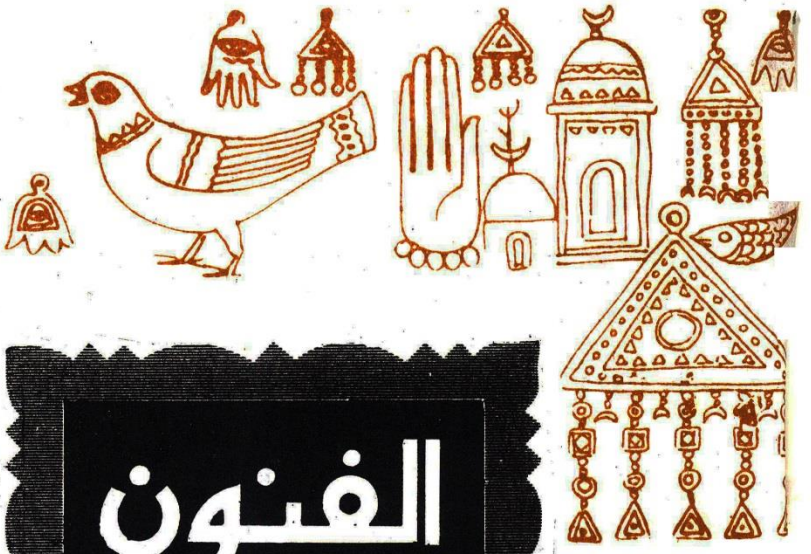
الفنون الشعبيّة

عدد ٥٤ - ٥٥
يناير - يونيه ١٩٩٧
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:

ا. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

ا. حسن سرور

رئيس التحرير:

ا.د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:

ا. صفوت كمال

مجلس التحرير:

ا.د. أسعد نديم
ا.د. سمحة الخولى
ا. عبد الحميد حواس
ا. فاروق خورشيد
ا.د. محمد الجوهرى
ا.د. محمود ذهنى
ا.د. مصطفى الرزاز

عدد ٥٤ - ٥٥
يناير - يونيه ١٩٩٧
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

فهرس

الموضـــوع	الصفحة
● هذا العدد التحرير	٣
● مع التراث ـ يوسف الشارونى فاروق خورشيد	٧
● التعويذة السحرية من أوراق أحمد فخرى عالم الآثار المصرية ... د. السيد أحمد حامد	١٣
● احتفاليه المولد فى مصر على فهمى	٣٥
● الموشحة والزجل ... من الأندلس إلى مصر سيد خميس	٤٥
● رمضان فى اللغة شوقى على هيكل	٥٧
● الاحتفالات الرمضانية فى مصر منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المماليك د. شوقى عبدالقوى عثمان حبيب	٦١
● نحو نظرية للأنواع فى الفولكلور تأليف: ڤيلموس ڤويجت ترجمة: د. خيرى دومة	٧١
● فرضية التدهور فى نظرية الفولكلور تأليف: آلان دندس ترجمة: على عفيفى	٨١
التغير فى القصة الغنائية (١ ـ الشكل) عبدالعزيز رفعت	٨٩
● رحلة بنى هلال إلى بلاد الغرب (التغريبة) جمع وتدوين: محمد حسن عبدالحافظ	٩٥
● عن فن الحداء فى قنا جمع وتدوين: أحمد محمد حسن	١٢١
● خرافات الهوسا وعاداتهم (٣) محمد عبدالواحد محمد	١٢٧
● حكاية شعبية هندية: «حكاية تبحث عن مستمع» أ.ك. راما نوجان ترجمة: رأفت الدويرى	١٣١
ـ جولة الفنون الشعبية:	
● الخصائص الجمالية فى البناء التشكيلى الشعبى عرض: مروة العيسوى	١٣٥
● حول مدرسة «عزبة تونس» حوار: حسن سرور	١٤١
● الخبز عرض: ممدوح عبدالعليم	١٤٥
ـ مكتبة الفنون الشعبية:	
● ببليوجرافيا التراث الشعبى د. إبراهيم أحمد شعلان	١٥٤
● THIS ISSUE	١٦٦

العدد ٥٤ ـ ٥٥ يناير - يونيه ١٩٩٧

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
أ. مـــروة العـــيـــســـوى
أ. إيڤـــيلين بـــوريـــه
أ. سميح عبدالغفار شعلان

● صورتا الغلاف :
ـ الغلاف الأمامى :
تمثال من أعمال أطفال مدرسة تونس بالفيوم
ـ الغلاف الخلفى :
رسوم على أطباق

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى (آبل)

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ /١٩٨٨

هذا العدد

لاشك أن غياب المعرفة العلمية بتراثنا الشعبى العربى أمر له مردوداته السلبية على مستويات متعددة. لهذا تواصل مجلة «الفنون الشعبية» دورها الرائد فى التعريف بهذا التراث، صادرة فى ذلك عن إيمان عميق بأهمية هذا الدور وضرورته لخلق حركة ثقافية، أصيلة وفاعلة، تنهض بالإنسان العربى، وتدعم قيمه ومبادئه.

ولعله من قبيل الاتساق مع هذا التوجه أن تستهل المجلة عددها بدراسة للأستاذ **فاروق خورشيد** حول كتاب «مع التراث» للقصاص المبدع، والناقد الدارس الأستاذ **يوسف الشارونى**. وفيها يقف الأستاذ **فاروق خورشيد**، ويطيل الوقوف بموضوعية، عند فصول الكتاب التى تمس أدب القصة ومعنى الدراما، وتحاول أن تربط بين الإبداع المدرسى وبين الإبداع الشعبى، من خلال منظومة تتجه إلى الغوص فى أعماق كتاباتنا العربية التراثية، إما للبحث عن وجود قصصى واضح، أو للإمساك بخيوط تدل على منابع هذه القصص، ومصادر المعلومات الطريفة والخيالية التى وردت فى الكثير منها، الأمر الذى أحدث نوعاً من الخلط يجمع بين مفهوم الحكاية المصنعة عند الأدباء الرسميين العرب، الخاضعين لقوانين الحكومة الأدبية: البلاغية والدينية والسياسية، وبين المفهوم الحقيقى للقصة، الذى أبرزه الأدب الشعبى فى كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية العربية الإسلامية كلها؛ حيث يتحول العمل إلى فن تعبير لا إلى فن تلقين، وحيث يحمل العمل هدفاً فنياً إنسانياً نبيلاً، وقضية إنسانية عامة، ومغزى فنياً سياسياً اجتماعياً خاصاً، ولا يقتصر دوره على الإمتاع والطرافة والوعظ المباشر.

يلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ الدكتور **السيد أحمد حامد** عن «التعويذة السحرية». وهى تعتمد اعتماداً مباشراً على مادة الصيغ السحرية التى جمعها وسجلها عالم الآثار المصرية المرحوم **أحمد فخرى** فى مدينة الأقصر عام ١٩٣٤، والتى بلغت فى مجملها خمسين نصاً، وذلك فى مقارنة مع عدد آخر من

التعاويذ والخطابات المرسلة إلى قديسين وأولياء، سجلت ودونت فى سنوات متتالية، منذ الماضى البعيد وحتى الآن، بغية تحقيق الهدف من هذه الدراسة، التى اعتمدت منهج التحليل اللغوى الأنثروبولوجى فى معالجتها للتعويذة، باعتبارها نصاً لغوياً يتضمن رسالة ما، ويحقق وظيفة اتصالية.

كما يقدم لنا الأستاذ**على فهمى** دراسة سوسيوثقافية حول احتفالية المولد فى مصر، يوضح فيها الاختلافات الشكلية والمضمونية لهذه الاحتفالية عن غيرها من احتفاليات المولد فى الكثير من المجتمعات العربية والإسلامية الأخرى، معللاً ذلك بأن مصر قد عرفت قبل الفتح الإسلامى ألواناً شبيهة من الاحتفاليات الدينية المصرية، كان لها أبلغ الأثر فى صبغ احتفالية المولد على أرض مصر المحروسة بهذه الصبغة المميزة. ويعقد الأستاذ**على فهمى** الكثير من المقارنات الدالة فى هذا الاتجاه، خالصاً إلى التركيز على الفنون الشعبية الحركية فى نطاق هذه الاحتفالية، وطارحاً سؤالاً محورياً حول توظيف التيمات الخاصة بهذه الفنون فى إثراء أعمال إبداعية معاصرة، موضحاً حدود هذا التوظيف وشروطه فى إطار الاستعانة بخبراء متخصصين أكفاء فى الميادين المعرفية والثقافية المعنية، حتى لا تستخدم تيمات التراث على نحو مخل أو متهافت.

أما الأستاذ **سيد خميس** فيقدم لنا دراسة عن «الموشحة والزجل.. من الأندلس إلى مصر»، يتناول فيها الظروف السياسية والاجتماعية التى تهيأت لنضج هذين الفنين من فنون الشعر فى الأندلس، وكيفية هجرتهما بعد ذلك، بفترة زمنية قصيرة، إلى مصر وبلاد المشرق العربى، موضحاً - بتفصيل - علاقة المصريين باللغة العربية قبل الفتح الإسلامى، ومراحل الصراع التى حدثت بين العربية والقبطية بعد هذا الفتح، والتى خرجت منها العربية منتصرة فى نهاية المطاف، لتصبح لغة الثقافة والعلم لكل المصريين؛ إذ هجر المثقفون الأقباط فى مصر، وخاصة فى المدن، اللغة اليونانية بوصفها لغة ثقافة، مثلما هجر النصارى الإسبان اللغة اللاتينية بوصفها لغة دين وثقافة معاً، ليزدهر على أرض المحروسة فنا الموشحات والزجل، ويعكسا - كل بطريقته الخاصة - ملامح الشخصية المصرية الجديدة بعد «تعريب مصر وتمصير العرب».

يلى هذه الدراسة مقالة للأستاذ **شوقى على هيكل** عن «رمضان فى اللغة» يتتبع فيها اسم هذا الشهر المبارك فى لغتنا العربية، وسبب تسميته بهذا الاسم، وآراء العلماء بشأن جمعه وإفراده، ومصادر اشتقاقه، والتفسيرات المرتبطة بهذه الاشتقاقات، وما ترتب على ذلك من ذكر لأسماء هذا الشهر الكريم فى اللغة القديمة، والشواهد الدالة على تواجد هذه الأسماء فيها.

بعد هذا التعريف اللغوى بشهر رمضان، تأتى دراسة الدكتور **شوقى عبد القوى عثمان حبيب** عن «الاحتفالات الرمضانية فى مصر منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المماليك» وكأنها تكملة طبيعية للموضوع السابق. وفيها يتتبع الدكتور **شوقى حبيب** مظاهر الاحتفال بشهر رمضان فى الكتب التراثية إبان تلك الفترة الطويلة، محاولا العثور على الاحتفالات الشعبية بهذا الشهر الكريم فى ثنايا احتفال الخلفاء والسلاطين به، مقدماً لنا بذلك صورة لما كان يجرى من احتفاء واحتفال بهذا الشهر يغلب عليها الطابع الرسمى أكثر من الطابع الشعبى؛ نظراً لطبيعة الكتابة فى ذلك العصر، والتى كانت تولى جل اهتمامها لأولى الأمر، وتتغافل عما عداهم من عامة الشعب.

وفى إطار اهتمام المجلة بالدراسات الفولكلورية غير العربية يقدم لنا الدكتور **خيرى دومة** ترجمة لدراسة **ڤيلموس ڤويجت** «نحو نظرية للأنواع فى الفولكلور»، يناقش فيها **ڤويجت** نظريات أنواع الفولكلور الحالية من منظور إمكانات بحثية أكبر، ملخصاً لنتائجها، ومؤملاً فى إمكان تطويرها مستقبلا. ومن أجل هذا

يقوم ڤويجت بتقديم مخطط عام وشامل، يتضمن مجموعة من المستويات التى تشكل نسقاً مؤقتاً، والتى يرى ڤويجت ضرورة أخذها فى الاعتبار عند دراسة النوع الفولكلورى؛ بغية تأسيس نظرية فولكلورية محددة، وأكثر تقدماً، فى الأنواع.

كما يقدم لنا، فى إطار هذا الاهتمام أيضاً، الأستاذ **على عفيفى** ترجمة لدراسة أستاذ الفولكلور الأمريكى **آلان دنـــدس** عن «فرضية التدهور فى نظرية الفولكلور»، والتى يرصد فيها دندس مظاهر هذه الفرضية على مدى التاريخ الفكرى لهذا العلم، متحققة فى كثير من المقولات والاعتقادات والتصورات التى لم يتم فحصها بتوسع حتى الآن، والمنتسبة بشكل أو بآخر إلى القاعدة التى تفترض منطقياً أن عصر الفولكلور الذهبى قد وجد فى الماضى، والماضى البعيد على وجه التحديد.

ولعل أوضح الأمثلة على ذلك هى تلك التى تركز على نظريات انتقال الفولكلور، فثمة اعتقاد شائع بأن الفولكلور يتم انتقاله تنازلياً، وبالتالى يتحلل بمرور الزمن، وآخر يذهب إلى أن الفولكلور يكف عن العمل بالتحرك من أعلى إلى أدنى طبقات المجتمع. وهذان الاعتقادان منغلقان على بعضهما تبادلياً، بحيث يمكن بسهولة تصور أنه إذا كان الفولكلور يتحرك من أعلى إلى أدنى طبقات المجتمع فإنه يخضع بسهولة للتدهور النصى فى الوقت نفسه.

ويستمر **دنـــدس** فى رصد مظاهر فرضية التدهور فى نظرية الفولكلور، مفنداً مقولاتها واعتقاداتها، ومؤكداً فى النهاية على أن الفولكلور شىء كونى الوجود.. فهناك دائماً فولكلور، وسيكون هناك فولكلور فى المستقبل أيضاً.

وعودة إلى الدراسات العربية، يقدم لنا الأستاذ **عبد العزيز رفعت** دراسة عن «التغير فى القصة الغنائية الشعبية» على صعيد الشكل، داحضاً بهذه الدراسة المقولة الغربية القائلة بثبات الشكل فى القصة الغنائية، وذلك من خلال مجموعة نصوص لقصتين غنائيتين فقط، استطاع عن طريقهما أن يبين لنا حالة الطبيعة المتغيرة للشكل فى قصصنا الغنائى، وأن يؤكد على أن شكل القصة الغنائية عرضة دائماً للتغير طالما تروى، بل إنه لينطوى - بحكم طبيعة القصص الغنائى نفسه - على إمكانات هائلة للتغير.

ولأهمية النصوص الشعبية، وحرص المجلة على نشرها وإتاحتها للباحثين، نقدم فى هذا العدد نصاً موثقاً لرحلة بنى هلال إلى بلاد المغرب، وهى الرحلة المعروفة - شعبياً وعلمياً - باسم «التغريبة». وقد قام بجمع هذا النص من قرية «النخيلة» مركز «أبو تيج» محافظة «أسيوط» الأستاذ **محمد حسن عبد الحافظ**، ودون كلماته وضبطها بالشكل وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الراوى، كما ألحق بالنص قائمة مسلسلة بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القارئ غير المتصل باللهجة التى دون بها نصه.

وعن فن الحداء فى محافظة قنا، يقدم لنا الأستاذ **أحمد محمد حسن** دراسة موجزة، تتعرض لهذا الفن وصفاً وشرحاً وتوضيحاً، وقد تضمنت مجموعات من نماذج حداء الحراث والجمال والعواد والسواقى، وشفع كل مجموعة من هذه المجموعات بشرح مناسب لها.

ويستكمل الأستاذ **محمد عبد الواحد محمد** دراسته عن التراث الأدبى الشفاهى لدى شعب الهاوسا، متخذاً عنوان كتاب تريميرن «خرافات الهاوسا وعاداتهم» عنواناً لدراسته، حيث يتعرض الأستاذ **محمد عبد الواحد** تحت هذا العنوان لبعض حكايات الهاوسا التى تأثرت بحكايات من ألف ليلة وليلة، مثل حكاية «الصبى الذى أبى المشى» التى تأثرت بحكاية «السندباد البحرى»، وحكاية «دودو واللص والباب

المسحور، التى تأثرت بحكاية «على بابا»، وكذلك الحكايات التى يظهر بها التأثير الإسلامى بوضوح، مثل حكاية «لاملك إلا الله»، وأيضاً الحكايات التى تتضمن موضوعاً شائعاً، لايقتصر على ثقافة بذاتها، مثل موضوع العذراوات اللاتى يذهبن للبحث عن ثروة، أو لأداء مهمة، ثم تظهر من بينهن واحدة تتسم بالشفقة والعطف على شحاذ أو كائن خارق، فتتمكن بالتالى من الحصول على ماكانت تريده، بينما تحرم الباقيات ويعاقبن، مثل حكاية «عذراوات المدينة والشاب المجهول».

أما الأستاذ **رأفت الدويرى** فيقدم لنا حكاية شعبية هندية، تحت عنوان «حكاية تبحث عن مستمع»، ترجمها من الهندية إلى الإنجليزية أ. ك. رامانوجان، ثم ترجمها الأستاذ **رأفت الدويرى** من الإنجليزية إلى العربية خدمة للقراء والباحثين الذين لايجيدون الاتصال بمثل هذه المواد فى أى لغة أجنبية.

وفى جولة الفنون الشعبية تقدم الباحثة **مروة العيسوى** عرضاً للرسالة التى تقدمت بها الباحثة **منى كامل العيسوى** للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الشعبية تحت عنوان «الخصائص الجمالية فى البناء التشكيلى الشعبى .. دراسة ميدانية فى بعض قرى محافظة المنوفية - مركز أشمون». وقد أشرف على هذه الرسالة الأستاذ الدكتور **هانى إبراهيم جابر**، وخبير الفنون الشعبية الأستاذ **صفوت كمال**. وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهما، ومن الأستاذة الدكتورة **علياء شكرى** والأستاذ الدكتور **أسعد نديم**. وبعد المناقشة أثنت اللجنة على الجهد العلمى الذى بذلته الباحثة. وتقرر منح الباحثة درجة الماجستير فى الفنون الشعبية بتقدير «امتياز».

أما الأستاذ **حسن سرور** فيستكمل سلسلة حوارات المجلة حول المدارس والمعاهد غير الحكومية التى تعنى بالحرف التقليدية فى مصر، وذلك سعياً نحو رصد حاضر هذه الحرف ومستقبلها . والحوار الذى نلتقى به فى هذا العدد يدور حول مدرسة «عزبة تونس» للفخار بمحافظة الفيوم، وقد أجراه الأستاذ **حسن سرور** مع مؤسسة المدرسة الفنانة السويسرية **إيفيلين بوريه**، وأولى خريجات المدرسة، الفنانة المصرية **راوية عبد القادر**.

ويختتم جولة «الفنون الشعبية» الأستاذ **ممدوح عبد العليم** بعرض للرسالة التى تقدم بها الباحث **سميح عبدالغفار شعلان**، المدرس المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية، تحت عنوان «العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية». وقد أشرف على هذه الرسالة الأستاذة الدكتورة **علياء شكرى**، وخبير الفنون الشعبية الأستاذ **صفوت كمال**، والأستاذ الدكتور **حسن الحوفى**. وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهم، ومن الأستاذ الدكتور **محمد محمود الجوهرى**، والأستاذة الدكتورة **منى الفرنوانى**. وبعد المناقشة أثنت اللجنة على الجهد العلمى الذى بذله الباحث فى رسالته، وقررت منحه درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون الشعبية «بمرتبة الشرف الأولى».

وأخيراً تختتم المجلة هذا العدد بالجزء العاشر والأخير من «ببليوجرافيا التراث الشعبى» للدكتور **إبراهيم أحمد شعلان**، مقدرة له هذا الجهد العلمى، ومقدمة بنشره خدمة جليلة للفولكلور ودارسيه، لما للببليوجرافيات من فائدة وأهمية لاتخفيان على أحد من المشتغلين بالبحث العلمى وطالبيه.

التحرير

مع التراث

يوسف الشـــاروني

فاروق خورشيد

من أهم الكتب الأدبية التى ظهرت مؤخراً كتاب «مع التراث»، وهو الجزء السادس من الأعمال الكاملة التى تقدمها الهيئة المصرية العامة للكتاب للقصاص المبدع، والناقد الدارس الأستاذ يوسف الشارونى.

وقد طغت شهرة يوسف الشاروني بوصفه قصاصاً على جهوده فى عالمى الدراسة والنقد رغم أنه قدم فى هذين العالمين ثمانى عشرة دراسة صدرت فى كتب متلاحقة من عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٩٥، منها دراسات فى الأدب العربى المعاصر، والحب والصداقة فى التراث العربى، والدراسات المعاصرة، ودراسات فى الرواية والقصة القصيرة، ونماذج من الرواية المصرية، والقصة والمجتمع إلى آخر هذه القائمة المشرفة لأى دارس أو ناقد معاصر.

ومع هذا فقد ظل اسم يوسف الشارونى مرتبطاً بعالم القصة أكثر من ارتباطه بعالمى النقد والدراسة، وقد صدرت قصصه فى جزئين من أعماله الكاملة – تشمل مجموعاته: العشاق الخمسة ، ورسالة إلى امرأة، والزحام، والكراسى الموسيقية، وما بعد المجموعات من قصص – ثم قدم هذه المجموعات فى خمسة كتب هى: حلاوة الروح، ومطاردة منتصف الليل، و آخر العنقود، والكراسى الموسيقية، والمختارات.

ومن هنا تأتى أهمية هذا الكتاب (مع التراث) ؛ فهو مفتاحنا إلى عقل ووجدان أحد كتاب الخمسينيات البارزين فى عالم القصة؛ إذ يكشف عن عالمه الخاص الذى كونه وجعل منه هذا القصاص المرموق الذى يعترف به عصره، ويضعه فى قائمة قصاصيه الممتازين.. بل هو يكشف عن جهد جيل أدباء الأربعينيات والخمسينيات فى تكوين وجودهم الثقافى العام الذى هو طريقهم إلى الإبداع؛ بل الذى هو أيضاً وسيلتهم إلى التفرد والتميز فى الإبداع.

والمسألة ليست مصادفة أو ضربة حظ، وإنما هى توجيه ودراسة وتربية منذ التنشئة لتصقل موهبة موجودة، وتلقى أذناً صاغية، وتقع فى أرض خصبة تشتاق للبذرة الصالحة.

يقول يوسف الشارونى فى مقدمة كتابه: هذا الكتاب ثمرة من ثمرات وقفة وجدانية مع تراثنا العربى ترجع إلى صباى المبكر حين كانت مناهج التعليم فى المرحلة الثانوية تبدأ فى تدريس الأدب العربى بالعصر الجاهلى حتى العصر الحديث – وليس العكس كما يحدث الآن، وحين قرأت فى تلك المرحلة المبكرة فى مكتبة والدى – ضمن ما قرأت – كتباً مثل كليلة

ودمنة لابن المقفع، ومجالى الأدب فى حدائق العرب للأب لويس شيخو اليسوعى، وحين قرأت خارج هذه المكتبة قصصاً من ألف ليلة وليلة وسيراً شعبية مثل على الزيبق، وحين وزعت علينا وزارة المعارف كتاب المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف للقراءة الحرة، وحين درسنا فى السنة الأولى الجامعية مع أستاذنا الدكتور طه الحاجرى – رحمه الله – رسالة التربيع والتدوير للجاحظ – لأكتشف فى تراثنا العربى أدباً فكاهياً يقدم للناس صوراً كاريكاتيرية ساخرة كالتى يقدمها بعض أدبائنا المعاصرين – تلك كانت بداية الرفقة.

فالبداية من الرغبة الحقيقية الكامنة فى نفس هذا الشاب الطلعة فى المعرفة، والذى يحمل فى أعماقه الشوق إلى التعرف على تراثه وأدب قومه. والبداية من المدرسة الثانوية التى قدمته لتراثه من الباب الواسع والصحيح، وقدمت له فى الدرس وفى المطالعة الحرة ما يفتح أمامه أبواب التراث على مصاريعها. والبداية من الأسرة حيث أتاح الأب مكتبة عامرة تفتح ذراعيها للشاب الطلعة. ثم البداية فى الجامعة حين يلقى الطالب أستاذاً يقنعه بالزاد الثقافى الذى يقدمه له، ويتيح له أن يربط معنى التراث بالمعاصرة، فيجد فيما يقرأ من تراث أصداء مايعيش من واقع أدبى معاصر.

والكتاب يكشف عن الهموم الثقافية التى ملأت صدور شباب الأدب منذ أواسط هذا القرن، فقد كان الرواد قد عرفوهم بأهم معطيات الفكر العالمى قديمه وحديثه، كما كان الرواد قد أبحروا فى دنيا التراث فى رحلات جريئة غيرت الكثير من المفاهيم الجامدة، وأزاحت ستراً كثيرة كانت تحجب ثراءه وعمقه وحيويته.

ومن هنا واجه شباب منتصف القرن تساؤلات مهمة عن حقيقة الدور الذى قام به تراثهم الفكرى فى حياة الفكر العالمى، وعن حقيقة الدور الذى تحملهم أمانة المسئولية إياه فى إثراء الأدب العربى المعاصر بما يحفظ له أصالته ويؤكد مع هذا حيويته ومعاصرته.

فى بداية الكتاب يقف المؤلف عند التجديد والتقليد، أو الأصالة والمعاصرة، وهى قضية متجددة دائماً منذ مطلع النهضة وحتى اليوم، ولكنها تظهر كل مرة بصورة تغاير الصور التى سبق أن ظهرت بها. فهى فى مطلع القرن صراع بين أنصار الثقافة الموروثة والتقليدية، وبين أنصار الانفتاح على الثقافة العالمية ومعطياتها الجديدة. وهى فى منتصف القرن صراع بين إعادة تحديث التراث القديم كله وإعادة النظر فى معطياته الفكرية والفنية، وبين رفض هذا التراث كله واللحاق بالصيحات الفكرية والفنية الجديدة و المتجددة على الدوام فى العالم من حولنا. وهى قرب نهايات القرن صراع بين الرفض المطلق لكل ما هو فكر وعطاء غربى باعتباره غزواً ثقافياً والدعوة إلى العودة إلى ما قبل حركة الإصلاح كلها، وبين الإغراق فى الارتماء فى حضن الحضارة الغربية ومعطياتها الحياتية والسلوكية والثقافية، إغراقاً ينكر الموروث حتى العطاء الفكرى واللغوى منه.

والمؤلف يرى أن الطريق الوحيد هو التأكيد على التراث مع الانطلاق إلى التنوير. يقول الأستاذ يوسف الشارونى: إنهما كوجهى العملة كما يقال، ولابقاء للتقليد دون تجديد؛ فإن التقليد والتجديد مدينان بوجودهما لبعضهما لأن كلا منهما يهب الحياة للآخر.

والكاتب بوصفه قصاصاً معاصراً يجد أن موقف الفن القصصى العربى همٌ كبير يشغله كما شغل كل الدارسين المعاصرين للأدب العربى لفترة طويلة؛ فقد أنكر المستشرقون معرفة العرب بفن القصة وتابعهم فى هذا مجموعة من الدارسين الرواد متأثرين بهم كل التأثر، على حين أنكر دارسو الوسط هذه المصادرة وشغلوا تماماً بإثبات معرفة العرب لفن القصة كمعرفة غيرهم من شعوب العالم له.. وموقف الأستاذ الشارونى هو موقف هذا الجيل الوسط الذى أجهد نفسه فى الغوص إلى عمق التراث العربى والشعبى معاً ليستخرج منه كنوزاً من الأعمال الروائية والقصصية من ناحية، وليعيد دراسة وتقديم هذه الأعمال بوصفها فنوناً قصصية أثرت فى حركة الفن القصصى فى العالم منذ القرون الوسطى حتى الآن.. وإثباتاً لهذا المعنى يبدأ الكاتب فى تقديم فصول متتابعة من الكتاب يتناول فيها أعمالاً قصصية عربية يرى نسبتها إلى فن القصة؛ فهو يعرفها ويدرسها مطبقاً عليها قواعد النقد الأدبى لفن القصة سواء من حيث الاختيار والعلاج الدرامى، والحبكة، والشخصيات، والموقف من الزمان والمكان، ودور الرمز والإسقاط فى الأحداث القصصية.

***

والكاتب يدرس فصلاً من رسالة من رسائل إخوان الصفا تدور حول شكوى الحيوان من ظلم الإنسان. وهو يعنى الرسالة الثانية والعشرين وهى الرسالة التى تتناول أصناف الحيوان.

يقول الأستاذ الشارونى:

استخدمت فى هذه الرسالة أساليب الفن القصصى، بحيث يمكن ضمها إلى الأدب القصصى فى التراث العربى. ونحن

لا نستطيع اليوم أن نقرأ (شكاية الحيوان من جور الإنسان) إلا من خلال رؤيتنا لها بوصفها حلقة من حلقات ذلك الجهد المتصل الذى قطعه الإنسان فى تاريخ الفن القصصى حتى وصل إلى ما هو عليه. ويعرض لنا الكاتب القصة باحثاً فيها عن معالم الفن القصصى فى أسلوب الإخبار أولاً ثم باستخدام الحوار بوصفه أساساً رئيسياً فى العمل كله.. ويلاحظ أنه حدث فى الرسالة تحول من أسلوب موضوعى هادئ يقوم على التفكير العقلى إلى أسلوب فنى نابض بالحياة يقوم على الانفعال الوجدانى. يقول الأستاذ الشارونى متتبعاً حوار الرسالة: معنى هذا أن الحوار أقرب إلى حوار المسرح الذهنى فى التنويع والتكوين فى الشخصيات أو فى طريقة تنقله من شخص إلى شخص آخر. ويلاحظ أن الحوار يأتى ليلائم الشخصيات؛ فهو مطابق لما نعرفه من سمات وعادات الحيوانات التى تنطق به مما يحقق صدقاً موضوعياً هو أساس من أسس العمل القصصى، وينهى حديثه بتصنيف الرسالة - أو هذا الجزء القصصى منها - بأنها تدخل فى القصة الفلسفية، كما يمكن أن نعدها قصة فانتازية . ويدخل الأستاذ الشارونى منذ البدء بإحساسه العالى، بوصفه كاتب قصة، يرى اللمحة القصصية فيما يقرأ، ويطوعها أياً كان موضوعها إلى موضوع قصصى يتفق مع ذوقه وفنه فى آن واحد ..

يقول الأستاذ الشارونى فى تعريفنا بهذه الرسالة: وتبدأ أحداث القصة فى عهد ملك من ملوك الجان يقال له «بيوراسب» أو «بيتراست الحكيم»، وكان دار مملكته مروان فى جزيرة يقال لها (بلاصافون) فى وسط البحر الأخضر مما يلى خط الاستواء .. ثم يدخل الكاتب ليشرح من عنده المكان الذى ورد ذكره فى الرسالة فهو (موضع مفضل لكثير من كتاب القصص على نحو ما نجد فى ألف ليلة وليلة، وفى قصة حى بن يقظان لابن طفيل بعد ذلك - فى القرن الخامس الهجرى) ويقول: وكما يحدث فى بعض قصص ألف ليلة وليلة - مثل قصص السندباد البحرى، أو فى قصة روبنسون كروزو فيما بعد - دفعت الرياح العاصفة ذات زمان مركباً من سفن البحر إلى ساحل تلك الجزيرة، وكان فيها قوم من التجار والصناع وأهل العلم وسائر أبناء الناس، فخرجوا إلى تلك الجزيرة، واستطابوا الإقامة فيها، ثم أخذوا يتعرضون لما فيها من البهائم والأنعام يفعلون بها ما كانوا يفعلون فى بلدانهم ، فنفرت منهم وهربت .. فتفننوا فى طلبها بأنواع من الحيل باعتبارها عبيداً لهم، فلما أدركت تلك البهائم والأنعام موقف الإنسان منها، اجتمع زعماؤها وخطباؤها وذهبوا إلى بيوراسب الحكيم يشكون الإنسان. ويقابل الإنسان هذا بشكواه من البهائم والأنعام، فبدأت المحاكمة - برياسة بيوراسب - بين الإنسان والحيوان.

الحكاية فى رسالة إخوان الصفا بسيطة، جزيرة لا يسكنها إلا الحيوان ينزل عليها الإنسان، ويبدأ السؤال الفلسفى الحائر عن علاقة الإنسان بالحيوان ، وبالطريقة العربية فى الترتيب المنطقى للأشياء تكون أولى فقرات السؤال هى فضل الحيوان من طير ووحش وهوام، وفضل الإنسان، وأيهما أحق بأن يكون سيد الآخر .. والسؤال سؤال فلسفى بالطبع، فالنتيجة لن تغير من الأوضاع القائمة فى الحياة شيئاً ، فالإنسان يسود مملكة الحيوان كما يسود مملكة النبات، وكما بدأ يحاول أن يسود مملكة الفضاء .. فالنتيجة لاتهم فى هذا الحدث الفلسفى .. فى حين أن الأستاذ يوسف الشارونى يرى فيه سؤالا درامياً ؛ إذ إن الحوار الدرامى لابد أن يسوق إلى نتيجة، والنتيجة هنا هى الإحباط، والإحباط نتيجة تراجيدية. . ومع هذا فهو يعلل غياب الدرامية فى الحوار بقوله: الحوار أقرب إلى حوارالمسرح الذهنى. فيه التنويع والتلوين سواء فى الشخصيات أو فى طريقة تنقله من شخص إلى شخص آخر، أو فى قصره مرة .. أو طوله مرات .. كذلك يمتاز الحوار بجمال الإقناع العقلى. «وهو يعنى هنا تبادل الحجة بالحجة، والرأى بالرأى».

هذا عن الحوار، أما عن الشخصيات فهو يقول: ولئن بدا أسلوب الحوار أحياناً كأنما يجرى على نمط واحد ، وكأنما هناك عقلية واحدة تملى الحوار أو توزعه على المشتركين فيه إلا أنه نجح فى بعض الفصول فى التعبير عن الشخصيات الناطقة به. «وهو لا يعنى بهذه الفصول فصول الحوار، وإنما يعنى فصول تقديم كل شخصية لنفسها، ويقول: ويتم ذلك بطريقتين : تقديم كل طير من الطيور؛ بتلخيص ملامحه المميزة وتشبيهه بما يماثله من الإنسان، ثم إنطاقه بما يعبر به عن شخصيته ووظيفته، ولما كانت أصوات الطيور تتميز بأنها أقرب إلى الموسيقى وكان الشعر والنثر المسجوع هما أقرب الأساليب اللغوية إلى الموسيقى، فقد جاء تعبير الطير عن شخصيته خليطاً من الشعر والنثر المسجوع. «والواقع أن هذا لم يغير لغة الشخصيات وإنما غير فقط طريقة تقديم الشخصيات، فرغم السجع والتضمينات الشعرية والقرآنية فما زالت الشخصيات تخرج من عباءة ثقافية ولغوية واحدة».

ولكن الأستاذ الشارونى يضفى على الكتاب حسه الفنى القصصى من ناحية، ورأيه السابق بضرورة أن تكون هناك أعمال قصصية متكاملة فى الموروث الفصيح من الأدب

النثرى العربى، ولهذا أخذ يتلمس ما هو أقرب إلى الفن القصصى من عمل إخوان الصفا ليتمكن من إدخاله فى إطار الوجود القصصى – إلا أنه يعترف أن أحد مقومات هذا الإطار مفقود حين يقول فى حديثه عن الشخصيات فى هذا العمل: ومع ذلك فإن تحديد الأسماء هنا لم يسبغ على هذه الشخصيات فردية أكثر، بل ظلت – مثل بقية شخصيات المناظرة – أقرب إلى التمثيل النمطى.

ولكن هذه المناظرة تستهويه، وتثير عمق الحس الفنى فيه ولا يرضى أن يقف عندها كما هى، بل يحاول أن يضفى عليها من عنده ما ينقلها من وظيفتها التى وظفها إخوان الصفا لها، إلى وظيفة أخرى ترضيه وتلبى عشق الفن القصصى عنده فيقول: وبسبب طبيعة هذا العمل الفنى الفريد، فهو أكثر من أن يكون مجرد مناظرة كما أطلق عليه مؤلفوه، لأن به وشائج وثيقة القربى بالفن القصصى برغم أنها – الرسالة – ظلت فى نطاق المشادة العقلية.

ونحن نذهب إلى أن الأستاذ الشارونى كشف لنا منطقة مهمة فى نشاط الإبداع الإسلامى والعربى الذى قارب حد الوصول إلى دراما الموضوع، ودراما الشخصيات، ودراما الحدث، وإن لم يكتمل له العمل الدرامى اكتمالا صحيحاً .. فظل فى حدود النص الأدبى كما فهمه الكتاب العرب القدماء، وإن لامس العطاء الدرامى الإغريقى دون أن يدخله دخولا كلياً – وليس هذا عيباً فى النص، وإنما هو وضع له فى موضعه الصحيح دون تزيد أو مبالغة.

وهذا المنهج فى قراءة هذا العمل هو المنهج نفسه الذى اختاره فى قراءة الأعمال الأخرى التى اختارها من التراث العربى كرسالة أبى العلاء المعرى الصاهل والشاجح، وكتاب المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف ، وقصص السندباد فى الليالى، ومؤلفات الحب فى الأدب القديم وفى الأدب الحديث.

أما فصله الذى كتبه عن رسالة أبى العلاء المعرى (الصاهل والشاجح) فواضح أنه يعقب به على كتاب الدكتورة عائشة عبد الرحمن الذى حققت فيه الرسالة وقدمت لها بعدة مقدمات، وتأثر يوسف الشارونى بالرسالة نفسها كما تأثر كثيراً بمقدمات الدكتورة عائشة عبد الرحمن – بنت الشاطئ، ولعله تأثر أكثر ما تأثر بقولها فى مقدمتها إنها «قصة مترابطة الفصول والمشاهد، وهى لا تؤدى بطريقة الحكاية السمر لسوق العبرة ومضرب المثل، بل صيغ الحوار فيها على طريق التشخيص والإخراج التمثيلى الزاخر بالحركة والحيوية، وكأننا نشهد تمثيلية يؤديها شخوص من البهائم..» وما تقوله الدكتورة عائشة استمرار لمنهجها ومنهج جيل من عصرها ومن أبنائها معاً فى محاولة قراءة الأدب القديم قراءة معاصرة .. وقد نجحت هذه المحاولات فى تقديم رؤى أكثر معاصرة، وأكثر قربى للكثير من نصوصنا القديمة، ولكننا هنا نخرج من حدود الرؤية المعاصرة إلى خط إرغام النص على أن يحتمل أكثر مما يحمل بالفعل .. وهذا النص (الصاهل والشاجح) نص تقليدى لا علاقة له لا بالتمثيل ولا بالدراما بمعناهما المعاصر، إنما هو ضرب من الأدب الذى درج العصر على التقية فيه باستعمال الحيوان ليختفى ما يريده الكاتب من النص وراء الحديث عن خصائص الحيوانات واختلافاتها، وليسوق نكاته اللغوية والبلاغية والأدبية، تلك النكات التى شغلت لغويى العصر وأدبائه، وفى خلالها يأتى الإسقاط السياسى محتمياً بكل معميات المعلومات عن الحيوانات، والمعميات عن النكات البلاغية واللغوية، بل الكاتب ينجو من مغبة فهم قضيته فى الهجوم على العصر السياسى الذى يعيش فيه ؛ وأبو العلاء فى هذه الرسالة بالذات، أغرق نفسه فى النكات اللغوية والبلاغية، بل واللفظية بحيث أنسانا قضية الوضع السياسى المتردى الذى عاشه فى عصره فى الشام فى أثناء إحدى مآسى الحروب الصليبية المزرية حيث يتعامل الحاكم الفاطمى مع قواده بالغدر، وعلى أعدائه الصليبيين بالتحالف مرة ، وبالغدر مرة، ولكنه هرب من هذا كله بذبل حين صور معاناة الإنسان العادى من ويلات الحرب، والهرب الخائف للمجاميع من الغزو، يقول الأستاذ الشارونى نقلا عن الرسالة «ثم يروى الثعلب جفلة الناس وما يحتمل أن يحدث فى أثناء هجرتهم ديارهم خوف الغزو.. كيف يكون تصرف المرضى، وأصحاب العاهات ، والنساء، والتجار وأصحاب الحرف، والأمهات.. إلخ» .. هذه اللفتات وأشباهها هى التى تعطى الرسالة بعض العمق الإنسانى، ولكن كل هذا لا يشكل وجوداً درامياً بالمعنى الصحيح – كما أن وجود التمثيل لا يعنى أيضاً وجود البناء الدرامى ، ووجود الشخصيات الحيوانية أو الإنسانية لا يعنى تمثيلها لأطراف أساسية فى صراع درامى ما.. ومن هنا تنتفى سمة الدراما عنها، وتعود كما بدأت نوعاً من الأدب اللغوى الذى يعتمد على الحيوان وعلى الحوار فى تقديم مجموعة من المعلومات عن الحيوان وعن العصر، ثم مجموعة من الآراء والأفكار المطروحة دون مناقشة، أو دون وجود عنصر الصراع بينها .. وهذا النوع من الأدب انتشر فى

فترات كثيرة من عصور أدبنا العربى، وهو يحتاج إلى التفات من الدارسين من أصحاب الأدب وأصحاب اللغة على السواء- فقد كان الهم اللغوى يشغل هؤلاء الأدباء بطريقة واضحة ودالة - ولم يتقدم لنا دارس، حتى الآن، بدراسة واضحة عن هذا اللون الأدبى الذى يشغل أكثر من عصر أدبى؛ إذ اتصل بين العصرين الأموى والعباسى، وامتد إلى أدب عصر الولايات وخاصة العصر الفاطمى.. لنفهم كيف كان يبدع هؤلاء الناس، وما هذا الهم الزائد بالحيوان من ناحية، وباللغة والبلاغيات والأساليب المثقلة بالبديع والبيان من ناحية أخرى.. أما اعتبار هذا العمل أو غيره دراما - كما ذهبت الدكتورة عائشة عبد الرحمن - فأمر لن يضيف إلى الموروث العربى جديداً ، ولم يقدم أيضاً للموروث الإنسانى شيئاً .

ثم انتقل الأستاذ يوسف الشارونى إلى كتاب المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف، وهو يدرجه من ناحية البناء ضمن مجموعة من الكتب المشابهة مثل (بخلاء الجاحظ وأخبار الأذكياء أو الحمقى لابن الجوزى ولغيره أو الشدة بعد الفرج للتنوخى أو مصارع العشاق لابن السراج) ثم هذا الكتاب. فارقاً بين هذه المجموعة والمجمعات القصصية (ككليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة) من ناحية البناء.. والواقع أن الفرق لا يكمن فقط فى البناء والشكل، وإنما هو يكمن أساساً فى الهدف الفنى؛ فألف ليلة وكليلة ودمنة أعمال فنية مرتبطة بإبداع حقيقى لا يروى الأخبار كما هى وإنما هو يستدعى من الأخبار ما يمكن أن يفيده ثم يختار منها ، بل من أجزائها فى بعض الأحيان، ما يخرجها من سياقها بوصفها أخباراً إلى سياق آخر جديد تؤدى فيه دوراً فنياً لإبراز رؤية وتجربة من خلال بناء درامى متكامل يستعمل شكل الحكاية ولغة الحوار ووسائل التجسيد الفنى من أحداث وسرد وتحليل ومنولوجات ذات عمق زمنى وعمق وجدانى معاً؛ ليخرج فى كليلة ودمنة وفى ألف ليلة وليلة بناء قصصى متكامل فى إطار روائى واضح لا يهدف إلى الأخبار، ولا إلى استخلاص العظة، ولا إلى الدرس الأخلاقى، ولا إلى التسلية بالطرائف، وهى هنا طرائف الأحداث، كما كانت عند أبى العلاء وغيره طرائف اللغة ونكاتها.

وهذه الكتب وغيرها كثير كالعقد الفريد، والأغانى، والأمالى، وخزانة الأدب، مليئة بهذا الجمع الخبرى مما تناقله الحكاؤون والمؤرخون والأدباء من حكايات حقيقية تذكر بأسماء من نقلت عنهم هذه الحكايات وبأسماء الرواة لها فى بعض الأحيان. أو على حكايات موازية قد تخترع لها بعض أسماء الشخصيات المجهولة ولكنها لا تخرج عن رسالة الحكايات الأولى وهدفها.

ولكن هذه الكتب كلها وما فيها من حكايات لا تدخل فى عالم القصة قدر دخولها فى معنى الأدب بمفهومه العربى والبلاغى؛ أى بمعنى شريف القول لفظاً ومعنى، لا بمعنى الأدب كما نفهمه اليوم من التعبير عن وقع الوجود على وجدان المبدع. فالقصد منه هو التأثير على عقل المتلقى، لا على وجدانه وخياله ورؤاه؛ أى أن يكون المتلقى جزءاً متكاملا من كل واحد هو النسيج الثقافى للمجتمع، لا أن يكون المتلقى فاعلا مكتشفاً ومؤثراً برؤاه الأعمق والأكثر نضجاً والفاعل فى تغيير هذا المجتمع.

وهذا التأليف يدخل فى باب الأغراض؛ أى تحديد الغرض من الموضوع قبل الكتابة فيه، ثم جمع المادة وتصنيفها وصياغتها .. وهى طريقة من التأليف تتفق مع تعاليم البلاغة العربية كما قلنا من قبل، وتتفق أيضاً مع ما تواضع عليه الشعراء من تحديد الأغراض.

فإذا كان الشعر يقوم على النسيب والوصف والفخر والهجاء والرثاء والمديح والحكمة؛ فالنثر هنا وفى هذه الكتب يقوم على الأبواب: باب البخلاء، وباب الأذكياء، وباب الحمقى، وباب الشدة بعد الفرج، وباب مصارع العشاق، وباب الحب العذرى، وباب المكافأة وحسن العقبى، وباب الأغانى، وباب الوزراء، وباب القضاء، وباب الأنساب، وباب الخيل، وباب الأمل، وباب المكائد، وباب المحاسن والأضداد، وباب الكدية، وباب سرقات الشعراء، إلى غيرها من الأبواب التى تقوم على مجهود عقلى محض يجمع كل ما يتعلق بالباب ويصنفه ويصوغه ويستخرج منه الحكمة آخر الأمر.

وقد أجهد الأستاذ يوسف الشارونى نفسه بحثاً عن الفنان فى أحمد بن يوسف فلم يجد إلا رجل الأعمال، ثم لم يجد إلا المصنف والصانع فى عمله الأدبى.

لقد وقع فى هذا الخلط الكثيرون من الدارسين الجادين وأولهم الأساتذة أحمد أمين، وعمر الدسوقى، ومحمود تيمور، ومفيد الشوباشى، والصديق محمود ذهنى، والصديق محمد رجب النجار.. الخلط الذى يجمع بين مفهوم الحكاية المصنعة عند الأدباء الرسميين العرب الخاضعين لقوانين الحكومة الأدبية البلاغية والدينية والسياسية فى كل العصور العربية،

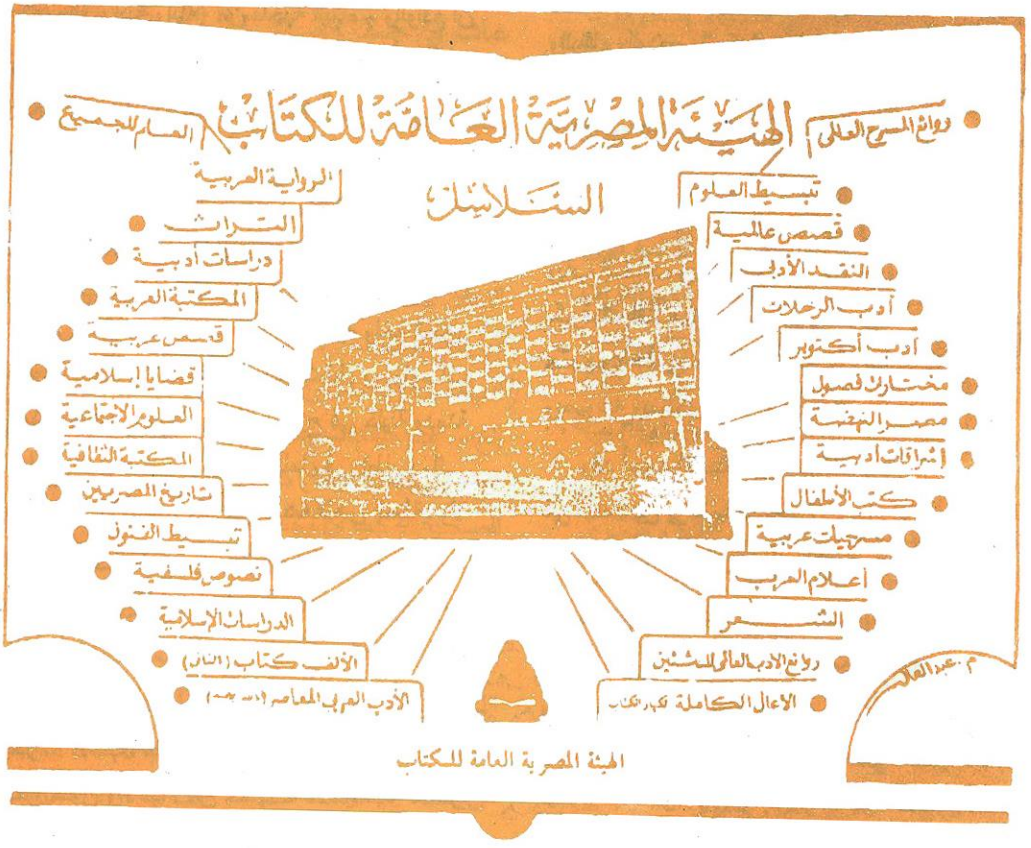
وبين المفهوم الحقيقى للقصة الذى أبرزه الأدب الشعبى فى كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية العربية الإسلامية كلها؛ حيث يتحول العمل إلى فن تعبير لا إلى فن تلقين، وحيث يحمل العمل هدفاً فنياً إنسانياً نبيلا، وقضية إنسانية عامة، ومغزى فنياً سياسياً واجتماعياً خاصاً، ولا يقتصر دوره على الإمتاع والطرافة والوعظ المباشر.

وقد تعمدت أن أقف عند هذه الفصول من كتاب الأستاذ يوسف الشارونى لأنها تمس أدب القصة ومعنى الدراما، وتحاول أن تربط بين الإبداع المدرسى وبين الإبداع الشعبى، إلا أن الكتاب كله جدير بالتقدير؛ فالكاتب صاحب رسالة واضحة منذ أول الكتاب وحتى نهايته - رغم ما يبدو ظاهرياً من استقلال الفصول بعضها عن بعض؛ فإن المنظومة كلها تتجه إلى الغوص فى أعماق كتاباتنا العربية التراثية إما للبحث عن وجود قصصى واضح، أو للحصول على خيوط تدل على منابع هذه القصص، ومصادر المعلومات الطريفة والخيالية التى وردت فى الكثير منها.

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة - ت : ٧٧٥٠٠٠

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



التعويذة السحرية

من أوراق ..

أحمد فخرى عالم الآثار المصرية

د. السيد أحمد حامد

فى دراسة الأدب الشعبى بمختلف فنونه يعتبر منهج التحليل اللغوى - أو بتعبير أدق منهج علم النص - منهجاً أساسياً لا يقل أهمية عن المنهج الأنثربولوجى البنائى، ومن ثم يكون علم العلامات (أو السيميولوجيا) هو الآخر أساساً مهماً مادام علم النص يرتكز أصلاً عليه من ناحية؛ خاصة وأن رائد الأنثربولوجيا البنائية كلود ليفى ستروس يقرر، من ناحية أخرى، أن الأنثربولوجيا الاجتماعية هى علم العلامات، وهذه الدراسة محاولة فى هذا الميدان تنظر إلى التعويذة السحرية على أنها نص، ومن ثم تكون وسيلة منهجية - حسب رأى بارت Barth - على أساس المنظور التأويلى الاستدلالى للنص (١).

- ١ -

إن المادة التى تعتمد عليها هذه الدراسة جمعها وسجلها المرحوم أحمد فخرى عالم الآثار المصرية (١٩٠٥ - ١٩٧٣م). وأحمد فخرى قريب من الأنثربولوجيا، يكشف عن ذلك اهتمامه بالسحر والقانون العرفى فى المجتمعات التقليدية والقبلية، وبخاصة قبائل أولاد على فى الصحراء الغربية فى مصر. وقد جمع المعلومات عنهما أثناء دراساته الحقلية الآثارية فى أسوان وسيوة والواحات الخارجة والداخلة.

وواضح اهتمام أحمد فخرى بالأنثربولوجيا فى ترجمته لأحد الكتب المهمة لواحد من كبار الأنثربولوجيين الأمريكيين وهو رالف لينتون Ralph Linton (١٨٨٣ - ١٩٥٣) الذى يعتبر رائداً فى مدرسة الثقافة والشخصية. والكتاب هو «شجرة الحضارة» عن قصة الإنسان منذ فجر التاريخ حتى بداية العصر الحديث، يتجول فيه لينتون بين ثقافات المجتمعات الإنسانية عبر عصور التاريخ المختلفة. ويقدم أحمد فخرى تحليلاً لبعض موضوعات الكتاب يكشف أولاً عن قراءته لكتابين مهمين من كتب لينتون هما «الخلفية الثقافية

للشخصية» و «دراسة الإنسان». ويكشف ثانياً عن معرفته الدقيقة بمجال الأنثربولوجيا واهتماماتها المتنوعة: الفيزيقية والآثارية، والثقافية والاجتماعية بفروعهما، تلك المعرفة التى تعكسها ترجمته الدقيقة الواضحة التى لا يكاد يشعر القارئ بأنها نص بلغة أجنبية. وقد استغرق «أكثر من عام ونصف» فى نقله إلى اللغة العربية. كما يكشف - ثالثاً - عن وعيه بأهمية الكتاب «لكل من يعنى بدراسة الاقتصاد أو السياسة أو الآثار أو التاريخ أو علم الاجتماع أو الصحافة أو الفلسفة».

وقد ركز أحمد فخرى كل اهتمامه على تسجيل الصيغ السحرية أثناء مقابلات متعددةمع الساحر بعد محاولات كثيرة حتى اكتسب ثقته، كما يذكر فى مذكراته - وهذا عمل من أعمال الباحث الميدانى الأنثربولوجى - وتعرف هذه الصيغ السحرية «بالأعمال» (المفرد العمل). وقد سجل خمسين نصاً كلاً منها يحمل عنواناً هو الغرض منه ولم يسجل تعليقاً ما عليها يشير إلى رأية فيها أو غرضه واهتمامه من تسجيلها (٢).

ومن المعروف أن الأنثربولوجيين على مختلف اهتماماتهم وتخصصاتهم الدقيقة قد اهتموا بالسحر (رموزه ومعتقداته وممارساته) للتعرف إما على معانيه أو وظائفه الاجتماعية. وقد صيغت نظريات كثيرة لتفسير ظهوره فى المجتمع البشرى. ولم يتطرق أحمد فخرى إليها على الإطلاق. فالنص هو اهتمامه.

وقد بدأ أحمد فخرى تسجيل النصوص فى ١٩٣٤/١٢/١٧ فى مدينة الأقصر ومدينة الفيوم حيث انتهى فيها التسجيل. وقد سجل فى البداية كيف تعرف على الساحر فى مدينة الأقصر، وذلك عن طريق شخص يدعى ميخائيل، وهو فيما أعتقد خادمه الخاص الذى كان يخبره بأعمال السحرة وممارستهم، وبما تم بخصوص علاج ابنته من مرض أصابها ولم تشف منه إلا بالاستعانة بأحد السحرة بعد ترددها على المستشفى فى الأقصر، وفشل العلاج.

والواضح من النصوص (التعاويذ)، وبخاصة نصوص «الصرف» و «صرف العامر» (كما سوف يتبين لنا فيما بعد)، أنها كتبت فى مجتمع كان المسكن فيه عبارة عن جماعة منزلية هى بدنة يعيش أعضاؤها فى تنظيم اجتماعى مماثل للتنظيم الاجتماعى لذلك المجتمع البشرى بما يتضمن من تدرج اجتماعى وتمايز اجتماعى ، المهم من ذلك أن النص على هذا النحو هو علامة على أن الكائنات السماوية جزء من العالم الذى يعيشه الإنسان، وأنها مندمجة فيه، فعالم الكائنات السماوية لا ينفصل عن العالم الدنيوى، وأنهما يشكلان نسقاً واحداً متكاملاً، ويكون لأدوار كائنات العالم الأول أثر مهم فى حياة أفراد العالم الثانى ومستقبلهم؛ وهو ما يؤكده الاعتقاد فى هذه الكائنات.

وبناء على ذلك، فالاتصال قائم بين الكائنات السماوية وأفراد المجتمع الدنيوى، ويتم بأساليب معينة لا يقدر على ممارستها إلا أشخاص لديهم الإمكانات الشخصية التى تؤهلهم لإجرائها، ويترتب على ذلك إمكانية الاتصال بها، وبالتالى نقل الرسائل إليها. وبالطبع تكون النتيجة استيعاب وفهم الكائنات السماوية لدلالات الرسائل. ومن المتوقع أن يكون رد الفعل هو الاستجابة وتنفيذ مضمونها، يعنى ذلك أن هناك علاقة اتصال بين مرسل ومستقبل من خلال نظام لغوى أو نظام من العلامات.

بناءً على كل ما سبق، فإن دراستنا للنصوص التى جمعها أحمد فخرى، وغيرها من النصوص، هى قراءة لها باعتبارها نموذجاً للنص اللغوى من ناحية، وباعتبارها منتجاً ثقافياً من ناحية أخرى، بمعنى أنها نتاج واقع اجتماعى ثقافى فى مكان معين (هو مصر) وبغض النظر عن الزمان، أى أنه لازمنى. ومن المنطقى ومن الطبيعى، أن يكون لهذا النص التعويذة خصائصه التى ينفرد بها عن النصوص الأخرى ولهذا ننظر إليه فى ذاته.

أى أن الهدف من هذه القراءة، أو الدراسة، هو الكشف عن خصائص النص السحرى ووظائفه وإلى أى حد يساعد على تفسيره ، كما تهدف إلى الكشف عن بنائه الظاهرى وكذلك بنائه الخفى.

ولا تعتمد الدراسة على النصوص (التعويذة) التى جمعها المرحوم أحمد فخرى فحسب، وإنما تعتمد كذلك على عدد من التعاويذ التى أمكننا الحصول عليها، وكذلك على تعاويذ من مصر القديمة وخطابات مرسلة إلى آلهة وقديسين وأولياء، حتى يمكن المقارنة بينها لتحقيق الهدف من الدراسة، فقد اعتمدت على نصوص دونت وسجلت فى سنوات متتالية منذ الماضى البعيد وحتى الآن.

هكذا تعتمد الدراسة على منهج التحليل اللغوى فى معالجتها للتعويذة باعتبارها نصاً لغوياً ورسالة متضمنة فيها، وبالتالى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع وثقافته، مادامت تؤدى وظيفة اتصالية، وعلى أساس أن المعنى متضمن فى بنائها. وتعتمد الدراسة بالطبع على المدخل الأنثربولوجى أو التحليل البنائى.

- ٢ -

مازال الاعتقاد فى السحر راسخاً فى مصر، ويشكل أحد نظم الاعتقاد فى البناء الاجتماعى للمجتمع المصرى؛ إذ إنه يعرف السحر منذ أقدم العصور ،فمصر القديمة دولة السحر. والحقيقة أن السحر كان يحكم أرضها، (٣) ويمكننا أن ندرك مدى أهمية السحر فى مصر القديمة من أنه ،على الرغم من أن الآلهة يعدون أصحاب قوى عظيمة، فإنهم كانوا يلجأون أحياناً إلى الحيلة... والأساطير الإلهية كانت مفعمة بمشاهد سرية، ومن ثم نلحظ كثيراً التضامن الوثيق بين الدين والسحر، وبخاصة فى المعتقدات الجنائزية، (٤) فكان على المتوفى أن يكون تحت تصرف الصيغ السحرية الثميدة، التى كان يؤلفها له السحرة الماهرون. ،وإذا كان السحر أمراً ضرورياً لعالم الأخرة، فإنه لم يكن أقل ضرورة فى هذه الحياة الدنيا حيث الأخطار والآلام، (٥) والأساطير تشير إلى أن الآلهة قد عاشوا على الأرض معيشة تشبه كثيراً معيشة الإنسان. ولهذا فليس غريباً أن يتخيل المصرى القديم العالم الآخر صورة طبق الأصل لعالمه الذى يعيش فيه. فالآلهة قد تعرضوا للأخطار نفسها التى تصيب بنى البشر وقد تغلبوا على هذه الأخطار، وعلى ذلك يلجأ الساحر إلى الآلهة للتغلب على الأخطار نفسها، وذلك عن طريق أن يوحد الساحر قاصده بالإله الذى تغلب على المشكلة نفسها من قبل، ويعمل على إبعاد الشيطان عنه، وذلك بالإيحاء إليه بأن ليس أمامه إنسان عادى، بل الإله الجبار الذى أنزل به فيما مضى هزيمة ساحقة(٦) . ولعل هذا يبين لنا لماذا تتضمن التعويذه أسماء ملائكة كانت فى الأصل آلهة، كما سوف نشير إلى ذلك. وكان يعتقد أن الشخص الذى يتسمى إلهاً أو روحاً شريرة، يصبح هذا الإله أو الروح الشريرة خاضعاً له، ويوظفه لصالحه أو الإضرار بالآخرين ،فقد كان الاسم بالنسبة للمصريين القدماء جزءاً من شخصية الفرد مثل روحه أو قرينه أو جسده وذلك منذ عصور ما قبل التاريخ،(٧) وكان يعتقد فى وجود قوة خفية تمكن الشخص (الساحر) الذى يكتسبها من شفاء المريض، والتخلص من الروح الشريرة التى تسبب الآلام، وإحياء الموتى، ومنح المتوفى القوة التى تجعل جسده غير قابل للتحلل لتعيش الروح فى خلود دائم. لذلك كان الشخص حريصاً على أن توضع فى قبره التعاويذ التى تحقق له تلك القوة. وكان يعتقد أن للألفاظ والأسماءالسحرية التى يعرفها الساحر، ويعرف كيفية استخدامها والتلفظ بها بصوت معين، قوة تحقق كل المقاصد والرغبات لصالح الشخص وكذلك المتوفى؛ ،فليس هناك إله أو روح أو شيطان يمكنه أن يقاوم كلمات القوة التى يستخدمها الساحر فى أحداث ووقائع الحياة اليومية... فى مقابل المال.،(٨) يضاف إلى ذلك أن الأسماء والصور تصبح تعاويذ تحمل القوة لحماية الشخص الذى يحملها، مادامت هذه التعاويذ تحتفظ بالأسماء المدونة عليها أو الصور المرسومة. وترجع أول تعويذة تم اكتشافها إلى القرن السادس عشر ق.م، وهى تشير إلى انتشارها فيما قبل ذلك بألف عام (٩) ، وأن تماثيل الآلهة والأشخاص والحيوانات تحمل أرواحها وتكتسب صفاتها وقدراتها. ولهذه العناصر أثر قوى فى حياة المصريين سواء بالفائدة أو الضرر(١٠).

هكذا لعب السحر دوراً مهماً فى الحياة اليومية. وكان دفاعياً بصفة عامة، وعدائياً فى حالات نادرة، واستعمل فى مصلحة الدولة والمعابد، إذ كانت شئون الدولة تحددها ألفاظ وتعبيرات ذات طبيعية أسطورية وسحرية رمزية. وكان الرمز والسحر الشكلين الأولين فى الفكر المصرى القديم؛ فقد كان المصرى القديم لا يعيش فى عالم من المفاهيم، وإنما كان يعيش فى عالم من الصور بسبب المنظور الأسطورى الذى كان يعتمد عليه فى نظرته نحو العالم. وكانت الصور تحكم هذا المنظور، وليست المبادئ المنطقية؛ فكان يستخدم الصور فى محاولته فهم العالم المحيط به، فالشمس تغرب ثم تشرق من جديد، وذلك على عكس الحداثة؛ حيث يعتمد الفهم على القياس والتقدير والتحليل، أى ما توصل إليه العلم من مبادئ وقوانين.

وكتب التراث مليئة بالكتابات عن السحر. يكتب ابن خلدون (الذى عاش فى أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر) عن السحر، تعريفه والتفرقة بينه وبين الطلسمات، واعتقاد الشعوب القديمة فيه، فى العالم العربى وغير العربى، وذكر أسماء بعض المشتغلين به، والكتب الخاصة به وبعض مؤلفيها، وجماعات السحرة التى عاش معها فى المغرب فى شمال أفريقيا، والتعرف على أعمالهم وممارساتهم السحرية، والشعوذة والتعاويذ فى مصر فى الفترة التى عاشها فيها (١١).

ويكتب إدواردلين Lane فى أوائل القرن التاسع عشر، (١٢) ،لو لنا أن نصدق بعض القصص والروايات الشائعة فى مصر لخلصنا إلى القول إن فى مصر الحديثة اليوم سحرة يضاهون حكماء فرعون وسحرته براعة. ويعرفون السحر الروحانى على أنه سحر يستعين بالملائكة والجن والتأثير الغامض لبعض أسماء الله الحسنى... ويقسم إلى

نوعين: العلوى والسفلى... والسحر العلوى علم محوره الله تعالى وملائكته والجن الصالحون والأمور الشرعية المستخدمة لأغراض طيبة... أما السفلى فوسطاؤه الشيطان والجن وأغراضه شريرة، وينجزه أناس أشرار...» (١٣).

هكذا فالأفكار والمعتقدات السحرية ترتكز أساساً على المعتقدات الدينية التى تختلف عنها فى ماهيتها اختلافاً جوهرياً. فالسحر يقوم على الاعتقاد فى قدرة الإنسان على القيام بأفعال فوق طبيعته وخارجة عن قدرات وإمكانات الإنسان الحقيقية، أو حسب تعبير ابن خلدون أنه «استعدادات تقتدر النفوس البشرية بها على التأثيرات فى عالم العناصر بغير معين» فى حين يرتكز الدين على الاعتقاد فى المقدس. وكثيراً ما تتمثل الأفكار والمعتقدات السحرية فيما يعرف فى أدبيات الأنثربولوجيا بـ «الدين الواقعى»؛ أى الممارسات والشعائر والطقوس التى تمارسها الجماعة، والتى تحمل عناصر قد تكون فى غالبيتها متناقضة مع المبادئ والمعتقدات الدينية. ولهذا يركز الأنثربولوجيون فى بحوثهم على الدين الواقعى.

- ٣ -

يرتبط الاعتقاد فى الكائنات السماوية ونظام الاعتقاد فى الأولياء والقديسين والصديقين ارتباطاً وثيقاً فى نسق متكامل واحد فى بناء المجتمع المصرى، ونظام الاعتقاد فى الأولياء والقديسين والصديقين يعتبر من نظم الدين الواقعى، الذى يتمثل فى صور متعددة من الممارسات الشعبية التى تظهر بوضوح فى الموالد والاحتفالات الدينية.

وأعطى مثالين لنظام الاعتقاد فى الأولياء، والأولياء هم هؤلاء الأشخاص الذين يعتقد فى أن الله عز وجل خصهم بقوى وقدرات خاصة خارجة عن الطبيعة والإنسان، يتميزون بها عن غيرهم من الناس، وتجعلهم قادرين على أداء أفعال غير عادية إعجازية يعجز الإنسان عن أدائها وتعرف «بالكرامات»؛ فالكرامة إذن هى العلامة التى تشير إلى تلك القدرة التى يرتكن إليها الاعتقاد فى الأولياء. ولا ترتبط فاعلية «الكرامة» بحياة الولى، بل تستمر بعد وفاته طالما كانت العلاقة بينه وبين الفرد قائمة عن طريق الوفاء بالالتزامات المتبادلة فيما بينهما.

والمثال الأول: هو إرسال خطابات إلى الأولياء، وقد اهتم بها بشكل خاص المرحوم سيد عويس، حيث قام ببحث الرسائل التى ترسل إلى الإمام الشافعى (١٤) وأعطى الأمثلة الكثيرة من الرسائل التى «تدل على ما بلغت إليه مكانة الإمام الشافعى عند بعض الناس من المسلمين، وهى مكانة تعلو مكانة بعض الملوك والحكام، بل هى أقرب إلى مكانة الله الكريم المتعال، رب الملوك والحكام، عند المسلمين كافة من العرب ومن غير العرب» (١٥) فالبعض يعتقد أن الإمام الشافعى قاض للشريعة باعتباره رئيس المحكمة الباطنية فى العالم السفلى التى تنظر فى الطلب الذى تحمله الرسالة المرسلة إليه، ويتوسل فى أن يكون الحكم بالنفاذ، ويكون ذلك الحكم مشمولاً بحضرة سيدنا محمد وخلفائه الكرام والحسن والحسين والسيدة زينب وبعض الأولياء مثل الإمام الليثى (١٦).

والمثال الثانى: نظام الاعتقاد فى الأولياء فى المجتمع النوبى. فلكل قرية أولياؤها الذين يتوقع منهم سكانها، وغيرهم من سكان القرى الأخرى، (وهو ما ينطبق على الإمام الشافعى وغيره) الحماية من الأمراض، والشفاء منها، وحماية الإناث من العقم، وحماية الأطفال، والمساعدة وقت الأزمات والشدائد، ومباركة الزراعة والماشية، وما لديهم من مواد غذائية، وإلحاق الضرر بكل ظالم معتد على الغير أو أحد ممتلكاته، كما أنهم يتوقعون منهم تسهيل مهمة المهاجرين إلى المدن للالتحاق بالأعمال دون مشقة ودون التعرض لفترة طويلة من البطالة، إلى جانب التدخل لتحقيق وفرة فى الكسب وسعة الرزق، وارتباط المهاجرين فى المدن بأقاربهم المقيمين فى القرى لاستمرار مساعداتهم المالية والعينية.

ويلتزم الشخص ببعض الالتزامات تجاه الولى مقابل هذه البركة والحماية والرعاية، هذه الالتزامات هى النذور التى تقدم إليه، وإقامة احتفال دينى بمناسبة ظهور كرامة الولى أي تحقيقه لطلب الشخص. ويطلق على هذا الاحتفال «كرامة»، تعبيراً عن قيام الولى بالتزامه نحو الشخص، يضاف إلى ذلك أن الشخص يشارك بنصيب معين فى تكاليف إقامة الاحتفال بذكرى الولى الذى تقيمه القبيلة التى ترتبط به أو القرية، وهو احتفال قبلى فى الغالب (١٧).

وفى الواقع، إن ارسال الخطابات إلى الإمام الشافعى وغيره من الأئمة والأولياء، وكذلك الاعتقاد فى قدراتهم على التدخل فى حياة الأفراد، ظاهرة قديمة فى مصر منذ عصور ما قبل التاريخ. فالدراسة التى أجراها مجاهد عبدالجواد (١٨) هى دراسة تفصيلية لمجموعة من الخطابات المرسلة إلى آلهة وآلهات وأشخاص مؤلهة، حيث كانت هذه الظاهرة إحدى الظواهر الدينية فى مصر الفرعونية، يتوجه مرسلو تلك الخطابات بشكايات من ضرر لحق بهم من جانب أشخاص معروفين لهم، ويلتمسون لدى الآلهة مساعدتهم وحمايتهم،

على أن البعض الآخر من المرسلين يتوجه بنذور مقابل تحقيق أمنيات شخصية مثل طلب الشفاء. كانوا يؤمنون بقدرتهم على الحماية والفصل فى المنازعات، وفى الشفاء فمرسل الخطاب يخاطب المرسل إليه إما على أنه محام أو قاض أو طبيب(١٩).

يضاف إلى ذلك، أن المصريين القدماء كانوا يرسلون الخطابات إلى الموتى من أقاربهم اعتقاداً فى أن لهم قدرات تؤهلهم للتأثير فى مصائر الأحياء، لأنهم حاضرون، دائماً، فى السماء العليا،وهم يزورون ضياعهم وحقولهم وغير ذلك، ومن ثم فإنهم كانوا يطلبون منهم العون والمساعدة فيما يحتاجون من أمور. وقد كانت تكتب هذه الرسائل على ورق البردى أو على ورق مصنوع من الكتان أو وعاء أجوف اسطوانى الشكل مصنوع من الخزف أو الفخار (٢٠) (انظر الملحق: الخطابات الفرعونية).

وفى العصر البيزنطى أو القبطى، استمرت الظاهرة مع اختلاف جوهرى هو إحلال الملائكة محل الآلهة الفرعونية، وذلك بالطبع تبعاً لاختلاف الديانة، ومن هذه الملائكة كوينتوس، باتيلوس، كوسى، ماكوسى، (انظر الملحق: الخطابات القبطية).

«يؤمن المصريون بالتعاويذ المكتوبة التى تعتبر السمة البارزة فى قاموس خرافاتهم. وترتكز معظم تعاويذهم على السحر... ولا يتعمق صاحب هذه المهمة فى دراسة أمور السحر، بل يعتمد على حفظ بعض الصيغ المستعملة فى كتابة التعاويذ، والمستقاة - خاصة - من القرآن الكريم ومن أسماء الله الحسنى وأسماء الملائكة والجن والرسل والأولياء، فيضيف إليها بعض الأرقام وبعض الرسوم البيانة ذات التأثير الكبير». (٢١) ويقول كذلك، «كم هى كثيرة التعاويذ التى يلجأ إليها المصريون فتؤمن لهم حسن الطالع، أو تمنع عنهم الشرور على اختلافها» (٢٢).

أما فيما يتعلق بالطلبات التى تتضمنها التعاويذ والرسائل والزيارات إلى الأولياء فهى جميعها متماثلة وتدور حول الانتقام من الشخص الذى يتسبب فى الإضرار بأصحاب الرسائل وممتلكاتهم وأقاربهم، وشفاء المرضى، والشفاء من العقم، والإنجاب، وحماية الأطفال، ورفع الظلم عن الشخص، والزواج من فتاة معينة.

والأمر الذى ينبغى الإشارة إليه هو أنه لاخلاف حول هذه المعتقدات بين المصريين المسلمين والمسيحيين واليهود الذين يعتقدون فيها، وقد لاحظ هذه الحقيقة الثقافية إدوارد لين حيث يقول: «والميزة اللافتة للنظر فى تركيبة الشعب المصرى وشعوب بلدان الشرق الأخرى، أن المسلمين والمسيحيين واليهود يتبدون خرافات بعضهم البعض فى الوقت الذى يزدرون فيه العقائد المنطقية والعقلانية فى دياناتهم المختلفة. فقد يستعين المسلم مثلاً فى مرضه برجال دين مسيحى ويهود ليصلوا له، وكذا الأمر بالنسبة للمسيحيين واليهود الذين غالباً ما يستنجدون فى الحالات نفسها بالأولياء المسلمين حتى يبرأوا من أمراضهم. ومن عادات بعض المسيحيين زيارة أولياء مسلمين فى القاهرة، فيقبلون أياديهم ويتوسلون صلواتهم ويسترشدون بنصائحهم أو يأخذون بتنبؤاتهم، ويحملون إليهم الهدايا ويغدقون عليهم الأموال» (٢٣).

من كل ما سبق يتبين أن الاعتقاد الذى تقوم عليه النظم السابقة متماثل، الاعتقاد فى الأولياء والقديسين والصديقين، وإرسال الرسائل إلى الأئمة والأولياء، ومن قبل فى الماضى البعيد إلى الآلهة الفرعونية وإلى الموتى، والنص التعويذة كما يتمثل فى التعاويذ الفرعونية وغيرها على مر العصور وحتى الزمن الذى جمع فيه أحمد فخرى التعاويذ، والتى لا تزال تكتب حتى الآن - فقد حصلت على بعضها من بعض الطلاب والطالبات بكليتى الآداب ببنى سويف والتربية بالفيوم، وسوف أشير إليها فيما بعد - إن هذه الصور المختلفة تقوم على الاعتقاد فى كائنات سماوية (أرواح أو ملائكة) خفية، وتشير إلى وجود علاقة بينها وبين الأشخاص أو الجماعات تفرض التزامات متبادلة، وأن هذه العلاقة قائمة ودائمة ما دام كل طرف يلتزم بأداء هذه الالتزامات.

وواضح تماماً قدم الاعتقاد، فأصوله أو جذوره ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ أو الأسرات.وتكشف النظم التى يجمعها وغيرها نسق الاعتقادات فى المجتمع المصرى عن كيفية تطور النظام عبر القرون العديدة أو تغير بعض مفرداته. وهى التى تتعلق بالكائنات السماوية، وإن كان هذا لم يؤثر فى طبيعة الاعتقاد وجوهره. وهذا أمر طبيعى ومنطقى يفرضه تاريخ الأديان فى المجتمع المصرى منذ أقدم العصور، وهو ما يعكسه بصدق هذا الاعتقاد. وقد لمسته شخصياً أثناء زيارة اثنوجرافية فى الواحات الخارجة والداخلة، حيث يتجسد هذا التاريخ فى تسلسل واضح فى مقابر فى الواحات الداخلة.

واستناداً إلى كل ما سبق، فإن التعويذة السحرية عنصر أساسى فى نسق المعتقدات فى الثقافة المصرية. ولا غرابة أن تكون موجودة حتى الآن، ولكن السؤال المهم: هل تحمل التعويذة السحرية نفس حقائق التعويذة المصرية القديمة؟

ـ ٤ ـ

يبلغ عدد التعاويذ التى جمعها فخرى خمسين نصاً. وتعرف التعويذة «بالخاتم» وقد يحملها الشخص ولا تنفصل عنه، وتعرف فى هذه الحالة «بالحجاب»، وتصنف التعاويذ أربع فئات: الفئة الأولى وتشمل النص الذى يتلوه الساحر فى البداية ويعرف «بالصرف» أو «صرف العامر» (ثلاث حالات) ويقصد به إخلاء المكان من الكائنات السماوية التى يعتقد أنهم يقيمون فيه باعتباره مسكناً لهم حتى يمكنه أن يجرى الطقوس لاستدعاء الكائنات السماوية التى لا تحضر إلا عندما تغادر الأولى المكان، ويوجه الخطاب إليهم باعتبارهم يؤلفون بدنة، أى عائلة كبيرة تتألف من أكثر من ثلاثة أجيال وهو ما يشير إلى أن المكان هو مسكن لهذه الجماعة القرابية التى من بين أعضائها الجوارى والعبيد، يأمرهم الساحر بمغادرة مسكنهم مؤقتاً خشية أن يصابوا بالهلع والخوف عند حضور ما يستدعيهم من الكائنات السماوية.

والفئة الثانية يُتلى النص منها بعد «الصرف» أو «صرف العامر» لاستداعاء الكائنات السماوية التى سوف يأمرها الساحر عند الحضور بتنفيذ أوامره، منها من يؤدى عملاً مفيداً إيجابياً ومن يؤدى عملاً ضاراً سلبياً، فهناك نوع من التخصص بينها.

والفئة الثالثة هى النصوص سلبية القصد، أى التى يقصد منها إلحاق الضرر بالآخرين، منها «الربط» أى الإصابة بالعجز الجنسى (حالتان) أو الإصابة بمرض (حالة واحدة).

أما الفئة الرابعة فهى النصوص التى يقصد بها تحقيق الفائدة ومنها «إثارة المحبة لدى الجنس الآخر» (ستة نصوص)، الحمل والإنجاب (نص واحد)، «فك الربط» (سبعة نصوص)، والعلاج من الأمراض (ثمانية نصوص).

وتؤكد النصوص على وجود كائنات سماوية يشار إليها «بالأرواح الروحانية» و «الشياطين» و «الجن» و «الملوك» وتعرف جميعها «بالخدام» على اعتبار أنها جميعاً تخضع لأوامر الساحر القادر على استدعائها لتنفيذ ما يطلب منها من أعمال وفقاً لرغبة الشخص الذى يلجأ إلى الساحر فى طلب الاستعانة بقدراته فوق الطبيعية لتحقيقها. فالنص هو أداة لتحقيق غرض معين يكون الشخص على يقين بأنه يحقق رغبته ولذلك يحرص على حمله.

ويتحقق الغرض الواحد بأكثر من نص تعويذة سواء كان الغرض إيجابياً أو سلبياً، وأن الساحر لا يستدعى كائناً سماوياً واحداً وإنما عدداً منها، مثلما يستخدم أكثر من نص لكى تنفذ هذه الكائنات أوامره، وتدون أسماؤها فى النص.

وتشمل النصوص جميعها ـ وبالذات الخطاب الموجه إلى الكائنات السماوية لاستدعائها ـ آيات قرآنية وبعضاً من أسماء الله الحسنى. وتتلى الآية أثناء إجراء ممارسة معينة يؤديها الساحر أثناء وجود الشخص إو يطلب منه أداءها فى أيام وأوقات معينة، ثم تكتب مع القصد من النص التعويذة، فإذا كان القصد إلحاق الضرر بالآخر تكتب الآية الكريمة «إذا زلزلت الأرض زلزالها...». وإذا كان القصد هو الفائدة تكتب مثلا الآيتان «قل أعوذ برب الفلق» «قل أعوذ برب الناس...»، وسورة تبارك. وأحياناً تستخدم آية قرآنية كتعويذة مثال ذلك «الخاتم» التالى الذى تدون فيه سورة «الناس» بطريقة معينة كما هو واضح من «الخاتم»، ويذكر السحر الرسمى أن هناك خمس آيات شريفات يقال فيها اسم الله العظيم «فجش ثظخز» الذى يعتبر هو وهذه الآيات القرآنية كل منهما تعويذة تحقق فوائد كثيرة (٢٤)

الوسواس الخناس	الذى يوسوس	فى صدور الناس	من الجنة والناس
الذى يوسوس	فى صدور الناس	من الجنة والناس	الوسواس الخناس
فى صدور الناس	من الجنة والناس	الوسواس الخناس	الذى يوسوس
من الجنة والناس	الوسواس الخناس	الذى يوسوس	فى صدور الناس

وأحياناً يهدد الساحر الكائنات السماوية إذا لم تستجب لأوامره، وذلك بالتهكم عليها والسخرية منها بادعائه فى خطابه إليها أنها قد سجدت لآدم. ويقصد من ذلك إثارتها حتى تخضع لأوامره. يعنى ذلك أن بعض هذه الكائنات السماوية نوع من جنس إبليس؛ الشيطان الأكبر. فمن المعروف أنه عصى الله عز وجل عندما طلب منه سبحانه وتعالى السجود لآدم. والساحر يستخدم هذا الادعاء لإجباره على تنفيذ أوامره وطاعته.

وأسماء الكائنات السماوية هى أسماء لآلهة قديمة وكائنات أسطورية بعضها عربية وأخرى مصرية قديمة وسوريالية وكنعانية وآشورية وبابلية وإغريقية وفى الغالب تكون مسيحية وعبرية، وهى أسماء الملائكة بالذات. فمن المعروف أن كتباً فى السحر قد نقلت إلى اللغة العربية من اللغتين العبرية والسوريالية وتشمل عناصر من اللغات الأخرى، وكان لها أثر قوى فى الشعوب العربية (٢٥).

ومن بين هذه المفردات فى النصوص السحرية أسماء ذكرت فى القرآن الكريم وشخوصها قد قاموا بأعمال معينة كما يرويها القصص الدينى القرآنى مثل هاروت، ماروت، يأجوج ومأجوج، عزرائيل، إبليس.

وقد ذكر من قبل أن النصوص التى جَمعها أحمد فخرى، وبخاصة نصوص «الصرف» و «صرف العامر» كتبت فى مجتمع كان المسكن فيه عبارة عن جماعة منزلية، بمعنى أنها بدنة تتألف من أكثر من ثلاثة أجيال، ينتمى أعضاؤها إلى جد واحد مشترك. وأنها تمتلك من الجوارى والعبيد من هم أعضاء ينتمون إليها، مع الاحتفاظ بالتمايز الاجتماعى فيما بينهم وبين أعضاء البدنة الأصليين. وأنهم يعيشون حياة مماثلة للحياة التى يعيشها الإنسان. هكذا كان عالم الكائنات السماوية مندمجاً فى عالم الإنسان.

- ٥ -

يتمثل الاندماج بين العالمين فى تأكيد السحر الرسمى على الارتباط الوثيق ما بين الكائنات السماوية والجهات الأربع والفصول الأربعة. فلكل جهة ولكل فصل «صاحبه الذى يديره» كما أن لهذا الصاحب (الملاك) الملوك الأعوان له ويوضح الجدول (١) هذا الارتباط.

جدول (١)

الملوك الذين يديرون الزمان قبل الأربعة وأعوانهم (٢٦)

الفصول	الجهات	الملاك	الأعوان
الصيف	الشرق	دنيائيل	مهائيل، حمرائيل، سمعائيل
الشتاء	الغرب	دردياثيل	حرقيل، مصمائيل، سرعيائيل
الربيع	الشمال	إسيائيل	فرعريائيل، طائيل
الخريف	الجنوب	خرقيائيل	سيائيل، مرحيائيل، كيائيل

ونجد هذا الارتباط فى نصوص أحمد فخرى، بين الكواكب والشمس وأيام الأسبوع من ناحية والكائنات السماوية من ناحية أخرى، وإن كان من بينها، كما تكشف، أسماء كهنة وملائكة يهود وسوريالليين(٢٧)، انظر الجدول التالى رقم (٢) ويرتكز الارتباط على الاعتقاد فى أن للكواكب أثراً على حياة الإنسان.

جدول (٢)

العلاقة بين النجوم والكواكب والملائكة (فى نصوص أحمد فخرى)

النجوم والكواكب	الملائكة	
الشمس	وفيائيل	(ئيل هو الإله عند العبرانيين)
المريخ	سمسمائيل	(وهو صمائيل الأول الذى كان فى عهد مملكة شاؤول عند الانتقال من الكهانة إلى الملك)
المشترى	صرفيائيل	
زحل	كسفيائيل	
القمر	جبرائيل	وهو كبير وسيد الآلهة المساعدة أو الملائكة عند اليهود وتعنى الكلمة «جبرا» الجبروت والقوة فى كل اللغات السامية(٢٨)
عطارد	ميكائيل	(وهو اسم كبير الملائكة عند اليهود والاسم الأصلى ميخائيل)
الزهرة	عنيائيل	

ومن الواضح تماماً التشابه بين هذه الأسماء للكائنات السماوية للجهات والفصول. ولم يتوقف الأمر عند حد الارتباط بين هذه العناصر الدنيوية والسماوية فقط، وإنما يشمل ما هو أهم من ذلك وهو «اسم الإله الأعظم» أو «الإله الأعظم» بالإضافة إلى حروف سواقط الفاتحة السبعة وهى ف، ج، ش، ث، خ، ظ، ز، وهى كما يعتقد حروف مقدسة إذ إن كل حرف منها يرتبط باسم من أسماء الله الحسنى التى تعتبرها المعتقدات السحرية من أعلى مراتب هذه الأسماء. وعلى ذلك فهى تشكل فى جملتها (فجش ثظخز) اسم الإله الأعظم. فحرف الفاء الفرد، والجيم الجبار، الشين الشهيد (وهو أهم الحروف أو عرش الحروف لأنه مرتكز على العرش، لذلك يشار إلى الكرسى رقم (٢) بعد رقم (١) الألف الذى هو أعلى الحروف جمعاء) (٢٩) وحرف الثاء الثابت، والظاء الظهير، والخاء الخبير، والزاى الزكى (٣٠). ويذكر البونى (السحر الرسمى) «مالهذا الاسم من التصريفات الخفيات، وهى ٧٧ عملاً فى إخراج المطالب والدفين والكنوز (٣١). وترتبط هذه الحروف السبعة بالكواكب والنجوم وكذلك أيام الأسبوع على النحو التالى (٣٢):

ف للشمس وله يوم الأحد
ج للقمر وله يوم الاثنين
ش للمريخ وله يوم الثلاثاء
ث لعطارد وله يوم الأربعاء
ظ للمشترى وله يوم الخميس
خ للزهرة وله يوم الجمعة
ز لزحل وله يوم السبت

وأوفاق هذه الحروف سبعة، يشكل كل منها وفقاً واحداً مرتبطاً بيوم من أيام الأسبوع كما هو مبين أعلاه. والوفق هو مربع مسبع، بمعنى جدول مربع مقسم إلى ٧ أقسام أفقية وأخرى رأسية تنتج ٤٩ خانة. وكل قسم أفقى توزع على خاناته أحرف الإسم الأعظم (٣٣) والمثال على ذلك الوفقان التاليان (٣٤).

حرف الفاء للشمس وله يوم الأحد

ظ	ز	خ	ث	ش	ج	ف
ظ	ج	ث	خ	ف	ش	ظ
ز	خ	ف	ش	ظ	ز	ج
ف	ش	ظ	ز	ج	ث	خ
ظ	ز	ج	ث	خ	ف	ش
ج	ث	خ	ف	ش	ظ	ز
خ	ف	ش	ظ	ز	ج	ث

حرف الجيم للقمر وله يوم الاثنين

ث	خ	ف	ش	ظ	ز	ج
ف	ش	ظ	ز	ج	ث	خ
ش	ز	ظ	ث	خ	ف	ج
ج	ث	خ	ف	ش	ظ	ز
خ	ف	ش	ظ	ز	ج	ث
ف	ح	ث	ج	ز	ظ	ش
ظ	ش	ف	خ	ث	ج	ز

هكذا فإن الارتباط ما بين الكواكب والنجوم والحروف هو علامة على أن الكائنات السماوية جزء من العالم الذى يعيشه الإنسان، وأنها مندمجة فيه. فالاعتقاد فى هذه الكائنات يؤكد على وحدة العالمين: عالم ما وراء الطبيعة، والعالم الدنيوى، وأنهما يشكلان نسقاً واحداً متكاملاً. ويكون لفاعلية كائنات العالم الأول أثر مهم فى حياة أفراد العالم الثانى ومستقبلهم. ويؤكد هذا الاندماج ووحدة العالمين فى النسق الواحد استخدام أسماء الكواكب والنجوم، باعتبارها ملائكة أو شياطين والتعبير عنها بأحرف معينة وربطها بأيام الأسبوع والأعداد فى الممارسات السحرية أو صياغة التعويذة، أو بتعبير آخر استخدامها كمفردات وعناصر فى بناء التعويذة الظاهر.

والتعاويذ التى جمعها أحمد فخرى بعضها تشكل الحروف والأعداد مفردات فى صياغتها. والحروف والأعداد مرتبطان ارتباطاً عضوياً فى السحر الرسمى؛ إذ إنها مفردات أساسية فى صياغة التعويذة أو الخواتم. فالسحر الرسمى يستخدم حروف الأبجدية ترتيبها العبرى، (٣٥) وهو ما يشير إلى الأثر أو الجانب العبرى فى التعويذة بشكل خاص والسحر بصفه عامة، فقد ربط العبرانيون فى السحر ما بين الأعداد والحروف والكواكب والمعادن عند صياغة التعويذة. وللحروف قيم عددية (٣٦)، فالاسم مثلا يساوى قيمة عددية معينة هى حاصل جمع القيم العددية للحروف التى يتكون منها الاسم، وكذلك كم من الكواكب. هذا بالنسبة للسحر الرسمى ،فالأعداد قوة روحانية لطيفة، فالأعداد بناء على ذلك من أسرار الأقوال، كما أن الحروف من أسرار الأفعال، وللأعداد فى عالم البشر أسرار ومنافع رتبها جلت قدرته، كما رتب فى الحروف أسرار النفع كالدعاء والرقى وغير ذلك مما ظهر تأثيره للعالم بأنواع الأسماء،(٣٧) إذ إن للأسماء، وخاصة أسماء الله الحسنى قوة بحيث إن مجرد تلاوة الاسم تقضى حاجة الشخص. كما أنه يعتقد أن لاسم الشخص خاصية سحرية؛ ومن ثم يمكن للساحر أن يسيطر على الاسم وبالتالى يسيطر على الشخص نفسه. هكذا فإن للأعداد أسراراً، كما أن للحروف آثاراً وأسراراً، ولكل حرف منها ،خادم، يستدعى بتلاوة معينة يتلوها الساحر أو الشخص ليقضى الحاجة، كما أن له ،خاتم، (تعويذة). فحرف الجيم مثلاً خادمه اسمه طمائيل وخاتمة المربع التالى (٣٨).

٥	٢١	٥	١٢	خاتم حرف الجيم
١٦	١١	٦	٢	
١٠	١٣	٢٣	٣	
١٢	٨	٩	١٤	

وترتبط الحروف وبالتالى قيمها العددية بأسماء الله الحسنى؛ ومن ثم «فهى مرتبطة بالاعتبارات العلوية. فحرف الدال مثلا له من الأعداد أربعة، فمن أقام شكلاً ضرب ٤ فى ٤ ووضع فية نسبة عددية فى يوم الاثنين يوم ولد النبى صلى الله عليه وسلم ويوم بعثه ويوم وفاته... وظهر هذا الحرف الكريم فى اسمه تعالى «الدائم» خصوصاً وفى اسمه «الودود»... وهو يشير إلى الدوام آخر المنتهى ... لأن له الديمومة أولاً وآخراً... والبقاء... فحرف الدال له من الأسرار الديمومة والبقاء»(٣٩).

ولكل اسم من أسماء الله الحسنى «خادم» و «خاتم» أيضاً. ولابد للشخص أن يتلو تعويذة معينة وعندما يريد شيئاً معيناً عليه أن يختار الاسم الذى تحقق التلاوة المسجلة الخاصة به القصد المرغوب الذى يرتبط بالاسم، بمعنى أن كل اسم يحقق قصداً معيناً. ويحمل الخاتم ويحتفظ به كتعويذة. والمثال على ذلك الاسمان الشريفان الآتيان (الظاهر والباطن)، ويربطهما البونى معاً للارتباط الوثيق بينهما فى معانيهما من حيث العبادة والمعرفة وغيرهما. والوفقان الشريفان أو الخاتمان هما(٤٠):

ال	ظا	هـ	ر
٦	١٩٩	٣٢	٩٠٠
١٩٨	٣	٤٣	٣٣
٩٢	٣٤	١٩٧	٤

ال	با	ط	ن
١٠	٤٩	٣٢	٢
٤٨	٧	٥	٣٣
٤	٣٤	٤٧	٨

والخدام «للظاهر» اسمه «عهتيائيل وهو يكشف عن الغيوب» مثلا (٤١).

فى الواقع، إن هذا الاندماج والاعتقاد فى إضفاء القدرة للكواكب والأجرام على التدخل فى حياة البشر مصدره الأسطورة والدين. فمنذ فجر التاريخ، أضفى المصرى على معبوداته صفاته وعواطفه الإنسانية. «فالإله» «مين» قد صور بصورة إنسان ، و «الإلة» «أتوم» «رب عين شمس». وكانت الآلهة تمثل «بصور تتفق مع واقعية المصرى» ومن ثم كان يرسم الإله برأس حيوان وجسم إنسان، أو بأى جزء من الحيوان يشير إلى أصل معبوده أو أية إشارة تميز كنهه». «وكان لكل بلدة إلهها المحلى الخاص بها»وهذه الآلهة المحلية كانت الأساس للديانة المصرية، وقد بقيت تعبد حتى نهاية عهد الفراعنة فى مصر». «وكانت تختص بوظائف معلومة تقوم بها وحدها فى كل أنحاء مصر»فمثلا نجد الإله «خنوم» كان يعد الإله الصانع للفخار والصانع للإنسان بعجلته، وكذلك الإلهة «حكت» زوجه، فقد كانت مختصه بالولادة، والإله «أنوبيس» كان مختصاً بالتحنيط فى كل عصور التاريخ المصرى، هذا مع احتفاظ كل من هذه الآلهة بصفته المحلية، (٤٢) وإلى جانب هذه الآلهة المحلية، كانت الآلهة العالمية، أى التى كانت تمثل القوى الطبيعية «فإن قوى الطبيعة العالمية قد قامت بدور مهم فى معتقدات المصريين فى كل عصور التاريخ المصرى، ولابد أن هذه الآلهة كانت تعبد منذ الأزل بصفة عامة.. وقد بدت لنا الآلهة العالمية إما فى صورة إنسانية أوصورة حيوانية. فقد ظهر إله الشمس فى صورة إنسان برأس صقر، كما مثلت آلهة السماء «نوت» فى صورة بقرة... إن إدخال الآلهة العالمية المصرية قد ساعد على تعميم الصبغة العالمية للإله عند المصريين عامة، وذلك أن الآلهة العالمية كانت فى بادئ أمرها آلهة محلية.. وقد ساعد ذلك فيما بعد على جعل أى إله محلى قوى السلطان سياسياً - إلهاً عالمياً، وذلك باستحواذه على صفات الإله العالمى بما لمدينته من قوة سياسية ومكانة حربية (٤٣).

وإذا كانت هذه الآلهة المحلية والعالمية تشير إلى ذلك الاندماج الشديد وتؤكد حقيقة ذلك الاعتقاد منذ فجر التاريخ فى مصر، وكذلك أساطير إله الشمس العالمى «رع» أو «أتوم» التى كانت تدور حول أصل العالم وتكوينه، والتى كانت نشأتها فى مدينة عين شمس، فإن أسطورة أوزوريس هى المثال النموذجى لذلك «فقد مثلت هذه القصة فى فجر التاريخ البشرى، واتخذها الشعب المصرى نبراساً يستنير بها فى كل معاملاته الاجتماعية والدينية حتى نهاية العهد الرومانى.

والواقع أن هذه القصة الإنسانية قد لاقت مكاناً رحباً فى قلوب بنى الإنسان لدرجة لم يكن لها مثيل من قبل ولا من بعد، وذلك لأنها من صميم الحياة الإنسانية التى تتمثل أمام أعين الشعب كل يوم... وقد جذبت إليها عواطف الشعب المصرى، لأنها تمثل انتصار الحياة الأسرية، وولاء الزوجة لزوجها، والحنو الأمومى، والتقى البنوى...» (٤٤) وأبطال هذه الأسطورة هم: إيزوريس، وإيزيس، وست، ونفتيس، وحورس.

ومن ناحية أخرى، إن أساطير السومايين والبابليين والكنعانيين والآشوريين قد انتقلت إلى بلاد العرب عن طريق اليهود بعد الأربعة قرون أو أكثر من الأسر البابلى، حيث نقلوا معظم آلهة الرافدين معهم إلى فلسطين وعلى رأسها الإله الجبار «إيل» وأتباعه من الآلهة التابعة، والذى ينتسب إليه عزرا إيل وميكائيل وإسراف إيل وغيرهم وأضافوا إليها عدداً من الآلهة المصرية القديمة فى مراحل تاريخهم التالى (٤٥) فقد كانت أجرام السماء وأفلاكها وعلى رأسها الأجرام والكواكب السبعة: عطارد، الزهرة، المريخ، المشترى، زحل، الشمس، القمر، هى المعبودات عند الرافدين بوجه عام، والبابليين بوجه خاص. وتسرد الأساطير قصص نزول الآلهة (الكواكب) إلى الأرض للتدخل لتنظيم الحياة. وكان لعبادة كوكب الزهرة خاصة مكان ومكانة، وأثر بعيد عبر الزمان والمكان. فالملحمة السومرية «هبوط إنيانا (الزهرة) إلى العالم السفلى»، التى أعاد البابليون صياغتها فى ملحمة «هبوط عشتار (الزهرة) إلى العالم السفلى»، تسرد قصة إلهة الخصب لتغير دورة الحياة النباتية ما بين خصب التربة والجدب حسب تنوع الفصول؛ نظراً لأن إخصاب التربة هو عبارة عن نوع من الميلاد المتجدد للمحصول (٤٦) ونجد دلالات لهذه الملحمة كذلك فى ملحمة جلجامش.

وفى عصور ما قبل الإسلام، كان لكوكب الزهرة مكانة فى الأسطورة والدين فى شبة الجزيرة العربية، كانت الإلهات الثلاث: اللات والعزى ومناة هى رموز لكوكب الزهرة وحده دون أى معبود آخر من أجرام الفضاء - فالزهرة هى إلهة الأرض والخصب (أى مناة - نجمة المساء)، والمحارب أو إله الحرب والقتال (أى العزى - نجمة الصباح)، وإله الحب والجمال والطرب (اللات - كوكب الحسن) (٤٧).

هكذا فالأسطورة إذا كانت وسيلة الشعوب القديمة، أو العقل الفطرى حسب تعبير ليفى ستروس، لتفسير العالم، فهى تؤكد ما ذكر فيما سبق عن اندماج العالم السماوى والعالم الدنيوى معاً فى نسق واحد متكامل وإمكانية الكائنات السماوية على التدخل فى حياة الفرد. وما دام الأمر كذلك، فمن الطبيعى

ومن المنطقى أن يستعان بهذه الكائنات فى تحقيق رغبات ضرورية يرى الشخص أنه من الضرورى اللجوء إليها.

إن تأثير الأسطورة لم يكن بعيداً عن المجتمع المصرى منذ أقدم العصور وخلال العصور القديمة، وهذه حقيقة لا تحتاج إلى دليل. والدليل المؤكد على أنه تأثر بالأساطير الوافدة إليه من الرافدين والشرق هو المفردات التى تضمنتها التعويذة.

وهى مفردات كما ذكر من قبل سومرية وآشورية وكنعانية وغيرها، وإن كان هذا كله لا ينفى حقيقة الأساطير المصرية وأهميتها والتى مصرت تلك الأساطير الوافدة وهذه العملية (التمصير) خاصية أساسية للثقافة المصرية عبر العصور خضعت لها جميع العناصر الوافدة.

إن أسماء الكائنات السماوية غريبة عن الأشخاص الذين يلجأون إلى الساحر، ولا توجد لها دلالة أو معنى فى معجمهم، وبالتالى لا يضبطها هذا المعجم على الإطلاق، فهم على غير وعى بدلالاتها بالنسبة للغات التى تنتمى إليها وبالنسبة للجماعات التى تمتلكها. ومن المحتمل أن ينطبق هذا على الساحر نفسه. إن غرابة هذه الأسماء فضلا عن كونها أسماء كائنات سماوية لها أثر نفسى فى هؤلاء الأشخاص الذين يعتقدون فيها وفى قدرتها على التدخل فى حياتهم والتأثير فيها إيجابياً أو سلبياً. هذا الأثر هو الخوف والرهبة اللذان يتمثلان بوضوح فى خضوع الأفراد لأوامرهم التى ينقلها إليهم الساحر، والحرص الشديد على تنفيذها. ويدعم هذا الأثر النفسى توزيع الأسماء داخل البناء الظاهر للنص التعويذة. فإذا نظرنا إلى النص التالى، مثال (رقم ١) يتبين لنا تكرار الاسم على مستويات النص الأفقية التى تحمل أسماء الكائنات السماوية، والتى يطلب منهم تنفيذ أوامرهم.

النص رقم (١) بنيّة محبة

توكلوا يا خدام هذه الأحرف النارية بجلب وتهييج كذا وكذا الآن الوحا العجل الساعة.

اهطم	٢	٩	٤
اهطم	٧	٥	٣
اهطم	٦	١	٨

ومن ناحية أخرى، عند النظر إلى تعلق هذه الأسماء مع مفردات النص الأخرى نجد أنها لا تكتسب سمات أو دلالات جديدة (سواء للقارئ أو للشخص الذى يلجأ إلى الساحر بل وربما للساحر نفسه الذى يصوغها باعتبارها مأثورة شعبية قديمة تعلمها من شخص آخر) وهذا من المؤكد يضيف غموضاً على غموض الأسماء وبقية مفردات النص التعويذة وعلى ذلك يحقق هذا الغموض وظيفة التعويذة، ما دام السحر يتعلق بقوى ما وراء الطبيعة أصلاً ومن طبيعتها الغموض سواء بالنسبة لماهيتها أو طريقة أفعالها أو علاقتها بالإنسان وتدخلها فى حياته.

هكذا فالتكرار والتعلق والمتتاليات فى البناء الظاهر للنص التعويذة تساعد جميعها على إشاعة الغموض الذى هو من طبيعة هذا النص، وبالتالى تدعيم الغموض مما يترتب على ذلك ضمان حدوث الأثر النفسى فى الأشخاص، والنظر إلى النص التعويذة على أنه يحمل قوة لها تأثير فى حياة الأشخاص.

ويقوم الساحر بتوظيف ماهر لأسماء الكائنات السماوية توظيفاً يتفق وماهية النص التعويذة. وقد يكون هذا النص من المأثورات الشعبية ويعيد الساحر صياغته وتكراره، وقد يكون على غير علم، وهو فى الغالب كذلك، بمدلولات الأسماء والتوزيع التكرارى لمفردات النص. ومع ذلك فإن إعادة صياغته على هذا النحو، إن لم يكن فيه تجديد وابتكار، يكشف لنا عن الكيفية التى بمقتضاها توظف هذه الأسماء وغيرها من المفردات المكونة للنص وفقاً لخصوصيته، فما هى هذه الخصوصية؟

من الواضح أن للنص التعويذة خصوصية ينفرد ويتميز بها عن نصوص أخرى مثل القصة أو الرواية أو الأسطورة أو النصوص الفنية، فهذا النص خطاب خال من السرد والوصف تماماً، ويفتقد وظيفة نقل المعلومات إلى الأفراد. فهو يشمل الأمر الموجه إلى الكائنات السماوية، وإن كان يتلوه الساحر كذلك أثناء إجراء الطقس السحرى ويوجهه إليها. ويشمل كذلك أسماءها واسم الطالب واسم والدته واسم الشخص الذى سيقع عليه الفعل المرغوب فيه واسم والدته، على أن تتكرر كتابة الأمر فى الجهات الأربع حول ما يشبه المربع الذى يشمل أسماء الكائنات السماوية والمكونات الأخرى للنص كما هو واضح من النص رقم (١) والنص رقم (٢)

النص رقم (٢)

باب محبة

توكلوا بجلب وتهييج فلان بن فلانة إلى محبة فلانة بنت فلانة الوحا العجل الساعة

أجب يا بيكل وأنت يا بيكال

بيكل بيكال	ديكل ديكال	عيكال عيكال	ايكل ايكال
ديكل ديكال	عيكل عيكال	ايكل ايكال	بيكل بيكال
عيكل عيكال	ايكل ايكال	بيكل بيكال	ديكل ديكال
ايكل ايكال	بيكل بيكال	ديكل ديكال	عيكل عيكال

أجب يا بيكل وأنت يا بيكال

ومن ناحية أخرى يتميز النص بالغموض، وهى خاصيته الأساسية، وذلك باعتباره تعويذة لابد وأن تتميز بالغموض تبعاً لغموض طبيعة الكائنات السماوية فوق الطبيعية التى هى علة نشأة التعويذة ووجودها واستمرارها تبعاً للاعتقاد والمعرفة الخاصة بوجود الإنسان وعالمه والأرواح وعالمها والعلاقة بينهما، تلك المعرفة المتحققة فى أذهان الأفراد. بل إن خاصية الغموض هذه تعمل من ناحية أخرى على استمرار الاعتقاد ذاته، إذ إن الشكل الخارجى والجسد أو النسيج المادى الواضح للنص اللذين لا يعى على الإطلاق أى فرد من أفراد جماعة المعتقدين فيه شيئاً منهما، لغموضهما يعملان على تقوية الاعتقاد فى صحته وصدقه كأداة لتحقيق الرغبات والحاجات، وفى ذلك أيضاً تأكيد لبراعة الساحر والإعلان عن قدراته فوق الطبيعية، مما يترتب عليه المزيد من المترددين عليه.. وهذا بالطبع أمرمهم بالنسبة له.

- ٨ -

لقد ذكر فيما سبق أن الشخص الذى يلجأ إلى الساحر، وربما الساحر نفسه، يصعب عليه تماماً الوصول إلى معنى النص التعويذة السحرية، ويستحيل عليه فهمه ومع ذلك، كما ذكر فيما سبق، فإنه لا يعتبر نصاً مغلقاً بالنسبة للباحث الذى يحاول الكشف عن بنائه الظاهر أى عناصره المكونة له ودلالاتها، باعتبار هذه العناصر علامات أو رموزاً، وتوزيعها. والعلاقات القائمة بينها وبالتالى تنظيمها ووظيفة النص.

فالنص يتضمن الاعتقاد فى الكائنات السماوية وقدرتها على التدخل فى حياة الأفراد. وعلى ضوء هذا الاعتقاد يمكن بسهولة فهم النص التعويذة السحرية وتفسيره وتأويله، إذ إن الفهم والتفسير والتأويل لا يتحققون إلا بوجود التماسك والانسجام بين المفردات المتوالية فى النص، وذلك لأن دلالته ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببنائه الظاهر، وأن هذا البناء يرتبط هو الآخر ارتباطاً وثيقاً كذلك بمدى تماسك النص والانسجام بين مفرداته.

فأساس النص التعويذة السحرية هو أسماء الكائنات السماوية واسم الشخص واسم والدته، وتتوزع وتتكرر بطريقة معينة مكونة لذلك النص، بحيث يحوى ويحتضن اسم الكائن السماوى الاسمين الآخرين. ويظهر هذا الاحتواء والاحتضان فى نموذجين، وفى جميع النماذج (ومنها خواتم الآيات القرآنية) يكتب القصد حول الخاتم كما أشير إلى ذلك فيما سبق. النموذج الأول: الاسم ويحوى الأسماء الأخرى [انظر النص رقم (٢)].

والنموذج الثانى: الأعداد والحروف وتوزيعها حيث تحسب القيمة العددية للحروف التى تؤلف اسم الشخص واسم أمه. انظر على سبيل المثال النص (رقم ٣) التالى:

النص رقم (٣)

٣م ١١١١٩/١١١/٩+ ١١٩ ١١١ ء ١١١٩٩/٩١١١/م٤٦

٧٩١١١١١ + ٩٩١ ١١١٦/٦١١١/ط ٣١١٠٩١ط ٩١١هم ٩٦٠٠٠٠

١١ ١١ ٩هـ ٩ ء

١١٦١١ ٩٨٩٩ ٦١١١ هـ ١١١ ١١١ م ع ٦/٧١ ط ١١٩ ١١م

هكذا تظهر دلالة النص التعويذة أولاً عن طريق النظر إليه على ضوء الاحتواء والاحتضان، وكذلك توزيع عناصر الأساس فى صياغته، وثانياً عن طريق المعرفة بالاعتقاد ذاته والقصد من صياغته ووظيفته باعتبارها شفرات مساعدة. فالنص قابل للتفسير والتأويل وبذلك فقد أزالت هذه النظرة تماماً التفكك السطحى الظاهر الذى يبدو على النص التعويذة السحرية ويجعله يبدو للنظرة غير المتعمقة وكأنه غير قابل للتفسير، فالنص التعويذة إذاً منسق ومتلائم مع الاعتقاد فى السحر وطقوسه.

من ناحية أخرى، إن الأساس الضمنى (الاحتواء والاحتضان الكلى لاسم الشخص واسم والدته) فى النماذج الثلاثة هو علامة لها دلالتها على وعى المتلقى، وهو الكائن السماوى كما يقرر ذلك الاعتقاد ويؤكده لهذه الدلالة، وبالتالى تكون الاستجابة هى تنفيذ ما يطلب منه (وهو اعتقاد متحقق فى أذهان الأفراد نابع من الاعتقاد فى الكائنات السماوية ومرتبط به) يعنى ذلك أن هذا النص هو عملية اتصال رمزية فالمتلقى وهو الكائن السماوى يتلقى رسالة، ويفسرها اعتماداً على وعيه بالدور الذى التصق به فى الأصل وعرف به، وإن كانت هذه المعرفة وهذا الوعى هما فى حقيقتهما فى أذهان الأفراد، وبالتالى فهما فى حقيقتهما يعنيان عملية إسقاط، وذلك لأن المتلقى هو مستقبل متخيل. والمثال على ذلك بعض الأسماء: أنوح، أيانوح، أنطوشى،، ياليش،شكيخا، اللاجوج،شمرول الطيار، طارش (ملك العار). وإذا كان المتلقى غير مدرك بسبب ماهية وجوده غير المتحقق مادياً فى عالم المرسل، فإن الاعتقاد يؤكد هذا الوجود غير المرئى، ويؤكد حقيقة دوره وأدائه، والدليل على ذلك أنه إذا حدث ولم تتحقق حاجة الشخص ورغبته، فهو يعزى الفشل إلى خطأ فى عملية الإرسال أو عدم كفاءة الساحر لصغر سنه مثلاً أو غير ذلك، فتحيق طلب الشخص الذى يلجأ إلى الساحر لصياغة النص التعويذة السحرية هو التعبير عن استجابة المتلقى، الكائن السماوى، أو بتعبير أخر هو الدلالة على أثر الرسالة عليه. ومن ثم فأثر الرسالة عليه منعدم تماماً لانعدام وجوده المادى. وذلك على العكس تماماً فى حالة تحليل النصوص الأدبية والفنية التى يكون للشخص المتلقى وجود مادى مباشر يحقق بلا شك إمكانية رصد ما يحدث فيه من تأثير واستجابة تجاهها.

هكذا فطبيعة النص التعويذة السحرية تلزم التغاضى عن بعض جوانب المتلقى الكائن السماوى (إن لم يكن جميعها).

- ٩ -

والآن نتساءل: إذا كان النص التعويذة السحرية بناءً ظاهراً وواضحاً، فهل يتضمن بناءً ضمنياً كامناً، وهل لهذا البناءجذور وأصول تاريخية بحيث تكون هذه النصوص، بل وغيرها من رموز وعلامات المعتقدات ـ تعبيراً عن الاستمرار الثقافى فى المجتمع المصرى؟

إن البناء المقصود هو بناء دينى ثقافى جوهره مبدأ الخلود، بمعنى بناء من المعتقدات الدينية، انسلخت عنها عناصر ثقافية، [أفضت إلى الممارسات السحرية الواقعية التى منها التعويذة].

يكشف فحص نصوص أحمد فخرى جميعها عن هذا البناء الكامن وراء البناء الظاهر الذى عن طريقه يمكن التعرف

عليه. وهذا البناء هو نفسه الكامن فى نصوص التعاويذ المصرية، سواء كانت فى العصور القديمة أو عبر العصور وحتى الآن، بل وهو كذلك كامن وراء الظاهر من الخطابات الموجهة إلى الأولياء والقديسين وإلى الموتى. فدلالات أو مضامين الأشياء السحرية التى كان المصريون القدماء وعبر العصور ـ بل وينطبق هذا كذلك على التعاويذ التى تكتب فى الوقت الراهن، يتخذونها وسائل لتحقيق القصد منها ـ هى المضامين والدلالات نفسها التى تتضمنها التعاويذ التى جمعها أحمد فخرى، والتى لا تزال توجد حتى الآن فى مجتمعات محلية فى الفيوم وقرى بنى سويف،وذلك على الرغم من الاختلافات القائمة بينها، وهى اختلافات تتعلق بالمفردات وذلك أمر منطقى وطبيعى تبعاً لاختلاف أسماء الآلهة والكائنات السماوية تبعاً للأصل الدينى الذى تعتمد عليه وترتبط به التعويذة السحرية ـ والمثال على ذلك التعاويذ التى تتلى فى مراحل الحمل والوضع والرضاعة وتربية الأطفال : «تعويذة إيزيس»، «تعويذة حورس»، تعويذه حاتحور ربة دندرة وهى تعويذة للإسراع بالوضع، «تعاويذ الأهرام» (٤٨) ونص تعويذة إيزيس للتعجيل بالوضع هو: «أى رع أتون»، أيتها الآلهة التى فى السماء، وتلك التى فى عالم الغيب، أى مجلس الآلهة الذى يقضى فى هذه الأرض قاطبة، ومجلس الآلهة الذين فى قصر عين شمس والذين فى أوسيم، تعالوا، إن إيزيس تعانى من (آلام فى) ظهرها، إنها حامل وقد اكتملت شهورها، طبقاً لعدد أشهر الحمل، فى ابنها حورس، حامى أبيه. وإذا ما قضت وقتها دون أن تضع، فستقفون مذهولين يا أعضاء التاسوع، لأنه لن تبقى هناك سماء، ولن تبقى أرض (أى أن العالم سينهار) ،ولن تكون هناك خمسة أيام نسيء (الزمن سينتهى)، ولن تقدم قرابين لآلهة عين شمس، ستقع مصائب فى سماء الجنوب، وستحدث كوارث فى سماء الشمال، ولن تبقى أرض، وسيعلوا العويل فى الهيكل، لن تشرق الشمس (شو)، ولن يفيض النيل كما ينبغى أن يفيض فى موعده. لست أنا من يقول هذا، ولست أنا من يردد هذا، (بل) إنها إيزيس هى التى تقول هذا وترتدده لكم، لأن الوقت يمر دون أن يولد طفلها، حورس حامى أبيه، حذارى عندما تلد... فلانة بنت فلان» (٤٩) وعادة تتلى هذه التعويذة «عندما تصل المعاناة من آلام الوضع أقصى مداها، ويصير القلق لا يطاق، وتتعلق حياة الأم بخيط واه فلا مفر من اللجوء إلى تهديد الآلهة ذاتها، كما فعلت إيزيس من قبل». (٥٠)والأمر الذى يثير الانتباه هو أن نصوص تعاويذ أحمد فخرى تتضمن هى الأخرى تهديداً للكائنات السماوية عندما يبدأ الساحر فى قراءة التعويذة وحتى تستجيب لتنفيذ ما يطلب ، كما ذكر فيما سبق.

وبناء على كل هذا تؤلف كل من التعويذة، والخطابات التى كانت ترسل إلى الآلهة وغيرها التى ترسل إلى الموتى والتى ترسل حتى الآن إلى الأولياء [انظر الملحق رقم (١) رقم (٢)] واستخدام بعض الآيات القرآنية كتعاويذ، فئة نصية واحدة، وأن هذه الأشكال الخمسة هى عبارة عن صور لبناء خطى واحد كامن خلفها جميعاً. ومن الواضح أن هذا البناء لازمنى، وأن هذه الأشكال تتغير بعض عناصرها وتتشكل وفقاً للتغير أو المستحدثات التى تظهر على نسق المعتقدات.

فمن الواضح أن الاعتقاد والقصد والبناء الظاهرى والبناء المنطقى الخفى الكامن متماثلة جميعها. وهذا ما يدل بل ويؤكد الاستمرار الثقافى فى نسق المعتقدات فى الثقافة المصرية منذ أقدم العصور. يؤكد هذا ويدعمه الدين الواقعى (أى الممارسات التى تمارس فى مناسبات معينة بالذات مثل ما يحدث فى الموالد وعند أضرحةالأولياء...)؛ إذ إنه يحمل عناصر ترجع إلى تلك العصور، وهو ما تؤكده الأصول الأولى للمعتقدات السحرية فى مجتمعنا المصرى منذ عصور ما قبل التاريخ ـ كما أشير إلى ذلك فى صفحات سابقة ،فإن ذلك الدين الواقعى يحيل الدلالات التى ترجع إلى تلك العصور الأولى، وحتى فى الفترات العظيمة من التقدم العقلى،(٥١) وبالطبع فقد كان رجل الدين يوظف السحر لأغراض الدين الذى كان الهدف الأساسى لممارسيه ومعتنقية هو العمل على أن تحقق الآلهة الأغراض والأمانى التى يرغبون فيها(٥٢)، وبالطبع أيضاً يكون كثير من هذا الدين الواقعى بعيداً عن الدين المسيحى والدين الإسلامى.

ومن ناحية أخرى، تذكر بعض التعاويذ التى جمعها أحمد فخرى، أن بعضها يكتب على قطعة من إناء من الفخار النى (شقفة نية) ثم توضع فى النار، وفى مصر القديمة كانت التعاويذ والخطابات إلى الآلهة والموتى تكتب على وعاء أجوف اسطونى الشكل مصنوع من الفخار.

من كل ما سبق يتبين لنا، أن النص التعويذة هو أداة مادية من أدوات الاتصال التى تشتمل عليها الثقافة المصرية، وهى أداة تجعل الشخص فى علاقة دائمة بالكائنات السماوية التى يعتقد فى حمايتها له وتحقيقها لرغباته، وهذه النصوص تعكس أولاً، تقابلا ما بين عالم دنيوى حقيقى واضح ومنتظم وعالم

سماوى غامض وغير منتظم يخضع لأوامر الساحر، وتعكس ثانياً، نوعاً من العلاقات الثنائية بين شخص وآخر تقوم بينهما إما علاقة عداوة وتنافس وصراع يرغب أحدهما فى إلحاق الضرر بالأخر أو القضاء عليه، وإما محبة وود يريد أحدهما (رجل أو امرأة) استمرار العلاقة وتدعيمها على الدوام، وتعكس ثالثاً، رغبة شخص فى تكوين علاقة جديدة بشخص آخر، وفى غالبية الحالات تكون إمرأة أو فتاة.

إن محتوى أو مضمون هذا النص التعويذة لا يعتبر بأى حال من الأحوال محتوى فردياً، وإنما هو محتوى جماعى، يعنى أنه معتقدات جماعة، ومن ثم فإن صياغته وتشكيله ببراعة الساحر وإمكاناته لا يحمل على الإطلاق خصوصية هذا الساحر، وإن كان يحمل بالطبع معتقداته فيما يمارسه (ونحن هنا لا نجادل فى صدقه) وهى بلا شك ثقافية، أى ثقافة المجتمع. صحيح أن البونى فى كتابه (المشار إليه) قد تناول التعاويذ وغيرها بالتفصيل والشرح والتفسير، ولكن هذا النسق من الاعتقاد هو نسق ثقافى نابع من الحياة الاجتماعية، وليس من إبداع أو ابتكار اليونى.

وهكذا فإن النص التعويذة مغاير للرواية أو القصة أو ما يماثلهما من إبداعات الفنان الفرد الذى يحمل محتوى الشكل لمنتجاته رؤيته للكون والحياة واختياراته، وغير ذلك من عناصر، أى خصوصيته الشخصية بمختلف أبعادها.

والسؤال،ما أسباب هذا الاستمرار الثقافى عبر عصور تمتد آلاف السنين؟ هل يعود للعزلة الجغرافية لكثير من المجتمعات المحلية مثل النوبة والواحات والفيوم وغيرها من قرى الأقاليم التى تقع على حدود وادى النيل؛ تلك العزلة الجغرافية التى أدت إلى العزلة الاجتماعية. هل يرجع ذلك إلى خصائص البناء الاجتماعى للمجتمع المصرى والثقافة المصرية التى تتضمن عناصر قوية للاعتداد بالذات الثقافية والهوية الاجتماعية؟ هل يرجع ذلك إلى نظم التعليم خلال العصور التاريخية، حيث كان هناك تعليم دينى وآخر لعامة الشعب وثالث لأبناء الطبقات العليا والصفوات؟ هل يرجع إلى بناء السلطة والقوة الرسمية والتنظيم السياسى اللارسمى على مستوى المجتمعات المحلية؟

والأمر الذى يجب الإشارة إليه هو أن من بين (المثقفين) المصريين من يسود بينهم هذا الاعتقاد، ومما لا شك. فيه أن هذا أحد العوامل القوية للاستمرار الثقافى، وإننى أؤكد أن هذا، الاستمرار الثقافى يرجع إلى كل هذه الأسباب وقد تكون هناك أسباب أخرى.

ملحق رقم (١)

خطابات ديموطيقية إلى آلهة

من العصر المتأخر إلى العصر الرومانى*

[هذه الخطابات كتبت على: ورق البردى، قماش الكتان، لوحات خشبية، جرار فخارية.]

الخطاب الأول: بردية متحف القاهرة ٣١٠٤٥

١- أنا اشكو اليوم فى حضرة «سيرابيس» (الإله) إحمين انتقم لى منه حتى

٢- تتبعك آلهة الأرض دعنى أرى الانتقام فيه.

٣- ذلك الذى رميتنى عند يديه، ألا وهو رئيس...

٤- أنا فى عوز «إحمينى» ذلك الذى يشتكى

٥ - رئيسه، احمه فوراً. احمنى دعنى أرى الانتقام فيه.

[شكوى ضد رئيس العمل]

الخطاب الثانى: جرة متحف برلين ٦٦/٥

١ - السلام إلى «جد - باستت - ايوف - عنخ» (والد مرسل الخطاب) ابن «بادى - ايست» فى حضرة «تحوتى» (الإله)

٢ - وإلى «عر - حب - إر - من» (والدة مرسل الخطاب) ابنة«جد - حر» فى حضرة تحوتى

٣ - «عنخ حب» ابن «جد - باستت - ايوف - عنخ» (مرسل الخطاب)و .

٤ - و «تا - دى - أوزيريس» (زوجة مرسل الخطاب) خادمة الأيبيس (طيور أبو منجل) فى قرية «با - بوى - شح».

٥ - يتوسلون (أويشكون) فى حضرة تحوتى

٦ - بسبب«عشا - ايخى» ابن «باى - ان - تاو - عوى - خنسو»

٧ - فقد سرق بيوتاً أمام (أو بشهادة) «إيبى».

٨ - وقد سرق بيتى (بعد القفز من) سطح «بارمى» (البيت المجاور).

٩ - وقد نهب الدور الأرضى والعلوى.

١٠ - عاقبه طبقاً «لذلك فلديك».

١١ - القرارات. الدعاء والتبريكات إلى «عنخ - حب» - «ابن» جد - باستت - ايوف - عنخ»

١٢ ـ تظل باقية فى حضرة تحوتى كل يوم.

الخطاب الثالث: بردية كار لسبرج ٦٧ بمعهد كارستن نيبور لدراسات الشرق الأد نى القديم بجامعة كوبنهاجن

١ ـ (أول سطر بالبردية مفقود)

٢ ـ حدث أنها كانت [.....] وأتوسل

٣ ـ أن تفصل فى الأمر بقرار. وأتوسل أن تنتقم لى. مصيبة

٤ ـ فى الليل وكارثة فى النهار وشكوى فى كل ساعة وفى كل وقت

٥ ـ وأثناء إقامة الصلاة وتقديم القرابين. والدعوةبالانتقام

٦ ـ فى وقت التقدمة. غم بسبب «تا ـ شرت ـ إيزيس» ابنة حور.

٧ ـ فقد حنثت اليمين لإثارة الفتن [.....] عقوبة. لهذا فأنا أوجه

٨ ـ هذه المذكرة حتى تعطينى حقى وتفصل فى الأمر بقرار

٩ ـ بسرعة. لا ينبغى أن تتردد فى وضع

١٠ـ الأمراض فى عظامها وفى أعضاء جسمها

١١ ـ بالليل والنهار.

١٢ـ كتبه فى العام ٢٥ من أبيب، اليوم الـ ١٢ من حكم قيصر أوغسطس.

١٣ ـ لعنةسوبك (التمساح) سيد مدينة «تبتينس».

١٤ ـ الإله العظيم سوف تلاحق أى إنسان على الأرض

١٥ ـ الذى يحاول إبعاد هذه المذكرة من قدس الأقداس ويحاول فتحها وإحراقها

١٦ ـ والذى يحاول [.....] [س (مجهول)] هو الذى كتبها.

الخطاب الثالث: خطاب نذرى، لوحةخشبية بمجموعة ميخائيليدس

١ ـ خطاب الخادم، والأب الإلهى والكاهن بمعبد آمون ـ رع، ملك الآلهة.

٢ ـ «أوسر ـ ور» بن «حورس» بن «أوسر ـ ور» أمام مولاه

٣ ـ الكاتب الملكى أمنحوتب بن حابو» الإله العظيم إذا ما حدث

٤ ـ أن «تايبه» ابنة

٥ ـ «بادى ـ آمون ـ سماتادى»قد أصبحت حاملاً فسوف أعطى امينه فضة، وهى ما تصنع ١٠ ستاتر، أى ١ مينه فضة مرة ثانية

٦ ـ وإذا حدث أنها وضعت الطفل فسوف

٧ ـ أعطى ١ مينه فضة، نصفها ٥ ستاتر، وهى مقدارها ١ ستاتربالكامل.

٨ ـ وبهذا يكون المبلغ الإجمالى ٢ مينه فضة «للأتعاب» فى اليوم الذى نذرت فيه هذا المبلغ على نفسى

٩ ـ يا سيدى العظيم

١٠ ـ ليتك تحيا دائمًا فى أعياد «السد» (عيد مصرى قديم).

١١ ـ أيها الكاتب العظيم، اسمع صوتى، فأنا

١٢ ـ خادمك ابن خادمك منذ البداية.

١٣ ـ لا تنس «أوسر ـ ور»

١٤ ـ بن حورس بن أوسر ـ ور منذ البداية، فأنا [.....]

١٥ ـ كتبه فى العام الثالث من اليوم الثالث والعشرين لشهر برمهات.

فيما يلى ملخصات لبعض الخطابات

وثيقة (١): بردية المعهد الشرقى ١٩٤٢٢ بجامعة شيكاغو. شكوى إلى الإلة «تحوتى» من موظف بسبب فصله من عمله وسرقة نقوده بالإضافة إلى مواد تموينية وإساءة معاملته هو وخدمه من جانب رئيسه فى العمل الذى تجاوزت أخلاقياته السيئة إلى ارتكاب جريمة الاختلاس من المؤسسة التى يرأسها. يرجو مرسل الخطاب حمايته فقط من المجرم المذكور.

وثيقة (٢)بردية المتحف البريطانى ١٠٨٤٥

شكاوى إلى «هب» و «بك» و «عنى» وآلهة أخرى من طفلين بسبب ظلم أبيهما الذى طردهما عقب وفاة أمهما التى تسبب فى موتها، وزواجه من أخرى ثم سوء معاملته لهما بضربهما حين يعودان ويقفان على باب بيته حيث تركهما بلا مأوى أو مأكل. يلتمس الطفلان لدى الآلهة المذكورة علاوة على مجمع الآلهة المصرية محاكمة الأب الجانى وبحمايتهما منه، ويطلب آلهة أخرى للشهادة فى أفعال الأب السيئة.

وثيقة (٣) : قماش كتان بمجموعة ميخائيليديس.

شكوى إلى الإله «تحتوى» من رجل عجوز لشعوره بإيذاء وتهديد «روح شريرة» له فى حياته، واحتمال اضطهادها له بعد وفاته ومتابعتها له فى العالم الآخر، ورجاؤه بجلب «روح طيبة» وبحمايته وإبعاد ذلك الخطر عنه.

ملحق رقم (٢)

الخطابات القبطية

الخطاب الأول [بردية Strassburg, Ms Copte No 135 «شينته بن تانهوى هو ذلك الشخص الذى «أود أن يُربط. كوينتوس، باتيلوس، كوس، ماكوس (٤ ملائكة!) اربطوا، وثبتوا اللحم (يقصد القضيب) «بتاع» شينته ابن تانهوى. بار، باره/ أباكنتور/ متالى (٤ملائكة!) اربطوا، وثبتوا اللحم (القضيب) «بتاع» شينته بن تانهوى حتى لا ينتصب، ولا يكون صلباً، ولا يستطيع أن يعطى المنى، أى الحيوانات المنوية.

ليت شينته ابن تانهوى يصبح ميتاً، ويرقد فى قبر، ويصبح مثل خرقه قديمة. أن يقع فى البراز. ألا يستطيع أن يمارس العملية الجنسية (مكتوبة باللغة العامية)، وألا يستطيع أن يفض بكارة سنيه ابنة مون هيا! هيا! بسرعة بسرعة!»

(نشره: Cram,Recucil ... Champollion, 5 + 1 F) .

الخطاب الثانى: [بردية ليشاشيف Pap.Lichacer]

«أيها الرب، إلهى الذى أنتظره، ذلك الذى يجلس على الميزان «بتاع» شاروبيم «بينما السيراڤيم Seraphim يلتفون حوله، الذى صعد على الحيوانات الأربعة. ميخائيل، جبرائيل، يارئيس الملائكة، ياشاروبيم، وسيرافيم، وهيرابوئيل، وكوكوئيل، والذى يجلس على عرشه مع ابنه الحبيب، وكل الذين ذكروا، والمكان الذى وضعت فيه هذا الخطاب، والملاك «بتاع» الكنيسة...

ليتك تقضى على برستازيا وتدونتا وإيونيش بسرعة! أحسن! ليتك توقف حالهم كما أوقفوا معى.

ليتك تجلب عليهم السخط، سخطك وغضبك، والفقر المهلك، كما محوت سومورا وكومورا بسبب سخطك وغضبك

لينك تمحوه، ذلك الذى ارتكب هذا الاغتصاب (الجنسى)!

اجلب عليهم عقوبة هنوخ.

كما دعا دم هابيل أخاه قابيل...

وهذا الدم سوف يدعو أيضاً، حتى تأخذ له حقه من أولئك الذين ارتكبوا هذا الاغتصاب.

إلهى، إلهى، هذا هو السيد أو الرب سابوات..

ليتك تثير حنقك عليهم، وتجعلهم يعيشون فى حالة ارتباك وقلق...

أنت يا من تحت يديه تخرج النفس، وكوّن الأرض...

ليتك بسرعة تدمر هؤلاء الأشخاص الذين ارتكبوا هذا الاغتصاب...

هيا أيها الرب ليتك تنتقم له بسرعة.

[ومكتوب على الصفحة الأخرى من البردية النص التالى] الشخص الذى يفتح البردية ويأخذها لنفسه دون مراعاة ماهو مكتوب عليها، ينبغى أن تضربه على رأسه... باسم السيد الرب +».

Turaje, Ashandlungen der Kaiserlicher Russischez Archaologischer Gesellschaft 8d Xvlll, 1907, 28 _ 32, O. von hemm MiscellerNor

الخطاب الثالث: بردية أكسفورد بودليان، Oxbard, Bodleiana م. س. قبطى .C.(P)4 Ms. Copt.

«أنا يعقوب اليائس الفقير، أتوجه إليك وأتوسل، وأدعو، وأضع دعواتى وتوسلاتى أمام عرش الله، البانتوكراتور. انظر فى قضيتى وحقق طلبى، وانتقم من «ماريا» ابنة «تسيبل»، و «تاتورا» ابنة «تاشاى» و «أندرياس» بن مارتا بسرعة يا إلهى الوحيد الحق...

ذلك الذى يعرف المختبئ والمتنبأ به، اضرب واقض على تاتورا ابنة «تاشاى» وعلى أطفالها، وعلى ماريا ابنة تسيبل، وعلى أندرياس بن مارتا وعلى كل ذريتهم، وعلى يوحنا الكبير، وعلى ابنه؛ آمين. من خلال مرض عضال، وحالة غيظ وضيق، ووضعهم فى حالة من الآلام السيئة، وفى حالة عوز لاعلاج له.

أنا أتوسل إليك أيها الأب أنا أتوسل إليك أيها الابن، أنا أتوسل إليك أيها الروح القدس، الجوهر الواحد، الثالوث، البشارة الطيبة «بتاعة» رئيس الملائكة جابرئيل.

ليتك تنجزلى قضيتى، وتنتقم لى ضد تاتورا وأندرياس وماريا ابنة تسيبل وأطفالهم أصبهم بالعمى، اجلب لهم الآلام

ومرض اليرقان والحمى الساخنة والجنون والمرض والموت. أيها الأب اقض عليهم، أيها الابن اقض عليهم، أيها الإله الذى كان موجوداً قبل أن تخلق العالم... اضربهم بسرعة، بسرعة..

من الذى يجلس هنا شاروبيم، بينما يحيط به سيرافيم. اضرب ماريا ابنة سيبل وتاتورا ابنة تاشاى وأندرياس ابن مارتا، وأطفالهم بسرعة أولئك الذين يقفون أمامه بالآلاف وعشرات وعشرات الآلاف، والملائكة ورؤساء الملائكة والسادة والقوى العظيمة يدعون ويمدحون ويسبحون قائلين: كلمات سحرية:أيوس، أيوس، أيوس... إلخ... اقض على تاتورا وماريا، وعلى أطفالهم، وعلى أزواجهم من خلال غيظك العظيم، ومن خلال ألم لا علاج له لأنهم اغتصبونا بالكامل.

وأنت يا أيها الرب تعرف كل عمل أدونای (رب اليهود) أيها الإلة، إلهى، ساباوت، اضرب تاتورا ابنة تسيبل، وأندرياس ابن مارتا، اضربهم بسرعة.

أيتها الحيوانات الأربعة التى تقف لدى الأب، الإله العظيم، اضربى تاتورا وأندرياس وماريا وأطفالهم وكل ما يخصهم.

باسم جسمه ودم يسوع المسيح، اضربهم، اضرب ماريا ابنة تسيبل وتاتورا ابنة تشاى وأندرياس ابن مارتا بسرعة.

أيها الـ ٢٤ الكبار الذين يجلسون فى حضرة الأب، اضربوا تاتورا وأندرياس وماريا، بسرعة.

يا يونس الذى أنقذ من بطن السمكة، اضرب تاتورا وأندرياس وماريا.

يا من أنقذ القديسين الثلاثة من النار، اضربوا تاتورا ابنة تشاى وماريا ابنة تسيبل وأندرياس ابن مارتا من خلال غيظ عظيم، ومن خلال التدمير العظيم.

يادانيال، يا من أنقذ من حفرة الأسد، اضرب ماريا وتاتورا وأندرياس من خلال الغيظ.

يا ميخائيل، اضربهم بسيفك النارى.

يا جبرئيل، اضربهم واقصمهم بسيفك النارى...

يا رافائيل، اضربهم بسيفك النارى...

ياراكوئيل، اضربهم بسيفك النارى...

يا سوريال، اضربهم بسيفك النارى...

يا رؤساء الملائكة الأربعةالذين يقفون أمام الله، اضربوهم بسوفكم النارية، اضربوا ماريا وتاتورا وأندرياس؛ بسرعة، آمين....

أدونای، إلهى، إلهى، إلهى، إلهى، إلهى يهوه (رب اليهود)، يهوه، يهوه، يهوه، ساباوت، إيمانويل، إيل، إيل، إيل، إيل، إيل، إيل، إيل، إيمانويل، ميخائيل، جبرئيل، رافائيل، راكوئيل، سوريال، أنائيل، أنائيل، الروح القدس.

يارب إبراهيم، يارب إسحق، يارب يعقوب، يارب الملائكة، يارب رؤساء الملائكة، يا إله شاروبيم، يا إله كل القوى.

يا من خلق السماوات والأرض، يا من خلق الشمس والقمر والنجوم، يامن خلق الإنسان على صورته، ولا شيء غيره، والذى يأخذ الحق لكل فرد، خذ لى أيضاً حقى أيها الرب، الإله الحق، يا من توجهت إليه. لقد رميت بهمومى عليك، أيها الرب، أيها الإلة، فقد قلت: ارموا بهمومكم على وسوف أطعمك؟ «افرد» يدك القوية وذراعك العالية واضرب تاتورا ابنة تشاى وماريا ابنة تسيبل وأندرياس ابن مارتا وأطفالهم وكل ما يخصهم، آمين. بكل شكوى سيئة، وبكل ألم، وبكل عوز لا علاج له، أعطهم فى أيدى شيطان سيء الذى يعذبهم بالليل وبالنهار؛ آمين، آمين، آمين.

(هذه العلاقة مكررة كما وضح ٧ مرات)

(هذه العلاقة مكررة كما وضح ٧ مرات)

(نفس العلامة مكتوبة)

(نفس العلامة مكتوبة)

(نفس العلامة مكتوبة)

(نفس العلامة مكتوبة)

(نفس العلامة مكتوبة)

يسوع المسيح

النشر: Cram, AJ (Agyptische Jeifschrift) 34, 1896, 85-89

الخطاب الرابع: (برديه برلين P. Berlin 10587)

أنا أتوسل إليك، لدى الاسم الحق رافائيل، أدونای وساباوت، ابعث لى تيمو لوخوس الذى شرع التأديب بالضرب بالعصا، والذى ينكل بالعصا، وكذلك بالكذابين والذين يحلفون كذباً، وأن ينتقم لى منهم. هيا أتوسل إليك باسم الابن، الذى اسمه الحق هو ست، ست (٥٣) المسيح الحى، أن تنكل بهم أسوأ تنكيل. أولاً ينبغى أن تصيبهم بالعمى وأن تصيبهم بالجروح التى تقضى عليهم، وضربة قاضية لاشفاء منها، وجرح لا يمكن تنظيفه وعلاجه.

أتوسل لدى القوة العظيمة «بتاعة» أسماء، يهوه يهوه، ميخائيل

ابعث أوريل حتى ينتقم لى من أولئك الذين يحلفون كذباً، وأن يجلب له حشرة من السماء، حشرة لا تنام، وحنقاً لا يمكن محوه، وأن يبقى فى جسمه الذى يحلف باسمك كذباً.

ابعث لى بـ رافائيل بسيفه النارى، وأن يأمر تيمولوخوس أن يختبره بسرعة بطريقة شيطانية مع تشتيت قلبه وإصابته بالجنون.

أتوسل إليك بالسبعة حروف المقدسة (٥٤) أن تكشف عنه، اكشف عنه.

أتوسل إليك لدى السبعة الملائكة الذين يحيطون بعرش الأب والابن..

أستحلفك عند ذلك الذى أذكر اسمه، انتقم لى من أولئك الذين يحلفون باسمك كذبا. يهوه، يهوه، ست، ست (يكرر اسم ست أخى أوزيريس) سمرائيل، أدونای.

ياكوكاى، باروخيا، شاركو كولو، انتقم لى من...، حينما تكون...، فى خشب مثل...، حتى ينقسم فى وسطه، وأراهم بسرعة.

يـ...، روميل، يونائيل، ماروئيل، سوئيل، يونوئيل، دور. إيل، ميخائيل، إيزوئيل،سونوئيل، برومیل، سانئيل، ماستل، ساخوئيل، سرائيل، سيريل، يونوئيل، ينوئيل، سارائيل، سوسائيل، لونوئيل، أولئك الذين يكونون ٢١ ملاكاً على الشمال، تعالوا جميعاً وخذوا لى حقى بسرعة من هؤلاء الأشخاص، الذين يقسمون باسمك كذبًا فى اغتصاب...

أيها الملاك «بتاع» زكريا، الذى جاء بكلمة الله، قال لى: ماذا ترى؟ أنا زكريا، فقال له: أنا أرى منجلاً طائراً، طوله عشرون Ellen وعرضه عشرة Ellen». فقال لى: لا تعرف ماذا يكون ذلك؟ فقلت تلك هى اللعنة التى ستأتى على وجه الأرض كلها وعلى كل اللصوص الذين سوف يعاقبون لما هو مكتوب».

نشر فى: Akropp, Ausge Wahlte Koptische J cue-bertexte, Brussel 3 Bde/ 1930 -1951

الخطاب الخامس: بردية لندن London Ms Or. 6172

«أنا الفقيرة البائسة، أتوجه إليك وأتوسل إلى الرب، إله بانتوكراتور، أن يأخذ لى حقى من تنوتا Tnute، لأنها فصلت بينى وبين ابنى، حتى أنه يحتقرنى.

لا تنصت إليها يا الله، إذا ما توجهت إليك، اجعلها بدون أمل فى هذا العالم، واضرب جسمها (أى اقض عليها) واجعلها عاقراً، واجعل قدرتها على الإنجاب «تتآكل» بأن يأتى عفريت أو شيطان عليها ويودى بها عن طريق مرض عضال يعذب، وضيق مستمر اجلب لها حمى ساخنة و.... وحمى باردة، وشلل القلب، وهرش، اجلب لها الـ ١٢ .... وحشرة، يتدفق منها الدم كل يوم فى حياتها. اخطفها، لا يجوز لها أن تعيش، وأن تذهب إلى الجحيم، أوصلها إلى الموت.

ذلك الذى يجلس على ميزان شاروبيم وسيرافيم، حققا لى حقى من تنوتا. يا ميخائيل، حقق حقى من تنوتا، بسرعة.

يا أيها الـ ٢٤ الكبار، ويا أيها الأربعة الحيوانات التى تحمل عرش الأب خذوا لى حقى.

ذلك الذى يجلب الحق لأصحابه المغتصبين، اجلب لى حقى، بسرعة، بسرعة، بسرعة.

ملحوظة (يلى ذلك حروف وعلامات سحرية...)

نشر فى: Cram, CBM No 1223

الخطاب السادس: بردية كمبردج Combridge Univ. Press T.S. 12,207

ملحوظة: [خطاب عربى قبطى، كاتب الخطاب مسلم لا يتقن العربية تماماً، فكتب جزءاً من الخطاب بالعربية والجزء الأكبر منه بالقبطية. نستنتج من بداية الخطاب أن كاتبه كان مسلماً، فهو يبدأ خطابه أو سحره كالآتى.]

«بسم الله الرحمن الرحيم. اربط لسان غريب ابن «ست الكل»، بحيث لا يستطيع أن يتكلم كلمة واحدة.

اربط لسانه من جانب «شيد شار» ابنة السيدة.... من خلال قوة اسمك، آمين.

ياالله الذى «ربط» السماوات والذى «ربط» الأرض، ليته يربط فم غريب ولسان غريب ابن «ست الكل»، بحيث لا يستطيع تحريك شفتيه وبحيث لا ينطق بكلمة شريرة ضدى، .....؟ ابنة الأمه «تيدشير»، فى حضرة غريب ابن ست الكل.

يا الله الذى أرجع وأوقف الشمس فى أن تتقدم فى الغرب، والذى أوقف القمر (أى جعله ثابتاً)، والذى أوقف النجوم، والذى أوقف الرياح فى وسط السماء. الرب، الله «ليلتك توقف هذا.

ليتك تربط لسان وفم غريب ابن ست الكل، بحيث لا يستطيع أن يقول كلمة شريرة ضد تيدشير، ابنة زوجتى؟ أستحلفك، أستحلف صوتك الذى اصطدم على الصليب الخشب، والذى دمر خلاله الأختام السبعة التى لم تحل بعد.

أستحلفك، استحلفكم لدى.... [بقية البردية مفقود].

نشرفى: Crum, A. Bilingual Charon PsBa 24 (1902), 328 H.

الهوامش

■ أقدم هذه الدراسة إلى روح المرحوم أحمد فخرى احتراماً وتبجيلاً لأستاذ جليل لم أعرفه ولم أقابله، ولكن يكفى أحاديث تلامذته عنه التى دفعتنى إلى الدراسة أو التى تتغنى بعطائه الدائم واحتضانه لهم لتنمو الفروع وتثمر وتتزايد الثمار، ويبقى أحمد فخرى حياً لأنه العطاء: الجذور والساق التى لا تعرف إلا العطاء، على العكس من ذلك الذى لا يعرف إلا أن يأخذ، ويأخذ الكثير مع الادعاء بالعطاء. مثل هذا يتحدث عن الولاء، فى حين أن أستاذاً مثل أحمد فخرى لا يتحدث مطلقاً عن الولاء... رحم الله أحمد فخرى وطيب مثواه.

ولد أحمد فخرى فى الفيوم فى عام ١٩٠٥ وتوفى فى ٧ يونيو ١٩٧٣ بباريس فى فرنسا أثناء إلقائه محاضرات عن حفائره فى الواحات. وكان موته خسارة فادحة لفقدان علم المصريات أحد أعلامه الكبار، ولشخصيته الفذة وعبقريته فى التعرف على المواقع الغنية بالآثار العالية القيمة.

1- Barth, R., "From Work To Text", Textual Strategies: Perspective in Post structural criticism, (ed), Josne Horari, Correll U.P., 1979. P.75.

٢ ـ حصلت على صورة من هذه النصوص من الصديق السفير على أحمد فخرى. أقدم له جزيل الشكر لتوفيره هذه المادة الإثنوجرافية التى ارتكزت عليها هذه الدراسة.

٣ ـ جورج بوزنر وآخرون، **معجم الحضارة المصرية القديمة**، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٨٧.

٤ ـ سليم حسن، **الديانة المصرية القديمة وأصولها، فى: تاريخ الحضارة المصرية: العصر الفرعونى**، نخبة من العلماء، مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ، ص ٢٦٠.

٥ ـ المرجع السابق، ص ٢٦٠.

٦ ـ المرجع السابق، ص ٢٦١.

7 - Wallis Budge, E.A., Egyptian Magic, Dover Publications, Inc., New York, 1971. P. 157.

8 - Ibid., PP.X- X11.

9 _ Ibid., P. 27.

10- Ibid., 65.

وللمزيد من التفاصيل، انظر: Ch. 3.

١١ ـ ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق على عبد الواحد وافى، الجزء الثالث، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٦٠، ص.ص ١١١٣ ـ ١١٢٤.

١٢ ـ ادوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم**، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١.

١٣ ـ المرجع السابق، ص. ص٢٧١ ـ ٢٧٢.

١٤ ـ سيد عويس، **من ملامح المجتمع المصرى المعاصر**: ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعى، منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٦٥.

١٥ ـ المرجع السابق، ص. ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣.

١٦ ـ المرجع السابق، ص. ص ٣٤٦ ـ ٣٤٧.

١٧ – السيد أحمد حامد، «**الاعتقاد فى الأولياء**: دراسة أنثربولوجية اجتماعية»، فى مجلة كلية الآداب، جامعة الكويت.

١٨ ـ هذه الدراسة هى رسالة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة يوليوس ـ ماكسيمليان بمدينة فورتسبورج فى جمهورية ألمانيا الاتحادية. والإشارة إلى ملخص للرسالة باللغة العربية. وأشكر الدكتور مجاهد عبدالجواد لترجمته من الألمانية بعض الأجزاء وكذلك النصوص الرسائل إلى الموتى فى العصر القبطى أو البيزنطى كما سوف نذكر فيما بعد.

١٩ ـ الدراسة نفسها (ملخص الرسالة) ص. ص ١-٢ (غير منشورة).

٢٠ ـ سيد عويس، **الإبداع الثقافى على الطريقة المصرية**، القاهرة، ١٩٨٠، ص. ص ٢٤ ـ ٢٥. وانظر كذلك:
Gardiner, Alan H., Egyptian Letters to The Dedd, Mainly From The Old And Middle Kingdoms, U.P. Of Oxford, London, 1928

٢١ ـ المرجع السابق، ص ٢٥٤.

٢٢ ـ المرجع السابق، ص ٢٦٣.

٢٣ ـ المرجع السابق، ص ٢٤٠.

٢٤ـ البونى، أحمد بن على، **شمس المعارف الكبرى ولطائف المعارف**، المكتبة الثقافية، بيروت، بدون تاريخ، ص. ص ١٠٠ ـ ١٠١.

٢٥ ـ علياء شكرى، مرجع سابق، ص. ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥، ٣١٢ ـ ٣١٣.

*يقصد بالسحر الرسمى التراث، أى الكتابات الخاصة بالسحر التى يراد بها تعليم الاشتغال بالسحر كحرفة أو وسيلة للكسب، وإن كان هذا لا يعنى الفصل بينه وبين السحر كما يمارس بالفعل وهو ما يعرف بالسحر الشعبى. انظر، علياء شكرى، **التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوروبية**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٠. ص ص ٢٩٢ـ ٢٩٥.

٢٦ ـ البونى، مرجع سابق، ص. ص، ٥٥ ـ ٥٦.

٢٧ ـ الفولكلور اليهودى ملىء بالقصص التى تروى عن استخدام السحر؛ فأدبهم الشعبى يصور انتصار اليهود على أعدائهم بفضل المعجزات الخارقة التى يحققها الرب لشعبه بواسطة الأنبياء استناداً إلى استطاعة موسى عليه السلام أن يهزم الحيثيين عن طريق تغلبه على الساحر بلعام حيث جعل جنوده يشبهون الشياطين.

ـ سوزان السعيد، **الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى فى العهد القديم**، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، غير منشورة، ١٩٨٩، ص. ص ٣٤ ـ ٣٥.

٢٨ ـ سيد القمنى، **الأسطورة والتراث**، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢،، ص ٤٤.

٢٩ ـ البونى، ص ١٠٤، وللتعرف على أسباب اعتباره عرش الحروف، انظر ص، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

٣٠ ـ البونى، ص ١٠٥.

٣١ ـ البونى، ص. ص ٨٦ ـ ٨٧.

٣٢ ـ البونى، ص ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

٣٣ ـ للمزيد من التفاصيل انظر: البونى، ص. ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

٣٣ ـ المرجع السابق، ص ١٠٦.

٣٥ ـ ٣٦

الحروف	أ	ب	جـ	ء	هـ	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل	م	ن	س	ع
القيم العدديه	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠

الحروف	ف	ص	ق	س	ش	ت	ث	خ	ز	ض	ظ	غ
القيم العدديه	٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠

وعلى ذلك تكون القيمة العددية لاسم الإله العظيم كما يلى:

ف	ج	ش	ث	ظ	خ	ز	(فجش ثظخز)
٨٠	٣	٣٠٠	٥٠٠	٩٠٠	٦٠٠	٧٠٠	

٣٧ ـ البونى، ص ٦.

٣٨ ـ البونى، ص. ص ٤٠١ ـ ٤٠٢.

٣٩ ـ البونى، ص ٦، وللمزيد من التفاصيل، انظر ص. ص ٦ ـ ٨، ص. ص ٤١٧ ـ ٥١٠.

٤٠ ـ البونى، مرجع سابق، ص. ص ٤٨٩ ـ ٤٩٠.

٤١ ـ البونى، ص ٤٩٠.

٤٢، ٤٣ ـ سليم حسن، «**الحياة الدينية وأثرها على المجتمع: الديانة المصرية القديمة وأصولها**»، فى **تاريخ الحضارة المصرية : العصر الفرعونى**، ألفه نخبة من العلماء، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون تاريخ، ص. ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩.

٤٤ ـ المرجع السابق، ص. ص ٢١٣ ـ ٢١٥.

٤٥ ـ المرجع السابق، ص ٤٣، ص ٦٥.

٤٦ ـ المرجع السابق، ص. ص ٥٥ ـ ٥٦.

٤٧ ـ المرجع السابق، ص. ص ٧٠ ـ ٧٤.

٤٨ ـ جاب الله على جاب الله، «طقوس ورموز»، **أنثربولوجيا مصر**، السيد أحمد حامد وعلية حسين، الجزء الثانى، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص. ص ٢١٠ ـ ٢١٣.

٤٩ ـ المرجع السابق، ص. ص ٢١٢ ـ ٢١٣.

٥٠ ـ المرجع السابق، ص ٢١٢.

٥١ ـ Budge. Wallis E.A. **Egyptian Magic**, Dover Publications, INC., New York, 1971. P. VIII

٥٢ ـ Ibid., P. 4

* ترجم هذه الخطابات الدكتور مجاهد عبدالجواد، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة القاهرة فرع بنى سويف. أما الوثائق التالية فهى من بحثه لنيل درجة الدكتوراه كما ذكر فيما سبق. وله منى كل الشكر والتقدير. والترجمة من اللغة الألمانية، وبعضها من اللغة الإنجليزية.

٥٣ ـ ست هو أخو أوزوريس الإله المصرى القديم، كما ذكر فيما سبق. وست هو إله الصحراء والقحط والخراب، وإله الأجنبى الغريب العدو. ويتضح التداخل بين عقائد مصر القديمة وعقائدها فى فترة المسيحية، ويبدو أن هذا الخطاب كتب فى الفترة الأولى من العهد المسيحى فى مصر.

٥٤ ـ سبق أن ذكر عن السبعة حروف المقدسة التى هى اسم الإله الأعظم التى ذكرها البونى. وهذا يثير الانتباه لأن هذا الخطاب فى العهد المسيحى فى بدايته.

المراجع

١- ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق على عبدالواحد وافى، الجزء الثالث، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٦٠.

٢- البونى، أحمد بن على، **شمس المعارف الكبرى ولطائف المعارف**، المكتبة الثقافية، بيروت، بدون تاريخ.

٣- إدوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم**، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١.

٤ - السيد أحمد حامد، «**الاعتقاد فى الأولياء : دراسة أنثربولوجية اجتماعية**، مجلة كلية الآداب والتربية، جامعة الكويت.

٥ - السيد أحمد حامد، **النظرية الأنثربولوجية : البنائية، كلود ليفى ستروس**، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦.

٦ - جاب الله على جاب الله، «**الولادة: طقوس ورموز**»أنثربولوجيا مصر، السيد أحمد حامد، علية حسين، الجزء الثانى، جامعة القاهرة، ١٩٩٥.

٧ - جورج بوزنر وآخرون، **معجم الحضارة المصرية القديمة**، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦.

٨ - سليم حسن، «**الديانة المصرية القديمة وأصولها**»، تاريخ الحضارة المصرية: العصر الفرعونى، نخبة من العلماء، مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ.

٩ - سوزان السعيد، **الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى فى العهد القديم**، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، غير منشورة،١٩٨٩.

١٠ - سيد عويس، **من ملامح المجتمع المصرى المعاصر: ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعى**، منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٦٥.

١١ - سيد عويس، **الإبداع الثقافى على الطريقة المصرية**، القاهرة، ١٩٨٠.

١٢- عبدالجواد مجاهد، **خطابات ديموطيقية إلى آلهة: من العهد المتأخر إلى العصر الرومانى**، رسالة دكتوراه الفلسفة، كلية الفلسفة، جامعة يوليوس - ماكسيمليان، ألمانيا، ١٩٨٦.

١٣ - علياء شكرى، **التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوروبية**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.

14 _ Budge, Wallis E.A., Egyptian Magic, Dover Publications, INC., New York, 1971

15 - Gardiner, Alan H., Egyptian letters to the Dead. : Mainly From The Old and Middle Kingdoms, U.P. Of Oxfard, Lon

احتفالية المولد في مصر

على فهمى

(١) تحتل احتفالية المولد مساحة كبيرة فى الفضاء السوسيو ثقافى المصرى، وبالتالى فهى تكتسب أهمية خاصة فى هذا المجتمع تاريخياً وآنياً. ومن اللافت، أن احتفالية المولد فى مصر، تختلف اختلافات جوهرية فى الشكل وفى المضمون عن المولد فى الكثير من المجتمعات العربية والإسلامية الأخرى، مما يدعو إلى شىء من التقصى، ولسوف نعود إلى هذه الجزئية ـ بالتفصيل ـ فيما بعد.

(٢) ويبدو ـ لنا ـ أن السبب فى هذا الاختلاف الجوهرى، يعود إلى أن المجتمع المصرى، كان يعرف قبل الفتح العربى الإسلامى ألواناً شبيهة من الاحتفالات الدينية المصرية الصميمة. فيتضح من بعض النصوص المعروفة بـ«نصوص الأهرام»، أن «أوزوريس» الميت كان يخاطب باعتباره شخصاً منذ القرن الثانى عشر (ق. م). وتشير هذه النصوص ـ أيضاً ـ إلى ارتباط أوزوريس ارتباطاً وثيقاً بالحياة النباتية بمصر، فعندما يطيب محصول العنب (الفاكهة التى تعيش عليها مصر وفقاً للنص)، فان مولد «أوزوريس» كان يطلق عليه: (مولده الذى لاعيب فيه)(١).

(٣) وثمة إشارات واضحة عن علاقات كثيرة بين المعبود الأكبر بالعاصمة والمعبودات المحلية بالأقاليم من ناحية وبين جماهير الأتباع من ناحية أخرى، حيث يلجأ الأخيرون إلى المعبودات طلباً للصحة وللشفاء أو للرخاء أو ملتمسين تدخل هؤلاء المعبودات لدفع ظلم حاق ببعض الأتباع أو للشكوى من خصم جائر قوى(٢).

(٤) كما أن ثمة إشارات أخرى عديدة تمثل خروجاً دورياً ـ من المعبد ـ لمعبود معين (يختلف باختلاف الأقاليم)، وكيف كان يحتفل بهذه المناسبة، احتفالات رسمية يترأسها ـ أحياناً ـ الملك نفسه وأولاده وكبار المسئولين، هذا على المستوى الرسمى، كما كانت تقام للمناسبة ذاتها احتفاليات أخرى شعبية تتسم بالصخب وبعض العنف التمثيلى (مثال: خروج المعبود «مين» وعيد «أوبت» الجميل ونحو ذلك)(٣).

(٥) وهذه الاحتفالات بخروج «المعبودات» كانت تطول لأيام عديدة. ولكى تجذب هذه الاحتفالات جموعاً غفيرة من الأهالى، فكانت تتنوع على نحو مثير، وكان التمثيل والرقص يحتلان مكانة بارزة فى تنويع الإثارة هذه(٤). وفى «سايس»، شاهد هيرودوت بنفسه ـ فى عصر لاحق

ـ تمثيليات ليلية على حافة البحيرة المستديرة حيث مثلت فيها قصة المعبود «أوزوريس» بكافة تفاصيلها. كما أتيحت «لهيرودوت» ـ أيضاً ـ الفرصة لأن يزور «بابريميس» فى شمالى شرق مصر، حيث شاهد إحدى التمثيليات مكرسة لقاتل «أوزوريس» وأخيه : «ست»، حيث (نقل تمثال المعبود «ست» وهو فى تابوته خارج الأملاك المقدسة يحرسه رجال الدين، ولما حان وقت عودته كان يوضع فوق عربة ذات أربع عجلات. وما لبث أن هجم أكثر من ألف شخص مسلحين بالعصى الغليظة على الكهنة الذين كانوا يحرسون التمثال، وأتت لهؤلاء إمدادات من الرجال. وأصبحت الاشتباكات عنيفة. وفى نهاية المعركة، كانت الأعين المصابة والجماجم المكسورة تفوق الحصر. ومع هذا فإن أهل المدينة زعموا أن هذا لم يكن إلا مجرد مزاح)[٥].

(٦) وعلى ضوء ماسلف بيانه ـ بإيجاز ـ فإننا نرى أن المناخ السوسيو ثقافى المصرى، وقد عرف هذه الاحتفاليات الدينية القديمة، وقد عرف التوصل بالمعبودات للشفاء ولجلب المنفعة ولدفع الأذى ولقضاء الحاجات، فقد كان هذا المناخ ملائماً لاحتفاليات لاحقة ذات طابع دينى أيضاً عندما انتشرت المسيحية فالإسلام.

(٧) فنحن نعرف كم عانى قبط مصر من الاضطهاد الدينى والسياسى فى القرون الأولى للميلاد. وبخاصة فى «عصر الشهداء». ومن المنطقى أن يكون الأقباط قد أفادوا من مناخ الاحتفاليات القديمة فى تخليد ذكرى هؤلاء الشهداء، فانتشر ـ بسهولة ـ هذا النوع من الاحتفالات بالشهداء وبالقديسين. ولعل مما ساعد على هذا، أن مصر القبطية قد أحدثت لأول مرة فى تاريخ المسيحية نظام الديرية بعيداً عن طغيان الرومان المحتلين، مما يسر على الأقباط ـ آنذاك ـ هذا النوع من الاحتفاليات بعيداً فى الأديرة النائية فى قلب الصحراء.

(٨) ومنذ هذا التاريخ، نلاحظ أن القديس القبطى ومن قضوا من الشهداء آنذاك، كانوا يقومون بجهاد مزدوج: دينى للحفاظ على العقيدة الجديدة المضطهدة وللدفاع عنها، وقومى بالدفاع عن التراب الوطنى ضد المحتل الرومانى الغاصب. ولسوف تتكرر هذه الازدواجية فى الجهاد ـ فيما بعد ـ فى العصر الإسلامى، إذ إن عدداً كبيراً من أبرز رموز الولاية لدى مسلمى مصر، كانوا يدافعون عن راية الإسلام من ناحية وعن راية الوطن من ناحية أخرى، فى وجه جحافل الغزاة الصليبيين والتتار. ولعلنا أن نشير مجرد إشارة، إلى السيد «أحمد البدوى» كان صوفياً ومجاهداً ضد الصليبيين فى آن. وحتى السيرة الشعبية، قد أسبغت الولاية الدينية على سلطان مصر «الملك الصالح نجم الدين أيوب» (ولى الله المجذوب)، والذى طبقت شهرته الآفاق قائداً حربياً مسلماً متميزاً، حين أوقع الهزيمة الفادحة بجيوش الصليبيين تحت قيادة ملك فرنسا: «لويس التاسع» فى موقعة المنصورة الشهيرة.

(٩) وقد يُحاج بأن الجمع بين الولاية والتصوف من ناحية والجهاد من ناحية أخرى، ظاهرة لاتقتصر على المجتمع المصرى فى العصر الوسيط، ذلك أن الأمصار الإسلامية الأخرى وبخاصة فى الشمال الإفريقى، قد عرفت «الرباط» على طول الساحل لصد المغيرين من الأعداء الفرنج، بحيث كان «الرباط»، يجمع بين المتصوفة والمجاهدين فى قلعة حصينة. بيد أن هذه المحاجّة هى من قبيل القياس مع الفارق، ذلك أن أهل «الرباط» كانوا يكتفون بالدفاع، بدون خروج بعيد لملاقاة العدو، بعكس الحال فى المثال المصرى، حيث كان المتصوفة وأرباب الولاية يخرجون ـ دائماً ـ مع الجيش بل وفى مقدمته للحث على الجهاد وللتحريض عليه، وأيضاً لإشاعة البركة.

(١٠) وقد يكون من الوارد فى هذا السياق، أن كوكبة من أبرز المتصوفة من «الأندلس» ومن «المغرب الكبير»، قد جاءوا إلى مصر لأسباب تتعلق بانكسار المسلمين هناك. ولقد احتفى المصريون من المسلمين بهم أيما احتفاء. ونجتزئ بذكر مولانا الإمام «أبو الحسن الشاذلى» من «شاذلة» بالأندلس، ومولانا الإمام «أبو العباس المرثى» من «مرثية» بالأندلس، ومولانا الإمام «الشاطبى» من «شاطبة» بالأندلس أيضاً، وكذا مولانا الإمام «ابن عطاء الله السكندرى» قدس الله تعالى سرهم، وللمصريين فيهم اعتقاد عظيم، ويحتفلون بموالدهم كل عام وعلى مر السنين.

(١١) فاذا قارنا احتفاليات المصريين بالمولد، مع احتفاليات أخرى ذات طابع دينى أيضاً، فى بعض الأمصار العربية الإسلامية، مثل جنوب «العراق» و«إيران» حيث الغالبية من الشيعة المسلمين، فإن الاختلافات بين النوعين من الاحتفاليات تبدو فارقة للغاية. فبينما احتفاليات المصريين

من المسلمين ومن الأقباط تكسوها مظاهر الفرح والمرح وكثرة القصف (على حد تعبير المؤرخين المصرلية من أمثال: «ابن اياس» و«الجبرتي») لأنها احتفاليات بمولد، أى ببداية حياة، فان احتفاليات الشيعة المسلمين هى بذكرى وفاة أو استشهاد، وبالتالى فيكسوها حزن مقيم وإحساس عام (ولو على مستوى شعورى) بعقدة الذنب على نحو تعبير أدبيات التحليل النفسى. فالاحتفالية المصرية بالمولد تمتلئ بالحيوية ويمتزج فيها الدين بالفن والفن بالطقس الدينى فى تناغم مذهل وتتردد فى جنباتها الأذكار بتوقيع موسيقى (بالنسبة للمسلمين) والتراتيل بأنغام عذبة (بالنسبة للأقباط). والمولد فى مصر سوق اقتصادى وتجارى ولعب وترويح وتسلية وطعام وشراب ورقص ومرح يذكرنا بالاحتفاليات المصرية القديمة: (والأهالى الذين أتوا من كافة الجهات ليشاهدوا هذا الاحتفال ويشاركوا فيه بقدر ما يستطيعون قد ملأوا شاطئ النيل. وكان يعجبهم هذا المنظر أيما إعجاب، وقد أقيمت الخيام والمشارب فى كل مكان، ولايفتأ التموين من الطعام يتدفق من كل ناحية...)[٦]. بينما الاحتفالية الشيعية تمتلئ جنباتها بالنوح وبالبكاء ويتمثل ماحدث من قتل وحرب واستشهاد، وفيها يعاد تمثيل المشاهد التاريخية المأساوية بنوع من المبالغة فى جلد الذات حتى حدود القسوة.

(١٢) ألم تر كيف تكون احتفالية المصريين بالمولد الحسينى بالقاهرة كل عام، تملأ جنباتها البهجة ويكسوها المرح والإنشاد المنغم والرقص والطرب وألعاب الأطفال المبهجة وأكل الحلوى الفقيرة والكشرى والسمين ونبوت الغفير؟. فإذا عمدنا إلى المقارنة بالاحتفالية الشيعية المماثلة بالعراق وبإيران (وهى للولى المناضل نفسه: الحسين سبط النبى وزينة العترة الشريفة)، فإن الاحتفالية الشيعية هناك يملأ جنباتها البكاء ويكسوها الحزن والهم، حتى لكأن الناس يستحضرون فى الاحتفالية كل أحزان العالم مقطرة من كل ماهو عدا الحزن الرائع المروع.

(١٣) ولعل هذه المقارنات الإسكتشية، أن تدعونا إلى التقرير الموضوعى بأن احتفالية المولد فى مصر، هى جزء من كل نسيج سوسيو ثقافى مصرى صميمى متفرد، حتى إن هى تشابهت ـ فى بعض الجزئيات ـ مع غيرها من الاحتفاليات ذات الطابع الدينى فى بعض أقاليم «دار الإسلام».

(١٤) ومما قد يدعم هذا النظر، أن احتفالية المولد فى مصر، سواء فيما يتعلق بولى مسلم أو بقديس قبطى، تتشابه فى مظاهرها العامة والجزئية حتى لتكاد أن تتطابق، فيما عدا الاختلاف اللفظى فى الأذكار والأوراد الإسلامية من ناحية والتراتيل الدينية القبطية من ناحية أخرى. وحتى فى هذه الجزئية، فإن الملاحظات الميدانية المتبصرة تقودنا إلى بعض أوجه الشبه ـ أحياناً ـ فى المصاحبات الإيقاعية الموسيقية، إذ توسدها ـ فى الغالب ـ تيمات موسيقية شعبية ذات طابع تراثى. ونلاحظ بالنسبة لاحتفالية المولد «الإسلامى» أن عدداً كبيراً ممن يرتادون هذه الاحتفالية من الأقباط، والذين كثيراً مايقدمون النذور النقدية والعينية لضريح ولخدم ضريح الولى المسلم المحتفى بمولده. وبالمقابل فإن أعداداً كبيرة ممن يرتادون المولد «القبطى» من المسلمين، الذين يقومون بالوفاء بنذور قطعوها على أنفسهم إن أتم الله تعالى مافى مرادهم على عين ضريح القديس القبطى تيمناً ببركته. هذا الامتزاج بين عنصرى الأمة فى احتفالية المولد، لقمين بأن يؤيد مانذهب إليه، من أن احتفالية المولد فى مصر، هى هى احتفالية مصرية صميمية وإن اختلف المعتقد الدينى. فالواقع أننا ـ من الناحية السوسيوثقافية ـ على اقتناع علمى له مايبرره، بأن الدين الشعبوى السائد لدى الشعب المصرى هو دين واحد أو يكاد، على نحو ماذهبنا إليه فى دراسة سابقة لنا منشورة حول هذا الموضوع[٧].

(١٥) ويجدر الالتفات ـ هنا ـ إلى أن احتفالية المولد فى المجتمع المصرى، قد استمرت عبر قرون عدداً وحتى الآن، على الرغم من أمرين مهمين:

أولهما ـ أن معظم الفقهاء المسلمين من أهل السنة فى مصر، طالما هاجموا فكرة الاحتفالية بالمولد. . بل طالما هاجموا ـ بدرجة أقل ـ فكرة الولاية ذاتها، واعتبروا فى هذا كله خروجاً على الخط الإسلامى السنى. ويكفى للتدليل على هذا مواقف فقهاء كبار، من أمثال الإمام «جلال الدين السيوطى»، من هذه الظواهر البدعية فى تقديرهم. وثانيهما ـ أن احتفالية المولد فى مصر مستمرة وعلى نطاق واسع، برغم اتساع رقعة التعليم العلمانى ومظاهر تحديث المجتمع والدولة منذ قرابة قرنين من الزمان. بل تشير إلى أن الأجهزة الرسمية بالدولة كثيراً ماتشارك فى احتفالية المولد، إما عن مشاركة فى المعتقد الشعبوى وإما مالأة لهذا المعتقد ولأشياعه.

(١٦) وعلى الرغم من اقتناعنا بالمادية التاريخية منهجاً مدخلياً فى دراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية (بما فى ذلك الممارسات ذات الطابع الدينى)، فنحن لانعتقد أن العلاقة بين مايسمى فى الأدبيات بالأبنية التحتية وتلك الفوقية هى علاقة آلية، بل إنها علاقة جدلية بالضرورة. كما نذهب إلى أن الوظيفة الدفعية للظاهرة السوسيو ثقافية هى التى تبرر ـ فى المقام الأول ـ استمرارية هذه الظاهرة، حتى مع حدوث بعض التذويعات على سلم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية.

آليات وملامح احتفالية المولد فى مصر

(١٧) لاحتفالية المولد فى مصر ملامح مشتركة خاصة ومتميزة، كما أن وراء هذه الاحتفاليات آليات أو شبه آليات تسمح بتنظيم ـ ما ـ ضرورى لهذا الزخم البشرى الهائل ولتلبية احتياجاته.

(١٨) فالمولد سوق تجارية، يعرض فيها المنتجون بضائعهم ويسعى إليهم المستهلكون للشراء. المنتج والبائع ـ من ناحية ـ يفيدان من المولد سرعة وسهولة تصريف السلع، والمستهلك ـ من ناحية أخرى ـ يفيد من المنافسة بين الباعة لدى الشراء. ومن اللافت للباحث المدقق، أن الموالد وبخاصة فى الأقاليم المصرية، ترتبط مواسم إقامتها بتصريف محاصيل زراعية بعينها. وتتفق مواعيد الموالد الإقليمية هذه مع مواعيد الانتهاء من جنى المحصول الذى يشتهر به الإقليم الذى يقام فيه المولد. وحتى فى القاهرة والعواصم الأقل حجماً مثل «الإسكندرية»، فإن غالبية موالد الأولياء المشهورين تأتى فى الأشهر السابقة على شهر رمضان. وكأن الرواج التجارى الذى يحدث إبان هذه الموالد، مقدمة ضرورية للإنفاق خلال الشهر الكريم وللإنفاق على رحلة الحج بعد ذلك. كما يلعب المولد دوراً مهماً فى توثيق العلاقات الاجتماعية بين الوافدين إليه من أبناء القرية الواحدة أو الإقليم الواحد أو بين المنتمين إلى طريقة صوفية واحدة وإن تعددت مواطنهم الإقليمية. ولعل فى توثيق العلاقات هذه بينهم، أن تخلق فرصاً مواتية للإصهار وللزواج وللتجارة وللمشاركة فى أنشطة اقتصادية فى قابل الأيام(٨).

(١٩) على أن مايهمنا فى هذا السياق، مجرد طرح بعض فرضيات تتعلق بالآليات التى تحكم وتنظم احتفالات المولد. ولاشك فى أن بعض هذه الآليات رسمية، وتتمثل فى الأجهزة الحكومية المعنية، كأجهزة وزارات الأوقاف والداخلية والصحة والتموين ونحو ذلك. كما أن بعض الآليات الأخرى وهى أكثر أهمية فيما يتعلق باحتفالية المولد، ليست رسمية خالصة، مثل الطرق الصوفية (فى الموالد الإسلامية)، والكنيسة المصرية (فى الموالد القبطية)، وبالطبع فإن هذه الآليات شبه الرسمية تقوم بالأدوار التعبوية والتنظيمية الحيوية، فى احتفالية المولد، إذ لها سلطان كبير ونفوذ رائع فى صفوف الأتباع المؤمنين. بيد أن ما نود الإشارة العجلى إليه ـ هنا ـ أن بعض ملاحظاتنا الميدانية، تشير إلى وجود تنظيمات موازية لتلك الرسمية وشبه الرسمية، تلعب أدواراً بالغة الأهمية فيما يتعلق بتمويل احتفالية المولد وكفالة التموين اللازم. هذه التنظيمات الشعبوية تسمى «الساحة»، وهى تنتشر فى الحضر المصرى وفى الريف وفى بعض أنحاء البادية على حد سواء. ونحن نعتبرها من قبيل المجتمع المدنى التقليدى أو الموازى للرسمى. ولعل التفسير الذى نقدمه ـ هنا ـ لمثل هذه الآليات الشعبوية، أن يكون الرغبة التلقائية ذات الدافع الدينى ـ لدى الكثيرين ـ فى التكافل الاجتماعى السرى. وبعامة فإن هذه التنظيمات الشعبوية تحتاج إلى مزيد من البحث العلمى الرصين.

(٢٠) وإلى جانب الأغراض الاقتصادية والاجتماعية التى تتغياها احتفالية المولد، فثمة أغراض أخرى علاجية وترويحية. إذ يختلف بعض الناس إلى احتفالية المولد تخففاً من أعراض مرضية عصابية أو ذهانية، لعلهم أن يصيبوا شفاءً وأن تعسهم بركات المولى أو القديس. كما أن الكثيرين من مرضى الجسد وقد أحوجتهم القدرة المالية على نفقات العلاج الطبى، أو أيأسهم فشل العلاج الطبى فى مداواتهم، يلوذون بالمولد، عسى أن يأتى الشفاء من لدنه تعالى بشفاعة الولى أو القديس.

(٢١) أما عن الأغراض الترويحية، وهى مانركز عليه فى دراستنا الماثلة، فاحتفالية المولد فى مصر وعلى ضوء الفهم الشعبى للدين، تزخر بألوان عديدة من الفن وهو فن شعبى بسيط فى الغالب، يختلط فيه الطقس الدينى بالفن ويمتزجان فى توليفة رائعة محببة إلى نفوس البسطاء بخاصة. حتى تلاوة القرآن الكريم فى احتفالية المولد من مقرئى مصر، فيها حلاوة خاصة تنساب من الأذن إلى القلب فتشفى صدور قوم مؤمنين. والذكر والأوراد عبادة وفن، وتقرب إلى الله تعالى وشدو. فالطقس بقدر ماهو

ديني هو فني، أو بقدر ماهو فني هو ديني. ألم تر إلى العلاقة التاريخية بين الإنشاد الديني في مصر والطرب والغناء المصريين؟.

(٢٢) ويشير الكثير من الملاحظات الميدانية في احتفالية المولد، أن المنشدات والمنشدين، يستخدمون تيمات من الموسيقى المصرية الشائعة في الأغنيات المعروفة مع تغيير - ضروري - في ألفاظ الأغنية لتكتسي طابعاً دينياً. والأمر نفسه نلاحظه في بعض التراتيل والترانيم (الشعبية) في الاحتفالات القبطية.

(٢٣) وفي ميدان الاسترواح - أيضاً - ، تنتشر في احتفالية المولد، الألعاب التقليدية للأطفال وللصبية (أناثاً وذكوراً على السواء) مثل المراجيح على اختلاف أنواعها وبعض أنواع السهام الدارية البسيطة. كما تنتشر في ساحات المولد الغرز والمقاهي الفقيرة يؤدي فيها ألوان من الحكي الشعبي بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية. كما نشير إلى انتشار مايسمى بألعاب الحظ (القمار)، وألعاب الفتوة والقوة حيث تتبارى القوى العضلية. كما تنتشر ألعاب السيرك وألعاب الحواة ونحو ذلك.

(٢٤) ولقد لخص مؤرخنا الأشهر «الجبرتي» «أغراض المولد على عهده» (أوائل القرن التاسع عشر) بقوله: (.. في هذه الأيام كان مولد سيدي أحمد البدوي بطندتا (بطلطا) هرع أغلب أهل البلد بالذهاب إليه واكتروا الجمال والحمير بأعلى أجرة. لأن ذلك صار عند أهل الإقليم موسماً وعيداً لايتخلفون عنه، إما للزيارة أو للتجارة أو للنزاهة أو للفسوق). وفي مقاله الرائع عرض المؤرخ الكبير «يونان لبيب رزق» في الأهرام «عالم الموالد» من واقع قراءة واعية لبعض أعداد جريدة الأهرام منذ تأسيسها عام ١٨٧٥ وحتى أواخر القرن الماضي. ويستعرض في هذا المقال أهم الأغراض التي يتوخاها الناس من الموالد، وهي لاتخرج عما أورده «الجبرتي» من قبل(٩).

(٢٥) ولأغراض دراستنا الماثلة، فسوف نركز على جانب النزاهة (على حد تعبير الجبرتي) أو مايسميه بالترويح. ولسوف نركز - بخاصة - على الفنون الشعبية الحركية في احتفالية المولد، ثم نخرج على مناقشة مدى إمكان توظيف هذه الآليات والمظاهر من الفن الشعبي، في ميادين الفنون المعاصرة وحدود هذا التوظيف وشروطه. وذلك في مبحثين على التوالي. ثم نثبت بأهم الإشارات والإحالات.

المبحث الأول - حول الفنون الشعبية الحركية واحتفالية المولد

(٢٦) تخرج الفنون الشعبية القولية في احتفاليات المولد عن دائرة أبحاثنا لأغراض هذه الدراسة، على مافيها من تنوع وثراء وعلى مالها من أهمية. ولذلك فنحن نقصر أبحاثنا - هنا - على ماقد يعتبر من فنون شعبية حركية في نطاق احتفاليات المولد.

(٢٧) ولعل أول مايقابلنا بهذا الصدد، هو «الحضرة»، بما تتضمنه من أذكار. والذكر - بحسب الأصل - إن هو إلا تسبيح لله تعالى، والتسبيح إنما يكون في القلب بيد أنه كثيراً ماينداح عن القلب فينبض به اللسان، فيغدو من قبيل القول. بيد أن مايعنينا - هنا - هو الحركات البدنية المنتظمة والمتناغمة التي تصاحب الورد والذكر كما يعبر عنه القول المنغم عادة. فالإيقاع الحركي في الحضرة وفي حلقة الذكر وحتى عند الإنشاد الديني، هو إيقاع منتظم، إلا عندما ينتهي إلى نوبة عصابية (الجذبة)، وهو مايقع غالباً بعد فترة من الإيقاع الحركي المنتظم. وحتى في حالات (الجذبة) هذه، كثيراً مايتدخل إيقاع الشيخ لجعل هذا الإيقاع الحركي العنيف في حال من الانتظام برغم السرعة والتلاحق. ويساعد هذا الانتظام في الإيقاع الحركي، الإيقاع الصوتي المنغم (والذي تتفاوت سرعته بحسب المقام)، وهذا الإيقاع الصوتي يقوم على إيراد لفظ «الجلالة» في تواتر وتلاحق بطيء ثم متوسط ثم سريع ثم بالغ السرعة.

(٢٨) وعلى هذا، فإن الحركة والإيقاع الحركي واللفظ والإيقاع الصوتي كلها تتضافر في الحضرة وفي حلقة الذكر منها بخاصة. وبالطبع فإن ماقدمناه يمثل الصورة العامة بدون مساس بالتفاصيل، التي تختلف سواء في الإيقاع الحركي أو في الإيقاع الصوتي من طريقة صوفية إلى أخرى، بل وقد تختلف بعض التفاصيل الجزئية حتى في الطريقة الواحدة، بحسب اجتهاد الشيخ ورؤيته(١٠).

(٢٩) وقد يحاج بأن هذا الإيقاع الحركي المنتظم الذي يقع في حلقات الذكر، ليس من قبيل الفنون الشعبية الحركية، بمقولة أن هذا الإيقاع الحركي مقصور على المشاركين فيه من أتباع الطريقة الصوفية المعنية، فهو - بالتالي - لايتسم بالتلقائية وبالعفوية التي يتسم بها الموروث الشعبي، كما أن ليس له طابع العمومية. وعلى الرغم من الوجاهة الظاهرة لهذه الحجج، فإن دحضها ليس بالعسير، ذلك أن حلقات

الذكر لما يمكن أن يشارك فيها آخرون من غير أتباع الطريقة، إذا هم دربوا أنفسهم على الإيقاع الحركى الذى يسود الحلقة. كما أن كثرة عدد الطرق الصوفية المسجلة رسمياً فى مصر توحى بسعة الانتشار وبكثرة مذهلة فى عدد المنتمين إليها(١١). وفى تقديرنا، أن هذا كله كاف لإسباغ «الشعبية»، على هذه الإيقاعات الحركية المنتظمة التى تقوم عليها حلقات الذكر والحضرة.

(٣٠) ولقد اختفت من احتفاليات المولد فى مصر، بعض الظواهر التى كانت تقوم على نوع من الحركة، ونخص بالذكر ـ هنا ـ احتفالية «الدوسة»، التى كانت تتم فى إطار احتفالية المولد، ومانزال قائمة حتى الآن فى احتفاليات المولد فى بعض الأقطار الإسلامية. ويقصد باحتفالية «الدوسة»، قيام بعض المتهوسين من شباب أتباع بعض الطرق بالرقاد على بسط، بحيث تواجه بطونهم وصدورهم ووجوههم الأرض، وتكون ظهورهم عرضة لأن يطأها بعض شيوخ الطريقة من الفرسان بأقدام الأحصنة، بدون أن يظهر على الراقدين أرضاً أى نوع من التعبير عن الألم المفترض، وذلك كنوع من أظهار الإعجاز أو القوة أو البركة أو كلها معاً. وقد اختفت «الدوسة» من احتفاليات المولد بمصر منذ نحو قرن فى حدود مانعلم، نتيجة تدخل السلطات لمنعها نظراً لمظاهر القسوة التى تعتورها. ويظهر لنا أن مما يسر أمر هذا الإلغاء، أن المصريين البسطاء وهم غالبية من يرتادون احتفاليات المولد هم ممن لايميلون إلى استعذاب مثل هذه المناظر القاسية، على نحو مايزال يحدث فى احتفاليات المولد ببعض الأمصار الإسلامية الأخرى. (قد أتيح لنا أن نشهد بعض احتفاليات «الدوسة» فى بعض أنحاء من العراق والمغرب، كما أتيح لنا أن نشهد بعض احتفاليات أكثر بشاعة بالعراق بخاصة، حيث كان بعض المريدين يعمدون الى إدخال سيف مسنون فى جنوبهم ليخرج من الطرف الآخر، دون إظهار للألم وبدون نقطة دم واحدة. وقد قمنا فى الحال بتصوير الواقعة فوتوغرافياً، خشية أن يكون ثمة خداع بصرى، وقد أظهرت عدة صور الواقعة بتفاصيلها. بيد أن التفسير الطبى لهذه الواقعة، أن هؤلاء الأفراد قد مارسوا هذا العمل مرات عديدة، فحدث تليف تام للأنسجة فى مواضع بعينها من أجسادهم، بحيث لايشعرون بالألم، ولايلجم عن الواقعة أى إدماء).

(٣١) وثمة فنون شعبية تقليدية قديمة تقوم على نوع من الأداء الحركى والصوتى معاً، بتحريك دمى مع بعض الحكى الساذج، ونعنى بذلك «القرقوز». وهو فن شعبى قديم، عرف ببعض الولايات العثمانية منذ عهود بعيدة نسبياً، وانتشر فى مصر باعتبارها واحدة من الولايات التابعة للدولة العلية. هذا الفن الشعبى التقليدى ينتشر إبان احتفاليات الموالد، سواء بالقاهرة أو بالمدن الأقل حجماً. وهو فن محبب للعامة وبخاصة للأطفال. ونحن نميل إلى الاعتقاذ بأن فن «القرقوز»، هو الأساس القاعدى الذى يقوم عليه مسرح العرائس المعاصر.

(٣٢) فاذا انتقلنا خطوة أخرى للبحث عن بعض أجناس الفنون الشعبية الحركية التى تنتشر فى فضاء احتفالية المولد، فلسوف يبرز على نحو جلى مايسمى برقص الغوازى. والغوازى بحسب الأصل ـ فتيات من طوائف الغجر، الذين ينتشرون فى بعض أنحاء مصر وبخاصة فى الريف. وهى طوائف تتضارب الآراء فى أصولهم البعيدة، ولعل أرجح هذه الآراء أن أصولهم ترجع إلى شبه القارة الهندية. والغجر من الشعوب أو الأقوام الذين يدينون إلى الزواج من الداخل وإلى بعض أنماط السرية فى المحافظة على نوع من الوحدة الإثنية تسود بينهم. ومن المعروف أن «الغجر» يميلون إلى ممارسة مهن بعينها، مثل «فتح المندل»، و«معرفة الطالع»، و«ختان الإناث»، و«أعمال القرداتية»، و«أعمال الحواة». ومن بين المهن الذائعة التى تمارسها نساء الغجر بخاصة نوع معين من الرقص التقليدى يسمى برقص الغوازى. وتشير بعض كتب الرحالة الأجانب الذين أتوا إلى مصر، إلى انتشار هذا النوع من الرقص حتى فى شوارع القاهرة إلى حوالى منتصف القرن التاسع عشر(١٢) ويبدو أن سياسات التحديث المتعاقبة فى مصر القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وانتشار فن المسرح ثم السينما فالإذاعة المسموعة وتلك المرئية وعوامل كثيرة أخرى، كل ذلك أدى إلى انحسار ظاهرة رقص الغوازى من الشارع فى الحضر المصرى. وفى اعتقادنا أن هذا الانحسار، قد أدى إلى توسع ـ فى الطرف المقابل ـ فى انتشار رقص الغوازى فى الريف المحروم من الفنون الحديثة وبخاصة إبان احتفاليات المولد.

(٣٣) ولامشاحة فى أن رقص الغوازى هو أحد أجناس الفنون الشعبية الحركية التقليدية. وهو فن محبب إلى قطاعات كثيرة من العوام رجالاً ونساءً على حد سواء. وهذا الفن ذو طابع شهوانى فى حركاته وفى معظم المصاحبات للأداء، مما يجعل له نوعاً من القبول الأجتماعى الواسع، ليس

فقط من ناحية جمالياته والتذوق الفنى، بل لأن فيه تعويضاً ذا طابع من «الفانتازيا»، عن الكبت الجنسى والفصل بين النوعين وعدم الإشباع الجنسى (على ضوء غلبة الزواج المرتب بدون قاعدة من الحب المتبادل وعدم وجود تربية جنسية للنوعين ونحو ذلك). ولاشك ـ عندنا ـ فى أن هذه «الفانتازيا» الجنسية، تزيد لدى المتلقين من القيم الفنية والجمالية لهذا الفن.

(٣٤) بل أكثر من هذا، فنحن نعتقد أن رقص الغوازى واحد من المصادر المهمة، لما نعرفه من رقص احترافى وغير احترافى بمصر. إذ نحن نكاد نلمس فروقاً ظاهرة بين مايسمى بالرقص الشرقى بمصر كما تمارسه الراقصات المحترفات وبين غير ذلك مما يسمى أيضاً بالرقص الشرقى فى أقطار أخرى، بما فيها «تركيا» التى يعتقد أنها المهاد الأصلى لهذا النوع من الرقص. ومن ثم، فإن من المبرر علمياً ـ لدينا ـ أن هذه الفروق الظاهرة بين أنماط مايسمى بالرقص الشرقى، إنما يرجع ـ فى المثال المصرى ـ إلى تأثر هذا الأخير برقص الغوازى (ذى الملامح والإيماءات الجنسية الصريحة والمقنعة).

(٣٥) يبقى الإلمام ببعض الفنون الشعبية الحركية التى تسود ساحة احتفاليات المولد، والتى تعتمد على نوع متميز من اللياقات والمهارات البدنية والعضلية بخاصة. فمواكب الفروسية التى تنظم وتلتئم بغرض استعراض مهارات الفارس فى نوع من الطواف المنتظم حول موقع ضريح الولى المحتفى بمولده ـ هى من المواكب الشائعة التى يتبارى فيها أتباع الطرق من الفرسان ذوى المهارة واللياقة. وهى تنظم ـ فى أحيان كثيرة ـ كنوع من المباريات تخصص للفائز فيها بعض الجوائز المالية عادة. ونزعم أن مواكب الفروسية هذه هى من آثار مواكب «الدوسة»، التى ألغيت بمصر والتى أشرنا إليها فيما سلف.

(٣٦) كما أن الكثير من ألعاب القوة والفتوة (الساذجة)، تنتشر أيضاً فى جنبات احتفالية المولد. ونعنى بها ألعاب الجذب والدفع لأجسام حديدية ثقيلة الوزن حيث يحدث تنافس محموم بين الشباب ذوى اللياقة البدنية والعضلية العالية. وتكون الجائزة للمتبارى المتميز إما عينية فى غالب الأحوال أو نقدية فى حالات أقل. «كما تعقد مباريات فى التصويب على أهداف ضئيلة الحجم أو تتفاوت فى حجومها (مكونة من بارود رخيص) ببنادق رش. وفى هذه المباريات الأخيرة، يكون التنافس حول المهارة فى التصويب، والتى تعتمد على قدرة فائقة فى الاتزان الحركى من ناحية وقوة إبصار عالية من ناحية أخرى. وتكون الجوائز ـ عادة ـ من حلوى رخيصة مثل «الملبن» ويكون الشعار المعلن: (فتح عينك تاكل ملبن!).

المبحث الثانى ـ حول التوظيف: الحدود والشروط

(٣٧) وإذ يكون ذلك كله، فإن سؤالا محورياً من الضرورى أن يطرح حول إمكان أو عدم إمكان استخدام التيمات التى يدور حولها المبدع الشعبى (هنا المبدع الشعبى الحركى فى احتفالية المولد)، فى إثراء أعمال إبداعية معاصرة؟

(٣٨) وهذا السؤال المحورى الذى أوردناه فى الفقرة السابقة مباشرة، يترتب عليه سؤال محورى آخر يتعلق بمدى الحاجة الآتية إلى مثل هذا الاستخدام، ودواعيه إن كانت ثمة حاجة لذلك؟.

(٣٩) ولامشاحة فى أن المبدع الشعبى ينتمى إلى ثقافة وظروف ومواصفات ثقافية واجتماعية تنتمى ـ بحسب الأصل ـ إلى الماضى. ولعل هذا التقرير أن يشى بالإجابة الصحيحة لما طرحناه آنفاً، أى بمعنى آخر، هل نحن فى عصر لاحق لعصر تخلق المأثور الشعبى ومختلف ـ بالضرورة ـ عنه، هل نحن فى حاجة حقيقية لاستخدام هذا المأثور أو حتى لاستلهامه فى فنوننا المعاصرة؟

(٤٠) للإجابة عن هذا السؤال السابق مباشرة، يجدر التفرقة بين أمرين نراهما واردين ومهمين فى آن، ألا وهى: الاستخدام المباشر والاستلهام. وبادئ ذى بدء، نحن مع الاستلهام وضد الاستخدام المباشر، إلا إذا كان هذا الاستخدام المباشر يترجم عن واقع يتسم بالإفلاس الفنى. بيد أنه يجدر إعمال تفرقة أخرى، بين تسجيل المأثور الشعبى ـ كما هو ـ للحفاظ عليه كمادة أرشيفية بحتة وبين الاعتماد المباشر بالنقل الحرفى عن المأثور الشعبى لإدخاله عنصراً فى عمل فنى معاصر. وبالطبع لسنا ضد التسجيل ذى الطابع الأرشيفى لأغراض علمية ومعرفية مشروعة، بيد أننا ضد الاستخدام المباشر والحرفى للمأثور الشعبى فى عمل فنى معاصر.

(٤١) ففى أى عمل فنى معاصر، تكون الرؤى المعاصرة هى الأساس القاعدى الذى يقوم عليه العمل الفنى. إلا فى حالات استثنائية نادرة ذات طابع وثائقى. فلاشك ـ عندنا

ـ فى أن الفن كأى تعبير عن بناء فوقى إنما يجدر أن يقوم على أساس من مواصفات وظروف محددة من الأبنية التحتية الواقعية، فى إطار النظام المعنى للعلاقات الاقتصادية الاجتماعية. إذ لايمكن ـ فى النظر وفى المنطق ـ أن تستخدم تيمات فنية تنتمى إلى أبنية مغايرة من نظم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية للتعبير الفنى عن واقع آنى مغاير ومتغير.

(٤٢) غاية مافى الأمر، أن ثمة أعمالاً فنية تترجم عن بعض جوانب ذات طابع محدد فى تاريخنا الاجتماعى، الأمر الذى يسمح بالاستعانة الجزئية وفى حدود، ببعض التيمات من المأثور الفنى الشعبى، بحيث يمكن لهذه التيمات المحدودة أن تؤدى مهامّ توضيحية فى الأساس. أما تجاوز هذه الحدود فى استخدام التيمات الشعبية وبخاصة على نحو مباشر، فهو تعبير عن منزلق خطير فنياً وأخلاقياً.

(٤٣) وفى الوقت ذاته، فليس بالسائغ ـ لدينا ـ أن يلجأ معد العمل الفنى المعاصر إلى الاقتناات على المأثور بإجراء تعديلات جوهرية عليه أو تشويهه بعدم الفهم أو بالخلط أو بالعمد. فنحن نرى فى الكثير من أعمال فنية معاصرة، مظاهر عديدة تقوم ـ فى ظاهر الأمر ـ على استلهام المأثور الشعبى بدون تعمق كاف لدراسة هذا المأثور أو لفهمه. وهذه الأعمال الفنية المعاصرة، تكتفى بنظرة عجلى إلى بعض الجزئيات الشكلية ـ فى الغالب ـ للمأثور الشعبى ذى العلاقة، بحيث تستلهمه استلهاماً مبتسراً مشوهاً.

(٤٤) وإذ تكون الصراحة الكاملة والموضوعية العلمية مطلباً شديد الإلحاح ـ آنياً ـ حتى لاتزيد الأمور السلبية إلى العجلة أو الجهل أو التخبط أو التشوش العقلى، أو كل هذا جميعاً.

وهذا تلزم الدعوة الملحة، إلى أن تقوم المراكز البحثية الجادة حول المأثور الشعبى (إن كان ثمة)، بالتسجيل العلمى الدقيق للمأثور وحفظه حفظاً علمياً، وتصنيفه ودراسته والتعليق عليه من كل النواحى المعرفية ذات العلاقة. وتكون هذه المراكز ـ فى هذه الحالة ـ قد قامت بواجبها المعرفى والمهنى والقومى، هذا من ناحية، كما تكون قد أتاحت أمام المبدع المعاصر، الفرصة المرضية للاستلهام الرصين لمواد المأثور الشعبى، هذا من ناحية أخرى.

(٤٥) وحتى إذا تم هذا الذى ندعو إليه (ونحن فى شك مبرر، أن يحدث فى المدى الزمنى القريب) فإن هذا لايمنع من ضرورة استعانة المتصدين للإبداع الفنى المعاصر ـ إن أرادوا استلهام المأثور الشعبى ـ من ضرورة الاستعانة بخبراء متخصصين أكفاء فى الميادين المعرفية والثقافية المعنية، لإبداء الرأى حول تصورات مبدعى العمل الفنى المعاصر. وبغير هذا، فإن النتيجة الحتمية أن يغدو المأثور الشعبى نهباً لجهلاء ولمرتزقة، وأن يمكن لهؤلاء من السطو الساذج على المأثور الشعبى واستخدام تيماته على نحو متهافت، وبذلك كله يتم إعادة خلق الجهل والسطو والانتهازية والفهلوة إلى أجيال قادمة جيلاً إثر جيل.

(٤٦) وعلى الرغم من قتامة الصورة، فإن مما يبرر رسم ملامحها بصراحة، أن التدهور أضحى ملمحاً ثابتاً شديد الترسخ، وأن السلبيات تتراكم على نحو خطير وغير مسبوق، على صعيد الفن وعلى كل الأصعدة.

والله تعالى أعلم..

ثبت بأهم الإشارات والإحالات..

(١) جيمس هنرى برستد، تطور الفكر الدينى فى مصر القديمة، (ترجمة: زكى سوس)، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦١، ص ٥٢، ص ٥٣.

(٢) انظر فى التفاصيل:

بيير مونتييه، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة (ترجمة: عزيز مرقص منصور، مراجعة: عبد الحميد الدواخلى)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٣٨٢ ومابعدها. ومن عجب أن تستمر ظاهرة الشكوى إلى أضرحة الأولياء فى مصر حتى الآن لأسباب مشابهة. انظر: سيد عويس، ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعى، نشر المركز القومى للبحوث الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٥.

(٣) بيير مونتييه، المصدر السابق مباشرة، ص ٣٨٨، ص ٣٩٩.

(٤) المصدر السابق مباشرة، ص ٣٩٩، ص ٤٠٤.

(٥) نقلا عن «هيرودوت»، المصدر السابق مباشرة، ص٤٠١.

(٦) بيير مونتييه، المرجع السابق، ص ٣٩٦.

(٧) علي فهمي، دين الحرافيش في مصر المحروسة ـ دراسة في الفهم السوسيولوجي الشعبي للدين، من أعمال الندوة العلمية عن: الدين والمجتمع العربي، الجمعية العربية لعلم الاجتماع بتونس، القاهرة، ابريل/ نيسان ١٩٨٩.

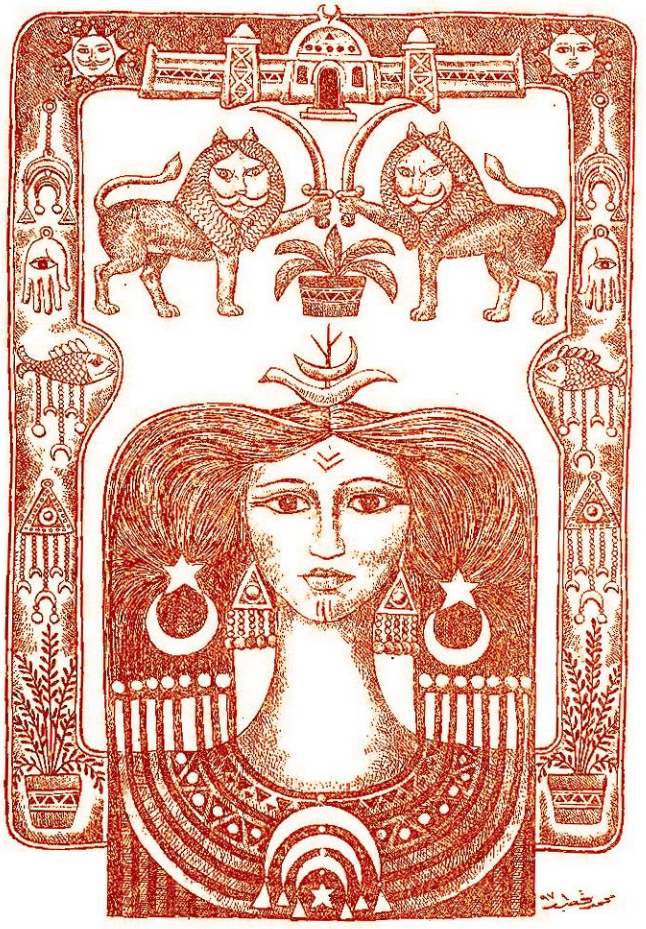
(٨) علي فهمي، دين الحرافيش في مصر المحروسة، المصدر السابق مباشرة.

(٩) يونان لبيب رزق، الأهرام ديوان الحياة المعاصرة (١٢٣)، عالم المولد، جريدة الأهرام، ١٣ يونيو/ حزيران ١٩٩٦.

(١٠) سليمان جميل، الإنشاد في الحضرة الصوفية، (تقديم أستاذنا الجليل: سيد عويس). د. ت. (وإن كنا نتذكر أن هذه الدراسة قد نشرت في أواخر الستينات).

(١١) يبلغ عدد الطرق الصوفية المسجلة رسمياً في مصر نحو ستين طريقة. وتختلف التقديرات عن عدد المنضمين رسمياً إليها، والشائع أن عددهم قد تصل إلى نحو أربعة ملايين انظر: محمد السيد سابق، دراسة عن الطرق الصوفية واختيار واحدة منها لدراسة مفصلة، مشروع مهني للحصول على درجة البكالوريس في الخدمة الاجتماعية (غير منشور). تحت إشراف أستاذنا الجليل: سيد عويس، (العام الجامعي ١٩٦٦/٦٥) وقد شاركنا في تقييم هذه الدراسة آنذاك.

(١٢) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم (في القرن التاسع عشر) ترجمة: عدلي طاهر نور، مطبعة الرسالة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٠.



الموشحة والزجل

من الأندلس إلى مصر

سيد خميس

كانت قرطبة في عصر الخلافة الأموية في الأندلس موضع التقاء وانصهار الكثير من أجناس الشرق والغرب، ولذلك فقد كانت مركز توازن قلق، على حد تعبير المستشرق الإسباني غارسيا غومس في كتابه عن «الشعر الأندلسي».. وعندما انهارت الخلافة الأموية في الأندلس، وتفككت وحدة مدنها، وتفرقت بها السبل، وحل محل السلطة المركزية الموحدة ملوك الطوائف العربية الصغار، وأمراء الجماعات البربرية، وفتيان صقالبة القصور «زالت مع ذلك التفرق القوة الموجهة للسياسة الأندلسية العامة، واختفى ما هو أخطر من ذلك وهو المثل الإسباني الأعلى». لقد عمل الأمويون طوال مدة حكمهم على تخليص الأندلس من المثل الأعلى المشرقي، الذي كانت تمثله الخلافة العباسية في بغداد من ناحية، والخلافة الفاطمية في القاهرة من ناحية أخرى، لأسباب سياسية في المقام الأول. وكان طوق النجاة لملوك الأمويين هناك هو أن يحوّلوا الأندلس إلى كيان غربي قائم بذاته، وقد نجحوا في ذلك إلى حد كبير، بينما عمل أمراء الطوائف على عكس ذلك؛ إذ حولوا قرطبة إلى مدينة مشرقية، فتحولت المدن الأندلسية الأخرى بالتالي إلى «بغدادات صغيرة كثيرة»، وقد تزامن ذلك مع عصر «السيد القمبيطور»[1] بطلهم الملحمي، كما كوّن المغاربة دولتهم.. وبين نارى النصارى في الشمال والبربر في الجنوب، وقف ملوك الطوائف وقد وهن أمرهم وأضعفهم الترف والبذخ، لايكاد سلطان أحد منهم يتخطى حدود بلده، فكانت دويلاتهم أشبه بجمهوريات إيطالية في ثياب شرقية.. وسادت ذلك العصر كله روح من البذخ المسرف والإجرام السافر، من المطامع والنزوات، ومن الخناجر والسموم. ومع ذلك الانهيار والتفكك السياسي والاجتماعي، فقد كان ذلك العصر عصر ازدهار للشعر والشعراء، وهو العصر الذى نضج فيه لونان متميزان من ألوان الشعر هما: الموشح والزجل[2]. فإن ما حدث في الأندلس من تفكك وضعف سياسي، قد صاحبة ازدهار ثقافي يذكرنا بما حدث في الخلافة العباسية في القرن الرابع الهجرى، العاشرالميلادى، عندما تفككت أوصال الخلافة العباسية، وانقسمت إلى دويلات وإمارات، وأصبحت سلطة الخليفة العباسي مجرد سلطة اسمية، وشهدت الخلافة المفككة في الوقت ذاته تقدماً عظيماً في الإبداع الثقافي والأدبي[3].

ويصف المستشرق الإسباني غارسيا غومس حال الشعر والشعراء في ظل ملوك الطوائف الذين كان لكل واحد منهم ميزة اختص بها عن جيرانه «فامتاز المتوكّل صاحب بطليوس

بالعلم الغزير، وامتاز ابن ذى الدون صاحب طليطلة بالبذخ البالغ، وفاق ابن رزين صاحب السهلة أنداده فى الموسيقى، واختص المقتدر بن هود صاحب سرقسطة بالعلوم ، وبذّ ابن طاهر صاحب مرسية أقرانه بالنثر الجميل المسجوع، أما الشعر فكان أمراً مشتركاً بينهم جميعاً، يلقى منهم كل رعاية، ولكن رعاية بنى عباد أصحاب أشبيلية الجميلة به كانت أعظم وأشمل، وفى أثناء ذلك كانت قرطبة النبيلة تحتضر، وكان البربر أصحاب السلطان فى جنوبى الأندلس قد عقدوا الخناصر مع اليهود ووفود العناصر المشرقية على الأندلس. وانصرف نفر من أهل الأدب إلى تأليف مجموعات جيّد الكلام من نظم ونثر، كالذى فعله أبو الوليد الحميرى (توفى حوالى ٤٤٠ هـ ١٠٤٨م) من تأليف كتابه «البديع فى وشى الربيع» ومضى الناس فى نظم الموشحات. ولكن أكثر ما انصرفت إليه الملكات هو قرض شعر حديث على طريقة القدماء، ولدينا من ثمار قرائحهم آلاف الأبيات، لقد أصبح أهل الأندلس كلهم شعراء ! حتى قال القزوينى: «إن أى فلاح يحرث على الثيران فى شلب يستطيع أن يرتجل ما شئت من الأشعار فيما شئت من موضوعات!».

ومضى الشعراء يقطعون الأندلس طولاً وعرضاً، ينتجعون قصور الأمراء حيث يظفرون بالمأوى والصلات، ويحضرون مجالس أصحاب الأمر، وتدرج أسماؤهم فى سجلات الدواوين، وتخلع عليهم وظائف التدريس. ولقد كان الواحد منهم يرتجل المقطوعة القصيرة فيبلغ بها الوزارة. ولما اشتد عليهم الطلب وتوالى إلحاح الأمراء رفعوا أسعار أشعارهم، حتى حلف واحد منهم ألا يمدح أميراً بأقل من مائة دينار، وأدرك اليأس نفراً منهم فانصرفوا عن الشعر وعادوا إلى أريافهم وإلى ما كانوا يزاولونه قبل احترافهم الشعر من أعمال. وكان كبار القوم - من ملوك ووزراء وأصحاب وظائف كبرى وسفراء - لايتراسلون إلا شعراً، فكانوا يتهادون بطاقات صغيرة تحمل عبارات الدعوات والاعتذارات والأهاجى، أو يرفقونها بهداياهم، أو يسجلون فيها لمحات من حياتهم، كلها منظومة شعراً يشبهون فيه أنفسهم بالنجوم والزهور، وأصبحت حياتهم كلها شعراً صرفاً، ومعظم هذا الشعر متكلّف زائف، ولكنه يضم بين الحين والحين لمحات تصور أخلد العواطف الإنسانية.(٤).

لقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية مهيأة تماماً لنضج فنّين جديدين من فنون الشعر هما: الموشحات والأزجال - لم يولدا من عدم؛ فالشعوب تغنى وتنشد أشعارها منذ القدم، وهى تغنى بلغتها وبطريقتها التى تستوعب أحلامها ورؤاها، حتى لو جاءت خارجة على أعاريض أشعار العرب، كما برّر ابن بسام استبعاده للموشحات فى كتابه: «الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة»، وهو نموذج لموقف النقاد والمؤرخين الرسميين من شعر الشعب وفنونه.. وهل كان الفلاح الأندلسى فى شلب، والذى أشار القزوينى إلى أنه يستطيع أن يرتجل «ما شئت من أشعار فيما شئت من موضوعات» - هل كان ذلك الارتجال يتم بالفصحى أم بالعامية؟! لقد كان للأبحاث التى قام بها الأستاذ خوليان ريبيرا، عميد مدرسة الاستعراب الإسبانى منذ أكثر من نصف قرن، الفضل فى الكشف عن مصادر الموشحات والأزجال وجذورها، وعن أثرهما المهم فى الشعر الأوروبى فى العصر الوسيط، وهى أبحاث اتسمت بالدقة الموضوعية والإنصاف معاً، وأعادت للتراث العربى فى الأندلس اعتباره بوصفه تراثاً مشتركاً بين العرب والإسبان، كما دحضت هذه الأبحاث الكثير من النظريات الأوربية التى تبناها بعض المستشرقين القائلين بالأصل الأوروبى للموشحات والأزجال. لقد كان أهل الأندلس الإسلامى - كما يقول الأستاذ ريبيرا - يستعملون العربية الفصيحة بوصفها لغة رسمية يتعلمها الناس فى المدارس ويكتبون بها الوثائق وما إليها، أما فى شئونهم اليومية وأحاديثهم فيما بينهم فكانوا يستعملون لهجة من اللاتينية الدارجة أو الأعجمية El romance. وليس ذلك بغريب، لإننا إذا ذكرنا أن عدد العرب الخلّص الذين دخلوا شبه الجزيرة (إسبانيا) كان قليلاً جداً، تبيّنا أننا لانستطيع اعتبار الأندلسيين المسلمين ساميين أو مشارقة، ابتداء من جيلهم الثالث أو الرابع بعد الفتح ، ولنضف إلى ذلك أن شعوب أوروبا كانت تستعمل فى ذلك الحين اللاتينية بوصفها لغة، وأن ناسها كانوا يتحدثون إلى جانبها لهجات أعجمية مختلفة مشتقة من اللاتينية.

وكان هذا الازدواج اللغوى هو الأصل فى نشوء طراز شعرى مختلط، تمتزج فيه مؤثرات غربية وشرقية، وقد ازدرى أهل الأدب الفصيح والمعنيون بأمره هذا الطراز الشعرى الجديد، بينما مضى الناس جميعاً يتناقلون مقطوعاته سراً فيما بينهم، وذاع أمره داخل البيوت وفى أوساط العوام، وما زال أمره يعظم والإقبال عليه يشتد حتى أصبح فى يوم من الأيام لوناً من الأدب (يقصد الاعتراف الرسمى به) . وقد أخذ هذا الطراز من الأدب الشعبى صورتين إحداهما «الزجل» والثانية «الموشحة». أما الزجل فشعر يصاغ فى فقرات تسمى أبياتاً، وتبدأ مقطوعته ببيت يعرف بـ «المركز» تليه أغصان

ذات قافية واحدة ووزن واحد، يتكون الغصن منها من ثلاثة مصاريع أو أكثر، ثم يعقبها بيت فى نفس وزن المركز وقافيته، وهكذا.. وأما الموشحة فنظم تكون فيه القوافى اثنتين اثنتين كما هو الحال فى الوشاح، وهو العقد الذى يكون من سلكين من اللآلئ لكل منهما لون.. فالتسمية هنا تشير إلى طريقة تأليف القوافى، وهى تشبه الزجل فيما عدا ذلك(...) والزجل والموشحة فى واقع الأمر فن شعرى واحد، ولكن الزجل يطلق على السوقى الدارج منهما، إذ لابدّ له أن يكون فى اللغة الدارجة، فقد كان يتغنى به فى الطرقات. أما الموشحة فلاتكون إلا من العربى الفصيح، واسمها كذلك عربى كما هو واضح، وربما استطعنا أن نقول إن لفظ الموشحة يطلق على المهذب من الزجل الذى تستعمل فيه الفصحى أو ينظم فى أسلوب أرفع من أسلوب الأزجال،(٥).

لقد انتقلت الأزجال والموشحات من الأندلس إلى مصر وبلاد المشرق العربى بعد فترة زمنية قصيرة.. فإذا كان ابن بسام فى كتابه «الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة» الذى يعد أول مرجع أندلسى يتحدث عن نشأة الموشحات، واستقرار قواعدها والاعتراف بها، ويسند ذلك إلى أبى بكر عبادة بن ماء السماء بقوله: «وكانت صنعة التوشيح التى نهج أهل الأندلس طريقتها، غير مرقومة البرود، ولامنظومة العقود (أى لم تكن قد استقرت ووضعت لها القواعد) فأقام عبادة هذا مناّدها وقوّم ميلها وسنادها (طوّرها) فكأنها لم تسمع إلا منه ولا أخذت إلا عنه، واشتهر بها اشتهاراً غلب على ذاته، وذهب بكثير من صفاته (لاشتغاله بهذا اللون الجديد المستهجن فى نظر ابن بسام)، لكنه لايلبث أن يشهد بأهمية هذا الشعر الجديد وانتشاره فيقول: وهى «الموشحة» على أوزان كثيرة كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب، تشقّ على سماعها مغنّاة مصونات الجيوب، بل القلوب (على عادة بعض عاشقى الطرب فى شق ثيابهم عند وصول نشوتهم بالغناء إلى الذروة) وقد مات عبادة بن ماء السماء هذا حوالى ٤٢٠ هـ، بينما ولد الشاعر والوشاح المصرى ابن سناء الملك صاحب كتاب «دار الطراز فى عمل الموشحات» - والذى سنتناول موشحاته وخاصة خرجاتها بالتفصيل، فى الفصل التالى - ولد عام ٥٥٠ هـ، وهو يحدثنا فى مقدمة كتابه أنه قد تعرف على فن الموشحات وهام به عشقاً منذ أن كان فى أول الشباب، كما نعرف من مقدمة كتابه أن الموشحات كانت فناً معروفاً ومعترفاً به فى المجتمع الثقافى المصرى. وقد أورد فى كتابه هذا موشحات للأعمى التطيلى (توفى سنة ٥٢٥هـ) وأبو بكر بن بقى (المتوفى سنة ٥٤٥هـ) وابن زُهر الحفيد(٦)، صاحب الموشح الشهير:

أيهّا السّاقى إليك المُشتَكى... قد دعوناكَ وإن لم تَسمعِ

والذى (توفى عام ٥٩٥ هـ) وكان عمر بن سناء الملك حينذاك أربعين عاماً، الأمر الذى يعنى المعاصرة والتواصل بين الموشحات الأندلسية والموشحات المصرية.

إن احتضان الثقافة المصرية الرسمية فى الدولة الأيوبية، التى عاش فى رعايتها ابن سناء الملك، لهذا الطراز الشعرى الجديد (الموشحات) واحتفاءها به، ودراسته، والنسج على منواله، ليدل من ناحية على التشابه الكبير بين المناخ الثقافى فى مصر، والمناخ الثقافى الذى ازدهرت فيه الموشحات والأزجال فى الأندلس، كما يدل من ناحية ثانية مكملة على عروبة العناصر التى استلهمها الوشاحون والزجالون فى شعرهم الجديد. ولا أقصد بالعناصر العربية هنا ما ينسبه البعض إلى خليفة اليوم الواحد العباسى الشاعر المبدع عبدالله بن المعتز من اختراعه للموشح فى بغداد فى القرن الثالث الهجرى. ولكن أعنى أن هذا الطراز الشعرى الجديد لم يكن بعيداً عن الشعر العربى الفصيح التقليدى، ومحاولات التجديد فيه منذ القرن الثالث الهجرى، والتى نشأ عنها «المسمّطات والمخمسات»، كما أنه لم يكن بعيداً عن الشعر العامى والأغانى الشعبية فى الأندلس ومصر. وإن كان المصدر الأصلى الذى استوحاه مقدّم بن معافى القبرى الضرير - الذى قيل إنه مبتكر فن الموشح - مازال مجهولاً.. الأمر الذى دفع بعض الباحثين إلى نسبة هذا الأصل إلى التراث الجليقى (البرتغالى) أو أن أصله البعيد رومانى، أو أنه أتى إلى الأندلس من بغداد التى استوحت فيه الرباعيات الفارسية.. بل إن أحد الباحثين ميلياس فيلكروسا حاول أن يجد علاقة بين الموشحة والزجل، وبين الفن الشعرى العبرى المعروف بـ «البزمون» والتسبيحات الدينية التى يرددها جمهور المصلين عقب كل فقرة من فقرات الترتيل الدينى لآيات الكتاب المقدس (٧).

ويضع المستشرق الإسبانى إميليو غارسيا غومس فى كتابه «الشعر الأندلسى» حداً لهذه التخريجات بتأكيده أن الموشحات تضمنت عناصر عربية أصيلة؛ ففى بنائها الفنى تشابه كبير مع قصائد المسمطات والمخمّسات، وأن العناصر الأندلسية المحلية سواء أكانت بالعامية أم بالأعجمية لاتظهر إلا فى الجزء الأخير من الموشحة؛ أى فى الخرجات.

كيف هاجرت الموشحات والأزجال إلى مصر؟!

لم تكن علاقة الأندلسيين بمصر عامة، والإسكندرية خاصة، بنت القرن السادس الهجرى، فقبل ذلك بأكثر من قرنين وصلت سفن الأندلسيين - الذين طردهم الخليفة الأموى بعد تمردهم عليه - إلى الإسكندرية، وأقاموا بها ما يشبه الجمهورية المستقلة؛ بل تركوا تأثيرهم فى لغة الحديث اليومى عند أهلها حتى الآن، كالتحدث عن المتكلم المفرد بضمير الجمع! لكن هجرة الأندلسيين إلى مصر وبلاد المشرق أصبحت ظاهرة فى عصر المرابطين فى القرن السادس الهجرى.

ويقول المستشرق الإسبانى أنجل جنثالث بالنثيا عن هذه الهجرات: «ويمتاز هذا العصر بظاهرة أدبية أخرى جديرة بالذكر، وهى هجرة الكثيرين من أهل العلم والأدب من الأندلسيين إلى المشرق، حاملين معهم علومهم وثقافتهم، ومن أمثلة ذلك أبو الوليد الطرطوشى (صاحب كتاب «سراج الملوك» فى علم السياسة) وقد خرج الطرطوشى من الأندلس سنة ٤٧٦هـ وزار بغداد والبصرة ودمشق ثم استقر فى القاهرة، وقضى بقية حياته فيها، ومات فى الإسكندرية سنة ٥٢٥هـ. وأبو الصلت بن أمية الذى تجلت مواهبه الأدبية فى الإسكندرية ومصر وتونس، وله كتاب «مختارات شعرية» ضاهى به مختارات الثعالبى فى «يتيمة الدهر»، وله «الرسالة المصرية»، ومؤلفات أخرى كثيرة فى الطب والفلك والموسيقى والهندسة والمنطق»[٨].

وفى حديث غارسيا غومس عن الشاعر «ابن الأبار» من شعراء عصر الموحدين يقول: «وكان من الدلائل الواضحة على اضمحلال الأندلس مغادرة الكثيرين من أعلامة إياه إلى غير رجعة. فلم يعد الأندلسيون يخرجون إلى المشرق لطلب العلم ثم يعودون محملين بذخائر علومه، كما كانوا يفعلون قبل ذلك، وإنما أصبحوا يبرحون الأندلس بزاد حافل من المعارف الأندلسية وينشرونها فى أقطار نائية، وهذا ما وقع لرجال كأبى الحسين بن جبر، والصابونى، والششترى، ومحيى الدين بن عربى - وهو أهم هؤلاء جميعاً»[٩]، ويختم جنثالث بالنثيا حديثه عن مدرسة ابن قزمان فى الزجل الأندلسى بالتأكيد على أنه خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين توجه من أهل الأندلس نفر من الفقهاء والمتصوفين والأطباء وأهل الأدب إلى المشرق، وكان لهم أثر عظيم هناك. وعن طريق بعض هؤلاء انتقل الزجل إلى المشرق، وكان أول من علم أهل المشرق صناعته أبو مروان بن زهر الذى مارس الطب فى بغداد، وأبو على الشلوبينى السخوى، وابن وكيل الزاهد الذى عرف بابن الإقليشى، ومحيى الدين بن عربى، وعبدالمنعم بن عمر - وكان كحّالاً وفيلسوفاً وأصله من جيان، وأصبح فيما بعد شاعر صلاح الدين الأيوبى - وابن سعيد الغرناطى، الذى اجتمع فى المشرق بشعراء أندلسيين هاجروا من بلادهم وانصرفوا إلى صناعة الزجل فى مهاجرهم، ومن أولئك أبو الحاج يوسف بن عقبة[١٠].

لقد اكتسبت اللغة العربية الفصحى فى القرن السادس الهجرى ملامح محلية فى كل قطر عربى، ووصل تطور اللهجات العربية المحلية إلى الحد الذى أصبحت فيه أداة للنظم الشعرى المعترف به. ويتحدث العلامة ابن خلدون فى نهاية مقدمته الشهيرة عن هذه الظاهرة تحت عنوان: «فصل فى أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد»، وهو يبدأ هذا الفصل بالإشارة إلى بديهية ظلّت مغيبة لعصور طويلة عند المثقفين الرسميين وهى أن الشعر خاصية إنسانية عامة وليست مرتبطة باللسان العربى فقط؛ ففى الفرس واليونانيين شعراء كما فى اليمن القديمة «ولما فسد لسان مضر ولغتهم (اللغة الفصحى) دونت مقاييسها وقوانين إعرابها، وفسدت اللغات من بعد بحسب ما خالطها ومازجها من العجمة (لغات غير العرب من المسلمين) فكانت لجيل العرب بأنفسهم لغة خالفت لغة سلفهم من مضر فى الإعراب جملة وفى كثير من الموضوعات اللغوية وبناء الكلمات، (أى حتى العرب الخلص أهملوا الحرص على الإعراب فصارت لغتهم مختلفة عن لغة الأسلاف)، وكذلك الحضر وأهل الأمصار (سكان المدن) نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر (اللغة الفصحى) فى الإعراب وأكثر الأوضاع والتصاريف، وخالفت أيضاً لغة الجيل من العرب لهذا العهد (أى أن التطور اللغوى نتج عنه لهجتان مختلفتان: لهجة العرب الخلص التى اختلفت عن لغة أسلافهم، ولهجة أهل المدن التى اختلفت عن لهجة العرب وعن الفصحى معاً) واختلفت هى فى نفسها بحسب اصطلاحات أهل الآفاق (الأقطار المختلفة) فلأهل المشرق وأمصاره لغة غير لغة أهل المغرب وأمصاره، وتخالفها أيضاً لغة أهل الأندلس وأمصاره.

ثم لما كان الشعر موجوداً بالطبع فى أهل كل لسان لأن الموازين على نسبة واحدة فى أعداد المتحركات والسواكن ومتقابلها موجودة فى طباع البشر (أى أن الإيقاع الشعرى الذى يخلقه الوزن والقافية موجود فى جوهره فى كل اللغات، بوصفه ترجمة موسيقية لوجوده فى الطبيعة الإنسانية) فلم يهجر الشعر بفقدان لغة واحدة وهى لغة مضر (الفصحى التى دونت بها أشعار العرب الأولين) الذين كانوا فحوله وفرسان

ميدانه، حسبما اشتهر بين أهل الخليقة؛ بل كان كل جيل وأهل كل لغة من العرب المستعجمين والحضر وأهل الأمصار يتعاطون منه ما يطاوعهم فى انتحاله ووصف بنائه على مهيع كلامهم (لم يفقد الشعر كما فقدت اللغة الفصحى التى ارتبطت بالشعر القديم، بل أصبح لكل عصر ولكل مجموعة بشرية سواء فى الريف، أو البادية، أو المدينة، شعرها الخاص المتفق مع لغاتها وطريقتها فى البناء الفنى) فأما العرب، أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر (أى العرب المعاصرون لابن خلدون والذين ابتعدت لغتهم عن الفصحى) فيقرضون الشعر لهذا العهد فى سائر الأعاريض (الأوزان) على ما كان عليه سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والغزل والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون من فن إلى فن فى الكلام (الخروج من الغزل إلى المدح مثلاً) وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم (اختصاص القصيدة بغرض واحد من أغراض الشعر). وأكثر ابتدائهم فى قصائدهم باسم الشاعر ثم ينسبون (كما كانت قصائد شعراء الهلالية على عصر ابن خلدون، تبدأ بـ «يقول الشريف بن هاشم على.. أو يقول أبو زيد الهلالى.. ثم يتحول الشاعر إلى الغزل والمدح أو الهجاء.. إلخ) وأهل أمصار المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعى راوية العرب فى أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوى. وربما يلحنون فيه ألحاناً بسيطة ليست على طريقة الصنعة الموسيقية، ثم يغنون به. ويسمون الغناء به باسم الحورانى نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشام وهى من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد.

ولهم فن آخر كثير التداول فى نظمهم يجيئون به معقباً على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة فى رويّه (الحرف الذى يسبق القافية) ويلتزمون القافية الرابعة فى كل بيت إلى آخر القصيدة شبيهاً بالمربّع والمخمّس الذى أحدثه المتأخرون من المولدين.

(هذا الشكل الشعرى البدوى شبيه بالمربعات التى صاغ منها رواة السيرة الهلالية فى صعيد مصر أحداث السيرة .. وهو يسمى خارج السيرة بـ «الواو») ولهؤلاء العرب فى هذا الشعر بلاغة فائقة، وفيهم الفحول والمتأخرون (المبدعون ومتوسطو الموهبة) والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصاً علم اللسان (علوم اللغة) يستنكرون هذه الفنون التى لهم (للبدو) إذا سمعها ويمجّ نظمهم إذا أنشد، ويعتقد أن ذوقه نبا عنها لاستهجانها (أى أنها لاترقى إلى مستوى الشعر العربى فى نظر علماء اللغة هؤلاء)، وفقدان قدرة هؤلاء اللغويين على معرفة أسرار تلك اللغة والقدرة على تذوق أشعارها. فلو حصلت لهم ملكة من ملكاتهم (هؤلاء العرب البادين) لشهد لهم طبعهم وذوقهم ببلاغتها إن كانوا سليمين من الآفات فى فطرتهم ونظرهم وإلا فالإعراب (اتباع قواعد النحو والصرف) لامدخل له فى البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام المقصود لمقتضى الحال من الوجود (القدرة على التعبير الدقيق والجميل عن المعنى والحالة النفسية) سواء كان الرفع دالاً على الفاعل والنصب دالاً على المفعول أو بالعكس، وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو فى لغتهم هذه (أى القوانين التى تسير عليها تلك اللهجة لا قوانين اللغة الفصحى) فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة (المتكلمون بتلك اللهجة) فإذا عرف اصطلاح فى ملكة واشتهر صحت الدلالة ، وإذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال، صحت البلاغة، ولا عبرة لقوانين النحاة فى ذلك (هذا المفهوم الرائد والدقيق للفصاحة والبلاغة عند ابن خلدون والذى لايرتبط بلغة أو لهجة بعينها ، كما لايرتبط بطريقة واحدة من طرق البناء الفنى. وإنما يرتبط بقدرة اللغة على التواصل والتوصيل، وقدرة الشكل الفنى على التعبير، هذا المفهوم الذى سبق به ابن خلدون زمانه بسبعة قرون ما زال لم يستقر بعد فى الثقافة العربية) وأساليب الشعر وفنونه موجودة فى أشعارهم هذه المرة ما عدا حركات الإعراب فى أواخر الكلمة، فإن غالب كلماتهم موقوفة (ساكنة) الآخر، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام، لابحركات الإعراب.(١١).

المصريون واللغة العربية

عرف المصريون اللغة العربية قبل الفتح العربى بقرون، بل ربما عرفوها قبل ظهورالمسيحية فى مصر، عن طريق القبائل التى هاجرت إليها لتستقر فى أطرافها، أو التجار الذين كانوا يقدمون إليها بتجارتهم، ويشير المؤرخون إلى أنه كان هناك خطوط تجارية بحرية تربط مصر بالجزيرة العربية، وكانت مدينة غزة كما تذكر المصادر اليونانية واللاتينية، ميناءً تجارياً مهماً، وملتقى للتجار ورجال الأعمال، لبيع ما كان يحمله العرب من حاصلات اليمن وجنوب الجزيرة العربية، وشراء ما يصل إلى هذا الميناء من الحاصلات المصرية واليونانية والإيطالية. وتشير إحدى الوثائق التى يرجع تاريخها إلى عام ٢٦٣ ق. م إلى وجود صلات تجارية بين العرب والمصريين فى تلك الفترة المبكرة، وقد كان عمرو ابن العاص، فاتح مصر و أول والٍ عربى عليها، يعرف مصر

جيداً قبل الفتح من خلال زياراته الكثيرة لها بوصفه تاجراً، كما يذهب المؤرخون إلى أنه كان يعرف اللغة السريانية ، التى كانت لغة الثقافة فى مصر ـ كما كانت اليونانية لغة الإدارة والسياسة ـ وأن هذه المعرفة هى التى جعلته يغرى الخليفة الثانى عمر بن الخطاب بفتحها، إضافة إلى إن هذا الفتح كان ضرورة جغرافية ـ سياسية للدولة العربية الجديدة (١٢).. «وأما بالنسبة للهجرات العربية بقصد الاستقرار، فقد كانت هناك كثير من الموجات دفعت بها بلاد العرب إلى مصر فى العصور الفرعونية. وكان طريق سيناء قنطرة ثابتة مفتوحة للهجرات منذ القدم، ومن هذه الهجرات ما كان يؤخذ فيه رأى حاكم مصر ويتم بموافقته، وقد أشار المؤرخون إلى سلسلة من الهجرات أخذت مكانها قبل الفتح الإسلامى(١٣)،

وتشير الوثيقة التى أشار إليها الدكتور أحمد مختار عمر، والتى يرجع تاريخها إلى عام ٢٦٣ ق. م إلى أنه كانت توجد فى هذا الوقت المبكر جالية عربية كبيرة مكوّنة من القبائل التى هاجرت من جنوب الجزيرة العربية واستقرت فى مصر. «وإنه لمن الأهمية بمكان أن نذكر هنا أن لغة هذه الوثيقة تبدو قوية الصلة باللغة العربية، مما يدل على أن هؤلاء العرب كانوا يكوّنون جزيرة لغوية فى مصر، وأن هذه الجالية ظلت مخلصة لقوميتها محتفظة بأبجديتها تكتب بها وتعتز بتراثها. والوثيقة قصيرة ولكنها ذات أهمية كبيرة لأنها تحدثت عن وجود العرب الجنوبيين بمصر فى ذلك العهد السحيق، وعن وجود علاقات تجارية ربطت بين مصر وجزيرة العرب من البر والبحر، وهى تتحدث أيضاً عن رجل اسمه «زيد بن زيد إيل» «اللات ـ الله؟» اعترف بوجود دين عليه وواجب هو توريد وتزويد بيوت آلهة مصر بالمرّ وقصب الطيب.. ومن الكلمات التى وردت فى الوثيقة، والتى يمكن بسهولة ردّها إلى أصل عربى أو سامى الكلمات «دين» التى استعملت بنفس معناها العربى و«نفقس» التى تعنى ثروته ونفقته من الأصل الثلاثى «نفق» و«محرْمى» التى تعنى الحرم، و«رئد» التى تعنى رصد أو خصص. وعلى أية حال فمن الطبيعى أن يكون قد نشأ نوع من الاحتكاك فى ذلك الوقت بين اللغتين العربية والمصرية، وأن يكون قد حصل بينهما قدر من التبادل ويبدو أن آثار كلتا اللغتين على الأخرى كانت قوية لدرجة أنها خلقت تشابهاً أو تقارباً بين اللغتين، أدى ببعض اللغويين المحدثين أن يزعموا وجود قرابة بين اللغتين، أى بين المجموعة السامية والحامية (من المجموعة السامية اللغة العربية ومن المجموعة الحامية اللغة المصرية القديمة)(١٤) ولكن الحقيقة أن هذا التشابة سببه ما حدث من اختلاط بين الساميين والمصريين فى العصور السحيقة (...) وقد كان نفوذ اللغة المصرية «أو اللغات المصرية إذا أردنا بهذا المصطلح ما يشمل اللغة اليونانية التى كانت صاحبة نفوذ فى مصر فى تلك الفترة» على العربية كبيراً من ناحية المفردات. فهناك كلمات مصرية كثيرة دخلت اللغة العربية وأصبح ينظر إليها على أنها من اللغة الأدبية النموذجية. من هذه الكلمات ألفاظ نحو «قبس» التى وردت فى القرآن الكريم، و«صداع» و«مشط» التى وردت فى الحديث النبوى: «الناس سواسية كأسنان المشط» وكلمة «بردى» التى وردت فى شعر الأعشى. وقد ذكر السيوطى (المفسّر والمؤرخ والعالم المصرى الشهير) إلى جانب ذلك ـ قائمة من الكلمات التى وردت فى القرآن الكريم ولها ـ على ما يزعم ـ أصل قبطى. ومما ذكره فى هذا الخصوص قوله: وفى قوله تعالى: «ولات حين مناص» أى فرار بالقبطية. وفى قوله تعالى: «فناداها من تحتها» أى بطنها بالقبطية. وفى قوله تعالى «فى الملّة الآخرة» أى الأولى بالقبطية.. وواضح أن قائمة السيوطى لايمكن التسليم بها مطلقاً، ولذا فنحن لانعطيها أى اعتبار، (لم يذكر لنا الدكتور أحمد مختار عمر أسباب رفضه لقائمة السيوطى، ولا أسباب عدم إعطائها أى اعتبار. فهل هى الحساسية الدينية؟ لقد كان جلال الدين السيوطى عالماً مصرياً موسوعياً جليلاً بشهادة علماء عصره، وباحثى عصرنا. وأعتقد أنه كان على معرفة باللغة القبطية، كما كان على معرفة واسعة باللغة العربية وعلومها، وكانت قائمته تستحق، لا الأخذ بها بوصفها حقيقة لغوية، ولكن مناقشتها موضوعياً على الأقل) ويواصل الدكتور أحمد مختار عمر حديثه: «وهناك قائمة أخرى كبيرة لكلمات ذات أصل يونانى، ولكن أحداً لايمكنه أن يقطع هل كان انتقال هذه الكلمات إلى اللغة العربية قد تم فى مصر أو فى سورية».

وخلاصة القول إن اللغة العربية كانت يتكلم بها فى مصر فى فترة ما قبل الإسلام بين أبناء الجاليات العربية وعلى ألسنة التجار العرب وأن تبادلاً حدث بين اللغتين المصرية والعربية، أدى إلى ترك آثار من كلا الجانبين على الآخر ولكن دون أن يفقد أى منهما شخصيته (١٥).

كانت اللغة العربية التى وفدت إلى مصر مع الفاتحين العرب ذات قيمة ذاتية؛ فهى لغة الحكام، وهى لغة الدين الوافد، وهى لغة ثقافة هؤلاء الفاتحين، كما كانت قد انتشرت مع الفتوحات فى الشام والعراق، وهى لغة صاعدة منتصرة فى كل هذه الأقطار، بينما كانت اللغة القبطية فى أضعف حالاتها؛ فقد افترستها اللغة اليونانية طوال تسعة قرون. واليونانية فى زمن الفتح العربى، لغة الكتابة والإدارة

والسياسة، وقد انتزعت السريانية بدورها من القبطية مجالى التعليم العالى والثقافة. وخاصة فى جامعة الإسكندرية العريقة، بعد هجرة بعض العلماء السوريين إليها.. ويقول أحد الباحثين الأقباط إن اللغة القبطية لم تكن وحدها لغة الحديث فى بعض أجزاء من مصر بما فيها الإسكندرية، وأنها كانت فى صراع دائم مع اللغة اليونانية على ذلك.. ويذهب بعض الباحثين بعيداً ليقرروا أن اللغة القبطية كانت لغة الحديث للعامة وغير المثقفين وحدهم؛ لأن الطبقات الأرستقراطية كانت تفضل الحديث باللغة اليونانية، وكذلك أهمل الأقباط لغتهم إلى الدرجة التى تخلوا فيها عن أحرفهم الهجائية فى القرن الرابع أو الخامس الميلادى. واختاروا أبجدية جديدة مستعارة من اليونانية، وأضافوا إليها سبعة رموز من الكتابة الديموطيقية لتعبر عن الأصوات التى لاوجود لها فى اللغة اليونانية(١٦).

ومن أجل هذا حين جاءت حركة الترجمة النشيطة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وبلغت قمتها. لم يجد الباحثون شيئاً ذا بال يستحق الترجمة من القبطية إلا ما ندر، ولا توجد إشارات إلى ترجمات من القبطية إلى العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، اللهم إلا ما يتعلق بالديانة المسيحية، وربما كانت الترجمة الوحيدة التى وصلت إلينا هى تلك التى قام بها سويرس بن المقنع و أصحابه فى القرن الرابع الهجرى، والتى أطلقوا عليها اسم «سير الآباء البطاركة» وتأخذ دائرة المعارف الإسلامية (مادة قبط) برأى Casanova (المستشرق كازانوفا) فى أن الترجمة العربية للأعمال القبطية لم تتم إلا فى أيام الفاطميين. وتذكر الدائرة أن الأدب القبطى لم يكن أدباً راقياً، وأنه عاش فى شكل مترجمات معظمها من اليونانية، مثل ترجمة العهد القديم، والعهد الجديد، وقصص حياة القديسين(١٧).

الصراع بين العربية والقبطية

يرصد الدكتور أحمد مختار عمر مراحل الصراع التى حدثت بين اللغة العربية واللغة القبطية والتى خرجت منها العربية منتصرة فى نهاية المطاف، فى ثلاث مراحل: مرحلة المناوشة - مرحلة التقدم - مرحلة النصر.

وتمتد مرحلة المناوشة طوال القرن الأول الهجرى حتى نهايته (٧١٨م) وفيه استعملت اللغتان اليونانية والقبطية بوصفهما لغتين رسميتين، إلى أن أصدر والى مصر إذ ذاك عبد الله بن عبد الملك بن مروان قراره بإحلال العربية محلهما عام ٨٧هـ - ٧٠٦م. وكان رئيس الديوان قبطياً وحل محله آخر عربى «وتشير المصادر العربية إلى أن اللغة الر إذ ذاك كانت القبطية وحدها، فى حين أن الباحثين الأوروبيين يرون أنها كانت اليونانية فقط. والذى يبدو لى أن كلتا اللغتين كانتا مستعملة فى الكتابة فى ذلك الوقت. اليونانية بوصفها اللغة الرسمية فى الدواوين والمصالح الحكومية، والقبطية بوصفها لغة العامة، و كانت تكتب بها عقودهم وخطاباتهم ووثائقهم(١٨). وحسب الإحصائية التى أوردها المستشرق الألمانى (كاله) فإن الوثائق المكتوبة بين سنة ٦٥هـ أى بعد الفتح العربى بحوالى أربعين سنة - وبين سنة ١٥٩هـ - ٧٧٥م كانت كالتالى ٥٪ بالقبطية، و٩٪ باليونانية، و٦٪ بالعربية، ولم يتم، بالطبع، تعريب الدواوين فوراً، وإنما استمرت عملية التعريب حتى السنوات العشر الأولى من القرن الثانى الهجرى على ما يرى الدكتور أحمد مختار عمر.

لقد حل الأقباط محل الرومان فى الوظائف الحكومية، وكان الخلفاء فى المدينة منذ عهد عمر بن الخطاب يلحون فى استبدال العرب بالأقباط فى الوظائف الإدارية.. ولكن خبرة عمرو بن العاص السياسية جعلته يتجاهل الأمر. إلى أن جاءت خلافة عمر بن عبد العزيز الأموى وأرسل لحكام الأقاليم «ألا يولوا أمور المسلمين أحداً من أهل الذمة. فتبسط أيديهم وألسنتهم، وتذل المسلمين بعد أن أعزهم الله».

وقد كان عدد العرب فى تلك الفترة، فى أعلى التقديرات، لا يتجاوز ١٠٪ من السكان، وكان الجنود منهم مشغولين بالمهام العسكرية، لأنهم كما قال لهم عمرو بن العاص، «فى رباط إلى يوم القيامة لكثرة الأعداء حولكم، وتشوف قلوبهم إليكم، وإلى دياركم معين الزرع والمال والخير الواسع» والأعداء المقصودون هنا هم الرومان الذين انتزعت منهم مصر معين الزرع والمال والخير الوفير. وكانت العلاقة بين هؤلاء الجنود وبين المواطنين الأقباط علاقة سيئة. بينما بدأت بعض القبائل فى الاشتغال بالزراعة التى كان عمر بن الخطاب يرفض اشتغال العرب الفاتحين بها، وانتشرت القبائل العربية من غير الجنود فى معظم بلاد شرق الدلتا ووسطها وفى الفيوم وبنى سويف. وفى عهد عمر بن عبدالعزيز ازداد عدد الأقباط الذين أسلموا بعد أن ألغى ضريبة الرؤوس عن الذين يعتنقون الإسلام، ورفض فرض الجزية عليهم بحجة عدم احتياج الدولة إلى المال، كما قال له بعض مستشاريه، وقال قولته الشهيرة: «إن الله إنما بعث محمداً صلى الله عليه وسلم هادياً ولم يبعثه جابياً».. ونتيجة لتلك العوامل أحرزت اللغة العربية بعض التقدم على حساب اللغة القبطية التى فقدت بعض قوتها فى الصراع من أجل الحياة. «وإن بقاء

اللغتين جنباً إلى جنب، وفشل أيهما فى القضاء على الأخرى، لايعنى أنهما كانتا فى حالة ركود، فمن المتوقع أن يكون قد حدث بينهما نوع من التأثير المتبادل، ومن غير المشكوك فيه أن تكون كل لغة قد تركت شيئاً من معالمها على الأخرى،(١٩).

ويرى الدكتور أحمد مختار عمر أن فترة تقدم اللغة العربية فى مصر والتى تنتهى عام ٢١٥ هـ - ٨٣٨م والتى حققت اختلالاً فى ميزان القوى بين اللغتين لصالح العربية - نتيجة زيادة حركة التعريب فى مرافق الدولة - وقد أدت هذه حركة بالأقباط إلى أن يهملوا تدريجياً دراسة اللغتين اليونانية والقبطية، وأن يسرعوا فى تعلم اللغة العربية لتفتح أمامهم فرص العمل، أو ليحتفظوا بما فى أيديهم من وظائف. ولم تؤد حركة التعريب إلى أى تذمر أو احتجاج من الأقباط؛ إذ كان التعريب انتقالاً من لغة أجنبية هى اليونانية إلى لغة أجنبية أخرى هى العربية، وكما تعلم الأقباط اليونانية واستعملوها فى الدواوين على الرغم من أنها ليست لغتهم، لماذا لايتعلمون العربية ويستعملونها فى الدواوين بدلاً منها وهى لغة المنتصرين، ولغة سوف تفتح أمامهم باب الرزق؟!.. وليس هذا فحسب، بل إن بعض الأقباط لم يقنع بتعلم اللغة العربية، وأراد أن يذهب خطوة أبعد فى التقرّب إلى الحكام فاعتنق الإسلام، ولم يكتف بعضهم بالإسلام فحاول أن ينتسب إلى إحدى القبائل العربية علّ ذلك يشفع له عند الناس ويجعله ينعم بالمساواة بينهم.

لقد ازداد فى تلك الفترة عدد الداخلين فى الإسلام من أقباط مصر والذى كان عليهم أن يتعلموا العربية من أجل معرفة الدين الجديد، وكانت أسباب دخولهم إلى الدين الجديد متعددة:

- امتلاء مصر فى أواخر القرن الأول الهجرى بعلماء الدين الإسلامى.

- كراهية المثقفين الأقباط ما آل إليه حال المسيحية من تطاحن وصراع مذهبى بين اليعاقبة والملكانيين (٢٠) ويشير إلى ذلك الفرد بتلر فى كتابه المهم «فتح مصر» بقوله: «وأما الحقيقة المرّة فهى أن كثيرين من أهل الرأى والحصافة قد كرهوا المسيحية لما كان منها من عصيان لصاحبها، إذ عصت ما أمر به المسيح من حب ورجاء فى الله. ومنذ بدا ذلك لهواء العقلاء، لجأوا إلى الإسلام فاعتصموا بأمنه واستظلوا بوداعته وطمأنينته وبساطته».

- الإغراء المادى المتمثل فى الإعفاء من الجزية، ولكن الذين أعفوا من الجزية لم يعفوا من «الخراج» الذى هو ضريبة الأراضى الزراعية، ويعلق المستشرق دى ساسى على هذه المسألة بقوله: «لعل ذلك أحد الأسباب التى دعت إلى بقاء المسيحية فى الأقاليم مدة أطول منها فى المدن»، وكذلك يرى المؤرخ المصرى المقريزى فى كتابه «البيان والإعراب» أن الإسلام لم ينتشر فى قرى مصر إلا بعد المائة الأولى من الهجرة، فلما كانت المائة الثانية كثر انتشار المسلمين بقرى مصر ونواحيها، نتيجة لتزايد الهجرات العربية. «ولسنا نزعم أنه بانتهاء هذه الفترة كان كل شخص يعرف اللغة العربية، ولكننا نزعم ، على الأقل، أنه بانتهائها كان كل شخص يعرف العربية يحس بمكانته فى المجتمع، ويشعر بأنه ابن من أبنائه بخلاف من أصر على تمسكه بلغته الأصلية، ولم يحاول تعلم اللغة العربية؛ فقد أحس بانفصال عن المجتمع، وشعر بغربة لايمكن أن يحس بها الشخص فى وطنه، وأقرب مثال لذلك ما ذكره الشماس يوحنا أنه بينما كان الأب موسى مطران أوسيم فى طريقة للمثول بين يدى الخليفة مروان (آخر الخلفاء الأمويين، والذى لجأ إلى مصر عام ١٣٢هـ - ٧٥٠م) ألقاه الجند أرضاً وأخذوا يضربونه على عنقه وعلى أضلاعه.. ولم يستطع المطران أن يتفاهم معهم لأنه كان لايعرف اللغة العربية، وكان محتاجاً لمن يترجم له ما يقولونه (٢١).

أما المرحلة الأخيرة من مراحل الصراع بين اللغتين فتمتد من نهاية القرن الثالث وطوال القرن الرابع الهجريين، والتى أعقبتها فى القرن الخامس مرحلة هدوء واستقرار للغة العربية بلهجات قبائلها المختلفة إلى جانب اللغة الفصحى لغة الثقافة الرسمية والإدارة الحكومية. ونلاحظ أنه فى القرن الخامس الهجرى أيضاً تكامل نوع من الثقافة متمثلاً فى تكامل سيرة عنترة العبسى، وصياغتها بلغة عربية، يمكن اعتبارها لغة وسطى بين الفصحى وعامية القاهرة - وكان تكامل هذه السيرة فى مصر، على ما يرى الدكتور محمد رجب النجار، إيذاناً بظهور الأسطورة القومية بمصر، والتى تشكل أرضية لاغنى عنها فى نشأة الأدب الملحمى، «فمن المعروف أنه إبداع لاينمو ويزدهر إلا فى أحضان الحس القومى الصاعد (وظيفة تحريض) أو الهابط (وظيفة تعويض) لهذا لاغرو أن تتكامل السير الشعبية فى مصر الإسلامية مع نمو الحس القومى وصعوده فى مصر، كانت سير عنترة - فى أكبر وأعظم رواياتها - إبداعاً مصرياً لايخلو من دلالة؛ فقد كان تكامل سيرة هذا البطل العربى فى مصر إبّان القرن الخامس الهجرى إيذاناً بتكامل تعريب مصر لغوياً ودينياً وثقافياً، كما

كان إيذاناً بظهور الطبقات الشعبية المصرية التى تنتمى إلى الثقافة العربية المصرية الجديدة، لا إلى الثقافة القبطية القديمة. ذلك أن الآداب الشعبية عامة، والملحمية خاصة، نتاج للثقافة القومية، وذيوعها مرتبط بذيوع اللغة القومية، وهو ما تحقق لمصر آنذاك، وكان ميلاد سيرة عنترة المصرية دليلاً أدبياً وفولكلورياً على تكامل شخصية مصر الإسلامية التى شرعت، ومنذ ذلك التاريخ، تتبوأ مكانها ومكانتها فى المجتمع الإسلامى آنذاك، بوصفها قوة سياسية وعسكرية وثقافية منافسة لبغداد، عاصمة الخلافة المنهارة آنذاك. وتلعب دورها الحضارى الثقافى، وهو الدور الذى توج تاريخياً بدفاعها المظفر عن العالم الإسلامى، وطرد الصليبيين نهائياً، وهزيمة المغول إلى الأبد»(٢٢).

لقد أصبحت اللغة العربية لغة الثقافة والعلم لكل المصريين، فى أرجح الآراء فى القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، وهو العصر الذى ظهرت فيه مؤلفات باللغة العربية لمؤلفين أقباط ليس لهم مؤلفات فى غيرها، كسعيد بن البطريق صاحب كتاب «التاريخ المجموع على التحقيق والتصديق» وسويرس بن المقنع ومؤلفه المشهور «سير الآباء البطاركة» والذى يقول فى مقدمته: «فاستعنت بمن أعلم استحقاقهم من الإخوة المسيحيين وسألتهم مساعدتى على نقل ما وجدناه منها (يعنى سير الآباء البطاركة) بالقلم القبطى أو اليونانى إلى القلم العربى، الذى هو اليوم معروف عند أهل هذا الزمان بإقليم ديار مصر لعدم اللسان القبطى واليونانى من أكثرهم».

ـ ثم كتب الأقباط تاريخهم ومقالاتهم بالعربية، وكان أشهر كتاب الأقباط يجهلون اللغة القبطية.

ـ كتب ميخائيل السورى عن جبرائيل الثانى: من بطاركة اليعاقبة (الأرثوذكس) (١١٣١ ـ ١١٤٦م) يقول إنه كان بارعاً فى اللغة العربية وخطّها. ولما رأى الشعب المصرى يتكلم اللغة العربية ويكتب بها نظراً لطول عهد السيادة العربية اهتم بترجمة التوراة والإنجيل إلى العربية وكذلك بقية كتب الطقوس الدينية الأخرى، ليستطيع الشعب فهمها(٢٣).

ويذكرنا ما حدث للغة والثقافة العربيتين فى مصر، بما حدث لهما فى إسبانيا فى عصورها الأندلسية، عندما ردد «ألبرو القرطبى» حسراته المشهورة على ما آل إليه حال اللغة اللاتينية على يد نصارى الأندلس، الذين ولعوا بالثقافة العربية حيث يقول: «إن إخوانى فى الدين يجدون لذة كبرى فى قراءة شعر العرب وحكاياتهم، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلاسفة المسلمين، لا ليردوا عليها وينقضوها، وإنما ليكتسبوا من ذلك أسلوباً عربياً جميلاً صحيحاً، وأين تجد الآن واحداً من غير رجال الدين يقرأ الشروح اللاتينية التى كتبت على الأناجيل المقدسة؟! ومن ـ سوى رجال الدين ـ يعكف على دراسة كتابات الحواريين وآثار الأنبياء والرسل؟! ياللحسرة! إن الموهوبين من شبان النصارى لايعرفون اليوم إلا لغة العرب وآدابها، ويؤمنون بها ويقبلون عليها فى نهم. وهم ينفقون أموالاً طائلة فى جمع كتبها، ويصرحون فى كل مكان بأن هذه الآداب جديرة بالإعجاب، فإذا حدثتهم عن الكتب النصرانية، أجابوك فى ازدراء بأنها غير جديرة بأن يصرفوا إليها انتباههم. يا للألم .. لقد أنسى النصارى حتى لغتهم، فلا تكاد تجد بين الألف منهم واحداً يستطيع أن يكتب إلى صاحب له كتاباً سليماً من الخطأ. فأما عن الكتابة فى لغة العرب فإنك واجد فيهم عدداً عظيماً يجيدونها فى أسلوب متسق، بل إنهم ينظمون من الشعر العربى ما يفوق شعر العرب أنفسهم فناً وجمالاً» (٢٤).

وهذا ما حدث فى مصر تقريباً، فقد ترك المثقفون الأقباط، وخاصة فى المدن، اللغة اليونانية بوصفها لغة ثقافة مثلما ترك النصارى الإسبان اللغة اللاتينية بوصفها لغة دين وثقافة معاً، وإذا كان النصارى الإسبان قد حافظوا على لغة الحديث اليومى (الرومانثية) التى أصبحت الإسبانية بعد ذلك، والتى كان العرب الأندلسيون يعرفونها ، كما يتضح ذلك من خرجات الموشحات ومن أزجال ابن قزمان ومدرسته، وكما يظهر فى قولة ابن حزم المشهورة عن تلك القبيلة العربية التى كانت لاتعرف لغة أهل البلاد بوصفها حالة استثنائية تستحق التسجيل ـ فإن أقباط مصر قد حافظوا على اللغة القبطية بوصفها لغة للحديث اليومى، وخاصة فى الصعيد، حتى القرن السابع عشر الميلادى، فى بعض الروايات.

وفيما يتصل بالتراث الأدبى، يبدو واضحاً أن ثمة قطيعة ثقافية كانت قد حدثت فى العصر القبطى مع التراث المصرى القديم، باعتباره تراثاً وثنياً، فقد نظر إلى ذلك الأدب القديم النظرة نفسها التى نظر بها إلى الديانة المصرية القديمة بمعابدها وآثارها بوصفها مخلفات وثنية ـ كما كان الأدب المكتوب باليونانية مقطوع الصلة أيضاً بالتراث الفرعونى القديم من ناحية، وبالتراث الشعبى القبطى ذى الطابع الدينى من ناحية أخرى ـ والمطلع على أشعار السكندرين فى العصر الهيلينى يجدها تنتمى إلى التراث الإغريقى أكثر من انتمائها إلى التراث المصرى.. لذلك نعتقد أن نشأة الشعر المصرى، بعد الفتح العربى، قد بدأت فى القرن الرابع الهجرى وما

بعده، وسواء جاء هذا الشعر فى لغة أدبية نموذجية (الفصحى) أم فى عربية الحياة اليومية، وخاصة فى المدن، وهى العامية المصرية الجديدة.. فقد عكس كل من اللونين الشعريين ملامح الشخصية المصرية الجديدة، كل بطريقته، ونعتقد أن نشأة هذا الشعر المصرى العربى، بعد مرحلة «تعريب مصر وتمصير العرب» الذين دخلوها فاتحين أو مهاجرين طوال القرون الأربعة الأولى من الهجرة، قد تم بتأثير أساسى من الأدب العربى. لقد ذاب العرب فى محيط الشعب المصرى الذى أصبح انتسابهم إليه لا إلى قبائلهم، كما كان متبعاً، ويشير المقريزى إلى ذلك فى مقدمة رسالته «البيان والإعراب عما بأرض مصر من الأعراب» بقوله: «اعلم أن العرب الذين شهدوا فتح مصر أبادهم الدهر، وجهلت أكثر أعقابهم» ويصف الدكتور جمال حمدان فى كتابه «شخصية مصر» عملية التعريب والتمصير التى تمت فى مصر بقوله: «من المسلم به أن الهجرة العربية بدأت بأعداد محدودة، ولكنها سرعان ما تحولت إلى هجرة واسعة النطاق مختلفة النوع، وقد أخذت فى البداية شكل شبه استقرار على أطراف الصحراء وحواف المدن، خاصة الحوف الشرقى (شرقى الدلتا) وشبه معسكرات فى المدن، ولكنها لم تلبث أن استقرت فى بطن الحوف، أى داخل الأراضى الزراعية والريف، وانتشرت فى المدن، وهكذا تم الاختلاط، لافى بؤرات المدن وحدها، كما فى حالة اليونان والرومان من قبل، وإنما فى تضاعيف الريف، ولهذا كتب للتعريب أن يكون تحولاً خالداً لا ظاهرة عابرة كالهلينية»(٢٥).

لقد أصبح ثلثا مسلمى مصر وعربها من ذوى الأصول القبطية، كما يقول نعيم شقير فى كتابه «تاريخ سيناء» بينما الثلث الباقى من أصول عربية وتركية وشعوب أخرى.. كما غلبت العامية العربية، وخاصة فى المدن، على القبطية، وأصبحت لغة للشعر العامى والأغانى الشعبية، فى القرن السادس الهجرى، الثانى عشر الميلادى، وإن بقيت اللغة القبطية حية فى شكل بقايا وآثار اختلطت باللغة العربية وأصبحت جزءاً لايتجزأ منها، ولعل الموال المصرى الذى أورده ابن خلدون فى الفصل الأخير من مقدمته الشهيرة يجسدّ لنا هذا الامتزاج بين اللغتين، يقول الموّال:

يا من وصالُو لأطفال المحبَّه بَحْ
كم تُوجد القلب بالهجران أوه وأحْ
أودعت قلبى حوحو والتصبّر بَحْ
كل الورى كُخ فى عينى وشخصك دحْ!

ويعلق الدكتور على عبد الواحد وافى محقق المقدمة على هذا الموّال بقوله: «من الغريب أن كلمات: حوحو بمعنى الألم والوجع، وبحْ.. بمعنى انتهى ونفذ، وكخ بمعنى شىء قبيح ردىء، ودح بمعنى شىء جميل، ولاتزال مستعملة فى حديثنا مع الأطفال إلى الوقت الحاضر. وترجع هذه الكلمات وكلمات أخرى كثيرة إلى اللغة القبطية القديمة»(٢٦).

ويقدم لنا كتاب «دار الطراز فى عمل الموشحات» تأليف القاضى السعيد أبى القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك، والذى سنتناول بالتحليل «خرجات» موشحاته المصرية، فى الفصل التالى، إضاءة أكثر وضوحاً للشعر العامى فى القرن السادس الهجرى، والثانى عشر الميلادى، الذى عاش وكتب فيه أشعاره وموشحاته.

الهوامش

١ ـ السيد القمبيطور ـ اسمه الأصلى «رود ريجودياث» ولد فى القرن الحادى عشر (١٠٤٥م). وقد جعله الإسبان المسيحيون بطلاً قومياً لهم فى صراعهم ضد المسلمين الأندلسيين، ونسجوا حول حياته وبطولاته الملحمة القشتالية المعروفة بملحمة «السيّد» وقد ترجمها عن القشتالية إلى العربية وقدم لها بدراسة ضافية الدكتور الطاهر أحمد مكى، وصدرت عن دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٣ ـ الطبعة الثالثة.

٢ ـ الشعر الأندلسى ـ خصائصه وتطوره ـ تأليف إيميليو غارسيا غومس ـ ترجمة الدكتور حسين مؤنس ـ سلسلة الألف كتاب القاهرة ١٩٦٩ ـ الطبعة الثالثة.

٣ ـ الحضارة العربية فى القرن الرابع الهجرى. أو عصر النهضة فى الإسلام ـ تأليف آدم ميتز ـ ترجمة الدكتور عبدالهادى أبو ريدة.

٤ ـ الشعر الأندلسى ـ مصدر سابق.

٥ ـ تاريخ الفكر الأندلسى ـ ترجمة الدكتور حسين مؤنس ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٥٥.

٦ ـ سنترجم لهم فى ملاحق الدراسة.

٧ ـ تاريخ الفكر الأندلسى ـ مرجع سابق.

٨ ـ المرجع السابق.

٩ ـ الشعر الأندلسى ـ مرجع سابق.

١٠ ـ تاريخ الفكر الأندلسى.

١١ ـ مقدمة ابن خلدون ـ تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافى ـ الطبعة الثالثة ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر.

١٢ ـ بالنسبة إلى حياة عمرو بن العاص وعلاقته بمصر انظر:

ـ عمرو بن العاص ـ عباس محمود العقاد ـ دار الهلال.

ـ فتح العرب لمصر ـ ألفريد بتلر ـ ترجمة محمد فريد أبو حديد ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة.

ـ مصر فى فجر الإسلام ـ تأليف الدكتورة سيدة إسماعيل كاشف ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

ـ فتوح مصر وأخبارها ـ لابن عبدالحكم ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة.

١٣ ـ وبالنسبة إلى الهجرات العربية فى مصر وتعريب مصر، انظر:

ـ جواد على ـ تاريخ العرب قبل الإسلام ـ المجمع العلمى العراقى.

ـ المقريزى ـ البيان والإعراب فيمن نزل مصر من الأعراب ـ تقديم وتحقيق د. عبدالمجيد عابدين ـ القاهرة.

ـ القبائل العربية فى مصر حتى القرن الثالث الهجرى ـ د. عبدالله خورشيد البرى ـ القاهرة ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧.

ـ المسيحية والحضارة العربية ـ الأب الدكتور جورج شحاته قنواتى ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ الطبعة الثانية ١٩٩٢.

ـ تاريخ اللغة العربية فى مصر ـ الدكتور أحمد مختار عمر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٠.

ـ دائرة المعارف الإسلامية ـ مادة «قبط».

ـ جرجى زيدان ـ تاريخ التمدن الإسلامى ـ دار الهلال ـ القاهرة.

ـ تاريخ آداب اللغة العربية ـ دار الهلال ـ القاهرة.

ـ د. على فهمى خشيم ـ آلهة مصر العربية ـ دار الجماهير للنشر ـ طرابلس، ليبيا ـ ١٩٩٠.

١٤ ـ اصطلاح السامية والحامية إلخ، اصطلاح غير علمى، يأخذ مرجعيته من العهد القديم فى الكتاب المقدس. وهو تفسير أسطورى لنشأة الشعوب واللغات ـ استخدمه الباحثون الأوروبيون من رجال الدين البروتستانت فى نهاية القرن الثامن عشر فى أوروبا. وكرّسه العلماء اليهود أكاديمياً وإعلامياً حتى الآن، وأصبحت «السامية» تعنى اليهود وحدهم دون باقى شعوب منطقة الشرق الأدنى القديم. كما أصبح مصطلح «العداء للسامية» يعنى العداء للصهيونية وإسرائيل، وقد رفض المستشرقون الروس وبعض الأوروبيين والأمريكيين الأخذ بهذه المصطلحات، واستخدموا بدلاً منها مصطلح «الشعوب واللغات الأسيو ـ إفريقية» و «العروبية ـ الإفريقية».

١٥ ـ لا أريد أن أتوسع هنا فى دراسة علاقة العرب الفاتحين بالمواطنين المصريين، من حيث الثقافة واللغة، مكتفياً بما يفيد فى التعرف على بدايات الشعر العامى فى مصر، مؤجلاً دراسة تلك العلاقة بما تستحقه من اهتمام.

١٦ ـ الأساس المتين فى ضبط لغة المصريين ـ نقلاً عن تاريخ اللغة العربية فى مصر ـ د. أحمد مختار عمر.

١٧ ـ تاريخ اللغة العربية فى مصر ـ مصدر سابق.

١٨ ـ المصدر السابق.

١٩ ـ المصدر السابق.

٢٠ ـ اليعاقبة هم غالبية الأقباط المصريين أيامها، والذين أصبحوا بعد ذلك الأقباط الأرثوذكس، أى السائرين على الطريق الصحيح ـ والملكانيون، هم المسيحيون الرومان الذين أصبحوا المسيحيين الكاثوليك.

٢١ ـ تاريخ اللغة العربية فى مصر ـ مرجع سابق.

٢٢ ـ التراث القصصى فى الأدب العربى ـ الدكتور محمد رجب النجار ـ منشورات ذات السلاسل ـ الكويت ١٩٩٥.

٢٣ ـ تاريخ اللغة العربية فى مصر ـ مرجع سابق.

٢٤ ـ تاريخ الفكر الأندلسى ـ مرجع سابق.

٢٥ ـ شخصية مصر ـ كتاب الهلال ـ د. جمال حمدان.

٢٦ ـ مقدمة ابن خلدون ـ والتعليق فى الهامش للدكتور على عبد الواحد وافى

فصل من كتاب: «الشعر العامى فى مصر ـ البحث عن البدايات» «تحت الطبع».

رمضان في اللغة

شـــوقي علـى هيكل

رمضان هو اسم للشهر التاسع من الشهور العربية. وهو فى اللغة اسمٌ ممنوعٌ من الصرف أى التنوين، مثل: عثمان وعفّان، لأنه عَلَمٌ مزيدٌ بالألف والنون فى آخره، فهو عَلَمٌ على شهر من الشهور، ومزيد بالألف والنون على أصل مادته اللغوية الأولى التى تتكوّن من الأحرف الثلاثة: الراء، والميم، والضاد.

والعَلَمُ الممنوع من الصرف أو التنوين يُرْفَعُ بالضمة ويُنْصَبُ ويُجَرُّ بالفتحة مالم يكن مضافاً أو معرَّفاً بأداة العهد «أل» التى تقوم بتعريف الاسم النكرة الذى تقع فى أوله، فيقال: جاء رمضانُ - شهدتُ رمضانَ - صمت فى رمضانَ

ورمضان من الناحية الصرفية اسم على وزن (فَعَلاَن)، وهذا الوزن غالباً ما يأتى فى اللغة دالاً على الشدة والتقلُّب والاضطراب والحركة الدائبة، كما فى بعض المصادر مثل: خَفَقَان من خَفَق - دَوَرَان من دار - غَلَيَان من غَلَى.

كما أنه عَلَمٌ من أبنية المبالغة مثل: رحمان بزيادة الألف والنون على مادته الأصلية، فهو على بناء ما يُبَالَغُ فى وصفه.

ويجمع على: (رمضانات)، كما يجمع على: (رمضانون)، وأَرْمِضَاء (بوزن أصفياء)، وأَرْمِضَة، وجمع أيضاً على: أَرْمُض، وهو شاذ. وعن يونس أنه سمع: رماضين، مثل (شعابين).

ويأتى الفعل من مادة (ر. م. ض) على أوزان: رَمَض (بفتح العين) يرمض ويرمِض (بضم العين وكسرها) فى المضارع، رَمْضاً (بتسكين الميم)، ورَمِض (بكسر العين) يَرْمَض (بفتح العين) رَمَضاً (بالتحريك). ورَمَّض (بالتضعيف) ترميضاً، وأَرْمَض إرماضاً، وتَرَمَّض ترمُّضاً، وارْتَمَض ارتماضاً.

وقيل سمى هذا الشهر بذلك لأنه اسم من أسماء الله عز وجل، واستدلوا على ذلك بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم، الذى يقول فيه: «.. فإن رمضان اسم من أسماء الله تعالى...»

إن صح هذا فهو اسم غير مشتق فى رأى صاحب القاموس

المحيط، وهو راجع إلى معنى (الغافر) أى الذى يمحو الذنوب ويمحقها، ولذلك سمى شهر الصوم برمضان تعظيماً وتكريماً له، لأنه يحرق الذنوب باسم الله وبإذنه، ففيه «تُفتَّح أبواب الجنة وتُغلَّق أبواب النار وتُصفَّد الشياطين».

ولذلك فإن بعض العلماء كرهوا أن يجمع لفظ (رمضان)، وهو كما سبق أن أوردنا يجمع على أوزان: جمع المذكر السالم، وجمع المؤنث السالم، وجموع التكسير.

ويروى ابن منظور صاحب لسان العرب عن مجاهد أنه قال: «بلغنى أنه اسم من أسماء الله عز وجلّ» موضحاً بذلك علة كراهته أن يجمع (رمضان) على أى جمع من الجموع.

وكذلك كره بعض العلماء - ومنهم الفرّاء - أن يقال: جاء رمضانُ، إذا أُريد به الشهر المعروف، وليس معه قرينة تدل عليه، وإنما يقال: جاء شهر رمضان. واستدلوا بالحديث القائل: (لا تقولوا رمضان فإن رمضان اسم من أسماء الله تعالى ولكن قولوا شهر رمضان».

وهذا الحديث ضعَّفه البَيْهَقِيُّ، لأنه لم يُنْقَل عن أحد من العلماء أن (رمضان) من أسماء الله تعالى، فلا يُعْمَل به. والظاهر فى هذا الحديث أنه جائز من غير كراهة، وقد ذهب إلى ذلك البخارى وجماعة من المحققين، لأنه لم يصح فى الكراهة شىء.

وقد ثبت فى الأحاديث الصحيحة ما يدل على الجواز مطلقاً، كقوله صلى الله عليه وسلم: «إذا جاء رمضان فُتِّحَتْ أبوابُ الجنة، وغُلِّقَتْ أبواب النار، وصُفِّدَت الشياطين». وقال القاضى عِيَاض: وفى قوله «إذا جاء رمضان» دليل على جواز استعماله من غير لفظ (شهر) خلافاً لمن كرهه من العلماء.

وقيل إن لفظ (رمضان) مشتق من (الرَّمَض) أو (الرَّمَضِيّ) وهو من السحاب والمطر ما كان فى آخر الصيف وأول الخريف، فيجد الأرض حارَّةً محترقةً، ولذلك سمى الشهر باسم (رمضان) لأن فيه إحياءً للنفس، وإذكاءً للروح بطهارة الإيمان والتخلُّص من نيران الشهوات وحرائق الأهواء والنوازع.

ويقال فى أغلب الآراء إن (رمضان) لفظ مشتق من (الرَّمَض) بفتحتين، وهو شدة الحر أو هو شدة وقع الشمس على الرمل وغيره، ومنه حديث عقيل: «فجعل يتتبع الفىء (أى الظل) من شدة الرَّمَضِ». ويقال: رَمِضَ يومُنَا، إذا اشتد حرُّه. ومنه (الرمضاء) بوزن (الحمراء) وهى الحجارة الحامية من حر الشمس. وفى الحديث: «شكونا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم حرَّ الرمضاء فى جِبَاهِنا فلم يَشْكُنَا» أى لم يزل شكايتنا. ويقال: رَمِضَ الراعى الغنم، أو أَرْمَضَهَا بهمزة التعدية، أو رَمَّضَهَا بالتضعيف وهو تشديد حرف الميم، أى رعاها فى الرمضاء. ويروى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه أنه قال لراعى الشاة: «عليك الظِّلْفَ من الأرض لا تُرَمِّضْهَا»، والظلف (بالتحريك) هو المكان الغليظ من الأرض، الذى لا رمضاء فيه. ويقال: رَمِضَت الفِصَالُ، إذا وجدت حر الرمضاء فاحترقت أخفافها، وذلك وقت صلاة الضحى. وفى الحديث: «صلاة الأوَّابين إذا رَمِضَت الفِصَالُ من الضحى»، وهى الصلاة التى سنَّها رسول الله صلى الله عليه وسلم فى وقت الضحى عند ارتفاع النهار. وفى الصحاح: «أى إذا وجد الفصيلُ حرَّ الشمس من الرمضاء، يقول: صلاة الضحى تلك الساعة». وقال ابن الأثير: «هو أن تَحْمَى الرمضاءُ وهى الرمل، فتبرك الفِصَالُ من شدة حرِّها وإحراقها أخفافها». ويقال: «غوَّروا بنا فقد أرمضتمونا».

من كل ما سبق نخرج بثلاثة آراء فى توضيح معانى لفظة (رمضان)، وفى الوقوف على سر تسمية الشهر التاسع من الشهور العربية بهذا الاسم، قيل فى أولها: إن رمضان هو اسم الله سبحانه وتعالى. وقيل فى ثانيها: إنه اسم مشتق من (الرَّمَضِيّ) بمعنى السحاب أو المطر فى آخر الصيف وأول الخريف. وقيل فى ثالثها: إنه اسم مشتق من (الرَّمَض) وهو شدة الحر من وقع أشعة الشمس الحارة على الأرض.

وعلى هذا الاشتقاق الأخير قامت عدة تفسيرات لمعنى (رمضان) وسر تسمية هذا الشهر به، منها: أنه سمى بذلك لأنه شهر الصوم، فالصائم يشتد حرُّ جوفه فى هذا الشهر، فيقال «رَمِضَ الصائمُ»، كما يقال «رَمِضَ الطائر» أى اشتد حر جوفه من شدة العطش. وهذا تفسير إسلامى يقوم على المجاز «بعد أن فرض الإسلام فريضة الصوم فى رمضان» أو هو تعبير مجازى عند العرب قبل الإسلام إن صح ورود اسم الشهر بهذا اللفظ فى الجاهلية، وإن صح أيضاً صيامهم فى بعض أيام هذا الشهر قبل ظهور الدعوة الإسلامية، وأن الصوم قد كتب عليهم فيه كما كتب على الذين من قبلهم، ولذلك يكون معنى رمضان قد ارتبط مجازياً بالصيام، وعليه يصبح هذا التفسير من باب المجاز لتسمية الشهر به.

ومن المجاز أيضاً فى ذلك قولهم: «رَمَّضْتُ الصوم» بالتضعيف، أى نويت الصوم. ويمثل هذا التفسير المجازى قالوا: سمى بذلك لأنه يرمض الذنوب أى يحرقها بالأعمال الصالحة. وقيل لأن القلوب تحترق من الموعظة فيه والتفكر فى أمر الآخرة، ومن المجاز: تداخلنى من هذا الأمر رَمَضٌ، وقد رَمِضْتُ له ورمضْتُ منه وارتمضت، وأرمض حتى أمرضنى، وأتيت فلاناً فلم أجده فرمَّضته ترميضاً أى انتظرته ساعة، ومعناه نسبته إلى الإرماض؛ لأنه أرمضك بإبطائه عليك.

ومن هذه التفسيرات أيضاً: أنه سمى بذلك؛ لأنه كان يأتى مع (الرمضاء) فى كل سنة، لأن عرب الجاهلية كانوا يحسبون تاريخهم بسنةٍ قمرية شمسية، فيضيفون تسعة أشهر كل أربع وعشرين سنة، أو يضيفون سبعة أشهر كل تسع عشرة سنة أو يضيفون شهراً كل ثلاث سنوات حسب مواقع الشهور، ويغلب أن يكون هذا الحساب مُتَّبَعاً فى مكة دون البادية ومن يسكنها من الأعراب الذين لا يحسنون الحساب، ولكنهم يتَّبِعون فيه أهل مكة بجوار الكعبة؛ لأن شريعة الكعبة هى التى كانت تَسِنُّ لهم تحريم القتال فى أشهر من السنة، وإباحته فى سائر الشهور.

وقد بحث العلامة محمود الفلكى رحمه الله هذه المسألة فى رسالته التى سماها (نتائج الأفهام فى تقويم العرب قبل الإسلام) فرجَّح أن أهل مكة كانوا يستعملون التاريخ القمرى فى مدة الخمسين سنة التى قبل الهجرة، وإنما كان أصحاب الحساب يتصرفون فى التقديم والتأخير إن أرادوا الحرب فى الأشهر الحُرُم، أو أرادوا منعها فى غير هذه الأشهر وفاقاً لأهوائهم ومنافعهم. ومن هنا كان تحريم الإسلام للنسىء، أى التقديم والتأخير فى الشهور.

ومن هذه التفسيرات التى قامت أيضاً على اشتقاق اسم (رمضان) من (الرمض) أو من (الرمضاء) بمعنى الحر وشدة وقوع الشمس على الرمل - قول ابن دريد:

إنهم لمَّا نقلوا أسماء الشهور عن اللغة القديمة سَمَّوْهَا بالأزمنة التى وقعت فيها... فوافق هذا الشهر أيام رمض الحر، فسمى بذلك».

أما عن اسم شهر (رمضان) فى اللغة القديمة فقالوا هو (ناتِق) بغير الألف واللام، والشاهد على ذلك قول الشاعر:

وفى (نَاتِقٍ) أَجْلَتْ لدى حَوْمَةِ الوَغَى
ووَلَّت على الأدبارِ فُرسانُ خَثْعَمَا

وأراد بـ (ناتق) شهر (رمضان) قديماً. وقد استمر هذا الاسم علَماً على هذا الشهر حتى بعد تسميته برمضان، وإلى بعد ظهور الإسلام وفرض الصوم فيه. فيقال: «أنتق الرجل» أى صام رمضان، وقالوا عن شهر الصوم: «إنه يَنْتِقُ الصُّوَّامَ كما يَرْمِضُهم».

ولفظ (ناتق) مشتق من الفعل (نَتَقَ) بمعنى: زعزع ونفض، فيقال: نتق البعيرُ الرَّحْلَ، أى زعزعه، كما يقال: «نتق الجِرَاب» إذا نفضه وأخرج ما فيه. ومن المجاز: «نتقت المرأة» أى نفضت بطنها وأكثرت أولادها، فهى (ناتق) و(منتاق). وفى ذلك قال الشاعر:

أَبَى لَهُمُ أن يعرفوا الضَّيْمَ أَنَّهُمْ
بدو (نَاتِقٍ) كانت كثيراً عِيَالُهَا

ولذلك فكانوا يسمون هذا الشهر بناتق تيمُّنا بالصيف وتقرباً إلى أربابهم أن تجعله موسماً من مواسم الخصب والرخاء.

ومما يؤكد هذا المعنى أنهم كانوا يسمونه فى اللغة القديمة أيضاً باسم (ناطل) بمعنى (كَيْل السوائل)، وهو (المكيال) الذى يكيلون به السوائل من النبيذ أو اللبن وغير ذلك، تفاؤلا بأنه موسم الخصب والرَّغَد. ولاتزال كلمة (النَّطْل) تفيد معنى قريباً من هذا المعنى، سواء باللغة العربية الفصحى أو بالعامية التى تجرى على ألسنة العامة.

* * * *

المراجع:

١ - لسان العرب لابن منظور.
٢ - القاموس المحيط للفيروز بادى.
٣ - أساس البلاغة للزمخشرى.
٤ - المصباح المنير للمقَّرِىّ.
٥ - مختار الصحاح للرازى.
٦ - المنجد فى اللغة والأعلام.
٧ - حقائق الإسلام وأباطيل خصومه للعقاد.
٨ - الإسلام دعوة عالمية للعقاد.

الاحتفالات الرمضانية في مصر

منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المماليك

د . شوقي عبد القوي عثمان حبيب

لم تظفر مناسبة من المناسبات في أي مكان وزمان باحتفاء واحتفال كما ظفر شهر رمضان، فالاحتفال به ممتد من بدايته إلى نهايته، وليس الامتداد زمنياً فقط ولكنه امتداد مكاني أيضاً، حيث يحتفل به جميع المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها. ورغم مافي هذا الشهر - خاصة حينما يهل في الصيف - من عناء من جراء الصيام، إلا أن الجميع ينتظرونه بشوق ويحزنون لفراقه، ولا يحظى شهر من شهور العام بحب الجميع وتشوقهم له كبارًا وصغارًا، نساءً ورجالاً مثل مايحظى به شهر رمضان، فهو شهر التلاقي والولائم والدعوات والزيارات للكبار واللعب للصغار.

ونستطيع القول بأن شهر رمضان بأكمله شهر احتفالي؛ فهو الشهر الذي تحتفظ فيه ذاكرة الإنسان بكثير من ذكرياته، وهو الشهر الذي يحن إليه دائماً، ويتحدث عنه البشر كأنه بشر مثلهم «والله جرى، وحشنا، خيره كتير، ماحسناش بيه، كريم... وهكذا، فكيف كان يحتفل بشهر رمضان في مصر منذ البداية.

كان علينا أن نبحث بعناية في كتب التراث، وهو أمر شابه صعوبة كبيرة، خاصة في بداية انتشار الإسلام في مصر وصولاً إلى الدولة الفاطمية ومابعدها، حيث بدأ الكتاب يتحدثون عن مظاهر الاحتفال برمضان، ولكن ليس احتفال الشعب به بل احتفال الخلفاء والسلاطين. وقد حاول الباحث أن يعثر على الشعب أو الاحتفالات الشعبية في ثنايا ذلك. ولنترك الحديث الآن عن الصعوبات وننظر إلى ما كان.

لرؤية الهلال أهمية خاصة، فبه يتحدد بداية شهر رمضان، وقد أدى ذلك إلى احتفاء الناس بالرؤية احتفاءً كبيراً. وبثبوت الرؤية يبدأ الإعلان عن بداية الشهر الكريم. فكيف كانت تتم الرؤية في بدايات الإسلام في مصر؟

لم تمدنا المصادر التاريخية إلى الآن بمادة وافية عن كيفية استطلاع هلال رمضان، والإشارة التى لدينا نعرفها من الكندى حيث يذكر أن القاضى عبد الرحمن عبد الله بن لهيعة الذى ولى القضاء سنة ١٥٥ هـ/ ٧٧١م كان أول قاض حضر لنظر الهلال فى شهر رمضان(١)، وكان القضاة بعده يخرجون مع الناس إلى جامع بسفح المقطم لرؤية الهلال فى شهر رجب وشعبان احتياطاً لشهر رمضان، وكانت توجد هناك دكة معدة على مكان مرتفع عرفت بدكة القضاة وقد أعدت لكى ينظروا الهلال عندها، واستمرت تستعمل إلى أن بنى مكانها مسجد فى العصر الفاطمى(٢) ويرجع الاعتماد على القضاة فى رؤية الهلال إلى مايتمتع به القاضى من ثقة فضلاً عن مكانته فى ذلك العصر.

وقد احتفل المصريون بشهر رمضان قبل مجىء الفاطميين خاصة فى العصرين الطولونى والإخشيدى وإن كانت معلوماتنا عن هذه الفترة نادرة. فيذكر ابن زولاق أن محمداً بن طغج الإخشيدى كان يرسل الدفقات فى أول رمضان لعمارة المساجد وتزيينها مثل ماكان يفعله أحمد ابن طولون من قبل(٣).

وفى عهد الفاطميين كثرت مظاهر الاحتفال بشهر رمضان، كما لم تعد الرؤية (٤) هى الوسيلة المتخذة لتحديد بدايات الشهر، وذلك خلافاً لما سار عليه أهل السنة فاعتمدوا على تحديد بدايات شهر رمضان على الحسابات الفلكية. وقبل حلول رمضان بثلاثة أيام يبدأ القضاة بالطواف على المساجد والمشاهد بالقاهرة ومصر، (٥) وذلك لحصر ماتحتاجه لعمارتها وفرشها وإنارتها وكان يصحب القضاة فى تلك الجولة جموع من الناس والطفيليين على حد قول المقريزى؛ وذلك حتى يحضروا المأدبة التى تقام فى هذه المناسبة، كما كان يؤمر بغلق جميع قاعات الخمارين ويحذر بيع الخمر (٦).

وفى عصر الخلافة الفاطمية كان الخليفة يهتم بركوب (٧) أول شهر رمضان، وهذا الموكب يعد بديلاً عن الرؤية عند أهل السنة. ويكتب إلى الولاة والنواب فى مختلف البلدان خطابات تخبرهم بركوب الخليفة مما يعنى بداية رمضان (٨).

وموكب الخليفة فى أول رمضان موكب فخم يشارك فيه الوزير والأمراء والعساكر والطوائف من الفارس والراجل وطائفة من العبيد السودان وعددهم ثلاثمائة. ويحمل أفراد الموكب غالى السلاح كالصماصم (٩) المصقولة، والدبابيس الملبسة بالكمخت (١٠) الأحمر والأسود واللتوت (١١) وغير ذلك من أنواع السلاح المذهبة والمفضضة والرايات.

ويعلن طريق الموكب للناس، وخط سيره لايتعدى دورتين إحداهما كبرى والأخرى صغرى أما الكبرى فمن القصر إلى باب القصر، والأخرى من باب القصر حتى يدخل باب الفتوح، وكان الناس يجتمعون لمشاهدة هذا الموكب (١٢).

وفى غرة رمضان كان يرسل لجميع الأمراء وغيرهم من أرباب الرتب والخدم لهم ولأولادهم ونسائهم لكل واحد منهم. طبق به حلواء وبوسطه صرة من ذهب(١٣).

ليس هذا فقط، بل كانت دار الفطرة تشهد نشاطاً وعملا دائباً فى صناعة الحلوى الرمضانية. والأصناف المستعملة فى تلك الدار هى السكر والعسل والزعفران والطيب والدقيق وذلك لصناعة الخشكانج والبستندود والفانيد الذى يقال له كعب الغزال وغيرها، وكانت تصنع من هذه الأصناف كميات هائلة كالجبال. وكان لكل صنف منها صناعه المتخصصون فيه، ولهم مقدم (رئيس)، ويبلغ عدد الصناع بهذه الدار مئات.

وفى منتصف شهر رمضان يحضر الخليفة ويصحبته الوزير إلى دار الفطرة ويشاهد ماتم صنعه ويأمر بتفريغه، وتتراوح الكمية المعطاة للفرد بين ربع قنطار وعشرة أرطال ورطل واحد وذلك حسب مكانته، وعلى حد قول المقريزى «لايزالون يوزعون هذا إلى أن ينقضى شهر رمضان ولايفوت أحداً شىء من ذلك، ويتهاداه الناس فى جميع الأقاليم» (١٤). أى كميات تلك التى تعم جميع الناس أم هى مبالغة من المقريزى لكى يدلل على عظم الكميات المصنعة. ولكن على كل حال يشير ذلك إلى مكانه شهر رمضان لدى الحاكم والمحكوم.

ويستقبل الناس شهر رمضان بفرح وحبور؛ حيث تزدحم المساجد وتعج الأسواق بالحركة وخاصة سوق الشماعين حيث كانت تشترى منه كميات كبيرة، وهذا أمر طبيعى حيث يحلو السهر فى هذا الشهر. وكانت بهذا السوق أصناف متنوعة من الشموع، ففيه الشموع الكوكبية التى تزن الواحدة منها حوالى عشرة أرطال، ونوع آخر يحمل على عجل لثقل وزنه حيث تزن الواحدة أكثر من قنطار (١٥) (مائة رطل).

وكان الخليفة يخرج لصلاة الجمع الثلاث الأخيرة من رمضان - حيث كان يستريح فى الجمعة الأولى - فى موكب أيضاً ولكن ليس فى فخامة وضخامة موكب الرؤية، ويصلى الجمعة الثانية فى الجامع الأنور(١٦) والجمعة الثالثة يركب إلى الجامع الأزهر من القشاشين (١٧) فإذا كانت الجمعة الرابعة أعلم بركوبه إلى مصر وللخطابة فى جامعها، فيزين له أهل القاهرة الشوارع من باب القصر إلى جامع ابن طولون، ويزين

له أهل مصر من جامع ابن طولون إلى الجامع بمصر(١٨). وكانت الناس تستعد بالزينات قبل يوم الجمعة بثلاثة أيام، ويقوم والى مصر بمتابعتهم(١٩)، وكان الخليفة يعطى ديناراً لكل واحد من أرباب المساجد التى يمر عليها (٢٠).

وقد شهدت مصر مع وصول الفاطميين عصراً من الرفاهية فى الملبس والطعام؛ حيث عرفت المائدة المصرية كثيراً من أنواع الطعام خاصة الحلويات، ويبدو أن دار الفطرة التى أنشأها العزيز بالله بن المعز لدين الله الفاطمى مؤسس الدولة الفاطمية - كانت هى المصدر الرئيس لهذه الأنواع فكان يعمل فيها الخشكنانج(٢١) والحلواء والبسندود(٢٢) والفانيد(٢٣) والكعك ويوجد أيضاً التمر والبندق. ويبدأ العمل فى هذه الأصناف منذ أول رجب إلى منتصف رمضان وذلك فى عصر المعز.

وقد عرف عن الفاطميين بذخهم وكرمهم، وذلك لجذب الناس لدعوتهم. فكان الخلفاء الفاطميون يقيمون موائد للإفطار والسحور، داخل القصر وفى الجوامع الكبرى، ليفطر عليها الناس على اختلاف طبقاتهم. ولم يحدثنا المؤرخون عن موائد الجوامع أو غيرها ولكن ابن الطوير حدثنا عن سماط شهر رمضان، وهو المائدة الرئيسية والتى كانت تقام بقاعة الذهب بالقصر ويحضرها رجال الدولة.

يذكر ابن الطوير أن هذا السماط يمد من اليوم الرابع فى شهر رمضان إلى السادس والعشرين منه. ولايعرف الحكمة فى البدء باليوم الرابع والانتهاء بالسادس والعشرين منه.

بالإضافة إلى ذلك، كانت هناك تقاليد تتبع خاصة بمن يحضر ومتى يحضر ويبدو أن أهم الحاضرين كان الوزير وقاضى القضاة والأمراء، ونلمس هذه الأهمية من كلام ابن الطوير نفسه فقاضى القضاة يدعى أيام الجمع فقط توقيراً له واحتراماً. أما الأمراء فكانوا يحضرون بالتناوب حتى لايحرموا من الإفطار مع أبنائهم. ولم يكن يترك حضورهم هكذا حسبما يتراءى لهم ولكنه كان يرسل لهم مسطور (خطاب) ليعرف كل منهم موعد حضوره.

وإذا حضر الوزير كان يتصدر المائدة فإن تغيب يحل ابنه محله أو أخوه، وإن لم يحضر أحد من قبله كان يتصدر المائدة صاحب الباب (٢٤) وعندما يحضر الوزير يرسل له أكل من طعام الخليفة نفسه تشريفاً له وتطييباً لنفسه، وربما يأخذ لسحوره أيضاً من سحور الخليفة نفسه، يدل ذلك على أن الخليفة لم يكن يحضر بنفسه سماط الإفطار، كما أن طعامه كان مختلفاً عما هو فى السماط.

ولايعنى ذلك بالطبع أن السماط لايحتوى على طعام فاخر بل به كثير من أصناف المأكولات الفائقة والأغذية الرائعة. والفراشون قيام لخدمة الحاضرين يمرون بالماء المبخر (المعطر) فى كيزان الخزف.

ومن الطبيعى أن يكون الطعام المقدم على هذا السماط أكثر بكثير من حاجة المدعوين فكان المتبقى منه وهو كثير جداً يوزع على أهل القاهرة، وكان مبلغ ماينفق على هذا السماط ثلاثة آلاف دينار (٢٥). ثم صارت تعمل طوال شهر رمضان بعد ذلك وتفرق هذه الحلوى بين جميع الناس الخاص والعام وذلك على قدر منازلهم (٢٦).

وبعد انتهاء سماط الإفطار يبدأ احتفال دينى كبير يحضره الخليفة ويتبارى القراء فى تلاوة القرآن بأصوات فيها تطريب ويتبعهم المؤذنون بالتكبير وذكر فضائل شهر رمضان ويسهبون فى مدح الخليفة وكرمه، ثم يأتى دور الصوفية فتقوم جماعتهم بالرقص والمديح وذكر مناقب الرسول وأهل البيت(٢٧).

ويستمر الاحتفال الدينى إلى مابعد منتصف الليل، وتوزع أثناءه على الحاضرين أطباق كبيرة بها أصناف من الحلوى والقطائف وأكواب الماء المعطر، فيأكلون ويحملون مايستطيعون حمله منها ويأخذ الفراشون مابقى منهم (٢٨).

وينتقل الخليفة إلى مكان آخر حيث توجد مائدة السحور ويحضر أيضاً جلساء الخليفة ويباح لهم الأكل من طعام الخليفة ويفرق عليهم منه، وكل من أخذ شيئاً من طعام الخليفة قام وقبل الأرض وحمل بعضه على سبيل البركة لأهله وأولاده(٢٩).

«هذا يقودنا إلى تساؤل جانبى: هل طعام الخليفة يتميز عما يقدم من مطابخه لجلسائه من وجوه القوم فى النوع والندرة والقيمة والطعم وغير ذلك من أوجه تميز طعام عن طعام أم أن هناك اعتقاداً بين القوم بأن هذا الطعام مبروك؟ وما مدى الاعتقاد فى بركة هذا الطعام؟».

ويذكر المسبحى «أنه فى الجمعة الأخيرة من شهر رمضان حمل السماط وعليه مائة واثنان وخمسون تمثالاً وسبعة قصور كبيرة مصنوعة من السكر بالإضافة إلى مازين به السماط وكل هذا من عمل الشيخ نجيب الدولة أبو القاسم وسير به فى شوارع المدينة يصاحبه الخيال(٣٠) وضاربو الطبول الوافدون من السودان، وكان الناس يخرجون لمشاهدة هذا الموكب أو المنظر»(٣١).

وفى آخر أيام رمضان يدعو الخليفة إخوته وأبناء عمومته وجميع جلسائه للإفطار معه، كما يأمر بمضاعفة كمية الطعام لسحور المقرئين والمؤذنين لأنها ليلة ختم شهر رمضان، وإذا انتهوا من ختم القرآن نثر عليهم الدنانير والدراهم وقدم لهم القطائف (٣٢) مع البسندود ووزع عليهم بعض الخلع (٣٣).

ولم تمدنا المصادر بأخبار عن احتفالات بشهر رمضان فى العصر الأيوبى، ويبدو أن الاحتفال به وبغيره من المناسبات اضمحلت أو اختفت وذلك بين أصحاب السلطان، محور الكتابة فى ذلك العصر وغيره، وربما كان ذلك راجعاً إلى أن الأيوبيين كانوا فى حروب مستمرة مع الصليبيين مما أدى إلى عدم تفرغ السلاطين لإحياء ليالى شهر رمضان فضلاً عن تأثر اقتصاديات مصر بتلك الحروب.

وبوصول المماليك إلى دست السلطة عاد الاهتمام بالأعياد والمناسبات الدينية وذلك راجع فيما يبدو إلى محاولة إضفاء الشرعية على حكمهم أو استمالة الناس تجاههم، كما عادوا إلى تحديد بداية شهر رمضان بالرؤية.

وعلى كثرة ماكتب عن احتفالات الرؤية فى العصور المختلفة إلا أن جلها كتب عن كيفية استطلاع الهلال فى العاصمة، ولم تعرف كيف كان الناس فى القرى والمدن البعيدة يستطلعون الهلال أو يعرفون موعد شهر رمضان فى عصر ومكان لايوجد به اتصالات سلكية ولاسلكية وغيرها من وسائل العلم الحديث. وأسعدنا الحظ بابن بطوطة ذلك الرحالة الذى ندين له بالكثير من معارفنا خاصة عن العامة - ذى العين اللاقطة والمفتوحة، دوماً فوصف موكب الرؤية فى أبيار(٣٤) حيث حضر هذا اليوم فلندعه يروى مارآه:

«ولقيت بأبيار قاضيها عز الدين.... حضرت عنده مرة يوم الركبة (وهم يسمون ذلك يوم ارتقاب هلال رمضان). وعاداتهم فيه: أن يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين من شعبان بدار القاضى، ويقف على الباب نقيب المتعممين، وهو ذو شارة وهيئة حسنة، فإذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب ومشى بين يديه قائلا: باسم الله، سيدنا فلان الدين، فيسمع القاضى ومن معه فيقومون له ويجلسه النقيب فى موضع يليق به. فإذا تكاملوا هنالك ركب القاضى وركب من معه أجمعون، وتبعهم جمع من المدينة من الرجال والنساء والصبيان، وينتهون إلى موضع خارج المدينة، وهو مرتقب الهلال عندهم، وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش، فينزل فيه القاضى ومن معه، فيرتقبون الهلال، ثم يعودون إلى المدينة بعد صلاة المغرب، وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس. ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع، ويصل الناس مع القاضى إلى داره ثم ينصرفون، هكذا فعلهم فى كل سنة (٣٥)».

ومما رواه ابن بطوطة يتضح أنه كان يوجد فى القرى قضاة من ضمن مهامهم الموكلة إليهم استطلاع هلال رمضان، ويشاركهم فى ذلك مشايخ القرية، ولاشك أن مارواه ابن بطوطه عما كان يحدث فى أبيار هو صورة طبق الأصل لما كان يحدث على امتداد مصر (٣٦).

أما فى العاصمة فينقل لنا ابن إياس صورة لما حدث فى رمضان سنة ٩٢٠ هـ «وأما فى ليلة رؤية الهلال حضر القضاة الأربعة بالمدرسة المنصورية وحضر الزينى بركات بن موسى المحتسب، فلما ثبت رؤية الهلال وانفض المجلس ركب الزينى بركات من هناك فتلاقاه الفوانيس والمنجانيق والمشاعل والشموع الموقدة، فلم يحص ذلك لكثرته، ووقدوا له الشموع على الدكاكين وعلقوا له التنانير والأحمال الموقدة بالقناديل من الأشاطيين إلى سوق مرجوش إلى الخشابية إلى سويقة اللبن إلى عند بيته (٣٧)».

وحينما لايتمكن الحاضرون من رؤية الهلال لكثرة السحب والغيم فكانوا يكتفون بشهادة اثنين من الرجال العدول يكونان قد رأيا الهلال وعند ذلك يعلن عن بدء شهر الصيام (٣٨).

وكان القضاة الأربعة (٣٩) والمحتسب يتوجهون إلى السلطان بعد استطلاع الهلال بالقاهرة لتهنئته بالشهر الكريم. ثم يعرض الوزير والمحتسب اللحم والدقيق والخبز والبقر والغنم على السلطان كما جرت العادة حيث يحمله الحمالون على رؤوسهم وأمامهم الطبول والزمور ويمر هذا الموكب فى القاهرة المضاءة بالفوانيس والشموع المعلقة فى الشوارع والدكاكين، كما كان الناس يطلقون البخور بطول الطريق (٤٠).

ويبدو أن الناس فى ذلك الوقت أو قبل ذلك ابتدعت بدعة جديدة يعلنون بها عن بدء موعدى الإفطار والإمساك، حيث يعلقون الفوانيس مضاءة عند بدء الإفطار وعندما يحين الإمساك يطفئونها وقد اعترض البعض على هذا خوفاً من النسيان (٤١) - نسيان الإضاءة أو الإطفاء - والأفضل والمقبول شرعاً أن يكون الإعلان بالآذان فقط، ولكن استمر استخدام الفوانيس بالإضافة إلى الآذان طبعاً.

وكان شهر رمضان من المناسبات العظيمة لسلاطين المماليك لإظهار تقواهم وورعهم فكان منهم من يوزع الطعام

على الفقراء، واعتاد البعض منهم عتق عبد أو أكثر كما كان يفعل السابقون منهم (٤٢)، كما عمد بعضهم إلى التصدق بخمس وعشرين بقرة يومياً وآلاف الأرغفة ولحم الضأن حيث يوزع للصدقات على الجوامع والزوايا بالإضافة إلى منح كل زاوية ألف درهم فضة (٤٣) كما كان من عادة سلاطين المماليك الإفراج عن بعض المسجونين، والإنعام على المدينين بشيء يخفف عنهم ديونهم ويصالح عنهم الغرماء، وكانوا يقدمون على فعل أشياء كثيرة شبيهة بذلك (٤٤).

وحاكى أمراء المماليك سلاطينهم فى الإكثار من الصدقات والإحسان خاصة فى شهر رمضان، من ذلك أنه عرف عن الأمير طشتمر حرصه على الإكثار من ذبح البقر والغنم فى ليالى رمضان، وكذلك فعل السلطان برقوق قبل أن يصبح سلطاناً (٤٥).

وكانت أسواق القاهرة والأقاليم تزدهر بالمأكولات والمشروبات والإضاءة احتفالاً فى ليالى شهر رمضان، وقد لاحظ بعض الرحالة الأجانب أن المطاعم والمطابخ فى العاصمة تظل مفتوحة طوال الليل كى تستقبل زبائنها. والواقع أن معظم المصريين فى القاهرة كانوا لايطهون الطعام فى بيوتهم، وكانت غالبيتهم من رواد المطاعم، كما كان بعضهم يرسل مايحتاج طهيه من طعام إلى حوانيت الشرائحية لتجهيزه؛ ومن ثم فقد كان من الطبيعى أن يعولوا على هذه المطاعم والمطابخ فى وجبتى الفطور والسحور (٤٦).

وقد ارتبطت أسواق المصريين بعادات المصريين ومواسمهم؛ فعلى سبيل المثال كان هناك «سوق الحلاويين» ويبدو أنه كان مخصصاً لبيع الحلوى المصنوعة من السكر، فكانت هذه الحلوى تصنع على هيئة الحيوانات من قطط وسباع وغيرها. وقد عرفت هذه التماثيل السكرية باسم العلاقات (مفردها علاقة) لأنها كانت تعلق بخيوط على أبواب الحوانيت، ويتراوح وزن كل منها بين ربع رطل وعشرة أرطال. وكان هذا السوق يزدهر فى مواسم أول رجب ونصف شعبان وعيد الفطر الذى كان الاستعداد له يبدأ من منتصف شهر رمضان. وكان الناس يحرصون على شراء هذه التماثيل السكرية التى تمتلئ بها أسواق القاهرة والأقاليم فى هذه المواسم لأطفالهم، كذلك كان الناس يهادون الأقارب والأصهار بهذه الحلوى لاسيما إذا كانت المصاهرة جديدة، أو إذا لم يكن العريس قد دخل بعروسه. وفى البيوت كان لابد من شراء الحلوى لأهل المنزل (٤٧).

كذلك كان «سوق الشماعين» الذى تخصصت حوانيته فى بيع الشموع بأنواعها المختلفة من الشموع الموكبية والطوافات والفوانيس، يزدهر أيضاً فى شهر رمضان وفى غطاس النصارى. والواقع أن هذه السوق التى يرجع تاريخ إنشائها إلى عصر الدولة الفاطمية - يمدنا بصورة رائعة من صور الحياة الاجتماعية فى مصر أيام المماليك، ففى موسم شهر رمضان وغطاس النصارى، كان يباع به كميات كبيرة من الشموع كانت تصل فى وزنها إلى أكثر من قنطار. وكان الناس يقبلون على حوانيت هذه السوق التى تظل مفتوحة حتى منتصف الليل، وقد حولت الشموع ليله إلى نهار، لشراء الشموع أو تأجيرها، ذلك أن الشموع الضخمة كانت تؤجر وكانت تحمل على عجلات ويجرها الصبيان فى موكب لصلاة التراويح «يعجز البليغ عن حكاية وصفه (٤٨)».

ويبدو أنه فى أواخر شهر رمضان كان الناس يبدءون فى إعداد وتجهيز الكعك لعيد الفطر، كما كان هناك من يبيع الكعك جاهزاً، وكان كثير من هؤلاء البائعين من اليهود حيث يستنكر ابن الحاج شراء المسلمين الكعك منهم (٤٩).

وقد أدى سهر الناس وكثرة الزيارات والتلاقى بين الناس خلال هذا الشهر إلى زيادة الإضاءة فى الشوارع والحوانيت وذلك حتى يرى السائر الطريق فلا يتعثر ويتمكن من الاستدلال على المكان الذى يقصده (٥٠) وإذا تخلف فرد عن زيارة قريبه أو صاحبه أدى ذلك إلى سوء تفاهم بين الطرفين(٥١). ويدل هذا على أهمية التواصل والتواد والحرص على صلة الرحم فى ذلك الشهر.

وعمد كثير من الناس إلى إحياء رمضان فى المساجد بقراءة صحيح البخارى أو صحيح مسلم أو بالذكر أو بالصلاة لاسيما صلاة التراويح. وجرت العادة أنه عند ختم القرآن بأحد المساجد فى شهر رمضان كان يحتفل بذلك احتفالاً كبيراً فتقرأ القصائد ويجتمع المؤذنون ليكبروا جماعة فى موضع الختم ثم يؤتى بفرس أو بغلة ليركبها المقرئ الذى تولى الختمة ويزفوه إلى بيته فى موكب هائل وأمامه القراء يقرءون والمؤذنون يكبرون والفقراء يذكرون، وربما أضاف بعضهم إلى ذلك ضرب الطبل والدف والأبواق، كما كان بعضهم يحضر الكيزان وأوانى الماء إلى المسجد لحين الختم فإذا ختم القارئ - شربوا من ذلك الماء ويرجعون به إلى بيوتهم فيسقونه لأهلهم وغيرهم على سبيل التبرك (٥٢) ويوضح لنا هذا شدة الاعتقاد فى البركة التى تحل نتيجة ختم القرآن، وقد أدت قوة هذا الاعتقاد إلى ابتكار وسيلة لكى يحصل أهل البيت من النساء

على هذه البركة ألا وهى الماء بما له من طهارة ومنه كل شيء حى.

ومن أهم المظاهر الرسمية لإحياء شهر رمضان كانت قراءة صحيح البخارى بالقلعة، وقد جرت العادة أيام السلطان «شعبان» أن يبدأ بقراءة البخارى فى أول يوم من شهر رمضان بين يدى السلطان ويحضره أيضاً طائفة من القضاة والفقهاء. ولم يزل الأمر على ذلك حتى تسلطن المؤيد شيخاً فجعل قراءة البخارى بالقلعة تبدأ من أول شعبان وتستمر حتى السابع والعشرين من رمضان (٥٣).

ولم نجد، فيما كتب فى ذلك الحين، ذكراً عن كيفية قضاء الناس للوقت فيما بين وجبتى الفطور والسحور بخلاف ماذكر من قراءة القرآن وصحيح البخارى والتزاور، إلا أننا نقع على فقرات قليلة كتبها بعض الرحالة الأجانب منهم برنارد دى بريد تياخ الذى ذكر ليالى رمضان فى القاهرة حيث وسائل السرور عند الناس ومنها الغناء ودق الطبول طول الليل حتى تعذر عليه النوم (٥٤) وماقصه فابرى Fabri عندما استضافه أحد المصريين - عما رآه وسمعه فى بيت مضيفه: «عندما يحل الليل يبدأ أهل البيت فى التجمع والاحتفال وذلك بضرب الدفوف واستعمال الآلات الموسيقية والغناء (٥٥)». ومن المتوقع أن يحدث مثل هذا؛ إذ كيف يقضى الناس - خاصة الطبقات الميسورة وغير مرتبطة بموعد للاستيقاظ صباحاً، وأيضاً النساء اللائى لاتذهبن إلى المساجد - ليل رمضان الطويل سوى فى الغناء والسمر، ويبدو أن هذا لم يكن قاصراً على أهل بيت واحد بل ربما يجتمع أهل عدة بيوت معاً، خاصة أن الزيارات كانت تكثر فى هذا الشهر فضلاً على أن البيوت فى ذلك الوقت لم تكن تسكنها أسرة واحدة فى الغالب بل عائلة مثل أب وأبنائه المتزوجين، أو أب وإخوته بالإضافة إلى هذا كانت توجد الجوارى ومنهن من كانت تجيد الغناء والعزف إذ إن هناك تجمع كبير يدعو إلى السمر قتلاً للوقت وانتظاراً لموعد الإمساك. ومن الخطأ تعميم ذلك فهذا يحدث فى بعض البيوت وليس شاملاً لجميع بيوت المدينة.

ومن الطرائف التى كان يقولها الناس فى ذلك الوقت أو التى ابتدعها ابن سودون تلك الطرفة «قال ابن الميرواز: من أكل فى ليلة من شهر رمضان رطلين من الكنافة ورطلين من القطايف وتسحر بخمسة أرطال من الموز المقشر وقطر النبات المكرر، ثم أكل يوم العيد خمسة وأربعين حبة من الخشتناك الملبس وتصدق بقشرها على الفقراء من جيرانه، وأقام على ذلك مدة حياته فإن الدود لايأكل قلبه مادام حياً فإن مات بين المسلمين غسل وصلى عليه (٥٦)، وتدل هذه الطرفة على شيوع الكنافة والقطايف ومعرفة الناس بهم.

وبالإضافة إلى آذان المؤذنين والفوانيس التى تطفأ للتنبيه إلى أن موعد الإمساك قد حل إلا أنه كان هناك دور كبير للمسحر، وقد ذكر لنا ابن الحاج طرق التسحير المختلفة فى بعض البلاد. فيذكر أنه فى مصر كان يطوف أصحاب الأرباع (والأحياء ولكنها أصغر فى المساحة) على البيوت وهم يحملون طبلة يضربون عليها، أما أهل الإسكندرية واليمن وبعض أهل المغرب فيسحرون بدق أبواب البيوت والمناداة على أصحاب البيوت قائلين قوموا كلوا، أما أهل الشام فإنهم يسحرون بدق الطار وضرب الشبابة والغناء. وأما بعض أهل المغرب فإنهم يضربون بالنفير سبع مرات من فوق المنارات ثم يضربون بالأبواق سبعاً أو خمساً فإذا امتنعوا حرم الأكل إذ ذاك (٥٧).

ولم يكن دور المسحراتى - فى الماضى - يقل عن دور المطربين شأناً فلم يكن يقدم على هذا العمل إلا من كان له صوت جميل وأداء رتيب. وكان المسحر، وما زال، صاحب فن خالص لايقوى له ولايدخل فيه إلا من له صوت حسن. وكثيراً ماكان يصحب المسحر عازف أو زامر أو طبال، وكانت وظيفة المسحر الأداء الغنائى فقط يعاونه فى ذلك فئة العازفين والزمارين والطبالين، وقليلاً ماكان المسحر يقوم بالمهمتين معاً الغناء والعزف (٥٨).

وكان للإنشاد الدينى القدر المعلى فى هذا الشهر حيث كان يؤدى فى مسيرة جماعات الطرق الصوفية وجماعات من أرباب الحرف المختلفة وذلك أثناء موكب الرؤية، وينشدون مقاطع قصيرة تبدأ بـ «لا إله إلا الله محمد رسول الله» على دقات الطبول والصاجات. وإنشاد المسحر الذى كان يتخلل أداءه - الذى يحتوى على عبارات قصيرة يوقظ بها الناس - أغان طويلة فى المديح النبوى، وأخيراً إنشاد التسابيح والابتهالات فى المنارات وقت السحر فى شهر رمضان، كما كان ينشد مايعرف بالتذكير؛ وهو نوع من الأشعار العامية ينشدها المؤذنون فى المنارات لتذكرة الناس بوقت سحورهم، ومنها التذكير الأول والتذكير الثانى والثالث، ويأتى كل تذكير فى المعانى المناسبة لكل توقيت (٥٩).

ومن الرصد التاريخى السابق يتضح لنا افتقاده إلى كثير من مظاهر الاحتفالات خاصة احتفالات أفراد الشعب، وألعاب الأطفال، وأغانيهم فى ليالى رمضان الجميلة وحلقات السمار، والأناشيد الدينية، والمسحر وأناشيده وغير هذا - ولم يكن ذلك

النقص راجعاً إلى تهاون الراصد بل راجع إلى محدودية مجال الرؤية أمام الكاتب، وطبيعي لانستطيع أن نلوم الكاتب أو المؤرخ على منهجه فى الكتابة من حيث الاهتمام بأمر ذوى الأمر والتغافل عما عدا ذلك، لأن هذا راجع إلى طبيعة الكتابة فى ذلك العصر، وإن كانت هناك إلى حد ماتجاوزات قليلة.

أيضاً نجد أن هناك عوامل عديدة منها ماهو دينى ومنها ماهو اجتماعى إلى غير ذلك من عوامل - أدت إلى أن يصبح شهر رمضان شهراً احتفالياً، متميزاً بذلك عن أشهر العام الأخرى.

فبينما عمد الطولونيون والإخشيديون والمماليك إلى استطلاع الهلال حسبما ذهب إليه أهل السنة، نجد أن الفاطميين لم يلجأوا إلى ذلك حسب مذهبهم الدينى. إذن اتخذت رؤية الهلال فى شهر رمضان مجالاً لترسيخ عقائد الحكام الدينية لدى المحكومين.

أيضاً ابتداع الفاطميين أو إدخالهم كثيراً من أصناف الحلوى والمأكولات خاصة فى المائدة الرمضانية كان وسيلة لكسب الناس لمذهبهم.

ويشارك المماليك الفاطميين فى الإكثار من موائد الإفطار لعامة الناس والصدقات التى توزع عليهم وعلى أئمة المساجد، وهذه تشبه إلى حد كبير موائد الرحمن التى انتشرت الآن إلى حد كبير، فهل نستطيع القول بأن الأسباب التى أدت إلى انتشار هذه الموائد فى الماضى والحاضر - وخاصة فى المدن - أسباب واحدة، مع العلم بأن إفطار الفقراء والمساكين والأغراب عادة منتشرة فى الريف المصرى منذ الأزل ولكن لأسباب ترجع إلى التراحم الإنسانى ورهافة الشعور الدينى.

يرى الباحث أن انتشار هذه الموائد فى العصرين الفاطمى والمملوكى يرجع إلى أن السلطتين كانتا مغتصبتين للحكم فى مصر: الأولى تريد أن تفرض مذهباً مخالفاً لمذهب المصريين، والثانية تشعر بأنها بالإضافة لاغتصابها الحكم ورغم تمذهبهم بمذهب المصريين (السنة) إلا أنهم رقيق، والرقيق لايحكم لذلك نصبوا خليفة من العباسيين لكى يعطى لحكمهم شرعية عكس الفاطميين الذين تنتهى أصولهم عند الحسين، هذا الاغتصاب لما ليس لهم حق فيه أدى إلى مظاهر البذخ والإنفاق على موائد رمضان لعامة الناس كى يكسبوا ولاءهم.

الهوامش

(١) الكندى (أبو عمار بن يوسف) ت ٣٥٠ هـ / ٩٦١م، كتاب الولاة والقضاة والذيل، بيروت د. ت، ص ٣٠٨.

(٢) حسن عبد الوهاب، رمضان، مصر ١٩٨٦، ص ١٦.

(٣) عبد المنعم سلطان (دكتور) المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى، مصر ١٩٨٥، ص. ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٤) كان الفاطميون لايعترفون برؤية الهلال باعتبارها وسيلة لمعرفة بداية الشهور العربية وكانت حساباتهم لها طبقاً لجداول فلكية، فكانت الشهور عندهم شهر تسعة وعشرون يوماً وشهر ثلاثون يوماً فكان شهر رمضان دائماً ثلاثين يوماً، وقد فسر فقهاؤهم حديث الرسول عليه السلام «صوموا لرؤيته وأفطروا لرؤيته فإن غم عليكم فأكملوا شعبان ثلاثين يوماً» تفسيراً يبرر هذا التقسيم للشهور وكان هذا من الأمور التى أوجدت خلافاً بين الفاطميين وأهل السنة.

عبد المنعم سلطان، المصدر السابق، ص ١٤٩.

(٥) يقصد بمصر هنا الفسطاط والقطائع والعسكر أى العواصم القديمة قبل القاهرة.

(٦) المقريزى (تقى الدين أحمد بن على) ت ٨٤٥ هـ، الخطط، عن طبعة بولاق د.ت، جـ ٢، ص ٢٧٦.

(٧) ركوب الخليفة: أى المواكب التى يخرج فيها الخليفة فى مناسبات معينة مثل ركوب أول العام، وركوب أول شهر رمضان، وركوبة فى أيام الجمع الثلاث من شهر رمضان إلخ.... وكل مناسبة ولها موكب يختلف عن غيره، وإن كان أحياناً يتشابه موكبان. لمزيد من التفاصيل، القلقشندى، صبح الأعشى، مصر د.ت، ابن الطوير، نزهة المقلتين فى أخبار الدولتين، تحقيق وجمع أيمن فؤاد سيد (دكتور)، ألمانيا ١٩٩٢.

(٨) ابن الطوير، المرجع السابق، ص ١٧١.

(٩) الصمصام: هو السيف الصارم الذى لاينثنى ابن الطوير، المصدر السابق، ص ١٤٨.

(١٠) الكمخت هو نوع من الجلود المدبوغة كان يستخدم فى عمل الدروع، المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(١١) اللتوت، جمع لت، فارسى معرب، وهو القدوم والفأس العظيمة، نفسه، ص ١٤٨.

(١٢) ابن الطوير، نفسه، ص ١٥٩ - ١٦٠.

(١٣) الخطط، جـ ٢، ص ٢٧٦، اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين، مصر، جـ ٣، ص ٣٤٣.

(١٤) المقريزى، الخطط، جـ١، ص. ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

(١٥) المقريزى، الخطط، جـ ٢، ص ٤٦٢.

(١٦) كان المعز لدين الله الفاطمى يصلى هذه الجمعة فى جامع القاهرة (الجامع الأزهر) وذلك قبل بناء الجامع الأنور، ابن الطوير، نفسه، ص ١٧٢.

(١٧) القشاشين عرفت فيما بعد بالخراطين، وهى الموضع الذى يعرف اليوم بشارع الصنادقية.

(١٨) يذكر القلقشندى أن الجامع الذى كان يصلى فيه الخليفة هو الجامع العتيق، القلقشندى (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١ هـ، صبح الأعشى، جـ٣، ص ٥٠٥ والجامع العتيق يقال له جامع عمرو بن العاص، وهو أول مسجد أسس بمصر وكان المحى الذى به الجامع يسمى مصر عتيقة، المقريزى، الخطط، جـ ٣، ص ١٠٧.

(١٩) أليس اليوم كالبارحة حينما يمر مسئول كبير فيأمر المحافظ أصحاب المحال بتعليق الزينات وكتابة آيات الترحيب.

(٢٠) ابن الطوير، المصدر نفسه، ص ١٧٦.

(٢١) الخشكنانج: عجينة دقيق تعجن بزيت السيرج (زيت السمسم) ويضاف إليها سكر ناعم ولوز مدقوق وماء ورد وتقطع إلى قطع مستطيلة وتخبز فى الفرن.

مجهول المؤلف ز، وصلة الحبوب فى وصف الطيبات، مخطوط بدار الكتب رقم ٧٤٥ طب ورقة ٨٧م.

(٢٢) البسندود أو البتندود، عجين يشكل على هيئة قرص مثقوب من الوسط يخبز فى الفرن ثم يوضع كل قرصين على بعضهما وبينهما حلوى بها لوز وفستق.

المرجع السابق، ورقة ١٥٤.

(٢٣) الفانيد لم نعثر على مايشير إلى ماهو ووجدنا حلوى تسمى النيدة ويبدو أنها الفانيدة وتستخرج من القمح، ابن بطوطة، تحفة النظار، د. ن ، ص ٤٠.

(٢٤) صاحب الباب: هى ثانى رتبة فى الوزارة ويدعت بالمعظم.

(٢٥) ابن الطوير، المصدر نفسه، ص ص ٢١١، ٢١٢.

(٢٦) عبد المنعم سلطان، نفسه، ص ١٣٧.

(٢٧) عبد المنعم سلطان، المصدر السابق، ص ١٣٨.

(٢٨) نفسه.

(٢٩) المقريزى، الخطط، جـ ٢، ص ٢٧٧.

(٣٠) الخيال: لعبة كانت موجودة إلى عهد قريب بمصر، وهى لعبة خيال الظل حيث تعمل شخوص من جلد أو ماشابه ذلك تتحرك خيالاتها على قماش أبيض مع مصاحبة ذلك بكلام تمثيلى. لمزيد من التفاصيل، إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، القاهرة ١٩٦٣.

(٣١) محمد عبيد الله المسبحى، أخبار مصر فى سنتين، تحقيق وليم ج، مصر ١٩٨٠، ص ١٨٤.

(٣٢) كانت تعمل من عجين القمح وكانت تصب على هيئة أقراص صغيرة على صوان يقال لها الرقع تحتها نار، وبعد النضج تقلى بالسمن ويصب عليها عسل النحل ومنها مايحشى بالمكسرات وهناك نوع آخر يسمى أبولاش (يبدو أنه مايسمى للجلاش الآن) وهو أقراص من القطايف غير محشوة وتوضع طبقات فوق بعضها وعلى كل طبقة يوضع السكر والفستق المدقوق وغيره، وصلة الحبيب، ورقة ٢٨٨.

وقيل فى وصف القطايف.

قطايف الواطف رروابى	لم تعش بل رصت على اصطحاب
فى المسك والفستق والجلاب	كأنها ألسنة الأحباب
فطعمها كلذة العناق	من بعد صبر طال واجتناب

السيوطى (عبد الرحمن بن أبى بكر جمال الدين) ت: ٩١١ هـ، منهل اللطائف فى الكنافة والقطائف، مصر ١٩٣٨، ص ١٩، ٢٠.

(٣٣) المقريزى، الخطط، جـ ٢، ص. ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨.

(٣٤) أبيار: من قرى محافظة الغربية، وكتب عنها فى القاموس الجغرافى: أبيار مدينة كبيرة فى طرف جزيرة بنى نصر، بها أسواق وقياسر وحمامات وجامع، ويعمل بها القماش الأبيارى والأبراد الغربية الغالية الثمن، وجاء فى معجم البلدان: أبيار قرية بجزيرة بنى نصر بين مصر والإسكندرية، محمد رمزى، القاموس الجغرافى للبلاد المصرية، القسم الثانى، ص ١١٩.

(٣٥) ابن بطوطة، تحفة النظار، مصر، د.ت، ص. ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٣٦) استمر ذلك إلى فترة قريبة جداً لاتتعدى العقود الأربعة الأخيرة من هذا القرن، خاصة فى قرى الصحراء، فقد كان يخرج بعض الثقات من أهل القرية لاستطلاع الهلال.

(٣٧) ابن اياس، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، مصر ١٩٨٤، جـ ٤، ص ٣٩٧.

(٣٨) السخاوى (الحافظ شمس الدين محمد بن عبد الرحمن) ت ٩٠٢ هـ، التبر المسبوك فى ذيل السلوك، مصر ١٨٩٦، ص ١٦.

(٣٩) القضاة الأربعة: كان لكل مذهب: المالكى والحنفى الحنبلى والشافعى ـ قاض.

(٤٠) ابن إياس (محمد بن أحمد بن إياس الحنفى) ت ٩٣٠هـ، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى، جـ ٤، ص. ص ٣٣٨، ٣٩٧.

(٤١) ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمد بن محمد العبدرى)، ت ٧٣٧هـ، المدخل، مصر د.ت، جـ ٢، ص ٢٥٧.

(٤٢) المقريزى، السلوك لمعرفة دول الملوك، مصر ١٩٥٧، ص ٥١٢.

(٤٣) ابن إياس، بدائع الزهور، مصر ١٩٨٤، جـ ١، ق ٢، ص ٥٣١.

(٤٤) ابن إياس، بدائع الزهور، جـ ٤، ص ٢٨٣.

(٤٥) سعيد عاشور (دكتور)، المجتمع المصرى فى عصر المماليك، مصر ١٩٦١، ص ١٨٨.

(٤٦) قاسم عبده قاسم (دكتور)، دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى، مصر ١٩٨٣، ص. ص ٩٥ – ٩٦.

(٤٧) قاسم عبده قاسم (دكتور)؛ عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٩٤، ص. ص ١١٥ ـ ١١٦.

(٤٨) قاسم عبده قاسم، المرجع نفسه، ص ١١٦.

(٤٩) ابن الحاج، المصدر السابق، جـ ١، ص. ص ٢٨٧ – ٢٨٨.

(٥٠) ابن الحاج، المصدر السابق، جـ ٢، ص ٣٠١.

(٥١) المصدر نفسه، جـ ٢، ص ٢٥٧.

(٥٢) ابن الحاج، نفسه، جـ ٢، ص ٣٠٤.

(٥٣) سعيد عاشور، المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٥٤) سعيد عاشور (دكتور)، المرجع السابق، ص ١٨٥.

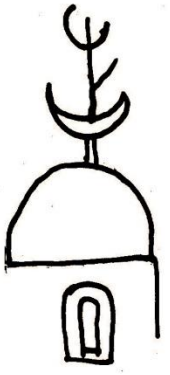
(٥٥) جيلان عباس (دكتور)، الأعياد والاحتفالات فى مصر الإسلامية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص ٦٥.

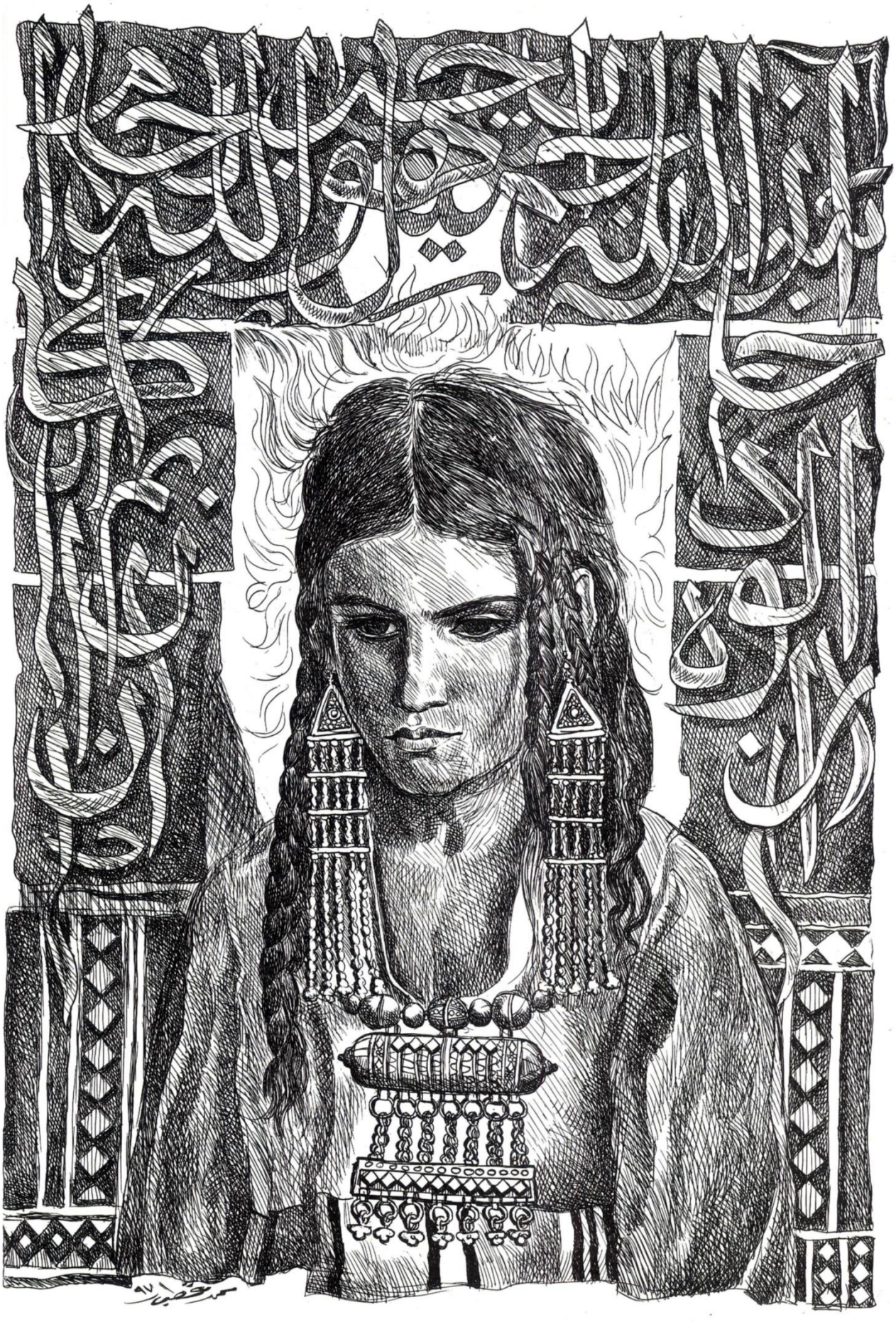
(٥٦) محمد قنديل البقلى، الأوزان الموسيقية فى أزجال بن سودون، مصر ١٩٧٦، ص ١٣٢.

(٥٧) ابن الحاج: مصدر سابق، ص. ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦.

(٥٨) محمد عمران (دكتور)، الثابت والمتغير فى الإنشاد الدينى، رسالة ماجستير غير منشورة ١٩٩١، المعهد العالى للفنون الشعبية، ص ٢٨.

(٥٩) محمد عمران، نفسه، ص. ص ٧٠ ـ ٧١.





نحو نظرية للأنواع في الفولكلور

تأليف : ڤيلموس ڤويجت
ترجمة : د. خيرى دومة

توجد منتجات الفولكلور، عملياً، فى ذاكرة الإخباريين، ومخطوطات الجامعين، وملفات الأرشيف، وعلى صفحات الأبحاث العلمية المطبوعة. ولقد انطوى تاريخ الدراسات الفولكلورية دوماً على تجليات للفولكلور العملى، وكرس البروفيسور دورسون أيضاً كثيراً من وقته من أجل ذلك الفولكلور العملى (١). إن أعمال الفولكلور توجد، نظرياً، فى شكل تنويعات وأنماط وأنواع، كما توجد فى شكل موتيفات وتيمات وحبكات. وحيث إن كل الفصائل القائمة تنتمى إلى اللغة الشارحة، كان على الفولكلوريين دوماً أن يعرّفوا كل فصيلة فيها على حدة. ومن المعروف تماماً أن نظرية التنويعات قائمة على مناقشة مصطلح «تنويعة»، أكثر مما هى قائمة على الفحص التحليلى للتنويعات الموجودة فعلاً. وإنى لأتساءل: ألا توجد دراسات مكتوبة عن فهارس النمط أكثر مما توجد فهارس أنماط فعلية، تماماً مثلما توجد دراسات حول نظرية النوع أكثر من الأنواع الموجودة نفسها؟ ولأضرب مثالاً بسيطاً: لقد فحص بروب، منذ نصف قرن، مائة حكاية شعبية روسية (٢) ووصل إلى نتيجة مفادها أن كل هذه الحكايات تمثل نوعاً واحداً مفرداً، هو الحكاية السحرية. وفى العقود الأخيرة استشهد الفولكلوريون بنتائجه ألف مرة على الأقل، ووصلوا إلى معلومات مستهلكة ألف مرة حول الحكاية السحرية، ولقد بدا - من ناحية أخرى - أن الفولكلوريين يعارضون شرح الأنواع الجديدة، إنهم يفضلون اقتباس حالات جاهزة حول أنواع معروفة فعلاً، وإذا حدث ودرسوا نوعاً جديداً، فإنهم يطبقون عادة النتائج التى توصلوا إليها فى تلك الدراسات المعروفة، بدلاً من صناعة أبحاث جديدة عميقة.

لقد كتب برونيسلاف مالينوڤسكى عام ١٩٢٦ صفحات معدودة حول الفرق بين الحكاية tale والأسطورة myth والخرافة legend (٣). ولم تسهم عباراته، المقتبسة مراراً وتكراراً، فى معرفة أوسع بمسألة العلاقة المتبادلة بين الحكاية والأسطورة والخرافة؛ ذلك أن الاقتباسات لم تلحقها مادة إمبريقية جديدة. وليس هذا ناتجاً عن نقص فى جهد الفولكلوريين فحسب، بل هى مشكلة معقدة حقاً: أن تتناول

المقولات التصنيفية ذات الطابع الشارح، وأن تتناول تبويب التصنيف ومقولاته؛ ومن ثم فإننى أود فى هذه الورقة أن أناقش نظريات أنواع الفولكلور، من منظور إمكانات بحثية أكبر، وأشعر أن من المفيد كذلك أن نناقش مفاهيم من قبيل الموتيف، والنمط والوظيفة، والتراث. إن مشكلات هذه المفاهيم مشكلات متداخلة؛ ذلك أن نظام المقولات (مثل النمط النوعى) - ووفقاً لأية نظرية نوع محددة - يمكن أن يكون ذا طبيعة خلافية جداً، ومع ذلك، فلن أركز إلا على مشكلة النوع فى الفولكلور، أما العلاقة بين نظرية النوع والنظرية فى عمومها فلابد من مناقشتها فى وقت آخر.

هناك دراسات جيدة لأنواع الفولكلور؛ ولهذا لسنا فى حاجة إلى الإيغال فى تفاصيل لا ضرورة لها (٤)، لكن على المرء أن يستعيد المراحل الرئيسية فى تطور نظريات النوع. وكما هو معروف، فإن نظرية النوع الكلاسيكية لا تتضمن تعليقات ذات قيمة فيما يتصل بنوع الفولكلور (٥)؛ فقد كان يُنظر إلى الفولكلور فى هذه النظرية وكأنه مستودع لنماذج من مراحل الفن الأولى. إن نظرية النوع - التى نجدها فى جماليات هيجل مثلاً - تتضمن توضيحات بالغة الأهمية، تتعلق بشكل أنواع معينة، وقيمتها.. أنواع من قبيل الأغنية البطولية، واللغز، والخرافة، والحكاية ... إلخ (٦). ولابد أن يتأمل الفولكلوريون عبارات هيجل، رغم أن نظريته فى النوع لايمكن تطبيقها بالنسبة إلى نظرية متجانسة، أو إلى مفهوم أنواع الفولكلور.

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وحين تطورت المناهج المقارنة والمناهج اللغوية، كانت نظرية النوع كامنة، ولم تبدأ دراسات النوع فى الازدهار إلا فى نهاية تلك الفترة، ولقد قدمت فى معظم الأحوال معلومات قيمة عن أنواع فولكلورية متعددة. ومن بين مؤلفى أفضل الأعمال فى بداية القرن العشرين يمكن للمرء أن يشير إلى اسم أ. ن. ڤيشولوڤسكى، الذى كتب تاريخاً مقارناً ضخماً لتطور كل الأنواع (٧)، وعُنى بمسح تاريخ الأنواع من العصر الحجرى حتى العصور الحديثة. وظل العمل غير مكتمل، ومن يومها لم يجرؤ أحد على إكمال مثل هذا المشروع العملاق. وأخيراً أخيراً وصف شدويك وزوجته «نمو الأدب»، مستخدمين فقط مادة قيمة ومختارة بعناية من أجزاء مختلفة من العالم (٨). إن ملخصات نظريات النوع التى قدمها الوضعيون كانت قائمة على مبادئ تطورية جامدة، إذا وضعنا فى اعتبارنا مسألة تعقد الأنواع؛ ومع ذلك فإن مادتهم كانت محددة القيمة بالنسبة إلي البحث العلمى الحديث.

كانت الخطوة التالية دراسة أنواع مفردة. لقد كان الفولكلوريون معنيين دوماً بتوزيع العناصر الفولكلورية، وبينما كانوا يصفون ذلك وضعوا بعض الملاحظات حول أسلوب الأنواع التى بحثوها (٩)، وحول شعريتها. ووصف أعضاء من المدرسة البريطانية للأنثروبولوچيا وظيفة الأنواع التقليدية وأشكالها، رغم أن وصفهم لم يكن دائماً عالى المستوى. ولم تضع مدرسة مالينوڤسكى - على سبيل المثال - تحليلاً مقارناً للأنواع، أما التوصيفات الموجزة للأنواع فقد طوّرها أناس مختلفون، وغالباً ما عزلوها عن خلفيتها الثقافية.

لقد كتب إيڤانز پريتشارد Evans - Pritchard - مثلاً - صورة فى ٥٠٠ صفحة عن السحر الأزاندى Azande، دون تعريف لأى نوع فولكلورى له علاقة بالسحر، واستخدم قصة واحدة هى in Extenso، ولم يشر أى نوع من الإشارة إلى ثقافة أخرى غير الأزاندى (١٠)، وحين نهضت محاولات، فى زماننا هذا، لعرض تاريخ أدبى لآسيا وإفريقيا، كانت المشكلة الرئيسية هى ضآلة قيمة المادة المقارنة الموجودة، من ثقافات مختلفة (١١)؛ ومن ثم فقد لا نعرف مطلقاً ما إذا كان نوع معين (اللغز، المثل، حكاية الحيوان، الأغانى، النكتة على سبيل المثال) ممثلاً فى مجموعات الفولكلور المدرسية هذه أم لا؛ ذلك أن الجامعين مروا على هذه الأنواع مرور الكرام، أو أنها ببساطة غير موجودة.

وتحاول الدراسات الفولكلورية الحديثة أن تصف الأنواع واستخداماتها بطريقة أكثر تحديداً، وعليه فإن هناك أملاً فى أن نجد، فى المستقبل القريب، مادة أكثر إفادة للدراسات المقارنة والوظيفية.

وقد وجهت الأجيال الثلاثة الأخيرة من الفولكلوريين عناية فائقة لدراسة سمات الفولكلور اللغوية والبنائية، وكانت نتائج دراساتهم شبيهة بنجاح كنج سول king Soul الذى كان يبحث عن حماره المفقود فعثر على مملكة - لقد أراد اللغويون أولاً أن يرسموا أفضل فهرسة للأنماط، أو يقدموا وصفاً أكثر فاعلية لأشكال الفولكلور، ونجحوا فى الوصف البنيوى لمجموعات من التنويعات، مجموعات الأنواع المحددة كالحكاية، والأسطورة، والخرافة، والمثل، واللغز. ولايزال

الوصف البنيوى للأنواع مستمراً، بل إن محاولات وقعت من أجل تقييم مقارن لهذه التوصيفات (١٢). ونحن لا نعرف الشيء الكثير بعد عن التعميمات البنيوية بالنسبة إلى أنواع الفولكلور، ومن الواضح أن أبحاثاً أخرى ستنظر بجدية إلى هذه الإشكالية المهمة.

وفى نظرية الاتصال هناك مكان ثابت لدراسة النوع؛ ذلك أن الأنواع يمكن دراستها بسهولة، من خلال أشكال خاصة من التشفير، وحل الشفرة، والرسالة، وهذا ما أثبته عدد من الدراسات. وفى الآونة الأخيرة، تتجه أبحاث «إثنوجرافيا الكلام»، أو الفولكلور «السياقى»، فضلاً عن دراسات «الإثنوجرافيا الجديدة» - تتجه إلى تناول مشكلة أنواع الفولكلور من وجهة النظر الخاصة هذه (١٣). ولقد أعطى ممثلو هذه الاتجاهات توصيفات شديدة التفصيل لمواقف الكلام، واختاروا أكثر الحالات إثارة لكى يدرسوها، ومع ذلك فإن مادتهم محدودة؛ ولذلك لم نتمكن من تقييم نظريتهم فى النوع. ولكن حتى إذا كان الفولكلوريون الجدد لم يجمعوا، ولم يحللوا، كمية كافية من المادة فى الوقت الحاضر، فإن منهجهم يبدو واعداً، فيما يتصل بدراسات النوع من منظور مناهجهم المبتكرة بالمقارنة مع مناهج المحللين السابقين. ويبدو هذا واضحاً فى بحث شيرزر Scherzer عن تقاليد الكونا الهنود Cuna In-dians، (وربما تكون هذه أفضل دراسة من هذا النوع) (١٤)، ويبدو بدهياً هنا أن الوصف التفصيلى للأنواع طبقاً لهيئات الموقف هو وصف محتمل، تقوم به كثير من التحليلات «مابعد البنيوية»، والسيميوطيقية. بل إن هذا النوع من الدراسة يتيح للمرء أن يجمع دراسة التراث الشفاهى، إلى دراسة الفن الشعبى، والثقافة المادية؛ ففى ثقافة معينة لا توجد - من منظور المناهج ما بعد البنيوية - هوة واسعة بين هذه المجالات المختلفة.

ومن وجهة النظر العملية على الأقل، لابد من الإشارة بالتحديد إلى التطور الأخير فى دراسات النوع، وهو التطور الناتج عن تعاون الفولكلوريين على المستوى الدولى. وكانت النتائج النظرية غالباً محصلة لأعمال أُديت لأغراض عملية؛ إذ غالباً ما كانت المقابلات والمؤتمرات والأعمال الجماعية تتنبأ بالاتجاهات التى سينتهجها الجيل التالى من الدارسين.

فى العشرينيات كان مفهوم الأشكال البسيطة (١٥)، وفى الثلاثينيات كانت محاولة ڤون سيدوف Sydow للتصنيف، التى أثرت فى الفولكلوريين المعاصرين (١٦). وكان ما قدمه هذان الاتجاهان، على كل حال، ضئيلاً، فيما يتصل بتمييز دراسة النوع مجالاً محدداً. وفى الأربعينيات والخمسينيات بدا مفهوم النوع وكأنه لا مكان له داخل الفولكلور، أما فى الستينيات فقد انبعث فجأة، ففى عام ١٩٦١ عقدت ندوة خاصة فى الاتحاد السوڤييتى، وناقشت نظرية الأنواع (١٧)، وبعد ذلك مباشرة قامت محاولات لتصنيف الأنواع (١٨). فى عام ١٩٦٤ نظم بروب Propp وشيستوڤ Cistov ندوة أخرى لتصنيف الأنواع الشفاهية (١٩)، وكان غرضهما عملياً فى جوهره، أى خدمة احتياجات الأرشفة. وفى السنوات الأخيرة نشرت أيضاً مواد من ندوات أخرى مشابهة (٢٠)، وكانت ميزة هذه المطبوعات أنها ترسم نظاماً للأنواع شديد الإحكام والتطور، قائماً على مبادئ اجتماعية وتاريخية فى التبويب والوصف.

فى عام ١٩٦٨ أحيا لورى هونكو Luri Honko المسألة الهامشية الخاصة بتحليلات النوع فى علم الفولكلور، من منظور نظرى خالص (٢١) وبالرجوع إلى الدراسات الأنثروبولوجية لدى مالينوڤسكى، وباسكوم، ودندس، وآخرين، زعم هونكو أن نظرية النوع القديمة لابد أن تستبدل بنظرية جديدة ذات منحى وظيفى، واقترح تحليلاً مركباً للأنواع، يأخذ فى حسبانه على الأقل تسعة معايير: محتوى الأنواع، وشكلها، وأسلوبها، وبنيتها، ووظيفتها، وتكرارها، وتوزيعها، وعمرها، وأصلها. وقد وسع چوها بنتيكالينين Pentikalinen وهيدا چاسون Jason من اقتراحاته هذه، بجمعها أساساً مع التحليلات السياقية (٢٢).

واكتسب مصطلح «السياق» فى الأغلب الأعم معنى شديد التحديد (٢٣)؛ فقد درست طائفة من الفولكلوريين الأمريكان (روجر أبرامز، باربارا بابكوك أبرامز، ريتشارد باومان، دان بن عاموس، دل هايمس، روبرت جورج، باربارا كيرشنبلات - جيمبلت)(٢٤) درس هؤلاء تفاعل الأنواع المختلفة، واقترحوا تحليلاً لأفعال الكلام وأحداث الكلام فى سياق الأداء الفعلى للأنواع مستفيدين من النظرية السوسيولوجية حول الاتصال، وقطعت مقالاتهم خطوة فى اتجاه نظرية جديدة لأنواع الفولكلور.

ويمكن إدراك الانتقال من النظرية القديمة للأنواع إلى نظرية جديدة، إذا لاحظنا الاهتمام المتزايد بعضوية المجمع

الدولى لدراسة القص الشعبى، خلال سنوات نشاطه الخمسين، ففى عام ١٩٥٩، وفى مؤتمره الأول فى كيل Kiel وكوبنهاجن، لم يظهر إلا النظريات التقليدية فى أنواع الفولكلور (فى أشكالها الأولى لدى چولز Jolles، وڤون سيدوف). فى عام ١٩٦٤ انعقد مؤتمر أثينا، وبعدها بخمسة أعوام انعقد مؤتمر بوخارست، وكانت مناهج الفولكلور البنيوية قد اكتسبت أرضاً وأصبحت ذات كفاءة فى التفرقة بين الحكاية الشعبية، والخرافة، والنكتة. لقد تم تجميع مواد جديدة لبحث أكثر تقدماً فى نظرية النوع، حيث حقق مؤتمر المجمع فى هلسنكى تقدماً مدهشاً عام ١٩٧٤ . وفى هذا التبادل الأخير للأفكار بين الدول، أعاد الفولكلوريون النظر فى بعض من أهم المعتقدات الخاصة بمناهج البحث التقليدية؛ فمن بين أشياء كثيرة حاولوا إعادة تقييم النظرية المشوشة الخاصة بالبدائل، كما أنهم أعادوا - من الوجهة النقدية - تأمل المناهج البنيوية المطبقة حديثاً. لقد حققوا خطوات إيجابية فى دراسة التراث وناقليه. وفى مجال الأفكار، سرعان ما ظهر جلياً تطبيق نظرية الاتصال ودراسة السياق.

وفى مؤتمر هلسنكى تناولت جلسات مخصوصة مشكلة الأنواع، فاقترح روبرت أوتيرليتز Auterlitz مخططاً متعدد الأوجه لتفاعلات الأنواع (٢٥)، وفحص دان بن عاموس نظرية النوع من خلال النظرية الأدبية واللغوية (٢٦)، وفحص روجر أبرامز فكرة النوع بوصفه أداءً (٢٧)، كما قدم لورى هونكو أفكاراً جديدة فى تحليل النوع، وهى أفكار مخالفة لموقفه السابق (٢٨).

لقد أحس هونكو أن الفولكلوريين «الجدد» لم يتمكنوا من تحقيق التوقعات، ولم يستطع أن يفهم البحث السياقى الحقيقى فى الدراسات «الجديدة»؛ فأيد العودة إلى بعض من أعمال «العصر الذهبى» للمدرسة الوظيفية. وامتدح هونكو كتاب ميلڤيل هيرسكوڤيتش حول «القص الداهومى (٢٩) Dahomean Narrative الذى يقوم - كما يرى هونكو - على «معرفة شاملة بمجمل الثقافة والمجتمعات التى حافظت على ذلك القص، إنه يعكس - بشكل مناسب - المشكلات اليومية الخاصة بتصنيف الأنواع (الأنواع الطبيعية)، فضلاً عن الأنواع «الاسمية».

والأهم من هذا أنه يربط تلك القصص بمشكلة العلاقة بين التقاليد الحية، والمشكلات العابرة للثقافات (٣٠). وحيث إن بحث هونكو مطابق تماماً للمرحلة الحالية من البحث فى الأنواع، فإننى أود أن أناقش رأيه. كان قد تم تجميع القصص الداهومية من الميدان عام ١٩٣١، وتم ضغطها فى ١٥٥ قصة، ونحن لا نعرف الكثير عن رواة هذه القصص، أو عن توزيع هذه القصص، كان تقديمها صلباً وأميناً، ومع ذلك فإن الفولكلوريين اليوم عادة ما يقدمون توصيفات أكثر تفصيلاً ووضوحاً للأحداث المحلية، من تلك التى قدمها هيرسكوڤيتش. إن معظم النصوص المنشورة فى كتابه ليست محققة، ونحن لا نعرف شيئاً عن الموقف السياقى للقصص المفردة، لدينا بدلاً من ذلك وصف تفصيلى للأنواع ككل ولنظام الأنواع، لم يُقل لنا شىء فى كتاب هيرسكوڤيتش عن التطور التاريخى أو القبول العالمى لموضوعات قصصية معينة. إننا نجد فى المقدمة ملاحظات عامة، وإن كانت دالة، عن الأنواع؛ ومع ذلك فإن تلك الملاحظات لا ترسم لنا الصورة كاملة، إن التغير الثقافى ونظام القيم يتجلى كذلك فى الأشكال القصصية، ومع ذلك فإن أحداً لم يسأل: ألم يكن مألوفاً فى دراسات الفولكلور الأوروبية والأمريكية أن تأخذ مثل هذه المسائل فى اعتبارها؟ سأتفق مع هونكو فى عدم قناعته بنظريات النوع الحديثة، لكننى أجد فى اقتراحه العودة إلى النمط القديم من التحليلات الوظيفية خطوة للوراء، حيث لا يمكن حل مشكلة الأنواع فى الفولكلور بالتبنى البسيط للأفكار الأساسية المأخوذة من الأنثروبولوچيا الوظيفية، دون تأسيس لنظرية فولكلورية محددة فى الأنواع.

رأيى أننا الآن عند نقطة تحول فى تاريخ نظرية النوع فى الفولكلور، ومن ثم فإننى أود الآن أن ألخص النتائج وأنظر إلى إمكانات المستقبل فى تطوير هذه المنطقة من البحث الفولكلورى.

ربما كانت واحدة من أكثر المشكلات صعوبة فى دراسة الأنواع هى كيفية ترتيب مستويات البحث، والنسق الذى أقدمه هنا سيكون مؤقتاً؛ فالعلاقة بين المستويات المختلفة فى البحث النوعى، بقدر ما أعرف، لم تحظ باهتمام كافٍ حتى الآن، ولذلك أقترح مناقشة الوسائل والأهداف المختلفة لدراسة النوع، حتى أوضح ما الذى تم فعله حقاً وما الذى غاب عن الدراسات السابقة. لن أشير إلى ثقافة محددة، لأن دراسة النوع ينبغى أن تكون مشروعاً يتجاوز الثقافة الواحدة. إن للثقافات أنواعها

المحددة المخصوصة، وأنظمتها فى الأنواع، ومن البدهى فى دراسة وصفية أن نضطر إلى الإشارة إلى كل اختلاف محدد، أما بالنسبة إلي النظرية فسأقترح مخططاً عاماً وشاملاً.

فى دراسة الأنواع يمكن أن نعدد المستويات التالية:

المصطلحات العامة فى الأنواع:

(ويشكل هذا المستوى - وفقاً للدراسات الألمانية - جزءاً أساسياً من دراسات النوع «الاسمية»)[٣١] وهى قائمة بالمصطلحات المستخدمة لترسيم الحدود بين مجموعات من الأعمال الفنية فى الفولكلور، كالأغنية، والحكاية، والأسطورة على سبيل المثال. ومن وجهة نظر تصنيفية هناك تصور خاص لنظام الأنواع يقف وراء المصطلحات (انظر ما سيأتى بعد). ومهما يكن من أمر، فإن المصطلحات المفردة لا تشكل عادة مجموعة من الأفكار المنطقية؛ «فالأغنية» و«البالاد»، مثلاً هما اصطلاحان متمايزان فى ثقافة معينة، بينما لا يكون «البالاد» فى ثقافة أخرى سوى فصيلة فرعية من «الأغنية». وهذا المستوى من مستويات البحث يقوم، بدرجة أو بأخرى، على تراث البحث العلمى؛ فالنمط القصصى نفسه الذى تسميه المدرسة الأسطورية «أسطورة» يسمى، عند المدرسة المورفولوجية، «مذكرات»، ويسمى فى الأبحاث البنيوية الجديدة «قصص». ومن الوجهة العملية، فإن كل باحث يدرس الأنواع متحيز لمصطلحاته السابقة فى هذا المستوى «الاسمى».

المصطلحات «المحلية» فى الأنواع:

ويمثل هذا المستوى الأسماء «الطبيعية» للأنواع، وهى أسماء تؤخذ عادة من الثقافات أكثر مما هى منسوبة إلى باحثين. إن موقع الباحث طبيعى تماماً، لأنه يستطيع أن يلاحظ الثقافة على مسافة، ويفهم بسهولة أن الأنواع تحددها الثقافات. ومن المحتمل، إذا ما عرف الشعب نوعاً ما، أن يمتلك له اسماً، وهكذا تشهد المصطلحات المحلية على وجود الأنواع. وعلى كل حال، فإن فى هذه المنطقة مشكلات غير محلولة؛ فمن ناحية نجد أن المصطلحات «المحلية» مستعارة من الصفوة، أو قل من ثقافات أخرى، وعلى سبيل المثال فإن المصطلح اللاتينى الذى لا علاقة له بالأنواع Adventura هو أصل المصطلح الفرنسى Adventure (قصة المغامرات الخيالية)، بل إنه أصل المصطلح النرويجى/ الدانماركى Eventgr (الحكاية الشعبية)، والمصطلح اللاتينى Versus هو أصل المصطلح الفرنسى Virsi (أغنية أو ترنيمة)، فى حين أن المصطلح اللاتينى Psalter هو أصل المصطلح المجرى Zsoltar (الترنيمة).. إلخ. ومن ناحية أخرى، ليست المصطلحات المحلية نظامية الطابع، فهناك نظام شديد الاتساع لتسمية أشكال الرقص، بينما لا نجد مصطلحات كثيرة لتسمية النصوص أو الأشكال الموسيقية. ويدرك جامعو الفولكلور عادة أن الأنواع المختلفة ليس لها أسماء متمايزة، بينما تستخدم الأسماء المختلفة أحياناً للدلالة على النوع نفسه، ومصطلحات الأنواع الثلاثة الوثيقة الارتباط - Tale) (Fable - Fabula، التى تتطابق فى كل اللغات الأوروبية تقريباً، تؤكد المسألة نفسها.

وظيفة المصطلحات المحلية واستعمالها («المواقع الفعلية» لمصطلحات النوع)

. وينتمى إلى هذا المستوى كل المواد المتعلقة بالجانب البراجماتى من المصطلحات المحلية. ومن الأمور المعروفة بالنسبة إلى دارس الأدب الشعبى كيف يتم توظيف مصطلحات الأنواع غالباً بطريقة إيحائية، أو رمزية أو مجازية، فغالباً ما كان لمصطلح «حكاية» معنيان، مثل «قصة» و«كذبة»، ولمصطلح خرافة Legend فى معظم اللغات الأوروبية معنى مزدوج: «أسطورة القديس» و«القصة التاريخية»، أو قصة المعتقد. أما فى الروسية فهناك أربعة أسماء مختلفة لكلمة Legend هى - Legenda - Skazoni) (Predante - Skaz، ولقد نتج عن هذا فوضى اصطلاحية إلى حد ما فى دراسة القص الفولكلورى الروسى. ومن المألوف فى جنوب أوروبا تسمية الأنواع وفقاً لأشكالها العروضية، أو / و لأصولها الإثنية، ويؤدى هذا أحياناً إلى تماثل غريب فى المصطلحات؛ فكلمة «بالاد» على سبيل المثال تسمى فى اللغة المجرية «أغنية طويلة»، لكن لا يوجد شىء اسمه «أغنية قصيرة»، والقصيدة التى تتجاوز عشرة مقاطع تسمى فى الصربية / الكرواتية Bugarstic (وقد يكون هذا شكلاً بلغارياً)، بينما تسمى القصيدة الأقصر التى تقابلها Deseterar (أى قصيدة ذات عشرة مقاطع). لقد درس اللغويون أشكالاً متعددة للنظام العروضى المسمى عموماً «عروض سكندرى»، وهو العروض الذى يدل على قصيدة ذات اثنى عشر مقطعاً، لكنه يعنى فى الأصل مجرد «شكل عروضى لقصيدة عن الإسكندر الأكبر»، ولابد لأى باحث يدرس تاريخ المصطلحات

فى الفولكلور، من وجهة النظر هذه، أن يكون مهيأ على الدوام لتطورات دلالية خاصة. ومادام هناك مصطلح مستقر لنوع معين، فإنه يمكن استخدامه دوماً بطريقة إيحائية، ومن ثم فإن كل شيء فى الفولكلور له أدنى صلة بالمعجزات والأحداث الخارقة، يجب أن يسمى حكاية tale أو خرافة Legend، ففى عنوان قصيدته «خرافة الشتاء» يلمح هنرش هاينى إلى المواقف السياسية فى ألمانيا، ويشير كذلك إلى «حكاية شتاء» لشكسبير، دون أن يحكى «حكاية»، ويشير ڤيكتور هوجو إلى «خرافات des Siécles ويقصد «رواية»، ويعنون شوليم أليجيشم Sho-lem Alejchem مسرحيته «أغنية الأغانى»، وهو استخدام يشير إلى العبارة التوراتية التى تعنى «أغنية كاملة» أى «خلاصة الأغانى».

التطور التاريخى للأنواع كما تعكسه المصطلحات:

(نماذج التطور) من المعروف أن الأنواع تتطور وفقاً للمعايير الاجتماعية والفنية الخاصة لثقافة معينة؛ «فالبالاد» كانت تعنى فى زمن ما «أغنية راقصة»، وكلمة «مارشن» Márchen الألمانية جاءت من كلمة Már (بمعنى «أخبار») وتعنى فى الأصل (أخبار بسيطة) أما كلمة «ترنيمة» Carol الإنجليزية فلها أصل فرنسى غير مباشر بمعنى شكل خاص من الرقص، وكلمة Polka أو Polska فى الاستخدام الدولى لا تشير إلى أصلها القديم «رقص بولندى» أو «أغنية بولندية». وبعبارة أخرى، فإن كل مصطلحات النوع تتطور تاريخياً، ولابد أن يتضمن وصفها التزامنى Synchronic تحليلاً تاريخياً dyach-ronic كذلك.

النظام التزامنى للأنواع فى علم المصطلح:

كما نعرف، فإن الأنواع ليست منفصلة عن بعضها البعض؛ بل تتعايش فى علاقات داخلية معقدة، ويتضح هذا بقوة حين يتغير نظام الأنواع. إن النظام التزامنى للأنواع، بطبيعته هو نظام للتبويب، له كل سمات التبويب؛ فالاسم المعطى لنوع يشير عادة وبشكل مباشر إلى علاقاته، ومن المألوف تماماً أن تكون هناك تعارضات بين الأنواع، ويمكن وصف النظام فى بعض الحالات بأنه متراتب hierarchy. لقد ظهرت مشكلة تراتب الأنواع فى البحث الفولكلورى مؤخراً، ولكن لم يُشر إليها، باعتبارها مجالاً مستقلاً، إلا فى وقت قريب[٣٢].

وإذا بدأنا من وصف الأنواع على نحو متعدد الوظائف، فإن أصل هذه الأنواع ستتمثل فى منظومة ثنائية البعد. وفى حالات أخرى يكشف ما يسمى مخططات الشجرة الدلالية عن تعارضات ثنائية بين الأنواع، ولكن وفقاً لتصور علم الدلالة الإثنوجرافى والعلوم الإثنية، فإن هناك إمكانات أخرى لوصف ترابط الأنواع، وهذا حقل جديد بالنسبة إلى الفولكلور، ومن ثم فإننا قد لا نعترف إلا بافتراضات مؤقتة، لكن لاشك أن المشكلات التبويبية والدلالية التى تظهر فى أية منظومة من المسميات والمصنفات، هى مشكلات لها أهميتها فى عملية التبويب النوعى. لقد قيل إن المصطلحات المحلية للأنواع مصطلحات متنافرة فى الغالب، وأعتقد أننا لو درسنا هذه المشكلة وفقاً لقوانين التبويب الشعبية، فإننا سنعثر على أفضل طريقة لفهم اصطلاحات النوع، لدى كل مجموعة من الناس. إن المصطلح الفنلندى العام الدال على (الأسماء الساخرة) - على سبيل المثال - هو Kölli، لكن هناك أسماء كثيرة متشابهة، أو لها علاقة مع بعضها البعض، مثل "Kollinimi" و "Kolttinimi" و "Keltte"، و Likanimi "Mainesona"، و "Haukkumanimi"، و"korkonimi"؛ بالإضافة إلى كلمة "Narrinimi" فى إنجرلاند، وكلمة "Söimunimi" فى إستونيا، كل هذه الكلمات تحمل المعنى نفسه تقريباً، رغم وجود اختلاف ما فى الدلالة والمقصد. وكثيراً ما أربكت غابة المصطلحات المحلية الفولكلوريين المبتدئين، لكن المؤكد أنها تستحق عناية دارسى التبويب الشعبى، عبر وصف مصطلحات النوع.

النظام التاريخى للأنواع فى علم المصطلح:

حيث يتضح تطور الأنواع وتغيرها من خلال تطور الاصطلاحات النوعية وتغيرها (فى نظرية النوع الألمانية، تعد التاريخية diachrony مرادفاً للدراسة التاريخية / الوصفية للأنواع). وأنواع الفولكلور، بلا استثناء، هى ظواهر اجتماعية؛ ونتيجة لهذا فهى تتغير وفقاً للتغير الاجتماعى، ومع ذلك فالتغير الاجتماعى لا يؤثر مباشرة على المصطلح النوعى، وتخضع الروابط بين المجتمع والأنواع لتعديلات لابد من شرحها بكل تعقيداتها. لقد كان من المعروف مثلاً أن تطور الرقص الثنائى، من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر، الذى حل محل الرقص (فى شكل حلقة)، كان ثورة فى

علم الحركة Kinesic . ولقد تغير النظام العروضى الكلى للقصائد الغنائية (الاستروفية) فى وقت واحد تقريباً. وكان لهذه الثورة النصية تأثيرها الملحوظ على العادات الشعبية (مثل أغانى الزفاف، وغنائيات التسلية) . وتغيرت وسائط الاتصال الشعبى، ونتج عن هذا تعديل النظام الكلى للأنواع. ومع اختراع الطباعة، ظهرت أنواع جديدة (متشابهة، وإن لم تكن متطابقة) مثل النشرة المطوية، أو الكتب السيارة، أو الكتب الشعبية، أو الهزليات، أو الكتب الشعبية، أو الأدب الرخيص... أو حتى كتب الطالع والأبراج. ومن المؤسف أن الفولكلوريين لم يوجهوا عناية حقيقية بعد للطباعة، بوصفها ظاهرة مهمة فى التاريخ الثقافى.

لقد درس «روبرت ماندرو» خاصة التغير الكبير الذى حدث بين القرنين السادس عشر والثامن عشر (٣٣)، وأوضح «شندا» أيضاً العلاقة المتبادلة بين الأنواع المطبوعة والأنواع الشفاهية، من وجهة النظر الخاصة هذه (٣٤)، وكتب «ليهاتشيف» - مركزاً على التأثير الذى أحدثته معرفة القراءة والكتابة فى روسيا القديمة - عن التغير الذى طرأ على الخرافات Legends، وسير الحياة، وأشكال سردية أخرى (٣٥)، وطبقاً لأبحاثه، فإن النظام الكلى لتقديم المثل الأخلاقية والجمالية قد تغير فى الأدب الروسى القديم، حين تسربت الشفاهية إلى الأنواع التى ظهرت فى أشكال مخطوطة. لقد كانت الأنواع الأقدم تؤلف وتنتقل بشكل جماعى، بينما أصبحت السمات الفردية أكثر انتشاراً فى الأنواع الأحدث. إننا لا نجد فى الفولكلور مثل هذه الأمثلة الواضحة لتحول الوسائط، غير أن الظاهرة تظل هى نفسها، وتستحق الدراسة، وأحياناً نعثر فى دراسات التغير الثقافى أو التبادل الثقافى بين الشعوب - على الخطوات الأولى فى اتجاه مثل هذه الأبحاث. ونتائج مثل هذه الأبحاث لم تصل إلى حد مُرضٍ؛ لأنها لم تلمس المشكلة الأكثر تعقيداً، والخاصة بالتحول النوعى.

تطور الأنواع (الطابع الجمالى للأنواع) :

إذا اتفقنا، كما حدث، على أن الفولكلور شكل خاص من الفن الإبداعى، لابد أن يُنظر إلى الأنواع على أنها مقولات جمالية، فهى تمثل قيماً جمالية تتأسس على قيم اجتماعية أو جمالية لمجتمع معين، ودراسة هذه القيم تمثل واحداً من أبرز مهام البحث الشعبى. غير أنه لا يمكن، فى سياق بحثنا هذا، أن نشرح هذه المشكلة تفصيلاً، ويكفينا هنا أن نركز على مشكلة واحدة مخصوصة، نظراً لأهميتها القصوى، وهى: لماذا وكيف يشتمل الفولكلور، (الأنواع فى هذه الحالة) على قيم جمالية. لقد تمت دراسة الفن الشخصى لرواة القصص، بعناية فائقة، فى السنوات القليلة الماضية، وركز الفولكلوريون على التقييم الجمالى لنصوص متنوعة. والحق أن الفن الشخصى ذو أهمية بالغة، لكننا ينبغى أن نتذكر أنه حتى أكثر الرواة إبداعاً لابد أن يتبع مبادئ النوع، وإلا فلا مكان لما ينتجه. وقد استنتج جـ. إم ميلتينسكى Meletinskij، من التحليل اللغوى والبنائى للحكايات السحرية، أن الحكاية تمثل «تغيراً فى القوالب الثنائية؛ حيث إن "é´m" ، و"ém"، و"ÉM"، "Em" تتبع كل واحدة منها الأخرى، وتشير "e" دائماً إلى نوع مخصوص من الحدث، بينما تشير "m" إلى نوع مخصوص من القيمة (٣٦). وبالطريقة نفسهما، فإن للحكاية الشعبية نظام بنائى مكون من وحدات ثنائية مثل --++ ++ .... إلخ، حيث يكون «القالب» الأول سالباً، بينما يكون القالب الثانى دائماً موجباً، ومن الواضح أن هذا يمثل نظاماً جمالياً كذلك. إن الحكاية السحرية تنتهى دائماً بقالب ثنائى موجب، بفعل موجب وبقيمة موجبة، وغالباً ما تكون النهاية زفاف البطل، وهذا يعنى أن أى راوٍ مفرد للقصة (مادام يتبع قواعد النوع) سيجد مكاناً لابتكاراته الشخصية، ولكن هذا يحدث فقط داخل الإطار البنائى والجمالى القائم، وليس هناك ما يدعونا لافتراض أن قيم الفولكلور الجمالية لها طابع مختلف. إن القيم الجمالية فى الحكاية السحرية (وبالمثل فى كل أشكال الفن فى الفولكلور) ليست حرة المحتوى، وإنما حساسة المحتوى؛ فالأصول البنائية تحدد الشكل والأسلوب، وهذا واحد من القوانين الأساسية لجماليات النوع فى الفولكلور.

ملاحظات

1 - Richard M. Dorson, ed., Folklore Research Around the World (Bloomington, 1961); Idein, The British Folklorists: A History .(Chicago and London, 1968); Idem, Peasant Customs and Savage Myths: Selections from the British Folklorists (Chicago and London, 1968).

2 - V. Ja. Propp, Morfologija skazki, 2 nd ed. (Moscow, 1969).

3 - Bronislaw Malinowski, Myth in Primitive Psychology (New York, 1926).

4 - Hermann Bausinger, Formen der "Volkspoesie" (Berlin, 1968).

5 - Irene Behrens, Die Lehre Von der Einteilung der Dichtkunst, Vornehmlich vom 16 . bis 19. Jahrhundert (Halle, 1940).

6 - G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik (in numerous German and English editions).

7 - A. N. Veselovskij, Istoriceskaja Poétika (Leningrad, 1940).

8 - H. Munro Chadwick and Nora K. Chadwick, the Growth of Literature 1-3 (Cambridge, 1932 - 40).

9 - Kaarle Krohn, Die folkloristiche Arbeismehode (Oslo, 1926); LauritsBodker, Folk Literature (Germanic) (Copenhagen, 1965).

10 - E.E. Evans - Pritchard, Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande (Oxford, 1937).

11 - Richard M. Dorson, ed., African Folklore (Bloomington and London, 1972), and Rith Finnegan, Oral Literature in Africa (Oxford, 1970).

12 - Vilmos Voigt, "Some problem of Narrative Structure Universals in Folklore" Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae 21 (1972): 47 - 72 ; p.

Maranda, "Structuralism in Cultural Anthropology", Annual Review in Anthropolgy 1 (1972): 329 - 48.

13 - D. K. Wilgus, "The Text is the Thing," Journal of American Folklore 86 (1973): 241 - 52. For represntatives of the new School see the Works mentioned below in nn. 14, 24, 26, and 27.

14 - Dina Sherza and Joel Sherza, "Literature in san Blas: Discovering the Cuna Ikala," Semiotica 6 (1972): 182 - 99.

15 - André Jolles, Einfache Formen (Halle an der Saale, 1929).

16 - C.W. von Sydow, Selected Papers on Folkore (Copenhagen, 1948).

17 - V. Ja. propp, Specifika zanrov russkogo fol'klora: Tezisy dokladov na naucunoi konferencii (Gor'kij, 1961).

18 - V. Ja. Propp, red., Metodiéeskaja zapiska Po archivnomu hraneniju i sistematizacii fol'Klornyx materialov (Vilnius, 1964).

19 - V. ja. propp, "principy klassifikacii fol' kloristiceskix zanrov," Sovetskaja etnografija 4 (1964): 147-54; idem, "Zanrovyj sostav russkogo fol'klora," Russkaja Literatura 4 (1964): 58-76; V. Propp, "Generic Structures in Russian Folklore," Genre 4, no. 3 (1971): 213- 48. The Published material of the Moscow Symposium is available in K. V. Cistov, red., "Simpozium No. 12: Klassifikacija ustno-poeticeskigh zanrov," 7. Mezdunarodnyi Kongress antropoligiceskin i ethograficeskigh nauk (Moscow, 1969), pp. 389-436.

20. Prozaiceskie zanry fol'klora narodov SSSR: Tezisy dokladov na vsesojuznoj naucnoj konferencii... 21-23 maja 1974 g. (Minsk, 1974). For recent Soviet genre theory in folklore, see works mentioned in nos. 35, 36, and 37.

21. Lauri Honko, "Genre Analysis in Folkloristics and Comparative Religion," Temenos 3 (1968): 48-66.

22. Juha Pentikäinen, "Depth Research," Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae 21 (1972): 127-51.

23. Vilmos Voigt, "For 'Text-Context' Researches in Folklore," Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae: Sectio Linguistica 4 (1973): 169-77.

24. The summarizing works of this trend are: J.J. Gumperz and D. Hymes, eds., "The Ethnography of Communication," Special publication of American Anthropologist 66, no. 6, pt. 2 (1964); Dan Ben-Amos, "Towards a Componential Model of Folklore Communication "Proceedings of the 8th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences 2 (Tokyo and Kyoto, 1968); idem, Ethnology (Tokyo, 1970), pp. 309-11; E. Ardener, ed., Social Anthropology and Linguistics (London, 1971); J.J.Gumperz, ed., Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication (New York, 1972); Américo Paredes and Richard Bauman, eds., Toward New Perspectives in Folklore (Austin and London, 1972); Dan Ben-Amos and Kenneth Goldstein, eds., Folklore: Performana and Communication (The Hague, 1975); Richard Bauman and Joel Scherzereds" es., Explorations in the Ethnography of Speaking (Cambridge, 1974).

25 - In this and the following three notes I quote the preprint papers to the Sixth Congress of the International Society for Folk - Narrative Research (Helsinki, June 16 - 21, 1974): Robert Austerlitz, "Toward the Classification of Folklore Genres".

26 - Dan Ben - Amos, "the Concept of Genre in Folklore."

27 - Roger D. Abrahams, "Genre Theory and Folkloristics".

28 - Lauri Honko, "Genre Theory Revisited".

29 - Melville J. Herskovits and Frances S. Herskovits, Dahomean Narrative (Evanston, 1958).

30 - Honko, "Genre Theory," no . 28 . P. 8.

31 - Here and following, the German terminology is quoted mostly from Klaus W. Hempfer. Gattungstheorie (München, 1973).

32 - Vilmos Voigt, "Position d'un probléme: La hiérarchie des genres dans le folklore," Semiotica 7 (1973): 135 - 41.

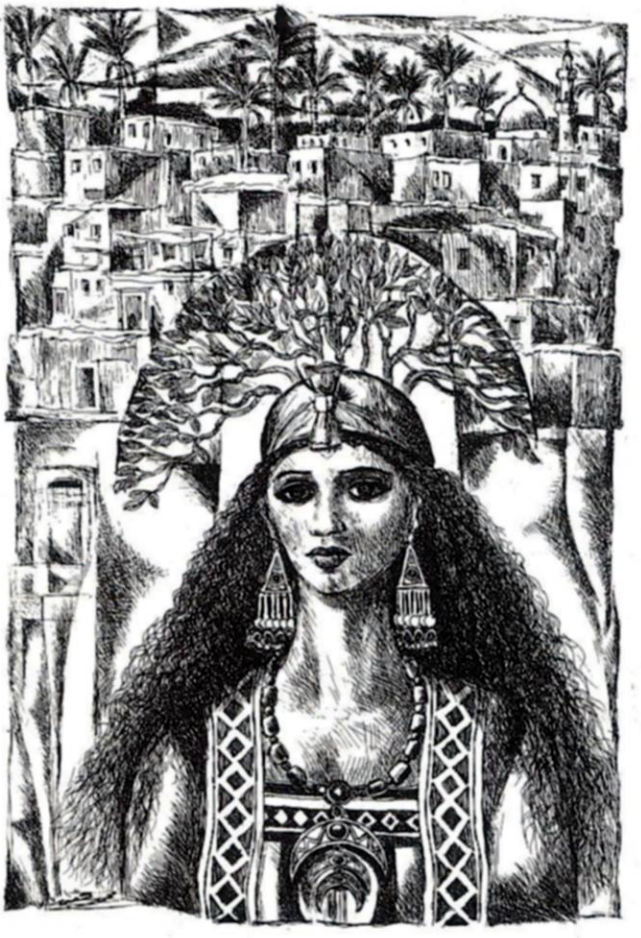
33 - Robert Mandrou, de la culture populare aux 17 e et 18e siécles (Paris, 1964); idem, Introduction á la France moderne (Paris, 1974).

34 - Rudolf Schenda, Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der Populären Lesestoffe 1770- 1910 (Frankfurt am Main, 1970).

35 - D. S. Lixacev, "Sistema literaturyx zanrov Drevnej Rusi, "Slavjanskie literatury. Doklady Sovetskoj delegacii 5 . Medunarodnyi s'ezd slavistov (Moscow, 1963): 47 - 70; idem; "Drevneslavjanskie literatury Kak sistema" Slavjanski literatury 6. Mezdunarodnyi s'eid slavistov . Doklady sovetskoj delegacii (Moscow, 1968): 5 - 48; idem, poetika drevnerusskoj literatury, 2 nd ed. (Leningrad, 1971), pp. 24 - 94.

36 - E. M. Meletinskij et al., "problemy strukturnogo opisanija volsebnoj skazki," Trudy po znakovym sistemam 4 (1969): 86 - 135; idem, "Esce raz o probleme struckturnogo opisanija volsebnoj skazki," Trudy po znakovym sisteman 5 (1971): 63 - 91.

37- In this paper I could not deal with problems expressed in other valuable articles devoted to genre problems in folklore. I owe special reference to the following publications, and hope I can evaluate their suggestions in genre theory of folklore. I on C.



فرضيّة التدهور في نظريّة الفولكلور

تأليف: آلان دندس
ترجمة: على عفيفى

يعد ما تم رصده من تطور فى علم الفولكلور ضئيلاً جداً، لكن ضآلة هذا التقدم لا تثير دهشة كبيرة بالنظر إلى الانحياز الواضح والثابت على مبدئه ضد التقدم فى أغلب نظريات الفولكلور. إن نظرة خاطفة على التاريخ الفكرى لعلم الفولكلور تكشف عن قاعدة لا لبس فيها، تفترض منطقياً أن عصر الفولكلور الذهبى قد وجد فى الماضى، وبالتحديد، فى الماضى البعيد. وكنتيجة للماضى - الذى وجه النظرة العامة لمعظم الفولكلوريين - وتبعاً لنظرة الفولكلوريين العامة التى يهتم بها هذا المقال فقد ظهر دائماً أن إدماج العصر الذهبى للفولكلور ضمن إعادة بناء تاريخية له يعد ضرورة منطقية مرغوباً فيها بشدة. إن البحث الذى لا نهاية له عن الأرض الـ «بدائية» كما هى فى «شكلها البدائى» ur-form، أو «النموذج الأصلى» فى منهج اللغة الفنلندية يظل محتفظاً بكامل قوته فى دوائر علم الفولكلور المحافظة.

وبقدر إمكان السيطرة المحكمة على أغراض واتجاه مناهج البحث فى علم الفولكلور، تبعاً لطبيعة الفرضيات النظرية، التى لم يتم فحصها بتوسع حتى الآن، والتى يؤمن بها علماء الفولكلور المتخصصون، بقدر ما يكون جوهرياً مطلقاً أن توضع هذه الفرضيات، الأساسية قطعاً، على مائدة البحث إذا ما لاح أى تغير مهم فى مناهج تحليل الفولكلور.

إن الانحياز «ضد التطور» فى نظرية الفولكلور يمكن التدليل عليه بسهولة إذا أخذنا بعين الاعتبار، وبإيجاز، عدداً من الأمثلة الوفيرة للتفسخ أو التحلل أو التدهور - المصطلح المحدد ليس هو القضية - السائد فى كثير جداً من نظريات الفولكلور التقليدية. وقد تكون أوضح الأمثلة على ذلك هى تلك

* عنوان المقال الأصلى هو The Devolutionary permise of Folklore Theory.

الأمثلة التى تركز على نظريات انتقال الفولكلور المختلفة. تبدأ تقييمات مثل هذه النظريات، على نحو نموذجى ، بدراسة تفصيلية للتفسخ، قد تومئ إلى قداسة وضعيته[1]. إن أكثر الاعتقادات شيوعاً القائلة بانتقال الفولكلور تنازلياً هى الاعتقاد القائل بتحلل الفولكلور بمرور الزمن. ويذهب اعتقاد آخر إلى أن الفولكلور ، يكف عن العمل، بالتحرك من «أعلى» إلى «أدنى» طبقات المجتمع. لا ريب أن هذين الاعتقادين منغلقان على بعضهما تبادلياً، حيث يمكن بسهولة تصور أنه إذا كان الفولكلور يتحرك من «أعلى» إلى «أدنى» طبقات المجتمع، فإنه يخضع بسهولة للتدهور النصى فى الوقت نفسه. تتضمن الأمثلة الكلاسيكية على هذه الاعتقادات «مرض اللغة disease of language» لـ «ماكس ميلر- Max Muller»، وطبقاً لنظرية مثل نظرية التدهور الدلالى، تختلط الأسماء الأصلية لـ «فيدا» والآلهة الأخرى أو تنسى بمرور الزمن، ينطبق على ذلك مصطلح هاتونيومان: Gesunkenes Kulturgut [2] القائل بتأصيل المواد الثقافية لدى طبقات المجتمع العليا، التى ترشح نزولاً إلى الطبقات الأدنى، التى أعتقد خطأ أنها مرادفات «للشعب». إن النتيجة المنطقية لهذا المنشأ «الأرستقراطى» لنظرية الفولكلور هى أن الفولكلور تكون، على نحو واسع، من بقايا أعيد تجديدها، كانت قد عولجت للإبقاء على انتقال الثقافة من الأعلى إلى الأدنى كأمر مسلم به.

الجدير بالملاحظة، أن اعتقاد gesunkenes Kulturgut لا يزال لدينا إلى حد بعيد. لقد آمن عالم الفولكلور «وولتر أندرسون» Walter Anderson أن الحكايات الشعبية تنتقل عادة من الناس «الأرقى ثقافياً» إلى «الأدنى ثقافياً»، وطبقاً لـ «ستيث طومسون» stith Tompson (١٩٤٦: ٤٣٨) الذى ردد الفكرة مشيراً إلى أن الهنود الأمريكيين قد استعاروا نمط الحكايات الأوروبية، فى حين لم يستعر الأوروبيون حكايات الهنود الأمريكيين. ويذهب طومسون أبعد من ذلك حين يقول «إذا كان المبدأ لايزال سارياً بالفعل، حق لنا أن نتساءل عما إذا كان يجب على الحكايات أن تستمر فى انحدارها ثقافياً إلى الحد الذى لا يمكن معه العثور عليها إلا عند المستوى الأدنى»، مع أنه يسلم بأن هذا يمثل مغالاة فى موقف أندرسون، من ناحية أخرى، ربما أدى انحياز طومسون إلى التدهور إلى إساءة تأويل المعلومات المتاحة المتعلقة بالنموذج الأصلى المفترض لحكاية الزوج النجم star Husband التى درسها مستعيناً بالمنهج الفنلندى وشأنه شأن كل علماء الفولكلور المؤمنين بالتدهور، يفترض طومسون أن الشكل الأصلى للحكاية يجب أن يكون النسخة الأكثر اكتمالاً وتفصيلاً. وفيما بعد، اعتبرت النسخ الأقصر شظايا. إن العالم المؤمن بالتدهور يسلم عادة بالحركة من المركب إلى البسيط، فى حين قد يناقش النشوئى أن التطور من البسيط إلى المركب هو أمر محتمل بصورة مساوية. على أية حال، اضطر طومسون إلى تصنيف بعض النسخ الأقصر من «الزوج النجم» باعتبارها مشوشة أو مؤلفة من شظايا، على الرغم من حقيقة أن نسخه «المتشظية» تظهر بوضوح نموذجاً شائعاً متسقاً[3].

هناك تصورات أخرى لافتة للنظر عن فرضية التدهور فى نظريات انتقال الفولكلور، فقد قال جريمس Grimms أن الحكايات الشعبية «هى حطام الأساطير»(Tompson ١٩٦٤)، وكما اعتبرت الحكايات الشعبية أساطير محطمة، فقد ساد الاعتقاد بأن الأغانى الشعبية ما هى إلا حطام الملاحم أو القصص الشعرية (Ortutay ١٩٥٩: ٢٠٢ و wilgus ١٩٥٩: ٤٣)، ولكن قد لا توجد مبالغات عن الفرضية أكثر مما نجده فى مفهوم «زيرسنجن zersingen» فى نظرية الأغانى الشعبية، حيث يشير زيرسنجن إلى «تغيرات طبيعة الهدم [4]»، التى تحدث عندما تغنى الأغانى ويؤول فعل الغناء المتجسد على أنه فعل هدم محتمل، يعرض استقرار الأغنية التى تغنى للخطر[5]. علاوة على ذلك، مثلما يفترض أن غناء الأغانى يدمرها، يفترض أن حكى الحكايات الشعبية يرشح لخطر تخريبها.

إن إعادة حكى حكاية يسمح بأن يصبح نسيان الراوى عاملاً مؤثراً (krohn ١٩٢٦)، وهو ما يتضمنه «قانون التصحيح الذاتى» (cf.Glade ١٩٦٦) النفسى المشهور لأندرسون؛ إذ يرى أندرسون أن استقرار الحكاية الشعبية لا يمكن أن يعزى إلى ذاكرة الرواة القوية، ولكنه يرجع بالأحرى إلى سماع شخص ما إلى حكاية فى مناسبات مختلفة عدة، وربما من مصادر مختلفة عدة، ويرى أندرسون أن السرديات قد عدلت نفسها، ولكن أكثر المصطلحات استعمالاً يشير إلى الانحياز إلى التدهور. لماذا ساد الاعتقاد بأن الحكاية الشعبية تحتاج إلى تصحيح؟ إن الفرضية التى لا تقبل الجدل القائلة بأن الحكايات الشعبية تصبح «غير صحيحة» بمرور الزمن ، وهى وحدها يمكن أن تؤكد الاعتقاد القائل بأن الحكايات الشعبية تحتاج إلى «تصحيح نفسها»، معززة الهدف من النقاش كون الحكايات تقوم بهذا التصحيح أكثر مما يقوم به الناس.

إن ادعاء أن أقدم النسخ الأصلية لمادة فولكلورية هى الأفضل والأكمل أو الأكثر اكتمالاً هو تعالق نقدى بفرضية التدهور. وبصورة أوتوماتيكية نقل التغير أياً كان نوع هذه المادة من الاكتمال إلى اللا اكتمال لهذا السبب، وبصورة

جزلية، نجد استياءً عميقاً من التغير، يساويه مقاومة عميقة راسخة ضد دراسة التغير فى الفولكلور، ومنذ عهد قريب نسبياً ساد موقف مشابه فى الأنثروبولوجيا، واستمر حتى العقود الأولى من القرن العشرين، عندما التمس الرواد الإثنوجرافيون العثور على احتكاك مسبق «خالص» بين المعطيات الثقافية. غالباً ما يبالغ دارسو الهنود الأمريكيين مثلاً فى معطيات حقلهم الدراسى كما لو كان الهنود الأمريكيون لم يتعرضوا مطلقاً لتأثيرات التثاقف الأوربية ، ولم يتأثروا بها. لقد علق شروكى cherokee، بصورة محددة، فى مختارات حكاياته أنه لم يزعج نفسه بتسجيل ما كان واضحاً أنه مقتبسات أوربية. فإذا كانت أشكال الماضى أكثر قيمة، يستتبع ذلك منطقياً أن التغييرات أياً كان نوعها كانت ذات طبيعة هدامة. ومع أن الأنثربولوجيين قد تعلموا قبول ودراسة التغير الثقافى فإن الفولكلوريين، بصفة عامة، ينزعون إلى الاستمرار فى النظر إلى التغيرات بارتياب.

ربما كانت أكثر المقالات النقدية تفصيلاً عن نظريات انتقال الفولكلور هى مقالة عالم الفولكلور المجرى اورتوتاى الذى يلاحظ أن «دائماً ما تتضمن إعادة الحكى تغيراً، وعلى الرغم من إمكانية وجود عنصر إبداعى دائماً مضمناً عند صنع أى تغير يصبح النقل الشفاهى، فى مراحله النهائية مكافئاً للفساد، ولعملية النطق بتمتمة ناتجة عن النسيان» (Ortutay ١٩٥٩: ١٨٠) . يعبر ستيث طومسون عن الموقف نفسه تجاه التغير عندما يلخص وجهة نظر وولتر أندرسون: «فى المرة الأولى التى يحدث فيها تغير فى تفاصيل حكاية يكون هذا خطأ بغير شك، عيباً فى الذاكرة» (١٩٤٦: ٤٣٧) . إن التغيرات الضارة قد تنتج عن ضعف الذاكرة، أو عن التوليدات غير المقبولة، أو من تلوث النصوص.

لاحظ الدلالة الازدرائية الواضحة فى عبارة «نص ملوث»، العبارة التى تعكس مرة أخرى الحضور القوى لفرضية التدهور (Ortutay ،١٩٤٦ Thompson ،١٩٢٦ fc Krohn ١٩٥٩ و Bach ١٩٦٠) .

لقد انعكس الموقف السلبى العام تجاه التغير بوضوح فى منهج الفولكلور. وتماماً كما تفحص الإثنوجرافيون، بعناية، التفاصيل التى لا يمكن تجنبها التى أضيفت حالياً من خلال الاحتكاك بين الثقافات، فى محاولة لاكتشاف الثقافة الأصلية النقية غير الزائفة، التمس أصحاب المنهج التاريخى الجغرافى الفنلنديون العمل عكسياً على التغيرات غير المريحة (أوبعبارة طومسون، الأخطاء والعيوب) لكى يكتشفوا النموذج البدائى الأصلى النقى غير الزائف. إن صعوبات البحث عن النموذج الأصلى الذى ساد الظن فى أغلب الأحيان أنه محتجب خلف التأثيرات الهدامة والمفسدة للنقل الشفاهى بصورة مبكرة منها، كانت دائماً مأخوذة فى الاعتبار، ولكن لم يكن قهرها فى الإمكان دائماً، وربما كانت أكثر الجهود طموحاً وتفاؤلاً هى ما قام به دارسو الإنجيل باستخدام نقد الشكل.

نقد الشكل طبقاً لريدليسRedlich(١٩٣٩) منهج للدراسة والبحث يتناول المرحلة قبل الأدبية حين كانت المواد تنتقل شفاهياً. لقد ساد الظن أن مواد الإنجيل كانت خاضعة للمصير المحتوم للتقاليد الشفاهية كالتعديل والتغيير والإضافة قبل أن تدون بالطريقة التقليدية. من ناحية أخرى، ساد الظن أيضاً أنه كانت هناك قوانين محددة يمكن إدراكها، تحكم عملية النقل الشفاهى، تلك القوانين طالما اكتشفت أمكن تطبيقها بشكل معكوس على الأناجيل المكتوبة. وعلى هذا النحو العكسى، تمنى نقاد الشكل أن يصبحوا قادرين على إعادة بناء «السرود» كما حدثت بالفعل، والأقوال كما نطقها الله فعلاً (Redlich ١٩٣٩: ١١) .

لقد علق بعض علماء الفولكلور على نتائج فرضية التدهور، فقد تحدى فون سيدوف Von Sydowالفرضيات القائلة بأن الشكل الأصلى لحكاية شعبية كان بالضرورة الأكثر اكتمالاً، وأكثر النسخ منطقية (Dundes ١٩٦٦: ٢٣٢) على الرغم من اعترافه بأن هذه كانت وجهة نظره الخاصة، عندما بدأ بحثه المتعلق بالحكاية الشعبية. وبالمثل يستنكر جيرولد Gerould فى كتابه **الأغانى الشعبية المتعلقة بالتقاليد** «نزوع الدارسين غير المناسب فى الماضى للتسليم بأن الأغانى الشعبية المبكرة هى على الأرجح أفضل من المتأخرة...» (ص ٢١٤) . علاوة على ذلك، يناقش جيرولد أن عملية التدهور التدريجى حتمية: «إن تدهور الموضوعات النبيلة والألحان الفاتنة كان لابد أن يستمر منذ أصبحت الأغانى الشعبية شائعة» (ص ١٨٥) .

إن الطبيعة الضمنية لفرضية التدهور قد تبدت أيضاً فى صياغة آراء جيرولد عن النسخ الأمريكية لـ «بانجن العجوز» لسير ليونيل ١٨ * child عندما يلاحظ أن «الشيق فى كل هذه النسخ، كما يبدو لى، هو الدليل على أنها تتغير، وحتى الاختصارات لا تدل ضمناً على أى تفسخ بدائى بالضرورة» (ص ١٧٤) . فيما بعد اقترح اورتوتاى أن الأشكال البدائية القصيرة مثل الأمثال أو النكت «هى أكثر قدرة على مقاومة التأثير المفسد لعمليات التدنى» (Ortutay ١٩٥٩: ٢٠٧) .

برغم بعض تعليقات نقدية لعلماء الفولكلور، لا يتضح أن هناك اطلاعاً أكثر على التأثير الهائل لفرضية التدهور على

نظرية الفولكلور وعلم المنهج. وفى أحسن الأحوال، يبدو أن علماء الفولكلور يقبلون الفكرة القائلة بأن عالم الفولكلور آخذ فى الانحدار. حتى قوانين أولريك olrik المسماة قوانين الملحمة الفولكلورية، ساد الظن أنها ستضعف إن عاجلاً أو آجلاً. فمثلاً اقترح أولريك أن قانون العدد ثلاثة يخضع تدريجياً لمتطلبات فكرية للوفاء بواقعية أكثر (Dundes ١٩٦٥ : ١٣٤) . إن أحد الأسباب الممكنة لنقص الاطلاع يمكن عزوه إلى أن الفولكلور قد اقترن بالتحول أكثر من اقترانه بالتدهور. وهنا ينشأ السؤال المهم: كيف يظل علماء الفولكلور مسلّمين تماماً بوجهة نظر تدهورية، فى وقت كانت فيه أفكار كثيرة جداً عن التحول والتقدم فى المقدمة من الفكر الأوروبى؟

لقد تم توثيق التاريخ الفكرى لفكرة الارتقاء بصورة معقولة(٦) . وليس من شك أن هذه الفكرة قد برزت تقريباً فى الوقت نفسه الذى بدأ ينبثق فيه علم الفولكلور. إن كلمة ارتقاء تعنى أكثر من أن «الأشياء الحديثة» كانت جيدة بقدر ما كانت «الأشياء القديمة». كما تبين النقاشات التى سادت فى أواخر القرن السابع عشر. كلمة ارتقاء كانت تعنى أن العصر الذهبى ليس فى الخلف ولكنه يوجد أمامنا (Barnes ١٩٦٥) . إن فلسفة الأخلاق الوضعية الخاصة بذروة اكتمال الإنسان والمجتمع كان لها تأثير، لابد من وضعه فى الاعتبار، على مسلك معظم النظم الأكاديمية. هكذا وكما سنرى، كان تأثير فكرة الارتقاء على معالجة المواد الفولكلورية سالباً بصورة كبيرة أكثر مما كان إيجابياً.

وحتى نتيقن، كانت هناك بعض محاولات لافتراض أفكار ارتقائية فى نظرية الفولكلور. ويقدم هارتلاند Hart-land(١٨٩٠ :٣٥٠) واحداً من الأمثلة المدهشة حين يقترح أن السرود فى كل أرجاء العالم قد اتبعت قانوناً ارتقائياً أساسياً وشاملاً. فقد تغيرت الحكايات الشعبية، وبخاصة الأحداث فى الحكايات، تبعاً لهذا القانون. وفى معرض حديثه عن حدث فى سلسلة حكايات «الغرفة الممنوعة Forbidden Champer»، يلاحظ هارتلاند (١٨٨٥) : «الحدث فى هذا الشكل صفة مميزة لحياة الهمجية بصورة خاصة مع تقدم الحضارة، ومثلما يتم إهمال الأسباب التى شكلت حضارة متقدمة، يمكن أن نتوقع أن الحادثة نفسها سوف تخضع إلى شكل أكثر ملاءمة لمراحل أعلى من الثقافة». إذن كان لابد أن تتأقلم إحدى مواد الفولكلور حتى يظل على قيد الحياة. لقد تحدث هارتلاند (١٨٩٦ : III، ١٥٦) عن العقل الشعبى، وكيف «ينقل بمروره» عبر عملية مناظرة لعملية الانتخاب الطبيعى التى يمكن أن نسميها الانتخاب التقاليدى، فالنسخة التى وصلت إلينا سائدة على كل النسخ الأخرى، كذلك يقترح هارتلاند أن ذلك الانتخاب التقاليدى الذى كان يميل إلى: «حذف الأعشاب البرية والضارة، واقياً ومهذباً، ليس بالضرورة الأجدر بالثقة، بل الأجدر بالثقة هو الأكثر فنية». إن فكرة أن الانتخاب التقاليدى قد تم تشغيله بهذه الطريقة لكى يصون المنتجات الجمالية الرفيعة كانت بالطبع منسجمة تماماً مع مفهوم الارتقاء بوصفه تطوراً.

على الرغم من هذا المثال المعزول عن التطبيقات الإيجابية «للتطور» الارتقائى الذى طبق النظرية على الفولكلور- وهناك أمثلة أخرى عدة - فإنه يعد دليلاً، إلى حد ما، على أن مفهوم التطور فى ذاته كان له تأثير سلبى تدميرى على نظرية الفولكلور . لقد استمر ربط الفولكلور بالماضى بصرف النظر عن تألقه أو عدم تألقه، وكان معنى التطور هو ترك الماضى فى الخلف. من هذا المنظور، قُدِّر للبدائى النبيل والفردى النبيل أن يفقدا فولكلورهما عندما سارا قدماً، على نحو إجبارى، فى اتجاه الحضارة؛ وهكذا لم يتعلق الأمر بارتقاء الفولكلور، بل تعلق بصورة أكبر بالارتقاء بعيداً عن الفولكلور.

وربما أمكن رؤية ذلك بصورة أفضل فى عمل تيلور Tylor المعارض بصورة شديدة الصلابة لنظريات التدهور الصارمة التى أيدت بلا ريب الارتقاء الثقافى من الأدنى إلى الأعلى . فى الوقت نفسه، ناقش تيلور بصورة فعالة تدهور الفولكلور، لم يكن هناك تعارض فى هذا، فمن ناحية، أعلن تيلور أنه: «على الرغم من التشويه المستمر للتفسخ، فإن النزوع الجوهرى للثقافة من البدائية وحتى العصور الحديثة لم يتغير منذ البدائية وحتى التحضر» (١٩٥٨ : ٢١) . من ناحية أخرى، رأى تيلور الفولكلور على أنه «بقاء للأصلح» حتى يمكن أن «ينقل أو يغير أو يفسد» شظايا الثقافة (ص ١٧) . بإيجاز كلما تطور الإنسان، انحدر الفولكلور . إن وجهة نظر تيلور واضحة، فمثلاً، اقترح أنه من الممكن تتبع الأصول الخاصة بألعاب الحظ فى طقوس الكهانة عند القدماء بقدر ما كانت هذه الألعاب «آثاراً لفرع من فروع الفلسفة البدائية التى كانت فى منزلة رفيعة، ولكنها سقطت الآن فى هاوية التحلل التى تليق بها» (ص ٧٨) . وفى عبارة لا لبس فيها، يعلن تيلور: «أن تاريخ الآثار المتبقية فى حالة كهذه من حالات الفولكلور وفنون السمر، التى تأخذها بعين الاعتبار، هى فى معظمها تاريخ للتضاؤل والتحلل. وكما تتغير عقول البشر فى الثقافات المتطورة، فإن العادات والآراء القديمة تضمحل شيئاً فشيئاً » . على الرغم من ذلك، يسلم تيلور بوجود استثناءات عرضية

لهذا القانون (ص ١٣٦) . فإذا كانت بقايا الفولكلور فى سبيلها للموت حقاً، أو أنها ماتت بالفعل، إلا أنها تقدم قدراً كبيراً من الوعى إلى تيلور حتى يناقش أن سبيل علماء الفولكلور والإثنوجرافيين لابد أن يطابق طريق علماء التشريح الذين يواصلون دراستهم على الميتين إن أمكن برغم العقبات، أكثر مما يمارسون دراساتهم على الكائنات الحية (١٥٨) . هنا نصل إلى النتيجة المنطقية الجوهرية للتدهور: الموت. يفسر هذا السبب الذى جعل علماء الفولكلور المؤمنين بالتدهور يكرسون أبحاثهم على المواد الميتة. إن وجهة النظر التى مازالت معتنقة بصورة كبيرة، هى أنه كلما أنجز البشر فى العالم كله أوضاعاً حضارية، تناقصت بقايا الفولكلور، إلى أن يأتى يوم يختفى فيه الفولكلور كلية. هكذا يكتب رث بنيدكت Ruth Bendict بحزم فى موسوعة العلوم الاجتماعية سنة ١٩٣١ «بمعنى صارم، الفولكلور صفة متنحية فى العالم الحديث »(انظر Dundes ١٩٦٦ b)، فهل حكم على الفولكلوريين إذن بدراسة الاختفاء والموت والميت فحسب؟

بالطبع ، جاءت التقارير المتشائمة عن موت الفولكلور، فى جزء منها، نتيجة للمفهوم المضلل والضيق عن الشعب باعتباره الأمى فى مجتمع متعلم، الشعب بوصفه قروياً، وباعتباره جماعة ريفية معزولة(٧) . ولأن مفهوم الشعب عند أغلب علماء الفولكلور فى أوربا وآسيا ما يزال مقصوراً على النحو السابق، مستشهدين على ذلك، فى الواقع، بتعريفات المجتمع الشعبى التى وضعها عالما الأنثروبولجيا الأمريكيان ريدفيلد Ridfield وفوستر Foster(٨)، فقد كان من السهل عليهما أن يؤمنا أن كل ما هو شعبى فى سبيله إلى الموت تدريجياً. وطبقاً لفرضية تدهور الثقافة الشعبية أو القروية، يعد تدهور الفولكلور نتيجة منطقية. ويعرض اورتوتاى هذه الفكرة قائلاً: «طالما استمرت التقاليد الشفوية الفردية فى الوجود كبنية متسقة، طالما لعبت عمليات الهدم والإتلاف دوراً ثانوياً فى الجدل الدائر بشأن النقل الشفاهى» (Ortutay: ١٩٥٩: ٢٠١)، ولأن قيام الثورة الصناعية كان بلا ريب أحد أسباب تفتت الثقافة القروية، فقد كان باستطاعة عالم الفولكلور الشيوعى أورتوتاى أن يشير بأصابع اللوم إلى الرأسمالية فى تدميرها الثقافة القروية «ثقافة الشعب»، ومن ثم، تدمير الفولكلور (ص ٢٠١ ـ ٢٠٦) . وبالطبع ، إذا كان بمقدور علماء الفولكلور تحرير أنفسهم من هذه الفكرة الضيقة الآيلة للسقوط حول مفهوم كلمة الشعب، لأدركوا أنه لاتزال هناك جماعات شعبية عديدة قائمة ونشطة (عرقية ودينية ومهنية وغيرها)، وهذا يعنى أن المجتمع القروى ليس سوى نمط من أنماط شعبية مختلفة، وفى الحقيقة، حتى عندما يتحول مثل هذا النمط السابق لجماعة ريفية شعبية متجانسة إلى جماعة مدينية، غير متجانسة، أو شبه شعبية، تنبثق أنماط جديدة من الفولكلور، كانت الرأسمالية، حقاً، سبباً فى ظهورها مثل إبداع الفولكلور من إعلانات تجارية (Dundes ١٩٦٣) .

مع ذلك، حتى المحاولات التى تنكر فكرة أن الفولكلور فى سبيله إلى الموت، لا يمكن أن تتخلص كلية من قاعدة التدهور التقاليدى. يختتم ريتشارد دورسون Richard Dorson كتابه (الفولكلور الأمريكى) بعبارة:

«إن فكرة أن الفولكلور فى سبيله إلى الموت هى نفسها فولكلور» (ص ٢٧٨)، فمن ناحية، يشير دورسون إلى أن هذه الفكرة تقليدية، بالإضافة إلى ذلك ، مادام أنه بوضوح لا يؤمن بأن الفولكلور فى سبيله إلى الموت، فإن الاستخدام الثانى لمصطلح فولكلور يلمح إلى فكرة الفولكلور بوصفه كذبة أو فكرة خاطئة. على أية حال، يشير معنى «فولكلور» فى العبارة «هذا فولكلور» فى لغة العامة إلى خطأ ما. إن هذه الدلالة الازدرائية المضمنة فى كلمة فولكلور(٩) ذات علاقة وثيقة بفرضية التدهور. فإذا اعتبر الفولكلور مرادفاً للجهل، يتبع ذلك أن استئصاله شىء جيد. بهذا الاستنتاج يحاول التربويون والمصلحون الاجتماعيون قمع خرافات ممارسة الطب الشعبى باعتبار أن هذه الممارسات ضارة هى الأخرى فى ذاتها، أو ضارة إلى درجة أنها تؤجل أو لا تشجع على استشارة الأطباء الدارسين لعلم الطب. على ضوء هذا، لا تكون القضية هى أن الفولكلور فى طريقه إلى الموت فحسب، ولكن الأحرى هو أن موت الفولكلور شىء جيد. علاوة على ذلك، ولأنه مما يؤسف له أن الفولكلور لا يتخذ سبيله إلى الموت بسرعة كبيرة، فإن ذلك يتضمن أنه على البشر أن يمدوا يد العون للإجهاز عليه.

التعليم إزاء الفولكلور (أو بعبارة أخرى: الصواب إزاء الخطأ) قضية ذات شعبتين تتعلق وثيقاً بفرضية التدهور. الخلاصة هى أن الفكرة: كلما زاد التعليم، وبخاصة كلما زاد محو الأمية، تناقصت الأمية من ثم، كلما تناقص عدد الجماعة حاملة الفولكلور، كلما تناقص الفولكلور. لقد ساد ظن خاطئ أن المتعلمين لا فولكلور لهم. وهذه حقاً هى فكرة النشوء الارتقائى التى أعيد التصريح بها كلما أصبح الإنسان غير المتعلم والإنسان الأمى متعلماً، فسوف يميل إلى فقد فولكلوره. وبالمثل تماماً، لاحظ جيرولد (١٩٥٧: ٢٤٤): «لم يلاحظ أن الأغنية الشعبية فى طريقها للتفكك حتى انتشار

التعليم الأساسى وتحول عامة الشعب من العادات الشفاهية إلى العادات البصرية، ذلك التحول الذى كان مسرحه القرن التاسع عشر، الأكثر ذيوعاً بالطبع، وهو موقف ألبرت لورد Albert lord: «فى حين يمكن أن يحدث وجود الكتابة فى المجتمع تأثيراً على العادات الشفاهية، إلا أنه ليس لها بالضرورة تأثير على الإطلاق» (١٩٦٠: ١٣٤ - ٣٥). من المشكوك فيه تحديداً هو ما إذا كانت زيادة المعرفة بالقراءة والكتابة والتعليم قد أثر بصورة جادة على نوعية وكمية الخطاب الشعبى والذكت من عدمه، على الأقل فى الثقافة الأمريكية. علاوة على ذلك، إذا كان هناك أية صحة لما سمى بمفهوم «إنسان ما بعد التعليم» (كضد لإنسان ما قبل التعليم أو الإنسان غير المتعلم) بالإشارة إلى فكرة أن المعلومات قد تم تداولها عن طريق وسائل الإعلام مثل الراديو والتلفزيون والسينما، بالاعتماد على الدائرة السمعية الشفاهية، أكثر من الاعتماد على الكتابة أو الطباعة، من ثم، يصبح أكثر وضوحاً أن التقاليد الشفاهية فيما يسمى بالمجتمعات المتحضرة لم تمت بمعرفة القراءة والكتابة.

إن الفرق بين مستقبل وجّه النظرة العالمية مستخدماً النشوء الارتقائى بعيداً عن الفولكلور، وماض وجّه النظرة العالمية مستمتعاً استمتاعاً بالغاً بصورة رومانتيكية بمواد التراث القومى الفولكلورية الرائعة يبدو فرقاً واضح المعالم، هكذا، يكون مهماً أن ندرك أن ليس كل شخص يؤمن بشرط الارتقاء المتجه نحو المستقبل، هناك عدد من فلسفات الحياة التى تقول بالتدهور، فلسفات تشجب الانتهاكات التى قامت بها الحضارة. فى مثل هذه الفلسفات التى تنادى ببدائية الثقافة[١٠] يظل العصر الذهبى متجسداً بصورة آمنة فى الماضى، فى حين تعمل آفات الحضارة بمعاولها الهدامة مدمرة كل ما هو طيب وجدير بالاهتمام. من هذا المنظور، لايزال الفولكلور والحضارة متضادين - تماماً كما كانا فى عصر تيلور، لكن الفرق القيمى هو أن الفولكلور شئ طيب والحضارة شئ سئ أكثر منها أى شىء آخر. ويمكن التعبير عن الفرق طبقاً لمبدأ الفائدة أيضاً، فقد تضمنت تعاليم القرن العشرين للتطور مبدأ تجاه مذهب النفعية. لقد على التطور والارتقاء زيادة فى المواد الثقافية النافعة. على هذا الضوء، تم تعريف الفولكلور بوصفه بقايا أثرية، أو بقايا جثة لا نفع لها أساساً[١١]. ومع استبدال التدهور بالارتقاء فى النظرة العالمية العامة، تجىء إمكانية إعادة تقييم الفولكلور بوصفه شيئاً نافعاً أكثر من كونه بلا فائدة، وقد يوجد مقال على هذا فى بعض المقاربات السيكولوجية للفولكلور.

لقد لخص فرويد Freud فلسفة تدهور الحياة فى الحضارة ومساوئها - يشير العنوان نفسه إلى المبدأ - عندما أعلن أن «مانسميه حضارتنا نفسه هو ما يقع عليه اللوم فيما يخص جزءاً كبيراً مما نعانيه من بؤس، وأننا يمكن أن نصبح أسعد حالاً إذا كففنا عن هذه الحضارة وعدنا إلى الحالة البدائية». من الملاحظ أيضاً أن المنهج الفرويدى قد اشتمل على تصفية أو إزالة الاضطرابات العصبية الحالية بعلاجها بوصفها آثاراً باقية من - Fuller، وحادثة أكثر اكتمالاً فى ماضى الفرد. إن إعادة البناء التاريخى للشكل الجرحى البدائى لشرح ظاهرة التشظى اللاعقلانى مشتقة من النسج المنهجى نفسه كتقنيات إعادة بناء الفولكلور. ربما كانت أكثر إيجازاً لعلماء الفولكلور، تلك المقاربات الفولكلورية الواقعية الموجودة فى التقاليد الأنثروصوفية لرودلف شتايدر Rudolf steiner وأتباعه، بالإضافة إلى تطبيقات التحليل النفسى لكارل يونج carl jung وأتباعه يمثل الفولكلور بالنسبة إلى كل من شتايدر ويونج مركبة مهمة يمكن أن يسافر بها الأفراد إلى الخلف عبر الزمن لكى يكتسبوا منفعة روحية حيوية. بعبارة أخرى، فإن الاتصال بالفولكلور يمثل أحد السبل للعودة إلى الخلف إلى الطبيعة (الطبيعة الإنسانية النموذجية) وبعيداً عن الحضارة المدمرة الماضية قدماً. توضح محاضرة رودلف شتايدر المؤثرة «تأويل حكايات الجن» التى ألقاها فى ٢٦ ديسمبر ١٩٠٨ فى برلين، الطبيعة التدميرية للحضارة باعتبارها ضداً للفولكلور. وتنتمى حكايات الجن، طبقاً لشتايدر، إلى ماض سحيق حين كانت قوى البصيرة ما تزال فى حوزة البشر، وحيث كان لديهم اتصال بالحقيقة الروحية. فى العصور الحديثة، انهمك الإنسان بصورة خاطئة فى مساعيه العقلية وأصبح على غير اتصال بالحقيقة الروحية. ولحسن الحظ وبقراءة وفهم حكايات الجن (بصورة أنثروصوفية بالطبع) يستطيع الإنسان الحديث أن يحاول إعادة اكتشاف ميراثه الروحى المفقود منذ زمن طويل. بهذه الطريقة، وبلغة أقل غموضاً إلى حد ما، ناقش يونج أن الأساطير ونماذجها الأصلية: «تصغى عائدة إلى ما قبل التاريخ مع مفاهيمها الروحية المسبقة الخاصة بها»[١٢]. وشأنه شأن شتايدر يعتقد يونج أن الحقيقة الروحية البدائية هى فى صورتها الأصلية حقيقة مسيحية، ومثل شتايدر أيضاً، يعارض بصورة لا تقبل التحول المحاولات الفكرية العقلانية لشرح محتوى الأسطورة. وربما تتسبب النظرة المسيحية الصريحة لمقاربة شتايدر ويونج للفولكلور فى إدراج العصر الذهبى فى الماضى.

وبابتعاد الإنسان عن رحمة السماء وتلونه بالحضارة يحتاج الإنسان أن يعثر على بلسم لروحه الجريحة بتعميد نفسه

بالأساطير والحكايات التى يفترض أنها تقدم إمكانية خلاص روحى جزئى، على الأقل بهذه النظرة يكون الإنسان الروحى هو القادر على القضاء على خطر الموت وليس الفولكلور، ومن المثير للفضول القدر الضئيل من الالتفات الذى حظيت به مواقف شنايدر ويونج من قبل علماء الفولكلور، لأنهما بحق رائدان للمنطقة المجهولة فى مجال الفولكلور التطبيقى؛ إذ يقدم الفولكلور فى إطارهما المفاهيمى مصدراً فريداً لعلاج الاضطراب العقلى، إن لم يكن المرض العقلى عند الإنسان الحديث.

برسم صورة دقيقة تصف طبيعة فرضية التدهور، يمكن للمرء رؤية تاريخ دراسة الفولكلور على ضوء جديد، سوف يظهر أن كل إبداع منهجى متعاقب قد تكون من تطبيق مختلف تماماً إلى حد بعيد لنظرية التدهور. إذا كان من الدقيق أن نقول إن ميثولوجيا نظام المجموعة الشمسية لماكس ميلر قد خضعت لاندرولانج AndrewLang ومقاربة جماعة الفولكلور الأنثروبولوجى، أمكن للمرء قول إن الفكرة العامة العامة عن «مرض اللغة» قد استبدلت برأى فحواه أن الأفكار البدائية «المنطقية» كاملة التشكل قد تفسخت بمرور الزمن لتصبح بقايا عقلية غير منطقية متشظية فى الحضارة. علاوة على ذلك، يمكن للمرء أن يعتبر أن فرعاً واحداً من نظرية البقاء كان أكثر المقاربات تحديداً للأسطورة والطقس، ذلك الفرع الذى اعتبرت فيه الألعاب والرقص الشعبى والأغانى الشعبية مشتقات متفسخة من أساطير أصلية، أو حتى من طقوس مبكرة، يفكر المرء، مثلاً، فى نضال لويس سبيس القائل بأن الشعر الشعبى، بما فى ذلك بعض شعر الأطفال الشعبى بالتبعية، بقايا أساطير وطقوس؛ وهذا يعنى أنها تمثل فى شكلها المحطم أو المحرف الوصف المنطوق أو الشفاهى للطقس (Spence ١٩٤٧ : ٢). بالإضافة إلى ذلك، إذا كان دقيقاً قول إن التطور الثقافى من الأدنى إلى الأرقى فى أواخر القرن التاسع عشر الذى تأسس على مبدأ الآثار المتبقية، قد فقد السيطرة بدوره فى دوائر الفولكلور ليفتح الطريق أمام النسخة الفنلندية للمنهج المقارن الأقدم، ومن ثم يمكن رؤية أن مفهوم انحلال البقايا الأثرية المشوهة قد نجح بالمثل بفضل تكتيك جمعت وفقاً له نسخاً كثيرة جداً لموضوع ما، نسخاً يقال عنها أنها تعانى من تلفيات فى الكفاءة من الفولكلور على أمل إعادة بناء الشكل الأساسى التام، وإن كان افتراضياً، لابد أن هذه التحققات الجزئية الكثيرة قد انطلقت منه. هكذا لا يكون السؤال هو ما إذا كانت قاعدة التدهور أو فرضية موجودة فى نظرية الفولكلور أو منهجه أم لا. ليس هناك شك أن هذا موجود. السؤال بالتأكيد أى مشروع من مشاريع التدهور يكون فى حالة رواج فى أية لحظة من الزمن؟(١٣).

عند تقييم أهمية تعريف قضية التدهور فى نظرية الفولكلور، فهناك عدة احتمالات. إحداها أن الفولكلور هو فى حقيقته انحدار، وهذا يعنى أن التعبيرات المختلفة عن فرضية التدهور تدلل ببساطة على هذا، الاحتمال الثانى هو أن فرضية التدهور هى منتج ثقافى محدود بوجهة النظر الأوروبية الأوسع فى القرن التاسع عشر، تلك النظرة التى فضلت الرومانتيكية والبدائية، والتى شجعت الدارسين فى نظم دراسية عديدة على النظر إلى الماضى والعمل عليه فى اتجاه الحصول على الماضى المكتمل المأمول. وإذا كانت هذه هى الحال، كان مفيداً أن نقترح بديلاً عن الفرضيات السابقة إلى الدرجة التى يمكن معها أن تخول لعلماء الفولكلور المحدثين الهرب من الالتزام بفكرة التدهور. يمكن للمرء على سبيل المثال أن يقترح مخططاً دورياً(١٤) يفترض أن المواد الفولكلورية يمكن أن تبعث إلى الحياة حكمة العقلاء بعد فترة من تحللها، أو يمكن أن يبنى نموذجاً يكون فيه الفولكلور متطوراً بحق، أو بالأحرى راقياً فى زمن ما، لماذا علينا أن نظن، مثلاً، أن الدكت التى حكيت فى أية حقبة هى بالضرورة، أدنى بأى شكل من الدكت التى حكيت فى حقبة ماضية. ألا يمكن أن يكون فى دنيا الممكن البشرى أن نسخة جديدة من نكتة قديمة يمكن أن تكون مثالاً أفضل على الأسلوب الشفاهى والفكاهة أكثر من سابقيها؟ لابد أن يكون هناك إدراك لحقيقة أن التغير فى ذاته ليس سلبياً بالضرورة. إن التغير شىء طبيعى وهو ليس بالطيب أو بالسئ، إذ يمكن أن يكون طيباً أو سيئاً أو كليهما. وعلى ضوء هذا، فإن «وحدة إبداع ما» أشكال فنية تفوق الحصر، كما أشار أورتوتاى إليها (١٩٥٩) لا تحتاج إلى الاعتماد على فكرة أن الإبداع الأولى مثالى، وإن التنويعات التى لا حصر لها التى تتبعه هى اشتقاقات غير مثالية فحسب. إن الفكرة عن إبداع ما يعيد إحياء تنويعات متعددة تشبه كثيراً إظهارها لما وصفه المفكر التاريخى لف جوى، Love joy ١٩٥٧ ضمن إطار سلسلة الوجود العظيم، ذلك المفهوم الفكرى السائد فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. إن الاشتقاقات العديدة من شىء واحد يمكن أن تفهم تحديداً كشئ منتم ليس إلى فئة يظن منها أن المثالية بالضرورة، ومنطقياً، يجب أن تكون سابقة على اللا مثالية، ولكن بالأحرى إلى فئة يمكن أن يكون أعضاؤها فى رتب حسب السلالة! أو حسب التسلسل الهيراركى (حسب مصطلحات علم الجمال) أو حتى بوصفها متساوية بصورة وجودية.

فى إطار مستمد بقوة من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة نظرياً، يمكن قول إن الفولكلور بوجه عام ليس فى سبيله إلى التدهور أو الفناء، ولكن هناك بعض الأجناس فحسب، أو بعض الأمثلة عن بعض الأجناس تتناقص شعبيتها أو استخدامها مثلما يحدث لأحجية حقيقية أو لأغنية شعبية فى المجتمع الأمريكى الحضرى، وعلى المنوال نفسه، يمكن أن نفترض أن الفولكلور عامة ليس آخذاً فى التحول والارتقاء، ولكن بعض الأجناس أو بعض الأمثلة من بعض الأجناس تزداد شعبيتها أو استخدامها، وأن أشكالاً جديدة من الفولكلور تنشأ فى بعض الأحيان، بعبارة أخرى، لا حاجة هناك لجعل العصر الذهبى فى الماضى السحيق أو فى المستقبل البعيد، ويمكن فقط أن نشير إلى أن الفولكلور شىء كونى الوجود فحسب، فهناك دائماً فولكلور، وفى جميع الاحتمالات سيكون هناك فولكلور فى المستقبل أيضاً ، ومادام يوجد تفاعل بين البشر، ووجد خلال هذا التفاعل توظيف للأشكال التقليدية من وسائل الاتصال، فسوف تظل لدى علماء الفولكلور فرص ذهبية لدراسة الفولكلور.

الهوامش

١ ـ تقدم Qrtutay (١٩٥٩) مثل هذا المخطط. انظر بصفة خاصة ص ص ٢٠٠ ـ ٢٠٧، وانظر ايضاً ـ macmilian (١٩٦٤).

٢ ـ للحصول على نبذة وافية عن نظرية Naumann انظر bach (١٩٦٠ج١: ٦٤ ـ ٦٩، ٤٣٥ ـ ٤٤٠) أو Hultkrantz (١٩٥٠: ١٥٨ ـ ٥٩).

٣ ـ للوقوف على بعض التفاصيل النقدية التى تقول بأن فرضيات التفسخ يمكن أن تؤثر فى فرضيات الدراسات التاريخية والجغرافية، انظر: (ed) Alan Dundes (١٩٦٥: ٤٤٩ ـ ٥٠، n ٩).

٤ ـ التعريف مأخوذ عن Laurits Bodker (١٩٦٥)، أما التأكيد فقد أضيف.

٥ ـ للحصول على دراسات موسعة عن ،Zersingen، انظر Renata Dessauer (١٩٢٨)؛ Goia . ،zersingen، والظاهرة المتعلقة به تم بحثهما أيضاً من قبلBach (١٩٦٠: ٥٠٩ ـ ١٠). لاحظ أنه لو آمن باحث الفولكلور بالفعل بالـ ،Zersingen، فإنه سيبذل قصارى جهده لمنع إقامة أية عروض فولكلور، ذلك لأنه يعتقد أن التدهور سيلازم العرض حتماً أو سيكون التدهور نتيجة من جراء العرض، ويمكن للمرء فحسب أن يتخيل باحثى الفولكلور وهم يلهثون متوسلين خلف الناس طالبين إليهم ألا يغنون الأغانى الشعبية، ويشرحون لهم برفق أن القيام بغنائها الآن سيؤدى حتماً إلى تدميرها. وقد يكون ذلك مناظراً لما يفعله أمناء المكتبات القلقون بشدة بشأن فقد الكتب أو ما يمكن أن يلحقها من تلف، ولذا فإنهم يفضلون الاحتفاظ بالكتب كلها داخل خزاناتها، وقد أحكم إغلاقها، بعيداً عن القراء جميعهم. الفرق، بالطبع، هو أن باحثى الفولكلور ليس بمقدورهم منع الناس من استخدام الفولكلور، حتى لو أرادوا هم ذلك. برغم ذلك، لا يبدو أن النسخة المعدلة من فلسفة الـ ،zersingen، هى السائدة بين باحثى الفولكلور المتلهفين بشدة على الجمع السريع للفولكلور قبل أن يختفى أو يموت، أو قبل أن يعانى من فقدان معناه إلى حد بعيد.

٦ ـ بعض المصادر القياسية تشتمل على Baillie (١٩٥٠)، Bary (١٩٥٥) Ginsberg (١٩٦٣)، وVan Doren (١٩٦٧).

٧ ـ لإلقاء نظرة عامة على الصياغات المفاهيمية المتعددة لكلمة ،فولك ـ Folk، انظر Hultkrantz (١٩٥٠: ١٢٦ ـ ٢٩).

٨ ـ المسألة هى أنه لا يوجد بالفعل علاقة بين ،فئة من الناس ـ Folk، محددة ضمن المجتمع تستخدم كلمة ،Folk، ببساطة كمرادف لـ ،قروى، . المجتمع الشعبى أو القروى لا يمثل إلا مثالاً واحداً فحسب على كلمة ،Folk، بالمعنى الفولكلورى. إن أية جماعة من الناس تقتسم فيما بينها عاملاً شائعاً يربط بينها، مثلاً، مجموعة مدينية مثل جماعة عمال، يمكن، بل يكون لديها فولكلور بالفعل. ،Folk، هو مفهوم مرن يمكن أن يشير إلى أمة كما هو الحال فى الفولكلور الأمريكى، أو إلى عائلة واحدة. القضية النقدية فى تعريف كلمة ،Folk، هى: أى الجماعات بالفعل لديها تقاليد؟

٩ ـ الدلالة السلبية لـ ،Folk، هى بلا شك محدودة بالعالم الناطق باللغة الإنجليزية، انظر مثلاً:

التعليقات الأخيرة فى Elisée Legros' Vqluble sur les no.e et les tendqunces du folklore.

١٠ ـ لدراسة موسعة عن هذا المفهوم انظر: Lovejoy and boas (١٩٣٥). أيضاً whitney (١٩٢٤) و Scheffler (١٩٣٦).

١١ ـ Hodgen (١٩٣٦) هو أحد أفضل المعالجات لمصطلح ،البقاء ـ Survivals، و انظر أيضاً Voget(١٩٦٧).

١٢ ـ انظر jung و kerenyi (١٩٦٣: ٧٢). الحكم مأخوذ عن Drake (١٩٦٧) ويبدو أن لديه ملاحظة صغيرة مأخوذة عما قبل مسيحية Jung، والمقاربة غير المتعلقة للأسطورة . يرمى Jung إلى أن المسيح يضرب مثلاً على أن نموذج النفس البدئية ذات البصيرة العقلية النقية بصفة عامة فى مقابل الـ ،خبرة، هو أمر غير كاف، مع أنه يعترف بأنه لا يستطيع أن ينقل خبرته إلى العامة من حوله. انظر Laszlo (١٩٥٩: ٣٢ ـ ٣٦). على أية حال، عندما يتحدث jung عن ،تفكك المسيحية، و ،التطور الشيطانى للعلم والتكنولوجيا، (ص ٣٥)، فإن ذلك تعبير عن رؤية للعالم عن التفسخ. للنظر فى مقاربة steiner للفولكلور انظر عمله: تأويل حكايات الجن، أو أى من الكلمات التى وردت فى Dundes (١٩٦٥ b).

١٣ ـ عندما تتم الإشارة إلى فرضيات التفسخ يكون من السهل إيجاد أمثلة عليه، مثلاً انظر Varagnac (١٩٦٥).

١٤ ـ بعض المخططات الدورية العديدة تم تلخيصها فى Lovejoy and boas (١٩٣٥)، وانظر أيضاً Van Doren(١٩٦٧).

التغير في القصة الغنائية

(١ - الشكل)

عبدالعزيز رفعت

تتركز صعوبات دراسة التغير فى الأدب الشعبى، بوجه عام، لا فى تعذر حصول الباحث على كل نماذج «Models» المادة موضوع دراسته فحسب؛ بل كذلك فى تعذر ترتيبه الدقيق لتلك النماذج وفق تعاقبها الزمنى؛ حتى يتسنى له ربط التغير بفترة حدوثه، قصد الوصول إلى فهم أمثل لطبيعته وأسبابه وشروطه، وذلك عن طريق المراوحة الجادة بينه وبين عوامل الفترة التى أدت إليه، اجتماعية كانت أم ثقافية أم سياسية أم اقتصادية، وبالتالى إكساب النتائج المستخلصة من الدرس الصبغة العلمية التى تنأى بها عن مجال الظن والتخمين قدر الإمكان.

وفى القصة الغنائية لا يقل المشكل عن ذلك صعوبة؛ بل إنه ليزداد حدة وتعقيداً، كون أن هذا النوع من الأدب الشعبى ليس فناً قصصياً (موضوعياً) خالصاً، وإنما هو فن مركب «Syncritism» من مجموعة من العناصر القصصية (الموضوعية) والعناصر الغنائية (الذاتية) بالإضافة إلى مجموعة ثالثة من العناصر الوجدانية (النغمية والإيقاعية) التى لا تؤدى القصة الغنائية - غالباً - إلابها. ومن ثم فإن التغير فى نصوصه لا يتعلق فى مجمله بالعوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وحدها، وإنما يتعلق أيضاً - مع قلة القصص الغنائى نسبياً، وإشباعه للرغبة الشعبية العامة فى القص والتطريب معاً - بالميل الإنسانى الفطرى إلى التنوع، وبالإمكانات الفنية للمبدعين الشعبيين، وبرغبتهم وتنافسهم، الحر والمشروع، فى الاستحواذ على رضا الجماهير وإقبالهم؛ الأمور التى تنشأ بسببها أشكال «Forms» متعددة ومختلفة للقصة الغنائية الواحدة، وتواصل حياتها، إلى جوار بعضها البعض، فى ألفة عجيبة وموحية.

حقيقة أن استقراء هذه الأشكال يدلنا على أن النماذج المتأخرة منها لا تنزع إلى أن ترث، أو أن تترسم بالضبط، فن صياغة النماذج التى سبقتها، مما يفسح المجال أمام إمكانية تحديد أسبقية نموذج على نموذج آخر للقصة نفسها؛ غير أن ذلك ليس مطلقاً أو عاماً فى كل القصص الغنائى، فضلا عن أن معياراً كهذا - ينطلق من قاعدة الشكل وحده - لا يتمتع بقيمة إجرائية مؤكدة على طول الخط؛ فالعودة إلى طريقة نظم سابقة أمر وارد فى أى وقت، وتمتع بعض المبدعين الشعبيين بموهبة خلاقة قادرة على التجديد لا يقتصر على فترة بذاتها من الفترات. وبالتالى، فإن طريقة النظم الحديثة لا تحيل بالضرورة إلى حداثة النموذج الذى يحتذيها، كما لا تحيل طريقة النظم القديمة إلى أن النموذج الذى يحتذيها قديم؛

بمعنى أن العلاقة بين الشكل الخارجي للقصة الغنائية وقدمها أو جدتها ليست من نوع العلاقات التضامنية التي يؤدي فيها هذا إلى ذاك بالضرورة والتبادل في كل الأحوال.

ومع ذلك، فإن حديثنا هذا لا يعني - بصفة مطلقة - استحالة ترتيب القصص الغنائي على أساس تاريخي؛ إذ من المعروف أن علماء البالاد «Ballad» في أوربا قد صنفوا منظوماتهم القصصية الغنائية على هذا الأساس، بغية استيضاح مراحل تطورها. واستطاع بعضهم أن يرد هذه المجموعة أو تلك إلى القرن السابع عشر أو الثامن عشر، أو إلى ما قبل ذلك، كما استطاع البعض الآخر أن يتبين مجموعة العناصر «Elements» التي يمكن أن ترد من هذا القصص إلى العصور الوسطى. (١) بيد أنه يلزم لترتيب كهذا، وهو لن يخلو مطلقاً من الفروض الاحتمالية، انتهاج الكثير من الإجراءات المدونة، والتي سوف تكون موضع عنايتنا في دراسة مستقلة عن تصنيف القصص الغنائي. أما هنا، فنحن لا نسير باتجاه توسيع القضية؛ لأننا لانهدف من تناولنا لظاهرة التغير في القصة الغنائية إلى تقديم أسباب أو شروط قد توافرت لحدوثها، حتى نقوم على ترتيب نماذج النصوص المتوافرة لدينا تاريخياً (في البدء كان «١»، ثم «١١»، ثم «١٢»... وهكذا)، وإنما نهدف فقط إلى الكشف عن حجم هذه الظاهرة وأنماطها، باعتبارها ظاهرة دالة، وذلك بالاستناد إلى عينة من النصوص القصصية الغنائية تسمح لنا بهذا التناول، وفي إطار سياق يتحرى مواصلة التعرف على الطبيعة الخاصة بهذا النوع الأدبي الشعبي، بمواصلة فحصه وتشريحه وتفسيره، رغبة في ازدياد وعينا العلمي به، واقترابنا الموضوعي منه (٢).

وحسبما يرى القاموس الفلسفي، فإن هناك ثلاثة أنواع من التفسير العلمي للظواهر المختلفة. الأول: تكويني [يقوم على أساس العوامل المباشرة أو الظروف القوية التي أنتجت الظاهرة] والثاني: وصفي [يستهدف وصف العناصر المادية للظاهرة] والثالث: غائي [يقصد إلى الغاية المطلوبة أو المراد بلوغها من دراسة الظاهرة]. (٣)

وكما قد يكون واضحاً، فنحن لن نستخدم، بمقتضى برنامج هذه الدراسة والهدف منها، سوى النوعين الثاني والثالث من التفسيرات الثلاثة المذكورة، وذلك تجنباً لمجموعة القضايا التي يثيرها النوع الأول، والتي قد تجنح بنا مناقشتها، والاستقصاءات المعقدة لها، عن الهدف المبتغى. هذا فضلاً عن أن الإجابات أو التفسيرات الجزئية، التي يمكن أن يحققها البحث الوافي لتلك القضايا، لن تخرج - في نهاية الأمر - عن كونها مجرد افتراضات؛ قد تكون مفيدة، لكنها لا ترقى إلى مستوى سلامة النتائج العلمية الصحيحة، أو حتى المحتملة، مالم تكن مدعمة بمجموعة هائلة من الأدلة والشواهد والبراهين، يعجز صدر الحيز المتاح لنا عن إيرادها. وهو حيز ضيق إلى هذا الحد الذي يجعلنا مضطرين، بإزاء ضخامة موضوعنا وضرورة استيفائه، إلى التعرض فقط لضروب التغير المهمة، تلك التي ترتبط بهدفنا مباشرة، مستعيدين في إبرازها بمقطوعات نصية جزئية، دون اللجوء إلى تدوينات كاملة. أما التفاصيل الدقيقة للتغير، أو تلك التي لا علاقة لها بهدفنا مباشرة، فقد لا نذكرها إطلاقاً، أو قد نكتفي حيالها بمجرد الإشارة، لأن الأمر هنا لا يتعلق بحشد كل التغيرات وتوصيفها، وإنما يتعلق - وحسب - بإبراز التغيرات التي من شأنها أن تضيف إلى فهمنا جديداً، أو أن تؤدي إلى تصحيح بعض مفاهيمنا عن هذا النوع الأدبي الشعبي، أو تلك التي يكون لها من الفاعلية القدر الكافي للكشف عن طبيعة هذا النوع، ومدى قدرته - طالما يروى - على التغير والتطور معاً.

وفي الحقيقة، يعد التغير على صعيد الشكل واحداً من أهم أنماط التغير في القصة الغنائية؛ فمن حيث المبدأ يمكن للقصة الغنائية الواحدة أن تصاغ في شتى أشكال وطرائق النظم الشعبي المختلفة من: موال وأغنية وزجل وشعر شعبي، بل يمكن أن تستفيد قصة غنائية واحدة من معظم هذه الأشكال، أو كلها مجتمعة، في نص واحد [قصة «خضرة الشريفة» مثلاً]. وبالإضافة إلى ذلك، فإن التطور الجاري في إنشاء القصص الغنائي جعل الصفة العامة لهذا النوع [النظم الشعري] لا تحول دون تسرب النثر السردي إلى الكثير من نصوصه المستحدثة [مثال ذلك نصوص: زهرة ومروان، خضرة والسمّاك، الدكتور، عاصي الأم... إلخ] حتى أنه ليمكننا القول بأن ثبات شكل قصة غنائية ما مرده إلى أسباب تحتاج للكشف عنها إلى دراسات مستفيضة، لكن لا علاقة لها مؤكدة بطبيعة هذا النوع الأدبي الشعبي، ولا بتطابق تقليدي بين مجموعة من موضوعاته وشكل معين ينبغي ألا تصاغ في غيره، ولا بإطار وحيد وصارم يتعين على الفنان الشعبي أن يتقيد به عند إبداع أو أداء نصه؛ فالقصص الغنائي أكثر تسامحاً وتساهلا ومرونة في هذه النواحي من بقية الأنماط والأنواع الشعرية الشعبية الأخرى. وبصفة مبدئية، إذا لم يكن العجز عن جمع كل نماذج وصياغات القصة الغنائية، التي يبدو لنا أنها ثابتة شكلياً من النص الشائع أو المتوفر لدينا، هو السبب المباشر وراء إيهامنا بمسألة ثبات الشكل هذه.. إذا لم

يكن الأمر كذلك، فإن ثبات شكل قصة غنائية ما قد يعود إلى سبب أو أكثر من الأسباب التالية:

١- أن تكون القصة الغنائية حديثة النشأة، أو على تلك الدرجة من الصياغة الفنية التى لا تزال ترضى الفنان الشعبى وتستقطب اهتمام جماهيره، ومن ثم فلا حاجة ماسة أو دافع ملح لتغيير شكلها، أو إعادة صياغتها، فى الوقت الحالى.

٢- أن تكون القصة الغنائية مرتبطة بمناسبة خاصة، لا تؤدى إلا فيها، وبالتالى لم تذهب بجدتها بعد - على مستوى الشكل - كثرة الأداء.

٣- أن تكون القصة الغنائية هجرت أصلا، ولم تعد تروى، فظل نصها فى ذهن الراوى ثابتاً على الشكل الذى صيغت فيه.

وأياً كان الأمر، فإن التغير الشكلى فى القصص الغنائى حقيقة لا تقبل الجدل، وهو يعود إلى فنانين شعبيين مبدعين، لا إلى نقلة وحملة تراث، ويرتبط أشد الارتباط بميول ومرامى هؤلاء الفنانين المبدعين من جهة، وبحاجات الجماهير وأذواقها واستجاباتها المباشرة، فى فترات وظروف اجتماعية وثقافية مختلفة، من جهة ثانية. ومن الميسور التدليل على حقيقة هذا التغير بأمثلة متعددة، لكن - لدواع ذات طبيعة حجمية خالصة - سنكتفى هنا بمثالين لقصتين غنائيتين معروفتين، هما: قصة «شفيقة ومتولى» وقصة «أيوب المصرى»، على أساس أنهما تمثلان المصادر التى يستقى منها القصص الغنائى موضوعاته بشكل عام (٤).

فى قصة «شفيقة ومتولى» [وهى قصة تقوم على أهم مرتكزات مفهوم الشرف فى الثقافة الشعبية، وتعرف لدى الشعبيين، علاوة على عنوانها المذكور، باسم «متولى الجرجاوى»، كما تعرف - أيضاً - لدى البعض منهم باسم «الشرف»] فى هذه القصة يستخدم الفنان الشعبى أكثر من طريقة نظم لصياغة موضوعها؛ فهو مرة يستخدم قالب الأغنية الشعبية على النحو التالى:

* المرددون: ياجرجاوى.. يامتولى ياجرجاوى
* المغنى: جاى تايه أدوَّر على متولّى [أبحث - مائة ولى]

وشعورى للعلم تولّى [تتجه]
وآدينى هتكلم على متولىّ [وهأنذا]

***

كلام يشبه سلاح ماضى [قاطع]
من مؤلف على الفرض ماضى [متجه]
ودى حادثه فى العهد الماضى

***

متولّى يقول مابيِّدّيش [ليس بيدى]
والواحده عليه ماتعدّيش [الدلالة - لاتمر]
جاه الطلب وخدوه الديش [الجيش]

* المرددون: ياجرجاوى.. يامتولى ياجرجاوى
* المغنى: ..... إلخ (٥).

ومرة ثانية يستخدم الفنان الشعبى قالب الموال السباعى [الدعمانى/ الزهيرى] فى صياغة مستهل النص وخاتمته، أما الأحداث فيما بين الاستهلال والخاتمة فهو يبادل فى نظمها بين القوافى، على طريقته الأكثر شيوعاً فى نظم المواويل التى تزيد عن سبع شطرات؛ إذ يستهل النص بـ «فرش» الموال، أو «عتبته»، هكذا:

ياللى جريت الجرايد شوف مقال جرجا [قرأت]
عشان صبيَّه وكانت من نسا جرجا [بسبب]
الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا [ألهاها]

ثم يأخذ الفنان الشعبى، بعد هذا «الفرش»، فى نظم أحداث القصة بطريقة المبادلة بين القوافى فى الشطرات - كما أشرنا - لينتهى إلى «ردفة» الموال فى آخر النص:

جابلوه أهالى البلد بالفرح وأماره [قابلوه]
والورد والفل ريح الزهر وأماره
تعيش يامتولى نسل كرام وأماره

مختتماً نصه بـ «غطاء» الموال، قائلا:

حميت الأماره وشلت العار من جرجا (٦)

إن الاختلاف الشكلى فى هذا النص عن النص الذى سبقه، والنصوص التى تليه، لا يخص فقط القالب الذى صيغت فيه القصة، ولا الطريقة التى استخدمت فى هذه الصياغة [المبادلة بين القوافى فى شطرات النص]، ولا الأسلوب الذى اتبع فى ترتيب العناصر المكونة له [البدء بالحديث عن «شفيقة»، وليس عن «متولّى»]؛ وإنما يخص أيضاً السمة البنائية المتمثلة فى تجاوب بداية النص مع نهايته

[التكوين الحلقى/ التدوير] إذ تكتسب هذه السمة أهمية خاصة على صعيد الشكل، حتى أن نصاً آخر للقصة ذاتها يصاغ فى القالب نفسه، وبالطريقة والأسلوب نفسيهما، دون أن يتمتع بهذه السمة، ليعد نصاً مختلفاً من الناحية الشكلية عن النص المذكور.

وفوق هذا وذاك، فإن الحبكة «Plot» فى هذا النص، والتى نجمت أساساً عن استخدام موتيفى: العجوز الماكرة فى التغرير بـ «شفيقة»، والحلم المنبئ فى الكشف عن جريرتها.. من شأن هذه الحبكة وحدها، بوصفها عنصراً من عناصر الشكل، أن تضعنا أمام نص مختلف شكلياً عن أى نصوص أخرى لا تتضمن هذين الموتيفين اللذين يعودان مباشرة إلى الحكى الخرافى، ويقطعان - إلى جوار معايير أخرى - بقدم هذا النموذج عن النماذج الأخرى المتوافرة لدينا من القصة نفسها. وسوف نعود إلى تفاصيل أخرى تتعلق بهذين الموتيفين، وبالعناصر الأخرى للنص، عند حديثنا عن التغير فى هذا النوع الأدبى الشعبى على صعيد المحتوى.

وفى نموذج ثالث للقصة نفسها يستخدم الفنان الشعبى قالباً آخر، أقرب فى صياغته إلى الشعر الشعبى منه إلى قالب الموال بمورفولوجيته المعروفة، بحيث لا يظهر من بنية الموال فى النص - على طوله - سوى رواسب ضئيلة لاتدرك بسهولة. ويبدأ هذا النموذج على النحو التالى:

اسمع حكاية جرت فى سيوط
مع ولد اسمه متولى، والنقب فى جرجا
يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا
الولد كان متوسّل بالكريم والنبى وابن عمه على
وكان لو **مجام** ياناس فى الجيش أهو علِى [مقام]
عملوا للولد ١٠٠ يعلّمهم
وف يوم نده الولد فى الطابور للكل بصوت عالى
نده الولد فى الطابور الكل **وجفولوا** [وقفوا له]
شمال مع يمين... الكل لقُولوا
تعظيم سلاح الكل وخدولوا
إلا ولد لم همُّ **واجف** للنظام والجيش [واقف]
اتلفّت **يمّه** متولّى يقولوُ [ناحيته]

عامل كبير **يا ابنى** ع النظام والجيش
ماضربُو البطل ياناس ميمنه مع يسار
ما قالّو دياب على ايه بتضربنى
لما انْتَ بختك معايا مال؟!
وانا كنت فى سيوط صارف على أختك
جميع **مهيتى** والمال [راتبى]
..... إلخ (٧).

وفى نموذج رابع يستخدم الفنان الشعبى فى نظم القصة نفسها قالب الموال الرباعى [المربوع]، اللهم إلا بعض خلافات تتعلق بالقافية غير المتماثلة فى الشطرة الثالثة مع بقية شطرات الموال، وكذا بالكيفية المستخدمة فى ربط كل وحدتين [مربوعى] معاً، عن طريق تماثل القافية [الكلمة الأخيرة] فى الوحدة الثانية مع القافية الأساسية فى الوحدة الأولى، ليجىء نص القصة هكذا:

يا سامع الفن اسمع نظم ومعانى
على شاب ف المرجله زاد نظم ومعانى
لمّن خدوه **الديش** بكت عليه جرجا [الجيش]
وابوه فوق همُّه زاد هميّن **ومعانى** [من المعاناة]

* * *

الولد كان طبعه حامى وحُرٌّ زىّ السيف
عدّى عليه الشّتا ودخل عليه الصيف
عطوه شريطه ف ضرب النار واترقّى
وبعد شهرين خد شريطين **ومعانى** [من المعنى]

* * *

لجل انه فاهم وجدّ ودُّوه على التعليم [لأجل]
وعطوله كام مستجد م المحتاجين تعليم
وقالولُه اقرص عليهم **دول** جُداد خالص [هؤلاء]
متولّى خالص لوجه الله وللتعليم

* * *

كان فيه ولد ف الديش لم يعرف احكامه

متولى **نادم** عليه **ملقهش** قدّامه [نادى/ لم يجده]

إلا وجىً الولد ماشى على مهله

زعق ندهلْه وقال له روح لصول تعليم

..... إلخ[٨].

وفى قصة «أيوب المصرى» [وهى قصة تحض على الصبر، وتنتصر للصابرين، وتعرف فى الحياة الشعبية الجارية بعنوانين آخرين، هما: «أيوب وناعسه»و «أيوب ورحمه»] يستخدم الفنان الشعبى فى نظم الأحداث قالب الشعر العمودى [قالب نظم السير الشعبية الشعرية المدونة] لتصلنا القصة على هذا النحو:

ياما ينول الصابرين بصبرهم **اللى صبر نال الهنا** والمغفره

اللى صبر نال الهنا ويّا المنى واللى غلب من ايه ياهلتـرى

ياما جرى لايوب أول مقامه **وبنت عمُّه على البلاوى** صابره

وبنت عمُّه على البلاوى تملكت مايوم شكت منُّه ولا الخل درَى

أول سنه ياايوب قلنا تنقضى **قلع ثياب العز** بعد الغندره

قلع ثياب العز من بعد الهنا **نايم على فرشه حالاته** مغيرَّه

نايم على فرشه حالات أيوب عدم زىّ الجمل عليل وحمله مال ورا

.... إلخ[٩]

لقد كان للتكرار الكامل أو الجزئى، فى الإنشاء الشعرى الشعبى، للشطرة الثانية من البيت فى الشطرة الأولى من البيت التالى أهمية خاصة فى وقت ما - يصعب تحديده - تتمثل فى إعادة خلجات الفكر إلى تلك الشطرة، سعياً نحو تقوية الانطباع المترتب عليها فى وعى المستمعين. وهكذا، فإن شكل هذا النص، وبناء النظم فيه؛ الذى يشبه التقدم إلى الأمام بطريقة نصف حلقية متصلة [زقزاق] يختلف عن شكل النص التالى ببنائه الخطى المستقيم:

ياللى انْتَ قاعد معايا الليله دى لاسمَّعك أيوب مع رحمه

ياقلبى اصبر على حكم الإله رحمه

انظر لأيوب ابتلى سبع سنين كانت بتعلله رحمه

أوّل سنه ابتلى أيوب، قالوا: الجمل الموافق مال

تانى سنه ابتلى أيوب ولا حدّ داريهُ

تالت سنه ابتلى أيوب لاف جيبه ولاف إيدُه

رابع سنه ابتلى أيوب رمى حمله على سيده

خامس سنه ابتلى أيوب كرهوه الجيران حواليه

ساتت سنة ابتلى أيوب كرهه أبوه وأمُّه

سابع سنه ابتلى أيوب بعت له رب العباد رحمه

..... الخ[١٠]

وهناك - بطبيعة الحال - تغيرات على صعيد الشكل حتى فيما بين نماذج القصة الغنائية المنظومة فى قالب واحد. وعلى سبيل المثال، هناك نص لقصة أيوب، مصاغ فى قالب الشعر العمودى، تترك فيه الرواية البيت الأول من النص بشطرتيه حراً، ثم تقوم بتكرار الشطرة الأخيرة من البيت الثانى - أو جزء منها - فى الشطرة الأولى من البيت الثالث، ثم تترك البيت الرابع حراً.. وهكذا يستمر الأمر حتى نهاية النص فى الغالب. ويمثل هذا النموذج بدوره تغيراً على صعيد الشكل حال مقارنته بالنموذج، سالف الذكر، المنظوم فى القالب نفسه. وإلى القارئ جزءاً من النموذج المعنى:

الصبر للغلبان مفاتيح الفرج ومن صبر نال الهنا ويا المنى

قول اصبرى ياعين ودى أيام تنقضى **يرضى عليكى الحق** صاحب المغفرة

يرضى عليكى الحق صبرك لم يضيع إن ضاع صبرك توجديه ف الآخره

أول سنه يا ايوب نصلّى ع النبى والثانيه يا أيوب لغلبك صابره

تالت سنه يا ايوب ما قلنا تنقضى **قلع ثياب العزّ** بعد الغندره

قلع ثياب العزّ من طول العيا نايم على فرشه حالاته مغيره

.... إلخ

هكذا، ومن خلال مثالين فقط، تتجلى لنا بوضوح حالة الطبيعة المتغيرة للشكل فى قصصنا الغنائى، وعلى الرغم أيضاً من أننا لم نمس مسألة الشكل فى هذين المثالين إلامساً طفيفاً، وخارجياً فى الغالب، الأمر الذى يقطع بعدم انطباق المقولة الغربية عن ثبات الشكل والمنهج فى القصة الغنائية على هذا القصص إلا فى شطر واحد منها، وهو المنهج الذى تروى به القصة، أما شكل القصة فهو عرضة دائماً للتغير مادامت تروى، بل إنه لينطوى - بحكم طبيعة القصص الغنائى نفسه - على إمكانات هائلة للتغير، وهو ما سيتكشف لنا عند تناول التغير على أصعدة أخرى.

* المراجع والهوامش

١- راجع: د. عبد الحميد يونس - معجم الفولكلور - مكتبة لبنان - ١٩٨٣ - مادة: Ballad - ص: ٨١ .

٢- تعنى هذه الدراسة بتوضيح نقطة مهمة سبق أن فرضت نفسها فى دراستين سابقتين، نشرهما الباحث بمجلة «المأثورات الشعبية» الصادرة عن مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الأولى بعنوان: «القصة الغنائية الشعبية المصرية.. المصطلح والتعريف» (العدد: ٢٦) والثانية بعنوان: «القصة الغنائية الشعبية المصرية.. طبيعتها وخصائصها» (العدد: ٣٠) وفى هذا ما يفسر التوجه الخاص بسياق هذه الدراسة وضرورته.

٣- راجع: توماس مونرو - التطور فى الفنون - الجزء الثالث - نقله إلى العربية: عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون - مراجعة: أحمد نجيب هاشم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢ - ص: ١٩٠ - ١٩١ .

٤- يستمد القصص الغنائى الشعبى موضوعاته من مصدرين، هما: الوقائع اليومية وما توحى به الحياة الجارية من قصص، والمأثور القصصى الشعبى، وبخاصة الذى يدور منه حول الأنبياء والصحابة والأولياء، أى أن لموضوعات القصص الغنائى علاقة وثيقة بالحياة الاجتماعية الشعبية من جهة، وبالوعى الاجتماعى الشعبى من جهة ثانية. راجع:

- عبد العزيز رفعت - القصة الغنائية الشعبية المصرية.. طبيعتها وخصائصها - مجلة «المأثورات الشعبية» - العدد: ٣٠ - الدوحة - قطر - ١٩٩٣ - ص: ٨١ - ٨٢ .

٥ - نص «شفيقة ومتولى» - أداء الفنان: حفنى أحمد حسن - شريط كاسيت - شركة نفرتيتى - ت. د ٧٦, ٧٧ .

٦- راجع النص عند: صفوت كمال - من فنون الغناء الشعبى.. مواويل وقصص غنائية شعبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٤ ص: ٧١ - ٨٠ .

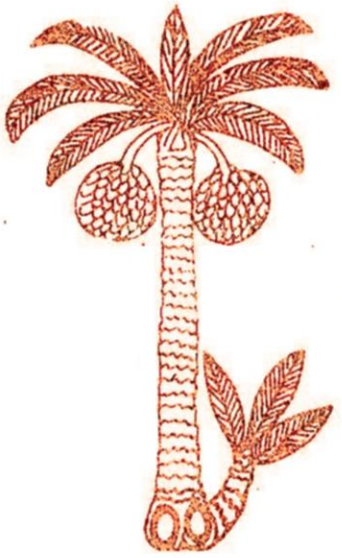
٧ - راجع النص عند: د. أحمد على مرسى - الأغنية الشعبية.. مدخل إلى دراستها - دار المعارف - ١٩٨٣ - ص: ٣٢٩ - ٣٣٣ .

٨- نص «متولى الجرجاوى» - رواية الراوى: يوسف إبراهيم حسن - أبيج - كفر الزيات - ١٩٨٥ .

٩- نص «أيوب وناعسة» - أداء الفنان: الشيخ على عبد الباقى عثمان - طنطا - ١٩٨٨ .

١٠- نص «أيوب ورحمة» - أداء الفنان: مكرم المنياوى - أبو قرقاص - المنيا - ١٩٨٩ .

١١- نص «أيوب المصرى» - أداء الفنانة: كريمة عبد العظيم على - الزقازيق - ١٩٩٤ .



رحلة بنى هلال
إلى بلاد الغرب
(التغريبة)

جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ

يمثل هذا النص جزءًا من (تغريبة بنى هلال)، وهى الرحلة الهلالية الثانية إلى بلاد الغرب. وبلاد الغرب، تعنى بلاد المغرب العربى لدى رواة السيرة، وبعض الرواة يؤكد أن (تونس)، هو اسم هذه البلاد جميعًا، ولا يقصدون بها تونس الحالية. ويبدأ هذا النص - مباشرة - من دخول بنى هلال إلى (جناين) تونس، وينتهى عند المواجهة التى تمت بين أبى زيد الهلالى، وخليفة الزناتى. وقد اكتفينا بهذا الجزء؛ نظرًا لطول النص، حيث يقص خليفة بعد ذلك على أسماع أبى زيد حكايته مع الأمير عزيز الدين الذى نجا من الموت بأمر أبيه، وكان خليفة - وقتئذٍ - مع قبيلة (الزغابة)، فى أرض اليمن، وهم من حُمرها. وعلى إثر هذه القصة الطويلة الممتعة، يرحل خليفة إلى بلاد الغرب. جدير بالذكر، أن رحلة بنى هلال الأولى إلى تونس، والتى تُعرف بـ «الريادة»، كانت قبل التغريبة بسنوات طويلة، وفيها اصطحب أبو زيد معه أولاد أخته يحيى ويُونس ومرعى، وانضم إليهم - فى الطريق - عامر الخفاجى، ملك العراق، وابنته جوابة، ومعظم روايات السيرة فى أسيوط، تتفق على مقتل عامر بن ضرغام، ومرعى الذى لدغه الثعبان، ويحيى الذى قُتل، بينما اختطفت عزيزة حبيبها يُونس، واحتجزته فى قصرها، وعاد أبو زيد وحيدًا، ونجا من انتقام قبيلته، بفضل حيلة بنت عمه الجازية (الجاز)، ثم جهزهم لرحلة أخرى طويلة، والتى يمثل هذا النص جزءًا محدودًا من وقائعها.

---

* الراوى: حسنى جاد على أحمد هيكل مرزوق، ٦٥ سنة، اسم الشهرة (أبو عبد اللطيف)، أو (أبو عبده)، مزارع، لم يتعلم، يقيم بقرية (النخيلة)، مركز (أبو تيج)، محافظة (أسيوط)، متزوج وله ولدان متزوجان، وثلاث بنات تزوجن، يعيش بمفرده مع زوجه بالنخيلة (جنوب مدينة أبو تيج، شرق السكة الحديد، الضفة الغربية للنيل). تم تسجيل هذا النص مرتين؛ الأولى بقرية الراوى، بمنزل (أبو ثابت)، بتاريخ ٢٨ فبراير ١٩٩٦، الساعة الخامسة عصراً، فى حضور عدد من جمهور السيرة (خمسة عشر فرداً)، مدة التسجيل ساعة ونصف. المرة الثانية، فى مدينة أبو تيج، فى ٦ يناير١٩٩٧، بحضور أحد أصدقاء الراوى، مدة التسجيل ساعتان، لا يعتمد الراوى على أية آلات موسيقية، بينما تتسم روايته بسرعة الأداء الصوتى، وبالحركات التعبيرية، وبمخاطبة الجمهور.

النص

النَّبِى قَلْ لِدَّبِيْبْ كَمْ يَا دَبِيْبْ وَهَادِىْ(١)
عَمَلْتْ عَمْلَهْ يَا دَبِيْبْ طَبْ وِالتَّانْيَه أَهَادِىْ(٢)
تَقْرُصْ ابُو بَكْرْ وِتْخَلِّى الجُرُوْحْ وَهَادِىْ(٣)
دَا ابُو بَكْرْ يَا دَبِيْبْ كَانْ خَايِفْ رُكْبِ الْهَجِيْنْ وِالْبَكْرْ
عَاشْ قَدْر مَا عَاشْ لاَ قَاطِعْ عَلِيْقْ وَلاَ بَكْرْ
وكَامْ اقُولَّكْ يَا دَبِيْبْ بَطَّلِ الأَسَى وِالمَكْرْ
تَقْرُصْ ابُو بَكْرْ وِتْخُوْنْ يَا رَدِى أَهَادِىْ(٤)

(صلوا ع النَّبِى
دِيَّه الرَّحْلَه؛رِحْلِةِ الْهِلاَلِيَّه، وِدِيَّه بِنَاءَ عَنْ كُلَّهَا
تِتْكَوَّنْ مِنِ الْحَرْب، وِجَمِيْعِ اللِّى جَرَى لْبَنِى هْلاَلْ
فِ الرَّحْلَهْ، وِكُلَّه مِنْ بَعْدْ الرَّحْلَه مَلِهْشْ أَىَّ
ذِكْرَيَاتْ، وِاسْمَعْ مِنِّى مَا أَقُوْلْ، وَانَا وِانْتُمْ وِصَلُّوا
عَلَى طَهَ الرَّسُوْلْ:

الشَّاعِرْ حُسْنِى جَادْ عَلَى أَحْمَدْ هِيْكَلْ مَرْزُوْقْ، مِنِ النَّخِيْلَه، مَرْكَزْ أَبُو تِيْجْ، مُدُورِيَّةْ(٥) أَسْيُوطْ، الْقَاهِرَه، مَصْرْ، وَالـلَّه عَلَى مَا أَقُوْلْ وَكِيْلْ)

لَكِنِ الرَّيِّسْ عَمَا يْقُوْلْ حَرَاجْ يَاللِّى تِعَدِّى(٦)
المُرداه مِنْ حَدَانَا(٧)
وِانْ زَفْزَفْ الرِّيْحْ غَرْبِى
يَا عُرْبَانْ هَاتُوا كِرَانَا

حَسَنْ قَالْ نْزِلنَّا عَلَى الْخَبِيْرِى
لِقِنَاه عَلَى الدَّرْفْ رَاسِى
فِيْه رَيِّسْ اسْمُه الْمُدِيْرِى
شَرَطْ عَلَى الكِرَا شَرْطْ قَاسِى

قُوم ابُو زِيْدْ سَحَبْ رَبَابَه وِغَنَّا
وِحِسُّه عَجَبْ مِنْ عَجَايِبْ
شُوفِ الرَّيِّسْ لَمَا سِمِعْ فَنَّه
قَالْ مَخْدُشْ مِنْ دُوْلْ أُجْرَه وَلَوْ بَاتَتْ حُمُولِى صَعَايِبْ

(يِبْقَى ابُو زِيْدْ حَب يْشَكِّرْ ف الْغَلِّيُونْ، وِسِيَاذِ الْغَلِّيُونْ، وِسِيَاذِ الْمِيْنَا كُلَّهَا، قَالْ يَا قُمْصَانْ لَفِيْنَا(٨) الرَّبَابَه)
يْقُولَّكْ ابُو زِيْدْ سَحَبْ رَبَابَه وْغَنَا
وِحِسُّه عَجَبْ مِنْ عَجَايِبْ
آدِى الرَّيِّسْ لَمَا سَمِع فَنَّه
قَالْ مَا خُدْ أُجْرَه وَلَوْ بَاتَتْ حُمُولِى صَعَايِبْ

أَبُو زِيْدْ زَعَقْ بِعَالِى الصُّوْتْ
وِقَالْ يَا نَاسْ أَنَا صُغْتْ غَلِّيُونْ(٩)
لَكِنْ رَيِّسُه فِى مَبَاحَه
عَلَى مِقْبِتُه نَبَتِ الْفُولْ وِالزَّعْفَرَانْ فِى جَنَاحَه(١٠)

يَا تَسْعِيْنْ عِلِّيْهْ صَوَارِيْهْ(١١)
يَا تِسْعِيْنْ جَرَّتْ لِبَانُهْ(١٢)
يَا تِسْعِيْنْ سِحِبْتْ مَجَارِيْهْ
لَمَا تَعْتَعُوهْ مِنْ بَكَانُهْ(١٣)

يَا قَلْعْ مِنْ قُلُّوعُه وِاتْخَبَّلْ
يَا تَسْعِيْنْ حَاشَه تْشَالِى(١٤)
يَامَا طَيَابْ وِاتْعَدَّلْ(١٥)

رُيَّه رمَتْ المَجَالي
يَا بِيْنْ دَفْتُه والْمَقَادِيفْ
عَشَرَه اتْنَاشَرْ وكَالَه
سَاعْتِ يِلُمُّوا اللَّفَالِيفْ(١٦)
رُيَّه مدَّتْ حبَالَه

إنْزِلنَّا علَى مَريَّه(١٧)
لقِينَا حُوْلْهَا بَحَرْ جَارِي
علَّامْ يَابُو غُدَيَّه
امْطبَّقْ علَى ضَهَرْ جَارِي(١٨)

حسَنْ قَالْ يَا عبيدْ للْمَالْ اوْعُوه
يَا يَاكُلْ تَمَرْ المدِيْنَه
دَا هَالْبتْ لِيْه نَاسْ زَرَعُوه(١٩)
يَمَا يْطِيبْ مسْتَرْجِيِنُّه(٢٠)

يُقُولَّك زعَلْ ابُو زِيدْ وقَالُه:
يَا حسَنْ السجَرْ دِهْ مَالَكْ بِيْه
دَانَا هَاقْلَعَه منْ نَمَارَه(٢١)
علَّشَانْ يحيَى اللَّى انْضَرَبْ فِيْه
جَايِّيْنْ علَى وَخْدْ نَارَه

(أمَرْ للْعَبِيدْ، افْتَحْ الْبِيَانْ، كَسَّرُوا الْبِيَانْ بِالسُّيُوفْ، دَخَّلْ مَالْ).

يُقُولَّك عرَبْ سيَّبُوا الْبِلْ ورْخُوه(٢٢)
وسَبُّوه وسْطْ الْمَلاقِي(٢٣)
كَانِ الْبَكْرْ يُصرُخْ ورَخُوه(٢٤)

يدَعْبِسْ علَى امُّه مَلاقِي(٢٥)
وخَرَبُوا جِنِيْنَه دَا لسبَاقْ
أَبُو الشَّالْ علَى الْقَرْنْ مَايِلْ
كَانْ عَنَبْهَا طَايِبْ وسبَّاقْ(٢٦)
كلَّتْهَا جْمَالِ الْهَلايِلْ

وخَرَبُوا جِنِيْنَه لمدْكُورْ
خزَّامْ شَنَبِ الْمِلاوِي
بمِيَّه وْعِشْرِيْنْ مقْطُورْ
جَابُوا تْرُوسَهَا لِلْقَهَاوِي

وخَرَبُوا جِنِيْنَه لشعْلَانْ
علَى الْحُوْلْ تطْرَحْ تلَانِي
بمِيَّه وْعِشْرِيْنْ فدَّانْ
جِدْبِتْ أَرَاضِي الزَّنَاتِي

(طبْعَاً رَاحِ الْخبَرْ لْخَلِيْفَه، إنّ نَاسْ جَاتْ، حطَّتْ لخِيَامْ جَارْ الجَّنَايِنْ، وبَلَطُوا(٢٧)الـــدُّنْيَا، اتْرَبَكْ، كُلْ حَاجَه لِيْهَا صَاحِبْ)

يُقُولَّك خَلِيْفَه يُومْ مَا يْكُوْنْ زَعْلَانْ
عمَا يْبِيِّتْ اللَّيْلْ يهَاتِي(٢٨)
ينْزِلْ علَى غِيْطْ الْبهْرَجَانْ
ينْصرِفْ زَعَلْ الزَّنَاتِي
خَلِيْفَه قَامْ بعِيْنُه رَقَبْ بِلْ وجْمَالْ
عَاوِدْ مَعَاهْ فِكْرْ تَانِي

(قَالْ ايْه دِه كمَانْ، مِيْنْ النَّاسْ اللِّي لاَ دَاعِيِيْنْهَا، ولاَ لِيْهَا عِنْدِنَا حَاجَه؟).

خَلِيْفَه قَالْ كُلْ وَاحِدْ وِسعْدُه
سِيْرْ يَا مقَدِّمْ جُوَّه السَّرَايَا
وِبالصُّوتْ نَادَمْ يَاسِعْدَه
قَالتْلُه علَامَكْ يَا بَايَا

قَالَهَا يَا بتِّى مِنْ دُوْلْ لِيَّامْ مَهْمُوْمْ
وِدَا حِمْلْ عَ الْكتْفْ مَايِلْ
يِمَا كُنْت اصِيدْ الْفِيْلْ والدَّرْفِيْلْ
والنَّيْتَلْ ابُو قَرْنِ مَايِلْ[٢٩]

قَالتْلُه تَعَالَى احْكِيْلَكْ عَالَّى حَصَلَّى
حلُوم اللَّيْلْ أَنَا اللِّى رِيتُه
أَنَا حِلْمْتْ يَا بَايَا خَلْقَاتِى قِصرُوا
وِانْشَنْدَلِ الْيُومْ حَالِى
وِوْحُوْشَة الْبَرِ جِسْرُوا
غدَرُوا الْغَنَمْ فِ اللَّيَالِى

أَنَاحِلْمْتْ يَا بَايَا أَرْبَعْ مَدَايِنْ وَقَعُوا
وِغِيْرِ السَّدَاقَه مقَوْلِشْ[٣٠]
وِدُوْلْ ضرُّوا مشْ نَفعُوا
أَرْبَعَه هِيقْتلُوا مُلُوكْ تُونِسْ

أَنَا حِلْمْتْ يَا بَايَا والْحِلْمْ عَجِيْبْ
يَابُو شَالْ عَلَى الْقَرْنِ مَايِلْ
وِسَبَعْ الْغَرْب يِمَا خَطَفُه الدِّيْبْ[٣١]
دَخَلْ بِيْه وَسْطِ الْجَنَايِنْ

يُقُولَّكْ خَلِيْفَه يِزْعَقْ يَاعَلَّامْ
يَا تُبَّعِى يَا وَلَدْ سَاهِرْ
قُومْ اضرُبْ بِلِى تَحْتْ الْفَرَمَانْ
كَادِنِى مَنَامِ الأَوَاهِرْ

قُومْ خَلِيْفَه يِزْعَقْ يَا عَلَّامْ
يَا رِكَّابْ خِيلِ الْحَدَاوِىْ
يِمَا الْعِيْنْ شَافَتْ غَفَالِيْقْ[٣٢]
مِنْ يُومْنَا فِ الْبَلَاوِىْ

(يِبْقَى الْعَلَّامْ فَرَطْ مَنْدِيْلُه، وجَابْ سِعْدَه، وقَالَّهَا احْكِى عَالِسَّلَّى رَاتِيْهْ لاَ تْزَوِّدِى كَلْمَه، ولاَ تْنَقِّصِى كَلْمَه، السَّلَّى رَتِيْه قُولِيْه، لَحْسَنِ السَّرَمْلْ يِلْخَبْطْ، وطَالَمَا السَّرَمْلْ اتْلَخْبَطْ، يِبْقَى مهَنْجِبُوشْ فَايْدَه لرُّوحْنَا، قُومْ لَمَا نْشُوفْ النَّاسْ دِيَّه إِيْه، واحْنَا مَنعْرِفُوشْ)

عَانْقُولُه يَا عَلَّامْ أَنَا حِلْمْتْ أَرْبَعْ مَدَايِنْ وَقَعُوا
أَنَا حِلْمْتْ يَا عَلَّامْ أَرْبَعْ مَدَنَاتْ وَقَعُوا
وِغِيْرِ السَّدَاقَه مقَوْلِشْ
دُوْلْ ضرُّوا يَاعَمْ عَلَّامْ مَاشْ نَفعُوا
أَرْبَعَه هِيقْتلُوا مُلُوكْ تُونِسْ

عَلَّامْ قَالْ إِنْ كَانْ عَلَى التَّلَاتْ مَدَايِنْ اللِّى وَقَعُوا
يَا خَلِيْفَه شُوفْلَكْ عِزْوَه ونَازِعْ
شَعْلَانِ ومِعْبِدْ هِيقَعُوا
تَالِتْهُمْ أَخُوى الْمنَازِعْ

قَالتْلُه أَنَا حِلْمْتْ خَلْقَاتِى قِصرُوا
وِانْشَنْدَلِ الْيُومْ حَالِى

وِوْحُوشْةِ الْبَرِ جِسْرُوا
غدَرُوا الْغَنَمْ فِ اللَّيَالِى
قَالِ إِنْ كَانْ عَلَى وْحُوشْةِ الْغَرْبِ اللِّى جِسْرُوا
وِخلْفِ السَّدَاقَه مقْوْلِشْ
بِيْقَى الْغُلْبْ جَاى عَلِيْنَا
جَايِّيْن بِهَرْدُمُوا سُورْ تُونِسْ(٣٣)

أَنَا حِلْمْت يَا عَلاَّمْ والْحِلْمَ عَجِيْبْ
بَابُو شَالْ عَ الْقَرْن مَايِلْ
وِسَبْعِ الْغَرْب مَا خَطْفُه الدِّيْبْ
دَخَلْ بِيْه جُوَّه الْجَنَايْنْ

عَلاَّمْ قَالْ لِخَلِيْفَه إِنْ كَانْ عَلَى سَبْعِ الْغَرْبْ اللِّى صَادُه دِيْبْ
بِيْقَى الْغُلْبْ قَرَّبْ عَلِيْنَا
بِيْجِى ادْيَابْ بِنُطِ السَّرَادِيْبْ
بِسِيْبْ حَرْبِتُه جُوَّه عِيْنَكْ

خَلِيْفَه زِعِلْ قَالُّه فِزْ لِمْ كْتَابَكْ قُومْ
بِيْقَى قْعَادِى فِ الْغَرْبِ بَاطِلْ
بِكْفَاكْ مِنْ ضَرْبِ لَرْمَالْ
كِتَابَكْ بِلاَ شَكْ بَاطِلْ

قَالُّه وَانَا سِيِّد تُونِسْ وِنَهرْهَا(٣٤)
وِمِيْتَى الْمَدْيُونْ يِحَاكِى الْمِدَايِنْ
وِيِحْرَمْ عَلِيْهُمْ نَهرْهَا(٣٥)
يَمِيْنْ يِعَزِّلُوا مِ الْجَنَايْنْ

عَقُولَكْ دَانَا سِيِّد تُونِسْ وِنَهرْهَا
وِلاَ الْمَدْيُونْ يِحَاكِى الْمِدَايِنْ(٣٦)

يِحْرَمْ عَلِيْهُمْ نَهرْهَا
يَمِيْنْ يِعَزِّلُوا مِ الْجَنَايْنْ

(وِقَسَمْ الْيَمِيْنْ خَلِيْفَه خَلاَصْ)

قُومْ خَلِيْفَه يِزْعَقْ يَا عَلاَّمْ
قُومْ خَلِيْفَه يِزْعَقْ يَا عَلاَّمْ
يَا كَايِدْ خَصْمَكْ وِيَّا نَدِيْدَكْ
يَا كَلْبْ قُومْ شُوفْلَكْ احْصَانْ
دَا فِيْهْ نَاسْ جَاتَكْ تِكِيْدَكْ

قُومْ عَلاَّمْ رِكِبْ بِمِتِيْنْ
وِسَدَقْ فِ قُولُه اللِّى قَايِلْ
عَلاَّمْ رِكِبْ بِمِتِيْنْ
بَدُّه يِحَارِبْ الْهَلاَيِلْ

(كَانَ ابُوْ زِيْدْ قَايِلْ لِقُمْصَانْ، يَا قُمْصَانْ فِيْه وَاحِدْ اسْمُه الْعَلاَّمْ، اوْعَى يِيْجِى وِتْخَلَّى حَدْ يِضْرِبُه بِالسَّيْفْ، وَلاَ يِاْذِيْه، وَلاَ يِهِجُّه(٣٧)، الرِّبَاطْ اللِّى انْتَ فِيْه لاَزِمْ تِحْتِرَمْ وَاحِدْ اسْمُه الْعَلاَّمْ، وِصِفْتُه كَذَا كَذَا، وِصِفْهُلُّه، دَا الْعَلاَّمْ شَالَّنِى، وِلُومَا عَلاَّمْ مِهَتَشُوفُنِيْشْ تَانِى. وِلَمَا رِبَّكْ رَايِدْ، وَالظُّرُوفْ تَشَاءْ، قُومْ عَلاَّمْ جَاى، لِقِى قُمْصَانْ وِعَبْدْ حَسَنْ اسْمُه سَارِى، بِيْقَى عَلاَّمْ عِيِّصْ، لِقِى قُمْصَانْ الْوِصْفَه اللِّى وِصِفْهَا لُه سِيْدُه أَبُو زِيْدْ، الشَّخْصِ اللِّى جَاى دِه)

قُومْ قُمْصَانْ هِيْقُولُّه يَاسَارِى اسْمَعْ الْقُولْ وِكَلاَمْ
وَانَا كَلاَمْ عِنْدِى هِقُولُّه
اللِّى جَاى دِه الشَّيْخْ عَلاَّمْ
وَاجِبْ عَلِيْنَا نْتُرُولُّه(٣٨)

سَارِي قَالُه يَا قُمْصَانْ خَلِّيكْ وَلَدْ زِينْ

وِدَا كَلَامْ بَرْضُه تَقُولُه

طَبْ لَمَّا احْنَا عَبِيدْ الأَسَدِينْ

لَهَا كُلّ اللِّي بِيجِي نِقَفُّولُه؟

(قَالُه وَاللَّه إِنْ مَا قُمْت يَا كَلْبْ لَقَطَّعَكْ بِالسَّيْفْ، وِسِيدَكْ اللِّي[٣٩] اتْكَلَّمْ بِيقَى مِنُّه لْسِيدِي أَبُو زِيدْ، وِشَدُّه، وَقَفْ، بِيقَى عَلَامْ لَمَا جِهْ رَمَى عَلَيْهُم السَّلَامْ، رَدُّوا عَلَيْه، قَالُّهُمْ خِيمَةْ الْمَلَكْ فِينْ، قَالُه الْمَالِيه سُوقْ عَلِيهَا، لَقَى أَبُو زِيدْ قَاعِدْ وِحَسَنْ السُّلْطَانْ، طَيْعَا أَبُو زِيدْ لَمَا كَانْ رَايِحْ فِ أَوَّلْ الرِّيَادَه، كَانْ رَايِحْ اعْوَرَاشْمَالِي، وِكَانْ اسْمُه الْحَجّ مَسْعُودْ، لَمَا كَانْ مَعَاهْ يِحْيَى وِيُونِسْ وِمِرْعِي، فَقَعَدْ، اشْتَرَكْ مَعَاهُم أَبُو زِيدْ فِ الْمَدِيدْ[٤٠]، عَلَامْ قَالْ الْحِسْ دَاحِسْ الْحَجّ مَسْعُودْ، بِسِ الْوِشْ مِشْ هُوَّه، الْحَجّ مَسْعُودْ كَانْ أَعْـــــــوَرِ اشْمَالِي، اتْحَيَّرْ عَلَامْ، يِغِيبْ وِيْرَاعِي[٤١] لَأَبُو زِيدْ، أَبُو زِيدْ فَاهْمُه إِنْ هُوَّه مَعَارْفُوشْ، لَكِنْ أَبُو زِيدْ عَارْفُه، قُومِ الْفَايِدَه يْقُولَكْ إِيه)

عَلَامْ عِيقُولُه يَا عَبْد قُولِّي عَلَى اسْمِ انْدَهَكْ بِيهْ

يَا بُو الْعُرُوضِ النَّضِيفَه

دَا بُكْرَه هِيتْعَصَبْ سُوقْ وَانْهِبَكْ فِيه

وِوَدِّيكْ هَدِيَّه لْخَايْفَه

أَبُو زِيدْ قَالُه يَا عَلَامْ يَابُو عُيُونْ سُودْ

طَابْ مَا الْبَحْرْ عَايِزْ الزِّيَادَه

مَا هِيَانِي آنَا الْحَجّ مَسْعُودْ[٤٢]

جِيتَكْ فِ أَوَّلْ رِيَادَه

قَالُه: مَسْعُودْ اللَّه يْجَازِيكْ

أَنَا سَمِعْتْ فِعْلَكْ وِرِيتُه[٤٣]

خَلِّيفَه كَانْ هَايْجَازِيكْ

مِنْ سِجْنْ مَعْبَدْ رَخِيتُه[٤٤]

يَا عَبْدْ تُوعَاشْ يُومْ جِيتْنَا فُوقْ حِدْوِةِ الْكُورْ

وِشَاعِرْ وِفِ إِيدَكْ رَبَابَه

طَلَقْتَكْ يَا بُو زِيدْ مِنْ سِجْنْ مَدْكُورْ

غَصْبِينْ عِينِ الزَّغَابَه[٤٥]

يَا عَبْدْ تُوعَاشْ يُومْ مَا جِيتْنَا فُوقْ حِدْوِةِ الْكُورْ

وِشَاعِرْ فِ إِيدَكْ رَبَابِبْ

طَلَقْتَكْ يَا بُو زِيدْ مِنْ سِجْنْ مَدْكُورْ

لِلْمَانْ قَاعِدْ خَرَابِبْ

يَا عَبْدْ تُوعَاشْ يُومْ جِيتْنَا بْرَبَابَاتْ وِعَبَايَه وِالْكُمْ دَايِبْ

وِبِعْنَاكْ لِلْقَرَامَانِي

وِبْقِيتْ تْزَعَّقْ وِتْقُولْ

آهِينْ وَعْدِي رَمَانِي

قَالُه حَقِيقِي يَا عَلَامْ أَنَا جِيتْكُمْ بْرَبَابَاتْ

وِعَبَايَه وِالْكُمْ دَايِبْ

بِسْ عَمِلَتْ عَلَيْكُمْ حِلَاتْ[٤٦]

خَالِتْ لِإِنْ عُقُولْكُمْ خَرَابِبْ

لَكِنْ يَا عَلَامْ حَقَّكْ عَلَيَّه

وِحَقَّكْ فُوقِ الرَّاسْ بَايِنْ

يَا عَلَامْ أَنَا جَايِبْلَكْ هَدِيَّه

مَحْزَهَاشْ وَحْشِ الْقَبَايِلْ

تصوير: طارق عمر، فنان تشكيلي، ابو تيج، اسيوط

تراوي : حسني جاد علي، النخيلة، ابو تيج، سيوط

جِيبِلَكْ هَدِيَّه اسْمَهَا الْجَازْ
عَاتَمْشِى تْلاعِبْ دَرَاهَا(٤٧)
مَا بِيْنْ نُهْدَهَا يْرَقَّد الْجُوزْ
يَامَا وِلْدْ دَعَكِتْ وَرَاهَا(٤٨)

جِيبِلَكْ هَدِيَّه اسْمَهَا الْجَازْ
يَابُو غُدِيَّه دَانَا حَبِيبَكْ
عِيطَه مَفِيهَاشْ حَجَازْ
حَسَنِ الدَّرِيدِى نَسِيبَكْ

(قُومْ عَلاَّمْ قَالُّه يَا بُو زِيدْ: هَتْشَكَّرْلِى فِ نَاسْ قَبْلْ مَانْشُوفْ رُؤْيَاهَا، طَبْ مَا تْوَرِّهَانِى، قُومِ اشُوفْ كَلاَمَكْ صِحْ وَلاَ كَدِبْ، هَتْشَكَّرْلِى فِ نَاسْ مَشْفُتْهُمْشْ؟، يِبْقَى إِيْه مَعْنَى شَكِّيرَكْ؟)(٤٩)

قَامْ ابُو زِيدْ يِنْدَه يَا قُمْصَانْ
يَا مَاسِكْ السِّيفْ عَالِيدَكْ
يَا زَرْبُونِ امْشِى لِقُدَّامْ
وِانْدَهْلِنَا بِتْ سِيدَكْ

قُمْصَانْ يِرْمَحْ وِكَرْبَانْ(٥٠)
وِفَقِيرْ مِتْرَجِّم وِمَايِنْ
يِزْعَقْ هَايَابِتْ سَرْحَانْ
عَلاَّمْ صَادُوه الْهَلاَيِلْ
(عَاتْقُولُّه خَبَرِ ايْه يَا عَبَدِ الْخَيْرِ، قَالَّهَا سِيدِى حَسَنْ وِسِيدِى ابُو زِيدْ صَايْدِينْ وَاحِدِ اسْمُه الـــــعَلاَّمْ، وِرُوحِى هَاتِى آخِرْ مَا مْعَاكِى).

يْقُولَكْ رَاحِتْلُّه الْجَازْ لاَبْسَه عَلَى مَزْ
وِتِسْعِينْ خَدَّامَه تْرَاعِيهَا
يِدُوبِ الْجَمَلْ بِيهَا فَزْ
رَجَعْ لَمَا قَامْ بِيهَا

(دَخَّلُوهَا عِنْد حَسَنْ وَابُو زِيدْ وِالْعَلاَّمْ، فَهِيَّه مِنْ لُؤْمَهَا عَمِلَتْ مَعْرَفَاشْ عَلاَّمْ، سَلَّمِتْ عَلِيْه سَلاَمْ اسْتِئْنَائِى،وِسَلَّمِتْ عَلَى حَسَنْ وَابُو زِيدْ، وِقَالُو لَهَا اتْفَضَّلِى، قَعَدِتْ، قُومْ مِنْ لُؤْمَهَا تْقُولْ إِيْه).

أُمَّالْ يَا حَسَنْ فِينْ عَلاَّمْ
عَلِيْه الْعَوَازِلْ لَمُونِى
يَا خُوىْ دَانَا افْتَكَرْه سَاعِةْ مَاجِى انَامْ
أَقُومْ طَابْقَه فِى هُدُومِى

أُمَّالْ يَا حَسَنْ فِينْ عَلاَّمْ
عَلِيْه قَلْبِى مَكْوِى وْدَايِبْ
دَانَا افْتَكَرْه يَاخُوى سَاعِةْ مَاجِى انَامْ
أَقُومْ طَابْقَه فِ الْوَسَايِدْ

(يِبْقَى ابُو زِيدْ عِرِفْ إِنْ قُمْصَانْ أَهَدَّهَا(٥١)، وِقَالَّهَا هَاتِى آخِرْ مَا مْعَاكِى، عَلْشَانْ لُومَا قُمْصَانْ قَالَّهَا مَهَاتْقُولْشِ الْكَلاَمْ دِه قُدَّامْ اخُوهَا وَابُو زِيدْ، قُومْ زِعِلْ ابُو زِيدْ، يَعْنِى عَمَلْ زَعْلاَنْ، وِقَالْ).

يَا جَازْ مَاتِخْتَشِى اللُّومْ
لَحْسَنْ الْعَرَبْ يِتْهِمُوكِى
طَبْ مَاهُوْ الشَّيْخْ عَلاَّمْ
قَاعِدْ آهَهْ جَنْبْ اخُوكِى!

(قَالِتْلُّه انْتَ الْعَلاَّمْ؟!، وِجَاتْ كَسِرِتْ عِينْ، وِدَلَّتْ عِينْ، وِرَفَعِتْ عِينْ، وِشَالِتْ عِينْ، وِرَاحِتْ حَضْنَاه، وِرَاحِتْ بِيسَاه)(٥٢)

قُومْ يْقُولَك علاَّمْ بالجَازْ ولَّعْ
وبالْغُلْبْ ما كانْ راضِيْ
ما حلْتوش الاَ المدلَّعْ(٥٣)
بقَى يْطوَّحه فُوقْ لارَاضِي

(زَى مانْقُولْ حصلُّه خَلَلْ)

وعلاَّمْ بالْحُبْ ولَّعْ
شُوفْ عَنْ بلاَدُه يتنَازَلْ
علاَّمْ بالْحُبْ ولَّعْ
علَى طرَدْ خلُّوا المنَازِلْ

(قَالَّهَا إنْ طلَبْتِي عينِي اليَمِينْ لقَلَعْتهَا، كلُّه فدَا ليْكِي يَا أعزْ الْحبَايبْ، وإنْ طلَبْتِي ذرَاعِي اليَمِينْ لقَطعْتُه، كلُّه فدَا ليْكِي يَا امْ الْجوَايبْ، قَالتلُّه إحنَا مشْ قَاصدِينَكْ، تسلَّمْ عيُونكْ، إحنَا عاوْزِينْ رَاحه، إحنَا قَاصدِينْ هدَّه ومدَّه وبلاَدْ تسمَّى الــطوَايلْ(٥٤)، واسمَعْ، قَالتلُّه تشُوفْ وحدَه، احسَنْ وحدَه فْ نَاسكْ، تهاديها لابو زيدْ).

قَالتلُّه سلاَمَاتْ يَا علاَّمْ
يَاللِّى بيْكْ هنضرُبْ مثَالُه
ومِنْ خدْ سَالْ يَا علاَّمْ
لابو زيدْ يرُدْ مثَالُه

(ابو زيدْ نقَّانِى منْ دُولْ العَرَبْ ليْكْ، وانْتَ نقَّى وحدَه حلْوَه منْ قرَايبْكْ، وادِّيهَا لابو زيدْ، بيَّتْ عندُهمْ علاَّمْ، وقَالَّه يَا ابو زيدْ علَى كُلْ حالْ أنَا رَايحْ اريَّحْ خلِيفَه ولَدْ عمِّى، وبكْرَه هاجيبْ القَاضِي معَانَا، ونكتبُوا، وناخدُوا الْجَازْ، واقعُدُوا علَى مزَاجكُمْ).

الْجَازْ قَالتلُّه يَا علاَّمْ مَا تبُصْ فيَّه
يَا زِينْ يَا رمْضَانِى
مَا فَاضلْ غيْرِ النُّصْ فيَّه
وحرَ لجبَالْ مَا عمَانِى

(قَالَّهَا انْت علَى كُلْ حالْ عاوْزَه ايْهْ؟ قَالتلُّه عاوْزِينْ رَاحه منَّكْ، ادِّينَا تسْرِيحْ، دَا احنَا لينَا ستْ اشْهرْ مَاشِيين فْ الْجبَالْ، قَالَّهَا عطِيتُكْ تلاَتينْ ليْلَه ترتَاحُوا فيهَا، حسَنْ قَالَّه طبْ وانَا، قَالَّه وانْتَ يَا حسَنْ تلاَتينْ ليْلَه مثِيلْهَا، وابُو زيدْ قَالَه وانَا صاحبْكْ لاوَّلاَنِى، قَالَّه عطِيتُكمْ تلاَتَه يهلُّوا تسعِينْ ليْلَه كوَامْلْ، قَالَّه ابُو زيدْ إيدَكْ علَى الفرمَانْ، ليَكُونْ وراكْ المطَارِدْ يزْعطْنِى، وجه عطِيهُمْ فرمَانْ ومضَى علِيه، وقَالْ يَابُو زيدْ علَى كُلْ حالْ، أنَا مرُوحْ اريَّحْ ولَدْ عمِّى، وبكْرَه هاجِيبْ القَاضِي يكْتبْ عَ الجَازْ، قَالَّه واحنَا فْ استنْظَارَكْ يَا بطَلْ، قُومْ خدَ العَلَمْ ومشَى، وهُوَ مرُوحْ قَابلُه شعْلاَنْ؛ أخُوه البزْرمِيطْ ده، عايْقُولُه كُنْتْ فيْنْ يادْ يَاعلاَّمْ، قَالَّه كُنْتْ عنْد نَاسْ يسْمُوا الْهلاَيلْ، قَالَّه إيْه الْهلاَيلْ دُولْ يعْنِى؟)

قَالَّه يَا خُوىْ دَا نَاسْ مجَانِينْ
وعقُولْهمْ طبَّقُوهَا
كلَّمْتُهمْ بالْقوَانِينْ
سيُوفِ الْبلاَ جرَّدُوهَا

عايْزِينْ مِ اللَّيَالِى تسْعِينْ
عطِيتُهمْ تسْعِينْ ليْلَه
دُولْ عرِبَّه مجَانِينْ
خُفْتِ الْبلَدْ يمْلُكُوهَا

(قَالَّه بلَطْتَهَا يَا علاَّمْ؟، طبْ وانْتَ يَا خُوىْ لمَا رَايحْ، مخَتِّنِيشْ ليْه ويَّاكْ؟، رَايحْ ترْمحْ وحدِيكْ ليْه؟، انْت كدَّ

الْحَاجَه؟، يَا رَاجِلْ دَا انْتَ عَايِزِ الْمُوتْ).

قَالُه لَمَا انْتَ رَايِحْ مَخَتِّنِيشْ لِيه وِيَّاكْ
وِمِنْ فُوقْ ضَهْرِ الْجَمَانِى
لَو كَتَّرُوا الْهَرْجْ وِيَّاكْ
أَنَا بْعُشْرُهُمَ بِالْيَمَانِى

يَا عَلاَّمْ مَخَتِّنِيشْ لِيه وِيَّاكْ
يَا بُو وِشْ زَىْ لِمْرَايَه(٥٥)
لَوْ كَتَّرُوا الْهَرْجِ وِيَّاكْ
كُنْتْ جِيبْتْ اَبُو زِيدْ امْكَتَّفْ وَرَايَا

يَا عَلاَّمْ مَخَتِّنِيشْ لِيه وِيَّاكْ
وِتَحْتِيَه لِشْقَرْ يِتَاتِى
لَوْ كَتَّرُوا الْهَرْجِ وِيَّاكْ
اجِيبْ عُشْرُهُم لِزَنَاتِى

قَالُه: شَعْلاَنْ بَطَّلْ بَلاَ هَرْجْ
أَصْلِ الْهَرْجْ مَا نِعْرِفَاشِى
وَانْ كُنْتْ بَاوِ عَلَى الْحَرْبْ
اَبُو زِيدْ قَاعِدْ مَا مَشَاشِى

(اِنْتَ تَحْسِبْهُمْ مَشُوا، يَالاَ رُوحْ!)

قُومْ شَعْلاَنْ قَالْ لاَ دَانَا اَضِيقِ الْقِيدْ
وِفْ نَفْسُه عَمَّالْ يِرَاوِغْ
وِمَادَامْ قَاعِدْ اَبُو زِيدْ
هَاخْزِى شِطَانِى وَعَاوِدْ
لاَ دَانَا اضِيقِ الْقِيدْ

وِمِنْ صُغْرْ سِنِّى هَهَا وِدْ
مَادَامْ قَاعِدْ ابُو زِيدْ
هَاخْزِى شِطَانِى وَعَاوِدْ

(رُوحْ، قَاعِدْ فِ الْقَصْرْ شُعْلْ خَلِيفَه، قَالُه خُشِ لْوَلَدْ عَمَّكْ يَابَطَلْ، دَخَلْ عَلاَّمْ لِقِى خَلِيفَه عِنِيه عَمَا يْطُقُّوا شَرَارْ، خَلِيفَه بَصْ لِقِى وَاحِدْ جَاى قَاعِدْ لاَ قَايِلُه بَحَرِى وَلاَ قِبْلِى، زَعَطُّهُمْ وَلاَ زَعَطُونِى، وَلاَ مَوَّتْ وَلاَ مَوَّتُونِى، وَلاَ جَايِّينْ وَلاَ رَايْحِينْ وَلاَ حَاجَه! خَلِيفَه كَلْ مَا يْرَعِيلُه(٥٦)، يِلْقَاه مطَلَّطْلْ وِشُّه، طَبَّاً خَلِيفَه رَاجِلْ جَبَّارْ، وِلاَزِمْ يِفْهَمْ، وِإِلاَّ مَاكَنْشْ عَمَلْ نَتِيجَه أَبَدَاً).

قَالُه إِيشْ قُولْتِلُه وِايشْ قَالَكْ
يَاعَدَّالْ فِى كُلْ مَايِلْ
رَحَبْ بِيكْ وَلاَ اسْتَقَلَّكْ
اَبُوه رِزْقْ وِالْجَدْ نَايِلْ؟

(قَالُه بَلَطْتَهَا يَاعَلاَّمْ، وِسَدَّقْتُهُمْ!)

سَقَّلُوا عَلِيكْ يَا عَلاَّمْ وِسَقَّلُهُمْ خَالْ(٥٧)
وِتَبَعْتْ عَرَبِ الْهَلاَيِلْ
يِجِيبُولَكْ اَهِرْ بِخُلْخَالْ
تِسِيبْ وَطَنَا وِالْجَنَايِنْ

يَا عَلاَّمْ يَاكَافِرِ الْجَدْ
يَا رَكَّابْ فِ الْمَقْصَبَانِى
تِوَالِسْ عَلَى بِلاَدْ مَعْبِدْ(٥٨)

يَاكَلْبْ أَوَّلْ وِتَانِى
وِمِيْنْ قَالَكْ مَلَّكْهُمْ فِ جِنَايِنْ وِغِطَانْ
حتَى قْصُورِ الزَّنَاتَه
دَا مِنْ كَتَرْ الطَّعْنِ فْ بَكَانْ(٥٩)
بَانَا وِوتَّكْ بَنَاتُه(٦٠)

يَا عَلاَّمْ تَنَاكْ أَسْوَدْ كَمَا الْجَازْ
وِكَالْبَرْقْ مَطْلِى رِكَابَكْ
وِهْنَاكْ بَهْلُوكْ بِالْجَازْ
وِجِيْتَنِى مْطَلَّطِلْ شِنَابَكْ

وِتَبَعْتِلِى شُورَةِ الْجَازْ
وِتْقُولْ بِنْتْ سَرْحَانْ قَالِتْ
تَبَعْتِلِى شُورْ الجاز
وِكِلْمِتِى تْبَطِّلُوهَا
عَلْشَانْ آهِرْ بَلاَ جَازْ(٦١)
تِسِيْبِ الْبَلَدْ يِمْلُكُوهَا

يَا عَلاَّمْ تَنَاكْ أَسْوَدْ كَمَا الجَازْ
وِزَى الْخَرُوفِ الْكِبَاشِى
وِكِيْفْ مَا يْجِزُّوكْ تِنْجَازْ
وِايْشْ يِعْمِلُوا فِيْكْ مَاشِى

الْحَقْ عَلِيْنَا يَا عَلاَّمْ إِنِّى عِمِلْتَكْ كَبِيْرْ
وِتَاهِتْ مِنِّى الْبَصَارَه(٦٢)
إِنْتَ تِخِيْلْ مَزَّ عَلَى البِيْرْ
تِمْلاَ الْقِلاَلْ لِلْعَدَارَى

وَادِيْكْ وَدِّيْتُهُمْ زَادْ وِدَّكْ
بِلاَ شُورْ نَازِلْ تِعَايِبْ
أَبُوكْ اتْكَحَتْ قَبْلْ جِدَّكْ
يَا عَلاَّمْ مَالِيْكْ نَايِبْ

قُومْ زِعِلْ عَلاَّمْ قَالُه:
خَلِيْفَه مِتِبْقَاشْ مِزْرَاطْ
وِتِتْرِى كَلاَمْ الشَّمَاتَه(٦٣)
إِنْ كُنْتْ اِنْتَ لِيْكْ اِقْرَاطْ
اَنَا وَحْدِى صَاحِبْ تَلاَتَه

وَانَا لْقِيْتُهُمْ نَاسْ مَجَانِيْنْ
وِعْقُولْهُمْ طَبَّقُوهَا
لَهِيْتُهُمْ فِ الْبَسَاتِيْنْ
خُفْتِ الْبَلَدْ يِمْلُكُوهَا

دِى حْرَبِّهُمْ سِنْ مَبْرَدْ
وِمْرَكِّبَه يَدْ زَانَه
إِن شَافْهُمِ اللِّى مِنْمَرَدْ
يِخْرَسْ وِيِتْقَلْ لِسَانَه

وَانَا رِيْتْ يَا خَلِيْفَه وِانْتُمْ مَارَتُوشْ
وِحْرَبِّهُمْ سَنَّدَاتِى
مِنْ شَافْهَا رَدْ مَدْوُوشْ
قَضَى زَمَانُه يِهَاتِى

امّا انْ كَانْ عَ السَّجَرْ مَاشْ سَجَرَكْ

وَلاَ لِكْشْ فِيهْ الْمَقَاسِمْ

لِلْغَرْبْ خَالْعِينْ حَجَرَكْ

لاَنْتَ وَلاَحَدْ قَاسِمْ

قُومْ خَلِيفَه قَالْ مِنِ الْعَلاَمْ رَاحْ اَمُوتْ

يِمَلَّكْنَا لَوْلَدْ نَايِلْ

اِنْدَهُولِي لِلْعَبْدْ يَاقُوتْ

يِرُوحْ يِشُوفْ عَرَبِ الْهَلاَيِلْ

(صلُّوا عَ النَّبِي «...»، كَمَا زِيدُوا النَّبِي صَلاَ «....»، يَاقُوتْ دَا كَانْ عَبْدْ كَذَّابْ قَوِى، وكَانْ سِيدُه خَلِيفَه يِكْرَهُهْ، وكَانْ عَازِلُه فْ حتّه بَعِيدَه وميتصَوَّرُوشْ، لَمَّا عِلمْ بِالأَمْرْ، قَالْ لِلْعَبِيدْ: إِيهْ دَه؟! يَعْنِى سِيدِى عُمْرُه مَا بَعَتْلِى، قَالُولُه واحنَا مَالْنَا، ايْشْ وَرَّانَا(٦٤)، هَاتِيجِي تِيجِي، مَاتِجِيشْ انْتَ حُرّ، قَالْ لاَ أَرُوحْ. يِمْشِى خَطْوَه يِعَاوِدْ تَلاتَه، يِلْزُوهْ يَالاَ رُوحْ، مَعَاوِزْشْ يِرُوحْ، كَارِهْ خَلِيفَه، وخَلِيفَه كَارْهُه، يِمَا جه قُدَّامْ الْقَصْرْ، قَالُولُه خُشْ يَاخُوى لِيَتَاوِيكْ بِالسَّيْفْ، دخَلْ، قَالُه [خَلِيفَه] اتْفَضَّلْ ارْتَاحْ يَا يَاقُوتْ، قَالُه الْعَفْو، قَالُه عَاقُولَّك ارْتَاحْ جَارِى، قَالُه يَا سِيدِى مَقْدَرْشْ اقْعُدْ جَارَكْ، قَالُه آدِى مَحْرَمَةْ لاَمَانْ، واقْعُدْ جَارِى، قَعَدْ، بَسْ عِيتْنَفَضْ، قَالُه يَا يَاقُوتْ، قَالُه نَعَمْ يَا سِيدِى، قَالُه فِيهْ نَاسْ اسْمُهُمْ الْهَلاَيِلْ جُمْ فْ الْجَنَايِنْ، بَلَطُوهَا، وسِيدَكْ عَلاَمْ عَطَاهُمْ تِسْعِينْ لِيلَه، ومِضَالُهُمْ عَلِيهَا، ايْهْ حَلَّكْ؟ قَالُه والْمَطْلُوبْ مِنِى إِيهْ؟ قَالُه المطلوب مِنَّكْ اتْرُوحْ اتْجِيبْ الْجِيزَه وعُشْرِ الْمَالْ، قَالُه يِبْقَى مَعَارُوحْشْ، قَالُه مَاتْرُوحْشْ؟! ازَّاى مَتْرُوحْشْ؟ قَالُه آنَا يَاقُوتْ! ومِلَقِيتْشْ أَى عَبْدْ دَنْدُوفْ تِبْعَتُه يِجِيبْ الْجِيزَه وعُشْرِ الْمَالْ، بَرْضُه أَنَا يَاقُوتْ وَارُوحْ عَلَى شُوَيَّهْ عَفْشْ اقُولُّهُمْ ادُّونِى الْجِيزَه وعُشْرِ الْمَالْ لِسِيدِى خَلِيفَه، قَالُه [خَلِيفَه] اُقْعُدْ اُقْعُدْ، انْتَ مِسْتَهْتَرْ بِالْكَلاَمْ؟ قَالُه إِيهْ يَعْنِى هَلاَيِلْ جُوفْ الْجَنَايِنْ وبَلَطُوهَا؟! قُومْ اَرُوحْلُهُمْ آنَا! أَيِهَا عَبْدْ يِرُوحْلُهُمْ يِجِيبْ مِنْهُمْ الْجِيزَه وعُشْرِ الْمَالْ، قَالُه طَبْ والـلَّه يَا يَاقُوتْ، بِاللَّه مَا حَدْ هَيِرُوحْ غِيرَكْ، وانْ جِبْتْ الْجِيزَه وعُشْرِ الْمَالْ بَسْ، الْجَازْ تِبْقَى حَلِيلَتَكْ، وشَهْبَة اذْيَابْ تَخُدْهَا رُكُوبَتَكْ، واعْطِيكْ عِينْ الْخَطِيرِى(٦٥) مَاحَدْ فِيهَا يِقَاسِمْ، قَالْ إِيهْ؟ عَتِتْكَلَّمْ صِحْ؟ قَالُه انَا قَسَمْتْ الْيَمِينْ، حَدْ شَرِيكِى فْ الْجَنَايِنْ؟ رُوحْ.

يِبْقَى عَمَّكْ يَاقُوتْ فَرِحْ، مِنْ عَبَاطْتُه قَامْ عَ الْبِيتْ، لَقَى وَاحِدْ، جَابُه، قَالُه عَلَى الْوَاجِهَه مِتْرِينْ لْفُوقْ، قَالُه إِيهْ دَه، لِيهْ؟ قَالُه انْتَ مَالَكْ ومَالْ لِيهْ، عَلْشَانْ الْجَازْ اتْخُشْ رَاكِبَه، وهِىَ رَاكِبَه الْجَمَلْ، «مَهَا ضَمَنْ يِرُوحْ ويِجِيبَهَا، أُمَّالْ! مَاهُو كَدْبَه مَالِيهْ»، مَرَّتُه هَتْقُولُه خَبَرِ إِيهْ يَا يَاقُوتْ؟، قَالَّهَا لاَ خَبَرْ وَلاَ دْرَايَه، جَمَاعَه اسْمُهُمْ الْهَلاَيِلْ قَالْ جُو فْ الْجَنَايِنْ بَلَطُوهَا، وسَابُوا الْمَالْ كُلُّه جُوَّه الْجَنَايِنْ، سِيدِى عَلاَمْ بَعَتُه سِيدِى خَلِيفَه، قُومْ عَطَاهُمْ تِسْعِينْ لِيلَه. طَبْ وانْتَ رَايِحْ فِينْ؟ قَالَّهَا رَايِحْ اجِيبْهُمْ كُلُّهُمْ لِسِيدِى خَلِيفَه يِتْصَرَّفْ مَعَاهُمْ، قَالْتُلُّه ايُوه! انْتَ عَاوِزْ اتْرُوحْ لِتَجِيبْهُمْ لِسِيدَكْ خَلِيفَه يِتْصَرَّفْ امْعَاهُمْ؟ قَالْتْ هَاتْجِيبْ الْجِيزَه وعُشْرِ الْمَالْ؟ قَالَّهَا يَابِت الْكَلْب، آنَا اَرُوحْ عَلْشَانْ الْجِيزَه وعُشْرِ الْمَالْ، طَبْ مَهَا أَى عَبْدْ دَنْدُوفْ كَانْ يِرُوحْ غِيرِى، مَرَّتُه مِنِ النِّسْوَانِ الرَّوَاسِخْ، لاَمَاخُذَه اللِّى هِيَّه تِفْهَمْ، فَقَالْتُلُّه:

إِنْ تَبَعْتِنِى يَا يَاقُوتْ مَادَامْ فِيهُمِ الْعَبْدْ خَلِّيكْ

الْعَبْدْ جَابُوه قَلْبْ جَاحِدْ

تِوْعَاشْ يُومْ ضَرَبْ اسْبَاقْ

لِيهْ عَامْ بِدْ رَاعْ وَاحِدْ

إِنْ تَبَعْتِنِى يَا يَاقُوتْ مَادَامْ فِيهُمْ الْعَبْدْ خَلِّيكْ

الْعَبْدْ جَابُوهْ بِقَلْبْ جَاحِدْ

تِوْعَاشْ يُومْ ضَرَبِ اسْبَاقْ

لِلْعَانْ بِدْرَاعْ وَاحِدْ

(يَعْنِى لِدِلْوَخْتِهَا(٦٦)، مِنْ يُومْهَا، بِدْرَاعْ وَاحِدْ، وِدْرَاعُه قَاطِعْ).

إنْ تَبَعْتِنِي يَا يَاقُوتْ مَادَامْ فِيهُمِ الْعَبْدْ خَلِّيكْ

دَا الْعَبْدْ زَايِدْ بَلَامَه(٦٧)

تُوعَاشْ يُومْ ضَرَبِ اسْبَاقْ

لِلعَانْ عِيَالُه حَزَانَه

(قَالَّهَا بَقَى انْتِي يَعْنِي عَاتْدَمْرِينِي قَبْلْ مَارُوحْ؟، طَبْ يَمِينْ كَبِيرْ انْتِي طَالْقَه بِالتَّلَاتَه، يِنْعَلْ أَبُو الْعَبْدْ عَلَى ابُو السِّيدْ، وهَلَبْ عَلَى الشَّعَتَانْ(٦٨)، وقَالْ عَلَى بَلَدِ الْمَحْبُوبْ وَدِّينِي. قَامْ مِنْ بَخْتُه لَسُودْ، أَبُوزِيدْ عَمَّالْ يِلِفْ حَوَالِينْ السُّورْ، خَايِفْ لَوْلَدْ زَنَانَه يِهْجِمْ عِ الْبِيرْ؛ تِهْجِمْ عَلَى جِمَالْ؛ تِهْجِمْ عَلَى فُرْسَانْ، مِنْ هَايْصِيدْهُمْ غِيرُه؟ وِرِبْطَاتْ مَتْرِيطَه بِالسِّيوفْ، هَيِقِيمْ عِينُه لَقِي وَاحِدْ وِدْنُه كَدَّ الطَّبَقْ وجَاي، قَالْ ابُو زِيدْ: إِيهْ! الْعَبِيدْ أَهُمْ وَصَلُوا، قَمْ ابُو زِيدْ قَبْلْ مَايِتْكَلَّمْ، يَاقُوتْ هَيِقُولُّه إِيهْ: خُدْ، خُدْ يَا عَبْد انْتَ، قَالُّه ابُو زِيدْ نَعَمْ، قَالُّه الْمَالْ دَه مَالْ مِينْ، قَالُّه يَابُو خَالْتُو دَا مَالْ اَرْبَعْ سَلَاطِينْ، وكُلْ سُلْطَانْ لِيهْ فِ الْمَالْ نَايِبْ، قَالُّه الْمَلِكْ شُغْلُكُمْ فِينْ؟ نْ أَنْهِي خِيمَه؟ قَالُّه الْعَالِيه سُوقِ عَلِيهَا، امَالْ انْتَ جَاي اهْنَه(٦٩) لِيهْ؟، قَالُّه بَعْتُولُه مَكْتُوبْ، قَالُّه مِينْ بَعْتَكْ بِالْمَكْتُوبْ، قَالَّه سِيدِي خَايِفَه، قَالْ تِسْمَحْ انَا اقْرَاه، قَالُّه يَا عَبْد يَاشَرْمُودْ، عِمِيتْ لَمَا مَكْتُوبْ لَاسْيَادْ تِقْرَاهْ عَبِيدْ الْجَلَايِبْ، غُورْ مِنْ وِشِّي، أَبُو زِيدْ عَاوِزْ يِشُوفْ فِ الْمَكْتُوبْ إِيهْ).

يُقُولَّك ابُو زِيدْ كَانْ صَاحِبْ حَرَاكَاتْ

اللَّه يِوتَّكْ حِزَامَه

خُدَّه مِنُّه بَرَكْ بَرَكَاتْ

فِهِمْ مَعْنَتَه وْفِهِمْ كَلَامَه

(وقَالُّه خُدْ يَا خَالْ، دَا سَوَادْ فِي بَيَاضْ مَا نَعْرِفُولُه، انَا اجْعَلْ جُوَّاهْ حَاجَه تِتَّاكَلْ، قَالُّه [يَاقُوتْ] لِيهْ انْتَ بَلَمْ خَالِصْ، الْجَوَابْ فِيهْ حَاجَه تِتَّاكَلْ؟! قَالُّه ايْوَه، قَالُّه غُورْ، وسَاقْ عَلَى خِيمَةْ الْمَلِكْ، حِسَنْ رَقِيبْ(٧٠) الْجَوَابْ، خَافْ، حِسَنْ خَافْ مِ الْجَوَابْ، جَوَابْ جَايُّه ابْنِ كَلَبْ، انْتَفَضْ، ابُو زِيدْ خَافْ لِحَسَنْ يُحْكُمُّه بِالْجِيزَه وْعُشْرِ الْمَالْ، هَيِرْجَعُّه ابُو زِيدْ يِصْعَبْ عَلَى حِسَنْ، قَالْ الْحَقِ الْعَمَايَه، غَيَّرِ اللُّبْسْ ابُو زِيدْ، ودَخَلْ يِقُولْ:

وَلَا عَايْمَه اللِّي مَاتِرْسِي

يِيجِي بَرَّهَا بِالسَّلَامَه

تِسْعَه وْتِسْعِينْ كُرْسِي

وقِفُوا احْتِرَامَه لِسَلَامَه

قُومْ ابُوزِيدْ شَاوَرْ، حِسَنْ قَعَدْ، وجَاتْ الْخَلَايِقْ كُلَّهَا قَعَدَتْ، وهُوَ قَاعِدْ عَلَى الْكُرْسِي شُغْلْ ابُو زِيدْ اللِّي جَارْ حِسَنْ. قُمْصَانْ وَاقِفْ عَايِزْ يِشُدُّه ويِمُوتُه، خَايِفْ لِسْيَادُه مَأَمَّرُولُوشْ، ابُوزِيدْ عَارِفْ مَكْرْ قُمْصَانْ، يِبْقَى ابُو زِيدْ جِه عِ الْكُرْسِي التَّانِي «اللِّي زِي ده، وقْعَدْ، حِتَّةْ عَبْدْ، تَارِيه هُوَّه رَاعَا(٧١) اكْدَه، قَالْ يَاخِي يَاخُوِي! وَاقْفِينْ لِحِتَّةْ عَبْدْ؟، يِقِيدْ أَبُو اللِّي جَابْكُمْ، طَبْ وَالِلَّه طَالْعَه مَعَايَ مَاقُولُّهُمْ غِيرْ يَالَلَّا حَتَّى الْفِرَانْ(٧٢) هَاتُوهَالِي، تَعَا يَاسِيدِي، ابُوزِيدْ شَاوَرْ لِقُمْصَانْ، قَالُّه يَاقُمْصَانْ، نَعَمْ يَاسِيدِي، قَالُّه خُدْ يَاشِيخْ خَالَكْ غَدِّيه دَا جَاعْ، غَدِّيه وَسَطْ الْجَنَايِنْ، قَالُّه تَعَالَى، شَدَّه قُمْصَانْ، وجِه فِ جِمِّيزَه، جَمَعُّه سَلَبُه(٧٣)، وعْطَاهْ كِسْرَتِينْ وَتَدْ، وقَالُّه خُدْ لَمَنْ اجِيبَلَكْ الْغَدَا، قَالُّه دَانَا جَايْ آخُدْ الْجِزِه وْعُشْرِ الْمَالْ، قَالُّه طَبْ مَعِمَيْنْقُولَكْ فِ الْبَنَاتْ الْحِلْوَه، والْخَيْلِ الْحِلْوَه، وعْمَّالْ يِنْقُولَكْ الْعَبِيدْ، ويِنْقُولَكْ فِ الْجِمَلَاتْ(٧٤)، لَكِنْ عِشِيَّه عَطُونِي وَاحِدْ، جِه قَبْلْ الْغَدَا، لَقِيتُه هَرَبْ، خَدْتْ قَتْلْ لَمَا مُتْ مِنْ اسْيَادِي، حَلَفْتْ يَمِينْ اللِّي يِيجِي لِلَازِمْ اقِيدُه، قَالُّه لَا يَاعَمْ مُسْتَعَدْ، ودَخَلْ جُوَّه الْجَنَايِنْ، قَعَدْ يِخَلِّعُّه فِ الطَّوَارِي الْغَلِيضَه(٧٥)، والنَّشَاوِي(٧٦) اللِّي تِشَرْشِخْ فِ الْجِلْدْ، عَمَّكْ يَاقُوتْ بَصْ لَقِي قُمْصَانْ شَايِلْ شِيلَةْ جَمَلْ، قَالْ ايْه ده، هَيِشُويِلِي غَزَالَه، ولَا هَيِشُويِلِي نَاقَه ابْنِ الْكَلَبْ ده؟، إِده؟! إِيهْ الْغَدَا شُغْلِ الـــــــنَّاسْ دِي، جِه [قُمْصَانْ] كَابِبْهَا(٧٧) قُدَّامُه.

قُومْ يُقُولَّك قَبْلَه يَاقُوتْ كَانْ فَرْحَانْ

قَالْ غَرِيبْ وَلَا تِنْهَرُونِي

قُمْصَانْ قَالُه أوْعَى تكُونْ زَعْلَانْ
أَنَا فْ قَتْلَتَكْ آمَرُونِي

(يَعْنِي دِه مِشْ غَدَا، دَا انْتَ هَتْتَقَتِلْ)

يُقُولَكْ قَبْلُه يَاقُوت كَانْ فَرْحَانْ
قَالْ غَرِيبْ وَلاَ يَنْهَرُونِي
قُمْصَانْ قَالُه يَاخَالْ اوْعَى تكُونْ زَعْلَانْ
أَنَا فْ قَتْلَتَكْ آمَرُونِي

(أَنَا زَيَكْ عَبْدْ، لاَ مُؤَدِّي وَلاَ جَايِبْ، فَوَّقُه فَوِّيقَه مَلِيحَه)

قَامْ يَاقُوتْ قَالْ ارْفَعْ لِلرَّبْ رَايَتِينْ
وِلِلرَّبْ ارْفَعْ تَلاَتَه
لَمَا اطَبْ(٧٨) تُونِسْ انَا بْخِيرْ
مَلْعُونْ آبُو الزَّنَاتَه

طَبْ انَا طَلَّقْت الْمَرَه، وآخِرْ الـشِّي هَتْقَتِلْ؟ وَلاَ بَايِنْ هَاخُدْ حَاجَه، وَلاَ هِيدُّونِي حَاجَه، فَوَّقُه فَوِّيقَه مَلِيحَه، عَطَالُه عَلَّقَه مُحْتَرَمَه بِالضَّرْبْ، وجه حَلُّه وْجَرُّه بِالسَّلَبَه، وْقَالُه تَعَالَى، قَالُه يَا خَالْ مَعْرُوفَكْ هَارُدُّهَلَكْ مِيتَى؟ قَالُه مِنِينْ مَا يْقَابِلْ رُدّ، لَهَا خَلْصَت المَعَارِيكْ؟ عِنْدَمَا يْقَابِلْ أُبَا رُدُّهَلِي، قَالُه عُمُومَاً مْتَشَكِّرِينْ، وِدَّاه لاَبُو زَيْدْ، لَقِيه حَالْتُه خَطِرْه، قَالُه انْتَ مَوِّتُه، قَالُه مِش انْتَ قُولْتَلِي غَدِّيه غَدُوه مَلِيحَه؟ قَالُه طَبْ دَا مِيقْدَرْشِ يِرْكَبْ خَيْلْ، هَاتُولُو(٧٩) نَاقَه، واصْلُبُوه عَلِيهَا، وارْبُطُوه بِلْحِبَالْ، وْخَلُّوا لِحْصَانْ شُغْلُه. جَابُوا نَاقَه، مَطِّطُوه اقْدَه(٨٠)، وِبِالسَّلَبْ، وخَدُّهَا عَلِيه مِنَّه وِمِنَّه(٨١)، وْقَوَّمِ النَّاقَه، وْقَالُو لَهَا اشْرُخِي الطَّرِيقْ اهَه(٨٢).

كَانْ قَعْدْ عِشْرِينْ يُومْ فْ الْكَلاَمْ دَهَهْ يَاقُوتْ، خَلِيفَه قَالْ لِلْعَبِيدْ مَا تْقُومُوا تْفُـــزُّوا تْرُوحُوا تْشُوفُوا يَاقُوتْ جِرِيتْ حَاجَه مَعَاهْ! قَالُولُه يَاقُوتْ طَمْعَانْ، وَالـــلَّه مَاهِيفُوتْ غِيرِ الْفِرَانْ، غُورُوا، قُومْ حَتَّى اللِّي يَخْدُلُه عَبْدَه، يَخْدُلُه شُوَيَّهْ مَالْ، يَخْدُلُه بَكْرَه، دَا خَلِيفَه بِيْقُولْ لِلْعَبِيدْ، طِلْعُوا الْعَبِيدْ فَرْحَانِينْ بِالْخِيلْ، بَصُّوا لِقُيُوا يَا قُوتْ جَايِ مْزَمَّقْ.

عَايْقُولُولُه يَاخَالْ قَرَّبْ تَعَالْ جَايْ
وِحْيَاةْ تَرْبِةْ لاَمَانَهْ
يَا خَالْ قَرَّبْ تَعَالْ جَايْ
عَلْشَانْ نِقْسِمْ مَعَانَا
قَالُهُمْ جِسْمِي مَاشَايِلْ الْخَلْقَاتْ
وِخِيرْ اسْيَادْكُمْ مَا عَمَانَا

نَخَّخُوا النَّاقَه، بَعِيدْ عَنَّكْ قَلَّعُوه الْخَلْقَاتْ، لَقُيُوا جِسْمُه مْفَلَّقْ، قَالُولُه هِيَّ الْجِيزَه وْعُشْرْ الْمَالْ دِي؟، قَالْ آدِي الْجِيزَه وْعُشْرْ الْمَالْ شُغْلْ النَّاسِ اللِّي رُحْتُلْهُم، قَالُولُه مْتَشَكِّرِينْ، رَبَطُوه تَانِي، وَدُّوه عِنْدْ الْقَصْرْ، سِبُوه، دَخُّلُوه عِنْدْ خَلِيفَه، سَنَّدُوه الْعَبِيدْ اللِّي وَاقْفَه عَ الدِّيوَانْ، لَقِي يَاقُوتْ ايه مْزَمَّقْ، قَالْ ايه ده؟ هُمَّا إيه النَّاسْ دِيَّه؟ مِشْ بَنَادَمِينْ(٨٣)!؟ ابْعَتْ عَلاَمْ يِجِيبْهَا مْلَهْلَبَه، وَابْعَتْ يَاقُوتْ يِزِيدْهَا نِيـــرَانْ، ايه دَه؟طَبْ عَلاَمْ قُلْتْ بَهْلُوكْ بِالْجَازْ،طَبْ يَاقُوتْ بَهْلُوه بِعُطْرَه؟(٨٤)، وَلاَ زِيدْ الْمَالْ، سَحَبْ سِيفْ هَيْطِيرْ رَقَبْتُه، قَالُه حَاسِبْ، أَنَا صَاحِبْ اعْيَالْ، وهَتَاخُدْ ذَنْبِي، قَالُه امَالْ ايه يَعْنِي يَا يَاقُوتْ؟ طَبْ اقُولَّكْ قَبْلْ مَامُوتَكْ، اوْصِفْلِي اللِّي رِيتُه، قَالُه يَاسِيدِي مَقْدَرْشِي اوْصِفْلَكْ اللِّي رِيتُه فِيهُمْ، قَالُه شُوفْ، يَاتُوصِفْ الـــلِّي رِيتُه يَامُوتَكْ، قَالُه ادِّينِي مَحْرَمَةْ لاَمَانْ، وَانَا اوْصِفْلَكْ الـــلِّي رِيتُه بِالْكَامِلْ، قَالُه آدِي مَحْرَمَةْ لاَمَانْ، عَلْشَانْ الْحَتَّه دِيَّه أَنَا مَخُوفْ فِيهَا، طَبْ انَا سَبَّيْتْ لِلْعَلاَمْ، طَبْ وِانْتَ اللِّي جَايْ جِسْمَكْ امْشَرْشَرْ، بَهْلُوكْ؟!

صَلَّى عَ النَّبِي .....، كَمَانْ زِيدْ النَّبِي صَلاَ .....

قَالْ يَاسِيدِي سَاعَةْ مَارُحْت عَلَى طُولْ
لَقِيتْ مَالْهُمْ مِن الرِّيدْ لِلرِّيدْ(٨٥)
وِمَالْ كَتِيرْ وِكْفَايَه

وِلِيهُمْ خُدَّامْ وِعَبِيدْ
وِنَاسْ قَاعِدَه لِلرِّزَايَه(٨٦)

وِنَاسْ تِشْتَرِى وِنَاسْ هَتِبِيعْ
وِنَاسْ قَاعْدَه لِلتِّجَارَه
وِعَرَبْ رَابِطَه لِلْفَوَازِيعْ(٨٧)
لِلْفَايْدَه مِنِ الْخَسَارَه(٨٨)

(قَالُّه ايْوَه، وِبَعْدِينْ؟)

قَالُّه يَا سِيدِى طَبَّيْتْ لِقِيتْ عِيِّلِ اِسْمُغَيِّرْ بِسْتَمِى زِدَانْ(٨٩)
وَلَدْ عَارِضَه مَانْتَشَاشِى
بِدُوسْ عِ الْقِلْعْ وِاللِّى فِ اِيدُّه الزَّانْ
اِخْزَامْ مِنْ كَانْ عَاصِى

وِقَاضِى الْعَرَبْ بِسْتَمِى بِدِيرْ
صَاحِبْ الْقَلَمْ وِالدَّوَايَه
يَالِيهْ حَرْبَه تِلْمِعْ كَمَا سْهِيرْ(٩٠)
يِقُولْ لِلْمِهَزِّلْ وِرَايَا

وِفِيهُمْ فَارِسْ يَاسِيدِى بِسْتَمِى دِيَابْ
فَارِسْ وِلَا هُوشْ مُوَالِسْ
فَارِسْ وِلَا هُوشْ كَدَّابْ
وِلَا يِدْ حَكْشْ فِ مَجَالِسْ

(قَالُّه اُمَّالْ يَا سِيدِى، مِعَبِّسْ مِلَبِّسْ بِالْغَصَبْ مِلَيَّانْ، عِشْرِينْ لِيلَه قَعَدْتُهُمْ، لِيلْ نِهَارْ مَعَاهُمْ، فِيهُمْ وَاحِدْ اسْمُّه دِيَابْ مِدِحَكْشْ).

قَالُّه سُلْطَانُهُمْ بِسْتَمِى حِسَانْ(٩١)
اللَّه يِوَنَّكْ حِزَامُه
عَايِيجِى لِلِّيلْ لِلِّيلْ
عَالْكُلْ يِمْشِى كَلَامُه
(قَالُّه وِبَعْدِينْ؟ قَالُّه وِاللِّى سَمَّتْهُمْلَكْ دُولْ كُلُّهُمْ يَا سِيدِى، قَالُّه ايْوَه، قَالُّه فِ خُنْصُرِ الْعَبْدْ).

نَجَّادْ مِنْ كُلْ ضِيقَه
حَدَّاه لِيلَّةِ الطِّينْ
أَحْسَنْ مِنْ أَلْفْ لِيلَه سَعِيدَه

قَالُّه كُلُّهُمْ دُولْ فِ خُنْصُرِ سِيدِ الْعَبِيدِى
دَا نَجَّادْ مِنْ كُلْ ضِيقَه
حَدَّاهْ لِيلَّةِ الطِّينْ
اَحْسَنْ مِنْ أَلْفْ لِيلَه سَعِيدَه

وِكُتْرِ الْكَلَامْ زَى قِلُّه(٩٢)
وِلِيلَكْ نِهَارَكْ تِهَاتِى
انْكُسْ تَحْتْ حِمْلَكْ وِقِلُّه(٩٣)
عِيبِ الْوِلْوَلَه يَا زِنَاتِى

وِكُتْرِ الْكَلَامْ زَى قِلُّه
يَابُو الْعُرُوضْ النَّضِيفَه
قُومْ رُوسْ حِمْلَكْ وِقِلُّه
بِلَاشْ وِعُوعَه يَا زِنَاتِى

(وِاللَّه عَلَى مَا أَقُولْ وَكِيلْ. وَادِينِى قُولْتِلَكْ عَالِلِّى رِيتُه، لَا تِبْعَتْ رَاجِلْ، وِلَا تِبْعَتْ حَدْ، أَيِّهَا رَاجِلْ هِيرُوحْ هِيتْشَرْشَخْ

وِيِيجِي، قَالُّه يَعْنِي بِالـــظَبْطْ كَلاَمَكْ يَا يَاقُوتْ؟ قَالُّه يَا سِيْدِي وَاكْتَرْ، الْخُوْفْ لِيَكُونْ اكْتَرْ)

قُومْ يِقُولَّكْ خَلِيْفَه وَقَفْ عَ الرِّكَابَاتْ
وِنُّوا عَلَى خَرَابِ الْكَرَاسِي
قَالْ طَلاَقْ يَا يَاقُوتْ مَا اعْطِيْهُمِ اقْرَاطْ
مَادَامْ فِيْهُمْ الْعَبْدْ رَاسِي

(قَالُّه مَادَّهُمْشْ بَرْضُه اقْرَاطْ، مَهْمَا يِكُونْ كَدّ اللِّي قُولْتُهْلِي تَانِي، بَرْضُه مَقَعْدْهُمْشْ فِ الْبَلَدْ، وَلاَ اَدّهُمْشِ اقْرَاطْ فِيْهَا).

يُقُولَّكْ خَلِيْفَه وَقَفْ عَ الرِّكَابَاتْ
وِنُّوا عَلَى خَرَابِ الْكَرَاسِي
قَالْ طَلاَقْ يَا يَاقُوتْ مَا اعْطِيْهُمِ اقْرَاطْ
مَادَامْ خَمْسِتِي يِلَمُّوا شَاشِي(٩٤)

يَمَا رِجَالْ يِلْهِمْهَا بِالصَّبْرْ
وِتْهُوجْ زَيِ الْمَرَاكِبْ
خَلِيْفَه كَانْ يِشْبِه الصَّقْرْ
قَعَدْ لِيلْ وِنْهَارْ رَاكِبْ

(طَبّ [خَلِيْفَه] الْجِنِيْنَه، لِقِى عَبِيْدْ نَقِّلْ فِ عَبِيْدْ، وِجْمَالْ بَلَطُوا الْجَنَايِنْ، صَلُّوا عَ النَّبِى «.....»، كَمَانْ زِيدُوا النَّبِى صَلاَ «.....»).

(انْتَهِت الْجَنَايِنْ)

قُومْ يِقُولَّكْ خَلِيْفَه دَخَلْ فِ أَوَلْ كُرُومَاتْ
يِلْقَى الْعَنَبْ كُلُّه نَايِمْ

زَعَقْ قَالْ يَا خَرَابْ لِبْلاَدْ
آهِيْنْ يَاخَرَابْ الْجَنَايِنْ

خَلِيْفَه دَخَلْ فِ تَانِى كُرُومَاتْ
يِلْقَى الْعَنَبْ كُلُّه نَايِمْ
زَعَقْ قَالْ يَا خَرَابْ لِبْلاَدْ
فِيْنْ اسْبَاقْ يِلَمّ الْبَهَايِمْ

(فِيْنْ اسْبَاقْ وَلَدْ عَمّى بِيِجِى يِلَمّ الْبَهَايِمْ دِى كُلَّهَا... طَبّ اسْبَاقْ مِيْنْ؟! إِلاَّ وَابُوزِيْدْ هَيْرَاعِى، لِقِى خَلِيْفَه جَاى فِ الْمَشَايَه رَاكِبْ لِحْصَانْ،ابُوزِيْدْ قَاعِدْ هُوَّ وِالْعَبِيْدْ فِ الْمَشَايَه، لِقِى خَلِيْفَة دَخَلْ، وِجَاىْ فِ الْمَشَايَه، وْهُمَا قَبَالُه، قَالُّه يَادْ يَاقُمْصَانْ، قَالُّه نَعَم يَا سِيْدِى، قَالُّه اللِّى جَاى دَا سِيْدَكْ خَلِيفَةْ، وَانَا هَاقْعُدْ بَعِيْدْ عَنَّكْ شْوِيَةْ، هُوَ هَيِيجِى يِغْلَطْ، زَىْ مَايْرِدَّكْ رُدُّه، وِالاَّ مَارِدَّتُوشْ، وِالـــلَّه هَارُدَّكْ بِالـــسَّيْفْ، قَالُّه يَاعَمْ بَسْ رُوحْ بِلاَ تْرُدُّنِى، خَلِيْفَه مِيْنْ وِخَرَه! قَالُّه [ابُو زِيْدْ] ايوَه، يَعْنِى اتَّبُوا لِـــرُوحْكُمْ، خَلِيْفَه جَاىْ يِزُورْكُمْ، جَاى يِجِسّ عَدَدْكُمْ، قَالُّه بَسْ رُوحْ انْتَ، رُوحْ بِسَوَادْتَكْ. الاَّ خَلِيْفَه جَاىْ رَاكِبْ، قُومْ قُمْصَانْ مِنْ لُؤْمُه قَالْ لِلْعَبِيْدْ اكْعُوا(٩٥)، بَعْدْ مَا قَاعِدِيْنْ كُوعُوا، طَبّ دِلْوَخْتْ(٩٦) الْحِصَانْ هَيِفُوتْ فُوقْ الـنَّاسْ؟! خَلِيْفَه قَرَصْ فِ رِكَابُه، عَدَا مِن فَقِيْه(٩٧)، قُمْصَانْ اتْكَوَعْ، انْتَ يَاخِيْنَا: انْتَ لِحْصَانْ رَاكِبَكْ وِالـــلاَّ انْتَ رَاكِبُه؟ انْتَ يَاشِيْخْ انْتَ، لِحْصَانْ هُوَّه اللِّى رَاكِبْ، وَلاَ انْتَ اللِّى رَاكِبُه؟ هَتْعَدِى مِنْ فَقِيْنَا؟ خَلِيْفَه قَالْ ايْه دِه؟؟).

كَلاَمْ الْعَبِيْدْ مُرْ عَلْقَمْ
وِاشْ حَالْ كَلاَمِ السِّيَادَه
كَلاَمِ السِّيَادَه يِكُونْ اكْتَرْ
يِقَعِ الذَّمْ سَاعَةِ الزِّيَادَه

اتْعَدَلْ خَلِيْفَه قَالْ:

هتتْمَطَّعُوا فـ بْلَادْنَا لِيْشْ
رُوحُوا اتْمَطَّعُوا فـ وَادِيْكُمْ
انْتُو زَى الْغَجَرْ تُنْصُبُوا خِيْشْ
يَاكْ الزَّمَانْ حَاطْ بِيْكُمْ

عَبِيْدْ مَا تْصِيْدُوا أَدَبْكُمْ
عُيَّابْكُمْ رَجَّعُوهَا
بْيَمِيْنْ اَخَلِّى جُسَسْكُمْ[٩٨]
سَنَه حُولْ مَا تِنْقُلُّوهَا

قَالُّه اخْرَصْ اِوْعَى فِيْنَا تْكُونْ طَمْعَانْ
وِحُطْ عَقْلَكْ فـ رَاسَكْ
مَا تْهِفْ حْوَانْ جَرْبَانْ[٩٩]
مَا يْسِدْ اِلاَّ فِى رَاسَكْ

قَالُّه خَلِيْفَه يَا عَبْدْ يَعْنِى انْتَ مَوْهُومْ
وِكَامْ زَيَّكْ عَبِيْدَه
يَا عَبْدْ مَا تْفِزّ وِتْقُوم
رَاحْ فِيْنِ الْكَلْبْ سِيْدَكْ

قَالُّه وَلَدْ الشَّرِيْفَه مَالَكْ بِيْه
هَتِمْشُوا تَلَاتَه تَلَاتَه
دَانَا انْ جَاكْ سِيْدِى مَا خَلِّيْه
أَنَا قَدْرُكُمْ يَازَنَاتَه

وِيُومْ مَا جِنَالَكْ مِنْ الشَّرْقْ
يَالَافْ لِعْمِيْمَه النَّضِيْفَه
ضَرَبْنَا الْقُرْعَه مَعَ بَعْضْ
اَنَا قُرْعِتَكْ يَا خَلِيْفَه

(طَبْ دَا ابُو زِيْدْ خَافْ لَحْسَنْ الْعَبْدْ مِيعْرِفْشْ يْرُدْ عَلَيْه، وِيِعْجَزْ فـ الرَّدْ، شَاوَرْ لِقُمْصَانْ، قَعَدْ، ابُو زِيْدْ بِقِى فـ وِشُّه)

قَالُّه عَاتِسْعَلْ[١٠٠] عِ السَّجَرْ مَالَكْ بِيْه
دَانَا هَا قَلَّعَه مِنْ نِسَارَه
عَلْشَانْ وَلَدْ اُخْتِى اللِّى اِنْضَرَبْ فِيْه
جَايِلَّكْ عَلَى وَهْدْ نَارَه

(خَلِيْفَه بَصْ لِقِى عَبْدْ قَامْ، وِعَبْدْ قَعَدْ)

قَالْ يَعْنِى عَبِيدَّه مَجَانِيْنْ
وِمِنْ وَطْنُهُمْ جُو وْسَاحُوا
عَمَا تَلَاغُوا السَّلَاطِيْنْ
اِسْيَادْكُو فِيْنْ رَاحُوا

قَالُّه اِخْرَصْ يَاكَلْبْ دَانَا سِيْدْ مِشْ عَبْدْ
دَانَا الْمَعْفَرِتْ يِطِيْعُه
يَا حَرِيْتُه تْفَتْفِتْ الْكِيْدْ
يُومْ مَا تْضِيْقْ الْوَسِيْعَه

خَلِيْفَه انَا مِشْ عَبْدْ لِلْمَخَالِيْقْ
مَعَبْدِشْ اِلاَّ لِسِيْدِى
اَفْرُطْ كَرْبَهَا لَمَا تْضِيْقْ

يُومِ الْغَضَبْ يُومْ عِيدِى

يَا خَلِيْفَه تُونِسْ مَاشْ بَلَدَكْ
يَا خَزْنَةْ دَهَبْ جُوَّه بِيتَكْ
يَا خَلِيْفَه تُونِس كِيْف مَرَتَكْ
كَرْهَاكْ قَالِتْلَكْ بَرِيتَكْ(١٠١)

وِعلَاَمْ عطَانَا وِرَوَّحْ
يَابُو لِعْمِيْمَه نَضِيفَه
وِانْ كَانْ كَلَامْ وِاطْوَحْ
اَدِينَا وَادِيكْ يَاخَلِيْفَه

قَالْ يَابُو زِيْدْ اَنَا اعرِفْتُكُمْ جتُونِى فُوقْ جُهْمْ وِقْيُودْ
وِعرْبَانْ مَا رِينَا كَفِيكُمْ(١٠٢)
وِانْ كَانْ عَقْلُكُمْ زَالْ لِقْيُودْ
سِيفِى بُرُوسْتَانْ لِيكُمْ(١٠٣)

بَسْ اَنَاعَارِفْ يَابُو زِيْدْ لِيكْ زَمَنْ عَ الْغَرْبْ تِدْحَلْ(١٠٤)
وِخِبْزِتَكْ نِعْرِفُوهَا
يَا خَلْقَةِ الْكَلْبِ يَا اكْحَلْ
يُومْ جَابَتَكْ زَعطُوهَا

لَانْتَ عَبْدْ بِعْيُونْ غُلْضَانْ
وِكَلَامُه جِه فُوقْ الْكِبْدَه هَرَاهَا
لَهُوَا انْتَ اخُونَا ابْنِ مُهْرَانْ
مِنِ الْجَارْيَه اللّى اشْتَرَاهَا

(ابُوى اشْتَرَى جَارْيَه وِاجَوَّزْهَا، جَابْتَكْ اِنْتَ؟! زَىْ مَا جَابِتْ مُهْرَانْ، اِتْقَسِّمِ اِمْعَانَا؟!).

وِعرَبْ ارْحَلُوا مِنْ بَلَدْنَا
وِكَلَّتُوا الزَّعفْ فِى جَرِيْدَه
مَلْعُونْ آبُو اللّى يْسِيبْ خَصْمُه
يِبْقَى فْ بِلَادُه وِيكِيْدُه

(بَلَدْنَا وْجَاىِ تْكِيْدْنِى؟!).

أَمَّا انْ كُنْتْ طَمْعَانْ يَابُو زِيْدْ فِلسْجَارْ، لَسْجَارْ حِلْوَه وِمُرَّه
وِمْعَاكْ اَهِدَّ الطَّنَايِبْ
وِانْ كُنْتْ مِنْ بَطِنْ حُرَّه
تِجِيشْ لِلْمَنِيَّه سَبَايِبْ(١٠٥)

وِلَسْجَارْ يَابُو زِيْدْ حِلْوَه وِمُرَّه
وِمْعَاكْ اَهِدَّ الطَّنَايِبْ
وِانْ كُنْتْ مِنْ بَطْنْ حُرَّه
تِجِيشْ لِلْمَنِيَّه سَبَايِبْ

اَبُو زِيْدْ قَالُه اخْرَصْ:

كَلَامَكْ يَا خَلِيْفَه عِنْدِى مَالِهْشِ لَدَّه(١٠٦)
اقُولْ قُولْ مِنْ شَرْحْ بَالِى(١٠٧)
اللّه يِحْرِقْ مَهْرَانْ وِجِدُّه
اصْلِ السَّجَرْ لِلْهِلَالِى

كَلاَمَكْ يَا خَلِيْفَه مَالِهْشِ لَدَه
اقُولْ قُولْ مِنْ شَرْحْ بَالِى
ومِهْرَانْ مَحْرُوقْ جِدُّهْ
اَصلْ السَّجَرْ لِلْهِلاَلِى

وتِلْت السَّجَرْ لِلْعَلاَّمْ
يَابُو لِعْمِيْمَه نَصِيْفَه
تِلْت السَّجَرْ لِلْعَلاَّمْ
سَابُوهُلنَّا يَاخَلِيْفَه

وتَلْتَاىْ بَرْضُه هَنَخْدُوه(١٠٨)
ولِيْلَكْ نَهارَكْ تِهَاتِى
غَصْبْ بِطِيْبَه هَنَخْدُوه
بِضَرْبِ الْقَنَا يَا زَنَاتِى

وعَلاَّمْ عَطَانَا ورَوَّحْ
يَابُو لِعْمِيْمَه نَصِيْفَه
انْ كَانْ كَلاَمْ واطَوَّحْ(١٠٩)
اَدِينَا وَادِيْكْ يَا خَلِيْفَه

(قُومْ خَلِيْفَه لِقِى الْيَدْ تِقْلِتْ، والـرَّدْ كَدّ الـرَّدْ، وزَايِدْ مَرَّتِيْنْ، قَالْ: اَبُو زِيْدْ بِيْنَا لِلْقَلَبْ نِصْفِيْه، بَسْ كِدِبْ، كَلاَمْ مِشْ هُوْ).

يَابُو زِيْدْ بِيْنَا عَادْ لِلْقَلَبْ نِصْفِيْه
ولاَ تْقُولْ عَلاَّمْ حَمَانِى
انَا جَاىْ حَالِفْ دَمَّكْ لَصَفِّيْه
مَا فَضَّلْشِ الاَّ اللَّحَامِى(١١٠)

وِمَا فَضَّلْ الاَّ لَحْمَكْ(١١١)
وِتَاكْلَكْ طُيُورِ الْغَرَايِبْ
يُومْ جَابْتَكِ الآهْرَه امَّكْ
يَا كَلَبْ رِيْوَكْ غَرَايِبْ(١١٢)

وِالْكَلاَمْ دِه يَابُو زِيْدْ عَرَبْكُمْ(١١٣)
وِانْتُو مِنَ اهْلِ الْكُرُومَه
لِقِيُوكْ اسْوَدْ عَرَبْكُمْ
ابُوكْ هَرَبْ رَاحْ جَبَلِ الْكُرُومَه(١١٤)

ابُوكْ رَاحْ جَبَلِ الْكَرَمَكْ(١١٥)
وَانَا سَبْعْ مَانَا تَلاَتَه
يُومْ جَابْتَكِ الآهْرَه امَّكْ
مِنْ عَبَدْ زَانِى فَلاَتِى

(يِبْقَى خَلِيْفَه عَطَاهُمْ لاَبُو زِيْدْ، أَحْسَنْ مِنِ الجَنَاتِينْ كُلَّهَا).

ابُو زِيْدْ قَالُه يَا كَلَبْ لاَمَا اوَرِّيْكْ
وِتِطْرِى كَلاَمِ الشَّهَاوِى
لَخَلِّى الْعَفَارِيتْ تِطِيْرْ بِيْكْ
بِيْنِ السَّمَا وِالأَرَاضِى

ومْعَاكْ يَا كَلَبْ مَصْفَاشْ
ولاَ عُمْرِى اقْبَلْ طَوَالِى(١١٦)
قَبْلَه اللَّيَالِى مَنَصْفَاشْ
اِسْتَعْجَلْ وِجَالَكْ طَوَالِى(١١٧)

يَا كَلْبْ وِمْعَاكْ مَصْفَاشْ
وَلاَ عُمْرِى اقْبَلْ طَيَابِى(١١٨)
قَبْلَه اللَّيَالِى مَنَصْفَاشْ
اسْتَعْجَلْ وِجَالَكْ طَيَابِى(١١٩)

اِسْتَعْجَلْ وِجَالَكْ نَسُمَّى
وِنِسْرِ الْمَنِيَّه خُوَالِى
لاَ شْرَافْ يِبْقُوا نَسُمَّى(١٢٠)
وَانَا اقُولُهُمْ يَاخُوالِى

وِغَدَرْتُهُمْ فِى صِلَّتْهُمْ(١٢١)
وِفِيْهُمْ طَلَقْتِ الْوَقُودِى
يَالْوِجَاعْ مِنَّك صِلَّتْهُمْ(١٢٢)
يَا ابْنِ الزِّنَا يَا يَهُودِى

حَرَّكِ الْمَنْطِقَه كَلِّمُه زْهِيرْ(١٢٣)
أَلْفِيْنْ نَعَمْ يَا سَلاَمَه

قَالُّه كَتِّفْ خَلِيْفَه اكْتَافْ نِيرْ(١٢٤)
بِيْنِ السَّمَا وِالأَرَاضِى

خَلِيْفَه حَقَّقْ بِيْنِ الجِنْ وِعْنِيْه
مَادِدْ عِيْنْ لِلِّى يِسَافِرْ
خَلِيْفَه قَالِ الْعَفْو يَا بَاشْ(١٢٥)
يَاوَلَدْ خَضْرَه الشَّرِيْفَه
يَابُو زِيْدْ حَوشْ جِنَّكْ عَنِ النَّاسْ
لِسْلاَمْ سَجَرَه ضَعِيْفَه(١٢٦)

(صلُّوا عَ النَّبِى

قَـــالُّه [ابُو زِيْدْ] وَاللَّه يَا كَلْبْ إِنْ مَا قُولْتِلِّى عَلَى غَدْرِةْ لاَشْرَافْ كِيْفْ، وِايْه الــلِّى وِدَّاكْ، وِعَشَانْ إِيْه، وِالــلِّى جِمَعَكْ عَلِيْهُمْ إِيْه، وِسَبَبْ رُوحْتَكْ(١٢٧) إِيْه، لَخَلِّى كُلْ جِنْ يَاخُدْ رُبْعْ فِيْكْ، وِيْطِيْرْ فِ الجَوْ، وَاللَّه عَلَى مَا أَقُولْ وَكِيْلْ).

[بعد ذلك يقص خليفه حكايته مع الأشراف والتى تبدأ بقصة الأمير عزيز الدين].

الهوامش

(١) دبيب: الدبيب، هو الثعبان. ويُقال داب، ودابى، ومنه أيضاً العقرب، والدفين... إلخ. وهادى: آلام مبرحة.

(٢) أهادى: فهذه، هى هذه، فهذه هى.

(٣) وهادى: وهاجيج، آلام.

(٤) أهادى: عهودى، جمع أهد، أى عهد.

(٥) مدورية: مديرية (= محافظة)، لعلنا نلاحظ تمسك الراوى بالتقسيم الإدارى السابق لمصر.

(٦) حراج: اقترب، تعال.

(٧) حدانا: لدينا؛ عندنا؛ قبلنا.

(٨) لفينا: اعطنا.

(٩) صِغْتْ: رأيت، رقبت.

(١٠) مقبته: ظهره.

(١١) علية: علو؛ ارتفاع.

(١٢) لبانه: هيكله.

(١٣) بكانه: مكانه.

(١٤) حاشه تشالى: الحاشة؛ قلوع السفينة الكبيرة.

تشالى: تُحمل على الأكتاف.

(١٥) طياب: رياح شديدة.

(١٦) اللفايف: أقمشة قلوع السفينة.

(١٧) مريه: إحدى مدن الغرب.

(١٨) بحر جارى: بحر عميق، متلاطم الأمواج.

صنهر جارى: حصان قوى وسريع.

(١٩) هالبت: لابد، بالتأكيد.

(٢٠) مسترجيينه: ينتظرونه، يطلبونه، يتمدونه بشوق.

(٢١) نساره: جذوره.

(٢٢) رخوه: أطلقوه.

(٢٣) الملاقى: المزارع، الجناين الفسيحة.

(٢٤) ورخوه: ورا اخوه؛ وراء أخيه.

(٢٥) يدعبس: يبحث، يفتش.

ملاقى: ما لاقى؛ لم يلق؛ لم يجد.

(٢٦) سبَّاق: يظهر قبل أوانه، أو قبل موسم حصاده.

(٢٧) بلطوا: خرّبوا، قلبوها رأساً على عقب.

(٢٨) يهاتى: يهتش؛ يخترف؛ يهذى.

(٢٩) التيتل: حيوان الخرتيت.

(٣٠) السداقه: الصدق.

(٣١) يما: عندما، لما، حينما.

(٣٢) غفاليق: الظروف الصعبة، الأيام السوداء.

(٣٣) يهردموا: يهدمون.

(٣٤) نهرها: أنهر فيها؛ حاكمها.

(٣٥) نهرها: أنهارها.

(٣٦) ولا: بمعنى كيف، هل، هل يعقل.

(٣٧) يهجه: ينهره، يطرده بعنف.

(٣٨) نتروله: نقف له احتراماً وتبجيلاً.

(٣٩) اللى: إذا.

(٤٠) الحديد: (الحديت)، الحديث، الكلام.

(٤١) يراعى: ينظر.

(٤٢) ما هيّانى: أنا بعينه، ها أنا ذا.

(٤٣) ريته: رأيته، تحققت منه.

(٤٤) رخيته: أبعدته.

(٤٥) غصبين: رغم أنف، غصباً عن.

الزغابة: قبيلة خليفة، ومنها دياب ابن غانم، وهى القبيلة المضادة لبنى هلال، كما هو واضح من الرواية، ومن انحيازات الجمهور.

(٤٦) حلات: حيل، جمع حيلة.

(٤٧) دراها: ظهرها، ظلها.

(٤٨) ياما ولد دعكت وراها: كم من الرجال حاولوا استمالتها، وطلبوا رضاءها.

(٤٩) شكّيرك: شكرك.

(٥٠) كريان: مستعجل، يتعجل أمره.

(٥١) أهدها: أخذ منها وعداً؛ أى عهداً.

(٥٢) دلت: أنزلت.

وراحت بيساه: أخذت تقبله.

(٥٣) المدلّع: نوع من الطرابيش.

(٥٤) هدّه، ومدّه، وبلاد تسمى الطوايل: أسماء لبلاد الغرب ترد فى الرواية المصرية للسيرة الهلالية.

(٥٥) لمرايه: المرآة.

(٥٦) يراعيله: ينظر إليه.

(٥٧) سقلوا عليك: لعبوا عليك، ضحكوا عليك، خدعوك.

(٥٨) توالس: تتواطأ؛ تفرط.

(٥٩) بكان: مكان، ميدان، منطقة، بلد.

(٦٠) بانا ووتك بناته: أى بنى، وزاد بناءه قوة وإحكاماً.

(٦١) بلا جاز: بلا زوج.

(٦٢) البصاره: الحكمة، البصيرة، العقل، بعد النظر.

(٦٣) تترى: تتناول، تستخدم.

(٦٤) إيش ورّانا: ما أدرانا.

(٦٥) عين الخطيرى: أرض زراعية تبلغ مساحتها ألف فدان، لها شهرة كبيرة فى السيرة.

(٦٦) لدلوختها: لدلوقت؛ حتى هذا الوقت، حتى الآن، مندئذٍ.

(٦٧) زايد بلامه: يشناط غضباً وقسوة.

(٦٨) الشعتان: اسم من أسماء الحصان، ومن الأسماء الأخرى: حمزة، غول، فرس، شهبة.

(٦٩) إهنه: هنا.

(٧٠) رقب: رأى.

(٧١) راعا: نظر.

(٧٢) القران: الفئران.

(٧٣) سلبه: حبل سميك.

(٧٤) الجملات: الجمال، الإبل.

(٧٥) الغليضه: الغليظة، الضخمة.

(٧٦) النشاوى: جمع نشو، وهو العصا اللينة المرونة، التى تلسع الجسد، وتترك أثراً واضحاً عليه.

(٧٧) كابيها: كبّ (دلق)، رمى، صبّ.

(٧٨) لما اطب تونس: عندما أصل إلى تونس.

(٧٩) هاتولو: هاتوا له.

(٨٠) مططوه اقدهه: ألقوه هكذا.

(٨١) منّه ومنّه: من هنا، ومن هنا، أو من هذه الناحية، ومن هذه الناحية.

(٨٢) أهه: هوذا، من هنا، هكذا، هذا هو.

(٨٣) بنآدمين: بنو آدم.

(٨٤) عطره: إحدى جاريات بنى هلال.

(٨٥) من الريد للريد: من الجبل إلى الجبل، حسب ما ورد بمجمع الأمثال للميدانى. أما المعنى عند الراوى، فهو: آخر ما تطوله العين شرقاً وغرباً،جنوباً وشمالاً.

(٨٦) للرزاية: للمشاكل، للمضايقات.

(٨٧) للفوازيع: للحروب الكبيرة.

(٨٨) الخصارة: الخساره.

(٨٩) يستمى زدان: يُسمى زيدان.

(٩٠) كما سهير: مثل النجوم المضيئة فى السماء.

(٩١) يستمى حسان: اسمه حسن.

(٩٢) قِلُه: قليله.

(٩٣) انكس تحت حملك وقله: قِلُّه هنا بمعنى شيله؛ احمله.

(٩٤) خمستى: يدى.

(٩٥) اكعوا: اتكئوا.

(٩٦) دلوخت: دلوقت؛ الآن.

(٩٧) من فقيه: من فوقه، أعلاه.

(٩٨) جسسكم: جثثكم، أجسادكم.

(٩٩) حوَانْ: حيوان.

(١٠٠) عاتسعل: تسعل، تسأل.

(١٠١) بريتك: تبرأت منك، طلقتك.

(١٠٢) كيفكم: مثيلكم.

(١٠٣) بروستان: حديد صلب.

(١٠٤) تدخل: تتوغل، تتسلل.

(١٠٥) سبابيب: أسباب.

(١٠٦) مالهش لدّه: ليس له قبول عندى.

(١٠٧) اقول قول من شرح بالى: أقول قولاً من نظمى.

(١٠٨) وتلتاى: والثلثان.

(١٠٩) اطَوَّح: أُلغى، انتهى شأنه وأثره.

(١٠٩) اللحامى: اللحم.

(١١٠) لَحمُكَ: لحومك.

(١١٢) ربُّوك غرايب: يقصد بالغرايب، الملك فاضل الزحلان، الذى رباه، وحمى أمه خضره، بعد أن طردها زوجها (رزق ابن نايل)، وقبيلته، إثر اتهامها فى نسب مولودها، ومضت فى رحلة شاقة مع وليدها، وخادمتها سعيدة ووليدها (أبو القمصان)، حتى وصلوا جميعاً إلى أرض الزحالين.

(١١٣) عريكم: عارٌ بكم.

(١١٤) أبوك هرب راح جبل الكرومه: بعد رحيل خضرة وابو زيد وسعيده وابو القمصان، فشل رزق ابن نايل فى العثور عليهم، وقد أحس بذنب شديد، وعندما اشتد عليه الحزن، قرر الرحيل إلى عزلة بعيدة، ببرفقة ابنته (شيحة)، فى مكان يسمى بـ (جبل الكرومة).

(١١٥) جبل الكرمك: جبل الكرومة.

(١١٦) ولا عمرى أقبل طوالى: لا أقبل ذلك أبداً.

(١١٧) استعجل وجالك طوالى: أتى إليك على الفور.

(١١٨) ولا عمرى أقبل طيابى: لا أقبل طيبتى وصداقتى معك.

(١١٩) استعجل وجالك طيابى: أتت إليك رياح الانتقام.

(١٢٠) جالك نسمى: أتت إليك نسائمى.

ييقوا نسمى: هم ناس امى؛ أهل الأم.

(١٢١) فى صلتهم: فى صلاتهم.

(١٢٢) يالوجاع منك صلتهم: أى أوجاع الاصطلاء بالنار التى أحرقتهم بها.

(١٢٣) المنطقة: إناء أو شىء سحرى يُسخَر به الجان.

(١٢٤) نيرْ: نار.

(١٢٥) ياباش: يا باشا.

(١٢٦) لسلام سجره ضعيفه: الإسلام شجره ضعيفه.

(١٢٧) روحتك: ذهابك.

عن فن الحداء في قنا

أحمد محمد حسن

■ يُسمَّى فن الحداء فى محافظة قنا «الحِداو والحِدْيَة»، وهى كلماتٌ - كما نلحظ - قريبة من الأصل الفصيح للكلمة.

كما يُوصف الحادى بأنه «يلاَبى»، وذلك لترديده كلمة (يا لُوبولى ى ى ى ى) باعتبارها لازمة صوتية أساسية مُصاحبة للحداء يمتد فيها حرف الياء الأخير مدات عديدة.

ولا يقتصر هذا المد على كلمة (يا لوبولى) فقط، بل يُعمَّم على قوافى الأبيات الشعرية بالحداء ليصبح هذا المد غرضاً أساساً.

■ وهذا الحداء وبسماته المذكورة يؤديه الحادى الفَرْد كالحرَّاث، والجمَّال والعوَّاد، ولذا نرى هنا تسميته بالحداء المنفرد - إفراداً له بالدراسة عن الحداء المسمى بأغانى العمل، والذى يؤديه عمال البناء، الحمالون وغيرهم والذى ينتفى فيه مدُّ القافية ليحل محله ترديد العاملين للمقطع الأخير أو الكلمة الأخيرة من جملة الحادى، وذلك لطبيعة هذه الأعمال التى تتطلب سرعة الأداء كما هو معروف.

■ كان من الضرورى ذكر الملحوظة السابقة المشيرة إلى العلاقة بين سرعة أو بطء أداء العمل، وبين سمات الحداء المناسب له، لما لهذه العلاقة من أهمية فى هذه الدراسة.

■ أشرنا من قبل إلى أنه فى الحداء المنفرد، يمد الحادى قافية البيت الشعرى مدات عديدة، وخصوصاً إذا كانت القافية حرفاً متحركاً (ياء غالباً) كما سنلحظ من النماذج الواردة بعد.

أما إذا كانت القافية حرفاً ساكناً فإن الحادى يعمد إلى تحريك هذا الحرف بتشكيله بالكَسْرة ليُولِّد منه حرف ياء يستطيع بتكراره الحصول على المد المنشود والذى يمثل غرضاً وسمةً أساسيين لهذا الحداء.

■ ويوضح ما سبق النموذج التالى من حداء الحرّات:

يا شمش غِيبى يا مراكب حلِّى

ما بقينا فى العصور والضلى

يا غريب روِّح بلادك

غابت الشماشى والضلى

فكلمة الضلِّىّ هى كلمة الضلّ، وقد زِيدت بالياء للحصول على المد وليس للحصول على القافية اليائية ـ التى حددتها كلمة حلى ـ كما قد يتبادر إلى الذهن، ويؤكد هذا الرأى النموذج التالى من حداء الجمّال:

طلّت البَيْضا من الطِّيقانى

قالت حبيبى لِيْه زمان ما جانى

فـ (الطِّيقانى) هى الطيقان (جمع طاقة وهى كُوّة بالبيت مُطلة على الشارع) وهذه الكلمة سبقت إلى الورود بنهاية السطر الأول، وتم مد حرف النون بها آلياً نُشداناً للمد فى الأساس، وقبل ورود السطر الثانى إلى الذاكرة ومعرفة تركيبته وبالتالى قافيته.

■ ولعل مَرَدّ حرص الحادى على وجود المد بحدائه، ليس لغرض اللازمة الصوتية المرافقة باعتبارها سمة مميزة محببة فقط، بل لحاجة نفسية تفرضها طبيعة العمل الشاق الذى يعتمد على الوسائل والآلات البدائية، ولذلك فهو يتطلب وقتاً وصبراً طويلين؛ لأنه يقوم على عاملىّ البطء والرتابة كسقى الأرض بالعُود مثلاً، أو طول المسافة كأعمال النقل بالجمال.

فَلطبيعة هذا العمل أصبح من ضرورات التَّوأوم معه والقدرة على إنجازه أن تمتد قافية السطر الشعرى لتكون بطيئةً مُتراخية لتناسب أداء العمل من جهة، ولتستهلك وقت العمل المُمْتد وإملاله، وتخفف الإحساس بِثقل هذا الوقت الطويل وسآمته.

■ لعل استعراضاً لنماذج مُمثِّلة للحداء الفردى فى محافظة قنا يؤكد ما سبق من آراء ويعبر عن سمات هذا الفن الممثلة فى:

١ ـ ارتباط الحداء بنوعية وأداة العمل.

٢ ـ الشكوى من مشقة العمل والرغبة فى الراحة.

٣ ـ الحرص على مد حرف القافية كما أشرنا.

٤ ـ كما يلتقى هذا الفن فى أغراضه بالموروث الشفاهى فى أغراضه المختلفة كالإيمان بالله، والعشق والحكمة والحزن والسخرية...

ونعرض فيما يلى لنماذج من حداء: الحرّاث ـ الجَمّال ـ العَواد ـ السّواقى.

من حداء الحرّات:

(١) يا نَخْل مكّه يا طويل يا عالى
ياللى جَريدك فى الهوى ميّالى (ميّال)
عِينُوا معايَا يا حِسبْتى (يا محاسيبى) يا رجالى
عِينوا معايا يوم جوّاز الغالى

(٢) أنا وحدّانى بامدح الوحدانى (الواحد)
أوّل حِدايا بامدح الوحدانى
يارافِع السما خيّمة بلا عِمدانى (عمدان)
تَانى حِدايا بامدحك يازَينى (يازَيْن)
ياللى الحَجَر اتْشَقْ لك نصِينى (نُصّين)

(٣) ياشمش غيبى يامراكب حلى
مابقينا فى العصُور (وقت العصر) والضلى
يا غريب روّح بلادك
غابت الشماشى (الشموس) والضلى

● **من حداء الجَمّال:**

■ استُخدمت الجمال قديماً فى نقل البضائع والأمتعة وغيرها من الأشياء حتى أنها كانت تستخدم لِنقل السّباخ من الجبال، والسباخ الذى كان ينقل من الجبال لتسميد الأرض هو مادة الطَفْلة.

ومن أمثلة حداء الجَمّال:

(١) صاحِب القَويّة بدّر الشّرْواتى
صاحب الهَزيلة يقول هِنا حَنباتى

(٢) بلّيتنا يا عمْ فى الليالى
داحنا مشيناها عُقْبَة وسيّارى

(٣) طلّت البَيْضامِن الطّيقانى

قالت حبيبى لِيْه زمان ماجانى

■ فى النموذج الأول يشير الحادى إلى أن صاحب الناقة القوية أنهى تجارتة مبكراً، بينما الناقة الهزيلة ـ لهزالها وضعفها ـ لا تساعد صاحبها على إنجاز تجارته، وتضطره إلى المبيت خارج بيته.

وفى النموذج الثانى يشكو الحادى من ابتلائه بالسفر الطويل ليلاً ونهاراً والذى يقطع فيه الطريق بين عقبات وأرضٍ يسهل السير فيها. وفى النموذج الثالث إشارة إلى أن الغياب الطويل بهذه الأعمال يجعل الأهل والأحباء فى قلق.

● من حداء العوّاد:

■ العواد هو الفلاح الذى ينقل الماء من قناة الرى إلى أرضه مستخدماً العود، والعود رافعة بدائية بطرفها قُفّة مُعبأة بالطين ويزود جدار هذه القفة بالطين لتعمل ثقلاً، وبالطرف الآخر للعود دلو ينقل به الماء إلى الأرض، ومن أمثلة حداء العوّاد:

(١) عِنَبِكْ يا بتَ تَوَى (توّا) مِنَبّتْ يا بُوى

خليك بعيد عنى يا وِلِيد عمّى

دا انا جَرْحى مِدَمّى (دامِى) يا بوى

(٢) خاطرى فى نومة تحت الدُّومة

(٣) على مَرْتْ (زوجة) العواد ياناس

على مرت العواد

دايماً شايلة التراب

ـ والسطر الأخير إشارة إلى معاونة زوجة العواد لِزوجها فى (تَلييس) أو لَصْق الطين على جدار قفة الطين، حيث إن هذا الطين دائماً يجف ويتساقط.

● من حداء السّواقى:

■ الفلاح الذى يقود الثور الذى يدير ترس الساقية لتملأ القواديس بالماء وتسقى الأرض ـ لهذا الفلاح حداؤه الذى تمثله النماذج التالية:

(١) يا شَعْر عَالياَ يا ما صَبْ فى العَجينى (العجين)
دا انا من كُتْر دَلالها غرقان فى الدَّهَينى (الدَّهْن)

(٢) يا حِجل (يا خُلخال) عاليا يا محيِّر الوزَّانى (الوزَّان)
حير الصَّايغ مع القبَّانى

(٣) تِتْغمِّرى ياَكْ تِجعلينى أغْبَاكى
يا امّ المِلاية محيِّره الحبَّاكى (الحبَّاك)

(٤) ما تِجعلوش الزِّين فى البيَاضى (البيَاض)
دَا الزين طَبعيَّة وحُسن أيادِى

(٥) فَايت علينا بالعبَاية نجعَلَهُ هوَارى
أتارِيه سقَّا وملَّاى جُرَارى (جُرار)

فى النموذج الأول وصف لشعر الحبيبة الطويل المسترسل، لدرجة أنه فى أثناء قيامها بعجن الدقيق يسقط هذا الشعر فى العجين ويشتبك به. وهذه الحبيبة ذات دلال طاغ أفقد العاشق تماسكه وإرادته.

وفى النموذج الثانى يصف العاشق حجْل (خُلخال) المحبوبة الذى لا مثيل له فى ثقل الوزن، ولا فى دقة الصنعة وجمال الشكل لدرجة عجز الصائغ عن صنع مثيله، وعجز الوزان والقبانى عن وزنه لثقل وزنه.

فى النموذج الثالث مداعبة للمحبوبة التى تبالغ فى التخفى تحت ملاءتها اللف ظناً منها أنها بذلك التخفى تضلل العاشق عنها، بينما هو يعرفها بحبكة الملاءة والتفافها على جسدها بشكل متقن يعجز عنه الحباك.

فى النموذج الرابع نصيحة بألا يظن أحد أن الحسن فى بياض اللون، بل الحسن حسن الطبع والكرم.

وفى النموذج الخامس سخرية ممن يحاول أن يخدع الناس عن وضاعته.

خرافات الهاوسا وعاداتهم

(٣)

محمد عبد الواحد محمد

فى المقال السابق عرضنا من تراث الهاوسا حكاية «الخاتم العجيب» ؛ ذلك الخاتم الذى يمكّن من يمتلكه من أن يصبح ملكاً على المدينة التى تأتى إليه طائعة. ويشير تريميرن صاحب كتاب «خرافات الهاوسا وعاداتهم» إلى أن بهذه الحكاية أثراً واضحاً من حكاية «علاء الدين صاحب المصباح السحرى» التى وردت فى ألف ليلة وليلة. كذلك نجد من الحكايات الأخرى التى تأثرت ببعض ماجاء فى هذه الليالى حكاية «الصبى الذى أبى المشى» ، وقد تأثرت - كما يقرر تريميرن - بحكاية «عجوز البحر» ، وهى من الشخصيات التى صادفها السندباد البحرى فى أثناء رحلاته ؛ لقد استحث هذا العجوز سندباد على أن يحمله فوق كتفيه ، وما أن فعل ، حتى لف العجوز رجليه حول رقبته بحيث لا يستطيع سندباد إلقاءه من فوق كتفيه ، وبذلك يظل أسيراً له. ولكن سندباد يسكر العجوز أخيراً فيفقد وعيه ، ومن ثم ينزله من فوق كتفيه ثم يقتله. فماذا تقول حكاية «الصبى الذى أبى المشى» عند الهاوسا ؟

تروى الحكاية أن امرأة عاقراً تمنت على الله أن يرزقها غلاماً تقر به عينها حتى لو كان أعرج أو مجذوباً ، فاستجاب الله لأمنيتها ، وكان أن حملت ثم رزقت بولد أسمته (القملة الصغيرة) . ومضت الأيام والولد ينمو ، لكنه كان يأبى أن يترك ظهر أمه ويمشى على رجليه.

وحين ضاقت بالأمر راحت لساحر تطلب منه تعويذة تجبر ابنها على المشى. فطلب منها أن تشترى عنزة وتذهب بها إلى أعماق الغابة وتنحرها هناك ، ثم تطلب من ابنها أن ينزل عن ظهرها حتى تتمكن من جلب حطب ووقود لتطهو له لحم العنزة ، وبذلك تتمكن من التخلص منه. ونفذت الأم تعليمات الساحر ، ونزل الابن فعلاً من فوق ظهر أمه ، فولت الأم هاربة.

وحالما اختفت الأم أقبل ضبع على الولد وطلب منه أن يطعمه مما معه من لحم. فوافق الصبى بشرط أن يحمله الضبع فوق ظهره. وارتقى الصبى ظهر الضبع، الذى ما أن انتهى من الطعام حتى طلب من الصبى أن يتبرجل ويترك ظهره لأنه يريد الانصراف. وهنا قال الصبى «لن أفعل ذلك إلا إذا رددت على اللحم الذى أكلته». وبذلك اضطر الضبع أن يحمل الولد ويمضى به. وظل على هذه الحال عشرة أيام حتى ضاق به، فذهب إلى الساحر يستشيره، فوصف له ما وصفه للأم من قبل. وتمكن الضبع فعلاً من التخلص من الصبى وفر هارباً. لكنه ما كاد يمضى قليلاً حتى ارتد إلى المكان نفسه حيث ترك لحم العنزة مع الصبى، وتسلق شجرة، وصنع خطافاً طويلاً أخذ يسحب به بعضاً من قطع اللحم ليلتهمه، ثم تجرأ وهبط من فوق الشجرة ليأخذ بقايا اللحم، فرآه الصبى فجذبه نحوه، لكنه تخلص من قبضته وفر هارباً.

لم يمض وقت طويل حتى جاء عنكب وطلب من الصبى أن يعطيه شيئاً من هذا اللحم. لكن الصبى اشترط عليه أن يحمله فوق ظهره مقابل ما يأخذه من لحم. وفعلاً حمله فوق ظهره وأخذ يتناول اللحم، وما أن انتهى من الطعام حتى طلب من الصبى أن ينزل من فوق ظهره فأبى، فما كان من العنكب إلا أن حمل الصبى إلى بيت أنثاه، وهناك طلب منها أن تأتى بعصا وتضرب هذا الصبى، فلما حاولت أن تفعل راغ منها الصبى فهوت العصى على العنكب نفسه، فولت الأنثى هاربة. أما الصبى فقد نزل من فوق ظهر العنكب ومضى ليلقى بنفسه فى الماء. فمن قديم كان الصبى من سكان الماء، وهكذا عاد إلى موطنه؛ فعجوز البحر فى السندباد - كما يرى تريميرن - هو صبى البحر فى حكاية الهاوسا.

كذلك يشير تريميرن إلى حكاية أخرى تأثرت بقصة «على بابا» الشهيرة، وهى حكاية «دودو واللص والباب المسحور». (دودو هو الغول العملاق.. راجع المقال الأول المنشور بالعدد ٥٢، يوليو / سبتمبر ١٩٩٦). وتروى الحكاية أن دودو الذى اتخذ من الغابة سكناً له، كان دائم التجوال بحثاً عن إنسان يأكله. وفى أحد الأيام صادف امرأة اقتنصها وذهب بها إلى بيته، لكنه تزوجها بدلا من أن يأكلها. وبعد مضى وقت طويل على غياب هذه المرأة عن أهلها، قررت أختها البحث عنها فزرعت يقطينة، على أساس أنها حين تنمو وتمتد على الأرض، فسترشدها إلى مكان أختها. ونمت اليقطينة فعلاً وأخذت تمتد وتمتد إلى أن وصلت إلى باب كوخ الأخت الغائبة.

وبتتبع هذه النبتة، وصلت البنت إلى أختها التى أدهشها مجيؤها. وخوفاً عليها من زوجها دودو خبأتها فى مخزن أعواد القطن. وحين عاد دودو سأل زوجته قائلاً «أمباشيرا.. كيف حصلت اليوم على إنسى؟ إننى أشم رائحته، فأجابته «إنه أنا يادودو، هل ملكتنى وتريد قتلى لتعيش وحيداً؟» فسكت دودو ولم ينبس ببنت شفة. وفى صباح اليوم التالى حزمت الزوجة صرة أختها الصغرى وأرسلتها إلى بيتها، على أن تعود إليها بعد أسبوع.

وبعد سبعة أيام تماماً عادت الأخت الصغرى. وفى اليوم التالى، وكان دودو قد ذهب إلى الغابة، استيقظتا فى الفجر، وحزمت كل منهما صرتها، وعند مغادرتهما البيت بصقت أمباشيرا على الباب، ومضتا ثم عبرتا النهر.

وحين عاد دودو من الغابة نادى زوجته.. أمباشيرا.. أمباشيرا.. فرد عليه لعابها الذى بصقته على الباب حين خروجها لكنه حين دخل الكوخ لم يجد أحداً، فلم يكن هناك سوى البصقة، فخرج إلى الطريق وأخذ يتتبع آثار الأقدام حتى بلغ النهر، لكن الأختين كانتا قد عبرتاه فعلاً، فوقف دودو بجانب الماء قليلا، ثم ارتد إلى بيته.

مضت الأختان، وفى الطريق التقتا لصاً كان فى طريقه ليسلب بيت دودو، فقالت له أمباشيرا «حين تصل قل للباب.. زيركا، بودى، فينفتح لك. وحين تنتهى من سلب ما تريد، وتخرج من البيت، قل للباب.. زيركا، جومجوم.. فينغلق». ولما وصل اللص إلى بيت دودو ردد العبارة الأولى (زيركا، بودى)، فانفتح البابّ، فدخل هو وسطا على ثروة دودو. وحين أراد الخروج، نسى العبارة الأولى التى تفتح الباب، ولم يعد يتذكر إلا عبارة (زيركا، جومجوم). ولما رددها اشتد انغلاق الباب، وحاول جهده الخروج فلم يفلح. وظل حبيساً إلى أن عاد دودو الذى ما أن رآه حتى انقض عليه وقتله، ثم ثبت جسده فى سفود، وسرعان ما تم طهو لحمه، فالتهمه دودو. وحين علمت الأختان بما وقع للص، أخذتا تنشدان قائلتين «أيها اللص المجنون.. منحناك الفرصة لتسرق، لكننا لم نصبك بالنسيان».

والتأثير الإسلامى واضح فى بعض الحكايات - كما يشير تريميرن - فهذا (عمر) زعيم وامفارا فى الشمال كان يخرج ليلاً يمشى بين الناس متخفياً للوقوف على رأيهم فيه. وثمة حكاية تبين مدى التأثر بالفكرة الإسلامية وهى أن يد الله فوق أيدى الجميع، وأن مكره فوق مكر الماكرين. والحكاية بعنوان «لا ملك إلا الله»، وتروى أن ملكاً اعتاد الناس حين يدخلون

عليه أن يحيوه قائلين «لعل عمر الملك يطول إلى الأبد». إلا أن شخصاً واحداً كان يشذ عن هذه القاعدة، فما من مرة يقبل فيها على الملك إلا وحياه قائلاً «لا ملك إلا الله»، ولكثرة ترديده هذه العبارة سماه الملك ورجال البلاط بها؛ فكانوا يقولون.. لا ملك إلا الله جاء، لا ملك إلا الله راح وهكذا. لكن الملك أخيراً ضاق به ذرعاً، واشتد حنقه عليه، فأراد أن ينتقم منه بمكيدة دبرها له، وذلك بأن أعطاه خاتمين من فضة يحفظهما عنده بصفة أمانة. ووضع الرجل الخاتمين فى قرن كبش مفرغ وسلم القرن لزوجته لتحفظه عندها. وما كادت تمضى خمسة أيام حتى استدعى الملك الرجل وقال له «سأرسلك فى مهمة إلى إحدى القرى». وأبدى الرجل استعداده تماماً للقيام بالمهمة المطلوبة.

وما كاد الرجل يمضى حتى استدعى الملك خدمه وقال لهم «اذهبوا إلى زوجة الرجل المسمى لا ملك إلا الله، واعرضوا عليها لو أنها ردت للملك الأمانة التى أودعها زوجها لديها لتحفظها له، فستنال مليون قطعة نقدية، ومليون رداء، ومليون عصابة رأس. ولما بلغت الزوجة بذلك وافقت فى الحال، فردت القرن وأخذت ما عرض عليها. وحين تسلم الملك القرن، فتحه وأخرج الخاتمين ليتأكد من أنهما الخاتمان الأصليان، ثم ردهما إلى القرن ودفعهما ليستقرا فى نهاية القرن، وأمر خدمه بإلقائه فى بحيرة لا يجف لها ماء أبداً. وما كاد الخدم يلقون بالقرن فى ماء البحيرة حتى أقبلت سمكة كبيرة وابتلعته.

ولما عاد الرجل المسمى لا ملك إلا الله من رحلته ووصل إلى مدينته، التقى ببعض رجال كانوا فى طريقهم إلى البحيرة لاصطياد سمك بالشباك، فذهب معهم. وشاء حظه أن يصطاد هذه السمكة الكبيرة، ورجع بها إلى بيته. وبينما كان ابنه ينظفها، ارتطم سكينه بالقرن، فلما أخبر أباه بذلك طلب منه أن ينتزع ذلك الشىء، فلما انتزع القرن وشاهده الأب تملكته الدهشة، ولما فتحه وأخرج منه خاتمى الملك، الأمانة التى اؤتمن عليها، قال «حقاً لا ملك إلا الله». وما كاد الابن وأبوه ينتهيان من تنظيف السمكة، حتى أقبل رسول الملك يطلب من الرجل المثول بين يديه بعد أن يغتسل ويستريح من وعثاء السفر. ولما انصرف رسول الملك سأل الرجل زوجته عن الأمانة التى طلب منها أن تحفظها له، فقالت «لست أدرى، لابد أن فأراً سلبها» فرد زوجها قائلا قولته المشهورة «لا ملك إلا الله».

واتجه لا ملك إلا الله إلى البلاط الملكى، وحين وصل اتخذ مجلسه بين رجال البلاط. ولما أقبل الملك أخذ المستشارون يرددون «لعل عمر الملك يطول إلى الأبد»، فى حين أخذ هو يردد عبارته المعهودة «لا ملك إلا الله». وجلس الجميع، ثم طلب الملك من رجاله أن يكفوا عن الثرثرة لأنه يريد التحدث إلى لا ملك إلا الله. وحين ساد الصمت سأله الملك «أوليس هناك ملك إلا الله؟» فأجاب الرجل «أجل.. لا ملك إلا الله». فقال الملك «إذن فإنى أريد الآن الأمانة التى لى عندك». وكان الملك قد أمر بعض رجال حرسه بالإحاطة بالرجل، بحيث إذا عجز عن رد الأمانة جروه وأجلسوه على خازوق عقاباً له على تفريطه فى الأمانة. لكن الرجل ما أن طلب الملك منه الأمانة حتى أدخل يده فى جيبه وأخرج القرن وسلمه للملك. ولم يصدق الملك عينيه وهو يرى خاتميه فى القرن وصاح منفعلاً «حقا لا ملك إلا الله» وحيا رجال البلاط الرجل، أما الملك نفسه فقد قسم مدينته قسمين، ومنح الرجل أحدهما ليتولى حكمه.

وفى الهاوسا حكايات عن العذراوات؛ فإذا كان فى أوربا البجعة العذراء - أو الفقمة العذراء - فى جزر شتلاند، والسمكة العذراء فى إنجلترا، فإننا نجد لدى الهاوسا الأتان العذراء، والتى أجبرت على الزواج كذلك بالاستيلاء على جلدها لكن لا يبدو أنها متلهفة على الهرب ثانية، ومع ذلك يجب إبعاد الجلد عن طريقها. ففى إحدى الحكايات يلقى الزوج إلى النهر بجلد الكلب التى كانت تستتر فيه زوجته، وبهذا تبدو أمام العالم امرأة. والأصل فى الحكاية أن هذه المرأة كانت قد قتلت كلباً ثم لبست جلده لتهرب بصورتها الكلبية من روح شريرة، إلى أن وصلت سالمة إلى إحدى المدن، ثم أوت إلى بيت، واعتادت أن تقوم بواجباتها المنزلية حين يخلو المنزل من أهله. لكن الابن يتربص بها يوماً فيراها ويأسرها ثم يتزوجها.

وإذا كانت العذراوات فى الحكايات الأوربية يختفين عادة إذا ما تعرضن للوم، بغض النظر عما يفعلنه، فإننا نجد يمامة فى إحدى حكايات الهاوسا تمنح الفتى زوجات ومدينة يحكمها (لكنها لا تتزوج منه) بشرط ألا يهينها أو يسىء معاملتها، وحالما ينتهك الفتى هذا المحظور، يصير الفتى فقيراً كما كان قبل ذلك. وهناك صورة أخرى نجد فيها العذراوات عليهن تخمين اسم الفتى الذى يحاولن إغراءه واجتذابه. وإن كنا نجد فى حكاية من ويلز أن الاكتشاف هو مهمة الرجل. ولكن ماذا تقول حكاية الهاوسا التى تحمل عنواناً هو «عذراوات المدينة والشاب المجهول».

كان بالمدينة شاب لا يباريه أحد فى وسامته اسمه (د نكن دريدى) وقعت فى حبه عذراوات المدينة، كل واحدة منهن تريده لنفسها زوجاً، فأعلن أنه لن يتزوج إلا من تلك التى

تستطيع معرفة اسمه. ولم يكن فى المدينة كلها من يعرف اسمه سوى امرأة عجوز فراحت كل واحدة منهن تعد له طبقاً معيناً من طعام. وكان من بينها طبق من نبات كريه الرائحة. وتوجهت العذراوات بأطباقهن إلى الفتى فى الكوخ الذى شيده وسد منافذه. وفى منتصف الطريق إليه وقفت المرأة العجوز تطلب من كل عذراء تمر بها أن تدلك لها ظهرها فتعرض عنها، بحجة أنها لا وقت لديها، فهى ذاهبة إلى الفتى مجهول الاسم. لقد رفضت جميع العذراوات طلب العجوز فيما عدا واحدة، وهى صاحبة طبق النبات كريه الرائحة، فوضعت حملها على الأرض ودلكت ظهر العجوز، ولما أنهت العجوز استحمامها أسرت إلى العذراء باسم الشاب، فشكرتها وانصرفت. وحين وصلت العذراوات إلى كوخ الشاب، أخذت كل واحدة تناديه وتطلب منه أن يفتح لها الباب ليتذوق طعامها الذى أعدته له، محاولة امتداح ما صنعت. وكانت كل واحدة منهن تسمى نفسها باسم الطبق الذى أعدته. ولما سألهن عن اسمه أجبن بأنهن يجهلنه. ولما تقدمت صاحبة الطعام الكريه سخرت منها بقية العذراوات لما تحمله من طعام كريه، لكنها لم تأبه لسخريتهن، وأخذت تصف للشاب طعامها. وحين انتهت من وصف طبقها سألها الشاب إن كانت تعرف اسمه، فأجابت وسط دهشة الجميع قائلة إنه «دنكن د ريدى». وفى الحال فتح لها الباب وأعلن زواجه منها، وقد أصاب الغم بقية العذراوات اللاتى انتابتهن غيرة شديدة فرحن يمطرنها بالشتائم والسباب.

ويعلق تريميرن على موضوع العذراوات - اللائى يذهبن للبحث عن ثروة أو لأداء مهمة، ثم تظهر من بينهن واحدة تتسم بالشفقة والعطف على شحاذ أو كائن خارق للطبيعة، فتتمكن بالتالى من الحصول على ما كانت تريده، على حين تحرم الباقيات وتعاقبن - بأنه موضوع شائع. ومن أشهر الأمثلة الأوربية على ذلك حكاية منابع البئر الثلاثة.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية.

حكاية شعبية هندية

تبحث عن مستمع

تأليف: أ. ك. رامانوجان
ترجمة: رأفت الدويرى

يحكى أنه قد حدث فى بداية عيد الربيع Rathasaptami والذى كان يوافق اليوم السابع من شهر ماغhalmagha(١)، ومع بداية تحرك موكب عربة المعبد عبر الشوارع - حدث أن امرأة عجوزاً قد أخذت حماماً طقسياً من قمة رأسها إلى أخمص قدميها ثم مارست طقس البوجا Puja (٢) ولكى يكتمل الطقس كان عليها أن تحكى حكاية إله الشمس لمستمع ما فى يوم أحد من آحاد شهر ماغا... فأخذت فى يدها حفنة من أرز مصبوغ بصبغة ذهبية اللون وبدأت تبحث عن مستمع تعطيه حفنة الأرز المقدس ثم تحكى له الحكاية. ولكن كل من قابلتهم فى طريقها كان فى عجلة من أمره، حتى أولادها .. كانوا فى طريقهم إلى بلاط ملك الإقليم، وكانوا متأخرين بما فيه الكفاية ويخشون أن يوبخهم الملك. وعندما رفض أولادها الاستماع إلى حكايتها اتجهت المرأة العجوز إلى حفدتها ولكنهم كانوا فى طريقهم إلى مدارسهم ولا يرغبون فى سماع حكاية جدتهم. بعدها توجهت العجوز إلى زوجة ابنها التى اعتذرت بدورها عن الاستماع إلى الحكاية لانشغالها برعاية وليدها.

وهنا تركت العجوز البيت متجهة إلى شط النهر حيث تغسل النسوة ملابسهن وطلبت منهن الاستماع إلى حكاية الآحاد من شهر ماغا Magha، ولكن الغاسلات رفضن الاستماع للحكاية وهرعن إلى بيوتهن بعد أن انتهين من غسيل الصباح. وهكذا عجزت العجوز عن أن تجد مستمعاً لحكايتها المقدسة فى أى مكان ذهبت إليه أو بين كل من قابلتهم فى طريقها - سواء أكانوا براهمة، أم قطاع أخشاب، أم صناع سلال الخوص، أم الغاسلات، أم صناع الفخار - ولا واحد من هؤلاء كان على استعداد لأن يتوقف لدقائق ليستمع إلى حكايتها.

ولقد ترتب على ذلك أن كل من رفض الاستماع لحكاية آحاد شهر ماغا قد أصابه مكروه ما؛ فأولادها أصابهم العقاب فى البلاط الملكى، وزوجة ابنها مرض وليدها حتى الاحتضار، وحفدتها كان نصيبهم العقاب فى المدرسة ، أما البراهمة فلم يجدوا من يجود عليهم بما يقيم أودهم فى ذلك اليوم، وصناع سلال الخوص قد أصابت أدوات ضفر السلال أصابعهم، وصناع الفخار لم يمكنهم فى ذلك اليوم صناعة إناء سليم على عجلة صنع الفخار.

إن ما أصاب كل هؤلاء لم تعلم به المرأة العجوز التى ظلت حزينة لأنها لم تجد مستمعاً لحكايتها المقدسة. ولكنها امرأة

صابرة مثابرة؛ فقد انتهى بها البحث عن مستمع لحكايتها إلى الشوارع الخلفية من المدينة حيث وجدت بائعة ملح حاملا لم تكن تمانع فى سماع الحكاية لولا أنها كانت تتضور جوعاً فاشترطت على العجوز أن تعد لها عصيدة من الأرز المخلوط باللبن والسكر. عادت العجوز إلى بيتها لتعد لها قدراً كافياً من العصيدة «المطلوبة» وعادت بها إلى بائعة الملح الحامل التى سعدت بها والتهمتها عن آخرها لتغرق بعدها فى نوم عميق دون أن تشغل بالها بأى شىء فى العالم، وقبل أن تبدأ العجوز حكايتها الباحثة عن مستمع. وبينما العجوز وحفنة الأرز المقدس فى يدها تنتظر استيقاظ بائعة الملح الحامل من نومها العميق إذ بها تفاجأ بالجنين فى بطن أمه النائمة يقول لها:

«يا خالة لماذا لا تحكى حكايتك لى أنا؟ فلأكن أنا المستمع لحكايتك! فى تجويف سرة أمى ضعى حفنة الأرز المقدس ثم احكى لى حكايتك المقدسة، انشرح صدر العجوز، وبعناية شديدة ملأت تجويف سرة الأم الحامل بحبات الأرز المقدسة، وأمام انتفاخ بطنها والجنين بداخله حكت العجوز الحكاية التى تحكى عادة أيام الآحاد خلال شهر ماغا Magha. وبعد أن انتهت من الحكاية غنت للجنين أغنية من أغانى هدهدة الأطفال.. كلماتها تقول:

إلى أى مكان ستذهب

سيسبقك الخير إليه

فالقرى المهجورة ستستحيل

إلى مدن منتعشة بالنشاط

بذور القطن ستستحيل

إلى لآلئ

الأشجار الجافة ستثمر فاكهة

حتى الأبقار العجوز ستدر لبناً

والنسوة العاقرات سيلدن

الجواهر المفقودة سيجدها أصحابها

والرجال الموتى سيبعثون أحياء

أيها الوليد

ستكون لك تلك القدرات الخارقة للعادة

والتى سيسعد بها قلب ملك.

بعد أن انتهت العجوز من حكايتها و أغنيتها استيقظت المرأة الحامل من نومها وهى راغبة فى الاستماع إلى الحكاية، ولكن العجوز قالت لها: لقد استمع الجنين فى بطنك إلى حكايتى وسيعيش حياة سعيدة. وبعد أن تلديه فلتبلغينى إن كان الوليد ولداً أم بنتاً.

بعدها عادت العجوز إلى بيتها.ومرت أسابيع قليلة... بعدها علمت المرأة العجوز أن بائعة الملح الفقيرة قد ولدت بنتاً، فهرعت إلى حيث الوليدة، ومعها السارى الهندى وكأس (له بزبوز) ملىء بزيت فول الصويا وعقاقير من الأعشاب وجميعها أشياء تحتاجها طفلة حديثة الولادة؛ فمن السارى الهندى صنعت العجوز مهداً متأرجحاً ـ بتعليق أطراف السارى على فروع شجرة فى غابه قريبة ـ ووضعت الوليدة داخل المهد المتأرجح وطلبت من الأشجار أن تهز الوليدة داخل السارى المعلق كمهد هزاز. وتطوعت طيور الغابة بهدهدة الوليدة بأغانيها المغردة. وهكذا أصبحت أم الوليدة حرة؛ لتقوم بعملها بوصفها بائعة ملح طوال اليوم لتحصل على قوتها اليومى، فى حين أن الأشجار والطيور تهتم وترعى الوليدة. أما المرأة العجوز فقد عادت إلى بيتها.

وفى أحد الأيام تصادف مرور ملك البلد عبر الغابة، فسمع طيورها تغنى، وطفلا حديث الولادة يبكى ـ مما أثار حب استطلاعه ـ فبحث حوله عن مصدر البكاء حتى وجد المهد المعلق الهزاز وبداخله الطفلة الوليدة والطيور حولها تهدهدها بالغناء. قالت الطيور للملك:

هذه الطفلة الوليدة أمنا

خذها معك إلى قصرك لتتزوجها عندما تكبر ..

وضع الملك الطفلة الوليدة فيما يشبه المهد المتنقل حمله معه فى طريقه عائداً إلى قصره.. وكلما مر بقرية مهجورة استحالت فى الحال إلى مدينة جميلة منتعشة رائجة بالنشاط والحياة..وعندما توقف الملك للاستراحة فى حقل قطن.. استحالت بذور القطن فى الحال إلى لآلئ.. وكلما مر بقرية فقيرة بدأت أبقارها العجوز تدر لبناً، وأشجارها الجافة تخضر فى الحال أوراقها الميتة وتثمر ثمارها.

وعندما وصل الملك إلى قصره ومعه الطفلة الوليدة رزقت زوجته الأولى بطفل بعد أن كانت عاقراً لفترة طويلة.

وبمرور الوقت ترعرعت وليدة بائعة الملح لتصبح صبية وبسرعة شابة ناضجة. وعام بعد عام أصبحت ابنة بائعة الملح تجلب على المملكة خيرات جديدة .وفى الوقت المناسب تزوج الملك ابنة بائعة الملح. وكما يمكن أن نتوقع، فإن زوجة الملك الأولى العجوز لم تكن على الإطلاق راضية عن زواج الملك من زوجة شابة جميلة؛ بل أصابها جنون الغيرة لاهتمام الملك بضرتها المجهولة التى أحضرها من حيث لا تدرى إلى القصر الملكى.

وفى نوبة من جنون الغيرة جمعت الزوجة الأولى كل الجواهر واللآلئ الموجودة بالقصر ووضعتها فى صندوق وألقت به إلى البحر. وفى وقت لاحق اصطاد الصيادون سمكة كبيرة الحجم حملوها إلى القصر الملكى ليقدموها هدية لزوجة الملك الأولى، غير أنها أدارت أنفها بعيداً عن السمكة الكبيرة «لزفارتها» وأرسلتها إلى «ضرتها» الشابة إمعاناً فى احتقارها. الزوجة الشابة الجميلة رحبت بالسمكة الكبيرة الحجم، بل بنفسها أشرفت على إعدادها وطبخها. وعندما فتح الطباخون السمكة الكبيرة وجدوا فى جوفها صندوق الجواهر واللآلئ الذى ألقت به الزوجه الغيور إلى جوف البحر.

وعلم الملك بما حدث، فتذكر فى الحال الطيور وأغانيها فى الغابة تهدهد الطفلة الوليدة فى مهدها الهزاز فى حين تعدد الأشياء العجيبة التى ستجلبها تلك الطفلة... وبعينيه رأى غالبية تلك العجائب؛ فالقرى المهجورة قد استحالت إلى مدن جميلة، وبذور القطن إلى لآلئ، والأبقار العجوز قد درت لبناً، والأشجار الجافة قد أثمرت، وها هو أخيراً صندوق جواهر مفقود يعود إلى القصر بمعجزة، ولكن هناك معجزة أخيرة لم تتحقق بعد؛ فقرر أن يختبر القدرة الخارقة لزوجته الشابة - قدرة إعادة الميت إلى الحياة - فاتجه إلى جناح زوجته الشابة ليتناول طعامه ثم انتقل إلى غرفة نوم زوجته الأولى، وسراً تناول عقاراً ساماً ليسقط ميتاً فى الحال مما أصابها بالارتباك والحيرة فأرسلت إلى ضرتها الشابة لتشاركها طقس أو (شعيرة) التأمل Sati أمام الزوج الميت والمسجى فوق الأخشاب لحرق جثمانه.

وفى أثناء إعداد جثمان الملك لشعيرة الحرق، كانت الزوجة الشابة تعد نفسها للموت لتلحق بزوجها. وهنا ظهر لها فجأة ناسك برهمى (من البراهمة) وطلب منها مياهاً ليغسل قدميه كما طلب منها أن تغسل قدميها مثله. ثم طلب منها ماء ليشرب، وأن تشرب بدورها مثله بعض الماء. ثم طلب منها أن تعد له حماماً ليغتسل من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، وأن تغتسل بدورها مثله تماماً. ثم طلب منها معجوناً مصنوعاً من شجر الصندل ليدهن به جسده ، وأن تدهن بدورها جسدها بأصباغ نباتية. ثم وضع على جبهته علامة حمراء مميزة له بوصفه برهمياً وأن تفعل الشيء نفسه على جبهتها. ثم طلب منها أن تقدم له وجبة طعام ليأكلها، وأن تأكل بدورها من الوجبة نفسها.

وفى نهاية الوجبة الطقسية (الشعائرية) طلب منها ثمرة وورقة من نبات الفلفل لتحتفظ بهما، وكان ذلك نهاية سلسلة الشعائر (الطقوس) التى قام بها، وهكذا جعل الناسك البرهمى الملكة الشابة تفعل مثله سلسلة الأفعال التى فعلها بنفسه.

وكانت الملكة الشابة فى أثناء ذلك غارقة فى حزنها على زوجها الملك، كما أنها كانت تنفذ طلبات الناسك البرهمى وهى فى عجلة من أمرها لتلحق بزوجها قبل حرق جثمانه.

ولكن الناسك البرهمى لم يدعها تتركه قبل أن تنفذ كل طلباته منها، وأن تفعل بنفسها أفعاله نفسها.

وقد فرغ صبر الملكة الشابة فسألت الناسك البرهمى: من تكون؟

فقال لها: أنا أدينا رايانا Adinarayana ملك الشمس - الذى حكت المرأة العجوز حكايته لها عندما كانت مازالت فى بطن أمها بائعة الملح قبل ولادتها - ثم وضع فى يدها حفنة من حبات أرز مصبوغ وطلب منها أن تنثرها على جثمان زوجها الملك ، ثم تلاشى الناسك البرهمى فجأة مثلما ظهر.

هرعت الملكة الشابة إلى حيث سيحرق جثمان زوجها وحبات الأرز المصبوغ فى يدها. الجميع حول جثمان الملك كانوا فى انتظارها، بسرعة اقتربت الملكة الشابة من جثمان الملك ونثرت عليه حبات الأرز. وفى الحال بعث الملك من الموت، وهو ما يزال مسجى على الأخشاب المعدة لحرق جثمانه وكأنه كان ينام على سريره حيث سقط ميتاً. وعندما تساءل الملك ومن حوله عن سر المعجزة التى أعادته من

الموت إلى الحياة، قالت لهم الملكة الشابة إنها قد اكتسبت تلك القدرات الخارقة بفضل استماعها إلى الحكاية المقدسة التى تحكى أيام الآحاد من شهر ماغا قبل أن تولد.

أصابت الدهشة الملك فقال:

«إذا كان مجرد الاستماع إلى الحكاية المقدسة يحقق مثل تلك العجائب، فكم تكون تلك الحكاية أكثر تأثيراً إذا ما قام الناس «بتشخيص» الطقس أو الشعيرة المقدسة التى تحتفل بها الحكاية!»

ثم أمر بعمل الترتيبات اللازمة لتقوم زوجته بتشخيص الشعيرة أو الطقس فى أيام الآحاد.

وتلك الشعيرة نفسها - أو الطقس الذى قامت الملكتان «بتشخيصه» أو تجسيده فى أيام الآحاد - ماتزال حتى يومنا هذا تؤديها الطبقات العليا فى عصر الإلهة كالى Kali الشريرة.

الهوامش

(١) شهر ماغا Magha هو أحد شهور السنة الهندية، وهو يقابل شهرى يناير وفبراير الميلاديين.

(٢) البـــوجـــا Puja طقس تقديم القربان إلى إله الربيع، والقربان عبارة عن كرات من الأرز وباقات من الزهور.

جولة الفنون الشعبية

الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي

عرض: مروة العيسوى

في يوم ١٠/١٢/١٩٩٦، نوقشت الدراسة التي أعدتها الباحثة/ منى كامل العيسوى عن «الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي، دراسة ميدانية في بعض قرى محافظة المنوفية - مركز أشمون»، للحصول على درجة الماجستير في الفنون الشعبية.

وقد أعدت الباحثة دراستها بإشراف كل من: الأستاذ الدكتور/ هاني إبراهيم جابر، أستاذ الفنون التشكيلية بالمعهد العالي للفنون الشعبية، والأستاذ/ صفوت كمال محمد، خبير الفولكلور وأستاذ الفولكلور بالمعهد العالي للفنون الشعبية، وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهما ومن الأستاذة الدكتورة/ علياء علي شكري، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية، والأستاذ الدكتور/ أسعد نديم، أستاذ الثقافة المادية بالمعهد العالي للفنون الشعبية.

تقع الرسالة في حوالي ٣٥٢ صفحة بخلاف ملخصين أحدهما باللغة العربية وآخر باللغة الإنجليزية، علاوة على فهرس للموضوعات، وفهرس للصور الفوتوغرافية، وفهرس الأشكال الخاصة بتصنيف الوحدات الزخرفية.

وقد قسمت الباحثة دراستها إلى ثلاثة أبواب، يحتوي كل باب على فصلين.

اعتمدت الدراسة على رصد وتسجيل مجموعة من الأشكال الزخرفية التي تميزت بها قرى مركز أشمون بمحافظة المنوفية، وهذه القرى هي:

قرية سبك الأحد.

قرية ساقية أبو شعرة.

قرية أشمون جريس.

وقد تم تصنيف هذه الأشكال تبعاً لموضوعاتها الفنية من حيث: الزخارف الهندسية والنباتية والتشخيصية والجمادية، وتم تسجيل ذلك بالصور الفوتوغرافية، حيث بلغ عدد الصور الفوتوغرافية التي تضمنتها الدراسة أكثر من مائتي صورة، كما اشتملت الدراسة على رسوم توضيحية وتحليلية بلغت أيضاً أكثر من مائتي شكل توضيحي وتحليلي.

وقد حرصت الباحثة على وضع بيانات موثقة لكل صورة، وكذلك توضيح التصميم العام لكل شكل، وتوضيح مكوناته توضيحاً تحليلياً جمالياً، وذلك بهدف الكشف عن البناء التشكيلي الشعبي لمادة الدراسة في محاولة علمية للبحث عن الرغبات الكامنة في الإنسان، بالإضافة إلى التحقق من

القيم النفعية، وإبراز القيم الاستاطيقية للناتج التشكيلى الشعبى ومكوناته المتمثلة فى الخط واللون والمساحة والكتلة والفراغ.

وقد استخدمت الباحثة لفظ «استاطيقى» لأنه يشير إلى إدراك الموضوعات الفنية والتطلع إليها ، وهو يختلف عن لفظ (الجمال) الذى يعنى قيمة الموضوعات.

كما اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفى من حيث جمع المادة وتسجيلها بوصفه إجراء توثيقياً يعتمد على الرصد العلمى الدقيق لمادة الدراسة، مع تحليل مادة بحثها تحليلاً فنياً استاطيقياً اعتمد على الكشف عن العناصر الجمالية فى الإبداع الشعبى التشكيلى.

وقد وقع اختيار الباحثة على بعض قرى مركز أشمون بمحافظة المنوفية لما لاحظته من وجود خصائص نموذجية للتشكيل الشعبى، علاوة على أن هذه القرى تميزت بأنواع متعددة من التشكيل الزخرفى الذى يعطى سمات متميزة للفنون التشكيلية الشعبية.

وقد آثرت الباحثة الكشف عن بعض ملامح العناصر الثقافية لمجتمع الدراسة من خلال تحليل الظاهرات الإبداعية ومكونات الأشكال الشعبية، مع عرض موجز للأبعاد التاريخية، والموقع الجغرافى، بجانب السمات الاجتماعية التى تمثلت فى القيم والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية. كما لم تغفل الباحثة إلقاء الضوء على النشاط الاقتصادى للمجتمع؛ لما له من تأثير على صياغة الأشكال المادية وخصائصها الفنية، وقد تناولت هذا الجانب المهم فى الفصل الأول من الباب الأول.

وفى الفصل الثانى تناولت الدراسة البناء التشكيلى والسمات العامة للتشكيل الشعبى، حيث تعرضت أولاً إلى ارتباط الشكل بالوظيفة وعناصر البناء الفنى، من خلال ارتباط الناتج التشكيلى بالمعتقدات والبيئة المحيطة، سواء أكان ذلك فى الفن البدائى أم الفن المعاصر، من خلال رؤية تاريخية، حيث كانت كل السطوح مسرحاً للإبداع التشكيلى، جسد خلالها الفنان الشعبى عناصره الفنية بشكل منظم، وأثبت براعته فى خلق حوار بين الخطوط والألوان والحركة الإيقاعية، وبين الخامات المتنوعة فى تكوين الأشكال ذات المضامين والقيم الجمالية والنفعية.

كما حققت الباحثة - فى الجزء الثانى من هذا الفصل - السمات العامة للتشكيل الفنى الشعبى، من خلال البحث فى الموروث الفكرى والبصرى الذى شكل المخزون البصرى للفنان الشعبى المعاصر؛ ليظهر الناتج التشكيلى الشعبى مرتبطاً بهذا الموروث ومتأثراً بالحوار الفكرى والثقافى المعاصر، فاتسمت الأعمال بالآتى:

١ - امتزج التشكيل الشعبى بثقافة المجتمع وإفادته منها بصرياً وتكنولوجياً، ويتمثل ذلك فى: العمارة - الأبواب والشبابيك - الرسوم الجدارية - الأزياء والزينة .. إلى غير ذلك.

٢ - ارتبط التشكيل الشعبى بالدلالات والرموز الاجتماعية طبقاً لتغير المفاهيم:

أ - الأشكال الإنسانية والحيوانية ذات الدلالة.

ب - الزخارف النباتية والهندسية والخطية.

جـ - التلقائية والفطرية فى معالجة السطوح.

٣ - استعمال التشكيل الشعبى بوصفه لغة تواصل ونقل للحكمة داخل المفاهيم الاجتماعية:

أ - الوشم وارتباطه بالأسطورة.

ب - الرسوم الخاصة بالقيم الاجتماعية والعادات.

ومن أهم ما تهدف إليه هذه الدراسة: الكشف عن الخصائص الجمالية فى البناء التشكيلى الشعبى؛ لذا فقد أفردت الباحثة الباب الثانى لهذا الموضوع، وقدمت فى الفصل الأول المفاهيم والخصائص الجمالية التى ارتبطت بالتشكيل الشعبى، حيث حرصت على تحديد المفاهيم الدقيقة للإبداع الشعبى فى إطار من الموضوعية استخلاصاً لمفهوم أكثر شمولاً يرتكز على التحليل العلمى للعلاقة بين العمل الفنى ودوافعه ونشأته، إلى جانب ما يحمل من قيم نفعية وخصائص جمالية، مما ساعد على استخلاص الخصائص الجمالية التى اتسم بها التشكيل الشعبى من حيث:

١ - ارتباط الناتج التشكيلى الشعبى بالوجدان الجمعى.

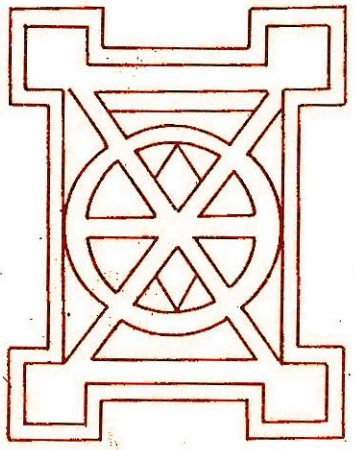
٢ - دور الفنان الشعبى فى نقل حكمة الشعب وأفكاره.

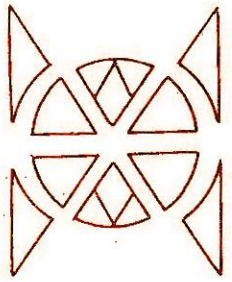
٣ - تجاوز المدرك البصرى، ودوره فى خلق الأشكال المحورة.

٤ - تتحول كل السطوح إلى مسرح لإبداعاته الفنية، إلى جانب المهارة الفائقة فى تطويع الخامات والوسائط المادية.

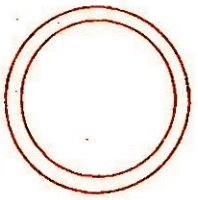
وقد لاحظت الباحثة أن الفنان الشعبى حقق هذه الخصائص من خلال:

١ - تجريد الأشكال أو تلخيصها فى بعض الأحيان بما يخدم المساحة.

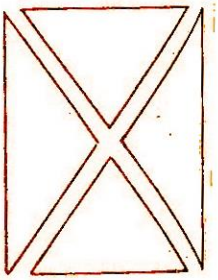




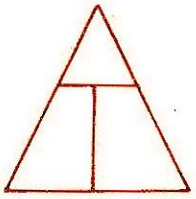
(جـ)

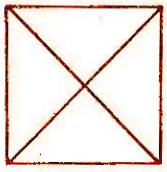


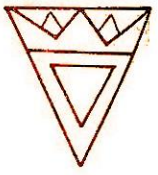
(ب)

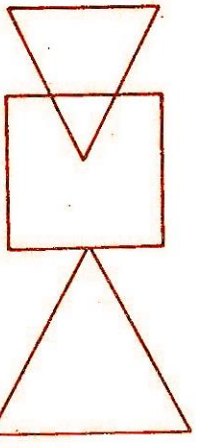


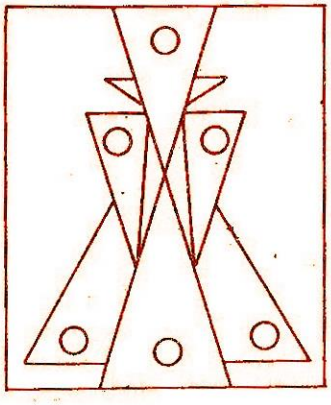
(أ)

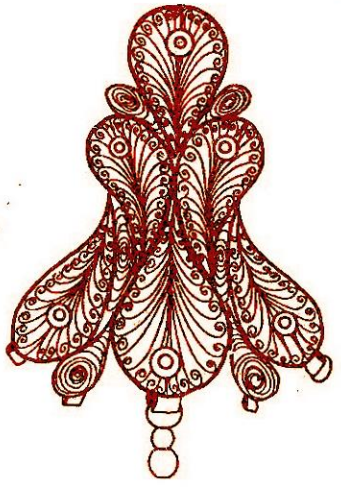












٢ ـ الاعتماد على الألوان الصريحة التى يستمدها من الطبيعة ومن البيئة المحيطة.

٣ ـ عدم الاهتمام بالمنظور وإهمال البعد الثالث.

٤ ـ التأكيد على دور الرمز.

كما تناولت الباحثة أشكال التشكيل الشعبى وخصائصه فى مجتمع الدراسة بتقديم نماذج مشروحة شرحاً موثقاً تكشف عن التنوع الثرى لأشكال البناء الفنى.

ونظراً لتنوع أشكال البناء الفنى التى تم رصدها من مجتمع الدراسة، فقد حرصت الباحثة على وضعها فى إطار موحد يحكم هذه الأشكال من خلال تصنيف كل نوع على حدة، وتناوله من حيث:

أولا: الموضوعات التى شملتها هذه الأشكال،

ثانياً: الأساليب الفنية التى عالجت هذه الموضوعات.

أما عن الموضوعات فهى: الرمزية، والتجريد الهندسى، والطبيعة، والأشكال النباتية.

والأساليب: الحفر البارز والغائر، التلوين، التلوين مع الحفر، التركيب، التفريغ، التشكيل بالحديد، التجسيم بالجص، التداخل بخيوط النسيج، التجسيم بكتل الفخار.

والأشكال التى تناولتها الباحثة فى هذا الفصل هى:

١ ـ فنون العمارة.

٢ ـ الأزياء والحلى الشعبية.

٣ ـ الوشم.

٤ ـ أشغال النسيج.

٥ ـ الأثاث.

٦ ـ الأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية.

٧ ـ أعمال الفخار.

وقد حرصت الباحثة على تحليل نماذج من الأعمال الخاصة بالبناء الفنى فى محاولة للإجابة على التساؤلات التى تكشف عن ارتباط مفردات البناء الفنى بالقيم الجمالية (الاستاطيقية) علاوة على دورها الوظيفى فى الحياة اليومية، وقد خصصت الباحثة الفصل الأول من الباب الثالث لإبراز هذه الخصائص الجمالية التى تتمثل فى:

١ ـ التكوين العام للتصميم.

٢ ـ مفردات التصميم.

وقد اختارت الباحثة هذه النماذج باعتبارها تدل على الطابع العام لأشكال البناء الفنى فى التشكيل الشعبى الذى انتشر فى منطقة الدراسة، وذلك طبقاً لتنوع الأساليب والموضوعات على الخامات المختلفة.

وفى الفصل الثانى، من هذا الباب الثالث، قدمت الباحثة تصنيفاً موضوعياً للأعمال الفنية ـ موضوع الدراسة ـ على اختلاف عناصرها وتنوع خاماتها.

وقدمت حدد هذا التصنيف إطاراً علمياً لدراسة وتحليل مادة الدراسة من خلال الوحدات الزخرفية الآتية:

أولا: الوحدات الزخرفية الهندسية: ذات التكوين البسيط والتكوين المتداخل.

ثانياً: الوحدات الزخرفية النباتية: والتى تنوعت بين النباتية والهندسية المجردة، والنباتية المتفرعة، والنباتية الطبيعية، والنباتية التلخيصية.

ثالثاً: الوحدات التشخيصية: الآدمية، والطيور، والحيوانات، والأسماك.

رابعاً: الوحدات الزخرفية الجمادية: المساجد، والبيوت، وأشكال أخرى خاصة بمناسبة الحج.

وبعد أن ناقشت الدراسة فروض البحث بالكشف عن الخصائص الجمالية للبناء التشكيلى الشعبى، جاءت النتائج بثلاثة محاور ترتكز على المادة التشكيلية الشعبية التى تم جمعها ميدانياً:

١ ـ الرؤية الفكرية الشاملة للتشكيل الشعبى.

٢ ـ الخصائص والأساليب الفنية فى التشكيل الشعبى.

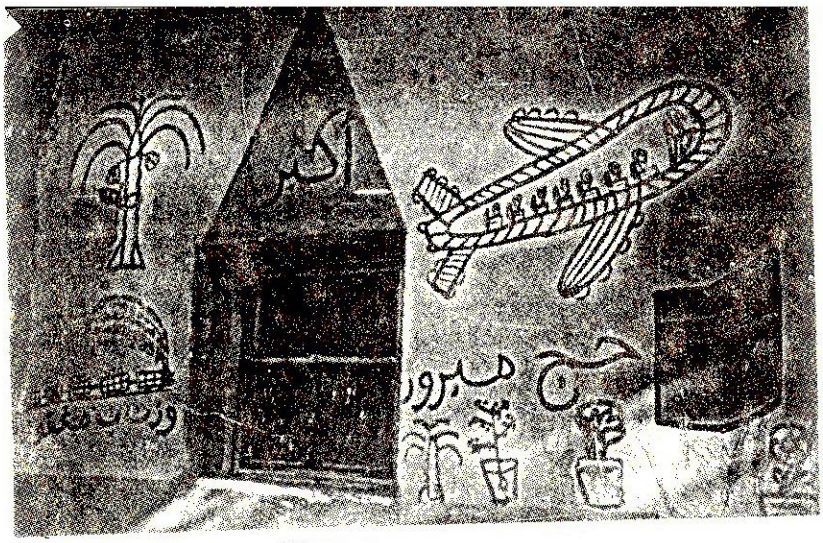
٣ ـ القيم الجمالية.

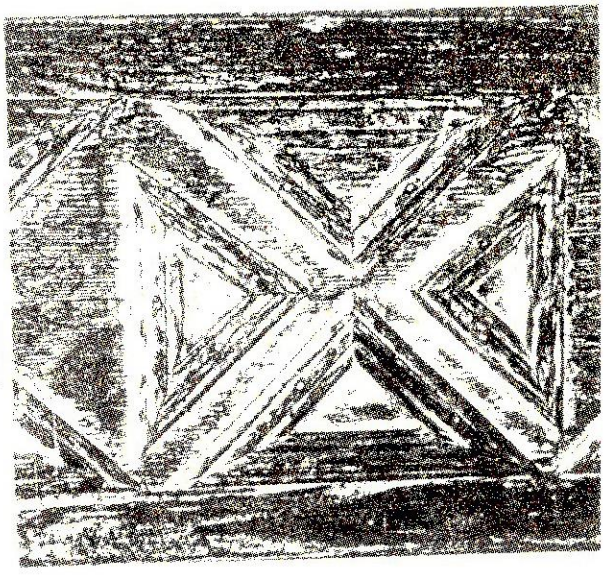
أولا: الرؤية الفكرية الشاملة للتشكيل الشعبى:

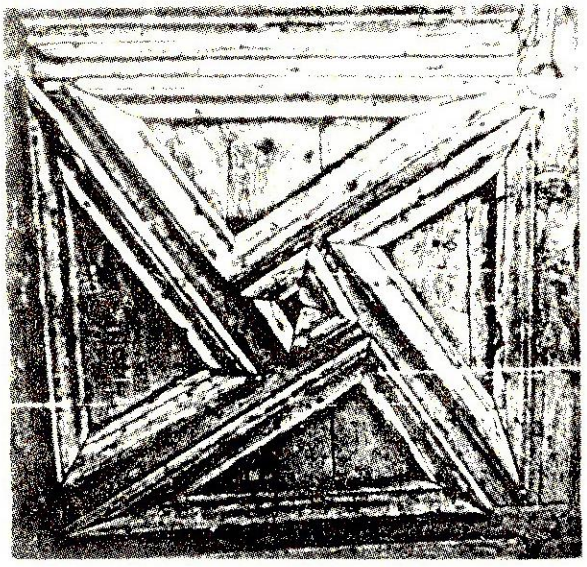
أ ـ ارتباط الناتج التشكيلى الشعبى بتفاعله الحضارى، وتأثره بالموروث الفكرى والبصرى.

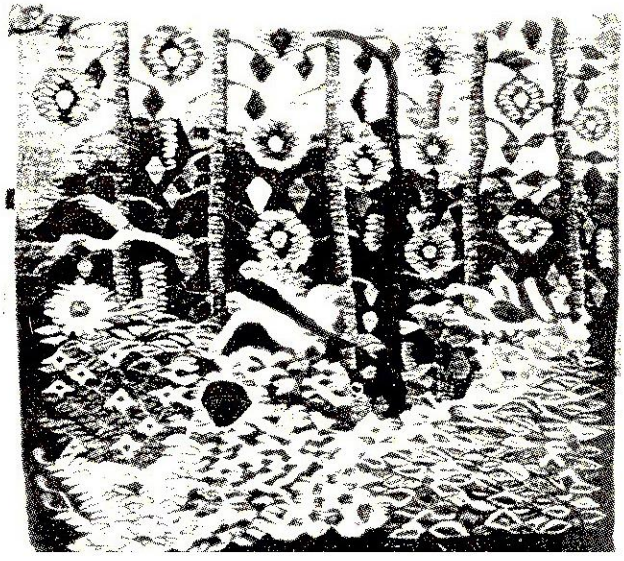
ب ـ التراكب الثقافى التشكيلى عبر الحقب التاريخية المختلفة وتأثير الدلالات الرمزية بأشكالها المتنوعة.

جـ ـ أهمية دور الفنان الشعبى فى نقل خبرة الشعب وأفكاره ومعارفه عبر الأجيال.









د ـ يتم الإنتاج التشكيلى الفردى فى إطار من التحرر الملتزم بالوجدان الجمعى.

هـ ـ تحويل كل السطوح إلى مسرح لإبداعات الفنان الشعبى، مع المهارات الفائقة بين عناصر العمل الفنى، وبين الخامات والوسائط المادية والموضوعات.

ثانياً: فى مجال صياغة الأسلوب الفنى وخصائصه:

أ ـ التلخيص غير المخل للأشكال وتوظيفها لخدمة المساحة التصميمية والتعبير الرمزى.

ب ـ عدم الاهتمام بالتجسيم والمنظور البصرى.

جـ ـ الحس التلقائى للخطوط والألوان فى التعبير عن الموضوعات المختلفة.

د ـ الميل إلى التصميم الزخرفى والتماثل المتكرر وغير المتكرر.

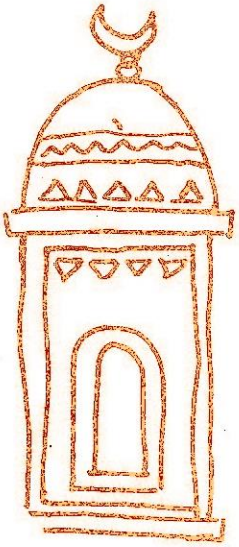
هـ ـ الاهتمام بالرمز لخلق التواصل بين الأفراد.

و ـ اختلاف الأساليب وتنوعها باختلاف السطوح، وأحياناً يتم الجمع بين أكثر من أسلوب فى عمل واحد.

ثالثاً: فى مجال القيم الجمالية:

يتأكد تفرد الفنان الشعبى فى نتاجه التشكيلى الملتزم بروح الجماعة فكراً ووجداناً، ويتجلى ذلك فى التزاوج المتقن بين القيم الجمالية (الاستاطيقية) والقيم النفعية، حيث يصعب الفصل بين مدلولات العمل الفنى ومنافعه أياً كانت. وفى النهاية تختتم الباحثة دراستها بقولها: «إن ما رصدته من وحدات زخرفية من منطقة الدراسة وتم تصنيفها يكون مرجعاً للباحثين فى مجال الفنون التشكيلية الشعبية كبداية تحتاج إلى المزيد من الإضافة لاستكمالها».

وقد أثنت لجنة المناقشة والحكم على المجهود العلمى الذى بذلته الباحثة وتقرر منحها درجة الماجستير فى الفنون الشعبية بتقدير ممتاز.



مدرسة عزبة تونس

حوار: حسن سرور

تدخل «الحرف اليدوية» بمعنى من المعانى فيما اصطلح عليه بمصطلح الفولكلور التطبيقى - لم يستقر هذا المصطلح فى حياتنا الأكاديمية - كما تندرج فى حقل المشتغلين بالتنمية الاجتماعية (نظرياً وتطبيقياً)، والتى تكشف الأبعاد البيئية وقدرة الإنسان على توظيفها، وطرحاً لتصوراته ومفاهيمه عن الحياة والإنسان والطبيعة، أو بعبارة أخرى الطبيعة والثقافة، والأسئلة التى تدور حولهما.. وهى أسئلة لجامع الميدان وبالقدر نفسه أسئلة تشغل النظرية الفولكورية باعتبارها مجمل عطاءات الفولكلوريين فى مرحلة من المراحل وفى بلد من البلدان - وعلى ذلك كانت أهمية اللقاء مع القائمين على المعاهد والمدارس والمؤسسات التى تعنى «بالحرف اليدوية» .. وقد قدمت تجارب كثيرة فى كتابات - موضوعات نشرت بمجلة الفنون الشعبية «مدرسة الحرانية»، «تجربة الوادى الجديد»، «فوه»، وأخيراً «معهد المشربية»، وأشير فى أكثر من موضع وموضوع إلى المراكز الفنية التابعة لوزارة الثقافة، سعياً وراء تلمس حاضر الحرف التقليدية المصرية ومستقبلها سواء على المستوى الذى قدمته وزارة الثقافة منذ د.ثروت عكاشة أو على المستوى الخاص: تجربة ورمسيس ويصا واصف، د. أسعد نديم، وعلية حسين، وإبراهيم حسين وغيرهم.

ونلتقى مع تجربة «عزبة تونس» بمحافظة الفيوم، نلتقى مع الفنانة السويسرية **إيڤيلين بوريه** والفنانة راوية **عبدالقادر** أولى خريجات مدرسة تونس (مركز الفيوم لتدريب الأطفال على أعمال الخزف).

تقول الفنانة **إيڤيلين بوريه**: تخرجت فى كلية الفنون التطبيقية، جامعة جنيف ١٩٥٩، حضرت - فى السنة نفسها - إلى مصر فى زيارة أثناء عمل والدى ضمن البعثة السويسرية - قسيس پروتستانتى مرافق بالقنصلية - زرت مصر. ذهبت إلى

«قنا»، وفى قرية جرجوس مركز قوص قضيت نصف العام فى مصنع الخزف الشهير - تحت رعاية جمعية مسيحية تعمل بالصعيد. خلال العمل أحببت الريف المصرى.. الناس والأرض والزراعة والفنون والبيوت والقدرة على العمل التلقائى.. الإبداع التلقائى والبساطة. وعلى الرغم من أننى كنت أسكن فى شارع شريف باشا بوسط مدينة القاهرة إلا أننى متيمة بالأحياء الشعبية وناس الأحياء الشعبية وبيوتها وشوارعها وحواريها واحتفالاتها.. شبرا والسيدة زينب والحسين...

ثم عملت مع **رمسيس ويصا واصف** المعمارى المصرى - وهو أول من اكتشف المواهب الفنية لدى الأطفال فى مدرسة الغزل بالحرانية - فى نهاية ١٩٦٢، تعاونت معه فى الفخار، وهو أستاذ كبير فى التربية والتعليم، ومن هنا نشأت فكرة تعليم الأولاد داخلى وعمقت محبتى للعمل التلقائى والأشياء الطازجة وشعرت أكثر بأهمية التعليم الحر..

من تجربة الحرانية وقبلها جرجوس حلمت بعمل شىء من أجل الأطفال بخاصة فى مجال الفخار.

بعد ذلك عملت فى معهد الصناعات الصغيرة بالهرم لمدة عشرة شهور، وأثناء عملى بالمعهد بدأت علاقتى بمحافظة الفيوم، واشتريت منزلى هناك عام ١٩٦٥، إلى أن أصبحت - الآن - «إيڤيلين بتاعة الفيوم».

ومع حلمى الذى بدأ فى أوائل الستينيات حول تعليم الأطفال الفخار لم أتوقف عن عملى باعتبارى «خزّافة»، وأقمت الكثير من المعارض فى مصر - فى المراكز الثقافية المختلفة - وفى أوربا. وآخر معرض لى فى المركز الثقافى الأسبانى بالقاهرة ١٩٩٧. جميع هذه المعارض مشتركة مع زوجى الفنان والخزاف **ميشيل باستور** أحد المهتمين بنسيج «نقادة» والذى قام بتصميم منزلنا فى الفيوم وأيضاً تصميم وبناء مدرسة تونس وتدريب الأولاد.

وفى معارضى وعملى مع أصدقائى أفكر وأحلم دوماً بجمعية تعتنى بالفخار وتربية الأولاد تربية حرة، وبالتعاون مع مجموعة من الأصدقاء الفنانين المصريين وغير المصريين، وفى عام ١٩٩٢ كوناً «جمعية بتاح لتدريب أولاد

الريف والحضر على صناعة الخزف، ومقرها شارع المعز لدين الله - الغورية بالدرب الأحمر. وبتاح هو إله الخلق عند قدماء المصريين، وهو على صورة إنسان يرتدى ثياباً كثيرة - لفائف تشبه المومياوات - هو خالق العالم وهو الذى وضع فى العالم صوراً مرئية، وأيضاً هو مخترع الصناعات؛ فكل الصناع تحت حمايته ورعايته فهو أستاذ الصناع وسيد الصناعات. وتوجد كثير من الحكايات والأساطير عنه، وهو شيء كبير فى تاريخ مصر القديم. ونحاول الآن أنا والأصدقاء أن تنتقل الجمعية إلى قرية تونس، لأن لى تجربة مع الجمعيات بمحافظة الفيوم. هذه الجمعيات تنشغل بأشياء كثيرة جداً: «محو الأمية»، «الخياطة»، «الجريد»، «النجارة البلدى» إلى آخر قائمة الاهتمامات الفخار، وأعتقد أن «محو الأمية» من الأشياء المهمة وبخاصة فى الريف..

لقد تعاونت مع جمعية قوتة بالفيوم منذ عام ١٩٩٠، بالفعل بدأ بناء المدرسة ١٩٩١ (من أموال محافظة الفيوم، الشئون الاجتماعية - أثناء فترة تولى المحافظ د. **عبد الرحيم شحاتة**) ونجحت فى الحصول على «فلوس» للجمعية من الصندوق الاجتماعى للمشروع بمعاونة الباحثة الأنثروبولوجية هاجر عبد الحميد الحديدى، وهى أيضاً رئيس جمعية بتاح إلا أنه عندما دخلت «الفلوس» جمعية قوتة وبدأت توزيعها على أنشطتها المختلفة، وبناء على لائحتها كان نصيب «مدرسة الفخار» قليلاً جداً على الرغم من أن «الفلوس» جاءت أصلاً من الصندوق الاجتماعى إلى مشروع المدرسة وأنا أعلم أن هذه الأمور روتينية ولوائح . لذلك أحاول أنا والأصدقاء أن ننقل جمعية «بتاح» من الغورية إلى مقر «مدرسة تونس» ومحاولات النقل مستمرة.

لو أنك رأيت الأولاد فى الريف المصرى وبخاصة فى واحات الفيوم وهم يلعبون أثناء الرعى - رعيهم لأبقارهم وأغنامهم - يشكلون من طمى مجرى النهر لعبهم .. يبتكرون أشكالاً لجاموس وحمير وفرسان وعرائس وجرارات.. تماثيل مصنوعة بمهارة فائقة.. ثم يأخذونها ويضعونها بحرص شديد تحت الأغصان وأوراق الأشجار ليعودوا فى اليوم التالى للعب

بها. أود أن أقول لك: هؤلاء الأطفال لديهم خيال مذهل، شيء موجود عندهم فقط وغير موجود فى أى مكان من العالم.. إنها علاقتهم بالطين .. مسألة فريدة جداً ومذهلة. مع هؤلاء الأطفال بدأت فى أواخر الثمانينيات، منذ مايقرب من ثلاثة عشر عاماً.. وبدأ الأطفال ينجذبون إلى المشروع وبدأت شخوصهم تدخل الفرن - فرن الفخار - وكانت النتائج مذهلة وبدأت تعليم الأطفال أساليب الخزف، وصناعة المستلزمات المنزلية اليومية، والتزيين بالرسم بالفرشاة، وإلصاق النهايات، والتصميم والتشكيل باستخدام عجلة الفخار، وأساليب تعريض الفخار للنار وبناء أفران الفخار، وعرض عمل هؤلاء الأطفال - وعددهم عشرون طفلاً، أقل من ١٦ عاماً - على المسئولين فى محافظة الفيوم وعلى الأصدقاء والزملاء من المصريين وغير المصريين وكانت النتائج مذهلة، وقد أعجب عمل الأطفال الجميع. وكان أول معرض جماعى للأولاد عام ١٩٩٢ فى الأوبرا، ثم معرض فى فرنسا ١٩٩٣، ثم معرض مؤتمر السكان ١٩٩٤، بالإضافة إلى معرضين لراوية عبد القادر ١٩٩٧: فى فرنسا - معرض المشغولات الحرفية لدول البحر المتوسط، بمرسيليا - ومعرض المركز الثقافى البريطانى بالقاهرة والإسكندرية ١٩٩٥ تحت عنوان (٣ نساء)، كل ذلك إلى جانب عرض أعمال الأولاد فى معارض البيع المنتشرة فى القاهرة والاسكندرية وغيرهما. وعلى كلٍ مازلت أحلم بالرسم من غير تعليم، والتعليم على مستوى التقنيات فقط لهؤلاء الأولاد من أجل فخار جميل وبدائى بمعنى بسيط مثل التماثيل الفرعونية القديمة واليونانية.. تماثيل تلقائية. وأود أن أقول إن أطفالاً آخرين من المدرسة ذهبوا للعمل فى ورش فخار فى مصر.. إلى جانب الفن لابد من وجود منفعة لهؤلاء الأولاد علشان يتعاملوا مع الظروف الاقتصادية.

وسوف تستقر الأمور فى مدرسة تونس عندما تنتقل جمعية «بتاح» إلى مقرها الطبيعى هناك ويستمر العمل..

وننتقل مع **راوية عبد القادر** أولى خريجات مدرسة «عزبة تونس»، فلاحة عنيدة وموهوبة تعيش فى قرية تونس، التابعة لمركز إبشواى محافظة الفيوم وتقول: تعلمت بمدرسة «إيڤيلين» الصنعة التى أحبها جداً. أرسم ما أحب أن أرسمه: بنات صغيرة، ستات مع رجالة، وعلى طول الست كبيرة والرجل صغير، ما اعرفش أرسم رجالة كويس وما اعرفش بالضبط الرجالة عندى صغيرين «ليه». أرسم حيوانات بوجوه ستات، عصفورة بوجه بنت صغيرة أو عصفورة بوجه واحدة ست، أسد بوجه واحدة ست، أرسم بنات وستات كتير وحيوانات لا أعرف اسمها شفتها فى كتب إيڤيلين وميشيل .. كتب كتير بتتفرج عليها. يمكن أرسم إنسان من ورد أو من سمك، حذاء من سمك، حذاء على شكل شجرة ... أحب أرسم أشجار وحمير وأرسم حروف وخطوط ونقط، وأنا لا أعرف الكتابة ولا القراءة ولا أدقق أبداً فى الرسم، لأننى لما ادقق يطلع الرسم مش مضبوط.. ماعرفش ليه...

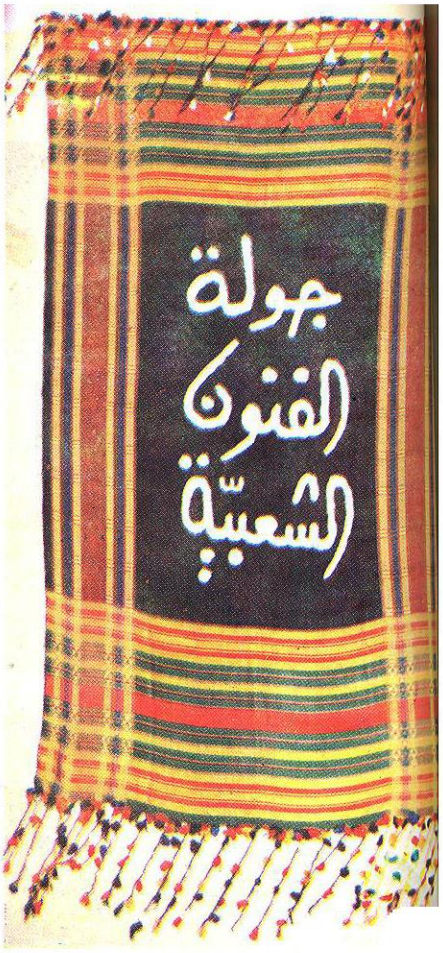
تعلمت الصنعة منذ ثمانى سنوات هنا فى المدرسة ومع الأولاد... من شراء التراب بمصر القديمة إلى النخالة والتنقية والغسيل إلى التجفيف على القماش فالتقطيع والشغل على الدولاب وعمل القطع (الحتت) المختلفة، ثم عمل قاعدة لكل قطعة والتنشيف والبطانة من الألوان والبطانة البيضاء... ثم الرسم الذى أحبه جداً والتلوين ودخول القطعة الفرن وأسعد لحظة فى حياتى لما القطعة - قطعة الفخار - تخرج من الفرن.. أصبح طائرة من الفرحة.. الألوان الأخضر والأزرق والأسود والرسوم اللامعة.

تعلمت كل ذلك مع أهل بلدى تونس وكانوا كويسين قوى **عبد الحكيم محمد، عبد الستار سميعة، محمود سيد على، رمضان عبيد، محمد محمود بوريق، رجب بوريق، كوثر عبد القادر، محمد حسنى رجب.** كنا فى الأول تلات بنات لكن البنات هنا بتتجوز صغيرة جداً وكانوا عايزين يتجوزوا والشغل فى المدرسة بياخد وقت ومجهود وعايز هواية علشان الواحد يتعلم ويصبح شيء وفنان وأنا دى الوقت بتعلم عربى وفرنساوى.

شاركت فى معارض كثيرة وبابيع إنتاجى بفلوس كتيرة والحمد لله . أول معرض كان مع الأولاد فى الأوبرا وكل الإنتاج اتباع، وشاركت فى معرض (٣نساء) بالمركز الثقافى البريطانى بالقاهرة والإسكندرية مع **عزة فهمى** (حلى)، **سالى هامبسون** (نسيج)، ومعرض فى فرنسا، وآخر معرض طولون خان أمام مسجد أحمد بن طولون بالقاهرة، ومعرض السكان.

وفى فرنسا شاركت فى معرض المشغولات الحرفية لدول البحر المتوسط بمرسيليا فى نوفمبر ١٩٩٦، وعندما عدت حصلت على شهادة تقدير من جمعية تنمية المشروعات الصغيرة بالفيوم (Spad) وتسلمتها - فى حفل أقامته الجمعية - من سكرتير الجمعية المهندس **محمد والى إبراهيم والى.**

وسوف أستمر فى العمل بالمدرسة، وسوف تستقبل المدرسة أولاداً جدداً ونعمل من أجل «عزبة تونس» وأولادها الذين يحبون الطين والرسم كثيراً، ومنذ طفولتهم يلعبون بالطمى .. اللعب شيء مهم فى الفيوم...

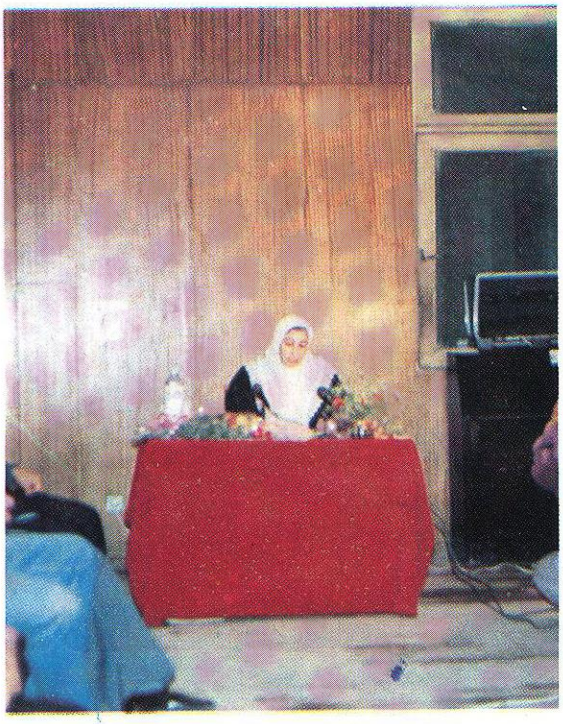


الخصائص الجمالية
فى البناء التشكيلى الشعبى

حلى: عقد (صبينبرة) من ثلاث قطع (العروسة) فى الوسط ثم ما يطلق عليه (قرنين عروسة) وهو منفذ بأسلوب الشفتشى (التفريغ بالسلك)

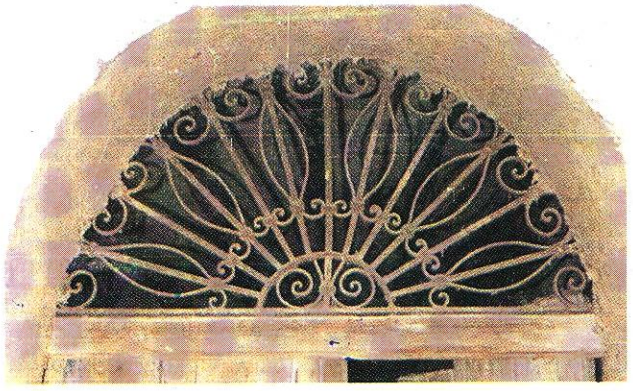
جنة المناقشة والحكم وتتكون من الأساتذة والدكاترة: هانى إبراهيم جابر، علياء شكرى، صفوت كمال، أسعد نديم

الباحثة اثناء عرض ملخص رسالتها

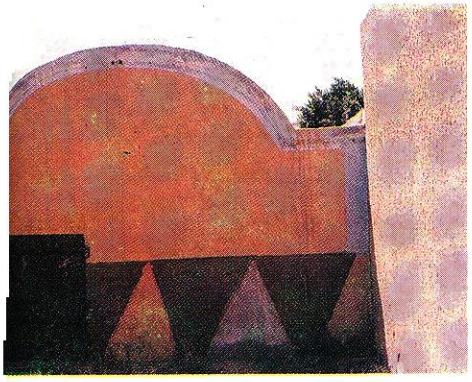


جزء تفصيلى لباب من الخشب لطائر يشبه إلى حد كبير الطائر المجنح كما رسم فى الفنون المصرية القديمة (قرية سبك الأحد)

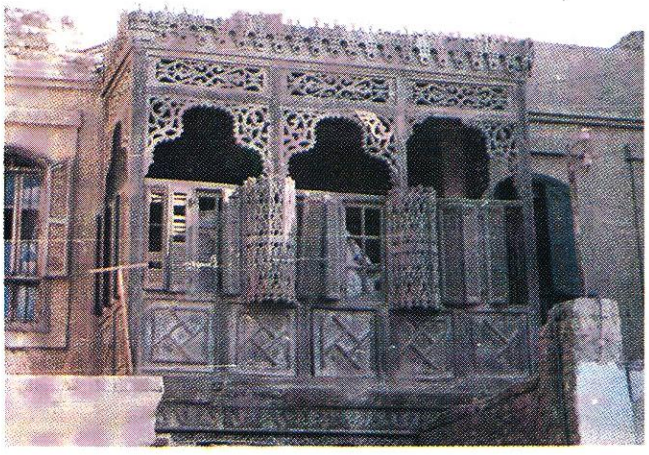
جزء تفصيلى لباب من الخشب، من الموضوعات الرمزية التى تمثل المراة وتؤكد ارتباط الفن بالفكر الميثولوجى (قرية سبك الاحد)



عقد من الحديد يمثل تصميمًا ثابتًا مجردًا، ويلاحظ تحويل الأشكال الثابتة إلى اشكال مجردة (قرية سبك الأحد)



عمارة دينية: مقابر، يظهر بالشكل التصم الهندسى حيث تلعب حركة المثلثات المتبادلة دو اساسيًا فى التكوين العام (قرية سبك الأحد)



الشكمة او الترسينة كما يطلقون عليها والتى تتميز بالتنوع والثراء فى الوحدات الزخرفية وأساليب معالجة هذه الوحدات (قرية سبك الأحد).

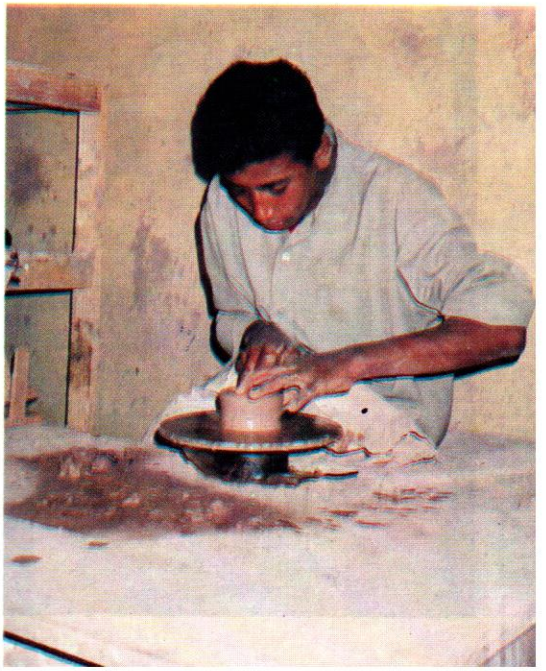
حوار حول مدرسة تونس

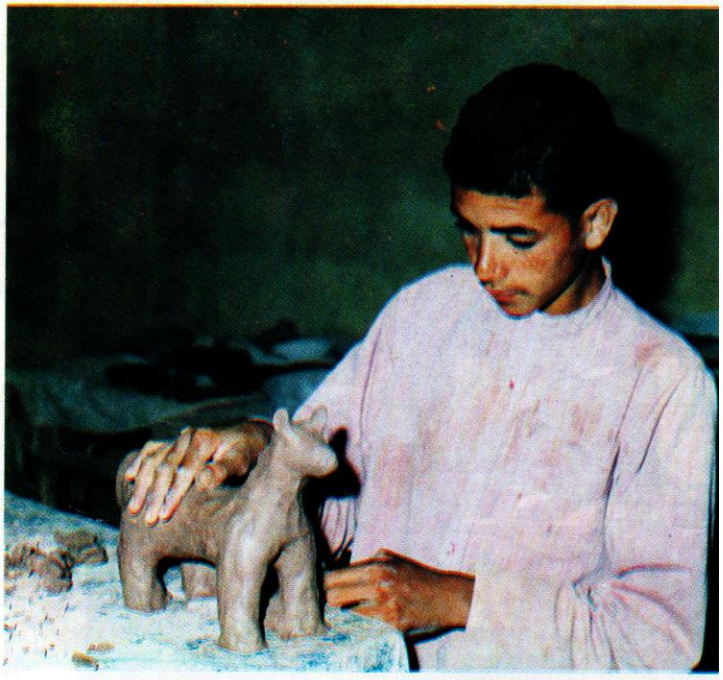
الفنانة إيفيلين بوريه

مدرسة «عزبة تونس» بالفيوم

الفنانة راوية عبد القادر اولى خريجات مدرسة «عزبة تونس»

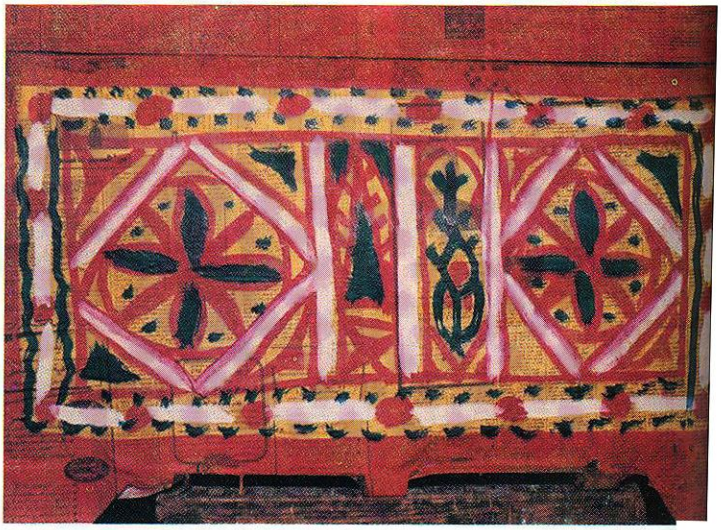
احد تلاميذ مدرسة «عزبة تونس»: محمود سيد



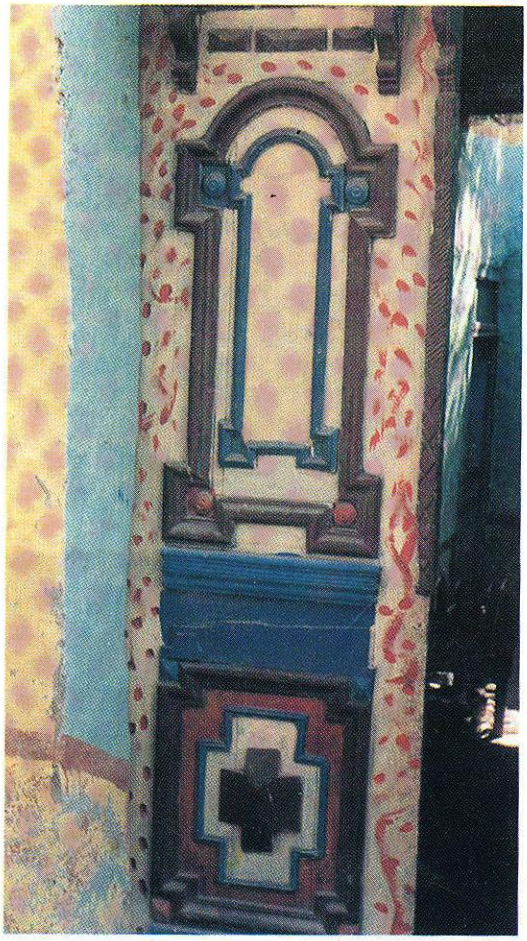


فؤاد محمود: أحد تلاميذ المدرسة

تمثال للتلميذ محمد محمود بوريق



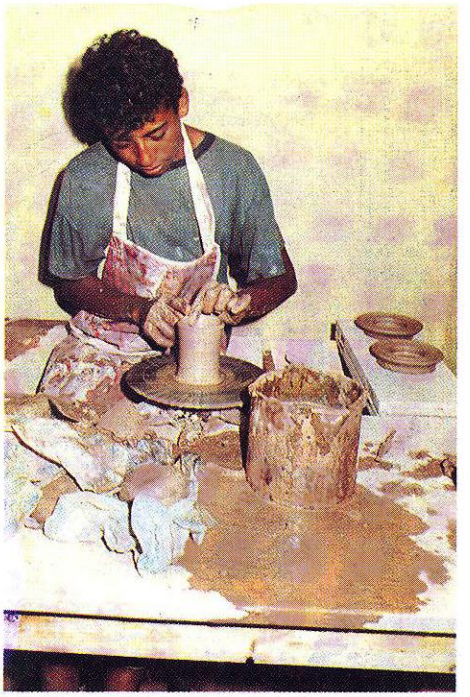
سحارة من الخشب، لحفظ الملابس، تصميم نباتى هندسى يمثل تلخيصًا للوحدات الزخرفية، والإيقاع اللونى أهم ما يميز التصميم

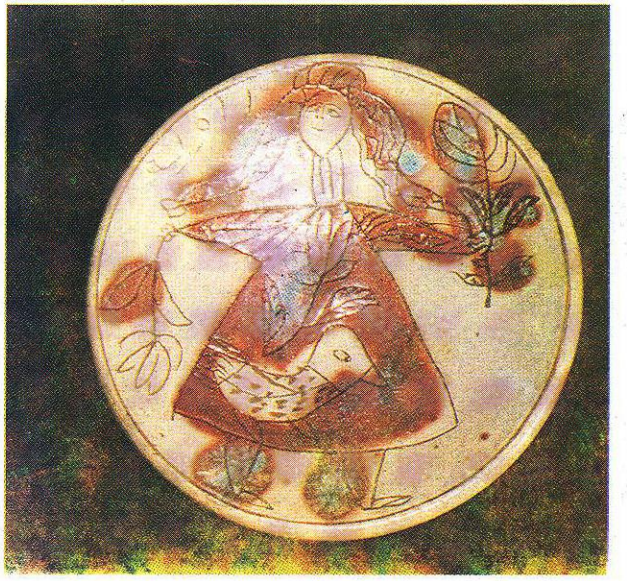


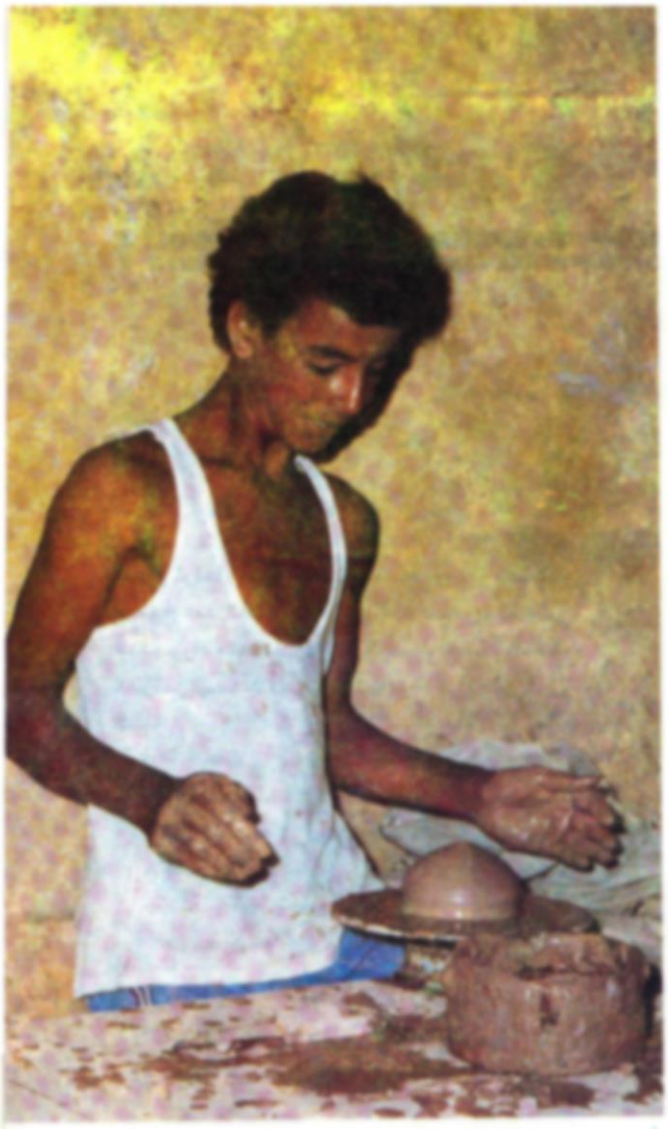
باب من الخشب، تصميم هندسى تجريدى يعتمد على التأثير الرمزى للون والتعبير المباشر فى شكل جمالى (أشمون)

باب من الخشب، يحقق التصميم المتماثل والمتكرر نموذجًا للوحدات الزخرفية الهندسية والمجردة فى الحفر الغائر (قرية سبك الأحد)

ادوات العمل الزراعى ، نكة النورج، يحقق التصميم الهندسى وحدات زخرفية للمثلث والمربع تتكرر بشكل إيقاعى لخلق تكوين ما، باسلوب الحفر الغائر(قرية سبك الأحد)







حمدى أبو بوحلة

الخبز

صور لمراحل خبز العيش، ضمن صور الباحث سميح عبد الغفار شعلان والمتضمنة رسالته فى الدكتوراه «العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية» فى بعض قرى الدلتا

الخبز

عرض: ممدوح عبد العليم

يحتل الخبز فى الثقافة المصرية مكانة خاصة، دفعت بها نحو اختيار اسم له يقترن بالوجود والحياة فهو (العيش). كما أن السعى إلى العمل وكسب القوت والرزق هو (أكل عيش).

كما اختارته هذه الثقافة لكى تبرهن على بعض القيم التى تحرص الجماعة على بثها بين الأفراد مثل: (أكلت معاه عيش وملح)، (ده مكانش عيش وملح)، (خان العيش والملح)..... إلى غير ذلك من مفاهيم ودلالات تشير جميعها إلى تفرد الخبز بأهمية خاصة لدى الأفراد فى أى جماعة من جماعات المجتمع المصرى.

وقد اختارت هذه الدراسة بحث العادات والتقاليد المرتبطة بمراحل إعداد الخبز، وكذلك الأدوات المصاحبة لتلك المراحل، ويرجع هذا الاختيار إلى طبيعة المكانة التى يحتلها الخبز بوصفه أحد الأركان الأساسية لعادات الطعام وآداب المائدة. ومن قدرة على التشكيل بما يتناسب مع ظروف كل مجتمع ويلائم التغيرات التى تطرأ عليه.

ومن هنا استهدف البحث إلقاء الضوء على أوجه الشبه والاختلاف بين بعض قرى الدلتا؛ رغبة فى اختيار بعض القضايا المطروحة فى مجال علم الفولكلور، والتى حاول العالم الألمانى (هانز فنكلر) فى أواخر ثلاثينيات هذا القرن اختبارها على المجتمع المصرى، وانطلاقاً من هذه الرغبة فقد تم اختيار منطقة الدلتا لإجراء هذا البحث بغرض اختبار مدى إمكانية مراجعة ما ورد فى تقسيم فنكلر للدلتا المصرية بعد مرور أكثر من ستين عاماً على دراسته، حيث وضعها فى تقسيمه للمجتمع المصرى بوصفها منطقة ذات ملامح ثقافية متشابهة تختلف بها عن خمس مناطق مصرية أخرى، فضلاً عن إجماع الكثير من الباحثين على هذا التميز الثقافى لها من شمال الوادى الذى يقابله جنوبه وهى الدلتا فى مقارنة مع الصعيد، وبحرى مع قبلى.

والهدف البعيد من هذه المقارنة المفصلة يتركز فى التوصل إلى تحديد بعض المناطق الثقافية فى الدلتا، فقد كانت الدلتا من قبل تبدو نطاقاً ثقافياً ذا ملامح مشتركة فى الشمال الذى يقابله الجنوب أو شمال الوادى فى مقابل جنوبه أو الدلتا فى مقارنة مع الصعيد أو بحرى مع قبلى، إلا أن هذه الدراسة تسعى إلى الكشف عن طبيعة هذا التقسيم ومدى تعبيره عن الواقع الثقافى فى الدلتا المصرية. ويزعم هذا البحث بما أتيح له من معلومات تفيد بوجود حدود لبعض المناطق الثقافية داخل النطاق الجغرافى للدلتا، وعلى الرغم من كون هذه الدراسة المرتبطة بالخبز قد خلصت إلى بعض النتائج التى تفيد فى وضع ملامح لتلك الحدود، إلا أنها فى انتظار دراسات أخرى لموضوعات مغايرة تؤكد على ما توصلت إليه من نتائج أو تخالفها فيما ذهبت إليه. وعندما يتبنى هذا البحث محاولة تتبع الانتشار المكانى لعناصر الموضوع فى قرى محافظات الدلتا، فإنه يحرص أول ما يحرص على الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف فيما يتعلق بأشكال الخبز وأنواعه، وأسمائه التى تطلق عليه ومكوناته، والمكانة التى يحتلها بين أفراد هذه المجتمعات، وكذلك الأدوات اللازمة لتخزين الحبوب الداخلة فى تكوينه وإعداده للطحن والنخل والعجين والتسوية والعوامل التى تؤدى إلى هذا الاتفاق والاختلاف بين القرى المختلفة التى ترصدها الدراسة.

وهذه الدراسة التى بين أيدينا قسمت إلى مقدمة وبابين يضمان أحد عشر فصلاً وخاتمة.

يتضمن الباب الأول ثلاثة فصول تتناول الإطار النظرى والمنهجى للدراسة، والإجراءات المنهجية، والدراسات السابقة من أثرية وتاريخية وفولكلورية وأنثروبولوجية.

ويتضمن الباب الثانى ثمانية فصول تتناول الملامح العامة للمجتمعات، وتخزين الحبوب (القمح - الذرة - الحلبة)، وكيفية طحن الحبوب ونخل الدقيق والعجن، علاوة على الفرن وتسوية الخبز والأدوات اللازمة، وأنواع الخبز، وبعض العادات المرتبطة بالخبز بين قرى الدلتا ومجتمعات مصرية أخرى.

وبعد هذه المقدمة وأهم ما تتضمنه الرسالة ننتقل إلى متنها لنقترب من التفاصيل التى ترصدها؛ ففى الباب الأول وعن الإطار النظرى والمنهجى يقول الباحث:

هذه الدراسة التى بين أيدينا بما تحويه من مقومات علمية متأنية ومنظمة تنظيماً علمياً مدققاً، والتى تعتمد على طبيعة ميدانية تطلع على معلومات تفيد بوجود حدود لمناطق ثقافية تفصيلية داخل النطاق الجغرافى للدلتا المصرية. وعلى الرغم من كون هذه الدراسة المرتبطة بالخبز قد خلصت إلى بعض النتائج التى تفيد فى وضع ملامح لتلك الحدود، إلا أنها فى انتظار دراسات أخرى لموضوعات مغايرة تؤكد على ما توصلت إليه من نتائج أو تخالفها فيما ذهبت إليه. وعندما يتبنى هذا البحث محاولة تتبع الانتشار المكانى لعناصر الموضوع فى قرى محافظات الدلتا، فإنه يحرص أول ما يحرص على الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف فيما يتعلق بأشكال الخبز وأنواعه، وأسمائه التى تطلق عليه ومكوناته، والمكانة التى يحتلها بين أفراد هذه المجتمعات، وكذلك الأدوات اللازمة لتخزين الحبوب الداخلة فى تكوينه وإعداده للطحن والنخل والعجين والتسوية والعوامل التى تؤدى إلى هذا الاتفاق والاختلاف بين القرى المختلفة التى ترصدها الدراسة.

وهذه الدراسة التى بين أيدينا قسمت إلى مقدمة وبابين يضمان أحد عشر فصلاً وخاتمة.

يتضمن الباب الأول ثلاثة فصول تتناول الإطار النظرى والمنهجى للدراسة، والإجراءات المنهجية، والدراسات السابقة من أثرية وتاريخية وفولكلورية وأنثروبولوجية.

ويتضمن الباب الثانى ثمانية فصول تتناول الملامح العامة للمجتمعات، وتخزين الحبوب (القمح - الذرة - الحلبة)، وكيفية طحن الحبوب ونخل الدقيق والعجن، علاوة على الفرن وتسوية الخبز والأدوات اللازمة، وأنواع الخبز، وبعض العادات المرتبطة بالخبز بين قرى الدلتا ومجتمعات مصرية أخرى.

وبعد هذه المقدمة وأهم ما تتضمنه الرسالة ننتقل إلى متنها لنقترب من التفاصيل التى ترصدها؛ ففى الباب الأول وعن الإطار النظرى والمنهجى يقول الباحث:

هذه الدراسة التى بين أيدينا بما تحويه من مقومات علمية متأنية ومنظمة تنظيماً علمياً مدققاً، والتى تعتمد على طبيعة ميدانية تطلع على معلومات تفيد بوجود حدود لمناطق ثقافية تفصيلية داخل النطاق الجغرافى للدلتا المصرية. وعلى الرغم من كون هذه الدراسة، والتى استعانت بعادات وتقاليد مرتبطة بالخبز وبأدوات مصاحبة له، قد خلصت لبعض النتائج التى تفيد فى وضع ملامح تلك الحدود، إلا أنها فى انتظار دراسات أخرى تؤكد على ما توصلت إليه أو تخالفه. ولتحقيق هذا الهدف وقع الاختيار على مجموعة من قرى الدلتا المصرية والتى تحكمها ضوابط واعتبارات ترمى إلى المواءمة بين هذا الاختيار ومشكلة البحث الرئيسية وما ينبثق عنها من فروض. ومن هنا تم اختيار القرى التى أجريت عليها الدراسة على النحو التالى:

أولاً: من حيث التنوع الاقتصادى:

بخصوص التنوع الاقتصادى الذى يزاوله أفراد تلك المجتمعات نلاحظ أن ثمة قرى تزاول أعمال الزراعة التقليدية وهى:

- قرى جنوب ووسط الدلتا.
- قرى الصيادين.
- قرى تتسم بالزراعات التجارية النقدية.
- قرى تتبع النشاط الاقتصادى للبدو المتريف.

ثانياً: التنوع من حيث طبيعة المناخ:

- قرى أقصى شمال الدلتا، حيث الأمطار الشتوية الغزيرة وهى (أكثر البقع مطراً).
- قرى وسط الدلتا، حيث الأمطار المعتدلة.

ثالثاً: التنوع من حيث حجم القرى والكثافة السكانية:

- قرى يزيد تعدادها على خمسة عشر ألف نسمة.
- قرى متوسط تعدادها ما بين خمسة إلى ثمانية آلاف نسمة.
- قرى عدد سكانها حوالى ثلاثة آلاف نسمة.

رابعاً: التنوع من حيث حجم الإنتاج المحصولى:

- قرى إنتاج القمح والذرة بنسبة إنتاجية عالية.
- قرى تنخفض فيها إنتاجية الذرة.
- قرى تتمتع بزراعة الأرز بنسبة إنتاجية عالية.
- قرى تتمتع بزراعة المحصولات التجارية.

ومن حيث الاقتراب أو البعد الجغرافى، عمدت الدراسة إلى اختيار قريتين قريبتين إلى درجة الالتصاق فى حين تختلفان من حيث الحجم ونسبة التعليم والقدم والحداثة؛ قريتين يفصل بينهما مجرى مائى كبير (فرع رشيد) وتختلفان من حيث النشاط الاقتصادى للسكان والزحام السكانى.

- قرى قريبة من المدينة وتتسم بنشاط تجارى واسع - والعينة قرية قريبة من مدينة رشيد بحوالى ثلاثة كيلو مترات، وقرية قريبة من القناطر الخيرية بحوالى خمسة كيلومترات.

وقد كان الاختيار والتدقيق فى اختيار هذه القرى بحيث يمكن الإجابة عن مشكلة البحث الرئيسية وفروض الدراسة. وقد استعانت الدراسة بالتكامل المنهجى لرصد مادتها ميدانياً وتصنيفها وتحليلها، حيث أمكن الكشف عن كل جانب من جوانب الموضوع بما يلائمه من المناهج العلمية؛ رغبة فى تحقيق القدر الكبير لفهم العناصر المختلفة المتعلقة بالعادات والتقاليد المرتبطة بإعداد الخبز، ومن خلال هذا الفهم لجأ الباحث إلى المنهج الأيكولوجى، ومنهج دراسة المجتمع المحلى، لفهم التأثير الذى تحدثه البيئة، وطبيعة كل مجتمع فى عناصر الثقافة الشعبية المتصلة بموضوع الخبز، كما كان لأدوات المنهج الأنثروبولوجى الدور الرئيسى الواضح فى جمع مادة البحث ميدانياً، هذه المناهج التى عاونت بقدر ما يتاح لها التعاون مع أبعاد المنهج الفولكلورى، الذى كان له الدور الرئيسى للكشف عن الموضوع ميدانياً، وكذا تناول عناصره تحليلياً. ولأن هذه الدراسة قد أعلنت عن الاتجاه المنهجى لها من خلال العنوان الذى عنونت به. وقد كان البعد الجغرافى بمثابة السهم المؤشر إلى عناصر الموضوع، فقد قاد الدراسة نحو اختيار القرى بهدف البحث عن العوامل الدافعة لانتشار العناصر بين القرى أو انحسارها أو اختلافها فيما بينها، وتميز البعض منها بسمات ثقافية تخص موضوع الخبز، وقد يشير إلى تحديد ملامح حدود مناطق ثقافية تربط بين بعض القرى.

وليس معنى هذا عدم فاعلية الأبعاد الثلاثة الأخرى للمنهج الفولكلورى فى تحليل مادة البحث وعرضها، بل ساهمت جميعها فى فهم السياق الاجتماعى وعوامل التغير التى طرأت على عناصر البحث بما لا يضر بالغرض من الدراسة فى اتجاهها الجغرافى، وبما لا يتعارض مع التناول العميق للموضوع.

وينتقل بنا الباحث إلى تخزين الحبوب فيتناول الطرق التقليدية لتخزين القمح والذرة والحلبة، فيقول: إن الطرق التقليدية لتخزين الحبوب تختلف بين قرى الدلتا، حيث إن قرى جنوب ووسط الدلتا قد استعانت بمخازن طينية تبنى بطريقة (الطوف) لتخزين أنواع القمح التى لديها، كما يلاحظ أن بعض القرى اختارت مخازن طينية ولكن دعمت بالطوب تبعاً لطبيعة المناخ لهذه المنطقة الشمالية، والتى تدفع إلى تدعيم البناء الطينى بقوالب الطوب حتى لا تؤثر الأمطار فى المخزون.

ويلاحظ كذلك أن قرية (شط الشيخ درغام) فى أقصى شمال الدلتا من ناحية (الشرقية) وهى قرية صيادين اختارت الصناديق الخشبية لتخزين الحبوب، وهو ما يدعو هذه الدراسة إلى أن تؤكد على أن هناك تأثيراً واضحاً وقوياً لنوع النشاط الاقتصادى الذى يقوم به أفراد القرية وهو النشاط القائم على الصيد، الأمر الذى دفع أفرادها نحو الاتصال بالقرى والمدن القريبة، مثل الاتصال بمدينة (دمياط) والتى تشتهر بأعمال الخشب، مما أدى إلى استعانتهم بهذه الطريقة من التخزين بواسطة الصناديق الخشبية، بالإضافة إلى أن هذا النشاط الاقتصادى، القائم على صيد الأسماك والاتجار بها، ساهم فى وجود السيولة النقدية بشكل يمكنهم من الاستعانة بتلك الأدوات دون الحاجة إلى بناء مخازن تخص تخزين الحبوب.

ونلاحظ فى بعض القرى أنها تستخدم الأجولة لتخزين الحبوب، إحداهما تستقر بجنوب الدلتا، والأخرى بأقصى الشمال الغربى لها، ولكل قرية من هاتين القريتين مبررات مختلفة، حيث إن القرية الأولى (بدو متريف) تستعين بهذه الطريقة تبعاً لأصولها الحضارية القديمة، حيث اعتادت على هذا النوع من التخزين، كما لجأت إلى الحفر الرملية للحفاظ على حبوب الذرة.

وهكذا يلعب النشاط الاقتصادى، القائم على الاتجار بالأسماك بقرية (شط الشيخ درغام) والحاصلات النقدية بقرية (برج رشيد)، دوراً فى احتكاك الأفراد القائمين بتلك الأنشطة بمجتمعات المدن المجاورة، ومن ثم تقبل التجديد فيما يتعلق بالطرق التقليدية لتخزين الحبوب، وهو ما يتضح من خلال استعانتهم بالصناديق الخشبية أو الأجولة.

وينتقل بنا الباحث إلى طحن الحبوب وتجهيز القمح والذرة للطحن. وتتشابه العمليات الخاصة بتجهيز الحبوب للطحن بين القرى، وذلك حرصاً على خلو مكون الخبز من أية شوائب قد

تؤثر على شكل أو طعم رغيف الخبز، وبهذا تشابهت الأدوات اللازمة لتلك العمليات الخاصة بتجهيز الحبوب للطحن، والعمليات الخاصة بتجهيز الحبوب للطحن عمليات نسائية.

وقد استعان أفراد بعض القرى فى الدلتا بالحلبة بوصفها إحدى مكونات الخبز. كما يسهم العلم الحديث بما ينتجه من تطور تكنولوجى فى سرعة التغير نحو الآلات التى تؤدى إلى نتائج أفضل، بسبب زيادة السكان، ومحاولة تلبية احتياجاتهم اليومية، ومنها الخبز، وهذا ما يتجلى من خلال التغيرات التى طرأت على أدوات الطحن. وتعود عملية النخل إلى أصول مصرية قديمة، وكذلك الطرق التى تتم بها العملية، والأدوات (المناخل) التى لحقت بها بعض التغيرات التى تخص الخامات المكونة لها، والطرق المتبعة فى صنعها.

وتسرى بين جميع القرى بعض المعتقدات التى تتعلق بإقراض المنخل ليلاً، إلا أن هناك اتجاهاً نحو عدم تبنى تلك المعتقدات خاصة بين المتعلمات اللائى اتجهن بأفكارهن نحو معطيات العصر ولا يتقيدن أو يملن إلى ذلك الفكر الغيبى.

وبعد تجهيز الحبوب للطحن ينتقل الباحث إلى العجن ويبدأ بالتجهيز من إعداد الخميرة وتجهيزها. فالممارسات المتعلقة بإعداد الخميرة تتشابه، ويأتى الاتجاه نحو تغيير بعض العادات المتبعة فى تلك الممارسات التى تقدم عليها بعض السيدات، ويكون نجاح تجربتهن فى عدم المساس بجودة الرغيف وحرصاً على سلامة شكل الرغيف الذى ينتج. وتعود إحدى الطرق التقليدية لتخزين الخميرة، والمتمثلة فى حفظها على حائط الوعاء المخصص للعجين، إلى أصول مصرية قديمة، وهذا دليل على التواصل الثقافى بين المصريين المحدثين وأسلافهم القدماء. وقد خلصت الدراسة إلى أن بعض القرى استعانت بخميرة السوق بدلاً من الخمير المجهزة منزلياً؛ ولكنها أدت إلى تقلص الاعتماد على الآخر من حيث تبادل المنافع والحاجة إلى الترابط والتفاعل الاجتماعى، لتظهر بوادر الفردية والانغلاق الأسرى. وتعد عملية العجن من صميم الأعمال المنزلية التى تقوم بها السيدات ويحرصن على تلقين بناتهن تلك المهارات حتى لا يعاب عليهن بالتقصير، بما يحقق لهن القدرة على إدارة شئون بيوتهن فى المستقبل. كما أدى تعليم البنات فى مراحل التعليم المختلفة إلى تخليهن عن أداء دورهن فى أعمال الخبيز، كمحاولة للتمثل بالحضريات من حيث شكل مسكنهن وطبيعة الأعمال المنزلية التى توكل إليهن. ويذهب الباحث إلى تناسب الطرق والمراحل المتبعة فى عملية العجن مع أنواع الخبز التى تنتج من خلالها، كما يشير إلى أن الاتصال بمجتمعات الحضر وتوفر السلع فى الأسواق، وما أتاحته المدنية الحديثة من أدوات للعجن ساعدت على سهولة الاستخدام وعلى تخلى أفراد المجتمعات عن الأوعية الفخارية الثقيلة التى كانت تستخدم فى أعمال العجن. ويصاحب عملية العجن بعض العبارات التى تتلوها العاجنة انطلاقاً من اعتقادها فى قدرة الله ورسوله وآل البيت فى إتمام مهمتها على الوجه الأكمل، كما تتوجه إلى العجين نفسه ببعض العبارات التى تحفزه فيها على ألا يخذلها. وعلى الرغم من مضامين تلك الأقوال، إلا أنها تهدف فى الوقت نفسه إلى التسرية والعون فى أداء المهمة، كما تشير الدراسة إلى عدم قدرة جميع من يقمن بالعجن على ترديد تلك الأقوال، ومن هنا كان هناك أفراد بعينهم فى كل مجتمع من المجتمعات يحملون فى ذاكراتهم الفردية قيم ومفاهيم، ومعتقدات، وحدود سلوك، وإبداعات الجماعة بأسرها، وهم بذلك يحملون عبء إعادة البث والتذكير بأهمية الحفاظ والاحتفاظ بالموروث الشعبى، ويلقون غالباً صعوبة فى التأثير والتلقى عند أولئك الذين أثرت فيهم عوامل التغير من تعليم ووسائل اتصال، والتى شغلت لديهم مساحات من العقل والوجدان، لتطرد ما كان وما يمكن أن يشغلها عن طريق استقبال رسائل المحافظين على التراث والحافظين له.

ويتناول الباحث فى فصله التالى: الفرن ومكوناته من فتحة الإحماء العلوية والسفلية، وفتحة إدخال الرغيف وإخراجه، كما يتناول قاعدة تسوية الرغيف التى تصنع من الطين والفخار والحديد أو الأسمنت المسلح، ويستعرض أيضاً أدوات الفرن ولوازمه من العصاة، وأداة التنظيف، ثم الصاجة، والميفة، ثم ينتهى بعرض أثر المدنية الحديثة على الفرن ليظهر فرن الغاز الحديث، مختتماً الفصل بالمعتقدات المتعلقة بالفرن فيقول:

يتفق الشكل العام للفرن بين جميع القرى عدا بعضها؛ حيث يتكون من تجويفين رئيسيين تفصل بينهما قاعدة التسوية. ويعود ذلك إلى الطريقة التى يتبعها أفراد القرى لتسوية أنواع الخبز المختلفة. ويأتى الاختلاف بين بعض القرى فيما يتعلق ببعض المكونات والأدوات اللازمة للفرن؛ فنجد حرص أفراد الشمال الغربى والشرقى للدلتا على وجود (عتبة) بواجهة الفرن تمثل امتداداً لفتحة إدخال الرغيف. ويرجع هذا الحرص نتيجة لنوع رغيف الخبز، والذى يلزم تجفيفه (تلديده) قبل إخراجه من الفرن، الأمر الذى يدفع نحو

ارتكاز كل رغيف على هذه العتبة قبل إخراجه، فهو الموقع الأنسب من حيث الحرارة. كما اهتم الباحث برصد اهتمام أفراد الجانب الغربى للدلتا بوجود فتحة تتوسط القبو العلوى للفرن؛ بغرض تسخين المياه أو تسوية أو تسخين بعض المأكولات. إلا أنه من الملاحظ تراجع هذا الاهتمام نتيجة لانتشار مواقد الغاز عند نسبة عالية من أسر القرى، لتتراجع الحاجة إلى وجود تلك الفتحة بين مختلف الطبقات الاجتماعية. كما حرص أفراد بعض قرى شمال الدلتا ووسطها على أن تكون خامة قاعدة تسوية الرغيف من الحديد، وهو يلائم أنواع الوقود التى تتوافر لديهم، وتناسب أنواع الخبز التى يتم تسويتها، فضلاً عن ملائمتها لشواء الأسماك. فى حين لجأ أفراد جنوب وبعض قرى وسط الدلتا إلى قاعدة من الفخار لهذا الغرض، تبعاً لنوع الوقود الذى يتوفر لديهم، وكذلك أنواع الخبز التى يتم تسويتها.

ومن الملاحظ بداية انتشار قاعدة الحديد بين قرى جنوب الدلتا ووسطها تبعاً لفوائدها، بالإضافة للتغير الذى طرأ على الاعتماد على خبز الذرة، الذى كان يتناسب مع القواعد الفخارية أو الطينية، وقد استعانت هذه المجتمعات منذ زمن بعيد بقواعد تسوية من الطين. كما بدأت تظهر ببعض قرى الجانب الشرقى من الدلتا بوادر الاستعانة بالأسمنت المسلح لإنشاء القاعدة، مع عدم التأكيد على انتشاره ببقية القرى، وربما يعود هذا الاعتماد نظراً لصلاحيتها لأداء المهمة، مما قد يدفع نحو انتشارها بين المجتمعات القروية الأخرى.

أما عن أدوات الفرن فقد ثبت للدراسة لجوء أفراد بعض القرى، خاصة الجانب الغربى للدلتا للمصبة، وهو ما يتناسب مع أنواع خبز (الصب)، كما انفردت قرية منشأة أبو ذكرى بالمنوفية (بدو متريف) بالاستعانة (بالميفة) و(الصاجة) لتسوية الخبز الخاص بهم، والتى تختلف عن الطرق المعتادة، ويعود ذلك إلى انتماء القرية إلى البدو المتنقل، وحرص أفرادها على اتباع عاداتهم القديمة لتسوية الخبز دون التأثر بالقرى المحيطة.

ومع تطور المدنية الحديثة انتشرت أفران الغاز بين بعض القرى بوصفها بديلا عن الأفران التقليدية؛ وذلك نتيجة لملاءمته لفراغات الأبنية الخراسانية، واختصاراً لوقت التسوية للخبز.

ويتضح أن الانتشار الواسع لهذه الأفران بين أفراد القرى هو محاولة للتجديد والتغيير، ويتجلى من خلال هذا التغير حرص أفراد الطبقة الدنيا على محاولة التشبه بأفراد الطبقة الوسطى أو العليا، بل سبقهم فى بعض الأمور تبعاً للسيولة النقدية التى أصبحت تتوفر عند بعض أفراد هذه الطبقة.

كما أظهرت الدراسة تراجع الاهتمام بالمعتقدات المتعلقة بوجود الجان بالفرن، والآثار التى تترتب على وجوده، بين بعض المتعلمات وهو ما يشير إلى تجاوبهن مع أفكار العصر. وتشير الدراسة كذلك إلى أن انتشار أفران الغاز سيؤدى إلى الاندثار الكامل لتلك المعتقدات، نظراً لغيبة العوامل التى كانت تساهم فى انتشارها، ومن أهمها إظلام تجويف الفرن السفلى.

وينتقل بنا الباحث للفصل التاسع الذى يتناول فيه كيفية تسوية الخبز والأدوات اللازمة له من تجهيز الفرن للخبيز باستخراج رماد الفرن، وتجهيز الوقود، ثم إشعال الفرن وتنظيفه، وتناول تقطيع العجين وتسوية الخبز من خلال الخبازة، والأدوات اللازمة للخبيز كالمطارح بأنواعها (المصنوعة من جريد النخل - ومن شرائح الخشب - والمصنوعة من لوح خشبى مستطيل)، وانتهى بماكينة فرد رغيف العجين ثم مهارة الخبيز، وكيفية تخزين الخبز والأدوات اللازمة يقول:

إن اختلاف أنواع الوقود التى يتم الاستعانة بها لإشعال الفرن بين القرى ترتبط باختلاف أنواع المحاصيل الزراعية التى تنتجها كل قرية، وكذلك نوع النشاط الاقتصادى الذى يمارسه أفرادها؛ ومن هنا نجد أن قرى جنوب ووسط الدلتا يعدان عيدان القطن والذرة الجافة لتلك المهمة، كما ساهمت الزراعة التقليدية بهذه القرى فى اللجوء إلى روث الحيوانات التى يحتفظ بها أفراد القرى لغرض إشعال الفرن، وعلى الجانب الآخر فى شمال وشمال شرق الدلتا يستعين الأفراد بقش الأرز تبعاً للزراعة المنتشرة فى هذه القرى، كما يلجأ البعض منهم إلى جريد النخل وسعفه بوصفهما وقوداً. وقبل القيام بإشعال الفرن هناك معتقدات بوجود الكائنات الغيبية داخل الفرن، والتى تعمل على وقاية الخابزة من الأضرار التى قد تسببها النار المشتعلة، إلا أن هذه المعتقدات لم تعد تلقى القدر نفسه من التبنى لدى المتعلمات وهو ما يشير إلى اتجاه الفكر الجمعى ناحية الأفكار العصرية الحديثة. وتذهب الدراسة إلى تشابه الممارسات المتعلقة بتجهيز الفرن، كاستخراج رماد الفرن، وتجهيز وقوده وتنظيفه ثم إشعاله، ويأتى التشابه بين جميع قرى الدراسة فيما بينها وفقاً لاتفاق شكل الفرن ومكوناته الرئيسية، حيث تتفق الطريقة التى يتم بها تقطيع أرغفة العجين وتوسعتها حسب شكل الرغيف المأمول والخامات

الداخلة فى تكوينه - وتحتاج عملية التسوية أمام الفرن إلى مهارات خاصة وقدرات عضلية، الأمر الذى دفع بالأمهات نحو تدريب الفتيات وتلقينهن تلك الخبرات والمهارات، مع الأخذ فى الاعتبار عزوف البعض عن تلقى تلك الخبرات.

وقد لجأ بعض أفراد الطبقة العليا إلى الخبازات المتخصصات للقيام بالمهام المتعلقة بتسوية الخبز نظير أجر مدفوع مع بعض العطايا من مأكولات وبعض الأرغفة المخبوزة، لكن كثيراً منهن تخلين عن القيام بهذه المهمة نظراً لتقلص الاهتمام بتخزين كميات كبيرة من الخبز، ولتوفر خبز الأسواق، والعيش فى أسر قليلة العدد بدلا من الأسر الممتدة التى كانت تسود المجتمعات القروية، فضلا عن دور الميكنة الزراعية التى وفرت العمالة الزراعية، حيث كان يقدم لها الوجبات بالحقول ومنها الخبز، وقد لجأ أفراد قرية (شط الشيخ درغام - محافظة دمياط) للخبازات المختصات بطريقة مختلفة، حيث يدفع لها بالدقيق إلى منزلها لتقوم بكافة العمليات من إعداد الخبز وتسويته ليكون جاهزاً نظير أجر معلوم. وهذا الاختلاف نتيجة التعامل النقدى السائد بين أفراد المجتمع تبعاً للنشاط الاقتصادى الذى يزاولونه وهو صيد الأسماك والاتجار بها.

وينتقل الباحث إلى الأدوات اللازمة لتوسعة رغيف الخبز أى (المطارح)، والتى تختلف تبعاً لاختلاف أنواع وأشكال وأحجام الخبز، وقد استعان أفراد القرى بالمطارح المصنوعة من الجريد أو الخشب الشرائح، فى حين استعان أفراد بعض القرى بالمطارح المصنوعة من رقعة خشبية مستديرة. والبعض الآخر استعان بمطارح مصنوعة من لوح خشبى مستطيل تبعاً لبداية انتشار ماكينة فرد الرغيف، ويتضح أن هناك بعض القرى التى تميل إلى التجديد باستخدام أدوات حديثة تساعد على فرد الرغيف، ولإثبات قدرتهم المادية، التى قد تعينهم نحو الحراك الطبقى. وتختلف أيضاً الأدوات اللازمة لتخزين الخبز، تبعاً لشكل الأرغفة وحجمها وحالة الجفاف التى تكون عليها وسمكها، كما تتأثر بنوع النشاط الاقتصادى الذى يزاوله أفراد المجتمع، والزراعات التى تعتمد عليها فى صنع الآنية.

أما عن الخبز وأنواعه فى الدراسة التى بين أيدينا وبعض القرى الأخرى ينتقل بنا الباحث إلى الفصل العاشر والحادى عشر حيث يقول:

هناك أنواع عديدة من الخبز تختلف من قرية إلى أخرى، وتختلف تبعاً للنشاط الاقتصادى أيضاً؛ فهناك خبز الذرة المخلوط بالحلبة - الخبز الجاف الذى يتم توسعته بواسطة المطرحة واليد، وهناك أنواع الخبز اللينة التى يتم توسعتها بواسطة المطرحة منها: العيش المتمن أو اللقط، والمخلوط، وهناك أنواع أخرى للخبز المخلوط قمح وذرة وتتم توسعتها باليد منها العيش البطاطى - والعيش الخلط - والعيش الشرقاوى.

ثم ينتقل بنا الباحث إلى أنواع خبز البدو المتريف منها (خبز الميفة - خبز الصاجة - الجرصة) ثم ينتقل إلى أنواع من الخبز يستعان فيها بالماكينة لفرد رغيف العجين، ويتناول خبز الكماج، وأنواع الخبز المنتفخ (الشقق)، ثم أنواع خبز المناسبات والوجبة الواحدة. يتنقل الباحث بين قرى غير قرى الدراسة ويتناول أنواع خبز بدو الساحل الشمالى الغربى فى قرية (جارة أم الصغير) التابعة لواحة سيوة بمدينة موط التابعة للواحات الداخلة، وأنواع الخبز بقرية (بيهيمو) بمحافظة الفيوم، وبقرية (بنى مر - محافظة أسيوط)، ثم خبز قرى النوبة و منها أنواع الخبز بقرية (كشتمنة غرب)، وقرية (توشكى غرب)، وقرية (سلوه قبلى).

ويصل الباحث إلى خاتمة البحث والتى يستعرض فيها النتائج التى خلصت إليها هذه الدراسة وأوجزها فى المحاور الأربعة التالية: اهتم المحور الأول بأهم النتائج من حيث التمايز والاتفاق الثقافى بين القرى، والتى تتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز.

أما المحور الثانى فقد تناول نتائج البحث من خلال السياق الثقافى والاجتماعى الذى تدور فى فلكة تلك العادات.

والمحور الثالث اهتم بملامح التغيير والعوامل التى تدفع إليه.

واختص المحور الرابع برؤية مستقبلية لبعض جوانب العادات والتقاليد المتعلقة بإعداد الخبز وتسويته.

أولا: التمايز والاتفاق الثقافى:

يتجلى قدر من التشابه بين بعض القرى فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز. وتختلف بعض القرى الأخرى، مما يشير إلى سمات ثقافية خاصة، تدل على حدود لبعض المناطق الثقافية داخل الدلتا، وعمل على إيجادها وتكوينها بعض العوامل الجغرافية والتاريخية، وطبيعة النشاط الاقتصادى.

** النشاط الاقتصادى:

فالنشاط الاقتصادى الغالب على أفراد أى مجتمع من المجتمعات يلعب دوراً شديد الوضوح فى تحديد الملامح الثقافية الخاصة بهذا المجتمع شريطة أن تحيط بها نفس الظروف الأيكولوجية التى تقوم بدورها فى وضع ضوابط الاتفاق والتمايز عن غيرها من المجتمعات. ومن هذا الواقع نجد أن قرى الصيادين فى أقصى الشمال الشرقى للدلتا تحتفظ بسمات ثقافية خاصة فيما يتعلق بالخبز، لتدفع هذه الطبيعة الجغرافية نحو نشاط اقتصادى واحد، والذى ساهم فى وضع ملامح الاتفاق الثقافى بين القرى المتشابهة، حيث دفعهم اصطيادهم للأسماك والاتجار بها إلى اتصالهم بالمدن القريبة لتسويق أسماكهم، مما أدى لتوفير السيولة النقدية، ودعم الاتجاه نحو الأسواق الخارجية والداخلية لاقتناء ما يلزم لتخزين الحبوب (الصحارة الخشبية)، وكذلك الطولات الخشبية الخاصة بنقل أرغفة العجين إلى الأفران. وأدى ذلك إلى تبادل الخدمات الخاصة بإعداد الخبز وتسويته بشكل نقدى. كما دفع النشاط الاقتصادى الغالب على السكان إلى تخزين الخبز فى الشباك، وتتشابه أيضاً قرى جنوب ووسط الدلتا فى العناصر الثقافية الخاصة بالعادات والتقاليد المتعلقة بالخبز، تبعاً لاشتغال تلك القرى بأعمال الزراعة التقليدية، وهو مادفع نحو أهمية التفاعل والتساند الاجتماعى لأداء المهام الحقلية عن طريق المزاملة بين الطبقتين الوسطى والدنيا، مما انعكس على العلاقات بين الجارات والصديقات والقريبات فيما يرتبط بأعمال الخبز بين أفرادها، كما أن الأعمال الحقلية قد ساهمت فى اللجوء إلى المخازن الطينية (بطريقة الطوف)، والاستعانة بالطين لتجهيز قاعدة تسوية الخبز، وكذا إعداد (المرصات) الطينية اللازمة لتخمر أرغفة القمح فضلا عن صنع مخازن طينية لتخزين الدقيق. كما كان لطبيعة هذا النشاط الدور الواضح فى عدم توفر السيولة النقدية، الأمر الذى لم يكن يدفع للجوء إلى الأسواق الخارجية بغرض اقتناء ما يلزم لأعمال الخبيز، وهو ما دعم الاعتماد على الموجود والمتاح لتلبية الحاجات اليومية المنزلية الملحة.

كما أحيطت قرى البدو المتريف بسمات ثقافية ذات ملامح خاصة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز؛ تبعاً لعدم ميل أفرادها إلى الانخراط فى أعمال الزراعة التقليدية، مع الحفاظ على الأنشطة اليدوية كالرعى وتربية الإبل، كما أن نشأتهم التاريخية بالمنطقة ساهمت فى وضع حدود فاصلة فيما بينهم والقرى المحيطة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز، مثل: طرق تخزين الحبوب وأدوات العجن والتسوية، وأنواع الخبز، وأشكاله، والأسماء التى تطلق عليه.. وهكذا الطرق المتبعة فى تسوية كل نوع وتخزينه (الخبز اللين الخاص بالوجبة الواحدة، دون الحرص على تخزينه لفترات طويلة).

وقد لعب الانتاج الزراعى للمحصولات الزراعية دوراً مؤثراً فى الخامات الداخلة فى تكوين رغيف الخبز، وهو ما دعم وجود أنواع بعينها تختلف عن أنواع خبز القرى الأخرى، الأمر الذى أدى إلى اختلاف شكل الرغيف والطرق المتبعة فى تسويته، كما أن إنتاج الحاصلات الزراعية التجارية ساهم فى اتصال أفراد تلك المجتمعات بمجتمعات حضرية، وهو ما دعم استجابتهم للتجديد دون الاعتماد على المتاح والموجود.

نستنتج من ذلك ارتفاع نسبة إنتاج الذرة فى قرى جنوب الدلتا، مما أدى إلى لجوء أفراد تلك القرى إلى الخبز المدعم بمسحوق الحلبة لتسهم فى تماسك الرغيف. وهذه الأنواع من الخبز دفعت نحو الاستعانة بمطارح من الجريد وشرائح الخشب التى تسمح بمرور الردة من خلالها. ويختلف الأمر بالنسبة إلى قرى شمال الدلتا حيث تتضاءل نسبة إنتاج الذرة، مما قد يؤدى إلى عدم الاستعانة بالحلبة فى خبزهم. فى حين لجأ أفراد الجنوب الغربى للدلتا إلى أنواع خبز الصب أو البتاو، تلك الأنواع التى تخلط بمسحوق الحلبة.

ونلاحظ أيضاً اعتماد أفراد قرى شمال ووسط الدلتا على المطارح الخشبية لتوسعة الرغيف بطريقة (التبطيط) دون طريقة (الرح). كما أدى إنتاج قرى شمال ووسط الدلتا للأرز بنسبة عالية إلى اللجوء للأرز بوصفه وجبة رئيسية يدعمها وجود السمك إلى جانب رغيف الخبز الذى يعد ركيزة ومئونة أساسية للحياة.

وأثرت الحاصلات الزراعية التجارية مثل التمر فى بعض قرى شمال الدلتا، ووجود النخيل، على انتشار أعمال الخوص والجريد مما ساعد على الاستعانة بها لتخزين حبوب الذرة، كما أدى هذا النوع من النشاط التجارى للحاصلات الزراعية التجارية بأفراد هذا المجتمع إلى السبق نحو خبز السوق.

وخلصت الدراسة أيضاً إلى تأثير الجذور التاريخية لأفراد قرى البدو المتريف فى الاحتفاظ بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز وتخزينه وشكله ونوعه. وهو ما يتفق وتلك الجذور التاريخية العربية البدوية لقرى الحوف الشرقى الأوسط للدلتا، حيث لايزال الحرص على أنواع الخبز اللينة، إلا أن اختلاف

الظروف التاريخية قد دعمت الانصهار الثقافى الكامل بثقافة الفلاحين التقليدية.

وتبين لنا الدراسة تأثير الظروف المناخية على بعض العادات المرتبطة بتخزين الحبوب الداخلة فى تكوين الخبز، حيث حرص أفراد قرى أقصى الشمال الغربى للدلتا على تخزين تلك الحبوب فى مخازن مدعمة بقوالب الطوب، دون مخازن الطوف الطينى خوفاً من الأمطار الغزيرة التى تهطل على تلك المنطقة فى الشتاء.

وعلى الرغم من ذلك إلا أن الدراسة قد كشفت عن انتشار بعض العادات والتقاليد والمعتقدات المرتبطة بالخبز بين جميع أفراد القرى، ليوضح ذلك انصياع القرى لثقافة المصريين على الرغم من الحدود الثقافية. ويتجلى ذلك التشابه والانتشار فيما يتعلق بالمأثورات القولية المتعلقة بالعجن والمتعلقة بوجود الملائكة أو الجان بالفرن، والمفاهيم المتعلقة بتأثير القائمة على العجن على سرعة تخمره. أيضاً المعتقدات التى ترتبط بإقراض المناخل والغرابيل ولهو الصغار بها.

والدراسة تكشف عن قدرة الأقوال والمفاهيم والمعتقدات المرتبطة بالخبز على الانتشار بين جميع أفراد القرى بشكل سريع، حيث يتم نقلها بين الأفراد عن طريق الزيجات المتبادلة والأحاديث المتداولة، أما عن السياق الثقافى والاجتماعى: فقد خلصت الدراسة لبعض النتائج التى تتعلق بالسياق الثقافى والاجتماعى الذى تدور فى فلكه العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز وهى كالتالى:

١- تعد التنشئة داخل المنزل هى العامل الأقوى فى التأثير على حرص المتعلمات والعاملات فى وظائف حكومية فى تمسكهن أو تخليهن عن أنواع الخبز التقليدية.

٢- تحافظ العجائز من السيدات على بعض الأقوال المصاحبة لعملية العجين وتسوية الخبز، تعمل على إعادة بث تلك الأقوال والمعتقدات إلى أفراد المجتمع، خاصة النساء والبنات، إلا أن التغير الذى طرأ على فكر الأفراد (خاصة النساء بعد انتشار التعليم بينهن) يساهم بشكل مباشر فى عدم اتساع دائرة القبول والتلقى.

وينتقل بنا الباحث إلى ملامح التغيير التى طرأت على المجتمع المصرى بشكل عام، وعلى القرية بشكل خاص، وكذلك العناصر الثقافية التقليدية المرتبطة بهذا الموضوع. وقد كان للتعليم، وخاصة الاتجاه نحو تعليم الإناث والتحاقهن بالوظائف الحكومية، وظهور الميكنة الزراعية الحديثة فى طحن الحبوب ونخلها، فضلا عن دعم الرغيف وانتشار أفرانه بين كافة المجتمعات ودعم أنواع الدقيق؛ فقد ساهمم كل ذلك فى التأثير على العناصر التقليدية المتعلقة بالخبز على هذا النحو:

١- أدى تشابه عوامل التغير إلى تراجع الفواصل الثقافية المحددة للمناطق الثقافية التى كان يمكن رصدها بشكل أكثر تحديداً قبل ذلك التأثير المباشر وغير المباشر لتلك العوامل، التى دعمت الأفكار المتشابهة حول العادات والتقاليد والمعتقدات المرتبطة بالخبز والاتجاه نحو التخلى أو الإحلال.

٢- كما اتضح أن تقبل التغير والحرص على التجديد والتغيير يتحرر صاعداً من أفراد الطبقة الدنيا نحو التأثير فى بقية أفراد الطبقات الأخرى، ويتجلى ذلك من خلال ما رصدته الدراسة من حرص أفراد بعض القرى على تقبل انتشار الميكنة الحديثة فى عملية فرد وتسوية الرغيف، والحرص على شراء أفران الغاز لتسوية الخبز، كمحاولات لبعض أفراد الطبقة الدنيا لتخليهم عن انتمائهم الطبقى.

٣- كما رصدت الدراسة النمو المستمر فى وجود السيولة النقدية نتيجة لاشتغال المتعلمين، وسفر البعض للخارج، فضلا عن ارتفاع أسعار الحاصلات الزراعية مما أدى إلى الانتعاش الاقتصادى الذى أثر على نوع الخبز والخامات الداخلة فى تكوينه.

٤- كما كشفت الدراسة عن ملامح التراجع عن الاعتماد الكامل على خبز السوق بنسب متفاوتة، وقد انتشر ذلك الاعتماد فى فترة مطلع الثمانينيات حتى مطلع التسعينيات، لتبدأ مراحل التراجع منذ مطلع التسعينيات حتى الآن، وذلك لرداءة خبز السوق وعدم سهولة الحصول عليه، وتوفر الدقيق بالسوق، والاتجاه نحو الترشيد الاستهلاكى، وكذلك انتشار أفران الغاز اختصاراً للوقت والجهد.

ويختتم الباحث الدراسة بعرض رؤية مستقبلية لبعض جوانب الموضوع فيقول:

تشير المؤشرات إلى الانتشار السريع والواسع لأفران الغاز الخاصة بتسوية الخبز على حساب الأفران التقليدية وقد يدفع إلى ذلك الإحلال سهولة الاستخدام والنظافة والسعر وشكل البيت الحديث، وتعليم الإناث واشتغالهن بالوظائف الحكومية، الذى دفع نحو الاعتماد الذاتى لصاحبة المنزل (الاتجاه إلى الفردية).

- تشير المؤشرات نفسها إلى اندثار المعتقدات المرتبطة بوجود الجان بالفرن، نظراً للتغيير الذى طرأ على الأفكار الجمعية، من حيث التخلى عن بعض الأفكار الغيبية، والميل ناحية أفكار العصر.

- اندثار الأقوال المرتبطة بأعمال العجن، نظراً لتشبع الوجدان الجمعى بما تتيحه أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية من مختلف فنون التسلية، الأمر الذى تتراجع معه الحاجة إلى الإبداع الجمعى القولى بوصفها عنصراً من عناصر التسلية والتسرية عن هموم النفس البشرية.

- تراجع الحرص على التساند والتفاعل والتكامل الاجتماعى بين أفراد المجتمعات القروية، وظهور روح الفردية نظراً لما أتاحه العصر الحديث من إمكانات تكنولوجية تلبى الحاجات اليومية الملحة.

ويتجلى هذا من خلال بعض الملامح التى ساقتها هذه الدراسة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز.

وهكذا نصل لنهاية عرض رسالة الدكتوراه المقدمة بعنوان: العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية.

إعداد الباحث: سميح عبد الغفار شعلان، المدرس المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية، تحت إشراف:

د/ علياء شكرى: عميد كلية البنات وعميد المعهد العالى للفنون الشعبية.

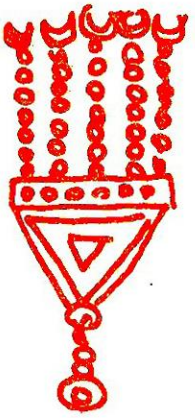
ا / صفوت كمال: خبير الفولكلور والأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية.

ا. د. / حسن الخولى: الأستاذ بكلية البنات جامعة عين شمس.

وناقشها:

ا. د. / محمد محمود الجوهرى: رئيس جامعة حلوان.

ا. د. / منى الفرنوانى: الأستاذ المساعد بكلية البنات.



مكتبة الفنون الشعبية

ببليوجرافيا التراث الشعبى

قوائم الأدب الشعبى

فى

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(١٠)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام/ مطبوع

حديث إبليس.

- عبد الرحمن شكرى.

- وهو كتاب خلقى جمع بين الفكاهة والجد وأبحاث النفس.

- طبع الإسكندرية، ١٣٣٥ هـ.

***

فهرس عام/ مطبوع

اللطائف.

- لم يعلم مؤلفها.

- وهى تحتوى على إحدى 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

عقلاء المجانين.

- أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى، ت ٤٠٦هـ.

- نشر: وجيه فارس الكيلانى.

- يشتمل على التعريف بالجنون وأنواعه ونكات المجانين والبله والمتباهلين وما يتعلق بكل ذلك.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٩٢٤م، فى ١٦١ ص.

- نسختان أخريان كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

الظرائف.

- وهى مجموعة فكاهية أدبية.

- محمد على قراعة.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٩٢٩م، فى ٤٨ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

بصائر القدماء وبشائر الحكماء، ويسمى الذخائر والبصائر.

- لأبى حيان التوحيدى، ت ٣٨٠هـ.

- وهو كتاب كبير أودع به ما سمعه ورآه ووقف عليه خلال ٣٥٠ - ٣٦٥هـ من الأدب والنظم والأمثال السائرة والمعارضات الواقعة والنوادر الملهية والألغاز الخفية والأسرار الإلهية... إلخ.

- نسخة فى خمسة مجلدات مأخوذة بالتصوير الشمسى عن نسخة مكتوبة بقلم معتاد كتب المجلد الخامس منها ٦١٩هـ، ومحفوظة بالآستانة برقم ٣٦٩٥ فى ١٥٢، ١٦٦، ١٥٠، ١٨٢، ١٩١ لوحة. تنقص لوحة ١٢ من المجلد الخامس.

***

فهرس عام/ مطبوع

اوع تزعل.

- وهو كتاب فكاهى أدبى.

- بقلم سيد كامل عونى.

- رتبه على عشرة أجزاء.

- الموجود منه الجزء الأول والثانى فى مجلدين طبع طنطا فى ٣٢، ١٦ ص.

- الجزء الأول والثانى من نسخة أخرى كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

اضحك تضحك لك الأيام.

- محمود كامل فريد.

- ضمنه فكاهات أدبية وحكايات عصرية.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، فى ٤٨ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف.

- يوسف بن محمد الشربينى، من علماء القرن الحادى عشر.

- مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١٢٦٥هـ.

***

فهرس عام/ مطبوع

الموشى، ويسمى (الظرف والظرفاء) كما هو مكتوب على بعض نسخه المطبوعة بمصر.

- لأبى الطيب محمد بن إسحاق، وقيل بن أحمد بن إسحاق ابن يحيى الوشاء.

- نسخة جزآن فى مجلد، طبع مطبعة بريل، ليدن ١٣٠٢هـ، بها تصحيحات للمسيو رودلف الأمريكانى وملاحظات باللاتينية.

- نسخة أخرى فى مجلد، طبع الحسينية بالقاهرة، ١٣٢٤هـ.

***

فهرس عام/ مطبوع

سيكولوجية الضحك.

- أحمد عطية الله.

- طبع الحلبى، ١٩٤٧م، ص ٣٧٢.

***

فهرس عام/ مطبوع

الضحك - بحث فى دلالة الضحك.

- هنرى برجسون، وترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم.

- القاهرة، ١٩٤٧م، ص ١٣٦.

***

فهرس عام/ مطبوع

النكتة المصرية.

- عبد العزيز سيد الأهل.

- نسخة فى مجلد، مطبعة الكشاف، بيروت، ١٩٤٨م، ص ٨٨.

- نسخة كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

الفكاهات العصرية.

- مجلة روائية أدبية تاريخية.

- عبد الله غزالة أفندى.

***

فهرس عام/ مطبوع/ أدب تيمور

طيف الخيال.

- شمس الدين أبو عبد الله محمد بن دانيال، ٧١٠هـ.

- وهو مختصر يمثل فيه المؤلف خيال الظل فى فنون الهزل والجد ترويحاً للنفوس.

- ثلاثة أجزاء طبع أولا نجن، ١٩١٠م، ومعه مقدمة وملاحظات باللغة الألمانية للدكتور جورج يعقوب.

***

فهرس عام/ جزازات

ابتسم واضحك.

- وليم سرجيوس.

- القاهرة، المطبعة التجارية الحديثة، $\frac{\text{ص ٦٢}}{\text{١٩٦٤م}}$.

***

فهرس عام/ جزازات

دولة الظرفاء.

- محمود السعدنى.

- القاهرة، دار التحرير للطبع والنشر، ١٩٥٨م، ص ١٣٧، كتب للجميع.

***

فهرس عام/ جزازات

دعابات الأستاذ قفيلم.

- لم يعلم مؤلفه.

- الجزء الأول ص ٤٨ (مجموعة من الشعر الهزلى فى نقد بعض الممثلين والممثلات والراقصات والمغنيات).

***

فهرس عام/ جزازات

الرسالة الهزلية.

- أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن زيدون المخزومى الأندلسى القرطبى (٣٩٤ - ٤٦٣هـ).

- القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٦٤م، من ص ١ - ٩

- نص الرسالة ضمن كتاب سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون.

***

فهرس عام/ جزازات

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد الشبراوى.

- القاهرة، المطبعة الشرفية، ١٣١٧هـ، ص ٥٦.

- القاهرة، المطبعة العمومية، ١٨٩٥م، ص ٥٢.

***

فهرس عام/ جزازات

ساعة لقلبك.

- السيد عقل.

- الأسكندرية، دار الشرق الأوسط للطباعة والنشر، $\frac{\text{ص ٤٧}}{\text{إيداع ١٩٦٨م}}$

***

فهرس عام/ جزازات

سلسلة فكاهة وعبرة.

- انظر: نوادر فصيح.

***

فهرس عام/ جزازات

سمير الليالى.

- محمد أمين الصوفى السكرى.

- القاهرة، المكتبة الأهلية، ١٣١٦هـ، جزآن فى مجلدين.

- طبعة ثانية عشرة أجزاء فى مجلدين.

***

فهرس عام/ جزازات

السمير المخلص.

- عبد العزيز الشريف.

- القاهرة، مطبعة السعادة، ١٣٥٠هـ، جزآن فى مجلدين.

***

فهرس عام/ جزازات

الضحك.

- هنرى برجسون، وتعريب سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم.

- مطبعة الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٧م.

- نسخة دمشق، دار اليقظة، ١٩٦٤م، ص ١٧٣.

***

فهرس عام/ جزازات

ضحكات.

- مصطفى أغا وسامى سلام.

- القاهرة، ١٩٥٥م، ص ١١٠.

***

فهرس عام/ جزازات

ضحكات إبليس.

- صلاح ذهنى.

- مطبعة التوكل، القاهرة، ١٩٤١م.

***

فهرس عام/ جزازات

ضحكات عابسة.

- محمد عفيفى.

- القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦١م، ص ١٦٠.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف التسلية.

- شوقى محمد يوسف.

- القاهرة، مطبعة الاعتماد، ١٩٤٧م.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف العرب.

- أحمد أحمد رضوان.

- دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥م، ص ١٤٣.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف عن القضاة.

- جمع: سليمان محمد ثابت.

- مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٢م، ص ١٨٤.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف الغرب.

- محمود سليمان، ١٩٣٧م.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف الأمس غرائب اليوم، أو صورة من حياة النيل.

- يوسف موسى خنشت.

- مطبعة القديس بولس، ١٩٣٦م.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف من عالم الحيوان.

- ترجمة: عبد الحافظ حلمى محمد، ومراجعة: أحمد حماد الحسينى.

- دار الفكر العربى (الألف كتاب)، ص ٢٤٠.

***

فهرس عام/ جزازات

الطرف والبدع.

- عيسى صبرى.

- القاهرة، ١٩٢٣م، ص ٩٦.

- الكتاب الحادى عشر ضمن مجموعة.

***

فهرس عام/ جزازات

عش مرحاً تعمر طويلا.

- جيلورد هوزر، وترجمة: محمد فتحى.

- القاهرة، الخانجى، ص ٦٠٤، ١٩٥٣م.

***

فهرس عام/ جزازات

فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء.

- أحمد بن محمد بن عبد الله بن إبراهيم الشيخ شهاب الدين أبو محمد شمس الدين الدمشقى المعروف بابن عربشاه (٧٩١م - ٨٥٤هـ).

- نسخة القاهرة، المطبعة العامرة الشرفية، ١٣٠٣هـ، بهامشها كتاب كليلة ودمنة.

- نسخة بها ملاحظات ومقدمة باللاتينية لغبور. ع. ولهلم فريتاج.

- نسخة القاهرة، دار الطباعة، ١٢٧٦هـ، ص ٣٧٦.

- نسخة القاهرة، طبع بولاق، ١٢٧٦هـ.

- نسخة القاهرة، طبع بولاق، ١٢٩٠هـ.

***

ت/ أدب/ خ

اللؤلؤ النقى الأصيل فى تسلية الكئيب والعليل.

- لمحمد حماد الديرونى (أو الدويرونى) فى المحاضرات.

***

ت/ أدب/ طبع مصر ١٢٩٦هـ

اللطائف والطرائف للثعالبى ٤٢٩هـ.

- وضم إليه الشيخ أحمد بن عبد الرازق المقدسى كتاب اليواقيت وجعلهما كتاباً واحداً.

***

ت/ أدب/ خ

قطف الأزهار فى مسامرات الأخبار.

- للشيخ حسين محمد الدبراوى، تلميذ العلامة نجا الإبيارى، من أدباء أوائل القرن ١٤، وينقل من مؤلفات أستاذه المذكور، وقد أتمه ١٣٠٥هـ.

***

ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٩٠هـ

فاكهة الخلفاء.

- لابن عربشاه، ٨٥٤هـ.

- نسخة أخرى طبع المحاصل، ١٨٦٩م، برقم ٧٤٧.

- نسخة أخرى، مخطوط قديم، مضبوطة بالشكل فى مواضع، برقم ٧٦٤.

***

ت/ أدب/ خ

غذاء الأرواح بالمحادثة والمزاح.

- لمرعى الحنبلى المقدسى.

- وهو كتاب أدبى به نوادر فى المزاح، وتعرض فيه لأحكامه، وما هو مستحب أو مستقبح.

***

ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٧٨هـ

شرح رسالة الوزير ابن زيدون (٤٦٣هـ) الهزلية، المسمى سرح العيون لابن نباته المصرى، ٧٦٨هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة، ١٠٨٠هـ، برقم ٧٠٦.

***

ت/ أدب/ طبع طرابلس ١٣١٧هـ

سمير الليالى.

- محمد أمين صوفى السكرى (القرن ١٤).

***

ت/ أدب/ طبع العمومية ١٨٩٥م

روضة أهل الفكاهة.

- لأحمد الشبراوى (القرن ١٤).

***

ت/ أدب/ خ ١٣٠٦هـ

رسالة ابن زيدون الهزلية وعليها تعليقات.

- لخصها الشيخ محمود العالم، ١٣١١هـ، وهى بخطه.

***

ت/أدب/ خ ١١١٢هـ

الجمانات.

- وهى شبه مقامات وبها مجونيات.

- للشيخ محيى الدين السلطى الدمشقى (القرن ١١).

***

ت/ أدب/ تصوير شمسى من خزانة باريس ١٣٤٦هـ

ترويح الأرواح ومفتاح السرور والأفراح.

- لجراب الدولة أحمد بن محمد بن علوبة النديم، المتوفى ٣٢٠هـ.

- جعله عشرة فصول، والموجود الجزء الأول به الفصل الأول وبعض الثانى.

***

ت/ أدب/ طبع السعادة ١٣٢٦هـ

تحفة المجالس.

- للسيوطى، ٩١١هـ.

***

ت/ أدب/ طبع الشرفية ١٣٠٧هـ

تحفة أهل الفكاهة.

- لمحمد سعيد (القرن ١٤).

- وبهامشه أطباق الذهب لعبد المؤمن الأصفهانى.

***

ت/ أدب/ طبع العجم ١٢٩١هـ

أنيس الخاطر وجليس المسافر، المسمى كشكول البحرانى.

- للشيخ يوسف البحرانى من الإمامية.

***

ت/ أدب/ خ ١٣١٨هـ

أمنية الألمعى ومنية المدعى.

- للقاضى الرشيد بن الزبير، ٥٦٣هـ.

- وهى المقامة الحصيبة رمى بها غرض الفكاهة من فنون شتى.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ٨١٠.

- نسخة أخرى طبع إلياء عليها تعليقات للأستاذ طاهر الجزائرى، برقم ٨٧٩.

***

ت/ أدب/ خ

الأغلال والسلاسل فى مجنون اسمه عاقل.

- للشيخ حسن قويدر، ١٢٦٢هـ.

- نسخة أخرى برقم ٣٩/خ.

- نسخة أخرى برقم ٤١٩/خ.

- نسخة أخرى برقم ٦١٨ بخط المؤلف.

***

ت/ أدب/ خ ١٠٣٦هـ

اختراع الخراع.

- وهو فى النوع المسمى الآن بالمفارقات.

- للعلامة الصفدى، ٧٦٤هـ.

- نسخة بها خرمان.

***

ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٧٤هـ

هز القحوف بشرح قصيدة أبى شادوف.

- للشيخ يوسف الشربينى.

- نسخة أخرى طبع بولاق، ١٣٠٨هـ، برقم ١٥٨.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ٧٨٣.

***

ت/ أدب/ خ

المستطرف

- الموجود الجزء الأخير من الباب ٨٥ إلى آخر الكتاب، به خرمان.

- نسخة أخرى برقم ٧٧٣ مخطوطة.

- نسخة أخرى عليها تعليقات وتصحيحات بخط الشيخ نصر الدين الهورينى، طبع الكستلية، ١٢٧٩هـ، برقم ٧٧٤.

- نسخة أخرى طبع بولاق، ١٢٩٢هـ، برقم ٨٤.

- نسخة أخرى مخطوطة بأولها فهرس رقم ٣٣٨.

***

ت/ أدب/ خ ١٠١٠هـ

مجموع العلامة السفيرى (٩٥٦هـ)، من تلاميذ السيوطى، وهو مرتب على حروف المعجم.

***

ت/ أدب/ خ جامعة.

مجموع السيد عبد الرحمن العمادى، ١٠٥١هـ.

- نسخة أخرى بها خطوط جماعة من أسرته، مخطوطة برقم ٣٤٨.

***

ت/ أدب/ خ قديم

التطفيل.

- للعلامة الخطيب البغدادى ٤٦٣هـ.

- نسخة أخرى طبع دمشق، ١٣٤٦هـ.

***

ت/ أدب/ طبع دمشق ١٣٤٧هـ

أخبار الظراف والمتماجنين.

- لابن الجوزى.

***

ت/ أدب/ خ فى ١٣٤٣هـ

أخبار الحمقى والمغفلين لابن الجوزى.

- جعله على ٢٤ باباً.

***

ت/ أدب/ خ

الثقلاء

- للسيد أحمد القوصى، وهو مسودة.

***

ت/ أدب/ خ

القول النبيل بذكر التطفيل.

- للعلامة أحمد بن العماد الأفقهسى، ٨٠٨هـ.

***

ت/ أدب/ طبع هيدلبرج ١٩٠٢هـ

حكاية أبى القاسم البغدادى.

(وكان موجوداً سنة ٣٠٦هـ).

- لمحمد بن أحمد أبى المطهر الأزدى.

- وهى أحاديث مضحكة يظهر أنه وضعها عليه، وفيها كثير من مجتمعات بغداد فى المضحكات والهزليات.

***

ت/ مجاميع

مجموعة بها ٧ رسائل بعضها خط والآخر طبع.

- الوديك فى فضل الديك.

- ديوان ابن عروس.

- حمل زجل لمحمد عثمان بك جلال فى الشعر والشعراء.

***

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ٦ كتب وهى:

- مناظرة الورد والنرجس.

- رسالة فى السيف والقلم لجلال الدين الدوانى.

- زبدة الجنان فى المفاخرة بين القنديل والشمعدان للشيخ عبد الباقى بن عبد المجيد اليمانى.

***

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة، جميع ما فيها للإمام السيوطى، تحتوى على عشر رسائل.

- الفتاش على القشاش، وهى مقامة فى رجل يروى الموضوع.

***

المخطوطات

فنون العجائب.

- لأبى سعيد محمد بن على بن عمرو بن مهدى النقاش الحنبلى، ٤١٤هـ.

- نسخة ١٣٥٥هـ، فى ١٦٣ ورقة.

- نسخة أخرى فى القرن ١٤، فى ٢٩٦ ورقة.

***

مخطوطات/ كتبخانة

مجموعة.

- عمدة الحرفاء وقدوة الظرفاء.

- لابن مكانس، ٨٦٤هـ.

- رسالة تشتمل محاورة بين أربعة وخمسين نفراً كل منهم يخالف الآخر فى حرفته، شرط كل واحد منهم ألا يكلم رفيقه إلا بعبارة تناسب حرفته.

***

كتبخانة

فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء.

- شهاب الدين أبو محمد أحمد بن محمد المعروف بابن عربشاه ٧٩١ - ٨٥٤هـ.

- وهو على أسلوب كليلة ودمنة، كتبه ٨٥٢هـ.

- نسخة طبع بولاق.

- نسخة طبع شرف بهامشها كليلة ودمنة.

- نسخة أخرى طبع شرف.

***

كتبخانة

حديقة الأفراح لإراحة الأتراح.

- أحمد بن محمد بن على بن إبراهيم الأنصارى الشروانى، من علماء القرن ١٣.

- نسخة فى مجلد، طبع حروف بمطبعة بولاق، ١٢٨٢هـ.

- ست نسخ أخرى خصوصية.

***

كتبخانة

إخبار الأذكياء بأخبار الأولياء.

- وهو كتاب تكلم فيه مؤلفه على درجات الأولياء من إبدال ونجباء وأقطاب وغير ذلك.

- نسخة فى مجلد، كتبت ١١٧٥هـ.

***

كتبخانة/ فنون متنوعة

حادى الأرواح إلى بلاد الأفراح.

- أبو عبد الله محيى بن أبى بكر الشهير بابن قيم الجوزية ٧٥١هـ.

- نسخة فى مجلد.

- نسخة أخرى فى مجلد.

***

أزهر/ جـ ٥

تسلية الخواطر فى منتخبات الملح والنوادر.

- جمع شاكر البتلونى.

- رتبها على ثلاثة أجزاء وضمنها كثيراً من الملح والنوادر والفكاهات والأجوبة المسكتة والنكت المضحكة وأخبار السكارى والمجانين والكرماء والبخلاء والحكم والمواعظ والآداب.

- نسخة فى مجلد، طبع بيروت، ١٨٨٢م، فى ١٩٢ ص.

- نسخة كالسابقة.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة المسامرة وعقود المحاضرة وسحر المذاكرة.

- للبخارى (مصطفى بن سلامة البخارى)، القرن ١٣هـ.

- ضمنها منادمة بعض الملوك والأدباء وطرائف المحاورات وظرائف المحاضرات وبدائع المفاكهات، فرغ منها ١٢٦٥هـ.

- نسخة فى مجلد، مخطوطة فى ١١٠ ورقة.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة المُجالس ونزهة المجالس.

- السيوطى، ٩١١هـ.

- تشتمل على ذكر فضل العقل والعلم والأنبياء والخلفاء والقضاة والكرام، وذكر الشعراء والمتطفلين والمتلصصين، وأخبار النساء والعشاق.

- رتبها على خمسة عشر باباً.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٣٢٦هـ.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة العروس ونزهة النفوس.

- للتيجانى (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد بن أبى القاسم التيجانى)، القرن ٨هـ.

- رتبه على خمسة وعشرين باباً، ويتضمن كثيراً من أخبار النساء وأوصافهن ومستظرف نوادرهن وأشعارهن.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٣٠١هـ، فى ٢٠٤ص.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة.

- للمصرى (محمد سعد بن محمد سعد الشهير بالمصرى)، أوائل القرن ١٤هـ.

- رتبها على مقدمة وأربع وعشرين باباً فى الأدب والعقل، وفى أدب النديم ومدح ساقى الكؤس، وغير ذلك مما يتعلق بمجالس الشراب والغناء والحكايات والنوادر.

- فرغ منها ١٢٩٥هـ.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٣٠٧هـ، فى ١٤٨ ص.

- ثلاث نسخ كالسابقة.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة الإخوان بالنوادر الحسان.

- جمع الخواجة بشازى.

- قال فى أولها: لما رأيت النفوس إلى المداعبات متشوقة وإلى المسامرات بتذاكر النوادر تائقة جمعت من نفائسها ألفاً وواحدة لتكون لمنادمة الخلان وتسلية الزعلان مساعدة، وجعلتها من العقود عشرة، كل عقد مائة نادرة.

- العقد الأول من نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، طبع فى ٤٠ ص.

***

أزهر/ جـ ٥

برد الأكباد فى الأعداد.

- للثعالبى (أبو منصور عين الملك بن محمد المعروف بالثعالبى النيسابورى)، ٤٢٩هـ.

- ضمنه كثيراً من الطرف والنوادر واللطائف والنكات والملح والظرائف والحكم والمواعظ.

- مرتب على خمسة أبواب:

الأول: فى عدد الاثنين.

والثانى: فى عدد الثلاثة.

والثالث: فى عدد الأربعة.

والرابع: فى عدد الخمسة.

والخامس: فى الأعداد من ستة إلى العشرة.

- واحتفظ لنفسه أن يذكر من النوادر والحكم وغيرها ما يطابق هذه الأعداد.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، طبع الجوائب بالآستانة ١٣٠١هـ، من ص ١٠١ - ١٤١.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة فى مجلد، بقلم معتاد، من ورقة ١ - ٣٠.

***

أزهر/ جـ ٥

إيوان الغرائب وديوان العجائب.

- مجموع قصائد ومخمسات وأمثال وألغاز ونوادر وحكايات.

- لم يعلم جامعه.

- نسخة فى مجلد بقلم فارسى، فى ٨٩ ورقة.

***

أزهر/ جـ ٥

إتحاف النبلاء بأخبار الثقلاء.

- للسيوطى.

- ضمنه وصف الثقلاء وما ورد فيهم.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، من ورقة ٢٨ - ٣٥.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة فى مجلد، ١٠٠٤هـ، من ورقة ٣٥٢ - ٣٥٨.

***

أزهر/ جـ ٥

أخبار الظراف والمتماجنين.

- لابن الجوزى.

- طبع دمشق، ١٣٤٧هـ، فى ١٠٥ ص.

***

أزهر/ جـ ٥

أخبار الحمقى والمغفلين.

- لابن الجوزى، ٥٩٧هـ.

- نسخة طبع دمشق فى مجلد، ١٣٤٥هـ.

***

أزهر/ جـ ٥

أدب الندماء ولطائف الظرفاء.

- كشاجم (محمود بن محمد بن الحسين الرملى المعروف بكشاجم)، ت ٣٥٠هـ.

- ضمنه كثيراً من أمثال الحكماء ومنثور البلغاء ومنظوم الشعراء وأخبار الظرفاء.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، طبع الأسكندرية، من ص ١ - ٦١.

***

أزهر/ جـ ٥

الأذكياء لابن الجوزى.

- تسع نسخ مختلفة الطبعات.

***

أزهر/ جـ ٥

البخلاء للجاحظ.

- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ت ٢٥٥هـ.

- نسخة فى مجلد بقلم معتاد، فى ١١٦ ورقة.

***

أزهر/ جـ ٥

ترويح النفوس ومضحك العبوس.

- للآلاتى (الشيخ حسن الآلاتى) من مطربى القرن ١٤هـ.

- ضمنه جملة وافية من الأدوار الغنائية والأغانى المصرية.

- الجزآن الثانى والثالث من نسخة فى مجلدين طبع مطبعة جريدة المحروسة بالقاهرة، والثانى ١٨٨٩، والثالث ١٨٩١.

***

أزهر/ جـ ٥

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم.

- الخطيب البغدادى (أبو بكر أحمد بن على بن ثابت بن أحمد بن مهدى البغدادى)، ت ٤٦٣هـ.

- نسخة فى مجلد، طبع الشام، ١٣٤٦هـ، فى ١٠٨ ص.

***

أزهر/ جـ ٥

ثمرات الأوراق فى المحاضرات.

- لابن حجة الحموى (تقى الدين أبى بكر بن على بن محمد)، ت ٨٣٧هـ.

- ضمنها زبدة مما يحتاج إليه فى المجالس والمحافل والحكايات والنوادر.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، بقلم معتاد، من ورقة ١ - ١٦٥.

- ثمان نسخ أخرى.

***

Mohamed Abdel Wahed continues his study of the oral heritage of Al Hawsa people. This time he discusses some tales from Al Hawsa influenced by *The Arabian Nights,* like *Dudu, The Thief and the Magical Door, The Boy who Refused to Walk* and *No King but Allah.*

Ra'fat AL Duwairi translates *A Tale Looking for an Audience;* an Indian folk tale translated into English by A.K. Ramanojan, and from English by Ra'fat.

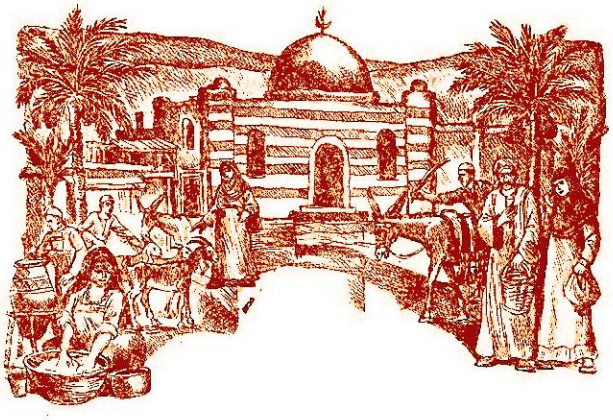
Marwa Al Esawi reviews Mona Kamel AL Esawi's M.A. Thesis "Aesthetic Charateristics in Folk Plastic Construction", a field study in some villages of AL Munufia.

Hassan Surour interviews the founder of Ezpat Tunnis school of crockery, the Swiss artist Evelin Borei, the first graduate from the school and the Egyptian artist Rawia Abdel Qader.

Mameduh Abdel Alim reviews Samih Abdel Ghaffar Sha'lan's thesis for a Ph.D. "Traditions Connected with Bread as a Sign of Cultural Spots".

This issue ends with the tenth part of Prof. Ibrahim Ahmed Sa'lan's *A Bibliography of Folk Heritage:* Folklore 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 studues and folk texts, provided that they are well documented.



Said Khamis's study "Al Muwashaha and Al Zagal: From Al Andalus to Egypt" discusses the different social and political circumistances which inaugurated those two arts in Al Andalus and then Egypt and other Arab countries. Khamis explains in detail the origin of the Arabic language in Egypt before the taking over of Islam, and its conflict with coptic language after Islam. However, the Arabic language prevailed and consequently the arts of Al Muwashaha and Al Zagal.

Shawqi Ali Heikal's "Ramadan in the Arabic Language" traces the origins of the word "Ramadan" in our language. It is mainly a linguistic study which aims at defining the word semantically, grammatically, pragmatically, etc.

Dr. Shawqi Abdel Qawi's "Celebrations of Ramadan from Al Walis' Period to the End of Al Mammelukes'" is a descriptive study of Ramadan's celebrations as represented in the writings of those periods. They were often formal celebrations because writers were interested in rulers rather than the public.

Dr. Khairi Duma translates Velmus Vouget's essay "Towards a Theory of Genres in Folklore". It discusses previous theories and how they can be developed. As a conclusion, it provids a general strategy divided into certain levels. According to Vouget those levels should be taken into consideration when studying folklore. They are the beginning towards forming a theory of genres.

Ali Afifi translates Alan Dundas's essay "Decrease Supposition in Folklore Theory". Dundas analyzes this supposition, and elaborates on the hypothesis which suggests that the golden age of folklore was in the far past. The best example is the belief that folklore is transmitted descendently; consequently it decays as time passes. Dundas refutes this and other similar theories arguing that folklore is eternal; there has always been folklore and it will.

Abdel Aziz Ref'at's "Change in Musical Folk Story" is a formal study. Ref'at refutes the theory of the stagnant form of musical story by analyzing just two texts. He argues that its form is susciptible to change because it is always narrated by different Rawis.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provides a text of Al Taghriba or the journey of Bani Helal to the west. He gathered it from Al Nekheila, Abu Tig, Asuit. A glossary of ambiguous expressions is supplied.

Ahmed Mohamed Hassan's study is about horseshoe making with illustrations.

This Issue

The lack of a well classified study of our folk heritage has its negative impact on multi levels. As a contribution in the field *Al Funun Al Sha'bia* continues its role in developing a recognition of the great importance of folklore and its prospective role in our society.

Farouq Khorshid begins this issue with a review of Yussef Al Sharouni's *With Heritage*. The book tracks the recurrent stories in our folklore trying to find a link or connection bentween them or to relate them to one (or certain) source(s). It also points out the difference between folk tales and other tales written by professional writers, and why both genres are usually intersected. Illustrations are taken from *Kalila and Demna, The Arabian Nights* and the Sirats to denote the difference between folklore as an expressive art and literature as an impressive one.

Dr. Al Said Ahmed Hamed's "The Magical Formula" studies talismans, amulets and other magical formulas. Its main reference is the material gathered by the Egyptian archaeologist, Ahmed Fakhri in Luxor, 1934 which combines fifty texts. Other sources of the study are amulets and letters sent to saints and holy men which extend from the far past to the present. The article is mainly a linguistic study aiming at explaining the connotations of amulets and posing them as a means of a certain kind of communication.

Ali Fahmi's essay is a sociocultural study of the Egyptian Mulid, differentiating between it and the Mulids of other Arabic and Islamic countries. He argues that Egypt had known similar celebrations and ceremonies before the introduction of Islam in it. Those early celebrations are beyond the distinctive and unique flavour of the Egyptian Mulids of today. Fahmi, then, proceeds to discuss the various themes of the Mulids and how writers can employ them in their creative works.

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 54-55, January - June, 1997.

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١ر٢٥٠ دينار ، الكويت ١ر٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١ر٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١ر٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١ر٥٠٠ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. ASAAD NADIM

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr, Mostafa El - Razaz

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE