويوم حسابك يوم رقيب ... وراك بصيرا ما خلاش

(٣٠) ترد الدين فى يوم صعيب ... وإيدك تبقى ما فيها ش

(٣١) تراعى فى قبرك تعذيب ... تحقْ اللى ما حقَ بتاشْ

(٣٢) تجشم يا أستاذ وعيب ... بلاش تطمع فى الناس بلاش

(٣٣) تفوزَعْ وتهلَبْ تهلْيبْ ... وتلهف م العشرين اتناش

(٣٤) وتحلف ميت يمين عطيب ... ضلال وأنت بروحك نتاش

(٣٥) تغادى ويبلا تلولِيفْ ... صراحه يا سيد نهاش

(٣٦) تذكر راه الموت قريب ... يجى فى ساعه ما يتوناش

(٣٧) دعيتك يا علام الغيب ... تطهرنا من ها العفاشْ

(٣٨) بجاه رسول الله الحبيب ... الدين علينا ما يبقاش

(٣٩) وتهديهم ها المكاليب ... اللى ع الدنيا ملهوفين

(٤٠) ومش عارفين ... قضاهم مستنظرهم وين

(٤١) مجانين الناس مجانين يروحوا وين ... إن حاش وراهم عزرائيل

الحواشى :

* الراوى: عبدالقوى محمد المصرى، أبو حمص/ محافظة البحيرة، جمعت بتاريخ ٢٥ مارس ١٩٩٣م. (السن ٦٥ سنة).

١ ـ وين: أين، ان حاش: إذا كان / طالما.

٢ ـ دون: سيئة، دنية: رديئة.

٣ ـ تمشى: تروح/ تهرب.

٤ ـ بالكل: جميعهم، ع ليش: على أى شئ، يا لهبل: يا أحمق.

٥ ـ قضاك: ساعة المنية.

٦ ـ جد: من قديم/ زمن بعيد، زهد: أصابه الملل.

٧ ـ يلوف: يصادق، هادول: هؤلاء

٨ ـ مكاليب: متكالبين عليها.

٩ ـ راها: هى ، كى: مثل.

١٠ ـ مو: ما هو، طاش: اختل.

١١ ـ عللها: مشاكلها، ما تطريهاش: لاتذكرها.

٢٢ ـ الظرف: العيار النارى، دواش: صداع.

٢٤ ـ نصوحة: نصيحة، صاحيب: صاحب/ صديق.

٣١ ـ تراعى: تجد، تحق: ترى، ماحقيتاش: مالم تراه فى دنياك.

٣٣ ـ تفوزع: تهب، تهلب: تنهب، تلهف: تسرق، اتناش: اثنى عشر.

٣٤ ـ عطيب: باطل، نتاش: حرامى.

٣٥ ـ تغادى: تذهب وتروح، تلوليف: لف ودوران.

٣٦ ـ راه: هو، ما يتوناش: لايتوانى ولايتأخر.

٣٧ ـ ها: هذا ، العفاش: يراد بها السيئات.

المجرودة

المجرودة هى نوع من أنواع الشعر الشعبى البدوى، والذى يختص بإبداعه أبناء البادية، والمجرودة كقصيد شعرى متميز، تتصف بالترابط العضوى والموضوعى فى بنائها الفنى، نظراً لتسلسل بناء أبياتها الشعرية فى هيكل هندسى، بحيث إذا وضع بيت شعرى مكان بيت آخر، أو سقط منها بيت يختل نظامها وينهدم بنائها المعمارى.

ويعتمد نظام صياغة المجرودة على بناء البيت الشعرى الواحد فيها من أربعة أشطر، بحيث يأتى البيت الثانى مبتدئا بعجز الشطر الرابع من البيت الأول، وهكذا، إلى نهايتها.

والمجرودة تعد من أطول نصوص الشعر عند بدو الساحل الشمالى الغربى لمصر، والممتد من العامرية بغرب الإسكندرية شرقاً إلى السلوم غرباً، وامتداداً للجماهيرية الليبية العظمى.

كما تأتلف داخل هذه المنظومة الثقافية البدوية أماكن تجمع البدو بمحافظات غرب الدلتا فى البحيرة والإسكندرية ومرسى مطروح، فالوحدة أو الدائرة الصوتية واحدة، وأصل هذه القبائل واحد أيضا. وطول نصوص المجرودة هو طول فرضته وظيفة هذا النمط.. ففى المجرودة يستعرض المبدع تجربته المحددة أو تجربة غيره، أو موضوع مر به بكافة تفاصيله الدقيقة على نحو سردى.

والمجرودة كنص أدبى يسع كافة أغراض الشعر العربى كالعاطفة والحماسة والمديح والهجاء والرثاء، وغيرها من أغراض الشعر الأخرى.

وهى - المجرودة - تبدأ عادة بالغزل، وتشبه بذلك إلى حد كبير شعر المعلقات فى الشعر العربى القديم، وهى تلقى وتنشد فى احتفالات البدو وسهراتهم وحلقات السمر؛ وحفلات العرس «الصابية»[١].. ويلقيها المبدع وسط مجموعة من الشباب والرجال الذين يصفقون بانتظام لعمل إيقاع مصاحب لتلك القصيدة الشعرية [٢]، وغالباً مايصاحب إلقاءها رقصة تسمى «الحجالة»[٣].

أما عن أصل تسمية المجرودة فقد اختلفت الآراء كثيرا، فقد ذكر لنا أحد الرواة[٤] أن الأصل فى تسميتها هو لفظة «مسرودة» لأنها تقوم على طريقة السرد، ثم حرفت إلى مجرودة.

بينما ذكر راو آخر[٥] أن أصل الكلمة «مجردة» لأنها كانت فى بداياتها قصائد دينية خالصة مجردة، ثم حرفت إلى مجرودة.

وذكر راوٍ ثالث[٦] أنها سميت مجرودة لأنها تلقى أمام «جردة» من الناس، والجردة فى اللهجة البدوية هى الجمع الهائل والكبير من الناس.

ويقول د. صلاح الراوى[٧]: ولا تكاد المعاجم اللغوية تسعفنا إلا بدلالتين هما الطول والسرعة، إذ يذكر لسان العرب[٨] أن «انجرد به السير امتد وطال»، وأن «الأجرد الذى يسبق الخيل وينجرد عنها لسرعته». كما يرى أنه يبدو مقبولاً أن يلتمس فى معنى السرعة شبهة علاقة بتسمية هذا النمط بالمجرودة، استناداً إلى خصيصة السرعة فى أداء نصوصه، إذ إن المجرودة هى أسرع الأنماط أداء باستثناء «الشتاوة»[٩] التى تفوقها سرعة أداء، على أن الشتاوة - وهى لصيقة بالمجرودة - قد اتخذت اسماً يرتبط بدرجة أشد من درجات السرعة، والحق أن الفارق بين المجرودة والشتاوة - من حيث الأداء السريع - هو فارق فى الدرجة على أن ما يطمئن إليه الباحث هو ترجيح خصيصة الطول كمصدر لهذا المصطلح».

وقد تلاحظ لنا من خلال حضور بعض الأمسيات وحفلات الصابية أن المبدع عند بداية إلقاء المجرودة يحث جمهور الحضور على الترديد خلفه بقوله لهم «اجردوا ورائى»؛ لذا نرى أن هذا النمط قد سمى بالمجرودة لأن جمهور الحضور يرددون الشطر الأخير من كل بيت شعرى يلقيه المبدع؛ أى يجردون وراءه.

وفى بعض الأحيان، ينهى المبدع مجرودته ببيت من الشعر يسمى «الشاهد»، وهو بيت شعرى مستقل، يلخص ويكثف فيه المبدع الغرض والهدف الذى يرمى إليه من تلك القصيدة الشعرية المجرودة، ثم يتبعها بشتاوة تتفق مع سياق ومضمون المجرودة.

الإحالات:

(١) الصابية: هى حفلات العرس والسمر والسهر البدوية، وتضم مجموعة من الرجال يصفقون وترقص أمامهم الحجالة وتأخذ الصابية عادة شكل الدائرة.

(٢) ذكرنا عبارة القصيدة الشعرية لنؤكد أنها ليست أغنية بدوية.

(٣) الحجالة: هى اسم الرقصة والراقصة أيضا.

(٤) الراوى هو د. محمد إبراهيم كريم، طبيب ، ٤٠ سنة، من قبيلة الجمعيات.

(٥) الراوى هوأ. محمد صالح المصرى، مهندس زراعى، ٥١ سنة، شاعر من قبيلة الجمعيات

(٦) الراوى هو أ. سويد العشيبى، مطرب بدوى محترف - ٥٣ سنة، من قبيلة العشيبات.

(٧) الحيوان فى الشعر البدوى، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٦٥.

(٨) لسان العرب : مادة جرد.

(٩) الشتاوة: هى نوع آخر من الشعر البدوى، وهى عبارة عن بيت شعرى واحد مقسم إلى شطرتين يقوم المبدع بغناء الشطر الأول منه ويقوم جمهور الحضور بترديد الشطر الثانى، والغرض الأدائى للشتاوة هو ترقيص الحجالة؛ لذلك تميزت بإيقاع سريع.

* * *

ونعرض لمجرودة للشاعر البدوى فتح الله بومستور السرحانى من قبيلة السراحنة إحدى قبائل أولاد على.

(١) مـــــــــرحـب يـابـو دور ثَنَاوِىْ
لـك خَذْرَه فـى الـوجـــــه اتســـــاوى

(٢) ضـــــحكة وتمنيـــــهـــــا الخَاطِرْ
نـاد مـــــــــعـى ع الـرَصْدْ قَوَاطِرْ

(٣) وقليـــبى يبكى بصـــــحـــيح
لـــى تـــلات اســـنـــين جريحْ

(٤) مـــيتْ طبـــيب احـــتـــاروا فى
أو مـــا فـــيـــهم واحـــد لاقَىْ

(٥) الـــغوَايِينْ دواهـــم عـــنـــدك
والـــنـــور الـــلـــى ضَاوِى خَدَك

(٦) يشـــفـــينى ونبـــقـى مـــرتـاح
ولك حـــاجب والسن امـــلاَحْ

(٧) كـــى تْخَذَرْ بـالـعين الســـودة
كـــان اتجى أهلا بـالجـــودة

(٨) ثـمـــان اسنين ناســـيـــتنى
بـقـــرنفل ومـــعـــاه الحنة

(٩) تمَشطْهـــا تبـــقـى تسَافَهْ
كـــى تْخـــطْم تمـــشـــى بْضَرَافَهْ

(١٠) تـفـــرحنى كـــيف تلاقـــينى
مـــوالك ديما مـــشـــقين

(١١) ارحـــمنى يابو شـــفـــاف ذهب
ونـــا دبمـــا نـــطـــلـــب فـــى الـــرب

(١٢) يـتـم هـنَايْه بـيـك يـا غـــــالـى
نبنى لك قـــصـــرا فى العـــالى

يـابـو حـــــــــزام حمَرْ درنَاوِىْ
اتســـــاوى م المـال مـــــلايين
مـــنـــك يـــابـــو دور نوَاطْر
وقـلـيـــــبى يبكى وينين
يـابـو مـــسك وعـطرْ يفـــيح
احـــتـــاروا فىَ الطبـــابين
مـــامنهم حـــد غـــاب علىَ
حـــل لجـــرح الـــغوَايِيْن
يـــابـــو عـــين كسَاها هدْبكْ
يشـــفـــينى والـلـه يـا زيْن
يابو خـــد كـــمـــا التـــفـــاح
كـى تْخذَرْ عـــينك لـيـــمين
يـابـو عـــقـل قـليل او جـــوده
نرجْىْ فـــيك ثمـــان اسنين
يـابـو ســـالف كـلـه بنهْ
وأنـــت زيـــن المشَاطْينْ
نـا ذولكْ مـــاريت أوصـــافـه
تـفـــرح كل اقـليـب حـــزين
يـابـو خـــد حمَرْ عرنْيـنى
ارحـــمنى رانى مـــسكين
ومـــلاية وثوب امـــقـصب
يـتـم هـنـانـا بشـــرع الـدين
نـوهـب لـك نَاكلْ أمـــوالـى
فى أحـــسن حـــتـــه فى رأس التين

(١٣) فى أحسن حته نانبنى ... قصر مشيد يا بنتى
وان عوزت شى تلاقى ... أطْنَاش عبيد وخدامين
(١٤) الخدامين يعولوا فيك ... والمرسيدس بين إيديك
والموجة الزرقا ابحريك ... كي تْجْضَرْ تاخد غطْسِيْنْ
(١٥) كي تجضر يا سِمْحْ الصورة ... تِرْكَبْ تمشى للمعمورة
شط جميل وموج غروره ... يعجب كل اللى زايرين
(١٦) يعجبنى ناشط اميامى ... والغالى قاعد قدامى
نحكى لك نا كل كلامى ... كان انت م السماعين
(١٧) ان كان أنت من ناس ابوادى ... قولى لى هم فين وادى
ناخد بوى وكل اسيادى ... ومعانا رز اشوالين
(١٨) دبايح تلقاهن كيمان ... وتفريغ وضرب النيران
والكل معانا فرحان ... فى ليلة حلوة سهرانين
* ويبقى فَرْحْ ونور وضَىْ ... يجونا كل أولاد علَىْ

* * *

الهوامش:

(١) بو: أبو، دور: شعر،ثناوى: طويل، حمر: أحمر، درناوى: نسبة إلى درنه بليبيا، خذرة: نظرة.

(٢) تمنيها: تمناها، نواطر: نادر، الرصد : الخد، قواطر: تقطر/ تسيل، قليبى: قلبى، ينين: صوت البكاء.

(٣) يفيح: يفوح، الطبابين: الأطباء.

(٤) ميت: مائة، الغوايين: العشاق.

(٥) هدبك: رمش العين، ضاوى: مضىء ، زين: جميل.

(٦) كما: مثل، السن: الأسنان، ملاح: جميلة، تخدر: تنظر.

(٧) انجى: تجىء، نرجى: ننتظر، ثمان: ثمانية.

(٨) نا: أنا ، سالف: شعر، بنه: عطر، الحنة: الحناء، المشاطين: الماشطة/ الكوافير.

(٩) تسافه: تلمع، ذولك: وجهك، ريت: رأيت، تخطم: تخطو، بضرافه: باعتزاز.

(١٠) عرنينى: شديد الاحمرار، ديما: دائماً، مشقين: الشقاء، رانى: تجدنى.

(١١) شناف: قرط يوضع على الأنف، هنانا: الهناء والسعادة.

(١٢) رأس التين: منطقة بمدينة الإسكندرية.

(١٣) شى: شئ، اطناش : اثنى عشر.

(١٤) يعولوا: يقومون بالخدمة ، المرسيدس: ماركة سيارة، الزرقا: الزرقاء، تجضر: تروح وتجىء ، غطسين: يراد بها الاستحمام فى البحر.

(١٥) سمح: جميل ، غرورة: هادئة.

(١٦) شط: شاطئ ، ميامى: شاطئ بالإسكندرية، السماعين: السامعين.

(١٧) ناس: أبناء، بوادى: عرب، بوى: أبى، أسيادى: أجدادى.

(١٨) رز: أرز ، شوالين: جوالين. دبايح: ذبائح ، كيمان: أكوام ويراد بها الكثرة ، تفريغ: ضرب النار.

* هذا البيت يسمى الشناوة وهو مكون من شطرتين ينشد المبدع الشطرة الأولى منه ويرد عليه جمهور الحضور بترديد الشطرة الثانية فى أداء سريع مصحوب بتصفيق ودق الأكف.

دراسة تطبيقية .. في علم الآلات الموسيقية

د . جهاد داود

يهدف علم الآلات الموسيقية Organology إلى معرفة أكثر المعلومات دقة حول موسيقى الشعوب من خلال الآلة الموسيقية فقط؛ ففى بعض الحالات قد لا تتوفر للباحث مادة موسيقية حية وخاصة فى تلك العصور والأزمنة القديمة، حيث لا يجد الباحث سوى آثار موسيقية: كالرسوم والنقوش على جدران المعابد، أو بعض المخطوطات التى تتحدث عن الموسيقى فى تلك الأزمنة، أو آثار موسيقية تتمثل، أساساً، فى مجموعة من الآلات الموسيقية، فلا يكون أمام الباحث سوى البحث الدقيق فى الآلات الموسيقية واستخدام علوم الموسيقى المقارنة ونظريات الأصول الموسيقية للوصول إلى المعلومات الموسيقية لشعب من الشعوب، أو ثقافة من الثقافات خلال العصور التاريخية المختلفة.

وقد يطرأ تغيير على الآلة الموسيقية الشعبية يتبعه، بالتالى، تغيير في موسيقاها، كما حدث مثلاً فى آلة السمسمية التى تغير شكلها، وزاد عدد أوتارها، وهذا يستلزم من الباحث تتبعاً دقيقاً لمسار التغيرات للآلة الموسيقية، والإمكانات التى أضيفت لها، وتأثير ذلك على الموسيقى التى تؤديها تلك الآلة، وأسباب ذلك التغير الذى قد تفرضه ظروف اجتماعية أو اقتصادية أو فنية معينة.

وقد تطور علم الآلات الموسيقية تطوراً كبيراً خلال هذا القرن بفضل عوامل كثيرة ومتعددة، لعل أهمها :

١ ـ تصنيف الآلات الموسيقية الذى وضعه هورن بوستل ـ زاكس عام ١٩١٤.

٢ ـ تطور علم الصوت وأجهزة القياسات لعناصره المختلفة، بالإضافة إلى التطور الذى لحق بأجهزة التسجيل السمعى والمرئى، والإمكانات الضخمة لأجهزة الكومبيوتر وإمكانات استخدامها فى هذا المجال.

من أعمال احتفالية المجلس الأعلى للثقافة ـ لجنة الفنون الشعبية، بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية.

٣ـ مناهج البحث العلمية الحديثة التى تنوعت تنوعاً كبيراً واستخدمت فيها كثير من العلوم الوسيطة التاريخية والاجتماعية والفيزيائية، واعتمدت التقنية العلمية الحديثة، مع تغيير كثير من المفاهيم والنظم التى سيطرت واستقرت فى مجال البحث العلمى لفترات طويلة.

فلنلق أولا نظرة مختصرة على تصنيف هورن بوستل ـ زاكس للآلات الموسيقية، وهو التصنيف المعترف به دولياً والمستخدم حتى الآن باعتباره هو الأساس الذى تبنى عليه مناهج البحث فى مجال علم الآلات.

إن تصنيف هورن بوستل ـ زاكس يعتمد أساساً على كيفية إصدار الصوت من الآلة الموسيقية، مستخدماً نظاماً رقمياً لفهرسة الآلات الموسيقية، مستوحياً فكرته من النظام الرقمى الذى وضعه ديوى لتصنيف الإصدارات المكتوبة طبقاً لموضوعاتها.

فهناك ثلاثة عوامل رئيسية تتحكم فى نوعية وحدة وقوة وكثافة الصوت الصادر من أية آلة موسيقية، وهى :

١ ـ المتذبذب Vibrator

٢ ـ المولد Generator

٣ ـ الرنان Resonator

وقد قسم التصنيف الآلات الموسيقية إلى خمسة أنواع رئيسية أعطى لها التصنيف أرقاماً متتالية:

١ ـ آلات النفخ Aerophones

٢ ـ الآلات المصوتة بذاتها Idiophones

٣ ـ آلات الرق ـ الغشاء الجلدى الرقيق Membranophones

٤ ـ الآلات الوترية Chontophones

٥ ـ الآلات الميكانيكية والكهربائية Mechanical & Electrical

أولاً: آلات النفخ

يكون فيها المولد Generator هو الهواء الصادر من العازف أو من أى مصدر آخر غير ميكانيكى أو كهربى.

ينقسم فيها المتذبذب إلى سبعة أنواع :

١ ـ فتحة للنفخ المباشر Blow hole

٢ ـ حافة للنفخ Whistle mouth piece

٣ ـ ريشة مفردة Single reed

٤ ـ ريشة مزدوجة Double reed

٥ ـ ريشة حرة Free reed

٦ ـ قطعة فم ـ قمع Cup mouthpiece

٧ ـ اهتزاز هوائى حر Free aerophones

يكون للمضخم ـ العمود الهوائى ـ Resonator أربعة أشكال مختلفة:

١ ـ أسطوانى Cylindrical

٢ ـ قمعى Tapering

٣ ـ مخروطى Flared

٤ ـ وعائى Vessel

ونجد فى موسيقانا الشعبية المصرية مجموعة ضخمة من هذا النوع تنحصر فى ثلاثة أنواع رئيسية :

١ ـ السلامية (مائل) End blown Flute *(Semi Tranersere)*

٢ ـ الأرغول Single reed

٣ ـ المزمار البلدى Double reed

ثانياً : الآلات المصوتة بذاتها

وهى تلك الآلات الموسيقية التى تصنع مادة مصوتة بذاتها؛ فيكون بذلك جسم الآلة هو المتذبذب ومضخم الصوت فى الوقت نفسه بينما يختلف المولد للصوت على النحو التالى :

١ ـ طوارق Stamping

٢ ـ المطروق Stamped

٣ ـ المهتز Shaken

٤ ـ الطرق Percussion

٥ ـ الارتطام Concussion

٦ ـ الاحتكاك Friction

٧ ـ الصرير Scraped

٨ ـ النبر Plucked

وقد تكون الآلة فى هذه المجموعة مطلقة النغمات أو محددة النغمات وأشهر آلات هذا النوع فى مصر :

١ ـ الصاجات Concussion

٢ ـ الطوره Concussion

٣ ـ الخلخال Shaken

ثالثاً : آلات الغشاء الجلدى

يكون فيها المتذبذب هو الغشاء الجلدى المثبت فى جسم الآلة الصندوق المصوت - ويتنوع المولد فى هذا النوع.

وتصنيف هذه المجموعة طبقاً لقالب جسم الآلة أو صندوقها المصوت على النحو التالى :

١ - دائرى	Cylindrical
٢ - مخروطى	Conical
٣ - برميلى	Barcel
٤ - مخنصرة	Waisted
٥ - كأسى	Goblet
٦ - قدمى	Footed
٧ - طويل	Long
٨ - ذات الإطار	Frame
٩ - إبريقى	Kettle

وتختلف فى هذا النوع طريقة تثبيت الغشاء الجلدى فإما أن تكون :

أ - باللصق ب - بالمسامير

جـ - بأوتار د - بشد الحبال

وللتثبيت بالحبال خمسة أشكال :

شبكة N - W - X - Y - Net

وأشهر هذه المجموعة فى مصر :

١ - الدرابكة (كأسية)	Goblet
٢ - الدهلة (كأسية)	Goblet
٣ - الصبل البلدى (أسطوانية)	Cylindrical
٤ - طبل الباز (إبريقية)	Keltel
٥ - النقرزان (ذات إطار)	Frame
٦ - الرق (ذات إطار)	Frame
٧ - الدف (ذات إطار)	Frame
٨ - المزهر (ذات إطار)	Frame
٩ - النقارة (كأسية)	Goblet

رابعاً : الآلات الوترية

ويكون المتذبذب فى هذه المجموعة هو الوتر أو الأوتار المشدودة وتصنيفه طبقاً لنوع وجسم الآلة - صندوقها المصوت على النحو التالى :

١ - آلات قوسية	Bows
٢ - ليره - قيثاره	Lyres
٣ - هارب	Harps
٤ - عود	Lutes
٥ - ذات لوحة أوتار	Zithers

ويتنوع المولد، فى هذه المجموعة، على النحو التالى :

١ - النبر بالأصابع	Plucking with fingers
٢ - ريشة	Plucking with Plectrum
٣ - قوس	Bowing
٤ - مضرب	Beaters or hammers

ويوجد فى مصر ثلاث آلات فقط من هذه المجموعة :

١ - الربابة	Bowed tute
٢ - السمسمية	Lyre
٣ - الطنبورة	Lyre

خامساً : الآلات الميكانيكية والكهربية

ومن هذه المجموعة لا توجد آلات شعبية مصرية.

* * *

وبعد هذا الاستعراض الموجز لتصنيف الآلات الموسيقية، نرى أن الوقت حان، بل لقد تأخر الزمن كثيراً، لوضع نظام منهجى لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية وسوف نحاول، هنا، وضع إطار عام يمكن أن يكون أساساً للدراسة المنهجية لتلك الثروة من الآلات الموسيقية التى تذخر بها مصرنا.

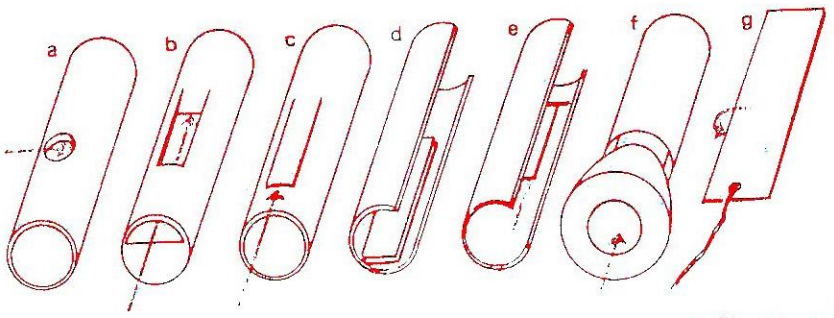
وقد اختار الباحث آلة السلامية نموذجاً لهذه الدراسة :

آلات النفخ : Aerophones

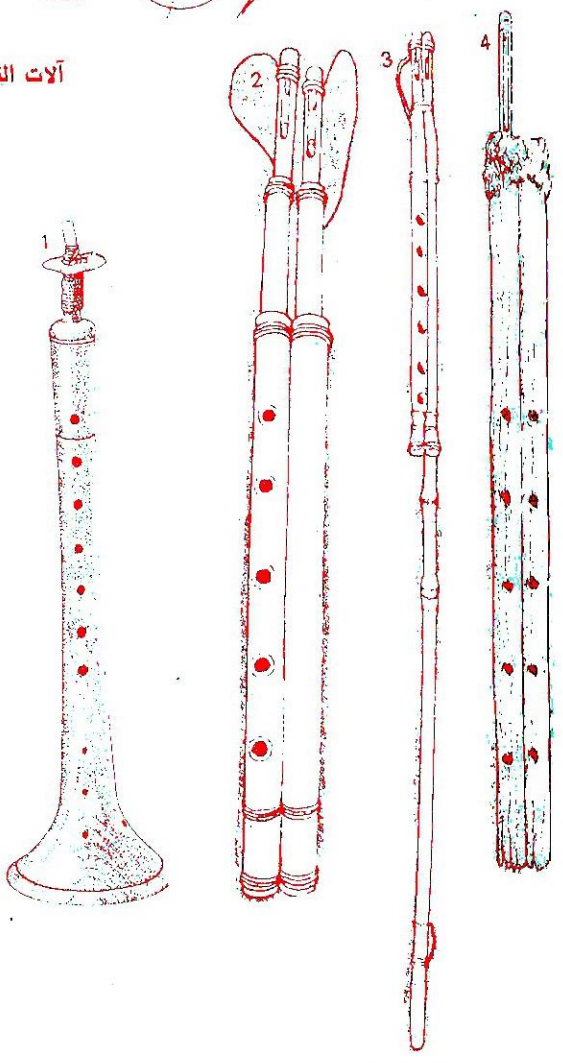
السلامية : End Blown Flute

الاسم : السلامية - الكولة - العفاطة - الصفارة.

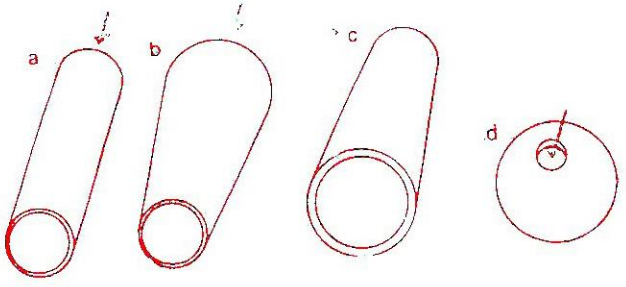
الجذور التاريخية : العصور المصرية القديمة.



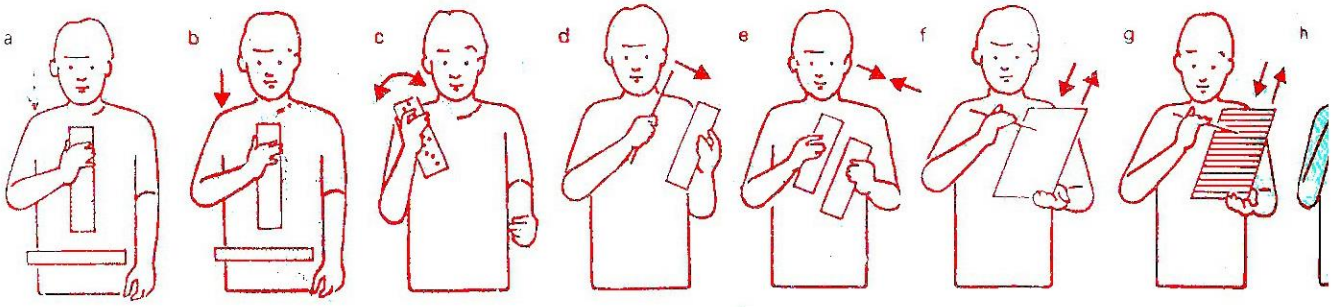
آلات النفخ المتذبذب



الأرغول المصرى القديم

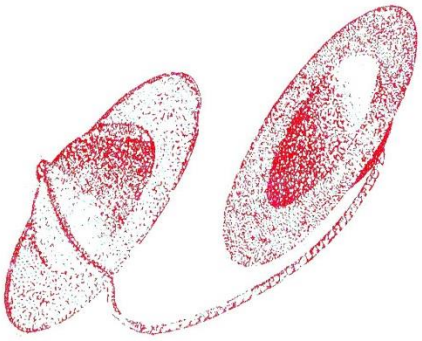


نماذج من العمود الهوائى

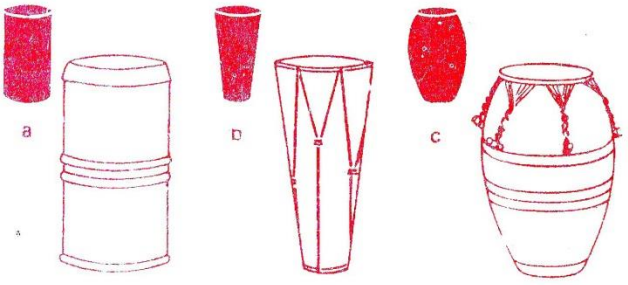


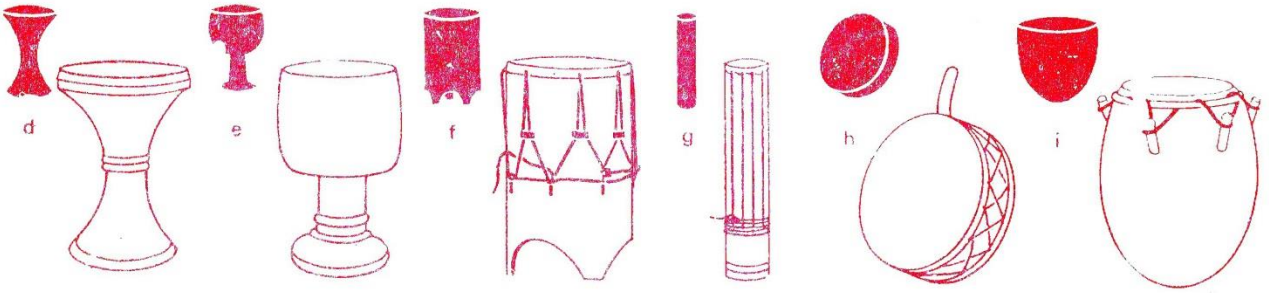
الآلات المصوتة بذاتها

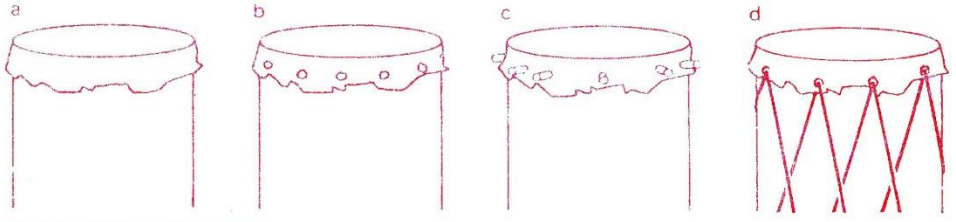
صاجات العصر القبطى ٤٠٠ ب.م

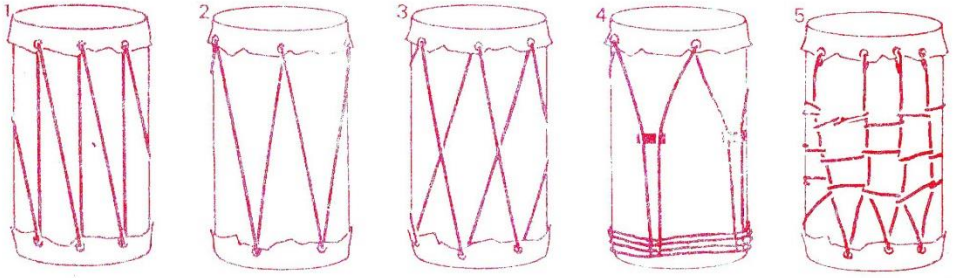


صاجات مصرية قديمة

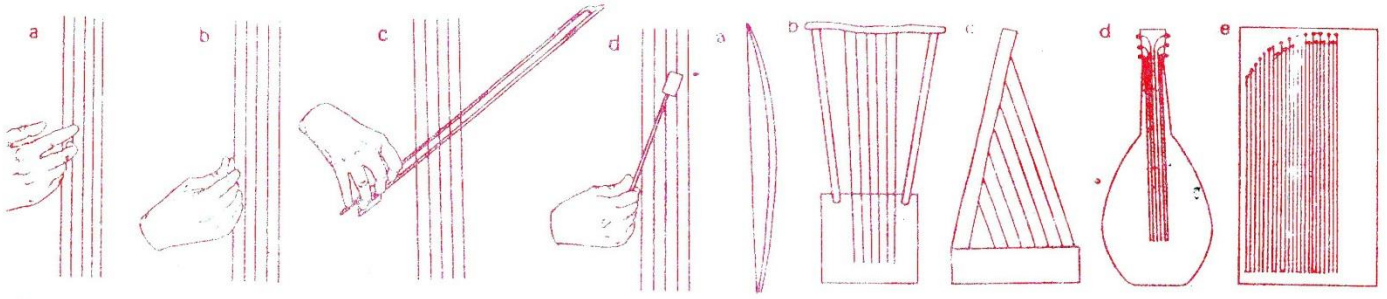








نماذج من الطبول (الطارات)



نماذج وترية

الانتشار : معظم بلدان العالم.

المولد : هواء من فم العازف فى جسم الآلة مباشرة.

المتذبذب : الاهتزاز الناتج عن ارتطام الهواء بحافة الآلة.

المضخم :عمود هوائى دائرى الشكل.

الوصف : قطعة من الغاب ، أربعة عقل ، مجوفة من الداخل، ولها ستة ثقوب أمامية تقع فى نصفها الأسفل.

المادة المصنوعة منها : الغاب.

الصانع : العازف.

الديكور : خطوط مائلة ومتقاطعة فى بعض الأحيان.

حدة الصوت : وتقاس cps وتختلف طبقاً لحجم الآلة.

قوة الصوت : ضعيفة وتقاسclb.

نوعية الصوت : ناعمة وتقاس طبقاً لنوع الآلة.

كثافة الصوت : ضعيفة وتقاس ppm.

طريقة العزف : يمسك بميل مع الجلوس.

الأداء : لحنية منفردة أو بمصاحبة عازف لنغمة القرار وآخر ،تبيع، وتشارك معظم الفرق الشعبية.

المناسبات الشعبية : معظم المناسبات الشعبية والاجتماعية.

المؤدى : ذكر.

الثمن : زهيد.

التقدير الشعبى والاجتماعى :عالى.

القياسات : يعتمد على مقاسات الآلات الموسيقية كم هائل من المعلومات الموسيقية التى يمكن حفظها بوصفها دليلاً علمياً لها، ويمكن من خلالها معرفة مقامات الآلة وطبقاتها الموسيقية، وكثير من إمكاناتها الفنية، كما يجب أن ننوه، هنا، إلى أن قياسات الآلات يجب أن تتضمن قياساتها الخارجية والداخلية.

وقد نلاحظ، فيما سبق، أن دراسة آلة كآلة السلامية لا يمكن أن يقتصر على تلك المعلومات الأساسية للآلة، فإن تلك المعلومات ليست إلا بداية لما يعرف بالرسم البيانى للآلة الموسيقية Organograph يمكن من خلاله البحث الدقيق لأية آلة موسيقية، فاختلاف الأسماء قد يدلنا على تقارب بين ثقافات مختلفة، كما فى حالة اسم الكولة المصرية والكفال Kaval البلغارية والدف المصرى وآلة Daire البلقانية، فهى جميعاً دائرية الشكل، كما يمكننا حصر انتشار الآلات الموسيقية المتطابقة فى بلدان العالم المختلفة، والطريقة المستخدمة فى تصنيعها وأدوات الصناعة للآلة والمادة البيئية التى تصنع منها، ويمكن لنا، من خلال ديكور الآلة، معرفة جذورها التاريخية ورموزها الاجتماعية وتطابقها مع ثقافات أخرى، ثم إمكانات الآلة الموسيقية نظرياً والمستخدم منها والمتجاهل منها وطريقة عزف الآلة والتدريب عليها، فجميع عازفى آلة الأرغول مثلاً Single reed، وخاصة فى تلك الثقافات التى تستخدم (قراراً) موسيقياً، يتدرب العازف بالطريقة نفسها؛ (النفخ فى الماء)، ثم أسلوب الأداء المنفرد والجماعى وتكوينات الفرق الموسيقية والمناسبات المختلفة التى تستخدم فيها الآلات الموسيقية وما يتبعها من تقاليد وعادات قد تكون متشابهة ونوع المؤدى؛ جنسه، وثقافته، وطبقته الاجتماعية، واحترافه أو هوايته، وتقدير الآلة المادى من جانب المؤدى والمتلقى، وتقديرها الفنى من جانب المؤدى أو الفرقة المصاحبة أو المتلقى.

كل هذه الجوانب وغيرها هى نقاط مازالت فى معظمها مجهولة فى دراسة الآلات الموسيقية المصرية والتى ندعو إلى البحث العلمى فيها.

وقد يكون مفيداً أن نورد، هنا، بعض الملاحظات التى رصدناها حول دراسة الآلات الموسيقية فى مصر نوجزها فيما يلى :

١ ـ أن التنوع الكبير فى آلات الموسيقى الشعبية فى مصر يفتح مجالاً واسعاً للدراسة المنهجية مازال غير مطروح الآن.

٢ ـ أن عدم توافر الآلات الموسيقية الشعبية وفهرستها فى المراكز العلمية المختصة يشكل عائقاً للبحث والدراسة.

٣ ـ القصور الشديد فى المعامل الفيزيائية لعلم الصوت وأجهزة القياسات المختلفة، مع عدم وجود الفنيين والباحثين فى هذا المجال، مما يعد معوقاً كبيراً لدراسات علم الآلات.

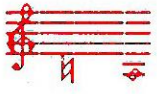
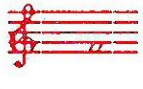
٤ ـ انعدام حركة الترجمة للدراسات الأورجا نولوجية مع وجود عدد هائل من الدراسات التى تتعرض للآلات الموسيقية المصرية.

٥ ـ يعانى البحث العلمى من مشكلة الترجمة للمصطلحات العلمية لعلم الآلات الموسيقية.

٦ ـ لا يوجد أى تدوين لموسيقى الآلات الشعبية المصرية بالمراكز العلمية المتخصصة بمصر.

٧ ـ تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية لموسيقى الآلات الموسيقية لا تفيد على الإطلاق فى الدراسات

القياسات لآلة السلامية

نغم القرار	مقياس المؤدى	الطول الإجمالى	القطر الداخلى	قطر الثقوب							
	32	72	2,5	1	12,5	4	4	12,5	4	4	31
	28	67	2,2	1	11	4	4	11	4	4	29
	24	57	2	1	9	4	4	8	4	4	24
	20	45	2	1	6,5	3,5	3,5	5,5	3,5	3,5	19

نغم القرار	مقياس المؤدى	الطول الإجمالى	القطر الداخلى	قطر الثقوب							
	16	39,5	2	1	16	3,5	3,5	4	3,5	3,5	5,5
	14	34	2	1	14	3,2	3,2	3	3,2	3,2	4,2
	12	27,6	1,8	1	11	2,7	2,7	2,8	2,7	2,7	3
	10	21,6	1,7	0,8	8	2,5	2	1,7	2,5	2,1	2,8
	8	19	1,7	0,8	7,5	2	1,9	1,7	2	1,9	2

المنهجية؛ وذلك لعدم الإعداد العلمى للمتخصصين فى هذا المجال.

وأخيراً، يجب أن نعى جيداً أن الاهتمام بفنون وثقافات الشعوب أحد أجنحة الديمقراطية والتنمية والتطور للشعوب، فالديمقراطية تعتمد على مشاركة طبقات الشعب المختلفة، والتنمية تتحملها أساساً تلك الطبقات المنتجة - العمال والفلاحون - والتطور نتاج تراكمى للعلوم والفنون والثقافة، حيث إن الاهتمام بفنون وثقافات تلك الطبقات ليس شعاراً أجوفاً، بل هو الانتماء الحقيقى لهذا الوطن، وما أحوجنا اليوم إلى هذا.

المراجع :

1 - HICKMANN, Hans : The Egyptian "Uffath" flute Cairo 1952.

2 - HOOD, Mantle : The Ethnomusicologist, New York 1970.

3 - HORNBOSTEL, and SACHS : Classification of Musical Inst´ruments, English translation by Antony BAINS and Klaus P. Wachsmann, Galpin Society Journal, Vol 14, 1961.

4 - KUNST, Jaap : The Ethnomusicology, 3rd. ed. the Hogue, 1959.

5 - Musical Instruments of the world an Illusrtated Encyclopedia by the Diagram Group, USA. 1976.

6 - SACHS, Curt : The wellsprings of Music, The Hague 1962.

7 - SACHS, Curt : The History of Musical Instruments, New York 1940.

أغانى ألعاب الأطفال الشعبية وبحر المتدارك

إبراهيم شعراوى

بحر المتدرك من بحور الشعر المحبّبة إلى الأطفال، فكثير من أغانيهم، فى لهوهم وألعابهم، على هذا البحر، فى العامية والفصحى. وهو بحر زاده الأخفش، وتدارك به على الخليل بن أحمد الذى أبدع خمسة عشر بحرًا. وأجزاء هذا البحر:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن (مرتين)

والبعض يسمى هذا البحر (ركض الخيْل)؛ لأنه يحاكى وقع حافر الخيل على الأرض، كما يحاكى ضرب النواقيس فى إيقاعات، كأنما تقول:

حقًا حقًا/ حقًا حقًا/	صدقًا صدقًا/ صدقًا صدقًا
إن الدنيا/ قد غرّتنا/	واستهوتنا/ ، واستلهتنا
لسنا ندرى/ ما قدّمنا/	إلا أنّا/ قد فرّطنا/
يا ابن الدّنيا/ مهلاً مهلاً/	زن ما يأتى/ وزنًا وزنًا/
ما من يوم/ يمضى عنّا/	إلا أوْهَى/ منّا ركنًا
فعلن فعلن / فعلن فعلن	فعلن فعلن / فعلن فعلن

وهذا البحر يأخذ حيّزاً كبيراً من أوزان الشعر الشعبى المصرى. ويكفى أن أقدم إليك نماذج من أغانى ألعاب الأطفال من الجنسين، بوصفها دليلاً على شيوع هذا البحر وشعبيّته فى التراث الشعبى.

أولاً: فى لعبة «حادى بادى» نجد الكلمات:

حادى بادى/ حادى بادى [فعلن فعلن فعلن فعلن]

سيدى محمد/ البغدادى

شاله كلّه وْ/ حطّ على دى

وهذه الأغنية يلجأ إليها الأطفال لمعرفة الفريق الذى سيبدأ اللعب.

وفى نطّ الحبل، نجد أغنية مصاحبة على الوزن نفسه هى:

واحـــــــد اتـنـين
عـم حـــــــسين
تـلاتـه اربـعـــــــه
فى المطبـــعـــــه
خـمسـه ســتـــه
فـــتـــحـــوا السكه
ســبـــعـــه تمانيـــه
طبـخـوا البـامـيـه
تســعـــه عـــشـــره
خـــرطوا البـصله (١)

ثانياً: فيما سبق كانت فعلن تتكرر فى كل مرة، وفى المثال التالى سنجد فعلن هذه تتكرر ثلاث مرات فى كل شطرة.

ففى أغنية «بابا جاى إمتا؟» فعلن فعلن فعلن، نجد فى اللعبة طفلتين تقفان متقابلتين، وتتلاصق الأيدى، كأنما تدفع كل منهما الأخرى بعيداً عنها بيديها، ثم تدفع بيدها اليمنى اليد اليمنى لصاحبتها، ثم تتبادل الأيدى الدفع فى صفقات متتالية مع الإنشاد:

بابا جـاى إمـتـا؟
جـاى الساعـة سـتـه
فـــعلن فـــعلن فـــعلن
فـــعلن فـــعلن فـــعلن
راكب والا مـــاشى؟
راكب بسكليـــتـــه
بيـضـه والا حـمـرا؟
بيـضـة زى القـشطة
وسعوا له السكه

أما فى أغنية (واحد اتنين تلاته)، فالكلمات:

وَاحـــتْ نِنْتَـا لاتـَهْ
عَمْ مِحْ/ سِينْ شَـ/ حَاتَهْ
بيّاع الشـــيكولاته
بِسِلـه يـا بـسِلـه
يعـيشَ بابا ويبـقى
ويعـــــمّر النَبْقَهْ

ثالثاً: وقد نجد «فعلن» تتكرر مرتين، ويضاف إليهما نصف تفعيلة (فع) فتصير الشطرة على وزن فعلن فعلن فع، التى تنتقل إلى مفعولن وتصير الشطرة فعلن مفعولن كما فى أغنية:

[أ]

على عليوه يا اللى
عالى/ عيلـه / وه يِلّ/ لى..]
ضرب الزميره يا اللى
زمارته حربى يا اللى
[زُمّرْ/ تُوحَرْ/ بِى يَا الـ/ لِى
فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْلُن/ فَعْ]
دخلت فى قلبى يا اللى
قلبى رصاص يا اللى
[وتنطق: قلبى/ رُوصَاصْ
فعلن فعلان.. وتنقل إلى
فعلن مفعول]

[ب]

وفى أغنية لعبة «رِلاّ بِرِلاّ بْرِلاّلاَ»، نجد التفعيلة فعْلن تستعمل مرتين أو مرة وبعدها نصف التفعيلة (فع).. وقد اتفقنا على أن (فعلن فع) تنتقل إلى (مفعولن)، وتظل محسوبة على هذا البحر:

رلاّ برلا برلالا..
فعلن فعلن مفعولن
عايزين مين؟
مفعولن..
تجيبولها إيه؟
تِجِيـ/ بُولْهَا/ إيهْ
[فَعْلُن/ مَفعُوْ/ لنْ]
نجيب ليها خاتم
نجيب/ ليها/ خاتم
[فعلن فعلن فعلن]
مايقضّيها شى... ... ... إلخ

[جـ]

وفى لعبة (ياهوا ياسيسى)، نجد هذه الكلمات:

يا هوا يا سيسى - نشف لى قميصى
لا أمى تضربنى - وبابا يدبحنى
والمعزه تحوش عنّى.....

---

(١) فعلن فعلن/ وزن لكثير من الشعر الإنجليزى ولاسيما أغانى الأطفال. وهـناك لعبـة على هـذا الوزن نفسه للأرقـام الإنجليـزية one two.. fasten my shoe.. 3 - 4 shut the door.....ect..

وهى لعبة تؤدى مع تحريك منديل مبلل بالماء. ونعود لكلمات الأغنية :

ياهوا يا سيسى

[ياها - وايا - سيسى

فعلن - فعلن - فعلن]

نشف لى قميصى

[نشْ شِفْ/ لى قَا/ مِيصِى

فعْلن / فعلن/ فعلن]

لاأمّى تضربنى

[لاَ أُمْ - مِى تِضْ/ رِبْنِى/

فعلن - فعلن - فعلن]

..... إلخ.

[د]

ونلتقى بتفعيلات البحر نفسها (المتدارك) فى أغنية (حبلى طويل يا امه):

حـــــبلى طويل..
وقع فى البـــيـــر
نزلت أجـــيـــبـــه
قـــابلنى البـــيـــه
أدانـى جـنـيـــــه
آجـــــيب بوه إيه؟

آجيب به وزّه؟

والوزه تكاكى/ وتقول يا وراكى

ياوراكى الشوم

عبد القيوم

زارع لامون

لمونه حادق - طش البنادق

وفى يوم العيد - ألعب بجديد

والشمع يقيد

[مع تكرار كلمة «يا امه» مع كل جملة].

[هـ]

وفى أغنية لعبة «يا وابور يا مولع»، نجد تفعيلات البحر نفسه:

يا وابور يامولع

[فعلاتن مفعولن المنقولة من [فعلنْ نْ - فعلن - فع]

حطّ الفحم

[مفعولن]

وانا قول لك ولّع

حط الفحم... إلخ.

رابعاً: قلنا إن «فعلن فعلن فعلن فع» تنتقل إلى (فعلن فعلن مفعولن)، وهذه أغنية لعبة (يا لاعبين كل ليله) مثال على ذلك:

(أ)

[يَا لاَعْ/ بين كل/ لِ ليله/
فاتنى/ عليـ /ك عجيله
فعلن فعلن فعلن فع
= فعلن فعلن مفعولن]

وهنا نبحث عن «عجيله»، ونسأل عنه فى الساحة؛ حيث يوجد اللاعبون فى المكان نفسه كل ليلة.. وتستمر اللعبة بالوزن نفسه:

- فات علينا كتير وكتير
قعد يشوّحْ بالمنديل
والمنديل أبو طياره
طارت منه الشراره
يا مغرفه يا منقرشه
لمى العيال من ع العشا
يا مغرفه ياحديد
لمى العيال من ع الوقيد

(ب)

وفى أغنية (يا قمرنا ياهادى)، نجد مع اللعبة إيقاعات فعلن فعلن فعلن فع التى تنتقل إلى فعلن فعلن فعلاتن

[ياقَـ/ مرنا/ ياها/ دى
فعلن فعلن فعلن فع (تنتقل إلى)
فعلن فعلن فعلاتن]

ياقمرنا ياهادى - يا بو الشدّ البغدادى

- طرحة أمى بحواشى - فيها قرون
الفول الاخضر - يارب خضّر قلبى
- واجعل الجنّه لأهلى -
سبع مِدَن (جمع مدنة) بتلعلع
- على نبينا المشفع - يارب أزوره وارجع
على جمال الهاديه

(جـ)

ولاشك فى أن أغنية لعبة (التعلب فات فات) هى أشهر أغنية للأطفال لكثرة تقديمها بالتليفزيونات والمهرجانات العربية، وهى تكرار للتفعيلة (فعلن)، أو نصف التفعيلة (فع) التى تنتقل إلى (مفعولن) وهذه كلماتها:

التعلب فات فات
على ديله سبع لفات
والدبه وقعت فى البير
وصاحبها واحد خنزير
وفى إيده منديل حرير
وفى رجله جزمه وشراب
يا طالع ع الشجرة هات
عصفوره وسبع قمحات
والأرنب فى العشه مات
والعس/كر واق/فين طا/بور
فعْلن / فعْلن /فعْلن / فعْل
ما فاتش عليكو الديب الديب السحلاوى
فات فات .. [ونعود لأول الأغنية]
على ديله..... إلخ.

(د)

وهذه أغنية (عم ياجمال) على تفعيلات بحر المتدارك نفسها:

عمّ يا جمال - جمالك فين؟ - فى القنطره - بياكلوا إيه؟ - حشيش دره - يشربوا إيه؟ قطر الندى - عندك عروسه؟ بس عجوزه - طمبل طمبل مزيكا.

فرَح (فلان) أنتيكه.

(هـ)

وعلى تفعيلات «المتدارك» نجد أغنية لعبة «هنا مقصّ» وهنا مقص» وكلماتها:

[هِينَا مْ/ قَصّ وْ/ هِينَا مْ/ قَصّ
فعلن - فعلن - فعلن - فع
فعْلن - فعْلن مفعولن]

هنا مقصّ وهنا مقصّ - هنا عرايس بتترصّ - هنا فاطمه الحجازيه - شعرها ضانى ضانى - لقيته على حصانى - وحصانى جوا الخزنه - والخزنه بدها سلم - والسلّم عند النجّار - والنجار عاوز مسمار - والمسمار عند الحدّاد - والحدّاد عاوز بيضه - والبيضه فى بطن الفرْخه - والفرخه عاوزه قمحه - والقمحه عند التاجر - والتاجر عاوز فلوس - والفلوس عند الصراف - والصراف عاوز لبن - واللبن عند البقرة - والبقرة عاوزه حشيش - والحشيش فوق فى الجبال - والجبال عاوزه عصافير - والعصافير جوا الجنه - والجنه عاوزه حنّه - والحنه على إيدينا - رب يحنن علينا، ..

(و)

وفى أغنية لعبة «واحد اتنين خَرْجى مَرْجِى»:

[وَحْدِتْ - نِنْ خَرْ/ جِى مَرْ/ جِى
فعلن - فعلن - فعلن - فع
فعلن - فعلن - مفعولن]

واحد اتنين خرْجى مرجى - انت حكيم والا تمرجى؟ - أنا حكيم الصحيّه - العيّان ادّى له حقنه - والغلبان أدّى له لقمه - نفسى أزورك يانبى - يا اللى بلادك بعيده - فيها أحمد وحميده - حميده ولدت ولد - سميته عبد الصمد - مشيته ع المشايه - خطّفت راسه الحدّايه.

(ز)

وفى أغنية (بكره العيد ونعيّد) نجد:

[بُكْرَلْ - عِيْدوِنْ - عيّد
فعلن - فعلن - فعلن
ويند - بَكّ - ياشيخ - سيّد
فعلن - فعلن - فعلن - فعلن
ونحطْ/ طَكْ عَا/ لا القر/ وانه
فعلن - فعلن - فعلن - فعلن]

والكلمات تقول: بكره العيد ونعيد - وندبحك ياشيخ سيد - ونحطك على قروانه - وتعالوا افطروا ويّانا ..... إلخ.

(ح)

ولعبة «نخيلة عويجه» واضح من اسمها أنها تؤدى بالواحات؛ حيث الاهتمام بالنخيل. وخطورة النخلة غيْر المستقيمة أنها تميل فيسقط تمرها فى أرض الجيران، وليس فى أرض أصحابها.

المهم أن لعبة «نخيلة عويجه» من ألعاب البنات الصغيرات فى الواحات المصرية، وتؤدى بواسطة طفلتين تقفان متلاصقتين وقد أعطت كل منهما وجهها إلى اتجاه مخالف لاتجاه الأخرى. هذا، وتضع كل لاعبة يدها اليسرى على كتف اللاعبة الأخرى، ثم تدوران وهما تغنّيان:

نيخى/ لعْويـ/ جهْ (فعلن فعلن فع) **تنقل إلى** فعلن - مفعولن.

ارمى/ لى بلـ/ حه (فعلن فعلن فع/ تنتقل إلى فعلن مفعولن) **وكلمات الأغنية:**

نخيله عويجه - ارمى لى بلحه - شكتنى شويكه - صباعى انجرحا - رحت لأمى تطلعها - تطلعها لولى لولى - كيف الشعر المجدول - حلّيتُه قَبْضَهْ قَبْضَهْ - ياشمروخ افتح واطبخ - خِلّ امىّ تنزل تغسل - تغسل لى توبين حرير - والعصبْ ويّا المنديل - والمنديل أبو طياته - يسلم حيّه وحياته - عم عثمان دخل الجنه - جاب عروسه بقصتها - نط الجمل ورفسها - جابت صبى وصبيّه - لبنيّه وقعت فى البير - والصّبى عمّر دارها - والميه فى المجريّه - والمجاريه انسدّت.

حركة داخلية فى الوجدان

وبحر المتدارك، بتكراره التفعيلة البسيطة «فعْلن»، له قدرة عالية على الصخْب والضجيج، إنه يتكلم، يضحك ويبكى ويصرخ معبراً عن انفعالاته بلا همس، وهو مملوء بالحيوية، وهذا ما جعله أنسب البحور لألعاب الأطفال ولعبهم فى كثير من العاميات العربية، وفى آداب الأطفال بكثير من الشعر الأوروبى والأمريكى.

ونتعمّق قليلاً فى الألعاب المصرية لنرى مدى تفاعل هذا البحر مع انطلاقات الصبية الصّغار وآمالهم، وكيف يناسب الحركات التّمثيلية التى يقومون بها أثناء أداء النّص الشّعرى.

إن لعبة مثل «عنكب.. شد واركب» لا تحتوى على مجرد حركات بالأيدى أو الميل بالجسم، بل تمثل قفزة، قد يعبر فيها المتسابق فوق أجسام خمسة من الأطفال فى حالة ركوع بثنى الجذع مع استقامة القدمين؛ أى إنه يطير فى الجو منزلقاً فى الهواء المسافة حوالى ٣ أمتار.

إن عنكب يقف على رأس فريقه، وكل منهم يستعد للقفز فوق ظهور فريق الخصْم للوصول إلى أولهم والاستقرار فوق ظهره، ويتبعه الثانى ليقف فوق ظهر الثانى، وهكذا يتحول الفريق إلى فرسان فوْق ظهور جيادهم (خصومهم)، والكلمات:

[عنكب.. شدّ واركب

فعلن.. فعلن .. فعلن

على فين؟.. [عالا فين: عالا/ برّ البرين.

فعلن فعل فعْلن فعلن]

ونحن فى «رلاّ برلاّ برلاّلاَ» نجد حركة مستمرة بين أسرتىْ العروسين؛ فهذه أسرة الفتاة تريد أن تحصل على أكثر الأشياء المادية. وأسرة الفتى تعلن فى كل مرة عن شىء ستقدمه للعروس: خاتماً، (غويشة) سواراً، ثوباً، حلية، حذاء..... وأسرة الفتاة معتزة بابنتها تريد المزيد، إلى أن تعلن أسرة الفتى أن للفتاة الحق فى أخذ ما تشاء (كل الدنيا ليها) عند ذلك، تعلن أسرة الفتاة أنها رضيت ووافقت على هذه الزيجة المباركة، وتردّد: «اتفضلوا خدوها».

وكما وجدنا الحركة الحية الدافئة الدائبة فى الحوار التمثيلى بين أسرتى العروسين، نجد حركة القطار، وقد أمسك كل طفل بظهر الطفل الذى أمامه، ليمثلوا فى لعبهم حركة القطار فى عصر البخار؛ حيث كانت القطارات تسير بالفحم، وهم يرددون: «ياوابور يامولع»..

وتصل الحركة إلى قمتها فى القصّة الحركية الدائرية، التى تصوّر حصاناً فى مكان مرتفع محكم الإغلاق. وللحصول على هذا الحصان النادر الثمين نحتاج إلى سلم خشبى. والسلم عند النجار، فلنذهب إليه ليعيرنا السلم. وهاهو فى المقابل، يطلب مسماراً، إذن لنذهب إلى الحداد ليصنع لنا المسمار، وهاهو الحداد الطيب يبتسم لنا، ويعلن أنه جائع جوعاً يجعله لا يستطيع الحركة، فكيف يصنع المسمار بإشعال النار ووضع قضيب من الحديد فوقه، وتحريك الهواء لتطو النيران فيتوهج الحديد، فيقوم الحداد بضربه بالمطرقة حتى يلين، ويأخذ شكل المسمار. كيف للحداد أن يقوم بكل هذا العمل الشاق، وقد آلمه الجوع، ولم يتناول إفطاره. إنه يحتاج على الأقل إلى بيضة لينشط وينهض للعمل.

وللحصول على البيضة تتجه إلى الدجاجة. هيا انهضى يادجاجة وانتفضى وتحركى حركة قوية لتخرج بيضة من جوفك. الدجاجة هى الأخرى جائعة تحتاج إلى حبوب القمح. وحبوب القمح عند التاجر. نذهب إليه فيطالب نقوداً. والنقود عند الصراف. والصراف محتاج إلى كوب من اللبن. واللبن عند البقرة، ولكنها لن تمنحنا اللبن إلا إذا أطعمناها فتعطينا اللبن الذى نقدمه إلى الصراف فيمنحنا النقود التى يعطينا التاجر فى مقابلها القمح الذى تحتاج الدجاجة إليه، وبغيره لن تعطينا البيضة التى نقدمها إلى الحد للحصول على المسمار الذى نقدمه إلى النجار فيعطينا السلم الخشبى الذى نصعد به إلى مكان الحصان.

هذه الرحلة الشاقة لن تجد مثل بحر المتدارك والتفعيلة النشطة فعلن فى لعبة أغنية: هنا مقص وهنا مقص إلى أن نحصل على الحصان، ونسرع به لنعيد ست الحسن والجمال التى تسمى فاطمة الحجازية، لتلف شعرها على الحصان ونطلق بها بعيداً.

وحركة هذا البحر (المتدارك) تجعل الأغانى المحتوية على تفعيلتها المتجانسة التى تتكرر بدون تداخل تفعيلات أخرى [بعكس البسيط مثلاً الذى يحتوى على تفعيلتين هما مستفعلن وفاعلن، والمجتث مستفعلن فاعلاتن، والمضارع مفاعيل فاعلاتن،... إلخ] تجعل الأغانى المشتملة عليها متحركة تتصل بالطبيعة، وما فيها من بشر وحيوان وطير ومخترعات.

فالإنسان نتمثله فى: عم حسين شحاته بياع الشيكولاته، و فاطمة الحجازية، وعلى عليوه الذى ضرب الزمبره، وشاهين والد الست بنات، وعبد القيوم صاحب مزرعة الليمون فى ألعاب الأطفال وأغانيهم الشعبية.

والحيوان مثل: خروف العيد والذئب والبقرة والحصان والأرنب الذى مات فى العش، والدب الذى وقع فى البئر وصاحبه الخنزير، والثعلب الذى فات فات والجِمال التى تحملها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم.

والطير مثل: العصفور بين سنابل القمح والوزة التى (تكاكى وتقول آه ياوراكى).

ونجد من الجمادات والمخترعات كل ما هو متحرك مثل الدراجة (البسكليت) والقطار.

ومن خلال هذه الحركة النشطة التى تناسب لعب الأطفال يقدم الشاعر الشعبى قيم المجتمع ومثلها العليا، بشكل واضح حيناً، وبالرموز المغلقة الغامضة حيناً آخر، بحيث تصل المعانى إلى الكبار وحدهم، وإن ألقت بظلالها على الصغار فى مراحل سنية تالية.

ففى أغنية (على عليوه ضرب الزمبرة) نجد [يابنت ياقمر.. عجينك خمر] وهذا رمز لنضج الفتاة وأنها صارت فى سن الزواج، كما يتخمر العجين فلابد من صنع الخبز. وفى أغنية (رلابرلابرلالا) نرى كيف تتباهى القرية بالعروس وتقدم إليها كل ما تحتاج إليه. وفى أغنية «حبلى طويل يالمه» صورة للإقطاعى الشرير أو أحد رجاله، وهو يغرى الفتاة الجميلة الساذجة بالمال لتسلم له أغلى ما لديها وهى لا تدرى ماذا تفعل، بعد أن فقدت ما هو أعز من المال. والرمز يكاد يصرخ بالمعنى (والوزة تكاكى، وتقول ياوراكى، ياوراك الشوم) و (لمونه حادق) فما أشد مرارة ثمار هذا الرجل الذهم الذى يملك المال والسلاح.. وما أعظم قدرات بحر المتدارك فى الأدب الشعبى، ولاسيما فيما يتصل بألعاب الأطفال.

حكايات شعبية من الهند

اختيار وتصنيف وإعادة صياغة
ا . ك . رامانوجان(*)
ترجمة وتقديم : رأفت الدويرى

يضم مجلد (حكايات شعبية من الهند) حواديت شعبية شفاهية تم اختيارها وترجمتها إلى الإنجليزية عن اثنتين وعشرين لغة هندية تغطى غالبية ولايات الهند.

ويرى رامانوجان أن الحدوتة (الحكاية الشعبية) نص شعرى يحمل بعضاً من السياق الثقافى الكامن فيه. كما أنه يذهب إلى أنه من غير المستطاع، إن لم يكن من المستحيل، إعادة حكى حكاية ما، كما حكيت فى الأصل.

إن تلك الحكايات التى وقع عليها اختيار راما نوجان لنشرها فى مجلد (حكايات شعبية من الهند) سبق أن ترجمها إلى الإنجليزية مترجمون مختلفون من أماكن، وفى أوقات، مختلفة.

وهاهو يعيد صياغتها أو حكايتها، مع إجراء بعض التعديلات الطفيفة فى بعض تلك الحكايات، وتعديلات أكثر من طفيفة فى البعض الآخر - المهم هو التزامه بالخط الأساسى للحكى فى تلك الحكايات، دون حذف أية تفصيلة أو موتيفة، مع الحفاظ على حبكة الحكاية، دون مساس. كما أنه لم يحاول - كما يقول - مزج أو تكثيف الحكاية بقصد تحقيق قيم درامية أو فنية تختلف عما فى الحكاية الأصلية. ولقد حرص رامانوجان على اختيار الحكايات عن رواتها أو حكائيها الحقيقيين (الشفاهيين) مباشرة، لا عن نصوص أدبية منشورة (كتابية). فحوالى ربع تلك الحكايات جمعها أو أعاد تجمعها بنفسه شخصياً، وبعضها لم يسبق نشرها وخاصة فى ترجمات بالإنجليزية. وعند اختيار رامانوجان وتصنيفه تلك الحكايات يضع فى اعتباره لغات الهند الأساسية؛ إذ إن الهند بلغاتها المتعددة تعتبر أكثر من هند واحدة.. إنها هند متعددة.

ولقد استبعد، عند اختياره حكايات هذا المجلد (حكايات شعبية من الهند)، الأساطير والحكايات الدينية والتاريخ الأسطورى، فضلاً عن استبعاده الحكايات المعروفة فى نصوص سبق نشرها، وكذلك استبعد الحكايات الشعرية المغناة والتى يحكيها غناءً وتمثيلاً شعراء الربابة فى الأماكن العامة.

(*) شاعر هندى وباحث فولكلورى وأستاذ بجامعة شيكاجو (١٩٢٩ - ١٩٩٠).

تصنيف الحكايات

لقد صنف رامانوجان الحكايات المنشورة فى هذا المجلد إلى إحدى عشرة مجموعة أو سلسلة، وكل منها يتكون من ثمانٍ أو إحدى عشرة حكاية تنتسب إلى الأنواع التالية من الحكايات:

أولاً : حكايات تدور حول رجل.

ثانياً : حكايات تدور حول امرأة.

ثالثاً : حكايات تدور حول عائلات.

رابعاً: حكايات تدور حول القدر والموت، والآلهة والجان والأشباح.

خامساً : حكايات ضاحكة؛ ومنها حكايات بطلها مهرج أو شخص شديد الذكاء.

سادساً : حكايات تدور حول الحيوانات.

سابعاً : حكايات تدور حول الحكايات.

حكايات حول الحكايات Meta - Fiction

يرى رامانوجان أن مخزون الحكايات الشعبية يتضمن الحكايات الشعبية ذاتها، أو حكايات تدور حول تلك الحكايات؛ حيث يقوم الحكاء الراوى (الحكواتى) بالتعليق على الحكاية بحكاية أخرى يحكيها عن الحكاية، ومنها نتعرف على النظرة الثقافية إلى أهمية الحكاية.

فالحكايات والأحلام تمثل عبئاً على قلب من لا يحكيها لآخر، بل إن الحكايات لها إرادتها وغضباتها وانتقاماتها ممن يحبسها فى قلبه، دون أن يحكيها لآخر أو لآخرين (كما سنرى فى حكاية حكايات غير محكية). فالحكايات تتجسد فى أشكال مختلفة لتنتقم لنفسها ممن يحبسها بعدم حكيها للعالم حوله. فللحكايات وجودها الخاص السابق لوجود الحكواتى، وإنها تكره، بل تمقت، من لا يحكيها ولا ينقلها بالحكى إلى الآخرين.

ولعل هذا ما يفسر ما سبق أن كتبته د. فريال غزول فى مقالها بمجلة الفنون الشعبية العدد ٤٨ بعنوان «التنظير فى الفولكلور - دراسة مقارنة»؛ إذ تقول:

«إن ا . ك رامانوجان يرى أن هناك من الفولكلور الهندى المحلى تعليقات على ذاته وأجناسه وعلى القص الشعبى، مما يطلق عليه الميتا - فولكلور Meta - folklore؛ أى الخطاب الذى يرتد على نفسه، فهناك قصص يحكى نشأة القصص».

والآن، جاء الوقت لنتعرف على حكايتين من هذا النوع.

الأولى: حكاية «احك همومك للحائط».

الثانية: حكاية «الحكايات غير المحكية».

احك همومك للحائط

كانت هناك أرملة فقيرة تعيش مع ولديها وزوجتيهما .. وكان الأربعة يسيئون معاملتها ويشتمونها طوال اليوم، ولم يكن للأرملة أحد ترتكن إليه وتحكى له همومها وأحزانها. ولأنها كانت تختزن همومها لنفسها داخل نفسها.. فقد بدأ جسدها ينتفخ ويترهل أكثر فأكثر مع الوقت، مما جعلها أضحوكة ولديها وزوجتيهما.. فظلوا يسخرون من جسدها المترهل.. والمنتفخ ويطلبون منها التقليل من الأكل. وفى يوم من الأيام خرج الأربعة من البيت فخرجت الأرملة بدورها من البيت مهمومة وتعيسة، وظلت تسير بمفردها إلى أن وجدت نفسها خارج المدينة. وهناك رأت بيتاً قديماً مهجوراً ومنهاراً وبلا أسقف.. دخلت البيت فشعرت بالوحدة والبؤس أكثر مما كانت وشعرت بأنه لم يعد بمقدورها تحمل الاحتفاظ بهمومها داخل نفسها لنفسها، ولابد أن تحكى ما بها لكائن ما..

جلست بجوار اقرب حائط منها، وبدأت تحكى ما تختزنه من حكايات أحزنتها بسبب ابنها الأول، وبمجرد أن انتهت من الحكى إذا بالحائط ينهار متكوماً على الأرض تحت ثقل همومها وأحزانها ، وهنا أصبح جسدها أخف وزنا وأقل انتفاخاً فاتجهت الأرملة إلى حائط آخر، وحكت له كل ما تختزنه من أحزان وهموم تسببت فيها زوجة ابنها الأول فانهار الحائط، وأصبح جسدها أخف وزناً وأقل انتفاخاً، وبالمثل انهار الحائط الثالث تحت ثقل حكاياتها عن ابنها الثانى. وتلاه الحائط الرابع المتبقى فى البيت القديم، لينهار تحت ثقل حكاياتها عن سوء معاملة زوجة ابنها الثانى.

وعندما وقفت الأرملة وسط الحطام والركام شعرت بخفة جسدها وانتعاش روحها، ونظرت لنفسها فإذا بجسدها قد فقد وزنه الذى زاده أثناء بؤسها وعادت الأرملة إلى البيت!!!

أصل الحكاية باللغة التاميلية - لغة ولاية التاميل إحدى ولايات الهند.

الحكايات غير المحكية

بقلم : هندية (جوندية)

فى ولاية جوندى (الهندية) كان هناك مزارع يؤجر أجيراً ليفلح له حقوله ومزارعه. وفى يوم من الأيام خرج المزارع الجوندى ومعه أجيره إلى قرية بعيدة ليزور الجوندى ابنه وزوجته.

وفى طريقهما إلى القرية البعيدة توقف الجوندى وأجيره عند كوخ على الطريق للاستراحة، وبعد أن تناولا طعامهما قال الأجير لسيده الجوندى:

سيدى احك لى حكاية.

غير أن الجوندى كان متعباً وذهب إلى النوم، وظل أجيره مستيقظاً يفكر فى أنه يعلم أن سيده يعرف أربع حكايات، ولكنه أنانى وكسول جداً، لدرجة أنه لم يحكها لآخرين، وبينما الجوندى مستغرق فى النوم خرجت من معدته الحكايات الأربع، وتربعن فوق جسده وبدأن التحادث مع بعضهن البعض، وقد بدا عليهن الغضب والاستياء من الجوندى الراقد تحتهن.

قالت الحكايات الأربع :

هذا الجوندى يعرفنا جيداً منذ طفولته، ولكن لم ولن يحكينا أبداً لآخرين. فلماذا نظل نعيش هكذا بلا نفع فى معدته ؟! فلنقتل هذا الجوندى الكسول الأنانى، وننتقل لنعيش مع شخص غيره!

تظاهر الأجير بأنه نائم، ولكنه كان يستمع جيداً لكل ما تقوله الحكايات الأربع.

قالت الحكاية الأولى :

عندما يصل الجوندى إلى منزل ابنه ويجلس لتناول عشائه سأحيل نفسى إلى حفنة من إبر حامية أو ملعقة طعام يضعها فى فمه، وعندما يبلعها سيموت فى الحال.

وقالت الحكاية الثانية :

وإذا لم تفلح تلك الميتة، ونفد بجلده منها، سأجعل من نفسى شجرة ضخمة أقف فى طريق عودته، وعندما يقترب منى سأسقط عليه بكل قوتى، لأسحقه تحتى!

وقالت الحكاية الثالثة :

وإذا لم تفلح تلك الميتة، ونفد بجلده منها، سأجعل من نفسى ثعباناً، وأندفع إلى قدمه أعضها فيموت فى الحال.

وقالت الحكاية الرابعة :

وإذا لم تفلح تلك الميتة، ونفد بجلده منها.. فبينما يعبر النهر فى طريق عودته سأجعل موجة عاتية تغرقه.

فى صباح اليوم التالى وصل الجوندى وأجيره إلى منزل ابن الأول ، ورحب به الابن وزوجته وقدما له الطعام للعشاء، وبمجرد أن اقترب الجوندى من فمه بأول ملعقة من الطعام سارع الأجير بإسقاط الملعقة من يده، بينما صاح محذراً:

هناك حشرة فى الطعام.

وعندما نظروا وجدوا أن حبات الأرز فى الملعقة قد استحالت إلى حفنة من إبر حامية.

وفى اليوم التالى، اتخذ الجوندى وأجيره طريقهما إلى العودة. وعلى الطريق كانت هناك شجرة ضخمة مائلة، فقال الأجير للجوندى:

دعنا نسرع بعيداً عن هذه الشجرة!

وبمجرد أن ابتعدا عنها قليلاً إذا بالشجرة تسقط سقوطاً عنيفاً أوشك أن يطول الجوندى ويسحقه. وبعد قليل وجدا على الطريق ثعباناً فظيعاً فسارع الأجير إلى قتله بعصاه، ثم وصلا إلى النهر ليعبراه فإذا بموجة عاتية أوشكت أن تغرق الجوندى، غير أن الأجير تمكن من سحب الجوندى إلى بر الأمان.

وجلس الجوندى وأجيره على شط النهر؛ ليلتقطا أنفاسهما.

فقال الجوندى لأجيره:

لقد أنقذت حياتى أربع مرات، أنت تعرف شيئا لا أعرفه أنا، كيف عرفت مقدماً ما أوشك أن يحدث لى؟

قال الأجير : إذا أخبرتك بالأمر سأسخط حجراً.

قال الجوندى: كيف لرجل أن يسخط حجراً.

هيا .. تكلم .. أخبرنى بالأمر.

فرد الأجير : فليكن .. سأخبرك بالأمر، ولكن عندما أسخط حجراً خذ طفل زوجة ابنك واقذفنى بالطفل لأعود إلى صورتى كبنى آدم.

وحكى الأجير حكاية الحكايات الأربع إلى سيده الجوندى فسخط إلى حجر فى الحال، ولكن الجوندى لم يف بوعده وتركه حجرا وعاد إلى بيته.

وبعد مضى زمن علمت زوجة ابن الجوندى بالأمر، فذهبت بنفسها ومعها طفلها لتقذفه على الحجر، فعاد الأجير إلى هيئته الأولى.

ولكن الجوندى رفض أن يستقبل الأجير فى بيته؛ بل رفضه كأجير.

لهذا السبب، نادراً ما تجد من يثق فى جوندى من ولاية جوندى الهندية، ولهذا أيضاً سار المثل الشعبى: ثلاثة لا تثق بهم:

الجوندى، والمرأة .. والحلم.

أصل الحكاية باللغة الجوندية لغة ولاية جوندى إحدى ولايات الهند.

نظرات سوفيتية في الفولكلور والفولكلوريات الأمريكية

١٩٥٠ ـ ١٩٧٤

روبرت بى. كلايماش

ترجمة : إبراهيم قنديل

إن علماء الفولكلور السوفييت الأكثر شهرة فى أمريكا اليوم هم ،على الأرجح، إم. سوكولوڤ، وڤلاديمير پروپ، وإل. إم. زيليانوڤا، الذين أمدت كتاباتهم علماء الفولكلور الأمريكيين بأولى خبراتهم عن تطور الدراسات الفولكلورية الأمريكية ومدى ما تلقاه من متابعة بالخارج من قبل علماء الفولكلور السوفييت، وعما يشوب تفسير هذه التطورات من حساسية سياسية، بل تشويه أحياناً[١] . ولقد اتسم رد الفعل الأمريكى إزاء هذه الظاهرة، بوجه عام، بالغضب والإحباط، يقول ريتشارد. إم. دورسن «.. ليس ثمة معنى يذكر تقريبًا لأن يحاول المرء التواصل..»[٢]، كما يلخص فيليكس. جيه. أوبناس آراء زيليانوڤا، ويرى أنها محض مثال آخر على خروج علماء الفولكلور السوفييت من فلك تخصصهم إلى «تقسيمة الأخيار والأشرار»[٣] .

ولم يصلنا أن زيليانوڤا قد صدر منها تعقيب على هذا الرأى، وقد ظهر أول هجوم لزيليانوڤا على عالم الفولكلوريات الأمريكية، عام ١٩٦٠، بالمجلة الأوكرانية الشهيرة «إبداع وإثنوجرافيا الشعب»[٤]، فى مقالة تتناول بالتقييم مجموعة منتقاة من الكتابات الفولكلورية «الرجعية» و «البرجوازية» التى ظهرت فى الولايات المتحدة فى أواخر الخمسينيات فى إطار هجوم للكاتبة على مختلف الاتجاهات التى تعبر عنها هذه الكتابات. وهى تجد أن هذا النوع من التشوش المدرسى، إذا جاز التعبير، يتوافق مع المتطلبات الأيديولوجية للرأسمالية الاحتكارية، ويخرج بالفن من عالم الواقع إلى عالم اللاعقلانية والذاتية واللاأخلاقية. وزيليانوڤا هنا، كما هو شأنها فيما بعد، تنتقد، على وجه الخصوص، اتجاه التحليل النفسى (ميلڤيل، فرانسيس هيرسكوڤيتش، جوزيف كامبل، إيريك بيرن، كاثرين سبنسر)، وتأثيرات الطقوسيين (لورد راجلن، ستانلي، ادجار هايمن)، و الوضعيين (ويليم بسكوم، ريتشارد دورسن، لوس كلوزين) وكذلك علماء الفولكلور الأمريكيين، ممن يتسم مفهومهم، تجاه الفولكلور، بشمولية مفرطة (بى. إيه. بوتكين، هوريس بيك) والمدرسة التاريخية ـ الجغرافية (ستيث ثومبسن، إف. إل. أوتلى) وغيرهم (جون أشتن، كارڤيل كولينز، مودى سى. بوترايت) . وفى رأى الكاتبة أن مجال الفولكلوريات الأمريكية «البرجوازية»، باعتباره علمًا، سينهار لا محالة، بسبب رفضه لأن يضع فى اعتباره الطبيعة الطبقية، والواقع الاجتماعى للإبداع الفنى الشعبى.

وبعد عام واحد؛ أى فى عام ١٩٦١، اتخذت زيمليانوڤا اتجاهاً عدائياً أكثر عنفاً، فى محاولة لتأكيد أهمية «الصحافة التقدمية فى الولايات المتحدة فى النضال من أجل فولكلوريات متطورة»[٥]. ومن خلال تركيز اهتمامها على حركة الاحتجاج الجنينية فى أمريكا فى الخمسينيات، تقوم زيمليانوڤا بتمجيد الطبيعة التقدمية لظاهرة «اصرخ غناءً Sing Out»، وتمجيد دراسات تقليد الأغنية الشعبية الأمريكية التى قام بها جون جرينواى وراسيل أيمز. ومن «التقدميين» الآخرين الذين امتدحوا فى هذه المقالة بيت سيجر، باتريك جالڤين، إيروين سيلبر، سيدنى فيلكنشتاين، آلان لوماكس، كما ضمت قائمة «الرجعيين» «ذلك البرجوازى المحافظ» ريتشارد دورسن، مايلز فيشر، بوتكين (الذى يبدو أن زيميليا نوڤا تعتبره الأب الكريه للفولكلوريات الأمريكية)، كما تلتفت الكاتبة طويلاً إلى «وباء التعديل» (جون كوهين)، لتستخلص بشىء من الارتياح أنه بالكاد قد وطأ أرض الفولكلوريات الأمريكية «التقدمية»، وأنه «منتقد بشدة فى الصحافة التقدمية الأمريكية التى تقود، بدأب لا يعرف الكلل، نضالاً ناجحاً لخلق علم مستنير للإبداع الشعبى ولتنمية فن شعبى يقف حارساً للديمقراطية والسلام فى العالم أجمع».

ثم قدمت زيميليانوڤا نسخة حديثة، باللغة الروسية، لهاتين المقالتين اللتين ظهرتا بالأوكرانية فى ١٩٦٠و١٩٦١، وكانت هذه النسخة الجديدة مقالة بمجلة الإثنوجرافيا السوفيتية التى تصدر على مستوى مركزى وتحظى باحترام واضح[٦]. والمقالة يسيطر عليها التقسيم ذاته لاتجاهات الفولكلوريات الأمريكية؛ هذا «رجعى» وذاك «تقدمى» كذلك الأسماء والمراجع ذاتها، بل إن عبارات بأكملها يعاد استخدامها كما هى، وإن كانت الكاتبة قد وسعت هذا قائمتها السوداء لتضم، على سبيل المثال، دوروثى إيجان، وتعتبر هذه المقالة معلماً بارزاً على نحو خاص؛ باعتبارها أول مقالة تلفت انتباه علماء الفولكلور الأمريكيين إلى آراء وكتابات متابعى الفولكلور الأمريكى من السوڤييت وذلك بفضل الترجمة الإنجليزية للمقالة فى «مجلة معهد الفولكلور»[٧].

وبعد أن استنفدت نقاط الموضوع الأساسية لاتجاهها فى دفقة فاترة (ثلاث مقالات فى الموضوع ذاته فى ثلاث سنوات) بقيت زيميليانوڤا صامتة قرابة عقد من الزمان. ثم تعود مرة أخرى فى عام ١٩٧٢ ببحث مفصل عن البنيوية فى الفولكلوريات الأمريكية خلال الستينيات[٨].

وبوجه عام، فإن زيميليانوڤا تبدو فى هذا البحث مطلعة على معظم الكتابات والأسماء المهمة، ولكنها تظل متمسكة بشكل متزمت بالمنهج التفسيرى الماركسى المفضل فى الاتحاد السوڤيتى، ومرة أخرى ترسم صورة باهتة للفولكلوريات الأمريكية، بل تتجاهل هنا مدرسة «التقدمية» التى كانت تشيد بقيمتها فى موازنة الموقف من قبل، وتستخلص أن الاتجاه البنيوى مضاد للعلم، وسالب للسمات الإنسانية بطبيعته، فتذهب إلى أنه «نتاج للفلسفة الوضعية الجديدة، وأن له روابطه الداخلية والعضوية بالفرويدية واليونجية وبغيرها من اتجاهات المدارس الأنثروبولوجية والتاريخية - الجغرافية». تخصص الفقرات الاستهلالية من البحث لتتبع جذور هذا الاتجاه، وهكذا حتى تشير إلى أن ستيث تومسن شكلانى من حيث الجوهر، وإلى أن البنيويين الأمريكيين قد شوهوا محتوى پروپ ومنهجه، كما تشتمل مناقشتها على مسح نقدى للبنيوية فى أعمال آلان دندس وروجر أبراهامز وآلان لوماكس وروبرت جورجز.

ثم تجىء ذروة أبحاث زيميليانوڤا فى الفولكلوريات الأمريكية بعد ذلك بعام، فى ١٩٧٣، حين تنشر دراسة من ثلاثة أقسام، فى ست وثلاثين صفحة، بعنوان «مشكلات خاصة بمواصفات الأنواع فى الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة»[٩]. وتعتبر هذه المقالة بالتحديد بيان زيميليانوڤا الأشمل والأوفى عن الاتجاهات البرجوازية فى الفولكلوريات الأمريكية الراهنة؛ وفيه اجترار للكثير من آرائها السابقة، وصولاً إلى أن سيطرة المفاهيم «الرجعية» فى دراسات الفولكلور الأمريكى «تعوق التطور الأصيل للعلم وتجعل من المستحيل الكشف عن أية معايير موضوعية تاريخية لتحديد مواصفات الفولكلور وأنواعه»(ص٣٠٣).

يستعرض القسم الأول من المقالة الانتقادات الماركسية على «المفاهيم الرمزية الأسطورية ـ اليونجية» فى الفولكلوريات الأمريكية، مشيرة فى هذا السياق إلى أعمال كل من: نورثروب فراى، هايمن، ديڤيد بيدنى، جوزيف كامبل، كارلوس دريك، جون ڤيكرى، بسكوم، هيرسكوفيتش، دانييل هوفمن، ودورسن، وبنغمة سوڤيتية زاعقة ينتهى هذا القسم بما يناسب المقام من إشارات إلى كتابات لينين وڤى. جى. بلينسكى. ثم يكشف القسم الثانى من المقالة عن نزعة زيميليانوڤا القتالية فى أعلى صورها، وهو مكرس لنقد منهج ريتشارد دورسن التاريخى فى دراسة الفولكلور الأمريكى نقداً قاسياً، والكاتبة تنتقد بشكل خاص رفض دورسن الواضح

لتفسير الظواهر الفولكورية بالاستناد إلى فكرة الصراع الطبقي الماركسية، وكذلك جوانب بعينها من مفهومه عن «المعارف أو الفنون الزائفة Fakelore»، وإهماله جماليات الفولكلور. أما القسم الثالث والأخير، فإنه بمثابة إعادة صياغة لمقالتها السابقة عن البنيوية في الفولكلوريات الأمريكية الراهنة، وأكثر مساحته تشغلها آراء نقدية لأعمال آلان دندس وروجر إبراهامز في هذا السياق، وإن كانت زيمليانوڤا تشير، أيضاً، بشكل عابر إلى كتابات ديڤيد بيدني، وبتلر وو، توماس سبيوك، ورومان ياكبسن، وغيرهم.

إن قراءة أبحاث زيمليانوڤا عن العناصر «البرجوازية» و«الرجعية» في الفولكلوريات الأمريكية تغري المرء، للأسف، أن يهملها على أنها مجرد دعاوى معادية للاتجاهات الأمريكية في دراسة الفولكلور، وأن يرتاب في التزامها الحاد بالفولكلوريات الماركسية باعتباره التزاماً سياسياً واضحاً أكثر منه علمياً بالأساس. إن زيمليانوڤا، باختصار، ليست عالمة فولكلور، فهي عالمة في المنطق الجدلي في المقام الأول؛ غير أن تعرضها لمجال الفولكلوريات الأمريكية قد ساعد عن غير قصد في تجسيد فجوة الصمت الطويل، وعدم التواصل بين الفولكلوريات الأمريكية والسوڤيتية في فترة مابعد الحرب الثانية.

ثمة محاولات سوڤيتية أخرى أقل سطحية وأكثر اتزاناً لتقييم الفولكلوريات الأمريكية يمكن أن نجدها عند كتاب آخرين. ومن الطريف في هذا الصدد الإشارة، على سبيل المثال، إلى رد فعل علماء الفولكلور السوڤييت الرسميين تجاه تطبيق سڤاتاڤا بيركوڤا - ياكبسن لمنهج التحليل النفسي في بحث قدمته في ١٩٥٨ بالمؤتمر الدولي الرابع لعلماء اللغة السلافية في موسكو[١٠]، فقد تناول ڤي. كيه. سوكولوڤا البحث بشكل إيجابي؛ حيث رآه يوضح كيف يمكن للدراسات الفولكلورية والإثنوجرافية أن تكمل كل منهما الأخرى، على نحو مثير، بينما شعر إس. إيه. توكاريڤ، وڤي. كيه. تشيستوڤ بالضيق من هذه المساهمة من الولايات المتحدة بسبب تفسيراتها الفرويدية، وقاما بانتقادها على اعتبار أنها أحادية الجانب وشديدة الذاتية في منهجها، وفي تحليلها لبعض جوانب الفولكلور الطقوسي السلافي.

موقف طريف آخر، وإن يكن ماركسياً سوڤيتياً نمطياً، تجاه الفولكلوريات الأمريكية سنجده في كتاب ڤي. إي. جوسيڤ عن «جماليات الفولكور»[١١]. و«جوسيڤ»، وهو من أهم المنظرين الماركسيين المشتغلين بالفولكلوريات السوڤيتية اليوم، يلمع إخلاصه الصريح لهذا المنهج في كتاباته كلها تقريباً، بل ويكشف أحياناً عن شيء من السذاجة وانعدام النظام. ينعكس هذا «على سبيل المثال» في تأكيده الزائد عن الحد على أهمية مجموعات الأغاني الشعبية «الثورية» الاحتجاجية التي ظهرت في بعض البلدان الرأسمالية مثل المكسيك والولايات المتحدة، وفي تقديره المبالغ فيه لدور جون جرينواي، وغيره من «التقدميين» في مجال الفولكلوريات في أمريكا (ص ٤٩). وهو يكرس ما يقرب من ربع مقدمة كتابه لنقد منهج ريتشارد دورسن «المتميز» في معالجة الفولكلوريات السوڤيتية الراهنة (ص ٦ - ٧)، كما يشترك جوسيڤ مع زيمليانوڤا وغيرها من علماء الفولكلور السوڤييت في انتقاد الأمريكيين (ص ٦٣ - ٦٥) لعجزهم عن الاتفاق على تعريف واحد للفولكلور، معدداً في هذا الصدد بعض البيانات المؤيدة لمزاعمه، والتي وجدها في «قاموس فنك» عن الفولكلور والأساطير والخرافات» (نيويورك، ١٩٤٩ - ١٩٥٠) وعلى صفحات «مجلة الفولكلور الأمريكي» في الأربعينيات والخمسينيات.

ويكشف الفصل الثالث، الخاص بالتصنيف، من كتاب جوسيڤ عن «منهج متناقض» مع اهتمامه الشديد بالإسهامات الأمريكية (في مواضع كثيرة بين صفحتي ٩٩ و ١٣٨)؛ حيث يشير إلى كتابات متنوعة من أعمال آر. إس. بوجز، أرشر تايلور، لويز باوند، بي. إيه. لورد، بسكوم، سي. ليتلتون، ستيث ثومبسن، إم. بارى، غير أنه يهاجم بشدة المدرسة «الأسطورية الجديدة البرجوازية» في الفولكلوريات الأمريكية الراهنة، كما يمثلها في رأيه بيركوڤا ـ ياكبسن وجوزيف كامبل.

تتمثل جهود جوسيڤ للإمساك بالتعارض بين اتجاهات الفولكلوريات في الشرق والغرب تمثلاً واضحاً في مقالة له ظهرت في ١٩٧٣ بالمجلة الأوكرانية التي تصدر كل شهرين «إبداع وإثنوجرافيا الشعب»[١٢]. فهو هنا يحاول، في بحث استفزازي، تتبع الأصول الحديثة «للفولكلورية» Folklorismus مصطلحاً ومفهوماً، ومقارنة وجهات النظر السوڤيتية، وغير السوڤيتية في هذا الصدد، ليستخلص في النهاية أن «الفولكلورية» في ظل الظروف الرأسمالية تميل إلى أن تكون ذات طبيعة تجارية واستغلالية، وعنصراً مخدراً، وأن هذا جزء عضوي من مشهد «ثقافة الجماهير» الاصطناعية، أما في ظل الظروف الاشتراكية، وكما يرى جوسيڤ، فإن «الفولكلورية» ظاهرة أكثر إيجابية وفاعلية. كذلك، تشتمل المقالة على مناقشة تقييمية لمفهوم «المعارف أو الفنون الزائفة Fakelore

عند دورسن، ذلك المفهوم الذى يعتبره جوسيف مساهمة رائدة فى مجال الفولكلوريات الحديثة، وإن كان يعيب عليه فرط السلبية وعدم الاستقامة.

إن الحساسية السياسية التى تتخلل مجمل المناقشات السوفيتية للفولكلوريات الأمريكية تتوارى تمامًا فى عمل واحد على الأقل، فى تعليق إى. إم. ميليتيفسكى، أبرز العلماء السوفييت فى مجال دراسة الأسطورة وعلم الأساطير، على أحد الكتب الأمريكية(١٣). ففى تقييمه لمجموعة المقالات التى ضمها كتاب «تأملات أنثروبولوجية فى الأسطورة»، يحاول فيليتينسكى جاهداً الالتزام بالموضوعية والابتعاد عن التعصب العقائدى؛ لذا يرى أن الكتاب «جذاب للغاية للقارىء غير المتحيز»، كما يشير بشكل خاص إلى إسهامات ميلفيل جاكوبس، ووليم ليسا، وجون فيشر، ووستون لابار، وكاثرين ليومالا وغيرهم، والمقالة تحتوى على الكثير من التعليقات والملاحظات المقارنة المهمة، وتخلص، فى النهاية، إلى أن الكتاب يجمع بنجاح بين الخبرة الفنية فى العمل الميدانى والطموح النظرى. ويعد، رغم الاختلاف فى بعض الآراء، علامة فى مجال دراسات فولكلور شعوب جزر المحيط الهادى وأمريكا وأفريقيا الأصليين».

ومن المساهمات الأقل أهمية فى مجال موضوعنا هذا مقالة لزينا جيدا نوفيس كا، وهى أشبه بأبحاث الطلاب المدرسية، والمقالة هدفها الرئيسى هو انتقاد الفصل العاشر، «فولكلور البطل الأمريكى»، من كتاب ليو جاركو «أزمة العقل الأمريكى» (لندن، ١٩٥٦)؛ حيث تعارض نوفيس كا فرضية جاركو القائلة بأن السمات السلبية لشخصيات الأبطال فى الأدب الأمريكى المعاصر، تستمد أصولها من الفولكلور الأمريكى مؤكدة على اعتقادها أن «الفولكلور كان دائماً حامل التقاليد الأخلاقية الصحيحة». وتتصدى نوفيس كا فى هذه المقالة بشجاعة لشرح مفاهيم وأفكار مثل «الحد» و «الفطرة السليمة» و «النباهة»، كما تشير إلى بعض أشكال الفولكلور الأمريكى الشائعة، كالحكاية الطويلة والتفاخر أو التباهى والنادرة العبثية المرحة. كذلك تشير فى النهاية إلى أنماط البطل الإيجابى «الصحية» فى الفولكلور الأمريكى، مثل دافى كروكيت، بول بانيان، جرنى بذرة التفاح، جون هنرى، كيسى جونز وجو ما جاراك؛ وهى فى بحثها عن دليل لدعم وجهة نظرها تعتمد كثيراً على أعمال ومجموعات بوتكين ووالتر بلير.

بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين ممن حضروا فى أواخر صيف ١٩٧٣ المؤتمر الدولى التاسع للعلوم الأنثروبولوجية والإثنولوجية فى شيكاغو، والمؤتمر التحضيرى للفولكلور فى بلومينجتن، يعد نشر تقرير سوفيتى رسمى عن وقائع هذين المؤتمرين، بوصفه مقالاً رئيسيًا بمجلة «الإنثوجرافيا السوفيتية»(١٥)، أمراً بالغ الأهمية. فضمن ما يذكره مؤلفو المقال (وهم رؤساء الوفد السوفيتى بالمؤتمر المذكور) «أن كلمة آلان دندس، من الولايات المتحدة، فى جلسة علماء الفولكلور أشارت إلى حقيقة أن علوم الفولكلور المعاصرة فى أوروبا الغربية وأمريكا تعد متخلفة بدرجة واضحة مما حققته الفولكلوريات السوفيتية فى مجال التنظير، وأن كلمات علمائنا قد حظيت بإنصات واهتمام بالغين من الجميع..».

ثمة أبعاد أخرى لموضوع هذا البحث تعد أقل تشويهاً وأبعد نسبيًا عن لب الموضوع. وفى هذا السياق، لعله من الطريف الإشارة، على سبيل المثال، إلى أن المعلومات الميدانية الخاصة بخبرات المهاجرين الأمريكيين لايزال يجرى تجميعها وتسجيلها ونشرها فى الاتحاد السوفيتى حتى هذا العقد(١٦)، وأن علماء الفولكلور السوفييت، بالإضافة إلى اهتمامهم بالاتجاه العام السائد فى الفولكلوريات الأمريكية، يتابعون عن كثب ما ينشره اللاجئون فى الولايات المتحدة من أو عن الفولكلور الروسى أو الأوكرانى بين الحين والآخر(١٧). وأن المساهمات الأمريكية لحل بعض المشكلات الجوهرية فى الفولكلوريات العالمية تقر بوجودها وتشير إليها فى هوامشها الكثير من الأبحاث التى تنشر فى الاتحاد السوفيتى هذه السنوات.

نستخلص من هذا، إذن، أن المتاح أمامنا من المطبوعات السوفيتية يشير إلى أن نتاج ربع قرن فى مجال الفولكلوريات فى أمريكا لم يكن بعيداً عن الملاحظة من جانب علماء الفولكلور وغيرهم فى الاتحاد السوفيتى، وأن هذا الاهتمام كثيراً ما كان، لسوء الحظ، ذا صبغة أحادية الجانب مفتقرة إلى العمق والرحابة، وأن حاجز اللغة كان، ولايزال «من بين العوامل الرئيسية التى تعوق تدفق وتبادل المعلومات، شأنه شأن ذلك التردد الطويل الأمد من جانب علماء الفولكلور السوفييت فى إظهار أى تقدير لإنجازات الفولكلوريات الأمريكية. غير أن ثمة إشارات فى الوقت الراهن تعكس انحساراً للاعتبارات السياسية القديمة وجهوداً متنامية لاستغلال مرحلة الانفراج السياسى الراهنة فى زيادة بعثات الدراسات الفولكلورية داخلياً وخارجياً.

الهوامش :

١ ـ تعتمد الإطلالة التالية على كل ما أتيح لى الإطلاع عليه من المطبوعات المتعلقة بهذا الموضوع التى صدرت فى الاتحاد السوفيتى فيما بين ١٩٥٠ و ١٩٧٤، ومن سوء الحظ أنه لم تتوفر لى نسخ من المقالات التالية للاستئناس بها: إم. إم. سيتوبال، الفولكلوريات البرجوازية فى خدمة الرجعية فى الولايات المتحدة، عدد ١٠، ١٩٥٠ Visnyk Akademiji nauk USSR، ص ٤٨ ـ ٥٨؛ و أيه. بارانوڤا، أصدقاء وأعداء الفولكلور فى الولايات المتحدة، Sovetskaja muzyka، ١٩٦٤، عدد رقم ٦.

٢ ـ ريتشارد. إم. دورسن، «نظرية للفولكلور الأمريكى ـ مراجعة»، كما أعيد طبعها بمجموعة مقالاته، الفولكلور الأمريكى والمؤرخ (جامعة شيكاغو، ١٩٧١)، ص ٦٤. (المقالة ظهرت أصلاً فى مجلة الفولكلور الأمريكى، ٨٢، ١٩٦٩).

٣ ـ فيليكس جيه. أويداس، «الفولكلور والسياسة فى الاتحاد السوفيتى»، النشرة السلافية، ٣٢ (١٩٧٣): ٥٨.

٤ ـ إل. إم. زيمليانوڤا، ضد الاتجاهات الرجعية فى الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة، Narodna Tvorcist, etnohrafija، ١٩٦٠، العدد رقم ٢، ص ٦٨ ـ ٧٧.

٥ ـ إل. إم. زيمليانوڤا، الصحافة التقدمية فى الولايات المتحدة فى الصراع من أجل فولكلوريات متطورة Narodna Tvorcist' ta etnohrafija، ١٩٦١، العدد رقم ٢، ص ٧٢ ـ ٧٩.

٦ ـ إل. زيمليانوڤا، Sovetskaja etnografija، ١٩٦٢، رقم ٤، ص ١٩١ ـ ١٩٧.

٧ ـ الترجمة الانجليزية مجهولة الصاحب «الصراع بين القوى الرجعية والتقدمية فى الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة»، نشرت بعد سنتين من ظهور النص الأصلى الروسى، وقد ظهرت فى مجلة معهد الفولكلور. (١٩٦٤): ١٣٠ ـ ١٤٤.

٨ ـ إل. إم. زيمليانوڤا، البنيوية وأحدث تعديلاتها فى الفلولكلوريات المعاصرة بالولايات المتحدة الأمريكية، Sovettskaja et-nohrafija، ١٩٧٢، رقم٦، ص ٧٥ ـ ٨٦ (ملخص بالإنجليزية ص ٨٦). وقد نشرت ترجمة إنجليزية لهذه المقالة (بقلم: ويليم ماندل؟) فى علم الآثار والأنثروبولوجيا السوفيتية ١٣، رقم ٢، (١٩٧٤): ٥٧ ـ ٧٧.

٩ـ إل .إم. زيمليانوڤا، مشكلات خاصة بمواصفات الأنواع فى الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة، ضمن الكتاب الذى أعده بى. كيردان، مواصفات أنواع الفولكلور، (موسكو، ١٩٧٣)، ص ٢٦٣ ـ ٣٠٣.

١٠ـ توجد خلاصة بالروسية لبحثها «بعض رموز الفولكلور الطقوسى السلافى» وملاحظات ثلاثة معقبين سوڤييت فى الصفحات ٤٩٠ ـ ٤٩١ و ٥٠٦ ـ ٥٠٩ بالمطبوعة التالية:

المؤتمر الدولى الرابع لعلماء اللغة السلافية. المناقشات، الجزء الأول، مشكلات الآداب والفولكلوريات والأسلوبيات السلافية (موسكو، ١٩٦٢).

١١ـ ڤى. إى. جوسيف، جماليات الفولكلور (ليننجراد، ١٩٦٧)، ٣١٧ صفحة.

١٢ـ ڤى. إى. جوسيف، حول مفهوم وجوهر الفولكلورية فى ظل الظروف الرأسمالية والاشتراكية، Naradna tvorcist' ta et-nohrafija رقم ٥، ص ٤١ ـ ٤٥.

١٣ـ إى. إم. ميليتينسكى، تعليق على كتاب ميلفيل جاكوبس وجون جريندواى، تأملات أنثروبولوجية فى الأسطورة (منشورات جمعية الفولكلور الأمريكية عن طريق مطابع جامعة تكساس، أوستن، ولندن، ١٩٦٦)، نشر التعليق فى Sovetskaja et-nografija، ١٩٦٧، رقم ٢، ص ١٧٨ ـ ١٨١. نشرت ترجمة إنجليزية لهذا التعليق (بقلم: ويليم ماندل؟) فى علم الآثار والأنثروبولوجيا السوفيتية ٧، رقم ٢ (١٩٦٨): ٤٧ ـ ٥١.

١٤ـ زينا جيدا نوڤيس كا، أطروحة سطحية لباحث أمريكى (فيما يتعلق بمسألة تأثير الفولكلور على الأدب)، Narodna Tvor-cist' ta entnohrafija، ١٩٦٩ رقم ٢، صص ٤٧ ـ ٥٤.

١٥ـ أڤيركييڤا وبروميلج، المؤتمر الدولى التاسع للعلوم الأنثروبولوجية والإثنولوجية Sovetskaaja etnografija، ١٩٧٤، رقم ١، ص ١٠.

١٦ـ على سبيل المثال، نشرت مؤخراً مواد ميدانية تتعلق بهذا الموضوع، (نصوص ومخطوطات موسيقية) مسجلة فى ١٩٥٨ و ١٩٧٢ و ١٩٧٣، فى دراسة أعدها إم. اتش. باتشكو؛ من التسجيلات الحديثة لأغانى العمال الرحالة المهاجرين، Narodna tvorcist' ta etnohrafija ١٩٧٤، رقم ٢، ص ٨٨ ـ ٩٢.

١٧ـ راجع، على سبيل المثال، إيه. إم. أستاكسوڤا، فصول عن الفولكلور الروسى فى كتاب أجنبى عن تاريخ الأدب الروسى، الأدب الروسى، ٣ (١٩٥٨): ٤٠٠ ـ ٤٠٣؛ ومايكولا موسيكا، مصدر الأعمال المستخدمة فى نشر الأغانى الأوكرانية فى الولايات المتحدة، Narodna tvorcist' ta etnohrafija ، ١٩٧١ رقم ٤، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

١٨ـ راجع، على سبيل المثال، إس. إن. أزبليف، مشكلات التصنيف الدولى للخرافات، الفولكلور الروسى، ١٠، (١٩٦٦): ١٧٦ ـ ١٩٥؛ و M. Ja. Mel'c ببليوجرافيا الفولكلور المعاصر، الفولكلور الروسى، عدد١٠ (١٩٦٦): ٣٠٧ـ ٣٣٤؛ وبى. إن. بوتيلوف ـ إعداد، الفولكلور والإثنوغرافيا. (ليننجراد، ١٩٧٠)، ص ١٤ و ١٣٩؛ وڤى. إم. جاساك، وأيه. أيه. بتروسيان (إعداد)، الدراسة النصية للملحمة (موسكو، ١٩٧١)، ص ١١ و ١٩٣.

التحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى لفن الحشوات

د . هانى إبراهيم جابر

تقدم هذه الدراسة التحليل البنائى لفن الحشوة؛ باعتباره كياناً إنتاجياً - له قوامه الشكلى وصياغاته التطبيقية - ذا صلة بالبنية العامة لفن الزخرفة والرقش الذى يقوم، أساساً، على التكرار والتناغم الخطى والهندسى. وعلى ذلك، فالتحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى بينهما صلة وثيقة، فمن المؤكد أن الإنتاج، فى النهاية، يمثل جانباً حقيقياً من أية دراسة بنائية تطوف بالتحليل بعالم التشكيل والتكوين، باحثة عن الفكر، جاهدة نحو الوظيفة المحققة لهما، مفردة جمالية تتطلب منا تفسير العمل التطبيقى الفنى، ومن ثم استعادة أسلوبه بوصفه كياناً مادياً له بنية وتنظيم شكلى. ولكل فن تطبيقى نظام من الاختيارات التشكيلية، ومن الوحدات الزخرفية التركيبية والتحويرية، وفى بعد آخر نظام من وحدات الشكل ووحدات الصياغة، وتتضمن تلك الوحدات الصياغية تنظيماً تكرارياً ذا هدف للتعبير عن الوحدات الشكلية. ومن هنا، فإن تكوين البنية فى العمل التطبيقى الجمالى ثنائية، صنعة وجمال، لتحدث أثراً خاصاً من الانفعال الذوقى.

ولاشك هنا، فى أن مجال الإنشاءات المعمارية وفنونها المتعددة، يكون فيها ذلك التقابل والتداخل متحققاً بشكل أوضح وملموس، بل شاملاً أيضاً. وإن شئنا التحديد، نشير إلى الإنشاءات التى استهدفت منها إقامة صرح من صروح العمارة المتصلة بالنواحى الدينية وطقوسها الشعائرية وغيرها، مما ارتبطت بالممارسات الروحية مثل العمارة الإسلامية. وقد انعكست هذه الإنشاءات المعمارية، بما لها من نمط جمالى حين ذاك، وبما لها من نمط خاص فى صروحها الزخرفية وفنون معمارها الراقية، عكست ظلالها الفكرية من جهة التصميم الهندسى والفنى وجمالياتهما فقط، بعيداً عن الناحية الوظيفية لها، لتكسب بعدها وظائف أخرى عملية تتفق مع أغراض إنشاءاتها. وقد اتضح ذلك على تصميمات العمائر المعيشية والخدمية لكل عصر بنيت فيه، أو استمرت، بعد ذلك عندما تطلب الأمر التأثر بذلك الفكر البنائى المعمارى

والزخرفى. ومع استمرار ذلك التأثر كانت العمائر وغيرها فى تكوينها الشكلى البنائى، تمثل اتجاهاً جمالياً وأسلوباً معمارياً يرمز إليه بالفنون الإسلامية.

وبطبيعة الحال، إذا كان نوع الممارسة الإنتاجية وعناصرها ومكوناتها وخاماتها ، وشكل تصميماتها الهندسية والفنية والزخرفية - يحدد طبيعة المنتج الفنى التطبيقى النهائى، فإن فكرة أو معنى التطبيق الجمالى يرتبط دوماً بالمنتوجات الحرفية والصناعية ذات الخصائص اليدوية عند أية جماعة من الصناع المهرة على المستويين الشعبى والحضرى. وهى ليست، فى الحقيقة، سوى شكل من أشكال توظيف الإحساس الواعى والمدرك لأهمية التشكيل الزخرفى فى إضافة أبعاد بصرية وملمسية تعطى للمنتج قيمة عالية من الجمال. ومرجع ذلك الإحساس يعود - بشكل خاص - إلى الفطرية الإنسانية، وإلى التجانس النفسى والوجدانى، مع نمو الخبرة وتأكيد المهارة ، وأيضاً التفاعل بين الفكر الفنى الشامل وكيفية التعبير عنه بشكل تطبيقى. وهنا، فالحقيقة فى هذه الجزئية ترجع إلى اهتمام الصانع بضرورة إثبات التفرد الفنى بأن يصبح التشكيل التطبيقى حديثاً يتحدث عن المآثر الروحية والمتعة الترويحية، حديثاً يحاور به الآخرين، ويشدهم نحو تذوق المنتج الفنى، إعجاباً وإمتاعاً فى الوقت ذاته.

وتعتبر فنون المعمار، بخاماتها المختلفة وتصميماتها المتعددة فى العمارة الإسلامية - ممثلة، بحق، لأشكال التجانس بين المنتوجات الحرفية التطبيقية ذات الطبيعة الجمالية فى التصميم والمهارة الهندسية والتركيبية، فى وحدة متداخلة، بين أسلوب المسلمين فى بناء صروحهم المعمارية لتعبر عن الوظيفة الطقسية لها، وبين خصوصيتها فى بث إشعاع متصاعد للإيحاءات الخاصة بالممارسات الدينية، وما لها من طبيعة روحية ، ومن إحساس متطلع نحو الكمال والشموخ. ومع ذلك، فإن المصمم المعمارى والمزخرف الإسلامى يؤكد أن دوره ضرورة فى العمارة الحياتية والخدمية أيضاً.

وهكذا ، لم يعد من غير المألوف أن نشاهد العمارة الإسلامية، دون الناحية الجمالية ودون الزخرفة بأشكالها المتنوعة وأدواتها المتعددة وخاماتها الكثيرة، لتؤدى إلى التأثير الحيوى فى صياغة الإنشاءات المعمارية. ذلك أمر حققته الشواهد التاريخية، حتى غدت تلك العمائر منظومة من التصميمات التى يمكن تصورها على أنها حاضنة للفنون التطبيقية، ومعبرة عن الفنون الجمالية. ومن هنا، فإن الزخرفة الإسلامية كانت بمثابة اللغة العالمية للمسلمين ، والتى عكست معها فكراً واحداً وتصوراً متعدداً له. ثم تفرغت بعد ذلك، لفروع عدة ممتدة عبر الدولة الإسلامية الشاسعة، وتداخلت وتشابكت غصونها وأوراقها فوق ساق واحدة، وامتدت جذورها لتمتص خصوصية الزخرفة فى كل مكان. ومن ثمة، أعطت تلك الحركة الانتشارية، فى النهاية، ثمرات زخرفية إسلامية.

ومن الأمثلة الدالة على هذا المعنى، أشغال الزخرفة بخامة الحديد للواجهات، والبوابات، وغيرها من الطاقات والفتحات ، وبعض الأسوار والحواجز، والتى جملّت بها بعض المساجد والمدارس التابعة لها، ثم انتقل هذا الأسلوب إلى الواجهات المعمارية التقليدية فى المدن والأحياء التى تسكنها طبقات اجتماعية متميزة من المصريين والأجانب.

جاء هذا الفن الزخرفى بخامة الحديد تأثراً بالطرز الزخرفية الرومانية القديمة، وبالتالى، كان هو أيضاً متأثراً، من الناحية الزخرفية، بفن زخرفة العاج والجص والأخشاب المفرغة والمعشقة بالرصاص، وهى طريقة نقلها الغرب عن آسيا، وخصوصاً من الهند والصين وغيرهما. ومن المعروف عنها الميل نحو فنون المنمنمات والتشكيلات الزخرفية للسطح الأملس. جاء ذلك أثناء المعارك الحربية القديمة ، وقد نقلها الغرب ضمن ما نقل من فنون تلك البلاد ورموزها الزخرفية. وقد وضح هذا التأثير على كثير من الزخارف النباتية والخطية المتعرجة والحلزونية، بجانب الخطوط الهندسية الواضحة ، والتى تداخلت مع الزخارف التقليدية الرومانية فى أشغال الحديد. وهناك، أيضاً، بعض الزخارف التى استلهمت من أشكال بعض الزهور والطيور والحيوانات، وجميعها تم استخدامها فى الزخرفة المعمارية؛ باعتبارها إطارات، تضم داخلها العناصر الزخرفية الأخرى.

ومع بداية القرن العاشر الميلادى، ظهرت فى أشغال الحديد عناصر زخرفية أخرى، عرفت بالطراز الرومانيسكى، وانتشرت فى أوروبا بشكل واضح، وكان أن ارتبط بتجميل الكنائس والكاتدرائيات، ثم انتشر، بعد ذلك ، فى تجميل البوابات الحديدية المحلاة بالزخارف، وبلغت وقتها هذه الحرفة حداً كبيراً من الإتقان والمهارة والقدرة على استحداث عناصر زخرفية جديدة لبعض الأشكال؛ منها النباتية والصلبان والرموز الدينية الأخرى. ومن تلك الحليات المستحدثة حين ذاك كتابة الأحرف الأولى من أسماء الشخصيات وغيرها من التحويرات النباتية ، وتم ذلك

بطريقة تكسيح الحديد والتشكيل على الساخن والبارد أيضاً. وتعود خصوصية الزخرفة إلى التشكيلات الفنية التى تمت بنوع من التماثل الحركى، ومن التجريد المحوّر للأشكال، والميل نحو الثراء الزخرفى بصفة عامة، مما عرف بعد ذلك بالأسلوب الزخرفى «الروكوكو»، قبل انتشاره؛ باعتباره فناً سائداً، فى فن الزخرفة فى أواخر القرن السادس عشر الميلادى. وكان من المستهدف فى الزخرفة بالحديد إعطاء إحساس باللولبية فى حركة وتكرار وتماثل البناء الزخرفى المطروح لتجميل المبانى حتى توحى بالتطابق المساحى، وتوحى باستمرارية وامتداد الوحدة الزخرفية أفقياً ورأسياً امتداداً لانهائياً فى الحيز المحدود.

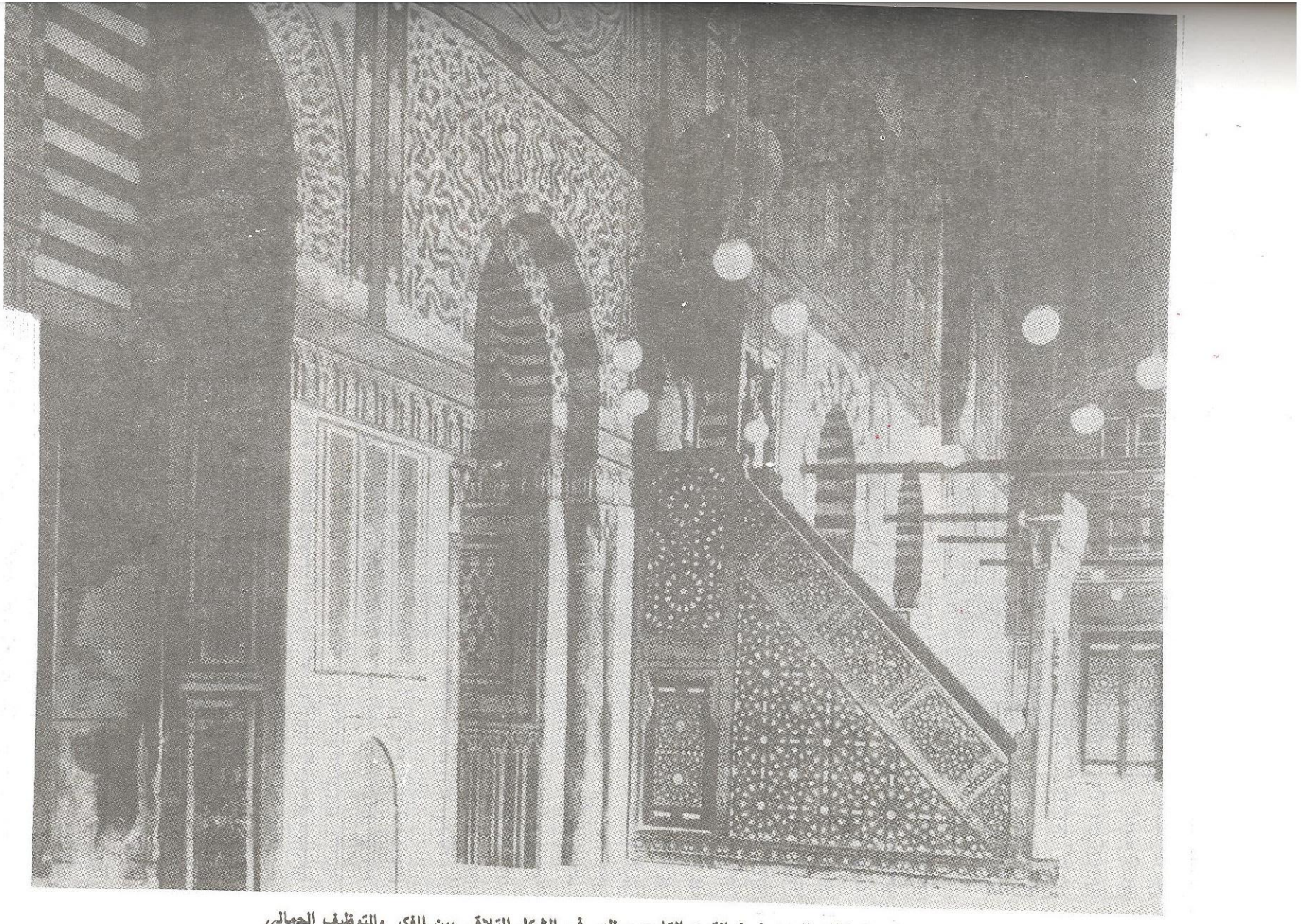
وبالإضافة إلى ذلك، كان الصانع يستعين بأسلوب التفريغ بين الوحدات والخطوط الزخرفية بنسب معينة من الاتساع الفراغى بين الوحدات، ومن اختلاف المساحات بينها - ليضفى إحساساً جمالياً بتداخل الخطوط والأشكال، مع تسرب أشعة الضوء بينها ، وبين التقسيمات الهندسية التى شكلت الفراغات. ويتحول هذا المعنى، فى الزخرفة، إلى شعور بالرقة والعذوبة تجاه التصميم والشكل العام للزخرفة الجدارية بالحديد، برغم أن مادة التشكيل مصنعة من خامة الحديد.

ويتطلب هذا الفن أن يلجأ الصانع المزخرف إلى تداخل العناصر الزخرفية مع الأعواد الحديدية الرئيسية، وخصوصاً عندما يستخدم الأوراق النباتية كحليات مشكلة ومطوعة بطريقة التجسيم المفرغ، حتى تعطى إحساساً بالليونة المطلوبة والإيحاء المرغوب لها. وتتأكد مهارته وقدرته على توظيف الخامة فى التفاعل المتشابك بين الأعواد الرئيسية الرأسية والأخرى الفرعية الأفقية، وبين العيدان التقاطعية المائلة، مستخدماً فى ذلك طرقاً حرفية عدة لربط مجموعة العيدان فى نقطة تمثل جزءاً فنياً مكملاً للتصميم العام. وأحياناً، يلجأ الصانع المزخرف إلى تضليع الوحدات، وإلى استخدام الأحزمة الرباطية لتجميع عناصر الزخرفة على شكل مجموعات يتم تجميعها، بعد ذلك، داخل إطارات محددة. وكثيراً ما يستخدم فى تشكيله الفنى أساليب السبك فى قوالب سابقة يتم إعدادها تمثل الوحدات الفنية، وخصوصاً أشكال الورود والفواكه وغيرهما.

ولجماليات هذا الفن، كثيراً ما نشاهده موظفاً على الدرابزينات والبلكونات والفتحات، والأبواب والستائر والشبابيك. ناهيك عن استخداماته فى زخرفة بعض أنواع من الأثاث فى فترة متقدمة تاريخياً، وهو ما يُعرف بفن الفورفورجيه والكريتال. كما ارتبط بفن الزخرفة بالزجاج الملون، وعرف بطريقة التعشيق بالرصاص، واستخدم بكثرة فى فنون المعمار. ومع المبانى الإسلامية، تم استخدامه فى تجميل الفتحات المختلفة؛ باعتبارها حشوات مضافة لسد الفراغات، ولإشاعة جو من الصفاء والهدوء من أشعة الضوء داخل المبانى. وتبدو هذه الحشوات من الخارج قيمة جمالية مضافة إلى العناصر الزخرفية الأخرى على سطح المبانى.

والحديث عن فن الحشوات يؤدى بنا، وبالدراسة، إلى البدء فى تعريف معنى الحشوة، ووظيفتها العملية والجمالية فى مجالاتها المختلفة. فالحشوة هى مجموعة من الوحدات الزخرفية المتشابكة بطريقة فنية معينة، ومجمعة داخل إطار «برواز» معلوم المساحة. وهذه الحشوة تستخدم؛ باعتبارها وحدة مستقلة، فى تجميل مسطح محدد أو تجاور بعضها البعض من الحشوات ، فتشكل، معاً، مسطحاً من الحشوات أكبر، وفى تكرارية الحشوات، تستخدم معها عدداً أكبر من الخامات المختلفة التى يمكن تطويعها بالشكل والكيفية التى تحقق الغرض الجمالى منها، مثل حشوات الأخشاب والحديد والجص ورقائق النحاس المضغوط، وأحياناً كانت تستخدم فى صنع الحشوات طرق عدة منها: القوالب والصب بالبرونز أو النحاس وحده. بالإضافة إلى هذا، فهناك طرق متعددة فى إعداد الحشوات ، بخلاف طريقة تجميع الوحدات الزخرفية داخل الإطار، منها الطرْق على البارد، وهناك النقش البارز والغائر معاً، أو منفصلين عن بعض، وذلك بالنقش على الحجر، وهناك أيضاً الحفر على مسطح خشبى محاط ببرواز.

وقد عرفت الزخرفة المصرية فن الحشوات منذ العصور الفرعونية، واستمر هذا الفن بعد ذلك خلال العصور القبطية، باعتباره ضرورة جمالية وضرورة عملية لها طابعها التعبيرى عن النواحى الدينية. ومع العصور الإسلامية، كان الفن الإسلامى يستغل هذا النمط من التشكيل الزخرفى بشكل أوسع وأكثر انتشاراً فى المجالات المعمارية المتعددة. ومع هذا الانتشار الزخرفى، تنوعت أشكال الوحدات الزخرفية ، وانعكست، بالتالى، على فن الحشوات، فجاءت مليئة بالأشكال النباتية والحيوانية والطيور، بجانب الحشوات الخطية والهندسية. وذلك عكس ما كان يستغل فى العصر الإسلامى المبكر، وخصوصاً فى الفترة الفاطمية منه. فكانت الحشوات تصور فى نقوشها عناصر تشخيصية كاملة من حيث التعبير عن المواقف الاحتفالية، والحروب والمبارزات بين الفرسان، وغيرها من التخيلات وواقعية الأحداث فى آن، وإن كان الأسلوب الفنى فى التشكيل والنقش قد جاء، إلى حد كبير، متأثراً بالفن البيزنطى، بدءاً من عام ١١٧١م. ووضحت



جامع السلطان المؤيد شيخ القرن التاسع ويظهر فى الشكل التلاقى بين الفكر والتوظيف الجمالى

تأثيراتها بشكل متعاظم، فى هذه الثروة الفنية الكبيرة للحشوات الخشبية التى صاغتها تلك الفترة التاريخية لزخرفة الأبواب والأفاريز الجدارية لعدد من الدور الدينية الإسلامية والقبطية، وخصوصاً ما جاء فى كنيسة القديسة بربارة بمصر القديمة. ومنها الحشوة التى تمثل شكل احتفالية بمناسبة مقتل يوحنا المعمدانى، وتقديم رأسه إلى الإمبراطور فى طبق من المعدن.

ومن الحشوات فى تلك الفترة، حشوة منقوشة بالحفر البارز تمثل الدفاع عن النفس بين فارس وآخر حاول طعنه بالرمح ، وجدت بكنيسة القديسة بربارة أيضاً. وهناك حشوات أخرى من الخشب المحفور بطريقة التجسيم، وتحفظ ، حالياً، بالمتحف الإسلامى بالقاهرة، وهى مليئة بموضوعات تصور، بالناحية التشخيصية، جوانب المعيشة التى أحياها الأمراء فى مجالسهم، ويحيط بهم الطرب والرقص والشراب، وهذه الحشوة من إنتاج حوالى الـ (١٠) م.

ومع الفنون القبطية، يبرز فن الحشوات فى مقدمة اهتمامات الحرفيين وإبداعاتهم المتنوعة فيها، ويتضح أيضاً تنوع الاستخدامات للتصورات التشكيلية بين الزخرفة الدينية والمعيشية والجنائزية أيضاً. والحشوات الخشبية، على الأخص، من الحشوات التى برع فيها المزخرف والحفار القبطى، فقد استخدم أسلوب التطعيم بالصدف والعظم فى كثير من الأعمال الفنية، مثل الهياكل والأبواب، والكرانيش التى تعلو الأعمدة وفى الأثاث، ومنها المناضد والدكك وغيرهما، وفى الأعتاب والأقواس التى فى الفتحات. ومن الطرق الأخرى التى استخدمها القبطى حين ذاك منها ما يعرف بالخرط البلدى، أو بالخرط اليدوى، ثم يقوم بتجميع الوحدات الصغيرة والدقيقة بشكل متقاطع، وأحياناً يتم تحلية تلك الوحدات برقائق النحاس. وقد عرف هذا النمط بأسلوب التعشيق بالخشب، وبأسلوب النقر بزوايا، ثم التطعيم بخامات طبيعية منها المعدنية والعاج وغيرها. ومع هذا كله، استخدم الحفر بطريقة التفريغ وطريقة النقش على المسطحات الخشبية.

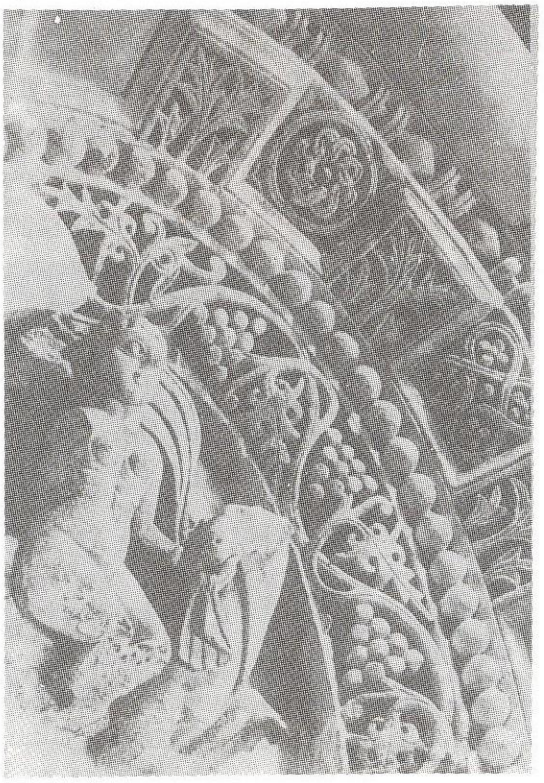
وعلى الجانب الآخر من التقنية الحرفية، اتبع الصانع القبطى فى تجميل العمل والمنتج الفنى، صناعة حشوات صغيرة من العاج والعظم المنقوش عليه وحدات زخرفية، أو لجأ إلى التفريغ بين العناصر الزخرفية بطريقة الأركيت، بالمنشار الدقيق، ثم يتم، بعد ذلك، تركيب تلك الحشوات فى تفريغ سطحى على الأخشاب محاطة بإطار من الخشب أو المعدن. ومن الشواهد القيمة، من الناحية الفنية والإبداعية، ما عثر عليه فى زخرفة كرسى الكتاب المقدس، وكرسى البطاركة والبرافانات الموجودة فى أديرة وادى النطرون وعمائر مصر القديمة بالفسطاط، وكذلك عمائر وجه قبلى، وجميعها توضح، بشكل أدق، الإمكانية والمكانة العالية للصانع المصرى فى ذاك الوقت.

وبالنسبة إلى التراكيب الموضوعية، والتى تحمل فكراً ووظيفة ، فهى التى عبرت عنها زخرفة النقوش المرتبطة بفن الحشوات، ودورها فى تجسيم روح العقيدة المسيحية، فكان على الصانع القبطى أن يرسخ مجموعة من الرموز التى لها دلالتها العملية والروحية. ومن ثمّ ، فإن أسلوب الزخرفة ترى فيه عناصر ذات حساسية فى تحديد المعانى التى تربطها بمبدع معين، وإن كانت فى النهاية «الوحدة الزخرفية» المؤلفة بدلالتها تشمل، من الناحية التعبيرية، كل المبدعين ، تكسر حاجز الزمن لتستمر معانيها دائمة الحركة وتظل معايشة لكل زمن .

ومن الناحية الدلالية للرموز، فإن الحشوة، بطبيعة وظيفتها، تتجه ناحية التشكيل الجمالى التطبيقى؛ باعتباره مفسراً لجوهر الرموز. فاختيار الصانع الحرفى، وهو من الناحية التكوينية والمهارية والنفسية شعبى المعرفة، يتم صياغته للعمل فى ضوء إدراكه طبيعة دور الرمز، وتأثير ذلك العمل بعد صياغته تشكيلياً، على متلقيه من أفراد المجتمع. أما من الناحية العملية له، فإنها تتم فى ضوء قدرة الصانع على تنفيذ ذلك الرمز بعينه بما يعكسه من موروث شعبى تجاهه.

ومعظم من يتبنون استخدام الرموز الشعبية، كان الصليب، بتشكيلاته المختلفة، من أهم العناصر الزخرفية اهتماماً بالنسبة لهم. وذلك من حيث فعاليته فى التعبير عن المحتوى الدينى، وعن روح المسيحية، والصليب من أقدم الرموز التى صيغت صياغة متنوعة تشكيلياً. بجانب هذا، كان هناك نماذج مختلفة من الحيوانات مثل الكبش، ويرمز به للقيادة والتضحية معاً. ومثل ثمرة الرمان، فقد استخدمها الصانع تعبيراً يمثل الكنيسة، وأيضاً يمثل الخصوبة. وعن استخدامه لقرص الشمس المشرق فى عمله، فقد جاء تعبيراً عن ضياء العقيدة المسيحية والسيد المسيح، وهو من الرموز المحببة فى فن الحشوات. وهناك أيضاً زخرفة تمثل الحمام، ويرمز بها للطهارة والسلام. وبخلاف ذلك، فهناك بعض الزخارف التى نقشت على شكل أدوات كالمحرقة المستخدمة للبخور، وهى تمثل السيدة العذراء، واحتراق البخور، يرمز به إلى آلام السيد المسيح. وبعض النقوش الأخرى تصور طائر الطاووس والسفينة وأوراق الكرم وعناقيد العنب والملاك، وغيرها الكثير.

اللعب بالسيف والدرع حفر على الخشب



فن الترويق والمزج بين النبات والحيوانات حفر خشب من القرن الخامس الهجرى

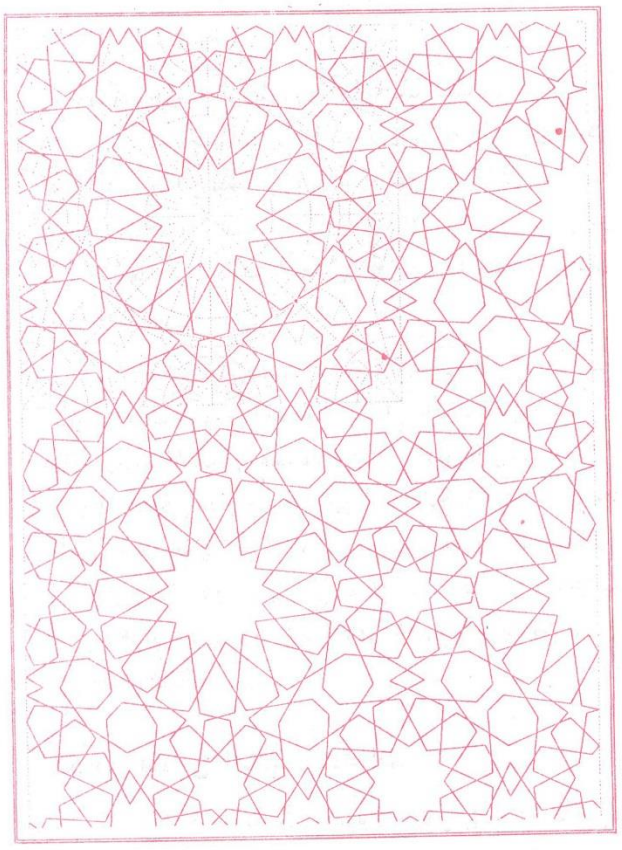
إن تلك النقوش والمشخصات الرمزية لم تحرم الصانع المصرى، حينذاك، من استخدام الصور المتكررة المتكاملة حول الموقف الدينى من الناحية التاريخية، ومن الناحية التعليمية المتضمنة داخل الكتب المقدسة والحكايات الشعبية حولها.

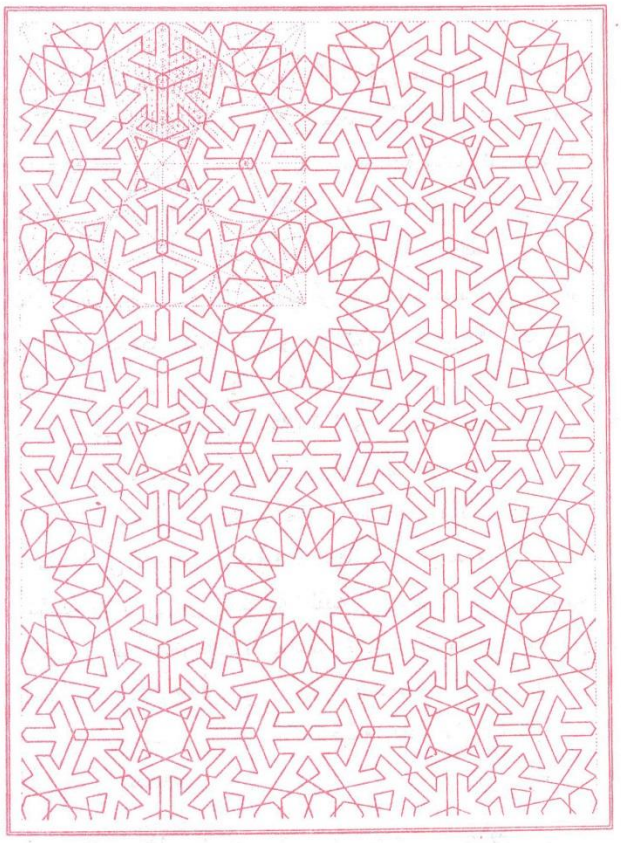
وفى بداية العصور الإسلامية بمصر، ازدهر معها فن الحشوات ازدهاراً كبيراً، وتنوعت موضوعاته واستخداماته. فمع بداية القرن الثامن الميلادى، عرف الصانع المصرى طريقة الحفر المشطوف والمائل، وأصبحت معهما دقة التشكيل الفنى على درجة عالية من التخصص التطبيقى الراقى معاً. ومع العصر الفاطمى، لجأ الفنان إلى التصوير التتابعى للأحداث الحياتية، فكان أن لجأ إلى التشخيص الآدمى والحيوانى، بشكل محورى وموضوعى، وبأسلوب فطرى، منقوشاً داخل تلك الحشوات من ذلك العصر. بجانب هذا، فإن الصانع المسلم حرص على النقوش النباتية والهندسية، بالإضافة إلى استحداثه استخدام الخط العربى من النسخ والكوفى والريحانى، فكان من أهم الملامح الزخرفية للحشوات الإسلامية.

ومن الأساليب التطبيقية فى ذلك الوقت ابتكار الحشوات المصنعة من وحدات دقيقة من الخشب بتركيباتها المعينة تطبيقاً، لتشكل أنماطاً هندسية تؤدى إلى شكل النجومية من خلال الأشكال السداسية والثمانية، وأحياناً يربط بينهم إطار من الخطوط الهندسية منها الأشكال المربعة والمعينات... إلخ. والصانع المسلم، هنا، لم يلجأ إلى استخدام الرموز كما لجأ إليها زميله الصانع القبطى، ويعود هذا السبب إلى ابتكار اللغة الزخرفية الشاملة التى تحمل الرمز الإسلامى، دون أن يكون هناك رمز بعينه. ومن الإضافات التى أضافها الصانع المصرى على الحشوات، استخدام الخيوط الرفيعة من أنواع أخرى من الأخشاب الثمينة مثل: خشب الورد والأبنوس واللوز والبلوط والزيتون والماهوجنى، ومن العاج والعظم فى تطعيم الفجوات الرقيقة بين الحشوات والوحدات الزخرفية. وأحياناً يلجأ الصانع ليبرز مهارته فى تقطيع تلك الخيوط إلى قطع صغيرة جداً، ثم يرصعها فى مجرات دقيقة بشكل تبادلى بين لونين أو أكثر من أنواع الأخشاب. وامتد هذا الأسلوب من توظيفه فى العمارة والأثاث إلى ترصيع التحف والكراسى لتغطى المساحة الكلية لهما، بشكل يخلب النظر إليه، ويوحى بفنه الإسلامى.

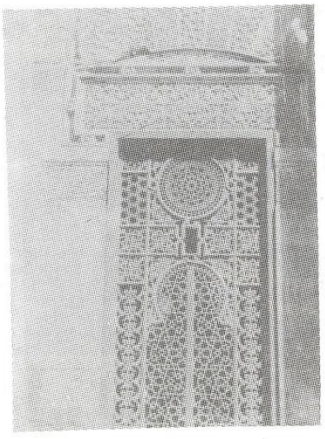
ويعود هذا التقدم إلى مهارة فئة النجارين والمطعمين والمرصعين فى ذاك الوقت، وإلى الخبرة الطويلة أيضاً، والتى اكتسبها النجار فى صناعة الأثاث. وعن هذا المعنى، يشير العالم الجليل د. حسن الباشا فى كتابه القيم «الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار الإسلامية» ج٣، ص ١٧٦٦، تحت عنوان «نجار» وردت هذه الصيغة على الآثار العربية والتحف، وبخاصة ضمن توثيق صناعها. والنجار هو صانع الأثاث وغيرها من المنتوجات الخشبية. والنجارة من الصناعات القديمة، ويقال إن نوحاً كان نجاراً. وهى من الصناعات التى تحتاج إلى أصل كبير من الهندسة، ويقال إن أئمة الهندسة اليونانيين كانوا أئمة فى النجارة مثل إقليدس، وقد زاول هذه الصناعة كثير من أشراف العرب مثل عتبة بن أبى وقاص. وتتفرع النجارة إلى عدد من المتخصصين مثل المطعم، والمرصع، وصانع الزرنشان، والصدفجى والحفّار والدهّان. وتمتاز المجتمعات المتحضرة بارتقاء النجارة. وقد ارتقت النجارة، بتخصصاتها المختلفة، رقياً كبيراً فى الدول الإسلامية، واشتهر فى العالم الإسلامى كثير من النجارين البارزين الذين خلفوا تحفاً خشبية على مستوى كبير من الجودة فى الصنعة والقيمة الجمالية. ومن المعتقد أن النجارين فى مصر قد تفوقوا فى دقة الصناعة، وتنوع التقاسيم والزخرفة.

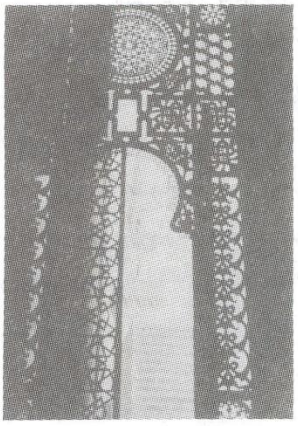
ويستمر د. حسن الباشا فى استعراضه بقوله، وقد وصلنا كثير من أسماء النجارين الإسلاميين عن طريق المؤلفات الأدبية والكتابات الأثرية. وقد أشارت المؤلفات الأدبية مثلاً إلى المعلم بقطر النجار الذى صنع جامع عمرو بن العاص فى حوالى سنة ٣٠هـ/ ٦٥٠م. ووصلنا عقد بيع ورق البردى مؤرخ بشهر ذى القعدة سنة ٢٣٩هـ من إدفو، أشير فيه إلى المنزل الخاص بقيس بن هارون النجار. وذكر السخاوى فى كتابه «الضوء اللامع لأبناء القرن السابع»، ترجمة أحمد بن عيسى أحمد الدمياطى ثم القاهرى، وكان نجاراً فى عصره. وكانت له أعمال مهمة فى دولة الظاهر جقمق والجمالى ناظر الخاصة، وقد صنع منبر مدرسة أبى بكر مزهر (المزهرية) والمنبر المكى، ومنبر جامع الغمرى. ومن الملاحظ أن منبر جامع الغمرى نقل من مسجد الغمرى إلى خانقاه الأشرف بوسباى بالقرافة الشرقية بالقاهرة، فى حوالى سنة ٨٤٣هـ/ ١٤٣٩م. ويمتاز بأن حشواته مزخرفة بالحفر الدقيق الجميل ومطعم بالسن والزرنشان. وقد ترك كثير من النجارين أسماءهم مصحوبة بمهنتهم على الأعمال والتحف التى صنعوها. فمن مصر مثلاً وصلتنا كتابة أثرية نسخية على الطرف العلوى للغطاء الهرمى لتابوت الإمام الشافعى المصنوع من الخشب، وقد جاء فيها: «صنعت بيد النجار المعروف بابن معالى، عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة، رحمه





من تراث القرن الثانى والثالث الهجرى





الله، ورحم من ترحم عليه، ودعا له بالرحمة، ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين، ولجميع المؤمنين». وقد جاء ابن المعالى المذكور من أسرة نبغ أفرادها فى صناعة النجارة، وقد ورد اسم أحد أفراد هذه الأسرة على منبر نور الدين الشهيد فى المسجد الأقصى توقيعاً نصه: «صنعه سليمان ابن معالى».

ومن المعتقد أن عبيد النجار المعروف بابن المعالى هو صانع تابوت الحسين المحفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، بتكليف من السلطان صلاح الدين الأيوبى. وعلى باب المقدم فى منبر مسجد أبو العلا، توقيع النجار ونصه: «نجارة العبد الفقير إلى الله تعالى الراجى عفو ربه الكريم على ابن طنين بمقام سيدى أبو على نفعنا الله». ويشتمل هذا الباب على حفر وزرنشان تعتبر من أرقى نماذج النجارة فى مصر فى عصر المماليك البرجمة.

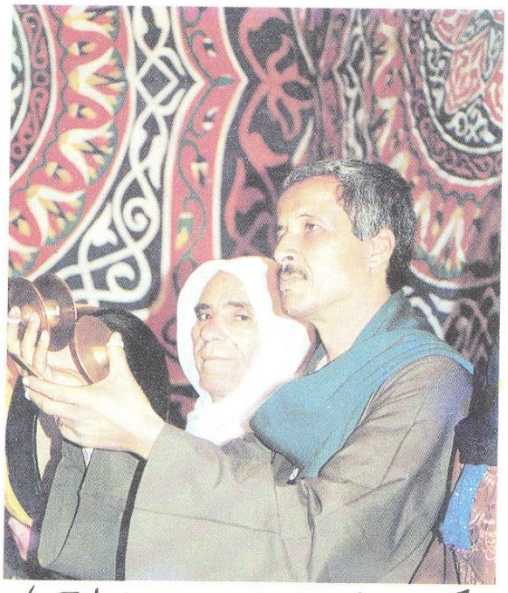
التحليل البنائى والتقنى للحشوات

ثمة علاقة متينة بين التحليل البنائى والتحليل التقنى، فمن المؤكد أن التحليل التقنى لفن تطبيقى يشكل ركيزة جوهرية فى أية دراسة تحليلية بنائية. فمن المعروف أن التحليل التقنى يدور حول التصنيع والخامة والمعدات وخصوصية الإنتاج ونوعيته الوظيفية. وعلى هذا، فالتحليل البنائى لا يكون مرادفاً للتحليل التقنى، لأن الأخير، وإن تناول ما فى الوحدة المصنعة من أصول حرفية ومراحل تشغيل وطرق التعاشيق والتراكيب، لا ينظر إلى ما فى هذه المنتوجات من جماليات ومن تماثل الوحدات الزخرفية ومن نقوش لها تعابيرها الفنية والأدبية، وأيضاً لها معانيها، كحكم وأمثال ودعوات، بجانب ما يكتب عليها من آيات دينية وغيرها الكثير. والتحليل التقنى لا يبحث دلالات الرموز، ولا التنويعات الشكلية للزخرفة، أيضاً لا ينظر، فى تحليله، إلى البنية الجمالية الخاصة التى تشكل الوحدات الدالة على فن الحشوات مثلاً. ولا ينظر أيضاً إلى العلاقات الخطية والفراغية، ولا إلى الأسلوبية والنمطية التى اتبعت فى التصميم النهائى لتلك القطع الفنية؛ باعتبارها جزءاً مصغراً فى الشكل الأكبر، ومكانة كل منها فى تشكيل البنية الجمالية الكلية للمنتج التطبيقى. ويهدف التحليل البنائى للعمل التطبيقى إلى التوصل إلى تحليل المنتج المتماسك فى صورته الوظيفية وربطها بالتفسير التشكيلى، وفهم دور الوحدات الزخرفية فى صياغة وجدانية مرئية.

ويؤكد التحليل البنائى للمنتج التطبيقى على أن لكل صانع طريقة فى استخدام وحدات التشكيل الزخرفى استخداماً خاصاً، بحيث يوظف من كل وحدة مصغرة ليقيم بنية جمالية صغيرة تعاونه فى تشكيل البنية العامة للمنتج الفنى، مثل المنبر أو المحراب، وذلك بأن يؤكد مهارته عند التوظيف والتصميم بين الوحدات التقليدية أو يستنبط وحدات جديدة، أو يوازن فى تداخل بينهما، أو يقوم بتوزيعها بالشكل الذى لم يسبقه أحد إليه، وتحرص تجربته هذه، فى النهاية، على ملاءمة بين بنية المنتج والوظيفة المحددة له. ولكل منتج فنى نظام من التراكيب الزخرفية، وفى مستوى آخر نظام من الوحدات التشكيلية ووحدات الصياغة الفنية. وبهذا، تكون بنية المنتج الفنى التطبيقى ثنائية البناء. فالحرفى لا يستخدم الوحدة التشكيلية بمعزل عن الصياغة الفنية لها. ولذلك، فإن الموتيف الزخرفى هو أصغر المكونات المفردة ذات الدلالة الجمالية فى الصياغة البنائية، أو هى وحدة المجمعة داخل إطارها التى تتصل بالوحدات الأخرى ببنية تشكيلية وبنية صياغية فنية لها طبيعتها الوظيفية.

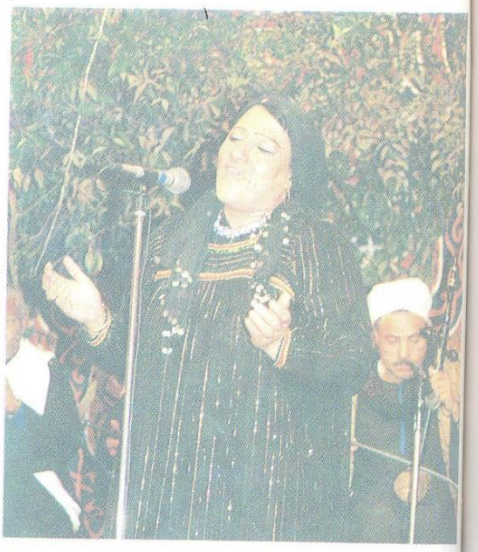
وتتطلب الدراسة التحليلية لبنية الوحدات التشكيلية دراسة علاقتها الجمالية، ودراسة التكرار والتوازى والتداخل، ودراسة طبيعة التحوير فيها، على النحو الذى يسمح بتوالد الزخرفة لتتكاثر على السطح، وتملأ الإطار المحيط بها. ويتضمن الاتجاه التوليدى للزخرفة، فى أغلب الصياغات التشكيلية، مستوى تحولياً دائماً. وفى هذا المستوى بالتحديد، تتحول العناصر الزخرفية المجمعة من شكل مفرد إلى مجموعة من الدلالات الزخرفية ذات الطبيعة العملية والوظيفية. والباحث الفولكلورى، الذى يبحث عن الخصوصية التقليدية فى صور الزخارف وتطابقها تاريخياً وتحولياً وتحويرياً، يمكن له تتبع توليد الزخرفة فى التشكيلات المجمعة على منتج فنى، وتعليل استخدام الحرفى حامل التقاليد التقنية فى حرفته لكل العناصر والوحدات، وكشف ما هو موروث فيها ومستحدث عليها، ثم تفسير العلاقات الجمالية التى تربط بينهما، وتربطهما معاً بالقيمة الفنية والتطبيقية، وبالبنية العامة لنوعية المنتج.

ومن أكثر صور الجمال فى فن الحشوات التناغم الموضوعى والتشكيلى للزخارف والنقوش والتراكيب المجسمة، حتى يمكن النظر إليها، باعتبارها تحولاً من مساحة إلى أخرى، ومن فراغ إلى آخر، ومن سطح بارز إلى سطح أعمق. وعلى هذا ، تكون كل وحدة مجمعة بمثابة بؤرة مشعة وجاذبة للوحدات الأخرى.



محمد خلوصى
عازف صاجات

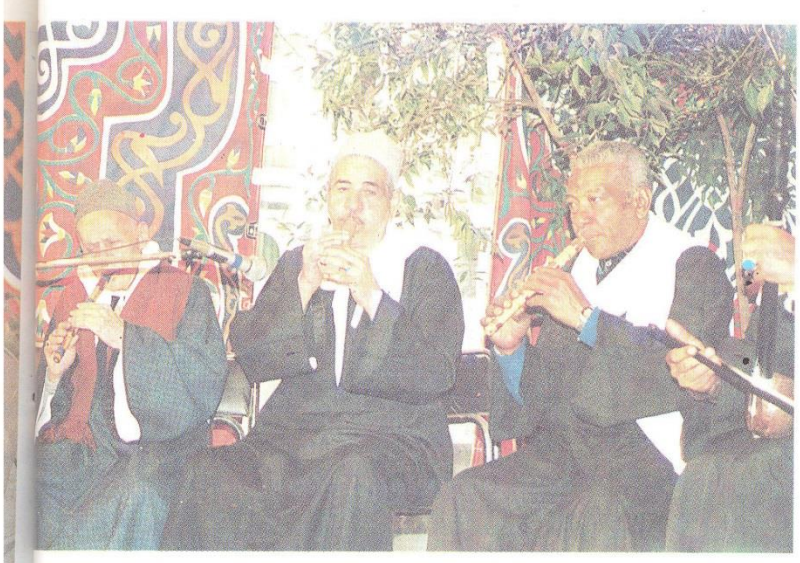
فرقة النيل للآلات الشعبية



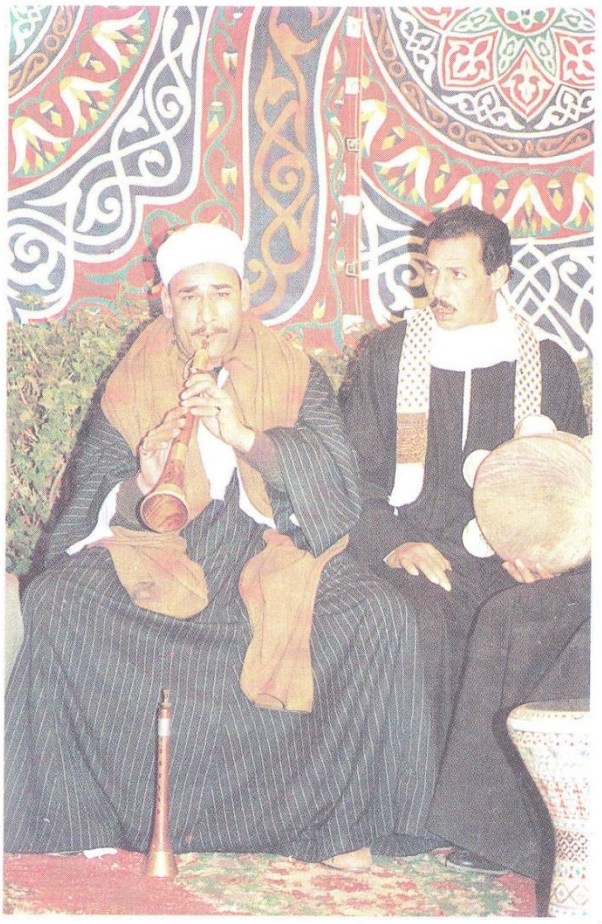
فهيمة محمود
منشدة دينية

بدرى عبدالحميد
عازف دف

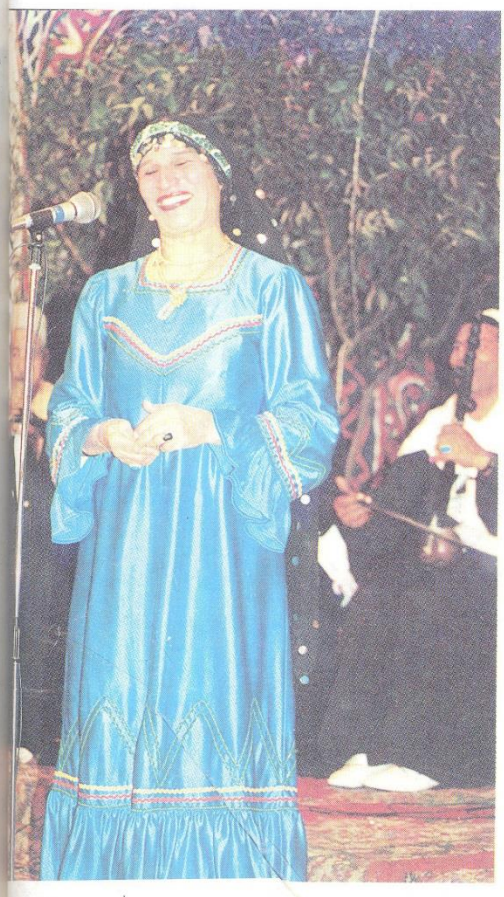
مسعد أبو رداشى وعبدالعزيز مصطفى



آلات السلامية والأرغول



عازف مزمار بحرى



سعاد منصور
مطربة شعبية

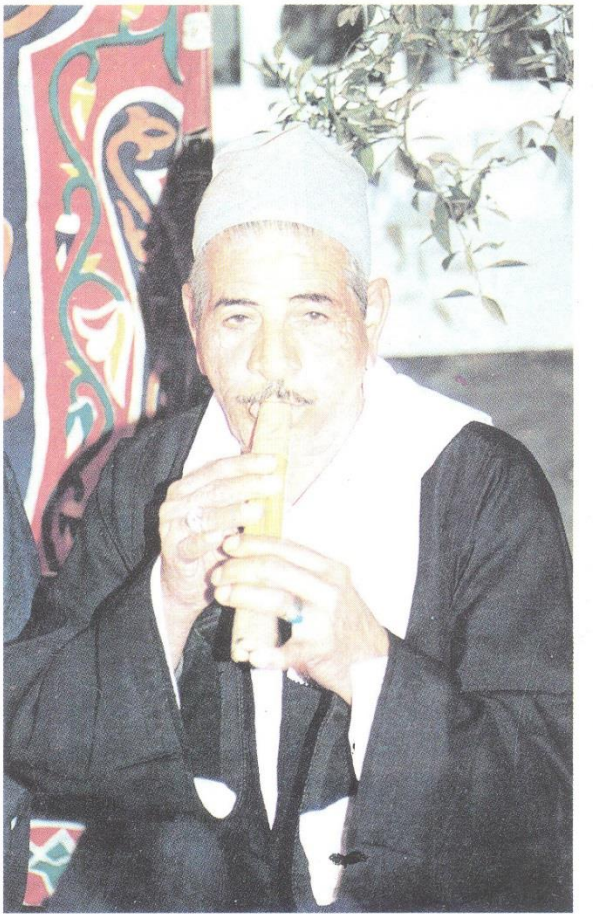
عازفو الرباب

فنانو الموال
جمعة يوسف
وعارف القناوى
ومعوض شمس الدين

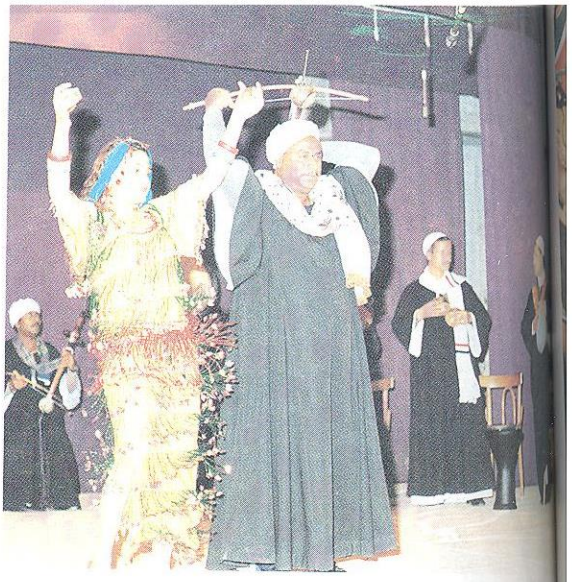
سلامة متولى ورضا صبحى

قنوع صبحى مطربة شعبية

سلامة متولى عازف ربابة



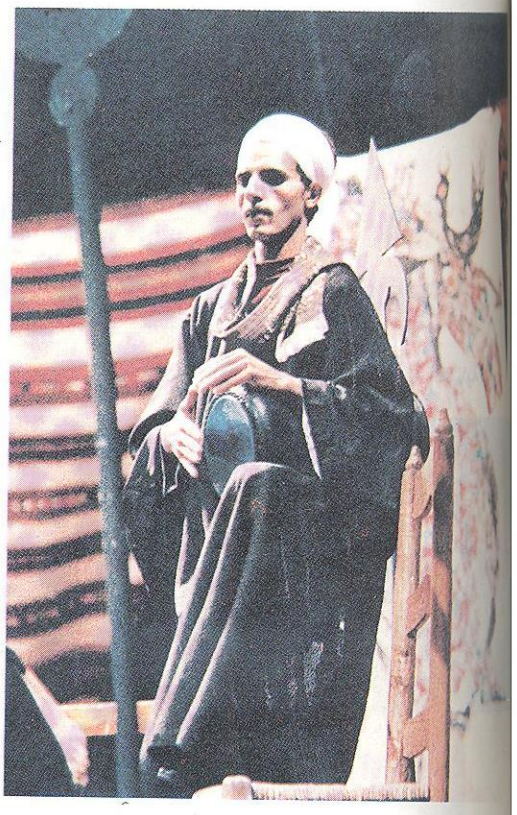
زكى عمر عازف أرغول

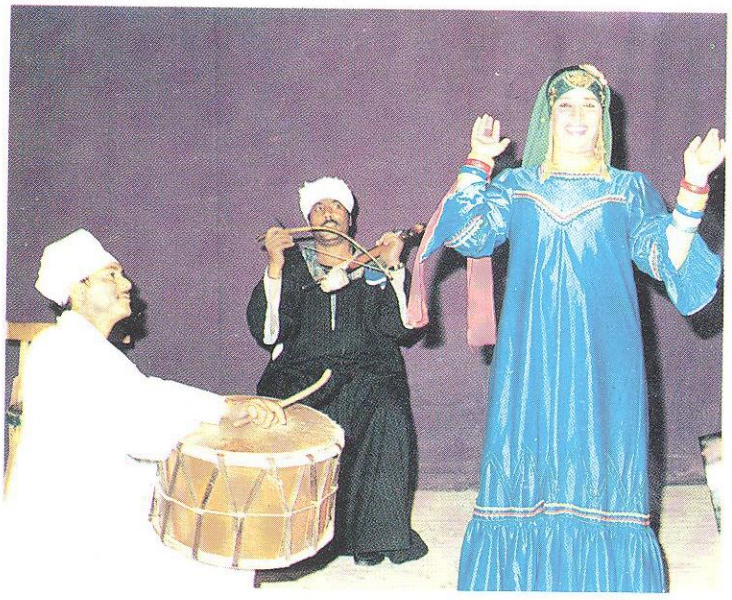


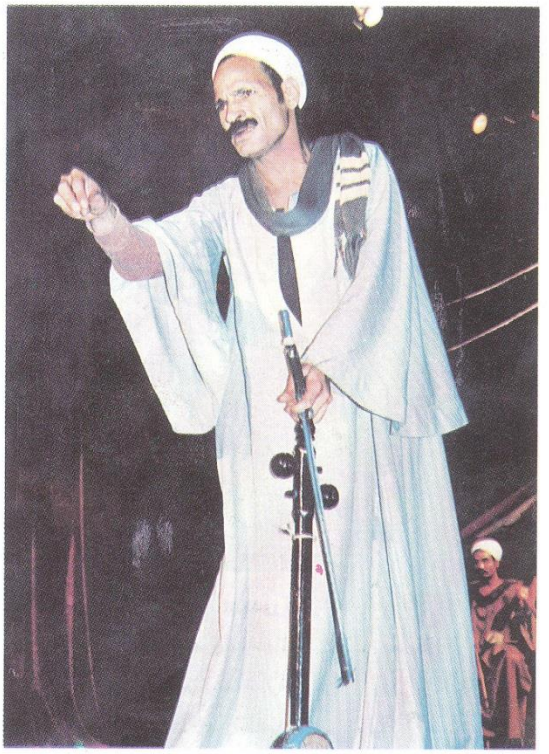
محمد مراد عازف وراقص من الأقصر

الأستاذة الدكتورة ماجدة صالح
عميد المعهد العالى للباليه سابقاً
تقدم أحد عازفى فرقة النيل
للآلات الشعبية الموسيقية

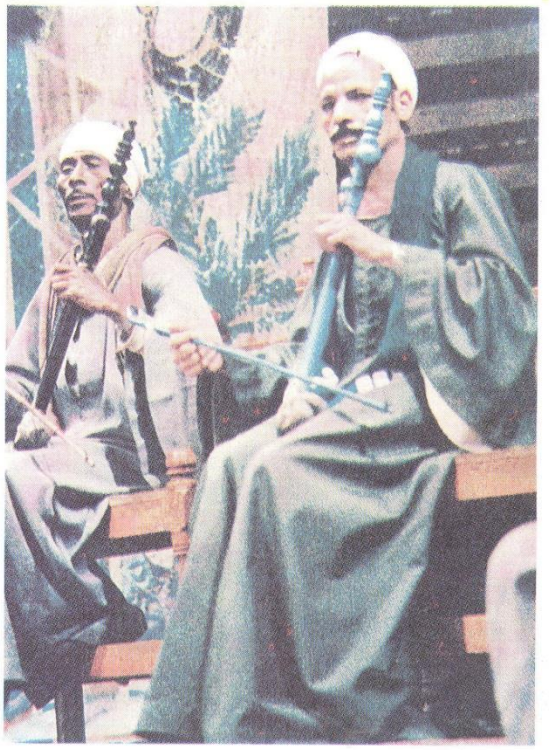
عنتر شوقى القناوى عازف إيقاع





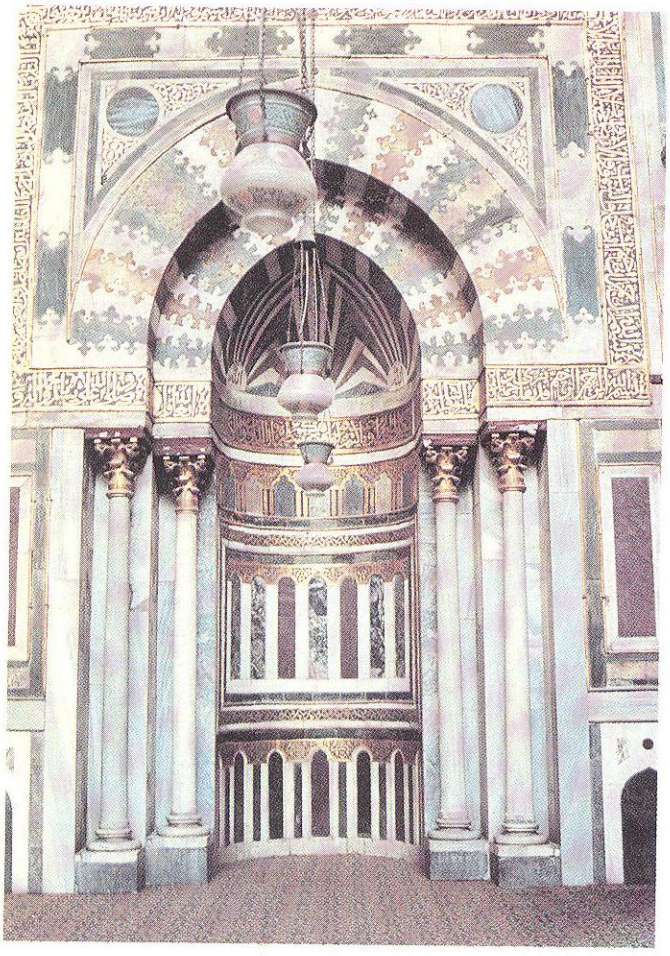


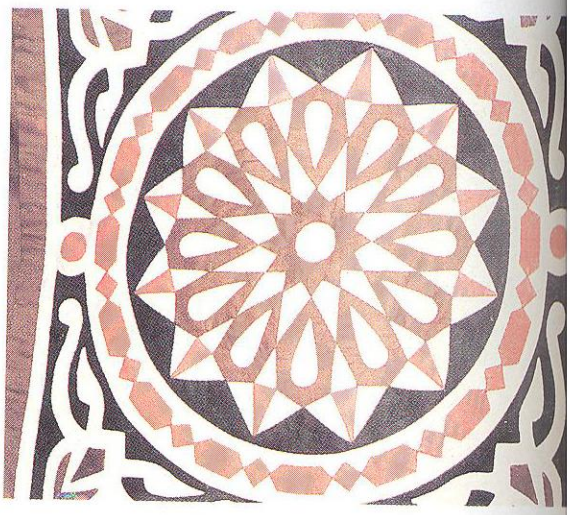
عزت شوقى القناوى شاعر سيرة



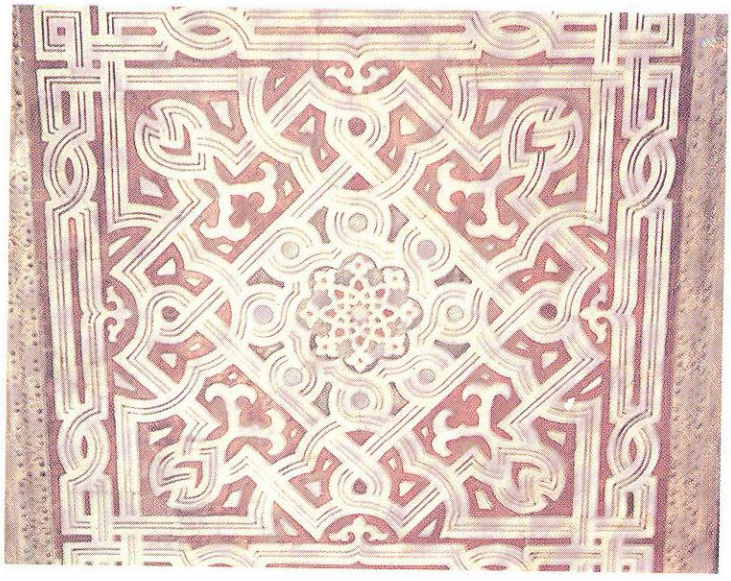
رقصة العصاية

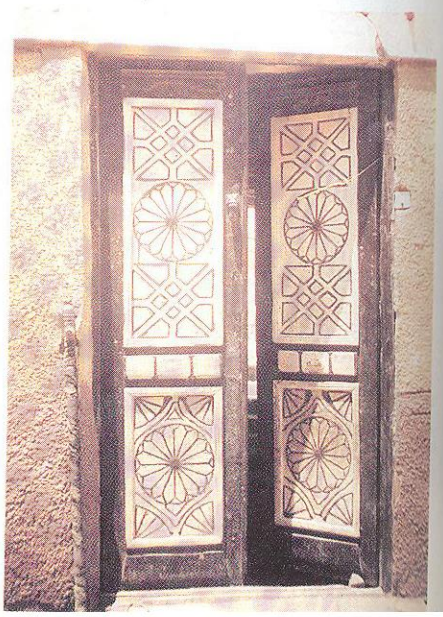
التحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى لفن الحشوات

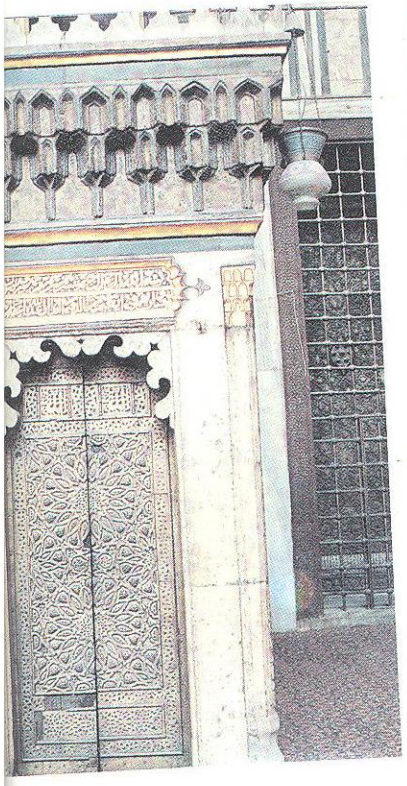


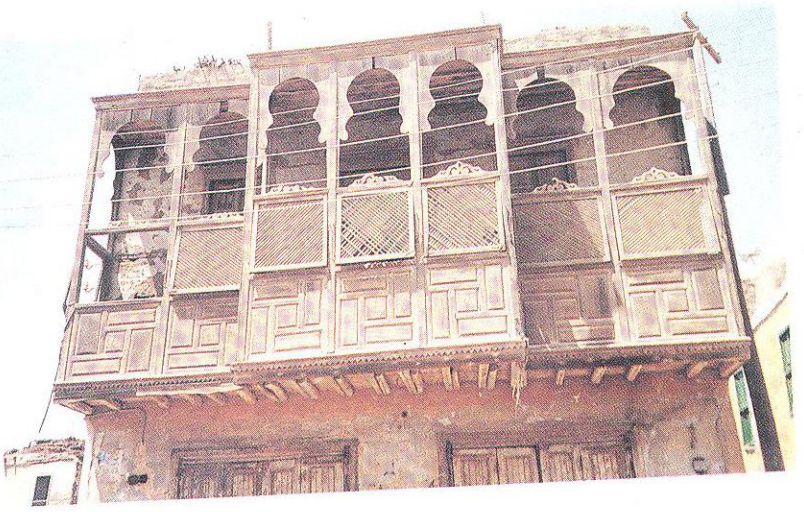


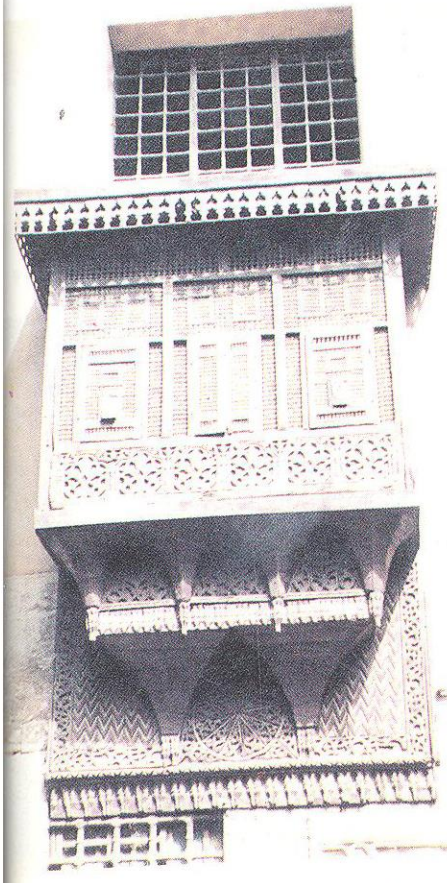
نماذج من الوحدات الزخرفية (خطية وهندسية) تجمع بين الصنعة والجمال











الجامع الأزرق من القيشانى فى مصر (القرن الحادى عشر)

ومن الأشكال التصنيعية للحشوات وفنون التقنية فيها والمرتبطة بهذا المعنى، نرى أن هناك تنوعات من الأنماط المعروفة على مستوى الصنعة، وهى:

١ ـ النمط المعقلى، وهو الذى يقبل توالى الحشوات بطريقة الرص بجوار بعضها البعض على شكل مربعات ومستطيلات، وأحياناً يتم تركيبها رأسياً وأفقياًعلى مجموعة من السوأسات. ومن ناحية أخرى، يقوم بعض الحرفيين بتقسيم المساحات إلى مسدسات بزوايا ٣٠°، أو ٦٠°. وهناك نوعان من فن المعقلية، فمنها المعقلية المفرغة، ومنها ذات الوجهين، وكانت أغلبها تستغل فى تجميل الأرائك ومثيلاتها.

٢ ـ نمط الحشوة المجمعة، وفيه تظهر هندسية عمل النجار، ويبدو اعتماده التقسيمات الهندسية فى التقنية الحرفية بالأطباق النجمية المسدسة والمثمنة والمعشرة. وهكذا، كان الحرفى، كلما أراد الدقة والجمال التناغمى، أكثر من عدد التقسيمات. وفى هذا النمط، ارتبطت الحشوات بفن الأويمة والزخرفة بالفيلتو الدقيق، وهو أسلوب اشتهر فيه بالمهارة النجارون المصريون، وانتشرت مع هذا النمط فنون التطعيم والترصيع بخامات أخرى.

٣ ـ نمط الحشوة المفرغة، وهو نوع من الأنواع التى تعتمد، بشكل وثيق، على مهارة وخبرة النجار فى فن الدق على الخشب والحفر عليه، والحشوة دائماً كانت تحاط بإطار مزخرف بالنقش عليه.

٤ ـ نمط الحشوة المفروكة الرأسية، والمائلة بزاوية. وهو نوع استخدم فى فن النجارة ذات الصبغة الإسلامية بكثرة، ويرتكز هذا النمط فى تقنيته على التعشيقات بين الرأسى والأفقى، داخل الأطر المحيطة بكل حشوة، وتستخدم حلياته هندسياً، وتتضح مهارة وخبرة النجار فى زخرفة السوأسات والإطارات الخارجية.

وبصفة عامة، فإن هذه الأنماط كان النجار يعتمد اعتماداً كبيراً على تطعيمها بخامات ثمينة، بجانب استخدامه أنواعاً من الأخشاب فى صنعها من العائلات الخشبية النادرة كالأبنوس والماهوجنى لإبراز ثراء الوحدة. وأحياناً، كان الفن الجميل الذى عرف بفن الموشاة بالذهب والفضة والترصيع بالأحجار الكريمة له دور فى تجميل الأثاثات المختلفة. بالإضافة إلى ذلك، كان للأويما والأويمجى دورهما فى صنع الحشوات بالنقوش المزخرفة البارزة والمخروطة يدوياً، وأيضاً لجأ بعض الأويماجية إلى أسلوب التفريغ للسطوح المصمتة.

ولفن النقش على الأخشاب، عند النجارين التقليديين، أهمية كبرى؛ حيث تعددت، مع هذه الأهمية، الأساليب الفنية.

الدور البنائى للعناصر الزخرفية وأشكالها فى الحشوات الإسلامية

يقوم التحليل الزخرفى للأعمال الفنية فى الحشوات بتفسير علاقة البنية الجمالية للعناصر المركبة بدلالتها، ويقوم بتعليل علاقة البنية التكنيكية للمنتج كله بطبيعة وظيفته، ويؤدى إلى الأسلوب الفنى والنمط المتبع فى كل منتج على حدة بعينه، دون تداخل مع الأساليب السابقة، أو الشائعة حول الحرفى. ويمكن القول، هنا، إن عملية الزخرفة للحشوات عملية نظامية بنائية، تتحدد مقوماتها بالعناصر التشكيلية التى تربط بين المنتج والشكل والسياق الفنى الذى يجمعها فى منظومة تطبيقية جمالية؛ أى إن الزخرفة، بوسائلها الفنية المتنوعة، تمثل نظاماً من أنظمته التحليلية اللصيقة بصلتها بالمنتج بوصفها جزءاً من عملية التصنيع والإنتاج. كما أن اختيار الوحدة الزخرفية المناسبة فى موضعها المناسب له نظام يحدد طبيعة المكونات الفنية التى تدخل فى تجميل الشكل من خلال أجزاء الزخرفة التى تترابط مكوناتها ارتباطاً عضوياً بالعناصر الأخرى كافة.

تقوم الحشوة المزخرفة بدور بنائى بارز فى الفن الإسلامى، تدعم فيه بنية روح العقيدة النامية نحو تأكيد الجمال فى كل منتج فنى. فالحشوة تستخدم طرق الزخرفة؛ باعتبارها عنصراً أساسياً فى تشكيلها، وتتخذ بعض التحويرات لأشكال طبيعية منفردة ومتتالية، أو متداخلة منتشرة. وذلك أن تحرك الوحدات الزخرفية على السطح يمثل بنية جمالية وجانباً رئيسياً من جوانب بنية التقنية، والترابط بينهما يؤدى إلى إدراكها من حيث المعنى والوظيفة. ودور الحرفى فى هذا المجال هو إقامة التصميم الفنى بالشكل الذى يقيم معه علاقة بين ما يتضمنه من وحدات وعناصر تركيبية وزخرفية، ومن تفاصيل أكثر دقة، عن طريق دفع المشاهدين لها، إلى أن يتجردوا من التصورات الشكلية الطبيعية، ويجعلهم بذلك، يتخيلون ما يرونه منقوشاً ومزخرفاً؛ باعتباره شيئاً خالصاً من إبداع الحرفى. فبينما تثير الأشكال الطبيعية حيويتها فى مجالها، فإن الأشكال الزخرفية التحويرية التى صاغها الحرفى تذهب إلى التعريف بذاتها؛ لتثير شيئاً آخر من الإحساس، وذلك بالأفكار المجردة حول الطبيعة والتى توجه الحرفى بتصميماته، لتوحى لنا بخصوصية عالمها وحيويته. ويمثل الدور البنائى للعناصر الزخرفية فى فن الحشوات العملية

الجوهرية التى يمكن، بواسطتها، تحقيق التوازى المميز للحشوات فى الفكر والوظيفة من الشكل الطبيعى غير الحدسى.

التحليل البنائى لنماذج من الزخارف الفنية

بعد أن تناولنا الدور البنائى للعناصر الزخرفية فى تشكيل الحشوات وأهميتها، ننتقل إلى الجانب التحويرى **والهامى** لأشكال وأنواع الزخارف التى زخمت بها الفنون الإسلامية، نقوم بتصنيف الأشكال النوعية للزخرفة فى الحشوات، بما يتفق مع مالها من أهمية. كان الاتجاه نحو الزخرفة الهندسية اتجاهاً واضحاً فى تخيل العناصر الشكلية الجمالية، والتى وصلت مع العصور المملوكية إلى أرقى مستويات التراكيب الخطية بتحويراتها المختلفة وبصياغاتها المتنوعة فى فن الحشوات الإسلامية بعيدة عن التأثيرات البيزنطية والقوطية وغيرها. وقد عرفت هذه الزخرفة فى تصميماتها بالأطباق النجمية المتعددة الأضلاع، والمستخدمة فى تجميل الأثاثات والأبواب، والمنابر وأحجبة الكنائس، وغير ذلك من فنون الإبداع الحرفى للنجارة التقليدية.

فضلاً عن ذلك، فإن هناك أشكالاً أخرى هندسية: المركبة والبسيطة والمتجاورة والجدائل، كالمثلثات والمربعات - اعتمدت هذه الزخرفة على الحلول التقسيمية للدائرة؛ لخلق نماذج من الأشكال التى تعرف بمسميات هندسية أيضاً.

وإذا كان الحرفى فى العصر الإسلامى قد ابتعد عن استخدام المشخصات بعينها، فإنه لجأ إلى توظيف العناصر النباتية بعد الصياغة التى توحى باستقلاليتها الفنية عن وجودها الطبيعى، فكان الأسلوب اللولبى أو الحلزونى للخطوط الممثلة للوريقات والفروع تحقق هذا الهدف، وعرف بفن الأرابيسك. ومن أهم النباتات حباً للفنان المسلم زهرة التيوليب، وورق العنب، والنباتات النخيلية واللوتس. ومن العناصر التحويرية للنباتات ورقة العنب الخماسية، والثلاثية وعناقيد العنب. وبجانب تلك الزخارف، كان هناك، أيضاً، نوع من التمثيل المؤكد للوحدة الزخرفية، مثل الزخرفة بالكؤوس والآنية والزهريات.

الزخرفة بالتحويرات النباتية فى الحشوات الإسلامية هى نزعة إنسانية حقاً، مازالت فى عصورها مترددة فى اتجاهاتها؛ مستخدمة بأكثر من طريقة وإن كانت ذات مناهج فنية محددة وخلفية فكرية واحدة تلك التى بدأها الحرفيون فى القرن الثالث عشر بمصر وسوريا، والتى شكلت أبرز الخصوصيات الجمالية فى تاريخ الفن الإسلامى التطبيقى. فقد كان التفكير فى العقيدة يأتى قبل التفكير فى التصميم الفنى، وكان التفكير فى الوظيفة للمنتج التطبيقى بمثابة طموح المهنة نحو تنمية كل الملكات الخاصة بالتجميل وثراء الوحدة فى توافق بين العقيدة والجمال، وهو ما أدى، هنا، إلى غايتين قصويين متقابلتين، ولا تفترقان، فى حقيقة العمل الفنى وصناعته، إلى عناصر الالتقاء، هما: الغاية والوسيلة فى الناحية التطبيقية، وفى الناحية المقابلة الزخرفة التحويرية.

ويحق للحرفى المسلم أن يتباهى بما فى أعماله من قدرة على تنوع الأساليب الزخرفية، ومن ابتكار للعناصر الجديدة، التى لم تكن من قبل موظفة أو مستلهمة فى هذا المجال منها. فالزخرفة الخطية للحروف الهجائية العربية، مع نمو حركة النساخين فى ابتكار أشكال مثل الخط النسخى، والكوفى، والريحانى، وما استخرج من تلك الخطوط من أشكال جمالية بسيطة ومركبة، ساعدت صناع الحشوات على استخدامها فى صورة أشرطة حول الزخارف، والمربعات الشبيهة **بالصمات** الصينية. وتدل عملية التطويع والتحليل الفنى للخط العربى فى فن الحشوات على مهارة وذكاء واضحين، فقد أمكن للحرفى المسلم أن يقوم بالمزج بين عناصره الشكلية وبين الأشكال النباتية وأشكال الطيور، وأحياناً يستخدم الحيوانات، كالأسد والقط، فى الاتجاه نفسه، وهو ما يعرف، فى عملية الزخرفة، بأسلوب التوريق بالحشوات الكتابية، والتشخيص الخطى. وانبنت تلك العملية أسلوبياً على ثلاثة موضوعات فنية لنوعية الخط العربى، وهى: الخط الكوفى بالأرضية النباتية، والخط الكوفى المورق، والخط الكوفى المضفر. ولا يعنى هذا الاتجاه موضوعياً ابتعاد الحرفيين المسلمين عن التشخيص الآدمى ابتعادهم، فى الوقت ذاته، عن التصوير النحتى بالنقش لبعض الحيوانات، كالأرانب والأسود والغزلان والفيلة.

ولو صنفنا تقنيات الصناعة فى الحشوات، فسنجد الكثير من الأساليب الفنية التى ابتكرها الحرفيون فى ذاك الوقت. فالخرط العربى؛ باعتباره أحد الأساليب، والذى نجح فيه الصناع، لعب بفنه دوراً كبيراً فى فن الحشوات، ووضح ذلك فى المشربيات والشبابيك وغيرهما. ويمثل القرن الخامس عشر الميلادى ثورة فن الخرط العربى، وانتشر صناعه وورشهم فى سوق الخراطين، وعقبة الصباغين، وسوق القشاشين. وامتد استخدام هذا الفن فى تصميم الأثاثات، كما لجأ الحرفى إلى أساليب التطعيم والترصيع لزيادة ثراء المنتج الفنى.

يقول م. أسامة النحاس فى كتابه «الوحدات الزخرفية الإسلامية»: «لعل أبرز مميزات الفن الإسلامى أنه فن

زخرفى، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية؛ لتحقيق أهدافه الزخرفية، أو ما ينشده من بيان وبديع وجناس. فهو يكيف هذه العناصر ومصادرها، ويبعدها عن صورتها الطبيعية للحد الذى يجعلنا فى بعض الأحيان، لا نستطيع أن نستدل على أصل هذه العناصر ومصادرها، وهو لم يكتف بهذا، ولكنه استغل الكتابة العربية أيضاً بالنسق نفسه، بل ركب هذه العناصر وزاوج بينها فى كثير من الموضوعات. فهو يريد أن يحشد فى عمله الفنى كل ما لديه من عناصر ووحدات ليخرج هذا العمل آية فى الرونق والبهاء». ولكل منتج فنى فى فن الحشوات نظامه من الوحدات الزخرفية، وله طريقته فى إجراءات التصنيع؛ لذلك، فإن توصيف المجالات المتعددة التى تدخلت فى تحليتها الحشوات بوصفها قيمة جمالية، فإننا سنقف أمام فنون عدة باسقة من فرع واحد، ولكل منها بنية جمالية متميزة، وبنية تطبيقية ووظيفية مختلفة. وأهم هذه المجالات:

مجالات صناعة المشربيات والطاقات والنوافذ، وتجميل الأفاريز والكرانيش فى العمائر المتخلفة.

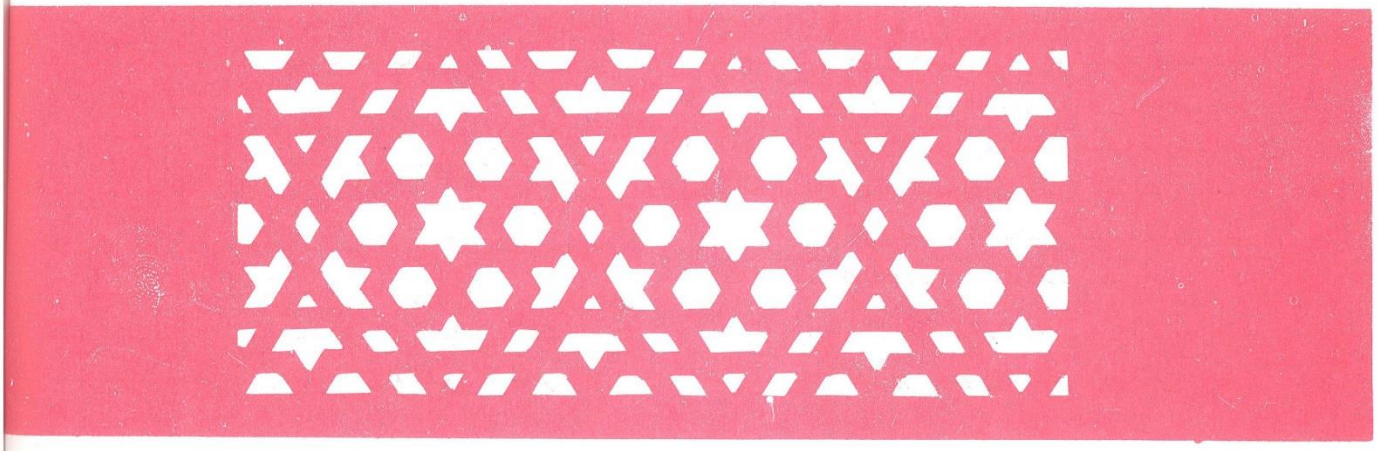
مجالات صناعة الأثاثات الخاصة بالعمارة الدينية والخدمية والمعيشية.

مجالات صناعة الإطارات والبراويز المختلفة؛ لإحاطة الصور والوثائق.

مجالات صناعة المقصورات والمقابر والحليات لبعض المركبات، وأيضاً تجميل المقابر والشواهد.

إننا نشاهد اليوم ما يبدو أنه صياغة جديدة لفن الحشوات، يبتعد فيها عن الأشكال التقليدية لتقنيات التصنيع والخامة. وهكذا، لم يعد من غير المألوف القول بأن التأثيرات الحيوية التى أصبغتها الحليات والزخارف لفن الحشوات على المجالات الأخرى الحرفية؛ مثل فنون الخيامية والفخار، قد حققت وجودها التأثيرى عليهما بشكل واضح. فلاتخلو عملية التصميم الفنى، وعلى الأخص فى فن الخيامية، من رؤية زخرفية معمارية، فإن الصياغة الجديدة لفن الحشوات باستخدام خامة القماش، والتى تتبلور الآن أمام أعيننا، قد بينت أن البناء الجمالى الذى أظهره فن الحشوات يسمح، مع وجود مجالات حرفية تطبيقية أخرى، بالتسليم بإمكانية تصور أشكال جمالية متباينة ومتأثرة، بما أنتجه صناع الحشوات من زخارف فى إنتاج فنون رفيعة المستوى من الناحيتين الفكرية والوظيفية. وهكذا، فإن ما حدث لفن الخيامية انعكس، أيضاً، على فن الفخار، فيما عرف بشبابيك القلل، وهى نموذج تشكيلى يخضع الوحدة الزخرفية لتحاط ببرواز حولها لتقوى المعنى الجمالى للسطح.

وتجرنا الدراسة عن ذلك الفن وعن حرفييه من الصناع والمبدعين مباشرة إلى كلمة أخيرة عن فن الحشوات والتحليل البنائى له وهى أن الارتباط بين التقنية التطبيقية والخصائص الجمالية لها قديمة قدم الإنتاج الحرفى، وهو بهذا أقدم الفنون الزخرفية. إنه بناء الخبرات والمهارات التى تراكمت عبر سنوات الإنتاج الفنى لتلبية مطلب اجتماعى له وظيفة معينة من الخدمات، وله حاجته الذوقية لتحقيق هدف نفعى معين. ومهما يكن من أمر، فإن التحليل البنائى للشكل فى فن الحشوات يمكننا من فائدتين؛ أولاهما مزيد من استخلاص المعانى الكامنة وراء الزخارف ذاتها، حسب طبيعة وجودها الجمالى والوظيفى. وثانيهما، الاقتراب من سمات العصر، وتمكين الدارس لها من استخدام البنائية وهى قصد تحليل الوحدة الأكبر للوصول إلى الوحدة الأصغر لكشف المعطيات الطبيعية الخام قبل الإجراءات الفنية لها من تحوير وتجريد. والتحليل البنيوى، هنا، طريق نحو تحليل المحتوى التقنى والجمالى لهيكلة الخطوات الميدانية لتفسير معنى الحشوة.



الفولكلور التطبيقى
بين تجارب النوبة القديمة.. ومستقبل واحة سيوه

جودت عبد الحميد يوسف

● فى تعريف «الفولكلور التطبيقى»:

«الفولكلور التطبيقى» مصطلح جديد... ومادام جديدًا فلابد أن نتوقع اختلاف الآراء حوله، ولسنوات طويلة قادمة.. حتى يتم الاتفاق على تعريف مستقر ومحدد له، لكنه مادام «تطبيقيًا» فإنه من الضرورى أن يختص بجانب الفنون التشكيلية تحديدًا.

فى عام ١٩٦٢، أقيم معرض تشكيلى لعرض إنتاج الفنانين الذين زاروا «النوبة» لتسجيل انطباعاتهم عنها، وقدمت مجموعة أعمال تطبيقية لفنان منهم[١] تحت عنوان: «دراسات عملية فى كيفية الاستفادة من الفن الشعبى النوبى فى التهيئة الفنية للاستعمال العام». وكان هذا التقديم يعنى «الفولكلور التطبيقى».

وفى عام ١٩٦٤، قدمت دراسة أكاديمية لإحدى كليات الفنون الجميلة[٢]؛ بهدف «توسيع نطاق استخدام الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة فى مختلف مجالات الحياة العامة». كانت تلك الدراسة العملية فى مجال «الفولكلور التطبيقى».

وفى عام ١٩٩٤، قدم اقتراح بتدريس مادة جديدة بأحد المعاهد الأكاديمية المتخصصة[٣]، وكانت هذه المادة تحت مسمى «الدراسات التطبيقية للفنون الشعبية». وكان المقصود بهذه المادة «الفولكلور التطبيقى».

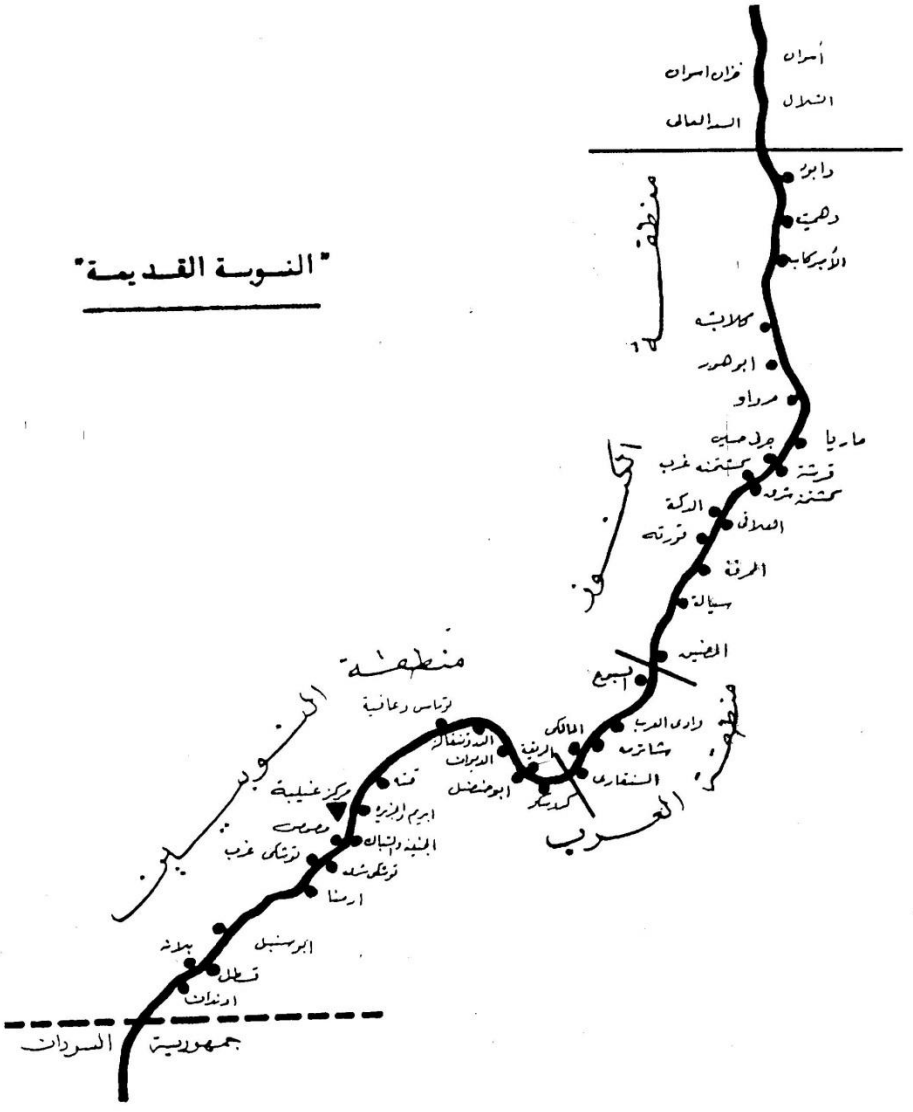
إذن... «الفولكلور التطبيقى»، بإيجاز، هو الإفادة من وحدات الفنون الشعبية، ونقلها من مجالها المحدود الذى نشأت من أجله إلى مجالات عملية كثيرة أخرى، تخدم الإنسان فى مختلف جوانب حياته واحتياجاته. ويعتبر مصطلح «الفولكلور التطبيقى» مصطلحاً موجزاً وشاملاً.

• التغيرات التى تواجه الفنون الشعبية

تتعرض كثير من الفنون الشعبية، بمختلف مناطق العالم، لهجوم شرس من عوامل المدنية الحديثة، ورغم مقاومة هذه الفنون لذلك الهجوم، إلا أنها فى النهاية لابد أن تصل إلى مرحلة استسلام يهدد باندثار هذه الفنون وذلك التراث. لهذا، تحاول كثير من الدول التخفيف من هذا الهجوم، بإنشاء الكثير من المعاهد المتخصصة التى تقوم بتسجيل وتوثيق هذا التراث بالأساليب العلمية، كما تهتم بالتعريف به عن طريق إقامة المعارض المحلية والخارجية له، وإصدار المطبوعات عنه، وقامت بعض الدول، أيضاً، بإنشاء مراكز حرفية متخصصة لإنتاج أزيائها وصناعاتها الشعبية وغيرها، بغرض الحفاظ على تراثها؛ تأكيداً لهويتها وطابعها الخاص المميز، ولعل أبرز هذه الدول دول أوروبا الشرقية.

وعلى أرض مصر تعرضت منطقتان متميزتان، لتغير مفاجئ وجذرى، فى حقبة الستينيات من هذا القرن. حدث ذلك فى «النوبة» و«واحة سيوة».

التغير الأول: حدث لمجتمع «النوبة» وتراثها، وكان التغيير فيها بالتهجير.



ومجتمع النوبة ... عاش متوائماً مع الأرض الوعرة والطبيعة القاسية للمنطقة [صور أرقام (١) و(٢) و(٣) و(٤)]، تلك المنطقة التى كانت تقع خلف سد أسوان[٤] وحتى الحدود السودانية... تتناثر قراها الثمانية والثلاثين، بالإضافة إلى عاصمتها الإدارية، على امتداد ٣٢٠ كيلومتراً على ضفتى النيل... يعزلها عن أرض مصر عاملان: الأول معنوى هو بعد المسافة، والثانى

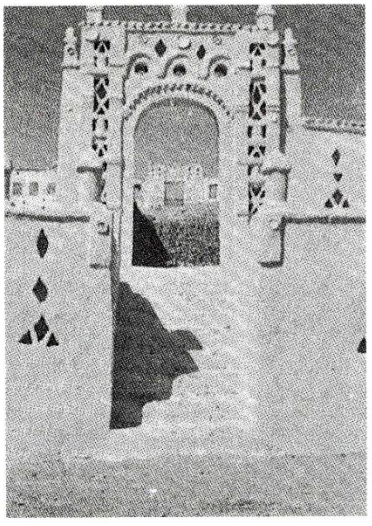
« ١ »

« ٢ »

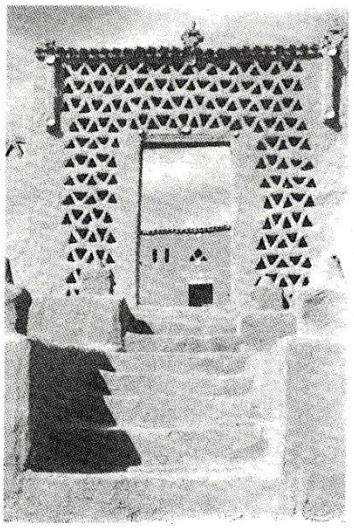
مادى هو صخور الجندل الأول، ثم من بعده جسم سد أسوان، وهما العاملان اللذان أديا إلى تفرد عمارة النوبة وزخارفها الجدارية، ومختلف عناصر فنونها الشعبية الأخرى.

ورغم وحدة أرض النوبة وما أنتجته من تراث شعبى وفنون، بروح واحدة ومذاق خاص متميز، إلا أنها كانت تنقسم فيما بينها إلى ثلاث مناطق مختلفة، تضم ثلاثة عناصر من السكان، وثلاث مدارس فى الفنون التشكيلية «الكنوز» فى الشمال (صور من رقم ٣ إلى ٦)، و«العرب» فى الوسط (صور من رقم ٧ إلى ١٠) و«الفديجّة» فى الجنوب (صور من رقم ١١ إلى ١٤). ولم يكن هذا التقسيم نتيجة حدود إقليمية أو فواصل طبيعية أو صناعية، إنما كان التقسيم والحدود بين كل منطقة منها وأخرى؛ اللغة، وأسلوب العمارة ووحدات الزخرفة الجدارية، وطريقة استخدام هذه الوحدات، والأزياء. والعادات والتقاليد.. ومختلف فنونها الشفاهية والتعبيرية الأخرى؛ أى أن هذا التقسيم كان يعنى فقط بتراث كل منطقة منها.

لقد أثر سد أسوان، خلال مرحلة بنائه (١٨٩٨ ـ ١٩٠٢) وما بعدها، تأثيراً شديداً على أرض النوبة، حين أغرقت المياه المحتجزة خلفه كل الأرض على طول امتدادها، بكل ما تحمل من عمارة ونبات ونخيل. فبدأت حضارة معمارية وزخرفية جديدة، بعد أن استقرت بيوتها على أعلى مستوى ممكن، بعيداً عن أقصى منسوب متوقع للفيضان آنذاك، وبقيت «النوبة» وحدة فنية متكاملة، لا نملك أى مرجع يدلنا على أشكال عمارتها وزخرفتها الجدارية التى كانت قبل تلك المرحلة.



« ٣ »

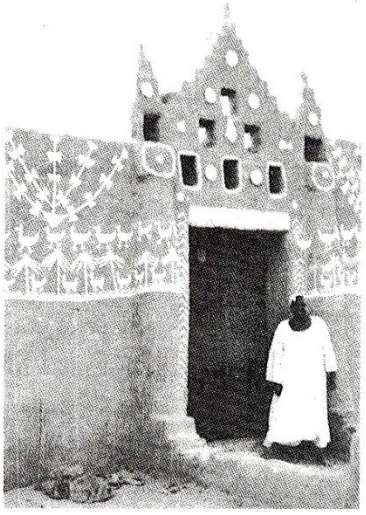


« ٤ »

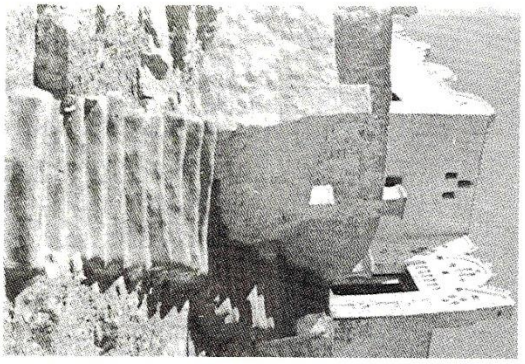
وتكررت الأحداث نفسها مع التعلية الأولى لسد أسوان (١٩٠٧ - ١٩١٢)، فتأثرت منطقتا «الكنوز والعرب»، تماماً، بمياه التخزين الجديدة. وعاودت منازل هاتين المنطقتين تقهقرها إلى الخلف مرة أخرى لتستقر بيوتها الهارية من زحف المياه إلى الأرض الصاعدة نحو الجبال والصخور، فتسلقتها لتعاود بناء البيت النوبى وتعاود زخرفته من جديد.

ومع التعلية الثانية للسد (١٩٢٩ - ١٩٣٣)، تعرضت أرض النوبة كلها لظروف تشابه ظروف إنشاء السد فى بداية هذا القرن.

ومع ارتفاع منسوب مياه التخزين خلفه، غرقت كل قرى النوبة ونجوعها... وعاود النوبيون بناء منازلهم وعاودوا زخرفتها من جديد... ولم ينج من مأساة الغرق غير آخر أربع قرى، كانت أقرب إلى حدود السودان... وهى التى بقيت مئات من منازلها القديمة حاملة سمات عمارة الماضى القريب وزخرفتها الجدارية، إلى جانب مساحات من أرضها الصالحة للزراعة، حتى يوم الرحيل فى التهجير... وحينما فرغت أرض النوبة من ساكنيها فى عام ١٩٦٤، أصبح اسمها منذ ذلك التاريخ «النوبة القديمة».



« ٧ »

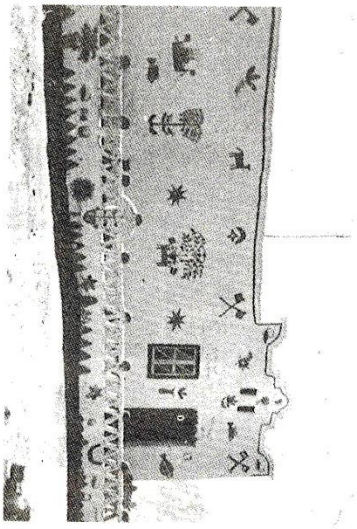


« ٥ »

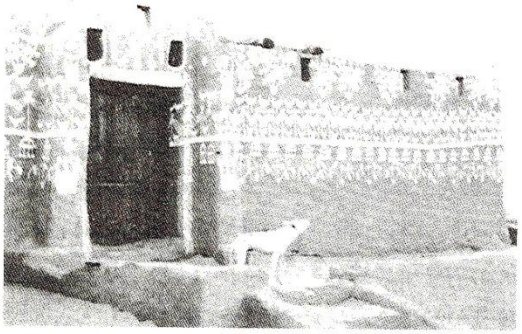
فى اللغة، كان النوبيون يتكلمون اللغة العربية، وإلى جوارها كانت هناك - ولازالت - لغتان؛ لغة للكنوز فى الشمال، ولغة للفديجّة فى الجنوب. أما العرب فى الوسط فلم يتأثروا بأية لغة منهما، وظلوا يتحدثون العربية وحدها.

كانت اللغتان - ولازالتا - تشتركان فى أنهما لغتان منطوقتان فقط، ولا أبجدية لهما.

أما فنون العمارة والزخرفة الجدارية. فكما لم تتأثر اللغة فى المنطقة الوسطى باللغات النوبية شمالها وجنوبها... حدث شىء آخر، فقد تأثرت المنطقة الجنوبية «الفديجّة» بفنون المنطقتين شمالها: «العرب



« ٦ »



« ٨ »

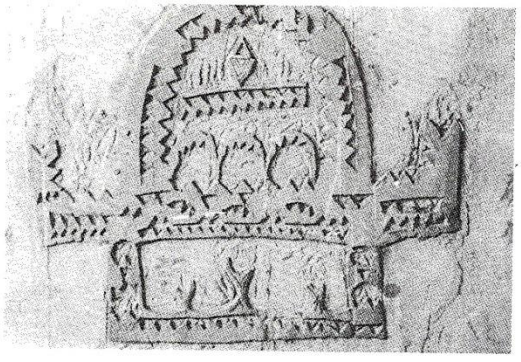
« ٩ »

وحينما جمعت المنطقة الجنوبية «الفديجّة» بين هذين الأسلوبين، كانت زخرفتها تضم الوحدات البارزة والغائرة الملونة بلون واحد فى الغالب (صور من ١١ - ١٤).

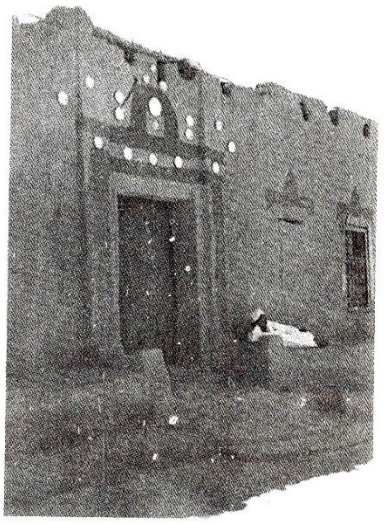
كان البيت النوبى متحفاً حضارياً يجمع مختلف الفنون؛ العمارة بكل أسسها ومقوماتها... ثم الزخرفة الجدارية،

« ١٢ »

الخارجية على الحوائط والبوابات الطينية وعلى الأبواب الخشبية، ثم على الحوائط الداخلية أيضاً. وكان لكل منطقة من مناطقها الثلاث مدرسة فنية قائمة بذاتها، تحمل كل عناصر التميز والخصوصية، يزداد هذا التميز وتتركز هذه الخصوصية



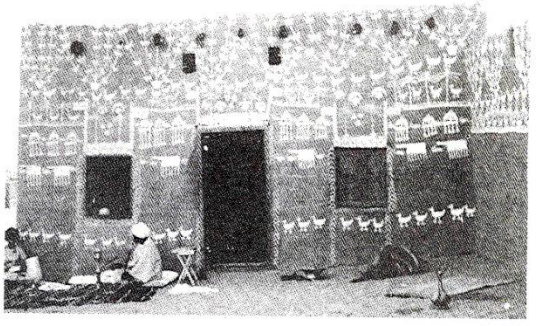
« ١٤ »



« ١١ »

والكنوز»، فجمعت أهم الخطوط العريضة من أسلوبيهما فى الزخرفة... وكأن التأثر، هنا، قد سار فى اتجاه معاكس لاتجاه النهر.

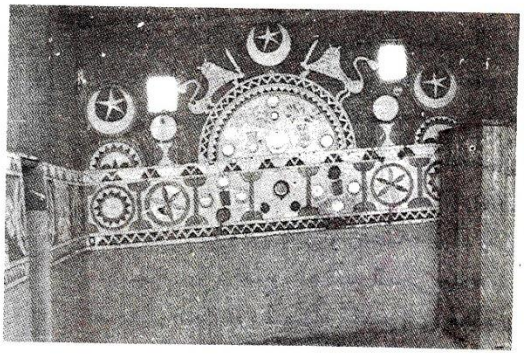
فى منطقة الكنوز، تميزت الزخرفة الجدارية باستخدام الوحدات البارزة والغائرة على جانبى مداخل البيوت وأعلاها (صور من ٣ - ٦). أما المنطقة الوسطى «العرب» فكانت تتميز منازلها بالواجهات ذات السطح الواحد المطلى

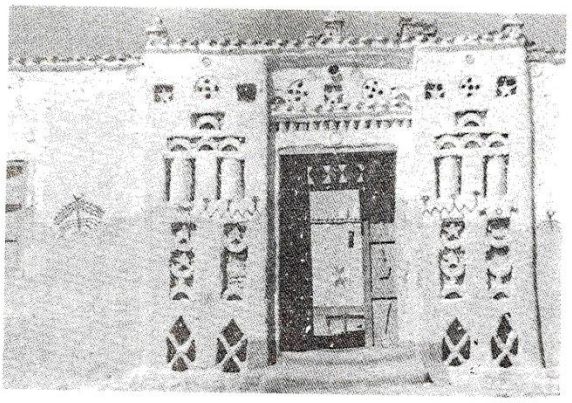


« ١٠ »

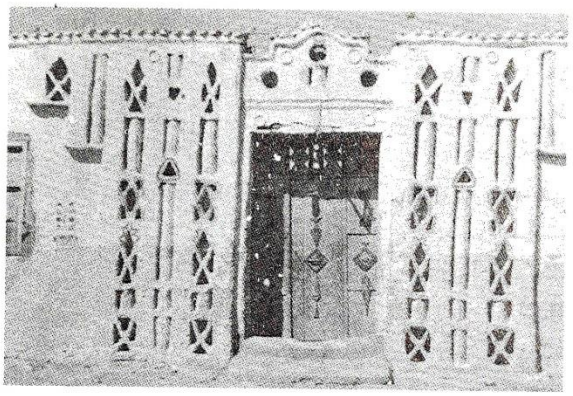
بلون الطين، مع تكرار الرسوم رأسياً باللون الأبيض (صور من ٧ - ١٠).

« ١٣ »





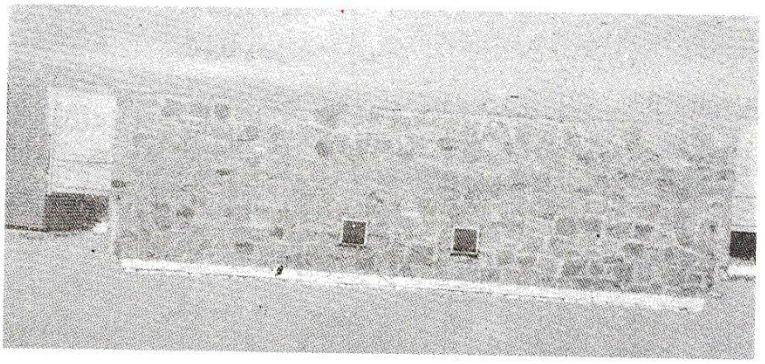
« ١٢ »



« ١٣ »

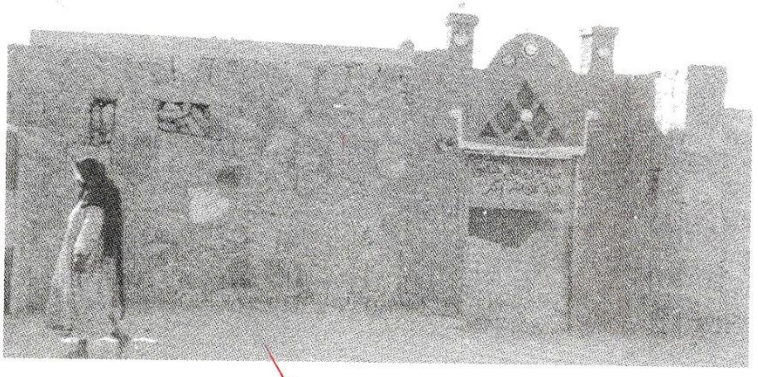
ربما كانت الوحدات الزخرفية الجدارية واحدة في موضوعها أو مسماها... لكن لابد من اختلاف بينها في أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ... تلك كانت الخصوصية... وذلك كان التميز.

ثم جاء مشروع إنشاء السد العالى، الذى هدد أرض النوبة بالغرق النهائى والكامل، تحت كم المياه الهائل الذى سيحتجزه جسم

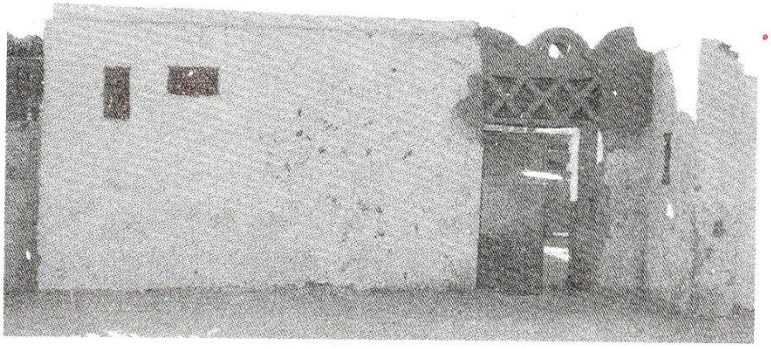


« ١٤ »

وصولاً من المنطقة إلى القرية... إلى النجع... فإلى البيت... فلا بيت في «النوبة القديمة» كلها كان يقارب أو يشابه بيتاً آخر... لا في التخطيط، ولا في الإنشاء، حتى زخرفة الواجهات والمداخل، فلا واجهة ولا مدخل يماثل الآخر... حتى وإن نفذت واجهتان بيد بنّاء واحد، أو زخرفت واجهتان بيد فنان واحد[٥] (صور أرقام ١٢ و١٣).



« ١٥ »



« ١٦ » (النوبة الجديدة)

السد العملاق... وكان قرار الدولة بتهجير النوبيين جميعاً إلى الموطن الجديد الذى اختارته لإسكانهم في منطقة «كوم أمبو»، شمالى مدينة أسوان، وأطلقت عليه اسم «النوبة الجديدة». ودون الدخول في أية تفاصيل ترتبط بحتمية التهجير، لم يكن أمام النوبيين خيار في قبول التهجير أو رفضه؛ إذ لم يكن أمامهم - مع ارتفاع بناء السد العالى وتحويل مجرى النيل من مجراه القديم إلى مداخل الأنفاق الستة، تحت جسم السد - إلا تنفيذ قرار

الدولة، وجمع حاجياتهم والرحيل إلى الموطن الجديد الذى اختير لتوطينهم... وهو موقع يبعد عن النيل، لا يتشابه فى جغرافيته من قريب أو بعيد مع موطنهم الأصلى - المنعزل فى «النوبة القديمة» - والذى أعد فى عجالة، وشيدت مساكنهم فيه من الحوائط الحجرية وأسقفها من الخرسانة المسلحة، غير الملائمة لظروف الطقس الحار وطبيعته (صور أرقام ١٤ و١٥ و١٦).

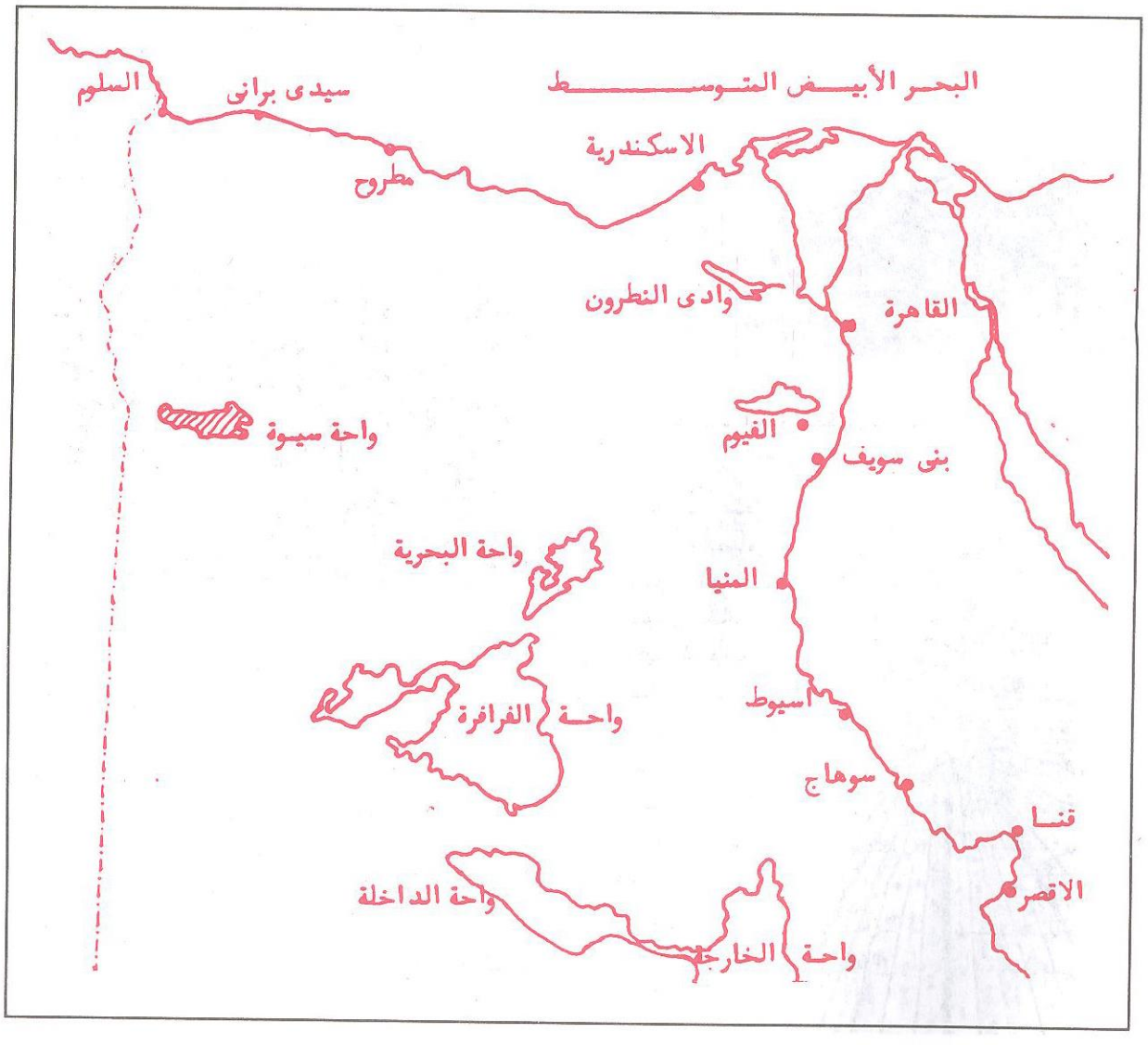
وأصبحوا فى هذا الموطن الجديد محاصرين بين مجتمعات ومواطنين مصريين أيضاً؛ لكنهم مختلفون عنهم فى العادات والتقاليد والطبائع... كان انتقالهم المفاجىء من حياة العزلة التى اتسمت بالقناعة والرضا... إلى حيث كل عوامل المدنية الحديثة... المبانى الخرسانية، الطرق الممهدة، وسائل الانتقال السريعة، تيار الكهرباء، المياه النقية، المدارس، سهولة التجارة وغيرها.

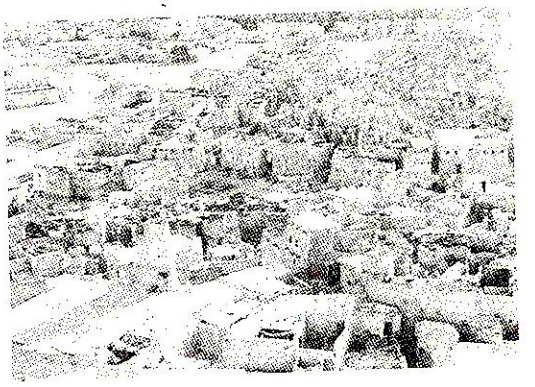
وأمام تطلع الجيل الجديد من الشباب لهذه الحياة المتطورة... وعوامل المدنية الحديثة المحيطة بهم فى الأرض الجديدة... فقد الآباء والأجداد - مع مرور الزمن - مقدرتهم فى الدفاع عن تراثهم وموروثاتهم التى حملوها معهم من «النوبة القديمة» مجاهدين فى الحفاظ عليها... فضاعت.

هنا «كان التغيير بالتهجير خارجاً عن إرادة النوبيين أنفسهم... فقد كان بفعل ظروف أقوى، ناتجة عن إنشاء السد العالى، وقرار الدولة بتهجيرهم تبعاً لذلك إلى أرض جديدة.

التغير الثانى: حدث لمجتمع «واحة سيوة» وقد اختلف التغيير فيها كلية عما جرى فى «النوبة»، فقد كان التغيّر فيها ذاتياً.

كانت الحياة تسير بإيقاعها المعتاد فى هذه الواحة المنعزلة التى تبعد ٣٠٠ كيلومتراً جنوب غربى مرسى مطروح وعلى



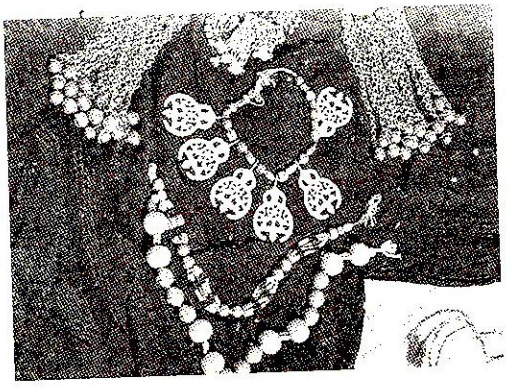


« ١٧ »

بعد ١٢٠ كيلومتراً من الحدود الليبية... وبقيت محتفظة بكل عاداتها وتقاليدها وتراثها الشعبى منذ قرون طويلة، كما صورتها المراجع الكثيرة التى سجلت حياتها فى القرن الماضى[٦]، وتطورت ذاتياً مع الزمن تبعاً لاحتياجات السيويين أنفسهم كأى موقع منعزل آخر على أرض مصر... وشابهت سيوة «النوبة» فى شىء واحد هو أن لأهلها لغة خاصة بهم يتحدثونها إلى جانب العربية[٧].

غير أن سيوة بدأت تتعرض فى حقبة الستينيات لهجوم زاحف مفاجىء من عوامل المدنية الحديثة.

« ١٩ »



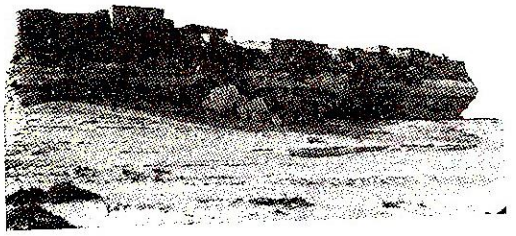
ففى نهاية عام ١٩٦٧، بدأت الدولة فى الاتجاه إليها بحثاً عن البترول فى صحرائها... فأخذت فى إنشاء قرية سكنية على أرضها لإقامة العاملين فى هذا المجال، ومع استكمالها بدأ توافدهم مع المعدات الضخمة الخاصة بأعمال التنقيب، وارتفعت حفاراتها التجريبية فوق رمال مناطق متعددة فيها. ومع بدايات عام ١٩٦٨، أخذت طائرة الاستكشاف السوفيتية تجوب سماءها ساعات متعددة كل يوم.

كان رد الفعل السريع لتلك الأحداث المتلاحقة لدى سكان الواحة - محدودى الثقافة - ما أطلقت عليه «حلم الثراء

« ١٨ »

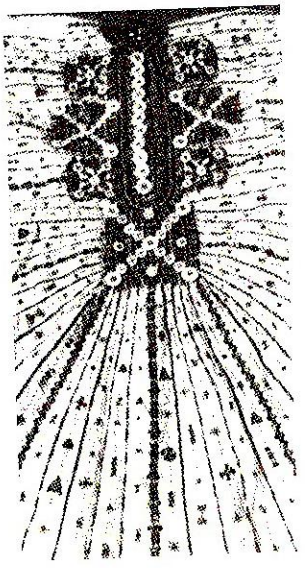
البترولى»، ونتيجة لهذا الحلم... أخذ الأهالى فى الثورة على معتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم الموروثة.... فسارعوا، بلا وعى: فى تبديد ثروتهم التراثية الشعبية المتميزة التى حافظوا

« ٢٠ »



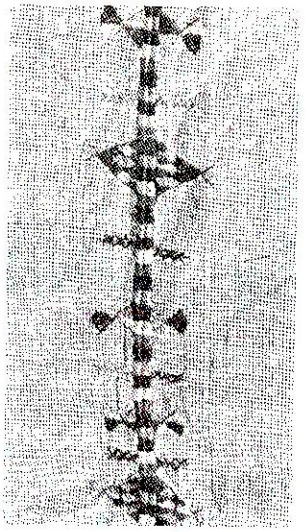
عليها مئات السنين بحكم انعزالها (صور من رقم ١٧ إلى ٢٤).

« ٢١ »



لحقت هذه الثورة، أيضاً، بأسلوب البناء التقليدى بخامة «الكيرشيف» المحلية المستخرجة من أرض الواحة والمتوافرة فيها والخاصة ببناء حوائطها، وتميزت بعزلها الحرارى وبالصمود

« ٢٢ »



شامخة بمبانيها العالية التى طالت أعمارها بها مئات السنين أمام العوامل الجوية المتغيرة فى الواحة على مدار الأعوام... فاستبدلها أثرياء الواحة بالأحجار والطوب الأسمنتى، واستبدلوا تسقيف مبانيهم من جذوع النخيل المدعم، أحياناً، بجذوع أشجار الزيتون والجريد.. بالخرسانة المسلحة، التى لا تتفق مع طبيعة الواحة وطقسها.

وانعكس هذا الحلم، أيضاً، على المرأة السيوية، فباعوا بلا اكتراث حليها التقليدية العتيقة المصنوعة من الفضة والأحجار الكريمة... فلم يعد «الأدرم» و«الأغرو» الضاربة فى جذور تقاليد وطقوس الزواج فى الواحة لها أية أهمية أو قيمة لديهم.

« ٢٣ »

ولم يعد لأزيائها العريقة، المحددة الأنواع، وأهمها رداؤها التقليدى، الفريد التصميم، المتعدد الأنواع والخامات - قيمة... خاصة أردية الزفاف، ذات الزخارف المطرزة بالحرير الملون والمزدانة بالصدف؛ والتى تحوى مئات الوحدات الدقيقة والرقيقة، التى انحدرت تصميماتها من وحى أشجار النخيل... مصدر الرزق الرئيسى للواحة.

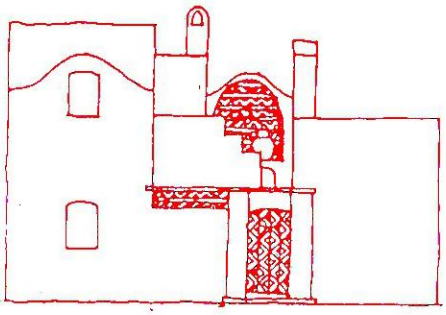
وللأسف تبدد «حلم الثراء البترولى»، حينما توقفت أعمال التنقيب الجادة، لعدم ظهور البترول فى أراضيها.

« ٢٤ »

وجاء عام ١٩٨٥ حين تم رصف الطريق الواصل بين مطروح وسيوة، ليساعد إنشاؤه على ازدياد تدفق الزحف العمرانى إلى الواحة وضياع غالبية ما ظل باقياً فيها من تراثها الشعبى. وهكذا فقدت الواحة طابعها الذى حافظت عليه بحكم انغلاقها على نفسها مئات السنين وضاع غالبية تراثها وموروثاتها الشعبية... ولما كان هذا التغير الحضارى فيها ذاتياً وداخلياً بالدرجة الأولى، نابعاً من أهالى الواحة أنفسهم، بأيديهم وبمحض إرادتهم (إلى جانب عوامل أخرى أقل تأثيراً) .... فإن التغير، هنا، يعتبر أكثر خطورة على تراث «واحة سيوة» من ذلك التغير الجبرى الذى فرض على مجتمع «النوبة»، ولم يكن لهم دخل فى حدوثه.

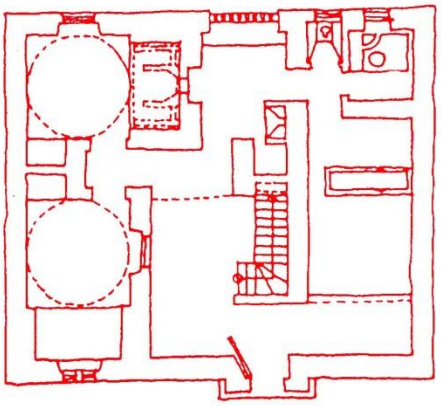
• «المعمارى حسن فتحى» رائد الفولكلور التطبيقى فى مصر

رغم تعدد الألقاب التى منحت للمعمارى «حسن فتحى»[٨]، أو المسميات التى أطلقت على نظريته فى العمارة... فإنه يعتبر رائداً للفولكلور التطبيقى فى مصر بلا منازع... فقد كان أول من اهتم بدراسة العمارة الشعبية فى «النوبة»، بمتابعة ومثابرة دائمة وعلى مدى سنوات طويلة استمرت حتى بداية عملية تهجير النوبيين إلى موطنهم الجديد فى كوم أمبو والتى بدأت فى أكتوبر ١٩٦٣.



واجهة أمامية

كانت البداية فى عام ١٩٤١ حينما قام برحلة عبر النيل لزيارة قرية «غرب أسوان» التى كان قد هاجر إليها بعض

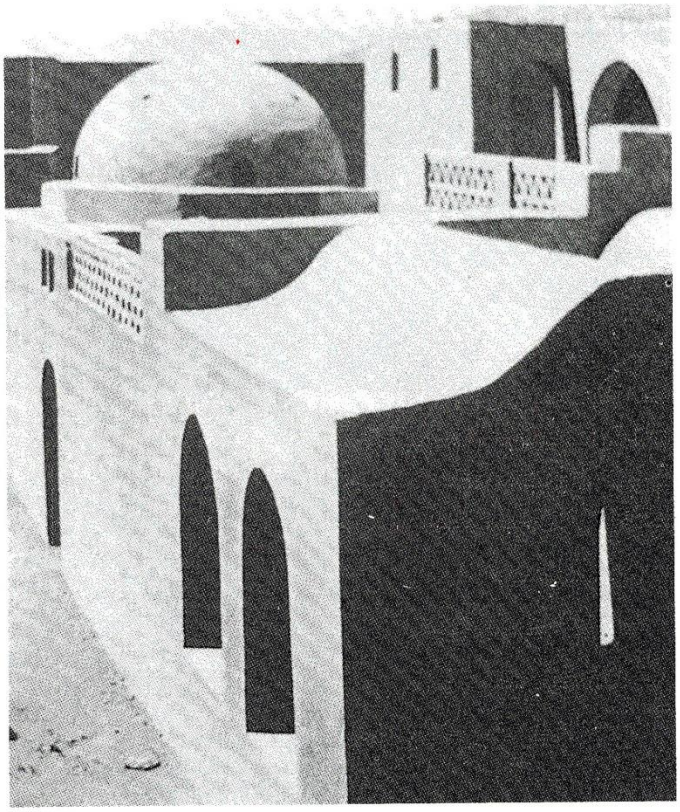


مسقط أفقي للدور الأرضي

النوبيين خلال مرحلة بناء سد أسوان وإجراء تعلياته المتعاقبة.

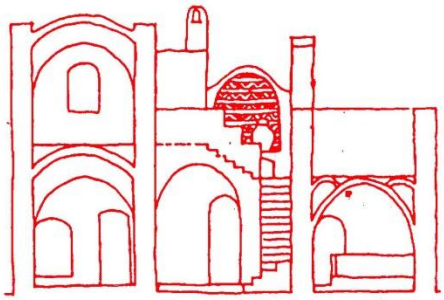
يقول حسن فتحي عن هذه القرية في كتابه «عمارة الفقراء»[٩] تحت عنوان «النوبة - تكنيك قديم للتقنية مازال باقياً»:

«..... أدركت أنني قد وجدت ما جئت من أجله، كان ذلك عالماً جديداً عليّ.. قرية بأكملها من بيوت رحبة جميلة نظيفة ومتجانسة، كل بيت فيها أجمل من البيت التالي، ليس في مصر أياً مما يشبه ذلك... إنها قرية من بلد الأحلام، كل بيت يتلو الآخر سامقاً مرتاحاً مسقوفاً سقفاً نظيفاً بقبو من الطوب، وكل منزل مزين على نحو فريد أنيق حول المدخل بأشكال المخرمات الطوبية وحليات بارزة وخطية

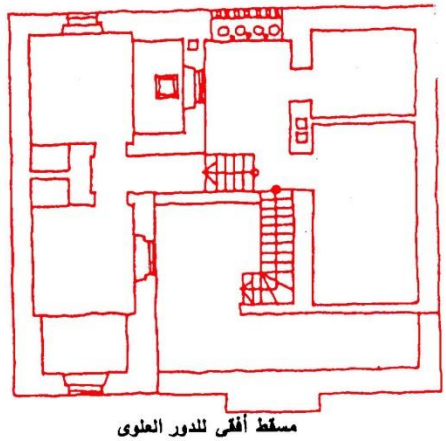


من الطين»[١٠].

وبعد تلك البداية انتقل إلى تسجيل ودراسة العمارة الشعبية في كل قرى «النوبة» المتناثرة على ضفتي النهر وعلى امتداد أرض النوبة كلها. والتي قال عن عمارتها «قصور يشع من طوبها الثقافة، من عمل البنّائين الأسوانيين»[١١].



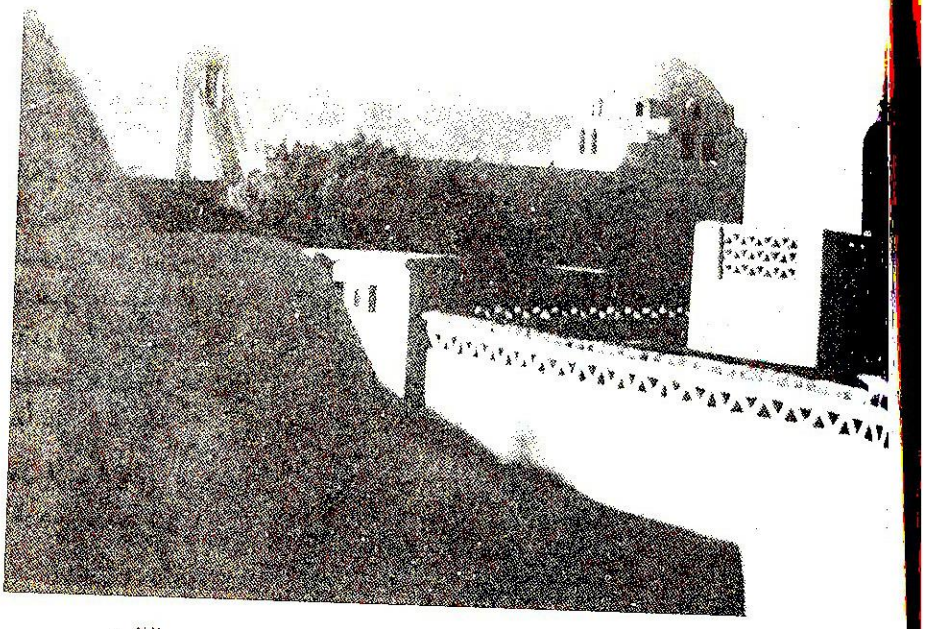
قطاع طولي



مسقط أفقي للدور العلوي

كانت رحلات المعماري «حسن فتحي» إلى النوبة ليستلهم كثيراً من وحداتها البنائية والمعمارية كالقباب والأقبية والمستويات المتنوعة للبناء والمخرمات (المشربيات)، وأضاف إليها من النظريات المعمارية وحس الفنان المبدع، ليقدم تجربته الرائدة في قرية «القرنة الجديدة» بالبر الغربي للأقصر[١٢] - الموضحة بعضاً من رسومها الهندسية (رسم رقم ١) وصورها أرقام ٢٥ و٢٦ و٢٧[١٣]. وذلك في الفترة بين عامي ١٩٤٦ - ١٩٤٨، والتي قام بوضع تصميمات منازلها ومرافقها طبقاً لاحتياجات السكان، وقام، أيضاً، بتنفيذها بأيدي البنّائين الأسوانيين (النوبيين) أنفسهم من ضاربي الطوب اللبن وصانعي الأقبية والقباب والمخرمات.

وقد كانت هذه التجربة توظيفاً حقيقياً لعناصر الإنتاج التشكيلي الشعبي، وهما عنصرا النفع والجمال... فاستحق بذلك أن يكون رائداً للفنون الشعبية التطبيقية، وهذه التجربة، أيضاً، هي التي نال بها تقدير العالم أجمع، قبل أن ينال جائزة الدولة التشجيعية في مجال العمارة، حين منحت هذه الجوائز للمرة الأولى في تاريخها عام ١٩٥٨، ثم كانت إحدى



« ٢٦ »

وبعد إجراء عملية تسجيل لكمٍّ من هذه الوحدات من مناطق النوبة الثلاث، تأكد الاقتناع بأنه يمكن توظيف الوحدة الشعبية التى كانت تستخدم أصلاً فى مجال الزخرفة الجدارية لتكون فى متناول المجتمع كله خدمة للإنسان فى مختلف جوانب حياته العامة ومتطلباتها. وتوصلت إلى أنه فى مجال الزخرفة (الديكور) يمكن توظيف الوحدات الشعبية فى اتجاهين:

الاتجاه الأول: استلهام الوحدات الشعبية التى قام بإنتاجها الفنان الشعبى بنفسه فى منطقة ما... لإشباع احتياجاته والتعبير عن معتقداته الخاصة بمحيطه أو مجتمعه... يقوم بعملية الاستلهام هذه. فنان أكاديمى دارس يكون نتاجها إعادة صياغة هذه الوحدات الشعبية لتلائم استخدامات مختلفة فى مجالات جديدة، من زخرفة وتجميل أدوات ومواد وخامات متنوعة تفى باحتياجات الإنسان عامة وتخدم مختلف جوانب

دعائم منحه جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٦٧.

• الوحدة الزخرفية الشعبية للنوبة... فى نطاق التطبيق

بعد زيارات متعددة لقرية «القرنة الجديدة»، ودراسة كل المتاح مما كتب عن تجربتها الفريدة فى توظيف الوحدات المعمارية الشعبية للنوبة. وبعد مشاهدة متأنية للمجموعة الوحيدة من التجارب التى عرضها الفنان خميس شحاتة[١٤]، وهى مجموعة أعماله فى مجال طباعة الأقمشة، بدوياً، باستخدام الوحدات الشعبية للنوبة (صورة رقم ٢٨)[١٥] ضمن المعرض الذى أقيم لعرض إنتاج الفنانين الذين اشتركوا فى رحلة «العشرين فنان» إلى النوبة لتسجيل انطباعاتهم الفنية عنها[١٦].

كانت رحلتى الأخيرة للنوبة بغرض تسجيل وحدات متنوعة من زخرفتها الجدارية، وفيها كان لقاء محدود الزمن، بالمعمارى «حسن فتحى» على أرضها، تلقيت على يديه خلاله تدريباً عملياً فى أصول التسجيل الفوتوجرافى وقواعده.

« ٢٧ »

حياته، دون المساس بمعنى هذه الوحدات الشعبية أو مدلولها الذى قصده الفنان الشعبى حين أنتجها.

الاتجاه الثانى: وضع دليل يضم تسجيلات أمينة - صور فوتوجرافية أو رسوم تسجيلية - للوحدات الشعبية بمنطقة محددة يتم تصويرها، أو إضافة أى تأثير، أو انطباع فنى من أى نوع لها، لتتم الإفادة من هذا الدليل؛ بوصفه مرجعاً دائماً يستخدم بواسطة الفنان الشعبى منتج الوحدات الأصلية، وفى الموقع نفسه الذى تم تسجيل الوحدات منه؛ بهدف استمرار هذه الوحدات الشعبية فى إنتاجه، حفاظاً على تراثه.

وفى كلتا الحالتين يحتاج العمل فى تطبيقهما إلى وجود مصدر أو مرجع أمين للوحدات الشعبية الأصلية.

والتجربة التى نعرضها ارتبطت بأرض النوبة التى سبق وأن كانت ميداناً لتجربة المعمارى «حسن فتحى» الكبيرة - فى حقبة الأربعينيات من هذا القرن - فى مجال العمارة... ثم التجربة المحدودة للفنان «خميس شحاتة» - فى حقبة الستينيات - فى مجال طباعة الأقمشة يدوياً.

وقد قمت بتنفيذ هذه التجربة فى حقبة الستينيات أيضاً - كتجربة أولى - باقتناع كامل بقيمة الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة، وبأهمية تسجيل وحدات من الزخرفة الجدارية لبيوتها قبل غرقها... وبإمكان تطبيق نظرية جديدة - علمية وفنية وعملية - تهدف إلى الإفادة من وحدات هذا الفن تطبيقياً على أوسع نطاق.

لهذا فقد كان استلهامى لتلك الوحدات، انسياباً متناغماً... وامتداداً طبيعياً لعملية التسجيل التى أجريتها بنفسى ... ثم كانت النماذج التطبيقية التى قدمتها فى عرض هذه النظرية نماذج محددة العدد، رغم أنه كان يمكن - ولازال - أن تتجاوز التطبيقات فى تنوعها كل الحدود المتصورة، على أمل أن تنتقل وحدات الفنون التشكيلية الشعبية المصرية - باستلهامها - لتزين كل أدوات ومتطلبات الإنسان المصرى خاصة، والإنسان عامة، فى كل جوانبها بذوق رفيع المستوى.

وضمت التجربة:

- أعمال التسجيل المحايد.
- الاستلهام الفنى والتطبيق الشخصى.

وكان اختيار أرض «النوبة»، ميداناً لها، يؤكد رغبة صادقة للمشاركة كباحث فى تسجيل فنونها التشكيلية الشعبية بأكبر

قدر من الصور الفوتوجرافية، التى يمكن أن تصبح مرجعاً مهماً للعمارة والزخرفة الجدارية للنوبة، بعد أن يتم تهجير أهلها إلى موطنهم الجديد، وتختفى أرضها إلى الأبد بكل ما تحمل من تراث معمارى وزخرفى تحت مياه البحيرة الجديدة المتكونة خلف جسم السد العالى العملاق وتتحول المنطقة إلى تاريخ، تحت مسمى «النوبة القديمة».

وكان التركيز فيها على اختيار قرى محدودة (١٧) تمثل مناطقها الثلاث: «الكنوز والعرب والفديجة» التى تختلف مدارس الفن التشكيلى فى كل منطقة منها عن الأخرى، وتمت التجربة طبقاً للمراحل التالية:

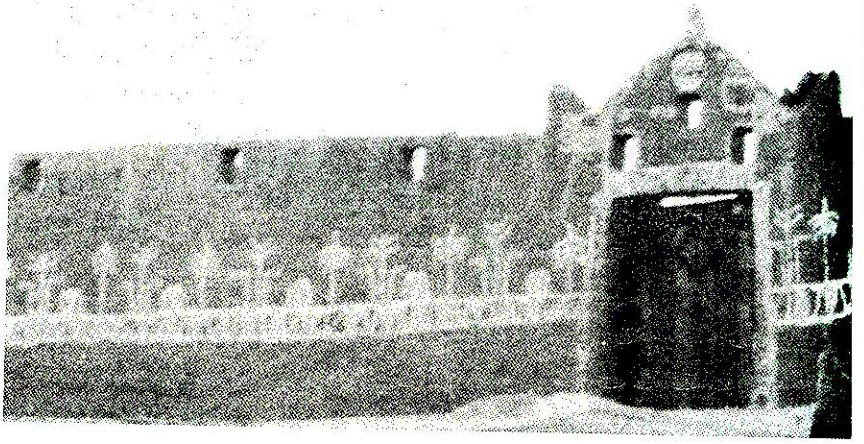
المرحلة الأولى:

وهى مرحلة التسجيل، واقتصرت أعمال التصوير الفوتوجرافى بأفلام الأبيض والأسود فقط (١٨) وعلى بعض الرسوم التسجيلية للوحدات التى تم رسمها باليد فى مواقعها.

« ٢٩ »

وركز التسجيل على أعداد من البوابات والمداخل والواجهات والوحدات الزخرفية الجدارية بأنواعها التى تؤكد الاختلاف الواضح بين كل طابع فنى لكل منطقة منها

« ٣٠ »



بغرض الإفادة من تنوعها واختلافها فى مجالات التطبيق الواسعة.

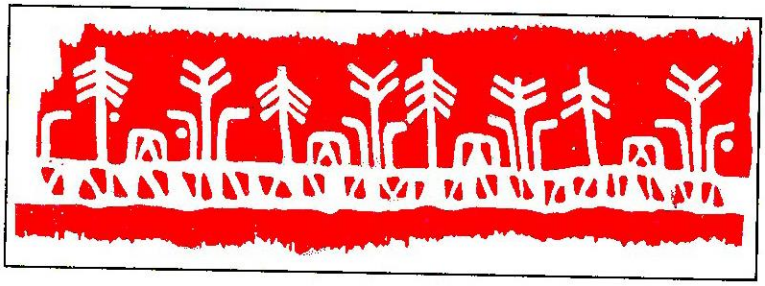
واعتمد التسجيل على القواعد العلمية فى النقل الأمين للوحدات موضوع التسجيل، والتزم بالحياد التام والتجرد خلال عملية التصوير الفوتوجرافى أو الرسم... دون إضفاء أية رؤية جمالية أو إضافة أية لمسة فنية من القائم بالتسجيل أو المصور على ما يقوم بتسجيله من وحدات؛ حيث إنها ليست عملية تسجيل لانطباعات فنية تجاه جمال الأبنية أو روعة التكوينات وجمال الزخارف أو صوفية المكان، كما حدث فى الإنتاج الفنى لأعمال الفنانين الأخوين «إبراهيم أدهم وسيف وانلى»[١٩] (صورة رقم ٢٩)، أو شاركوا فى رحلة العشرين فنان الذين أوفدوا إلى النوبة. لتسجيل انطباعاتهم الفنية فى عام ١٩٦٢.

المرحلة الثانية: وهنا يبدأ الاتجاه الأول الذى أشرنا إليه، وهى مرحلة استلهام الوحدات الشعبية الأصلية وتتدرج فى الخطوات التالية:

– اختيار واحد من مجالات التطبيق المراد استلهام الوحدات الشعبية من أجلها، وهى مجالات متعددة منها الأقمشة المنسوجة والأقمشة المطبوعة والسجاد والكليم والخزف والصينى والسيراميك ومشغولات الخرز وزخرفة الأثاث الخشبى والزخرفة الجدارية بأنواعها المختلفة والملصقات والأغلفة والمطبوعات ومشغولات الحديد وأدوات المائدة والحلى الفضية والذهبية وغيرها... أى أنها مجالات عريضة ومتشعبة، يمكن أن تشمل الصناعات والفنون كافة.

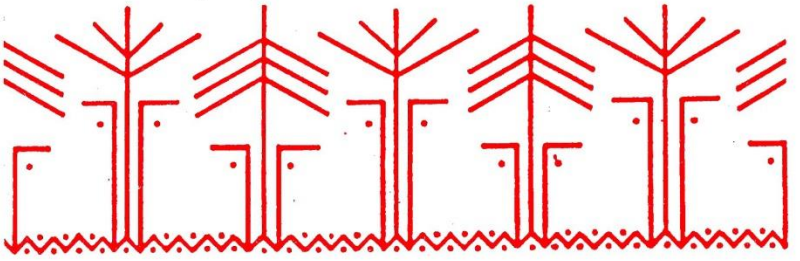
– اختيار التسجيل الفوتوجرافى أو الرسم التسجيلى (رسم رقم ٢) للوحدة التى يحس الفنان المصمم تجاهها بإحساس ما نحو إمكان استلهامها. ويتلاءم تكوينها مع طبيعة ونوعية المجال الذى اختير للتطبيق وللخامة أو المادة التى سيتم التنفيذ بها.

رسم رقم « ٢ »



رسم رقم « ٣ »

رسم رقم « ٤ »



– إنتاج العمل الفنى بمراحله المختلفة من تجريد الوحدات الأصلية (رسم رقم ٣) ووضع التصميم الهندسى للوحدات المستلهمة (رسم رقم ٤) بمراعاة الأصول الفنية والتطبيقية التى تلائم نوعية الخامة واحتياجات التنفيذ وما يستتبع ذلك من اختيار الألوان، استكمالاً للعمل الفنى والتطبيقى حتى خروجه إلى حيز التنفيذ.

ونقدم فى هذا البحث، على سبيل المثال، ثلاثة نماذج تطبيقية مختارة نفذت للمراحل السابقة كافة، تسجيلاً واستلهاماً.

النموذج الأول:

١ ـ التسجيل:

(أ) قرية نوبية من منطقة «الكنوز» الشمالية بالنوبة؛ حيث تتوافر الوحدات المعمارية المختلفة، «الأقبية» فى الأسقف والمداخل ذات شكل «البايلون» الفرعونى.. وغيرهما (صورة رقم ١).

(ب) وحدات زخرفية جدارية متكررة كانت تزين واجهة أمامية كاملة لمنزل من قرية «السبوع» بمنطقة العرب الوسطى من النوبة، طليت الواجهة بكاملها بالطين ورسمت عليها خطوط الوحدات ومساحاتها باللون الأبيض وبطريقة هندسية، وكانت تضم أشكالاً مختلفة لأشجار النخيل فوق شريط متصل يحوى مجموعة من المثلثات المتعاكسة تعبر عن مياه النيل (صورة رقم ٣٠).

٢ ـ التطبيق :

(أ) تصميم طاقم شاى من الخزف

أعد تصميم طاقم الشاى ذاته باستلهام بعض الوحدات المعمارية للقرية الكنزية؛ حيث صممت القطع الفردية منه، وهى: حاويات الشاى والسكر واللبن بجوانب مائلة كميول «البايلون». كما استخدمت لتغطيتها أغطية على شكل الأسقف الكنزية المقبية، وبذلك أوحى بشكل القرية النوبية القديمة (صورة رقم ٣١).

وساعد لون الطاقم على إبراز اللون البنى المحمر الذى كان يميز لون طمى النيل فى زمن الفيضان من كل عام، حتى تحويل مجرى النيل.

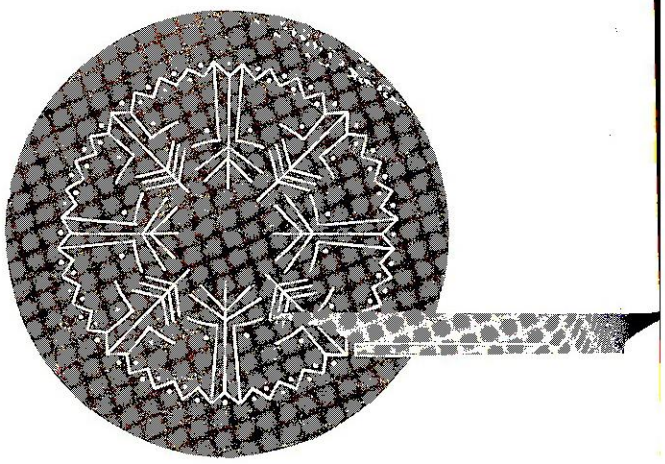
وتم استلهام مجموعة الوحدات الزخرفية الجدارية من قرية «السبوع» بمنطقة العرب، والذى يمثل مجموعة متنوعة من أشجار النخيل (صورة رقم ٣٠) و(رسم رقم ٤)، فى زخرفة هذا الطاقم على جوانب القطع الفردية (صورة رقم ٣١) مع تعديل النسب لتلائم ارتفاع كل قطعة منها وليلائم شكل القطعة الدائرية المسطحة كما فى أطباق الحلوى (صورة رقم ٣٢) أو الأسطوانية كما فى فناجين الشاى (صورة رقم ٣٣)، واقتصرت زخرفة أطباق فناجين الشاى على تكرار وحدة ماء النيل لطبيعة استخدامها (صورة رقم ٣٣).

وتم تنفيذ زخارف هذا الطاقم باللون الأبيض.

(ب) تصميم قلادات من الخرز الدقيق:

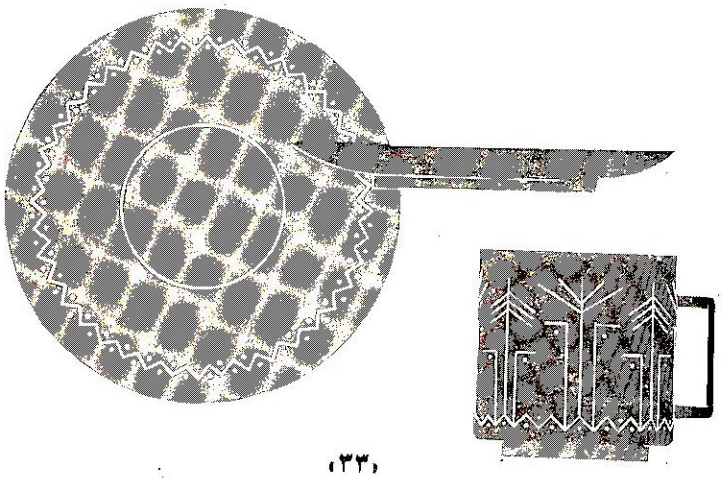
استخدم قطاع من مجموعة الوحدات ذاتها (رسم رقم ٤) تضم ثلاثاً من أشجار النخيل تمثل نوعين مختلفين منها: نوع

«٣١»



على الجانبين ونوع فى الوسط، وذلك فى تصميم قلادات من

،٣٢،



،٣٣،

الخرز الدقيق ذات الشراريب الخرزية ونفذت بأربعة ألوان (صورة رقم ٣٤).

النموذج الثانى:

١ ـ التسجيل:

(أ) تكوين زخرفى جدارى مركب مرسوم بلون أبيض يعلو مدخل حجرة تفتح على حوض سماوى مم منزل من «عنيبة» بمنطقة الفديجّة الجنوبية (صورة رقم ٣٥)، يتكون من صفوف أفقية من الوحدات الهندسية المألوفة فى التراث الشعبى بمختلف أنحاء العالم ـ الصف السفلى من وحدات المعين يعلوها صف من وحدات ذات زوايا، والصف العلوى من المعينات أيضاً، ثم مجموعة خطوط رأسية يعلوها خطوط مائلة متعاكسة وفوقها، فى النهاية، مساحات لدوائر بيضاء (الوحدة مكبرة صورة رقم ٣٦).

(ب) وحدة زخرفية جدارية مركبة مرسومة بلون أبيض رسمت على أحد جوانب مدخل منزل من «عنيبة» بمنطقة الفديجّة (صورة رقم ٣٦)، تتكون من رمز للمحمل ثلاثى الرؤوس على شكل المثلثات، الأوسط حاد الزاوية متساوى الساقين، والجانبين قائمى الزاوية جهة الخارج، يعلو الرأس الأوسط منها نخلة ثلاثية الجذوع لشكلين من النخيل، استخدم نوع منها على الجانبين والآخر فى الوسط، ويعلو كل رأس من رؤوس المحمل الجانبية (الوحدة مكبرة صورة رقم ٣٨).

٢ ـ التطبيق: تصميم غلاف أسطوانة لأغنية فولكلورية نوبية:

تم استلهام هاتين الوحدتين فى إعداد تصميمين لوجهى غلاف أسطوانة[٢٠]، مسجل عليها إحدى الأغنيات الشعبية النوبية[٢١]، وهى من أغانى السمر.

وقد وضع إلى جانب التصميم بالوجه الأول للغلاف (صورة رقم ٣٩) نص الأغنية مكتوباً باللغة العربية ليقرأ باللغة النوبية. ووضع إلى جانب التصميم بالوجه الثانى للغلاف ترجمة الأغنية من اللغة النوبية إلى اللغة العربية (صورة رقم ٤٠).

النموذج الثالث:

١ ـ التسجيل:

وحدتان من الزخرفة الجدارية مرسومتان بالألوان، واحدة على كل جانب من جانبى بوابة متميزة لمنزل من قرية «دهميت» بمنطقة الكنوز (صورة رقم ٤١)، تمثل كل واحدة منها إحدى أشجار النخيل، ويلاحظ وجود اختلافات بين تفصيلات كل وحدة منهما عن الأخرى، رغم اتفاقهما فى أسلوب الرسم بطريقة خطية.

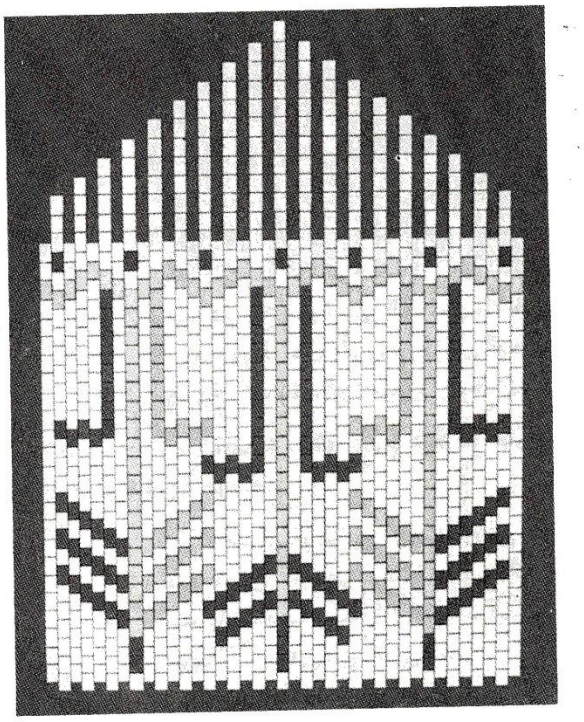
ويبدو السعف فيهما قد رسم متوازياً داخل شكل المعين، وأسفل السعف وعلى جانبى الجذع تبدو ثمار البلح وتنتهى النخلة من أسفل بدائرة تعبر عن الأرض (الوحدتان مكبرتان صور أرقام ٤٢ و٤٣).

٢ ـ التطبيق:

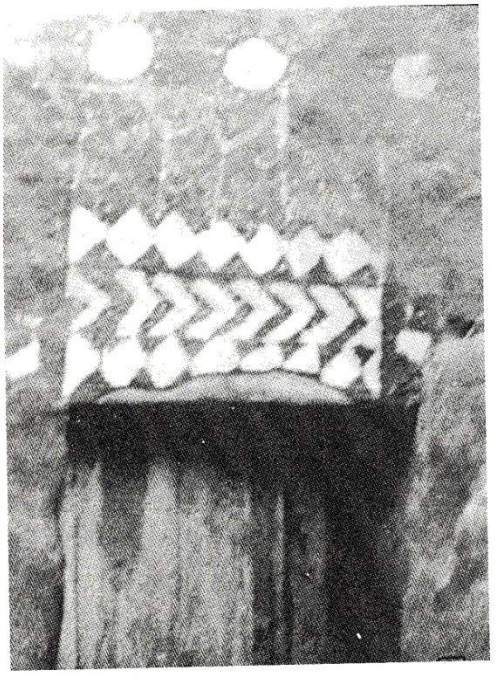
(أ) ملصق سياحى عن النوبة:

تم استلهام هذه الوحدة الشعبية للنخيل فى تصميم ملصق سياحى عن النوبة، بعد إعادة تشكيلها هندسياً فى حجمين

«٣٤»

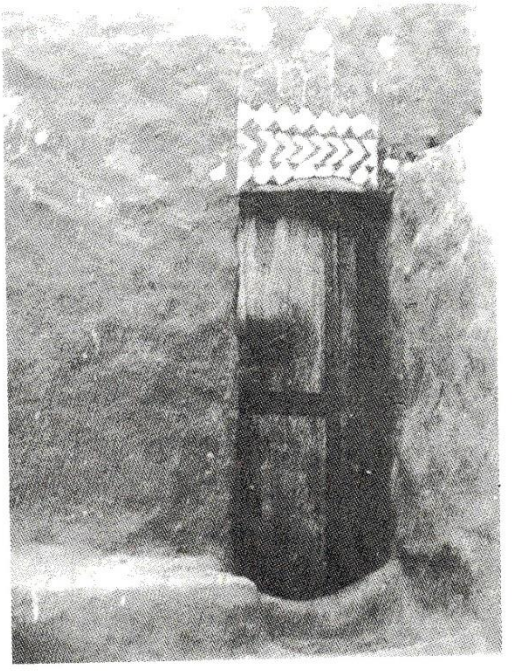


«٣٦»



مختلفين، مع إضافة صورة فوتوجرافية لإحدى الواجهات لمنزل من «دهميت»، أيضاً، من النوبة القديمة (صورة رقم ٤٤).

«٣٥»



(ب) قلادة من الخرز الدقيق:

استخدمت هذه الوحدة الفردية للنخيل نفسها فى تصميم قلادة من الخرز الدقيق ذى الشراريب الخرزية وبأربعة ألوان، وروعى فيها استخدام الدائرة الخطية السفلية الموجودة فى الوحدة النوبية الأصلية (صورة رقم ٤٥).

(جـ) فى أغراض أخرى:

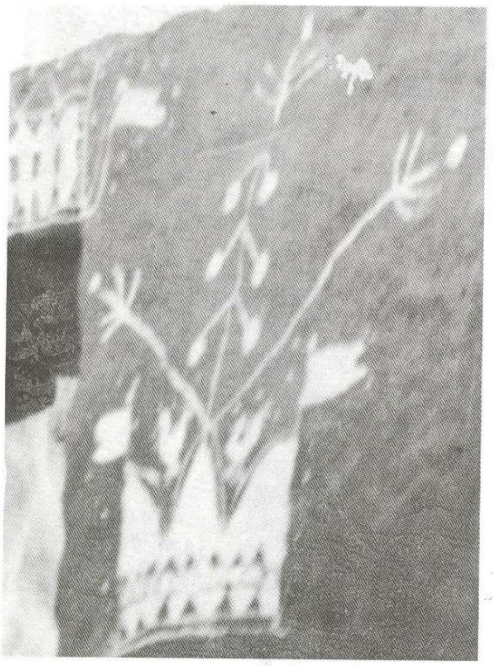
أعدت هذه الوحدة للاستخدام التكرارى فى كثير من الأغراض مثل طباعة الأقمشة أو الورق... إلخ (صورة رقم ٤٦).

ويتضح من هذه النماذج التطبيقية التى تم استلهام وحداتها من الوحدات الزخرفية الجدارية التى تم تسجيلها من «النوبة القديمة»، وعمارتها، طبيعة اختلاف الشكل النهائى للوحدة الواحدة باختلاف استخدامها، طبقاً للخامة والمواد المنفذة بها.

وبنظرة شاملة إلى هذه التجربة التى عرضناها، نجد أن التطبيق فيها لا يحتاج إلى إمكانات، بقدر ما يحتاج من أولى الأمر - وهم فى هذا المجال رجال الصناعة - إلى اقتناع بأن مصر بلد خصب، وأن الوحدة الشعبية المصرية - المعروفة والمدروسة على مستوى العالم - يمكن أن تتحول إلى مصدر أكيد ومضمون لرواج صناعاتهم التى يمكن أن تسهم الوحدة

«٣٧»

الشعبية فيه داخلياً فى مصر، وخارجياً فى كل أنحاء العالم، فهى كنز حقيقى فى حاجة إلى إعادة اكتشافه... وما أحوجنا، نحن المصريين ورجال الصناعة معاً إلى القيام بإعادة هذا الاكتشاف واستثماره.

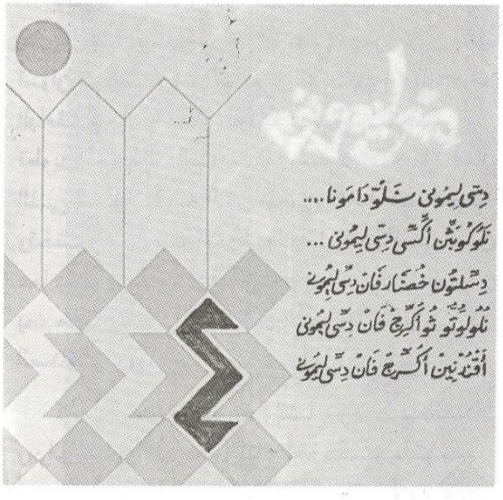


«٣٨»

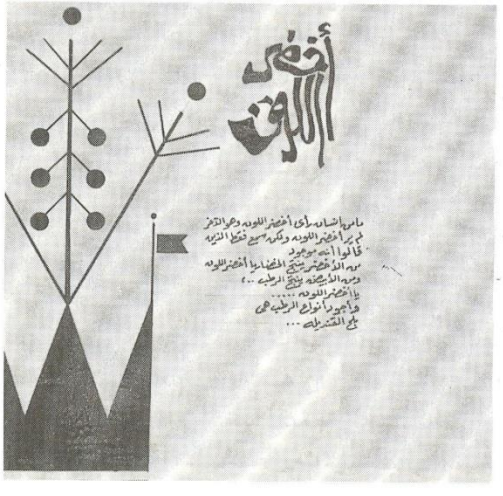
الاتجاه الثانى

«أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة القديمة»:

حينما تقرر تهجير النوبيين نهائياً من أرضهم الأصلية، أسندت عملية التهجير هذه إلى وزارة الشئون الاجتماعية - ولضخامة العمل وضيق الوقت - ركزت هذه الوزارة كل اهتماماتها على حصر المساكن والممتلكات فى الموطن الأصلى، لتقدير التعويض للأهالى عنها، وعلى متابعة



«٣٩»



«٤٠»

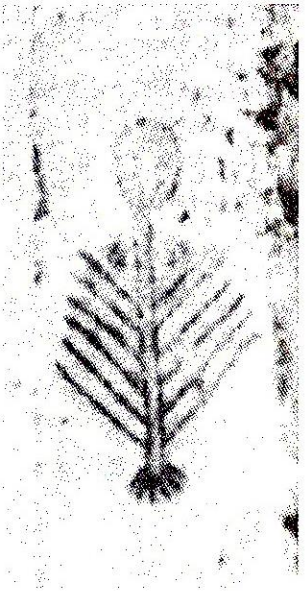
الشركات المكلفة بالبناء فى قرى التهجير فى «كوم امبو»، وعلى إجراء التعاقدات لنقل النوبيين بأسرهم ومنقولاتهم وحيواناتهم بالبواخر النيلية من نجوعهم وقراهم إلى ميناء «الشلال»، ثم بالسيارات إلى مساكنهم بالقرى الجديدة.

ولم تول الوزارة أى اهتمام بتراثهم وإنتاجهم المتميز الذى كان على أرضهم الأصلية، ومستقبل هذا التراث وذلك الإنتاج بعد انتقالهم إلى الأرض الجديدة، رغم أن نشاط هذه الوزارة يمتد إلى رعايتهم اجتماعياً وتنميتهم اقتصادياً بعد تهجيرهم إلى موطنهم الجديد، عن طريق مشروع الأسر المنتجة. لكن هذا المشروع لا يراعى غير الجوانب الاقتصادية، ويعتمد على استخدام (كتالوجات) تضم تصميمات أجنبية لتنفيذ المشغولات اليدوية، كان أغلبها من الدول الشرقية. هذا بالإضافة إلى ما قام به موظفو «الصناعات الريفية والبيئية» بالوزارة تحت مسمى «تطوير الإنتاج»، وقد جاء فى الكتاب الذى أصدرته الوزارة بعد التهجير مباشرة[٢٢]: «... وكذلك تقوم السيدات بالمنطقة بإنتاج بعض المشغولات التى تستعمل فى الملبس والزينة والتى يدخل التطريز والخرز، أساساً، فى صناعتها مثل الطواقى التى يلبسها الرجال، والكشاشة التى تزين بها السيدات شعورهن، والمراوح من الخرز التى تستخدم لتزيين جدران المنزل، وجميع هذه المشغولات تعمل بطريقة تلقائية متوارثة، ويعتمد فى زخرفتها على نقوش لا تخرج عن بعض الأشكال الهندسية والهرمية أو الرسوم المستوحاة من البيئة المحلية وبألوان متباينة تميل إلى الألوان الصارخة والفاقعة.

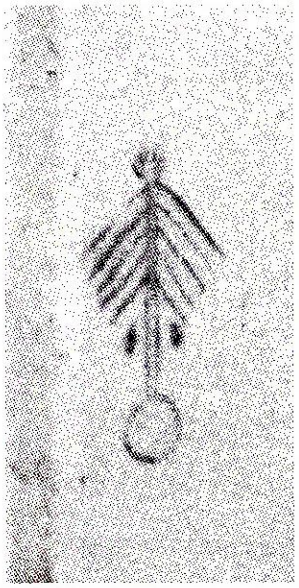
ولما كان تسويق هذه المنتجات يقتصر، حالياً، على البيئة المحلية، وأحياناً على بعض تجار مدينة أسوان، حيث تباع للسائحين الأجانب؛ لذلك قامت البعثة بدراسة بعض المنتجات لاستخلاص أسس تطويرها، وذلك باستحداث مشغولات تحمل الطابع الفنى المميز نفسه الذى اشتهرت به هذه المنطقة وتختلف فى استعمالاتها بما يلائم الحياة فى المدن، مما يعطيها سعراً أعلى ويفتح أبواباً جديدة للتسويق يضمن استمرار تشغيل الأيدى العاملة فى هذه الصناعات، وبالتالى زيادة دخول الأسر....».

كان التطوير الذى تم: إنتاج (شنط للسيدات وبرانيط) من الخوص وإنتاج أحزمة للسيدات بالخرز أو سيور (للصنادل أو الشباشب) وتحويل

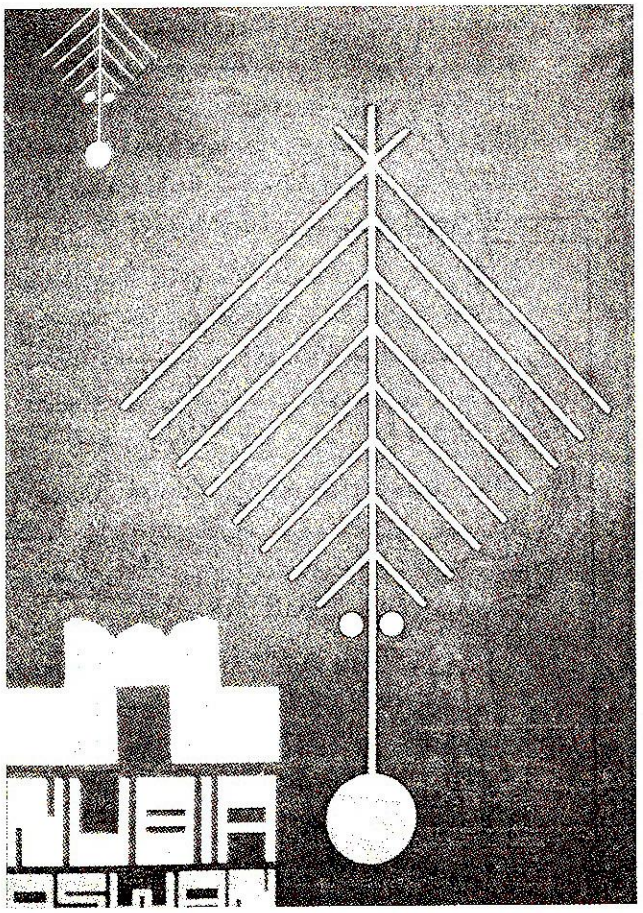
«٤١»



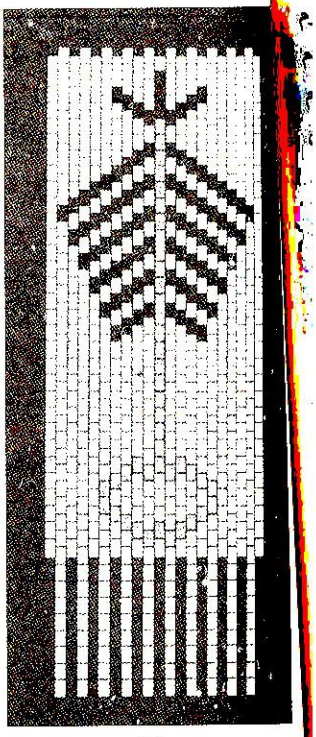
«٤٢»



«٤٣»

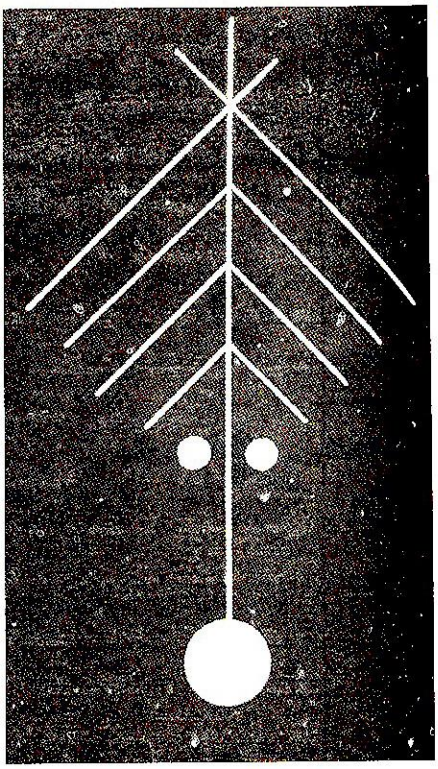


(٤٤)



(٤٥)

(٤٦)



المراوح إلى (شنط) سهرة للسيدات، وفى تطوير الطواقى عن طريق رسم مناظر فرعونية عليها واستخدام هذه الرسوم فى وجوه (المخدات)، وتحويل الطواقى القماش إلى أشرطة من (الستان) لعمل الياقات والأساور (للفساتين والبلوزات) ... إلخ.

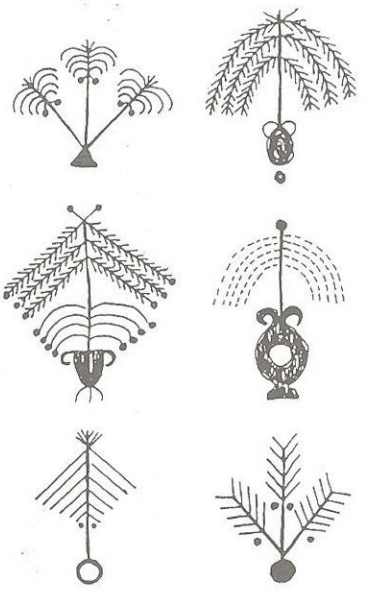
هكذا طورت وزارة الشئون الاجتماعية الصناعات الشعبية فى النوبة... والكتاب المذكور يضم الكثير من هذه الإنجازات.

وهكذا كان الطابع الفنى المميز لإنتاج النوبيين، فى مجال هذه الصناعات من مشغولات الخرز والإبرة والخوص وغيره، مهدداً بالاندثار تماماً فى الموطن الجديد.

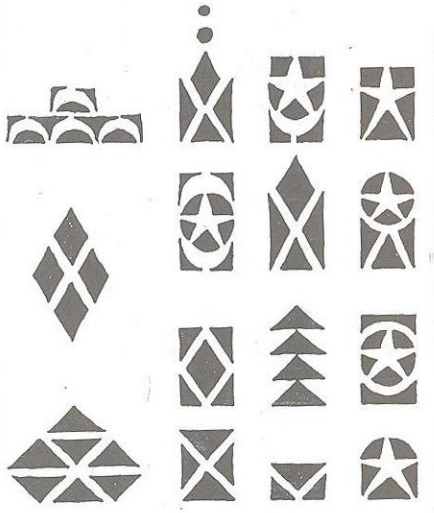
وإحساساً بخطورة هذا الموقف، فقد تقدمت إلى «مصلحة الإستعلامات» بمشروع لإعداد دليل مرسوم أطلقت عليه اسم «أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة القديمة»، مستعيراً اسم «أطلس» باعتبار أن هذه الوحدات ترتبط بالأمكنة فى النوبة القديمة، ليضم تجميعاً للوحدات الزخرفية التى كانت تستخدم فى المشغولات والصناعات والعمارة والزخرفة الجدارية فى كل قرية من قرى النوبة القديمة... دهميت

"٢٢"

نماذج من" أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة القديمة"- من قرية " د هميت"- منطقة الكنوز .

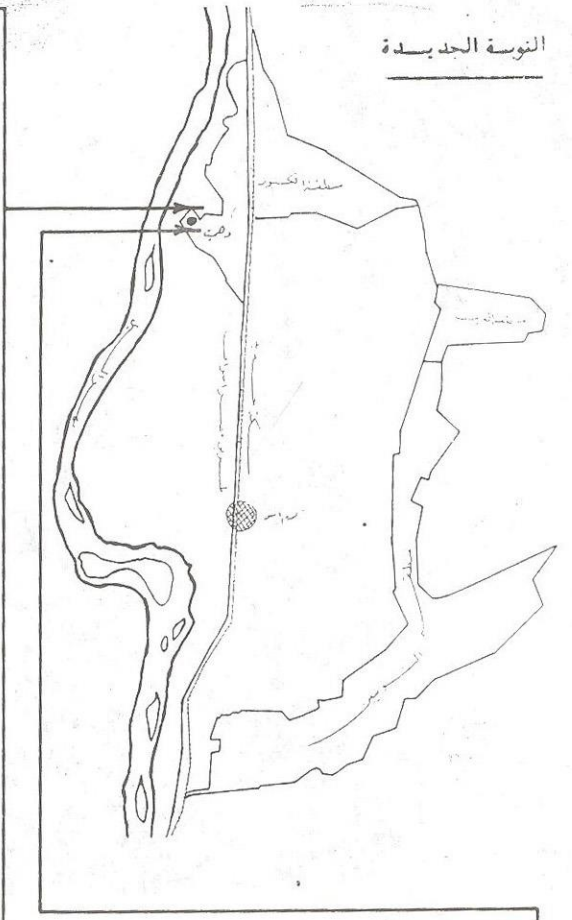


ستة رسوم تسجيلية لوحدات تمثل أشجار النخيل من قرية " د هميت" بالنوبة القديمة

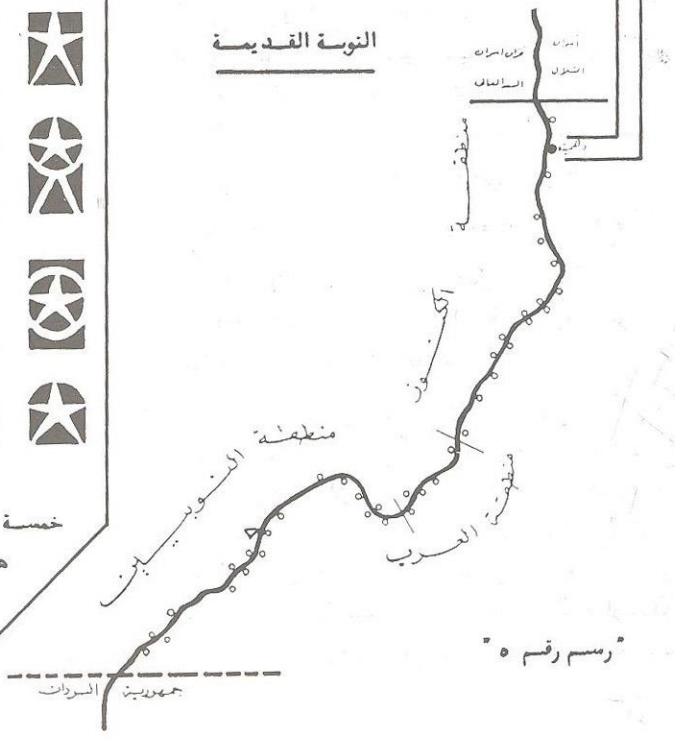


خمسة عشر رسم تسجيلى لوحدات هندسية مركبة من قرية " د هميت" بالنوبة القديمة

النوبة الجديدة



النوبة القديمة



"رسم رقم ٥"

مثلاً... يراد استمرار استخدامها فى قرية «دهميت» بالنوبة الجديدة، بسكانها الأصليين أنفسهم، مع احتمال أنه حتى فى أسوأ الظروف وإذا ما حدث اختلاط بين الوحدات الزخرفية لقرية مع أخرى من منطقة واحدة من مناطق النوبة الثلاث فلن يؤثر هذا الاختلاط على تراث النوبة.

حتى وإن اختلطت وحدات أية منطقة منها مع وحدات منطقة أخرى... فهى ليست غريبة أو بعيدة عنها، وإنما كانت كلها وحدات فى إطار تراث النوبة، بعد أن ضاع أمل احتفاظ العمارة والزخرفة الجدارية لكل منطقة منها بطابعها؛ حيث صممت المنازل بطريقة تبعد تماماً عن طبيعة المنازل فى النوبة القديمة.

والحقيقة أن مصلحة الاستعلامات لم تتوان آنذاك عن تشجيع هذا المشروع وتدعيمه وإجراء الاتصالات اللازمة بوزارة الشئون الاجتماعية وتقديم كافة الإمكانات اللازمة لإعداده وتنفيذه.

ويوضح (رسم رقم ٥) فكرة هذا الدليل مطبقاً على عدد من الوحدات الزخرفية المتنوعة المختارة من قرية «دهميت» ثانى قرى منطقة الكنوز بالنوبة القديمة؛ لتكون مرجعاً لإنتاج النوبيين فى قرية «دهميت» ذاتها بعد انتقالها إلى النوبة الجديدة فى كوم أمبو، وقد اقتصر على الزخرفة الجدارية من الوحدات المرسومة أو التى نقلت عن وحدات معمارية بارزة وغائرة.

غير أن عدم وعى المسئولين بالشئون الاجتماعية بأهمية هذا التراث، وعدم اقتناعهم بفكرة إعداد هذا الدليل أو استخدامه فى قرى النوبة الجديدة، أدى إلى توقف تنفيذه أو استكماله، والنتيجة استمرار إنتاج النوبيين لمشغولاتهم وصناعاتهم موجهاً بما يسمى «تطوير الإنتاج» الذى عرضناه، فيما سبق، بالاعتماد على كل ما هو غريب وبعيد عن تراث النوبة وفلم يعد إنتاجهم الحالى يحمل أى أثر لهذا التراث، ومع مرور الزمن أصبح، فى النهاية، إنتاجاً تجارياً بحتاً يحمل صفات الاغتراب والسطحية ولا يمت إلى تراث النوبة وخصائصها بأية صلة.

• مستقبل «واحة سيوة»

لقد أوضحنا، فيما سبق، أن أهالى «واحة سيوة» قد بددوا كل ثروتها التراثية، أو على أفضل الفروض وأكثرها تفاؤلاً.... غالبية هذا التراث، وكان وراء تأثر الأزياء التقليدية للمرأة بها، فى هذه المرحلة الأخيرة - إلى جانب العوامل الداخلية الذاتية - عوامل أخرى خارجية، منها وجود بعض الأجانب الذين استوطنوا الواحة - لأسباب مجهولة - استغلوا إجادتهم لفنها الخاصة للتأثير على نساء الواحة بوجه خاص، فقاموا بجمع كثير من قطع هذه الثروة الشعبية الموروثة بغرض تصديرها وبيعها إلى متاحف الخارج وغيرها، وشارك أيضاً بعض المصريين فى تغيير كثير من ملامح هذا التراث العريق بإنتاجه لأغراض تجارية بحتة، سواء لبيعها إلى المصريين أو السائحين فى مصر أو لبيعها فى الخارج، وهى أغراض لا علاقة لها بالتراث، وليس من بينها المحافظة عليه.

بل إن من أغرب الظواهر الأخيرة.... أن قرية «كرداسة» بمحافظة الجيزة، كانت تتوارث فيها بعض العائلات، منذ مئات السنين، نسج الأقمشة يدوياً لأنواع من تلك التى كان نساء الواحة يحتجنها فى إعداد بعض من أزيائهن، وكانت هذه العائلات تتولى تصدير هذه الأقمشة إلى الواحة.

لقد توقفت «كرداسة» تماماً عن إنتاج هذه الأنسجة، وأيضاً تحول بعض تجار هذه القرية حالياً إلى تجميع الأزياء التقليدية القديمة بكافة أنواعها، بشرائها من الأهالى لبيعها إلى السائحين من زائرى كرداسة، بأثمان باهظة.

لكن رغم كل هذه المؤثرات، هناك جزء يسير من تراثها الشعبى لازال باقياً فى الواحة، عند من لم يتأثروا بكل عوامل الإغراء المادى، أو لازالوا يصرون على الاحتفاظ بشىء من تراثها القديم.

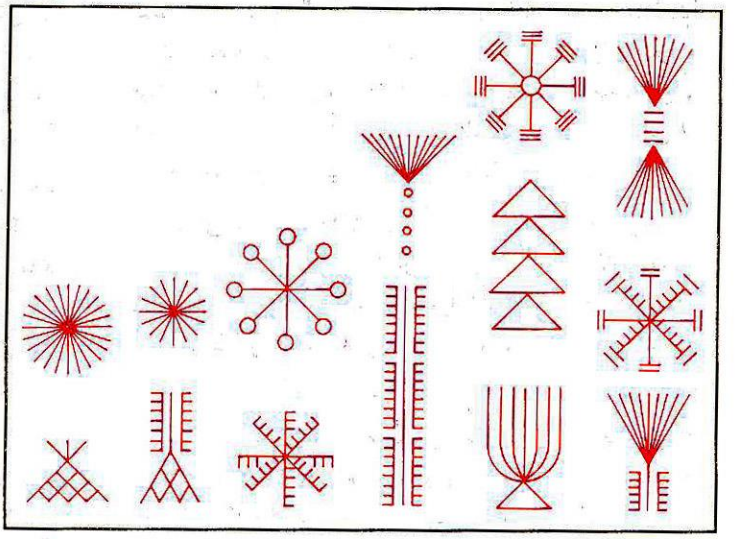
ولما كانت الزخرفة الجدارية فى «النوبة القديمة» هى أهم كنز للوحدات الزخرفية فيها... فإن كنزها الوحيد فى «سيوة» يكمن فى أزياء المرأة بمختلف أنواعها وأشكالها وأغراضها، خاصة أردية الزفاف، التى كانت ولازالت أول أهداف جامعى تراثها الشعبى لتصديره إلى الخارج.

لهذا فإن الواحة، الآن، فى حاجة إلى تضافر كل جهود الهيئات الثقافية والعلمية التى تعنى بالحفاظ على التراث الشعبى، للعمل على سرعة إعداد دراسة شاملة لما بقى من هذا التراث، قبل فوات الأوان، وبعد تعرضها لذلك الزحف المدنى الشرس، وعلى مدى زاد عن ربع قرن.

وإذا كان الأمل فى استمرار أسلوب العمارة التقليدى القديم فى سيوة - بحوائط «الكيرشيف»، وسقوف جذوع النخيل وجريده - قد أصبح غير ممكن، لغير فقراء الواحة. فإن ما يجب أن تهتم به هذه الدراسة، هى أزياء المرأة بالتحديد فى «واحة سيوة» و«قارة أم الصغير»[٢٣] وهى التى كانت، إلى عهد قريب، إحدى المتاحف الحية النادرة فى التراث الشعبى فى العالم واستمرت بأسلوب حياتها الخاصة قروناً طويلة.

والدراسة المقترحة، دراسة تسجيلية بكافة وسائل التصوير الفوتوجرافى المتاحة تنتهى بإعداد أرشيف تسجيلى كامل بالصور الملونة وبالرسوم، يمكن أن يكون مرجعاً للواحة فى استمرار إنتاج أزيائها التقليدية المتميزة بتصميماتها الأصلية

رسم رقم «٦»



المتوارثة والعودة بها إلى ما كانت عليه (رسم رقم ٦) قبل أن يصيبها التحريف فى وحداتها الزخرفية وإضافة خامات جديدة لا علاقة لها بإنتاجهم الأصلى[٢٤]، وهو ما لم نستطع تحقيقه من قبل مع النوبيين فى «النوبة الجديدة».

إن أردية المرأة فى سيوة يمكن أن تصبح مصدراً اقتصادياً فعالاً لسكان الواحة، إلى جانب كونها عنصراً تراثياً ثقافياً لمصر كلها... بإنشاء مركز ثقافى وحرفى لإنتاج هذه الأزياء فى سيوة يواكب عملية التسجيل وإعداد المرجع المصور المشار إليه، ليتم إنتاجها ثم تسويقها داخل مصر وخارجها بمعرفة أجهزة التسويق الثقافية، بإقامة المعارض بهذا الإنتاج وبيع معروضاتها فى الداخل وفى الخارج.

ولعل خطوة الدراسة هذه لابد وأن يواكبها تنمية ثقافية لتوعية المواطنين فى الواحة نحو تراثهم وأهمية المحافظة عليه واستمراره، ولن يكون أولى بهذا العمل الثقافى الاقتصادى غير «صندوق التنمية الثقافية» بوزارة الثقافة.

• الحاجة إلى تدريس مادة «الفولكلور التطبيقى»

خلال عام ١٩٦٤ أقر مجلس عمداء كليات الفنون، الذى كان قائماً آنذاك، ويضم عمداء كليتى الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية وكلية الفنون التطبيقية - تدريس مادة «الفنون الشعبية» لطلاب هذه الكليات.

وفى العدد الأول من مجلة «الفنون الشعبية»، الصادر فى يناير ١٩٦٥، نشرت المجلة تعليقاً متفائلاً على هذا القرار تحت عنوان «الفولكلور وكليات الفنون»، جاء فيه: «... لقد أصبح من المقرر أن تدخل هذه المادة فى برنامج الدراسة الأساسية لكليات الفنون الزمنية والتشكيلية جميعاً.. وستصبح الفنون الشعبية موضوعاً مستقلاً من موضوعات الدراسة المسجلة فى برنامج الكليات والمعاهد الفنية، وهذا يعمق الوعى بحاجة المشتغلين بالفنون إلى المأثورات الشعبية؛ ويلاحظونها ويسجلونها ويستعينون بها فى إبداعاتهم. كما يكلف الطلاب أن يجعلوها من الموضوعات المنتخبة لتكون الرسالة أو المشروع الذى يتقدمون به فى الامتحانات النهائية ...». ولكن قرار مجلس عمداء الكليات هذا لم ير النور ولم يطبق لأسباب غير معلنة أو واضحة.

وبعد سنوات طويلة قامت هذه الكليات - حين طبقت عليها لائحة الجامعات - بتدريس مادة «الفنون الشعبية» فى نطاق محدود ضمن الدراسات التمهيدية لطلاب الدراسات العليا بها. ثم كان قرار إنشاء «المعهد العالى للفنون الشعبية» بأكاديمية الفنون فى عام ١٩٨٢ أهم خطوة لتأصيل هذه الفنون والاعتراف بأهمية دراستها أكاديمياً.

ونظراً لأهمية جانب الإفادة من الفنون الشعبية خاصة التشكيلية منها فى مجالات الحياة العامة فقد تم تقديم اقتراح فى عام ١٩٩٤ بتدريس مادة جديدة لطلاب «المعهد العالى للفنون الشعبية» بأكاديمية الفنون، تعنى هذه المادة بإيضاح أساليب الإفادة من التسجيلات الميدانية للفنون الشعبية فى بعض فروعها، كالفنون التشكيلية وجوانب الثقافة المادية الأخرى فى إنتاج أعمال تطبيقية، تستوحى هذه الفنون، وتلبى مختلف احتياجات الحياة العامة فى مصر... بالرجوع إلى بعض التجارب المصرية السابقة والرائدة فى هذا المجال كأعمال المعمارى «حسن فتحى» فى مجال العمارة وآخرين فى مجالات متعددة أخرى، والتى سبق الإشارة إليها فى هذا البحث.

إن الحاجة ماسة اليوم، بل أكثر من أى يوم مضى، والفنون الشعبية تواجه الاندثار وفقد التميز والهوية إلى أن يعود العمل الجاد لتدريس مادة «الدراسات التطبيقية للفنون الشعبية» أو طبقاً للمصطلح الجديد «الفولكلور التطبيقى» فى الكليات والمعاهد الفنية وأكاديمية الفنون، بمناهج وافية ومناسبة، وأن تتم الاستعانة بالمتخصصين فى هذا المجال لوضع مناهجها العامة والمتخصصة بما يتلائم والموقع الجغرافى لكل كلية أو معهد منها، وذلك فى محاولة أخيرة للتعريف بهذه الفنون وأهميتها وأساليب الإفادة منها والعمل على الحفاظ على ما بقى منها إلى يومنا هذا.

الهوامش والمراجع

(١) المعرض هو «معرض النوبة» والفنان هو «خميس شحاتة».

(٢) الدراسة كانت مشروعاً لنيل درجة البكالوريوس فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وموضوعها «تصميمات زخرفية من وحى النوبة فى إعداد فندق النوبة العائم»، وقدمها الباحث إلى قسم الديكور بها، وحاز على تقدير «الامتياز».

(٣) المعهد هو «المعهد العالى للفنون الشعبية» بأكاديمية الفنون، والاقتراح قدمه الباحث أيضاً.

(٤) سد أسوان: هو ما يعرف باسم «خزان أسوان»، وكان واحداً من المنشآت الكبرى من نوعها فى العالم حين إنشائه، وكان الهدف منه تنظيم الرى والتحكم فى الكميات المنصرفة من المياه المخزونة خلفه بين كل فيضان وآخر وعلى مدار العام، أنشىء فى الفترة بين عامى ١٨٩٨ و١٩٠٢، وبنى من كتل من الجرانيت بارتفاع ٤٠ متراً وبسمك ٣٠ متراً عند القاع و٧ أمتار عند القمة، وجرت تعليته الأولى بين عامى ١٩٠٧ و١٩١٢ بارتفاع خمسة أمتار وجرت تعليته الثانية بين عامى ١٩٢٩ و١٩٣٣ بارتفاع خمسة أمتار ونصف.

(٥) الواجهتان المسجلتان فى صور أرقام «١٢ و١٣»، من قرية «دهميت» بمنطقة الكنوز، وهما لبوابتى منزلين متجاورين لأخوين، نفذا بيد بناء وفنان واحد... لذا ظهرتا بروح فنية واحدة وإن اختلفتا فى التكوين المعمارى للواجهات والوحدات الزخرفية التى تزينهما.

(٦) تبلغ عدد المراجع الأجنبية التى صدرت عن «واحة سيوة» ما يزيد عن مائة وستين مرجعاً معظمها باللغة الألمانية، وصدر كتاب واحد باللغة العربية هو «واحة آمون» لعبداللطيف واكد، وصدر عام ١٩٤٩، كما صدرت فى عام ١٩٩٣ ترجمة لكتاب الآثارى «د. أحمد فخرى» الذى صدر بالإنجليزية عام ١٩٧٣ بعنوان «واحة سيوة».

(٧) اللغة السيوية: لغة بربرية الأصل، منطوقة فقط ولا أبجدية لها ولا يتحدثها غير سكان الواحة إلى جانب اللغة العربية. وعموماً فغير اللغة العربية فى مصر هناك ثلاث لغات: اثنتان نوبيتان للكنوز والفديجّة والثالثة اللغة السيوية وكلها لغات منطوقة فقط.

(٨) المعمارى «حسن فتحى» (١٩٠٠ - ١٩٨٩).
دبلوم العمارة من مدرسة الفنون التطبيقية (١٩٢٦).
أستاذ العمارة بمدرسة الفنون الجميلة العليا (١٩٣٠ - ١٩٤٦).
قام بتصميم وتنفيذ قرية «القرنة الجديدة» بالبر الغربى للأقصر (١٩٤٦ - ١٩٤٨).
عاد لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة رئيساً لقسم العمارة بها (١٩٥٣ - ١٩٥٧).
حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى العمارة عن «قرية القرنة الجديدة» (١٩٥٨).
حصل على وسام العلوم والفنون (١٩٥٩).
حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون (١٩٦٧).
أعد المشروع الإرشادى لقرية «باريس» بالواحات الخارجة (١٩٧٠).
حصل على وسام الجمهورية (١٩٨٠).
نفذ قرية «دار الإسلام» بنيومكسيكو بالولايات المتحدة الأمريكية (١٩٨٠).
حصل على جائزة أحسن معمارى فى العالم فى استخدام الخامات المحلية من الاتحاد الدولى للبناء (١٩٨٧).
اختير بعد وفاته ضمن أربع شخصيات مصرية من ألف شخص أثروا فى القرن العشرين - فى المجلد الذى أصدرته مجلة «الصندای تايمز» البريطانية (١٩٩٣).

(٩) كتاب «عمارة الفقراء»، نشر أصلاً عام ١٩٦٩ تحت عنوان «قصة قريتين» عن وزارة الإرشاد القومى، ثم نشر باسم «العمارة للفقراء» بالإنجليزية عام ١٩٧٣ عن جامعة شيكاجو، ثم عام ١٩٨٩ بالإنجليزية أيضاً عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ونشر مترجماً باللغة العربية عام ١٩٩١.

(١٠) «عمارة الفقراء»، تأليف حسن فتحى، ترجمة د. مصطفى فهمى، مطبوعات كتاب اليوم، العدد السادس، ١٩٩١، ص٢٤.

(١١) «من وحى بلاد النوبة»، المهندس حسن فتحى، مجلة «المجلة»، عدد ٦٦، يولية ١٩٦٢، ص٧٣.

(١٢) قرية «القرنة الجديدة» هى القرية التى كلفت مصلحة الآثار المصرية المعمارى حسن فتحى بتخطيطها وتصميم وحداتها وتنفيذها، لنقل أهالى «القرنة» الذين يعيشون فوق مناطق أثرية، وكانوا يقومون بنهب آثارها وتهريبها، وقام ببناء جميع وحداتها بالطوب اللبن وبواسطة البنائين الأسوانيين (النوبيين) فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨.

(١٣) الصور أرقام «٢٥ و٢٦ و٢٧» نقلاً عن كتاب «الفن المعاصر فى مصر»، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ١٩٦٤. وقد صدر بثلاث لغات هى العربية والفرنسية والإنجليزية. وهذه الصور من تصوير الفنان عبدالفتاح عيد.

(١٤) الفنان محمد خميس شحاتة (١٩١٨).
تخرج فى مدرسة الفنون التطبيقية (١٩٣٩) وفى معهد التربية الفنية (١٩٤١).
عمل بتدريس التربية الفنية فى جميع المراحل، وأعير للعمل مفتشاً للتربية الفنية بالكويت (١٩٥٣ ـ ١٩٥٨).
عين عضواً باللجنة الدائمة للفنون الشعبية بالكويت (١٩٥٦ ـ ١٩٥٨).
أشرف على بحوث الفنون التشكيلية ببيت السنارى بالقاهرة (١٩٥٩ ـ ١٩٧٨).
شارك فى رحلة العشرين فنان إلى النوبة وفى معرضها (١٩٦٢).
عضو مؤسس لجماعة الفن والحياة وجمعية الفنون الشعبية.

(١٥) الصورة رقم «٢٨» من تصوير الفنان عبدالفتاح عيد، نقلاً عن كتاب «الفن المعاصر فى مصر» ـ مرجع سابق.

(١٦) «رحلة العشرين فنان»: جرت بدعوة من الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى الأسبق، لعشرين فناناً تشكيلياً من مختلف التخصصات والاتجاهات، فى مارس ١٩٦٢؛ لزيارة منطقة النوبة لتسجيل انطباعاتهم الفنية عنها ولمدة اثنى عشر يوماً على ظهر الباخرة «الدكّة» التابعة لمصلحة الآثار.
وقد أقيم معرض لأعمالهم تحت اسم «معرض النوبة»، عرض بوكالة الغورى بالقاهرة فى يولية ١٩٦٢ وفى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية فى أغسطس ١٩٦٢.

(١٧) تم اختيار القرى لتكون ممثلة لمناطق النوبة الثلاث، من أقصى شمال قرى الكنوز «دابود ودهميت»، وأول قرى العرب فى الوسط «السبوع»، ومن أقصى جنوب قرى الفديجّة «قسطل وأدندان»، بالإضافة إلى العاصمة الإدارية للنوبة «عنيبة».
ويمكن معرفة مواقع قرى «دهميت والسبوع وأدندان» من خريطة النوبة القديمة الواردة بأول البحث، وهى القرى التى جاءت الصور من رقم «٣» إلى رقم «١٤» منها.

(١٨) جرت رحلة التسجيل كاملة على نفقة الباحث الخاصة، والتى بدأت من مقر إقامته بالإسكندرية، بما توفرت له من الإمكانات وقتها وفى زمن محدد؛ حيث كان لايزال طالباً ببكالوريوس الفنون الجميلة.

(١٩) فى عام ١٩٥٩ دعا الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى الأسبق فنانا الإسكندرية الأخوين «سيف وأدهم وانلى» إلى رحلة لزيارة النوبة لتسجيل انطباعاتهم الفنية عنها، وقد ضم بعض أعمالهم فى هذه الرحلة إلى معرض النوبة الذى أقيم عام ١٩٦٢.

(٢٠) لم تكن شرائط الكاسيت قد ظهرت فى مصر بعد خلال مرحلة تنفيذ هذه التجربة وكان الشائع الأسطوانات إلى جانب شرائط التسجيل الصوتى (البكر).

(٢١) أغنية «دسى ليمونى»، من أغانى السمر، مدونة بدورية مركز الفنون الشعبية، العدد الثانى، أغسطس ١٩٦٠، ص ١٣٠ ـ ومسجلة على الشريط رقم ٣٥، قطعة رقم ٣ بالمركز.

(٢٢) «تهجير أهالى النوبة» (١٨ أكتوبر ١٩٦٣ ـ ٣٠ يولية ١٩٦٤)، وزارة الشئون الاجتماعية، دار ومطابع الشعب.

(٢٣) قارة أم الصغير: وتسمى «الجارة»، تبعد ١٣٥ كيلومتراً فى اتجاه الشمال الشرقى من مدينة سيوة، وتقع على حافة منخفض القطارة وكانت تقوم هذه القرية فوق هضبة مرتفعة مبنية على شكل القلعة (صورة رقم ٢٠)، قبل أن يهجرها أهلها ويبنون مساكنهم الجديدة على الأرض المنبسطة المحيطة بها، عدد سكانها يكاد يكون ثابتاً ويبلغون حوالى ١٥٠ نسمة، وهم سمر البشرة ويتكلمون اللغة السيوية، ويحيط بالهضبة عدد قليل من أشجار النخيل والزيتون وعيون مياهها ملحية، وقد نشرت أنباء حديثة عن تفجر عين قوية التدفق من المياه الطبيعية العذبة بجانبها.
لمزيد من المعلومات يمكن مراجعة «قارة أم الصغير» ، جودت عبدالحميد يوسف، مجلة «الفنون الشعبية»، عدد ١٣، يونيو ١٩٧٠.

(٢٤) ظهرت فى الأسواق مؤخراً بطاقات سياحية ـ نشر لينرت ولاندروك ـ من تصوير ليوناردو ليوبولدو أحد الأجانب المستوطنين فى سيوة، تبدو فى إحدى هذه البطاقات، فتاة ترتدى رداء زفاف وعلى رأسها شال «طرقعت» مزين بزخارف منفذة ببعض الوحدات المطرزة بالحرير إلى جانب زخارف أخرى جديدة التصميم منفذة بخامة (الترتر)، و(الترتر) والزخارف المنفذة به دخيلان تماماً على أزياء المرأة فى سيوة.

(*) جميع الصور الواردة بهذا البحث من تصوير الباحث، باستثناء ما ورد ذكره منسوباً إلى مصوريها ومصادر وجودها.

تزاوج الفن الإفريقي والأوروبي

د. عز الدين إسماعيل أحمد

الأصالة هى أكثر خصائص الفن الإفريقى وضوحًا، وهى من أهم مميزاته وخصائصه، والفنون الإفريقية، بوجه عام، صريحة صادقة بعيدة عن الافتعال والتكلف، وهى حرة، منطلقة، بسيطة، بعيدة عن التعقيد، وقد كان ذلك من الأسباب التى من أجلها اهتم العالم الغربى بالفن الإفريقى بأشكاله المختلفة، من فنون تشكيلية أو تعبيرية، فى أوائل هذا القرن، بعد ما وصل الفن الغربى فى أواخر القرن الماضى إلى أكثر من الضعف والسطحية وإلى التكلف والتركيز على النواحى الصناعية فيه على حساب المضمون الذى فقد العمق وطرافة الابتكار.

كان الفنان الغربى، فى أواخر القرن التاسع عشر، أمام أمرين فرضا عليه طبيعة فنه وأسلوبه؛ فقد كان عليه إما أن يخدم طبقة رأس المال الصاعدة بأن تمتد يده إلى أساليب الصناعة من حيث أشكال منتجاتها، وأن يترك بمستواه الفنى إلى الحقل التجارى أو أن يعيش منعزلاً بعيداً عن مجتمعه فى «برج عاجى»، بعدما اندثرت طبقة الإقطاع التى كان يقوم على خدمتها، والتى لم تكن ترجو من الفنان غير أعمال تزين جدران القصور ولا تتسم بعمق الموضوع، أو صور شخصية لا تتميز بغير المحاكاة الرخيصة؛ فلم يكن الفنان، إذن، راضيًا عن عمله فى تلك الفترة التى كان يمر فيها الفن الغربى، عامة بمحنة، نتيجة لطبيعة الدوافع التى أدت إليه، وللأغراض التى كان الفنان مضطراً إلى تحقيقها، وكذلك كانت استجابة المتذوق لعمله فاترة غير مشجعة.

اهتم فنانو ونقاد العالم الغربى بما أسموه بـ «الفن الزنجى» لما يتميز به من خصائص يشترك فيها مع تلك الفنون البدائية القديمة؛ خصائص كان يفتقدها الفن الغربى وقتئذ وفى أشد الحاجة إليها، ففى إسبانيا اكتشفت كهوف التاميرا عام ١٨٨٠، ثم عثر فى فرنسا بعد ذلك بسبعة عشر عاماً على كهوف «لاسكو»، وعلى جدران هذه الكهوف أعمال تصوير أخذت من اهتمام نقاد العالم الغربى وفنانيه ما كان كافياً لأن يوجه الفنان توجيها جديداً وأن يشجعه هذا التوجيه على الهرب من التقاليد الفنية البالية التى لم يكن يرضى عنها الفنان أو المتذوق حينذاك.

أدت محنة الفن الغربى، وقتما اكتشفت تلك الكهوف، إلى البحث عن نمط فنى جديد يعتمد على البحث أكثر مما يعتمد على التقاليد الفنية الموروثة، فذهب بعض فنانى القرن التاسع

عشر بعيداً يستلهم فنون الشرق - كاليابانية والصينية - من أسباب الروح ما كا ن يفتقده عالمهم المادى الجديد، وثار البعض الآخر على تقاليد اللون والشكل الأكاديمى فذهب بعيداً إلى الفنون الإفريقية يعكف على دراستها والاقتباس منها، باحثًا عن قيم فنية جديدة وعن أساليب حرة مغايرة، وكان من بين هؤلاء الفنانين كثيرون ممن أسموا أنفسهم الوحشيين والتكعيبيين.

وهكذا اهتم العالم الغربى فى تلك الفترة بالفن الإفريقى على اختلاف أنواعه ووضوح تأثيره على فنون الغرب بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، فظهرت موسيقى «الجاز» التى تعتمد أساساً على الإيقاع الذى تقوم عليه الموسيقى الإفريقية، وأقيم فى باريس، عام ١٩١٩، أول معرض للنحت الإفريقى فى أوروبا، وظهرت عام ١٩٢٠، بالذات، بعض المؤلفات التى كشفت الكثير من نواحى الفنون الإفريقية المختلفة بما ترتبط به من أساطير وعقائد وتقاليد وعادات.

وظهرت، فى الوقت نفسه، لبعض أساطير الفن الحديث - أمثال بيكاسو، وجوان جرى، وكوكتو، وأنديه سالمون... وغيرهم - آراء تبحث فى الفن الإفريقى ولا تخفى إعجابهم به بعدما أحسوا بما فيه من أصالة ومن خصائص سعت بالفن الغربى إلى التطور وبثت فيه الكثير من الحياة.

كذلك انعكست آثار دراسة الاجتماع والأجناس، باعتبارها وسيلة لدراسة الحياة الإفريقية وتاريخ الإفريقيين، على كثير من الفنون الحديثة بشكل واضح.

كما بدأت متاحف أوروبا تفسح مكاناً للفن الإفريقى، وتعكس عليه الأضواء وتعتز به، فاقتنت كثيراً من الأعمال، وبذلت الجهد والمال فى الحصول عليها، وتنافس الفنانون المعاصرون فى شراء الأقنعة الزنجية، ونجح بعضهم فى الاحتفاظ بكثير من أعمال الفن الإفريقى، وأقام بها متحفًا خاصًا ينافس غيره من الفنانين، وكان من بينهم المصورون الوحشيون مثل هنرى ماتيس وأندريه ديران، وقد أثر الفن الإفريقى على أعمالهما تأثيراً نلمسه فى كثير مما قاما به فى فترة معينة من حياتهما، وكان من بينهم كذلك بعض الفنانين التكعيبيين أمثال جورج بيكاسو الذى كان له الفضل الأول فى قيام مدرسة فنية حديثة تبعه فيها كثير من الفنانين، تقوم أساسًا على دراسة الفن الإفريقى والإفادة بما يتميز به من خصائص.

وقد قامت فى ألمانيا، فى أواخر القرن الحالى، حركة فنية تبحث فى فنون آسيا وإفريقيا، بعد ما كادت تموت بين أيدى فنانيها أساليب الفن الغربى التقليدى، فانكبوا على دراسة الفن الزنجى، وفن الأطفال، والفنون البدائية، وبعض الفنون الشرقية القديمة بوجه عام.

وكان من بينهم المصور فرانز مارك الذى اقتفى أثر المصورين الوحشيين فأفاد من ألوانهم ومن اهتمامهم بالفنون البدائية، ثم المصور التعبيرى كاندنسكى «الروسى الأصل» والذى تحمل أعماله نتيجة أبحاثه عن خصائص اللون والخط من الناحية النفسية والانفعالية، وهى أبحاث أوحى بها الفن الإفريقى فى تلك الفترة. ولم تعد إفريقيا بالنسبة إلى رجال الفكر والفن الغربى الحديث، منذ عام ١٩١٤، القارة القديمة المظلمة، بل كانت بالنسبة إليهم مصدراً كبيراً للمعرفة، ومعيناً لا ينضب يغترفون منه الخبرة والمعرفة والفن، فكان أول كتاب نشر فى علم الجمال خاصًا بالنحت الإفريقى هو ذلك البحث الشائق الذى أصدره كارل أينشتاين عام ١٩١٥، ولقد ألهم هذا الكتاب الفنانين المحدثين الكثير من الأعمال الجديدة المهمة التى تقوم أساسًا على دراستهم وتذوقهم للفنون الإفريقية؛ إذ قد بيّن أينشتاين فى كتابه كيف يمكن للمثال الأوروبى أن يجد الحل لمشكلة التعبير عن الكتلة والحجم من خلال دراسة النحت الإفريقى، وكان النحت الإفريقى فى رأيه النحت الحقيقى الذى يجب أن يتجه إليه مثالو العصر الحديث، وأن يعتبروه المصدر الأول لإلهامهم، وأصبح للفن الإفريقى - منذ ذلك الوقت - تاريخ يدرس، يعنى بزمان ومكان الأعمال الفنية المختلفة وصلتها المباشرة وغير المباشرة بحياة المجتمع الإفريقى، كما أصبحت له أصول جمالية تقوم على المعانى الرمزية التى تعكس النفس البشرية وهى تزداد عمقًا عند الناقد أو الفنان الغربى كلما نظر إليه نظرة فنية خالصة بعيدة عن التعصب للون أو لمدنيته الحديثة؛ إذ لم تصدق نظرة الناقد الأوروبى إلى الفن الإفريقى عندما كان لا يربط ما بينه وبين حياة الإفريقيين وتقاليدهم وعقائدهم وعاداتهم. كانت نظرة خاطئة لا تبحث فى الدافع الذى أملى على الفنان الغربى تلك الأعمال، ولا فى الغرض الذى يهدف إلى تحقيقه. وكان مثله فى ذلك مثل الناقد الذى يصدر حكمه على الفن الإسلامى دون أن يربط ما بينه وبين حياة المسلمين وعقيدتهم أو الفنون المسيحية منعزلة عن مبادئ المسيحية ومثلها.

فى السنوات الأخيرة، أصبح فى متناول أيدينا كثير من المعلومات التى تلقى الضوء على الدور الذى يقوم به الزنوج ذوو الأصل الإفريقى فى العالم الجديد.

والحق، إن الفضل فى ذلك يرجع إلى علماء الأنثروبولوجيا ومؤرخى الثقافة والكثير من العلماء الآخرين فى أمريكا الشمالية والجنوبية، فلقد كشف هؤلاء وأولئك عن الصفات الطبيعية المميزة التى استحدثها الزنوج الأفارقة فى

مستويات التطور الإنساني والاجتماعي كافة. وفي كوبا وهايتي وفنزويلا والبرازيل، نلمح بزوغ فجر نهضة حقيقة في مجال الاهتمام بكل ما هو ذو طابع إفريقي في الثقافة الأمريكية، في ماضي الزنوج وحاضرهم.

ولقد درست الآثار الثقافية للزنوج الأفارقة في هذه الأقطار، كما هو الحال في الولايات المتحدة على ضوء علاقاتها بالقوالب الثقافية فيها: الإسبانية والبرتغالية والفرنسية في هذه المجتمعات. فبالإضافة إلى مساهمات المسؤولين في أمريكا اللاتينية انكب الكثير من العلماء الأمريكيين على هذه الدراسة وعملت كتابات بيرسون وكان وهيرسكوفتش ليبران وكورلاندر، بدون شك ، على إثارة الحماس العلمي لدى الكثير من العلماء في أمريكا اللاتينية للاتجاه نحو هذا المادة وينبغي أن نلحظ ،بصفة خاصة، أن الباعث على الدراسة الموضوعية هو الرغبة في تعميق الثقافة الإفريقية في عالم الحضارة المعقدة الواسع في نصف الكرة الغربي.

ولربما يكون الكثير قد قيل عن مقومات الثقافة الزنجية التي أثرت، بالضرورة، على أمزجة الزنوج المتقلبة؛ هذه التي تؤثر في قدرتهم على التكيف مع ظروف العمل والمنافسة الاقتصادية.

ولكن القليل فقط هو الذي قيل عن المساهمة الفعالة الملحوظة التي أسداها الزنوج إلى الحياة الأمريكية والتي تأثرت بالطبع بعامل الوراثة الإفريقية.

لقد كان الاهتمام الذي أثير حديثاً بهذا التراث هو الحافز لكثير من الرسامين والنحاتين والكتّاب في أمريكا اللاتينية حيث اجتاحتهم نوبة من الحماس للاغتراف من المادة الأخيرة الموجودة في حياة الزنوج، لما فيها من جدة وابتكار.

وهذا التأثير يظهر شيئاً مهماً ألا وهو تسامح الزنوج بوصفهم قوة خلاقة فعالة في المجتمع وهو يتضمن أيضاً تقبلاً واعياً للبيئة الخلقية الإفريقية باعتبارها قاعدة ثابتة لسمات الحياة الأمريكية.

وفي أمريكا اللاتينية؛ حيث يمثل الزنوج تركيزاً سكانياً تظهر آثار الثقافة الإفريقية الرائعة التي تتمثل في ممارسة الشعائر الدينية، وفي الفن. ولقد كانت تلك المقومات الإفريقية للحياة الزنجية من القوة حتى إنه قد نشأت أفكار ثقافية في المجتمعات ذات السكان المختلطة الأجناس ربما اعتبرناها من وجهة نظرنا انحرافاً عنصرياً، ففي مدينة «باهيا» بالبرازيل، مثلاً يتفاخر السكان بأن الغلبة في مدينتهم للعنصر الزنجي الذي يسود الأجناس كافة هناك. وبرغم ضياع الكثير مما اكتسبه الزنوج من إفريقيا؛ بسبب عملية نقل الحضارة التي عانى منها الأمريكان الزنوج، إلا أن السمات الأخرى المشتقة من إفريقيا مازالت تحيا ، حتى الآن، حتى بعد عملية «التحضير» الثقافية التي بدأت، في الوقت ذاته، الذي رست فيه أول شحنة من العبيد على شواطئ هذه البلاد.

ولقد أصبح واضحاً بعد ذلك وبمرور الوقت أن التراث الإفريقي قد دخلت عليه الكثير من التعديلات إلا أن المميزات ذات الخاصية الإفريقية ظلت محتفظة بطابعها.

أما بالنسبة إلى الشعائر الدينية، فلم يكن الغرض من عملية «التحضير» تعديل تقاليد العبيد فقط، ولكن أن يكشف أحفاد العبيد، أيضاً، أن هناك قوانين تهدف إلى عمل الكثير من أجل القواعد الأخلاقية للناس المساكين في كثير من بلدان أمريكا الشمالية.

ولهذا السبب ارتدت نسبة عجيبة من الناس عن المسيحية إلى الوثنية، أي من الكاثوليكية إلى الإفريقية في كل المجتمعات الريفية والمدنية بالبرازيل وهايتي وكوبا.

ويفسر هذا التحول بأن انصهار الإفريقية؛ بوصفها ديانة مع المسيحية في المجتمعات شبه الوثنية ذات العقائد الدينية الإفريقية الأمريكية يعد أحد الدلائل الكبيرة على تأصل جذور الثقافة الإفريقية في حياة هؤلاء الذين انحدروا من أصل إفريقي، وأكثر من ذلك، فهو دليل لاشك فيه على أن الخيال الإفريقي الخصب لم يقض عليه عبء العبودية الثقيل تماماً.

ولقد تغيرت الآلهة الإفريقية في هذه الأرض الجديدة، لأنها عانت، أيضاً، من التأثيرات الجديدة، ولكنها مازالت عقيدة الجماهير حتى الآن في البرازيل وهايتي وكوبا، وفي مناطق أخرى. ونستطيع أن نلاحظ استمرارها حتى الآن، من خلال استخدام الصور هناك وتجسيم الأفكار بوصفها أرواحاً للآلهة تجسيماً فنياً عن طريق العقائد المحلية في الأقاليم، ولهذه العقائد الدينية جوانب دنيوية، أيضاً، تظهر في آلاف الصور والتماثيل والتذكارات ذات الطابع الشعبي التي تباع في شوارع «باهيا» وفي أماكن أخرى من البرازيل وهايتي وفي جيانا الهولندية؛ حيث أكثر الأساليب الفنية التي انتقلت من إفريقيا إلى الغرب تأثيراً، فهناك تعيش جماعات من الزنوج الفلاحين وأجدادهم هرباً من وحشية المستوطنين الهولنديين إلى الغابات، واستطاعوا أن يتخلصوا من العبودية التي حاول الهولنديون جاهدين أن يعيدوهم إليها ومازال هؤلاء الأحفاد يمارسون الأساليب الفنية نفسها. وفي هذه الغابات، مازالت الآلهة الإفريقية تحتفظ بالطابع نفسه الذي يسود في القرية الزنجية، ومازالت تقام هذه الطقوس التي تحتفل يومياً بانتصار الوثنية على الألوهية. وهنا لا يوجد مجال للشك في أن التقاليد الإفريقية تحتفظ بقوة غير عادية.

ومن الواضح أن الشعب الأسود فى سورينام القديمة «جيان الهولندية» يرجع إليه الفضل فى منح نصف الكرة الغربى مهارة فنية إفريقية تأثرت إلى حد بعيد بالانطباعات الأوروبية، والنماذج المصغرة لهذه الأعمال الفنية اليدوية رائعة ومشرقة «وتوضح مدى ما يتمتع به الرسم الإفريقى من جاذبية مازالت قائمة فى الحياة الجديدة تماماً فى الغابات الأمريكية.

ولكن، بينما يعكس السود فى جيانا الهولندية إلى حد ما ميراثا ثقافياً، فإننا نرى فى كوبا والبرازيل وهايتى مزيداً من التنوع فى المزج بين ثقافة القدماء وفنون غرب إفريقيا.

ومزيداً من الوضوح فى العلاقات المفتوحة بين الفنون الشعبية وبين الحياة اليومية للشعب، كذلك تستخدم الاصطلاحات الإفريقية فى أغانى الشعب وأشعاره وأمثال الفلاحين والطبقة العاملة من الزنوج فى هذه الأجزاء.

وقد صنف الخبراء العقائد الدينية التى تسود هذه المنطقة، فقالوا إنها تنتمى إلى اليوريا وداهومى، وفى بعض المناطق، إلى الكونجو وأنجولا. ومهما كان أساس هذا التصنيف من الصحة إلا أن ما يبدو من تقديس الجماعات الزنجية لعقائد أجدادهم الدينية هو الذى يضفى على الشخصية الإفريقية الثابتة فى التربة الأمريكية هذه الصلابة والنقاء والقوة.

وجدير بنا أن نذكر، هنا، أن بالبرازيل عدداً من الفنانين والكتّاب الموهوبين مثل الرسامين بورتيناري، ولازار سيجال.. والنحات ماريا مارتنيز، والمؤلف هيتورفيلا لوبوس، جونسالفن كريسبون، وهؤلاء الفنانون والكتاب قد استخدموا الموضوعات الزنجية باستمرار، ولقد أفاد هؤلاء الفنانون من الأساطير الشعبية بالقدر نفسه من إفادتهم من مظاهر الحياة اليومية كافة للزنوج، كما أضفت عليها مواهبهم الفنية الصادقة الخلاقة روعة فائقة وخصوبة.

والحق أن كثيراً من الكتّاب الذين ساهموا فى نهضة الأدب فى أمريكا اللاتينية قد استخدموا مظاهر الحياة الزنجية البسيطة استخداماً بعيداً عن الواقعية المريضة أو المجافية للعواطف والأحاسيس، كالتى نلاحظها عند بعض الكتاب الاجتماعيين فى الولايات المتحدة.

ويهمنا أن نسجل أن التقاليد الحية والأنماط الثقافية الإفريقية فى البرازيل قد منحت الفن والشعر شخصية واضحة محددة. وهذا التأثير لم يتم عن طريق انتقال صناعى للتقاليد الإفريقية أو الأنماط، وإنما حدث بصورة طبيعية من خلال التبادل الثقافى للحضارات المختلفة.

ولسنا مبالغين إذا قلنا إن الحزن هو أحد المميزات البارزة فى الشعر البرازيلى، بل هو طابع للشعر أيضاً. وقد وصف روجر ياستيرا ـ أحد نقاد الأدب الشعبى البرازيلى ـ هذا الحزن بأنه: «شجن» أو تشاؤم خافت للروح.

ومع أن عدداً من العوامل غيرت من هذه الروح الحزينة بفعل الظروف المحيطة والتجارب الاجتماعية، إلا أن الشجن يعد مظهراً مهماً من مظاهر التراث الزنجى فى البرازيل.

ونلحظ دقة العقائد الدينية فى البرازيل؛ تلك الدقة الفائقة فى تحديد أسماء الأرواح المعبودة، وهم ينادونها هناك بأسماء إفريقية؛ ومثال ذلك الأدريشا «رئيس الآلهة»، وهناك أيضاً تمثل «تشانجو» و «أوشوس» و «يمانا» و «لجبا» و «اشو». وهذه الأسماء قريبة الشبه، بصورة تدعو إلى العجب، من أسماء آلهة إفريقية كثيرة.

ويرجع الفضل فى دراسة هذه العقائد الدينية فى البرازيل إلى «بيناردويجوز» وتلميذه «آرثر راموس».

ولقد أصبح واضحاً بما يوفر علينا مشقة التكرار أن أسس الثقافة الإفريقية فى هذه البلاد صورة طبق الأصل من مثيلاتها فى إفريقيا نفسها.

وفى هايتى، قامت نهضة فى مجال الرسم البدائى أثرت على الفن الشعبى الهايتى والأساليب الفنية فى الرسم والنحت.

والحق أن التعبيرية الهايتية، سواء فى الرقص أو الموسيقى أو الفن، هى بمثابة فرع من شجرة قوية جذعها هو التقاليد الثقافية الإفريقية التى ازدهرت على مدى ثلاثة قرون فى هذه الجزيرة الصغيرة.

وكما يوجد فى كوبا فنانون إسبانيون، تماماً، يوجد أيضاً فنانون زنوج تماماً، ولقد أقامت السلالة بناءً متميزاً أقيم على موضوعات شعبية زنجية، ولكن إنتاجهم يعد كوبياً أكثر منه اتجاهاً نحو البدائية. ولقد اهتمت المؤسسة الإسبانية الكوبية الثقافية، وعلى رأسها فرناندو أورتز العظيم بعمق بالأبحاث التى كشفت عن الرغبة فى مجال التطور الثقافى فى كوبا.

وألفت كتب وأبحاث طليعية بناءة فى هذا المجال، وتعد كتابات «أورتز» و «وليديا كابريريا» عالمة الأنثروبولوجيا الخيط المتين الذى نسج منه هذا العمل.

وبهذا، أصبح من السهل علينا أن نفهم الرسوم الغريبة الرائعة لوفريدولام، الفنان الكوبى العظيم، الذى استطاع، أكثر من أى شخص آخر، أن يرتاد عالم الألوان، ويتغلغل من

خلالها حتى إلى خيال الشعب الحى، وأن يبرز الأخيلة الدينية؛ بحيث يجعلنا نلاحظ أنها مطابقة تماماً للعقائد الدينية فى الكونجو.

وقد كشف ماريو كارينى من خلال فنه ـ وهو أكثر الرسامين الكوبيين تطويرا؛ لأنه فى الواقع أكثرهم إنتاجاً ـ عن وعيه بالجمال الإفريقى الموجود فى الشعب الكوبى، وفى التقاليد الشعبية. وعن طريق التجريد البسيط يستطيع الفنان الكوبى الإفريقى أن يعبر عن آماله وآلامه وأفراحه وأحزانه بصراحة، أو أن يوحى بهما.

ولكن كوبا لا تملك ـ للأسف ـ من الأعمال اليدوية الفنية الشعبية القدر الكافى الذى يكشف عن استمرار التقاليد الإفريقية.

وتعكس النماذج القليلة الموجودة فى المتحف الوطنى فى هافانا تنوعاً غير منظم، ولكنه رائع فى تمييزه، للمهمات وللملابس التى كان يستخدمها زعيم المذهب الدينى الكوبى الإفريقى فى الاحتفالات الخاصة والعامة حتى حزب الاستقلال. وبالمقارنة يبدو أن الأشكال الفنية الإفريقية المصورة أو المصنوعة من البلاستيك لم تترك تأثيراً مباشراً على الفنون الشعبية للزنوج فى الولايات المتحدة. وفى مدن مختلفة من أقصى الجنوب، توجد نماذج فردية لأعمال العبيد اليدوية الفنية، ولهم طابع خاص فى البناء المعمارى يشبه الزخرفة. وفى الشرفات ذات الحديد المشغول، فى الحى القديم فى نيوأورليانز وبعض منازل موبايل والآباما، وحتى فى شاولستون بكارولينا الجنوبية، نجد الدليل على استمرار المهارة اليدوية فى صناعة الخشب والمعادن؛ تلك المهارة التى جلبها الإفريقى من الأرض التى ولد فيها إلى الأرض الجديدة.

وهناك أعمال من الفخار من إنتاج العبيد تحمل العلامات التى تميزهم والتى يتضح فيها التأثير الإفريقى رغم الرسوم الغريبة التى تبدو على السطح.

وقد سجل كثير من المراقبين أن أحفاد العبيد، الذين هربوا من العبودية واستطاعوا أن ينقذوا بعض الأشكال القديمة الزخرفية المستلهمة من النماذج الإفريقية ما زالوا يستخدمونها الآن فى تزيين السلال، وفى سائر الإنتاج اليدوى الآخر. وهؤلاء الأحفاد ما زالوا يعيشون، حتى اليوم، فى جزيرة سانت هيلانة، ويهمنا، أيضاً، أن نسجل أن كلام شعب الجالا مملوء بكلمات مشابهة لكثير من اللغات الإفريقية.

وفى حالات قليلة، عملت ذاكرة بعض الزنوج على المحافظة على استمرار الشكل الزخرفى الإفريقى.

ولقد تأثرت مجموعة من أغزر كتاب الولايات المتحدة إنتاجاً بالصور المأخوذة عن الفن الزنجى الإفريقى، أكثر من تأثرها بإنتاج الفنانين الزنوج أنفسهم.

وقد يبدو لنا أن المبادئ البروتستانتية أعاقت ممارسة العقائد الإفريقية وتأثيرها الثقافى على الفن أو على الأشغال اليدوية على الأقل، إلا أن العكس هو الصحيح، فكانت البروتستانتية عاملاً مهماً فى ظهور الأغانى الدينية وأغانى العمل، وهما مزاجان فى التعبير عن الأصل الجنسى؛ وهما ما أسهم به الزنوج فى الفن فى أمريكا الشمالية.

إن الصوت الإنسانى الحزين الذى يشيع فى موسيقى عصر إليزابيث والفرسان قدم لهذا النوع من الغناء.

ولقد وقفت كل من الكاثوليكية والبروتستانتية من الاتجاهات الثقافية الإفريقية فى القارتين موقفاً متبايناً، فبينما كان يبدو أن السياسة الكاثوليكية تتعمد تشجيع الانحراف الإفريقى عن الأشكال المسيحية التقليدية مما جعل الأعماق الإفريقية تطفو على السطح، فإننا نرى أن الجمود البروتستانتى والقيود الثقافية المفروضة فى الشمال قد أفسدا قوة تأثير التقاليد الدينية الإفريقية. ومع ذلك، فإن التيار المتدفق الذى يجعل الروح الإفريقية تسرى فى الحياة الزنجية يظهر، بصفة خاصة، عند زنوج أمريكا الشمالية فى المناطق الشعبية.

ولقد أدركت الغالبية البيضاء اليوم أن الزنجى المعاصر ليس هو الزنجى الذى خلق المعتقدات الدينية الإفريقية؛ ولهذا عرفوا أن الاستقلال الثقافى للزنوج لا يجب أن يقام على ضوء ما للزنجى من موهبة وطنية، ولكن بما لجنسه من تراث وثقافة.

يضاف إلى ذلك، الاهتمام المفاجئ من جانب الأساتذة الأمريكان المعاصرين ومديرى المتاحف ومنظمى المعارض ومفسرى الفن الإفريقى.

ويتبلور هذا الاهتمام فى صورة الاعتراف بإسهام الزنوج فى الثقافة العالمية، وهذا الاعتراف مرتبط بالوعى بأن مصير الزنوج، وخاصة زنوج إفريقيا، مرتبط بالاندفاع نحو السلام والحرية والديمقراطية الصحيحة فى عالم مكشوف تماماً للعدوان المسلح.

إن الفن الزنجى يقدر الآن بما يحتويه من قيم حضارية، وهذا معناه أنه لم يعد ينظر إليه على أنه شيء فج وبربرى وبدائى، والبصمات التى تركها على الفن والجمال الغربى تكشف مدى إمكاناته. وهذا يعود إلى أن الأشكال الفنية الإفريقية قريبة الشبه من التكعيبية، وخاصة فى تلك الفترة التى تبناها براك وبيكاسو. ومن المحقق أنه فى مجال الفن التكعيبى، وفى الكثير من الأساليب الفنية الأخرى، اقتحم الفن الإفريقى باب التقاليد الفنية للرسم والنحت فى الغرب مباشرة، أكثر مما فعلت الثقافات الأخرى البسيطة.

وأكثر من ذلك نجد أن أصالة النحت الإفريقى وقوته وروحه العالية قد أثرت تأثيراً عميقًا على كثير من نقاد الفن الحديث من بينهم روجر فراى، وبول غاليوم، والأنثروبولوجى هيربرت ريد، وكريستيان زيرفو. وكان من بين الكتاب العالميين الذين كانوا أول من أعلن فضائل هذا الفن عالم الأنثروبولوجيا وليام سيبرد الذى ذهب فى لقبه إلى إفريقيا، والناقد الفنى الزنجى اللامع آلن لوروى لوك. إن الحساسية التى تسود العالم اليوم، تجاه الفن الزنجى ونماذجه، ترجع إلى احتوائه إيقاعًا شكلياً فى تنويع لا مثيل له يرتبط بقوة المرونة والتجاوب النفسى الذى لا يمكن إنكاره.

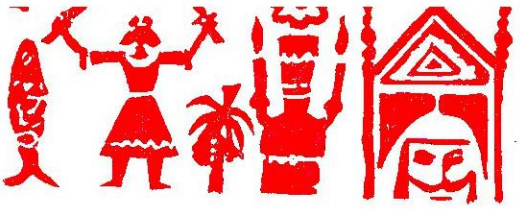
وتحتوى كل أعمال الفنانين الكلاسيكيين الإفريقيين تقريباً على تكامل شكلى فى النحت من النوع الذى تتميز به الأعمال العظيمة، حتى لو انتزعت من مستقرها الأصلى «المعابد والمنازل»؛ إذ يبدو أن لها تأثيراً خاصاً بحيث تصلح فناً يعرض فى المتاحف.

وأن ما به من قيم فنية راقية تجعل من الإمكان مقارنته بالأساليب الفنية التاريخية المعروفة فى العالم.. ولقد أصبح هذا التقييم الجديد للفن الإفريقى، لما فيه من قيم سامية وصادقة، مرغوباً فيه، الآن بصفة خاصة، فقد بدأ العالم ينظر إلى إفريقيا؛ بوصفها علامة على الجدة الثقافية، ولم تعد إفريقيا هى القارة المظلمة، بل أصبح ينتظر منها الكثير من الأشياء الجيدة.

ولكننا - للأسف - لم نكن نعلم أن القوى التى تؤثر فى التغيير الثقافى هى، أيضًا، القوى نفسها التى تقوض عملية التجانس الطبيعى والوحدة الثقافية بين المجتمعات القبلية. إن المؤسسات القديمة والمتشابهة التى عملت على بقاء الأشكال القديمة للحضارة الإفريقية قد انهارت، أو أوشكت على الانهيار.

ونحن نعرف أن التقاليد القديمة حينما تختفى تسحب وراءها الأشكال المؤثرة التى كانت تعبر بها عن الشعب، ولكننا نعترض، مع ذلك، على قيام مؤسسات أخرى تملأ الفراغ الذى خلفته المؤسسات القديمة التى انتهت. وبهذا ، تحافظ على التقاليد وتتحكم فى عملية الحركة التى ستبقى، فى الظاهر، العامل الذى يساعد على نقل الثقافة.

جولة الفنون الشعبية



الفنون الشعبية.. والعرض المسرحي

حوار مع المخرج: عبد الرحمن الشافعي

حاوره: حسن سرور

فرقة النيل للفنون الشعبية التقليدية هى الفرقة الأم لفرق الآلات الشعبية الموسيقية بالمحافظات التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة. تكونت عام ١٩٥٧ بدعوة من الفنان والأديب يحيى حقى مدير عام مصلحة الفنون - حينذاك - وتكليفه الفنان زكريا الحجاوى تقديم عرض فنى شعبى يضم فنانين شعبيين أصليين، وبدأت رحلة الحجاوى، فى العام نفسه، إلى قرى مصر لتجميع الفنانين الشعبيين من مطربين ومداحين وراقصين ومؤدى سيرة ولاعبين شعبيين من مختلف أرجاء مصر. جهود هذه الرحلة وغيرها من الجولات الباحثة شمالاً وجنوباً عن الفنون الشعبية المصرية قد أثمرت تكوين «فرقة الفلاحين»، وهى المرحلة الأولى من تاريخ فرقة النيل. وقد قدم زكريا الحجاوى فيها إلى الحياة الفنية والثقافية: محمد طه، وأبو دراع، وخضرة محمد خضر، وشوقى القناوى، وفاطمة سرحان، وجمالات شيحة وغيرهم. ثم يتولى الباحث الموسيقى سليمان جميل إدارة «فرقة الفلاحين» عام ١٩٧٠، وتعنى هذه المرحلة عناية خاصة بالآلات الموسيقية وتعليم جيل جديد أصول العزف على الآلات الموسيقية الشعبية (النفخ، الوتريات، الإيقاع) من طلبة المعاهد الدراسية، وأطلق عليها فرقة الآلات الشعبية. وفى عام ١٩٧٥ تولى المخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى إدارة الفرقة ومازال يعنى بها إلى الآن. وتعنى الفرقة فى هذه المرحلة - الثالثة من عمرها - بتوظيف عناصر التراث الشعبى فى الأعمال المسرحية، دون تدخل فى جوهرها أو أسلوب عزفها؛ بل الحفاظ على أصالتها ومحاولة وضعها فى أطر تشكيلية وجمالية جديدة. والفرقة بهذه الأدوار المتباينة تقوم بدور - لا ينكر - فى الحفاظ على الموروثات (المأثورات) الشعبية المصرية فى مجالات فنون الأداء: الموسيقى والغناء والرقص والألعاب الشعبية. وحول هذه المراحل والمحطات والأفكار نلتقى مع تجارب وشهادات حول هذه الفرقة، ونتحاور مع المخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى فيقول: «الفرقة هى الموضوع، لقد تحاورت كثيراً مع صحفيين وباحثين وأساتذة، ولكن المهم الفرقة.. البشر.. الإنسان المصرى هو الأساس، والتوثيق لهذه الفرقة أصبح ضرورة الآن. لقد مر أربعون عاماً على تكوينها: جمع وعزف وتوظيف لعناصر التراث الشعبى.. مسح جغرافى، واحتفالات قومية، وخروج إلى العالم، وفنانون بحاجة إلى تسجيل تجاربهم. هذه التجارب ميراث ثقافى مهم.

أولى المحطات ما جاء فى شهادتى: «كسر الحواجز: ممارسات فى عالم المسرح الشعبى» بمجلة فصول [المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥، المسرح والتجريب، الجزء الثانى]: «سرحنا بعد انتكاسة ١٩٦٧، وبعد أن أغلق «المسرح العالمى» - إحدى فرق التليفزيون المسرحية التى أنشئت فى ١٩٦٢ - ذهبنا إلى أماكن عدة، قضيت عاماً بين فرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح الاستعراضى، ثم انتقل بى المقام من عالم مسرح الصفوة والخاصة إلى عالم مسرح الفقراء والمقهورين، فقد كان من نصيب العبد لله مسرح الثقافة الجماهيرية [مسرح السامر فى الثقافة الجماهيرية]». «كان من نصيبى فى تلك الحركة تكوين فرقة الغورى بالحى العتيق فى رحاب الأزهر الشريف... كان التحول عنيفاً من هذا المناخ الغربى إلى مناخ الحى الشعبى بالغورية والمغربلين وحارة الروم، وكذلك كان العمل داخل إطار وكالة الغورى بمعمارها العربى الإسلامى الخاص قفزة واسعة شديدة المفارقة، فكيف تم التحرر من أساليب المسرح الغربى إلى رحابة المسرح الشعبى؟».

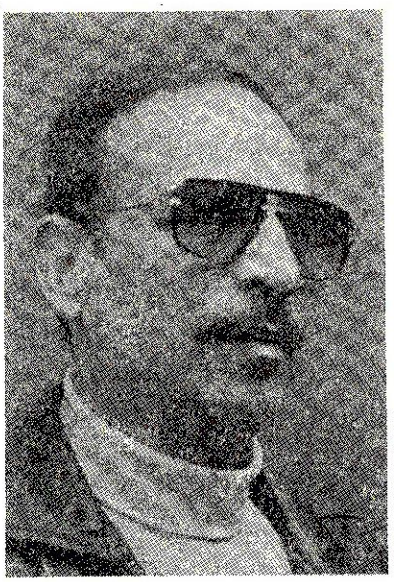
محطة ثانية ١٩٧٦ وحضور مهرجان «الطرق القديمة فى العالم الجديد» بالولايات المتحدة الأمريكية. متغيرات جديدة تطرأ على خريطة العالم. نحن نملك ميراثاً ثقافياً شديد الثراء. بصراحة، اقتصادنا الزراعى لا يكفى والصناعة محدودة والتقدم العلمى فى أولى خطواته، لكن «الثقافة» هى بضاعتنا، وأكاد أن أقول الوحيدة، لدخول سوق التداول القادمة، ولصد التيار الجارف الذى يواجه العقلية المصرية مع دخول القرن القادم بكل متغيراته العلمية الضخمة المفزعة.

فى عام ١٩٧٦ حضرت مع فرقة النيل فى أول زيارة للولايات المتحدة الأمريكية، بمناسبة الاحتفال بعيد استقلال الولايات المتحدة، دعوا شعوب العالم القديم لتقديم عروضه، ٣٦ دولة من مختلف دول العالم. هذه الرحلة غيرت كثيراً من رؤيتى للفن الشعبى وللثقافة المصرية، وبخاصة فى التعامل مع الفنانين الشعبيين. الرحلة كانت بفرقة بسيطة، وفطرية. وسؤال الاحتفال كيف يأتى القرن الواحد والعشرين وأمريكا تهيمن ثقافياً، والهيمنة لا تعنى الكتاب، لا تعنى البضاعة (السلع)؛ لكن تعنى الذوق، وتعنى التقاليد، والملابس، والكلمات والبرامج الإعلامية. هذا هو مفهوم «الثقافة»... ميتران رفض دخول محلات «ماكد ونالد» فرنسا بقوله: سوف تغير آداب المائدة الفرنسية. عندما تغيرت عاداتنا فى الأكل والملابس والتعامل مع اللغة: أسماء المحلات مثلاً، وأشكال العمارات. بذلك نفقد جزءاً مهماً من ثقافتنا. كل منا يملك الكثير من أجل المحافظة والحفاظ على ثقافتنا، هذا بعض ما تعلمت من هذه الرحلة. محافظة القاهرة تملك أن تضع نظاماً خاصاً بالمعمار وآخر بأسماء المحلات. نحن فى حاجة إلى شخصية لها ملامح تخصنا فى وسط هذا العالم، ولا يعنى هذا أن ننعزل عن العالم. باريس القديمة هى باريس، وهى أيضاً عاصمة الثقافة فى العالم، أريد أن أقول إن العلم لا وطن له، ولكن الثقافة بنت بيئتها، وعلينا أن نواكب العالم فى سرعته اللاهثة لخدمة الجزء الخاص بشخصية مصر فى هذا الزخم العالمى.

أنا من زاويتى أعتقد أن فرقة النيل، بما لها من أهداف، أسميناها فرقة النيل من منطلق أن النيل جزء مهم جداً فى صنع الثقافة المصرية، فى صنع الحضارة المصرية، وأحرص على أن تكون مهرجاناتنا، وبخاصة فى الخارج، بعنوان «مهرجانات النيل». زاويتى الخاصة هى موسيقانا وأغانينا، وعاداتنا وتقاليدنا خط دفاع قومى أمام كل ما هو وافد وأدخل معه حلبة المنافسة بروح التحدى، بوصفى صاحب ثقافة عريقة، وأهلاً بكل ما هو قادم إلينا من ثقافات أخرى بشرط أن نتحاور ونتبادل، لأنه لا يجوز أن أكون تابعاً ثقافياً.

الآلة الشعبية المصرية ليست معجزة، هى بسيطة الصنع «وقد تعجبت فى فترة ما عندما سميت الفرقة: «فرقة الآلات الشعبية»؛ الآلات لا تشكل فرقة، إطلاقاً، الآلات تشكل متحفاً، توضع فى متحف ويقال: هذه «سلامية» بها ست فتحات، من البوص، من قرية كذا، مركز... محافظة.. الوجه البحرى مثلاً.. المعجزة الحقيقية لدينا هى البشر.. الإنسان، وبعد مضى أكثر من ثلاثة آلاف سنة على هذه الآلات فإن الإنسان المصرى لديه القدرة على التعبير بها.. صانع الآلة اليوم هو بطل العرض الأوروبى المستند على العلم والتكنولوچيا الجديدة «لأنك تقدر تعلم أى طفل الأداء عليها بالزرايز مثل الكمبيوتر فيعطيك ما ترغب من نغمات؛ إذن المبدع فى هذه الحالة هو الصانع وليس العازف. نحن لدينا العكس؛ الإعجاز فى العازف. كيف؟ على غابة بوص بها ست فتحات أو عليها شعرتان من ذيل حصان وجوز هند، أو على رق طبلة يستطيع أن يرسل كل هذه النغمات التى تجذبك من زحام اليوم وتستمتع بها.

العازف عندنا لا يقرأ النوتة الموسيقية، لم يتعلم فى معاهد، ولا يوجد له مايسترو يقوده - لا توجد قيادة فى الفن الشعبى - تعتمد هذه الفرقة وهؤلاء العازفون، بالدرجة الأولى، على الأذن وعلى الحس واليقظة. وهذا فى تصورى أفضل كثيراً من



عازف الأوركسترا. هذا التعاون الفطرى فى الفرقة الشعبية يتشابه مع الهارمونى فى الأوركسترا. هذا التعاون لون من ألوان التراكم وقد شكل نوعاً من التقاليد أو العرف الفنى الذى أصبح أكبر من قانون النوتة الموسيقية.

من تجربة مع الفنان سيد الضوى، فى عرض شعراء السيرة ١٩٨٥، كان لابد أن يتحرك معى هذا الشاعر من على الدكة، وكان السؤال: كيف تحرك هذا المؤدى دون أن تفقده خصوصيته، دون أن تفرغه من محتواه الذى هو فى الواقع والمتوارث.. العالم يتحرك؛ فالحركة جزء من جماليات الرؤية، وثمة مسرح (منصة/ جمهور).

سيد الضوى تحرك إلى الأمام ومجموعة الرباب خلفه، أصبح فى سكة والرباب فى الخلف فى سكة أخرى، هذا خطأ موسيقى، ولكن براعة العازف تتجلى. ينطق الرباب ويرجع واحدة واحدة لما يوصل إلى الرباب ويعمل نوعاً من مساواة النغم ويتقدم ثانية. لم يتوقف ولا قال **انتوا غلطوا**. العازف نفسه يعمل مايسترو.

فاطمة سرحان لما تشعر إن الفرقة وراها خلفت معها، تقوم تعمل «ليالى»: رسالة إلى الفرقة، وبحس فطرى وتلقائية ترتب مرة أخرى الدوزان الخاص بها. هذه ليست تجربة سهلة، ولكنها تجربة لها عمر وامتداد طويل.. البشر أهم والمحافظة على التقاليد، لذلك ندعو مع الداعين إلى وجود مدارس لتعليم جيل جديد من الفنانين الشبان. والآن بالفعل نتعاون مع المؤسسة الثقافية السويسرية فى ورشة عمل، ونحاول تخليق فنانين جدد مع من يأتى من الأقاليم. ومطلوب جهود من الدولة والمؤسسات التى تقصد معنا الخير، والمحافظة على هذا الجزء من ثقافتنا لا يقل أهمية، بأية حال من الأحوال، عن المحافظة على الآثار، مثل إنقاذ معبد فيلة وأبو سمبل. هذا الجزء من التراث الحى واجب أن نحافظ عليه، والعنصر البشرى، تعليم أجيال جديدة، هو الضمان الوحيد لاستمرار فرقة النيل للفنون الشعبية التقليدية.

رحلة زكريا الحجاوى ١٩٥٧ كانت بقصد إحضار مجموعة من الفنانين الشعبيين وتحولت إلى مسح جغرافى للفنون الشعبية على الأرض المصرية، ولوضعهم أمام الجمهور، قضى عمره بحثاً عن هؤلاء الفنانين. وأنا جمعت بقصد خلق عرض. أنا لست امتداداً لزكريا الحجاوى ولست امتداداً لسليمان جميل، ببساطة لست موسيقياً ولست باحثاً. أنا رجل مسرح، مخرج مسرحى بالتحديد.

ومرحلة ثالثة مع فرقة النيل، وسؤالى كيف تدخل الفرقة بالآلات والأداء فى قالب مسرحى يساير العصر. كيف يكون لها فاعلية مسرحية. كيف عملت وسط هؤلاء الفنانين، وأعنى هنا، عندما جاءت دعوة الولايات المتحدة الأمريكية إلى وزارة الثقافة المصرية كان هناك تفكير فى إرسال فرقة لها شكل: فرقة رضا، الفرقة القومية. لكن الأمريكان قد حددوا عنواناً للقاء والاحتفال بالطرق القديمة فى الأداء الشعبى التلقائى، وتساءل البعض كيف تسافر هذه المجموعة من الفنانين التلقائيين؟! فى هذه الفترة كان الأستاذ سعد الدين وهبة الوكيل الأول لوزارة الثقافة، وأنا كان لى تجربة مع الفنان فاروق حسنى - الوزير الحالى - أيام كان ملحقاً ثقافياً فى فرنسا، كنت قد أخرجت برنامجاً عام ١٩٧٥، كان فيه متقال وشمندى. رجع متقال من هذه التجربة أحد نجوم الغناء الشعبى فى مصر. كانت هذه الرحلة قبل رحلة أمريكا بعام. الأستاذ سعد وهبة اكتشف أننى حققت نجاحاً فى هذه المهمة، فأسند إلى مهمة عمل البرنامج فى عيد استقلال أمريكا. فعاودت الاتصال بالفنانين مرة أخرى، لأن الأستاذ سليمان جميل استبقى مجموعة عازفين فقط من فرقة الفلاحين واستبعد المداحين والمطربين والراقصين والألعاب الشعبية، وأنا

لا أستطيع أن أسافر بمجموعة من العازفين فقط، لذلك كان على أن أكوّن وأشكل برنامجاً يمثل مصر - كلها - من النوبة إلى مرسى مطروح. فكانت رحلتى تستهدف وضعهم فى قالب يصلح أن يدخل مهرجاناً دولياً. واكتشفت أن الفرقة فى حاجة إلى عناصر غنائية واستعراضية، وفى حاجة إلى أن تحافظ على تقاليدنا حتى فى الألعاب الشعبية. فكان لابد من أن أعيد التشكيل الذى شكله زكريا الحجاوى ولكن بشكل مختلف.

أيضاً أشعر أن بعض فنوننا الشعبية فى طريقها إلى الزوال. هناك فنون جديدة فى أجهزتنا الإعلامية وبرامجنا الكثيرة، والشرائط فى العربات طوال اليوم وأغانٍ تدعى أنها شبابية وموسيقات جديدة، وبعض الفنانين الشعبيين، من أجل لقمة العيش، بدأ يغنى هذه الأغانى. مثلاً شوقى القناوى يغنى أغنية جميلة من المحفوظ من السيرة يقول فيها:

«ولا كل من لف العمامة يزينها

ولا كل من ركب الحصان خيال

ولا كل من جرّت الكحلة صبية

ولا كل من وضعت تقول أنا جبت غلام».

«عزيزة ويونس»

فيضيف قناوى ولا كل من مسك الدركسيون قال أنا سواق؛ لأنه يغنى فى فرح جماعة من السائقين. فنانون شعبيون يغنون أغانٍ على شرائط كاسيت. هنا، لابد من وقفة «لغربلة» هذا وإلا سوف نكتشف مع مرور الوقت ضياع التراث أمام هذا الاكتساح. التليفزيون يقدم «العالم يغنى»، «اخترنا لك» فى مواعيد المشاهدة المناسبة وأى شىء مصرى أو شعبى يوضع فى وقت ميت جداً، ويقدم بشكل بدائى وفى المناسبات.

وأضيف إلى هذا أن بعض العادات والتقاليد قد اندثرت. كنا زمان نتغنى بالزراعة، عندما كانت الزراعة قيمة فى مصر، وعندما كان الفلاح المصرى هو كل شىء فى مصر، كنا بلد زراعى. كنا نغنى فى مصر:

«الغلة غلتنا

نورى على القمح».

الغلة بتاعتنا والقمح منور عندنا. كانت الأغانى تقول: «لولا العزبة ما كانت المدينة، ولولا القرية ما كانت المدينة، ولولا القمح ما عاش ولدنا». هذه الأغانى اندثرت، لأن قيمة الزراعة ضاعت، والأرض تجرفت وتحولت إلى خرسانات. ماتت لديك، لدينا، قيمة زراعية وأصبحنا نستورد القمح، فهل نغنى ونقول «ياقمح الأمريكان» ولا «ياغلة الأستراليين». جزء اندثر من القيمة التى تربى عليها الشعب المصرى. قيمة العمل تهتز، وأصبح العمل مهملاً جداً «ولا يوجد حماس للعمل. وقيم تتراجع: الكرم، الشهامة، الوفاء.. كان زمان الرجولة.. اليوم الناس بتاكل بعضها فى الشوارع.. فى المكاتب.. فى المواصلات. قيمة الصبر انتهت. زمان الناس كانت تخرج فى الشوارع وتنتظر الضيف القادم. اليوم أى واحد يشوف واحد يقفل الباب. هذا كله، بلا شك، أثر على فنون الأداء وفنون الغناء، وبدأت الأغانى مرتفعة الصوت وبلا معنى، وبدأ عصر الضجيج وكلمة واحدة تغنى طول النهار فى الحفلة.. المطرب يغنى على حرف واحد. الأشياء التى كانت تحمل قيماً فى الموال والأغنية والمربعات وحكايات نسجها النيل المصرى عن الوفاء والحب وعن التضحية اندثرت. هل يقبل، الآن، أن يغنى فنان شعبى عن القمح وهو لا يعرف من أين يأتى رغيف العيش. أين القطن الذى كنا نتجوز فيه ونسدد ديوننا منه. والقرية عيد على مدى ثلاثة شهور، من أول ما يبدأ جنى القطن إلى بيعه. لم يكن الريف عنده كهرباء؛ ولكن القرية منورة طول الليل بالفوانيس. الخولى يبحث عن عمال لجمع القطن والعيال تسير فى القرية بطبلة وتروح وترجع، البنات تتجوز. الناس الآن تستلقى أمام التليفزيون وتتلقى فنوناً ليسوا أصحابها.. هذه كارثة. هل يستطيع الفنان الشعبى أن يغنى للنيل.. النيل الذى تغنينا به:

يانيل يابو العطايا والسنين يانيل

«فى عاشق المداحين»

اليوم النيل أصبح مستودع نفايات بعض الجهلة، وبعض المصانع. النيل الذى كان يتوسل إليه الإنسان المصرى ليدخل الجنة، لأنه لم يلوث ماء النهر. كان من ضمن أدعيته: «أنا لم أسرق، أنا لم أقتل، ولم أزن، ولم ألوث ماء النهر» كان تلوث ماء النهر فى منزلة القتل، جريمة، كيف نغنى للنيل الآن. نرجع للسؤال الأساسى، المشروع القومى ضرورة.. ليس جهد عبد الرحمن الشافعى ولا عبد الغفار عودة ولا معهد الفنون الشعبية ولا المجلة. نحن فى حاجة إلى مشروع قومى للمحافظة على تراثنا الشعبى الحى، الذى ضمن استمرار الشعب المصرى. لماذا استمر هذا الشعب؟ هل استمر بشكل اعتباطى؟ اعتقد أن الإجابة بـ «لا»، لأنه لديه چينات ثقافية

وتقاليد حفظت له هذا البقاء والاستمرار والتواصل. لابد من تضافر كل الإمكانات والجهود، ولنبدأ من التعليم والثقافة والإعلام والمقاهى والشوارع من أجل القيم التى اختزنها الشعب المصرى آلاف السنين مع هذا النهر العظيم. أقول هذا الكلام لأننى فلاح مصرى، وأعتز بكونى فلاحاً قبل أن أكون مخرجاً، وإذا كان اسم الفرقة تغير من «فرقة الفلاحين» إلى «فرقة النيل» فلأن النيل يجمع كل فئات الشعب المصرى. ونحن لدينا أغان زراعية وأغانى عمل وأغانى دورة الحياة (ميلاد، زواج، وفاة) وأغانى حرف. ولكن الفلاح هو الذى راوده، وهو الذى هذب جسوره وهو الذى ناجاه وحايله ونسج الأساطير حوله.

الفراعنة عرفوا قيمة النيل فنسجوا حضارة؛ لذلك هو معنى من معانى العطاء الحضارى. أما إذا أسمينا الفرقة السامر فقد دخلنا فى خلط مع منهج وزارة الثقافة. وفنون السامر ليست فقط هى فنون الأداء، ولكن أيضاً تتضمن فنون الأداء التشخيصى (الأداء المسرحى) والوظيفة ترفيهية. فرقة السامر فى منهج وزارة الثقافة معنية بالبحث عن قالب مسرحى شعبى للمسرح المصرى أو المسرح العربى بوجه عام.

أما موضوع الاحتفالية؛ فكلمة «احتفالية» شمولية، تتضمن السامر والسيرة، والسوق نفسه هو شكل احتفالى، من أقدم سوق وهو سوق عكاظ إلى سوق القرى. الآن الأسواق تندثر. سوق القرية الأسبوعى: تداول، بيع، شراء، بنات تتجوز، غناء، حاوى، ألعاب شعبية، كتب، أحذية. نحن شعب حرم من الاحتفال، هذه عملية محزنة حقاً. الشعب المصرى أوجد مبررات للاحتفال: اجتماعية أو دينية، يبحث عن مبرر؛ فى كل قرية «شيخ» حتى لو كان مقام «فاضى» ويخلق له مولداً ويعيش أسبوعاً مع هذا الاحتفال. يصبح متحرراً ويقدر يذكر، الذكر رقصة جماعية، وهى الرقصة الجماعية الوحيدة الموجودة لدى الشعب المصرى. «الزار» طقس للمرأة تحاول من خلاله أن ترقص، لأنها لو رقصت من غير مبرر تصبح ضد تقاليد الشعب المصرى. هنا يبحث الإنسان المصرى عن مبرر لكل احتفالية، أية مناسبة، حتى فى الأحزان (المأتم): الناس تسلم على بعضها، مقرئ، تنسيق كامل، من يستقبل المعزين، من يجلس مع من، الصفوف داخل الشادر. هذا شكل احتفالى أيضاً بجانب السوق والمولد والزار، وأيضاً حالات مسرحية بمعنى من المعانى.

الفرقة الشعبية هى التى تنتمى فى الأساس إلى ثقافة الشعب بالمعنى الذى قدمناه لكلمة الثقافة: الذوق والشخصية. الراقصون فى رقصة التحطيب المصرية تشعر معهم بشموخ الفراعنة من أول العمة والجلابية إلى الوقفة. هذا الشموخ فيه قصد، فنحن نمتلك ميراثاً ثقافياً يمكننا أن نتباهى به فى العالم. شخصيتنا نحن أبناء النيل، الكرم قيمة مصرية ، السير الشعبية التى نسجها الشعب المصرى وأساطيره عن النيل لها أهميتها فى التراث الإنسانى.

وفى مجال الموسيقى: عندنا مجموعة الآلات تسمى عائلات، لابد أن تكون ممثلة فى الفرقة. آلات النفخ وهى: السلامية والأرغول والترماى والمزمار والسبس والابا والشلبية، والناى موجود فى الفرقة العربية وغير موجود فى الفرقة الشعبية.

الآلات الوترية تبدأ من الرباب وتنتهى بالكمنجات الشعبية، والطنبورة من النوبة، والسمسمية من مدن القناة.

الآلات الإيقاعية، وهى: الدربكة والدفوف والطبلة العلبة والنقارة والصاجات والدهلة.

وعندما تريد تكوين فرقة قومية تمثل مصر مثل فرقة النيل لابد من أن تكون هذه الآلات ممثلة، وتمثل الوجهين البحرى والقبلى والنوبة ومرسى مطروح. كيف تجعل المزمار البحرى والمزمار القبلى فى نغمة واحدة وفى توحيد موسيقى متميز؛ فمثلاً رباب قبلى رتيب (قاعد) ورباب بحرى صوته أعلى، لأنه يعمل وسط الضجيج، دوماً معى موسيقى لضبط هذه الأشياء. ورافقنى فى رحلتى الفنان الراحل صلاح محمود ابن المسرح الشعبى والملحن، والآن تتعاون معى فى هذا الجانب الفنانة فاطمة سرحان وبعض الملحنين الشبان الذين يمتلكون حساً شعبياً. وأفضل نموذج لتحاور الآلات الشعبية البحرية والقبلية والبدوية فى النشيد القومى للفرقة، والذى أختم به جميع العروض «مصر ياغالية». هذا النشيد يقوم عليه أربعون عازفاً أو أكثر، وفى بعض الأحيان يصل العدد إلى خمسين عازفاً ومؤدياً.

الموسيقى الشعبية تصاحب فنون القول، وشاعر السيرة، الذى هو قلب الفرقة الشعبية، قوال بالدرجة الأولى، وأيضاً المغنى البلدى (مغنى الموال) والمنشد الدينى والموال القصصى (المغنى الشعبى) والموال الارتجالى. الأساس فى الفرقة الشعبية هو القول، وهنا توجد فروق كثيرة بين الشاعر والمغنى والمنشد. المغنى الشىء الأساسى عنده الطرب؛ حلاوة الصوت. الشاعر المؤدى ليس ضرورياً أن يكون صوته جميلاً. المهم قدرته فى السيطرة على الجمهور، لأنه غالباً ما يكون «وحدانى» ومعه دكة عليها مجموعة الإيقاع والرباب

السنيد. وفى العادة لا يزيد عددهم عن ثلاثة من العازفين، ولكن فى حالة فرقة النيل يوجد أربعون عازفاً وأنا أرى ذلك نوعاً من التطور. أرجو أن نفصل بين المغنى والشاعر، وبين الشاعر والراوى. وهناك فروق شديدة بين كل منهم: شعراء السيرة «يشعروا» على مزاهر وعم عبد الجليل معوض عبد الجليل من إدفو على دف فقط. أنا تعلمت السيرة من فريدة مازن فى الأقصر، كانت تحكى السيرة على صينية، وهى التى علمتنى فنون الأداء، هذه المداحة، الغجرية، النحيفة، صاحبة ركية الولعة والشاى، الممصوصة جداً والعصبية جداً مثل شجرة السنط تماماً، تقول:

«الجازية زعقت وجالت ياكسرى، تخبط على الصينية ورجلها فى الأرض «عليه العوض ياضنايا». هنا الشاعر المؤدى للسيرة، وكيف يلون أداءه. كيف يخرج من لحظة الحزن إلى لحظة الفرح، كيف يدخلك فى الحدث وكيف يخرجك منه، ولم يغير المكان ولا الزمان. فمثلاً فى الهلالية لما اتولد أبو زيد الهلالى رقصت الربابة وعملت زفة والآلات فيها حالة من حالات الفرح. ولما مات أبو زيد، الحزن الشديد والشجن وعزفت الربابة وكأن الشاعر يبكى. عزت القناوى يعمل معركة بالسيف على جوزة الربابة وتشعر بأقدام الخيل، يستحضر الحالة، يدخلك المسرح، والمتلقى يصبح مشاركاً.

جرت العادة على أن المربع الشعبى هو صيغة القص أو الرواية؛ لأنه شديد البساطة ويمكن من الوقوف والمواصلة حتى ولو كانت اللغة نثرية الإيقاع:

«ولا حد خالى من الهم
حتى قلوع المراكب
اوعى تقول للندل ياعم
حتى لو على السرج راكب».

«ابن عروس»

فالمربع الشعبى الأول مع الثالث والثانى مع الرابع فى توحيد القافية. شاعر السيرة لابد أن يكون مالكاً ناصية أدائه، بمعنى: كيف يعبر عن الحزن بأنه حزن، وكيف يعبر عن الفرح بأنه فرح، وكيف يعبر عن المعركة بأنها معركة. ومن هنا يختلف كثيراً الشاعر عن الشاعر الذى يمكن توظيفه فى حالة مسرحية؛ فـ «ميلتون» شاعر كجابر أبو حسين يختلف عن شاعر يقوم بتلوين الأداء. واللغة أيضاً تختلف من مكان إلى آخر، والتقاليد والعادات. لماذا «الثأر» منتشر فى الصعيد وعادة يصعب اقتلاعها. السيرة الهلالية لعبت دوراً كبيراً فى استمرار هذه العادة. عم «شمندى» يقول فى ليلة ذهبت وقلت الشعر طول الليل وتحتى شوال قتيل. قتلوه، وخذوا بالثأر وجاءوا بالشاعر وقعدوا يغنوا طول الليل معاه.

السيرة الشعبية أكثر القوالب الشعبية درامية، هناك أشكال داخل السيرة قد تحقق طموح أى مخرج. السيرة الهلالية: أحداث وقيم وتشويق وعادات وتقاليد، باب عن الخيل وآخر عن المرأة، وإذا أردت باعتبارك مخرجاً أن تتعامل مع السيرة تستطيع الدخول من أية زاوية: من زاوية اجتماعية، من زاوية سياسية، من العادات والتقاليد، من زاوية النغم. ومن تجربتى مع الكاتب يسرى الجندى، كنا نريد أن نقول للعالم العربى استحالة أن يتحقق النصر فى وجود التنافر والتمزق.. قلنا: إن قبائل بنى هلال تقاتلوا وتمزقوا فانتهت الرحلة بـ «ديوان الأيتام».

السيرة الهلالية أربعة دواوين: ديوان الميلاد، وديوان الريادة، وديوان التغريبة، وديوان الأيتام. والنبوءة فى هذه الدواوين بأحداثها تصلح للاستلهام والتوظيف.

الاستلهام بالدرجة الأولى عمل الكاتب، الكاتب صاحب الرؤية، الذى يتعامل مع عنصر من عناصر التراث الشعبى، مع قيمة. أما التوظيف فهو شاغل المخرج داخل العرض من أجل وحدة فنية متكاملة. العرض المسرحى يبدأ من النص؛ فالعرض الشعبى يبدأ من نص شعبى لغة ورؤية، والإطار الذى يوضع فيه هذا العمل: مسرح، ساحة، جرن، قهوة. كيف يتشكل هذا الإطار؟ إذا كان مسرحاً على شكل العلبة الإيطالية المغلقة؟ كيف تكسر هذا؛ لأن عادات الأداء الشعبى، فى الواقع، ليس هناك فاصل بين المبدع والمتلقى فى العمل الشعبى. العمل الشعبى لقاء حميم لا فواصل. فى الهلالية، والديكور جزء من الإطار، كان المسرح كله خيش. لماذا لأنه جاف ويشعر المتلقى بالبداوة والجهامة.. الستائر والكواليس والحوائط خيش، وبقعة دم على الخيش فى قلب خشبة المسرح. هنا الخامة شعبية أيضاً. من اللحظة الأولى صراع دموى. إذن العقد بينى وبينك (بصفتك متلقياً) كونك داخل حالة صراعية، وتؤكد هذا المعنى الموسيقى الشعبية، هذا يحدد موقفك من السيرة، وإن أردت تحديداً أكثر من عناصر التراث الشعبى. زميل آخر - المخرج سمير العصفورى - عمل أبو زيد الهلالى واستخدم موسيقات نحاسية، لأن موقفه ضد السيرة، هذا حقه جداً، وهذا مشروع.

توظيف فنون الأداء وموضوع الأداء الشعبى فى مجمله يفتقر إلى الدراسة. التركيز كل التركيز على النصوص الشعبية. ونحن نحتاج إلى دراسة الأداء اللغوى والحركى والموسيقى؛ فقد تم دراسة أداء الكورس اليونانى مثلاً، ونحن فى ثقافتنا الشعبية لدينا قالب يقابل هذا الكورس لم يدرس؛ لدينا المداحون، وبجانب هذا القالب لدينا رواة السيرة والموال والشعراء والمغنيون البلدى، وغير ذلك مما يحتاج الدرس. ولقد قام الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى بدراسة مهمة عن السيرة الهلالية - ولكن من منظور النص الأدبى - لذلك كان يرى الدكتور أحمد أن عزت القناوى ولد «رقاص». لكن الذى يهم المخرج فى المؤدى هو قدراته التعبيرية الحركية، كما يهتم الموسيقى بالنغم أو التعبير النغمى.

الدراما الشعبية تجعلنى أردد: الدراما هى الدراما، المسرح هو المسرح، أما صفة الشعبية هنا فهى تجعلنى أرتد إلى مفهوم العقد الذى بينى وبينك (الجمهور). والجمهور، هنا، نقصد طبيعة ونوعية الجمهور. تخاطب من؟ وما أدوات التوصيل والتواصل. عرض المسرح الحديث أو الهناجر يختلف عن عرض فى جرن أو ساحة والسؤال إلى أى جمهور تتوجه.

موال حسن ونعيمة الذى كتبه عم مصطفى مرسى، من لمرج، يقول فى بدايته:

ولدى على اللى انقتل ظلماً ولا علمه

غريب مالوش حد. جاله الوعد ولاعلمه

عشان صبيةوفاتها بكر... ولا علمه

أصل الحكايه... سمعنا لدور حايعجبكم

حادثه تبكى سليم القلب.. يعجبكم

مات فيها وادفن صيته رن يعجبكم

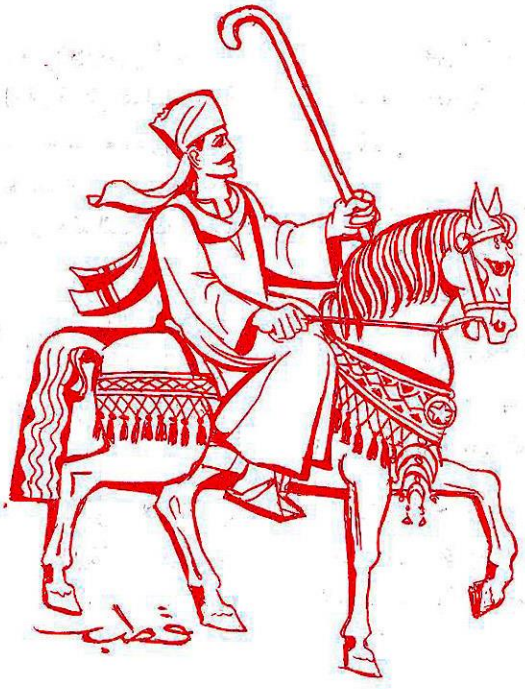
من الصعيد للبحيرة ألفوا الموال

علشان جدع مات غريب الحال وله موال

وع الأواخر.. ظهر آخر عمل موال

يمكن يكون عال وفى الموال يعجبكم

موال حسن ونعيمة فى ذهن ووجدان الناس، والناس بتقوله، وحدث قتل حسن وصراعه معروف فى الموال، وقصة حب، وشخصيات. هذه الشخصيات احتضنها الشعب وحافظت عليها الجماعة. من هذه الشروط حدث الجواز. وهذه هى الدراما الشعبية كما أعتقد، وأرى أن أبو المسرح الشعبى هو الراحل نجيب سرور. وهناك أشكال شعبية أخرى هى دراما، ولكنها دراما ناقصة مثل الزار، لأنه طقس تحضيرى، وتشخيص، وحالة مسرحية، وصراع؛ ولكن الوظيفة هنا علاجية.... الوظيفة إذن معيار رئيس فى العملية المسرحية.



مؤتمر اللغات والعادات والتقاليد في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا

بودابست ١٨ـ ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥

عرض : **أحمد محمود**

عقد فى بوادبست بالمجر، فى الفترة من ١٨ إلى ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥ ، مؤتمر للغات والمعتقدات والتقاليد فى منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا.

وقد نوقشت، فى هذا المؤتمر، أبحاث عدة تناولت المحاور الرئيسية الثلاثة. وشارك فيه باحثون من الشرق الأوسط وأوروبا وأمريكا؛ حيث قدموا بحوثاً تناولوا فيها جوانب عدة تتعلق باللغات والعادات والتقاليد. وهذا عرض موجز لبعض تلك البحوث.

قدم الباحث محمد البوصيرى، من الخرطوم بالسودان، بحثاً عن ثنائية اللغة العربية تناول فيه، إلى جانب اللغة العربية، لغات أخرى توجد فيها هذه الظاهرة وهى اللغات السويسرية والألمانية ولغة سكان هايتى، الذين يتحدثون الفرنسية، والكاريول، واليونانية. وفى كل هذه الحالات، كانت هناك نوعية أعلى وأخرى أدنى.

وأشار الباحث إلى أنه فى حالة العربية هناك الفصحى والعامية، والفصحى هى الأعلى، ويرى المتحدثون بها أنها الأجمل، والأكثر منطقية وتعبيراً عن العامية؛ فهى لغة القرآن، والجزء الضخم من الأدب المكتوب.

ويضيف الباحث أن اللغة الأعلى تدرس من خلال التعليم الرسمى، فى حين تكتسب اللغة الأدنى بالطريقة الطبيعية. كما أن اللغة الأعلى لها قواعدها النحوية وقواميسها ونصوصها الفصحى، فى الوقت الذى لا توجد فيه دراسات مقارنة وصفية ومعيارية للغة الأدنى، التى ليس لها شكل ثابت من الكتابة.

ويخلص البحث إلى أن هناك عوامل دينية وسياسية واجتماعية واقتصادية تشير إلى ظهور لغة فصحى واحدة تقوم على شكل مبسط من اللغة العليا لتلبية الاحتياجات الحديثة.

وفى مجال اللغة العربية، أيضاً، قدم الباحث ميهالى دوبرڤيتس، من بودابست بالمجر، بحثاً عن اللغة العربية فى تركيا العثمانية، وفى الحكم الجمهورى.

وتناول الباحث فى بحثه معنى اللغتين: التركية العثمانية والجمهورية؛ أى بين العثمانية والتركية الحديثة. كما أشار إلى التداخل الفونولوجى بين التركية والعربية، حيث أوضح أن

هناك اختلافاً تاماً بين التركية الجمهورية، من الناحية الفونولوجية والصوتية، واللغات السامية. وقال إن الكلمات العربية الموجودة فى اللغات الأزدية وتركية آسيا الوسطى جاءت من خلال لغة وسيطة، هى الفارسية، فى حين أن التركية العثمانية دخلتها كلمات عربية عن طريق الاتصال المباشر بكل من العربية الفصحى والعامية، وهو يورد أمثلة من الكلمات التى يكون الفرق بينها متمثلاً فى الحروف المتحركة فقط لتطابق الحروف الساكنة فيها فكلمة Sayf تعنى «الصيف»، وكلمة Seyf تعنى «السيف». وتعنى كلمة Taksir «نقص» فى حين تعنى Teksir «إكثار».

ولم يقتصر الأمر فى اللغة العثمانية على افتراض كلمات مفردة، وإنما تعدى ذلك إلى عبارات كاملة. بل وطريقة كاملة فى التفكير. وهكذا تكونت لغة مختلطة. ويقوم هذا النظام على هيكل نحوى تركى، وترتيب فارسى للجملة، ومفردات عربية. وفى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ظهرت كلمات مثل Sadrazam (الصدر الأعظم)، و Tahelbahr (غواصة)، و Tenkit (نقد).

وفى الفترة الجمهورية، كانت هناك حركة قوية لحذف كل هذا الأثر العربى فى اللغة التركية. كما حظر استخدام الحروف العربية فى الكتابة، بل كان من يقوم بتعليمها يتعرض للعقاب.

أما نور الدين جويدا، من الجزائر، فقدم بحثاً عن أبنية الملكية فى العربية الجزائرية. وقد خلص فى هذه الدراسة إلى أن هناك أبنية معقدة من أصول بربرية فى العامية الجزائرية تقوم بدور مهم فى صيغ الملكية.

ومن القدس تقدم موشى بيافتا ببحث عن التسمية فى اليمنية اليهودية، وهو يتناول تسميات محددة على مر العصور فى الدوائر اليهودية فى اليمن، بما فى ذلك النعوت والأسماء الشائعة وغيرها، مما لا يوجد لدى الغالبية المسلمة. وهو يقول إن تلك التسميات كانت ترمز إلى حياة اليهود الروحية، وسلوكهم، وعاداتهم الدينية والدنيوية. فقد اشتقوا كنى للأشياء الروحية، والسماوية، والتوراتية، وغيرها من الأشياء الدينية، بما فى ذلك الأماكن المقدسة، والأعياد، وغيرها. وقد دفعهم إيمانهم بأنهم شعب الله المختار - الذى يتعارض وكونهم فى وضع اجتماعى أدنى؛ بصفتهم رعايا تحميهم الزيدية - إلى الانغلاق على أنفسهم، رغم كونهم جزءاً مهماً من المجتمع اليمنى؛ حيث كانوا يمارسون الحرف والمهارات. وكانت تلك التسميات تنفيساً عن القهر، وتعبيراً عن مشاعرهم الدفينة ضد الأغلبية المسلمة. وفى الوقت نفسه، كان المسلمون يعبرون عن سموهم بتسميات تحط من شأن الجالية اليهودية، إلا أن الباحث يخلص إلى أنه، رغم احتقار كل طرف للآخر، فإن اليهود لم يحطوا من شأن استخدام التسميات الدينية العربية المستخدمة فى الإسلام؛ حيث أقروا استخدامها باعتبارها مفاهيم موازية مقدسة فى اليهودية.

وتقدم حمدى القفيشة، من أريزونا بالولايات المتحدة، ببحث عن اليمن أيضاً؛ عن «النفى» فى العامية اليمنية. وهو يقول إنه يقوم على لهجة صنعاء التى تستخدم «ما» قبل الفعل و «ش» بعده. أما الأسماء والضمائر والصفات فتنفى بـ «مش».

وتحدث سولومون سارا، من جورج تاون بالولايات المتحدة الأمريكية، عن التغيرات فى الإدراك الفونولوجى للعربية الفصحى، من خلال تناوله كتاب «العين» لأبى هلال الفراهيدى وكتاب «جمهرة اللغة» لابن دريد. ولم يكن موضوع البحث هو الجوانب المعجمية، وإنما البحوث الفونولوجية التى اعتمدا عليها من معجميهما لتوضيح أوجه التشابه والاختلاف بين الاثنين.

وعن صورة المرأة فى أدب شبه جزيرة إيبيريا فى العصور الوسطى، قدمت أرى شيبرز، من أمستردام بهولندا، بحثاً تناول الآداب المتعددة فى إسبانيا وبرتغال العصور الوسطى التى حددت تلك الصورة؛ وهى الرومانية والقشتالية والغالية واللاتينية والعربية والعبرية. وهى تحاول تصوير التنوع الكبير لصورة المرأة من الأغانى والأدب الروائى فى شبه الجزيرة، وخاصة فى ظل وجود الكثير من الثقافات والآداب هناك، وكيف أن ثمة أفكاراً كثيرة عن المرأة من الأدبين الهندى واليونانى.

وتناول شوقى عبدالقوى عثمان حبيب، من مصر، الختان من التاريخ والعادات والمعتقدات. وهو يشير إلى أن الختان عادة قديمة تمارسها شعوب مختلفة فى أنحاء العالم. والختان عادة ما تصاحبه بعض الطقوس. وتتفق الديانات السماوية الثلاث؛ اليهودية والمسيحية والإسلام، على أن نبى الله إبراهيم ختن؛ لذلك فإن اليهود والمسلمين يتبعون سنة إبراهيم فيما يتعلق بذلك. وكان المسيحيون يتبعونها قديماً، فالإنجيل يشير إلى ختان المسيح فى اليوم الثامن لميلاده.

وفى مصر، عرف قدماء المصريين الختان، وأقدم مثال له نجده فى مقبرة عنخ ماهور (٢٣٢٥ ق.م) فى سقارة، إلا أنه من المؤكد أنه كان يمارس قبل ذلك التاريخ بمئات السنين. ويرجع «أوكو» ممارسة الختان إلى مصر ما قبل التاريخ.

وكان الختان يتم فى مصر القديمة بغرض الطهارة، بوصفه أحد الطقوس الدينية. ولم يكن قاصراً على فئة اجتماعية بعينها. وفى عصور لاحقة، كان الختان واجباً على الكهنة. وفى بعض الأحيان، كان قدماء المصريين يتحاشون الأشخاص الذين لم يجر لهم الختان، إلا أن ختان البنات لم يكن معروفاً فى مصر القديمة. ويشير الباحث إلى أنه لم يعثر على دليل يؤكد ذلك، إلا أنه حصل على ما يشير إلى «الفتيات اللائى لم يتم ختانهن».

ويمضى الباحث فى بحثه ليتناول المراسم المصاحبة لختان الصبى الذى يطلق عليه «العريس»، ويحمله حصان ويسير به فى موكب، أو زفة، كموكب العريس، فى حين لا يعرف الأب أو الأقارب شيئاً عن موعد ختان البنات. وبعض الآباء ينذرون ختان أطفالهم عند ضريح أحد الأولياء. وربما ينتظرون حتى موعد مولد هذا الولى لختان أطفالهم، أثناء الاحتفال به.

وعادة، يقوم حلاق القرية بعملية الختان، إلا أن ذلك غالباً ما يقوم به الآن أحد الأطباء. ولكن هذا لا يعنى اختفاء المراسم المصاحبة للختان، فهى لا تزال موجودة، ولكن أقل مما كانت عليه.

وتناول الباحث «على تيجانى الماحى»، من الخرطوم بالسودان، مسألة غريبة، وهى أكل لحوم الكلاب فى شمال إفريقيا. وهو يقول إن هذه العادة شاعت فى كثير من المجتمعات المسلمة التقليدية فى شمال إفريقيا، وغيرها من البلاد الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. ولهذه العادة وجود تاريخى وجغرافى عميق فى القارة الإفريقية، كما تشير الأدلة المتوفرة. وهناك أسباب عدة توضح الدواعى التى جعلت الناس يأكلون الكلاب، وهى أسباب طبية، وأخرى تتعلق بالشعائر الدينية وتذوق الطعام. والمثير هو استمرار عادة أكل لحم الكلاب فى المجتمعات المسلمة فى شمال إفريقيا.

ويبدو أن أكل لحم الكلاب؛ باعتباره انعكاساً لبعض الحقائق البيئية والاقتصادية، ظل يلقى مقاومة سلبية من المسلمين. بل إن تحريم أكل لحم الكلاب تم التحايل عليه عن طريق الفلسفة، والمعتقدات المحلية التى تسمح باستمراره.

ويقدم البحث استعراضاً لممارسة أكل لحم الكلاب فى شمال إفريقيا، كما أنه يبحث عن أصوله ويدرس أغراضه مقابل التعاليم الإسلامية، إلى جانب أنه يبحث فى الوسائل التى تم بها التحايل على تحريم الإسلام لأكل لحم الكلاب.

ومن الإسكندرية، تقدمت منال جاد الله ببحث عن التأثيرات الأيكولوجية والثقافية فى لهجة المغاربة بفاس. وتقول الباحثة إنها تعلمت اللهجة المغربية؛ باعتبارها أداة فعالة فى دراستها الميدانية من بحوث سابقة. واعتمدت الباحثة فى بحثها على المنهج الأنثروبولوجى التقليدى؛ أى الملاحظة بالمعايشة، إلى جانب منهج تحليل المضمون. كما استعانت بالمنهج الوصفى التحليلى والمنهج المقارن للتوصل إلى أوجه التشابه والاختلاف بين العادات الكلامية فى كل من مصر والمغرب. وأظهرت الدراسة أن اللغة هى الوسيلة الأساسية لنقل التراث الثقافى والتنشئة الاجتماعية. كما أنها تؤثر فى كيفية رؤية الأفراد للعالم، كما أظهرت أثر البيئة على اللغة وتشابه المجتمعات البدوية فى خصائصها اللغوية، كما هو الحال بالنسبة إلى بدو المغرب وبدو مصر، رغم اختلاف المجتمعين فى اللغة عموماً.

وكان الغجر هم محور دراسة أميرة عبدالجليل حسين، من الإسكندرية، بعنوان «الغجر كنمط اجتماعى هامشى فى مصر». وهى تقول إن الغجر يمثلون نمطاً من أنماط الجماعات الهامشية، التى تعد ظاهرة ناتجة عن عمليات التهجين الثقافى والتلاقح بين مظاهر الحياة والتقاليد لمجموعتين متمايزتين من الأفراد. ورغم أن جماعة الغجر تعيش داخل نطاق المجتمع، أو الثقافة الكلية، فهى ذات نمط مميز من القيم والمعتقدات وطرق الحياة. ويختلف سلوك أفراد تلك الجماعة عن سلوك أفراد المجتمع الكلى، بدرجة تجعلنا نقول إن لها ثقافة خاصة بها. وهى تشير إلى تباين الجماعات الغجرية فى أنحاء العالم، من حيث الملامح الجسمانية، وأعدادها، وتنظيماتها، وأنشطتها الاقتصادية ودرجة استقرارها، وعلاقة كل منها بالمجتمع المحيط، ومدى تكاملها معه.

وتشير الباحثة إلى أن غجر مصر ينقسمون إلى ثلاث جماعات أساسية؛ هى الغجر، والحلب، والنور، إلا أن الغجر يطلقون على أنفسهم أسماء؛ مثل هجالة وطوايقة وشهانية وتتر وصعايدة وقردانية وطهواجية (هنجرانية)، ويعتقد أن هذه الجماعة جاءت من المجر (هنغاريا). وهم يعيشون فى تجمعات تضم مئات الأسر، وأخرى لا يزيد عدد الأسر فيها عن عشرات قليلة، وربما لا يزيد عن عشر أسر.

والعامل الذى ساعد على استقرار بعض جماعات الغجر فى مكان واحد لفترة طويلة، هوعدم حدوث سرقات، أو أى عمل من أعمال العنف فى القرية التى يقيمون فيها أو على أطرافها.

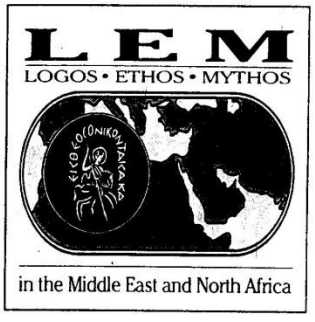
وتناولت فاتن شريف، من المنصورة، ظاهرة الحسد فى مجتمع رشيد. وشمل البحث مفهوم الحسد ومجالاته، إلى جانب شخصية الحاسد والمحسود، ومناسبات الحسد، وطرق الوقاية منه. وتضمن البحث أيضاً نماذج، دراسات للحسد وأنواعه وأساليبه. هذا، فضلاً عن الحسد فى المأثورات والمعتقدات الشعبية، وموقف المجتمع من الحسد والحساد.

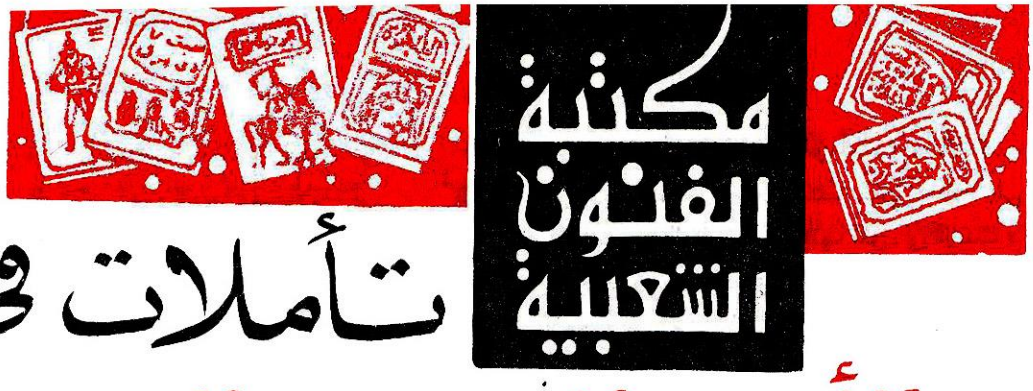
واهتم سميح عبدالغفار شعلان، من مصر، بالطفل فى الثقافة الشعبية المصرية، من خلال بحثه عن الممارسات الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال. وتركز البحث على أطفال قرية كفر الأكرم التابعة لمحافظة المنوفية. وقد حاول، فى دراسته، الكشف عن الممارسات الاعتقادية الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال وموتهم عند جماعة محدودة تنتمى إلى ثقافة الفلاحين المصريين. هذا، إلى جانب تأثير الديانات السماوية والمعتقدات المصرية القديمة فى هذه الممارسات. وتناول البحث جوانب عدة من الممارسات الشعبية لوقاية الأطفال من الحسد، وتلك المتعلقة بعلاج تكرار موت الأطفال، وكذلك التى تدور حول علاجهم، علاوة على المعتقدات الشعبية الخاصة بموت الأطفال.

و «بقايا عبادة الشجر فى مصر» هو عنوان بحث صابر العادلى من بودابست. ويورد الباحث أغنية الأطفال الشهيرة فى مصر «يا طالع الشجرة». وهو يقول إنه، رغم حجة ما ذهب إليه المتخصصون من أن المأثور الشعبى قد يتضمن فى بعض الأحيان ما ليس منطقياً أو معقولاً، فإنه يبدو له أن نص هذه الأغنية يضرب بجذوره فى مصر الفرعونية، رغم كونه بالعامية المصرية المعاصرة. وفى رأيه أن هذا النص تجسيد لبقايا عبادة الشجر من مصر، ويدور حول شجرة الجميز المقدسة بالدرجة الأولى، وربما يتصل بالنخلة أيضاً. ويشير الباحث إلى وجود رسوم على جدران المقابر المصرية القديمة مما ينطبق على النص، إلى الحد الذى لا يحتاج إلى تعليق.

وأثارت الباحثة زابينا دوريمولر، من ألمانيا، مسألة كتب السحر. وهى تقول إن هذا النوع من الكتب يمكن تصنيفه على أنه نوع من النصوص الوظيفية، إلا أنها تقول إن البحث لا ينبغى أن يدور فقط حول النوع الذى تنضوى تحته كتب السحر، بل يجب أن يتعدى ذلك إلى أهداف الكتابة والدوافع التى وراءها. فكل هذا لابد أن يخضع للتحليل. وهى تثير تساؤلات عدة؛ مثل ماذا نقول عن المؤلف والمتلقى المقصود، وكيف نحدد مجال التطبيق، وكيف نحدد وظائف تلك الكتب بالرجوع إلى الساحر وزبائنه. وتجيب الباحثة عن هذه التساؤلات من خلال تحليل مثال للكتب السحرية، وهو مخطوط من القرن الثامن عشر؛ حيث تشير إلى أن بحث هذا الموضوع مازال فى مراحله الأولى؛ حيث لم تول الدراسات الحديثة إلا قليلاً من الاهتمام بالكتب السحرية فى إطار الدراسات الأدبية. وقد اهتمت الباحثة، أيضاً، ببعض الممارسات والظواهر المتعلقة بالسحر؛ مثل التمائم، والجن، والتوسل، والرقى، والبخور... وغيرها.

وكانت العادات والمعتقدات موضوع بحث آفى شيفتيل، من جامعة ليدز البريطانية، بعنوان «العادات والتقاليد والمعتقدات كما تعكسها الأمثال العربية»، وهو يقول إن الأمثال جزء لا يتجزأ من نفسية المنطقة التى تشيع فيها. والأمثال العربية لا تخرج على ذلك. وحيث إن اللغة العربية، منذ ظهور الإسلام، وهى لغة ملايين المتحدثين بها الذين يعيشون فى منطقة مترامية الأطراف، ويتحدثون لهجات عربية عدة، ويشتركون فى عادات وتقاليد ومعتقدات مختلفة؛ فليس من المستغرب أن ينعكس كل ذلك على آلاف الأمثال العربية الموجودة فى الفصحى والعامية. ويسعى الباحث، فى ورقته، إلى تعقب بعض العادات والمعتقدات التى كانت، ومازال، سائدة بين العرب. وهو يقوم، فى الوقت نفسه، بإبراز بعض الجوانب الاجتماعية الثقافية، من خلال تفسير الأمثال العربية.





تأملات فى..

الأدب المصرى القديم

تأليف : لويس بقطر
عرض : توفيق حنا

صدر هذا الكتاب عن الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الشباب العدد ٢٨ عام ١٩٩٥)، ويصدر عن هذه الهيئة النشطة والجادة سلاسل أخرى عدة: «أصوات أدبية»، و«كتابات نقدية»، و«الثقافة الجديدة»، و«الأدباء»، و«إبداعات»..

يحدد لنا المؤلف هدفه من تسجيل هذه التأملات: «الواقع أن الفكرة التى أسعى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجاً على فكرة التواصل؛ فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه. وهذا الخيط من السهل تبينه، لأننا فى أغلب الأحيان لا نملك نظرة شاملة أو نرتاع من أن يكون لنا نظرة شاملة. إننا محكومون فى أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائح. ومن هنا أهمية أن ندرس تاريخنا على امتداده، ونحاول أن نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد ولكن فى صورة مغايرة وحركة جديدة». وحتى يمكن أن يتحقق هذا الهدف يؤكد لنا المؤلف فى مواضع كثيرة من تأملاته أهمية دراسة وجمع المأثورات الشعبية، يقول : «لعل البداية بالتعرف على فنوننا الشعبية القديمة يسهل علينا أن نرى الامتداد فى أشكاله الجديدة المتعددة».

ويقول محذراً وداعياً إلى الإسراع بجمع التراث الشعبى: «ولكن المدنية الحديثة بوسائلها الترفيهية كالتليفزيون والفيديو لا تترك حيزاً معقولاً لازدهار فنوننا الشعبية، رغم أنها يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً فى هذا الاتجاه. ومن هنا أهمية اللجوء إلى كل الوسائل المختلفة التى تساعد على تسجيل ودراسة حضارتنا فى تواصلها».

وهناك قضية أخرى دارت حولها هذه التأملات وهى قضية المسرح فى مصر القديمة.. يقول المؤلف : «لقد ثار جدل طويل؛ هل عرفت مصر القديمة المسرح أم لا؟ ومازال هذا الجدل قائماً حتى اليوم. وخلال متابعة الخطوط العامة لما قدمه علماء المصريات من دراسات حول هذا الموضوع يمكن أن نضع أيدينا على الجوانب الإيجابية والسلبية فى هذه المساهمات».

ويستعرض لنا المؤلف مساهمات علماء المصريات: «زيته» و «دريتون» و«فيرمان»، ثم يحدثنا عن الدراما القديمة عند اليونان والهند والصين واليابان، وينتهى إلى هذه الحقيقة: «لابد أن نأخذ كل مكونات المسرح القديم فى الحسبان؛ من أغنية ورقصة وكلمة أو تعبير صامت، فى إطار عرض يدور حول إعادة تقديم حدث أو أسطورة، علينا أن نتملك فهم أدوات المسرح وأن نعى جوهره، ثم نبدأ رحلة البحث متحررين من كل جمود وضيق أفق، والمهم أن نتجنب البدء من نموذج درامى معين، أو الاقتصار على عنصر واحد كالحوار مثلاً». ثم يحدد لنا لويس بقطر نظرته وطريقه فى البحث عن ملامح

الدراما المصرية: «إن النظرة الجديدة التى نقدمها معتمدين على رؤية أشمل لمكونات الدراما القديمة، ومتخلفين من جمود النظريات، التى عجزت عن تفسير مقنع للمهرجانات المصرية ودورها وطبيعتها، يجعلنا أكثر قرباً من حقيقة التطور الحضارى فى مصر فى نقطة من نقاطه، ألا وهى ملامح الدراما المصرية». ويقول لويس بقطر محدداً مجال دراسته ومنهج بحثه: «ونأمل أن الجانب التطبيقى من هذه الدراسة، وهو يتعرض لمهرجان الإله أوزيريس فى شهر كيهك، يلقى ضوءاً على صحة توقعاتنا» ثم يقرر: «إن أسلم الطرق أن نبدأ بدراسة مستقلة لكل مهرجان، ونضع أيدينا على موضوعه وأحداثه وطرق التعبير فيه».

وكان لويس بقطر موفقاً كل التوفيق فى اختياره مهرجان أوزيريس، وذلك - كما يقول المؤلف - «إن أوزيريس يختلف عن الأغلبية الساحقة من الآلهة المصريين؛ فالأسطورة المنسوجة عبر الزمن عن الثلاثى أوزيريس، إيزيس، حورس غنية بالمشاعر الإنسانية، قريبة إلى وجدان البشر.. إن هذه الأسطورة تعود إلى فجر التاريخ المصرى، واستمرت حتى نهاية المرحلة القديمة، بل عاشت بصورة أو بأخرى حتى عصر البطالمة والرومان». ويحدثنا عن ملامح الدراما الأوزيرية وعن موضوعها: «إن الدراما الأوزيرية هى معالجة درامية لفصول معينة من الأسطورة الأوزيرية، وكانت تستغرق أياماً متعددة فى شهر كيهك، فى وقت تتسم فيه الطبيعة بالانتقال من الموت إلى الحياة، وكانت وسيلة العمل المسرحى هى الأسلوب الغنائى بالإضافة إلى النصوص الدرامية».

ويقرر المؤلف هذه الحقيقة التى تقوم عليها الدراما الأوزيرية: «إن عزل النصوص عن الأسطورة، أو عزلها بعضها عن البعض، يقضى على المدلول الدرامى للأسطورة»، ويقول: «ليس المهرجان الأوزيرى نصاً واحداً يؤدى فى ساعة أو ساعتين على خشبة مسرح متميزة؛ بل هو أقرب إلى عرض شامل تشترك فيه الكلمة والأغنية والرقصة، يستغرق أياماً تصور أحداثاً من أسطورة أوزيريس على مستويات مختلفة تمتد من أعماق المعبد إلى المواكب العامة»، ويقول لويس بقطر موضحاً الجانب الإنسانى فى موضوع هذه الأسطورة: «لقد كانت قصة أوزيريس وصراعه مع أخيه ست وموته وبعثه هى الأحداث التى حاول المصريون القدماء إخراجها إلى حيز الوجود مرة كل سنة».

ثم يقدم لنا المؤلف نصوصاً من دراما أوزيريس، ترجمها فى لغة بسيطة سلسة، فى لغة مسرحية أقرب ما تكون إلى لغة المسرح الشعرى.

ولعل أهم وأخطر فصول هذا الكتاب الفصلين اللذين تحدث فيهما المؤلف عن «العناصر الدرامية فى مهرجان أوزوريس فى شهر كيهك» و«من الأدب الأوزيرى الدرامى». ويحدثنا المؤلف عن المهرجانات المصرية باعتبارها «الأرض الخصبة لتحول الأساطير إلى عرض فيه ملامح المسرح» ويقول: «الإطار الذى نمت وتطورت فيه الدراما القديمة يمثل خطاً أكثر تجانساً وتقارباً؛ فالمهرجانات والأعياد المختلفة كانت الفرصة الأساسية التى فيها برزت الحاجة إلى الألوان المختلفة من الأداء المسرحى، وليس هذا بالشىء الغريب فالدراما، وخاصة فى مراحلها الأولى، لا تعيش دون الناس فى تجمعاتهم، وباعثها استعادة حدث دينى أو أسطورى أو تاريخى أو حدث مرتبط بالطبيعة. إن هذا التجمع حول مثل هذا الحدث مناخ درامى ملائم تترعرع فيه الأنشطة الفنية المختلفة، وليس من قبيل الصدفة أن تصبح المهرجانات والأعياد المختلفة الحلبة الرئيسية لأوجه النشاط المسرحى».

ولا يغيب عن لويس بقطر هذه العلاقة الوثيقة التى تربط هذه المهرجانات بالموالد الشعبية التى تنتشر فى بلادنا.

يقول: «ولو أردنا التبسيط اعتبرنا المهرجان أقرب إلى الموالد من حيث تنوع المادة المقدمة والتحرر من فكرة المكان الواحد أو الأداء الواحد».

ويحدثنا بقطر فى تأملاته عن الشعر المصرى القديم: «لا جدال فى أن مصر سلكت طريقها الخاص فى التعبير الشعرى، فهى لم تعرف الملاحم كما عرفتها اليونان، بل جاء الشعر تعبيراً عن قضايا شغلت المصرى القديم ربما بشكل يتميز عن شعوب وحضارات أخرى. ولما كانت قضية الموت والحياة هى أحد محاور التفكير المصرى القديم، فقد جاء الشعر تعبيراً عن الأحاسيس والمشاعر التى تثيرها هذه القضية، ولهذا كانت نصوص الأهرام وما تحتويه من أشكال مختلفة من التعبير الشعرى بداية على هذا الطريق»، وبجانب هذا عبروا عن كل ألوان النشاط الإنسانى: «كتبوا فى الحب، وغنوا أثناء العمل، وفى احتفالاتهم الفرحة والحزينة، وابتهلوا ومجدوا آلهتهم شعراً». ويحاول لويس بقطر الإجابة عن هذا السؤال: «كيف نميز بين الشعر والنثر؟ وكيف نحدد أن هذا النص شعر أو نثر؟» ويقول: «هذه ليست مسألة بسيطة، لأننا عرفنا اللغة المصرية القديمة من خلال الحروف الساكنة أكثر مما عرفناها من خلال الحروف المتحركة، ومن هنا يصعب أن نصل إلى نطق مؤكد للكلمة، وتصبح مقاطع الكلمة مجالاً للتخمين، وفى أحسن الحالات للمقارنة مع النطق القبطى، لأن كلمات كثيرة من اللغة القبطية تعود إلى المصرية القديمة، وفى القبطية نظام كامل من الحروف المتحركة والساكنة»، وعن موسيقى الشعر وأوزانه يقول: «لاجدال فى أن قضية الموسيقى والأوزان فى الشعر المصرى القديم مسألة صعبة، ولكن هناك بعض

التفاصيل المصرية تجعلنا نحس لوناً من الفارق بين الحديث السردى الواقعى واللغة الشعرية التى تعمد إلى التلوين والتنغيم فى المعنى واستخدام أكثر للتشبيه والمحسنات الأدبية»، ولقد تمكن لويس بقطر من ترجمة النصوص الشعرية التى قدمها فى تأملاته هذه الترجمة السلسة البسيطة التى حاولت أن تحتفظ بموسيقى النص الشعرى القديم .. يقول : «إن الترجمة هنا لا تعدو عن كونها ترجمة حرة تقوم على تتبع النص المصرى القديم مع الأخذ فى الاعتبار الترجمات المختلفة، والواقع أن صعوبات الشعر تفوق كثيراً صعوبات النصوص النثرية»، ويخرج من هذه التجربة بهذه الحقيقة المهمة .. يقول: «يهمنى أن أشير إلى التقارب بين الشعر المصرى القديم وأدبنا الشعبى فى الصورة والإحساس». وعندما يحدثنا عن أغانى العمل يقول : « من الأشياء التى تدعو إلى الملاحظة أن أغلب أغانيهم وخاصة أغانى العمل يتقاسم كلماتها مغن وكورس، وتدور على صورة حوار، وهذا ليس غريبًا عن أغانى العمل فى تراثنا الشعبى الحديث»، وتقود تجربة الترجمة للويس بقطر إلى هذه الحقيقة التى تؤكد وحدة تاريخنا المصرى وعن اتصاله وتواصل مراحله المختلفة يقول : «هناك أكثر من وجه شبه بين المصرية القديمة والعامية المصرية .. كلمة «خسف» نستخدمها كثيراً فى العامية، نقول مثلاً: «خسفت بيه الأرض»، وهذا الفعل «خسف» موجود فى المصرية القديمة ...»، وبعد أن يسجل بعض الأمثلة الأخرى يقول: «هذه بعض أمثلة توضح العلاقة الوثيقة بين المصرية القديمة والعامية، بالإضافة إلى بعض أوجه الشبه فى تركيب الجملة» (هامش ٤ ص ٢٧١).

وعن القصة فى مصر القديمة يحدثنا لويس بقطر : «شيء يستلفت النظر أن مصر عرفت فن القصة منذ أربعة آلاف سنة على الأقل، وتتراوح النماذج القصصية المعروفة بين المنحى الأسطورى والمنحى الواقعى، بين السرد واستخدام الحوار، بين استخدام شخوص إنسانية ورموز تجسد القيم المختلفة كالصدق والكذب، وتتراوح بين التسلية والدعوة إلى التمرد على أوضاع خاطئة»، ثم يقدم لنا قصة من قصص الدولة الوسطى «البحار الذى غرقت سفينته» ويقول عنها : «نجد نمطاً جديداً يغلب عليه الطابع الأسطورى؛ فالقصة تدور حول لقاء بحار بأفعى هائلة الحجم فى جزيرة نائية تتكلم وتتعامل كأنها كائن بشرى أو إله من الآلهة القديمة فى صورة حيوان أو طير»، ولعل هذه القصة هى الأصل لقصة السندباد وقصص البحر الأخرى؛ فالقصة تدور حول أهوال البحر وما يلاقيه البحار فى رحلاته من كائنات غريبة، وربما يبرز هنا على السطح مدى التشابه بين بحارنا المصرى القديم ورحلة «أوديسيوس» عائداً إلى اليونان أو قصص السندباد فى «ألف ليلة وليلة»، ويقول لويس بقطر: «إنها قصة الإنسان الباحث عن المعرفة من خلال المخاطرة وارتياد الصعاب»، ويقول أيضاً : «وربما ذكرنا وصول البحار إلى الجزيرة وتعبيره عن الإحساس بالوحدة ثم محاولة أن يرتب حياته بقصة روبنسون كروزو»، والمؤلف يخصص فصلاً لقصة أخرى من قصص الدولة الوسطى وهى قصة «الفلاح الفصيح»، يحدثنا عنها تحت هذا العنوان الدال والذى يوضح موقف المؤلف الإنسانى والسياسى «نصوص من شكوى الفلاح الفصيح .. المدلول السياسى»، فى هذه القصة: «تصوير للواقع المر الذى يعيش فيه الفقراء، والتسلط والتحكم الذى يمارسه أصحاب السلطة، وهنا نجد دوراً أكثر وضوحًا للحوار ... وتنتهى القصة بتدخل الملك وإنصاف الفلاح». ويحدثنا عن هذا المدلول السياسى لهذه القصة: «إذا كانت قضية الديموقراطية تحتل اليوم مكاناً بارزاً من كفاح الشعوب العربية، وإذا كان افتقار الديموقراطية يصاحبه هموم على حرية الإنسان، حريته فى الصراع ضد كل أنواع الاستغلال، فإن الصراع من أجل الديموقراطية هو الصراع من أجل حياة أفضل على المستوى الإنسانى والمستوى الاجتماعى. ومصر بتاريخها الطويل تزخر بصراع الإنسان ضد الظلم والقهر، وإن كانت الصورة العامة التى تقدم لنا عن مصر الفراعنة، مصر الجموع المسكينة المغلوبة على أمرها، فلابد من وقت وجهد حتى ينزاح الركام عن وجه مصر الحقيقى، مصر التى زرعت بجانب القمحة الكلمة والموقف».

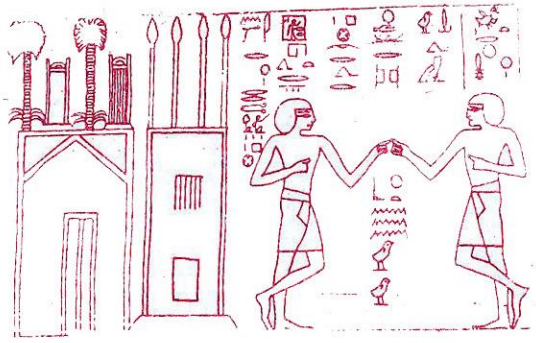
لعل الهدف البعيد وراء هذه التأملات هو التوضيح والكشف عن وجه مصر الحقيقى «مصر التى زرعت بجانب القمحة الكلمة والموقف».

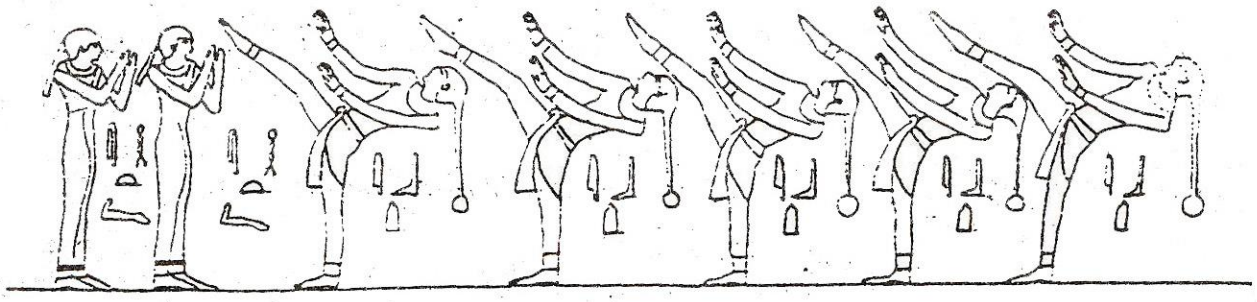
وهذه القصة توضح لنا موقف الإنسان المصرى - قديماً وحديثاً - ضد كل ألوان الظلم والقهر ..

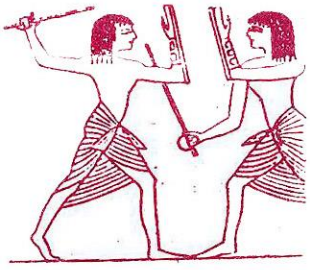
ولقد قدم المخرج المصرى صاحب «المومياء» فيلماً تسجيلياً رائعاً عن هذا الفلاح المصرى الفصيح .. هذا المخرج المصرى الذى أعد كل شيء لفيلم عن «إخناتون» .. هذا الشاعر المصرى الثائر .. ومات شادى عبد السلام دون أن يتمكن من تحقيق حلمه ..

وأحب أن أقدم لك نموذجًا لترجمة لويس بقطر للشكوى الثانية :

«أليس من الخطأ أن ينحرف الميزان
أن يتحول رجل مستقيم إلى غشاش
انظر .. إن العدالة تهرب من أمامك، بعد أن طردت من مكانها
أن الحاكمين يصنعون الشر







الفقراء يخطفون، يسرقون الكلمة صدقها، ويلونونها .. إن الحاكم نهاب
صانع العوز كان من واجبه إزالة العوز . . .
يرتكب الجرائم من كان واجبه القضاء على الشر.

وفى شكوى الفلاح الفصيح التاسعة والأخيرة يقول فى قمة ثورته وتمرده:

«لا تغمض عينيك عما تراه
لا تقس على من جاء يشكو لك
انفض هذا التكاسل
اجعل كلماتك تسمع
دافع عمن يدافع عنك
لا تسمع للكل
اسمح لكل رجل أن ينال حقه...

ويقول الفلاح أخيراً معبراً عن يأسه:

«انظر.. إنى أشكو لك وأنت لا تسمعنى سأذهب وأشكو إلى الإله أنوبيس».

وكأن هذا الفلاح المصرى يقول بلغة عصرنا الذى نعيش فيه: «أمرى إلى الله».

ويقول عن ترجمته لشكاوى الفلاح الفصيح: «ورغم أنى استخدمت العربية الفصحى فى ترجمة مقتطفات من هذه القصة، إلا أن العامية أكثر قدرة واحتواء لروح النص وتعبيراته حتى التشابه فى بعض الكلمات».

ومن أدب الحكمة يقدم لنا المؤلف هذا النص من تعاليم «أين أم أوبى» (الدولة الحديثة ١٥٥٠ ـ ١٠٧٥ ق.م)

«احذر أن تسرق فقيراً
أن تصرخ فى وجه أعرج
أن تمد يدك على رجل عجوز
أن تقاطع رجلاً كبير السن
لا تشترك فى عمل غش
لا ترغب فى مصاحبة من يقوم بهذا العمل».

ويؤكد لويس بقطر هذه العلاقة الوثيقة بين أدبنا المصرى القديم وأدبنا الشعبى الحديث.. من تعاليم «غدح شيشق» (العصر البطلمى) نقرأ هذه الأمثال التى تشبه إلى حد بعيد أمثالنا الشعبية التى نرددها الآن:

«احترم أباك وأمك حتى تنجح
لا تعارض فى موضوع أنت فيه مخطئ
إن من لا يجمع خشباً فى الصيف لايستدفئ فى الشتاء
إذا صنعت خيراً لمائة رجل واعترف بالجميل واحد منهم فلم تخسر شيئاً.
اعمل الخير وارمه فى النهر، عندما يجف ستجده،
ونحن نقول الآن «اعمل الخير وارمه فى البحر».

ويقول معلقاً على هذا التشابه: «هذا يدعونا إلى دراسة جادة مقارنة بين الأدب الشعبى القديم والحديث، ومحاولة البحث عن أوجه التشابه والاختلاف، والوصول إلى تفسير سليم على ضوء حركة التاريخ».

ومن النصوص الثورية يقدم لنا لويس بقطر هذا النص «الذى يعود إلى المرحلة اللاحقة لانهيار الدولة القديمة»، ويحمل هذا النص عنوانا دالاً هو «أموت أو لا أموت».. وهنا نذكر الحديث الشخصى الذى يردده هاملت «أكون أو لا أكون» ويقول المؤلف: «ربما تكمن أهمية هذا النص، «أموت أو لا أموت» فى أنه يبلور اتجاهات فكرية عاشت وتردد صداها على مدى مراحل تاريخية مختلفة، فالنفس فى حوارها مع الرجل تدعوه لأن يعيش حياته وينعم بها ولا يستعجل الموت، تدعوه لأن يتذوق طعم الوجود وأن يزهد فى العدم. ومن الأشياء اللافتة إلى النظر أن الرجل يؤسس زهده فى الحياة ورغبته فى الموت على تغير الأحوال الاجتماعية؛ فالناس أصبحوا أشراراً، والخير اختفى من العالم، والعدالة لم يعد لها مكان، وهى فكرة تتردد فى تواصل غريب. إن هذه الأرضية الاجتماعية تعطى لفكرة الموت مفهوماً ملموساً، وكأنه رغبة فى التمرد والاحتجاج على حياة قاسية، وتقرب هذا النص من كل النصوص المعاصرة التى تنقد المظالم الاجتماعية وتدعو إلى عالم أفضل. وفى الهامش يقول المؤلف ـ تعليقاً على هذا النص الذى يدور حول رجل زهد فى الحياة ويفكر فى الانتحار. يقول: «يزخر أدبنا الشعبى بنماذج كثيرة تصور هذه الظاهرة.. تأمل النموذج الذى قدمه أحمد رشدى صالح فى كتابه «الأدب الشعبى» ـ الطبعة الثالثة سنة ١٩٧١ ص ٩٦:

«سبع الفلا دخل الغاب وحمل الهم
والفار بنى له جنينة وردها ينشم
والنعم عملوه بداية والبداية عم
تأخر ولاد السبوع وتقدم ولاد الكلب تحكم
دا الكلب لما حكم قال له الأسد: يا عم،

يقول هذا الزاهد وكأنه يبرر رغبته فى الانتحار:

«مع من أتكلم اليوم
إنى مثقل بالمتاعب

لافتقادى صديقاً حميماً
مع من أتكلم اليوم
الشر الذى يطوف العالم
لا نهاية له
الموت أمام عينى اليوم
كرائحة شجرة المر
كالجلوس تحت شراع فى يوم عليل النسيم» .
ثم يقول أخيراً :
«الموت أمام عشى
كرجل يحن إلى بنيه
بعد سنوات من الأسر» .

ولكن نفسه ترفض من صاحبها هذا الموقف الاستغلالى وتقول له : «وقالت نفسى: ارم الشكوك بعيداً يا رفيقى وأخى، تمسك بالحياة، ولا تتطلع إلى الغرب» .

وتنتهى هذه التأملات - الجديرة بالتأمل والمناقشة - بأشكال التعبير الفنى.. يحدثنا المؤلف أولاً عن الرقص فى مصر القديمة.. ثم عن الموسيقي في مصر القديمة.. وينتهى الكتاب بصفحات خصصها لصور ولوحات عن الرقص والموسيقى (٢٣ صفحة) .

واعتمد فى حديثه عن الموسيقى المصرية القديمة على ما كتبه هيكمان وويلكنسون.

وهو حريص فى كل تأملاته على توضيح وتأكيد وحدة تاريخ مصر وعلى اتصاله وتواصله، يقول فى نهاية حديثه عن الرقص «من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة فى تواصلها لأنها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا فى شموله...» .

ويحدثنا عن أهمية دراسة التاريخ: «.. إن العودة إلى الماضى ليست أكثر من محاولة فهم الحاضر. إن الخيط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة، يستحق أن نحافظ عليه وننميه حتى وإن تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل» .

ثم يوجهنا المؤلف إلى أهمية دراسة التراث الشعبى: «ينبغى أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية فى القرية والمدينة، فى شمال مصر وجنوبها، فى الواحات والنوبة. وحتى يكون هذا المسح شاملاً لابد أن يقوم على منهج تاريخى، نرى المتشابهات ونرجع إلى الوراء ونتابع المتغيرات، لنضع أيدينا على المؤثرات الجديدة هنا وهناك» . ويوضح المؤلف دعوته بهذه الكلمات: «لقد حكى سامى جبره إلى دريتون عن رقصة يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم على الأداء التعبيرى، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخى، فهى تقوم على حركات تصور بكائيات إيزيس عند جثمان أوزيريس، وما مارسته من سحر لتبعث فيه الحياة، وكيف جعلت بابنها حورس، ويقول أيضًا: «إن رقصات كالتحطيب مثلاً تحمل ملامح قديمة وجدناها فى رقصات المبارزة بالعصى» .

«لقد مارس المصريون الرقص - كما يقول المؤلف - فى مناسبات كثيرة؛ فى الأفراح والأحزان، فى الولائم والأعياد، أثناء العمل أو الراحة، مارسوه فرادى وجماعات، نساءً ورجالاً وصغاراً، مارسوه بمصاحبة الموسيقى، أو بمجرد التصفيق أو طرقعة الصوابع، مارسوه محترفين وهواة، كهنة ورجالاً عاديين، مارسوه بأنواعه المختلفة من الأكروبات حتى الأشكال التعبيرية التى تصور حدثاً فى أسطورة. وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التى تصور مظاهر الحياة المختلفة» .

ولعل هذا النص يؤكد لنا أن ما ندعوه برقصة البطن، رقصة دخيلة ولا تمت بصلة إلى ألوان الرقص التى مارسها المصريون، ولعل مهارة الراقصة المصرية فى أداء هذه الرقصة يعود أولاً وأخيراً إلى قدرة ومهارة ورشاقة الجسم المصرى على أداء كل حركات الرقص من الأكروبات حتى الباليه..

ويدعونا المؤلف - مرة أخرى - إلى الإسراع بجمع المأثورات الشعبية وبخاصة تلك المتعلقة بالرقص يقول: «لقد ضاع بكل تأكيد الكثير من الرقصات على مدى الزمن، كان من الممكن أن تلقى ضوءاً على خط التواصل، ولهذا يتحتم الإسراع فى عمل دراسات متخصصة شاملة عن فنوننا المختلفة وأصولها القديمة مهما تنوعت هذه الأصول. وربما كانت المناطق النائية التى لم تدخلها كل مظاهر الحياة الحديثة أصلح الأماكن للبحث عن الأصول القديمة فى فنوننا الشعبية» .

تأملات لويس بقطر جديرة بالقراءة الجادةوالمناقشة الهادئة فهى ممتلئة بالقضايا التى تستحق مناقشتها والإفادة منها.. وهذا الكتاب إضافة جادة ومهمة فى المكتبة التاريخية وفى مكتبة التراث الشعبى..

وليست هذه الكلمة، التى حاولت أن أقدم بها هذه التأملات، إلا مجرد دعوة للتأمل فى هذه التأملات الصادرة عن عقل مستنير وقلب ممتلئ بحب مصر وتراثها العريق وتاريخها الواحد المتصل والمستمر بغير انقطاع.

دراسات أكاديمية فى

الفولكلور المصرى

خلال ١٩٩٥

مصطفى شعبان جاد

خلال عام ١٩٩٥، نوقشت عدة أطروحات علمية فى مجال الدراسات المهتمة بعلم الفولكلور. وقد احتضنت أكاديمية الفنون الإشراف العلمى على هذه الأطروحات من خلال ثلاثة معاهد متخصصة لكل منها منهجه العلمى الخاص فى البحث والتحليل، وهى: المعهد العالى للفنون الشعبية، الذى نوقشت فيه دراسة فى مجال الأدب الشعبى، وأخرى فى مجال الثقافة المادية، ثم المعهد العالى للموسيقى العربية، الذى ناقش دراسة فى مجال أداء الموال، ثم المعهد العالى للموسيقى (الكونسرفتوار)، الذى نوقشت فيه هذا العام أول رسالة فى مجال «الإثنوميوزوكولوچى» عن الأغانى القصصية الشعبية المصرية. فكانت المحصلة النهائية: دفعات جديدة فى إطار البحث العلمى الجاد فى مأثوراتنا الشعبية المصرية.

الشعر الصوفى الشعبى

تنطلق هذه الدراسة من تصور مؤداه: أن أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، وخاصة المتصل منها بالمعتقدات، هى من أهم الأدوات إنباءً عن تصورات أبناء الثقافة الشعبية عن العالم، وعن علاقة الإنسان بالكون وبالخالق. ولهذا اتجهت الدراسة إلى الشعر الشعبى بوصفه موضوعاً للبحث، على أساس أنه أحد الأنماط الفنية الشعبية الكاشفة عن معتقدات مبدعيه وتصوراتهم، وعن طرقهم فى التعبير عنها فى قالب فنى.

ويشير الأستاذ (إبراهيم عبد الحافظ) إلى أن هذه الدراسة تهدف إلى «جمع كم مناسب من مادة الشعر الصوفى الشعبى المؤدى فى الموالد والليالى وساحات الأولياء، بغرض دراستها وإتاحتها للدارسين فيما بعد، بالإضافة إلى اكتشاف بعض الجوانب الفنية والجمالية الخاصة بهذا النمط من الشعر، ورصد الظواهر الثقافية التى تؤدى فيها نصوصه، والتعرف على مؤدى هذا النمط (المنشدين) باعتبارهم مبدعين (أداءً وابتكاراً أو تأليفاً)، ثم التعرف على علاقة هؤلاء المؤدين بجمهورهم من المشاركين.

وقد حاولت الدراسة الإجابة عن سؤالين أساسيين، هما:

١ ـ إلى أى حد أثرت المعتقدات والتصورات، ذات الأصل الدينى وغيرها، فى تشكيل الشعر الصوفى الشعبى؟

٢ ـ ما الخصائص النوعية لهذه النصوص، من خلال دراستها فى سياقها الثقافى، ومناسبات الأداء الخاصة بها؟

ويقدم الباحث، فى بداية رسالته، تعريفاً لمفهوم الشعر الصوفى الشعبى وفق معايير ثلاثة، هى:

(أ) التزامه الشكل الأدبى الشعبى قالباً للتعبير، مثل الموال والدور والزجل وغيرها، وتوسله بالعامية، برغم أنه ينشد مع الشعر الصوفى الفصيح.

(ب) التزامه التعبير عن وجدان جماعة معينة من الصوفية هم الدراويش أو (الفقراء)؛ وهم جماعة من أتباع الطرق الصوفية، يميلون إلى الجانب العملى، ويبتعدون عن الجانب الفلسفى.

(جـ) اتخاذه المناسبات الشعبية الخالصة مجالاً له، مثل الموالد، والليالى، وساحات الأولياء.

وقسم الباحث (إبراهيم عبد الحافظ) دراسته إلى ثلاثة أبواب وخاتمة. تناول فى الباب الأول الإطار النظرى والمنهجى للدراسة، مستعرضاً، بإيجاز، بعض الإسهامات النظرية فى مجال الفولكلور، وبعض الدراسات السابقة المتصلة بموضوع البحث. كما تناول الباحث الإجراءات المنهجية التى استعان بها فى جمع مادته، والصعوبات التى واجهته؛ حيث اعتمد على طريقتين لجمع المادة، وهما: الجمع من ميدان الأداء الطبيعى فى الموالد والليالى، والجمع فى مقابلات مع الرواة (المنشدين)؛ حيث قام بتسجيل لعدد ١٢ منشد من منشدى الذكر، اختار ثلاثة منهم لإجراء دراسة متعمقة عن طرق أدائهم التى قام برصدها فى موالد سيدى أبو المعاطى، بالقرب من نوب طحا، والغنيمى بالقشيش، والأعصر ببهتيم، ومصلح سلامة بالخانكة... إلخ.

وتناول الباحث، فى الباب الثانى من الدراسة، الملامح الثقافية لمنطقة الدراسة (محافظة القليوبية)، وبصفة خاصة الظواهر الثقافية شديدة الصلة بموضوع الدراسة. وفى الفصل الثانى، من هذا الباب، يورد الباحث النماذج المختارة للنصوص الميدانية للشعر الصوفى الشعبى موثقة توثيقاً علمياً، ومصنفة على أساس موضوعى؛ حيث صنفت المادة إلى أقسام أربعة رئيسية، هى: التوحيد، والمديح، والتوسل والاستغاثة والمدد، وتعاليم الدراويش والوعظ، ويندرج تحت كل قسم منها موضوعات فرعية متعددة. ويعرض الباحث، فى الفصل الثالث، للأداء والمؤدين والجمهور، كما يرصد تقاليد الأداء ويفرق بين نوعين منها، هما:

١ ـ تقاليد الأداء داخل الطرق الصوفية.

٢ ـ التقاليد الخاصة بالأداء فى الموالد والليالى.

وفى الفصل الرابع، من الباب الثانى، تتناول الدراسة أساليب أداء النص الصوفى فى الموالد والليالى من خلال التمييز بين النص المطبوع والنص المؤدى الذى يخضع لتبديلات وتعديلات من قبل المؤدين، ثم ينتقل إلى وصف ليلة إنشاد كاملة لأحد المنشدين (أحمد بعزق) فى مولد سيدى أبو المعاطى.

وقد خصص الباحث (إبراهيم عبد الحافظ) الباب الثالث والأخير من دراسته لتحليل نصوص الشعر الصوفى الشعبى تحليلاً لغوياً، فيعالج الفصل الأول منه تعريف الرمز، أو ماهيته، ويحدد الرموز الصوفية فى نوعين:

١ ـ الرموز النصية (القولية)، مثل رمز المرأة، ورمز الخمر، والرموز المسيحية... إلخ.

٢ ـ الشعائر والإجراءات الصوفية ذات الدلالة الرمزية، وهى مجموعة الطقوس والمناسك ذات الدلالات الرمزية، مثل شعيرة الذكر، والعهد، والخلوة، ولبس الخرقة، والشرب.. إلخ.

ويشير الباحث إلى شعيرة «العهد» بأنها «تتخذ رمزاً على الميثاق بين المريد وشيخه بشهود، هم الله والنبى»، ويورد أحد النصوص الدالة على هذه الشعيرة:

ياواخد العهد عن شيخك وعن عمك.

دا العهد غالى.. وفيه نور هايلمك.

إن صنت عهدك هتبقى من رجال عمك.

وان خنت عهدك هتحرم من رضا عمك.

دا أمر عمك كأنه أمر أبوك وأمك.

أما الفصل الثانى، من هذا الباب، فيرصد فيه الباحث الرمز وتشكيله الفنى فى النصوص الميدانية التى عكف على جمعها، ويلفت النظر إلى إطلاق الأسماء والصفات الأنثوية على الجلالة مثل صفية وبهية. ومن خلال أربعة نماذج، تأتى محاولة الباحث لتناول الرمز ودلالته فى سياق النص الشعبى عن طريق فك شفرات النص مستخدماً منهج التحليل الأسلوبى، ومبيناً دلالات بعض الألفاظ مثل: الخمار، خمار جمع الصفا، الدير، الشماس، الدن.. إلخ.

وفى الفصل الثالث، من هذا الباب، يعرض الباحث لخصوصيات التعبير فى الشعر الصوفى الشعبى والتى حددها فى الخصوصيات الشكلية والموضوعية واللغوية. ويقول الباحث ـ فى سياق حديثه عن الخصوصيات الموضوعية ـ : «إن المديح المرتبط بالبطولة يتدرج من مدح النبى إلى مدح آل بيته، ثم إلى الأولياء بذكر كزاماتهم، التى غطت حيزاً كبيراً من النصوص المؤداة، وتتكثف قصص الكرامات الطويلة المنظومة زجلاً فى نصوص قصيرة(شروح) ومن أمثلة ذلك:

سيدى إبراهيم مقامه عالى على الصُلّاح.

راحت له الوليّه علشان تزوره ولدها راح.

قالت جيت أزورك ياقطب، ولدى أخده التمساح.

اتحرك ابن أبا المجد، فى خلوة وسره لاح.

شاور على البحر بإيده، جاله الولد راكب التمساح.

واختتم الباحث (إبراهيم عبد الحافظ) دراسته بأهم النتائج العلمية التى توصل إليها، والتى كان من بينها ما يلى:

١ - إن كثيراً من أشكال التعبير فى الشعر الصوفى الشعبى، كالشروح، والأزجال، وغيرها، قديم تاريخياً؛ حيث يعتقد أن بعضها يعود إلى القرون الأولى للتصوف، كما أن هذه الأشعار تميل إلى مزج الأفكار والمعتقدات الصوفية النابعة من المستودع الأساسى فى النصوص الرسمية، مثل الحب الإلهى، والنبوى، والخمر، وما إلى ذلك، بالمعتقدات الشعبية الأخرى المتمثلة فى كرامات الأولياء، وحكومة الباطن، وغيرهما.

٢ - يقسم المنشدون مناسبات إنشاد الشعر الصوفى إلى قسمين:

(أ) الإنشاد الصوفى «الشرعى» القائم حالياً داخل الطرق الصوفية.

(ب) الإنشاد «بالعدة أو الحانة» بمصاحبة الآلات الموسيقية، وهو النوع السائد فى الموالد والليالى حالياً، بحيث يمكن التفريق بين تقاليد الأداء فى كل نوع منها.

٣ - أحدث المبدعون والمؤدون (المنشدون) تحويراً على القالب الشعبى المعروف بالموال، فاستبدلوا به مصطلحاً آخر لنصوصهم وهو «الشرح»، ويبررون ذلك بأنه لا يسوغ أن يطلق على نصوص فى التوحيد والمديح النبوى وتعاليم الصوفية مواويل، لأنها تحمل معانى صوفية تشرح القلب والصدر، وهى تشرح هذه المعانى، حتى تصبح مفهومة لدى الدراويش وعامة الناس. وقد امتد التحوير فى شكل الموال حتى أنه يسير على قافية واحدة، وروى واحد أحياناً مهما طال عدد شطراته، مع تعدد الأفكار والموضوعات التى يحتويها الشرح الواحد مثل التوحيد، الخمر، التوسل، المديح... إلخ.

٤ - يشترك الشعر الشعبى الصوفى فى بعض السمات مع الشعر الشعبى عموماً، ومن ذلك الميل إلى التكرار، والتشخيص، وتحوير شكل الكلمات فى نهاية الشطرات، بينما يختص ببعض السمات مثل: التكثيف (إيراد قصة الكرامة الطويلة فى شرح قصير)، واستخدام ألفاظ ذات دلالات معنوية عالية.

٥ - برغم اعتماد المنشدين على مصادر مدونة معروفة بالإضافة إلى المصادر الشفاهية تماماً، فإن أهم ما يميز الجانب الشفاهى هو اعتماده على الصيغ الشفاهية التى تعتمد على بعض الصيغ الصوفية المحفوظة.

وفى النهاية، تتنبأ الدراسة باستمرار هذا النمط؛ وذلك لارتباطه بإحدى الشعائر الصوفية وهى الذكر، ولارتباطه بمناسبات شعبية ذات جذور تاريخية وهى الموالد والليالى برغم ما يعتريه من تغير، وتنوع، وتطوير عبر الزمن.

* * *

أشغال الخشب فى العمارة الشعبية

تكمن أهمية هذه الدراسة فى تناولها لجانب من الثقافة المادية يتمثل فى أشغال أخشاب العمارة الشعبية، والكشف عن الدلالات الوظيفية والجمالية والاعتقادية فى السياق العام لثقافة مجتمع البحث. وتعد أشغال الخشب ضمن أهم مكونات البيت الريفى التقليدى الذى تعرض للكثير من مظاهر التغير شملت نمطه وطريقة بناءه، مما تترتب عليه تعرض الكثير من الدور لظاهرة الهدم بما تحمله من أنماط معمارية ونقوش زخرفية.

وتقع دراسة الباحث (حنا نعيم) فى مقدمة وبابين رئيسيين، ويسجل الباحث، فى مقدمة الدراسة، أهم الأهداف التى يسعى للوقوف عليها، ومنها:

- دراسة مجتمع البحث للكشف عن الظروف التى أدت إلى ظهور أنماط من العمارة التقليدية لها أبعادها الاجتماعية والثقافية، وما يحمله هذا المجتمع من ثقافة تقليدية تنعكس على شكل المسكن واستخدامه، وكذلك العادات والتقاليد التى تم من خلالها اختيار المكان وطقوس البناء.

- دراسة أشغال أخشاب العناصر الإنشائية الداخلة فى عمارة البيت، كأعتاب الأبواب والأسقف والسلالم والأعمدة بأنواعها وأشكالها.

- دراسة أشغال أخشاب العناصر الفراغية الموجودة بالبيت كالأبواب والشبابيك، والشرفات (التراسينات) بأنواعها وأشكالها.

- الكشف عن العناصر المكونة لأشغال الخشب، والعلاقات البنائية بين هذه العناصر، فضلاً عن الوظائف المتعددة لها فى الثقافة الكلية للمجتمع.

ويتناول الباب الأول الإطار النظرى والمنهجى للدراسة؛ حيث يعرض الباحث لمفاهيم الدراسة والدراسات السابقة. أما

الفصل الثانى - من هذا الباب - فيقدم فيه الباحث للمناهج، وأدوات البحث، والإجراءات المنهجية، ومشكلات العمل الميدانى التى واجهته أثناء جمع المادة.

أما الباب الثانى، فقد أفرد فيه الباحث فصلاً لمجتمع البحث، ومراحل وأنماط بناء الدار بقرية ميت يعيش، ثم انتقل للحديث عن المبدعين ومهاراتهم الفنية فى فصل مستقل، من خلال خمسة محاور على الوجه التالى:

أولاً: الأفراد المبدعون فى مجال أشغال الأخشاب، وقسمهم إلى ثلاثة أنماط: نجار جيفاوى - النجار الدقى - النجار الأفرنجى.

ثانياً: الأسس الحاكمة لأعمال النجارين؛ حيث تعرض، من خلالها، لطريقة الاتفاق على العمل، وحل مشكلاته، وظاهرة الزرجنة والعرجنة، ثم اختيار أشغال الأخشاب وفق النمط المعمارى والجوانب الثقافية والاقتصادية.

ثالثاً: المهارات الفنية لتشغيل الأخشاب؛ حيث تناول فيها الباحث طرق تشغيل الخشب (اللطش - الخلع واللسن - النفر واللسن) ثم فنون التشكيل والزخرفة؛ حيث قسمها إلى أربعة أنواع: الحفر الغائر، التشكيل بحلية السنارة، التشكيل بالتفريغ، التشكيل بالخرط.

رابعاً: دراسة حالة للمبدعين؛ حيث توسل بمنهج دراسة الحالة للوقوف على مراحل الإبداع عند الفنانين الشعبيين فى هذا المجال.

خامساً: العدد والأدوات المستخدمة؛ حيث قام برصد دقيق للأدوات المستخدمة فى أعمال الأخشاب شارحاً لكل منها، مثل: المنشار البلدى، عتلة المشط، الفارة، الكلبة، الدرج، الأزميل.

ثم يقدم لنا الباحث (نعيم حنا) عرضاً تحليلياً لأشغال الخشب فى ثلاثة فصول متتابعة من هذا الباب؛ حيث تناول، فى البداية، أشغال الخشب الإنشائية: الأعمدة - أعتاب الأبواب - الأسقف - السلالم، ثم أشغال أخشاب الفتحات، من خلال دراسة الأبواب الخارجة ذات الدرفة الواحدة وذات الدرفتين، ثم الأبواب الداخلية مشيراً للقيم التى تحكم صناعة الأبواب ودلالتها، وانتقل، بعد ذلك، للحديث عن أنواع وأشكال الشبابيك، والأسس والقيم الحاكمة لصناعة الشبابيك واستخدامها. أما الفصل الأخير، من هذا الباب، فقد خصصه الباحث لدراسة أشغال أخشاب الشرفات (التراسينات) من خلال تناوله العناصر المكونة للتراسينا والأسس الحاكمة لصناعتها؛ حيث قام بتصنيفها إلى أربعة أنواع رئيسية، هى: تراسينات العرايس - تراسينات الشبكة العربى - تراسينات الخرط - تراسينات القوايم، مدرجاً، تحت كل قسم، الأنواع الفرعية التى تشمله.

وقد سجل الباحث فى دراسته ملحقاً بالموضوعات قريبة الصلة بالبحث، والتى سجلها مركز دراسات الفنون الشعبية. كما قدم عدة ملاحق لدراسة الحالة، وبطاقات الإخباريين، والدليل الميدانى، والكلمات المحلية، والمصطلحات المرتبطة بموضوع الدراسة.

واختتم الباحث دراسته بأهم النتائج والاستخلاصات والتى بلغت ثلاث عشرة نتيجة يأتى فى مقدمتها، كما يقول الباحث: «أن الدراسة أظهرت تنوع أشغال الأخشاب المستخدمة فى عمارة البيت، فنجد منها الأعمدة والشبابيك والأبواب والتراسينات ونحوها من أشغال متعددة الوظائف والأحجام والأنواع والأشكال، وقد تبين، من خلال دراستها، أن كلاً منها يحتوى على مجموعة من الأجزاء التى تكون فيما بينها علاقة وظيفية، كما يتشكل العنصر (باب، شباك..) بخصائص معينة حتى يكتمل فيه الشكل والمعنى والوظيفة، لكى يناسب نمطاً معيناً يتضمنه، كما يكشف، فى الوقت نفسه، عن المكانة الاجتماعية لساكنيه».

رسالتان فى الموسيقى الشعبية

وخلال عام ١٩٩٥، نوقشت - بأكاديميه الفنون - رسالتان فى الموسيقى الشعبية، إحداهما فى المعهد العالى للموسيقى العربية، والثانية بمعهد الكونسرفتوار، وهما المعهدان اللذان يهتمان بدراسة الموسيقى بالأكاديمية. وقد جمع بينهما دراسة الموسيقى الشعبية من زاويتين مختلفتين وموضوعين على جانب كبير من الأهمية:

الأساليب المختلفة لأداء الموال عند بعض كبار المؤدين

وتهدف هذه الدراسة إلى الإفادة من الأساليب المختلفة لأداء قالب الموال من خلال بعض كبار المؤدين، كما يقوم الباحث طارق يوسف بدراسة الموال، بوصفه قالباً غنائياً، فى قسم الغناء فى جميع المعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة، وذلك فى أسلوب مبسط من خلال تقديم بعض نماذج مبسطة من هذا القالب الغنائى المهم، سواء أكانت هذه النماذج مواويل مرتجلة أم ملحنة.

وقد جاء البحث، بإطاريه النظرى والعملى، فى أربعة فصول، بدأها الباحث بمقدمة تمهيدية عن قالب الموال، ثم قام بالشرح والتفصيل لهذا القالب من خلال فصوله الأربعة.

وتناول الباحث فى الفصل الأول - المبحث الأول - مشكلة وأهداف البحث التى تتمحور فى التعرف على الأساليب المختلفة لأداء الموال من خلال بعض كبار المؤدين، كذلك التعرف على بعض الانتقالات اللحنية فى الأداء، والوقوف على فن الارتجال الغنائى، والآلات الموسيقية المصاحبة لقالب الموال. واقتصر الباحث على دراسة أداء الموال عند بعض كبار المؤدين، خلال النصف الثانى من القرن العشرين، فى جمهورية مصر العربية. ومن ثم، فقد تناول، فى المبحث الثانى من هذا الفصل، الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع بحثه، والتى تعرضت لفن الموال تاريخياً وموسيقياً.

وخصص الباحث الفصل الثانى من هذه الدراسة لتقديم عرض تاريخى مختصر عن نشأة الموال وتطوره والآراء التى قيلت فى شأنه، ثم انتقل إلى الحديث عن الوظيفة الاجتماعية للموال فى النقد البنّاء، والصدق فى التعبير عن الأحداث.

ويصنف الباحث أنواع الموال - من حيث الشكل - إلى تسعة أنواع رئيسية، هى: الموال الرباعى - الموال الخماسى - الموال المرصع - الموال السباعى - موال الروضة - الموال المسأف - الموال المردوف - الموال اللاطش - موال النزاليات. ويعلق على هذه التصنيفات بقوله: «إن هذه المواويل قد لاتلتزم بعدد معين من الأبيات فيتغنى بها حسب المناسبة أو الظروف التى يغنى لها أحياناً، وأحياناً يكون الموال قصيراً حسب المناسبات التى يقال فيها».

وعن تصنيف أنواع الموال، من حيث المضمون، يشير الباحث إلى: الموال الأحمر - الموال الأخضر - الموال الأبيض - الموال القصصى؛ مسجلاً لنماذج من كل نوع، وما يحويه من مضمون. فالموال الأحمر - على سبيل المثال - هو: «موال الحب العنيف الذى يعبر عن الجراح والغضب أحياناً، والغربة والحماسة والفراق، وينتشر عادة فى الصعيد.. ويعرض لنماذج من هذا النوع من الموال، منها:

من كُتر غلبى بدور ع الشجا ملجاه
ولا التجيش البِياته حتى فى ملجاه
دى دُنية الشوم لاخلت عزيز ولاجاه
فيها العزيز يتظلم والندل يتهنى
من غير ما يشجى يلاجى كل يوم ملجاه

كما تناول الباحث الكثير من النقاط المهمة والخاصة بقالب الموال كالصيغة الموسيقية فى الموال، ومحاولة القيام بدراسات جادة عن موسيقى الموال، وعن صياغة الموال باعتباره قالباً غنائياً بشكل يتخذ التركيبة الثلاثية (عتبة - ردفة - غطاء). كما تعرض الباحث للرأى الذى قيل بشأن التركيب المقترح فى صيغة الموال، مشيراً - بصورة مختصرة - لموضوع الارتجال فى فن الموال.

واختار الباحث، فى هذا الفصل، مجموعة من أعلام الغناء العربى القدامى والمعاصرين ليرصد أساليبهم المختلفة فى أداء الموال، وأشهر ما أدوه من مواويل، سواء أكانت مرتجلة أم ملحنة، ومن هؤلاء: عبده الحامولى - يوسف المنيلاوى. عبدالحى حلمى - الشيخ السيد الصفتى. الشيخ محمود صبح. كما عرض الباحث، أيضاً، لنبذة تاريخية لبعض كبار المؤدين لفن الموال الذين تتلمذوا على أيدى هؤلاء المطربين - السابق ذكرهم - وذلك فى الفترة التى حددها الباحث أمثال: صالح عبد الحى - فتحية أحمد - محمد عبد الوهاب - أم كلثوم. عباس البليدى - عبد الغنى السيد - فريد الأطرش - إبراهيم حمودة - فايد محمد فايد - سيد مكاوى - كارم محمود - محمد قنديل - فايزة أحمد - عبد الحليم حافظ.

واهتم الباحث، فى هذا الإطار، برصد الكثير من المغنين الشعبيين الذين برعوا فى أداء الموال أمثال: محمد عبد المطلب - محمد الكحلاوى - محمد العربى - محمد رشدى - شفيق جلال.

أما الفصل الثالث، من هذه الدراسة، فقد خصصه الباحث لعمل دراسة تحليلية للعينة المختارة والمنتقاة - فى الإطار العملى للبحث - لتوضيح الأساليب المختلفة لأداء الموال من خلال بعض كبار المؤدين لقالب الموال، وذلك طبقاً لاستمارة البيانات التى عكف الباحث على تصميمها، ويعلق، فى نهاية تحليله، بقوله:

«إذا كان هناك تناولاً لبعض النماذج فى حدود الدراسة، إلا أن الحقيقة أن هذا الفن مازال فى حاجة إلى دراسات أخرى».

وفى الفصل الرابع والأخير، يعرض الباحث لأهم النتائج التى توصل إليها من خلال تحليله لنصوص الموال وعملية الأداء، ويقوم بتفسيرها فى ضوء أسئلة البحث المطروحة، وكان من بين هذه النتائج:

- أن الموال يؤدى فى الكثير من المناسبات الاجتماعية المختلفة، حيث إنه شديد التأثر بتطورات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، وذلك لأنه شعر شعبى قام بالجمع بين بساطة وتلقائية التعبير، وحسن اختيار الكلمة.

- إن لقالب الموال نشأة تاريخية عميقة الجذور اختلف فيها الكثير من المؤرخين. كما أن قالب الموال قد مرّ بعدة مراحل تطور فيها لغوياً وفنياً خاصة فى مصر، كذلك وجد الباحث أن لهذا القالب دراسة من الناحية اللغوية تدخل ضمن إطار علم

العروض الشعرى، حيث إنه غالباً ما ينظم على بحر البسيط، وهو من بحور الشعر العربى.

- يرى الباحث أنه من خلال دراسته لقالب الموال أن انتقال الموسيقى أو الغناء بالتواتر الشفاهى فى حقبة سابقة، كان عنصراً حاسماً فى تطور القدرات الارتجالية للعازف أو للمغنى فى أدائه (الليالى والموال والقصيدة فى مراحلها الأولى)؛ ولذلك فإنه من الممكن أن يستعين الدارسون لهذا القالب (الموال) بالاستماع للكثير من جميع أنواع المواويل سواء أكانت مرتجلة أم ملحنة، والإفادة من ذلك بدراسة أكاديمية مستفيضة تتناقلها وتتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل، وتقوم على تشجيع الدارسين ذوى موهبة الارتجال على الارتقاء بهذا الفن.

- أن الموال يعتبر من أهم القوالب الغنائية فى الغناء العربى؛ ولذلك فإنه من الممكن محاولة جمعه وتسجيله وتدوينه موسيقياً، ومحاولة قيام الباحثين والدارسين له تحليل عناصره من حيث: المكان، المؤدى (مرتجلاً أو ملحناً)، نصه لغوياً، نوعه شكلاً ومضموناً، وتحليله موسيقياً، ونوع المصاحبة فيه، ويرى الباحث أن ذلك يجب أن يكون بصورة مبسطة من خلال أبسط النماذج لبعض كبار مؤديه، كما أنه من الممكن تحديد أساليب أداء الموال والسمات المميزة لكل أسلوب على حدة من خلال بعض كبار المؤدين له، كذلك الإفادة من أدائهم باستهلالهم فى الغناء لكلمتى (ياليل.. ياعينى) اللتين تلعبان دوراً مهماً قبل بداية أداء الموال بين المنشدين له فى سمرهم والمطربين منذ أن استقر الطرب على عرش التخت.

ويسجل الباحث، فى نهاية دراسته، مجموعة من الأسئلة المحورية التى يجيب عنها من خلال تحليله للنصوص وعملية الأداء، وتمثلت فى أربعة أسئلة على النحو التالى:

(ا) ما الأساليب المختلفة لأداء الموال؟

(ب) ما الانتقالات اللحنية المطروقة فى أداء الموال؟

(جـ) هل من الممكن تلحين الموال، أم أنه يرتجل فقط؟

(د) هل من الممكن تدريس قالب الموال، سواء أكان مرتجلاً أم ملحناً، ضمن منهج الغناء العربى؟ وما مدى الإفادة من ذلك؟

وجميعها أسئلة يلقى الدارس الضوء عليها محاولاً الكشف عما تطرحه من قضايا فى هذا الجانب المهم من الموسيقى الشعبية المصرية.

الأغانى القصصية الشعبية المصرية

تتناول هذه الدراسة بعض الأغانى القصصية الشعبية المصرية الشائعة بين قطاعات كبيرة من المجتمع للتعرف على أهم ما يميزها من الناحية الموسيقية من حيث الإيقاع واللحن والشكل البنائى وأسلوب الأداء، وذلك بالتدوين والتحليل الموسيقى.

واختار الباحث (عاطف مصطفى) نموذجين من هذا النوع الفنى بوصفهما تطبيقاً عملياً لدراسته، وهما: «حسن ونعيمة» و «شفيقة ومتولى». ويطرح الباحث الأسباب التى دفعته لتناول هذين العملين الشعبيين، فيقول:

«.. وقع الاختيار على عينة البحث (حسن ونعيمة) و(شفيقة ومتولى) نظراً للشهرة الواسعة والانتشار الذين تتمتع بهما هاتان القصتان بين الناس فى كل أنحاء مصر، وكذلك لاستخدام هاتين القصتين فى المسرح وفى بعض الأعمال الفنية الأخرى؛ نظراً لأنهما من النصوص الأدبية الشعبية ذات البناء الدرامى فى صياغة أحداثهما. وقد استلهمهما الأديب شوقى عبد الحكيم فى عمل مسرحيتين: (حسن ونعيمة) و(شفيقة ومتولى) بين عامى ١٩٦٤، ١٩٦٥، وقدمت كل منهما على مسرح الجيب. كما أن المؤلف الموسيقى الراحل جمال عبد الرحيم قد استلهم قصة (حسن ونعيمة) فى عمل موسيقى للباليه من ثلاثة مشاهد لأوركسترا الحجرة وآلات الإيقاع والنفخ - بعضها آلات شعبية مصرية - عام ١٩٨٠.

وينقسم البحث إلى بابين رئيسيين، ويتكون كل باب من فصلين؛ حيث يدرس الباحث، فى الفصل الأول من الباب الأول العرض التاريخى للأغنية القصصية الشعبية، فيتناول مفهوم البالاد - وهو مصطلح عالمى يعنى القصة الشعرية الشعبية - من حيث النشأة ومراحل التطور، ثم ينتقل الباحث للحديث عن الأغنية والشعراء الجوالين فى أوروبا، مشيراً إلى تاريخ الأغنية، وظهور الشعراء والمغنين الجوالين فى أوروبا أمثال التروبادور والترفير.

وبعد أن يقدم لنا الباحث فن الأغنية فى أوروبا، ينتقل إلى مصر؛ حيث يعرض لنا لمحة تاريخية عن الشعراء والمغنين الجوالين فى مصر، ويصنفهم إلى عدة طوائف فنية سجلها لنا التاريخ لهؤلاء المبدعين الشعبيين، وهم: طائفة المنشدين - طائفة الدراويش المتصوفة - طائفة الأدباتية - طائفة العوالم - طائفة الآلاتية - طائفة الصهبجية - طائفة رواة القصص الشعبية. ثم يقدم لنا الباحث، فى نهاية هذا التصنيف، نبذة تاريخية عن قصتى (حسن ونعيمة) و (شفيقة ومتولى).

وفى الفصل الثانى، من هذا الباب، يقدم الباحث عرضاً أدبياً للأغنية القصصية من خلال أربعة محاور؛ حيث يبدأ بطرح تعريف للأغنية القصصية الشعبية، ثم يسجل الخصائص العامة الأدبية لهذا النوع الفنى، وبعدها يعرض

للتغير والتنوع في أداء النص، ويتناول بعد ذلك دور المؤدى في الأغنية القصصية، وفي هذا الإطار يقول الباحث:

« إن الموسيقى والغناء هي أهم مظاهر الاحتفال الإنساني، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الأغاني المرتبطة بالمناسبات، وهناك نوع آخر يمكن أن نطلق عليه الأغاني غير المرتبطة بالمناسبات، وغير المرتبطة بمكان أو زمان، ولكنها تعبير عن كيان فردي أو جماعي. والأغاني القصصية من الأنواع التي لا ترتبط في أدائها بمكان وزمان معينين، وإن كانت أحداثها قد ترتبط بمكان أو زمان، فهي تؤدى في أي وقت وأي مكان، سواء للتسلية والمؤانسة أو لإعطاء موعظة وتجربة».

وقدم الباحث، في هذا الفصل، شرحاً مركزاً للخصائص الأدبية مع ذكر أمثلة من النصوص المختارة لعينتي البحث، كما عرض للنصوص الأدبية المتغيرة والمتنوعة لعينتي البحث وتحليلها تحليلاً أدبياً، مع ذكر أوجه الشبه والاختلاف بين النصوص المتنوعة والتعرف على أسباب هذه التغيرات مشيراً إلى دور المؤدي، في الأغنية القصصية من حيث طرق الأداء وأساليبه، وعلاقة المؤدي بالمتلقين.

أما الباب الثاني، من هذه الدراسة، فقد خصصه الباحث للتدوين والتحليل الموسيقي؛ حيث أفرد الفصل الأول لتدوين النص الأدبي والتدوين الموسيقي لأهم النماذج الدالة على طبيعة اللحن في كل من (حسن ونعيمة) و (شفيقة ومتولي). وقد اهتم الباحث، في تدوين النص الأدبي للعملية الشعبية، بالوقوف على معاني بعض مفردات النص التي وردت في القصتين، منتهجاً بذلك النهج العلمي المتبع في تدوين النصوص الأدبية، كما عرض لنا في تدوينه الموسيقي النوت الموسيقية التي تشرح طبيعة ومنهج التدوين الموسيقي الذي توسل به.

وتناول الباحث، في الفصل الثاني من هذا الباب، التحليل الموسيقي للنماذج المدونة على أساس أربعة محاور، هي: اللحن - الإيقاع - الشكل البنائي الموسيقي - أسلوب الأداء، واستوعبت استمارة التحليل كل محور بالتفصيل، فبالنسبة إلى اللحن الموسيقي، نجد الباحث يتناول عملية التحليل من خلال تعرضه للمقام الموسيقي والمدى اللحني ونغمة النهاية والمسار اللحني. أما الإيقاع فقد تناوله تحليلياً من خلال الميزان والسرعة والأشكال الإيقاعية المستخدمة. وفي تناوله لأسلوب الأداء، نجد الباحث يحلل هذا الموضوع من خلال دراسة المؤدي والمرددون والآلات الموسيقية المصاحبة.

وعن المنهج الذي اتبع في هذه الدراسة، يشير الباحث إلى أنه «اتبع المنهج الوصفي التحليلي، ويعني هذا وصف الظاهرة التي يقوم الباحث بدراستها وصفاً دقيقاً، وذلك قبل المضي في حل المشكلة التي اقتضت دراسة هذه الظاهرة، ولا يقتصر المنهج الوصفي التحليلي على جمع البيانات وتبويبها، وإنما يمضي إلى ما هو أبعد من ذلك؛ لأنه يتضمن قدراً من التفسير والتنظيم والتحليل لهذه البيانات، حتى تستخرج منها الاستنتاجات ذات الدلالة والمغزى بالنسبة للمشكلة المطروحة».

وفي خاتمة الدراسة، يعرض الباحث (عاطف مصطفى) لأهم النتائج التي توصل إليها، وهي:

١- اللحن: لحن بسيط ويسير في تكوينات سليمة صاعدة وهابطة، وتنحصر القفزات اللحنية بين مسافة الثالثة ومسافة الرابعة، وتسود الحليات والزخارف اللحنية التي تستخدم بكثرة في أشكال متنوعة.

٢ - الإيقاع: تخضع الأغاني القصصية للأداء الحر؛ حيث لا يوجد ميزان محدد ولا تقسيمات للموازين، وتتنوع الأشكال الإيقاعية المستخدمة في اللحن الأساسي بين إيقاعات بسيطة، وإيقاعات أخرى ذات تقسيمات صغيرة نابعة من مقاطع الكلمات.

٣ - الشكل البنائي: يقوم الشكل البنائي للأغنية القصصية على أفكار لحنية صغيرة وبسيطة ونماذج من الخلايا اللحنية الصغيرة، مع تنميتها وتحويرها وتصويرها لتكوّن، في النهاية، العبارات والفقرات الموسيقية.

٤ - أسلوب الأداء: المؤدون للأغاني القصصية أكثر قدرة وبراعة من المؤدين لأنواع أخرى من الأغاني الشعبية، فالمؤدي يلقي بثقله على أسلوبه الإبداعي، أكثر مما يلقيه على تذكره للأغاني.

* * *

وفي النهاية، تجدر الإشارة إلى أن جميع هذه الأبحاث قد نالت درجة الامتياز، مع التوصية بتداولها بين الجامعات العربية والأجنبية.. وتجدر الإشارة، أيضاً، إلى أن الباحثين الأربعة برغم تنوع تخصصاتهم ومعاهدهم العلمية، فقد اعتمدوا جميعاً على المادة الميدانية المحفوظة بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة؛ تلك المؤسسة العلمية التي تعلم فيها رواد الحركة الفولكلورية في مصر، الذين كان همهم الأول والأخير جمع وتصنيف وتحليل المؤثرات الشعبية المصرية.

ببليوجرافيا التراث الشعبى

قوائم الأدب الشعبى

فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(٦)

د. إبراهيم أحمد شعلان

كتبخانة

قصة روبنصن كروزى بالعربية.

– تشتمل على سياقية وما جرى له فى أثناء ذلك.

– طبع حروف بمالطة ١٨٣٥ آخر صحيفة منها ٢٥٢.

– نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

عجائب الهند بره وبحره وجزائره.

– يزدك بن شهريار الناخداه للرمهرمزى.

– طبع حروف بليدن من ١٨٨٣ إلى ١٨٨٦.

* * *

كتبخانة

الأسرار عن حكم الطيور والأزهار.

– عز الدين بن عبد السلام بن أحمد بن غانم المقدسى.

– طبع حجر بمصر ١٢٨٠هـ.

– نسخة أخرى كالسابقة.

– نسخة أخرى طبع شرف.

– نسخة أخرى.

– نسخة داخل مجموعة ط بولاق ١٢٩٠هـ.

* * *

كتبخانة

رسالة تشتمل على ماقيل فى فصول السنة الأربعة وذكر مياهها وأشجارها وثمارها وغير ذلك.

– مكتوبة بقلم عادى.

* * *

كتبخانة

ديوان البردويل، وهو من الخرافات.

– طبع حجر – المطبعة العنانية ١٢٩٨هـ.

* * *

كتبخانة

الدر الثمين فى أسماء البنات والبنين.

– محمد مقبل بك.

– جمع فيه ١٣ ألفا وثمانمائة كل اسم منها يوافق عدد حروفه بحساب الجّمل عام ولادة من يسمي به، وذلك معتبر من ١٢٩٥هـ إلى ١٣٤٠هـ.

– نسخة طبع وادى النيل ١٢٩٤هـ وفى أولها مقدمة باللغة التركية.

– نسخة أخرى مقدمتها بالعربية ١٢٩٥هـ.

كتبخانة / كيمياء وطبيعة

مجموعة:

١ – كشف الأسرار للإفهام (فى كشف الظنون أنه للشيخ على بن أيدمر بن على الجلدكى ٧٦٢هـ، وبالكتاب أنه للسيوطى).

٢ – رسالة لبعض الرهبان أودعها لولده.

٣ – الأقاليم السبعة فى علم الصنعة لأبى القاسم محمد بن أحمد السيماوى المعروف بالعراقى.

***

كتبخانة / كيمياء وطبيعة

مرآة العجائب.

– لأبى عبد الله محمد المهنار.

– رتبها على تسعة فصول فى الروح والنفس والدابرة السوداء والكف والغراب الاسود والعقاب والشمس المصورة والثعبان والسرطانات والدواية يليها فوائد كيماوية.

***

كتبخانة / فنون متنوعة

النطق المفهوم من أهل الصمت المعلوم.

– أحمد بن طغر بك.

– أورد فيه عجائب نطق الحيوانات التى ليست ناطقة والجمادات الصامتة معجزة لأنبيائه وكرامة لأوليائه، مرتبة على ستة أقسام تشتمل على عدة أبواب.

– نسخة فى مجلد كتبت ١١٦١هـ.

– نسخة أخرى طبع حروف – المطبعة الوهبية ١٢٨١هـ.

– نسخة أخرى كالسابقة.

***

كتبخانة / فنون متنوعة

مختصر عجائب المخلوقات وغيرها.

– لأبى بكر العصفورى.

– نسخة فى مجلد بها خروم كثيرة جداً.

***

كتبخانة / فنون متنوعة

كنز الأسرار ولواقح الأفكار.

– أبو عبد الله محمد بن سعيد بن عمر بن سعيد الصنهاجى.

– رتبه على أربع مقدمات وأربعة أركان فى إيضاح أصناف العوالم، يعرب عن عجائب الآثار العلوية وينبئ عن ماهيات المكنونات السفلية.

– نسخة فى مجلد كتبت ٩٨٩هـ.

– نسخة أخرى كالسابقة كتبت ١٠٨٠هـ.

– نسخة فى مجلد كتبت ١٠١٢هـ.

– نسخة أخرى فى مجلد كالسابقة بقلم عادى.

***

أزهر / جـ ٦

حديث العوتبان ورفيقه المنمنم.

وهى حكاية تتضمن ذكر عجائب البحر ومافيه من مخلوقات.

– لم يعلم واضعها.

– نسخة ضمن مجموعة فى مجلد من ورقة ١٢٧ – ١٣٦.

***

أزهر / جـ ٦

الآيات البينات فى غرائب الأرض والسموات.

– إبراهيم بن عيسى بن يحيى بن يعقوب بن سليمان فرح الحورانى ت ١٩١٦، ألفها ١٨٨٢.

– نسخة فى مجلد طبع بيروت ١٨٨٣ فى ١٦٠ ص.

– نسخة أخرى كالسابقة.

***

أزهر / جـ ٦

عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات.

– للقزوينى / جمال الدين أبو عبد الله محمد بن زكريا بن محمد القزوينى ت ٦٨٢هـ.

– الجزء الأخير من نسخة فى مجلد كتبت ٨٦٤هـ فى ١٣٦ ورقة.

– نسخة أخرى فى مجلد كتبت ٧٤٥هـ فى ٥٩ ورقة.

– نسخة أخرى فى مجلد فى ١٨٠ ورقة.

– نسختان أخريان طبعات مختلفة.

***

قصص شعبى

ت / أدب / طبع بولاق ١٢٩١هـ

الدر النثير فى النصيحة والتحذير لحسين حسنى بك (باشا) وهى قصة موضوعة على الحيوانات، مصورة.

***

ت / قصص / خ

مجموع قصص قديمة يحتوى على:

الطراز المعلم فى قصة السلطان إبراهيم بن أدهم لأحمد بن يوسف بن سنان.

قصه يوسف الصديق، وقصة العابد وولده سليمان والفصيح أحمد، وقصة فضلون العابد مع المرأة، وقصة الخضر.

- والموجود أوراق من أولها.

***

ت / قصص / خ مغربى ١٢٥٥هـ

مجموع قصص قديمة تشتمل على عشر قصص بعضها من ألف ليلة وليلة كقصة السندباد البحرى وقصة الحكماء وأصحاب الطاووس والبوق والفرس الأبنوس.

* * *

ت / قصص / باريس ١٨٣٨

مجموع قصص قديمة بعضها من ألف ليلة وليلة ولكن غالب ما فيها ليس منها.

- عنى بنشره الأستاذ هومبير Humbert.

* * *

ت / قصص / ليدن ١٨٠٥

مجموع قصص عامية شامية ومصرية، وهى المسماة عند العامة بالحواديت أى الأحاديث جمع حدوته أى أحدوثة.

- جمع الأستاذ إنوليتمان Enne Littmann ومصدر بمقدمة إنجليزية له ومكتوب بأوله الجزء الأول.

* * *

ت / قصص / طبع الخيرية ١٣٠٨هـ

اللطائف الأصبهانية والمنن التوفيقية.

وهى قصة عن رحلة الحاج بابا الأصبهانى داخل البلاد الفارسية.

- ترجمها عن الإنجليزية: محمد لطفى أفندى.

* * *

ت / قصص / خ فارسى

قصة يوسف وزليخا بالفارسية.

- نظم الجامى. - بقلم: فارس حسن.

* * *

ت / قصص / خ ١٢٤٦هـ

قصة الملكة الهيفاء ويوسف ابنة الملك سهم.

- جعل وقوعها مدة الخليفة المأمون.

- ناقصة من أولها قليلاً.

* * *

ت / قصص / خ ١٢٠٩هـ

قصة الملك كورس الفارسى مع ولده والفلاسفة السبعة وهى أمثال ومعانى سنيتينا الحكيم الفارسى.

- ترجمت من الفارسية الى الرومية، ثم ترجمها من الرومية إلى العربية الخورى يوسف جحشان من مدينة الرملة، كان موجوّدا ١٢٠٩هـ.

* * *

ت / قصص / ط جوتنجن (أى غوطة) ١٨٠٧

قصة الملك زاد بخت والعشرة وزراء.

مصدرة بمقدمة لاتينية مختصرة.

* * *

ت / قصص / خ

قصة الملك جلعاء ووزيره شيماس وبقية وزرائه وابنه.

* * *

ت / قصص / خ

قصة اللص والقاضى، وهى عن لص فقيه سلط على أحد القضاة وناقشه فى أمور شرعية فغلبه.

- يليها أزجال منها قصة الخواجة عمر.

* * *

ت / قصص / خ ٩٨٠هـ

قصة قهرمان قاتل بالتركية.

* * *

ت / قصص / طبع لبنان ١٩٠٤

قصة فيروز شاه

– بقلم الفاضل نخلة قلفاط ١٩٠٥.

* * *

ت / قصص / طبع بولاق ١٩٢٢

قصة الغنى الفقير بالعامية الشامية.

– بتحقيق الأستاذ ليتمان.

* * *

ت / قصص / طبع بيروت

قصة على الزيبق المصرى بن حسن رأس الغول وماجرى له مع أحمد الدنف ودليلة المحتالة.

– وهى مقسومة إلى ١٥ جزءًا فى مجلد أرقامه واحدة.

* * *

ت / قصص / الجزائر ١٨٨٠

قصة على أبى لحية زرقاء باللغة العامية الجزائرية وبأولها ترجمتها إلى الفرنسية.

– للأستاذ تيبال M. Tibal مدرس العربية بالجزائر، وقد جعلت الترجمة فى جداول كلمة كلمة وأمامها الكلمات العربية مكتوبة بالحرف العربى والحرف اللاتينى.

* * *

ت / قصص / باريس ١٩٠٣

قصة عبدالله.

– مترجمة من العربية إلى الفرنسية للأستاذ Edward La-boulaye، أتمها ١٨٥٨، بأولها صورة المترجم ويليها قصة عزيز وعزيزة من قصص ألف ليلة وليلة.

* * *

ت / قصص / طبع ليننجراد ١٩٢٦

قصة عامية عن كيد النساء.

– انتقاها الأستاذ كراتشقوفسكى الروسى من مجموع حكايات عامية للشيخ عياد طنطاوى.

***

ت / قصص / باريس ١٩٠٩

قصص عامية سودانية بالفرنسية ليعقوب أرتين باشا ١٣٣٧هـ.

* * *

ت / قصص / باريس ١٨٥٣

قصة شمس الدين ونور الدين، وهى من حكايات ألف ليلة وليلة.

– نشرت مفردة مع ترجمتها إلى الفرنسية للأستاذ شربونو M. Charbouneau.

* * *

ت / قصص / طبع أوربة

قصة سوسان بالعامية الشامية.

– نشرها الأستاذ كراتشقوفسكى ومعها ترجمتها إلى الروسية.

* * *

ت / قصص / طبع لندن ١٨٧٧

قصة الحكواتى الإسلامبولى مع مقدمة بالإنجليزية.

* * *

ت / قصص / طبع مصر

قصة بهرام شاه بن أردشير ملك فارس.

– بقلم نخلة قلفاط ١٩٠٥.

– الأول طبع العمومية ١٨٩٤، والثانى طبع السلام ١٨٩٨.

* * *

ت / قصص / طبع مصر

قصة أبى على بن سينا وشقيقه أبى الحارث وما وقع منهما من النوادر العجيبة.

– أصلها بالتركية وترجمها إلى العربية مراد أفندى مختار الذى كان ناظراً لدار الكتب بالقاهرة.

– نسخة أخرى برقم ٣٣، ويقال فى النهاية «ويظهر أن النسخة مسودة المؤلف» وهذه النسخة مخطوطة.

* * *

ت / قصص / المقتطف ١٨٨٨

الدر النظيم فى أم حكيم للأديب الفاضل محمد أفندى التميمى ١٣٣٧هـ وقد تجاوز الثمانين.

– وهى قصة عربية المشرب من وضعه وكتب بأولها من نظمه:

خد من حديث الهوى شيئاً تُسربه

من العرف يدعونه ياصاح حدوته

لكنها ببديع النظم قد مزجت

كأنها أصبحت بالزيت ملتوته

* * *

ت / قصص / بيروت ١٨٧٢

در الصَّدف فى غرائب الصُّدف (أى المصادفات).

– تأليف : فرنسيس فتح الله مراش الحلبى.

– وهى قصة وضعها، يليها منية النفس فى أشعار عنتر عبس.

* * *

ت / قصص / بيروت ١٩١٢

تغريبة بنى هلال لرحلة أبى زيد ورجاله إلى المغرب وما وقع لهم فى البلاد التى مروا عليها وهى ٢٦ جزءاً صغيراً فى مجلد واحد وأرقامه واحدة.

* * *

ت / قصص / الجزائر ١٨٩١

التحفة السنية فى النوادر العربية، وهو مجموع ثلاث قصص:

* قصة أصحاب الكهف.

* وإرم ذات العماد.

* وتبع الأول بن حمير لما أراد هدم الكعبة.

* * *

ت / قصص / طبع مصر ١٩٢٢

بحث فى قصة السندباد البحرى باللغة الفرنسية للأستاذ M. Paul Casanova.

– وهى رسالة نشرت بنشرة المجمع العلمى الفرنسى بالقاهرة.

* * *

ت / قصص / الهلال

ألف يوم ويوم.

– وهو منتخبات قصص فارسية وتركية وحبشية ترجمت إلى الفرنسية ثم ترجمها إلى العربية الفاضل وهبه أفندى منصور، وهو مزين بالصور.

* * *

ت / مجاميع / طبع مصر

مجموعة بها خمسة كتب.

– إسعاف الإسعاد بما حصل لشابور العواد.

– النسخة العربية لحسين باشا حسنى.

– طبع بولاق ١٢٩٢هـ.

* * *

ت / مجاميع / خ

مجموعة بها أربع رسائل.

١ – قصة أهل الكهف كتبت ١٣١٨هـ.

٢ – قصة السيدة فاطمة وشكواها لأبيها عليه الصلاة والسلام من إدارتها الرحى والخدمة.

* * *

ment. It points out that the Russian literary sane has not overlooked American folklore in the past twenty five years

Prof. Hany Gaber's study is entitled "Structural Analysis and Practical Aesthetics of Decoration". It follows the development of the art decoration from Ancient Egyptians, passing by the Coptics and ending with Islamic architecture.

The following essay is "Applied Folklore in Ancient Nuba's Experience and the Future of Siwa" by Gawdat Abdel Hamid Yussif. It defines applied folklore as the making use of Folk Arts in practical fields. Yussif draws on the experience of Hasan Fathi, the pioneer in this field. He concludes with three specimen from Al-Nuba, illustrating the two stages of application: recording and inspiration.

Prof. Iz Al-Din Isma'el Ahmed discusses the mutual effects between African and European cultures in his essay, "Interrelations between African and European Arts". He points out the influences of Negros' culture on Europe, especially in plastic arts, arguing that Africa is not that dark continent as viewed by the West.

Hassan Sorour interviews the dramatic director, Abdel Rahman Al-Shaf'ai. He talks about Al-Nile Group, dramatic folklore and other issues.

Ahmed Mahmoud reports the events of the conference of "Languages and Traditions in Middle East and Northern Africa," held in Podapist (18-22 Sep., 1995). It discussed many issues including the dialogic of Arabic language, some linguistic problems, females and circumcision, eating dogs'meat and many other issues.

Tawfiq Hana reviews *Speculations in Ancient Egyptian Art* by Louis Bagter. Hana thinks that the main object of the book is the idea that there is a continuity in our culture in spite of the seeming otherwise.

Mostafa Sha'ban Gad reviews the academic studies in Egyptian folklore in 1995. These includes four M. A. theses by Ibrahim Abdel Hafez, Hana Na'im, Tareq Yussif Ibrahim and Atef Mostafa Ali.

This issue ends with the sixth part of *A Bibliography of Folk Heritage*: folklore-book lists in Dar Al-Kutab and Al- Azhar up to 1968, by Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan.

dies she will not come out for four months, wearing white dresses. A maid is responsible for bringing her food and other needs, but she is not allowed to talk to her. The widow is called monster (Ghoula). After a certain period, a crier announces that the monster is going to take a bath in Ain Tamousa in the morning of a certain day. Everybody is confined to his house or whatever till she finishes and goes home. After that she proceeds with her ordinary life, and can even find another husband.

Abdel Hamid Tawfiq Zaki presents a study in the techniques of folk performance, in relation to folk tales, Punch and Judy, folk games, the Zar and folk instruments.

Mohamed Hasan Abdel Hafez provides a text of "Pilgrimage Songs", collected from Asuit as pronounced by the Rawi(s) and supports it with illustrative notes and commentries.

Mohamed Fathi Al-Snosi provides specimens from bedouin poetry: Al-Magruda, Swab Khalil, Al-Alam Songs, Al-Shatwa and Al-Ahwad Sayings. These are also provided with illustrative notes.

In concluding this part we repeat our invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with folk texts, provided that they are well documented.

Prof. Gihad Dawood classifies the musical instruments of Egyptian folklore according to Horn Postel-Zaks' classification in an attempt to found a basis for other researchers in the field.

Ibrahim Sha'rawi explores some folk songs, sung by children including Nat Al-Habl, Papa Gai Emta, Ali Eliwa Yalli and Rilla Prilla Prill Lila.

Ra'fat Al-Dowairi presents his translation of two tales, researched by A. K. Ramanojan. The first is entitled Tell the Wall your Problems, and the second is The Untold Tales. Ramanojan thinks that there is a kind of folk tales about the origins of this genre, which he calls "meta-folklore"

"Russian Approaches to American Folklore" by Robert B. Klaimash is translated by Ibrahim Qandil. The essay discusses Russian interpretations of American folklore, and their obvious political commit-

THIS ISSUE

This issue of Al-Funun begins with Prof. Solomon Mahmoud's "Investigating Folk Magic: Solomonian Folklore". It expounds our socio-cultural background from a folkish perspective, throwing light on social and cultural syntheses and their impact on our supernatural beliefs. Prof. Mahmoud draws on four themes taken from Solomonian Folklore:

1. The Seven Solomonian Commitments and Om Al-Sobian.
2. Solomonian oaths and spells in conjuring up spirits.
3. Solomon's ring and its myths.
4. Solomon's lamp of disobedient genii.

The study investigates their rituals and their indications.

Ibrahim Kamel Ahmed's "The Impossible Embrace: Marrying Demons to Humans between Science and Fiction" reviews common tales of marriage between humans and demons, and The Aribian Nights' tackling of this theme, especially in the Haseb Karim El-Din Tale which begins from the 460th to 524th night. The article points out also the scientists' opinions of this subject, like Al-Gahez, Al-Shabi and Al-Razi, not overlooking its treatment by the Rawis.

"The Dumb Widow-Monster of Siwa", by Saber Al-Adli explores the rituals of the 'widow-monster' and its origin. "When her husband

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 50, January - March, 1996.

● الأسعار فى البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٫٢٥٠ دينار ، الكويت ١٫٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٫٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٫٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٫٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل 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 : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. ASAAD NADIM

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr, Mcstafa El - Razaz

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE