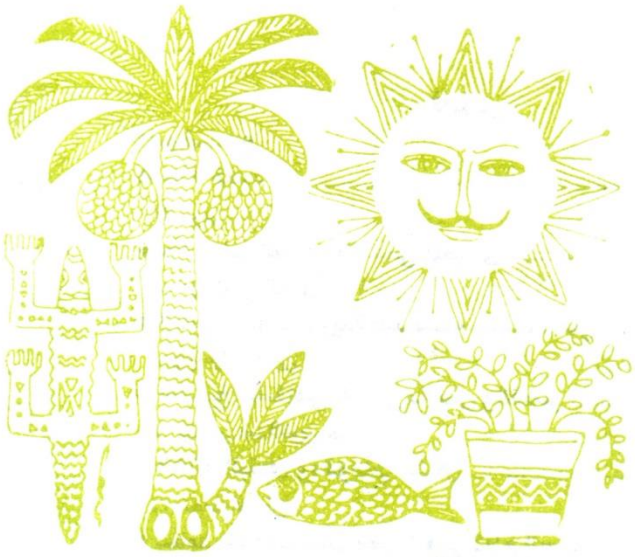
الفنون الشعبيّة

عدد ٥٣
اكتوبر - ديسمبر 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

ا.د. سمير سرحان

الإشراف الفنى:

أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

أ. حسن سرور

رئيس التحرير:

ا.د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

ا.د. أسعد نديم

ا.د. سمحة الخولى

أ. عبد الحميد حواس

أ. فاروق خورشيد

ا.د. محمد الجوهرى

ا.د. محمود ذهنى

ا.د. مصطفى الرزاز

عدد ٥٣
أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٦
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

فهرس

الموضوع	الصفحة
● هذا العدد التحرير	٣
● جماليات الفخار الشعبى المصرى د. عبدالغنى الشال	٨
● الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر سونيا ولى الدين	٢٢
● التاريخ الشفاهى لقريتى باريس والقصر د. شوقى عبدالقوى حبيب	٤٢
● الغناء البلدى ومقومات الشكل د. محمد عمران	٥٩
● محمد طه ومقومات مغن شعبى ذائع الصيت د. سامية دياب	٧٢
● مفهوم الزمن كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الإفريقية تأليف: جون إس. مبيتى ترجمة: أحمد صالح عماشه	٧٥
● خرافات الهاوسا وعاداتهم (٢) محمد عبدالواحد محمد	٨٤
● حول بنية المثل تأليف: آلان دندس ترجمة:د. خطرى عرابى	٨٩
● موالد مصر تأليف: جى دبليو ـ ماكفرسون ترجمة: إبراهيم كامل أحمد	١٠٣
● العديد فى محافظة أسيوط جمع وتدوين: أحمد توفيق	١٠٧
ـ جولة الفنون الشعبية:	
● حاضر ومستقبل الحرف التقليدية فى مصر د. سامية دياب	١٢٨
● التراث الشعبى وثقافة الطفل مديحة أبو زيد	١٣٣
● الكليم وتصميماته المبتكرة محمد عامر	١٣٨
ـ مكتبة الفنون الشعبية:	
● «مارجرجس» قرية من الصعيد توفيق حنا	١٤٣
● امتزاج الأسطورى بالأخلاقى بالفلسفى فى أعمال الروائى إبراهيم الكونى شمس الدين موسى	١٥٦
● المجذوب العاقل المجنون ودراسات أخرى رأفت الدويرى	١٦١
● ببليوجرافيا التراث الشعبى د. إبراهيم أحمد شعلان	١٦٧
● THIS ISSUE	١٨٢

العدد ٥٣ أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

د. مها محمود النبوى الشال

أ. سونيا ولى الدين

أ. طارق احمد خليل

أ. جابر السيد جابر

● صورتا الغلاف :

ـ الغلاف الأمامى :

امرأة من جنوب مصر.

ـ الغلاف الخلفى :

نسيج من جنوب مصر

● الإخراج الفنى :

صبرة عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصويرى (آبل)

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ /١٩٨٨

هذا العدد

شغل موضوع الجمال، ومازال، الفنان والناقد والباحث والفيلسوف. ويظهر هذا الانشغال فى كل ثقافة وبطرائقها المتعددة. ما النص الذى ترددده الثقافة، وماهى مثاليات الجمال المادى الذى تتمثله فى العمارة والأثاث والأوانى والأزياء... وغيرها من معطيات الإبداع الفنى .. وبخاصة الشعبى.

ويستهل هذا العدد بدراسة «**جماليات الفخار الشعبى المصرى**» للدكتور **عبدالغنى الشال**، العميد الأسبق لكلية التربية الفنية جامعة حلوان، ويقدم فيها الملاحظات والآراء والرؤى فى الثقافة بوصفها عملية تركيبية يتداخل فيها التعبير المادى مع التعبير الفكرى والأدبى.

ويعد الطمى (الطين) الذى يعطيه «النيل» فى مصر، والذى يتشكل منه الفخار، أحد مكونات الثقافة المصرية على مر العصور.

وقد حظى الفخار، وأيضًا مادة الطين، بأهمية خاصة فى الفن الإسلامى نظراً إلى ذكرهما فى القرآن الكريم فيما يقرب من عشرين آية من آياته المحكمات.

ويقدم **الدكتور الشال** آراء بعض علماء المأثورات الشعبية المصريين، التى تكشف الخلفية التى استند عليها الفنان الشعبى فى جماليات الفخار.

ويشير إلى مقولة «**هربرت ريد**» فى إحدى مقالاته إلى أهمية الفخار للوصول إلى ثقافة متكاملة، حيث علينا أن نبدأ بالتعرف على فلسفة «الإناء والوعاء، ربما لأنهما حصيلة ثقافة متكاملة...»

وكأن دراسة جماليات الفخار فى مصر مفتاح لدرس بعض عناصر الثقافة المصرية، كما أن دراسة الأغنية والموال والحكاية والمعتقد والعادة عدة لفهم التشكيل والتكوين لدى الفنان الشعبى وانتقال خبرته من جيل إلى آخر شفاهياً.

ومن جماليات الفخار إلى جماليات «**الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر**» تقدم الأستاذة **سونيا ولى الدين** دراسة تحليلية لمقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، و «تنطوى هذه الدراسة على رصد لحلى وأدوات الزينة فى منطقة صعيد مصر وهى بنى سويف وأسيوط وسوهاج، من خلال عرض لبعض مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، ذلك المتحف الذى يضم بين جنباته تراث الأمة المصرية وشخصية شعبها العريق وهويته، وإبداع أبنائها من تشكيل ووحدات زخرافية ورموز تمثل معتقدات الجماعات الشعبية المصرية من مختلف مناطق مصر».

وتعرض لأدوات الزينة:

أولاً: المكاحل (كوز ذرة، دبابة، سمكة، زهرية) مصنوعة من العظم، لأن عيون المرأة هى سر جمالها وجاذبيتها وعنوان شخصيتها، فضلاً عن استخدام الكحل فى شفاء ووقاية العين من بعض الأمراض.

ثانياً: الحلى

١- زينة الرأس (مشط فضة، حجاب دندش بأنواعه).

٢- زينة الوجه (حلق مخرطة، قرط زهرة اللوتس بدلاية جعلان، حلق زهرة).

٣- زينة الرقبة (دبوس زهرة، كردان هلالى، دلايات الأحجبة، الحجاب الهلالى الصليبى، حجاب زجاج أخضر، حجاب شبح باط).

٤- حلى المعصم (غويشة دبابة، غويشة جعلان، إسورة ذهب قشرة، إسورة للزار شنشللو).

٥- الخواتم.

٦- حلى القدم (خلخال).

من خلال هذا العرض التحليلى لحلى نساء صعيد مصر، نلمس الثراء الفنى الذى تتميز به هذه المنطقة من وحدات زخرفية استمدتها من الطبيعة والبيئة وتوارثت رموزها عبر التاريخ، وأيضاً تنوع وظائفها.

ويقدم د. شوقى **عبدالقوى حبيب** دراسة **فى قريتى باريس والقصر بالصحراء الغربية** تعتمد منهج التاريخ الشفاهى، والذى يعد مصدراً من المصادر المهمة التى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ فهى توضح وضع المجتمع، وكيف يرى أصحاب ذلك المجتمع أنفسهم، والصورة التى يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

وهذا المنهج يشغل المؤرخ بالقدر نفسه الذى يشغل الفولكلورى، ويرى **يان فانسينا** أن المفهوم القديم قد تغير من النظر إلى التاريخ على أنه حوليات وأنه تاريخ أصحاب السلطان، وأصبح هناك التاريخ الاجتماعى. والبحث التاريخى إلى محاولة إيجاد فلسفة عامة تحكم التطور التاريخى للإنسان. ومن ثم أصبح لا غنى للمؤرخ الحديث عن نتائج العلوم الإنسانية الأخرى، وعلى ذلك أصبح الفولكلور من أهم الوثائق التى يعتمد عليها المؤرخ الحديث فى دراسته للمجتمعات الإنسانية.

يلى ذلك دراسة **د. محمد عمران: «الغناء البلدى ومقومات الشكل»** التى تقوم على دعوة أصيلة فى الكتابات الفولكلورية: «إن كل ثقافة تخلق مصطلحاتها، وأشكالها الفنية الخاصة بها»؛ لذلك يستخدم مصطلح «الغناء البلدى» ويذكر فى هذا الصدد **الحاج مصطفى مرسى** (واحد من شيوخ الغناء البلدى، ومعلم الكثير من مشاهير المغنين البلديين المعاصرين).

ويستند **د. عمران** فى ذلك على قائمة المأثورات الموسيقية الشعبية المصرية، ويقسم النشاط الموسيقى الشعبى فى إطارين أساسيين عند غير المحترفين وعند المحترفين، ثم يميزأشكال الأداء الذى يقوم عليه نشاط الموسيقيين المحترفين:

الغناء الذى ارتبط بالشعراء، وتبرز على قائمته «السيرة الشعبية»، الغناء الذى ارتبط بالمداحين (القصص الغنائى)، الغناء الذى ارتبط بالمنشدين الدينيين والمنشدين المشايخ (قصائد وابتهالات وتواشيح وأدوار وطقاطيق) الغناء الذى ارتبط بالموال (الغناء البلدى والفن الصعيدى).

ثم يتعرض لمقومات هذا النمط من الغناء بوصفها المدخل الفنى المباشر الذى يتسق وطبيعة المقدمات التى صاغها. فيقدم الشكل الشعرى :

الموال (العتب، الردفة، الغطاء)، الطقطوقة (المذهب والكوبليه)ثم الشكل الموسيقى المرتبط بالموال (الاستهلال، الوسط/النماء، الخاتمة/التسليم) والأداء الموسيقى للطقطوقة، وما يعرف فى الأداء بغناء الموال على الواحدة.

التصنيفات الأولية والتقابلات بين الشعرى والموسيقى وتنوع الأداء وتباين الأوزان والآلات الموسيقية تعطى المبررات والحجج لقيام نمط موسيقى قائم بذاته يسمى بـ«الغناء البلدى».

وفى نهاية دراسته يقدم الدكتور **محمد عمران** نصاً كاملاً لموال قصصى بعنوان «**شلباية**».

وللموسيقى الشعبية أعلامها الذين انفردوا بموهبتهم وقدراتهم فتجاوزوا حدود قراهم ومواطنهم الأصلية، وفى «الغناء البلدى» برز الفنان **محمد طه** خلال العقود الثلاثة الماضية.

وتختار د.**سامية دياب**، الفنان الشعبى **محمد طه** ؛ لإنه «يمثل ظاهرة مهمة تقتضى البحث والتأمل، لاسيما فى العلاقة بين المقومات الفنية للفنان الشعبى، ومقومات الشيوع والانتشار، وهو ما دفعنا إلى تقديم هذه المحاولة الاستقصائية لحياة هذا الفنان وفق رواية أهله وذويه»

وقامت بجمع المادة من الحاج شعبان طه مصطفى (الأخ الأصغر لمحمد طه)، و«مدلالة محمد طه» (الابنة الكبرى)، وفرحات محمد (زوج مدلالة).

والجدير بالذكر- هنا - أن الفنان محمد طه رحل عن عالمنا يوم الثلاثاء ١٩٩٦/١١/١٢.

كما يقدم الأستاذ **أحمد صالح عماشة** ترجمة الفصل الثالث من كتاب **چون مبيتى** الذى عنوانه «الديانات الإفريقية وفلسفتها» والمنشور ١٩٨٢، والفصل بعنوان «**مفهوم الزمن كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الإفريقية**».

يقول **مبيتى**: سوف أناقش فكرة الزمن الإفريقى كمدخل لفهمنا للأفكار الدينية والفلسفية. فكرة الزمن قد تساعد على توضيح المعتقدات والاتجاهات والممارسات والطريقة العامة للحياة عند الشعوب الإفريقية، وليس فقط فى المستوى التقليدى، ولكن أيضاً فى الظروف الحديثة (سواء أكانت حياة سياسية أم اقتصادية أم تعليمية أم كنيسية) فى هذا الموضوع لسوء الحظ لا توجد كتابات».

ثم يتعرض لمجموعة من المفاهيم: الزمن المتوقع والزمن الفعلى، حساب الزمن والتأريخ، فكرة الماضى والمضارع والمستقبل، مفهوم التاريخ وما قبل التاريخ، فكرة الحياة البشرية فى علاقتها بالزمن، الموت والخلود، الفضاء والزمن، اكتشاف أو مد ما بعد الزمن المستقبل.

ويستكمل الأستاذ **محمد عبد الواحد محمد** دراسته عن تراث الأدب الشفاهى لدى شعب الهاوسا ويقدم ثلاثة نماذج من الحكايات، كما قدمها **تريميرن** فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم» وهو عنوان الموضوع نفسه، والحكايات الثلاث: «المنتقم والساحرة»، «دودو يروع الرجل الجشع»، «الخاتم العجيب» وهى حكايات تشبه إلى حد كبير حكاياتنا. وتشير إلى فكرة «التشابه» ؛ تشابه الظواهر الفولكلورية وبخاصة الأدب الشعبى وهو ما تم مناقشته فى العدد الماضى.

يلى ذلك مقال «**آلان دندس**»: «**حول بنية المثل**» قام على ترجمته **د. خطرى عرابى** وقد تناول دندس كتاب آرثر تايلور عن الأمثال وتعريفه للمثل باعتبار «أن تعريف المثل صعب التحديد أو التفسير»؛ وذلك للآراء المتضاربة للناس فى ادعاء أن جملة ما بمثابة مثل، بينما يدعى الآخرون أن هذه الجملة ليست بمثل على الإطلاق، وعلى ذلك ليس هناك أى تفسير يسمح لنا بتحديد ما إذا كانت الجملة تعد مثلاً أم لا، وحين سئل آرثر عن هذه العبارة المتشائمة لا حظ حينئذ أن كتابه بجملته يمثل تعريفاً للمثل، ومن مناقشات حول ضرورة التعريف، المعنى، مغزى المثل، يطرح السؤال نفسه، لا يدور عن: ماذا يفعل المثل (وظيفة المثل) بل يدور حول معنى المثل - بالضرورة - من وجهة النظر البنيوية والتى لا تقلل من شأن الفائدة الأساسية للاعتبارات الوظيفية، ولكن المراد من تفسير المثل على ضوء بنيته - التأكيد على المعايير الداخلية التفسيرية، وليس المعايير الخارجية. والسبب الآخر لمحاولة التفسير البنيوى للمثل يكمن فى أن هذا التحليل يمثل فحصاً دقيقاً لبنية الأدب الشعبى بشكل عام. ومن الممكن حقاً تحليل بنية الأنواع المختلفة للأدب الشفاهى.

ومن ترجمة مقال آلان دندس ننتقل إلى نص **ماكفرسون** «**موالد مصر**» ويقوم الأستاذ **إبراهيم كامل أحمد** بترجمة مقدمة كتاب ماكفرسون والتى كتبها أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية **إيڤانز بريتشارد**، وأيضاً المقدمة التى وضعها صاحب «**موالد مصر**». يقول بريتشارد: «إنه وصف لموالد القاهرة ولبعض الموالد الرئيسية فى الأقاليم؛ لذا فإن له قيمة علمية كبيرة - إنه إسهام فى معرفتنا عن الحياة المصرية، وملحق قيم للكتابات الخالدة للدين.

لقد سدد الرائد ماكفرسون لشعب مصر دينه الذى اعترف من تلقاء نفسه أنه يدين به لهم لكرم ضيافتهم وجميلهم الذى استمتع به فى أرضهم ما يقرب من نصف قرن».

ويقدم الأستاذ **أحمد توفيق** بعض نصوص العديد فى محافظة أسيوط من قرية بنى زيد الأكراد مع تصنيفها على أساس الموضوع. جمعت النصوص من خمس سيدات تتراوح أعمارهن بين ٤٨ - ٧٢ سنة. وضبطها وفق المنطوق الصوتى للهجة الرواة، كما ألحق بالنصوص خمس بطاقات خاصة بالرواة وهوامش لمعانى الكلمات المستغلقة فيها.

وينتقل القارئ وجولة الفنون الشعبية، فى المجلس الأعلى للثقافة، وندوة علمية تحت عنوان «**حاضر الحرف التقليدية ومستقبلها فى مصر**» ١١:١٣ من ديسمبر ١٩٩٦ تنقل وقائعها الدكتورة **سامية دياب**. ومن المركز القومى لثقافة الطفل تتابع الأستاذة. **مديحة أبوزيد** ندوة «**التراث الشعبى وثقافة الطفل**» ضمن فعاليات المؤتمر العلمى الأول - ثقافة الطفل بين التعليم والتعلم - وذلك فى مقر جامعة الدول العربية تحت رعاية السيدة **سوزان مبارك** والدكتور **حسين بهاء الدين** وزير التعليم.

ويعرض الأستاذ **محمد عامر** أجزاء من مناقشة رسالة ماجستير الدارس **طارق أحمد إبراهيم خليل** المعيد بقسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية بطنطا.

وعنوان الرسالة: «**استحداث أسلوب تطبيقى للحمات غير الممتدة لتحقيق تصميمات مبتكرة للكليم المعاصر بوحدات هندسية**» ويعرض لسؤالين: كيف نشأت وتطورت صناعة النسيج، خلال العصور المختلفة التى مرت بها مصر؟ وما هى الجوانب التاريخية المرتبطة بتاريخ المعلقات النسجية وأسلوب تنفيذها.

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم **الأستاذ توفيق حنا** قراءة لكتاب «**مارجرجس - قرية من الصعيد**» دراسة اجتماعية وإثنولوچية وفولكلورية عن نجع مارجرجس، قام عليها الدكتور **نسيم هنرى**

حنين فى السبعينيات نشرت ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية. وقد قسم القراءة إلى ما قبل البداية ثم البداية (علاقة نسيم بالنجع)، ثم إقامته بالنجع وفيه يصف نجع مارجرجس والحياةالمادية فيه وألعاب الأطفال، ثم يصل إلى الحياة الروحية، فالأدب الشعبى (الفوازير، الأمثال، الأغانى).

ويقول الأستاذ **توفيق حنا** «لعل أهم إنجاز علمى قدمه **نسيم حنين** فى هذه الدراسة بجانب بحثه الشامل وتحقيقه الدقيق فى كل النواحى المتعلقة بشخصية النجع مادياً وروحياً .. وجد **نسيم حنين** النجع فى عام ١٩٨٦ قد تغيرت ملامحه وسماته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية .. لقد تغيرت الصورة القديمة التى سجلها نسيم بالكلمة والصورة والرسم التوضيحى».

ويقدم الأستاذ **شمس الدين موسى** قراءة لبعض أعمال الروائى الليبى **إبراهيم الكونى** الذى اختار عالم الصحراء الليبية لكتاباته وثقافة الطوارق وما تعتقد من عقائد بدائية وإيمان بالخرافات فضلاً عن الأساطير المطمورة، وعنوان القراءة: «**امتزاج الأسطورى بالأخلاقى بالفلسفى فى أعمال الروائى الليبى إبراهيم الكونى**».

ويعرض المسرحى **رأفت الدويرى** كتاب «**المجذوب ـ العاقل المجنون**» **ودراسات شعبية أخرى** ـ تأليف الأستاذ **فاروق خورشيد**، الصادر عن هيئة قصور الثقافة ضمن سلسلة (مكتبة الدراسات الشعبية) ـ ويركزالعرض على صورة المجذوب وطبيعته، ويتناول شخصية سيبويه المصرى أحد العقلاء المجانين وأخباره ومظهره الخارجى ودلالات سقوطه فى البئر، ثم المجاذيب المعاصرين، ويناقش مجذوباً من صنع السلطة ـ فى جزئه الثانى ـ الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب، ثم يتعرض بشكل سريع لبقية الكتاب ودراساته مما يجعل الكتاب مفتوحاً لقراءات أخرى.

ونصل إلى الجزء التاسع من «**ببليوجرافيا التراث الشعبى؛ قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى ١٩٦٨**» للأستاذ الدكتور **إبراهيم شعلان**، ويحوى هذا الجزء: نكت ونوادر وفكاهات.

وبذلك تقدم المجلة مجموعة من الدراسات الميدانية والنظرية تشمل جوانب متعددة من دراسات المأثورات والفنون الشعبية.

جماليات

الفخار الشعبى المصرى

د. عبدالغنى الشال*

الجمال موضوع متعدد الجوانب، تعرض له فلاسفة ونقاد وفنانون وغيرهم، كما تعرضت له أيضاً دوائر المعارف المتعددة، والجميع تناولوا الموضوع من زوايا مختلفة سواء أكانت فلسفية أم تاريخية أم تقنية أم مثالية أم غيرها، مع اختلاف الأزمنة والأمكنة والعادات والأساطير.

ولقد وضع الإغريق القدماء مثاليات للجمال البشرى والمادى على السواء، المرأة والرجل والعمارة والإناء وغيرها، معتمدين فى ذلك على المنطق والعقل الرياضى الدقيق، وربما المقاييس الحالية فى وقتنا الحالى التى تحدد ملكات الجمال للمرأة وكمال الأجسام للرجال قد اعتمدت إلى حد كبير على تلك المثاليات الإغريقية القديمة، وقد أضافوا حديثاً بعض المعايير كالشخصية والذكاء والحركة والصوت والثقافة وغيرها؛ كى يكتمل مقياس الجمال الشامل..

وعلى الرغم من تعدد الأفكار حول الموضوع، إلا أن هناك مسلمات معترفًا بها تؤكد أن الجمال شىء ما موجود فى الطبيعة، وأما الفن فهو من صنع الفنان وقد يستوحى إبداعاته من القوانين الجمالية الكائنة فى الطبيعة نفسها.

أفلاطون: وهنا وقفة ينبغى التعرض لها، فقد نسب إلى «أفلاطون» قولة كثيراً ما شوهتها الآراء والمفسرون وظلمت ذلك الفيلسوف، عندما قال: إن «الفن نقل الطبيعة» وفى ظنى أن الفيلسوف لم يكن يقصد النقل الحرفى لمظاهر الطبيعة؛ ولكنه كان يقصد الباطن المضمر وراء الظاهر من قوانين الطبيعة الجميلة والأسس الجمالية التى لابد من وجودها فى أى عمل فنى، كالإيقاع والانسجام والنغم والبناء والوحدة واللون وغيرها..

ونحن بصدد جماليات الفخار يجب علينا أن نشير إلى بعض التفاسير التى جاءت **على ألسنة بعض الرواد** فى هذا المجال، يذكر «**ديلفيل**»[1] فى كتابه «رسالة جديدة للفن»: إن الجمال هو روح الشكل وهو انعكاس للجوهر واللب من خلال مادة ما، وربما يتفق مع ما فطن إليه أفلاطون من قبل.

* أ.د. عبدالغنى الشال: العميد الأسبق لكلية التربية الفنية، جامعة حلوان، والأستاذ المتفرغ بها الآن.

وأما «**هربرت ريد**»[٢] فيقول: إن الجمال هو الوحدة التى تلعب دورها فتحدث العلاقات والتلاؤم والانسجام، وهو الشىء المستتر وراء الأشياء.

ملحوظة: إن الإحساس بالجمال عند الفخارى الشعبى استلهمه بحواسه ووجدانه وحدسه ولم يعتمد على قوانين وحسابات ذهنية رياضية، سوف يتضح ذلك من إنتاجه المتعدد المصاحب للبحث من الفخاريات ومن التعليقات عليها.

أهمية الفخار(*): إن المادة الأساسية التى يتشكل منها الفخار هى الطين ويرمز لها كميائياً «بسليكات الأليومينا المائية»، وتقول «**بلنجتون**»[٣]: إن فن الفخار أصبح الآن يتسم بالجماليات فضلاً عن استخدامه الوظيفى، وأن هذا الفن له نظرياته وتطبيقاته العملية ويعتبر صناعة عريقة ذات تقنية دقيقة عالية فضلاً عن اللمسات الجمالية فى أشكاله، وإشارة إلى فيضان النيل و الطمى الذى يعطيه فى مصر يشير **ناصر خسرو** عندما زار مصر «ويتغزل بعض الشعراء فى ذلك فيقول: «علا النيل فى زيادته حتى لقد بلغ الأهرام حين طمى». ويقال إن الفيضان كان يصل إلى سفح الأهرام ويصل إلى المقطم أيضًا حتى أن أسماكاً نيلية وجدت متحجرة فى صخوره.

ملحوظة: طمى النيل - لاحتوائه على الأليومنيا والسليكا - كان أحد مكونات الفخار المصرى على مر العصور، وربما ترجع أهمية الفخار أيضًا ومادة الطين إلى ذكرهما فى القرآن الكريم [٤] فيما يقرب من عشرين آية من آياته المحكمات نذكر بعضاً منها:

سورة الأنعام: آية ٢ ﴿ هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَلاً وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِندَهُ ثُمَّ أَنتُمْ تَمْتَرُونَ ﴾.

سورة الأعراف: آية ١٢ ﴿ قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ ﴾.

سورة الحجر: آية ٢٨ ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴾.

سورة المؤمنون: آية ١٢ ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ مِن سُلاَلَةٍ مِّن طِينٍ ﴾.

سورة الصافات: آية ١١ ﴿ فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَا إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لاَّزِبٍ ﴾.

ملحوظة: إن الدارس لهذه الآيات المحكمات وما فيهن من ألفاظ كالصلصال والطين واللزابة والحمأ المسنون والسلالة ليدرك إعجاز القرآن الكريم لأنها تشير إلى أسس وقوانين ضرورية لفن الفخار يعرفها الخبراء. ويشير الفيلسوف الإنجليزى هربرت ريد فى إحدى مقولاته إلى أهمية الفخار للوصول إلى ثقافة متكاملة، حيث علينا أن نبدأ بالتعرف على فلسفة الإناء والوعاء ربما لأنهما حصيلة إنسانية أولى كانت ضرورة لمستلزمات الحياة ومتطلباتها..

ومن الغريب والعجيب المذهل أن قدماء المصريين اكتشفوا منذ آلاف السنين أن كبيراً لمقدساتهم عندهم هو «**خنوم**» هو الذى يشكل الإنسان وقرينه من الطين على عجلة الفخار الدوارة باليد.

ملحوظة: يرى ذلك عن طريق رسوم محفورة وملونة فى كل من «معبد الأقصر ومعبد حتشبسوت».

ملحوظة: المصريون القدماء هم أول من استخدم عجلة الخزف[٥] الدوارة وكانت من الحجر بادىء الأمر.

وربما ترجع أهمية الفخار أيضًا إلى ما يشير إليه من طاقات سحرية، كما يقرر ذلك زميلنا **سعد الخادم**[٦]، فالرسوم والرموز والخدوش والطلاسم التى كثيراً ما تسجل على سطح الإناء - الذى يلقى بعد ذلك فى أماكن خربة أو فى آبار مهجورة أو فى مياه النيل - تساعد على إيجابية السحر، وأن الحرارة التى تسوى بها الأشكال إنما تثبت السحر ومفعوله.

تعليم: لقد سألت أحد المعلمين والأسطوات فى هذا الفن كيف يعلم الصبية، قال: أنا لا أعلمهم، هم يحاولون رؤيتى فى كل العمليات الضرورية للتشكيل من تحضير واختيار الخامة المناسبة وتنقيتها من الشوائب ورؤيتى أثناء التشكيل على العجلة، وأحياناً يشارك الصبية فى هذه العمليات وهذا ما تعلمناه عن الآباء والأجداد. وربما يدرك المشتغلون بالتربية أن هذه الطريقة تشير إلى آخر صيحة وهى التعليم والتربية التى تتم عن طريق غير مباشر ومن واقع العمل وهى النظرية التى نادى بها «**جون ديوى**» حتى تصبح الخبرة حية دون معلومات ثقيلة جافة تحشى بها عقول التلاميذ وتفرض عليهم فرضاً.

وترى مؤلفة أخرى[٧] مثل هذا الرأى وتقول: إن الفنان الشعبى لا يخضع لعمليات تعليمية أو تلقين الخبرة ولكن يتم ذلك شفاهيًا، وكانت على حق عندما ذكرت أن الفنون الشعبية ليست فنوناً ساذجة أو قاصرة؛ بل هى فى الواقع فنون خصبة وعميقة تفيض بالإحساس والمشاعر.

شبابيك القلل: يعد هذا الإنتاج إحدى جماليات الفخار الشعبى، ويبدو أن إنتاجه ظهر فى مصر دون غيرها من البلدان الأخرى، ويحوى المتحف الإسلامى بالقاهرة مجموعة نادرة ممتازة ومتنوعة التصميمات؛ فمنها الكتابات والحكم والأمثال والتعبير عن الحيوان والإنسان والأسماك والرسوم الهندسية وغيرها. وقد تعرض لهذا الجانب الشعبى كثير من المؤلفين والباحثين نذكر منهم «**زكى حسن**»[٨] الذى أشاد بالجانب الجمالى الإبداعى وبراعة التحليل والابتكار ودقة الصنعة والوظيفة وهدفها، علمًا بأن طريقة التنفيذ مختلف عليها بين العلماء والخبراء، ويشير زكى حسن إلى الأستاذ **بيير أولمر**[٩] الذى ألف كتالوجاً مصوراً رائعاً لهذا الإنتاج يشير إلى أن بداية هذا الفن ابتدأت فى الدولة الطولونية فى مصر ثم امتدت حتى العصر المملوكى.

ثم يشير زكى حسن إلى أنه ليس من اليسير تحديد بداية هذا الفرع من الفنون وظهوره، ويقول : إنه لم تكن مدينة الفسطاط وحدها مركز هذا الفن ولكن كانت هناك أقاليم أخرى فى مصر تنتجه أيضًا. وتحوى بعض هذه الشبابيك ذات التخريمات الدقيقة كلمات دعائية وحكماً وأمثالاً مأثورة نذكر منها: من صبر قدر ـ اقنع تعز ـ من اتقى فاز ـ دمت سعيداً بهم ـ عف تعاف ـ وعلى البعض منها نجد توقيع الفنان نفسه مثل «عمل عابد». ويشير **سعيد الصدر**[١٠] إلى أن هذه الشبابيك كانت تفرغ وتزين بآلات خاصة دقيقة وتحوى تصميمات متعددة.

آراء: نرى تسجيل بعض الآراء المهمة حول الغناء والرقص والأشعار والأمثال والحكم التى يحويها الفن الشعبى عامة، والتى كانت عادة خلفية ـ ربما لا شعورية ـ أمام الفخارى الشعبى يستلهم تعبيراتها وأشكالها ومضامينها من طريق غير مباشر.

يذكر **رشدى صالح**[١١]: أن الفن الشعبى هو الحصيلة الفنية من حياة الإنسان وعمله وبيئته، ومن الطبيعة؛ تلك الطبيعة الأم ملهمة الفنان الواعى، ويؤكد أن الطبيعة غنية بالقيم الجمالية كالنسب والإيقاعات والانسجامات والعلاقات وغيرها، كما يذكر المؤلف فى مكان آخر[١٢] طغيان الآلة على الفنان الشعبى فتفقده الحسّ والمشاعر الفطرية والتلقائية. ونحن نقر أنه لحسن الحظ أن الفخارى الشعبى لم يقع فريسة لذلك، فهو يصوغ عمله بدقة وبسرعة وإحكام فهو ليس بحاجة إلى عمل قوالب لاستنساخات متعددة فهو قادر على أن يحفظ لعمله طلاوته وجمالياته الفريدة وقدرته الفائقة على التحكم فى الخامة وخصائصها وتقنياتها.

ويشير **فاروق خورشيد**[١٣] إلى أن الموروث الشعبى إما أن يكون فولكلوراً قولياً أو فولكلوراً نفعيًا؛ أى ما يتصل بماديات الحياة من أوان وملبوسات وغيرها، وهنا إشارة إلى أهمية الجانب التشكيلى فى الموروث الشعبى.

ويذكر **عبدالسلام عبدالحليم عامر**[١٤] أنه كانت توجد تخصصات حرفية فى أقاليم مصر لبعض الحرف، ويذكر منها قرية البلاص بقنا والقرى المجاورة وكانت تنتج هذه الأنواع والزلع من طينات محلية تكثر فى البيئة وكانت تصدر لأقاليم مصر، ويذكر أن الصبى كان يتعلم أسرار المهنة وفنونها وتقاليدها ثم يتم ترقيته من منصب إلى منصب آخر؛ فمن صبى إلى عامل ثم معلم ثم إلى مرتبة الرؤساء على أن يقدم ما يثبت كفاءته لتلك المراتب، وكان المؤلف أميناً عندما أشار إلى تقرير «**دوهاميل**» الذى أكد أن هذه الأقاليم المذكورة تمتاز بطينة محلية ممتازة لمثل هذه الإنتاجات قد لا تتوافر فى طينة إقليم آخر.

ويحدثنا الزميل **صفوت كمال**[١٥] عن الأغنية الشعبية وأنها ذات كنايات متعددة، ويتعرض للكثير من الأغانى والمواويل، والحكم والأمثال ورمزياتها، وكلها تعد مادة لدارسى الفن الشعبى على اختلاف تخصصاتهم، ومصدراً للاستلهام والتذوق.

ونذكر فيما يلى بعض هذه الأغنيات والحكم والأمثال التى لها صلة بالفخارى الشعبى عند صياغته لأعماله، ولم يكن تشكيله للقلة أو الإبريق أو العروسة أو الحمال أو البائع قد شكلت عبثًا ولكنها كانت صدى لعادات وتقاليد اجتماعية متعددة من غناء ورقص وأشعار وغيرها.

ومن الأغانى نختار ما يلى: **أحمد مرسى**[١٦]

حلقاتك برجالاتك

حلق دهب فى ودانتك. إذا كان المولود ذكراً وإذا كان المولود أنثى تؤنث الصيغة: حلقاتها برجالاتها .

حلق دهب فى ودانتها. وبالصور المصاحبة يوجد إبريق بأذنين.

حلمى عبدالرحمن[١٧]: البحر بيضحك ليه وانا نازله ادلع املا القلل.

وفى مرجع آخر [١٨] نرى تكملة الأغنية السابقة:

الزلعة كانت على راسى آبلنى محبوبى الآسى

وحط كاسه على كاسى وانا نازلة ادلع املا القلل.

أغنية أخرى صعيدية[١٩]:

يا حلوه يا شايله البلاص من فضلك دلى اسجينى

وأنا جلبى يحبك باخلاص جد ماحبك حبينى وجد ماودك ودينى.

أغنية أخرى[٢٠]:

إيجى جوليله ياجله حين توردى على الشفايف

والميه نازله بتروى والجلب جوه وشايف

شايف سلام المحبه من جلب مجروح وخايف

خايف اجوله يا جله عن التهاب العواطف

حلفتك انت ياجله الجلب مجروح وخايف.

ملحوظة: لقد شكل الفخارى الشعبى القلة بعدة تشكيلات حتى أنه أعطاها مسميات، والقلة رمز سبوع البنت، والإبريق رمز سبوع الولد، القلة رشيقة التشكيل والإبريق قوى التشكيل.

أغنية أخرى [٢١]:

يا بنات النيل الفين تحية والفين سلامات

ياصباح الخير فى البدريه فىّ آهات

ماشيين وصفوفكم مساويه فى كل الخطوات

ماليين بلاليصكم من الترعة م النيل شربات

بلاص بيكلم التانى ويقول حكايات.

ونذكر بعض الأمثال والحكم المرتبطة بالفخاريات وهى رموز ترتبط بعادات الشعب ومأثوراته منها:

لولا الكسورة ماكانت الفاخورة.

كان فى جرّة وطلع لبره.

اللى يشيل قربة مخرومة تخر على راسه.

ابريق وانقطع بزبوزه.

ما كل مرة تسلم الجرة.

نواية تسند الزير.

القلة المكسورة تعيش أكتر.

قالوا السبوع إمته قالوا القلة مندشة.

شايل طاجن ستى ليه.

اكسر وراه قلة.

اكفى القلة على فمها تطلع البنت لامها.

كل إناء ينضح بما فيه.

وربما تكون مثل هذه الأمثال صدى لتاريخ قديم فى حضارتنا الإسلامية فى الفخار الشعبى عندما كان الفخارى يكتب على الإناء بعض هذه الأمثال. ونشير إلى بعض منها، كتب على قلة: إذا أنت لم تحفظ لنفسك سرها، فسرك بين الناس يعلمه الغيب، وكتب على زير فخارى موجود فى أحد متاحف العراق ما يلى:

أنا حبٌ للماء فىّ رواء وشفاء للشارب الظمآن

نلت هذا عند الكرام بصبرى يوم أُلقيت فى لظى النيران

ملحوظة: نسجل نصًا **لابن الرومى** يتساءل فيه : هل وظيفة الفخارى محصورة على عمل الجرة على العجلة دون التفكير فى الماء، ثم يقول إن الصورة الظاهرة إنما عملت كى تدرك الصورة الباطنة، وهنا يعتبر ابن الرومى سابقاً لمدرسة «الباوهاوس» الألمانية النشأة التى نسب إليها ضرورة أن يكون الشكل الفنى جمالياً ونفعياً فى الوقت نفسه.

ملحوظة: ويشير **الخيام** فى رباعياته : مررت بالخزاف فى ضحوة، يصوغ كوب الخمر من طينة، أوسعها دعاً فقالت له هل أقفرت نفسك من رحمة!! وفى موقع آخر يقول: أمس أبصرت جارنا الخزافا يحيل الطين كيف شاء اعتسابا، ويكيل المقدار فيه جزافا - وكأنى سمعت بين يديه صوتاً يبكى ويدعو عليه ويك رفقًا - فأنت طين وماء لتذوقن عذابى عذاباً. والخبير فى هذا الفن يعرف كل كلمة ومعناها التقنى والفنى فى كل ما سجلته هذه الكلمات الرمزية المضمرة .

إناء شعبى «للطهى» مشكل على هيئة القطع الناقص له يدان، طوله ٣٤سم وعرضه ٢٧سم وارتفاعه ٩سم، من إنتاج قنا.

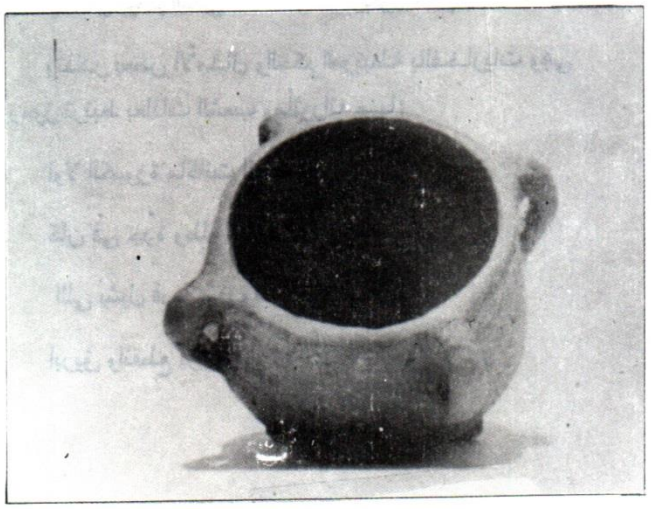
التنوع فى التشكيل الفخارى إحدى سمات الفنان الشعبى وتحقيق الجمالية والنفعية معًا مع دقة وإحكام التقنية: إنتاج فنان شعبى بمدينة قنا .

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.

سيدة تشكل الأوانى على عجلة دائرية صغيرة تذكرنا بالفخارى المصرى القديم الموجودة صورته بالبحث، والصورة أخذت من منطقة حجازه بمدينة قنا بالصعيد.

ويرى التحكم الواضح فى الأشكال المنتجة والكفاءة الرائعة فى صياغتها يدوياً دون آلة أو قوالب.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



إناء للطهى له أربع أيد محكمة التشكيل بدون طلاء زجاجى وتبدو النسب الجمالية فى الشكل والأربطة فى الأيدى المناسبة لهيئة الإناء والتى ساعدت على عنصر الاستقرار والاتزان، منطقة قنا.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.

تعددت أشكال القلل الشعبية ومسمياتها، فالتى على اليمين تسمى «ماكينة مسح» والتى على اليسار تسمى «بشكة»، مشكلتان على العجلة. إنتاج منطقة الفسطاط بمصر القديمة. العلاقة الجمالية موجودة بين الرقبة وجسم الإناء والمساحات المجزأة على سطح الأشكال.

مرجع : زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .

ثلاث قلل شعبية من اليمين قلة تسمى «حرملة»، وفى الوسط قلة تسمى «شارلستون»، وإلى اليسار قله تسمى «رصاص» شكلت على عجله الخزف: الفسطاط، وبها التنوع فى الشكل وعلاج السطوح بمهارة فائقة.

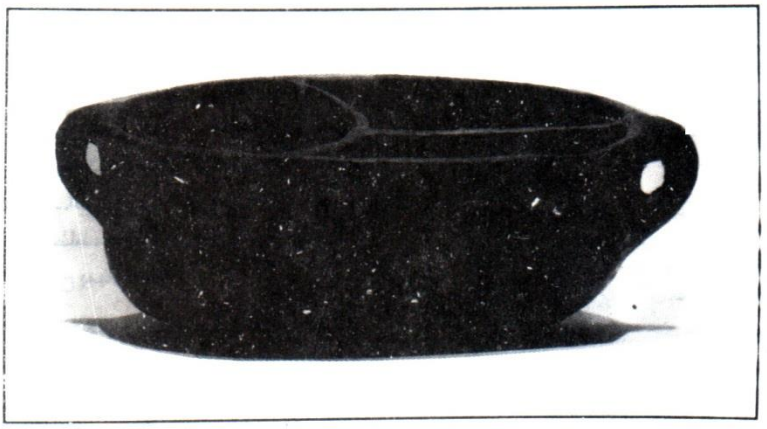
المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .

ثلاث قلل شعبية: من اليمين قلة تسمى «شيشة» وفى الوسط تسمى « بطة» وإلى اليسارقلة تسمى «بذورة» والأشكال، تشير إلى جماليات البناء وتقنية بارعة واستقرار واتزان، منطقة الفسطاط القاهرة.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .

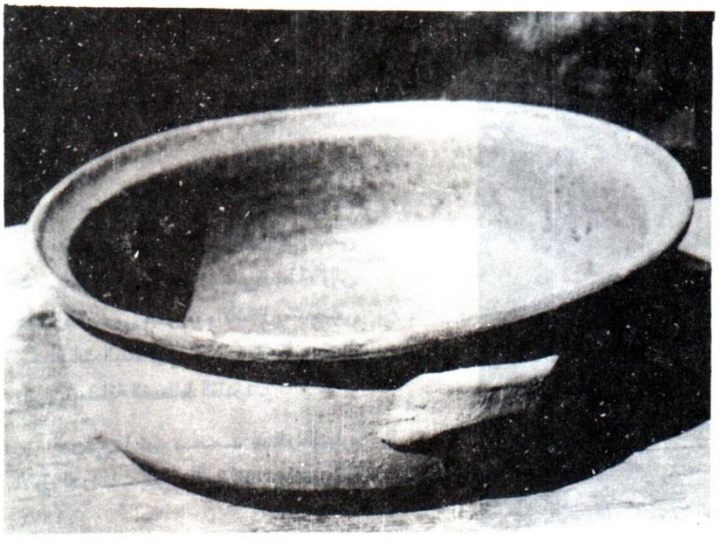
إبريق فخار يسمى «مجوز» مشكل على العجلة إنتاج منطقة الفسطاط بمصر القديمة يبدو من الشكل حس الفنان الجمالى فى الأجزاء المتناسقة سواء فى الجسم نفسه أو اليد أو فى الفوهة أو فى البزبوز وكلها صيغت باقتدار فى الأماكن المناسبة للبناء العام، والحزان الخطيان على الجسم مهمان وضروريان لعملية الاستخدام، من «قنا».

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



إناء للطهى له يدان ومقسم من الداخل إلى ثلاثة أقسام متباينة ومتنوعة وليس عليه طلاء زجاجى وجميع الأجزاء والمسطحات والتقسيمات تشير إلى حس فنى واضح وتلقائية جمالية وبناء شامل مكتمل وسيطرة على التشكيل، منطقة قنا بالصعيد.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.

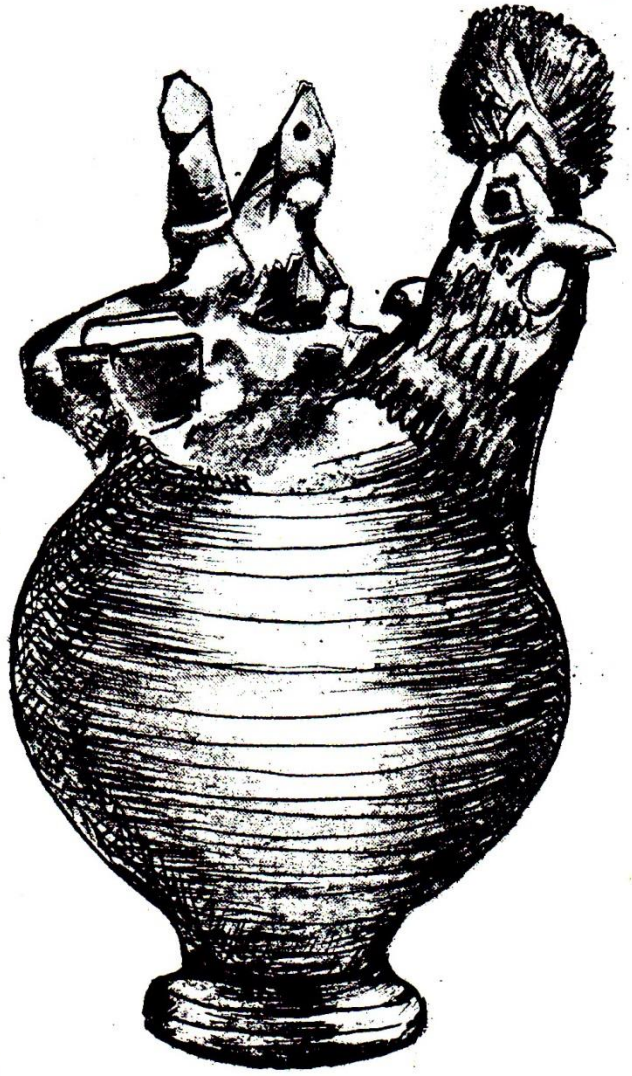


طاجن للفرن بأذنين، مطلى من الداخل بطلاء زجاجى قطره ٢٣,٥سم وارتفاعه ٧سم منطقة الفسطاط بمصر القديمة - القاهرة، الشكل يوضح سيطرة الفخارى على التشكيل مع التحفظ على الوظيفة للشكل وجمال النسب.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.

تمثال صغير الحجم يمثل الفخارى أمام عجلته اليدوية يشكل عليها بعض الإنتاجات الفخارية، والتمثال مصنوع من الحجر الجيرى الملون من أوائل الأسرة السادسة فى الدولة المصرية القديمة وقد سجل الفنان اسمه على التمثال «نى كاوانپو» والتمثال موجود فى المعهد الشرقى بشيكاغو تعبير واضح عن شخصية شعبية مصرية وجسم نحيل.

المرجع: "لخزف ومصطلحاته الفنية للمؤلف.

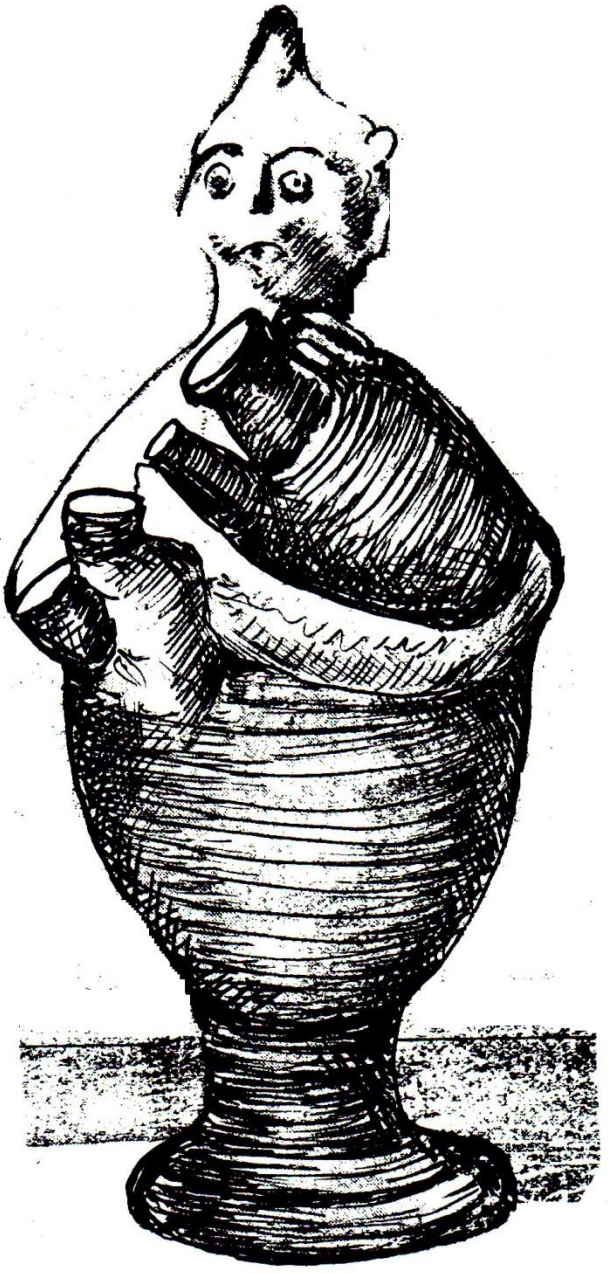


الديك: رمز شعبى مهم فى مأثوراتنا الشعبية فهو الطائر الوحيد الذى يكون صوته صائحًا فى الفجر وشكله الجميل وطاقته السحرية عندما يذبح فى حفلات الزار وربما هنا يمثل شكلاً للشمعدان فى تعبير متقن وجمال محسوب لكل جزء من أجزاء الشكل.

المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.

شكل فخارى شعبى يمثل «السقا» يحمل عدته فى تكوين وبناء راسخ واتزان واضح مع احترام قانون الخامة.

المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.

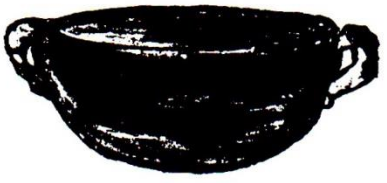


شكل فخارى شعبى يمثل بائع العرقسوس حيث ركز الفنان على ضروريات وآليات البائع دون الاهتمام بأشياء أخرى وترك الفخارى بصمات الأيدى الدوارة على جسم الإناء لإكسابه تنوعاً وتغطية مساحة الجسم.

المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.

مبخرة من طين فاتح اللون محروق وبصمات زخرفية من أكسيد الحديد:
ارتفاع حوالى ١٥سم: إنتاج شعبى «من سيوة» اليد والجسم فى وئام تصميمى جمالى محكم وممتاز.

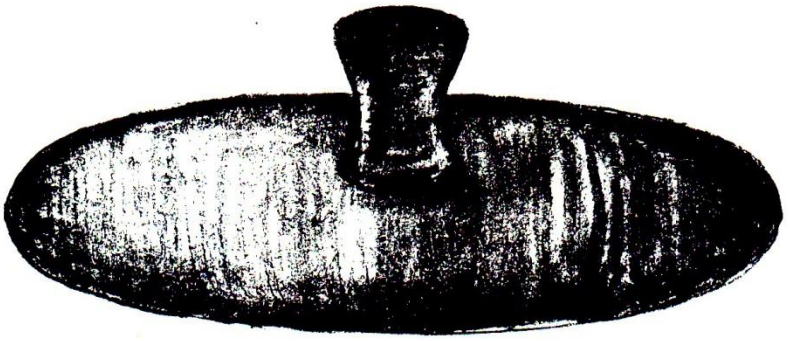
ملحوظة: الأشكال مرجعها: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.



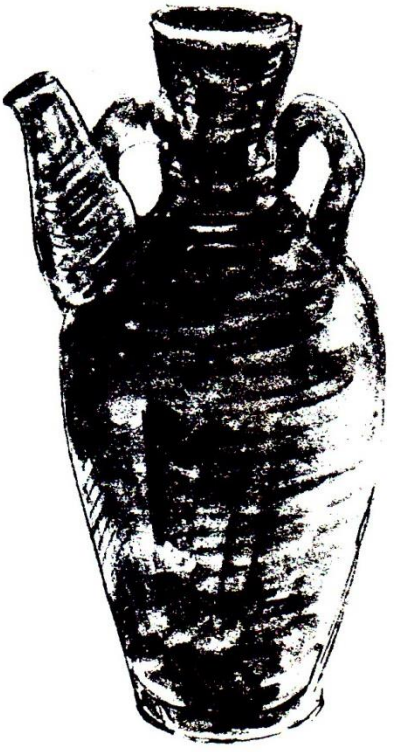
شكلان من الفخار الشعبى إنتاج «سوهاج» يستخدمان للطهى.
وسيطرة الفنان واضحة فى التشكيل على الخامة.

جوزة من الوادى الجديد من الفخار، طينة حمراء،
ارتفاع حوالى ٢٧سم، نسبة الأجزاء متوازنة.

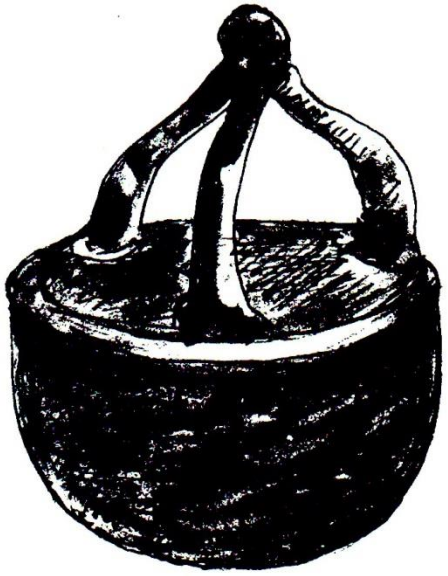
دماسة من الفخار بها خطوط مرنة ساعدت على
تكامل البناء للشكل .



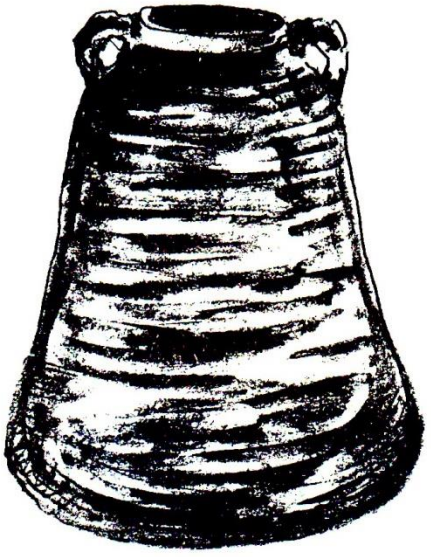
السجًا، من الوادى الجديد ٤٥سم × ٢٥سم عرضاً شكل القطع الناقص وسهولة حملها فى الترحال ونسبة الفوهة وانحائها يساعد على عملية الحمل.



إبريق فخارى من الشرقية ارتفاعه حوالى ٣٥سم ووسطه حوالى ٢٠سم أسود اللون، نجح الفنان فى موضع البزبوز واليد.



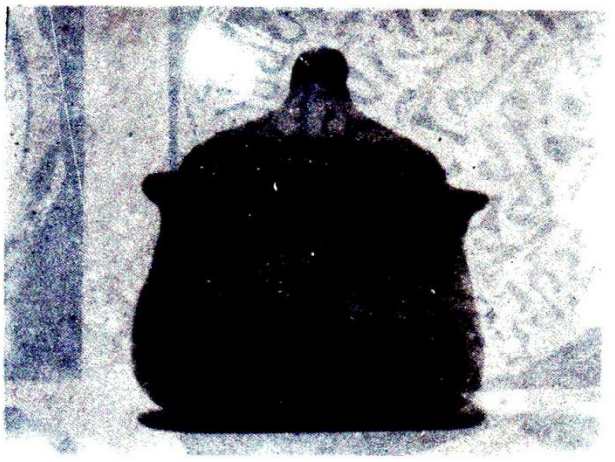
مبخرة من الوادى الجديد ارتفاع حوالى ١٣سم، شكل وظيفى وجمالى.



إناء فخارى من انشرقية، ربما لحفظ بعض المستلزمات الغذائية، فى استدارة وحركة واتزان.

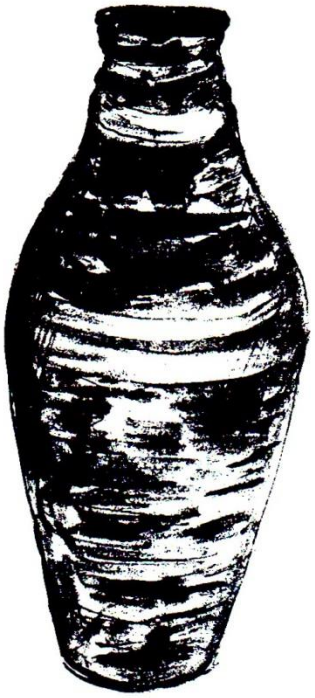
إناء صغير من النوبة: طينة فاتحة اللون ربما لمبخرة، فى نسب متزنه جمالية.

ملحوظة: المرجع: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.



إناء فخارى للطهى بغطاء من منطقة قناء الشكل والغطاء فى حبكة فنية جمالية نفعية متقنة.

مرجع: زينب محمد سالم: بحث للحصول على الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



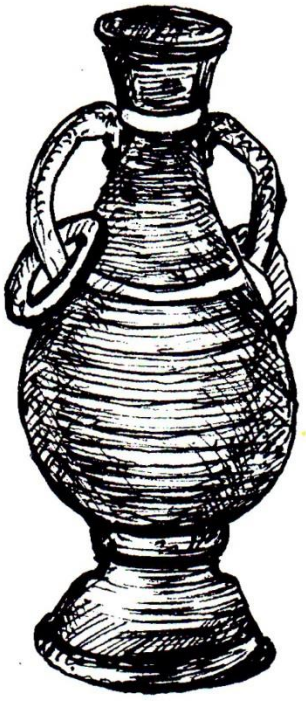
إناء من سفاجا ، طينة حمراء اللون، الإناء به استقرار واتزان.

كأس فخارى، محافظة الشرقية، ارتفاع حوالى ٢٧سم.

مرجع: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.

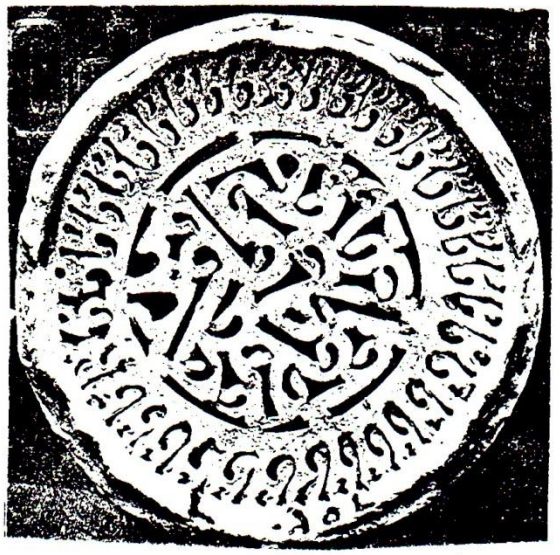
عروسة رشيقة من الفخار الشعبى تعبر عن رقصة من الرقصات

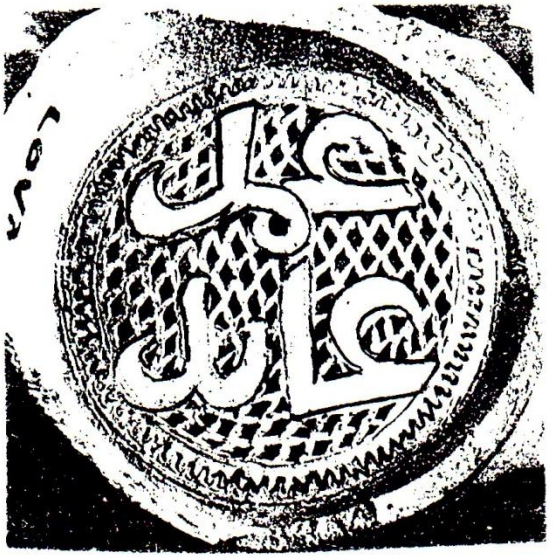
مرجع الفن الشعبى للمؤلف.

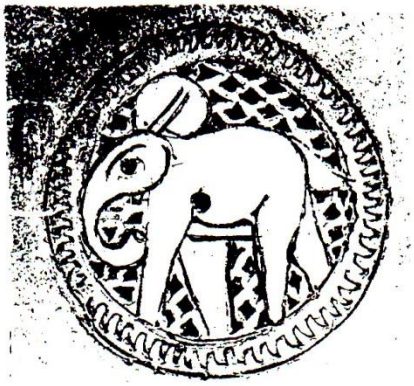


إبريق فخارى وعلى الأيدى حلقات إشارة إلى الاغنية المعروفة حلقاتك برجالاتك. الدقة ، والرشاقة والاتزان عناصر واضحة جلية.

مرجع: الفن الشعبى للمؤلف.







نماذج رائعة التشكيل لشبابيك القلل ويؤكد الفنان قدرته الفائقة على معرفة تامة بعلاقة التصميم والفراغ وتحوير الخط والكائنات وكذلك الهندسيات وتشكيلها الرائع ذى النغم الموسيقى والإيقاع والانسجام وعدم طغيان تصميم الأرضية أو الخلفية بالمقدمة.. المرجع: بيير أولمر، كتالوج بالمتحف الإسلامى.

الهوامش :

١- عبدالغنى النبوى الشال: **فلسفة الفن والتربية الفنية**: دار منفيس ١٩٥٦.

٢- عبدالغنى النبوى الشال: فلسفة الفن والتربية الفنية: دار منفيس ١٩٥٦.

* الفخار هو خامة الطين الشعبية الخاصة، تشكل ثم تسوى فى الديران فى درجات حرارة محددة، وأما الخزف فيطلق على الفخار عندما يطلى بطلاء زجاجى ثم يسوى فى النيران أيضاً فيصبح لامعاً أو مطفيًا شفافاً أو ملوناً، وربما أن لفظ الخزف قد أطلقه لأول مرة المقريزى فى النجوم الزاهرة.

٣- دورا بلنجتن: **فن الفخار ـ صناعة وعلمًا**: ترجمة عدنان خالد وآخر، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٧٤.

٤- القرآن الكريم.

٥- عبدالغنى النبوى الشال: **الخزف ومصطلحاته الفنية**، دار منفيس ١٩٥٨، دار المعارف مصر، «لقد عثر على تمثال مصرى قديم لفخارى أمام عجلته يشكل الأوانى «ومصاحب للبحث».

٦- سعد الخادم: **الفن الشعبى والمعتقدات السحرية**، مكتبة النهضة المصرية، الألف كتاب ٤٨٨ من غير تاريخ.

٧- فاطمة حسين المصرى: **الشخصية المصرية** من خلال دراسات بعض مظاهر الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٤.

٨- زكى محمد حسن : **فنون الإسلام**، مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٤٨.

٩- بيير اولمرPierre Olmer **كتالوج شامل لمتحف الآثار العربية** آنذاك «وقد غير الاسم الآن إلى المتحف الإسلامى بالقاهرة، لفن شبابيك القلل ١٩٣٢، والكتالوج باللغة الفرنسية.

١٠- سعيد الصدر: **مدينة الفخار**، دار المعارف ١٩٦٠.

١١- رشدى صالح: **مؤتمر موجهى التربية الفنية** - وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.

١٢- رشدى صالح: **الفنون الشعبية**، المكتبة الثقافية ٣٤، ١٩٦١.

١٣- فاروق خورشيد: **الموروث الشعبى**، دار الشروق ١٩٩٢.

١٤- عبدالسلام عبدالحليم عامر: **طرائق الحرف فى مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

١٥- صفوت كمال: **الغناء الشعبى المصرى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

١٦- أحمد مرسى: **الأغنية الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

١٧- حلمى عبدالرحمن: **المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية** - مرجع سابق ١٩٦٩.

١٨- عبدالغنى الشال: **الفن الشعبى**، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.

١٩- عبدالغنى الشال: **الفن الشعبى**، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.

٢٠- عبد الغنى الشال: **الفن الشعبى**، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.

٢١- عبدالغنى الشال: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع

مراجع البحث :

١- أحمد مرسى: **الأغنية الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

٢- بيير أولمر: **كتالوج شامل لمتحف الآثار العربية لفن شبابيك القلل** بالفرنسية ١٩٣٢.

٣- حلمى عبدالرحمن: المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية - وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.

٤- دورا بلنجتن: **فن الفخار صناعة وعلماً**: ترجمة عدنان خالد وآخر - وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤.

٥ - رشدى صالح: **الفنون الشعبية** - المكتبة الثقافية رقم ٣٤، ١٩٦١.

٦- رشدى صالح: **المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية** - وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.

٧- زكى محمد حسن: **فنون الإسلام**: مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٤٨.

٨ - زينب محمد سالم: **الإنتاج الخزفى شائع الاستخدام فى مصر وكيف نحقق له طابعا شخصيا مميزا**، للحصول على الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤

٩- سعد الخادم: **الفن الشعبى والمعتقدات السحرية**، مكتبة النهضة المصرية، الألف كتاب رقم ٤٨٨ بدون تاريخ .

١٠- سعيد الصدر: **مدينة الفخار**، دار المعارف مصر ١٩٦٠.

١١- صفوت كمال: **الغناء الشعبى المصرى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤.

١٢- عبدالسلام عبدالحليم عامر: **طرائف الحرف فى مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

١٣- عبدالغنى النبوى الشال: **فلسفة الفن والتربية الفنية**، دار منفيس القاهرة ١٩٥٦.

١٤- عبدالغنى النبوى الشال: **الخزف ومصطلحاته الفنية**، دار المعارف مصر ١٩٥٨.

١٥- عبدالغنى النبوى الشال: **الفن الشعبى**، عالم الفكر، المجلد السادس - العدد الرابع.

١٦- فاروق خورشيد: **الموروث الشعبى**، دار الشروق ١٩٩٢.

١٧- فاطمة حسين المصرى: **الشخصية المصرية** من خلال دراسات بعض مظاهر الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

١٨- القرآن الكريم.

١٩- مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.

٢٠- محمد يوسف الديب: **الفخار**، الشركة العربية للطباعة والنشر، بدون تاريخ.

٢١- مها محمود النبوى الشال: **لعب الأطفال الفخارية والخزفية**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ١٩٨٧.

دراسة تحليلية

الحُلىّ وأدوات الزينة
عند نساء جنوب مصر
لمقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة

سونيا ولى الدين

تنطوى هذه الدراسة على رصد لحلى وأدوات الزينة فى منطقة الجنوب وهى بنى سويف وأسيوط وسوهاج، من خلال عرض لبعض مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة؛ ذلك المتحف الذى يضم بين جنباته تراث الأمة المصرية وشخصية شعبها العريق وهويته، وإبداع أبنائها من تشكيل ووحدات زخرفية ورموز تمثل معتقدات الجماعات الشعبية المصرية من مختلف المناطق الثقافية.

فمنذ بدء الخليقة والجمال دائمًا يرتبط بالمرأة؛ لأنها تمثل النصف الآخر من البشر، النصف الذى يبعث على السرور عند النظر إليها، لذا فطبيعتها تجنح دوماً إلى التجمل والتزين.

والمرأة منذ نعومة أظافرها تبحث عما يبرز جمالها وعما يجعلها فى أبهى صورة، فلجأت إلى أصداف البحر وثمار الأشجار والأحجار الملونة وعظام الحيوان لتنظم عقوداً وأقراطاً وأساور وراحت تنقشها بأناملها أو تصبغها بالصبغات. وبعد اكتشاف المعادن مثل البرونز والنحاس والذهب والفضة صنعت حلى المرأة من تلك المعادن وخاصة الثمينة منها.

وتدخل الرجل ليطوع لها المعادن الثمينة ويصبغها استرضاءً لها ويشكل لها من الحلى ما يبهرها ويزين وجهها وجيدها وصدرها ومعصمها وأصابعها؛ فظهرت الأقراط والعقود والأساور والحجول الذهبية والفضية ونقشت عليها وحدات زخرفية تتفق وعقائدها وسرائرها وتعبر عما يدور بخلدها فزاد إقبال المرأة عليها وارتبطت المعادن الثمينة بجمال المرأة وزينتها.

ونادراً ما نجد امرأة تخلو من حلية أو زينة، وقديماً كان العرب يطلقون على المرأة التى لا تتزين بالحلى «المرأة العاطل» أى المرأة التى لا تضع أى نوع من الحلى؛ أى أن الحلى أصبح اسماً مرادفاً للمرأة على مر الزمان.

ونبدأ فى هذه الدراسة ببعض المقتنيات التى تمثل نماذج من أدوات الزينة والحلى بمنطقة جنوب الوادى، ورغم انغلاق المرأة فى هذه البيئة إلا أننا نجدها ثرية بزخارفها وكثرة رموزها وتعدد الخامات التى صيغت منها الحلى مثل الذهب

والفضة والعاج والأحجار الكريمة، ولكل خامة من هذه الخامات الأبعاد الثقافية والعقائدية المتوارثة على مر العصور، كما أنها الخامات التى أهدتها البيئة لجماعتها لتشكلها حسب ما تراه متوافقًا مع فكرها الدينى والاجتماعى، كذلك أضفت الحضارات المتعاقبة على أبناء هذه الثقافة بعض الوحدات الزخرفية الراسخة فى تصورها ووجدانها وهو ما سنتناوله بالعرض والتحليل.

أولاً: أدوات الزينة

أهم ما فى هذه الأدوات المكاحل؛ لأن عيون المرأة هى سر جمالها وجاذبيتها وعنوان شخصيتها خاصة إذا كانت تلقى العناية الكافية، وعرفت المرأة المواد التى تستخدمها لتصنع منها مسحوق الكحل فحرقت اللبان الذكر وجمعت سناجه وعبأته فى زجاجات صغيرة أو آنية لها مرود مسحوب ناعم تمرره بين جفونها لتصبح العين كحيلة وأهدابها منتظمة، وللكحل فائدة كبيرة فى شفاء ووقاية العين من الأمراض حتى أن الأم تكحل عيون طفلها الصغير بعد ولادته بعد غمس المرود فى ماء البصل ومسحوق الكحل حتى تضفى على عينيه بريقًا وتمنع عنه الالتهابات التى تصادفه بعد ولادته نتيجة تعرضه للهواء الخارجى. ولقد كان الرسول عليه الصلاة والسلام يكتحل بحجر الإثمد الأسود وأوصانا بالاكتحال به؛ لأنه من شأنه الحفاظ على العين من الالتهابات التى تشوهها، وهو أيضا يحافظ على جذور الرموش ويطليها. ومن المعروف أن الرسول عليه الصلاة والسلام كان كحيلاً أهدب، وكانت المكحلة من بين الأشياء التى وجدتها فى خزانته بعد وفاته إلى جانب سيفه ذى الفقار وردائه.

وتفنن الصناع فى تشكيل المكاحل لأنها تحمل سر جمال المرأة وسحر عينيها، ووضعت كل بيئة رموزها على أوانى الكحل وخاصة الرموز الخاصة باتقاء شر العين الحاسدة. ولنستعرض بعض أشكال أوانى الكحل المصنوعة من العظم.

١ ـ مكحلة كوز ذرة

وهى من أسيوط، من خامة العظم وقد تم خرطها على شكل أسطوانة، ثم نحتها الصانع بيده. ويبلغ ارتفاعها ٧,٣سم وقطر قاعدتها ٢ سم. ولقد نحت الأسطوانة حتى قبل نهايتها بثلاثة سنتيمترات ليشكل من الجزء البارز فى القاعدة ورق نبات الذرة الذى يلتف بالكوز ونحت الجزء الغائر بخطوط رأسية وأفقية بحيث شكلت مربعات ١سم ×١سم بتقاطعها لتمثل حبات الذرة المتراصة بجوار بعضها على بدن الكوز نفسه وعلى ارتفاع ٣ سنتيمتراً من القاعدة، شق الأسطوانة أفقيًا إلى جزئين وقام بتجويف الجزء الأسفل ليكون وعاءً للكحل المسحوق، أما الجزء العلوى فقد نحته على شكل سن طويل يدخل داخل الجزء المجوف الذى بداخله الكحل ليكون مرود المكحلة، وشكل من القاعدة زهرة بست بتلات لترتكز عليها المكحلة.

ولقد تميزت هذه المكحلة بنسب غاية فى الروعة فجعل الجزء البارز من أوراق الذرة هو الجزء الأضخم ثباتاً للشكل العام وليخرج من بينها كوز الذرة رفيعًا رشيقًا وينحسر الجزء الأسفل لأوراق الذرة فيبدو كخلخال صغير تنفرج بعده القاعدة على شكل بتلات وقد جمع الفنان بين الانحسار والـ نراج بين أجزاء كوز الذرة ليخلق نوعًا من التضاد فى التشكيل العام الذى كان من شأنه إبراز جمال كل جزء على حدة.

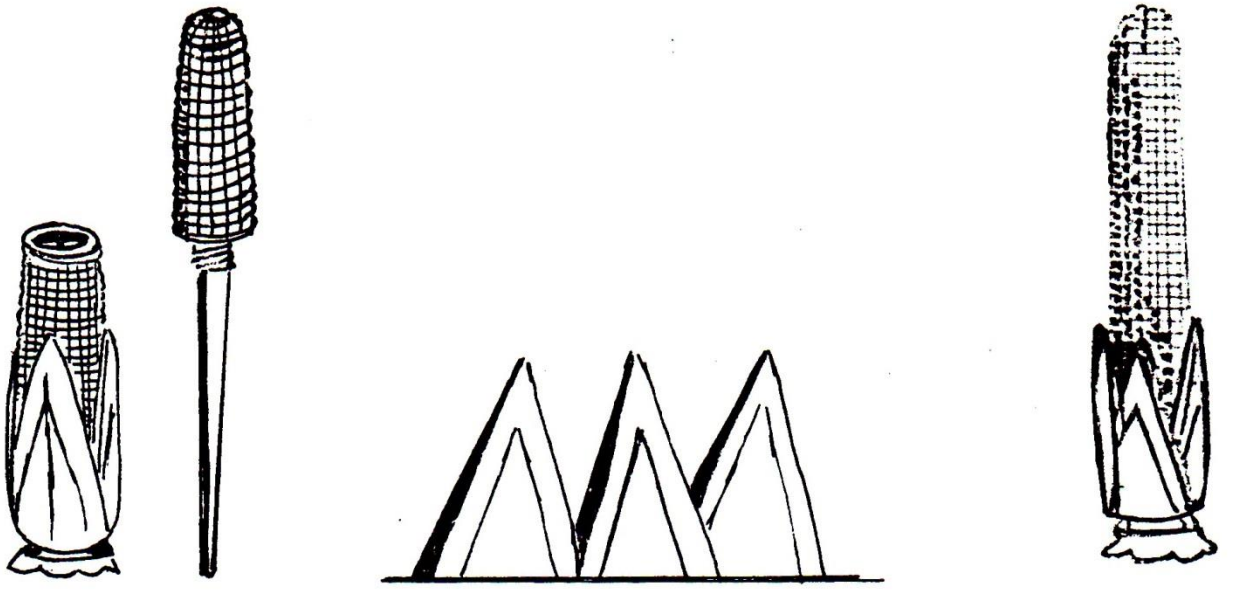
وجرد الفنان ورق الذرة على شكل مثلثات متتالية بدوران جسم كوز الذرة وتمثل المثلثات وحدة الأحجبة التى تقبل عليها المرأة بتلقائية وعفوية؛ لأنها ترد على شىء ما بداخلها وهو الحفظ والحماية من العين الحاسدة ـ ويحمل هذا النموذج رقم ١٠٢٣ بالمتحف شكل (١) .

٢ـ مكحلة دبابة

وهى مكحلة من العظم من أسيوط وقد نحتت على شكل ثلاثة أجزاء كروية متتالية متفاوتة الأحجام فالجزء الكروى السفلى يتلوه شكل كروى أكبر يفصل بينهم صفان من الفستونات التى تمثل بتلات زهرة والجزء العلوى الذى يشكل قمة المكحلة يتميز بالاستطالة قليلاً.

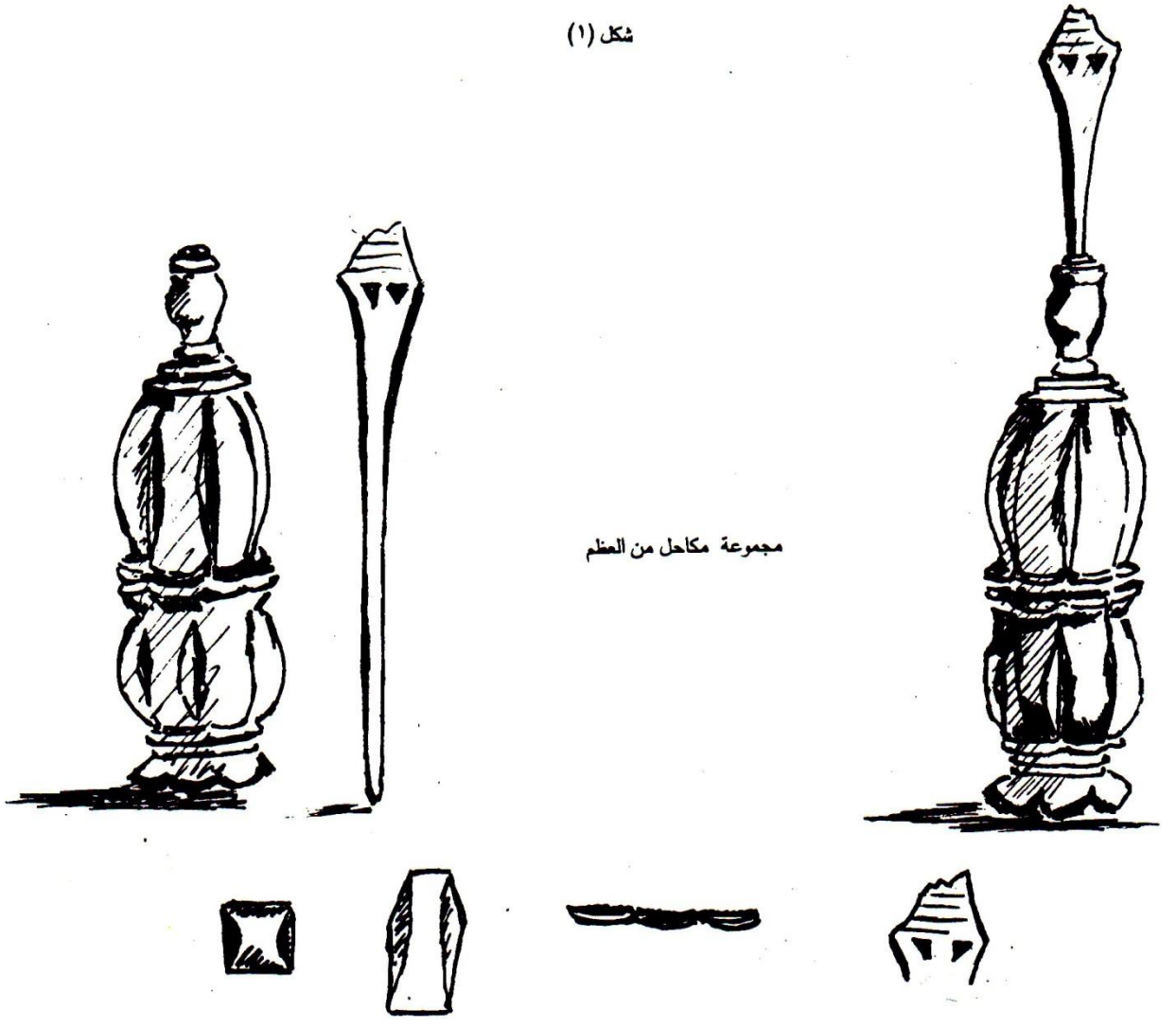
ونلاحظ فى هذا الشكل أن هناك دائمًا انحساراً يتلو كل كرة حتى نصل إلى القاعدة التى ترتكز عليها المكحلة لتكرر وحدة الفستونات مرة ثانية. أما المرود فنحت على شكل عصا رفيعة مدببة إلى حد ما وهى التى تغمس فى وعاء الكحل وتمرر بين الجفون. أما الأجزاء الكروية الشكل فقد تم تشكيلها على هيئة فصوص لتكون مستويات غائرة وبارزة وترتكز كل وحدة هندسية كروية على وحدة نباتية هى بتلات الزهرة.

وتكرار الشكل الكروى بأحجام مختلفة أعطى تنوعًا فى الهيئة العامة للمكحلة كذلك الغائر والبارز وتفاوت الانحسار فى الأجزاء المنتفخة فتارة تكون ضيقة من أسفلها وتارة تكون أوسع؛ مما أعطى أيضًا تنوعًا فى الشكل ولم ينس الفنان خلق نوع من الاتزان بترديد وحدات الفستونات فى أعلى وأسفل المكحلة.



شكل (١)

مجموعة مكاحل من العظم



شكل (٢)

ويذكرنا هذا الشكل بالأعمدة الفرعونية المنحوتة على أرض هذه البيئة فالأعمدة الحجرية قاعدتها على شكل بتلات الزهرة، كما أنه أضفى إحساس الحجر على شكل العظم المنحوت من الجانبين مما يوضح تأثر الفنان بالبيئة الأثرية المحيطة به ورقمها بالمتحف ١١٢ صورة رقم (١) شكل (٢).

٣ ـ مكحلة سمكة

وهى من أسيوط من خامة العظم ويبلغ ارتفاعها ٩,٣سم وقطر قاعدتها ٢ سم، وقد تم نحتها على شكل أسطوانى مدبب من الطرفين لينفرج من أحد الطرفين ليشكل قاعدة ترتكز عليها المكحلة هى ذيل السمكة. وشقت أفقيًا عند نهاية رأس السمكة مع مراعاة البعد عن تشكيل الخياشيم وتم تجويف الجزء الأسفل ليكون وعاء للكحل ونحت الجزء التالى لرأس السمكة ليشكل منه قلاووظ لغلق الوعاء ثم نحت أكثر لتشكيل عصا المرود الذى يكون داخل الوعاء.

ويمتاز هذا الشكل بثراء فنى كبير مع دراسة ومعرفة كبيرة لأجزاء جسم السمكة ففى قمة التشكيل أحدث الفنان حفراً غائراً أفقياً ولونه باللون الأسود مما أعطى شكلاً طبيعياً لفم السمكة وحفراً آخر على جانبى وجه السمكة على شكل دائرة بداخلها نقطة صبغها أيضًا باللون الأسود ووضع الزعانف على الجانبين وعلى ظهر السمكة مستطيل طويل مقسم إلى عدة مستطيلات صغيرة وملون أيضاً بالأسود.

والسمكة وحدة معروفة منذ بدء الخليقة ولها أبعاد ثقافية فى جميع العصور والحضارات.. ويتميز هذا الشكل بالتردد فى الخطوط الصغيرة وخط تحديد نهاية الرأس الذى يتميز بالاستدارة التى تردد دوران العين وفتحة الفم مما أعطى تكاملاً للشكل العام نتيجة توزيع شكل الخطوط والدوائر بوعى فنى كبير، وللسمكة فى التراث الشعبى أبعاد ثقافية واسعة على مر الحضارات المتلاحقة التى مرت بهذه البيئة، ففى الفرعونية قدس المصريون القدماء السمكة، وصنعوا لها التماثيل الصغيرة والتمائم: «احترم قدماء المصريين السمك حتى أن النوع المسمى بالبلطى كان يعبد فى مدينة إسنا وحنطوا كثيراً منه» (١) ويقول زين العابدين فى كتابه المصاغ الشعبى أيضًا نقلاً عن أنطون ذكرى أنه لما انتشرت النصرانية فى مدينة الإسكندرية كانت اللغة اليونانية اللغة الرسمية فأدى ذلك إلى انتشار تلك اللغة فكانوا يسمون السمكة «اكثيث»، وهذا اللفظ استنتج منه باليونانية أن حروفه فيها رمز لخمس كلمات (٢) يونانية تتركب منها جملة «يسوع المسيح ابن الله المخلص» ـ كما أنه يوجد فى قبور روما كثير من صور الأسماك الصغيرة المصنوعة من الخشب والعظم وكان كل مسيحى يحمل سمكة أمارة للتعارف بينهم خوفًا من الوثنيين الذين كانوا يضطهدونهم ويقتلونهم» (٣).

وفى تفسير ابن سيرين للأحلام أن دلالة السمكة هى التفاؤل بمجىء الرزق الوفير خاصة إذا كان السمك حيًا. وتنتشر أيضًا السمكة فى النوبة كرمز للنسل الوفير فلا تخلو منها حجرة عروس.

صورة (١) شكل (٣).

٤ـ مكحلة زهرية

وهى من العظم من أسيوط ويبلغ طولها ٧,٦سم وقطر القاعدة ١,١سم، ولقد تم خرطها على شكل أسطوانى لينفرج من الطرفين على شكل استدارة يحققه من أعلى فتحة المكحلة ومن أسفل القاعدة ـ كما أن الفنان نحت الجزء العلوى فى شكل أسطوانى مدبب من الطرفين وهى يد المرود ليرد على الجزء السفلى فخلف اتزاناً للشكل. وتم تجويف الجزء الأسطوانى الأوسط ليكون وعاء للكحل.

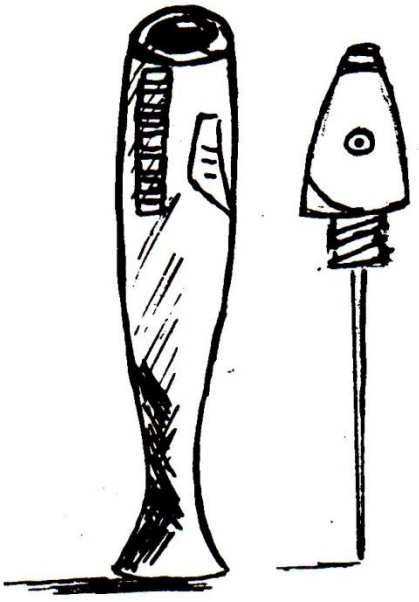
كما أننا نرى الانحسار الشديد للأسطوانة فى الجزء الأسفل والانفراج الشديد للقاعدة مما أحدث تضاداً فى التشكيل أبرز كل جزء على حدة وأعطى رشاقة لجسم المكحلة. ولقد زينها الصانع بحفره على السطح مثلثات غير محددة فبدت وكأنها سلسلة من الجبال لونت باللون الأسود ـ كذلك استخدم التضاد اللونى فى استخدامه للون الأسود مع لون العظم الأبيض العاجى وهو اختيار موفق؛ مما أعطى قيمة فنية عليا للقطعة. ونلاحظ تأثير البيئة المحيطة على الصانع فى وضعه منظر الجبال فى قاعدة المكحلة فهى تملى عليه شكلها ـ ورقم القطعة المتحف ١٠٢٦.

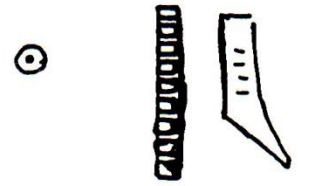
صورة رقم (١) شكل (٤)

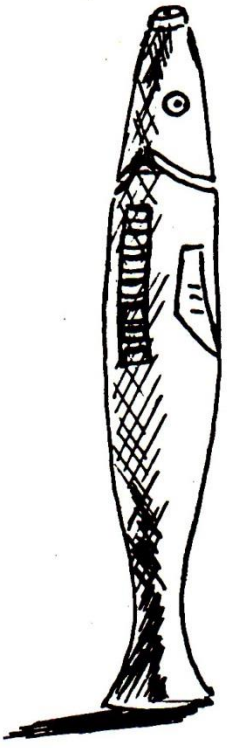
٥ـ مكحلة زهرية

وهذا شكل آخر للزهرية من أسيوط فهى أسطوانة لها قاعدة تمثل قاعدة الزهرية وهى من أدوات الزينة عند نساء أسيوط ولونها عاجى محلى بالنقط السوداء. وتكون النقط فى مجموعها شكل الحجاب المثلث المعروف.

والأسطوانة تضيق من أعلى لتنتفخ من أسفل لتحتوى مسحوق الكحل وهذا توافق تام للشكل مع الوظيفة ومن أهم عناصر نجاحها .. وينحسر الجزء الثانى لينفرج عن قاعدة تساوى الجزء العلوى عند فتحة المكحلة وهذا الانحسار والانفراج به تضاد تشكيلى رائع أبرز جمالها، وهناك أيضًا

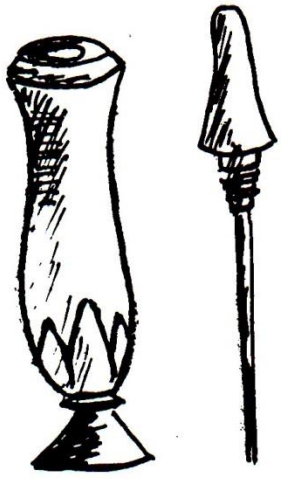


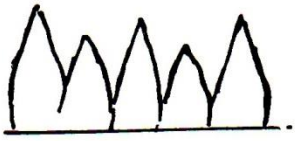


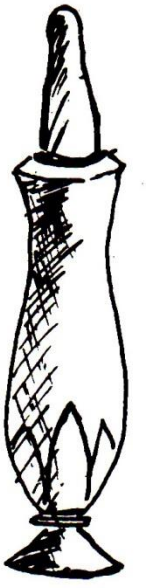


شكل (٣)

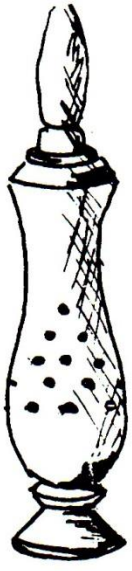
رسم توضيحى لمكحلة على شكل سمكة

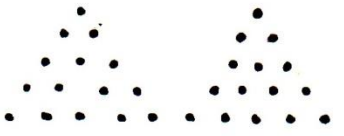


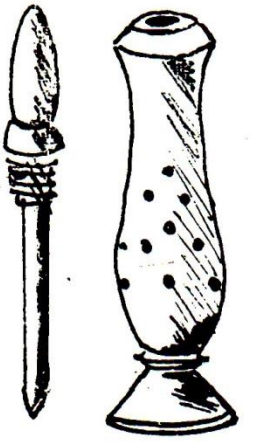




شكل (٤)







شكل (٥)

تضاد لونى فى استخدام الأبيض مع الأسود، وهذا التنوع فى توزيع الانفراج والانحسار والتضاد التشكيلى واللونى مجرد من الملل عند النظر إلى القطعة.

وهناك أمثلة لهذا النموذج فى السويس؛ مما يدل على انتشار الوحدة الزخرفية فى ثقافات مختلفة رغم اختلافها وهذا إن دل على شىء إنما يدل على أنها ثقافة تنبعث من بوتقة واحدة، ورقم القطعة بالمتحف ١٠٦٠.

صورة (١) شكل (٥)

ثانياً: الحلى

١- زينة الرأس

تبدأ زينة الرأس من الشعر فاستخدمت المرأة الكثير من الحلى للزينة مثل الأمشاط الصغيرة والشبكات المطرزة بالخرز والعقوص المحلى بالحرفيات المذهبة والفضية والسلاسل والأحجبة الفضية والذهبية التى تحمل العديد من الرموز التى تقيها شر الفكر والصداع والهم. وكذلك لتقيها شر العين الحاسدة، ونستعرض هنا بعض حلى الرأس من الأمشاط والأحجبة الفضية التى استخدمتها نساء الجنوب لهذه الأغراض.

١- **مشط فضة** أو هو بالأصح غطاء لمشط من الفضة وهو من أسيوط وهو يعتبر من الحلى الخاصة بزينة العروس ويشبك به الشعر من أحد الجانبين ومحلى بالفصوص الزرقاء الفيروزية ويبلغ طوله ١٢سم وعرضه ٦سم وبه عدد ١١ دلاية ستة منها كبيرة عبارة عن عملات وخمس دلايات صغيرة ليست بها نقوش، وهذه القطعة من طراز الشفتشى وهى أسلاك رفيعة تشكل على هيئة وحدات نباتية قريبة من الفن الهندى وخاصة وحدة الكشمير والأسلاك الرفيعة تشكل داخل إطار عام على شكل ورقة شجر لها مركز تنطلق منه الأسلاك وفى هذا المركز فص فيروزى.

وقد قسم الصائغ الشعبى مساحة المشط إلى ثلاثة أجزاء بينها فاصل عرضى كل جزء منها يضم ثلاث وحدات نباتية - وهى وحدات تعلوها وحدات أخرى عددها سبع؛ ثلاث منها على كل جانب تتوسطهم وحدة آدمية على شكل قلب طوعت فيه الأسلاك المعدنية ليأخذ طراز الشفتشى ويعلو الست وحدات العليا على الجانبين حبات مثبتة فى أعلاها فبدت وكأنها تاج. ويتدلى من جسم المشط دلايات وهى عبارة عن عملات معدنية قديمة مؤرخة بتاريخ (١٨٧٥) والعملة لها وجهان أحدهما عليه صورة للخديوى عباس حلمى بزيه العسكرى والطربوش وتحيط بصورته هالة من النقط، مما أعطى للصورة هيبة وحفر الاسم باللغة الفرنسية Abbas Helmy حول الرأس، أما الوجه الآخر للعملة فعليه كلمة يحيا الخديوى ١٨٣٥ Vive Lekiedive ويحيط باسم الخديوى باقة من الزهور التى تشبه اللوتس وهى قريبة أيضاً فى شكلها من الباقات اليونانية التى تحيط برؤوس الملوك ويتضح من هذا الشكل توارث العملات القديمة للجوء البعض لبيع حليهم القديمة واستبدالها بالحديثة فاستخدمها الصائغ فى عمل الحلى وهو شكل ثرى بوحداته الزخرفية التى تجمع بين الوحدات الآدمية والنباتية والكتابية وندرة العملات الموجودة فيها. ورقمه بالمتحف ٣٢٢ صورة (٢) شكل (٦).

٢ - الأحجبة

ومن حلى الرأس أيضاً الأحجبة التى تشبك فى الطرحة أو منديل الرأس بمشبك، وعادة ما تحمل هذه الأحجبة آيات قرآنية أو لفظ الجلالة أو كلمة ماشاء الله أو وحدات زخرفية لها أبعاد ثقافية ودينية قديمة - وتنتهى دائماً بجلاجل تحدث أصواتاً عند اصطدامها ببعضها وهذه الأصوات أيضاً لها بعد ثقافى سنتناوله بالعرض.

حجاب دندش

وهو حجاب من طراز الشفتشى من بنى سويف وهو من حلى النساء ويعلق على جانبى الرأس للوقاية من الحسد ووظيفته لفت النظرة الحاسدة عن جمال الوجه وهو من معدن الفضة، ويتميز بالوحدات النباتية والهندسية - أما النباتية فهى عبارة عن ورق شجر وأفرع ملتوية والهندسية عبارة عن معينات استعان بها الصائغ لتثبيت الوحدات النباتية كلحام وأخذت فى نفس الوقت أشكالاً نباتية مجردة وهى مرصوصة بشكل انسيابى مما أضفى شكلاً للنبات كأن به ميلاً، والحجاب مستطيل الشكل طوله ٤سم ×٢,٥سم، وارتفاعه الكلى من المشبك حتى نهاية الدلايات ٩سم.

ويقول زين العابدين فى كتابه المصاغ الشعبى فى مصر عن بترى أن أصل تسمية شفتشى Net Work أنها يبدو أنها تشف عن الشىء ويرجع هذا الطراز إلى مصر الفرعونية فى عصر الدولة الحديثة وكذلك إلى العصر القبطى كما وجد فى القرن السادس الميلادى فى سورية قرط مشغول بنفس الطريقة. (٤) وتتجمع كل هذه الأسلاك الرفيعة داخل إطار سميك وجداره مزين ببروزات على شكل نقط بارزة ويتدلى من قاعدته سبع زرات تتدلى من سبعة مراود تحمل حرفيات على شكل قلب ما عدا الوسطى فهى مستديرة وصغيرة الحجم.

أما الجزء العلوى الذى يشكل العلاقة فهو يبدأ من الجانبين حيث يوجد مدوران من المعدن السميك مثل الجدار وهى تشبه القلاووظ ويركب فيها حلقات متتالية حتى القمة وهى عبارة عن أربع حلقات مفرغة يربط بينها أقراص مصمتة عددها أربعة أيضًا حتى تصل إلى القمة لنجد قرصًا فضيًا مصمتًا ملحومًا فى ظهره حلقة يحملها مشبك ليثبته الحجاب فى الطرحة.

وهذا الحجاب يتمتع بعناصر جمالية من ناحية النسب ومن ناحية الوحدات الزخرفية فجعل الفنان من المشبك والحلقة التى تليه مع الخط الأوسط لزخارف الشفتشى والحرفية المستديرة الصغيرة محوراً رأسيًا وزع على جانبيه بالتماثل الوحدات الزخرفية على الجانبين، وأحدث تماثلاً أيضًا فى توزيع الحرفيات فثلاث على كل جانب على شكل قلوب والوسطى مستديرة.

ونلاحظ العدد ٧ فى عدد الدلايات، وللرقم ٧ بعد ثقافى ودينى بعيد فالسموات سبع والأرض سبع والأيام سبعة.. واليوم السابع هو اليوم الذى استوى فيه الرب على العرش بعد خلق السموات والأرض فهو رقم مرتبط فى الوجدان الشعبى بالكون وبقصة الخلق وقدرة الله العظيم. والرقم الفردى عامة رقم محبوب شعبياً لأنه يدعو إلى الفردية والتوحيد.

ويحمل هذا الحجاب رقم ١٠٨ . شكل (٦) صورة (٣).

حجاب دندش

هو حجاب من بنى سويف تضعه النساء كحلية وطلسم أيضاً ضد العين على أحد جانبى الرأس وهو من معدن الفضة والفصوص الزرقاء ولكنها مفقودة نظراً لقدم هذا الحجاب خاصة وأنه مستعمل.

وهو حجاب مستطيل طوله ٣,٤سم وعرضه ٢,٤سم ويبلغ ارتفاعه من العلاقة حتى نهاية الجلاجل ٨سم، وقد استخدمت فيه طريقة الشغل بالأسلاك الرفيعة الملفوفة فى هيئة دوائر متراصة بجوار بعضها بحيث تملأ فراغ المساحة المستطيلة وعدد الدوائر ٤×٦ بحيث يبلغ عدد الدوائر به ٢٤ دائرة صغيرة فى ٤ صفوف يتوسطهم عرضياً ثلاثة فصوص مثبتة بين الدوائر داخل بيوت صغيرة ويتدلى من قاعدته خمسة جلاجل تتدلى من حلقات مثبتة فى القاعدة باللحام. أما العلاقة فهى عبارة عن أربع حلقات على كل جانب تخمسها حلقة التعليق التى يركب فيها المشبك.

وتظهر براعة الصانع فى هذه القطعة التى تحتاج إلى صبر ومهارة وإتقان فى لف وتجميع الأسلاك فى دوائر صغيرة يبلغ قطر الواحدة منها ٤مم ووظيفة هذا الحجاب تكمن فى الدندشة التى يوجد عليها الحجاب وفى صوت الصليل الذى تحدثه الجلاجل للفت النظر عن الوجه علاوة على اللون الأزرق الذى يخطف البصر. واللون الأزرق لون معروف بسيادته على ألوان الطيف وأقواها ظهوراً عن باقى الألوان لهذا فاللون الأزرق لون يخطف البصر ويشتت نظرة الحاسد. ويحمل هذا الحجاب رقم ١٠٨ صورة (٤) شكل (٨).

حجاب دندش

حجاب من أسيوط من حلى النساء للرأس وهو مثلث الشكل من طراز الشفتشى ويتكون من إطار سميك حروفه ليست حادة ولكن بها استدارة يتجمع داخل هذا الإطار سلوك رفيعة وهو يقوم على نسبة التثليث أى أنه مقسم بنسبة الثلث إلى الثلثين، أما الجزء العلوى فهو من أسلاك رفيعة تنطلق من القمة إلى قاعدة هى بداية الجزء السفلى للشكل.

وفى الجزء الثانى السفلى تنطلق الأسلاك من مركزين لتتقابل عند جدار دائرى الشكل. ويملأ الجزء الفارغ عند حافتى القاعدة أسلاك ملفوفة لملء المساحة.

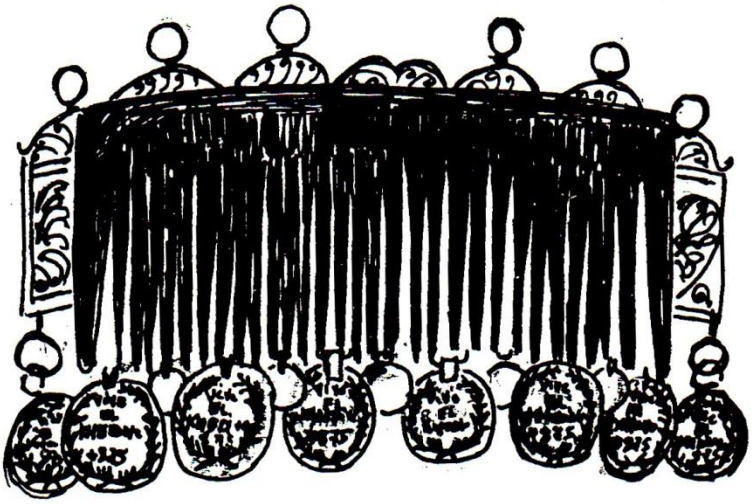
ويتضح من الشكل (أ) وهو صدر الحجاب وجود ثلاثة فصوص تشكل فى مجموعها مثلثاً يردد الشكل العام للحلية مما أضفى عليها اتزاناً وتوافقًا فى الشكل العام. وبه أيضًا تردد لمركز الدائرتين وعند بداية الجزء الثانى ثلاث دلايات جلاجل تشكل ثلث الجلاجل السفلى أيضاً - حيث إن عددها ٩. ونلاحظ هنا أن الصانع استخدم تقسيمة التثليث فى العدد والمساحة مع عدد أضلاع المثلث بحيث خلق تناسبًا وتوافقًا للشكل مما أعطى راحة للعين.

والعدد ثلاثة له بعد مسيحى مهم هو الثالوث المقدس كذلك فالعدد ٩ يشكل عدد عناصر الدنيا التسعة وكثرة الجلاجل تعطى صليلاً محبباً للمرأة يعبر عن أنوثتها، كما أن من شأنه إبعاد الشياطين والأرواح الخبيثة لأنها تزعجها. ورقم النموذج بالمتحف ٣٠٤ صورة (٤) شكل (٩).

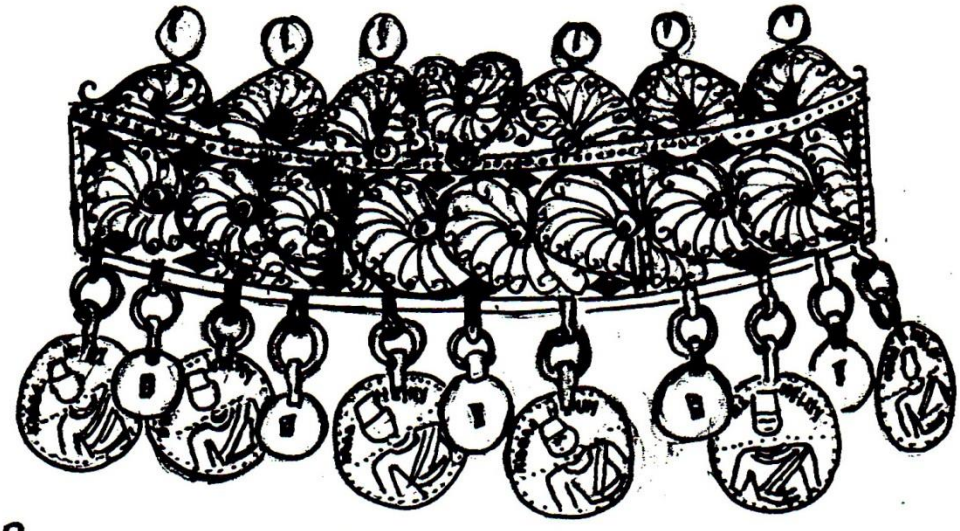
زينة الوجه

الأقراط

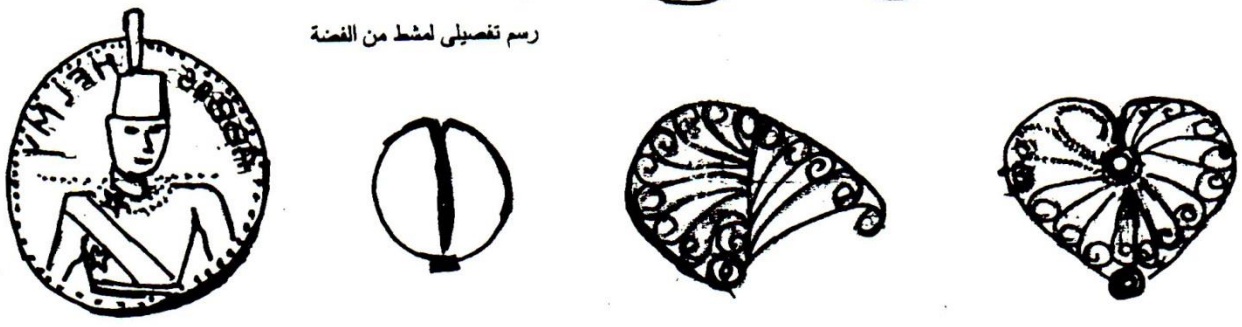
بما أن الوجه هو الجزء الظاهر فى المرأة الشرقية عامة وسكان الجنوب؛ لذا عمدت المرأة إلى زينته بأشكال وأنواع متعددة من الأقراط لتزيد من أنوثتها وبهاء وجهها مثل الأقراط بأنواعها الدلاية والمشبك.



ظهر المشط وظهر حلية المشط



رسم تفصيلى لمشط من الفضة



تفصيلات لبعض الوحدات الزخرفية فى المشط

شكل (٦)

- حلق مخرطة

وهو لزينة الوجه للمرأة من بنى سويف وهو من الذهب القشرة ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق تمرير مشبك الحلق فى ثقب شحمة الأذن. ويعتبر من ضمن شبكة العروس ويتميز هذا القرط بعدة وحدات زخرفية مثل الهلال والفستونات، وعلى جسم الحلق خطوط تشبه أشعة الشمس التى تحدد سعة الفستونات وينتشر هذا الطراز فى وجه قبلى وبحرى والقاهرة والجيزة، طوله ٥ سم وقطره ٣,٥سم.

وهذا الطراز من الأقراط له قوالب خاصة يصب فيها ووحدة الهلال وحدة منتشرة فى الوحدات الزخرفية الشعبية لأبعاده الثقافية التاريخية والدينية القديمة؛ فالهلال وجه من أوجه القمر الذى كان معبوداً فى الديانات القمرية القديمة حتى أنها تتخذ فى بعض الثقافات مثل النوبة كوحدة لشفاء النساء من بعض الآلام لارتباط الدورة القمرية بالدورة الشهرية للمرأة. وهو طلسم ضد العين خاصة إذا كان من الفضة. لتشابه لون الفضة مع ضوء القمر. وهو معتقد راسخ فى الوجدان الشعبى عامة، ورقمه بالمتحف ١٠٠ صورة رقم (٥) شكل (١٠).

قرط زهرة اللوتس بدلاية جعلان

هو أيضاً من حلى النساء لزينة الوجه فى أسيوط ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق كليبس لونه أبيض عاجى وهو يتكون من جزئين يتصلان بحلقة معدنية خفيفة - الجزء العلوى منها على شكل وحدة نباتية هى زهرة اللوتس أما الجزء السفلى فعبارة عن وحدة هندسية عبارة عن دائرة غير مكتملة تتوسطها وحدة حيوانية هى الجعلان ويبلغ طوله ٤,٦سم وعرضه ٢,٦سم. وخامة العظم مادة يسهل تشكيلها باليد عن طريق سنون الحفر وتبدو شكل زهرة اللوتس وكأنها نحتت من الحجر مما أعطى قيمة فنية عليا. والدائرة المحيطة بالجعلان مزينة بحفر على شكل خطوط مائلة أعطت الاستدارة للشكل.

ويلاحظ فى وحدات هذا القرط أثر البيئة الأ ثرية على الصانع فهناك فى الجنوب الآثار والرموز الفرعونية تملأ السمع والبصر وتتغلغل داخل إنسان هذه البيئة وزهرة اللوتس كانت تزدان بها تيجان الأعمدة فى مصر القديمة. وكان يعتقد قديماً أن زهرة اللوتس هى الزهرة التى خرج منها إله الشمس، كما أنها ارتبطت أيضاً بأساطير نشأة الخلق؛ لذا فقد زرعها المصريون القدماء فى حدائقهم وقدموها لضيوفهم.

أما الجعلان فكان عبارة عن دويبة كالخنفساء تكثر فى المواضع الندية وكان الكهنة يستخدمونه فى تطبيب المرضى بعد نزع أجنحته(٥) ورأسه ووضعه فى الزيت المغلى بعد إضافة دهن دافئ وماء إليه ويقدم للمريض فيشفى من الحمى؛ لذا فالجعلان كان واهباً للحياة وقاهراً للأمراض ويدل هذا القرط على تأثر الفنان بالبيئة التى يعيش بداخلها.. صورة (٦) شكل (١١).

- حلق زهرة

وهو من العظم من أسيوط لزينة الوجه للنساء ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق كليبس صفيح لونه أبيض عاجى والحلق عبارة عن وحدة نباتية تمثل الزهرة، والزهرة لها خمس بتلات وهو عبارة عن ثلاثة أدوار من البتلات وكل دور خمس بتلات تضيق فى كل دور حتى تصل إلى نواة الزهرة والنواة أربع بتلات صغيرة - والبتلات كلها حروفها مسننة وقطر الزهرة يبلغ ٢,٣سم وتم عملها بالحفر. وهذا التردد مع تنوع المساحة فى حجم البتلات أضفى مرحاً على الشكل العام للحلية وهى تعبر عن إنسان هذه البيئة المحب للحياة ورقم هذا المقتنى ١٠٢٥ شكل (١٢) صورة (٦).

زينة الرقبة والصدر

وتتمثل زينة الرقبة والصدر فى الكردانات والسلاسل والدلايات وتتضمن وحدات الزخرفة الشعبية العديد منها وأغلبها له أبعاد ثقافية اعتقادية خاصة الأحجبة والحمائل.

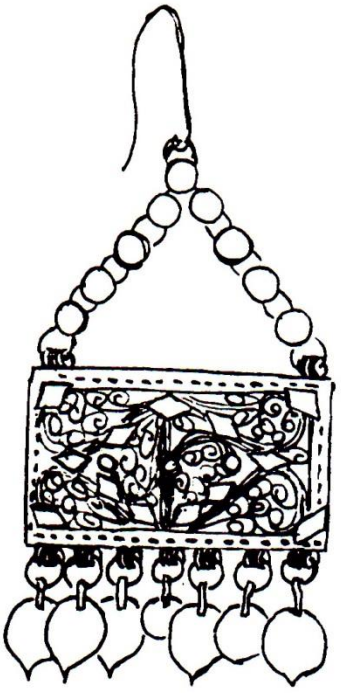
دبوس زهرة

وهو من حلى النساء فى أسيوط وهو يشبك على الكتف أو فى الصدر على الثوب للزينة لونه عاجى.

وهو عبارة عن وحدة نباتية مثل عباد الشمس ويحملها فرع مائل تخرج منه ورقتا شجر من الجانبين وله دبوس مشبك لشبكه فى الثوب. ويمكننا أن نجد مثيلاً له فى منطقة النوبة وهى ثقافة مجاورة لها تقريباً .ويتم تشكيل العظم بسنون خاصة به نظراً لسهولة تشكيله وهى زهرة تنتشر فى الجنوب ويستخلص منها زيوت للطعام لفائدته الغذائية - ولقد استخدم الصانع محاور متعامدة مثل تعامد ورق الشجر على الأخرى ويخرج من زاوية التعامد الوحدة النباتية الرئيسية وهى الزهرة؛ فشكلت بذلك ورقتا الشجر إطار زاوية تحيط بالزهرة مما أبرز جمالها وشد النظر إليها. صورة (٦) شكل (١٣).

كردان هلالى

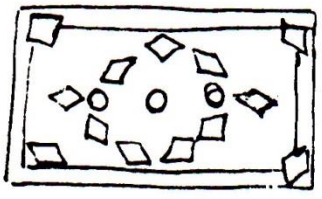
من سوهاج وهى حلية موروثة ومعروفة منذ



شكل (٨)

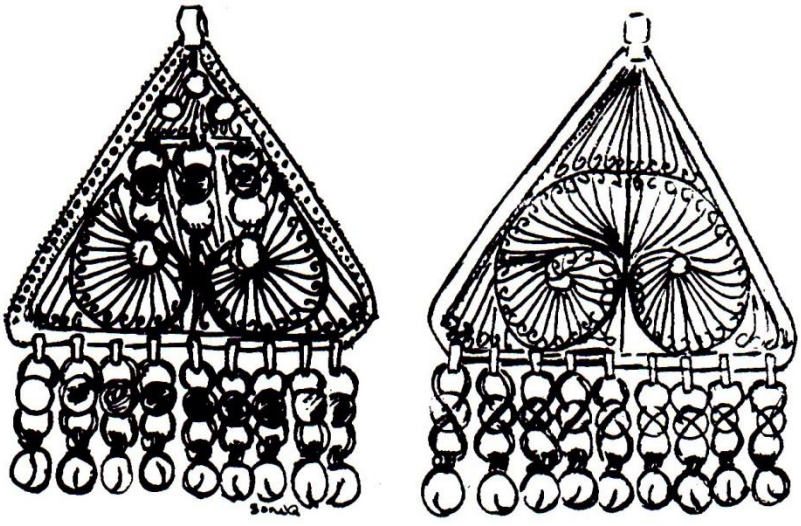
رسم توضيحى لحجاب

رأس طراز شفنشى



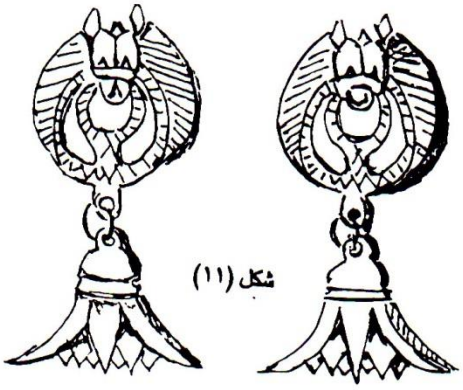
شكل (٧)

رسم توضيحى لحجاب رأس طراز شفنشى



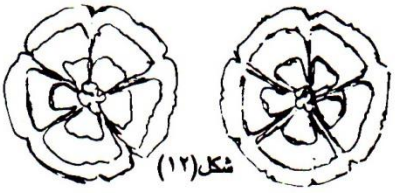
شكل (٩)

رسم توضيحى لحجاب رأس طراز شفنشى



شكل (١١)

شكل توضيحى لقرط من العظم

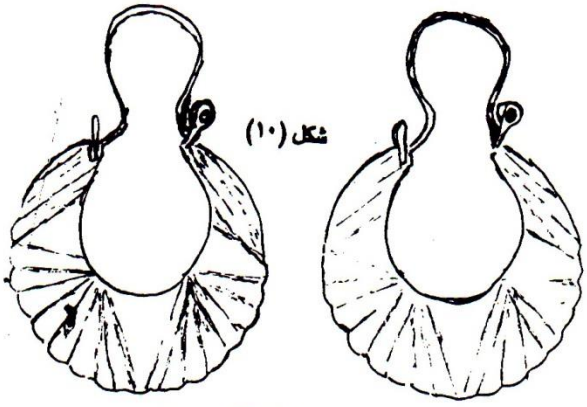


شكل(١٢)

رسم توضيحى لحلق زهرة من العظم

شكل (١٣)

شكل توضيحى لدبوس زهرة من العظم



شكل (١٠)

رسم توضيحى لحلق شكل مخرطة

القدم فى المجتمعات الزراعية المصرية، تضعه النساء حول الرقبة ليتدلى الهلال على الصدر وهو يقدم كشبكة للعروس وهو من الذهب القشرة ومحلى بفصوص زرقاء فيروزى، والأهلة تتدلى من شريط جروجران أصفر داكن Ochre . ويحمل هذا الكردان العديد من الوحدات الزخرفية منها نباتية مثل الزهور والفروع، والهندسية مثل الهلال والدائرة وأنصاف الأسطوانات والكتابية موجودة على العملات التى تزين الأهلة مثل «ضرب فى قسطنطينية ١٢٢٣»، «السلطان محمود خان ابن السلطان محمد خان». وتنتشر هذه الحلية عامة فى الوجهين القبلى والبحرى والقاهرة والجيزة. والعلاقة التى من القماش الأصفر السميك مثبت عليها ١٨ قطعة تشبه الأسطوانات وتسمى «قرن صنيبرة»، ولها حواف مبططة مثقوبة للتثبيت بالخياطة على القماش، وفى نهاية كل قطعة حلقة يتدلى منها عملة من النحاس الأصفر المطلى بالذهب وهى ترمز للعصر العثمانى والشريط مثنى من منتصفه ومقلوب على شكل (٧) ومثبت على الثنية وحدة زهرة يتدلى منها عملتان وفى منتصفهما حلقة تحمل وحدات الأهلة (٦).

وهما هلالان الأعلى أكبر من الأسفل والكبير البعد بين طرفيه ٩,٥سم يتدلى منه تسع عملات ينصفهم حلقة أخرى تحمل الهلال الأصغر والبعد بين طرفيه ٦سم ويتدلى منه أربع عملات تنصفهم حلقة أيضاً تحمل وحدة زهرة - والزهرة الأخيرة أساسها محوران متعامدان وبين كل ضلعين من أضلاع التعامد بتلتان للزهرة بحيث تشكل فى مجموعها زهرة بثمانى بتلات مركزهم فص أزرق، ويتدلى من هذه الزهرة ثلاث عملات السفلى منهم كبيرة وتسمى العملات غوازى وهى تحمل الطابع العثمانى واسم السلطان محمود خان ابن السلطان محمد خان عام ١٢٢٣ - ونجد توقيع السلطان محمد خان الخامس - وفى الغالب هو حفيده - على كسوة مقام سيدنا إبراهيم عليه السلام عام ١٣٢٧، وإن دل هذا على شىء إنما يدل على حرص الفنان الشعبى على استمرارية العصور الذهبية الأولى للبذخ والترف ولإضفاء قيمة تاريخية للحلية رغم أنها من النحاس المطلى بالذهب، ولكنه استعاض عن ذلك بالقيمة الفنية، كذلك نجد الأهلة من طراز الشفتشى فشكل الأسلاك الرفيعة على شكل وحدات فروع نباتية وجعل لها إطاراً هلالياً يحيط به مثلثات متتالية بارزة. ولم ينس إضافة الخرز الأزرق الحافظ من الحسد فوزعه على جسم الأهلة فيوجد منها خمسة على الهلال الكبير وثلاثة على الهلال الصغير وواحدة فى الزهرة بحيث شكلت فى مجموعها مثلثاً قمته إلى أسفل فأصبح حجاباً مستتراً، كذلك يلاحظ العدد الفردى للفصوص.

كذلك نلاحظ أن أساس الزهرة محور صليبى، وهى وحدة قبطية نراها تزين بعض جدران الكنائس القديمة، كذلك وجدت هذه الزهرة على الأبواب فى الكنائس القديمة والأديرة وهى من وحدات الحديد المشغول Fer Forge وهذا الشكل غنى برموزه المتوارثة من عصور مختلفة القبطى والإسلامى، وذلك لأن الوحدة الزخرفية حرة لا ترتبط بجنس ولا دين ولكنها تعبر عن موروثات قديمة راسخة فى وجدان الجماعة الشعبية. وتحمل هذه الحلية رقم ٩٩٤ بالمتحف صورة (٧) شكل (١٤).

دلايات الأحجبة

للأحجبة والحمائل بعد ثقافى واسع المدى وكذلك لها أبعاد تضرب جذورها فى أعماق التاريخ.

فعندما نشأ الإنسان بين أحضان الطبيعة أخافته بعض مظاهرها وهدأته بوضعها، فتعامل مع هذه الظاهرة بحذر شديد ولجأ إلى الاحتماء إلى التعاويذ والأحجبة اتقاءً لشرها ودرءاً للعين الحاسدة. ولقد ارتبطت فى ذهنه التشكيلات بأنواع الخوف والمرض فوضع لنفسه رموزاً صنعها حسب ما يراه مناسباً لأنواع الخوف والمرض. فأصبحت تلك الرموز ناموساً لحياته، ومن ثم نشأت الأديان الأولى التى قامت على الطقوس ثم المعابد التى خرجت منها فنون الأداء الحركى وفنون المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية التى تركت لنا وحدات زخرفية لاحصر لها على مر الزمان.

وخاف من المرض فاستخدم بعض الأحجار التى اعتقد أن لها قوة خاصة فى الشفاء وخاف من الأرواح الخبيثة فلجأ إلى أشكال ترمز إلى آلهته التى يعبدها ليحملها ويحتمى بها وعندما ظهرت الكتابة لجأ إلى كتابة التعاويذ أو الآيات أو لفظ الجلالة لتكون ملاصقة لجسده لتحميه مما يخيفه. والأحجبة التى سنعرض لها فى هذا البحث تحمل بعضاً من المقدسات القديمة التى ظلت راسخة حتى يومنا هذا فى تصور الجماعة الشعبية.

الحجاب الهلالى الصليبى

هو عبارة عن وحدة هلال يتدلى منه صليب من أسيوط وهى دلاية للصدر تعلقها النساء فى سلسلة من الفضة حول الرقبة لتتدلى على الصدر فتكون قريبة من القلب فتضفى عليه سكينة واطمئناناً حتى أن بعض الأحجبة فى ثقافات أخرى تسمى «حجاب جلب» أو حجاب قلب مثل الشرقية والحجاب للسيدات المسيحيات ويحمل شكل الصليب وهذا

شكل توضيحى لكردان هلال من الذهب القشرة

شكل (١٤)

رسم توضيحى
وحدات الكردان الهلال

الشكل قائم على محاور رأسية وأفقية لها اتزان من نوع خاص أضفته الجلاجل المعلقة على طرفى الهلال ثم طرفى الصليب الأفقى ثم فى آخر الطرف الرأسى للصليب بحيث شكل فى مجموعه مثلثًا مقلوباً قاعدته إلى أعلى وقمته هى الجلجلة المفردة فى طرف الصليب ونرى الزخارف الموجودة فى الشكل (أ) على الهلال تمثل نجومًا يحيط بها جدار الهلال الذى يزينه صف من المثلثات المتتالية المترددة بطول الجدار الخارجى.

أما فى الشكل (ب) للهلال يتضح أنه كان دلاية مستديرة عليها كلمة «بسم الله ، بسم الله الرحمن الرحيم ولكن الصانع قام بقصها على شكل هلال وقام بتركيب صليب فى وسط الهلال، ومن الواضح أنه كان حجابًا قديماً صاغه الصانع من جديد ويميل الشكل إلى التماثل؛ حيث جعل من العلاقة والمحور الرأسى للصليب مع الجلجلة السفلى محوراً رأسياً وزع على جانبيه بالتماثل باقى الجلاجل والشكل العام متزن ومتكامل فنيًا. ويلاحظ أن عدد الجلاجل خمسة وهو رقم يستخدم ضد الحسد؛ لأنه يمثل عدد أصابع الكف الممدودة فى وجه الحاسد والهلال وحدة قديمة موروثة عن العبادات القمرية القديمة خاصة وأن الهلال من معدن الفضة لون ضوء المعبود القديم، أما الصليب فهو رمز للمسيح وهو رمز للتبرك والتيمن لدى المسيحيين. والمقتنى رقمه بالمتحف ١٠١٣ شكل (١٥).

حجاب زجاج أخضر

وهو حجاب من الزجاج الأخضر الشفاف من بنى سويف من حلى النساء ويستخدم لزينة الصدر ويعلق فى سلسلة حول الرقبة وهو يسمى حجاب دم ومن شأنه إيقاف النزيف وهى خاصية معروفة عن العقيق الأحمر.

والحجاب على شكل قلب قام الصائغ بتفصيله وتثبيته داخل تلبيسة من الفضة المدموغة فى الظهر؛ هذه التلبيسة لها نفس الشكل ونحت على الزجاج - بقلم حفر - هلالاً بداخله نجمة سداسية والنجمة عبارة عن معينات صغيرة تتقابل كلها فى نقطة واحدة لتشكل فى النهاية شكل نجمة سداسية.

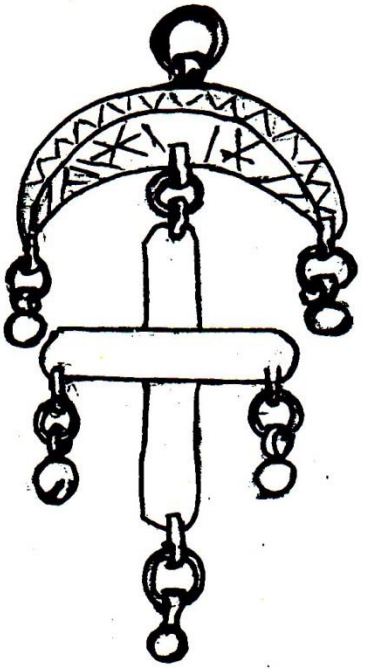
وتحت الزجاج الأخضر ورقة مفضضة عليها زخارف على شكل فستونات بداخل كل فستونة نجمة صغيرة ويتدلى من الحجاب خمسة جلاجل معلقة فى وحدات موزعة بالتماثل على الجزء السفلى للحجاب فى شكل حلقتين يربط بينهما قرص فضى صغير يحمل جلجلة عبارة عن نصفى كرة ملحومين طوله ٧سم وأقصى عرض له ٣سم ويوجد شبيه له فى الشرقية والقاهرة وسيوة ولكن أضفت عليه كل ثقافة منهم شكلها الخاص. ويتضح من ذلك انتقال الصناع من مكان لآخر. مثل صائغى سيوة الموجودين بالاسكندرية أو صائغى النوبة الموجودين بالقاهرة ولكنهم انتقلوا بمعتقداتهم الخاصة طلبًا للرزق وهو كذلك دليل على وحدة الفكر الجمعى فى أغلب المناطق الثقافية بالرغم من وجود اختلافات ثقافية بينه بين مجتمع الصعيد وواحة سيوة وبدو الشرقية والقاهرة رقمه بالتحف ١٠٢. شكل (١٦) صورة (٨).

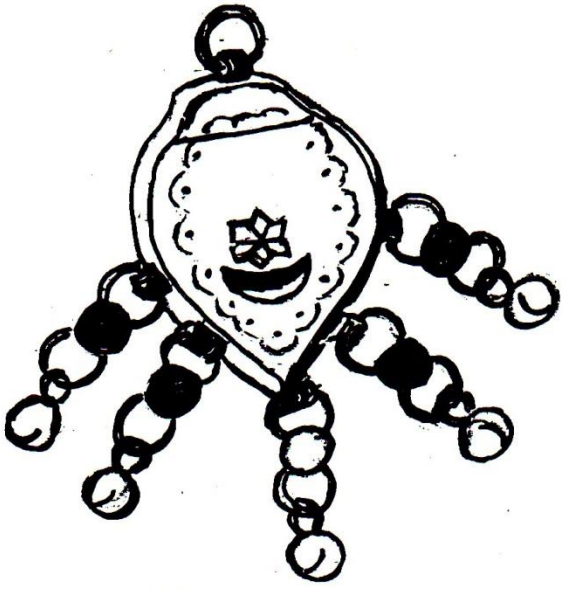
حجاب شبح باط

حجاب من أسيوط من حلى النساء وأحيانًا يوضع للأطفال للحفظ من الحسد وهو يعلق تحت الإبط الأيسر بواسطة خيط من القطن المجدول أو الحرير. وهو عبارة عن علبتين على شكل مثلث يتدلى من كل منها ٩ جلاجل ويصل بين العلبتين حجاب خيارة يتدلى منه ٩ سلاسل طول كل منها ٤ سم تحمل فى نهايتها جلجلة وطول الأسطوانة ٧,٧سم والعلبة المثلثة قاعدتها ٥,٩سم وارتفاعها ٣,٩ وطول الجلجلة فيها ١,٨ سم والأسطوانة والعلبتان مفرغتان من الداخل لإدخال تعاويذ من الآيات القرآنية التى من شأنها حفظ لابسها من الحسد وهذا الحجاب يعتبر من الحمائل وهو كل ما يحمل لهذا الغرض.

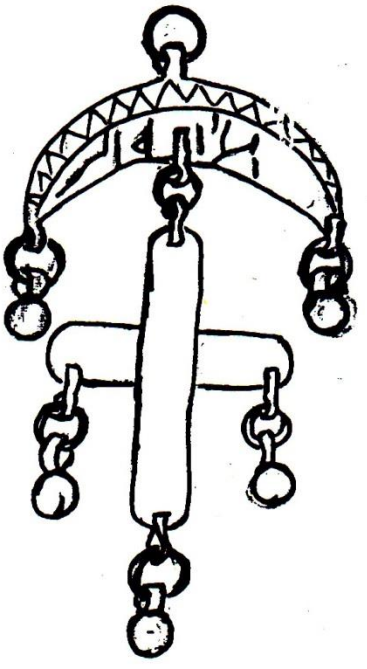
ويتضمن هذا الشكل العديد من الرموز والوحدات الزخرافية النباتية مثل الفروع والزهور والوحدات الهندسية مثل المثلث والأسطوانة والدوائر والخطوط والوحدات الكتابية وهو لفظ الجلالة «الله». والحجاب من معدن الفضة واستخدمت فى زخارف العلبة المثلثة وحدات نباتية على أحد وجهيها تمثلها الزهرة وعبارة عن نواة وخمس بتلات مجردة فى شكل دوائر يحيط بها فروع من نبات الشعير المقدس لدى قدماء المصريين لأن إيزيس خبزت منه خبزاً وقدمته إلى أوزوريس ويحيط بالنبات وحدات مستديرة كأنها شموس وهو رمز للإله رع ثم صف آخر من الدوائر الأصغر التى تصل إلى حد التنقيط ويتكرر الشكل فى الوجه الآخر ولكن يتوسط الزخارف لفظ الجلالة «الله» وفى وضع لفظ الله أو الوحدة الكتابية إيمان بقوة الكلمة وقدرتها على الحفظ من المكاره(٧).

أما الأسطوانة فقد زينت بطريقة التهشير على المعدن وقد أشار لين إلى هذا الشكل بعينه مع اختلاف بعض التفاصيل ويحمل هذا المقتنى رقم ٣٠٩ بالمتحف شكل (١٧) صورة (٩).

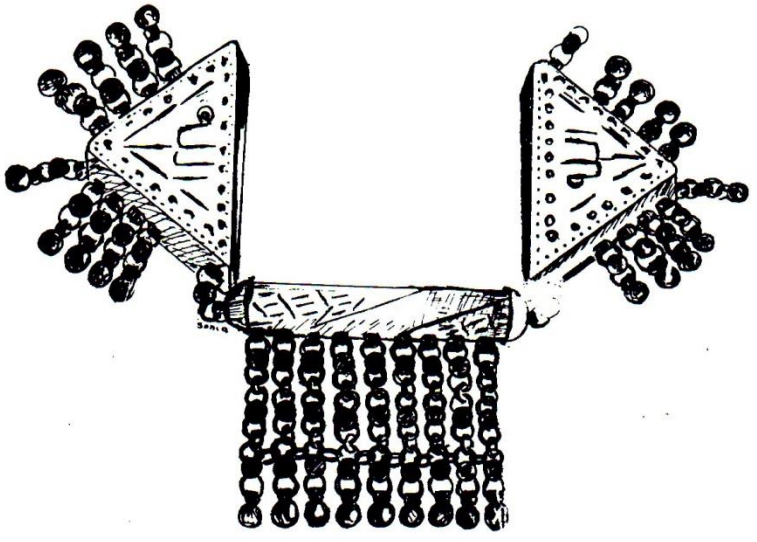




شكل (١٦)



شكل (١٥)



شكل (١٧)

حلى المعصم

واعتادت المرأة تزيين يديها بالحلى فزينت معصمها بأساور نظمتها قديماً من الزهور والثمار، ثم أصبحت تشكل من المعادن الثمينة كالذهب والفضة، كذلك صنعت الحلى من العظم والعاج المنحوت والمزخرف بوحدات متوارثة أو مستلهمة من البيئة المحيطة.

كذلك فإن اليد هى رمز الارتباط بين الزوجين فغالبًا ما تكون الشبكة إسورة وخاتماً من الذهب فى الطبقات المتوسطة ومن الماس فى الطبقات العليا ومن الفضة عند البدو ولكنهم أصبحوا حاليًا يطلبون الذهب بدلاً من الفضة، وهناك أيضًا أنواع من الأساور والخواتم تستخدم فى أغراض عقائدية مثل أساور الزار وخواتم الزار التى من شأنها استرضاء الأسياد حتى لا يؤذون مرتديها، كذلك هناك أنواع من أساور النحاس تضعها المرأة حول المعصم طلبًا للشفاء من الروماتيزم. وسنعرض بعضًا من حلى زينة اليد كالمعصم والأصابع فى أسيوط.

١ - غويشة دبابة

وهى غويشة من العظم من أسيوط تلبسها النساء فى المعصم لزينة اليد، وهى تتكون من وحدات هندسية كروية وأنصاف كروية والقطع المشكلة يربط بينها أستك يمر بين الثقوب ليأخذ شكل اليد وفيها قام الصانع بتقطيع العظم على شكل أنصاف كرة تشبه فصوص البرتقال على اسطمبة لأنها جميعًا مقاس موحد. وقام بثقب كل جزء من أعلى ومن أسفل كما هو مبين بالشكل. ويصل بينها حبيبات كروية من العظم أيضًا مثقوبة من مركزيها وتم تجميع الفصوص بصفين من الأستك الناعم الرفيع ويبلغ طول الفص ٢,٩ سم وسمكة ٤سم ويبلغ قطر الغويشة ٥سم وصائغها محترف وتأتى تسمية الغويشة دبابة من شكل الفص حيث يشبه الدبابة.

ونلمس فى هذا التشكيل تلقائية وعفوية الحس الفنى حيث قام التشكيل العام على الكرويات وأنصاف الكرة والحبيبات الصغيرة؛ مما أعطى للشكل انسجامًا وتوافقًا فى التشكيل العام شكل (١٨) صورة (١٠).

٢- غويشة جعلان

من أسيوط لزينة المعصم للنساء وتتكون من ثمانى قطع من الجعلان وهى وحدة حيوانية ، ويفصل بين كل وحدتين حبتان كرويتان بعضها به استطالة ولقد حدد الصانع تفاصيل الجعلان بالحفر على السطح بأقلام حفر خاصة بالعظم ولون الأجزاء الغائرة باللون الأسود. ويبلغ طول الجعلان ٢,٢ سم وعرضه ١,٨ سم.

ووحدة الجعلان فى الجنوب على وجه الخصوص وحدة تتغلغل فى إنسان هذه البيئة، لأنه يعايشها على الجدران والأعمدة ولها بعدها الثقافى من العصور الفرعونية القديمة، إذ كان الجعلان يستخدم كوقاية من أنواع السحر والمرض لأن المرض كان يعتقد قديماً أنه بسبب الأرواح ضد جميع الأمور الخبيثة التى تلم بالإنسان فكانت هذه الوصفة: جعلان كبير يقطع رأسه وأجنحته ويغلى ويوضع فى الزيت ويخرج ثم يطبخ رأسه وأجنحته وتوضع فى دهن أفعى وتغلى ويسقى المريض من هذا المزيج. ومازالت تستخدم حالياً هذه الوصفة للشفاء من البواسير ،فإنه يأخذ خنفساء سوداء ويقليها فى الزيت ثم ينزع أغلفة الأجنحة والرأس ويرطبها فى الزيت على نار خفيفة. فالوصفة هى بعينها فيما عدا أن الزيت العادى استبدل هنا بدهن الأفعى، (٨).

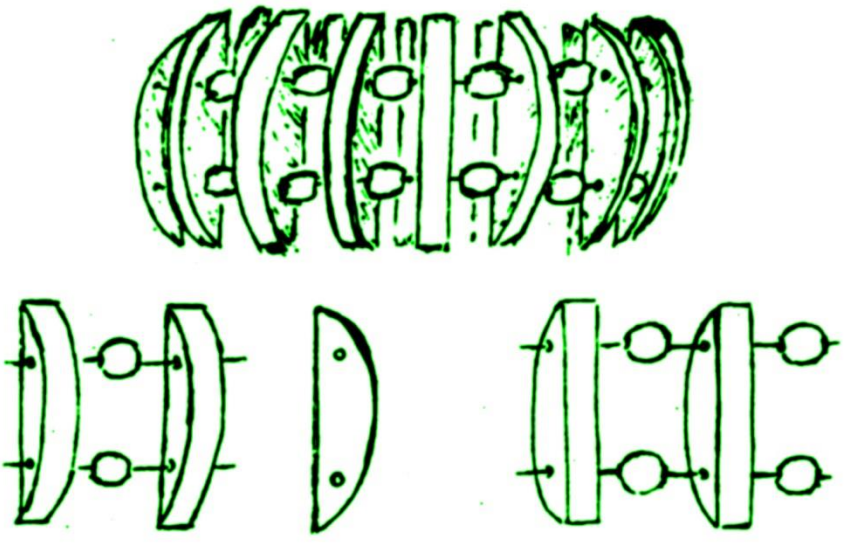
وفى بعض المواضع الأخرى ،فأحضر له الخدم خنفساء كبيرة فصل رأسها وجناحيها ووضعها فى زيت مغلى ثم أضاف إليها دهناً دافئًا وماء ودعا الصبى لتناولها،(٩) . ومن هنا نرى أنه كان حيواناً مقدساً لأنه يقهر الأمراض ويشفى المرضى خاصة. وأنه كان يعتقد أنه أيضًا صورة من صور الإله رع لأنه يعيش أساسًا فى الأماكن الرطبة ويخرج مع ظهور الشمس (١٠)ورقمه بالمتحف ١٠٢١ صورة (١١) شكل (١٩).

إسورة ذهب قشرة

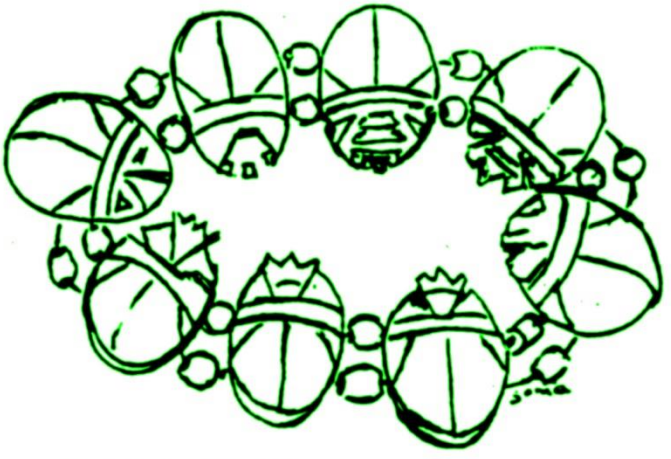
تعد شبكة لعروس أسيوط وهى من النحاس المطلى بالذهب أو ذهب قشرة وهى لزينة المعصم بيضاوية الشكل يبلغ قطرها ٥,٣سم ، ٤,٣سم وعرضها ١,٩سم وبها وحدات هندسية على شكل معينات وخطوط ودوائر وكور. وهى عبارة عن صفين من الخطوط المضلعة ينصفها صف من المعينات المتتالية يفصل بينها دوائر وفى داخل كل معين بروز مستدير على شكل حبة كروية الشكل فى مركز المعين. وينصف الحلقة البيضاوية بالعرض قفلان من القلاووظ على كل جانب والقفل عبارة عن ٣ أنابيب صغيرة على شكل قلاووظ يجمعهم فى صف واحد عمود يتخللهم جميعاً ليقفل الأسورة.

وفى الجزء الأعلى للأسورة حلية بيضاوية الشكل تشبه اللوزة لها برواز مزين بالحفر فى شكل خطوط مائلة. وتعلوه وحدة نباتية على شكل زهرة هى قفل الأسورة.

رسم توضيحى يبين جزء من حجاب شيخ باط



شكل (١٨)



رسم توضيحى يبين مكونات غويشة من العظم على شكل جملان

شكل (١٩)

يلاحظ فى هذا النموذج تردد الوحدة البيضاوية فى الشكل العام وحلية الأسورة، كذلك تتفق هذه الوحدات مع المعينات المستعرضة التى تنصف الأسورة؛ فهى ناعمة مسحوبة عرضيًا توحى بالشكل البيضاوى أيضًا. مما أعطى انسجامًا للشكل العام. كذلك هناك تنوع فى الشكل الدائرى فجعلها تارة مبطحة وأخرى بارزة؛ مما أثرى الوحدة الدائرية بالشكل. كذلك أخذت الوحدة المعينة المسحوبة باستطالة وبداخلها الحبة البارزة شكل العين ،مما كان له بعد اعتقادى خفى فى تصور الصانع فهذه العيون تحمل فى طياتها حرزا من العين الحاسدة، خاصة أنها من معدن الذهب الذى كان يعتقد فى قوته السحرية لأنه مستمد من أشعة الشمس الذهبية التى ترمز للإله رع وتحمل هذه القطعة رقم ٩٩٢ شكل (٢٠).

إسورة للزار شنشللو

إسورة تلبس فى معصم اليد للزار. وهى من الحلى التى تطلبها شيخة الزار من المرأة المريضة (الملموسة) (١١) وهى عبارة عن أسورة فضية بيضاوية الشكل غير مكتملة حتى يمكن إدخال معصم اليد فيها من الجنب المفتوح. ينتشر على جدارها الخارجى ١٥ دلاية تنتهى بجلجلة وحواف محيطة بها عليها زخارف على حرف ء. وفيها يقوم الصائغ - وهو يكون متخصصًا فى حلى الزار من أساور وخواتم وأحجبة فضية - بطرق شريط طويل من معدن الفضة ويثنى طرفيها للخارج على شكل مثلث منقوش بنفس زخارف الجدار.

وثبت على طول جدارها باللحام مداور تشبه القلاووظ يتدلى منها حلقتان يصل بينهما قرص مستدير له نفس المحيط وينتهى بجلجلة عبارة عن نصفى كرة ملحومين. وللجلاجل فى المعتقد الشعبى بعد ثقافى مهم، إذ يعتقد أن صوت احتكاك الجلاجل من شأنه طرد الأرواح الشريرة - والجلاجل وحدة منتشرة فى أغلب الثقافات الشعبية بالنسبة للإنسان والحيوان.

وقد ورد فى كتاب على زين العابدين ،وقد كان الجاهليون يعلقون الحلى والجلاجل على اللديغ يفعلون ذلك لاعتقادهم أنه يفيق بذلك فلا ينام ولو نام لسرى السم فى جسمه فمات، (١٢). ونجد الجلاجل موجودة بكثرة فى أحجبة بدو الشرقية؛ مما يؤكد ذلك البعد الثقافى عند العرب حيث تنحدر قبائل الصحراء الشرقية وسيناء من بطون قريش من الجزيرة العربية التى لاتزال يعيش بعضها هناك، كذلك نجدها بكثرة فى حلى نساء سيوة. ورقم هذا المقتنى ٣٠٧. شكل (٢١) صورة (١٢).

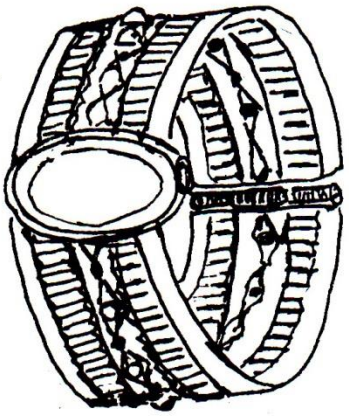
الخواتم

من حلى زينة اليد و هو يوضع فى أصابع اليد، وهناك أنواع من الخواتم تضعها النساء فى أصابع اليد منها للزينة فقط وأخرى وراءها معتقد خاص بالشفاء من الأمراض أو من الوقاية من الحسد.

ونستعرض نموذجًا لخاتم من أسيوط خاص بالزار يسمى خاتم سليمان وهو خاتم يتميز بالضخامة من حيث الشكل وهو عبارة عن حلقة سميكة من الفضة أسطوانية يعلوها بروز من نفس المعدن كأنه فص يحيط به دائرة مسننة وإطار من الأسلاك المبرومة الرفيعة. وسطح الفص أملس ومستو قطره الداخلى ١,٥سم والخارجى ٢,٧سم وقطر الفص ١,٦سم ،والخواتم فيبدو أنها كانت تدخل فى جميع العصور ضمن الحلى المصرية، ويمكن إثبات استعمالها منذ أقدم العصور كما عثر عليها فى بعض مقابر الدولة الوسطى ومنذ الأسرة الثامنة عشر اختفت الحلقة البسيطة أو المزخرفة التى استعملت منذ العصور الأولى وحلت محلها الخواتم ذات الأختام بشكلها المعروف لدينا الآن وهو الشكل الذى يتألف من مربع أو بيضاوى وتكون غالباً من المعدن ويتخذها العظماء من الذهب والفضة وينقش على مكان الختم منها اسم ولقب صاحبها أو شكل كتابات أو رسوم للتوفيق والفأل الحسن، (١٣) كذلك اتخذ الرسول خاتماً؛ إذ إنه ،كان يتختم فى يمينه بخاتم فضة نقشه ،محمد رسول الله، وربما تختم فى يساره،(١٤).والخاتم الذى نحن بصدده يقال إنه مختوم من أعلى أى مغلق على الجن لتحكم فيه. ويعتقد أنه القمقم الذى يغلق على الجن وعادة ما يغلق بخاتم حديد؛ لذا فالحديد له أثر فى الحفظ من الأرواح الشريرة لذا سمى بخاتم سليمان لقدرته على تسخير الجان والخاتم رقمه ٢٩٧ بالمتحف شكل (٢٢).

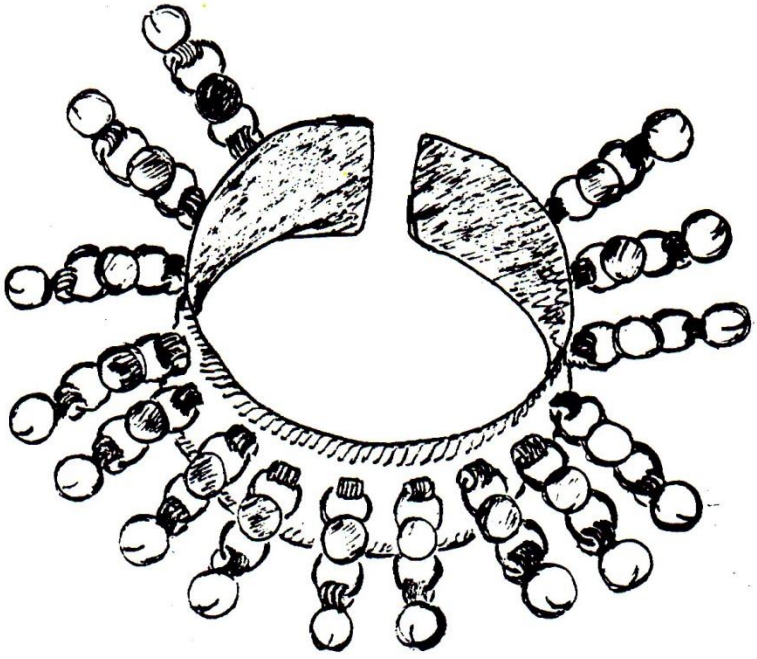
وحلى القدم

خلخال لزينة القدم من معدن الفضة. كان يعتبر من شبكة العروس حتى عدة سنين مضت - وهو على شكل بيضاوى غير مكتمل وتتدلى منه عدد ١٢ جلجلة والجلاجل على شكل قطعة معدنية نصف كروية مصمتة وقطر الخلخال من الداخل ٧,٢سم، وله حافتان كرويتان مشطوفتان تشبهان تكسير الماس وله بروز قبل الحافة كأنه حلقة تحيط بمقدمة البروز لتحدده. وقد عمد الصائغ إلى تطويع عمود أسطوانى من الفضة وثنيه على شكل بيضاوى غير مكتمل بحيث يمكن إدخال رسغ القدم فيه بسهولة، وينتشر على جسم الخلخال ١٢ حلقة تحمل كل منها قطعة معدنية مصمتة على شكل نصف



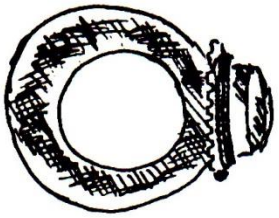
شكل (٢٠)

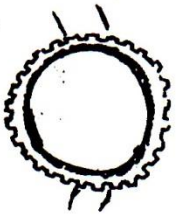
أسورة من الذهب.



شكل (٢١)

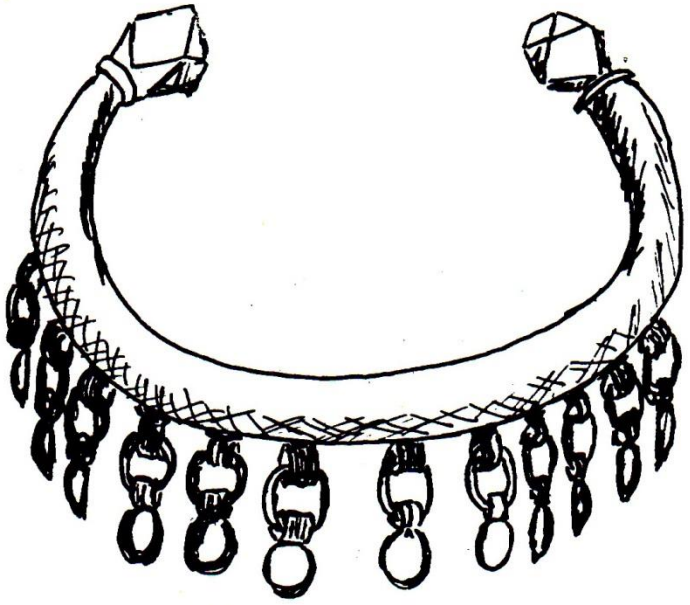
شكل شنشللو من حلى عروسة الزار





شكل (٢٢)

رسوم توضيحية لخاتم سليمان.



شكل (٢٣)

خلخال من الفضة به شخاليل

كرة مبطنة من الحافة الداخلية. والشكل يتميز بالرشاقة فى نسبه والدلايات المصمتة أضافت رقة وأنوثة إلى الخلخال رغم ثقل وزنه. ويلاحظ تردد لوحدة الخلخال بالحلقتين الصغيرتين اللتين تحيطان بالبروز المشطوف، مما أحدث تكاملاً واتزاناً للشكل العام.

كما أن هذا الشطف فى الطرفين أعطاه قيمة فنية عليا لأنها تشبه تكسير أو شطف الماس والأحجار الكريمة كذلك مما يحقق القيمة لتكامل الشكل مع الوظيفة؛ فهذا الشطف الناعم وظيفته المحافظة على القدم من التجريح وتسهيل إدخالها فى الخلخال. والخلخال حلية قديمة ذكرت فى وصف حلى نساء الدولة المصرية القديمة ،وكذلك الخلاخيل لتزين الرسغين، رسغى الرجلين، كانت ذائعة الاستعمال لدى سيدات مصر القديمة كما هى فى الوقت الحاضر لدى الفلاحات (١٥) كما أنها كانت مستخدمة فى العصر الجاهلى والإسلامى ،وقال عبدالله بن جبير: فأنا والله رأيت النساء يشددن على الجبل قد بدت خلاخيلهن وسوقهن..، وهذا فى غزوة أحد لأن النساء كانت ترافق أزواجهن وقت الحرب لأنها كانت تستغرق شهوراً

وكذلك ليقمن برعاية جنود المسلمين (١٦) ويقول إدوارد لين: ويشير أشعيا إلى رنين الخلاخيل وقال الرب من أجل أن بنات صهيون يتشامخن ويمشين ممدودات الأعناق وغامزات بعيونهن وخاطرات فى مشيهن ويخششن بأرجلهن (١٧) وهكذا نرى أن حلية الخلخال حلية متوارثة منذ أقدم العصور وهى متشابهة إلى حد كبير فى مختلف الحضارات المتعاقبة على مصر وعلى الجنوب خاصة. ورقم النموذج ٣٢٦ بالمتحف شكل (٢٣) صورة (١٣)...

من خلال هذا العرض لحلى نساء الجنوب نلمس الثراء الفنى الذى تتميز به هذه المنطقة من وحدات زخرفية استمدتها من الطبيعة والبيئة التى تحيط بها إذ توارثت رموزها عبر التاريخ الذى يملأ كيانها ويشكل تصوراتها فنرى بعضها كأنه موروث من السلف؛ وهذا إن دل على شئ إنما يدل على التواصل الثقافى فى هذه المنطقة؛ ذلك التواصل الذى نلمسه فى تجدد الوحدات الزخرفية والرموز على حلى نسائها. شكل (٢٣) صورة (١٣).

المراجع والمصادر:

١ـ دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الثالث، كتاب الشعب، القاهرة.

٢ـ على زين العابدين: المصاغ الشعبى فى مصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

٣ـ البستانى، دائرة المعارف، المجلد الثامن، مطبعة المعارف، بيروت ١٨٨٤.

٤ـ أنطون ذكرى: الأدب والدين عند قدماء المصريين، مكتبتها بمصر ١٩٢٣.

٥ـ محمد جبريل : اعترافات سيد القرية ، روايات الهلال عدد ٥٤٦، ٩٤/٦.

٦ـ إبراهيم حلمى : كسوة الكعبة المشرفة، مؤسسة أخبار اليوم، عدد ٣٢٠.

٧ـ وليم إدوارد لين : المصريون المحدثون، ترجمة عدلى طاهر نور.

٨ـ مصر والحياة المصرية القديمة، ادولف أرمان، ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر. أ. بكلية الآثار جامعة فاروق، محرم كمال أمين المتحف المصرى.

٩ـ سناء الرشيدى، كلية آداب قنا، قسم آثار.

١٠ـ يسرية مصطفى، رئيس قسم الموسيقى، مركز دراسات الفنون الشعبية.

١١ـ تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الرابع و الخامس.

١٢ـ متحف مركز دراسات الفنون الشعبية.

الهوامش :

١ـ على زين العابدين: المصاغ الشعبى فى مصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٠٠ .

٢ـ البستانى: دائرة المعارف، المجلد الثامن، مطبعة المعارف، بيروت، ١٨٨٤، ص ٣١٧ .

٣ـ أنطون ذكرى : الأدب والدين عند قدماء المصريين، مكتبة مصر، ١٩٢٣، ص ١٣١ .

٤ـ ارجع إلى زين العابدين: المصاغ الشعبى فى مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٣٤ .

٥ـ محمد جبريل: اعترافات سيد القرية، روايات الهلال، عدد ٥٤٦، ٦/٩٤ .

٦ـ إبراهيم حلمى : كسوة الكعبة المشرفة ، مؤسسة أخبار اليوم، عدد ٣٢٠ .

٧ـ وليم إدوارد لين: المصريون المحدثون، ترجمة عدلى طاهر نور.

٨ـ مصر والحياة المصرية القديمة: ادولف إرمان، هرمان رانكل ـ ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر أ. بكلية الآداب جامعة فاروق، محرم كمال أمين المتحف المصرى، ص ٣٩٧ .

٩ـ محمد جبريل: اعترافات سيد القرية، روايات الهلال، ١٩٩٤، عدد ٥٤٦ .

١٠ـ سناء الرشيدى، كلية آداب قنا، قسم آثار، ص٤٧ .

١١ـ يسرية مصطفى ، رئيس قسم الموسيقى ـ مركز دراسات الفنون الشعبية.

١٢ـ على زين العابدين: المصاغ الشعبى، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٣٤ .

١٣ـ مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة: ادولف إرمان ـ هرمان واكل ترجمة ومراجعة: الدكتور عبدالمنعم أبو بكر، محرم كمال، ص ٢٣٨، د. ت.

١٤ـ تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الرابع، ص ٢٠٤ .

١٥ـ مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة: ادولف إرمان ـ هرمان رانكل، ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر ومحرم كمال، د.ت، ص ٢٣٧ .

١٦ـ تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الخامس، ص٣١٦ .

١٧ـ وليم إدوارد لين ـ المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلى طاهر نور، ١٩٧٥، ص ٤٨٥ .

التاريخ الشفاهى لقريتى باريس والقصر بالصحراء الغربية

د. شوقى عبد القوى حبيب

يعدُّ التاريخ الشفاهى مصدراً من المصادر المهمة التى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ فهى توضح وضع المجتمع ، وكيف يرى أصحاب ذلك المجتمع أنفسهم، والصورة التى يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

فلم تعد التحوليات والمدونات التاريخية والوثائق والآثار هى المصادر المحترمة الوحيدة فى عيون المؤرخين إنما صارت القراءة الشعبية للتاريخ؛ أى رؤية الشعوب لتاريخها وتفسيرها له من أهم مصادر المؤرخين. فليس من المعقول أن ندعى بأننا نفهم مجتمعًا ما، دون أن نعرف كيف يرى أبناء هذا المجتمع أنفسهم فى مرآة الزمان وما تفسيرهم لأحداث تاريخهم(١).

ويؤيد بان فانسينا هذا الرأى ؛ حيث يرى أن المفهوم القديم قد تغير من النظر إلى التاريخ على أنه حوليات وأنه تاريخ أصحاب السلطان، وأصبح هناك التاريخ الاجتماعى، واتجه البحث التاريخى إلى محاولة إيجاد فلسفة عامة تحكم التطور التاريخى للإنسان، ومن ثم أصبح لا غنى للمؤرخ الحديث عن نتائج العلوم الإنسانية الأخرى. وعلى ذلك أصبح الفولكلور من أهم الوثائق التى يعتمد عليها المؤرخ الحديث فى دراسته للمجتمعات الإنسانية(٢).

فالتاريخ الشفاهى لمجتمع ما يحمل فى أعطافه مادة فولكلورية خصبة، كما أنه فى أحيان كثيرة يفسر ويحلل كثيراً من الظواهر، بل ويرجع كثيراً منها إلى أصولها. فالتاريخ الشفاهى هو نبض الشعب وعينه المتيقظة على حركته. ويوضح لنا ذلك التاريخ وضع الجماعة من الجماعات الأخرى. وكيف يرى أصحاب تلك الجماعة أنفسهم والصورة التى يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

ونستطيع القول بأن التاريخ الشفاهى يسد كثيراً من الثغرات التاريخية التى سكتت عنها المصادر، كما أنه يعطينا تاريخا للجماعات أو القرى التى لم تتناولها المصادر التاريخية أساساً، أو أن ماورد بشأنها كان طفيفاً.

وبدهى أن التاريخ الشفاهى لا يعنى بالترتيب الزمنى، للأحداث أو تسلسلها، فرواة التاريخ الشفاهى لم يحفلوا بالتحديد الزمنى، فهذا التاريخ يحكى عن أخبار جرى رأى الناس أنها مهمة دونما اهتمام بمتى حدث ذلك.

ورغم ما فى الرواية الشفاهية من تضارب فى التواريخ والأحداث والأشخاص تبقى محملة بإحساس الراوى وتفاعله مع هذا التاريخ، ليس الراوى فحسب ولكن أيضاً الجماعة التى يمثلها أو يتداولها الراوى. ويلاحظ أن تفاعل الجماعة مع تاريخها الشفاهى أقوى أثراً، وأنها - أى الجماعة - أكثر تصديقاً له وتجاوباً معه عن التاريخ المكتوب، إن كان لتلك الجماعة تاريخ مكتوب. وتجدر الإشارة إلى أن تضارب التواريخ والأحداث لا ينبغى أن يقلل من قيمة الرواية التاريخية، ويستطيع الباحث أن يلتقط حدثاً أو أحداثاً يذكرها الراوى ويعين تاريخها من خلال مقابلتها مع التاريخ المكتوب، وبهذا يستطيع أن يحدد الوقائع التى يذكرها الراوى زمنياً إلى حد كبير.

كما يمكن القول بصورة أخرى إن التاريخ الشفاهى لمنطقة من المناطق يعتبر مدخلاً مهماً لدراسة أو لمعرفة رؤية أهل المنطقة لتاريخهم وتصوراتهم عن آبائهم وأجدادهم. ويعطينا أيضاً صورة واضحة عن العلاقات بين العائلات والأسر ومدى تطور هذه العلاقات وأوقات العداء، وأوقات الصلح، وكيف كان يتم ذلك كله. فهذه هى حركة التاريخ بالنسبة لتلك المجتمعات.

والتاريخ الشفاهى لمجتمع ما يتسم فى أحداث كثيرة منه بالصحة وفى أحداث أخرى بالخيال، ولكن السمة الغالبة عليه هى عدم تذكر الراوى لتواريخ الأحداث. فتتضارب عنده هذه التواريخ. وربما يذكر حدثاً قريباً على أنه حدث من مئات السنين، وربما يعمد الراوى إلى ذلك عن قصد؛ لإعطاء ما يرويه أصالة وقيمة.

ويلاحظ على راوى التاريخ الشفاهى، أحياناً، ولعه برواية أو حكاية بطولات أجداده وكيفية وصولهم إلى المنطقة ودفاعهم عن قريتهم إذا كان هناك اعتداء خارجى عليها، وذكره لتفصيلات كثيرة تبين تلك البطولة واهتمامه بسرد تلك البطولات (التاريخ السياسى للقرية) اهتماماً يفوق سرده للأحداث الأخرى. ورغم الاهتمام بالتاريخ السياسى للقرية إلا أن هذا التاريخ السياسى يوضح، ويفسر فى أحيان كثيرة جوانب مختلفة من السلوك الاجتماعى والعادات والمعتقدات.

لذلك يعتبر التاريخ الشفاهى وعاءً للمادة الفولكلورية؛ لأنه يحمل نبض الشعب وآماله وعاداته ومعتقداته، بل إنه يفسر لنا فى أحيان كثيرة سبب وجود ظاهرة أو عادة فى منطقة وعدم وجودها فى منطقة مجاورة. لا يقلل من جديته كما سبق القول اختلاطه بخيال الراوى .

فتلك المادة مع إخضاعها للبحث والنقد التاريخى، ووضعها فى سياق بيئتها الاجتماعية والتاريخية والجغرافية، يمكن أن تسد بعض الفراغ التاريخى، وتفسر بعض الظواهر الاجتماعية التى سكتت عنها المصادر، أو بمعنى آخر تكسو العظام لحماً، فهى التى تعطينا صورة حية للماضى أو تجعل الماضى حياً ينبض أمامنا.

ويبقى دور المؤرخ، وهو دور مهم؛ حيث يجب أن يكون عادلاً ومتسماً بالحياد تجاه ما يروى له، فلا تتحكم عواطفه أو مشاعره فى إبراز مايتفق مع هواه، ومع هذا لا يكون ذلك مانعاً له من التدقيق والتمحيص وتحليل تلك المرويات.

ويجب ألا يغيب عن البال أن عملية قص أو حكى التاريخ تمثل إعادة الحياة لأفكار ومشاعر وتراث السامعين. فالتاريخ الشفاهى له نبض ودفء، وليس ببعيد عنا حلقات المتسامرين حول رواة السير وتلاعب الرواة بمشاعرهم، رغم أنها أحداث مضى عليها مئات السنين وسمعت عشرات المرات، فضلاً عن أن أغلب هذه الأحداث من خيال الراوى وإبداعاته. ولكن لها سحراً يتبقى فى القلوب ويلعب بالعقول.

ويلا حظ أن عملية التأريخ عموماً بعد أن كانت تميل سابقاً ناحية التاريخ السياسى إلا أنها فى العقود الأخيرة اكتسبت أبعاداً جديدة واتجاهات متباينة[٣]. وفى المقابل نجد أن المرويات الشفاهية الخاصة بتاريخ المنطقة أو القبيلة أو العائلة تميل دائماً ناحية التأريخ الحراكى بمعنييه الاجتماعى والمكانى بالإضافة إلى الصراعات ومرويات المصاهرة والنسب.

وجدير بالملاحظة أن رواة التاريخ الشفاهى والمؤرخين - خاصة فى فترة سابقة - أغفلوا دور الإنسان ومشاعره ومعتقداته، غير مدركين أن هذا الإنسان بما يحمله من أفكار وتقاليد وقيم هو العنصر الفاعل فى حركة المجتمع، واهتم كلاهما - وخاصة الشفاهى - بدور الملوك ورؤساء القبائل والأبطال.

ويجب أن نشير إلى أن هناك طبقة راسخة من العادات والأفكار، ونسقاً ثابتاً من القيم - تتحكم وتوجه المسار التاريخى للأحداث، وإن كانت هذه الطبقة غير مرئية، ولكن على

المؤرخ إدراكها بعيداً عن الإدراكات العقلانية. وبالإضافة إلى ذلك فعلى المؤرخ أن يكون واعياً ومدركًا للمضمون بحيث لا يقع فى شباك الشكل أو حبائل التعبير.

وقبل أن نعايش تاريخ كل من قريتى باريس والقصر مع رواة هذا التاريخ نعرض لنبذة عن كل قرية تبين عدد أهليها واقتصاديات القرية وموقعها الجغرافى ..إلخ.

تقع باريس فى الصحراء الغربية، وهى إحدى الواحات القديمة فى الخارجة وتبعد عن مدينة الخارجة حوالى تسعين كيلومتراً إلى الجنوب، وتبعد عن حدود السودان بحوالى ثلاثمائة وخمسين كيلومتراً، وهى على خط عرض واحد تقريباً مع مدينة إدفو بمحافظة أسوان.

والزراعة فى باريس تعتمد على عيون الماء، وتعتبر الزراعة النشاط الاقتصادى الرئيسى للسكان الذى يبلغ عددهم حوالى خمسة آلاف نسمة، وتبلغ المساحة المنزرعة حوالى ألف وستمائة فدان تقريباً، وأهم المحصولات الزراعية البلح والزيتون والبرسيم والقمح. ويتبع باريس بعض القرى والعزب الصغيرة كالمكس القبلى والمكس البحرى ودوش، وجدير بالذكر أن طريق درب الأربعين القادم من السودان إلى مصر عبر الصحراء الغربية يمر بهذه الواحة.

أما القصر فهى إحدى واحات الداخلة بالصحراء الغربية وتقع تقريبًا على خط يقع جنوب الأقصر بحوالى عشرين كيلومتراً. وتعتمد الزراعة على عيون الماء؛ حيث يزرع حوالى ألف وثمانمائة فدان، والزراعة ليست النشاط الاقتصادى الوحيد، وإن كانت أهم الأنشطة. فهناك أنشطة أخرى كالتجارة وبعض الحرف كصناعة الفخار والخوص والحدادة والنجارة.

ويبلغ عدد سكان القصر حوالى خمسة آلاف نسمة تقريبًا ويتبع القصر بعض العزب أيضًا مثل برباية والجيزة وغيرهما. ويربط القصر بواحة جغبوب بليبيا طريق أو درب غير ممهد يمر عبر الفرافرة. وكانت القصر أولى القرى التى استقبلت القبائل الإسلامية بالواحات عام ٥٠ هجرية، وقد ازدهرت فى العصر الأيوبى وكانت العاصمة للواحات[٤].

ولندع الآن راوية باريس الحاج عبد المنعم أحمد عبدالرحمن يقص علينا قصتها: «سميت باريس بهذا الاسم لأنه كان هناك قائد فارسى اسمه بيرس جاء ليفتح البلاد، وقد سميت الخارجة بهذا الاسم لأنها خرجت عليه، وسميت الداخلة بهذا الاسم لأنها دخلت فى دينه، وبعد ذلك جاء إلى هنا حيث مات فأطلق اسمه على المنطقة وحرفت فيما بعد إلى باريس، وكانت قرية صغيرة حيث كان بها أربعة بيوت فقط.

وكان يفد إلى تلك المنطقة فى أول العام، وفى منتصف العام فى مواعيد محددة معروفة:- الجماعة الشرقيون[٥]، وبضاعتهم تشتمل على العدس والفول والجرار، فخار وزيار وغير ذلك. والجماعة السودانيون[٦] وبضاعتهم تشتمل على العبيد والجمال والطواجن والسهام. والجماعة الغربيون[٧]، وبضاعتهم الخيل والجمال، ويمكث الجميع بجوار عين ماء تسمى عين تجارا وكانوا يمكثون فيها ولذلك سميت المكث[٨] حيث يتاجر الجميع.

وقد جاء مع الشرقيين - وهذه الحكاية حكتها لى ستى أم أبويا - واحد اسمه سرحان وقرر سرحان هذا عدم العودة ، وكان رجلا قوياً وفارسًا وأقام فى المكس حيث أنجب ولدين، عيسى ومنصور، ولا أعرف إذا كان قد تزوج من هنا أم أحضر امرأته معه. وكبر الولدان واشتغلا بالتجارة وكثر مالهما.

وكانت توجد عائلة الحصينية التى جاءت عقب (بعد) الرومان وأقامت فى باريس أيضًا وكان عددهم حوالى ثلاثين نفراً وكان لديهم جامع يصلون فيه.

وجاء من الشرق أيضًا رجل اسمه علِى، وكان يعرف القراءة والكتابة ففتح لأولاد الحصينية كتاباً ليعلم أبناءهم. وإلى الآن توجد فى البلد عائلة كبيرة هى عائلة الخطابية، حيث اكتسب جدهم علىّ لقب الخطيبى لقيامه بالخطبة فى الجامع. وأصبح هذا اسم العائلة. وفى مقابل تعليمهم وخطبته فى الجامع وصلاته فى الجنازة أعطى الحصينية لعلى حصة فى عين ماء. وكان على هذا رجلاً ذا حيلة فكان يتعامل مع الحصينية كأنه عبد لهم ويلبى كل طلباتهم وذلك حتى يستطيع أن يعيش بينهم؛ حيث كان بمفرده فليست له عائلة يرتكز عليها.

ومع بداية الصيف كان الحصينية فى باريس يقيمون أفراحهم حيث يشترك الجميع بالغناء والرقص رجالاً ونساءً. وكان يحضر تلك الأفراح من المكس - وهى ليست بعيدة[٩] عن باريس - عيسى ومنصور أبناء سرحان راكبين خيولهم لابسين المجرجر، ويعمل من الحرير السبلى. وتفصيلة المجرجر أنه يكون قصيراً من الأمام أى فوق القدم بشبرين ومن الخلف يكون طويلاً ويجر على الأرض بطول حوالى ثلاثة أذرع، وأكمام المجرجر تكون واسعة جدًا حوالى ذراع ونصف.

وعندما يحضر عيسى ومنصور مرتدين هذا الزى يبدوان كالأمراء فى الوقت الذى يبدو فيه الآخرون أصحاب الفرح

بملابسهم العادية كالفلاحين، فيكونان محط أنظار البنتة (الفتيات) والحريم. وأدى هذا إلى إثارة الأهل (آباء البنات والولد أخو البنات) فطلبوا من عيسى ومنصور أن يحضرا متأدبين ولا يعاكسا الفتيات وإلا فلا يأتيا.

ورغم هذا التحذير إلا أن الأخوين لم يرتدعا واستمرا فى الحضور ومعاكسة الفتيات، فتشاور الرجال، وقرروا قطع أكمام الجرجارين الخاصين بعيسى ومنصور وكذلك ذيلهما عند حضورهما. لأن هذا يعتبر أكبر عيب، وعيب يصل إلى حد الذل عند العرب، وهم أساساً من العرب، وهذا سيؤدى إلى عدم حضورهما إلى البلد مرة أخرى.

ودبر الحصاينة الأمر على أن يحصروهما فى زقاق ضيق ويقوموا بتنفيذ ما تم الاتفاق عليه. وفعلاً عندما حضرا فى اليوم التالى نفذوا ما اتفقوا عليه وقطعوا الأكمام وذيل الجرجارين وعمة كل منهما وتركوهما.

عاد الأخوان إلى المكس ولم يخبرا أباهما سرحان بما حدث. وفى الصباح نادى عليهما فلم يرد أحد فذهب إليهما فوجدهما يبكيان وأخبرا أباهما بما حدث فثار وسب الحصاينة. وأخذ يفكر ويدبر الأمر للانتقام من الحصاينة ولأن عددهم كبير فلابد من التدبير.

واستقر الرأى على أن ينفذ الانتقام يوم الجمعة فى وقت الصلاة حيث يذهب الأب سرحان ومعه ولداه عيسى ومنصور، وكان للجامع بابان فطلب الأب أن يقف كل ابن على باب ومعه سيفه ويدخل هو إلى الجامع ويضربهم بسيفه ومن يحاول الفرار والخروج من أحد الأبواب يقتله الابن الواقف على الباب. وتمت الخطة بنجاح وقتلوا ثلاثين رجلاً من الحصاينة، وتركوا الخطيب، وهو على الذى سبق ذكره؛لأنه لم يكن بينهم وبينه عداوة.

لم ينج من الحصاينة سوى ثلاثة رجال صالح ومزارع وآخر لم يحضروا الصلاة لأنهم كانوا يروون أراضيهم - عندهم المية - فى بشندودة وعين جديدة.

وظهر على الخطيبى فى ذلك الوقت وادعى أنه سيقوم بتربية اليتامى مقابل أن يقتسم ملك الحصاينة. وأوهم الأرامل كلاً على حدة بأنه سيتزوجها كما قيل وكتب العقود بقسمة العيون ووقعت الأرامل على العقود. ولم يوقع رجل على أى عقد حيث لم يعد هناك رجال. وهكذا دخل عليهم بالحيلة فكما سبق - وقلت لك أنه رجل حيلى - وبهذه الطريقة امتلك نصف ملك الحصاينة.

ووصل إلى البلد فى ذلك الوقت عيلة أبو غنام قيل إنهم من الغايم[10]، عيلة أبو غنام وهم الغنايمة، وجاءت عيلة ناس أبو أحمد وهم الخلايفة ويرجع نسبها إلى عيسى. وكذلك المقابيل وكانت توجد عائلة على فى البلد وهم أساس البلد، وقد ذابت هذه العائلة فى العائلات الأخرى ولم يعد لها أصل أو ذكر.

أنجب منصور أربعة رجال تزوجوا من بنات الحصاينة وورثوا ملك الحصاينة، وكونوا أربع عائلات هم العواصى، والمناصرة، ومهدى، والشراقوة.

ولم يتزوج أحد من أولاد عيسى من الحصاينة كانت مساكن أولاد عيسى على عين الدار وأولاد منصور فى عين الخشى.

أما عائلة الشرابجة فقد جاءت من المغرب من منطقة اسمها الجبل الأخضر. وكان يوجد فى نفس الوقت رجل من المطاعنة[11] يشتغل بالتجارة وعنده بنات تزوج بواحدة منهن جد الشرابجة وأنجب داود وهمام الذى تزوج إحدى بنات الحصاينة أو الحصنية.

وأيضًا وصل إلى البلد من مكة رجل يسمى عبد الفتاح الفتيحى وسمى الفتيحى لأنه هو الذى أشار بفتح الكتاب بعد أن أغلقه على الخطيبى بعد استيلائه على أملاك الحصينية.

هذه الأحداث حدثت منذ فترة طويلة على حد قول الراوى. ويبين لنا العرض السابق صورة أو خريطة لعائلات القرية ومن أين جاءوا، ويلاحظ على هذا السرد أن الوافد أصبح المالك والغريب هو الحاكم وأن أهل البلد أنفسهم لم يعد لهم ذكر، فذابوا فى العائلات الوافدة أو قتلوا.ويلاحظ أن الوافدين إلى باريس جاءوا من جميع الجهات فهى محط ومقام للجميع.

،وقد حدثت معركة بين أولاد منصور وأولاد عيسى حيث حاول أحد أولاد منصور وكان شاباً مفترياً (شايف نفسه) لا يأكل إلا لحم البقرالعشار وجمار النخيل - اغتصاب فتاة من أولاد عيسى اسمها البيضا، وكانت جميلة وصدته أكثر من مرة ولكنه لم يرتدع وكانت تقول له ،كل حامضك وارجع والرايب ما فيه مطمع،[12].

ولما لم يرتدع أخبرت البيضا أهلها فقالوا لها وافقيه واجعليه يأتى غداً. فلما حضر أطبق عليه أهل البيضا وكانوا حوالى أربعة رجال ولكن ابن منصور استطاع الفرار لقوته فضربوه بالفرار[13] فأصاب رأسه ومات.

وعرف والده بمقتل ابنه فقال (كلب ان دار مالهوش تار)[١٤] . مقراً بخطأ ابنه ولكن إخوة القتيل عقدوا العزم على الثأر لأخيهم وقتلوا أربعة رجال من أولاد عيسى. وثأر أولاد عيسى من أولاد منصور وقتلوا منهم أحد عشر رجلاً فى أحد الحقول.

فماذا يفعل أولاد منصور؟ قالوا ناخد منصب العمدة ومنصب المشايخ مقابل قتلانا. وكان هناك رجل اسمه عبد الله أبو سلطان. وكان من عيلة ناس سلطان وكانوا من العرب الشرقيين أى الذين أتوا من الشرق.

وكان عبد الله يجيد القراءة والكتابة وأيضاً صاحب طريقة وبالمناسبة أولاد أبو سلطان ناس محظوظون. فبعد وصول عبدالله أبو سلطان بيومين أو ثلاثة جاء مندوب من الحكومة التركية لتعيين شيخ مشايخ البلد ويشترط طبعاً معرفة القراءة والكتابة. ونجح أبو سلطان وعين شيخ مشايخ على البلد. وكانت وظيفته حل مشاكل الناس والتحقيق فى شكاواهم وحل منازعاتهم. وهذا الكلام حدث من حوالى ثلاثمائة سنة[١٥].

وقد جاء إلى البلد وقت المعركة بين أولاد منصور وأولاد عيسى رجل من البدارى بأسيوط اسمه العقيلى وقد أنجب ثلاثة أبناء أو أربعة وسأله أهل البلد انت شرقى ولا غربى؟ فقال أنا رجل غريب وليس لى دخل بأحد.

فماذا فعل أولاد منصور؟ انتهزوا فرصة زواج إحدى بناتهم عند جيرانهم الغربيين فعزمهم نسيبهم وقال لهم إنه ليس له صلة بما حدث - أنا مالى - وعزم جماعة من شرق ومن بينهم العقيلى وهذا أعطى أماناً للجماعة. ولما وصلوا إلى منزل العروس قالت لهم إنهم سيقتلونكم. فردوا عليها من يستطيع قتلنا. وأغلقوا عليهم الأبواب.

وشعر العقيلى بما هو مدبر فبدأ ينخر بقطعة خشب فى حائط الحجرة حتى استطاع إحداث فتحة خرج منها هارباً. ولم يرض الباقون بالفرار وقتلوا فى موضعهم وكان من بينهم عبدالله أبو سلطان وأخذ أولاد منصور الجثث ودفنوها فى غرد وهو اسمه الآن غرد أبو سلطان، وهبت الريح فى ثانى يوم فغطت الجثث تماماً. ولم يعرف أحد مكانهم أو أين هم فلا توجد جثث أو أى شئ يدل عليهم.

وبعد مدة تعفنت ، وشمت الكلاب رائحتها فنبشت عليها، وهنا عرف أهلوهم أنهم قتلوا. وكان كبير أولاد أبو منصور اسمه أبو عشرى وكان جباراً وكان يشجع أهله على العدوان، ويقول لهم الرجل منا بأحد عشر رجلاً. وكان أحد أولاد عيسى الشرقيين متزوجاً من بنت أبو عشرى وكانت تعاير زوجها بأن أهلها قتلوا من أهله أحد عشر رجلاً مقابل رجل واحد والزوج يسمع ويسكت.

ولخوف أبو عشرى على نفسه بنى دوراً ثانياً يسمى الغرفة وجلس فيها ومعه بندقيته كاشفاً كل من يأتى إليه حيث يطلب منه التسليم قبل الدخول عليه ومن يمتنع يضربه بالرصاص.

وصمم الشرقيون من أولاد عيسى على قتل زعيم أولاد منصور الغربيين (أبو عشرى) ولكن كيف السبيل إليه؟ وهو كاشف كل قادم إليه متحصن فى مكانه المرتفع. فدبروا وقرروا أن يذهبوا بعيداً عن دوش[١٦] وبعد ذلك يمشون على عين منصور وبعد ذلك على عين الدخلة متجهين جنوباً ويأتون إليه من الجنوب فيراهم فيرفعون الرايات التى هى عمائمهم دليل التسليم، ويدعون فقد ناقة وأنهم لا يقصدون شراً.

وفعلاً تم التنفيذ وكان معهم زوج بنته فاطمأن لهم ودعاهم للدخول وأحضر لهم بعض الطعام فأكلوا. وانتهز أحدهم فرصة شراب أبو عشرى من السبيل[١٧] وضربه بالخنجر حتى أودى به وقطعه إرباً إرباً. وأحضروا ثلاثة حمير فاردة[١٨] ووضعوا الجثة فى الطدون[١٩] التى وضعت على الحمير. وأخذ زوج بنت القتيل حماره وذهب إلى امرأته - بنت القتيل - وقال لها اطبخى لنا من هذه اللحمة حيث إننى جوعان وتركها. فأخذت تعد العدة للطهى وبينما تجهز اللحم سقط خاتم من بين قطع اللحم فنظرته فعرفته فهو خاتم أبيها، فأدركت أن أباها قد قتل. فتركت البيت فوراً واتجهت إلى بيوت عائلتها وأخبرتهم بموت أبيها.

وبموت أبو عشرى سيطر أولاد عيسى على الموقف ومنعوا الآخرين من الخروج من بيوتهم وأذلوهم فلا نار ولا دخان أو ضحك ولا يخرجون من بيوتهم وهكذا ضاق الحال بأولاد منصور.

أخذ أولاد منصور يفكرون فيما يستطيعون فعله واستقر رأيهم على إحضار بعض الأفراد من وادى النيل لكى ينتقموا لهم ويقتلوهم ويخلصوهم من سيطرة الشرقيين ولذلك قرر أربعة من الرجال السفر إلى وادى النيل لإحضار من سيتولون الانتقام لهم.

وعند الخارجة تقابل هؤلاء مع المكاشف (الكاشف) وهو رجل عينته الحكومة لحفظ الأمن عندما عرفت بما حدث فى المنطقة، ولا نعرف جنسيته. إذا كان تركياً أم إنجليزياً. وكان

يركب كارتة ومعه عبد وأربعة مدافع وذخيرة فأخذوا يشكون له مما يفعله أولاد عيسى، فتعاطف معهم وقال لهم سأقضى عليهم .وذهب معهم وأدخلوه بيت أبو كرار وعند عين الخشى، ولم يخبروا أحداً بذلك.

واتفقوا مع المكاشف على أن ينتظروا إلى يوم الجمعة وأثناء الصلاة يضربونهم بالمدفع فيقتلونهم جميعاً وقاموا ببناء قبة عالية ولها سور وبها فتحة لفوهة المدفع. وفعلاً أطلق المدفع أثناء الصلاة ولكن لم يمت إلا بنت صغيرة وسيدة، وخرج الجميع سالمين. ولكنهم مندهشون لأنهم لم يسمعوا ذلك الصوت من قبل. وقد عرفوا ما حدث.

واختبأ المكاشف فى سقيفة سرحان والعبد معه وهو الذى يحميه، وكان هناك رجل اسمه عبد الولى بن الفوارس، وقد أطلق عليهم هذا الاسم لما قام به عبد الولى مما سيأتى ذكره فيما بعد. والفوارس هم أساس البلد بعد الخلايفة.

قرر عبد الولى قتل المكاشف. وكان الناس يتساءلون هل تستطيع حقًا قتله؟ فقال لهم سنرى. واختبأ عبد الولى بعيداً عن البيت الذى فيه المكاشف بحيث لا يراه وكان فى الحجرة التى بها المكاشف شباكان أحدهما قبلى (جنوب)والآخر بحرى (شمال) على خط واحد بحيث إذا نظرت من شباك منهما رأيت الضوء الخارجى من الشباك الآخر. وإذا مر أحد بين الشباكين اختفى الضوء. ولاحظ عبد الولى هذا وانتظر حتى اختفى الضوء وأطلق رصاصة أصابت الواقف بين الشباكين فى مقتل واعتقد عبد الولى أنه قتل المكاشف ولكن الذى قتل كان العبد.

جن المكاشف لمقتل عبده وقرر ترك المكان فأعطى له أولاد منصور طربوش مال[٢٠]. وكان هذا شرطاً أخذوه على أنفسهم إذا نصرهم على أولاد عيسى الشرقيين.

ولم يعرف أولاد عيسى هل قتل المكاشف أم لا فذهبوا إلى جد الراوى عبد الله وطلبوا منه زوادة[٢١] لكى يتتبعوا الأثر فأعطاهم ما يريدون لأنه كان يميل إلى أولاد عيسى مع أنه كان متزوجاً من الغربيين بنت منصور أبو خليفة.

وفى أثناء تتبع أولاد عيسى للأثر تقابلوا مع الريافة[٢٢]، حيث كانوا يحضرون لكى يتاجروا فيبيعون الأقمشة فسألهم الريافة عن الخبر وأين هم ذاهبون فقصوا عليهم ما كان من أمر المكاشف.

فعرض عليهم الريافة قتله بمقابل، فعرض عليهم أولاد عيسى طربوش مال ووافق الريافة على ذلك. وسار الريافة فى أثر المكاشف حتى لحقوا به عند مدخل الخارجة فقتلوه وحملوه ووضعوه فى طرفاية[٢٣] الجاجة[٢٤] اسمها طرفاية المكاشف.

وذهبوا إلى أولاد عيسى ليأخذوا طربوش المال وعادوا معهم ليتأكدوا من قتله. وقطعوا رأسه ووضعوه فى مخلاة ووضعوها على حمارة فاردة، وعندما عادت الحمارة إلى البلد وفكت الناس المخلاة ووجدت رأس المكاشف عرف أهل البلد أن المكاشف قد قتل.

وذهب الغربيون أولاد منصور إلى عبد الله وأخذوا بنتهم وابنها لأنه تعاون مع أولاد عيسى ولم يستطع منعهم لأنه كان وحيداً.

ساءت حال البلد فالكل متربص ببعضه فلا أحد يخرج ولا يستطيع أحد الذهاب إلى الحقل فلم يعد هناك زرع أو حصد وقبع الجميع فى منازلهم. وعندما يخرجون لقضاء حوائجهم يتخفون لا يراهم أحد. وكانوا يسافرون حتى إسنا فى الشرق ليحضروا الغلال من هناك وكانت هذه السفرة تستغرق حوالى أربعة أيام.

وسمع بهذه الخلافات جماعة أولاد مبارز من الداخلة وهم أصحاب طريقة ومؤمنون، فقالوا لابد من أن نصلح بين الطرفين، وفعلاً جاءوا إلى باريس وبدأوا محاولات الصلح بين الطرفين الشرقيين والغربيين. فقال الغربيون لقد قتل منا اثنان وأربعون والشرقيون قالوا قتل منا ثلاثون ويريد الغربيون أن يقتلوا اثنى عشر رجلاً من الشرقيين لكى يتساوى العددان وعرض أولاد مبارز الدية طربوش مال عن كل واحد. ورفض الغربيون هذا العرض. واقترح الشرقيون أن يملكوهم بعض عيون الماء كدية وأخيراً وافق الغربيون وقرأ الطرفان الفاتحة وغادر أولاد مبارز القرية.

وبعد أن اصطلح الطرفان قال رجل اسمه عقيل بعض أبيات من الشعر التى تنتقص من قدر الغربيين لقبولهم الصلح ومنها:

سنور قتل طيور ولاد منصور خدوا الديه

فعلوا الروس كما الفاقوس فى عين الدار القبلية

ومعنى ذلك أنه يعيب عليهم لقبولهم الدية بعد أن جعلوا الرؤوس تظل ملقاة على الأرض مثل الشمام.

وبعد سماع الغربيين لهذا رفضوا أخذ الدية وأخذت الحريم تنوح وتصوت كيف يقبلون الدية. ورفض الغربيون الدية.

وانتهز الغربيون فرصة وجود أحد أفراد الشرقيين مع أولاد عيسى فقتلوه وتم هذا بعد مغادرة أولاد مبارز القرية، وربما

فى نفس اليوم سمع أولاد مبارز بهذا فدعوا على الغريبين بأن تكون حياتهم كلها تعب. وقد أثرت الدعوة فعلاً فيهم، فالمال عندهم أصبح ليس فيه بركة.

بعد فترة بسيطة من هذه الحوادث جاء رجل من الخارجة اسمه أبو عامر وهو جد العوامر وآخر اسمه داود الهمامى وكان يأتى إلى المكس مع أبناء عمه للتجارة فلما سمع بما حدث حزن. فأحضر خمسين فارساً وقابل أبو عامر واتفق معه على أن يحاولوا إقامة الصلح بين الطائفتين وإذا رفضت طائفة منهم قاتلوها عملاً بالآية الكريمة ﴿وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما فإن بغت إحداهما على الأخرى فقاتلوا التى تبغى حتى تفىء إلى أمر الله﴾. ووفقهم الله إلى إقامة الصلح.

مكث الهمامى برجاله تسعين يومًا فى البلد يتناولون العشاء كل يوم عند رجل من أهل البلد، وكان كل رجل يقدم العشاء هو ومقدرته، فمن يذبح جملاً ومن يذبح خروفًا وهكذا تسعين ليلة بما يدل على أن عدد رجال الطائفتين كان تسعين رجلاً. وكان هناك أفراد ليس معهم أى شىء فكانوا يذهبون إلى الريف الشرقى[٢٥] فيشترون ما يحتاجونه لإقامة الوليمة لهؤلاء. وكانت مدة الذهاب والعودة تستغرق ثمانية أيام.

استقرت الأحوال واصطلحت الطائفتان واستأنفوا حياتهم العادية فذهبوا إلى حقولهم ومصالحهم، وأرادوا أن يكافئوا هؤلاء فأعطوا عين الدخاخين لأبو عامر لقربها من الخارجة، وأعطوا عيناً لداود بن همام فى دوش وسميت عين همام وهذا اسمها إلى الآن وعيوناً أخرى.

ولم يمض الحال هكذا بل حلت كارثة أخرى فقد احتل الإنجليز مصر وجاء إلى هنا رجل إنجليزى اسمه المعاون[٢٦] أقام فى الخارجة ليحكم الواحات وتصادق معه الكبار وهم هنادى أبو عمدة الخارجة وعلى هاشم كان رئيس بولاق وحسب سرحان فى باريس.

وفى يوم من الأيام خرج على هاشم من المنزل لقضاء بعض المصالح فدخل المعاون الإنجليزى منزله وعاكس زوجته فطردته. وجاء زوجها على هاشم وحكت له ما حدث فأحضر بندقية وقتل المعاون.

اكتشف على هاشم أنه أقدم على جرم خطير فذهب إلى صديقه هنادى يستشيره فيما يفعل. فقال له «الله يخرب بيتك ده الجماعة دول اتقتل ليهم واحد فى دنشواى خربوا البلد وخربوا القاهرة ده هيدكوا الواحات»[٢٧] واقترح عليه أن يهربا إلى السودان حيث إن الحكم يسقط بمضى خمس سنوات.

وبما أنهما لا يعرفان الطريق إلى السودان ووجدا أن من يعرف الطريق هو حسب سرحان حيث كان يتاجر مع الدراويش القادمين من السودان ومعهم تجارتهم التى تتكون من الأبرمة[٢٨] والعطرون[٢٩]. ولكن كيف السبيل إلى إقناع حسب بإرشادهم؟

وحزموا أمرهم ودبروا خطتهم فقاموا بشراء ناقة وثلاثة جمال والمأكل والشراب اللازم للذهاب إلى السودان، وذهبوا إلى غرب البلد بحوالى خمسة عشر كيلومتراً، وأقاموا هناك وأرسلوا العبد الذى كان معهم بالناقة إلى حسب سرحان، وقالوا له قل لحسب «تعالى سيدى على هاشم يريدك فى أمر مهم».

ذهب العبد كما أمره سيده فقال له حسب أين على هاشم؟ قال فى حطية أو عد العبابدة. وكانت هناك عدود، والعد عبارة عن منطقة فيها خضرة ومياه تسرح فيها الجمال وكانت فى غرب باريس فكان هناك عد دفيعة وعد الوسطانية وعد العبابدة وغيرها.

جاء حسب مع العبد وسلم على الرجال وقال لهم ما الأمر فحكوا له ما حدث. فقال لهم وما هو المطلوب منى. فقالوا له المطلوب منك أن تأخذنا إلى السودان وأنت تعرف رجالاً منهم. فبدلاً من أن نذهب ولا نجد أحداً نعرفه أو يعرفنا فأنت تأتى معنا حتى ترشدنا إلى الطريق وتعرفنا ببعض أهل السودان. وسنذهب سوياً على الخير والشر. فقال لهم كيف ذلك وأنا لم أستأذن أولادى؟ فضلاً عن أن معى أمانات لأناس ينبغى ردها، والتزامات، فلابد من أن أدبر أمرى.

فقالوا له ستسير معنا سواء أردت أم لم ترد فنحن ميتون إذا لم نذهب إلى السودان وستكون أنت قبلنا. واضطر حسب إلى الموافقة وطلب من العبد الذهاب إلى بيته وإخبار أهله بأنه سيعود إليهم بعد يومين أو ثلاثة أو أكثر، المهم أنه سيعود إليهم.

توجهت المجموعة بصحبة حسب إلى السودان وعند وصولهم للسودان قبضت عليهم حكومة السودان باعتبارهم متسللين ووضعوهم فى السجن.

فى نفس تلك الفترة أرسل الإنجليز جاسوسًا إلى السودان اسمه سلاطين[٣٠] يعرف العربية لكى يعرف أحوال السودان لأن الإنجليز كانوا يريدون احتلالهم ولا يستطيعون فأرسلوا سلاطين هذا لكى يرشدهم إلى كيفية الغزو وتصادف أن قبضت حكومة السودان على سلاطين هذا ووضعته فى السجن مع على هاشم ومجموعته وتعرفوا ببعض.

وكان يحضر إلى السجن ابن ملك السودان أو أمير المنطقة وهو من المهدية[٣١] وكان معجبًا بحسب حيث أخذ يعلمه القرآن واللغة العربية، فذهب إلى والده وطلب منه الإفراج عن حسب ورفاقه لأنهم ناس فقراء ولا خطر منهم فأفرج عنهم الملك.

وأسكنوا حسب فى بيت جميل ومكث حسب يعلم ابن الملك القرآن واللغة العربية. أما زملاؤه فقد أفرج عنهم أيضًا وتركوهم لحال سبيلهم. وكان لا يوجد عمل بالسودان يستطيعون عمله لكى يدبروا أحوال معيشتهم فكانوا يذهبون إلى المقابر لتلاوة القرآن. وأخذ الحسنات. ويحكى عنهم نادرة «أنهم أثناء قراءتهم لسورة يوسف وهم كانوا غير حافظين للقرآن، فكانوا يقرأون (كان يوسف هناك وبعدين خده الديب ومشى الديب) أى كلام حول المعنى، وتصادف أن كان هناك بعض السودانيين الحافظين للقرآن الكريم فقالوا لهم «أنتم عملتم فى يوسف اللى معملهوش أخوات يوسف فيه».

وذهب على هاشم ومن معه إلى حسب وطلبوا منه أن يتوسط لدى الملك لكى يعودوا إلى مصر فذهب حسب إلى الملك وقال له: إننا نريد العودة إلى مصر. فقال له أنت ستمكث هنا أما هؤلاء فسنتركهم يعودون إلى مصر.

ومكث حسب بالسودان ولكى يضمنوا عدم فراره زوجوه بزوجة اسمها «ساوية» وخلال هذه الفترة تعمقت صلته بسلاطين الذى أخبره بأنه قائد فى الجيش الإنجليزى وأنه سيحتل السودان يوماً ووعده بأنه عندما يحتل السودان سيجعله يعود إلى مصر. وطلب سلاطين من حسب أن يجد وسيلة تجعله يهرب من السجن.

تحدث حسب مع ابن الأمير أو الملك وقال له لا داعى لحراسة سلاطين واتركه لى ولا تخش من هروبه واستمر يحدثه فى ذلك الأمر حتى اقتنع الابن وأخبر والده الذى وافق وتركوا سلاطين لحسب يقوم بحراسته. وأعطى سلاطين لحسب قبعة عليها علامة خضراء. وقال له عندما نحتل السودان ضع هذه البرنيطة على باب بيتك حتى لا يتعدى عليك أحد من الجنود الإنجليز وسأعلن ذلك على الجنود.

وفى خلال تلك الفترة أصبحت مكانة حسب عالية حيث تعرف على أكابر القوم الذين كان يقوم بتعليمهم القرآن.

وكان الدراويش فى تلك الفترة يغيرون على البلاد المجاورة: الصومال وليبيا والريف الشرقى بمصر وينهبونها. وتصادف أن جاءوا إلى باريس وكانوا ثلاثين رجلاً فمكثوا تحت النخيل خارج باريس وقالوا نريد أن نرى كيف حال البلد.

ذهبت جماعة منهم يمرون فى البلد وكانت لا توجد كهرباء فى ذلك الوقت وكانت الناس تنام مبكراً ولانتشار العقارب وشدة الحرارة كانوا ينامون فى الشوارع على سرائر من الجريد. فلف هؤلاء فى البلد وعادوا إلى رفاقهم. وأخبروهم بأنهم وجدوا النساء تكورن (حداء) على الرحايا والرجال نائمون.

وعندئذ قرروا دخول البلد وتوجهوا إلى بيت العمدة وكان اسمه الحاج أحمد وداع وكان من نسل طاهر. وكان ذلك منذ حوالى مائتين أو ثلاثمائة[٣٢] عام. وقالوا له نحن قادمون لاحتلال البلد. واحنا معانا ناس كتير قادمين ورانا، يريدون إخافة العمدة.

وكان لدى العمدة خفير شجاع اسمه عبد الله فقال لا تخش شيئًا «أنا والله العظيم أحاربهم وحدى» فقال له العمدة أنا مشغول على البلد وأخشى عليها منهم.

وفى أثناء وجودهم عند العمدة قال رجل منهم أنا أشم رائحة سلاح وهم كانوا لا يعرفون البندقية حيث كانت أسلحتهم الحراب والسيوف والمقاليع.. ويبدو أنه رأى سيفًا مع ولد أو امرأة فقال ذلك. وكانت البلد فيها كثير من البنادق فقلما يخلو بيت من بندقية أو أكثر وكانت بنادق بدائية[٣٣].

وهدد هؤلاء أهل البلد بأن من لم يحضر سلاحه سيقتلوه ويعلقوه أمام باب بيته. خافت الناس وأحضرت مالديها. أما عبدالله الخفير الشجاع فكان يأخذ كل يوم بضع بنادق ويخفيها فى بركة من مياه عين الخشى.

ومكث هؤلاء فترة فى البلد ثم قرروا الرحيل فأخذوا معهم ثمانية عشر رجلاً من أكابر البلد، وأخذوا معهم جميع الحيوانات من خيل وجمال ومواش وغيرها وحملوها بالغلال وكل ماهو موجود وغادروا البلد متجهين إلى السودان.

وفى الطريق شعر واحد من الثمانية عشر رجلاً وهو عبدالله عبدالقادر قاضى البلد بالتعب والإعياء فطلب من السودانيين أن يتركوه يعود، وفعلاً أعطوه حماراً وتركوه. ووصلوا إلى السودان وشاع خبر وصولهم بالغنايم (الذهيبة - على حد قول الراوى) وخرج الملك لابسًا جلبابه وعمته لرؤية الغنايم وذهب إلى بركة الدم لكى يرى قتل الأسرى ردعى حسب لرؤية الغنائم والأسرى.

ولما رأى حسب الأسرى وجدهم أهل بلده عبد الله سلطان والحاج أحمد إبراهيم وداعة فقال للملك : هؤلاء أهلى فكيف تقتلهم وطلب منهم أن يعفوا عنهم فهم ضيوفى ووافق الملك

وترك الرجال وكانوا خمسة عشر رجلاً حيث توفى اثنان منهم فى الطريق.

أكرم حسب أهل بلده كما يجب فكان كما يقال يذبح لهم يومياً، وكانت ساوية زوجته تغسل لهم ملابسهم وتحضر لهم المياه واستمروا على ذلك الحال مدة عام، وهم يريدون مغادرة البلد، ولكنهم لا يعرفون الطريق أو ليس معهم مال يشترون به جمالاً لتحملهم، إلى أن طلب حسب من الملك مساعدتهم، وقال له نجعلهم يسافرون، عن طريق البر، إلى وادى النيل وهم يتصرفون.

كان معروفاً أن أولاد عيسى يخزنون الغلال وغير مبذرين بعكس أولاد منصور كانوا يصرفون ما معهم. فانتهز أولاد عيسى خلو البلد من المؤن نتيجة نهب السودانيين لها وبدأوا يشترون وجبات المياه بسعر رخيص فالوجبة[٣٤] أو نصف الوجبة بميشة ونصف غلة أو شعير وهكذا اشتروا أغلب ملك[٣٥] أولاد منصور، مما أدى إلى أن يعمل أولاد منصور لدى أولاد عيسى كفلاحين.

وصل الأسرى إسنا وتقابلوا هناك مع جماعة يعرفونهم من العرب ممن يحضرون إلى باريس للتجارة فرحبوا بهم وأحضروهم على الجمال وخرجت البلد لاستقبالهم، وأخبروا أهل البلد بما قام به حسب تجاههم وأنه هو السبب فى إنقاذهم ولولا تدخله لقتلوا.

وابتدأ حسب يدبر أمر هروب سلاطين فاتفق مع بعض العرب على أن يجهزوا له ثمانية جمال بشارى لأنها جمال خفيفة وسريعة الحركة على أربعة مراحل فى الطريق. كل مرحلة عندها جملان يركب سلاطين جملاً والعربى دليله جملاً حتى يصل إلى المرحلة التالية فيترك هذين ويأخذ غيرهما، وهكذا حتى يستطيع الخروج بسرعة من السودان فارا إلى مصر قبل أن يحاصروه وفعلاً تم الأمر كما دبره حسب.

وذهب حسب ليخبر الملك بفرار سلاطين فضرب الملك حصاراً على البلد وتتبع رجال الملك أثره ولكنهم فشلوا فى العثور عليه واللحاق به.

وصل سلاطين إلى مصر وأخبر قواده بأحوال السودان ومكث حوالى شهرين بمصر وعاد على رأس جيش استطاع به احتلال السودان. وسمع حسب بدخول الإنجليز فوضع القبعة على باب بيته حتى لا ينهبه الإنجليز. ثم ذهب ليقابل سلاطين فمنعه الجند فأعطاهم القبعة، فدخلوا لسلاطين بالقبعة فسمح لحسب بالدخول. «طلب حسب منه أن يساعده فى السفر حتى إسنا وساعده فى ذلك. وأعطاه مبلغًا من المال «حوالى عشرين جنيهًا فقط »، وقال له سلاطين عندما أحضر إلى مصر سأطلبك.

عند إسنا تقابل حسب مع العرب الذين كان يتاجر معهم فرحبوا به وسار معه كبار العرب ليوصلوه إلى باريس. وكان منهم واحد اسمه مريك وآخر اسمه أحمد بريك. وقبل وصولهم سبق البشير ليخبر أهل البلد بقدوم حسب.

خرجت البلد كلها النساء والرجال والأطفال[٣٦] بالطبل والزينات لملاقاة حسب وكانت فرحة البلد كبيرة بوصول حسب إلى بيته وكان قد أحضر معه زوجته ساوية والتى أنجب منها كرار فى السودان. وهذا هو السبب فى أن كرار لونه كحلى. وهو جد محمود كرار رئيس المجلس القروى الآن.

وأخذ أولاد عيسى يفكرون ماذا يقدمون لحسب مقابل انقاذه لهم من الإعدام واتفقوا على أن يردوا لأولاد منصور جميع ما اشتروه بثمن بخس من عيون المياه وفعلاً دعوا الناس للاجتماع فى عصر أحد الأيام. وفى هذا الاجتماع أعطوا الحجج والعقود لحسب نظير إكرامه لهم. وقالوا له «ياعم حسب احنا البلد نقسمها مناصفة ونحن أخوة». فقال لهم حسب بارك الله فيكم. وعاشت البلد فى أفراح أيام عديدة فقد تصالح وتصافى أهلها.

ضاقت الحال بحسب بعد مدة حيث إنه كان مسرفًا هو وزوجته ساوية ونفدت النقود التى معهم وذلك لأن المهنئين أخذوا يتوافدون عليه للتهنئة من الريف الشرقى ومن المغاربة ومن السودانيين، وهو يقوم بواجب الضيافة كما يجب، فيذبح دائماً للضيوف. وكان أولاد عيسى يساعدونه خفية ببعض ما يحتاجه لإكرام الضيوف.

لما سدت السبل أمام حسب قال له أحد أقاربه واسمه على محروس لقد ذكرت لنا أنك كنت السبب فى فتح السودان وعما فعلته لسلاطين. فلماذا لا تذهب وتقابله فى مصر لأنه بالتأكيد ترك السودان. وفعلاً سافر حسب بعد أن تزيا بزى أهل السودان إلى مصر، وأخذ يسأل عن الجيش الإنجليزى وعندما وصل سألهم عن سلاطين. فقالوا له لقد أنعم عليه بالباشوية. وسألوه لماذا تريد مقابلته؟ ومن أين تعرفه؟ فقدم لهم كارتا كان قد أعطاه له سلاطين؟ فأخذوه إلى قصره. ورآه سلاطين من الطابق الثانى فنزل مسرعًا وأخذه بالأحضان وقال له لابد من استضافتك ومكث حسب مع سلاطين وزوجته الإنجليزية لمدة ستة أيام.

سأل سلاطين حسب عن أحواله فذكر له سوء حالته فأعطاه مائة جنيه ذهب، وأعطاه البهوية - وتاجًا اسمه تاج البهوية (البكوية) وهو فيما يبدو من النحاس. وقرر له راتبا شهرياً ستة جنيهات يصرفها من الجيش الإنجليزى لأنه ساعدهم فى فتح السودان، كما أعطاه شهادة بأنه خبير درب الأربعين.

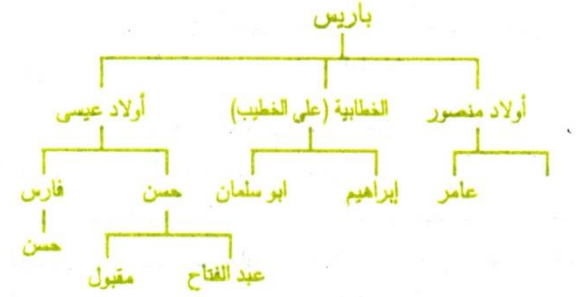
وقبل العودة إلى باريس اشترى حسب ونش ودولاب ومواسير لاستخراج المياه وذلك من النقود التى أخذها من سلاطين وبعد مدة توفى حسب وتولى بعده ابنه كرار.

اجتمع أكابر البلد وحتى لا تحدث مشاكل جديدة بينهم اتفقوا على أن يقسموا البلد قسمين. يأخذ أولاد منصور والخطابية قسماً وأولاد عيسى القسم الآخر. وحددت القسمة شارع فى منتصف البلد. وكان فى البلد أربعة آبار: بئر القوام وبئر النخيل وبئر العجولة وبئر السبابة.

وإذا كانت توجد الآن أملاك الجماعة الشرقيين فى الجزء الخاص بالغربيين، فقد حصلوا عليه بالشراء، فقد اشتروا من الشيخ على كرار وإبراهيم كرار وغيرهم.

وانتهت الخلافات بين الجماعتين ويشاركون الآن بعضهم البعض فى الفرح والكرب ولكن كل خمس سنوات تحدث بعض الخلافات بسبب الانتخابات، ولكن بمجرد أن تنتهى الانتخابات تعود المياه إلى مجاريها ويذهبون ليهنئوا بعضهم وإلى الآن وهم يعيشون فى صفاء ووئام،[٣٧].

توزيع لبدنات باريس والبيوت التابعة لكل منهم



تاريخ القصر الشفاهى :

ولندع راوياً من القصر هو الحاج أحمد سنوسى خلف الله يقص علينا قصة هذه القرية أو ما تعيه ذاكرته من أحداث. «كلمة القصر توجد فى الواحات المختلفة كالداخلة والخارجة وسيوة وجغبوب التى كانت تابعة لمصر. فكل واحة من تلك الواحات لها بلدة تسمى القصر[٣٨] وهى التى يجلس فيها الحاكم فالقصر مدينة الملك، بلاط[٣٩] توجد بها حاشية الملك، والقلمون يوجد بها قائد الملك. وجاء قلمون من قلم آمون معبود الملك بمعنى قلم آمون أو قلعة آمون وأصبحت تنطق قلمون.

وعندما ننظر إلى تاريخ القصر نجده مر بثلاثة عصور: الفرعونى، الرومانى، الإسلامى وتوجد الآثار الفرعونية والرومانية إلى الآن حيث كان كلاهما - الفراعنة والرومان - يبنيان بالحجر.

ولما جاء الإسلام إلى الواحات انقسم الناس إلى ثلاث فرق، فرقة قالت بأن الإسلام سيمكث مدة محددة وتعود البلاد والحكم للرومان مرة أخرى.والفرقة الثانية قالت سيستمر الإسلام وهذا كان ضد رغبة الفريق الأول الذى طمس عيون المياه وفر تاركاً الواحات. أما الفريق الثالث فكان يحب الإسلام والمسلمين ويتمنون دوامه، وهؤلاء هم الفقراء.

ويقال إن أول واحد فتح البلاد وجاء إلى الوادى الجديد هو خالد بن الوليد[٤٠]. وانتشر الإسلام فى الواحات وعاد أهل الواحات الذين فروا بعد أن اعتنقوا الإسلام وأعادوا فتح عيون المياه التى طمسوها من قبل.

ومن الصالحين الذين جاءوا إلى الواحات الشيخ نصر الدين وله مقام هنا. وقصته أنه لما قتل سيدنا الحسين فى معركة كربلاء فقطع قاتل الحسين - ابن ذو الجوشن - رأس الحسين ووضعها أمام يزيد[٤١] وأمسك يزيد شيئًا وأخذ ينقر فى فم الحسين. فقال طباخه - طباخ اليزيد - وأعتقد أنه أبو الأسود الكندى ارفع يدك يا يزيد فالمكان الذى تنقر فيه فى رأس الحسين قبله النبى ﷺ .

نظر إليه يزيد وهز رأسه وتوعده، فنصح أحد الرجال الطباخ وقال له اهرب لأن اليزيد سيقتلك. فأخذ ابنه واسمه نصر الدين وفر هاربًا من بلد لآخر حتى وصل السودان. وترك السودان وقدم إلى الواحات لأن الواحات كانت ملجأ للهاربين من الحكم. ومات الكندى فى باريس فدفنه ابنه نصر الدين وقدم إلى هنا.

أما عن العائلات التى قدمت إلى القصر فكانت أولاها عائلة الكوجة وقد قدمت إلى الواحات فى عهد الرومان وهم الآن يعملون بالزراعة وقد تفرق أفرادها فى قرى الواحات.

وفى عهد الإسلام جاءت عائلة الشهابية وأعتقد أنهم جاءوا من العراق وبعد عائلة الشهابية جاءت عائلة راوى تاريخ

القصر فاسمه كما يذكر أحمد سنوسى إبراهيم خلف الله صغير خلف الله عبد المجيد محمد عبدالمجيد حليد الهارونى. وخلف جده الأكبر الهارونى ثلاثة أبناء ذهب واحد منهم إلى دشلوط فى أسيوط والآخر إلى جهينة فى سوهاج. وكان جد الهارونى هذا من سلالة زين العابدين بن الحسين وقد ذهب إلى تونس ثم جاء إلى الواحات وكان هذا منذ حوالى خمسمائة عام.

أما عائلة القرشية فتاريخهم من عهد محمد على عندما قام بمذبحة المماليك فى القلعة ففر بعض الناس وكان منهم محمد القرشى وكان معه رجل اسمه محمد الشيخ أبو غربان وهم أصلاً من السعودية.

وجاءت عائلة أبو بكر من بنى عدى بأسيوط وجاء إلى القصر منذ مدة بعد القرشية وعائلة الدينارية من دينار بالجيزة وجاءوا إلى القصر منذ حوالى مائتى عام.

أما الشيخ مبارز وابنه الشيخ شمس الدين فهؤلاء قدموا من عهد قريب من حوالى مائتى عام أو أكثر ولهم قصة.

وهى أن محمد على باشا والى مصر قال أريد أن أرى أولياء الواحات بمعنى أنه يريد اختبارهم فأحضروهم له، فعزمهم على الطعام. وكما سمع الراوى ممن قبله بأن محمد على وضع لهم فى الطعام لحم حمير وذئاب وقطط وكلاب ووضع بين هذا كله قطعة لحم صغيرة من لحم العجالى بمعنى أنه وضع لحومًا حرمها الإسلام ووضع بينها قطعة صغيرة لم يحرمها الإسلام. وجلس الأولياء ينتظرون الشيخ مبارز وسأل واحد من الحاشية أين هو؟ فرد الأولياء إنه فى الواحات، فقال فكيف يأتى إن أمامه شهراً حتى يأتى. وفى نفس اللحظة دخل الشيخ مبارز ونظر إلى اللحوم. وقال «بِسْ» فطارت لحوم القطط، وقال «امش» فطارت لحوم الكلاب. وهكذا أخذ ينادى على كل حيوان حتى بقى اللحم العجالى فجلس وأكل وأكل معه الأولياء.

وعن تاريخ السنوسية كان هناك حلف سرى بين تركيا ومصر وليبيا لإخراج الإنجليز من مصر ويتم ذلك عن طريق تكوين جيش فى ليبيا يدخل إلى الواحات، وفى نفس الوقت يقوم المصريون بعمل مشاغبات ومظاهرات فى الداخل وفى نفس الوقت أيضًا يدخل الجيش التركى القومى مصر، فهم كانوا حاكمين مصر قبل الإنجليز.

وبهذه الطريقة ينقسم الجيش الإنجليزى إلى ثلاثة أجزاء فيستطيع الأتراك هزيمتهم. ولكن الإنجليز فطنوا إلى ذلك ودبروا أمرهم على أن يتركوا الواحات مؤقتًا فهى بعيدة ولن تؤثر. أما المصريون فقد تمت رشوتهم وإسكاتهم. وعندما عبر الجيش التركى الكوبرى[٤٢]، فتح الإنجليز عليهم الكوبرى ومات من الجيش التركى عدد كبير. ولذلك نسمع أن تركيا منذ ذلك الوقت لم تتحالف مع مصر.

أما بالنسبة للجيش الليبى[٤٣] فكان يتكون من مصريين وأتراك وليبيين، فعندما عرف بهزيمة الأتراك كر راجعًا ولاحقه الجيش الإنجليزى بقيادة قائد اسمه رونك حتى غرب سيوه وكان التعب قد حل بالجيش الليبى فحاصرهم الجيش الإنجليزى. وكان قائد الجيش الليبى السيد أحمد الشريف فقال لرجاله عليكم بقراءة عدة يس (سورة يس) (أخبر الشيخ إدريس رحمه الله الراوى بهذه الحكاية) وبانتهاء القراءة انقلبت الدنيا فنزل المطر على الجيش الإنجليزى مدراراً وكذلك الصواعق.

فى هذا الوقت دعا السيد أحمد الشريف قومه للرحيل فكانوا يمرون بجوار الدبابة والإنجليز لا يرونهم. وأخذوا طريقهم فى الطرق الوعرة التى لا يمكن للسيارات أو الدبابات السير عليها حتى وصلوا إلى واحة الكفرة. وكر الجيش الإنجليزى عائداً وكان ذلك عام ١٩١٤م[٤٤]».

ويروى راو آخر[٤٥] قصة قرية القصر فيقول سميت بهذا الاسم لأنها كانت مقر الملك فقد كان يوجد بها الحاكم الفرعونى والرومانى. ويوجد إلى الآن عائلتان ترجعان إلى أصول رومانية وهما عائلتا الجندى فى عين الدير والكوج فى عين أم الصغير.

وقد جاء خبير عام ١٩٣٦ كان يقيس الجبهة طولاً وعرضًا كما أخرج بعض المومياوات من القبور وأجرى عليها قياساته وأخبرنا بأن هاتين العائلتين من أصل رومانى أما باقى العائلات فقد قدمت من خارج الواحات.

وعائلة القرشية جاءت من الحجاز من منطقة اسمها درب القمح ويحكى أنهم كانوا يبيعون المياه. وفى أيام الدولة العثمانية أرادت أم الملك زيارة قبر النبى فمنعها القرشية وبعض أهل الحجاز من ذلك، فأراد الملك اعتقالهم ففروا وجاء القرشية إلى مصر وعلى رأسهم الأخوان الحاج محمد القرشى والحاج أبو بكر القرشى ومعهم أولاد عمومتهم وعائلاتهم وعبيدهم.

والحاج محمد القرشى هو جد عائلة العمدة. أما الحاج أبو بكر فمن نسله الحاج محمد مدنى والشيخ محمد الصغير والشيخ فتحى. ويذكر الراوى أنه لا يعرف تاريخ قدوم القرشية إلى

القصر فربما يكون هو الجيل الرابع أو الخامس. ويقال إن عائلة القرشية كانت عائلة جبارة ينتهى أصلها إلى عائلة أبو جهل بالحجاز. واستقر القرشية فى القصر وبدأوا فى تكوين ممتلكاتهم بالشراء من الأهالى.

كذلك قدمت عائلة الشرفا من الحجاز وهم نسل سيدنا الحسين، وأيضًا عائلة الشهابية من الحجاز، وجد عائلة الشهابية كان اسمه شهاب بن مخارق بن راس الغول وكانت عائلةجبارة جدهم كافر، وكان شهاب بن مخارق يحارب مع الرسول مع الكفار وقتله الإمام على.

ومن الساقية الحمراء بتونس أتت عائلة الجزارين وسميت كذلك لأنهم كانوا يعملون بالجزارة وهم عائلة خلف الله. وجاءت عائلة الدينارية من قرية أم دينار بمحافظة الجيزة.

وعائلة الميهوب جاءت من ليبيا ومنها والدة الأستاذ ماهر عز الدين ناظر المدرسة فكان يوجد فى ليبيا رجل اسمه أحمد الشريف كان ينشر الدين الإسلامى فى إفريقيا وفى السودان والصومال والحبشة وكان يرسل الدعاة إلى تلك البلاد. وأرسل إلى الواحات أربع دعاة فمكث الشيخ محمد الموهوب فى القصر والشيخ مبروك فى بلاط والشيخ خالد فى الفرافرة والشيخ سنوسى فى أسمنت.

أقام أهالى القصر زاوية لتحفيظ القرآن ومسجداً وكانوا يجمعون للموهوب القمح والدقيق والسمن مقابل تعليم الأولاد القرآن. وبادر الشيخ إبراهيم الدينارى قاسم فجمع الناس وحفروا بئراً وأعطوه للشيخ الموهوب وأحضروا له فلاحين لزراعة الأرض وهكذا أصبح يعتمد على نفسه وكان هذا منذ حوالى مائتى عام[٤٦]. وكان حاكم الواحات فى ذلك الوقت على أفندى جيوشى.

وكان أحمد الشريف يأتى كل عام من بنغازى ومعه حوالى مائتى طالب على الجمال والبغال والحمير ويقرأون القرآن ويمكثون مدة ثم يرحلون للمرور على البلاد المختلفة من السودان إلى الصومال.

وسكنت كل عائلة من هذه العائلات فى حارة من الحارات ولكل حارة باب كان يغلق عند المساء. ويوجد فوق كل باب بناء مثل الشرفة ولها حائط به فتحات صغيرة للرؤية والسلاح وذلك كى تدافع الحارات عن نفسها ضد أى عدوان.

وتزوج الشيخ الموهوب من القصر وأنجب أحمد وعندما كبر كان يسافر إلى ليبيا - فى ذلك الوقت كان الإنجليز يحتلون مصر، وليبيا تحتلها إيطاليا وأراد الإيطاليون ضم الواحات لليبيا - وتعاون الشيخ أحمد مع السنوسية وأحضر جيشاً منهم.

عند المغرب سمع الناس فى القصر صوت الرصاص من ناحية الجبل الغربى واحتل الشيخ أحمد القسم وكان به من ثلاثين إلى خمسين جندياً، وقطع الطريق الواصل إلى مصر فلابد أن يذهب أو يأتى.

علم الإنجليز بما حدث فأرسلوا طائرة وبعض الجند بقيادة سرنكى. وعلم الشيخ أحمد بقدوم الإنجليز فهرب. وكانت مدة وجوده بالمنطقة حوالى سبعة أشهر والغريب أن الدخيل أثمر فى خلال هذه المدة مرتين. ويلاحظ أن مؤونة البلد قليلة لا تكفى إلا بالكاد. فماذا يحدث وقد ازداد عددهم بقدوم السنوسية.

دمر الإنجليز الزاوية التى كان يعلم فيها القرآن وكذلك الجامع ومسكنه. ووضع الإنجليز يدهم على الآبار التى يمتلكها، سلموها لعمدتى القصر والجديدة، وكان عمدة القصر فى ذلك الوقت الشيخ محمد حافظ، كما قاموا بتسليم زوجاته لأهليهم وحرقوا زروعه ومواشيه.

وقد قال الشيخ إبراهيم الدينارى شعراً فى هذه المناسبة وقد رأى الراوى قائل هذا الشعر وكان طفلاً صغيراً. ومن هذا الشعر على ما يذكر الراوى:

سرنكى جانا زى الغارة

بأتومبيله والطيارة

ولما لم الجيش على الجارة (الجبل)

واللى راح منهم مارد

سرنكى جانا من شرقى

جانا بأتومبيله يجرى

أخد العمدة والدينارى

وتالتهم كان الغازى

وكان العمدة فى ذلك الوقت الشيخ عبد اللاه وكان متزوجاً من بنت الشيخ محمد حافظ العمدة السابق، والدينارى هو الشيخ إبراهيم الدينارى، وهو الذى حفر الآباز للموهوب والثالث الغازى كان رجلاً متديناً.

وعاد مرة أخرى الشيخ عبد الوهاب الموهوب أخو الشيخ أحمد عن طريق مصر وتعرف ببعض الباشوات. وهناك توسط لهم خشبة باشا لكى يسمح له بالعودة إلى الواحات. وفعلاً سمح

له واستلم ممتلكاته. وكان قد ترك زوجته أمانة عند الشيخ حسن، فاستردها وبنى الزاوية مرة أخرى ومكث فترة قصيرة ومرض وسافر إلى مصر للعلاج حيث توفى. وكان أخوته قد لحقوا به وأقاموا فى الواحات.

ولم تكن الواحات فقيرة كما يظن الناس. فبعض الناس تتسائل لماذا يذهب هؤلاء إلى تلك البلاد الفقيرة، والحقيقة أنه كانت تتفجر فيها عيون الماء وينمو الزرع فقد كانت توجد وفرة فى المحصولات الزراعية(٤٧).

مما سبق نلاحظ أن السمة الغالبة على الراوية الشفاهية هو قص تاريخ عائلات القرية ومن أين أتت وصلات النسب والقرابة وأيام الصراع بينها وكذلك أيام الوداد. أيضًا تبيان ما تعرضت له القرية من أخطار خارجية كتعرض باريس لهجوم الدراويش وتعرض القصر لهجوم السنوسية.

لذلك فإن ما جمع من مادة شفاهية عن تاريخ المنطقة يعتبر أقرب إلى التاريخ السياسى للقرية وذلك مع التحفظ؛ لأن التاريخ السياسى يتعلق بالدولة وعلاقاتها الخارجية. ولكن إذا كانت القرية وعائلاتها هى عالم أهلها الكبير لا يعرفون غيرها عالمًا فإن الأحداث التى تمر بها من صراع على السلطة والثروة بين العائلات يشابه مايحدث بعيداً عنهم فى عاصمة الدولة مع الفارق طبعاً. وهذا الصراع هو الذى يحدد شكل العلاقات داخل القرية. لذلك يمكننا القول بتحفظ أن ما سبق عرضه لتاريخ كل من باريس والقصر ينضوى تحت لواء التاريخ السياسى للمجتمع المحلى (حركة العائلات - الحروب).

وهذا التاريخ حمل لنا بين ثناياه تاريخًا اقتصادياً واجتماعياً وفسر لنا بعض ظواهر السلوك كما فى سكن العريس لدى حماه فى باريس، كما أمدنا ببعض الأمثال والمناسبات التى أوجدت هذا المثل. كذلك فسر لنا أسباب تسمية بعض الأماكن ومناسبات تلك التسمية.

أيضًا وجود فكرة الثأر لدى أهل باريس وإن كانوا يستقدمون غيرهم للأخذ بالثأر. واتضح أيضًا من ثنايا الرواية أهمية المياه فى حياة الواحة وأن المياه هى التى تحدد المكانة الاقتصادية والاجتماعية للفرد فى مجتمع الواحة؛ حيث إن الملكية المهمة هى ملكية الماء وليست ملكية الأرض فعنصر الندرة خاص بالماء وعنصر الوفرة خاص بالأرض فالأرض فسيحة. والذى يحدد الثروة هو مقدار الامتلاك من عنصر الندرة وليس الوفرة.

ومن الجدير بالذكر أن ما ورد من أحداث لم يرد فى مدونات؛ لأن المؤرخين عادة لا يهتمون بذكر أحداث القرى ولكن الذى يهتم بذلك هم أهلوها. ولذلك فإننا لا يمكننا أن نعرف من أين أتت عائلات تلك القرية وطبيعة العلاقات ومكوناتها وأهم الأحداث التى مرت بها إلا من خلال المرويات الشفهية. والتى تحمل فى طياتها كثيراً من صدق الرواية.

فبمقارنة ماورد فى الرواية الخاص بالدراويش والسنوسية والأحداث التى تمت، نجد أنها تتفق مع ما ورد فى الكتب الموثقة فى الخطوط العريضة كما أن بها كثيراً من الأحداث التى لم يرد ذكر لها فى الموثقات. حقيقة هناك بعض الاختلاف فى تواريخ الأحداث ولكن هذا لا يقلل من أهميتها.

وهل يمكننا إرجاع أسباب الاختلاف بين كل من باريس والقصر فى بعض العادات رغم تشابه البيئتين جغرافيًا وزراعياً إلى اختلاف الأصول السكانية بالإضافة إلى التأثيرات الثقافية للسودانيين على باريس والسنوسيين على القصر، وتاريخيًا فإن قدم الاتصالات بين باريس وكل من النوبيين والسودانيين موغلة فى القدم لكون باريس إحدى المحطات المهمة للقوافل التجارية القادمة من السودان والذاهبة إليه والتى خبرت هذا الطريق الذى عرف بدرب الأربعين منذ القدم. ليس هذا فحسب فقبل غزو الدراويش بألف عام تعرضت الواحات لهجوم النوبيين وكان ذلك عام تسع وثلاثين وثلثمائة هجرية حسبما يذكر المقريزى؛ حيث سار ملك النوبة فى جيش عظيم إلى الواحات فأوقع بأهلها وأسر كثيراً(٤٨).

أما القصر فكانت مكاناً منشوداً للقادمين من الغرب حيث سكنها كثير من أهل الغرب، كما كانت مركزاً من مراكز الدعوة السنوسية وكان أهلوها أكثر تعاطفًا ومودة مع السنوسيين وطريقتهم.. وربما يفسر لنا ذلك كثرة المشايخ (الأولياء) بالقصر عن أية قرية أخرى سواء بالداخلة أو الخارجة.

ويلاحظ أن رواة التاريخ فى باريس أكثر حفظاً لتاريخهم وذوو براعة فى الحكى والسرد عمن هم مثلهم فى القصر، وذلك من خلال تتبع المرويات السابقة. فهناك تتابع فى تاريخ باريس وإلمام بالموضوع عكس رواة القصر، افتقدوا التتابع والترابط والحبكة.

وربما يرجع ذلك إلى أن القصر قرية كثرت بها الصناعات والاحتكاك مع القرى الأخرى نظراً لأهميتها فضلاً عن وفود بعض السائحين إليها بالإضافة إلى أنها تعتبر أهم

قرى الداخلة. وذلك عكس باريس التى تعتبر إلى حد ما منعزلة فحافظت على جانب كبير من تراثها الشفاهى.

ونستطيع أن نعتبر التاريخ الشفاهى إرثاً اجتماعياً لأنه انتقل من الأسلاف عن طريق الرواية أو المشافهة، كذلك هناك التصديق التام لكل ما يروى لدى السامع من الجماعة، رغم تضارب التواريخ وتداخل الحوادث وخلطها. ويرجع ذلك إلى أن هذا التاريخ هو الوثيقة التى تحتوى أصل الجماعة وهويتها. ولولاه لأصبحت الجماعة غير ذات أصل وجذور ضاربة فى أعماق الزمان. يفسر ذلك التفاف الناس حول الراوى حين حكايته للتاريخ وإنصاتهم بشغف والاستفسار عن أسماء يذكرها أو أحداث يرويها ومراجعة البعض للتحقق.

ونجد أن جميع أهل بلدتى باريس والقصر ينسبون أصولهم إلى أماكن أخرى غير التى يوجدون بها، فبعضهم قادم من الحجاز والآخر من ليبيا والآخر من وادى النيل. ولكننا لم نجد من قال إن أجداده وجدوا فى هذا المكان.

وهل هذا يؤدى بنا إلى القول بأن هذا دافع نفسى يدفع الجماعة إلى ذكر أماكن قدمت منها عائلاتهم غير بلدان الواحات. فالحجاز هى بلد النبى ﷺ وليبيا هى بلد السنوسية ووادى النيل بتراثه وثروته هو الحلم فماذا بقى للواحات فى نظر رواة تاريخها .

وأخيراً يمكننا التنويه - لأهمية التاريخ الشفاهى - لأى من المجتمعات للدراسات الفولكلورية والاجتماعية، ففى ثنايا مروياته يفسر ويحلل ويجيب على كثير من التساؤلات. وإن مضى الزمن دون جمع هذه المرويات يجعل الأمر أكثر صعوبة فى المستقبل. فحفظة هذا التاريخ قلة نادرة. ولعدم رواية هذا التاريخ وتكراره ينمحى من الذاكرة بالإضافة إلى أن الأجهزة الحديثة كالمذياع والمرناة قد شغلت الناس، وكذلك اختلاف الحياة عما سبق وزيادة مشاغلها ومشاكلها مما شتت العقول وجعلها غير قادرة على حفظ المخزون أو روايته.

وأخيراً ينبغى أن نذكر ملاحظة لوحظت أثناء الجمع الميدانى لبعض مواد التراث الشعبى، وهى أن الناس لم تك تعير اهتماماً كبيراً لما يروى عن المناسبات أو العادات. ولكن عندما تطرق الأمر إلى تاريخهم ابتدأ الجميع فى الإنصات للراوى مع محاولة أن يكونوا فى مكان قريب منه، كما شارك البعض بالسؤال والاستفسار. وكان الراوى يشركهم عند محاولة تذكر بعض الأسماء فيساعدونه. حدث هذا فى كلتا القريتين.

ويبين لنا ذلك أن الناس لهم ولع بتاريخهم وشغف بمعرفته، فانفعالاتهم ومشاركتهم للراوى يفوق ولعهم بأى شئ آخر. وهذا أمر طبيعى فالإنسان ينفعل مع أحداث أجداده من حركة وصراع وغيره، وهكذا هو التاريخ.

مراجع

أولا: الرواة

(١) الحاج أحمد سنوسى خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، بالمعاش وكان يعمل بالصحة، القصر، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٢) الحاج عبدالمنعم أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، مزارع، باريس، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٣) الحاج محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، القصر، مزارع، القصر، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

التسجيلات:

تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية أعوام ٦٣، ٧١، ٨٤، ٨٦، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥.

المراجع :

(١) عبدا للطيف واكد، مدائن الصحراء، مصر، د. ت.

واحات مصر: جزر الرحمة وجنات الصحراء، مصر ١٩٥٧.

(٢) عبد الودود، ابراهيم شلبى (دكتور)، الأصول الفكرية لحركة المهدى السودانى ودعوته، مصر ١٩٧٩.

(٣) عليه حسن حسين (دكتور)، الواحات الخارجية، مصر ١٩٧٥.

(٤) فاطمة علم الدين (دكتور)، حدود مصر الغربية، مصر ١٩٩٤.

(٥) قاسم عبده قاسم (دكتور) بين التاريخ والفولكلور، عين للنشر، مصر، ١٩٩٣.
(٦) محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، مصر ١٩٤٨.
ـ مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن الـ ١٩. مصر ١٩٥٧.
(٧) المقريزى (تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر) ت ٨٤٥هـ، المخطط، جـ ١، مصر، د. ت.
(٨) يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم أحمد مرسى (دكتور)، القاهرة ١٩٨١.
(٩) دليل محافظة الوادى الجديد.

الهوامش :

(١) قاسم عبده قاسم (دكتور)، بين التاريخ والفولكلور عين للنشر، مصر١٩٩٣، ص ٢٦ ـ ٢٧.
(٢) يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم: د. أحمد مرسى، ص ٤٥ ـ ٤٧
(٣) مثل التاريخ الاقتصادى والاجتماعى ... إلخ.
(٤) دليل محافظة الوادى الجديد، ص ٣٩.
(٥) يقصد بالقادمين من الشرق: أى من وادى النيل وبالتحديد من الصعيد، ويلاحظ هنا أنه انتقل فترة زمنية طويلة جداً من القرن السادس قبل الميلاد (تاريخ إرسال قمبيز ملك الفرس لجيشه بقيادة بيريز لاحتلال سيوة) إلى ما بعد دخول الإسلام بفترة طويلة جداً كما يبدو من حكايته فيما بعد.
(٦) الجماعية السودانيون: وهم القادمون من السودان، ومعروف أن باريس تقع فى طريق درب الأربعين.
(٧) الجماعة الغربيون: القادمون من الغرب، من الصحراء الغربية.
(٨) يقصد الراوى المكث من المكوث، ولكن اسم هذه القرية يكتب بحرف السين (المكس)، وربما كان بها مكان لأخذ المكوس؛ إذ كانت ملتقى القوافل التجارية.
(٩) المسافة بين المكس وباريس حوالى تسعة كيلو مترات.
(١٠) الغنايم توجد بمحافظة أسيوط.
(١١) المطاعنة توجد بمحافظة قنا.
(١٢) بمعنى أنه إذا كانت امرأتك غير جميلة كاللبن الحامض فارض بها فلن تنال مطمحك من المرأة الجميلة التى شبهت هنا باللبن الرايب.
(١٣) الفرار يشبه الفأس فمن ناحية له قرن، ومن الناحية الأخرى قرنان من الحديد، وكان يستعمل فى الحروب مع الحربة حيث لم تكن الأسلحة الحديثة قد ظهرت بعد.
(١٤) بمعنى أنه إذا خرج إنسان عن الأصول فلا يسأل عما يصيبه.
(١٥) حكت هذه القصة للراوى جدته (أم أبيه) وقد توفيت عن مائة وعشرة أعوام، ولم تر تلك الحوادث حيث قصتها عليها أمها أيضاً
(١٦) تبعد دوش عن باريس حوالى ١٨كيلو، وعن المكس حوالى ٩كيلو.
(١٧) السبيل كان يستعمل للشرب، ويصنع من الفخار، وله أذنان، ومن يريد الشراب منه فلابد من أن يمسكه بيديه.
(١٨) حمارة فردة أى لها وليد صغير يحبس بعيداً عنها، فعندما تترك تندفع ذاهبة إلى وليدها.
(١٩) الطن يشبه أو القفة ويصنع من سعف النخيل.
(٢٠) طربوش يملأ بنقود فضية وذهبية ، حسب الاشتراط، وكان يعطى لأهل القتيل تعويضاً لهم عن قتيلهم مثل الدية.
(٢١) الزواده: هى الزاد من المأكل والمشرب.
(٢٢) الريافة: يقصد أهل الريف، وهنا هم من ريف الصعيد.
(٢٣) الطرفاية: نوع من النبات الشجيرى ينبت بمفرده ويطو لمترين وإذا ترك يغطى مساحة ويصبح كالدغل، ويسمى أحياناً بالعبل.
(٢٤) الجاجة: اسم لمكان.
(٢٥) يقصد وادى النيل.
(٢٦) المعاون: مسمى لوظيفة.

(٢٧) واضح أن هذا القول من عند الراوى، لأن تلك الأحداث حدثت، على حسب ما سيتضح فيما بعد، قبل حادثة دنشواى ١٩٠٦. كذلك كيف سيعرف أهل الواحات بخبر دنشواى فى وقت لم تكن فيه أى اتصالات.

(٢٨) الأبرمة: جمع برام، وهو من الفخار.

(٢٩) يستخدم المطرون فى تثبيت الصبغة ، ويوضع أيضاً على مصنغة الدخان. وإلى الآن تذهب قوافل الجمال من باريس لجلبه من السودان وبالقرب من حدود تشاد والسودان وتستغرق الرحلة حوالى خمسين يوماً.

(٣٠) عين غردون سلاطين النمساوى لدارة، وكان ذلك حوالى عام ١٨٧٩ وفى عام ١٨٨٣ عين فى الفاشر،وفى العام نفسه حكم دارفور. عندما سقطت الأبيض فى يد فى ١٦ يناير ١٨٨٣ لم يجد سلاطين بداً من إعلان إسلامه لتهدئه خواطر الجنود. أسر سلاطين فى واقعة شيكان فى ديسمبر ١٨٨٣ وبقى فى أسر المهدى فى كردفان حيث استطاع الفرار من أم درمان ١٨٩١. محمد فؤاد شكرى، مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن ١٩ ،مصر ١٩٥٧، ص ١٥٢، ٣١٣، ٣٢٥.

(٣١) من تعاليم المهدية التشدد فى الالتزام بالنص الذى جاء به القرآن وماورد صحيحاً عن الرسول عليه الصلاة والسلام؛ فالقرآن وصحيح السنة هما الحكم الوحيد فى تقرير الحكم الشرعى.

ومن منشورات المهدى:

ـ منع الاستغاثة بغير الله ولو كان نبياً أو رسولاً أو ملكاً.

ـ ألا ينسبوا أو يتوهموا أو يطلبوا من رجل صالح شيئاً.

ـ اعتبار أى عمل من هذه الأعمال شر لها ـ د. عبد الودود شلبى، الاصول الفكرية لحركة المهدى السودانى ودعوته، مصر ١٩٧٩، ص ٢٠٨ ـ ٢١٧ .

(٣٢) غزا الدراويش باريس عن طريق درب الأربعين عام ١٨٩٢ قادمين من الجنوب، بقوة قوامها ٥٠٠جندى تحت قيادة الأمير عثمان أزرق الجعلى حيث بلغوا باريس فى شهر أغسطس ١٨٩٢ ، وتصادف أن كان رجال الإدارة فى باريس يوم وصول الغزاة فقبض عليهم الجعلى، ومعهم العمدة وعشرة من الأعيان، واتخذوهم أسرى. على أن إقامة الغزاة لم تطل أكثر من يومين اثنين؛ إذ جردت الحكومة المصرية حملة لمقاتلتهم تحت قيادة «هيجل»، وعندما وصلت الحملة باريس كان الغزاة قد انسحبوا. وقد شيدت الحملة طابية للدفاع عن باريس، عبداللطيف واكد، مدائن الصحراء، د. ت، ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .

(٣٣) كان يوضع البارود فى الماسورة ويكبس ويوضع فوقه قطعه قماش ويشد الزناد فيخرج شرار يصل إلى البارود فينطلق.

(٣٤) وجبة المياه اثنى عشر ساعة.

(٣٥) الملكية ملكية للمياه وليست للأرض.

(٣٦) يذكر الراوى أن أحد الرجال الذين قابلوا حسباً، واسمه عمر التويم، أخبره بذلك منذ مدة طويلة وكان طاعناً فى السن.

(٣٧) عبدالمنعم أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، مزارع، باريس، ١٩٩٣، الجامع: شوقى عبدالقوى.

(٣٨) ينتشر اسم القصر فى الصحراء الغربية؛ فيوجد قصر دوش، وقصر الغويطة، وقصر زيان، وقصرباريس بالخارجة، والقصر بالبحرية، وقصر الفرافرة، والقصر بمرسى مطروح، وقصر الروم فى واحة سيوة. وكل مكان ينعت بالقصر لابد وأن يكون بجوار أثر قديم خلفه القدماء، ولابد من أن تكون البلدة التى يطلق عليها اسم القصر هى أقدم البلدان المحيطة. عبداللطيف واكد، واحات مصر: جزر الرحمة وجنات الصحراء، مصر ١٩٥٧، ص ٢٤٠.

(٣٩) بلاط والقلمون أسماء قرى بالداخلة.

(٤٠) من المعروف أن خالد بن الوليد لم يأت إلى مصر، وأن الذى فتح مصر هو عمرو بن العاص.

(٤١) يزيد: هو يزيد بن معاوية بن أبى سفيان، وهو الذى ولى الخلافة بعد معاوية.

(٤٢) لا يعرف الراوى أى كوبرى.

(٤٣) غزا السيد أحمد السنوسى الواحات البحرية والفرافرة والداخلة والخارجة فى فبراير ١٩١٦ . د. فاطمة علم الدين، حدود مصر العربية، مصر ١٩٩٤ ص ص ٣٩ ـ ٤٠ . يذكر الدكتور محمد فؤاد شكرى أنه بعد تقهقر القوات السنوسية والتركية والمصرية أمام الإنجليز استطاعت قوات محمد صالح حرب الوصول إلى سيوة ومنها إلى الواحات البحرية والفرافرة فالداخلة واستمرت حرب العصابات ضد الإنجليز طوال عام ١٩١٦.

وترك محمد صالح حرب قوة قليلة العدد فى سيوة لملاحظة الأمن كما ترك قوة فى البحرية والفرافرة لهذا الغرض، وأنشأ معسكراً فى تنيدة بالداخلة.

واستمرت أعمال حرب العصابات قاصرة على مهاجمة معسكر الإنجليز، وتحت ضغط القوات الإنجليزية قررت القوات الإنسحاب من الداخلة، وكان السيد أحمد الشريف السنوسى قد وصل من سيوة فى أواخر ١٩١٦.

محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، مصر ١٩٤٨، ص ١٣٢.

ويذكر واكد أن القصر كانت مركزاً مهماً للسادة السنوسية ففى عام ١٨٨٤ وصل إليها الشيخ محمد مبهوب أحد تلامذة السنوسى وأقام فيها، ثم حفر عدداً من الآبار بلغ ثلاثة عشر بئراً وهب بعضها للسنوسى.

عبد اللطيف واكد، مدائن الصحراء، ص ١٥٢.

يمكن القول بأن ٩٠ ٪ من البدو فى صحراء مصر الغربية كانوا ينتمون للطائفة السنوسية. د. فاطمة علم الدين، المرجع السابق، ص ٩٩.

(٤٤) أحمد سنوسى خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، بالمعاش وكان يعمل بالصحة، القصر: تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى.

(٤٥) محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة ، مزارع، القصر.

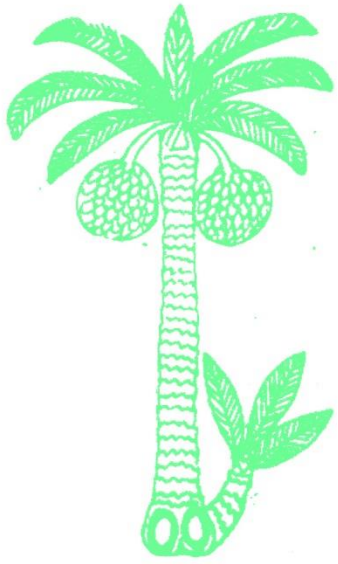
القصر: تسجيلات، الجامع شوقى عبدالقوى.

(٤٦) صاحب الدعوة هو محمد بن على السنوسى من بلدة مستغانم بالجزائر، ولد فى ١٨٨٧، أما السيد أحمد الشريف فقد وصل بجيشه إلى أم الرخم بمرسى مطروح فى عام ١٩١٥.

محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، ص ص ١٠، ١٧٢.

(٤٧) محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، القصر ، مزارع. ش١٧ و ١ ، و ٢ ـ ١٩٩٣ القصر. الجامع شوقى عبد القوى.

(٤٨) المقريزى ، الخطط، مصر، د. ت، جـ ١، ص ٤٤١.



الغناء البدوى ومقومات الشكل

د. محمد عمران

من قائمة المأثورات الموسيقية الشعبية المصرية، يمكن تصنيف النشاط الموسيقى الشعبى فى إطارين أساسيين:

الأول: يضم أشكالاً موسيقية تتعدد فيها طرق الأداء وقواعده ودواعيه بتعدد المناسبات الاجتماعية التى تؤدى فيها. ولذلك فإن هذا الإطار يتسع ليضم قائمة مطولة من الموضوعات التى تشكل النشاط الموسيقى الشعبى (عند غير المحترفين) والذى يساير كل مراحل الحياة فى الثقافة الشعبية.

والأداء ـ فى هذا الإطار ـ لايتطلب، فى عمومه، تأهيلاً فنياً خاصاً يوقفه على أفراد أو فئة بعينها، إذ يكفى المؤدى أن يكون ملماً إلمامة عامة بالمحفوظ الفنى السائد، ويكفيه أيضاً أن يكون على دراية متواضعة بأساليب الأداء الشائعة، تسمح له بمجاراة المناسبات الاجتماعية دون الإخلال بتقاليدها.

الثانى: يضم أشكالاً موسيقية تقوم ـ بالضرورة ـ على عناصر وإمكانات فنية، كما تقوم على توفر قدرات خاصة لدى المؤدين، سواء على مستوى الصوت البشرى، أو على مستوى الأداء على الآلات الموسيقية، أو على مستوى المعرفة الفنية بخصائصها الصوتية وكيفية الإفادة منها.

يتخذ هذا الإطار وضعاً خاصاً فى الثقافة الشعبية، يأتى من الخصوصية الفنية للموضوعات الموسيقية التى يتناولها من ناحية، ومن خصوصية الوضع الفنى للمؤدين لاسيما الوضع الذى يظهر طبيعة النشأة الاجتماعية، والأسباب التى أهلتهم لاعتلاء مكانة الاحتراف فى الأداء الموسيقى.

وفى هذا الإطار عرفت الثقافة الشعبية فى مصر نوعاً من الغناء انتشر عبر واديها من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه. وعلى الرغم من أن هذا الانتشار الممتد صاحبه تنوع وتعدد لأشكال الأداء التى يقوم عليها نشاط الموسيقيين المحترفين؛ فإننا نستطيع ـ مع ذلك ـ أن نميز فيه أنماطاً أربعة على

النحو التالى:

١ـ **الغناء الذى ارتبط بالشعراء**. وتبرُز على قائمته «السيرة الشعبية».

٢ـ **الغناء الذى ارتبط بالمداحين**؛ بقدر متساوٍ ـ عدداً من القصص الغنائى الذى يتناول سير الأنبياء والصحابة والأولياء.

٣ـ **الغناء الذى ارتبط بالمنشدين الدينيين، والمنشدين المشايخ**. ويضم: الدينى من القصائد ومنظومات الابتهالات والتواشيح والأدوار والطقاطيق. كما يضم بعضاً من قصص الرسل والصحابة.

٤ـ **الغناء الذى ارتبط بمعنى الموال**، والذى يُعرف فى الوجه البحرى باسم «الغناء البلدى»، على أن بعض الباحثين أضاف إلى هذا النمط لوناً آخر من الغناء معروفًا فى صعيد مصر باسم «الفن الصعيدى». وتقوم هذه الإضافة على سببين، أولهما: أن تميز المؤدين ـ فى كل من الغناء البلدى، والفن الصعيدى ـ يأتى من تفوقهم (على سائر المغنين المحترفين) فى الإبداع الغنائى المصاغ فى نظم الموال بأشكاله المتعددة.

وثانيهما: أن المحفوظ الغنائى عند المؤدين (فى كل من الغناء البلدى والفن البلدى والفن الصعيدى) يشتمل على بند من الغناء استلهمت موضوعاته من أحداث ووقائع بعينها، وصيغت فى قالب قصصى. منها على سبيل المثال: موال الطير، وموال أدهم الشرقاوى، والجرجاوية، وحسن ونعيمة.

وإذا كنا نخصص هذا العرض للغناء البلدى، دون الفن الصعيدى، فلأننا ننظر إلى الغناء البلدى، على أنه نمط غنائى، قائم بذاته، وأن مقدار التشابه بينه وبين الفن الصعيدى ـ والذى أدى إلى إدماجهما تحت نمط غنائى واحد ـ لم يخف، بحال، التميزات الفنية الأساسية التى تدل بوضوح على اختلاف الانتماءات الثقافية التى يقوم عليها كل من الغناء البلدى، والفن الصعيدى، ولاسيما الاختلاف الذى انعكس على أساليب وطرق معالجة الموضوعات الغنائية المتماثلة من ناحية، وانعكس على أساليب وطرق معالجة الألحان التقليدية، حتى تلك التى تقوم على مبادئ وقواعد واحدة، من ناحية ثانية. وهذا لايعنى ـ فى الوقت نفسه ـ أننا نتجاهل مقومات التشابه القائمة بين هذين الصنفين الغنائيين، فتخصيصنا هذا العرض للغناء البلدى دون الفن الصعيدى، إنما يعنى أننا نضع هذه المقومات فى حدودها الحقيقية. ولأن هذا الأمر يحتاج إلى مقارنة تفصيلية بين هذين الصنفين الغنائيين وبعضهما البعض لامجال لبيانها فى هذا المقام؛ فإننا نكتفى بالتذكير بأن التخصص فى أداء الموال ارتبط بالمعنى البلدى، وأن هذا الغناء «البلدى» لايقوم فى أساسه إلا على أداء المَوال. ونذكّر أيضًا بأن المؤدى للفن الصعيدى لايعتمد على أداء الموال اعتماداً أساسيًا، لأن تميزه الفنى يأتى من إبداعاته فى منظومات المربع. أما فيما يتعلق بوحدة الموضوعات الغنائية المتمثلة فى المواويل القصصية التى مر بنا بيانها، فيمكن القول، من قبيل التذكير أيضاً ، أن هذه الوحدة لايقابلها وحدة فى الشكل الشعرى الذى صيغ فيه هذا القصص؛ فهو فى الغناء البلدى يصاغ بالضرورة فى شكل الموال، بينما يصاغ فى الفن الصعيدى فى شكل المربعات. وربما لذلك يسمى هذا القصص فى صعيد مصر «دور» وليس «موالاً» ويقصد به تخصيصًا موضوع القصة نفسها، وليس الشكل الشعرى أو الموسيقى.

على أننا لانذكر بهذه الميزات لنسلم بأن الاختلاف الذى يأتى عليه هذا النشاط الإبداعى ينحصر فى مجرد الاختلاف الذى يتعلق بطبيعة الخطط الذهنية التى تنشأ عليها العمليات الإبداعية فى هذا النشاط الفنى، ولاشك أن هذا الأمر قد يبدو معقداً عندما ينسحب على المعالجة الموسيقية بأشكالها المتعددة.

وتصنيف الغناء البلدى على أنه نمط موسيقى قائم بذاته لايقوم ـ فى واقع الحال ـ على المبررات والحجج النظرية وحدها، فللمغنين الشعبيين أيضًا تفسيراتهم لطبيعة الأطر التى تفصل بين غنائهم وغناء المغنين الشعبيين المحترفين الآخرين. فهم يعالجون خصائص التميز على أنها اختلاف فى «اللون» (لون بلدى، لون صعيدى، لون صوفى.. إلخ) وهو الاصطلاح الدارج الذى يشير عندهم إلى الاختلاف الصريح بين نمط غنائى ونمط غنائى آخر. ويشير أيضًا إلى الفروق الفنية الطفيفة، حتى تلك التى تفصل بين طريقتين فى الأداء لنمط غنائى واحد.

وإذا كان الباحثون قد نظروا إلى المغنين الشعبيين المحترفين ـ بمختلف طوائفهم وانتماءاتهم الفنية ـ على أنهم حملة المأثور الموسيقى الشعبى، فإن المغنين البلديين يعمدون دائمًا إلى تمييز وضعهم الفنى، ليس فقط من الناحية التى تتعلق بموضوعات الغناء وأشكاله الشعرية ، أو التى تتعلق بالأداء وأساليبه، وإنما أيضًا من الناحية التى تبيّن أثر هذا الوضع الفنى فى تشكيل سمعتهم الفنية ومكانتهم الاجتماعية والتى ينظرون إليها على أنها تحظى بمرتبة أعلى من تلك التى تحظى بها مكانة المغنين فى الأنماط الغنائية الأخرى. ولامجال هنا لدواعى الاستغراب حينما تعلو عند المغنى البلدى المعاصر نبرات التفاخر بوضعه الفنى، لاسيما عند استحضاره كل الدلالات الإيجابية لمفهوم كلمة «بلدى». هو التفاخر الذى

يتسم بذات النبرات عند الغالبية العظمى من المغنين البلديين وكأنه مقوم من مقومات النشأة والتربية. فالحاج مصطفى مرسى (واحد من شيوخ الغناء البلدى، ومعلم العديد من مشاهير المغنين البلديين المعاصرين) كان يقول: «أنا راجل بتاع موّال بلدى، شغلتنا معروفة، والزبون عارف مطرحنا، لما يكون عايزنا لازم يجى لغاية عندنا عشان يتفق معانا ويعطينا عربون. لكن بتوع الدُّفق والطار والربابة «دول»، محدش يعرف لهم مطرح، وشغلتهم غير شغلتنا». وتلك هى النظرة نفسها التى صورت للمغنين البلديين المعاصرين، أن مصطلح «فنان شعبى» (الذى هيمن على الساحة الفنية المعاصرة) إنما صيغ خصيصًا ليدل عليهم وحدهم دون سائر المغنين المحترفين فى الأنماط الغنائية الأخرى. ووفق هذا التصور فإنهم يطلقون على مغنى السيرة اسم «شاعر»، وقد يجارون الباحث من قبيل المجاملة أو لتمرير الموقف فيقولون «شاعر شعبى» و«مداح شعبى».. إلخ. أما المنشد الدينى فيعرف عندهم باسم «المنشد الصوفى» و«الصيّيت»، ويقولون: «الموالدى» إشارة إلى تخصص بعض المنشدين (فى الزمن السابق) فى أداء قصة المولد النبوى الشريف.

وإذا كانت هذه النظرة قد تؤخذ على أنها محاولة من قبل المغنين البلديين لتمييز وضعهم الفنى (فى إطار الأداء الموسيقى الاحترافى)؛ فإننا ـ ورغم كل الإيحاءات التى تنطوى عليها هذه النظرة ـ نضعها موضع الاعتبار، لاسيما مايتعلق فيها بطبيعة الفواصل والروابط التى يقيمونها بين الأنماط الموسيقية الشعبية وبعضها البعض، وكذلك مايتعلق منها بمغزى المفاهيم والقناعات التى يستندون إليها فى تفسيراتهم. لكننا نتجه مع ذلك إلى مقومات هذا النمط من الغناء بوصفها المدخل الفنى المباشر الذى يتسق وطبيعة عرضنا، فنعرض للشكل ونركز على شقين: أولهما الشكل الشعرى المستخدم فى الغناء البلدى، وثانيهما الشكل الموسيقى المصاحب له.

أولاً: الشكل الشعرى:

تصاغ موضوعات الغناء البلدى فى صنفين من النظم الشعرى:

الصنف الأول: الموال: وهو النظم الشعرى الأساسى الذى يعتمد عليه المغنى البلدى فى صياغة القاسم الأكبر من موضوعاته الغنائية، حتى أن هذا المغنى «البلدى» كان يعرف أيضاً باسم «مغنى الموّال».

والموال عند المغنى البلدى يأتى فى أشكال متعددة يتحدد كل منها بعدد الأبيات التى يشتمل عليها، فمنه مايشتمل على أربعة أبيات، ومنه مايشتمل على خمسة، أو ستة أو سبعة أو تسعة أبيات.. إلخ. ولكى يظل الموال محتفظاً بالشكل التقليدى للموال رغم اختلاف عدد الأبيات من شكل لآخر؛ فإنه لابد أن يشتمل على أقسام ثلاثة «عَتَب (بداية) رَدْفة (وسط) غِطاء (نهاية). مثال ذلك:

أ ـ العَتَبْ:

عملت صَيّاد وبَصْطاد شلّ ببنّيه
البورى ولاّ البياض دا شئ بالنّيه

ب ـ الرَدْفة:

ياصيّادين السّمك دا الرّزق مش بالجَرْى

ج ـ الغطّاء:

اسْعَى وذاكر لكنّ الرّزق بالنّيّه

وفى إطار تعدد الأشكال الشعرية للموال، عرف الغناء البلدى شكلاً مميزاً من المواويل يعرف بالموال القصصى، يكثر فيه عدد الأبيات الشعرية لتصل إلى مئات الأبيات. وقد شاع هذا الشكل من المواويل مع تحول أدائه إلى فقرة رئيسية فى محفوظ كل المغنين البلديين. وعلى الرغم من كثرة عدد أبيات هذا الشكل من الموال؛ فإنها ـ فى كل أعدادها ـ لابد أن تنتظم فى شكل داخلى معين. وأكثر المواويل القصصية انتشاراً هى تلك التى تنتظم فيها الأبيات ـ وقوافيها ـ على شكل مواويل قصيرة رباعية أو خماسية، أو سداسية.. إلخ. وتتوالى تباعاً مكونة الشكل الشعرى العام للموال القصصى.

ويبدأ الموال القصصى بـ«عتب» واحد من المواويل القصيرة (الداخلية) تتوالى بعده بقية المواويل القصيرة بأشكالها المكتملة. وتنتهى القصة ببقية الموال الأول، أى بالردفة والغطاء، فيكتمل بذلك الأداء. مثال:

بداية القصة: ا ـ عتب الموال القصير الأول:

يادهر كلك حوادث مؤلمة ونعيم
ومعادن الخلْق فيها خِشْن ونَعيم
الدنيا فانيه وعجب وفيها التّعَب ونعيم

(تتوالى مواويل قصيرة كاملة)

ختام القصة: ب ـ ردفة الموال الأول:

واسمع كلامى ياعاقل بالأدب تانى
«خالد» و«جميل» ردّو لبعضهم تانى

ج- غطاء الموال الأول:

وعاشو مع بعضهم تانى فى رِضى ونعيم

الصنف الثانى: ب -الطقطوقة: شكل شعرى مكون من عدد من الأبيات تقوم على قافية واحدة أو على عدة قوافٍ، ووفق النظام الذى يجرى به تقسيم مكونات الطقطوقة. والذى يأتى على النحو التالى:

المذهب: يتألف من مقطع شعرى يتكون عادة من بيتين أو ثلاثة، وهو المقطع الذى يتكرر فى الطقطوقة بقافية واحدة.

الكوبليه/ الغض: يتألف من مقطع شعرى يقوم على قافية واحدة قد تتفق أو تختلف مع قافية المذهب. وتقوم الطقطوقة على عدد من الكوبليهات (الأغصان) قد تتفق قوافيها أو تختلف مع بعضها البعض. ويفصل بين الكوبليه والكوبليه الذى يليه إعادة لمقطع المذهب. مثال ذلك:

المذهب:

جلابٌ الخير، جلاب الخير يابا

جانا بالخير، جانا بالخير يابا

كوبليه:

وعريس بيطل وجاب الكل يابا

خدِستّ الكل وزىّ الفل يابا

المذهب:

جلاب الخير...إلخ

إذا كان سائر الغناء البلدى ينتظم فى هذين الصنفين من الشعر (الموال، والطقطوقة) فهناك من المغنين البلديين من لايلتزم التزامًا صارمًا بالحفاظ على شكلى كل من الموال والطقطوقة فى التحديد الذى مر بنا توضيحه. فالأداء عند المغنى البلدى وإن كان يقوم على قواعد وتقاليد بعينها؛ فإنه يقوم أيضًا على قدر من المرونة، ربما يكون تعدد الأشكال الشعرية للموال واحد من مظاهرها. لكننا ـ وفى إطار هذه المرونة ـ لانستطيع أن نتجاهل الفروق والتميزات الفردية للمؤدين والتى حملت بعضهم على تجاوز التعدد التقليدى للأشكال الشعرية، إلى التحرر أحياناً من القواعد الصارمة التى كانت تلزم الجميع ـ فى السابق ـ بالحفاظ على شكل معين للمكونات الداخلية التى تقوم عليها الأشكال الشعرية الغنائية، سواء فى الموال (عتب/ ردفة/ غطاء) أو فى الطقطوقة (مذهب/ كوبلية/ مذهب.. إلخ). وهو الأمر الذى يمثله العديد من الأشكال المستحدثة لمنظومة الموال، حيث يمكن أن نجد شكلاً منها لايقوم على التقسيم الداخلى المتعارف عليه، أو نجد شكلاً آخر لايزيد عدد أبياته عن ثلاثة. كما هو واضح من المثالين التاليين:

لو كان أبويا نهانى وقال لى توب لك يوم يابنى

وأرمى أساس عشرتك من قبل ماتِبني

أنا بنيت وعلّيت وجا الدُّون يعايْبنى (يعايبنى = يمرُضه)

مايهدّش جبال المحبة إلا قليل الأصل ياإبنى

أنا حكم علىّ الزمن لخبط لى قمحى على تْبنى

إللى عَمْلتُه فى أبويا بيْخلصُه إبنى

* * * * * *

و:

اللى معاه فكْر ينام به الليل ويصحى بُه

الشمع يحرَق فى نفسه وينور على صحابه

نام ياخالى نام، وسيب الغْلب لأصحابه

وفى الطقطوقة قد لايلتزم المغنى بمراعاة مكوناتها الداخلية، فقد لايظهر المذهب فى الأداء إلا بعد أداء الكوبليه الأول، وقد لاتنتهى الطقطوقة بالمذهب. وقد تقوم الطقطوقة ـ من أساسها ـ على مذهب وكوبليه واحد وهكذا..

ثانياً: الشكل الموسيقى

أ ـ الأداء المرتبط بالمّوال

على الرغم من أننا لانعرف على وجه الدقة متى تكون الإطار الاحترافى للغناء البلدى فإنه، ومما لاشك فيه حتى اليوم، أن منظومات الموال القصير بأشكاله المختلفة كانت عماد هذا الغناء فى دلتا مصر قبل أن تبرز أهمية الطقطوقة والموال القصصى فىّ هذا النمط من الغناء.

ورواج الموال القصير اقترن (فى هذا الإطار الغنائى) برواج شكل موسيقى مميز قام على طرق وأساليب أداء ذات صلة بمكونات الشكل الشعرى للموال القصير وذات صلة بمغزى الخطاب الذى صيغ فى أبياته. ولأن خطاب الموال يجنح غالبًا تجاه معالجة حالات الشجن ومواطن الأسى والشكوى من الزمن؛ فإن هذه المعالجة انسحبت على لهجة

الأداء الموسيقى للموال، لاسيما وأن المؤدين قد توارثوا ـ من مقومات الموسيقا الشرق عربية ـ أساليب أداء ومكونات مقامية تساعد على إبراز هذه الناحية.

وبجانب هذه الميزة ارتبط الأداء الموسيقى للموال ـ ومازال ـ بعدد من الخصائص الفنية يحددها الدارسون فى: حرية الأداء من الناحية الإيقاعية (أى الأداء الموسيقى غير المقيد بوزن قياسى)، وفى الاعتماد على تداعى الألحان فى مسار مرتجل يجنح تجاه الإفادة من معطيات الموسيقا الشرق عربية، لاسيما الإفادة من قواعدها فى التلوينات والانتقالات المقامية.

وفى الأداء الموسيقى للموال تأتى خاصية التحرر من الوزن القياسى على قائمته الخصائص الفنية التى يبرزها الباحثون، بوصفها ـ كما يقولون ـ «خاصية أساسية، تنتظم على أساسها سائر المكونات البنائية التى يتشكل منها الأداء الموسيقى للموال، وهى مكونات لاتتقيد غالباً بشكل التقسيمات اللحنية أو المسارات المتعارف عليها فى الأداء الموسيقى الموزون».

وعلى الرغم من أهمية الاعتبارات التى نوليها لخاصية الوزن فى الأداء الموسيقى؛ فإن أى درسٍ للكيفية التى يتشكل بها الأداء، لابد أن يقوم على تحديد دقيق لطبيعة الدور التكوينى الذى يلعبه الوزن القياسى فى كل نمط موسيقى، لاسيما وأن هذا الدور يختلف من نمط موسيقى إلى نمط موسيقى آخر، ومن شكل موسيقى إلى شكل موسيقى آخر. وإذا كان التفسير السابق يرى أن الأساس فى انتظام المكونات البنائية للأداء الموسيقى هو نوع الوزن، فهذا يعنى من ناحية أننا لانفرق بين الأداء الموسيقى للموال وبين أى أداء موسيقى لايجرى بوزن قياسى. كالأداء المقترن بأغانى تهنين الأطفال وأغانى التحنين ومنظومات العديد وغيرها من الأشكال المشابهة والتى يستطيع عامة الناس أن يفرقوا بين كل منها بمجرد الاستماع إليها. وهذا يعنى من ناحية أخرى أننا نغض النظر، حتى عن دلالة المعايير البسيطة (المتوارثة) التى يستند إليها العامة فى تمييز أشكال الأداء من بعضها البعض.

إن التشابه القائم على خاصية عدم التقيد بوزن قياسى، لايعنى بالضرورة أن الأداء الموسيقى فى كل من الموال وتلك الأشكال الأدبية يقوم على قواعد فنية واحدة كما أن التحرر من الوزن القياسى فى الأداء الموسيقى المصاحب للموال، لايعنى أيضًا أن المكونات البنائية التى تندرج تحت هذه الخاصية لا ضابط لها. وكأن خلو الأداء الموسيقى من الوزن القياسى فى الموال يعنى، فى الوقت نفسه، إقصاء الأداء عن أية قواعد للتشكيل الفنى الموسيقى! صحيح أن التحرر من الوزن القياسى قد يؤدى ـ فى بعض الأشكال الموسيقية ـ إلى تحرر الأداء من الالتزام بخطة لحنية بعينها لصياغة المسارات النغمية، أو لتشكيل مكوناتها، وهو الأداء الذى يمكن أن نسميه «أداءً حرًا». لكن هناك ـ مع ذلك ـ فارق مهم بين خصائص هذا الأداء «الحر»، وخصائص الأداء الذى يلتزم فيه المؤدون بقواعد وأساليب فنية بعينها، لكى ينشئوا شكلاً موسيقيًا، يراعون فيه عن عمد، أنه غير مقيد بوزن قياسى. وهو الفارق الذى ينأى بالأداء الموسيقى للموال عن الأشكال الموسيقية الأخرى التى تتفق معه فى خاصية الوزن.

أما عن تداعى الخواطر اللحنية فى الأداء الموسيقى للموال، وخاصة عند المحترفين ـ فمن الخطأ أن نفسره حسب المفهوم الشائع للارتجال، وهو المفهوم الذى يضع العمليات الموسيقية التى تجرى فى الموال، على درج «البساطة» فى التنغيم، وعلى مستوى العضوية فى الأداء. فالتحليل الفنى لما يأتى فى الموال من خواطر لحنية، يؤكد أن هذه الخواطر تعد تمثيلاً متقناً للجهد الفنى الابتكارى الخاص بالمؤدى. وهو جهد يظهر كيفية معالجته للأسس الموسيقية المتوارثة والمتعارف عليها فى الموال، ولايصح النظر إلى هذا الجهد إلاّ بوصفه خلاصة الخبرة التى يتعين على كل مؤدٍ «محترف» أن يتحصل عليها، لكى يدخل ميدان أداء الموال، وهى الخبرة التى يمكن أن نتلمس بعضًا من جوانبها فى وصفنا التالى لأقسام الأداء الموسيقى الذى يأتى عليه الموال:

ا ـ الاستهلال/ التمهيد: يتشكل من مسار لحنى يتألف من بضع نغمات قليلة تكون، عادة، النغمات الأساسية فى التكوين المقامى المختار. ويجرى تحريك المسار بتمهل يكفى لتوكيد هذه النغمات القليلة بوصفها الأساس النغمى الذى يتشكل عليه الأداء، والذى يساعد ـ فى الوقت نفسه ـ على التشكيل الحّسى العام بالإطار النغمى . ومتى تم الانتهاء من تشكيل هذا المسار الابتدائى، ينصرف المؤدى بصوته إلى بناء متصل نغمى ينقله إلى مرحلة أخرى فى الأداء.

ب ـ الوسط/ النماء: ويبدأ بتوليد أشكال مضطردة من التكوينات اللحنية تنصرف إلى مسار صاعد وهابط وفق الضرورة التى تقتضيها خاصية «التآلف» بين النغمات. وفى كل حركة صوتية يكون للنغمات المحورية دور أساسى، إما للوصول إليها (ركوز) أو للانطلاق منها (بناء). ويظل الأداء يجرى على هذا النحو خالقًا أشكالاً متعددة للترابط بين

النغمات وبعضها البعض. وفى هذا القسم الغنائى فى الموال يستطيع المغنى المقتدر أن يظهر براعات فى معالجة العلاقات النغمية الطبيعية والتى يتيحها التكوين المقامى فى السلالم الشرق عربية، من ذلك على سبيل المثال:

ـ القدرة على اختيار اللحظة الملائمة للتركيز على نغمة ما، إما بمدها أو بزخرفتها أو بتكرارها عدة مرات قبل الانصراف عنها إلى النغمة التى تليها صعوداً أو هبوطاً.

ـ القدرة على اختيار اللحظة التى تضاعف من حالة انسجام وتوافق التكوين اللحنى عند تكوين نغمة فيه ثم تعديلها ببطء أو تعديلها سريعًا إيذاناً بالانتقال الصريح إلى مقام موسيقى آخر، أو الاكتفاء بلمس هذه النغمة من قبيل تطعيم المسار فى هذه اللحظة من الأداء.

ـ القدرة على اختيار مقطع لحنى بعينه، والتدرج به إلى موقع آخر فى الأداء لغرض إعادة جزء سابق من الأداء، أو بغرض الوصول إلى الخاتمة.

ج ـ **الخاتمة / التسليم:** هناك شروط مهمة للوصول بالأداء إلى خاتمة الموال، إن لم تتحقق سقط الأداء كله. ومن هذه الشروط أن ينتهى الأداء الموسيقى على النغمة الأولى التى يرتكز عليها المقام الموسيقى المستخدم فى الأداء (النغمة الأساس)، ولابد أن يكون الوصول إلى هذه النغمة الأساس قائماً على التدرج اللحنى المقنع. وهذا التدرج ـ وإن كان ينظر إليه أحياناً على أنه «تصفية» لما تم من عمليات موسيقية ـ (أى التدرج بالأداء إلى حيث بدأ بالنغمات القليلة)؛ فإنه كثيراً مايأتى بعكس هذه النظرة، وخاصة عند المغنى المحترف الذى يتميز بقدرة خاصة فى أداء الموال. وكل مغنٍ لديه خطته اللحنية التى يتميز بها بين أقرانه، فى رسم مسارات الألحان وسائر العمليات الموسيقية التى تجرى داخل الموال. ففى الخاتمة تتكثف كل أو بعض هذه العمليات الموسيقية التى (مر بها الأداء) وكأنها إعادة للعرض الموسيقى بكل توافقاته فى إيجاز سريع خاطف. وبقدر استيعاب المؤدى لأساليب هذا التكثيف السريع، وبقدر توفيقه فى تنفيذ خطته اللحنية، بقدر ماترتفع درجة الإقناع بالخاتمة «التامة» المثيرة.

وفى الأداء التقليدى للمّوال، درج الفنانون المحترفون على إظهار علاقات تكوينية بين شكل الموال (الشعر)، وبين شكل الأداء (الموسيقا). وهى علاقات لاتقف عند شكل التقسيم الثلاثى (المتقابل) فى كل من الشعر والموسيقا المصاحبة له؛ وإنما تتجاوزها لتظهر المبدأ الفنى الذى قام عليه هذا التقسيم. فالشعر ـ فى الموال ـ يبدأ بالعتب، أى التقديم أو الاستهلال الذى يتحقق فى الأداء بعمليات موسيقية تظهر فيها أساليب التحضير والتمهيد النغمى، إلى أن تحين لحظة انتقال الشعر إلى قسم «الردفة»؛ وهى وسط المّوال، أو بالأحرى: قلب الموال «الشعر»، وقلب الموال «الموسيقا» حيث يتصاعد فيه اللحن باستعراض متقن لطرق الأداء المتعارف عليها فى أداء الموال، وعلى وجه الخصوص: تلك الطرق التى تنشئ علاقات متآلفة «ومثيرة» بين التفاصيل الصوتية الرهيفة وبعضها البعض من ناحية، وبينها وبين النغمات الأساسية فى الأداء من ناحية ثانية.

على أن التقابل فى شكل التقسيم بين الشعر والموسيقا المصاحبة له، وكذلك مراعاة المبدأ الذى قام عليه هذا التقابل، لم يعد شرطاً ملزمًا ـ عند المغنين البلديين المعاصرين ـ لكى يتحقق الشكل المميز للأداء الموسيقى «المّوالى»، فالمغنى المقتدر فى إمكانه التغاضى عن ضرورة أن يكون الشكل الشعرى للموال قائماً على التقسيم الثلاثى التقليدى، شريطة أن يلتزم بهذا التقسيم فى الشكل الموسيقى «الموالى»، وشريطة أن يلتزم بإظهار العمليات الموسيقية التكوينية التى يتميز بها هذا الشكل الموسيقى. وهى الحالة التى استطاع بها المغنون المحترفون أن ينشئوا شكلاً موسيقيًا متكاملاً للأداء «المّوالى» لايستخدمون فيه سوى شطرة شعرية واحدة أو شطرتين، بل استطاعوا أيضاً أن ينشئوا هذا الشكل الموسيقى معتمدين على التغنى بكلمة واحدة، وأقرب مثال على ذلك، النماذج الغنائية الشائعة للأداء «المّوالى» المتكامل الذى لم يستخدم فيه المؤدون سوى كلمة «ياليل» و«ياعين» و«آه» وغيرها من المفردات التى يسمح تكوينها بهذا الاستخدام؛ فمن مزايا الأداء الموسيقى «الموالى» أنه يعرف طرقًا وأساليب أداء أمكن الإفادة منها فى تطويع تفاعيل النظم الشعرى للبيت الواحد، بل وتفاعيل الكلمات المفردة لحركات وسكنات هذا الصنف من الأداء الموسيقى. وهى المزايا التى جعلت الشكل الموسيقى «الموالى» بأقسامه الثلاثة الأساسية نموذجاً للتكوين اللحنى الذى يتجاوز، بشكله ومكوناته وأساليب أدائه، بساطة التصويت الغنائى (الذى تعرفه أغلب الأشكال الغنائية الشعبية) إلى عمليات صوتية بالغة التعقيد. وهى أيضاً المزايا نفسها التى يتعين على «العازفين» أن يخبروها جيداً عندما يبغون محاكاة الألحان التى تخرج بالتصويت البشرى فى الأداء «الموالى»، أو عندما يبغون إنشاء الشكل الموسيقى الآلى المعروف باسم «التقاسيم».

أما الأداء فى الموال القصصى، فيبدأ على غرار البداية نفسها التى تأتى فى الموال القصير. وعلى الرغم من أن المدخل الشعرى للموال القصصى يتكون من «عتب» فقط؛ فإن

بداية الغناء قد تتحول إلى أداء موسيقى متكامل، كالذى يحدث تماماً فى حالة أداء الموال القصير المتكامل الأقسام.

وعند البدء فى أداء متن القصة، يتجه المغنى ناحية تأكيد الأسلوب المميز لأداء قصته وهو الأسلوب الذى يعمد فيه المغنون - غالبًا - إلى الأداء بطريقة «القولة» و«الرِّدة» يفصل بينهما لزمة موسيقية آلية، وهى طريقة قريبة الشبه إلى حد كبير بطريقة الأداء بالسؤال والجواب الموسيقيين.

وخلال الأداء يلجأ المغنى إلى تغيير أسلوب أدائه لكى يتناسب والعمليات الموسيقية التى يجريها من حين إلى آخر، ومنها على سبيل المثال:

- تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن القياسى ثم التحول بأداء هذه الشطرات الشعرية (نفسها) إلى الأداء بطريقة المَوّال.

- تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن القياسى ثم التحول إلى شطرات شعرية أخرى بالأداء المَوّالى.

- الأداء بطريقة الموال على «الوحدة» الموزونة وزنًا قياسيًا، وتطويع الأداء من حين لآخر للوزن القياسى والعودة إلى الأداء الموالى على الواحدة.. وهكذا لفترة من الأداء قد تطول وقد تقصر وبحسب مقتضيات التصعيد الغنمى.

- استخدام طريقة الخاتمة الغنائية المتبعة فى أداء الموال القصير، وذلك من حين لآخر، ثم العودة منها إلى الأداء بأسلوب «القولة» و«الرِّدة» أو العودة منها إلى الأداء على الواحدة أو الأداء الموزون قياسياً.. وهكذا.

وفى ختام القصة يلجأ المؤدى غالبًا إلى الخاتمة الغنائية «التامة» المتبعة فى أداء المَوّال القصير، مستخدمًا شطرات الشعر الردفة والغطاء المتبقيان من الموال الأول وبذلك يكتمل الأداء شعراً ولحناً.

* * * *

٢- الأداء الموسيقى للطقطوقة

إذا كان الموال بشقيه (الشعر والموسيقا) ظل علامة رئيسية لتمييز المغنين المحترفين الذين دخلوا إلى ميدانه، فإننا لانعرف، على وجه الدقة، متى بدأ غناء الطقطوقة. وسائر منظومات الغناء الموقع قياسيًا يدخل إلى دائرة الغناء البلدى ويتحول شيئًا فشيئًا إلى بند مهم فى محفوظ المغنى. ولذلك فإن رصدنا لهذه الإضافة الفنية ينصب - فى المقام الأول - على الواقع الغنائى المعاصر.

وأداء الطقطوقة يعد علامة مميزة لكيفية معالجة المغنى البلدى للأداء الموقع والموزون وزناً قياسياً. وعلى الرغم من أن الوزن - فى هذه الحالة - يستمد عادة من شكل النظم الشعرى للطقطوقة ومن وزن تفاعيلها، فإن أداء الطقطوقة - عند المغنى البلدى - لايجرى مستقلاً عن السياق الموسيقى الذى يجرى عليه أداء المَوّال القصير. وهو اقتران لايجوز إغفاله عند رصد الأداء الذى يعرفه المغنون البلديون، لاسيما وأنه يظهر الشكل المميز لما يعرف بـ: «الوحدة الغنائية» التى تقوم على وَصْل المَوّال بالطقطوقة، ووصل الطقطوقة بالمَوّال، رغم أن كلاً منهما لايتفق مع الآخر فى خاصية الوزن القياسى.

واقتران الطقطوقة بالمَوّال - فى الغناء البلدى - يجرى على مسار لحنى متصل. ولأن هذا المسار يتحول - عند بداية الطقطوقة - إلى الوزن القياسى ؛ فإن مكونات هذا المسار تتخذ أشكالاً واتجاهات وسرعات مختلفة عن تلك التى تتخذها فى مكونات الأداء «المَوّالى». لكن المسار يظل - مع ذلك - قائمًا على وحدة الأداء التى تسمح بإعادة أداء المَوّال بعد انتهاء الطقطوقة، وداخل الطقطوقة وفى إطار النظم القياسى، دون التقيد بتأثير نبراته الشديدة أو الخفيفة، وهو مايعرف فى الأداء بـ «غناء الموال على الواحدة».

ولاشك أن دخول الطقطوقة إلى محفوظ المغنى البلدى أثر بدرجات مختلفة فى القيم الموسيقية التى كانت سائدة قبل اعتماد الطقطوقة بنداً من بنود الغناء عند هذا المغنى، ولعل المراحل التى مَر بها شكل المصاحبة الآلية - عند المغنى البلدى - تكون شاهداً على هذا التأثير. فالغناء البلدى، أو بالأحرى غناء المَوّال عند المحترفين، كان يجرى بمصاحبة آلة أرغول واحدة (فى الحجم الكبير) أضيف إليها - فيما بعد آلة سلامية واحدة. ثم زيد عدد آلات هذا التكوين فظهر الأرغول والسلامية كل فى زوجين فكان حجم إحدى آلتى الأرغول ضعف حجم الأخرى. وكذلك الحال بالنسبة للسلامية، وعليه كان الحجمان الصغيران للأرغول والسلامية يستخدمان فى مرتبة «ريس» (لأداء الألحان الرئيسية) بينما كان الحجمان الكبيران منهما يستخدمان فى مرتبة تَبيع (لترديد ومساندة الألحان الرئيسية). وبهذا التكوين الآلى كان يتشكل الجرس الصوتى المصاحب لصوت المغنى. ولأن الغناء لم يكن يتشكل إلا فى حدود الموسيقا المقترنة بالموال، فلا حاجة حينئذ للتوقيع أو وزن الألحان، ومن ثم ظل التكوين الآلى المصاحب للمغنى البلدى قاصراً على آلات الغاب وحدها. وأصبح هذا التقليد علامة مميزة للمغنى البلدى وفرقته الموسيقية، وحتى بعد دخول الطقطوقة، لم يندفع المغنون تجاه التغيير دفعة

واحدة، إذ ظل الكثير منهم ـ حتى العقود القليلة الماضية ـ يراوحون (فى أدائهم) بين الإمكانات التى تتوافر عليها آلاتهم الغاب التقليدية، وبين المقتضيات الفنية الجديدة التى يعوزها أداء الطقطوقة. وإذا كانت إغراءات التغيير الفنى وضروراته تلكأت عند فريق محافظ من المغنين البلديين، فإنها مالبثت أن تشكلت ـ فى صور متعددة ـ عند فريق آخر منهم راح يدخل، ليس فقط آلات التوقيع، كالرق والدربكة، وإنما آلة العود والكمان، وآلات أخرى لم يكن للمغنى البلدى عهد بها فى الزمن السابق.

وفيما يلى نورد نصاً كاملاً لموال قصصى بعنوان:

«شلباية»

يادْهر كلك حوادثُ مؤلِمةْ ونعيم
ومعادن الْخلق فيها من خشْن ونعيم
الدنيا فانيْه وعجبْ وفيها التعب ونعيم

*****

ياللى بتسمع لمْعنَى الدور شْفناها
علَى حادثة فى أسيوط وبالمظبوط شفناها
قعدت ألف عليها كتير وبعايد
ودا من ذكائى وقلم الفن وبعايد
حادثة غريبة فى بَق الناس وبعايد
فوق الجرايد وع الأهرام شفناها

*****

أصل الحكاية راجل من منفلوط ولادن
وكان اسمه عبد العظيم، راجل كريم ولَدين
وعايش فى نْعمه ماعلهْشى سلف ولادين
الطّل نابه وقطّع مُدته صالح
عشرين فدان ملكه والراجل صالح
صايم مصلّى وعارف ربنا صالح
فلاح وفالح وعنده م الخلف ولدين

*****

ابنه الكبير اسمه خالد بالصحيح وجميل
الأب بيْعزهم شال حمْلهم وجميل
ماخلفشى غيرهم ولاعنده بنات وجميل
خلاف مراته كبيرة البيت وياهم
الأب عايش شديد العزم وياهم
اسم الولدين عرفناهم، خالد وجميل

*****

خالد وكان الكبير ولكن جميل أحسَن
من صغره يدرى المعانى والكمال أحسن
وأبوه فرح بيهْ بكمّنه نبيه وأحسن
قام قال ياخالد معايا رأى متغيّر
أسمع كلامى واوعى تكون متغيّر
تشوف مصالح الزراعة وعيب تتغير
أخوك صغيّر يروح المدرسة أحسن

*****

تّم اتفاقهم ووُدوا جميل يتعلم
سنتين تلاتة اجتهد بالفهم واتعلّم
بقى عنده عشرين سنة استاذ متعلم
على فكر حايز النباهه والكمال زاين
فيه كل شئ ينعجب إلاّ الأدب زاين
وعملنا ليه دور بكمنه بطل زاين
خَد الشهايد وتم علوم واتعلم

*****

فضل جميل فى البلد مبسوط وتهيُبهْ
الأب جاله مرض عيّاه وتهينه
لقى كل دكتور يديه دواه يتيهُ به
عبد العظيم قال خلاص فرط الأجل منى
ياولاد أنا كبرت ولا عدش رجاء منى
واسمع ياخالد وصيه لجل أخوك منى
من بعد منّى اوعى تقصّر فيه وتهينه

*****

لما الراجل مات وفات الولاد محترمين
خيرهم زيادة وكانوا فى عز محترمين
وموجيينى يعضهم أخين ومحترمين؟
ولاحدّ منهم يقل حياه وأدبهم
عايشين فى أمان ما بين الخلق وأدبهم
وعاشوا بأدبهم فى وسط الناس محترمين

*****

خالد نَدَهْ: يا جميل، الفضل من إيدك
يا صاحب العلْم والتعليم من إيدك
أنا قصدى تبقى كبير البيت من إيدك
وصّانا والدك لأنك لاتهَان فى البيت
أنا هـ فلّحْ وانت تستريح فى البيت

إصْرف إنت علينا يا عزيز فى البيت
ومصروف البيت ويّا الغيط من إيدك

*****

قام قال: يا خويا معانا ظروف تخْدِمنَا
ماتيَا لله نعمل فرح لا الدنيا تخدمنا
يمكن تساعد ظروف الحظ تخدمنا
اسمع كلامى يا اخويا وافهمه واجب
دى الأم فى الفضل بعد الأب ليها واجب
كِبِرتْ وواجب نجيب لك واحده تخدمنا

*****

قام قال: يا جميل أنا عاشق جميل علاّم
وبقى لنا مُدّه سوى جرح الهوى علام
واحنا ولاد ناس كبار مانترميش ع اللّم
قلبى عشق بنت لسّه صغار وكفايه
ليها قدّ ودلال أصيلة خال وكفايه
لو شفتها يا جميل تسُرّ، وكفايه
واسمها شلبايه وابوها حسن علاّم

*****

ولاحدّ غيرك دخل فى القلب ومزاجى
محلىَ كلامك ومحلىّ الفهْم ومزاجى
وانت الصغيّر ماشفتش عيب من يّمك
أنا بصفتى الكبير أشبه ابوك يا امك
وإن وافقت أمك يتم الفرح ومزاجى
علىَ دَخْلةْ أمه وهىَ سامعه الكلام من أخوه
قالت لهم: عيب دا كل جمّال من اخوه
إحنَا ولاد ناس، كرامتْنَا تضيع من أخوه
أنا خايفه على سُمْعتك لتنهزم منك
بنت الأرامل تضيّع ثروتك منك
يا إمّاه هتحبها تعْزل أخوك منك
لَوْ هىّ جايبُه خلّف منك عشَرْ جِدْعَانْ

*****

خالد ما عجبوش كلام أمُّه ومش مبسوط
ماسكين وعاشق وعينه بالجمال مبسوط
قام راح لابوها وكان راجل غنى مبسوط
قعدوا مع بعض حدّوا المهر ع الغايه
واتفقوا لِتْنين على الزوجين والغايه

كتبو كتابهم وقاموا فرح عَ الغايه
خالد تزوج بشلباية وعاش مبسوط

*****

شوف دارت أيام، ودولاب الليالى دار
والأم جالها مرض، ماتت وسابت الدّار
وجميل بيبكى ولاعدلوش حبيب فى الدّار
وهىّ فرحت وتم الفرح ويّاها
الدّار خلِيتْ ولاعاد حدّ ويّاها
وحظّها تم ولاعاد همّ وياها
بلغت مناها وآهى صبَحتْ كبيرة الدّار

*****

ليله م الليالى وكان خالد بايتْ برّه
معلّق الساقيه بيسقىِ فىِ الغيطان بره
شلبايه عاشقه، وعيدها لجميل برّه
دخلت علىَ جميل، أبو الشكل الجميل والأصل
لابسه قميص نوم منزوع الكمام الأصل
قام لمّا شافها كسَفْها، قال لها: وين الأصل
ياعديمة الأصل إغْزى، واطلعىِ برّه

*****

قالت: يا جميل أنا قلبى فى هواك مايل
باتْمنىّ عطفك علىّ من زمان ميّل
خالد أخوك مُش هنا تعا.. يمّنا ميّل
قام قال لها: عيب مايصحّش كدا فى الشّرع
دا اللى يبيع الشرف موته حلال فى الشرع
دارىِ الأمور واختشى حبّه دا عيب فى الشرع
وطبعا الفرع عايز القطَع لو ميّل

*****

قالت له: قرّب تعالى لِجَايْ طاوعنىِ
هنّيلى بالوَصْل لَعْمِلْ فصل طاوعنى
أنا فى انشغال بيك وقلبى عليك طاوعنى
أجبر بخاطرى، عشان خاطرك وهبت النفس
قام قال لها: الفسق فى الراجل يزلّ النفس
دارى الأمور واختشى حبّه وعِفةْ نفس
لَحْسَنْ علىَ الهلْس قلبى مُش مطاوعنى

*****

قالت له: فكر شويه قبل ملاعيبى
لعمل عليك دور وفيها تدور ملاعيبى
وتتوه فى بحر النسا واهْوال ملاعيبى
راح تبقى فى ديق لم توجد رفيق ونسا
وتحس عقلك شرد من دا المرض ونسى
راح أوقعك فى الشرك فيه تتْمسك ونسا
وأوريك مكايد النسا وتشوف ملاعيبى

*****

قام قال لها: عيب ما يحصل شئ من ذلك
قومى اختشى عيب بلاش الفعل من ذلك
وقعتى شرفك، نزل ع الأرض من ذلك
أنا كنت فاهم جمالك فيه أدب وعفاف
أنا بيك خاينه، تعوزى ضرب الرصاص وعفاف
أنا اللى قارى كلام رب العباد وعفاف
ونسبنا أشرف نسب، حمانا الله من ذلك

*****

باتت على نار، حين طلع النهار بدرى
ودمعها سال على الخدين من بدرى
راحت لخالد قالت له على الكلام بدرى
قالت له: جانى جميل فى الليل مارضتشى
وقل أدبه وطلب الفاحشه مارضتشى
أنا قلت له عيب كلام العيب مارضتشى
لازم دا يمشى ويطلع م البلد بدرى

*****

قام قال لها: إزاى حصل هذا الكلام منه
وجميل أخويا وبتعلم علوم منه
ولاكنش واجب كدا يحصل كتير منه
وصار بينفخ كما ثعبان وبعاده
وقال لها إن كان حصل بصحيح وبعاده
لَحْرَق فؤاده ضرورى وانتقم منه

*****

راحت لابوها قالت له ع الكلام بطّال
اشتد غيظه وعينه ع الأذى بطال
شيّع لخالد وقال له: انت ولد بطال
لو كنت راجل ماكنش أخوك زاد عجبه
شلبايه قالت لى عليه زاد عجبه
ودخل عليها فى نص الليل زاد عجبه
وقل أدبه طلب منها كلام بطال

*****

كُتر الكلام ياسلام والمجتمع أمن
السيرة لفت ودارت فى البلد أمّن
وكل واحد سمع هذا الكلام أمن
شايفين دموعها فوق الخدين حقّوها
ومثلت دور مابين أخين حقوها
قالت علىّ العيب ولا فيه ناس حقوها
وصدقوها وخالد ع الكلام أمّن

*****

خالد سمع الكلام، وُزه الشيطان ورماه
على قتل أخوه بالمسدس جاب ظروف وحشاه
وقال ياجميل عنقك راح يميل ورماه
فى نظير مابهدلت شرفى، والشرف ينبعش
تدخل علّى زوجتى واسمع كلام ينبعش
رفع زناد المسدس قال له، أخوك ينبعش
الظرف ماطلعش قام خالد بكىً، ورماه

****

قام قال: ياخويا فَعال البنت مع يوسف
تستاهل الّذبح فعلا لو معايا سيف
والصبر فيه جبر للغلبان مع يوسف
قَرب ياخويا واستمع هذا الكلام منّى
هّى اللى جت لى وكأت طالبه الدنس منى
تشبه زليخه مع الصديق مش منى
من قبل منى دا حصل الدور دا مع يوسف

* * * *

قام قال: ياجميل ماتقعدش هنا خالص
مدام إنت قلبك ماعدشى يمّنا خالص
يحرم علّى قعادك فى البلد خالص
جميل بيبكى ظروف الحظ وهمومه
عمال ينّوح على اللى صار وهمومه
وشايل هدومه وماشى م البلد خالص

* * * *

أخ يودّع أخوه بيقول له منى السلام
لم عدت هـ تعوزنى
أنا ماشى وسايب الدار لا البيت هـ يعوزنى

بدل الفضايح ونخسر بعض، هـ تعوزنى
أنا اللى كادنى الزمن خُد عزوتى وغريب
مكتوب علىّ أهاجرم البلد وغريب
حقق وأبقى افتكرنى فى كل يوم وغريب
لو كنت راح اموت غريب، يجى يوم وتعوزنى

* * * *

طالع جميل م البلد زعلان قدّامه
عمال ينّوح من اللى صار قدامه
ماشى فى طريق عمره ماشاف قدامه
عمال بيبكى من أحوال الزمن بالعكس
م الوحدة جانب الزمن ومن ظلم الطريق بالعكس
قام بص شاف «تكس» نوره من بعيد بالعكس
شاور بيُده وقف التكس قدّامه

* * * *

لَقَى راجل بيه، وبنته «مزمزيل» رُيحه
قام مّد إيده بسرعة وقعد ريحه
وقال له: قول لى أنت متوجه لفين ريحه
جميل حكى له على قصه أخوه يابنى
وهو بينوح وقلبه فيه جروح يابنى
قام قال له: معلهش أصبر القدر يابنى
اللى تعب يابنى بكره بنعدل ريحه

* * * *

فى السكه حصل دور وياهم بضرب النار
طلعت عليهم لصوص قطعوا الطريق بالنار
وخدوا م البيه جميع كل الفلوس بالنار
وقام كبير اللصوص سحب بنت الراجل بيده
قام قال لهم: عيب، واعرَض، سيبه بيده
جميل نزل والمسدس كان ملان بيده
قام مد إيده وضرب الأيّده بالنار

* * * *

الباقى جريوا ولاعاد حد يناسبنا
لا فى الجراءه ولا فى الفعل يناسبنا
البيه نده: ياجميل الحظ ناسبنا
ياللى زرعت الجميل تشكر على سيرك
قول لى الحقيقة وعرّفنى طريق سيرك
ولاحد غيرك يمين بالله يناسبنا

* * * *

وركبوا لْتنين ونزلوا ع البلد أسيوط
جميل تكلم مع البيه الكبير فى أسيوط
قام قال له: أنا بدّى أعرف حضرتك فى أسيوط
قام قال له: على العين طلبك تُوجده ياأمير
راح نبقى منّك، وتبقى منا ياأمير
وأنا ح قول لك على اسمى الصحيح ياأمير
، أمين أبو شعير»، وقاضى محكمة أسيوط

* * * *

جميل قعد عندهم شاف الهنا وخلاص
تزّوج بـ: «ليلى» بقت «ليلى» مدام وخلاص
وعاشوا فى تيسير من بعد العسير وخلاص
أترّد تانى لشلبايه مع جوزها
بعد جميل مامشى اصطلحت مع جوزها
وبرضه طبّت وآهى حبّت على جوزها
ونوت لجوزها تزلّه فى البلد وخلاص

* * * *

من بعد ما خلّفت منه وَلَد واحد
سّماه سلامه وقال واحد عوض واحد
وهّى لفّت وحبّت فى البلد واحد
اسمه كمال الحسينى فى البلد دارت
خالد دا له جار، وقال له طّيبك ضَرّك
بشوف كمال الحسينى مفترس دارك
بيخش مابيْعّبر ولا واحد

* * * *

خالد علْم أن دا لهُ وَد وَياها
قام راح ضربها وقال لها عيب وياها
إزأى كمال الحسينى يخوننى وياها
عرفت لإنه علم جاله خير مْلها
ماعدتشى تبلغ فى يوم القصد وأمادها
غضبت وزعلت، وقالوا الناس مالها
شالت عزالها وسرقت ختمه وَياها

* * * *

راحت لابوها وواخده إبنها راخر
قالت له: ياباه، دا خالد سّبنى راخر
قال لى: كمال الحسينى بتعشقيه راخر
لازم أوريه ولّوع فيه وأزّله

ختمه معايا آهةْ جيباه وأزله
وكتبت الأرض ويابا البيت وأزله
لازم أزله ويطلع م البلد راخر

* * * *

خالد درى م البلد لإن راح ملْكه
بقَى شبه سكران وتايه والشيطان ملكه
ورفع قضيه وبيدافع عشان ملكه
وحسين علام، حين سمع الكلام بدليل
شيع له ناس م البلد صحبات جَلَّد بدليل
وقالوا له: ياخالد دا عمرك ينتهى بدليل
وطلعوه غَصْب، نص الليل من ملكه

* * * *

خالد طلع م البلد ودمعه يسيل عندى
ويقول ياجميل دا حقّك شئ كتير عندى
أنا اللى غلطان وظهرت غلطتى عندى
مسكين بيبكى من أحوال الزمان وانجر
راح كل مايملكه لم عنده متاع ينجر
أخوه وابنه وملكه م البلد وانجر
شَغال علَى البَّر، يوم عندك ويوم عندى

* * * *

شلباية رفعت قضية للطلاق فى الحال
بعدما خالد مشى راق جوّها فى الحال
قالت: كمال الحسينى يحلّ لى فى الحال
وقالت ياكمال، فداك الروح وعذابى
أنت اللى لىّ لطول الأيام وعذابى
مالى وملكى فداك الروح وعذابى
وحكمت غيابى لها واطلقت فى الحال

* * * *

قالت: ياكمال، حدايا المال من جيبى
وهـ تشّم منى روايح مسك من جيبى
مالى وملكى لغيرك مين أَجِّيبْه
بينى وبينك ثلاث تشهر تمام عدّه
ونخشَى علَى بعضنا ولا فيه أحد عده
مهلكْ علىّ ولما تتوفى العده
أنا مستعدة لدفع المهر من جيبى

* * * *

فات الميعاد وانتهىُ حكم النصيب فيهم
شلبايه خدها كمال ولا عاد مجال بيهم
خليك معايا وشوف اللى حصل بينهم
غرقت فى حُبه ولاسألت فى ولدها
الغالى ياكلوه ولايدوا لولدها
الله يدل قليلة الأصل ووالدها
حرمت ولدها وكان عايش ذليل بينهم

* * * *

مسكين ياكل لقمته علىَ دمعتُه من أبوه
قام جاله راجل وقال له: ياولد مْن أبوك
راح أعرفك نسبك وأفهمك مين أبوك
ليك أم بسبب البلاوى طفّشت عمك
ونهبت الملك منه وسوّدت عمك
كمال الحسينى لايبقى أبوك، ولاعمك
دا راجل جوز أمك، وناهب تركتك من أبوك

* * * *

خد بندقية وضع فيها الظروف هَمُّه
وصل إلى الغيط والسارح معاه أمه
وصل جوز أمه ضربه فى الحشا عيارين

* * * *

وآدى أنت داير ولاقف فى البلد عيارين
وعايش ذليل ياولد بين العالم عيارين
وأن خدت تار أبوك، دا صيتك فى البلد عيارين

* * * *

آهى جت رجال الحكومة والبوليس يبنوا
وصلوا لبيت القتيل عايزين دليل يطوا
شلبايه قالت لهم: جوزى القديم وابنه
هما اللى قتلوه بنوع الغدر يانيابه
بحثوا النيابه على خالد، جابوه وابنه

* * * *

وضعوه فى السجن للتحقيق وغيابى
وسلامه وياه ودمع العين وغيابى
نشروا له صوره فـ الأهرام وغيابى
جميل قرأ الحادثة ونسيبه قاعد جانبيه
وراها البيه وعقْله فى وقتها جَن بيه

قام قال له: يالله نسافر ع البلد جانبيه
نشوف أخويا حصل له إيه فى غيابى

* * * *

نزلوا على منفلوط لقدين فى الأول
راحوا لخالد جابوه م السجن فى الأول
وقال له: قولى على حكاية البنت م الأول
خالد حكى لهم على كل اللى صار وكتير
على تزوير العقد بيقول الفعال داكتير
والقاضى قال للنيابه: الحق ضاع دا كتير
فيه عقد تزوير عيدوا التحقيق من الأول

* * * *

قامت النيابه، وخالد راح وّياهم
لبيت شلبايه، ودار البحث وياهم
خالد وجميل بكل دليل وياهم
قبضوا النيابه على اللى كاتبين لَوراق
واتنين شُهّاد من أولاد عمها أوراق
هىَ وابوها جابوهم فى الجديد أوراق
وضبطوا أوراق، وخالد ختمه وياهم

* * * *

القاضى قال للنيابه: الحق مين باع له
خالد غايب م البلد وابنه حديث بَعْله
وشلبايه بتبكى وأبوها خَس مين بَعْله
قاضى النيابه عاد التحقيق ونسيبه
وجميل مبسوط بقاضى أسيوط ماهو نسيبه
وبيقول: فرضنا خالد معزور ونسيبه
وباع نصيبه، لكن جميل مين باع له؟

* * * *

قيّدها يابيه قوام وأثبتها تزويره
دى قضية ثابته بكل دليل تزويره
حقق بعينك وشوف الدور تزويره
تاريخ القضية تمام مثبوت بالواحد
فى شهر إتنين، يعنى كاتب وشاهد
وأبوها حكمهم واحد
على كل واحد خمس سنوات تزويره

* * * *

وأترّد تانى لدار الحكم والأشغال
أبو زرع طيب لازم يحصد مع الأشغال
وخالد براءه، ولايجوزش عليه أشغال
وسلامه لسّه، أنا أقول لك عليه وهنا
دا ولد صغير، وحيّر من هناك وهنا
شلباية فى السجن بتقاسى العذاب وهنا
خمسة وعشرين سنة شاقة مع الأشغال

* * * *

وثلاث سنين بس فى الأحداث لسلامه
على تزوير العقد رد الملك لأصحابه
يْسوى أبو شعير عَز كتير وسلامه
هو اللى جاهد ورد الملك لأصْحابه
وكانت حكاية وآخرها خير وسلامة

* * * *

واسمع كلامى ياعاقل بالأدب تانى
خالد وجميل رّدوا لبعضهم تانى
وعاشوا مع بعض تانى فى رضى ونعيم

«محمد طه»

ومقومات مغن شعبى ذائع الصيت

د. سامية دياب

للموسيقى الشعبية أعلامها الذين انفردوا بموهبتهم وقدراتهم فتجاوزوا حدود قراهم، ومواطنهم الأصلية إلى آفاق رحبة ارتفعت فيها أسماؤهم إلى مصاف النجوم المتلألئة. وفى «الغناء البلدى» - على وجه الخصوص - برز الكثير من الفنانين الذين أظهروا هذه القدرات وحازوا الشهرة والإعجاب. وفى هذا المقال نركز على واحد من هؤلاء الفنانين الذين عرفتهم مصر خلال العقود الثلاثة الماضية باعتباره واحداً من أبرز أعلامها فى مجال الغناء الشعبى على الإطلاق، وهو الفنان محمد طه.

وهذا التركيز لا يأتى هنا بغرض الإعراب عن واجب التقدير الذى نوليه لجهود هذا الفنان الراحل - فحسب - وإنما يأتى، أيضاً، لأن محمد طه يمثل ظاهرة مهمة تقتضى البحث والتأمل، لا سيما فى العلاقة بين المقومات الفنية للفنان الشعبى، ومقومات الشيوع والانتشار. وهو ما دفعنا إلى تقديم هذه المحاولة الاستقصائية لحياة هذا الفنان وفق رواية أهله وذويه، نعرض فيها لطبيعة النشأة والإطار الذى صنع هذا الرجل مغنياً ذائع الصيت.

عرفنا محمد طه مغنياً بلدياً ينشد الموال البحراوى على الأرغول، ويلبس الطربوش وجلباب أبناء الدلتا. لكن الكثيرين لا يعرفون أن هذه المكتسبات الثقافية (فى الهيئة) ليست ذات علاقة وطيدة الصلة بالجذور العائلية التى ينتمى إليها هذا الفنان، فوالده كان شرطياً كثير التنقل من بلد إلى بلد آخر. وجده صعيدى، نزح مع عائلته من مدينة طهطا (محافظة سوهاج) إلى قرية سندبيس، جوار القناطر الخيرية (محافظة القليوبية) فاتخذها مقراً جديداً له ولأسرته.

وفى هذا الموطن الجديد ولد محمد طه مصطفى أبو دوح فى ٢٤ سبتمبر ١٩٢٢، وتعلم فى الكتاب. لكن استقرار الطفل فى سندبيس لم يدم طويلاً، فقد رحل مع عائلته إلى منطقة العسال بحى شبرا، وهناك التحق بمدرسة أوضا باشا الإلزامية. لكن المدرسة لم تطب للطفل ولم يأت التعليم بحسب هواه، فعرف الهروب و«الزوغان» من المدرسة، وانقطع عن مواصلة التعليم.

فى سن الشباب المبكرة اتجه محمد طه إلى شغلة النسيج، فتعلم قواعدها فى المحلة الكبرى وفى كفر الدوار، وصارت

هذه الشغلة تمثل له مصدراً رئيسيًا للتعيش، فتقلب على مواقعها من مصانع المحلة الكبرى وكفر الدوار إلى مصانع لنسيج الألياف فى شبرا الخيمة، والجوهرة للمنسوجات بالقاهرة وغيرها. ولم ينقطع عن مزاولة هذه الشغلة إلا بعد ما تثبتت أقدامه فى مجال الغناء البلدى، وصار هذا الفن يحقق له مصدراً بديلاً للتعيش المأمون.

وللغناء تاريخ سابق مع محمد طه: فروايات أهله تدل على أن تركه للمدرسة إنما كان بسبب ملاحقته لمغنين فى الأفراح والموالد والأسواق وأنه استشعر - منذ الصغر - موهبة الصوت الجميل، وأدرك أن لديه ملكات فى الغناء، فراح يقلد من كان يستمع إليهم، ويحفظ عنهم المواويل والطقاطيق، إلى أن راح شيئاً فشيئاً يتعلق بهذا المجال.

زاد محمد طه من اهتمامه بمتابعة المغنين حيث كانوا يؤدون، وينصت إلى طريقتهم فى الأداء، فحفظ الغناء البلدى وعرف الفن الصعيدى. وكان يردده أمام الناس، كلما حانت المناسبة، دون مقابل. فقد كان يكفيه - فى بداية الأمر - أن يستمع الناس إلى صوته وإلى غنائه.

لم ينقطع محمد طه عن السعى إلى تحقيق طموحاته فى مجال الغناء البلدى، خاصة، فكان يومه مقسمًا بين العمل صباحًا فى شغلة النسيج والعمل مساءً فى حفلات العرس والموالد من أجل الترويج لاسمه ومكانته الفنية من ناحية، ولإشباع ولعه بفن الغناء من ناحية ثانية.

جاب محمد طه (وهو لم يكن قد تجاوز الثامنة عشرة من عمره) القرى والعزب والنجوع المجاورة للمحلة الكبرى، ومثيلاتها المجاورة لكفر الدوار. كان ينشد المواويل والطقاطيق من خلال انضمامه لإحدى فرق الغناء البلدى فى هذه المناطق. ولم يترك مولداً لولى أوشيخ ينقضى دون أن يرتاده ليغنى فيه، وليستمع إلى غيره من المغنين البلديين الذين سبقوه خبرة فى هذا المجال، فتزود بقواعد الحرفة، وخبر الطرق المتعددة للأداء فى الغناء البلدى من كبار المغنين فى موالد الحسين والسيدة زينب وإبراهيم الدسوقى وأحمد البدوى وغيرهم.

لم يكن اسم محمد طه قد علا بعد إلى مرتبة أسماء كبار المغنين البلديين فى ذلك الوقت، فلم تكن مساعيه الدؤوبة تلك سوى مرحلة من مراحل التعلم التى مر بها هذا الفنان.

أما اعتماده مغنياً بلدياً بين كبار المغنين فإنه لم يأت إلا بعد أن مر بمرحلة الالتحاق بفرقة «ريس الغناء البلدى، الحاج مصطفى مرسى. وفى فرقة مصطفى مرسى زامل محمد طه مغنين لهم شأنهم فى هذا المجال أمثال محمد أبو الريش وسلامه يوسف وعبدالمولى شربى ومحمد أبو دراع. فقد كان من تقاليد هذه الفرقة أن يتناوب كل من هؤلاء المغنين الأداء على مسمع من زملائه ومن ريسهم مصطفى مرسى إلى أن يحين دور الأخير الذى يختتم به الحفل.

لقد تعلم هؤلاء، وغيرهم، أصول الغناء البلدى، من الريس مصطفى مرسى، ليس فقط من خلال متابعتهم لطريقته وأسلوبه فى الأداء الصحيح، وإنما لأنه كان أيضًا يدلى إليهم بملاحظاته ونصائحه.

لكن عضوية محمد طه فى فرقة مصطفى مرسى لم تدم طويلاً، إذ سرعان ماراح يستقل بنفسه وينشىء فرقة خاصة به، ربطت بينه وبين أفرادها صلة وثيقة حتى أيامه الأخيرة.

حافظ محمد طه - فى بداية عهده بالغناء، وبعد أن استقل عن مصطفى مرسى - على تقاليد الغناء البلدى، فغنى بالآلات الموسيقية فى فرقته، إذ ظل مبقياً على الأرغول والسلامية، ثم أدخل إليهما الرق.

كان لمحمد طه مزاج خاص فى الأداء وميول طموحة لشكل الفرقة الموسيقية الخاصة به، فكان من أوائل من أدخلوا إلى فرقتهم، الدربكة والعود والكمان، وراح يستعين بآلة الأكورديون فى فرقته الموسيقية ولا يتغيرون. لكنه مع ذلك، لم يحول هذه الفرقة إلى مدرسة يتعلم فيها المغنون المبتدئون، فاستقل بنفسه دونما حاجة إلى مغنين مساعدين، اللهم إلا أخوه شعبان الذى رافقه فى مشوار حياته فى عمل النسيج وفى مجال الفن، حيث كان يعمل معه فى الفرقة، يقتطع له جانباً من الوقت فى الحفل لينشد بعضًا من المواويل والطقاطيق، وحين يتولى محمد طه دوره فى الأداء الرئيسى يعود شعبان إلى موقعه بين العازفين يمسك الرق وينشد مع الكورس.

عرف محمد طه بغناء الموال القصير التقليدى، وشاعت عنه ألحان خاصة للطقاطيق، كما شاعت عنه اللزمات والجمل الموسيقية التى ظلت علامة مميزة تنسب إليه كما عرف الموال القصصى الطويل، فردد منه الكثير بطريقته الموسيقية الخاصة، فكان له أداء لحسن ونعيمة وشلباية، وحسان وعلية، ومسعود وجيدة وغيرها.

اتسع نشاط محمد طه من مجال الأعراس والاحتفالات الخاصة عند عامة الناس إلى الحفلات القومية، فكان ممثلاً رئيسياً للغناء البلدى فى أعياد الثورة والجلاء وغيرهما، وطاف القطر كله من شماله إلى جنوبه بكل مدنه وقراه، بل تخطى

حدود الوطن فسافر يغنى فى اليمن والعراق وتونس ولندن وباريس وألمانيا وأمريكا واستراليا .

عمل محمد طه مع الراحل زكريا الحجاوى فى المسلسلات الإذاعية وأنشد بصحبة خضرة محمد خضر وفاطمة سرحان وغيرهما. وله الكثير من التسجيلات التجارية والتسجيلات الإذاعية. كما سجل للتليفزيون عشرات الأعمال الغنائية من مواويل وطقاطيق، كما شارك فى الكثير من الأفلام السينمائية المصرية، كان آخرها «دستة أشرار».

اعتمد محمد طه مغنيًا فى الإذاعة المصرية زمن الراحل حسن الشجاعى. وعقب اعتماده سجل أولى أغانيه (محلاك لف يا طنبور) من تأليف إبراهيم عاكف وتلحين محمد عمر.

قيد محمد طه «فناناً شعبياً» فى نقابة الموسيقيين أيام كانت أم كلثوم نقيباً عن الموسيقيين، وظل يداوم على سداد اشتراك العضوية حتى سنة وفاته.

أجاد محمد طه أداء ألوان متعددة من الغناء، لكنه كان يعشق لونه البلدى، فحافظ على تقاليده، سواء تلك التى توارثها عمن علموه، أو تلك التى راح يضيفها إلى هذا اللون من الغناء. واعتز بمكانته الفنية، وكان وفيًا لمقتضيات العمل سواء مع الجمهور، أو مع أصحاب العمل، فتحول بذلك إلى قدوة لدى الكثير من المغنين الشعبيين المبتدئين الذين راحوا يقلدونه فى أسلوب الأداء، بل إن منهم من راح يسمى نفسه باسمه فظهر حسن أبو طه، وصلاح طه وغيرهما.

تزوج محمد طه من ابنة عمه وأنجب ثمانية أبناء، نصفهم من الذكور، تزوج منهم اثنان من بنات أعمامهم الحاج شعبان طه. كما تزوجت إحدى بناته من ابن عمتها. ويقيم البعض من الأبناء فى منزل العائلة بمنطقة العسال بشبرا، كل فى شقته الخاصة، كما يقيم البعض الآخر خارج منزل العائلة فى حى شبرا وفى القناطر. وجميع أبناء محمد طه متزوجون ولهم أبناء فى أعمار مختلفة وفى مراحل التعليم المختلفة. ولمحمد طه زيجات أخرى (من خارج العائلة)، أحببنه عندما ذاع صيته فى مجال الغناء، فتزوجن منه، لكن إقامته الأساسية كانت إلى جوار ابنة عمه.

قضى محمد طه فريضة الحج ثلاث مرات، واعتمر مرتين، وقدس (بالقدس) مرة واحدة عام ١٩٦٦.

كوفىء محمد طه بأشكال عديدة من قبيل التقدير، فحصل على ميدالية من الرئيس جمال عبدالناصر، وميداليات من المحافظات التى شارك فى إحياء احتفالاتها وأعيادها. وحصل على ميدالية العمل الوطنى من الحزب الوطنى الديمقراطى، وميداليات من الشرطة والوفاء والأمل، وشهادات تقدير من جمعية الشبان المسيحية (الكرمة) بشبرا، ومن محافظة جنوب سيناء والثقافة الجماهيرية ونال شهادة تقدير من مركز ميت أبو الكوم لإحيائه حفل عيد ميلاد الرئيس أنور السادات عام ١٩٧٩، وشهادة تقدير من مصنع نجع حمادى للألمنيوم، وشهادة العضوية الفخرية لمعهد الموسيقى العربية، وشهادة تقدير ورموز تذكارية من قيادة العمل الوطنى العراقية، وشهادات تقدير عن المشاركة بالغناء فى حفلات بفرنسا.

وفى يوم الثلاثاء الموافق ١٩٩٦/١١/١٢ رحل عنا الفنان محمد طه تاركًا لنا بأصالته المتميزة رصيداً وافراً من فنون الغناء البلدى.

جمعت هذه المعلومات فى ١٩٩٦/١٢/١٥ من:

- الحاج شعبان طه مصطفى (الأخ الأصغر لمحمد طه).

- مدلالة محمد طه (الابنة الكبرى لمحمد طه).

- فرحات محمد (زوج ابنته مدلالة).

مفهوم الزمن
كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الأفريقية

تأليف: جون. إس. مبيتى
ترجمة: أحمد صالح عماشة

الدين كلمة صعبة التحديد، ويصبح تعريفه أكثر صعوبة بالنظر إلى سياق الحياة الإفريقية التقليدية. أنا لا أحاول تعريفه وإنما أريد فقط أن أقول إنه بالنسبة إلى الإفريقيين عبارة عن ظواهر وجودية. الدين ينتمى إلى مسألة الوجود أو الكينونة. لقد أوضحنا من قبل أن الفرد فى الحياة الإفريقية التقليدية غارق فى مشاركة دينية، تبدأ قبل مولده وتستمر إلى ما بعد وفاته. لهذا فبالنسبة إليه وإلى المجتمع الأكبر الذى هو جزء منه، الحياة تعنى الاشتراك فى تمثيلية دينية. هذا أمر أساسى لأنه يعنى أن الإنسان يعيش فى عالم دينى. كل هذا العالم وخاصة كل أنشطته فيه، ترى وتجرب من خلال فهم ومعنى دينيين. أسماء الأشخاص تحمل معان دينية، الصخور والأحجار الكبيرة ليست مجرد أشياء فارغة المعنى؛ وإنما هى أشياء دينية. صوت الطبل يتحدث لغة دينية، كسوف الشمس وخسوف القمر ليسا ببساطة ظاهرتين صامتتين للطبيعة، ولكن من يتحدث إلى المجموعة التى تراهما غالبا ما يحذر من كارثة محدقة، ويوجد ما لا حصر له من أمثلة هذا النوع. الموضوع هنا هو أن الوجود كله ظاهرة دينية فى نظر الإفريقيين. الإنسان كائن دينى يعمل ويعيش فى عالم دينى. العجز عن قبول واعتماد نقطة البدء هذه قاد المبشرين وعلماء تاريخ الاجتماع والإداريين الاستعماريين والكتاب الأجانب الآخرين الذين كتبوا عن الديانات الإفريقية إلى عدم فهم، ليس للديانات الإفريقية فقط، ولكن للشعوب الإفريقية أيضًا. ونتج عن هذا وعن أمور أخرى، أن تأسس - منذ انتشار التبشير فى القرن التاسع عشر - نوع سطحى جداً من المسيحية على التربة الإفريقية. مع أن الإسلام كان قد أسكن نفسه بسهولة، أكثر مما فعلت المسيحية الغربية، إلا أنه يعترف به سطحياً فقط فى المناطق التى كسب فيها أتباعه حديثاً، ولم تخترق العقيدة بعمق العالم الدينى للحياة الإفريقية التقليدية. إذا كان الأمر كذلك، فإن اعتناق المسيحية أو الإسلام، ينبغى أن يؤخذ على أنه أمر تقريبى.

ترجمة الفصل الثالث من كتاب جون. أس. مبيتى وعنوانه «الديانات الإفريقية وفلسفتها»، سنة ١٩٨٢م.

Afriean Religions & Philosophy The concept of time.

الإفريقيون لهم وجوديتهم الخاصة بهم، وهى وجودية دينية بالكلية. ولفهم دياناتهم ينبغى أن نخترق هذه الوجودية، وسوف أقسمها إلى خمس نوعيات. وهى وجودية تتمركز حول الإنسان بمعنى أن كل شئ يرى على ضوء علاقته بالإنسان. هذه الأقسام هى:

١ ـ الله بوصفه تفسيراً كلياً للبداية وراع للإنسان وكل الأشياء.

٢ ـ الأرواح: وتتكون من الكائنات البشرية الممتازة، وأرواح البشر الذين ماتوا من زمن بعيد.

٣ ـ الإنسان: ويشمل الكائنات البشرية الحية، وأولئك الذين على وشك أن يولدوا .

٤ ـ الحيوانات والنباتات أو ما بقى من كائنات حية.

٥ ـ الظواهر، والأشياء التى لا حياة فيها.

يعبر عن الله من وجهة نظر علم الاجتماع بأنه هو موجد الإنسان وراعيه. الأرواح تفسر عظمة الإنسان. والإنسان هو مركز هذه الوجودية. الحيوانات والنباتات والظواهر الطبيعية والأشياء تكون الوسط الذى يعيش فيه الإنسان وتمده بعناصر البقاء، وإذا دعت الحاجة فإن الإنسان ينشئ معها علاقات روحية. هذه الوجودية المتمركزة حول الإنسان هى وحدة أو رابطة كاملة، لاشىء يستطيع كسرها أو تدميرها؛ فتدمير أو إزالة واحدة من هذه النوعيات هو تدمير للوجود ككل بما فى ذلك تدمير الخالق، وهذا مستحيل. وجود واحد من هذه الأقسام يفترض مسبقاً وجود الأقسام الأخرى وينبغى مراعاة التوازن حتى لا تتباعد هذه الأقسام عن بعضها البعض، ولا تتقارب من بعضها البعض. بالإضافة إلى الأقسام الخمسة يبدو أن هناك قوة أو طاقة تنتشر فى الكون ككل، وأن الله هو المصدر الرئيسى والمتحكم الكلى فى هذه القوة ولكن للأرواح ملكية بعضها، ولبعض البشر المعرفة والقدرة على توجيهها وتناولها واستخدامها ؛ من أمثال هؤلاء رجال الطب والسحرة والقساوسة وصناع المطر. البعض يستخدمها لصالح مجتمعاتهم والبعض الآخر يستخدمها ضد هذه المصالح(١).

وكى نرى كيف أن هذه الوجودية تنسجم مع النظام الدينى فسوف أناقش فكرة الزمن الإفريقى كمدخل لفهمنا للأفكار الدينية والفلسفية. فكرة الزمن قد تساعد على توضيح المعتقدات والاتجاهات والممارسات والطريقة العامة للحياة عند الشعوب الإفريقية، ليس فقط المستوى التقليدى، ولكن أيضاً فى الظروف الحديثة (سواء أكانت حياة سياسية أم اقتصادية أم تعليمية أم كنيسية) فى هذا الموضوع لسوء الحظ لا توجد كتابات ، وهذه ليست إلا محاولة رائدة تستلزم مزيداً من البحث والمناقشة:

(١) الزمن المتوقع والزمن الفعلى

مسألة الزمن تلقى القليل من الاهتمام العلمى أو لا تلقى هذا الاهتمام من الشعوب الإفريقية فى حياتها التقليدية، الوقت عندهم ببساطة هو مجموع الأحداث التى وقعت، والتى تقع الآن، وتلك التى على وشك أن تقع حالاً، ما لم يقع أو ما لا يتوقع حدوثه حالاً يقع فى قسم (اللاوقت)، أما ذلك الذى من المؤكد حدوثه فى المستقبل، أو ما يقع فى محيط الظواهر الطبيعية فيقع فى دائرة ما لا يمكن رده، أو الزمن المتوقع.

أهم ما يترتب على ذلك، طبقًا للمفاهيم التقليدية، هو أن الزمن ظاهرة ثنائية البعد الماضى البعيد، والمضارع، وفى الحقيقة لا يوجد مستقبل. فكرة امتداد الزمن فى الفكر الغربى إلى ماض غير محدود وحاضر ومستقبل بلا حدود هى فكرة غريبة على الفكر الإفريقى. المستقبل يعتبر غائباً لأن الأحداث التى تقع فيه لم تحدث، هى لم تتحقق، ولهذا فهى لا تستطيع أن تكون زمناً، على أية حال إذا كانت أحداث المستقبل مؤكدة الحدوث، أو إذا كانت تقع ضمن إيقاع الطبيعة الذى لا يمكن تجنبه، فإنها فى أفضل الأحوال تكون فقط الزمن المتوقع، وليس الزمن الفعلى. ما يقع الآن يكشف المستقبل دون شك. ولكن إذا حدث الفعل فهو لم يعد فى المستقبل ولكن فى الحاضر أو الماضى. الزمن الفعلى إذن هو ما هو حاضر، وما هو ماض، وهو يتحرك إلى (الوراء) وليس إلى (الأمام) والناس يضعون عقولهم ليس على المستقبل ولكن بصفة رئيسية على ما حدث.

اتجاه الزمن هذا محكوم كما هو بالاتجاهين الأصليين للماضى والحاضر- يتحكم فى الفهم الإفريقى للفرد، والجماعة، والكون الذى يشكل النوعيات الوجودية الخمس المذكورة من قبل الزمن يجب أن يجرب لكى يكون محسوساً أو ليصبح حقيقياً، الشخص يجرب الزمن جزئياً فى حياته الفردية وجزئياً من خلال المجتمع الأكبر الذى يرجع أجيالاً عديدة قبل مولده، وحيث إن ما فى المستقبل لم يجرب، فهو عديم المعنى، هو لا يستطيع لهذا أن يشكل جزءاً من الزمن، والناس لا يعرفون كيف يفكرون فيه طبعاً إلا إذا كان شيئاً يقع ضمن إيقاع الظاهرة الطبيعية.

فى لغات إفريقيا الشرقية التى قمت بالبحث فيها، واختبرت ما وجدت، لا توجد كلمات أو تعبيرات تصف فكرة المستقبل البعيد، سوف نوضح هذه النقطة بالأمثلة باعتبار أزمنة الفعل فى لغتى الكيكامبا والجيكويو (انظر الجدول).

الجمل الثلاث التى تشير إلى المستقبل (من رقم ١ إلى رقم ٣) تغطى ستة شهور تقريباً أو ما لا يزيد على سنتين على الأكثر، الأحداث القادمة يجب أن تقع فى نطاق هذه الجمل الفعلية، وإلا وقعت خلف أفق ما يكون الزمن الفعلى. على الأكثر نستطيع أن نقول إن هذا المستقبل القصير هو فقط امتداد للحاضر، ليس لدى الناس اهتمام نشيط بالمستقبل بعد سنتين من الآن على الأكثر، أو لديهم القليل من هذا الاهتمام. اللغات المعنية تنقصها الكلمات التى يفهم بها ذلك أو يعبر بها عنه.

(ب) حساب الزمن والتأريخ

حين يحسب الإفريقيون الزمن، يكون ذلك من أجل غرض مهم له علاقة بالأحداث ولكن ليس من أجل الرياضة. حيث إن الزمن هو مجموع أحداث، فإن الناس لا يحسبونه فى فراغ. جداول الزمن الرقمية - مع استثناء واحد أو ربما استثناءين - لا توجد فى المجتمعات الإفريقية التقليدية، على قدر ما أعرف، وإذا وجدت مثل هذه الجداول، فإنها فى الأغلب تغطى زمناً قصيراً، وربما تمتد إلى الوراء عدة عقود، ولكن بالتأكيد ليس على امتداد قرون.

بدلاً من التقاويم الحسابية يوجد ما يمكن أن نسميه التقاويم الظواهرية، فيها تحسب الأحداث والظواهر التى تكون الزمن حسب علاقة كل منها بالآخر حسب ترتيب حدوثها، مثلاً حيث إنها تشكل الزمن، تحسب الأم التى تتوقع مولوداً الشهور القمرية لحملها، والمسافر يحسب عدد الأيام التى عليه أن يسيرها (قبل وجود المواصلات) من مكان فى البلد إلى مكان آخر. اليوم والشهر والسنة وعمر الإنسان والتاريخ البشرى - كلها تحسب أو تقسم حسب أحداثها المهمة، لأن هذه الأحداث هى التى تجعلها ذات معنى.

مثلاً شروق الشمس حدث معترف به من كل الجماعة لهذا فلا يهم إذا أشرقت الشمس فى الخامسة أو فى السابعة مادامت تشرق. عندما يقول شخص إنه سيقابل آخر عند شروق الشمس، فلا يهم إذا حدثت المقابلة فى الخامسة أو فى السابعة ما دامت تتم فى الفترة العامة لشروق الشمس، وهكذا لا يهم أن كل الناس يذهبون إلى السرير فى التاسعة أو فى الثانية عشرة عند منتصف الليل. الشئ المهم هو حدث الذهاب إلى السرير، وليس بذى بال إن كان فى ليلة يذهب لينام فى العاشرة بينما فى أخرى ينام فى منتصف الليل لأنه بالنسبة إلى الشعوب الإفريقية المعنية يحمل الزمن المعنى عند نقطة الحدوث وليس فى اللغات الحسابية. فى المجتمع الغربى أو التكنولوجى الزمن سلعة ينبغى أن يفاد منها: يباع ويشترى، ولكن فى الحياة التقليدية الإفريقية الزمن يجب أن ينتج أو يصنع. الإنسان ليس عبداً للزمن، بدلاً من ذلك هو (يصنع) من الزمن بقدر ما يريد. عندما يأتى الأجانب وخاصة من أوربا وأمريكا إلى إفريقيا ويرون الناس جالسين فى مكان ما. من الواضح أنهم لا يفعلون شيئاً، فهم غالباً يقولون (هؤلاء الإفريقيون يضيعون وقتهم بمجرد الجلوس لا يصنعون شيئاً). شكوى أخرى عامة (آه، الإفريقيون دائماً يتأخرون). من السهل القفز إلى مثل هذه الأحكام، ولكنها أحكام قائمة على الجهل بمعنى الزمن عند الشعوب الإفريقية. أولئك الذين يرون جالسين هم فى الحقيقة لا (يضيعون الوقت)؛ لكن إما أنهم ينتظرون الزمن وإما أنهم يعملون (لإنتاج) الزمن. أنا لا أحب أن أمحص هذه النقطة الصغيرة، ولكن من المؤكد أن الفكرة الأساسية للزمن تؤثر فى حياة واتجاهات الشعوب الإفريقية فى القرى، وإلى حد بعيد فى حياة أولئك الذين يعيشون أو يعملون فى المدن.

الحياة الاقتصادية للناس، من بين أشياء أخرى، محدودة بمفهومهم للزمن، وكما سنحاول أن نوضح، فإن الكثير من أفكارهم الدينية وطقوسهم مرتبطة بشدة بهذا المفهوم الأساسى للزمن.

اليوم فى الحياة التقليدية يقسم حسب أحداثه المهمة، مثلاً عند قبيلة الأنكور فى أوغندا تربية الماشية تملك قلوب الناس، لهذا يقسم اليوم على أساس الأحداث التى تحدث للماشية، غالباً كما يلى:

الساعة السادسة صباحاً: وقت الحلب (اكاسبب)

الساعة الثانية عشرة ظهراً: وقت الراحة للناس والماشية (بارى أو موبيراجو) حيث بعد حلب الماشية يسوق الرعاة ماشيتهم إلى المراعى وعند الظهيرة عندما تشتد الشمس تحتاج الماشية ويحتاج الرعاة إلى بعض الراحة.

الساعة الواحدة ظهراً: وقت رفع الماء من الآبار أو من الأنهار (بارا آما بازيبا) قبل أن تساق الماشية إلى هناك لتشرب (حيث تجعلها قذرة، أو حيث يكون هناك تأخير لأولئك الذين يرفعون الماء ويحملونه).

الساعة الثانية بعد الظهر: هو وقت شرب الماشية (آماسيو نيجانيوو) عندئذ يسوقها الرعاة إلى أماكن الشرب.

الساعة الثالثة بعد الظهر: هو الوقت الذى تترك فيه الماشية أماكن الشرب وتبدأ الرعى ثانية (آماسيو نيجاكوكا).

الساعة الخامسة بعد الظهر: هو الوقت الذى تعود فيه الماشية إلى البيت يسوقها الرعاة (انت نييتابا).

الساعة السادسة بعد الظهر: هو الوقت الذى تدخل فيه الماشية أسوار حظائرها أو أماكن نومها (انت زاتابا).

الساعة السابعة بعد الظهر: هو وقت الحلب الثانى قبل أن تنام الماشية ، هذا يختم نشاط اليوم(٢).

الشهر: الشهور القمرية هى المعترف بها وليست الشهور الرقمية، وذلك بسبب أحداث تغيرات القمر. فى حياة الناس أحداث معينة ترتبط بأشهر معينة، فالشهور تسمى إما حسب أهم الأحداث، وإما حسب تغير الظروف الجوية، مثلاً يوجد الشهر الحار وشهر أول المطر، وشهر الزواج، وشهر حصاد البقول، وشهر الصيد.. . إلخ. ولا يهم إن كان شهر الصيد يستمر ٢٥ أو ٣٥ يومًا ، حدث الصيد أهم من الطول الحسابى للشهر. سوف نورد مثالاً من قبيلة اللا توكا لنبين كيف تحكم الأحداث الحساب التقريبى للشهور:

أكتوبر: يسمى الشمس، لأن الشمس تكون حارة جداً فى ذلك الوقت.

ديسمبر: يسمى (أعط عمك بعض الماء) لأن الماء يصبح نادراً ويصبح الناس عطشى فعلاً.

فبراير: يسمى (دعهم يحفرون) لأن الناس فى هذا الشهر ينشغلون فى إعداد حقولهم للزراعة، حيث الأمطار على وشك أن تعود.

مايو: يسمى (الحبة فى الأذن) لأن البقول فى ذلك الوقت تبدأ فى تكوين البذور.

يونيو: يسمى (الفم المتسخ) لأن الأطفال يبدأون الآن فى أكل ثمار البقول الجديدة ولهذا تتسخ أفواههم.

يوليو: يسمى (العشب الذى يجف) لأن الأمطار تتوقف وتجف الأرض وتبدأ الحشائش فى الجفاف.

أغسطس: يسمى (الحبة الحلوة) حيث يحصد الناس ويأكلون الحبة الحلوة.

سبتمبر : يعرف باسم (شجرة السجق) لأن شجرة السجق تبدأ فى حمل الثمار(٣) التى تشبه إصبع السجق الضخم؛ ومن هذا الاسم. وهكذا تتم الدورة وتبدأ الظواهر الطبيعية تكرر نفسها مرة أخرى وينتهى العام.

العام كذلك يتكون من أحداث ولكن على مدار أوسع من ذلك الذى يكون اليوم أو الشهر. حيث تكون الجماعة زراعية فإن الأحداث الزراعية هى التى تكون العام الزراعى. قرب خط الاستواء يعتمد الناس فصلين مطيرين وفصلين جافين. وعندما يتم عدد فصول الفترة يكون العام قد تم أيضاً، إن هذه الفصول الأربعة الرئيسية هى التى تكون جملة العام. العدد الفعلى لا يهم حيث إن العام لا يحسب بأرقام حسابية، وإنما يحسب على ضوء الأحداث، لهذا فالعام الواحد قد يكون ٣٥٠ يومًا بينما يكون عام آخر ٢٩٠ يومًا ؛ فالسنوات ربما - وعادة ما يحدث - تختلف أطوالها بحساب الأيام، ولكن ليس فى فصولها والأحداث الأخرى المنتظمة.

حيث إن الأعوام تختلف فى أطوالها الحسابية، فإن التقاويم الرقمية تكون غير ممكنة وتكون عديمة المعنى فى الحياة التقليدية. خارج حساب السنة فكرة الزمن الإفريقية صامتة وبلا خلاف، الناس يتوقعون مجىء العام، ويتوقعون ذهابه فى تتابع لا نهائى مثل تتابع الليل والنهار ومثل انكماش القمر واتساعه، هم يتوقعون أحداث فصل المطر وبذر البذور والحصاد، والفصل الجاف، وفصل المطر ثانيًا وبذر البذور ثانية وهكذا، يستمر إلى الأبد، كل عام يأتى ويذهب، مضيفًا إلى بعد الماضى، اللا نهائية أو الأبدية بالنسبة لهم هى أنها تقع فى نطاق الماضى فقط، مثلاً الجملة رقم ٩ فى الجدول السابق يضرب زمنها فى ما لانهاية (عندما يتحدث المسيحيون عن الأبدية) عند الكيكامبا أو الجيكويو يقولون: تن نا تن، أى ، تن وتن، أو أن زمن الجملة رقم ٩ مضروبًا فى نفسه، هذا يعنى أن ما هو أبدى يقع خلف أفق الأحداث صانعاً تجربة الإنسان أو (التاريخ).

تحليل المفهوم الإفريقى للزمن، أزمنة الفعل عند الأكامبا والجيكويو (كينيا).

الزمـــــن	كيكامبا	جيكويو	عربى	الوقت بالتقريب
١ ـ المستقبل البعيد.	نينجـاوكـا	نـيـنـجـكـا	سوف أحضر	حوالى شهرين إلى ستة شهور من الآن.
٢ ـ المستقبل الحال أو القريب.	نينجـوكـا	نينجـوكـا	سوف أحضر	أثناء اللحظة القصيرة التالية.
٣ ـ المستقبل عبر المحدد أو المستقبل القريب غير المحدد.	نجـووكـا (نجـاوكـا)	نـيـنـجـكـا	سوف أحضر	أثناء اللحظة المرئية من المستقبل، بعد مثل. هذا الفعل أو ذاك.
٤ ـ الحاضر أو المضارع المتقدم.	نينوكـيت	نينديركـا	أنا قـادم	أثناء حدوث الفعل، الآن.
٥ ـ الماضى الحال أو التام الحال.	نيناوكـا (نينووكـا)	نيندكـا	جئت، لقد جئت حالاً	فى الساعة الأخيرة أو ما شابه.
٦ ـ ماضى اليوم.	نـيـنـوكـى	نينجـوكـير	جـئـت	من وقت الشروق الى ساعتين قبل التكلم.
٧ ـ الماضى الحديث أو ماضى الأمس.	نبنيناوكى (نينينووكى)	نبنديركـير	جـئـت	أمس.
٨ ـ الماضى البعيد.	نـيـنـووكـى (نيناوكى)	نبندكـيـر	جـئـت	أى يوم قبل الأمس.
٩ ـ الماضى غير المحدود. (زامانى)	تن نينووكى	نيندووكير تن	جـئـت	لاوقت محدد «فى الماضى».

ساعيا

زامانى

(جـ) فكرة الماضى والمضارع والمستقبل

ينبغى أن نوفى أبعاد الزمن وعلاقتها بالوجود الإفريقى حقها من المناقشة . بعد قليل من الشهور من الآن - كما قد رأينا - تكون فكرة الزمن صامتة دون خلاف. هذا يعنى أن المستقبل غير موجود كزمن حقيقى، فيما عدا التعبير عن المضارع الممتد إلى سنتين من الآن وهو قصير نسبيًا. لكى نتجنب الارتباط الفكرى بالكلمات الإنجليزية : ماض ومضارع ومستقبل، سوف نستخدم كلمتين من اللغة السواحلية هما ساسا وزامانى.

فى الجدول السابق للجمل الفعلية تغطى الساسا الجمل من ١ إلى ٧، الساسا تحمل معنى الحالية والقرب والآنية، هى الفترة ذات الاهتمام الحالى للناس، حيث إن هذا هو (أين) أو (متى) يوجدون، وقد يكون مستقبلاً هو قصير جداً، ويجب أن يكون هكذا، لأن أى حدث له معنى فى المستقبل يجب أن يكون حالاً وأكيداً لدرجة أن الناس تقريبًا جربوه، لهذا فإذا كان الحدث بعيداً، ولنقل بعد سنتين من الآن (من الجملة رقم ٤) عندئذ لا يمكن استيعابه، ولا يمكن التحدث عنه، واللغات نفسها ليس فيها جمل فعلية لتغطى ذلك البعد فى الزمن المستقبل البعيد فحقيقته تقع وراء أو خارج أفق الساسا. لهذا فى التفكير الإفريقى الساسا (تبتلع) ما يعرف فى الغرب أو ما يعرف فى النظام العام باسم المستقبل.

الأحداث التى (تكون الزمن) فى بعد الساسا يجب أن تكون إما على وشك الحدوث أو فى سبيلها إلى التحقيق أو جربت حديثًا. الساسا هى أكبر الفترات معنى بالنسبة للفرد لأن له إدراكًا شخصيًا لأحداث أو ظاهرة هذه الفترة، أو أنه على وشك أن يجربها. هى حقيقة امتداد تجريبى للحظة الحاضرة (الجملة رقم ٤) ممتدة فى المستقبل القصير وفى الماضى غير المحدود أو (الزامانى). الساسا ليست استمراراً رياضياً أو رقمياً. وكلما كان الإنسان أكبر سناً كلما طالت فترة الساسا بالنسبة له. الجماعة نفسها لها فترة الساسا الخاصة بها، والتى هى أعظم من تلك التى للفرد. ولكن بالنسبة إلى كل من الجماعة والفرد فإن أكثر اللحظات حيوية هى نقطة (الآن) حدث الجملة رقم ٤. الساسا هى منطقة الوقت التى يعى فيها الناس وجودهم، فيها يخططون حياتهم فى كل من المستقبل القريب والماضى بصفة رئيسية الـ (زامانى). الساسا فى ذاتها هى بعد زمنى كامل متضمن للمستقبل القريب والحاضر الديناميكى والماضى المجرب، وقد نسميها (الميكروتيم) أو (الوقت الصغير)، الزمن الصغير يحمل معناه بالنسبة إلى الفرد أو الجماعة من خلال معاركهم أو تجربتهم له فقط.

«زامانى» ليس محدوداً بما يسمى فى اللغة الإنجليزية بـ(الماضى) فله فى نفسه ماضيه ومضارعه ومستقبله ولكن على نطاق واسع، وقد نسميه (الماكروتيم) أو الزمن الكبير. الزامانى يتداخل مع الساسا ولا يمكن فصل الاثنين، الساسا تغذى الزامانى أو تختفى فيه، ولكن قبل أن تندمج الأحداث فى الزامانى، فإنها يجب أن تكون قد تحققت أو تفاعلت مع بعد الساسا، عندما يكون ذلك قد حدث فإن الأحداث (تتحرك) إلى الوراء من الساسا إلى الزامانى، وهكذا يصبح الزامانى هو الفترة التى خلفها لا يستطيع شىء أن يذهب، الزامانى هو مقبرة الزمن، فترة الانتهاء، البعد الذى يجد فيه كل شئ نقطة لوقوفه، هو المخزن النهائى لكل الظواهر والأحداث، هو المحيط الزمنى الذى فيه يمتص كل شىء ويتحول إلى كونه لا بعد ولا قبل.

كل من الساسا والزامانى له نوع وكمية، والناس يتحدثون عنه على أنه كبير وصغير وقصير وطويل.... إلخ، فيما يتعلق بحدث خاص أو ظاهرة معينة. الساسا عموماً تطوى الأفراد وظروفهم الحالية معًا: هى فترة الحياة الواعية، على الجانب الآخر فإن الزامانى هو فترة الأساطير معطيًا معنى تأصيل وتأمين فترة الساسا، وطاوياً كل المخلوقات معًا حتى تصبح كل الأشياء فى حضن الزمن الكبير.

(د) مفهوم التاريخ وما قبل التاريخ

لكل شعب إفريقى تاريخه الخاص به، هذا التاريخ يتحرك إلى الوراء من فترة الساسا إلى فترة الزامانى، من فترة التجربة الساخنة إلى الفترة التى لا يستطيع شىء الذهاب خلفها. فى التفكير التقليدى الإفريقى لا يوجد معنى لتاريخ يتحرك إلى الأمام تجاه عقدة أو نقطة ساخنة فى المستقبل أو تجاه نهاية للعالم؛ حيث إن المستقبل فيما بعد عدة شهور لم يوجد. المستقبل لا يمكن توقعه فى أول الزمن، أو كشف حالة مختلفة الجذور من الأمور مما يوجد فى فترة الساسا والزامانى. فكرة الأمل المسيحى أو دمار العالم النهائى ليس لها مكان فى فكر التاريخ التقليدى؛ ولهذا فإن الشعوب الإفريقية ليس لديها (اعتقاد فى التقدم) فكرة أن تقدم النشاط البشرى ومنجزاته تتحرك من درجة منخفضة إلى درجة أعلى، الناس لا يخططون للمستقبل البعيد ولا يبنون قلاعه فى الهواء. مركز الجاذبية للفكر البشرى والأنشطة البشرية هو فترة

الزامانى التى فى اتجاهها تتجه الساسا، الناس يضعون عيونهم على الزامانى، حيث بالنسبة إليهم لا يوجد عالم لابد أن يأتى كهذا الذى يوجد فى اليهودية والمسيحية.

كل من التاريخ وما قبل التاريخ يقع تحت سيطرة الأساطير. يوجد ما لا حصر له من الأساطير فى كل قارة إفريقيا تفسر أموراً مثل خلق العالم، والإنسان الأول، والانسحاب المحسوس للإله من عالم البشر، وأصل القبيلة ووصولها إلى بلدها الحالى، وهكذا، الناس ينظرون دائمًا فى اتجاه الزامانى، به القواعد التى تستقر عليها الساسا، وبه تفسر أو يجب أن تفهم، الزامانى ليس فترة جامدة، ولكنها فترة مملوءة بالأنشطة والأحداث. عن طريق نظر الناس إلى الزامانى هم يعتبرون أو يجدون تفسيراً لخلق العالم، ومجيء الموت، ونشوء لغتهم وعاداتهم، وظهور حكمتهم وهكذا. بدايات التاريخ تقع فى الزامانى وليس فى المستقبل الذى إن لم يكن قصيراً جداً فلا وجود له.

مثل ذلك التاريخ وما قبل التاريخ يتجه إلى الظهور فى قصص شعبى شفوى، مركز جداً ويتناقل من جيل إلى جيل. إذا حاولنا أن نترجم تلك القصص إلى مدى زمنى حسابى، فإنها قد تبدو معطية القليل من القرون فقط بينما هى فى الحقيقة تمتد إلى أكثر من ذلك إلى الوراء، وبعضها لكونها فى شكل أسطورى تتحدى محاولة ترجمتها إلى مدى زمنى حسابى. التاريخ الشفهى يخلو من التواريخ التى تذكر. الإنسان ينظر إلى الخلف، من حيث أتى، والإنسان متأكد أنه لا شئ سيوصل ذلك العالم إلى النهاية. بناء على ذلك النقل لوجهة النظر الإفريقية فى التاريخ، يوجد ما لا حصر له من الأساطير حول الزامانى، ولكن لا توجد أية أساطير حول نهاية العالم حيث إن الزمن لا نهاية له[٤] الشعوب الإفريقية تتوقع أن يستمر التاريخ البشرى إلى ما لا نهاية فى حركة متتابعة من الساسا إلى الزامانى، ولا يوجد شىء ينبئ أبداً بأن هذا التتابع سوف يصل إلى نهاية؛ الأيام فالشهور والفصول والسنين لا نهاية لها تمامًا، كما أنه لا توجد نهاية لتتابع الولادة والزواج والإنجاب والموت.

(هـ) فكرة الحياة البشرية فى علاقتها بالزمن

الحياة البشرية لها إيقاع آخر من طبيعة لا يمكن لشىء أن يدمرها، على مستوى الفرد يتضمن هذا الإيقاع: الميلاد والبلوغ والتأهيل (لعضوية الجماعة) والزواج والإنجاب والكبر والموت والدخول فى جماعة الراحلين، وفى النهاية الدخول فى (جماعة) صحبة الأرواح؛ هو إيقاع وجودى، وتلك هى اللحظات الحاسمة فى حياة الفرد. وعلى مستوى الجماعة أو الأمة توجد دورة الفصول بأنشطتها المختلفة مثل بذر البذور، والزراعة والحصاد. اللحظات الحاسمة يتركز عليها الانتباه أكثر من غيرها، وغالباً ما تحدد بطقوس واحتفالات دينية. الأحداث غير العادية أو الأخرى التى لا تنسجم مع هذا الإيقاع مثل كسوف الشمس أو خسوف القمر، والجفاف ومولد التوائم، وما شابه ذلك - ينظر إليها عموماً على أنها أحداث تحتاج إلى انتباه خاص من الجماعة، وقد يتخذ هذا شكل نشاط دينى. غير العادى أو الشاذ هو اجتياح أو غزو للتناسق الوحدوى.

(و) الموت والخلود

كلما تقدم الفرد فى السن كلما انتقل بالتدريج من الساسا إلى الزامانى، ميلاده هو الإجراء البطىء الذى ينتهى بعد مدة طويلة من ولادته الجسدية، فى بعض المجتمعات لا يعد كائناً بشرياً كاملاً إلا بعد أن يكون قد مر خلال عمليات الولادة البدنية واحتفالات التسمية والبلوغ وطقوس التأهيل وفى النهاية الزواج (أو حتى الإنجاب). عندئذ يكون قد ولد ولادة كاملة، وأصبح شخصًا كاملاً. شبيه بذلك الموت، هو مجموع العمليات التى تزيح الفرد من فترة الساسا إلى فترة الزامانى، بعد الموت البدنى يستمر الفرد فى فترة الساسا ولا يختفى منها فوراً، هو يبقى فى ذاكرة الأقارب والأصدقاء الذين عرفوه فى هذه الحياة والذين عايشوه، هم يتذكرونه بالاسم ولو لم ينطقوه، يتذكرون شخصه وشخصيته وكلماته وأحداث حياته، وإذا ظهر (كما يعتقد الناس) فإنه يتعرف عليه بالاسم، الراحلون يظهرون أساسًا للأعضاء الكبار من الأحياء فى عائلاتهم، ونادراً ما يظهرون أو لا يظهرون أبداً للأطفال ، هم يظهرون للأعضاء الأطول بقاء فى فترة الساسا. sasa

هذا التعرف بالاسم مهم جداً، ظهور الراحل وكونه يتعرف عليه بالاسم قد يستمر لأربعة أو خمسة أجيال فى حالة وجود شخص حى ممن عرفوا الراحل شخصيًا وبالاسم، عندما يموت آخر شخص كان يعرف الراحل، فإن الراحل يمر إلى خلف أفق الساسا، وبناء على ذلك يعد - فيما يتعلق بالعلاقات الأسرية - قد مات تمامًا، هو قد غاص فى فترة الزامانى.

ولكن عندما يتذكر الراحل بالاسم فإنه لا يكون ميتاً حقيقة، هو حى، مثل هذا الشخص قد أسميه (الميت الحى) الميت الحى هو الشخص الذى مات بدنيًا ولكنه يعيش فى ذاكرة أولئك الذين عرفوه، بالإضافة إلى كونه يعيش فى عالم الأرواح، وما دام الميت الحى يتذكر بهذه الكيفية فإنه يكون فى حالة خلود شخصى، هذا الخلود الشخصى يظهر فى استمرار الشخص من خلال الإنجاب حتى يحمل الأطفال شخصية الآباء أو الأجداد. من وجهة نظر الأحياء يعبر عن الخلود الشخصى أو يظهر فى أفعال مثل احترام الراحلين وإعطائهم قليلاً من الطعام، وإراقة قليل من الخمر أو اللبن أو الماء، وتنفيذ تعليماتهم عندما كانوا أحياء أو عندما يظهرون.

فكرة الخلود الشخصى هذه يجب أن تساعدنا على فهم الأهمية الدينية للزواج فى المجتمعات الإفريقية، إذا لم يكن للشخص أقارب من درجات قريبة يتذكرونه عندما يموت بدنيًا، فهو يصبح لا شىء، وببساطة ينتهى من الوجود البشرى، كاللهب عندما ينطفئ؛ لهذا فمن الواجب لكل شخص دينيًا ووجوديًا أن يتزوج، وإذا لم يكن للشخص أولاد أو كانت له بنات فقط فعليه أن يجد زوجة أخرى، لأن من خلالها قد يولد الأبناء الذين فيهم تمتد حياته ويحفظونه (مع الأموات الأحياء الآخرين فى العائلة) فى حالة خلود شخصى.

أفعال صب البيرة أو الماء أو اللبن، أو إعطاء أجزاء من الطعام للموتى الأحياء هى مجرد رموز للألفة والزمالة والتذكر، هى تحمل معنى الروابط الروحية التى تربط الموتى الأحياء بأقاربهم الأحياء بدنيًا، لهذا فإن هذه الأفعال تتم فى محيط الأسرة، أكبر أعضاء الأسرة سناً هو الشخص الذى له أطول فترة ساسا، وهو الذى يؤدى هذه الأفعال أو يشرف عليها بوصفها أفعالاً للذكرى ونيابة عن كل العائلة، مقدماً (عندما تستدعى المناسبة ذلك) الوجبة الرمزية إلى كل المفارقين (الموتى الأحياء) من العائلة، حتى لو ذكر اسماً أو اسمين فقط من الراحلين أو ذكرهما بمركزهما (مثلاً أب أو جد). لا يوجد هنا شىء مما يدعى (عبادة الأسلاف) حتى لو بدت هذه الأفعال بهذا الشكل فى عيون الأجانب الذين لا يفهمون الموقف.

مع مرور الزمن، يغوص الموتى الأحياء إلى ما بعد أفق فترة الساسا، هذه نقطة يوصلون إليها عندما لا يوجد أى شخص حى يتذكرهم شخصيًا وبالاسم، عندئذ تكون أطوار عملية الموت قد انتهت. ولكن الأموات الأحياء لا يتلاشون من الوجود، إنهم يدخلون فى حالة (الخلود الجماعى)؛ وتلك هى حالة الأرواح التى لم تعد تشكل أعضاء فى الأسر البشرية، يفقد الناس الاتصال الشخصى بهم، الراحلون فى هذه المرحلة يصبحون أعضاء فى أسرة أو جماعة الأرواح، وإذا ظهروا للكائنات البشرية فإنه لا يتعرف عليهم بالاسم، يسببون الرعب والفزع، أسماؤهم ربما لا تزال تتردد على لسان الأحياء، خاصة فى شجرات الأسر (ولكنها أسماء فارغة) دون شخصيات أو على الأكثر ذات شخصيات أسطورية بنيت على الحقيقة والخيال. فى بعض المجتمعات - على أية حال - ربما يتحدثون من خلال وسيط، أو يصبحون حراساً للعشيرة أو الأمة، وربما تردد أسماؤهم أو يتضرع إليهم فى الطقوس الدينية، وفى المهام المحلية أو الوطنية. وفى مجتمعات أخرى تدخل مثل هذه الأرواح فى جسد الوسطاء بين الإله والإنسان، ويتقرب الناس إلى الله من خلالهم، أو يطلبون مساعدة أخرى منهم. فى الحقيقة أرواح الموتى هذه - مجتمعة مع الأرواح الأخرى التى ربما كانت أو ربما لم تكن كائنات بشرية - تشغل الحالة الوجودية بين الله والبشر، وفيما بعد الحالة الروحية لا يستطيع الإنسان أن يذهب أو يتطور. هذا إذن هو قدر الإنسان فى حدود ما يعنى الوجود الإفريقى. الأنشطة الدينية الإفريقية تتركز بصفة رئيسية على العلاقة بين الكائنات البشرية والموتى ؛ مما يعنى حقيقة أن الإنسان يحاول أن يخترق ويثبت أقدامه فى عالم ما يتبقى منه بعد حياته البدنية. إذا نسى الأموات الأحياء فجأة فمعنى ذلك أنهم يسقطون خارج فترة الساسا، وبناء على ذلك عزلوا ودمر خلودهم الشخصى وتحولوا إلى حالة عدم الوجود، هذه هى أقصى عقوبة ممكنة لأى شخص، الموتى يغضبون منها ويفعل الأحياء كل ما يستطيعون لتجنبها خوفًا من أن تجلب الأمراض وسوء الحظ على أولئك الذين ينسون موتاهم. الموت يقع أمام الفرد، فهو مازال حدثاً (مستقبلاً)، ولكن عندما يموت شخص يدخل الشخص فى حالة الخلود الشخصى التى تقع فى الزامانى وليس فى المستقبل.

(و) الفضاء والزمن

الفضاء والزمن يتصلان عن قرب، وغالبًا ما نستعمل الكلمة نفسها لكليهما ؛ حيث إن الوقت هو المحتوى الذى يحدد الفضاء. أكثر ما يهم الناس هو القريب جغرافيًا، تمامًا مثلما تحتضن الساسا الحياة التى يمارسها الناس، لهذا فإن الإفريقيين يرتبطون بصفة خاصة بالأرض؛ لأنها هى التعبير المادى عن الزامانى والساسا الخاصين بهم، الأرض تمدهم بجذور الوجود كما تربطهم روحياً بموتاهم، الناس يمشون على قبور أسلافهم،

ويخشى إذا حدث أى شىء يفصل هذه الروابط أن تجلب كارثة فى حياة الأسرة والجماعة. إبعاد الإفريقيين بالقوة عن أرضهم هو عمل من أعمال الظلم البالغ الذى لا يستطيع أجنبى إدراك مداه، حتى عندما يترك الناس بيوتهم اختياراً فى الريف ويذهبون للعمل والعيش فى المدن فإنه يوجد تمزق خطير فى الروابط لا يمكن إصلاحه، وغالباً ما يخلق مشاكل نفسية لا تستطيع معها الحياة الحضرية أن تنهض.

(ز) اكتشاف أو مد ما بعد الزمن المستقبل

اكتشف الإفريقيون بعد الزمن المستقبل جزئياً بسبب تعليم المبشرين المسيحيين، وجزئياً بسبب أسلوب التعليم الغربى(٥) بسبب هذا وذاك، وبسبب اجتياح التكنولوجيا الحديثة بكل مشتملاتها على المستوى المادى فإن هذا أدى إلى التخطيط القومى بهدف التنمية الاقتصادية والاستقلال السياسى، ومد الخدمات التعليمية، وهكذا، ولكن التغيير من النظام الذى بنى على أساس المفهوم التقليدى للزمن إلى النظام الذى لابد أن يحتوى على هذا الاكتشاف الجديد لبعد الزمن المستقبل، لا يجرى بطريقة سهلة، وربما سيكون - من بين أشياء أخرى - عند جذور عدم الاستقرار السياسى لدولنا. فى حياة الكنيسة، يبدو أن هذا الاكتشاف يخلق الأمل فى النعيم مما يجعل الكثيرين من المسيحيين يفرون من مواجهة تحديات الحياة فى صورة مجرد الأمل والانتظار لحياة الفردوس، مما يقود إلى قيام الكثير من الكنائس المستقلة الصغيرة، تتمركز حول الأفراد الذين يمثلون، وفى كثير أو قليل، يحققون هذا التوقع الروحى.

اكتشاف ومد البعد المستقبل للزمن يمتلك الكثير من الإمكانات والوعود لتشكيل جملة الحياة للشعوب الإفريقية إذا استغل كل ذلك ووجه إلى استخدام خلاق ومنتج فإنه سيصبح دون شك مفيداً، ولكنه قد يتمرد ويعمق كلا من المأساة والتحلل من العقيدة.

المفهوم التقليدى للزمن يرتبط بوضوح بكل حياة الناس، وفهمنا له قد يمهد الطريق لفهم فكر ومزاج وتصرفات الناس، وعلى أساس هذه الخلفية سأحاول أن أقدم وأناقش نظمهم الدينية وفلسفتهم.

ملحوظات:

(١) هذا هو تقريباً ما يدعوه علماء الاجتماع (مانا) ولكن لا علاقة له بالقوة الحيوية التى يقول بها تمبل.

(٢) س ا ف.ج. روسكو. البانتو الشماليون. (١٩١٥) صفحة ١٣٩. ا ف وهو ما ليس صحيحاً تماماً، ما أذكره أفضل مما يذكره روسكو.

(٣) س اف.ا ل . اف. نالدر. ا.د. مسح قبلى لمنطقة المانجالا (١٩٣٧) صفحة ١١ ا ف. منه اقتطف هذا.

(٤) الاستثناء الوحيد على هذا يأتى من سونجو تانزانيا الذين يعتقدون أن العالم يوماً ما سوف ينكمش إلى أن يبلغ النهاية، هذا ليس شيئاً على أية حال يؤثر على حياتهم، هم يستمرون فى حياتهم كما لو لم تكن الفكرة موجودة. ربما حدث فى نقطة من تاريخهم أن ثار جبلهم البركانى (المعروف فى لغة المياى باسم: أولدونيو لينجاى: أى جبل الله) وسبب «نهاية للعالم» فى بلدهم الصغير. لعل هذا الحدث قد بقى فى شكل أسطورة انتقلت إلى المستقبل غير المعروف، كتحذير من ثورات مستقبلية ممكنة. انظر. أ ر ا ف. جراى. سونجو تنجانيقا (١٩٦٣) الذى على أية حال لا يقدم تغيراً لهذه الأسطورة.

(٥) رغم اعتراف المؤلف بأن الإسلام أكثر تأثيراً من المسيحية وأوسع انتشاراً فى إفريقيا، وأنه يحمل الفكرة نفسها، إلا أن المؤلف يتجاهل نسبة هذا الفضل له. (المترجم).

القبائل واللغات التى ورد ذكرها وموطن كل منها

اللغة	البلد
أنكور	أوغندا
جيكويو	كينيا
سواحلية	تنزانيا
كيكامبا	كينيا
لاتوكا	السودان

أهم القبائل التى ورد ذكرها، وموطن كل منها

البلـــد	القبيلة
غانا	الأشانت
السودان	الأزاند
أوغندا	باجاندا
داهومى وتوجو	فون
غانا	جا
الكنغو	لوجبارا
كينيا	لو
جنوب إفريقيا	لوفندو
روديسيا	ندبل
إثيوبيا	أذوك
نيجيريا	يوروبا

خرافات الهاوسا وعاداتهم

(٢)

محمد عبد الواحد محمد

كم سعدنا فى طفولتنا بحكاية عقلة الإصبع، وكم استمتعنا بحيله التى كان يحتال بها للنجاة هو وإخوته مما كان يدبر لهم.

لقد كان عقلة الإصبع أصغر إخوته الستة وكان أبوه حطاباً، لا يجد من القوت الضرورى ما يطعم به هذه الأفواه السبعة، فضلاً عن الأم. واتفق الأبوان على التخلص من أولادهما بإلقائهم فى الغابة، وتركهم هناك يواجهون مصيرهم ويعلم عقلة الإصبع بهذا التدبير، فيملأ جيبه حصى أبيض، ويسقطه على طول الطريق فى الغابة، وبهذه الوسيلة استطاع العودة هو وإخوته إلى بيتهم. ويعاود الأبوان الكرة، وفى هذه المرة يستخدم عقلة الإصبع فتات خبز يعلم بها الطريق، بيد أن الطيور تلتقط هذا الفتات، وبذلك يضل الأولاد الطريق، وينتهى بهم المطاف إلى بيت الغول، الذى يتهلل لهذا الرزق الذى سيق إليه، لكن عقلة الإصبع يخدع الغول، الذى يبدّل ملابسه وملابس إخوته بملابس أبناء الغول، فيذبح الغول أبناءه ظناً منه أنهم أبناء الحطاب. ولم يكتف عقلة الإصبع بهذا، بل إنه استولى على أحذية الغول السبعة، والتى استعان بها فى الحصول على ثروة كافية تجعل أبويه يعيشان فى بحبوحة من النعيم.

هذه الحكاية يقدم لنا تريمبرن شبيهاً لها من تراث الهاوسا فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم». وحكاية الهاوسا تتخذ شكلاً آخر، تأثراً بالبيئة والأعراف والتقاليد والمعتقدات الشعبية. أما عنوان هذه الحكاية فهو:

٣ ـ المنتقم والساحرة:

وبطل الحكاية هنا هو (دان ـ كوشينجايا) أى المنتقم، وهو يناظر عقلة الإصبع، فهو أصغر إخوته، وإن كان الإخوة هنا ثلاثة وليسوا سبعة. وكان هؤلاء الإخوة الثلاثة يخطبون ود ثلاث عذراوات، أمهن ساحرة، وإن لم يقف على هذه الحقيقة سوى المنتقم، الأخ الأصغر. ولقد ذهب الإخوة إلى بيت العذراوات، واحتفت بهم الأم، ثم راحت تعد لهم الطعام، فخرج الإخوة للتمشية لحين الانتهاء من إعداده. وحين عادوا وجدوا الأم تمشط جدائل شعر إحدى بناتها وتفليه من القمل، ولما قرأوا عليهن السلام، تركت الأم رأس ابنتها. وجلس الجميع يتسامرون، إلى أن حل المساء، فجىء بالطعام، وأكل الجميع.

ولما أقبل الليل نام الجميع، فيما عدا الأم الساحرة، التى قامت بإحضار سكين، ثم أخذت تشحذه، وأدرك المنتقم ما يجرى، حين سمع صوت شحذ السكين، وكان عليه أن يتصرف بسرعة، فراح وقطع أثداء البنات الثلاث، ووضعها على صدره وصدرى أخويه. وعادت الساحرة بالسكين المشحوذ، واتجهت إلى مكان الأولاد تريد قطع حلوقهم، لكن المنتقم يتنحنح، فسألته الساحرة عما يريد، فطلب منها أن تحضر له بيضة، وذلك بهدف اكتساب وقت يدبر فيه شيئًا لإنقاذ نفسه وإنقاذ إخوته. وجاءت الساحرة بالبيضة، ثم مضت تستلقى على فراشها. وفى هذه الأثناء قام المنتقم بإبدال ملابسه وملابس أخويه بملابس البنات الثلاث، ثم عاد إلى فراشه، وما إن انتهى من ذلك حتى أقبلت الأم الساحرة متخفية فى الظلام، وأخذت تتحسس أجساد النائمين، حتى إذا وجدت ملابس خشنة مما يلبسها الرجال، ظنت أن هذه هى أجساد الضيوف، فأعملت سكينتها وذبحت بناتها دون أن تدرى. ثم ارتدت إلى فراشها واستلقت، فقام المنتقم وأحدث فى أرض الكوخ حفرة، ثم حفر نفقًا يصل إلى مدينته مباشرة، ثم أيقظ إخوته، فهربا من هذا النفق وبقى هو وحده.

وحين أشرق الصباح، أتت الساحرة الأم لتوقظ بناتها، فبرز لها المنتقم وقال لها «إننى دان كوشينجايا. سوف أريك ما فعلت». وقص عليها ما حدث، وصعقت المرأة حين رأت بناتها مذبوحات، وأنها هى التى قضت عليهن بيدها، وتوعدته بالانتقام. ورجع المنتقم إلى بيته، وأخبر أخويه بالقصة كاملة، وحذرهما من الاستجابة لأية امرأة تحاول إغواءهما.

ولم تضيع الساحرة وقتًا، إذ حولت نفسها إلى امرأة بغى، وراحت إلى مدينة هؤلاء الشبان فى يوم السوق. وحدث أن رآها أخو المنتقم الأكبر، فشده مرآها، وأبدى رغبته فى أن يذهب معها، فوافقت. وتصادف أن التقى بها المنتقم فعرفها، ونادى أخاه الأكبر وقال له «لا تذهب مع هذه المرأة». لكن أخاه لم يستجب له، بل إنه أهانه، فقال المنتقم «أنت حر.. اذهب كما تريد». وانتحى أخوه الأكبر بالمرأة جانبًا، وأخذا يتحادثان، وما كان يدرك أنها تخفى فى يدها أربعين إبرة، وفجأة تنشب إبرها فى عينيه فتقلعهما وتختفى فى الحال. وهنا جاء المنتقم وقال له: «آه .. لقد حذرتك .. قلت لك لا تذهب معها، ولكنك أهنتنى، ومع ذلك، سأمضى أبحث عن وسيلة أستر بها عينيك».

حوّل المنتقم نفسه إلى فتاة فولانية جميلة بائعة للبن، لكنه لم يبدأ فى عرض لبنه للبيع إلا عندما وصل إلى بيت الساحرة. فحين نادى على ما معه من لبن استدعته الساحرة واشترت لبنه.. وهنا سألها «ألا تعرفين تعويذة لاسترداد العيون؟ فلقد اقتلع صبى شرير عينى بقرتى».

وردّت الساحرة قائلة: حسن.. اذهب وأحضر عينى عنز سوداء، وحين تحصل عليها، تعال لأعطيك مرهما خاصا كى تستعمله مع العينى، ولسوف ترى أن عينى بقرتك ستستردان بوصفتى».

لكنه طلب منها أن تعطيه المرهم فى الحال، فلم تمانع فى ذلك. ومضى عنها حتى إذا ابتعد مسافة يأمن فيها على نفسه منها، حوّل نفسه ثانية إلى شاب وقال لها: «أترين!.. إننى دان - كوشينجايا (المنتقم). إن اقتلاعك عينى أخى الأكبر هو الذى دعانى للمجئ إليك أسألك عن وسيلة لاسترداده».

فقالت له: «حسن.. ولكن لا تنس أن تضيف إلى المرهم شيئاً من الفلفل الأسود».

وسخر منها المنتقم، ومضى ليشترى عنزاً سوداء، ولما اشتراها اقتلع عينيها ووضعهما فى مجرى عينى أخيه الأكبر. وبهذا استرد أخوه عينيه.

٤ - دودو يروّع الرجل الجشع:

وهذه حكاية من الحكايات التى أوردها تريميرن فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم» مشيراً إلى ما بها من شبه بحكاية ذات الرداء الأحمر، التى حملتها أمها طعاماً لتوصله إلى جدتها، وفى الطريق تلتقى بذئب يعرف وجهتها، فيسرع إلى الجدة ويلتهمها، ثم يرقد مكانها فى الفراش. ويقلد صوتها، فتنخدع ذات الرداء الأحمر وتدخل كوخ الجدة، فيهجم عليها الذئب ويبتلعها، لكن حطاباً ينقذها وينقذ الجدة بشق بطن الذئب، وإخراجهما من معدته، وهنا يبدو وجه الشبه بين هذه الحكاية وحكاية الهاوسا..

وتروى الحكاية أن رجلاً ماتت زوجته وقد تركت له ابناً. وفى يوم من الأيام أراد الأب أن يذبح ثوراً عنده فقال لابنه «لن أذبح هذا الثور فى مكان يكثر فيه الذباب، حيث سيحط عليه ويلتهم جزءاً منه». وعلى هذا ذهب الرجل وابنه إلى أبعد مكان فى الغابة. وهنا طلب الرجل من ابنه أن يمسك بقطعة لحم نتنة ويعرضها فى الهواء ليرى ما إذا كان بالمكان ذباب، وفعل الابن ما أمر به، وأيقن أن المكان خال من الذباب، ومن ثم ذبحا الثور فى هذا المكان، وأعدا نفسيهما ليأكلاه بكامله.

واكتشف الأب وابنه أنهما لم يحضرا معهما جذوة ليوقدا منها ناراً يسويان عليها اللحم، ومن ثم ارتقى الأب شجرة، فرأى على بعد وهجًا أحمر يشبه النار، والذى لم يكن فى

الحقيقة سوى فم دودو (الغول) . وقال الرجل لابنه: «انظر.. توجد نار فى ذلك المكان البعيد. اذهب هناك وأحضر شيئاً منها». ومضى الولد إلى المكان الذى حدده له أبوه، وهناك وجد دودو، فربت على فمه عدة مرات عله يحصل على جذوة نار منه، فسأله دودو: «ما هذا؟».. فأجاب الابن: «أرسلنى أبى إليك لأدعوك إليه».

أخذ دودو كيسه الجلدى الذى اعتاد أن يخزن فيه طعامه من اللحوم - وكان الكيس فى حجم التل - ووصل إلى مكان الأب وقال: «من ذلك الذى دعانى؟» فقال الأب: «أنا.. أنا الذى دعوتك»، وناوله الربع الأمامى من الذبيحة، (متظاهراً أنه قد دعاه إلى وليمة) . ووضع دودو اللحم فى الكيس وقال: «أيدعو إنسان صديقًا له إلى وليمة ويقدم له قطعة من اللحم صغيرة كهذه؟»، فما كان من الأب إلا أن أعطاه الربع الثانى، فوضعه دودو فى كيسه وكرر العبارة السابقة نفسها، فقسم الأب الثور نصفين، وأعطى دودو نصفًا منهما فوضعه فى الكيس، لكنه لم يقنع أيضًا بما أخذه وقال «أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟»، هنا أعطاه الأب بقية اللحم، فوضعه دودو فى كيسه، ولم يقنع بهذا وكرر العبارة نفسها السابقة. ولم يكن قد بقى مع الرجل من لحم الثور سوى جلده وحوافره ورأسه، فأعطاها كلها لدودو فوضعها دودو فى كيسه، لكنه كرر نفس العبارة « أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟». فقال الأب: «يؤسفنى أنه لا يوجد غير هذا». لكن دودو قال: «لا.. بل يوجد لحم ألستما أنتما أيضًا لحم؟» فأمسك الأب بابنه وناوله لدودو، فوضعه الأخير فى كيسه وقال عبارته المتكررة: «أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟». فقال الأب: «الواقع أنه لم يتبق شئ». فقال دودو «وماذا عنك أنت؟» وأخذه ووضعه داخل كيسه.

ثم أخرج دودو الابن من الكيس وطلب منه حراسة هذا الكيس لحين ذهابه إلى مكان بعيد لإحضار خشب يوقده لشواء ما معه من لحم بما فى ذلك الأب وابنه.

وما إن مضى دودو حتى شق الابن الكيس بسكين، فخرج الأب منه وجريا تاركين اللحم فى ذلك الكيس، وحين عاد دودو وأدرك أنهما هربا وتركا له لحم الثور، شواه وأكله.

حين عاد الأب وابنه إلى بيتهما، أعلنا ندمهما على ما فعلا، وعزما على ألا يكونا جشعين هكذا مرة أخرى، وأعلنا أنهما لو شاهدا رجلاً ماراً بالطريق حتى لو لم يكن قريباً منهما فسيدعوانه لمشاركتهما طعامهما وقالا إن الطمع خلق رذيل، وإنهما لن يقعا فى هذه الرذيلة ثانية.

وجه الشبه بين هذه الحكاية وبين حكاية ذات الرداء الأحمر كما أشار تريميرن هو شق بطن الذئب وشق كيس دودو، ونجاة الجدة والحفيدة فى حكاية ذات الرداء الأحمر، ونجاة الأب وابنه فى حكاية الهاوسا.

وإذا كانت حكاية ذات الرداء الأحمر تعلم المتلقى الحرص على كتمان أسراره وعدم الثرثرة فى شئونه الخاصة مع الغرباء، فإن حكاية الهاوسا تحذر من الطمع والبخل وتحض على الكرم.

ويعلق تريميرن على موضوع دعوة الذباب للمشاركة فى ولائم الهاوسا، فيقول: إن ذلك أمر لا يمكن تصوره، رغم أن الشواهد قد توحى بذلك كوجود كتل كبيرة من اللحوم النتنة فى أسواقهم. وهو يؤكد أن الحكاية ترمز بهذا إلى التأكيد على الكرم.

ونحن نمضى مع تريميرن فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم» لنلتقى بحكاية «الخاتم العجيب» التى فقد فيها (أوتا) مدينته، ثم استردهما بفضل قطته، وذلك بطريقة شبيهة بالطريقة التى جلبت بها قطة ديك ويتنجتون الثروة والقوة له بصيدها الفئران.

وريتشار ويتنجتون الذى توفى عام ١٤٢٣، اختير عمدة للندن ثلاث مرات، الأولى من عام ١٣٩٧ إلى عام ١٣٩٨، والثانية من عام ١٤٠٦ إلى عام ١٤٠٧ وهو عام الطاعون، والثالثة من عام ١٤١٩ إلى عام ١٤٢٠ . وتنسب إلى ديكه هذا أسطورة ترجع جذورها إلى أصول بعيدة جداً، ولم تعرف هذه الأسطورة قبل عام ١٦٠٥، حين ظهرت فى شكل درامى، ثم فى قالب شعرى غنائى.

وتحكى الأسطورة أن ويتنجتون حين كان يعمل فى خدمة التاجر اللندنى فيتزوارن، أرسل قطته - وهى الشئ الوحيد الذى كان يمتلكه - ضمن بضائع التاجر، وحدث أن اشتراها ملك باربى - الذى كان قد أصيب بالطاعون بسبب الأرانب والجرذان - لقد اشتراها هذا الملك بمبلغ كبير، فى الوقت الذى فر فيه ويتنجتون من بيت التاجر اللندنى الذى كان يعمل عنده مساعد طاه، وذلك لسوء معاملة الطاهى له، واستقر فى هولواى. وبسماعه رنين أجراس كنيسة القديسة مارى فى شارع تشيبسايد، يحس وكأنها تعزف لحناً لكلمات ترن فى أذنيه تقول.

عد ثانية يا ويتنجتون
عد عمدة لوردا للندن.

فعاد ديك إلى بيت التاجر اللندنى ليبتسم له الحظ الذى جلبته له قطته لكن ترى ماذا فعلت قطة (أوتا) ؟.. فلنستعرض حكاية الهاوسا لنقف على أوجه الشبه بين الحكايتين.

٥ ـ الخاتم العجيب:

تروى الحكاية أن امرأة كان لها ولدان، غادرا البيت يوماً ورحلا يجربان حظهما فى الحياة، ومع كل منهما ثلاث قطع من قماش. أما الابن الأكبر فقد اشترى بثمن ما باع عنزاً، بينما اشترى الابن الأصغر كلباً ضامراً. وحين عادا رحبت بهما الأم فى البداية، لكنها حين رأت ما أحضره ابنها الأصغر لعنته ووبخته على ذلك الكلب الضامر، وتباهى الابن الأكبر وسأل أمه: «أقادر هو على أن يفعل مثلما فعلت؟».

بعد فترة وجيزة تهيأ الأخوان للرحيل ثانية، وقد حمل الأكبر أربع قطع من قماش، بينما حمل الأصغر ثلاث قطع. ثم عادا بعد أن باع كل منهما ما معه، لكن الابن الأكبر جاء معه بثور، بينما جاء الأصغر بقط هزيل. وهنا غضبت الأم ولعنته، وتباهى الأكبر وقال: «أقادر هو أن يفعل مثلما فعلت». فقال الأصغر: «إننى أحتسب بما أفعله أجراً عند الله».

ومرة ثالثة رحل الولدان للاتجار، وقد أخذ الكبير عشرة قطع من قماش، بينما أخذ الصغير ثلاثاً فقط. وحين عادا من الرحلة، كان مع الأكبر فتاتان. وكانتا فتاتين ناضجتين صالحتين للزواج، بينما كان مع الأصغر امرأة عجوز ذابلة، لها ثديان كفردتى حذاء طويل الرقبة. وكالعادة لعنته أمه، وتباهى أخوه عليه، فرد الأصغر قائلاً: «ولكنى أحتسب بهذا أجراً عند الله».

والحقيقة أن هذه المرأة العجوز كانت ابنة ملك المدينة التى اعتاد الأخوان الذهاب إليها للاتجار. ولم يكن لهذا الملك ابن أو ابنة غيرها، وكانت قد أسرت فى أثناء أحد الحروب، وفقدها الملك، وها هو الابن الأصغر يعثر عليها.

وفى يوم من الأيام خرجت إلى السوق تبيع دقيقًا وماء، وهو طعام يحبه الهاوسا، حيث يخلطون الدقيق بالماء ويصنعون منهما شراباً وخاصة فى أثناء الترحال. وكانت المرأة تنادى على بضاعتها قائلة: «معى فيورا.. معى فيورا». وتصادف أن جاء رجل من أهل مدينتها إلى مدينة الولدين ومر بالسوق، وسمعها تنادى على الفيورا، فقال لها: «هاتى يا امرأة». وحين قدمت إليه الفيورا، والتقت عيناه بعينيها عرفها وهتف «من؟ جيمبيا!.. لقد تم البحث عنك من مدينة لأخرى، ولكن لم يعثر عليك أحد». فقالت له: «إننى هنا، حيث اشترانى شاب، وأبقانى أسيرة لديه». فطلب منها أن تصحبه إلى سيدها ليراه.. ومضيا، حتى إذا ما وصلا إلى بيت سيدها طلبت منه أن ينتحى جانباً حتى لا تسمع أمه شيئاً. ثم قدمته لابن مدينتها. فقال له الرجل: «لو وافقت، اتبع هذه المرأة. وامض إلى مدينتها، واذهب إلى أبيها ملك المدينة، فإنه سيدفع لك الفدية». فوافق الابن الأصغر وأخبر أمه بذلك، فقالت له: «آه.. اذهب أيها المنحوس.. وامض.. فإنهم هناك سيأخذون منك هذه الحيزبون المتهالكة». لكن الابن لم يبال بذلك، وعزم على الرحيل.

مضى الفتى والأمة تسير أمامه إلى أن بلغا مدينتها، فقصدا قصر الملك، وحين وصلا إلى باب القصر، كان أهل المدينة كلهم يصيحون متهللين: «لقد عادت جيمبيا.. لقد عادت جيمبيا». وفرح الملك بعودة ابنته، فأعد للفتى بيتاً، وقال له: إنه سينحر ثوراً إكراماً له. فقال الفتى: «بل يكفى كبش».

ونصحت الأمة سيدها قائلة له: «لو قدم لك أبى مليون صدفة فارفض. ولو قدم لك ألف رأس من ماشية فارفض.. ولو قدم لك ألف حصان فارفض. ولو قدم لك مائة عبد فارفض.. إن الفدية التى يجب أن يقدمها لك خاتم صغير فى إصبعه، لأن ذلك الخاتم هو روح المدينة، وبه تستطيع أن تحكم هذه المدينة بكاملها». ورفض الشاب كل العروض التى عرضها الملك فدية لابنته، وأصر على الحصول على الخاتم الذى أشارت إليه الأمة. فقال الملك: «لو أعطيتك هذا الخاتم فسينهض أهل المدينة فى الحال ويطاردونك على الطريق ثم يقتلونك.. على كل حال، سأمنحك الخاتم. وسأعطيك فرساً من أفراس الحرب يستطيع أن يسابق كل خيل المدينة. ها هو الخاتم، ضعه فى فمك وحالما تخرج من الباب ابدأ فى العدو».

كان الذهاب من هذه المدينة إلى مدينة الشاب يستغرق ثلاثين يوم، لكن الفرس بعدوه السريع يستطيع قطع المسافة فى يوم واحد. وبمجرد أن بدا الفتى فى بوابة المدينة حتى أعلن أهلها الإنذار، وأسرجوا خيولهم وعدوا خلف الفتى، وظلوا يعدون ويعدون، حتى إذا كانوا على وشك الإمساك به أفلت من بين أيديهم، وكان قد اقترب من بوابة مدينته فدخلها وخلفهم وراءها، فتوقفوا ولم يجرؤوا على دخولها، وعادوا أدراجهم.

حالما وصل الفتى إلى مدينته، ترجل عن فرسه، وما إن فعل ذلك حتى خر الحصان ميتاً، فقالت له أمه: «أرأيت؟.. لقد قلت لك إنك سيئ الحظ. هاهم قد أخذوا منك العجوز المعروقة، وحتى الفرس الذى أعطوه لك فى مقابلها، سقط ميتًا». وهنا قال أخوه الأكبر: «أقادر هو على أن يفعل مثلما أفعل؟». فأجاب الأصغر: «إننى أدخر الثروة عند الله». ثم غادر المدينة وراح يعيش تحت سقيفة فى الغابة.

كان الخاتم فى إصبعه. وحين رقد لينام سمع أصوات دمدمة وكأن الأرض تتحرك، لقد كانت المدينة قادمة إليه.

وحين طلع النهار ورأى مدينة كبيرة بأسوار وبيوت مسقوفة ونساء بلا عدد، راح واستدعى أمه، وخصص لها بيتًا، وبنى بيتًا للكلب الضامر والقط الهزيل، كما بنى بيتًا لأخيه.

وحدث بعد ذلك أن سمعت امرأة شريرة بهذه الأنباء، فأعلنت أنها لن تختار رجلاً غيره، فقال إنه يرغب فيها، وعاش معها وأعطاها كل ما تريد وما ترغب فيه أيًا كانت تلك الرغبة.

وفى فجر أحد الأيام أخذت تبكى، وظلت تبكى وتبكى حتى شروق الشمس. وحين استفسر عن سبب بكائها، سألته «أحقًا أنك لا تحبنى؟» فقال لها: «لم تقولين إنى لا أحبك؟» فردت قائلة: «هنا الحاجز بينى وبينك». فلو أنك تحبنى لأعطيتنى هذا الخاتم أضعه فى إصبعى يومًا واحدًا»، وحين أعطاها الخاتم أخذته وسلمته لعشيقها، حتى إذا أقبل الليل، تحركت المدينة واستقرت حول بيت عشيقها، وبقى الابن الأصغر مع كلبه الضامر وقطته الهزيل وأمه وأخيه الأكبر.

لقد حدث ذلك فى الليل، وحين أقبل الصباح ورأى الابن الأصغر ذلك أخذ يبكى، فسأله كلبه: «فيم بكاؤك؟»، فرد قائلاً «إنك ترى ما فعلته بى المرأة الشريرة». وسأله القط السؤال نفسه، فتلقى منه الرد نفسه. فقالا له: «لا تحزن هذا أمر يمكن علاجه. ألم تأت بنا ها هنا علّنا يوماً نرد لك معروفك معنا؟».

ورحل الكلب والقط إلى المدينة التى بها المرأة الشريرة فى محاولة لسرقة الخاتم منها. بيد أنهما وجدا خارج المدينة تماماً نهراً واسعًا حال دون وصولهما. فقال الكلب: «لا تحزن أيها القط.. إننى أستطيع العوم، فارتق ظهرى». وهكذا حمل الكلب القط فوق ظهره، حتى عبرا النهر، وكان ذلك عند مغرب الشمس. وهنا قال القط للكلب «اسمع أيها الكلب.. اذهب الآن إلى المدينة واستلب طعامًا املأ به معدتك حتى الشبع، ثم عد وقابلنى هنا».

ومضى الكلب إلى المدينة فأخذ يسرق من الطعام ويسرق حتى حصل منه على أكثر مما ينبغى، ثم قفل راجعاً ليلاقى القط عند حافة النهر الذى قال له: «عليك الآن أن تبقى هنا إلى أن أذهب إلى المدينة». وحين دخل أول بيت لقيه هناك، قتل ألف فأر، ثم ترك هذا البيت ودخل بيتًا آخر وقتل ألفًا ثانية، ثم دخل بيتًا ثالثًا وهكذا. وسمع الملك بهذا الخبر. وهو الملك الذى يحتفظ بالخاتم فى يده.. وقال: «أحضروا لى هذا القط ليقتل الفئران فى قصرى». وحين جئ به إلى القصر قتل ألف فأر.

وهنا أقبل عليه أمراء الفئران وقالوا له: «ما الجريمة التى ارتكبناها حتى تقتل منا كل هذا العدد؟» فأجاب القط: «إن خاتم سيدى هنا فى حوزة ملك المدينة. وإذا لم تسرقوه وتحضروه لى، قتلت كل واحد منكم». وبدأ أمراء الفئران ينفذون خطة وراء خطة. ولكنهم لم يحصلوا على الخاتم، فقال لهم «طالما أنكم لم تحضروا إلى الخاتم فتحملوا عاقبة فشلكم».

وراح يعمل القتل فى الفئران حتى قضى على خمسمائة منها فى التو والحين.

عندئذ قال أحد ملوك الفئران: «يجب أن نعترف الآن أن نوعنا لن يستطيع الحصول على الخاتم، والنوع الذى يمكن أن يقوم بهذا هو فئران الأسطح». وذهبت الفئران إلى بيت ملك فئران الأسطح وقالت له: «يا ملك فئران الأسطح .. إنك تعلم أى شر حاق بنا، فأصدر أمرك إلى شعبك بأن يسرقوا الخاتم من أجلنا حتى نتخلص من المصير الذى ينتظرنا». واستجاب ملك فئران الأسطح لهذه الرغبة وأعلن أن الأمر فى منتهى البساطة.

تعود ملك المدينة أن ينام والخاتم فى فمه طوال الليل. وجاء فئران الأسطح وبدأوا البحث فى الكوخ، فلم يجدوه، وأخيراً تسلقوا السرير. وكان الملك نائماً وفمه مفتوحًا، وحدث أن تدحرج الخاتم من فم الملك وسقط بالقرب منه. وفى الحال التقطه أحد الفئران، وعض آخر لسان الملك حتى يستيقظ وحين استيقظ، أخذ يتحسس حوله حتى استيقظت المرأة الشريرة وسألته «ماذا حدث؟» فقال لها: «عض فأر لسانى». فقالت: «وهل أخذ الخاتم؟». فتحسس الملك حوله وقال: «لا.. لا.. سوف نبحث عنه فى الصباح».

وهكذا حمل ملك فئران الأسطح الخاتم إلى القط، فوضعه فى فمه وعاد إلى الكلب، فحمله الكلب فوق ظهره، وعبرا النهر وعادا إلى البيت.. وهنا قال القط: «كف عن بكائك يا مولاى. لقد كان عملاً سهلاً انظر.. ها هو الخاتم».

وحين استيقظ فى الصباح التالى، رأى المدينة قد ارتدت إليه، أما حين طلع النهار على المرأة الشريرة وجدت أنها بلا مدينة وكذلك عشيقها.

قالت له: «الله يلعنك.. لو أنك ألقيت بإنسان سيئ الحظ فى قدر من زيت لخرج منها خالى الوفاض، بينما يجد المحظوظ من يشترى منه الماء حتى عند شواطئ النيجر».

حول بنية المثل

تأليف : آلان دنـــــدس
ترجمة : د. خطرى عــرابى

لقد استهوت دراسة الأمثال العديد من الدارسين، ويبدو ذلك واضحًا من الدراسات الكثيرة التى كرست للمثل(١). وقد مالت معظم دراسات الأمثال إلى أن تكون تاريخية من ناحية التحليل، حيث انحصر الهدف الأساسى فى اكتشاف أصول الأمثال عند الشعوب ذات اللغات التى تنتمى إلى أسرة لغوية واحدة، بالإضافة إلى اقتراح الأمكنة والأزمنة الخاصة بنشأة الأمثال الفردية.

وقد حدث تغيير فى الاتجاه مع بداية القرن العشرين فى دراسة الأمثال دراسة أدبية(٢). ويعود الفضل فى ذلك إلى أثر العلوم الاجتماعية حيث جرت دراسات مفصلة عن المضمون الذى تدور حوله الأمثال الخاصة(٣). وقد كانت هناك اقتراحات مؤداها: أنه لابد أن تكون هناك قوانين ومبادئ تحكم مسألة اتخاذ القرار بشأن ذكر مثل معين عوضًا عن الآخر، أو عدم ذكر أى مثل على الإطلاق(٤).

أما بالنسبة إلى تحليل المحتوى فكانت هناك محاولات تضمين أو إقران محتوى المثل مع الطابع القومى واستنباط نظرة العالم من الأمثال(٥).

أما فى مجال الفولكلور فقد كان هناك عدد من الاستخدامات العملية للأمثال، والاختبارات المنطقية المجراة على الأمثال كانت بمثابة المحاولة لقياس القدرات الذهنية المختلفة، حيث أجريت هذه الاختبارات على مجموعة من الأفراد الذين أدلى إليهم بمثل معين ثم تم سؤالهم عن اختيار أكثر الأمثال تماثلاً للمثل المدلى إليهم (من ضمن خمسة أمثال).

وهناك نوع آخر من الاختبارات فى شأن الأمثال يفيد فى كونها وسائل تشخيصية فى تحديد انفصام فى الشخصية المحتملة، حيث إن هذه الاختبارات تعتمد على أن المفصومين غير قادرين على فهم الأمثال المجازية؛ لأن الاستعارة هى بيان أولى(٦). وعلى الرغم من العناية التى حظى بها المثل فإن المثير للدهشة أن ندرك أن المثل لم يتم تفسيره أو تحديده بشكل مناسب.

وقد استهل آرثر تايلور كتابه الشائق عن الأمثال بهذه العبارة: «إن تعريف المثل صعب التحديد أو التفسير»؛ وذلك للآراء المتضاربة للناس فى ادعاء أن جملة «ما» بمثابة مثل، بينما يدعى الآخرون أن هذه الجملة ليست بمثل على الإطلاق، وعلى ذلك ليس هناك أى تفسير يسمح لنا بتحديد ما إذا كانت الجملة تعد مثلاً أم لا، وحين سُئل آرثر عن هذه العبارة المتشائمة لاحظ تايلور حينئذٍ أن كتابه بجملته يمثل تعريفًا للمثل(٧). **وقد قال ب.جـ وتنج** وهو دارس أولى للمثل إنه من المستحيل الإدلاء بتفسير موجز للمثل، خاصة إذا كان هذا المثل متضمناً فى عبارة. وعلاوة على ذلك ذهب إلى القول بأن تعريف الأمثال لسنا بحاجة إليه ولحسن الحظ فليس فى الواقع تعريف ضرورى أو لازم بما أن كلاً منا يعلم فحوى أو معنى أو مغزى المثل(٨).

ومع إقرارنا جميعاً بإدراك ماهية المثل فإنه يبدو من الصعب تصديق عدم إمكانية أى أحد منا من التفوه بالمثل بشكل صحيح. وإننى أقر أن تعريف المثل أمر ضرورى لأى بحث ودراسة عن الأمثال، سواء أكان بحثًا تاريخيًا فى شأن مثل واحد معين أم بحثًا له طابع قومى نابع من ثقافة واحدة.

وقد يبدو من الأفضل تفسير المثل على ضوء بنيته؛ فالتعاريف الوظيفية البحتة غير ملائمة على عكس الأشكال الأخرى من الأدب الشعبى التى تتقاسم الوظائف نفسها.

والكثير من التعاريف الوظيفية للأمثال تراعى مجمل الموقف. وقد تتضمن أنواع أخرى من الأدب الشعبى المعايير الوظيفية نفسها.

وليس المراد من ذلك التقليل من شأن الفائدة الأساسية للاعتبارات الوظيفية ولكن المراد من ذلك التأكيد على المعايير الداخلية التفسيرية، وليس المعايير الخارجية.

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن لا يدور عن: ماذا يفعل المثل (وظيفة المثل)، بل يدور حول معنى المثل.

والسبب الآخر لمحاولة التفسير البنيوى للمثل يكمن فى أن هذا التحليل يمثل فحصًا دقيقًا لبنية الأدب الشعبى بشكل عام. ومن الممكن حقًا تحليل بنية الأنواع المختلفة للأدب الشفاهى، وعلى ذلك ينبغى ــ كلما أمكن ــ تحليل بنية الأمثال بشكل محدد.

تتعلق جميع العقبات النظرية الملازمة للتحليل البنيوى بالمثل، وهذه العقبات تتضمن: طبيعة الهيكل الأساسى، أو الوحدات البنيوية الدنيا.

والسؤال المهم يدور حول إمكان تجزئة الوحدات المتصلة ببعضها بشكل له مدلول. والأمر المثير للجدل الحتمى يدور عما إذا كانت وحدات التحليل متضمنة فى المعلومات (حقيقة الله)، أم أنها بمثابة أداة تعليمية ذاتية موجودة فى عقلية المحلل (جلا جلا)(٩).

والميزة الكبرى فى استخدام الأمثال عن الحكايات الشعبية أو الأقوال المأثورة تعود إلى البساطة النسبية للأمثال. ومن المهم التعامل مع التساؤلات النظرية الحرجة الخاصة بالتحليل البنيوى، وذلك من خلال التركيز على مثال واحد بسيط وليس على قول مأثور مركب.

وقد كانت فى الماضى العديد من المناقشات التى اهتمت ببنية المثل؛ ففى عام ١٩٤٧ حاولت كيمرل Kimmerle تصنيف المقولات الشعبية الحاوية على أمثال، ومع ذلك فإن رؤيتها كانت مرتبطة بالصيغة اللغوية التركيبية ولكن كل المصنفات السبعة عشر التى قامت بعملها ليست وثيقة الصلة بالمثل واستخدامه؛ للاختلافات النحوية مثل: وجود اسم أو صفة أو مفعول به مباشر مما يدل على أن تحليلها كان سطحيًا أكثر من كونه عميقًا (١٠).

ونظرًا لأن الأمثال تتكون من كلمات، فلابد وأن تكون هناك بنية لغوية فى ذلك، والسؤال يدور حول ما إذا كانت هناك نماذج لبنية الفولكلوريات على غرار التركيب اللغوى(١١).

قد تنشب إحدى العقبات من جراء محاولة عزل البُنى الفولكلورية التى قد توضح وظيفة الأمثال أو أثرها، أو شكل المثل، أو رسالة المثل، أو الصيغة الشكلية التركيبية (١٢).ومثال على ذلك : يبدو لنا أن هناك عددًا لاحصر له من الصيغ التركيبية والهيكلية للأمثال؛ فيوجد مثلاً:

«أفضل ـــــ من ـــــ »بمعنى

Better Late **Than** Never

التأخير فى الذهاب خير من عدم، أو:

Better Safe **Than** Sorry

أفضل أن تؤمن نفسك خير من الندم

Better Bend Than Break

أفضل أن تنثنى من أن تكسر.

وهناك صيغ أخرى للأمثال تتضمن الصيغة:

«ال ـــــ هو ـــــ» « «ـــــ is a ـــــ A »

بمعنى: A bargain is a bargain

الاتفاق اتفاق

«أو ـــــ ـــــ أبدًا ـــــ» «ـــــ (S)never ـــــ ـــــ»

بمعنى: Barking dogs never bite

«الكلاب التى تعوى لا تعض». «كثير الكلام لا ينجز»

أو «ـــــ أو ـــــ» «ـــــor ـــــ»

بمعنى: do or die

افعل أو مت .

وأسلوب وللر Weller فى صياغة المثل:

«ـــ قال ال ـــ(كما هو ـــ) (ـــ as he ـــ) ـــ said the»

بمعنى (I see said the blind man as he picked up his hammer and saw)

«قال الأعمى: أنا أرى وأنا أهم بالطرق بمطرقتى».(١٣)

إن صيغ الأمثال تبدو مستقلة عن شكلها، وأقل استقلالاً عن وظيفتها :

(التأخير خير من عدم الإتيان) لا يعنى نفس معنى المثل الإيطالى.

«أفضل أن يكون الفأر فى فم القطة من رجل يكون فى أيدى محامى».

"Better a mouse in the mouth of a cat than a man in the hands of a lawyer"

ولا بد أن تكون هناك عمومية للرسالة ذات المعنى الخاصة بالمثلين، فالمثل الأول يشار إليه بالحرف (أ) الذى يبدو أنه أفضل من الثانى (ب)، ولكن رسالتى المثلين مختلفتان تمامًا، ففى المثل الثانى نجد أن المثل يحث الفرد على عدم اللجوء إلى محام، بينما يحث المثل الأول على الذهاب حتى لو كان متأخراً، وبما أن عدم الذهاب لا يماثل الذهاب فى المعنى، فإن الرسالة تبدو مختلفة من حيث الصيغة الكلية.

وقد لاحظ كوزى Qusi أن الرسالة لا ترتبط مع الصورة الخاصة بالمثل، وهذا يعنى أن الرسالة نفسها يمكن التعبير عنها بأشكال مختلفة فإن المثل:

"Who is bitten by a snake fears even a rope."

«الذى لدغ من الثعبان يخاف حتى من الحبل»

هو يماثل من حيث المدلول المثل الفرنسى:

"A scalded cat fears even cold water"

«القطة التى تعرضت للسخونة تخاف حتى من الماء البارد»

ولكن كلا المثلين مماثلان لرسالة المثل اليونانى:

Who ever is burned on hot squash blows on the cold yogurt

«اللى يتلسع من الشربة ينفخ فى الزبادى»

فالشكل مختلف لكن الرسالة لم تختلف. والمثل التركى:

"You can't make a stallion out of a donkey by cropping its ears"

«لا يمكنك تحويل الحمار إلى حصان بشدّ أو دانه»

والمثل التالى له رسالة المثل السابق نفسها:

"You can't make a silk purse out of a sow's ear"

«لا يمكنك صنع محفظة حريرية من أذن الخنزير»

ما هو الأمر الذى يجب علينا إجراء تحليل بنيوى له ؟

هل هو الشكل ؟ أم الصيغة؟ ذلك أن المثل (لا يمكن صنع ـ من ـ) يبدو مختلفاً عن أى مثل آخر.

وأنا أعتقد أن الصيغة فى هذا المثل هى التى تختلف وليس الشكل. والأشكال المختلفة تماثل فى اختلافها اختلاف **حكايات آرنى توميسون** Arne Thompson . والمهم هنا أن الاختلافات فى محتوى المثل لا تعنى بالضرورة وجود اختلافات متلازمة فى البنى(١٤).

وهناك محاولة حديثة وطموحة للتعرف على طبيعة الأمثال من خلال التركيز على المحتوى أكثر من الشكل، وقد اقترح جـ.ب ملنر ١٩٦٩ أن الأمثال يمكن تعريفها بأنها مقولات تقليدية تحوى بنية مكونة من أربعة أجزاء(١٥).

وطبقاً لافتراض ملنر فإن الأجزاء الأربعة هى الوحدات الصغرى للمثل مجتمعة فى جزئين هما الوحدات الكبرى ، التى تماثل وتوازن كل

منهما الأخرى ، حيث يطلق على النصف الأول الافتتاحى للمثل «الرأس» ، بينما يطلق على النصف الثانى «الذيل».

وقد قام ملنر بفحص كل كلمة على حدة أو مجموعة الكلمات المؤلفة لربع المثل مع تحديد ما لهذه الكلمات من قيمة موجبة أو

سالبة ، فعلى سبيل المثال نجد المثل : «بمجرد نضجه يتعفن soon ripesoon rotten»، يصاغ على ضوء القيم السالبة والموجبة لملدر كالآتى:

وهذا يعنى أن رأس المثل ذو قيمة موجبة Soon Rotten Soon Ripe.

وقد أدعى ملدر بأن نصفى المثل قد يكون لكليهما قيمة موجبة كما فى القول "Soon ripe" بمجرد نضجه «أو قد يكون لهما قيمة سالبة ، أو قد يكون لأحدهما قيمة سالبة والآخر موجبة . وذلك كما فى القول "Soon Rootten" ، وإذا كان كلا النصفين له قيمة موجبة أو له قيمة سالبة فإن قيمة هذا النصف موجبة ، ولكن إذا كان الجزءان مختلفين فإن إجمالى كل جزء له قيمة سالبة؛ ومن هذا المبدأ فإن أى مثل يتكون من رأس موجب أو سالب متبوع بذيل موجب أو سالب.

ومع إرساء هذا التنظيم يتمكن ملدر من تصنيف أى مثل إلى أى من ست عشرة فئة تدرج بدورها فى أربعة مستويات رئيسية، حيث يتكون كل مستوى من أربعة مستويات فرعية. المستوى(أ) له رأس موجب وذيل سالب، المستوى (ب) له رأس سالب وذيل موجب، المستوى (جـ) له رأس موجب وذيل موجب، المستوى (د) له رأس سالب وذيل سالب.

وعلى ضوء كل مستوى رئيسى هناك أربعة أساليب مختلفة لصياغة مؤخرة المثل؛ فعلى سبيل المثال فإن المستوى (أ) قد يكون واحداً من أربعة أجزاء، أما المستويات الثلاثة الأخرى فتنقسم بدورها إلى مستويات فرعية(ملدر١٩٦٩).

ولسوء الحظ هناك عقبات كثيرة وقفت أمام تصنيف ملدر، ومع ذلك فإن هذه العقبات لن تقلل من شأن حداثة تحليلة، ويرجع سبب العقبات إلى أن تحليل ملدر ليس له هدف آخر غير التصنيف. ولم يتضح حتى الآن الهدف من إدراج المثل تحت أى من الفئات الستة عشر الخاصة بتحليل ملدر.

وتطرأ عقبة أخرى من افتراض ملدر للأولوية المنطقية للبنية الرباعية الأجزاء الخاصة بالمثل، فمن منطلق هذا الافتراض ظن ملدر أن أى مثل لا يتكون من أربعة أجزاء لن يكتب له البقاء على قيد الحياة أو الاستمرار فى الوجود. وقد قال إنه من المحتمل أن تكون الأمثال الحالية المؤلفة من ثلاثة أجزاء أو جزئين أو جزء واحد كانت فى الأصل السابق مكونة من أربعة أجزاء وقد اختزلت على مر السنين (ملدر ١٩٦٩).

وقوله هذا لا يمثل رغبة فى ترك البيانات التجريبية التى لا تتوافق مع النظرية، ولكنه مجرد محاولة افتراض حدوث تطور أو عدم تطور للمثل(١٦) ويتمثل دليل ملدر فى أن البنية رباعية الأجزاء قد تكون متعلقة بالمنديلا* Mandala، ومع ذلك فهناك عقبات نظرية. ويتمثل أحد الحلول التى توصل إليها ملدر فى الطبيعة الذاتية للقيم الموجبة والسالبة للأجزاء الأربعة، حيث تمكن من إجراء تحليلين متناقضين للمثل نفسه:

"Rolling stones gather no moss"

معناه «الحجارة المتدحرجة لا تجمع طحالب»

ويتطلب التفسيران الاسكتلندى و الإنجليزى لمعنى هذا المثل تقسيمات مختلفة؛ ففى انجلترا نجد الأحجار المشار إليها كائنة فى الغدير وهذه الأحجار نادراً ما تتحرك، أما الطحالب فترمز إلى الثراء والرخاء، وعلى ذلك فهذه صياغة ملدر للمعنى الإنجليزى للمثل:

Rolling Stones

Gather no moss

أما فى اسكتلندا فترمز الأحجار إلى الأحجار الأسطوانية المتدحرجة، مثل هذه الأحجار لا يجب أن تتوقف عن الحركة وإلا ستنمو عليها الطحالب. وفى السياق الاسكتلندى (الرأس له قيمة موجبة) Rolling Stones (الذيل له قيمة موجبة) Gather no moss، ومع أن المثل يتكون من البنية رباعية الأجزاء فإن المعانى الإنجليزية والاسكتلندية تتضمن نماذج (موجبة وسالبة) مختلفة. ويتساءل أحدنا : هل يتمكن بمفرده من توزيع القيم الموجبة والسالبة على كلمات المثل دون الرجوع إلينا ـ نحن المتخصصين؟ فإذا كان الأمر كذلك فإن المرء لن يتمكن على ضوء تفسير المثل من إجراء هذا التقييم بمجرد النظر أو الاطلاع على نص المثل.

ولكن ملدر لا يرى الذاتية** فى بعض من أمثلته الأخرى، ومثال على ذلك صاغ ملدر التحليل التالى للمثل:

"England has mild winters, but hard summers"

«انجلترا بها شتاء معتدل وصيف شديد»

(الرأس له قيمة موجبة) England has mild winters

(الذيل له قيمة سالبة) but hard summers

وقد صنف ملدر هذا المثل تحت المستوى (جـ) رأس موجب، وذيل سالب ، ومع ذلك فيبدو لى أن أحدنا قد يدعى أن كلمة -win ters يجب أن يكون لها قيمة سالبة لا موجبة، والأمر هنا لا يتعلق بخطأ ملدر فى التقييم، ولكنه كان ضحية التحليل البالغ الدقة.

ومهما يكن من أمر الوحدات البنيوية للمثل فلا يمكن تفسيرها مستقلة عن علاقتها بباقى كلمات المثل، ويكمن خطأ ملنر فى محاولته فرض قيم موجبة أو سالبة على كل جزء من أجزاء المثل، وكأن الأجزاء الثلاثة الأخرى غير موجودة، وقد قال ملنر: «إن كل كلمة من كلمتى جزء المثل لها قيمة مستقلة تؤثر على الكلمة الأخرى فى الجزء نفسه، ولكنها لا تؤثر على كلمات الجزء الآخر». ووجهة نظرى هنا أنه لن يتمكن أحدنا من إدراك الهلالة البنيوية «الشتاء» فى المثل دون اعتبار كلمة «الصيف» فى الحسبان. والواضح أن كلاً من الشتاء والصيف فى تضاد، وبالتالى فكلمة الصيف تعطى للشتاء معنى فى المثل.

وفى رأيى هناك فجوة أساسية فى تحليل ملنر، وسواء أكان أى منا يفضل التحليل الإحلالى أم التركيبى Paradigmatic or syn-tagmatic*** فلن يتمكن أحد من تحليل العنصر التركيبى مع الاستبعاد التام من الترتيب التركيبى لباقى كلمات المثل.

وعلى ضوء أسلوبى فى تناول بنية المثل أفترض أن هناك علاقة وثيقة بين بنية المثل وبنية اللغز، وليس هناك أدنى شك فى وجود اختلافات توظيفية بين النوعين، وعلى الرغم من ذلك فإننى أعتقد أن هناك أوجه تشابه كثيرة؛ ففى المقام الأول يعتمد كل من المثل واللغز على طريقة التعليق على الموضوع(١٧). ذلك أن المثل أو اللغز القصير يتكون من عنصر وصفى واحد؛ أى: وحدة واحدة مؤلفة من موضوع واحد وتعليق واحد. ومن الصحيح أنه فى مجال اللغز يتم تخمين العنصر الوصفى بينما فى المثل يدلى المتكلم بالعنصر الوصفى قولاً إلى المخاطب، وهذه هى إحدى الاختلافات الأساسية بين المثل واللغز.

وقد أشار بعض الدارسين إلى التماثل بين المثل واللغز مدعين أنه: إذا كان الاختلاف الوحيد يكمن فى تخمين العنصر الوصفى للغز، فهذا لا يمثل اختلافاً بنيوياً(١٨) لكننى أعتقد أن هذا بمثابة اختلاف بنيوى وخاصة فى مجال الألغاز المتعارضة؛ حيث تمثل الإجابة عن اللغز الحل للتعارض الظاهرى. وفى الأمثال المتعارضة فإن التعارض يظل، عادة، بلا حل. أما فى الألغاز المتعارضة فإن الحل يلغى التعارض، والسبب فى ذلك يكمن فى أن تعارضات الألغاز تمثل تعارضات وهمية pretended، أما فى الأمثال المتعارضة فالتعارض حقيقى ولذلك فإنه من الصعب حله.

وقد لاحظ بعض الفولكلوريين التماثل فى بناء الأمثال والألغاز، فالفولكلورى الروسى سوكولوف sokolov قد ذكر مثلاً:

"nothing hurts it, but it groans all the time"

«لم يمسه أحد ولكنه دائم الشكوى»

فإذا كان هذا النص مستخدماً على أنه مثل فسيشير ذلك إلى المنافق أو الشحاذ، ولكن إذا ما استخدم النص على أنه لغز فالنص يشير إلى الخنزير، ومع ذلك فلم يكن سوكولوف على حق حين ادعى أن التغيير الطفيف فى إلقاء المثل يجعل منه لغزاً، ولكن من الواضح أن الإيقاع ليس هو العامل الأساسى ويتعلق الأمر بدلاً من ذلك بالسياق الذى يسرد فيه النص، فإذا كان النص يهدف إلى الإشارة إلى شخص المخاطب فإنه قد يطرح النص على هيئة سؤال مع استخدام الإلقاء الاستجوابى فى السرد، والسياق يحدد شكل الإلقاء والتمييز بين النوع، والإيقاع يمثل سمة متلازمة ودليلاً على النوع، ولكنه لا يمثل سبب النوع. والوجود المزدوج للنص (مثل أو لغز) غير شائع، ففى المثال (البورمى) نجد هذه الظاهرة نفسها فالنص «الذى لا يعرف مكانه يسعى إليه، أما العارف لمكانه فينقب عنه ويأكله»****

"The one who does not know about it may walk over it: the one who knows about it will dig it up and eat it.

فإذا اعتبرنا ذلك النص لغزاً ستكون الإجابة عنه ثمرة «البطاطس»، أما إذا صيغت هذه الجملة على أنها مثل فإن هذه الجملة ستقال فى مواقف كثيرة مختلفة، حين يجهل أحدنا مكان شئ ثمين، وهو فى متناول يده.

ومع إمكانية صياغة النصوص فى أمثال أو ألغاز فليس هناك ما يدعو للدهشة عند معرفة وجود تماثل بين بنية الأمثال فى المجتمعات المتحضرة تقل أو تندر، وتقل معها أيضاً الألغاز؛ ففى شمال وجنوب منطقة الهنود الأمريكان نجد القليل من الأمثال والألغاز لأن وجود أحدهما يتسبب فى وجود الآخر، وكما لا توجد هناك ألغاز غير متعارضة فلا توجد أمثال غير متعارضة كذلك.

فهذه الأمثال التى تحتوى على عنصر وصفى واحد مثل (النقود تتحدث) mony talks، يعد مثلاً غير متعارض مع ملاحظة أن الحد الأدنى من بنية المثل فى شكل عنصر وصفى واحد، ومن الممكن صياغة المثل فى كلمة واحدة أو كلمتين، وهناك تعبيرات من كلمة واحدة فى أحاديث الشعوب ولكنها ليست بأمثال(١٩).

وقبل أن نخوض فى طبيعة الأمثال المتعارضة يجب أولاً أن نعتبر المثل على النحو الذى وصفه به اللغوى: «كينث بايك» Kan-neth pike بالسمات المتعارضة المحددة، وإن الوحدات الفرعية sub units والوحدات الأساسية allo units تمثل مزيجاً من السمات المتعارضة والتحديدية، ومثال على ذلك فإن الفونيم (p) كما هو واضح عند نطق كلمتى pit(حفرة) و tip (بقشيش) يتقاسمان سماتٍ فى حركة النطق، ولكنهما يختلفان فى الزفير، والحرف (p) فى اللغة الفرنسية حيث (p) لاتنطق. وإننى لا أعنى هنا بتمييز التعارض اللغوى فى اللغويات، وإنما أذكر ذلك فقط لاستخدامه فى تحليل بنية المثل. وإننى أعتقد أن الأمثال ذات العناصر الوصفية المتعددة

تتكون من سمات متعارضة ومتشابهة، وبعض الأمثال لها سمات تحديدية identificational ، والبعض الآخر له سمات متعارضة contrastive، والبعض الثالث له مزيج من السمات المتعارضة والتحديدية.

والسبب فى إشارتى هنا للأمثال ذات العناصر الوصفية المتعددة يتمثل فى أن المثل ذا العنصر الوصفى الواحد يعد غير متعارض، ومن الأمثال الإنجليزية ذات العنصر الوصفى الواحد: « النقود تتحدث» Money talks أو القوى المتضادة تتجاذب "opposites attract" والمثل : «الوقت يطير» time flies .

ولا يمكن القول بأن الأمثال ذات العنصر الواحد تتماثل مع الأمثال ذات العناصر المتعددة، ومع ذلك فهذا التماثل وارد؛ وعليه يجب أن يوضع فى الاعتبار عند أى تفسير للمثل.

لابد أن أطرح هنا مسألة المجاز أو الاستعارة وعلاقتها ببنية المثل، ففى التحليل السابق لبنية اللغز أشرت إلى أن الألغاز غير المتعارضة قد تكون حرفية أو مجازية (Dundes # 66Gorges 1963)*****.

وبتعبير آخر يمكننا القول: **إن بنية اللغز لا تعتمد على كون اللغز يفهم حرفياً أو ذا طبيعة مجازية. وينطبق الأمر كذلك على الأمثال.**

ومن الأمثال الإنجليزية الحرفية:

«الأمانة أفضل سياسة» honesty is the best policy

والمثل: «الزبون دائماً على حق» the custumer is always right

والمثل: «الاستعجال يؤدى إلى الضياع» haste makes waste «فى العجلة الندامة»

والمثل: «الفضيلة فى حد ذاتها ثواب» virtue is its own reward

والمثل: «الخبرة أفضل معلم» experience is the best teacher

والمثل: «الكتمان هو أفضل جانب من جوانب الشجاعة» discretion is the better part of valor

وقد يفضل بعض الباحثين إطلاق مصطلح آخر على الأمثال الحرفية، بمعنى حكمة a phorism، ويبدو أن الأمثال الحرفية تماثل الأمثال المجازية، فإذا نحن تصورنا محوراً يمثل أحد طرفيه السمات التحديدية والآخر يمثل السمات المتعارضة، فإن المثل المتساوى equational- كما قلت من قبل وأطلقت عليه هذا الاسم - يقع بالقرب من الطرف التحديدى(٢٠).

فإذا كان التساوى يتضمن التحديد كما فى المثل: «الاتفاق اتفاق» a bargain is a bargain

أو المثل :الشغل شغل: business is business .

أو المثل: العيال يظلون عيالاً boys will be boys «العيال عيال».

وبصفة عامة، فإن الأمثال المتساوية على النحو: A=B أمثال محددة، وليست متعارضة. ومن أمثلة الأمثال المتساوية: Time is money seeing is blieving

أما الأمثال على الشكل: He who A is B . هذا الذى (أ) يكون (ب)،

فهذا الشكل يعد تحويلاً transformatis للمعادلة A=B .

وهذا المثل "He who laughs last laughs best" المهم اللّى يضحك فى الآخر

فهذا المثل يتضمن أن الضحك آخراً = الضحك الأفضل.

وبالمثل، فإن المثل: "He who hesitates is lost"

«الذى يتردد يضيع» نجد فيه أن التردد= الضياع.

وكذلك الأمثال ذات الصيغة. "Where there is life there is hope" أينما توجد حياة يوجد أمل، فيتضمن أن الحياة= أمل life= hope .

والمثل: "Where there is smoke there is fire" لا يوجد دخان من غير نار، فالدخان = نار.

والمثل: "Where there is a will there is a way" مادام يوجد تصميم يوجد حل . فالتصميم = طريق أو حل.

وفى المثلين الصغيرين، نجد تعادلاً بين السبب والمسبب، ففى المثال الأول يتضمن الدخان وجود مصدره أو مسببه وهو النار، وفى الثانى نجد التصميم يقود حتماً إلى وجود حل. وسواء أكان السبب يساوى المسبب أم المسبب يساوى السبب فإن الشكل المتساوى للمثل لا يزال قائماً.

وهناك تحول آخر فى التركيب المتساوى يتكون من مجموعة من عنصرين وصفيين أو أكثر، حيث تتصل هذه العناصر بتكرار اللفظ "Many men many minds" كلما كثرت الرجال كثرت العقول.

والمثل : First come first served ،الذى يأتى أولاً يُخدم أولاً.

وإننى أعتقد أنه من الممكن كتابة هذه المجموعات فى شكل تعادلى طبيعى دون فقد المعنى: Many Men = Many minds.

وعادة نجد الكلمة الأولى من الجزئين "Many, Many" هى مجموعات غير متعارضة، وذلك أيضاً مثل المثل: Monkey see Monkey do ، اللّى يشوفه يقلده.

والمثل: Coffee boiled is coffee spoiled ،القهوة لما تغلى تفسد.

والمثل: a friend in need is a friend indeed ،الصديق صديق فى الشدة.

(الصديق فى الشدة هو الصديق الحقيقى).

والمثل: "handsome is as handsome does" المهذب يسلك سلوك المهذبين.

والمثل: a penny saved ` penny earned لو حافظت على القرش كأنك كسبته.

والمثل: out of sight out of mind ،البعيد عن العين بعيد عن العقل.

وهناك أمثلة أكثر ارتباطاً ببعض كالمثل: عش وتعلم Live and learn.

والمثل: عيش وخلى غيرك يعيش Live and let live.

والمثل: Love them and leave them لا تتركهم وأنت على خلاف معهم ،حبهم ودعهم.

لنعد الآن إلى الأمثلة المتعارضة، حيث نجد عدداً من الأشكال المختلفة للتعارض، وأحدها هو النفى[٢١] فإن النفى يذكر التحديد فى المعادلة:

"Two wrongs do not make right" إن خطأين ينفيان وجود الصح.

وعلى ذلك، فإن الصيغة الأساسية: ب لا تساوى (أ)؛ أى: أن (٢) لا تساوى (١)، وكذلك الخطأ لا يساوى الصح. والمثل: "One Swallow does not make a summer" لما تشوف طائر خطاف واحد لا يعنى وجود الصيف، ،معناه، يجب ألاّ يندفع المرء فى الاستنتاج إلاّ بعد التأكد؛ ،فالتعارض هنا كائن بين طائر الخطاف والصيف؛ وذلك لأن الكثير من هذه الطيور يشير إلى قدوم الصيف، ولهذا فإن الواحد من هذه الطيور يتعارض مع الكمية.

وإننى أقترح أن تكون الأمثال جميعها مؤسسة على الصيغة: (أ) أقل من (ب) أو (أ) أكبر من (ب)، وهذا يعنى أن الأمثال جميعها ذات الصيغة المألوفة:

ـــــ Than ـــــ Better أفضل ـــــ من ـــــ يعد مثلاً تعارضياً.

والمثل: hindsight is better than foresight ،الرؤية للخلف أفضل من الرؤية للأمام،[٢٢].

وتتضمن معظم الأمثال المقارنة على التعارض، حيث إن المقارنة تحدث عند السمات المتماثلة أو المتشابهة للمثل، أمّا التعارض فيحدث عند وجود اختلافات فى جزئى المثل، وهذه أمثلة على كون (أ) أكبر من (ب): "his eyes are bigger than his belly" ،عيناه أكبر من بطنه.

والمثل: "fingers were made before forks" ،الأصابع خلقت قبل الشوك.

وعند فحص طبيعة أوجه التعارض فى الأمثال ينبغى علينا أن نلحظ وجود بعض التوازى بين أنواع التعارضات فى الألغاز المتعارضة، وفى دراسات سابقة أوضحنا ثلاثة أنواع من التعارض فى الألغاز الإنجليزية:

التعارض السيء: causal contradictive.

التعارض الحارم: privational contradictive.

التعارض التضادى: antithetical contradictive.

ويمكن التعبير عن كل من الأنواع الثلاثة بالنفى أو بالإيجاب، وبالتالى فإن التعارض التضادى فى الألغاز يأتى من الأمثال التى تكون فيها: A # B، A = B، وفى الأمثال التى فيها أ لا تساوى ب، والتى تمثل المزيد من السمات التحديدية والتعارضية أو عن طريق التأكد A = B أو A = C حيث B لا تساوى (C).

والتعارض التضادى قد يشابه المكمل فى النظرية اللغوية فى حين يكون لديك A لا يمكن أن يكون لديك (B) والعكس.

وعندما يأتى الحرف (p) فى أول الكلمة الإنجليزية تنطق P allophone ، أما إذا أتى الحرف (p) فى آخر الكلمة فإنه لا ينطق، ولا تنطق الحرف (P) فى آخر الكلمة إلاّ للتشديد على الحرف كما فى كلمة: stop حين تقال للص.

يبدو أن هناك بعض الأمثال يمكن أن توضح هذا التوزيع المتمم مثل:

You can't have your cake and eat it too, if you have your cake, you obviously can't have eaten it. if you eat it, then you no longer have it.

لا يمكنك أن تأكل الكيكة وتملكها فى الوقت نفسه، فلو أنك تملك الكيكة فمن المؤكد أنك لا يمكن أن تأكلها، ولو أنك أكلتها فإنك لم تعد مالكها(٢٣).

فإن التعبير having your cake قاصر على التعبير eaten it، وهذا الشكل للمثل المتعارض له قدم يرجع إلى السومرية Sumer، وبالنظر إلى النص السومرى التالى (Kramer 1995): the poor man is better dead than alive «موت الفقير أفضل من حياته».

if he has bread, he has no salt «فلو حصل على الخبز فإنه لا يملك الملح».

if he has salt, he has no bread «ولو حصل على الملح فلن يكون لديه خبز».

if he has meat, he has no lamb «ولو حصل على اللحم فلن يكون لديه خروف».

if he has a lamb, he has no meet «ولو حصل على الخروف فإنه لا يملك اللحم».

أى أن الحصول على اللحم «مذبوحاً» والحصول على الخروف «حياً» من المستحيل تماماً كما لو كان الفقير يملك كيكة ويأكلها فى الوقت نفسه.

وهناك مثال سومرى آخر: "Who builds like a lord lives like slave".

الذى يبنى مثل الملك يعيش كعبد: Who builds like slave, lives like a lord والذى يبنى مثل العبد يعيش كالملك(٢٤).

وعلى ذلك، فإن البناء كالملوك، والعيش كالملوك، لا يتحققان معًا فى الوقت نفسه وهو ما يسمى بـ التوزيع المتمم Comple-mentary destribution.

وهذا التوزيع المتمم يتحقق إذا كان هناك تنويه صريح بالنفى، وفى المثل العالمى المعروف:

Once the cat is away the mice will play «فى غياب القط تلعب الفئران (غاب القط العب يافار)».

وهذا هو التعارض بين الحضور والغياب علاوة على التناقض الواضح بين القط والفئران. فحين تغيب القطط تحضر الفئران، وعلى ذلك فإن القطط والفئران تبعاً للمثل بينهما توزيع متمم، ولا يمكن لهما أن يحضرا معاً أو يغيبا معاً، ومع ذلك فمن الممكن أن يكون هناك تعارض دون وجود للنفى الصريح. ومن الشائع أن يأتى التعارض من خلال النفى الواضح، وضرورى أن نعرف أن النفى لا يقتصر على الفعل كما فى المثل (أ) # (ب) وكل من (أ)، (ب) قد يكون له قيمة سالبة.

وبهذا الصدد سلك ملنر المسار الصحيح حين حاول إخفاء القيم الموجبة والسالبة على العناصر المؤلفة للأمثال، ومع ذلك أود أن أوضح أن النفى أكثر صراحة ووضوحاً؛ ولذلك فإننا لسنا بحاجة إلى استخدام القيم الموضوعية لتحديد ما إذا كان النفى يمثل عاملاً أو عنصراً.

وبالنظر إلى المثل: "no news is good news" عدم وجود أخبار يعنى الأخبار جيدة؛ وهنا يتوافر النفى فى العنصر الأول من المثل "no"، وهناك تعارض بين أن عدم وجود الأخبار يمثل أخباراً جيدة فى الوقت نفسه؛ ولكن من الواضح أن غياب الأخبار قد يكون أخباراً جيدة كما فى مثل القط والفئران حيث الغياب = الحضور. ومن الواضح أن النفى يتواجد عادة فى العنصر الوصفى الأخير من الأمثال المتعددة العناصر ومثال ذلك:

"Rolling stones gather no moss" «الحجارة المتدحرجة لا تجمع طحالب»، فإن النفى متضمن فى الكلمة"no moss" مع أن النفى متسبب عن العنصر الوصفى الأول "rolling" فإذا نحن أمعنا الفكر فى المثل: "stones which gather no moss".

أى أن حركة الدحرجة هى التى تحكم أمر جمع الطحالب؛ وذلك لأن الحجر المتدحرج لا يمكنه جمع أى طحلب، وإذا أمكن للحجر أن يجمع طحالب فلن يكون ذلك متدحرجاً.

نلاحظ أن هذا التحليل يغض النظر عن كون جمع الطحالب فعلاً جيداً أم رديئاً. أى أن تركيب المثل مستقل عن المعنى نوعاً ما، مع أن هناك دائماً معانى ضمنية أو صريحة لأية بنية. وفى هذا المعنى نفسه فإن النباح فى المثل: Barking dogs never bite «الكلاب النابحة لا تعض أبداً» يحول دون العض، ومع أن المثل مفهوم مجازاً فهو صحيح بالفعل، لأنه يستحيل على أى كلب أن ينبح ويعض فى الوقت نفسه، وعلى ذلك فإن النباح والعض لهما توزيع متمم بما أنها أنشطة مقتصرة على التبادل MUTUALY، وقد يسعى أحدنا إلى التعميم فى التسليم بوجود نموذج صياغى:- أبداً - حيث وجود العنصر الأول يعنى غياب العنصر الأخير فإن الملاحظة هى التى تمنع الوعاء من الغليان فى المثل: a watched pot never boils.

وكذلك، فإن تعدد الطهاة يفسد الشربة too many cooks spoil the broth «(******)».

وكذلك، فإن الوفاة هى التى تحول دون رواية القصص: Dead men tell no tales، الأموات لا يحكون حكايات(٢٥).

وهناك أمثلة أخرى للأمثال المتعارضة تحوى تعارضات مماثلة لتعارضات الألغاز، ففى المثل:

A straight stick is crooked in the water، العصاة المستقيمة تبدو منثنية فى الماء. وهناك مثل ألمانى خاص بهذا المعنى: he who rules must hear and be deaf, see and be blind الذى يحكم يجب أن يسمع ويبدو أصم، ويرى ويبدو أعمى. فإن الرؤية والعمى يعيدان إلى ذاكرتنا التعارض المعروف فى بداية الألغاز. What has eyes and can't see الذى له عيون لا يرى. والإجابة عن هذا اللغز هى ثمرة البطاطس a potato.

وهناك أمثال مماثلة لذلك من حيث التعارض الخاص حيث يُنفى جزء منطقى أو صفة للمادة كما فى المثل: The mob has many heads and no brains، فالرعاع لهم رءوس كثيرة ولا عقول لهم، وهذا يمثل اللغز القائل: it has a head but can' t think. وهناك أمثال تحوى تناقضات وهمية؛ حيث يتم فيها نفى آثار منطقية، وهناك عدد كبير من الأمثال اللاتعارضية، حيث A فيها بسبب B كما فى المثال: Practice makes perfect الممارسة تؤدى إلى الكمال. وفى المثال: فى العجلة الندامة. haste makes waste والمثل: familiarity breeds contempt (الألفة تؤدى إلى المهانة)، والجانب الأمثل أن يتوازى الأثر فيه مع السبب، كما فى المثال: as you saw so shall you read كما تزرع تحصد.

ومع ذلك ففى الأمثال وهمية التعارض، فإن السبب يعد من المحال. ولذلك، فهو منفى كما فى المثل: you can lead a horse to water, but you can't make him drink تستطيع أن تلزمه بالشرب. فإذا قاد أحدنا حصاناً إلى الماء فمن المتوقع أن يشرب الحصان أو أن يجبره أحد على الشرب، والتعارض هنا يكمن فى التناقض بين ما يمكن فعله ولا يمكن فعله تماماً كما فى اللغز الواضح:

What goes the stream and drinks and doesn't drink? ماالشيئان اللذان يذهبان إلى الجدول، ويشرب أحدهما ولا يشرب الآخر؟ والإجابة البقرة والجرس. cow and bell. وهناك أمثال أخرى متعارضة: you can't make a silk purse out of a sow's ear لا تستطيع صنع محفظة حريرية من أذن الخنزير.

والمثل: one can't be in two places at the same time لا يمكن أن يكون الفرد فى مكانين فى وقت واحد.

والمثل: You can't get blood from a turnip لا يمكن الحصول على الدم من الشلجم «اللفت».

وفى هذه الأمثال وغيرها نلاحظ أن A لا تنتج أو تؤدى إلى B.

وهناك أيضاً شكل آخر من التعارض الوهمى للأمثال حيث يحدث الأثر الطبيعى قبل السبب، ففى هذه الأمثال التى تقلب أو تعكس reverse الأولوية الزمنية الطبيعية للحدث A و B، كما فى المثل: Don't lock the barn door after the horse has been stolen. لا تغلق باب الحظيرة بعد سرقة الحصان.

والمثل: Don't count your chicken before they are hatched. لا تحص الدجاج بعد ذبحه.

والمثل: catch the bear before you sell its skin أمسك الدب قبل بيع جلده.

وفى محاولة للتمييز بين الطابع التعارضى والتحديدى للأمثال؛ أو التمييز بين الأمثال المتعارضة واللامتعارضة، يجب أن نضع فى الاعتبار أن الأمثال جميعها لا تندرج تحت فئة واحدة، وكما قيل سابقًا فإن بعض الأمثال لها سمات تعارضية وتحديدية فى الوقت نفسه. وقد لاحظ ذلك Wester Marck ويستر مارك منذ عدة سنوات من خلال بعض الأمثال التى تتضمن توكيدين متوازيين، بينما نجد فى بعضها الآخر تعارضاً وتضاداً. حيث ذهب إلى القول بأن الموضوعات قد تتعارض، والتوقعات قد تتعارض، أو قد تتعارض التوقعات والموضوعات معاً، وإننى أتفق مع ويسترمارك على ملاحظاته باستثناء تفضيلى استخدام المصطلحين topic الرأس، أو comment التعليق بدلاً من استخدام Subjects الموضوعات و predicates التوقعات.

كما أننى أؤكد على افتراضه أن السمات المتعارضة والمتوازية قد تتواجد فى المثل نفسه، كما أود التشديد على أن ظاهرة السمات المتعارضة والتحديدية المتزامنة قد تكون خاصية من خواص الأمثال التابعة لمختلف الثقافات، ولعل أكثر الوسائل شيوعًا لبناء التعارض فى الأمثال يتمثل فى استخدام جزئين متعارضين فى الدلالة على المعنى كما فى الكلمات:

وينبغى أن ندرك أن هذه القائمة على سبيل المثال لا الحصر، كما يجب أن نلاحظ أنه لا تتفوق صفة على أخرى: ففى المثال ١ مقابل ٢ يشار أحياناً إلى (١) وأحياناً إلى (٢) والذى لا يذكر يفهم ضمنياً. ومثال على ذلك، أن A قد تكون أكبر من B ٢ فى كثير من الأمثال مثل: one (A) better than two (B).

والمثل: one hour's sleep before midnight is better than two after.

ساعة نوم قبل منتصف الليل أفضل من ساعتين بعده.

وكما فى المثل: two heads are better than one رأسان مفكران أفضل من رأس واحدة. حيث A two أفضل من A one، وقد تكون (١) مساوية لـ (٢) كما فى المثل:

a bird in the hand is worth two in the bush عصفور فى اليد خير من اثنين فى الغابة. ففى هذا المثل، نجد أن التعارض بين الشىء المملوك فى اليد، وما هو غير مملوك فى اليد يوازن التفوق العددى. وفى الأمثال الاحتمالية، نجد أن التعارض الواحد بين السبب والأثر يتضح من خلال استخدام صفتين من الصفات المتعارضة كما فى المثال:

a little spark kindles a great fire. معظم النار من مستصغر الشرر.

مقابل

One	واحد	two	اثنين
few	قليل	many	كثير
young	صغير	old	كبير
old	قديم	new	جديد
little	قليل	great	عظيم
near	قريب	far	بعيد
weak	ضعيف	strong	قوى
worst	أسوأ	best	أحسن
easy	سهل	difficult	صعب
always	دائماً	never	أبداً
good	حسن	bad	سىء
Black	أسود	white	أبيض
befor	قبل	after	بعد
today	اليوم	tomorrow	غداً

فإن التعارض هنا ليس فقط بين الشرر والنار ولكن بين الصغر والكبر، هذا التعارض نفسه متوافر فى المثال: great oaks from acoran is grow شجر البلوط ينمو من بذرة البلوط، ونقيضان آخران من الصفات كما فى المثل: a black hen will lay a white egg. الفرخة السوداء تضع بيضة بيضاء.

وتتضمن بعض الأمثال سمات متعارضة وغير متعارضة كما فى المثال:

the longest way round is the shortest way found، أطول الطرق المستديرة هو أقصر الطرق المتاحة.

فهناك معادلة تتضمن خاصية تحديدية، ولكن هذه المعادلة تتضمن أن الأطول يساوى الأقصر، وهما فى الواقع أمران متعارضان، كما فى المثال:

one man's meat is another man's poison.

اللحمة التى يأكلها رجل ما تعد سمًا بالنسبة للآخر حيث اللحم (الحياة) يساوى (السم الوفاة)، أو فى المثل: on ounce of prevention is worth a pound of cure أوقية من الوقاية أفضل من رطل علاج حيث الأوقية هنا تساوى الرطل. ومثل آخر هو: easy coming easy going اللى ييجى بالساهل يروح بالساهل؛ حيث التعارض بين يأتى ويروح. ولكن كلاً من التعبيرين easy يمثل التحديد. هذا النوع من المزيج يتواجد فى المثل: win a few lose a few اكسب قليلاً واخسر قليلاً. من الممكن لأحدنا أن يدعى أن هذه الأمثال لا تتضمن فقط التعارض بين الجزءين المتعارضين للمثل (Coming going winning losing)؛ ولكن التعارض أيضاً يتمثل فى التجديد والتضاد فى المثل نفسه. وفى الأمثال المتعددة التوصيف نجد أن الموضوعات والتعليقات متعارضة كما فى المثل: (the spirit is willing but the flesh is weak) الروح ذات عزيمة ولكن الجسد ضعيف، (العين بصيرة واليد قصيرة).

(الجسد flesh الروح spirit)

(ضعيف weak عزيمة willing)

وكما فى المثل: united we stand, divided we fall نقف متحدين ونقع منفصلين.

وهناك تعارض بين:

(انفصال divided وحدة united)

(تسقط fall تقف stand).

والمثال: man proposes and God desposes العبد فى التفكير والرب فى التدبير.

حيث التعارض بين: God و man.

proposes و desposes.

والمثل: last hired first fired الذى يعين آخر يُرفد أولاً.

وهنا التعارض بين:

آخر وأول، ومثبت ومرفود.

وكما فى المثل: here today gone tomorrow النهاردة تجده غداً لا تجده.

حيث التعارض هنا بين:

present absent

الغياب و الحضور

وكما فى المثل: penny wise and pound foolish قليل من الحكمة ولا كثير من الغباوة.

حيث التعارض هنا بين:

penny pound

wise foolish

وكما فى المثل: many are called but few are chosen يستدعى الكثير ويختار القليل.

ومن الواضح أن الكثير many تتناقض مع القليل few.

وأن الاستدعاء called يناقض التصفية chosen.

ومن هذا تتضح لنا الاستمرارية من اللاتعارض إلى التعارض. فمن الممكن أن يكون لأحدنا أمثال ذات بُنى حيث الموضوعات توازى التعليقات ولا تتناقض معها كما فى المثل: Many men many minds كلما كثرت الرجال كثرت العقول.

والمثال: first come first served الذى يأتى أولاً يخدم أولاً.

ومن الممكن أن يكون لدينا سلسلة من الموضوعات والتعليقات المتوازية، أو التحديدية (المحددة) لعنصر التعارض الأخير من المثل كما فى المثل:

الذى يأتى بسهولة يذهب بسهولة easy come easy go.

وكما فى المثل: last hired first fired الذى يوظف آخراً يرفد أولاً.

حيث التعارض هنا بين الموضوع والتعليق، وإحدى أمثلة التناقضات الواضحة تتمثل فى الفرق أو الاختلاف فى الأمثال كما فى: live and learn عش وتعلم. (اللى يعيش ياما يشوف).

والأمثال على الشكل do or die افعل أو مت.

فليس هناك تعارض بين العيش والتعلم. وعلى النقيض، فإنه لكى تعيش يجب أن تتعلم؛ أى أن العيش يساوى التعلم، ولكن الفعل والموت نقيضان، أى أنه إذا لم يفعل المرء فإنه سيموت، وإذا مات المرء فلا يمكن الفعل، وهذا الأمر ينطبق على: sink or swim اغرق أو عم.

أو فى المثل: put up or shut up افتح أو أغلق.

أو المثل: publish or perish انشرها أو تقضى عليها.

وفى الأمثلة ذات البنية التبادلية، فإن المصطلحات تكون فى توزيع متمم، وكما أشرنا من قبل فإن التوزيع المتمم يمثل إحدى الأشكال القوية للتعارض.

ومجمل القول إن المثل يبدو كما لو كان إعلاناً تقليدياً اقتراحياً يتكون على الأقل من عنصر وصفى واحد، مؤلف من موضوع وتعليق، وهذا يعنى أن الأمثال يجب أن تحوى كلمتين على الأقل، إذ إن الأمثال التى تحوى عنصراً وصفياً واحداً ليس فيها تعارض، أما الأمثال التى تحوى عنصرين أو أكثر فقد تكون متعارضة أو غير متعارضة مثل: like father like son ،من شابه أباه فما ظلم.

مثل الأب مثل ابنه الذى يمثل غير المتعارضة، أما المثل: Man works from sun to sun but women's work is never done يعمل الرجل من شروق الشمس إلى غروبها أمّا النساء فعملهن لا ينتهى. وهذا المثل متعدد العناصر الوصفية المتعارضة:

man women

finite work endless work.

والأمثال اللامتعارضة تؤكد على وجود السمات التحديدية فى شكل معادلة أو سلسلة من المصطلحات المتماثلة فى المعنى. أمّا الأمثال المتعارضة فهى تؤكد على وجود سمات متعارضة فى شكل النفى أو مجموعة من المصطلحات مرئية فى توزيع متمم، وبعض الأمثال تحوى سمات متعارضة وتحديدية identificational، والطريقة فى إحداث التعارض فى الأمثال تتماثل مع طريقة إحداث التعارض فى الألغاز.

ومع أن التعارض فى الألغاز ينتهى بالإجابة، فإن تعارض الأمثال هو يمثل فى حد ذاته الإجابة، ويظل التعارض قائماً دون حل. وهذا التحليل يتطلب منا اختباره من الناحية النظرية تبعاً للثقافات المختلفة، وحيث يمثل نوعاً ثقافياً من الفولكلور(٢٦).

فهل الأمثال الخاصة بجميع الثقافات لها أنواع بنية الأمثال نفسها؟ ومثال لذلك، ما الثقافات التى تتكون لها الأمثال المتساوية من كميات متماثلة كما فى المثل: enough is enough. وهل جميع الثقافات التى لها أمثال تحوى أجزاءً متعارضة تعبر عن الزمن والكمية، ويبدو أن دراستنا السابقة مؤسسة على عينة محدودة من الأمثال، ولذلك، فإن التحليل المتعمق للأمثال الخاصة بالثقافات الإفريقية والآسيوية سيتطلب منا مراجعة للتمييزات المذكورة، وفى الغالب ولحكم كون الأمثال تعبيرات تقليدية يتعين على الدارسين دراستها بمنطقية ووفقاً للقواعد والأصول. ومع ذلك، فمن المشجع أن نجد تأكيداً على أهمية البنية المتعارضة للأمثال كما فى التفسيرين المشهورين للأمثال، على ضوء افتراض Servantes سيرفانتس الذى يرى أن الأمثال تمثل عبارات قصيرة مستخلصة

من تجربة طويلة، وكذلك على ضوء التفسير الجيد المنسوب إلى Lord Russel لورد رسل الذى يرى أن الأمثال تمثل حكمة الكثير وفطنة القليل.

الهوامش:

١ ـ انظر: Bonser بنسر، و Stephens ستيفن ١٩٣٠، وMoll ١٩٥٨ فى شأن المدخل إلى دراسة الأمثال.

٢ ـ انظر: Kuusi كيوزى ١٩٥٧ بشأن الدراسات الحديثة للأمثال.

٣ ـ انظر: Hain هين ١٩٥١ كمثال على الدراسات الميدانية للأمثال.

٤ ـ انظر: Arewa أريوا و dundes ودندس ١٩٦٤ غير شأن الحديث عن المثل وفقاً لقواعد التخاطب.

٥ ـ انظر: Raymond ريموند ١٩٥٤ فى الحوار عن الطابع المحلى للأمثال. وانظر: Chimkin شمكن، وسانجوان Sanjuan ١٩٥٣ عن المنظور العالمى للأمثال.

٦ ـ انظر Gorham جرهام ١٩٥٦، Elmore والبمور ١٩٥٧ فى صعوبة تفسير الاستعارة، حيث إن الاستعارة قد تتعلق ببعض أشكال عدم القدرة على الكلام. انظر: Yakobson ياكوبسون و Haile ١٩٠٦. وانظر: Baugmaratn ١٩٥٢ للاستخدام للأمثال.

٧ـ تايلور Taylor، وملاحظة البروفيسور تايلور كانت بمثابة التواصل الشخصى مع الكاتب.

٨ ـ Whiting ١٩٠٢ قام بعمل دراسة عن التفسيرات السابقة للأمثال، لأن تفسيره الخاص يفتقد الكثير كما فى المثل: it`s usually short, but need not be, it is usually true but need not be.

«إنه عادة مبتور حين لا نحتاج إليه، وكذلك فإنه عادة صحيح حين لا نحتاج إليه» انظر: Witing ١٩٣٢، وقد اقترح وتلج ضرورة تمييز الأمثال الحقيقية من الجمل المثلية أو ما يسمى بالكنايات الشعبية، ومع ذلك فإننى أتفق معه على ضرورة تمييز المقارنات المثلية من التشبيهات الشعبية، والتى تبدو غير متساوية، إذ إن المثل: Love is blind «مراية الحب عمياء» «الحب أعمى» لا يماثل فى المعنى: as blind as love أعمى الحب، وفى نفس هذا المعنى فإن التشبيه الشعبى as blind as bat «أعمى كالخفاش» لا يماثل: a Bat is blind الخفاش أعمى.

٩ ـ انظر: Dundes دندس ١٩٦٤ للنقاش حول حقيقة الإله إزاء الدجل والشعوذة، من حيث حقيقة البدية فى الفولكلور.

١٠ ـ Kimmerle كيمرل ١٩٤٧، إننى أعتقد أن بحث نعوم تشومسكى عن البدية العميقة فى مقابل البدية السطحية يماثل تشبيه فرويد للمحتوى الكامن (اللاشعور) والمحتوى الظاهر (الشعور). وفى نفس هذا المجال حاول ليفى شتراوس Levi Strrauss التمييز بين البدية الرئيسية والبدية الفرعية. وانظر: Dundes ١٩٦٨ للبحث فى هذه النقطة. أمّا تشومسكى، ويونج وليفى شتراوس فقد كانوا يرون العالم فى شكل التركيب العميق والهيكل التعارضى الثنائى.

١١ ـ بشأن الحوار حول التمييز بين البدية الفولكلورية والبدية اللغوية. انظر Georges و Dundes ١٩٦٣.

١٢ ـ وقد قام كيوزى Kuusi بالتمييز بين هذه السمات الثلاث للأمثال.

١٣ ـ ومن حيث البدية الثلاثية الأجزاء لولياررزم wellerism فإن الجزء الثالث يبدو اختيارياً وليس إلزامياً. وعلى هذا فمن الممكن صياغة المثل الولياررزمى على شكل: قال ال.. وانظر: تايلور ١٩٦٢، ومع ذلك فإن هذا الجزء الثالث موجود، حيث إن الجزء الأول هو الذى يلقى الضوء على المعنى الضمنى للجزء الثالث.

١٤ ـ للدراسة الخاصة بالتمييز بين البدية الرئيسية والفرعية انظر: Dundes ١٩٦٨.

١٥ ـ مثال قصير على تصميم ملدر ١٩٦٩، ومثال مكتمل لملدر ١٩٦٩.

١٦ ـ انظر: دندس حول الوضع النظرى لهذه النقطة.

(*) ـ المنديلا Mandala رمز الكون عند الهندوز والبوذيين بخاصة، وهى دائرة تطوق مربعًا، وعلى كل من جانبيها رمز إله. انظر: المورد Mandala ص 555 (المترجم).

(**) ـ ومعناها هنا، فى السياق «أن كل فرد يستطيع أن يفسر المثل بذاته. (المترجم).

(***) ـ المصطلحان من علوم اللغة، ومعناهما يتطلب إيضاحًا موجزاً. فالأول صفة من syntigm وهو مرادف تقريبى لكلمة تركيب.. ويستخدم فى لغات أوروبية كثيرة مرادفاً للمصطلح الإنجليزى phrase الذى شاعت ترجمته بالعبارة.. ومعنى ذلك هو «الجمع بين وحدتين دلاليتين»... وأما الثانى فهو صفة من paradigm ولكنه ينقل معنى التشكيلات التعريفية (الصرفية) أو الإعرابية من الكلمة إلى الجملة، أى أن الصفة تشير إلى إمكان إحلال كلمة فى عبارة ما وقواعد ذلك الإحلال.

لمزيد من التفصيل عن المصطلحين انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة ـ الدكتور محمد عنانى ص١١١ وما بعدها (المترجم).

١٧ ـ انظر: دندس للحوار حول بدية الموضوع وبدية التعليق.

١٨ ـ أحد هؤلاء الدارسين هو Charles تشارلز سكوت ١٩٦١ ص ١٢٤، وهذا النقد أيضاً وارد عند سكوت ١٩٦٥، وقد تداول نائورست Nathorst هذا النقد نفسه.

(****) ـ وهذا المثل يشبه المثل المصرى الذى يضرب فى مطاردة المنية للإنسان «من جرى جرت وراه وجابته، ومن لبد جت لبدته فى طريقها» (المترجم).

١٩ ـ وهذا يقود إلى نقطتين خاصتين بتحليل ملدر فى المقام الأول، فإذا كان المثل «النقود تتحدث Money Talks» موثوق فى صحته فيجب علينا افتراض أن هذا التعبير جزء من مثل كبير رباعى الأجزاء. ومن الممكن القول إن هنالك أمثالاً لها بنية رباعية الأجزاء، لكن من الخطأ اعتبار أن هنالك أمثالاً لها بنية واحدة. فالوحدة الأساسية للأمثال تبدو لى فى بنائها الخاص فى الموضوع والتطبيق، أما البنية رباعية الأجزاء فتبدو مضاعفة للبنية الأساسية. وفى المقام الثانى الذى يتعلق بما أسماه ملدر الأمثال الأحادية، فإننى أشك فى وجود أمثال تحتوى على كلمة واحدة، فإن المثل الذى أتى به ملدر، هو تصور غير حقيقى، وإذا كان هناك حقاً أمثال أحادية فإننى أود الاطلاع على بعض منها.

(*****) قام المؤلف بالاشتراك مع جورجس بإجراء بحث بنيوى عن الألغاز فى الكتاب نفسه، والمترجم بصدد ترجمته الآن.

٢٠ ـ Dundes 1962.

٢١ ـ علاقة النفى بالمعادلة ليست واضحة تماماً، ففى الحكايات الشعبية لاحظ بروب ١٩٥٨ أن الأمر قد يكون له دور «الحظر» كما فى المثل: «Keep your eyes closed، خلى عينك مغلقة، فهذا يمثل الأمر أما النفى ففى المقولة: .don't open your eyes

وإننى أجد هذه الصعوبة نفسها فى تفسير عدم انزلاف الحكايات الهندو أمريكية «الطوفان قد يحدث على أثر وجود قدر كبير من الماء ومساحة صغيرة من الأرض».. انظر: Dundes 1946. وبالمثل فإن التعارض فى الأمثال قد يتوافر من خلال التأكد أو النفى فإن دور النفى فى البنية الفولكلورية يجب أن يخضع لدراسة مستقلة أخرى.

٢٢ ـ ومعناه: «اعمل حساب للمستخبى» «المترجم».

٢٣ ـ المثل يعنى باختصار أنك لا تستطيع أن تجمع بين ملكك للكيكة وأكلها فى الوقت نفسه. فإذا أكلتها فأنت لست مالكها. وإن ملكتها فإنك لست آكلها. «المترجم».

٢٤ ـ كريمر Kramer ١٩٦٩، ملدر ١٩٦٩، قد أعطيا عدداً من الأمثال ينعكس فيه ترتيب الكلمات فى الجزء الأول عنه فى الجزء الثانى كما فى المثل: Those who speak don't know, الذين يتكلمون لا يعرفون، Those who know don't speak الذين يعرفون لا يتكلمون ولذلك فقد اقترح الصيغة (ب) ـ (أ)، (أ) ـ (ب) الشائعة الاستخدام وخاصة فى الأمثال الإفريقية والصينية.

(******) وهذا يشبه المثل الشعبى «المركب اللى لها ريسين تغرق» (المترجم).

٢٥ ـ والعامل الأساسى يبدو حاسماً فى الأمثال المتساوية ففى المثل: The early bird catches the worm الطائر المبكر يصطاد الدودة فإن التبكير هنا = الدودة، وفى المثل: a new Broom Sweeps clean المكنسة الجديدة تنظف أفضل. فإن الجدة هنا = النظافة.

٢٦ – انظر: دندس ١٩٦٥، Bodker وبودكير ١٩٦٥ فى دراسة مفهوم النمط Oicotype.

آلان دندس

هو أستاذ للأنثروبولوجيا والفولكلور، زميل فى الرابطة الأمريكية للأنثروبولوجيا، وعضو مدى الحياة فى الجمعية الأمريكية. أصدر مجموعة مقالات شهيرة حول دراسة الفولكلور سنة ١٩٦٥، وأسهم فى كتاب المعرفة، وفى دائرة المعارف البريطانية، وفى عدد كبير من الدوريات المتخصصة فى الفولكلور والأنثروبولوجيا.

لعب دوراً رائداً فى تأكيد «الفولكلور بوصفه علماً» وإن عده فرعاً من الأنثروبولوجيا الثقافية، وله كثير من الأعمال المهمة فى هذا المجال.

وهذا المقال الذى قمنا بترجمته ضمن مجموعة مقالات جمعها دندس فى كتاب:

Analytic Essays in Folklore.

وقد نشر الكتاب ضمن سلسلة «دراسات فى الفولكلور».

Studies in Folklore.

التى أسسها Dorson دورسون، وقد طبع الكتاب سنة ١٩٧٩م.

وهذا المقال بعنوان «On the structure of the proverp».

ويقع فى ست عشرة صفحة من ص ١٠٣ إلى ص ١١٩.

موالد مصر*

تأليف: چى دبليو - ماكفرسون
تقديم: إ. إ. إيڤانز - پريتشارد
ترجمة: إبراهيم كامل أحمد

﴿ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَىٰ بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ... ﴾

(سورة البقرة، آية ٦١)

إهداء

إلى صاحب الفضيلة السيد أحمد مراد البكرى شيخ مشايخ الطرق الصوفية نقيب الأشراف.

تصدير

لقد خالف صديقى القديم الرائد ماكفرسون العرف حين طلب منى أن أكتب تصديراً لكتابه عن الموالد المصرية، فالتلميذ لا يكتب تصديراً لكتابات أستاذه؛ فما أعلمه عن موالد مصر قد تعلمته منه، ولم يتعلم هو منى شيئاً وقد عرفنى هو عليها، وكثيرة هى الأمسيات الممتعة التى أمضيتها معه فى زيارة أضرحة رجال الله فى القاهرة وجوارها فى وقت المهرجانات السنوية التى تقام تكريماً لهم. ولكونى باحثاً فى علم الأنثروبولوجيا[1]، فإن هذه الزيارات كانت ذات فائدة كبيرة، وكذلك متعة؛ لأن الرائد ماكفرسون جذب انتباهى إلى كثير ما كنت لألحظه لو كنت بمفردى، وشرح الكثير الذى ما كنت لأفهمه من خلال قراءة الكتب.

ولابد أن تلفت نظر الباحث فى علم الأنثروبولوجيا، فى الحال، أوجه التشابه الجوهرية بين الموالد المصرية والأعياد الدينية للشعوب الأخرى. لهذا السبب أتصور أن المؤلف طلب منى أن أكتب تصديراً لكتابه، وللسبب نفسه قبلت شرف القيام بذلك - فقد أملت أن أقوم فى التصدير بعمل تحليل مقارن

* G. W. Mcpherson, The Moulids of Egypet,1942.

للأعياد الدينية. ولكن هذه الدراسة لابد أن تنتظر الآن لوقت أكثر ملاءمة، وعندما يتم الشروع فيها فإن كتاب الرائد ماكفرسون عن الموالد المصرية سيكون واحداً من مصادرها الرئيسية. ومثل هذا المشروع يحتاج ، على أية حال، إلى فراغ واستخدام للمكتبة، بينما لابد أن أكتب هذا التصدير وأنا فى دورية على الحدود الحبشية ليس لدى وقت فراغ كما أنى بعيد عن المكتبة.

يمكن، على أية حال، أن أؤكد حقيقة ذات أهمية كبيرة يبرزها الرائد ماكفرسون فى كتابه. وحين أقول يبرزها فى كتابه فأنا حقاً أظلمه لأنها موضوع الكتاب الرئيسى؛ فهو يقول - وأنا أتفق معه - إن المولد لا يمكن أن يكون مجرد احتفال (طقس) دينى، فهو لابد أن يكون له جانب دنيوى. فالرياضات والألعاب والمسارح وتمثيليا ت خيال الظل وأكشاك القهوة والجعة والحلوى والمطاعم ولقاء الأصدقاء والغناء والرقص والضحك كلها، بالقدر نفسه، جزء من المولد مثلها مثل المواكب الدينية وزيارات أضرحة الأولياء والصلوات فى المساجد. فالجانب الدنيوى والمبهج من الاحتفالات الدينية جزء ضرورى فى كل الأعياد الدينية الشعبية، وما من عقيدة تحيا فى قلوب شعب بمقدورها أن تبقى بدون أعيادها. وإذا انفصلت الأعياد عن الشعائر الدينية فذلك لأن الأعياد تعمر أكثر من الشعائر. وقد قال المفكر الحاذق.. باريتو pareto: إن فى تاريخ الشعوب غالبًا ما تتغير الأسباب المبررة لإقامة الأعياد بينما الأعياد نفسها تظهر تغيراً ملحوظاً من عصر إلى عصر.

لقد لاحظت مراراً - وكذلك لاحظ كل دارس لأساليب معيشة الشعوب البدائية الحقيقة نفسها - أن فى إفريقيا الوسطى لا يمكن أن يقام احتفال دينى ذو أهمية تذكر من غير وليمة. فلابد أن يكون هناك الكثير من الطعام والشراب، ولابد أن تكون اللحوم من نوع لا يتاح أكله يومياً. وتقام احتفالات قليلة جداً بدون غناء ورقص. ولكثرة ارتباط الغناء والرقص بالاحتفالات الدينية فقد عرف «ماريت»[٢] Marett إحدى الخصائص الأساسية للديانات البدائية عندما أبدى ملاحظته أن الشعوب البسيطة ترقص ديانتها بدلاً من صياغتها فى عقيدة لاهوتية»، وتكون احتفالات الأديان دائمًا يوم عطلة وعيد - وأنا أتحدث عن الشعوب البدائية لأنى قضيت سنوات كثيرة فى دراستهم، ولكن ما قد كتبته عنهم فى هذا الخصوص قد يكتب على حد سواء عن الديانات الكبرى للشعوب المتحضرة أو عن ديانات شعوب أوربا والشرق.

وتنزع احتفالات الأديان دومًا إلى الاختلاط بأنشطة دنيوية واحتفالية. وتجمع الاحتفالات الدنيوية الناس معًا، وتجعل المناسبة لا تنسى فى حياتهم. . فالإنسان يتذكر ما استمتع به. وتزود شعائر الأديان الاحتفالات بغرض ومركز تتحرك حوله. وتمنع الاحتفالات الجانب الدينى من أن يصبح شعيرة حرفية مظهرية لا حياة ولا روح فيها يؤديها قلة من الأشخاص لهم مصلحة محلية أو اهتمام آخر قاصر على فئة بعينها يجعلهم يحافظون عليها، بينما تمنع الشعائر الدينية الاحتفالات من أن تصير تجمعات اجتماعية بلا صيغة تفتقر إلى الاتساق وشخصية خاصة بها هى وحدها التى تمكنها من أن تبقى وتدوم. فخيطا الدين والدنيا مجدولان معًا، وأولئك الذين يحاولون الاحتفاظ بأحدهما ونبذ الآخر يبدون حكمة قليلة النفع.

هذا هو رأى الرائد ماكفرسون الرئيسى الذى يجادل بسببه، ولكن رغم أنه حاول الهجوم بجسارة على التزمت الدينى والبيروقراطية (تحكم موظفى الدولة وتزمتهم) التافهة والتى تسعى لحظر الجانب الدنيوى لموالد مصر، إلا أن كتابه ليس جدلياً على الإطلاق. إنه وصف لموالد القاهرة ولبعض الموالد الرئيسية فى الأقاليم؛ ولذا فإن له قيمة علمية كبيرة - إنه إسهام فى معرفتنا عن الحياة المصرية، وملحق قيم للكتابات الخالدة للمستشرق لين[٣] . لقد سدد الرائد ماكفرسون لشعب مصر دينه الذى اعترف من تلقاء نفسه أنه يدين به لهم لكرم ضيافتهم وجميلهم الذى استمتع به فى أرضهم لما يقرب من نصف قرن.

إ.إ. إيڤانز - پريتشارد

١ نوفمبر ١٩٤٠

مقدمة

لقد أمضى الكاتب[٤] أكثر من نصف حياة طويلة فى مصر، ويشكر الله[٥] على منحه مثل هذا الامتياز، وقد كان حلمه منذ صباه المبكر أن يعيش فى القاهرة - ليس بوصفها مركزاً يريحه ويعرفه بقدر المستطاع عن الأماكن والشعوب واللغات حول البحر المتوسط - ولكن بصفة خاصة فى وادى النيل. لقد وجد القاهرة كنزاً لا يفنى من الإثارة والبهجة، وحتى عندما كان يهيم على وجهه وحيداً يستكشف حتى يتوه، كان يعرف أن أى عربجى أو حمار أو أى شخص يمكن أن يوصله أو يدله على الطريق إلى مكان مشهور كحدائق الأزبكية أو كوبرى قصر النيل. كان محظوظاً، أيضاً، لوقوعه

فى أيد أمينة أثناء أسبوعه الأول، ويشعر بالامتنان لكرم الضيافة خاصة لأسرة وزير الصحة الحالى حامد بك محمود وأسرة الدكتور إبراهيم زكى كاشف حيث أمضى فى منازلهما فى الريف والمدينة أوقاتًا ممتعة مفيدة بصورة رائعة، ولأسرة المرحوم المفتى الشيخ محمد غيث الذى جال معه لشهور فى صعيد مصر.

وقد منحه عمله المدنى، والعسكرى أيضًا فى السنوات الأخيرة، مقدرة خاصة على التجول فى أى مكان واكتساب ألفة كانت مستحيلة مع ناس وأماكن غريبة. هكذا كان الحال بصفة خاصة فى سنة ١٩١٩، سنة الاضطرابات الخطيرة والسنوات القليلة التى تلتها عندما استلزمت رتبته العسكرية المزدوجة البريطانية والمصرية ووظيفته باعتباره مأمور ضبط - نوع من كبير المحققين على رأس الشرطة السرية - الدخول المتكرر إلى جوف القصور والأكواخ وحتى فى بعض الأوقات النفاذ إلى داخل الحريم فكان سادة الحريم وشاغلوه عندما يترك لهم الخيار دائماً يفضلون أن يقوم الضابط بمهمته الدقيقة عن أن يقوم بها أحد المخبرين من الجنس الآخر(٦) والذى كان ذلك عمله الخاص.

(بوصفها حالة شاذة يمكن أن أذكر أن التعليمات صدرت لى أن أتحرى وأكتب تقريراً عن الحفلات الماجنة الصاخبة الشاذة التى كانت تجرى فى منزل يشتبه فى أنه يأوى شخصيات مثيرة للفتنة والشغب على حافة الجبل شرق سيدنا الحسين وإن لزم الأمر أن أقبض على الكل. وثبت أنها حفلة «زار» وأنى باغت كاهنة الجن(٧) مع شماساتها(٨) العذارى فى إتمام قربان دم عند المذبح(٩) بقصد طرد الشياطين من امرأة استحوذت عليها (ممسوسة)(١٠). ولأنى أصررت على البقاء حتى يعود آخر عفريت إلى إبليس أو أدخل قوتى الصغيرة وأحيل كل الحضور إلى قسم الجمالية (مخفر شرطة) لشرح المسألة كلها فى محضر (procesverbal) فإنهم أخيراً اختاروا الاستمرار بعد أن بذلت العيون الميدوسية(١١) للعالمة(١٢) المعزمة (طاردة الأرواح الشريرة) أقصى جهد لتحويلى إلى حجر مثل أعداء جاسون (Jason) ولا أعرف حالة أخرى لرجل شهد حفلة زار).

وعند التقاعد فى سنة ١٩٢٤ تركت آنذاك مع موضوعات للبحث والملاحظة كانت أكثر مما أستطيع أن أتعامل معها على مدى أيام عمرى، ولم تترك لى تلك الموضوعات أبداً ساعة واحدة مملة.

ورغم أنى أكثر من راض عن مصر عدا شئ واحد وهو التواكل واللامبالاة مع مجاراة العصر الحديث والتأمرك (الموالاة لأمريكا ولكل ما هو أمريكى)، وكثير من الأشكال التعسة لتخريب الآثار فى الأماكن القديمة المجيدة - فالكاتب حين وجد نفسه حراً كلية فى أن يعيش حيثما أحب عند التقاعد فى سنة ١٩٢٤ بدأ الرحلة ليرى إذا ما كان هناك محط (منزل) أفضل يقضى فيه بقية أيامه، وقد وجد حقاً من البقاع الجميلة فى انجلترا وإيطاليا وإسبانيا واليونان وتونس وفى غير هذه الأماكن، ولكن لا نظير لمصر فى المناخ والسحر العام ولا مثيل لها من حيث عالميتها (بها شعوب شتى)، ومن حيث كونها منعمة بكل من الجاذبية الشرقية والغربية.

وليس الأمر بالنسبة إليه، هنا، أن يتناول بإسهاب عظمة مساجدها وآثارها وتنوع كنائسها وهو ما تفوق فيه أية مدينة أخرى، ولا دماثة أهلها ولا تسهيلات ممارسة أية هواية لإشباع كل الأذواق وتقاليدها القديمة ؛ لكن شيئًا واحداً فيها - وهو مواليدها - موضوع كاف وأكثر من كاف لهذا البحث.

المولد عيد دينى شعبى تكريماً لقديس (ولى) ما فى مصر، دائمًا ينتسب إلى الإسلام، وهو يماثل الأعياد والمعارض التى تقام فى أوربا (ومستعمراتها) لتكريم قديس مسيحى، وعلى الرغم من أن الموالد أصبحت بالكاد عرفًا (تقليداً) قوميًا فى مصر فى القرن السابع للهجرة - الثالث عشر الميلادى - وربما لم يعترف بها رسميًا بوصفها ليلة كذلك إلا فى القرنين الأخيرين فهى فى كثير من الحالات استمرار لأعياد كانت تقام منذ مئات أو حتى آلاف السنين قبل النبى (محمد)، تماماً مثل كثير من الاحتفالات المسيحية والتى يمكن تتبعها لقرون قبل المسيح.

أول وأكبر مولد، باستثناء مولد النبى، هو عيد السيد البدوى فى طنطا والذى يعده كثير من علماء المصريات إحياءً لعيد شو(١٣) (Shoo) إله سبينيتوس (Sebennytus)، ويدين ببعض من شيوعه الرائع للجسد القوى والشخصية الهائلة لأحمد؛ موحيًا لا شعورياً بالأسلاف البعيدين. لهرقل المصرى، بطل العبادة القديمة.

ذلك الذى تلاشى مع الفرع الثالث للنيل - الفرع السبينتى الذى كان يتدفق بالقرب من طنطا ومدينة شو المعروفة الآن بسمنود - ويبدو أن بعض الذكريات القديمة التى تم الاحتفال بها حية تماماً بواسطة مياه القناة التى استعارت قاع ذلك النهر القديم والتى أعتقد أنها لاتزال توجد.

لقد مات الشيخ إسماعيل إمبابى أحد محاربى رشيد فى خلوة زاوية على شاطئ النيل فى القرية المعروفة للقاهريين باسمه والمكرمة بمولده حتى هذا اليوم ـ لكن هذا الاحتفال لا يتبع التقويم الإسلامى. لكنه يقع فى، أو حوالى، اليوم العاشر من الشهر القبطى بؤونة السادس عشر من يونيو، التاريخ نفسه الذى كان المصريون القدماء يشاهدون فيه الدمعة الصوفية لإيزيس ـ المعتقد أنها تسقط فى هذا الوقت وهذا المكان فى نهر أوزيريس. ولفترة طويلة بعد ما حلت ليلة القدر ـ الليلة التى أنزل فيها رئيس الملائكة جبريل الوحى من السماء إلى محمد ـ محل ليلة النقطة كانت الجماهير تحتشد على ضفة النيل لتشاهد «النقطة» الغامضة، وحتى الآن هناك البعض يذهبون لمشاهدة ذلك فى منتصف يونيو وكذلك للحصول على البركة التى تأتى من زيارة الضريح المقدس للإمبابى.

الهوامش

(١) علم الأنثروبولوجيا: دراسة المجتمعات البشرية البدائية خاصة.

(٢) ر. ماريت R. Marett ، أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية بجامعة أكسفورد وقتذاك.

(٣) المستشرق الإنجليزى إدوارد وليم لين مؤلف كتاب «عادات المصريين المحدثين وشمائلهم».

(٤) يتكلم الرائد ماكفرسون عن نفسه.

(٥) استخدم الكاتب كلمة «الله» العربية، والتى يعرفها قاموس «ميريام ويستر» الكائن الأعظم للمسلمين.

(٦) هل يقصد الرائد ماكفرسون بالجنس الآخر امرأة من العاملات مع الشرطة أم يقصد بالجنس الآخر المصريين، وعلى أية حال فليس هنا مجال للفخر؛ فلكونه غريبًا لم يكن يتحرج أصحاب الدار من دخوله فما كان هناك مجال لأن يحكى عما شاهده داخل البيوت.

(٧) يقصد شيخة الزار أو الكودية.

(٨) يشبه ماكفرسون مساعدات شيخة الزار (الكودية) بالشمامسة الذين يساعدون القسيس فى القداس.

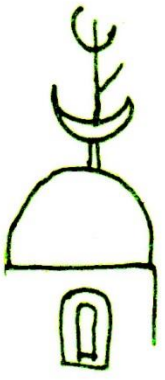
(٩) يقصد ماكفرسون «كرسى الزار» الذى توضع عليه الهدايا المقدمة إلى الجان لاستحضارهم، وهو متأثر فى وصفه بالطقوس المسيحية.

(١٠) يقال عنها فى اللغة الدارجة «راكبها عفريت، عليها عفريت، عليها أسياد» .

(١١) نسبة إلى ميدوسا (مدورة) Medusa وهى فى أساطير اليونان امرأة رائقة الحسن أساءت إلى الإلهة أثينا، فحولت شعرها إلى ثعابين، وجعلتها مخيفة المنظر حتى أن كل من نظر إليها ينقلب حجراً، وأخيراً قتلها برسيوس ووهب رأسها إلى راعيته أثينا. وهنا يسخر الرائد ماكفرسون من كودية الزار التى حاولت إخافته بنظراتها.

(١٢) يقصد بالعالمة كودية الزار، ويعرف العالمة فى القاموس المختصر الملحق بكتابه بأن اللفظ يستخدم بصفة عامة لامرأة خبيرة محترفة مثل رئيسة الزار (جوديا) يقصد كودية.

(١٣) الإله شو من آلهة قدماء المصريين، وتعنى كلمة «شو» فى اللغة، الفضاء. وهو رجل يقف موقف الأرض [الإله جب] ويسند بيديه إلهة أو بقرة السماء [نوت].



العَديدُ فى محافظة أُسيوط

جمع وتدوين: أحمد توفيق

أولا: عديد البنت على أبيها

١ ـ مَـــاهَانْ عليك يابوى تهـــمّلنا(١) هَـــاتْ لَـــكْ بَـابـور يـاحـنـون ونـزّلـنـا
والْلَه الزمـــان بَعْـدَكْ يهـــوّنا(٢)

مَـــاهَان عـليـك يـابـوى تـخـلّـيـنـا هَـاتْ لَـك بـابـور يـاحـنـون وِدلّـيـنـا(٣)
والْلَـه الزمـــان بـعـــدَك يـوّرينا(٤)

٢ ـ راحـــوا وسَابُونا على رِجَال الغِـيـــرْ مَـا يِحْـمُـــوا الوَلِيّـه ولايِشِـيـلُوا الضْـنِـنْ(٥)

أبكى يابوى من عـــــدمك وأنا اروح فين

٣ ـ طَبْ يالَحْـدْ(٦) مـاتْسِـيـبْنِى وخُـد شَـالِىْ أنا أشـوّط(٧) على بيـتى واشـوف حـالى

دا وراى ولايـه فـى الحى عـــــايـزانـى

طب يالَحـدْ مـاتسـيـبنى وخُـد الشـال أنا أشـوّط على بيـتى واشـوف العـال

دا وراى ولايّه فى الحى حَاتِحْتَارْ

٤ ـ عَـدَمَكْ خَـسَـارَةْ يا ابّينا العَـجْـبَـانْ هَـمّلْتِنَا غَنَمْ بلا رُعْـيَـانْ

الديب خَطَفْ واتْبَـعْـذَقُـوا الرِمْـسَـانْ(٨)

أرْجَـعْ واقُـــول: إخْصْ عـليك يازمـــان اللى كـان وَرَا جَـبّـدُه(٩) الزمـان قُـدَامْ

والودن سمعت من كل حى كلام

- ١ -

٥ - قولوا للبنيّه أصبُغى المناديل بنت بلا أبوها وقارها قليل
قولوا للبنيّه أصبُغى القُمصان بنت بلا أبوها ماليها وقار
٦ - عدمك خسارة ياورد فى جنينه ياعمود بيتك يازهرة العيلة
عدمك خسارة ياورد فى مِشنَة(١٠) ياعمود بيتك يازهرة الجنة

- ٤ -

٧ - كسر الخيال طلّ من الشونه(١١) خطرت(١٢) علينا دخلت أبونا
كسر الخيال طلّ على السلاليم خطرت علينا دخلت الغالين

- ٣ -

٧ - أبوى علينا كيف مولانا يقشقش علينا من الخلا يامّا
أبوى علينا كيف العيد يقشقش علينا من الخلا ويقيد

- ٤ -

٨ - يابت أبوك طلع الجبل ولاجاش شيّعت أقوله فين متحاش
شيّع وقالى ماتعشميش فى الناس
يابت أبوك طلع الجبل فى الليل شيّعت أقوله أنت غايب فين
شيّع وقالى ماتعشميش فى الغير

٩ - يابت أبوك فى الحى مين كاده(١٥) كاده رئيس الموت ولوى شنابه
يابت أبوك فى الحى مين غلبه كاده رئيس الموت ولوى شنبه

- ٣ -

١٠ - بتوا الكبيرة عددت وقالت داانا أبوى عجره من الجبل(١٦) مالت
ياحسرتى تحت الصديد نامت لادوّرت(١٧) عنى ولا سالت
بتوا الكبيرة عددت وبكت دا انا أبوى عجره من الجبل وقعت
ياحسرتى تحت الصديد رقدت لادوّرت عنى ولاسألت

- ٢ -

١١ - ياعم سوّقنى بلح بلاص دا انا أبوى غايب ولاجاش
ياعم سوّقنى بلح طايب داانا أبوى غايب ومش جايب

١٢ ـ ياعَمْ عَسَّسْنِى قَرَارْ جيبَك عَنْ أبوى ييجى يكشف على عِيْبَكْ

ياعم عَسَّسْنِى قَرَارْ الجيب عَنْ أبوى ييجى يكشف على العِيبْ

١٣ ـ بنت بلا أبوها نادَى لَهَا الريِّس اللى بلاش البحر أهو خِسَّيِّس(٢٠)

بنت بلا أبوها نادى لها النُوتى(٢١) اللى بلاش البحر أدو فُوتِى

ـ ٥ ـ

عديد المرأه على زوجها:

ـ أنا طَالْعَة ياعِيْنِى لَمَنْ قَالُوالِى مَاتْ دَبِيتْ على قَلْبِى تَلَتْ دَبَاتْ

وإتْهَدْ مِنْ حِيلِى تَلَتْ قُوَاتْ

ـ أنا خَلَفْتْ الطَرِيقْ ومْشِيتْ بِالْعَانِى(٢١) والوَعْدْ والمَكْتُوبْ لاقَانِى

أنا خَلَفْتْ الطَرِيقْ ومْشِيتْ فى الوَحْلَة(٢٢) والوعد والمكتوب ياجهلة

مين يِمْنَع المَكْتُوب ياجُهَلَهْ

ـ صَبْرَكْ عليّه لَمَنْ أقُول قُولِى مَالَتْ رَقَبْتُه حَرَمَتْ نُومِى

صَبْرَكْ عليّه لَمَنْ أقُولْ القُولْ مَالَتْ رقَبْتَهُ حَرَمَتْنِى النُومْ

ـ يامِيتْ خَسَارَهْ ياجَنَة العِدْلِينْ تَمَرْ المِنَقِى من الصَعِيد لِخْمِيدْ

تِغِيبُوا وتِيجوا والاَّ الغِيَابْ طويل

يامِيتْ خَسَارَهْ ياجنتى العِدْلَهْ تمر المنقى من الصعيد لِسْنَا

مِ اللى جَرَالْهُم مِنْ يِخَلَّصْنَا

ـ ١ ـ

مَاتُنْقُلُوشْ السَبْعْ مِنْ جَارِى يِتْخَرِبْ بيتى ويِتْقِّل مقْنَارِى

ـ ٤ ـ

ـ شَيِّعْ وقَال تُقْعُدْ بِحِشْمِتْهَا وابْعَتْ لَهَا المُونَه وكِسْوِتَهَا

وإن حَدَتُوهَا مَا تُرُدْ كِلْمِتْهَا

ـ عَدَمَكْ خَسَارَهْ ياجِسْرْ بين بلدين احْتَرْتْ من بُعْدَكْ اروحْ فين،

مَا ثْقِيتْ بَصَارَه(٢٣) بَكِيتْ بِدَمْعْ العينْ

عَدَمَكْ خَسَارَهْ ياجِسْرنا العَالى أمْشِى عليك وأطوِّحْ اكْمَامِى

احْتَرْتْ منْ بُعْدَك اروحْ لمين تانى

ـ مِةْ الغَوالِى سَوِّدتْ دَيَّهْ رَبِتْ غَشَاشَه(٢٤) اليُوم على عِنَيَّ

مـــــةْ الغَـــــوالِى ســـــوِّدتْ دِيْنَا رَبتْ غَـــشَـــاشَـــه اليـــوم على عِنِيْنَا

-٣-

عديد الأم:

- مَـــاتْغَـــيَّـــبِـــيشْ ياحَـــبِـــيـــبِـــتْنَا خَـلِيكِى مَـــــرْسَـــــه لَجْلْ دَخْلِتْنَا
مَـــاتْغَـــيَّـــبِـــيشْ ياحَـــبِـــيـــبَـــاتِى خَـلِيكِى مَـــــرْسَـــــه لَجْلْ دَخْـــــلاتِى
- مـــاخَـــدُوا الحَـــبِـــيـــبَـــة وغَـــرَبُوا بِيـــهـــا صَـــعْـــبَـــانْ عليّـــه بُعْـــدْ واديهَـــا
مَـــاخَـــدُّوا الحَـــبِـــيـــبَـــة وغَـــرَبوا مَـــحَـــا صَـــعْـــبَـــانْ عليّـــه بُعْـــدْ مَطْرَحَـــا

واللّه ضنين[٢٥] إنْ عُدْتْ الاقِيهَا

- حـــبِـــيـــبـــتى ياامى ياطَرْحِـــتى وِشـــاشِى ياعَـــــايْلَه هَمِى وانا مـــــــاادْرَاشِى[٢٦]
- حـــبِـــيـــبـــتى ياامى ياطَرْحِـــتى الزَرْقَـــه ياعَـــــايْلَه همى وأنا مـــــــا ادْرَى
- حـــبِـــيـــبـــتى ياامى مـــا احْلَى شَـــرابْ زِيرِكْ[٢٧] مـــا احْلَى القُـــعَـــادْ فى البـــيت وانا اجِـــيْلِكْ
صَـــدْرِى مـــلانْ خَـــاطْـــرِى أشْـكِـيْـلِـكْ جِـــمْـــعَـــه تَمَـــانْ تِيَـــامْ أقَـــضِـــيلِكْ
- طَبِـــيخْ الأمِـــيـــرَه فى المَنْدَرَه[٢٨] وَدُوه[٢٩] كُنْهُ كَـــتِـــيـــرْ والحَـــاضِـــرِينْ شَكَرُوه
طَبِـــيخْ الامِـــيـــرَه فى المَنْدَرَه رَايِحْ كُنّه كَـــتِـــيـــرْ وِفِلْفِلُه فَـــايِحْ
- أنـا دَاخْلَـهْ والبَـــــابْ خَـــــدْ رَاسِى مَـــا راحِت الحَـــبِـــيـــبَـــة اللى تقـــول طَاطِى
أنـا داخـلـه والبـــــاب خَـــــدْ وِشِى مـــا رَاحِتْ الحَـــبِـــيـــبَـــة اللى تقـــول خُـــشِى

بَعْدْ السَلاَمْ تُقْعُدْ تحَدِتْنِى

مـــا احْلَى الحَـــبِـــيـــبَـــة لَمَـــا تِلاقِـــينِى تِسَلِمْ عليّـــه سَـــــلامْ يِرْضِـــــينِى

بعد السلام تُقْعُد تنَاغِينِى

-١-

- ياتَرَى غَـــايْبَـــه ياامى ولاْ مِـــخَـــصْـــمَـــانِى أنَادِمْ[٣٠] عليكى من فـــوق مـــا سِـــمِـــعَـــانِى
- ياترى غـــايبـــه ياامى ولا خـــاصَـــمْـــتِـــيْنِى أنَادِمْ عليكى من فـــوق مَـــا سْـــمِـــعْـــتِـــينِى
- ياوَقْـــفِـــتِى عَ الْبَـــابْ أقُـــول ياامَـــاهْ وايَاكْ تِكُونْ جُـــــوّه تَـــقُـــــولِى هَاهْ
- حَـــبِـــيـــبْـــتِى ياامِى مـــا احْلَى شَـــرَابْ زِيرِكْ مَـــا احْلَى القُـــعَـــاد فى البـــيت وانا اجِـــيلك
- حـــبِـــيـــبْـــتِى ياامى مـــا احْلَى شَـــرَابَ قُـــولَلَكْ مـــا احلى القُـــعَـــادْ فى البـــيت وانا اروح لك
- حـــبِـــيـــبـــتِى ياامِى خَـــتِى[٣١] إيهْ مِ الغَـــالِى خَـــــتِى الكَـفَنْ وطْلِعْـــــتِى طوَالِى
- حَـــبِـــيـــبْـــتِى ياامى خَـــتِى إيه من المَصْـــرُورْ[٣٢] خَـــــتِى الكَـفَنْ وطْلِعْـــــتِى على طول

- ٢ -

- ياحبيبتى ياامى ياطرحتى وغطاىْ ياشايله حملى التقيلْ ويّاى
- ياحبيبتى ياامى ياطرْحتى الخضْرة ياشايْله حمْلى وانا مَا ادرى
- بيت الحبايب كان لينا كُلُه أفْرش حَصيرى وانام فى ضلُه
- بيت الحبايب كان لينا ساحَه أفْرش حَصيرى وانام مرْتَاحَه
- حبيبتى ياامى تعالى عَشَانْ غُلْبى أَفَسّحْ حَداكى لما يضيق خُلْقى
- بيت الحَبَايبْ حَدّانَا ما أروح مَحْسُونْ جَديدْ والمَجَازْ(٣٣) مفتوح

قَدْ مَا اخُشْ تُرُدْ فيّه الرُوحْ

- بيت الحَبَايبْ حَدْ مِشْوَارِىْ حَاجَه بلاَ حاجَه أروحْ وآجى
- ياحبيبتى ياامى ياقمره ع السَلُومْ السَهْرْ عِنْدِكْ بَعْدْ العِشَا ونْقُومْ
ياحبيبتى يا امى ياقَمَرَهْ دَاخَاصِلْ السهر عِنْدِكْ بَعْدْ العِشَا وَاصِلْ

- ٤ -

- يَا اَمْ الغَوَالى تَاهْ العَديدْ مِنى الوَاعْيَه فِيكُوا تُقْعُد تِفَهِمْنِى
- يَاأمْ الغَوَالى تَاهْ العَديدْ مِنَا الواعْيَة فيكوا تُقْعُد تِفَهِمْنَا

- ٥ -

- طِلْعتْ مِغيرَهْ مَا شَكَلَتْ بَابُه(٣٤) ورَمَتْ مفَاتيحُه على صْحَابُه
طِلْعتْ مِغيرَه ما شَكَلَتْ غَلَقَه(٣٥) ورَمَتْ مفَاتيحُه على الغُرَبَه

عديد المرض:

- أُوعُو تجْعَلُونَا من أَوْجَاعنَا طبْنَا سَكَنَاالْلحُودْ وأَوْجَاعَنا مَعْنَا
- أوعوا تجْعَلُونَا من أَوْجَاعنَا برينَا(٣٦) سَكَنَا الْلحُودْ وأَوْجَاعِنَا فِيْنَا

مَالْقَنَاشْ طَبِيبْ يا احْبَابنا يبْرينَا

- أنَا كَانْ خَاطْرِى ياحْبَابِى لطيبوا واجِيبْ دَوَاكُوا منْ قَبْلْ مَا تْخِيبُوا

ما الخيبَة حكَمتْ لابيدَكْ ولا بيْدُو

أنا كان خَاطْرِى يا حْبَابى لَطِبْتُوا واجِيبْ دَوَاكُوا من قبل ما خِبْتُوا
- قَالوا حَكِيْم م الصَعِيدْ جِبْنَاهْ واجِيبْ دَوَاكُوا من قبل ما خِبْتُوا

وان كَانَ على توب الخِبَا بِعْنَاه

قَالوا حكيم م الصَعِيدْ جِبْنَاهْ أنا مْشِيتْ على قَدَمِى ومَشِنَاهْ

وإن كَان على توب الخِبَا بِعْنَاه

وإن عيّرونا نقول دَوّيناه

قـــالوا حكيم م الصَـعـيـدْ جِـبْـتُـه ومْـشـيتْ على قَـدمِى وركَـبْـتُـه

وإن كان على توب الخبا بعْتُه
علشان دوا العَيان ماعْرِفْتُه

ـ قـــالُوا حَـكِيْم عَـــمَل إيْـه عطَانى دوا مَـــا عْـــرِفتْ أنا شَكْلُه ايهْ
لاَبرْدْ قُلِيبِى ولا طفَلْ لِى علِيه(٣٧)

تـــ ـالوا حَكِيم قُلْتْ الحَكِيم مَـــالُه عطَانى دوا مَـــا عْـــرِفْتْ أنا أشْكَالُه
لا برْدَ قُلِيـبِى ولاَ طفَـا نَارُه

ـ ١ ـ

ـ حَـ ـزَنِى عَلِيـهُم رَاحُـوا برَجِـيـعـتْـهُم يَادمُـوعْ عِنِيـهُم بَلّتْ مِـخَـدتْهُمْ
ياحَاجَة كَبِيرَه مَاقْدَرْشْ أعوِضْهُمْ

حَـزَنِى عَلِيـهُمْ رَاحُـوا وشَىْ كَـتِـيـرْ يَادمُـوع عِنِيـهُمْ بَلّتْ المَنَادِيلْ
ياهَلْ تَرَى تِيجُوا ولا الغِياب طويل
داغِيَابْ بِطُولْ العُمر يامَخَادِيرْ(٣٨)

كـان خَـاطْرِي ياحْـبَـابِى من العَـيَـا تِطِيـبُـوا واجِـيـبْ دَوَاكُـوا مِنْ قَـبْلْ مَـا تْخِـيـبُـوا
والخِيْبَة حكَمتْ لا بِيْدَكْ ولا بِيده
ودا حُكْمْ عَـادِلْ واللِى حكَم سِيْدُه

كـان خَـاطْرِى ياحْـبَـابِى مِنْ العَـيَـا طِبْـتُـوا واجِـيـبْ دَوَاكُـوْ مِنْ قَـبْلْ مَـا خِـبْـتُـوا
والخِيْبة حتَمتْ لا بِيْدَكْ ولا بيدي
ودَا حُكْمْ عَـادِل واللِى حكَمْ رَبِى

ـ وَاللَهْ الوجِـيْـعَـهْ دوّبتْنِى دُوبْ خلّتْ عِـضَـايَا كِـيْفْ رَقِـيقْ الثُـوبْ
ـ وَاللَهْ الوجِـيْـعَـه دوّبتْنى ياناس خلّتْ عِـضَـايَا كِـيْفْ رَقِـيقْ الشَـاشْ
قـالت الوجِـيْـعَـه دا انا المخَـبْـيَـة مَـسْكِينْ حَـالُه اللِى إتْبَلَى بِيَـه
قـالت الوجِـيْـعَـه دا انا المخَـبْـاية مَـسكين حَـالُه اللى إتْبَلَى مِـعَـايْه
واللَه والوجِـيْـعَـه حَنْضَلَه مُـرّه ولا رَيحَـتْنِى فى اللِيل ولا مَـرّه
خلّتْ عِضَايْ يِتْصَرُوا فى الصُرّه(٤٠)

واللَهْ الوجِـيْـعَـه حَنْضَلَه شِـيْنَه ولا رَيحَـتْنِى فى اللِيلْ ولا دِوِيْنَه
خلّتْ عِضَايْ يِتْصَرُوا فى صَرِيْرَه

ـ ٢ ـ

قَـــالُوا حَكِيمْ عَ الْمُـــرَضَـــه مَـــاشِي مَـــــاعَكْشْ دَوَا لُمَـاتْ وَجَـعْ قَـاسِى

قَـالْ كَـانْ مَـعَـايْ وِخَلَصُـه الشَـافِي

قَـــالوا حَكِيمْ عَ الْمُـــرَضَـــه بِمْـــشِي مَـــاعَكْشْ دَوَالْمَـــاتْ وَجَعْ مَـــشْـــوِى

قَـال كَـان مَـعَـايْ وِخَلَصُـه المَشْـفِى

قَـــالوا حَكِيمْ ومِنْ الصَـعِـيـدْ جِـبْنَاهْ وِمْـــشِـــيتْ على قَـــدَمِى وِرَكَـــبْنَاهْ

وإن كَـــان على تُوبْ الخِـبَـا بِعْنَاهْ

قَـــالـوا حكيم ومِنْ الصَـعِـيـدْ جِـبْـتُـه وِمْـــشِـــيتْ على قَـــدَمِى وِرَكَـــبْـتُـــه

وإن كَـان على تُوبْ الخِـبَـا بِعْـتُـه

وإن عَـايَـرُونِـى لاقُـول دَوَّبْـتُـه

كَـــانوا يِقُـــولُوا الجَـــاىْ دَا مِـــخْـــزَامْ صِـبْـحُـوا يِقُـولوا الجَـاىْ دَاجَـرْبَانْ

كَـــانُوا يِقُـــولوا الجَـــاىْ دَالِيـْـهُمْ صِـبْـحُـوا يقُـولوا الجَـاىْ يِعَـدِيهُم

ياصْـــغَـــيِّـــرَه يالْلِي الْوَجَعْ كَـــادِكْ ولاَ رَيَّـحِـكْ نُـومِـكْ عَـلَـى جْـنَـابِـك

ياصْـــغَـــيِّـــرَه يالْلِى الوَجَعْ غَلَبِكْ ولاَ رَيَّـحِـكْ نُـومِـكْ عَـلـى جَـنْـبِـكْ

يَـاحَـكِـيـم دَوَّر وانَـا ادَوَّر تِلْقَى العَـيَـاع الْقَلْبْ مِـتْـحَـوِلْ

يَاحَكِيمْ دَعْـــبِثْ وانَا ادَعْـــبِثْ تِلْقَى العَـيَـاعَ الْقَلْبْ مِـتَّـرْبِسْ(٤٢)

- ٣ -

عِـنْـد الحَـكِـيـمْ مَـــــدُوا أيَـادِيـهُـمْ مَـــاتْقُـولُوا لْهُـمْ كِلْمَـه تِـرَاضِـيـهُـم

وَجِـيـعْـتِى مُـرَّه والْلَه وَجِـيـعْـتِى مُـرَه ولا رَيَحـــتْنِى فى اللِيل ولا مَـــرَه

وجِـيـعْـتِى شِـيْنَه والْلَه وجِـيـعْـتِى شِـينَه ولا رَيَحـــتْنِى فى اللِيل ولا دِوِيْنَه

- ٤ -

إِيشْ يِوْجِـعِكْ فى اللِيل ياحَـبِـيـبْـتِى يابِتِى شَـقَـايْقِـيـوَرَاسِى وَقَلْبِى وِكِـبْـدِى

إِيشْ يـوْجِـــعِكْ فى الْلِيل يازِيـنَة الحِلْوِينْ شَـقَـايْقِى وقَلْبِى يامِى وشِـقِـتِى اليَـمِينْ

قَـالوا مَـرِيض وِدوَا العَـيَـان مَـا وَجَـدْنَاهْ حَـتَـى حَـشِـيشْ المَجَـارِى دَوَّبْنَاهْ

قَـالوا مَـرِيض وِدوَا العَـيَـان مَـا وَجَـدْتُه حَـتَـى حَـشِـيشْ المَجَـارِى دَوَّبْتُـه

أنَـا مِين عَـــمَـنِى فى السُـــوقْ دَلاَلَـه أبِيعْ بِرِنْجِكْ لِكُلْ عَـــجْـــبَـــانَه

أنَا مِين عَـمَنِى(٤٣) فى السُـوق حَـلاَبِيَّـه ابِيع بِرِنْجِكْ(٤٤) لِكُلْ صَـبِـيَّـه

دَخَلْ الحَكِيم قَـــدَمْتْ لَـهُ الطُوبْسِى(٤٥) قَـال الحَكِيمْ دِى أوْجَـاعْ مَـا تْطِبْـشِى

دخل الحَكِيمْ قَـــدَمْتِ لَهُ الطَاسَـــه قَـال الحَكِيم دِى أوْجَـاعْ مِـتْـحَـاشَـه

دَخَلْ الحَكِيمْ مَـــــدُوا صـــــوابِحُمْ مـــــاتْقُـــولُوا لْـهُمْ كِلْمَـــــه تِرِيْحُم

قال الحَكِيمْ مَالْيَاشْ بَصَارَه مَحُم

دخـل الحَـكِـيـمْ مَـــــــــدُوا ايَـادِيْـهُـم مـــــاتْقـــولُوا لْـهُمْ كِلْمَـــة تِبْـــرِيْهُم

قال الحَكِيم مَالْيَاشْ بَصَارَه فِيهُم

دَخَلْ الحَكِيم عَـــسْـــعِسْ وانا اعَـــسْـــعِسْ قـــال الحَكِيم دَا وَجَعْ وِمِـــدَسْـــدِسْ(٤٦)

-٥-

عديد الحزن:

١ - إزَايْ قَلْبِى يِتْـــحَـــمَلْ دَا كُلُه فِـــيـــه ولاهُـــوشْ نَحَـــاس أبَـيـــضْـــه واجْلِيْـهْ

إزَاى قَلْبِـى يِتْـــحَـــمِـل دا كُـلُـه ولاَهُـــوشْ نَـحَـــاس أجْـلِـــى دَامِـنـــه

٢ - عَلَـى مِـين لِقِـــيْكُمْ تَحْـتْ لامُـونَا(٤٧) أقْـــعُـد مَـــعَـــاكُمْ لا زَادَ ولاَ مُـونَـه

واقُولْ السَلاَمَه يَاحْبَاب وَحَشْتُونَا

عـلـى مـين لِـقِـــيْكُـمْ تَـحْـتْ عِـلْـيْـه اَقْـــعُـــد مَـــعَـــاكُم لاَ زَادْ ولا مِـــيِّـــه

واقُولَ السَلاَمَه يا أعز مَا لِيّه

-٢-

مَـــالَكْ يا زَمَـــان مَـــالَكْ مِـــخَلِينِى كل مَـــا اضْـــحَكْ يا زَمَـــان تِبَكِينِى

مَـــالَكْ يا زَمَـــانْ مَـــالَكْ مِـــخَـاصِـمْنِى كل مـــا اضْـــحَك يازَمَـــان تِزَعِلْنِى

مَـــالْ الزَمَـــانْ مَـــايِلْ عَلَيَّـــه مِـــيْلْ لاَ قَـــضَّـــتُـــه مِـــيْلَـــه ولا اتْنِـين

مَـــالْ الزَمَـــانْ مِـــيْلَتْ لُـه بْراسِى مِشْ مَـــا عَـــمَلْتْ يازَمَـــانْ مَـــاشِى

مَـــالْ الزَمَـــان مَـــيِّلْتِ لُه بِكِتْـــفِى مش مَـــا عَـــمَلْتْ يا زَمَـــانْ يِمْـــشِى

-٣-

مَكْتُـــوبْ عليّـــه مَكْتَـــوبْ على عِـــينِى مَكْتُـــوبْ عليّـــه وَادِيْهْ لِمِينْ غِـــيـــرِى

مَكْتُـــوبْ عليّـــه يَابَنَاتْ عَـــمِى مَكْتُـــوبْ عليَـــه وَانا فِى بَطْنْ أُمِى

مَكْتُـــوبْ عليّـــه يابنات خَـــالِى مَكْتُـــوبْ عليّـــه واديه لِمِينْ حَـــالِى

مَكْتُـــوب عليّـــه مَكْتُـــوبْ على وِشِى مَكْتُـــوبْ عليّـــه وادِيْهْ لِمِينْ خِلْفِى(٤٨)

لومـــة المَلامَـــه لَ اطْلَعْ جَـــبَلْ عَـــالِى ولا اجَـــاوِرْ الفَـــرْحَـــانْ ولاَ الخَـــالِى

وانْضُرْ شَبَاتَه(٥٠) وابْكِى على حَالِى

لُومْـــةْ المَلاَمَـــه لَ اطْلَعْ جـــبل مطروح ولا اجَـــاوِرْ الفَـــرْحَـــانْ ولا المَجْـــرُوحْ

- ٤ -

عديد الغريب:

مِنْ مَـــاتْ حَـــدَاىْ سَـــبَلْتُـــه غَطِيـــتُـــه　　مِنْ مَـــاتْ غَـــرِيبْ حِلِفْتْ مَـــا رِيتُـــه

مِـنْ مَـاتْ حَـــدَاىْ غَطِتُـه وسَـــبَلْتُـه　　مِنْ مَـــاتْ غَـــرِيبْ حِلِفْتْ مَـــا شُـــفْـــتُـــه

- ١ -

مين مَـــات حَـــادَاى سَـــبَلْتُـــه غَطِيـــتُـــه　　مين مَـــاتْ غَـــرِيبْ حَـــرَامْ مَـــارِيتُـــه

مين مـــات حَـــادَاى سَـــبَلْتُـــه سَـــقَـــانَاهْ　　مين مَـــاتْ غَـــرِيبْ حَـــرَامْ مَـــا شُـــفْنَاهْ

بِتْ البِـــحِـــيـــرَه مَـــا تُرْبُطِى كْـــلاَبِكْ　　نَـعْشْ الـغَـــــرِيبْ فَـــــايِتْ على بَابِك

بِتْ البـــحِـــيـــرَه مَـــا تُرْبُطِى كَلْبِكْ　　نَـعْشْ الـغَـــــرِيبْ فَـــــايِتْ على دَرْبِكْ

مين مـــــات غَـــــرِيبْ غَـــسَّلُوهْ بَـرَه　　وقَـــــرُوا الـفَـــــوَاتِحْ والْلِى يِشِـــــيلْ الْلَه

مين مـــات غَـــريب غَـــسَّلوه عَ الْبِـــيـــرْ　　وقَـــــرُوا الـفَـــــوَاتِحْ والْلِى يشـــيلْ يِشِـــيلْ

- ٢ -

كَـــاتِبْ جَـــبِـــينِى يَارِيتْنِى رِيتُـــه　　كَـــسَـــرْتْ القَلَمْ والحِـــبْـــرْ كَـــبِـــيـــتُـــه(٥١)

كَـــاتِبْ جَـــبِـــينِى يَارِيتْنِى شُـــفْـــتُـــه　　كَـــسَـــرْتْ القَلَمْ والحِـــبْـــرْ بَعْـــذَفْـــتُـــه

كَـــاتِبْ جَـــبِـــينِى عَـــبْـــدْ فى الغِـــيطَانْ　　كَـــســـرْتْ القَلَمِ وقَطَعْتْ الجُـــرْنَانْ

وَدِيتْـــــهُم فين يـاجـــــمـــــال　　وَدِيتْـــــهُم وَادِى غِـــــيـــــرْ الْوِدْيَانْ

لو كَانَتْ بَلَدْ قَرِيبَه كُتْ اروحْ وَاجِى قَوَامْ

وَدِيتْـــــهُم فين يـاحَـــــادِى(٥٢)　　لو كَـــانَتْ بَلَدَ قَـــرِيبَـــه كُتْ اروح واجِى

الْلَه بَلَـدْ بَعِـــيـــدَه وَادِى وَرَا وَادِى

وَصِـــيْـــهْ عَلِيّـــه صَـــاحِب الوِصَـــا كَـــدَابْ　　صَـــاحِبْ الوِصَـــايَه دَخَلِ وَرَدْ البَـــابْ

وَصِـــيْـــهْ عليّـــه صَـــاحِبْ الوِصَـــا يْغلِبْ　　صَـــاحِبْ الوِصـــايَه دَخَلْ مِن المِغْـــرِبْ

بِتْ البِـــحِـــيـــرَه مَـــا تِدْخِلِى كْـــلابِكْ　　نَـعْشْ الـغَـــــرِيبْ فَـــــايِتْ على بَابِك

بِتْ البِـــحِـــيـــرَه مَـــا تِدخِلِى كَلْبِكْ　　نَـعْشْ الـغَـــــرِيبْ فَـــــايِتْ على دَرْبِكِ

بِتْ البِـــحِـــيـــرَة من قَـــصْـــرَهَا طَلِتْ　　قَـــالت غَـــرِيب ياسَـــبْـــعِي وادَلِتْ(٥٣)

بِتْ البِـــحِـــيـــرَه من قَـــصْـــرَهَا بَانَتْ(٥٤)　　قَـــالت غـــريب ياسَـــبْـــعِي وادَارَتْ

احْـــتَـــرْتْ يَا ابُوىْ مِنْ عَـــدَمَكْ أنا اروح فِينْ　　مَـــا لْقِـــيتْ بَصَـــارَه بَكِيتْ بِدَمْعْ العِينْ

- والْلَه اليَتَامَى وَرْدُهُم مَايِلْ وقْعَادْهُم وَسْطْ الصِغَارْ بَايِنْ
والْلَه اليَتَامَى وَرْدُهُم مَقْطُوفْ وَقْعَادْهُم وَسَطْ الصِغَارْ مَعْرُوفْ

- ٢ -

- رُوحْ يا يَتِيمْ غَمِنِى غَمَكْ والْلَه إنْ لِقِيتَكْ مَاشِى وَرَاعَمَكْ
رُوح يا يَتِيمْ غَمِنِى حَالَكْ والْلَه إنْ لِقِيتَكْ مَاشِى وَرَا خَالَكْ
- مين جَابْ أبوى كَبَشْتْ بالْكَبْشَة(٦٠) عَمِى افْتَكَرْنِي بَعْدْ مَا اتْعَشَه

- ٤ -

- ياعَمِى سَوِّقْنِى بَلَحْ طَايِبْ ياعَمِى سَوِّقْنِى دا ابُوى غَايِبْ
ياعَمِى سَوِّقْنِي بَلَحْ بَلَاصْ ياعِمِى سَوِقْنِى دَا ابُوىْ مَاجَاشْ
- ياعَمِى عَسِسْنِى قَرَارْ جِيبَكْ لَعِين ابُوى يِيجِى يكْشِفْ على عِيْبَكْ
ياعَمِى عَسِسْنِي قَرَارْ الجِيبْ لَعِيْن ابُوىْ يِيجى يِكْشِفَ على العِيبْ

- ٥ -

عديد الذى لم يعقب أولادا:

- حَزِنِي على الْلِي رَاح مَا خَلَفْ كُنُهْ غَرِيبْ الدَارْ مَاوَلَفْ
حزنى على الْلِى راح مَاخَلَفْشْ كُنُهْ غَرِيبْ الدَارْ مَاوَلَفْشْ
- فَايْتَه على بَابْهُم ياسَلَامْ سَلِمْ لَقِيْت الضَلَامْ نَازِلَ مِنْ السِلِمْ
فَايْتَه على بَابْهُم ياسَلَامْ يَاسَلَامْ لِقِيتْ الضَلَامْ نَازِلْ مِنْ الْحِيْطَانْ
- والْلَهْ الدِيرَهْ تُعُوزْ وَلَدْ فِيهَا إن مَالَتْ الْحِيطَانْ بِبْنِيْهَا
والْلَه الدِيرَهْ تُعُوزَ وَلَدْ مَحَا إن مَالَتْ الحِيْطَانْ بِرَجِحَا
- مَاخَلَفُوشْ لِيَهْ ولا لِيْهُم ولا خَلَفُوا عَيِلْ يِسْمِيْهُم
مَاخَلَفُوش لِيَه ولا لِلْنَاسْ ولاَ خَلَفُوا عَيِلْ يِقِيمْ الرَاسْ

- ٢ -

- يالْلِى على الغُرْبَه تَكَلْتُونِى لِلِى لا يِحْمُوا ولِيَه ولا يْعَزُونِى
حتى إنْ حَمُونِي يِعَايْرُونِي
- حَسْرِتِى على الْلِي مَاتْ مَاخَلَفْشْ كُنُهْ غَرِيب الدَارْ مَاوَلَفْشْ
حَسْرِتِى على الْلِى مَاتْ مَاخَلَفْ كُنُهْ غَرِيبْ الدَارْ مَاوَلَفْ
- كَبُوا المُوَيَه وكَحْرَتُوا الْبَلَاصْ(٦٢) مَاعَهْشَ وَلَدْ يَاخُدْ الْعَزَا منْ النَاسْ

كَـــبُـــوا المُوَيه وكَـــحْـــرتُوا الْجَـــرَه(٦٣) مَـــاعَـــهْشُ وَلَدْ يَاخُـــدْ العَـــزَا بَرَهْ

-٣-

- صَـــعْـــبَـــانْ عليّـــه واللّه خَـــرَابْ البِـــيتْ وزَعِـــقَـــة البُـــومَـــه على ادى الحِـــيْطْ

صَـــعْـــبَـــانْ عليّـــه واللّه خَـــرَابْ بِيـــتَكْ وزعِـــقَـــة البُـــومَـــه على حِـــيْطَكْ

كَـــاتِبْ جَـــبِـــينِى عَـــبْـــدْ فِى الْمَلَقَـــه(٥٥) كَـــتَبْ الشَـــقَـــاوَهْ وطَبِقْ الْوَرَقَـــه

كـــاتب جَـــبِـــينِى عَـــبْـــدْ فى الغِـــيطَانْ كَـــتَبْ الشَـــقَـــاوَةِ وطَبَقْ الجُـــرْنَانْ

-٣-

سَـــاعِـــةْ الطُلُوعْ طِلْعُـــوا عُـــزَازْ ومْـــلاَحْ سَـــاعِـــةْ الرْجُـــوعْ رِجْـــعُـــوا على اللوَاحْ

سَـــاعِـــةْ الطُلُوعْ طِلْعُـــوا مُـــلاَحْ عَـــجَـــبَـــه سَـــاعِـــة الرْجُـــوعْ رِجْـــعُـــوا على الخَـــشَـــبَـــة

-٥-

عديد الرجال:

مـــاتِجْـــعَلِيش كل الرِجَـــالْ رِجَـــالْ رِجَـــال السَـــدَادْ يِتَـــاقَلوا بالْمَـــالْ

يِحْمُوا الوَلِيْـه ويِعْلَمُوا بالْحَالْ

ويِطَلِعُوا الغَرْقَان مِنْ التْيَار

أرجع واقُـــول: إخْصْ عَلِيك يازَمَـــانْ مِنْ كَـــان وَرَا جَـــبَـــدْه الزَمَـــانْ قُـــدَامْ

ددى الودن سِمْعِتْ من كْل حَىْ كَلاَمْ

- مـــاتِجْـــعَلِيشْ كُل الرِجَـــالْ رَجَلَه رِجَـــالْ السَـــدَادْ يِتَـــاقَلوا بدَهَبَـــه

يِحْـــمُـــوا الوَلِيَـــه ويِعْلَمُـــوا الغَلَبَـــه ويِطَلِعـــوا الغَـــرقَـــان مِنْ الوَحَلَه

مِين يِمْنَعْ المَكْتُـوبْ ياجُـهَلَه

- مـــاتِجْـــعَلِيشْ مـــوت الرِجَـــال زِينَه مـــوت الرِجَـــال قِلَه وتَهْـــوِينَه

والتَـالِتَـه ع تْقِلْ بالْقِيـمَـه

- مَـاتِتْجَـخْـمَطُوشْ(٥٦) يَامَـاتْ رِجَـال وِحْـشِينْ دَا احْنَا رِجَـالْنَا كَـانوا وَرْدْ فى البَـاسَـتِينْ

- مـاتِتْـجَـخْـمَطُوشْ يامَـاتْ رِجَـال زِينَه دَا احْنَا رِجَـالْنَا زَهْرِهْ العِـيْلَه

واللِى جَرَالْهُم كان على عِينِاَ

-١-

- اعْـــرِفْ رِجَـــالِى مِنْ طَرِيق لَرْبَعْ(٥٧) بِيضْ العَـــمَـــايِمْ والسِـــلاح يِلْمَعْ

اعْـــرِفْ رِجَـــالِى مِنْ طَرِيقْ لِتْنِينْ بِيضْ العَـــمَـــايِمْ والسِـــلاَحْ صَـــفِينْ

أبْكِى مِنْ عَـــــــدَمَكْ أنـا ارُوحْ فِينْ مَـــا لْقِـــيتْ بَصَـــارَه بَكِيتْ بِدَمْعْ العِينْ

- ٤ -

عديد اليتامى:

- والْلَهْ الْيَـــتَـــامَى وَرْدُهُم دَبْلاَنْ وقْـــعَـــادهُم وَسْطْ الصِـــغَـــارْ يِبَـــانْ

والْلَهْ الْيَـــتَـــامَـــى وَرْدُهُـم قَـطَـفُـوه وقْـــعَـــادهُمْ وَسطْ الصِـــغَـــارْ عِـــرْفُـــوه

- أنا جَـــعَلْتْ اليِـــتَـــامَى ولاَدْ جِـــيـــرَانِى تَارِىْ اليَـــتَـــامَى خَـــاصْ حِـــبَـــانِى

أنا جَـــعَلْتْ اليِـــتَـــامى ولاَد جَـــارِتْنَا تَارِى اليَـــتَـــامَى خَـــاصْ حَـــبِـــيـــبِـــتْنَا

- أنا على حِـــجْـــرْ ابُوىْ ألْعَبْ وَلاَ اخَـــفْـــشِى أمَـــــا الغَـــــرِيبْ أطُلْ لَـه وامْـــــشِى

أنا على حِـــجْـــــر ابُوىْ ألْعَبْ لِنُصْ الْلِيلْ أمَـــــا الغَـــــرِيبْ أطُلْ لَـه بالْعِينْ

- قَلِيلْ الْوَلَدْ خَلِيْـــــهْ فِى حَـــــالُه طُولْ النْهَـــارْ مَـــايِنْشِـــرِحْ بَالُهْ

قَلِيل الوَلَدْ خَلِيْـــــه فِى غُلْبُـــــه طُولْ النهـــار مَـــايِنْشِـــرِحْ قَلْبُـــه

- ٤ -

عديد المرأه التى لم تترك أولادا:

- كَـــبُـــوا الْمُـــوِيه وكَـــحْـــرتُوا الْبَـــلاَصْ مَـــحَـــاشْ وَلَدْ يَاخُـــد العَـــزَا مِنْ النَاسْ

كَـــبُـــوا المويه وكَـــحْـــرتوا الجَـــرَه مَـــحَـــاشْ وَلَدْ ياخُـــدْ العَـــزَا بَرَهْ

- قَلِيلَةْ الوَلَدْ نِمْـــشِى نوَدِعْـــهَـــا نِشُـــوفْ الزَمَـــان وعَـــمَـــايِلُه مَـــعَـــهَـــا

قَلِيلَهْ الوَلَدْ نِمْـــشِى نِوَدِيهَـــا - نِشُـــوفْ الزَمَـــانْ وعَـــمَـــايِلُه فِـــيهَـــا

- ٢ -

يَا طَلْعَـــتِى مِنْ بِيتْ لَجَـــاوِيدْ(٦٤) لا وَلَدْ مَـــعَـــاىْ ولاَ مَـــالْ فى إيدْ

- ٣ -

- بِيـــتِك ياسِـــتِى خَـــرْبَانْ فى خَـــرْبَانْ خَـــرْبَانْ ياسِـــتِى وتْعَـــمِـــرُه السُكَانْ

بِيـــتِك ياسِـــتِى خَـــرْبَانْ كُلُه فين المَلِيْـــحَـــه الْلِى تِخُشْ لُه

- ٤ -

- طِلْعِتْ مُـــغَـــيْـــرَه(٦٥) مَا شَكَلَتْ بَابُـه(٦٦) ورَمَتْ مِـــفَـــاتِيـــحُـــه على صُـــحَـــابُه

طِلْعِـتْ مُـــغَـــيْـــرَه مَـا شَكَـلَتْ غَلَقُـه(٦٧) ورَمَتْ مَـــفَـــاتِيْـــحَـــه على الغُـــرَبَهْ

- ٤ -

عديد ذوى المكانه (كبير العائله)

- كَانْ مَا احْسَنُه فى الجَمْعْ وَسْطَانِى تِمِيلْ الجِمُوعْ يِقُولْهَا اتْقَامِى
كَانْ مَا احْسَنُه فى الجَمْعْ من قِبْلِى تِمِيلْ الجِمُوعْ يِقُولْهَا اتْعَدْلِ
خَزَامْ غَرِيمُه السَبْعْ مَا يِبْلِى

- عَدَمَكْ خَسَارَه ياجِسْرْ بين بَلَدِينْ أَمْشِى عَلِيكْ وأطَوحْ الكِمِينْ
عَدَمَكْ خَسَارَهْ ياجِسْرنَا الْعَالِى أَمْشِى عَلِيكْ وأطَوحْ اكْمَامِى
- عَدَمَكْ خَسَارَه ياجِسْرْ بين أَسْيُوطْ ومَا كَانْ حِسَابِى أنْ المَلِيحْ يِمُوتْ
ويِفُوتْ مَكَانُه للأُلوفْ تِفُوت

- عَدَمَكْ خَسَارَه يَاقَنْطَرَه بْمُونَه وانْتَ عَلِيكْ الصُلْحْ يَاابُونَا
عَدَمَكْ خَسَارَه ياقَنْطَرَهْ بِرُخَامْ وانْتَ عَلِيكْ الصُلْحْ والزَعْلاَنْ

- ٢ -

- الْمَنْدَرَهْ فِزَتْ عَلاوهَأْ(٦٨) واتْشَوَقِتْ على دَخْلِتُه فِيهَا
الْمَنْدَرَهْ فِزَتْ لَهَا عِلْوَهْ واتْشَوَقِتْ على دَخْلِتُه الحِلْوَهْ

- ٣ -

- الْمَنْدَرَهْ رَصُوا كَرَاسِيْهَا ودَا كُرْسِى مين الْلِى اتْكَسَرْ فِيهَا
كُرْسِى العُرِيبِى الْلِى محلِيهَا

- ٢ -

عديد الإبن على أبيه

- وَلَدَكْ عَلِيكْ شَقْ قُفْطَانُهْ قَال ابُوى عَمُودْ البِيتْ وحِيطَانُه
وَلَدَكْ عَلِيكْ شَقْ القَمِيصْ للدِيلْ قَال ابُوى عَمُودْ البِيتْ راح فين

عديد كبار السن:

- والْلَه الكُبَارْ هَلْبَتْ مَا شَافُوا(٦٩) الصِغَيرِين زَىْ النِخلَه هَافُوا
والْلَه الكُبَارْ هَلْبَتْ مَا فِرْحُوا الصِغَيرِين زَىْ النِخلَه مَا تِعْبُوا

- ٥ -

عديد الأم على ابنتها

- يَابِتْ قُولِيلِى إِشْ يِوْجَعكْ فى الْلِيلْ رَاسِى وقَلْبِى وشَقَايْقِى لِتْنِينْ
يَابِتْ قُولِيلِى إِشْ يِوْجَعكْ يَاخْتِى رَاسِى وقَلْبِى وشَقَايْقِى وِيَخْتِى

- ٥ -

عديد الولد الذى لم يتزوج .

١ ـ أُمْ العَـرُوسَـه جَـابَتْ العَـشَـا فى بْرَامْ(٧٠) لِقِتْ العَـرُوسَـه والعَـرِيسْ خَـفْـيَـانْ

أم العَـرُوسَـه جَـابَتْ العَـشَـا فى حَلَهْ لِقِتْ العَـرُوسَـه والعَـرِيسْ ولاَ

٢ ـ رَاحْ الجَـدَعْ عَـتَـبُـه على مَـوْلاَهْ مَـالْقِـيشْ عَـرُوسَـه تَحْتْ اللِحَـافْ وَيَاهْ

رَاحْ الجَـدَعْ عَـتَـبُـه على رَبَّه مَـالْقِـيشْ عَـرُوسَـه تَحْتْ اللِحَـافْ جَنْبُـه

ـ ١ ـ

عد يد البنت التى لم تتزوج:

ـ كُلْ الصَـبَـايَا حَـرِيرْهُم صَـافِى وانْتِ حَـرِيرْكْ غَـبَـرْ السَـافِى

كُل الصَـبَـايَا حَـرِيرْهُم لِبْـسُـوه وانتِ حَـرِيرِكْ فى التُـرَابْ حَطُوهْ

ـ يَالَمِتْ أيَادِيكِى مِنْ الْغَـبَـرَه يا مْـعَـدِلَه المَايِلْ على القَـمَـرَهْ

وإنْ قُلْتْ حَاجَه تِنْقَصنِى عشرة

ـ سَـلامَـة أيَادِيكْ مِنْ الصُـفِـيرْ(٧١) يا مْـعَـدِلَه المَايِلْ فى نُصْ الْلِيلْ

إن قُلْتِى حَاجَةتِنْقَصِى التِلْتِينْ

وَاحْـتَـرْتْ مِنْ عَـدَمَكْ أنا اروح فين مَـالْقِـيتْ بَصَـارَه بَكِيتْ بِدَمْعْ الْعِينْ

ـ ١ ـ

ـ شَـعْـرْ العَـرُوسَـه عَـدُوه بالمِيَـه وِرمُـوه وَرَاكْ يا مِـعْـجِـبَـانِيَـه

شَـعْـرْ العَـرُوسَـه عَـدُوه بالمِيـتِينْ وِرمُـوه وراكْ يَاحِـلْـوِة الحِـلْـوِينْ

ـ دَمْ العَـرُوسَـه أحْـمَـر مِنْ الحِنَه مِنْ فَـرْحِـتُـه فَطْفَطْ على العِـمَـه

دم العَـرُوسَـه أحْـمَـر مِنْ الطَرْبُوشْ مِنْفَـرْحِـتُـه فَطْفَطْ على الوشُـوشْ

ـ ٣ ـ

ـ يَا واقْـفَـه عَ الْبَـابْ نَورْتِيـه خَلَقَكْ على المِعْـلاَقْ(٧٢) مَـادَوَبْتِيـه

يا واقْـفَـه عَ الْبَـابْ ياعُـودَه مَلْبَـسِكْ حَـرِيرْ وجَـزْمِـتِكْ سُـودَه

يا واقْـفَـه عَ الْبَـابْ يا شَـقْـرَه مَلْبَـسِكْ حَـرِيرْ وجَـزْمِـتكْ صَـفْـرَهْ

ـ ٤ ـ

عديد المواسم والأعياد:

ـ واللَه إن مَـا جِـيتُـوا على مَـواسِـمْكُوا لَتَنِى(٧٣) حَـزِينَـه لَجِلْ خَـاطِرْكُـوا

واللَه إن مَـا جِـيتُـوا على لِيَـالِى العِـيـدْ لاَقَلَـعْتْ ثُوبْ ولا لِبِـسْتْ جَـدِيد

- الناس كَتِيرَة وانتَ لِيه غَايِبْ يَالْلِي قَطَعْتْ الوِدْ والنَايِبْ(٧٤)
الناس كَتِيرَه وانتَ غَايِبْ فِينْ يَالْلِي قَطَعْتْ الوِدْ والنَايْبِينْ

- ٢ -

عديد الأم على ولدها:

- يامَاسِكْ الشُومَه مِحَلِيهَا مَاهَانْ عَلِيكْ أُمَكْ تِدَلِيهَا
يَامَاسِكْ الشُومَه مِزَعْفِرْهَا(٧٥) مَاهَانْ عَلِيكْ أُمَكْ تِبْخَرْهَا
- يَالَحْدُه يَالْلِي تِحِلْ الشَالْ مَيِّل عَلِيهْ وقُولُه الغِيَابْ كَامْ عَامْ
يَالَحْدُه يَالْلِي تِحِلْ عَلِيهْ مْيِّل عَلِيهْ وقُولُه الغِيَابْ كَدْ إِيهْ
- فَايِتْ عليِّه والنِشُو(٧٦) فى إِيْدُه إِخْضَرْ إِرْتَاحْ يَابُوى لَمَا غَدَاكْ بِخْضَرْ
فَايِتْ عليِّه والنِشُو فى إِيْدُه إِرْتَاحْ يَابُوى لَمَا غَدَاكْ نِجِيبُه

- ٣ -

- إِسْمْ اللَه عَلِيكْ يَالخُوى مَحَسَبْ(٧٧) عَ الغَالِى مَاحَدْ يِقُولْ
يَاوَادْ يَاعِينْ الدِيبْ يَابُو شَالْ بِهَدَادِيبْ
نَهَار مَانزَلُوكْ اللَحْدْ ياصغَيِّر نزلُوك غصِيبْ

- ٥ -

- يَابو الرِفَاقَه رِفَاقْتَكْ عَشَرَه فَاتُوا على بَابَك عَمَلُوا حَدَرَه(٧٨)
يا ابو الرِفَاقَه رِفَاقْتَك عِشْرِين فَاتُوا على بَابَك مُولِينْ
- مُوت الشَبَابْ يِصْعَبْ على الزَرْزُورْ بَيِّتْ على وَرَقْ السَجَرْ مَغْمُورْ
موت الشَبَابْ يَصْعَبْ على القِمْرِى بَيِّتْ على وَرَقْ السَجَرْ يِمْرِى (يبكى)

عديد الطفل:

- يَا امى خُدِينِي واطْلَعِي السَلُوم إِيَاكْ تِجِينِى العَافِيَه واقُومْ
يا امِى خُدِينِى واطْلَعِى السِلِمْ إِيَاكْ تِجِينِى العَافِيَه واتْكِلِمْ
يا امِى خُدِينِي واطْلَعِى العَالِي إِياكْ تجِينِى العَافِيَه من تَانِى
- يا امِى خُدِينِى واطْلَعِى بَرَهْ ايَاكْ تِجِينِى العَافِيَه وأَبْرَى

- ٤ -

عديد القتل:

- دَمْ القَتِيلْ غَطُوه بِحَلَه لِقْيُوا العَرُوسَه والعَرِيسْ ولا
دَمْ القَتِيلْ غُطُوه بِحْرَامْ لَعِينْ يَاعِينِى تُنْقُدُه الغِرْبَانْ

دَمْ القَتِيلْ غَطُوهَ بِحِلاَيَه(٧٩) لَعِينْ يا عِينِى تُنْقُدُه الحِدَايَه

- مَالْكُم يَادِى الصَبَايَا عن الهُمومْ مِتْمنعين الْلِى مَا اخُوهَا الْلِى مَاابُوها كُلكُم مِتْوَجِعِينْ

أنا رُوحْت لهُ ولْقِيتْ رَقَبْتُه مَايْلَه ولْقِيتْ عَجَاجَه مَايْلَه(٨٠)

أنا طَالْعَه ولْقِيتْ عَجَاجَه فُوقْ رُوحْتْ أقُولُه إزيّك ولْقِيتُه راح لِلْزُوقْ

- ١ -

- ياحَسْرِتِى بَدْرِى لمَنْ قَالولِى مَاتْ دَبِيتْ على قَلْبِى سَبَعْ دَبَاتْ

واتْهَدْ مِنْ حِيلِي سَبَعْ هَدَاتْ

- تحت عليَه لما حَازُوكْ(٨٢) ياغَالِى تَحْتْ عليه تَحْتْ عِلِيَه هُمَا الكُتَارْ وأنا كُتْ وَحْدِيَه

لما حَازُوكْ ياغَالِى تَحْتْ جَبَلْ عَالِي هُمَا الكُتَارْ وانا كُتْ وَحْدَانِى

- اتْنِينْ وراهْ واتْنِينْ وَرَا النَخْلَه واتنِينْ يِقُولُوا خُدُوه على غَفْلَه

اتْنِينْ وَرَاهْ واتْنِينْ وَرَا البُسْتَانْ واتْنِينْ يِقُولُوا خُدُوه وهُو غَفْلَانْ

- لَمَنْ وَقَعْتْ وِقُلْتْ يا سَيِّدْ يامَا الشِفَا عَامِل وَاحِدْ طَيِّبْ

- ولْدْ الحرَامْ شرْبُوا عَلِيكْ قَهْوَهْ

- لَمَا وَقَعْتْ مَاحَدْ سَمَى عَلِيكْ جَرِيدْ النَخْلْ طَاطَا يِسَمِى عَلِيكْ

لَمَا وَقَعْتْ يَاسَيِّدْ الْلَه الشَفَاعَة مِنْ جَدَعْ طَيِّبْ

- دَمْ القَتِيلْ إكْفُوا عَلِيه مَاجُورْ إن طِلِعْ النَهَارْ ياكْلُه الزَرْزُورْ

دم القَتِيلْ اكَفُوا عَلِيْه بِرَامْ إن طِلِعْ النَهَارْ تَاكْلُهُ الغِرْبَانْ

محسَبْ عليك يا عَجْبَانْ

- ٤ -

عديد القبر:

- صَعْبَانْ عَلِينا إنْ قَدْ مَا صَعْبَانْ رُقَادْ العَبُوسَه ومَطْرَحَكْ خَلْيَانْ

مَايِخْلاَشْ واصِلْ وتْعمِرُه السُكَانْ

- قُدَامْهَا رُوبَه والْلَه العَبُوسَه قُدَامْهَا رُوبَه نِزِلْتْ عَلِيهَا جِدْعَانْ مَغْصُوبَه

قُدَامْهَا مَيِّه والْلَه العَبُوسَه قُدَامْهَا مَيِّه نِزِلْتْ عَلِيهَا جِدْعَانْ مَسْمِيَه

جِدْعَان مَلِيحَه تِمْلاَ العِينْ وشُوَيَه

- بالْلَه إعْمِلُوا قَبْرْ المَلِيحْ مَلِيحْ شُبَاكْ بِحِيرِى يِخُشْ مِنهُ الرِيحْ

انا مَا اريدْشْ عَدَمَكْ يَعْنِى يِكُون صحِيحْ

- ١ -

- مَـــايِعْـــجِـــبَكْشْ الطُوبْ وِعلُوْ الطُوبْ دَا احْنَا بِلِيْنَه تَحْتْ دَا المَغْـــصُـــوبْ
مَـــايِعْـــجِـــبَكْشْ الطُوبْ وِعلُوْ بُنْيَـــانه دا احْنَا بُلِيْنَه تَحْتْ حِـــيطَانُه

- ٢ -

- قُـــدَامْ العَـــبُـــوسَـــه بَنَاتْ يِشِـــيلُوا تُرَابْ - يِبْنُوا بَسَـــاتِر(٨٧) لدَخْلَة العُـــيَـــاقْ
قُـــدَام العَـــبُـــوسَـــه بَنَاتْ يِشِـــيلُوا الطِينْ يِبْنُوا بَسَـــاتِرِ لِدَخْلَة الحِلْوِين
وَسْطْ العَـــبُـــوسَـــه لا بِيـــرْ ولا عِلْوَه ولا طَشْتْ وَاسِع تِتْـــسَـــبَحْ الحِلْوَه
وَسْطْ العَـــبُـــوسَـــه لا بِيـــرْ ولاْ جْدِينَه ولاَ طَشْتْ واسِعْ تِتْـــسَـــبَحْ الزِيْنَه

- ٤ -

عديد الغُسل:

- مَـــالَك تِكُبْ المَاءْ على عِـــيـنِى إِيَاكْ لِقِيْـــتُـــوا حَـــبِـــيْـــبَـــه غِـــيـرِى
مَـــالَك تِكُبْ المَاءْ عـلى وِشِـى إِيَاكْ لِقِـــيـــتُـــوا حَـــبِـــيْـــبَـــه خِلْفِى

- ١ -

- ياغَـــاسِل الجَـــدَعْ مَـــاتروِّض الحَـــانِى(٨٨) لِحِـــينْ نُـــوَدِعْ بَعْـــضِنَـــا تَـــانِـــى
ياغَـــاسِل الجَـــدَعْ مَـــاتْرُوِضْ الصَـــابُونْ لِحِـــينْ نُـــوَدِعْ بْعْـــضِنَـــا ونْقُـــوم
- عَ الْمَـــغْـــسَلَه رَمُوا مَـــلامِـــحُمْ صَـــعْـــبَـــانْ عَلِيَـــه قِلِةْ وَلَدْ مَـــحُـــم
عَ الْمَـــغْـــسَلَه رَمُوا صَـــدَارِيْهُمْ صَـــعْـــبَـــانْ عليَـــه قِلِةْ وَلَدْ لِيْـــهُمْ
- سَـــاعِـــةْ النَدَامَـــه غَـــسَلُوه عَـــشَـــرَه وِرِمُـــوه وَرَاكِى يَاحِلْوَه يَاقَـــمَـــرَهْ
سَـــاعِـــةْ النَدَامَـــة غَـــسَلُوه اتْنِينْ وِرِمُـــوه وَرَاكِى يَاحِلْوِةْ الحِلْوِينْ

- ٢ -

عديد الكفن:

- جَـــابُوا الجَـــدِيدْ مَـــاتْقُـــومْ يَانَايِم قَطَعُـــوا الجَـــدِيدْ مِينْ غَـــيْـــبَكْ دَايِمْ
جَـــابُوا الجَـــدِيدْ مَـــاتْقُـــومْ يَانَعْـــسَـــانْ قَطَعُـــوا الجَـــدِيدْ مِنْ غَـــيْـــبَكْ لِزَمَـــانْ

- ١ -

عديد اللديغ:

- قَـــرَصْنِى يَا امِى عَـــقْـــرَبْ الحَـــاوِى بَـــيْـــتْ الْـلِـيـل كُـلُـه أَعَـــاوِى

- ٣ -

قَـــرَصْنِى يَا امِى عَـــقْـــرَبْ الْجَلَه بَـــيْـــتْ الْـلِـيـلْ كُـلُـه أَتْـقَـلَـى

- ٤ -

عديد المحروق:

- يا امى حُشيني النار كلت ديه وعجاجها طلع على عنديه

يا امى حُشيني النار كلت راسى وعجاجها طلع سقاني كاسى

- ٢ -

فتاة متزوجه حديثا:

- جوز الصبيه ع الفراش يقوم والحى عنده ابدى من المدفون

جوز الصبيه ع الفراش نايم والحى عنده أبدى من النايم

- ٣ -

الرواة:

- ١ -

الست أم على

السن: ٦٢ سنه

الأولاد: ٣ ولد و ٢ بنت

البلد: قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح أبنوب سابقا.

- ٢ -

الست أم محمد

السن: ٥٨ سنة

عدد الأولاد: ٦

قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح

- ٣ -

الست أم حسين

السن ٤٨ سنه

الأولاد: ٣

قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح.

- ٤ -

الست عزيزة

السن ٧٢ سنه

الأولاد ٥ أولاد، ٣ بنات

قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح.

- ٥ -

الست أم مصطفى

السن ٥٢ سنه

عدد الأولاد ٤

قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح.

هوامش :

١ ـ تَهمِلْنَا : تتركنا.
٢ ـ يهوِّنا : يسبب لنا الهوان.
٣ ـ دلينا : (نزلْنا)، أنزلنا.
٤ ـ يورِّينا : يكشف لنا عن أنيابه، يظهر لنا وجهه القبيح.
٥ ـ الضِّنِين : الضيم والألم والغلب والحسرة.
٦ ـ لَحْدْ : كفَنْ
٧ ـ أشوِّط : أمر على.
٨ ـ الرِّمسان : (مفردها رميس) وهو صغير الغنم.
٩ ـ جبده : سحبه بشدة وكاد أن يوقعه.
١٠ ـ شونَه : وعاء من الحطب يوضع به الخبز.
١١ ـ كَسَرْ الخيال : غطى المكان ١١ ـ الشونة: مخزن خاص بالتبن أو الغلال.
١٢ ـ خطرت علينا : تذكرنا.
١٣ ـ يقشقش : يلملم أو يجمع.
١٤ ـ شيَّعت : أرسلت.
١٥ ـ كادُه : (غاظه)، أغاظه.
١٦ ـ عُجْرِه من الجبل: كناية عن ضخامة الجسم والقَدْر أو المقام.
١٧ ـ دوَّرت : بحثت.
١٨ ـ سوَّقْنى : اشترى لى.
١٩ ـ عسسنى : (حسسنى) = اجعلنى أشعر أو أحس بـ.
٢٠ ـ خسيس : مستوى الماء فيه منخفض، والمقصود سهل الغوص فيه والحصول على ماتريد ٢٠ ـ النوتى : الفلاك الذى يسير المركب.
٢١ ـ بالْعانى : بالقصْد والتعمد.
٢٢ ـ الوحْلَه : لفظ فصيح يعبر عن خليط من التراب والقش بالماء .
٢٣ ـ بصارَه : حلْ أو طريقة أو معرفة أو خبرة.
٤٢ ـ ربْتْ غشاشه : كونت غشاشه.
٢٥ ـ ضنين : قليل أو نادرا.
٢٦ ـ ما ادْراشى : لا أعلم.
٢٧ ـ شراب زيرك : الشرب من ماء زيرك ،الزير.
٢٨ ـ المندره : مكان عقد جلسات الصلح وإقامة الأفراح والجنائز وغيرها.
٢٩ ـ ودوه : ذهبوا به.
٣٠ ـ أنادمْ : أنادى.
٣١ ـ خَتَى إيه : أخذت.
٣٢ ـ المصْرورْ : المحفوظ بعيداً عن المتناول.
٣٣ ـ المجازْ : حجرة الضيوف.
٣٤ ـ شكلتْ بابه : أغلقته.
٣٥ ـ غلقه : قفل من الخشب يسمى فى الصعيد غلقَه.
٣٦ ـ برْينا : شفينا.
٣٧ ـ طفلى عليه : طفا لى عليه أو برّده أو أطفأ ناره.

٣٨ ـ يا مخادير : مخادير عدم الوعى
٣٩ ـ يتصبروا : يعبئوا.
٤٠ ـ الصرّه : قماشة يوضع فيها الشئ المراد حفظه وربطها.
٤١ ـ دعبث : إبحث.
٤٢ ـ متربس : مغلق.
٤٣ ـ عمنى : جعلنى.
٤٤ ـ برنجك : ثمار شجرة البرنج التى تعمر طويلا.
٤٥ ـ الطوبسى : المقصود بها كلمة تيبس الانجليزية ومعناها البقشيش.
٤٦ ـ مدسدس : بعيداً عن متناول الطبيب والمقصود به أنه غير محدد العرض والمكان.
٤٧ ـ لامونا : شجرة ليمون.
٤٨ ـ خلفى : خلف لى.
٤٩ ـ أنضر : أراقب أو أنظر الى.
٥٠ ـ شباته : المقصود بها الشعر الشائب .. والمقصود بها الشيب وظهور علامات الكبر وضياع العمر.
٥١ ـ كبيته : دلقته.
٥٢ ـ ياحادى : المقصود به ملك الموت.
٥٣ ـ إدلت :هبطت أو نزلت
٥٤ـ بانت : ظهرت.
٥٥ ـ الملقه : منطقة من الأرض الزراعية بالقرية تسمى الملقه.
٥٦ ـ ماتتجخمطوش : لا تصعر خدك للناس ،قرآن كريم،.
٥٧ ـ طريق لربع : أحد الطرق الموجودة فى أطراف القرية.
٥٨ ـ طريق لتنين : أحد الطرق الموجودة فى أطراف القرية.
٥٩ ـ جعلت : إعتقدت.
٦٠ ـ كبشت بالكبشه: أخذت ملىء كفى.
٦١ ـ الديره : الديار.
٦٢ ـ البلاص : إناء من الفخار.
الجره: إناء من الفخار
٦٤ ـ لجاويد : أهل الجود والكرم.
٦٥ ـ مغيرة : مندفعة.
٦٦ ـ ما شكلت بابه: لم تغلقه.
٦٧ـ غلقه : قفل من الخشب يسمى غلقه
٦٨ ـ فزت علاويها : تعالت لكى تراه وهو قادم من بعيد من كثرة الزحام حوله.
٦٩ ـ هلبت ما : ما إن
٧٠ ـ برام : إناء من الفخار يطبخ فيه.
٧١ ـ االصفير: إصفرار الجسم.
٧٢ المعلاق : حبل من ليف النخيل توضع عليه الملابس.
٧٣ ـ لتنى : لسوف أظل.
٧٤ ـ النايب : المناب أو النصيب.
٧٥ ـ مزعفرها : مزخرفها، مذوقها.
٧٦ ـ النشو : طرف جريدة النخيل.
٧٧ ـ محسب : فى الحسبان، وهى بقصد الرقيا من الحسد.
٧٨ ـ حدره : منحدر.

٧٩ ـ بحلايه : تصغير حلّة وهو إناء.
٨٠ ـ عجاجه : نسبه الى عجاجه بنت الملك حنضل العقيلى التى إتفقت مع أبو زيد الهلالى على قتل أبيها على أن تتولى الحكم مكانه.
٨١ ـ عليِّه : المقصود بها مكان مرتفع بعيداً عن العيون.
٨٢ ـ حازوك : تمكنوا منك.
٨٣ ـ إكفوا عليه : ضعوا عليه
٨٤ ـ ماجور : إناء من الفخار يعجن فيه الدقيق بالماء.
٨٥ ـ العبوسه : الجبّانه.
٨٦ ـ روبه : وحله.
٨٧ ـ بساتر : حواجز.
٨٨ ـ الحانى : الذى ينحنى على الميت أثناء القيام بالغُسل.

مجلة الفنـون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كمـا ترحب بنشر النصـوص الشـعبية ، والصـور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

جولة الفنون الشعبية

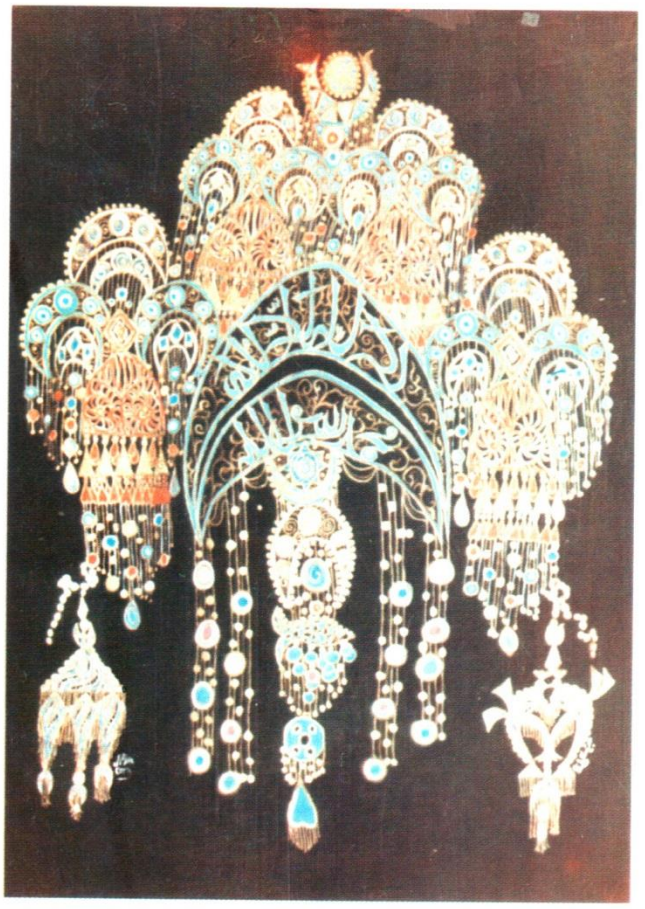
حاضر ومستقبل.. الحرف التقليدية.. في مصر

عرض: د . سامية دياب

عقد المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ١١ : ١٣ ديسمبر ١٩٩٦ ، ندوة علمية تحت عنوان «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية فى مصر» ؛ وذلك لمناقشة حال الحرف الآن، وأوضاع العاملين بها، والمعوقات التى تواجه هذه الحرف، ومحاولة إيجاد حلول للمشكلات التى تواجهها. استغرقت أعمال الندوة ثلاثة أيام، قدم خلالها ستة عشر بحثًا، كما استضاف المجلس الأعلى للثقافة بعض العاملين فى الحرف الفنية التقليدية، وبعض الفنانين الشعبيين فى مجال الغناء والعزف على الآلات الشعبية، وذلك للاستماع إلى شهاداتهم حول المصاعب التى تواجههم فى مهنهم وتؤثر على حياتهم وأسباب ابتعادهم عن هذه المهن، وقد قدم المجلس شهادات مشاركة لجميع الفنانين والحرفيين الذين شاركوا فى هذه الندوة سواء بالغناء أو العزف، أو الذين قدموا نماذج للعمل الحرفى من خلال أعمال الورشة التى كانت مترافقة مع أيام الندوة.

هذا وقد أقيم معرض بقاعات المجلس لأعمال الفنيين والحرفيين عرضت فيه بعض الأعمال الفنية لمصورين تلقائيين، وأعمال حرفيى مركز وكالة الغورى، ومركز الفن والحياة.. كما قُدِّمَ عرض للأزياء الشعبية، وكذلك للملابس المستوحاة من هذه الأزياء الشعبية.

وقد قدم الباحث **إبراهيم حلمى** نتائج دراسته الميدانية عن حرفة الخيامية، والتى قام فيها بتتبع ورصد هذه الحرفة منذ عام ١٩٨٤، فى بحث بعنوان «**الخيامية - حاضر الحرفة**». وقد ركز فى البحث على هذا الحاضر، الذى توصل فيه إلى أن حرفة الخيامية وصناعها فى انحسار متواتر. وقد ذكر أسباب هذا الانحسار والتى توصل إليها من واقع البحث الميدانى، نذكر منها: ارتفاع أسعار الخامات، ارتفاع أجور العاملين فى الحرفة، اعتماد الحرفة على السياحة، هروب عدد من العاملين بالمهنة لمهن أخرى، إلخ. كما قدم ثبتًا بأسماء بعض أسطوات الصنعة المتوفين، والمتقاعدين، وقدم بالصورة بعض أسطوات الصنعة الذين مازالوا يمارسون عملهم.



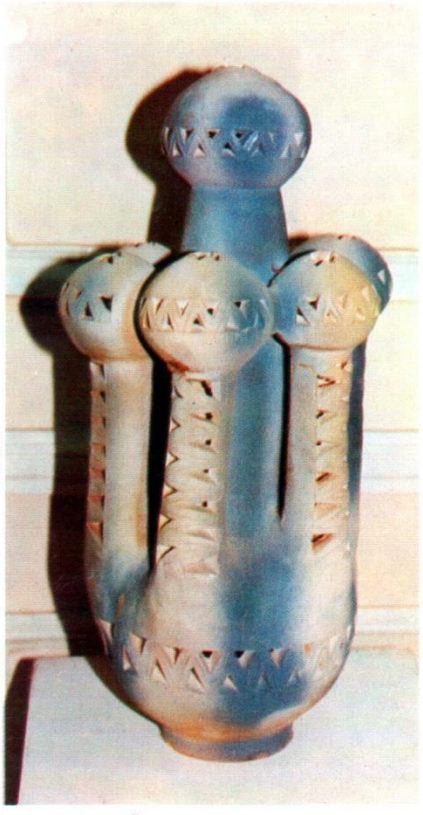
قطعة حلى من معروضات الحرف التقليدية ضمن فعاليات
ندوة «مستقبل الحرف التقليدية فى مصر»

مستقبل الحرف التقليدية فى مصر

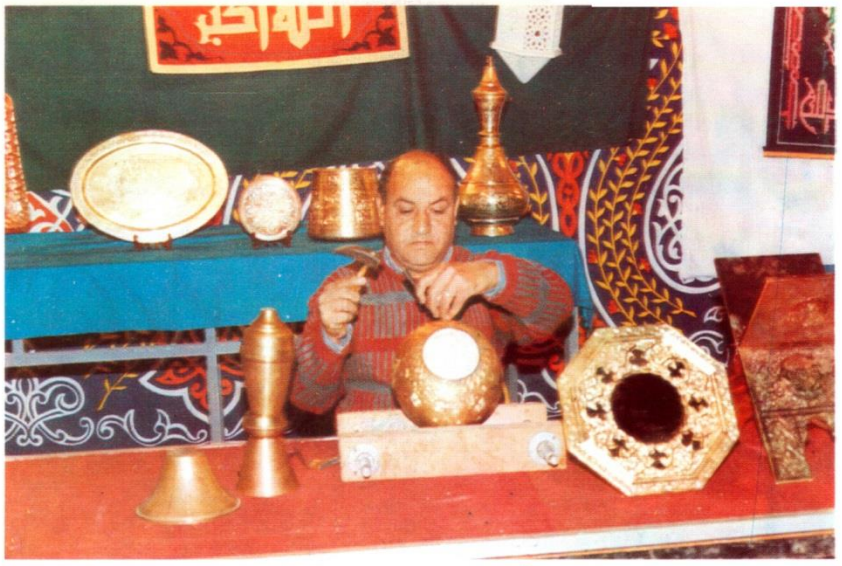
أ. د. أسعد نديم مقرر الندوة، و أ. د جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة،
و أ. فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية

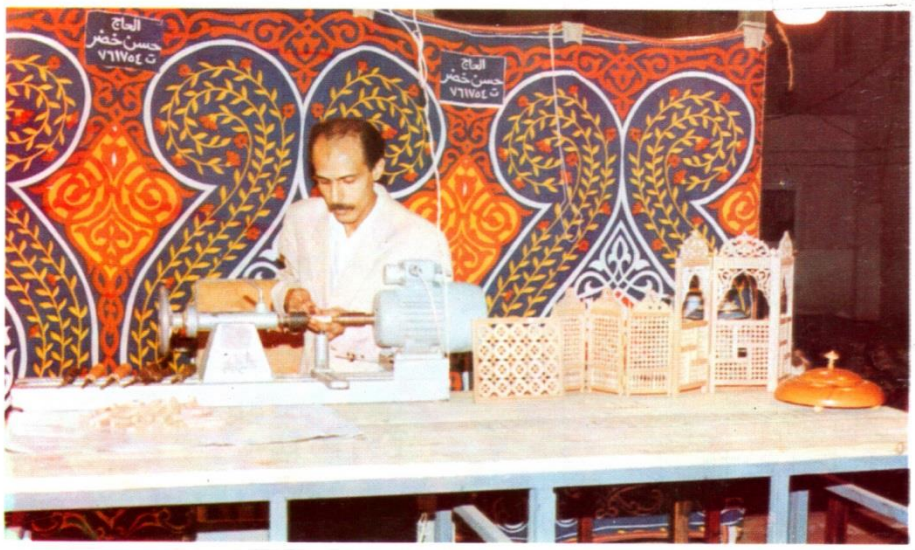
أ. عز الدين نجيب، و د. نبيل درويش، و أ. صفوت كمال، و د. مارى تريز عبد المسيح، و أ. أور سلاشيرنج فى إحدى جلسات ندوة الحرف التقليدية

قطعة فخارية من منتجات
المراكز الفنية - وزارة الثقافة



أحد الحرفيين من مركز الخزف بالفسطاط التابع للإدارة العامة للمراكز الفنية





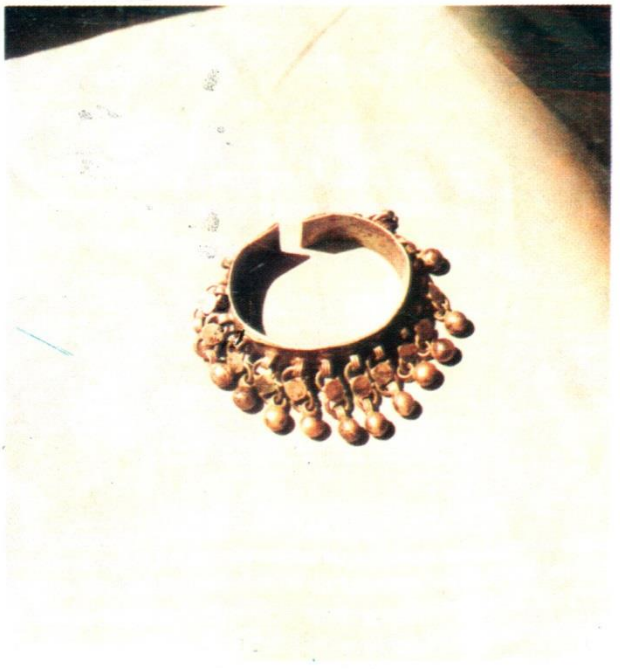
مجموعة من الفنانين
الشعبيين:
طارق النحاس
والنجار البلدى
وخياط الخيامية
أثناء العمل ضمن
فعاليات ندوة
«مستقبل الحرف التقليدية
فى
مصر»

الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر

كردان هلالى من سوهاج
صورة رقم (٧)

مشط من الفضة مزينة بقطع من الحلى
صورة رقم (٢)

أسورة شنشللو من حلى عروسة الزار



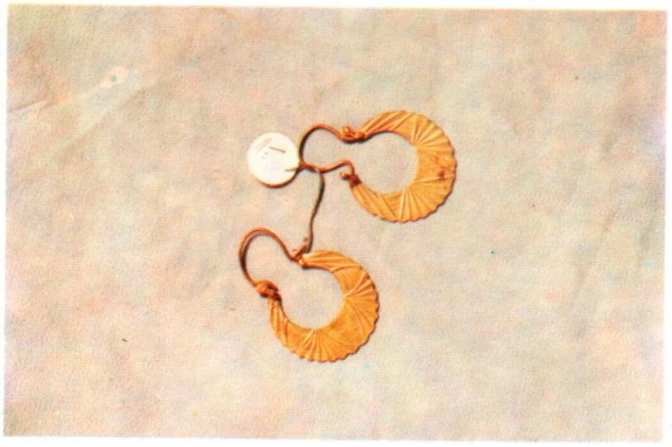
صورة رقم (١٢)

أحجبة على شكل دلايات

صورة رقم (٨)

صورة رقم (٩)
حجاب شبح باط من الفضة

صورة رقم (٥)
حلق شكل مخرطه

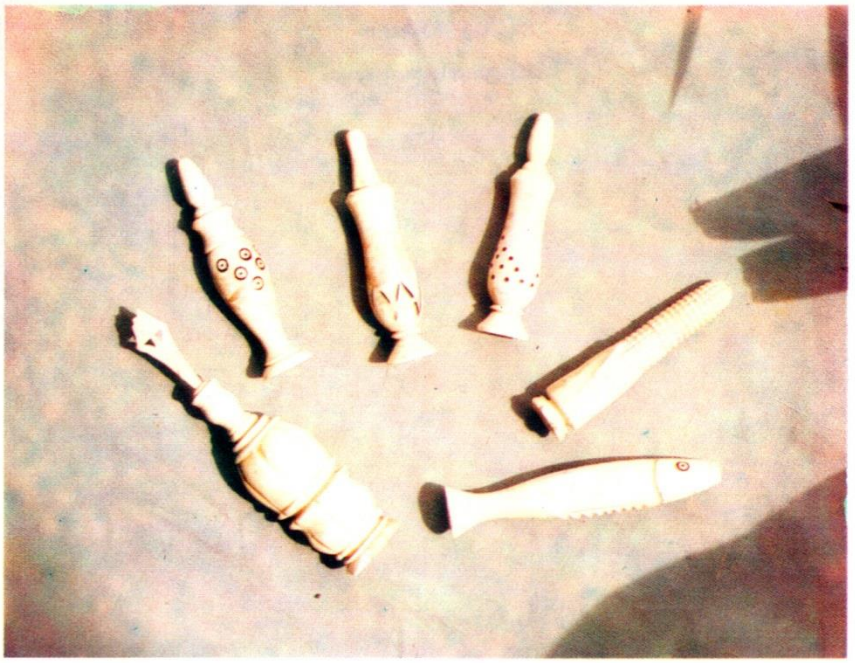


صورة رقم (٣)
أحجبة رأس طراز شفتشى

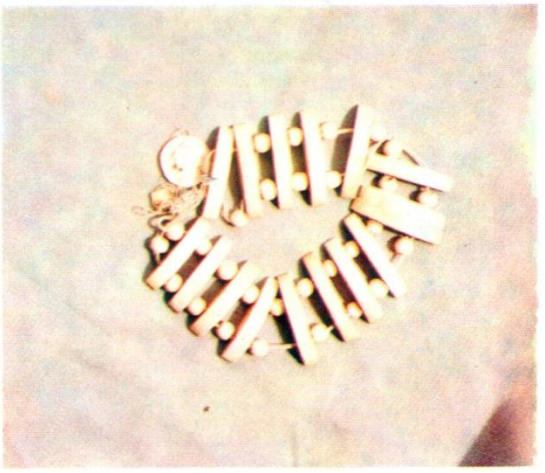
حجاب رأس وحجاب دلاية على شكل هلال مع صليب

صورة رقم (٤)

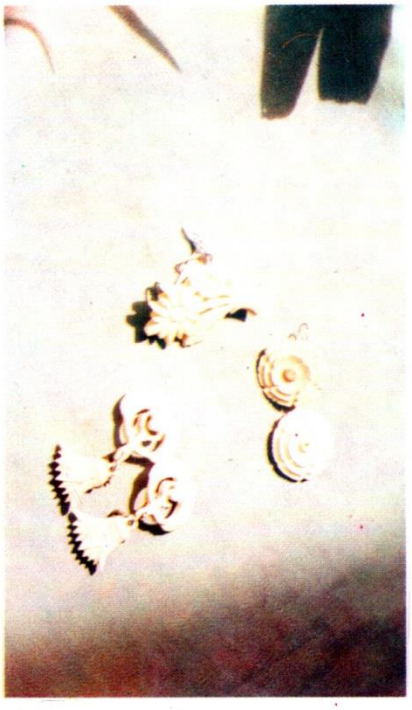
صورة رقم (١)
مجموعة مكاحل من العظم



صورة رقم (١٠)
غويشة دبابة من العظم

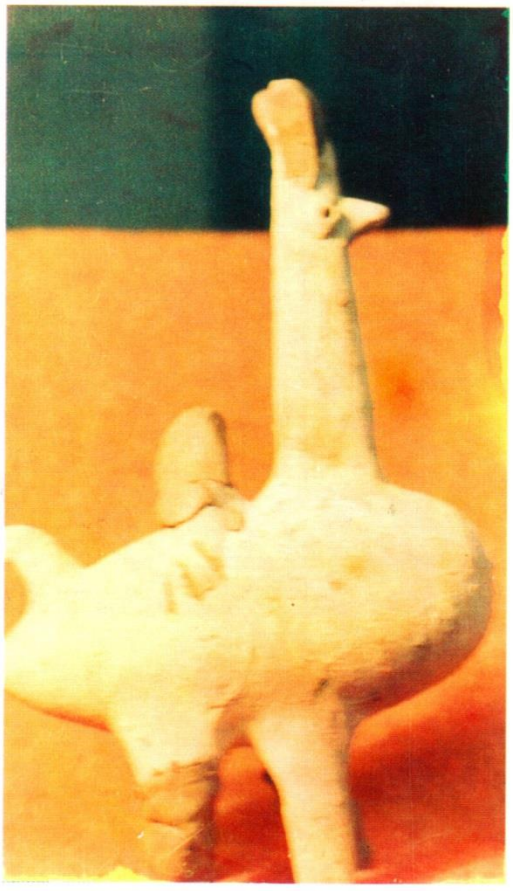


صورة رقم (٦)
صورة لبعض الأقراط من العظم.



صورة رقم (١٣)
خلخال من الفضة

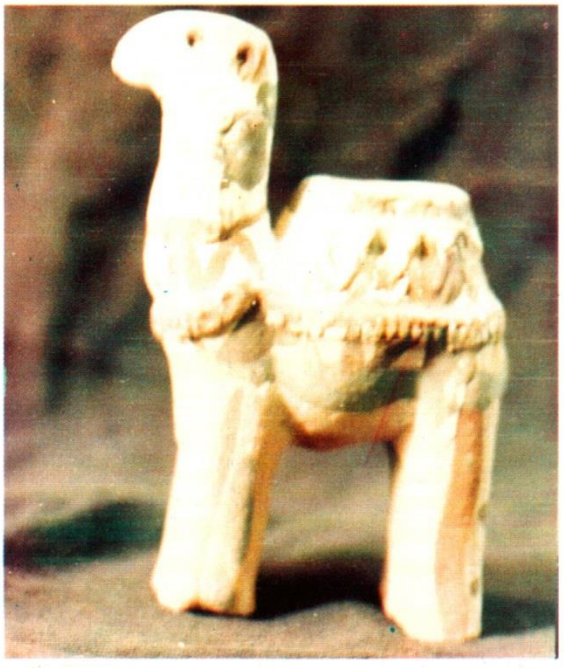
صورة رقم (١١) غويشة جعلان من العظم



جماليات

الفخار الشعبى المصرى

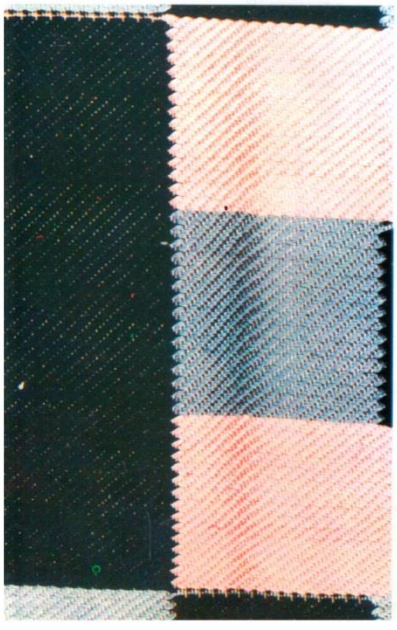
أشكال فخارية صاغها الفخارى الشعبى بمثابة لعب للأطفال، فيها البساطة والتعبير والاختصار والتجريد وكلها عناصر يحتويها العمل الفنى المتكامل. المرجع لهذه الصور: مها محمود النبوى الشال، رسالة دكتوراه: «لعب الأطفال الفخارية والخزفية»، كلية التربية الفنية

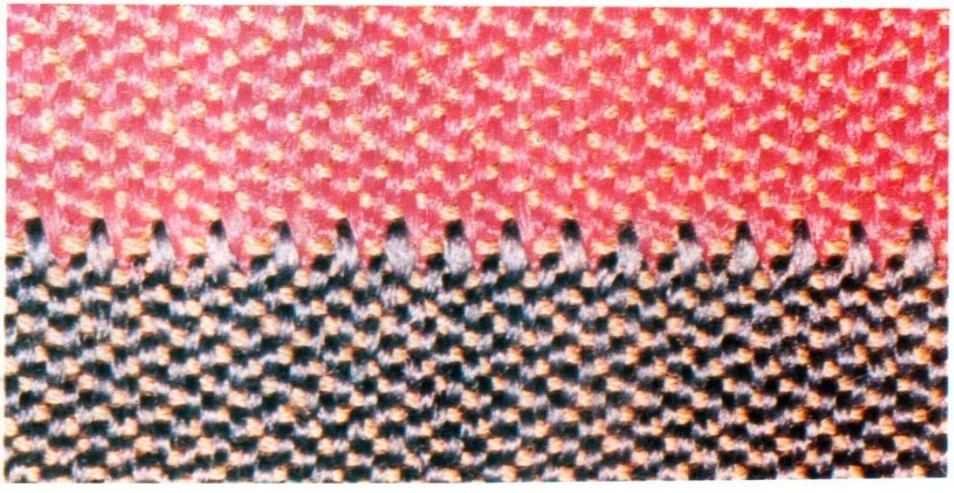


الكليم وتصميمات مبتكرة

من مقتنيات جمعية الأسر المنتجة، شركة المقاولين العرب، مدينة نصر

من أعمال الدارس طارق أحمد خليل ويظهر فيها الأسلوب المستحدث للحصول على أنسجة الكليم المختلفة عن طريق الألوان والخامات والتراكيب النسجية.





أما البحث الثانى: فقد قدمه الأستاذ دكتور **أحمد كمال صفوت الألفى بعنوان «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية فى مصر»**. قدم فيه نظرة عامة عن نشأة الحرف جاء فيها «إن الحرف تنشأ لتلبية متطلبات الناس فى المجتمع، وتندثر مع تطور المجتمع، أو تراجع طلب أفراده عليها»، ويرى أن الحرف تراجعت أمام الثورة الصناعية «وإنتاج الوفرة». ثم عدد الحرف التى مازالت تقاوم الانحسار مثل حرفة السجاد اليدوى، والكليم والحصر، والفخار، والخشب، وصناعة الزجاج المعشق، والأوانى المعدنية المشغولة والمطروقة. كما عرض فى البحث لواقع حال عمل الحرفيين فى الورش الصغيرة، وبدائية أدواتهم المستخدمة. ويرى أن مستقبل تطور هذه الحرف يكمن فى «التنشيط السياحى الذى يدفع بهذه الحرف للنمو..» ودور الدولة فى تنشيط هذه الحرف».

كما قدمت د. **ثناء عز الدين بحثها عن «الخيمة - فن الخيامية فى مصر»**، عرض البحث لفن الخيامية أو النسيج المضاف باعتباره أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة، وكذلك عرضت استخدامات الخيمة، وأسلوب تنفيذها عن طريق التصميمات التقليدية الأصيلة، وكذلك أماكن العاملين فى هذه الحرفة. كما تعرض البحث للتقاليد الحديثة والتغيرات التى دخلت على الحرفة التقليدية، وتحولها إلى مجال آخر هو الطباعة عن طريق الشاشة الحريرية «سلك سكرين»، مع ذكر لعيوب هذه الطريقة. وقد قدمت فى البحث نماذج مصورة لزخارف فن الخيامية الأصلية.

كما قدم **شوقى عبدالحكيم** بحثًا تحت عنوان «**حول ندوة الحرف التقليدية**»، وقد أطلق على هذه الحرف التى هى موضوع الندوة: «الصناعات والحرف المندثرة أو التى طواها النسيان»، وعدد أنواع الحرف، كما أدخل العديد من الموضوعات الفنية تحت هذا الاسم، فمن العمارة الشعبية، والأثاث المستخدم والخيامية، وأغطية حجرات النوم من مفارش وسجاجيد، والسجاد اليدوى (بالحرانية) «إلى» رقص الغوازى والعوالم، والنداهات والسير والملاحم..» واكسسوار المرأة إلخ... كما طالب البحث بضرورة عمل «تقسيمات نوعية وإلا اختلط الموضوع، ويصعب الوصول إلى نتائج فى كيفية الحفاظ على هذه الحرف المندثرة التى تغطى معظم «متطلبات الجمعية الشعبية لأى شعب أو كيان»، ويدعو الدولة للاستفادة من هذه الحرف المندثرة لتقديم وجبة للسائح».

أما بحث الدكتورة **صفوت على نور الدين** بعنوان «**الجمعية الدولية لإحياء الحرف الفنية المتوارثة**» فقد كان مكرسًا للتعريف بجمعية (إيسالتا). وقد عرضت فيه إلى أنها «جمعية تعنى بالمسح الميدانى، وتوثيق مراحل العمل، وتقديم برامج إرشاد للتدريس لصغار المتدربين، والإعداد للمعارض، ونشر التقارير والمقالات الإعلامية عن الحرف الفنية المتوارثة». وتولى الجمعية اهتماماً كبيراً لدراسة أخطار تأثير تدخل الآلة والتقنية الحديثة على إنتاج الحرف التقليدية. هذا ولم يوضح المقال الجهة التى تتبعها هذه الجمعية الدولية.

قدم أ. **صفوت كمال** بحثه تحت عنوان «**جماليات الحرف الفنية التقليدية والشعبية**»، ويرى أن «الحرف الفنية التقليدية والشعبية، تشكل طابعًا خاصًا فى مجالات الإبداع الفنى والثقافى للمجتمع، من حيث إنها تعبر عن المهارة الفنية للإنسان فى إعطاء معطيات الحياة سمات جمالية متميزة، وتجمع هذه السمات بين الموروث المادى الحضارى، والمأثور الفنى التشكيلى فى وحدة تكاملية تعبر عن الفكر والوجدان».

تعرض فى البحث لما هو فنى تقليدى، وشعبى، والعلاقة المتبادلة بينهما. ثم عدد بعض الصناعات التقليدية مثل الحصير، والأوانى الحجرية، والنسجيات المرسمة..» وأشغال العقادة والخيامية، والحلى والثياب المرصعة. ويقترح ضرورة تدعيم الدولة للحرف الفنية التقليدية والشعبية، كذلك رعاية المؤسسات الأهلية لهذه الحرف الفنية، حيث يرى أن الاهتمام بهذه الحرف التقليدية والشعبية «مسئولية قومية قبل أن تكون مسئولية فنية أو علمية».

أما بحث الدكتور**عبدالغنى الشال عن «الدور الذى تلعبه الحرف التقليدية فى حضارتنا»** فقدم عرضًا تاريخياً عن الحرف ووجودها فى الحضارات التى مرت بمصر من فرعونية، وقبطية وإسلامية. كما عرض للدور المهم الذى كانت تلعبه هذه الفنون فى الماضى. ويرى أن الحرف فى الوقت الحاضر «فى حالة من التردى»، ويقترح تشكيل لجنة متخصصة لوضع خطة للنهوض بهذا التراث، كذلك يقترح على مراكز الأبحاث العلمية القيام بتجارب على الخامات البيئية وتقديم نتائج هذه الأبحاث للفنانين الشعبيين.

كما تناول د. **عبدالقادر مختار موضوع «الفنون التقليدية - الحاضر والمستقبل»**، حيث قدم تعريفًا «للفنون التقليدية أو الحرف التقليدية، بأنها الفنون الجماهيرية أو الشعبية التى تلبى جزءً من احتياجات الجماهير فى وطن ما فيما يتعلق بالملبس والمسكن، وأنواع الأثاث، والمفروشات، وأدوات الاستعمال اليومى فى الأكل والشرب، وأدوات الزينة.. الخ». وهى تنشأ وتكتسب طابعها الخاص فى فترة زمنية طويلة، ثم تستقر، ويصبح لها أصول وتقاليد حرفية وفنية يمكن دراستها، وتعليمها للصبية.

ويرى أن واجب الدولة رعاية هذه الحرف ومساندة الحرفيين، وإقامة المعارض والمسابقات الفنية بينهم، ورصد جوائز مالية وأدبية لهم، ومراقبة الجودة ومنع الغش...

وبالنسبة لوزارة الثقافة يدعو لأن تقيم الوزارة متحفًا قومياً للفنون التقليدية بمختلف أنواعها.. ويتضمن البحث مقترحات للنهوض بمراكز الحرف التقليدية الحالية، ومقترحات بإنشاء مراكز تدريب على الحرف فى كافة المحافظات، كما يقترح إعادة الحياة والازدهار إلى القرى والمدن التى اشتهرت بإنتاج نوعيات معينة من هذه الفنون والحرف مثل: مدن سوهاج، أخميم، الأقصر، أسوان، كرداسة محافظة الشرقية، مطروح، الواحات، شبه جزيرة سيناء.

كما قدم **عز الدين نجيب** بحثًا بعنوان «**الحرف التقليدية فى مصر - نظرة للواقع ورؤية للنهوض**»، قدم فيه لمحة تاريخية عن أهمية الحرف التقليدية فى مصر، فهى جزء من التاريخ الاجتماعى للشعب المصرى، فيها تمتزج الوظيفة النفعية بالوظيفة الدينية بالعادات والتقاليد والقيم المتوارثة، ومن خلالها يمكن الاستدلال على هوية هذا الشعب، وعلى حسه الإبداعى وذائقته الجمالية، وقد «تعرض للوضع الحالى للحرف التقليدية ويرى أن أغلب هذه الحرف فى تدهور.. والبعض شارف على الانقراض».

كما يتساءل عن أهمية إحياء هذه الحرف اليوم، ويرد بأن ذلك ضرورى لأنها تدخل فى نسيج التكوين الوجدانى والذوقى للشعب المصرى بكل طبقاته. ويقدم عدة اقتراحات منها بصفة عاجلة تدعيم مراكز الحرفيين الموجودة فعلاً، وتشجيع إقامة الورش الخاصة والمشروعات الأهلية الصغيرة، أما الاقتراح المفصل بالنسبة للبحث فهو إقامة مدينة الحرفيين فى القاهرة قريبًا من منابع هذه الحرف، وعرض لعناصر مشروع هذه المدينة.

وقدم الأستاذ **فرج العنترى** ورقته «**حول تنمية حرف البيئة من خلال دور الفنون الشعبية**» تناول فيها عرض وتلخيص الدراسة، والتوصيات التى قدمت من شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة للمجلس القومى للثقافة فى عام ١٩٨٨/٨٧؛ حيث أشارت الدراسة إلى أن الواقع الراهنة لأوضاع ومستوى إنتاجاتنا من الحرف البيئية يحرمها من التمتع بعنصر الاعتبار الثقافى، ويحبسها فى حدود تصور تجارى قاصر..

كما عرض التوصيات العامة ونورد بعضها: عمل مسح جغرافى لمختلف الأقاليم والبيئات المتميزة فى فنون الحرف والصناعات فى أنحاء الجمهورية؛ لحصر ورصد التنويعات.. والعمل على إلزام كافة الأنظمة لهذه الحرف والصناعات بمفهوم ونظام موحد من الفلسفة والأهداف والتوجه. العمل على تنمية وتنشيط مختلف الحرف البيئية لتحتل مكانها اللائق فى المجتمع العصرى وثقافته.. دعوة وتوصية كافة المؤسسات التعليمية والتثقيفية والإعلامية إلى الإسهام التخطيطى فى تحقيق الهدف القومى المنشود من تنمية الحرف والصناعات البيئية الشعبية. كما عرض التوصيات الخاصة لكل من وزارة الثقافة، والمؤسسات الاقتصادية، والمؤسسات السياحية ولدورها فى هذا المشروع القومى.

أما أ. **محمد جمعة محمد على** فقد قدم بحثًا بعنوان «**التراث الحرفى مسئولية قومية**»، قدم فيه تعريفًا للحرف التقليدية على أنها إبداع متوارث منذ أقدم العصور فى كل المجتمعات حسب البيئة والطبيعة.. وركز على ما وصلت إليه الحرف التقليدية فى مصر من اضمحلال تدريجى، وبداية النهوض فى الستينات وتخصيص وكالة الغورى للنهوض بالحرف التقليدية المصرية. كما عرض البحث للمعوقات التى تواجه الحرف الآن منها عدم اهتمام السياسات الرسمية بالحرف باعتبارها كياناً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، استعمال الخامات الصناعية فى بعض الحرف، عدم توافر الرعاية الفنية والتوجيه لهذه الحرف، عدم وجود مناهج بحثية للمتخصصين فى مجالات الحرف، افتقاد الحرفيين فى هذا العصر لشيوخ الصنعة وتفكك الروابط الاجتماعية بينهم، مع هجرة العمالة الماهرة للصنعة.. إلخ. النظرة المستقبلية، إعادة نظام شيوخ الصنعة، وإذكاء روح المنافسة بين الحرفيين، تشجيع حرف الخرط العربى.. إعداد مناهج تعليم بالمدارس الصناعية.. إلخ.

كما قدم د. **محمد عمران** بحثه تحت عنوان «**آلات وأدوات الموسيقى الشعبية**»، بدأ بلفت الانتباه إلى الأسس الفارقة بين «ما يندرج تحت مسمى شعبى بالمفهوم الأكاديمى، وبين ما يندرج تحت مسمى تقليدى، وتلقائى، وعفوى. إلخ المفهوم العام السائد». كما عرض لفكرة التغير التى لحقت بآلات الموسيقى الشعبية وأركان هذا التغير، ورصد آثار التغير التى لحقت بوضعية بعض الآلات الموسيقية الشعبية وأدواتها.

أما بحث د. **نبيل درويش** عن «**الحرف التقليدية مصدر أساسى من مصادر الدخل القومى**» فيرصد العلاقة بين الإنسان والحرفة منذ قديم الزمن. كما يتعرض للمشاكل التى تواجه الحرف اليدوية الشعبية المصرية، وظروف التغير الاقتصادى، والصناعى والثقافى والاجتماعى المعاصر. كما يرى ضرورة الحفاظ على هذه الحرف. «خاصة وأننا مقبلون على عصر الإقبال السياحى، وإلغاء الحواجز

الاقتصادية بيننا وبين العالم، الذى بدأت بوادره بما يسمى باتفاقية الجات».

ويقترح فى البدء تخصيص مساحة كبيرة فى الصحراء «طريق مصر - الفيوم» لإنشاء مدينة للحرفيين.

كما قدم **د. هانى جابر** بحثاً بعنوان «**الثقافة التقليدية ودورها كدافع للإنتاج**»، يتناول مشكلة الحرف التقليدية بين الماضى والحاضر.

يناقش فى البحث موضوع الثقافة التقليدية، والثقافة المعاصرة، وكيفية الجمع بين الاثنين لاستخراج شكل جديد هو «الاتجاه نحو إنتاج حرفى تقليدى معاصر، طبقاً لخطة تنموية، مما يحقق للحرف وظيفتها الاجتماعية».. ويدعو لثقافة حرفية جديدة «قادرة على المناورة الإنتاجية، والقدرة على التنافس، قادرة على تحقيق تبادل الخبرات والأفكار والتصورات والاقتباس من رؤى أبعد جغرافياً».

أما **د. مارى تريز عبدالمسيح** فقد تناولت موضوع «**الخروج عن الفن المشروع**»، ركزت فيه على أهمية دور الفنون المسماة «بالتلقائية» على الساحة الفنية، فتحدد أن هناك فنانيين فى مجال التصوير ينتمون للطبقات الشعبية، ولم يتلقوا دراسات فى فن التصوير أو النحت، وبهذا خرجت أعمالهم عن المقاييس «العليائية».. ثم عرضت نماذج لفنانين «تلقائيين» ولأعمالهم. وتذكر فى نهاية الورقة أن أهمية هذا الفن الخارج عن المشروع هى محاولته الوعى بالأنا فى الحيز الطبيعى والثقافى الآتى، مما يفضى إلى التعرف على الأنا فى أبعادها التاريخية جملة».

هذا وتلتقى مع هذه الأفكار الورقة المقدمة من السيدة **أورسلا شيرنج**، حيث تسرد تجربتها مع الفنانين التلقائيين فى مجال التصوير (الرسم)، واستثمار هذا الفن فى عمل معارض لهم فى أوربا، ومساعدتهم على إقامة معارض لهم فى مصر أيضاً، وبيع أعمالهم. ومن هؤلاء الفنانين **رمضان أبو سويلم، حسن الشرق، وصلاح حسونة**.. إلخ.

كان هذا عرضاً موجزاً للأبحاث التى قدمت فى الندوة. وسوف نستعرض أهم ما جاء فى شهادات شيوخ الصنعة عن المشاكل التى تواجههم وتواجه حرفهم، وما يأملون فى أن يتحقق حتى تزدهر هذه الحرف مرة أخرى، ويمكن إجمال هذه المشاكل فيما ذكره هؤلاء الفنانون الحرفيون:

١- **الشيخ محمد طه أسطى فن الخيامية**، تعلم الصنعة عن والده، ثم التحق بمركز تدريب وكالة الغورى عام ١٩٦٢. يرى أن الصنعة تجد الآن منافسة من الطباعة. وأن أهم المشاكل التى تواجه الحرفيين هى الأجور الضعيفة التى لا تساعدهم على المعيشة وضرورات الحياة، مما يجعل الكثيرين منهم يقومون بأعمال إضافية سواء فى مجال عملهم، أو فى مجالات أخرى.

وبالنسبة لازدهار الحرفة مرة أخرى، يرى أن من الضرورى إدخال إنتاج هذه الحرف فى حياتنا من جديد بأشكال جديدة، وفتح مراكز تدريب للصبية على هذه المهن، وبالنسبة للخيامية فإن هناك عاملا أساسياً يساعد على انتعاشها وهو توافر الأقمشة المصرية الجيدة (أى الخامة الأساسية)، التى لا نحتاج لاستيرادها من الخارج، وأن إمكانية تعليم صبية جدد أمر سهل فهو شخصياً قد درب عاملاً من المتدربين فى ٦٠ يوم فقط.

٢- **محمود ناجى تخصص فى النقش على النحاس**، تعلم فى ورشة والده شيخ هذه الصنعة «محمد ناجى»، كما تدرب فى مركز بين القصرين ثم وكالة الغورى من ١٩٦٠/١٩٦٢. تركّ الوكالة لضعف إمكانياتها المادية، ولعدم قدرته على التوفيق بين مهام عمله فى ورشة والده بعد وفاته وبين عمل الوكالة. يعمل حالياً مستقلاً بورشته ومعه أخوته، وقد أنتج إنتاجاً راقياً فى هذا المجال (النقش على النحاس) وتقتنى أعماله فى أوربا، وأمريكا، والبلاد العربية. يرى أن هذه الصنعة تواجه ضعف الإمكانات المادية داخل مراكز الحرف التابعة للدولة مع أن هذه المراكز متوافر لها إمكانات بشرية هائلة لا تقل كفاءة عما يقدمه هو نفسه من أعمال مكلفة تتميز بالدقة والأصالة. ويتمنى أن ترعى الدولة هذه المراكز ومنها مركز وكالة الغورى الذى بدأ منه وكذلك تشجيع الحرف الفنية التقليدية، ورعاية ومساعدة كل من يحاول الاجتهاد فى المحافظة على هذه الحرف. وهو شخصياً سوف يعمل على تصوير كل إنتاجه من اليوم، وطباعته فى كتالوجات، حفاظاً على هذا التراث، وتسهيلاً على الجمهور المحب لهذه الحرف فى التعرف على هذه الصنعة الفنية.

٣- **سعيد محمد على يمارس فن التطعيم بالصدف**، تعلم أصول الصنعة فى بلدته «شبين» على يد المدرب الأسطى «على الفتال» الذى وجد به موهبة فى هذا المجال، وساعده على العمل بمركز وكالة الغورى منذ ١٦ عاماً تقريباً، كما مارس المهنة فى ورش خان الخليلى، وهو الآن مدرب بقسم التطعيم بالصدف فى الوكالة.

يرى أن بالوكالة كنوزاً مدفونة، هى الحرفيون المصريون، الذين يشرفون مصر فى المهرجانات ولا يجدون الدعم المادى أو المعنوى فى بلدهم؛ حيث يعملون بأجور «ضعيفة» فمازالوا منذ عملهم بالوكالة يعملون بمكافأة شاملة ويأمل أن تنظر الدولة إلى أبناء هذه الحرفة وترعاهم.

٤- أحمد سيد أحمد يعمل فى الخرط العربى، خريج المدارس الثانوية الصناعية ١٩٨٥، يتحدث فيقول: أنا عملت بالسوق، وعملت بوكالة الغورى، لكنى وجدت فرقاً بين إنتاج الوكالة والإنتاج الآخر، حيث إن إنتاج الوكالة يمتاز باللمحة الفنية الأصيلة، وعامل الوقت مهم بالنسبة لمثل هذا الإنتاج، وهذا لا يتوفر لإنتاج السوق، فهم يعملون من أجل المادة فقط ويتمنى انتشار هذه الحرفة، وأن تقام مدرسة لتعليم الصبية فى مراكز الحرف التقليدية ومنها مركز وكالة الغورى.

٥- سعيد حامد ويعمل فى مجال الخزف، والمعلم محروس أحمد عبدالمجيد، بمركز الفخار بالفسطاط التابع لوكالة الغورى قالا بوجود مشاكل فى مهنتهما لكن لن يعرضاها (لعدم الإحراج مع المسئولين الذين دعوهم للمشاركة).

٦- كامل شديد (لاعب عصا) تحطيب، وخطاب عمر خطاب (عازف سلامية)، قالا: إن مشكلة الفنانين الشعبيين هى أنهم ليس لهم معاشات عندما يكونون فى السن الواجبة للراحة فكامل بلغ من العمر ٦٤ عاماً، وخطاب عمر خطاب (٨٠ عاماً) وليس لهما مصدر دخل بعد طول العمل المضنى فى رحلة العمر الطويلة.

٦- الشيخ رمضان أبو سويلم، وحسن الشرق فنانان فى مجال التصوير، ومن مجموعة السيدة أورسلا شيرنج وقد طالب **حسن الشرق** بمتحف للفن الشعبى، ومدينة للفنون تضم الرسامين، والحرفيين، وتكون متحفاً لتراثنا، كما طالب بالاعتراف بالفنان المصور «الشعبى» من قبل الدولة، واقتناء أعماله. هذا وقد قدم **الشيخ رمضان أبو سويلم** عدة توصيات للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة منها: ضرورة منح الفنانين المتقدمين فى السن معاشات بصفة استثنائية، حيث تكتفى النقابات بمنحهم عضوية فقط، إعفاء الفنانين الشعبين من الضرائب، عقد مؤتمرات ثقافية فى مصر ودعوة دول العالم لها وإقامة معارض للفنانين بأنواعهم، إشراك الفنانين الممتازين فى كافة المجالات والحرفيين فى جوائز الدولة التقديرية أسوة بالفنون الأخرى.

وقد صدر عن لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة عدة توصيات جاء فيها:

١- إنشاء سجل مصنف للحرفيين والفنانين الشعبيين التقليديين فى مصر فى الحقبة الأخيرة تتولاه لجنه الفنون الشعبية بالمجلس.

٢- الشروع فى تنفيذ قرار لجنة الفنون الشعبية بتأسيس نقابة مهنية للفنون الشعبية، تضم جميع العاملين والمبدعين والدارسين لهذه الفنون، وتهتم أساساً بحماية حقوقهم الأدبية والمادية.

٣- حصر كل الدراسات والأبحاث فى المكتبة العربية والأجنبية عن الحرف فى مصر منذ العصر الفرعونى، مع تلخيص الدراسات، والتوصية بإعادة طبعها وترجمة ماهو موجود منها بلغات أجنبية.

٤- مطالبة لجنة الفنون الشعبية بالإسراع فى دراسة إنشاء متحف ومدينة الفنون والحرف الشعبية، بحيث تضع اللجنة فى اعتبارها ما دار فى هذه الندوة من مناقشات، وما قدم من أبحاث.

٥- التوصية بأن تحدد لجنة جوائز الدولة التشجيعية فى الفنون الشعبية، نسبة متوازنة مع الفروع الأخرى للمبدعين الحرفيين فى مجال الفنون والحرف الشعبية.

٦- فى كل سنة تخصص حرفة من الحرف الشعبية المصرية لتكون حرفة العام..

٧- تكوين لجنة مشتركة بين المجلس الأعلى للثقافة والجهة المعنية فى وزارة التربية والتعليم لدراسة مناهج التعليم المتعلقة بالحرف فى المدارس، واتخاذ التوصيات الخاصة بتطوير المناهج وزيادة ساعات الدرس والتوظيف العملى للمنتج، وزيادة المكافأة، وإقامة المسابقات.

٨ - توصى الندوة لجنة الفنون الشعبية بالمجلس بدراسة كيفية تدعيم المراكز المعنية، والهيئات بالفنون والحرف الشعبية بوزارة الثقافة للنهوض برسالتها فى مجال دعم القائمين بها والتنسيق بينها لتنشئة أجيال جديدة..

٩- توصية لجنة الفنون الشعبية بأن تدرس مع اتحاد الإذاعة والتليفزيون، تخصيص مساحات إعلامية مناسبة لإدخال الفنون والحرف الشعبية ضمن برامجها الدائمة المنتظمة بهدف نشر التوعية بنتاج هذه الحرف والفنون ونشر تذوق جمالياتها.

وبذلك جمعت التوصيات الصادرة عن الندوة بين الحلول التى تقدم بها الباحثون وبين أمنيات الحرفيين والفنانين الشعبيين فى محاولة تقديم حلول لمشاكل الحرف والصناعات الفنية الشعبية، نرجو أن يتحقق البعض منها قريباً، والباقى على التوالى. كما قدمت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة «شهادات مشاركة» لكل الفنانين والحرفيين الذين شاركوا فى أعمال الندوة بالمعارض، والغناء، والعزف، والورش، وعددهم ٤٩ فناناً وحرفياً.

التراث الشعبى وثقافة الطفل

عرض: مديحة أبوزيد

عقدت مؤخراً ندوة حول التراث الشعبى وثقافة الطفل وكانت ضمن فعاليات المؤتمر العلمى الأول - ثقافة الطفل بين التعليم والتعلم. وذلك فى مقر جامعة الدول العربية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك والدكتور حسين كامل بهاء الدين وزير التعليم.

وقد نظمت المؤتمر كلية رياض الأطفال بالدقى وعميدتها الدكتورة سهير كامل مقرر عام المؤتمر والدكتورة ابتهاج طلبة وكيل الكلية وأمين عام المؤتمر .

وشرف المؤتمر بنخبة رائعة من الأساتذة والباحثين فى كافة المجالات، كما شارك السفير أحمد قدرى الأمين العام المساعد لجامعة الدول العربية للشئون الثقافية والاجتماعية والأستاذ عادل عفيفى نائب وزير التعليم الذى ألقى كلمة فى الافتتاح قال فيها...

هذا المؤتمر صيحة من أجل أن يعيش الطفل المصرى والعربى حياة آمنة؛ فالسيد الرئيس محمد حسنى مبارك يؤمن بأن التعليم استثمار وليس خدمات، كما دعى سيادته إلى مشروع قومى لتعميم التعليم وتطوير المناهج ورعاية المعوقين والتوسع فى التعليم الجامعى والاهتمام برياض الأطفال.

وقد شهدت مصر فى السنوات الأخيرة اهتماماً كبيراً بالطفولة على يد السيدة سوزان مبارك والتى قادت العمل بأسلوب متميز فى المجلس القومى للطفولة والأمومة من خلال اهتمامها بالمكتبات الخاصة بالأطفال ومشروع القراءة للجميع، وبذل الجهود المستمرة فى العمل على وضع قانون موحد شمل رعاية الطفل والأم العاملة.

وقد ألقت الدكتورة سهير كامل كلمة فى الندوة أكدت فيها أن الأسرة والمؤسسة التعليمية هما دعامة الثقافة والتربية بالنسبة إلى الطفل، وفى عصر تفجر المعرفة والتطور الهائل فى وسائل الاتصال أصبحت مؤسسة الإعلام شريكة أساسية فى عملية التنشئة الاجتماعية وتشكيل الوعى الثقافى للطفل جنباً إلى جنب مع الأسرة والمدرسة؛ لهذا يمكن القول إن الهدف من هذا اللقاء هو إيجاد صيغة مدروسة للتنسيق بين جميع المؤسسات المعنية بتنشئة الطفل وتعليمه وتشكيل وعيه الثقافى بحيث

تقوم كل مؤسسة بدورها على أسس علمية وفى إطار منظور واضح للصورة المرجوة لثقافة الطفل ثقافة تمتد جذورها فى عمق التراث والحضارة وترتفع قامتها لتواكب التطور التكنولوجى.

وتناول الدكتور جمال عبود تنمية القيم الجمالية لدى الأطفال وقال...

لابد أن ندرك أهمية الرسم بالنسبة إلى الطفل باعتباره دعامة يمكن للطفل من خلالها أن يكتشف عادات إبداعية كالدقة والإتقان والملاحظة الحية؛ أى أن يعيش الطفل بوجدانه مع كل الأحداث من حوله. ومدرسو التربية الفنية لديهم وسيلة مهمة فى بناء عادات كل المتعلمين الذين يمرون تحت رعايتهم بدء من المدرسة الابتدائية أو الحضانة وقبل ذلك مسئولية الأسرة عن تربية الطفل جماليًا. وأرانى أطلب شيئًا مهمًا.. وخاصة فى القرى والنجوع التى انتشر فيها التليفزيون - حيث أؤكد على التربية قبل المدرسة.. فهناك جهود مطلوبة لكى يدرك الطفل القيمة الجمالية فى شكل لعبة ولا نحرمه من الشارع.

فكيف يعبر عن ذاته وهو محروم وهذه مسئولية الأم والمدرس، لابد من وجود المدرس الواعى الذى ينمى المواهب والقدرات عند الأطفال. وبالنسبة إلى الإعلام فنحن فى حاجة إلى ساعات طويلة من علمائنا الأفاضل. ولا أطالب بإلغاء برامج موجودة ولكن أطالب بالمزيد من البرامج لتربية الطفل من خلال برامج مختلفة أتمنى للطفل المصرى أن يتعلم الحرية وأن ينمى إحساسه.

وتحدث أيضًا الدكتور أحمد محيى عن التربية بوصفها منظومة لتنمية المواهب وقال...

التربية عملية مستمرة وفلاسفتها يؤكدون على أن الإنسان ينمو ككل ويؤكدون على أن هناك اعتماداً متبادلاً بين مكونات هذا الإنسان من النواحى العقلية والجسمية والنفسية فكلها متكاملة، أيضًا هناك ارتباط بين التفكير الإبداعى والتفكير العلمى وهناك صحوة للاهتمام بالتعليم لأنه أحد مكونات الأمن القومى.

نحن فى عصر الغلبة فيه للفكر الرأسمالى. فلابد من اكتشاف الموهبة ثم إعداد المعلمين وتدريبهم. وهذا يدعونا لإثراء برنامج إعداد المعلم. كما أن المناخ المدرسى لابد أن تسوده الحرية.

وحول المتغيرات العالمية وخصائص الثقافة الشعبية قدم الدكتور عبد الباسط عبد المعطى كلمة قال فيها.. مقابل المتغيرات العالمية وخصائص الثقافة الشعبية يجب علينا مسئولية توظيفها أو القيام بما يشبه القطيعة المعرفية. هذه الثقافة لاتخلو من مفاهيم - مع ملاحظة أن الرموز لم تعد متاحة للطفل - بمعنى عندما نتكلم عن ثقافة الطفل.. هل هناك فصل عما يسمى ثقافة طفل وثقافة البشر الآخرين أم أن الأطفال أنفسهم هم الذين ينتجون هذه الثقافة وبصراعهم وإحباطاتهم؟

فكلمة ثقافة الطفل تقال بشكل عام ويواكبها طفل القرية.. طفل الطبقة المتوسطة.. الأطفال الذين يتعلمون المهن المختلفة فى الورش أم طفل الطبقة العليا.

وأعتقد أن القرن ٢١ يعتبر معوقًا لحركة الطفل فى النمو والتطور.

ثم قدم المستشار على فهمى بالمركز القومى للبحوث كلمة قال فيها...

إننا بوصفنا باحثين نسلم بأن الواقع موجود ولابد من محاولة معرفته تمهيداً لمحاولة التغيير لكن الصعوبة فى القرارات لأن هناك عوامل كثيرة تتدخل فيها . فعندما أتحدث عن المأثور الشعبى ونشأة الطفل فى مصر سواء طفل الحضر أو الريف نجد أن جميع الأطفال ينشأون منذ نعومة أظافرهم على الحكاية فى المهد فكل جدة أو أم أو أخت كبرى لديها ذخيرة من الحكى الشعبى قبل النوم، وهى متعة مشتركة بين الأم والطفل المتلقى. هذا الحكى الشعبى قد لا نوافق عليه وقد نستهين به ونعتبره معوقًا. ولايمكن بقرار سياسى التخلص منه، وربما يكون قد قلت درجته بوجود جهاز التليفزيون.

والشىء الثانى ... أن أطفالنا يربون وفقًا لمعايير معينة للأب والأم أو لأحدهما. هذه المعايير يكون من بينها التأثر بالأجناس الشعبية والتى تستند إلى الأمثال الشعبية كأنها حكمة الحياة مقطرة، هذه الأمثال العامية توجه جزئيًا بعض أطر تنشئة الطفل فى الأسرة.

فالتربية الأخلاقية تستند إلى أمور كثيرة من بينها هذا الجنس من المأثور الشعبى فهو يتدخل ولو فى إطار خفى. وعندما يكبر الطفل ويشب عن الطوق يتعرض لمؤثرات كثيرة من المأثور الشعبى . فالطفل يتواجد فى الموالد ويسمع السير الشعبية والمواويل إذن المسألة أنه لامنجاة لأطفالنا من التأثر ببعض التأثيرات، وهذه الأجناس من المأثور الشعبى محملة فى الغالب بقيم سلبية تؤثر على تنشئة الأطفال ولايمكن التخلص منها فى المنظور القريب.

السؤال المطروح الآن...

ماذا يمكن أن نفعل لمواجهة هذه الإشكالية؟ هل نواجهها بطرق تطبيقية؟

أشير هنا إلى أن المراكز البحثية فى مصر لم تقم بأداء عملها كما نأمل وذلك منذ الخمسينيات حتى الآن رغم وجود مؤسسات بحثية ومؤتمرات. وأنادى بما هو قابل للتطبيق ألا وهو أن توجد هيئة قومية بحثية مستنيرة تستند إلى سلطة كبرى لتكون مجلساً ملحقًا بمجلس الوزراء أو مجلساً يجمع التراث جمعًا علميًا ثم يقوم بتصنيفه تصنيفاً علمياً سليماً ثم نقوم بعملية الانتقاء.

وحول فلسفة ثقافة الطفل ودور المركز القومى لثقافة الطفل قدم الدكتور علاء حمروش كلمة قال فيها...

نقوم بحصر لأهم الفنون الشعبية التى تهتم بالثقافة الاجتماعية للطفل وذلك فى المركز القومى لثقافة الطفل يعاوننا الأستاذ صفوت كمال رائد الأدب الشعبى والأستاذ عبد الحميد حواس كمستشارين للمجلس.

كما نقوم بحصر الأغانى والحكايات الشعبية وأيضًا حصر الفنون التشكيلية. كما نقوم بعمل قائمة ببليوجرافية ونضع برامج للفنون الشعبية فى المدارس. ونقوم أيضًا بعمل شريط كاسيت عن الأغانى المتميزة للأطفال. فيلم تسجيلى عن الوادى الجديد، مسابقات للأطفال ولدينا موافقة مبدئية من محافظ الإسماعيلية عن مهرجان ثقافة الطفل. أيضًا عقدنا ندوات مهمة حول الموسيقى الشعبية، الحكاية الشعبية فى سينما الأطفال. شارك فيها أ. فاروق خورشيد وعقدنا ندوة حول التراث الشعبى وتنمية الحس الجمالى شارك فيها د. أحمد مرسى، د. شاكر عبد الحميد أ. صفوت كمال، وندوة أخرى حول الموروث فى أدب الأطفال. ولدينا تصور حول بعض الدراسات عن الموسيقى الشعبية ودور الفن التشكيلى فى التعبير عن نفسية الطفل. كما أننا طبعنا بعض الكتب عن الحكايات الشعبية والأغانى الشعبية.

ومازالت هناك جهود تبذل داخل المركز القومى لثقافة الطفل من أجل تنقية التراث الشعبى من الشوائب والعمل على نشره.

وقدمت أيضاً الدكتورة رضا عصفور مدير إدارة الفنون الشعبية بإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى بوزارة الثقافة - إسكندرية، كلمة حول الرقص الشعبى قالت فيها...

الفولكلور فن مرتبط بالبيئة وبالثقافة وترجمة الأفكار والمعتقدات من خلال حركات متتابعة ومعبرة طبقًا لطقوس معينة وزى معين. وتعاون بين الموسيقى والحركة والغناء والإيقاع. ويعتبر الرقص الشعبى عنصراً من عناصر الفولكلور. فخطواته موضوعة وموسيقاه معروفة تتوارثها الأجيال. وعن طريقه يتم الإفصاح عن أحاسيس ومعتقدات الشعوب والتقريب بينها فى مختلف المناسبات. والرقص الشعبى هو أقدم أنواع الرقص إذ إنه ولد بمولد الإنسان حيث عبر عن أفراحه وأحزانه وهو محبب لجميع أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم؛ فعروض الرقص الشعبى تثير فينا الاندماج والاستمتاع عندما نشاهد حركاتها التعبيرية المتمشية مع الموسيقى مما يجعلنا نتذوقها جماليًا. فهو يحكى من خلال صور حركية متتابعة لأداء حركى وتشكيل معبر فردى أو جماعى على أنغام الموسيقى والغناء والإيقاع - معبراً عن سمات الشعوب المختلفة وملامح العادات والتقاليد المتنوعة، ويبين التواصل مع الماضى الذى يجب أن نحافظ عليه ونفيد منه. والرقص الشعبى لكل شعب يمتاز بلونين هما الرقص الشعبى الأصيل النابع من البيئة ويؤدى بالأسلوب التلقائى. والرقص الشعبى المسرحى وهو عمل مصمم معين معروف الاسم، ويكتسب هذا الرقص وجوده من العلاقة بين عمل المصمم وبين جمهور المسرح إلا أنه يجب تجنب ما يصل به التطوير إلى حد التخريف أو ما يؤدى إلى طمس المعالم الأسلوبية للرقص حتى يكون الرقص بصورته المسرحية صادقًا فى تصويره وعرضه

للرقص الشعبى الأصيل والذى يعتبر سجلاً خاصاً للتراث الشعبى القومى...

فمثلاً الرقص الشعبى للفرق الأصلية فى بورسعيد يعبر عن مظاهر البيئة الساحلية ذات التاريخ المجيد، وهو يختلف عن رقصات المحافظات الأخرى؛ فهو لون من ألوان الفنون الشعبية يتميز الأداء الحركى فيه بالسرعة والقوة والمهارة فى حركات الساقين والذراعين مع استخدام الأغانى الشعبية التى تؤدى على آلة السمسمية وكذا النقر بالملاعق والأكواب والمثلثات.

لذا تعتبر الفرق الأصلية مصدراً أساسياً وسجلاً مهماً يمكن الرجوع إليه فى عمليات التدريب، كما أن الرقصات الشعبية للفرق القومية للفنون الشعبية لمديرية الثقافة ببورسعيد تتميز بالمعايشة الحقيقية للحياة اليومية للمهن المختلفة (الصياد، البمبوطى، عمال الرباط، الترجمان، حياة البحارة المختلفة فى الميناء) وكأنها لوحات حقيقية تنقل للمشاهد على المسرح خاصة أن الراقص يستخدم الأدوات الطبيعية التى يستخدمها فى البيئة الواقعية مثل أدوات الصيد المختلفة ويقوم بالتجديف وتعتيل الشبك ويؤدى طرق الصيد المختلفة وتصنيع الحلوى الشعرية بأداء حركى متوافق.

أما البنات فيظهرن المرونة بوضوح فى أدائهن للتموجات الحركية. وهن يقلدن أنواعًا من السمك فى رقصاتهن؛ لذا فإن الرقصات الكثيرة التى تعرضها الفرقة القومية تعتبر وسيلة ناجحة فى عرض التراث الشعبى القديم ببورسعيد.

وحول ضرورة حماية الرقص الشعبى من الاندثار قدم الباحث على البارى كلمة قال فيها... الرقص الشعبى تتبادله الأجيال وتحتفظ به؛ لذا يجب تسجيل الرقصات بكل وسائل التسجيل حتى لا تندثر. ثم إننا فى زمن نحتاج فيه إلى العودة إلى التراث المكنون لاستدعاء اللآلئ الغائبة وإزاحة الصدأ من حولها فلا مستقبل لمن لاماضى له كما أن الآثار الفرعونية القديمة وما تحتويه من رسوم تدل على أن الرياضة عند قدماء المصريين تهتم بالمثل العليا للجمال الجسمانى فقد كانوا ينظرون إلى من يبرز فيها نظرة الكمال فى اتزان الجسم وتناسق الحركات وقوة الأبدان ومن الحركات الرياضية التى احتلت مكانة عظيمة: رمى الرمح والقوس والسهم. وكذلك الحركات الاستعراضية.

ومن الرقصات التى ظهرت فى رسوم معابد بنى حسن الرقصات التى تعبر عن الطبيعة كالرياح، فمثلاً كانت إحدى الراقصات تحنى ظهرها إلى الخلف حتى تصل بيديها إلى الأرض ثم تميل عليها راقصة أخرى وتأتى ثالثة فتمد ذراعيها فوق الأخريات إشارة إلى أن الراقصات يمثلن بحركاتهن هذه فعل الرياح بالحشائش، كما ظهرت الرقصات التى تعبر عن المناسبات المختلفة مثل الحصاد والأفراح والحروب.

فلا تزال توجد كنوز من درر التراث يمكن تجسيدها فى تابلوهات فنية حركية رائعة؛ ولذلك لابد من تسجيل رقصات الفنون الشعبية فى بقية المدن الساحلية والصحراوية تفادياً لاندثارها.

وأخيراً ضرورة الاهتمام بعمل دراسات عن البيئات المختلفة التى تستوحى فرق الفنون الشعبية من خلالها أعمالها الفنية.

وحول أهمية التراث الشعبى فى حياة الطفل قدم الدكتور محمد السكران كلمة قال فيها...

هل نحن بحاجة إلى التراث الشعبى فى ضوء هذه المتغيرات وكيف يمكن أن نفيد من هذا التراث.

ومن وجهة نظرى أعتقد أن التراث الشعبى يعد ثابتًا من الثوابت والنقاش يدور حول إضافة أو تطوير هذا التراث لأن له أهمية فى تشكيل وعى الأمة ويؤثر فى عملية الانتماء وهذه الأهمية تدفعنا بالضرورة إلى كيفية الحفاظ على هذا التراث.

وأضاف الدكتور كمال الدين حسين حول أصالة التراث المصرى فقال...

هل الثقافة الشعبية تعتبر معوقًا لمواكبة التغيرات العالمية؟ فى تصورى أن هذه التغيرات الثقافية الشعبية المصرية أثبتت أن جذورها تمتد منذ سبعة آلاف سنة. جاءت ديانات كثيرة ورغم ذلك لم تؤثر فى جوهر هذه الثقافة فقد يحدث أن بعض العناصر الثقافية تكيف من

ذاتها لتتواكب مع الجديد وأريد أن أؤكد أن الطقس الشعبى والمفهوم الشعبى ثابت.

وما أريد أن أقوله...

لابد أن نصنف الأمثال ونعرف المصادر التى تحمل آمالنا وأحلامنا. ثم إن التراث الشعبى لم يغفل دور الأم. فقد وضعت البنت فى مجموعة من المواقف كلها تعزز دور الأم.

وبالنسبة إلى رياض الأطفال فقد قمت بتجربة فى مجال رياض الأطفال فى التراث الشعبى؛ حيث جمعت خمسمائة بنت من القاهرة، مائة من بنها وغيرها ثم طلبت من كل منهن أن تجمع خمس حكايات شعبية متداولة فى المنطقة التى تعيش فيها. وبعد فترة وصل عندى ستمائة حكاية. بدأت أصنفها وأعددت منها كتابين، أحدهما .. حكايات الحيوان لطفل ما قبل المدرسة، وهى حكايات هادفة وتعلم الأبناء ففى حكاية الغراب النوحى يتعلم الطفل منها الجمع والطرح، وهذه مادة حساب.

وفى ورقة البحث التى قدمتها الباحثة فؤادة البكرى وهى بعنوان... التعليم والإعلام وتشكيل الوعى الثقافى للطفل.. أوضحت فيها أن للأسرة دوراً مهماً فى عملية تشكيل الوعى الثقافى لدى الطفل. وأيضًا للمؤسسات الأخرى دور مهم . ثم أشارت إلى دور وسائل الإعلام فى تعريف الوعى وكيفية تشكيل هذا الوعى وأهمية وسائل الإعلام فى عصرنا الحاضر وتأثيرها على الطفل إيجابيًا وسلبيا، كما أشارت فى بحثها إلى أن التليفزيون يعتبر من أهم الوسائل الاتصالية التى يتعرض لها الطفل بوجه عام. ثم تناولت ظاهرة الاتصال والتى يشهدها العالم حالياً بعد حدوث الثورة التكنولوجية فى مجال الاتصالات وتأثير تلك الظاهرة على البلاد النامية - ومنها مصر - وعلى شبابها وأطفالها.

وهل يمكن التخفيف من الآثار السلبية لتلك الظاهرة مع اقتراح الحلول؟

وفى ختام الندوة قدمت الدكتورة عواطف عبدالرحمن مداخلة حول التراث الشعبى وقالت.. من خلال قضية التراث الشعبى يمكن أن أثير عدة قضايا... فقضية التراث الشعبى جزء من التحديات التى تواجه النخبة المهمومة بقضايا الوطن. وأرى أن ما أنجز فى هذا المجال ليس قليلاً ولكن هناك نوعًا من غياب التنسيق وتبعثر الجهود وهذا ليس فى مجال التراث الشعبى فقط وإنما ينسحب على أشياء كثيرة فنحن عباقرة فى أماكن مختلفة ولكننا مفككون؛ ففى مصر ثلاث مجموعات مسئولة عن التراث الشعبى وهى...

الجماعة العلمية المهمومة بقضايا المعرفة العلمية، ثم المجموعة الثانية والممثلة فى المؤسسات العلمية والتعليمية، ثم المجموعة الثالثة وهى مجموعة التعليم غير النظامى «جماعة الإعلام».

فالجماعة العلمية قامت فى حدود الظروف المتاحة لها بتقديم التراث الشعبى بالصورة التى تدعم فهم الأجيال الجديدة للحاضر. والمؤسسات التعليمية مهمة جداً. والتراث الشعبى يعتمد ضمن مناهج التعليم بأشكال إبداعية مشوقة ووسائل الإعلام من خلال ما قدمه المركز القومى لثقافة الطفل، وهى مؤسسات تعمل فى صمت وهذا مرفوض تماماً.

وقد أسفرت الندوة عن عدة توصيات مهمة هى:

- ضرورة التنسيق بين الجهات المعنية بشئون الطفل مما يؤدى إلى النهوض بالطفل ومواجهة تحديات القرن الواحد والعشرين.

- ضرورة الاهتمام بالطفل الموهوب ورعايته ابتداء من مرحلة الروضة.

- تشكيل لجنة من المتخصصين لوضع برامج لتنمية الإبداع .

- زيادة الاهتمام بتدريب معلمى الروضة لاكتشاف مواهب الطفل ورعايته.

- تضافر الجهود لبحث السمات المثلى لعروسة مصرية لتؤدى دورها فى مواجهة العرائس المستوردة.

- الاهتمام بتحليل وتدريس العناصر التراثية التى ترتبط بطفل ما قبل المدرسة كالحكاية الشعبية والأغنية الشعبية.

- مكافحة الأمية عن طريق تبنى مشروع قومى إجبارى لمحو الأمية وربطه بحملة قومية واتخاذ كافة الإجراءات اللازمة التى تحقق الاحتياجات كافة.

الكليم

وتصميماته المبتكرة

عرض: محمد عامر

إنه فى يوم السبت الموافق ١٩٩٦/١١/٢٣م الساعة الواحدة ظهرًا اجتمعت فى مبنى كلية الفنون التطبيقية لجنة المناقشة والحكم - المعتمدة من السيد الدكتور نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ١٩٩٦/١٠/٣٠م - لمناقشة رسالة الماچستير المقدمة من الدارس طارق أحمد إبراهيم خليل المعيد بقسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية بطنطا وعنوان الرسالة: «استحداث أسلوب تطبيقى للحمات غير الممتدة لتحقيق تصميمات مبتكرة للكليم المعاصر بوحدات هندسية».

وبعد المناقشة والحكم.

وافقت اللجنة على منح الدارس درجة الماچستير فى الفنون التطبيقية - تخصص (غزل ونسيج وتريكو)..

وهنا نسير مع الدارس لنرى كيف نشأت وتطورت صناعة النسيج، خلال العصور المختلفة التى مرت بها مصر، ثم نقدم إلمامة سريعة بتاريخ المعلقات النسجية وأسلوب التنفيذ.

صناعة النسيج من أقدم الصناعات التى عرفها الإنسان، وذلك لأنها كانت تلبى حاجة الإنسان إلى وجود ملبس يقى به جسده من تقلبات الطقس. وقد بدأت هذه الصناعة فى الأكواخ فى عصور ما قبل التاريخ وفى المنازل لسد حاجة الأسرة.

وبرقى الإنسان تطورت هذه الصناعة من صناعة فردية ينتفع بها الفرد وأسرته لتصبح صناعة جماعية منظمة تحت رعاية الدولة وإشرافها، حتى أنها أصبحت تشكل دخلاً اقتصادياً بالنسبة إلى الصناع والدولة.

وقد كانت صناعة النسيج من أهم الصناعات لدى قدماء المصريين، وقد أدى إلى الاهتمام بها توفر الكتان وهو خامة رئيسية لصناعة المنسوجات.

وكان فن النسيج من عمل النساء فقد كانت تقوم به الجوارى ونساء الفلاحين.

ولما ارتفع شأن هذه الصناعة دفع ذلك الأمراء وكبار الموظفين إلى رعايتها والاهتمام بها وتنظيمها وإنشاء مصانع

فى قصورهم تضم الكثير من الصناع، وكانوا يفتخرون بما ينتجونه لدقة صناعتهم وجودتها.

وكذلك انتشرت هذه الصناعة بين الكهنة وكان لكل معبد مصنع خاص به ينتج الأقمشة اللازمة للطقوس الدينية داخل المعبد، ومن أشهر المعابد التى تولت هذه الصناعة والإشراف عليها - معبد الكرنك.

وقد اشتهرت هذه المعابد بصناعة أرق أنواع الكتان (البوسوس) ،وكلمة (بوسوس) تعنى ملكى وهى مرادفة للكلمة الهيروغليفية (نيسوت Nissut) وكانت تدر على المعابد أرباحاً وفيرة، وكان الفراعنة يستخدمون جزءاً ويحتفظ الكهنة بالباقى.

وكانت تلك المصانع تبيع للشعب منتجاتها وبخاصة للرقيق بعد أن تسد حاجة سادتها.

وذاعت شهرة هذه المنسوجات بين الأمم المعاصرة، وقد عاد ذلك على مصر بالخير الوفير.

وبعد انتقال مصر إلى الحكم الفارسى فى الأسرة السابعة والعشرين، وبانضمام مجموعة من الصناع المهرة - الذين كانوا يعملون بقصور الملوك والنبلاء بمراكز النسيج الملحقة بالمعابد - إلى صناع المدن والقرى تأثرت هذه الصناعة تأثراً إيجابياً.

ولكى نعرف الكثير عن صناعة النسيج، وبخاصة المنسوجات الكتانية فى عصر البطالمة، ننظر إلى وثيقة بتنيوفيس (أم البريجات بالفيوم) والتى تتضمن تعليمات وزير المالية إلى وكلائه فى المديريات. وقد ورد بالوثيقة (زر المصانع التى ينسج الكتان فيها، وابذل قصارى جهدك لكى يزاول النسيج أكبر عدد ممكن من الأنوال ويقدم النساجون كل كمية الأقمشة المزركشة المطلوبة من المديرية، وإذا تأخر أحدهم عن تقديم قطع المنسوجات المطلوبة فإنه يجب أن يأخذ ثمنها الذى حددته اللوائح لكل نوع). (زر كذلك أماكن الغسيل حيث يغسل الكتان، واعد قائمة وقدم الكمية الشهرية من قطع المنسوجات الكتانية فى الشهر الجارى وكمية الشهر التالى لكى توزع المبالغ المقابلة لها بين حسابات الخزانة العامة والملتزمين، وإذا وجد فائض عن كمية الشهر الأول ارصده فى الشهر التالى باعتباره جزءاً من الكمية الشهرية.

ويجب أن تنقل كل الأنوال العاطلة إلى عاصمة المديرية وتودع فى المخزن وتختم).

وكان يفرض على أصحاب المصانع إجراءات وغرامات وذلك فى حالة عدم اتفاق المنتج مع المواصفات المطلوبة من البداية.

وجاء بحجر رشيد أن الكهنة قد أعربوا عن شكرهم للملك بطليموس الخامس، وغمروه بمظاهر التشريف؛ لأنه أنقص كمية البوسوس المفروضة عليهم إلى الثلثين وأعفاهم من ثمن البوسوس الذى عجزوا عن تقديمه ومن الغرامات المفروضة عليهم لأنهم قدموا نوعًا لا يتفق والمطلوب منهم، وكذلك أعفى بطليموس الثامن الكهنة من المبالغ المستحقة عليهم لعدم تقديمهم كمية المنسوجات المفروضة عليهم وحظر الاستيلاء على أدوات الذين ينسجون البوسوس.

ويبدو أن صناعة المنسوجات الصوفية فى عصر البطالمة سارت على المنوال نفسه الذى سارت عليه المنسوجات الكتانية، إلا أنها لم تكن عليها القيود نفسها التى كانت مفروضة على صناعة المنسوجات الكتانية، خصوصًا من حيث الكمية؛ إذ يصعب حصر كميات الصوف التى تنتجها الأغنام وبالتالى الكميات التى يمكن تصنيعها منها.

وقد كان للحكومة مصانع خاصة للمنسوجات الصوفية بالإسكندرية، وكذلك كانت هناك مصانع للأفراد، وكان البعض يقوم بهذه الصناعة داخل المنازل؛ فقد ذكر د. إبراهيم نصحى أن «أبولونيوس» وزير مالية بطليموس الثانى «كان يملك مصنعاً للصوف فى منف وآخر فى فيلادلفيا كان ينتج مقداراً كبيراً من المنسوجات الصوفية القيمة مثل أغطية الأسرة والأبسطة، وأنه كان ينتج حاجة مستخدميه فى الضيعة وكذلك حاجة السوق. كما تشير وثائق «زينون» التى تتعلق بإنتاج الأصواف إلى نشاط أبولونيوس وزينون فى صناعة الأصواف».

جاء فى قائمة وجدت بين وثائق زينون - ما يأتى:

عدد النساء المشتغلات فى مصر فى صناعة الصوف، حسب إحصاء العام الخامس والثلاثين: ٣٢٠ فى موخيس، ٣١٤ فى أوكسورونخوس، ١٥٠ فى تبتيونيس والمجموع ٧٨٤. ولعل هذا العدد دليل على انتشار هذه الصناعة فى عصر البطالمة. وكان لاهتمام البطالمة بصناعة المنسوجات وتوفر الخامة والفنيين فى هذه الصناعة أثر كبير فى أن تجعل منها مورداً للاقتصاد القومى، حيث كانت الدولة تصدره للدول المجاورة.

وكان أهم مراكز صناعة النسيج فى مصر: طيبة ومنف وتانيس وأخميم ودندرة وقانوب وأرسينوى بالفيوم وبلوذن.

ولقد استمر النظام الذى سارت عليه صناعة المنسوجات فى العصر البطلمى حتى بعد دخول الرومان لمصر سنة ٣٠ق.م؛ إذ ظلت الإسكندرية فى ذلك العصر مركزاً مهمًا لصناعة المنسوجات الكتانية.

وظل هذا النظام حتى جاء الفتح الإسلامى لمصر سنة ٦٤١م واستمرت المصانع الأهلية التى كانت تشرف عليها الحكومة وتراقبها مراقبة دقيقة.

وكان فى العصر العباسى مصانع حكومية عرفت باسم دور الطراز، وهى نوعان: طراز الخاصة، وكانت تعمل أفخر أنواع المنسوجات للخليفة ورجال البلاط وحاشيته وتوجد على الطراز كتابات عادة ما تكون من الذهب أو الفضة.

وطراز العامة، وكانت تحت رقابة الحكومة، وتتبع بيت المال، ولكنها كانت لحساب أفراد الشعب.

وقد روى المقريزى أن دار الوزير يعقوب بن كلس حولت بعد وفاته إلى مصنع حكومى للنسيج وصارت تعرف باسم دار الديباج.

وكان لكل طراز ناظر مهنته النظر فى أمور عماله وبحث مشاكلهم وكيفية تشغيلهم وتحديد أجورهم وتوفير ما يحتاجون إليه من خامات أو عدد وتسجيلها وتجديد ما استهلك منها. ولهذا الناظر مساعد يختص بحفظ ما ينتجه الطراز وصيانته، ثم يلى المساعد المحاسب وكان مسئولاً عن النواحى المالية والحسابات، وكذلك رئيس العمال الذى كان يوكل إليه تنظيم العمل وإدارة شئون العمال.

وكذلك أنشئ نوعان من الخزانات، خزانة الكسوات الخاصة، وخزانة الكسوات العامة، فالخاصة كانت لحفظ ثياب الخليفة والأمير وكذلك الحلل والكسوات وكانت تلحق بقصور الخلفاء والأمراء ويعين لها مشرفون وكتاب وسجلات تسجل ما يرد إلى الخزينة وما يخرج منها. أما خزانة الكسوات العامة فهى مسئولة عن حفظ المنسوجات والثياب بمختلف أنواعها، ما ينتج أو ما تغنمه الجيوش العربية الإسلامية المنتصرة.

كانت الغالبية العظمى من العمال فى تلك المراكز من الأقباط وتوارثوا المهنة.

ولقد نما الفن الإسلامى وتطور باشتراك العمال الأقباط واستمر هذا التعاون بين القائمين والحكوميين نحو ثلاثة قرون. ولم يقلل قدوم ابن طولون - ومعه فريق من الصناع الفنانين العراقيين - من أهمية دور العمال الأقباط إلا أن أثر أولئك الفنانين القادمين لم يظهر جلياً إلا فى نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المبانى، بينما بقى النسيج الميدان الذى أظهر فيه الأقباط مهارتهم الفنية.

وفى القرن الرابع الهجرى كان العرب الذين تتلمذوا على يد الصناع المصريين قد ألموا بأسرار هذه الصناعة وأصول المهنة، ونتيجة لذلك أنشئ الكثير من المصانع الجديدة فى الأقاليم التى ضموها إلى إمبراطوريتهم، حتى أصبحوا زعماء تجارة الحرير فى العالم خلال القرون الوسطى.

وكان للتقاليد المستمدة من الدين والحياة الاجتماعية فى العصر الإسلامى الدور الفعال والمؤثر فى رقى صناعة النسيج؛ فكسوة الكعبة - وخاصة فى العصر العباسى - ومنح الخلع كان لهما شأن فى دفع الاهتمام بنوع النسيج وتعدد طرق زخرفته.

وقد أدى إلى تأصيل عادة منح الخلع ما قام به الرسول [ﷺ] عندما خلع البردة الشريفة على كعب بن زهير بن أبى سلمى، والبردة قطعة طويلة من القماش الصوف السميك يستعمل لكساء أجسامهم فى النهار وغطاءً أثناء الليل، ولونها أسمر أو رمادى وقيل عنها إنها كساء أسود مربع فيه صفرة.

نبذة تاريخية عن المعلقات النسيجية وأسلوب التنفيذ

تعد صناعة المنسوجات من أقدم الصناعات التى نشأت مع الإنسان، وكانت وليدة حاجته إلى وقاية نفسه من تقلبات الظروف المناخية.

فى البداية أخذت من أوراق الشجر وجلود الحيوانات، إلى أن اهتدى بعد ذلك إلى عمل الخيوط من الصوف ومن الكتان والحرير، ومن تلك الخامات المختلفة نسج ما يفى احتياجاته اليومية من ملبس أو أية استخدامات أخرى، واستمرارية للتطور بدأ الإنسان يزين المنسوجات بالزخارف التى تسره بجمالها، وكان يتم تنفيذها على مر العصور بإحدى طرق أربع هى:

أولاً: طريق الرسم على المنسوج بالألوان أو طباعتها، وتعد هذه الطريقة أقدم طرق زخرفة المنسوجات.

ثانيًا: طريقة التطريز، وتتم بعد الانتهاء من القماش إما بإضافة خيوط بواسطة الإبرة لعمل الزخرفة أو بإضافة قطع صغيرة من نسيج آخر ذى ألوان مختلفة إلى الرقعة الأصلية من القماش كما هو متبع فى أسلوب الخياطة (النسيج المضاف).

ثالثًا: طريقة نسج الزخارف بلحمات غير ممتدة فى عرض المنسوج، وفيها تمتد اللحمة فى مكان ظهور اللون

فقط، وتعرف بالقباطى (وهو اسم كان يطلقه العرب على المنسوجات المصرية ذات النقوش المنسوجة)، وكما هو متبع الآن فى نسج الكليم.

رابعًا: طريقة نسج الزخارف أثناء عملية النسيج بلحمات ممتدة، والتى تتعاشق فيها خيوط السدى مع خيوط اللحمة العرضية تعاشقاً بزوايا قائمة وفقاً لنظام وترتيب معين وهو ما يعرف بالتراكيب النسجية، وهى إما أن تكون بسيطة أو مركبة ويندرج تحتها أسماء كثيرة للمنسوجات.

منسوجات القباطى أو منسوجات التابسترى Tapestry Weaves

التابسترى القباطى، النسجيات المرسمة، الزخرفة المنسوجة، كلها مرادفات لمعنى واحد. وهو نوع من المنسوجات ذات طابع زخرفى يستخدم فى إخراجها أسلوب اللحمات غير الممتدة حيث تتجاور فيه اللحمات الملونة، كل فى المساحة المخصصة له حسب التصميم الزخرفى، ويتم فيه تغطية خيوط السدى تماماً وتظهر اللحمات فقط على وجهى المنسوج بينما يظهر السدى على هيئة تضليعات خفيفة فى كلا الوجهين. تركيبه النسجى هو السادة ١/١، ويعمل على درأتين أو أربعة درآت على الأكثر، وهو أساساً نسيج يدوى يتم تنفيذه باستخدام مواكيك صغيرة أو مواسير اللحمة على سدى مشدود أفقيًا أو رأسيًا. وهذا النوع من المنسوجات يمكن أن نستخدمه على وجه واحد فقط إذا أنتج بغرض الاستخدام كمعلق حائطى حيث نراه من وجه واحد فقط أما الوجه الثانى فيظهر به نهايات خيوط اللحمة التى تترك معلقة، والقطع ذات التصميمات البسيطة يمكن استخدامها على الوجهين حيث تنسج نهايات اللحمة داخل القطعة.

وتحدث الزخرفة فى تلك المنسوجات عن طريق تجاور لحمات ملونة غير ممتدة فى عرض المنسوج، إحداها تمثل الأرضية، واللحمات الأخرى تمثل الزخرفة على حسب الفكرة الموضوعة، ويطلق على هذا النوع أيضًا اسم الكليم، وكلمة (كليم) فارسية أطلقها الفرس على النسيج المصنوع بطريقة اللحمات غير الممتدة Slit Tapestry، كما سماها أهل تركستان جيلام Gylam ومعناها ذو الوجهين ومن ثم انتشرت هذه التسمية على البسط غير الوبرية على إطلاقها.

وقد استخدمت هذه الطريقة الفنية فى زخرفة المنسوجات حتى العصر الفاطمى وأطلق عليها العرب اسم القباطى نسبة إلى القبط أهل مصر.

ويقول الدكتور عبدالرحمن عمار: بما أن هذا التكنيك سبق استعماله فى العصر الفرعونى وعلى سبيل المثال القطعة المشهورة لأمنحتب الثانى ١٤٠٥ق.م، وهو تكنيك مطور لطريقة إيجاد الزخرفة بالأسلوب المستعمل فى الأشرطة والأحزمة وهى إحدى القطع الشهيرة لأنسجة أمنحتب الثانى ومن المحتمل أن تكون جزءاً من ردائه والقطعة موجودة بالمتحف المصرى بالقاهرة تحت رقم (٤٦٥٢٦) هذا بالإضافة إلى بعض القطع التى ترجع إلى عصر الملك توت عنخ آمون ١٣٥٠ق.م.

ويطلق الآن اسم الكليم على المفروشات الأرضية المنسوجة بهذا الأسلوب، ويطلق اسم الجوبلان Goblin على الـ ع التصويرية منه، وجوبلان اسم لمصانع فرنسية اشتهرت بهذا الاسم النسجى، وقد أنشأها جيل وجان جوبلان Gilles and Jean, Goblin عام ١٤٥٠م للصباغة ثم استعملت بعد ذلك فى نسج المناظر التصويرية بهذا الاسم النسجى فى القرن السابع عشر عام ١٦٦٢م عندما اشترى «كولبرت» الوزير الفرنسى هذه المنشآت لحساب حكومة لويس الرابع عشر، وبقيت هذه المصانع حتى الآن تحت إشراف الحكومة الفرنسية.

كذلك نجد قطعًا منسوجة بهذا الأسلوب وتعرف بالأوبيسون Aubisson نسبة إلى مدينة أوبيسون بفرنسا، وتلك القطع جميع زخارفها ومناظرها تصويرية وتستخدم معلقات حائطية لا مفروشات أرضية.

ومن الجدير بالذكر أن القطع المعروفة باسم جوبلان يتم نسجها على أنوال رأسية، وقطع الأوبيسون يتم نسجها على أنوال أفقية ولا يوجد اختلاف ملحوظ بينهما اللهم إلا أن الأنوال الأفقية أسرع فى النسج، بينما الأنوال الرأسية تعطى النساج حرية أكثر أثناء التنفيذ لعمل التأثيرات المختلفة.

وإذا ما تتبعنا النسجيات المرسمة - تاريخيًا - فمن الممكن افتراض أن النسجيات المرسمة تبعت عملية النسج أو تزامنت معه، وهذا النوع من المنسوجات يسهل إنتاجه على الأنوال البدائية بعكس أية منسوجات أخرى، ومن المؤكد أن الدافع وراء ابتكاره هو الميل إلى وجود رسوم وزخارف على المنسوجات، والتى يمكن مشاهدتها من خلال منسوجات البدائيين فى أواسط آسيا والتبت والهنود والأمريكيين والقدماء من ساكنى بيرو.

ودليل آخر على الوجود المبكر لهذه الحرفة: العينات الموجودة بمتحف الأرميتاج بموسكو، وقد وجدت هذه القطع

فى مقبرة الأخوة السبعة فى (تيمسيوك Tamisiouck) وهى من إنتاج النساجين المصريين ١٤٥٠ ق.م والنساجين الإغريق (القرن الثالث أو الرابع ق.م)، وكانت أيضًا تسجيلات الشاعر (أوفيد Ovid) واحدة من أقدم السجلات التاريخية التى ذكرت النسجيات المرسمة فى مؤلفه ميتامورفيس Metamorphases فى نص التنافس بين Mi-nerva and archne.

وتم العثور على قطع نسجت بطريقة اللحمات غير الممتدة ومنها القطعة رقم ٤٦٥٢٧ بالمتحف المصرى وعليها كتابات هيروغليفية، والقطع الخاصة بالملك توت عنخ آمون وهى رقم ٥٩٦ - ١٦٤٨ - ٣٣٩، ورواق للملك المذكور رقم ٦٤٢ - ١٦٦٦، بكل منها حافات مزركشة وملونة وسطها تطريز بالإبرة فائق الجمال، وتدل بقايا الأقمشة التى عثر عليها فى طيبة - وتنسب إلى الأسرات الثانية والعشرين وحتى أواخر الأسرة الرابعة والعشرين - على أن هذه الطريقة كانت مستخدمة فى ذلك الحين.

ويزخر كل من المتحف المصرى والقبطى والإسلامى بالقاهرة بكثير من القطع التى نسجت بهذا النوع من التراكيب النسجية التى تدل دلالة واضحة على أن هذا النوع من المنسوجات كان له مكان الصدارة فى تلك العصور والغالبية العظمى منها سداها كتان ولحمتها من الصوف المصبوغ بألوان مختلفة تميل إلى الدرجات الداكنة، ومن تلك النسجيات القطعة رقم ٤١٨٨ بالمتحف القبطى، وهى عبارة عن جامة مستديرة من الصوف الأرجوانى والبيج وقوام الزخرفة فيها الأساطير الدينية.

وجدير بالذكر أن العصر القبطى يمتاز باستخدام الأشرطة منفصلة ثم تخاط بعد ذلك على الثوب؛ إذ إنه فى حالة نسج الشريط أفقيًا يكون على جانبى الشريط شراريب ناتجة عن خيوط السدى، بخلاف الشريط الرأسى فيكون على كل من جانبيه برسلان أحدهما فى الجانب الأيمن والآخر فى الجانب الأيسر، أما الشراريب الناتجة عن فصل القطعة المنسوجة عن السدى فتكون فى نهايتى الشريط.

أما فى العصر الإسلامى فقد كانت تنسج الأشرطة مع الثوب، لذلك كان من السهل على النساج أن يقوم بنسج تلك الأشرطة فى وضع أفقى نظراً لاحتواء المنسوجات على كتابات عربية تتضمن اسم الخليفة ومركز النسيج وتاريخه، وقد تقترن بهذه الكتابة زخارف جميلة فتصبح قطعة القماش عندئذ وثيقة فنية؛ لذا يكون التصميم الأفقى أنسب فى تنفيذ تلك الرغبة، والمتحف الإسلامى يزخر بكثير من القطع التى نسجت بطريقة اللحمات غير الممتدة.

وإذا كان النساج قد تمكن من إخراج الزخرفة العكسية عن طيور متقابلة فى منتهى الدقة - إلا أن عظمة النساج وقدرته لم تقف عند حد إخراج هذا الشريط الزخرفى؛ بل تظهر عظمته فى قدرته على إخراج الوحدة الزخرفية نفسها وبوضعها العكسى نفسه فى الشريط الأوسط من المجموعة الثانية، كما نجد أن المساحة الزخرفية فى المجموعة الثانية أقل من المساحة الزخرفية فى المجموعة العلوية، لذلك فقد قام النساج بتصغير الوحدة الزخرفية مع إظهار نفس التفاصيل المستخدمة فى الشريط العلوى، وهذا يدل على مدى تحكم النساج ومحافظته على النسب الزخرفية التى مكنته من إخراج تلك الزخرفة دقيقة التفاصيل. فالنساج الذى أخرج هذه القطعة كان يعتمد على طريقة: عد الخيوط ثم توزيع الوحدات الزخرفية على أبعاد متساوية، ثم يبدأ - بعد تحديد أبعاد الوحدات الزخرفية بعرض المنسوج - بنسج الأجزاء المتشابهة فى كل وحدة من الوحدات فى آن واحد وبنفس عدد الخيوط التى تم تعشيقها من اللحمات، بمعنى: أنه يقوم أولاً بنسج عدد معين من اللحمات فى الوحدة الأولى وبتحريكات معينة حسب الرسم، ثم يقوم بنسج الجزء نفسه فى الوحدة الثانية، وهكذا يستمر حتى ينتهى من إكمال الوحدات الزخرفية جميعها، وبذلك أمكنه الحصول على وحدات زخرفية متشابهة مع بعضها البعض.

مكتبة الفنون الشعبية

مارجرجس

قرية من الصعيد

تأليف : نسيم هنرى حنين

عرض : توفيق حنا

منذ أكثر من ثلاثين عاماً وأنا أدعو إلى دراسة القرية المصرية .. فى أثناء عملى فى ميدان التربية والتعليم، فى محافظتى قنا وسوهاج، كنت أدفع تلاميذى إلى الكتابة عن قراهم ونجوعهم.. واستجاب البعض. ولعل أهم من تأثر بهذه الدعوة من تلاميذى فى مدرسة قنا الثانوية (١٩٥٥/١٩٥٦) : عبدالرحمن الأبنودى، من رواد شعر العامية المصرية، وأمل دنقل أمير شعراء الرفض (كما يدعوه الناقد نسيم مجلى)، ومحمد سلامة آدم (الدكتور محمد سلامة آدم)..

وفى السبعينيات، عرفت أن الصديق نسيم هنرى حنين يقوم بدراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مارجرجس (والذى ينطق مارى جرجس.. ومار هنا معناها قديس باللغة السيريانية) .. وأخذت أتابع هذه الدراسة حتى نشرت عام ١٩٨٨ ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية (المنيرة - القاهرة)، وأهدانى الصديق نسيم حنين هذه الدراسة الضخمة (٤٤٤ صفحة من القطع الكبير) الموسوعية، الجامعة لكل ما يتعلق بهذا النجع الصغير، الذى يبعد ١٢ كيلومتراً عن مدينة أخميم (محافظة سوهاج)، وكانت تحت هذا العنوان الدال: مارجرجس - قرية من الصعيد.

أثناء مدة دراسته لهذا النجع - نجع مارجرجس، والتى استمرت تسعة شهور، وكأنها كانت تسعة أعوام، ما بين عامى ١٩٧١ و١٩٧٣.. أثناء هذه المدة - القصيرة والعميقة - عاش نسيم حنين فى بيت من بيوت هذا النجع.. عاش كما يعيش سكان مارجرجس.. أكل معهم ما يأكلون.. ونام كما ينامون.. وشاركهم أعمالهم وآلامهم .. كما شاركهم أحزانهم وأفراحهم.. أحزانهم الكثيرة وأفراحهم القليلة.. عاش مع الفلاحين ومع الفلاحات فى كل ألوان نشاطهم فى البيت وفى الغيط، كما عاش مع الصيادين .. ولعله أفطر معهم بعد عملهم الشاق من الليل إلى الفجر.. ارتبط بهم أعمق وأوثق ارتباط، وكأنه وهو

يتحدث عن نجع مارجرجس وعن أبناء وبنات مار جرجس، كان يحدثنا عن علاقة صداقة عميقة وصادقة مع السكان.. ومع المكان.. وهذا ما لمسته.. ويلمسه قارئ هذه الدراسة.. وهذا ما لمسه أيضاً جان ثيركويتيه - مدير المعهد الفرنسى وقت صدور هذه الدراسة، ١٩٨٨ - وسجله وهو يقدم هذه الدراسة.. ويقول جان ثيركويتيه: «هذه العلاقة الحميمة هى الشرط الرئيس والأساس للإثنولوجى لعمله ولتحقيق أهدافه من دراسته».. كما يقول: «إن هذه الحكايات التى سجلها، وهذه العادات التى تحدث عنها، جعلت هذا النجع يعيش ويتحرك أمامنا.. هذا النجع الذى لايختلف عن أى مجتمع آخر أو أية قرية أخرى.. وعن هذا النجع أو هذه القرية فى أيام سيتى الأول.. أو أثناء حياة القديسين أولوجيوس وأسينيوس - قديس دير الحديد - »، وفى نهاية هذه المقدمة لاينسى ثيركويتيه العالم المصرولوچى سبرج سونرو الذى كان مديراً للمعهد عندما بدأ نسيم حنين دراسته عام ١٩٧١ وإليه كان أهداء هذه الدراسة التى تدين بفضل إتمامها إليه.. ويسجل كلماته التى كتبها عن هذه الدراسة: «إنه فى الوقت الذى تتغير فيه مصر بإيقاع تتزايد سرعته يوماً بعد يوم تبدو هذه اللوحة التى تقدم لنا حياة ونشاط الفلاحين والتى تؤكد هذه العلاقة بين الإنسان والأرض.. هذه العلاقة التى سوف تتشكل فى شكل جديد فى العقود التالية.. تبدو هذه اللوحة على درجة كبيرة من الأهمية والتى تستحق كل ترحيب».

ولقد تحقق ما توقعه سونرون من تغيير فى شكل العلاقة بين المكان والسكان.. وبين الإنسان والأرض .. ويتضح هذا من الملحق فى نهاية الدراسة والذى كتبه الباحث بعد ثلاثة عشر عاماً من إتمام بحثه - أى عام ١٩٨٦.

ما قبل البداية

نشر المعهد العلمى للباحث د. نسيم هنرى حنين - قبل هذه الدراسة عن مارجرجس - مخطوطاً مسيحياً باللغة العربية المصرية تحت هذا العنوان، الذى يدرج المخطوط ضمن الدراسات الفولكلورية المصرية «استخدام المزامير فى عمل السحر»، وفى التمهيد يحدثنا نسيم هنرى حنين كيف اكتشف هذا المخطوط، وفى المقدمة يصف لنا المخطوط ويحدثنا عن الاستخدام السحرى للمزامير، كما يذكر الحالات التى تدعو إلى استخدام المزامير، واشترك تيارى بيانكى فى ترجمة هذا المخطوط إلى اللغة الفرنسية مع نسيم هنرى حنين.

يقول نسيم حنين فى تمهيده:

«أثناء انشغالى بعمل دراسة عن دير الحديد وعن نجع مارجرجس (على بعد ١٢كم شرق مدينة أخميم - محافظة سوهاج) فى ديسمبر ١٩٧١ كنت مهتماً بنوع خاص بدراسة أبراج الحمام المبنية بأوان فخارية حيث يسكن الحمام البرى الذى يأتى إليها من ضواحى النجع، وعندما لفت نظرى أن برجين من هذه الأبراج لايوجد بهما حمام .. سألت الرجل الذى يسكن بجوار هذين البرجين المهجورين.. وحكى لى الرجل هذه الحكاية التى أقدمها هنا بروايته ولهجته.

وأنا أسجل هنا هذه الحكاية - تمهيداً للحديث عن نجع مارجرجس - أردت بها أن أقدم لك نموذجًا لهذه اللهجة المصرية الصعيدية، يوضح لنا ملمحًا فكرياً واجتماعيًا ضمن ملامح الشخصية المصرية الصعيدية، وأرجو ملاحظة أن حرف القاف فى لهجة الصعيد ينطق جيماً.. وها هى الحكاية:

«كان عندى الأبراج عمرانين، وكنت عايز أبيع الزبل لكن الراجل اللى كنت ها ابيعله الزبل كان عايز يتمسخر علىّ فقال (فجال) الزبل رخص قوى (جوى) عن السنة اللى فاتت.. رخص خمسين قرش (جرش) يبقى (يبجى) بثلاثة جنيه ونص قال كدا (جال) وهو بيضحك علىّ مع اصحابه وقال (جال) شاور المره. زعلت انا وقلت (جلت) له بطلت بيع وشرا يا بو حديث فارغ.. الكلام للراجل اللفيظ.. ازاى اشاور المرة؟ لابكتير عطيلك ولابقليل (بجليل) عطيلك . فضل الزبل.. وفى الآخر بعد كام جم برضه واشتروا بالتمن اللى انا عاوزه واتغاظوا منى.. راح كاتب لى كتاب بالهجاج، وكتب على شوية رمل وجه.. يا رشوا الرمل على البرج.. الله اعلم .. يابس الكتابة على الرمل.. الله أعلم.. الحمام كله هجّ عشان اللى كاتب الكتاب شاطر، فضل حاجة بسيطة.. الحيّه تيجى تجزجزهم.. القط يا كلهم.. البرص يشربهم.

والناس هى اللى قالت (جالت) لى على حكاية الكتاب دى.. وفيه ناس ماهرة تكتب للحمام لغاته يارحت جبل الطير بحرى المنيا بتلات محطات عشان اكتب عند واحد يرجّع الحمام تانى، وقالو لى (جالولى) ده مش بيكتب قلت (جلت) طيّب اروح الموالديه فى جبل الطير. رحت لقيت الموالدية طالعه دقونها (دجونها) .. وقلت (جلت) دول زوار؟

قالو لى (جالو لى) لا.. دول موالديه

- أمال مين ده؟

- ده الشيخ عمران اللى انت كنت رايح له جبل الطير.

- قلت (جلت) اروحله؟

- قالو لى (جالولى) : قبل (جبل) ما تروحله اذا كنت عامل حاجة ما تروحلوش.. اوعى تكون سارق (سارج) حاجة وتسلم عليه يضربك بالشلوت.

قلت (جلت) له: لا.. إيدى نضيفة.

قال (جال): عارف كده.

قلت (جلت): ايوه.

قال (جال): طيّب.. ياللا قدامى (جدامى) نروحله. قابلناه (جابلناه)..

ـ أهلا حضرة الشيخ.

قال (جال): أهلا يابنى.

رحت حابب على ايده وجيلت عليه.

همّلنى ومشى قصبتين، وراح راجع تانى.

قال (جال) لى: انت راجل ضيف.

قلت (جلت) له: ايوه.

قال (جال): انا وانت ضيف الله.

قال (جال) لى: روّح يا بنى.

ورحت مرّوح.. ما هو عارف اللى فى ضميرى، وعارف ان الحمام مكتوب له بالهجاج، ومش ممكن يرجع تانى.

وهنا تنتهى حكاية هذا الرجل من أبناء مارجرجس التى دفعت نسيم حنين إلى البحث عن هذه الصيغة السحرية التى تمكن عن طريقها هذا «الكاتب الشاطر» أن يكتب للحمام بالهجاج.. ويقول نسيم حنين: «تعرفت بترزى من أخميم يدعى شفيق عمره خمسة وخمسين سنة ومعروف بالكتابة المتعلقة بالحمام.. وعن طريق صداقته بشفيق الذى فتح للباحث «أبواب عالم جديد» اطلع على مخطوطات عربية مسيحية تحتفظ بها عائلة شفيق هذا الذى قال له «إنه كان يوجد قديماً رجل اشتهر بنسخ المخطوطات .. وكانت العائلات تستضيف هذا الرجل لعدة أيام لأداء هذه المهمة.. وقال شفيق إنه لايكتب للحمام فقط بل إنه يكتب أيضًا ضد الأعداء وضد الأمراض، ومن أجل خصوبة الأرض.. ثم يقول نسيم حنين: «أعارنى الرجل نسخة مخطوطة كان قد اشتراها من العشوم، وهو المخطوط الذى نشره نسيم حنين ضمن مطبوعات المعهد الفرنسى والذى سبق دراسته عن نجع مارجرجس.

البداية

فى عام ١٩٦٧ بدأت علاقة نسيم حنين بهذا النجع المعزول عن المجتمع السوهاجى والذى كان يعانى كل صور الفقر والعوز.. وفى بيوت من طين يعيش سكان نجع مارجرجس.. ينقصها كل شىء.. وفى هذا النجع لاتوجد مدرسة أو مستوصف.. ولاحتى دكان صغير.. ولا ماء صالح للشرب.. شاهد نسيم حنين فى هذا المجتمع القبطى الصغير (أكثر من ثلثمائة نسمة وأربعين أسرة) كل ألوان الحرمان والفاقة.. ومع هذا كله وجد أيضًا شجاعة التغلب على ألوان الفقر والفاقة عن طريق العمل.. عن طريق الزراعة والصيد.. وعن طريق هذه الحرف البدائية التى تنتشر فى المجتمعات الزراعية.. الأوانى الفخارية.. وأنواع السلال .. والغزل وغيرها.. كما وجد عند هؤلاء الفلاحين والصيادين مقاومة آلامهم وأحزانهم عن طريق الغناء واللعب.. وعن طريق أعيادهم ومواسمهم وعن طريق الاستعانة ببركات ومعجزات وكرامات مارجرجس والشيخ حامد (الشيخ المسلم الطيب فى هذا المجتمع القبطى) .. عن طريق العمل فى الأرض وفى الصيد.. وعن طريق الصلاة إلى السماء وأيضًا عن طريق السحر .. يعيش أبناء وبنات مارجرجس مادياً وروحياً..

فى عام ١٩٦٧ التقى نسيم حنين بهذا النجع القبطى الذى يقع على الضفة الشرقية للنيل.. والذى يعيش سكانه داخل جدران دير الحديد ـ دير مارجرجس ـ وخارج هذه الجدران.. وكان هذا اللقاء مصيرياً ..

عندما عرف نسيم حنين أن سبب عزلتهم عن العالم الخارجى هو أنهم لايملكون قارباً يعبرون به الترعة إلى الطريق الزراعى.. إلى النيل.. اقترح عليهم أن يشتركوا جميعاً وهو معهم (وهو المهندس المعمارى) فى صنع هذا القارب.. وتم صناعة هذا القارب أخيراً.. وعن طريق هذا القارب عبر نسيم حنين إلى قلوب سكان مارجرجس.. وعن هذه العلاقات الحميمة تمكن الباحث العالم أن يقوم بدراسته ـ التى بدأها عام ١٩٧١ ـ عن نجع مارجرجس.. مكاناً وسكاناً.... هذه الدراسة التى توزعت على ثلاث سنوات (١٩٧١ ـ ١٩٧٣) لمدة تسعة شهور (شهران فى خريف ١٩٧١، خمسة أشهر فى خريف وشتاء ١٩٧٢، وأخيراً شهران فى عام ١٩٧٣)، وكأن هذه الشهور التسعة كانت تسع سنوات. وساعد الباحث ـ أيضًا ـ على القيام بهذه الدراسة الشاملة للمكان وللسكان حين كان على رأس المعهد الفرنسى عام ١٩٧١ العالم المصرولوجى سيرج سونرون، الذى كان مهتماً، لا بالماضى والآثار فحسب، بل كان يهتم بدراسة الحاضر أيضًا وبدراسة الشعب المصرى صاحب هذه الحضارة وهذا التاريخ.. وجد نسيم حنين عند هذا العالم كل ألوان التشجيع والمساعدة، كما وجد عنده الموافقة والتأييد عندما اقترح نسيم حنين أن تمتد دراسته لدير الحديد.. إلى دراسة إثنوجرافية واجتماعية واقتصادية وفولكلورية لسكان هذا الدير القبطى..

كان فضل سيرج سونرون على الباحث وعلى هذه الدراسة مما لايمكن إغفاله أو إنكاره، ولهذا جاء إهداء هذه الدراسة إليه تسجيلاً لهذا الفضل واعترافاً بالدور العلمى الكبير الذى قام به سيرج سونرون فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة طوال سنوات نشاطه العلمى . ولقد توفى سيرج سونرون (١٩٢٧ - ١٩٧٦) إثر حادث فى الطريق الصحراوى (مصر - إسكندرية)، وكان معه فى السيارة ابنه والباحثة فريدة مقار وكذلك المؤلف الذى أراد الله أن يخرج من هذا الحادث الأليم ببعض الجروح والإصابات التى كانت سبباً فى تواصل العمل فى هذه الدراسة عاماً كاملاً.

متى بدأت الهجرة إلى الدير؟

يقول شيوخ نجع مارجرجس: إن هذا الدير تملكه عائلة نصرالله التى تقيم فى سوهاج .. وذات يوم فى بداية هذا القرن العشرين جاءت إلى هذا الدير عائلة سمعان هارية من بلدة طحنا (إحدى قرى المنيا) واستقرت داخل جدران دير الحديد .. ولما كان سمعان على صلة قديمة بعائلة نصر الله فقد سمحت له أن يسكن هذا الدير المهجور.. ولم يكن أمام سمعان فى هذه الأرض الجرداء إلا أن ينبش قبور الأقباط ويبيع القماش المسروق إلى أسرة نصرالله.. ثم جاء إلى هذا الدير رجل آخر هارب من التجنيد ومعه سبعة أطفال.. وكان هذا الرجل الآخر الذى يدعى سعد من سكان جزيرة شندويل (على بعد خمسة كيلومترات من مدينة سوهاج) .. وتصاهرت عائلتا سمعان وسعد، وبعد ذلك جاءت عائلة عبدالشهيد من نجع النجار وسكنت أولاً فى نجع المهدى شمال نجع مارجرجس.. وبدأت هذه العائلة الأخيرة تزرع الأرض، ولكن فقراء هذه الأسرة نزحوا من نجع المهدى إلى نجع مارجرجس باحثين عن الرزق .. وتم التزاوج بين هذه العائلات الثلاث.. وتعاون الجميع فى زراعة الأرض.. وكان ما تملكه هذه الأسرات اثنى عشر فداناً ثم انضمت إلى هذه الأسرات أسرة جديدة هى أسرة حرز.. وهذه الأسرات هى التى تسكن داخل جدران الدير وتكونّ ما يطلق عليه بالبدنة (عدة أسرات تنتمى إلى أصول واحدة) .. ثم جاءت عائلات أخرى.. وسكنت خارج جدران الدير.. وأصبح ما يملكه النجع من أرض زراعية اثنين وعشرين فداناً.. وتمتد الأرض الزراعية حتى حدود نجع العيساوية (وكل سكانه من المسلمين) .. وتحيط بهذه المساحة الخضراء أشجار النخيل والدبق والصفصاف.. وفى شرق الدير تمتد المقابر.. ونجد محاولات التنقيب التى كان يقوم بها لصوص المقابر.. ويطلق على مجموعة هذه المقابر الكفّارية.. وكما سبق أن ذكرت فإن كل سكان نجع مارجرجس من الأقباط ولعل هذا نتيجة أن هذا الدير القبطى لم يلجأ إليه إلا الأقباط.. وعندما جاء نسيم حنين لدراسة هذا النجع وجد أن عدد المتعلمين لم يتجاوز ثمانية أطفال ورجلين..

ويحد النجع من الشرق الصحراء وفى الغرب تجرى ترعة الأحادية، التى يجب عبورها للوصول الى جسر النيل.. وهكذا يبدو هذا النجع منطوياً على نفسه، معزولاً عن العالم الخارجى .. وليس هناك من يتعامل مع سكانه إلا سكان نجع العيساوية حيث يقيم العمدة، وهم على درجة من اليسار، وهم الذين يأتون إلى نجع مارجرجس لشراء ما يحتاجون إليه مثل زبل الحمام، وفى نجع العيساوية نجد مدرسة ابتدائية ووحدة زراعية.. والعلاقات الإنسانية بين سكان النجعين تفتقد التعاون والاحترام والثقة.. (هكذا كان الأمر فى زمن الدارسة أى ما بين ١٩٧١ و١٩٧٣)، ولعل القصة التى سجلتها هنا ترينا نموذجاً واقعياً يجسد لنا شكلاً من أشكال هذه العلاقة الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية بين سكان هذين النجعين.. نجع مارجرجس ونجع العيساوية.

نجع مار جرجس

تنتشر فى صحراء أخميم أديرة كثيرة .. دير باخوم، ودير الملاك، ودير الشهداء، ودير أبو بسادة، ودير العدرا، ودير الحديد أو دير مارجرجس، ومن هنا جاء اسم هذا النجع، أما لماذا أطلق عليه دير الحديد فذلك لأن هناك قطعة من الحديد مثبتة بالمسامير على باب الدير البحرى.

وفى بداية هذا القرن لم يكن نجع مارجرجس إلا مجموعة من العشش تتكوم داخل أسوار الدير.. ولما ضاق الفناء بسكانه اضطر القادمون الجدد إلى بناء عشش خارج أسوار الدير.. ويتقدم الزمن ويتقدم الحالة الاقتصادية تمكن البعض من أن يستبدلوا بهذه العشش بيوتاً من دو ر أو دورين.. ولقد قدّم لنا نسيم حنين وصفاً معمارياً لبيت من هذه البيوت حيث تعيش عائلتان (شقيقان وأمهما وهما متزوجان ولكل منهما ثلاثة أطفال) .. فإذا دخلنا مع المؤلف نجد فى الفناء جرة للماء كما نجد السلم الذى يصعد إلى سطح.. كما نجد زريبة الحيوان فيها مخول (إناء من الطين لأكل الحيوان) لحمار وآخر لبقرة وثالث لبقرة أخرى.. ونجد أيضًا مكاناً تحفظ فيه الآلات والأدوات الزراعية ومواد الوقود لإشعال الفرن والكانون .. ثم نجد مكاناً مخصصًا لنوم أحد الأخوين.. حيث نشاهد دكة مفروشة وفى أحد أركان هذا الفناء الواسع نجد عدة مخاول (جمع مخول) لأكل الحيوانات الأخرى، .. فإذا انتقلنا إلى

الدور الأول نجد المكان المخصص لأحد الأخوين وعائلته، ونجد صندوقًا تحتفظ فيه الزوجة بأشيائها الخاصة (سحّارة)، ثم نجد مكاناً آخر مخصصاً لعائلة الأخ الآخر، ونجد الصوامع والرواق حيث تحفظ الغلال.. فإذا انتقلنا إلى السطح نجد مكاناً مخصصاً لنوم الأم.. ومخزناً للحبوب وحجرة الدجاج وأخيراً نصل إلى برج الحمام..

وهذه الأسرة تعتبر من الأسر المتوسطة فى هذا النجع الفقير؛ فهى تملك فدانين وثلاث بقرات وحمارين ومعزتين وبعض الدجاج والحمام والأرانب.

الحياة المادية

يمارس سكان نجع مار جرجس الزراعة مثل كل الفلاحين فى كل العزب والنجوع فى مصر .. كما يمارسون - بجانب الزراعة - الصيد.. وعن طريق بيع الأسماك التى يحصلون عليها يشترون ما يحتاجون إليه من السوق القريب.. ويبدأ عمل الصيادين فى منتصف الليل ويستمر حتى الفجر.. وعند الفجر يعودون إلى بيوتهم ويتناولون طعام الإفطار مع أفراد عائلاتهم من هذا السمك.. ثم يستريحون.. وبعد هذه الساعات القليلة من الراحة يستأنفون عملهم فى زراعة أرضهم..

وعندما يحدثنا نسيم حنين عن الزراعة وعن الصيد فإنه لايترك شيئًا يتعلق بهذين العملين دون أن يحدثنا عنه.. بالكلمة وبالرسومات التوضيحية وبالصور الفوتوغرافية .. عن الأدوات الزراعية وعن أنواع الشباك وطرق الصيد المختلفة، يحدثنا نسيم حنين عن كل التفاصيل المتعلقة بها .. وهو يشرح لنا فى إسهاب كل ما يتعلق بحياة الفلاح المصرى المادية .. وتكاد - الحقائق التى قدمها لنا عن نجع مارجرجس - أن تتكرر فى كل دراسة عن القرية المصرية.. ولهذا كان عنوان الدراسة «نجع مارجرجس .. قرية من الصعيد» صادقًا كل الصدق، وهو حين يحدثنا عن الزراعة يذكر تلك المحاصيل التى يقوم فلاح نجع مارجرجس بزراعتها وما يتعلق بها من أعمال وأنشطة متعددة ومتنوعة.. وعندما يحدثنا عن الصيد يذكر أنواع الأسماك وطرق صيدها.. ويؤكد كل كلمة ويوضحها بالرسم وبالصورة.. كما سبق أن ذكرت .. وهو يفعل الشىء نفسه عندما يدخل بيتًا من بيوت النجع.. إنه يقدم لنا كل ما تقع عليه عينه الفاحصة من أثاث وأدوات .. ومن غلال وحبوب .. ومن طيور وحيوان .. وكأنه يريد أن يقدم لنا فيلمًا تسجيليًا ناطقًا عن نجع مارجرجس - أو عن القرية المصرية إذا أردنا الدقة - وهو عندما يتحرك فى الواقع الخارجى لهذا النجع نراه يقف عند أدوات الرى المعروفة والتى نشاهدها فى كل قرية.. مثل الساقية والشادوف وغيرهما . لاتوجد طاحونة لطحن الغلال فى نجع مارجرجس ولهذا يتجه سكان النجع إلى نجع كوله حيث توجد طاحونة لهذا الغرض.. وينتقل نسيم حنين من عملية الطحين إلى العمليات المتعلقة بالخبيز.. ويصف لنا كيف ترسم الفلاحة صليبين على سطح العجين من قبيل البركة.. وقبل البدء فى عملية الخبيز تردد الفلاحة وهى أمام الفرن «بسم الله القوى.. اسمك يارب.. بارك يارب فى العجين زى ما باركت فى بحر النيل»، ويذكر لنا نسيم حنين أنواع الخبز الثلاثة وطريقة خبيزها.. وهذه الأنواع هى:

١ - البتاو (أو الظلوط) من الذرة الصيفى.

٢ - الرغفان (أو العيش الشمسى) من القمح.

٣ - البتّون الذى يخلط بالزبد واللبن وهو من القمح.

وبجانب هذه الأنواع من الخبز (العيش) تصنع الفلاّحة من الدقيق ما يسمى بالمخروطة والفادو شه والمفتلّه والفطير والجروش (نوع من الفطير).

وعن طعام سكان مارجرجس يقول لنا نسيم حنين إنهم يأكلون السمك والجبن والمش والبلح مع الخبز ويشربون الشاى ويدخن الرجال الجوزة .. فى الصباح (الإفطار) تتناول النساء والاطفال إفطارهم فى البيت، ويقوم أحد الأطفال بحمل الطعام إلى الغيط حيث يعمل الرجل.. ويتكون الفطور من بقايا طعام العشاء مع قطعة من الجبن وقليل من المش، وإذا كان رب البيت من الصيادين فإنه يتناول الفطور مع أسرته، والذى يتكون من السمك المشوى . وفى أحيان كثيرة عندما يكثر العمل فى الغيط نجد عائلات بكل أفرادها تتناول الطعام معًا بالقرب من حقولهم. وأما وجبة الغداء والتى تتكون عادة من المش ومن السمك المملح (الملوحة) وهو السمك الصغير الذى لم يتم بيعه فى السوق.. هذه الوجبة ترسل إلى الرجال فى الغيط. وفى المساء، عند غروب الشمس، ينتهى يوم العمل ويعود الفلاحون إلى بيوتهم ويتناول أفراد الأسر جميعًا طعام العشاء الذى يعتبر الوجبة الرئيسية.

وقبل تناول الطعام يردد الجميع «سمينا باسم الله، ويد الله قبل أيدينا».

وبجانب الزراعة والصيد نجد المرأة فى النجع تقوم بأعمال كثيرة، هذا بالإضافة إلى عملها اليومى فى بيتها ، وبالإضافة إلى معاونة زوجها فى عمله فلاحًا أو صيادًا. ولقد توقف نسيم حنين عند تلك الشجرة التى يرتبط كل جزء فيها

بعمل من الأعمال التى تشارك فيها المرأة.. هذه الشجرة هى النخلة.. وتكثر أشجار النخيل فى نجع مارجرجس.. ولما كانت النخلة من أهم معالم النجع فكثيراً ماتتردد هذه العبارات «بالقرب من نخلة فلان» لتحديد أماكن اللقاء أو حدث من أحداث النجع.

ويرسم لنا نسيم حنين النخلة ويصورها ويوضح لنا كل أجزائها: السعف، الجريد، السلال، العرجون، الليف، الكرنيف (حيث تنبت الأوراق)، الزباطه، وتلعب النخلة دوراً مهمًا ورئيسياً فى حياة أبناء وبنات مارجرجس.. ويطلق على النخله عدة أسماء.. وهى مصدر عدة حرف وصناعات ترتبط بالبيت كما ترتبط بالمواسم والأعياد.. فمن السعف يصنع المقطف أو الفلق، والقفة، والعلاقة، والقطومة، والطبق. ومن الجريد أسقف البيوت، ومن السلّة (السلال) يصنع أغطية الجرار (البلاليص)، ومن العرجون تصنع الحبال المستعملة فى الساقية، وفى عمل الشدة والجالوص فى صناعة الجبن، ولربط الجريد لأسقف البيت ويستعمل العرجون أيضًا للوقود، ومن الليف تصنع الحبال، ومن الزباطة تصنع الحبال للساقية ولعمل المكانس ومن جذع النخلة يصنع الفلج للأسقف.. والبلح يؤكل ناضجًا أو غير ناضج (البلح الأخضر المعروف بالنارخ).. وهذا الباحث الجاد الصبور لايترك صغيرة أو كبيرة إلا ويقف عندها وقفة تطول حتى يتم شرحها ووصفها وتصويرها ورسمها.. ويكفى أن أسجل هنا أنه خصص للنخلة عشرين صفحة (١٧٩ - ١٩٧) بما تحويها من صور فوتوغرافية ورسومات توضيحية.

ثم ينتقل من النخلة إلى الفخار .. ويتناول بالوصف والشرح، بالكلمة والصورة، كل الأوانى المصنوعة من الفخار، ويتناول أيضاً طرق عملها، وفوائدها فى حياة الديارين (سكان الدير).

وينتقل بعد ذلك إلى ملابس الرجال والنساء والأطفال وإلى ألوان وأدوات الزينة، ثم يتعرض إلى ألوان الوشم على الوجه وبخاصة الذقن .. وأهم أشكال وصور الوشم وأكثرها انتشاراً هو الصليب.

وعندما يعدد لنا الأمراض المنتشرة فى نجع مارجرجس يقدم لنا الباحث الشعبى ألوان الطب الشعبى لعلاج هذه الأمراض (لايوجد فى هذا النجع أو فى نجع العيساوية مستوصف.. حتى عام ١٩٧٣)..

ومن الطريف فى هذه الدراسة الشاملة أن نسيم حنين وهو يحدثنا عن مراحل العمر.. من الطفولة حتى الشيخوخة يقدم دليلاً بأسماء الأطفال (البنين والبنات) المنتشرة فى نجع مارجرجس، من أسماء الأولاد مثلاً أسعد وعطية وبخيت وفرحان (وهى أسماء تدل على التفاؤل والأمل فى مستقبل أفضل)، ومن أسماء البنات إنعام وفردوس وكنز ونور وفضة (وكلها تعبر عن أحلام نجع مارجرجس) ثم يحدثنا نسيم حنين عن تقاليد وعادات الزواج فى نجع مارجرجس.. وأكتفى هنا بحديث الباحث عن «ليلة الحنة» وهى الليلة السابقة للفرح (حفلة الزفاف).. وتكون هذه الليلة فى مساء يوم السبت.. حيث يذهب أحد كبار النجع إلى بيت العريس ومعه طبق الحنة وعلى سطحه ثلاث شمعات ويتبعه فريق من العازفين على الطبل وبالمزمار . يضع الرجل الطبق فوق رأسه ويأخذ فى الرقص على نغمات الموسيقى وهو يردد:

الحنّه القوصى يا ولد (من بلدة قوص)

أرقص بفلوسى يا ولد

ويتقدم أفراد الموكب ويضعون النقطة فى طبق صغير «ينقطون»، وعند كل «نقطة» يقف حامل طبق الحنة ويتوقف عن الرقص وهو يردد: يا محبين العريس.. ينقط بالصحيح

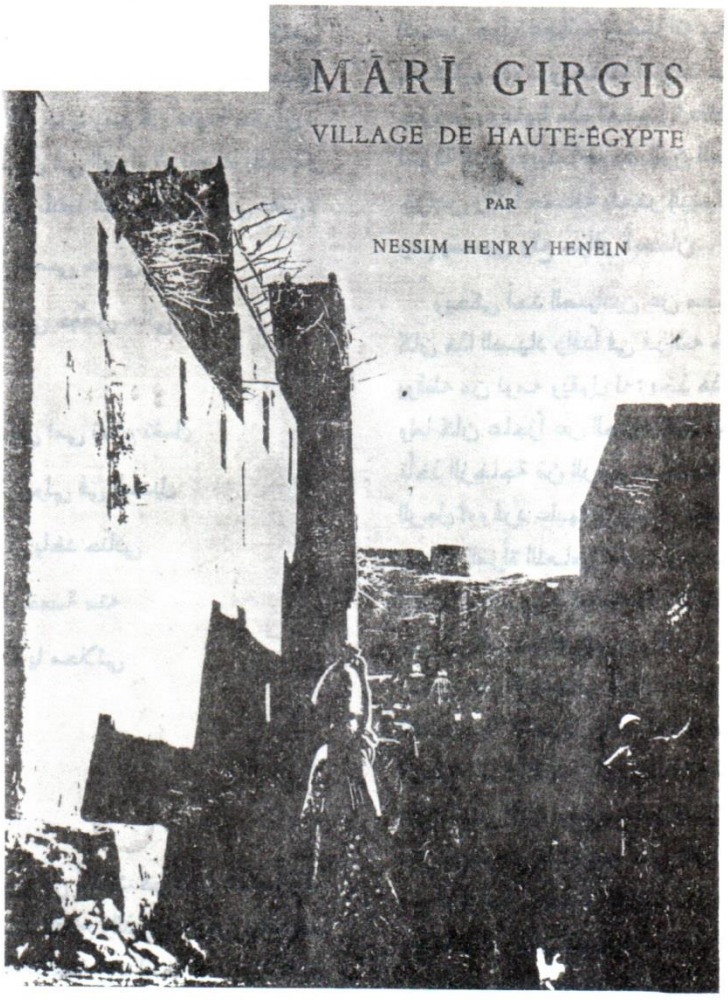
خلافة خير.. خلف الله عليكم

وذلك لكى يشجع الآخرين على وضع النقطة (خمسة قروش صحيحة أو أكثر).. ومن يضع النقطة يتقدم إلى طبق الحنة ويأخذ جزءاً من الحنّة، ثم يأخذ فى الرقص.. وفى نهاية هذا الطقس يتقاسم حامل طبق الحنة والطبّال والزمار ما تجمع فى طبق النقطة.

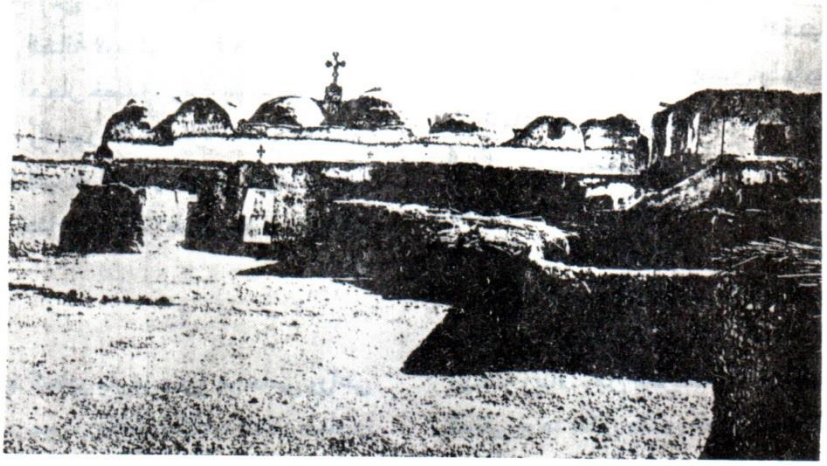
ويتكرر هذا الطقس بالقرب من بيت العروسة.. ويتكون الموكب من صديقات وقريبات العروسة.. يرقصن ويغنين ويضعن النقطة.. وفى النهاية تتقاسم حاملة طبق الحنّة والطبّالة نقود النقطة.

الألعاب: هناك ألعاب للأطفال، للبنات والبنين، كما يجد الرجال وقتاً للعب بجانب أعمالهم الكثيرة، ولعل المرأة هى من يعمل كل الوقت؛ ولكنها تشارك فى الأفراح.. ونحن نعرف المهام الكثيرة التى تقوم بها «أم العروسة».

ألعاب الأطفال: يلعب الأولاد والبنات بهذه المواد الموجودة فى البيئة التى يعيشون فيها ويتحركون.. يلعب الأولاد بالطين (كما كان يفعل الفنان المصرى مختار) وتلعب البنات بالبوص وبالأحجار.. من عيدان البوص تصنع البنات العرائس وما يرتبط بالعرائس من أثاث.. كما يصنع الأولاد من عيدان البوص العربات والمسدسات والصفارات..



- غلاف كتاب «مارجرجس قرية من الصعيد».



- نموذج للعمارة التقليدية المصرية من قرية مارجرجس.

وعندما يلعب الأطفال تصاحب ألعابهم الأغانى.. وكثيراً ما نجد فى هذه الأغانى كلمات غير مفهومة لعلها جاءت لجرسها وموسيقاها دون التقيد بأى معنى من المعانى وأكتفى هنا بهذه اللعبة التى يطلق عليها «حمامة جدتى» وتلعبها البنات .. تجلس بنتان على الأرض، ومع كل منهما حجران.. ترمى الواحدة بأحد الحجرين فى الهواء ثم تمسك بالحجر الآخر، وترميه فى الهواء وهى تلتقط الحجر الأول وهى تغنى:

«ياحمامة جدتى لاقطة حصى حصى

من جنينة محمصا حمصنى حمّص حالى

بنت حسين الهوارى

يا شمروخ اطلع وانزل خلّى امى تطلع تغسل

تغسلّى توبى الحرير وطبّقهولى فى المنديل

والمنديل تمنة حنّة حدش ياخد حنّاتى

لمّا يجوا عماتى عمّاتى خمسة سته

يلعبوا تحت الدكّه يا دكّة يا محلاتى

شيخ العرب جواكى

شلطحها.. ملحها

كبّ الرز مطرحها».

أما الرجال فإنهم يلعبون فى أوقات فراغهم عندما يقل عملهم فى الحقل، بعد حصاد القمح والذرة الصيفى ولعبتهم المفضلة هى «السيجة» ولعلها اللعبة الأم للشطرنج.. ويشترك فى هذه اللعبة رجلان ويجلسان على الأرض وبينهما رسم مربع مقسم إلى ٢٥ خانة، ومع كل لاعب اثنتا عشرة قطعة من الأحجار الصغيرة (من لونين مختلفين).. ويضع كل لاعب أحجاره وتبقى الخانة الوسطى فارغة، ويحاول كل لاعب أن يوقف حركة أحجار خصمه، وذلك إذا انحصر حجر بين حجرين للخصم.. والحجرة المحاصرة تحسب للغالب.. وتنتهى اللعبة، والغالب هو الذى ينجح فى طرد أحجار خصمه.. وهذه اللعبة تحتاج إلى وقت طويل وصبر.. وتفكير قبل أية حركة.

الحياة الروحية

مارجرجس (الشهيد العظيم مارجرجس) هو حامى وراعى وحارس نجع مارجرجس.. مكانًا وسكانًا.. بل هو حارس المنطقة كلها.. وتحتفل المنطقة بكل سكانها ونجوعها من المسلمين والأقباط بعيدى ميلاده واستشهاده - ٧ هاتور و٢٣ برموده من كل عام - وفى السنكار (كتاب القديسين) نقرأ عن سيرته فى يوم ١٢ كيهك.. والحياة الروحية لسكان مارجرجس تتمحور حول عجائبه ومعجزاته وحياته البطولية التى توجت باستشهاده.. ويحدثنا المؤلف عن بعض معجزات مار جرجس، ومنها هذه المعجزة عندما جاء بعض اللصوص لسرقة الدير، وبينما هم يتسلقون الحائط الجنوبى للدير إذا بمار جرجس راكباً حصانه ينحدر إليهم من الجبل، وأصابهم الذعر وهم يسمعون وقع حوافر الحصان.. وانطلقوا هاربين.

ويحكى أحد الصيادين عن معجزة أخرى لمار جرجس.. كان هذا الصياد راقداً فى فراشه مريضًا، وإذا به يرى رجلاً يوقظه من نومه ويقول له: «خذ هذه الزجاجة واشرب منها»، ولما كان عاجزاً عن الحركة فقد أيقظ زوجته وطلب منها أن تأخذ الزجاجة من الرجل، ودهشت المرأة وسألته: «أين هو هذا الرجل؟»، فرد عليها زوجها: «هاهو.. هل ترين.. إنه راحل»، وعاود المرأة النعاس فنامت وعاد الرجل مرة أخرى وقال للصياد: «قم وخذ الزجاجة»، فأجابه الصياد: «أنا غير قادر على أن أقوم من فراشى»، وعاد مرة أخرى يدعو زوجته قائلاً «خذى هذه الزجاجة»، فأجابته: «أين هى هذه الزجاجة؟» فقال لها زوجها غاضبًا «يا امرأه، ها هو يرحل من جديد»، وعاد الرجل للمرة الثالثة يكرر ما قاله فى المرتين، أجابه الصياد «لايمكننى النهوض.. من أنت؟» فأجابه الرجل: «أنا مارجرجس» وأعانه بيده على القيام، وساعده على أن يشرب من الزجاجة. وبعد أن شرب الصياد ما فى الزجاجة رقد فى فراشه ونام. وفى الصباح استيقظ الصياد وأكل سمكاً وخبزاً.. ثم استراح قليلاً.. وعاد مرة أخرى وأكل ما تبقى من السمك.. وهذا الصياد لم يكن قد تناول طعاماً طوال الأسبوع.

أماكن مقدسة: فى نجع مارجرجس توجد أماكن يحيطها سكان الدير - الديارة - بالتقديس، ويتبركون بها ويحتمون بها وقت الشدة والضيق والحاجة.. على بعد كيلومتر من النجع توجد شجرة نبق.. وهى شجرة معمرة.. ومثمرة أيضًا.. وهى مصدر رهبة وتقديس واحترام، ولايقربها أحد، ولايجرؤ أحد على أن يأخذ ثمارها.. ولهذا يشاهد حول الشجرة هذا النبق الجاف الذى لم يمسه أحد.. والآباء يمنعون الأطفال من الاقتراب.. هكذا علمهم الآباء والأجداد.. وهذه الشجرة موضوع دائم لحديث السكان.. الكبار والصغار ويطلق عليها «نبقة ربنا». ومن الطريف واللافت للنظر أن فى هذا النجع القبطى يوجد مكان مقدس هو قبر المسلم الطيب الشيخ حامد.. وهذا القبر يقع على بعد ربع كيلومتر شرق الدير.. وسكان مارجرجس يحبون ويحترمون ويقدسون الشيخ حامد،

- نماذج بشرية من قرية مارجرجس.

ويقدمون له النذور، كما تقدم إلى هذا الشيخ الطيب النذور من نجوع حوله (حيث توجد الطاحونة التى يطحن فيها سكان مارجرجس غلالهم)، وعرب العزبة، والزرابى، وعزب البحر، وعيساوية غرب..

ومن تقاليد نجع مارجرجس أن العرسان يذهبون يوم فرحهم (زفافهم) إلى قبر الشيخ حامد للحصول على بركته قبل إتمام مراسم الزواج .

ومن كرامات الشيخ حامد الذى يشترك مع مارجرجس فى حماية مصالح سكان النجع أن أحد الفلاحين كان يزرع بصلاً بالقرب من قبر الشيخ حامد الذى يبعد عن مساكن النجع، وذات يوم جاء اللصوص لسرقة البصل، وعندما وصلوا إلى الحقل ليلاً لم يجدوا بصلاً بل وجدوا حلفًا فى الحقل .. وكرروا المحاولة ثلاث مرات فى ثلاث ليال متوالية، وفى كل ليلة يشاهدون الحقل مزروعاً بنبات الحلفا، وأخيراً عرف هؤلاء اللصوص أن الشيخ حامد هو الذى يوهمهم أن الذى جاءوا ليسرقوه لم يكن بصلاً بل مجرد حاف.

وسكان النجع يحتفلون بمولد الشيخ حامد ويوزعون الملبس والبنّون (الفطير) على زوار المولد والمختلفين إلى الشيخ الطيب..

وهناك «بير العين» التى تقع تحت صخرة كبيرة منتزعة من الجبل، ويقال إن الشيخ شيحون هو الذى أوقفها وهى منحدرة نحو النجع، ومن تقاليد سكان النجع أنهم يخلطون الحنّة بماء هذه البئر، ويحنّون هذا الجزء من الصخرة الذى يظلل العين (أو البير) ويقال إن هذا الجزء من الصخرة هو مكان يد الشيخ عندما أوقف الصخرة، أما البئر (البير أو العين) فهى المكان الذى وضع عليه هذا الشيخ الطيب قدمه..

وإلى هذه العين مُتجه المرأة العقيم، وتردد وهى تستحم فى ماء «بير العين» هذه الأغنية:

«يا بير العين طريقك ملفّ ملف

وان عطانى ربى لروحلك فى زفّة

يا بير العين طريقك سلاسل، سلاسل

واللى يشرب منك يروى المسافر»

وفى إحدى أمسيات الصيف يتجه الفلاحون على جمالهم إلى «بير العين»، ويحملون معهم ما يحتاجونه فى الطريق وفى أثناء إقامتهم عند «بيرالعين»، معهم فريق من المغنين والعازفين .. وهناك يطلبون من الشيخ شيحون أن يحقق لهم ما يريدون.. وعندما ذهب المؤلف إلى هذه البئر مع أحد أبناء اخميم وعندما وصل إلى حيث توجد مجموعة من الأحجار يطلق عليها «غفير الوادى» (وادى الشيخ شيحون) .. طلب منه مرافقه أن يطوفا حول هذه الأحجار قبل الدخول فى الوادى حتى يعودوا من زيارتهم سالمين دون أن يمسهم سوء.

ويحدثنا نسيم حنين عن الأعياد التى يحتفل بها سكان مارجرجس وهى الأعياد القبطية: عيدالميلاد (عيد اللبن)، وعيد الغطاس، وخميس العهد، وحد السعف، وعيدالقيامة، وعيد العدرا، وعيد الشهداء ... كما يحتفلون بمار جرجس فى يوم مولده ويوم استشهاده، كما يحتفلون بمولد الشيخ حامد وبمولد الشيخ شيحون (فى «بير العين»).

الأدب الشعبى فى مارجرجس

وحتى تكتمل صورة شخصية مارجرجس لابد أن أقدم للقارئ بعض ما سجله نسيم حنين من فوازير ومن أمثال شعبية ومن أغانى هذا النجع الصعيدى، ثم أختتم - كما فعل المؤلف - ببعض الألفاظ التى يحتويها قاموس سكان مارجرجس..

الفوازير:

١ - شى خد مالى ومال ابوى (الدخان).

٢ - ابو سها وادوسها وادفع فلوسها (السيجارة).

٣ - شى ان ربطته يمشى وان حليته يوقف (يوجف): (الحذاء)

٤ - أبويا بنالى قصر (جصر) ما يسعنيش غير وحدى (الجلابيّة).

٥ - شى طويل طويل وضراه فى عبّه (البئر).

٦ - أربع بلحات فى الطبق بركات (أثداء البقرة)

٧ - أربع مكبات (جمع مكبّة) ع الجسر مكفيات (أقدام الجمل).

٨ - قالب صابون فى الأرض مدفون (الفجل).

٩ - بصله حرافّة فى الطاقة (العقرب).

١٠ - سردال دك دك لاينحل ولاينفك (البيضة).

١١ - أبويا بنالى مندرة فيها الضحك والكركرة (القلة).

١٢- نخلتنا العويرة ما فيهاش غير بلحة زينة والباقى صيص (السماء والقمر والنجوم).

١٣ ـ لوح برسيم يرش الدنيا وام الدين (النجوم) .

١٤ ـ صحن زلزلج لايتكب ولايتلجلج (يتلقلق)، (القمر) .

١٥ ـ مركب غوازى جاية تظاظى (العصافير)

الأمثال الشعبية :

١ ـ دل أخيك المؤمن على طريق الخير

٢ ـ حرّس ولاتخوّن

٣ ـ الجار الهنى أخير من الأخو البعيد

٤ ـ عيشة الندامة ولا لحدة الجبانة

٥ ـ الفقر بلا دين هو الغنى الكامل

٦ ـ الجواز عند النصاره زى عقدة الحريرة

٧ ـ قط خص ولا جمل شرك

٨ ـ فصاية تسند الزير

٩ ـ ولاكل من لف العمامة خال ولا كل من ركب الفرس خيّال

١٠ ـ الطشطشة ولا العمى الكامل

١١ ـ غير ولاتحسد

١٢ ـ يا ما زالت من راكبين الخيل

١٣ ـ بين الجار والجار نار

١٤ ـ ان عشّرت حمارتك من الغرب رسيها (أجهضها)

الأغـانى

١ ـ الليل كما الغول

وكل الناس تخاف منه

إلا قتيل المحنة لم يخاف منه

البنت جالت (قالت) لابوها

ولا اختشت منه

توب الحيا داب يابه

والنهد بان منه

والزرع اللى بحرى البلد طاب

عجّل عليه لمّه

ليطير الظنايا يقطعوا النوّار منه

يعوّلوك همّه

٢ ـ لولاك يا حلو لولاك

لم كنا جينا هنا لولاك

يا مورد الخدين

سبّونا العدى وياك

والله ما تجينى يا جميل

لقعدك قعدة السلطان على الكرسى

وأزمزم الكاس وأسقيك من جلاّب تونس (اسجيك)

يا أعز من نور عينى سلامات

٣ ـ يا حلو ياللى قميص النوم شكا منك (جميص) حنكك ينجط (ينقط) عسل بلّ القميص (الجميص) منك والله إن عطونى خزاين مال فى سنكّ لابعتر المال وآخد غيتى منّك

٤ ـ عجبى على حتة حليوة

فى إيدها اليمين خاتم

طلبت منها الوصال

قالت يا جدع رب العباد خاتم (جالت)

واذا كان بدّك فىّ يا جميل

روح لابويا بحرى البلد حاكم

وعدّ له المهر على كفّه وتعالى

نطيرّ الدم اللى ليه زمان خاتم

٥ ـ أبويا بنالى قصر (جصر) بنبل وخطافات

وعمل عليه غفر ميت نفر

عجبى على جدع زين فات على الميّه نعسّها

وخد وصاله من المحبوب وخطى وفات

٦ ـ طق (طج) الهوى ع الباب

قلت (جلت) الحبيب جانى

أتاريك يا باب كدّاب

تنهز بالعانى

٧ ـ تحب راجل تعيش راجل تموت راجل

تحب مرة تلفْ أملك ولم عدت عاد راجل

تضيّع مالك على راجل تلاقى رجال

تضيّع مالك على حرمة تلف أملك تصبح فقير الحال

قعدت أدّور على الرفق مالقيتش (مالجيتش) .

وأخيراً هاهى بعض المفردات المستعملة فى لهجة وفى حياة مارجرجس:

- أيقونة (اللوحة الدينية التى تعلق على جدران الكنيسة والكلمة يونانية وتعنى صورة وتنطق جونه (قونة) .
- عيد النجطة (النقطه): بداية الفيضان، يقال إن هذه النقطة تشير إلى دموع إيزيس على زوجها أوزوريس.
- هوب: لون من الغذاء يصاحب العمل فى الشادوف.
- حلفا: نبات شيطانى ينمو على ضفة الترعة.
- غوايش (غويشة) وهى الأساور ويطلق عليها عنادى عندما تكون من الزجاج.
- فرّوج : دجاج.
- عين الهوا: فتحه فى الفرن تنظم مرور الهواء

وتضبط الحرارة داخل الفرن .

- جبنيوت: الخطونة.
- الفرح: الزفاف.
- جنديل (قنديل): يطلق على سنبلة القمح وعلى مصباح يضاء بالزيت، ويطلق على طقس كنسى (دينى) يقام فى البيت.
- جرجرة: مكنسة.
- جرينة (قرينة): الأخت التى يقال إنها الروح التى هى عدوة صاحبها حسب العرف السائد، ولاشك أن هذا العرف يعتمد على موروث فرعونى قديم.
- كحريت: البيض.
- جصر (قصر): سكن القسيس أو راعى الكنيسة.
- جطينة (قطينة): جلابية من القطن.
- عازل: تطلق على الابن الذى يترك بيت أبيه ليعيش مستقلاً بعيداً عن رعاية أبيه.
- بشكور: أداة من الخشب أو الجريد لسحب الخبز من الفرن عند نضجه.
- بيعة: كنبة.
- دج (دق): وشم.
- بحّة: بطّة.
- ديار: ساكن الدير.
- ديوان: قاعة الاستقبال.
- مدج: مدق.
- مالطى: ديك رومى (وهو يعبر عن النفخة الكدّابة أى الادعاء والتظاهر، ويطلق عليه فى اللغة الفرنسية ديك هندى (ربما نسبة إلى المهراجا) وفى الإنجليزية ديك تركى (يدل على رأى الإنجليز فى غرور التركى فى الزمن القديم) وفى لهجتنا المصرية نقول ديك رومى (ونحن نعرف مدى غرور الرومان عندما احتك بهم المصريون قديماً).
- زوال: شبح.
- طوالة أو نحول أو هدّاسة: مكان لأكل الحيوان.
- واجب: العزاء.
- رهبة أو رحبة: حوش أو فناء الدير.
- شخلعة: عقد من الذهب.
- طيّاب: ريح الشمال.

وأكتفى بهذا القدر من قاموس نجع مارجرجس، وأردت به أن أحيطك علماً بالجو اللغوى لهذا النجع الصعيدى.

وكأن الظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية والإثنولوجية قد وفرت للدكتور نسيم هنرى حنين هذه العيّنة البشرية.. عزلتها.. وجعلتها صالحة للدراسة فى هذا المعمل البشرى الطبيعى.. هذه العيّنة المصرية القبطية التى تتكون من أكثر من أربعين عائلة تسكن داخل أسوار الدير وخارجه.. وهناك فى نجع العيساوية عيّنة مصرية مسلمة تنتظر عالماً مصرياً آخر ليقوم بدراسة عنها حتى يمكن الوصول - من نتائج هاتين الدراستين - إلى حقائق جديدة تكشف لنا جوهر النفس المصرية.

نجع مارجرجس فى عام ١٩٨٦

لعل أهم إنجاز علمى قدمه نسيم حنين فى هذه الدراسة (التى انتهى المعهد من طبعها فى أبريل ١٩٨٨). بجانب بحثه الشامل وتحقيقه الدقيق فى كل النواحى المتعلقة بشخصية نجع مارجرجس - مادياً وروحياً - وبجانب هذا الإسهام فى ميدان الفولكلور المصرى عن طريق نصوص الأغانى والأمثال الشعبية والفوازير والعادات والتقاليد فى هذا المجتمع.

بجانب هذا المجهود العلمى الشاق الذى تم فيما بين الأعوام١٩٧١و١٩٧٣، وحرصًا من هذا الباحث الأمين على أن تأتى دراسته شاملة وكاملة أنه بعد ثلاثة عشر عامًا من إتمام البحث.. أى فى عام ١٩٨٦ عاد إلى زيارة هذا النجع، وفى ملحق فى نهاية الكتاب نرى نتيجة هذه الزيارة التى أرى أنه بها وضع اللمسات الأخيرة للوحته عن نجع مارجرجس..سكاناً ومكاناً.

وجد نسيم حنين النجع فى عام ١٩٨٦ قد تغيرت ملامحه وسماته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية.. لقد تغيرت أدوات الإنتاج وتغيرت بالتالى العلاقات مع الأرض وبين السكان ومع العالم الخارجى. تغيرت أشياء كثيرة بسبب دخول مصر فى عصر الانفتاح.. وعرف سكان مارجرجس - لأول مرة - الهجرة إلى مدن البترول.. وعرفوا عن طريق المال الطريق إلى الأجهزة الكهربائية سواء فى البيت أو فى الغيط.. لقد تغيرت الصورة القديمة التى سجلها نسيم حنين بالكلمة وبالصورة وبالرسم التوضيحى (شارك فى التصوير الفوتوغرافى المصور الفنان ألان لكلير.. المصور بالمعهد الفرنسى).. ودخل نجع مارجرجس عصر الكهرباء أيضًا.. ومن كانوا يعملون فى صناعة الأدوات والآلات القديمة البدائية قد انتقلوا إلى أعمال أخرى أو هاجروا إلى مدن البترول.. ولابد أن هذه التغيرات قد حدثت فى نجع العيساوية وفى النجوع والقرى والمدن المصرية جميعًا.. وكم نحن فى حاجة اقتصادية واجتماعية وإنسانية لدراسة شاملة عن عصر الانفتاح.

وكأن نسيم حنين يقول لنا ولعلماء مصر إنه لو كان قد قام بدراسة نجع مارجرجس عام ١٩٨٦ لقدم عملاً آخر مختلفاً كل الاختلاف عن عمله الحالى (٤٤٤ من القطع الكبير + ثمانون صورة فوتوغرافية + ٢٥٠ رسماً توضيحياً وكروكياً)...

وهكذا صدقت توقعات العالم المصرولوجى سيرج سونرون (١٩٢٧ - ١٩٧٦) التى سجلها عن هذه الدراسة عام ١٩٧٣.

هذه الدراسة الجادة الشاملة عن نجع مارجرجس.. هذا النجع القبطى (المصرى) الذى يقع فى محافظة سوهاج (على بعد ١٢ كم من أخميم) التى قام بها الدكتور نسيم هنرى حنين والتى صدرت عن المعهد الفرنسى للآثار الشرقية (المنيرة - القاهرة) فى أبريل ١٩٨٨ تعتبر من أهم الدراسات التى صدرت عن القرية المصرية، وهى من الدراسات المهمة التى تحدثت عنها الصحف الفرنسية حديثًا يفيض بالتقدير والثناء على هذا المجهود العلمى الذى قام به نسيم حنين.. هذا المجهود الذى يشعر القارئ وهو يقرأه ويتابع خطواته أن فريقاً كاملاً من علماء الاجتماع والزراعة والفولكلور والإثنوجرافيا والحضارة قد قام به.. وكأن هذه الشهور التسعة (ما بين ١٩٧١ - ١٩٧٣) التى كانت مدة الدراسة امتدت تسع سنوات..

لم يترك نسيم حنين ملمحًا من ملامح مارجرجس .. مكاناً وسكاناً إلا وتوقف عنده طويلاً لإبراز كل خطوطه وكل ألوانه سواء فى الزراعة أو الصيد.. أو عادات وتقاليد وأعمال السكان الأخرى غير هذين العملين الأساسيين.. وكم تحدث طويلاً عن نشاط المرأة فى نجع مارجرجس فى البيت والغيط (وأنا أذكر هنا هذا العمل الروائى العظيم للقاص المصرى الراحل الصديق عبدالحكيم قاسم وأقصد به «أيام الإنسان السبعة») .. ويخرج القارئ وهو يمتلك صورة كاملة الملامح، واضحة القسمات، بارزة السمات عن نجع مارجرجس (بل عن كل قرية مصرية) .. يخرج قارئ هذا العمل الضخم وكأنه عاش فى نجع مارجرجس وتعرف على سكانه.. وعلى أعمالهم وعلى كل ألوان نشاطهم المتعددة والمتنوعة.. وعرف حياتهم الاجتماعية والاقتصادية وعرف أيضًا عاداتهم وتقاليدهم وعرف مأثوراتهم الشعبية من أمثال شعبية وفوازير وأغانٍ فى العمل وفى المناسبات الاجتماعية والروحية الأخرى.. عاش معهم فى أعيادهم وفى مواسمهم وموالدهم.. وعرف أيضا ألعابهم.. وعاش أفراحهم القليلة وأحزانهم الكثيرة الثقيلة .. وكان أيضًا ضيفاً عليهم.. وشاركهم طعامهم وتقبل كرمهم وترحيبهم.. واستمع إلى شكواهم من افتقار النجع إلى مستوصف.. وإلى مدرسة.. وإلى وحدة زراعية خاصة.. وإلى طاحونة (بدلاً من الانتقال إلى نجع كوله) وضحك معهم وغنى معهم.. ولعله وجد وقتًا ليلعب معهم لعبة «السيجة» (التى أراها الأصل البعيد للعبة الشطرنج) وتعرف أثناء وجوده فى مساكنهم على أثاثهم البسيط وعلى أدوات ووسائل حياتهم البيتية.. شاهد الفرن والكانون.. وأماكن أكل الحيوان (المخاول) .. ولعله صعد إلى السطح وشاهد الطيور من دجاج وأرانب كما شاهد أبراج الحمام العامرة بالحمام..

ولم يكتف نسيم حنين بالكلمة - كما سبق أن ذكرت - بل وضح الكلمات بالصور والرسومات والكروكيات..

هذه الكلمة الخاطفة عن هذا العمل المجيد أردت بها أن أوجه أنظار علماء الاجتماع والفولكلور وغيرهم إلى القرية المصرية.. لأنها الطريق إلى الوصول إلى جوهر النفس المصرية.

إمتزاج الأسطوري بالأخلاقي بالفلسفي في أعمال الروائي

إبراهيم الكوني

عرض : شمس الدين موسى

يعد الكاتب الروائي الليبي «إبراهيم الكوني» المولود عام ١٩٤٩؛ واحداً من أهم الروائيين العرب المعاصرين، وذلك لتميزه في تصوير وتقديم العالم، الذي اختار تصويره في كتاباته، وهو عالم الصحراء الليبية التي تمتد تخومها غرباً نحو الجزائر والمغرب وموريتانيا، وشرقاً حتى تتصل بالصحراء الغربية في مصر، وجنوباً إلى قلب القارة الإفريقية، وهي المنطقة التي ظلت لآلاف السنين موطناً لقبائل الطوارق التي لم تحد حركتها حدود، عبر الدول المختلفة التي تتداخل حدودها في تلك الصحراء، مما أدى إلى تنوع الخبرات الإنسانية والثقافات لدى أبناء الطوارق من الإسلام الذي اعتنقوه إلى العقائد البدائية والوثنية والإيمان بوجود الجن والخرافات، فضلاً عن الأساطير التي عمقت وجودها تحت الطبقات المتراكمة داخل عقل إنسان تلك المناطق الشاسعة.

والملاحظ أن أعمال إبراهيم الكوني المتواصلة تواترت لكي تعبر عن ذلك العالم المدهش، عالم الصحراء وإنسانها بوديانها وواحاتها وبحار رمالها التي لا تحدها حدود، بما تزخر به من حيوانات مثل الغزلان، والماعز، والإبل، والودان ذلك الحيوان المنقرض، فضلاً عن الأمكنة المختلفة التي ظلت مجهولة تماماً للبعيدين عنها، ولا يعرف أسرار دروبها غير رجال القوافل التجارية، والأدلة الذين ينتمون إلى تلك الأراضي الشاسعة المترامية.

ولقد قدم «الكوني» عدداً متميزاً من الأعمال القصصية والروائية التي لفتت إليه الأنظار في عالمنا العربي وروسيا وأوربا، ورفعته إلى مصاف الأدباء الكبار؛ حيث ترجمت أعماله وأعدت عنها الكثير من الدراسات النقدية... وأعمال الكوني تتمثل في:

١ ـ جرعة من دم قصص

٢ ـ الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة قصص

٣ ـ العربة الحجرية قصص

٤ ـ الخماسية = الخسوف، البئر، الواحة، أخبار الطوفان الثانى، نداء الوقواق «روايات»

٥ ـ نزيف الحجر رواية

٦ ـ التبر رواية

٧ ـ المجوس جـ ١ رواية

٨ ـ المجوس جـ ٢ رواية

٩ ـ القفص رواية

١٠ ـ الخروج الأول رواية

والمؤكد للقارئ أن «إبراهيم الكونى» على وجه الخصوص، والكتاب الذين كتبوا أعمالهم عن الصحراء وهم قلة نادرة للغاية فى العالم العربى، استطاعوا أن يطوعوا قدراتهم التعبيرية فى فن الرواية لعالم الصحراء، ومن المعروف أن الرواية فن البرجوازية، وظهورها ارتبط فى أوروبا بظهور الطبقة البرجوازية، وهو نفس ما حدث فى مصر بالضبط، إذ ارتبط ظهورها بتبلور شخصية الطبقة الوسطى، لكن قدرة «الكونى» ـ ومن على شاكلته ـ أنه اتخذ من الفن الروائى وسيلة لتصوير عالم الصحراء، الذى تربع فيه الشعر دومًا، وما يتصل به من ملاحم وفنون شعبية كفن أول وأداة تعبيرية أولى.

وجميع تلك العوامل وضعت الرواية التى يكتبها الكونى فى وضع خاص، المكان فيها يترامى ترامى الصحراء، ويختلط فيها أسلوب الحكى الملحمى بالرؤى الشعرية الشفافة، فكان لها حساسيتها الخاصة بين الروايات العربية. والملاحظ أن الكونى وهو واحد من أبناء الطوارق الذين لهم امتداداتهم الإفريقية ينظر إلى ذلك العالم نظرة قداسة، وكأنه الفردوس المفقود، فهو راوٍ لكل شىء.. الحكايات.. والأساطير.. والخرافات.. والعلاقات المختلفة، كما لم يدس أبداً إلقاء الضوء على الأخلاقيات النبيلة التى يتسم بها ابن الصحراء، خاصة فى علاقته بالحيوان؛ كالجمل، أو الغزال، مع شعور دائم بالتوحد مع الكائنات المحيطة به، فالعلاقة مع ما حوله عضوية وتستغرق حياة الصحراوى كاملة، وكأنه فى كل ما كتبه كان مجذوباً بالرغبة فى تسجيل ذلك العالم، الذى رأى أنه يتعرض للفناء والزوال بفعل أشياء كثيرة ليس أهمها رياح القبلى الحارة التى تهدد كل شىء بالتدمير، حتى الواحات الحصينة.

كان الكونى بمثابة الراوى ـ الحاكى، الذى لا يقف أمام زمن محدد، اختلطت فى ذهنه الخوارق بلغة الجن بالمشاعر الدينية، التى تندلع داخل نفوس أبطاله كانديلع رياح الصحراء التى لا يعوقها عائق. ولقد أتت كل أعمال الكونى تقريبًا لكى ترتبط بحكمة ما أو مقولة ما سطرتها أخلاق الصحراويين ونبلهم أثناء تطلعهم للأشياء من حولهم. بل إننا نجد فى أعماله الكثير من التأملات الفلسفية والوجودية المتناثرة هنا وهناك، مما يدل على عمق رؤية الكاتب الذى أدمج كل ما يرتبط بالحوادث والتفاصيل بأفكاره الفلسفية وتأثراته العامة، مما أعطى لأعماله الكثير من العمق.

وفى رواية البئر ـ الجزء الأول من الخسوف ـ نجده يصور حيرة الإنسان أمام عبث الحياة، المتمثل فى أفعال البيئة وعناصر الطبيعة، فهو فى حيرة دائمة بسبب الجفاف وقلة ـ بل ندرة ـ المياه، التى عندما تهطل تتحول إلى سيول تجرف فى طريقها كل شىء، ويتحول الموقف من النقيض إلى النقيض. وفى كل الأحوال يصور حالة ضياع الإنسان.. ويقول:

«لكن ما يحدث أن الصحارى الجنوبية عين الله عليها بالأمطار مرة كل عشرين أو ثلاثين عام، وغالبًا ما تكون أمطاراً وحشية ضارية انتقامية، تبيد المواشى وقطعان الإبل، وتجرف البيوت والناس وتملأ الدنيا بالضحايا من الأرواح والخسائر والحيوانات إنها تتحول إلى نقمة وغضب إلهى يقع على الرؤوس كمصيبة منزلة من الله، وبدل أن يعم الفرح بالسيول والأمطار التى طال انتظارها يندب سكان الصحراء حظهم ويبكون قتلاهم، ويحزنون على مواشيهم الضائعة.

ينقلب الحلم الذى انتظروه طويلاً إلى مأتم شامل، حتى أن ضعاف النفوس والإيمان منهم يرددون فى يأس من فقد صوابه... ما حاجتنا إلى المراعى الخضراء، بعدما جرفت السيول مواشينا! ما حاجتنا إلى قطعان الغزلان إذا كانت السيول قد جرفت أمهر القناصين القادرين على صيدها».

ولعل ذلك السؤال السرمدى بين سكان الصحراء، يمثل نوعاً من التساؤلات الوجودية المشروعة، فالأخطار حولهم فى كلا الحالين، أثناء الجفاف الذى يقتلهم، ويجعلهم يأكلون أى شىء، مثلما أكل أحدهم حذاءه الجلدى فى قصة «الجدب» من مجموعة «الوقائع المفقودة من سيرة المجوس»، وبعد هطول السيول التى تأخذ فى طريقها كل شىء مخلفة البوار، والفقدان فى البيوت، مع الاخضرار فى المراعى وعلى أطراف الجبال... وفى كلا الحالين أين المفر؟ بينما هم يرون أن ذلك الغضب الإلهى يأتى بسبب ضعاف النفوس، الذين بسببهم تغضب الطبيعة عليهم جميعًا، وهو ما يشكل حالة إيمانية واستسلامية لأقدار الطبيعة التى لا يمكن أن تكون ضدهم فى

الأصل، وإذا أتت بتأثيرات ضدهم وضد حياتهم فذلك بسبب الشرور التى يمارسها بعضهم.

وإننى أتفق مع الناقد الروسى «أوليغ غيراسيموف» الذى قدم «إبراهيم الكونى» للقراء الروس فى توصيف أعماله باعتبارها تتجنب العنصر الاجتماعى، فلم تعن بالتشابكات الاجتماعية التى عنى بها الكثيرون من كتاب الرواية فى العالم أمثال دويستويفسكى ونجيب محفوظ، بقدر ما عنيت بتقديم التحليل النفسى العميق الموجه للإنسان وقدره فى تلك البيئة القاحلة، وكان سند الكونى فى ذلك تجربته الحياتية الواسعة التى استلهمها من حياة قبائل الطوارق التى هو واحد من أبنائها.

والملاحظ أن قصص مجموعة «جرعة من دم» التى كتبها مبكراً تكشف عن قدرات متعددة، فضلاً عن قدرته على السرد المتواصل، مع تقديم الأمزجة الخاصة لأبطاله سواء كانوا بدواً رحّلاً، أم فلاحين، أم طوارق ممن يعانون الآم الجوع..... وكان الكونى يقدم كل ذلك بعيداً عن المباشرة أو الخطابية وهو ما لفت أنظار زملائه وأساتذته أثناء أن كان يحصل العلم فى الاتحاد السوفييتى، فكان المغرم دوماً بتصوير التراجيديا الكاملة لشعبه الذى تمتد فروعه فى شمال إفريقيا بدوله المتخلفة.

وفى رواية «الواحة» نرى أنه صور ذلك التناقض الواضح بين أخلاق وسلوكيات سكان الواحات والبدو الرحل، الذين يقدسون حريتهم الفردية، فالصراع بين الواحة وبين البادية يقوم على روح الاستقرار بين سكان الواحة الذين يميلون إلى الزراعة والتجارة واستقبال القوافل والبضائع من كل ناحية، بينما البدو لا يطيقون ذلك الاستقرار مادامت تلك الصحراء الواسعة ملكهم الذى لا ينازعهم فيه أحد. لكن عندما تلف الصحراء أمواج الجفاف التى تطول، فتحرق الشمس كل شىء، فلا يجد البدوى الماء اللازم له ولحيواناته وإبله، سرعان ما يرحل مجبراً إلى الواحة. وهناك تصطدم العادات ووسائل الحياة، فرغم أن قبيلة الشيخ «غوما» لجأت إلى الواحة، لكن بعضهم وعلى رأسهم الشيخ نفسه لا يحلو له الحياة واستقبال أصدقائه إلا فى المغارة خارج الواحة، ففيها راحته واستقرار روحه وهدوء نفسه، بتأملاته وتصوراته عن الحاضر والمستقبل التى لا تحدث بعيداً عن المغارة، ويقول الكاتب على لسان أحد فلاحى الواحة مخاطباً البدوى، الذى يسخر منه بسبب كبريائه الزائفة، بينما هو ينام فوق محفة من سعف النخيل معلقًا بين الأشجار بسبب الخوف من العقارب.. ويطلب من الفلاح أن يساعده.

- خلصنى أولاً ثم نتحدث عن كل شىء بهدوء، عن العمائم وعن الكبرياء.

تصاعد الزبد حول شفتى الفلاح «مرزوق» وهو يزمجر: أخلصك كى تدق رقبتى، أو تعلقنى مكانك. هذه فرصة جيدة كى تسمعنى إلى النهاية أيها المكابر. هذا جزاء هزئك بى وسخريتك منا نحن الفلاحين يامعشر قبائل الصحراء. تهيمون على وجوهكم فى البرارى وتتباهون بأنكم تمارسون الحرية. يلدغكم الجوع فتتقاطروا على الواحات كما تتقاطر قطعان الإبل العطشى إلى الآبار، تأكلون من أيدى الفلاحين وعندما تحسون بالشبع تدوسون على رقابنا لتعودوا إلى صحرائكم وأنتم تتغنون بالحرية. يالكم من مكابرين أوغاد.....».

والمؤكد أن الكونى رأى أن يسجل الكثير من النوادر والحكايات التى كادت تندثر فى خماسية الخسوف، وذلك بوصف تلك المكونات الصيقة والمعبرة عن الشخصية الصحراوية، التى عنى بها، كما كانت المادة التى قدمها تمثل العناصر الأولى لدراسة انثروبولوجيا الصحراء، ولعله بهذا كان يسجل - أيضًا - طبائع وشروط حياة، بل تاريخ جماعة رأى أنه مقبل على الضياع، ولو أنه لم يتوقف عند عوامل الاندثار والضياع فى خماسيته، وإننى أرجح أن عوامل الاندثار أو الضياع تتمثل فى تكون المدن الجديدة مع وجود ظروف مستحدثة تعمل نحو التغيير فى الصحراء، وتخص الدول التى أقامت المشروعات، مع التقدم فى وسائل المواصلات أو اصطناع الطرق التى تقطع الصحراء طولاً وعرضًا، مع قدوم وفود الأغراب عليها سواء للبحث عن الثروة أو الآثار، كما لاح فى رواية «نزيف الحجر» ذات المستويات المتراكبة، فمن الأخلاقى إلى الفلسفى إلى الأسطورى وحد الكونى بين ما هو واقعى، وما هو متخيل أو أسطورى، ومن ثم نرى الإنسان فى صورة جديدة لم نعهده عليها من قبل، فكانت شخصية «أسوف» المتصوف والروحانى الذى تعاف نفسه أكل اللحوم، وهو حارس الصحراء، أو حارس الأحجار بعد أن عينوه عليها، وهى الآثار الجديدة المكتشفة التى تحكى عن حضارات غابرة تركت بصماتها على تلك الأحجار فى صور تنضح بكل معانى التاريخ والإنسانية.. ويقول الكاتب:

«بالطبع لم يخطر ببال «أسوف» فى الماضى، عندما قطع الوادى الموحش فى شبابه منشغلاً برعى أغنامه، أن يكون هذا الرسم المحفور فى الصخور بمثل هذه الأهمية كما يراه اليوم عندما أصبح قبلة لسياح النصارى. يأتونه من أبعد البلدان،

يعبرون الصحراء بسيارات البرية ليشاهدوا الحجر ويفتحون أفواههم دهشة أمام عظمته وجماله وغموضه. بل إنه رأى إحدى المرات امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتيها وتتمتم بكلام مبهم عرف بالحدس أنه صلوات النصارى....».

وذلك الفهم البدائى الذى أبداه «أسوف» للآثار من حوله هو الذى يفسر تعدد طبقات المعرفة التى توارت تحت ركام عقل وبدائية ابن الصحراء، ولم تترك بين أهاليها إلا الغموض والسحر، والإيمان بالجن الذين يظنون أنهم يعيشون حولهم ويقيمون فى الكهوف. وكان كلما سار فى جهة ليرعى غنمه يكتشف الكثير من الرسوم فوق الجدران الصخرية فوق الجبال، وجوهاً بشعة كالغيلان، وحيوانات قبيحة لم ير مثلها فى الصحراء مما جعله يسأل أباه:

«- هل أجدادنا القدماء من الجن؟

مما جعل أمه تكتم ضحكتها، فعاود سؤاله.. فقالت أمه:

- اسأل أباك.

سأل أباه فضحك وقال:

- ربما كانوا من الجن، ولكن من جن الخير، الجن مثل الناس ينقسمون إلى قبيلتين: قبيلة الخير، وقبيلة الشر. ونحن ننتمى إلى القبيلة الأخرى.. قبيلة الجن التى اختارت الخير..».

والمؤكد أنه ينبع من هذا الفهم الكثير من المفاهيم والمعتقدات الشائعة التى تعايشت مع مكتسبات الإنسان، فالحيوان الذى يسمى بالودان مقدس أو لا يجب قتله أو أكل لحمه، لأن له صلة بالإنسان، وقد أنقذ البطل من السقوط فى القاع بين الصخور فى رواية «نزيف الحجر»، كما رأى عينا أبيه داخل عينى الودان عندما أنقذه فى اللحظات الأخيرة وقبل ضياعه فى الهاوية. كما أن له الكثير من الصور فوق الأحجار، ولابد من الابتعاد عن الناس اتقاء لشرورهم، فالناس مصدر الشر، كما أن البعض يستمع إلى أصوات الجن فى الليل عندما يتحدثون..... إلخ.

«ثنائية المجوس»

وفى رواية المجوس «ثنائية من جزئين» يبرز الكاتب كيف كانت العلاقات بين الأشخاص تخفى طبقات عديدة ومستويات عميقة من المعرفة ذات الأبعاد المختلفة، فلقد تشابكت الصوفية بالمثالية البدائية بالدين الإسلامى والإيمان بالخوارق والجن.... وبين كل ذلك ظهر ما أسماهم بالمجوس، وهم حاملو أسرار الصحراء مثل الدرويش، والعراف، والشاعرة، والزعيم... ولقد ذهب الجميع فى ثنائية المجوس لكل سبيل بحثاً عن مدينة «واو» المفتقدة أو الواحة الفاضلة.... التى أسموها «واو» ولا يعرف من الذى أعطاها ذلك الاسم، وسمع الجميع عنها الكثير رووا عنها الروايات والحكايات المدهشة، فهى واحة عجيبة ضائعة وسط الصحراء، ولا يعثر عليها إلا التائهون الذين فقدوا جميع الآمال فى النجاة من الجدب، والجفاف والحرارة القائظة، تروى العطشان والمفقود الذى لا يصادفها إلا بعد فقد الأمل والإشراف على الهلاك. ويتمتع الموعودون بها بالضيافة والتكريم، والبهجة التى لم يصادفوها فى حياتهم، وكما قيل لا يوجد فى كل الصحراء واحة أخرى فى جمال «واو» التى لا يدخلها أحد إلا وخرج منها محمولاً بما يغنيه عن الناس والحاجة طوال حياته....

والكل يدور حول «واو» - تلك الواحة الأسطورة التى وعد الله بها عباده، أو القلة القليلة من الناس - فهى بمثابة العقيدة وسط ذلك الجدب اللانهائى... ويقول عنها الزعيم:

«واو» لن تبعث فى مجملها على يد بنى آدم. الإنسان دنس و «واو» فردوس مفقود. الخير خير ما ظل طليقًا، فإن انتظم فى قناة ومسته يد الآثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكنز الذى لم تنحر عليه ذبيحة تفك طلاسمه..... لو لم توجد واو فى مكان ما، يومًا ما لما كان للصحراء معنى. لما كان للحياة معنى «واو» هى العزاء....».

ومثل تلك العبارات، لو فككنا معانيها الأولى والبعيدة لوجدنا أنه لابد من الحلم. فالواقع المرير المجدب لا يمكن الاستسلام له دون رد فعل، والحياة الصعبة فى الصحراء التى تحيط إنسانها بالأخطار دائمًا، فهو مهدد دائمًا بوحوش الصحراء، وهوامها مثل الثعابين والعقارب التى أفرد لها الكاتب فصلاً كاملاً فى رواية الواحة، مع ندرة المياه التى هى الحياة ذاتها لجميع الكائنات الحية إنساناً أو نباتاً أو حيواناً... كل ذلك جعل الوعى الجمعى الضميرى للجماعة يلجأ إلى الحلم.. واو.. الحلم والمستحيل والأمل فى الوقت نفسه، فهى الرمز الذى التقت فى وجوده جميع هواجس الإنسان الصحراوى، الذى أحب العزلة وعشق حريته الفردية، ولم يحس أبداً بالاستقرار الذى يعيبه على سكان الواحات من الفلاحين.... وما الذى يمكن أن يساعد ذلك الإنسان على البقاء والاستمرار سوى ذلك الحلم الفتى الذى يأتى بمثابة المعادل الموضوعى لاستمراره؟ مع إيمانه بالصبر كفضيلة دائمة كما يلوح فى رواية التبر حتى الوصول إلى تحقيق ذلك الحلم المستحيل.

والمؤكد أن «إبراهيم الكونى» فى أعماله المتوالية قد نجح بشكل جيد فى بناء رواية المجوس على تلك الأسطورة - واو - التى تنتشر بين أبناء قبائل الطوارق فى الصحراء الإفريقية مفيداً من كل المنجزات الثقافية المعاصرة كما يرى د. شكرى عياد، فلم يقف أمام وعى إبراهيم الكونى من المنجزات الثقافية الإنسانية بشىء، فلاح الاقتباس من نصوص العهد القديم، والجديد والقرآن، والأساطير المحلية، مع اقتباساته الحديثة من جيمس فريزر، وليفى شتراوس وإيرك فروم، وحتى المتصوفة المسلمين... ولعل الكاتب فى كل ذلك كان يحاول أن يحل لغز الوجود والبقاء لدى الإنسان الذى خبره - إنسان الصحراء - وهو ما يؤكد أن إبراهيم الكونى كاتب كبير حمل فوق كاهله الكثير من الهموم الإنسانية التى أثرت أعماله، بتقديم ذلك العالم المدهش فى أعماله الروائية والقصصية، التى تتكامل مع بعضها - كما يلاحظ القارئ - من ناحية الخطاب الفنى والفكرى الذى تحمله.

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -
ت : ٧٧٥٠٠٠

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

المجذوب

العاقل المجنون..

ودراسات أخرى

تأليف : فاروق خورشيد

عرض وتحليل : رأفت الدويرى

تواصل هيئة قصور الثقافة إصداراتها التى تسهم بجدية فى إثراء المكتبة العربية.

وفى سلسلة (مكتبة الدراسات الشعبية) صدرت أخيرًا دراسة شعبية بعنوان (المجذوب) للأستاذ فاروق خورشيد، أحد رواد حركة الفولكلور العربية، بعد تقديم الأستاذ خيرى شلبى المشرف على المكتبة - ومقدمة للمؤلف، يبدأ الكتاب ويقع فى خمسة أجزاء ويتكون بعضها من أكثر من فصل.

شخصية المجذوب - عنوان الجزء الأول - الذى يبدأه المؤلف قائلاً:

ظهرت شخصية المجذوب فى أدبنا المعاصر منذ بداياته الأولى فرأيناه عند تيمور ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والمازنى ويحيى حقى وعبد الحليم عبدالله، حتى يكاد يكون شخصية ذات طابع عام ومشترك تفرض نفسها على الكتاب فرضًا بحكم هذا الطابع المهم والمميز ويحكم وجودها الدائم المتكرر فى حياتنا العادية واليومية. وهذه الشخصية على تكرارها لا تلعب دور البطولة فى عمل ما، وإنما هى دائمًا شخصية جانبية وهامشية وإن كانت مؤثرة حينًا وموحية حينًا . ولكنها شخصية يجد فيها القصاصون وسيلة من الوسائل المهمة فى استكمال رسم الجو الشعبى العام للأحياء الشعبية وللقرى أيضًا. كما أنها وسيلة للإيحاء بجو العمل القصصى، وربما وسيلة لإبراز بعض المعانى التى لا يراد ذكرها صراحة لسبب أو لآخر.

وكان من الطبيعى أن تنتقل هذه الشخصية - المجذوب - من الأعمال الروائية والقصصية إلى المسرح والتليفزيون.

الصورة العامة للمجذوب

إنه رجل فى الكهولة أو بدايات الشيخوخة، حاد النظرات مشوش الملامح، قد يكون ملتحيًا وقد لا يكون، ذا شارب أو بدونه، مهلهل الملابس أو لا تستره إلا خرق بالية يمسك فى يده عصا أو جريدة خضراء - أو سيفًا خشبياً - وحافى القدمين فى الغالب، إلا إنه دائماً ممشوق القوام أو منتصب القامة على الأقل، صوته جهورى ونبراته مميزة ذات طابع تهديدى دامغ وحاد، وهذا لا يمنع أن يكون المجذوب هادئاً ووقوراً ولكنه ينطق من الكلمات الهادئة ما يحير ويدفع إلى التساؤل عن سر هذا الهدوء ومعنى هذا الوقار، وسواء كانت شخصية المجذوب هادئة ووقورة أو متمردة صاخبة فهى دائماً شخصية رافضة لما هو قائم - ساخرة بما يألفه الناس وبما يستكين له الناس فى معاشهم وأحوالهم ودامغة لهم للاستسلام والخروج عن الدين، ومتوعدة ومنذرة لهم بعذاب الآخرة وويلاتها.

المجذوب مزيج ما بين الزاهد والدرويش

إن شخصية المجذوب تأخذ :

عن الزاهد: تدينه وعزوفه عن الدنيا بالاكتفاء بالقليل من الطعام والملابس ومن احتياجات الحياة عامة والمعرفة بالدين والارتباط بعالم المثل أو عالم المتصوفة.

وعن الدرويش: تأخذ سياحته الدائمة فى البلاد والألوان الخضراء - وما يتسم به من سذاجة وتسليم ورضا بالقليل - وتواكل وإيمان مطلق بأنه على حق وأنه يعرف طريقه إلى نعيم الآخرة، والصراخ بما لا يفهم الناس من كلمات الحق، وقد يقترب من أصحاب الطرق الصوفية الذين ينتشرون فى المنطقة العربية كلها.

وبالرغم من ذلك فإن سلوك المجذوب مكروه من أصحاب الطرق وأصحاب الزهد والتصوف.. بل إن سلوكه غير ملائم لطبيعة الدرويش وطابعه.

ومع ذلك فصورة المجذوب والزاهد والدرويش تختلط فى ذهن العامة وفى الأدب والتجسيد الفنى.

غير أن شخصية المجذوب تتميز عن الزاهد والدرويش لتفردها بصفة الاعتراض والاحتجاج الدائم على الأوضاع السائدة وعلى الظلم وعلى الساسة والحكام.

المجذوب - سيبويه المصرى

وهو أشهر من أرخ له من المجاذيب ولقد اختصه أشهر مؤرخ لمصر الإسلامية - الحسن بن زولاق - اختص سيبويه المصرى بكتاب عنه سماه كتاب «أخبار سيبويه المصرى» - وهو غير سيبويه النحوى - فهو أبو بكر محمد بن موسى بن عبدالعزيز الكندى الصيرفى المعروف بسيبويه، ولقد ولد بمصر عام ٢٨٤ هـ وتوفى ٣٥٨ هـ وسنه ٧٤ عاماً، ومرجع تسميته بسيبويه، أنه كان قد اشتهر بالمعرفة فى علوم اللغة والنحو...

ويقول عنه المؤرخ حسن بن زولاق فى مقدمة كتابه سالف الذكر:

كانت فى سيبويه خلال (صفات) تشبه صفات المتقدمين والمتصدرين، فكان يحفظ القرآن ويعلم كثيراً من معانيه وقراءاته وإعرابه وأحكامه عالماً بالحديث وبغريبه وبمعانيه .. وكان يعرف صدراً من أيام الناس والنوادر والأشعار - ويتكلم فى السماع. باختصار لقد اجتمعت فيه ألفاظ الورعين والمتزهدين والواعظين الصالحين وأدوات المتأدبين وفكاهات المؤدين، ومن جماع هذه الثقافة الشاملة والكاملة تتكون شخصية سيبويه المصرى الذى يقدمه لنا ابن زولاق فى كتابه باعتباره أحد العقلاء المجانين.

من هم العقلاء المجانين؟

إنهم طائفة جمعت فى صفاتها بين العقل والجنون ومن أهم المجانين العقلاء أو العقلاء المجانين بهلول وما نى وخالد الكاتب ومجنون ديراكى ومجنون ابن عامر وغيرهم.

وعن هذه الطائفة كتب الكتاب فيما يعنى أن هناك اهتماماً واضحًا عند الكتاب برصد أخبار طائفة العقلاء المجانين والكتابة عنهم وتخصيص كتب كاملة لنوادرهم وطرائفهم وأخبارهم؛ فلم يكن هذا اللون من الناس مرفوضاً من مجتمعه بل كان له احترامه وتقديره، وكان هناك فهم كامل لأهميته ودوره فى المجتمع - ويحكى لنا ابن النديم فى (الفهرست) عن كتاب له اسمه أخبار عقلاء المجانين.

عودة إلى سيبويه المصرى وأخباره

من البداية يحدد ابن زولاق موضوع كتابه أنه نوادر سيبويه وأخباره الأدبية الطريفة مع الملوك والوزراء والأمراء والعلماء ويستطرد قائلاً: لقد كان لسيبويه هذا مكانة رفيعة فى حلقات الأدب العامة بالمساجد والحلقات الخاصة فى قصور العظماء، ولقد توفى سيبويه المصرى فى عام ٣٥٨ هـ - قبل

دخول القائد جوهر الصقلى إلى مصر بستة شهور. ولقد أسف جوهر عندما علم بأخباره وقال: لو أدركته لأهديته إلى مولانا المعز صلوات الله عليه».

يذكر أيضاً أن سيبويه المصرى قد جالس الإخشيد أمير مصر وجالس وزيره «وواكلهما ونادمهما».

ولقد كان يسمح لسيبويه بالجهر بما كان لا يسمح به لأحد إطلاقاً. ولقد كان من المعتزلة فى بلد سنى المذهب، ولقد كان يجهر فى المسجد قائلاً:

إن الدار دار كفر، حسبكم أنه ما بقى فى هذه البلدة العظيمة (مصر) أحد يقول القرآن مخلوق إلا أنا وهذا الشيخ أبو عمران أبقاه الله.

هنا خاف أبو عمران وهرب من المسجد حافياً خوفاً على نفسه. إن أبا عمران المعتزلى المشهور يهرب من مجرد إشارة سيبويه المصرى إليه بوصفه معتزلياً، وسيبويه نفسه لا يبالى بما يجهر ولا يعبأ بعقاب من أحد.

وتفسير ذلك أن أبا عمران عاقل يحاسب كما يحاسب العقلاء على قوله وفعله؛ ولكن سيبويه وإن تحدث حديث العقلاء إلا أن سلوكه سلوك المجانين؛ ولهذا فهو يحتمل لما هو عليه من اختلاط العقل.

سبب اختلاط عقل سيبويه المصرى

اختلفت الناس على سبب الاختلاط (العقلى) عند سيبويه فأكثرهم يقولون إنه بسبب شربه حب البلاد وهو نوع من الحبوب كان يتناوله الناس يزعم أنه يجلب الذكاء وحدته ولكنه كان يسبب الجنون، وذهب بعض آخر أن داء السوداء، كان سبب اختلاط عقل سيبويه المصرى إلا أن واقعة سقوطه فى بئر كانت الأمر الفصل فى إكمال اختلاطه. ولقد ترتب على واقعة السقوط فى بئر عرج فى قدمه فضلاً عن اختلاط عقله.

قصة السقوط فى البئر. ودلالاتها الأنثروبولوجية

إن السقوط فى البئر يرتبط بالتعميد فى الماء أو الاغتسال فى الماء الذى يكرس الطفل لحياته الجديدة، فى بعض الديانات وهو طقس سحرى معبدى قديم أصبح بعد ذلك طقساً دينياً له رموزه السحرية ودلالاته المقدسة، كما أن حادثة السقوط نفسها تشبه بعملية موت يعقبه بعث، أو الولادة الثانية التى نجدها فى الأدب الشعبى؛ فالبطل الشعبى لكى يكرس للعمل البطولى لابد وأن يمر باختبار يرمز بطقوسه وأحداثه إلى الموت الجسدى الفعلى ليعود بعده البطل إلى الحياة مبعوثاً من جديد مولوداً من جديد؛ مما يعنى عبور البطل من صفاته العادية إلى صفات أخرى يكتسبها رمزياً عبر الاختبار لتؤهله لدور البطولة. كما أن رمز السقوط فى البئر والغرق فيه يعيد أذهاننا إلى حكايات الجن الذين يسكنون أماكن الماء ويخطفون الأطفال ثم يعيدونهم من جديد إلى المكان نفسه، وقد تم التآخى بين عالمى الإنس والجان وحظى الطفل بمباركة هذا العالم المجهول وبالتالى حصل على بعض قواه الخفية والخارقة وقدراته التى هى قدرات تغاير وتفوق قدرات الإنسان العادى فلقد أصبح طفلاً ممسوساً أى مسه الجان، سيبويه المصرى نفسه كان يتصور أن سقوطه فى البئر كان من فعل قوة خارقة ولها عنده تصور خاص إذ يقول: «ورميت من ثمانى طبقات أربع فى عنان السماء وأربع فى تخوم الأرض الرابعة السفلى».

المهم أنه يتصور أن حادثة سقوطه فى البئر قد عمدته أو كرسته أو عبرت به إلى حالة جديدة وأهلته للقيام بتحقيق هدف مألوف وضعه سيبويه نصب عينيه طوال حياته، كما أن الناس تقبلوا اختلاط عقله بوصفه حقيقة واقعة فسرت لهم سلوكه المخالف لسلوك العاديين من الناس وجعلتهم يتقبلون منه هذا السلوك. ويحتملونه منه هو، ولا يحتملونه من غيره.

المظهر الخارجى للمجذوب سيبويه المصرى كما يصفه ابن زولاق

«لقد جاء سيبويه إلى المسجد وعلى جسده وبرة وثياب ورداء وبيده عصا، ثم زاد الأمر أكثر فتغير مظهره وزاد اقتراباً من المجذوب بصورته التقليدية؛ فلقد طرح الثياب ومشى عرياناً فى الطريق. على عورته خرقة وعلى أكتافه خرقة وقد طال شعره وتدلى على أكتافه، وبيده عصا يتوكأ عليها ومصحف، ويروح إلى الجامع، ويتكلم على الناس بعد صلاة الجمعة».

مجاذيب معاصرون

(الجنرال) فى سيدنا الحسين (وعباده) فى الجيزة أمام قهوة عبدالله مجلس لفيف من الأدباء والشعراء فى الخمسينيات. وهناك (الامبراطور). فضلاً عن مجذوب باب اللوق الذى كان يصرخ:

«النار النار»، لماذا يذهبون بالقطار والموت آت وساعة القيامة قد حانت؟

عودة إلى المجذوب سيبويه المصرى

لقد كان الأمر بالنسبة له أمر رأى يرتئيه فيجهر به محتمياً بما عرف عنه من جنون ومع ذلك فلم يسلم من العقاب فى كل الأحوال - فلقد أرسله وزير الإخشيد إلى المارستان، فانطلق يصيح فى رجال الوزير:

«يا أعداء الله بعتم ذمة الله بقدح خمر للأدنس الأخلس النجيب الخليب لعن الله الوزير صالح».

وحين يحبسه الخازن فى بيت الزفت يخاطبه الناس فى أمره فيضطر إلى إطلاق سراحه، ويحبسه على سرير وضع له على النيل فيعود الناس يخاطبونه فى أمره فيضطر لإطلاقه فسيبويه المصرى المجذوب لم يكن صرخة فى البرية ولا صرخة فى الهواء؛ فلقد حظى بالمعجبين والمدافعين عنه ممن لهم وزن وثقل عند الحكام.

سيبويه المصرى ناقدًا لعصره

لم يكن منصرفًا إلى الفتوى فى أمور الدين والفكر فقط وكان لا يترك أمراً يمر دون أن يبدى فيه رأيه، ولا معوجاً إلا يحاول أن يكشفه بحديثه ولسانه.

ويحكى ابن زولاق عنه أنه رأى يوم جمعة موكب الإخشيد أمير مصر وقد نصب له حتى ينزل إلى صلاة الجمعة وقد وقف له كل الناس، فصاح المجذوب سيبويه المصرى:

«ما هذه الأشباح الواقفة، والتماثيل العاكفة سلط عليه قاصفة يوم ترتجف الراجفة تتبعها الرادفة وتقلى قلوبهم واجفة».

فقيل له إنه موكب الإخشيد ينزل إلى الصلاة فاستطرد صارخاً ساخراً من الإخشيد:

«هذا الأصلع البطين! المسمن البدين! قطع الله منه الوتين ولا سلك ذات اليمين أما كان يكفيه صاحب ولا صاحبان ولا حاجب ولا حاجبان ولا تابع أو تابعان لا قبل الله له صلاة ولا قرب له زكاة وعمر بجثته الفلاة». وهذه الحكاية تعطينا نموذجًا لنثر سيبويه المصرى كما تعطينا نموذجًا لفكره وسلوكه معاً : فنثره مسجوع راق، كما أنه فكر ثورى، ويجهر بهذا وسط الجمع دون خفاء أو خوف ، ويحفظ الناس كلماته ويتناقلونها فتنفس عما يحسونه من تمرد وسخط ضد أمير، البلاد وينقل لنا ابن زولاق صورة أخرى لنقده الشجاع المتمرد، فلقد كان سيبويه المصرى على حماره يسير فالتقى بالمحتسب والأحراش بين يديه فقال صارخاً ساخراً:

«ما هذه الأحراش يا أنجاس، والله ما تم حق أقمتوه، ولا سعر أصلحتموه، ولا جان أدبتموه، ولا ذى حسب وقرتموه لا حفظ الله من جعلك محتسبًا ولا رحم لك ولا له أمًا أو أباً وسلط عليك وعليه من يوجعكما أدباً».

ولا شك أن المجذوب سيبويه المصرى كان يشكل ثقلاً فى المجتمع فى عصره منذ الإخشيد وحتى كافور، يخشاه الوزراء والكبراء وأصحاب المناصب، ويتعلق به العامة وأصحاب الرأى والقادة.

وهو وسط كل هذا علامة ضوء صحية على استمرار الكلمة والرأى الحر والمعارضة التى لا تخاف ولا تهاب.

مجذوب من صنع السلطة

فى الجزء الثانى يقدم لنا فاروق خورشيد نموذجاً لمجذوب من صنع السلطة بقصد خداع الناس، باعتباره نقيضاً لسيبويه المصرى المجذوب الذى يعبر عن دخيلة الناس، ويجهر بما يودون الجهر به ولكنهم يخشون عاقبة ذلك.

الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب

قد لا يعجب هذا العنوان أهل التاريخ الإسلامى وتاريخ مصر على الخصوص؛ فصورة الملك الصالح فى كتب التاريخ صورة للقسوة والعنف، بل وبالدم وهذا ما يصوره لنا كتاب «مرآة الزمان» لمؤلفه الشيخ شمس الدين يوسف بن قزواغلى على الوجه الآتى:

كان «الملك الصالح أيوب» مهيباً هيبة عظيمة جباراً أباد الأشرفية وغيرهم، فكان إذا حبس إنساناً نسيه ولا يجسر أحد أن يخاطبه فيه، ولا يمكن إحصاء من قتل من الأشرفية وغيرهم - ولو لم يكن إلاقتل أخيه العادل لكفى:

وفى كتابه «الذيل على مرآة الزمان» يقول الشيخ موسى بن محمد قطب الدين اليونينى:

«فكان الملك الصالح كثير التخيل والغضب والمؤاخذة على الذنب الصغير والمعاقبة على الوهم، كان ملكاً جباراً متكبراً شديد السطوة كثير التجبر والتعاظم على أصحابه وندمائه وخواصه ثقيل الوطأة».

هذا رأى المؤرخ الرسمى فى الملك الصالح أيوب، أما فى «سيرة الظاهر بيبرس» فهو الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب سواء رضى رجال التاريخ أم غضبوا؛ فهكذا أراد الأدب الشعبى (الموجه من السلطة كما سيتضح فيما بعد)

وهذه هى الصورة التى يقدمها للملك الطاغية كتاب السيرة الشعبية وهذا يكشف لنا الدور الخطير الذى يلعبه الأدب الشعبى (الموجه) فى إعادة كتابة التاريخ وإعادة رسم الشخصيات التاريخية بما يرسب فى ضمير العامة وأذهانهم ومن الواضح أن معظم هذا الأدب ربما كتب لتحقيق أهداف سياسية محلية وقومية فى الوقت ذاته لواحد - لقد كتب تحت رعاية السلطة فى بعض الأحيان، كما كتب احتجاجاً على السلطة فى أحيان أخرى.

والمثال هنا سيرة على الزيبق؛ فهى حكم واضح وصريح على العصر وملوكه وقادته وساسته. أما سيرة الظاهر بيبرس فنجد الموقف المخالف تماماً لدرجة تعكس صورة الملك أيوب كما عرفه المؤرخون إذ تقول السيرة:

«كان الملك الصالح قد زهد الدنيا ورغب فى الآخرة - عرف الحلال من الحرام فعبد الملك العلام وصار من عباد الله الصالحين» وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس الدولة لا يحضرهم فى حكومة، فسموه الأكراد الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب وتستطرد السيرة:

ولقد اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئًا من أموال المملكة ولا يأكل إلا من كسب يده إذ يقول الملك الصالح لوزيره شاهين:

«اعلم يا شاهين أنا رجل أصفر الخوص وأعمل المقاطف ولا أعرف السلطة ولا أعرف أحكامها».

وتصف السيرة موكب الملك الصالح على الوجه التالى:

«وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيوف الخشب والأتراس الجميز فنزلوا من الديوان وهم يعبدون الله الديان الرحيم الرحمن وهو يقولون: الله الله لا إله إلا الله محمد رسول الله».

ولنسمع السلطان صالح ولى الله المجذوب يوجه وزيره:

يا شاهين، تأخذ للمظلوم ممن ظلمه - وتحكم بالعدل والله عليك من الشاهدين.

كما يشترط على وزيره:

«تأكل معى من الدقة والقراقيش».

لقد أكسب مؤلف السيرة للملك الصالح ولى الله المجذوب قدرات خارقة وكرامات فيقول:

«ومد الملك الصالح يده إلى الهواء وقال: يا دائم ثلاث مرات، وقبض على شىء من الهواء وناوله إلى الوزير وقال:

خذ هذا فأخفه فإذا به كتاب يقال له: دلائل الأحكام، ثم استطرد الملك المجذوب قائلاً:

«إذا تعسرت عليك دعوة فكها من هذا ياشاهين واحترس عليه غاية التمكين فإنك موعود به».

مثال آخر على كرامات الملك الصالح ولى الله المجذوب هو قدرته على التواجد فى بلدين فى الوقت نفسه؛ فهو من (أهل الخطوة) إذ يصل بحكم قدراته الصوفية العجيبة إلى تحدى الزمان والمكان وقهر كليهما ليكون دائماً حيث يريد. بل له نبؤات فلقد تعرف على الجاسوس الصليبى فى حاشية عز الدين أيبك؛ إذ يقول الملك الصالح ولى الله المجذوب لوزيره الراجل اجتمع على الراجل ولكن الراجل قلبه خالص لا يعلم بحال الراجل إلا الملك العادل (الله) لكن الملك معذور لأن الظاهر للناس والخافى لله.

وهكذا يقترب مؤلف السيرة بالملك الصالح من شخصية المجذوب النمطية التى عرفناها عند ابن زولاق وغيره ممن أرخوا للعقلاء المجانين فى تاريخ شعبنا العربى وفى تاريخ أدبنا وفكرنا. ولكن الشخصية هنا تأخذ عدة أبعاد مميزة مما يخرج بنا إلى عدة نتائج مهمة وجديدة بالنسبة لفهمنا للتاريخ المملوكى، وأيضاً فى تكوين أذواق الجماهير وتكوين اتجاهاتها الفكرية والثقافية ثم السياسية أيضاً. ويعنى هذا أن المستهدف أن تسمع الجماهير على لسان الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب كلاماً يعنى أن الفساد القائم يعرفه الملك، ولأنه ملك صالح فهو يعرف أصحاب الفساد وأسبابه ويرصدهم ويترقبهم، ولكنه لا يستطيع لهم عقاباً؛ لأن الله لا يريد لهم العقاب العاجل السريع ولكنه يمهل لهم ويمد لهم ولكنه لم يهملهم وسيسحقهم سحقاً حين تأتى اللحظة التى يريدها لهم.

ولقد كان الحاجب يصرخ فى ديوان الملك المجذوب عند انعقاده فى الناس قال:

«لا تحسبن الله يغفل ساعة، لابد ينفذ حكمه وهو يعطى من يتجبرون فى ملكه حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذوا».

وهذا كله بالطبع يقودنا إلى الاستنتاج المنطقى بأن شخصية الملك الصالح بهذا الوضع من رسم سلطة ذكية تسخر الفن فى خدمتها وخدمة أتباعها، وتحاول باستعمال هذه الأداة الشعبية النافذة - ألا وهى السيرة الشعبية - أن تركب أعناق الجماهير وأن تسيطر عليها لترضى وتسكت وتنتظر ولا تثور.

دراسات شعبية أخرى

بعد تقديم نموذجين متناقضين لشخصية المجذوب بالنسبة لفهمنا للأدب الشعبى تتضح لنا السمات التالية:

١ - فالشخصية فى (سيرة الظاهر بيبرس) لملك فى الحكم لا لعالم معترض (كسيبويه المصرى) على سلوك حاكم وأتباعه وعلى ما يقترفونه فى حق الشعب والرعية كما هى مألوفة عند المجاذيب فى كتب التاريخ والأدب.

٢ - والشخصية هنا لواحد يرتبط بقوى كشف غيبية وبقدرات تفوق قدرات البشر، فتجعله يعرف ويتصرف كما لا يتصرف الناس العاديون - لا فى أمور حياته وحدها ولكن فى أمور الناس - ومع هذا فهو لا يغير ما يعيش فيه الناس من ظلم ولا يرفع عنهم الغبن والعسف.

٣ - الشخصية هنا تفتقد ولكنها تمنى الناس من حولها بأن ما يحدث له حل - وأنه لسبب - وأن السبب بعيد عنهم لأنهم لا يدرون ما هو فى علم الله وإن علم الله مغيب عن الناس وأن قدره أن يحتمل الناس ما يحدث لأنه يحدث بأمره ولسبب يريده الله والفرج قادم لا ريب.

ولعله من الواضح أن كتّاب (سيرة الظاهر بيبرس) [الدينارى والدويدارى وناظر الجيش وكاتم السر والصاحب] قد درسوا شخصية المجذوب بكل أبعادها وبكل تأثيرها الجماهيرى، وكل قواها على الاستحواذ على رضاء الناس وتوجيه سخطهم ورضائهم. لقد استعار كتاب السيرة هذه السمات عن شخصية شعبية ناجحة وأبرزوها بكل مهارة وبكل حذق لترسخ فى ضمائر الناس كما رسخت الشخصيات الشعبية الناجحة.

يكمل فاروق خورشيد كتابه بعدة دراسات شعبية أخرى تغطى بقية أجزاء الكتاب وفصوله.

الجزء الثالث بعنوان: الحروب الصليبية والأدب الشعبى وهو من ثلاثة فصول أولها حول الحروب الصليبية والثانى حول دور الأدب الشعبى والثالث حول الحروب الصليبية والأدب الشعبى.

الجزء الرابع: بعنوان المرأة فى السيرة الشعبية والجزء الخامس بعنوان (ذو القرنين والخضر) ويتكون من أربعة فصول أولها بعنوان: البطل الأسطورة الذى تنازعته الشعوب.

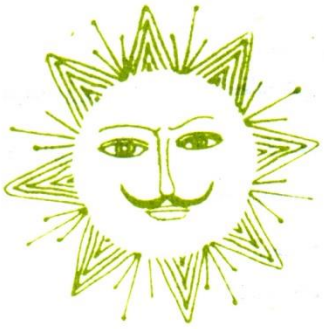
والثانى بعنوان: الرحلة إلى مشرق الشمس ومغربها.

الثالث بعنوان: وحدة العالم القديم.

والرابع والأخير بعنوان: تداخلات إسرائيلية فى حكاية عربية.

وهذه العناوين كما يقول خيرى شلبى فى تقديمه:

«فى حد ذاتها رؤوس موضوعات كبيرة نشهد أن فاروق خورشيد وفاها حقها من البحث والدرس والصياغة الأدبية».



ببليوجرافيا التراث الشعبى

قوائم الأدب الشعبى

فى

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام

١٩٦٨

(٩)

د. إبراهيم أحمد شعلان

نكت ونوادر وفكاهات

فهرس عام/ مطبوع

آلام جحا

محمد فريد أبو حديد.

ـ القاهرة، دا ر المعارف، ١٩٤٨، ص١٦٥.

ـ ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أخبار أبى نواس : تاريخه ونوادره وشعره ومجونه.

جمال الدين أبى عبدالله محمد بن مكرم بن منظور ٧١١هـ، وتحقيق محمد عبدالرسول إبراهيم ـ السفر الأول ـ القاهرة ١٩٢٤م.

ـ ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أخبار جحا

دراسة وتحقيق عبدالستار أحمد فراج.

ـ سلسلة عيون الأدب العربى ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ١٩٥٤، ص٢٠٠.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أخبار الحمقى والمغفلين

أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى ٥٩٧هـ.

ـ نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٥هـ .

ـ نسختان فى مجلد طبع القاهرة فى ١٣٢ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أخبار الظرفاء والمتماجنين

أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى ٥٩٧هـ.

ـ ضمنه طرفًا من حكايات الظرفاء ونوادرهم المجونية، وقسمه إلى ثلاثة أبواب: فيما ذكر عن الرجال وعن النساء وعن الصبيان.

ـ نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٧هـ، فى ١٠٦ ص.

ـ خمس نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

اضحك

عبدالله نعمان.

ـ جزءان ـ القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٧ ـ

ـ نسختان من الجزء الأول.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ألف نكتة ونكتة

ـ أصدرته دار الراديو والبعكوكة .

ـ القاهرة فى ٤٨ ص.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

تبييض الطرس بما ورد فى السمر ليالى العرس

الحافظ شمس الدين محمد بن على بن طولون الحنفى ٩٥٧هـ.

ـ نسخة فى مجلد طبع مطبعة الترقى بدمشق ١٣٤٨ هـ، فى ١٥ ص.

ـ نسخة أخرى ضمن مجموعة بقلم معتاد فى ٢٠٨ ورقة رقم ٢٠ فى المجموعة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة

محمد سعد بن محمد سعد المعروف بالمصرى.

ـ القاهرة ١٣٠٧هـ، ص١٤٨.

ـ نسخة كالسابقة ضمن مجموعة، طبعة ثانية ١٣٢٦هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التحفة السنية فى النوادر العربية

ـ جمعها أبو القاسم بن سديره ـ باريس.

ـ طبع حجر ١٩٤٢هـ.

ـ الطبعة الثالثة ٣١٦، ٣٥٩ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التسالى فى سهرات الليالى

دكتور هلال فارحى.

ـ مجموعة ملح فى الفكاهات والنوادر والألعاب مع ذكر أقوال وحكم ونصائح وأخبار وأمثال وألغاز ولغات رمزية ومسائل رياضية فكاهية وغيرها.

ـ الموجود منها الجزء الأول ـ مرتب على اثنين وعشرين باباً فى مجلد، طبع القاهرة ١٩٢٧، فى ٤٢٢ص.

ـ الجزء الأول من نسخة أخرى منه كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم

أبوبكر أحمد بن ثابت الخطيب البغدادى ت ٤٦٣هـ.

ـ نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٦هـ، بأولها مقدمة فى ترجمة حياة المؤلف لناشرها حسام الدين القدسى فى ١٠٨ص.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم

أبو بكر أحمد بن على بن ثابت المعروف بالخطيب البغدادى ت ٤٦٣هـ.

ـ نسخة طبع دمشق ١٣٤٦ هـ .

ـ نسختان أخريان منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ثمرات الأوراق فى المحاضرات

تقى الدين أبوبكر بن على المعروف بابن حجة الحموى.

- وهو كتاب مشتمل على زبدة ما يحتاج إليه فى المجالس والمحافل من النوادر والحكايات.

- نسخة ضمن مجموعة مخطوطة.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة، طبع الوهبية بمصر ١٣٠٠هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١٠٤١هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ثمرات الأوراق فيما طاب من نوادر الأدب وراق

تقى الدين أبو بكر بن على الشهير بابن حجة الحموى، ت٨٣٧هـ.

- جزءان ضمن مجموعة، القاهرة ١٣٣٩، من ص١ - ٢٦٨ الكتاب الأول.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جامع الفنون وسلوة المحزون

نجم الدين أحمد بن حمدان الحنبلى ت ٦٩٥هـ.

- قال فى أوله: هذا الكتاب يتصرف فيه الناظر بين هزل رقيق وجزل مما أظهرته الحكمة الإلهية من عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ومنافع الحيوانات والنباتات وملح الأخبار والحكايات.. إلخ، رتبه على مقالات وأبواب وفصول.

- نسخة فى مجلد، مخطوطة كتبت ١٣٥١ هـ عن النسخة الفوتوغرافية بدار الكتب رقم ٤٢٨٢ أدب، فى ١٥٥ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جحا فى جانبولاد

محمد فريد أبوحديد.

- العدد ٢٢ من سلسلة اقرأ، القاهرة، دا رالمعارف ١٩٤٤م، ص ١٤٤.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الجليس الصالح الكافى والأنيس الناصح الشافى

أبو الفرج المعافى بن زكريا بن يحيى بن حميد بن داوود المعروف بابن طرار الجريرى النهروانى ت ٣٩٠هـ.

- أودعه كثيراً من فنون العلوم والآداب، وضمنه كثيراً من محاسن الكلام وجواهره وملحه ونوادره. ذكر فيه جماعة من أهل العلم والأدب ألفوا كتباً تنحو نحو هذا الكتاب منها كتاب الكامل للمبرد، وكتاب الأنواع للصولى، والنوادر لأبى قماش، جعله على مجالس موزعة على الليالى والأيام.

- مخطوط بقلم معتاد ١٢٩٦هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جمع الجواهر فى الملح والنوادر

أبو إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى ت ٤٥٣هـ.

- القاهرة، مطبعة الرحمانية ١٣٥٣ هـ، ص٣٥٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حدائق الأزاهر فى مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر

أبوبكر محمد بن محمد بن عاصم الأندلسى الغرناطى.

- يقول فى أوله: جمعت فى هذا الكتاب من طرف الأخبار ورائق الأشعار ومستحسن الجواب ومضحكات المولدين والأعراب ونوادر الحكم والأمثال والآداب مايستحسن ويستطرف ويستملح من كل نادرة غريبة أو نكتة عجيبة.

- مخطوطة بقلم مغربى.

- نسخة أخرى طبع فاس.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حديقة الأفراح لإزاحة الأتراح

أحمد بن محمد بن على بن إبراهيم الأنصارى اليمنى من علماء القرن ١٣.

- جمع فيها من اللطائف ونوادر النكات والظرائف.

- ألفها ١٢٥٤هـ، طبع بولاق ١٢٨٣هـ.

- خمس نسخ أخرى طبع عثمان عبدالرازق ١٣٠٢هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة آخرها أن هذا الكتاب طبع فى كلكتا ١٢٥٤هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حلبة الكميت فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمريات

شمس الدين بن الحسن النواجي ٨٥٩هـ.

- ألفها ٨٢٤ هـ ، ط بولاق ١٢٧٦هـ.
- نسختان أخريان كالسابقة.
- ست نسخ أخرى منها، طبع الوطن ١٢٩٩هـ.
- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ٨٦٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حلبة الكميت فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمريات

شمس الدين محمد بن الحسن النواجى المصرى ت ٨٥٩هـ

- رتبه على خمسة وعشرين باباً وخاتمة.
- نسخة فى مجلد بقلم معتاد كتبت فى ١٠٨٩هـ فى ١٤١ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الدر المختار لتسلية الأفكار

- مجلة أدبية تحتوى على مقالات علمية وفوائد طبية وصناعية وتاريخ الحروب الصليبية وعلم الفراسة وحكم ولطائف ونوادر.
- جمع نعمه ساروفيم، صاحب المكتبة العمومية فى نيويورك ، طبع نيويورك ١٩٠٨م .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الدرارى فى ذكر الذرارى

كمال الدين أبو حفص عمر الشهير بابن العديم الحلبى ٦٦٠هـ.

- يشتمل على أخبارالأبناء الحمقى والنجباء وما ورد فى مدحهم وذمهم من الأخبار النبوية وما قيل فيهم من الأشعار والنوادر.
- مرتب على ثلاثة عشر باباً ضمن مجموعة، طبع الآستانة ١٢٩٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان الأدب فى نوادر شعراء العرب

نسيم أفندى الحلو

- كتاب أدبى جمع فيه نوادر شعراء العرب وشواردها المتضمنة للفكاهات الأدبية، نسقها حسب المواضع ورتبها على ١٤ فصلاً أردفها بملحق فى نوادر شعراء العصر الذين تمكن من العثور على بعض نوادرهم .
- طبع العرفان بصيدا ١٩١٢م.
- نسخة أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة

أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول.

- وهو كتاب أدبى فكاهى على ثلاثة أبواب فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية والأشعار والأغانى الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل.
- طبع المؤيد بالقاهرة ١٨٩٥م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة

أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول بمصر.

- رتبها على ثلاثة أبواب:

الأول فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية.

والثانى فى الأشعار الحكمية والأدبية والهزلية والغرامية.

والثالث فى الأغانى المستعملة الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل وأدوار الغناء وأنواع النغمات.

- طبع الشرفية ١٣١٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الروضه الأنيسة فى النوادر اللطيفة

ترجمتها الياصابات هرارى مما وجدته أثناء مطالعتها بعض الكتب الجرمانية، وهو كتاب فى تهذيب عقول الصغار وتثقيف الأحداث، وضعته لمطالعة النوادر اللطيفة واللطائف الأدبية الحاوية للقصص النافعة والفكاهات الرقيقة.

- طبع الأمريكانية ببيروت ١٨٩٤م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

السمير فى السفر والأنيس فى الحضر

شاهين مكاريوس بك.

ـ رتبه على ثلاثة أجزاء : فى المقتطفات التاريخية واللطائف الأدبية والمحاضرات الظريفة والأجوبة اللطيفة والنوادر والملح .

ـ نسخة فى مجلد طبع المقتطف بالقاهرة ١٨٩٥م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيكولوجية الضحك

أحمد عطية الله.

ـ نسخة فى مجلد، طبع الحلبى ١٩٤٧، ص٣٧٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الضحك ـ بحث فى دلالة الضحك

هنرى برجسون ـ وترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبدالدايم.

ـ نسخة طبع القاهرة ١٩٤٧م، ص١٣٦.

ـ نسخة أخرى طبع ١٩٤٨م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

طرف عربية

جمع عمر السويدى.

ـ ليدن ١٣٠٣، ١٣٠٦ فى مجلدين، ص٢٤٣، ٣٧ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الظرفاء والشحاذون فى بغداد وباريس

صلاح المنجد.

ـ القاهرة ص١٢٧.

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عقلاء المجانين

أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى، ت ٤٠٦هـ، ونشره وجيه فارس الكيلانى.

ـ يشتمل على التعريف بالجنون وأنواعه ونكات المجانين والبله والمتباهلين وما يتعلق بكل ذلك.

ـ نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٢٤ فى ١٦١ص.

ـ نسختان أخريان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الفاشوش فى أحكام وحكايات قراقوش

ـ لم يعلم جامعها.

ـ ضمن مجموعة، القاهرة، مطبعة بولاق ١٣١١هـ، فى ١٥ ص (الكتاب الخامس).

* * *

فهرس عام/ مطبوع

فكاهات جحا وأبى نواس

نظمه محمد عبدالمنعم «أبوبثينة».

ـ القاهرة، مطبعة أبى الهول ١٣٥١ هـ، ١٩٣٣، ص٩٥.

ـ ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قطائف اللطائف

جمعها بعض الأدباء مما حكاه بعض الظرفاء على ألسنة العوام.

ـ مجموع من الحكايات والنوادر والحكم والتواريخ والأخبار ورقائق الأشعار والأمثال والمواويل والأساطير ونحو ذلك. وجميع ذلك باللغه العامية الدارجة.

ـ نسخة طبع القاهرة.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

لطائف الروايات

نقولا رزق الله.

ـ وهى فصول لطيفة تدخل فى أربعة أبواب عامة:

الباب الأول فى لطائف قصصية .

والباب الثانى فى لطائف شعرية .

والباب الثالث فى لطائف الحكم والملح والأخبار والآراء.

والباب الرابع فى المطبوعات الحديثة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

لطائف المعارف

أبو منصور عبدالملك بن محمد الثعالبى النيسابورى ٣٥٠ هـ.

- وهو كتاب فى لطائف المعارف وطرائفها وغررها وغرائبها ونكتها وعجائبها، رتبها على عشرة أبواب.

السابع: فى ظرائف الاتفاقات فى الأسماء والكنى.

والتاسع: فى ملح النوادر وفى غرائب الأحوال وعجائب الأوقات.

- طبع ليدن ١٨٦٧م ومعها مقدمة وملاحظات باللاتينية للأستاذ جونج.

- نسخة أخرى مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

اللطائف

- لم يعلم مؤلفها.

- وهى تحتوى على احدى وثلاثين لطيفة فى مكاتبات الأولاد المستظرفين ومكاتبات الشوق والغرام ومكاتبات الظرفاء من الناس والأمراء والبلغاء والعلماء والغلمان والأعيان والسلاطين والأمراء والخواجات وما إلى ذلك.

- نسخة فى مجلد بقلم معتاد، فى ٤٠ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

المجموعة الأدبية لطالبى معرفته العربية.

- جمعها أحد المستشرقين الروس، وهى تشتمل على أحاديث نبوية فى الحكم ومكارم الأخلاق وعلى نوادر وحكايات أدبية قصد بها الاستعانة على المطالعة العربية.

- طبع بطرسبورج ١٨٧٦م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة نوادر جحا الكبرى

نشر على أحمد - بيروت.

- نسخة فى ٦٨ ص.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار فى الأدبيات والنوادر والأخبار

محيى الدين بن العربى ٦٣٨هـ.

- أودعها ضروباً من الآداب وفنوناً من المواعظ والأمثال والحكايات النادرة والأخبار السائرة وحكايات مضحكة مسلية.

- طبع حجر بمصر ١٢٨٢هـ.

- ست نسخ أخرى طبعات مختلفة.

- نسخة أخرى مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١٢٧٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مختار النوادر

جمع واختيار أحمد أبو الخضر منسى (الموجود الآن ١٩٢٦).

- وهو كتاب يشتمل على نوادر طبقات من الناس تباينوا فى عقولهم ومذاهبهم: كنوادرالأذكياء والبله والأغبياء والمجانين والنحويين والشوام والبخلاء ونحو ذلك.

- مذيلة بمختار من نكات مليحة تجمع بين الجد الحازم والفكاهة الغزلية.

- رتبه على سبعة أبواب، طبع الاعتماد بمصر ١٣٤٠هـ - ١٩٢٢م.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مذكرات جحا

محمد فهمى عبداللطيف

- العدد ٨١ من سلسلة «كتب للجميع»، القاهرة ١٩٥٤، ص١٢٦.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

المستظرفات

- جمع إبراهيم زيدان.

- كتاب يشتمل على أشهر النوادر الأدبية والفكاهية والغزلية، مرتبة على ثلاثة أقسام.

- نسخة طبع الهلال، القاهرة.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات

حبيب اندراوس.

ـ ط سوهاج ١٩٣٣، ٨٤ ص.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات الخواطر

تأليف م. ن.

ـ طبع شبين الكوم ١٩٣٤، ص٣٩.

ـ أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسرات الخواطر فى التنكيت والنوادر

الشيخ أحمد عبدالباقى الدقاق.

ـ كتاب فكاهى هزلى يشتمل على نكت هزلية ونوادر عامية فى فن التنكيت وما تسميه العامة بالقوافى. فصل بين كل قافية وأخرى منه بنادرة عامية ورتبه على جملة فصول ونوادر.

ـ طبع مطبعة الجامعة بالقاهرة ١٣١٢ هـ، وهو مذيل بفصل مضحك من رواية اللصوص والنصابين مع البخيل شيخ الجعانين للمؤلف.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسرات الخواطر فى التنكيت والنوادر

جمع أحمد عبد الباقى الدقاق.

ـ ضمن مجموعة، القاهرة ١٣١٢هـ (الكتاب السابع) ص٤٨.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مضحك العبوس

ـ لم يعلم مؤلفه.

ـ مرتب على ثلاثة عشر باباً :

الأول فى الحكايات الأدبية.

والثانى فى نوادر المغفلين.

والثالث فى نوادر القضاة.

والرابع فى نوادر المعلمين.

والخامس فى نوادر المتنبئين.

والسادس فى نوادر النحاة.

والسابع فى نوادر الأطباء.

والثامن فى نوادر الشعراء.

والتاسع فى الأحاجى والرسائل.

والعاشر فى الأجوبة المسكتة.

والحادى عشر فى نوادر النساء.

والثانى عشر فى نوادر الصبيان والخدم.

والثالث عشر فى نوادر البخلاء.

ـ مخطوط كتب ١٢٦٦هـ، به خروم من الوسط.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

المطربات

شاكر شقير اللبنانى.

ـ مجموعة تحتوى على أشهر القصص وألطف الحكايات وأطرف النوادر تتضمن كل حكاية منها نكتة أدبية أو فائدة علمية.

ـ الموجود منها الجزء الأول طبع دار المعارف، القاهرة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

المغفلين والطفيليين والبخلاء

محمد على أحمد (صاحب مضحك العبوس).

ـ وهى مجموعة فكاهية وردت عن جماعتهم تتضمن سخافاتهم وهذيانهم ونوادرهم ومكاتباتهم وأشعارهم.

ـ نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ٤٨ ص.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نابغة المحتالين أوحافظ نجيب

جورج طنوس.

- يتضمن كثيراً من نوادر حافظ نجيب وحيله الغريبة وحكاياته المدهشة العجيبة كتبها وهو نزيل سجن الحضرة بالأسكندرية قبل الحكم عليه فى حادثته مع الكاتبة الكسندرا افرينو صاحبة مجلة أنيس الجليس .

- طبع القاهرة، بها ترقيع وتقطيع .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

النخبة الزكية فى النوادر الفكاهية

محمد زكى الأتربى، كان موجوداً ١٣١٢هـ.

- وهى فى النوادر الفكاهية الأدبية: منها ما نقله عن بعض الكتب والجرائد، ومنها ما هو على ألسنة أهل الأدب وأرباب الفوائد.

- طبع المطبعة الشرفية بمصر ١٣١٢هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ندوة المسامرات الأدبية

عبد الله عبد المجيد بغدادى.

- الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٠، ص١٥٩.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نزهة الجلاس فى نوادر أبى نواس

- لم يعلم جامعها.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، فى ٤٨ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة (المعروف بجامع التواريخ)

لأبى الحسن بن على التنوخى ت ٣٨٤هـ.

- أثبت فى هذا الكتاب عجائب أخبار الملوك والكتاب والوزراء والسادة والبخلاء وذوى الكبر والخيلاء والأشراف والظرفاء والمحادثين والندماء والأذكياء والأسخياء والكرماء والسفهاء والحكماء.. إلخ.

- الموجود منه الجزء الأول فى مجلد، طبع هندية ، القاهرة ١٩٢١، نشر د. س مرجليوث، فى ٣٥٢ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نفسيه أبى نواس

محمد النويهى.

- القاهرة ١٩٥٣، ص٢٢٣.

- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

النكتة المصرية

عبد العزيز سيد الأهل.

- بيروت ١٩٤٨، ص٨٨.

- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر الأدباء

إبراهيم زيدان.

- وهو يشتمل على ما راق ذكره من نوادر الملوك والخلفاء والفلاسفة والعظماء والوزراء والخطباء والزاهدين والأذكياء.

- رتبه على خمسة أقسام.

- طبع الهلال بمصر، ١٩٠١م.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر الأدباء ومسامرة الظرفاء

- لم يعلم جامعه .

- وهو كتاب يحتوى على درر فائقة ونصائح رائقة من الحكايات التى تغنى عن كتاب كليلة ودمنة وتفوق ثمرات ألف ليلة وليلة.

- طبع مطبعه القاهرة.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر جحا

وهو الخوجة نصر الدين الرومى.

- لم يعلم جامعها.

- طبع مطبعه السيد على بمصر، ١٢٩٩م.

- سبع نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر جحا الكبرى

ترجمها عن التركية حكمت شريف.

- القاهرة ١٩٥٢م.

- طبعة رابعة، ٢٧٢ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

النوادر والطرف فى الوظائف والحرف

محمد بن مسلم الشافعى من علماء القرن ١٠هـ.

- ضمن مجموعة مخطوطة بقلم معتاد بخط المؤلف.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر الظرفاء

جمع محمد كمال بكتاش.

عشرة أجزاء فى مجلد، بيروت، ٣٢٠ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر العشاق

إبراهيم زيدان.

- رتبها على ستة أقسام:

الأول: فى نوادر الخلفاء .

الثانى: فى نوادر بنى عذرة .

الثالث: فى نوادر بنى عامر .

الرابع: فى نوادر الشعراء .

الخامس: فى متفرقات من نوادر العشاق .

السادس: فى مصارع العشاق.

- طبع الهلال بمصر ١٩٠٠.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر القليوبى

شهاب الدين أحمد بن سلامة بن شهاب الدين أحمد الحوفى القليوبى ت ١٠٦٩هـ.

- وهو كتاب يشتمل على حكايات لطيفة ونوادر عجيبة ونكات غريبة وفوائد أدبية، رتبه على ٢١٦ حكاية.

- طبع حجر بمصر ١٢٧٤هـ.

- توجد ٢٣ نسخة مختلفة الطبعات لهذا الكتاب حتى ١٣٠٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر القليوبى

شهاب الدين أحمد بن سلامه بن أحمد الحوفى القليوبى ١٠٦٩هـ .

- وهى مئتان وست عشرة حكاية.

- نسخة فى مجلد طبع الوهبية بالقاهرة ١٢٩٦ هـ، فى ١٢٠ ص.

* * *

ت/ مجاميع/ تصوير شمسى

مجموعة شمسية منقولة من خط العلامة محمد بن طولون الحنفى المتوفى ٩٥٣هـ.

- بها ثلاث رسائل وهى:

١ - دفع الباس فى ترك مصاحبة الناس.

٢ - إفادة الرائم لمسائل النائم.

٣ - دور الفلك فى حكم الماء المستعمل فى البرك.

* * *

ث/ مجاميع/ خ

مجموعة بها أربع رسائل:

١- كشف الأسرار فى علم الغبار للقلصاوى، كتب ١١٤٤هـ.

٢ - تعليق لطيف على الإسراء والمعراج، كتب ١١٤٣هـ.

* * *

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ثمانية كتب.

١ - الابتهاج فى الإسراء والمعراج للغيطى، كتبت ٩٨٣هـ.

* * *

ت/ مجاميع/ طبع السعادة بمصر ١٣٣٥هـ

مجموعة بها ١٩ رسالة وقد سماها طابعها جامع البدائع:

١ ـ رسالة الشفاء من خوف الموت ومعالجة داء الغم به.

٢ ـ رسالة فى القضاء والقدر.

٣ ـ رسالة فى العشق.

٤ ـ رسالة حى بن يقظان.

٥ ـ رسالة الطير.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قرة النواظر فى روضة النوادر

أحد علماء القرن التاسع.

ـ رتبها على بابين وخاتمة، كتبها ٨٦٨هـ.

ـ نسخة فى مجلد كتبت ٩٦٨هـ.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

تحفة العروس ونزهة النفوس

لأبى عبدالله محمد بن أحمد بن محمد بن أبى القاسم التيجانى، من علماء القرن الثامن، كان موجوداً ٧١٠هـ، رتبها على خمسة وعشرين باباً فى أخبار النساء ومستظرف نوادرهن وما يستحلى من أوصافهن .

ـ نسخة فى مجلد بقلم مغربى كتبت ١١٧٩هـ .

ـ نسخة أخرى فى مجلد كتبت ٩٥٩هـ.

ـ نسخة أخرى فى مجلد كتبت ٩٦١هـ.

ـ نسخة أخرى طبع حروف، مطبعه شرف ١٣٠١هـ.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر أبى نواس

ـ خمس نسخ طبع حجر، مصر، ١٢٩٩هـ.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

الكنز المدفون والفلك المشحون

يونس المالكى، من علماء القرن الثامن.

ـ وهو مجموع فوائد، وحكايات وأدبيات ونوادر ولطائف وأحاديث .

ـ نسخة فى مجلد طبع حروف، بولاق ١٢٨٨هـ.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

ـ نسخه أخرى، طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٣هـ .

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

كتاب يشتمل على جملة أخبار ونوادر وحكايات وفوائد وهو مثل الكشكول.

ـ كتب ٨٥٢هـ.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر نصر الدين الرومى المشهور بجحا

ـ نسخة طبع حروف ، مطبعه كستلى، ١٢٧٨هـ.

ـ نسخة أخرى كالسابقة، طبع حروف بمصر، ١٢٧٦هـ.

ـ نسخة أخرى طبع حجر بمصر، ١٢٩٩هـ.

ـ خمس نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر أبى نواس

ـ نسخة طبع حجر بمصر ١٢٩٩هـ.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر القليوبى

وهو العلامة أحمد بن سلامة المصرى القليوبى ١٠٦٩هـ.

ـ نسخة طبع حروف بمصر ١٢٧٧هـ.

ـ نسختان طبع حجر بمصر، إحداهما ١٢٧٩هـ والثانية ١٢٧٤هـ.

ـ ثلاث نسخ طبع حروف بمطبعة شرف ١٢٩٧هـ.

ـ خمس نسخ طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٢هـ.

ـ نسخة أخرى طبع حروف، المطبعة الوهبية ١٢٩٦هـ.

ـ خمس نسخ أخرى طبع حروف، مطبعة شرف.

ـ نسختان طبع حروف، مطبعة عثمان عبدالرازق ١٣٠٤هـ.

ـ نسختان طبع حروف، المطبعة الميمنية ١٣٠٧هـ.

* * *

كتبخانة

مجموعة

١ـ لمح الملح، لأبى المعالى سعد بن على الخطيرى.

* * *

كتبخانة

كتاب الأذكياء

أبو الفرج بن الجوزى ٥٩٧هـ.

ـ نسخة فى مجلد، كتبت ٨٧٥ هـ بثغر عدن.

ـ نسخة أخرى طبع حجر بمصر ١٢٧٧هـ.

ـ نسخة أخرى عليها تقييدات كثيرة بخط الشيخ نصر الهوريلى.

ـ نسخة أخرى كتبت ٦١٤ هـ بها خروم.

ـ نسختان أخريان طبع حروف بمطبعة شرف ١٣٠٤هـ.

ـ نسختان أخريان طبع حروف بالمطبعة الميمنية ١٣٠٦هـ.

* * *

كتبخانة

ضوء القبس وأنس النفس

ـ وهو مجموع على طراز الكشكول، به تراجم لبعض الكبراء والشعراء وآداب ونوادر ونكات وغير ذلك.

ـ نسخة فى مجلد بقلم عادى.

* * *

كتبخانة

حلبة الكميت (فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمر)

شمس الدين محمد بن الحسن النواجى، فرغ من تأليفها ٨٢٤هـ.

ـ خمس نسخ طبع حروف بمطبعة بولاق ١٢٧٦هـ.

* * *

كتبخانة

حديقة المنادمة وطريقة المناسبة

أبو الحسن على بن محمد الحداد المصرى.

ـ رتبها على أربعين باباً .

ـ جزءان فى مجلد، كتبت ١٠٤٠هـ.

* * *

كتبخانة

نوادر القليوبى

أحمد بن أحمد بن سلامة القليوبى ت ١٠١٩هـ وقد أناف على الثمانين .

ـ نسخة طبع حروف بالمطبعة الوهابية ١٢٩٦هـ.

* * *

كتبخانة

نوادر القليوبى

أحمد بن أحمد بن سلامة القليوبى ت ١٠١٩هـ وقد أناف على الثمانين.

ـ نسخة طبع حروف بالمطبعة الوهابية ١٢٩٦هـ ـ الجزء الأول.

* * *

كتبخانة

ضوء القبس وأنس النفس

ـ وهو مجموع على طراز الكشكول، به تراجم لبعض الكبراء والشعراء وآداب ونوادر ونكات وغير ذلك.

ـ نسخة فى مجلد بقلم عادى.

* * *

قوله

رسالة فيما ورد فى قراقوش

وهل له أصل فى التاريخ أم لا.. وجواب جلال الدين السيوطى على ذلك.

ـ ضمن مجموعة مخطوطة كتبت ١١٠٥، فى ٣٥٦ ورقة [٢٥ مجاميع قوله].

* * *

قوله

بسط الكف فى إتمام الصف

السيوطى .

ـ ضمن مخطوطة ١١٠٥هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التسالى فى سهرات الليالى

هلال فارحى.

ـ القاهرة من ٥٣٣ ـ ٨٥٤ ملحق للجزء الأول، من ص ٥٨٥ ـ ٦١٢ ملحق للجزء الثانى .

ـ نسخة كالسابقة .

ـ الجزء الأول من نسخة أخرى، القاهرة ١٩٢٧، ص٢٢٤ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

تسالى رمضان

محمد طلعت .

ـ الفيوم ص ٦٦ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة

محمد سعد بن محمد سعد المعروف بالمصرى.

ـ القاهرة ١٣٠٧ هـ، ص ١٤٨ .

نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ألف نكتة ونكتة

ـ أصدرته دار الراديو والبعكوكة.

ـ القاهرة ص ٤٨ .

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

اضحك

عبدالله نعمان.

ـ جزءان، القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٧ .

ـ نسختان من الجزء الأول.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الأسمار والأحاديث

زكى مبارك.

ـ القاهرة ١٩٣٩، ص ٥٠٤ .

ـ ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أدب الشعب

حيرم الغمراوى.

ـ العدد ٦١ من سلسلة «كتب للجميع».

ـ القاهرة ص ١٤٥ .

ـ ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

النكتة المصرية

عبدالعزيز سيد الأهل.

ـ بيروت ١٩٤٨، ص ٨٨.

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عقلاء الإنس ومجانين الجن

محمد العماوى.

ـ القاهرة، ص ١٠٣ .

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الكتاب الضاحك

ـ جمع المكتبة الأهلية ببيروت، صيدا، سنة ١٩٤٧، ص ١٦٠.

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الظرفاء والشحاذون فى بغداد وباريس

صلاح الدين المنجد.

ـ القاهرة ص ١٢٧ .

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الظرف والظرفاء

أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى الوشاء.

(أحد أئمة الأدب فى القرن الثالث الهجرى).

ـ القاهرة ١٣٢٤ هـ، ص ١٥٩ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

طرف عربية

جمع عمر السويدى.

ليدن ١٣٠٣هـ، ١٣٠٦هـ، فى مجلدين، ٢٤٣، ٣٧ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

طرائف عن القضاة

سليمان محمد ثابت.

ـ القاهرة ١٩٥٢م، ص ١٨٤.

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

طرائف العرب

أحمد محمد رضوان.

ـ القاهرة، الحلبى ١٣٦٤هـ، ١٩٤٥م، ص١٤١.

أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة

(وهو ذيل على «ريحانة الالبا و زهرة الحياة الدنيا» لقاضى القضاة أحمد بن عمر الملقب بشهاب الدين الخفاجى المصرى).

تأليف محمد أمين بن فضل الله بن أبى بكر تقى الدين ابن داود المحبى الحموى ت ١١١١ هـ، رتبه على ثمانية أبواب:

الأول : فى محاسن شعراء دمشق ونواحيها.

الثانى: فى نوادر أدباء حلب.

الثالث: فى نوابغ بلغاء الروم.

الرابع : فى طرائف ظرفاء العراق والبحرين.

الخامس : فى لطائف لطفاء اليمن.

السادس : فى عجائب نبغاء الحجاز.

السابع : فى غرائب نبهاء مصر.

الثامن : فى لطائف أذكياء المغرب.

ـ مخطوطة بقلم معتاد.

ـ نسخة أخرى فى مجلدين مخطوطين كتبت ١٢٥٤هـ.

ـ نسخة أخرى منها، مخطوطة كتبت ١١٨٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نزهة النفوس ومضحك العبوس

أبو الحسن على بن سودون اليشبغاوى القاهرى.

ـ جعله على شطرين :

الأول : فى المديح والغزل وغيرهما من الجديات .

الثانى : فى أنواع من الأقاويل والهزليات، وقد انتخب من هزلياته كتاباً سماه «قرة الناظر ونزهة الخاطر».

ـ مخطوطة بقلم معتاد كتبت ٩٩٥ هـ .

ـ نسخة أخرى طبع بمصر ١٢٠٨هـ.

ـ نسخة أخرى مخطوطة بقلم معتاد.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

دائرة الفكاهة فى حديقة النزاهة

ـ أصدرته المجلة العثمانية بلبنان.

ـ مرتب على خمسة عشر باباً، طبع لبنان ١٩١٢م.

Madiha Abu Zeid reports "Folklore and Child's Education", a debate in the first scientific conference of "Child's Education Between Teaching and Learning", sponserd by Susan Mubarak and Prof. Hussein Baha Al Din, Minister of Education.

Mohamed Amer reports the M.A. discussion of Tareq Ahmed Ibrahim Kllil's thesis, submitted to the Faculty of Artistic Education in Tanta.

Tawfiq Hana reviews. Nasim Henri Hunain's book *Margerges- a Village in Upper Egypt,* published in the Seventies within the publications of the French Centre of Oriental Antiquity. The book describes all froms of life in that village, though everything has changed since its publication.

Shams Al Din Mousa's "The Combining Between the Mythical, Moral and Philosophical in the Works of the Libyan Novelist, Ibrahim Al Koni" is a review of some works by Al Koni.

Ra'fat Al Dowairi reviews Farouq Khorshid's book *AL Magthub-the Wise Insane and Other Folk Studies.* The book describes the image of Al Magthub through presenting a number of Al Magathib in Egyptian History.

This issue ends with the nineth part of Prof. Ibrahim Ahmed Sa'lan's *A Bibliography of Folk Heritage*: Folkore Book Lists in Dar Al Kutob and Al Azhar up to 1968.

In concluding, *Al Funun Al Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies and folk texts, provided that they are well documented.

tive singing" with its special poetry, music, performance, metres and musical instruments; all of which amalgamates to form the unique identity of our folk singing, the "native singing". Omran concludes his illuminating study with providing a complete text of the *Shilbaia* Mawal.

Dr. Samia Deyab focuses on Mohamed Taha, the folk singer as "a phenomenon worthy of study and research". She gathered the material of her research from Al-Haj Sha'ban Taha Mostafa (Taha's youngest brother), Medla Mohamed Taha (Taha's eldest daughter) and Farahat Mohamed (Medla's husband). Taha passed away on 12/11/1996.

Ahmed Shaleh Emasha translates the third chapter of John Mepti's book *African Religions and their Philosophy,* published in 1982. The chapter is entitled "Conception of Time as an Introduction to Understanding African Religions and Philosophy". Mepti writes "I am going to discuss the notion of African time as an introduction to understanding religious and philosophical ideas. The notion of time may help explain beliefs, trends, practices and ways of living in African nations, not only on the traditional level but also on the modern one".

Mohamed Abdel Wahed Mohamed continues his study of the oral literature of Al Hawsa people. He presents three tales from Trimern's book *AL Hawsa's Myths and Traditions.* The tales are *The Revenger and the Witch, Dudu Frightens the Greedy Man* and *The Miraculous Ring.*

Prof Khatri Orabi translates Allen Dundes's essay "On the Structure of the Proverb". What is a proverb? It is difficult to answer because what is considered to be a proverb by some people is not so by others. There is no definite definition one can apply to all proverbs. Dandas expounds the problem, trying to find a possible definition based on the structural form.

Ibrahim Kamel Ahmed translates Evans Richard's introduction to MacFerson's book *Egypt's Muleds. Egypt's Muleds* is a description of the Muleds in Cairo and other Egyptian cities. The book is an important contribution to the field.

Ahmed Tawfiq provides a number of mourning texts, gathered from Bani Zeid Al Akrad, Asuit. He gives a short background of their narrators, five women aged 48-72, and a glossary of difficult words.

Dr. Samia Deyab reports the Supreme Council of Culture's conference "The present and Future of Traditional Crafts in Egypt", held on 11-13 Dec. 1996.

This Issue

The question of aesthetics has always obsessed artists, critics, researchers and philosophers. This is manifested in a variety of ways differing from one culture to another according to its special sense of beauty in architecture, furniture, vessels, clothes, etc.

This issue begins with prof. Abdel Ghani Al Shal's study "Aesthetics of Egyptian Folk Pottery". Al Shal sees culture as the totality of material, intellectual and literary expressions. His article dicusses pottery, made from the Nile's alluvium, as a main component of Egytian culture. Alluvium and pottery had a special significance in Islamic art, and they are mentioned about twenty times in the *Qur'an*. Al Shal investigates the views of Egyptian Folklore researchers which reveals the background of Egyptian potters.

Sonia Wali Al Din's "Jewellery and Toiletries of Upper Egypt's Women" is an analytic study of the possessions of the Folklore Studies Centre in Cairo. It describes the jewellery and toiletries of Upper Egypt through reviewing some possessions of the centre, like kohl vessels, rings, bracelets, earrings, combs and anklets.

Dr. Shawqi Abdel Qawi's "The Oral History of Paris and Al Qasr Villages in the Western Desert" is a study of the history of the two villages which applies the oral approach; it investigates their history through viewing their Folk hertiage which is as important as documentary papers in studying human societies.

Dr. Mohamed Omran's "Native Singing and Charateristics of From" argues that every culture creates its unique terms and forms of expression. Omran classifies folk singers into two categories: professionals and unprofessionals, and expounds the different kinds of folk singing like the Sirats, Praise and Mawals. He explores what he calls "na-

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 53, October - December, 1996.

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ 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 وامريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

AL-FUNŪN AL-SHAABIA

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, Mostafa El - Razaz

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE