الفنون الشعبيّة

عدد ٦٠ - ٦١
اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ٢٠٠١
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور **عبدالحميد يونس**
وأشرف عليها فنيًا الأستاذ
عبدالسلام الشريف

رئيس مجلس الإدارة
أ. د. سمير سرحان

مجلس التحرير:
أ. د. أحمد شمس الدين الحجاجى
أ. د. أسعد نديم
أ. د. سمحة الخولى
أ. عبدالحميد حواس
أ. فاروق خورشيد
أ. د. محمد محمود الجوهرى
أ. د. محمد رجب النجار
أ. د. مصطفى الرزاز

رئيس التحرير
أ. د. أحمد على مرسى
نائب رئيس التحرير
أ. صفوت كمال
مدير التحرير
أ. حسن سرور
سكرتير التحرير
أ. محمد حسن عبدالحافظ

عدد ٦٠ ـ ٦١
أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ٢٠٠١
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفهرس

الموضـــــــوع	الصفحة
• هذا العدد	٣
التحرير	
• اللغة الثالثة هى الحياة	٩
فاروق خورشيد	
• فى تأبين عبد الحميد توفيق زكى	١٥
د. سمحة الخولى	
• عبد الحميد توفيق زكى	١٧
إبراهيم حلمى	
• الأدب الشعبى الجزائرى	٢٣
د. إبراهيم أحمد شعلان	
• النمذجة الشعبية لفكرتى القوة والمعرفة فى قص نجيب محفوظ	٤١
د. وليد منير	
• رحلة العطرون	٤٩
د. شوقى عبد القوى عثمان حبيب	
• الحكاية الشعبية فى القرن السادس عشر	٥٩
ماتياس فولر - فالتراود فولر	
ترجمة: أحمد فاروق	
• بياع كلام	٧٣
أحمد الليثى	
• حكايتان شعبيتان من الهند حول القدر والمقدر	٧٧
أ. ك. راما نوجان	
ترجمة: رأفت الدويرى	
• ملامح مشتركة فى عالم الأمثال الشعبية	٨٥
عبد الرحمن شلش	
• المأثور الموسيقى الشعبى وقضية الصون والحماية	٩١
د. محمد عمران	
• موضوع موسيقى للحوار	٩٩
د. نيمور أحمد يوسف	
• عادات الطعام فى المواسم والمناسبات «دراسة ميدانية»	١٠٩
سيدة رشاد حسن	
• الخبز فى كتابات المقريزى	١١٧
آمال محمد حسن	
• الأسطورة فى الأدب العربى، أولاً: فى الأدب الجاهلى	١٣٥
د. لطفى حسين سليم	
• المعتقدات الشعبية حول القديسين «دراسة ميدانية»	١٤٣
د. سوزان السعيد	
• التواصل الفنى للرسم على الخشب	١٦٥
أ. إبراهيم حلمى	
ـ جولة الفنون الشعبية :	
• احتفالية القدس «الماضى والحاضر والمستقبل»	١٦٩
إخلاص عطا الله	
• تربية الطفل فى الفولكلور المصرى «رسالة ماجستير»	١٨٣
نادية السنوسى	
ـ مكتبة الفنون الشعبية :	
• كتاب «الموالد فى مصر» شهادة للشعب المصرى	١٨٩
شمس الدين موسى	
• كتاب «النوادر الشعبية المصرية» «دراسة تاريخية واجتماعية»	١٩٣
أحلام أبو زيد رزق	
• This Issue	٢٠٢

العدد ٦٠ ـ ٦١ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر

٢٠٠١

● الرسوم الداخلية :
من أعمال الفنان:
على دسوقى

● الإخراج:
صبرى عبد الواحد

● السكرتارية الفنية :
نادية عبدالحميد السنوسى
مادلين أيوب
دعاء مصطفى كامل
دينا فوكيه

● التنفيذ :
سمير خليل
مصطفى محمد على
عصام إبراهيم

● صورتا الغلاف :
الأمامى : من وجوه الفيوم
الخلفى : «القدس عربية»
للفنان : على دسوقى

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ / ١٩٨٨

هذا العدد

يفتتح الأستاذ **فاروق خورشيد** دراسات هذا العدد بدراسته المعنونة بـ «**اللغة الثالثة هى الحياة**»، وهى تتناول قضية «العاميات» العربية التى شغلت عدداً من الدراسين فى إطار تأثيرها «السلبى» على الفصحى، وليس باعتبارها رديفاً للفصحى، كأن العامية - فى كل قطر - تمثل الخطر الماثل الذى يهدد الفصحى دائماً، دون الوقوف - بعمق - على أسئلة العامية الأساسية: ماهيتها، حقيقة وجودها التاريخى، مواضعاتها، أدوارها العملية والجمالية.. إلخ، برغم أنها تجسد «لغة الحياة» التى يستخدمها هؤلاء الدارسون أنفسهم فى ممارساتهم اليومية.

يعالج الأستاذ **فاروق خورشيد** ظاهرة العاميات، باعتبارها حقيقة واقعة، أفرزتها ظروف تاريخية عاشها الشعب العربى فى كل قطر، ويتحدث، بصفة خاصة، عن «لغة الحرفيين» التى شكّلت ثقافة كل إقليم على حدة، ثم ربطت ما بين أطراف العالم الإسلامى، عبر الحرف المتشابهة العطاء بين مصر والشام والعراق، وكذلك المغرب العربى؛ حيث كان لكل حرفة شيخ يقوم بالربط بين حرفته، ورجال حرفته، فى موطنه، وبين أمثالهم من الحرف والحرفيين فى أرجاء الوطن العربى، ليخلق الحرفيون - بذلك - لغة مشتركة بين المغرب والمشرق، بين الشمال والجنوب، تلك اللغة التى تجسد وحدتهم، وتعبر عن احتياجاتهم ورؤاهم المشتركة، وعن إحساسهم ووجودهم الوجدانى المتقارب، دون أن ينفصلوا عن العربية الفصحى، حتى إذا لم يفهموا كل لفظ فيها؛ فهى لغة النص الدينى، والصلوات، والأوراد، والأذكار.. إلخ. وفى نهاية الدراسة، يؤكد الأستاذ **فاروق خورشيد** أن هذه اللغة المشتركة (اللغة الثالثة) هى التى أنتجت الأدب الشعبى، وعلى قمته «ألف ليلة وليلة»، التى علمت أوروبا أدب الواقع، وأدب الحديث، وأدب الناس. كما أنها - على عكس التصورات السائدة - صانت العربية الفصحى، وربطت الشعب العربى والإسلامى منذ قرون، رغم امتزاجها بعاميات المنطقة كلها، وبعاميات الحرفيين على وجه الخصوص.

فقدت الحياة الثقافية المصرية واحداً من رجالها المخلصين فى مجال الموسيقى، هو الأستاذ **عبدالحميد توفيق زكى** (رحمه الله) الذى ظل، حتى اللحظة الأخيرة فى حياته، فناناً دؤوباً، هادئاً، مليئاً بحيوية لا تفتر، وسعى مخلص لا يتوقف.

فى هذا العدد، نقدم ورقتين فى تأبين عاشق الموسيقى الأستاذ **عبد الحميد توفيق زكى**. فى الورقة الأولى، تضيىء الأستاذة الدكتورة **سمحة الخولى** الجوانب الإنسانية والعلمية والفنية لدى الفنان الراحل، ودوره فى إثراء الحركة الموسيقية فى مصر. وقد ركزت الورقة على جانبين رئيسين. الأول، موهبته الخاصة فى التعامل مع شباب الموسيقيين، ومتابعته الجادة لنشاطهم، فقد كان يدرك مشقة إثبات الذات لدى المبدعين الموسيقيين الجدد، فى عالم يضج بالطرب السطحى الذى يُقدَّم للجمهور بوصفه موسيقى مصرية حقيقية. الثانى، يتمثل فى جهوده الأخيرة لإصدار مجموعة من الكتب عن الموسيقى المصرية وأعلامها، وقد صاغت الدكتورة **سمحة الخولى** ورقتها «**فى تأبين الأستاذ عبدالحميد توفيق زكى**» بلغة حميمة ، روت فيها روايتها الشائقة لظروف تعرفها إلى الفنان الراحل منذ أربعينيات القرن الماضى.

وفى الورقة الثانية، يرصد الأستاذ **إبراهيم حلمى** المعلومات الأساسية حول الأستاذ **عبدالحميد توفيق زكى**؛ دراسته، المهام التى كلف بها، تدرجه الوظيفى، نشاطه الطوعى، مؤلفاته. ثم ينتخب سبع دراسات - من مجمل إحدى عشرة دراسة أنجزها الفنان الراحل - ليقدم عرضاً موجزاً لمحتوى موضوعاتها.

تحت عنوان «**الأدب الشعبى الجزائرى**» يقدم الأستاذ الدكتور **إبراهيم أحمد شعلان** تحليلاً لمجموعة من الأشعار الشعبية الجزائرية، تمثل جزءاً من مخطوط نادر بعنوان، «الفلك المشحون بالمعرب والملحون»، كتبه وشرحه - بخطه - الشيخ عبد الرحمن بن محمد التلمسانى، فى منتصف العقد الأول من القرن العشرين، وكان التلمسانى قد قام بتسجيلها من شاعر شعبى - ذائع الصيت - يدعى قدور ولد محمد البرجى، وهو أحد قادة الأمير عبدالقادر فى صراعه مع الفرنسيين، ثم غضب عليه الأمير، فعزله وسجنه. وهذه الأشعار هى نتاج لشعور الشاعر بالظلم، وسوء الحظ، وانقلاب الحال، فجاءت مكتنزة بهذه المعانى، وبفصوص الحكمة والبلاغة التى تقلد بها الشعب الجزائرى حتى هذه اللحظة.

إن الأشعار وشروحها تعطيان صورة للأدب الشعبى الجزائرى - خاصة فى غرب الجزائر - فى نهاية القرن التاسع عشر، وتضيئان طبيعة اللهجة البدوية الجزائرية أسلوباً وأفكاراً، وطبيعة تصورات الناس وعاداتهم ومعتقداتهم فى هذه الفترة. ولايزال هذا المخطوط حاضراً فى الثقافة الجزائرية، لكن الدكتور **إبراهيم شعلان** يلاحظ أن الجيل الحالى فى الجزائر يستعصى عليه كثير من المفردات والمفاهيم. ومن ثم، فإنه يعود إلى الأهل؛ لتفسير نص، أو توضيح أسلوب، أو يتجه إلى البادية؛ لاستجلاء تعبير، أو مفهوم، مما يدل على أن اللهجة الشعبية، الجزائرية، شهدت تحولاً سريعاً نحو اللهجات المشرقية، وخاصة اللهجة المصرية، وهى الملاحظة التى تعقد صلة ما بين هذه الدراسة، والدلالة العامة لدراسة الأستاذ **فاروق خورشيد** فى صدر هذا العدد. وقد اجتهد الدكتور **شعلان** فى شرح النصوص للقارئ، كما قدم ثبتاً بالمفردات المستغلقة، ووصفاً بمنطوقها الشفاهى، وبطرائق تدوينها.

انعكاساً لاهتمام المجلة بفكرة توظيف الإبداع الأدبى، واستلهامه لمعين المأثورات الشعبية، نقدم فى هذا العدد دراسة للدكتور **وليد منير**، عنوانها: «**النمذجة الشعبية لفكرتى القوة والمعرفة فى قص نجيب محفوظ، دراسة فى شخصيتى الفتوة والدرويش**». تنطلق الدراسة من ظاهرة توظيف الإبداع الأدبى لنموذج «البطل» و«الحكيم»، حيث يستلهم الإبداع الفردى من الإبداع الجماعى أغنى عناصره، فكان معبراً - على نحوٍ فريد - عن أهمية مفهومى «القوة» و«المعرفة» فى الواقع الاجتماعى للإنسان، وموضحاً مدى تأصلهما فى الإدراك الجمعى، ومبيناً مدى تأثيرهما فى حركة الحياة والوجود.

يمثل **نجيب محفوظ** واحداً من أقدر المبدعين - قاطبةً - على تفجير طاقات الموروث الكامنة، حيث يتناول فكرة «القوة» التى هى قرينة «البطل - الفتوة»، وفكرة «المعرفة» التى هى قرينة «الحكيم - الدرويش»، ليؤسس عليهما رؤية درامية واسعة لتاريخ الجماعة الشعبية، بعد أن ينمذج هاتين الفكرتين نمذجة واقعية وأسطورية فى آن معًا. ويوضح الدكتور **وليد منير** أن «فتوة» الحارة الشعبية يكتسب مكانته من قدرته على حفظ أمن الجماعة، والدفاع عن حقوقها، وردع عدوها الخارجى، والإبقاء على توازن إيقاع حركتها فى ظل استقرار الحياة وسلامتها. أما الدرويش، فيكتسب مكانته من قدرته على الاستشراف والرؤيا، وخبرته بالنصح وهداية الأرواح المتعبة الضالة. والنتيجة الإجمالية التى تستخلصها هذه الدراسة مفادها أن «الفتوة» و «الدرويش» موقفان يعملان، برغم المفارقة الظاهرة بينهما، على تصالح المادى والروحى وتكاملهما فى حياة الجماعة الشعبية، وهما يجعلان من عنصرى النفع والجمال قطبى رحى واحدة، ويربطان - على اتساع المسافة - بين الدنيوى والمقدس، ربطاً وثيقاً.

بعد ذلك يقدم لنا الأستاذ الدكتور **شوقى عبدالقوى عثمان حبيب** وصفاً لـ «**رحلة العطرون**»، فى دراسة بالعنوان نفسه. و «العطرون» مادة طبيعية تشبه «حجر الشبه»، توجد تحت رمال الصحراء الغربية جنوباً، ويستخدم فى دباغة الجلود، وتنظيف الملابس. أما الرحلة الشاقة لجلب العطرون، فتنطلق من واحة «باريس» وأنحائها، باتجاه السودان جنوباً، مروراً بعدد كبير من المناطق التى لم يحدد الراوى (عمر عطية الله) مواقعها بالتحديد، خاصة أنها ليست مدرجة فى الكشّاف الجغرافى الرسمى، ويقدم الدكتور **شوقى** وصفاً دقيقاً لعناصر الرحلة ومراحلها: الاتفاق على موعد السفر، الإجراءات

الرسمية، عدد أفراد الرحلة، واختيار «ريس» لهم، عدد الجمال التى تشكل قافلة الرحلة، طعام أفراد الرحلة وطعام الجمال، قواعد الرحلة ومسارها ومواقيتها، أساليب التعامل مع «الجمال» بأنواعها، مخاطر الرحلة، وأساليب الوقاية منها ، فن الحداء وأثره على فعالية الجمال وهمتها، تاريخ العلاقة بين باريس وشمال السودان. وفى نهاية الدراسة - كما فى بدايتها - يؤكد الدكتور **شوقى حبيب** على أن الطرق التجارية تمثل عاملاً مهماً فى نقل الثقافة؛ حيث يساعد التنقل على حمل التأثيرات الثقافية المتبادلة على طول تلك الطرق، وهى تأثيرات غير مرئية، تأخذ زمناً طويلاً لتظهر بجلاء، وهو ما يجعل البحث فى مجال التأثير الثقافى أكثر صعوبة؛ لأنه يبحث فى العناصر المعقولة واللامادية، فضلاً عن اعتماده على مهارات خاصة فى الملاحظة، والوعى بالتاريخ، والمعرفة الشاملة بالمأثورات فى مختلف مناطق الرحلة.

حيث تواصل المجلة اهتمامها بالدراسات المترجمة فى مختلف فروع المأثورات الشعبية، نقدم فى هذا العدد دراسة لكل من **ماتياس فولر**، و **فالتراود فولر**، عنوانها: «**الحكاية الشعبية فى القرن السادس عشر**»، قام بترجمتها عن الألمانية الأستاذ **أحمد فاروق**. تدور الدراسة حول أثر التطور الطباعى ، ووسائل التدوين، على الحكايات الشعبية، منذ اختراع جوتنبرج للمطبعة، فى منتصف القرن الخامس عشر.

والملاحظة الأساسية التى تحملها هذه الدراسة تتبدى فى أن النقل الكتابى للحكاية الشعبية (أعمال شكسبير نموذجاً)، قد ضمن تأثيراً، وانتشاراً جديداً، للحكايات. ورغم ذلك، فإنها لم تنل حظاً من التطوير، حيث ظلت أسيرة النطاق الأدبى، وظلت لقرون مدونة كما هى، بتعبيرات تنتمى إلى عصر معين، وإلى شخوص بعينهم، وظلت أسيرة لكاتب أوطابع أو جامع أو شاعر. وعلى نقيض ذلك، استطاعت الحكايات الشعبية الشفاهية، بل ربما كان حتماً عليها، أن تغير نفسها لغوياً. ومن ثم، تغير نفسها أسلوبياً ومضمونياً.

تلى هذه الدراسة المترجمة، حكاية شعبية بعنوان «**بياع كلام**» قام الأستاذ **أحمد الليثى** بجمعها وتدوينها من الراوى محمد محمد عبدالرحمن من قرية عديس، مركز جهينة، محافظة سوهاج.

خلال أعداد سابقة فى المجلة، قام الأستاذ **رأفت الدويرى** بترجمة حكايات شعبية هندية، جمعها وترجمها إلى الإنجليزية: أ. ك. **رامانوجان**، وفى هذا العدد، يستكمل الأستاذ **رأفت الدويرى** ترجمته للحكايات الهندية، حيث يقدم حكايتين شعبيتين تدوران حول القدر والمقّدر، من بين عشر حكايات يصنفها **رامانوجان** تحت عنوان: «**حكايات شعبية حول القدر والأرباب والجن، وما إلى ذلك**». الأولى من ولاية التاميل، بعنوان «مخادعة القدر». والثانية من ولاية ماراثى، بعنوان «أم تتزوج ابنها».

انتقالاً من الحكايات إلى الأمثال، يقدم الأستاذ **عبدالرحمن شلش** دراسة بعنوان: «**ملامح مشتركة فى عالم الأمثال الشعبية**»، تتضمن نماذج مختارة من الأمثال العربية والأجنبية، تنتمى إلى عشرة موضوعات: السفر والغربة. العلم والمعرفة. الشجاعة والحكمة. الخير. الطب والصحة. المرأة. الطفولة. الحب. الصداقة.

وفى مجال الموسيقى الشعبية، يتضمن هذا العدد دراستين، الأولى حول «**المأثور الموسيقى الشعبى وقضية الصون والحماية**» يقوم فيها الدكتور **محمد عمران** بوضع الموسيقى الشعبية فى لب قضية الحماية والصون، بادئاً من تحديد ماهية الموسيقى الشعبية، وما ميدان إنتاجها واستهلاكها، وعلى أى شكل آل إليه حالها، ولماذا. وبعد الإجابة عن هذه الأسئلة تفصيلاً، يقوم الدكتور محمد عمران باختبار أسئلة الحماية والصون فى مجال الموسيقى الشعبية، حيث يناقش ظاهرة «التغير وحتمياته» فى الأشكال الموسيقية الشعبية، وأشكال الأداء، والمؤدين، فضلاً عن وضع الآلات والأدوات الموسيقية الذى نوقش فى «الفنون الشعبية» قبل ذلك. وفى نهاية الدراسة، يحدد الدكتور **عمران**: ماذا نحمى وكيف، حيث يقترح صيغة بعينها لكيفيه صون الموسيقى الشعبية وحمايتها.

الدراسة الثانية عنوانها «**موضوع موسيقى للحوار**»، يتساءل فيها الدكتور **تيمور أحمد يوسف** عما إذا كانت الموسيقى الشعبية، فى نشأتها الأولى، سبقت موسيقى الحضارات والمدنيات، أم أن موسيقى المدنيات والحضارات سبقت

الموسيقى الشعبية؟ وفى إجابته عن هذا السؤال المحورى، الذى يحتاج إلى جهود كثيرة من الباحثين، يتحدث الدكتور **تيمور** عن الموسيقى عبر الحضارة اليونانية والتاريخ الميلادى، ثم الموسيقى عبر الحضارة العربية والتاريخ الهجرى، وأخيراً يتحدث عن علم الفولكلور والموسيقى الشعبية.

ومن مجال الموسيقى إلى مجال العادات، حيث ترصد الأستاذة **سيدة رشاد حسن** «**عادات الطعام فى المواسم والمناسبات بقرية القناطرين مركز أشمون**»، وتربطها بالأدب الشعبى، والمعتقدات، والثقافة المادية. وتعرض الباحثة فى دراستها الميدانية المعلومات الأساسية عن قرية القناطرين، ثم تتحدث عن صناعة الزبد والجبن، وكيفية تربية الطيور والدواجن، ثم أخيراً تحدد دور الطعام فى دورة حياة الناس فى القرية، وارتباطه بالمناسبات الدينية والقومية، وعلاقته بالطب الشعبى.

فى دراستها: «**الخبز فى كتابات المقريزى**»، تقدم الدكتورة **آمال محمد حسن** رؤية علمية، ذات طابع تاريخى، لهذه السلعة التى تعد من السلع الاستراتيجية التى تقوم عليها حياة الناس فى مصر. وتعتمد الباحثة على المقريزى بوصفه مرجعية تاريخية، خاصة فى كتبه الثلاثة: الخطط، السلوك، إغاثة الأمة، والتى أتاحت لها مادة غزيرة فى موضوعها، حيث يصف المقريزى مراحل صناعة الخبز، ورصد أنواعه، ويتحدث عن الدور الاقتصادى والاجتماعى والسياسى «للعيش»، أو الخبز فى الحياة المصرية، إبّان زمن المقريزى.

ثم يقدم لنا الدكتور **لطفى حسن سليم** دراسته حول «**الأسطورة فى الأدب العربى القديم فى العصر الجاهلى**»، يطرح فيه موضوع الأسطورة فى الأدب الجاهلى نثراً و شعراً، حيث تمثل المرحلة الجاهلية، السابقة على الإسلام بمئة وخمسين عاماً، مجالاً خصباً لدراسة موضوع الأسطورة، على نحو ما يتجلى فى الأدب الجاهلى، مثلما كان يتجلى فى ممارسات القبائل الجاهلية، كما تعد الأسطورة، فى هذه المرحلة، امتداداً سحيقاً لأساطير العرب الأول، ولأساطير غيرهم من الشعوب.

وتقدم الدكتورة **سوزان السعيد** دراسة ميدانية عن «كنيسة مارجرجس» بمصر القديمة، و «دير العذراء» بالفيوم، و«ديرمارمينا» بمريوط، عنوانها: «**المعتقدات الشعبية حول القديسين**» وتقوم الدراسة بثلاث مهام أساسية:

١ ـ الكشف عن المصادر التى نبعت منها المعتقدات حول القديسين، والأسباب وراء استمرار هذه الظاهرة وبقائها حتى اليوم.

٢ ـ التأكيد على وحدة العقيدة الشعبية المصرية، وتبادل المعتقدات المقدسة بين المسلمين والمسيحيين.

٣ ـ تقديم صورة تفصيلية عن الممارسات الشعبية فى الكنائس والأديرة، تشكل رؤية واضحة عن الرموز الدينية المسيحية.

يقدم الأستاذ **إبراهيم حلمى** موضوعاً بعنوان «**التواصل الفنى للرسم على الخشب من قدماء المصريين إلى العصر القبطى**»، حيث يبدأ فكرة التواصل بالحديث عن الأصول الأولى للرسم على الخشب، كما وردت لدى الدكتور **باهور لبيب**، والقمص **يوساب السريانى**، والأستاذ **سعد الخادم**، وغيرهم، والتى يؤرخ لها ما بين عصر البطالمة فى القرن الرابع قبل الميلاد، والقرن الأول بعد الميلاد، ثم يحدد الأساليب الفنية للرسم على الخشب فى العصر القبطى، بدءاً من تعريف الأيقونة، التى تعنى لوحة خشبية تحوى صورة ملونة لقديسين أو شهداء أو قديسات أو ملائكة أو حواريين أو مناظر دينية أو مشاهد من حياة السيد المسيح، مروراً بتقسيم مضامين التعبير الفنى للأيقونات القبطية، والتى تتمثل فى: رسوم الفارس، رسوم القديسين، رسوم المسيح وأمه مريم، رسوم الملائكة، وأخيراً يتحدث الأستاذ **إبراهيم حلمى** عن «وجوه الفيوم»، باعتبارها نموذجاً لفن رسم البورتريهات القبطية.

فى «جولة الفنون الشعبية» تقدم الأستاذة **إخلاص عطا الله** متابعة لـ «**احتفالية القدس: الماضى والحاضر والمستقبل**» التى انعقدت ـ على مدى يومين ـ بالمجلس الأعلى للثقافة، بالتعاون مع سفارة فلسطين بالقاهرة، تحتوى المتابعة على عرض لوقائع الافتتاح، وللأوراق البحثية التى قدمت فى محاور مختلفة عن القدس.

فى «الجولة» أيضاً، تقدم الأستاذة **نادية عبد الحميد السنوسى** عرضاً لأطروحة الدكتوراة التى تقدمت بها الباحثة **أميمة منير عبد الحميد جادو**، تحت عنوان «**تربية الطفل فى الفولكلور المصرى**». تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور**عبدالفتاح جلال** مشرفاً، والأستاذ الدكتور **محمد الجوهرى**، والأستاذة الدكتورة **مى شهاب**، مناقشين.

وفى «مكتبة الفنون الشعبية»، يقدم الأستاذ **شمس الدين موسى** عرضاً لكتاب **مكفرسون** حول الموالد، تحت عنوان «**كتاب الموالد فى مصر: شهادة للشعب المصرى**»، حيث يؤكد فى نهاية عرضه أن هذا الكتاب يمثل وثيقة سجل فيها الكاتب - الإنجليزى المحب لمصر - عبر عينه الغريبة عن الشرق، طبيعة الاحتفالات والموالد فى مصر، إبّان النصف الأول من القرن العشرين، وهى وثيقة يمكن أن تضيف الكثير للباحثين، عند دراسة الشخصية المصرية.

أخيراً، تقدم الأستاذة **أحلام أبوزيد رزق** عرضاً لكتاب «**النوادر الشعبية المصرية، دراسة تاريخية واجتماعية**» للدكتور **إبراهيم شعلان**، وفيه يعتمد المؤلف على ثلاثة روافد أساسية فى دراسة النوادر:

١ - الروايات المتوارثة شفاهياً.

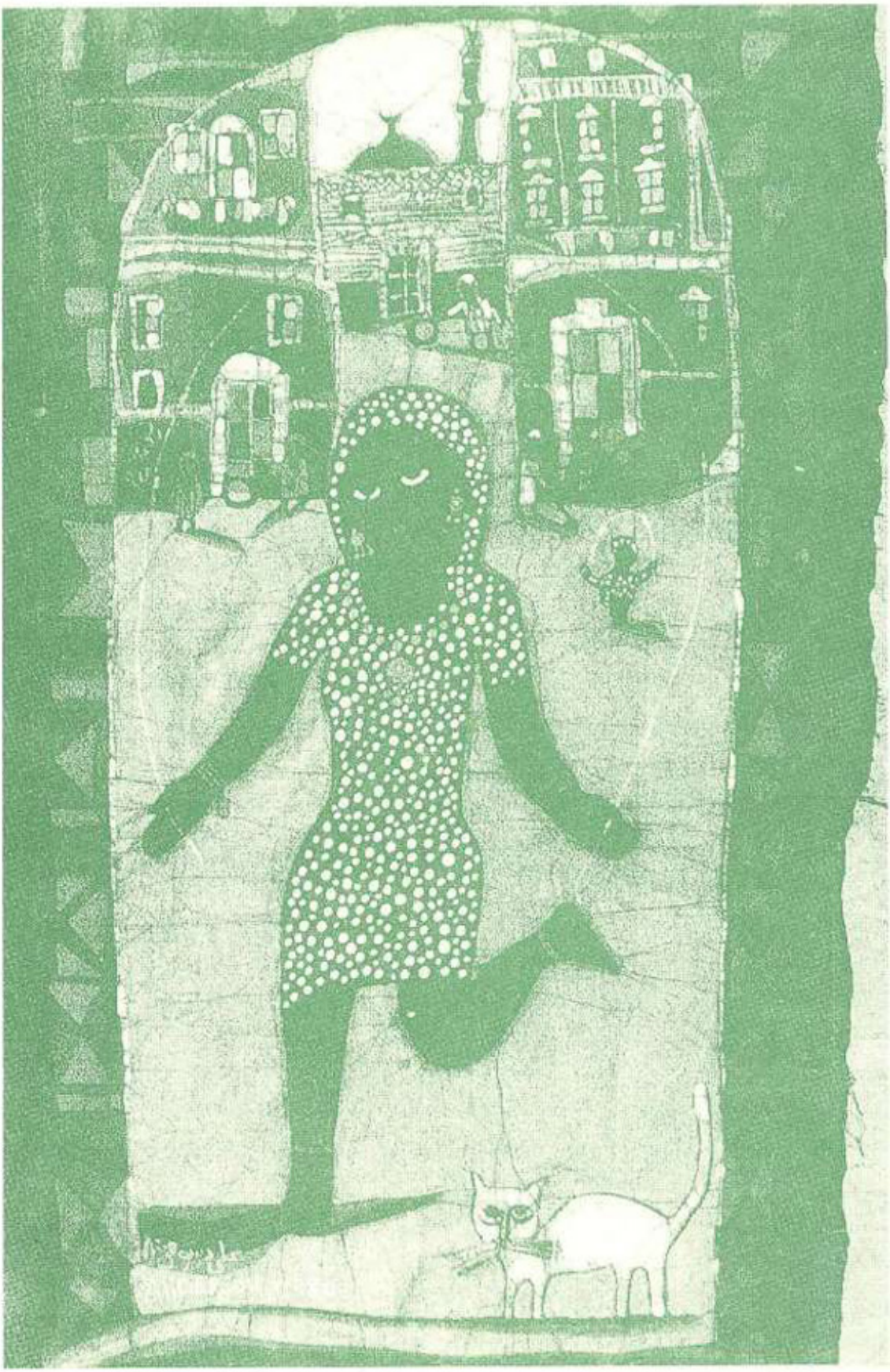
٢ - الروايات المدونة التى لاتزال حية فى الثقافة.

٣ - الدراسات التى دارت حول النوادر قديماً وحديثاً.

وتشعر أسرة تحرير المجلة أن عليها حقاً تجاه قارئها الذى ابتعدت عنه خلال الفترة الماضية، أقل ما يمكن أن تقدمه له هو «الاعتذار»، ونرجوه أن يقبل عذرنا، ونعده أننا سنبذل كل ما فى وسعنا؛ لكى نكون عند حسن ظنه بمجلته التى تدين به بالكثير الكثير..

حقك علينا..

التحرير



اللغة الثالثة.. هى الحياة

فاروق خورشيد

نتحدث كثيراً عن اللغة العربية، وما أصابها ويصيبها من عنت فى الاستعمال، وفى التعلم، وفى الحماية والصيانة من العوامل الفعالة والمؤثرة فى وجودها الذى يجب أن يظل قائماً ومؤثراً وفعالاً فى حياة أبنائها الذين يستعملونها؛ لا فى مصر وحدها، ولكن فى العالم العربى الذى يستعملها ويعتبرها لغة تراثه ووجوده معًا أيضاً.

واللغة الثالثة حقيقية واقعة، عبر عليها الدارسون، وكأنها غير موجودة ولا قائمة، رغم أن هؤلاء الدارسين أنفسهم يستعملونها استعمالاً يومياً مستمراً ومؤكداً. ويمر عليها المتباكون على العربية من غير الدارسين ولا المدققين، إنما هو شعار جميل يرفع فيندفع نحوه إعلاميون غير مؤهلين للتشدق بالكلام عن العربية وأصالتها، والخطر الذى يحدق بها من إهمال تعليمها تعليماً منفذاً، ومن إهمال استعمالها استعمالاً دائماً فى كل فعل، ومن هجرها إلى اللغات السائدة فى الحياة الاجتماعية الجديدة. بما فى ذلك لغة الشباب، ولغة التعامل اليومى، ولغة الإعلان والملصقات والدعاية للسلع والمحلات دون وقوف حقيقى عند الواقع وحتى فى فنهم وحديثهم وكتاباتهم.

وكانت المعركة عندهم دائماً بين الفصحى والعامية، وكأن العامية هى الخطر الماثل الذى يهدد الفصحى دائماً.. ولم يقف أحد ليسأل نفسه.. ما هى العامية؟

العامية ليست لغة واحدة تجابهها الفصحى، فتحسم الخلافات بينهما فى دراسات أو أبحاث تحل القضية، وتعرف الداء وتعالجه، هذا غير صحيح بالمرة؛ فالعامية لغات عدة تجابهها الفصحى فى كل قطر عربى أولاً، وفى كل جزء من كل قطر عربى ثانياً.

وقد تعددت الأبحاث حول الفصحى والعامية، وكانت كل هذه الأبحاث، وأولها أبحاث الدكتورة نفوسه زكريا، حول

الفصحى والعامية المحلية فى مصر، أو فى سوريا أو فى العراق أو فى المغرب، وبهذا ارتبطت هذه الأبحاث بالإقليمية فى كل وطن عربى، وكانت هذه الأبحاث الأكاديمية مضطرة لهذا؛ فكل باحث يدرس أثر العامية المحلية التى يعيشها فى قطره فى الفصحى التى ينبغى أن تسود فى هذا القطر، وتخضع لظروف ضاغطة تشكلها ظروف هذا القطر السياسية والاقتصادية والبيئية، ثم الاجتماعية على العموم.

وهذه الأبحاث التى قام بها الدارسون المحليون متأخرة، فقد سبقها أبحاث - فى القرن الثامن عشر، وأوائل القرن العشرين - قام بها الباحثون المستشرقون فى روسيا وفرنسا حول عاميات الشام، وكذلك عاميات العراق والمغرب ومصر والسودان.. وكلها تبحث عن الخصوصية المحلية التى يمكن أن تحل بها كالعامية مكان الفصحى فى استعمال كل إقليم على حدة من العالم العربى. ولم تكن كل هذه الأبحاث تريد الحقيقة العلمية وحدها، ولا كانت هى الواقع اللغوى فى ذاته، وإنما كانت أبحاثاً تستهدف القضاء على الفصحى وإحلال العامية مكانها، مع دخول لغة الاستعمار الوافد لتمتزج بالعامية وتعايشها وتنهى وجود الفصحى إنهاءً كاملاً، إن أمكن من الوجود الإقليمى لكل بلد عربى، باستهداف ما يرتبط بالمستعمر ووجوده، ومحاولته ترسيخ هذا الوجود وإبقاءه. والمحاولة التى قادها ريتوكس مفتش الرى الإنجليزى لإحلال العامية مكان الفصحى لقيت مقاومة عنيفة وأثارت ضجة كبيرة وانتهت بالفشل. والفكرة التى تدور حولها كل هذه المحاولات سواء فى فرنسة الجزائر والمغرب كله ولبنان وسوريا أو فى إرساء الثقافة الإنجليزية فى العراق ومصر والسودان والأردن والخليج، بعد هذا، هى إيجاد فراغ كبير بين اللغة المستعملة الدارجة فى كل قطر وبين اللغات الأخرى المستعملة فى الأقطار الأخرى مما يقطع الرابط اللغوى الفصيح الذى يربطها كلها ويمنع تمزقها الثقافى، ومن قبل المحاولات التى جاءت مع الاستعمار الغربى بكل جنسياته تمت محاولة العثمانيين إخلاء المنطقة كلها من ثقافتها، وتركيز النمو الثقافى فى القسطنطينية، وفرض اللغة التركية لغة رسمية فى الشام ومصر والعراق، وفى البلاد التى ضمتها إليها من أرض الجزيرة العربية أيضاً. وكانت خطواته الأولى هى تحويل لغة الدواوين والمعاملات الرسمية إلى التركية، وكتابة نشرات الدولة وخطاباتها بها، وجعلها لغة الخطاب العلمى الأدبى، ونقل كنوز الثقافة العربية والإسلامية منها بخاصة إليها.. وكانت الخطوة الثانية - والتى لا تقل خطورة عن هذه الخطوة - هى نقل الحرفيين من الشام ومصر والعراق إلى تركيا، ومعنى هذا تجريد هذه المنطقة من ثقافتها كلها، الشفاهية والحرفية معاً؛ فهؤلاء الحرفيون كانوا يمثلون ثقافة الأمة العملية والعقائدية والفنية المتوارثة والمتناقلة عبر العصور والأجيال وعبر التراكمات الثقافية المختلفة التى مرت بها هذه الأمة، ممثلة فى شعوبها، تحفظ روح الشعب فى تعامله مع المادة الخام المستخرجة من صميم البيئة المحلية فى اتجاهين أولهما الاتجاه النفعى حيث يتحول الطين إلى آنية فخارية للأكل والشرب والطهى وحفظ الحبوب، وتتحول جلود الحيوانات إلى خيم وملابس وسروج للخيل وأردية للأقدام وحشايا للنوم وفرش لأرض الخيام وستائر للنوافذ، وحيث تتحول سيقان النباتات وأفرعها وأوراقها إلى حشو للحشايا وأغطية للأسقف، وحصير للأرض، وتتحول الأخشاب إلى سيقان للحراب، وعمد للمنازل، وأسرة وموائد وكراسٍ وأبواب وآنية فى كثير من الأحيان ثم توابيت للموتى، ونوارج وسواق، وعربات وغيرها، كما يتحول الحديد والنحاس إلى أسلحة وآنية وأدوات.

والاتجاه الثانى هو الاتجاه الجمالى الذى يجعل من هذه المنجزات إضافة جمالية إلى حياة مستعملها، وتتحول من مجرد أدوات للاستعمال اليومى إلى عمل فنى يضيف العمق الثقافى للإنسان إلى جوار حسه المرهف بما حوله من طبيعة، ثم يرسم آماله ومخاوفه، ثم يفتح المجال أمام خياله، ليزيد عنده من القدرة على التذوق والحس ثم الإبداع.. ومن وجود الحرفى أو الصانع الشعبى انبثق الفن الجمالى الخالص الذى يستهدف إعطاء الجمال، وتذوق الجمال الخالص دون حرج، فى استعمال هذه الأدوات نفسها أعمال رامزة وموحية، وتكون الثقافة الفنية الخالصة.

وهذه المرحلة من الإبداع الحرفى موجودة عند كل الشعوب، وهى تميز وجودها الثقافى وتعطيه الخصوصية التى تؤكد طابعها الثقافى والعقائدى، لأن الاقتراب من معطيات البيئة ارتبط فى عمق الإنسان من المعبد، والمخاوف والطموحات من القوى المجهولة التى تتحكم فيه وفى الطبيعة من حوله، وهذه العلاقات التى أكد الكهنة القدامى وجودها

بين الإنسان وبين كل ما حوله من عطاءات البيئة سواء كانت زراعية أو صحراوية أو نهرية أو بحرية.. وارتباط كل هذا بحركة النجوم والكواكب فى السماء فوقه، وبأسرار الأرض الغامضة تحته، وبالأسرار المخيفة فى الأنهار والبحار من حوله.

لم تكن الصناعة وإتقان الحرفة وحدهما وراء عمل الحرفيين والصناع، وإنما كان وراءهما أيضاً الموروث الدينى المنحدر من المعبد، ومن عبادة القوى؛ فكانت آلهة الطين مع الخزف، وكانت آلهة الحديد مع الحديد، وكانت آلهة الزراعة مع الزراعة، وكانت آلهة الخشب مع الخشب، كل المتبقيات القديمة التى ربطت كل مظهر للقوة فى الطبيعة بإله من هنا أو هناك، كانت موجودة ومؤثرة فى الجماليات التى صاحبت الحرف منذ البدء وحتى اليوم، ودخلها وغير فيها سيادة إله فى عصر وفى منطقة وفى مرحلة على إله آخر، بحكم الغزو أو التفوق الحضارى لمنطقته على باقى المناطق المحيطة بها، ثم دخلها أيضاً الزحف الرائع للأديان السماوية على هذه الشعوب فأثرت فى مأثورها الدينى تأثيراً كبيراً طور الكثير من هذه الحرف المتوارثة، وطور من رموزها، ومن انتماءاتها العقائدية، ومن تأثير المناسبات الدينية الجديدة فيها وفى رؤيتها لمعنى الحياة، ومعنى العلاقة بين القوى المحركة للكون والمادة الخام التى تقوم عليها حرفها وصناعتها. وبدأ الربط بين الحرف والأنبياء بدلاً من الآلهة القديمة، كما بدأ الربط بين الحرف والمناسبات الدينية لا بينها وبين بقايا الوثنيات القديمة المتوارثة، كما بدأ الربط بينها وبين معنى الوحدانية الإلهية لا بينها وبين التعددية الوثنية. وأحدث التراكم الفولكلورى أثره من المزج بين ما هو باق وصالح من المتبقيات القديمة وبين ما هو واقع وممارس من الاحتفاليات والمعتقدات الجديدة.

وكذلك دخل دور مهم جداً للأسطورة التاريخية، أو ما نسميه بالأسطو تاريخ حيث سجلت البشرية حكاياتها مع الأحداث التاريخية المهمة التى مرت بنشأة البشرية والشخصيات التاريخية وغير التاريخية - أى الخيالية، مراحل مهمة من التكوين والوجود المؤثر فى الوجود البشرى لكل منطقة، وهى نفسها التى تطورت فى شعوب إلى الملحمة وفى شعوب أخرى - كالشعوب العربية الإسلامية - إلى السيرة الشعبية. لقد تركت الأسطورة التاريخية أثرها البارز فى الأعمال اليدوية والحرفية لكل الحرفيين فى المنطقة؛ بل لقد ابتدعت أشكالاً جديدة لنوعيات الحرف وزخرفياتها الجمالية، وعطائها الممتد إلى الجذور فى ثقافتنا الشعبية.

ولسنا نستطيع أن نغفل فى مسيرة الحرف الشعبية أثر اكتشاف النار، أو أثر اكتشاف الصبغة والألوان، ولا أثر اكتشاف المعادن الثمينة، ولا أثر دخول الثقافات الأخرى والمعتقدات الأخرى، ومواجهتها إما رفضاً وإما قبولاً فى تطوير هذه الحرف ورموزها الجمالية الدالة ثقافياً على التطور الحضارى لكل شعب عربى على حدة، وعلى الالتقاء عند المعنى الإسلامى العربى آخر الأمر فى عطاء متماثل ومتشابك ومتقارب إلى حد كبير بشكل يحدد منظومة واحدة بين هذه الأقطار صاحبة الثقافات والحضارات العريقة التى دخلت الإسلام بعد المد العربى الإسلامى القادم من الجزيرة، الذى ربطها كلها بمنظومة ثقافية واحدة هى المنظومة الإسلامية الدينية، العربية الثقافة واللغة، الوراثة لكل ثقافات المنطقة وحضاراتها السابقة فى كل منطقة دخلت دنيا الإسلام الدين، والعربية اللغة، والواحدة الهدف، والواحدة المواجهة مع القوى الطامعة فيها، والواحدة الآلام والمعاناة من التقلبات السياسية الغاشمة التى مرت بها.

لغة الحرفيين هذه هى التى فرضت ثقافة كل إقليم وحدها، ثم فرضت لغة كل المنطقة معاً فى عطاء حرفى فنى متكامل يعبر لا عن الفرد ولكن عن حس المجموع وعلاقة الأفراد فيه بالمعنى المتوارث والعطاء المستمر؛ لغة الحرفيين هذه هى التى ربطت العالم العربى الإسلامى بعضه ببعض فى الحرف المتشابهة العطاء بين مصر والشام والعراق، وهى التى ربطت المفاهيم عند الحرفيين أنفسهم فى العلاقات التى تربطهم بعضهم ببعض والتى تربطهم بالمعنى العام لإخوتهم فى المنطقة، ولوجودهم الدال والبارز فى كل إنجازات المنطقة.

هؤلاء الحرفيون هم الذين أنجزوا كل المعطيات التى تعثر بها كآثار باقية فى الحضارة الفرعونية والبابلية والآشورية والفينيقية، وفى كل العطاءات الأثرية للمنطقة كلها، سواء فى البناء أو فى الأثاث أو فى الزخارف، أو فى الأدوات أو فى الأسلحة أو فى التصوير والنحت. ولكن الآثار شئ وجد وبقى وتوقف، أما العطاء الحرفى - أو ما نسميه بالحرف التقليدية -

فقد ظل فى أعماق الحرفيين يعطى من جيل إلى جيل ما يعنى استمرار الحياة والثقافة لأبناء الشعب الحقيقيين الذين يبعدون هذه الحرف، والذين يعيشون عطاءات هذه الحرف فى حياتهم اليومية.

ارتبط هؤلاء جميعاً وفى كل البلاد العربية بلا استثناء باللغة العربية الفصحى؛ فهى لغة القرآن الذى يتلى كل يوم أكثر من مرة، وهى لغة الصلوات التى يمارسونها جميعاً بلا استثناء وفى كل البلاد العربية جميعاً فى الصلوات الخمس، وهى لغة الخطاب الدينى الذى يسمعونه من الوعاظ ورجال الدين جيلاً بعد جيل، وهى لغة الأوراد والأذكار التى يرددونها ويرقصون حولها تقديساً للرموز التقديسية الإسلامية المرتبطة بحرفهم من طرق صوفية، أو من رعاة من الأولياء الصالحين.

فاللغة العربية - حتى وإن لم يفهموا كل لفظ فيها - هى لغة لقائهم وغنائهم وتهجدهم وتسبيحاتهم، التى ترتبط بلا شك بكل العطاء العقائدى الحرفى القديم المتوارث، والحس فى وجدانهم أبداً وكان الحرفيون على اتصال دائم لا ينقطع؛ فكان لكل حرفة شيخ يربط حرفته ورجال حرفته فى موطنه بأمثاله من الحرفيين فى كل الوطن العربى، ومن هذه اللغة المشتركة خلق التجار لغتهم المشتركة التى تربط بين المغرب والمشرق، وبين الشمال والجنوب، وبين لغة الحرفيين المشتركة، وبين لغتهم التى يتعاملون بها مع كل الحرفيين فى كل مكان، من الوطن العربى الإسلامى المشترك.. ولم يكن هؤلاء الحرفيون وهم مرتبطون بالإسلام ديناً وبالقرآن قاموساً، وبالعربية - عربية القرآن - لغة، لم يكن هؤلاء يستطيعون، رغم بعدهم عن مصادر اللغة، كاستعمال وإبداع، الانفصال عن اللغة العربية الأم أبداً.

ومن هنا خلق هؤلاء الحرفيون وهؤلاء التجار تلك اللغة التى تربط بعامياتهم المختلفة والمشتركة فى آن، وبين الاستعمال اليومى للغة وما يطرأ عليها من تعبيرات بحكم الاحتكاك الدائم بالغير - أياً كان هذا الغير - وبين حاجتهم لأن تعبر اللغة عنهم وعن احتياجاتهم المشتركة، وأن تعبر أيضاً عن إحساسهم ووجودهم الوجدانى المتقارب والمشترك طبعاً.

ورغم أن كل حرفة قد خلقت لها لغتها الخاصة التى لا هى فصحى ولا هى عامية، وإنما هى مصطلحات مهنية مشتركة على طول التعامل الحرفى بين الدول العربية، وعلى طول تعاملها بينها وبين البلاد التى تحتك بها حرفياً وتجارياً كاللغة (البونية) التى أصبحت لغة البحارة من الثغور العربية إلى الثغور الأوروبية، والثغور الآسيوية فإن الارتباط الحسى اللغوى الدائم، والوجود المتكرر للغة القرآن فرضت نفسها ووجودها على حياة هؤلاء الحرفيين العلمية والوجدانية أيضاً.

وقد حدث أن الحرفيين على طول المنطقة العربية لا علاقة لهم بالحكم الوافد نهايات العصر العباسى وحتى عصور الولايات، فلهم العمل، وللوافدين الحكم والحرب وإتخاذ القرارات المهمة فى حياتهم وحياة أمتهم، وظلوا دائماً على الهامش؛ هم يعملون وينتجون ويزودون هذه الأمة بمقومات حياتها، وتجارتها وثروتها وهم أنفسهم لا دور لهم إلا العمل.

ولم يجد الحرفيون أنفسهم، ولا قضاياهم ومشاكلهم، ولا آمالهم وآلامهم، فيما قدمه العالم العربى طوال العصر الأموى والعباسى، والعصر العباسى الثانى من شعر ونثر وإنتاج قولى بالفصحى التى أصبحت رغم كل الارتباط بلغة القرآن بعيدة، بعيدة، حيث إن المعبرين بها، بعيدون بعيدون عن الإحساس بهم، ومن هنا خلقت لغتهم هم التى يتفاهمون بها من المحيط إلى الخليج مع أضرابهم وأمثالهم من أصحاب الحرف. ومع التجار الذين يتعاملون مع هذا المزيج الغريب من الحرفيين من المغرب إلى مصر إلى الشام، ولكن عطاءهم الفنى هو صلب بضاعة هؤلاء التجار، ومحور وجودهم وثرواتهم..

وكان لابد لهذه الحرفيات المؤثرة والفعالة أن تحدد لها لغة لا تتعامل بها مع أبناء كل حرفة وحدها، وإنها التى تجمع كل هذه الحرفة فتعامل بها وجودها الكلى كمجتمع قائم ومتماسك وموجود فى كل الوطن العربى الإسلامى.. ومن هنا خلقت اللغة الثالثة.

منذ البدء وهذه اللغة تأخذ من الفصحى، وتأخذ من كل العاميات فى الوطن العربى لتخلق اللغة المشتركة بين أصحاب الحرف والتجار بعيداً عن لغة السادة والحكام وأصحاب الابتزاز لكل عمل قولى ليكون فى خدمتهم وفى خدمة وجودهم وما يريدون من تعال على الأحداث والتاريخ.

من هنا خلقت لغة الأدب الشعبى، لغة الحرفيين والتجار، والمرتبطة جذرياً بلغة القرآن. الأداء الدينى للأذكار والاستماع الدائم للمواعظ وخطب الجمعة، ودروس العلماء. وبهذه اللغة عبر الحرفيون والتجار عن أنفسهم بعيداً عن شعر المناسبات والمدائح وكلام الحكام، وكتّاب الحكام، وقوالب يرتضيها المجتمع الحاكم للحياة الأدبية على مر العصور، بين رجال الدين، ورجال السلطة ورجال التسول - بالكلمة المنظومة أو

المقفاه. الكلمة هنا ـ وعندهم، تعبير عنهم، وعن معاناتهم وعن دورهم الذى نسيه كل أصحاب الكلام بالفصحى، والمرتبطون بالدولة، والقيادة، والخلافة، وأمجاد العظماء من الحكام أصحاب العطاء والسلطة ـ هؤلاء أناس لا علاقة لهم بالسلطة ولا بعطاء السلطة وهم يعيشون الحرفة، ويعبرون بها عن كل موروثهم الثقافى، والكلمة لابد أن تعبر عنهم.

ومن هنا، ومن غياب الأدب الرسمى الذى يعبر عن الناس، خلق التعبير الشعبى الخلاق، وخلقت لغته الثالثة، التى لا هى فصحى ولا هى عامية، إنما هى مزيج مشترك بين قداسة الفصحى وطلاقة العامية.

وهذه اللغة، لغة الحرفيين والتجار، كانت اللغة التى كتبت بها كل الأعمال الشعبية التى فهمها الكل من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب. وتغنوا بها وعاشوا عطاءها الفنى.. هى لغة تعبير عن وحدة الحرفيين والتجار فى كل مكان من العالم العربى، يتفاهمون بها وينجزون أمورهم رغم بعد العراق عن المغرب واليمن، فهى لغة عربية مشتركة، ولكنها لغة عربية تجمع كل المصطلحات الحرفية، وكل الخصوصيات العامية، فى مزيج خلقه التعامل وخلقته الحياة، وخلقه الاستمرار والإصرار.

وفى هذه اللغة لم يعد لأحد خصوصية، لا العراقى ولا المغربى ولا الشامى ولا اليمنى، الكل يفهم والكل يقرأ والكل يبدع.

وهذه هى اللغة الثالثة التى كتبت بها كل كنوز الإبداع الشعبى العربى، من السير الشعبية، إلى الحكايات الشعبية، إلى ألف ليلة وليلة، وغيرها من المجمعات الشعبية التى امتلأ بها التراث الشعبى العربى، بعضها عرف، وبعضه سيعرف بعد حين من الإصغاء والتحقيق والدرس.

وكما كانت هذه اللغة الشعبية الثالثة تعبر عن الحرفيين والتجار والأبناء الحقيقيين العاملين والمنتجين فى هذه الأقطار، فقد حملت أيضاً كل الحقيقة للنفس الشعبية طوال فترات تاريخية متلاحقة مرت بالأمة الإسلامية، وكان طحنها هم هؤلاء الناس البسطاء الحرفيون الذين يواصلون المواكبة الدائمة بين التاريخ والمعاصرة.

وغنت الربابة فى كل البلاد العربية ـ من مشرقها إلى مغربها ـ حكايات مرتبطة بالأسطوتاريخ، ومرتبطة بالتطور الفنى العالى لها، من البحث عن الإنسان فى عنترة، إلى البحث عن المرأة فى ذات الهمة، إلى البحث عن الحقيقة فى سيف بن ذى يزن، إلى البحث عن المعنى فى الزير سالم، إلى البحث عن الخلاص فى على الزيبق.

كلها تمرد وكلها حساسية، وكلها رؤية للغد، لم يعبر عنها أدب الشعر الذى يحلو لأصحابه أن يتغنوا بأبياته الحكيمة فى كل مناسبة، ولا أدب النثر الذى ولى وانقضى مع انقضاء وظيفته فى دنيا أصحاب الرسميات وأدب الرسائل والمقامات.

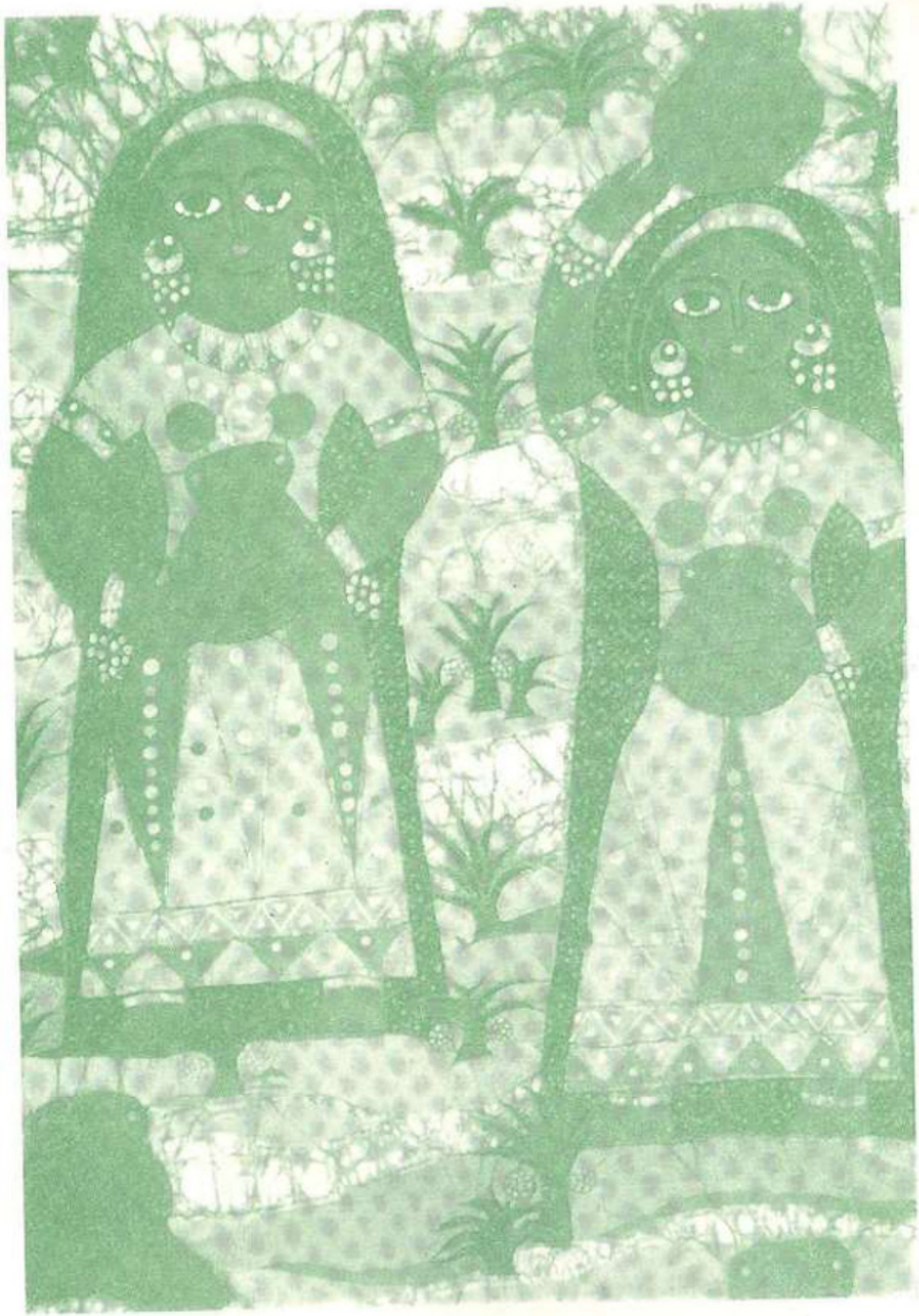
هذه اللغة الثالثة ـ التى هى من نبض الشارع ورؤى الحرفيين والتجار ـ أنتجت الأدب الشعبى وعلى قمته ألف ليلة وليلة التى علمت أوروبا أدب الواقع، وأدب الحديث عند الحرفيين، وأدب الناس حيث هم ناس.

هذه اللغة الثالثة صانت العربية على طول العصور؛ لأنها كانت عربية اللغة، عربية الإعراب، رغم ما مازجت فيه من عاميات المنطقة كلها، ومن عاميات الخصوصيات الحرفية، ولكنها ربطت الشعب العربى الإسلامى قروناً عديدة، رغم كل الضغوط، وكل المؤامرات.

اللغة الثالثة إذن هى اللغة الشعبية، التى لا هى فصحى ولا هى عامية محلية ضيقة، وكانت لغة الفن والإبداع، ولغة العطاء الشعبى لكل القيم والمثل، وأفرزت من الأعمال الأدبية ما لم تفرزه الفصحى رغم كل فرسانها أبداً، وما لم تفرزه العامية رغم صدقها المحلى أبداً.

فهى لغة جمعت ولن تفرق، وصانت الوجود العربى والإسلامى قروناً طويلة، وهى تحتاج إلى كثير من الاعتبار والتوقير، وكثير من الفهم والدراسة والبحث.

وحين جاء الاحتلال العثمانى، ليزيل اللغة العربية بإحلال اللغة التركية، وليأخذ كل قوى الحرفيين إلى الآستانة، كان منطقياً تماماً مع نفسه، فمع ضياع العربية، وضياع الحرفيين يحقق لنفسه إزالة الوجود الثقافى والقومى لهذه المنطقة، ولكن الزمن يزيل المخططات أيّا كانت رديئة أو غير رديئة، ولكنها تقاوم الأصالة والزمن معاً.



فى تأبين..
عبدالحميد توفيق زكى

د. سمحة الخولى

إنه لأمر شاق على نفسى أن أتحدث فى تأبين صديق عرفته منذ خمسة عقود... لمست فيها جميعاً طموحه وحيويته التى لا تفتر، وسعيه الدائب لتحقيق حلم مجهول، كان يتمثله لمستقبل الموسيقى فى مصر، وهو حلم ظل طوال حياته يكافح له بالتعلم والتدريس والكتابة والعزف والتلحين، وفى كل مجالات العمل الموسيقى.

اسمحوا لى أن أروى لكم كيف تعرفت عليه للمرة الأولى فى الأربعينيات، فهى قصة طريفة لها مغزاها: أعلنت وزارة المعارف - لأول مرة فى تاريخها - عن مسابقة هى العزف على البيانو وعلى آلات شرقية كان بينها الناى، وكان هذا شيئاً رائعاً ومثيراً لنا نحن الطلبة والشباب المتوثبين لبلوغ التفوق فى الموسيقى والباحثين عن سعادة التعبير عن الذات بالموسيقى... وبالطبع ،ارعت كغيرى من العازفين للاشتراك فى المسابقة. وكان من بينهم شاب أسمر من الصعيد، علمت أنه كان وقتها طالباً فى كلية الزراعة وهو حليم الضبع، الذى أصبح فيما بعد واحداً من مشاهير المؤلفين المغتربين، وحقق مكانة دولية بعد نزوحه لأمريكا. واشترك فى مسابقة الناى حسين فاضل. ولازلت أذكر بوضوح تام، والقطعة التى عزفها حليم الضبع (وكانت من موسيقى شوپان)، والقطعة التى عزفتها أنا (وكانت من موسيقى ليست)، وحصلت أنا وحليم الضبع على الجائزة بالمشاركة، كما حصل حسين فاضل على جائزة الناى.... واكتشفت يومها ونحن فى الأوبرا أن القوة المحركة وراء هذه التجربة الجميلة - تجربة مسابقة العزف للشباب - كان موسيقياً شاباً يمتلئ حماساً ويختلف كثيراً عن بقية مفتشى الموسيقى بوزارة المعارف حينئذ، وهم الذين عرف عنهم بعدهم عن الجوانب العملية لفنون الموسيقى وقلة اهتمامهم بتحفيز الشباب أو توجيه طاقاته. ولفت نظرى أن صاحب فكرة المسابقة والقائم على تنفيذها - الأستاذ عبدالحميد توفيق زكى - اتخذ خطوة لها قيمتها وهى الجمع - على قدم المساواة - بين العزف على الآلات الغربية والشرقية، فى فترة

كان فيها الانبهار بالغرب سائداً فى أوساط كثيرة، فقد كان هذا شيئاً طريفاً له مغزاه فى الدلالة على اتساع أفق صاحب فكرة المسابقة، وشمول نظرته، وإن كنا وقتها لم ندرك أهمية هذه النظرة، ولا أبعاد الهوة التى كانت تتسع تدريجياً بين الفنيين الموسيقيين، اتساعاً غير صحى، تصاعد فى الصراع بين تيارى المحافظة والتجديد! وهكذا بدأت معرفتى بالصديق الأستاذ عبدالحميد توفيق زكى. وارتبطت بعض خطواته بحياتى العملية حتى قبل بدايتها... وظللت أرقب نشاطه المتزايد وحماسه الذى لا يكل لخدمة الموسيقى والشباب.

وفى تلك الفترة نفسها تقريباً كوّن عبدالحميد توفيق زكى فرقته الموسيقية المسماة «الأنغام الذهبية»، حين كان طالباً فى الجامعة، وانتخب لها مجموعة من أفضل شباب العازفين الهواة من طلبة الجامعة، وكان من بين أعضائها أسماء أصبحت الآن لأعلام وفطاحل من رجالات مصر فى مجالات تخصصهم العلمية الرفيعة. وكان لفرقته هذه دور واضح فى حفلات الجامعة، وفى تقديم الموسيقى الخفيفة فى الإذاعة، كما كانت تصاحب بعض المطربين الشبان ممن كان عبدالحميد يلحن لهم أغانيه، وهى أغانٍ لم يرضخ فيها للإطار التلحينى الدارج؛ بل أخذ فيها بقسط من تعدد التصويت والتوزيع الأركسترالى الشائق مما أضفى عليها طابعاً خاصاً ميزها عن كثير من الأغانى الدارجة.

ثم تباعدت السنوات والسبل، ولكن حبل المودة ظل متصلاً، وظل هو يتابع كفاحه للارتفاع بالموسيقى وتعليمها وتذوقها ونشر المعرفة بها، وكان نشاطه بلا حدود، حيث امتد عبر قاعات الدرس - فى المدارس والجامعات وبعض معاهد أكاديمية الفنون - إلى تنظيم أنشطة الشباب الموسيقية وتحكيمها، إلى استديوهات الإذاعة وأحياناً التليفزيون. ولن أحدثكم هنا عن المواهب الغنائية التى عاون على تسليط الأضواء عليها، ولن أحدثكم عن عمله على رأس جمعية الملحنين، ولكننى أود أن أحدثكم عن جانبين من نشاطه، عرفتهما عن قرب وقدرتهما كثيراً؛ فقد كان لدى عبدالحميد توفيق زكى موهبة خاصة فى التعامل مع شباب الموسيقيين الناشئين، ولم يمنعه تقدم السن ولا تخاذل الصحة عن الحضور، شبه الدائم، لحفلاتهم ومتابعة أنشطتهم جيلاً بعد جيل من الموسيقيين الشبان الجادين. وعرف كيف يكسب ثقتهم وصداقتهم بما كان يمنحه لهم من حدب ورعاية فى تتبع خطواتهم على طريق الموسيقى... وكثيراً ما كنت أعجب لحماسه فى متابعة أنشطة الموسيقى وحفلاتها التى تذخر بها القاهرة الآن، حتى فى سنواته الأخيرة، وكانت الكلمات التى يقدمها فى حديث إذاعى له/ تشجيعاً لواحد من هؤلاء الموسيقيين الشبان/ ذات تأثير اجتماعى وإنسانى بعيد فى تثبيت أقدامهم على الطريق الشاق؛ طريق الإخلاص للموسيقى الفنية الرفيعة - بكل صورها - والبعد عن الابتذال والسوقية، (وهو اختيار قاس فى عصرنا، يحتاج حقاً لمن يذكى همة الشباب ويقوى قلوبهم). ولم يكن اهتمامه بخطوات المغنيين والمغنيات والعازفين والعازفات أعظم من اهتمامه بالمؤلفين الموسيقيين الجدد؛ فقد أوتى من سعة الأفق والبصيرة ما عاونه على تتبع إبداعاتهم وإدراك قيمتها، مهما بدت عويصة أو صعبة على المستوى العام للتذوق الموسيقى، فقد كان يدرك تماماً مشقة إثبات الذات للمبدعين الموسيقيين الجدد، فى عالم يضج بالطرب والسطحية التى تقدم للجمهور على أنها هى الموسيقى المصرية الحقيقية!

والجانب الآخر الذى أقدره وأحترمه كثيراً فى شخصية عبدالحميد توفيق زكى هو جهوده المتعاقبة فى السنوات الأخيرة، التى توفر فيها على إصدار مجموعة من الكتب عن الموسيقى المصرية وأعلامها، سدت - بطريقتها الخاصة - فراغاً فى الحياة الموسيقية، وهو فراغ ربما لم يكن هناك من يستطيع أن يملأه غيره هو بذاكرته العجيبة التى يستحضر بها أسماء وتفاصيل وقرابات وأنساباً ليست معروفة للكثيرين. وجاءت كتبه هذه - بدءاً من «إرهاصات المسرح الغنائى فى ٧٠٠٠ عام»، إلى «المعاصرون من رواد الموسيقى العربية»، و«أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية»، و«التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية»، وأخيراً وليس آخراً «أعلام الموسيقى المصرية عبْر ١٥٠ سنة» (وهو الذى جمع فيه تراجم لعدد كبير من ملحنى مصر ومطربيها ومؤلفيها الموسيقيين وعلمائها والمشتغلين بالتربية الموسيقية) - نقول كانت كتبه هذه خطوة مهمة لإرساء أسس التأريخ العلمى للموسيقى المصرية، فكانت بداية لمرحلة تالية من التوثيق العلمى والتاريخى لتلك الشخصيات التى أضافت للموسيقى فى مصر، ولولا كتاباته عنها لتعذر على الباحثين فى المستقبل أن يجدوا منطلقاً يبدأون منه دراساتهم العلمية التى تفتقر لها الحياة الموسيقية المصرية والمكتبة العربية.

رحم الله الصديق والفنان عبدالحميد توفيق زكى وجزاه عن الموسيقى كل خير وتغمده بواسع رحماته.

عبد الحميد توفيق زكي

إبراهيم حلمى

من هو:

* هو الأستاذ غير المتفرغ للتذوق الموسيقى بأكاديمية الفنون منذ عام ١٩٧٧، وزميل فخرى بجماعة صول بلندن، وبهيئة تدريس الموسيقى ببريطانيا.
* درس فى كلية متلوك بإنجلترا عام ١٩٥٦.
* عين مفتشاً عاماً للمعاهد الموسيقية الحرة بالإدارة العامة للموسيقى عام ١٩٤٥.
* مفتش عام النشاط الموسيقى بالتربية والتعليم عام ١٩٥٥.
* مقرر التربية الموسيقية بمحافظة القاهرة عام ١٩٧٤.
* مدير مركز الموهوبين عام ١٩٦٨.
* رئيس مجلس إدارة فرقة الفنون الشعبية عام ١٩٦٣.
* رئيس الجمعية المصرية للمؤلفين والملحنين ناشرى الموسيقى.
* عضو بالمجلس الأعلى للثقافة ولجنة الموسيقى منذ عام ١٩٨٢ حتى عام ١٩٨٤.
* عضو لجنة ثقافة الطفل عام ١٩٨٥ حتى عام ١٩٩٦.
* عضو لجنة الفنون الشعبية حتى عام ١٩٩٦.

مؤلفاته:

١ ـ المدخل للتذوق الموسيقى.
٢ ـ المسرح الغنائى فى ٧ آلاف سنة.
٣ ـ رائدات التأليف الموسيقى المصرى.
٤ ـ القوالب الموسيقية والصيغ المشتركة بين الشرق والغرب.
٥ ـ أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية.
٦ ـ السيد درويش فى عيد ميلاده الملوى.
٧ ـ أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة.

٨ ـ المعاصرون من رواد الموسيقى العربية.

٩ ـ التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية.

١٠ ـ بحث «أطفالنا والتراث» فى الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية.

١١ ـ بحث «عبدالله النديم بين الأدبائية والأدبية».

ولسوف نقف عند مؤلفاته بنوع من التمهل، مثل:

١ ـ المسرح الغنائى فى ٧ آلاف سنة

تعرض «عبدالحميد توفيق زكى» إلى إرهاصات المسرح الغنائى العالمى عند المصريين القدماء منذ الدولة الوسطى وفقًا لما قال به ماسبيرو فى أواخر القرن التاسع عشر سابقًا بذلك نظيره عند اليونانيين(١).

تناول فى فصل مستقل «المسرح الغنائى الإيطالى»، وظهور أول أوبرا فيه باسم «أردنشى» للشاعر الإيطالى «رينتشينى» يوم ٦ أكتوبر سنة ١٦٠٠، ثم تطور هذا الفن على يد «كلوديو مونتفردى»، ثم ظهور فن الأوبرا فى فرنسا وألمانيا من النباليه على يد «جان لولى».

تعرض «عبدالحميد توفيق زكى» إلى تطور الأوبرا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى فيينا على يد «جلوك» وفى ألمانيا على يد «موتزارت»، وبين تأثير «فاجنر» فى الدراما الموسيقية، وكذلك «فردى»، ومن ثم ظهور المدرسة الحديثة فى فن الأوبرا.

تناول «عبدالحميد توفيق زكى» أوبرا «عايدة» التى ألفت خصيصًا لتعرض على دار الأوبرا المصرية التى افتتحت فى نوفمبر ١٨٦٩، ومثلت بها بعد عامين من الافتتاح، وقد لخص فصول الأوبرا تلخيصاً سريعاً.

تعرض «عبدالحميد توفيق زكى» إلى جذور وحاضر المسرح الغنائى العربى ومستقبله منذ آل نقاش، ويعقوب صنوع، ثم غزو الموسيقى للفرق المسرحية فى الشام ومصر على يد سلامة حجازى وعبده الحامولى فى أواخر القرن التاسع عشر.

يتعرض فى كتابه إلى العصر الذهبى للمسرح الغنائى المصرى منذ عام ١٩١٨ حتى عام ١٩٢٧ بفرق: أولا عكاشة ومنيرة المهدية والريحانى والكسار وداود حسنى والخلعى وصفر على وإبراهيم فوزى وسيد درويش، ومحمود مراد بوصفه رائداً للمسرح الغنائى المدرسى.

لقد تعرض «عبدالحميد توفيق زكى» فى كتابه هذا إلى كثير من الأعلام فى مجال المسرح الغنائى، ولم يعتمد فى جمع المواد الخاصة بهم على مصادر مدونة فحسب، ولكنه اعتمد إلى جانب ذلك على ذكريات الذين عاشروهم، وهو منهج صعب يحتاج إلى التوثيق الذى يتجاوز الكتاب المخطوط أو المطبوع إلى المحفوظ من الألحان والأغانى بالإضافة إلى الأسطوانات التى كانت ضعيفة بالقياس إلى التسجيلات الصوتية الآن.

٢ ـ السيد درويش فى عيد ميلاده المئوى

بدأ «عبدالحميد توفيق زكى» كتابه بمولد الفنان سيد درويش فى يوم الأربعاء ١٧ مارس ١٨٩٢، ويتعرض لحقيقة اسمه فيصر على أنه السيد درويش وليس سيد درويش وذلك بالرجوع إلى شهادة ميلاده وعقد زواجه، ثم يتطرق إلى رحلته إلى القاهرة بعد سماع الشيخ سلامة حجازى له فى الإسكندرية ودعوته له للقدوم إلى القاهرة، ليتبوأ ريادة المدرسة التعبيرية فى الموسيقى بعد تلحين مسرحية «فيروز شاه» لفرقة جورج أبيض. يتعرض «عبدالحميد توفيق زكى» إلى علاقة السيد درويش بفرق الريحانى وعلى الكسار وعكاشة وعمر وصفى، وكيف كان ينتقل بينهم من نجاح إلى نجاح، ثم بعض العروض الناجحة كأوبريت شهرزاد والباروكة(٢).

ويتعرض فى فصل مستقل إلى صورة السيد درويش فى عيون كل من الدكتور ثروت عكاشة والدكتور حسين فوزى والدكتور محمود الحفنى والدكتورة سمحة الخولى ومحمد عبدالوهاب ومحمد حسن الشجاعى من خلال لقاءات معهم أو فقرات من بعض ما نشر فى الجرائد بقلم توفيق الحكيم ويحيى حقى، مع عرض لبعض أغانيه وبعض النوت الموسيقية لموسيقاه.

٣ ـ أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة

قسم «عبد الحميد توفيق زكى» هذا الكتاب إلى خمسة أقسام:

القسم الأول أسماه رواد المدرسة الغنائية المصرية التقليدية. مثل: الشيخ المسلوب ـ عبده الحامولى ـ إبراهيم القبانى ـ محمد عثمان ـ الشيخ أبو العلا محمد ـ إبراهيم شفيق ـ زكريا أحمد ـ مصطفى بك رضا ـ أم كلثوم ـ فؤاد محفوظ(٣).

القسم الثانى: أسماء رواد المدرسة الغنائية الحديثة. مثل: محمد القصبجى - محمود محمد صبح - أحمد صبرى النجريدى - عزت الجاهلى - رياض السنباطى - مدحت عاصم - فريد الأطرش وأسمهان - محمد فوزى - على إسماعيل خليل.

القسم الثالث: رواد المسرح الغنائى. مثل: الشيخ سلامة حجازى - محمود خطاب - داود حسنى - كامل الخلعى - منيرة المهدية - السيد درويش.

القسم الرابع: رواد الموسيقى المصرية المتطورة. مثل: محمد حسن الشجاعى - بهيجة صدقى - أبو بكر خيرت - إبراهيم حجاج - عبدالحليم نويرة - فؤاد الظاهرى.

القسم الخامس: رواد التربية الموسيقية. مثل: صفر على - د. محمود الحفنى - د. حسين فوزى - محمود مراد.

الكتاب يتناول ٥٤ شخصية فنية مصرية، ممن رحلت عن عالم الموسيقى والغناء فى مصر عبر قرن ونصف للتعريف بها.

٤ - المعاصرون من رواد الموسيقى العربية

كان كتاب «أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة» بداية اهتمام من سلسلة «تاريخ المصريين»، التى وجهت كل اهتمامها نحو التاريخ السياسى والاجتماعى لمصر، حتى تقابل رئيس تحرير هذه السلسلة «د. عبدالعظيم رمضان» مع «عبدالحميد توفيق زكى» فى محاضرة كان يلقيها عن الموسيقى «مدحت عاصم» فطلب منه أن يكتب للسلسلة هذا الكتاب.

ولما كان هذا الكتاب يتناول الراحلين من أعلام الموسيقى، ولم يتسع المقام لكى يضمن كل أعلام الموسيقى العربية، لذا استكمل فى كتاب «المعاصرون من رواد الموسيقى العربية» تأريخه لباقى الأعلام الموسيقيين.

قسّم «عبدالحميد توفيق زكى» كتابه إلى عشرة فصول.

الفصل الأول عن رواد المدرسة التقليدية مثل: يوسف المنيلاوى وصالح عبدالحى ومحمد عبدالمطلب وآخرين.(٤)

والفصل الثانى عن المدرسة الغنائية الحديثة: مثل محمد عبدالوهاب وعبدالغنى السيد وكارم محمود وكمال الطويل وعبدالحليم حافظ وبليغ حمدى.

والفصل الثالث عن رواد الموسيقى المصرية المتطورة، مثل: رفعت جرانة وحليم الصبع والدكتورة عواطف عبدالكريم.

والفصل الرابع عن هواة المؤلفين والنقاد، مثل: كامل الرمالى والدكتور طارق على حسن.

والفصل الخامس عن القادة، مثل: حسين جنيد وطه ناجى وشعبان أبو السعد ويوسف السيسى.

أما الفصل السادس فعن رواد المسرح الغنائى بدءاً من آل نقاش حتى منار أبو هيف.

الفصل السابع عن الأسر الموسيقية مثل: آل العقاد، وذكى مراد والد ليلى مراد، وآل الحفناوى، وأسرة سمحة الخولى، وأسرة عطية شرارة، وأسرة الموجى، والرحبانية.

فى الفصل الثامن يتطرق «عبدالحميد توفيق زكى» إلى العازفين مثل سامى الشوا وأحمد فؤاد حسن وغيرهم.

ويفرد فى الفصل التاسع صفحات لعازفى الناى عبر ١٠٠ عام، مثل: جرجس سعد ومحمود عفت وغيرهم.

فى الفصل العاشر والأخير يتعرض لرواد التربية الموسيقية مثل يحيى الليثى كامل وفؤاد لطفى الباروكى وبثينة فريد وعائشة صبرى.

ويلاحظ على أسلوب «عبدالحميد توفيق زكى» عند التأريخ لعلم من أعلام الموسيقى اهتمامه بأدق دقائق حياة هذا العلم، فهو حينما يتكلم عن فاطمة إبراهيم البلتاجى يضع بين قوسين اسم الشهرة (كوكب الشرق)، والمطرب «محمد فوزى» هو محمد فوزى حسين عبدالعال الحو، و«داود حسنى» هو داود خضر حسنى، و«كامل الخلعى» هو محمد كامل سليمان الخلعى، و«سيد درويش» هو السيد درويش البحر، و«جمال عبدالرحيم» هو محمد جمال عبدالرحيم محمد، و«نجاة على» هى نجيبة على صيام، و«كمال الطويل» هو كمال محمود زكى الطويل، و«عبدالحليم حافظ» هو عبدالحليم على إسماعيل شبانة، و«بليغ حمدى» هو بليغ عبدالحميد حمدى سعد الدين و«رفعت جرانة» هو محمد رفعت ياقوت جرانة، و«دولت أبيض» هى دولت قصبجى، و«نجيب الريحانى» هو إلياس ريحانة، و«منار أبو هيف» هى منار محمد محفوظ.

وعندما يؤرخ «عبدالحميد توفيق زكى» لبعض الأعلام يأتى ببعض المعلومات من ذكرياته هو.

يقول مثلاً عن عبدالحليم حافظ:

«مال عبدالحليم شبانة إلى الغناء، ورغب فى التحول إليه، وكان يحاول دائماً أن يعيش فى محيط الغناء عازفاً أو منشداً مع المطربين، حتى إذا ما حانت الفرصة للغناء مع فرقة الأنغام الذهبية التى كان عازفاً بها على آلة الأبوا إذ غاب بطل الفرقة المطرب القدير «كارم محمود» عن إذاعة على الهواء مباشرة فاضطر رئيسها «عبدالحميد توفيق زكى» أن يدعو «عبدالحليم شبانة» لسرعة عمل تجربة «بروفة» على الغنائية التى كان سيغنيها «كارم محمود» وفعلاً كانت فرصة عمره، إذ أدى الغنائية بكل اقتدار وتمكن، ولعلها المرة الوحيدة التى غنى فيها «عبدالحليم» باسم «عبدالحليم شبانة»، وكان الإذاعى الراحل «حافظ عبدالوهاب» يشغل وقتئذ منصب مراقب عام الموسيقى والغناء بالإذاعة المصرية، واستمع إليه وأعجب بغنائه واحتضنه ووافق على أن يكون اسم المطرب الجديد «عبدالحليم حافظ».

ويشير عبدالحميد توفيق زكى إلى تلك الغنائيات التى لحنها له للمطرب «عبدالحليم حافظ» - مثل: قصيدة «الأصيل الذهبى» من شعر «عبدالرحمن الخميسى» بمصاحبة أوركسترا القاهرة السيمفونى.

٥ - كتاب «التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية»

يتعرض «عبدالحميد توفيق زكى» فى هذا الكتاب إلى عناصر الموسيقى الأربعة: الإيقاع، واللحن أو الميلودى، والهارمونية أو التوافق الموسيقى، والطابع الصوتى(٥).

فالإيقاع الموسيقى هو تدفق اللحن وتموجه وفق تركيب خاص لنبراته القوية والضعيفة ولعلاماته فى مددها الزمنية.

واللحن أو الميلودى هو قيمة كبيرة تدرك بالحس والتدريب الشاق المتواصل، وهو أبعد من إدراك النغم والإيقاع.

أما الهارمونية، فهى علم دراسة مركبات الصوت وعلاقتها ببعضها فى انسجام.

أما الطابع الصوتى فهو كاللون فى فن التصوير.

ويتناول «عبدالحميد توفيق زكى» النسيج الموسيقى، وكذلك البناء الموسيقى كالافتتاحية والسيمفونية والفانتازيا والسرينادة أو السريناتة والكونشرتو والمتتالية أو المتتابعة والكودا والمارش فى تعريف مبسط يسهل فهمه على غير المتخصص فى الموسيقى.

وفى فصل كامل يتعرّض للآلات الموسيقية العربية بالشرح، ثم فى فصل آخر يتناول تطور التخت العربى، والقوالب الموسيقية الغنائية العربية التقليدية كالقصيد والموشح والموال والأهزوجة والدور باعتباره قالبًا مصرياً، ثم يتعرّض للقوالب المصرية الحديثة فى أوائل القرن العشرين كالمونولوج والديالوج والتريالوج، ثم يتناول فى فصل كامل النشيد القومى باعتباره معبّرًا للشعور الوطنى منذ أيام الفراعنة فى عهد أحمس، حتى نشيد «قوم يا مصرى»، ونشيد «اسلمى يا مصر» لصفر على الذى وزّعه تلميذه «عبدالحميد توفيق زكى» بنفسه، فضلاً عن قيامه بتلحين نشيد ثورة سنة ١٩٣٥ الذى ألّفه الأديب (عباس محمود العقاد) ومطلعه:

قد رفعنا العلم للعلا والفدا فى عنان السماء
حى أرض الهرم حى مهد الهدى حى أم البقاء

٦ - بحث «أطفالنا والتراث على طريق الموسيقى الشعبية فى مصر والخارج»

قدّم «عبدالحميد توفيق زكى» بحثه هذا فى الملتقى القومى الأول الذى نظمته لجنة الفنون الشعبية فى الفترة من ١٧-٢٢ ديسمبر عام ١٩٩٤ بصفته عضواً فى اللجنة.

وقد توصل «عبدالحميد توفيق زكى» فى هذا البحث إلى ارتباط الفن الشعبى ارتباطاً وثيقًا بدورة حياة الإنسان منذ ميلاده، وأن الرقصات العربية وألعاب الطفل بصفة عامة ما هى إلا نواة لرقص الطفل وألعابه ومرحه عن طريق الفن الشعبى.

٧ - بحث «عبدالله النديم بين الأدباتية والأدبية»

قدم «عبدالحميد توفيق زكى» هذا البحث فى ندوة «الاحتفال بذكرى مرور مئة عام على وفاة عبدالله النديم» - للجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة - التى أقيمت فى الفترة من ٢٧ مايو إلى ٢٩ مايو ١٩٩٥.

فى هذا البحث يعرّف «عبدالحميد توفيق زكى» الأدباتية - عند «تيمور» وكمفهوم «عبدالله النديم» - فهم طائفة من الفنانين الشحاذين الذين يستجدون الناس.

وستعرض «عبدالحميد توفيق زكى» موقف «النديم» من هؤلاء الأدباتية الذين التقى بهم فيم مولد السيد البدوى، وكيف قارعهم وناظرهم بالزجل المشهور:

انعم بقرشك ياجندى وأكسنا أمال يا أفندى

إلا أنا وحياتك عندى بقالى شهرين طوال جوعان

وبتقديم هذا النوع من الأداء الزجلى دلل «عبدالحميد توفيق زكى» على أهمية هذا اللون من الفن الذى اعتاد الناس أن ينظروا إليه باستخفاف واستهانة، ولكنه فى الحقيقة عند «عبدالحميد توفيق زكى» يعد صورة صادقة لما تنطوى عليه جوانح الشعب المصرى.

المراجع

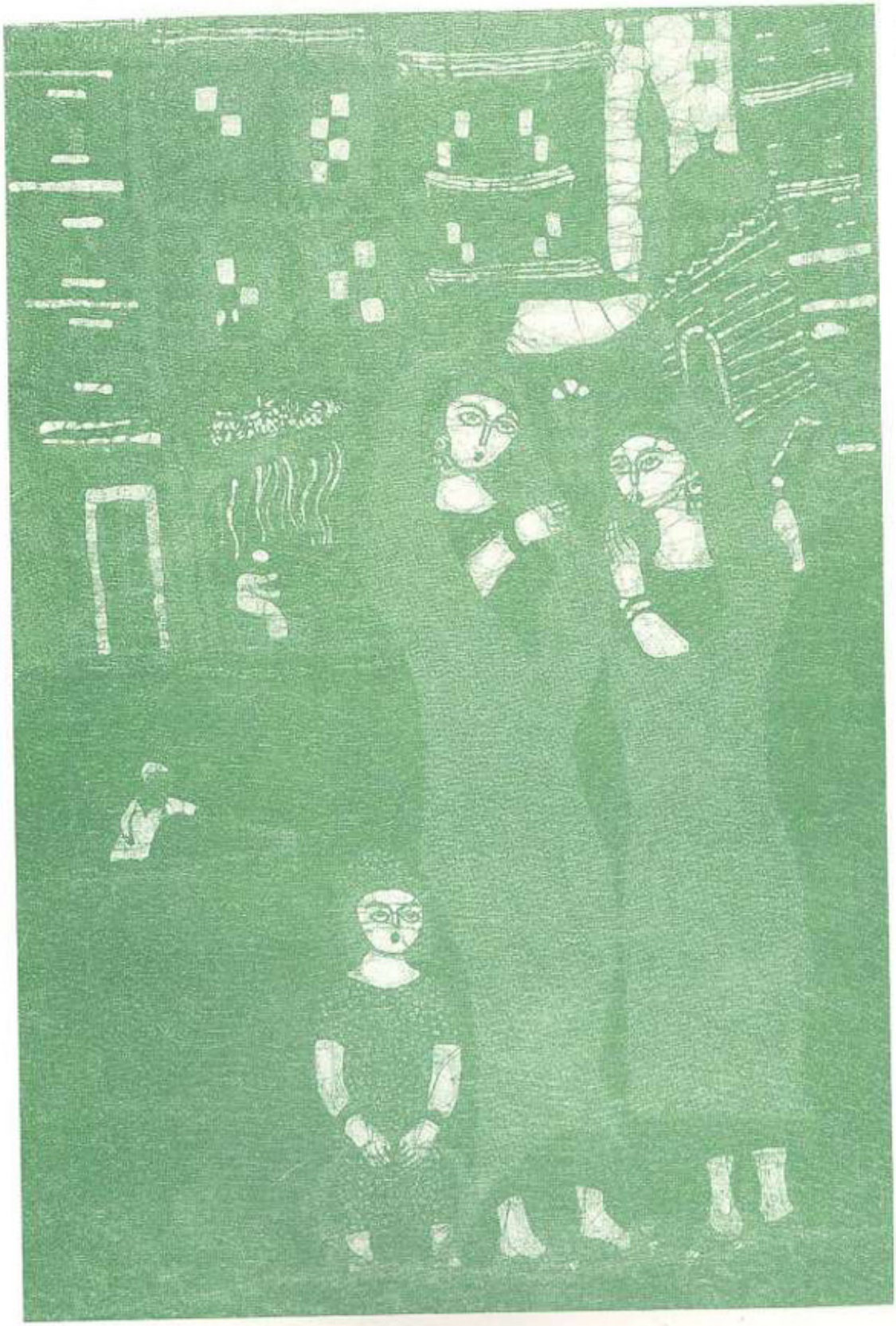
(١) عبدالحميد توفيق زكى: **المسرح الغنائى فى ٧ آلاف سنة**، سلسلة المكتبة الثقافية، رقم (٤٤٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

(٢) عبدالحميد توفيق زكى: **السيد درويش فى عيد ميلاده المئوى**، سلسلة كتاب أكتوبر، دار المعارف، ١٩٩٢.

(٣) عبدالحميد توفيق زكى: **أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة**، سلسلة تاريخ المصريين، رقم (٣٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

(٤) عبدالحميد توفيق زكى: **المعاصرون من رواد الموسيقى العربية**، سلسلة تاريخ المصريين، رقم (٦٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

(٥) عبدالحميد توفيق زكى: **التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية**، سلسلة تاريخ المصريين، رقم (٨٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.



الأدب الشعبي الجزائري

أشعار شعبية فى مخطوط «الفلك المشحون بالمعرب والملحون»
للشيخ عبدالرحمن بن محمد التلمسانى ١٩٠٥

د. إبراهيم أحمد شعلان

بين يدى النص

هذه الأشعار هى جزء من مخطوط نادر بعنوان «الفلك المشحون بالمعرب والملحون» كتبه مؤلفه بخطه، وكان أستاذًا فى سلك التعليم. ونحن نقول التعليم جوازًا؛ ذلك أنه لم يكن هناك تعليم بالمعنى المعروف، ويكفى أن نقول إنه كانت هناك ثلاث مدارس أو أربع على مستوى الجزائر كلها إحداها فى وهران، والثانية فى تلمسان، وهى التى عمل فيها صاحب هذا المخطوط، والثالثة فى الجزائر والرابعة فى قسنطينة. والمخطوط مدرسى يقدم مادة لتلاميذ المدرسة فى صف السنة الثالثة والرابعة متوسط. وقد التزم مؤلفه بتعليمات آخر البرامج - على حد قول المؤلف - ومن ثم فإن هذه الأشعار تدخل ضمن المواد التى تدرس فى مدرسة تلمسان. أما المواد المصاحبة لهذه الأشعار فى الكتاب، فهى عن العادات والتقاليد الجزائرية فى تلك الفترة مع بعض نتف من التاريخ الإسلامى والأشعار العربية والحكايات والنوادر القديمة، ولعل أهم ما فى الكتاب بجانب هذه الأشعار تلك النصوص التى ترصد العادات والتقاليد الجزائرية وهى التى ستكون محور دارسة أخرى مع نشر النص بمشيئة الله.

أما عن الأشعار، فقد ألفها قدور ولد محمد البرجي - كما هو مبين في النص - سنة اثنتين وخمسين ومائتين وألف هجرية وسجلها التلمساني قبل ١٩٠٥م. معنى ذلك أن هذه الأشعار أو كما يطلق عليها في الجزائر - الأشعار الملحونة - بقيت شائعة بين الجماهير وحتى بين المثقفين حتى هذا التاريخ، ويبدو أن الشاعر قدور ولد محمد يستحوذ على حضور واضح بين الناس حتى هذه الأيام.

وهذه الأشعار تقع في ستة وثمانين بيتًا، قسمها المؤلف - التلمساني - إلى ثلاث مجموعات، كل مجموعة تنتمي إلى قصيدة، ولكن تجمعها كلها وحدة المناسبة. فقد ارتبطت الأشعار بظروف الشاعر الخاصة، حيث إنه كان أحد قواد الأمير عبدالقادر في صراعه مع الفرنسيين، ثم غضب عليه لوشاية فعزله الأمير وسجنه وصحبه معه مسجوناً أينما حلّ. وعندما أحس الشاعر مدى الظلم والمهانة والاضطهاد هاجت قريحته بهذه الأبيات التي يعبر فيها عن سوء حظه؛ وظلم الأمير عبدالقادر له دون ذنب جناه، وعن تغير الأحوال وغدر الزمن. ويبدو أن وقع هذا الحادث كان عنيفًا على نفسية الشاعر حتى أن شاعريته لم تستخرج كل ما لديها من طاقة مكبوتة دفعة واحدة في قصيدة واحدة، ولكنها كانت تنز بالألم والإحساس بالظلم كلما استثارته أحداث مشابهة واستنفرت مشاعره مشاهد حياته، فكان يعود إلى موضوع سجنه. ونحن نجد ذلك في مقدمة المجموعة الثالثة من الأشعار وفيها «كان - قدور ولد محمد - شاف واحد الساف مربوط في قفص شفه وتفكر روحه ثاني ومثل نفسه بالساف في السجن وبدا يقول...».

وقد ذاعت أشعار الشاعر بين الناس أو كما يقول التلمساني «كلامه يبغوه الناس على خاطر ماشي واعر ومعنته كبيرة. كل بيت من كلامه رجعت مثال صاروا الناس يقولوا كمقال ولد محمد ويذكروا بيت من شعره». ويقول التلمساني في مكان آخر إن أحد مرافقي الأمير عبدالقادر أخذ يردد على أسماع الأمير بعض أبيات قدور فسأله الأمير عن صاحبها، وعندما علم أنها من أشعار قدور قال الأمير «بركة، بركة ولد محمد كان رجل والي وأنا ما عرفت قدره».

معنى ذلك أن شعر قدور يمتاز بالوضوح والعمق والانتشار بين الناس أي أصبح شعبيًا، وأن الأمير عبدالقادر أحس مصادفة بأنه قد ظلم قدور وأبدى أسفه على ما بدر منه، وأن هذه الشعبية قد فرضت نفسها على الجميع حتى الأمير عبدالقادر، على أن الحضور الشعبي لهذه الأشعار لم يقتصر على زمن الشاعر، أو حتى زمن التلمساني، بعده بأكثر من خمسة وسبعين عاماً، ولكنها تسجل حضوراً حتى هذه الأيام؛ فقد سمعت في البرنامج التليفزيوني «ألغاز» الذي أذيع في ١٩٨٥/٥/١ في التليفزيون الجزائري - سمعت أحد المتسابقين يقول إن الأشعار التي قيلت في البرنامج لمحمد بن قدور، وقد رد معد البرنامج ومقدمه بالنفي وأضاف أن محمد بن قدور هذا من شعراء البدو علماً بأني لم أجد مطبوعاً له طوال سنوات وجودي في الجزائر. وإن دل ذلك على شيء، فإنما يدل على الحضور الشعري على المستوى الشعبي حتى هذه الأيام، وإن لم تنشر المطابع شيئاً من هذه الأشعار.

وبناءً على ذلك قد يتساءل المرء لماذا بقيت هذه الأشعار ومازالت تفرض وجودها جماهيرياً حتى اليوم؟ ولا شك أننا قد نجد الإجابة في السطور السابقة ولكني أضيف إلى ذلك تجربة لمستها بنفسي؛ فبينما كنت أتابع قراءتها مع أحد الزملاء في جامعة قسنطينة لاحظت أنه وقف طويلاً عند بعض الأبيات وأخذ يكررها بإعجاب وانبهار ومنها:

من كان يفك للسبع ولي خواف

طار الفكرون والعقاب الأرض نزل

ويمكن القول إن هذا الإعجاب قد يعكس روح الفروسية أو الفتوة أو حتى التعاسة التي تنتاب الناس عند انقلاب الأحوال، أو الذل بعد العز، كما يردد القدماء - فقد لمست هذه الأشعار مواجع تحدث كثيراً في القطاعات العليا في المجتمع فتدهمهم كالزلزال، ويمكن اعتبار أن هذا المزاج هو امتداد للمزاج العربي العام منذ مئات السنين.

ومن ناحية أخرى، فإن هذا المعنى لا يقتصر على الجماهير الشعبية أو أنه ظاهرة لها صفة الخصوصية، ولكنه يمثل تياراً متدفقًا في الشعر الشعبي أو هو «موتيفة» فكرية محفوظة - إن صح التعبير - تستهوي الشعراء والجماهير فليس هناك فرق بين هذه الخواطر وأبيات الأحسن بركات التي يقول فيها:

اللي كان قبيل محرم صار أذليل

بدل البوس العز خيّط دربّاله

من قصيدة الشيخ فدور ولد محمد البرهجي الي قالها على الأمير الحاج عبد القادر.

عيّت صابر وآنراعي بيك الاقتصال.[1]
يا فريب الصحصحة وبعيد بي رضاك*
ما سمعت ولا شبهت القسي لحقساك.[2]
يظن بيك الطامع كما بغى ينال.
يحب قلبك يعقبو ويخاب من جباك*
طرابن وجهك وهمني زدت بي الهبال.
ولا علمت بها ذاخر حقد من دعاك*[3]

---

(1) راء الشاعي يقول للسلطان الحاج عبد القادر هذا زمان وآنا صابر لظلمك وزراعي بيك واحد النهار تعطيني الحق انت الي دايم منين يشوفك الانسان تضحك بي وجهه ولكن عمرك ما ترضى عليه يعني تسامحه.

(2) القسي هو الحقد يعني عمري ما شبهت رجل يحقد كيفك.

(3) من دعاك يعني من شيطنك عليّ.

جار التيس على العقاب أو عاد ارجيل

ولى يحوم على أوكار الطيور القتالا

خاف الصيدا من الضبع وأضحى اذليل

قوم الشعلب جيشهم واسى[1] حالا

والواضح أن أفكار هذه الأبيات لا تختلف عن أفكار البيت السابق وهى تسير فى اتجاه التحسر على انقلاب الأحوال والذل بعد العز.

وإذا نظرنا إلى البيت السابق نجد المفردات: السبع، الفكرون، العقاب، الخوف، الذليل، العز، التيس، الضبع، القتال، الجور، المحرم. تجد أنها تعبر عن ثنائيات متقابلة أو متضادة وهى تمثل أفكاراً أساسية فى الأدب العربى القديم: شعره ونثره، ومن يتابع العقد الفريد - على سبيل المثال - يجد هذه الثنائيات تعبر عن نفسها وعن مزاج لا يهتم بالوسطية. وهكذا يمكن الادعاء بأن هذا اللون يستهوى المزاج العربى، ولنا فى أشعار المتنبى وحكمه دليل على وضوح هذا التيار، حتى قيل إن المتنبى هو شاعر العربية الأول. ومن ثم، يمكن اعتبار أن المزاج النفسى للشعب الجزائرى هو امتداد للمزاج العربى نفسياً واجتماعياً وجنسياً فضلاً عن التاريخ والجغرافيا.

ومن ناحية أخرى، فإن النظرة الأولى أو السريعة لهذه الأشعار تشير إلى أن هذه الأشعار مما يدخل فى باب الهجاء أو التعريض لأنها تتهم صراحة الأمير عبدالقادر بالظلم وتشبهه بالرحاحبى أو الكلب أو البغل الذى يخاف من خياله أو الأرنب إلى آخر هذه التشبيهات، ولكننى أعتقد أن هذه الأشعار أدخل فى باب العتاب على الطريقة البدوية التى تعتمد على الصراحة والمكاشفة ولا تعرف «الدبلوماسية» إن صح هذا التعبير. فقد دخل الشاعر السجن لوشاية، وبعد خروجه لم يستطع صاحب الحس المرهف والمشاعر الجياشة أو ينسى هذه الفترة السوداء فى حياته، تلك الفترة التى كانت تؤرقه فى نومه وصحوه فتظهر دفائن المرارة والتعاسة فتفيض الأحاسيس بأشعار وحكم منظومة.

ومن ناحية أخرى، فإن الأمير عبدالقادر، شأنه شأن القائد أو الحاكم، يرى الأمور من زاوية عامة تختلف ولا شك عن زاوية رؤية الأفراد أو الجماعات لها، وهنا قد تتضارب الأفكار والمعتقدات. والحاكم العاقل الذى يستطيع أن يوفق بين مختلف الاتجاهات ويستوعبها ويتفاعل معها دون خسارة. ومع ذلك فالحاكم واقع لا محالة بين شقى الرحى فيتوزع محكومية بين طرفين أحدهما قادح والآخر مادح. وكذا الحال بالنسبة لمعاصريه من طائفة الأدباء، وفى هذا المجال فلدينا فريقان من شعراء الملحون أحدهما مع الأمير عبدالقادر والآخر يعارضه.

أما الفريق الأول: فإنه يتغنى بشجاعة الأمير ويسجل انتصاراته ويعبر عن الإعجاب بشخصيته ومن هؤلاء الشاعر ابن عبدالله وابن الصحراء[2] والشاعر بلحميسى وكان صديقاً للأمير[3].

أما الفريق الثانى: فهم الذين اختلفوا مع الأمير لسبب أو لآخر وغضب عليهم، ومن هؤلاء الطاهر بن حواء الذى نظم قصيدة يستعطف فيها الأمير ويطلب عفوه[4] وقدور ولد محمد صاحب هذه الأشعار.

ومع أن قدور ولد محمد كان من الذين أضيروا من الأمير عبدالقادر واختلفوا معه ودبج فيه قصائد الذم أو العتاب إلا أنه لم يتعرض بالغمز أو النقد لأعمال الأمير العامة، كما أنه لم يشكك فى سلامة توجهاته السياسية والوطنية، ولم يطعن فى دوره فى المقاومة وجمع القبائل وتوحيدها، إلى غير ذلك من أعمال وطنية، ولكنه - فى هذه الأشعار - تحدث عن قضيته الخاصة التى ظلم فيها دون ذنب جناه لا لشىء إلا الوقيعة من موتور.

ونحن نعتقد أن هذه نقطة مهمة لصالح الطرفين. فالخلاف الشخصى بصرف النظر عن مصدر الخطأ - لم يكن وسيلة للطعن فى التوجهات العامة، وهذه النقطة تعمل أكثر فى صالح الشاعر. وهذا ما يؤكد أن هذه الأشعار ليست هجاءً أو تجريحاً أو سباباً أو خلطاً للأوراق العامة والخاصة، بقدر ما هى عتاب وتنفيس عن مشاعر الغضب المكبوتة ووسيلة للصلح والتضامن ونسيان الماضى.

* * *

تبرز أمام دارس هذه الأشعار مشكلتان:

الأولى: لهجة هذه الأشعار بدوية محلية مما يعوق معرفة المصطلحات ودلالة الكلمات ومعانيها فضلاً عن نطقها الصحيح وإمكانية معايشتها.

الثانية: قيلت هذه الأشعار فى النصف الأول من القرن التاسع عشر وهذا الفارق الزمنى قد باعد بين دلالات الكلمة ومعانيها وبين الظروف الحاضرة، وفضلاً عن ذلك فقد أسقط الزمن بعضًا من هذه المصطلحات وتغيرت بعض الاستعمالات.

وقد احتاج ذلك إلى مضاعفة الجهد فى متابعة الحركات والوقوف على الظروف المحيطة بالشاعر فى محاولة لسبر أغوار المعانى ودلالاتها، وقد أشار إلى صعوبة الأشعار البدوية عموماً أحد العلماء بقوله: «والحقيقة أن لهجة هذه القصائد البدوية هى من الصعوبة بحيث لا يعرفها إلا من مارسها طويلاً وعاش قريبًا من بيئة الشاعر وتذوق أسلوب الناس بها فى التعبير عن خواطرهم، وخاصة إذا لاحظنا تغير الحروف ونطقها وتغير الكلمات فى صيغ تتفق والنطق المحلى الخاص[٥]».

وإذا كان هذا هو الواقع بالنسبة للجزائرى ابن البيئة فكيف يكون الأمر بالنسبة لغير الجزائرى، ولذلك فإن القارئ غير الجزائرى فى أشد الحاجة إلى كثرة الشروح ومعرفة التفاصيل ومعايشة النصوص والتفاعل مع مشاعر الشاعر وأحاسيسه ومعرفة محيطه الذى أفرزها.

وبشكل عام، فإن هذه الأشعار بليغة من حيث مطابقتها لمقتضى حال الشاعر ومقتضى حال الناس، أو كما يقول ابن خلدون: «إن البلاغة هى مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال[٦]». فهذه الأشعار تبين أن الشاعر يملك قدراً كبيراً من المحصول اللغوى وإمكانات التعبير البلاغى من تشبيهات وأدوات تحسين لفظى داخلية لحشد الصور والمشاهد. كما يمتلك قدراً كبيراً من الخيال والمشاعر مما استهوى عواطف الناس فلعب على وتر المزاج النفسى ببراعة واستقطب تعاطفهم معه وساعد على انتشار هذه الأشعار وبقائها لفترة طويلة.

وهذه الأدوات الفنية لا تخرج عما كان يستخدمه القدماء فهو من هذه الناحية نمطى تقليدى لم يخرج عن العباءة القديمة، ولذلك فإن المعانى تتكرر ولكن بصياغات مختلفة، وهنا تبرز أهمية المحصول اللغوى ليغطى على فقر الأفكار وتكرارها. وإن دل ذلك فإنما يدل على إعجاب لا شعورى عند الشاعر والجمهور بالماضى شكلاً وموضوعًا ولا يختلف الملحون عن الشعر الرسمى فى هذا الاتجاه، وخاصة فى تلك الحقبة المتقدمة، وعلى الرغم من أنه قد لا يراعى القواعد النحوية أو اللغوية إلا أنه فى التقييم النهائى فصيح المضمون والأفكار كما أن عباراته تتراوح بين الفصحى والعامية بل إنها تميل بشكل أفضل إلى الفصحى، وهى تعبر أصدق تعبير عن فصحى العصر الوسيط، ويقول أحد العلماء عن الشعر الملحون بالبوادى «فمصطلحها خاص وقاموسها مزيج من اللغة المتفاصحة ومن اللغة العامية أو من اللهجة الخاصة لأهل البادية[٧]».

وبالنسبة للمضمون، فيمكن القول بإن هذه الأشعار أقرب إلى تغريد الطيور فى أحزانها وأفراحها، ومع ذلك فهى مليئة بفصوص الحكم والمواعظ والأمثال والتشبيهات وهى كما قلنا وسائل بلاغية أقدر على الاقتراب من ذوق الجماعة والتفاعل مع مشاعرها.

وعندما سجل مؤلف الكتاب هذه الأشعار قدمها كنموذج للشعر الشعبى الجزائرى الشائع فى منطقة الغرب الجزائرى، وهذه الأشعار مما علق بذاكرة المؤلف وليست قصائد مكتملة فقد يورد المؤلف شطراً من بين أو يترك فراغاً بين الأبيات وهو ينص على ذلك فى تقديم الأبيات، ففى المجموعة الأولى من الأشعار يقول «من قصيدة للشيخ...» ويقدم المجموعة الثانية فيقول «هذه أبيات من قصيدة طويلة...» ويبدأ المجموعة الثالثة بقوله «من قصيدة كبيرة معتبرة عند الناس...».

وعمومًا فإن هذه الأشعار يمكن أن تعطى صورة للحالة الأدبية فى القرن التاسع عشر فى الجزائر وتلقى ضوءاً على طبيعة اللغة العربية أسلوباً وأفكاراً فى تلك الفترة، كما تعطى فكرة عن تصورات الناس ونمط الثقافة السائدة.

هذا والمخطوط عبارة عن نص شعرى للشاعر قدور ولد محمد البرجى وعليه شروح للشيخ التلمسانى، وعلى ذلك فقد اعتبرنا أن الشعر وشروح التلمسانى يكونان النص، وكان علىّ أن أقدم شروحًا أخرى لتقريب النص وشروحه إلى القارئ الجزائرى وغير الجزائرى. وأستطيع أن أقرر أن كل الشروح التى أضيفت هى نتيجة المعايشة المباشرة للمجتمع الجزائرى منذ ١٩٧٦ واتساع المعرفة النسبية باللهجة الشعبية الجزائرية ونتيجة اجتهاد أبنائى الطلبة وزملائى الأساتذة فى جامعة قسنطينة وكذا رجل الشارع.

وقد لاحظت أن الجيل الحالى فى الجزائر كان يجد صعوبةفى معرفة المصطلحات فكان كل منهم يعود إلى أهله لتفسير نص أو توضيح أسلوب أو يذهب إلى البادية لاستجلاء تعبير. وهذا يدل على أن اللهجة الشعبية الجزائرية تشهد تحولاً سريعًا نحو اللهجات المشرقية وخاصة اللهجة المصرية واللغة العربية الفصحى، وأن اللهجة الشعبية الجزائرية الشائعة فى هذه الأيام عبارة عن مزيج من الفصحى والشعبية المتطورة إلى العربية.

وأرجو وأنا أقدم هذه الأشعار أن يوفقنى الله إلى تقديم حلقتين أخريين من هذا الكتاب كتبهما التلمسانى حول العادات والتقاليد الجزائرية، كما لا يعنى فى هذا المقام إلا أن أقدم خالص شكرى لكل من أسهم بتوضيح كلمة أو تفسير مصطلح.

النص من ٤٢ - ٥٣

القسم الثانى من الشعر الملحون

من قصيدة الشيخ قدور ولد محمد البرجى اللى قالها على الأمير الحاج عبد القادر:

عَـيـيْت صَـابَر وانْراعى[٨] فِيكْ الافْـتِـصَـالْ[٩](أ)
يا قَـريب الضَّـحْكَة وبْعِـيـد فى رْضَـاكْ
ما[١٠] سمعت ولا شفْت القَسْى[١١] كِفْسَاكْ[١٢](ب)
يظُنّ فِـيـك الطّامِعْ كِـمَـا بْغَى[١٣] يْنَالْ
يحَبّ قَلْبَكْ يَعْـفُـو ويْخَـافْ مَنْ جْـفَـاك

* * *

(أ) رآه الشاعر يقول للسلطان الحاج عبدالقادر هذا الزمان وأنا صابر لظلمك ونراعى فيك واحد النهار[١٤] تعطينى الحق. أنت اللى دايم منين[١٥] يشوفك الإنسان تضحك فى وجهه ولكن عمرك[١٦] ما ترضى عليه يعنى تسامحه.

(ب) القسى هو الحقد: يعنى عمرك ما شفت راجل[١٧] يحقد كيفك[١٨].

طرَابْ[١٩] وَجْهَكْ وَهْمْنِى[٢٠] زدت فى الْهْبَال[٢١]
ولا علَمْتْ بمَا ذَا خَـرْ[٢٢] حَـقْـدْ مَنْ دعَـاك[٢٣](أ)
فِـيـكْ مَـارَةْ[٢٤] لاَ[٢٥] لاَ واشَـارَةْ المال
واقِـفين اسْـمُـوا[٢٦] الأثْنَيْنْ فى بهَـاك(ب)
اسْطَا[٢٧] وضَـارِى ومَـوالَفْ تنكر الخَـيَـال
لا يحَـصَّل مَنْهْ لى حُبّ فى بلاك[٢٨] (جـ)
فُـرقَـه أهْلى وأوْلادى هَمّـهَـا أطوال[٢٩]

* * *

(أ) من دعاك: يعنى من شيطنك علىّ.

(ب) بهاك: وجهك رآه يقول له إذا الإنسان شاف فيك ما يعرفك لا تقول واه وإلاّ لا لا.

(جـ) فى نص هذا البيت الأوّل ولد مَحمّد قال للحاج عبدالقادر أنت كالرحاحبى وإلا[٣٠] كالكلب وإلا كالبغل على خاطر[٣١] السطا هو الرحاحبى والضارى هو الكلب وإلا السلوقى واللى ينكر الخيال هو البغل على خاطر البغل يخاف من خياله[٣٢].

ولا جبرت[٣٣] مِنْ يدَكْ لَهْوَاهُمْ السلاك(أ)
تجلب الطّيْر الحُسْنَة قالت الرجال
نسى احْرَاج[٣٤] اوْكَارَهْ بالْوَدّ ما إدراك(ب)
انظر إلى مَنْ وَرّى فى الكتاب قال:
من عفى واصْلَحْ له اجْرَيْن ما خفاك[٣٥] (جـ)
يا قريب الضّحْكَة ومبعّد الضّمير[٣٦]
كِنْدِير[٣٧] لْذَا الشّى هَاوَيْنْهْ[٣٨] دواه(د)
قالت المَّالين[٣٩](هـ) الغَيْظ كالغدير
يفوت[٤٠] يَنْشَفْ وَغْدِيرَكْ طَالْ لَبْدْ مَاه[٤١]

* * *

(أ) على خاطر كان محبوس مع الحاج عبدالقادر.

(ب) يعنى إذا واحد قبض طير وحاسنه وما عذّبه شى يوالف الطير وينسى رحبته[٤٢] اللى كان فيها.

(جـ) يعنى شف فى القرآن واش[٤٣] قال ربى: فمن عفا وأصلح فأجره على الله.

(د) الضمير هو القلب: راه يقول له أدت دايم تضحك ولكن ما نعرفوا[٤٤]، واش فى قلبك.

قدّور ولد محمّد

قدور ولد محمّد من الشعراء المشهورين الكبار
بي الكلام الملحون. زاد بي نجع البرجية
وكبر بيه وفرا بيه ورجع فايد. لكن
الناس شوطنوا بينه وبين الأمير الحاج عبد
القادر فلعه السلطان من القيادة وسمّى
بي رحبته واحد اخر. وبعد ما عزله خلّاه
عنده بي المحلّة محبوس وبين ما مشى كان
يدّيه معه. منين انغبن ولد محمّد بدا
يقول بي الكلام حتى رجع شيخ ما يطيق
عليه حدّ. كلامه يبغوه الناس على خاطر ما
شي واعي ومعنته كبيرة. كلّ بيت من كلامه
رجعت مثال. صاروا الناس يقولوا كقال
ولد محمّد ويذكروا بيت من شعره.
حاصله مقامه عند العرب كمقام الشاعر
المشهور Corneille كورناي عند الفرانسيس.

(هـ) فى هذه البيت يقول الشاعر الناس المثّالين مثّلوا الغيْظ كالغدير يتعمّر بماء النوء وبعد ينشف يعنى ما يطولشى الماء فيه هكذا الغيْظ ما يطولشى لكن قال له: انت غديرك طال ماه يعنى غيْظك ما بقى شى يزول.

رَاهْ مَنْ يَتْعلّى شِى لِلسّمَا يطير[٤٥]
يَنْزل على النّازل ويعود مَنْ أدْنَاه(أ)

.....

على قْبيل تحاموا[٤٦](ب) برّيْن[٤٧] ذَا وذَاك
جَا الهمّ علَى يْمين وَجَا علَى الشّمَال
جا[٤٨] القُدّام وجا من خلَف وَاكْ[٤٩] وَاكْ (جـ)
صَابْ بِك الضّدّ[٥٠] السّبّة[٥١] وقْلب غال[٥٢](د)

* * *

(أ) من أدناه يعنى ينزل تحت وين كأين بكرى[٥٣].

(ب) تحاموا على قبيل الشاعر الفرانسيس والحاج عبدالقادر.

(جـ) يعنى جاء الهمّ والهول من كل جهة من اليمين ومن الشمال ومن القدّام ومن الرولة[٥٤]. واك. واك هو الزقّا على خاطر منين يكثر الزقّا يبدو الناس يقولوا واك. واك. واك. واك.

(د) الضدّ: العدو. راه الشاعر يقول للسلطان عدُوى الحبيب بو علام كان قْلبه غالّ علىّ واليوم منين رانى فى يدك محبوس راه يضحك علىّ ويخلص ما درت له أنا بكرى ويقول لك رانى نخلص فى ثارك.

راه[٥٥] يخلص فى دَيْن وَاثْراك[٥٦]
ألاّ يَبرْقز[٥٧] يَدْهَنْ عَينيك[٥٨] بالدفال(أ)
ما ينجّم[٥٩] شى يكابر نَدْهَة العراك(ب)
كُلّ نَسْل يسوق لَبَاباه فى الأصَال(جـ)
يَا مَسوّك[٦٠] بالْعُودْ وَلاَيْح الإيراك(د)
احْنَا مفاتيح البَادى فى الْعْرَاب قَالْ[٦١](هـ)

* * *

(أ) ألاّ يكذب عليك ويزبلحك[٦٢] كالولد الصغير منين يكذبوا عليه ويديروا[٦٣] أرواحهم يبكوا وهما غير[٦٤] دهنوا عيونهم الدفال فى رحبة[٦٥] الدمعة.

(ب) العراك: القتال.

(جـ) كل رجل يتبّع باباه[٦٦] فى الأصل يعنى إذا بوه[٦٧] كريم يجى تانى كريم كيفه وإذا بوه بخيل يجى هو بخيل وإذا بوه رجل رقبة[٦٨] يجى كيفه.

(د) الإيراك: عود ريحته مليحة يسوّكوا به.

(هـ) البادى: عرب البادية.

شفْت وسمعْت أدتَ رانا ألاّ حذاك[٦٩](أ)
يوم تَرْكَبْ فَرْسَان الْحَيْفْ للْقتَاك(ب)
تكون نَفْسَك هَانى[٧٠] وانْفُسْنَا فداكْ(جـ)
فيك ظَنّى خَابْ ولاَ صُبْت شى صواب
والمحَبّة راحتْ مَا بَيْنَا سماح[٧١]
راه راشى شاب وقَلْبى حجاه[٧٢] طاب(د)
وانشوات الكَبْدَة من كثْرة الجراح(هـ)

* * *

(أ) على خاطر البرجية قراب المعسكر.

(ب)، (جـ) إذا ركبت الناس للقتال ما نشقّوك شى تبقى أنتَ واحنا نركبوا نقاتل كيفك.

(د) من كثرة الهمّ.

(هـ) انشوَت بمعنى تفتّت.

تَلْفَتْ لِيدْ طريق الأكْل والشراب(أ)
نَقْسْت الجَثّة كُلّتْهَا من الصّحَاح[٧٣]
منَيْن وَلّتْ الأرْنَبْ تُهَابْ السّبَعْ خَابْ(ب)
تَاقت الْجُنْدَرَة والطّوْدْ مَا لسّمَا طاح(جـ)
اش فات عذاب على نَسْل بونقاب(د)
حساب ثمْن سنين بْلاَ لَيْلهَا قْراح[٧٤]

.....

يا العَـــاقَل لا تَفْـــرَح زَعْمْ واش زَهّاك[٧٥]

إذا ضـــحك لك يَرْجع بالسُّـــوء دَهْر تبـــدال(هـ)

كِـــمْـــسَكْت أنتَ هذا البَـــرّ يَمْـــسكَك ذاك(و)

* * *

(أ) الإنسان إذا كثر عليه الهمّ يولى ما يعرف واش يدير. هكذا الشاعر قال من كثرة الهمّ حتى ولّت يده ما تدّى[٧٦] شى الأكل والشراب لقمّه ومع ذلك الأعمى بروحه[٧٧] ما تلّف شى يده طريق فمه. وهذه معنى كبيرة عند العرب.

(ب) مثل الحاج عبدالقادر بالأرنب ونفسه بالسبع. قال له اليوم رجعوا الناس يخافوا من الأرنب والسبع ولىّ ما يصبب حتى شىء.

(جـ) تاقت يعنى طلعت واطوالت. الجندرة هى الرحبة اللى شوية عالية فى مضرب موطّى. الطود هو الجبل. ما السما يعنى من السما.

(د) نسل أبو ثقاب هما أهل الشاعر.

(هـ) هذا الذهر يتبدّل وإذا أعطتك الدنيا اليوم غدوه[٧٨] تنقلب عليك. قال له هذا الدهر راه يضحك عليك اليوم راه يفرح فيك وغدوه يولى عليك بالسوء يعنى الهم.

(و) يحكو على الحاج عبدالقادر قالوا مدين سار للفرنسيين وجاء فى الطريق نطق للناس اللى كانوا معه سألهم إذا كان شى واحد فيهم يعرف هذه القصيدة قال له واحد أنا وبدا يعاود فيها مدين جاء[٧٩] فى هذا البيت قال له السلطان/ بركة بركة[٨٠] ولد محمد كان رجل وَالِى وأنا ما عرفت شى قدره على خاطر فى هذه البيت راه يقول له لا تفرح شى وتدير العيّب كما حكمت أنت فى هذا البرّ تمشى يحكموا فيك فى البرّ الآخر يعنى فى افرانسه.

نظّم المَذْكُـــورَة قَـــدُّ ور شَـــهْـــر شـــوّال

فى اثنين وخـــمـــسين سنة طرات بركـــاك[٨١](أ)

قَـــرْن ثالث عـــشـــر بعـــد النّبى المِيـــجَـــال[٨٢]

زَارْ عَـــرْش البُـــرْجِـــيّـــه من عـــقـــابه[٨٣] هلاك

.....

«قدّور ولد محمّد»

قدور ولد محمّد من الشعراء المشهورين الكبار فى الكلام الملحون. زاد فى نجع البُرْجية وكبر فيه وقرأ فيه ورجع قايد. لكن الناس شوطدوا بينه وبين الأمير الحاج عبدالقادر قلعه السلطان من القيادة وسمّى فى رحبته واحدا آخر. وبعد ما عزله خلاه عنده فى المحلّة محبوس ووين ماشى كان يدّيه معه مدين اتغبن ولد محمّد بدا يقول فى الكلام حتى رجع شيخ ما يطيق عليه حدّ. كلامه يبغوه الناس على خطر ماشى واعر ومعنته كبيرة. كل بيت من كلامه رجعت مثال. صاروا الناس يقولوا كقال ولد محمد ويذكروا بيت من شعره. حاصله مقامة عند العرب كمقام الشاعر المشهور Corneille كُرْنَايْ عند الفرنسيس.

هذوا أبيات من قصيدة طويلة قالها واحد الشيخ على الوقت اللّى تبدّل:

لو كـــان ألاّ تسَـــاعْـــفُـــونى يا عُـــرّاف

بالنّظمْ تكلّمـــوا على الوَقْت تبـــدّل

... ...

أنا عطّلت مَنْسُـــجِى راه تخَـــبّل

* * *

(أ) طرأت: صارت. والمذكورة يعنى القصيدة المذكورة. على الدنيا إلى مشات الحال فساف[٨٤](أ)

عمَـر[٨٥] سوق القباح والحَشْم تبَهْدَل

وإذا باقى احْبَابْ لَيْنَا جَاوْ[٨٦] ضعاف

مـــا طاقـــوا للنّفـــار مَـــعْـــدَنْهُم طبّل[٨٧]

الْجُـــودْ خـــلات خَـــيْـــمـــتـــه ولّى رَدّافْ(ب)

مـــا صـــاب اكْـــتـــاف[٨٨] راه مـــسكين يدلّل

* * *

(أ) الحال اشتدّ وأصعب على خاطر الناس الملاح قلّوا والقباح كثروا.

(ب) الرجل المسكين يبنى خيمته موراه خيمة رجل بخير. وإلا الرجل اللى يرحل من دوار ويمشى لدوار آخر يحط

موراء خيمة يقولوا فلان ردّاف. على هذا قال الشاعر رداف بمعنى مسكين ومثل الجود برجل فقير محقور مغبون يدلل[٨٩] من بلاد لبلاد.

البُخْل أعشى عليه برجاله بزّاف[٩٠]

دار محلّه[٩١] وقام سلطان استَعْدَل[٩٢]

زَيْفَطْ[٩٣] للزّلط[٩٤] خلّفَهْ[٩٥] ريحة زفزاف

يطوّع فى الملاح[٩٦] ويقيم ويرحل

يحكم فى الجُودْ والحيَا حُكم التَّشْضَاف[٩٧](أ)

مَنْ يَحْكَمْ فى عدُوهْ كيفاه[٩٨] يحمّل(ب)

جنان العَزّ واجب عليه التّخراف

راه ألاّ كبْدَا[٩٩] يذوّق غَرْس الذّلّ(جـ)

العزّ مشى وولّت الهانة[١٠٠] مرفوع

ذى الأوّل ما لمصَايَب الى صَابَتْنَا(د)

* * *

(أ) حكم الزور. حكم واحد ما يحنّ شى قلبه.

(ب) يعنى العدو إذا طاح بين يدين العدو ما يحنّ شى فيه.

(جـ) مثل الشاعر ناس بكرى بجنان عليه العزّ لكن خرّف يعنى ما بقى فيه، والوناس[١٠١] هذا القرن بغرس متاع الذّل.

(د) ما لمصايب = من المصايب. من رجعت ما على خاطر الوزن.

أهل الشّعَات[١٠٢] سَلّموا وأعطَوْا الطّوْع

بعد الحُرْمَة[١٠٣] رْوَاوْ[١٠٤] من كاس الهانة(أ)

أهل الْهَانة أضْحَاتْ كَلْمَتْهُمْ مَسْمُوع

يهدروا بالتّفيش ويولّى قُمْنَة(ب)

ارتاحوا مالدّفين والحنْك المَصْفُوع[١٠٥]

فتح ربّى[١٠٦] أصْحَاوْ من كلّ غبينة(جـ)

كَأنّهُمْ ما بكَوْا[١٠٧] عَيْنيهم بدْمُوع

نسَوْا الْهَمّ كُلّهَا[١٠٨] ويقول أنا[١٠٩](د)

الحَرْطانى أضْحَى من البَيْعَة مَمْنُوع

رَاسَة فَاتْ الوساد ولىّ يَتْغَانَى[١١٠](هـ)

رَيّحْ ما لْمُلْك[١١١] خاطره ما طَعْنه رَوْع

ويراعى فى كسيب سيده يَتْمَنَّى(و)

* * *

(أ) الناس اللى كانت الحرمة فى يديهم سلّموا مين كثر عليهم الهم وشبعوا من الهانة.

(ب) التفيش وهو الكلام إلى ماشى على صواب والقمنة ضده.

(جـ) ارتاحوا مالدفين = ريّحوا من الضرب.

(د) كانهم = كأنّهُمْ يعنى غير كالى ما بكوا شى عينيهم بالدموع. كامل هذا الْهَمّ نسوه وصاروا كل واحد يقول أنا خير ما لناس الآخرين.

(هـ) الحرطانى هو العبد، بكرى كانوا العبيد ينباعوا واليوم لا. راسه فات الوساد يعنى طالع راسه وولّى[١١٢] يحسب روحه حاجة.

(و) الرّوْع هو الخوف. صار يراعى يكسب سيده.

الخادم مَا للّباس لَبَسْتْ كَمّنْ[١١٣] نَوْع

شَوْك الْقَرْدَاشْ لَوْجَتْ له قُرانه(أ)

جَاوِى والغَالْيَة مع المسْك المَبْدُوع

رَدْمَتْ ذاك الصّنان بالريحة الزّيْنَة[١١٤](ب)

الجوز تحك فيه والشارب مقبوع[١١٥]

تشلاح الكف درقته[١١٦] بالحنة(جـ)

المطرح والفراش بسريره مرفوع

وازرارات الحرير عند المصنانة(د)

.....

أمَنْ طَلَعْتْ سَوْمة[١١٧] الحلّفَة للكاف[١١٨]

كانت بكرى الاّ إرْباطات[١١٩] زوايل(هـ)

ساعة ولّت تَوْتزَن[١٢٠] فى رَجْح كفاف[١٢١]

من برّلبرّ فى القوارب تَتْحَوّل(و)

عَلَى وَعْلَى مَاذَا يَدِيمُ الْأَمَانُ (1)

الضَّرْبَةُ أَلْهَاهُنْ مَا يَفِدْ مِنْهَا هَرِيبْ (2) .: وَلَوْ بِي اللَّيْلْ يَقْدُهَا النِّيسْتَانْ (3)

مَوْلَى الْأَفْرَاحْ اضْحَى مِلَانْ تَكْرِيبْ (4) .: وَلِّى الطَّايِقْ مَهْمُومْ مَرْبِيدْ حَقْدَانْ (5)

(1) يعني الي يامن بي عدو يصير له اكثر من الى صار لهذا السابق والي صار لي انا.

(2) هريب يعني هروب. (3) هذه البيت صارت مثال عند العرب محسوب الحاجة الي مقدّرها ربّي ما كان الّا تصير كواعد اذا ربّي كتب له موت ولو بي الليل يضربه واحد آخر ما كان الّا يكنه. هذه هي القدرة والبين الي يقول المكتوب يعني المكتوب عند الله.

(4) الي كان بكري فارح ولّى اليوم بي الهمّ. (5) والي كان طايق وقبضه الي كان حاقد عليه ولّى ثاني مهموم. الي كان طايق هو ولد محمّد —

هذه القصيدة فيها اكثر من ستّين بيت. فيها يقول الشاعر:

شَجَرَةُ الطِّيبْ يَبِي اثْمَارْهَا طِيبْ .: مَاوَاسَى مَالْهُرَّةْ الغَارِسْ جِنَانْ

يعني اولاد الحيام الغبار يشبهوا والديهم. والناس الفباح ما يعرفهم حدّ كالي يغرس جنان ما يغرس شي الشجرة الهُرَّة

أشجور[١٢٢] الطيب سوّسو[١٢٣] أوراقهم صاف

هاجت فى الفتح[١٢٤] غير شجرة الحنطل(ز)

* * *

(أ) شوك القرداش يعنى شعر الخادم على خاطر الخدم شعرهم مكرّد كشوك القرداش. لوّجت: دوّرت عليه. القُرانة هى العمامة والا الحاجة اللى يلووها على الراس.

(ب) الجاوى يتبخّروا به والغالية يشمّوها ويعلّقوها معهم ريحتها زينة. الصنان: ريحة شينة فى العبيد وبعض الناس.

(جـ) العرب يسوكوا بالجوز. التشلاح هما الشقاق اللى فى اليدين والا فى الرجلين. العبيد يديهم ورجليهم مشلحين.

(د) ولت الخادم[١٢٥] ترقد فى الفراش على السرير وعندها إزور الحرير.

(هـ) بكرى العرب ما كانوا يخدموا والو بالحلفة واليوم راهم[١٢٦] يصنعوا بها الكاغط والحوايج متاع اللباس.

(و) رجح كفاف: الميزان.

(ز) شجرة الحنطل شجرة مُرّة. قال اشجور الطيب كُلاهم السوس يعنى الناس الملاح ما بقواش وشجرة الحنطل دارت النوار يعنى الناس القباح كثروا.

طاحوا الأجْبال وانْهدم بَنْى[١٢٧] التَّسْقَاف

واطْلَع[١٢٨] فوق المْرَاقب إلى أن كان أسفل(أ)

من كـــان يفكّ للسّـــبَع ولّى خـــوّاف

طار الفكرون[١٢٩] والعقاب[١٣٠] الأرض نزّل(ب)

.....

قصيدة كبيرة معتبرة عند الناس قالها الشيخ المشهور قدور ولد محمّد كان شاف واحد السّاف مربوط فى قفص شفّه وتفكّر روحه تانى ومثّل نفسه بالساف فى السجن وبدا يقول:

طَالْ الْهَمّ علىّ اشْـــحَـــالْ وأنا غـــريب

فَركتْ عُرْبَانى[١٣١] بالْجَفَا السُّلْطَانْ(جـ)

قَضيتْنَا لَهْلا[١٣٢] يعيدْهَا عَنْ حبيبْ(د)

حَـــاطُوا بِنَا برّيْن كُلّ عَـــدْيَانْ[١٣٣] (هـ)

كُنْ[١٣٤] تشـوف لحَـالى نشـقّك تشـيبْ

مَا هُوَ كِيفى غَيرْ سَافْ عُصْمَانْ(و)

* * *

(أ) بنى التسقاف هو البنّى اللى مسقّف.

(ب) الأرض: إلى الأرض.

(جـ) الحاج عبدالقادر.

(د) راه يطلب ربى باش الهمّ اللى سلّطه عليه ما يعطيه شى لواحد آخر على هذا قال قضيتنا لا تجعلها حتى قضية واحد.

(هـ) برّيْن: الفرانسيس والحاج عبدالقادر.

(و) عصمان اسم الرجل اللى كان عنده الساف مقبوض.

نزّل حَرْجْ الهَانَة نصيبْ حَالُه شغيبْ(أ)

وتبـدّل حُسْنُه يَا مْلاحْ[١٣٥] وشْيَانْ[١٣٦]

رجْلُه مَيْسُورَة[١٣٧] فى اصْوَارْ[١٣٨] كَمْنْ قَضيبْ(ب)

فـرَاشـه عُـودْ[١٣٩] وبيْن زوج تيـقَـانْ[١٤٠]

عْلَى وَعْلَى مَـــاذَا يدير الامَـــانْ[١٤١] (جـ)

الضّرْبَة المَاكِنْ[١٤٢] مَا يفكّ مِنْهَا هريبْ(د)

ولَوْ فى اللّيْلْ يفْـــدَها[١٤٣] النّيـــشَـــان(هـ)

مولَى[١٤٤] الأفْرَاحْ أضْحَى مَلانْ تكْريبْ[١٤٥](و)

ولّى الطايف[١٤٦] مَهْمُومْ فيدْ[١٤٧] حَدّان(ز)

* * *

(أ) شغيب: مغبون.

(ب) ميسوره: مقبوضة. صور جمع أصوار كمّن = كم من، اشحال. كمّنْ قضيب ينغ باشحال كان مقضوب.

(جـ) يعنى إلىّ يأمن فى عدوه يصير له أكثر من اللى صار لهذا الساف واللى صار لى أنا.

(د) هريب يعنى هروب.

(هـ) هذه[١٤٨] البيت صارت مثال عند العرب محسوب[١٤٩] الحاجة اللى مقدّرها ربّى ما كان الأ تصير

كواحد إذا ربّى كتب له يموت ولو فى الليل يضربه واحد آخر ما كان الأ يمكنه. هذه هى القدرة وكاين اللى يقول المكتوب يعنى المكتوب عند الله.

(و) اللى كان بكرى فارح ولىّ اليوم فى الهمّ.

(ز) واللى كان طايف وقبضه اللى كان حاقد عليه ولىّ ثان مهموم. اللى كان طايف هو ولد محمّد.

هذه القصيدة فيها أكثر من ستين بيت يقول فيها الشاعر:

شَـجْـرَة البْلّيبْ يْجى اثْمَـارْها(١٥٠) طِيبْ

مَـاوَاسَى(١٥١) مَـا لمُرّة الغـارس جنان

يعنى أولاد الخيام الكبار يشبهوا والديهم. والناس القباح ما يعرفهم حدّ كالىّ يغرس جنان ما يغرس شى الشجرة المُرّة.

الهوامش

(١) واسى: عمل أو أوجد.

(٢) المقاومة الجزائرية فى الشعر الملحون ص٤٨، ١٠٧.

(٣) برنامج «نجوم» أذيع بالتليفزيون الجزائرى فى ١٩٨٤/١٢/٢١.

(٤) دور الشعر الشعبى الجزائرى فى الثورة/ الدلى بن الشيخ/ مخطوط/ رسالة دكتوراة من الدرجة الثالثة ص٢٧٥ بإشراف كاتب هذه السطور.

(٥) الشعر الدينى الجزائرى الحديث ص٥٤٣، ط١٩٨١م.

(٦) تاريخ ابن خلدون ج٢/١٢٦.

(٧) دور الشعر الشعبى فى الثورة/ الدلى ابن الشيخ ص٢٥٥ نقلا عن الشعر الدينى لعبدالله ركيبى.

(٨) يبدأ الجزائريون المضارع بالهمزة فى كثير من الأحيان وهى همزة ساكنة.

(٩) قد يأتى ساكنان وسط الكلمة وهو شعبى شائع.

(١٠) الشطر الأول ساقط.

(١١) القسى هنا بمعنى الصرامة والشدة لا القسوة وفى اللهجة الجزائرية يوجد حرف زائد وهو القاف المفخمة وهى تقترب من الجيم القاهرية وعليها ثلاث نقط وهى تشبه القاف المقلوبة جيماً فى صعيد مصر ومحافظة الشرقية وهو حرف شائع فى منطقة المغرب العربى.

(١٢) كقساك: الكاف هنا بمعنى مثل وهو تعبير شائع.

(١٣) بغى: أراد أو طلب وهو يقابل التعبير الشعبى المصرى «عاوز».

(١٤) واحد النهار: من التعبيرات الشائعة حيث تأتى الكلمة التالية لكلمة واحد معرفة بأل فيقال واحد النهار، واحد الراجل، واحد اليوم، واحد الضربة .. إلخ.

(١٥) دايم، متين: من التعبيرات الشائعة فى أنحاء الوطن العربى شرقه وغربه وأحياناً يقولون ديمه وخاصة فى بداية الكلام.

(١٦) عمرك - بمعنى طوال عمرك.

(١٧) راجل: يميل اللسان الشعبى إلى مط كلمة رجل مثلهم فى ذلك كالمصريين.

(١٨) كيفك: الكاف أداة تشبيه والكلمة بمعنى «مثلك»، وكلمة يحقد لا يعنى الحقد بمعناه اللغوى المرتبط بالغيرة والنقمة أو الغيظ ولكنها تعنى الغضب وهى هنا تعكس طبيعة الشخصية الجزائرية التى تعتمد على الصراحة والفطرية وخاصة مناطق البدو.

(١٩) طراب: محرفة عن الطرب أى البسمة.

(٢٠) وهملى: غرنى أى جعلنى عشت فى وهن الأمل.

(٢١) الهبال: الكلمة لا تعنى عند الجزائريين الجنون ولكنها تعنى الحيرة.

(٢٢) ناخر: كثير.

(٢٣) من دعاك: استفهام إنكارى بمعنى من الذى دعاك إلى هذا معى؟.

(٢٤) ماره: أحياناً يسقط الجزائريون الهمزة فى أول الكلمة وأحياناً يضيفون همزة زائدة والمعنى أنه لا توجد علامة أو دلالة على أنك عاقل.

(٢٥) لا لا: من الظواهر الشعبية فى الجزائر تكرار حرف «لا» مرتين بدلا من مرة واحدة.
(٢٦) الضمير هنا يعود إلى الأمارة والإشارة فى البيت السابق أى أنهما واضحتان ظاهرتان وكلمة بهاك هنا لا تعنى جمالك ولكنها تعنى سيماك أو تعبيرات وجهك.
(٢٧) اسطا: الثعلب الذى يسطو على المنازل وهو أيضاً الرحاحبى.
(٢٨) بلاك هو البلاء الذى لحقه من الأمير.
(٢٩) أطوال: حرف الهمزة هنا زيادة وهو شعبى شائع فى لهجة الشمال الإفريقى.
(٣٠) والا: بمعنى «أو».
(٣١) على خاطر: شائعة وتستخدم للتعليل وهى بمعنى لأجل.
(٣٢) هذه التشبيهات ليست مسيئة كثيراً عند الجزائريين كما هى عند الشرقيين.
(٣٣) جبر: بمعنى تخلص ويقصد الشاعر أنه لم يستطع التخلص «من قبضته لكى يخرج أهله من حيرتهم.
(٣٤) أحراج: الأحراش التى كان يستوطنها ويبنى فيها عشه أى إن المعاملة الحسنة قد أنست الطائر عشه.
(٣٥) ما خفاك: استفهام إنكارى بمعنى كيف خفى عليك هذا.
(٣٦) مبعد الضمير: تطلق على الماكر وللجزائريين تعبير آخر شائع فى هذا المعنى فيقولون «واعر» وهى تقابل عند المصريين كلمة «غريط» أو «حويط» أو «ماكر».
(٣٧) الكاف هنا بمعنى «إذا» الشرطية وهى تعبير شائع.
(٣٨) هاونية: مصطلح يتكون من ثلاث كلمات هى الهاء: أداة تنبيه» وين: أين والضمير هو أى «أين هو».
(٣٩) المثالين: تطلق فى الجزائر على الذين يقولون الحكم والأمثال.
(٤٠) يفوت: بعد ما يفوت.
(٤١) ليدماه: جف ماؤه. وهى من لبد أى انكمش والمعنى أنك بقيت على حالك ولم تغير طباعك.
(٤٢) الرحبة: كلمة شائعة تطلق على الموطن الأصلى كما تطلق على المأوى أو مكان النوم.
(٤٣) واش: وأى شئ وهى بمعنى «انظر ماذا».
(٤٤) الجمع فى هذه الكلمة يطلق على المفرد وهذا شائع أيضاً فى المدن الساحلية المصرية.
(٤٥) الشئ الذى يعلو للسماء يطير.
(٤٦) تحاموا: تعاونوا على الشاعر أى احتمى بعضهم ببعض.
(٤٧) برين: الاثنين ويقصد الفرنسيين والأمير عبدالقادر.
(٤٨) جا: اسقاط الهمزة شائع فى أنحاء العالم العربى.
(٤٩) واك، واك: تقليد لأصوات الطيور.
(٥٠) الضد: العدو ويقصد الأمير عبدالقادر.
(٥١) السبة: وجد لك العدو سبباً.
(٥٢) غال: محرفة عن الغل.
(٥٣) وين: أين، كأين: كائن، بكرى: سابقاً.
(٥٤) الرولة: من وراء.
(٥٥) راه: الضمير يعود على الحبيب بوعلام.
(٥٦) واثراك: محرفة عن الثأر وربما حدث قلب لمستقيم الوزن.
(٥٧) يبزقر: يكذب ويضلل.
(٥٨) الضمير يعود على الأمير عبدالقادر الذى ضحك عليه بوعلام. الدفال: ربما محرفة عن النقال وهو الريق.
(٥٩) ما يذجم شى: لا يصح ولا يجوز وهو تعبير شائع هذه الأيام.
(٦٠) يامسوك: الضمير يعود على الأمير عبدالقادر.
(٦١) قال أصلها قالوا. كلمة قال للوزن فقط وهنا تقديم للمقول وتأخير للقائل.
(٦٢) يزيلح: يغرر به.
(٦٣) يدير: يجعل وهى شعبية شائعة.
(٦٤) غير: ليس إلا وهو استعمال شائع.
(٦٥) رحبة: مكان.
(٦٦) باباه: هذه الكلمة شائعة كبديل عن أبيه على كل المستويات شعبية وغير شعبية.
(٦٧) بوه: الهمزة ساقطة وهى شائعة شعبياً.

(٦٨) رقبة : عظيم أو ذو سطوة.
(٦٩) صيغة هذه الشطرة استفهام إنكارى أسقط الشاعر علامة الاستفهام والصيغة هكذا: هل شفت وسمعت غير أنذا معك.
(٧٠) هانى: هادئة وهى شائعة.
(٧١) المعنى أننى تنازلت عن المحبة والسماح هذا بمعنى فرط.
(٧٢) تعب قلبى وأصابه اليأس أو انكسرت حجته.
(٧٣) الصحاح: الصحة.
(٧٤) ليس لها ليل تسكن فيه الجراح، والقراح من القرحة.
(٧٥) ما الذى جعلك تزهو بنفسك.
(٧٦) تدى: تدخل.
(٧٧) الاعمى بروحه: الأعمى التام.
(٧٨) غدوه: غدا وهى شائعة.
(٧٩) مدين جاء: حتى إذا جاء وهو مصطلح شعبى.
(٨٠) بركة بركة: كفى.
(٨١) بركاك: فقط وبلا زيادة ولا نقص.
(٨٢) الميجال: السجل.
(٨٣) عقابه: عقبه.

تعبيرات شعبية فى النص النثرى:

ولد محمد: ابن محمد، الكلام الملحون: الشعر الشعبى، زاد: ولد، رجع: أصبح، شوطدوا: أوقعوا، قلعه: عزله، سمى: عين، وظف رحبته: مكانه، يديه: يأخذه، رجع شيخ: أصبح أستاذاً وكلمة شيخ تعنى أستاذ وتطلق على كل من يحمل العلم وحتى أستاذ الجامعة يطلقون عليه شيخ، ما يطيق عليه حد: لا يعلو عليه، يبغره: يعجبوا به، ماشى واعر: غير غامض ويقولون: رجل واعر أى زكى وماهر وماكر، رجعت مثال: أصبحت مثال، كقال: كما قال، العرب: هم أهل الجزائر الأصليون تمييزاً لهم عن الأجانب كالفرنسيين، واحد الشيخ، غالباً بعد كلمة واحد تأتى الكلمة معرفة بأل.

(٨٤) قساف: لهجة شائعة فى منطقة معينة وربما كانت محرفة عن القسوة.
(٨٥) عمرّ: امتلأ وهى شائعة شعبياً.
(٨٦) لينا جاو: جاءوا إلينا وهى تعبيرات شائعة.
(٨٧) ما طاقوا: لا يطيقون، الدفار: المنازلة، طيل: قسد.
(٨٨) ما صاب اكتاف: لم يجد ظهراً يسنده، ما صاب: ما وجد.
(٨٩) يذّلل: يتسول.
(٩٠) بزاف: كثيراً وهى شائعة الاستعمال وفى مصر كلمة قريبة منها وتعطى المعنى نفسه وهى كلمة بالزوف وهذه الكلمة شائعة أساساً فى الريف والأحياء الشعبية.
(٩١) دار محله: أوجد مكاناً.
(٩٢) استعدل: صار سلطاناً واعتدل على المنصب.
(٩٣) زيفط: لم أجد لها تفسيراً وربما اندثرت.
(٩٤) للزلط: الفقر الشديد.
(٩٥) خلفه: تركه، زفزاف: شديدة.
(٩٦) الملاح: ملامح السفينة.
(٩٧) التشحناف: القسوة وربما من شظف العيش.
(٩٨) كيفاه: كيف هو.
(٩٩) الأ كبد: الا استدراكية وهى شائعة، وكبدا: كى بدا، أو بمجرد أن بدأ وحرف الكاف شائع الاستعمال بمعنى بمجرد أو حينما أو عندما.
(١٠٠) الهانة: الهوان.
(١٠١) والو: كلمة شائعة بمعنى «ولا شىء».
(١٠٢) الشعات: العز والسطوة.
(١٠٣) الحرمة: المهابة.

(١٠٤) رواو: من ارتووا..
(١٠٥) ارتاخوا مالدفين: أى أصحاب العز ارتاحوا من الضرب وخاصة الضرب على الفم أو الخد.
(١٠٦) فتح ربى سهل الله عليهم، غبينه: من غبن.
(١٠٧) ما بكوا: صحتها ما بكت.
(١٠٨) كلها: صحتها كله للمذكر.
(١٠٩) يقول أنا: المفهوم من هذا التعبير أنه يقول أنا أرحم من غيرى.
(١١٠) يدغانى: يظهر الغنى ويتباهى بثرائه المستجد.
(١١١) ريح ما لمالك: ارتاح خاطره من خوف الفقر.
(١١٢) وولى: أصبح.
(١١٣) كمن: كم من والمعنى أن الخادم أصبح يغير فى مختلف الملابس وهى كفاية عن الغنى بعد الفقر وشظف العيش.
(١١٤) معنى البيت أن المسك والبخور بروائحها الطيبة قد غطت تلك الروائح الكريهة التى كانت تفوح دائماً من هؤلاء العبيد.
(١١٥) مقبوع: ليس لها تفسير وربما الشارب مرقوع.
(١١٦) درفته: ملأته بالحناء وسدته بالحناء أو دارت عيوبه بالحناء وهى سخرية ممزوجة بالمرارة من انقلاب الأحوال.
(١١٧) سومة: محرفة عن ثمن أى سعر الحلقة.
(١١٨) الكاف: ارتفعت قيمتها.
(١١٩) ارباطت: أربطة وهى صيغة جمع شعبية.
(١٢٠) توتزن: ربما توزن وقد وقع خطأ.
(١٢١) رجح كفاف: المقصود هنا كفتى الميزان اللتان ترجحان مرة هنا ومرة هناك.
(١٢٢) اشجور: شجر وهو جمع شعبى.
(١٢٣) سوسو: أكلهم السوس.
(١٢٤) الفتح: عند الفتح ومعنى هاجت فى الفتح أى كثر ازدهارها.
(١٢٥) ولت: أصبحت.
(١٢٦) راهم: أراهم وهى شعبية.
(١٢٧) بنى: مبانى التسقاف: من التسقيف وهى جموع شعبية.
(١٢٨) اطلع: والهمزة زائدة فى الاستعمال الشعبى.
(١٢٩) الفكرول: السلحفاة والمعنى أن الأحوال قد انقلبت وحدث المستحيل.
(١٣٠) العقاب: النسر.
(١٣١) فركت عربانى: ابتعدت عن أهلى من الأعراب بسبب جفاء السلطان.
(١٣٢) لهلا: أصلا «اللهم لا» ودمجتا وحرف الجر (عن) ان حقه «على» ويرى الجزائريون أن حروف الجر تنوب عن بعضها ولذلك يتحررون من الدقة فى استخدام حروف الجر.
(١٣٣) عديان: الأعداء ويقصد الفرنسيين والأمير عبدالقادر.
(١٣٤) كن: لو كنت والمعنى لو كنت تدرك حالى لشاب شعر رأسك. والساف اسم طائر والعادة فى منطقة المغرب العربى قلب الثاء صاد فيقال عصمان بدلا من عثمان ويقول الشاعر فى الشطر الثانى إن حبس الطائر وتقييد حريته قد هيج مشاعره فعاودت أحذانه الماضية.
(١٣٥) ملاح: أهل الحسن.
(١٣٦) وشيان ضامر والشين: السىء.
(١٣٧) مبسور: مقيدة.
(١٣٨) أصوار: أساور الحديد = القيد الحديدى، واللسان الشعبى يقلب السين صاداً.
(١٣٩) عود: عرضة من الخشب.
(١٤٠) تيقان: طاقتين: نافذتين صغيرتين فى أعلى الجدار والشاعر يعطى صورة حاله وهو سجين مقيد ملقى على قطعة من الخشب وفوقه طاقتين.
(١٤١) على الأولى تعود إلى الشاعر أى ما حدث علىّ أو ما وقع علىّ من ظلم وباقى الشطرة جملة واحدة استفهام بمعنى كيف يكون الأمان وأين هو الأمان والأمن.
(١٤٢) الماكن: الصائبة ويوجد خلط بين التذكير والتأنيث وهذه شائعة بين الناس.

(١٤٣) يقدها: يصيبها.

(١٤٤) مولى: صاحب وهى خاصة شائعة فيقال مولى الدار = صاحب الدار، مولى الشغل = صاحب الشغل.. إلخ.

(١٤٥) تكريب من الكرب.

(١٤٦) الطايف: الشخص الذى يتحمل القسوة والشدائد بصبر وجلد ويلاحظ كثرة الأخطاء فى النص.

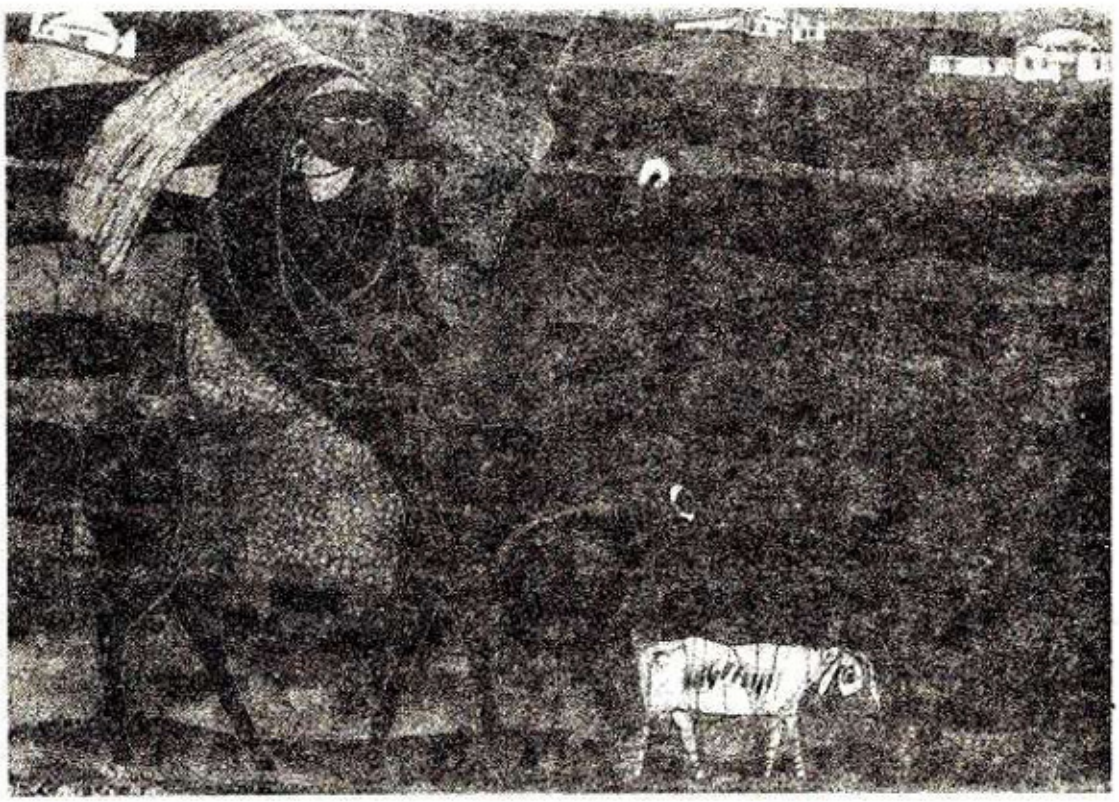
(١٤٧) قيد: فى يد [واد مجنا]، حقدان: العاقدين..

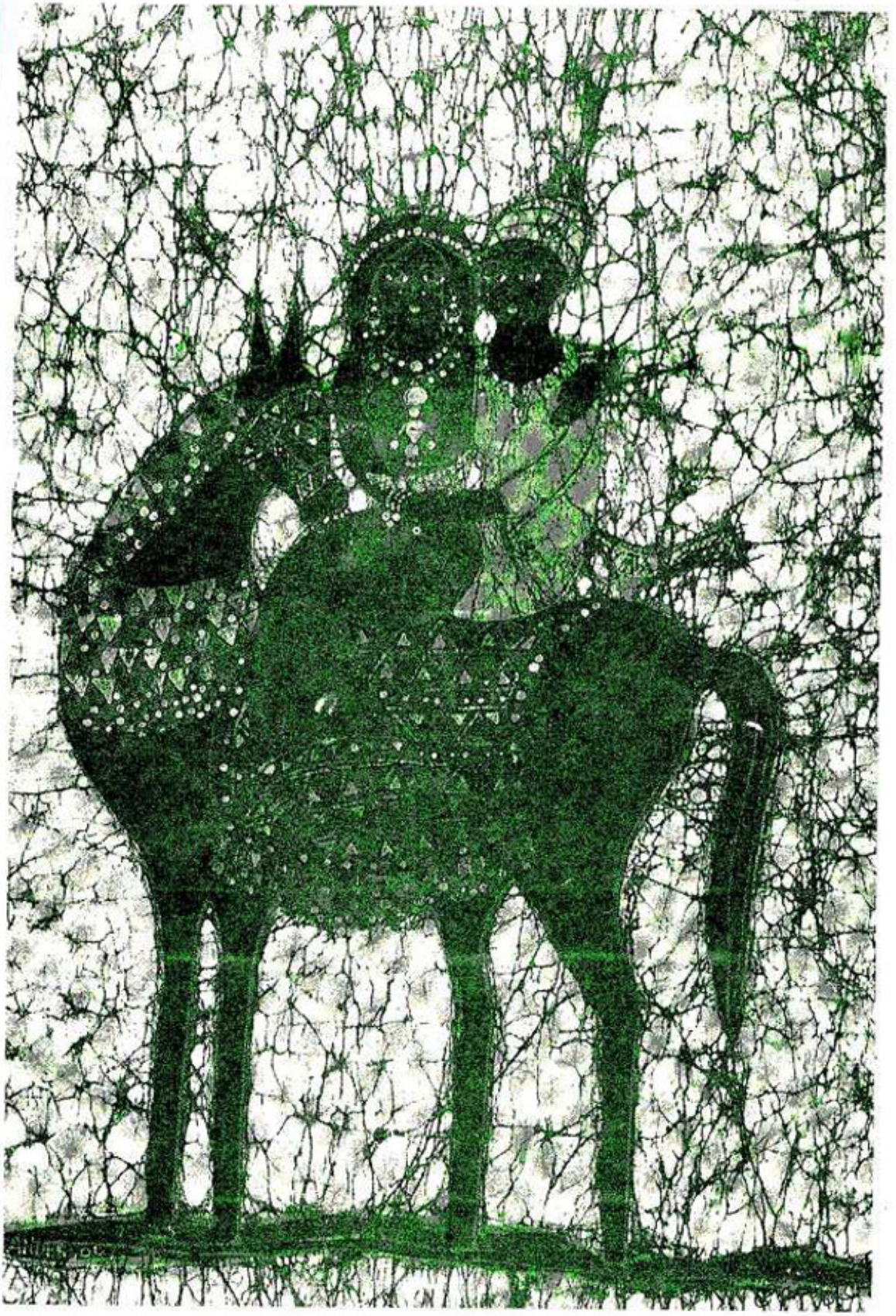
(١٤٨) هذه البيت: كان حقها هذا البيت وهو خطأ وتحريف فى الاستخدام اللغوى ويلاحظ كثرة الأخطاء فى النص.

(١٤٩) محسوب ذلك أن أو «لأن» للتعليل وهذه شائعة فى منطقة المغرب الغربى شعبياً.

(١٥٠) اثمارها: الهمزة الزائدة فى أول الكلام وهى عادة كلامية.

(١٥١) واسى: عمل فيقال واسى الشىء أى عمله.





النموذج الشعبي لفكرتي القوة والمعرفة في قص نجيب محفوظ

دراسة في شخصيتي الفتوة والدرويش

د. وليد منير

تمثل القوة والمعرفة، منذ أقدم العصور، مصدرين لسلطة البشر، بل كثيراً ما يقال، دون حَيْدٍ عن الصواب، إن المعرفة - في ذاتها - قوة يستطيع من يمتلكها أن يوظفها في تحقيق أهدافه وفرض سلطان إرادته، وإن القوة التي تستند إلى حكمة أو معرفة تستطيع أن تحتفظ ببقائها، وأن تكسب شرعيتها من منطق كونها ترسيخاً فعلياً لتلك المعرفة التي تدافع عنها.

والتضافر بين القوة والمعرفة هو الطابع المميز لكل حضارة تسود لفترة طويلة من الزمن؛ فالقوة والمعرفة، إذن، هما كفتا ميزان الحياة البشرية في نموها واستمرارها، وهما الأصل في توازن الوجود الإنساني. وقد كتب «هيرقليطس» في شذراته الفلسفية، منذ وقت مبكر، يقول: «الشريعة هي النزاع. وكل شئ يبرز إلى حيز الوجود عن طريق النزاع والضرورة»[1]. وكتب كذلك يقول: «إن ما يتصف بالحكمة أمر واحد: هو تفهُّم الغرض الذي يوجه الأشياء جميعاً ويسيِّرُها من خلال الأشياء جميعاً»[2].

بيد أن طبيعة الاتحاد بين القوة والمعرفة قد تختلف من حضارة إلى حضارة، ومن زمن إلى آخر، ومن مكان إلى سواه، فهي لاتمتلك نمطاً واحداً ولاتعرف صيغة ثابتة. والأهم من ذلك أن المجتمعات البشرية في حياتها اليومية العادية، بما تنطوي عليه من سلوكيات مختلفة ومتباينة، قد لا تَخْبُرُ ذلك الاتحاد ذاته ولاتتلمسه؛ فالحياة اليومية العادية تعكس، عادةً، تجزُّؤ المظاهر وانفصالها، وتشي بتقابلات النوازع الفردية، تجسِّد أزواج الثنائيات الضدية بين التجارب الشخصية بعضها والبعض. وهي لا تعبر - كمفهوم «الحضارة» أو «الدولة» أو «العائلة» - عن صورةٍ كليةٍ متواشجة الأبعاد، ولكنها تعبر، بالأحرى، عن صورٍ جزئيةٍ متعارضةٍ لواقع الحياة في جملته. وبرغم ذلك فإننا لانخطئ، في كل الأحوال، في أن قانون التفاعل والتكامل الطبيعيين بين القوة

والمعرفة هو القانون المؤسس لحركة الحياة، ونموها، واستمرارها، وإن اختلفت صوره أو تعددت أشكاله أو تكاثرت مجاليه. وذلك لأن فكرة (القوة) وفكرة (المعرفة) يشكلان، فيما يبدو، جذرين أصيلين فى تربة الوعى بالعالم، وإدراكه، ومحاولة السيطرة عليه، وإعادة إنتاج معناه تبعاً لغايات الوجود الإنسانى.

إن القوة هى مبدأ الفعل، والمعرفة هى مبدأ الإدراك. ونموذج «البطل» هو أرقى تجسيد لمبدأ الفعل فى الوعى الإنسانى، أما نموذج «الحكيم» فهو أرقى تجسيد لمبدأ الإدراك فى ذلك الوعى. وقد كان «مارس» و«أبوللو» على الترتيب، قطبى رحى مقدسةٍ تدور دورةً بعد دورةٍ، لتمنح الحياة سرها المجيد، وتجدد روحها المتوفزة، فالأول إله الحرب الذى يبارك معنى القوة والظفر، والثانى إله الحكمة والشعر والمعرفة الذى يبارك معنى التفكير والتفنن والجمال والوجدان. ولم يك لأحدهما أن يوجد دون الآخر لأن تفسير الحياة، فيما يبدو، لا يكتمل إلا بهما معاً؛ فالحياة بدون «مارس» حياة راكدة ضعيفة واهية لاتثير الطموحات والأشواق، والحياة بدون «أبوللو» حياة شرسة عنيفة متجبرة لاتجد متنفساً لمشاعر الحب، وقدرات العقل المبدعة، ومغامرات العاطفة والوجدان، وتأملات الروح.

وإذا كان ذلك هو شأن الأسطورة والحساسية الأسطورية، فإن الموروث الشعبى والحساسية ليسا بأقل شأناً فى التعبير عن فكرتى القوة والمعرفة وتصويرهما؛ فقد عرفت القصة الشعبية نموذج «البطل» فى عنترة وحمزة العرب وسيف بن ذى يزن كما عرفت نموذج «الحكيم» فى شهرزاد ولقمان والخضر وآخرين.

وقد وظف الإبداع الأدبى نموذج «البطل» ونموذج «الحكيم» فى غير حالة، مستلهماً من الأسطورة والموروث الشعبى أغنى عناصرهما، وأكثرها دلالة، وأشدها تأثيراً، فكان معبراً، على نحو فريد، عن أهمية فكرتى «القوة» و«المعرفة» فى الواقع الاجتماعى للإنسان، وموضحاً مدى تأصلهما فى الإدراك الجمعى، ومبيناً مدى تأثيرهما فى حركة الحياة والوجود.

ولاعجب أن يتناول نجيب محفوظ، بوصفه واحداً من أعظم المبدعين تفجيراً لطاقة الموروث الكامنة، فكرتى «القوة» و«المعرفة»، فيؤسس عليهما رؤية درامية واسعة لتاريخ الجماعة الشعبية بعد أن ينمذج هاتين الفكرتين نمذجة واقعية أسطورية فى آن، فيترادف نموذج «الفتوة» فى الحارة الشعبية مع نموذج «البطل» بينما يترادف نموذج «الدرويش» مع نموذج «الحكيم». و«النموذج يتميز بخاصية أساسية هى التطرف»(٣). فهو يعكس مدى قدرة الشخصية على تجاوز عاديتها، وتمثيلها لما يُعدُّ حداً أقصى لنزوع معين. ولذلك فإن النموذج يكون نموذجاً «لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة إنسانياً واجتماعياً بطريقة جوهرية»(٤).

ويكتسب «فتوة» الحارة الشعبية مكانته من قدرته على حفظ أمن الجماعة، والدفاع عن حقوقها، وردع عدوها الخارجى، والإبقاء على توازن إيقاع حركتها فى ظل استقرار الحياة وسلامتها. ولعله يذكرنا بفارس القبيلة المنافح عنها فى العصور العربية القديمة فهو لسان الفخر الذى تحدث به طرفة بن العبد فقال:

إذا القوم قالوا: من فتىً؟ خلت أننى
عُنيتُ، فلم أكسل ولم أتبلّدِ

أما «الدرويش» فى الجماعة الشعبية فيكتسب مكانته من قدرته على الاستشراف والرؤيا، وخبرته بالنصح وهداية الأرواح المتعبة الضالة، ومدّ أفق البصيرة والحب وأشواق المجهول إلى ما وراء تخوم الواقع الصلب والحياة ذات النتوءات الجارحة. ولعله يذكرنا، أيضاً، على نحوٍ ما، بكاهن القبيلة وعرّافها فى العصور العربية القديمة فهو لسان الحكمة الذى تحدث به عبيد بن الأبرص فقال:

الخير يبقى وإن طال الزمان به
والشر أخبث ما أوعيت من زادِ

«الفتوة» بوصفه تجسيداً لمبدأ الفعل:

نقرأ من ملحمة (الحرافيش):

«وجد عاشور الناجى نفسه فتوة للحارة دون منازع. وكما توقع الحرافيش أقام فتونته على أصول لم تعرف من قبل. رجع إلى عمله الأول ولزم مسكنه تحت الأرض كما ألزم كل تابع من أتباعه بعمل يرتزق منه، وبذلك محق البلطجة محقًا. ولم يفرض إتاوة إلا على الأعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين.. وانتصر على فتوات الحارات المجاورة فأضفى على حارتنا مهابة لم تحظ بها من قبل، فحف بها الإجلال خارج الميدان كما سعدت فى داخلها بالعدل

والكرامة والطمأنينة. وكان يسهر ليله فى الساحة أمام التكية، يطرب للألحان، ثم يبسط راحتيه داعيًا: «اللهم صن قوتى، وزدنى منها، لأجعلها فى خدمة عبادك الطيبين».

وإذ يختفى «عاشور الناجى» فجأة، وتبتلعه ظلمات السجن، يبادر رجلان من أتباعه هما «غسان» و«دهشان» إلى وراثة دوره فى الفتونة حفاظاً على سلامة الحارة وأمنها. وينتصر «غسان» على «دهشان»، ولكن الفتى السمح الوسيم «شمس الدين» ابن «عاشور الناجى» يتحداه ويغلبه على غير توقع من الجميع. وهكذا يرث الرجل الغائب ابنه ليستمر النهر فى مجراه:

«لم يتغير شئ من عهد عاشور الناجى. خلفه شمس الدين راعياً للحرافيش شاكماً للسادة والأعيان، وثابر الفتوة على عمله سواقاً للكارو، كما اشتغل كل رجل من رجاله بحرفته، ولم يتخل عن شقته الصغيرة مسكناً، وسدّ أذنه دون همسات أمه المتوسلة. امتلأت أعطافه بالعظمة الحقيقية، وروى ظمأ قلبه بحب الناس وإعجابهم، وسرعان ما صار من رواد الزاوية وأصدقاء الشيخ حسين قفة. ومن أموال الإتاوات جدد أثاث الزاوية، ورحب باقتراح للشيخ حسين قفة فأنشأ كتاباً جديداً فوق السبيل».

يعرض القصُّ، هنا، لنموذج مثالى من نماذج القوة، وهو نموذج «القوة العادلة» حيث لا ينفصل الفعل عن القيمة مما يجعل ملامح البطل الشعبى حاضرة، بكل ثراء مخزونها، فى أذهاننا؛ فالبطل الشعبى تصوير لحلم الجماعة الشعبية، وآمالها، ورغبتها فى تحقق المساواة والعدالة. و«البطل الشعبى» بطل يناضل فى الداخل والخارج، فيقضى على الفوضى فى الداخل وعلى العدو المهدد (لعشيرته) فى الخارج،[٥]، وهو كأى شخص من شخوص الحكاية الشعبية، على المستوى الوجودى إذ ينمو «من القلق الذى يعتمل فى نفس الإنسان، ومن إحساسه بالقوة الآسرة التى تربطه بمن حوله وبما حوله، وبالزمان والمكان، وبالحوادث التى يعيشها»[٦].

إنه، بالأحرى، تجسيد لمبدأ الفعل فى مستوى اختياره الأخلاقى الذى يصور ضرورة توظيف القوة توظيفاً إنسانياً ينم عن الإيمان بكرامة الإنسان، وخيرية الحياة، وحتمية الخضوع لقانون الصواب والحق.

بيد أن للعنف وجهين متقابلين، وللقوة إغراءين متعاكسين، فإذا كان «عاشور الناجى» وابنه «شمس الدين» هما الصورتان الوفيتان لمفهوم «البطل الشعبى» فى وعى الجماعة، فإن «جعلص الدنانيرى» و«السناوى» و«حمودة الحلوانى» و«الدقمة» فى مجموعة (حكايات حارتنا) لايمثلون هذه الصورة الوفية بحال، ولكنهم مزيج من الشجاعة والظلم، من الإقدام والسفه، ومن النضال والاستبداد، من النخوة والأنانية، ومن الإباء والغدر. إنهم يعكسون الصورة المألوفة للفتوة العادى فى الحارة الشعبية القديمة، ولكنهم - فى الوقت ذاته - يمثلون فكرة «القوة غير المصوبة» أو «القوة المنحرفة»، ومن ثم فهم يستدعون الفكرة النقيضة: فكرة «القوة المصوبة» أو «القوة العادلة» التى تطلب تحقُّقَها، وتسعى إلى تشكلها بمجاوزة عتبة الواقع الشائع إلى نقطة التقائه بأول اليوتوبيا. كأن الواقع ينمو ويتطور بتجريب ذاته إلى أن يصل إلى أفق إمكانه فى صورة «البطل الشعبى» الحقيقى كما يعكسه «عاشور الناجى» أو ابنه «شمس الدين». إنه يكرر مبدأ الفعل حتى ينتقل به من مستوى اختياره الملتبس بوصفه مزيجاً من الخير والشر إلى مستوى اختياره الأخلاقى الرفيع بوصفه تعبيراً عن الحلم المنشود فى العدالة والسلام. هكذا تتحدد المسافة بين «ظاهرة الفتوة» و«أسطورة الفتوة» فى القص الذى ينمذج فكرة «القوة» بوصفها فكرة ذات حدين كالنصل. وإذا كنت أوجد فى المكان الذى لاأوجد فيه بتعبير «كرستيفا»[٧]، فإن «أسطورة الفتوة»، توجد، بما هى إمكانية كامنة، فى قلب «ظاهرة الفتوة» ذاتها، ولكنها تنزع إلى التجلى والظهور بفعل من أفعال القيمة. وقد نلحظ هذا النزوع، أحياناً، فى الشخصية المألوفة للفتوة المتسلط الآمر كما هو الحال عند «زغرب البلاقيطى» فى الحكاية رقم (٥٧) من (حكايات حارتنا):

«... ولولا إيمانه - وهذا حقيقة - بأن هيبة الفتونة لاترسخ إلا بالنصر ما خاض معركة قط. ويصادفه التوفيق فى معاركه فيضرب فتوة الدراسة ويصرع فتوة العطوف ثم يمتد ظله فوقنا كالشجرة السامقة بالفخر والطمأنينة. ونحبه جميعاً ونتغنى بانتصاراته

وننعم بأبوته اللطيفة. وهو يجلس كثيراً فى المقهى ليتابع الحكايات، ويقرب إليه أهل النكتة والمنشدين والزجالين، أحييه على صغر سنى فيرد التحية بذوق يبعث فى أعماقى النشوة والأمل. وسلوكه معنا فريد غير مسبوق بشبيه. يفرض على جميع أعوانه أن يكسبوا رزقهم بعرق الجبين لا بالبلطجة، حتى هو نفسه يعمل تاجر جملة للمخدرات، ولا يطالب بأتاوة إلا للضرورة القصوى.

ولكن الفتونة هى الفتونة على أى حال.

فكلمة زغرب البلاقيطى هى الأولى والأخيرة فى أى أمر من الأمور.

والتحكم مر ولو كان طول العمر نتيجته. إنه يحذر الرجال من العربدة ويمنع النساء من الزينة المفرطة ويقيد حرية الغلمان فى لعبهم.

ويغالى فى التدخل فيما لايعنيه حتى يحمل شاعر الرباب على التحيز لبطولة أبى زيد، ويبطل الزواج الذى يراه غير متكافئ، والطلاق الذى لايعجبه وإن رضى به الطرفان، ولم يكن أحد يتجرأ على طلب الكراوية أو الأنيسون عند وجوده فى المقهى لنفوره منهما».

ومن الواضح أن صورة «الفتوة» فى الحارة الشعبية عند نجيب محفوظ، تتجاوب مع مغزى كثير من الأمثال الشعبية التى تمثل خلاصة التجربة ومحصول الخبرة عند الجماعة الشعبية مثل: «اللى مالوش كبير يشترى له كبير»، و«لا يفل الحديد إلا الحديد» و«اللى يعمل ريس يجيب الريح من قرونه» و«الزناد الصلب يولع من قدحه» و«الحيطة الواطية ينطو عليها الكلاب» و«سيف السلطنة طويل» وغيرها[٨].

ولعل انعكاس صورة «الفتوة» فى الوعى الشعبى يمثل، على المستوى الرمزى، فى كثير من الأحيان، تداعياً متفاوتاً فى درجاته لصورة «الحاكم»، فالحارة مجاز مرسل علاقته بالوطن البعضية، و«فتوة» الحارة - فى هذه الحالة - هو السلطان الذى يسوس أمر الرعية، وهو إما أن يكون عادلاً أو ظالماً، قديساً أو شيطاناً، أو مزيجاً من هذا وذاك.

ومن المسلّم به، فى جميع الأحوال، أن الفرد الذى يمارس السلطة والقيادة بكفاءة واقتدار يمتلك، فوق ميل الإنسان الطبيعى للسيطرة والنفوذ، موهبة شخصية عالية وخصائص نفسية متميزة، ولكن «قيم الجماعة، كما يقول ماكس ڤيبر، هى وحدها التى تستطيع أن تمنح ممارسة الضبط الاجتماعى طابعًا شرعيًا، ومعايير الجماعة وحدها هى السند الذى يدعم الامتثال»[٩].

ويستطيع الطابع الشرعى، دومًا، أن يميز - بإضفائه على القوة، فى حالة السواء الاجتماعى، بين تمثيل القوة للطموح الجمعى وتمثيلها للطموح الفردى. وهو ما نلحظه فى حوار «دعبس» مع «جبل» فى رواية (أولاد حارتنا) إذ يقول «دعبس» لـ«جبل»: «إنك لاتبغى الفتونة. سأكون أنا الفتوة، فيجيبه «جبل»: «لافتونة فى آل حمدان، ولكن ينبغى أن يكونوا فتوات جميعًا على من يطمع فيهم». وهكذا يعمل التمييز بين التمثيلين، فى النهاية، إلى اتحادهما اتحاداً محسوسًا حيث يصبح الطموح الفردى هو عين الطموح الجمعى، فيصير «الفتوة»، بسبب ذلك التماهى، «بطلاً شعبياً»، كما هو الحال فى شخصية «عاشور الناجى» و«شمس الدين» و«جبل». أى يصير ممثلاً لقيم الجماعة ومعاييرها، وبالتالى، مفوضًا عنها تفويضاً حقيقيًا فى تأسيس نظام العدالة المنشود. وهو ما نجد أصداءه، على سبيل المثال، فى خطاب «الجبلاوى» إلى حفيده «جبل»:

«أنت يا جبل ممن يركن إليهم، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضبًا لأسرتك المظلومة، وما أسرتك إلا أسرتى، وهم لهم فى وقفى حق يجب أن يأخذوه، ولهم كرامة يجب أن تصان، وحياة يجب أن تكون جميلة». وإذ يسأله «جبل»: كيف السبيل إلى ذلك؟ يجيبه «الجبلاوى»: «بالقوة تهزمون البغى، وتأخذون الحق، وتحيون الحياة الطيبة».

«الدرويش» بوصفه تجسيدًا لمبدأ الإدراك:

نقرأ من (أصداء السيرة الذاتية):

قال الشيخ عبد ربه التائه:

أطبق الشر على الإنسان من جميع النواحى، فأبدع الإنسان الخير فى جميع المسالك».

ونقرأ منها أيضاً:

«قال الشيخ عبد ربه التائه:

كنت أعبر ميداناً غاصاً بالخلق فرأيت مجذوباً يضرب بعصاه فى جميع الجهات كأنما يقاتل كائنات غير منظورة، حتى خارت قواه، فجلس على الطوار، وراح يجفف عرقه. وطيلة الوقت لم يبال به أحد، فاقتربت منه وسألته: ماذا كنت تفعل يا عبدالله؟

فأجاب بحنق:

- كنت أقاتل قوة جاءت تروم القضاء على الناس ولكن لم يفهم عملى أحد ولم يعاونى أحد».

يعرض القصُّ، هنا، لنموذج «المعرفة الخاصة» التى قد تنبع من عالم بعيد، غير مرئى، يشوبه غموض أخّاذ، ولكنه يجد دلالته، فى الوقت نفسه، عبر انتشار أشعته داخل النسيج الاجتماعى للجماعى، ليضىء ركناً مجهولاً فى روحها، هو ركن التوقِ إلى الحكمة، وإلى الحقيقة، وإلى حلم الخلاص المقدس.

ولعلنا نتذكر، فى هذا الصدد، قصيدة صلاح عبدالصبور الجميلة عن شخصية «الدرويش عبادة»:

أسأل أحياناً

هل كان يرى ما لانبصر

أم يعلم ما لانعلم

أم كان يحس بأن خيول الزمن العاتى

خلف خطانا تتقدم؟

أو قصيدته عن «بشر الصوفى الحافى»:

تظل حقيقة فى القلب توجعه وتضنيه

ولو جلت بحار القول لم يبحر بها خاطرْ

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاّحْ

وذلك أن ما نلقاه لانبغيه

وما نبغيه لانلقاه.

ولأن «الطريق مستور، كما يقول المثل الشعبى، و«الطريق نجيب العاصى»، و«العارف لا يُعرَّف»، فإن جدلية السِّتْرِ والإفضاء هى مناط العلاقة بين «الدرويش» والآخرين، «فلكل مقام مقال» كما يقول الأثر، وما يدور داخل التكية ليس هو ما يفصح عن نفسه خارجها بالضرورة، وبذلك يكون تجسيد مبدأ الإدراك توزيعاً للضوء والظل فى مشهد الفهم والتفسير، وتلعب التصريحات والتلويحات معاً دوراً واحداً مزدوجاً فى التفاعل والتواصل بين الحكماء المستبصرين وعامة البشر.

وإذا كان «الفتوة» فى الحارة الشعبية، هو الذى يحمى الحياة، ويهيمن على مقدراتها، فإن «الدرويش» هو الذى يوقظ حياة أخرى فى الحياة، ويومئ إلى حقيقتها. إن «الفتوة» يمثل القانون الظاهر لحركة الواقع الجمعى بينما «الدوريش» القانون الباطن لحركة العاطفة الجمعية أو الوجدان الجمعى. و«الفتوة» يسيطر على الأشياح والصور، أما الدرويش، فهو يسيطر على المشاعر والأرواح، إنه يوقظ العين من غفلتها، كلما حانت الفرصة، ليفتحها على سؤال الغاية والمصير، أو سؤال الماهية والوجود. وعلى حين يسعى «الفتوة» إلى توجيه حركة الجماعة إلى الاستضاءة بحكمة «الدرويش». وهكذا فقد نجد «الفتوة» نفسه، بتأثير من هذه الآلية الارتجاعية، لاجئاً إلى فعل الاستضاءة ذاته.

نقرأ فى ملحمة (الحرافيش) عن «عاشور ربيع الناجى» الفتوة العادل كجده:

«وعقب منتصف الليل ذهب إلى ساحة التكية ليتفرد بنفسه فى ضوء النجوم ورحاب الأناشيد (.....) كأن الأناشيد الغامضة تفصح عن أسرارها بألف لسان. وكأنما أدرك لم ترنموا طويلاً بالأعجمية وأغلقوا الأبواب. وسبح فى الظلام صرير فرنا إلى الباب الضخم بذهول. رأى هيكله وهو ينفتح بنعومة وثبات. ومنه قدم شبح درويش كقطعة متجسدة من أنفاس الليل. مال نحوه وهمس:

- استعدوا بالمزامير والطبول، غداً سيخرج الشيخ من خلوته، ويشق الحارة بدوره، وسيهب كل فتى نبوتاً من الخيزران وثمرة من التوت، استعدوا بالمزامير والطبول».

إن حلم اليقظة يفتح، هنا، مجالا للاتصال المباشر بين الصوفى والناس، بل بين المعرفة والقوة وبين الإدراك والفعل عبر ارتباط شكلين منفصلين من العلامات: المزامير والطبول

من ناحية، والعصى والنبابيت من ناحية أخرى. وباب التكية الضخم نفسه هو رمز للعبور الموعود الذى سيعمل على سريان الحكمة المقدسة فى واقع الحياة اليومى ذاته (الحياة المليئة بالناس). وكما يقول «مرسيا إلياد» فإن «الطريق والسير قابلان للتحول إلى قيم دينية، لأن كل طريق قد يرمز إلى (طريق حياة)، وكل سير (حج) إلى مركز العالم»[١٠].

وإذا كانت (التكية) هى بيت الحكمة المخبوءة أو خزانة المعرفة الخالدة، فإنها تمثل عالماً داخل العالم ذاته كأنها لؤلؤة المحارة، وهى رمز ساطع لحياة الروح التى تصبح حياة الجسد بدونها هباءً منثوراً. وحياة الروح هى حياة الإدراك، ومن ثَمّ يصير اجتثاثها لدور الإدراك ذاته فى تسويغ الحياة، وإضفاء المعنى على صورتها.

نقرأ من الحكاية رقم (٧٦) من (حكايات حارتنا):

«بسرعة الشهب انتشر خبر يقول إن الحكومة ستهدم التكية ضمن مشروع للمرافق العامة. فى لحظة يصير حديث البيوت والدكاكين والوكالات والغرز والبوظة والخرابات فى حارتنا.

- حارتنا ميمونة ببركة التكية.
- الخضرة والأزهار لاتُرى إلا فى التكية.
- والأغنيات الإلهية أين تُسمع إلا فى التكية.
- وما المكان الذى لم يضمر أذى لإنسان إلا التكية».

التكية، إذن، منبع الخصب والنماء والغناء والخير، أى إنها منبع إدراك الجمال والكمال فى الحياة. وفى مقابل القسوة التى تحملها عصا «الفتوة» يولد الشجى الذى يحمله مزمار الدرويش. وهذا الشجى ليس مفصولاً عن طابع الحنان الذى انطبعت به انطباعًا خاصًا موسيقى الصوفية وأناشيدها[١١]. ومن هنا تعلق الوجدان الشعبى بهذا النوع من النغم لأنه يخلق، فيما يبدو، حساسية اتصالية خاصة بالمطلق مما يعنى إعادة إدراك الحياة وتصورها فى دائرةٍ أكبر من وقائعها وتفصيلاتها النسبية الصغيرة بكل ما لهذه الوقائع والتفصيلات من وطأة ثقيلة على النفس التى تتوق إلى الانفلات من أسرها. إن سحر المعرفة الغامضة فى شفافية أبعادها الشعرية ينطلق فى مواجهة عادية الواقع ونثريته ليحقق التوازن المأمول بين الحرية والضرورة، وبين الإمكان والحدود، وبين الحضور والغياب.

و«الكهف» فى (أصداء السيرة الذاتية) هو الموازى الدلالى للتكية فى ملحمة (الحرافيش) و(حكايات حارتنا). إنه مكان السر والمعرفة والوجد والإدراك والنشوة. وأصحاب «الكهف»، هنا، كأصحاب الكهف فى القرآن الكريم: أهل البصيرة النافذة، وأسرة الحقيقة، وقاهرو الزمن.

«قال الشيخ عبدربه التائه:

فى إحدى ليالى الكهف التى لاتنسى غلبنى السكر بعد أرق وحيرة. وإذا بذرةٍ هائمةٍ فى أعماق الكون تهمس فى وجدانى أن أطمئن»

ونقرأ أيضاً:

«قال الشيخ عبدربه التائه لسُمّار الكهف:

أسكت أنين الشكوى من الدنيا، لاتبحث عن حكمة وراء المحير من فعالها، وفر قواك لما ينفع، وارض بما قُسِم، وإذا راودك خاطر اكتئاب فعالجه بالحب والنغم».

ونقرأ أخيراً:

«قال الشيخ عبدربه التائه:

الغناء حوار القلوب العاشقة».

ولابد أن نلحظ «أن ارتباط الإنسان الشعبى نفسيًا بالزمن الأسطورى - حيث يولد كل شئ من جديد - كان سببًا وراء نزوعه الدائم إلى تجدد حياته. وهو يفعل هذا من خلال ممارساته واحتفالاته وتصوراته»[١٢]. والدورة المتكررة للأشياء هى الإيقاع الذى يأخذ فى محاكاة المطلق الكونى على لسان المغنى والمرنّم فى الحضرة الصوفية. والسكر أو النشوة أو الطرب أو الشهود ثمرة طقس الفناء فى المذكور ومجاوزة الزمنية الدنيوية الضيقة إلى بحر الأبدية الواسع بأفقه اللانهائى، وأسراره التى لاتنفذ:

«عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق. قبض على أهداب الرؤية فغاصت قبضته فى أمواج الظلام الجليل. وانتفض ناهضًا ثملاً بالإلهام والقدرة فقال له قلبه

لاتجزع فقد ينفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخصون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة..

وهتفت الحناجر شادية:

دوش وقت سحر اذ غصه نجاتم دارند
واندر آن ظلمت اشب آب حياتم دارند،

ملحمة (الحرافيش)

***

وتتحرك الجماعة الشعبية بين «الفتوة» و«الدرويش» حركتها بين البطولة والحكمة، بين صخب الأمواج وسكينتها، بين عنفوان الجسد وغبطة الروح: إنها حركة تبادلية متصلة تربط بين مبدأ الفعل ومبدأ الإدراك في مشهد واحد، وتنداح عن تناغم أليف تذوب فيه عناصر المفارقة لتكشف عن العمق الفني للموقف الوجودي المفعم بالأسئلة والإجابات في آن.

إن خبرة الجماعة الشعبية تضع نفسها فوق التقابلات السطحية بين مظاهر الواقع لتنفذ إلى لبّ التجربة المباشرة، جامعةً بذلك بين الحس العملي والنظر التراكمي؛ فالوعي الشعبي يستجيب لكل جزئية من جزئيات الواقع أو الحياة في فاعليتها الخاصة، ثم يعود فيضعها في سياق مترابط مع غيرها تأسيساً على منطق التصالح بين الوظائف المختلفة وتكاملها، ويجعل من السياق الكلي سياقًا مفتوحًا، دومًا، للمزيد من العطيات الجديدة التي يستوعب التضافر الوظيفيُّ تجاورها وارتباط بعضها بالبعض عن طريق الدلالة المستمرة لواو العطف.

يقول الموال الشعبي:

السبع له طبع، والضبع له طبع
والديب له طبع، والكلب له طبع
والكريم له طبع، والبخيل له طبع
السبع له طبع، لو ملك الخلا يسرح
والضبع له طبع، لو جالو الضلام يفرح
والديب له طبع، لو ملك الغنم يجرح.... إلخ.

وبذلك تعمل هذه «القابلية الدائرية للنمو أو التكاثر» على دمج التنويعات والتباينات والسمات المتعددة في وحدةٍ واحدة مرنة النسيج تستمدُّ توازنها وشمولها من اتساع الإطار ولا محدوديته حيث «يقترن نظام الحياة ونظام الكون في بنية فكرية واحدة، كما تقول نبيلة إبراهيم (١٣).

«الفتوة و«الدرويش» إذن، نموذجان وموقفان وفاعليتان يعملان، برغم المفارقة الظاهرة بينهما، على تحالم المادي والروحي وتكاملهما في حياة الجماعة الشعبية، وهما يجعلان من عنصري النفع والجمال قطبي رحى واحدة، ويربطان - على اتساع المسافة - بين الدنيوي والمقدس ربطاً وثيقًا يشبه في متانته ذلك الارتباط العضوي بين الفعل والإدراك، بل إنه يكاد يتماهى معه ويحلُّ فيه؛ إذ إن «القوة» تسائل المعرفة بقدر ما تحاسب «المعرفة» القوة. ومن خلال هذا الحوار الدائب يتحرك «الفعل» نحو القيمة بينما يتحرك الإدراك نحو الفعل. وفي ذلك الطموح النبيل إلى التقارب والاتحاد يولد حلم اليوتوبيا التي تضرب مفهومات الحب والقوة والعدالة جذورها في طبيعة وجوده بوصفه إمكاناً واقعيًا بتعبير «بول تيلتش»(١٤).

الهوامش

(١) هيرقليطس، جدل الحب والحرب، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٨٧.
(٢) السابق نفسه، ص ٧٣.
(٣) د. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٦٢.
(٤) السابق نفسه، ص ١٥٨.
(٥) د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٤٣.
(٦) السابق نفسه، ص ١٤٤.
(٧) جوليا كرستيفا، اسم موت أو حياة، ت: د. صبحي البستاني، الفكر العربي المعاصر، ع (٢٣)، كانون ثاني ١٩٨٣، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص ٧٧.
(٨) انظر العلامة أحمد تيمور باشا في: الأمثال الشعبية: موضوعات الملوك والرؤساء، والقوة، والقيادة على وجه الخصوص، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط (٤)، ١٩٨٦.
(٩) د. السيد الحسيني، علم الاجتماع السياسي: المفاهيم والقضايا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٨٦.

(١٠) مرسيا إلياد، **المقدس والدنيوى: رمزية الطقس والأسطورة**، ت: نهاد خياطة، العربى للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٧، ص ١٧١.

(١١) انظر: محمد فهمى عبد اللطيف: **الفن الإلهى**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١١ وما بعدها.

(١٢) د. نبيلة إبراهيم، **المقومات الجمالية للتعبير الشعبى**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢١٨.

(١٣) **السابق نفسه**، ص ٩٠، ٩١.

(١٤) يمكن مراجعة الفصل الأول من كتاب «بول تيلتش»: **الحب والقوة والعدالة** بعنوان «المشكلات الداخلية للحب، القوة، والعدالة»، حيث يقوم بتحليل أنطولوجى للمعانى الجذرية لكل منها كتمهيد لبناء النموذج القيمى الجامع الذى يوحد بين المفهومات الثلاثة فى وحدةٍ واحدةٍ يتجلى من خلالها المثال الأعلى للموقف الوجودى، ت: كامل يوسف حسين، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١.

رحلة العطور

د. شوقى عبدالقوى عثمان حبيب

تمثل الطرق التجارية أو مسالك التجارة ودروبها، عاملاً مهمًا فى نقل الثقافة؛ حيث يساعد التبادل والتنقل على حمل التأثيرات الثقافية على طول تلك الطرق، ومن الطبيعى أن يحدث هذا التأثير المتبادل بين الوافد والمستقر. وهذه التأثيرات غير محسوسة وتأخذ زمنًا طويلاً. ومن الجدير بالإشارة أن هذه الطرق لم تكن طرقًا مخصصة للتجارة أو أنشأت من أجلها؛ بل هى فى الغالب دروب سلكتها هجرات، ورحلت عبرها قوافل ورعاة، واقتحمها غزاة، وكل هذا يحمل فى ثناياه أثرًا ثقافيًا واجتماعيًا واقتصاديًا. وكان الإنسان الذى طرق هذه الطرق هو الوعاء الذى حمل فى أعطافه الثقافة على طول تلك الطرق.

من البديهى أنه كلما تيسرت سبل الاتصال كلما زادت عوامل التأثير والتأثر؛ لذلك نجد أن عوامل الوحدة وجدت طريقًا لها بين الشعوب الأوروبية، وكل ذلك راجع بطبيعة الحال فى المقام الأول إلى يسر التنقل بين أرجاء القارة.

ونجد عكس ذلك فى إفريقيا فوعورة سبل الاتصال بين أرجائها، أخّر نمو عوامل التوحد والوحدة بين بلدانها رغم وجود بلدان بها تدين بديانة واحدة وتتكلم لغة واحدة وثقافة إلى حد ما متشابهة (دول الشمال الإفريقى والسودان) ولكن صعوبة التنقل أدت إلى ذلك، ويصدق هذا على الدول العربية أيضاً.

لكن هذه الصعوبة لم تمنع اتصالاً قدر له أن يكون؛ وذلك فى سبيل الحصول على منتجات سلعية تحتاجها منطقة من أخرى، أو بلد من آخر، فكانت التجارة هى السبيل الرئيسى المؤدى إلى ارتياد هذه الطرق، بالإضافة إلى تحرك الصوفية من المغرب إلى غرب إفريقيا، وذلك فى سبيل نشر الدعوة.

ولأهمية مصر بوصفها وسيطاً تجارياً بين عالم المتوسط وبين إفريقيا وعالم المحيط الهندى، وبوصفها واجهة لسلع هذه المناطق - فقد أصبحت محطاً لسفن تلك العوالم وقوافلها. وقد ربطت مصر بإفريقيا عدة طرق مائية هى النيل، والبحرين المتوسط والأحمر، بالإضافة إلى الطرق البرية التى من أهمها:

طريق ساحلى من الإسكندرية إلى فاس ومكناس ماراً ببرقة وطرابلس والقيروان، ومن مكناس بالمغرب كان يتفرع الطريق إلى سجلماسة وأودغست فى غرب إفريقيا[١].

ومن أسوان يخرج طريق محازٍ لضفة النيل الشرقية ماراً بالنوبة إلى السودان فيمر بكلابشة إلى كوبان، العلاقى، وادى السبوع، ابريم، توشكى، وادى حلفا، وادى خورستك، وادى عبودى، وادى المحس، حائك، دنقلة[٢].

وهناك طريق يبدأ من دراو إلى سواكن عبر الصحراء الشرقية فيمر بوادى أم ركبة وبعدها وادى أم الحبال[٣]، ثم وادى عذير ثم بئر المرة إلى وادى العلاقى وهو عامر بالكلأ والشجر الكثير، وهذه المزايا تجعل له فى نفوس البدو منزلة كبيرة ويحييه الأدلاء والبدو حين يدنون منه تحية إكبار وإجلال ويحمدون الله على أنهم بلغوه سالمين «السلام عليك يا وادى علاقى الحمد لله الذى جيناك بالسلامة». وحين عبور القافلة بالوادى يأخذ كل من بالقافلة حفنة من الذرة ويبذرها على الأرض قرباناً للروح الطيب الذى يظلل الوادى. ويمر الطريق بعدة بلاد منها وادى الطوشى، أم دوم، الدامر، شندى، عطبرة، سهول التاكة، وتستغرق الرحلة بهذا الطريق حوالى أربعين يوماً[٤].

أما عيذاب على البحر الأحمر، فكان يربطها بوادى النيل طريقان أحدهما من قوص والآخر من أسوان. أما الأول، وهو الواصل بين قوص وعيذاب، فهو طريق شاق على القوافل ولا يسافر فيه إلا على الإبل لصبرها على الظمأ[٥].

أما الطريق الآخر من أسوان إلى عيذاب فمسافته مائتا فرسخ[٦]، وتقطعه القوافل فى خمسة عشر يوماً. وأماكن النزول بهذا الطريق معلومة للقوافل فلا يمكن النزول فى أى مكان غيرها، والماء بهذا الطريق شحيح[٧].

وآخر هذه الطرق، وربما يكون أقدمها - وهو مربط الفرس فى بحثنا هذا - هو طريق درب الأربعين، وقد اتخذه الرحالة العظيم حرخوف فى عصر الأسرة السادسة طريقاً له فى رحلته الثالثة إلى جنوب الوادى، ولا نستطيع تحديد نهاية تلك الرحلة أو آخر النقاط التى وصلها ذلك الرحالة العظيم، إلا أنه عاد ومعه كثير من منتجات تلك الأقاليم كالبخور والأبنوس والعطور وجلود الفهود وأنياب الفيلة وبذور السمسم. ولا يتركنا أحمد فخرى هكذا، بل يحلل الرحلة فيذكر أن حرخوف سار على طريق درب الأربعين إلى قبيل وادى حلفا عند مكان يقال له «ساقية العبد»، ثم سار فى الدرب الموصل إلى واحة سليمة على درب الأربعين الموصل إلى دارفور، ومن المحتمل وصوله إلى دارفور[٨].

ويذكر بوركهارت أن طريق درب الأربعين يربط بين النيل وغرب السودان بواحة سليمة وبئر النطرون حتى يصل إلى الفاشر، وكانت القوافل تقطعه فى شهرين، ولكن عدد أيام السير بين الآبار كان أربعين يوماً وهذا سبب تسميته بدرب الأربعين، وكان لهذا الدرب فروع أخرى مختلفة متصلة بالواحات الأخرى فكان مثلاً متصلاً بالطريق السابق، كما كان يتصل ببعض الطرق الواصلة إلى شمال إفريقية[٩].

ولحسن الحظ أن بعض هذه الطرق الوعرة مازال مستعملاً إلى الآن، وربما لم يتغير أسلوب اختراق الطريق أو الوسيلة المستخدمة من آلاف السنين.

وسنعرض الآن لرحلة العطرون[١٠]، وما كان يتم خلال السير مصاحبين أفراد القافلة لنتعرف على مدى صعوبة الطريق، وأنه رغم تلك الصعوبة فقد حدثت بعض التأثيرات الثقافية ولكن - وهذا مؤكد - لو كان الاتصال أيسر لنمت عوامل الوحدة بين الدول الإفريقية.

ونبدأ بذكر بعض الأماكن التى تمر عليها قافلة العطرون، مع مراعاة أن الراوى لم يحدد فى أى بلد تقع هذه الأماكن. وهى وادى العدس وسميت كذلك أرض صفراء تشبه العدس، واقف، المشرشر، المقاطيع الأولى، المقاطيع الثانية، المخازن، المرجون، بوابة العظام - وقد سميت كذلك لأنها مكان ضيق وبه عظام الجمال التى ماتت قبل ذلك - وهذه المنطقة أكثر منطقة تتعرض فيها الجمال الضعيفة للموت؛ لأن المسافة بين هذه المنطقة والتى قبلها كبيرة، فكانت الجمال الضعيفة تموت من العطش، وبعد بوابة العظام تمر القافلة على جبل عالٍ، أم رجوم وهى منطقة عالية، الجرنات (جمع جرن الغلة)، وسميت كذلك لأنها تشبه أجران الغلال، المرير لأن مياهها مرة ولا يستعملها أحد، الجواميس وهى عبارة عن جبلين يشبهان الجواميس، المركيب وتشبه ركاب الحصان، عد الحصن.

هذه بعض النقاط التى كانت تمر عليها القوافل الذاهبة من باريس لجلب العطرون ويلاحظ أن تسميات تلك الأماكن أو بعضها أطلقها الأوائل الذين طرقوا تلك الدروب ولم يعثر على

أى اسم من هذه الأسماء على الخرائط الجغرافية العادية. أما عدد الآبار فيبلغ ثلاثة آبار فى المسافة التى تقطعها القافلة، وهى ليست متتالية ولكن المسافة بين كل بئر وآخر تقدر تقريباً بمسيرة خمسة أيام، ومياه هذه الآبار تستخدم فى الشرب للإنسان والإبل.

تبدأ الرحلة باتفاق أعضاء الرحلة، الذين يرغبون فى السفر، على موعد محدد، وغالباً ما يكون شتاءً، ومكان التجمع قريب من قصر باريس. بعد الاتفاق تستخرج تصاريح السفر من سلاح الحدود. والمشاركون فى الرحلة ليسوا من باريس فحسب ولكن هناك من هم من غرب باريس ومن القرى القريبة، ويتحدد هذا على حسب الانسجام والتوافق بين الأفراد.

يتراوح عدد أعضاء الرحلة بين تسعة إلى اثنى عشر رجلاً. وعدد الجمال التى تخص كل فرد بين ثمان وعشرة جمال، حيث تتكون القافلة من حوالى مائة جمل. ولا يمتلك أعضاء الرحلة هذه الجمال جميعها؛ فهناك جزء كبير من هذه الجمال مستعار من الأهل أو الأصدقاء فأكثر أفراد الرحلة امتلاكاً ربما لا يمتلك أكثر من ثلاثة جمال. وتكون عدد الجمال الخاصة بكل فرد فى الحدود التى تسمح له بقيادتها وتحميلها بالعطرون؛ فلا يعقل أن يحضر فرد بعشرين جملاً وآخر بخمسة.

وهناك أعراف استقرت بالنسبة لإعارة الجمل؛ حيث يتحمل صاحب الجمل العليق (أكله) الخاص به وهو عبارة عن أردب عليقة[١١]، وأيضاً أدواته (شيلته) وهى الحاوية[١٢] والفرادى[١٣]، هذا مقابل أن يحصل صاحب الجمل على ثلثى المحصول أى ثلثى حمل الجمل من العطرون ويأخذ مستعير الجمل الثلث. ويمكن أن يأخذ صاحب الجمل مقابلاً نقدياً يوازى قيمة الثلثين بعد بيع المحصول.

لابد لهذه المجموعة من رئيس يأمر فيطاع؛ فهو الذى يحدد كل أمور الرحلة من مواعيد السير إلى التوقف إلى تحديد أماكن الراحة، وعادة ما يكون الرئيس هو الأكثر خبرة بالطريق، ويجب أن نلاحظ أن الرياسة هنا - وهى الرياسة المختارة، وليست المفروضة بالمنصب أو الجاه - لا تعطيه أية مزية عن الآخرين «فله منا الطاعة وعليه القيادة»، وجدير بالذكر أن ما يراه الرئيس أحياناً يخضع للنقاش مثل أماكن المبيت ومواعيده وغير ذلك، ولكن بعد كل هذا فما يراه الرئيس هو النافذ.

وبداية التحرك عادة ما تكون فى الساعة الثامنة صباحاً، وتحديد موعد السير لا يرتبط بظهور القمر أو عدمه؛ فالطريق معروف لهم جيداً رغم أن به بعض المناطق الوعرة التى يجب الحذر أثناء السير فيها، ومع المعرفة بالطريق إلا أن هذا لا يمنع من الاستعانة بالنجوم فى الاهتداء، ولا يعرف الجميع قراءة النجم، ولكن البعض يعرف ومنهم طبعاً رئيس القافلة. تبدأ أول راحة فى الطريق فى الظهر حوالى الساعة ١٢ حيث يتناولون الغذاء ويشربون الشاى، وفى هذا التوقف لا تضع الجمال حمولها حيث إن فترة الراحة قصيرة لا تتعدى الساعة والنصف، ويبدأ السير مرة أخرى عندما ينادى الرئيس «هيا يا رجالة».

ويجب أن نلاحظ أن هناك قواعد عامة تحدد موعد السير؛ فلو كان الجو حاراً يسيرون فى الليل، والعبارة التى تقال فى هذه الحالة (حنسرى). أما إذا كان بارداً فيسيرون نهاراً، وليس هناك عدد معين من الساعات للسير والذى يحدد ذلك حال الأرض؛ فلو كانت الأرض مستوية فيسيرون حوالى اثنتى عشرة ساعة فى اليوم، أما إذا كانت غير مستوية أى بها مرتفعات ومنخفضات فتقل ساعات السير، وأيضاً إذا تعبت الجمال تستريح، مع العلم بأن الجمل لا يتأثر بالحرارة. ومسافة سير الجمل فى اليوم حوالى ٤٠كم وسرعته تساوى سرعة الرجل. أما إذا صادف القافلة هواء متربا فتتوقف فوراً ولا تتحرك، ولا يمكن معرفة حالة الجو أو التنبؤ به، فمن مناخ صاف إلى هواء متربب فجأة.

وتحرك القافلة له نظام؛ فلا تتحرك متلاصقة بل تتحرك فى جماعات، وكل مجموعة تتكون باتفاق أفرادها؛ حيث يتفق كل ثلاثة أو أربعة رجال على أن يكونوا سوياً، وهذه الزملة تسير سوياً، تأكل سوياً، وعادة ما تكون هناك أمور تراعى فى اختيار الزملة، أهمها أن تكون الأعمار متقاربة حتى لو تفوه أحدهم بكلمة «كده أو كده» على حسب تعبير الراوى. ويلاحظ هنا فى الاختيار أنه لاتزال هناك قيم افتقدها أهل المدينة وهى قيم الحرص على مشاعر الآخرين، كما أن المجموعات تستمر فى الرحلة بالترتيب نفسه الذى بدأت به فلا تسبق مجموعة مجموعة أخرى أو تتخطاها.

يراعى فى السير أن ترى المجموعة الخلفية المجموعة التى أمامها؛ بمعنى أن تكون فى مرمى البصر، وليس هذا فحسب،

ولكن أيضًا على مدى النداء، وذلك حتى لا تفقد المجموعات أثر بعضها البعض وتتشتت القافلة، والاتصال فى هذه الحالة بالمناداة بين المجموعات بعضها وبعض، فعندما يجد الريس مكاناً ملائمًا للراحة ينادى على المجموعة التى خلفه قائلاً (مراح)، وكل مجموعة تنادى على التى خلفها، وهكذا يتم التبليغ. وإذا وجد البعض أن المكان غير مريح يقول (فلنمض قليلاً إلى الأمام) وننبه على بعضنا بذلك بالمناداة أيضًا حتى نجد مكاناً مريحاً، والمراح هو المكان الذى سينامون فيه.

ويقول عمر عطية الله إن هناك بعض الأمور التى نلتزم بها، وعرفت بالخبرة ممن سبقونا؛ فلا يمكن أن يكون المراح مكاناً سبق أن اتخذناه أثناء الذهاب، أو اتخذه غيرنا، ونعرف إذا كان غيرنا قد اتخذه مكاناً للنوم من مخلفاتهم. وهذا لأنه عندما نترك الجمال فى مكان يؤدى ذلك إلى وجود - أو زيادة - القراضة به وهى حشرة تمص دم الجمال لذلك نفضل عدم النوم به، أيضًا نتحسب أن يكون بين الجمال، التى نامت فى هذا المكان قبلنا، جمال مريضة بأمراض معدية فتعدى جمالنا.

وفى المراح يتناثرون فى مسافات كبيرة حيث يمكن أن تصل المسافة بين مجموعة وأخرى إلى حوالى نصف كيلومتر، وذلك لأن هناك جمالاً ذكوراً تعض بعضها ولذلك نربط الجمل بعد عقله من ركبته فى زكيبة بها رمل وعموماً نفضل الإناث حيث إنها أكثر هدوءً كما أنها مريحة فى السير وعموما عند المبيت لابد من عقل الجمال جميعها أى ربطها من الركبة، والذكر يعقل ويربط فى كيس رمل.

وهناك أساليب تتبع فى بداية السفر مع الجمال، خاصة إذا كان هناك كثير من الجمال الذكور؛ حيث يصعب السيطرة عليها لهياجها، ويرجع ذلك إلى أنها مستريحة ولا تعمل إلا نادراً.

فيبدأون بكسر الجمال ومعنى ذلك أن الذكر القوى يكسر الذكر الضعيف، وذلك بأن يتركوا الجملين سويًا فيتصارعان وعندما يشعر الضعيف أنه لن يستطيع هزيمة الآخر يعطيه ظهره ويسير مبتعداً عنه، ومادام الضعيف أعطى ظهره للقوى فلا يمكن أن يعود له مرة أخرى. ويسمون القوى فى هذه الحالة «طارد أخوه» وبهذا يمكن ترك الضعيف مع النوق فلا يفعل معها شيئاً لأنه - على حد قول الجمالة - «نفسه مكسورة». وإذا كان هناك أكثر من جملين تتبع الطريقة نفسها حتى يتبقى جمل واحد وهذا يسحب باليد ويعقل ولا يترك.

أيضًا توضع كمامة (كعامة) على فمه وكانت تصنع من الليف والآن تصنع من البلاستيك، وإذا كان صعب السيطرة عليه مع كل هذا يحزم فى أنفه (منخاره) أى يخرم فى جلد الأنف وتوضع حلقة من الليف.

هناك أيضاً الجمال التى تخزن لصاحبها بمعنى أنه عندما يضربها صاحبها يصيبها غل كبعض بنى الإنسان، ويتحين هذا الجمل الفرصة لكى يغدر بصاحبه ويعتدى عليه. وهذا الجمل مهما ضربه صاحبه لا يحس ولا يظهر أى نوع من الألم ولكنه يخزن. ويختص بهذه الصفة نوع من الجمال هو الجمال المولدة. وعلاج هذه الحالة تتم بأن يجتمع رجلان أو ثلاثة ويستمرون فى ضربه حتى يحتج أى يطلق صوته بما يشبه العياط، وهذه الأصوات يسمونها جعجعة فنعرف أنه خاف ولن يخزن لصاحبه، ولابد من أن يقوم بضربه رجلان أو أكثر لأن رجلاً لن يقدر عليه بمفرده.

ولكن كيف يعدون للنوم؟ تترك الجمال فى صفين عكس الهواء وينزلون الفرادى والحوية من على الجمال، ويعمل كل واحد دروة بالحوية خلف الجمال لكى ينام فيها. وقبل النوم تجتمع كل مجموعة حيث يطهون الطعام ويشربون الشاى ويتسامرون. والطريف أن المجموعات إذا كانت قريبة من بعضها البعض يمكن أن تذهب إحداها للسهر مع الأخرى والمسامرة وربما العشاء.

ولتناول الطعام مع «الزملة» نظام يتبع، فرضته ظروف الرحلة؛ فكل فرد من الزملة يخرج صنفًا من عنده ونتناول الطعام سوياً؛ وذلك حتى يخف الحمل عن الجمل لأنه لو تم تناول الطعام مما لدى فرد منهم حتى ينتهى ما لديه من طعام، ثم ينتقلون إلى الثانى، وهكذا، فستستمر الجمال بأحمالها كما هى حتى يأتى الدور على صاحبها. ولكن بهذه الطريقة تخف الأحمال عنها تدريجياً بدلاً من التخفيف عن جمل إثر جمل. هذا فضلاً عن أن كل فرد لا يأخذ جميع أنواع الطعام الذى يحتاجه ولكن يأخذ كل فرد من المجموعة بعض الأنواع حيث يكون الطعام الذى مع الجماعة الطعام الكامل الذى تحتاجه المجموعة. فهنا كل يحتاج إلى الآخر؛ لذلك فلابد من التعاون.

عادة ما يكون العيش الشمسى هو الصنف الوحيد الذى لابد أن يكون مع الجميع، ينشف هذا العيش ويوضع فى

أكياس وتأخذ أيضًا قرقوش (قراقيش) وهى نوع من العيش المعجون باللبن، نصف شوال دقيق حوالى ٤٠ك وعدس ومعلبات من كل صنف ٧ أو ٨ علب وبصل وثوم وتمر وعجوة وحوالى ٤ك سمن ومرق دجاج وحوالى ١٠ جراكن ماء وذلك بالنسبة لكل فرد. ولا يأخذون لحومًا معهم لأنها تفسد وإذا كان الجو باردًا فيمكن أخذ اللحوم لأول وثانى يوم.

أما لماذا يأخذون الدقيق معهم؛ فلذلك سبب هو أنهم لا يستطيعون تناول العيش الجاف طوال مدة الرحلة، فأحيانًا تنتهى النفس العيش الطرى فيصنعون ما يسمى بالقرص، وطريقته هى عجن الدقيق كالمعتاد مع وضع الملح عليه ثم تفرد قطعة قماش على الأرض، وتوضع عليها العجينة. وتضرب (تدب) باليدين وتفرد ثم تضرب وفى هذه الأثناء يتم إشعال النار فى بعض الحطب، وهو من العبل الذى يأخذونه معهم لأنه من النادر العثور على حطب بالصحراء، ويوضع مباشرة على النار دونما صاج أو بلاطة فرن ومع ذلك لا يتلوث بالرماد لأن الأرض عندما تكون ساخنة لا يعلق بالعجين أى شئ ويتحدد سمك الرغيف حسبما يريدون.

عند تناول الطعام لابد وأن يؤكل العيش اللين حتى لا يخسر، وكل فرد من المجموعة يخرج نوعًا من الطعام؛ فهذا يقدم العدس والثانى الجبن والثالث الشاى والسكر وهكذا.

ويتناول أعضاء الرحلة أكلاً بين وجبتى الإفطار والغذاء وتسمى «تخريشة» ويتم تناولها وهم على ظهور الجمال وتتكون التخريشة من قرقوش ناشف وتمر وأى شئ يمكن أن يؤكل وهم سائرون دون إعداد. وتوضع التخريشة على الجمل، فى متناول اليد، وأيضاً أكل للجمل لكى يناوله الجمّال طعاماً وهو سائر.

ويحمل الجمل ما زنته ١٧٠ك تقريبًا، وهذا يقارب ما ذكره نعوم شقير من أن حمل الجمل المعتاد ٣٦٠ك[١٤]، ويحمل على الجمل فى رحلة الذهاب العليق والماء وأكل الجمل. ولابد من وصول الجمل إلى مكان العطرون خاليًا من الأحمال، حتى يحمل بالعطرون. لذلك تترك القافلة طعام العودة أثناء الذهاب فى النقاط التى سيتوقفون عندها فى العودة؛ حيث يوضع الطعام فى أكياس بلاستيك وكذلك العليقة، وتدفن فى الأرض على مسافة نصف متر، حتى لا تعثر عليه الثعالب أو حيوانات الصحراء، وعادة ما يدفن الطعام فى أماكن مرتفعة يعرفونها ويسمونها «بيان» ولابد من تقسيم أكل الجمال على المدة كلها مع مراعاة أن الرحلة يمكن أن تطول أيامًا، وإذا انقضت أيام الرحلة، وتبقى أكل فيزيدون فى الكميات المقدمة له.

ويركب الجميع الجمال وهم ذاهبون ولكن عند العودة يركب النصف ويسير النصف، ثم يتبادلون المواقع فالسائر يركب والراكب يسير وذلك لأن الجمال تكون محملة بالعطرون.

ولا تشرب الجمال دائمًا مما معهم من ماء، ولكن فى بعض المواقع التى خبرت يفحتون حفرة كبيرة إلى عمق ٢ متر وينتظرون لأن الماء يأتى إليها من باطن الأرض، وعندما تمتلئ بالماء يكون قد تم حفر حوض وفرشه بالمشمع حتى لا تشرب الأرض الماء. ويملأ هذا الحوض بالمياه وتشرب الجمال منه، وأماكن المياه معروفة لهم.

وبجوار تلك الأماكن الرطبة يوجد العقرب، وإذا لدغ العقرب أحداً يكوى مكان اللدغ ويلف بالشاش أو قماش ويشرب الملدوغ شاياً «وريك الستار»، وكذلك تنتشر الثعالب والفئران، ولم يصادفوا حيوانات متوحشة.

وهناك تقاليد تتبع بالنسبة لما يفيض من حطب وأكل وماء، فالحطب المتبقى يترك حتى يستفيد به الآخرون الذين سيمرون فى هذا المكان أو يستخدمونه هم فى رحلة أخرى إذا لم يستعمله أحد. أما الأكل المتبقى فيقسم بين أعضاء القافلة، ويسكب الماء فى الصحراء على العشب.

أيضًا إذا كان هناك فى الطريق حطب محروف منه جزء لا يأخذونه حتى ولو كانوا فى شدة الاحتياج إليه لأنهم يتشاءمون من المواد الموجود به، ولا يعرف مبعث هذا التشاؤم ولكنهم سمعوه ممن كانوا قبلهم «أما يكون فيه حطب محروق لا تستخدمه - مانتشيلوش».

ولابد من وقوف القافلة قبل الظهر بساعة فى يوم الجمعة ولا تتحرك إلا بعد الظهر بساعة، كذلك لا يبدأون الرحلة يوم جمعة. ربما لأن هذا اليوم يوم الصلاة الجامعة.

ولطول مدة الرحلة قاطعة صحراء لا نبت فيها ولا حياة، فلابد أن يكون على الأقل هناك كثير من أعضاء الرحلة على دراية بالتطبيب، وفى الحالات المرضية العادية التى يمكن أن يتعرض لها الأفراد، وأيضاً على معرفة بعلاج الجمال.

والحالات التى تعالج بالنسبة للإنسان حالات بسيطة مثل المغص الذى يداوى بشرب الماء الساخن أو نعناع أو الكمون. أما حصر البول فيغلى له شعير من عليقة الجمال ويوضع ماء الشعير فى جركن ويشرب منه المريض. أما الصداع فيعالج بالاسبرين أو النوفالجين.

فى حالات جذع اليد أو الرجل فلابد من الكى فتسخن المحاوير وهى عبارة عن سيخ حديد ويكوى بها المصاب، أيضاً يستخدم الكى لأمراض الروماتيزم والصداع الشديد.

وإذا تعب فرد ولم يعرف علاجه فينزلونه من على الجمل كى يرتاح ويمكثون معه مدة يومين على الأكثر، وإذا لم يشف يوضع على الجمل مرة أخرى وينطلقون لكى يكملوا الرحلة لارتباطهم بمدة التصريح وكمية الأكل والمياه التى معهم حتى يصادفوا طبيباً أو يشفى.

وكما أن الإنسان معرض للمرض كذلك الجمل، وأيضاً تتعدد الأمراض التى تصاب بها الجمال وعلاج بعض الأمراض علاج متوارث عرفوه بالخبرة، كما أن لبعض هذه الأمراض مسميات خاصة بهم تختلف عن مسمياتها فى منطقة أخرى وعن مسميات البيطريين.

وهناك حركات تصدر عن الجمال عرفوا معناها ممن سبقوهم وبالملاحظة؛ فمثلاً إذا رف الجمل بأذنه كان هذا دليلاً على أن أحماله ثقيلة عليه.

وطبيعى إذا عرج الجمل يعرفون أن هناك ألماً فى مكان معين أو كسر، ويبدأ فحص الرجل على هذا الأساس، وإذا سار بميل يعرفون أن الجنب الذى يميل ناحيته يؤلمه ومشيته تختلف عن مشية الجمال الأخرى. فالجمال جميعها تسير على خط واحد وهذا يميل إلى ناحية ما، فيعرفون أن الألم فى السكك وتوجد فوق غمزات الرجل من القدم، أى نهاية الرجل من فوق الخفين الأماميين وفى هذه الحالة يكوى.

أما الهبوب، فمرض يصيب الجمل ويشبه فى الإنسان مريض الضغط المرتفع حيث يظهر به عرق نافر فيجرح لكى ينزل الدم منه ويكون لونه أسود، ويترك إلى أن يصبح الدم نقيًا وعند نزول الدم النقى نضع وبراً من وبر الجمال على الجرح حتى يتجلط الدم، ويعرف هذا المرض عندما نجد الجمل سائراً دائخاً مثل السكران.

والمحاز مرض يجعل الجمل يكح مثل الإنسان، وفى هذه الحالة لابد من سير الجمل المريض خلف الجمال وربطه بعيداً عنها، ولابد أن يكون تحت الريح لأن هذا المرض سريع الانتشار، ويعالج هذا المرض بالبصل حيث يوضع فى شدق الجمل.

والجرب من أمراض الجمال المعدية وإذا أصيب به جمل نبعده عن الجمال الأخرى كما فى حالة المحاز، ويعالج بأن ينظف مكان الجرب بالغسيل ثم يوضع عليه كبريت وسمنة مرة أو أكثر حتى يشفى.

أما فى حالة ما إذا كان الجمل قد ألم به مرض ولا يستطيع السير، فيترك، وقد حدث للراوى أن كسرت رجل جمل وأصبح لا يستطيع السير، فربط فى جوال رمل ودفن الجوال فى الرمل، وتركوا له تبناً وعليه بعض من القمح، وذلك بعد كيه وتركه وأكملوا رحلتهم، وعند العودة وجدوه قد شفى ووضعوا الماء أمامه لكى يشرب، ولكن لم يوضع الماء دفعة واحدة، بل كانوا يسقونه كميات قليلة من الماء، وعلى فترات، لأنه إذا شرب مرة واحدة فربما يؤدى ذلك إلى موته.

وإذا حدث وتعب جمل عند العودة يربط ويترك إذا كانت المسافة قريبة، أما إذا كانت بعيدة، فيترك ويستمرون فى السير وبعد فترة يعود إليه صاحبه ويأخذه إذا كان قد شفى، أما إذا لم يكن هناك أمل فى شفائه فيذبح ويترك ولا يأكل منه أحد وذلك جبراً لصاحبه الحزين على ذبح جمله «فنجبر بخاطره ولا نأكل من لحمه» إلا إذا قال صاحبه «خلاص يا جماعة الجمل اندبح واللى عايز حاجة يأخذها حينئذ نأخذ من لحم الجمل» والجمل الذى يذبح إما أن يكون مريضًا وضعيفًا وهذا لا يقبل عليه أحد، حتى إذا سمح لهم صاحبه، أما إذا كان الجمل المذبوح غير مريض وسمين، فهذا يمكن أن يأخذ من لحمه. ويعتبر أخذ لحم الجمل المذبوح بدون إذن صاحبه شماتة فى صاحب الجمل. وجرى العرف على عدم مد يد المساعدة لصاحب الجمل المذبوح «لأن هذا كاس داير علينا كلنا بل إن هناك من هرب منه عشرة جمال ولم نساعد صاحبها».

أما الحمول التى على الجمل المريض، فتنزل فى مكان عال فلا يستطيعون أخذها معهم، لأن جميع الجمال مثقلة بحمولها، وعند العودة لمعرفة حال الجمل يأخذها صاحبها

معه. ولا خوف على هذه الحمول من الضياع؛ لأنه معروف أنه في الصحراء لا يمد إنسان يده على شئ ليس له، حتى لو كان أكلاً طالما أنه ليس خاصاً به.

ويحدث أحياناً أن تلد ناقة أثناء سير الرحلة. في هذه الحالة لابد أن تتوقف الرحلة، وذلك عن طريق إخبار كل مجموعة للمجموعة التي أمامها، وذلك إذا كانت الناقة في آخر المجموعة، أما إذا كانت في أول المجموعة فتقف أول المجموعة حتى تلحق بها المجموعات الأخرى.

وبمجرد الولادة يسحب المولود ويرمى أمام الأم على الأرض حتى تحن عليه وترضعه، والخلاص اللي نازل منها تشمه لها حتى تتعرف على وليدها، وننتظر حوالي نصف ساعة حتى تتعرف على الوليد، ثم يقوم واحد بفتح ثدي الناقة بحيث لا تسير وتديها مقفول ثم يوضع الوليد في جوال على أن تكون رأسه خارج الجوال ويوضع فوق ناقة أخرى هادية وذلك تحت نظر الأم. وتستمر الرحلة في السير وعندما نحط الرحال لكي نستريح أو نتناول الطعام نترك الوليد ليرضع من أمه. يستمر هذا الوضع لمدة أسبوع أو أكثر حتى يستطيع الوليد السير بجوار أمه.

ومن الطبيعي أن تخلق الولادة حالة من الفرح تعم الجميع فنجتمع جميعاً عند صاحب الناقة لكي نشرب الشاي ونبارك له.

والشئ الذي يلمسه ويعرفه رجال القوافل وراكبو الجمال أن للحداء أثر كبير على الجمل خاصة إذا كان صادراً من صوت شجي؛ حيث يطرب الجمل ويسرع الخطى وعلى حد تعبير الجمال «له روح في المشي»، كذلك إذا كان هناك جمل شارد خارج المجموعة عندما يسمع الحدو ينضم ويدخل وسط المجموعة، وعندما يكون هناك جمل متأخر عن المجموعة وسمع صوت الحداء يسرع الخطى، ويلحق بالجمال. والحداء مفيد في السفر للإنسان والجمال حيث ينشط الإنسان ويجعله متشوقاً للمشي والسفر وكذلك الجمل.

وتستجيب الجمال لحدو الحادي عن غناء الراديو أياً كان المطرب فتسير أسرع في الحالة الأولى، وذلك لأن هناك ألفة بينها وبين صوت الحادي وأيضا تشعر الجمال أن هذا هو صوت الرجل الذي يصاحبها. وفوق كل ذلك أن الذي يحدو كأنه يتكلم مع الجمل فهنا توجد علاقة بين الحادي والجمل.

والحدو ليس مباحاً على طول الخط، ولكن هناك محاذير تمنع الحداء، مثلاً لو كان هناك من لديه جمل تعبان أو مريض وغير قادر على السير بسرعة مثل باقي الجمال. فينادى على الحادي ونطالبه بالكف عن الحدو حتى لا تتعب البهيمة (هو الاسم المستخدم للجمال) لأنها ستسرع الخطى محاولة اللحاق بباقي الجمال.

ومن الحداء الذي يقال على سبيل المثال:

نازلة من العجبة تهز المجود (المقود)

أمك بشارية وأبوك مولد

المجود (المقود) قطعة حبل صغيرة طولها حوالي ربع متر على قدر حنك الجمل يمسك منه بشدة أثناء التنخيخ (إبراكه على الأرض).

ومعنى هذا البيت أنها ناقة أو جمل أصيل لأن الجمال البشارية أجمل جمال حيث لها وسم وعلامات مميزة عن الجمال الأخرى. فالأذن مقطوعة ولها وسم مستدير مثل الخمسة تحت صرصور الأذن. ومن المعروف أن الوسم يعمل بالنار، والمولد أي الجمل المولود هنا في مصر بما يعني أنه جمل أصيل من الناحيتين ناحية الأم وناحية الأب. أما العجبة فهو الجمل العالي.

يا فرحتي لما أنا مروح لأهلي

لا نصب الرايات فوق الرحل (الجمل)

وبين كل عدد من الأبيات نحث الجمال بالقول:

ها.. ها.... هيا.. هيا

آه من الليالي لو وزانا خبير يخبر لبلادي (يعرف الطريق)

أنت تشيل غربتي وزادي وأنا عليه خبزه البلادي (يخاطب الجمل)

وأحياناً يقوم بالحداء فرد بمفرده وأحياناً أخرى هو يقول بيتاً ويقوم آخر بالرد عليه وهكذا. ويشتمل الحداء على كثير من المعاني والنصائح، فمثلاً:

أن اشتريت اشترى الطوال يتباع في سوق الرخا غالي

بمعنى اشترى الجمال الطويلة حيث ستباع بأغلى الأثمان في كل الأحوال حتى إذا كانت الأثمان رخيصة بالأسواق.

أنا لي دواء للعاقر المسدودة طول العرى ولا الجبال السودة

عندما تمكث الناقة بدون ولادة لمدة سنتين أو أكثر تصبح قوية مثل الجمل وعندما يحملها الرجل تتعبه، والعرى هى العراوى التى على الحوية حيث يشد عليها بالحبل.

وأيضاً يحدون:

يابت عمى ماتخدى الجلاب يهوى بنات القود وأنت بينساكى

أى لا تتزوجى الجلاب أى الذين يجلبون الجمال لأنه يهوى الجمال فضلاً عن أنه كثير السفر مما يؤدى إلى نسيان زوجته:

يا عين ماتبكيش على الغايبى وابكى على ساكن اللحادى

بمعنى أن الغائب سيرجع ولكن الذى لن يعود فهو ساكن القبر.

وعندما نقترب من البلد (باريس) نقول:

بانت موادينها وبان العالى وبان الرضى من طيب الأفعال

بمعنى أن مآذن باريس قد ظهرت وأن معدن الشخص وأخلاقه تظهر فى الغربة.

والأداء فى الحداء واحد لا يختلف من شخص لآخر، والاختلاف فى جمال الصوت ومعنى الكلام، أيضاً يختلف حداء الذهاب فى المعنى عن حداء العودة، حيث إن حداء الذهاب يتمنى التوفيق من الله والرزق الوفير وسهولة الرحلة، أما حداء العودة فيعبر عن الشوق للأهل والبلد.

ولكن ما هو العطرون الذى تتحرك له تلك القافلة فى هذه الرحلة الشاقة لجلبه؟ يشبه العطرون حجر الشبه. فعندما يستخرج يكون لونه أخضر وطرياً وعندما يتعرض للشمس يصبح صلباً كالشبه ويتغير لونه إلى اللون الأبيض. ويجمع العطرون بالبحث عنه فى الرمال حيث يحفر عليه ولكن ليس لمسافات بعيدة، ويوجد على هيئة كتل متفاوتة الحجم وتتراوح المساحة التى نبحث فيها لكى تأخذ الرحلة حمولتها بين عشر وخمسة عشر كيلو. ويوضع ما يجمع فى الفرادى. وتستمر عملية استخراجه وجمعه لمدة يوم أو يومين حسب سهولة جمعه.

بعد الانتهاء من العمل يمكثون قليلاً حيث يشربون الشاى ويأكلون، ولو كان هناك أحد أفراد المجموعة لم يكن قد انتهى من جمع حمولته يساعدونه فلابد من أن يعود كل واحد محملاً على حسب تعبير الراوى.

أما أهم استخدامات العطرون هى وضعه على المضفة وهى عبارة عن نوع من الدخان يوضع بين الشفة والأسنان الأمامية ويترك لفترة ثم يبصق. كما يستخدم فى دباغة الجلود وأيضاً كمنظف للملابس.

وبجانب استخدام هذا الطريق فى التجارة، فقد كان له دور كبير فى العلاقات بين باريس والسودان؛ فقد استخدمته قوافل الغزاة من الدراويش عام ١٨٩٢ حين قدموا بقوة قوامها ٥٠٠ جندى تحت قيادة الأمير عثمان تازرق الجعلى حيث بلغوا باريس فى شهر أغسطس من ذلك العام(١٥).

كما تذكر المرويات الشفاهية أن السودانيين كانوا يأتون لغزو المنطقة فى أعداد صغيرة ويعودون بسرعة. وتذكر أيضاً أن هروب سلاطين باشا - القائد الإنجليزى الذى كان له دور كبير فى فتح السودان - من الأسر فى السودان إنما تم بمساعدة أحد أبناء باريس وهو حسب، وقد تزوج حسب إحدى بنات السودان. وليست هذه هى حالة الزواج الوحيدة فقد حدث تزاوج بين أهل باريس والسودانيين وهناك عائلة فى باريس ترجع بأصولها إلى السودان(١٦).

ولابد وأن يترك هذا التعامل أثراً فى ثقافة أهل باريس، وما أذكره هنا ليس جزمًا بل رأياً يحتمل الصواب قدر احتماله للخطأ؛ فالعناصر الثقافية عناصر لا مادية؛ ولذلك فلا يمكن الإمساك بها؛ فضلاً عن أنها ليس لها بداية أو نهاية فالثقافة بطيئة الانتشار فضلاً عن احتياجها لوقت طويل لكى يؤخذ بها.

ولكى نقرر تأثيراً ثقافيًا ما - خارج الدين واللغة بالتحديد بمعنى انتشار ديانة ما ولغة ما - فإننا لابد أن نعرف العناصر الثقافية فى المجتمعات محل الدراسة؛ وذلك منذ البدء، وتتبع ذلك تاريخياً ومكانياً وهذا هو المستحيل، لذلك يبقى لنا التدليل وهو كما سبق يحتمل الصواب والخطأ ولكن هذا لا ينبغى أن يقف حائلاً أمامنا، فلابد من الاجتهاد.

لكن من المؤكد أن هذا التعامل سواء فى جانبه العسكرى أو جانبه التجارى ترك آثاراً ما وأكرر أن ما يذكر هنا ليس على سبيل الجزم.

يلاحظ أنه على عكس أغلب قرى الواحات لا تحتفى باريس بأولياء وليس بها أولياء مشهورون تقام لهم الموالد،

وربما يرجع ذلك إلى تعاليم المهدية التى تنادى بالتشدد فى الالتزام بالنص الذى جاء به القرآن وما ورد صحيحًا عن الرسول عليه الصلاة والسلام؛ فالقرآن وصحيح السنة هنا الحكم الوحيد فى تقرير الحكم الشرعى.

ومن منشورات المهدى:

- منع الاستغاثة بغير الله ولو كان نبياً أو رسولاً أو ملكاً؛
- ألا ينسبوا أو يتوهموا أو يطلبوا من رجل صالح شيئاً؛
- اعتبار أى عمل من هذه الأعمال شراً(١٧).

أيضًا، ذهاب العريس للإقامة فى منزل حماه لمدة عام أو أكثر حتى تلد امرأته، وهذه عادة موجودة فى السودان والنوبة ولم تعرف فى الصعيد والدلتا، ولم ألاحظها فى معظم قرى الواحات.

بالتأكيد هناك تأثيرات ثقافية أخرى - ولكنها تحتاج إلى تقصى سواء فى الجانب الجنوبى من وادى النيل أو فى قرى الواحات - نتيجة لهذا الاحتكاك التجارى والعسكرى والدينى، ومن المؤكد أن التأثير سيكون مواكباً للنشاط التجارى أكثر من تواكبه مع الغزو العسكرى؛ حيث إن النشاط التجارى مستمر منذ قديم ويحدث بطريقة سلمية، ليس فيه جانب الحذر أو التخوف أو رفض ما يأتى به الغازى.

لذلك فالتجارة كما يرى الباحث تحمل فى أعطافها جميع المظاهر الحضارية والثقافية التى تتسلل بهدوء دونما إرغام أو إرهاب أو قهر فهى أخطر تأثيراً من الاحتلال أو الغزو. وقد فطنت الدول الغربية إلى هذا، وتستخدم التجارة كسلاح الآن تدعم به اقتصادها وتفرض بواسطتها ثقافتها.

ومما لا شك فيه أن هذه التجارة المستمرة بين الواحات وشمال السودان تركت آثاراً ثقافية يحتاج اكتشافها إلى البحث فى كلا الجانبين فضلاً عن مهارة الملاحظة والوعى بالتاريخ والمعرفة الشاملة بالمأثورات فى كلا الجانبين، فالبحث عن التأثير الثقافى أصعب الفروع؛ فهو نوع يبحث فى العقول واللامادى، وليس فى المنظور والمادى.

الهوامش

(١) ياقوت، **المعجم**، ص٢ ـ ص١٣٣.
البكرى، **المغرب**، ص٤٣١.
العبدرى رحلته، ص٢٣ ـ ٢٣٦.

(٢) جون لويس بوركهات، **رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان**، ترجمة فؤاد أندراوس، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٣٣ ـ ٢١٤.

(٣) سمى كذلك لكثرة ما به من منعطفات، **نفسه**، ص ١٣٣ ـ ٢١٤.

(٤) **نفسه**، ص ١٣٣ ـ ٢١٤.

(٥) ابن جبير، **رحلة ابن جبير**، تحقيق، مصر، ١٩٥٥، ص ٣٧ ـ ٤٢.

(٦) الفرسخ: قال قوم إنه فارس معرب وأصله فرسنك. وقال اللغويون الفرسخ عربى محض، يقال انتظرتك فرسخاً من النهار أى طويلاً. قال الحكماء، استدارة الأرض فى موقع خط الاستواء ٣٦٠ درجة والدرجة ٢٥ فرسخا والفرسخ ٣ أميال والميل ٤٠٠٠ ذراع، والذراع ١٢٤ إصبعاً والإصبع ست حبات شعر مضمومة بطول بعضها إلى بعض وكل أربعة فراسخ بريد.
الدمشقى شمس الدين الأنصارى، **نجبة الدهر فى عجائب البر والبحر**، بغداد ص٦٣، العمرى (ابن فضل الله) (ت٧٤٢هـ)، **مسالك الأبصار فى ممالك الأزهار**، ميكروفيلم معهد المخطوطات العربية رقم ١٤، جـ٢، ورقة ١٣٠، ٧١.

(٧) ناصر خسرو علوى، **سفرنامة**، نقلها إلى العربية يحيى الخشاب (دكتور).

(٨) أحمد فخرى، **مصر الفرعونية**، القاهرة، ١٩٧١، ص١٥٢-١٥٤.

(٩) جون لويس بوركهات، **رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان**، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٣٣-٢١٤.

(١٠) يذكر عمر عطية الله أن العطرون يجلب من تشاد وبالنظر إلى الخريطة الجغرافية نجد منطقة بالسودان اسمها العطرون. فهل هذه منطقة إنتاج العطرون، واختلط الأمر على الراوى؟

(١١) الأردب عبارة عن ٧ ويبة والويبة عشر ميشات، والميشة ٥ر٢ك، والجمل يأكل كل ٢٤ ساعة ميشة وربع أى حوالى ٣ك بالإضافة إلى العشب.

(١٢) الحاوية هى التى توضع على ظهر الجمل مصنوعة من الخشب لكى تستوى فوقها الحمول.

(١٣) الفرادى مفردها فرد وهو من خوص النخيل ويشبه القفة ويوضع فيه الحمول.

(١٤) نعوم شقير، **تاريخ السودان القديم والحديث**، القاهرة، ١٩٠٣، ص٢٥١.

(١٥) عبداللطيف واكد، **مدائن الصحراء**، د. ت، ص ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

لمزيد من التفاصيل:

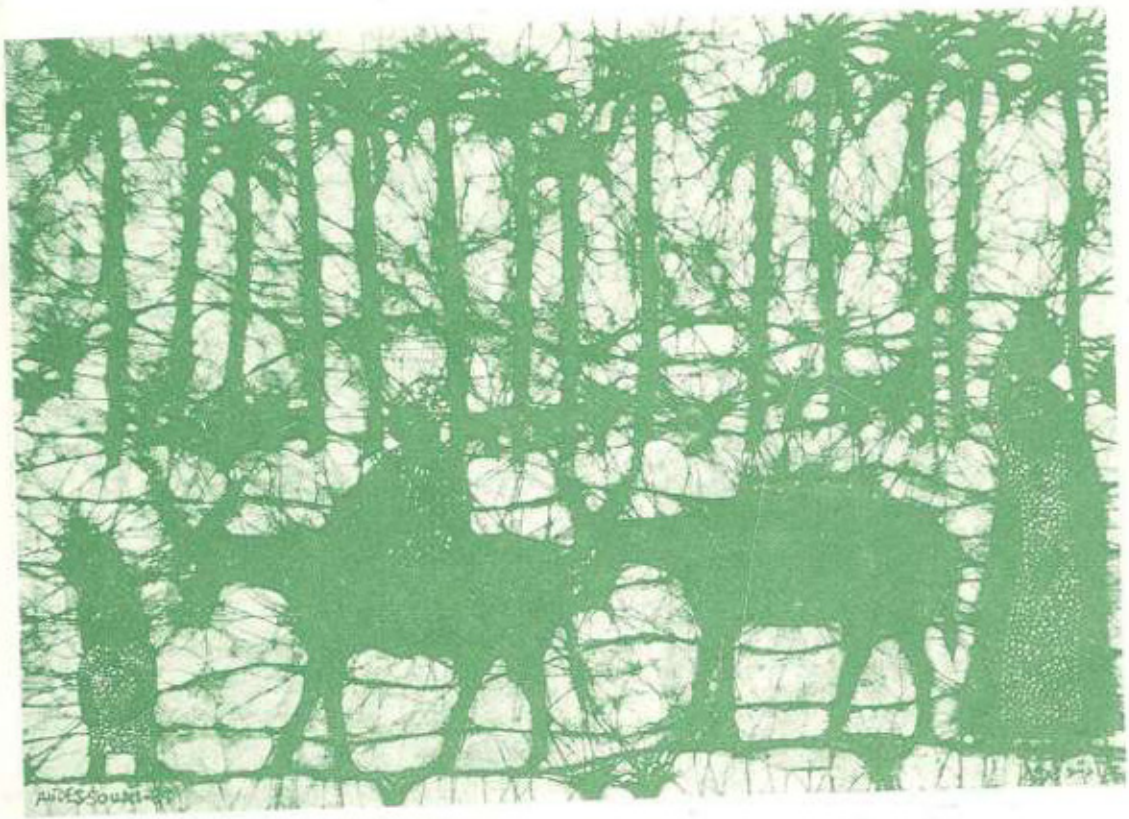
محمد فؤاد شكرى (دكتور): **مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن ١٩**، القاهرة، ١٩٥٧.

(١٦) شوقى عبدالقوى عثمان حبيب، التاريخ الشفاهى لقريتى باريس والقصر، مجلة **الفنون الشعبية**، القاهرة، العدد ٥٣، ديسمبر ١٩٩٦.

(١٧) لمزيد من التفاصيل:

عبدالودود شلبى (دكتور)، **الأصول الفكرية لحركة المهدى السودانى ودعوته**، القاهرة، ١٩٧٩.

الراوى: عمر عطية الله، باريس، ٥٠ سنة، جمّال، جمعت الرواية فى مارس، ١٩٩٥.



الحكاية الشعبية
في القرن السادس عشر

تأليف: ماتياس ڤولر
ڤالتراود ڤولر
ترجمة: أحمد فاروق

«لقد ظننت أننى قد تزوجت حيوانًا مفترسًا، لكنكم أعطيتمونى لرجل هو أجمل الشبان عفة وصلاحًا على هذه الأرض» . من «الليالى المسلية».
جيوڤانى فرانشسكو ستراپارولا

بعد اختراع يوهان جوتنبرج للمطبعة، حوالى منتصف القرن الخامس عشر، وبعد ظهور أول طبعة للإنجيل باللاتينية، ظهرت بعد ذلك بفترة قصيرة كُتب ذات طابع دنيوى. وتنامى فى المدن ظهور طبقة برجوازية منفتحة على العالم، ممثلة فى المقام الأول فى التجار والحرفيين الذين أسسوا إلى جانب مبانى البلديات والطوائف والنقابات الحرفية، مدارس، بل حتى مدارس لتعليم اللاتينية. وكان لقطاعات عريضة من سكان المدينة القدرة على القراءة والكتابة. ولقد تجسدت رغبتهم فى التعليم من خلال المقولة docere et delectare «التعليم والتسلية»، لقد أرادوا التعلم والمعرفة، معرفة كيف يبدو العالم خارج أسوار المدينة، أية بلدان ومدن وأنهار توجد هناك وكيف يعيش الناس فى البلدان الأخرى؟ وماذا يحتاجون وما هى قدراتهم؟ ولكن فى الوقت نفسه كان لهذه التقارير والمعلومات أن تُقدم بشكل يجلب التسلية والمتعة.

وهنا وجدت الحكاية الشعبية مكانها ثانية، فهى ليس لها علاقة كبيرة بالتعليم docere ولكنها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالتسلية.

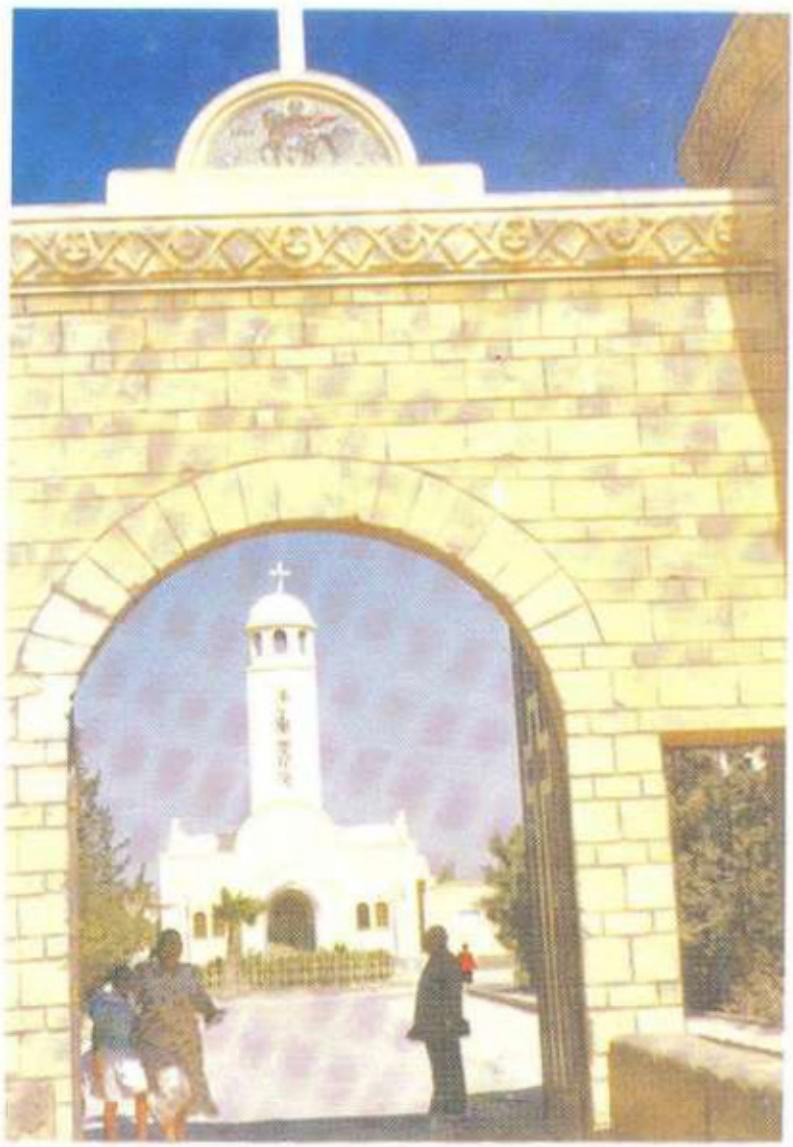
وحتى ذلك الحين، ظل كل ما ليس له علاقة بالتعاليم الكنسية وتسبيح الرب، ولكن بالتسلية بشكل أساسى، فى صورة شفاهية. ولقد قدم الكتاب نفسه كوسيلة حديثة للاتصال فى القرنين الخامس والسادس عشر. وبرغم أن تلك الكتب كانت غالباً من قطع الفوليو Folio، وكانت ماتزال غالية الثمن نسبياً، فلم يكن لها نفس قيمة المخطوطات المكتوبة على ورق البرجامون، أو الكتب الأولى التى طبعت ما بين (١٤٥٠، ١٥٠٠) Inkunabeln . ولقد استطاعت طبقة برجوازية مهتمة وقادرة، الحصول على تلك الكتب. وفتح توزيع الكتب فى المعارض والأسواق المجال للانتشار الواسع الذى لم يكن قد تحقق بعد، وعند تناول الأشكال الأدبية التى كان لها حتى ذلك الحين طابع شفاهى، كان لدى من يعدها للطباعة - غالباً الناشر نفسه - إمكانيات مختلفة. فكان يستطيع دمج موتيفات الحكايات الشعبية أو الهزليات أو الساجات فى نماذج ملحمية قديمة - إذا لم تكن تلك الحكايات أو الهزليات أو الساجات موجودة بالفعل فى تلك الملاحم - وذلك عندما تحول تلك الملاحم إلى النشر. وكان يستطيع أيضاً أن يحولها إلى كتاب فولكلورى. وكذلك كان يتم جمع أجناس أدبية مختلفة ذات موضوعات وعناوين جذابة ويتم نشرها فى شكل عمل جامع.

وإذا كان الفلاحون والشعوب المتنقلة، وفى المقام الأول الممثلون، قد شاركوا فى تكوين الحكاية الشعبية والساجة والبالادات والأغانى والهزليات، فإن سكان المدن قد طوروا - وهم على وعى تام بموقفهم - الهزلية وبخاصة تلك المعارضة للسلطة المركزية للكنيسة فلقد تبنت البرجوازية «النوفيلا» والتى تعنى ما هو جديد ولايزال أصلها مرئياً فى التراث الشفاهى وقد شكلت جنساً أدبياً جديداً. ومن «الجديد» الذى يُلاقى بالترحاب فى الشوارع والميادين، تكونت الأحداث الطريفة المحملة بطابع العصر (تبدأ عادة بنكتة وبذلك تقترب طبعاً من الهزلية المبتذلة). وكانت الهزلية التقليدية والنوفيلا المزدهرة هما أول ما يؤخذ فى المجموعات، وعلى العكس من ذلك تراجعت الحكاية الشعبية. فلقد كان من الصعب على أبطال الحكايات القدامى أن يجدوا طريقهم فى العالم التجارى. فى شمال إيطاليا، منشأ الرينسانس، ظهرت الحكاية الشعبية لأول مرة فى مجموعة حكائية مطبوعة. فلقد نشر چيوفانى فرانشسكو ستراباورلا من عام ١٥٥٠ إلى عام ١٥٥٣ «الليالى المسلية» Le tredeci piacevdi notli، ومن بين ٧٣ قصة هناك على الأقل ٢١ حكاية شعبية ومن بينها ما هو موثوق فيه مثل قاتل التنين (Aa Th300) والقط ذو الحذاء (Aa Th545AB)، كبير اللصوص (Aath525)، والصبى الذى يتمنى لنفسه طفلاً من الأميرة (Aath675)، وهانز الحديدى الذى يسحر إلى حيوان (Aa th 430 & 440). ولقد قُرأت «الليالى المسلية» كثيراً وطبعت منها طبعات أخرى، حذف منها نكات كثيرة موجهة ضد رجال الدين لكن هذه التصحيحات لم تغير فى النهاية هذا الاتجاه ولذا وُضع الكتاب على قائمة الكتب الممنوعة. المهم أن النوفيلات قد أثارت استياء رجال الكنيسة ولم تكن للحكاية الشعبية مثل هذه النبرة العنيفة، لكنها كانت تحتوى مع ذلك على مشاهد قوية ولاذعة.

مثلاً يولد ابن الملك والملكة فى هيئة خنزير: «ومثلما تفعل الخنازير، كان يهرع إلى حيث توجد القذارة والوسخ، ثم يعود إلى المنزل قذراً تفوح منه رائحة كريهة ويذهب إلى أبيه وأمه ويحك جسمه بملابسهم ويلوثها بالقذارة، ثم يجلب الأمير خنزير «Re Porca» لنفسه مشاكل أخرى على سرير الزوجية: «ذهب الأمير خنزير عند طلوع النهار إلى المرعى تاركاً المرتبة ملوثة بالوسخ. ولكن فى النهاية يتم خلاص «الأمير خنزير» وفقًا لقوانين الحكاية الشعبية على يد الزوجة الثالثة الأصغر سناً والتى تلاطفه وترعاه. وعندما يزول جلد الخنزير ويقف أمام العائلة السعيدة شاباً رائع الجمال. وكذلك فى حكاية كبير اللصوص (Aa th1525A) يقوم البطل كاساندرينو بتصعيد الكوميديا إلى أقصى حد ممكن، فكبير اللصوص لا يسرق فحسب ملاءة سرير قاضى قضاة بيروچا Perugia بل يسرق السرير كله: إنه يجذب رجال الدين إلى خارج الكنيسة ويضعهم فى جوال. هكذا يرسم المشهد، بالطبع ليس لإسعاد رجال الدين: وعندما تقترب الحكاية من نهايتها تنتقل إلى المدن التجارية بشمال إيطاليا: ويترك كاساندرينو الأعيب الاحتيال ويصبح تاجراً، ذكياً وغنياً. ألا نستشعر هنا سخرية ما؟

وتدور أحداث فصل من «بيتر المجنون» بشكل واقعى، حينما يلاحظ الملك والملكة إن ابنتهما التى تبلغ من العمر ١٢ عاماً، قد حبلت ويحاولان أن يعرفا من هو الأب. وكون هذه الحكايات - وسوف نتعرف على المزيد منها الآن - تقترب من التراث الشفاهى فإن ذلك سيتضح من إطار الحكى: فتتلاقى جماعة من الشبان أثناء الكرنڤال كل مساء ليرقصوا ويغنوا ويحكوا ويطرحوا الأحاجى ويتسامروا بالحديث.

(من مصر دعوت ابنى) هذه العبارة من الانجيل / معلقة فى صالة اجتماع الرهبان



دير الشهيد مارمينا فى مريوط

الصفحة المقابلة:

١/ قبر الشهيد مارمينا فى مريوط

٢/ دير السيدة العذراء بالفيوم

٣/ النحل صنع طبقة على جدار الدير

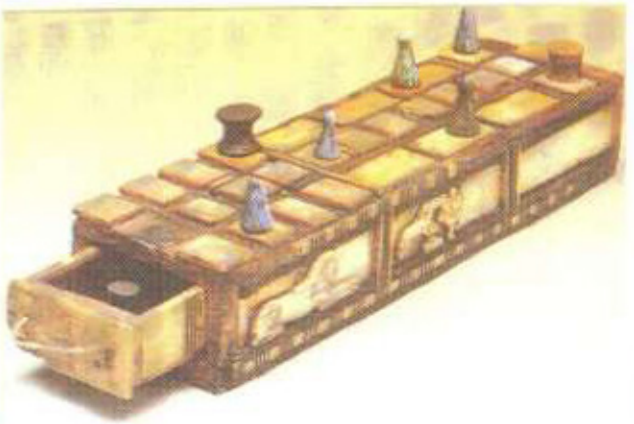
٤/ من منتجات الدير فى منافذ البيع

/١

/٢

/٣

/٤



التوا
للرسم
من قد
إلى الع

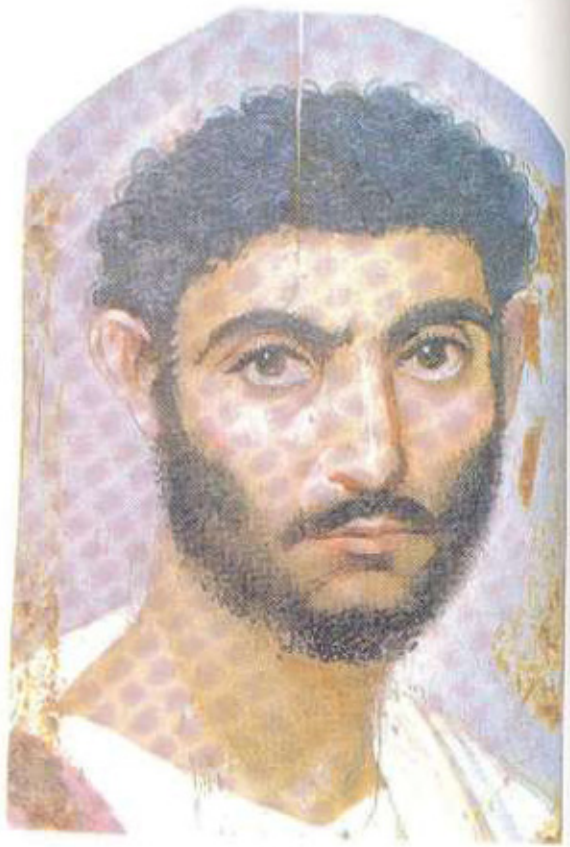
الاله حورس يطعن الحية العظ
(معبد هيبس/الواحة الخارجة)

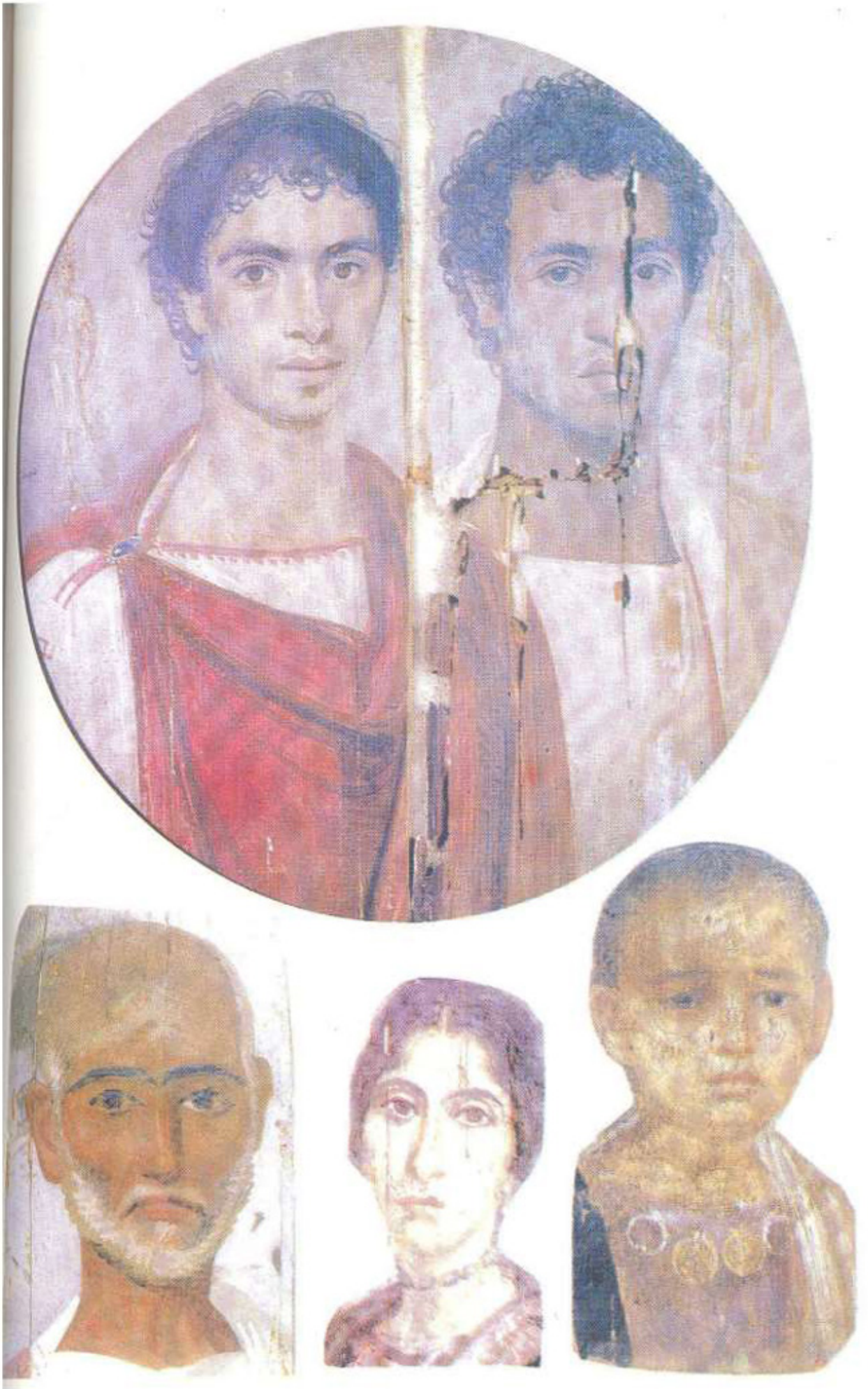
ن الفارس مارجرجس يقتل الأفعى

ن أبو سيفين يصارع عدوا من الوثنيين

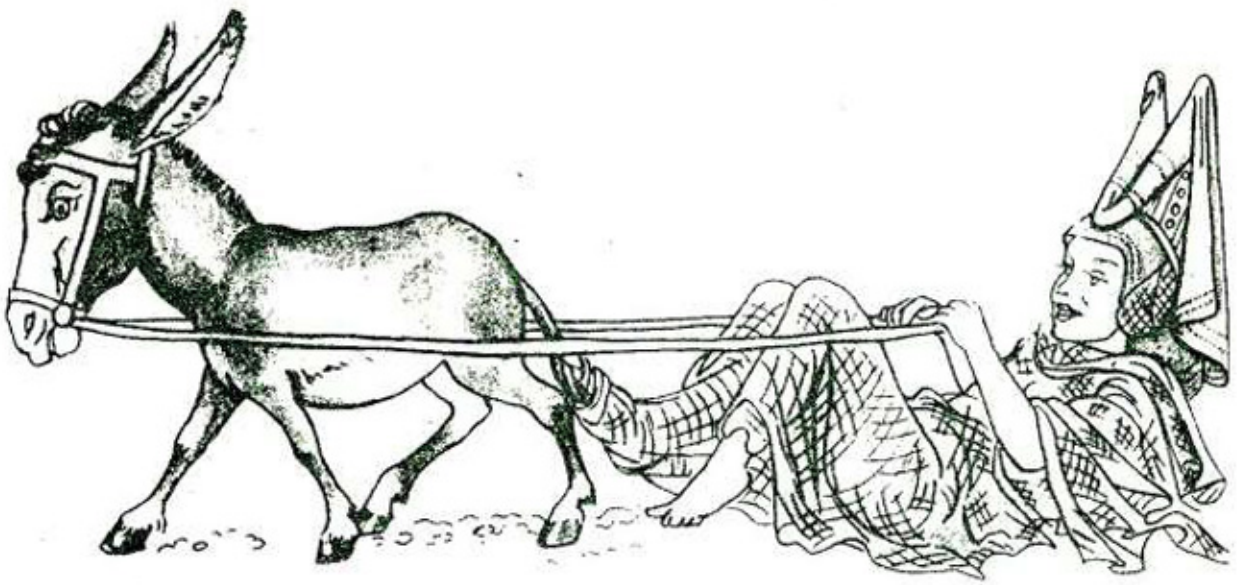
لفنى
الخشب
مصريين
القبطى

أيقونات ووجـــوه





«الملك ذقن العصفور» ابنة الملك تسقط من فستانها حلة صغيرة بها بقايا طعام ويتدلق محتواها على السلم.



«ابنة الفلاح الذكية» في طريقها إلى الملك ليس على قدميها ولا راكبة، ليست عارية، وليست مرتدية ملابسها، تجعل حماراً يجرها وتضع فوق جسدها شبكة صياد، تصوير روث كوزر.

ميشيل ١٩٣٧م.

وتُحكى القصص، المأخوذة من الإطار التقليدى للحكاية الشعبية ومن النطاق المستحدث للنوڤيلا، بشكل حيوى. وفى الطبعات المختلفة يمكن أن يحدث تبادل للحكايات فالمخزون الحكائى على ما يبدو كبير (ومنه اتخذ چيوڤانى بوكاتشو Boccaecio مادة لكتابه «Debamevon» ولكن أخذ نوڤيلات فقط).

ومع ذلك كان نصيب الحكاية الشعبية فى النقل ملحوظاً، فلقد أثرت الحكايات الشعبية الشرقية التى انتقلت إلى أوروبا منذ أواخر العصور الوسطى فى المخزون الحكائى. زيادة على ذلك كانت حكايات وأمثولات البانكتنترا وكذا الحكايات الشعبية الفارسية قد ترجمت إلى اللاتينية فى القرن الثالث عشر على يد يوهانس كابوا ومن خلال النص اللاتينى أتيح لها المزيد من الانتشار.

وحتى تلك الحكايات التى تناولها ستراپارولا، يمكن تتبعها فى المخزون الحكائى الهندى.

وبالاستناد إلى النص اللاتينى نقل القس «بفور» النصوص إلى الألمانية ونشرت تحت عنوان «كتاب أمثال الحكماء القدامى». وهنا بالطبع جعل التعليم يطغى على التسلية. ويختلف الوضع تماماً فى كتب الهزليات فى القرن السادس عشر. فيتم التنازل عن إطار الحديث، لكن المناسبات التى تجتمع فيها حلقة الحكى، تدون مرفقة بالعنوان. فتروى الحكايات على أفضل ما يكون (فوق العربات التى تسير إلى الأسواق وأثناء التجول أو فى تجمعات الحدائق على أبواب المدن). فيخبر سابك الحروف ڤالنتن شومان القارئ على صفحة العنوان بالتالى «بداخل الكتاب قصص وحكايات نادرة ومسلية تُقرأ أو تُلقى ليلاً بعد الطعام أو فى الطرقات والشوارع». وفى كتاب ڤالنتين شومان نلتقى ثانية بذى الثور الوحيد «قصة عن فلاح إسمه Einhirn ذى القرن الوحيد وأهل قريته الذين غرقوا جميعهم. فيتحول ذو الثور الوحيد الفقير فى نظر سكان المدينة من قروى جلاب للمشاكل إلى ذئب ماجن». فبعد أن حطم الفلاحون قرن ذى القرن الوحيد، يتظاهر بأن البقايا المتفتتة منه من الذهب. وعندما يقتل الفلاحون الغاضبون بقرته الوحيدة «لقد خدعنا هذا المحتال»، يبيع جلد البقرة إلى دباغ بالمدينة ثم يتودد إلى زوجته الجميلة الشابة ثم يبتزهما بعد ذلك. وعندما تُقتل أم ذى القرن الوحيد - وهو اسم ساخر وضيع - يقوم بمداهمة سائق عربة محملة بالنبيذ، ويفزع الأخير منه ويترك العربة المحملة بالنبيذ لذى القرن الوحيد، وفى النهاية يُلقى براعى الخنازير فى الماء ويكسب ذو القرن الوحيد قطيع الخنازير بينما يقفز الفلاحون الخبثاء فى النهر».

وعلى النقيض من الحكايات الشعبية قام الجامع فى كتب الهزليات، على ما يبدو، بجعل الأحداث محلية الطابع: فالمدينة التى يتجول فيها ذو القرن الوحيد هى أوجسبورج Augsburg والنهر الذى سقط فيه الأغبياء هو الليش Lech. فالحكاية قد انتقلت بوضوح إلى عالم سكان المدينة. ولكنها لا تتناسب تماماً مع بيئة عائلة الـ«فوجر» Fugyer (وهى أغنى عائلة فى أوروبا فى القرن السادس عشر، أصلهم من أوجسبورج، مترجم).

فالشهوانية الفظة الموجودة فى الهزليات والتى تكون صورة المجموعات تنتقل أيضاً إلى الحكاية الشعبية فالعنوان على سبيل المثال يخبرنا باختبار خطيب قروى «إنها خرافة عن أحد النبلاء يرفض أن يزوج ابنته بأى رجل،...» فالـ «هو» هنا هو رفيق طيب واختبار المتقدم للعرس قد فقد كل ما له من معنى، فهو هنا مجرد مدخل إلى هزلية شديدة السخرية. فالفلاح يعد بالنسبة لساكن المدينة أبلهاً، ومغفلاً وغبياً؛ وهكذا (يظهر الفلاح سواء فى الحكايات الشعبية المحررة فى المدينة أو فى مسرحيات ليلة الصيام التى يعدها هانس زاكس كبير مغنيى نورنبرج (نورنبرج كانت مركزا لفن أغانى الحرفيين Meistergesauy وهانس زاكس هو أشهرهم. مترجم).

وقد اتخذ مارتن مونتانوس فى كتابه «مختصر الطرق» عام ١٥٥٧م حكاية الخياط الصغير الشجاع (Aa Th1640). «عن ملك وعملاق، ووحيد قرن وخنزير برى والخياط الصغير لا يذكر فى العنوان، لكنه يظهر فى بداية الحكاية قاتلاً سبعة ذبابات كانت تحوم حول تفاحته. ثم يهتم الخياط بكل ما يحدث فى البلاد من أهوال فيحد من خطر وحيد القرن - وهو هنا بصفته وحشاً وليس بصفته الرمز المسيحى للعفة - حيث يندفع الحيوان بقرنه فى شجرة اختبأ خلفها الخياط الشجاع، ويحد الخياط أيضًا من خطر العملاق ويحبس الخنزير البرى فى كنيسة للغفران. ويصبح الخياط فى البلاط الملكى بمثابة فارس مجهول، ويحصل بعد انتهائه من مهامه البطولية على نصف المملكة ويتخذ من الأميرة زوجة له.

وفى النهاية يعلن مونتانوس عن تشككه الذى هو فى محله: ما لا أشك فيه أبداً، أنه لو عرف (الملك) أنه خياط، لأعطاه حبل المشنقة بدلاً من ابنته.

LE TREDECI

PIACEVOLI NOTTI

DEL SIG. GIO. FRANCESCO STRAPAROLA DA CARAVAGGIO.

LIBRO PRIMO.

IN Vinegia, appresso Domenico Farri. 1570.

parte da Genoua, & uá a Monferrato do ue fa contra tre comandamenti dal padre lasciatigli per testamento, & condannato a morte uien libe- rato, & alla propria patria ritorna.

FAVOLA I.

I tutte le cose, che l'huomo fa, ouer in- tende di fare (o buone, o rie, che elle si siano) dourebbe sempre il fine matura mente considerare. La onde douendo

عنوان الغلاف، وبداية النص، طبعة مبكرة من «الليالى المسلية» لجيوفانى فرانشسكو ستراپارولا.

الفجر أثناء راحتهم فى الطريق ومعهم بعض الجنود، جاك كالوه.
حوالى عام ١٦٢١م.

وقد اتخذ مونتانوس فى كتابه «الجزء الآخر لصحبة الحديقة» صياغة مبكرة للحكاية المعروفة بـ«الأعور وذو العينين وذو الثلاثة عيون» الموجودة فى مجموعة الأخوين جريم (Aa Th 511). وقد بدأها فى الأصل ياكوب فراى: «حكاية جميلة عن امرأة لديها طفلتان». زوجة أب تطارد بكراهية أصغر بنات زوجها وتحفز الأخت الكبرى ضد الصغرى وتعزل الطفلة المنبوذة عن الآخرين. ونريد أن نوضح أن ترك أو عزل الأطفال لم يكن حتى ذلك الوقت موتيفًا شائعًا. ولكنه عادة قاسية مورست فى أوقات الفقر الشديد. فى أحد البيوت المهجورة تجد الفتاة بقرة صغيرة، فتخدمها وتحلبها وتأخذ مقابلاً لذلك قطيفة وحريراً. وعندما تكتشف زوجة الأب والأخت الشريرتان أمر الفتاة والبقرة الصغيرة Erdruhlein، يكون على الجزار أن يذبح البقرة، ولكن من ذيلها وقرنها وحوافرها تتفرع شجرة يمكن فقط للفتاة الصغيرة أن تستخدم فروعها. وبذلك تستطيع هى أن تعطى لابن أحد السادة الكبار الذى يمر راكبًا على حصانه الثمار التى ترد له صحته ثم ترحل معه دون أن تنسى أخذ الشجرة معها. وفى حكاية «الأعور وذو العينين وذو الثلاثة عيون» لدى الأخوين جريم تساعد العنزة، وهى حيوان منزلى نراه فى المراعى، المسكين ذا العينين. وهذه البقرة الأرضية الصغيرة هى حيوان خرافى يسكن أعماق الغابة ويقدم نفسه كرمز للهدوء والوحدة. هكذا كان فهم جوته لهذا الرمز بعد ذلك بعدة قرون.

وتظهر زوجة الأب الشريرة والتى يكون لها فى الغالب صفات الساحرة الشريرة فى حكايات كثيرة ويمكن تفسير وجود هذه الشخصية بأن مسألة الملكية والميراث كان لها أهمية عظيمة بالذات فى مجتمع له هيراركية أبوية. فالمرأة التى تزوجت أرملاً عليها أن تتقبل أن أطفال الزوج وبخاصة المولود الأول، له بطبيعة الحال الأولوية فى الميراث وبالتأكيد يؤيد الحقد والكراهية الأعمال الإجرامية: وهى دراما لم تُجسد فى الحكاية الشعبية فحسب، بل فى الساجات والبالادات ومؤخراً فى حكايات مغنى الأسواق Moritaten (أشبه بحكايات صندوق الدنيا فى مصر، حيث يكون لدى الراوى سبورة مدون عليها مضمون القصة. مترجم).

وقد جعلت الحكاية الشعبية بطموحها إلى خلق نماذج للشخوص ورسم ملامح واضحة لها وإيضاح المتناقضات، من زوجة الأب كياناً شيطانياً. ويتلاقى ذلك مع انتشار المطاردة المنظمة للساحرات الشريرات منذ بداية القرن الخامس عشر، التى أصبح لها تنظيم رسمى فى كتاب مطرقة الساحرات Malleus Maleficarum (كتاب ألفه هاينريش أشتيفوريش وياكوب شبرنجر من محاكم التفتيش لتحديد العقوبات المتعلقة بالساحرات أو السحر عام ١٤٨٧. مترجم) فالمرأة الشريرة أو زوجة الأب الشريرة كان يمكن تحويلهما بسهولة إلى ساحرات شريرات.

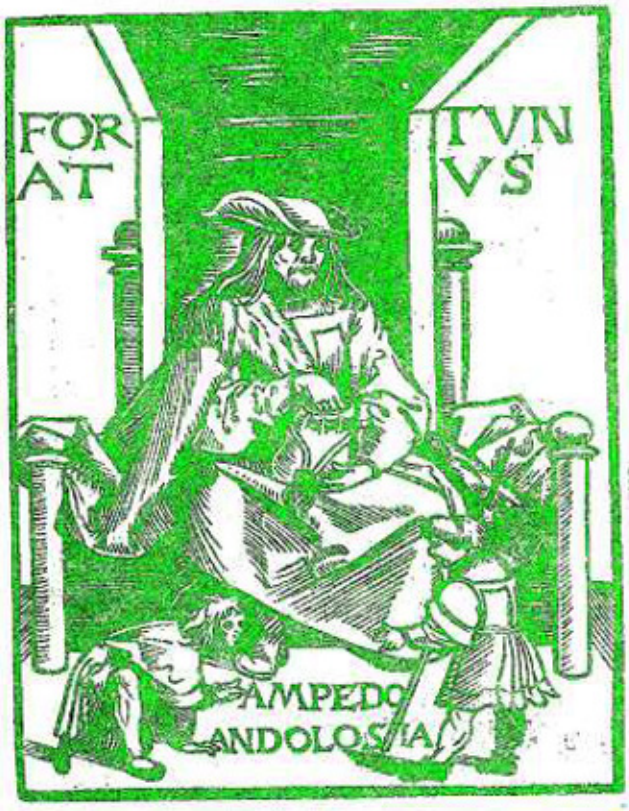
ووفقاً للساجا التى هى فى العادة انعكاس لحدث تاريخى فى الاعتقاد الشعبى، تُعاقب الساحرة الشريرة التى تمارس شرها فى المدينة أو القرية وتسحر الإنسان والحيوان، بالموت حرقاً، وذلك بعد أن يكتشف أمرها، بينما نجد أن الحكاية الشعبية فى تجسيدها للساحرة الشريرة أقل تأثراً بهوس مطاردة الساحرات.

وبالطبع احتفظت الحكايات الشعبية بشخوص اعتقادية قديمة، على أقل تقدير احتفظت بملامح مفردة عبر القرون؛ ولذا كان لساحرة الحكاية الشعبية الصفات المميزة للمرأة العليمة بالسحر: فهى تسكن الغابة، بعيداً عن التجمعات البشرية. وربما تعد باباياجا الروسية ببيتها المبنى على أرجل الدجاج نموذجاً مميزاً لهن. ومع ذلك فقد تمكنت الجنية الكلتية أن تطرد الساحرة الشريرة من بعض نطاقات الحكاية الشعبية. ولقد رأينا فى تأملنا لكتب الهزليات، كيف أن الحكايات الشعبية قد صُنفت تحت الهزليات وكيف أن كتب الحكاية الشعبية الهزلية كان لها الأولوية فى الطبع (وقد ظهر الميل إلى الهزل فى بدايات العصور الوسطى). فقد استهزئ بموتيفات قديمة مثل اختبارات الخطيب أو طقوس القبول بالجماعة. ولكن بعدما ازداد الضغط الذى أثقل كاهل الفلاحين التابعين لسيد إقطاعى، كان يمكن لاختبارات مثل تقطيع أشجار غابة ببلطة زجاجية أو تجفيف بركة بواسطة مصفاة أو بذر البذور والحصاد فى يوم واحد، أن تعتبر رغبة سيد شرير، فى الغالب ملك، وكذلك يمكن أن يعتبر لعنة ساحرة شريرة. وبذلك يعود الواقع ثانية إلى رحاب الحكاية الشعبية.

وقد كان من الممكن أيضًا لموتيفات الحكاية الشعبية أن تُدرج فى الكتب الشعبية Volrsbücher (وهى كتب ظهرت منذ بداية القرن الخامس عشر، عبارة عن إعادة فى شكل نثرى لأشعار الفرسان، ومنها مثلاً فاوست وتريستان وإيزولده الخ. مترجم).

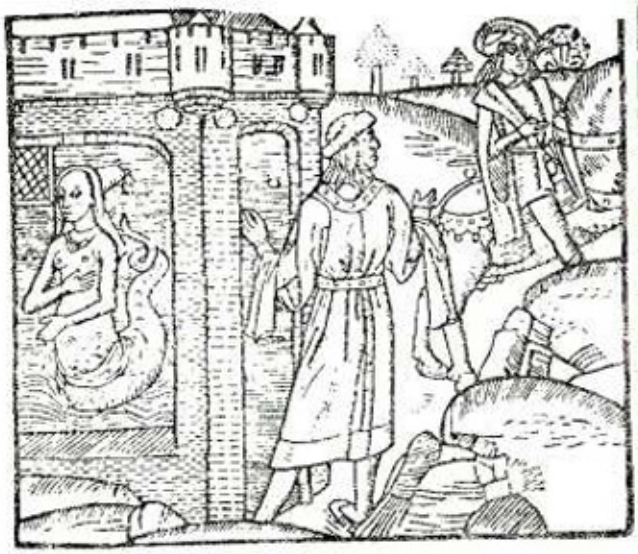
وكان يمكن مط أجزاء من الحكايات الشعبية بحيث تأخذ شكلاً ملحمياً. فمادة حكاية «أبولونيوس من تيروس» التى ترجع

«العاصفة» العبان ميراندا وفرديناند يحصلان على سعادتهما معاً وفي الخلفية الساحر بروسبيرو. تصوير كيلي ميدوز.



الطبعة الأولى للكتاب الشعبي «فورتوناتوس»، الغلاف نقش على الخشب.

«الخياط الصغير الشجاع» تصوير فرانزستاسن ١٩٢١.



«ميلوزنيه» في عروس بحر، تزوجت بإنسان ولكن هذا الزواج لم يدم.

فكرتها الأساسية إلى رواية هلينية، نُقلت إلى اللاتينية فى القرن الثانى عشر وظهرت ككتاب شعبى فى عصر الرينسانس (١٤٧١م). وتقدم الأحداث بموتيف زواج المحارم. ففى الحكاية الشعبية يتوقف الأمر على رغبة الأب فى الاحتفاظ بابنته. وتنبنى «تريستان وإيزولده» على موتيف أساسى هو أن الشاب المتقدم للزواج من الفتاة هو الذى سيحصل عليها وليس الملك العجوز الذى أرسله لطلب يدها له وتجلب الحكاية الشعبية بالطبع نهاية سعيدة.

ومن الحكايات المليئة بالمغامرات والتى زودت أحد أجمل وأحب الكتب الشعبية بالكثير من الخيال، حكاية «الدوق إرنست» (حوالى عام ١٤٧٦) فتدخل الأحداث التاريخية ضمن ملحمة هزلية ويتم ربطها بحكايات السندباد البحرى من «ألف ليلة وليلة».

وحكاية جوال الحظ (Aa Th566) هى محور اهتمام الكتاب الشعبى «فورتوناتوس» Fortunatus (١٥٠٩م). فالطريقة التى تُربط بها تقارير الرحلات الواقعية والكيفية التى تُوصف بها مدن تجارية هامة مثل لندن والإسكندرية؛ وتتبع ظهور عائلة برجوازية غنية تشتغل بالتجارة الخارجية، وتتسم بالمغامرة والمخاطرة، كل ذلك يرسم ملامح حكايات التجار. فهى تسائد الوعى المتنامى للبرجوازية، لكن هؤلاء لم يصلوا إلى الحكم بعد، بل إن الملك يرث كل شئ بعد وفاة فورتوناتوس وأولاده. ليست هذه هى النهاية السعيدة التقليدية للحكاية الشعبية ففيها وفقًا للتقليد القديم يجب أن تكون هناك فرصة لإحياء البطل المقتول ثانية.

وحتى جريزلديس المرأة الخاضعة تحولت إلى بطلة لأحد الكتب الشعبية حوالى عام ١٤٧٠م. وقصة «ميلوزينة» حوالى عام ١٤٧٤م هى كتاب شعبى مأخوذ عن أصل فرنسى. وتنبنى الحكاية على موتيف زواج الإنس بالجن، وهو زواج ينتهى فى الغالب نهاية مأساوية: وهو موتيف يقترب من الساجا. فالحب والجمال لا يستطيعان دائمًا إقامة جسر يتخطى الهوة ما بين الإنس والجن. فقد اختفت سذاجة الحكاية الشعبية الأقدم وسذاجة رواتها الذين أنهوا حكايات الزواج بالعريس أو العروس الحيوان أو حتى الزواج بابنة ساحرة شريرة، نهاية سعيدة. فمن الجائز أن يكون الوعى بالواقع قد أثر، وكذلك تأثير الكنيسة التى جعلت الإنسان على قمة المخلوقات وكانت على استعداد أن تلعن بكل سهولة الكائنات الأخرى وتحولها إلى شياطين.

وقد ضمن النقل الكتابى للحكاية الشعبية عامة تأثيراً أكبر لأنه قد ظهر فى ذلك الحين بوصفه إمكانية ثانية للانتشار. وجدير بالذكر أن الصياغات الكتابية المختلفة للحكاية الشعبية والتى دخلت إلى عالم الأدب لم تنل أى حظ من التطوير فقد ظلت أسيرة النطاق الأدبى وظلت لقرون مدونة كما هى، بتعبيراتها التى تنتمى إلى عصر معين وإلى شخوص بعينها وظلت أسيرة لكاتب أو طابع أو جامع أو شاعر.... وعلى نقيض ذلك استطاعت الحكاية الشعبية الشفاهية، بل وربما كان ذلك حتمًا عليها، أن تغير نفسها لغوياً لأن اللغة تتطور أسلوبيًا من حيث المضمون.

ومع ذلك فنحن لا نريد هنا أن نضع حداً فاصلاً بين ما هو شفاهى وما هو مدون، فالكتب الشعبية والمجموعات الهزلية لم تبتعد كثيراً عن المنقولات الشفاهية. فالحجم الكبير للكتاب (لم يكن فى حجم اليد) يعلن بأن هذه الطبعة لم تكن مخصصة للأفراد ولكن لكى تلقى وسط عائلة أو جماعة حيث يقرأ أحدهم ويستمع الآخرون وهؤلاء الذين لم تكن لهم القدرة على القراءة والكتابة أعادوا حكى المسموع وبذلك ردوه ثانية إلى التراث الشفاهى. وتراجع النقل الشفاهى إلى الريف ولكن ليس كلية، حيث يروى الفلاحون والحرفيون المتنقلون الحكايات الشعبية، بالإضافة إلى قصص غير خيالية، أيضًا، فى حين فضل سكان المدن الهزلية أو الساجا ونموها وأعطوها طابعًا مدنيًا. وقد تعرضت حكاية الصبى الذى يرغم الجميع على الرقص (اليهودى فى الشوكة Aa Th 592)، عند عزفه الكمان لتصويرات تقليدية فى جميع أنحاء أوروبا، ففى الأصل أرغم الصبى راهباً يقف إلى جانب زوجة الأب التى أرادت به شراً، على الرقص وذلك بعزفه الكمان. (فى صياغات أخرى يعزف الصبى نايًا). وعندما رقص الراهب حتى حد الإنهاك، كان على الأسقف الذى اشتكى لديه، أن يرقص، أيضًا، وتطابق ذلك، أيضاً، مع الهجوم على السلطة المركزية للكنيسة الواضح جداً فى الهزليات. ثم تحول الراهب إلى يهودى. فالاضطهاد المتزايد لليهود وجد لنفسه بذلك مكاناً فى الحكاية الشعبية؛ فكيف يمكن لرواة الحكاية الشعبية ومستمعيها أن يتأملوا القضايا الاقتصادية والأيديولوجية المعقدة والتى هى فى الغالب متناقضة.

ولأنه كان على المواطنين اليهود فى الإمبراطورية الرومانية الألمانية المقدسة أن يشتغلوا بموجب القانون بأعمال

الساحرات الشريرات فى صورة حيوانية.

«الملك الضفدع» أو «هاينريش الحديدى» الضفدع على مائدة الطعام، ويطلب أن يأكل من طبق الأميرة، تصوير ويلى بلانك.

الصرافة والرهنية، لم يكن هناك مفر من أن ينظر لهم بعين الريبة من قبل هؤلاء الذين لديهم أزمات مالية ولم يكن هؤلاء قليلين. بالرغم من ذلك فقد ظل الموتيف الأساسي للحكاية هو الصراع بين الصبي وزوجة أبيه.

إن درامية الحكاية الشعبية التي تعبر عن نفسها في بنية الحكاية الشعبية، وفي تغلب البطل على الخصوم والشدائد بالرغم من كل شئ والموتيفات التي تسود الحكاية مثل صراع التنانين ومقابلة المفقودين والمغامرات ورحلات العالم السفلي وارتقاء جبال زجاجية والتغلب على العمالقة وإنقاذ العذارى، هذه الدرامية سواء كانت نثراً أم شعراً أثارت مبكراً الرغبة في تقديم مواد الحكاية في شكل درامي. فلقد رأينا أن مادة حكاية جريزلديس قد ظهرت بالفعل على المسرح في فرنسا في نهاية القرن الرابع عشر. وبالنسبة للقرن السادس عشر كان لتبني موضوعات الحكاية الشعبية أهمية من خلال وليم شكسبير. وهنا نكون قد وصلنا إلى آخر حدود تأملنا.

فالدراما العظيمة - وليس المقصود هنا المسرحية الصغيرة المرتجلة - تطلبت في العصر الإليزابثي (عصر الملكة إليزابيث الأولى) مجهوداً لا يستهان به من مسارح، وديكورات، وفرق تمثيل. غير أنه كان هناك للحكاية الشعبية ميزة، أسهمت في الإبقاء عليها عبر القرون وهي أنه يمكن تقديمها دون أية ترتيبات في كل مكان تواجد فيه مستمعون - سواء كان ذلك أثناء صيد السمك أو في أكواخ الفحامين أو بجانب الموقد البيتي أو في المطاعم. فكل ما يتطلبه الأمر هو راو جيد. ولكن عند تقديم الحكاية بشكل درامي، وبالضبط هنا، على خشبة المسرح تتاح لمواد الحكاية فرصة الانتشار الواسع وبواسطة تجسيد الأحداث والشخوص، تتحرك المشاعر بشكل أقوى.

وترجع أصول مسرحيات شكسبير الخرافية، إما إلى الساجات القديمة أو النوفيلات الإيطالية أو إلى الحكايات الشعبية الإنجليزية، وفي المقام الأول حكايات الجايسات والعفاريت فـ«ترويض النمرة» (١٥٩٤/٩٥م) ترويض الجامح (Aa Th 901) ترجع إلى ستراباورلا. فالشاب الذي يتمكن من تقييد الشيطان المشاغب لا يحتاج إلى مساعدين ذوي قدرات خارقة ولا يصنع معجزة. فعلى العكس من ذلك يقتل حيواناته، الكلب والقطة والحصان ولكنه يظهر معرفة غير عادية بالبشر، بل وأقرب إلى حدود الخيال. وفي مسرحية Cymbeline شمبلين تتخفى حكاية الجمال النائم (Aa Th709) . ومسرحية «حواديت الزوجات العجائز» لجورج بيل Peel تقود إلى حكاية «بياض الثلج» «كان ياما كان ملك عنده ابنة جميلة، أجمل الجميلات، بيضاء مثل الثلج وحمراء مثل الدم».

وفي «حلم ليلة صيف» (١٥٩٦/٩٧)، و«بيركليس» (١٦٠٩/١٠)، وفي «حكايات الشتاء» (١٦١١/١٢م) و«العاصفة» تختلط الأصول القديمة بالفولكلور المحلي ويتم المزج أيضاً بين الصور المجازية في المشاهد الصاخبة والمشاهد التي تدعو للتأمل، وبذلك تحقق لجمهور المسرح أمنية «التعليم والتسلية» «docere et delectare».

وترجع مسرحية «الملك لير» (١٦٠٦/٧م) إلى حكاية شعبية إنجليزية فالموتيف الأساسي نجده لدى جوفري مونماوث المتوفى عام ١١٥٥م. تقول الفتاة الصغرى لأبيها «أحبك كالملح»، بينما تعبر الأختان الكبيرتان عن حبهما له بألفاظ رنانة ولذلك يعطيهما كل ممتلكاته، وبعد ذلك يطردان العجوز المسكين وتشفق عليه الصغرى لكنها تقدم له كل الوجبات بدون ملح لكي يعترف بخطئه.

وبدلاً من أن يتخذ شكسبير في مسرحيته موتيفة الملح العادية جعل من حب الزوج مقابلاً لحب الأب. وتسير الأحداث دون شخوص خرافية ودون سحر، وفقاً لمواقف البشر التي هي عادة بلهاء وغريبة - ومن أصول الحكاية تخلق مسرحية، تمس التحول الاجتماعي وتصور القيم. ومثلما ارتبطت الهزلية بالحكاية الشعبية في صورة الحكاية الشعبية، ذابت النوفيلا في عصر الرينسانس في الحكاية الشعبية لتصنع حكاية النوفيلا Novellenwarcheu، فتبويب الحكاية وبناؤها ونهايتها السعيدة وكذا أبطالها ظلوا كما هم، استبعدت المعجزة فحسب واستبدلت بالغريب والمدهش وهو تطور تم إنجازه لمرة ثانية بعد عدة قرون في الحكاية الفنية Kunstmarchen لدى E. T. Hoffmann هوفمان.

فقد تكثر المصادفات وقد تبدو الأحداث شديدة التعقيد؛ ومع ذلك فهي لا تخالف قانون الطبيعة الذي أصبح أحد العوامل الهامة المكونة لصورة العالم، فلا توجد في تلك الحكايات أشياء سحرية أو عجائز معيون أو حيوانات متكلمة، البشر يحركون الأشياء أو يحاولون إعاقة سيرها. فكون ابنة الملك في حكاية «الملك ذقن العصفور» (Aa Th 900) لم تتعرف على الملك الذي طلب يدها في زي الممثل وفي أزياء أخرى تنكر فيها، قد يكون شيئا مثيراً للتعجب ولكن ليس مستحيلاً. وأيضاً أن تغادر

تلك الأميرة المعتزة بنفسها قصر أبيها مع المماش دون أية معارضة ليس شيئاً معجزاً، لكنه مثير للدهشة فحسب؛ وبالرغم من ذلك فلم تزحزح حكايات النوفيلا الحكايات السحرية والهزلية عن مكانيهما، فلم يتم التنازل عن السحر والمعجزات المرتبطة بقدر كبير من المغامرات المتنوعة. واكتسبت حكايات الحيوان وفقاً لأمدية «التعليم» docere درساً.

وقد كانت حكاية «جريزلديس» المرأة المطيعة قريبة من حكايات النوفيلا. فحتى عندما أمكن لهذه الشخصية أن تكون نموذجاً مثالياً للمرأة في مجتمع أبوي وحتى عندما تؤخذ مادة الحكاية في كتاب شعبي، فإن ذلك لم يعد يتناسب تماماً مع العصر. فإلى صورة المرأة في الرينسانس تنتمي نساء شهيرات، ومحترمات، بل ولهن هيبة ونحن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر. مارجريت فون بارما ملكة هولندا، ومارجريتافون نافارا راعية الفنانين والشعراء ومؤلفة Heptameron (عبارة عن ٧٢ قصة حب. مترجم) وكاترين دى مديتشي ملكة فرنسا.

ثم إن بطلة الحكايات قد أبدت نشاطات نادراً ما كانت أهلاً لها في الواقع: فلقد تركت أهلها واتخذت رحلة بحث طويلة وخطرة. لقد استطاعت كما رأينا أن تأخذ دور البطولة. ولكن بعد ذلك تطورت مع الحكاية النوفيلا الناشئة بعض الحكايات التي صنعت صورة جديدة للبطلة. ونريد أن نتتبع ذلك في نموذج تقليدي للحكاية النوفيلا ألا وهي «حكاية ابنة الفلاح الذكية (AaTh875) وتدخل فيها، أيضاً، اختبارات الذكاء الشرقية. فيجد الفلاح في حقله هاوناً ذهبياً ويريد أن يذهب به إلى الملك لكن ابنته تنصحه بألا يفعل لأن الملك سيطلب منه مدقاً للهاون ومع ذلك يذهب الفلاح رغماً عن ابنته للملك ليسلمه الهاون. ويطلب الملك كما قالت الفتاة مدقاً للهاون. وعندما يؤكد الفلاح أنه وجد هاوناً بدون مدق يسجنه الملك.

ويشكو الفلاح بصوت عال عدم اتباعه لنصيحة ابنته. ونصل شكواه للملك الذى يطلب حضور الفلاح بين يديه ويستجوبه. وعندما يعلم الملك بذكاء الفتاة يريد الزواج بها، بشرط أن تقوم بثلاثة مهام، فعليها أن تأتي إليه غير مرتدية لثيابها وغير عارية في الوقت ذاته وألا تأتي ممتطية دابة ولا راكبة عربة ليس ليلاً وليس نهاراً (الحيلة هنا في أن أيام الأسبوع كلها بالألمانية تنتهي بكلمة Tag أي يوم، ما عدا الأربعاء Mihwoch . مترجم)

وتأتي الفتاة يوم أربعاء وقد وضعت فوق جسدها شبكة وجعلت حماراً يجرها. وبناء على ذلك يتخذها الملك زوجة له بشرط ألا تتدخل في شئونه.

وفي أحد الأيام يجلب الفلاحون بعرباتهم خشباً أمام القصر، وبعض العربات تجرها الخيول والبعض الآخر الثيران. وتلد أحد الخيول مهراً لكنه لا يبقى مع أمه بل يذهب إلى أحد الثيران ويريد الفلاح صاحب العربة التي تجرها الثيران الاحتفاظ بالمهرة، بينما يريد صاحب الخيول أن يثبت حقه في المهرة. والملك الذى يجب عليه أن يفصل في أمرهما يحكم لصالح صاحب الثيران فيحزن الآخر ويلجأ إلى الملكة لأن الجميع يعرفون أنها ودودة وطيبة وتعطى الفلاح نصيحة بأن يأتي بشبكة ويقف على جانب الطريق وعندما يمر الملك يفعل كما لو أنه يصطاد ويفعل الفلاح ذلك وعندما يرى الملك هذا السلوك الغريب يسأل الفلاح ويجيبه الفلاح بأن الملكة نصحته بأنه يستطيع أن يصطاد سمكاً في الطريق طالما أنه من الممكن للثيران أن تلد أمهاراً. ويفهم الملك بسرعة، من وراء هذا الدرس، ويريد أن يرسل زوجته إلى دنيتها الصغير ثانية لأنها لم تحافظ على وعدها. ولا تعارضه هي، لكنها تطلب منه أن يسمح لها بأن تأخذ معها أعز الأشياء لديها. ثم تقدم له شراب الوداع وعندما ينتهي الملك من كأسه يغرق في سبات عميق. وعندما يصحو يجد نفسه في بيت زوجته الريفي. لقد كان هو أعز الأشياء لديها في القصر. ويدرك الملك ظلمه ويعود بزوجته إلى القصر. والملك هنا هو زوج وخصم في الوقت ذاته ومن الناحية الاجتماعية، أيضاً، لا يعد غبياً ولا شريراً ولكن زوجته متفوقة عليه من ناحية الشخصية والعقل. ومع ذلك فهي لا تنتصر عليه انتصاراً جارحاً.

ومن الجائز أن هذه الحكاية كانت تُروى من قبل نساء أردن التوحد مع البطلة في خيالهن. وعن رواة وراويات الحكايات ما بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر لدينا القليل من المعلومات. في القرن التالي سنرى باقة متنوعة من راويات الحكايات. وعندما لم يعد عالم الحكاية النوفيلا ملياً بالمعجزات، وعندما انسحبت التنانين وانسحب الرجال المتوحشون والعفاريت وأزواج الأخ أو الأخت من الحيوانات وأبناء الدببة ليتواجدوا فحسب في الحكاية السحرية بحيويتها القديمة، أصبح من الواجب أن تستقى المغامرة من مجالات أخرى: البعد والغربة كانا يعدان دائماً بالمغامرة وقد روت الحكاية الشعبية عن هذين الموضوعين، أشياءً مثيرة وقد كان ذلك في صالح «التعليم والتسلية».

وقد عكست «ألف ليلة وليلة» صورة ما هو بعيد من عوالم مليئة بالأسرار ومختلفة تماماً عما هو فى البيئة المحلية.

وقد جُلبت الحكاية الشعبية الشرقية نتيجة للاهتمام بحكايات النوفيلا والمغامرة وعلى رأس هذه الحكايات كانت حكاية رحلات التجارة المليئة بالمغامرة. وقد قُوبلت عملية النقل هذه بالترحاب من خلال زحف الأتراك إلى البلقان فى القرن السادس عشر.

لقد امتلكت شعوب البلقان كماً هائلاً من الحكايات الشعبية، بالطبع فى حدود لغوية ضيقة. وبذلك أتيحت فرص عدة للأخذ عن، أو لتبادل، الحكايات والمرتيفات، على الأرجح بواسطة النقل الشفاهى. وقد دخل الصراع مع الأتراك إلى الساجات وكذا إلى الحكايات الشعبية. ومن خلال هذه الصراعات نشأ فى الحكاية الشعبية المجرية بطل جديد هو الملك ماتياس، ماتياس كورفينوس، شخصية تاريخية تحولت إلى الملك العادل والفكه فى الوقت ذاته. وعندئذ لم تخلق حكايات جديدة عن الملك ماتياس «König Mátyás» لكنه دخل تقليد الحكى على سبيل المثال فى حكاية القيصر ورئيس الدير (Aa Th922). ولا يظهر ماتياس فى الحكايات كبطل فى المعركة. فهو بطل يحتفى به فى الملاحم والأغانى. أما فى الحكايات فهو أب للبلاد، يجوب القرى دون أن يصحبه أحد ليرى مصالح رعيته. وقد جلس فى مدينة بودا على عرشه بعظمة ملكية، لكن من الممكن أيضاً أن يجلس فى حانة ويشرب ويرقص وقد زوج ابنته لفلاح ذكى.

وتتجول الحكاية الشعبية مرة ثانية، وهى عملية هامة جداً للقرنين الخامس عشر والسادس عشر لأن عدد المهاجرين الذين جابوا البلاد قد تقلص، صحيح أنه كان هناك كثير من الحواة ومدربو الدببة لكن عدد المسافرين الذين كان لديهم برنامج للحكى والأغانى وكانت لهم القدرة على عزف آلة موسيقية قد قل. فقد امتلك الأمراء ورجال الكنيسة موسيقيين خاصين بهم وكان لسكان المدن فرقهم الموسيقية، وفى ميادين الأسواق كانت تعرض مسرحيات صغيرة. وقد التحق الغجر الذين ترجع أصولهم إلى الهند بالشعوب المتنقلة.

وقد امتلكوا مخزوناً حكائياً غنياً، زادوه ثراء بتجوالهم. وقد غيروا من الحكايات التى أخذوها عن الشعوب الأخرى لتعكس عالمهم وتعكس حياتهم. ومع ذلك فقد نظر الفلاحون المستقرون وسكان المدن إلى هؤلاء المتجولين بعين الريبة. ولذلك يطمح أبطال حكايات الغجر كثيراً إلى العالم الآخر.

فى البداية رأينا كيف أثرت القوى الاقتصادية وطباعة الكتاب فى الثقافة، وربما ليس فى الثقافة البرجوازية الناشئة فحسب. ومن ناحية أخرى فقد أمكن لموضوعات الحكاية الشعبية أن تنشر من خلال الكتب الشعبية وأمكن للحكاية الشعبية ببنائها البيوغرافى أن تمهد لتطور الرواية البرجوازية. ومن ناحية أخرى تكبدت الحكاية الشعبية كجنس أدبى خسارة فادحة. ولم تجد مجموعات الحكى كثيراً من القراء - على العكس من كتب الهزليات. وفيما مضى كان للحكاية الشعبية روابط متنوعة ولكنها مثمرة مع الأجناس الأدبية المجاورة وكان لها فى تلك العملية اليد العليا. وبذلك نشأت حكايات الأساطير والحكايات الهزلية. وبغض النظر عن الحكايات التحذيرية للأطفال، نجد أن الحكاية النوفيلا قد صاغت الشكل الأخير للحكاية الشعبية. وجوهر الحكاية الشعبية وفكرتها التأكيد على أن كل شئ ممكن يبدو، أكثر ما يبدو، مقنعاً فى الحكاية السحرية: وقد كان عالم الفولكلور السويدى كارل سيدوف محقاً فى وصفه للحكاية السحرية بأنها «الحكاية الشعبية الحقيقية» فتلك الحكايات لا تزحزحها الحكاية النوفيلا. فهناك فى الحكاية السحرية حيث يكون كل شئ ممكناً، كان ومايزال للخيال أوسع مجالاته، فهؤلاء الذين يأملون فى المستقبل لا يريدون أن يضيعوه من بين أيديهم. وغالباً ما نجد حكايات سحرية عندما نتأمل كتابات رجال بذلوا جهدهم فى القرن الخامس والسادس عشر من أجل أدب شعبى باللغة القومية. فيذكر مارتن لوثر على سبيل المثال «سندريلا» (AaTh510) و«سبعة فى ضربة واحدة» («الخياط الصغير الشجاع» Aa Th1640) و«جنة تنابلة السلطان» (Aa Th 1930).

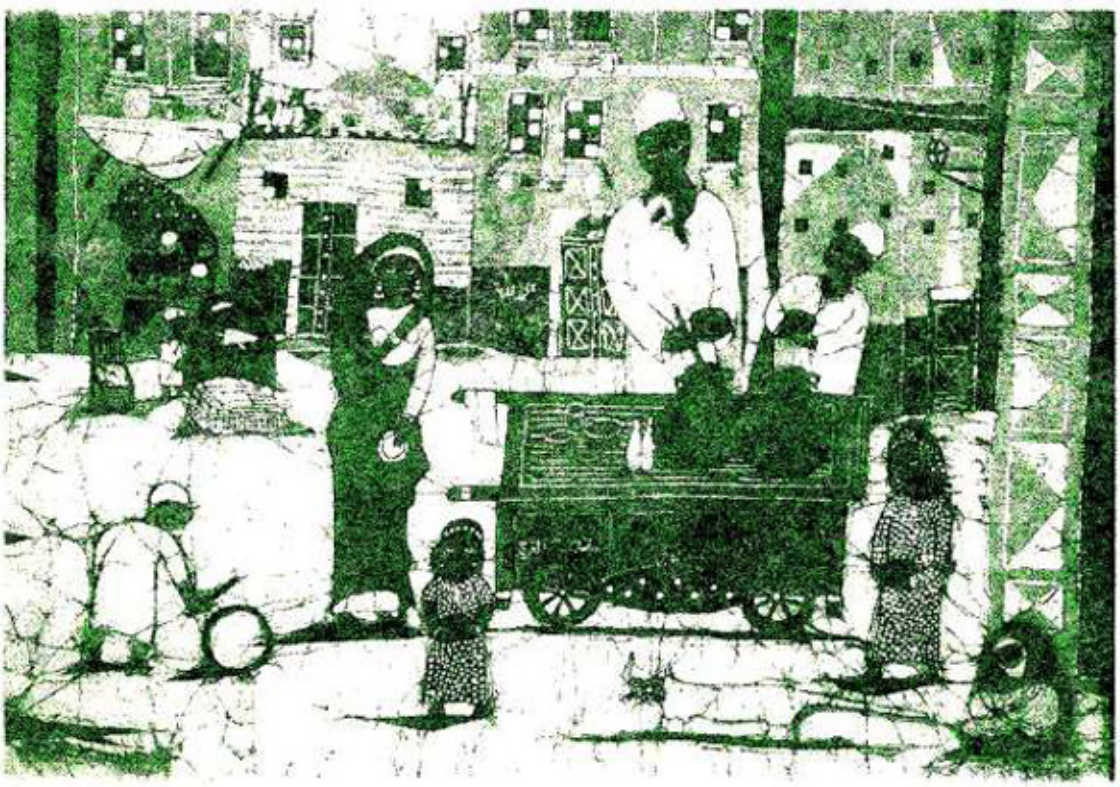
وقد قام يوهان فيشرت، وهو كاتب ساخر مهتم بالآداب القديمة، فى كتابه «تاريخ مروع وحافل بالمغامرات» (مستنداً فى الأساس على كتاب «جاراجنتوا» لرابليه) بالتلميح إلى «القط ذو الحذاء»، و«عفريت الغابة»، و«جنة تنابلة السلطان».

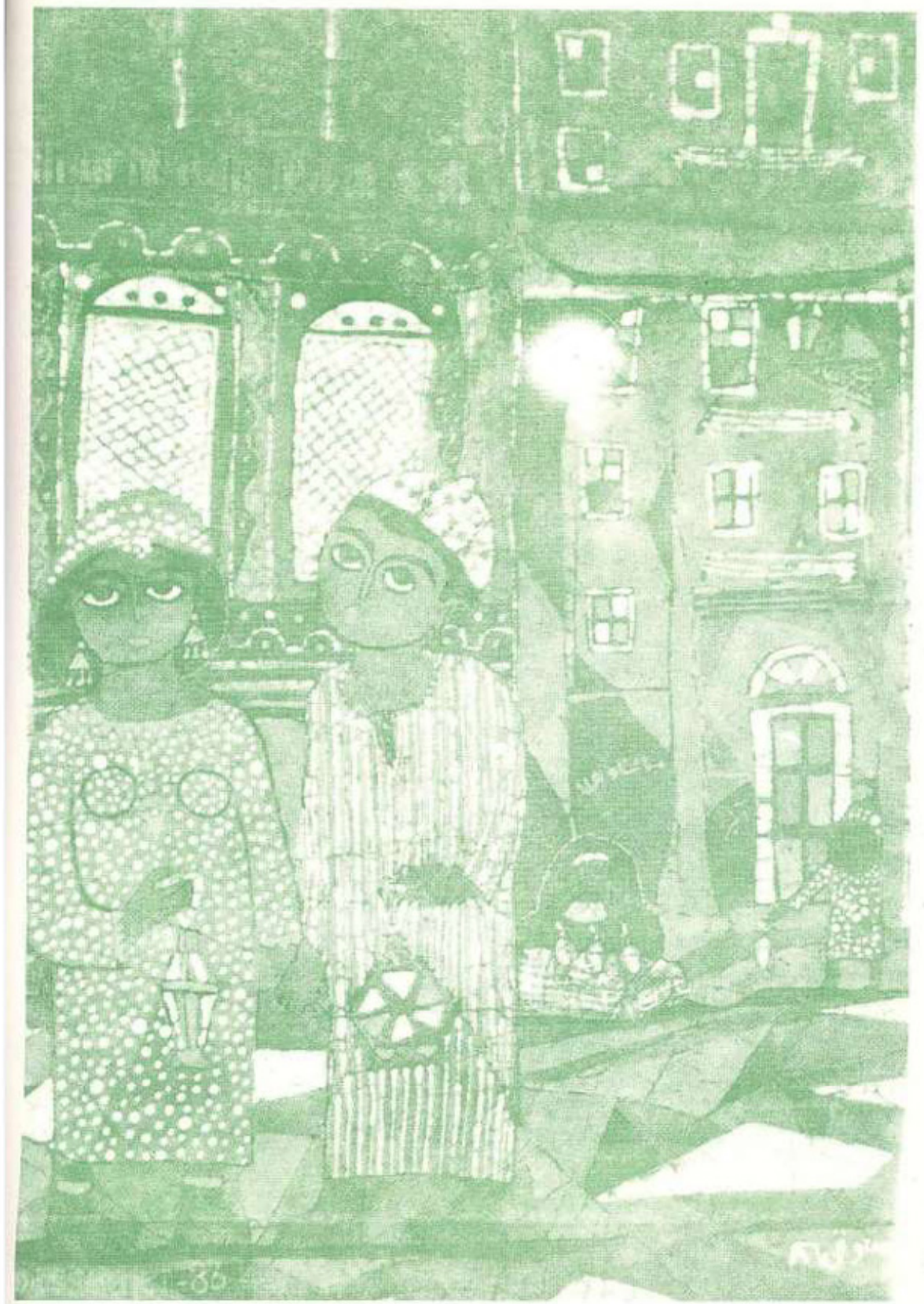
وقد كتب جيورج رولنهاجن، وهو كاتب ساخر، فى مقدمة كتابه «الضفدع Froschueusler»: «ومن حكايات البيوت الرائعة يتعرف المرء هنا على أش بوتيل (سندريلا) التقى المحتقر من إخوته المتكبرين الهازئين، وعلى هاينتز الكسلان

القبط وعلى هايندريش الحديدى، وسندريلا هنا أو اش بوتل هو رجل، كما هو كذلك فى صياغات متأخرة أخرى، وخلف هايندريش الحديدى يختفى الملك الضفدع.

وقد كان للحكايات فى الغالب عنوان قصير، يشير إلى شخص بارز فى الحكاية. وإذا ما دونت كانت لدينا إمكانية الحصول على صياغة أدبية مثيرة ولكن كان يكفى ذكر اسم ما ويكتشف المرء أن هذه الحكاية معروفة للجميع بحيث إنه لا يكون من المهم إعادتها وتلك الحكايات فى القرنين الخامس والسادس عشر كانت «القط ذو الحذاء»، و«عفريت الغابة»، و«الملك الضفدع»، و«سندريلا».

بل إن تلك الحكايات كانت معروفة فى الفصول الدراسية لدارسى الآداب القديمة.





بَيَّاعْ كَلامْ

حكاية شعبية

جمع وتدوين: أحمد الليثى

كَانْ فيهْ وَاحِدْ سَافَرْ فَاغْتَنَي وبقَى مَعَاهْ فُلُوس كَتِيرْ.. فَقَابَلَهُ وَلَدْ عمُه وَسَألَهُ جِيتْ منين ورُحتْ فين وجِبتْ منِينْ الفُلُوس دِي كُلهَا قَالْ سَافَرْتْ اشْتَريت كَلاَمْ وبعْتُه.. قَالْله مَاتِدلِني عَلَى السِكَّهْ دِي، دَنَا مَا مَعَايِيشْ حَاجَة ومافيشْ حَاجَة وعَايزْ اقبْ عَلَي وِشْ الدِنيَا قَالْلُه سَافِرْ الْبَلَدْ الفُلانية تِلاَقِي وَاحِدْ قَاعِدْ فِي اوَلْ البَلَدْ عَيبيعْ كَلامْ.. سَألُهُ الكَلام غَالِي قَالْلُه إنتَ ونَصيبَكْ.

الْراجِلْ مَعَاه قِرْشِيْنْ جهْ وَاخِدهُمْ وجِهْ مِسَافِرْ وهُوَه جَايْ مِنْ السَفَرْ بِيسألْ عَلَى وَاحِدْ بَيَاعْ كَلاَمْ، لِقِي وَاحِدْ قَاعِدْ عَلَي دِكَّهْ قَالْلُه: سَلاَمُو عَليكمْ رَدْ عَليه سَلاَمُو وَرَحمةُ اللّهْ يَا حَاجْ إنْتَ اللِي بتبِيعْ الْكَلاَمْ؟ قَالْلُه إيوه انَا اللِي بَابِيعْ الكَلامْ سَألُه بِكَامْ الكِلمَة قَالْلُه بخُمْسُمِيَّهْ جنِيَّهْ، كَانْ مَعَاهْ خُمْسِمُيَّة جنِيهْ فُوقْ الالفْ قَالْلُه إدِيني كِلمَة قَالْلُه رُوحْ يا وَلَدْ «مَنْ أمِنَكْ لاَ تُخونُه لو كُنتْ خَاين» قَالْلُه أيه دَه طَبْ ما انَا عَارِفهَا الكِلمَة دِي إيه لاَزْمتْهَا يَعني إنْ انَا أدفَع فِيها خُمْسُمِيَّة جنِيه قَالْلُه وَالله اللِي حَصَلْ «الْكَلاَمْ يُبَاعْ ولا يُرَدْ ولا يُستَبْدَلْ» إنتْ دَفعتْ خُمْسُمِية جنِيه وخدتْ كِلمِتَكْ، إنْتَ دَفعَتْ فِيهَا فُلُوسْ، قَالْلُه طَبْ خُدْ خُمْسُمِيَّة جنِيه وإدِيني كِلمَة تَانِي، قَالْلُه يا وَلدِي «مِرايةُ الحُبْ عَميَه وحَبِيبكْ اللي تِحبُه لُو كَانْ عَبْد نُوبِي» قَالْلُه طَبْ ما انَا عَارِفهَا الحِكَاية دِي قَالْلُه بَسْ إنتَ دَفعَتْ قَالْلُه يالَلاَ هِيَه خَسْرَانه خسرانه عَايزْ كِلمة تَانِي قَالْلُه هَاتْ خُمْسُمِيَّة جنِيه عَطَالُه قَالْلُه «سَاعِةُ الحَظْ مَاتتعَوْضشِ، مِنِينْ مَا تِقَابلَكْ خُدهَا» قَالْ طَبْ ما انَا عَارِفهَا.. خَلاصْ واصْبَحْ مِنْ غيرْ

فُلُوسْ.. المُهِمْ خَدْ بَعضُه ومَشَى ما هُو لَوْ مَعَاه فُلُوسْ حَيشْتَري تَاني، لكِنْ هُوَه اشتري التَلاتْ كِلْمَاتْ دُولْ.. جَاعْ لاَ مْعَاهْ فُلُوسْ والبَلَدْ غَريبَهْ عَنُه، فضلْ مَاشِي القَصدْ لِقي جَمَاعَه بيضْرَبُو طُوبْ، شَغَّلُوني معَاكُم يَا جَمَاعَة قَالُولُه إحنَا شَغَالينْ بالعَافيَة، عَنحملُوهُم عَشَانْ نِلاقُوا لُقْمة عيشْ فيهُمْ، مَا فِيشْ شُغْل ليكْ، قَالّهم شَغلُوني واكَّتُوني، قَالُوا إيهْ اللِي شَغَالْ ببطنُه، دَه شَغَّالْ ببلاَشْ، فضلُو يدُقُوا طُوبْ مِنْ أوْلْ النهَارْ لآخرُهْ.. المُهِمْ كَانْ فيه طَاحُونَه كَانَتْ عَطلانَة في البَلَدْ دي وأهْلَهَا عَايزِينْ يطْحَنُوا غَلَتْهُمْ وجَعانينْ فَقَالُوا بتُوعْ الطُوبْ للبَاشَا صَاحبْ الطَاحُونْ فيهْ وَاحدْ غَريبْ يَعني مَلُوشْ تَمنْ، يشَغلهَا ويمُوت يموت أصلاً كَانتْ الطَاحُونَة كُلْ اللِي كَانْ يَشغَّلهَا ويقعُدْ فيها للمسَا يمُوتْ، والغريبْ دَهَ مَلُوش اهَلْ وحكايَة قالُوا في نَفْسُهم بتُوع الطُوبْ إحْنَا نشُوف الباشَا يشَغَّله فيهَا ويكدَه تطحنو وتخبزو ويمُوت يموُتْ مَشْ إشْكَالْ.. إشتَغَلْ والطَاحونَة دَارتْ والنَاسْ قعَدتْ تطحَن غَلْتَها لحَدْ لمَّا يدَنْ المغْربْ وجهْ المسَا، النَاس سَابتْ الطَاحُونة ومَشتْ حَتَّى اللِي ليه غَلَّة سَابهَا ومشَي وهُوَه مِشْ عارفْ النَاسْ بتمشي ليه وتسيبْ الغَلَّه بتَاعتها، وفضْلتْ الطَاحُونَه شغَالَه وهُوَّه لوَحْدُه فيها فضلْ شَغَّال تعبْ حَبْ يريحْ شوَيَّة، علَي دكَّة في الطَاحُونَة رَيَّحْ يَادُوب هُوَهْ غَفْلْ شوَيَّة، واتَاري هُمَّه من برَّه كانُوا مجَهزِينلُه الكَفَنْ علَي أسَاسْ إنْ عَارفينُه هيمُوتْ هَيمُوتْ والصُبحْ هَيدفنُوه، وهُوَه مرتَاحْ ع الدكَّه بَصْ لِقي اتنين بِنْتْ مَلكْ الجَانْ الأسَودْ وِولَدْ مَلكْ الجَانْ الأبيَضْ سَاحبينْ سيُوفْ علَي بَعضْ وبيتصَارعُو الاتنين جُولُه في جَنبُه بالسيف كل وَاحد وَضَعْلُه سنْ السيفْ في جَنبْ من جنَابُه وسَألُوه بلسَانْ وَاحدْ، مينْ الأجمَلْ فينَا؟ أو مينْ جَميل فينا فهُوه إفْتكرْ الكلمَّة اللِيْ اشْتَراهَا القَلبْ ومَايُريدْ وحَبيبَكْ اللِي تحبُه لَوْكَانْ عَبْد نُوبي فَقَالها للاتنيْن فَقَالُو لُه إنْتَ نَجَحْتْ وعَليْكَ الأمَانْ ومِشْ هَنيجُو المَكَانْ دَهْ تاني، هَنسيبُولَكْ المَكَانْ، هوَّه كَانْ قَاعدْ للْمَغْربْ والطَاحُونَة شَغَّالة والنَاسْ أوْلْ مَا شَافَتْ الشَمْسْ غَابَتْ كُلُه طَفَشْ مِنْ عنْد الْطَاحُونَة وسَابُوه هُوَه سَابْ المَكنَّة شَغَّالَة عْ الْغَلَّة وريَّحْ شوَيَة علَي كَنبة في الطَاحُونَة وطلَّعُوا إتنينْ بسيفينْ ولَد ابيَضْ جمَيلْ وبتْ سُودَة جَميلَة في الطَاحُونَة وقَعدُو يبَارزُو بعَضْ وهوَه يقُولَهَا مِنْ أجْمَلْ من التَاني؟ وهيَّه تقُولُّه انَا، بحَاربْ فيها وهيَّه تقُولُه من فينَا أجْمَلْ منَ التَاني؟ هَوَّه يقُولُهَا انا، تحاربْ فيه رَاحُوا عَشَانْ يَحكَّمُوا مينْ؟ صَاحبْنَا اللِي نايمْ علَي الكَنَبَهْ. إصْحَي يا خينَا إنْتَ.. طَبْعَا شَافهُمْ وهُمَّه بيْبَارزُو بَعْض وسَألُوا مينْ أجْمَلْ مِنْ التَانِي فينا؟ قَالْ الله طَبْ ما الكلمة دي انَا دافعْ فيها خُمْسُمِيت جنيهْ إزاي ما فاكرهَاشْ؟ قالّهُمْ حَاجَة سَاهْلَة «حبيبَكْ اللِي تحبُه لَوكَانْ عَبدْ نُوبِي» مَافيشْ دَا أجمَلْ ودا أجمَلْ دَا القَلبْ ومَايريد» قَالله إنْتَ مَعْفي عنَكْ، صبحُوا الجمَاعَه بتُوعْ البَلَدْ جَابُوله المغْسَلَة والجَردْ والكَفنْ والحكايَة دي، رَاحْ الباشَا صَاحبْ الطَاحُونَة عَيْصَحَّيه لقيه صَاحي قَالُلهم يمكنْ مَافيشْ حاجَة حَصلتْلُه، مَاحَدشْ يقُولُه حَاجَة، إشتغلتْ الطَاحُونَة والنَاسْ بَقَتْ تجيبْ الغلالْ وتطْحَنْ والطَاحُونَة مَابقَتْشِ ملاهمَّة النَاسْ وعُوضتْ الفُلُوسْ والخُسَارَة اللِي خسرْتَهَا وهيَّه عَطْلانَة، قَالْ البَاشَا انَا هاروحْ أجيبْ طَاحُونَة تاني من برَّة مِنْ أي مينَّا مِنْ الموانِي، يَعْني يا فُلانْ انَا أمَّنْتَكْ البيتْ والأرض والطَاحُونَة.

وَمْسَافِرْ اجيب طَاحُونَه ثَانِى وإنْشَاءَ الله وشَكْ خَيْر عَلينَا. عَلَى بَرَكَةُ الله مَعَ الْسَّلامَه، سَافَرْ صَاحِبنَا البَاشَا، ودَهْ ما كَانِش بيْخَلفْ، كلْ وشِربْ نُورْ، ومَرتْ البَاشَا عتمشَى فْ يُومْ ع الطاحُونه لقيت صَاحبْنَا دَه تمامْ وفْ يُومْ بَعتتُه لقيتُه مَليَانْ دَقيقْ والكلامْ دهْ. دَه وشكْ عارفْ إيه، خُشْ غيْر هُدُومَكْ، خَشْ ما هُو الراجِلْ في الامَانْ يَعنِى مافيشْ خُوانَه إسْتُحمَى ولبسْ هُدُومه، جَاتْ طَالبَّاه عَملتْ زَيْ زليخَه مَع سَيدنَا يُوسفْ، قَالْلَها طبْ دنَا نسيْت طَلبْ في الطَاحُونه اجيبُه واجيلكْ، وجَه متنكرْ قَال يُووه دَا الكلَمه التَانية ديَّه دَافعْ فيها خُمسُميتْ جِينيه. «مِنْ امنَكْ لا تخُونُه ولَوْ كُنتْ خَاينْ» يبقَى إزَايْ اخوُنْ العَيشْ والمِلحْ واوَدِى وِشي منْ ربنا فين والباشَا فينْ، البَاشَا غَابْ شهْرْ إتنينْ، رَاحْ يجيبْ المَكنْ بتَاعْ الطَاحُونَه، ماخِطَّاشْ البيتْ، قَال إلاَّ لَمَا ييجى الباشا وَصَلْ البَاشا قَالهَا فيهْ إيه قَعدتْ هيَّه «تتنيَّصلُه» دَاعَملْ وجرى منُه، قَالْها بَسْ هَاريحكْ منُه مادامْ هوَه عَملْ كدَه، قَطَّاعْ طَريقْ فى الجبَلْ قَالُه عَايزكْ قَالْلُه امُرْ يا باشا، قَالْلُه انَا هَا بْعَتلك وَاحِد في المغرب النَّهَارده مَعَ المغرْبْ اوَلْ ما يجيكْ يقُولَكْ الامَانَه تيجِي قَاطعْ دمَاغُه، بعْديها بنُصْ سَاعَة هَيجيلكْ وَاحدْ تَانِى او وَاحَده يقُولَكْ هَاتْ الامَانَة تديهَالُه، فَكَانْ وَعدْ مِراتُه مادَامْ هَذَا الإنسَانْ مَدَامْ حَاوَلْ يخوُنِي وانِي غَايبْ وانى مامنُه لازمْ يجيكِ مَيْت واجيبلكْ دمَاغُه فَقَامْ بَعَتْ لِصَاحبُه دِي اللِي هُوَه مِشْغَلْ الطَاحونة وقَالْلُه تَعَالى دَنَا عَايزَكْ فى مُشْوَارْ قَالْلُه طَيبْ قَالُه تروح فِى المكَانْ الفُلانِى ناحية الجبَلْ كِده وتنَادِمْ عَلَىَ وَاحِدْ وتقُولْلُه فينْ الامَانة اللى يدهُولَكْ هَاتُه قَالْلُه مَاشِى، صاحبنَا ركبْ الحُصَانْ وهوَه رَايحْ لِقَاطعْ الطَريقْ، هوُه مودِيه عَشَانْ يموتُه دُوكَهَا، فَلقِى جمَاعَة عَاملينْ فَرَحْ وجَايبينْ فيهَا السبسْ والطَبلْ البَلدِى قَالْ إيه دا، طَبْ مَا انتْ دَافعْ خُمْسُميتْ جنيه فِى كلمة «سَاعة الحَظْ مَا تتعَوَضِشِى» قَالْ لاَ بلاَ باشَا بلا بيه انَا هَافرَحْ والْعَبْ عَصَايه واتمنجه فِى الطَبلْ وزِى ما ترسِى ترسِى وجهْ نَازلْ «سوو» يا طَبَابلِى وقعدْ يُرقُصْ.. غَابْ بتَاعْ سَاعَة وهُوَه بيرقُصْ وخَدْ حَظُه وانسَجَمْ وخَدْ بَعْضُه وكَمَّلْ مِشْوَارُه، رَاحْ لِصَاحْبُه فَبيقُولُه الامَانَة قَالْلُه إتفَضَلْ اهيه، ورَاحْ مديلهُ إيه رَقبة بنى ادَمْ فْ شُوَالْ وخَدْهَا للبَاشَا، البَاشَا مستَنِى مراتُه تجيبلُه رَقبة إيه اللِى حَاوَلْ يخُونهُ لقيهْ داخِلْ عَليهْ صَاحبنَا وجَايبلُه رَقبةْ بنِى ادمْ عَيفتشْ لقيها رَقبةْ مراتُه، الحكَايَة إنْقَلبتْ، تَعَالَى انتْ يا عَمْ إيهْ اللِى حَصَلْ، قَالْلُه فيه إيهْ، قَالْلُه دِى رَقبة مراتِى لازمْ تحكيلى إيهْ اللِى حَصَلْ مِنْ سَاعِة مَاسبتكْ، إيهْ اللِى حَصَلْ اوَ مِنْ سَاعِة مَا جيتْ البَلدْ ديَّهْ إيهْ اللِى حَصَلْ قَالْلُه ليَه إبنْ عَمْ اغتَنِيْ قَالْلُه إنتْ ربنَا فتحْ عَليكْ، إزاى قَالْلُه انَا إشتريتْ كَلامْ وبعتُه فقلتْلُه انَا عايزْ إيه ربنَا يسهلكْ كَلامْ، فَقالْلُه روْح فِي البَلدْ الفلانيَّة. هَتلاقِي وَاحدْ إشترىْ كلامْ وبيعُه فَاجيتْ عَلَى هِنَا اوَلْ ما إتقَابلتْ إتقَابلتْ مَعَ الراجِلْ دَه وقَالْلِى تلاتْ كلِماتْ «مِنْ امنكْ لا تخُونُه لَوْ كُنتْ خَاينْ، وحَبيبكْ اللى تريدُه لوْكَانْ عَبدْ نُوبِى وسَاعة الحَظْ ما تتْعَوضْشِ، حبيبكْ اللى تحبُه ديَّه طلعتْلِى بتْ مَلكْ الجَانْ السَمَره، وولَدْ مَلكْ الجَان الأبيضْ وبيتبارزُو مَعَ بَعضْ وبيقُولُو مين فينَا أجمَلْ انَا ولا انتْ ونَازلينْ مبارزَة بالسيْف وهمَّه الاتنين بيحبُو بَعْضْ.

وكُلْ واحدْ عايزْ يثبتْ جَمالُه للتانى فَحكَّمُونِى بينيهُم فكَانْ اللى قَبليه انَا بحكُمْ غلطْ، فَقُلْتلهُم الكلمة ديَّه سَامَحُونِى وسَابُونِى «حبيبكْ اللى تحبُه لَو كَانْ عَبدْ نُوبى» وقَعدتْ فى الطَاحُونَة واشتَغلْتْ وبَقيتْ زى ما انَا وانْتِ زِى مَا انتَ شَايفْ قَالْلُه مِشْ كُنتْ مجَهز لِى الكَفَنْ قَالْلُه حَصَلْ، قَالْلُه والتَانية بَعدْ ما انتْ مشيتْ ورُحتْ تجيبْ الطَاحُونَة الجَديدَة مِنْ بلادْ الخارجْ، حَبَتْ مراتَكْ تخلينى اغْلَطْ مَعَاهَا قُلت طَبْ دَنَا مِشْتَرِى كلمة بخُمسمِيتْ جنيه «مِنْ امتكْ لا تخونُه ولوْكُنتَ خَاينْ» فعَرضتْ عنها وبعدتْ عَنها ومَرضيتش اجى البيْتْ ابداً لغَاية ما انتَ جيتْ، وبَعتتلِى اكترْ مِنْ مرَّة انَا رَفَضتْ، إنتَ باعتنى ما عرفشى بَاعتنى ليه انَا مِشترِى كلمة تَالتَه اللى هيَّه «ساعة الحَظْ ما بتتعَوضْشْ» وما تسيبهاشْ لقيتْ الطبلْ شَغَّالْ قَعدتْ ارقُصْ قَعَدتْ بتاعْ سَاعة وانَا عَارقُصْ رُحتْ جبتلكْ الأمانَة طلَّعتْ اهيهْ، قَالْلُه إنتَ الصَاحبْ وإنتَ الصَديقْ وإنتَ الأمينْ وانَا وانتَ لغاية امَا أمُوتْ لا انا هاتجَوزْ وانتَ ليكْ كُلْ اللى انتَ تطلُبُه والحَاجَة اللى انتَ عايزهَا عَشانْ امانَتكْ وصدقْ نيَّتكْ وادِى الأرضْ بالنُصْ وادِى الطَاحُونَة اللى انتَ شَغَال فيها، ومابينَّاشْ إلا مُحرَّمَات رَبنَا وفْ أمان اللهْ.

وترتَه تُوتَه خلصتْ الحدُوته

---

* الراوى: محمد محمد عبدالرحمن - عنيس - جهينة - سوهاج.

حكايتان شعبيتان من الهند
حول: القدر والمقدّر

جمع وترجمة للإنجليزية: أ. ك. رامانوجان
تقديم وترجمة: رأفت الدويرى

خلال أعداد سابقة لمجلة الفنون الشعبية تعرفنا على ثمانٍ من حكايات شعبية تدور حول الحكايات - كما يصنفها أ. ك. رامانوجان فى مقدمة كتابه «حكايات شعبية من الهند» وقد جمعها من مختلف الولايات الهندية وترجمها إلى الإنجليزية.

وفى هذا العدد سنتعرف على حكايتين شعبيتين (تدوران حول القدر والمُقدر) من بين عشر حكايات يصنفها رامانوجان تحت عنوان «حكايات شعبية حول القدر والأرباب والجن وما إلى ذلك».

والحكايتان هما:

الأولى: مخادعة القدر (للفكاك من المقدر المحتوم).

والثانية: الزواج (المقدر المحتوم) لأم من ابنها.

وتحمل كل من الحكايتين نظرة للقدر والمقدر المحتوم تختلف بل تناقض الحكاية الأخرى تماماً.

الحكاية الأولى: من ولاية التاميل

مخادعة القدر

كان يا ما كان، كان هناك شاب برهمى (نسبة إلى براهما إله الخلق فى الميثولوجيا الهندية) كان ينشد المعرفة فسمع عن شيخ حكيم وفيلسوف كان قد ابتعد عن جنون المدينة، ليعيش فى قلب غابة كثيفة يصعب اختراقها.. فقصده سائراً لأيام عديدة محتملاً أشواك الغابة الكثيفة، ومهدداً بمخاطر وحوشها المفترسة وأخيراً وصل الشاب البرهمى إلى كوخ وحيد على شط نهر حيث كان يعيش الشيخ الحكيم الفيلسوف ومعه زوجته.

رحب الحكيم الفيلسوف بالشاب البرهمى، وقبله تلميذاً ومريداً له، وأفرد له فى كوخه مكاناً ليقيم فيه، وكان الشاب من جانبه يخدم شيخه وزوجته بكل الطرق ومنها القيام بالخدمات الروتينية فى الكوخ.

وفى هذه الأثناء حملت زوجة الشيخ الحكيم ولأول مرة فى حياتها بالرغم من تقدم الزوجين فى العمر. وفى الشهر الثامن من حمل الزوجة قرر الشيخ الحكيم السفر حاجًا إلى منابع النهر المقدس الذى يعيش على أحد شطيه، ولاستحالة أن يصطحب الحكيم زوجته الحامل معه فقد تركها فى رعاية زوجة لصديق له وفى حماية مريده وتلميذه الشاب البرهمى.

اقتربت أيام ولادة زوجة الحكيم الغائب ثم جاءت لحظة المخاض فأسرعت إليها زوجة الصديق لتكون معها داخل الكوخ، أما المريد الشاب فقد ظل خارج الكوخ فى قلق متصاعد ينتظر وهو يصلى متضرعاً لبراهما إله الخلق أن يسهل لزوجة شيخه الغائب ولادة طبيعية سهلة لوليد مكتمل الصحة والعافية لعله من المعروف لدى القارئ أن الهندوس فى الهند يعتقدون أن براهما إله الخلق يكون دائم الحضور لحظة ولادة أى وليد ليكتب (أو ليسطر) على جبين الطفل أو الطفلة الوليدة مصيره أو مصيرها المقدر من القدر.

ومن المفروض أيضًا حسب اعتقاد الهندوس الشائع والمعروف أن الإله براهما يصل تمامًا لحظة هبوط الجنين من رحم الأم إلى الدنيا وأن ظهور براهما يكون ظهوراً خفياً لا تراه عيون أحد من البشر العادى الفانى.

ولكن عيون الشاب البرهمى لم تعد كعيون البشر العادى الفانى فلقد علمه الشيخ الحكيم كل أنواع المعرفة والأسرار فامتلك بعض القوى الخفية.

ولهذا فقد فوجئ الشاب المنتظر خارج الكوخ فى قلق متصاعد، فوجئ بغريب يندفع بلا تردد ولا حساب ليدخل الكوخ حيث زوجة شيخه ومعلمه فى المخاض مما جعل الشاب يصيح فى غضب واضح:

قف حيث أنت يا هذا!!!

انتفض الإله العظيم فى دهشة واضحة؛ فخلال جولاته الدائمة التى يقوم فيها بواجباته نحو مواليد البشر الفانين لم يسبق لبشر عادى فانٍ أن رآه أو استوقفه هكذا.

وازدادت دهشة الإله العظيم وارتبك تمامًا عندما سمع من يعنفه بكلمات حادة:

«أنت أيها البراهمى العجوز! ماذا تظن أنك فاعل - تدخل كوخ شيخى ومعلمى هكذا بلا احم ولا دستور!!! تحرك يا هذا أمامى، ابتعد عن باب الكوخ، إن زوجة شيخى ومعلمى بداخله فى لحظة المخاض ولا يصح ما كنت تنوى فعله».

قدم براهما، الإله الخالق، نفسه للشاب وشرح له حقيقة مهمته التى سيقوم بها داخل الكوخ قائلاً:

«يا ولدى! الجنين قد بدأ الهبوط من رحم الأم وليس أمامى وقتا لأضيعه!».

عندما علم المريد الشاب أن الغريب المقتحم حقيقته براهما الإله الخالق سارع برفع جلبابه ليعقده حول وسطه علامة على الاحترام الواجب لمن هم أكبر منه فى العمر وللأرباب خاصة ثم انبطح على الأرض خاشعًا ومتضرعًا ومسترحمًا طالباً المغفرة والسماح من الإله العظيم.

براهما - الإله الخالق - كان فى عجلة من أمره فهم بالاندفاع إلى داخل الكوخ بسرعة، ولكن المريد الشاب استوقفه ليخبره براهما بما ينوى أن يكتب (أو يسطر) على جبين الوليد القادم.

فقال له براهما:

«يا ولدى، حتى أنا لا أعرف ما سيكتبه قلمى أو سيسطره على جبين الوليد القادم، فحال أن يسقط الجنين من الرحم إلى الدنيا سأسارع بوضع قلم المصير على جبين الجنين تاركًا القلم المعدنى يكتب أو يسطر مصير الوليد حسب أفعاله فى حياته السابقة للولادة - طيبة كانت أو شريرة! والآن لا توقفنى أكثر من ذلك، لابد أن أهرع الآن إلى داخل الكوخ وفى الحال!».

فقال له المريد:

«على وعد بأن تخبرنى بما كتب (أو سطر) قلمك على جبين وليد شيخى ومعلمى أثناء رجوعك خارجاً من الكوخ».

فقال له براهما:

«وهو كذلك يا ولدى» ثم اندفع فى عجلة إلى داخل الكوخ. بعد لحظات عاد براهما خارجًا من داخل الكوخ فسأله المريد الشاب عما كتبه قلم المصير على جبين الوليد.

فقال له براهما:

«يا ولدى - سأخبرك بالمكتوب - بما كتبه وسطره القلم - ولكن - إذا أفصحت لأحد بما سأقوله لك - فسينفجر رأسك ويتناثر إلى آلاف الشظايا - والآن فلتعلم إن وليد شيخك ومعلمك

ولد ومقدر له أن حياة قاسية تنتظره، جاموسة وحيدة وجوال من الأرز. هذا كل نصيبه فى الحياة، وعليه أن يعيش على هذا النصيب، فهذا قدره المحتوم فى الحياة، فلا فكاك».

بكى المريد الشاب صارخاً:

«ماذا؟! براهما، أب كل الآلهة، أهذا القدر المحتوم لابن حكيم عظيم كشيخى ومعلمى؟!!».

فقال براهما:

«وما أنا فاعل فى هذا؟! مصير الإنسان ثمرة لحياته السابقة لميلاده، فما زرعه فى الماضى إياه يحصد فى الحاضر، ولكن تذكر أيها الشاب، تذكر ما قلته لك إذا ما صرحت لأى بشر فانٍ بهذا السر، سينفجر رأسك ويتناثر إلى آلاف الشظايا، فلتتذكر ذلك جيداً!!».

ثم تلاشى براهما تاركاً المريد الشاب فى حيرة لما سمعه من براهما شاعراً بألم عميق عندما يفكر فى الحياة التعيسة القاسية التى تنتظر ابن شيخه ومعلمه. ولكنه لزم الصمت إذ لا يستطيع التصريح بما يعلم لأى أحد وإلا....!!!

ثم عاد الشيخ الحكيم من رحلة حجه، وسعد عندما وجد زوجته ووليدها فى أحسن حال.

ومع الأيام نسى المريد الشاب مخاوفه وأسفه على وليد شيخه ومعلمه بفضل حجته الحافلة بالدرس والمعرفة ومضت ثلاث سنوات قضاها المريد الشاب فى الدرس وتحصيل المعرفة العميقة من شيخه ومعلمه الحكيم الذى قرر مرة أخرى أن يقوم برحلة حاجًا إلى المنابع المقدسة لنهر تنجاب - هادرا Tungab-Hadra وللمرة الثانية كانت زوجته حاملاً، فتركها فى رعاية زوجة صديقه وحماية مريده الشاب.

وهذه المرة، أيضًا، حضر براهما إله الخلق فى لحظة المخاض وكان المريد الشاب أمام الكوخ يتوقع حضوره.

وهذه المرة، أيضًا، استوقف المريد الشاب الإله براهما قبل دخوله الكوخ ليعده بأنه سيخبره بما سيكتبه القلم ويسطره على جبين الوليد الثانى لمعلمه وشيخه.

وبالفعل أثناء خروجه من الكوخ قال براهما للمريد الشاب:

«اسمع يا ولدى، الوليد هذه المرة، بنت، ولقد كتب القلم وسطر على جبينها مصيرها المقدر والمقسوم، الابنة ستأكل عيشها ببيع جسدها كل ليلة كمومس».

ارتاع وفزع المريد الشاب.

قال براهما محذراً:

«فلتتذكر ما سبق أن حذرتك به، إذا كشفت هذا السر لأى أحد سينفجر رأسك ويتناثر إلى آلاف الشظايا، لا تنسَ ذلك».

ثم تلاشى الإله براهما تاركًا المريد الشاب تحت وقع صدمة لما سمعه عن المصير المقسوم لابنة أقدس الرجال؛ أن تعيش كمومس ولقد آلمه التفكير فى ذلك لدرجة استحال عليه أن يجد الكلمات للتعبير عن هذا الألم العميق، وظل أياماً يدير الفكرة المؤلمة فى رأسه المرة بعد الأخرى، وفى النهاية لم يعز خاطره الكسير، سوى التسليم لفكرة أنه لا فكاك لحياة البشر من تحكم القدر وحتمية إحكامه.

وعاد الشيخ الحكيم من حجته الثانية، واستمر المريد الشاب مع شيخه ومعلمه لعامين بعد ذلك، وكان الولد قد اصبح فى الخامسة من عمره، والابنة فى الثانية من عمرها.

وفى نهاية هذه الأعوام قرر المريد الشاب أن يسافر حاجًا إلى جبال الهيمالايا، وكانت قد ملأته بالحزن بل بالغضب فكرة أن طفلى شيخه ومعلمه سيكبران لتنتظرهما حياة بائسة وتعسة، بل شانه، هذا بالرغم من تهدئة خاطره وتعزية روحه المرة بعد الأخرى بالأفكار المستسلمة للقدر والمقدر، للمحتوم والمقسوم، للمكتوب والمسطر على الجبين، للقسمة والنصيب وما إلى ذلك.

استأذن المريد الشاب شيخه ومعلمه فى الرحيل وودعه، وأسرته، وسافر إلى جبال الهيمالايا، وتحول وزار العديد من المدن، وتعرف على الكثير من رجال العلم والمعرفة وعاشر الكثير من الحكماء وتعلم منهم.

وهكذا ظل لعشرين عامًا يتجول فى العالم يختبر الدنيا محاولاً تفهم الطبيعة البشرية ومتفكراً فى طرق العناية الإلهية ثم قرر العودة إلى حيث يعيش شيخه ومعلمه الأول. وعندما وصل إلى هناك اكتشف موت شيخه ومعلمه وكذلك زوجته قد ماتت، ولقد أثقل الحزن والأسى قلبه لرحيلهما. ثم توجه المريد إلى أقرب مدينة باحثاً عن ابن وابنة شيخه ومعلمه.

بعد فترة من التجوال والبحث قابل عاملاً أجيراً يجر خلفه جاموسة وحيدة وفى الحال استشعر أن هذا الرجل الفقير هو ابن شيخه، ما سطره قلم براهما الحديدى على جبينه ها قد تحقق

بالفعل مما أثقل قلب المريد أكثر فأكثر بالحزن والهم، لقد تحمل بصعوبة رؤية ابن شيخه ومعلمه العظيم فقيراً يعيش حياته على جاموسة وحيدة، واقتفى أثره حتى وصل إلى كوخه حيث يعيش مع أسرته، زوجته وطفلين هزيلين لسوء التغذية، ها هو جوال الأرز فى الكوخ، ولا أكثر- كل يوم تغترف الزوجة حفنة من جوال الأرز بحرص وقلق شديدين، تطحنها وتنقيها من قشرها وتطبخها طعاماً للأسرة طوال اليوم. وعندما يفرغ جوال الأرز يشترى الابن الأجير جوالاً آخر مما قد يوفره من أجرته اليومية، هذا أقصى ما يمكنه، وهكذا يعيش ابن شيخه ومعلمه مع أسرته تماماً مثلما سطر وكتب قلم براهما، لا فكاك.

نادى المريد على الابن الأجير باسمه، اندهش الأجير الفقير لسماع اسمه على لسان غريب لا يعرفه إطلاقًا، فسأله: «هل تعرفنى؟!».

قدم المريد نفسه لابن شيخه ومعلمه وشرح له حقيقة من يكون ورجاه أن يسمع لنصيحته ويعمل بها.

ولأن المريد قد تقدمت به السنين. وأصبح فى منتصف العمر فقد بدا للابن الأجير كحكيم يتأثر بكلامه ويستجيب لحديثه.

قال له المريد:

«ولدى! أرجوك أن تعمل بما أقوله لك. فمجرد أن تستيقظ صباح الغد خذ جاموستك وجوال الأرز إلى السوق وبعهما بأى ثمن يعرض عليك لا تفكر ولو للحظة فيما أطلبه منك ثم اشتر كل ما يلزم لوجبة غداء عظيمة لك ولأسرتك، انته من كل الطعام قبل أن يحل مساء الغد، لا تبق ولو لقمة لليوم التالى، لا تحتفظ بشئ بالمرة، وبما تبقى لديك من نقود أطعم به الفقراء وقدم هدايا لأفضل البراهمة فى بلدتك لو فعلت ما طلبته منك لن تندم إطلاقًا. ولدى، أنا كنت تلميذ ومريد المرحوم والدك قدس براهما روحه الطاهرة، وما أنصحك به لصالحك ولمصلحتك».

ولكن الابن الأجير لم يقتنع بما طلبه منه المريد وقال له: «إذا بعت كل ما عندى صباح الغد فبماذا سأطعم أربعة أفواه فى بيتى؟!» ثم استطرد صائحاً:

«أنتم البراهمة - هكذا دائمًا - تنصحون الفقراء أمثالى بإعطاء كل شئ للبراهمة وهذا لصالحكم، فأنتم المستفيدون فى نهاية الأمر».

ولكن زوجة الابن التى كانت تنصت لما يدور من حديث بين المريد وزوجها تدخلت قائلة:

«هذا الرجل يبدو حكيماً، تماماً مثل أبيك شيخه ومعلمه، ولابد أنه يعرف شيئًا لا نعرفه نحن. فلنعمل بنصيحته ليوم واحد، وسنرى».

خفت شكوك الابن الأجير عندما وجد أن زوجته مقتنعة بعمل ما طلبه المريد الحكيم.

وفى اليوم التالى، وبالرغم من بعض القلق والتردد، باع الابن الأجير جاموسته الوحيدة وجوال الأرز، وهما كل ما يملك. وبثمنهما اشترى أطعمة كافية لإطعام خمسين براهمياً بالإضافة إلى أسرته طوال يوم كامل من الإفطار حتى العشاء، وكانت تلك هى المرة الأولى التى يطعم فيها آخرين بخلاف أسرته.

وعندما ذهب الابن الأجير لينام بعد هذا اليوم غير العادى لم يستطع النوم جيداً. وفى منتصف الليل استيقظ ليجد مريد والده نائماً خارج الكوخ.

استيقظ المريد من نومه عندما أحس بأقدام الابن تتحرك بالقرب منه وسأله:

«ما الذى يؤرقك حتى الآن يا ولدى؟!».

فقال الابن الأجير:

«سيدى، لقد فعلت ما نصحتنى به، وبعد ساعات قليلة سيطلع الفجر، ماذا سأفعل عندما تستيقظ زوجتى وأولادى؟! ماذا سأطعمهم؟! لم يعد عندى شئ بالمرة، ولا حتى مليم، لا حفنة أرز ولا جاموسة تدر لهم لبناً».

طمأن المريد الابن الأجير بأن جعله يرى معه بعض المال الذى يكفى لشراء جاموسة أخرى وجوال أرز آخر ثم طلب منه أن يعود لينام حتى الصباح، والصباح رباح وسيرى ما سيحدث.

وعاد الابن الأجير لنوم قلق رأى خلاله أحلامًا مفزعة، فاستيقظ مبكراً وغسل وجهه بماء البئر، وبحكم العادة أخذته قدماه إلى الحظيرة حيث اعتاد كل صباح بمجرد أن يستيقظ أن يقدم القش إفطاراً لجاموسته الوحيدة ولكنه تذكر أنه لم تعد لديه جاموسة ليطعمها ولكن لدهشته وجد فى الحظيرة جاموسة فقال متعوذاً:

اللعنة على الفقر والجوع، إنهما يجعلان المرء يتوهم أن لديه جاموسة بينما لم تعد لديه جاموسة.

كانت الحظيرة مظلمة، فذهب ليحضر مصباحاً وعاد للحظيرة ليرى وليتأكد ما إذا كانت هناك جاموسة بالفعل أم.... هناك بالفعل جاموسة وبالقرب منها جوال أرز، قفز قلب الابن الأجير من الفرحة وجرى بسرعة ليخبر الرجل المقدس مريد والده وتلميذه.

المريد، عندما سمع منه الأخبار المفرحة، قال له بامتعاض:

يا صديقى، لم أنت شديد الاهتمام بهذا الأمر، هكذا؟! لم أنت فرح للغاية هكذا؟! فى الحال اسحب الجاموسة واحمل جوال الأرز إلى السوق وبعهما كما فعلت بالأمس وبثمنهما قدم وجبة طعام هائلة لأسرتك والفقراء البراهمة. هذه المرة، أطاع الابن الأجير- وبلا تردد - وبدون أية شكوك، فباع الجاموسة وجوال الأرز واشترى أطعمة تكفى لأسرته ولخمسين من فقراء البراهمة، دون أن يبقى منها شيئاً.

وهكذا سارت الأمور فى منزل الابن الأجير، كل صباح يجد فى الحظيرة جاموسة جديدة وجوال أرز يبيعهما وبثمنهما يطعم أسرته وبعض فقراء البراهمة.

ومضى شهر على هذا المنوال وهكذا تأكد المريد المقدس أن هذه العيشة الطيبة أصبحت حقيقة واقعة مستقرة فى حياة ابن معلمه وشيخه.

فقال له فى أحد الأيام:

يا ولدى! عندما علمت بأنك - ابن شيخى ومعلمى العظيم قدس براهما روحه الطاهرة - تعيش حياة بائسة تعيسة كان لابد أن أفعل شيئاً ولقد فعلت ما أمكننى فعله، فأنت الآن أصبحت تعيش حياة مريحة وستعيشها شرط أن تستمر فيما أنت فاعله كل يوم، لا تحتفظ لنفسك أو لأسرتك بأى شئ، وإذا فعلت ذلك ستنتهى سعادتك، إذا اكتنزت مالاً لنفسك فى الحال سيزول عنك هذا الحظ الطيب.

لقد رأى الابن الأجير بعينيه ولمس بيديه الحظ الطيب الذى أصبح يحالفه كل يوم منذ عمل بنصيحة المريد المقدس فقرر بكل جوارحه أنه سيفعل كل ما طلبه المريد المقدس حتى أبسط التفصيلات بلا نقصان.

ثم قال له المريد المقدس:

والآن لابد أن أرحل، هناك أمور أخرى لابد أن أفعلها، قل لى يا ولدى، أين أختك؟! عندما رأيتها لآخر مرة منذ عشرين عاماً كانت فى الثانية من عمرها! أين هى الآن؟!

خنقت الدموع ابن الشيخ الحكيم بمجرد سماعه ذكر أخته فصاح:

لا تسألنى عنها، لقد ضاعت فى الدنيا، أنا خجل منها ولا أرغب فى مجرد التفكير فيها وخاصة فى هذا الوقت الذى أعيشه فى سعادة. تذكر المريد جيداً ما سطره قلم براهما الحديدى على جبين الأخت لحظة سقوطها إلى الدنيا، وقال:

لا تبتئس يا ولدى، فقط خبرنى، أين أجدها؟!.

فقال الأخ بصعوبة:

«إنها فى القرية المجاورة، إنها مومس القرية».

ودع المريد المقدس ابن شيخه ومعلمه وبارك زوجته وولديه ورحل.

إنه الآن يريد أن يجد ابنة شيخه ومعلمه العظيم ليفعل شيئاً من أجلها وقصد القرية التى تعيش فيها الابنة ووصل إلى مسكنها قبل حلول الليل وطرق على بابها، فى الحال فتح الباب؛ فمن فى مهنة الابنة لا تنتظر الدقة الثانية لتفتح بابها للطارق.

وعندما نظرت الأخت إلى الطارق على بابها دهشت عندما وجدت أمام بابها رجلاً مقدساً.

سألها المريد المقدس:

ابنتى! هل تعرفيننى؟!

فلم تتعرف عليه بالطبع.

فقدم نفسه لها وشرح لها الحكاية من أولها، فلما عرفت الابنة أنه تلميذ والدها ومريده انفجرت فى بكاء مرير وقد أحست بالعار والخزى عندما فكرت كيف أنها ابنة لحكيم عظيم ومقدس، وها هى الآن مومس رخيصة مما جعلها تتألم بشدة حتى فاضت دموعها وأحرقتها، فركعت تحت قدمى المريد المقدس. ثم بدأت تشرح له كيف أن الفقر قد دفعها دفعاً إلى الانزلاق إلى هذا الطريق وكم كانت تعيسة وبائسة لسقوطها. وعندئذ طيب المريد المقدس خاطرها قائلاً:

بنيتى - قلبى يحترق لرؤيتى لك هكذا وقد أرغمتك الضرورة ودفعتك الحاجة إلى السقوط فى لحياة حقيرة محتقرة ولكن فى يدك أن تغيرى مصيرك هذا. إذا قبلت العمل بنصيحتى يمكنك أن تعيشى حياة مختلفة.. الليلة اغلقى باب مسكنك بإحكام وقولى لمن سيطرق بابك من الزبائن المعتادين بأنك لن تفتحى بابك إلا لمن سيحضر لك ملء إناء كبير من اللؤلؤ الحر النقى، افعلى ذلك الليلة فقط، وفى الصباح لى معك حديث.

كانت الابنة تشعر بالقرف والخزى من عار الحياة التى تسلكها كمومس ولهذا أبدت استعداداً تاماً للعمل بنصيحة المريد المقدس بالرغم من كل شكوكها ومخاوفها من النتيجة المنتظرة. فأغلقت باب مسكنها غلقاً محكماً وانتظرت، وعندما كان يحضر زبائنها - كالعادة - ويطرقون باب مسكنها المغلق على غير العادة كانت ترد من خلف بابها:

لقد رفعت سعرى، من الليلة لن يكون سعرى أقل من ملء إناء كبير من اللؤلؤ الحر النقى.

فظن الزبائن بأنها قد فقدت عقلها وتركوا بابها.

وقرب نهاية الليلة بدأ القلق يساورها:

من فى هذه القرية قادر أن يدفع لها ملء إناء كبير من أجود وأفخر اللآلئ؟!!

ولكن نبوءة الإله براهما المقدرة والمسطرة على جبينها منذ ولادتها لابد أن تستمر بطريقة ما، وهذا عندما لم يأت للابنة المومس طوال هذه الليلة حتى الآن زبون من البشر الفانين اضطر براهما الإله الخالق نفسه وصاحب قلم المصير اضطر أن يتخفى فى هيئة شاب يدق بابها فى الساعات الأخيرة من الليلة كزبون يقدم لها ملء إناء كبير من اللآلئ الحرة النقية، وقضى معها بقية الليلة - وهكذا أصبح الإله براهما عشيقاً للابنة - ومع بزوغ الفجر تركها براهما مسرعاً. وفى الصباح أخبرت الابنة المريد المقدس بأن هناك شاباً رائعاً كعشيق قد زارها فى الساعات الأخيرة من الليلة وقدم لها للآلئ حرة نقية ملء إناء كبير.

هنا تأكد المريد المقدس من نجاح نصيحته وخدعته، وقال لها:

ابنتى، أنت من اليوم فصاعداً قد أصبحت من النسوة الفضليات الطاهرات، قليل من الرجال فى الدنيا قادرون على أن يقدموا لك لآلئاً حرة نقية ملء إناء كبير كل ليلة، ومن ثم، فمن قدم لك الليلة الماضية - مهما كان شخصه - تلك اللآلئ سيستمر فى تقديمها لك مستقبلاً كل ليلة، سيكون رجلك الوحيد فى حكم زوج لك، وليس مسموح لك أن تدعى أحداً غيره أن يلمسك أو يلمس جسدك، وسيدوم ذلك طوال حياتك شرط أن تستمرى فى فعل ما سأطلبه منك الآن كل ما سيقدمه لك هذا الزائر الليلى، كل ليلة من لآلئ بيعيه واصرفى ثمنها على إطعام الفقراء، لا تبقى شيئاً لليوم التالى، لا تختزنى شيئاً، إصرفى الثمن كله على الفقراء، ويوم أن يفوتك فعل ذلك فى الحال ستفقدين رجلك الوحيد، زوجك وتعودين لحياتك السابقة الحقيرة المحتقرة، فهل ستعملين بنصحى يا ابنتى؟!

بكل سعادة رحبت ابنة الحكيم العظيم بنصيحة المريد المقدس الذى اخرج من مسكنها لينتظر تحت شجرة قريبة من مسكن الابنة ليتأكد من استمرار نجاح خطته وشعر بسعادة قصوى لنجاحها. بعد أن شعر المريد المقدس بالرضا والارتياح لهذا التحول السعيد فى مصير ابن وابنة شيخه ومعلمه العظيم استأذن الابنة للرحيل فى رحلة حج أخرى.

ويوم رحيله استيقظ المريد المقدس مبكراً ليجد أن القمر لايزال فى كبد السماء، وكان قد سمع نعيق الغربان فاعتقد أنها الديكة تعلن بزوغ الفجر، خرج وبدأ رحلته، ولم يذهب بعيداً فى طريقه إلا ويقابل شاباً جميلاً يقترب، وهو يسحب خلفه جاموسة وحيدة وعلى رأسه يحمل جوال أرز وحول عنقه يضع عنقوداً من اللآلئ يتدلى متأرجحاً على كتفيه فسأله المريد المقدس:

سيدى من أنت أيها السائر هكذا فى الغابة؟!.

بمجرد أن سمع الشاب الجميل هذا السؤال ألقى بجوال الأرز عن رأسه وبدأ يبكى وهو يقول:

انظر، رأسى أصبحت صلعاء تقريباً من حمل جوال الأرز فوقه عشية لأوصله إلى كوخ الأجير الفقير، وأقود الجاموسة إلى حظيرته، ثم أعود لأرتدى أفضل ملابسى وأحمل هذه اللآلئ لمنزل أخته، قلمى الحديدى كان قد كتب على جبينه وسطر قدرهما ونصيبهما فى الحياة، وبسببك أنت أيها الإنسان الذكى المخادع ها أنا ملزم أن أدبر لهما ما سبق وقدرته لهما عند ميلادهما، حتى تعتقنى من هذه الواجبات الثقيلة؟!

وبكى براهما فالشاب الجميل لم يكن سوى براهما ـ الإله الخالق ـ نفسه، فقال له المريد:

لن أعفيك من هذه الواجبات الثقيلة إلا بعد أن تكتب حياة عادية، طيبة وسعيدة لأولاد شيخى ومعلمى العظيم.

وبالفعل حقق براهما هذا المطلب تمامًا ليريح نفسه من متاعب هاتين الحالتين.

وهكذا، تنتهى حكاية مخادعة المريد المقدس للقدر وللإله براهما.

الحكاية الثانية: من ولاية ماراثى Marathi

أم تتزوج ابنها

الكل يعرف الإلهة سات ـ واى Sat wai فهى الإلهة المكلفة من كبير الآلهة أن تكتب مستقبل كل وليد وتسطره على جبينه فى الليلة الخامسة بعد مولده، وما تكتبه وتسطره يجب أن يتحقق. وكان للإلهة سات ـ واى ابنة اعتادت أن تتركها وحيدة فى البيت وتخرج كل ليلة لتقوم بمهمتها (كتابة قدر أى وليد وتسطيره على جبينه).

فى أحد الأيام سألت الابنة الوحيدة أمها إلهة القدر والمصير:

أماه! لماذا تخرجين كل ليلة وتتركيننى وحيدة فى البيت؟! فأجابتها الأم الإلهة سات ـ واى:

ابنتى! إنى أتركك وحيدة وأخرج لأقوم بالمهمة المكلفة بها من كبير الآلهة.. فكل طفل وليد لابد أن أكتب مصيره وأسطر قدره على جبينه بعد ولادته.

فسألت الابنة الوحيدة:

وهل فى مقدور أحد قراءة ما تكتبين يا أماه؟!

قالت الأم:

كلا، مستحيل، ولا حتى الآلهة يعرفون المصير الذى أكتبه لهم.

فسألت الابنة الوحيدة:

أماه! وعند ولادتى أنا هل كتبت مصيرى، وسطرت قدرى على جبينى؟!

فردت الأم الإلهة:

بالطبع.

فقالت الابنة الوحيدة بلهفة لأمها:

أماه! فلتخبرينى إذن بما كتبته لى من مصير مقدر.

رفضت الأم الإلهة سات ـ واى أن تخبر ابنتها الوحيدة بشىء عن مصيرها المكتوب وقدرها المحتوم، وتركتها خارجة بسرعة كعادتها كل ليلة.

لكن الابنة الوحيدة لم تترك الأم فى حالها، كانت تلح عليها بطلبها وبدأت تنغص حياتها بالتهديد بأنها ستهجر البيت إن لم تخبرها الإلهة الأم بالمصير المكتوب الذى سبق أن سطرته على جبينها.

وأخيراً رضخت الأم الإلهة سات ـ واى وصرحت للابنة قائلة:

ابنتى، أنت مقدر لك أن تتزوجى ابنك.

صدمت الابنة لهذا الكشف المريع وسألت أمها:

ألا يمكنك كإلهة أن تغيرى ـ لأجل ابنتك ـ مصيرها المقدر؟!

فقالت الأم الإلهة:

مستحيل، كما سبق وقلت لك، ما كتبته على جبين أى وليد يجب أن يتحقق ولا تغيير للمقدر والمقسوم.

هاجت الابنة غضباً وثورة، وصرخت: أهذا مصير تكتبينه وتسطرينه على جبين ابنتك؟!

ثم عاد إليها الهدوء وقد أضمرت فى نفسها أن تخادع القدر للفكاك من مصيرها المقدر، وقدرها المحتوم، وقررت ألا تتزوج إطلاقًا وأن تمتنع عن رؤية أى رجل. فعزلت نفسها داخل غابة كثيفة وبنت لنفسها كوخًا، وعاشت بداخله وحيدة لعدة سنوات حتى كبرت، ونضجت، وأصبحت شابة مكتملة الأنوثة كامرأة.

وفى أحد الأيام خرج أحد الملوك إلى الغابة ليصطاد.. وعندما شعر بالإرهاق والعطش اقترب من بحيرة عذبة المياه فى وسط الغابة، ولكى يروى جفاف حلقه اغترف من البحيرة بعض المياه فى تجويف راحتى يديه وشرب، ثم «غرغر» فى

حلقه ببعض المياه ليهدئ من جفافه ثم بصق المياه إلى البحيرة، بعدها واصل مسيره ورحلة صيده.

بعد فترة من الوقت، خرجت الابنة الشابة الوحيدة إلى الغابة لتجمع بعض ثمار الفواكه وعندما شعرت بالإرهاق والعطش ساقتها قدماها إلى البحيرة وسط الغابة - البحيرة نفسها التى شرب منها الملك من قبل - ركعت الابنة الشابة على حافة البحيرة وبتجويف راحتى يديها اغترفت بعض المياه لتشرب، هكذا شربت من المياه نفسها التى ذاب فيها بصاق الملك وبمجرد وصولها إلى كوخها أصبحت حاملاً. فى البداية لم تدرك حقيقة ما حدث لها كامرأة، ولكنها أدركت ذلك عندما بدأ الجنين يتحرك فى أحشائها، أصبحت الشابة فى حيرة من أمرها، ماذا ستفعل؟! بعد عدة شهور وضعت ولداً جميلاً، ولأن الشابة تعرف بالنبوءة المقدرة لها والمكتوبة على جبينها - منذ ولدتها الإلهة سات - واى - فقد قررت أن تتحدى هذا القدر المحتوم بأن تتخلص من ابنها - المقدر لها أن تتزوجه - فلفت طفلها الوليد بقطعة قماش قطعتها من السارى الذى كانت ترتديه ثم ألقت به من قمة جبل شديد الانحدار.

أسفل سفح الجبل كان هناك عجوزان «جاينى» وزوجته كانا يعيشان فى بستانهما. سقط الطفل الوليد فى لفافته، سقط على الأوراق الكثيفة لبستان من شجيرات الموز، وظل الوليد فى لفافته إلى أن وجده «الجاينى» العجوز فرجع به إلى زوجته العجوز، ولأنه لم يكن للزوجين أطفال من صلبهما فقد فرحا بالطفل الوليد وشعرا بالامتنان لهدية الآلهة لهما، وتحت رعايتهما كبر الطفل حتى أصبح شاباً وسيماً وجميلاً.

لسنوات طويلة عاشت ابنة الإلهة سات - واى فى الغابة بمفردها حتى شعرت بالملل والضيق من وحدتها وعزلتها، فخطر لها أن تعود إلى الدنيا - إلى الوادى - لم يعد هناك خطر من تحقق النبوءة المقدرة لها بعد أن تخلصت من ابنها بعد ولادته مباشرة بإلقائه من فوق جبل شديد الانحدار.

باطمئنان وارتياح عادت إلى الوادى وقادتها قدماها إلى كوخ الجاينى وزوجته فأكرماها غاية الكرم وطلبا منها البقاء معهما بعد أن عرفا أنها لا تعرف جهة بعينها تقصدها، وبالفعل بقت معهما وبدأت تقوم على خدمتهما فأحبها العجوزان لجمالها ولتفانيها فى خدمتهما.

بعد شهور قليلة فكر العجوزان بأن الآلهة قد أرسلت لهما منذ سنوات بوليد صبى فى لفافته فجعلاه ابناً لهما وها هى الآلهة ترسل لهما هذه الفتاة فلتكن زوجة لابنهما، وبالفعل زوجا الفتاة لابنهما، وهكذا أصبحت الفتاة ابنة الآلهة سات - واى سيدة الدار، ويومياً تقوم بجميع الأعمال اليدوية فى البيت مما جعلها تتعرف على جميع أركان البيت وزواياه، وفى أحد الأيام صعدت إلى «السندرة» أو «مخزن الكرار» فى البيت باحثة عن بعض الأوانى القديمة وإذ بها يقع بصرها على قطعة قماش ممزقة من «سارٍ»، لم تستغرق وقتاً طويلاً لتعرف وتتأكد من أن قطعة القماش الممزقة هى قطعة القماش نفسها التى كانت لفافة لابنها ووليدها منذ سنوات، والتى مزقتها من السارى الذى كانت ترتديه وقتئذ. هرعت إلى حماتها وسألتها عن سر قطعة القماش هذه، فحكت لها زوجة «الجاينى» العجوز الحكاية كاملة، عن زوجها الذى وجده الجاينى العجوز طفلاً وليداً ملفوفاً فى قطعة السارى هذه أعلى شجيرات الموز فى البستان. وهكذا عرفت الابنة، ابنة الآلهة سات - واى، أن مصيرها الذى سبق أن كتبته أمها الإلهة سات - واى وسطرته فوق جبينها عند ميلادها ها قد تحقق بالفعل وبلا تغيير، وأنه لا فكاك من القدر المحتوم. طبعاً الابنة لم تفصح عن أفكارها واستمرت مع زوجها فى سعادة يباركهما رضى العجوزين الطيبين كما استمرت الابنة فى خدمة العجوزين، ومعاملتهما بكل حب وامتنان!!

ملامح مشتركة فى عالم ...
الأمثال الشعبية

عبدالرحمن شلش

تمهيد

تعد الأمثال الشعبية (Proverbs) نموذجًا أو نمطًا (Type) من أنماط الأدب الشعبى (Popular literature) لدى الأمم والشعوب. كما أن الأمثال الشعبية هى لون من ألوان الفن القولى (Verbal art).

نتساءل، فى ضوء ما سبق، ما مفهوم المثل الشعبى، لغة واصطلاحًا؟.

ثمة آراء كثيرة عرّفت المثل، قالها بعض المهتمين به؛ منهم على سبيل المثال لا الحصر: المبرّد، وابن المقفع، وابن السكيت، وابن الأثير، وإبراهيم النظام.

قال المبرّد: «المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثانى بالأول، والأصل فيه التشبيه». أما ابن المقفع فقد قال: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وأنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث». أما ابن السكيت فله قول مفاده: «المثل لفظ يخالف المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ». وأما ابن الأثير فقد قال: «المثل المضروب لأمر من الأمور عندهم كالعلامة التى يعرف بها الشىء. وليس فى كلامهم أوجز منها ولا أشد اختصاراً». وأما إبراهيم النظّام فيقول: «يجتمع فى المثل أربعة لا تجتمع فى غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية.. فهو نهاية البلاغة».

من هذا يتضح مفهوم المثل الشعبى، ومعناه، كما أوضحهم هؤلاء المهتمون قديماً بدراسة الأمثال العربية، جمعاً ورصداً وتصنيفاً.

من أشهر كتب الأمثال العربية: «مجمع الأمثال» للميدانى، و«المستقصى فى أمثال العرب» للزمخشرى، و«جمهرة الأمثال» لأبى هلال الحسن العسكرى، و«الأمثال» لحمزة الأصفهانى،

و«الأمثال» لأبى عبيد الهروى، و«الأمثال» لأبى عكرمة عامر بن عمران الضبى، و«الأمثال» لابن السكيت. وغيرها من كتب «الأمثال».

وبدأ جمع أول صحائف فى الأمثال العربية القديمة فى نهاية العصر الجاهلى، وإن كان الاشتغال بالتأليف فى كتب الأمثال يرجع إلى أوائل العصر الأموى الذى شهد انتعاشًا فى حركة تأليف الكتب التى تدور حول موضوع الأمثال. وتنقسم حسب أعمارها إلى مراحل: الأمثال القديمة وتبدأ بالعصر الجاهلى، والأمثال المولدة منذ القرن الرابع الهجرى، والأمثال الحديثة التى جمعها الأوربيون قبل غيرهم فى القرن التاسع عشر، كما أشار إلى ذلك المستشرق الألمانى «رودلف زلهايم» فى كتابه «الأمثال العربية القديمة».

لقد جاء ظهور الأمثال العربية، فى بداية نشأتها، مرتبطاً بقصص لها - فى الغالب - طابع الحكاية التى تتعلق بموقف محدد، أو حادثة معينة. فكتب الأمثال العربية تتضمن كثيراً من القصص التعليلية للأمثال؛ فكل مثل له قصة تعلل حدوثه، أو بمعنى آخر، كانت كل قصة تنتهى بعبارة مأثورة تصبح مثلاً.

ويبدو واضحًا أن القصة جاءت سابقة للمثل، أى أن الأمثال احتوت على مغزى معين من قصة محددة، أو تشرح موقفًا محدداً لا يفهم إلا فى سياق القصة. ومن ثم، فالعلاقة بين الأمثال والقصص التى ارتبطت بها أوجدتها ظروف العصر الذى نشأت فيه الأمثال. ولكن من الملاحظ أن الأمثال فى العصور التالية لنشأة القصص استقلت عن قصصها؛ إذ انفردت بذاتها، كأن كل عصر أصبح يعرف فيما يضرب المثل.

على أن هناك - الآن - صعوبات تعترض الباحث فى تاريخ الأمثال، من ذلك أن الأمثال لا يعرف من قائلها، أو قائلوها، حتى نستطيع معرفة الوسط الذى نبعت منه، أو نشأت فيه: أهى لقروى أم لحضرى أم لبدوى؟ هل قالها حكيم، أو واحد من عامة الناس. ولهذا تنتسب الأمثال إلى الجماعة، لا إلى الأفراد، لأن الأمثال تنتمى إلى الجماعات البشرية التى تعيش فى مكان واحد. فالمثل يعبر عن شخصية الجماعة، أكثر مما يعبر عن شخصية الفرد. فالأمثال، إذن، هى صوت معبر عن حكمة الشعوب.

آثرنا أن يجىء هذا التمهيد مدخلاً إلى الموضوع، لعله ينير الطريق أمامنا، ونحن نتناول ملامح مشتركة فى عالم الأمثال الشعبية.

نماذج مختارة

تعال، لنبدأ معاً رحلة حول عالم الأمثال الشعبية من خلال نماذج مختارة من أمثالنا العربية، ومن الأمثال الأجنبية، بادئين بأمثالنا الشعبية.

وسنحاول - قدر الإمكان - أن تأتى هذه الرحلة، عبر نظرة شاملة للأمثال حول العالم من خلال الزوايا التالية:

١ - السفر والغربة

من الأمثال العربية حول السفر والغربة: «سير بعيد، تعال سالم» و«غريب بين أهلى وخلاّنى».

ومن الأمثال الصومالية: «كثرة السفر تعطى المرء حصيلة من التجارب» و«من لم يسافر فكأنه لم ير شيئًا، ولم يعرف شيئاً».

ومن الأمثال التركية: «الطائر الغريب يبنى الله عشه».

ومن الأمثال الإنجليزية: «صديق الطريق لا يوثق به».

ومن الأمثال الروسية: «الماشى ليس رفيق الراكب».

ومن الأمثال اليوغسلافية: «من لا يعرفه أحد كان غريباً» و«قبل أن ترحل، فكر فى العودة» و«مَنْ طال غيابه أسرع إليه النسيان».

٢ - العلم والمعرفة

يقول المثل العربى حول العلم: «اطلب العلم، ولو فى الصين».

أما المثل اليابانى فيقول: «أطلب من الحياة العلم والمال» وكذلك «التعلم لا يحتاج إلى معجزات».

أما المثل الصومالى فيقول: «من أجل العلم يضحى المرء بالغالى والنفيس».

أما المثل الهندى فيقول: «العلم عين نورها يبدد الظلمات ويجلو الغوامض».

أما المثل الإنجليزى فيقول: «العلم سلاح أفضل من السيف» كذلك «السؤال مفتاح المعرفة» و«العلم فى الشباب حكمة فى الشيخوخة».

أما المثل الألماني فيقول: «لا يسقط المعلم من السماء».

أما المثل الإيطالي فيقول: «في ألم التجربة، متعة المعرفة» وكذلك «الكتاب القيم، صديق طيب».

أما المثل البلغاري فيقول: «مَنْ عرف كثيراً تألم كثيراً».

أما المثل الهولندي فيقول: «بالسؤال يتعلم الإنسان».

أما المثل البولندي فيقول: «جذور العلم مرة إلا أن ثمرها حلو».

٣ ـ الشجاعة والحكمة

جاء في أمثال العرب: «أشجع من الأسد» وكذلك «أشجع من الضرغام» و«أشجع من عنتر».

وجاء في مثل من الهند: «في ساحة القتال يظهر الشجاع».

وجاء في مثل من بولندا: «بالشجاعة تربح وبالشجاعة تفقد».

وجاء في مثل من إنجلترا: «سلاح الشجاع قلبه».

وجاء في مثل من بلغاريا: «لا بطل بلا جرح».

وجاء في مثل من ألمانيا: «الحكمة الخفية كنز مدفون» وفي مثل آخر «الشجاع لا يحتاج إلا إلى خنجر قصير».

وجاء في مثل من اليونان: «الحكمة من نصيب الفقراء».

وجاء في مثل من جنوب إفريقيا: «الحكمة أفضل من القوة».

٤ ـ الخير

جاء في أمثال العرب: «خيرها في غيرها» وأيضاً قولهم «الخير يخص والشر يعم» و«الدال على الخير كفاعله» و«الخير بخير والشر بغير».

وجاء في المثل البلغاري: «افعل الخير وارمه في البحر» وهو مثل سائر في بعض البلاد العربية منها مصر.

وجاء في المثل الروماني: «اعمل الخير وألقه في الطريق» وهو مماثل لما سبقه.

٥ ـ المال

من أمثال العرب حول المال: «احفظ مالك، ولا تخن جارك» و«مال الخسيس لإبليس».

ومن الأمثال في غانا: «المال كالخادم، إن أسأت معاملته فر منك».

ومن الأمثال الإسبانية: «المال يجد الجنود» وكذلك «لا يوجد المال والشرف في كيس واحد».

ومن الأمثال التشيكية: «المال سيد في كل مكان».

ومن الأمثال الإنجليزية: «المال الحاضر دواء حاضر» كذلك «المال يتكلم».

ومن الأمثال الفنلندية: «ليس الرجل من يحصل على المال، بل من يحتفظ به».

ومن الأمثال الفرنسية: «لا شيء أبلغ من المال الحاضر» وكذلك «الإنسان بلا مال، كالذئب بلا أسنان».

ومن الأمثال المجرية: «المال يتكلم والكلاب تنبح».

ومن الأمثال البولندية: «لما كان عندي المال، دعاني كل إنسان صديقاً» وكذلك «إذا تكلم المال، سكت كل إنسان».

٦ ـ الطب والصحة

جاء في الأمثال العربية القديمة: «آخر الطب الكي». وهو مثل لما يزل يتردد على الألسنة في بعض البيئات العربية.

وجاء في الأمثال الهندية: «الطبيب الضعيف خطر على الحياة.. كما أن الظلام آفة النور».

وجاء في الأمثال الإنجليزية: «الإنسان يشعر بالمرض ولا يشعر بالصحة أصلا» و«الغنى عدو الصحة» و«مَنْ أكل طبقاً واحداً، قلما يحتاج إلى طبيب».

وجاء في الأمثال البلغارية: «عشاء قليل، عمر طويل».

وجاء في الأمثال الفرنسية: «حضور الطبيب بداية الشفاء».

وجاء في الأمثال الألمانية: «متى دعوت طبيباً، فادع القاضي ليحرر وصيتك».

وجاء في الأمثال المجرية: «المرض يعرّفك طعم الصحة».

وجاء في الأمثال الأمريكية: «استرح بعد الغداء قليلا، وسر بعد العشاء ميلا».

٧ ـ المرأة

من أمثال العرب حول المرأة: «النار هي النار بالغة ما بلغت من صغر الحجم، والأنثى هي الأنثى بالغة ما بلغت في صغر السن» و«خذوا الأصيلة ولو أنها على الحصيرة».

ومن الأمثال الهندية: «تتضح قيمة الزوجة حين يعبس الدهر فى وجه زوجها».

ومن الأمثال الأندونيسية: «سعادة الرجل أن تكون له زوجة صالحة، وشجرة موز مثمرة».

ومن أمثال هاييتى: «كلما ازداد حسن المرأة، ازدادت تعاستها».

ومن الأمثال الروسية: «للمرأة سبعة وسبعون رأياً فى آن واحد» وكذلك «كل رجل ابن امرأة».

ومن الأمثال اليونانية: «المرأة إما أن تحكم أو تخدم» كذلك «أسلحة المرأة دموعها».

ومن الأمثال الإنجليزية: «المرأة مفتاح المنزل» كذلك «لا سلاح للمرأة إلاّ لسانها».

ومن الأمثال البلغارية: «لا بيت حيث لا امرأة» كذلك «بيت بلا امرأة، بئر بلا دلو».

ومن الأمثال الهولندية: «الزوجة تفسر حياة الرجل» كذلك «النساء لا يفهمن ما يراه الرجل فى الرجل».

ومن الأمثال الفرنسية: «الدنيا كتاب المرأة» كذلك «إذا فهمت الرجال، فادرس النساء».

ومن الأمثال الألمانية: «مَنْ تزوج امرأة غنية، باع حريته» كذلك «امرأة بلا رجل، حديقة بلا سياج».

٨ ـ الطفولة

جاء فى المثل العربى حول الطفولة: «عيب الولد من أهله» وكذلك «إن كبر ولدك خاويه».

وجاء فى المثل الفلبينى: «إذا بكى الطفل، فلابد من أن هناك شيئاً يؤلمه».

وجاء فى المثل اليابانى: «الابن الصالح مسرة لوالديه».

وجاء فى المثل الألمانى: «أطفال جيراننا أسوأ فى نظرنا دوماً» وكذلك «كل طفل يأتى معه حظه».

وجاء فى المثل الإنجليزى: «الأولاد ثروة الفقراء» وكذلك «الطفل يعرف مَنْ يدلله ولا يعرف مَنْ يحبه».

وجاء فى المثل الروسى: «البيت الزاخر بالصغار سوق صاخبة.. والبيت الخالى منهم قبر موحش».

وجاء فى المثل المجرى: «الطفل المحبوب له أسماء كثيرة».

وجاء فى المثل الإسبانى: «محبة الطفل ماء فى غربال».

وجاء فى المثل السويدى: «الطفل همّ حقيقى، وسرور غير حقيقى».

٩ ـ الحب

من أمثال العرب حول الحب قولهم: «الحب بلوى» كذلك قولهم «حب ليلى وجرى» وقولهم «الحب دمعة والمصائب دمعتين».

ومن الأمثال الهندية: «ثلاثة أشياء لا يمكن إخفاؤها: امرأة حامل، ورجل فوق سنام جمل، وإنسان يحب».

ومن الأمثال الإيطالية: «الحب يحكم دولته بلا سلاح».

ومن الأمثال اليونانية: «الحب يشفى الجرح الذى أحدثه».

ومن الأمثال الأمريكية: «يده باردة.. لكن قلبه دافئ».

ومن الأمثال الفرنسية: «لا حب بلا غيرة» وكذلك «يبقى الحب ما بقى المال».

ومن الأمثال الألمانية: «الحب ليس أعمى، لكنه لا يبصر» وكذلك «الحب يرى الورد بلا أشواك».

١٠ ـ الصداقة

من أمثال العرب حول الصداقة: «الرفيق قبل الطريق».

ومن أمثال الهند: «التقيت بمئة إنسان وأنا فى طريقى إلى دلهى، وكانوا جميعاً أصدقائى».

ومن أمثال ساحل العاج: «الصديق الحقيقى خير من الأشقاء الحقودين».

ومن الأمثال الروسية: «صديق.. أفضل من مئة روبل».

ومن الأمثال الإيطالية: «صديق كل إنسان، ليس صديق أحد».

ومن الأمثال اليوغسلافية: «الصديق يُعرف فى يوم عسير».

ومن الأمثال البرتغالية: «صديقى مَنْ يطحن فى مطحنتى».

ومن الأمثال الأمريكية: «يعرف الرجل من رفاقه» وكذلك «إذا أمعنت فى الغياب عن أصحابك، بادروا إلى نسيانك».

ومن الأمثال الإنجليزية: «الصديق القديم خير مرآة» وكذلك «امدح صديقك ولا تقل شيئاً عن عدوك».

ومن الأمثال التشيكية: «انصح صديقك سراً، وامدحه علناً».

ومن الأمثال الفرنسية: «أعداء أعدائى أصدقائى» وكذلك «صديق واحد خير من مئة قريب».

ومن الأمثال الألمانية: «إذا لم تحتج شيئًا، فاذهب إلى أصدقائك» وكذلك «ليس كل من يضحك معك صديقك».

فلسفة الشعوب

وبعد، فمن الملاحظ أن الأمثال، هنا وهنالك، تشترك فى أغراض استعمالها، منها أنها تدعو الناس إلى فعل الخير، أو تنفرهم من عمل غير مرغوب فيه، أو تدفع عنهم نقيصة، أو تبين الطيب من الخبيث، أو الصالح من الطالح، وغير ذلك من الأغراض.

فى الأمثال التى مرت بنا بصفة خاصة، وفى الأمثال بصفة عامة، نجد فلسفة الشعوب تجاه أمور أو مواقف حياتية. ومن ثم، فإن فلسفة المثل الشعبى تتحقق فى تعامل الإنسان مع الواقع على ضوء ما يرمى إليه المثل، ولهذا فالأمثال تترك أبلغ الأثر فى النفوس، وتغنى عن الكلام الكثير، لأنها تعبر عن فلسفة لما يدور فى وجدان الشعب من خلال عبارات موجزة، موحية، دالة.

إنها فلسفة تميل إلى تبسيط الأمور فى حياة الإنسان، لا إلى تعقيدها وتكبيلها بالقيود والعراقيل. ولهذا نلمس ميلاً لدى عدد غير قليل من الناس إلى التعامل مع الأمثال، لما فيها من تفلسف حياتى.

وعلى ذلك فهذه الفلسفة تعكس صوراً من حياة الأمم والشعوب؛ إذ تصور ملامح فى حياتهم سياسيًا، واقتصادياً واجتماعيًا، ناهيك عن أن الأمثال تنقل تجارب السلف وخبراتهم إلى الخلف، مما يحقق للمثل استمرارية من خلال بقائه بين الأجيال جيلاً بعد جيل.

إذا كانت الأمثال - فى الغالب - تناسب العصر الذى تعبر عنه، والوسط الذى نبعت منه، فإن ثمة بعض الأمثال لا يواكب عصرنا، مثل قولنا: «آخر الطب الكى» فهذا المثل لا يواكب عصر العلم والتقنية والطائرة، وصعود الإنسان إلى القمر.

خاتمة

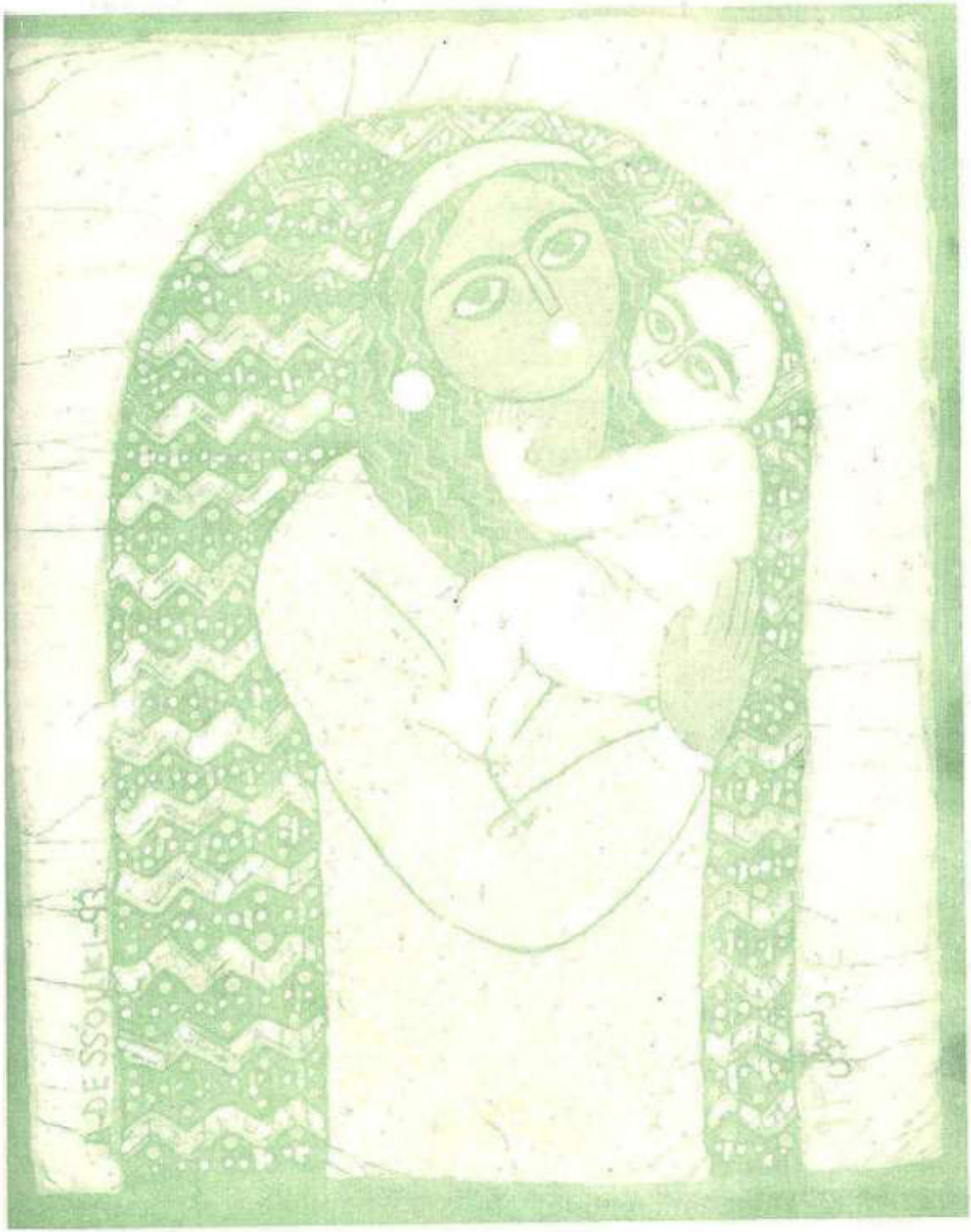
نسجل - فى ختام رحلتنا حول عالم الأمثال الشعبية - خلاصة للموضوع المطروح، نجملها فى النقاط الآتية:

أولاً: بما أن الإنسان هو الإنسان فى كل مكان فإن ثمة تشابهًا بين الأمثال، يتمثل ذلك فى ميل المثل إلى الإيجاز، والتشبيه، والصراحة، والبلاغة، والحكمة.

ثانيًا: تعبر الأمثال عن الجانب الاجتماعى فى حياة الناس، بوصفها تكشف عن عاداتهم وتقاليدهم وكيفية تفكيرهم.

ثالثًا: يرجع انتقال بعض الأمثال من بيئات إلى أخرى إلى التفاعل بين الثقافات من ناحية، والهجرة والتعارف بين الشعوب من ناحية أخرى.

وأخيراً، فالأمثال بوصفها نمطاً من أنماط الأدب الشعبى لدى الأمم والشعوب تظل تراثاً عريقاً؛ فهى تزين جيد الكلام منطوقًا، أو مقروءً، معبرة عن الوجدان الجمعى للشعوب.


DESSOUKI-93

المأثور الموسيقى الشعبى
وقضية الصون والحماية

د. محمد عمران

أمر بديهى - عند إثارة قضية حماية وصون المأثور الشعبى - أن تحتل الموسيقا الشعبية مكانة بارزة فى صدر الحوار والجدل الذى تثيره هذه القضية. وأمر بديهى أيضًا أن يتخذ الحوار والجدل (الذى تثيره هذه القضية) منحى خاصًا عندما تكون الموسيقا الشعبية موضوعًا فى قضية الصون والحماية، ليس فقط بسبب أن هذه الموسيقا - بحكم شعبيتها - تعد واحدة من الموضوعات التى تمثل الجانب الفنى لمأثوراتنا؛ وإنما لأن لموسيقانا الشعبية وأدواتها خصائص بعينها تقوم على مواضعات ثقافية هى فى ذاتها تثير الكثير من الجدل عند إدراجها موضوعًا فى قضية الحماية والصون.

والحقيقة التى يعرفها الفولكلوريون أن الاهتداء إلى صيغة بعينها لكيفية الحماية والصون هو من أشق الأمور التى تواجه الباحث ويزداد الأمر مشقة لدى الباحث المعنى بموضوع الموسيقا الشعبية «المصرية»؛ إذ لاتزال هذه الموسيقا (قديمها وحديثها) يكتنفها الغموض، لاسيما من حيث القواعد التى تنظم عملية الإنتاج والاستهلاك ناهيك عن الغموض البين الذى لاتزال تنطوى عليه عملية الخلق والإبداع فى صورها المتعددة.

وإذا كانت الموسيقا الشعبية «المصرية» قد خصص لها موقع فى قضية الحماية والصون، فلابد إذًا من تحديد ماهية هذه الموسيقا (موضوع الحماية والصون) وما هو ميدان إنتاجها واستهلاكها، وإلى أى شكل آل حالها، ولماذا؟ وهذا التحديد ليس مجرد عرض تقريرى لواقع هذه الموسيقا (قديمها وحديثها)؛ وإنما هو محاولة لتأمل الحال وإثارة الحوار، ومن ثم وضع الموسيقا فى لب القضية.

الموسيقا الشعبية، موسيقا ذات خصائص معينة ترتبط بقطاع معين من الثقافة، هو قطاع الثقافة التقليدية الشعبية الذى ظل - ولزمن طويل - لا يتعرض لمثل ما تتعرض له مجتمعات المدن والعواصم الكبرى للتنوع والمغايرة فى المعارف والمعتقدات وتقاليد الحياة.

والموسيقا الشعبية هى حصيلة تراث من الألحان والآلات والأدوات. أما تراث الألحان، فهو التراث الذى تطور خلال عملية النقل السماعى، وتشكل وفق عوامل متعددة (سنذكرها تباعًا). أما تراث الآلات والأدوات، فقد تناقل أيضًا عبر مراحل التاريخ، وهذا التراث ليس مجرد أدوات أو أجسام، أو وسائل لإصدار الصوت، أو أنه جزء من آلية الموسيقا فحسب؛ وإنما هو تراث يحمل قيماً خاصة فى الصناعة وتقاليد العزف والتدريب، ويتضمن اعتقادات ورموزاً تدخل فى بنية أنشطة موسيقية معينة.

أما ميدان الموسيقا الشعبية، أو بالأحرى إطارها الثقافى، فيمكن تعريفه بأنه: الإطار الذى تنتج وتستهلك فيه هذه الموسيقا، وثمة أسباب بعينها (لا مجال لتفصيلها فى هذا المقام) أدت إلى تعدد ميادين الموسيقا الشعبية، بل تنوعها أيضًا. فعندنا الريف بامتداده المدنى، وعندنا الواحات والسواحل والبوادى. والتنوع - على هذه الشاكلة - وكما هو معلوم، لا يقف عند هذا التعدد البسيط للميادين، وإنما ينسحب إلى كل ميدان على حدة، حيث تتباين تقاليد الحياة فى الريف (بامتداده المدنى) ما بين الصعيد الأعلى والصعيد الأوسط ودلتا الوادى، وحيث تتباين التقاليد فى الواحات وفق تراميها فى الصحراء وابتعادها عن بعضها البعض وحيث تتباين - أيضًا - التقاليد فى البادية بين الصحراء فى الشرق والصحراء فى غرب البلاد، وحيث تتباين تقاليد الحياة لدى سكان السواحل وفق تنوعها واختلاف مواقعها فى مصر.

لدينا إذاً ميادين عدة لما يسمى «الموسيقا الشعبية المصرية»، ولدينا فروع وتنويعات للتقاليد التى صاغت أنماط الحياة - فى هذه الميادين - وانعكست على موسيقاها.

هذا التعدد - وعلى هذا النحو - لا يعنى فى الوقت نفسه أن هناك حدوداً فاصلة بين كل ميدان وآخر، بل - على العكس من ذلك - هناك العديد من مواقع التماس، بل مواقع للتداخل أيضاً اتصلت فيها العديد من العناصر الثقافية المميزة لهذه الميادين ببعضها البعض.

مع هذا التعدد والتداخل يؤكد واقع الحال، كما يؤكد الكثير من الدراسات الفولكلورية، أن ميدان الموسيقا الشعبية «المصرية» (أو إطارها الثقافى) الأكثر تميزاً، هو ذاك الذى يضم ثقافة الريف، وأن هذا الميدان - ولضرورة تاريخية - ظل متميزاً عن سائر الميادين الثقافية الشعبية الأخرى، حيث تنتمى إليه القاعدة الجماهيرية الكبرى، ويتسع ليشمل وادى النيل - فى مصر - من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه.

أما عن تحديد موضوعات الموسيقا الشعبية المصرية، فقد تبين - من خلال عملية الحصر والأرشفة - أنها تظهر فى قسمين كبيرين. الأول: يشتمل على الأشكال الموسيقية التى تنتمى، من حيث الإنتاج والاستهلاك إلى «عامة الناس» وتتصل اتصالاً وثيقًا بشئون حياتهم بمراحلها المختلفة. أما القسم الثانى فيشتمل على الأشكال الموسيقية التى تنتمى، من حيث الإنتاج و«الترويج» إلى موسيقيين محترفين. وهذا التقسيم ليس - فى واقع الأمر - رداً على اعتبارات نظرية بعينها (ولاسيما تلك الاعتبارات التى ترمى إلى إقصاء موسيقا المحترفين عن مجمل النشاط الموسيقى الشعبى بزعم أن موسيقاهم لا تستوفى الشروط الفولكلورية) وإنما هو انعكاس صحيح للواقع الميدانى الذى طالما أكد حقائق بعينها من بينها أن الموسيقا الشعبية المصرية توفر لها رصيد من الألحان والإيقاعات ومن طرق الأداء وأساليبه وأدواته - غنى ومتنوع. هذا الرصيد كان يتم تنميته وتجويده باستمرار خاصة وأنه توفر له مصادر متنوعة من ناحية، ولأنه أتاح لفئات وطوائف من المؤدين المتخصصين مجالاً للتفرغ وللاضطلاع بجانب مهم من الثقافة الموسيقية الشعبية، من جهة أخرى، وهؤلاء المؤدون المتخصصون هم من نسميهم «المحترفين».

والحديث عن الرصيد الموسيقى الشعبى «التقليدى» غالباً ما يرتبط بإطار زمنى، وهناك ميل عام تجاه تحديد هذا الإطار الزمنى بالخمسين عاماً الأخيرة، والسبب فى ذلك يرجع إلى أن هذه الفترة الزمنية كانت فيها الحياة الشعبية فى مصر ماتزال تشهد رواجاً واضحا للمأثور الموسيقى بعناصره وتقاليده القديمة، وهى أيضًا الفترة التى شهدت تغيراً ملحوظاً فى العديد من الظواهر الفولكلورية، ومنها الموسيقا حيث تعرضت لتغير تدريجى اختفى على أثره جانب كبير من موضوعات وأشكال هذا المأثور، وانحسر جانب آخر منه، أو انزوى فى مواقع محدودة فى بعض أقاليم مصر. وهى أيضًا الفترة التى نشأ فيها الاهتمام العلمى بجمع وتسجيل ظواهر الحياة الشعبية المصرية «التقليدية» فى مجملها وتفاصيلها. وأخيراً فإن الخمسين عاماً الأخيرة (من هذا القرن) هى الفترة الزمنية

التى تنتمى إليها أغلب الكتابات الجادة التى خُطّت بشأن المأثور الموسيقى الشعبى التقليدى، فخلالها أمكن رصد الكثير من أشكال التغير وأسبابه، كما أمكن الوقوف على صور متعددة لأشكال الإزاحة والإحلال ورصد آلياتهما فى بعض جوانب النشاط الموسيقى الشعبى رصداً صحيحاً إلى حد كبير.

وبالنظر إلى الرصيد الموسيقى الشعبى العام (ونقصد به المأثور الغنائى الذى ينتجه ويستهلكه عامة الناس) يتبين أنه كان يلعب دوراً مهماً وواضحاً مع مجريات الحياة الشعبية اليومية، حيث عالجت موضوعاته - سواء بالألحان أو بالنصوص الشعرية المغناة - شئون الحياة كافة من الميلاد وحتى الوفاة، وصاحب العمل والشعائر والمناسبات الدينية ولعب الأطفال.. إلخ. أما من حيث النظر إلى طرق الأداء المتبعة فى إنتاج هذا الرصيد الموسيقى؛ يتبين أن المؤدين - فى هذا الصدد - لم يكن مطلوباً منهم أكثر من مجرد الإلمامة العامة بالأشكال الموسيقية الرائجة فى المجتمع وبالأساليب الشائعة، وهى الناحية التى انعكست - بطبيعة الحال - على مستوى الأداء وتقنياته.

أما تشكيل هذه الموسيقا فقد راح يتوافق والضرورة التى كان يقتضيها واقع الحال (فى تلك المرحلة التقليدية القديمة) وهى الضرورة التى شكلت هذه الموسيقا بموضوعاتها المختلفة، ونوعت فى ألحانها وإيقاعاتها.

وفى نطاق هذه الضرورة هناك عمليات موسيقية عديدة تشكلت على أساس نوع ودرجة ارتباطها بمجالات الأداء، وهو الارتباط الذى يحدد نوع العناصر الفنية التى يتعين على المؤدى الآخذ بها فى هذا المجال أو ذاك. وهذا يعنى أن كثيراً من عمليات التصويت والتوقيع لم تكن لتتخلق أو تتخذ أشكالها التقليدية المميزة إلا بسبب أنها تلعب - فى هذا المجال أو ذاك - دوراً بعينه. ويكفى أن نستدعى هنا - ومن قبيل التذكير - صور التهدين وسائر الأشكال الغنائية التى تؤديها الأمهات لأطفالهن، وكلها عمليات موسيقية لم تتخذ أشكالها المميزة التى عرفتها الثقافة الشعبية إلا فى نطاق الضرورة التى تقتضى إحداث التهدين وسائر الأغانى النسائية التى على هذه الشاكلة. كما نذكر أيضاً بالشواهد التى كانت تقدمها مجالات العمل سواء الزراعى منه أو أعمال السحب والدق والجر وما شابه، وهى المجالات التى ظلت لزمن طويل تؤكد على الحاجة الملحة لعملية التصويت أو التوقيع كضرورة لتوحيد أو تنظيم الجهد الجماعى أثناء العمل.

بجانب هذه الشواهد الموسيقية التى تقوم على روابط تكوينية، هناك أشكال موسيقية أخرى ارتبطت بأنشطة الحياة وبوقائعها المختلفة ارتباطاً لا ينطوى على هذه الميزات التكوينية، لكنها تعكس ما يمكن تسميته بالأطر النمطية التى كانت تتداول داخلها هذه الأشكال، وتكشف فى الوقت نفسه عن طرق متنوعة فى صياغة الأداء وفى تخلق أساليبه. هذه الأشكال تقوم عادة على الإضاءة المباشرة من المكونات الموسيقية الخالصة (التى تتوفر عليها الثقافة الموسيقية الشعبية) وهى حينما تتردد فى نطاق مناسباتها المختلفة المخصصة لها (كالأعراس والأعياد ومناسبة الحج وأثناء لعب الأطفال.. إلخ) إنما تظهر مدى اتساع دائرة النشاط الموسيقى الشعبى وتظهر أيضاً مدى التنوع الموسيقى الذى توافق مع تعدد المواقف الغنائية وتنوعها وهو ما بات يعرف اليوم بالنشاط الموسيقى التقليدى القديم. من هنا نجد أن هذا الإنتاج الموسيقى «العام» (فى تعدد وتنوع أشكاله) يُظهر أمرين:

الأمر الأول: أن الموسيقا الشعبية المصرية تداخلت مع مجريات الحياة اليومية وتشابكت مع الكثير من وقائعها، وأن عملية الأداء الموسيقى كانت تأتى بغرض تحقيق هدف عملى بعينه، فضلاً عن أنها (أى عملية الأداء) كانت تخضع لتقاليد وأعراف لا يجوز الإخلال بها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن تشابك هذه الموسيقا مع مجريات الحياة اليومية هو تشابك كاشف للعديد من المبادئ الأساسية التى تقوم عليها العمليات الموسيقية التى يبدعها «عامة الناس»، وكاشف أيضاً لطبيعة الآلية التى تتكون بها أشكالهم الموسيقية بتنوعاتها المختلفة. وهذا كله خاضع للتغير بدرجات متفاوتة بفعل عوامل ثقافية متعددة، وهو الأمر الذى سوف نقف عليه فى حينه.

الأمر الثانى: أن التقاليد والأعراف الشعبية - التى كانت الموسيقا تبدع فى إطارها لم تكن تحد من نزوع الأفراد (المؤدين) تجاه الخلق وإبداع الصور والتراكيب الفنية، سواء كان ذلك فى الألحان أو فى النصوص الشعرية الغنائية كما أنها لم تكن تحد أيضاً من التنوع والتجديد ومن الإفادة من الخصائص الفنية التى توفرت عليها الموسيقا فى الثقافات الأخرى وخاصة الموسيقا الشرق عربية وهى الناحية التى

انعكست بوضوح على مكونات الموسيقا الشعبية المصرية وعلى مجمل خصائصها.

أما القسم الثانى من رصيد الموسيقا الشعبية «المصرية»، فهو ذاك الذى ينتمى (من حيث الإنتاج والترويج) إلى موسيقيين محترفين. والمحترفون هم المؤدون الذين تخصصوا وتفرغوا لإبداع جانب مهم من رصيد الثقافة الموسيقية الشعبية. والرصيد الموسيقى الذى ينتمى إلى المحترفين لم يقم على عاتق فئة واحدة من المؤدين (ينتمون إلى نشأة فنية واجتماعية واحدة) وإنما أسهم فى صنعه فئات وطوائف مختلفة من المؤدين المغنين والعازفين، لكل منها مرجعيتها الفنية الخاصة، وهو الأمر الذى أدى بدوره إلى ظهور مجالات اختصاص فى الغناء والعزف عند المؤدين المحترفين التقليديين، وهى المجالات نفسها التى عكست هذا التنوع فى الأشكال وفى الموضوعات الغنائية التى عرفتها الحياة الموسيقية الشعبية.

هذا التنوع - فى الاختصاص - أمكن تصنيفه وفق التسميات الشائعة التى يشير كل منها إلى فئة أو طائفة بعينها من المؤدين المحترفين، وهذه التسميات هى:

- شعراء السيرة.
- المداحون (مداحو الطار).
- المغنون البلديون (مغنو الموال ومغنو الفن الصعيدى).
- المنشدون الدينيون (الصيتية).

هذه الفئات الأربع ربطت جميعًا بقاسم مشترك، حيث يقف جميعهم على محفوظ فنى متوارث عن السلف، ولديهم قدرة على ابتداع النظم الشعرى لحظة الأداء الحى، وقدرة على التنويع فى الصيغ والتراكيب الشعرية المتوارثة، كما أنهم يتمتعون بقدرات فى الأداء الموسيقى الغنائى الآلى يظهر فى إبداعاتهم اللحنية وفى تنويعاتهم التى يدخلونها على المأثور الموسيقى التقليدى.

هؤلاء المحترفون أثروا الحياة الموسيقية الشعبية بروايات السيرة وبقصص المدائح وبصيغ المواويل المختلفة وبالدينى من منظومات الإنشاد. وبجهودهم الفنية راجت تقاليد وأساليب فى الأداء الغنائى، وراجت الآلات والأدوات الموسيقية التى اقترنت بنشاطهم الموسيقى كل حسب تخصصه.

التغيّر وحتمياته:

ليس هناك تاريخ بعينه يفصل بين ما يسمى «الموسيقا الشعبية التقليدية القديمة» (التى أمكن رصدها خلال الخمسين عامًا الأخيرة) وبين النشاط الموسيقى الشعبى «المعاصر»، فالظواهر الثقافية - وكما هو معروف - لا تتغير ولا تنحسر دفعة واحدة، كما أن الجديد منها لا ينشأ بين عشية وضحاها. أما وأننا نتحدث عن التغير وحتمياته، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل تلك التغيرات المتتابعة التى شهدتها أبنية المجتمع المصرى كافة خلال العقود الأربعة أو الثلاثة الأخيرة والتى انعكست على كثير من الظواهر الثقافية التقليدية بما فيها النشاط الموسيقى بكل صوره، سواء التى اقترنت بمجالات العمل التقليدى أو التى اقترنت بالعديد من المناسبات الاجتماعية المتنوعة. على أننا لا نستطيع - فى هذا المقام - أن نقدم حصراً شاملاً لكل صور هذا التغير وانعكاسه على النشاط الموسيقى الشعبى، ومن ثم نكتفى بالإشارة إلى بعض الأمثلة الدالة على شكل التغير. ففى مجال العمل الزراعى راحت التقنيات الجديدة تحسر استخدام السواقى والطنابير والشواديف، فتغيرت تبعًا لذلك آلية العمل التقليدى وأساليبه، وصاحب ذلك اختفاء الأشكال الغنائية الخاصة التى كانت تتردد أثناء العمل على هذه الأدوات الزراعية، وأصبح من النادر (فى ضوء هذا التغير التقنى) أن نجد اليوم من ينشد الأغانى التى كانت تصاحب عمليات الحرث والرى والدراس وتذرية الحبوب، بل وقد راحت هذه الندرة تمتد لتشمل أشكالاً أخرى من الغناء مميزة كانت السيدات يرددنها أثناء قيامهن بأعمال فصل الحبوب عن قشورها وأثناء نخلها بالغربال أو طحنها بالرحا.

وفى مجال صيد الأسماك قلما نجد اليوم من يردد منظومات الحدو أثناء عملية سحب الشباك من البحر، فقد هيمنت الميكنة والأساليب الحديثة على حرفة الصيد مما أدى إلى انحسار الوسائل التقليدية القديمة التى كانت تقوم على عملية طرح الشباك فى البحر - على مقربة من الشاطئ - وجذبها بالحبال إلى الشاطئ، وهى العملية التى كان «الحدو» «لزمة» من لوازمها، ناهيك عن انقطاع سبل التواصل المهنى بين الجيل القديم من الصيادين (الذين كانوا يرتزقون من مياه الشواطئ القريبة) وبين الجيل الجديد من الصيادين الذى راح يمخر - بالميكنة - عباب البحار البعيدة.

مع تزايد ظهور التقنيات وأساليب العمل المستحدثة راح يزداد حسر مجال الإبداع الغنائى أثناء العمل ويضيق، وفى الوقت نفسه راحت تظهر البدائل التى توافقت مع أساليب العمل الجديدة وما تقتضيه هذه الأساليب من احتياجات معاصرة فى الترويح وفى التسرية، فأفاد الناس من انتشار أجهزة الكاسيت ومن ثم اتسعت دائرة الاستماع إلى ألوان مختلفة من الغناء توازت مع التنوع الذى راح يتخلق عليه الذوق الفنى المعاصر، وفضلاً عن ذلك ظهرت توجهات جديدة فى الاستماع تحولت شيئًا فشيئًا إلى سوق رائجة لاستهلاك المنتج الصوتى التجارى الذى لاقى رواجاً هائلاً فى مختلف أقاليم مصر، وعلى قمة هذه المنتجات الصوتية التجارية كانت سلسلة التسجيلات التى بدأها أحمد عدوية ويواصلها اليوم المغنى «حكيم» ومن على شاكلته من المغنين المحدثين، وعلى القمة ذاتها راجت تسجيلات الوعظ والدروس الدينية للوعاظ المحدثين وكذا تسجيلات القرآن الكريم المرتل لمشاهير المقرئين المصريين والعرب.

هذه الأمثلة من البدائل والوسائل الحديثة لم تشق طريقها إلى مجال العمل فحسب، وإنما راحت تروج فى المناسبات الاجتماعية التى كانت - ولاتزال - تجرى فى البيوت. ففى العرس (على سبيل المثال) تقلص عدد أيام الاحتفال الذى كان يشهد أغانى النساء والفتيات التقليدية وبات من المعتاد لدى الناس فى القرى أن يستعينوا بإذاعة الأغانى المسجلة على شرائط كاسيت تجارية، فانتشرت تسجيلات صوتية بعينها لمغنى الإذاعة، عرفت باسم شرائط أغانى الأفراح لمشاهير المطربين أمثال: محمد فوزى ومحمد عبدالمطلب ومحمد رشدى وشادية وشريفة فاضل وغيرهم.

وفى زفة العرس راح الناس (حتى فى أصغر القرى) يستأجرون فرق الشباب التى باتت اليوم متخصصة فى إحياء مراسيم زفة العرس مستخدمين أجهزة الأورج والدفوف والطبول.

وفى سبوع المولود، وفى الطهور كذلك، اختزلت المراحل الطقوسية، وبات الاحتفال بهاتين المناسبتين قاصراً على بعض الإجراءات الرمزية مع ترديد بعض المقاطع الغنائية غير المكتملة والتى غالبًا ما تتداخل مع التلاوات والأدعية الإذاعية المعروفة.

وفى المآتم انحسر «التعديد» الذى اعتاد النسوة على أدائه فى مجال العزاء، والتعديد كان قد بدأ يتراجع وينحسر من مجالس العزاء فى كثير من أقاليم مصر منذ فترة تزيد عن عقود ثلاثة، لكن انحساره السريع الذى شهدته السنوات الأخيرة (حتى فى المجتمعات الأكثر تقليدية) يعزى فى كثير من حالاته إلى زيادة الدعوة بتحريمه من قبل الجماعات الدينية التى نشطت دعواها فى اتجاه تحريم الكثير من الظواهر الثقافية الشعبية الأخرى.

ومع تحريم أداء التعديد انتشرت - فى البيوت - ظاهرة تدوير أشرطة تسجيلات القرآن المرتل طوال فترة الحداد، وما بعدها أيضاً.

أما عن وضع الموسيقيين المحترفين بفئاتهم الأربع، فقد تأثر بدوره بما آل إليه الواقع الثقافى الشعبى، فقد شهد نشاط الشعراء والمداحين انحساراً ملحوظاً من الساحة الفنية الشعبية وأصبح وجوده قاصراً على مجالات ضيقة وفى جيوب محدودة فى بعض أقاليم مصر. وعلى الرغم من عودة نشاط الشعراء والمداحين إلى الظهور فى أوائل الستينيات - لأسباب عدة، منها مساعى المؤسسة الثقافية الحكومية إلى إحياء التراث الشعبى.. إلخ) ؛ فإن عودة هؤلاء المبدعين لم تكن لأداء الدور الفنى التقليدى ذاته الذى تعود آباؤهم على تأديته فى الحياة الفنية الشعبية فى الزمن السابق، فقد تغير الجمهور، وتغير الراعى الفنى بعد أن أصبحت العاصمة ومؤسساتها الفنية الرسمية موطناً وراعيًا جديدين لفنون هؤلاء المبدعين أو لما تبقى لديهم من محفوظ قديم، وشيئًا فشيئًا ازداد جذب العاصمة لفنانى الأقاليم وتغيرت توجهاتهم الفنية وتغيرت مفاهيمهم وقواعد تعاملهم مع القيم الموسيقية المتوارثة، ومن ثم تغيرت الأشكال والصيغ، فعلى يد شعراء السيرة أنفسهم شاهدنا تكسر الهلالية وانفراط عقد دواوينها وحلقاتها، وتغير الكثير من تقاليد رواياتها وتبعًا لذلك تأثر الأداء الموسيقى وطريقة العرض فى شكلها ومحتواها، فالهلالية التى كان أداؤها كاملة يستغرق من الشاعر - شهوراً عدة تحولت، مع مرور السنوات الأخيرة، إلى نتف وأجزاء صغيرة تعرض لحدث أو لواقعة لا يتجاوز زمن أدائه أكثر من نصف الساعة، وهو زمن لا يتسع لتقديم شكل متكامل من أداء الشاعر التقليدى القديم الذى كان يجمع فيه بين العزف والغناء والسرد

وكذلك أساليب التعبير القديمة التى كان يعمد فيها الشاعر إلى تصوير الأحداث والتفنن فى تقليد شخوص الرواية فى لهجاتهم وحركاتهم وما نحو ذلك.

أما المداح (مداح الطار) فقد تعثرت خطاه أمام جمهور العاصمة، فلم يقطع الشوط نفسه الذى قطعه شاعر السيرة. لقد ظهر المداح على مسارح الدولة للمرة الأولى فى الستينيات مدفوعًا بإغراء المدينة وطيب عيشها المزعوم من ناحية، وهروبًا من شظف العيش الذى بات يعانى منه المداح مع مهنته فى الأقاليم من ناحية أخرى. لكن جمهور هذه المسارح لم يصمد لهذا الغناء الذى يمتد لساعات طوال ملتزمًا وتيرة واحدة، فأعدَّ للمداحين أشكال من الغناء خصيصًا لتتوافق وطبيعة الذوق والمجال الجديدين وكانت هذه الأشكال الغنائية نتفًا من قصص المدائح التقليدية لا يتجاوز زمن أدائها الدقائق المعدودة ولا تظهر - من مجمل خصائص هذا الغناء الموجز - سوى الجوانب الغريبة والمثيرة لجمهور المدينة. وانخرط المداحون مع فنون العاصمة يغنون فرادى وجماعات (كورس) فى توليفات غنائية مسرحية مستحدثة تنتج بمنطق الاستلهام أحيانًا والتطوير أحيانًا أخرى.. إلخ.

مع ذلك هناك صورة أخرى للمداحين (أو بالأحرى لمن تبقى منهم) لاتزال قائمة إلى اليوم فى نطاق محدود، وهى صورة لا تعكس سوى حالة التردى التى آل إليها عجائز المداحين ونساؤهم، فتجدهم يجوبون الشوارع يسألون الناس وهم يدقون على دف وينشدون - بصوت واهن متهالك - مقاطع قصيرة غير واضحة مما تبقى فى ذاكرتهم الغنائية من قصص المدائح القديم.

وإذا كانت ظروف الحياة المعاصرة اتجهت بمحفوظ السيرة والمدائح ناحية التفكك والتجزئ؛ فإن أثر هذه الظروف لم يكن لها أن تنعكس بالحال نفسه على مكانة المغنى البلدى (مغنى الموال). فعلى الرغم من أن هذا المغنى نال - بدوره - قسطًا من الرعاية الرسمية من المؤسسة الثقافية الحكومية ومن أعلامها أيضًا (وفق التوجه الفنى والثقافى الذى هيمن على فترة الستينيات) فإن نوع الغناء الذى تخصص فيه المغنى البلدى (وهو الموال) ظل يحظى - عند جمهور الثقافة الشعبية التقليدى - برصيد كبير من القبول مما أدى إلى استمرار وجوده فى الحياة الموسيقية الشعبية إلى اليوم. وصحيح أن المغنى البلدى غيرٌ فى أساليب الأداء وغيرٌ فى الآلات والأدوات وأفاد كثيراً من معطيات الموسيقا الشرق عربية (فى مقاماتها وأساليب الأداء والإيقاعات) وتأثر أيضاً بالتوجهات الفنية التى ساعدت على نشرها المؤسسة الثقافية الحكومية؛ لكن الموال - مع ذلك كله - ظل شكلاً غنائياً رائجًا لأسباب لا تتصل بجهود المؤدى الشعبى فحسب؛ وإنما تتصل ببنية الموال كشكل موسيقى (وخاصة الموال القصير) وكما تتصل على نحو خاص بشيوع تقاليد أداء الموال والعمليات الإبداعية التى تجرى فيه سواء فى الشعر وفى الموسيقا وهى عمليات تثير وتطرب، ليس فقط عند جمهور الثقافة الشعبية وإنما عند الجمهور المصرى بشكل عام.

أما المنشد الدينى (الصّيت)، فقد ظل نشاطه - فى إطار التخصص والاحتراف - علامة مميزة على صمود هذا الصنف من الغناء فى مواجهة التغير الذى نال من كل صنوف الغناء بدرجات متفاوتة، على أن هذا الصمود لم يكن تحدياً لطبيعة التغير أو هروباً من قانون التأثر الثقافى، وإنما كان مواكبة لهما. فالمنشد (الصّيت) كان يعمل دائماً - ومايزال - على تجديد موضوعاته والإفادة من التقنيات الجديدة، سواء على مستوى الآلات والأدوات الموسيقية أو على مستوى التنويع فى أساليب الأداء وفى ابتداع الأشكال الغنائية الجديدة أو على مستوى التنوع والتجديد فى الموضوعات الغنائية أو على مستوى الاهتمام بإدخال تقنيات مكبرات الصوت الحديثة إلى مجال عمله والإفادة من إمكاناتها لإضفاء جو من الإثارة من ناحية، وتجويد المنتج الصوتى الموسيقى من ناحية أخرى.

والمنشد الصّيت هو المغنى التقليدى المحترف الوحيد الذى لم يدخل دائرة المؤسسة الثقافية الحكومية إلا فى السنوات الأخيرة فقط وفى حدود ضيقة، وذلك عندما بدأ المنشد ينشط فى دائرة التسجيل للبرامج التليفزيونية. لكن هذه الدائرة الإعلامية. لم تكن تمثل عامل إغراء للكثيرين من المنشدين، أو بالأحرى هناك منشدون كثيرون متميزون لا يعبأون بهذه الناحية وخاصة المنشدون الذين يتمتعون بقاعدة جماهيرية عريضة.

وللمنشد الصّيت طرق مثيرة ومشوقة لجذب الناس إلى ساحات غنائه، ليس فقط لأنه يعتمد على أداء الموضوعات الدينية التى تتوافق وعقائد الناس - وإنما بسبب ثراء الناحية الموسيقية أيضًا فالمنشد كان ولايزال ينهل من خصائص

لموسيقا الشرق عربية ويفيد من تنوع مقاماتها وأساليبها ويطوعها لطرقه وأساليبه، وهى طرق وأساليب مانزال نثير ونشجى ويتجمع لها الناس فى سائر أنحاء مصر.

أما عن وضع الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية (فى ضوء ما حدث من تغير) فقد سبق وعالجناه وفق المعطيات المطروحة فى هذه السطور وقد نشرت هذه المعالجة فى عدد سابق من هذه الدورية (العدد ٥٦-٥٧ يولية/ ديسمبر ١٩٩٧ من ص١٢٩).

فى ضوء ما تقدم، ماذا نحمى إذاً، وكيف؟ وهنا يجدر التذكير بأن الدرس العلمى للموسيقا الشعبية لا يقيّم أهمية الأشكال التى تضمها هذه الموسيقا وفق مستويات أو درجات ارتقائية، سواء من حيث البنية اللحنية أو من حيث درجة الإتقان فى الأداء وأدواته، وإنما يسوى بين كل الأشكال التى تقوم عليها الموسيقا الشعبية وبين بعضها البعض، كما ينظر لأشكالها جميعًا على أنها رصيد من الألحان تخلّق عبر السنين، وأن كل شكل لحنى أبدع فى سياق بعينه ليؤدى دوراً بعينه فى هذا السياق، وعلى ذلك لا يجوز تجزىء أو تقسيم أشكال الموسيقا الشعبية المصرية إلى أشكال جديرة بالحماية والصون (لسبب ما) وأشكال أخرى غير جديرة بالحماية والصون (لسبب ما أيضًا) ويسرى هذا القول على وضعية الآلات والأدوات الموسيقية بكاملها.

إذاً فالحديث عن الحماية والصون يشمل كل الرصيد الموسيقى الشعبى قديمه وحديثه مع الأخذ فى الاعتبار أن الواقع الثقافى الشعبى فى كثير من أقاليم مصر، تجاوز الوضع التقليدى القديم فيما يتعلق بالوظائف والأدوار التى كانت تؤديها أو تلعبها أشكال بعينها من الموسيقا (فى مرحلتها التقليدية القديمة) ويجب ألا ننظر إلى هذا التجاوز على أنه مدعاة للتحسر والتباكى على الزمن الماضى (الحياة التقليدية القديمة) وما كان يتضمنه هذا الزمن من قيم فى الموسيقا وموضوعاتها؛ ضمن طبيعة الثقافة الشعبية التى تتنازل عن كثير من عناصرها بل وتتنازل عن ظواهر ثقافية كاملة وتطويها مع صفحات التاريخ، ليس سهواً. وإنما هو منطق التجاوب مع التغير، فللثقافة الشعبية معاييرها التى تخلصها وتنقيها من العناصر والظواهر التى ضعفت قيمتها ولم تعد تؤدى دورها بحيوية واقتدار. وهى المعايير ذاتها التى طالما أظهرت الثقافة الشعبية فى سعة ورحابة، قادرة على استيعاب وتنقية المستحدثات التى تطرأ على المناخ الثقافى العام وتطويع هذه المستحدثات لتتكيف مع السياق الثقافى الشعبى، وهو ما حدث بالفعل فى مجال الموسيقا حيث طوعت الألحان والآلات والأدوات الوافدة للتكيف مع المجمل الموسيقى الشعبى المتجدد.

أما كيفية الحماية-فلها أيضاً وقفة وفى تصورنا أنها لابد أن تتسق مع سائر المعطيات سالفة الذكر، وعليه فإننا نقترح صيغة بعينها لكيفية الحماية والصون نوجزها على النحو التالى:

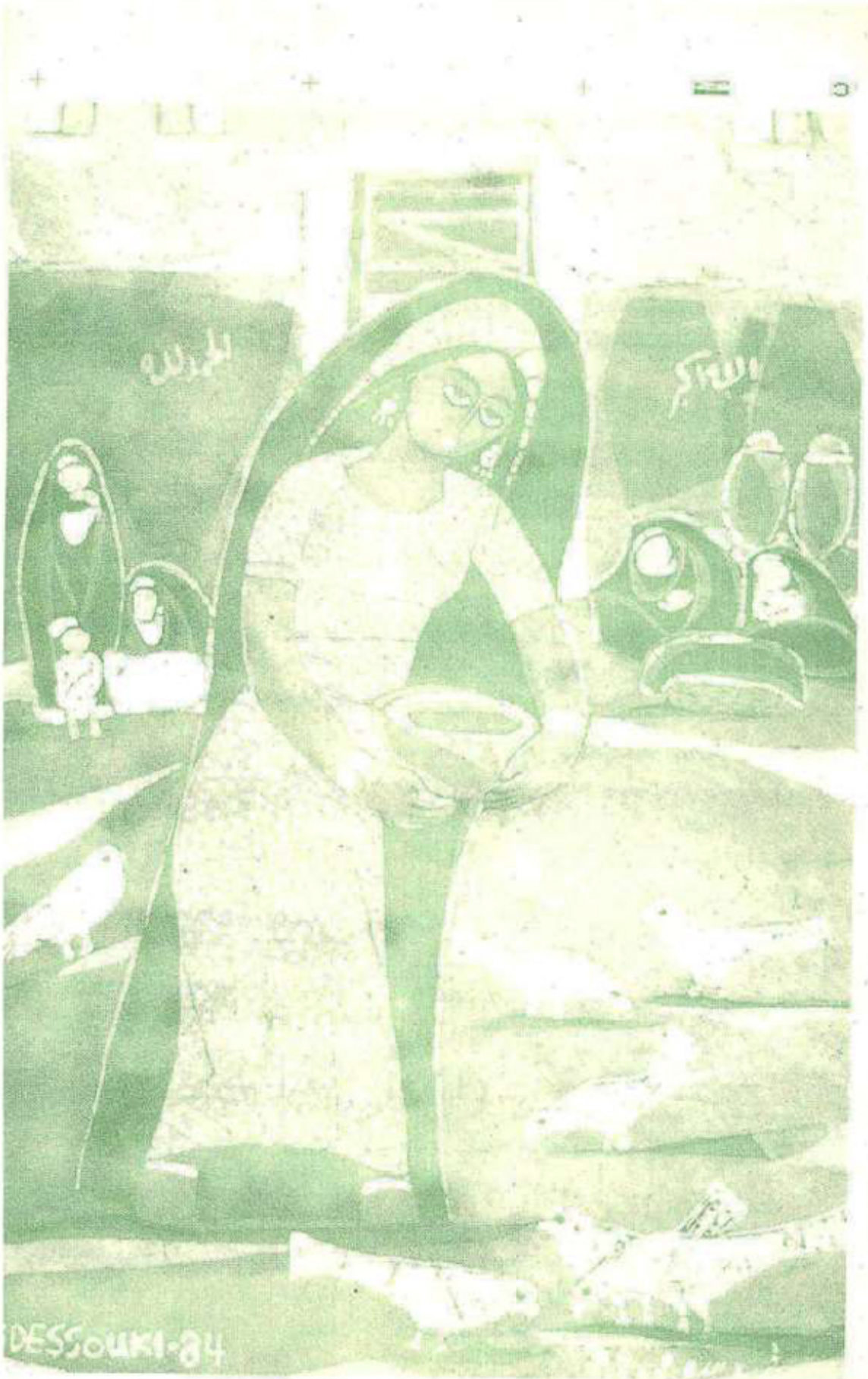
١ - العناية الجادة بجمع المأثور الموسيقى الشعبى بكل أشكاله وموضوعاته وتوثيقه توثيقًا دقيقًا وإتاحته للباحثين والفنانين المستلهمين.

٢ - لكى نتجنب الأخطاء والعثرات التى تعرض لها الكثير من عمليات الجمع السابقة (والحالية أيضاً) لابد من توحيد أساليب وطرق الجمع والتوثيق والتصنيف والأرشفة فى جميع المؤسسات المعنية بعملية جمع المأثور الموسيقى الشعبى واتباع أحدث الطرق والوسائل والتقنيات المعمول بها عالمياً فى هذا المجال.

٣ - الإسراع فى تعديل الهيكل الوظيفى لمركز دراسات الفنون الشعبية حتى يتلائم وأهمية الدور العلمى المهم الذى يضطلع به. ودعمه ماديًا وتزويده بالباحثين المدربين على عملية الجمع والتصنيف وفق القواعد العلمية. ووضع الاهتمام بإصلاح حال هذه المؤسسة المهمة على قائمة العمل العلمى الجاد الذى يهدف إلى حماية وصون المأثور الشعبى المصرى، حيث يضم المركز رصيداً هائلاً ومهماً من المادة الفولكلورية فى مختلف الفروع والموضوعات ويرجع تاريخ جمع أغلبها إلى أواخر الخمسينيات. وهذه المادة معرضة للتدمير والهلاك بسبب سوء الحفظ والإهمال ونقص عدد الباحثين المؤهلين.

٤ - تخصيص مقررات تدرس لطلبة المعاهد والكليات الموسيقية تعرفهم بالموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها وبكل ما يتصل بها من خصائص.

٥ - دعم وتشجيع المؤسسات والجمعيات التى تعنى بالمأثور الموسيقى الشعبى المصرى، سواء تلك التى تقوم بدراسته أو التى تسعى - بطرق مختلفة - إلى إلقاء الضوء على القيمة الثقافية التى يمثلها هذا المأثور ومبدعوه.


DESSOUKI-84

موضوع موسيقى للحوار

د. تيمور أحمد يوسف

مقدمة:

تعتبر مخلفات الإنسان والآثار التى تركها عبر آلاف السنين منذ خلقه - مرآة تنعكس عليها العوامل الطبيعية فى الكون المحيط به، يتعلم ويقتبس ويقلد أصوات كل ما أحاط به من فطرة طبيعية، وقد استمر الإنسان يتعلم ويبتكر أدواته الخاصة يصنعها من الخامات المحيطة به، إلى أن ارتقى تدريجيًا عبر الزمن ليكتشف الصوت وآلات النقر، ثم آلات النفخ، ثم الآلات الوترية. ولم تكن الموسيقى فنًا أو صورًا معبرة عن المشاعر والأحاسيس، بل كانت وسيلة للتخاطب والتحذير ومحاكاة لأصوات الطبيعة، وتعتبر آثار حضارات وثقافات ما قبل التاريخ مثل: «الفرعونية، السومرية، البابلية، الآشورية، اليونانية، الصينية والهندية، من أهم حضارات وثقافات الشعوب فى الممالك القديمة، حيث تشكل لكل منها حضارة مميزة، وقد ظلت أسرار تلك الحضارات مجهولة إلى أن تم اكتشافها على يد بعض العلماء والباحثين الغربيين قرب نهاية القرن الثامن عشر الميلادى وأمكن التعرف عليها وفك طلاسم لغاتها، وكانت النتائج والمعارف العلمية مذهلة، خاصة فيما يتعلق بالآلات الموسيقية[1].

وإذا ألقينا الضوء ودققنا النظر فى بعض الدراسات التى تمت على الحياة الثقافية فى بعض المجتمعات بشكل عام والمجتمع العربى بشكل خاص فإن المخلفات الفنية المتبقية تشهد أن تطور فن الموسيقى يرجع إلى ظهور المدنيات المتأثرة بالحضارات الإنسانية والمزج وتأثير بعضها فى البعض الآخر، كذلك يرجع

الفضل إلى ظهور الأديان السماوية وممارسة طقوس التراتيل الغنائية فى أداء العبادة، التى تضمنت الموسيقى الصوتية والإيقاعية ثم الآلية كما أننا لا نستطيع أن نؤكد بأن الموسيقى اقتصرت على العبادات فحسب، بل ربما كان لتلك الشعوب موسيقى متوارثة عن الأجداد تعبر عن عاداته، تقاليده، أفراحه وأحزانه، ولا نستطيع أن نحدد بدقة نوعية هذه الموسيقى وألحانها، حيث لم تصل إلينا أية معلومات موثقة عن مخلفات الإنسان وفنونه الشعبية، ومنها الموسيقى، بخاصة الألحان الغنائية.

موضوع الحوار

راودنى سؤال مهم ألح على تفكيرى منذ فترة طويلة، أعتقد أن الإجابة عليه تحتاج لجهود الباحثين، ومشاركتهم لى فى هذا الحوار، الخاص بالدراسات العلمية للموسيقى بشكل عام والموسيقى الشعبية بشكل خاص، ربما قد يسهم هذا فى تبادل الرأى والمعرفة وسمو الفكر وتبادل الخبرات، بما اكتسبناه من معارف ومُثل، وقيم علمية مستمدة من ينابيع متعددة قديمة كانت أم حديثة والسؤال هو:

هل سبقت الموسيقى الشعبية فى نشأتها الأولى موسيقى الحضارات والمدنيات... أم أن موسيقى المدنيات والحضارات سبقت الموسيقى الشعبية..؟

ويرى الباحث أنه للإجابة على هذا السؤال يجب أن نستعرض فى عجالة بعض أهم الجوانب الثقافية والتاريخية المهمة وأن نعبر العصور لنستخرج بعض الحقائق التى قد تسهم فى هذه الدراسة بالمقارنة والتحليل وأن نسرد الحقائق، لتصل بنا إلى محاولة للإجابة على السؤال المطروح للحوار.

وينقسم البحث إلى إطارين

الأول: الجانب النظرى ويشمل:

* الموسيقى عبر الحضارة اليونانية والتاريخ الميلادى.
* الموسيقى عبر الحضارة العربية والتاريخ الهجرى.
* علم الفولكلور والموسيقى الشعبية.

الثانى: الجانب العملى ويشمل:

* نماذج من تراث الموسيقى العربية والموسيقى الشعبية.

أولاً.. الجانب النظرى:

الموسيقى عبر الحضارة اليونانية

تعتبر الحضارة اليونانية والرومانية - الأساس الذى قامت عليه الحضارات الأوروبية حتى الآن، كما أن الحضارة اليونانية كانت على اتصال بالحضارة المصرية القديمة والسومرية والبابلية والآشورية فى العراق، وصلت الموسيقى النظرية والعملية إلى ذروتها فى الفترة من: (٤٥٠-٣٢٥ق.م) قامت فلسفتهم على معتقد دينى، هو أن الموسيقى هبة من الألهة وهى تعمل على الانسجام والتناسق مع الكون، وأنها تملك قوة فوق حركة الإنسان، وأن لبعض المقامات تأثير على نفسيته، قد قامت الشخصية الذاتية للموسيقى اليونانية على نظام الطابع المقامى الذى ينتمى إلى تتابع سلمى له خصوصية نغمية وله مسار محدد، وهى تشبه تماماً النظام المقامى المعمول به فى الموسيقى العربية حالياً، وقد فسر فلاسفة اليونان أن كل طابع سلمى امتلك عاطفة الفعالية خاصة ومميزة كما ارتبط الإيقاع الموسيقى باللغة، فاللحن يكون صورة طبق الأصل من إيقاع الكلمات.

ويرى الباحث أنه بدون أية معلومات جديدة عن طبيعة موسيقى وألحان تلك الحضارة لتذوقها والتعرف على طابعها النغمى فلن نستطيع أن نحدد أن تلك الأفكار كانت حقيقية أم أنها كانت نظريات فلسفية فحسب.

الموسيقى عبر التاريخ الميلادى

تؤرخ هذه الفترة ببدء القرن الأول للتاريخ الميلادى، وكانت قد انهارت تقريباً معالم بعض الممالك والحضارات القديمة، ودخول المجتمع العالمى فى عصر ثقافة دينية جديدة بعد الديانة اليهودية وهى: «الديانة المسيحية» وانتشارها على يد بعض المبشرين فى معظم أنحاء الخليقة، حيث اهتم الدين الجديد منذ بدايته بالموسيقى الصوتية، لذلك اختفت الآلات الموسيقية

القديمة أو أهمل استعمالها واقتصرت على أداء الصلاة وإنشاد التراتيل، ويلاحظ انقسام الكنيسة فيما بعد إلى نوعين: (الكنيسة الغربية والكنيسة الشرقية) وكلاهما اشترك فى أداء التراتيل بالغة القبطية واختلفا فى نظام بناء ألحان الأداء ومقاماته.

وقد أجمع المؤرخون على أن موسيقى الأقباط فى مصر تمثل مرحلة مهمة من مراحل تشكيل الوجدان الروحى، الذى ارتبط بالموسيقى الدينية عند الفراعنة والشعب المصرى القديم.

ومنذ بداية اعتناق الدين الجديد وخاصة فى أوروبا ارتبط معظم الموسيقيين المحترفين بالكنيسة التى قامت معتقداتها على نقيض الوثنية التى كانت قائمة فى الحضارة اليونانية والرومانية القديمة، بذلك تم التخلص نهائياً من تلك الموسيقى، ولا نستطيع أن نعرف إلا القليل عن المصاحبة التى كانت تلازم الغناء فى خدمة الكنيسة فى عصرها الأول، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهر الغناء الكنائسى وكأنه استمرار لنفس تراتيل الطقوس والفرائض الخاصة بالديانة اليهودية ومن نفس المقامات التى كانت مستخدمة فى تلك الحقبة.

وقد تطور الغناء الكنائسى تطوراً كبيراً فى (روما) حيث ابتكرت تفاصيل دقيقة مخصصة لأداء الطقوس الخاصة بالكنيسة خلال الفترة من: (القرن الخامس إلى السابع الميلادى) وعرف بالغناء الجريجورى Gregorian Chants بعد أن قام الأب جريجورى المتوفى عام ٦٠٤م بتأليف بعض الألحان لأداء الطقوس الدينية فى الكنيسة. وقد فضل بعض رؤساء الكنائس فى أماكن متفرقة من أوروبا أسلوب الغناء الجريجورى وتنويعاته ثم أضافوا إليها، وقد تم العثور على العديد من المخطوطات اليدوية لتلك الألحان وموقعة منه والتى سميت: «نيومس Neumes»، تلك المخطوطات هى الجذور الأولى للتدوين الموسيقى فى أوروبا.

وفى الجانب الآخر من الشرق الأوسط وشمال إفريقيا خصوصية ألحان «الكنيسة الشرقية» التى احتوت فى تراتيلها على أجناس مقامات تحوى أرباع الدرجات الصوتية، وهى غالبا مستمدة من جذور حضارة موسيقية سبقت تراتيل الدين المسيحى، ويعتقد أن المسيحيين الأوائل قد ورثوا أسلافهم اليهود فى الكثير من طرق العبادات، فكانت التراتيل التى تؤدى بينهم هى «مزامير داوود النبى» وعرف ذلك بأسلوب التنغيم البسيط Paslmodie Simple.

الموسيقى عبر الحضارة العربية والتاريخ الهجرى(٢)

تعرف الموسيقى العربية بموسيقى الأمم العربية ودول الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، لها تقاليد خاصة تطورت عبر مناطق عربية عبر آلاف السنين، وعلى الرغم من أنها خضعت إلى العديد من التغيرات على مر القرون فإنها احتفظت بالكثير من خصائصها ومميزاتها، ويشمل تراثها «الغناء والآلات والإيقاع» وتؤرخ حضارة الموسيقى العربية بتاريخ الحضارة العربية الإسلامية، فى شبه الجزيرة العربية حيث كان العرب يعيشون الوثنية، يترنمون بالشعر ويعيشون البداوة، وشدة الجفاف للحياة الصحراوية، وقد كان العرب على اتصال ببعض المدنيات المجاورة خاصة «الفرس والروم» وبانتشار الدين الإسلامى ودخول بلاد الفرس، العراق، الشام، تركيا، مصر، وشمال ووسط إفريقيا والهند إلى الدين الجديد، بدأت تنمو وتتحدد ملامح الحضارة العربية الإسلامية وفنونها، كان لدخول تلك الدول تأثير ملحوظ فى الموسيقى والغناء العربى بشقيهما «التقليدى والشعبى» وتطورت تقاليد الموسيقى العربية خلال حكم السلالات فى الإمبراطورية الإسلامية منذ مطلع القرن (٧: ١٣م) حيث ازدهرت الموسيقى العربية فيما بين القرنين (٨٠٧م) حيث كان مقر الخلافة الإسلامية فى بغداد فى عصر «هارون الرشيد» الذى عرف عنه إغداقه وسخاؤه على الموسيقيين والمغنين، كذلك ظهرت بعض الكتابات النظرية عن الموسيقى العربية والتى لقيت عناية خاصة امتزجت بتقاليد الموسيقى الفارسية، كذلك عمليات الترجمة أخذاً عن العلوم اليونانية ونظرياتها، حفلت هذه الفترة التاريخية المهمة بفلاسفة الموسيقى العربية ومن أهمهم: أبو النصر الفارابى(٣)، وأبو على الحسين بن عبدالله بن سينا(٤) وانتشرت نظريات الموسيقى العربية وألحانها فيما بعد عبر الشرق الأوسط وشمال إفريقيا إلى بلاد الأندلس حيث قامت حضارة جديدة ومميزة هى مزيج بين ثقافة العرب وبين الثقافة الوطنية التقليدية للشعوب التى عاشت فى ظل الحكم الإسلامى، تركت بصماتها على كل التاريخ العربى، بل والعالمى، وتفاخر فيها العديد من الموسيقيين والملحنين والعازفين.

ويرى الباحث أن الموسيقى العربية تداخلت وتأثرت بثقافات أخرى من حيث النظرية والآلات المستخدمة والإيقاعات المتنوعة وأسماؤها المختلفة من بلد إلى آخر، والقوالب الغنائية والآلية المنقول بعضها عن امتزاج بحضارات شعوب أخرى،

بينما انفرد كل شعب بعاداته وتقاليده ولهجته وثقافته المتوارثة والتى قامت على أنقاض حضارة سابقة استمرت جذورها فى وجدان تلك الشعوب. ولا نستطيع حصر الوسائل التى تم بها الاتصال الثقافى بين تلك الشعوب فى العالم الإسلامى، بدءاً من الفتوحات الإسلامية، الحروب الصليبية، التنقلات التجارية، الرحلات العلمية، حركات الترجمة وتأثير الحضارة العربية الأندلسية والعلاقات الشخصية والمبادلات التجارية، حركات الترجمة وتأثير الحضارة العربية الأندلسية والعلاقات الشخصية والمبادلات التجارية، حيث امتزجت كل تلك الثقافات المتنوعة، وخلقت أنواع وألوان مميزة لكل شعب وهذا ما أكدته وتؤكده الدراسات الحديثة لعلم الفولكلور.

علم الفولكلور ودراسات الموسيقى الشعبية

(أ) **علم الفولكلور:** هو فرع من فروع المعرفة الإنسانية الذى يهتم بجمع وتصنيف ودراسة المواد الفولكلورية بمنهج علمى يفسر حياة الشعوب وثقافتها عبر العصور. وكلمة فولكلور Folklore مصطلح عالمى يعنى «حكمة الشعب»، أول من صاغه الإنجليزى وليام جون تومز (١٨٠٣-١٨٥٥م) عام (١٨٤٦م) وكان فى بدايته يهتم بتطور الآثار التى ظلت محصورة فى البقايا المادية للأمم على اختلاف مراحل تطورها كما أضاف العناصر المستخدمة فى الحياة اليومية، والفولكلور كما جاء فى تعريفه يشمل الإبداع التقليدى لأى شعب من الشعوب سواء كان بدائياً أم متحضراً، هذا الإبداع يتحقق باستخدام الأصوات والكلمات شعراً أو نثراً، المعتقدات الشعبية، الخرافات، العادات، الممارسات، الرقصات والألعاب الشعبية أى أنه حصيلة ما تراكم من الخبرات والمعارف والممارسات عبر الأجيال فى الحياة الشعبية، أما من حيث الجانب الموسيقى فلم يتوصل علماء الفولكلور إلى الطريقة التى يتم بها إبداع الموسيقى الشعبية.

وقد كتب المؤلف المجرى بيلا بارتوك Bela Bartok (١٨٨١-١٩٤٥م) حيث قال: «من المشكوك فيه أن الفلاحين قادرون كأفراد على ابتداع ألحان جديدة تماماً».

كذلك يذهب بعض الباحثين الألمان وعلى رأسهم هانز نيومان Hans Numann الذى قال: «إن الأغنية الشعبية مثل كل شىء فنى تطور بين طبقات المتعلمين، أخذت مكانها إلى سطح الكيان الاجتماعى حتى وصلت إلى حالة الاستقرار والبقاء بين جماهير الشعب لتصبح مجرد صدى غامض، وأحيانا يكون صدى محرفاً لثقافة شاعرية موسيقية».

ويرى الباحث أن الموسيقى بشكل عام هى تنظيم حركات الصوت واستمراريته فى الزمن والموسيقى لها وظيفة مهمة فى كل المجتمعات، ووجودها يظهر من خلال أساليب كثيرة ومتعددة، لكل منها شخصية ترجع إلى الموقع الجغرافى والجوانب التاريخية، سواء كانت غربية أم عربية، تقليدية أم شعبية فالموسيقى ليست شيئاً سهلاً لتوضيحه؛ فمعظم الناس عادة يتعرفون ويوافقون عليها ولكن عدداً قليلاً يملك اللغة الدقيقة والمفصلة لتفسيرها وعلى سبيل المثال يتضح لنا من مؤلفات الموسيقى الغربية وثقافتها المتطورة أنها فن اجتمع له خاصية الصوت، ودرجته وتنويعاته ليقدم فناً له جماله وجاذبيته وخاصية الخلق والإبداع، وهنا يجب ملاحظة الفرق بين الموسيقى والأصوات الأخرى مثل إلقاء الشعر والخطابة، والمفاهيم النظرية والعملية للموسيقى العربية بين ثقافة التراث والموسيقى الشعبية.

(ب) الموسيقى الشعبية Folk Music

الموسيقى الشعبية هى: حصيلة كل ما تراكم من ألحان للعديد من شعوب الأمم وتعتبر الأغنية الشعبية من أهم صيغها، لكثرة مناسباتها وأنواعها التى تطورت خلال عملية النقل السماعى، لها مظاهرها المختلفة، وتؤدى من قبل الجماعة الشعبية وهم غالباً من أهل الريف وهم غير مدربين أو دارسين للموسيقى، وألحانهم على عكس موسيقى المجتمعات المتعلمة فى المدن التى يوجد فيها موسيقيون محترفون ويرى البعض أن أهم العوامل التى تشكل التراث الموسيقى الشعبى هى:

١ - صفة الدوام والاستمرار من الماضى إلى الحاضر.

٢ - صفة التغيير التى تنبثق من الحافز الخلاق للفرد والجماعة.

٣ - اختيار الجماعة للحن معين يحدد الشكل الذى يبقى عليه هذا اللحن.

وحول هذا المفهوم ومنذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادى، وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى فقد ثار جدل فى بعض دول أوروبا حول ظاهرة «إبداع الموسيقى الشعبية»:

هل الموسيقى الشعبية فى الأصل من إبداع جماعة. أم من إبداع فرد؟

وقد أثبت بعض الباحثين أن بعض الخطابين نظموا بعض الأغاني للتسلية، ولكن أحداً منهم لم يستطيع أن يثبت بالدليل القاطع أنهم ألفوا تلك الألحان، والواقع أن الدراسات الحديثة قد أثبتت بصفة قاطعة أن دور الجماعة ليس إبداع أغنية بل هو إعادة لهذا الإبداع، وهذا يعنى أن اللحن موجود فى الأصل ولكن يلحق به تغيرات كثيرة ومستمرة وربما لا تمت بأية صلة للأغنية الأصلية وللآن لم يتوصل علماء الفولكلور إلى الطريقة التى يتم بها إبداع الموسيقى الشعبية ولاتزال هذه العملية غامضة.

ويرى الباحث أن تداول أغنية شعبية من مؤدٍ إلى آخر ومن جيل إلى جيل يلحق بها نوعًا آخر من الإبداع يضيف قيمًا جمالية أخرى، بالإضافة إلى التأثر بأساليب موسيقية أخرى تحدث تغيراً تدريجياً عن طريق المراكز الثقافية القريبة من: المدن، المراكز، الأديرة، وبيوت العبادة، لكنها فى الأصل تحتفظ بخصائصها القديمة لفترات طويلة، وكلما كانت موسيقى الجماعة «عرقية» فهى مميزة وتعرف بوضوح، ولا تتأثر بالموسيقى المدنية أو غيرها.

ويتضح ذلك من تباين الظروف المكانية والمادية والاجتماعية وبصماتها البارزة والمميزة على الموسيقى الشعبية، خاصة فى بعض الدول الأوروبية مثل: إيطاليا، فرنسا، ألمانيا، رومانيا، المجر وبولندا وغيرها، ومن الدول العربية مثل: تركيا، مصر، العراق، سوريا، لبنان، فلسطين، الأردن، ليبيا، اليمن، تونس والمغرب ودول الخليج العربى وغيرها ولا شك أن إنشاء مراكز «الفنون الشعبية»، «ودراسات الموسيقى الشعبية» فى بعض الدول الأوروبية والعربية قد ساهم فى عقد مؤتمرات علمية ليتبادل فيها الباحثون الخبرات ووجهات النظر، والبحوث العلمية المتخصصة وعلى نطاق واسع.

ويرى الباحث أن الأصالة الفنية النابعة من ألحان الموسيقى الشعبية ومظاهر التقدم العلمى - خاصة فى دول الغرب - قد وصلت إلى مراحل متقدمة استلهم منها بعض الفنانين فى استنباط مصادر جديدة فى بناء ألحان تبنى على أفكار موسيقية شعبية[٥]. أما فى الجانب العربى فقد اهتمت بعض الدول العربية بموسيقاها الشعبية واستفادت من تجربة الغرب فى هذا الحقل العلمى الجديد، ولاتزال بعض المراكز الشعبية العربية فى حاجة إلى باحثين متخصصين لاستكمال جوانب القصور فى وسائل الجمع والتدوين والتحليل، وربما يرجع ذلك إلى المشاكل القائمة فى أصول الموسيقى العربية وأساليب تدوينها، من حيث مقاماتها وضروبها الإيقاعية، وأهمية التفرقة بينها وبين أصول الموسيقى الشعبية وطرق التدوين الخاصة بها.

وهنا يجب علينا الإشارة أيضا إلى بعض المؤلفين المصريين الرواد الذين اهتموا فى بعض أعمالهم ومؤلفاتهم على تراث الألحان الشعبية المصرية[٦].

ثانياً: الإطار العملى:

تمهيد:

منذ انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية فى القاهرة عام ١٩٣٢ تشكلت بعض اللجان لبحث كل ما يخص الموسيقى العربية فى الوطن العربى، كان من أهم تلك اللجان: لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف، ولجنة جمع التراث الشعبى وتقنينه، كان عملها هو حصر المقامات العربية المستعملة فى الوطن العربى، وقد وجد ما يقرب أو يزيد عن (٥٢) مقامًا مستعملاً مع اختلاف التسميات فى بعض الدول العربية مثل: مصر، سوريا وحلب، تونس والمغرب، العراق والجزيرة والخليج العربى، ولاتزال تلك الخلافات قائمة لم تحسم بعد، وربما كان هذا بسبب الموروثات والارتباط القومى والنفسى الشعبى.

النماذج العملية:

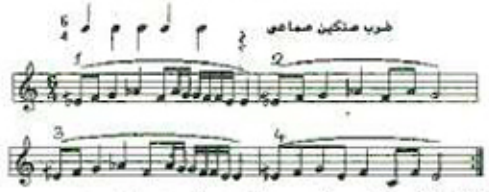
النموذج الأول: أنشودة من التراث القديم، تنسب إلى أهل المدينة جميعاً، استقبلوا بها الرسول صلى الله عليه وسلم بعد هجرته من مكة إلى المدينة المكرمة مغنين بمرافقة الدفوف قائلين:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع.. إلخ

ونص هذه الأنشودة وصياغة لحنها لا ينسب لأحد، ولا يعرف باليقين إذا كان هذا اللحن هو الأصلى أم أدخل عليه إضافات، ومن أول من دونه موسيقيا وحدد له جنس النغم والإيقاع؟ ويرى الباحث أن بعض الموسيقيين استخدموا هذا اللحن فى موسيقاهم التصويرية لبعض الأعمال المرئية والمسموعة فى أجهزة الأعلام والتى تعرضت للتاريخ الإسلامى.

النموذج رقم (١)

أنشودة طلع البدر علينا

تحليل البناء اللحني والضرب الإيقاعي للنموذج (رقم١)

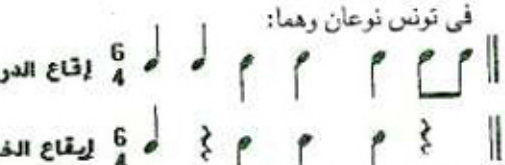
أولا: الصياغة اللحنية:

يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة في جنس «الهزام»، مكونة من عدد (٤) موازير تنقسم إلى عبارتين: العبارة الأولى تبدأ من الزمن الأول للمازورة رقم (١)، وتنتهي في نهاية المازورة رقم (٢) على الدرجة الثالثة للجنس، والعبارة الثانية تبدأ من الزمن الأول للمازورة رقم (٣) وتنتهي بنهاية المازورة رقم (٤) على الدرجة الأولى للجنس.

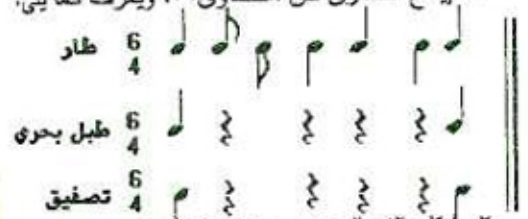
ويلاحظ أن أبعاد اللحن لا تزيد عن (مي نصف بيمول، ولا بيمول) وهو بعد رابعة غير تامة (ناقصة)، وهو ما يميز هذا الجنس عن غيره فله طابع خاص ومميز، أما انخفاض الصوت فهو بعد الثالثة المتوسطة من درجة الركوز الهابطة وموقعها في النصف الأول من الزمن الخامس في المازورة الرابعة والأخيرة (نغمة دو) وينتهي اللحن على درجة ركوز المقام، ويوضح النموذج رقم (١) السابق والأقواس المستخدمة التحليل المشروح.

ثانيا: الضرب الإيقاعي:

الضرب الإيقاعي المستخدم يعرف في الموسيقى العربية التقليدية حالياً باسم «سنكين» وكانت تسميته القديمة عند العرب إيقاع (الرمل) وميزانه ٤/٦ ويتشكل طابعه من مواضع النقر القوى «الدم، والضعيف التك، والسكتات»، ويستخدم أيضاً الوزن نفسه في بعض الدول العربية بأسماء أخرى كالآتي:

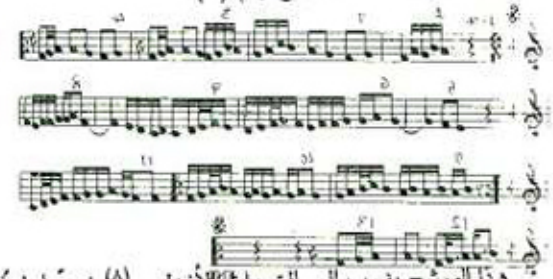
في تونس نوعان وهما:

ويلاحظ اختلاف الضربين من حيث مواقع الضغوط وأماكن السكتات وكلاهما يستخدم في الحياة الغنائية التقليدية والشعبية، خاصة في غناء «النوبة التونسية».

وفي الكويت يستخدم أكثر من نوع لهذا الوزن في مصاحبة الأغاني التراثية والشعبية كما يختلف التركيب الإيقاعي والآلات المستخدمة تبعا لنوع ونمط الغناء ومن الأمثلة الآتي:

١ - إيقاع الخماري لفن «الحساوي»[٧]، ويعزف كما يلي:

٢ - إيقاع الفن النجدي ويعزف كما يلي:

ويكتفي الباحث بعرض بعض الأنماط المستخدمة لهذا الضرب الإيقاعي الذي يمثل تراث الموسيقى العربية الغنائية المتداولة قديما وحديثا في بعض الدول العربية وهذا على سبيل المثال وليس الحصر، كما يجب ملاحظة أن التركيب الإيقاعي المتمثل في أداء بعض الآلات الإيقاعية مثل الطار والطبل والتصفيق هم من أقدم الآلات العربية الشعبية استخداما، لكن التراكيب الغنية للضغوط وأسلوب التعبير مستحدث.

النموذج رقم (٢): موشح «أنت سلطان الملاح، مقام جهاركاه ضرب سماعي دارج

نموذج رقم (٢)

هذا الموشح ينسب إلى التراث الأندلسي[٨] نصاً ولحناً والمؤلف والملحن مجهولان. يتكون هذا الموشح من عدد ثلاثة «أدوار» والدور عرّف في مصر «بالبدنية» للتفرقة بينه وبين قالب الدور الغنائي الذي ابتدعه الفنان المصري «محمد عثمان ١٨٥٥-١٩٠٠م» ومن كلماته نص البدنية الأولى التالية:

أنت سُلطان الملاح يا مليك أنت ملك

زدت هنكي يا غزال والهوى ياما هتك

وفي نص آخر مستخدم في مصر استبدلت بعض الكلمات الآتية:

بدلاً من «هنكى» «وجدى» وبدلا من «هتك» «ملك» وهما على نفس الوزن الشعرى.

التكوين اللحنى: لحن البدنية الأولى يتكرر، وتتغير الكلمات، دون تغيير فى أصل اللحن، واللحن يتكون من جملة غنائية مكونة من عدد (٨) موازير مقسمة إلى عبارتين:

العبارة الأولى تبدأ من الزمن الثانى من المازورة الأولى وتنتهى فى الزمن الأخير للمازورة رقم (٤)، والعبارة الثانية تبدأ من الزمن الثانى فى المازورة رقم (٥) وتنتهى فى الزمن الأخير فى المازورة رقم (٨)، ومن الزمن الأول للمازورة رقم (٩) تبدأ جملة لحنية يؤدى عليها كلمة «يا ليل يا عين» وهو جزء متعارف عليه لاستكمال لحن قالب الموشح، ويجب ملاحظة أن اللحن كامل بسيط ولا تزيد أبعاده عن بعد الدرجة الخامسة «صعوداً من الركوز (جنس الجهاركاه «FA»، ودرجة الكردان «DO») وهبوطاً إلى الدرجة الرابعة «DO» درجة الراست، أما الضرب الإيقاعى فهو (السماعى الدارج) وهو متداول بكثرة فى قوالب الموسيقى العربية التقليدية، ويلاحظ أن الغناء يبدأ بعد «الدم الأولى» للضرب.

وفيما يلى بعض نماذج من تراث الأغانى الشعبية المصرية المعروفة:

أغنية: يا عزيز عينى، غناها العمال المغتربون أثناء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م)، فى مدينة القاهرة ولا يعرف من مؤلفها أو ملحنها وكلماتها كالآتى:

١ ـ آه يا عزيز عينى وأنا بدى أروح بلدى

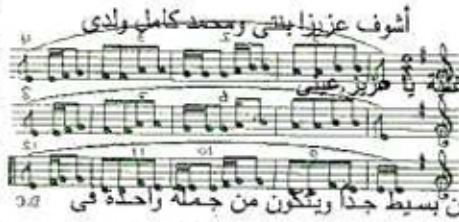
بلدى يا بلدى وأنا بدى أشوف ولدى

٢ ـ آه يا عزيز عينى والغربة هدت حيلى

يا عزيز بلدى والسلطة أخدت ولدى

٣ ـ آه يا عزيز عينى وأنا بدى أروح بلدى

أشوف عزيزا بنتى ومحمد كامل ولدى

النموذج رقم (٣) أغنية يا عزيز عينى

يلاحظ أن اللحن بسيط جداً ويتكون من جملة واحدة فى جنس الذهاوند المصور على درجة البوسلك (MI) ويتكون من عدد (٤) موازير تبدأ من لفارى المازورة رقم (١) وينتهى فى أول الزمن الثانى من المازورة رقم (٤) ولا تزيد أبعاده عن الدرجة الخامسة صعوداً «SI» وهبوطاً إلى الدرجة الثانية «RE» وتتكرر الجملة اللحنية عدة مرات مع تغيير الكلمات وينتهى اللحن على الدرجة الأولى للجنس المستخدم.

أما الإيقاع المصاحب لهذا اللحن فهو إيقاع المصمودى الصغير وميزانه ٤/٤ ويؤدى معتدل السرعة ويكتب كالآتى:

ضرب المصمودى الصغير

ومن أغانى التراث الشعبى المصرى أغنية «قطر الندى»[١]، ونقول كلماتها:

الحنه الحنه يا قطر الندى

يا شباك حبيبى يا عينى جلاب الهوى

يا خوفى من أمك تسألنى عليك

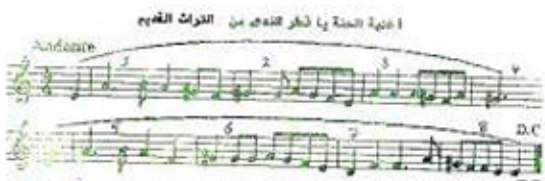
لحطك فى عينى يا روحى وأكحل عليك

يا خوفى من أختك تدور عليك

لحطك فى شعرى يا عينى اتضفر عليك

وان جاتنى العوازل تسألنى عليك

لحطك فى صدرى يا روحى واللولى عليك

النموذج رقم (٤)

ويتكون هذا اللحن من جملة لحنية مكونة من عدد (٨) موازير فى «جنس الحجاز» المصور على درجة البوسلك (MI)، وهى مكونة من عبارتين: العبارة الأولى تبدأ من لافارى مازورة رقم (١) وتنتهى على الدرجة الثالثة الزائدة والصاعدة للجنس فى المازورة رقم (٤) والعبارة الثانية تبدأ من الزمن الرابع فى المازورة رقم (٤) وتنتهى فى الزمن الثالث فى المازورة رقم (٨) على الدرجة الأولى للجنس، وأبعاد اللحن لا تزيد عن البعد الخامس صعودا والبعد الثانى هبوطا، أما الإيقاع المصاحب لهذه الأغنية فهو إيقاع المصمودى الصغير وهو من الإيقاعات التراثية المميزة ويكتب كالآتى:

ومن النماذج اللحنية السابقة، ومن كل ما تم التعرض له «موضوع الحوار» يمكن أن تستخلص ما يميز الموسيقى العربية والموسيقى الشعبية وما يجمع بينهما وهو الآتى:

١ ـ **العنصر اللحنى**: تتمتع الموسيقى العربية بالثراء النغمى الكامن فى مقاماتها، وتقتصر مؤلفاتها على أنظمة لحنية مفردة «Mono»، يضاف عليها الكثير من الحليات والزخارف التى لا تكتب فى المدونات الموسيقية وتترك لحرية المؤدى. أما ألحان الأغانى الشعبية فهى لا تستخدم غير أجناس الموسيقى العربية فحسب وليس المقام كاملاً.

٢ ـ **العنصر الإيقاعى**: له أهمية بالغة فى الموسيقى العربية فهو يشكل أهمية خاصة لضبط حركة اللحن، له نظام خاص واسم لكل ضرب.

ومما سبق من دراسة نظرية وعملية يمكن استخلاص النتائج التالية:

١ ـ إن طابع ومبادئ الموسيقى العربية التراثية بشكل عام والشعبية بشكل خاص قد تغيرت عبر القرون وأصبح لكل من المجتمعات العربية تراثها التقليدى والشعبى؛

٢ ـ إن أهم جوانب الحفاظ على التراث الموسيقى وتطوره فى الغرب، وفى الوطن العربى هو الارتباط الوثيق بالعقيدة الدينية والتمسك بها.

٣ ـ إن روح التآخى والارتباط بين كل من مسلمى وأقباط مصر بشكل خاص قد أفاد فى تواصل استخدام المقامات العربية، من خلال أداء الطقوس فى الكنائس والمساجد.

٤ ـ إن تأثر الحياة الشعبية بالحياة المدنية، والموسيقى الشعبية استفادت من موسيقى المدنيات، ولا شك أنها استقلت بطابعها وخصائصها وأصبح لها مراكز ودراسات علمية خاصة بها.

الهوامش والمراجع

(١) أ ـ جورج مدبك، **تاريخ الآلات الموسيقية**، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، سلاسل سو فنير ١٩٩٤م.
ب ـ محمود أحمد الحفنى، **موسيقى قدماء المصريين**، دار المطبوعات الراقية ١٩٣٦م.
جـ ـ محمود أحمد الحفنى، **موسيقى الممالك القديمة**، الطبعة الثانية، مطبعة رابطة الإصلاح الاجتماعى ١٩٧٢م إيداع دار الكتب تحت رقم ١٩٧٢/٢٧١٩م.

(٢) ولد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم عام (٥٧٠-٦٣٢م) تقريباً وبدأت الدعوة للدين الإسلامى عام (٦١٠م)، ويعود بدء التاريخ الهجرى إلى عام هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المدينة المنورة عام (٦٢٢م).

(٣) أبو النصر الفارابى (فارسى الأصل) يعتبر من أكبر فلاسفة العرب دراية بعلوم اليونان، وموسيقياً ضليعاً، أجاد العزف على آلة العود ومن أشهر مؤلفاته: كتاب الموسيقى الكبير تحقيق وشرح «غطاس عبدالملك، ومراجعة وتصدير محمود الحفنى صدر عن: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة.

(٤) ابن سينا (فارسى الأصل) فليسوف وموسيقار وكان عالماً فى الكثير من علوم الدين، اللغة، الفلسفة، الرياضيات، المنطق، الأدب، علم النفس والطب، كما كان من أساطين علماء الموسيقى فى زمانه، ألف ثلاثة كتب موسيقية اثنين باللغة العربية والثالث باللغة الفارسية، ومن أهم هذه الكتب الجزء الموسيقى من كتابه «الشفاء»، وكتاب الموسيقى الذى حققه زكريا يوسف مع تصدير ومراجعة محمود الحفنى وعبدالعزيز الأهوانى المطابع الأميرية ١٩٥٦م القاهرة ويعتبر من أعظم المؤلفات فى الموسيقى النظرية وتحفظ منه نسخة فى مكتبة أكسفورد تحت رقم «١٠٩»، وقد عالج ابن سينا فى كتابه الثالث باللغة الفارسية كل ما يتعلق بالموسيقى العربية من ناحيتها النظرية والعملية، وقد انفرد ابن سينا عن جميع أسلافه بالبحث الخاص بالموسيقى والهارمونى وفى التعبير الموسيقى وتعدد التصويت، وقد سماه «محاسن اللحن».

(٥) يعتبر تراث الموسيقى الشعبية فى الغرب، قبل القرن العشرين صورة حقيقية للتراث الشعبى الريفى، والدليل على ذلك هو استخدام بعض المؤلفين لبعض من تلك الألحان مثل: السيمفونية السادسة لبيتهوفن (١٧٧٠-١٨٢٧) المعروفة باسم: الباستورال استخدم اللحن الأساسى فى الحركة الأولى من السيمفونية لحن أغنية شعبية للرعاة. كذلك استخدم الباحث والمؤلف الموسيقى المجرى «بيلا بارتوك» وزميلة «سلطان كودای» فى مؤلفاتهم العديد من الأعمال الشعبية.

(٦) من أهمهم: أبو بكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣م) يعتبر أول من استخدم الألحان الشعبية فى مؤلفاته، نال جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٥٩م على مؤلفته «المتتالية الشعبية» التى قامت على ألحان أغانى: عطشان يا صبايا، يماما حلوه،

بفتة هندى، جنتينى يا بنت يا بيضه، وأنصتوا أيها الصحاب. كذلك المؤلف الموسيقى جمال عبدالرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨م) وتعتبر مؤلفاته ذات طابع قومى تبرز فيها الأبعاد المميزة للمقامات العربية، كذلك أسلوبه الإيقاعى المتأثر إلى حد كبير بالضروب الإيقاعية خاصة العرجاء، له أعمال أوركسترالية قائمة على أغان شعبية فى صياغة بولوفونية، وأيضاً يعتبر المؤلف الموسيقى فؤاد الظاهرى (١٩١٦-؟م) من المؤلفين الذين اهتموا بهذا الاتجاه وله متتالية مصرية قائمة على ألحان شعبية.

(٧) الحساوى اسم متعارف عليه عند مرددى فنون الخمارى وهو ينسب لبحر من الشعر، وكذلك لشكل من الألحان والإيقاع الذى تؤدى عليه قصائد تحمل الاسم نفسه.

(٨) انظر: مجدى العقيلى - السماع عند العرب، الموسيقى فى العصر الأندلسى وأعلامها، الموشحات والنوبات الأندلسية، الجزء الثانى، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٧٠م.

(٩) هى أغنية خاصة بالأميرة «أسماء» وتعرف «بقطر الندى»، وهى ابنة خمارويه بن أحمد بن طولون مؤسس الدولة الطولونية فى مصر، كانت على قدر كبير من الجمال، تزوجت من الخليفة المعتصم بالله عام (٨٩٦م-٥٢٨٢) ويقال أن أول من غناها أم آسيا مربيتها.

المراجع:

١ - صفوت كمال، **مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى**، الطبعة الثالثة، وزارة الأعلام، ١٩٨٦م.

٢ - عبدالحميد يونس، **معجم الفولكلور**، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، ١٩٨٣م.

٣ - غنام الديكان:

(أ) **الإيقاعات الكويتية فى الأغنية الشعبية**، الجزء الأول، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٥م، الكويت.

(ب) **الإيقاعات الكويتية فى الأغنية الشعبية**، الجزء الثانى، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨م، الكويت.

٤ - مجدى العقيلى، **السماع عند العرب، الموسيقى فى العصر الأندلسى وأعلامها، الموشحات والنوبات الأندلسية**، الجزء الثانى، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٧٠م.

٥ - محمود أحمد الحفنى:

(أ) **موسيقى قدماء المصريين**، دار المطبوعات الراقية، ١٩٣٦م.

(ب) **موسيقى الممالك - القديمة**، مطابع رابطة الإصلاح الاجتماعى، الطبعة الثانية، إيداع دار الكتب ١٩٧٢/٢٧١٩م القاهرة.

٦ - Enccarta (R) 96 Encyclopedia. (C) 1993-1995.

عادات الطعام .. في المواسم والمناسبات

دراسة ميدانية بقرية القناطرين مركز أشمون

سيدة رشاد حسن

تندرج دراسة عادات الطعام تحت أحد الأقسام الرئيسية فى علم الفولكلور، وهو دراسة العادات الشعبية.

فالعادات الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة فى الوقت نفسه، ومن الخطأ التماس معناها فى صورتها الأصلية القديمة فحسب، فهى تتعرض لعملية تغير دائم يتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية واستمرارها، وهى فى كل مرحلة من مراحل حياة المجتمع تؤدى وظيفة وتشبع حاجة ملحة.

أهمية الموضوع

إن من مظاهر أهمية دراسة موضوع عادات الطعام تداخله مع موضوعات مختلفة من التراث؛ فعادات الطعام وثيقة الصلة بالجانب المادى من التراث الشعبى فهو يُعد بأدوات ويُحفظ فى أوانٍ ويقدم فى أوانٍ وعلى موائد.

كما تقودنا دراسة عادات الطعام إلى ميدان الأدب الشعبى على اتساعه؛ فإعداد بعض مواد الطعام كالعمل أمام الفرن مجال لترديد بعض الأغانى الشعبية التى تستهدف التخفيف من مشقة العمل، ثم إن هذا الميدان يرتبط ببعض الظواهر المتميزة التى نجد تعبيراً عنها فى الأمثال الشعبية.

أما الارتباط بين موضوع عادات الطعام وميدان المعتقدات فقوى ومتشعب؛ ذلك أن كثيراً من العادات والممارسات المتبعة تعكس إيماناً من ممارسها بالحسد والعين الشريرة، ونجد مظهراً آخر للارتباط بميدان المعتقدات فى العلاقة الوثيقة بين بعض الممارسات الغذائية وميدان الطب الشعبى؛ فهناك ممارسات تتم لاعتبارات الفوائد والخصائص، وأكلات تُفضل وأصناف تُكره.

كذلك تطلعنا عادات الطعام على مدى التغير الذى طرأ على هذه العادة بزرع عناصر جديدة أو التخلى عن عناصر تقليدية قديمة، وهو يكشف لنا بوضوح خطوط الاتصال الثقافى أو الاحتكاك الذى تم بين ثقافتنا التى ندرسها والثقافات الأخرى.

إن عادات الطعام تُعد كذلك أداة للكشف عن الفروق الريفية والحضرية؛ فكثير من أصناف الطعام وما يرتبط بها من عادات مميزة لطبيعتها الريفية وهناك أخرى مميزة للبيئة الحضارية.

تلك نبذة سريعة تؤكد لنا مدى الشمول والاتساع الذى يتميز به موضوعنا فى تداخله وترابطه مع شتى عناصر التراث الشعبى الأخرى وتلك هى المكانة العامة لموضوع عادات الطعام.

يتناول هذا البحث دراسة عادات الطعام فى المناسبات الاجتماعية كعادات دورة الحياة وبعض المناسبات الدينية والقومية وصناعة الخبز والجبن باعتبارهما من الصناعات اليومية، وبعض الأغانى والأمثال الشعبية المرتبطة بالطعام للتعرف على مدى التغير الذى طرأ على هذه العادات أو مدى احتفاظها بالطابع التقليدى[1].

قرية القناطرين

من القرى القديمة، وردت فى التحفة من أعمال المنوفية[2]، والقرية تبعد عن مدينة القاهرة حوالى ٥٦ كيلومتراً ومساحتها ٥ كيلو متر مربع، وتعداد سكانها حوالى ١٥ ألف نسمة، يحدها من الشمال قرية منيل دويب ومن الجنوب سبك الأحد ومن الغرب شوشاى ومن الشرق قرية سنتريس.

وبالرغم من قرب القرية من مدينة القاهرة إلا أنها لاتزال تحتفظ بطابعها التقليدى من حيث اعتماد أهلها على ما تصنعه السيدات من خبز وصناعة الجبن والزبد وتربية الطيور والمواشى وزراعة الخضراوات التى يتم تسويقها لمدينة القاهرة. وهذا من عوامل اختيار الباحثة لتلك المنطقة.

صناعة الخبز

وقد التقت الباحثة بعدد من أهالى القرية الذين أجمعوا على أنهم لا يشترون «العيش السوقى»، وأنهم يعتمدون على ما تصنعه السيدات من خبز بداخل المنازل فى الأفران التى تكون عادة فى حوش المنزل وعلى أسطح المنازل.

ويعجن الدقيق فى وعاء فخارى ضخم نسبيًا (ماجور)، يضاف إليه الخميرة وتعجن بالماء ثم تضاف إليه عجينة الدقيق وتستمر عملية العجن حوالى ساعة ويغطى (الماجور) وبه العجين حتى تتم عملية الخبيز.

وعند الانتهاء من العجين وتسمى «ختم العجين» يقولون:

يا عجينى لوف لوف ..... يا عجينى زيد زيد

كما زدت فى فرانك ..... سيدنا محمد كيالك

وفات عليك النبى ..... غطاك ببردوته

وأشهد أن لا إله إلا الله سيدنا محمد رسول الله

يا عجينى لوف لوف .. زى ما لافت النعجة على الخروف.

البتاو

وهو دائرى الشكل صغير الحجم قطره حوالى ٢٠سم، سميك، ويصنع من الذرة الرفيعة والقمح، وأثناء عجن البتاو يقولون:

كل الحلاوة فيك ..... كل من ذاقك ميسليك

فى الوش جوهرة ..... وفى الحنك سكره

من ذاقك ميسليك ..... كل الحلاوة فيك

وعند الانتهاء من العجن «تطب» السيدة العجين وتشاهد (مشاهدة الرمى) تقول:

النبى فات علينا ..... وعجينى بنات إيديا

إتشهدى يا صبيه ..... على عجين لام بيه

بميتك الرخام ..... اللى يدوقك شكرك

يزور النبى ..... ألف عام

يا عجين الإسلام ..... كُلش فيك يئب ويبان

يجعلك فى الوش جوهرة ..... وفى الحنك سُكره

اللى يدوقك شكرك ..... يزور النبى ألف عام

ولا تختلف الخطوات المتبعة عند إعداد الخبز حالياً عنها فى مصر القديمة من تنقية ودق وطحن الحبوب ونخل للطحين وتشكيل الأرغفة، ويؤكد ذلك التطور البطىء لأدوات صناعة الخبز. وهو ما نلحظه من مقارنة بعض الأدوات التى لاتزال مثيلاتها تستخدم حالياً مثل المناخل والغرابيل.

وقد ارتبطت العادات المصرية الحالية ارتباطاً وثيقاً بالعادات المصرية القديمة فيما يتعلق بالخبز من حيث الاهتمام والتقديس والاحترام؛ فلا يزال المصريون يرفعون الخبز من على الأرض ويقبلونه كما كان المصريون القدماء يقدسون الحبوب والخبز(٣).

مراحل صناعة الزبد والجبن

إن أهالي القرية يعتمدون في غذائهم على الجبن والزبد المستخرج من ألبان أبقارهم وماشيتهم.

وتمر صناعة الألبان بمراحل:

حلب البقر ووضع هذا اللبن في الفراز أو ماكينة التكرير وبها ذراعان، إحدى الذراعين لفرز القشدة والأخرى لفرز اللبن.

وتأخذ القروية القشدة من ماكينة التكرير ويتم وضعها في القرية بعد تمليحها، وتستمر في وضع القشدة يومياً حتى تمتلئ عند ميزان معين فتقوم بتعليق القربة في الحبل وتخض القربة حتى تبدأ الزبد من الداخل «تقلقع» بمعنى تصير متماسكة وبهذا يكون الزبد، قد «طابت» فتقوم بإخراجها من القربة ويتم تسويتها قواماً «خايله»، وما يتبقى في القربة من اللبن يسمى لبن رايب يصنع منه الجبنة الرايبة بطريقة الجبن القريش نفسها.

عمل الجبن القريش

يؤخذ اللبن ويوضع عليه مقدار ملعقة شاى «منفحة» ويتم شرائها من الجزار حيث تؤخذ من بطن العجل وهى فصوص يؤخذ فصان من هذه المنفحة وتملأ بالملح و قطعة جبنة صغيرة فتتحول إلى سائل أصفر، توضع في زجاجة ويؤخذ منها عند عمل الجبن ملعقة شاى صغيرة على اللبن الذى يوضع في «القادوس» - وهو إناء من الفخار - ويوضع هذا القادوس وبه اللبن والمنفحة في مكان دافئ لمدة يوم كامل فيتجمد اللبن ويترك إلى أن يصفى شرشه ويوضع في الحصير ويعلق الحصير بحبل على شجرة لمدة يوم حتى يصير جبنة يتم تقطيعها إلى قطع متوسطة.

تربية الطيور والدواجن

وتمر تربية الطيور أيضاً بمراحل؛ فمثلاً «الكراكر» الديوك الرومي وهى صغيرة يطعمونها صفار بيض لمدة ثلاثة أسابيع وبعد ذلك يتم إطعامها جبناً غير مملح لمدة شهر كامل، وفى هذه الأثناء لا يتم طهى الطعام «بتقلية» أطعمة بداخلها ثوم محمر، ويمنع دخول السمك في المنزل حتى لا تموت «الكراكر» عند استنشاق رائحة السمك أو «التقلية»، وعند نموها قليلاً يطعمونها دشيشة مدقوقة مخلوطة بجبن قريش.

أما البط فيقومون «بتزغيطه» فولاً، والحمام يطعمونه قمحاً، والفراخ تطعم علفاً وذرة.

الطعام ودوره في الحياة

يمثل الطعام دوراً مهماً في الحياة الاجتماعية؛ فلا يمكن للأفراح وولائم السبوع والمأتم أن تتم دون ظهور أطعمة خاصة بكل مناسبة منها.

الخطوبة

عند إتمام الخطوبة - وذلك بقراءة الفاتحة - يقوم أهل العريس في الوقت الحاضر بتقديم الهدايا التى أصبحت عدداً من الفساتين، ونقوداً، كل بحسب مقدرته.

أما في الماضى فكانت العادة أن يرسل أهل العريس السكر والشربات والسمن والمكرونة إلى أهل العروسة حتى «يطيبوا بها» بمعنى تقديمها للمدعوين، ويقوم أهل العروسة بدورهم برد «فطرة» لأهل العريس في «السبتة» السلال عبارة عن فول سودانى وبلح وشيكولاتة.

الزواج

يعتبر الزواج من أهم المناسبات التى يمثل فيما الطعام دوراً بارزاً؛ ففى هذا اليوم «الدخلة» تقوم والدة العروس بإرسال «حلة الاتفاق» وهى عبارة عن حلة محشى وزوجين حمام وذكر بط وفى الصباحية يرسل للعروسة الفطير المشلتت.

الحلل السبع

وفى اليوم الثالث تذهب والدة العروس بحلة من الحلل السبع المفروض إرسالها للعروس على مدى الأيام التالية، وأول هذه الحلل ما يسمى بـ «الحلة الكبيرة» لأن تكلفتها تكون أكبر من الحلل الأخرى، فترسل والدة العروس صينية كبيرة عليها البط والحمام وأجولة الدقيق أو الكحك، والحلة الثانية عليها اللحوم والرقاق والمكرونة والفاصوليا واللوبيا والبطاطس (كل واحد عايز يكتر مواعينه) وكل حلة تقل تكلفتها عن الحلة التى تسبقها إلى نهاية السبع حلل.

ويقوم الأقارب أو الجيران بتكلفة حلة من الحلل نيابة عن الأم لمجاملتها ويعتبر هذا ديناً عليها. وفى الوقت الحاضر لا يقدمون الشربات فى الأفراح بل يقدمون المشروبات الغازية بدلاً منه.

وفى الماضى كانت هناك عادة إرسال «عروسة المولد» للعروس فى مولد النبى ولكن اختفت هذه العادة فى الوقت الحاضر لظهور جماعات دينية بالقرية تحرم هذه العادة.

وفى عيد الغطاس يرسل البلح العجوة والقصب والبرتقال للعروس.

وفى شم النسيم يتم إرسال الفطير المشلتت وثلاث صفائح أرز، وتوضع اللحوم فوقها والآن يتم إرسال السردين «البيساريه» إلى جانب هذا.

وفى العيد تذهب والدة العروس بالكعك والفول السودانى ويقوم والد العروس فى كل موسم من المواسم بإرسال طعام الموسم لابنته حتى وفاته، هنا فقط «عشمها يروح».

الولادة

إن الولادة عند المصريين رمز الخير والبركة، فقد جاء فى القرآن الكريم «المال والبنون زينة الحياة الدنيا»، ويحب المصريون - وخاصة فى المناطق الريفية - المرأة الولود كثيرة الإنجاب.

ومن التقاليد المتبعة عند أهل القرية هو ما إن تأزف ساعة الولادة حتى تقوم الأم باستنشاق الكمون، فإذا كانت الآلام آلام المخاض يزيد الألم وإذا كانت غير ذلك سكنت فى الحال.

وقبل الولادة مباشرة تتناول الأم بيضة مسلوقة مقلية فى الزيت وقطعة من السكر لتسهيل عملية الولادة (تحمية الطلق) وبعد الولادة يجهز للواضعة طعام ذو قيمة غذائية عالية لمساعدتها على استعادة نشاطها بعد متاعب الولادة.

فالأقارب يصنعون للأم الحلبة وهى حبوب جافة تُغلى وتُحلى بالعسل أو السكر، لكن بنات اليوم يفضلن الحلبة بالسكر ونادراً ما تُصنع بالعسل الآن.

وتتناول الأم الطيور المسلوقة، ولا تتناول الدهون والخبز الجاف «والتقلية».

ومن الأطعمة المحظور دخولها على الأم الواضعة اللحوم الحمراء من الجزار والباذنجان والليمون، كل هذه الأشياء «تكبسها» - بمعنى أنها تقلل إدرار اللبن - أما الأكلات التى تدر على الأم اللبن فهى الخبيزة والسبانخ والحلبة.

سبوع المولود

تقوم الداية عند استقبال المولود بوضع قليل من الملح وقطعة خبز وقليل من الفول وسكينة تحت رأسه من أجل جلب الرزق الوفير والحفظ، لمدة سبعة أيام.

وكذلك يُصنع له حجاب من سبع حبوب هى العدس والقمح والذرة والفول وحبة البركة والأرز وتقاوى البرسيم حتى «يرعرع» ويكبر مثل البرسيم، وعندما يكبر ويصير مزارعاً يطرح ويبارك للزرع، وفى اليوم السابع يوضع جزء من السبع حبوب بداخل النار حتى يطقطق وتقوم الأم الواضعة بتخطيته سبع مرات، ثم تقوم الداية برش الملح بعد أن تقرأ عليه سورة من القرآن وتقول: يا ملح دارهم كتر عيالهم ومالهم وبهائمهم، وتقوم أيضاً برش الزعفران قائلة: رشيت الزعفران من مكان لمكان، والملح من أجل اتقاء العين والحسد، أما الزعفران فلإرضاء الملائكة وطرد الشياطين، والزعفران حبر من الأحبار ذو رائحة طيبة يكتب به الأعمال الخيرة.

وتقوم النساء بوضع الفيشار والفول السودانى والملبس فى أكياس وربطها وتوزيعها على الأطفال.

وفى هذه الأثناء تقوم أقارب الأم من النساء بتجهيز اللحم والأرز للأهل والأصدقاء، وإذا كانت الأسرة ميسورة الحال تقوم بذبح خروف أو عجل صغير ويطهون «الفتة» وهى عبارة عن لحم مسلوق وأرز مطهى وخبز مسقى بالمرق «وتقلية» بالخل والثوم وأحياناً يضاف عليها صلصة الطماطم، وتسمى «عقيقة المولود» يدعون لها المشايخ وهم يتفاءلون بها ويتباركون.

وكانت «الفتة» - وتسمى الثريد عند العرب - طعام الرسول صلى الله عليه وسلم المفضل وقد عبر عن تفضيله طبق الثريد بقوله «إن مكانة عائشة بين النساء كمكانة الثريد بين الأطعمة»(٥).

وتعد المآتم مناسبة لإظهار المشاركة والتآزر والتفاعل بين أسر القرية؛ حيث يتم إرسال أطعمة مطهية لأسرة المتوفى فى اليوم الأول للوفاة، من الأقارب والجيران، وترسل صوان للغداء، والبعض يرسل لحومًا وأرزًا، وآخرون يحضرون معهم جبنة وبيضًا وبرتقالاً إن لم يسعفهم الوقت بتجهيز غذاء مطهى؛ وذلك لانشغال أهل الفقيد بحزنهم.

وعادة ما يذبح تحت نعش الرجل الكبير جدى أو عجل، وتقوم النساء بطبخ الأرز والمكرونة للمعزين الذين يتوافدون من قرى بعيدة.

ومن قيود الحداد التى تتعلق بالطعام عدم طهى المحشى أو الملوخية أو أى طعام أخضر، كذلك الفطير والأرز باللبن، وعدم تناول المشروبات المثلجة، ويراعى الجيران أيضاً واجبات الجيرة من خلال المشاركة فى تلك القيود وعدم طهى هذه الأصناف من الطعام أو يتم طهيها فى الخفاء.

كذلك لا يجوز تبييض أدوات الطعام من النحاس وخلافه أثناء فترة الحداد التى تستمر أربعين يوماً وربما سنة كاملة.

والزيارة الأولى للمدافن تكون فى أول جمعة بعد الدفن فيذهب أهل الفقيد وأقاربه بسلال بها الفول السودانى والبلح والبرتقال والقرص «الشوريك» يوزعونها على الفقراء وعلى التربى (رحمة ونور عليه) طلباً للمغفرة.

هذه العادة - عادة توزيع «الشوريك» والفطائر - ذات أصل مصرى قديم يتعلق بطقوس تقديم القربان للمتوفى والتى كانت توضع فى البداية داخل المقبرة ضمن وجبات كاملة من الطعام، وبعد ذلك عن طريق قوائم القرابين على جدران المقابر[٦].

وعند فك قيود الحداد يتم طهى «حلة محشى» لتوزع فى المقابر باعتبارها صدقة، وأخرى ليأكل منها أهل المنزل رمزاً إلى فك قيود الحداد.

أهم الأطعمة فى القرية

ورغم تعدد أنواع الأطعمة بالقرية إلا أن هناك بعض الأطعمة التى تستحوذ على اهتمام أهالى القرية وغالباً ما تشتمل موائدهم عليها؛ وذلك لتوفر المادة التى تصنع منها هذه الأطعمة لديهم وهى الدقيق واللبن.

المخروطة: وتُصنع الآن بماكينة المخروطة وتُعجن مثل عجينة العيش القمحى، تعتبر خبز المناسبات الرئيسى، وهى شبيهة بالمكرونة الطويلة، يوضع عليها الزبد والملح أو السمن وتطهى بالبخار، وفى الماضى كانت السيدات تصنعها بأيديهن «تفتل» مثل فتل الشعرية والآن يستخدمون الماكينة الخاصة بصنعها لتوفير الوقت والجهد.

العصيدة: وتتكون من دقيق زيرو وقليل من دقيق الذرة ويدخل، ثم يوضع على الدقيق ماء مغلى إلى أن (تطيب) ويتم وضع الزبد واللبن عليها.

المبروم: وهو الكُسكُسى ويُصنع بدقيق زيرو أيضاً مضافاً إليه الماء، ويوضع فى إناء نحاسى «الأرونة»، وينزل بالغربال ثم يوضع عليه السمن ويطهى على البخار.

الفطير المشلتت: ويُصنع من دقيق، ويدخل فى إعداده الزبد أو السمن وأحياناً القشدة، ولابد للسيدة التى تصنعه أن تكون لها مهارة خاصة فى إعداده من حيث فرد قطعة العجين بالنشابة ثم طويها «راقات» فوق بعضها ودهن كل راقة بالسمن، ثم إدخاله الفرن.

الأمثال الشعبية والطعام

وتكثر الأمثال عن الطعام، وعلى سبيل المثال لا الحصر:

- يا جارية اطبخى كلف يا سيدى.
- كل عيش حبيبك تسره وكل عيش عدوك تضره.
- احرس القصب بالقصب.

(بمعنى إذا أعطيت جارك من زرعك حرسه لك فى غيابك).

- رايحة فين يا أم بربور يا مشرفه الكانون.

(ويقصد بها الطماطم لأن المرأة الماهرة فى الطبخ لابد أن يكون طعامها كثير الطماطم أحمر اللون).

- ياكل اللحمة نية..... (يضرب للانتهازى).
- العيش مخبوز والميه فى الكوز.

(يضرب للأمر المعد).

- لقمة هنية تكفى ميه.

- الرغيف اللى بيلمع للصاحب اللى ينفع.

(ويضرب فى جزاء الإخلاص).

- يا طالب السمن من النمل (فى الشئ المستحيل الوقوع).

- ما حد جانا لحمته رطلين إلا المقصص وصاحب الدين.

(يضرب فى القادم لا خير فيه).

الطعام والطب الشعبى

يستخدم أهالى القرية الكمون الأخضر والكزبرة الخضراء والفول السودانى لمرضى السكر، والشيح علاج أكيد للمغص (لو بتموت على حد تعبيرها)، كذلك شجرة الكافور وشجرة الصفاف المزروع هناك يتم غلى ورقتين من كل نوع من هذه الأشجار ويسقى لعلاج المغص، كذلك نبات الظربيح وهو من حشائش الأرض يخرج منه سائل لبنى لعلاج الكلف والنمش.

الطعام وبعض المناسبات الدينية والقومية

عاشوراء: من الأعياد القومية المشهورة - ليس فى القرية وحدها بل فى أنحاء مصر - يوم عاشوراء وهو اليوم العاشر من شهر محرم يوم استشهاد الإمام الحسين رضى الله عنه وترتبط بذكرى عاشوراء طبق عاشوراء.

والقرية تحتفل بيوم عاشوراء إلى جانب طبق عاشوراء الذى يصنع من القمح المبشور الذى يوضع فى الماء ويغلى ثم يضاف إليه اللبن والزبيب، كل بحسب مقدرته. ولهم عادة تحنية أيديهم وأطفالهم وبهائمهم من الشعر الأبيض بالحنة، ويقوم والد العروس بإرسال هدية من الحنة لابنته فى هذا اليوم تفاؤلاً وبركة(٧).

شم النسيم: هو عيد من أعياد الطبيعة وتحتفل به القرية بسلق البيض وتلوينه وتناول الخس والملانة والبصل والسردين (البيسارية)، وأحياناً يصنعون إلى جانب هذا الفطير المشلتت، والخروج إلى الغيطان لتناول الغداء، وأحياناً يصطاد بعضهم السمك فى هذا اليوم.

بيض شم النسيم: يعتبر البيض الملون من الأطعمة التقليدية التى فرضت نفسها على مائدة عيد شم النسيم وتختلف أعياد الفصح فى العالم أجمع، واصطلح الغربيون على تسمية البيض (بيض الشرق)، وقد بدأ ظهور البيض على مائدة أعياد الربيع مع بداية العصر الفرعونى أو عيد الخلق حيث كان البيض يرمز إلى خلق الحياة كما ورد فى مقولة كتاب الموتى وأناشيد «إخناتون»: الله وحده لا شريك له خلق الحياة من الجماد فأخرج الكتكوت من البيضة(٨).

الفسيخ: ظهر الفسيخ أو السمك المملح من بين الأطعمة التقليدية فى العيد فى الأسرة الخامسة عندما بدأ الاهتمام بتقديس النيل.

البصل: ظهر البصل ضمن أطعمة العيد التقليدية فى أوساط الأسرة السادسة، وقد ارتبط ظهوره بما ورد فى إحدى أساطير مصر القديمة التى تروى أن أحد الملوك الفراعنة كان له طفل وحيد وكان محبوباً من الشعب، وقد أصيب الأمير بالمرض وعجز عن الحركة واستدعى الكاهن الأكبر لمعبد آمون الذى نسب مرض الأمير إلى وجود أرواح شريرة تسيطر عليه بفعل السحر الأسود، وأمر الكاهن بوضع ثمرة ناضجة من ثمار البصل تحت رأس الأمير بعد أن قرأ عليها بعض التعاويذ ثم شقها عند الفجر ووضعها فوق أنف الأمير ليستنشق عصيرها، وطلب وضع حزم البصل فوق السرير وعلى أبواب الغرفة لطرد الأرواح، وتشرح الأسطورة كيف تمت المعجزة وغادر الطفل فراشه وخرج ليلعب فى الحديقة.

ومما يذكر أن عادة وضع البصل تحت وسادة الأطفال وتنشيقهم لعصيره، أو أكل البصل الأخضر مع الفسيخ، لاتزال من العادات المتبعة إلى الآن لا فى مصر وحدها بل انتقلت منها إلى عدة شعوب.

الخس: لقد عرف الخس ابتداء من الأسرة الرابعة حيث ظهرت صوره فى سلال القرابين بورقه الأخضر الطويل وعلى موائد الاحتفال بالعيد وكان يسمى بالهيروغليفية «حب» وكان من النباتات المقدسة الخاصة بالمعبود (مين) إله التناسل.

ولقد أثبتت البحوث العلمية التى قام بها علماء السويد حديثاً العلاقة بين الخس وهذا الإله «إله التناسل والخصب والقوة والحيوية»(٩).

الملانة: ثمرة الحُمص الأخضر وأطلق عليه قدماء المصريين اسم «صور بيك» وقد ورد ذكر الملانة فى برديائهم وما تحتويه من عناصر تستخدم فى علاج الكلى والكبد والمثانة، كما كانوا يستعملون الحمص المطحون فى وقف نزيف الجروح وتطهيرها وسرعة التئامها.

عيد الفطر وكعك العيد: احتفل المسلمون بأول عيد للفطر فى السنة الثانية لبدء الدعوة الإسلامية بعد أول صيام فرض عليهم.

من أهم الأطعمة التى ترتبط بالاحتفالات الدينية وخاصة عيد الفطر - ليس فى مصر فقط بل فى العالم العربى بأسره - كعك العيد الذى يحتوى على الدقيق والسمن وحبة البركة واليانسون، ويرش السكر المطحون على وجه الكعك بعد خروجه من الفرن.

والواقع أن صناعة الكعك فى الأعياد من أقدم العادات التى عرفت عند المصريين القدماء.

وكانت صناعة كعك العيد لا تختلف كثيراً عن صناعته الحالية مما يؤكد أن صناعته امتداد للتقاليد الموروثة.

وقد وجدت على جدران مقبرة «رخمى رع» من الأسرة الثامنة عشر صور تشرح كيف كان عسل النحل يخلط بالسمن ويقلب على النار ثم يصب على الدقيق ويقلب حتى يتحول إلى عجينة يسهل تشكيلها بالأشكال التى يريدونها، ثم يرص على ألواح من الاردواز ويوضع فى الأفران. وكانوا يشكلون الكعك على شكل أقراص أو مختلف الأشكال الهندسية والزخرفية(١٠).

عيد الأضحى: يرتبط العيد الكبير أو عيد الأضحى - كما يدل اسمه - بتقديم الضحايا من الحيوانات من خراف ونعاج وعجول، ويقع العيد فى اليوم العاشر من شهر ذى الحجة آخر السنة الهجرية، والقرية تحتفل به كاحتفال جميع المصريين المسلمين.

والعادة فى القرية أن يذبح الأغنياء بها الخراف أو العجول ويتم توزيع الثلث على الفقراء والثلث الآخر على الأهل والباقى لأهل المنزل، ثم يقومون بعمل الفتة وعمل الرقاق، وهو نوع من رقائق الخبز، يأخذ مساحة العيش الواسعة ولكنه أكثر رقة، ويصنع من دقيق القمح، وتفرد قطعة العجين منه على «طبلية» من الخشب أو أى سطح أملس من الرخام أو الصاج أو صينية واسعة، وتستخدم «النشابة» - وهى جسم أسطوانى مصنوع من الخشب الزان - فى فرده، وهذا الرقاق لا يؤكل بالحالة التى يخرج بها من الفرن ولكن يدخل فى عمل الفتة، أو يخلط باللبن وحده أو اللبن والسكر.

خاتمة

يمثل الطعام جانباً من جوانب الثقافة الشعبية، ولا يمكن للضيافة والولائم والأفراح والمآتم أن تتم دون ظهور أطعمة خاصة لكل مناسبة من هذه المناسبات. والقرية بالرغم من احتفاظها بالطابع التقليدى فى عاداتها للطعام من حيث الاعتماد على ما تصنعه السيدات فى المنازل من خبز وتربية الطيور وعمل الجبن واعتمادها على الخضروات التى تزرع إلا أن هناك تطوراً فى الجانب المادى من الثقافة الشعبية؛ فنجد الآن الفرن البلدى إلى جانب فرن الخبيز (بالأنبوبة)، وغزو الأوانى الألومنيوم والبلاستيك والأكواب الزجاجية وتراجع الأوانى الفخارية.

إن هناك اتجاهاً لتوفير الوقت والجهد وذلك باستخدام ماكينات لفرز القشدة واللبن وأخرى لعمل المخروطة وغير ذلك من الأدوات التى توفر الجهد والوقت، كذلك تستأجر بعض سيدات القرية من القادرات من ينوب عنهن فى صناعة الخبز والرقاق والفطير المشلتت وغيره.

لم تعد الفتاة لديها الوقت الكافى للجلوس أمام الفرن ساعات طويلة لارتفاع نسبة تعليم الفتاة هناك.

توجد بعض الأطعمة التى تستمد ثباتها واستمرارها من المعتقدات الدينية مثل الفتة المفضلة لدى الرسول (صلى الله عليه وسلم).

وهناك أطعمة تستمد ثباتها من المعتقدات الراسخة منذ قدماء المصريين مثل بيض شم النسيم والبصل والفسيخ وكعك العيد.

إن هناك حركة لإحياء بعض الأكلات القديمة مثل طبق عاشورة الذى أصبح يقدم فى بعض فنادق الدرجة الأولى مثل «الهيلتون والشيراتون» ويدرج فى أطباق الحلوى، وأيضاً الفطير المشلتت والرقاق الذى بدأ يصنع بكميات كبيرة ويشترى من محلات البقالة مغلفاً بأكياس من النايلون، وعلى هذا نرى أن إحياء بعض الأكلات القديمة يكسب هذا الصنف أو ذاك معانى جديدة فى نظر أبناء الريف الذين يزدادون وعياً بأنفسهم واعتزازاً بتراثهم.

الهوامش

(١) علياء شكرى (دكتوره)، **الدراسة العلمية لعادات الطعام وآداب المائدة**، الجزء الرابع من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث، دار المعرفة الجامعية، ص٣٨، ٣٩.

(٢) محمد رمزى، **القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥**، ص١٥٨.

(٣) إيمان المهدى، مجلة **الفنون الشعبية** (القاهرة)، العدد ٣٤، ٣٥، ديسمبر سنة ١٩٩١، ص٩٧.

(٤) نيفا جميل، **الطعام فى الثقافة العربية**، رياض الريس للكتب والنشر.

(٥) **المرجع السابق.**

(٦) إيمان المهدى، مجلة **الفنون الشعبية** (القاهرة)، العدد ٣٤، ٣٥، ديسمبر ١٩٩١. ويقول إدوار لين: عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مكتبة مدبولى القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١١هـ - ١٩٩١، ترجمة سهير برسوم، ص٥٣٨ - تعرف الليلة الأولى التى يمضيها الميت فى قبره بليلة الوحشة، ومن عادات تلك الليلة حضور فقيه أو ثلاثة إلى منزل الفقيد، وتناول وجبة طعام تقتصر على الخبز والحليب فى المكان الذى توفى فيه الميت، ويتوجه النساء نهار الجمعة إلى القبر فيأخذن سعفة نخل ويكسرنها ويضعنها على القبر إضافة إلى بعض الحلوى والخبز يوزعنه على الفقراء.

(٧) وكان من عادة القاهريين إطلاق البخور فى هذا اليوم لمنع الحسد وكانوا يستعيدون بالمبخرانى للقيام بهذه الطقوس التى ترجع إلى عصر الفراعنة، وكان من عهد الخديوى «إسماعيل» أن يبعث إلى جيرانه فى حى عابدين بأطباق كبيرة من العاشورة، وتغطى هذه الأطباق بمناديل من الحرير وهذه الأطباق من البورسلين الفاخر الثمين.
سيد صديق عبدالفتاح: **أغرب الأعياد وأعجب الاحتفالات**، الأمين للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ - ١٩٩٤، ص٤٦١، ٤٦٢.

(٨) **المرجع السابق**، ص٥١٧.

(٩) **المرجع السابق.**

(١٠) **المرجع السابق.**

(*) مجموعة من الأشرطة المسجلة والصور الفوتوغرافية.

(*) الرواة:

هداية شعبان، سعدية خواص، بسمة خاطر، رضا عبدالعليم حسون، نعيمة وهدان، أم نجلاء، صلاح محمد خواص، الشيخ رفاعى.

الخبز في كتابات المقريزي

د. آمال محمد حسن

تميزت الحضارة الإسلامية بارتكازها على منظومة متماسكة من الدين الإسلامى، تربط الإنسان بخالقه وبمجتمعه؛ وبرسالته فى تعمير هذا الكوكب بوصفه خليفة الله فى أرضه.

إن رؤية الباحثة فى موضوع الخبز يتم داخل نسق الحضارة الإسلامية، فى محاولة للكشف عن البعد الاجتماعى فى تاريخ هذه الحضارة، كما تؤكد على مدى رعاية السلطة - ممثلة فى الحاكم - للرعية كما سنرى.

من العوامل التى أدت إلى اختيار الباحثة لهذا الموضوع - ومعالجته فى ضوء التاريخ الاجتماعى والاقتصادى لمصر - أن تقدم رؤية علمية لسلعة من السلع الاستراتيجية التى تقوم عليها حياة الناس فى المجتمع، كما أنها مؤشر لموقف السلطة ودورها فى توفير هذه السلعة، ومعنى هذا أن الموضوع - وإن كان تاريخيًا - يعد موضوعًا قديمًا جديدًا؛ بمعنى أنه يطرح القضايا المرتبطة بهذه السلعة فى بعدها التاريخى، بحيث يستدعيها من الماضى، لتدخل فى دائرة ضوء الحاضر.

ولعل من الأسباب التى دفعت الباحثة لاختيار المقريزى دون غيره من المؤرخين، أنه كان أكثر المؤرخين اهتماماً بالتاريخ الاجتماعى والاقتصادى، خاصة فى كتبه الثلاثة: الخطط المقريزية، والسلوك، وإغاثة الأمة. مما يتيح للباحثة مادة علمية تساعدها فى تكوين رؤية متماسكة لهذا الموضوع.

حياة المقريزى

يمثل المقريزى المدرسة التاريخية التى ازدهرت فى مصر خلال القرن التاسع الهجرى، وخصت تاريخ مصر بأعظم جهودها، وتخرج منها العينى[١]، وأبو المحاسن بن تغرى بردى[٢]، والسخاوى[٣]، وابن إياس[٤]، على أن شيخ هؤلاء جميعًا هو تقى الدين أحمد بن عبدالقادر بن محمد، ويعرف بالمقريزى[٥]. ولد بالقاهرة سنة ٧٦٦هـ (١٣٦٤-١٣٦٥م) وأسرته بعلبكية الأصل، تنسب إلى حارة المقارزة فى مدينة بعلبك[٦].

وقد نشأ المقريزى نشأة دينية علمية، فتتلمذ على مجموعة من كبار علماء عصره، فالتقى بكل من: جده لأمه الشمس بن الصايغ الحنفى، والبرهان الآمدى، والعز بن الكويك، والنجم ابن رزين، والشمس بن الخشاب، والتنوخى، وسمع منهم ومن غيرهم، كما سمع بمكة - بعد أداء فريضة الحج - من عبدالمعطى، وأبى البقاء السبكى... وآخرين، ومن الشام سمع من الحافظ أبى بكر، وأبى العباس بن العز، ونصر الدين محمد بن محمد بن داود... ومن غيرهم[٧].

وقد التحق المقريزى بالخدمة الحكومية بعد أن غدا - بحكم طبقته وتعليمه - من (أهل القلم والمعرفة)، وهى التسمية المخصصة لهذه الطبقة، تمييزاً لها عن طبقة (أهل السيف)، وهم المماليك وحدهم دون غيرهم من سكان البلاد المصرية والشامية جميعًا. وشغل عدداً من المناصب منها: موقع؛ أى كاتب فى ديوان الإنشاء، ثم قاضى، وإمام لجامع الحاكم الفاطمى، ومدرس للحديث بالمدرسة المؤيدية، ثم انتقل من التدريس إلى الحسبة حين عينه السلطان برقوق سنة ٨٠١هـ محتسباً للقاهرة والوجه البحرى، فانتقل من دائرة المشتغلين بالعلم والتعليم إلى دائرة الإدارة، والاختلاط بمختلف طبقات المجتمع. وعينه السلطان برقوق سنة ٨١١هـ مدرسًا للحديث بالمدرستين الإقبالية والأشرفية بدمشق، ثم عينه السلطان فرج بن برقوق نائبًا للحاكم - أى قاضيًا - بدمشق، ثم سئم الخدمة الحكومية، ورحل عن دمشق بعد إقامته بها نحو عشر سنوات، وعاد إلى القاهرة ليتوفر على الدرس والتدريس والتأليف[٨].

منهج المقريزى فى كتابة التاريخ

اهتم المقريزى فى مؤلفاته بتاريخ مصر الاجتماعى، وأحوال المجتمع المصرى، وظواهره النفسية والأخلاقية، وحياته العامة[٩].

إن الفترة التاريخية التى نشأ فيها المقريزى تراوحت فيها مصر والعالم الإسلامى بين النهوض والانحدار، فتأمل فى ماضى مصر والأمة الإسلامية، فذكريات الماضى أشد ما يثير التأمل. ولكن المقريزى لم يعنه من هذا التراث حروبه وغزواته وتقلباته السياسية، قدر ما عنى بنظمه وظواهره، وأخلاقه وتقاليده، ولقد رأى أن كتب التراث القديم تناولت من حياة المجتمع جوانب لاح له أنها بخست حقها من التعريف والشرح، وأن سير الحروب والثورات إذا كانت كل شىء فى حياة الغزاة والغالبين، فإنها ليست كل شيء فى حياة الشعب والمجتمع، فعمد إلى مادة جديدة كل الجدّة يستخرجها من ظلمات الماضى، ويعرض ما استطاع أن يظفر به من صورها الشائعة، فكان بذلك مؤرخ مصر السياسى والاجتماعى.

هكذا امتاز منهج المقريزى بالعناية بالظواهر الاجتماعية والاقتصادية، وهو فى ذلك يقتفى أثر أستاذه ابن خلدون الذى طرح نظريته المشهورة فى مقدمته التى رصد فيها عوامل التطور فى المجتمع، وأسباب انهيار الدول، هذه الرؤية التى تفسر أحداث التاريخ فى ضوء الظروف الاقتصادية والاجتماعية كانت فى مقدمة ابن خلدون بذرة غرسها الأستاذ وأينعت ثمارها على يد التلميذ المقريزى، حيث طبقها على مصر وتاريخها مفسراً الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، والتطورات السياسية والإدارية فى قدرة فائقة على الربط والتعليل وصولاً إلى النتائج، وهذه الملكة أكسبت منهج المقريزى تميزاً وأصالة[١٠].

ونتج عن هذا المنظور للتاريخ فى ضوء العوامل الاجتماعية والاقتصادية أن اهتم المقريزى بمختلف أخبار الشعب وفئاته، وقد كان الشائع فى كتابات المؤرخين فى تلك العصور تسجيل أخبار الحكام، والخلفاء، والقادة، أما الشعوب وعامة الناس، وما كان يجرى فى الأسواق، والحارات، وما دار خارج الحواضر والمدن من ريف وبادية، فكان المؤرخ لا يتعرض لها عادة إلا بالقدر الذى يمس سير الحكام والأعيان، ويتضح ذلك من أسماء وعناوين الكتب التاريخية فى تلك العصور مثل «الجوهر الثمين فى سير الخلفاء والملوك والسلاطين»، و«الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة»، و«النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة». أما المقريزى، فلم يكن يكتب للخاصة وحدهم، إنما كان يرصد حياة العامة،

أسلوب حياتهم، والحرف والصناعات والزراعة والعمارة. كل ذلك جعل النص التاريخي يتدفق حيوية؛ بحيث يجد القارئ كتابات المقريزي الماضي، وكأنه قد تجسد صورة حية ناطقة، لأنه استطاع أن يخلق تواصلاً بين الماضي والحاضر، وكأننا نحيا في دروب قاهرة المعز.

وقبل أن نتعرف على تحليل المقريزي لموضوع البحث «الخبز» في كتاباته التاريخية، لابد أن نقف أمام فكره الاقتصادي الذي فسر به الخلل في البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع المصري.

كانت الأحوال الاقتصادية للمجتمع الزراعي المصري الذي عاش فيه المقريزي - وهو مجتمع إقطاعي - يوزع فيه السلطان الأرض على الأمراء والأجناد، وكانت الإقطاعات إما بلاداً بأسرها مقتطعوها كيفما شاءوا، أو نقوداً يحصلونها من بعض البلاد، وكان المصريون - أصحاب البلاد الشرعيون - فلاحين يعملون لحساب أصحاب الإقطاع، ويعيشون عيش الكفاف[١١].

تأمل المقريزي هذا المجتمع، وأدرك - بصدق حاسته الاقتصادية - خطورة العامل الاقتصادي وأهميته في تشكيل حياة البلاد والعباد. ويعد كتاب «إغاثة الأمة بكشف الغمة» ترجمة دقيقة لفكر المقريزي؛ فقد صور في كتابه المذكور الأزمة الاقتصادية التي تعرضت لها مصر سنة ٨٠٦هـ، كما حلل أسباب الأزمة، ورأى أنها تعود إلى أسباب ثلاثة:

السبب الأول: ويعتبره المقريزي أصل الفساد - هو ولاية الخطط السلطانية والمناصب العامة بالرشوة، ومن هذه المناصب ما هو جليل كالوزارة والقضاء، ونيابة الأقاليم، وولاية الحسبة، الأمر الذي جعل ولايتها لكل جاهل ومفسد وظالم وباغ.

السبب الثاني، الذي ذكره المقريزي لهذه الأزمة، فيقول إنه: «بلاء الأطيان وتضاعف تكاليف الزراعة، فقلت الغلال وغيرها مما تخرجه الأرض، لموت أكثر الفلاحين، وتشردهم في البلاد من شدة السنين، وهلاك الدواب». وهذا السبب الذي أشار المقريزي إليه يضعنا أمام السبب الاقتصادي الذي يؤدي إلى ندرة أو قلة القمح، وبالتالي إلى ارتفاع سعر الدقيق، والخبز بالتبعية.

السبب الثالث والأخير، الذي علل به المقريزي حدوث تلك الأزمة هو: رواج الفلوس، ويعني بالفلوس هنا العملة النحاسية الصغيرة التي كثر استخدامها في ذلك العصر حتى طغت على غيرها من الدنانير الذهبية، والدراهم الفضية. وبعد دراسة مفصلة قام بها المقريزي عن أصل النقود وتطورها قبل الإسلام وفي ظل الإسلام، ويختص مصر بفصل خاص يستهله بالقول بأن: «الذهب ظل قاعدة التعامل الاقتصادي في مصر وسائر دولها جاهلية وإسلاماً، وأما الفضة فكانت تستخدم في مصر حليًا وأوانيًا، وقد يضرب منها الشيء القليل للمعاملات اليومية المحدودة التي تحتاج إليها البيوت، وقد تزايد أمر الدراهم الفضية منذ أيام الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، ومنذ ذلك الوقت ضربت الفضة نقوداً في مصر، وازداد تداول الدراهم الفضية، ولم تلبث أن حلت محل الذهب في التعامل، وانتشر استعمالها في مصر والشام بقية العصر الأيوبي، ثم في عصر المماليك[١٢]، وفي أيام السلطان الظاهر برقوق أكثر من ضرب الفلوس النحاسية، فكثرت الفلوس بأيدي الناس، وراجت رواجًا صارت من أجله هي النقد الغالب في البلد.

والأسباب التي ذكرها المقريزي، وفسر في ضوئها سوء الأوضاع سنة ٨٠٨هـ، ترجع في جوهرها إلى الفساد الذي أخذ يدب في جسم الدولة بعد أن انحل نظامها، وفقدت اتزانها، هذه الأسباب تختلف عن السبب الطبيعي الذي كان يحدث أحياناً ويرتبط بانخفاض منسوب مياه النيل، وما يترتب عليه من أزمات طاحنة، فهذا السبب طارئ لا يلبث أن يزول بعد عام أو أكثر بارتفاع منسوب المياه[١٣]، وبفعل هذا الاضطراب في منسوب مياه النيل كانت حركة الملاحة في النهر تقل. ومن ثم، تتوقف مراكب الغلال القادمة من الوجه القبلي عن المجيء إلى القاهرة، فتقل الغلال، مما يؤدي إلى ارتفاع الأسعار[١٤]، وينتج عن قلة الغلال أن تشح في الأسواق كميات الدقيق؛ مما يؤدي إلى ارتفاع سعر الخبز، وتلاعب التجار بخلطه بمواد أخرى.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن المقريزي عاصر فترة انتقال خطيرة في دولة سلاطين المماليك، انتقال من المجد والسؤدد والنظام والانضباط، والانتعاش الاقتصادي إلى وضع آخر كثيراً ما يصاحب الدول في خريف عمرها، ويتصف بالفساد والخلل الإداري والاقتصادي، والتفكك الاجتماعي والخلقي. وقد انتقد المقريزي في كتاباته ما صار إليه نظام المماليك في

أيامه من انحلال بعد أن انعدمت بينهم روح النظام والطاعة التى ميزت أسلافهم، وحلت محلها روح التمرد والنسيان، وبعد أن كان المماليك فى أوائل دولتهم مضرب المثل فى الانضباط وحسن النظام والطاعة، صاروا على أيام المقريزى مصدر الفوضى، وسوء النظام، وصاروا ينتشرون فى الطرقات والأسواق لنهب الحوانيت وخطف العمائم، وانتزاع الخيول من أصحابها، بل كانوا أحياناً يهجمون على النساء فى بيوتهن وفى الحمامات فيخطفونهن.

ومن هذا المنطلق، علل المقريزى سوء الأحوال الاقتصادية بمصر سنة ٨٠٨هـ، فأرجع الفساد إلى عدم كفاية القائمين على شئون الدولة، والمتولين لوظائفها الكبرى، بل إن أغلبهم تولى منصبه عن طريق الرشوة، ولذا لم تتوافر فيهم الأهلية والكفاية.. وقد أدرك المقريزى مدى ما بلغه ريف مصر وأهله من الفقر والحرمان، فهم يشترون الكثير من حوائجهم ببعض الدجاج وبنخال الدقيق.

ثم إن المقريزى يتهم الحكام بإثارة ظاهرة عدم الاستقرار الاقتصادى فى السوق؛ لأنهم أكثروا من تزييف النقود المتداولة بين الناس، كما أنهم لم يكتفوا بالإكثار من ضرب الفلوس النحاسية فحسب، وإنما اختلفوا فى تقدير وزنها، فحيناً يكون الرطل منها بستة دراهم، وأحياناً باثنى عشر درهماً، وربما صار بدرهمين ونصف، وفى جميع الحالات أرغم التجار والأهالى على التعامل بها وفق القيمة التى تحددها الحكومة، مما اضطر كثيرين من التجار إلى حبس بضائعهم تجنباً لبخسها، وكان مما يصحب هذه الحالة ارتفاع الأسعار، وارتباك السوق، وقلة الخبز[١٥].

صناعة الخبز

تتجلى لماحية المقريزى، وقوة ملاحظته وهو يصور الطواحين التى كان يعد فيها القمح ليخرج دقيقًا، كما يكشف عن قدرته فى رصد الحرف التى كانت على أيامه. يقول عن خط الصفا: «هذا الخط دثر جميعه ولم يبق له أثر، وهو قبلى الفسطاط أوله بجوار المصنع وخط الطحانين أدركته كان صفين طواحين متلاصقة متصلة من درب الصفا إلى كوم الجارح وأدركت به جماعة من أكابر المصريين أكثرهم عدول وكان المار بين هذين الصفين لا يسمع حديث رفيقه إذا حدثه لقوة دوران الطواحين وكان من جملتها طاحون واحد فيه سبعة أحجار دثر جميع ذلك ولم يبق له أثر»[١٦].

يتضح من هذا النص أن المقريزى يشير إلى أن هناك تجمعات أو كان لكل حرفة مكان خاص بها، وهذا يعكس ما اتسمت به الحضارة الإسلامية من قدرة على التنظيم، وهذا التنظيم نتاج لوعى حضارى.

وقد أولى الخلفاء الفاطميون اهتماماً بالحرف والصناعات، ومنها الطواحين على نحو ما فعله الخليفة الفاطمى المعز لدين الله، حيث جمع مهرة الصناع وألحقهم بخدمته وأفرد لهم مساكن خاصة، كما طلب إلى عماله على الأقاليم أن يرسلوا إليه من يتوسمون فيه الصلاحية لمثل هذه الأعمال، وكان من بينهم عمال أجانب، خصص لإقامتهم «المناخ»[١٧]، خلف القصر الكبير، وكان به عدد كبير من المخازن بها الحديد، والخشب، والطواحين، وأدوات الأساطيل والأسلحة ومنتجاتهم الصناعية[١٨].

ويتضح من كتابات المقريزى أن الطواحين كانت على أنواع مختلفة فهناك الطواحين النجدية، والطواحين الدائرة[١٩]، كما تختلف تلك الطواحين فى عدد ما بها من الحجارة، حيث تراوحت ما بين حجر[٢٠]، إلى سبعة أحجار[٢١].

وإذا كنا قد وصفنا المكان وما يمثله - وهو الطواحين - فطبيعى أن نلقى الضوء على الإنسان الذى يعمل فى الطاحونة، أو فى تلك الطواحين، وهم الطحانون والعلافون، وتشير كتب الحسبة إلى أن تلك الطائفة قد خضعت لرقابة شديدة صارمة من جانب المحتسب، فيذكر ابن الأخوة أنه يحرم عليهم احتكار الغلة، وخلط ردئ الحنطة بجيدها أو عتيقها بجديدها، ويلزم الطحانين بغربلة الغلة من التراب، وتنقيتها من الطين، وتنظيفها من الغبار قبل طحنها، وأن يرشوا على الحنطة ماءً يسيراً عند طحنه فإن ذلك يزيد الدقيق بياضاً[٢٢].

والباحث فى كتابات المقريزى حول صناعة الخبز لا يجد سوى الإشارة إلى وظائف العاملين بهذه الصناعة كالطحانين والعجانين والخبازين والفرانين[٢٣]، كما أشار فى تأريخه لأحداث سنة ٣٩٥هـ إلى منع عجين الخبز بالرجل[٢٤]. لذا، فعلى الباحث أن يمد بصره لما ورد فى المصادر التى أرخت لنظام الحسبة والمحتسب، حيث يجد ذخيرة من المادة التاريخية التى تلقى أضواءً على أحوال العجانين والخبازين، والفرانين، وهذه المعلومات كانت لها أهمية كبيرة، لأنها تمثل القواعد التى كان ينبغى على أفراد تلك الطائفة الالتزام بها، حتى لا يتعرضوا لمحاسبة المحتسب.

وقد أورد المقريزى نصًا يوضح فيه عدد الأرغفة التى ينتجها المخبز يومياً، فيقول: «وكان بأول سويقة العرب[٢٥] هذه فرن أدركته عامراً آهلاً بلغنى أنه كان يخبز فيه أيام عمارة هذا السوق وما حوله كل يوم نحو السبعة آلاف رغيف»[٢٦].

أنواع الخبز

إن المتتبع لكتابات المقريزى حول الخبز يلمس تعدد أنواع الخبز، وهذه الوفرة من الأنواع تعكس كون المجتمع الإسلامى قد تجاوز الوفاء بالحاجات الضرورية لإشباع البطون، بحيث تفنن الصانع أو العامل المسلم فى ابتكار أنواع من الخبز تفى بحاجات الرعية بمختلف درجاتهم ومواقعهم فى السلم الاجتماعى، مما يشير إلى مدى ارتقاء المجتمع فى إشباعه الحضارى لأبنائه، بحيث أصبح الخبز يمثل لدى فئات من المجتمع وضعًا اجتماعياً يؤكد مكانتهم الاجتماعية على نحو ما سنرى.

وتعدد أنواع الخبز يعكس كذلك تجاوز المجتمع مرحلة الضرورة القائمة على الإشباع، إلى تجسيد حياة الرفاهية، فأصبح هناك خبز من الدقيق الأبيض الخالص، يفى بحاجات قمة المجتمع من الحكام والولاة والقضاة، وهناك الدقيق الأسمر الذى يفى بحاجات القاعدة العريضة، وهم سواد الناس من الرعية، مما يكشف عن أن النظرة لهذه السلعة قد تجاوزت مجرد إشباع الحاجات الأساسية والضرورية للإنسان إلى التفنن - كما سبق أن ذكرنا - فى أنواعها لتتفق مع المناسبات والأعياد أيضاً.

وجدير بالذكر أن كثيراً من هذه الأنواع تشير إلى أنها وافدة من بيئة فارسية، وهذا دليل على قدرة الإسلام على استيعاب الحضارات السابقة، بحيث إن هذه المظاهر الحضارية أصبحت جزءاً من النسيج الحضارى فى المجتمعات الإسلامية، وكما نعلم فإن الحضارة الفارسية أصبحت بعد الإسلام تمثل رافداً أساسياً من روافد تلك الحضارة، وأسماء الخبز تعد دليلاً على هذا الموقف الحضارى الذى تميزت به الحضارة الإسلامية.

وسنحاول فى هذه الوحدة من وحدات البحث أن نقف أمام بعض هذه الأنواع لنتعرف على دلالتها. من هذه الأنواع: «صناعة الكماج»، والكماج جمع كماجة، وهى كلمة فارسية الأصل، ومعناها الخبز الشديد البياض، أو على حد قول محيط المحيط: «الفطير من الخبز، يعجن خميرة ويخبز على الرماد»[٢٧].

ومن هذه الأنواع «الكعك»[٢٨]، وقد ذكر المقريزى أن الكعك يعمل من جريش الحنطة ويجفف، وهو أكثر أكل أهل مصر السنة كلها، وهذا النوع من الخبز الجاف كان زاد رجال الأسطول، كما كان شائع الاستعمال على موائد الفاطميين، حيث يخبر منه فى الأفران التابعة للقصر، ويخرج منه فى ليالى الوقود برسم الجوامع على شكل أسمطة من الكعك والحلوى وما إلى ذلك[٢٩].

وهناك نوع اسمه «قرص الملّة»[٣٠] - والملة فى اللغة الرماد الحار والجمر توضع فوقها الخبزة لتنضج، والملى الخبزة الناضجة، ويقال لها خبز ملة وملة الخبز[٣١].

ومن الأنواع التى ذكرها المقريزى أيضًا الخبز «الخشكار»[٣٢]. وهو أردأ أنواع الخبز المعمول من دقيق الحنطة، وكان يصنع من الدقيق غير المنخول والذى لم تغسل حنطته قبل طحنها[٣٣].

ومن هذه الأنواع نوع يسمى بالخبز «الحُوَارَى»[٣٤]، وكان يصنع من الدقيق الحوارى، أى الدقيق المحكم النخل الشديد البياض[٣٥]، والخبز «السميذ»[٣٦]، وكان شائع استعماله، وهو من دشيش الحنطة الناعم وهى الحنطة المغسولة بالماء والمقشورة قبل الطحن[٣٧]. ومن أنواع الخبز أيضًا «خبز مارق»[٣٨]. ويسميه المقريزى أيضاً خبز «برّ ماذق»[٣٩]، ويبدو أن هذا النوع كان يعمل فى عيد النوروز[٤٠]. أيضًا ذكر المقريزى: أنواعًا أخرى من الخبز منها «خبز الشعير»[٤١]، «الرقاق»[٤٢]، «والخبز الموائدى»[٤٣]، «والخبز الأسود»[٤٤]، «والخبز البيتى»[٤٥].

رقابة الدولة على صناعة الخبز

من خلال رحلة البحث فى كتابات المقريزى عن موضوع الخبز لم نستطع العثور على مادة علمية كافية تمكننا من إلقاء الضوء على هذه الوحدة من البحث. لذلك، كان لزامًا على الباحثة أن تعتمد على بعض المصادر الإضافية، حتى يظهر البحث بصورة شبه متكاملة.

لم تترك الدولة صناعة الخبز دون رقابة منها، بل كانت تفرض سيطرتها ورعايتها المباشرة من خلال المحتسب[٤٦]. الذى يمثل سلطة الدولة ويستمد سلطته منها. وتتضح رعاية

الدولة وحرصها على الرعية على نحو ما سنرى من خلال تشددها فى الرقابة على المخابز.

وقد قامت صناعة الخبز على تدرج هرمى يشمل العاملين بهذه الصناعة مثل الطحان، والعجان، والخباز، والفران[٤٧]، وأصحاب المقاعد[٤٨]، وهم ما نطلق عليهم اليوم بباعة الخبز، وكان المحتسب يعين على أهل هذه الصناعة عريفًا بصيراً بصناعتهم، فكان هذا العريف يشرف على عمل الاستعدادات والتجهيزات الصحية الخاصة بإعداد الخبز، سواء بالنسبة للمخابز - المكان - أو العجانين والفرانين.

وقد أشار الشيزرى إلى الشروط التى وضعها المحتسب والتى ينبغى على الخبازين مراعاتها فى مخابزهم، فيقول: «ينبغى أن ترفع سقائف حوانيتهم وتفتح أبوابها ويجعل فى سقوف الأفران منافس واسعة يخرج منها الدخان، لئلا يتضرر بذلك الناس، وإذا فرغ الخباز من إحمائه، مسح داخل التنور بخرقة نظيفة ثم شرع فى الخبز[٤٩]، و«يأمرهم بكنس بيت النار فى كل تعميرة، وغسل بسليته، وتنظيف مائه، وغسل المعاجن ونظافتها، ويتخذ لها أبراشاً كل برش عليه عودان مصلبان لكل معجنة... ويشد على جبينه عِصابةً بيضاء لئلا يعرق فيقطر منه شىء»[٥٠].

ويكتب المحتسب فى دفتره أسماء الخبازين، ومواضع حوانيتهم فإن الحاجة تدعوه إلى معرفتهم، ويأمرهم بنظافة أوعية الماء وتغطيتها، ولا «يعجن العجان بقدميه»[٥١]، ولا بركبتيه، ولا بمرفقيه، لأن فى ذلك مهانة للطعام، وربما قطر فى العجين شىء من عرق إبطيه وبدنه، فلا يعجن إلا وعليه ملعَبة[٥٢]، أو بشت[٥٣] مقطوع الأكمام، ويكون ملثماً أيضاً، لأنه ربما عطس أو تكلم، فقطر شىء من بصاقه أو مخاطه فى العجين؛ ويحلق شعر ذراعيه لئلا يسقط منه شىء فى العجين، وإذا عجن فى النهار فليكن عنده إنسان فى يده مذبة يطرد عنه الذباب. وهذا كله بعد نخل الدقيق بالمناخل السفيقة[٥٤] مراراً».

كما يأمرهم المحتسب: «بإصلاح المداخن، وتنظيف بلاط الفرن فى كل ساعة من اللباب المحترق والشرر المتطاير والرماد المتناثر لئلا يلصق فى أسفل الخبز منه شىء ويجعل بين يديه إجانة[٥٥] نظيفة للماء، فإذا فرغ من الخبز أراق ما بقى فيها، لأنه إذا بقى فيها تغيرت رائحته؛ ثم يغسلها من الغد. ويتعاهد جرف الدف[٥٦] الذى بين يديه لأن العجين يلصق عليه. وإذا كثرت عنده أطباق العجين للناس أخرج خبز كل واحد منهم بعلامة يتميز بها على غيره لئلا يختلط الجميع فلا يعرف»[٥٧].

يتضح مما سبق مدى حرص أو تشدد المحتسب فى الإشراف المباشر على نظافة المخبز وأوعية الماء والمعاجن وما يغطى به الخبز. واللافت للنظر تأكيد المحتسب على قيمة النظافة التى هى شعبة من الإيمان تتجاوز مجرد الفكرة النظرية إلى الواقع العملى من خلال متابعة المحتسب لما ينبغى على العجان مراعاته، وكيف يتحلى بنظافة البدن، والشروط التى يحددها المحتسب للعجان تؤكد أن الإنسان هو غاية التقدم، ومن أجل تحقيق هذه الغاية حرص المحتسب على توفير كل ما من شأنه وصول الخبز إلى أيدى الرعية، وقد تحققت فيه كل الشروط الصحية اللازمة. كما ينبه المحتسب صاحب المخبز أن يجعل السمك بمعزل عن الخبز لئلا تفوح رائحة السمك وتختلط برائحة الخبز، كما ينبه المحتسب على أن يكون غلمانهم وأجراؤهم صبياناً دون البلوغ، لأنهم يدخلون بيوت الناس وعلى نسائهم[٥٨]. وهنا إشارة للمغزى الإسلامى الذى تتنفس فيه الحضارة الإسلامية.

وفى إشارة المحتسب وتنبيهاته إلى بعض الخبازين من غش الخبز، نجد نصاً للشيزرى يؤكد فيه إلمام المحتسب التام، ومراقبته الكاملة لكل مراحل صناعة الخبز، فيقول: «ويعتبر عليهم المحتسب ما يغشون به الخبز من الجلبان[٥٩] والبيسار[٦٠]، فإنهما يوردان وجه الخبز. ومنهم من يغشه بدقيق الحمص ودقيق الأرز، لأنهما يثقلانه ويفجانه؛ ومنهم من يعجن الخشكار أو دقيق الشعير أو الدقيق المزون[٦١]، ثم يبطن به الخبز الخاص عند نفاقه. وجميع ذلك لا يخفى على وجه الخبز، وفى منظره ومكسره، ويمنعهم المحتسب أن يضعوا فيه البورق[٦٢]، فإنه مضر أيضاً، غير أنه يحسن وجه الخبز ولا يخبزونه حتى يختمر، فإن الفطير[٦٣] ثقيل فى الوزن والمعدة، وكذلك إذا كان قليل الملح، فيمنعهم المحتسب من فعله، فإنهم يقصدونه لأجل رزانته فى الميزان. وينبغى أن ينشروا على وجهه الآبازير[٦٤] الطيبة الصالحة له، مثل الكمون والشونيز[٦٥]، والمصطكى[٦٦] ونحو ذلك. ولا يخرجون الخبز من التنور حتى ينضج حق نضجه من غير احتراق فيه. والمصلحة أن يجعل على كل حانوت وظيفة يخبزونها كل يوم، لئلا يختل البلد عند قلة الخبز ويلزمهم ذلك إن امتنعوا فيه»[٦٧].

أصحاب المقاعد

وعند أصحاب المقاعد تكون رحلتنا مع صناعة الخبز قد اكتملت وتهيأت لمن يبتاعها، وقد ذكر المقريزى فى معرض حديثه عن الأسواق «سوق القصبة»؛ حيث كان أصحاب المقاعد[٦٨] يجلسون على الأرض بأطباق الخبز، وتتجلى رقابة الدولة وما تحلت به من ضبط اجتماعى فى مراقبتها لأصحاب المقاعد هؤلاء بسبب: «ما يحصل بهم من تضييق الشوارع وقلة بيع أرباب الحوانيت»[٦٩].

رقابة الدولة على سعر الخبز

للتعرف على العوامل التى أدت إلى تذبذب سعر الخبز وجودته ووفرته أو ندرته، ينبغى أن نضع هذه القضية فى سياقها التاريخى. ذلك: «أن انهيار العلاقات الإقطاعية التى قامت على أساسها دولة سلاطين المماليك - بمعنى فقدان الرابطة بين السلطان والمماليك من ناحية، وفقدان المماليك لأستاذهم (سيدهم) من ناحية ثانية - أدى بالتالى إلى ضعف السلطة المركزية ممثلة فى السلطان - قمة الهرم الإقطاعى - وكبار الأمراء وفقدانهم للسيطرة على مماليكهم الذين لم يعودوا يخشون حساب ساداتهم، بل أصبح هؤلاء المماليك يمارسون نوعاً من الإرهاب، جعلهم يرضخون لمطالبهم، كما أنهم من ناحية أخرى لم يستطيعوا الوقوف فى وجه غارات المماليك العابثة، وغارات السلب والنهب التى شنوها على الأسواق من آن إلى آخر، مما شكل عاملاً خطيراً من عوامل تدهور الأسواق سواء من حيث حركة البيع والشراء، أو من حيث عدد أسواق البلاد أو حجم كل منها.

وهناك عامل مهم ارتبط بالأحوال السياسية الداخلية من حيث استقرارها، أو اضطرابها من ناحية، كما ارتبط بالأسواق من حيث تأثيره السلبى أو الإيجابى عليها من ناحية أخرى، ونقصد بهذا العامل حالة الأمن الداخلى فى البلاد فى تلك الأثناء. فمن المعروف أن التجارة وحركة الأسواق لا تزدهر وتروج إلا فى ظل الأمن واستتبابه، سواء على طول الطرق التجارية أو فى أماكن الأسواق، والعكس صحيح تماماً، وإذا انتقلنا من الكلام العام إلى التخصيص، فإننا نجد أن هذه المقولة تصدق على عصر سلاطين المماليك فى مصر، كما تصدق على غيره من العصور التاريخية.

إن انهيار العلاقات الإقطاعية التى كانت تربط بين السلطان وكبار الأمراء من جهة، والمماليك الأجلاب من جهة ثانية، قد أفقد الحكومة المركزية سلطانها على أولئك الذين انتالوا فى شوارع المدينة وطرقاتها يعيثون فيها فساداً، ويذهبون متاجرها وأسواقها، وينشرون روح الفوضى والخوف والفزع بين سكانها، وكانت النتيجة الحتمية لذلك سيادة الاضطراب وعدم الاستقرار، وافتقاد الشعور بالأمن اللازم لازدهار النشاط التجارى، ومن ثم انكمشت حركة الأسواق، كما قلت أعدادها، وتضاءلت أحجام ومساحات تلك الأسواق، وهو الأمر الذى يبدو واضحاً منذ بداية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى).

ذلك أن تدهور النظام الإقطاعى الذى قامت الدولة على أساسه تمثل فى فشلها فى السيطرة على شئون البلاد كافة، فانهارت مرافق الرى، وأهملت الجسور والترع؛ وبالتالى انخفض الإنتاج الزراعى، وانتشر القراصنة على مياه النيل يقطعون طريق التجارة الداخلية.. وهذه كلها من مظاهر تدهور سلطة الدولة وانهيارها التى بدت واضحة فى الشطر الثانى من عصر سلاطين المماليك، وبعد أن كانت حوادث اضطراب الأمن فى بداية ذلك العصر تتخذ شكلاً مؤقتاً - فى عصر السلاطين الضعاف - أصبح اضطراب الأمن ظاهرة دائمة وثابتة فى تيار الحياة المصرية فى أواخر عصر سلاطين المماليك[٧٠].

وقد شهد عصر سلاطين المماليك عدداً من الأوبئة والمجاعات كان لها تأثيرات كبيرة فى التدهور الاجتماعى، وفى حدوث الحراك الاجتماعى Social Mobility، حيث انهارت الطبقة الوسطى وتحول عدد كبير من أبنائها إلى معدمين بسبب المجاعات والأوبئة وتداعى أخلاقيات المجتمع. كل ذلك أثر على الصعيد الاقتصادى فى اختفاء السلع، وارتفاع معدلات الأسعار بما فيها الخبز[٧١]، ومن أسباب ارتفاع سعر الخبز أيضاً - فى بعض الأوقات - استغلال بعض الأمراء لنفوذهم فى جشع لجمع المال.

ويلاحظ أن رقابة الدولة تزداد وتشتد كلما كانت الدولة فى عنفوانها. وتأتى الرقابة لتجسيد هيمنة الدولة وبسط نفوذها على التجار ومحتكرى الغلة أو الغلال، وعندما تضعف الدولة يتراخى الأمر، وتضعف شوكة الدولة.

ويتميز كتاب المقريزى (إغاثة الأمة) بأنه يعطى صورة واضحة عن الأسباب التى أدت إلى ارتفاع سعر الخبز فى مصر منذ الفتح الإسلامى حتى عصر الأيوبيين والمماليك.

وهو ما سنعتمد عليه خلال كتابتنا لتلك الوحدة من موضوع البحث. وستحذو الباحثة حذو المقريزى فى إبراز ذلك الموضوع من خلال شرح بعض الأمثلة لكل عصر من عصور تاريخ مصر الإسلامى.

فيحكى المقريزى عن أول غلاء وقع بمصر بعد الفتح الإسلامى، فيقول: «ثم جاء الله سبحانه بالإسلام، فكان أول غلاء وقع بمصر فى سنة سبع وثمانين من الهجرة، والأمير يومئذ بمصر عبدالله بن عبد الملك بن مروان من قبل أبيه فتشاءم به الناس، لأنه أول غلاء، وأول شدة رآها المسلمون بمصر»[٧٢].

وفى عهد الدولة الطولونية[٧٣]، يشير إلى غلاء وقع فى سنة إحدى وأربعين وثلاثمائة، وغلاء آخر حدث فى سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة، وكان ذلك بسبب هجوم الفئران على الغلال والأرض الزراعية مما أتلفها بالإضافة إلى انخفاض منسوب النيل حتى بيع القمح كل ويبتين[٧٤] ونصف بدينار، ثم وصل الأمر إلى اختفائه من الأسواق، مما أدى إلى ثورة الرعية ودخولهم المسجد الجامع بمصر وكسر منبره[٧٥].

ويصف المقريزى غلاءً شهدته مصر فى عهد الدولة الإخشيدية دام تسع سنين، فقد بدأ سنة ٣٥٢هـ واستمر حتى سنة ٣٦١هـ - أى منذ عهد الأمير على بن الإخشيد حتى دخول جوهر الصقلى مصر - وكان سبب هذا الغلاء: «أن ماء النيل انتهت زيادته إلى خمسة عشر ذراعاً وأربع أصابع، فنزع السعر بعد رخص فما كان بدينار صار بثلاثة دنانير، وعز الخبز فلم يوجد وزاد الغلاء حتى بلغ القمح كل ويبتين بدينار». وأدى استمرار المجاعة إلى ثورة الرعية، فدخلوا مسجد الفسطاط فى يوم جمعة، ولم تصل الجمعة فى ذلك اليوم بسبب ازدحام الناس، مما أدى إلى وفاة رجل وامرأة.

ويحكى المقريزى عن موقف القائد جوهر الصقلى - بعد دخوله مصر وبنائه للقاهرة - من ارتفاع سعر الخبز. وهنا يتجلى دور الدولة عندما تكون فى عنفوانها؛ فتأتى الرقابة لتجسيد هيمنة الدولة - كما سبق وأن أشرنا -، فيقول المقريزى: «فضرب جماعة من الطحانين وطيف بهم، وجمع سماسرة الغلات بمكان واحد، وتقدم ألا تباع الغلات إلا هناك فقط، ولم يجعل لمكان البيع غير طريق واحدة، فكان لا يخرج قدح قمح إلا ويقف عليه سليمان بن عزه المحتسب.... فلما دخلت سنة إحدى وستين انحل السعر، وأخصبت الأرض، وحصل الرخاء»[٧٦].

ومن مظاهر الهيمنة على الأسعار فى عصر الدولة الفاطمية أيضاً ما يرويه المقريزى من أنه فى عهد الحاكم بأمر الله انخفض منسوب المياه فى النيل بدرجة كبيرة، وذلك فى سنة خمس وتسعين وثلاثمائة ولم يكتف الخبازين برفع سعر الخبز، وإنما عمدوا أيضاً إلى غشه ببله بالماء حتى يزيد وزنه، فأمر بضرب عدد من الطحانين والخبازين بالسياط، والتشهير بهم، كما أمر أن يكون كل اثنى عشر رطلاً من الخبز بدرهم.

وقد حدث غلاء آخر فى عهد الحاكم بأمر الله فى سنة ثمان وتسعين وثلاثمائة حتى تضور الناس جوعاً، فتجمعوا بين القصرين، واستغاثوا بالحاكم: «وسألوه أن لا يهمل أمرهم، فركب حماره وخرج من باب البحر ووقف وقال: أنا ماض إلى جامع راشده، فأقسم بالله لئن عدت فوجدت فى الطريق موضعاً يطؤه حمارى مكشوفًا من الغلة لأضربن رقبة كل من يقال لى إن عنده شيئاً منها، ولأحرقن داره وأنهبن ماله»، فما بقى أحد من أهل مصر والقاهرة وعنده غلة حتى حملها من بيته أو منزله وشونها فى الطرقات.. فامتلأت عيون الناس وشبعت نفوسهم وأمر الحاكم بما يحتاج إليه فى كل يوم، ففرضه على أرباب الغلات بالنسيئة وخيرهم فى أن يبيعوا بالسعر الذى يقرره بما فيه الفائدة المحتملة لهم وبين أن يمتنعوا فيختم على غلاتهم ولا يمكنهم من بيع شىء منها إلى حين دخول الغلة الجديدة، فاستجابوا لقوله وأطاعوا أمره، وانحل السعر، وارتفع الضرر».

ويحكى المقريزى موقفًا طريفاً يتضح منه عدة أمور، منها أثر المجاعة على صناعة الخبز، وموقف المحتسب من العرفاء - المشرفين على صناعة الخبز - الذين كانوا يستغلون المجاعات لجمع المال سواء عن طريق الغش فى صناعته أو رفع سعره، وموقف هؤلاء العرفاء من الباعة الذين كانوا يحاولون بيعه بسعر معتدل. فيقول المقريزى: «والأخباز فى مصر فى أزمنة المساغب متى بردت لم يرجع منها إلى شىء لكثرة ما يغش بها. وكان لعريف الخبازين دكان يبيع الخبز بها، ومحاذيها دكان آخر لصعلوك يبيع الخبز بها أيضاً، وسعره يومئذ أربعة أرطال بدرهم وثمن. فرأى الصعلوك أن خبزه قد كاد يبرد، فأشفق من كساده، فنادى عليه أربعة أرطال بدرهم ليرغب الناس فيه، فانثال الناس عليه حتى بيع كله لتسامحه، وبقى خبز العريف كاسداً؛ فحنق العريف لذلك، ووكل به إلى عونين من الحسبة أغرماه عشرة دراهم. فلما مر قاضى القضاة أبو محمد

اليازورى إلى الجامع استغاث به، فأحضر المحتسب وأنكر عليه ما فعل بالرجل. فذكر المحتسب أن العادة جارية باستخدام عرفاء فى الأسواق على أرباب البضائع، ويقبل قولهم فيما ينكرونه.. فأحضر الوزير الخباز وأنكر عليه ما فعله وأمر بصرفه عن العرافة؛ ودفع إلى الصعلوك ثلاثين رباعيًا من الذهب، فكاد عقله يختلط من الفرح. ثم عاد الصعلوك إلى حانوته، فإذا عجنته قد خبزت، فنادى عليها خمسة أرطال بدرهم فمال الزبون إليه، وخاف من سواه من الخبازين بردّ أخبازهم فباعوا كبيعه، فنادى ستة أرطال بدرهم، فأدتهم الضرورة إلى اتباعه، فلما رأى اتباعهم له قصد نكاية العريف الأول وغيظه بما يرخص من سعر الخبز، فأقبل يزيد رطلاً رطلاً، والخبازون يتبعونه فى بيعه خوفًا من البوار، حتى بلغ النداء عشرة أرطال بدرهم وانتشر ذلك فى البلد جميعه، وتسامع الناس به فتسارعوا إليه. فلم يخرج قاضى القضاة من الجامع إلا والخبز فى جميع البلدة عشرة أرطال بدرهم.. ودام الرخاء مدة خمس سنين»[٧٧].

أيضًا يظهر دور الرقابة على سعر الخبز حين تكون الدولة فى قوتها ففى سنة تسع وأربعين وأربعمائة انخفض منسوب المياه فى النيل، واقتصر وجود القمح على جرايات من فى القصور ومطبخ السلطان وحواشيه، وخلت جميع المخازن من القمح، وبالتالى اختفى الخبز من الأسواق، ويعبر المقريزى عن ذلك بقوله: «وصار الخبز طُرْفَة»، إلا أن الوزير أبا محمد الحسن بن على اليازورى استطاع بتدبيره توفير القمح للخبازين، وأمرهم بصناعة كمية محددة من الخبز يومياً».

ثم نأتى للشدة المستنصرية التى دامت سبع سنين، حيث نتج عن ضعف السلطة الحاكمة اختلال أحوال الدولة، فاستولى الأمراء على مقاليد الحكم، كما قام العربان بإثارة الفتن، ثم تجمعت أمور أخرى أدت إلى غلاء سعر الخبز منها انخفاض منسوب مياه النيل، وحدوث وباء، فكان نتيجة ذلك أن: «تعطلت الأراضى من الزراعة... واستولى الجوع لعدم القوت حتى أبيع رغيف الخبز فى النداء بزقاق القناديل من الفسطاط كبيع الطرف بخمسة عشر ديناراً، وأبيع الأردب من القمح بثمانين ديناراً، ووصل الأمر إلى أن المستنصر نفسه قد عدم القوت، و: «كانت الشريفة بنت صاحب السبيل تبعث إليه فى كل يوم بقعب من فتيت، ومن الغرائب التى حدثت فى تلك المسغبة ما يرويه المقريزى من أن تليس الدقيق بلغ ثمنه ألف دينار، كما وصل الأمر إلى أن اضطرت امرأة من أكابر القوم أن: «أخذت عقداً لها قيمته ألف دينار وعرضته على جماعة فى أن يعطوها به دقيقًا، وكلّ يعتذر إليها ويدفعها عن نفسه إلى أن رحمها بعض الناس وباعها به تليس دقيق بمصر. وكانت تسكن بالقاهرة، فلما أخذته أعطت بعضه لمن يحميه من النهابة فى الطريق، فلما وصلت إلى باب زويله تسلمته من الحماة له ومشت قليلاً، فتكاثر الناس عليها وانتهبوه نهباً. فأخذت هى أيضًا مع الناس من الدقيق ملأ يديها لم ينبها غيره، ثم عجنته وشوته؛ فلما صار قرصة أخذتها معها، وتوصلت إلى أحد أبواب القصر، ووقفت على مكان مرتفع، ورفعت القرصة على يديها بحيث يراها الناس، ونادت بأعلى صوتها: «يا أهل القاهرة! ادعوا لمولانا المستنصر الذى أسعد الله الناس بأيامه وأعاد عليهم بركات حسن نظره حتى تقومت على هذه القرصة بألف دينار». كما وصل الأمر إلى أن بيعت حارة بمصر بطبق خبز حيث كان نصيب كل دار رغيف، وعرفت تلك الحارة بعد ذلك بحارة طبق.

فما كان من المستنصر إلا أن استدعى الوالى وتوعده، فجمع الوالى تجار الغلة والخبازين والطحانين، وهددهم بالقتل بعد أن عمل حيلة بقتل بعض المحكوم عليهم بالإعدام على أنهم من تجار الغلة والطحانين والخبازين، فخافوا منه، فأخرج التجار الغلة ودارت الطواحين، وعمرت الأسواق بالخبز مما أدى إلى انكشاف الشدة.

وفى بعض الأحيان، كانت الدولة تهدد التجار الذين يخزنون القمح بعدم تمكينهم من بيعه حتى يظهر المحصول الجديد، فيضطر التجار إلى بيعه بسعر معتدل خشية السوس، كما كانت تتصدق بالخبز حين يرتفع سعره[٧٨].

ويظهر التفاوت الكبير فى سعر الخبز فى أيام المسغبة - كما سبق وأن أشرنا - وسعره وقت الرخاء ما يشير إليه المقريزى فى أحداث أول يوم من المحرم سنة تسعين وثلثمائة - فى عهد الحاكم بأمر الله - أن يبيع كل ستة عشر رطلاً من الخبز بدرهم[٧٩].

ويحكى المقريزى عن مجاعة حدثت سنة ست وتسعين وخمسمائة - أى فى عهد الأيوبيين - بسبب نقص مياه النيل؛ فهجر الفلاحون قراهم ونزحوا إلى القاهرة من شدة الجوع،

وكان الناس يتساقطون قتلى من الجوع وفى العام التالى ارتفع منسوب مياه النيل، إلا أنه لكثرة من مات من المجاعة من الفلاحين لم يوجد من يزرع أو يحرث، فخرج قادة الجيش بجنودهم وقاموا بالزراعة حتى امتلأت المخازن بالغلال(٨٠).

ومن أمثلة ارتفاع سعر الخبز فى عهد المماليك، وموقف الدولة من ذلك الغلاء ما يرويه المقريزى فى أحداث سنة خمس وتسعين وستمائة، وكان الغلاء هذه المرة بسبب رياح سوداء قادمة من برقة أفسدت محصول القمح والشعير قبيل حصادهما، فبلغ سعر القمح إلى مائة وتسعين ديناراً للأردب، والشعير إلى مائة وعشرين ديناراً، ومما أدى إلى تعاظم تلك المسغبة، أن هذه المجاعة امتدت أيضاً إلى بلاد القدس والشام وحلب والحجاز واليمن؛ فهاجر الكثيرون من أهل تلك البلاد إلى مصر، حتى أن الناس نهبوا العجين من الأفران والخبز من الأفران والحوانيت: «فلا يحمل العجين إلى الفرن ولا يخرج الخبز منه إلا ومعه عدة يحمونه بالعصى من النهابة. فكان من الناس من يلقى نفسه على الخبز ليخطف منه»، ولا يبالى بما ينال رأسه وبدنه من الضرب لشدة ما نزل به من الجوع» فأمر السلطان العادل كتبغا بجمع الفقراء وذوى الحاجات وفرقهم على الأمراء: «فأرسل إلى أمير المائة، مائة فقير، وإلى أمير الخمسين خمسين، حتى كان لأمير العشرة عشرة. فكان من الأمراء من طعم سهمه من الفقراء لحم البقر مثروداً فى مرقة الخبز، يمد لهم سماطاً يأكلون جميعاً، وفيهم من يعطى فقراءه رغيفاً رغيفاً، وبعضهم كان يفرق الكعك، وبعضهم يعطى رقاقاً؛ فخف ما بالناس من الفقر»(٨١).

ونختتم هذه الوحدة من البحث بإلقاء الضوء على موقف السلطان من الأمراء الذين كانوا يخزنون القمح حين يرتفع سعره؛ فيما يرويه المقريزى فى أحداث سنة ست وثلاثين وسبعمائة، حيث ارتفع سعر القمح من خمسة عشر درهماً للأردب إلى سبعين درهماً، والخبز إن وجد فكل خمسة أرطال بدرهم، وصار الخبز كالكسب من السواد: «وأمسك الأمراء وغيرهم من البيع طلبا للفائدة»، فأمر الملك الناصر محمد بن قلاوون المحتسب نجم الدين محمد بن حسين بن على الأسعردى، ووالى القاهرة علاء الدين على بن حسن المروانى؛ بالتدخل فى هذا الأمر. فقام الوالى بضرب عدد من الطحانين والخبازين بالمقارع. كما أمر الملك الناصر بحمل الغلال من غزة والكرك والشوبك ودمشق، وأمر أن ينادى فى القاهرة بألا يباع القمح بأكثر من ثلاثين درهماً للأردب، ومن باع بأكثر من ذلك أخذ ماله، وأرسل للأمراء بألا يخالفوا أوامره، فلجأ الأمراء إلى حيلة لبيع القمح بأكثر من السعر المحدد حيث كانوا يخرجون الغلة من الشون على أنها جراية لمخاديمهم، ثم يبيعونه سراً بسبعين درهماً للأردب.

وقد بلغ من تشدد الدولة فى ضبط أمور هذه السلعة التى تمس أمور الرعية ومعاشهم أن الناصر محمد لم يتوان فى سحب سلطات المحتسب، وإسنادها إلى من يتوسم فيه الحكمة والشدة وحسن التدبير، فولى ضياء الدين يوسف الحسبة وكان قد اشتهر بكفايته وأمانته. وأول ما بدأ به الضياء أن ختم شون الأمراء كلها بعد أن سجل ما تحويه من قمح، وحدد لكل أمير كمية معلومة من القمح له ولدوابه، كما أمر السماسرة والأمناء والكيالين بألا تفتح شونة إلا بأمره، وبدأ يخرج من الشون ما يكفى الطحانين، بحيث لا يزيد سعر القمح عن ثلاثين درهماً للأردب، ووصل الأمر إلى ضرب أميرين بالمقارع والتشهير بهما، لمحاولتهما بيع القمح بسعر أعلى، مما أدى إلى خوف بقية الأمراء: «ولم يتجاسر أحد بعدهما من الأمراء أن يفتح شونته إلا بأمر المحتسب».

وأمر أيضاً الناصر محمد ولاته على الأقاليم بأن: «يركبوا بأنفسهم إلى جميع النواحى ويحملوا ما بها من الغلال بحيث لا يدعون غلة مطمورة ولا مخزن ولا أحد عنده غلة حتى يحمل ذلك كله إلى مصر، بثلاثين درهماً للأردب، كما نودى فى القاهرة ومصر: «من كان عنده غلة ولا يبيعها نهبت»، وقام الوالى بنفسه بأخذ الغلال من بعض قواد الجيش الذين كانوا يخزنونها وفرقها على الطحانين. كما أقيم على كل فرن شاهد لحصر ما يحمل إليه من الدقيق المرتب له، وفرق القمح فيهم على قدر كفايتهم، وضرب عدداً من الطحانين والخبازين الذين خالفوا أوامر المحتسب والوالى، وأعقب ذلك قدوم القمح من الشام والصعيد والشرقية والغربية والبحيرة، فخاف أصحاب الغلال من تخزين غلاتهم فأخرجوها للبيع.

ثم انفرجت الأزمة بقرب الحصاد، وزيادة ماء النيل، حتى أن الناس كانوا يزفون مراكب الغلال بالأغانى، وبيع الخبز كل ثمانية أرطال بدرهم(٨٢).

مما سبق نستطيع القول بأن سلطة الدولة وهيبتها تقاس بمدى هيمنتها على تلك الصناعة التى تعتبر من السلع

الاستراتيجية بمفهومنا الحديث. لما لها من أهمية حيوية تقيم الحياة.

الخبز فى المواسم والأعياد

التفت المقريزى فى تأريخه لمظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع المصرى إلى المواسم الدينية والأعياد، وكيف كان الناس يعطون هذه المناسبات كل الاهتمام: (مثل يوم عاشوراء، والأشهر الحرم، وعيد الفطر، وعيد الأضحى، ويوم وفاء النيل، وعيد النوروز).

وانتشر فى هذه الأعياد توزيع أنواع متميزة من الخبز والحلوى، وهذا الالتفات لتجويد نوعية الخبز يعكس النظرة التى لا تخلو من حس دينى حضارى، حيث كان الإنسان المسلم يشعر أنه بإتقانه وتجويده للخبز - عماد الحياة - إنما يتقرب إلى خالقه، فضلاً عن أن التفنن فى ابتكار ألوان جديدة من العجائن التى نواتها الغلة أو الشعير، وفى مناخ يستظل بطابع حضارة المجتمعات الزراعية بكل ما فيها من توكل صادق - ولا نقول تواكل - يأتى الخبز فى الأعياد تعبيراً عن شكر الإنسان لخالقه لما أنعم عليه من رزق، فهو يتقرب إلى بارئه، وإلى ذويه، من خلال الخبز الذى يخلق آصرة من التراحم والمودة بين الناس. كل ذلك يجعلنا نشعر أن المجتمع جسد واحد متناسق، أو هكذا يبدو فى الأعياد.

وعلى نحو ما يؤكد المقريزى فى كتاباته حرص خلفاء الدولة الفاطمية على مراعاة التقاليد المرتبطة بالأشهر الحرم، بحيث إن الخبز كان قد أصبح عنصراً من عناصر الاحتفال بتلك المناسبة. ففى الاحتفال بليلة أول المحرم يقول: «لأنها أول ليالى السنة، وابتداء أوقاتها، وكان من رسومهم فى ليلة رأس السنة أن يعمل بمطابخ القصر عدة كثيرة من الخراف... وتفرق على جميع أرباب الرتب[٨٣] وأصحاب الدواوين من العوالى الأدوان أرباب السيوف والأقلام مع جفان اللبن والخبز وأنواع الحلواء، فيعم ذلك سائر الناس ووجهائه والأستاذين المحنكين إلى أرباب الضوء وهم المشاعلية وينتقل ذلك فى أيدى أهل القاهرة ومصر»[٨٤].

ومن الطريف أن الفاطميين كانوا يشكلون الخبز فى مناسباتهم حسب نوع الاحتفال فعلى سبيل المثال كان الفاطميون - كبقية الشيعة - يجعلون من العاشر من المحرم يوم حزن وبكاء وعويل، إذ إنه يوافق اليوم الذى استشهد فيه الحسين بن على، وفى هذه الذكرى يحتجب الخليفة الفاطمى عن الناس، ويلبس الدعاة والقضاة ورجال الدولة ملابس الحزن، ويحضرون المأتم الذى كان يعمل أولاً بالجامع الأزهر، ثم صار يقام بالمشهد الحسينى وينتقل الوزير والمحتفلون إلى القصر فيجدون الدهاليز قد فرشت بالحصر بدل البسط، ويفرش وسط قاعة الذهب بالحصر المقلوبة. وتقدم أطعمة الحزن ومنها: «العدس والملوحات والمخللات والأجبان والألبان الساذجة والأعسال النحل والفطير والخبز المغير لونه بالقصد. ويظل النوح قائماً فى جميع شوارع القاهرة وحاراتها وأزقتها»[٨٥].

واللافت للنظر قوة الملاحظة التى تميز بها المقريزى ويمكن لنا أن نتصور شكل الخبز الذى صوره المقريزى بدقة فى قوله: «الخبز المغير لونه بالقصد». وسياق النص Context ينبئ بما أشرنا من ارتقاء الحضارة الإسلامية والوعى بقيمة الخبز - عماد الحياة - وتغيير اللون هنا فى هذا السياق ينبغى أن ينصرف إلى التحسين، وهذا التحسين فى الشكل آية من آيات الارتقاء فى مدارج الحضارة التى حرص المجتمع الإسلامى ممثلاً فى السلطة الحاكمة بالاهتمام بالخبز من بين ما يهتم به أمر الإنسان المسلم فى مظاهر حياته.

ويرصد المقريزى بعين المؤرخ القوى الملاحظة ما حدث سنة خمس عشرة وخمسمائة: «حيث إن السماط المختص بعاشوراء وجميع الخبز من شعير»[٨٦].

ويتابع المقريزى احتفالات شهر المحرم ففى: «الثانى عشر من المحرم.... وكان قد تقرر أن يعمل أربعون صينية خشكنانج وحلوى وكعك وأطلق برسم المشاهد المحتوية على الضرائح الشريفة لكل شهر سكر وعسل ولوز ودقيق وشيرج وتقدم بأن يعمل خمسمائة صحن للفقراء على أرغفة السميذ»[٨٧].

أما فى عيد الفطر: «فيرص الخبز على حافتيه - (السماط) - سواميذ كل واحد ثلاثة أرطال من نقى الدقيق ويدهن وجهها عند خبزها بالماء فيحصل لها بريق ويحسن منظره»[٨٨].

تلك كانت الصورة التى رسمها المقريزى للاحتفالات الدينية الخاصة بالدين الإسلامى. على أنه لم يغفل أن يرصد مظاهر الاحتفالات بعيد النوروز القبطى، وبعيد وفاء النيل. ويلاحظ أن هذين الاحتفالين كان المصريون يقيمونهما قبل دخول الإسلام مصر، وأبقى الحكام المسلمون على هذه الاحتفالات.

وبالنسبة لعيد النوروز يقول المقريزى: «كان النوروز القبطى فى أيامهم من جملة المواسم، فتتعطل فيه الأسواق ويقل فيه سعى الناس فى الطرقات وتفرق فيه الكسوة لرجال الدولة وأولادهم ونسائهم والرسوم من المال وحوائج النوروز... وحل موسم النوروز فى التاسع من رجب سنة سبع عشرة وخمسمائة ووصلت الكسوة المختصة من الطراز وثغر الإسكندرية... وجميع الأصناف المختصة بالموسم على اختلافها بتفصيلها وأسماء أربابها وأصناف النوروز والبطيخ والرمان وعراجين الموز... ولحم الضأن ولحم البقر من كل لون بكله مع خبز بر مارق»[٨٩]، ويبدو أن هذا النوع من الخبز كان يعمل لهذه المناسبة خاصة.

ونتعرف على تصوير المقريزى للطقوس التى كانت تقام احتفالاً بوفاء النيل فذكر أن الخليفة المستنصر: «أمر أن يحمل إلى المقياس فى تلك الليلة من المطابخ عشرة قناطير من الخبز السميذ وعشرة من الخراف المشوية وعشرة من الجامات الحلواء، وعشر شمعات، ويؤمر بالمبيت فى تلك الليلة بالمقياس فيحضر إليه قراء الحضرة، والمتصدرون بالجوامع بالقاهرة ومصر ومن يجرى مجراهم... ولوفاء النيل عندهم قدر عظيم ويبتهجون ابتهاجاً زائداً»[٩٠].

وفى أيام الآمر بأحكام الله: «... أمر متولى الباب أن يندب فى كل يوم خروف شواء وقنطار خبز وكذلك جميع الدروب ويطلق لهم برسم الغداء مثل ذلك»[٩١].

وينقل عن القاضى الفاضل فى أحداث سنة ٥٨٧هـ، حيث ارتفع منسوب النيل: «فقطع الذيل الجسور، واقتلع الشجر، وغرق النواحى وهدم المساكن... وكثر الرخاء بمصر، فالقمح كل مائة أردب بثلاثين دينار، والخبز البايت ستة أرطال بربع درهم... ودخلت البلد فرأيت فى السوق من الأخباز واللحوم والألبان والفواكه ما قد ملأها»[٩٢].

واللافت للنظر أن المقريزى يؤكد على اهتمام الحكام بأن يحتل الخبز مكانه فى الاحتفالات، سواء أكانت احتفالات دينية مرتبطة بالدين الإسلامى أم الاحتفالات التى كانت سائدة قبل الفتح العربى الإسلامى لمصر، وتدل النصوص التاريخية السابقة على مدى وعى الحكام الفاطميين بحيث إن اهتمامهم يمكن أن يفسر بأنه نوع من التقرب إلى العامة فى مصر؛ واحترام شعائرهم من جانب، كما أنه من جانب آخر يكشف عن سماحة الإسلام فى تعامله مع أهل الذمة. ويدهض دليلاً على قوة العلاقات الاجتماعية بين طوائف المصريين من مسلمين ومسيحيين ويهود أن الجميع كانوا يشاركون فى الاحتفال بالأعياد ذات الطابع القومى على حد تعبيرنا المعاصر بغض النظر عن دياناتهم مثل عيد وفاء النيل وعيد النوروز[٩٣].

كما حرص الحكام على توافر الخبز فى الأسواق فى أيام المواسم والأعياد، ومن الأمثلة على ذلك ما يرويه المقريزى من أن الحاكم بأمر الله قد أمر فى يوم عاشوراء سنة أربع وأربعمائة بغلق جميع الدواوين، والأماكن التى تباع فيها الغلال والفواكه وغيرها ثلاثة أيام إلا حوانيت الخبازين[٩٤].

الخاتمة

ومن متابعتنا لرحلة البحث نحو لقمة الخبز؛ أمكن لنا أن نتعرف من خلال منهج المقريزى فى معالجته لهذه السلعة الاستراتيجية لماحيته وقوة ملاحظته وهو يصور المراحل التى تمر بها صناعة الخبز بدءاً من الشهور التى يزرع فيها القمح والشعير إلى وقت الحصاد، ثم شكل الطواحين التى كان يعد فيها القمح ليخرج دقيقاً، ودور المحتسب من خلال إشرافه على هذه السلعة بداية من رقابته على الطواحين والطحانين ثم العجانين والخبازين، حتى اهتمامه برصد عدد الأرغفة التى كان ينتجها أحد المخابز يومياً كذا إشرافه على باعة الخبز، والاهتمام الشديد - فوق هذا وذاك - بالجوانب الصحية للعاملين فى هذه المهنة.

كما اهتم المقريزى برصد أنواع الخبز المتعددة مما يؤكد على ارتقاء المجتمع المصرى، ويعكس كذلك تجاوز المجتمع مرحلة الضرورة القائمة على الإشباع إلى تجسيد حياة الرفاهية، وأكد أيضاً أن الخبز أصبح يمثل لدى فئات من المجتمع وضعاً اجتماعياً يؤكد مكانتهم الاجتماعية فهناك خبز من الدقيق الأبيض الخالص يفى بحاجات قمة المجتمع الحكام والولاة والقضاة، وهناك الدقيق الأسمر الذى يفى بحاجات القاعدة العريضة وهم سواد الناس من الرعية.

واهتم المقريزى أيضاً بإبراز دور الدولة - من خلال المحتسب - فى توفير هذه السلعة الضرورية للناس وقت حدوث المجاعات سواء عن طريق بسط نفوذها على القائمين على هذه الصناعة، أو فى كبح جماح الأمراء الذين كانوا يتنمرون للسلطة، ويغتنمون الفرصة لابتزاز الرعية، بحيث يتحالفون مع

الأزمات الطبيعية على الشعب المغلوب على أمره، فكان كلما قل منسوب النيل، زاد جشع الأمراء والتجار، ولا يحد من هذا الجشع أو يرفع الظلم عن الرعية إلا موقف الدولة وسلطانها.

كما التفت المقريزى فى تأريخه لمظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع المصرى إلى المواسم الدينية والأعياد حيث ارتبطت فى هذه الأعياد بتوزيع أنواع متميزة من الخبز، وهذا الالتفات لتجويد نوعية الخبز يعكس النظرة التى لا تخلو من حس دينى حضارى، حيث كان الإنسان المسلم يشعر أنه بإتقانه وتجويده للخبز - عماد الحياة - إنما يتقرب إلى خالقه. كما يؤكد المقريزى على اهتمام الحكام لأن يحتل الخبز مكانه فى الاحتفالات، سواء أكانت احتفالات دينية مرتبطة بالدين الإسلامى، أم الاحتفالات التى كانت سائدة قبل الفتح العربى الإسلامى لمصر.

وكشف عن مدى تأثير الحضارة الفارسية على نحو ما بدت فى أسماء أنواع الخبز، وذلك يشير إلى قدرة الحضارة الإسلامية على استيعاب وتمثل (Assimilation) الحضارات السابقة على الإسلام.

ومن جانب آخر، لعل هذا البحث نموذج دال على ما تؤمن به الباحثة من ضرورة أن يكون الدارس على وعى بأن التاريخ الاجتماعى حين يعالج مشكلات الماضى تكون عينة على الحاضر.

الهوامش

(١) العينى: بدر الدين أبو محمد محمود بن أحمد (ت ٨٨٥هـ/ ١٤٥١م).

(٢) أبو المحاسن بن تغرى بردى: جمال الدين بن يوسف الأتابكى (ت ٨٤٠هـ/ ١٤٦٩م).

(٣) السخاوى: الحافظ شمس الدين محمد بن عبدالرحمن (ت ٩٠٢هـ/ ١٤٩٦م).

(٤) ابن إياس: أبو البركات محمد بن أحمد (ت ٩٣٠هـ/ ١٥٢٣م).

(٥) محمد عبدالله عنان: **مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية** (ط٢ مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٦٩) ص٤٩.

(٦) السخاوى: **التبر المسبوك** (نشر مكتبة الكليات الأزهرية د.ت)، ص٢١.

(٧) السخاوى: **الضوء اللامع** (نشر مكتبة القدسى - القاهرة ١٣٥٣م) ج٢، ص٢١ - التبر المسبوك، ص٢٢.

(٨) السخاوى: **التبر المسبوك** ص٢٢، د. محمد مصطفى زيادة وآخرون: **دراسات عن المقريزى** (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ص١٤-١٥- د. سعيد عبدالفتاح عاشور: أضواء جديدة على المؤرخ أحمد بن على المقريزى وكتاباته (**عالم الفكر** - المجلد ١٤ - العدد الثانى يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣)، ص٤٥٥-٤٥٧.

(٩) ويرى الأستاذ محمد عبدالله عنان أن براعة المقريزى كمؤرخ تبدو بنوع خاص فيما كتبه عن مصر الإسلامية ودولها ونظمها ومجتمعاتها وشعبها وله فى ذلك طائفة من أنفس الآثار. نذكر منها: (**المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**) - و(**السلوك فى دول الملوك**) وهو تاريخ دول المماليك فى مصر حتى قبيل وفاته - و(**المقفى أو التاريخ الكبير**). وهو تاريخ الأمراء والكبراء الذين حكموا مصر وعاشوا فيها وهو مرتب على حروف المعجم - و(**دور العقود المقيدة فى تراجم الأعيان المفيدة**) - و(**اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا**). وهو تاريخ الدولة الفاطمية منذ نشأتها فى المغرب - و(**البيان والإعراب عما بأرض مصر من الأعراب**) - و(**عقد جواهر الإسقاط فى ملوك مصر والقسطاط**) هذا أهم ما كتبه المقريزى فى تاريخ مصر، ص٢٢-٢٣.

انظر: محمد عبدالله عنان: **مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية** (مؤرخو مصر الإسلامية ومصادر التاريخ الإسلامية - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٩)، ص٨٦-٨٧.

انظر أيضاً: السخاوى: **التبر المسبوك**، ص٢٢-٢٣.

(١٠) د. محمد مصطفى زيادة وآخرون: **دراسات عن المقريزى** ص ١٤- د. سعيد عبدالفتاح عاشور: **أضواء جديدة على المؤرخ أحمد بن على المقريزى وكتاباته**، ص٤٥٥-٤٥٧.

(١١) د. محمد محمود الصياد: **أحوال مصر الاجتماعية والاقتصادية كما صورها المقريزى**، ص١٠٩- د. محمد مصطفى زيادة وآخرون، المرجع السابق.

(١٢) انظر: د. قاسم عبده قاسم: **أسواق مصر فى عصر سلاطين المماليك** (مطبعة سعيد رأفت، القاهرة ١٩٧٨)، ص٥٠-٥١.

(١٣) **المرجع نفسه**، ص٦٥.

(١٤) المقريزي: **السلوك** (نشر محمد مصطفى زيادة، ط١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٨) ج٢ قسم٣ ص٨٢٨- د. قاسم عبده قاسم: **المرجع السابق** ص٦٧.

(١٥) المقريزي: **إغاثة الأمة** (نشر د. محمد مصطفى زيادة، د. جمال الدين محمد الشيال. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٠) ص٤٧ وما بعدها. المقريزي: **السلوك** ج٢ ص١٧- د. سعيد عبدالفتاح عاشور: **المجتمع المصري** (دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٨٧) ص٨٨- د. سعيد عبدالفتاح عاشور: **أضواء جديدة على المؤرخ أحمد بن علي المقريزي وكتاباته** ص٤٨١-٤٨٧.

(١٦) انظر: **الخطط**، ج١، ص٣٤٦-٣٤٧.

(١٧) يحدد المقريزي خط المناخ فيقول: «هذا الخط فيما بين البرقية والعطوفية كان مواضع طواحين القصر» انظر: **الخطط** ج٢ ص٣٥.

(١٨) د. حسن عبدالوهاب: **العمارة والصناعة في خطط المقريزي من كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار دراسات** عن المقريزي ص٦٨.

(١٩) **الخطط** ج١ص٤٤٤.

(٢٠) **الخطط** ج٢ ص١٦٨.

(٢١) **الخطط** ج١ ص٤٣٧.

(٢٢) انظر **معالم القربة في أحكام الحسبة** (تحقيق د. محمد محمود شعبان، صديق أحمد عيسى المطيعي، الهيئة المصرية العامة لكتاب ١٩٧٦) ص١٥٢.

(٢٣) **الخطط**، ج١، ص٤٤٤.

(٢٤) **الخطط**، ج٢، ص٣٤١.

(٢٥) سويقة العرب كانت خارج القاهرة من جهة باب النصر.

(٢٦) **الخطط** ج٢ ص١٣٩.

(٢٧) المقريزي: **السلوك**، ج٢ قسم٢ ص١٩٦.

(٢٨) يقول ابن البيطار عنه: «خبز رومي هو الكعك المسمى بقسماطا وتسميه عامة المغرب البسماط» انظر: **الجامع لمفردات الأدوية والأغذية** (طبعة بالأوفست. مكتبة المثنى بغداد) مجلد٢، ص٥١. ويذكره المقريزي أحياناً «البقسماط» انظر السلوك ج٢ قسم١ ص١٩٦. وأحياناً أخرى «البشماط» انظر: السلوك، ج٢ قسم٢ ص٥٢٢.

ويذكر المقدسي في حديثه عن المشتول أنها: «كثيرة الطواحين ومنها يحمل ميرة الحجاز من الدقيق والكعك». انظر: **أحسن التقاسيم** (وضع مقدمته وهوامشه وفهارسه د. محمد مخزوم. دار أحياء التراث العربي. بيروت ١٩٨٧) ص١٦٦.

(٢٩) انظر: **الخطط**، ج١ ص٤٥. **السلوك** ج٢ قسم٢ ص٥٢٢- **إغاثة الأمة** ص٣٥- د. السيد طه السيد أبو سديره: **الحرف والصناعات في مصر الإسلامية** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١)، ص٣٢٢-٣٢٣.

(٣٠) بفتح الميم واللام هو خبز أهل البوادي على الحصيات الصغيرة والنار في حفرة بالأرض. انظر: الرازي: **منافع الأغذية** (ط١. المطبعة الخيرية. مصر ١٣٠٥هـ) ص٤، ٦.

ويقول عنه ابن البيطار: «وأما خبز الملة فأغلظ وأشد قوة من خبز الفرن وأعسر خروجاً وأكثر غذاء إذا انهضم وليس يخفى مضاره». انظر: **الجامع لمفردات الأدوية والأغذية** مجلد٢ ص٥٠.

(٣١) المقريزي: **السلوك** ج٢ قسم٢ ص٣٧٤.

(٣٢) المقريزي: **اتعاظ الحنفا** (تحقيق د. محمد حلمي محمد أحمد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة التراث الإسلامي القاهرة ١٩٧١) ج٢ ص١٥١.

(٣٣) الرازي: **منافع الأغذية** ص٢-٤، ابن البيطار: **الجامع لمفردات الأدوية والأغذية** مجلد٢ ص٤٩-٦١.

(٣٤) المقريزي: **اتعاظ الحنفا** ج٢ ص١٥١.

(٣٥) الرازي: **المصدر السابق** ص٣-٤.ابن البيطار: **المصدر السابق** ص٤٩.

(٣٦) المقريزي: **الخطط**، ج١ ص٤٧٦ وج٢ ص٣٩٩، المقريزي: **اتعاظ الحنفا**، ج٢، ص١٥١.

(٣٧) الرازي: **المصدر السابق** ص٤.

(٣٨) المقريزي: **الخطط** ج١ ص٤٩٣.

(٣٩) **المصدر نفسه** ص٤٠٠.

(٤٠) المقريزي: **الخطط** ج١ ص٤٩٣.

(٤١) **المصدر نفسه** ص٤٣١ إغاثة الأمة ص٣٣.

ومما هو جدير بالذكر أن المقريزى قد اهتم بالحديث عن كيفية زراعة القمح والشعير باعتبارهما مصدرين لإنتاج الخبز، فيذكر أن هناك نوعين من الزراعات: الزراعات الشتوية: وهى أهم النوعين، والزراعات الصيفية. وكانت الحبوب الغذائية تشمل القمح والشعير. والقمح أهم غلات مصر، وكان يزرع فى كل جهاتها، إلا أن صلاحية الأقاليم لزراعته كانت تتفاوت، ويفهم من كلام المقريزى أن الصعيد كان أكثر صلاحية لزراعته من الدلتا، فيذكر فى كتابه السلوك: «انضع سعر الغلال حتى أبيع الأردب القمح الصعيدى بعشرة دراهم والبحرى بثمانية دراهم.. وسعى النشو بالضياء المحتسب أن الدقيق والخبز سعرهما بالنسبة إلى القمح غال، فرسم لوالى القاهرة أن يطلب المحتسب والطحانين ويعمل معدل القمح عنده فلم يجد فى الأسعار تفاوتاً بين القمح والخبز». انظر السلوك، ج٢ قسم٢ ص٤٣٧.

ويتابع المقريزى تصويره لأعمال الزراعات المرتبطة بالقمح والشعير فى ضوء أيام الشهور القبطية: «ففى شهر بابه... فى ثانى عشرة يكون ابتداء شق الأرض بصعيد لبذر القمح والشعير»، وفى شهر كيهك: «... ينكامل بذر القمح والشعير»، وفى شهر برموده: «... حصاد القمح وهو خذام الزرع».

انظر: الخطط، ج١ ص٢٧٠-٢٧٢.

ويشير المقريزى إلى: «الغلات سريعة التغير التى تفسد فى الزمان اليسير كالحنطة والشعير والعدس.... فإنها هذه تسوس فى المدة القليلة ليس لشىء من الأغذية التى تعمل فيها لذاذة ما لنظيره فى البلدان الأخرى وذلك أن الخبز المعمول من الحنطة.. بمصر متى لبث يوما واحداً بليلة لا يؤكل وإن أكل لم يوجد له لذاذة.. ولا تماسك لبعض ببعض ولا يوجد فيه علوكة ولكنه يتكرج فى الزمان اليسير وكذلك الدقيق».

انظر: الخطط، ج١ ص٤٤.

(٤٢) المقريزى: السلوك، ج٢ قسم٢ ص٥٢٢.

(٤٣) المقريزى: الخطط، ج١ ص٣٩٩.

(٤٤) المقريزى: اتعاظ الحنفا ج٢ ص١٦٥.

(٤٥) المقريزى: إغاثة الأمة ص٣٤- د. السيد طه أبو سديره: الحرف والصناعات ص٣٢٢ ويسميه ابن الأخوة «البيتونى» ويقول: «لفظ معروف فى مصر وهو الخبز الذى يكون عجينة مقدما من أصحابه وليس على الفران إلا تقطيعه أرغفة وخبزه فى الفرن».

انظر: معالم القربة فى أحكام الحسبة (تحقيق د. محمد محمود شعبان، صديق أحمد عيسى المطيعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦) ص١٥٥.

(٤٦) ذكر ابن خلدون أن الحسبة هى: «وظيفة دينية من باب الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، الذى هو فرض على القائم بأمور المسلمين يعين لذلك من يراه أهلاً له، فيدعين فرضه عليه، ويتخذ الأعوان على ذلك ويبحث عن المنكرات ويعزر ويؤدب على قدرها، ويحمل الناس على المصالح العامة فى المدينة، مثل المنع من المضايقة فى الطرقات، ومنع الحمالين وأهل السفن من الإكثار فى الحمل، والحكم على أهل المبانى المتداعية للسقوط بهدمها وإزالة ما يتوقع من ضررها على السابلة، والضرب على أيدى المعلمين فى المكاتب وغيرها فى الإبلاغ عن ضربهم للصبيان المتعلمين، ولا يتوقف حكمه على تنازع أو استعداء، بل له النظر والحكم فيما يصل إلى علمه من ذلك، ويرفع إليه، وليس له إمضاء الحكم فى الدعاوى مطلقاً، بل فيما يتعلق بالغش والتدليس فى المعايش وغيرها وفى المكاييل والموازين، وله أيضاً حمل المماطلين على الإنصاف، وأمثال ذلك مما ليس فيه سماع بينة ولا إنفاذ حكم، وكأنها أحكام ينزه القاضى عنها لعمومها وسهولة أغراضها فتدفع إلى صاحب هذه الوظيفة ليقوم بها، فوضعها على ذلك أن تكون خادمة لمنصب القضاء....».

انظر: المقدمة (مطبعة مصطفى محمد، المكتبة التجارية، مصر د. ت) ص١٥-١٦- ابن الأخوة: معالم القربة ص٢٥-٢٧- الشيزرى: نهاية الرتبة فى طلب الحسبة (نشر الباز العريني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٦)- ابن تيمية: الحسبة فى الإسلام (مطبعة المؤيد، ١٣١٨هـ) ص٧-٢٥.

(٤٧) المقريزى: الخطط، ج١ ص٤٤٤.

(٤٨) المصدر السابق ج٢ ص٩٤-٩٥.

(٤٩) انظر: نهاية الرتبة ص٢٢-٢٤.

(٥٠) ابن الأخوة: معالم القربة ص١٥٤-١٥٥.

(٥١) انظر: المقريزى: اتعاظ الحنفا ج٢ ص٥٣.

(٥٢) المِلْحَفة: ثوب من خيز كم. (لسان العرب).

(٥٣) البشت: رداء من الصوف بلونه الطبيعي يلبسه الفلاحون والنساء والعجائون. الشيزرى: نهاية الرتبة ص٢٢.
(٥٤) السفيفة أو الصفيفة: الكثيفة. المصدر نفسه والصفحة.
(٥٥) الإجابة: فى اللغة الإناء الذى تغسل فيه الثياب. (لسان العرب).
(٥٦) الدف: اللوح من الخشب يستعمله الخباز لرص العجين. الشيزرى: نهاية الرتبة ص٢٤.
(٥٧) الشيزرى: **نهاية الرتبة** ص٢٢-٢٤ - ابن الأخوة: معالم القربة ص١٥٤-١٥٥.
(٥٨) الشيزرى: **نهاية الرتبة** ص٢٤. - انظر: ص١٤ هامش ٤٠.
(٥٩) الجلبان: نوع من البقول يلبسط نباته على الأرض، وثوره أحمر، وحبوبه مدورة، وهذه تؤكل إما نيئه أو مطبوخة، وهو من غذاء الفلاحين فى زمن المؤلف فيما يبدو.
انظر: الشيزرى: **نهاية الرتبة** حاشية (١) ص٢٣.
(٦٠) البيسار: فول مطبوخ بالسمن واللبن. انظر: **المصدر نفسه** والصفحة حاشية (٢).
(٦١) المزون: الدقيق الذى به أوان. **المصدر نفسه** والصفحة حاشية (٤).
(٦٢) البورق: ملح كان يستخرج من بحيرة وان بشمال إيران، ويصدر للخبازين ويستعمل فى تلميع الخبز، ابن البيطار مجلد ١ ص٢٥.
(٦٣) الفطير: الخبز الذى لم يختمر تماماً. الشيزرى: نهاية الرتبة ص٢٣ حاشية (٦).
(٦٤) الأبازير: جمع الجمع ليزر وأبزار وهى التوابل. المصدر نفسه والصفحة حاشية (٧).
(٦٥) الشونيز: نبات صغير ارتفاعه نحو شبرين. وحبوبه هى المعروفة بالحبة السوداء وحبة البركة. المصدر نفسه والصفحة حاشية (٨).
(٦٦) المصطلى: شجرة تنبت فى جزيرة خيوش فى بحر الأرخبيل اليونانى، وتصدر ثمرتها إلى الشرق والغرب، لاستخدامها فى علاج بعض الأمراض وتركيب بعض المعاجين، وهى كاللبان إذا مضغت. الشيزرى ص٢٣ حاشية (٩).
(٦٧) انظر: المقريزى: **اتعاظ الحنفا** ج٢ ص١٦٦-الشيزرى: **نهاية الرتبة** ص٢٣-ابن الأخوة: معالم القربة، ص١٥٤-١٥٥.
(٦٨) المقاعد: التى يباع فيها الخبز فى الشوارع وفى كل مكان.
انظر: الأسدى: التيسير والاعتبار (تحقيق د. عبدالقادر أحمد طليمات، دار الفكر العربى ١٩٦٧) ص١٤٢.
(٦٩) **الخطط**، ج٢ ص٩٤-٩٥.
(٧٠) د. قاسم عبده قاسم: **أسواق مصر** ص٥٩-٩١.
(٧١) المقريزى: **السلوك**، ج٢ قسم ٣ ص٧٧٠، ٧٧٧، ٧٧٩، ٧٨٦-ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة ج١٠ ص٢٠٤-السيوطى: **حسن المحاضرة** ص٢٩٦-٢٩٩-العينى: **عقد الجمان**، ج٤ ص١١٨.
(٧٢) المقريزى: إغاثة الأمة ص١١.
(٧٣) يذكر المقريزى أن سعر القمح فى مصر فى عهد أحمد بن طولون: «كان راخ حتى بيعت عشرة أرادب قمح بدينار».
انظر: **السلوك** ج١ ص٣٣٧.
(٧٤) الويبة مكيال للحبوب، سعته ستة عشر قدحا-انظر: القلقشندى: **صبح الأعشى** ج٣ ص٤٤٥.
(٧٥) انظر: اغاثة الأمة ص١٢.
(٧٦) المصدر نفسه ص١٣-١٤ **اتعاظ الحنفا** (تحقيق د. جمال الدين الشيال) ص١٦٩، ١٧٢.
(٧٧) **اتعاظ الحنفا**، ج٢ (تحقيق د. محمد حلمى) ص٧١.
(٧٨) انظر: **إغاثة الأمة** ص٢٢-٢٩، **الخطط** ج١ ص٤٤، ٣٣٧، **اتعاظ الحنفا** ج٢، (تحقيق د. محمد حلمى) ص٢٩٧-٢٩٩.
القفيز: كيس من الصوف أو الخوص يزن مائة وخمسين رطلا. انظر: المسبحى: أخبار مصر ج٤٠ ص١٣.
(٧٩) **اتعاظ الحنفا**، ج٢ (تحقيق د. محمد حلمى) ص٢٥.
(٨٠) انظر: **إغاثة الأمة** ص٣١.
(٨١) **المصدر نفسه** ص٣٥.
(٨٢) **إغاثة الأمة** ص٣٩-٤٠-**السلوك** ج٢ قسم١ ص٣٩٥-٣٩٦.
(٨٣) وضع المقريزى تقسيماً للمجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، فقسم أهل مصر-فى الجملة-إلى سبعة أقسام: أهل الدولة - ويعنى بهم المماليك -، وأهل اليسار من التجار وأولى النعمة من ذوى الرفاهية، والباعة ومتوسط

الحال من التجار، ويلحق بهم أصحاب المعايش وهم السوقة وأهل الفلح (وهم الزراعات والحرث وسكان القرى والريف)، والفقراء وهم جل الفقهاء وطلاب العلم والكثير من أجناد الحلقة، وأرباب الصنائع، والأجراء وأصحاب المهن، وأخيراً ذوى الحاجة والمسكنة وهم السؤال الذين ينكففون الناس ويعيشون منهم، انظر: إغاثة الأمة ص٧٢-٧٣.

(٨٤) المقريزى: **الخطط**، ج١ ص٣٣١، ٤٩٠.

(٨٥) **المصدر نفسه** ص٤٣١ - **اتعاظ الحنفا** ج٣ (تحقيق د. محمد حلمى) ص٩٧.

(٨٦) انظر: **الخطط** ج١ ص٤٣١.

(٨٧) **المصدر نفسه** ص٤٣٢.

(٨٨) **المصدر نفسه** ص٣٨٧.

(٨٩) انظر: **الخطط** ج١ ص١٨٧.

(٩٠) **المصدر نفسه** ص٤٧٦.

(٩١) **المصدر نفسه** ص٤٦٨.

(٩٢) **الخطط** ج٢ ص٢٤.

(٩٣) د. قاسم عبده قاسم: **اليهود فى مصر من الفتح العربى حتى الغزو العثمانى** (ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦) ص٧٤.

(٩٤) انظر: **اتعاظ الحنفا** (تحقيق د. محمد حلمى) ج٢ ص١٠٠.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١ - ابن الأخوة (محمد بن محمد بن أحمد القرشى، ت٧٢٩هـ): **معالم القربة فى أحكام الحسبة**. تحقيق د. محمد محمود شعبان، صديق أحمد عيسى المطيعى. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦.

٢ - الأسدى (محمد بن محمد بن خليل: من رجال ق٩هـ): **التسيير والاعتبار والتحرير والاختبار فيما يجب من حسن التدبير والتصرف والاختبار**. تحقيق د. عبدالقادر أحمد طليمات. دار الفكر العربى ١٩٦٧.

٣ - البلوى (أبو محمد عبدالله بن محمد، ت: بعد سنة ثلاثين وثلاثمائة هـ): **سيرة أحمد ابن طولون**. تحقيق محمد كرد على المكتبة العربية. دمشق ١٣٥٨ هـ/١٩٣٩م.

٤ - ابن البيطار (ضياء الدين عبدالله بن أحمد الأندلسى المالقى، ت٦٤٦هـ): **الجامع لمفردات الأدوية والأغذية**. مجلد ٢ طبعة بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد لصاحبها قاسم محمد الرجب د. ت.

٥ - ابن تيمية (أحمد بن تيمية الحنبلى، ت٧٢٨هـ): **الحسبة فى الإسلام أو وظيفة الحكومة الإسلامية**. مطبعة المؤيد ١٣١٨هـ.

٦ - ابن خلدون (عبدالرحمن بن محمد، ت٨٠٨هـ): **المقدمة** مطبعة مصطفى محمد. المكتبة التجارية. مصر د. ت.

٧ - الرازى (أبو زكريا محمد بن زكريا، ت ٣٢٠هـ تقريباً): **منافع الأغذية ودفع مضارها ومعه** (شرح ما ورد من الأسماء الغريبة فى كتاب منافع الأغذية لجامعه الفقير على خيرى بن عمر الخربوتى) الطبعة الأولى، المطبعة الخيرية. مصر ١٣٠٥هـ.

٨ - السخاوى (محمد بن عبدالرحمن بن محمد، ت٩٠٢هـ): **التبر المسبوك فى ذيل السلوك**. مكتبة الكليات الأزهرية. القاهرة د.ت.

٩ - السخاوى (محمد بن عبدالرحمن بن محمد، ت ٩٠٢هـ): **الضوء اللامع لأهل القرن التاسع**. نشر مكتبة القدسى. القاهرة ١٣٥٣هـ.

١٠ - الشيزرى (عبدالرحمن بن نصر بن عبدالله، ت ٥٨٩هـ): **نهاية الرتبة فى طلب الحسبة**: نشر الباز العريلى بإشراف د. محمد مصطفى زيادة. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٦هـ.

١١ - القلقشندى (أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٢١هـ): **صبح الأعشى فى صناعة الإنشا**. ج٤ نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية وزارة الثقافة والإرشاد القومى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

١٢ - المسبحى (الأمير المختار عز الملك محمد بن عبيد الله بن أحمد، ت٤٢٠هـ): **أخبار مصر**. الجزء الأربعون. حققه وكتب مقدمته وحواشيه ووضع فهارسه أيمن فؤاد سيد ونيارى بيانكى. ١ القسم التاريخ، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٧٨م.

١٣ - المقدسى (أبو عبدالله بن محمد أحمد بن البناء، ت٣٨٠هـ) **أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم**. وضع مقدمته وهوامشه وفهارسه د. محمد مخزوم. دار إحياء التراث العربى. بيروت. لبنان ١٩٨٧.

١٤ ـ المقريزى (تقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): **اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا** ج٢. تحقيق د. محمد حلمى محمد أحمد المجلس الأعلى للشئون الإسلامية لجنة التراث الإسلامى. القاهرة ١٩٧١.
١٥ ـ المقريزى (تقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): **اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا** ج٢. تحقيق د. جمال الدين الشيال، دار الفكر العربى ١٩٤٨.
١٦ ـ المقريزى (تقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): **إغاثة الأمة بكشف الغمة**. نشر. د. محمد مصطفى زيادة، د. جمال الدين محمد الشيال. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٠.
١٧ ـ المقريزى (تقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): **السلوك لمعرفة دول الملوك**. نشر د. محمد مصطفى زيادة الجزء الثانى: القسم الأول. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٧١، القسم الثانى ١٩٧٢. القسم الثالث، الطبعة الأولى ١٩٥٨.
١٨ ـ المقريزى (تقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية** ٢ جزء. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة د. ت.
١٩ ـ ابن ميسر (محمد بن على بن يوسف بن جلب، ت٦٧٧هـ): **أخبار مصر** ج٢، تحقيق هنرى ماسيه. المعهد العلمى الفرنسى، القاهرة.
٢٠ ـ النويرى (شهاب الدين بن أحمد عبدالوهاب، ت٧٣٢هـ): **نهاية الأرب فى فنون الأدب**. الجزء السادس الطبعة الأولى. مطبعة دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٢٦م.

ثانياً: المراجع:

٢١ ـ جرجى زيدان: **تاريخ التمدن الإسلامى** ج١، راجعها وعلق عليها د. حسين مؤنس. مؤسسة دار الهلال ١٩٦٨.
٢٢ ـ د. راشد البراوى: **حالة مصر الاقتصادية فى عهد الفاطميين**. الطبعة الأولى. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٤٨.
٢٣ ـ د. سعيد عبدالفتاح عاشور: أضواء جديدة على المؤرخ أحمد بن على المقريزى وكتاباته **عالم الفكر**، المجلد ١٤، العدد الثانى يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ـ ١٩٨٣.
٢٤ ـ د. سعيد عبدالفتاح عاشور: **المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك**، دار النهضة العربى، القاهرة ١٩٨٧.
٢٥ ـ د. سهام مصطفى أبو زيد: **الحسبة فى مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية العصر المملوكى**. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
٢٦ ـ د. السيد طه السيد أبو سديرة: **الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى** ٢٠-٥٦٧هـ/ ٦٤١-١١٧١م. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١.
٢٧ ـ د. عبدالمنعم سلطان: **المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى دراسة تاريخية وثائقية**، دار المعارف ١٩٨٥.
٢٨ ـ د. قاسم عبده قاسم: **أسواق مصر فى عصر سلاطين المماليك**. مطبعة سعيد رأفت. القاهرة ١٩٧٨.
٢٩ ـ د. قاسم عبده قاسم: **اليهود فى مصر من الفتح العربى حتى الغزو العثمانى**. الطبعة الأولى. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٨٧.
٣٠ ـ د. محمد محمود إدريس: **تاريخ الحضارة الإسلامية، العصر الفاطمى**. مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة ١٩٨٥.
٣١ ـ د. محمد مصطفى زيادة وآخرون: **دراسات عن المقريزى**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.
٣٢ ـ محمد عبدالله عنان: **مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية**. الطبعة الثانية. مكتبة الخانجى ١٩٦٩.
٣٣ ـ د. نبيل محمد عبدالعزيز: **المطبخ السلطانى زمن الأيوبيين والمماليك** مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.

الأسطورة فى الأدب العربى
أولاً: فى الأدب الجاهلى

د. لطفى حسين سليم

مقدمة:

أطلق كثير من الباحثين على الفترة السابقة على الإسلام بمئة وخمسين عامًا (العصر الجاهلى).

ومهما حاول الباحثون الإيغال فى زمن ما قبل العصر الجاهلى، والاعتماد على حقائق ملموسة بشأن هذه الفترة، ستعوزهم الأدلة والحجج.

والعرب - بائدة أو مستعربة - مروا بمراحل بدائية تغلبت الأسطورة فيها على عقائدهم، وحياتهم، وتفكيرهم. وانعكست هذه الأساطير فى تلك الشعائر أو الطقوس التى كانوا يمارسونها، والتى كشفت عنها آثارهم وما تركوه من معتقدات دينية توارثتها الأجيال المتعاقبة. كما كشف الأدب الجاهلى - شعرًا ونثرًا - عن بقايا هذه الأساطير وملامحها خلال تلك المراحل الزمنية التى مر بها الفكر العربى، والتى أشار المؤرخون إلى بعضها؛ إذ إنهم قسموا العرب إلى: «قبائل العرب البائدة، وتضم قبائل عديدة مثل عاد وثمود وطسم وجديس وأميم وجرهم والعمالقة. والعرب العاربة وكانوا يقيمون فى الجهات الجنوبية من الجزيرة العربية وتضم دولة سبأ وحمير ومعين، والمصادر العربية تنسب هذه الطبقة إلى قحطان، وأشهر ولده يعرب أو الناطقين بالعربية...»[1].

وارتبطت أساطير العرب القدماء - كغيرهم من الشعوب - بمراحل تطورهم الحضارى، وقد ربط الباحثون هذه المراحل الحضارية بحياتهم واتجاههم الدينى.

ففى المرحلة الأولى ارتبطت الأساطير بطقوس العبادة. وفى الثانية - وهى ما أطلق عليها المرحلة التعليلية - حاول الجاهليون فى أساطيرهم تفسير الظواهر

الغامضة فى الحياة من حولهم. وتنبئ الأساطير الرمزية عن مرحلتهم الثالثة، وهى مرحلة أكثر تطوراً لفكرهم. وفى المرحلة الأخيرة - وهى التاريخية - ارتبطت الأساطير بحروب الجاهليين القبلية كحرب البسوس، وحرب داحس والغبراء(٢).

وإذا حاولنا إعادة هذا التقسيم - موغلين فى الزمن الأقدم للجاهلية الأولى - فإننا نرى أن هذه الفترات الزمنية مرت بالمراحل الآتية:

المرحلة الأولى: وهى عبادة الأم ثم الأب، وهى مرحلة من الصعب تحديد بداياتها أو نهاياتها، ولكن بقيت شذرات منها فى أساطيرهم السابقة على الإسلام مباشرة.

المرحلة الثانية: وهى مرحلة عبادة الطبيعة وظواهرها الكونية من شمس وقمر وكواكب فى شبه الجزيرة العربية شمالها وجنوبها، ومثال ذلك عبادة مملكة سبأ للشمس فى عهد بلقيس.

المرحلة الثالثة: وهى مرحلة عبادة الأصنام والأوثان والشجر وغير ذلك، وهى الفترة التى امتدت إلى بداية ظهور الإسلام؛ فقد «عبدوا الحيوان والطير والشجر والحجر بعد أن اعتقدوا بوجود أرواح خيرة وشريرة فيها، وبعد أن أحسوا بضرورة أن يتقربوا منها، وأن يتقوا الشر الذى يخشونه عندها»(٣).

وهذا التقسيم ليس تعسفياً أو تحديداً قاطعاً، وإنما اختلطت هذه المراحل فى الفكر الجاهلى السابق على الإسلام مباشرة، وامتزجت الحقيقة بالخيال خاصة فى تاريخ تلك الحروب القبلية وأخبارها والتى عرفت بالأيام، وفيما سجله علم التاريخ بتقسيمه، وما اتصل بهذا التاريخ من أساطير نابعة من الأخبار التى كان يرويها الرواة كوهب بن منبه عن الجاهلية، وكعب الأحبار عن العرب البائدة.

وامتدت عبادتهم إلى تقديس رؤسائهم وملوكهم وكهانهم، وجعلت لهم مكانة تليق بهم، ويقى هذا التقديس، وهذه العبادة بعد موتهم، وهذا كله كان يشكل عندهم مادة أسطورية تناقلوها عبر الأجيال حتى وصلت إلينا(٤).

أولاً: الأسطورة فى النثر الجاهلى:

بقيت من المراحل السابقة شذرات مختلطة ظلت تقاوم الزمن إلى أن وصلت إلى الجاهلية السابقة على الإسلام، وتبلورت عبادات الجاهليين فى الأصنام والأوثان وغيرها، وقد ارتبطت هذه الأصنام والأوثان بأساطير ذات أصول مروية، منها ما يرتبط بالإنسان كنائلة وإيساف، ومنها ما يرتبط بالحيوان كالغزال الذى عبدته بعض القبائل فى مرحلة سحيقة من الجاهلية الأولى، ولم يتبق من هذه العبادات إلا بقايا أساطير تداولتها بعض القبائل. ومنها ما ترتبط بالظواهر الكونية: كالشمس، والقمر، والزهرة، وغيرها من الكواكب والنجوم كاللات، والعزى، ومناة.

ويبدو أن الفكر الجاهلى مر بمرحلة من النضج أشارت إليها تلك الأساطير الرمزية التى تروى للحكمة والموعظة فى أمثالهم المدونة.

ومثال الأساطير المرتبطة بالأصنام والإنسان:

- أسطورة إيساف ونائلة.

- الأساطير التى دارت حول اللات، والعزى، ومناة، وهبل، وغيرها.

وتروى الأسطورة الأولى أن إيساف ونائلة ارتكبا الفاحشة فى الحرم فمسخا حجرين، ووضعا عند الكعبة يتعظ بهما الناس، فلما طال مكثهما، وعبدت الأصنام، عبدا معها، وكان أحدهما بلصق الكعبة، والآخر فى موضع زمزم، فنقلت قريش الذى كان بلصق الكعبة إلى الآخر، فكانوا ينحرون ويذبحون عندهما(٥).

أما ما يرتبط بالحيوان كالغزال والثور وغيرهما، فقد كان كل منهما موضع تقديس منذ القدم، إذ كان الغزال - بخاصة - من المعبودات العربية القديمة، وكان رمزاً للشمس، وقد بلغ من تقديس الجاهليين للغزال أنهم إذا وجدوا غزالاً ميتاً غطوه، وكفنوه، ودفنوه، وكانت القبيلة تحزن عليه ستة أيام(٦) ... بل إن قاتله كان يعاقب عقاباً إلى حد الموت. وتشهد الأسطورة على ذلك بقولها: «إن قبيلتين من العرب نزلوا بمكة، فأهلكوا فى شأن ظبى قتله رجل منهم إذ إنهم بعد قتله أقبلت حية من الجبل، فجعلت تنفخ عليهم من جوفها أمثال الرماح من النار، فجعلوا يحترقون حتى هلكوا جميعاً..»(٧).

أما الأساطير المرتبطة بالظواهر الكونية: كالشمس، والقمر، والزهرة، فقد نبعت - فى اعتقادنا - من عبادة الجاهليين لها فى مرحلة سحيقة من الجاهلية الأولى ثم اتخذت الأصنام - كاللات، والعزى، ومناة وغيرها - بوصفها رموزاً لهذه المقدسات الكونية.

بل إن عرب الجاهلية الأولى كانوا يقدمون الضحايا لهذه المقدسات الكونية من الأبناء أو الأسرى (التضحية بالبشر)؛ فقد ورد عن العرب الجاهليين أنهم: «كانوا يكرمون كوكب الصباح (العزى) ويخرون له ساجدين، ويضحون له أجود أسراهم الذين أخذوهم فى الغزوات، وهم يفضلون لذلك الشباب إذا كانوا فى عز الشباب، وصبيحى الوجوه، ويعدون لهذه الغاية مذبحاً من الحجارة التى يكرمونها، وينتظرون الفجر حتى إذا لاح كوكب الصبح يضربون الضحية بالسيوف، ويشربون دمها..»(٨).

وهذه المرحلة التى كانت تقدم فيها الضحايا البشرية إنما كان يتمثل فيها الشكل الدينى المعروف بـ (عبادة الكواكب) التى تتألف من ثالوث سماوى هو القمر والشمس والزهرة، هذا الثالوث الذى كان يمثل صلة عائلية بين القمر الأب، والشمس الأم، والزهرة الابن أو الابنة.

يقول د. إبراهيم عبدالرحمن عن هذا الثالوث «.. ومن ثم فإننا عاجزون عن فهم حقيقة هذه الصلة العائلية بين هذا الثالوث على النحو الذى كان يتصوره الجاهليون. وقد ورد فى اللغة العربية لفظ (اقتران) فى كتب النجوم والأنواء، ويطلق عادة على (اقتران) الشمس والقمر، واقتران الكواكب الأخرى بعضها ببعض، مما يوحى بأن وراء هذا الثالوث الوثنى أسطورة دينية معينة ضاعت فيما ضاع من أخبار الجاهليين»(٩).

وفى الجاهلية المتأخرة السابقة على الإسلام مباشرة أطلقت اللات والعزى ومناة كمسميات لأصنام بعينها كانت قريش تعبدها وتقدم لها الأضحيات، ونحن نقف عند رواية أو أسطورة دارت حول (العزى) فى خبر فتح مكة، تقول الأسطورة: «كانت العزى شيطانة تأتى ثلاث سمرات(١٠) ببطن نخلة(١١). فلما افتتح النبى صلى الله عليه وسلم مكة بعث خالد بن الوليد، فقال له: ايت بطن نخلة، فإنك تجد ثلاث سمرات، فاعضد الأولى، فأتاها، فعضدها، فلما جاء إليه عليه السلام قال: هل رأيت شيئاً؟ قال: لا. قال: فاعضد الثانية، فأتاها، فعضدها. ثم أتى النبى صلى الله عليه وسلم فقال: هل رأيت شيئاً؟ قال: لا. قال: فاعضد الثالثة، فأتاها، فإذا هو بحبشية نافشة شعرها، واضعة يديها على عاتقها، تصرف بأنيابها، وخلفها دُبيَة السلمى، فكان من سادتها.. ثم ضربها - أى خالد - فلق رأسها، فإذا هى حممة، ثم عضد الشجرة، وقتل دُبيَّة السادن. ثم أتى النبى صلى الله عليه وسلم فأخبره.

فقال: «تلك العزى، ولا عزى بعدها للعرب، أما إنها لن تعبد بعد اليوم»(١٢).

وقد أورد الكلبى صاحب كتاب «الأصنام» رواية أخرى بهامشه منقولة عن المقريزى فى كتابه (إمتاع الأسماع)، وقد نقلها المقريزى عن الواقدى، تقول الرواية أو الأسطورة: «إن خالد بن الوليد هدم العزى لخمس بقين من رمضان عام ثمانية من الهجرة، وإنه لما رجع إليها بأمر رسول الله صلى الله عليه وسلم ليهدمها جرد سيفه فإذا امرأة سوداء عريانة،

ناشرة شعر الرأس.. قال خالد: وأخذني اقشعرار في ظهري قال: فضربها بالسيف فجزلها بالسيف فجزلها باثنتين،»[١٣].

والجانب الأسطوري - في اعتقادنا - في تلك الرواية هو تلك الشيطانة التي كانت على هيئة امرأة حبشية، نافشة شعرها، واضعة يديها على عاتقها تصرف بأنيابها، والتي خرجت من بطن النخلة الثالثة؛ فرواية هذا الجزء، واختلاف صيغه، وما يوحيه من تصور مختلق، يدل على أنه جزء مزيد أو مضاف للرواية الحقيقية للخبر خلال انتقاله عبر الأزمان.

* *

ثانياً: الأسطورة في الشعر الجاهلي:

حفل الشعر الجاهلي - كالنثر - بأساطير لها جذور سحيقة في أعماق الزمن، وهي بقايا متداخلة لعهود بائدة يصعب على أي باحث تحديد بدايتها أو نهايتها.

ويهمنا من هذه الأساطير ما دار منها حول الغيبيات أو ما وراء الطبيعة، كالملائكة والجن.

فقد «عبدت قلة من العرب الملائكة والجن، وقد حكى القرآن الكريم حالهم: «ويوم نحشرهم جميعاً ثم نقول للملائكة أهؤلاء إياكم كانوا يعبدون، قالوا سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون» قال أمية بن أبي الصلت يتبرأ من عبادة الجن:

حنانيك إن الجن كانت رجاءهم ... وأنت إلهي ربنا ورجائيا[١٤]

وقد علل بعض الباحثين إيمان الجاهلي بوجود الجن بالبيئة الصحراوية بجبالها ووهادها وتلال الرمال حولها، واتساع رقعتها، والليل وسكونه ووحشته في الصحراء الشاسعة مما دفع الجاهلي إلى تسلط الأوهام عليه «وتتجسم المخاوف والأحلام، فيدعي كثير من العرب أنهم رأوا الجن، وخالطوها، وصادقوها، وخاصموها، ونسلوا منها..»[١٥].

وقد دارت معظم أساطير الجاهلية حول نوعين من الجن هما الغيلان والسعالى، وأطلقوا الغول على «كل شيء من الجن يعرض للسفّار، ويتلون في ضروب من الصور والثياب ذكراً كان أو أنثى، إلا أن الأكثر على أنه أنثى، والسعلاة اسم الواحدة من نساء الجن تتغول لتفتن السفّار، قالوا، وإنما هذا منها على العبث، أو لعلها تفزع إنساناً فيتغير عقله..»[١٦].

وسميت الغول - كذلك - لأنها: تتغول لهم أي تتلون وتتشكل بصور شتى أو لأنها تغتالهم..»[١٧].

وقد وصف بعض شعراء الجاهلية الغول، فقد كانت - على حد زعمهم - تشبه الإنسان ولكن رجليها رجلا حمار أو عنزة. وكانوا يصيحون بها إذا ما رأوها:

يا رجل عنز نهقي نهيقا ... لن تنزلي السبيل والطريقا[١٨]

كما كانت صغيرة الرأس، مشقوقة اللسان، يشبه لسانها لسان الكلب، مشوهة الساق، تلبس ثوباً من جلود بالية.. هكذا وصفها الشاعر الجاهلي تأبط شرًا في قوله:

إذا عينان في رأس دقيق ... كرأس الهر مشقوق اللسان
وساقٌ مُخْدَعٌ ولسان كلب ... وثوب من عباء وشنان[١٩]

ويدّعون أن الجن قادرة على التشكل في أية صورة تشاء، فقد تتشكل في صورة حمار أو حية أو غير ذلك. فقد رويت أسطورة عن الشاعر عبيد بن الأبرص تقول إنه سافر في ركب من بني أسد، فبينما هم يسيرون إذا هم بشجاع يتمعك على الرمضاء فاتحاً فاه من العطش، وكانت مع عبيد فضلة من ماء، فنزل فسقى الشجاع حتى روى واستنعش، فأنساب في الرمل. فلما كان الليل ونام القوم ندت رواحلهم، فقام كل واحد يطلب راحلته، فتفرقوا. فبينا عبيد كذلك، وقد أيقن بالهلكة والموت فإذا هو بهاتف به:

يا أيها السارى المضلّ مذهبه ... دونك هذا البكر منا فاركبه
وبكرك الشارد أيضًا فاجنبه ... حتى إذا الليل تجلى غيهبه

فحط عنه رحله وسيبه

فقال له عبيد: يا هذا المخاطب، نشدتك الله ألا أخبرتني من أنت؟

فأنشأ يقول:

أنا الشجاع الذي ألفيته رَمِضاً ... في قفرة بين أحجار وأعقاد[٢٠]
فجدت بالماء لما ضن حامله ... وزدت فيه، ولم تبخل بإيجاد
الخير يبقى وإن طال الزمان به ... والشر أخبث ما أوعيت من زاد

فركب البكر، وجذب بكره، فبلغ أهله مع الصبح، فنزل عنه، وحل رحله وخلاه فغاب عن عينه، ثم جاء إخوانه الذين ظعنوا بعد ثلاث ليال،(٢١).

وقيل إن الحية واليربوع والقنفذ والغزال والأرنب من مطايا الجن يحبون ركوبها والانتقال عليها. قال شاعر فى قنفذ رآه لإلا إنه يعجب من اختيار الجن إياه مركباً ويدهش من تركهم الخيل والأسود والنوق:

فما يعجب الجنان منك - عدمتَهُمْ وفى الأسْدِ أفراس لهم ونجائب
أيُسْرَع يربوع، ويُلجَمُ قنفذ؟! لقد أعوزتهم - ما علمتُ - النجائب (٢٢).

وقد راجت أساطير تروى تبادل العلاقة بين الإنسان والجن، وقامت هذه العلاقة على أساس تبادل الحب والعشق بينهما إلى حد الزواج والإنجاب منها.

فقد زعموا أن عمرو بن يربوع تزوج الغول وأولدها بنين، ولذا سموا بنى السعلاة، وأن تأبط شراً لقى الغول، فراودها عن نفسها، فأبت، فقتلها (٢٣).

وقد تباهى عبيد بن أيوب العنبرى فى حديثه لحبيبته بأنه ألف الغيلان والسعالى فى قوله:

وساخرةٍ منى ولو أن عينها رأت ما ألاقيه من الهول جُنَّت
أبيت وسعلاة وغول بقفرة إذا الليل وارى الجن فيه أزَنَّتِ(٢٤)

وعلاقة الإنسان بالجن ومؤاخاتهم والزواج منهم من الموثيقات التى راجت فى الملاحم الشعبية وألف ليلة وليلة ومثال ذلك ملحمة سيف بن ذى يزن.

وتزعم العامة أن الغول إذا ضربت ضربة واحدة ماتت فإن أعاد الضارب ضربة أخرى قبل أن تموت فإنها لا تموت(٢٥).

وقد شاعت معتقدات راسخة فى صحبة الجن للشعراء، وأن لكل شاعر جنى يلهمه الشعر ويجريه على لسانه. وقد تخيل العرب أن وادى (عبقر) هو موطن الجن ومسكنه، ولذلك أطلقوا على كل شاعر مبرز ذى شهرة واسعة صفة العبقرية نسبة إلى وادى (عبقر)، فإذا ما برز شاعر فى قبيلته وشاعت أخباره وأشعاره على كل لسان، اعتقدوا أن له شيطاناً ملهماً.. قال الراجز:

إنى وإن كنت صغير السن وكان فى العين نَبُوٌّ عنى

فإن شيطانى أمير الجن يذهب بى فى الشعر كل فن(٢٦)

وقد بلغ بهم الوهم حداً جعلهم يقرنون بين اسم الشاعر واسم شيطانه.

فشيطان الأعشى مسحل، وشيطان المخيل السعدى عمرو، وشيطان عبيد بن الأبرص هبيد، وشيطان امرئ القيس لافظ ابن لاحظ، وشيطان النابغة الذبيانى هاذر (٢٧).

بل إن الإخباريين أجروا على لسان هؤلاء الشياطين شعراً لهم، فهبيد شيطان كل من عبيد بن الأبرص وبشرين أبى خازم وينسبون إليه قوله:

أنا ابن الصلادم أدعى الهبيد منحناهم الشعر عن قدوة
حبوت القوافى ترمى أسد فهل تشكر اليوم هذا مَعَدّ؟

وقد اعترف الأعشى أن شيطانه مسحلا يوحى إليه، ولولاه ما شعر فيقول:

وما كنت ذا قول حسبتنى إذا مسحل يسدى لى القول أعلَقُ
شركان فيما بيننا من هوادة صفيان: إنسىٌّ وجن موفق
يقول فلا أعيا بقول يقوله كفانى لاوعىٌّ ولاهو أخرق(٢٨)

***

ثالثاً: فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفانى:

ولم يسلم كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى من تسرب القصص والروايات التى لعب الخيال فيها دوراً كبيراً فى تنسيقها، وسبكها، وسرد أخبارها، واختيار أشخاصها وأحداثها، وذلك على يد الرواة والإخباريين.

لذلك حرص الرواة - الذين اهتم صاحب الأغانى بذكر أسمائهم وتسلسلها قبل إيراد الخبر المروى - على صياغة الخبر صياغة قصصية يراعى فيها السرد المشوق، والحوار المتقن، والتركيز على ذكر ما يتصل بالشخصية المحورية من أحداث ومواقف تضىء وتكشف عن جوانب مهمة فى هذه الشخصية.

ويحرص الأصفهانى على إيراد الروايات، والأحاديث النبوية، والقصائد التى تغنى بها مطربو عصر هذه الشخصية؛ ليضفى على روايته وأحداثه مصداقية تقربها من الحقيقة أو الواقع.

ومن الملاحظ على ما أورده صاحب الأغانى من روايات قصصية أنها كلما أوغلت أحداثها فى القِدم، وتباعدت فى الزمن ، كلما وجدت الأساطير منفذاً تتغلغل منه إلى الأحداث وتسلسلها ، والشخصيات ومكانتها، خاصة التاريخية منها ، ومن ثم اتسمت هذه الأخبار بالمبالغات والأعاجيب التى تقربها من الخيال ، وتبعدها عن الواقع.

ويحرص الأصفهانى على إيراد الخبر المروى فى قالب فنى يشكله الأصفهانى حسب تنوعه، ومن ثم فإن هذا القالب يتنوع مع الحفاظ على الخطوط الأصلية أو الهيكل الأساسى للأحداث. ومن خلال هذا التنوع فى القوالب الفنية تتسرب المبالغات التى تقترب من الأساطير.

ومن هذه القوالب الفنية للروايات القصصية : الأحلام، وللأحلام دورها - كقوالب فنية - فى تشكيل الروايات القصصية ذات الملامح الأسطورية فى الأخبار التاريخية والأدبية.

ومن تلك الأخبار ما دار لوالبة بن الحباب الشاعر العباسى وأستاذ أبى نواس، تقول الرواية على لسان والبة: «وحدثنى أنه كان ليلة نائماً وأبو نواس غلامه إلى جانبه نائم، إذ أتاه آت فى منامه، فقال له:

أتدرى من هذا النائم إلى جانبك؟ قال: لا. قال: هذا أشعر منك وأشعر من الجن والإنس ، أما والله لأفتنن بشعره الثقلين، ولأغرين به أهل المشرق والمغرب. قال: فعلمت أنه إبليس. فقلت له: فما عندك؟ قال: عصيت ربى فى سجدة فأهلكنى، ولو أمرنى أن أسجد له ألفاً لسجدت»(٢٩).

ويورد ابن المعتز فى طبقات الشعراء رواية أخرى لهذا الخبر فى قالب فنى آخر، ولايخفى أن الخبر برمته من وضع الرواة الذين اختلفوا وبالغوا فى تقدير مكانة أبى نواس الشعرية والتنبؤ بتفوقه قبل شهرته ، كما لاتخفى الملامح الأسطورية فى سرده.

ومن الشخصيات الأدبية التى أوردها الأصفهانى ودارت حولها ملامح أسطورية (أحيحة بن الجلاح) و(عمرو بن عدى). فقد عاصر الأول حكم تبع بن حسان الحميرى اليمنى، كما عاصر الثانى جذيمة الأبرش، وهما من شخصيات العصر الجاهلى التى تسربت إلى السير الشعبية.

وتعكس الروايات القصصية التى دارت حول الشخصيات السابقة مدى اعتقاد رواتها فى اختلاط الجن بالأنس فى الشعر والحياة؛ ففى الرواية الأولى التى دارت أحداثها بين أحيحة بن الجلاح وتبع - أو أبو كرب بن حسان (بن تبع) بن سعد الحميرى - ما يكشف لنا عن الاعتقاد السابق فى اختلاط الجن بالإنس . تقول الرواية:

«... أقبل تبع الأخير وهو أبو كرب بن حسان (بن تبع) ابن سعد الحميرى من اليمن سائراً يريد المشرق، كما كانت التبابعة تفعل ، فمر بالمدينة فخلف بها ابناً له، ومضى حتى قدم الشام ، ثم سار من الشام حتى قدم العراق، فنزل بالمشقر، فقتل ابنه غيلة بالمدينة، فبلغه وهو بالمشقر مقتل ابنه ، فكر راجعاً إلى المدينة..»(٣٠).

«... ثم أقبل حتى دخل المدينة ، وهو مجمع على إخرابها، وقطع نخلها ، واستئصال أهلها وسبْى الذرية..»(٣١).

وقدم أشراف المدينة - بعد أن استدعاهم تبع - وفيهم أحيحة بن الجلاح ، وقد أحس بغدر تبع فقال لقومه: والله ما دعاكم لخير . ويبدو أن قوم أحيح كانوا يتوسمون فيه الرأى الحكيم والتوقعات الصادقة والإحساس الدقيق.. فشاركوه هذا الإحساس بتوقع غدر تبع بهم، ولأنهم يعتقدون «... أن مع أحيحة تابعاً من الجن يعلمه الخبر لكثرة صوابه..»(٣٢).

ويهمنا من الخبر السابق ذلك التابع من الجن الذى يصاحبه فى غدواته وروحاته، وحله وترحاله ليوجهه للصواب الدائم والرأى السديد وفى ذلك دلالة على أن الشعوب إذا آمنت بقادتها وزعمائها - فى العهود القديمة - قدستهم أو ألهتهم، أو نسبت إليهم الأعمال الخارقة نتيجة اتصالهم بعالم الجن والشياطين.

أما الاعتقاد فى مشاركة الإنس للجن حياتهم وانتقال الإنس إلى عالمهم المجهول فتكشف عنه رواية عمرو بن عدى مع جذيمة الأبرش.

يقول الأصفهانى فى خبر عن جذيمة الأبرش ورقاش وعمرو بن عدى والزباء : أن جذيمة الأبرش - وأصله من الأزد - «... كان أول من ملك قضاعة بالحيرة ، وأول من حذا النعال، وأدلج من الملوك ، ورفع له الشمع . قال يوما لجلسائه: ذكر لى عن غلام من لخم مقيم فى أخواله من إياد له ظرف ولب، فلو بعثت إليه يكون فى ندمائى ، ووليته كأسى والقيام بمجلسى كان الرأى...»(٣٣).

ووقع الاختيار على (عدى) الذى عشقته (رقاش ابنة مالك أخت جذيمة) فلم تزل تراسله حتى اتصل بينهما ،(٣٤).

وتحايلت رقاش وعدى فسقيا جذيمة الخمر وأقنعاه بزواجهما، فلما استرد وعيه قتل عدياً بعد أن حملت رقاش منه، وولدت له عمراً. ولما شب وصار غلاماً جميلاً أحبه خاله جذيمة، وقرب من قلبه، حل منه بكل مكان «.. ثم إن الجن استطارته، فلم يزل جذيمة يرسل فى الآفاق فى طلبه، فلم يسمع له بخبر، فكف عنه»(٣٥).

وشاع اعتقاد - تفسيراً لاختفاء عمرو - أن الجن أخفته، ولكى يؤكد الرواة فى الأغانى على هذا الاعتقاد نسجوا بقية القصة الأسطورية برواية عن رجلين يطمعان فى منادمة الملك أحدهما يسمى عقيلاً والآخر مالكاً، إذ إنهما سافرا ومعهما هدية للملك فنزلا على ماء ومعهما قينة يقال لها أم عمرو فنصبت قدراً، وأصلحت طعاماً، فبينما هما يأكلان إذ أقبل «.. رجل أشعث أغبر قد طالت أظافره، وساءت حاله، حتى جلس مزْجراً الكلب فمد يده فناولته شيئا فأكله ، ثم مد يده، فقالت: إن يُعْط العبد كراعاً يبتغ ذراعاً. فأرسلها مثلا..»(٣٦).

ويفاجأ الرجلان والقينة بأن ذلك الأشعث الأغبر ما هو إلا عمرو بن عدى الذى عجز الملك عن العثور عليه ودارت الروايات على أنه نزيل الجن وأنه كان مختفيًا عندهم، وقد دلل الرواة على هذا الاعتقاد بمظهر عدى حين وجوده، وقام الرجلان «.. فلثماه وغسلا رأسه وقلما أظافره وقصرا من لمّته، وألبساه من طرائف ثيابهما..»(٣٧).

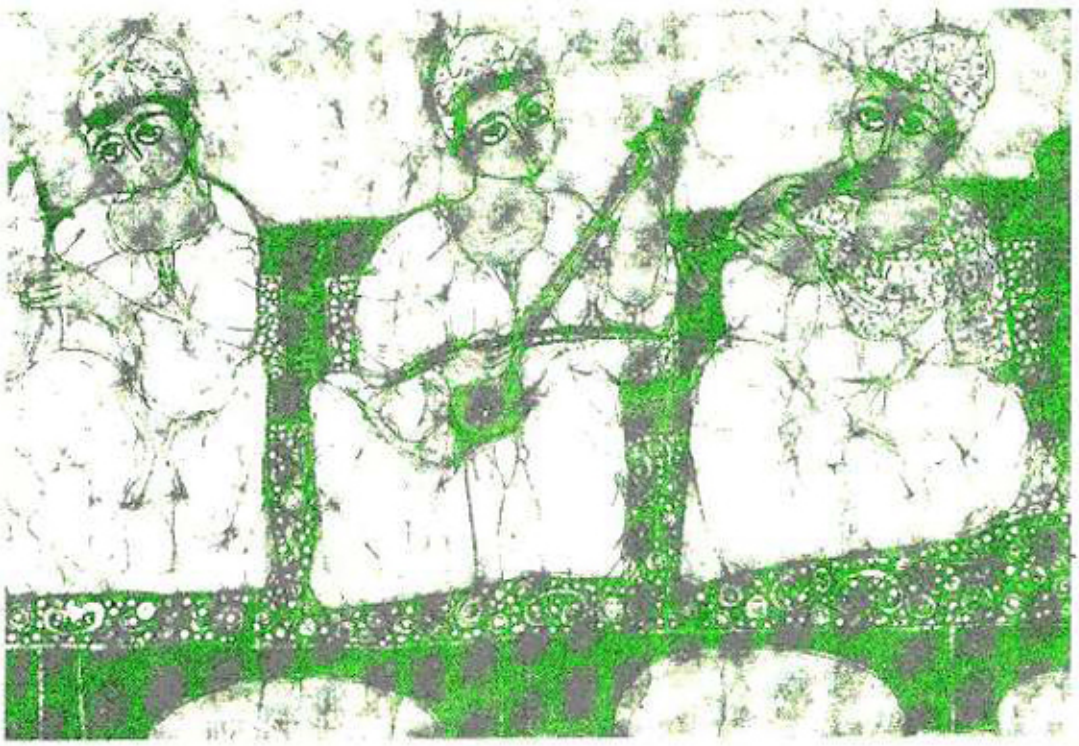
ويلتئم شمل الملك وأخته بعمرو بن عدى ويجعل جذيمة الرجلين نديميه بقية عمرهما ، وضربت الشعراء بهما الأمثال.

وعلاقة الجن بالإنس - خاصة الشعراء - تداولتها كتب الأدب والتاريخ فى العصر الجاهلى وعاشت فى الوجدان الشعبى.

الهوامش

(١) د. مصطفى الشورى، **الشعر الجاهلى: تفسير أسطورى**، دار المعارف، طبعة أولى، سنة ١٩٨٦، ص٨١.
(٢) د. ابراهيم عبدالرحمن، **الشعر الجاهلى: قضاياه الفنية والموضوعية**، مكتبة الشباب، سنة ١٩٧٩، ص٥٠.
(٣) مصطفى الشورى، **المرجع السابق**، ص٨٦.
(٤) **المرجع السابق**، ص٩٠.
(٥) الكلبى، **كتاب الأصنام**، تحقيق أحمد زكى، الدار القومية للطباعة والنشر، بلا تاريخ، ص٢٩.
(٦) ، (٧) د. مصطفى الشورى، **الشعر الجاهلى**، ص٩٩ - ١٠٠
(٨) د. مصطفى الشورى، **الشعر الجاهلى: تفسير أسطورى**، ص٩٤، نقلا عن: **النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية** ، لويس شيخو ، بيروت، ١٩١٢، القسم الأول، ص١٦.
(٩) د. إبراهيم عبدالرحمن، **بين القديم والجديد**، مكتبة الشباب، ١٩٨٧، الهامش ص٧٤.
(١٠) سمرات، شجر (السمر) بضم الميم: شجر ، القاموس المحيط.
(١١) بطن نخلة: منطقة.
(١٢) الكلبى، **الأصنام**، ص٢٥، ٢٦.
(١٣) **المرجع السابق**، هامش ص٢٦.
(١٤) د. أحمد الحوفى، **الحياة العربية من الشعر الجاهلى**، طبعة خامسة ، نهضة مصر ، بلا تاريخ - ديوان أمية: ص٣٨، - **المرجع السابق**، ص٤٢٨.
(١٥) **المرجع السابق**، ص٤٥٩.
(١٦) **المرجع السابق**، نقلًا عن الحيوان للجاحظ، جـ٦، ص٤٨
(١٧) **المرجع السابق**، ص٤٦٣
(١٨) **المرجع السابق**، ص٤٦٠
(١٩) **المرجع السابق**، ص٤٦١

(٢٠) أعقاد : كثبان رمل.
(٢١) المرجع السابق، نقلا عن الأغانى، طبعة سادسة، جـ١٩، ص٨٩.
(٢٢) المرجع السابق، ص٤٦٧.
(٢٣) المرجع السابق، ص٤٧١.
(٢٤) المرجع السابق، ص٤٧٠.
(٢٥) المرجع السابق، ص٤٧٢.
(٢٦) المرجع السابق، ص٤٧٦.
(٢٧) المرجع السابق، ص٤٧٧.
(٢٨) المرجع السابق، ص٤٧٩.
(٢٩) الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى: تحقيق عبدالستار أحمد فراج، جـ١٨، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩، ص٤٨.
(٣٠) الأصفهانى، الأغانى، جـ١٥، ص٣٣.
(٣١) المرجع السابق، ص٣٣.
(٣٢) المرجع السابق، ص٣٤.
(٣٣) المرجع السابق، ص٢٥٠.
(٣٤) المرجع السابق، ص٢٥٠.
(٣٥) المرجع السابق، ص٢٥١.
(٣٦) المرجع السابق، ص٢٥٢.
(٣٧) المرجع السابق، ص٢٥٢.



المعتقدات الشعبية حول القديسين

دراسة ميدانية عن:

كنيسة مارجرجس بمصر القديمة

دير العذراء بالفيوم ودير مارمينا بمريوط

د. سوزان السعيد

تتناول هذه الدراسة المعتقدات الشعبية عن القديسين من خلال دراسة ميدانية على الكنائس فى مصر القديمة، وبعض الأديرة فى الفيوم ومريوط: وستحاول هذه الدراسة:

١ ـ الكشف عن المصادر التى نبعت منها المعتقدات عن القديسين، والأسباب وراء استمرار هذه الظاهرة وبقائها حتى اليوم.

٢ ـ التأكيد على وحدة العقيدة الشعبية المصرية، وتبادل المعتقدات فى القديسين بين المسلمين والمسيحيين.

٣ ـ تقديم صورة تفصيلية عن الممارسات الشعبية فى الكنائس والأديرة تشكل رؤية واضحة عن الرموز الدينية المسيحية.

وقد اختيرت للدراسة ثلاثة نماذج ميدانية، هى:

النموذج الأول:

كنيسة مارجرجس بمصر القديمة. وذلك لأن مارجرجس بعد القديس الأول لدى المسيحيين، ولأن الكنيسة بها الكثير من الرموز والإشارات الاعتقادية، ويلحق بها الكثير من أضرحة القديسين والأولياء، كما يلحق بها ـ أيضاً ـ دير للراهبات.

النموذج الثانى:

دير مارمينا بمريوط. وذلك لأن مارمينا يعد القديس الثانى فى المسيحية، كما أن هذا الدير بنى على أحدث الطرق، وفى الوقت نفسه تقع بجوار الدير منطقة أثرية يطلق عليها «وادى مارمينا» وهى منطقة غنية بالمعتقدات.

النموذج الثالث:

دير السيدة العذراء بالفيوم. وهو يمثل النموذج البسيط لعمارة الأديرة، كما أنه يعد من أقدمها.

وقد قسمت الدراسة إلى قسمين: قسم تاريخى يقدم صورة عن الخلفية التاريخية لأصل الاعتقاد فى القديسين، والتطور التاريخى لمصطلح قديس. واستعانت الباحثة فى هذا القسم بمكتبة كنيسة السيدة العذراء بمدينة المنصورة، إذ تفضل قس

الكنيسة مشكوراً بتقديم العون الكافى من المراجع وتصوير بعض الكتب. أما القسم الثانى من الدراسة، فهو الدراسة الميدانية، التى تهدف إلى التعرف على الممارسات والطقوس الدينية والشعبية داخل الكنائس والأديرة.

أولاً: الدراسة التاريخية:

يطلق على الديانة المسيحية أسماء عدة وهى: النصرانية، والقبطية، والمسيحية.

النصرانية:

يرتبط بنشأة الديانة فى مراحلها الأولى فى فلسطين والجليل. والنصرانية هى دين المسيح عيسى بن مريم، نسبة إلى الناصرة، أول قرية نشر بها عيسى دعوته. فقال العرب ناصرى ونصارى[١].

القبطية:

تطلق على مسيحيى مصر؛ نسبة إلى اللغة القبطية الكيمينية التى كان يتكلم بها المصريون حتى أول القرن ١٨م[٢]. وقد استخدم هذا اللفظ بدلاً من اللفظ ناصرى حتى يتجنب من دخلوا فى الديانة الجديدة الاضطهاد الذى كان يتعرض له النصارى فى العهد الرومانى.

المسيحية:

ترتبط بالطقوس القديمة؛ حيث كان الكاهن[٣] يُمسح بالزيت قبل توليه مهنة الكهانة. واستخدمت عبارة «المسيح المخلص»، لتدل على معنى فلسفى عن فكرة الخلاص الروحى فى المسيحية. وأخذت العبارة دلالة أخرى فى الفكر اليهودى ترتبط بخلاص «إسرائيل» من الخطيئة والانهيار[٤].

دخلت المسيحية مصر فى منتصف القرن الأول الميلادى، فى وقت كانت فيه أفكار الناس حائرة مضطربة بين عشرات المعبودات التى قدمتها لهم الديانة المصرية واليونانية والرومانية، بالإضافة إلى الديانة اليهودية وبعض الديانات الشرقية الأخرى. وقد انتشرت المسيحية فى مصر انتشاراً سريعاً. ولم يتحقق هذا الانتشار بسهولة، ولكن بعد صراع جبار مع الوثنية والديانات الأخرى[٥].

وقد أصبحت المسيحية دين الإمبراطورية الرومانية الرسمى فى عهد قسطنطين الأول (٣٢٣-٣٣٧م)، وعندما اعتلى الإمبراطور «ثيودوسيوس» العرش (٣٧٩-٣٩٥م) فرض المسيحية قسراً على جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية.

وأقيمت فى هذه الفترة كنائس عدة بمصر. منها كنيسة القديس مرقس البشير على شاطئ الميناء الشرقية بالقرب من رأس لوكياس، وكنيسة القديس اثناسيوس التى أسست سنة ٣٧٠م فى الموقع نفسه الذى أقيم عليه جامع العطارين فيما بعد، كذلك أقيمت كنيسة العذراء مريم على يدى البطريق ثيوناس (٢٨٢-٣٠٠م) على شاطئ الميناء الغربى، وتحولت هذه الكنيسة بعد الفتح الإسلامى إلى مسجد يسمى بالجامع الغربى[٦].

ورغم اعتناق الإمبراطور الرومانى للديانة المسيحية، فإن الصراع ظل قائماً بين مصر المسيحية وحكامها الرومان، ولم ينته هذا الصراع إلا بدخول العرب. فقد نشأ الصراع بين مذهب كنيسة الإسكندرية بزعامة البطريق «اثناسيوس» وبين مذهب الهراطقة وعلى رأسهم «أريوس» السكندرى. ثم تطورت المسيحية فى الشرق بصورة مختلفة عنها فى الغرب، وانتهى الأمر بانقسام المسيحية إلى المذهب الأرثوذكسى فى الكنيسة المصرية، والمذهب الكاثوليكى فى الكنيسة الغربية فى روما. وقد أدى هذا إلى ظهور المدارس الفلسفية، وحركة الرهبنة، وحركة الاستشهاد المسيحى من أجل الدفاع عن العقيدة والمذهب.

أولاً: المدارس الفلسفية:

كان الصراع بين المسيحية والمذاهب الأخرى صراعًا فكرياً وفلسفيًا، فقد دخلت المسيحية مصر فى وقت كانت الإسكندرية فيه قد وصلت إلى درجة عظيمة من الازدهار الثقافى. وازدهرت مدرستها التى تأسست فى عهد بطليموس سوتير عام ٣٢٣ق.م، وأصبحت قبلة الفلاسفة من شتى أنحاء العالم. ومن أشهر فلاسفتها «أفلوطين» الذى وضع نظريته عن الفيض؛ على أساس أن الوجود الأول هو الله، يفيض عنه العقل الأول، وهو صورة الله، ولكنه ليس الله نفسه، ويصدر عن هذا العقل النفسى الكلية التى تملأ العالم، وتفيض عنها كوائن متعددة هى نفوس الكواكب، ويستمر الفيض حتى يفيض الهيولى، وهو أدنى درجات الفيض لأنه ماء مطلق. والنفس تحاول دائمًا أن ترجع إلى مقامها الأول فى الملاء

الأعلى، وإلا انبعثت من جديد فى أجساد بشر آخرين، أو أجساد حيوانات سماوية حتى تتطهر تماماً، وتصبح خليقة بالرجوع إلى عالمها الأول[٧].

وقد تأثرت المسيحية الأرثوذكسية بهذا المذهب؛ فهم يعتقدون أن السيد المسيح انبثق عن الأب (الله) عن طريق الفيض، وليس عن طريق الأبوة الإنسانية، (وهم أصحاب مذهب الطبيعة الواحدة)، وهى أن السيد المسيح له طبيعة إلهية، ولكنه مثلث الأقانيم (الصور) فهو يجمع بين صورة الأب والابن والروح القدس. فالروح القدس هى جوهر الإنسان، الذى يستجيب للحب الإلهى ويجد الخلاص فى الاتحاد معه[٨].

وقد دخلت المسيحية فى صراع مع الفلسفة الغنوصية[٩] التى رفعت من قيمة المعرفة وحطت من قيمة الإيمان ووضعت الفلسفة فوق الدين. وكذلك دخلت فى صراع مع الأفلاطونية الحديثة التى كانت نظاماً فلسفياً ودينياً فى آن واحد، وانتشرت بين العامة وكبار المثقفين.

ولكى يستطيعوا مواجهة الهجمات الفكرية الشديدة من أصحاب الفلسفات الأخرى. ويرجع زمن إنشائها إلى زمن القديس مرقس الرسول فى النصف الأخير من القرن الأول الميلادى، وزادت شهرتها فى القرن الثانى والثالث للميلاد وأصبحت من أشهر المدارس المسيحية، وكانت لها الزعامة الفكرية والعلمية فى العالم المسيحى، وكان أنصارها يعرفون باليعاقبة؛ أى من أنصار المذهب الواحد.

وكانت هناك مدارس مسيحية أخرى دخلت فى صراع مع مدرسة الإسكندرية بسبب الصراع بين المذاهب. مثل مدرسة إنطاقيا (٢٦٠م) وكان أنصار هذه المدرسة يؤمنون أن السيد المسيح له طبيعتان: طبيعة إلهية وطبيعة إنسانية. وكان من أنصار هذه المدرسة «يوليوس الشمشاطى»، وكانت الملكة زنوبيا تناصره، ولكن هذه الآراء انهارت بعد تخلى الملكة عن مناصرته، غير أن آراء هذه المدرسة ظهرت مرة أخرى فى القرن الرابع على يد «أريوس السكندرى» المتوفى عام ٣٣٦م. وكان قد نقلها عن أستاذه «لوقيانة» الراهب الإنطاقى[١٠]. فالصراع الدينى كان يقف وراء الصراع السياسى بين زعامة الإسكندرية وزعامة روما. والذى بدأ عام ٤٥١م، واستمر حتى اليوم.

ونشأت مدرسة مسيحية أخرى فى الرها، هى مدرسة النساطرة ٣٢٠م. وكانت الدراسة فيها باللغة السريانية. وبعد غزو الإمبراطور (زينون) عام ٤٣٩م هاجر النساطرة إلى فارس.

فقد كانت الإمبراطورية الرومانية تضطهد النساطرة فى المناطق التابعة للثقافة اليونانية. وقد استغلت الإمبراطورية الفارسية هذا العداء وضمت إليها النساطرة[١١].

ثانياً : الرهبنة :

أدت المذاهب الفلسفية إلى ظهور اتجاه جديد فى الحياة العملية وهو الرهبنة. وتقوم فكرة الرهبنة فى المسيحية على فكرة أساسية، وهى أن الجسد هو هيكل الروح والروح من عند الرب. فالقديس بولس يقول: «مجدوا الله فى أجسادكم وفى أرواحكم التى هى الله»[١٠].

والرهبنة لا تدعو إلى مقت الجسد، بل إلى إعمال السيطرة عليه والتغلب على الخطايا والشهوات. وتقوم على قواعد ثابتة هى:

- اعتزال العالم، والحياة حياة الوحدة فى الصحراء أو الجبال أو الأماكن النائية.

- التجرد أو الفقر الاختيارى بأن يتجرد الإنسان من جميع المقتنيات ويحيا فقيراً[١٣]. والإنجيل ملىء بالعبارات التى تؤكد على مبدأ الرهبنة والزهد فى الحياة مثل:

«ماذا ينفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه»[١٤].

«إن أراد أحد أن يأتى ورائى. فلينكر نفسه ويحمل صليبه ويتبعنى، فإن من أراد أن يخلّص نفسه يهلكها، ومن يهلك نفسه من أجلى يجدها»[١٥].

«لا يقدر أحد أن يخدم سيدين، لأنه إما أن يبغض الواحد ويحب الآخر أو يلازم الواحد ويحتقر الآخر، لا تقدرون أن تخدموا الله والمال، لذلك أقول لكم لا تهتموا لحياتكم بما تأكلون وبما تشربون، ولا لأجسادكم بما تلبسون، أليست الحياة أفضل من الطعام والجسد أفضل من اللباس»[١٦].

الرهبنة، كنظام للحياة الدينية المسيحية، لم تظهر بصورة منظمة إلا فى مصر، وفى الواحات الخارجة بصفة خاصة، فى دير أنطونى بالقرب من البحر الأحمر[١٧]. وكان أول

النسّاك الأنبا بولا. ولد القديس بولا بمدينة الإسكندرية عام ٢٢٨م وطبقًا لما ورد فى مخطوطة مؤرخة عام ١٣٤٥م فى المتحف القبطى أن القديس كان له أخ يدعى بطرس، اختلف معه فى الميراث بعد وفاة أبيه، وكان لم يبلغ سن الرشد بعد، فزهد الحياة وهرب إلى قبر مهجور لمدة ثلاث سنوات، وكان يصلى ويدعو الله أن يرشده إلى طريق الصواب ثم سكن مغارة بجوار بئر ماء صافٍ وأقام بها ثمانون سنة، وكان يرتدى ثوبًا من ألياف النخيل، وعندما مات شاركت الأسود فى حفر قبره، وبعد موته جاء عدد من النسّاك إلى المكان وأقاموا حوله سوراً وبذلك نشأ الدير. وهذا الدير مشيد على هضبة مرتفعة، ويعتقد أنها المكان الذى عبر منه بنو إسرائيل البحر الأحمر عند خروجهم من مصر إلى سيناء(١٨).

وكان الأنبا أنطونى هو أول من أرسى قواعد الرهبة فى مصر، وقد ولد فى مدينة «قمن» التى تقع فى الجزء الشمالى من هرم سقارة وإلى جنوبها هرم دهشور. وكان أبواه غنيين، ولكنه ترهبن فى سن العشرين. ولم يضع القديس أنطونى نظامًا محدداً للرهبنة ولكنه ألزم الراهب أن يمارس مهنة يكتسب منها اقتداءً بالسيد المسيح الذى كان يعمل نجاراً. فالراهب لا يجب أن يكون عالة على الآخرين، بل عليه أن يتصدق على الفقراء، وكان الأنبا أنطونى يعمل فى صناعة السلال. وهو لم يلزم الراهب أن يصلى صلوات معينة، وإنما عليه أن يصلى من تلقاء نفسه إلى جانب تلاوة المزامير.

وحياة الرهبان لم تكن دائمًا حياة عزلة فى الصحراء. فجماهير الناس كانت فى الغالب تتبع أماكن تواجد الراهب وتزور الأديرة من حين إلى آخر. والناس لم تترك الراهب أنطونى فى عزلته، بل تقاطروا عليه من مصر أولاً، ثم من أنحاء العالم كافة. فكان يشفى مرضاهم ويعزى الحزانى، وعندما نكس الإمبراطور «مسكيمانوس» عهده مع المسيحيين وعاد إلى اضطهادهم، هجر الأنبا أنطونى عزلته وقصد إلى الإسكندرية إلى السجون يزور المعيدين وينتقل بينهم مشجعاً معزياً. وعندما كان يأتى الجند لنقلهم إلى مكان الإعدام كان يصحبهم وهو ينشد أناشيد التسبيح ويردد لهم الآيات المقدسة، فكان هذا العمل يملأ قلوبهم غبطة وسلاماً(١٩).

ولم يقف تأثير هؤلاء الرهبان على المجتمع المصرى، بل تعداه إلى آسيا وأوروبا. وكان لكتاب البابا السكندرى «أثناسيوس» عن حياة الأنبا أنطونى، أثره فى فرنسا. فعندما قرأه اغطنيوس، أسقف «هيبر» ابتعد عن حياة اللهو وتركه إلى حياة النسك، ثم ألف كتابه «الاعترافات» وصف فيه ذلك كله.

والمعتقد الشعبى فى فرنسا وبلجيكا أن الأنبا أنطونى له قوة هائلة فى شفاء الأمراض. وكان السبب فى هذه الشهرة أن أحد الأشراف الفرنسيين زار الأرض المقدسة فى القرن الحادى عشر ومر فى طريق عودته بالقسطنطينية وحصل على إذن بنقل رفاة الأنبا أنطونى. وفى عام ١٨٩٠، انتشر وباء فى أوروبا فبنوا كنيسة فى غرب فرنسا وضعوا بها رفات القديس وبنوا بجوارها مستشفى. ثم قام نظام رهبانى أطلق على المنتمين إليه «الأنطونيين» مركزه الرئيسى فى سانت أنطونى التى تحولت إلى مركز للحج(٢٠).

نظام الدير:

أقدم نظام للأديرة كان فى غاية البساطة، حيث كان الرهبان يعيشون فى صوامع مصنوعة من البوص، كل يقيم بنفسه، ولكنها متقاربة حتى يتمكنوا من الاجتماع مساء السبت وصباح الأحد للصلاة معًا. وكان لهم زى مصنوع من الكتان الأبيض. ولكن نظام بناء الأديرة قد تطور طبقًا للظروف السياسية، فعندما ظهر البربر قام رهبان الدير بتشييد برج ليجتمعوا به إذا أغار البربر. وبمرور الوقت أصبح الدير يشتمل على مساكن الرهبان وكنيسة ومخازن وبئر ماء. وفى معظم الأديرة يكون الدخول إلى الدور الأول بواسطة جسر متحرك، كما فى أديرة وادى النطرون. أما دير السريان، فله سلم خارجى يؤدى للصعود إلى أعلى. وفى بعض الأديرة ممرات داخل الأسوار يمكن الوصول إليها من أبواب داخل الكنائس تسد بالطوب سراً لكى يتمكن الرهبان من الهروب فى حالة الهجوم(٢١).

وأشهر الأديرة الموجودة فى مصر هى: أديرة وادى النطرون الذى أطلق عليه «برية النساك» أو وادى الرهبان.

ومن أشهر أديرته دير السريان وكان مقراً لمجموعة من الرهبان السريان من سوريا لفترة من الزمان وتسمى الدير باسمهم، ولكنه دير قبطى، تدور بعض القصص الشعبية حوله، ومنها: أن مار أفرايم السريانى عندما غربل عكّازه داخل الدير تحول إلى شجرة وبه شجرة أخرى يطلق عليها شجرة الطاعة.

دير الأنبا بشوى: وبداخله جسد الأنبا بشوى والأنبا بولا.

دير أبو مقار: وهذا الراهب من المنوفية ولكنه ترهبن فى «المكان فجمع حوله الرهبان.

وفى منطقة البحر الأحمر يقع دير الأنبا انطونيوس، ودير أنبا بولا، وفى سيناء يقع دير سانت كاترين.

وفى جنوب الفيوم يقع دير الأنبا إبراهام (دير العزب)، دير السيدة العذراء (دير الحمام)، ودير الملاك ميخائيل (البرخشية).

وفى بنى سويف يقع دير الأنبا أنطونيوس والأنبا بولس والأنبا يوحنا وفى الأقصر فى البر الغربى دير الشايب (الأنبا برجيوس)، وفى سوهاج دير الأنبا شنودة البحرى والأنبا بشاى وفى أخميم دير الحواوشية والعذراء والملاك.

ثالثاً: الاستشهاد:

أدى الصراع الفكرى والسياسى بين المصريين والرومان إلى حركة مقاومة شعبية عنيفة قادها البطارقة المصريون.

فقد اعتلى العرش بعد الإمبراطور قسطنطين ما يزيد عن عشرين إمبراطوراً وكان معظمهم يناصبون الكنيسة المصرية أشد العداء بسبب اعتناقهم لمذهب أريوس «المالكى» أى أصحاب الطبيعتين.

واستخدم الأباطرة الرومان كافة أنواع التعذيب الوحشى مع المسيحيين. وكان أشد هذه الاضطهادات اضطهاد تراجان عام ٢٩٨م، وأعنفها المذابح التى أنزلها «ديقلديانوس» بالمصريين. ولذلك فإن الكنيسة المصرية تجعل بدء تقويمها عام ٢٨٤م. وهى السنة التى تولى فيها هذا الإمبراطور. ويطلق على هذا التاريخ «تقويم الشهداء»[٢٢].

ولكن هذا لم يمنع المصريين من اعتناق الديانة المسيحية، وأصبح الاستشهاد هدفاً يسعى إليه المسيحيون. مما أجبر روما على تغير سياستها ضد المصريين.

وقد بالغت العقيدة الشعبية فى تكريم هؤلاء الشهداء وإعلاء شأنهم، وأطلقت عليهم لقب «القديسين» وأصبحوا موضع تكريم وإجلال، فأقيمت بأسمائهم الكنائس والأديرة. ولم ينته دور هؤلاء الشهداء فى المجتمع بموتهم، بل أصبحوا يقومون بأدوار كثيرة فى حياة الشعب حتى بعد موتهم، بسبب ما لديهم من قداسة وبركة.

المصطلح قديس:

وكلمة قديس فى الحضارات القديمة كانت تعنى المقدس للرب. أى المخصص لخدمة الرب حيث كان بعض الأبناء الذكور والإناث يوهبون للخدمة فى المعابد إلى جانب الكهنة الرسميين. والكهنة ومن يعملون فى المعبد كانوا يمثلون الرجال الأتقياء الذين نالوا قدراً من التعليم الدينى والدنيوى. وهؤلاء الرجال كان ينظر إليهم نظرة مقدسة باعتبارهم رجال السحر والعلم والدين. فقد كان الطب والفلك وقول الشعر يمارس باعتباره نوعاً من العلوم الخارقة والمعرفة الإلهية، التى لا يحصل عليها إلا الصفوة من البشر، بعد تدريب طويل على حياة الزهد والتقشف[٢٣].

وبمرور الوقت ظهرت طبقة من الأتقياء انفصلت عن المعبد، وعرفوا كرجال أتقياء مثل: الساحر، والرائى، ومفسر الأحلام، فاشتهروا بقوتهم الخارقة التى تفوق قوة البشر.

وقبل ظهور المسيحية كانت لفظة قديس، تطلق على بعض الرجال الذين عرف عنهم الزهد والتقوى، مثل يوحنا المعمدان الذى كان لباسه من وبر الإبل، ويضع منطقة من الجلد على حقويه وكان طعامه جراداً وعسلاً برياً[٢٤].

وكان حواريو السيد المسيح يقومون بأعمال خارقة، فقد جاء فى إنجيل متى: «ثم دعا تلاميذه الاثنى عشر وأعطاهم سلطاناً على أرواح نجسة حتى يخرجوها ويشفقوا على كل مرض وكل ضعف»[٢٥].

وقد اكتسبت لفظة قديس، دلالات جديدة فى عصر الاضطهاد الرومانى، فأصبحت تدل على الشهداء الذين استشهدوا فى الدفاع عن العقيدة، فكان المعتقد الشعبى، أن أرواحهم تصعد إلى السماء وتتحد مع الرب، مثل السيد المسيح الذى استشهد على الصليب لكى يكفر عن العالم[٢٦].

وفى القرن الرابع الميلادى أصبح يطلق على الكنيسة الأولى «مجمع القديسين». وفى القرن العاشر الميلادى أعلن البابا «يوحنا» John الخامس عشر قديساً. وفى القرن السادس عشر زاد الاهتمام بهذه الوظيفة وأصبح يبنى بجوار مذبح الشموع فى الكنائس مبنى من أجل شرف القديسين[٢٧].

وكان هؤلاء الرجال على اتصال مباشر بالجماعات الشعبية، ولكنهم فى مرتبة أقل من الأنبياء لأنهم لا يحملون رسالة إلهية، واقتصر دورهم على الإرشاد الدينى والاجتماعى، واكتسبوا قداسة فى حياتهم وبعد موتهم.

وفى الصفحات التالية سوف نقدم صورة عن المعتقدات والممارسات الشعبية التى تدور فى أديرة وكنائس بعض هؤلاء القديسين.

ثانياً: الدراسة الميدانية:

١ ـ كنيسة مارجرجس بمصر القديمة:

تقع كنيسة مارجرجس فى مصر القديمة، وهى مدينة الفسطاط القديمة التى كان بها ميناء تجارى مهم. وازدهرت المدينة فى عهد عمرو بن العاص الذى اتخذها عاصمة للبلاد.

وتضم المنطقة الكثير من الآثار القبطية والإسلامية واليهودية. فيقع بها المتحف القبطى والكنائس الخمس المعلقة، التى يرجع تاريخ إنشائها إلى القرن الثالث الميلادى، وكنيسة مارجرجس الكاثوليك، ومارجرجس الأرثوذوكس، وكنيسة أبو سرجة (سرجيوس) التى ترجع إلى القرن السابع، وكنيسة السيدة العذراء التى فرت إليها عند قدومها من بيت لحم. هذا فضلاً عن وجود جامع عمرو بن العاص، وهو أقدم الجوامع التى شيدت فى مصر. كما يوجد بها المعبد اليهودى وهو معبد ابن عزرا، الذى عثر فيه على وثائق الجنيزا اليهودية والمنطقة من أهم المناطق التاريخية والسياحية، وقديماً كان يسكنها المسلمون والمسيحيون واليهود.

والمنطقة تتمتع بالانتعاش الاقتصادى، فتوجد بها عدة محلات فاخرة لبيع الحلى الذهبية والفضية والأحجار الكريمة، ومعظمها له طابع قبطى أو فرعونى، وتوجد محلات أخرى لبيع المنسوجات وكليم الحائط والمفارش والأوانى الزخرفية، إلى جانب بعض الأكشاك لبيع التماثيل والحلى ذات الطابع الشعبى، وبعض الباعة يفترشون الأرض يبيعون الأوانى الفخارية والمنسوجات والحلى الرخيصة، وشتى أنواع الأيقونات والصور القبطية، والبرديات الفرعونية.

مار جرجس: القديس مارجرجس هو الشهيد الذى استشهد فى عهد الاضطهاد الرومانى وكان فى فلسطين. وفى سن التاسعة عشر رآه أحد الجنود وهو يصلى فأخبر الإمبراطور الذى أمر بتعذيبه، فتعرض القديس لسبع[٢٨] عذابات، ضرب بالكرباج، ومشط جسده بمشط صلب، مروا بعجلة بها مسامير فوق صدره، ووضعوا المسامير فوق جبينه، وقيدوه بالسلاسل ثم سقوه السم.

فالعذاب فى الفكر المسيحى يعنى خلاص الروح الذى يتم عن طريق الزهد والتقشف والتغلب على شهوات الجسد، وصلب السيد المسيح ـ كما سبق أن ذكرنا ـ يرمز إلى الخلاص للبشرية لأنه كفر بموته على الصليب عن أخطاء البشر[٢٩].

ومارجرجس يعتبر أشهر قديس فى مصر، وله شهرة عالمية، ويوجد باسمه أكثر من ١٣٣ كنيسة مصرية. وهو يظهر فى شكل الجندى المحارب، يركب حصاناً أبيض ويحمل بيديه السهم ليقتل به التنين رمز الشر. فالقتال هو قتال الشر وشهوات النفس، لكى يصل الإنسان إلى خلاص الروح.

الكنيسة:

الكنيسة لها سقف مقبى وقد بنيت على غرار المعابد الفرعونية «نظام البازليكن» أى ثلاثة أروقة يتوسطها الرواق الأوسع.

مكان الكنيسة يقال: إنه كان معبداً يهودياً وحول إلى كنيسة للقديس.

والكنيسة ويتقدمها باب ضخم من الخشب يعلوه جرس، ويصعد إليها بعدة درجات. والباب يؤدى إلى حديقة بها أشجار مرتفعة، وأرض الحديقة مرصوفة ببلاط عريض تتخلله الأعشاب، وعلى الجانب الأيسر من الباب توجد مدافن، أما على الجانب الأيمن، فتوجد الكنيسة ويصعد إليها بسلالم عريضة تؤدى إلى ساحة بها تمثال نصفى للقديس. وهذه الساحة لها سلالم إلى اليمين وإلى اليسار.

وفى المقدمة توجد الكنيسة وقد حفر على جدارها الخارجى (بالحفر البارز) صورة القديس وهو راكب على حصان ممسكاً سهماً. وفى الجانب الأيمن سلالم تؤدى إلى برج أعلاه تمثال من المعدن.

وفى داخل الكنيسة مقصورة بها صورة القديس وصناديق للنذور (هذه المقصورة يؤدى فيها الزائر صلاة منفردة) وتوجد مقصورة أخرى بها صورة محفورة (بالحفر البارز) للقديس وبجوارها مذبح للشموع حيث يغرس الزائر الشموع فى الرمال ويشعلها للقديس.

فى وسط الكنيسة «قدس الأقداس» وهو مكان مغطى بستائر حمراء من القطيفة لا يدخله إلا الراهب الأكبر. وبجواره منبر من الخشب يصعد إليه القس لإلقاء خطبة الصلاة. وأمامهم المقاعد الخشبية الخاصة بزوار الكنيسة وقد صفت فى صفوف بفصلها طرقات، وهى مقاعد من الخشب العريض (بنشات).

والكنيسة بها الكثير من الأعمال الفنية وكل جزء من هذه الأعمال يشير إلى رموز اعتقادية. ففى قبة الكنيسة رسمت صورة السيد المسيح وهو ممسكاً بالإنجيل وحوله اثنى عشر قطعة من الزجاج الملون، وهى ترمز إلى الحواريين الاثنى عشرة وفى سقف الكنيسة علقت نجفة ضخمة تزن حوالى ٣٠٠ طن ويتدلى منها قطعة كريستال كبيرة على شكل بيضة[٣٠] الطاووس، وهى ترمز للسيد المسيح. فالطاووس يرمز إلى العين الحارسة، وهو رمز فرعونى للإله حورس.

كما وضع شمعدان مكون من فرعين فرع يرمز للسيد المسيح والآخر للسيدة العذراء. كما وضع صليب رمزاً للخلاص وتتدلى من السقف قناديل تشعل بالزيت[٣١].

وقد وضعت الأدوات التى عذب بها القديس فى حجرة خاصة تطل على حصن بابليون وتشتمل على: عجلة مسننة ومشط صلب، وقبقاب، وصورة القديس وهو يقتل التنين، وحجر رخامى كبير، وسلسلة بها طوق للرقبة، وصليب وشمعدان كبير يقف على الأرض.

وهذه الأدوات ترمز إلى خلاص الروح من شهواتها، والتغلب على الضعف الإنسانى. والشمعدان بشعلة واحدة يرمز إلى اتحاد روح القديس بالرب.

وأسفل الكنيسة يوجد سكن الراهبات، وهو مبنى منذ أربعين سنة فقط، وتتصل الكنيسة بمبنى مارجرجس الراهبات عن طريق سلم إلى أسفل.

الزيارة: يفضل زيارة القديس فى أعياد رأس السنة والكريسماس من ١٢/٢٥ إلى ١/٧. وتختلف درجة الارتباط بالقديس من فرد إلى آخر فكل فرد يكون له ارتباط نفسى بقديس خاص يؤمن به ويرتبط به بصلات روحية. فالبعض يرتبط بالسيدة العذراء والآخر بالقديس مارمينا والآخر بالقديس مارجرجس. والمعتقد الشعبى أن القديس لا يستجيب ولا يعين إلا من يؤمن به إيماناً صادقاً ويأتى لزيارته، وإشعال شموعه.

وزوار الكنيسة من مختلف الطبقات ولكن أغلبهم من الطبقات الفقيرة أو المتوسطة أو فوق المتوسطة، وهم من كبار السن، وبعضهم يأتى على عكاز، أو من متوسطى العمر وهم الغالبية العظمى، ومن الشباب ومن الأطفال أيضاً. وهو من المسلمين والمسيحيين الكاثوليك والأرثوذوكس، ومن المصريين والأجانب فيفد الكثير من الوفود السياحية لزيارة الكنائس فى مصر القديمة.

وتتعدد أسباب الزيارة ودوافعها، وبعض هذه الدوافع ظاهر، ويمكن الكشف عنه بسهولة. ولكن هناك أسباباً خفية أخرى سنحاول الكشف عن بعضها. فبعض الزوار جاء لأغراض الشفاء والعلاج أو لحل المشكلات أو لتحقيق أمنية وهم جميعاً يشعلون الشموع ويضعون النذور فى صندوق النذور وبعضهم يؤدى صلاة خاصة أمام صورة القديس ويضع بعض الرسائل فى الإطار الأمامى وبعضهم يبكى من شدة الانفعال.

وهناك بعض الوفود السياحية التى جاءت لكى ترى أو تدرس الآثار القبطية وربما كان بعضهم له دوافع اعتقادية ولكن أغلبهم يفضل الآثار القبطية.

وهناك دوافع أخرى تدفع إلى زيارة الكنيسة فقد أدت الاتجاهات الدينية المتعصبة إلى دفع بعض رجال السياسة إلى زيارة الكنائس للتخفيف من حدة التوترات التى سادت المجتمع المصرى فى الآونة الأخيرة.

وعند باب الكنيسة يجلس القس فى حجرة ويقف أمامه الزوار فى صفوف لكى يرشمهم بالزيت المقدس. فالمعتقد أن هذا الزيت يمنح البركة طوال الأسبوع.

المعجزات عن مار جرجس:

فى لقاء مع زوار الكنيسة والكنائس الخمس سمعت الكثير من الروايات والحكايات الشعبية عن معجزات القديس. وهم يروون هذه الحكايات باعتبارها أحداثاً حقيقية وقعت وشاهدوها بأنفسهم. فالإيمان مطلق بقدرات القديس ومعجزاته. وسوف أذكر بعض هذه الحكايات فى السطور التالية بعد تصنيفها تصنيفاً وظيفياً، أى باعتبار الوظيفة التى تؤديها تلك الحكايات فى حياة من يؤمنون بها.

معجزات الشفاء:

قالت راهبة تحت التمرين، وهى فتاة لها ملامح قبطية جميلة تخرجت فى كلية التجارة حديثاً.

«كان أحد المرضى قد ذهب إلى الطبيب ولم يجد معه العلاج لأنه كان مصاباً بأورام خبيثة، ويحتاج إلى جراحة عاجلة. ولكنه قرر أن يأتى إلى القديس ويطلب منه المساعدة. وبعد زيارة القديس شعر بالراحة، وتوقف الألم، ثم عاد وذهب إلى الطبيب فأخبره أنه شفى تماماً»[٣٢].

وفى رواية أخرى:

«إن إحدى السيدات المسلمات كانت مصابة بالعمى. وعندما جاءت يوم الأحد وصلت أمام صورة القديس شفيت تماماً، وعاد إليها بصرها»[٣٣].

فك الضيق:

قالت إحدى الزائرات:

«إن مارجرجس سريع النداء. وكل فرد له أنبا «قديس» خاص يؤمن به إيماناً قوياً لفك الضيق والدعاء له. «ش الله يا مارجرجس»[٣٤].

وفى رواية أخرى:

«من كان فى ضيق ولا يأتى لزيارة مارجرجس يكون ملعون ابن ملعون»[٣٥].

إحياء الموتى:

قالت سيدة بسيطة (إبنى مات ومارجرجس أحياه)[٣٦].

وعندما استدرجتها فى الحديث فهمت منها أن ابنها كان قد فر من المنزل ولكن قس الكنيسة استطاع أن يعيده ويلحقه بالعمل فى الكنيسة. ففى كثير من الأحيان تخلط صورة القديس فى التصور الشعبى بصورة قس الكنيسة أو البابا شنودة وكل ما تقوم به هذه الشخصيات يعتبر أعمالاً قام بها القديس نفسه.

الحماية من الوقوع فى الخطيئة:

قال إخبارى:

«إن مارجرجس يظهر لى فى الحلم فى صورة ضابط يرتدى ملابس بيضاء بصورة متكررة، ويمنعنى من الوقوع فى الرذيلة، أو الانغماس فى الشهوات مع النساء أو شرب الخمر»[٣٧].

حراسة الكنيسة:

قال حارس الكنيسة:

«فى إحدى المرات كنت أجلس فرأيت مارجرجس يظهر فى صورة فارس فوق الحصان ثم طار. وبعد ذلك سمعت خبط على الباب وكان البعض يقول إن المقابر تشتعل بها النيران، وجدت بعض الصبية يشعلون أوراقاً»[٣٨].

صورة القديس فى الفكر الشعبى:

إن مارجرجس يظهر فى صورة فارس يرتدى بدلة ضابط بيضاء ويحمل سهماً، أحياناً يظهر على أية صورة أو أيقونة، وأحياناً يظهر فى الحلم فى صورة حدوة الحصان[٣٩].

وإذا حاولنا أن نصنف هذه الحكايات يمكن أن ندرجها تحت قصص الخوارق والمعجزات، ولكنها تؤدى وظيفة معينة فى إرساء قواعد الأخلاق والتخلص من الضيق النفسى أو الأمراض وحماية الكنيسة من الاعتداءات.

الاحتفال السنوى:

يقام احتفال سنوى فى ذكرى استشهاد القديس فى ٤/٢٤. ولكن الاحتفال يبدأ يوم ١٧ حيث يحتفل بعيد الأموات. والاحتفال بمارجرجس يكون يوم ٢٢ وصبيحة العيد يوم ٢٣. وسوف نقسم الاحتفال إلى ثلاث مراحل هى:

أولاً: الاحتفال فى الكنيسة:

يبدأ الاحتفال بالإنشاد الدينى باللغة اليونانية حيث يرتل الراهب وخلفه الزوار هلولا «سرور وفرح»، ويكون هذا داخل الكنيسة ويصاحب ذلك الصلاة.

ثانياً: الاحتفال عند المقابر:

بعد الصلاة والاحتفال بالدق على الطبول ينزلون إلى المقابر وهم يحملون صورة القديس مزينة بالزهور، والصليب رمزاً للسيد المسيح. ويصلون عليه ثم يدفنونه ويلقون عليه الزهور. ثم يعودون ويأخذون الصليب إلى مكانه فى الكنيسة رمزاً للخلاص والبعث. فقد صعد السيد المسيح إلى السماء بعد دفنه طبقاً للعقيدة المسيحية[٤٠].

ثالثاً: الاحتفال فى ساحة الكنيسة:

يتم تناول الجزء الأوسط من القربان ويضعون فوقه النبيذ رمزاً لدم السيد المسيح. وفى هذا اليوم تنام أعداد كبيرة من

الزوار فى الكنيسة فى الفضاء الخارجى وبجوار المقابر، لكى يشعلن الشموع طوال الليل للقديس ويأتون بالنذور ويأكلون فى ساحة الكنيسة.

رموز الاحتفال والرسالة التى يرسلها:

١ ـ الاحتفال عند القبور له دلالته التاريخية، والاعتقادية، وآثاره النفسية العميقة. فالخلفية الثقافية المصرية تعتبر أن الموت هو الحياة الأبدية، والكثير من الاحتفالات المصرية يقضيها الأهل فى المقابر بجوار الآباء والأقارب المتوفين. كما أن البقاء فى القبور له أثره النفسى العميق الذى يساعد الإنسان على التخلص من مشاكله. فالشعور بعدم استمرار الحياة يخلص الإنسان من مشاكله الدنيوية ويملأ نفسه بالموعظة والأمل فى الخلاص من أسر العالم المادى، والعالم المحدود، كما أن الخوف من المجهول والموت قد يدفع الإنسان إلى السلوك السليم.

٢ ـ فكرة التضحية بجسد المسيح ترتبط بالمعتقدات القديمة عن الطوطمية فاشتراك مجموعة من العباد فى أكل القربان[٤١]، وهو حيوان طوطمى، يؤدى إلى الاعتقاد فى أن أعضاء الجماعة يدخلون فى اتحاد نشط بالمصدر الإلهى مع بعضهم البعض. وقد حل عيسى محل هذا القربان وبالتضحية به على الصليب تنزل آثام العالم، ويتمكن المؤمنون من المثول أمام الله فى طهارة من الإثم والاستعداد لتلقى نعمة التجدد أو البعث الجديد[٤٢]. وهم عند تناول القربان يقولون «باسم الآب والابن والروح القدس»، فالإله الأب هو الأب الكريم للإنسان. أما الإله الابن فهو المسيح المخلص الذى تجسد فيه الحب الإلهى للإنسان. أما الإله الروح القدسى، فهو المسيح كما يعيش فى فؤاد كل مسيحى ولد من جديد، وفى الكنيسة التى توحد كل المسيحيين فى حب مكرس للأب والمخلص الذى أرسله[٤٣].

فقد طورت المسيحية فكرة الصلب اليهودية حيث كان الموت على الصليب هو أبشع أنواع الموت فى الفكر اليهودى[٤٤]. ولكن الصلب أخذ مفهوماً جديداً فى الفكر المسيحى، وأصبح يدل على الخلاص الروحى. ويمارس المسيحيون فى فلسطين عبادات يطلق عليها (درب الصليب)، وهذا الاسم يطلق على المسافة التى قطعها السيد المسيح بين دار بيلاص ورأس الخليل حيث مات. وكانت السيدة مريم العذراء مع جماعة من المؤمنات، يقضون وقتهم فى العبادة فى هذا الطريق لكى يقتدوا آثار السيد المسيح للخلاص. واقتدى بهم من جاء بعدهم، فكانوا يأتون لإحياء ذكرى تلك الآلام. وفى عام ١٨٨١، تبنى القديس «بوريوريس» وهو من رهبان مارفرنسيس إحياء هذه الطقوس فأسس أخوية اسمها «أصدقاء يسوع ومريم»، وكانت هذه الجمعية لها سلطة مباركة مراحل درب الصليب وهى كالآتى: الحكم على يسوع بالموت، يسوع يحمل صليبه، سقوط يسوع للمرة الأولى، المرحلة الرابعة يلتقى بأمه، المرحلة الخامسة يسوع مسعف يحمل الصليب، المرحلة السادسة القديسة فيرونيكا تمسح وجه يسوع بالمنديل. وهذه المراحل تصل إلى ١٤ مرحلة يرمز لها بـ١٤ صليباً، وتعلق الصلبان فى هذا الاحتفال، فى المنازل والكنائس ويقام احتفالاً كبيراً فى هذه المناسبة[٤٥].

مارجرجس الراهبات:

قد تلحق البنات بمارجرجس الراهبات، أما الرجال فيلتحقون بالكنيسة ويعملون بها. ولا تقبل الراهبة فى هذا السلك إلا بعد التخرج من الجامعة، حتى لا يكون الفقر هو الدافع إلى الرهبنة. ويتم اختبارها قبل دخولها إلى سلك الرهبنة، وترتدى الراهبة تحت التمرين ملابس رمادية وغطاء رأس أسود، أما الراهبة التى اجتازت تلك المرحلة فترتدى ملابس سوداء.

المكان يقسم إلى قسمين: قسم خارجى وآخر داخلى.

القسم الخارجى يفرش بالحصير، وتخلع عنده الأحذية. والقسم الداخلى مقسم إلى ثلاثة أقسام: قسم تجلس به الراهبات، والقسم الثانى عبارة عن صالة متسعة، والقسم الثالث حجرة صغيرة بها صورة القديس التى لها زجاج مفتوح من أعلى توضع بها رسائل للقديس.

وعند زيارة هذا المكان، يقوم الزائر بإشعال شموع للقديس، ويصلى صلاة صامتة وقد يرسل رسائل للقديس مكتوبة توضع فى الإطار المعلق، وعند خروجه إلى الصالة التى فى الوسط يقوم بطقوس أخرى كالآتى:

يصطف الزائرون صفوفاً أمام الراهبة الأم، التى تضع قيد القديس فى رقبة كل منهم، ويحنى رأسه ويصلى صلاة صامتة، ويطلب تحقيق أمنية، وأثناء تلك الصلاة تضع الراهبة

يدها فوق رأسه، وتصلى من أجله، ويقوم بهذه الطقوس المسلمون والمسيحيون على حد سواء.

فالفكرة الأساسية لهذه الطقوس، هى أن الخلاص الروحى يأتى بعد المعاناة وعن طريق إصلاح النفس وإذلالها جسدياً ونفسياً حتى يتغلب الإنسان على غروره، وبالتالى يتقرب إلى الله أو يصل إلى حالة من السلام مع النفس.

٢ - دير مارمينا:

القديس مينا هو ثانى قديس بعد مارجرجس، وهو ابن (أودوكسيس) الذى كان حاكماً لإقليم فى الدلتا. وهى بلدة لانفيوس ابشادى (زاوية زين) بالمنوفية. وكان محبوباً بسبب بره وتقواه، وقد أثارت هذه المحبة غيرة أخيه وكان والياً أيضاً لإحدى المقاطعات. فوشى به لدى الإمبراطور الذى أصدر أمراً بنقله إلى ولاية أخرى فى شمال إفريقيا. وعندما توفى والد القديس وهو فى الحادية عشر، ثم توفيت أمه وهو فى الرابعة عشر أصبح وحيداً. فانضم للجيش ونال مكانة لابأس بها رغم صغر سنه. وفى التاسعة عشر من عمره صدر المنشور الإمبراطورى فى ٢٤ فبراير عام ٣٠٣م الذى يفرض عبادة أبلون وأرطاليس فما كان من مينا إلا أن وزع أمواله على الفقراء وترك الجندية إلى الصحراء. وظل خمس سنوات مقيما فى الصحراء يصوم ويصلى ويدرس الكتب المقدسة.

وفى إحدى الاحتفالات الوثنية عندما كان فى الإسكندرية اقتحم الاحتفال وصاح «أنا مسيحى»، فتعرف عليه بعض الجنود، وأمر الإمبراطور بالقائه فى السجن حتى ينتهى الاحتفال.

وتعرض القديس للعذاب، جلدوه بسبور مصنوعة من جلد الثور اللين، وقشط جلده حتى ظهرت عظامه، ومزق جسده بأوتاد حديدية ثبتت على الأرض ثم سحبوه عليها، ودلكوا جراحه بملح خشن ووضعوا مشاعل ملتهبة تحت ضلوعه، وضرب على فمه فكسرت أسنانه. ثم أرسلوه إلى والى آخر لكى يتلقى قدراً آخر من العذاب، وأثناء رحلته فى السفينة جاء إليه صوت من السماء يقول:

«لا تخف يا حبيبى مينا فإنى سأكون معك أينما تحل»

وفى السجن ظهر له السيد المسيح، ورشم جسمه بالزيت ومنحه السلام فانتعش القديس. وأمر الوالى بنشر جسده ولكن المنشار ذاب كما يذوب الشمع إذا اقتربت منه النار. أخيراً قرر الوالى قطع رأسه، وحرق جسده بالنار. وعندما ألقى بجسد القديس فى النار ظلت النار مشتعلة ثلاثة أيام دون أن يحترق الجسد. فقام بعض المؤمنين بأخذ الجسد ودفنه بكل عناية فى مكان لائق عام ٣٩٠م.

الدير فى صحراء مريوط:

يعد دير مارمينا ثانى أشهر مزار مسيحى على مستوى العالم بعد مارجرجس. وقد بنيت للقديس عدة كنائس، فى إيطاليا، وألمانيا، وفى إحدى قرى إسبانيا (سانت مات)، ويقام له احتفال فى يوغسلافيا، حيث يخرج المحتفلون فى الشوارع وهم يحملون صور مارمينا المصرى، ويعد أشهر شهيد فى بلغاريا.

يقع دير مارمينا فى صحراء مريوط بالقرب من مدينة برج العرب، فى الساحل الشمالى، على بعد «٧٠كم» من مدينة الإسكندرية وعلى بعد كيلومتر واحد من الدير الحالى.

ويقع وادى مينا، وهو مكان أثرى لبقايا مدينة قديمة كان يقع فى وسطها قبر الشهيد مارمينا. وعلى بعد حوالى «٥كم» من الدير تقع مزرعة الدير.

الدير الحالى نشأ عام ١٦٥٩ فى عهد البابا كيرلس السادس. فيروى أن الشهيد مارمينا ظهر للبابا فى الرؤيا، وقال له: «عاوزك تبنى لى دير فى مريوط مرة أخرى علشان دى إرادة ربنا». وبدأ البابا يراسل وزارة الآثار، والسياحة، لكى يسمح له ببناء الدير واستمرت هذه المراسلات لمدة خمس سنوات، وكان يلح أثناء تلك المراسلات أن تخصص له حجرة يبقى بها فى المدينة القديمة ليقيم بها كراهب متوحد. ولم يأت إليه الرد إلا فى يوم ١٠ مايو عام ١٩٥٩.

وكان هذا اليوم يوم رسامته كبطريك للكنيسة القبطية، فأرسل الرد إلى هيئة الآثار بأنه كان يطلب البقاء فى المدينة الأثرية عندما كان راهباً متوحداً، ولكنه الآن أصبح بطريكاً، فهل من الممكن أن توكل إليه المنطقة الأثرية ليعيد بناءها. فرفض طلبه ولكن بعثت إليه الموافقة على بيع أرض مجاورة للمنطقة الأثرية مساحتها حوالى مائة فدان، بنى عليها الدير الحالى. ثم نقلت رفات القديس مارمينا إلى الدير عام ١٩٦٢. وبدأ الناس يحضرون إلى الدير للحصول على بركة الشهيد.

الدير يشتمل على عدد من المبانى، أهمها: كنيسة للسيدة العذراء وكنيسة للأنبا صموئيل وكاتدرائية[٤٦] خاصة بالشهيد مارمينا ومبنى لمضيفة الرهبان أسفلها مطعم لزوار الدير.

ويلحق بالدير عيادة طبية وورشة للنجارة ومخبز كما توجد منافذ لتوزيع منتجات الدير وأكشاك لبيع الهدايا والصور والكتب. وفى المزرعة التابعة للدير يوجد مدخل، وتربية حيوانات وأرانب وعيادة بيطرية، كما يملك الدير عدداً من العربات النصف نقل وجرارات زراعية. والدير محاط بسور ضخم تتقدمه بوابة من الصاج المصمت. وطرقات الدير تزرع بأشجار الزيتون.

كنيسة السيدة العذراء:

بنيت كنيسة السيدة العذراء بسبب قصة تروى: أن والدى الشهيد لم يكن لهما أبناء، وكانا يداومان الطلب من الله. وفى عيد القديسة مريم والكنيسة مليئة بالأطفال المعمدين، كانت والدة القديس (أوفيميه) حزينة تشتاق إلى أن يكون لها ولد يفرح قلبها. فاتجهت إلى أيقونة القديسة العذراء مريم وبكت وسمعت صوتاً من الأيقونة يقول «آمين» ففرحت كثيراً واطمأن قلبها ووثقت أن الله سيستجيب لطلبها، بشفاعة أم النور[٤٧].

وطقس التعميد له أهمية بالغة فى العقيدة المسيحية. وهو يقابل طقس الختان فى اليهودية وهو توبة عن الخطيئة[٤٨]. وهو فى المسيحية يعنى الولادة من الماء والروح القدس والتحرر من الخطيئة.

ويتم كالآتى: تقف الأم وتحمل طفلها على ذراعها الأيسر، والوجه جهة الغرب ويحدد جهة الشيطان، على أعماله الشريرة. ثم يلتفت إلى الشرق، ويعلن إيمانه بابن الله (المسيح)، والثالوث المقدس، وبالكنيسة الواحدة. ثم يغطس فى حوض المعمودية ثلاث مرات، ويعمده الأب الكاهن باسم الأب والابن والروح القدس. ثم يمسحه بالميرون المقدس سر التثليث، ويرشم جسده ستة وثلاثين رشماً فيتقدس[٤٩].

رموز الاحتفال:

١ ـ الغرب هو اتجاه الشيطان. أما الشرق، فهو اتجاه الإله وهذا الاعتقاد يرتبط باتجاه شروق وغروب الشمس.

٢ ـ والكنيسة الأرثوذوكسية تؤمن بأن الله ذو طبيعة واحدة ولكنه مثلث الأقانيم، أقنوم الأب وأقنوم الابن وأقنوم الروح القدس، وأن أقنوم الابن، يتجسد فى الروح القدس، وأن أقنوم الابن، يتجسد فى الروح القدس، فالمسيحية تؤمن أن الله واحد ولكن له ثلاثة أقانيم، وكلمة أقنوم كلمة سريانية يطلقها السريان على كل من يتميز على سواه، على شرط أن يكون مما يشخص وله ظل. ولذلك فإنه يراد بالأقنوم التعيين، وليس لها مرادف فى اللغة العربية. والأشخاص هم الذوات المنفصلة أحدهم عن الآخر، أما الأقانيم فهم ذات واحدة هى ذات الله، هم واحد فى الجوهر بكل صفاته وخصائصه لأنها ذات الله الواحد[٥٠].

تقع كنيسة العذراء فى مواجهة الباب الرئيسى للدير ويصعد إليها بسلم من درجات عريضة عدة. ويعلوها برج يحمل صليبًا. والكنيسة لها باب خشبى عريض وباب آخر جانبى على الجانب الأيمن. وعند الدخول من الباب الرئيسى يوجد مذبحان للشموع: المذبح الأيمن للنساء، والمذبح الأيسر للرجال، وبجواره صندوق للنذور. وكل مذبح يوضع فى حجرة مربعة بدون أبواب، وتجلس النساء على الأرض بعد إشعال الشموع، أما الرجال فيقدمون الشموع ويغادرون المكان. والكنيسة مكونة من ثلاثة أروقة وبها الكثير من الأعمدة الرخامية، وفى الرواقين الأيمن والأيسر توضع المقاعد الخشبية. وفى مقدمة الكنيسة مسرح خشبى. مفروش بالسجاد، وتجرى فوقه الطقوس التى يؤديها الرهبان والشمامسة والقساوسة ولا يصعد إلى هذا المسرح بالأحذية. والسقف فوق المسرح مكون من ثلاثة أجزاء، الجزء الأوسط مقبى. وخلف هذا المسرح توجد حجرة منفصلة، مغطاة بستائر حمراء عليها علامات الصليب باللون الذهبى، ولا يدخلها إلا الرهبان يوضع فى وسطها المذبح، وهو مغطى بمفرش أبيض فوقه آخر شفاف. وصورة للسيد المسيح، وصليب كبير ومنضدة عليها إنجيل (مغطاة بمفرش أحمر) وثلاثة شمعدانات، ويوضع شمعدان رئيسى على الجانب الأيسر من المذبح يتم إشعال بقية الشمعدانات منه. وأرضية الحجرة مفروشة بالسجاد الأحمر.

وفى قاعة الكنيسة منبر خشبى منقوش بالنقوش الذهبية، ومرسوم عليه صورة القديس وبجواره مذبح للشموع فى الجانب الأيمن من الكنيسة، وفى مقدمة الكنيسة علقت صورة للسيدة العذراء، وصورة القديس مارمينا، ويتدلى من سقف الكنيسة عدد من الثريات.

طقوس الصلاة فى الكنيسة:

يقوم زوار الدير بالصلاة داخل الكنيسة فى بداية يوم الأحد وقد تمت الصلاة كالآتى: جلست النساء فى الجانب الأيسر من المسرح والرجال فى الجانب الأيمن. وأشعلت الشموع فى مقدمة الكنيسة، وعلى المسرح الخشبى وضع الإنجيل فوق حامل. وبدأت الطقوس فى الحجرة الداخلية (قدس الأقداس)، وكان الراهب الأكبر يرتدى ملابس بيضاء (جلباب) على ظهره وأمامه صلبان باللون الأصفر، ويضع على رأسه طاقية فوقها شال أبيض، وله لحية طويلة تصل إلى صدره ويقف بجواره عدد من الرهبان يعاونونه فى أداء الطقوس، وكان يقف أمام المذبح داخل الحجرة وظهره للجمهور ويفرد ذراعيه ليكوّنا مع جسده شكل الصليب. وكان أحد الرهبان يضع فوطة صغيرة (بمبى اللون) فوق كل كف من يديه، من الفوط الموضوعة فوق المذبح. وراهب آخر يهوى عليه بمروحة من القماش القطنى المقلم (باللون الأحمر والأبيض)، وراهب آخر يهوى عليه بإحدى الفوط[٥١] لونها لبنى، وآخر يقف أمامه يطوى فوطة بمبى ويشكلها فى شكل مثلث ويضعها أمام عينيه. وكان الراهب الأكبر يمسك بالصليب فى يده اليسرى، ويقوم راهب آخر بإشعال الشمعدان الموضوع فوق المذبح من الشمعدان الرئيسى على الجانب الأيسر، وراهب آخر يحمل مبخرة يطوف بها حول المذبح. كان أحد الرهبان داخل هذه الحجرة يرتل ترتيلات ويشارك المصلين فى غناء بعض الفقرات باللغة القبطية والعربية.

خرج الكاهن من قدس الأقداس وهو يحمل الصليب فى يده اليسرى ويرش على المصلين بالماء المقدس[٥٢] ثم يجفف يديه ببشكير لونه بمبى، ويقف على المسرح يلقى خطبة الصلاة باللغة العربية ويستشهد بفقرات من الإنجيل. وفى آخر الخطبة يلف بالمبخرة بين المصلين مرتين ثم يعود إلى المسرح. ويأخذ أحد الشمامسة فى إنشاد المزامير وكان المصلون يشاركون فى غناء بعض الفقرات وعندما كان يذكر (أبانا الذى فى السماء) كانوا يقفون ويقبلون أيديهم ويقبلونها ويرفعون أيديهم إلى السماء أثناء الوقوف، وكانت إحدى النساء شديدة الانفعال وكانت تستغرق فى بكاء، وبعض الرجال يغلق عينيه من شدة الانفعال. وفى نهاية الإنشاد يقول الراهب: «فليقبل كل منكما الآخر». فيقبل كل فرد يديه ويضمهما إلى بعضهما ويلتقى مع يدى أقرب مصلٍّ بجواره».

وبعض النساء كن يغطين رؤوسهن بطرح سوداء، والبعض الآخر وضع «إيشاربات» ملونة أما الشابات الصغيرات فقد وضعن «إيشاربات» صغيرة عليها صور القديس مينا أو علامة الصليب، أو صورة السيد المسيح. وبعض النساء تركن شعورهن مكشوفة. وكان المصلون من مختلف المستويات الاجتماعية. فقد ارتدى بعض الرجال الجلباب أو القميص أو البنطلون أو البدل الصيفية.

ثم اتجه الكاهن إلى المذبح فى حجرة قدس الأقداس وأخذ يتلو صلاةً وهو راكع على الأرض، وممسك بالمذبح وهو يمسك الصليب فى يده اليسرى. أثناء الصلاة وقف الشمامسة على المسرح الخارجى بجوار صورة القديس مارمينا، وكانوا يركعون على الأرض ويشاركون فى أداء الصلاة وكان منهم عدد من الأطفال أيضًا، ويرتدون جميعًا جلابيب بيضاء رسمت عليها الصلبان بخيوط ذهبية. وبانتهاء الصلاة انتهت الطقوس الرسمية.

هذه الطقوس ما هى إلا أداء درامى لقصة صلب السيد المسيح، وقيامته من القبر بعد موته[٥٣]. وقام بأداء دور السيد المسيح الكاهن داخل قدس الأقداس. وخروجه من هذه الحجرة هو رمز لقيامة السيد المسيح. وبعد انتهاء الطقس الدرامى، خرج الراهب من قدس الأقداس وجلس على كرسى كبير أمام باب الحجرة. وصعد الرجال والنساء على المسرح بعد خلع الأحذية، ووقفوا فى طابورين: طابور للنساء فى الجانب الأيسر، وطابور للرجال فى الجانب الأيمن، وأخذوا يتناولون من النبيذ كل بدوره، وكان الراهب يضع النبيذ فى قنينة ومعه ملعقة. وكان بعض النساء يحملن أطفالاً رضع، وكانت الأمهات والأطفال يتناولون النبيذ أيضًا، بما فى ذلك كبار السن. ثم تم توزيع الفوط الملونة ووزع القربان وهو نوع من الخبز[٥٤].

وجاء أحد القساوسة بملابس سوداء وانفرد بصلاة خاصة أمام صورة القديس مينا. وانفرد آخرون بقس آخر فى زاوية بعيدة على انفراد، وكانت إحدى الفتيات تبكى بشدة أثناء اعترافها له. وتجمع بعض النساء فى مكان مذبح الشموع لإشعال شموع للقديس. وتجمع عدد من الرجال بجوار صندوق

النذور، بينما جلس بعض كبار السن على سلالم الكنيسة أو فى ركن بجوارها.

كاتدرائية الشهيد مارمينا:

بعض الزوار اتجه لزيارة كاتدرائية الشهيد مارمينا التى ألحقت بالدير وهى من أكبر الكاتدرائيات فى مصر، حيث يوجد بها مذبح، وقد وضع حجر أساسها البابا كيرلس السادس فى وقت لم يكن عدد رهبان الدير يزيد عن خمس رهبان، ولم يكن يأتى للدير إلا عدد محدود من الزوار، فانشأ كاتدرائية تسع ٢٠٠٠ شخص فى وسط الصحراء. وكان ذلك موضع خلاف وهجوم ضد البابا ولكنه أصر على بناء الكاتدرائية، وقال لهم سوف يأتى الوقت الذى تقولون فيه لماذا لم تبنِ الكاتدرائية أكبر من ذلك. واليوم أصبحت هذه الكاتدرائية تمتلأ بالزوار أيام الجمعة والأحد وأيام الحدود(٥٥).

الأكل فى المضيفة:

تجمع الزوار فى حوالى الساعة الواحدة فى المضيفة والتفت كل مجموعة حول مفضدة ووضعوا أنواعاً من الأسماك المملحة، واجتمع عدد كبير أمام منافذ تقديم الفول المدمس الذى يقدم مجاناً لزوار الدير. وجلس بعضهم فى فراندة المضيفة، بينما تجمع عدد آخر خلفها وفرشوا مفارش على الأرض ووضعوا فوقها الطعام. وكان يسود الجميع جو من المرح والبهجة.

فأداء الطقوس يؤدى إلى حالة من التطهير النفسى الجماعى بسبب شدة الانفعال الدينى والانبهار الشديد بالمشاهد المختلفة، فالرسالة التى ترسلها الطقوس هى رسالة المحبة والإخاء.

سكن الرهبان:

يوجد بالدير حوالى ٦٠ راهبًا وعدد كبير منهم من خريجى الجامعات. والراهب لكى يدخل إلى سلك الرهبنة(٥٦) يتجرد من أمواله. فالسيد المسيح كان يقول: «إن دخول غنى إلى ملكوت الله مثل دخول جمل من خرم الإبرة». ولهذا قصة.

فمدينة أورشليم كانت محاطة بسور له أبواب عدة وكان أصغر تلك الأبواب باب يسمى (باب خرم الإبرة). وكان مرور الجمل من هذا الباب لا يمكن أن يتم إلا بعد تخليصه من أحماله. وقد شبه السيد المسيح الراغب فى الدخول إلى الرهبنة بهذا الجمل، فعلى الراغب أن يتخلص من أمواله وكل ما يربطه بالدنيا.

ويظل الراهب فترة تحت التمرين، يرتدى خلالها ملابس رمادية، وعند رسامة الراهب يرتدى ملابس سوداء حداداً على العالم الفانى الذى تركه. وينام على الأرض دون حراك ويصلون عليه صلاة الموتى، لأنه سوف يولد من جديد فى حياة الرهبنة. وهو يرتدى هذا اللون فى جميع الأوقات حتى فى «القلاية» وينام وهو يرتدى السواد، أما داخل الكنيسة فهو يرتدى ملابس بيضاء فوق هذه الملابس السوداء لأن اللون الأبيض رمز النقاء وهو رداء الملائكة.

ويقوم نظام الرهبنة على أساس الطاعة المطلقة لرئيس الدير فهو يشبه النظام العسكرى، ولكنه نظام نابع من المحبة والإيمان. والراهب لا يرث ولا يورث لأنه يتجرد من أمواله قبل الدخول للدير.

ويقع مسكن الرهبان داخل الدير وله باب خشبى مزين بعلامات الصليب المفرغة ولا يسمح لأحد بالدخول إلى هذا المبنى إلا إذا طلب مقابلة أحد الرهبان. ويقوم بحراسة الباب طفل فى العاشرة من عمره، وهو يمضى وقته فى تنقية الأرز الذى يطبخ للرهبان. والمبنى مكون من طابقين: فى الدور الثانى توجد صالة للطعام وأخرى لاجتماع الرهبان. ويقيم بالمبنى ٦٠ راهبًا وعدد من العمال الذين يعملون فى المطعم والمطبخ.

صالة اجتماع الرهبان:

وهى صالة كبيرة مفروشة بالسجاد يوضع بها أنتريه أسيوطى عليه فرش من القماش (الجبلان) ويوضع بها عدد من صور السيد المسيح، بعضها محاط بإطار، والآخر محفور فوق الصليب أو على مثلث من الخشب. كما توجد صورة ضخمة للبابا شنودة الثالث، وخريطة للدير وشكل من الخشب يمثل كنيسة. كما علق الكثير من عبارات الإنجيل التى جاء بها ذكر مصر، وكتب باللغات القبطية، والإنجليزية واليونانية.

وفى صالة الطعام يحرص الرهبان على تقديم الطعام لزوارهم، وهو طعام نباتى خالٍ من اللحوم (فول، أرز، بطاطس) وقد قدم لنا الراهب طعاماً من الفول والعدس، وقد قبلت الطعام وكان لقبولى الطعام أثره الطيب فى نفس الراهب. أما راهب الدير الذى استضافنا فكان صائماً. ولا توجد قاعدة

عامة للصوم ولكن فى الإنجيل: «متى صمتم فلا تكونوا عابسين فادهن رأسك واغسل وجهك لكى لا تظهر للناس صائماً بل لأبيك الذى فى السماء فأبوك الذى يرى فى الخفاء يجازيك علانية»(٥٧).

المنطقة الأثرية وادى مارمينا:

وادى مارمينا هى منطقة أثرية والطريق إليها غير مرصوف ولكنه مدق ترابى يمكن أن تسير عليه السيارات بسهولة. وتبلغ مساحة الوادى ٢٠٠ فدان ويتوسطها قبر الشهيد مارمينا. وربما يرجع تاريخ المنطقة إلى القرن الثالث أو الرابع الميلادى، وكانت مدينة وظلت قائمة حتى القرن السابع أو العاشر أو الثالث عشر الميلادى. ولكن معظم المؤرخين يجمعون على أن وادى مارمينا كان معروفًا فى القرن الخامس والسادس الميلادى. والمنطقة بها آثار كنيسة وحمام كان مقاماً بجوار بئر ماء. وقد تم اكتشاف المدينة الأثرية بواسطة العالم الألمانى «كوفمان» عام ١٩٦٥ ومازالت الاكتشافات الأثرية قائمة فى هذه المنطقة بالتعاون مع هيئة الآثار المصرية وألمانيا. وفى عام ١٩٨٧ تم اكتشاف معاصر للزيت والكثير من أجساد الشهداء. والمنطقة لها أهمية بالغة، لأنها المدينة الوحيدة التى ردمت ولم يقم فوقها مبانٍ جديدة.

ويأتى لزيارة المنطقة زوار من ألمانيا، وإنجلترا ومن شرق آسيا، كما تجرى الكثير من الأبحاث فى الجامعات الأجنبية على تلك المنطقة.

يقع قبر الشهيد فى وسط المنطقة وينزل إليه بسلالم إلى أسفل. والقبر له أهمية اعتقادية هائلة لدى المسيحيين والمسلمين أيضًا. ويأتى إليه أهالى المنطقة من الفلاحين للتخلص من العقم، وبعضهم يأخذ حفنة من تراب القبر من أجل ذلك. كما يعتقد أن هذا المكان له قدرة هائلة على شفاء أمراض الجنون بالذات، فأهل المريض يأتون به إلى هذا المكان ثلاثة أسابيع متتالية مرة كل أسبوع(٥٨).

وعن أسباب دفن الشهيد فى هذا المكان أن إحدى القبائل البربرية هاجمت غرب الإسكندرية. فأرسلت فرقة لحماية المريوطيين، وطلب قائدها «طلب من الجند المسيحيين الذين تحت قيادته أن يصطحبوا معهم جسد القديس، فنقل الجسد على ظهر جمل إلى إحدى قرى منطقة مريوط تسمى «لستى»، ولكن الجمل برك ولم ينهض، وضرب كثيراً ولم يتحرك ففهم أن القديس يريد أن يبقى فى ذلك المكان فوضع الجسد فى تابوت من الخشب لا يفسد مع صورة رسمت للقديس وكتاب تذكارى وأقاموا له قبراً ذا قبو».

مزرعة الدير:

تقع مزرعة الدير على بعد «٥كم» من الدير فى منطقة تسمى «وادى البنجر». وتبلغ مساحتها ١٥٠ فداناً محاطة بسور والطريق إليها مرصوف بالأسفلت فقد قام الدير برصف الطريق وجميع الطرقات داخل المزرعة.

ونشاط الدير الأساسى يقوم على الزراعة من أجل تخضير المنطقة، وفى عام ١٩٦٥ كانت توجد مشكلة فى المياه وكانت المياه تنقل إلى الدير بواسطة براميل توضع فوق عربة كارو تجرها البغال حوالى ١٢-١٣كم ومنذ حوالى ٣-٤ سنوات مد إلى المنطقة فرع من ترعة النصر ووصل إلى الدير.

ويقوم الدير بزراعة النباتات التى تتحمل الملوحة، مثل الزيتون واللوز والتين، كما يزرع البرسيم والموالح مثل الليمون. وتقوم المزرعة على أحدث الأساليب العلمية فقد أنشئ فى المزرعة منحل كما تربى فيها الطيور والحيوانات والأرانب، ويعمل بالمزرعة الرهبان الذين يتولى كل منهم الإشراف على نشاط طبقًا لتخصصه. كما يعمل عدد من المهندسين الزراعيين والعمال القادمون من المنيا والصعيد، ويتقاضون أجراً شهرياً. بالإضافة إلى بعض المتبرعين الذين يعملون بعض الوقت فى الدير، مثل الطبيب البيطرى، والنحال الذى يشرف على المنحل. فالعمل فى الدير يعتبر بركة تحمى الإنسان. ويباع إنتاج المزرعة فى منافذ التوزيع داخل الدير، ويلقى إقبالاً شديداً من زوار الدير، وجزء منه يستهلك كطعام للمقيمين داخل الدير والمزرعة(٥٩).

معجزات مارمينا:

تدور الكثير من الروايات عن المعجزات التى يقوم بها مارمينا فى الشفاء. وذلك لأن مارمينا قبل استشهاده ظهر له السيد المسيح وقال له: «إنك سوف توهب ثلاثة أكاليل: إكليل من أجل استشهادك وإكليل من أجل بتولتك، وإكليل من أجل توحدك فى الصحراء» وبعد استشهاده حدث الكثير من المعجزات عن طريق الاستشفاع بجسده. ولكى تتحقق

المعجزة لابد أن يكون صاحب الطلب يؤمن إيماناً شديداً بقدرات القديس.

ويشتهر مارمينا بقارورته الشهيرة، وهذه القارورة تدور حولها معجزات الشفاء. ويأتى الزوار من شتى أنحاء العالم للحصول على هذه القارورة ويوجد الكثير منها فى مناطق مختلفة من العالم، وهى عبارة عن قارورة من الفخار طولها من ٧-١٠ سم ولها يدان من الفخار ومفرغة من الداخل ويمكن أن تملأ بالماء أو بالزيت. ومحفور عليها من الخارج صورة الشهيد وحوله جملان راكعان عند قدمه. وبعض القوارير منقوش عليها العبارة التالية باللغة اليونانية Aguos menas (بركة مارمينا) ويوجد حوالى عشرة أشكال من هذه القارورة وتشتهر بشفاء السرطان والفشل الكلوى.

وقد سمعت من الزوار ورواهب الدير الكثير من القصص عن معجزات القديس ويمكن أن نصنف هذه الحكايات إلى قسمين: حكايات عن شفاء الأمراض وحكايات عن معجزات القديس فى إنقاذ من يعملون بالدير.

معجزات عن شفاء الأمراض:

وقد روى راهب الدير الحكايات التالية:

«أنا أذكر فيه واحدة ست من سوهاج، بقالها دلوقت خمس سنوات كانت كل سنة تأتى لزيارة الدير وتقول: بنتى لسه بخير مافيش أى مشاكل معاها. بنتها دى كان عمرها تسع سنوات وأصيبت بفشل كلوى وبقيت فى غيبوبة حوالى ١٣ يوم، وفى اليوم الثالث عشر الدكاترة قالوا لها: يا مدام روحى جهزى نفسك لإن البنت خلاص مافيش فائدة.. إحنا مجرد بس إن احنا معيشينها على الخراطيم. وبالرغم من إن الدكاترة قالوا لها: مافيش فائدة الطبيب بيقول ليس لها علاج. فجأة لقت البنت قامت ودخلت دورة المياه وطلبت أكل. وقالت لهم بابا كرلس كان هنا جاء ونظر إلىّ ثم أخذ نفسه وذهب».

وفى رواية أخرى قال «كان فيه واحده عندها فشل كلوى أنا أعرفها خالة صديق لى. جاء لها فشل كلوى، كلية تدمرت تماماً وشالوها، وبدأت الكلية الثانية تتدمر. فأنهارت تماماً رجاءت إلى الدير هنا وأخذت تبكى عند مارمينا، وقابلت البابا كرلس وأخذت منه زيت وحنوط. وكانت كل يوم تدهن نفسها مكان الكلية، والدكتور قال لها روحى إعملى أشعة. أظهرت الأشعة أن لها كليتين وحالبين. قالت الدكتور غلطان علشان أنا عندى كلية واحدة وحالب واحد وشلت الكلية. الدكتور أعاد الأشعة سبع مرات، وكل مرة تظهر كليتين وحالبين. بقيت زى الفل مافيش أى مشاكل»[٦٠].

قصص عن حماية العاملين فى الدير:

روى الراهب أيضاً:

«عندنا هنا عامل من عمال الدير كان واقف فى المنشار الكهربائى، كان بيقطع قطعة خشب كان قبل الحادث بيقول مارمينا إيه؟ ده كان زمان دلوقت مافيش معجزات. المهم جه ينشر الخشب راح المنشار مقطوع طار دخل فى رقبته. أبونا المسئول عن الورشة يشهد أمام الله أنا طلعت المنشار من رقبته جوا رقبته. كان عنده قطن راح جايب القطن وراح كابس القطن جوا رقبته، والدم كان رهيب نازل منه. جاء علشان يوديه عيادة الدير فى الطريق إلى العيادة كان أبونا عمال يصرخ ويقول: يا مارمينا... يا مارمينا... كده برضه تسيبنا وتخلى الأخ ده هيموت. عبال ما وصل العيادة أبونا الدكتور جاء يشيل القطن لقى مفيش أى حاجة خالص. طب الدم ده جاء منين أبونا شايل بإيده المنشار من جوا رقبته ومافيش جرح»[٦١].

ويقوم القديس بحماية المنطقة فى المساء ويطوف بها مرتدياً ملابس ضابط ويشع منه النور.

٣ - دير السيدة العذراء بالفيوم:

مؤسس الدير هو الأنبا إسحق، تلميذ الأنبا أنطونيوس عاش فى القرن الرابع الميلادى وكتب سيرته الأنبا سرابيون، وهى فى مخطوط بيد الأنبا انطونيوس (رقم ١١٢ تاريخ).

يقع دير العذراء بالفيوم على بعد ١١كم، من اللاهون، ويعرف بدير النحل أو دير الحمام أو دير العسل. وذلك لاعتقادهم أن حشرات (نحل) قامت بحماية الدير عن طريق بناء طبقة سميكة على سور الدير فحمته من الانهيار، كما أن الدير يقع فى منطقة الحمامات الرومانية القديمة حيث كانت الحمامات تبنى خارج المدينة. والدير يقع فوق تل مرتفع، وطريق الصعود إلى الدير مزروع بأشجار الريحان، وكانت منطقة الدير أرضاً بوراً، أما الآن فقد تحولت إلى أرض صالحة للزراعة.

والدير محاط بسور من مادة الطفلة، عليه طبقة سميكة من الطين الذى وضع بطريقة منتظمة عن طريق حشرات بنت أعشاشها فوق السور.

والبوابة مرتفعة ومعلق فى أعلاها جرس، وعلى الباب وضعت يافطة توضح أنه يجب عليك أن تدق الجرس ثلاث مرات حتى يفتح لك الباب.

والدير من الداخل عبارة عن فناء مكشوف به بعض المصاطب ومقاعد خشبية ووضع على المقاعد فرش من الإسفنج. ويحاط الفناء بأبنية عدة: مبنى للمكتبة ومبنى للكنيسة ومبنى لأجساد الشهداء. وقلالى للآباء الرهبان ومبنى لصلاة الراهب بقدس الأقداس.

مكان صلاة الراهب:

لا يسمح بالدخول إلى هذه المكان بالأحذية. وهو عبارة عن قاعة صغيرة مفروشة بالأكلمة الحمراء، وفى أحد أركانها مذبح للشموع وصورة السيدة العذراء وصندوق للنذور، وفى مقدمته مكان محجوب بستائر حمراء ولا يدخله إلا الراهب.

أجساد الشهداء:

توضع فى صناديق زجاجية ويقال أنها سليمة كما هى منذ عهد الاضطهاد الرومانى. فيوجد جسم لطفل كامل بالشعر والأظافر وكان مدفوناً فى الرمال. وتوجد أجساد للشهداء أيضاً فى دير الملاك غبريال، حيث عثر على إثنى عشر شهيداً تحت الأرض، وبعض الأجساد وجدت فى أجزاء منفصلة مثل الجماجم والأيدى. وبعض أديرة وادى النطرون بها أجساد قديسين وشهداء مثل جسد الأنبا كرولس، ويعتقد أنه يخرج يده من التابوت ويسلم على زائريه إذا شعر أن الزائر من المؤمنين.

راهب الدير:

هو الراهب باندبوس وهو فى مقتبل العمر (٤٠ سنة) متوسط الطول ومتوسط البنية له عينان زرقاوتان عميقتان. وهو مصرى درس فى كلية اللاهوت فى رمسيس، كما أنه بالغ التهذيب والهدوء. وقد تولى رئاسة الدير من ثمان سنوات.

يرتدى جلباباً أسود، وقلنسوة على رأسه، وتحت الجلباب يعلق فى رقبته صليباً ضخماً من الفضة، ويلف وسطه بمنطقة من الجلد لكى تساعده فى أن يكون مشدوداً أثناء الصلاة حتى لا يتعب مثل الجندى. أما القلنسوة فعليها إثنى عشر صليباً وصليباً كبيراً من الخلف. الإثنى عشر صليباً رمزاً للحواريين، أما الصليب الكبير فهو رمز للسيد المسيح. فيكون مسيطراً على أفكار الراهب ويبعد عنه الأفكار السيئة التى تأتى إليه من الخارج. والقلنسوة مشقوقة من الوسط وهذا الشق مخاط بخيوط بيضاء اللون. وهذا يذكر بالصراع الذى نشأ بين الراهب أنطونيوس والشيطان وشقت القلنسوة أثناء هذا الصراع فقام الراهب بخياطتها. والرهبان يتذكرون هذا الصراع وهذا الشق يرمز إلى الانتصار على الشيطان. والقلنسوة تشبه قلنسوة الطفل وهى إشارة إلى أن الراهب يجب عليه أن يكون بسيطاً فى أفكاره مثل أفكار الأطفال. وهى فى الوقت نفسه تشبه خوذة المحارب لأن الراهب فى حرب مع الشيطان.

زوار الدير:

يفد إلى الدير الكثير من الزوار، من مصر ومن شتى أنحاء العالم، وتنظم الكنيسة رحلات للأديرة، كما أن العائلات تشترك معاً وتقوم برحلات إلى الأديرة. وبعض المسيحيين معتادون على زيارة الأديرة وبعضهم يرتبط بأديرة خاصة مثل السيدة العذراء، مارمينا، مار جرجس. فكل يرتبط بقديس معين يعتقد أنه يستجيب لمطالبه بسبب الارتباط النفسى بينه وبين هذا القديس.

وهم يزورون الأديرة لأنها أماكن طاهرة خالية من الشر والكثير من زوار الأديرة يأتون للعلاج أو لحل مشاكلهم.

حكايات عن معجزات السيدة العذراء:

تروى الكثير من المعجزات عن الشفاء الذى يتم بواسطة الصلاة فى الأديرة أو حل مشاكل معقدة. بعض الحكايات تروى بواسطة راهب الدير والبعض يرويها زوار الدير.

حكايات رواها الراهب:

«فيه أخت من إنجلترا أصيبت بانزلاق غضروفى، وكان يعالجها دكتور هندى غير مؤمن قال لها لو عملتى عملية سوف تصابى بالشلل... الست دى سيدة طيبة ومؤمنة جاءت هنا صلت فى الكنيسة وطلبت من ربنا ببركة السيدة العذراء إن ربنا يشفيها من مرضها. فشفيت رجعت إنجلترا الدكتور بتاعها كشف عليها قال لها أنا بستعجب إيه الذى نجده فى العالم

اليومين دول، انتى شفيتى تماماً من مرضك. السيدة جاءت تانى زارت الدير وشكرت ربنا والسيدة العذراء».

وفى قصة أخرى قال:

«فيه أخت ثانية من بنى سويف صغيرة فى السن عندها ولدين صغيرين. نامت يوم زعلانة صحيت ثانى يوم مابتشفش، بعيد عنك فيه حاجة اسمها العصب البصرى انشل أصبحت ما بتشفش، عالجوها كثير فيه دكتور اعطاها كهربا علشان يفك الشلل وفى الآخر قال لها انتى مش هتشوفى. أهلها قالولها تعالى نعالجك فى مصر. قالت قبل ما أروح مصر أنا عاوزة أحضر القداس. جاءت حضرت القداس، وببركة ربنا والست العذراء جاءت إلى الدير وحضرت معنا فى الكنيسة هنا وبعد الكنيسة تركناها لوحدها. وقعدت تصلى وبعد شوية لقينا الأخت فتحت. كانت معجزة كبيرة واحنا فرحنا لها كان معاها زوجة أخيها قالت لها انا شفت الكنيسة نورت خالص. قلت لها انتى باين عليك بكيتى كثير كان معاها الأجبية طلعت مزمور اسمه مزمور الشفاء المزمور ٢٤ من مزامير داود الذى يقول: «إليك يا رب أرفع نفسى، يا إلهى عليك توكلت، فلا تدعنى أخزى لا تشمت بى أعدائى.....» وفى آخر المزمور يقول:

«عيناى دائماً إلى الرب لأنه هو يخرج رجلى من الشبكة... التفت إلى وارحمنى لأنى وحيد ومسكين... افر حتى انظر إلى ذلى وتعبى واغفر جميع خطاياى»(٦٢).

حكايات يرويها الزوار:

وفى لقاء مع عائلة كانت تزور الدير قال رب الأسرة: «أنا معتاد على زيارة الأديرة من زمن طويل، زرت أبونا فانوس فى البحر الأحمر فى دير الأنبا بولا وهو لا يخرج لملاقاة أحد. «وقديماً كان الأنبا انطونيوس يطل من أعلى القبة التى يصلى بها، ويرش الماء المقدس على الموجودين، وأنا بدون ما أقول له على مشكلتى رش كل الموجودين بالماء وجاء عندى وقال مشكلتك سوف تحل. وأنا فعلاً رجعت كانت مشكلة مش سهلة كبيرة جداً جداً ربنا الحمد لله نجانا منها وحصل فيها خير، وده ثانى يوم على طول حضرنا فيه إلى الدير ثانى يوم المشكلة اتحلت. بالنسبة للآباء الرهبان فيه بينهم وبين ربنا عمار وصلاة وصوم وعبادة ولا يهتمون بأى إنسان، فيه حاجة خاصة بينهم وبين ربنا»(٦٣).

الممارسات فى الدير:

يقوم زوار الدير بالصلاة فى الكنيسة وتقديم النذور فى صندوق النذور وإشعال الشموع للسيدة العذراء ورؤية أجساد الشهداء، ويصلون، ويرش الراهب عليهم الماء المقدس ويأكلون القربان.

الصلاة:

إن الدير يشتمل على كنيسة يصلى بها زوار الدير، ولكن الصلاة فى الدير تختلف عن الصلاة فى أية كنيسة أخرى، لأن الحديث مع قس الكنيسة هو اعتراف رسمى يتم بعد التناول. أما الحديث مع الراهب فهو أكثر بساطة وحرية فلا يشعر المعترف بالذنب كما هو فى حالة الاعتراف للقس. وراهب الدير يصلى من أجل الأشقياء وهذا يشعر من يتحدث إلى الراهب بالراحة النفسية(٦٤).

الماء المقدس:

يقوم راهب الدير عند مغادرة الزوار للدير بمباركة الزوار بالماء المقدس والصليب الفضى الذى يحمله فى يده، حيث يبارك الأطفال والآباء وهذه الماء يصلى عليه الراهب أثناء القداس ويرشم عليه علامة الصليب. وزوار الدير الذين يباركهم الراهب بالماء المقدس يظلون اليوم كله دون أن يغسلوا وجههم لأن هذا الماء طبقاً لاعتقادهم ماء مبارك يجلب البركة والعلاج النفسى والجسدى.

القربان:

فى المعتقد المسيحى القربان هو خبز الحياة. وهو يصنع من الدقيق ولكن لا يدخل به الملح، ولا الخميرة. ففى عهد السيد المسيح وفى عهد الاضطهاد المسيحى مر المسيح بواحدة كانت تصنع خبزاً ولم تعط له. فأصبح خميرها لا يختمر، أما القربان فهو يختمر بدون خميرة، وتوضع به خمس غرزات وهى رمز لعدد المسامير التى صلب بها السيد المسيح على الصليب، وقد يوضع على القربان علامة الملاك ميخائيل رئيس الملائكة.

الخاتمة:

هكذا نرى أن الاحتفال بالقديسين هو فرصة للمسيحيين للتعبير عن ذاتهم. فالمحتفلون يشعرون بقوتهم وهم يتحدون

بيانات الإخباريين

رقم خبارى	الاسم	السن	المهنة	درجة التعليم	الموطن الأصلى	مكان اللقاء	الديانة
١	–	٢٨–٣٠	راهبة	بكالوريوس . تجارة	القاهرة	مصر القديمة	مسيحى أرثوذكس
٢	–	١٨–٢٠	مشرف على حجرة أدوات التعذيب	–	–	–	مسيحى أرثوذكس
٣	سيدة	٥٠–٥٥	ربة منزل	تقرأ وتكتب	–	–	مسيحى أرثوذكس
٤	–	٢٥–٣٠	بائعة القربان	–	مصر القديمة	–	مسيحى أرثوذكس
٥	سيدة	٥٠–٥٥	ربة منزل	–	مصر القديمة	–	مسيحى أرثوذكس
٦	رجل	٥٠–٥٩	عامل	–	–	–	مسيحى أرثوذكس
٧	رجل	٣٥	خادم كنيسة	–	الصعيد	–	مسيحى أرثوذكس
٨	رجل	٦٥	–	–	–	–	مسيحى أرثوذكس
٩	سيدة	٥٥–٦٠		تقرأ وتكتب	–	–	مسيحى أرثوذكس
١٠	نفتينيوس	٤٥	راهب	بكالوريوس تجارة من القاهرة محاسبة قانونية من أمريكا	–	مارمينا بمريوط	مسيحى أرثوذكس
١١	عوف	١٨–٢٠	فلاح	إعدادية			مسلم
١٢	صفوت القدارى	٣٥	مهندس زراعى بالدير	بكالوريوس زراعة	–	أسيوط	مسيحى أرثوذكس
١٣	بلاديوس	٤٠–٤٥	راهب	متخرج من كلية اللاهوت برمسيس		دير العذراء بالفيوم	مسيحى أرثوذكس
١٤	منى رزق	٣٥–٣٧	ربة منزل	فنادق سياحية	شبرا	دير العذراء بالفيوم	مسيحى أرثوذكس
١٥	سمير عباد القمص	٤٠–٤٧	صاحب مكتبة بشبرا	متعلم		بنى سويف يسكن شبرا	مسيحى أرثوذكس

مذبح الشموع
فى مارجرجس الراهبات
وأمامه صورة القديس

المعتقدات الشعبية حول القديسين

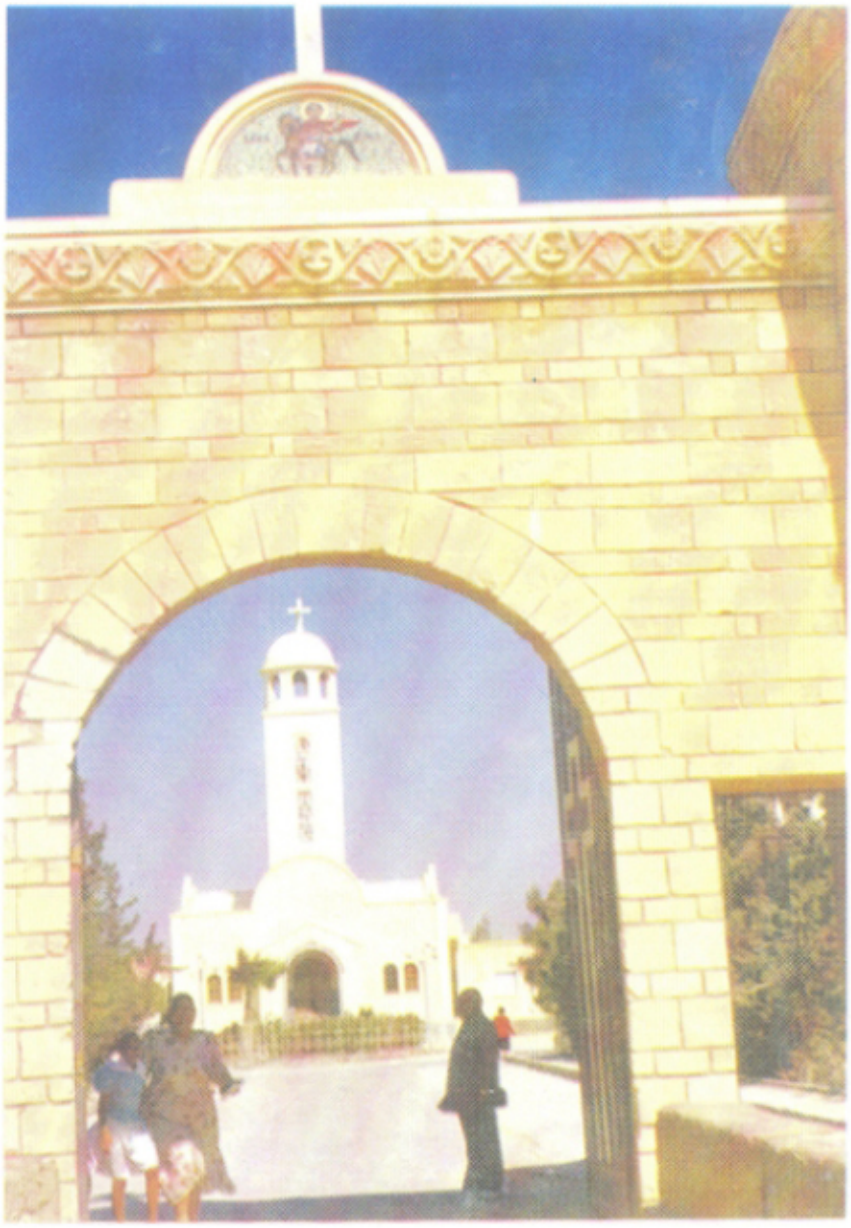
كنيسة مارجرجس بمصر القديمة

مذبح الشموع
فى مارجرجس الراهبات
وأمامه صورة القديس

لمعتقدات الشعبية حول القديسين

كنيسة مارجرجس بمصر القديمة

(من مصر دعوت ابنى) هذه العبارة من الانجيل/معلقة فى صالة اجتماع الرهبان



دير الشهيد مارمينا فى مريوط

الصفحة المقابلة:

١/ قبر الشهيد مارمينا فى مريوط

٢/ دير السيدة العذراء بالفيوم

٣/ النحل صنع طبقة على جدار الدير

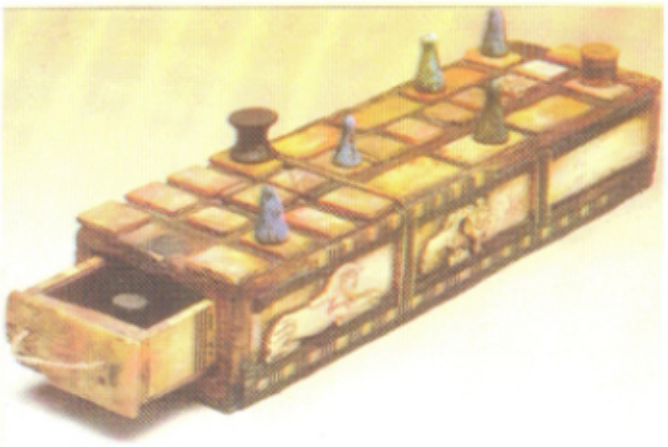
٤/ من منتجات الدير فى منافذ البيع

/١

/٢

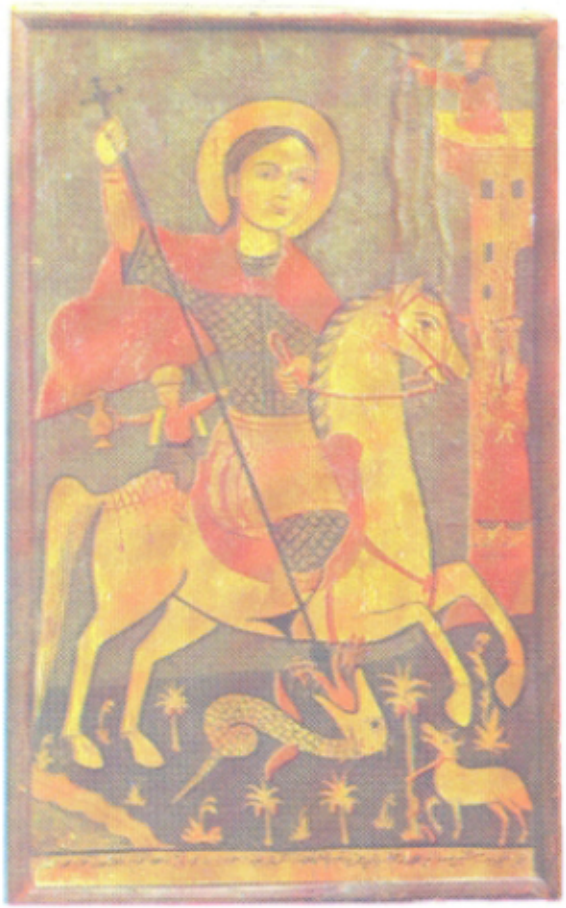
/٣

/٤

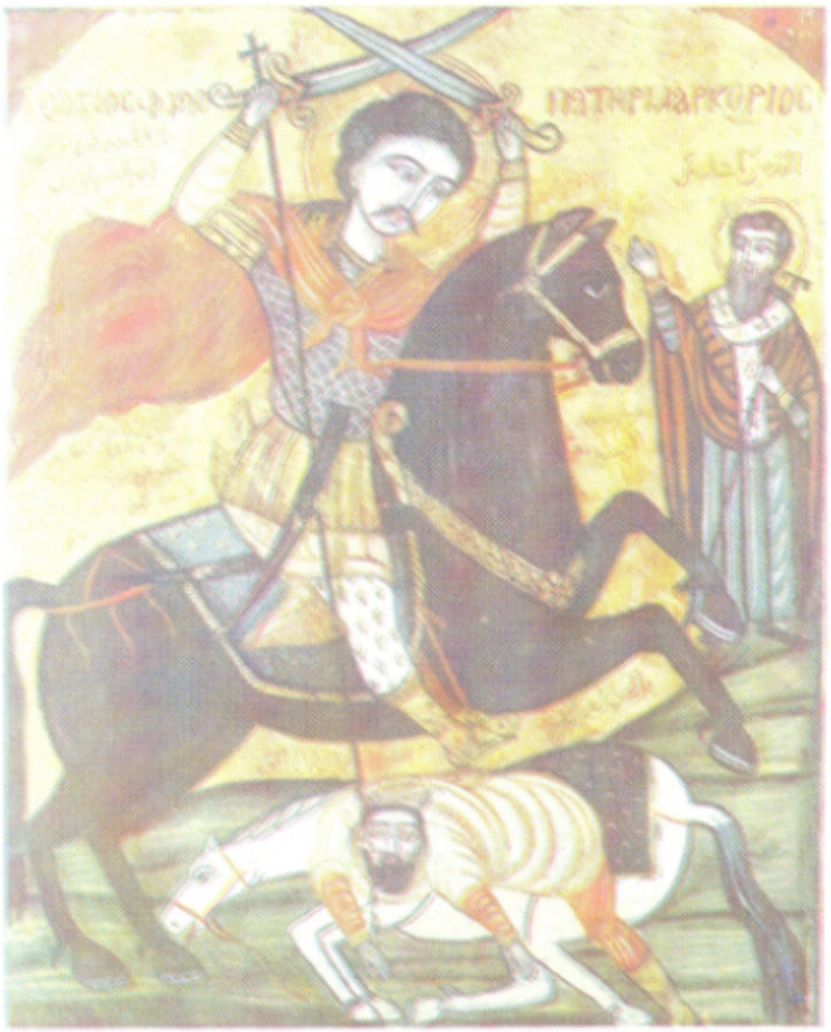


التواص
للرسم ع
من قدم
إلى العص

الاله حورس يطعن الحية العظمى
(معبد هيبس/الواحة الخارجة)



ديس الفارس مارجرجس يقتل الأفعى



الفنى
ى الخشب
المصريين
القبطى

ديس أبو سيفين يصارع عدوا من الوثنيين

في احتفال عام تحت حماية القديس الذى يؤكد لديهم الشعور بالأمان والانتماء الحقيقى. ومشاركة المسلمين فى زيارة القديسين حقيقة تؤكد العلاقة المتضافرة بين المسلمين والمسيحيين، حيث جو من الألفة والصداقة والسلام. فالمسيحيون يشعرون بالاعتزاز والفخر بعقيدتهم، ويذوب الشعور لديهم بأنهم أقلية أو الشعور بالفرقة أو تميز الأغلبية المسلمة.

- الاحتفال هو مناسبة ترفيهية واجتماعية للتعارف واختيار الزوجات للأبناء. والتخلص من روتين الحياة اليومية والضغوط النفسية، ومناسبة للانطلاق فى جو دينى وانفعالى يساعد على الراحة والبهجة فتزول الفوارق الاجتماعية والدينية.

- كما أن البقاء بجوار المقابر مدعاة للموعظة يبعث الأمل فى الحياة الأخرى السعيدة وقد يؤدى إلى الإصلاح الأخلاقى.

- الكثير من الأماكن الأثرية تتحول إلى مزارات للقديسين وقد يتحول المعبد الفرعونى إلى كنيسة أو المعبد اليهودى إلى كنيسة والكنيسة إلى جامع فالأماكن المقدسة القديمة تظل لها أهميتها حتى بعد تحول الناس إلى عقائد أخرى. فقد تحول المعبد المصرى القديم إلى كنيسة الملاك ميخائيل فى «مصر القديمة» وتحولت هذه الكنيسة إلى معبد ابن عزرا فى عصر أحمد بن طولون. فالعقيدة الشعبية تمزج بين الأماكن الأثرية والمعتقدات عن القديسين والأولياء.

- تأثرت المعتقدات عن الأولياء والقديسين، بالمعتقدات والفلسفات القديمة عن الفيض والحلول الإلهى. وتحولت هذه الأفكار الفلسفية والدينية لكى تظهر مرة أخرى، فى المعتقدات الشعبية عن الأولياء والقديسين.

- إن الكنائس والأديرة تلعب دوراً مهماً فى الحياة الاجتماعية للمسيحيين فهى تساعدهم على حل مشاكلهم الشخصية بطريقة بسيطة ومباشرة، وتقدم المعونات الاجتماعية للطلبة والمعونات الخيرية والاقتصادية للمحتاجين.

- كما أن العلاج النفسى يتم بطريقة بسيطة ولا يتحمل فيه المريض أعباءً نفسية جديدة بذهابه للطبيب النفسى، فالاعتراف لراهب الدير يتم بطريقة شخصية، ولا يعرف بها أحد، فعملية التطهير النفسى تكون كاملة بسبب ثقته الكاملة فى الراهب والسرية الشديدة.

- تساعد الحكايات التى تروى عن معجزات الشفاء وحل المشاكل فى زيادة الاعتقاد بالقديسين. وبعض هذه الحكايات يروى بواسطة الرهبان أنفسهم، وغالبًا يدخلون بها بعض آيات من الكتاب المقدس وهى تنتمى إلى نوع الحكايات الخارقة التى يأتى فيها الحل فجأة بواسطة معجزة. والنوع الثانى من الحكايات هى التى يرويها زوار الدير ولها طابع واقعى وإن دخل بها بعض العناصر الإعجازية الخيالية.

الهوامش والمراجع

(١) على الجارم: **أديان العرب فى الجاهلية**، من ٢٠٢.

(٢) رسالة مارمينا الثامنة. **المرجع فى قواعد اللغة القبطية**، مطبوعات مارمينا الإسكندرية، ١٩٦٩، ص١٢.
انظر أيضا: عبدالعزيز صالح: **حضارة مصر القديمة وآثارها**، الجزء الأول فى الاتجاهات الحضارية العامة حتى أواخر الألف الثالث ق.م، الهيئة العامة لشئون المطابع ١٩٦٢، ص٣٣-٤٥.

(٣) كانت مهنة الكهانة فى بابل وآشور مهنة متوارثة، وكان يشترط أن يكون الكاهن خاليًا من العيوب الخلقية والتشوهات، وكان لهم زى خاص، وفى بعض الأحيان كان الملوك يتولون رئاسة الكهنة وتقديم الذبائح ويؤدون الطقوس فى الاحتفالات وكانت الألقاب الملكية تتضمن لقب «كاهن آشور».
Contenu, Georges: Everyday life in Babylon and Assyria. frist published, Edward Arnold, london. 1954, p. 8.

(٤) مرائى أرميا: ٤: ٢٠.

(٥) مراد كامل وآخرون: **تاريخ الحضارة المصرية «العصر اليونانى والرومانى والإسلامى»**، المجلد الثانى، الهيئة المصرية العامة للترجمة والطباعة والنشر، ص٢٠٩.

(٦) عبدالعزيز صالح: **تاريخ الإسكندرية وحضارتها فى العصر الإسلامى**، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٦١، ص٣٢.

(٧) أحمد محمد صبحى: **فى فلسفة الحضارة الإغريقية**، مكتبة الأنجلو.

(٨) يوحنا: ١: ١٤-١٨.

(٩) الغنوصية: كلمة يونانية (جنوس) بمعنى الحكمة.

(١٠) مراد كامل: **تاريخ الأدب السريانى**، ص٩٢.

(١١) **المرجع السابق**، ص٩٢.

(١٢) **المرجع نفسه**، ص٩٢.

(١٣) **باقات عطرة من سير الأبرار والقديسين**، ص١٦٣.

(١٤) متى: ١٦: ٢٦.

(١٥) متى: ١٦: ٢٤-٢٥.

(١٦) متى: ٦: ٢٤-٢٥.

(١٧) إيريس حبيب المصرى: **تاريخ الكنيسة القبطية**، الجزء الأول، ص١٠٠.

(١٨) مجاجى إبراهيم محمد: **مقدمة فى العمارة الدفاعية**، مكتبة نهضة الشرق، ص١٤٥.

(١٩) إيريس حبيب المصرى: الجزء الأول، من ص١٠٦-١٠٨.

(٢٠) المرجع السابق، ص١١٧.

(٢١) حجاجى إبراهيم محمد: **مقدمة فى العمارة الدفاعية**، ص٦١.

(٢٢) تاريخ الحضارة المصرية، من ص٢٠٩-٢٢٥.

(٢٣) Bunton, Roland: The Idea of History in the Ancient Near-East. Oxford. Press, London, 1955, p. 67.

(٢٤) متى: ٣. ٤.

(٢٥) متى: ١٠: ١ انظر ٥. ١٠.

(٢٦) لوقا: ٢٤: ٥١.

(٢٧) The new encyclopaedia Britanica v. 6. p. 106.

(٢٨) الرقم ٧ له دلالات اعتقادية كثيرة فهو يرمز إلى عدد الكواكب السبع التى تتحكم فى مصير الإنسان، كما أنه يرمز إلى الحبوب السبع التى تنبت فى أرض مصر وله دلالات كثيرة فى المعتقدات اليهودية والإسلامية فهو يرمز إلى يوم السبت أو يوم الجمعة أو الأحد، ومضاعفات العدد ترمز إلى سنة اليوبيل.

(٢٩) لوقا: ٢٤: ٥١.

(٣٠) البيضة ترمز إلى تجدد الحياة واستمرارها والعين الحارسة هى رمز حورس فى المعتقد الفرعونى.

(٣١) الزيت كان يمسح به الكهنة فى المعابد، وزيت الزيتون النقى الذى تشعل به القناديل يرمز إلى نور القدس.

(٣٢) إخبارى ١.

(٣٣) إخبارى ٨.

(٣٤) إخبارى ٥.

(٣٥) إخبارى ٥.

(٣٦) إخبارى ٦.

(٣٧) إخبارى ٧.

(٣٨) إخبارى ٨.

(٣٩) إخبارى ٣.

(٤٠) لوقا: ٢٤. انظر **الفنون الشعبية المصرية**، الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٦٤، مقال الأدب الشعبى القبطى إيزيس فتح الله جبراوى، ص ٤٧ - ٦١.

(٤١) القربان عبارة عن خبز خال من الملح والخميرة ويوضع الدقيق فى الماء الساخن لمدة ١/٤ ساعة ثم يشكل فى شكل أقراص مستديرة ويوضع وسطها علامة الملاك ميكائيل رئيس الملائكة أو خمس غرزات رمزاً للمسامير التى غرست فى جسد السيد المسح وعند صناعته يقولون صلاة (أبانا الذى) ثم يباركون (باسم الأب والإبن والروح القدس) ثم يباركون (مبارك يا ملاك ميكائيل) .. إخبارى٤.

(٤٢) محمد خليفة: **تاريخ الأديان**، دراسة وصفية مقارنة، ١٩٩٦، ص٢٢٣.

(٤٣) **المرجع السابق**، ص٢٢٢.
(٤٤) **تثنية**: ٢١: ٢٢-٢٣.
(٤٥) الخورى شكر الله شدياق، **درب الصليب** (مبحث تاريخى قانونى)، مطبعة المحروسة القاهرة، ١٩١٤، ص٤٩.
(٤٦) الكاتدرائية هى كنيسة ولكنها أكبر حجماً وبها كرسى للبابا وية.
(٤٧) **القديس مينا العجائبى، حياته ومعجزاته**. إصدار أبناء البابا كيرلس السادس، مكتبة مارمينا، ص١١.
(٤٨) يوحنا: ٣: ٣-٥.
(٤٩) الرب يسوع، ص٦١.
(٥٠) عبدالكريم الخطيبى، المسيح فى القرآن والإنجيل والتوراة، ص٢٦٤.
(٥١) هذه النقوط تقدم كنذور للكنيسة وتقدم (طقم) كل طقم لون وهى غالباً من الألوان اللبنى أو البمبى أو الأبيض وهى صغيرة الحجم ويكون معها بشكير من نفس اللون وتستخدم فى أخذ القربان وتوزع على الزوار بعد انتهاء الطقوس.
(٥٢) ماء تتم الصلاة عليه من الراهب.
(٥٣) متى: ٢٨: ٦.
(٥٤) الخبز له أهمية بالغة فى الطقوس الدينية وفى العيد اليهودى كان يقدم قرباناً للرب يسمى، (الخبز المرتب) حيث يوضع ١٢ رغيفاً مرتبة على صينية فى كل سف ٦ أرغفة يوضع تحتها لبان نقى، ويقدم خبز التقدمة مرتين: فى الصباح والمساء ويحرق جزء منه. (اللاويين ٢٤: ٥).
(٥٥) إخبارى ١٠.
(٥٦) تباح الرهبنة فى بعض الحالات إذ تباح للمخصى أو الذى يهب نفسه لرسالة روحية. (متى: ١٩: ١٢).
(٥٧) متى: ٦: ١٦-١٨.
(٥٨) إخبارى ١١.
(٥٩) إخبارى ١٢، ١٠.
(٦٠) إخبارى ١٠.
(٦١) إخبارى ١٠.
(٦٢) إخبارى ١٣.
(٦٣) إخبارى ١٥.
(٦٤) إخبارى ١٤.

والمراجع:

- **الكتاب المقدس (العهد القديم والعهد الجديد)**. ترجم من العبرية والكلدانية واليونانية، دار الكتاب المقدس، القاهرة.
- أبو الفضل جمال الدين المعروف بأبن منظور، **لسان العرب**. المطبعة الأميرية، بولاق، ١٣٠٠هـ، الطبعة الأولى، الجزء السابع.
- إيريس حبيب المصرى، **قصة الكنيسة المصرية. وبه تاريخ الكنيسة الأرثوذكسية المصرية التى أسسها مار مرقس**. الطبعة السادسة، مكتبة مارجرجس، باسبورتدج، الإسكندرية، ١٩١٨، الجزء الأول، والثامن.
- إدوار جون، **اضمحلال الإمبراطورية الرومانية**. ترجمة محمد على أبو درة.
- ابن كثير الإمام أبى الفدا: **قصص الأنبياء**. دار الكتب الإسلامية، القاهرة، الجزء ١، ٢.
- الخورى شكر الله شدياق، **درب الصليب (مبحث تاريخى قانونى)**. مطبعة المحروسة، القاهرة، ١٩١٤.
- السيد عبدالعزيز سالم، **تاريخ الإسكندرية وحضارتها فى العصر الإسلامى حتى الفتح الإسلامى**. دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٦١.
- غبريال فتحى داود، **علاج الخطيئة فى ضوء تعاليم الديانة المسيحية**. مكتبة القديس الأمير تادرس، المنيا، ١٩٧٢.
- دورسون، **نظريات الفولكلور المعاصر**. ترجمة محمد الجوهرى، حسن الشامى، دار الكتب الجامعية، الطبعة الثانية، ١٩٧٦.
- زكى شنودة، **موسوعة تاريخ الأقباط المسيحيين**. مكتبة المحبة، الجزء ١١، الكتاب ١، ٢.
- سعاد ماهر، **الفن القبطى**. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٧.
- شاروبيم يعقوب، **الرب يسوع المسيح**. مطبعة الأنبا رويس، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

- كمال سمفان، **دراسة فى التوراة والإنجيل**. الطبعة الأولى، ١٩٨١.
- لوسى مير، **الأنثروبولوجيا الاجتماعية**. ترجمة شاعر مصطفى سليم، بغداد، دار الشئون الثقافية.
- محمد الجوهرى، **دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى**. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، الجزء الثانى.
- محمد أبو زهرة، **محاضرات فى النصرانية**. الطبعة الرابعة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٢.
- مراد كامل، محمد البكرى، **تاريخ الأدب السريانى من نشأته إلى الفتح الإسلامى**. مطبعة المقطف، ١٩٤٩.
- مراد كامل وآخرون، **تاريخ الحضارة المصرية ،العصر اليونانى والرومانى والإسلامى**. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، المجلد الثانى.
- محرم كمال، **تاريخ الفن المصرى القديم**. دار الهلال، ١٩٣٧، المجلد الثانى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.
- محمد توفيق صدقى، **نظرة فى كتب العهد الجديد وعقائد النصرانية**. الطبعة الأولى، مطبعة المنار، ١٣٣١هـ.
- ول ديورانت، **قصة الحضارة**. ترجمة: محمد بدران، الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦١، ج١٤.
- القس يوسف أسعد، **تويتى يارب فأتوب**. مكتبة كنيسة السيدة العذراء بالعمرانية، مطبعة دار العالم العربى، القاهرة، ١٩٧٣.
- **تفسير المشرقى أى القس أبو الفرج للأناجيل الأربعة**. الجزء الأول والثانى، مطبعة التوفيق، ١٩١٠، يوسف منقريوس.
- رسالة مارميذا الثامنة، **المرجع فى قواعد اللغة القبطية**. مطبوعات مارميذا، الإسكندرية، ١٩٦٩.
- **باقات عطرة من سير الأبرار والقديسين لمثلث الرحمة نيافة الأنبا لولنس أسقف الغربية**.
- الهيئة العامة للاستعلامات، **الفنون الشعبية المصرية** وزارة الإعلام، دار الإسكندرية للطباعة والنشر، ١٩٩٤، **الأدب الشعبى القبطى**، إيزيس فتح الله جبراوى.

- Bloch, Abrahamp: **The Biblical and historical background of the jewish holy bays**. Ktav publishing house N, Y, 1978.
- Bunton, Roland H.: **The Idea of History in the Ancient Near East**. Oxford upress, London, 1955.
- Cantenu, Gearges: **Everyday Life in Bobylon and Assyria**. Frist published, Edward Arnold, London, 1954-1959.
- Hill, Michae: **A sociology of religion**. Heinmann Educational Books, London, 1973.
- Keryi, carl: **The Gods of the Greeks**. Apelican Book, 1948.
- **The Encyclopaedia Britanica. A Dictionary of Art sciences literatrer and Jeneral information**. N. Y., 1911.
- **Encyclopedia of the social sciences**. N. Y., V. 2.
- **The New Encyclopaedia Britanica**. Chicago, 1943-1974, v. 16.

التواصل الفنى للرسم على الخشب

من قدماء المصريين إلى العصر القبطى

إبراهيم حلمى

لم يكن منشأ الرسم على الخشب فى الفترة التى بدأ فيها ازدهار الفن القبطى كما هو شائع عند كثير ممن تناولوا تاريخ الفنون، فلم يكن هذا النوع من الفنون ليبدأ من فراغ؛ خاصة أن فن الرسم بصفة عامة عند المصريين القدماء كان قد قطع مراحل متطورة فى التعبير، وكذلك فى التأثير؛ لذا استند الفن القبطى فى مجال الرسم على الخشب إلى تاريخ سالف عريق، له تقاليده، بعيداً عن أسلوب الحفر الغائر، أو الحفر البارز عن مسطح الخشب.

الأصول الأولى للرسم على الخشب

يقول الدكتور (باهور لبيب) فى كتابه «الفن القبطى» مشيراً إلى الأصول الأولى لفن الرسم على الخشب:

«ظل الأقباط يمارسون فن التصوير بطريقة الرسوم الحائطية على نطاق واسع حتى القرن الحادى عشر الميلادى حين وجدوا أنه عندما تتهشم جدران المبانى يكون مصير هذه الرسوم إلى زوال، فلجأوا إلى طريقة أخرى يصورون بها نواحى عقائدهم الدينية ومشاعرهم الروحية بحيث تكون أكثر ثباتاً، وتكون الصور سهلة النقل يمكن تغيير مكانها، وهكذا انتشرت طريقة الرسم على اللوحات الخشبية التى تعرف بالأيقونات»(١).

وهذا التاريخ الذى ذكره (باهور لبيب) يحتاج إلى وقفة، فهو غير صحيح، ويتنافى مع تاريخ الحفريات التى اكتشفت وأظهرت أن الرسم على الخشب له نماذج مصرية عدة، عرفت باسم وجوه الفيوم.

وهذه اللوحات يؤرخ لها القمُص (يوساب السريانى) فى كتابة «الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى» بأنها ظهرت للمرة الأولى خلال النصف الأول من القرن الأول الميلادى(٢). فى حين أن (سعد الخادم) يؤرخ لها فى كتابه «تصويرنا الشعبى خلال العصور» بأنها كانت ما بين عصر البطالسة فى القرن الرابع قبل الميلاد والقرن الأول بعد الميلاد(٣).

وسواء كان هذا التاريخ أو ذاك هوالصحيح، فإن مثل هذا الأمر ينفى ظهور هذا النوع من الفنون فى القرن الحادى عشر الميلادى كما أكد ذلك (باهور لبيب) فى كتابه.

ومثل هذا الأمر يجعلنا نرتد إلى تاريخ الفنون فى مصر القديمة أيام حكم الفراعنة لها لنرى هل كان له وجود هذا الفن أم لا؟.

يقول (ت. ج. جيمز) فى كتابه «الحياة أيام الفراعنة» مشيراً إلى استخدام المصريين القدماء للألواح قائلاً:

«كان من الشائع استخدام ألواح للكتابة (إردواز) للتدريب، فكانوا يكتبون فيها ما يملى عليهم ثم يعيدون نسخه. وهذه الألواح كان يصل حجمها أحياناً إلى ٨٣×٥٣سم. وتصنع من خشب الجميز المطلى بطبقة رقيقة من الجص التصويرى (جسو) وهذا النوع يسهل غسله واستخدامه أكثر من مرة، وتشبه كثيراً ألواح الإردواز والألواح الخشبية السوداء التى تستخدم حتى الآن فى الكتاتيب الحديثة. وقد وصلتنا نماذج من هذه الألواح عليها آثار كتابات قديمة تحت النصوص الأحدث عهداً. ولم نعرف حتى الآن كيف كانوا ينظفون اللوح ويزيلون ما عليه من الكتابة، إلا أنه يبدو أن الطرق التى استخدموها لم تكن ذات فاعلية كبيرة. وربما أدت كثرة غسيل اللوح إلى التأثير على طبقة الجص التصويرى (الطلاء) إلا أن ذلك لم يمثل مشكلة كبيرة فقد كانت إعادة الطلاء دائمًا ممكنة»(٤).

وإذا ما حاولنا أن نقترب أكثر وأكثر من الأساليب الفنية فى مصر القديمة أيام حكم الفراعنة لها فسنجد أن الكاتب الإنجليزى (وليم بيك) يقرر فى كتابه: «فن الرسم عند قدماء المصريين» حقيقة مهمة تضع النقاط فوق الحروف، فقد نشر فى صفحة ١٠٢ صورة تحمل رقم ٣٢ من صور الكتاب، وتشير هذه الصورة إلى رسم نموذجى لتحوتمس الثالث فى عصر الأسرة الثامنة عشرة (١٤٩٠ ـ ١٤٣٩ ق. م)، وهى عبارة عن رسم بالحبر على لوح خشبى مغطى بالجبس التصويرى الممزوج بالغراء، وهى صورة تمثل دراسة للملك تحوتمس الثالث فى وضع الجلوس، ونلاحظ عليها أن شبكة المربعات كانت تغطى المساحة كلها، ويبدو أن شكلاً ثانيًا كان مرسوماً على يمين المنظر، ولكنه مُسح، وحلت محله مجموعة من وحدات القياس، ويظهر بوضوح أن صورة الملك فى وضع الجلوس كان ارتفاعها ١٤ متراً مربعًا من بداية خط القدمين حتى خط الشعر، وذلك طبقًا للقاعدة السائدة فى الرسم المصرى القديم التى أظهرت أن قواعد وقوانين النسب كانت تطبق عليها بدقة صارمة (٥).

من هنا نستطيع أن نقول إن فن الرسم على الخشب، بلا غور أو بروز عن مسطح الخشب، هو فن عرفه المصرى القديم قبل الميلاد بنحو ١٥ قرناً وقبل بزوغ الفن القبطى إلى الوجود.

الأساليب الفنية للرسم على الخشب فى العصر القبطى

انقسم فن الرسم على الخشب فى العصر القبطى إلى أسلوبين مختلفين من ناحية المحتوى والمضمون، ويمكن تمييز هذا التصنيف فى شقيه على النحو الآتى:

(أ) فن رسم الأيقونات.

(ب) فن رسم البورتريهات.

وإذا شئنا أن نقف عند تفاصيلهما فإن وقفتنا ستكون على نحو يبين تعريف كل نوع على حدة ومحتوى كل منهما.

(أ) تعريف الأيقونة

يعرّف (ألفريد بتلر) فى كتابه «الكنائس القبطية القديمة» الأيقونة قائلا:

«هى صورة مقدسة ومكرسة بالميرون، والغرض منها تذكير المؤمنين بسيرة صاحب الأيقونة أى القسيس الذى يظهر فيها وتكريم الأيقونات لا يعنى عبادتها»(٦).

ويعرّف (باهور لبيب) الأيقونة قائلا:

«أيقونة كلمة يونانية تعنى صورة، ثم صارت فيما بعد اصطلاحاً يطلق فى العصر القبطى على اللوحات الخشبية التى تحوى صوراً بالألوان تمثل لنا عادة قديسين أو شهداء أو قديسات أو ملائكة أو حواريين أو مناظر دينية من الكتاب المقدس لمجيء العائلة المقدسة إلى مصر أو ميلاد السيد المسيح. وأحياناً، يصور الفنان القبطى حياة السيد المسيح من البشارة إلى الصعود، ونجد هذه الأيقونات غالبًا معلقة على الجدران أو على الحواجز الخشبية فى الكنائس والأديرة»(٧).

نخلص من هذا إلى كون أن الأيقونات فن مصرى قديم يحمل طابعًا مقدسًا عند الإنسان القبطى، وهذا النوع من الفنون عبّر به عن مشاعره الدينية تجاه بعض الأحداث الدينية أو تجاه شخصيات حملت طابع القداسة.

مضامين التعبير الفنى للأيقونات القبطية

يمكن تقسيم مضامين التعبير الفنى للأيقونات القبطية إلى أربعة مضامين فنية وهى:

١ ـ رسوم الفارس.

٢ ـ رسوم القديسين.

٣ ـ رسوم المسيح وأمه مريم.

٤ ـ رسوم الملائكة.

١ ـ رسوم الفارس

يرجع الفضل للرسومات المصرية القديمة أيام حكم الفراعنة لإبراز هذا الشكل من فنون الأيقونات القبطية فمما لا شك فيه أن النقش المصرى القديم على جدران معبد «هيبس» بالواحة الخارجة الذى يمثل الإله (حورس) وهو يطعن الحية العظمى التى ترمز إلى إله الشر (ست) كان له الأثر الأكبر فى رسوم الأيقونات التى صورت بعض القديسين ممسكين برماحهم وهم يطعنون أحصنتهم. فإن كان الفارس القديس فى عراك مع حية أو وحش أو آدمى فاتجاه الرمح دائماً ما يكون لأسفل أما إذا لم يكن هناك أى خطر من أى نوع فاتجاه الرمح دائماً ما يكون لأعلى. وهو مثال واضح فى الأيقونات التى تصور القديس (مارى جرجس) أو القديس (ميروكيريوس) الشهير باسم (أبى سيفين) لأنه يحارب بسيفين، فضلاً عن حربة، أو القديس (جورج).

٢ ـ رسوم القديسين

اهتم الفنان القبطى بإظهار صور بعض القديسين والقديسات، وكان من أبرز هؤلاء القديسين والقديسات:

(أ) الأنبا بول.

(ب) الأنبا أنطونيوس.

(ج) الأنبا بخموش.

(د) الأنبا برسوم العريان.

(هـ) القديسة دميانة.

ولقد اقترنت بعض الأيقونات ببعض الحكايات التى تروى عن سير بعض هؤلاء القديسين مثل الأنبا (بول) والأنبا (أنطونيوس) اللذين كانا يقيمان فى جبل بالبحر الأحمر وكان الأنبا (أنطونيوس) يقوم كل يوم بزيارة للأنبا (بول) سيراً على قدميه لمدة ساعة، وكان غراب يأتى إليهما برغيف فيقتسمانه، وحينما أتى ذات يوم بنصف رغيف علم الأنبا (أنطونيوس) أن صديقه الأنبا (بول) قد تنيح بمعنى قد رحل عن عالم الأحياء(٨).

٣ ـ رسوم المسيح وأمه مريم.

على الرغم من أن الأيقونات تناولت رسم المسيح صغيراً وكبيراً إلا أن رسومات المسيح وهو طفل فى حضن أمه كثرت عن مثيلتها وهو كبير، وإن ركزت الأيقونات على إحاطتهما دائماً بالملائكة.

وفى أيقونة الميلاد يقول (ألفريد بتلر) فى كتابه «الكنائس القبطية القديمة فى مصر» واصفاً إياها:

«نرى فى واجهة الصورة مذوداً وبجانبه ثوران يحملقان فى الطفل الموضوع فيه، وخلف هذا الجزء من المنظر تجلس العذراء على أريكة. أما الطفل فقد دثرت ذراعاه ورجلاه وسائر جسمه بقماط يشبه لفافة المومياء، ويرقد على ظهره فى الهواء فوق العذراء بمسافة قليلة. أما على الجانبين وفى الخلفية، فإننا نرى ملوكاً متوجين يركعون ويقدمون آنية من الذهب والفضة»(٩).

ويلاحظ على رسوم الأيقونات تأثرها بالفن البيزنطى فى مرحلة متقدمة، ويبدو المسيح فى شكل الطفل الأجنبى ذى الشعر الناعم فى حين أن نماذج أخرى تظهر المسيح وهو طفل بشعر مجعد.

أما أيقونة تعميد المسيح فيصفها (ألفريد بتلر) قائلاً:

«السيد المسيح فى هذه الصورة لا يلبس إزاراً بينما تقف الملائكة عن يساره وليس عن يمينه، ونرى الأسماك وهى تعوم فى الماء... ونرى السيد المسيح واقفاً فوق الحية كما هو الحال فى الصورة التى فى كنيسة مارمينا»(١٠).

٤ ـ رسوم الملائكة

تبدو الملائكة فى رسوم الأيقونات بأجنحتها فى حجم صغير بالقياس إلى حجم المسيح أو أمه لإضفاء جو القدسية على الأيقونة، ونادراً ما رسم الفنان القبطى الملاك بمفرده، اللهم إلا فى حالة رئيس الملائكة الملاك (ميخائيل) الذى

يمسك فى يده بميزان الحساب وهو غالبًا ما يتأثر بالفن المصرى القديم فصورة الإله (أنوبيس) ميزان الحساب والمتوفى.

إن الأيقونة تبرز مدى قوته فى جناحيه المفرودين، كما تبرز عناصر جمالية كثيرة فى توزيع الألوان فى ثيابه.

ويذكر (ألفريد بتلر) نقلاً عن (فانسليب) Vansleb قوله عن رئيس الملائكة ميخائيل وصورته:

«إنه كانت توجد بكنيسة القديس مرقس بالإسكندرية منذ قرنين من الزمان صورة لرئيس الملائكة ميخائيل قيل إنها قد رسمت بيد القديس لوقا الإنجيلى، وتقول القصة إن البنادقة قد استولوا عليها وحملوها معهم فى البحر بهدف إبعادها عن مصر، ولكن العواصف أعادتهم إلى الميناء خمس مرات حتى أعادوا الصورة مرة أخرى، ولما سمع بعض البدو عن هذه القصة اندفعوا إلى الكنيسة بهدف سرقة الأيقونة وبيعها للبنادقة. ولكنهم بمجرد دخولهم إلى الكنيسة تسمرت أقدامهم بفعل قوة معجزية عندما حاولوا الخروج مع غنيمتهم، وهكذا فشلوا هم أيضاً فى مغامرتهم الدنيئة»(١١).

فن رسم البورتريهات القبطية

من أشهر البورتريهات ما يعرف باسم «وجوه الفيوم»؛ وذلك للعثور عليها فى منطقة الفيوم، يقول عنها (سعد الخادم):

«هى صور صغيرة الحجم لا تتجاوز فى غالبية الأحيان ٢٠×٣٠سم، كانت ترسم على ألواح رقيقة من الخشب تغلف أحياناً بطبقة من النسيج الرقيق، وكانت تمثل وجوه الموتى حسب تقاطيع كل فرد على حدة، ولعلها كانت ترسم قبل الوفاة، والأشخاص فى عنفوان قواهم. فمتى توفى الواحد منهم كانت توضع تلك اللوحات الصغيرة مكان الوجه فوق كفن الميت كأن الميت يطل من لفائف الكفن»(١٢).

إن بورتريهات «وجوه من الفيوم» على الرغم من إنها تعكس تعبيراً عن شخصيات ترتدى ملابس يونانية إلا أنها تحمل قسمات الوجوه المصرية الأصيلة فى تعبير واضح عن شجن داخلى تكشفه اللوحات.

لقد عثر الأثرى (فلندز بترى) على ١٤٦ لوحة بين عامى (١٨٨٨ ـ ١٩١١) فى الفيوم وأخميم والشيخ عبادة.

الهوامش

(١) د. باهور لبيب، «**الفن القبطى**»، ص٢١، سلسلة كتابك، رقم (١١٨)، دار المعارف، ١٩٧٨.

(٢) القمص يوساب السريانى، «**الفن القبطى، ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى**»، ص٦٩، الناشر: مطبعة الأنبا رويس العباسية الأوفست، الطبعة الأولى، ١٩٥٩.

(٣) سعد الخادم، «**تصويرنا الشعبى خلال العصور**» ص٢٢، سلسلة المكتبة الثقافية، رقم (٩٥)، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٥ أكتوبر ١٩٦٣.

(٤) ت. ج جيمز، «**الحياة أيام الفراعنة**»، ترجمة: د. أحمد زهير أمين، ص١٢٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(٥) وليم بيك، «**فن الرسم عند قدماء المصريين**»، ترجمة مختار السويفى، ص١٠٢، وزارة الثقافة، هيئة الآثار، ١٩٨٧.

(٦) ألفريد بتلر، «**الكنائس القبطية القديمة فى مصر**»، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، ص٣٠٢، جـ٢، سلسلة الألف كتاب الثانى ـ رقم (١٣١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

(٧) د. باهور لبيب، «**الفن القبطى**»، ص٢١.

(٨) عند الأقباط تطلق كلمة «تنيح» للتعبير عن موت القديسين، ولا يقال له مات، وإنما تطلق كلمة «مات» على الأفراد العاديين.

(٩) ألفريد بتلر، **مرجع سابق**، ص٩٠، جـ١.

(١٠) **المرجع السابق**، ص١٠٤، جـ١.

(١١) **المرجع السابق**، ص٧٧، جـ٢.

(١٢) سعد الخادم، **مرجع سابق**، ص٢٢.

احتفالية القدس

الماضى والحاضر والمستقبل

إخلاص عطاالله

على مدى يومين عاشت القاهرة حدثًا مهمًا وخطيرًا؛ ألا وهو الاحتفال بمدينة «القدس»؛ ذلك أن القدس تعيش فى وجداننا المصرى: مسيحيون أو مسلمون، على أرض الوطن أو خارجه. وتأتى هذه الاحتفالية فى ذكرى مرور خمسين عامًا على اليوم الحزين، وعلى النضال الفلسطينى، منذ ذلك اليوم، وحتى يومنا هذا.

وقد افتتح الدكتور جابر عصفور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، الاحتفالية بكلمة بليغة، نوه فيها بأهمية الحفاظ على تراثنا الثقافى والعربى المتمثل فى مدينة القدس العربية، وأن هذا الاحتفال الذى يقيمه المجلس الأعلى للثقافة، بالتعاون مع سفارة فلسطين بالقاهرة، هو تأكيد على إيماننا القومى بواقع القدس تاريخًا ومعتقدًا، وأن هذه الاحتفالية أيضًا هى إثارة للوعى القومى بالقدس، مكانًا وزمانًا.

وتحدث الأستاذ فاروق خورشيد - مقرر لجنة الفنون الشعبية - عن «القدس فى المأثورات الشعبية العربية»، وكيف أن الوجدان الشعبى احتفل على مر السنين بالقدس رمزًا وقيمة، وأن جهود لجنة الفنون الشعبية فى الاحتفال بالقدس جهود عظيمة، فهو احتفال بقيمة من أهم القيم فى ثقافتنا العربية والإسلامية، وتحتل القدس فى فكر ووجدان الإنسان العربى مكانة كبيرة؛ فهى أرض الإسراء والمعراج، كما أنها أرض القيم الثقافية المتمثلة فى التواصل الحضارى للإنسان العربى، وكما أكد الأديب والناقد يوسف الشارونى، مقرر الاحتفالية، على أن هذه الاحتفالية لا ينبغى أن تكون «مندبة أو مكلمة»؛ بل إنعاشًا للذاكرة، لذلك حرصنا أن نقدم الجوانب التراثية العربية للقدس من نواحى الموسيقى والفنون التشكيلية والعمارة، والفنون الشعبية والتاريخ، وأماكن العبادة فيها (المسجد الأقصى - كنيسة القيامة...).

ويجب أن نواجه التحدى بتحدٍّ حضارى؛ لأن المعركة فى أساسها معركة حضارية؛ لذلك يجب أن نحو أمية العالم العربى، ونهتم أيضًا بالجانب الإدارى وندرك أن التضخم السكانى هو «سمة عرضية» يجب التخلص منها، كذلك هناك سلبيات أخرى ينبغى التخلص منها وتحقيق إيجابيات عدة

مثل: القضاء على الفجوة بين أقوالنا وأفعالنا، وتحقيق نوع من التكامل الاقتصادى بين الدول العربية، والناحية الديمقراطية لا تكون مجرد واجهة لأن وجود حكومات هشة تضعف موقفنا؛ بل لابد من حكومات أكثر ديمقراطية. ولا يعنى هذا أن حكومة إسرائيل حكومة ديمقراطية؛ فالحكومة الهادمة للبيوت، والتى تعذب الآخرين بالقانون وتضطرهم للهجرة، هى أبعد ما تكون عن الديمقراطية.

● **مصر والقدس على مر العصور:**

وكان من المهم أولاً أن نتعرف على مدى ارتباط مصر بالقدس على مر العصور، وذلك من خلال ما ذكره أحمد يوسف القرعى؛ نائب رئيس تحرير الأهرام ومدير تحرير مجلة السياسة الدولية، فعبر عصور التاريخ القديم والوسيط والحديث ارتبطت مصر بالقدس ارتباطاً وثيقًا متعدد الأبعاد، حيث ظل الارتباط الأمنى بين مصر والقدس قائمًا منذ عهد تحتمس الثالث وعلى امتداد حقب طويلة من تاريخ مصر الفرعونية (ومن وثائق هذه المرحلة ألواح تل العمارنة). وقد توثق هذا الارتباط بعد ذلك بالصلة الروحية مع الفتح الإسلامى لكل من القدس (عام ٦٣٦) ومصر (عام ٦٣٩)، ومن دلائل الارتباط الروحى تخصيص خراج مصر (فى العصر الأموى) لمدة سبع سنوات كاملة لبناء مسجد قبة الصخرة (فيما بين عامى ٦٨٥-٦٩١). وقد شهدت القدس خلال هذه الفترات حركة بناء وتعمير شاملة، لاسيما فى العصر الفاطمى منذ عام ٩٦٦ وعلى مدى نحو (١٠٠) عام، وعندما وقعت القدس تحت الاحتلال الصليبى (٨٨) عامًا كانت مصر نقطة انطلاق تحريرها على أيدى صلاح الدين الأيوبى (٢ أكتوبر ١١٨٧)، وبادرت مصر المملوكية بعد ذلك (١٢٠٢-١٥١٧) لإصلاح ما أفسدته سنوات الاحتلال الصليبى، ولاتزال الآثار التاريخية والإسلامية بالقدس شاهدة على بصمات مصر المملوكية والحضارية على المدينة والتى دامت أكثر من ٢٥ سنة. واستكمل محمد على باشا هذه المهمة الحضارية خلال السنوات العشر (١٨٣٠-١٨٤٠) التى كانت القدس ضمن الحدود المصرية فى عهده.

وأضاف الأستاذ القرعى إنه خلال العقود الثلاثة الأخيرة (١٩٦٧-١٩٩٧) أدرجت قضية القدس فى مقدمة أجندة التحرك الدبلوماسى والإعلامى المصرى، إثر احتلال المدينة المقدسة عام ١٩٦٧، وتصدرت مصر منذ ذلك الوقت مسئولية مواجهة هذا الاحتلال الاستيطانى.

وقد عبرت مصر عبدالناصر عن موقفها بشأن القدس قبل وبعد احتلالها عام ١٩٦٧ فى خطوات كثيرة من أبرزها:

أولاً: المشاركة فى تعمير وصون المقدسات الإسلامية بالقدس نتيجة آثار القصف الإسرائيلى خلال معارك حرب ١٩٤٨ حيث أصيبت منطقة الحرب بأضرار فى أماكن عدة فضلاً عن حاجة قبة الصخرة إلى الإعمار العاجل.

ثانياً: تأكيد الهوية العربية للقدس والاستمساك بقرارات الشرعية الدولية خاصة قرار مجلس الأمن رقم (٢٤٢) بشأن المدينة المقدسة، وهو القرار الذى نص صراحة على أن القدس أرض محتلة وجزء من الضفة الغربية لنهر الأردن.

ثالثاً: تحميل قواتنا المسلحة المصرية والعربية مسئولية تحرير القدس فى الرسالة التى وجهها الرئيس عبدالناصر يوم (٢٣) أغسطس (١٩٦٩) إلى القوات المسلحة المصرية، ومن ورائها القوات المسلحة لشعوب الأمة العربية.

كما تظل نقاط السادات السبع بشأن المدينة المقدسة هى الورقة الوحيدة التى تبلور رؤية عربية رسمية متكاملة ضمن الحلول المطروحة لتسوية قضية القدس سلمياً، وكان السادات قد أورد هذه النقاط السبع فى رسالته إلى الرئيس الأمريكى جيمى كارتر بتاريخ ١٧ سبتمبر ١٩٧٨ خلال مباحثات كامب ديفيد، ومن هنا اكتسبت رسميتها دوليًا، وأكد فى النقاط الثلاث الأولى على ما سبق أن أكد عبدالناصر عليه بشأن الهوية العربية للقدس أرضًا وشعبًا. كما أكدت النقطة الرابعة على التمسك بالشرعية الدولية مبرزة قرارات مجلس الأمن وخاصة القرارين (٢٤٢) و(٢٦٧) ووجوب تطبيقهما بشأن القدس، وعلى أساسها تعتبر الإجراءات كافة التى اتخذتها إسرائيل لتغيير وضع المدينة لاغية وغير قائمة ويجب إبطال آثارها. أما النقاط الثلاث الأخيرة، فقد ركزت على ترتيب الأوضاع الخاصة بالحريات الدينية والشئون البلدية فى ظل عودة السيادة العربية عليها على الأسس التالية:

١ - يجب أن تتوفر لجميع الشعوب حرية الوصول إلى القدس لممارسة الشعائر الدينية.

٢ - يجوز وضع الأماكن المقدسة لكل دين من الأديان الثلاثة تحت إدارة وإشراف ممثلى هذه الأديان.

أما مصر - مبارك، فقد أقدمت على إعطاء القدس أولوية مطلقة فى تحرك مصر الدبلوماسى والإعلامى والإقليمى

والدولى. وهنا يرصد الباحث شواهد عدة تؤكد إلى أى حد تشكل عروبة القدس موقعًا استراتيجيًا من ثوابت السياسة الخارجية المصرية:

أولاً: قيام مصر ـ مبارك فى أواخر أبريل ١٩٨٤ ـ ورغم المقاطعة العربية والإسلامية لها، بقطع علاقاتها مع كل من كوستاريكا والسلفادور بعد نقل سفارتيهما من تل أبيب إلى القدس.

ثانيًا: مبادرة الرئيس مبارك بتخصيص لجنة فنية مصرية معنية بترميم الآثار عام ١٩٩٢ لعمل دراسة ميدانية شملت مساحة المسجد الأقصى ومسجد قبة الصخرة والقباب والسكلات والفسيفساء الموجودة داخل الحرم الشريف.

ثالثًا: اختيار مصر عام ١٩٩٥ عضواً بلجنة القدس المنبثقة عن منظمة المؤتمر الإسلامى منذ عام ١٩٧٩، وهو اختيار تأخر كثيراً لظروف وملابسات المقاطعة العربية والإسلامية (المتعجلة والمريرة) طوال الثمانينيات ولم يكن غيابنا عن العضوية (طوال ١٦ عامًا) يحول دون قيام مصر بدورها المستمر والمتواصل تجاه قضية القدس.

وأخيراً: فإن متابعة القيادة السياسية المصرية، وكذا التحرك الدبلوماسى والإعلامى المصرى لكل ما يجرى داخل القدس وحولها وبشأنها، يكاد يشكل عملاً مصرياً يوميًا لمواجهة محاولات التهويد من ناحية، وقطع الطريق على إسرائيل الساعية لانتشال «شرعية دولية» لها فى المدينة المقدسة، من ناحية أخرى.

- **القدس بين العهد القديم والعهد الجديد:**

وقدم لنا الدكتور القس إكرام لمعى رؤية حول: القدس بين العهد القديم (قبل مجىء السيد المسيح) وبين العهد الجديد.

وكما يقول فإن القدس هى عاصمة فلسطين وتدعى من قديم الزمن بأورشليم. وتاريخ أورشليم يعكس تاريخ الشرق الأدنى، وهى من أقدم العواصم فى منطقة الشرق الأوسط مع دمشق وبغداد والقاهرة، وأول إشارة إليها خارج الكتاب القدس وردت فى نصوص مصرية ترجع إلى القرن التاسع عشر قبل الميلاد، وفيها تصب اللعنة على الأعداء الأجانب ومن ضمنهم أورشليم. وتوجد رسائل مرسلة من ملك أورشليم إلى إخناتون ملك مصر فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد. وقد تعرضت أورشليم، أكثر من أى عاصمة أخرى، لغزوات متتالية حتى عصرنا الحالى. فقد نهب شيشق ملك مصر أورشليم (سفر الملوك الأول ١٤: ٢٥، ٢٦)، كما استولى عليها العرب قبل الإسلام فى عصر الملك يهورام اليهودى قبل الميلاد (سفر أخبار الأيام الثانى ٢١: ١٦، ١٧)، ثم فشل الآشوريون فى استعمارها، إلا أن البابليين استولوا عليها أكثر من مرة، ثم حكمها قورش ملك مصر، وبعده ضم الإسكندر أورشليم إلى إمبراطوريته، وبعد موته صارت تحت حكم البطالمة فى مصر، ثم انتقلت إلى السلوقيين فى سوريا. وفى عام ٦٣ق.م، أصبحت تحت حكم الرومان، وفى سنة ٧٠م دحرت المدينة عن آخرها على يد الرومان لقمع الثورة التى قامت بها، وانتقلت بعد ذلك إلى حكم العرب فى القرن السادس الميلادى، وبعد ذلك حدث صراع دائم عليها بين الشرق والغرب، حتى سلمها الإنجليز إلى اليهود فى القرن العشرين.

وعلى مر التاريخ، ظهرت شعوب واختفت أخرى، وكل شعب من هذه الشعوب متميز بصفات وملامح اكتسبها سواء من المكان الذى نشأ فيه أو من الزمان الذى عاشه أو الحضارة التى احتوته، أو بتعبير آخر: من الجغرافيا والتاريخ والفلسفة. ولقد بدأت قصة شعب إسرائيل (كما اتفقت عليها جميع الأديان) بخروج إبراهيم من وطنه الأصلى بمدينة أور الكلدانيين (قرب مدينة البصرة جنوب العراق) ليستقر فى بلد أجنبى، وكان الله هو سبب خروج إبراهيم كما يحكى لنا العهد القديم من خلال سفر التكوين.

ووعد الله لإبراهيم كان يتكون من أربعة بنود:

١ ـ سوف أعطيك (الأرض).

٢ ـ سوف أكثرك (النسل).

٣ ـ سأجعل عهداً أبدياً لأكون إلهاً لك ولنسلك (الإله).

٤ ـ وأبارك مباركيك، ولاعنك ألعنه (البركة واللعنة).

إذن، هناك أربعة مفاهيم، هى: مفهوم إبراهيم لتملك الأرض، ومفهوم العهد وشرط التحقيق، وهذان المفهومان يتحدثان عن القدس فى العهد القديم، والمفهوم الثالث هو: المفهوم المسيحى للأرض، والرابع: المفهوم المسيحى لأورشليم القدس.

أولاً: مفهوم إبراهيم لتملك الأرض:

بدأ إبراهيم حياته فى أرض فلسطين متحركاً بخيمته على التلال المحيطة ما بين شكيم وبين إيل وحبرون، وبعد زمن

قصير ترك إبراهيم الأرض بسبب الجوع ونزل إلى مصر. والسؤال: لماذا لم يدبر الله طعاماً لإبراهيم فى فلسطين تحقيقاً لوعده له بالأرض؟ لكن لم يلبث أن عاد إبراهيم إلى فلسطين، والجدير بالملاحظة أن إبراهيم لم يمتلك أية قطعة من الأرض التى وعده الله بها حتى ماتت سارة زوجته، ومن الغريب أن يخصص الكتاب المقدس قسماً كاملاً (إصحاح) من سفر التكوين، ليحكى فيه عن مفاوضات إبراهيم بفرض امتلاك قبر لزوجته فى مغارة المكفيلة حيث دفنها.. مما يعطينا انطباعاً **واضحاً بأن إبراهيم عندما أخذ الوعد من الله بالأرض لم يفهمه على أنه تصريح من الله بسرقة الأرض من مالكها** واعتبار الأرض حقًا له، فقد أصر على شراء الأرض، وأصر على دفع الثمن كاملاً وتوقيع عقد قانونى متكامل الأركان أمام الشهود (تكوين ٢٣: ١٧-٢٠)، ثم جاء اسحق ليرث هذه الأرض عن أبيه. أما إسماعيل، فقد رفضت سارة أن تجعله يرث، فقبح الكلام جداً فى عين إبراهيم لسب ابنه، لكن الله قال له: لا يقبح فى عينيك من أجل الغلاح ومن أجل جارتيك.... وابن الجارية سأجعله أمة لأنه نسلك (سفر التكوين ٢١: ٩-١٢) ثم جاء يعقوب ليرث من إسحق، وفى يعقوب تكونت قبيلة من إثنى عشر ابناً وأحفاد كثيرين، والذين تركوا الأرض ليعيشوا فى مصر مع يوسف الذى أخذ مركزاً متميزاً فى بلاط فرعون كالرجل الثانى فى المملكة، وهكذا بدا وكأنهم تركوا الأرض إلى الأبد، لكنهم عادوا ثانية من مصر بالخروج مع موسى ليتحرروا من عبودية المصريين، الذين أذلوهم لمدة أربعمائة عام بعد وفاة يوسف وفرعون يوسف، وقد اكتمل دخول الشعب إلى الأرض ثانية على يد يشوع خليفة موسى فى القيادة، وهكذا تم تحقيق بندين من العهد: الأرض والنسل.

ثانياً: مفهوم العهد وشرط التحقيق:

وبالتأمل فى فكرة العهد، نجد أن الله وعد بأن يجعل إسرائيل أمة عظيمة، ويعطيها الأرض ووعد أن يكون هو إلهها بشرط أن تتبارك فيها أو بواسطتها جميع الأمم. لذلك فالعهد هنا عبء ومسئولية وليس مجرد امتياز، ولقد أوضح الله أكثر من مرة أن شعب إسرائيل ليس أفضل شعوب العالم لكى يعطيهم العهد. ولكن لكى يفى بالكلام الذى أقسم الرب عليه لإبراهيم واسحق ويعقوب. وهدف العهد هنا «تتبارك فيك جميع الأمم»، والبركة المقصودة هنا هى وصول رؤية الله وأهدافه، ووصاياه إلى كل الأمم من خلال شعب إسرائيل؛ أى أن تكون إسرائيل خادماً للأمم، إذ هو ينقل إرادة الله إليهم، لذلك أوصى الله شعب إسرائيل بمحبة الغريب وحسن معاملته والمحافظة على حقوقه، وذلك على نقيض التقوقع القومى والتمييز العنصرى الذى كان حينئذ بين الشعوب الأخرى.

وقبل دخول الشعب إلى الأرض، وضع الله أمامهم بنوداً أربعة:

١ - هبة الأرض.

٢ - هبة الأرض لا تنفصل عن العهد ككل متكامل.

٣ - أهمية الطاعة.

٤ - الدنيوية لرفض العهد.

إلا أن شعب إسرائيل عاش فى صراع بين وعيه لذاته، كشعب لله مقدس لتحقيق رسالة إلهية من جهة، وبين جنوحه إلى مجاراة سائر الأمم المحيطة من جهة ثانية، مما قاده إلى الاستسلام لشياطين العنف كسائر الأمم مبتعداً عن خطة الله وعهده، وقد تمثل انحراف الشعب فى رفض أخلاقيات الله الذى يدعو إلى الحب والسلام والعدل، واستخدام العنف فى تملك الأرض (فلسطين)، ورفض حكم الله ومطالبتهم بملك أرض يجسد آمالهم وأحلامهم، كما امتد العنف إلى داخل المملكة ذاتها، فانتشر القهر والظلم، وكان للقانون سيادته على الضعيف والفقير فحسب، وكل ذلك أدى إلى النفى من هذه الأرض نتيجة العصيان. ونتيجة النفى والعودة، ظهرت عقائد غير موضوعية، منها أن الأرض لابد أن تكون تحت حكمهم، وإعطاء أهمية خاصة لمدينة القدس، وهكذا فشل اليهود - وبوضوح شديد - فى تحقيق الهدف من وجودهم، فلم يعودوا نوراً للأمم، وتبعاً لذلك سقط الوعد لهم بالأرض سقوطاً شرعياً وقانونياً وإلهياً، لأن هذا الوعد مرتبط بالعودة إلى الله وخدمة العالم والتخلى عن العنصرية وهو ما لم يحدث.

ثالثاً: المفهوم المسيحى للأرض:

فى الوقت الذى كان يتوقع فيه اليهود ظهور فسيا (أى قائد مسموح من الله) عسكرى يقود ثورة تحرير ضد الرومان، ويحرر الأرض ويعيد اليهود - المشتتين من أقصاء الأرض إلى أقصائها - إلى أورشليم القدس. جاء السيد المسيح مخيباً لكل

أبداً عن الأرض التى كان اليهود يتحدثون عنها. لكنه تحدث عن مفهوم جديد للأرض كأحد الأركان المهمة فى عهد الله مع إبراهيم. ذلك أن الأرض فى مفهوم السيد المسيح لها معنى جديد، فهؤلاء الذين يرثون الأرض (أرض فلسطين)، ويعيشون فيها بأمان إلى الأبد، هم الودعاء من أية أمة كانت، هم المساكين وصانعو السلام (كما جاء فى الموعظة على الجبل) فالسيد المسيح يتحدث عن الودعاء بشكل عام دون تخصيص شعب معين، ثم يتحدث عن الأرض بالتخصيص إشارة إلى فلسطين، فهى الأرض التى ذكرت فى الوعد لإبراهيم، إذ قال (الأرض) بأداة التعريف، كما إنه أخذ الجملة بكاملها من مزمور (٣٧) الذى يتحدث عن أرض فلسطين على وجه التحديد.

وبذلك، فإن أرض الميعاد الحقيقية - فى مفهوم السيد المسيح - هى الأرض بكاملها، والتى يدعوها الله أن تتحول إلى ملكوته؛ أى إلى عائلة واحدة على اختلاف الأمم والألسنة، إذ يملك الله عليها ويوحدها بروحه أفراداً وشعوباً. إنها المسكونة كلها؛ إذ يتحقق فيها وعد الله بأن تتبارك بذرية إبراهيم، فتتحول جميع قبائل الأرض وشعوبها إلى شعب واحد لله يؤول تنوع عناصره لا إلى صراع واقتتال؛ بل إلى تناغم وتكامل.

رابعاً: المفهوم المسيحى لأورشليم (القدس):

لقد كان لأورشليم دائماً أهمية خاصة عند الأنبياء، خاصة عندما يتحدثون عن مستقبل إسرائيل، أما أورشليم القدس بالنسبة للسيد المسيح، فلم تكن سوى المدينة التى أعلن فيها رسالته، وحوكم فيها وحكم عليه بالموت. ولأن المدينة لم تقبل الرسالة ولم تتجاوب مع فكر الله وفشلت فى فهمه، لذلك أراد الله لها خراباً، وفى هذا لم يخرج الله عن خطه الواضح على طول التاريخ، فكل مدينة أرسل الله لها أنبياءً ورسلاً ورفضتهم، كان عقابها ببساطة هو الخراب، وقد ربط السيد المسيح بين أورشليم وبين المدينة الوثنية (بابل)؛ لأنه أراد أن يعلن لسامعيه من اليهود أن عقاب الله للمدينة المقدسة أورشليم يكون بالطريقة نفسها التى عاقب بها المدينة الوثنية بابل؛ أى إن المدينتين تساويتا فى نظر الله؛ ذلك لأن طريق العودة إلى الله لم يعد يمر حتماً من أورشليم، بل صار هناك طريق عالمى جديد غير مرتبط بجنس أو عنصر للعودة إلى الله، وهكذا نرى أن عهد الله مع شعب معين، سواء من وعد بأرض معينة، أو تأسيس دولة، لم يعد له مكان، فهو ضرب من العنصرية لم يقبله سوى من لا يدرك عمق فكر الله واتساعه.

أما القول بأن وجود الدولة الصهيونية اليوم فى فلسطين هو تحقيق لتنبؤات العهد القديم وتمهيد للمجىء الثانى للسيد المسيح، فهذا ليس إلا استخدام للدين وللكتب المقدسة كوسائل لتحقيق أهداف سياسية واقتصادية لصالح «دولة إسرائيل».

● القدس فى أدب العصر الإسلامى الوحيد:

وقد ذكر الدكتور محمد زغلول سلام؛ أستاذ اللغة العربية، أن القدس (بيت المقدس) شغلت صفحات من التراث الأدبى فى العصر الإسلامى الوسيط (من أخريات القرن الخامس الهجرى وحتى منتصف القرن السابع؛ أى من الحادى عشر الميلادى إلى الثالث عشر)، ذلك أن هذا البلد المقدس كان مستهدفاً من غزوات الصليبيين فى الغرب. فأوربى بعد خطبة البابا «إربان الثانى» ودعوته إلى استرجاع الصليب وبيت المقدس من أيدى المسلمين، ومعلوم أن الحملات الصليبية على مصر والشام اتخذت هذا القناع الدينى لأطماع سياسية واقتصادية رغبة فى ثروات الشرق، على إنه لم تهدأ منذ قيام الدولة العربية الإسلامية المناوشات الحدودية فى منطقة غرب آسيا على شواطئ البحر المتوسط الشرقية وعلى حدود جنوب غرب أوروبا وإسبانيا وشمال إفريقيا وظلت الحرب سجالاً حتى بدأت الدولة العربية الإسلامية فى الضعف فى القرن الثالث الهجرى. وقد رصد الأدب مظاهر هذا الضعف الذى من أبرزه ضعف العنصر العربى وتضاؤل دوره فى بناء الدولة ودعم أركانها، وقد تنبه الشاعر الكبير أبو الطيب المتنبى إلى هذا العنصر ودعا إلى نهضته، وشاركه بعض شعراء المرحلة، أمثال الشريف الرضى وأبى العلاء المعرى الذى رصد فى شعر اللزوميات كثيراً من سلبيات عصره، وهو العصر نفسه - القرن الخامس - الذى انتهى بسقوط بيت المقدس فى أيدى الصليبيين سنة ٤٩٢هـ.

وكان لسقوط بيت المقدس وقع الصاعقة على قلوب العرب والمسلمين جميعاً، وسجل الأدب - شعره ونثره - وقع هذه الكارثة وتناولها الشعراء والأدباء من جوانب مختلفة، فمن باكٍ مسترحم، ومن لائم مؤنب على التداعى والتخاذل. وتروى كتب الأدب والتاريخ قصيدة للأبيوردى الشاعر فى رثاء بيت المقدس بعد السقوط، يقول فيها:

مزجنا دماء بالدموع السواجم فلم يبق منا عرضة للمراحم

وشر سلاح المرء دمع يفيضه إذا الحرب شبت نارها العوادم

وظلت تداعيات الهزيمة والسقوط تثير فى الشعراء والأدباء الدعوة إلى استنهاض الهمم لاسترجاع القدس السليبة ما يقرب من نصف قرن، وكان من فرسان هذه المرحلة الشاعر الوزير الفارس طلائع بن رزتك، والشاعر أسامة بن منقذ، ثم أصبحت مصر مسرحًا واضحًا للصدام بين القوتين الإسلاميتين، حتى انتهى الأمر بسقوط الفاطميين، واستيلاء صلاح الدين والأكراد على السلطة فى مصر والشام، لتبدأ مرحلة جديدة فى الصراع حول القدس، وكان صلاح الدين يدرك أنه بدون اتحاد البلدين تحت قيادة موحدة قادرة، لن يتم تحرير القدس، وأنشأ الشاعر الساعاتى أبياتاً يمدح بها صلاح الدين ويحثه على تحرير القدس، يقول:

فليسلم القدس إن الفتح منتظر حلوله وعلى الآفاق فليطل

وأخاك يوسف يا بيت الخليل فلا تيأس، فإنك فيه صادق الأمل

وقد ضايق صلاح الدين الصليبيين فى القدس بالحصار حتى استسلموا له فى (٥٨٣هـ)، وكانت مناسبة استعادة بيت المقدس فرصة سانحة للشعراء كى ينشدوا بطل الفتح صلاح الدين، ويتغنوا بأهازيج النصر، ومن بين هؤلاء من يقول:

أترى حتاماً ما بعينى أبصر القدس يفتح والفرنجة تكسر

وراع الفرنجة سقوط القدس فثارت ثائرتهم وعزموا على استردادها فنزلوا عكا والتحم الجيشان فى معارك متصلة تمكن الفرنج بعدها من الاقتراب من القدس لحصارها والاستيلاء عليها، واتفق الطرفان بعد ذلك على صلح (الرملة) وتقرر للفرنج بموجبه حرية زيارة مقدساتهم ببيت المقدس(٥٨٨هـ).

ومضت السنون، وخلف أبناء صلاح الدين وأبناء أخيه على مملكته وثارت بينهم المنازعات وطمع بعض الأبناء فى الملك، حتى كادت شوكة الأمة أن تضعف مرة أخرى، وفى سنة (٦٢٦هـ) تسلم الفرنج بيت المقدس - صلحًا - من الملك الكامل صاحب مصر والأشرف موسى أخيه، وهكذا سقطت القدس مرة ثانية، ولم يمض على تحريرها نصف قرن. بعدها عاد الناصر داود مرة أخرى ليحث الناس على استعادتها، وحرض الشعراء على بكاء القدس وتقبيح عمل الكامل، كما ذهب وحاصر قلعة القدس حتى طلب الفرنج الأمان على أن يسمح لهم بالرحيل فمنحهم الناصر الأمان، ثم هدم القلعة واستولى على بيت المقدس، وفى هذه المناسبة قال الشاعر المصرى الصاحب جمال الدين بن مطروح:

المسجد الأقصى له عادة سارت فصارت مثلاً سائرًا

إذا غدا للشرك مستوطنًا أن يبعث الله له ناصرًا

وفى نزاع بين أبناء الأيوبيين وبين الصالح نجم الدين والناصر داود، أُخذت القدس مرة ثالثة، ثم عادت إلى المسلمين، وظلت فى أيديهم حتى ملك المماليك، فخلصوا بلاد الشام وثغوره من الفرنج، وضمنوا بذلك بقاء القدس خالصة للأمة بعيدة عن أطماع العدو.

وبعد، فقد طرحت القدس طوال عصور الإسلام الوسطى، وما حدث من نزاع حولها بين المسلمين والفرنج، وتبادل امتلاكها مرات، طرحًا من ثلاثة تساؤلات، أيجوز أن يكون الدين مبرراً لاحتلال الأرض وتشريد أهلها؟ هل العقيدة كانت وحدها دافع الصليبيين لاحتلال بيت المقدس؟ وهل العقيدة وحدها هى التى حدت بالمسلمين إلى الدفاع عنها والحرص على استحواذها؟

أضواء حول مدينة القدس:

وقد ألقى هذه الأضواء الأستاذ محمد مازن الشوا: فذكر أن مدينة القدس الشريف أقدس المدن الإسلامية بعد مدينتى مكة المكرمة والمدينة المنورة. فهى أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، وفيها المسجد الأقصى المبارك، ومسجد قبة الصخرة المشرفة، وجامع عمرو، وفيها كنيسة القيامة، والقبر المقدس؛ أقدس كنائس العالم عند المسيحيين. وهى عاصمة دولة فلسطين. والقدس قيمة تاريخية، تراثية، أثرية، دينية، روحية، معمارية، قومية، وأضاف الأستاذ مازن أن مدينة القدس تتمتع بموقع استراتيجى متميز؛ فهى تقع على خط عرض ٣١° شمال خط الاستواء، وخط طول ٣٥° شرق جرينتش. وهى تقع على هضبة غير مستوية، تحيط بها عيون كثيرة تتفاوت فى غزارة مياهها وتندفع من بعضها جداول تغذيها مياه الأمطار. ومن أهم جبالها: جبل الزيتون. وأهم أوديتها: وادى قدرون، ووادى سلوان، ووادى الجبانة، ووادى الأرواح. كما يحيط بها سور له سبعة أبواب، هى: باب الخليل فى الغرب، باب النبى داود فى الجنوب، باب المغاربة وباب الباع فى الشرق، باب الزاهرة فى الشمال، باب العامود فى الشمال الغربى، وباب عبدالحميد غرب باب العامود. هذا

بخلاف أبواب وبوابات داخل مدينة القدس نفسها، مثل باب حطة وباب السلسلة، أيضاً لمدينة القدس الشريف أسماء كثيرة، وردت فى كتب المؤرخين والجغرافيين من هذه الأسماء: يروسالم، ويروشاليم، ويروشليم، بفتح الشين وتشديد اللام المفتوحة، ويروشلم بفتح الشين وكسر اللام، ويروشلم بفتح الشين واللام، ومن أسمائها أيضًا: يبوس، وموريا، وإيلياء، وإيليا كاتيولينا، وبيت المقدس، والقدس. ومن المقدسات والآثار الإسلامية بمدينة القدس: (٣٦) مسجداً بالإضافة إلى المسجد الأقصى المبارك، ومسجد قبة الصخرة المشرفة، وجامع عمر، من هذه المساجد (٢٩) مسجداً تقع فى مدينة القدس القديمة؛ أى الشرقية، داخل سور القدس، وتقع (٧) مساجد أخرى فى القدس الجديدة أى «الغربية» خارج سور القدس.

أضاف الأستاذ مازن أيضاً أن مدينة القدس ظلت محرمة على اليهود عدا يوم واحد فى السنة حتى ظهر الإسلام، واستولى المسلمون على المدينة المقدسة، ودخلوها بعد قدوم أمير المؤمنين رضى الله عنه عمر بن الخطاب، حيث كان فى انتظاره زعماء المسيحيين، ومعهم مشروع معاهدة بالتسليم شريطة الإبقاء على الحرية الدينية للمسيحيين، واحترام المشاهد المسيحية المقدسة فى المدينة واستمرار القرار الرومانى القديم بمنع اليهود من النزول فى المدينة، وقبل الخليفة كل الشروط عدا الشرط الأخير، لكنه تعهد للمسيحيين بألا يدخل أحد من اليهود إلى مقدساتهم، أو أن يسكن فى حارتهم، ومنحهم عهداً أطلق عليه العهدة العمرية بعث بها إلى بطريرك النصارى صفرونيوس، والوثيقة محفوظة فى كنيسة القيامة بمدينة القدس. وهى بمثابة عهد من أمير المؤمنين للبطريرك صفرونيوس فى الاشتمال على الرعايا والقسوس والرهبان والراهبات حيث كانوا، وأين وجدوا، وأن يكون عليهم الأمان وعلى كنائسهم وديناتهم، وكافة زياراتهم التى بيدهم داخلاً وخارجًا، وهى: القيامة وبيت لحم مولد عيسى عليه السلام، الكنيسة الكبرى والمغارة ذات الثلاثة أبواب قبلى وشمالى وغربى، وبقية أجناس النصارى الموجودين هناك وهم الكرج والجش والذين يأتون للزيارة من الإفرنج والقبط والسريان والأرمن والنساطرة واليعاقبة من الموارنة تابعين للبطريرك المذكور، ويكون متقدماً عليهم ويكونون معفين من الجزية والقفر والمواجب، ومسلحين من كافة البلايا، فى البر والبحر وفى دخولهم للقيامة وبقية زياراتهم لا يؤخذ منهم شىء، وأما الذين يقبلون لزيارة القيامة يؤدى النصرانى إلى البطريرك درهماً وثلثًا من الفضة. وكل مؤمن أو مؤمنة يحفظ ما أمرت به سلطاناً أم حاكمًا أم واليًا يجرى حكمه فى الأرض، غنى أم فقير من المسلمين والمسلمات. وكل من قرأ مرسومنا هذا من المؤمنين، وخالف من الآن إلى يوم الدين، فليكن لعهد الله ناكثاً، ولرسوله الحبيب بائعاً.

والجدير بالذكر أن المسلمين هم المفوضون بحراسة جميع الأماكن المقدسة ودور العبادة فى مدينة القدس. ذلك أن مفتاح كنيسة القيامة هو بأيدى العائلتين الإسلاميتين: نسيبة وجودة، فإن عائلة جودة الحسينى تحتفظ بمفتاح كنيسة القيامة، وفجر كل يوم، ومنذ مئات السنين، يأتى رجل من عائلة نسيبة ويتسلم المفتاح ثم يتوجه إلى كنيسة القيامة ويفتح بابها، وعند الظهر يغلق الباب ويعيد المفتاح إلى دار جودة، وتكرر العملية بعد الظهر. يقول المؤرخ الفلسطينى عارف باشا العارف فى كتابه تاريخ القدس: إن هذه المهمة يقوم بها العائلتان الإسلاميتان العريقتان منذ عهد قديم، وأن حراسة القيامة مهمة تقلدها المسلمون مرتين فى التاريخ: الأولى وكانت حراسة اسمية شرفية، عندما راح الامبراطور شاريمان يخطب ود الخليفة العباسى هارون الرشيد، وقد أرسل إليه مفاتيح الكنيسة للتعبير عما يكنه فى قلبه من احترام للحكم العباسى وثقته بعدله، وكان ذلك فى القرن الثانى للهجرة - الثامن الميلادى، والثانية وهى حراسة فعلية سار عليها المسلمون ورضى بها المسيحيون منذ مدة لا تقل عن ثمانية قرون.

- **سمات فولكلور زهرة المدائن وقضاياه:**

«لأجلك يا بهية المساكن

يا زهرة المدائن يا قدس

يا قدس يا مدينة الصلاة

عيوننا إليك ترحل كل يوم

تدور فى أروقة المعابد

تعانق الكنائس القديمة

وتمسح الحزن عن المساجد

يا ليلة الإسراء

يا درب من مروا إلى السماء

عيوننا إليك ترحل كل يوم

وإننى أصلى..»

بهذه الصلاة الحزينة لفيروز، بدأ فؤاد إبراهيم عباس حديثه عن سمات وقضايا من فولكلور زهرة المدائن (القدس) ونضالها، حيث ذكر أن الأناشيد كانت من صميم الأدب المعطاء العملاق، فهى من الأدب النضالى المنبثق من صميم حياة الشعب ومثله العليا، غنى الشعب الأناشيد وهو فى المعركة وفى المظاهرة وفى الأفراح، وفى الحقل، وفى الجرن والبيارة والكروم، أناشيد كانت مشعلاً من مشعل الجهاد، وقد تربى الفلسطينى المسلم والفلسطينى المسيحى على وتيرة واحدة، وشربا معًا من منهل التراث الخصيب فى وطنهم الحبيب الواحد، وأرضهم الطيبة، فلا غرابة، أن يتعانق الهلال والصليب، وأن يكون تعانقهما مضرب الأمثال.

وإذا كان فى جميع أناشيد ما قبل نكبة ١٩٤٨ صعوبة، فإن ذلك يرجع إلى: إن جيل الكشافة من شيوخ فلسطين ممن يحفظون الأناشيد فى قلوبهم قد أصبح نادر العدد، أيضاً دواوين الشعر التى احتوت على بعض الأناشيد أصبح بعضها نادراً أو فى حكم المفقود، مثل الدواوين القديمة لمصطفى صادق الرافعى وخليل مردم، كذلك عدم توفر كتاب قديم يجمع هذه الأناشيد بين دفتيه. أما أناشيد ثورة ١٩٦٥، فليس فى جمعها أية صعوبات، وكثير من أناشيد أو أغانى ثورة ١٩٦٥ ارتبطت أو احتوت على ألحان شعبية مؤصلة مع اختلاف صور الايقاع أحياناً أو كيفيته فيها بشكل أو بآخر، أى إنها استلهمت ألحانها وأغلب كلماتها من أصول شعبية حقيقية يذوب معها الفرد وموسيقى جماعية غالباً. ومن الألحان والقوالب الفولكورية المؤصلة:

- **غزالى غزال: طاب جرحى طاب**

ويعود جذره إلى زهرة المدائن.

- القالب اللحنى المقدس: (**طوعنى معك**) وقد أذيع على اللحن أغنية إذاعية.

- القالب اللحنى: **ع الرباعية**.

وقد أذيع على اللحن أغنية إذاعية أيضاً.

ونحن نستلهم هنا فى أناشيدنا وفى أغانينا قضيتين تثيرهما أناشيدنا وأغانينا مما يرتبط بموروثنا الشعبى: **القضية الأولى** تصل بنا إلى حقيقة أصيلة ترتبط بحضارتنا، وهى أنه لا دخل للسياسة فى حتمية حفظ تراثنا واعتزازنا به، فإن تشبثنا بالسلام لا يمس حفظ تراثنا واعتزازنا به، فإذا قال تراثنا أن يافا ميناء بيت المقدس، فلا يسقط هذا احتلال إسرائيل ليافا. **القضية الثانية:** هى قضية الأمن فى الفولكلور، فمعروف أن من صفات النص الفولكلورى: القدم والتداول ومجهولية المؤلف، لكن نحن أمام نصوص تأخذ صفة النص الموروث المتداول لدى شعبنا لأنها أصبحت جزءاً من التاريخ مثل: أغنية بنات يافا «ميناء القدس» يخاطبن الأرض وجنة الدنيا بلادى، حبها ملأ فؤادى، وأغنيتهن أيضاً التى يخاطبن فيها نهر الجريشة:

يا أيها النهر الجميل: كيف تسير

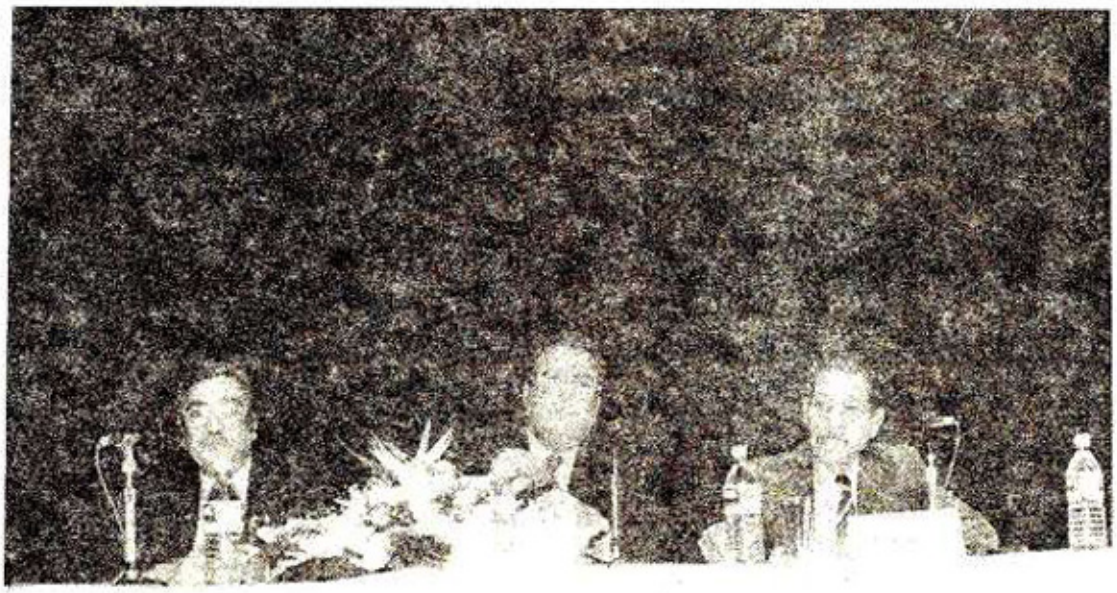
بلا سمير

أنت الذى تشفى العليل

ولا تدرى

والأناشيد والأغانى - كما يقول فؤاد إبراهيم عباس - تقود إلى المواسم الشعبية، وهى من سمات فولكلور القدس أيضاً، وكذلك ما يتصل بالمواسم الشعبية قبل الأسواق وقبل الصناعات الشعبية كالصدف السياحى فى بيت لحم والقدس والمصنوعات من خشب الزيتون، والموسم الشعبى الخاص بالقدس كان موسم النبى موسى «فى أيام الربيع». وقد وصف المؤرخ محمود العابدى هذا الموسم وصفًا رائعًا حين تحدث عن سلق البيض مع ورق البصل ليصبح ملوناً، ووصف كيف تستأجر الدواب، ولم يقل السيارات، ليركبها الناس خمس ساعات لتصل بهم إلى النبى موسى عن طريق أريحا القدس، وإذا كان استرجاع عادة الاحتفال بموسم النبى موسى صعباً الآن، فإن الاحتفال بالمواسم الشعبية المسيحية فى القدس ليس بمثل هذه الصعوبة، وهذه المواسم هى: أسبوع الآلام، عيد الفصح، أحد الشعانين، الجمعة العظيمة، سبت النور، يوم القيامة.

أيضًا تأتى الأمثال الشعبية مثلاً آخر على انعكاس أثر البيئة على المدينة المقدسة مثل: بعد كانون الشتا يهون، فى آذار يتساوى الليل والنهار، شمس الربيع تؤذى الرضيع.



الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة أ. د. جابر عصفور يتوسط الأديب يوسف الشاروني مقرر مؤتمر «القدس» والأستاذ فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى.

أحد جلسات المؤتمر العلمي: الأستاذ أحمد يوسف القرعي والأستاذ كامل زهيري والأستاذ فاروق خورشيد والأستاذ أحمد صدقي الدجاني والفقير إكرام لمعي.

● **الفنون الشعبية والتشكيلية وقضية القدس:**

وفى بحث الدكتور عبدالغنى النبوى الشال ـ الأستاذ بكلية التربية الفنية، وعضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة ـ نجده يدلنا على بعض المراجع التى توضح هوية الفن الشعبى والتشكيلى فى فلسطين مثل: مؤتمر (عروبة القدس) الذى عقد بجامعة القاهرة فى مارس ١٩٩٨. حيث تعرضت بعض بحوثه إلى زخارف قبة الصخرة، وكلها زخارف عربية وإسلامية الأسلوب والطراز، فهى زخارف هندسية ونباتية وكتابية نفذت بالفسيفساء والبلاطات الخزفية القاشانية، وفى مرجع آخر نرى ما يشير إلى نوعية الزى الشعبى الفلسطينى وتنوعه، فزى المرأة البدوية له أسلوب وتراث يخالف زى المرأة فى المدينة ولكلٍّ تسمياتها، كما ذكرت مؤلفة هذا المرجع الكثير من المصطلحات الفنية مثل: أجور ـ أزار ـ استنبولى ـ أطلس...، وهناك مرجع مهم يتعرض فيه الباحث للتطريز قديماً وحديثاً، فيتعرض حيناً إلى نوعية الزخارف على الأثواب قديماً وحديثاً معتمداً على بعض المراجع والصور الأثرية القديمة، ويذكر أن الكنعانيين عرفوا الصباغة واستخرجوا خاماتها من بعض النباتات والقواقع والزهور، وذكر أن تسمية الأزياء كانت حسب أماكن ابتكارها، وتعرض لبعض الأوانى الفخارية والمعدنية التى كشف عنها الأثريون، والتى كانت تستخدم لتجهيزات عملية الصباغة.

ويذكر السبب فى انتشار المنسوجات وأهميتها فى البلاد أن ذلك يرجع إلى تقاليد بين الشعب، أن العريس لابد أن يقدم لعروسه قطعة قماش أثرية ومزركشة، ويشير المؤلف إلى الوحدات الفنية المتداولة فى التطريز مثل: المربع ـ المثلث ـ الأشجار ـ الزهور. وكلها لها مضمون فى ضمير الشعب، كما أن الألوان المستخدمة لها رمزيتها ومضمونها فى التقاليد أيضاً، فاللون الأحمر مثلاً يساعد على شفاء عرض الحصينة، واللون الأزرق يدل على الصفاء ويمنع الحسد، هناك أيضاً مرجع مهم تعرض فيه الباحث للوحدة الفنية وتوزيعها على القماش والإبر المستخدمة والقماش، والدرجات اللونية المستخدمة، وترى أن الوحدة الزخرفية الهندسية كانت عادة سائدة، وتذكر أن الفتاة الفلسطينية كانت تتعلم التطريز منذ ست سنوات أو سبع من بداية عمرها وحتى بعد زواجها تمارس التطريز أيضاً، وقد ازدهرت صناعة التطريز باستخداماتها المتعددة فى المواسم والأعياد والحفلات حتى فى العالم الغربى الذى كانت تصدر له هذه المنتجات الدقيقة الرائعة، وكان أيضاً من أسباب رواجها وانتشارها مواسم الحج المسيحية والإسلامية للأراضى المقدسة والتبادل التجارى والمقتنيات أثناء الزيارات.

● **القدس فى النغم العربى:**

ويقول الأستاذ فرج العنترى إن القدس ترنمت فيها الموسيقى منذ القدم بأنغام التدين والسلام، وانسابت فيها التراتيل والأناشيد وأذان الصلوات وتنغيمات الذكرى لموالد الأنبياء والقديسين والقديسات ولقوافل الحجيج الوافدة سنوياً، وقد استمر الحال هكذا حتى مجىء عام ١٩٤٨ الذى انزرع فيه الكيان الإسرائيلى فى المحيط العربى، فظهرت أنغام الوعى بخطورة العدو، وما إن حدثت النكسة عام ١٩٦٧، حتى انفتحت شهية السعار الإسرائيلى على الواسع باحتلال كل مدينة القدس، وقد ظهر هذا فى لهجة الموسيقى المصاحبة لمواجع مدينة القدس بالذات.

وقد قدم لنا فرج العنترى نماذج من النغم العربى لهذه الفترات الثلاث:

أولاً: فترة أنغام التدين والسلام:

من الثابت فى شأن الحجاج الأقباط أنهم كانوا يجتمعون بشكل قافلة كبرى للرحلة، وأنهم إذا ما وصلوا كان عليهم أن يقضوا يوم الجمعة الحزينة ويوم عيد القيامة فى بيت المقدس، ثم يذهبون بعد ذلك فى ثالث أيام الجمعة الحزينة إلى نهر الأردن للاستحمام التبريكى والتطهيرى إعمالاً لشريعة السيد المسيح، ومن الملاحظ أن أغانى وأهازيج الحجيج المصرى (إسلامية أو مسيحية) تتفق فولكلورياً فى شكل النظم وفى أسلوب النغم الترديدى وبحيث لا تختلف إلا فى الأسماء الدينية.

يقول النص الشعبى القبطى المنغوم فى تحليلات الأستاذ الدكتور أحمد مرسى:

غناء: **من البعد بانت.. «جيتك» يا مسيح.... من البعد بانت**

من البعد بانت.. «نضرتها» الجمال.... صامت وهامت

ترديد: **من البعد طلت.. «جيتك» يا مسيح... من البعد طلت**

من البعد طلت.. «نضرتها» الجمال... صامت وصلت

ويقول النص الشعبى الإسلامى وبالتنغيم نفسه:

من البعد بانت... جيتك يا نبى... من البعد بانت

من البعد بانت... ونضرتها الجمال... صامت وهامت

من البعد طلت... جيتك يا نبى... من البعد طلت

من البعد طلت... ونضرتها الجمال... صامت وصلت

ومن النموذج الفولكلورى لإنشاد الحجيج القبطى:

محترم وعايق... فى طريق المسيح... محزم وعايق

محزم وعايق... وزمزمية فى إيده... سيبل يا حبايب

محترم عياقة... فى طريق المسيح... محترم عياقة

محترم عياقة... وزمزميته فى إيده... سيبل يا رفاقه.

ثانياً: فى فترة الوعى بخطورة العدو:

نموذج قصيدة فلسطين (شتاء ١٩٤٨)

لحن وغناء: محمد عبدالوهاب

أشعار: على محمود طه

قبل حدوث الهدنة الأولى فى فلسطين بين القوات العربية وبين اليهود، نظم الشاعر على محمود طه كلماته الثائرة تصويراً لمأساة فلسطين ليستثير بها نخوة القوميين العرب فى العمل العسكرى على طرد اليهود من أرض الآباء والأجداد، إلا أنه تم قبول الهدنة التى عرضها الغرب المناصر لإسرائيل فى مايو ١٩٤٨. وعقب ذلك مباشرة حبست الإذاعات العربية هذا اللحن من الإرسال، إلا أن كلمات الشاعر - بغير لحنها!! - لاتزال ملتهبة، فيقول:

أخى، جاوز الظالمون المدى فحق العزاء وحق الفدا

أنتركهم يغصبون العر وبه مجد الأبوة والسؤددا

وليسوا بغير السيوف يجيبون صوتاً لنا أو صدى

أخى أيها العربى الأبى أرى اليوم موعدنا لا الغدا

ثالثاً: فى فترة المقاومة وتحقيق هدف العودة:

(أ) الأغنية الدرامية

للأوركسترا السيمفونى وغناء الباريتون والكورال

موسيقى: سلفاتور عرنيطة

أشعار: محمود درويش

وجاءت هذه الأغنية فى أعقاب نكسة ١٩٦٧، تقول كلماتها:

سجل، سجل، أنا عربى ورقم بطاقتى خمسون ألف

وأطفالى ثمانية وتاسعهم سيأتى بعد صيف

فهل تغضب؟

سجل، سجل، أنا عربى أنا اسم بلا لقب

صبور فى بلاد كل ما فيها يعيش بثورة الغضب

جذورى قبل ميلاد الزمان رست وقبل تفتح الحقب

(ب) نموذج: القدس زهرة المدائن

أشعار وموسيقى الرحبانية، غناء فيروز

وقد تعرضنا لها فى بحث فؤاد إبراهيم عباس.

(جـ) سيف فليشهر، وأجراس العودة فلتقرع الآن وليس غداً!!

موسيقى: الرحبانية

غناء: فيروز والكورال الرجال

ونختار هنا هذه الأبيات:

الكورال (فى تحمس): **سيف، فليشهر، فى الدنيا وتصدح أبواق تصدع**

فيروز (تردد): **سيف، فليشهر، فى الدنيا وتصدح أبواق تصدع**

الكورال (يكرر): **سيف، فليشهر، فى الدنيا وتصدح أبواق تصدع**

(بانفعال نوعاً): **الآن الآن وليس غداً**

فيروز (تكمل): **أجراس العودة فلتقرع**

الكورال (بأقصى انفعال): **الآن الآن وليس غداً أجراس العودة فلتقرع**

أجراس العودة فلتقرع

- **بيت المقدس فى الفولكلور المصرى:**

أما الأستاذ إبراهيم حلمى، عضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، فذكر أن الفولكلور المصرى اهتم اهتماماً كبيراً بمدينة بيت المقدس باعتبارها تشكل ركناً قدسياً مهماً فى حياة الإنسان المصرى عبر التاريخ الطويل له، وقد تمثل هذا الاهتمام فى أشكال مختلفة من وسائل التعبير الشعبى

الأدبى والفنى، مما يعطى إشارة مهمة إلى مكانة بيت المقدس فى وجدان الشعب المصرى بكل أديانه وعقائده على مر الأيام والسنين ومن الامثلة على هذا ورود بيت المقدس فى السير الشعبية، والحكايات الشعبية.

يقول إبراهيم حلمى: لم يكن أمراً غريباً أن يأتى ذكر «بيت المقدس» فى السير الشعبية التى تناولت الحروب الصليبية بشكل من الأشكال، خاصة سيرتى «الظاهر بيبرس»، و«ذات الهمة». فهاتان السيرتان تعدان الوحيدتان اللتان جاء فيهما ذكر «بيت المقدس» بشدة وإلحاح فاقا نظير هما من السير الشعبية الأخرى كقضية قومية مهمة تهم المجتمع العربى بصفة خاصة، والمجتمع الإسلامى على وجه العموم.

ففى سيرة الظاهر بيبرس، تظهر مشكلة «بيت المقدس» فى هذه السيرة الشعبية عندما تصل (للملك الصالح نجم الدين أيوب) رسالة من «باشت المقدس» والذى يدعى (على العموى) عامله على بيت المقدس يخبره فيها بظهور بعض اللصوص غير المعروفين فى المدينة يقومون بسرقات متتالية، ولما لم تفلح أمور ضبطهم، استنجد به مما دفع الملك إلى إعطاء الأمير (بيبرس) رتبة (باشا المقدس) ليتحرى بنفسه جلية الأمر.

وعندما يذهب الأمير بيبرس إلى بيت المقدس، يكتشف أن هناك لصين قاما بسرقة «شكمجية» يمتلكها «باشت المقدس» نفسه وذهبا بهما إلى شركائهما الأربعين فى مكان منقطع عن العمران وهو أمر يشبه - إلى حد كبير - المؤامرة للإيقاع بالأمير بيبرس واستدراجه إلى «بيت المقدس» لقتله هناك بعيداً عن مصر، وهذه المؤامرة حاكها فى خبث أحد رموز الشر فى السيرة (جوان اللعين). ويلاحظ على هذه السيرة أن مدخلها إلى عالم مدينة «بيت المقدس»، بما فيه من خلافات عقائدية بين المسلمين والمسيحيين لم يكن بالقصر أو بالقهر من جانب المسلمين، وإنما لإعادة حق ضائع من أهل المدينة المقدسة أو لإقرار أمن أفراد يؤدون شعائر دينية مسيحية فى ظل مظلة حماية إسلامية، تفرش ظلها على الجميع، بصرف النظر عن الخلافات العقائدية الدينية.

أما فى سيرة ذات الهمة، تبرز شخصية (شماس اللعين) المتلاعب بالأديان وتصفه بأنه عرف مذاهب المسلمين وكتب العبرانيين وتهود مع اليهود فى بيت المقدس، وحفظ كثيراً من التوراة ويعلم من القرآن بعض آياته، وقد صار آفة الآفات وبلية البليات، وهو مع هذا الشأن لا يعتقد فى دين من الأديان. وهذه الشخصية الشريرة تمثل اللاعب على كل الأحبال أو الآكل على كل الموائد، فهو أمام المسلمين يدعى الشك كما يدعى الولاية كورع صالح ظهرت بركاته فى بيت المقدس، كذلك أراد الراوى الشعبى أو حكاء السيرة أن يوجد فيها نوعاً من التوازن، فجعل شخصية أخرى فى المقابل هى شخصية (أبى محمد البطال) تقوم بالحيل أمام القساوسة ليحتال عليهم ويتيمهم بالبنج؛ لكى يمكن الأمير المسلم (عبدالوهاب) من اقتحام أحد الأديرة.

وأضاف إبراهيم حلمى أنه قد درجت فى الأدب الشعبى المصرى حكايات كثيرة تناولت مدينة «بيت المقدس» بما لها من مكانة خاصة ذات قدسية عند المسلمين والمسيحيين. من هذه الحكايات، عن ذى النون المصرى قال: بينما أنا أسير فى بعض جبال بيت المقدس، إذ سمعت صوتاً وهو يقول: ذهبت الآلام عن أبدان الخدام، ولهت بالطاعة عن الشراب والطعام وألفت أبدانهم طول القيام بين يدى الملك العلام، قال رضى الله تعالى عنه: فتتبعت الصوت فإذا بشاب أجرد قد علا وجهه اصفرار، جميل مثل الغصن إذا ميلته الريح، عليه شملة قد ائتزر بها، وأخرى قد انشح بها، فلما رآنى توارى عنى بالشجر، فقلت له: أيها الغلام ليس الجفاء من أخلاق المؤمنين، فحكمنى وأوصنى فخر ساجداً لله تعالى، وجعل يقول: هذا مقام من لاذ بك، واستجار بمعرفتك، وألف محبتك، فيا إله القلوب وما تحويه من جلال عظمتك، احجبنى عن القاطعين لى عنك، ثم غاب عنى، فلم أره رضى الله تعالى عنه.

أيضاً لم ينس حكاء «ألف ليلة وليلة» أن يعرج بحكاياته على مدينة القدس فيتعرض لها فى حكاية الملك (عمر النعمان) وولديه: (ضوء المكان) وأخته (نزهة الزمان)، فى تلك الحكاية التى يدفع فيها التشوق إلى الحج إلى بيت الله الحرام فى مكة المكرمة الأبطال إلى مصائر مجهولة ومشوقة بالافتراق ثم اللقاء بعد طول عناء، وهذه الحكاية تقف وقفات سريعة عند القدس، لكنها ذات دلالة مهمة، فصفات الشهامة موجودة فى أهل القدس بدرجة ملحوظة فى حوادث هذه الحكاية الشعبية من حكايات الليالى.

• **نماذج من أشعار مسابقة القدس الماضى الحاضر - المستقبل:**

والجدير بالذكر أن هذه الاحتفالية الدولية تضمنت إلقاء الأشعار الفائزة فى مسابقة لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة عن القدس، ونورد هنا نماذج لهذه الأشعار:

١ - من قصيدة: (جرح... وملح) شعر هالة صبحى إسماعيل:

أعيش على بقاياكم
وتقتاتون من وجعى،
فلا وجعى.. له حدّ
ولا أشلاؤكم تعد
ألمكم من الطرقات
أسكن فى خلاياكم
وليس الجرح يندمل

٢ - من قصيدة: (نقوش على أعمدة الأقصى)

شعر: حسن على شهاب

أيقونة لشهيد حزنك قبلة لمسيح رفضك
قمر من الأبدية السوداء ظمآن لنبضك
يا أيها المسكون بالوجع المقدس دون أرضك
شجر القيامة عالق بخطاك يتبع خيل ركضك
وكأنك ارتجفت سماوات التحدى تحت فرضك

٣ - من قصيدة: (خفى إيديكى)

شعر: محمود الخولى

يا إسرائيل خفى ايديكى القدس مش ممكن ليكى
وشوفى إيه اللى عليكى قبل ما تخطى فى خطاويكى
م الصبح أطلع على المجلس وأقول حكايتى وح اتحمس
عن التاريخ اللى اتدلس وأرضى صبحت أراضيكى

٤ - شعر: هبة عبدالوهاب

الحلم مال.. والدم سال فوق الرمال شق الحجر
والبدر فى يوم الكمال من حسرته قام انفجر
حتى الوليد قلبه انكسر
والفجر مختار الرحيل ما الليل طويل
وعتمة النور والسحب ماليه المكان
مش م النهار ده دا مش زمان
لموا السفينة اتكسرت
وقلوبنا فيها اتبعترت

تربية الطفل ...

فى الفولكلور المصرى

إعداد الباحثة: أميمة منير عبدالحميد جادو
عـــرض: نـــاديـــة الســنوســى

فى يوم ١٩٩٩/١/١٦ تمت مناقشة الدراسة المقدمة من الباحثة أميمة منير عبدالحميد جادو والتى أشرف عليها الأستاذ الدكتور عبدالفتاح جلال، رئيس قسم أصول التربية بجامعة القاهرة. وقد تشكلت لجنة المناقشة من سيادته ومن الأستاذ الدكتور محمد الجوهرى والأستاذة الدكتورة مى شهاب.

وقد تناولت الدراسة علاقة الطفل المصرى بالفولكلور من حيث إن الثقافة المصرية الشعبية مازالت فى الريف المصرى هى المعلم الأول والسند الأقوى لأبناء هذا البلد، وبها حافظت مصر عبر سنوات طويلة على وحدتها وصلابتها، فالأطفال فى القرى مازالوا يمارسون موروثاتهم الثقافية فى تواصل ثقافى حى، وهذه الموروثات الثقافية الحية هى التى حافظت للآن على شخصية هذه الأمة، بل هى التى احتفظت للطفل المصرى بشخصيته المستقلة للآن، رغم كل ما يجابه موروثه الثقافى من عوامل الطمس والإزاحة، أو مخططات التبديل والتعديل.

إن الطفل فى الريف المصرى مازال مندمجاً ومتفاعلاً مع موروثاته الشعبية الثقافية، وبالتالى فإن عملية إدماج الطفل فى الإطار الثقافى العام على طريق إدخال التراث الثقافى فى تكوينه، وتوريثه إياه توريثًا متعمداً بتعليمه نماذج السلوك المختلفة فى المجتمع الذى ينتسب إليه، وتدريبه على طرق التفكير السائدة فيه، تعتبر أحد أسس البناء الواعى لشخصية الطفل، وبالتالى لشخصية الأمة - حفاظاً عليها - وهى أولى منطلقات النظرة المستقبلية لمستقبل (الطفل) ومستقبل (الأمة) بالتالى، هذا المستقبل الذى يلوح تحت صراعات شتى ما بين ظاهرة (العولمة) بما تحتويه من بعض الانهيارات الروحية، وما بين (ثورة الاتصالات) التى جعلت العالم يبدو وكأنه (قرية صغيرة) والتى هيأت بالتالى الانفتاح على كل ثقافات العالم بما يتضمن هذا من إزاحة أو طمس أو تغريب أو تعديل لمفردات التراث الشعبى الأصيل.

وتهدف التربية من بين أهدافها إلى بناء شخصية الطفل المتوازنة والمتكاملة من خلال إشباع حاجات النمو المختلفة له، هذه الشخصية التى تعتبر بمثابة «استجابات الفرد المميزة للمثيرات الاجتماعية ونوعية تكيفه لخصائص بيئته الاجتماعية»[1]. وهذه الخصائص هى التى تشكل ثقافة كل أمة، بحيث تطبع أفرادها بطابعها مما يكسبهم بعد ذلك هذا التميز المعروف بالشخصية القومية، وهى «فى كل وطن أو ثقافة من الثقافات تلك التى تتشكل منذ الطفولة»[2]؛ أى منذ النشأة الأولى فى أسرته، وفى محيط بيئته والتى انتقلت إليه من الأجيال السابقة، والتى يحمل موروثاتها بدوره لينقلها إلى الأجيال اللاحقة، مما «يؤدى إلى التماسك بين أبناء الجيل الواحد، والتتابع والاستمرار بين كافة الأجيال التالية»[3] ولذا فالعلاقة بين الطفل وبين الثقافة الشعبية للبيئة التى ينشأ بها هى علاقته بالفولكلور السائد فى بيئته هذا الذى أسهم منذ البدء فى تربيته وتنشئته هذه التنشئة الاجتماعية الأولى؛ ليسهم فى تكوين وبناء شخصيته المستقلة فيما بعد.

ومن هذا المنطلق برزت الحاجة لهذه الدراسة بهدف الوقوف على أنماط الفولكلور السائد فى ريف محافظة المنوفية الذى أسهم فى تربية الطفل من خلال الإجابة على السؤالين التاليين والتى تمثلت فيها مشكلة الدراسة وهما:

١ ـ ما أهم الحاجات الأساسية الأولية لنمو الطفل، وكيفية إشباعها فى الفولكلور المصرى فى ريف محافظة المنوفية؟

٢ ـ ما المضامين التربوية المتعلقة بتربية الطفل فى الفولكلور المصرى فى ريف محافظة المنوفية؟

وللإجابة على هذين التساؤلين سارت الدراسة فى خطوات محددة حيث بدأت بالفصل الأول وهو الإطار العام للدراسة الذى اشتمل على المدخل لبيان الحاجة إلى مثل هذه الدراسة حيث لم تتعرض الدراسات التربوية السابقة لهذا الموضوع وإنما تعرضت لجوانب أخرى ومناقشة قضايا أخرى غير تربية الطفل (هذه التربية المتكاملة) فى الفولكلور، كما عرض الفصل لبعض الدراسات السابقة والتى قسمت من خلال الدراسة إلى أربعة أنواع هى:

١ ـ دراسات فولكلورية أنثروبولوجية تناولت الطفولة فى بعض جوانبها من خلال التنشئة الاجتماعية وعادات دورة الحياة.

٢ ـ دراسات تناولت الشخصية المصرية أو الطابع القومى خلال الفولكلور.

٣ ـ دراسات فولكلورية خاصة بالطفولة تناولت المأثور الشعبى خلال أدبيات وألعاب الأطفال الشعبية وغيرها.

٤ ـ دراسات تربوية تناولت بعض المأثورات الشعبية للوقوف على مضامينها.

وقد تم التوصل لبناء مشكلة الدراسة السابقة الذكر من خلال عرض هذه الدراسات ومناقشة بعض أبعادها من حيث الأهداف والمشكلة البحثية وأسلوب التناول العلمى لها من خلال المنهج والأدوات ووصولاً للنتائج، واستخدمت الدراسة الحالية المنهج الوصفى ودراسة الحالة والمنهج الأنثروبولوجى لمناسبتها لطبيعة البحث العلمى الحالى كما استعانت بأساليب وأدوات هذه المناهج الثلاثة وهى أسلوب تحليل المضمون، والملاحظة بأنواعها، والمقابلة المتعمقة، والإخباريين، والرواة، وممارسى الطب الشعبى، والأطفال الرواة وغيرهم وعرضت الدراسة لمصطلحاتها البحثية وهى:

١ ـ الفولكلور: وقد تبنت الدراسة التعريف الذى قدمه أ. د. محمد الجوهرى بأن «الفولكلور هو ذلك العلم الذى يدرس المعتقدات والمعارف الشعبية والعادات والتقاليد الشعبية والأدب الشعبى والثقافة المادية والفنون الشعبية»[4].

كما تبنت الدراسة الحالية، أيضًا، التقسيم الرباعى الذى قدمه أ. د. محمد الجوهرى بشأن ذلك.

٢ ـ ريف محافظة المنوفية: وعرضت الدراسة للمعلومات الأساسية عن المحافظة وخصائصها وحدود الدراسة جغرافيًا ومبرراتها وحدود المادة الفولكلورية، ومبرراتها والحدود البشرية وهى الأسرة والطفل، وجاءت العينة عشوائية لمناسبتها للدراسة ولتمثيلها لكافة الأوساط الريفية.

٣ ـ الطفل: هو طفل ما قبل المدرسة (أى دون السادسة وهو طفل مرحلتى المهد والطفولة المبكرة).

كما وقفت الدراسة على بيان أهميتها؛ فلعل الإسهام الحقيقى للدراسة يتمثل فى: وضع تصور تربوى تقسيمى (غير مسبوق) لألعاب وأغنيات الطفل الشعبية بما يتلاءم والأهداف التربوية، وخصائص نمو الطفل، وأيضًا جمع (المنظومات التعليمية) التى تساهم فى علاج عيوب النطق والكلام لدى

الباحثة: أسيمة مدير عبدالحميد جادو أثناء المناقشة.

لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور عبدالفتاح جلال، رئيس قسم أصول التربية بجامعة القاهرة (مشرفاً)،
والأستاذ الدكتور محمد محمود الجرهري والأستاذة الدكتورة مي شهاب مناقشان.

الطفل، جمعاً (غير مسبوق) أيضاً، حيث يمكن اعتبار هذه التصنيفات بمثابة خريطة نظرية للمقاربة بين التربية والفولكلور، والتي اشتملت على سمات كثيرة مشتركة بينهما حتى تكاد تكون متماثلة في بعض الأحيان، ومنها تمثل الفولكلور للسياق الاجتماعي والتأكيد على الطبيعة الاجتماعية المعرفية للنصوص الأدبية الإبداعية الفولكلورية وهو يتشابه مع العملية التربوية في هذا الجانب.

وتناولت الدراسة في الفصل الثاني: دور الأسرة والكبار في تربية الطفل في الفولكلور في الريف المصري، وتعرضت لمناقشة حق الطفل في التربية والتعليم والتأديب وموقف الفولكلور منها وناقشت دور الوراثة والبيئة في التربية في الفولكلور والتحيز مع الإنجاب وموقف الكبار من الجنسين في الفولكلور والتحيز ضد إنجاب الأنثى في أغلب الأحيان، وتعرض الفصل لمناقشة أهمية الأسرة في الفولكلور من خلال تناوله لمسئولية الأم في تربية الطفل وأيضاً مسئولية الأب والأخوة والكبار من الأهل وتعرضت أيضاً لأساليب الثواب والعقاب للطفل في الفولكلور وبينت وضع الطفل من حيث التدليل الزائد أو القسوة الشديدة وتناولت دور الأسرة في تعليم الطفل آداب الطعام والمائدة، كما بين بعض أساليب الرعاية الصحية التي قدمتها الأسرة للطفل في الفولكلور من خلال الطب الشعبي، ومن خلال معالجتها لبعض الأمراض التي يتعرض لها الطفل مثل نتوء السرة لدى الأطفال حديثي الولادة والتهابات الفم وتأخر المشي وتأخر الكلام، وبعض ما يتعلق بالجهاز التنفسي أو الهضمي أو الجلد..... إلخ.

وناقشت الدراسة في الفصل الثالث: خصائص نمو الطفل في الفولكلور في الريف المصري من خلال عدة محاور هي: تقسيم مرحلة الطفولة من خلال مدخل النمو، وتعرضت فيه لماهية النمو كمفهوم وخصائص النمو ومميزاته الرئيسية وتعريف الحاجة وتصنيف الحاجات الأساسية للطفل وهي: الحاجات البيولوجية والنفسية والاجتماعية، وتعرضت لمهام النمو ومتطلباته لطفل مرحلة المهد والطفولة المبكرة كما ناقش الفصل كل من هذه الحاجات على حدة فتعرض في مناقشة الحاجات البيولوجية إلى حاجة الطفل إلى الرضاعة الطبيعية (كغذاء أساسي له) وأهميته وفائدتها لكل من الرضيع والأم وموقف الفولكلور منها، وتناول محاذير الرضاعة وتغذية الرضيع، وعزوف الطفل عن الرضاعة واستخدام الرقية كأسلوب للعلاج، وتعرض أيضاً لبكاء الطفل وفطامه والحاجة إلى الإخراج، وتعلم ضبط الإخراج في الفولكلور والتبول اللاإرادي، وعلاجه، وختان الطفل تربوياً باعتباره إشباعاً لحاجته للنظافة العامة والحاجة إلى النوم والبعد عن الألم وكيفية إشباعها في الفولكلور.

كما تعرض الفصل لمناقشة: الحاجات الاجتماعية والنفسية للطفل في الفولكلور من خلال عدة محاور: وهي الحاجة إلى التعرف على العالم المحيط بالطفل من خلال تعلم المشي وكيفية إشباع الفولكلور له والحاجة إلى الاتصال والتواصل مع العالم الخارجي من خلال تعلم الكلام وكيفية إشباع الفولكلور لهذه الحاجة والحاجة إلى الحرية واللعب ومزاولة النشاط وكيفية إشباع الفولكلور لها والحاجة إلى الحب والحنان والأمان وكيفية إشباع الفولكلور لها من خلال أساليب متعددة ومنها:

* التعبير بالقبلة والضم والاحتضان.
* حمل الطفل على الكتفين.
* الملاطفة بحمله ومداعبته بوسائل مختلفة مثل الزغزغة وغيرها.
* حمل الطفل على الظهر وترقيصه وهشتكته.
* المسح على الرأس والشعر برفق وحنان.
* الإقبال على الطفل والسلام عليه ومصافحته.

وناقشت الدراسة في الفصل الرابع: المضمون التربوي في فولكلور الطفل في الريف المصري، إذ تعرض بالمناقشة لكل من الألعاب الشعبية لطفل المهد وطفل مرحلة الطفولة المبكرة وأسهم الفصل في وضع تصور تقسيمي للألعاب الشعبية المناسبة للطفل على أساس تربوي غير مسبوق ويتفق مع المرحلة النمائية للجسم وفقاً لخصائص النمو وهي:

* ألعاب شعبية تعليمية تنموية.
* ألعاب شعبية تعليمية قيمية.
* ألعاب شعبية ترويحية فكاهية وللتسلية.

كما أدرج مجموعة الألعاب الخاصة بكل قسم على حدة وبين أنه لا توجد حدود قاطعة فاصلة بينها رغم ذلك وإنما هذه الحدود وهمية بغرض الدراسة والوقوف على تحليلها، كما

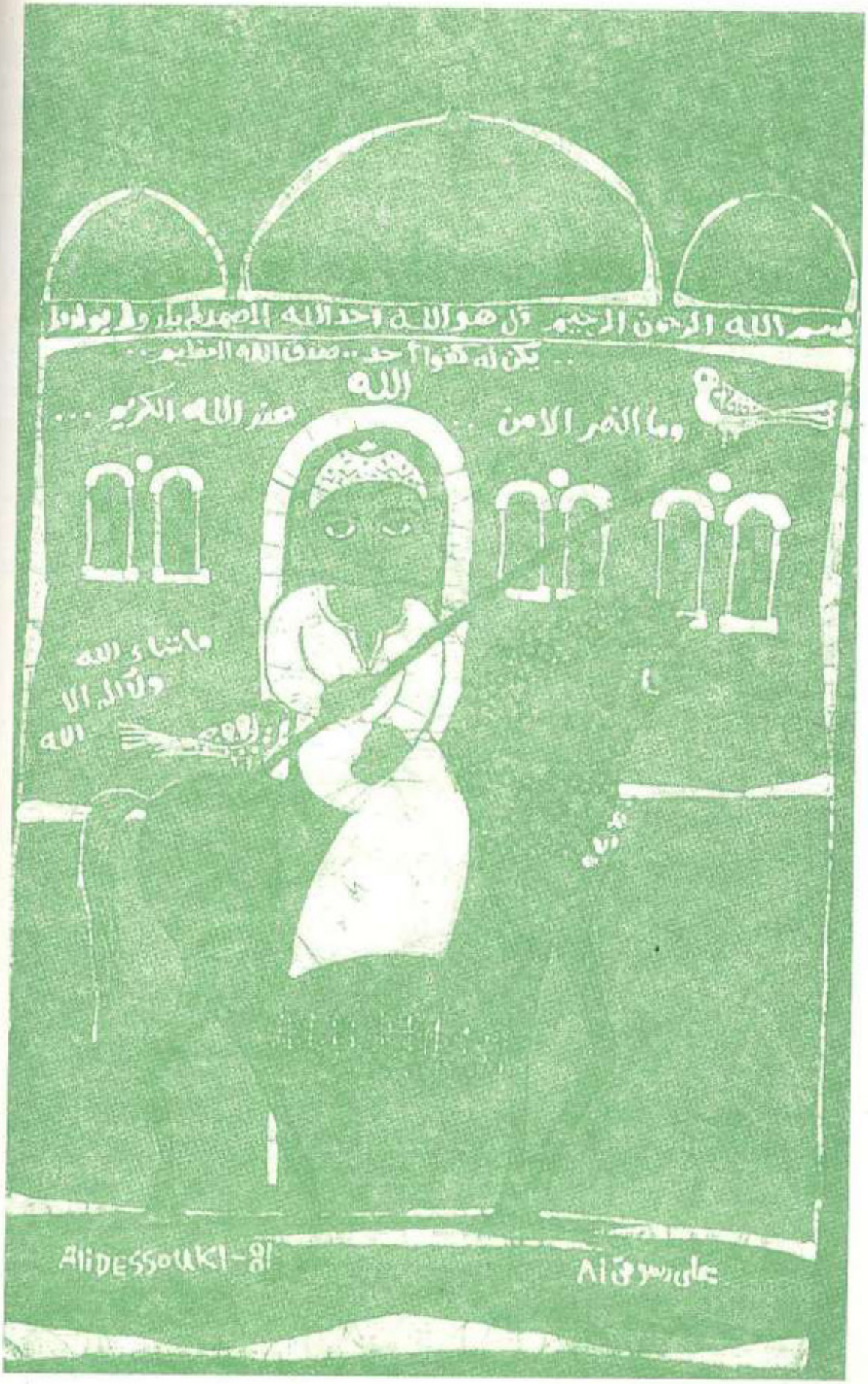
تناول الفصل الفكاهة والضحك عند الطفل، وأغانى الأطفال الشعبية. وقد وضعت الدراسة تصوراً أيضاً غير مسبوق لتقسيم الأغانى الشعبية تقسيماً تربوياً وفق الأهداف التربوية والتعليمية للأغانى، كما ناقش الفصل تربية الطفل من خلال الحواديت فتعرض للفلسفة التربوية للحدوتة وأهميتها وأهدافها التربوية وعلاقتها بكل من النمو الجسمى والعقلى والانفعالى والاجتماعى للطفل.

وختم الفصل بمناقشة المضامين التربوية للحواديت وتبين من خلال نتائجها أنها تنطوى على مجموعة من المضامين التربوية التى تعلم الطفل بعض الحقائق حول البيئة، أو التى تغرس فيه مجموعة من القيم التى يبدأ فى اكتسابها وتعلمها وتشربها منذ الصغر مثل القيم الدينية المتعلقة بوحدانية الله والتسمية على الطعام والحمد لله والخير وكيف ينتصر على الشر وقيم مثل الصبر والعدل والذكاء واستخدام العقل والتفكير وطاعة الوالدين والصدق والأمانة وعدم الكذب وعدم السرقة..... إلخ، وكلها مضامين تربوية مطلوبة لتربية الطفل. ثم عرضت الدراسة لأهم النتائج كما تبين من خلال عرض الفصول السابقة وكذلك بعض التوصيات المهمة ومنها: إقامة جذور التواصل بين الهيئات والمؤسسات والجماعات والأفراد المشتغلين بالفولكلور والمهتمين به وبين مركز تطوير المناهج والعمل على خلق كيان عضوى يضمهم معاً وإعادة صوغه بما يتناسب مع العصر الحديث وفق المناهج الجديدة.

وأيضاً الوقوف على منجزات الدول المختلفة فى هذه المجالات لمعرفة آخر ما وصلت إليه دراساتهم وجهودهم وعمل دراسات عربية مقارنة تتناول الفولكلور تربوياً، بالإضافة لحث وسائل الإعلام على بذل المزيد من الاهتمام بالفولكلور والمأثورات الشعبية من خلال عدة وسائل كنشر الكتب التراثية وإعادة طبع ما نفد منها وإدخال بعض أجناس الفولكلور ضمن البرامج التعليمية، وأخيراً تضافر الجهود العامة والخاصة لإصدار دورية خاصة بالفولكلور والتربية تعزيزاً لجهود مجلة الفنون الشعبية المصرية وباقى الدوريات الفولكلورية العربية.

الهوامش

(١) انتصار يونس، **السلوك الإنسانى**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٤. ص٢٩٥.
(٢)، (٣) فاطمة المصرى، **الشخصية المصرية**، ص١١.
(٤) أ. د. محمد الجوهرى، **علم الفولكلور**، الجزء الأول.


بسم الله الرحمن الرحيم قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد
.. ولم يكن له كفوا أحد .. صدق الله العظيم ..
الله
وما النصر الا من عند الله العزيز الحكيم ...
ماشاء الله
ولا إله إلا
الله
Ali DESSOUKI-81
علي دسوقي

مكتبة الفنون الشعبية

كتابُ الموالد في مصرّ..

شهادة للشعب المصرى

تأليف: **جوزيف ويليام مكفرسون**

عـرض وتعليق: **شمس الدين موسى**

ثمة علامات مميزة، هى التى تحدد الشخصية، التى يمكن إدراكها عن طريق تلك العلامات أو الخصوصيات، وذلك ينطبق على الشعوب المختلفة بقدر ما ينطبق على الأشخاص فى مختلف الأزمنة والأمكنة. وربما تكون العين الملاحظة فى ذلك هى عين الغريب الأجنبى الذى يلم بالشخصية على وجه الإجمال. ومن ثم، لابد أن يتوقف عند تلك البقع أو العلامات المتميزة، أو الخاصة، التى ترتبط بها الشخصية، سواء كانت تلك العلامات ذات أبعاد سلبية، أو ذات أبعاد إيجابية تتحدد قيمتها بعد ذلك، وفى ظروف ملابسات مختلفة.

وفى مـعظم الأحـيـان ربما لا يلاحظ أصـحـاب تلك الخصوصيات أو المميزات أبعاد خصوصيتهم على أنفسهم أو على الغير الذى يكون هو المتسبب الأول فى إظهار الملاحظة، والذى قد يكون له الفضل فى إظهار الظاهرة وتحليلها، مما يجلو لأصحابها أهميتها، أو طرافتها، أو عدم أهميتها وعدم طرافتها.

وربما تكون الشخصية المصرية بكينونتها المتميزة والتفرد الذى تمتلكه، هى التى تدفع الباحث أو المشاهد الأجنبى للتوقف أمـام ذلك التـفـرد أو التـمـيـز، الذى يخـفـى تحت سطحه الظاهر الكثير من الطبقات المتراكبة فوق بعضها، والتى تشبه طبقات الأرض المتوالية، التى يختـفى بها علم الجيولوجيا، مما أثار اهتـمام الكثـيـر من أمـثـال «**نيـبـور**»، و«**جـمـال حـمـدان**»، و«**إدوارد لين**»، و«**سيد عويس**»، خاصة دراسة «لين» عن عادات المصريين فى القرن التاسع عشر، فضلاً عن الكثيرين ممن كتبوا عن مصر بوجـه عام أو عن القاهرة بوجه خاص كمدينة ذات طبيعة متميزة، كتب عنها عدداً كبيراً من الكتب مـثل كـتـاب «**القـاهـرة**» لـ«**ديزمـوند سـتـيـوارت**»، و«**سـيـرة القاهرة**» للكاتب «**ستانلى نيبول**».

ويأتى كـتـاب «**الموالد فى مـصر**» الذى كـتـبـه الإنجليزى «جوزيف ويليام مكفرسون» ليكون واحداً من هذه الكتب شديدة الأهمية، التى لا تلقى الضوء على الشخـصية المصرية بشكل

أكاديمى فى أبعادها المتعددة؛ وإنما تتناول جانباً واحداً تمثل فى ظاهرة «الموالد فى مصر» والاهتمام بها باعتبارها ملمحاً مهماً من ملامح مكونات الشخصية المصرية، التى تكونت عبر آلاف السنين، وأصبح وجودها على درجة كبيرة من التعقيد والإبهار، وهو ما لمسه الكاتب «مكفرسون» مما جعله لا يغرق وراء الظاهرة كباحث، وإنما غاص وراءها لا كمحب ومعجب، بل كمريد بعد أن زالت الدهشة الأولى، وتعامل مع الظاهرة على مستويين أساسيين، هما:

- المستوى الأول: المشاهد المتأمل والمدقق.

- المستوى الثانى: العضو المشارك، الذى يتبنى الموضوع ويدافع عنه.

والملاحظ أن دفاع «مكفرسون» عن الموالد فى مصر، لم يأت مثل ذلك الدفاع الذى عرفناه لدى الدراويش، أو المستفيدين من الموالد كمناسبة لترويج بعض السلع والبضائع وأساليب البهجة والتسلية. وإنما كان الدفاع القائم على التوافق الروحى والنفسى مع أبعاد الظاهرة، التى لاحظ أنها لا تعبر عن سعادة المشتركين فيها بذواتهم مثل الزائرين والمريدين، وإنما ترتبط بنوع بالعقيدة الدينية لدى المصريين. ولذا لم ير «مكفرسون» أن هناك فروقًا أو حدوداً بين شخصية المسلم أو شخصية المسيحى «القبطى» فالجميع ينتظرون المولد، ويجهزون له، ويشاركون بالحضور فيه كطقس احتفالى/ روحانى يضفى على الجميع نوعًا من الصفاء والمسحة الدينية. ولا يختلف فى هذا مجمل طبقات المصريين من الوزراء أو الملك، أو كبار الموظفين، وحتى الدهماء والدراويش. فالطقس يضم الجميع، ويشارك فيه الجميع كل من موقعه.

ويقول «مكفرسون» فى الجزء الخاص بالموالد القبطية بعد ما لاحظ وجود المسلمين مع الأقباط، واحتفاءهم بصاحب الذكرى والتبرك به:

«إنها من مظاهر التسامح عند المصريين. إن هذا العيد المسيحى له من الشعبية عند المسلمين ما له عند الأقباط، وفى الواقع فإنهم «المسلمين» ينتحلون بلطف «مار برسوم» فيشيرون إليه كما سمعت «بسيدى محمد برسوم». يالها من مسحة مباركة!- لم أجد مكاناً يمجد فيه المسيحيون بطوائفهم المختلفة، والمسلمون وغيرهم مساجد البعض وكنائسهم علناً بصداقة وطيبة خاطر مثلما رأيت هنا، ويطلبون البركة من أضرحة بعضهم البعض.

نظرة موجزة عن مكفرسون:

مما يجدر ذكره هنا ضرورة الإشارة إلى أن «د. عبدالوهاب بكر» هو الذى اكتشف كتاب «الموالد فى مصر» فى لغته الإنجليزية بمحض الصدفة، إبان كان يعمل أستاذاً زائراً فى جامعة أكسفورد عام ١٩٨٢. حيث وجد فى مكتبة الكلية كتاب «مكفرسون» ضمن مقتنيات مركز الشرق الأوسط، مما جعله يزيح عنه الأتربة وعن صاحبه، الذى ظلت شخصيته مجهولة فى مصر طوال سنوات طويلة.

وكما يوضح د. عبدالوهاب بكر. «جاء مكفرسون إلى مصر ١٩٠١ - موظفًا لدى الحكومة المصرية فى ظل الاحتلال مثل غيره من مئات الأجانب، الذين ينتمون لكل الجنسيات. حضر إلى مصر ليعمل مدرسًا للكيمياء بالمدرسة الخديوية، ومدرسة الزراعة العليا. والتحق بالمجهود الحربى أثناء الحرب العالمية الأولى، واشترك فى بعض المعارك. وأصيب عام ١٩١٧، حيث أعيد إلى القاهرة وعمل ضمن رجال البوليس، واشترك فى مقاومة ثورة ١٩١٩، وتعرف على قادة الثورة سعد زغلول، وحمد الباسل، وعدلى يكن، ومحمد محمود.... وبلغ سن التقاعد عام ١٩٢٥، فتم إحالته للمعاش. وكانت المفاجأة تتمثل فى أنه لم يترك مصر، بل استمر يعيش فيها حتى مات عام ١٩٤٦، وتلك هى الفترة التى أعد فيها كتاب «الموالد فى مصر» وتجلى فيها عشقه لمصر، كما تجلت فيها الميول الاستشراقية التى كانت لديه منذ الصغر، وكتبت مع الأيام... وكانت شخصيته - كما أفاد أصدقاؤه فى الكتاب الذى أعدوه عنه وعن حياته، من واقع ما كان يرسله من رسائل من القاهرة لأقاربه وأصدقائه فى بريطانيا - شخصية ذات متناقضات كثيرة، فهو مؤمن بمذهب المتعة إلى حد ما، كما أنه يحمل روح الراهب والعلمانى، مع تقبله للتجارب الجديدة، فى الوقت الذى كان فيه صاحب طبيعة حساسة صلبة، سريعة الاستجابة للمصريين رغم ازدرائه لآمالهم السياسية. كما كان انعزاليًا ومحبًا للصحبة، مع إيمان بالكاثوليكية واحترام للإسلام فى الوقت نفسه. ويصف نفسه - كما يوضح د. عبدالوهاب بكر - بأنه شخص محب للتشرد والحرية.... إلخ.

يخرج المترجم من كل تلك الصفات بأنها كانت السبب فى كتابته لكتاب «الموالد فى مصر»، فعلى الرغم من أن العمل يعد دراسة شاملة للاحتفالات الدينية، إلا أن روح الترحال كانت

تبدو فى كل سطر فيها، ولم يكن الكتاب مجرد وصف للاحتفالات بذكرى «ولى» أو «قديس»، إنما كان يمثل سياحة دينية اجتماعية ثقافية فى قلب الشارع والحارة المصرية، مع وصف لطباع المصريين وعاداتهم وأساليب حياتهم، وأنماط سلوكهم، مما يجعل الكتاب وثيقة جامعة ذات أبعاد متعددة للمصريين فى تلك الفترة، والذى يؤكد ذلك أن «مكفرسون» لم يكتب عن الموالد من منظور السوسيولوجى، أو الأنثروبولوجى. وإنما كتب عنها من منظور الجوال المرتحل. كما يوضح المترجم. الذى يقف كثيراً أمام الحدث محاولاً تقديم تفسيره الخاص له، غير مرتبط فى ذلك بالنظريات الاجتماعية أو الإثنية، كما كان متأثراً بكتاب «إدوارد لين»: المصريون المحدثون عادتهم وتقاليد هم فى القرن التاسع عشر. وظهر ذلك فى استشهاده بكتاب لين فى أكثر من موضع، مما يؤكد وعيه بموضوعه.

والمؤكد أن عشق مكفرسون لمصر(*)، ومهما قدم له من نقد على أساس نظرى، كان مؤكداً، مما جعله فى نظرته إلى الشعب المصرى يشبه الصوفى الذى توحد مع الحدث، فهو يدافع عن الموالد، ويأخذ على الحكومة تعطيل بعضها بسبب الحرب العالمية الثانية. كما هاجم إلغاءها، أو إعادة تنظيمها، فى كثير من الأحداث التى جرت أمام عينيه أثناء تجواله بين هذه الموالد وسط الجماهير البسيطة والفقيرة. وكان يرى أنه لا يجوز للحكومة أن تدمر كل ما هو قديم، أو تخرب العادات والتقاليد والنظم الدينية الموروثة تحت دعوى الإصلاح.

وجدير بالذكر أن «مكفرسون» كان ينظر للموالد وما يجرى فيها من تجمعات بوصفها أعياد دينية، وليست مجرد كرنفالات للفرح والمتعة على عدم خلوها من ذلك، ولذا نرى أنه سبر أغوار الشخصية المصرية، التى تتعامل مع موالد الأولياء والشيوخ والقديسين من وراء نظرة دينية عميقة، لا يمكن أن تختفى تحت ركام المهرجانات، والألعاب، والمباذل المختلفة، التى يمكن أن تقام إبان أيام الاحتفال وحتى الليلة الكبيرة، لذا وجدنا أن الكتاب يحفل كثيراً بأشكال الاحتفالات فى الموالد، مثل أداء الأغانى الدينية والشعبية أو إلقاء الأدعية، التى تشترك فى ترديدها مجموعات ترفع البيارق والأعلام، واحتفالات الأراجوز، والسيرك، وخيال الظل، وألعاب القمار، والحواة، والتحطيب، وتلاوة الأذكار بطقوسها المختلفة، والزفة الكبيرة، والدوسة..... فمثل هذه المظاهر التى تزخر بها أيام الموالد لا توجد فى أى مكان آخر خاصة «الدوسة»، التى يقوم فيها شيخ الجماعة أو الطريقة، راكباً الحصان، بالسير بحصانه فوق الأجساد العارية الممددة للمريدين، كنوع من الإخلاص والتفانى الصوفى، والتوحد مع الحدث. وربما تلك الحالة هى التى توصل الدهشة للمشاهد الغريب، بل قد تتجاوز الدهشة إلى الفهم، والتعاطف، مثلما جرى فى حياة «مكفرسون»، الذى بدأ جولاته وراء الموالد المختلفة فى كل أنحاء مصر، مثله مثل غيره من المصريين.

ولقد جاءت أجزاء الكتاب وفصوله بتصرف من المترجم فى الترتيب تحت العناوين التالية:

- **الموالد - أصلها وأهدافها.**
- **الموالد - أماكنها وأوقاتها.**
- **الجانب الدينى للموالد.**
- **الجانب العلمانى منها.**
- **الملامح الشخصية للموالد.**
- **الموالد القبطية.**
- **المناسبات الدينية غير النموذجية.**

ولقد جاء الفصل الخاص «الموالد القبطية» ليدل على أن «مكفرسون» لم يفرق فى تتبعه أو زياراته بين الاحتفالات والموالد التى تتم حول الأضرحة والمساجد أو الاحتفالات والموالد التى تتم حول الكنائس وفى الأديرة. فكان فى نظرته لما يجرى يقدم نوعاً من الشهادة لم يفرق فيها بين هذا وذاك، فالجمهور واحد سواء أثناء الاحتفال بمولد العريان، أو مارجرجس، أو مولد الحسين، أو السيد البدوى، والطقوس متشابهة، والمطالب، والنذور واحدة، فيما عدا ما يتلى من أدعية وابتهالات تلقى باسم الرب، أو بالصلاة على النبى، أو بالسهر الذى يستمر حتى ساعات الصباح الأولى. فكل تلك الموالد تجمع الناس على اختلاف دياناتهم ومللهم داخل جماعة يذوب فيها الفرد، كما تذوب الخصوصية.. ويقول عن واحدة من مشاهداته فى مولد «العريان»:

«الناس جاءوا من هنا وهناك، يعيشون مؤقتاً مع أسرهم، يطبخون طعامهم، ويسلون أنفسهم وأصدقاءهم بالرقص والغناء

(*) له كتاب بعنوان «رسائل فى حب مصر».

والموسيقى غير ناسين ممارسة التقوى التى تفرضها المناسبة والمكان. فالشوارع الصغيرة جهزت بموارد المياه، والصرف البدائى والجزارين والمحلات الأخرى، ليس من الممكن أن يكون هناك الكثير من الخصوصية، وهذا يبدو أنه لا يسبب أية مضايقة، ورغم أن بريق الأقمشة والمظهر فى المساكن الصغيرة، وحيوية سكانها تغرى المار بأن يختلس نظرة فإن رد الفعل الوحيد هو ابتسامة ودعوة حارة للدخول والمشاركة فى أى شئ يوجد.. الحرية والمرح متفشيان....»

لقد جاء ذلك الوصف لكى يعبر عن الروح المصرية العامة المتسربة إلى داخل وجدانات الأفراد، التى تقوم على الصفاء والتسامح، وحب المرح مع عدم إغفال التدين، الذى لم يغفله المصرى أثناء اجتماعه بالآخرين، وهو ما لمسه «مكفرسون» وكان من دواعى اهتمامه بظاهرة الموالد المختلفة، ومن ثم يقوم على توثيقها، فعمل على أن يسجل تواريخ إقامتها بالتقويم الهجرى والقبطى والأفرنجى، بعد أن تلاقت نفسه مع تلك التجمعات شديدة الحيوية للمصريين، الذين تشع السعادة فى نفوسهم، بل إنه كان دائم اللوم للإدارة بسبب إلغاء بعض الاحتفالات بالموالد أو تأجيلها مهما كانت الأسباب، حيث يرى أن أثر الإلغاء سيكون محبطاً للناس. وكثيراً ما تأجل المولد بسبب عدم فضاء مكانه لوجود زراعة من الزراعات لم تحصد، لكن سرعان ما كان يقام عندما تتهيأ الظروف لقيامه.

ولقد قدم «مكفرسون» سجلاً للموالد التى زارها وعددها يربو على المائتين. كما حدد الأماكن «الأضرحة، أو المساجد، أو الكنائس، أو الأديرة» التى تقام بها أو حولها الاحتفالات، ومواقعها الجغرافية من المدن أو القرى التى هى كائنة بها، بل ووسائل المواصلات التى توصل إليها سواء بالترام أو الأتوبيس فى المدن، أو القطارات أو القوارب النيلية، والطرق الزراعية، التى يتعين على الزائر أن يتخذها عند الزيارة. وهذا يدل على أن «مكفرسون» كان معنياً بذكر كل شئ، كما كان فى ظنه أن الكتاب الذى يكتبه يمكن أن يعين أى زائر، خاصة إذا كان غير مصرى لمشاهدة ما يجرى والتعرف عليه، ولقد قدم أيضاً عدداً من الخرائط القطاعية لأجزاء من مدينة القاهرة حتى تساعد الزائر للوصول إلى مكان المولد الذى حدده فى كل خريطة بالعلامات وأسماء الشوارع باللغة الإنجليزية، مع تحديد اسم البوليس الذى يتبعه الضريح، أو المسجد، أو الدير الذى يقام به الاحتفال أو حوله.

المولد النبوى الشريف:

ولقد خصص «مكفرسون» الجزء الأخير من الكتاب للمولد النبوى الشريف واحتفالاته التى تتم بالقاهرة بوصفه مناسبة دينية غير نموذجية، حيث قام بدعوته المفتى مع بعض الأجانب لحضور الاحتفالات. ولقد أثارته تلك الاحتفالات إثارة بالغة واعتبرها مدهشة للغاية وغير مسبوقة، مما جعله يعتبره المولد الأول فى مصر لما يصرف عليه من أموال، فلم يشهد احتفالاً إسلامياً أو مسيحياً يضاهيه، حيث كان مكان الاحتفال يغطى أفدنة كثيرة تحيط بها خيام لكل الوزارات مغطاة بالسجاجيد ومزخرفة بسعف النخيل وأحواض الورد والزهور....

كما قام الكاتب بتسجيل وصف كامل للاحتفالات المصاحبة، ولم ينس مقارنة احتفالات المولد فى مصر بالاحتفالات فى لبنان - بيروت - التى زارها، ورأى أنها لم تصل فى مستواها أو ما صرف عليها وكيفية إعدادها واهتمام المسؤولين بها لما يجرى فى القاهرة من احتفالات المولد النبوى الشريف.

وفى النهاية، أرى أن كتاب «الموالد فى مصر» للإنجليزى- المحب لمصر- «جوزيف ويليام مكفرسون» يمثل وثيقة، سجل فيها الكاتب عبر عينه الغربية عن الشرق طبيعة الاحتفالات والموالد فى مصر إبان النصف الأول من القرن العشرين، وهى وثيقة يمكن أن تضيف الكثير للباحث الاجتماعى والأنثروبولوجى، بل السياسى، عند دراسة الشخصية المصرية. كما أن الكتاب يتواصل إلى حدّ ما مع ما كتبه «إدوارد لين» فى كتابه عن عادات المصريين فى القرن التاسع عشر.

النوادر الشعبية المصرية

تأليف: د. إبراهيم شعلان
عرض: أحلام أبو زيد رزق

حفلت المكتبة العربية على مدى تاريخها الطويل بالكثير من الكتب والمراجع المرتبطة بالنوادر والفكاهة... ومنها ما حفظه وردده الضمير الشعبى ولايزال مثل كتاب الظرف والظرفاء لابن يحيى الوشاء والمستطرف فى كل فن مستظرف للأبشيهى والبخلاء للجاحظ. واشتهر المجتمع العربى بشخصية «جحا» التى حفلت بمئات الحكايات والمأثورات الفكاهية، وارتبطت هذه الشخصية حتى الآن بكلمة نادرة، حتى أصبحت «نوادر جحا» من معالم الفكاهة المصرية والعربية.

وقد تصدى الدكتور محمد رجب النجار قبل سنوات لدراسة شخصية «جحا» فى كتابه الشهير «جحا العربى شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير»، وواكب هذه الفترة اهتمام الدكتور إبراهيم شعلان بموضوع «النوادر» بصفة عامة، فعكف على دراستها تاريخيًا وفولكلوريًا حتى ظهرت هذه الدراسة منذ سنوات عدة - ١٩٩٣ فى كتابه «النوادر الشعبية المصرية» ليكون بذلك قد تقدم خطوة جديدة فى دراسة هذا الموضوع، وفتح باب البحث فيه من زوايا عدة، حيث تعرض المؤلف للنوادر عند «جحا» وغيره من أبطال الفكاهة مثل «قراقوش» و«أبى نواس» وغيرهما، ثم دعم دراسته بالجانب الميدانى الذى يحتمه المنهج الفولكلورى، حيث سجل، ودون، وصنف مئات النوادر المتداولة شفاهة فى أكثر من بيئة فى المجتمع المصرى.

وبذلك يكون المؤلف قد اعتمد فى كتابه على ثلاثة روافد فى دراسة النادرة:

١ - الروايات المتوارثة التى تتناقلها الأجيال ولاتزال تنتقل من مكان إلى آخر.

٢ - النوادر القادمة عبر التاريخ والتى سجلتها الكتب ومازالت تختلط بالحاضر وتقوم بدور فيه.

٣ - الدراسات التى دارت حول النوادر قديماً وحديثًا، وحول الفكاهة بشكل عام.

ويتبع الدكتور شعلان فى كتابه تعريف النادرة، وتطور المصطلح فى اللغة، وكيف تعامل معه الباحثون العرب والغربيون، ويخلص فى نهاية الأمر إلى أن النادرة هى «حكاية قصيرة تتركز حول موقف يبعث على الفكاهة، وهى فى هذا تقترب من الجملة المثلية، وقد قصدنا بذلك أنها تعبر عن موقف أو تتركز حول موقف، وأن النوادر فى مجموعها - وحتى نوادر التخليط والتحامق - تعكس صورة للمجتمع فى فترة وفى مكان معين، ويبدو أن الدراسات المتعددة لموضوع المثل الشعبى الذى قام بها المؤلف كانت وراء انحيازه لتشبيه «النادرة» بالمثل إلا أنه يعود مرة أخرى ليؤكد بأن من الصعوبة بمكان أن نحدد - تعريفاً جامعاً مانعاً للنادرة، وذلك لسببين:

الأول: حالة السيولة التى تظهر بها النادرة؛ فالنادرة ليست مادة كونية تشغل حيزاً من المكان بحيث يمكن قياس الطول والعرض والارتفاع وتحليل مادتها فنصل إلى التعريف الدقيق الذى تنفرد به.

الثانى: أن هذه السيولة التى تتميز بها النادرة أو أى عمل فكرى، تحدد زاوية الرؤية الإنسانية، وهذه الزاوية تختلف من شخص لآخر تبعاً لاعتبارات عدة منها اختلاف الزمان والمكان والتجربة والحالة النفسية وغير ذلك. ويضيف المؤلف فيقول: «وإذا كنا قد تركنا لأنفسنا حرية تسجيل التعريف السابق فلإيماننا بأنه تعريف نريد بإخلاص أن نقترب به من جوهر النادرة».

ولما كانت النوادر الشعبية تقع - تصنيفياً - ضمن أنواع الأدب الشعبى المتوسل بالكلمة مثل السيرة والموال والحكاية والنكتة وغيرها، فقد آثر المؤلف أن يناقش موضوع النادرة فى إطار أقرب الأجناس الأدبية الشعبية المرتبطة بها وهى «الحكاية» و«النكتة»؛ حيث يرى المؤلف أن النادرة تمثل أحد أشكال الحكاية الشعبية، وهو بذلك قد التقى مع ما أورده الدكتور عبدالحميد يونس فى تصنيفه للحكايات الشعبية حيث أفرد بها ما أسماه بـ «الحكاية المرحة»، وهذا التصنيف نجد أصداء له فى العديد من الدراسات العالمية التى تعرضت لموضوع «الحكاية» الأمر الذى جعل المؤلف يتبع ثنائية النوادر/ الحكاية فى باقى أنواع الحكايات الشعبية مثل حكاية الجان وحكاية الحيوان وغيرها، فضلاً عن الوقوف على علامة النادرة بالأسطورة حيث يعتمد المؤلف هنا على رأى الكسندر هجرتى كراب القائل بأن «النادرة نجت من حبائل الأسطورة، حيث أن شخوصها وأبطالها ليسوا من الآلهة التى تتحدث عنها الأساطير لكنها تعتمد على شخصيات إنسانية منتزعة من البيئة، ومن ثم فهى - أى النادرة - ترصد الحياة اليومية والعلاقات التى تدور بين الناس.

أما علاقة النادرة بالنكتة، فإن ثمة سؤال يردده المؤلف فى حذر: هل فى وسعنا أن نؤكد أن النكتة - فى بعض الأحوال - ربما قد تطورت عن النادرة؟

ويجيب الدكتور شعلان عن هذا السؤال بعد تجربته الطويلة فى جمع المادة الميدانية من نوادر ونكات:

«نرى أنه من المناسب أن نؤكد - وبناء على ما سبق - أن كثيراً من النوادر قد استمدت عناصرها من النكتة، وهذا الافتراض صحيح إن وضعنا فى الاعتبار الظروف المختلفة والمتغيرة من حيث القصر، بل إن بعض النوادر القصيرة قد استعملت لتلعب دور النكتة».

ويفرد المؤلف فى كتابه باباً كاملاً يستعرض فيه «النادرة العربية» فى إطارها التاريخى والحضارى، والجوانب الفنية فى النادرة العربية ثم يرصد ملامح الفروسية وخصائصها كما تصورها النادرة. فيمضى بنا فى رحلة طويلة وممتعة مع النادرة فى صدر الإسلام مشيراً إلى بعض أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم وبعض الصحابة الذين اشتهروا بالمزاح والنوادر مثل «نعيمان» وشخصيات أخرى ظهرت فى هذه الفترة مثل «الدلال» و«أشعب». ثم ينتقل بنا المؤلف إلى العصر العباسى وطبيعة النادرة فى تكويناته الطبقية عليا/ وسطى/ دنيا مؤكداً على أن هذا الصراع الطبقى كان له دوره فى توليد النادرة وظهور بعض النماذج من الطبقة الدنيا اشتهروا بالنوادر مثل نوادر الطفيليين والمجانيين والبخلاء والشطار والحمقى وغيرهم.

ويرى المؤلف أن الطبقة الوسطى فى المجتمع العباسى قد لعبت دوراً كبيراً فى ذيوع النادرة؛ فهى التى سجلت النوادر فضلاً عن أنها كانت المصدر الأول للنوادر، فكثير من رجال الفكاهة ينتمون إلى هذه الطبقة.

ويمضى الدكتور إبراهيم شعلان فى كتابه الشيق والمثير ليتبع الجوانب الفنية فى النادرة العربية ليقف عند طبقة الندماء والحكائين الذين يتكسبون من قيامهم بدور نديم الوزير أو الخليفة

حيث بلغت منزلة الندماء فى عهد الخلفاء العباسيين مبلغًا عظيمًا، وهكذا نجد أن التنادر والمسامرة كان يمثل فى هذه الفترة واحدة من الحرف الشائعة التى تدر ربحاً على أصحابها. ثم يتوقف المؤلف عند الجاحظ الذى حفلت كتاباته بالعديد من كتب النوادر، وأصبح له منهجًا محدداً فى تعريف الفكاهة والضحك بصفة عامة، ثم ينتقل المؤلف إلى شخصيات أخرى من أعلام العرب الذين تناولوا هذا الموضوع مبرزاً رأيهم وتعريفاتهم لموضوع النوادر مثل الأبى فى كتابه «فشر الدرر» وابن مماتى فى «الفاشوش فى أطعام وحكايات قراقوش».

وينتهى هذا الباب بعرض لنماذج النوادر التى تكشف ملامح الفروسية العربية من كرم وشجاعة وغيرها.

ومن الإطار العربى لموضوع النادرة يتعمق المؤلف فى تحديد موضوعه ليناقش النادرة المصرية مستعيناً بما توفر لديه من المصادر الشفوية التى قام على جمعها وتصنيفها، مشيراً إلى العلاقة بين الراوى والمتلقى للنادرة الذى يمثل فى الريف المصرى شخصية «الفلاح»، وكل من الراوى/ الفلاح/ النادرة فى علاقة ديناميكية تعمل فى النهاية على حفظ النادرة وانتشارها وتطويرها واستدعائها وقت الحاجة كما أن هذه العلاقة الثلاثية تتخذ أطر أخرى مع اختلاف البيئات عندما تنتقل رواية النادرة فى المدينة على سبيل المثال.

أما المصادر المدونة للنكتة المصرية، فإن المؤلف يعود مرة أخرى إلى التاريخ لتتبع النوادر المصرية المدونة من خلال ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى: من دخول الإسلام حتى نهاية الإخشيديين.

المرحلة الثانية: عصر الفاطميين والأيوبيين.

المرحلة الثالثة: عصر المماليك والعثمانيين.

ويستعين المؤلف بالعديد من الأمثلة التى تكشف الأبعاد النفسية والاجتماعية للنوادر المصرية فى علاقة الفرد بالحاكم والضغوط النفسية والاجتماعية التى مر بها المجتمع المصرى عبر التاريخ والتى أنتجت بدورها نماذج عدة من النوادر.

ويشير الدكتور شعلان فى دراسته الفنية للنوادر إلى مكان النادرة بين البطل والموقف إلى ملاحظة مهمة حيث يقول إنه «من تبسيط الأمور أن نقول إن البطل هو الراوى باعتبار أن ما يقوله ويردده هو أساس الفكاهة، وأن النادرة هى إنعكاس فى النهاية لظروفه الحياتية بوجه خاص، وهى تعبير عن الشعب الذى أفرز الراوى بوجه عام» ويعقب هذه الإشارة توضيح من المؤلف إلى اختلاف مفهوم البطل فى باقى الأجناس الأدبية عن البطل النادرى مستعرضاً بعض النماذج التى اشتهرت بالنوادر فى التاريخ مثل «أبى نواس» و«قراقوش» و«جحا»، ويشير المؤلف إلى أن هذه الشخصيات ليست من منتجات البيئة المصرية لأنها شخصيات واحدة، ولكنها صناعة مصرية تشكلت وفقاً الظروف المصرية واستوعبت سائر أوجه العلاقات الاجتماعية، وساعد ذلك طبيعة الحياة المصرية المرحة وما نلاحظه فى طبيعة التركيب الأسمى لكل منها والذى يستدعى عناصر الضحك والمرح لما يحمل من مضامين تستفز روح المرح.

ويختتم المؤلف كتابه بملحق للمادة الميدانية - الشفاهية - التى جمعها ونرى أنه من الأوفق ونحن نعرض لهذه الدراسة الجادة والمرحة فى الوقت ذاته أن نتبع نهج المؤلف ونعرض بعضاً من النماذج الفكاهية التى قام بجمعها وتدوينها.

● جلس أبو نواس مع الملك فقال له الملك: عاوز منك إنك «تأتى بعذر أقبح من ذنب» فسكت أبو نواس فترة ثم رفس الملك فذعر الملك وقال له: أيه ده، فرد أبو نواس: لا مؤاخذه حسبتك الملكة.

«إبراهيم سعفان/ موظف»

● واحد له ثلاث أولاد... واحد اسمه «داهية» وواحد اسمه «مصيبة» كان مسافر، وواحد اسمه «وجع القلب». فمات «داهية» فجه راجل يأخذ بخاطر أبوه فقال له: الباقية فى حياتك فى «داهية» ويخليلك «وجع القلب» ويجبلك «مصيبة» بالسلامة.

«جودة طبالة»

● كان مرة واحد نايم وبعدين حلم فى المنام أن واحد بييدى له فى المنام تسعة وتسعين جنيه، فرد عليه وقال له: خليهم ميه، قال له: همه التسعة وتسعين وبس. وبعدين صحى من الحلم ما لاقاش الراجل ولا الفلوس راح نايم تانى وغطى وشه، ومد ايده برة الغطا وقال: طيب هات التسعة وتسعين جنيه!!!

«غريب عبدالظاهر/ سائق/ ٥٥ سنة»

AliDESSOUKI-83
علي دسوقي ٨٣

Christ. Dr. Helmy ultimately describes El-Fayoum portraits as a fine. Example of coptic painting.

In the "Folk Arts Tour" section, Ikhlas Atallah follows up "Al -Qods Celebrations: Past, Present and Future." which was held at the supreme council of culture in collaboration with the Palestinian embassy at Cairo. The follow-up comprises a review of the procedures of inauguration and the papers presented about the holy city. The tour also includes a presentation by Nadia EL-Senousi of a PH.D. thesis presented by Omayma Mounir Abdel Hamid Gadou under the title" Child Education in Egyptian Folklore". The discussion committee included Prof. Abdel Fatah Galal as a Superviser, Prof. Mohammad EL-Gohari and Prof. May Shehab as members.

In the "Folk Arts' Library" Section, Prof. Shams Edin Mousa presents a review of Macpherson's book about Moulids or Saints' festivals entitled. "The Book of Moulids: A Tribute to The People of Egypt". Mousa emphasizes the fact that the book represents a document, in which writer records, from a Western perspective, the nature of religions festivals in Egypt in The first half of the twentieth century. This document is particularly important for the study of the Egyptian character. lastly, Ahlam Abou Zeid Rizk writes as review of Dr. Ibrahim Shaalan's book:" Egyptian Folk Anecdotes: A Historical and Social Study". The author of this book depends on the three axes for the study of anecdotes:

1. Orally transmitted anecdotes .
2. Written anecdotes that are still alive within the culture.
3. Ancient and modern studies about anecdotes.

Last but not least, the editorial board apologizes to the reader for not bringing out any issues over the last period of time. The board wishes that this apology would be accepted by the reader and promises to do its best to meet the reader's expectations.

Hasan relates food to folk biterature, beliefs and material culture. In this field study, the research-worker displays fundamental information about the willage of kantarin and talks about the bread industry and the folk songs sung while it is being baked. She describes the stages of processing butter and cheese and of raising poultry. She designates the role food plays in the life of the villagers and its relation to religious and nationalistic occasions and to folk medicine. In another study" Bread in The Writings of Maqrizi", Dr. Amal Mohammed Hasan presents a historical vision of bread as a strategic commodity upon which the life of the people of Egypt depends. This commodity is an index of the position of authority and its role in providing bread. The research-worker draws on AL-Maqrizi's writing particularly his three books:" AL-Khotat (Plans), AL-Solouk (Behavior) and Ighathit AL-Uma (Saving The Nation). In these historical references, Al-Magrizi describes the stages of making bread, its types and the ecomomic, social and politicall roles it played and still plays in the life of the Egyptians.

Dr. Lotfi Hasan Selim presents a study entitled" Mythology and Israeli Elements in the Old Arabic Traditions. Dr. Hasan discusses myths in Pre-Islamic prose and verse. The period before Islam is particularly rich for the students of myth since mythology played an important role in Pre-Islamic or Jahili verse as well as in the tribal Jahili practices. The Myths of this period are an extensions of ancient Arab mythology and of other ancient peoples.

Dr. Susan El-Said presents a field study about the church of Mar Girgis in the quarter of Ancient Cairo, the monastery of the Virgin in EL-Fayoum and The Monastery of Mar Mina at Mariotte. The Study is entitled" Folk Beliefs About Saints". It endeavours to fulfil three functions.

1. Uncovering the sources from which beliefs about saints spring and the reasons for the continuity and survival of these beliefs up to the present time.
2. Laying emphasis on the unity of Egyptian folk doctrines and the reciprocity of beliefs between Egyptian muslims and copts.
3. Presenting a detailed picture about religious folk practices and symbolism in churches and monasteries.

In the next study, Ibrahim Helmy writes about painting in an essay entitled." The Continuity of Wood Painting from Ancient Egyptians Down to The Coptic Era". He discusses the stages of this art as outlined by Dr. Bahor Labib, archpriest Yousef The Syriac, Soad El-Khadem and others. This stage covers the period from the age of the Ptolemies in the fourth century B.C. down to the first centrury. A.D. Hemy then defines the techniques of painting on wood in the coptic era with a special reference to icon painting. An icon is defined as a wooden tableau which comprises a color painting of a saint, a martyr, an angel, a disciple of Christ, a religious view or a scene from the life of

to deal with immaterial elements and depends on the special skills of observation and requires the possession, on the part of the research - worker, of historical consciousness and a comprehensive knowledge of folklore.

The next study is a translation from German of an article written by Matthias and Walter Woler and translated by Ahmad Farouq. The article is entitled" Folktales in the Sixteenth Century". It traces the effect of printing and the modern methods of writing on the development of folktales since Gutenberg invented the printing press. The main argument of this study is that printing played a major role in the dissemination of folktales. The literary versions of folktales, as in the case of Shakespeare, did not have their share of development since they were confined to the literary sphere and remained as they were initially documented for centuries. They were tied down to a specific age and to a single author, collector or poet. The Oral folktales, however, had to change linguistically, stylistically and even content-wise. This study is followed by a folktale entitled "Speech Seller" which was narrated by Mohammed Abdel Rahman from the village of Enibis, Gohaina, Sohag Governorate and collected and documented by Ahmad EL-Leithy.

In previous issues, Ra'afat EL-Dewiri translated eight Indian folktales which were collected and translated into English by A.K. Ramanogan under the title" Folktales of Fate, Gods and Devils". In this issue, EL-Dewiri continues his translation of the Indian folktales and offer two more tales. The first tale comes from the state of Tameel and is entitled "The Deception of Fate". The second comes from the state of Marathi and is entitled "A Mother Gets Married to Her Son".

When it comes to proverbs, Abdel Rahman Shalash presents his study "Common Features in The Realm of Folk Proverbs." The study comprises specimens drawn from Arabic and foreign proverbs. These specimens fall into ten categories: travel, knowledge, courage, wisdom, goodness, health, women, childhood, love and friendship.

The issue also covers the field of folk music. It contains two musical studies. The first one is "Folk Music and The Issue of Protection". In this study, Dr. Mohamad Omran outlines the essence of folk music and discusses how it is produced and consumed and its present status. Dr. Omran then discusses how folk music should be protected. He tackles the inevitability of change in musical forms, performances and performers. Dr. Omran ultimately determines what to protect and how to protect it and suggests specific recommendations to maintain folk music.

The second musical study is entitled. "A Musical Topic For Discussion". In this study, Dr. Taymour Ahmed Yousef asks whether folk music, in its earliest stages. preceded civilisalion or vice versa. In answer to this question, Dr. Yousef talks about Greek music, Arabic music and ends up dicussing folk music.

As the interest shifts from music to folk customs, Sayeda Rashad Hasan writes about "Customary Food During Seasons and Occasions at the Village of Kantarin, Ashmoun".

direction of eastern dialects, particularly the Egyptian vernacular. This observation is a possible cross-reference to the study of Farouq Khorsheid in this issue. Dr. Sha'alan did much to explain the text to the reader. He compiled a list of difficult words, desribed how they were orally pronounced and pointed out how they were transcribed and committed to paper.

This issue reflects an interest in the idea of drawing inspiration from oral tradition. The issue contains an essay by Dr. Walid Mounir entitled "Folk Patterns of the Themes of Knowledge and Power in the Narratives of Naguib Mahfouz, A Study of The character of the Dervish and That of The Bully". This study handles how literature draws for inspiration an oral tradition which attaches a great importance to the concepts of power and knowledge in the social and political realities of man. These concepts are deeply rooted in collective consciousness. Mahfouz is one of the few writers who could draw, on the latent and potential energies of folklore. In his narratives, he tackles the theme of of power through his introduction of the hero/bully leitmotif. He also handles the theme of knowledge through his depiction of the wise man /dervish. On these two pillars, Mahfouz erects a vast dramatic vision of the history of folk community. The two themes receive, at the hands of Mahfouz, a realistic and mythical treatment, all at the same time.

Dr. Mounir points our that the bully at folk quarters derives his importance from his ability to keep order, to protect the security of his community and to intimidate external enemies. The dervish, on the other hand, derives his importance from his power of yision and his position as an adviser and a spiritual guide to weary and lost souls. The gist of this study is that the bully and the dervish represent two reconcilatory attitudes. They are not mutually exclusive; they both express the union of body and soul and the close alliance of the mundane and the sacred.

The next study is by Prof. Shawki Abdel Qawi Othman Habib. Its little is "EL-Atroun's voyage". EL-Atroun is a natural substance resembling "Alum" which exists under the sands of the eastern desert. This material is used in tanning and cleaning. It takes a very long journey to procure it from its original place. The journey starts at the oasis of Paris and moves towards the south of the Sudan. Omar Atiat Allah, the narrator, does not precisley locate the stages of the journey and the places are not mentioned either in the official geographical guide. Dr. Habib, however, manages to describe, rather accurately, the stages of the journey, setting a date of departure, the official procedures, the member of travelers, the number of camels and the camels' fodder. Dr. Habib, also tackles the hazards of the journey and how they could be avoided, the cameleer's songs and their effect. He also handles the relationship between the oasis of Paris and the north of the Sudan. Dr. Habib ultimately stresses the importance of commercial routes in the processes of cultural exchange which are not immediately visible and takes a long time to detect. It is also quite difficult since it has

emphasizes the fact that this joint language is the language which gave rise to folk literature and the creation of the Thousand and One Nights. Contrary to prevalent conceptions, it was these nights which safeguarded the standard language, and linked the Arab and Islamic peoples over the centuries although the same book assimilated many colloquial elements from the various countries of the region.

Egyption cultural life has lately lost an important musical personality. The deceased, Abd EL-Hamid Zaki, remained, up to the last moment of his life, an honest, efficient and passionate artist. God's mercy be upon him. In Commemoration of the late artist, the issue contains two papers about him. In the first paper, Dr. Samha EL-Kholy highlights the humanistic, scientific and artistic sides of his personality. The paper sheds light on his role in enriching the musical movement in Egypt. The paper handles two aspects. First his talent for dealing with young musicians, and his serious follow-up of their activities. He was quite conscious of the difficulty which faces young musicians as they endeavour to assert themselves in a climate filled to the brim with superficial music offered to the audience as genuine music. Second, his late effort to bring out a series of publications about Egyptian music and its pioneers.

Dr. Samha's paper is rendered in an intimate language as she reminisces about her acquintance with the late artist in the forties. In the second paper, Ibrahim Helmi offers the reader some information about the late artist inculding his academic study, the missions he was charged with, his voluntary activities, the ten books he wrote among other things. Helmi then writes a review of the studies by the late artist.

In an essay entitled "Algerian Folk Literature", Dr. Ibrahim Ahmad Sha'alan presents an analysis of a collection of Algerian folk poems extracted from a rare manuscript written with a commentary by sheikh Abdul Rahman Mohammed EL-Telmesany in the first decade of the twentieth century. EL-Telmesany's manusript was a record of the verses of an illustrious folk poet named Kodor Mohammed EL-Borgy who was one of the leaders of prince Abdul Kader in his struggle against the French. The poet lost favour with the prince who fired and imprisoned him. These verses are an outcome of the feelings of oppression, ill luck and fall from grace experienced by the poet. The verses are thus laden with the wisdom and rhetoric characteristic of the Algerian people. The verses, together with the commentary upon them, provide a faithful picture of Algerian folk literature, particularly in the west at the end of the nineteenth century. They illuminate the nature and style of the Algerian nomadic language in addition to the mentality, concepts, customs and beliefs of Algerian nomads at this period. The manuscript is still alive in Algeria although the present generation of Algerians, as Dr. Sha'alan observes, find it difficult to grasp many concepts and lexical items of these verses. For an explanation of vocabulary and style, the research-worker must go back to consult native nomadic Algerians. This implies that the Algerian vernacular has witnessed a rapid transformation and a transition in the

This Issue

The issue starts with a study by Farouq Khorsheid entitled "Third language is life". The study tackles the issue of Arabic vernacular languages which have attracted the attention of numerous scholars who stressed their presumably negative impact on the Arabic standard language. Many of these scholars failed to regard the vernacular languages as a counterpart of the standard language. It is as though the vernacular languages, in every respective country, constitute a threat to the standard language. Scholars did not sound the depths of the fundamental questions raised by the vernacular languages such as their essence, the reality of their historical existence, their examplary status as languages in their proper right, the pragmatic social and esthetic roles they play and so on. The vernacular languages are thus neglected in spite of the fact that they are the language of everyday life and are spoken even by these scholars in their daily transactions.

Farouq Khorsheid studies the phenomenon of vernacular Arabic as a de facto phenomenon. As such, it is product of certain historical circumstances experienced by the peoples of the Arab region. Khorsheid talks, in particular, about the professional jargons which constitute the sub-culture of each country. Throughout the Arab World, the professionals of similar craftst exchanged their own jargon with members of the same Craft in other countries of the region such as Egypt, Syria, lebanon, Iraq and even Morocco. Each craft had a chief. One of the functions of this chief was to provide a link between the craftsmen of his awn country and their fellow oraftsmen in other Arab countries. In this way, they could create a language common to all parts of the Arab world. Such joint language was a perfect embodiment of the unity of Arab craftsmen and an expression of their needs, their similar views, their feelings and emotional rapprochement without having to cut themselves off from the standard language which, even though they could not grasp every word of it, has been the language of the religious text, prayers, lauds and sufi songs. At the end of his study, Khorsheid

A Quarterly Magazine,

Issued By: General Egyptian Book

Organization, Cairo.

No: 60-61, October- Novamber-December, 2001

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الاردن ١٫٢٥٠ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، ابو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

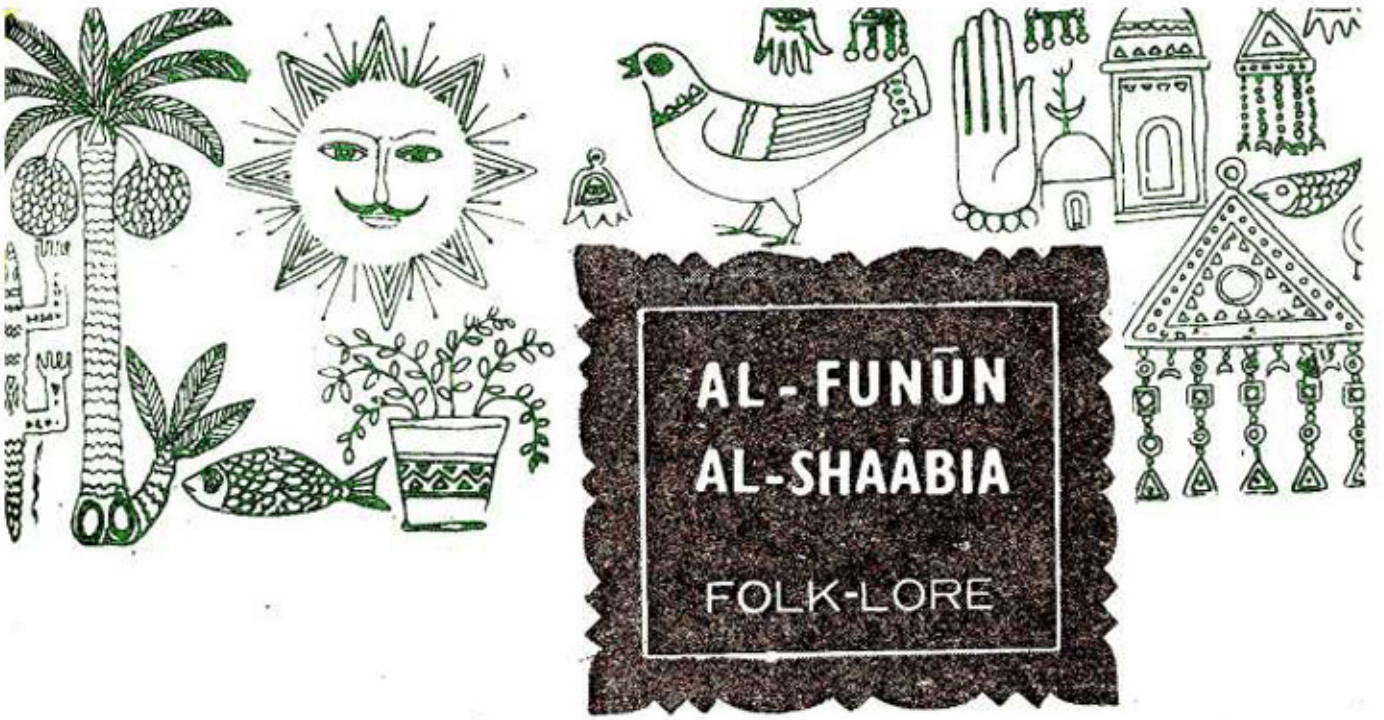
● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للافراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا واوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيش النيل • رملة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٢٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Founded and edited by Prof. Dr. **Abdel Hamid Yunis,** in January 1965. and Supervised artistically by Mr. **Abdel El-Salam El-Sherif**

Chairman of GEBO:
Dr. Samir Sarhan

Editorial Board:
Dr. Ahmed shams Eddin El-Hagagi
Dr. Asaad Nadim
Dr. Samha El-Kholy
Mr. Abdel-Hamid Hawass
Mr. Farouk Khourshid
Dr. Mohammed El-Gohari
Dr. Mohammed El-Naggar
Dr. Mostafa El-Razaz

Editor-in-chief:
Dr. Ahmed Ali- Morsi

Deputy Editor-in-chief:
Safwat Kamal

Managing Editor
Hassan Surour

Editorial Secretary:
Mohammed Hassan Abdel El-Hafez

AL - FUNUN
AL - SHAABIA

FOLK-LORE