الفنون الشعبيّة

العددان ٨١ - ٨٢
يناير - يونية
٢٠٠٩

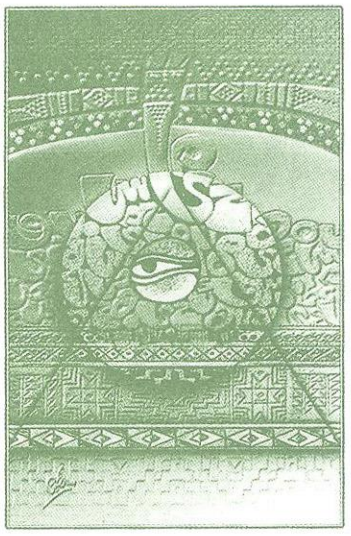
الجمعية المصرية للتراث الشعبي
Egyptian Society for Folk Traditions

العددان ٨١ / ٨٢
يناير - يونية ٢٠٠٩

مجلة علمية محكّمة
أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
عبد السلام الشريف

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
ناصر الأنصارى
رئيس مجلس إدارة
الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية
ورئيس التحرير
أحمد على مرسى
نائب رئيس التحرير
صفوت كمال
مدير التحرير
حسن سرور
المشرف الفنى
نجوى شلبى
سكرتيرا التحرير
دعاء مصطفى كامل
محمد حسن عبد الحافظ

مجلس التحرير
أحمد أبو زيد
أحمد شمس الدين الحجاجى
أسعد نديم
عبد الحميد حواس
عبد الرحمن الشافعى
عصمت يحيى
على عبد الله خليفة
محمد محمود الجوهرى
مصطفى الرزاز
نوال المسيرى



■ الأسعار في البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهمًا، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

■ الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) مضافًا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيها، وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

■ الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا

أوروبا: ١٦ دولارًا

أمريكا وكندا: ٢٠ دولارًا

مضافًا إليها مصاريف البريد.

■ المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة.

* تليفون: ٢٥٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٥١٠٩ - ٢٥٧٧٥٣٧١

■ البريد الإلكتروني:

alfununalshaabia@hotmail.com

***

■ تنويه:

* الآراء الواردة فى المواد المنشورة تعبر عن رأى أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

* يخضع ترتيب المواد داخل المجلة لاعتبارات فنية.

* الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد سواء نشرت أو لم تنشر.

* المراسلات الواردة للمجلة باسم مدير التحرير.

◆ هذا العدد ٥

التحرير

◆ الدراسات:

الخرافة... محاولة للتعريف

(أ - بنية الخرافة، ب - محاولة للتعريف) ١١

تأليف: آلان دندس

ترجمة ودراسة: خطرى عرابى

طرق تدوين العامية المصرية ومشكلاتها ٣١

خالد أبو الليل

سيمياء الرحلة فى الشعر الشفاهي ٤٣

أحمد زغب

بنو هلال والشعر الشعبى الجزائرى ٤٧

أحمد الأمين

الإبداع فى العمارة الشعبية - دراسة ميدانية لقرية أتريس بالجيزة ٥٣

حنا نعيم حنا

المأثورات الشعبية فى عمارة قبور المسلمين بالقاهرة - دراسة ميدانية بجبانة سيدى جلال ... ٨١

يحيى حسن محمد

التجربة الجمالية الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر ٩١

عطارد شكرى

أشكال شخصية «الأبله» الاحتفالية ودلالتها فى المسرحيات الدينية القديمة ١٠٣

تأليف: ألفريدو هيرمنخيلدو

ترجمة: طلعت شاهين

◆ جولة الفنون الشعبية:

الصناعات التقليدية والحرف اليدوية فى الواحات ـ صناعة الخوص ١١٣

عبد الوهاب حنفى

التصويرى الجدارى بقرية «الشرفا» شرق النيل ـ المنيا ١٢١

نيڤين محمد خليل

رسالتان فى الحرف التقليدية ١٢٩

عرض: حسن سرور

◆ مكتبة الفنون الشعبية:

من ذاكرة الفولكلور (٨)

أحمد ضيف (١٨٨٠-١٩٤٥) ١٣٥

إعداد: نبيل فرج

التراث الشعبى فى عالم متغير ـ دراسات فى إعادة إنتاج التراث ١٣٩

إشراف وتحرير: محمد الجوهرى

عرض: جودة رفاعى

◆ النصوص:

حكايتان شعبيتان (على وعلى وعلى، والحلم) ١٤٧

جمع وتدوين: أحمد محمد عبد الرحيم

من نصوص السيرة الهلالية فى محافظة كفر الشيخ ـ المواليد ١٥٣

جمع وتدوين: أحمد بهى الدين أحمد

داية وماشطة (٣) : خد من عبد الله واتّكل على الله ١٦٥

أجرت المقابلة: صفاء عبد المنعم

◆ This Issue ١٧٤

محمد الجندى

لوحات العدد

للفنان: **سامى بخيت**

فنان تشكيلى صعيدى من مواليد الخوالد محافظة أسيوط فى أول أكتوبر ١٩٥٩م. تخرج فى كلية الفنون التطبيقية قسم الزخرفة عام ١٩٨٢م. حصل على درجة الماچستير فى الزخرفة عام ٢٠٠٣م. يعنى بتوظيف الموتيفات الشعبية فى أعماله الحديثة من خلال الكمبيوتر، كما يستلهم التراث الشعبى الخاص بالحرف التقليدية، مما يكشف عن قراءة خاصة للثقافة التقليدية وعناصرها.

يعمل مصممًا للچرافيك بالهيئة المصرية العامة للكتاب منذ تخرجه، ومحاضر للفنون التشكيلية بوزارة الشباب على مستوى محافظات الجمهورية. شارك فى الكثير من المعارض وأهمها دورات صالون الشباب، وأتيليه القاهرة ١٩٩٤م، وسوق الفن التشكيلى الأول ٢٠٠٧م، وبينالى بورسعيد ٢٠٠٨م، وقصور الثقافة، وبعض المراكز الثقافية الأجنبية، منها: المركز الثقافى الإسبانى والفرنسى والروسى، والمعرض العام بقصر الفنون ٢٠٠٨م. حصل على الكثير من الجوائز منها: جائزة أولى فى الخط العربى فى المسابقة القومية للفنون التشكيلية ١٩٨٧م، و جائزة أولى فى مجال التصوير من صالون الشباب الثالث ١٩٩٠م، والجائزة الأولى فى مسابقة تصميم طابع بريد تذكارى بمناسبة اليوبيل الذهبى لوزارة الشباب ٢٠٠٤م.

السكرتارية الفنية

شيماء موسى سالم

عزة طلبة جمال

هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية

أحمد بهى الدين أحمد

أحمد عبد المقصود

مروان حماد أحمد

التنفيذ

حنان صلاح الدين

سمير خليل

عصام إبراهيم

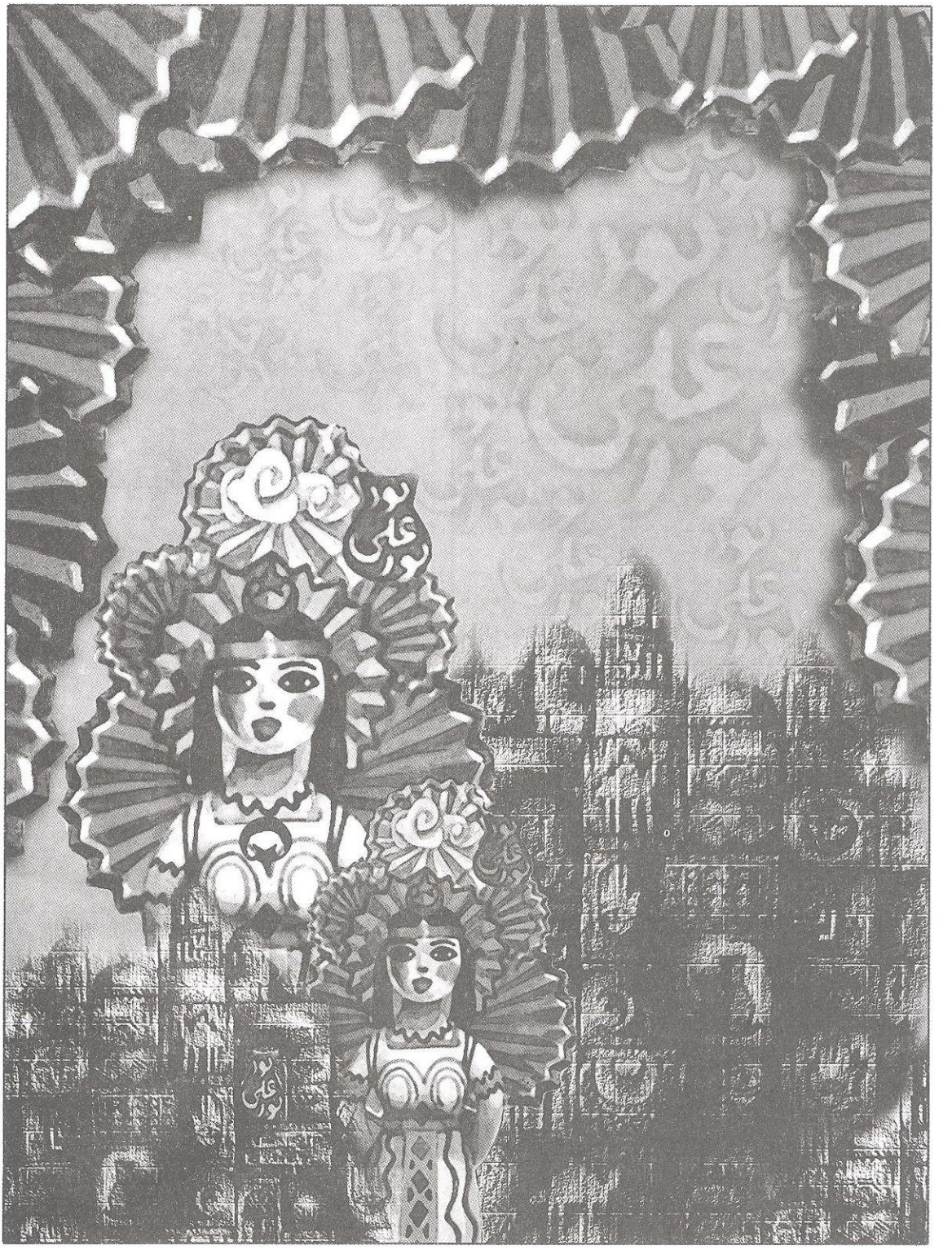
صورتا الغلاف:

الأمامى: فانوس شق البطيخة.

الخلفى: شرفة التراسينا فى الطابق العلوى، من عمارة قرية أتريس.

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ / ١٩٨٨


نور على نور
نور على نور

هذا العدد

إن محاولة تعريف مفهوم أو مصطلح والوقوف على حدوده وقضاياه مغامرة شائكة بلا شك، فى المعرفة العلمية بشكل عام، وفى الدراسات الإنسانية على وجه الخصوص؛ لأن التعريف دائماً يقع بين المرونة والصرامة من جانب، وهو نتاج لحقائق ووقائع معيشة ومتنوعة ومتغيرة من جانب آخر. وفى هذا العدد يقدم **خطرى عرابى** دراسته الميدانية عن الخرافة "محاولة للتعريف" بترجمة مقال **آلان دندس** عن "بنية الخرافة" الذى تناول فيه مشكلة عدم وجود تعريف محدد للخرافة، والتداخل بينها وبين المعتقدات الشعبية، وكذلك مشاكل تصنيف الخرافات.

ومن خلال مناقشة **دندس** للتعريفات المختلفة يرى أن معظمها يعتمد على الانطباع الشخصى عن المعتقد، ويؤكد على وجود عناصر الخوف واللاعقلانية. ويقوم بتعريف الخرافة بأنها "تعبيرات تقليدية عن شرط أو عدة شروط، أو نتيجة أو عدة نتائج مع ورود بعض العلامات والأسباب الملازمة لهذه الشروط". وعند تحليل العلاقة بين الشروط والنتائج تنتج ثلاث فئات أساسية من الخرافات: العلامات (الرمزية)، والخرافة السحرية، وفئة التحويل التى يتم فيها تحويل الخرافات الرمزية إلى السحرية.

وفى دراسته يحاول **عرابى** تقديم تعريف للخرافة بالاستناد على الجمع الميدانى للتعرف على طبيعة النوع من خلال رواته والممارسين له، والتحليل البنيوى لأنماط الخرافات التى تم جمعها، وقبل ذلك يضع تصوراً لحدود النوع منطلقًا من تعريف **دندس** البنيوى؛ وذلك للفصل بين المعتقدات الشعبية الراسخة وبين الخرافة، ومتفقًا مع **أحمد على مرسى**، فى أنه لا يمكن تقسيم الناس إلى مؤمنين بالخرافة وعقلانيين تماماً، ولكن الاختلاف يكون فى درجة الاعتقاد.

ويرى **عرابى** أن درجة الاعتقاد تعتمد على نوع الخرافة ذاتها؛ فالخرافات حول السحر أو الأولياء أو الطب الشعبى تختلف عن الخرافات التى تدور حول جلب السعد للبيت أو تحقيق السلامة للمسافر، إلا أنه يعترف بأن الفصل بين

الخرافات حسب درجة الاعتقاد أمر شائك ونسبى يختلف حسب المكان والزمان وطبيعة البشر، وهو ما خبره من دراسته الميدانية فى منطقة الواحات البحرية حيث تعد منطقة بكرًا. وقد قام بجمع الخرافات التى تستند على معتقد غير دينى وتوجه سلوك الأفراد دون تصديق كلى لها. وصنف المادة وفقًا لمجموعة من الحقول العامة التى تحدث فيها الكثير من الممارسات الخرافية مع عدم التصنيف إلى حقول فرعية نظرًا لقلة المادة.

ورغم أن الخرافات ليست فنًا قوليًا فإنه يرى أن التعامل معها باعتبارها فنًا قوليًا من خلال صياغة الجماعة الشعبية لها يكشف عن نتائج جديدة تضيف إلى ماهية الخرافة كما يتضح من أنماط صياغتها، وبعد تقديمه لأنماط عدة لصياغة الخرافة والنتائج التى توصل إليها يقدم تعريفًا للخرافة على أنها "بقايا معتقدات قديمة قل التصديق بها فى المجتمعات المتحضرة؛ لكنها حية فى ذاكرة الجماعة ـ تفوهت بها أو لم تتفوه ـ توجه سلوكها فى كل مناسباتها، وتصاغ فى قالب شرطى أو ما فى معناه، وتجنح فى صياغتها إلى النتيجة الإيجابية".

ويقدم **خالد أبو الليل** بحثه "طرق تدوين العامية المصرية ومشكلاتها" والذى ألقى فى مؤتمر "واقع الدراسات اللغوية فى مصر" الذى عقده قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، فى الفترة من ٢٦-٢٨ أبريل ٢٠٠٤م. ويتناول البحث المشكلات المتعلقة بكتابة العامية المصرية، خاصة الصعوبات التى واجهت تدوين العامية؛ مما أدى إلى صعوبة التوصل إلى أجرومية خاصة بها، وأبجدية صوتية لها. فى إشارة إلى استمرار نظرة بعض دارسى العامية لها على أنها أمر غير مرغوب فيه، نظرًا لما فى هذا الاتجاه من تهديد للفصحى. وهذا الاتجاه يعد من أهم العوامل التى شكلت معوقًا فى تدوين العامية. وينتقل بعد ذلك إلى الرد على الآراء التى تقف حائلاً أمام الاهتمام بتدوين العامية، معللاً موقفه بأنه لا خطورة على الفصحى من دراسة العامية وتدوينها؛ لأن دراسة العامية تأتى بلغة فصيحة، أيضًا الاهتمام بتدوين العامية عبر إيجاد طرائق متعددة لهذا الغرض سيوفر فى النهاية أجرومية ثابتة للعامية مثل الأجرومية النحوية للفصحى.

وأشار **أبو الليل** بعد ذلك إلى محاولات المستشرقين لدراسة اللهجات العربية وانتقل بعدهم إلى العلماء العرب أمثال **تمام حسان**، و**إبراهيم أنيس**، و**عبد الحميد طلب**. واعتبر محاولة **خليل عساكر** فى مقالاته المنشورة بمجلة مجمع اللغة العربية (القاهرة) أولى المحاولات الجادة لتدوين العامية المصرية بصفة خاصة؛ ولهذا الاعتبار أولى البحث اهتمامًا بالغًا بتفنيد آراء **عساكر** وطريقته الاشتقاقية والصرفية التى أقرها فى تدوين العامية، أما المحاولة الثانية لتدوين العامية فكانت الدراسة التى قدمها **عبد المنعم سيد عبد العال** فى كتابه "لهجة شمال المغرب: تطوان وما حولها" وتأتى استكمالاً لمحاولة **عساكر**، ويليهما **عبد العزيز مطر** ليمثل المحاولة الثالثة بالطريقة التى اتبعها فى تدوين النصوص البدوية، ورغم أنه يقر باتباعه لطريقة **عساكر** فإنه يختلف معه فى استجابته للطريقة الصوتية الجديدة، دون الاهتمام بالمحافظة على الشكل المألوف للكتابة العربية. ويخلص البحث إلى محاولة اقتراح طريقة لتدوين العامية المصرية، تأتى هذه المحاولة عبر الدراسات الميدانية التى قام بها **أبو الليل** أثناء عمله فى الحكايات الشعبية فى الفيوم (رسالة الماجستير) والسيرة الهلالية فى قنا (رسالة الدكتوراه)، وحاول أن يطبق طريقته

على لهجة أهل الفيوم، وأهل الصعيد. وفى النهاية يفضل الاستجابة فى التدوين للصورة الأصلية للكلمة ومشيرًا فى الهامش إلى الطريقة الصوتية التى تنطق بها.

وفى مجال "الشعر الشعبى" نقدم بحثين من الجزائر. الأول بعنوان "سيمياء الرحلة فى الشعر الشفاهى"، يتناول فيه **أحمد زغب** مفهوم الرحلة فى الشعر الشعبى الجزائرى، مستخدمًا الأدوات المنهجية السيميائية فى النظر إلى نمطين منه. الأول يعبر فيه النص عن الشباب والقوة والعنفوان. أما الثانى، فيعبر فيه النص عن الشيخوخة والهرم وانتظار الموت المحتوم، وكأن الرحلة تتمثل فى صورتين: الأولى حياة الرحلة (الحياة)، والثانية رحلة الحياة (الموت)؛ أى إن تجربة النصوص تتراسل بين الإقامة واللاإقامة، والرحيل واللارحيل، والحياة والموت.

أما البحث الثانى، المعنون بـ "بنو هلال والشعر الشعبى الجزائرى"، فيتتبع فيه **أحمد الأمين** تأثير سيرة بنى هلال فى الشعر الشعبى الجزائرى، وذلك عبر رصد رسم الشاعر الشعبى تمثاله المعبر عن جسد المرأة، منطلقًا من التقاليد العربية البدوية القديمة وأساطيرها المتعددة التى انتقلت عبر بنى هلال. ثم ينتقل **الأمين** إلى تناول أسطورة «الدرة» (أو الياقوتة) وصلتها بسمات جسد المرأة وصوره فى الشعر العربى القديم، ثم سيرة بنى هلال، ثم فى الشعر الشعبى الجزائرى.

وينتقل هذا العدد من الأدب الشعبى إلى الثقافة المادية بدراسة **حنا نعيم حنا** بعنوان "الإبداع فى العمارة الشعبية ـ دراسة ميدانية لقرية أتريس بالجيزة" معتبرًا العمارة الشعبية فرعًا من فروع الدراسة فى علم المأثورات الشعبية الذى يهتم بالثقافة التقليدية والتراث الشعبى، ومقسمًا الدراسة إلى أقسام ثلاثة: تاريخى، وميدانى، وهندسى.

وقرية أتريس مركز إمبابة محافظة الجيزة من القرى القديمة، ذكرها **أميلينيوا** فى جغرافيته وقال: إن اسمها القديم Atris، وهو ما يتفق مع اسمها العربى، كما وردت فى قوانين **ابن مماتى**، وفى تحفة الإرشاد من أعمال حوف رمسيس، وفى التحفة من أعمال البحيرة؛ لأنها كانت تابعة لها فى ذلك الوقت لقربها من حدودها الغربية، وتشير الدراسة إلى حرص أبناء قرية أتريس على ملكية بيت خاص لكل أسرة، يكون قريبًا من الطرق ومصادر المياه والمزروعات الخاصة بالأسرة، وهذا يرجع إلى الأسلاف والأجداد، حيث إحساسنا بالجمال الطبيعى هو الميكانيزم الذى دفع أسلافنا القدماء إلى اختيار المواقع المناسبة للسكنى.

ومن ناحية الإبداع فى الانتفاع من الفراغات فى العمل المعمارى تؤكد الدراسة الميدانية مدى مطابقة تنظيم الفراغات الداخلية وتحديد مساحتها وفق الاحتياجات الحياتية والأبعاد الوظيفية لها، وقد أسهم الفكر التقليدى فى العمارة البيئية وما أتبعه من نظم أثرت بشكل مباشر فى العناصر الفراغية للدار، ويدخل العامل المناخى ومادة أسلوب البناء كذلك فى اختيار أنظمة الفراغات وطريقة الإقامة بها، وبناءً على ما ذكر من عوامل الإبداع فى الفراغات نجد أن المنظومة البيئية تتكامل مع العناصر الفراغية والإنشائية مع البعد الثقافى التقليدى والأنشطة الاقتصادية.

والدراسة الثانية فى حقل الثقافة المادية يقدمها **يحيى حسن محمد** بعنوان "المأثورات الشعبية فى عمارة قبور المسلمين بالقاهرة ـ دراسة ميدانية بجبانة سيدى جلال" حيث أشار إلى الاختلاف الكبير بين المقابر وشواهدها فى قاهرة المعز عن

المقابر الخاصة بسكان المدن والريف فى مصر. ونوه إلى نقطة تاريخية بداية من الفتح الإسلامى لمصر عندما حرص المسلمون المهاجرون على اتخاذ سفح جبل المقطم من الشرق جبانة لهم؛ لعاملين هما: الجغرافيا وصلاحية المكان لذلك، والعامل الروحى حيث كرم الله هذا الجبل، ويدل على هذا ما ورد فى الأثر. وانتقل إلى السبب فى تسمية الجبانة بـ "جبانة سيدى جلال" نسبة إلى العالم الجليل جلال الدين السيوطى؛ لوجود ضريحه فيها وزيارته تبركًا به.

وتعرض الدراسة لأنماط بناء القبور بالمنطقة وتعدد أشكالها وتصميماتها: فمنها مقبرة بعين واحدة، ومقبرة بفص أو بريشة، ومقبرة بصدر، ومقبرة بصالة. وكذلك وصف الشواهد على أساس نوعى (رجال ونساء) برموز ظاهرة أو محورة للتمييز بينهما، وما صاحب ذلك من كتابات ورسوم وزخارف مختلفة، وأشكالها وطرق النقوش عليها.

ويقدم **عطارد شكرى** دراسة بعنوان "التجربة الجمالية الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر" مقسمة إلى جزءين: أولهما تاريخى يتناول رحلة المسرح المصرى مع الحداثة منذ الحملة الفرنسية والتطورات التى لحقت به عبر المؤثرات الأوروبية والشامية مع التأكيد على دور الفنون الحديثة فى اندثار بعض الفنون الشعبية كفن المقامة وخيال الظل، والفن الملهاوى المسرحى الذى اندثر مع وصول الشريط السينمائى، أيضًا اختفاء الفصول الضاحكة التى قدمتها الفرق التمثيلية الشعبية مثل السامر والمحبظتية وحلت محلها العروض الدرامية الحديثة، كما حاولت الدراسة رصد تأثر المسرح المصرى بالمأثورات الشعبية بعد ثورة ٢٣ يوليو وظهور الدعوة إلى مسرح عربى جديد. والجزء الثانى يقوم على الدراسات الميدانية التى قام بها **شكرى** حول المسرح الشعبى فى مصر والذى قسمه إلى مرحلتين: الأولى مرحلة ما قبل صعود الفنان الشعبى على خشبة المسرح، والثانية ما بعد صعود الفنان الشعبى على خشبة المسرح. المرحلة الأولى يمثلها **زكريا الحجاوى** الذى فرض وجود الفنان الشعبى "كما هو"، والمرحلة الثانية تجربة **عبد الرحمن الشافعى** الذى أعطى له موضوعية، وأحقية فنية واستمرارية فى الوجود. وتركز الدراسة على رحلة المخرج **الشافعى** وقدرته على استلهام العناصر الشعبية وتوظيفها فى العرض المسرحى منذ بداياته كمساعد مخرج وحتى تأسيسه لفرقة النيل للآلات الشعبية، فقد قدم نصوصًا استلهمت القصص الشعبى مثل "ياسين وبهية" ، و"آه يا ليل يا قمر" وغيرهما، ثم جاءت نقطة التحول عندما قدم **الشافعى** السيرة الهلالية على خشبة المسرح، حيث جعل الفنان الشعبى (الشاعر) يلعب دور البطولة، فقدم كل فنان شعبى مذهبه الخاص فى إطار مسرحى رسمه **الشافعى** بتمكن واقتدار.

ويترجم **طلعت شاهين** عن الإسبانية دراسة **ألفريدو هيرمنخيلدو** بعنوان "أشكال شخصية الأبله الاحتفالية ودلالتها فى المسرحيات الدينية القديمة"، وتتناول الدراسة صورة "الأبله" معتمدة على مخطوط المسرحيات الدينية القديمة الذى يضم المجموعة الدرامية المعروفة بشكلها التعليمى، والمكتوب عبر أبنية متعددة تعتمد على أفكار تاريخية وأسطورية مستقاة من التراث اليهودى - المسيحى، فالمسرحيات الدينية داخل المخطوط تقدم كل ما هو متعلق بالأسرار التعليمية الدينية الخاصة بما صدر عن المجلس الكنسى بتورنتو، وعلى الرغم من ذلك فهى تسعى إلى إقناع الجمهور عبر اتكائها على بعض الحكايات التاريخية ذات الطابع الخيالى؛ فالمسرح الدينى

الذى تعرض له الدراسة يحمل داخل طياته تجسيدين دراميين لهما ملامح محددة: شخصية الأبله الاحتفالية الكرنفالية والرمز الذى يعتبر الاستعارة مستمرة، وهذا ما يشير إلى العلاقة الوثيقة بين شكل وآخر؛ فالأبله الاحتفالى ـ داخل المسرحى الدينى ـ والشخصية الرمزية يمثلان حالة البراءة التى هى من أساسيات العمل الدرامى على الرغم من الاختلاف بينهما. فالأبله داخل بعض المسرحيات الدينية يشير إلى الجنون الذى يعتبر دائمًا تجسيدًا لكل الخطايا، ويتم ذلك بتقديم البطل الرمزى باعتباره أبله أو مجرد مغفل.

وتقدم الدراسة صورة من صور الأبله، وهى صورة (الراعى ـ الأبله) وتصف ملامحه وصفًا دقيقًا، وهذه الصورة استخدمت لإبراز الخطاب الدينى أو الاجتماعى المسيطر. وقد ظهر "الأبله" فى المسرحيات بشكل كبير بوصفه مضحكًا غير مسئول؛ لأنه فى النهاية يمثل الغباء الإنسانى، مما يجعله أداة طيعة لتبيان الوظيفة التعليمية فى المسرح الدينى، فالأبله أكثر من كونه عنصرًا للتغريب وإضحاك المتفرج، فدوره له حضور مزدوج، يجسد الضعف الإنسانى، والمقدرة على المرور عبر المظاهر الدينية والأخلاقية من ناحية أخرى.

وتحفل جولة الفنون الشعبية بتغطية عدد من الحرف الشعبية فى المجتمع المصرى، فيقدم **عبد الوهاب حنفى** مقالاً عن حرفة الخوص (السعف) ومنتجات الجريد فى منطقة الواحات الداخلة بمحافظة الوادى الجديد، هذه الحرفة التى تقتصر على النساء فقط، وتعد مجالاً للإبداع التشكيلى فى زخارف المنتجات، فضلاً عن تنوع أشجار النخيل فى منطقة الداخلة مما يتيح نوعيات مختلفة من السعف طبقًا لما تتطلبه خامة المنتج، ثم يعرض لخطوات صناعة الخوص وزخارف منتجاتها مع التركيز على منتجات قرية القصر، ويناقش عددًا من المشكلات التى تعترض هذه الصناعة كما يقدم مقترحات عدة للنهوض بها.

وفى الجولة أيضًا، قامت **نيڤين محمد خليل** من خلال زيارة ميدانية لقرية "الشرفا" شرق النيل ـ المنيا بمقابلة الرسام الشعبى **أحمد فرحات** ومناقشته حول رسوماته لمناسك الحج، وانتقلت إلى تقسيم الرسومات الجدارية فى القرية إلى رسومات جدارية على واجهات المنازل ورسومات جدارية داخل المنازل بالإضافة إلى كتابات ترافق الرسومات، ثم قامت بقراءة تحليلية جمالية للعناصر الشعبية فى فن التصوير الجدارى من خلال مجموعة من الصور رسمها فنانون شعبيون فى قرية الشرفا.

وتنتهى جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بعرض **حسن سرور** لرسالتين فى الحرف التقليدية، أولاهما: رسالة دكتوراه مقدمة من الباحثة **نوران فؤاد** حول "العولمة وملامح الثقافة الشعبية المصرية ـ دراسة حالة لبعض عناصر التراث الشعبى" [الفخار الشعبى، والنسيج اليدوى (السجاد) والمنتجات الخشبية (خراطة الخشب)] فى تخصص علم الاجتماع جامعة عين شمس. والثانية ماجستير قدمها الفنان **محمد دسوقى** وموضوعها "المنتجات الحرفية المرتبطة بالاحتفالات الشعبية ـ دراسة ميدانية فى منطقة الدرب الأحمر ـ محافظة القاهرة" [الشموع، والفوانيس، والخيامية] فى تخصص فنون التشكيل الشعبى والثقافة المادية بأكاديمية الفنون.

فى مكتبة الفنون الشعبية يواصل **نبيل فرج** الكتابة حول عطاء الحركة الفكرية والثقافية المصرية فى علم المأثورات الشعبية فى الحلقة الثامنة من ذاكرة الفولكلور، حيث يقدم **أحمد**

ضيف (١٨٨٠-١٩٤٥) أستاذ الأدب العربى، وأول متخصص فى الأدب بجامعة القاهرة. وقد عنى **ضيف** بالأدب الشعبى فى مجمل آرائه حول علاقة الأدب بالمجتمع، وفى دراساته عن الأدب فى الأندلس، كما قدم كتاب "تاريخ أدب الشعب" ١٩٣٦ من تأليف **حسين رياض ومصطفى الصباحى**. وفى هذا العدد يعاد نشر مقاله "أدب العامة" المنشور فى مجلة الهلال، مارس ١٩٤٥.

ويعرض **جودة رفاعى** كتاب "التراث الشعبى فى عالم متغير - دراسات فى إعادة إنتاج التراث" الذى حرره وأشرف عليه **محمد الجوهرى**، ويحوى عدداً من البحوث والدراسات تهدف إلى مناقشة عمليات إعادة إنتاج التراث الشعبى، وملامحها وآلياتها فى عالمنا العربى؛ حيث تعد هذه القضية جوهر الدرس الفولكلورى المعاصر من أجل بلورة رؤية مصرية/ عربية فى نظرية إعادة إنتاج التراث الشعبى.

ويتناول الكتاب مجموعة من الجهود الميدانية فى عدد من المجتمعات العربية منها: "إعادة إنتاج الزى التقليدى للمرأة فى مدينة العين" **لسعاد عثمان**، و"الحمامات الشعبية بمدينة القاهرة" **لنجوى عبد المنعم**، و"العناصر التشكيلية والجمالية للمشغولات المعدنية" **لمنى العيسوى**، و"الإبداع فى مجال الممارسات العلاجية" **لحسن الخولى**.

ونقرأ فى باب النصوص الشعبية من محافظة سوهاج حكايتين شعبيتين هما (على وعلى وعلى، والحلم) جمعهما **أحمد محمد عبد الرحيم**. ومن محافظة كفر الشيخ يقدم **أحمد بهى الدين أحمد** الجزء الأول من "المواليد" من نصوص السيرة الهلالية بدلتا مصر، جمعه من الشاعر **فتحى عوض سلام** بقرية الورق، مركز سيدى سالم. وأخيراً مقابلة أجرتها **صفاء عبد المنعم** حول الطب الشعبى - عقائد ومعتقدات مع الراوية **نعمات محمود** فى الجزء الثالث من داية وماشطة بعنوان "خد من عبد الله واتّكل على الله".

والمجلة ماثلة للطبع فقدت أسرة تحريرها علامة من علامات طريق طويل فى محبة الشعب المصرى وخدمته، والإيمان بعطائه الإنسانى فى كل أشكاله. فقدت العزيز **صفوت كمال** أحد رموز الحركة الثقافية المصرية فى الدراسات الإنسانية، ونائب رئيس تحرير المجلة، ومقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، والباحث والمفكر وصاحب القلم الرصين والوضوح الفكرى الأمين والمستقيم معًا.

التحرير

الخرافة... محاولة للتعريف

تأليف: **آلان دندس***

ترجمة ودراسة: **خطرى عرابى**

مدرس الأدب الشعبى، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

أ ـ بنية الخرافة

من ضمن عدد واحد وعشرين تعريفًا للفولكلور المذكورين فى القاموس النموذجى للفولكلور والأساطير والميثولوجيا، Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend فإن تسعة من هذه التعاريف أشارت إلى الخرافات. اثنان من هذه التعاريف التسعة يستخدمان المعتقدات الشعبية folk belief والخرافة superstition كمصطلحين متبادلين للنوع نفسه من أنواع الفولكلور ؛ بينما ذكرت ستة تعاريف أخرى ـ بما فيها تعريف طومسون ـ المعتقدات والخرافات ؛ لهذا تضمنت هذه التعاريف الستة تمييزًا بين المعتقدات ، والخرافات . والقاموس لا يتضمن ـ لسوء الحظ ـ تعريفًا محددًا لما يعنيه علماء الفولكلور المتخصصون بمصطلح الخرافة . وبهذه المناسبة فإن القاموس لم يُعرِّف بعض المصطلحات مثل: "المعتقدات" ، و" العادات "، و" العرف " . ونظرًا لغياب التعريفات النموذجية لهذه المواد، وعدم قابليتها للمناقشة من قِبَل علماء الفولكلور المختصين ؛ فإن كل جامع حر تمامًا فى أن يطلق " *الخرافة* " على ما يريد . إن معظم جامعى الخرافات ـ فى الواقع ـ لا يبالون بتعريف الخرافة ، هذا التجاهل يطرح مشاكل واضحة فى تصنيف الخرافات ؛ لذلك فليس من المثير للدهشة أن نعرف أنه كلما تم جمع المزيد من الخرافات كلما وجد الكثير من مخططات تصنيف الخرافات .

لقد لاحظ صمويل آدمز دريك سنة ١٩٠٠م أن تعريف الخرافة ليس من السهل (دريك ١٩٠٠). وفى إصدار سنة ١٩٥٩م للموسوعة البريطانية أشار H. J. Rose

* آلان دندس أحد علماء الفولكلور الأمريكان ، حصل على درجة الدكتوراه من جامعة إنديانا ، عضو مدى الحياة فى الجمعية الأمريكية للفولكلور ، زميل فى الرابطة الأمريكية للأنثروبولوجيا ، له عدد من المؤلفات منها :

* Pagter, Carl R. (Co-author). *Never Try to Teach a Pig to Sing.*
* (1964). "The Morphology of North American Indian Folktales". (Ed.) (1965). *The Study of Folklore.*
* (1968). "The Number Three in American Culture." In Alan Dundes (ed.), Every Man His Way: *Readings in Cultural Anthropology.* Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
* (1969). "Thinking Ahead: A Folkloristic Reflection of the Future Orientation in American Worldview".
* (1971). "Study of Ethnic Slurs".
* (1972). "Folk Ideas as Units of Worldview".
* (1975). "Slurs International: Folk Comparisons of Ethnicity and National Character".
* (1980). *Interpreting Folklore.* Indiana University Press.
* (1984). *Life is Like a Chicken Coop Ladder.* A Portrait of German Culture Through Folklore

ح.ج.روزى - وهو يكتب عن الخرافة - إلى أن تعريف الخرافة ليس سهلاً . إن الدراسات الشعبية الجارية على مدار تسعة وخمسين عامًا لم تنجح فى التيسير من أمر تعريف الخرافة بوضوح ، و النظرة الخاطفة السريعة على القليل من محاولات التعريف توضح لنا بعضًا من الصعوبات . لقد اعتبر كل من فريزر (١٩٢٧: ١٦٦) وتايلور (١٩٥٨:٧٢) الخرافات بقايا حية survivals تمامًا مثل المعتقدات والعادات الخاصة بالبربرية والهمجية التى ظلت على قيد الحياة بين الشعوب الأكثر تحضرًا . مثل هذا التعريف قد يعرقل ظهور الخرافات الجديدة كتلك الخرافات المجمعة عن "البيسبول baseball" هايات (١٩٣٥: ٤٣٢-٤٣٤). وعلى سبيل المثال فالتعريف الذى طرحه ألكسندر كراب يكشف عن التناقض بين الخرافة والدين ؛ حيث أعلن أن الخرافة فى اللغة الدارجة تعنى مجموع المعتقدات والتقاليد التى تشترك فيها شعوبٌ أخرى بقدر ما تختلف عن المعتقدات والتقاليد الخاصة بنا. إن ما نعتقد فيه ونمارسه - بالطبع - هو الدين، كراب (١٩٣٠: ٢٠٣).

ويترتب على تعريف كراب للخرافة أن الخرافات إذا كانت تُمارسها الشعوب الأخرى فقط ؛ فلن يكون لدينا أية خرافات طبقًا للتعريف. حقًا لقد حل كراب - إلى حد ما - المشكلة عندما اختتم بقوله : " إنه من الأجدر أن نقوم بتعريف الخرافة على أنها : أى اعتقاد أو عرف غير مقترح أو محظور من قبل الديانات العظمى مثل : المسيحية والإسلام واليهودية والبوذية (ص: ٢٠٤).

وعند نقد تعريف كراب يتضح لنا الزيف الأساسى لجميع تعاريف الخرافة تقريبًا ؛ ذلك أن هذه التعاريف لم تتناول المادة ذاتها، وإنما تناولت الآراء المقترحة حول هذه المادة. إن الطابع النسبى والاعتباطى للرأى (وجهة النظر)، أو المعتقد تثير قيمةً للشك والارتياب فى أغراض التعريف . فإذا كانت هناك طائفة مسيحية اعتادت على رسم علامة الصليب عندما يصادفها سوء الحظ ، فهل هذا التقليد يعد خرافة ؟ هذه الصعوبات نفسها مطروحة عند محاولة تعريف الأسطورة؛ ذلك أن الأسطورة التى تناصرها السلطة تسمى الدين ، فى حين أن الدين دون اعتقاد يعد أسطورة . ولابد من التذكير أن اليونانيين لم يطلقوا اسم الأسطورة على الديانة التى اعتنقوها . أما من حيث التحدث من وجهة نظر إثنولوجية (علم الأعراق البشرية) فلابد من ملاحظة أن النصوص (الكتابات) الدينية التى لا تحظى بالاعتقاد والإيمان بها تعد بمثابة أساطير، بينما تعد المعتقدات الدينية التى لا تحظى بالإيمان بها بمثابة خرافات. لكن هذه الملحوظة لا تمثل التعريف الصحيح للخرافة أو الأسطورة ؛ فإذا أراد جامع الخرافات أن يعرف ما إذا كانت خرافة معينة يؤمن بها الناس أم لا ؛ فإن هذا الاعتقاد والإيمان ليس معيارًا للتعريف بالخرافة . وبلا شك فإن الفولكلوريين لا يأبون جمع خرافة ما نظرًا لأن الناس لا تؤمن بها .

إن معظم تعاريف الخرافات لا تعتمد فقط على الانطباع الشخصى عن المعتَقد، بل تؤكد على وجود عناصر الخوف واللاعقلانية . وعلى سبيل المثال فقد قال بيدنى Bid-ney (١٩٥٣: ٢٩٤): "إن الخرافة تعد شكلاً من أشكال الخوف المبنى على اعتقاد أسطورى أو لاعقلانى وعادة ما يتضمن أمرًا مقدسًا (من المحرمات taboo)". وطبقًا لمفهوم بيدنى فإن المعتقدات التى تخلو من عنصر الخوف اللاعقلانى irrational fear،

* Ed.) (1984). *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth.* University of California Press.
* (with C. Banc) (1986) "First Prize: Fifteen Years. An Annotated Collection of Political Jokes" ISBN 0838632459
* (1987). *Cracking Jokes: Studies of Sick Humor Cycles & Stereotypes.* Ten Speed Press.
* Pagter, Carl R. (Co-author) (1987). *When You're Up to Your Ass in Alligators...:More Urban Folklore From The Paperwork Empire.* Wayne State University Press.
* (Ed.) (1989). *Little Red Riding Hood: A Casebook.* Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
* (Ed.) (1990). *Quest of the Hero.* Princeton University Press.
* (Ed.) (1991). *Mother Wit from the Laughing Barrel: Readings in the Interpretation of Afro-American Folklore.* University Press of Mississippi.
* (1991) *The Blood Libel Legend: A Casebook in Anti-Semitic Folklore.* University of Wisconsin Press.
* (Ed.) (1992). *The Evil Eye: A Casebook.* University of Wisconsin Press.
* (1993). *Folklore Matters.* University of Tennessee Press.
* (Ed.) (1994). *The Cockfight: A Casebook.* University of Wisconsin Press.
* Edmunds, Lowell (Co-ed.) (1995). *Oedipus: A Folklore Casebook.* University of Wisconsin Press.
* Pagter, Carl R. (Co-Author) (1996). *Sometimes the Dragon Wins: Yet More Urban Folklore From The Paperwork Empire.* Syracuse University Press.
* (Ed.) (1996). *The Walled-Up Wife: A Casebook.* University of Wisconsin Press.
* (1997). *From Game to War and Other Psychoanalytic Essays on Folklore.* University Press of Kentucky.
* (1997). *Two Tales of Crow and Sparrow: A Freudian Folkloristic Essay on Caste and Untouchability.* Rowman & Littlefield.
* (Ed.) (1998). *The Vampire: A Casebook.* Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
* Pagter, Carl R. (Co-author) (2000). *Why Don't Sheep Shrink When It Rains?: A Further Collection of Photocopier Folklore.* Syracuse University Press.

لابد من تميزها عن الخرافات الحقيقية genuine superstition (غير الزائفة). فإذا أبدى شخص ما خوفًا لا عقلانيًا من أن تعترض طريقه قطة سوداء ؛ فإن جامع الخرافات يعتبر ذلك خرافة ، أما إذا تذكر الشخص بالكاد عبارة كان يرددها جده دائمًا عند الحديث عن القطط السوداء ؛ فإن جامع الخرافات يرى ذلك شيئًا آخر . إن محاولة تعريف الخرافة اعتمادًا على الخوف اللاعقلانى يمثل محاولة لتعريف الخرافة من حيث نشأتها ؛ حيث إن التعريف هنا يتضمن مصدر الخرافة . ولكن حتى مع افتراض أن أصل الخرافة يعود إلى الخوف اللاعقلانى ، فليس من الصحيح افتراض أن السبب الأصلى للمفردة الثقافية يتطابق مع سبب استمرار هذه المفردة الثقافية وبقائها[1]. علاوة على ذلك فإن تفسير السبب الأساسى لشىء ما لايشرح بالضرورة ماهية هذا الشىء.

لعل أكثر التعاريف شيوعًا للخرافة هى تلك التى تعتمد على معيار الصلاحية الخاص، بمعنى الحقيقة العلمية الموضوعية؛ لهذا قام روزى H. J. Rose بتعريف الخرافة على أنها: "قبول المعتقدات والتقاليد التى ليس لها أساس أو سند، ولا تتوافق مع درجة التنوير والإدراك التى يتمتع بها المجتمع الذى ينتمى إليه المرء" . كذلك قام بوكيت (١٩٢٦: ٥٧١) Puckett بتعريف الخرافة على المنوال نفسه قائلاً : " تبدو الخرافة - فى أى زمن - فى تلك المعتقدات التى لا تلقى أى تصديق من جانب عادات الجيل الأكثر تقدمًا من ذلك الجيل " . ويعد كل من هذين التعريفين نسبيًا ؛ إذ ليس هناك طريقة لتحديد درجة التنوير التى يتمتع بها أى مجتمع معين ، وكذلك ليس هناك ما يحدد العادات الخاصة بهذا المجتمع المتقدم . كما أن خلو هذه التقاليد من أى أساس منطقى هو ما يمثل عدم وثاقته بالموضوع . وفى الواقع فإن بعض الخرافات قد ثبت صحتها علميًا ، خاصة الخرافات الخاصة بالإرهاصات المناخية، بوكيت (١٩٢٩: ٥١٣، ٥١٤). إن سحر المعالجة المثلية للكثير من العقاقير المستخدمة فى مجال الطب الشعبى لها - بالطبع - أساس علمى من خلال إكساب المناعة بالتطعيم . والحقيقة يجب ألا تكون معيارًا لتعريف الخرافة . فهناك الخرافات الزائفة التى تعد حقيقة فى الواقع كما فى مجال العقاقير ؛ فقد يكون العقار زائفًا ومع ذلك يبدو فعالاً فى علاج الأمراض العقلية والجسمانية (ريتشموند وفان وينكل Richmond and Van Winkle ١٩٥٨: ١١٥). وهناك عامل آخر يجب وضعه فى الاعتبار وهو أن الحقيقة العلمية تعد نسبية ؛ ففى الواقع هناك كثير من الحقائق العلمية فى الماضى مثل التنجيم وقراءة الغيب تظل قائمة فى شكل خرافات ، ومن ذا الذى يدرك ما الحقائق العلمية الحالية التى يمكنها البقاء مع مرور الزمن؟ .

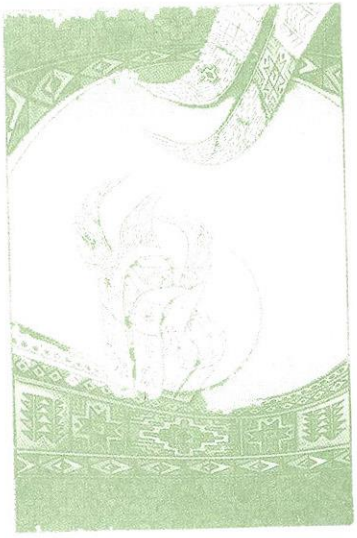
إذا كان لا يجوز الاعتماد على مثل هذه التعاريف المذكورة فكيف السبيل إلى تعريف الخرافات ، بحيث يمكن للمرء أن يتعرف على الخرافة حين تصادفه إحداها ؟ إن التوصل إلى مثل هذا التعريف أمرٌ ممكن من خلال الاعتداد بماهية الخرافة بدلاً من التركيز على كيفية نشأتها، وما إذا كانت صحيحة أم لا ، وبمعنى آخر يجب أن يكون التعريف وصفيًا معتمدًا على معيار الشكل ، وليس على معيار الاعتقاد والإيمان به أم عدم الإيمان به. إن إحدى المحاولات الناجحة فى تعريف الخرافات بهذا الأسلوب أجراها باكيت فى كتابه : المعتقدات الشعبية للزنجى الجنوبى (Folk beliefs of the southern Negro ١٩٥٨: ١١٥) حيث عمد باكيت إلى التمييز بين

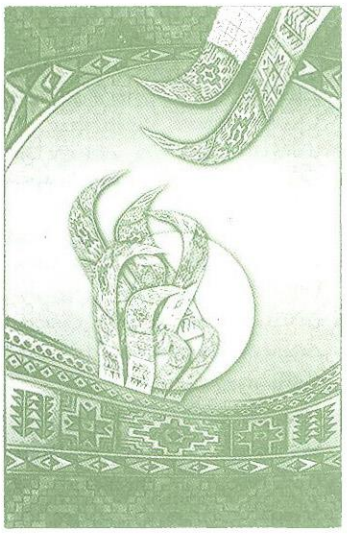
* (1999). *Holy Writ as Oral Lit: The Bible as Folklore*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
* (2002). *Bloody Mary in the Mirror: Essays in Psychoanalytic Folkloristic*. University Press of Mississippi.
* (2003). *The Shabbat Elevator and Other Sabbath Subterfuges*. Rowman & Littlefield.
* (2003). *Fables of the Ancients: Folklore in the Qur'an*. Rowman & Littlefield.
* (2003). *Parsing Through Customs: Essays by A Freudian Folklorist*. The University of Wisconsin Press.
* (2004). "As The Crow Flies: A Straightforward Study of Lineal Worldview in American Folk Speech".
* (Ed.) (2005). *Recollecting Freud*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.

وهذا المقال ضمن مجموعة مقالات جمعها دندس فى كتاب : Essays in Folklore Analytsis

وقد نشر الكتاب ضمن سلسلة دراسات فى الفولكلور التى أسسها دورسون Dorson وقد طبع الكتاب سنة ١٩٧٩.

(١) يعد بيدنى ملمًا جيدًا بهذا التمييز ، فبفضل نقاشه المستنير حول تحديد الوظيفة الاجتماعية والأصل التاريخى الذى جاء به مالينوفسكى (١٩٥٣: ٢٢٦-٢٣٠) فإننى أدين له بإحاطتى علمًا بالمسألة النظرية الخاصة بهذا الموضوع .





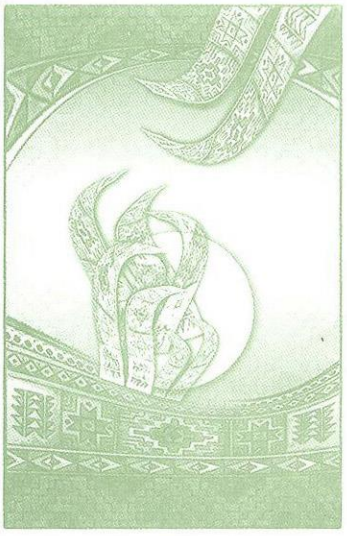
العلامات الرقابية control-signs والعلامات النبوئية prophetic signs: فالعلامات الرقابية ـ إيجابية أو سلبية ـ هى العلامات التى تسمح بفرض الرقابة الإنسانية ، وقد اشتق باكيت صيغة للتعبير عن العلامات الرقابية حين قال : " إذا أمكنك أن تسلك سلوكًا ما ، فإن ذلك سوف يحقق نتيجة معلومة لك مسبقًا " (ص ٣١٢). أما العلامات النبوئية فإنها ـ تبعًا لتعريف باكيت ـ هى العلاقات السببية الخارجية التى لا تخضع لإرادة الإنسان وتحكمه. وقد أدرج باكيت فى هذه العلامات النبوئية : الفأل الحسن ، والفأل السيئ ، وعلامات المناخ والطقس ، وعلامات الحلم والرؤيا. فليس للمرء رقابة على هذه العلامات النبوئية ، بل يخضع فيها لنواميس الطبيعة (ص ٣١٢). وقد صاغ باكيت تعبيره عن الرموز النبوئية قائلاً : "إذا سلك امرؤ خارج عن حدود إرادتك مسلكًا معينًا على نحو معين ؛ فإن ذلك سيكون له نتيجة حتمية معينة" (ص ٣١٢، ٤٣٩). ولابد من الإشادة بباكيت الذى سعى إلى تغيير الخرافات على هذا النحو ، على الرغم من أن تعريفه وتصنيفه لم يلقيا القبول التام .

وتلا تعريف باكيت للخرافات محاولة أخرى للتعريف تقول : " إنَّ الخرافات هى التعبيرات التقليدية عن شرط أو عدة شروط ، أو نتيجة أو عدة نتائج ، مع ورود بعض العلامات والأسباب الملازمة لهذه الشروط " . قد يكون هذا تعريفًا عامًا للخرافات ؛ إذ إنَّ هناك خرافاتٍ ليس لها إلا شرط واحد، ونتيجة واحدة، فمثلاً " إذا نبح الكلب فذلك علامة على وقوع حالة وفاة ". وفى مقابل ذلك نجد الخرافات التى تتضمن التكهن لها عدة شروط عادةً ، مثل الخرافة القائلة : " فى الربيع إذا سمعت هديل أول يمامة فى الصباح انزع عنك إحدى جواربك ، ثم اقلبه على الجانب الداخلى ، وسوف تجد شعرة فى موقع الكعب فى الجورب ؛ حيث لون هذه الشعرة هو لون الشخص نفسه الذى ستتزوجه ". وعادة ما تكون النتائج واحدة ، لكنها قد تتعدد فى أيام برج الكلب ؛ ذلك أن الكلاب قد تميل إلى الجنون والهوس ، وتصاب الأفاعى بالعمى"، أو " إذا كان عش اليمام قريبًا من دارك ، فإن ذلك دليل على الفأل الحسن ، وأنت بالتأكيد شخص لطيف " . وقد كان باكيت مصيبًا حين لاحظ أن غالبية صيغ الخرافات تبدأ بالأداة الشرطية " إذا " ومع ذلك فعدم ورود الأداة الشرطية " إذا " أو "عندما" لا يعنى غياب النتيجة أو الشرط ؛ لذلك فالحالات النوعية متضمنة فى الخرافات التالية: "بدأ يوم الجمعة ولم ينقض أبدًا "، " اللون الأحمر لشروق الشمس علامة من علامات الطقس الردىء ". وعادة ما تصاغ الحالات فى شكل وصية إلزامية مثل : " لا تعُد أبدًا خالى الوفاض فذلك من سوء الحظ " ، " لا تقص أظافرك يوم الأحد "، " لا تحرك مكنستك أبدًا ". وبالطبع من الممكن صياغة هذه الخرافات، على ضوء صياغة باكيت مثلاً : " إذا عدت خالى الوفاض فسوف يصادفك سوء الحظ " .

أما بالنسبة لتصنيف الخرافات فمن الممكن تصنيف الخرافات وفقًا للشرط ، أو وفقًا للنتيجة . ومع أن أيًا من التصنيفين لا يحوز الرضا التام ، فإن الجمع بينهما قد يؤدى إلى ازدواج الفكر حول مضمون الخرافة . فمثلاً ، إذا تم تصنيف جميع الخرافات وفقًا للشروط ؛ فإن الفولكلورى المعنى بعلامات الوفاة سيتعين عليه قراءة جميع الخرافات الخاصة بالكلاب حتى يحيط بها جميعًا وبالخرافات الخاصة بالوفاة. وعلى الجانب الآخر إذا تم تصنيف الخرافات وفقًا للنتائج ـ كما هو الحال عادة تحت الفئات المختلفة مثل الميلاد ، والزواج ، والحظ ـ فإن العالم المعنى بالكلاب يتعين عليه

الاطلاع على جميع الخرافات . وقد تمد الفهارس ببعض العون فى ذلك ، لكن لن يتمكن المرء تحت أى باب من الخمسين بابًا الخاصة بالكلاب والخرافات المرتبطة بها من تحديد الذى يرتبط بموضوعه . ومن الناحية المثالية يجب تصنيف الخرافات مرتين، الأولى تبعًا للحالة والثانية تبعًا للنتيجة . ومع ذلك فإن هذا ليس عمليًا ، لكنَّ هناك حلاً متاحًا هو التصنيف تبعًا للشرط علاوة على توفير فهرس للنتائج . والسبب فى التصنيف حسب الحالة يعود إلى أنه غالبًا ما يتم تجميع الحالات فقط ، وفى المثال الذى ذكرناه عاليًا " لا تقص أظافرك أبدًا يوم الأحد " يتضمن فقط الشرط ولا يتضمن النتيجة ، وقد يتم توجيه سؤال إلى قائل هذه الخرافة حول عاقبة عدم إطاعة هذا الإيعاز ، غير أنه فى الغالب لا يعرف عاقبة ذلك (النتيجة) . وقد رأى باكيت أن العواقب غير المحددة ، أو غير المعروفة ، مثل سوء الحظ أو حسن الحظ، تضعف بنية الخرافة ، خاصة فى الخرافات التى لها عواقب وتبعات نوعية مثل الزواج أو الوفاة (ص ٥٧٧)، فإذا حدث تطور من أى نوع للخرافات وصيغها، فقد يكون التحول من ذكر نتائج محددة إلى عدم ذكر أى نتيجة على الإطلاق ؛ وإذا كان الأمر كذلك تكون الأولوية لشرط الخرافة ، وعليه يكون أساس التصنيف. إن إحدى الصعوبات الخاصة بالتصنيف حسب الشرط تكمن فى محاولة تحديد الشرط الأكثر دلالة، ومثال ذلك : ما الشرط الأكثر دلالة فى الخرافات التالية : " تذهب فى اليوم الأول من شهر مايو كى تجلب قوقعة حلزونية ، ثم تضعها على غطاء صندوق الأحذية، وتضعهما معًا تحت سريرك ، فستجد فى صباح اليوم التالى اسم الشخص الذى ستتزوجه مكتوبًا " . وهنا ـ فى هذه الخرافة ـ ما الشرط اللازم تحقيقه؟ هل هو (التاريخ أول مايو) ؟ أو (جلب القوقعة الحلزونية)؟ أو (توافر غطاء صندوق الأحذية) ؟ أو (وضع غطاء الصندوق والقوقعة تحت السرير) ؟.

عند التمكن من صياغة تعريف مبدئى للخرافة على أساس الشروط والنتائج ، تبقى مهمة التمييز بين الفئات المختلفة للخرافات ؛ فإذا قام المرء بتحليل العلاقة بين الشروط والنتائج فسيجد ثلاث فئات أساسية من الخرافات ، إحدى هذه الفئات يناظر العلامات النبوئية (التكهنية) التى اقترحها باكيت ، هذه الفئة التى نطلق عليها اسم العلامات ، تحتوى على المبشرات والنذر التى يطالعها المرء فى الكتب . هذه العلامات تتألف عادة من شرط واحد ونتيجة واحدة ، وهما بمثابة أساس التنبؤ والتكهن ؛ فإذا لاحظ المرء وجود هالة أو حلقة حول القمر ، فذلك ينذر بسقوط المطر ، إن معظم العلامات تنبع من النشاط الإنسانى ، لكن لا بد من ملاحظة أن جميع هذه العلامات تعد عرضية وتصادفية ، ومثل هذه الأنشطة تتضمن " سقوط السكاكين والشَّوَك "، أو "الرغبة فى حك الأنف واليدين والقدم والحلم ". إن العدد الأكبر من العلامات ـ فى الواقع ـ لا يرتبط من حيث طبيعته بالإنسان ؛ إذ إنها مؤثرات سماوية، أو حيوانية ، أو نباتية . إن إحدى خصائص هذه العلامات أنها حتمية الوقوع ، مع إمكانية ـ فى بعض الأحيان ـ تجنب وقوع الآثار والعواقب المترتبة ؛ فالمرء لا يسعه منع الهالة من الإحاطة بالقمر ، وبالمثل لا يسع الإنسان أن يمنع نباح الكلب أو رؤيته لقطة سوداء ، باعتبار هذه الأشياء تمثل ظواهر عرضية لا تخضع لإرادة الإنسان . وبهذا الصدد نفسه لا يمكن للمرء أن يمنع سقوط الشوك والسكاكين العرضى . لقد اعتبر باكيت أن العلامات النبوئية تعد بمثابة علاقات سببية ، وشاركه غيره هذا



التعليق ذاته ؛ فقد لاحظ ليفى برول Levy Bruhl (١٩٣٦: ٤٧) ـ حين تناول هذا الموضوع فى المجتمعات البدائية ـ أن النذير أو البشير لا يعلن عن العاقبة المرغوبة الحتمية فحسب ، بل يمثل شرطًا أساسيًا يضمن حدوث هذه العاقبة ، ويؤثر فيها . وبعد أن افترض ليفى برول هذه السببية ، أصيب بالحيرة أمام العلامات والنتائج التى تحدث فى الوقت نفسه ، وهذا مثال على الخرافة التى توضح هذا التزامن " إذا رأيت نجمًا يهوى فأحد أفراد أسرتك سيمضى خلفه " . ولذلك فقد وجد ليفى برول فى هذه الحالة مضطرًا للتسليم بأنه فى مثل هذه الشروط لا تتضمن العلامة السبب (ص ٦١). إن الدراسة التجريبية لمثل هذه الخرافات الرمزية تكشف عن أن العلاقة بين الشرط والنتيجة غير سببية ؛ ذلك أن الحلقة حول القمر لا تسبب سقوط المطر بل تشير فقط إلى أن المطر سيهطل ، والسبب الرئيسى لسقوط المطر أو (إحاطة الحلقة بالقمر) غير مذكور فى الخرافة . وهنا لا بد من تمييز الأسبقية عن السببية . وكما أشار و . ر. هاليدى W.R.Haliday (١٩١٣: ٣٧٥): "إلى أن مجرد الأولوية لا يعد بمثابة السببية " . والعلامة ليست هى بالضرورة السبب المعلل لحدوث النتيجة ؛ إذ إن هناك عددًا من الخرافات الرمزية تفضى إلى النتيجة نفسها ، فعلى سبيل المثال : (سقوط المطر) إذ لا توجد ضرورة فى وجود علامة معينة حتى تحدث بالضرورة نتيجة معينة ؛ ذلك أن المطر قد يسقط، حتى ولم لم يكن هناك هالة حول القمر . وفى الواقع فحين لا يكون القمر ظاهرًا ومرئيًا فى أثناء النهار هناك علامات أخرى لسقوط المطر ، فحين تسمع نعيق البومة أثناء النهار فذلك علامة على سقوط المطر . ومعنى ذلك أن ورود العلامة فى الخرافة يعنى وجود مؤشر ثابت على حدوث نتيجة معينة ، فإذا كان هناك حلقة حول القمر فإنها ستمطر .

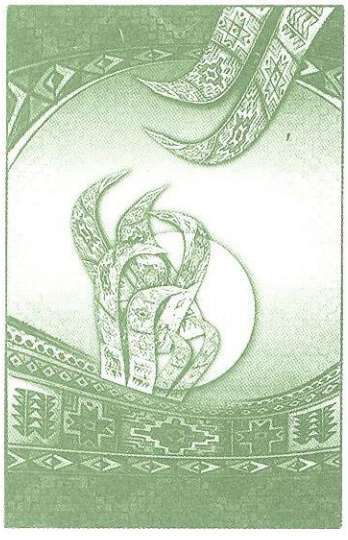
والفئة الثانية من الخرافات نطلق عليها اسم السحر (الخرافة السحرية) وهى تناظر علامات التحكم الموجبة والسالبة التى اقترحها باكيت ، والخرافات السحرية تضم عدة شروط ، تنم عن الإيعاز بأمر ما ، وليس التكهن به . وعلى عكس الخرافات الرمزية فإن النشاط البشرى فى الخرافات السحرية يعد متعمدًا وليس اتفاقيًا . وفى هذه الفئة ـ فى الواقع ـ نجد النشاط الإنسانى المتعمد يرد فى معظم الخرافات ، وليس فى كلها ، وبما أن النشاط البشرى عمدى فهو حتمى النتيجة ؛ " فالمرء يمكنه تجنب الحظ السيئ إذا لم يسر تحت سلم مائل" . وعلى حين نجد الخرافات الرمزية غير سببية ، تعد الخرافات السحرية سببية ، ولا يقع الأثر أو النتيجة المحددة إلا إذا وقع النشاط المشروط ؛ ذلك أن تحقيق الشرط يعد سببًا كافيًا لوقوع النتيجة . (وهناك أيضًا السبب الشكلى الذى يجعل السبب الفعال ممكنًا) . إن تعدد الوسائل التى تتحقق بها النتيجة نفسها تتضمن عدم اعتبار شرط أو شروط الخرافة السحرية أمرًا لا غنى عنه ، والأمر الأكثر دلالة فى المقارنة بين الخرافات السحرية والخرافات الرمزية هو التمييز بين التنبؤ بالمستقبل وتحقيق هذا المستقبل هاليدى (١٩١٣: ٤٢). فبدلاً من التكهن بوقوع المطر أو الوفاة أو سوء الحظ من الممكن للمرء أن يستخدم الخرافات السحرية لإحداث المطر والوفاة وسوء الحظ ، و بدلاً من التنبؤ بسقوط المطر عند رؤية حلقة محيطة بالقمر ، يمكن للمرء إحداث سقوط المطر عند قلب أفعى على ظهرها . (يراجع النص الأصلى آخر ص ٩٢ من أسفل)، كما أن التضمين يمثل التناقض بين التخاذل والفاعلية الإنسانية ؛ ذلك أن المرء يكون مستسلمًا وخانعًا

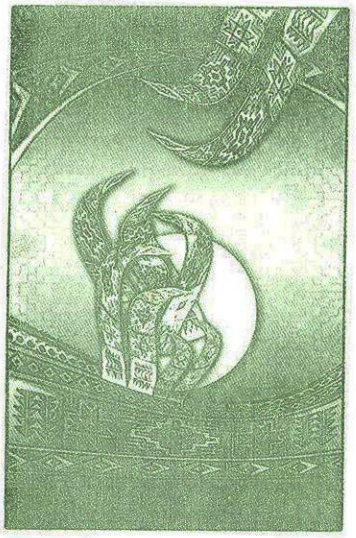
بالنسبة للخرافات الرمزية، على حين نجد له دورًا فعالاً بالنسبة للخرافات السحرية. وفى الخرافات التى لا يكون الفاعل فيها رجلاً (إنسانًا) نجد فيها عادة نشاطًا ملحوظًا . علاوة على ذلك يستطيع المرء أن ينجح فى تمييز الخرافات الرمزية من الخرافات السحرية على أساس الاعتقاد والممارسة ؛ فالخرافة الرمزية تتضمن الاعتقاد فقط ، أما المعتقدات السحرية تتضمن كلاً من المعتقد والممارسة . وكما أشرنا من قبل فإن الكثير من الخرافات السحرية لا تحظى اليوم بالإيمان بها أو ممارستها ، ومع ذلك فمن الناحية النظرية لا نجد هناك أى ممارسة متضمنة عند فحص نتيجة الخرافة الرمزية .

وعادة ما تعتمد الخرافات السحرية على الطقوس ، وذلك يتضح لنا من استخدام هذه الخرافات فى مجال العلاج والتكهن[٢]. والسبب فى تضمين التكهن تحت هذه الفئة (الخرافات السحرية) يعود إلى أن أفعال المرء هنا هى التى تسبب النتائج ؛ أى أن المرء يحدث علامات مماثلة لتلك التى تحدث طبيعيًا. ومع ذلك ، فإذا كان المرء لا يمكنه تجنب وقوع نتائج العلامات السماوية أو العرضية أو الحيوانية فإجراءات التكهن يمكنها ذلك . بالإضافة إلى تكرار هذه الإجراءات حسب الرغبة والحاجة حتى يتحقق هذا التكهن فى الواقع . "فالمرء يمكنه نزع المئات من بتلات الزهرة (وفقًا للخرافة) ويحقق النتيجة عند البدء بافتراض هى " لا تحبنى " من قطْع أول بتلة، وهذا أمر خاضع - بلا جدال - للإرادة البشرية . والسحر بالماء يمثل نوعًا من التكهن الذى يتضمن علامة يحدثها الإنسان ، وليست علامة ينتظر وقوعها عرضيًا ؛ لذلك يعد التكهن بمثابة الخرافة السحرية ، وليست الخرافة الرمزية .

لعل أهم فئة من الفئات الثلاثة هى فئة " التحويل " ، وهى فئة مهجنة يتم فيها تحويل الخرافات الرمزية إلى خرافات سحرية ، وهناك أيضًا خرافات محولة تمثل خرافات سحرية تتضمن واحدًا أو أكثر من الشروط الأولية للعلامة . والقليل من الخرافات المحولة تنشأ من إبطال أثر أو قلب "عكس " الخرافات السحرية . هذه الفئة الثالثة تتضمن علامات النبات والأمنيات ، ونوعًا من السحر المضاد ؛ فالمرء لا يمكنه زرع الذرة إلا بعد سماع صوت الطائر القادم من شمال أمريكا . والمرء لا يمكنه تجنب الحظ السيئ الناتج عن اعتراض قطة سوداء مساره إلا إذا حدث بالفعل أن اعترضت قطة سوداء مساره . ومن المهم أن نلاحظ أن العلامة الأولى وحدها ليس لها أثر أو معنى مختلف ، فصوت الطائر الليلى وحده لا يسبب نجاح زراعة الذرة ، كما أن رؤية الشهاب وحده لا تحقق النجاح المنشود . إن النشاط الإنسانى مطلوب فى مجال الخرافات المحولة ، لكنه ليس كذلك فى الخرافات الرمزية ؛ فليس هناك نشاط مطلوب فى تفسير سقوط الشهاب ، أو سماع صوت الطائر على أنه علامة حدوث وفاة . إن عددًا كبيرًا جدًا من الخرافات المحولة تبدو كأنها تمثل صراع الإنسان ضد الخرافات السحرية أو ضد العلامة غير المرغوبة . وقد أخطأ باكيت عند افتراض أن الزنجى - على نقيض الأوروبى - يمكنه تجنب حدوث المحتوم (ص ٤٨٤). وقد تم جمع الخرافات المحولة بالنسبة للنتائج التى يهابها المرء ، ومثال على ذلك بالنسبة للخرافة القائلة : " إن الحظ السيئ يحل عند سكب الملح على الأرض "؛ فهناك الكثير من الأفعال المضادة لأثر هذه الخرافة تتمثل فى رمى بعض الملح على

(٢) قامت فيوليتا هالبيرى فى مقالها عن " **العقاقير الشعبية من الهند** " بالتعليق على الطبيعة السحرية لهذه العقاقير ، وقد لاحظت من خلال التصنيف الثلاثى لهذه العقاقير (ص١٢٠) - فى مجال العقاقير الطبيعية السحرية - أن قوة العلاج وكفاءته تعتمد على طريقة الاستخدام العلاجى للمادة . أما فى مجال العقاقير السحرية فإن الشفاء يعتمد على الشخص المعالِج ، لكن هالبيرى أخطأت فى عدم اعتبار الجانب السحرى فى كل من الأصناف الثلاثة ورؤيته . ففى الواقع يعد هذا التصنيف نموذجًا يمثل فصل أو عزل العناصر الثلاثة الرئيسية فى الطقوس السحرية وهى : المادة السحرية ، والإجراء (طريقة العلاج) ، والقدرة الشخصية للساحر المعالج ، (وقد اقترح البروفيسور بيدنى تحليل الطقوس السحرية إلى هذه العوامل الثلاثة) .





الشخص الذى أسقط الملح ، وكذلك بالنسبة للخرافة القائلة : " إن الحظ السيئ يترتب عند الدخول من باب المنزل حاملاً معزقة " ، إن الفعل المضاد لأثر هذه الخرافة يتمثل فى الرجوع إلى الوراء (إلى الخارج) من الباب الذى دخل منه الشخص حاملاً المعزقة . وكل من هذين الفعلين المضادين يبطل النتيجة غير المرغوبة فى الخرافة ، ومع ذلك فإن هناك الكثير من الإجراءات المضادة التى لا تكتفى فقط بإبطال مفعول النتيجة بل تحول الشر إلى خير ، هذا التحول يحدث عادة من خلال فعل التمنى . ففى الخرافة القائلة : "إن من سوء الحظ أن تخطو فوق خطواتك السابقة (عند الارتداد أو الرجوع) " ، يمكن تجنب هذا الخطر السيئ من خلال الجلوس ؛ وذلك لإبطال أثر النتيجة . لكن هناك إجراءً مضادًا يهدف إلى أكثر من إبطال المفعول " إذا بدأت خطواتك فى مكان وكنت مضطرًا أن تعود عليها فاجلس وتمنى أمنية تتحقق". ومثال آخر على التمنى كعامل محول لسوء الحظ فى مجال الخرافات الرمزية : " إذا سقط منك المشط فإنك ستصاب بخيبة أمل " ، والمرور فوق المشط قد يبطل مفعول هذه الخرافة ، لكن التمنى سيغير هذا الوضع الضار إلى وضع مفيد ونافع . " إذا سقط المشط فاخطُ فوقه ، وتمنى أمنية ولا تقل أى كلمة حتى يسألك أى شخص سؤالاً ".

وليس من الحكمة التعميم على ضوء عدة أمثلة قليلة ، لكننا نسعى إلى تبين التطور (فى الخرافة) من الخرافة ذات النتيجة الضارة إلى الخرافة المحولة التى تعد مفيدة للفرد وغير ضارة به. وإذا كان هذا الافتراض صحيحًا فإنه سيفسر حدوث العنصر المبطل (مثل الجلوس ، أو المرور فوق المشط) .

ولأن هذا المقال قد تأسس على عدد قليل من الخرافات ؛ فقد لا ينطبق على جميع الخرافات ، ومن المأمول أن يعمل الفولكلوريون على التوصل إلى تعريف أكثر تحديداً وإلى تصنيفٍ أفضل للخرافات . وكما أوردنا فى هذا المقال فإن المساعى قد تعلقت بمحاولة تعريف الخرافة على أنها: تعبيرات تقليدية عن شرط أو عدة شروط، وكذلك نتيجة أو عدة نتائج مع بعض الرموز والأسباب الأخرى. وكذلك تم التمييز بين ثلاث فئات من الخرافات : الفئة الأولى العلامات (الخرافات الرمزية) ، الفئة الثانية الخرافات السحرية ، الفئة الثالثة الخرافات المتحولة .

ب ـ محاولة للتعريف

لقد قمنا بترجمة مقال بنية الخرافة لآلان دندس لسببين : السبب الأول هو أن هذا العالم منذ أن حصل على الدكتوراه فى الفولكلور من جامعة إنديانا قد كرس حياته فى دراسة المأثورات الشفاهية ، فقدم خلاصة تجربته ـ فى تلك الفترة ـ فى الكتاب الذى صدر عن سلسلة الدراسات الشعبية تحت عنوان مقالات تحليلية فى الفولكلور، ترجمت منه ثلاث مقالات ، بنية المثل ، ونحو تعريف بنيوى للغز[1]، وهذا المقال الخاص ببنية الخرافة حتى تعم الاستفادة من جهود هذا العالم فى تطوير دراستنا عن مأثوراتنا الشفاهية . أما السبب الثانى، فهو خاص بهذا النوع ؛ لأن هذا النوع من المأثورات الشفاهية لم يحظ بالاهتمام ، ولم تقدم فيه دراسات عربية صريحة ـ على حد علمى ـ فى بلادنا سوى دراستين الأولى للدكتور عبد المحسن صالح بعنوان : الإنسان الحائر بين العلم والخرافة . وهى دراسة ـ على أهميتها ـ

(١) نشر "بنية المثل" فى العدد ٥٣ من مجلة **الفنون الشعبية**. أما نحو تعريف "بنيوى للغز"، فتصادف أن قامت بترجمته دعاء مصطفى كامل، ونشر فى مجلة **الفنون الشعبية** فى العددين ٧٦-٧٧ فى الوقت الذى سعى فيه الباحث لنشرها.

تختلف من حيث الهدف عما نحن بصدده فى هذه الوريقات ؛ إذ يكشف فيها عن سيطرة الفكر الخرافى على عقول البشرية التى تستند إلى رؤية خرافية فى تفسير أحداث الكون ، حتى اكتشف العلم العلل الحقيقية التى تقف وراء الأحداث ، وقد اندهش من أن الإنسان فى عصر العلم لا يزال يحمل فوق كاهله طبقات متراكمة من أثار تفكيره الخرافى فى الحقب السابقة، واختتم كتابه بقوله: "إن محصلة هذا الانحراف الفكرى من شرائع الله فى كونه العظيم يعنى انحرافًا فى توجيه عقول الناس عامة ، والشباب خاصة ، وجهة لا عقلانية ، فبدلاً من أن يسلكوا طريق العقل والصواب نراهم يعيشون فى عالم التصورات الرديئة والأوهام المريضة ، وبدلاً من ترشيدهم وإرشادهم للبحث عن الحقيقة تكفيهم هذه الخزعبلات السقيمة[٢]". أما الدراسة الثانية فهى تعد الرائدة فى هذا المجال لأنها صدرت عن أستاذ كرس حياته فى دراسة المأثورات الشفاهية أعنى بذلك دراسة الدكتور أحمد على مرسى عن : " الخرافة فى حياتنا"، التى بدأها بفرضية مغايرة تمامًا لدراسة الدكتور عبد المحسن صالح؛ إذ قال : "إننا تناولنا الخرافة فى هذه الدراسة بأسلوب أبعد ما يكون عن أن ينظر إليها باعتبارها شذوذًا فى الفكر الإنسانى سواء القديم أو المعاصر كما قد ينظر إليها البعض ممن يحلو لهم التشدق بالعلم والعقل . إننا نرى أن الخرافة أمر إنسانى ، لا ينفصل عن أساليبنا فى الحياة والتفكير ، وترتبط بمشاعرنا واستجابتنا العامة لبيئتنا وظروف حياتنا"[٣]. لقد بدأ الدكتور مرسى كتابه ببيان وظيفة الخرافة فى حياتنا ، مبينًا أنها تشترك مع العلم فى تحقيق مجموعة من الوظائف التى يحتاجها الإنسان ، وقد أوضح أن الحدود التى تميز العلم عن الخرافة من حيث وظائفهما دقيقة جدًا ، لكن ذلك لا يعنى أن يختلط هذا بتلك ، ثم علل ثبات الخرافة وجمودها وتطور العلم وحركته الدائمة بأن الحقيقة فى الخرافة مطلقة بينما هى فى العلم نسبية . وقد أكد أن "الأفكار التى يؤمن بها الناس والتصورات التى تحكم سلوكهم وتحدد علاقاتهم بالحياة ومظاهرها والكون وخباياه تعكس - وتعبر فى الوقت ذاته - عن علاقات اجتماعية ، وأبنية ثقافية ، وأوضاع سياسية ، تسود المجتمع الذى يعيشون فيه ، كما تشكل أيضًا جزءًا مهمًا من البناء الثقافى الأيديولوجى الخاص بهم ..... إننا إذا أردنا أن ندرس الخرافة وما يرتبط بها من بُنى فكرية وأنماط سلوك ، وأشكال ممارسات ، كان علينا أن ننظر إليها باعتبارها نسقًا إنسانيًا، يشكل ما يمكن أن نسميه بالنسق الأيديولوجى"[٤].

(٢) عبد المحسن صالح، **الإنسان الحائر بين العلم والخرافة**، عالم المعرفة، عدد: ٢٣٥، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو ١٩٩٨، ص ٢٣٥.

(٣) أحمد على مرسى **الخرافة فى حياتنا**، كتاب الجمهورية، ص ٢٢.

(٤) **الخرافة فى حياتنا**، ص ٣١.

إن هذه الدراسة العميقة الصادرة عن تحليل عميق للمادة الفولكلورية لا أملك إلا أن أحيل القارئ عليها للاستفادة منها فى هذا الموضوع. وعلى الرغم من أهميتها فإن هذه الوريقات تنطلق من هدف مختلف سعيًا لتحديد الخرافة وفقًا لظروف الجمع الميدانى ، والتحليل البنيوى لبعض أنماط الخرافة بمفهومها الضيق الذى سنشير إليه.

إن دراسة الدكتور مرسى - بحكم توجهها للقارئ العام - توسعت فى مفهوم الخرافة لتشمل كل أنماط التفكير الخرافى من حكاية خرافية، حكايات الجان والعفاريت، الأسطورة الكونية، الممارسات الخرافية، أوهام الأطباق الطائرة ... إلخ .

أما هذه الدراسة فتنطلق من المفهوم الضيق للخرافة superstition كما ورد عند دندس فى المقال السابق . لقد حاول دندس فى مقاله السابق - بنية الخرافة - أن

يعرف الخرافة من خلال التحليل البنيوى لمجموعة من الخرافات التى وقعت تحت يده، أو التى استخدمها الباحثون من قبله ، وقد جعل هدف بحثه الأساسى تعريف الخرافة ؛ فقال : " ونظرًا لغياب التعريفات النموذجية لهذه المواد، وعدم قابليتها للمناقشة من قِبَل علماء الفولكلور المختصين ؛ فإن كل جامع حر تمامًا فى أن يطلق " الخرافة " على ما يريد . إن معظم جامعى الخرافات - فى الواقع - لا يبالون بتعريف الخرافة ، هذا التجاهل يطرح مشاكل واضحة فى تصنيف الخرافات ؛ لذلك فليس من المثير للدهشة أن نعرف أنه كلما تم جمع المزيد من الخرافات كلما وجد الكثير من مخططات تصنيف الخرافات"(٥).

(٥) انظر النص المترجم.

وبعد انتهائه من التحليل البنيوى توصل دندس إلى تعريف للخرافة قائلاً إن الخرافة عبارة عن : "تعبيرات تقليدية عن شرط أو عدة شروط، وكذلك نتيجة أو عدة نتائج مع بعض الرموز والأسباب الأخرى".

لكن هذا التعريف لم يكن مرضيًا بالنسبة له ؛ إذ قال فى نهاية بحثه : "ولأن هذا المقال قد تأسس على عدد قليل من الخرافات ؛ فقد لا ينطبق على جميع الخرافات ، ومن المأمول أن يعمل الفولكلوريون على التوصل إلى تعريف أكثر تحديدًا وإلى تصنيفٍ أفضل للخرافات".(٦)

(٦) انظر النص المترجم.

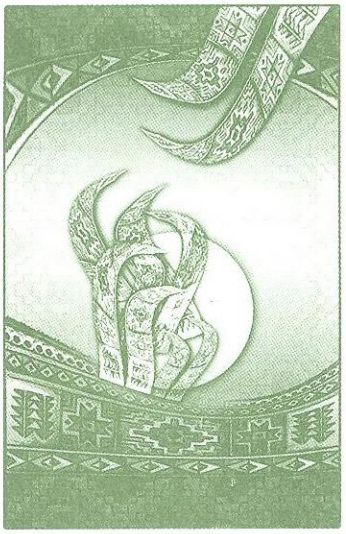
فى رأيى أنه من الصعب تحديد أى نوع من أنواع المأثورات الشفاهية - بشكل دقيق - إلا بعد النزول إلى الميدان ، وجمع المادة فى سياقها الطبيعى أو فى ظروف الجمع ، ثم يأتى التحليل البنيوى بعد ذلك . ومن خلال الجمع الميدانى والتحليل البنيوى يمكن للباحث الفولكلورى أن يصوغ تعريفًا أكثر دقة ، وأكثر تحديدًا لطبيعة المادة المجموعة لكنه - أيضًا - لن يكون نهائيًا ؛ لأن هذا التعريف سيكون أمرًا نسبيًا كما يقول الدكتور مرسى: "من الصعب أن نعين حدود الخرافة تحديدًا علميًا دقيقًا ؛ ذلك أن ما قد يؤمن به البعض باعتباره حقيقة لا تقبل الشك أو النقد أو حتى مجرد النقاش قد يراه آخرون خرافات وخزعبلات ، وما قد يقوم به البعض من ممارسات يعدونها جزءًا لا يتجزأ من معتقداتهم وطرق وأساليب مواجهتهم للقوى المجهولة المؤثرة فى حياتهم نفعًا أو ضررًا قد يراه من لا يسلك السلوك نفسه سلوكًا خرافيًا .. "(٧).

(٧) **الخرافة فى حياتنا**، ص ٣٤.

على الرغم من اعترافى بصعوبة تحديد الخرافة ؛ فإن الأمل يحدونى بأن يأتى الجمع الميدانى والتحليل البنيوى بشىء جديد يضاف إلى ماهية الخرافة ، وإن كان غير ذلك فحسبى المحاولة ، والجمع الميدانى لجزء من تراثنا المتراكم عبر العصور الذى يكاد يندثر مع التطور التكنولوجى الهائل فى هذا العصر .

وإذا كان دندس يشكو من عدم وجود تعريف محدد للخرافة - لتعدد الباحثين الميدانيين ، وعدم التوصل إلى صياغة موحدة - فإننى أرى أنها ظاهرة صحية فى بداية الجمع الميدانى ، حتى إذا كثرت المادة المجموعة من الميدان ، وأعيد النظر فيها ، وتم تصنيفها - فى أرشيف خاص بها - وفقًا لمعطيات المادة ؛ فإن الدراسات البنيوية ، أو غيرها يمكن أن تتوصل إلى تعريف نموذجى - إلى حد ما - لهذا النوع أو لغيره .

لهذا حاولت فى هذه الوريقات أن أقوم بتعريف الخرافة مستندًا على أساسين هما:



١ ـ جمع المادة من الميدان لأتعرف على طبيعة هذا النوع من خلال رواته والممارسين له .

٢ ـ التحليل البنيوى لأنماط الخرافات التى قمت بجمعها .

ووفقًا لهذين الأساسين سأحاول صياغة تعريف لهذا النوع من مأثوراتنا الشفاهية ، ولن أجزم أن ما أقوله سيكون تعريفًا مثاليًا أو نموذجيًا : إنما هى محاولة على الطريق ، حتى إذا ما قام الباحثون بجمع هذه المادة من ربوع بلادنا يمكننا تصنيفها ودراستها ، ومن ثم نصوغ تعريفًا أكثر دقة ، وأكثر تحديدًا لهذا النوع .

وقبل أن نعرض للدراسة الميدانية كان على الباحث أن يضع فى ذهنه تصورًا لحدود النوع الذى سيقوم بجمعه ودراسته ؛ لهذا انطلق الباحث من تعريف دندس ـ البنيوى ـ لها باعتباره التعريف الأقرب لطبيعة الدراسة، على الرغم من اختلاف الباحث معه فى بعض الجزئيات التى سيقوم بها الباحث . لقد قال دندس إن الخرافة: "تعبيرات تقليدية عن شرط أو عدة شروط، وكذلك نتيجة أو عدة نتائج مع بعض الرموز والأسباب الأخرى" .

إن ما جعلنى أبدأ بهذا التعريف هو محاولة الفصل بين المعتقدات الشعبية الراسخة ، وبين الخرافة، وهذا ما أتفق معه فيه جزئيًا ؛ لأن الخرافات بقايا معتقدات قديمة قل الاعتقاد فيها فى المجتمعات المتحضرة ، كما أننى أختلف مع أستاذنا الدكتور محمد الجوهرى الذى تخلى عن مصطلح خرافة ، واستبدله بمصطلح المعتقدات الشعبية حين قال عن المعتقدات الشعبية : "إننا نقصد المعتقدات التى يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجى والعالم فوق الطبيعى . وليس من الأمور ذات الأهمية الرئيسية ما إذا كانت هذه المعتقدات قد نبعت من نفوس أبناء الشعب عن طريق الكشف أو الرؤية أو الإلهام ، أو أنها كانت أصلاً معتقدات دينية ـ إسلامية أو مسيحية ، أو غير ذلك ـ ثم تحولت فى صدور الناس إلى أشكال أخرى جديدة بفعل التراث القديم الكامن على مدى الأجيال، فلم تعد بذلك معتقدات دينية رسمية بالمعنى الصحيح، وقد كان الشائع أن يطلق عليها فى الماضى اسمًا ينطوى على حكم قيمى واضح ؛ إذ كانت تسمى خرافات أو خزعبلات ، ومن الواضح أن هذه التسمية كانت صادرة عن رجال الدين الرسمى سواء فى الخارج أو عندنا ؛ لأن المعتقدات التى تدور حول هذه الموضوعات الغيبية ، ولا تتفق وتعاليم الدين الرسمى لا تستحق من وجهة نظر أصحاب هذا الدين اسم معتقدات ، فكانت تسمى بهذا الاسم الخاطئ الذى تخلينا عنه كلية" [٨].

على الرغم من أن ما قاله الدكتور محمد الجوهرى يبدو مقبولاً ، باعتبار هذه الخرافات معتقدات، فإننى لا أتفق تمامًا فى تصنيف الخرافة مع المعتقدات الدينية الواضحة الحية الراسخة ، كالاعتقاد فى الأولياء ، أو مع الطب الشعبى أو مع السحر[٩]؛ إنها معتقدات لكن أهلها ـ كما عرفت من الجمع الميدانى ـ يعترفون بأنها خرافات ، ويسمونها بذلك الاسم ، ويقولون " بس ده غير صحيح " ، " ده خرافة " ، " ما حدش بيعمل بده دلوقت " ، وعلى الرغم من ذلك لا يقوم أحد منهم بعمل المحظور، أو مخالفة ما تأمر به الخرافة أو مما يتشاءمون منه " ككناسة البيت وراء المسافر " أو أن "تدخل عروس على أخرى فى الكوشة". إنهم يعترفون أنها خرافة لكنهم يخافون من عواقبها .

(٨) محمد الجوهرى، **علم الفولكلور**، ج١، ط٣، دار المعارف ، ١٩٨٧، ص٦٢.

(٩) وقد صنف الدكتور محمد الجوهرى المعتقدات الشعبية فى تسعة عشر موضوعًا رئيسيًا هى : ١ ـ الأولياء ٢ ـ الكائنات فوق الطبيعية ٣ ـ السحر ٤ ـ الطب الشعبى ٥ ـ الأحلام ٦ ـ حول الجسم الإنسانى ٧ ـ حول الحيوان ٨ ـ النباتات ٩ ـ الأحجار والمعادن ١٠ ـ الأماكن ١١ ـ الزمن ١٢ ـ الأوائل والأواخر ١٣ ـ الاتجاهات ١٤ ـ الألوان ١٥ ـ الأعداد ١٦ ـ الأنطولوجيا ١٧ ـ الروح ١٨ ـ الطهارة ١٩ ـ النظرة إلى العالم. **المرجع السابق**، ص ٦٥.

هذه الخرافة تختلف - من حيث درجة الاعتقاد فيها - عن الاعتقاد فى الأولياء ، أو السحر ، حيث يزداد الاعتقاد فيهما بدرجة كبيرة من حيث التصديق ، ومن حيث الممارسة ، و تجنب الأفعال المحظورة . إن الاعتقاد فى الأولياء مثلاً - بعيدًا عن كراماتهم ، والطقوس التى تقوم بها الجماعة الشعبية تجاههم[١٠] - تصل عند الجماعة الشعبية إلى درجة الدين ، فهى مستندة إلى أساس دينى إسلامى وفقًا لما جاء فى القرآن الكريم ﴿ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾[١١]، فمع هذا المعتقد لا تفرق الجماعة الشعبية بين ما هو دينى فيها، وما هو معتقد خرافى لا أساس له من الصحة، فكل ما هو متصل بالأولياء فى نظرهم اعتقاد دينى.

وقد لمس الدكتور مرسى هذه الإشكالية عندما قال : "من المستحيل أن نقسم الناس إلى مؤمنين بالخرافة ، وآخرين عقلانيين تمامًا ؛ إذ الأصح أنه يمكننا تقسيمهم إلى أناس يعتقدون إلى حد كبير فى الخرافة ، وآخرين يعتقدون لكن بدرجة أقل فيها "[١٢] ويمكننا أن نضيف - بهذا الصدد أيضًا من خلال تجربة الجمع الميدانى - أن درجة الاعتقاد تتوقف على نوع الخرافة ذاتها: فليس الاعتقاد فى السحر - بعيدًا عن الممارسات التى تتم لدفع السحر - كالتشاؤم والتفاؤل ببعض الظواهر والأشياء ، وليس الاعتقاد فى الأولياء كخرافات تجلب السعد للبيت ، أو تحقق للمسافر السلامة فى طريقه .

كذلك تختلف الخرافة عن الطب الشعبى ؛ لأن الطب الشعبى يقوم فى الغالب على التجربة الواقعية الممارسَة من قبل الجماعة الشعبية ، وهو يختلف من حيث طبيعته ، وإجراءاته عن الخرافة .[١٣]

وكذلك يختلف عن السحر، فالسحر حقيقة أخبر به الدين، وواقع مجرب ومعاش، ونتائجه ملموسة - على الأقل فى نظر الجماعة الشعبية - عاشتها الجماعة وجربتها، وحكمت على مصداقيتها، فلا يمكن أن تصنف مع التفكير الخرافى .[١٤]

أعترف أن فصل بعض المعتقدات عن البعض الآخر حسب درجة الاعتقاد فيها أمر شائك ونسبى - يختلف حسب المكان والزمان وطبيعة البشر - لكن هذا ما لمسته بوضوح فى أثناء الجمع الميدانى.

إن الاعتقاد الخرافى يعبر عن "اهتمام الإنسان بالقوى التى لا تُدرَك والتى تقوم وراء الكون المنظور وتوقظ فيه لا مشاعر الروح فقط ، بل مشاعر الخوف أيضًا. هذه المواجهة الأساسية مع القوى المحيطة به - سواء أكانت حية أم غير حية - هى التى تجبر الإنسان على تنظيم عالمه الخاص من التفكير والعمل"[١٥].

لهذا أجدنى إلى محاولة فصل الخرافة عن المعتقد الشعبى أقرب، وإلى الأخذ بمحاولة دندس السابقة أميل ، لكننى لا أركن إلى كل ما قال إلا بعد تصنيف النصوص المجموعة وتحليلها . فالفيصل فى تعريف هذا النوع هو مادة النوع نفسها، وتجارب الجمع الميدانى التى - غالبًا - ما تأتى بالجديد، علنى أضيف شيئًا - من خلال المادة العلمية المجموعة - لتكون نواة لجمع ميدانى أعم وأشمل لهذا النوع من تراثنا الثقافى .

من هذا المنطلق وجد الباحث مندوحة لجمع المادة الخرافية من الميدان، وقد اختار منطقة الواحات البحرية ميدانًا لجمع المادة لأسباب أهمها :

(١٠) صحيح أن كثيرًا من الممارسات التى تمارس فى التقرب إلى الأولياء والحديث عن كراماتهم ممارسات خرافية ، لكن هذا لا يجعلنا نصنف الاعتقاد لدى الجماعة الشعبية فى الأولياء مع الممارسات التى تقوم بها الجماعة فى حياتها العادية كالتشاؤم والتفاؤل ، وكممارسات تتم فى الولادة وغيرها.

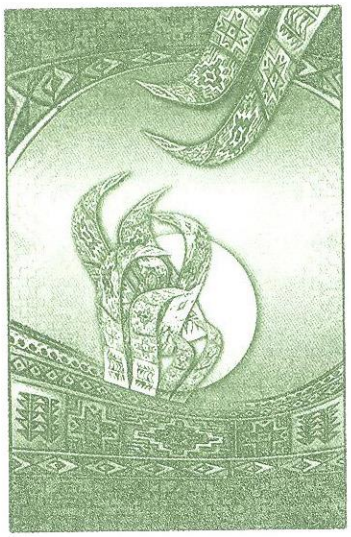
(١١) سورة يونس، الآية ٦٢.

(١٢) **الخرافة فى حياتنا**، كتاب الجمهورية، ص٦٠-٦١.

(١٣) صحيح أن هناك بعض الممارسات التى كانت تمارس قديمًا فى الطب تعد تفكيرًا خرافيًا ، لأنها تخالف الدين من ناحية ، ولم تعد الجماعة تصدق بها نهائيًا، بسبب انتشار العلم من ناحية أخرى . مثل هذه الخرافات الطبية لم تبق إلا فى ذاكرة بعض الرواة لم يجمع الباحث منها إلا واحدة .

(١٤) إن تعريف الخرافة وحدودها لا ينبع من حكمنا - نحن الدارسين لها - بقدر ما ينبع من الجماعة الشعبية التى تمارس هذه الخرافة وهذا المعتقد ، ودرجة اعتقادها فيها ، لهذا أختلف مع أويلاند هاند - فى بحثه (مخافة الأرباب) الاعتقاد الخرافى ، والاعتقاد الشعبى - حيث تحدث عن السحر ، والطب الشعبى - أيضًا - باعتبارهما من التفكير الخرافى . لمزيد من التفصيل راجع البحث فى كتاب **الفولكلور الأمريكى** - ترجمة نظمى لوقا - دار العالم العربى، من ص٣٣٨، ٣٥٦ . وكذلك أختلف مع أستاذنا الدكتور محمد الجوهرى فى هذا التصنيف ، اعتمادًا على درجة اعتقاد الجماعة الشعبية فى كل منهما.

(١٥) أويلاند هاند، "**مخافة الأرباب - الاعتقاد الخرافى والاعتقاد الشعبى**" بحث منشور فى كتاب الفولكلور الأمريكى، ترجمة: نظمى لوقا، دار العالم العربى، ت ١٩٨٠، ص٣٤٠.



١ ـ أن هذه المنطقة هى مسقط رأس الباحث ، وهو أدرى إلى حد كبير بطبيعة الناس هناك ، وبالمتغيرات التى طرأت على المجتمع ، فيمكن له أن يجمع من هذا المكان ما لا يستطيع غيره أن يجمعه .

٢ ـ أنه قام بجمع الأغانى الشعبية من هذه المنطقة فى أثناء القيام بدراسته للماجستير ، وبالتالى يكون جمع الخرافة الحلقة الثانية من جمع المأثورات الشعبية من هذه المنطقة .

٣ ـ أن هذه المنطقة ـ على الرغم من سيل المدنية الجارف ، والمتغيرات الحضرية التى طرأت على المجتمع ـ تعتبر بكرًا بالنسبة لغيرها من المناطق الأخرى ؛ إذ لا تزال الخرافة ـ إن لم تكن تُمارَس بالفعل ـ فى أذهان الراويات المسنات .

وقبل أن ندرس النصوص نشير بداية إلى الصعوبات الميدانية التى واجهت الباحث فى أثناء جمعه الميدانى لهذه الخرافات وأهمها :

١ ـ خصوصية هذا النوع الذى تمارسه النساء ـ فى الغالب ـ فليست كل امرأة ـ مهما كان سنها ـ تقبل الوقوف مع أجنبى ناهيك عن الموضوع الذى يطلبه .

٢ ـ كثيرًا من ممارسات هذا النوع تتم فى سرية ، وما يتم منها علانية لا يمكن للباحث ملاحظة الكثير منه إلا إذا كان على علم سابق بهذه الخرافة . فمثلاً كيف يستطيع أن يدرك " أن المنزل لم يكنس اليوم ؛ لأن فلانًا سافر ؟ " مثل هذه الخرافات لا يلاحظها الباحث إلا إذا كان على علم بهذه الخرافة ، وظل فترة طويلة بالمنزل ، وهذا لا يتأتى بسهولة إلا إذا كانت هذه الخرافة تتم فى منزله ، أو منزل أحد أقاربه . إن الخرافة لا تظهر إلا فى أثناء ممارساتها، فيصعب جمعها منفصلة عن سياقها ؛ حيث توجه سلوك الجماعة الشعبية إزاء موقف معين، والقيام ببعض الممارسات ـ قد تكون سرية ، أو يستحسن ألا يطلع عليها أحد ـ لجلب الحظ ، أو لدرء الشر ، وهذا على عكس الأنواع الأخرى التى يتم جمعها فى سياقها، ويمكن أيضًا استحضارها فى غير سياقها .

٣ ـ ولأن هذا النوع خرافى ويعتمد على معتقد فهناك خوف فى كثير من الأحيان لدى الراويات من رواية هذه الخرافات إما باعتبارها خرافة وكلامًا لا صحة له لا ينبغى أن يُروى ، وإما خوفًا من المعتقد فى بعض الأحيان .

٤ ـ لم يستطع الباحث ـ فى جمع هذا النوع من الميدان ـ القيام بواجبات العمل الميدانى على أكمل وجه فيما يخص بيانات الرواة ، فكلهن تقريبًا رفضن الحديث عن سنهن ، وما ذكرتُه من سن فهو على وجه التقريب ، كما رفضن ذكر أسمائهن ؛ لهذا اكتفينا بذكر بعض الحروف من أوائل أسمائهن ، كما رفضن بشدة التصوير الفوتوغرافى ، ولما سألت بعضهن لماذا هذا التشدد ؟ فهذا جزء من ثقافة المجتمع فى مرحلة تاريخية معينة يجب حفظه . قالت : " ما يصحش نقول خرافات واحنا ناس مؤمنين بالله "(١٦).

٥ ـ بعض الراويات كن يمزجن بين الحكايات الشعبية ، والخرافة فيضطر الباحث إلى أن يوضح لهن المطلوب بالضبط ، مع ذكر مثال ، فتعلق الراوية قائلة : ما أنت عارف أهو ..... خلاص "(١٧) فتسكت ، وتدعى أنها نسيت ، ومع التلطف فى الحديث من جانب الباحث تقوم بذكر بعض الخرافات.

(١٦) الراوية: ف. ا. من الباويطى، ٧٥ سنة تقريبًا . ومن هنا لاحظ الباحث أن هذه الخرافات تعتمد على خرافات تخالف الدين فى كثير من الأحيان ، على عكس الاعتقاد فى الأولياء الذى يقوم على اعتقاد دينى فى الأساس ، وإن امتزج بخرافات .

(١٧) الراوية : ح . س، ٧٣ سنة تقريبًا، من الباويطى .

تلك هى الصعوبات الميدانية التى واجهت الباحث فى جمع هذه المادة ، وواضح أن معظمها مرتبط بطبيعة هذا النوع وخصوصيته ؛ لأن صعوبة البحث الميدانى نسبية وفقًا لطبيعة النوع من ناحية ونوعية الرواة من ناحية أخرى .

على أية حال قام الباحث بجمع الخرافات التى تستند على معتقد غير دينى ، أو لا أساس لها فى الدين ، وفى الوقت نفسه تعيش مع الأفراد وتوجه سلوكهم ، يمارسونها ولا يصدقونها كلية[١٨]، هذه الدرجة الضئيلة من التصديق أو الاعتقاد تمنع ارتكاب المحظور ، أو مخالفة ما نصت عليه الخرافة ، وهذه الدرجة الاعتقادية نفسها هى التى تجعل الخرافة حية باقية فى الجماعة المتحضرة على الرغم من قدمها .

وقد قام الباحث بتصنيف المادة وفقًا لمجموعة من الحقول العامة التى تحدث فيها كثيرًا من الممارسات الخرافية ، كل حقل يتضمن تحته مجموعة من الحقول الأخرى . مثلت بعض هذه الحقول بعض المناسبات التى يمر بها الإنسان بدءًا من الحمل والولادة ـ الختان ـ الزواج ـ الموت ، ثم تليها مجموعة من الحقول تمثل بعض أنشطة الإنسان التى يمارسها فى حياته ، ككناسة البيت ـ السفر ـ تبادل الماعون مع الآخرين ـ متفرقات.

فى كل حقل من هذه الحقول الأساسية مجموعة من الحقول الفرعية ، لكننى هنا لم أقم بتصنيف الحقول الفرعية[١٩]، نظرًا لقلة المادة المجموعة نسبيًا، لكن هذه الحقول الفرعية يمكن أن تكون ذات جدوى ، إذا جمعت المادة من أكثر من منطقة ، كذلك يمكن زيادة الحقول الأساسية ، وفقًا للمادة المجموعة .

إن تصنيف المادة الخرافية ، وفقًا لمجموعة من الحقول تمثل دورة حياة الإنسان ، والأنشطة التى يمارسها ، تكشف لنا بوضوح عن وظيفة الخرافة فى حياة الجماعة التى تمارسها ؛ حيث اتضح من خلال هذا التصنيف أن الخرافة ـ على الرغم من النسبة الضئيلة فى الاعتقاد بها وسط الجماعة المتحضرة ـ توجه نشاط الإنسان فى فعل أشياء بعينها ، وعدم فعل أشياء أخرى تبعًا لما تتطلبه الخرافة ؛ بل إن الخرافة تعيش فى ضمير الجماعة حتى وإن لم ينصوا عليها صراحة ؛ فالجماعة تتجنب ما يجلب الحظ السيئ ، وتفعل ما يجلب الحظ الخير دون أن تتفوه ـ فى كثير من الأحيان ـ بنص الخرافة ، وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على تغلغل الخرافة فى ضمير الجماعة .

أما إذا نظرنا إلى بنية الخرافة فسوف نجد أنها استخدمت مجموعة من الأنماط الشرطية بصورة مباشرة، أو بصور غير مباشرة تضمنت معنى الشرط ، كما ذكر دندس، لكننا وجدنا بعض الأشكال الجديدة التى تبدأ بنهى عن بعض الممارسات فتكون النتيجة الإيجابية ، أو نمط الشرط المقلوب فى الخرافة الاختيارية .

وقبل أن ننظر فى أنماط الخرافة نود الإشارة إلى أن الخرافة عبارة عن ممارسة تقوم بها الجماعة ، أو سلوك تسلكه ، يجلب للجماعة الخير ـ حسب اعتقاد الجماعة ـ ويدرأ عنها الشر، أو أمور حتمية تحدث لا تستطيع الجماعة فعل شىء تجاهها ؛ لأنها فوق قدرتها ، وخارجة عن إرادتها . وليست الخرافة فنًا قوليًا كأنواع الأدب الشعبى التى تتخذ من الكلمة أداة لها، وعلى الرغم من ذلك فإننا سنتعامل مع الخرافة من

(١٨) سأل الباحث بعض الراويات عما إذا كن يصدقن ذلك فيجبن بالنفى فى كثير من الأحيان ويقلن : أهو الناس بتعمل كده ، واحنا نعمل زيهم ، ولما يسألهن ـ مثلاً ـ عن مخالفة الخرافة ، كأن يكنس البيت بعد المسافر ، أو تطوى حصر المأتم ويكنس البيت قبل أسبوع ، فتكون الإجابة بالنفى . فهى خرافات من ناحية ، وتحمل درجة من التصديق من ناحية أخرى .

(١٩) فمثلاً يمكن تصنيف الحقول الفرعية فى الحمل والولادة إلى: تأخر الحمل ـ ولادة الطفل وموته بعد الوفاة ـ ولادة امرأتين فى بيت واحد. وفى الزواج إلى: العانس ـ الدخلة ـ الزوجة الثانية ـ زواج المرأة أكثر من مرة ـ الضرة ـ نزاع الزوجين. وفى السفر إلى : الكناسة وراء المسافر ـ ما تفعله الزوجة أثناء سفر زوجها ـ رجوع المسافر بعد خروجه من البيت مباشرة. وفى الماعون إلى: ماعون المأتم ـ ماعون الجار ـ إعادة الغربال ليلاً. وفى المتفرقات إلى : رفرفة العين ـ حك اليد ـ إشعال الفرن ـ قوة القلب ـ الجمال ـ التشاؤم ـ طهى الطعام بالليل ـ وقوع الإنسان من فوق الحمار أو الجمل .

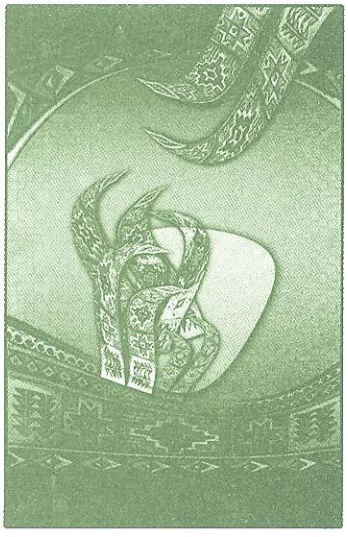
خلال صياغة الجماعة الشعبية لها عندما تحذر من محظور يجلب الشر، أو تأمر بفعل يجلب الخير ، أو تصف ممارسة معينة لجلب الخير ، أو لدفع الشر . إن التعامل مع الخرافة ـ كفن قولى ـ من خلال صياغة الجماعة الشعبية لها سيكشف عن نتائج جديدة تضيف إلى ماهية الخرافة كما سنرى فى أنماط صياغتها .

وهذه بعض أنماط الخرافات التى كشف عنها التحليل:

١ ـ شرط يؤدى إلى نتيجة واحدة سلبية. (إذا صاحت أم قويق حد هايموت). ومثل هذا النوع من الخرافات يبدو كقدر محتوم ، لا يستطيع الإنسان أن يتحكم فيه ؛ فالتحكم فى صياح البومة أمر مستحيل ، وبالتالى إذا وقع الشرط تقع النتيجة السلبية التى تخشاها الجماعة. لكن الملاحظ أن الموت يكاد يكون كل يوم وبالتالى ربما ربطت العقلية الجمعية بين صياح البوم والموت بعدما تكررت هذه الظاهرة أكثر من مرة . وربما ـ وليس لنا أن نفسر التفكير الخرافى ـ يكون شكل البومة المخيف وصياحها المزعج مقترنًا بالموت .

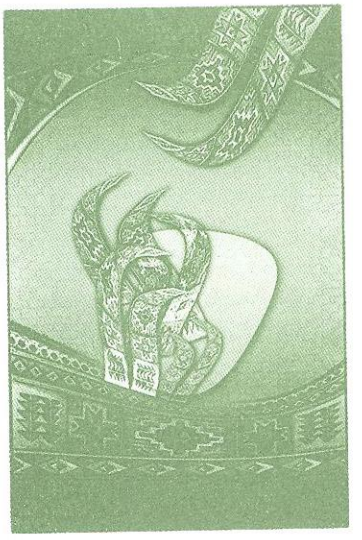
٢ ـ وهناك شرط + نهى مكرر عن ارتكاب محظور يؤدى إلى نتيجة إيجابية . مثل: (إذا مات إنسان من بيت يقولون : ما تطووش حصر العزاء ، وما تكنسوش البيت حتى لا يموت أحد وراءه) . هذه الخرافة يمكن صياغتها بشكل آخر فنقول : (إذا طويت حصر العزاء بعد موت الميت ، أو كنس البيت، يموت أحد وراءه) . فالمعنى الواضح من الصياغتين واحد ، لكن الصياغة الأولى نهى مكرر بعد الشرط ، فكانت النتيجة إيجابية؛ فالموت لن يقع طالما ابتعدنا عن ارتكاب المحظور ، أما الصياغة الثانية التى قمنا بصياغتها للمعنى ذاته ففيها ارتكاب المحظور ، وبالتالى فالنتيجة سلبية.

٣ ـ وهذا نمط آخر يبدأ بالنهى الصريح بدلاً من الشرط ، هذا النهى يؤدى إلى نتيجة إيجابية مثل : (ما تكنسوش البيت فى الصباح الباكر حتى لا يقطع الرزق) وأيضًا (ما تكنسوش البيت فى الليل حتى لا نؤذى سكان الأرض فيؤذوننا) . وهى فى شكلها عبارة عن نهى محدد بزمن معين يؤدى إلى نتيجة إيجابية. وبالمثل يمكن صياغة هذا النمط صياغة شرطية أخرى مثل : (إذا كنس البيت فى الصباح الباكر يقطع الرزق) ، و (إذا كنس البيت فى الليل نؤذى سكان الأرض فيؤذوننا) .



ووفقًا للصياغة الأخيرة فالنتيجة سلبية . هذه النتيجة السلبية تتجنبها ـ دائمًا ـ الجماعة الشعبية ؛ إذ تحرص على النتيجة الإيجابية ـ فى صياغتها ـ حتى تعيش فى مأمن بعيدًا عن عواقب مخالفة المحظور ، ولا تعرض نفسها لارتكاب المحظور حتى لا تكون النتيجة سلبية ؛ لذلك نجدها تصوغ الخرافة صياغة تؤدى إلى النتيجة الإيجابية دائمًا، ولا تصوغ الخرافة بالطريقة التى قمنا بها ـ على الرغم من أن معناها متضمن فى الصياغة الأولى ـ لأنها تؤدى إلى نتيجة سلبية ، وهذا ما تتجنبه الجماعة الشعبية . إن النتيجة السلبية حاضرة وبقوة فى ضمير الجماعة؛ لهذا فهى تصوغ الخرافة صياغة تبتعد بها عن الوقوع فيها.

٤ ـ وهناك نمط آخر يبدأ بـ (لما) بمعنى حين ، وهى مقترنة بتوقيت معين + ممارسات تتم فى هذا التوقيت تؤدى إلى نتيجة إيجابية مثل: (لما العروسة تدخل بيت العريس يوقفوا العروسة على الباب ، ويرشوا تحت أرجلها الماء ، وتكسر بيضة برجلها اليمنى حتى يدخل السعد معها البيت).



وهذا النمط - كسابقه - يحرص فى صياغته على النتيجة الإيجابية ، مع إمكانية صياغته صياغة شرطية تؤدى إلى نتيجة سلبية تأباها الجماعة الشعبية . لكن اللافت للنظر فى هذه الخرافة - ومثلها الكثير - هو مجموعة الممارسات التى تؤدى فى توقيت معين وفى مكان معين حتى تؤدى إلى النتيجة الإيجابية ، هذه الممارسات تأتى على درجة واحدة من الأهمية بالإضافة إلى التوقيت الزمانى والتحديد المكانى ؛ بحيث لو تغيب أحد هذه الشروط لأدى إلى النتيجة السلبية التى تأباها الجماعة الشعبية ، وتخشاها .

٥ - وهناك نمط آخر يبدو مخالفًا لبقية الأنماط من حيث طبيعته ؛ إذ يبدو اختياريًا يتحكم فيه الإنسان حسب إرادته ، ونتيجته بالطبع إيجابية . هذا النمط شرطى يبدأ فى صياغته بعرض النتيجة الإيجابية أولاً ثم يذكر الممارسات المؤدية إلى هذه النتيجة، فهو شرط مقلوب - إن جاز استخدام هذا التعبير - مثل : (اللى (مَن) عايزة (تُرِد) أولادها يطلعوا حلوين (النتيجة المقدَّمة) تلحس عين الغزال فى أثناء حملها (الممارسات المطلوبة أو الشرط المؤخر).، ومثله : (اللى عايزة أولادها يطلع قلبهم قوى تؤكلهم كبدة ديب) .

٦ - يبدو أن الجماعة الشعبية فى هذا النمط - الشرط المقلوب - تبدأ بعرض النتيجة الإيجابية ، أو جواب الشرط الإيجابى للاهتمام به والحث على فعله - باعتباره أمرًا اختياريًا - على الرغم من أن هذا النمط يمكن صياغته صياغة طبيعية دون أن يختل المعنى (من تلحس عين الغزال يطلعوا أولادها حلوين) ، (من تطعم أولادها كبد ديب يطلع قلبهم قوى) ، لكن حرص الجماعة على تقديم النتيجة الإيجابية المغرية - فى الشرط الاختيارى - هو الذى جعلها تصوغ الخرافة بهذا الشكل المقلوب .

٧ - وهذا نمط تبدو فيه نتيجة سلبية فى الظاهر وفقًا للصياغة المثبتة للشرط (اللى يسرحوا لها اتنين تتزوج اتنين) ومثله : (اللى تستحمى وقت المغرب تموت عند المغرب) - لكن عند الممارسة العملية يوجه الخطاب لمن تقوم بممارسة الفعل بصيغة تحذيرية حتى تكون النتيجة إيجابية . ويمكن صياغته وفقًا للمعنى الضمنى بهذه الصياغة (ما يسرحوش لك اتنين حتى لا تتزوجى اتنين). أو (ما تستحميش فى المغرب حتى لا تموتى فى المغرب).

٨ - و هذا نمط آخر شرطى ؛ لكنه يعتمد على مجموعة من الممارسات، تجلب الحظ والتفاؤل، هذه الممارسات لا تتم بشكل طبيعى ؛ بل تعتمد على خدعة الآخرين فيما تقوم به صاحبة الممارسة حتى إذا كانت استجابة الآخرين إيجابية حدث التفاؤل، وإلا تعيد الكرة بعد ذلك فى مثل هذا التوقيت. مثل : " إذا كانت هناك بنت بايرة (عانس) تطلع يوم الجمعة عند الجامع ومعها جوز حمام وتقول لأى واحد بجوارها : تشترى جوز الحمام ، فإذا قال لها نعم فهى ستتزوج ، وإن قال لها لا تقول له روح احنا مش ها نبيع ، وتكرر هذا الحدث فى يوم جمعة آخر حتى تجد من يقول لها اشترى الحمام، فتعطيه له دون مقابل وتستبشر بالزواج " .

ونلاحظ أن هناك أنماطًا كثيرة تبدأ بصيغ غير شرطية (يجب - لا تحنى) لكن هذه الصيغ تتضمن معنى الشرط ، وإذا حولت إلى صيغة شرطية كانت النتيجة سلبية ، لذا تصوغ الجماعة هذه الخرافات بهذه الصيغة حتى تكون النتيجة الإيجابية التى تنشدها.

من خلال الجمع الميدانى والتحليل البنيوى لأنماط الخرافات يمكن صياغة النتائج التالية :

١ ـ إن الخرافة مازالت حية داخل الجماعات الشعبية ، متغلغلة فى وجدانهم ـ تفوهوا بها أو لم يتفوهوا ـ توجه سلوكهم فى كثير من مواقف حياتهم من الميلاد حتى الوفاة، على الرغم من الاعتقاد الضئيل فى صحتها .

٢ ـ إن الجماعة الشعبية تعترف ـ فى كثير من الأحيان ـ بأنها خرافة (غير حقيقية ـ لا تحدث فى الواقع ـ نسبة الاعتقاد فيها ضئيلة) ، وعلى الرغم من ذلك نجدها على المستوى التطبيقى حية فاعلة لا يقوم أحد بالوقوع فى المحظور بإرادته .

هذه النسبة الضئيلة من الاعتقاد فيها هى نفسها التى جعلتها حية باقية فى المجتمعات المتحضرة فاعلة فيها على الرغم من أنها قادمة من عصور قديمة .

٣ ـ إن الجماعة الشعبية تصوغ الخرافة صياغة شرطية ، أو صياغة تتضمن معنى الشرط ، لكنها فى صياغاتها تجنح إلى أن تكون النتيجة (جواب الشرط) ـ فى الغالب ـ إيجابية تجلب الحظ للجماعة ، أو تدرأ عنها الشر . ولا تقع النتيجة السلبية ـ فى الصياغة ـ إلا فى الشرط المحتوم الذى لا يستطيع الإنسان التحكم فيه، فهو ـ فى نظر الجماعة الشعبية ـ واقع لا محالة .

٤ ـ هناك نمط آخر أسميناه الشرط المقلوب تعرض فيه النتيجة الإيجابية أولاً ، ثم يأتى الشرط بعد ذلك ؛ لأن هذا النمط اختيارى ، فُتقدَّم النتيجة الإيجابية إغراءً بممارسة الخرافة .

من خلال هذه النتائج التى توصل إليها البحث يمكن صياغة تعريف للخرافة على أنها : "بقايا معتقدات قديمة ، قل التصديق بها فى المجتمعات المتحضرة ، لكنها حية فى ذاكرة الجماعة ـ تفوهت بها أو لم تتفوه ـ توجه سلوكها فى كل مناسباتها ، تصاغ فى قالب شرطى أو ما فى معناه، تجنح فى صياغتها إلى النتيجة الإيجابية" .

نصوص الخرافة التى قامت عليها الدراسة مصنفة حسب المناسبة التى تمارس فيها:

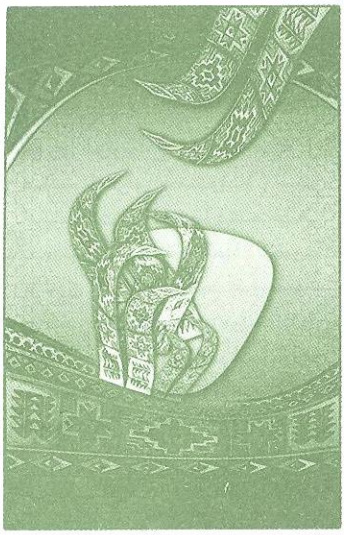
(أ) الحمل والولادة:(٢٠)

١ ـ إذا كانت واحدة ما تحملش تبقى مشَّاهرة(٢١)، يعملوا لها شخص زلط ، وشوية زراير من الجبل، وسبع سعفات خضر(٢٢) ويحطوها فى خليج ماء ثلاث جمع فتحمل الزوجة .

٢ ـ إذا لم تخلف المرأة تروح عند امرأة فى أثناء ولادتها ، وتجلس على خلاص الوالدة ، تخلف.

٣ ـ لما يولدوا امرأتين فى بيت واحد ما يظهروش(٢٣) على بعضهم البعض ، حتى لا ينحبس اللبن فى صدرهم ، ولا يستطيعون أن يرضعوا أولادهم .

٤ ـ إذا خلفت المرأة لأول مرة وتأخرت عن ولادة الثانى ، تقوم بعمل دق أخضر على قورة الطفل وعلى كعبه وتروح تزور الأولياء وتضع سبع سعفات فى خليج ماء



(٢٠) حاولت بقدر المستطاع أن أكتب نصوص الخرافات كما يصوغها الرواة. مع بعض التعليقات التوضيحية فى بعض الأحيان.

(٢١) معنى مشاهرة هنا : أى دخلت عليها عروس أخرى وهى فى " الكوشة "، ولم تقابل هلال الشهر وتقول له : "شاهرتك قبل ما تشاهرنى " ـ حسب نص الخرافة ـ وبالتالى فقد وقعت فى المحظور ، وعليها القيام بمجموعة ممارسات أخرى حتى يتم حملها . ونلاحظ هنا أن هذه الممارسات موتيفات أساسية فى كثير من الخرافات وهذه الموتيفات هى : (شخص زلط ـ شوية زراير ـ سبع سعفات خضر فى خليج ماء ـ ثلاث جمع).

(٢٢) وهذه منحدرة من مصر القديمة : لأن بعض المصريين "يتبركون بسعف النخيل فيحملون باقات منه إلى القبور (وهذه لازالت إلى وقت قريب فى الواحات) ..... وقد ذكر ولكنسون أن المصريين القدماء كانوا ينثرون سعف النخيل فى الطرقات التى تمر بها الجنازات ويرجع السبب فى اختيار سعف النخيل إلى احتفاظه بخضرته مدة طويلة ، والخضرة ترمز للحياة المتجددة " . انظر: **نباتات مصر القديمة** ، شكرى إبراهيم سعد، المكتبة القومية الزراعية، ت ١٩٨٨ ص ١٨٢.

(٢٣) أى لا ترى إحداهن الأخرى ، ونلاحظ التعبير بضمير الجماعة عن المثنى .

وتسده وفى صلاة الجمعة تفتحه وتخطو من عليه سبع مرات فى أثناء جريانه وبذلك تحمل وتلد ثانية .(٢٤)

٥ ـ إذا كانت المرأة تلد ويموت عيلها ، تقوم الأم بتلبيس الطفل حديد فى رجله (حجل) حتى لا تأتيه القرينة التى تميت الابن ، أو تميت الأم.(٢٥)

٦ ـ لا يكحل المولود قبل صلاة الجمعة حتى لا يصبح كثير الدموع والبكاء وهو صبى .

٧ ـ يجب أن يرفع المولود قبل الأربعين ـ فى كل جمعة ـ على حضن أمه حتى تنتهى الصلاة ، حتى لا تخطى الملائكة من عليه وهو نائم .

٨ ـ إذا كان هناك بنتان مختتنتين فى بيت واحد يجب ألا يظهرا على بعضهما البعض حتى لا يشّاهروا (وإذا حدث أن ظهرت إحداهن على الأخرى تترقب ظهور هلال الشهر و تقول للهلال : شاهرتك قبل ما تشاهرنى ، وإذا لم يفعلا ذلك فإنهما لاتخلفان حتى يأتين ببوليهما ويوضع كل بول فى علبة خاصة مع سبع سعفات نخيل خضر ويخطوا عليهم سبع مرات فى صلاة الجمعة حتى تستطيعا الولادة)(٢٦).

(ب) الزواج والطلاق :

٩ ـ إذا تزوجت امرأة ودخلت بيت الزوجية على ضرة كزوجة ثانية ، تقوم الزوجة الأولى بقلب الحذاء فى وجهها فى أثناء دخولها البيت ، وبالتالى تطلق هذه الزوجة ، وتبقى الزوجة الأولى منفردة بزوجها .

١٠ ـ إذا جلست زوجة على الشبشب يبقى جوزها ها يجوز عليها .

١١ ـ اللى يسرحوا لها اثنين تتجوز اثنين .

١٢ ـ ما تحنيش العروسة ـ فى ليلة الحنا ـ إلا امرأة متزوجة مرة واحدة ، حتى لا تطلق العروس ، وتتزوج مرة واحدة مثل المحنية .

١٣ ـ إذا كانت هناك بنت بايرة (عانس) تطلع يوم الجمعة عند الجامع ومعها جوز حمام ، وتقول لأى واحد ممن بجوارها تشترى جوز الحمام ؟ ، فإذا قال لها نعم فهى ستتزوج ، وإن قال لها لا تقول له: روح احنا مش ها نبيع ، وتكرر هذا الحدث فى يوم جمعة آخر حتى تجد من يقول لها اشترى الحمام ، فتعطيه له دون مقابل وتستبشر بذلك بالزواج .

١٤ ـ لما العروسة تدخل بيت العريس يوقفوا العروسة على الباب يرشوا تحت أرجلها الماء وتفقع بيضة برجلها اليمين حتى يدخل السعد معها البيت .

١٥ ـ إذا كان هناك نكد ، أو نزاع بين الزوجين ، تُطلق الزوجة البخور فى آذان يوم الجمعة(٢٧) حتى تطرد الأرواح الشريرة ..

١٦ ـ لما تدخل العروس بيت الزوجية يُرش عليها الملح حتى لا تحسد ، وتعمر فى بيت زوجها.

١٧ ـ إذا قامت الضرة بعمل سحر لضرتها كى تطلقها ، تقوم الأخرى بحرق شعر كلب ، وقشر توم وتنشر دخانه فى البيت حتى تبعد أثر السحر بعيداً ، وتقول : هم يكتبوا ويسحروا كل يوم واحنا نفكوه بورق التوم(٢٨).

(٢٤) نلاحظ الموتيفات الأساسية فى الخرافة (دق أخضر ـ زيارة الأولياء ـ سبع سعفات ـ سبع مرات ـ يوم جمعة ـ خليج ماء)

(٢٥) تروى الراوية: غ . ع . ٥٣ سنة عن عائشة .م .ى (متوفاة) أنها استيقظت من نومها فسمعت فى حجرتها ـ دون أن ترى أحداً ـ مجموعة يتكلمون عن طفلها : واحد يقول نعموه، وواحد يقول نكسحوه، وواحد يقول نموتوه ، وواحد قال لهم استنوا ده محدد (لابس حديد) ابعدوا عنه ، فبعدوا عنه " .

(٢٦) نلاحظ فى هذه الرواية أن بعض الموتيفات قد تبدلت من الخرافة رقم ١، فبدلاً من الشخص الزلط ، والزراير ، كانت الموتيفة البديلة وهى الإتيان ببوليهما ووضع كل بول فى علبة .....إلخ

(٢٧) نلاحظ تكرار موتيفة يوم الجمعة كثيرًا فى الخرافات المختلفة .

(٢٨) يعتقد أن الثوم " يتميز بقدرة خاصة على طرد الأرواح الشريرة ، وإبعاد العين الحاسدة ، وإبطال السحر الضار " محمد الجوهرى؛ **علم الفولكلور**، ج٢، ص ٥٤٥.

(جـ) السفر:

١٨ ـ إذا كان هناك أحد مسافر من أفراد الأسرة لا يكنس البيت بعد مغادرته لبضعة ساعات أو لليوم كله حتى يصل إلى مكانه ؛ لأنه إذا كنس وراءه يذهب ولا يرجع .

١٩ ـ إذا سافر المسافر يرشوا الميه وراءه حتى ييسر له الطريق .

٢٠ ـ إذا سافر الرجل تقعد زوجته على العتبة وتكسر العود وتقول : يا عود يا عود يرجع زوجى ويعود ، فيرجع سالمًا .

٢١ ـ لما الواحد يخرج من البيت ويقول السلام عليكم ، يجب عليه ألا يرجع فى وقتها مرة أخرى حتى يسهل طريقه ، أما إذا ألقى السلام ويرجع مرة أخرى يتشاءمون من أن طريقه سيتعثر .

٢٢ ـ إذا قال إنسان أنا خارج ومش راجع دا الوقت تقول الأم أو من كان حاضرًا (غير شر) لأنهم يتشاءمون من لفظه .

(د) كناسة المنزل:

٢٣ ـ ما تكنسوش البيت فى الصباح الباكر حتى لا يقطع الرزق والخير اللى داخل البيت .

٢٤ ـ ما تكنسوش البيت فى الليل حتى لا نؤذى سكان الأرض فيؤذوننا[٢٩] .

٢٥ ـ إذا واحد قعد فى العتبة تجيه الغضبة ؛ لأن العتبات مسكونة .

(هـ) الماعون:

٢٦ ـ الماعون الذى يذهب إلى المأتم يرد فارغًا ولا يجب لأهل المأتم أن يضعوا فيه شىء .

٢٧ ـ إذا قام أحد الجيران بإعطاء جاره طرف[٣٠] حليب فيجب على الجار ألا يرد الماعون فارغًا؛ لأن رده فارغًا يقطع لبن البقرة ، وعليه أن يضع فى الماعون بيضة، أو خبز ويقول تصبح لكم فى ميه .[٣١]

٢٨ ـ إذا أعير الغربال فى الليل ، لا بد من وضع شوية ملح فيه ؛ لأن دخوله على البيت من غير ملح شؤم على أصحاب البيت .

٢٩ ـ لا يرد الماعون للجيران فارغًا حتى لا يتشبه بماعون المأتم ..

(ز) الموت وما يتصل به:

٣٠ ـ إذا صاحت أم قويق يبقى هناك حد ها يموت .

٣١ ـ إذا مات رجل فى البيت ، ما تطووش حصر العزاء ، وما تكنسوش البيت إلاَّ بعد سبعة أيام ؛ لأنه إذا طويت الحصر قبل هذا الموعد وكنس البيت سيموت أحد آخر من البيت .

٣٢ ـ إذا قتل إنسان فى مكان ما فيجب ألا يذهب أحد إلى مكان قتله ليلاً أو فى وقت صلاة الجمعة ، لأن روح القتيل تتحول إلى روح شريرة وتخيف أو تقتل من يمر بهذا المكان فى هذا التوقيت أو ذاك .

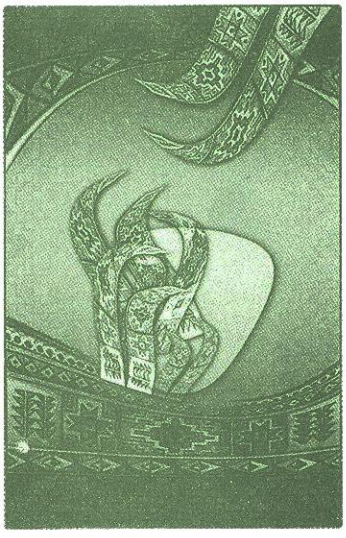
٣٣ ـ اللى يموت لها ولدين حديثى الولادة متتالين يسفوها رملة ، ويدبحوا لها كلب ويعلقوا راسه على الباب ، وبالتالى يعيش أطفالها؛ لأن راس الكلب تطرد النفوس الشريرة التى تقتل الأطفال.

٣٤ ـ إذا أتت (شوطة) مرض وبائى للأطفال يميت الكثيرين ، يدبحوا قطة ويأكلوها للأطفال ، حتى يشفوا من المرض .

(٢٩) كانت امرأة تكنس كل ليلة فظهرت لها امرأة من تحت الأرض وقالت لها : قلت لك " ما تكنسيش بالليل تانى ".

(٣٠) يسمى شطر اليوم (الليل أو النهار) طرف ، فالمقصود بطرف الحليب : الحليب الذى يحلب من البقرة فى النهار ، أو فى الليل .

(٣١) أى تصبح هذه البقرة التى أتت بالحليب مائة بقرة .



٣٥ ـ إذا ذهب إنسان للعزاء فى مأتم فبعد العزاء لا يذهب إلى أى بيت آخر حتى لايكون شؤمًا على من يذهب إليهم .

٣٦ ـ إذا رجع إنسان من عزاء فلا يدخل بيته حتى يأتوه بماء يغسل وجهه به فى خارج البيت ، ثم يدخل .

(حـ) متفرقات:

٣٧ ـ لما العين الشمال ترف تبقى ها تحصل مصيبة .

٣٨ ـ لما تهرش الأيد اليمين تبقى ها تسلم على غالى .

٣٩ ـ لما تهرش الأيد الشمال يبقى ها تقبض فلوس .

٤٠ ـ لما واحدة تحمى الفرن تقول دستوركم يا سيادى شيلوا أولادكم النار جيالكم .

٤١ ـ إذا حسد أحد أفراد الأسرة ترسم الأم عروسة وتشك بالإبرة عين العروسة عدة شكات ، وفى كل مرة تقول فى عين فلان ، وتذكر فى كل مرة عين من تشك فيهم أنهم قاموا بالحسد ، وتعمل صليب عليها ، وبالتالى تدرأ الحسد عن المحسود .

٤٢ ـ اللى عايزة أولادها يبقوا قلبهم جامد يؤكلوه كبدة الديب . (اختيارية).

٤٣ ـ واللى عايزة أولادها يطلعوا حلوين تلحس عين الغزال فى أثناء حملها . (اختيارية)

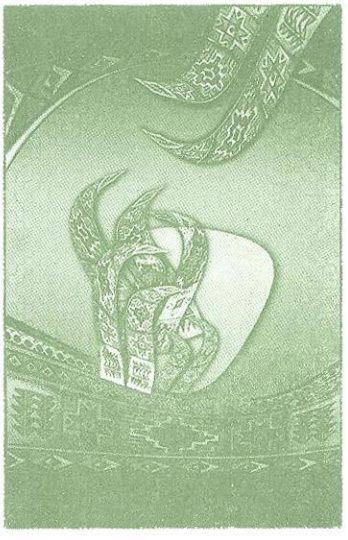
٤٤ ـ إذا صرخ طفل بصوت عال كالنواح على الميت ، تسرع الأم قائلة لا خدنا فالك ولا قبلناه، وبالتالى تدرأ الفأل السيئ عن البيت .

٤٥ ـ إذا طهى الطعام بالليل ، فلابد على الأم أن تترك فى الحلة شيئًا من الطعام حتى تأكل الملائكة ؛ لأن الملائكة تأكل بالليل فإذا وجدوا طعامًا فى الحلة قالوا : يجعلها ديمة مليانة ، وإذا كانت فارغة يقولون يجعلها ديمة فاضية .

٤٦ ـ إذا وقع الإنسان من فوق الحمار لابد وأن يؤذى ؛ لأن الحمار يقول (قبر) . أما إذا وقع من فوق جمل فلا يؤذى لأن الجمل يقول (سليمة) .

٤٧ ـ اللى تخيط فى المغرب بختها يميل ، ويقولون فى ذلك مثلاً : مريت على شقى البخت لقيته يخيط فى المغرب .

٤٨ ـ اللى تستحمى وقت المغرب تموت عند المغرب .



توثيق المادة :

تم جمع هذه المادة من أربع راويات من مدينة الباويطى، الواحات البحرية، فى صيف ٢٠٠٧، والراويات هن :

١ ـ غ. ع؛ ٥٣ سنة؛ جمعت منها الخرافات أرقام :
١، ٢، ٧، ٨، ١٢، ٢١، ٢٣، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٤٠، ٤٥، ٤٦، ٤٧.

٢ ـ ف. أ؛ ٧٥ سنة؛ جمعت منها الخرافات أرقام :
٣، ٥، ٧، ٩، ١٠، ١٥، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٦، ٣٢، ٣٣، ٣٧، ٣٩، ٤٨.

٣ ـ ح . س؛ ٧٣ سنة؛ جمعت منها الخرافات أرقام :
١، ٢، ٤، ٦، ١١، ١٤، ١٨، ٢٠، ٢٤، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣٤، ٤١، ٤٤.

٤ ـ ن . ش؛ ٨٠ سنة؛ جمعت منها الخرافات أرقام :
٢، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦، ٢٢، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣١، ٤٢، ٤٣، ٤٧.

ملحوظة : الأرقام المكررة جمعت من أكثر من راوية حسب تكرارها .

طرق تدوين العامية المصرية ومشكلاتها[1]

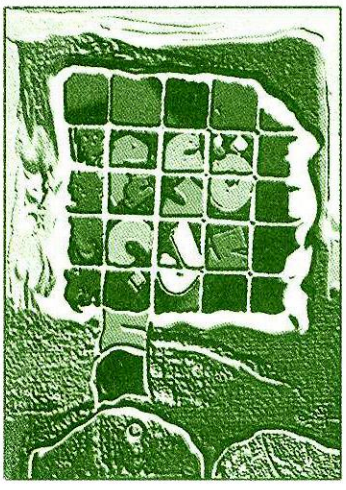
خالد أبو الليل

مدرس، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

في البدء كانت الكلمة منطوقة، ثم جاءت محاولات تدوين هذا المنطوق. وما بين النطق بالكلمة ومحاولة تدوينها تأتى مشكلات شتى، على رأسها عجز هذا المكتوب عن أداء المعنى الذى يؤديه المنطوق. ومن هنا يأتى قولنا "إن اللغة تعجز عن التعبير". إذا كان هذا الكلام يصدق على اللغة بشقيها [الفصحى والعامية] فإن الأمر فى حال تدوين العامية يصبح أكثر تعقيدًا؛ إذ تزداد المشكلات الناجمة عن محاولة التدوين؛ لأن المسألة معها تتجاوز عملية التدوين لتصبح عملية وصف لطرق النطق نفسها [النبر - التنغيم - الضغط - الإطالة - الوقف - الإيماءات....إلخ]، ومصدر هذه المشكلات فى تدوين العامية - فى ما يظن الباحث - أن العامية - كمستوى منطوق - خلقت لتكون كذلك. أما مسألة تدوينها، فيمثل مرحلة ثانوية. وقد انعكست هذه الثانوية فى تأخر دراستها - على نحو علمى - على أيدى اللغويين العرب، وهو ما يعود إلى أربعينيات القرن الماضى وخمسينياته. فدراسة العاميات العربية - بشكل عام - بدأت مع المستشرقين على نحو ما سيتضح بعد قليل. أما محاولات وضع طريقة لتدوين العامية، فقد بدأت متأخرة بعض الشىء؛ كل هذا رغم أن المجمع اللغوى عند إنشائه أقر فى عام ١٩٣٢ قرارًا ينص على "ضرورة دراسة اللهجات العربية - على اختلافها - دراسة علمية منظمة". وهو الأمر الذى أضفى شرعية على دراسة اللهجات العربية من قبل المتخصصين؛ خاصة مع تشكيل المجمع لجنة اللهجات؛ كى تنهض بأعباء هذه المهمة.

لاشك أن هناك عوامل كثيرة أدت إلى صعوبة تدوين اللغة العامية؛ ومن ثم أدت إلى صعوبة التوصل إلى أجرومية خاصة بها، وأبجدية صوتية لها. من هذه العوامل

(١) ألقى هذا البحث فى مؤتمر "واقع الدراسات اللغوية فى مصر"، الذى عقده قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، فى الفترة من ٢٦-٢٨ أبريل ٢٠٠٤.



خطأ مدخل بعض دارسى العامية؛ إذ تأتى محاولات دراستها فردية، دون نظر بعض الباحثين إلى التراث السابق عليهم، فـ (... القارئ للكتابات التى تتناول هذه الحقول جمعًا ودراسة سيلاحظ أكثر من طريقة تدوينية تختلف من مؤلف لآخر، بل قد تتعدد طرق التدوين فى الكتاب الواحد...)[٢].

من بين العوامل التى تساعد على صعوبة تدوين العامية أيضًا - والتى تصل أحيانًا إلى حد الفوضى - استمرار نظرة بعض دارسى اللغة العامية لها؛ إذ قد ينظر إليها - من قبل بعضهم - على أنها أمر غير مرغوب فيه؛ نظرًا لما فى هذا الاتجاه من تهديد للفصحى - لغة القرآن الكريم - الأمر الذى يجعل مؤسسات أكاديمية كبرى تتخذ موقفًا عدائيًا من كل ما هو مكتوب بالعامية [كالأدب العامى، والأدب الشعبى]، وهو أمر لم ينج منه بعض دارسى اللهجات؛ إذ نجدهم قبل الخوض فى دراساتهم لإحدى العاميات، نجدهم يبررون سبب توجههمْ إلى هذا الاتجاه، وذلك بدفاعهم عن العربية الفصحى، الذى يتمثل فى تنقيتها من شوائب العامية، وهو الأمر الذى يدفعهم لدراسة هذه العاميات. وهو ما أشار إليه عبد الصبور شاهين حين قال: (يحرص دارسو الظواهر اللغوية فى العاميات دائمًا على تأكيد ولائهم للغة الفصحى. وأنهم إنما يستهدفون خدمتها بتحديد درجات الانحراف عن قواعدها، وإذكاء روح المثابرة على استعمالها، حديثًا وكتابة. وكأنما يخشى أولئك الدارسون أن يتهموا بالاهتمام بالعامية، وتشجيع استعمالها على حساب الفصحى، فهم يقدمون بين أيديهم دائمًا دفاعهم المجيد عن العربية، لغة الضاد....)[٣]. فها هو رشيد عطية يصور فى مقدمة كتابه "الدليل إلى مرادف العامى والدخيل" هدفه من الدراسة على أنه حماية العربية من هذه المفردات العامية، واستخراج مقابله من ألفاظها، وهو أمر أكده - أيضًا - أنيس المقدسى فى دراسته "الدخيل فى لغتنا المحكية ودلالاته"[٤].

(٢) مسعود شومان، "**لغة الشارع: من اللغات السرية إلى لغة الروشنة: مجرد أسئلة لا تطمح إلى إجابات**"، بحث ضمن كتاب "المستقبل يبدأ الآن"، من أعمال الدورة الثامنة لمؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣، ص ٣١٣.

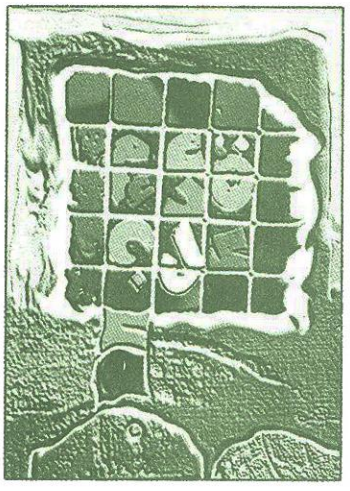
(٣) عبد الصبور شاهين، **دراسات لغوية**، مكتبة الشباب، ١٩٨٥، ص ٢٦٨.

(٤) **المرجع السابق**، ص ٢٦٩.

دون أن يطيل الباحث فى هذا - رغم أهميته - فإنه يخلص إلى أمرين؛ هما:

الأمر الأول : أنه لا خوف على الفصحى من دراسة العامية [سواء فى مجال دراسة اللهجات، أو الأدب العامى، أو الشعبى]؛ إذ إن دراستها تأتى بلغة علمية فصحى، كدراسة أية ظاهرة لغوية أو فنية أخرى، دون أن تتجاوز فيها العامية مواطن الاستشهاد؛ أقول هذا رغم تسرب العامية إلى لغة الأدب الفردى [شعرًا ونثرًا] ، وتجاورها إلى جانب الفصحى دون أن تؤثر فيها.

الأمر الثانى: ضرورة النظر فى المحاولات السابقة لتدوين العامية، وتقييمها من آن لآخر، والتوقف عند كل ما طرأ عليها من تغيير، وهو أمر سيكسب هذه الدراسات تميزها عن دراسة الفصحى؛ إذ سيعاد النظر - من وقت لآخر - فى أجروميتها، وأبجديتها، الأمر الذى يجعل هذه الأجرومية دائمة التغيير على النحو الذى يناسب تطورها، لا أن تصبح أجرومية ثابتة، فاقدة لخصوصيتى الزمان والمكان، مثلما هو الحال مع الأجرومية الفصحى، التى لم يطورها دارسوها، مما جعلها قرينة الكتابة، أو صفحات الكتب القديمة.



(١)

انطلاقًا من الأمر الثانى، فإن الباحث يتوقف - الآن - عند محاولات بعض اللغويين، التى طرحت فى هذا السياق، وذلك باقتراح أصحابها طريقة أو طرقًا معينة لتدوين اللهجات العامية.

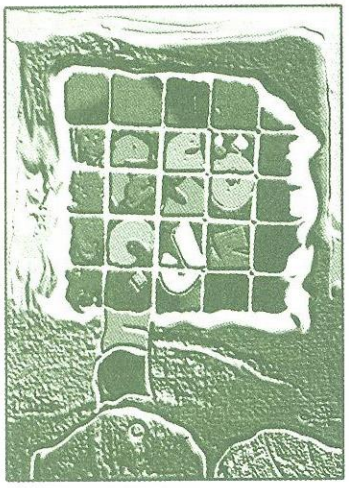
إن دراسة اللهجات العامية العربية بدأت مع المستشرقين، كتلك البحوث والدراسات التى قدمت عن اللهجة المصرية من قبل الإيطالى "نالينو"، والروسى "نفروتسكى"، والألمانى "ليتمان"، والإنجليزى "ميتشل"، الذى قدم بحثًا عنوانه "مقدمة فى العامية العربية فى مصر / ١٩٥٦"، والباحث الأمريكى "هاريل"، ببحثه المعنون بـ " أصوات العامية فى مصر / ١٩٥٧". كما قدمت دراسات عن اللهجات العربية. ففى سوريا، درس الفرنسى "كانينتو" لهجتى "تدمر" و "دمشق" ، ودرس "عمانوئيل ماتسون" اللهجة اللبنانية فى بحث عنوانه "دروس صوتية فى اللهجة العامية فى بيروت" ، ودرس الألمانى "ماكس لور" لهجة القدس، ودرس "مايسنر" اللهجة العراقية فى دراسته عن "لهجة بغداد" . أما المستشرق الروسى "برازين"، فقد درس لهجات الجزيرة، وما بين النهرين، كما قدمت دراسات - فى هذا السياق - عن لهجات الحجاز واليمن ونجد، وشمال إفريقيا، كلهجة الجزائر والمغرب الأقصى، وتونس واللهجة الطرابلسية.

وقد خصص المستشرقون مجلات لدراسة اللغات الشرقية وآدابها، كتلك المجلة الألمانية التى أنشأها "هارتمان" عام ١٩٠٠. هذا إلى جانب الكثير من المؤتمرات التى عقدت فى عدد من الجامعات والمعاهد الأوروبية حول دراسة العامية العربية أو دراسة إحدى لهجاتها.

ولقد أسهم العلماء العرب - الذين درسوا اللغة العربية [الفصحى والعامية] فى المعاهد والجامعات الغربية - ببحوثهم ودراساتهم فى الاهتمام باللهجات العربية. فكتب محمد عياد طنطاوى - الذى درَّس فى الجامعة الإمبراطورية ببطرسبورج بروسيا - عن "رسائل فى العربية العامية" ، وكتب ميخائيل الصباغ السورى - الذى درَّس العربية فى باريس - "اللغة العربية العامية فى مصر والشام" ، ودرس ميخائيل الفغالى - الذى درَّس العربية فى جامعة بوردو الفرنسية - بحوثًا فى اللهجات العربية، مثل "لهجة كفر عبيدا" ، وهى قرية لبنانية[٥].

أما اللغويون العرب - فقد أسهموا - منذ أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته - بدراساتهم فى هذا المجال، خاصة مع سفر عدد من الدارسين العرب فى بعثات إلى الجامعات الأوروبية، فحصلوا على درجات الماجستير والدكتوراه عن دراسة لهجة من اللهجات العربية. فالدكتور إبراهيم أنيس نال درجة الدكتوراه من جامعة لندن عن "لهجة القاهرة" ، ثم تتابعت دراساته - بعد ذلك - عن اللهجات مثل " فى اللهجات العربية / ١٩٥٢"، ودرس تمام حسان "لهجة الكرنك"، و "لهجة عدن"، ونال بهما درجتى الماجستير والدكتوراه من جامعة لندن، كما درس عبد الرحمن أيوب "لهجة الجعفرية" و "لهجة النوبة" ، ونال بهما الماجستير والدكتوراه من جامعة لندن. كما قدم عبد الحميد طلب دراسته "من لهجات الجزيرة وآدابها فى السودان / ١٩٥٨"، ونال بها درجة الدكتوراه من آداب القاهرة. وقد تزامنت هذه الدراسات مع اللجنة التى شكلها المجمع اللغوى لدراسة اللهجات العربية فى الأقطار العربية المختلفة. ثم توالت بعد ذلك الدراسات العربية فى هذا المجال، كدراسة الدكتور عبد المنعم سيد عبد العال عن "لهجة شمال المغرب: تطوان وما حولها / ١٩٦٨"، ودراسة عبد العزيز مطر عن "لهجة البدو" ، ودراسات عبد الصبور شاهين: " دراسات لغوية / ١٩٧٦"، و "فى التطور اللغوى" .

(٥) نقل بتصرف عن: عبد العزيز مطر، **"لهجة البدو فى الساحل الشمالى لجمهورية مصر العربية"**، دار المعارف، ١٩٨١، صفحات ١، ٢، ٣.



(٢)

تمثلت أولى المحاولات الجادة لتدوين العاميات العربية عامة ـ والمصرية خاصة ـ فى مجموعة المقالات التى نشرها الدكتور خليل عساكر بمجلة المجمع اللغوى بالقاهرة، بدءًا من العدد الثامن. وكانت هذه المقالات بمثابة اقتراح تقدم به الدكتور عساكر بوصفه خبيرًا بلجنة اللهجات بالمجمع، وذلك بهدف التوصل إلى طريقة موحدة لكتابة نصوص اللهجات العربية الحديثة بحروف عربية. لقد جاءت هذه المحاولة تنفيذًا للدعوة التى وجهها المجمع لأعضائه بضرورة "أن ينظم المجمع دراسة علمية للهجات العربية فى الأقطار المختلفة"(٦). وكتب الأستاذ عباس محمود العقاد فى مجلة المجمع ـ أيضًا ـ بعض المقالات التى تحث الهمم على أهمية دراسة اللهجات. من هنا جاءت محاولة الدكتور عساكر، بوصفها أول محاولة عربية جادة؛ لتكون بمثابة أول تطبيق عملى، فقدم مقترحه الذى يتلخص فى ما يلى(٧):

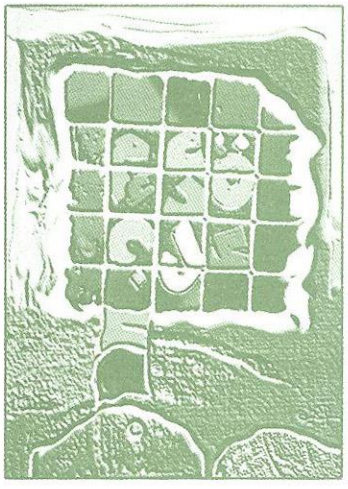
(٦) عبد العزيز مطر، **المرجع السابق**.

(٧) راجع: خليل عساكر، "طريقة لكتابة نصوص اللهجات العربية الحديثة بحروف عربية"، **مجلة المجمع**، العدد الثامن، ص ١٨١ : ص ١٨٨.

١ ـ بالنسبة لكتابة الحروف، فنظرًا لوجود طائفة من الحروف فى الأبجدية العربية تختلف صوتيًا بين الفصحى والعامية، فقد اقترح طريقة للكتابة، سواء لتلك الحروف التى لا يوجد لها مقابل فى الفصحى، أو الحروف الفصحى التى يستبدل بنطقها فى العامية حروف أخرى. وقد تمثلت المشكلة فى الطريقة التى سيختارها للكتابة، هل سيختار الطريقة الصوتية؛ أى تلك التى تحافظ على الطريقة التى تنطق بها الحروف، بصرف النظر عن مخالفتها للشكل الكتابى المألوف؟ بمعنى أن القاف عندما تنطق همزة مثل "قال" تكتب "آل" ، وهو الأمر الذى يدخل اللبس على القارئ.

والطريقة الأخرى، هى أن يستجيب للطريقة الصوتية الاشتقاقية، بمعنى أنه يختار كتابة الحرف العامى بالطريقة الفصحى، ولكنه يضع ـ مثلاً ـ أعلاه النطق العامى، وذلك لأمن اللبس على القارئ. فالقاف عندما تنطق جيمًا فى لهجة الصعيد تكتب هكذا " ج̃ قمر" . ويختار د. عساكر الطريقة الثانية . فالقاف عندما تنطق همزة تكتب قافًا، وتكتب أعلاها الهمزة، وكذلك عندما تنطق العين همزة مثل " على " ، فتكتب "ٔعلى" .

غير أن الدكتور عساكر اتبع الطريقة الصوتية مع حروف أخرى. فالجيم عندما تنطق معطشة تكتب [چ] ، وعندما تنطق "جافًا" فارسية فإنها تكتب [ج] . وعندما تنطق القاف جيمًا فإنه يكتبها [ف]. أما حروف [ث، ذ، ظ] فإنها تنطق بأشكال مختلفة؛ فالثاء قد تنطق سينًا، وعندئذ تكتب [ت]. أما الذال والظاء، فقد ينطقان زايًا، وعندئذ يكتبان [ذ، ظ].

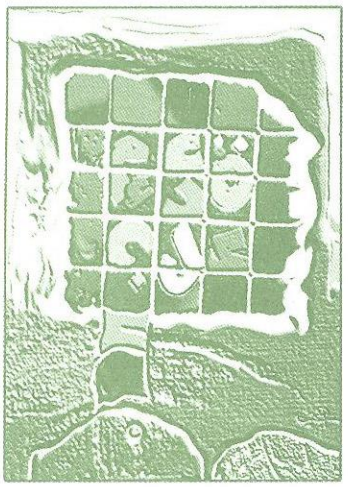


٢ ـ هناك بعض الحروف التى لا تنطق فى بعض الكلمات العامية. فاختار لكتابتها الطريقة الصوتية الاشتقاقية، لكى يأمن اللبس على القارئ؛ إذ كتب الكلمة بالفصحى، ووضع أعلى الحرف غير المنطوق ميمًا صغيرة، "والّدى" ، حيث كتب الميم ـ التى تدل على أن هذا الحرف غير المنطوق ـ أعلى حرف الألف، ومثل كلمة "تشيلنّى" .

٣ ـ أما بالنسبة للحركات، فقد أدرك قصور الحركات القصيرة الثلاث عن الوصف، فاقترح خمس علامات جديدة لوصف طريقة النطق، وهى:

أ ـ رمز [◜] لحركة الفتحة المفخمة .

ب ـ رمز [◡] ويوضع أسفل الحرف للدلالة على الإمالة.



ج ـ علامة [ـٮ] أعلى الحرف للدلالة على الضمة الممالة .

د ـ علامة [ـو] تحت الحرف للدلالة على حركة الضمة المكسورة .

هـ ـ علامة [ـج] أسفل الحرف للدلالة على الضمة الممالة المكسورة.

كما قام بوضع علامة [ـ] للدلالة على النبر، وذلك بوضع هذه العلامة أعلى الحرف المنبور . وقام بحذف علامة السكون، إذ لا داعى ـ من وجهة نظره ـ لكتابتها إذا التزمنا كتابة الحركات على النحو الذى يفى بالغرض المطلوب .

لقد أقر المجمع الطريقة السابقة، مما أدى إلى تبنى عدد من الدارسين اللاحقين لها فى دراساتهم. وتأتى أهمية هذه المحاولة فى سعيها ـ بشكل كبير ـ إلى المحافظة على الطريقة المألوفة للكتابة العربية، على النحو الذى يحافظ على الذائقة العربية. ورغم هذه الأهمية الكبرى، فإن ثمة مأخذًا على محاولة د. عساكر الرائدة، منها :

أ ـ أنه رغم حرص د. عساكر على الأخذ بالطريقة الصوتية الاشتقاقية لأمن اللبس، فإنه لم يوحِّد هذه الطريقة مع كل التغييرات الصوتية، فهو حافظ على تبنى هذه الطريقة مع حرفى القاف والعين عندما ينطقان همزة. أما بالنسبة إلى بقية التغيرات الصوتية الأخرى، فقد اختار لها رموزًا جديدة غير مألوفة، وليتها ـ كذلك ـ جديدة، ولكنها مشتقة من الطريقة الأصلية للحروف. فالقاف عندما تنطق جيمًا توضع نقطتاها أسفل الحرف وليس أعلاه، والجيم عندما تنطق "كَافًا" فارسية تكتب جيمًا بنقطتين "ج" . وهكذا مع الظاء والذال والثاء... إلخ. والأمر نفسه مع العلامات الخمسة المقترحة. وبالتالى لن يتخلص القارئ من اللبس الذى يحرص د. عساكر على إزالته. خاصة مع كتابة حرف الميم الصغير أعلى الحرف غير المنطوق. فقد يلتبس الأمر على القارئ بين ما إذا كانت الميم للدلالة على النطق العامى للكلمة، أو لأنها حرف غير منطوق.

ب ـ يظهر قصور الطريقة السابقة وعدم إمكانية تطبيقها فى حالة دراسة لهجات عربية جديدة تكشف عن تغيرات أو تحولات جديدة للحروف ـ على نحو ما سيتضح ـ فالهمزة قد تنطق عينًا، والجيم قد تنطق دالاً... إلخ، وهى كلها تحولات لم تشر إليها المحاولة السابقة. ويبدو أن ظهور هذه المشكلة نابع من تعامل د. عساكر مع اللهجات العامية المختلفة على أنها لهجة واحدة؛ بمعنى أنه لم ينظر فى كل لهجة على حدة، للخروج بخصائص كل لهجة على حدة، مما يساهم فى التوصل إلى قوانين وقواعد عامة فى النهاية. وهو أمر كان يصعب على د. عساكر عمله ـ فى وقته ـ لظروف وملابسات متعددة؛ منها أن هذا العمل كان يتطلب فرق بحث تقوم بهذا العمل .

كذلك، فإن هذه الطريقة المقترحة ـ رغم أهميتها ـ لم تشر إلى مشاكل نطقية أخرى مثل [الهاء والتاء المربوطة] ، والبدء بالسكون، وطريقة كتابة كل منها. كما لم تشر إلى بعض الظواهر الصوتية الأخرى، مثل تغير بعض الكلمات بالكامل فى النطق لحدوث قلب مكانى بها مثل [يحسبه تنطق يحبسه] ، و [عطشان تنطق عشطان]... إلخ ؛ ومن ثم لم تقدم طريقة للتعامل معها، هل سنحافظ على الشكل الكتابى المألوف، وتكتب [يحبسه، وعشطان]؛ رغم أنها تنطق بشكل مختلف، أم نستجيب للطريقة الصوتية ؟

أما المحاولة الثانية ـ التى ستتوقف عندها دراستنا ـ فهى محاولة د. عبد المنعم سيد عبد العال فى كتابه " لهجة شمال المغرب: تطوان وما حولها "[٨].

(٨) عبد المنعم سيد عبد العال، "لهجة شمال المغرب: تطوان وما حولها"، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

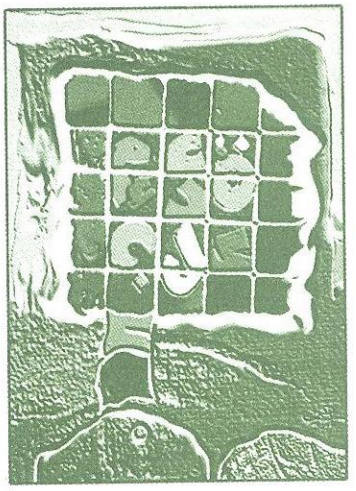
يقرر المؤلف أنه سيتبع الطريقة السابقة التى اقترحها د. عساكر، والتى أقرها المجمع، ولكن هناك اختلافًا بينهما - فلقد زاد رمزًا، وهو حرف [ج] ، أو [جـ إذا جاء فى وسط الكلام] ، للدلالة على الجيم التى تنطق دالاً على نحو ما يحدث فى بعض مناطق الصعيد، وعندما تنطق الذال زايًا تكتب [ز] ، بدلاً من كتابتها [ذ] على نحو ما اقترح د. عساكر . أما بالنسبة لأداة التعريف [ال] القمرية والشمسية، فإن الكلمة التى تبدأ بـ [ال] القمرية، تكتب بدون ألف الوصل، وتكون اللام منفصلة عن الكلمة. فكلمة "القمر" تكتب " ل قْمر " . أما إذا كانت اللام شمسية فإن الكلمة تكتب بدونها مع تضعيف الحرف الأول. فكلمة [الشمس] تكتب [شَّمس]. وقد اتجه د. عبد المنعم إلى هذا الاتجاه بهدف (... تصوير واقع الكلمة لتخرج مطابقة لمجراها الصوتى الحقيقى فى لهجة الكلام...)[٩]. وهو أمر يحمد له، غير أنه زاد الأمور تعقيدًا بالرمز الرابع الذى اقترحه للصوت الذى يستبدل فيه الجيم دالاً؛ إذ يضع بداخلها أو أسفلها همزة صغيرة، لأنه رمز ليس له علاقة لا بالشكل الأصلى أو الشكل المتحوِّل إليه النطق. وبالنسبة للام القمرية والشمسية فإنها طريقة ملبسة للقارئ، خاصة أن اللام القمرية والشمسية قد أخذتا شكلهما الثابت فى حالة الفصحى، وهو ما ألفه القارئ، وهو أمر لا يختلف - فى النطق - عن العامية؛ خاصة أن العين العربية لم تألف الشكل الجديد للام القمرية، التى تكتب منفصلة عن الكلمة المتصلة بها، كما أنها لم تألف - فى حالة اللام الشمسية - كلمة تبدأ بحرف مضعف.

(٩) المرجع السابق، ص ٨.

ويمثل د. عبد العزيز مطر المحاولة الثالثة بالطريقة التى اتبعها فى تدوين النصوص البدوية. ورغم أن المؤلف يقر باتباعه لطريقة د. عساكر، فإنه يختلف معه فى عدة نقاط، بل إنه يختلف معه فى المنطلق العام الذى ينطلق منه فى هذه النقاط؛ إذ يستجيب للطريقة الصوتية الجديدة، دون الاهتمام بالمحافظة على الشكل المألوف للكتابة العربية.

- فالقاف إذا نطقت كافًا كتبت كافًا، والجيم إذا نطقت دالاً كتبت دالاً.

- أما بالنسبة إلى طريقة رسم الحروف فإنه لم يضع النقطتين فوق تاء التأنيث إذا نطقت هاء، ولم يرسم ألف واو الجماعة، وكتب الألف المقصورة فى الفعل الثلاثى - التى تكتب ياء - مثل [جرى] تكتب [جرا]. كما أنه أخذ بالطريقة العروضية، وهى [كل ما ينطق يكتب]. فكلمة الرحمن تكتب " الرحمان " بالألف[١٠].



(١٠) د. عبد العزيز مطر، المرجع السابق، ص ٢٦٩.

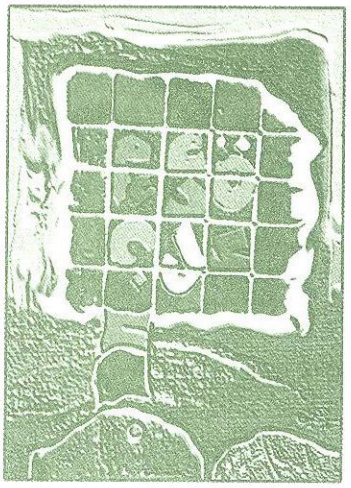
لقد تميزت المحاولة السابقة بتجاوزها - بعض الشىء - المحاولات السابقة، وذلك بوقوفها عند بعض الظواهر الصوتية التى لم يسبق الوقوف عندها. ورغم اتفاق الباحث مع بعضها، مثل عدم كتابة النقطتين فى حالة التاء المنطوقة هاء؛ رغم هذا فإن الباحث يختلف مع الاستجابة المطلقة لكتابة الحرف على النحو الذى ينطق به. لأننا لو أخذنا بهذه الطريقة لا لتبس الأمر أيما التباس على القارئ. فمثلاً كلمة "مستقيم" ، تنطق فيها "القاف والميم" - فى بعض المناطق - "كافًا ونونًا" ، فلو كتبت صوتيًا ستكتب هكذا [المستكين]، وهو الأمر الذى يباعد بين الشكلين الأصلى والجديد للكلمة. بل قد يعجز القارئ عن التوصل إلى أصل الكلمة المقصود؛ نظرًا لوجود كلمات بهذا الشكل الكتابى تحمل معانٍ مختلفة، هذا بالإضافة إلى عدم ألفة القارئ لهذه الرموز الجديدة. كما يختلف الباحث معه فى إبداله الألف المقصورة ألفًا، أو "أن كل ما ينطق يكتب"، إذ لا يفضل استخدامها على الإطلاق.

أما الدكتور عبد الصبور شاهين، فإنه يتوقف فى كتابه " دراسات لغوية / ١٩٧٦"[١١] عند التحولات الصوتية لبعض الحروف فى الكلمات الدخيلة، باحثًا فى الإمكانيات التى يمكن أن يتحول إليها كل حرف. فالباء قد تتحول إلى واو أو فاء أو ميم أو ضاد أو كاف، وهكذا مع بعض الحروف الأخرى. ورغم أنه لم يقترح طريقة معينة لكتابة هذه الصور الجديدة للحروف، فإننا نستطيع أن نقرر أن الدكتور عبد الصبور شاهين قد اتبع الطريقة الصوتية التى تستجيب لكتابة الحرف على النحو الذى ينطق به، بصرف النظر عن شكله الأصلى.

(١١) عبد الصبور شاهين، **دراسات لغوية**، مكتبة الشباب، ١٩٨٥، من ص ٢٩٥ إلى ص ٣٠٢.

(٣)

من الواضح أن المحاولات السابقة - رغم أهميتها - تتعامل مع العامية كما لو كانت لغة واحدة أو لهجة واحدة، دون النظر إلى التعددية اللهجية. ومن ثم، دون النظر إلى خصوصية كل لهجة على حدة؛ بهدف التوصل إلى خصوصية الظواهر الصوتية لكل منها.



فى هذا السياق، تأتى محاولة الباحث، واقتراحه لطريقة تدوين العامية، وهى محاولة تأتى من واقع استقراء المحاولات السابقة، وخبرة الباحث ببعض اللهجات من واقع عمله الميدانى. غير أنه قبل طرح هذا المقترح التدوينى فإننى أفضل أن أطرح بعض الظواهر الصوتية الخاصة ببعض اللهجات المحلية.

لقد سبق للباحث - بحكم تخصصه فى الأدب الشعبى بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة - أن يقوم بجمع نصوص شعبية - أثناء رسالة الماجستير - وتمكن من رصد بعض الظواهر الصوتية الخاصة بلهجات الفيوم. فالفيوم ليس بها لهجة واحدة، بل بها تعددية لهجية، وأعرف مسبقًا أن بعض هذه الظواهر الصوتية تشترك فيها هذه اللهجة مع بعض اللهجات الأخرى، وأن بعضها قد يقتصر على لهجة الفيوم، فهناك لهجة الفلاحين والبدو والحضر...إلخ. ولقد تمكن الباحث من رصد الظواهر الصوتية الآتية[١٢]:

- فالقاف تنطق - بشكل عام - همزة، ولكنها قد تنطق جيمًا عند البدو، وقد تنطق كافًا مرققة عند بعض الفلاحين.

- أن الهمزة قد تحول إلى ياء كما فى (اليسفلت، ميْتين بدلاً من الأسفلت ومئتين).

- قلب الهمزة تاء، إذا جاء عدد + كلمة مبدوءة بهمزة قطع مثل [تلات تيام بدلاً من ثلاثة أيام].

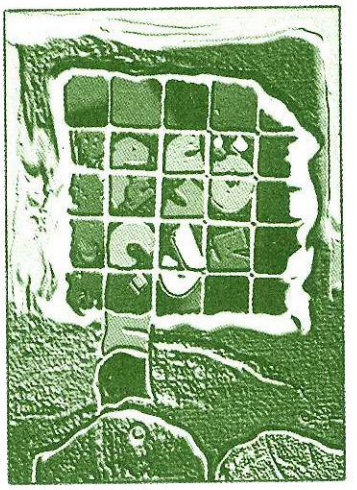
- تخفيف الهمزة إذا جاءت بعد ألف ممدودة مثل [سما وصحرا بدلاً من سماء وصحراء] .

- تحويل الهمزة إلى لام إذا سبقت بـ "ال" التعريف كما [اللِّيَّام، اللِّسواق بدلاً من الأيام والأسواق] .

- تحويل الهمزة إلى هاء كما فى [جه بدلاً من جاء] .

- كلمة " الآخر " تنطق " لاخر " أو " راخر " .

(١٢) راجع ذلك بالتفصيل فى: خالد أبو الليل، **الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم**، رسالة ماجستير، إشراف د. أحمد على مرسى، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٤١، ٤٢، ٤٣.



- قد تخفق الهمزة - أحيانًا - فى وسط الكلام كما فى [ريت بدلاً من رأيت] .

- حذف التاء المربوطة فى نهاية بعض الكلمات مثل [زكا - صلا بدلاً من زكاة، صلاة].

- نطق التاء المربوطة هاء إذا لم تكن الكلمة مضافة إلى كلمة أخرى مثل [الجامعه، القريه بدلاً من الجامعة والقرية] .

- نطق الباء ميمًا كما فى [منطلون بدلاً من بنطلون] .

- نطق الثاء تاء كما فى [توم، بدلاً من ثوم] .

- نطق الثاء طاء كما فى [طور بدلاً من ثور] .

- نطق الخاء غينًا كما فى [زغرفه بدلاً من زخرفة] .

- نطق الذال زايا دائمًا .

- نطق الذال دالاً - أحيانًا - كما فى [دهب، دبب بدلاً من ذهب وذئب] .

- نطق الذال تاء - أحيانًا - كما فى [شحات بدلاً من شحاذ] .

- نطق السين صادًا كما فى [الصرايا بدلاً من السرايا] .

- نطق الشين سينًا كما فى [السمس - السجره بدلاً من الشمس - الشجرة] .

- نطق العين حاء كما فى [يبحتر - بحتها بدلاً من يبعثر وبعتها] .

- نطق العين خاء كما فى [اختصبوا - اختالوا بدلاً من اغتصبوا - اغتالوا] .

- نطق الضاد ظاء كما فى [الظابط بدلاً من الضابط] .

- نطق الضاد طاء كما فى [قطمه بدلاً من قضمة] .

- نطق الضاد صادًا كما فى [يقبص بدلاً من يقبض] .

- نطق الظاء ضادًا كما فى [عضم بدلاً من عظم] .

- حذف بعض الحروف مثل الفاء فى [نص بدلاً من نصف] .

وهناك بعض التحولات للحروف ولكن بشكل غير مضطرد، على نحو ما يلى:

- فالسين قد تنطق - أحيانًا - زايًا كما فى [مهندزين بدلاً من مهندسين] .

- والميم قد تنطق نونًا - فى بعض الأحيان - كما فى [المستقين، ومنتازه بدلاً من المستقيم، وممتازة] .

- والنون قد تنطق ميمًا كما فى [بنزيم بدلاً من بنزين] .

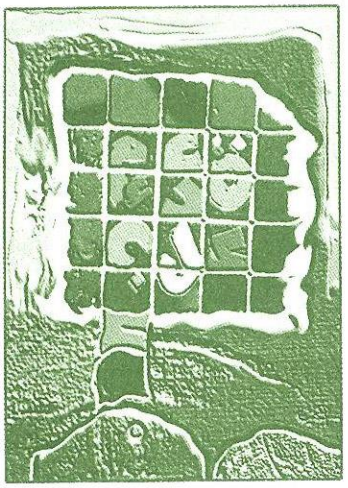
- والضاد قد تنطق دالاً كما فى [ادًايق بدلاً من اضايق] .

- وقد تنطق النون لامًا كما فى [فنجال - لظامها بدلاً من فنجان - نظامها] .

- وقد تنطق الصاد سينًا كما فى [سقيع - سيغه بدلاً من صقيع - صيغة] .

- وقد تنطق اللام نونًا كما فى [مُهنه بدلاً من مهلة] .

ومن الظواهر الصوتية أيضًا، حذف بعض الحروف، مثل "اللام" إذا جاءت بعدها نون كما فى [تشيلنِّى ، جالنًا، إذ يكون النطق تشينِّى، جانًا] .



ـ حذف القاف إذا جاءت بعدها عين كما فى [نقعد إذ تنطق نُعُدْ] .

ـ من الظواهر الصوتية ـ كذلك ـ تحويل بعض التراكيب الدالة على المستقبل مع الضمير"نحن" إلى [خلينا ـ أو خن + الفعل] مثل [خلينا نمشى أو خنِّمشى بدلاً من كى نمشى] .

ـ دخول "ما" على أول الفعل والشين على نهايته فى حالة النفى كما فى [ما يرضاش] .

وهناك صيغة فى العامية لم تقابل الباحث فى الفصحى، وهى تتألف من "ما" المثبتة + الفعل المضارع مثل [ما يرضى] ، وهى صيغة تقترب من صيغة "إذا" الشرطية مثل [ما يرضى ولاَّ ما يرضاش]، التى تقترب من قولنا [إذا رضى رضى] .

ـ مثلت بعض الكلمات مشكلة للباحث فى كتابتها؛ منها على سبيل المثال: الفعل المنتهى باللام فى أزمنته المختلفة، ومع الضمائر المختلفة، إذا جاء بعده حرف جر؛ خاصة [له] مثل [قال له ـ يقول له ـ قل له]، وطريقة النطق هى [قلُّه ـ يقُلُّه ـ قُلُّه] .

ـ دخول "ما" [بنوعيها النافية والمثبتة] على الفعل مثل:

	النفى	الإثبات
لا يرضى	ما يرضاش	ما يرضى
لا أقدر	ما اقدرش	ما اقدر ... إلخ .

ـ حروف الجر [من ـ إلى ـ على ـ فى] تنطق [م ـ لـ ـ ع ـ ف] .

ومن الباحثين المعاصرين الذين توقفوا عند هذه المشكلة الباحث محمد حسن عبد الحافظ، الذى قام برصد مجموعة من الظواهر الصوتية الخاصة بلهجة أسيوط؛ وذلك من خلال نصوص السيرة الهلالية التى جمعها من المحافظة[١٣] ـ أثناء رسالته للماجستير ـ وكان من بين الظواهر الصوتية التى أشار إليها:

١ ـ أن الشين التى تسبق الجيم تنطق سينًا مثل [سداعة، سدر بدلاً من شجاعة، شجر].

٢ ـ أن التاء تنطق طاء مثل [طمر، طراب بدلاً من تمر، تراب] .

٣ ـ الهمزة الزائدة المكسورة فى بداية الكلمات مثل [إدياب بدلاً من دياب] .

هذا بالإضافة إلى مجموعة من الظواهر الصوتية الأخرى، التى سبقه بالإشارة إليها آخرون ممن أشرت إليهم. ولقد استجاب عبد الحافظ للطريقة الصوتية فى الكتابة.

ولقد استطعت رصد مجموعة من الظواهر الصوتية الأخرى، وتحولات الحروف فى إحدى لهجات الصعيد، وهى لهجة قنا، وذلك من خلال بعض النصوص التى جمعتها للسيرة الشعبية والأغانى الشعبية[١٤]، والتى كان منها:

ـ نطق الميم باء كما فى [بكان بدلاً من مكان] .

ـ نطق الحاء خاء كما فى [خطُّه بدلاً من حطُّه] .

ـ نطق العين حاء كما فى [دراحها بدلاً من دراعها] .

(١٣) محمد حسن عبد الحافظ، **سيرة بنى هلال: روايات من جنوب أسيوط**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة التراث، الجزء الأول، ط١، ٢٠٠٦، ص١٩٤: ٢٠١.

(١٤) يمكن مراجعة ذلك فى: خالد أبو الليل، **السيرة الهلالية فى محافظة قنا: دراسة للراوى والرواية**، دكتوراه، إشراف د. أحمد على مرسى، د. أحمد شمس الدين الحجاجى، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ٢٠٠٨.

- نطق الياء همزة إذا جاءت فى أول الكلام مثل [أحيى بدلاً من يحيى] .

- نطق السين زايًا كما فى [زقى بدلاً من سقى] .

- نطق القاف كافًا كما فى [كتل بدلاً من قتل] .

- نطق العين همزة مثل [الآهرة، السُّعَال بدلاً من العاهرة، السؤال] .

- نطق الدال زايًا كما فى [زيَّر بدلاً من ديَّر] .

- حدوث قلب مكانى فى بعض الكلمات مثل [حبسه وعشطان بدلاً من حسبه - عطشان] .

- ولقد سبب التداخل بين حرف القاف والجيم مشكلة كتابية. فالقاف قد تنطق - فى أحيان كثيرة - جيمًا، والجيم قد تنطق جيمًا، وقد تحول إلى حروف أخرى، ومن ثم فإن كلمة [الجبابرة] عندما تنطق كذلك، لا نعرف ما إذا كانت من "جبَّار" أم من "قبر"؛ خاصة إذا كان المعنى يحتمل الاثنين.

(٤)

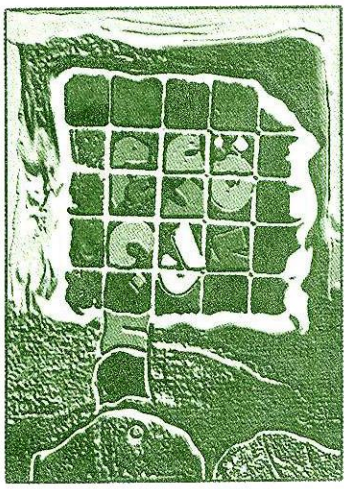
بعد أن تأمل الباحث خصوصية اللهجات السابقة، وبعد استقرائه لمحاولات سابقيه، أصبح السؤال: كيف ستدون هذه النصوص العامية ؟ خاصة أن استعراض الظواهر الصوتية للهجات السابقة كشف عن :

١ - اختلاف اللهجات عن بعضها البعض، فلكل لهجة خصوصيتها؛ هذا رغم مشاركتها للهجات الأخرى فى بعض الظواهر الصوتية.

٢ - قصور المحاولات السابقة - رغم مالها من أهمية - عن طرح تصورات لتدوين بعض الظواهر الصوتية للأسباب التى تم التوقف عندها.

ولقد ترتب على السؤال السابق سؤال آخر هو: أى الطريقتين التى ستلقى استجابة من قبل الباحث: ترى هل سيستجيب للطريقة الصوتية، التى تنقل الظاهرة الصوتية على النحو الجديد الذى تنطق به، بصرف النظر عن أصلها. أم سيستجيب للطريقة الصوتية الاشتقاقية، التى تحافظ قدر الإمكان على الشكل الأصلى المنطوق - إلا إذا تعذر الأمر - أمنًا للبس .

لقد أدرك الباحث قصور المحاولات السابقة. ومن ثم، فقد وضع فى حسبانه أن تتسم الطريقة المقترحة بقدر من العمومية، على النحو الذى يكسبها إمكانية التطبيق على أكبر قدر ممكن من اللهجات المختلفة. ولقد انطلق الباحث - فى طريقته المقترحة - من ضرورة أمن اللبس على القارئ؛ ولم يمنعه - أمن اللبس هذا - من الاستجابة للطريقة الصوتية، أى كتابة الكلمة على النحو الذى تنطق به، بصرف النظر عن شكلها الأصلى. ونتيجة لأن الباحث لم يأمن اللبس مع بعض الكلمات، فإنه فضل الاستجابة للصورة الأصلية للكلمة، مشيرًا فى الهامش إلى الطريقة الصوتية التى تنطق بها. وهو الأمر الذى يتم توضيحه على النحو التالى:



١ - الحروف :

- بالنسبة لبعض المناطق التى يتم فيها تحويل حرف إلى حرف آخر بشكل مضطرد، يقترح الباحث أن تكتب الكلمة بالحرف الأصلى على أن يتم الإشارة إلى هذه الملحوظة مرة واحدة فى الهامش. فمثلاً القاف فى لهجة القاهرة، وبعض اللهجات

الأخرى، تنطق همزة مثل [قال]. فنحافظ على الشكل الأصلى للكلمة بأن نكتبها [قال]، لأنها لو كتبت [أل] لتحول معناها، ولا لتبس الأمر على القارئ. والأمر نفسه عندما تنطق القاف جيمًا فى بعض لهجات الصعيد والبدو فإنها تكتب قافًا، ويكتفى - فقط - بالإشارة - فى أول النص فى الهامش - إلى أن حرف القاف ينطق فى هذا النص - أو فى هذه النصوص - همزة أو جيمًا أو دالاً.

- بالنسبة للحروف التى تتحول إلى حروف أخرى بشكل غير مضطرد، فإنه - فى حالة عدم أمن اللبس - تكتب بالشكل الأصلى، موضوعًا أعلى الحرف المتحوَّل الشكل الجديد له فى النطق مثل [مهندزين - مستكين - خطه...]. وهو الأمر الذى يجعل القارئ متفاعلاً مع النص المقروء، ويجعله يجمع بين معنى الكلمة المقصود، والشكل الذى تنطق به، دون أن يلتبس عليه الأمر، ودون أن يتعب نفسه فى البحث لرمز لكل حرف على حدة.

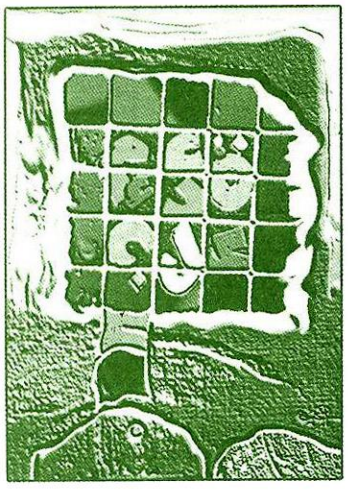
- أما فى حالة أمن اللبس، فإن الباحث يفضل أن تكتب الكلمة على النحو الصوتى الذى تنطق به مثل [سما - صلا - زكا - يسفلت - ميتين - منطلون...]. وكذلك حروف الجر التى تنطق وتكتب [م - ع - ل - ف]، وكذلك بالنسبة للأفعال المنتهية باللام، ويلحقها حرف الجر"اللام"، فإن الباحث استجاب للطريقة الصوتية فكتبها [قلُّه - حصلُّه - قلِّى - قلواله...]. وكذلك كتابة التاء المربوطة المنطوقة هاء، تكتب هاء.

٢ - الحروف غير المنطوقة :

لما رأى الباحث أن هناك حروفًا تحذف من بعض الكلمات، ورأى - أيضًا - أن الاستجابة للطريقة الصوتية سيساعد على التباس الأمر على القارئ؛ لذا فضل الباحث كتابتها بشكلها الأصلى، متضمنًا ذلك الحرف المحذوف، واضعًا أسفله حرف الميم الصغيرة، الذى يدل على عدم نطق هذا الحرف. ووضع حرف الميم الصغير أسفل الحرف المحذوف وليس أعلاه، لكى لا يلتبس الأمر على القارئ بين حرف الميم رمز الحرف المحذوف، وبين الحروف التى تنطق ميمًا. وذلك مثل [تشيلمِّى - نمعُّد].

٣ - الحركات :

يقترح الباحث أن تستخدم الحركات الخمسة التى وضعها د. خليل عساكر، هذا بالإضافة إلى الحركات الثلاث الأصلية. لأن هذه الحركات المقترحة تتمكن من وصف طرائق نطق الحروف ما بين التفخيم والترقيق، والإمالة. هذا بالإضافة إلى الرمز الذى استخدمه للدلالة على النبر.



٤ - الوقف والقطع :

عندما يتوقف راوى النص العامى فترة من الوقت، علينا أن نستبدل هذا الوقف بوضع عدد من النقاط المتتالية، على ألا توضع هذه النقاط بشكل اعتباطى، بل على المتخصصين أن يحددوا وحدات زمنية يقاس عليها سكوت المتحدث، فيكون - بالتالى - كلما مرت هذه الوحدة الزمنية - لحظة سكوت المتحدث - توضع نقطة. كذلك عندما يقطع المتحدث كلامه - لأسباب مختلفة - دون أن يكمل إحدى الكلمات، التى قد يعرفها المدوِّن، فإن على هذا المدون أن يكتب الجزء الذى ذكره المتحدث من الكلمة دون إكمالها، مع وضع عدد من النقاط محل بقية الحروف المحذوفة، مثل [العر...] وهو يقصد [العربية]، وتوضيح سبب عدم الإكمال إن أمكن.

٥ ـ اللجوء إلى وصف طرق النطق :

على الباحث أن يضمِّن نصوصه التى يجمعها بوصف طرق النطق، التى لا توضحها الكتابة مثل [الاستفهام ـ التعجب...]، ومع الكلمات التى تنطق بشكل يصعب على أى أبجدية تصويره، مثل [إه ونطقها بضم الشفتين وإخراج الصوت من الأنف. لأ: التى تدل على شدة الرفض، وتنطق بضغط الفك العلوى للأسنان على الفك السفلى]، وهكذا مع أى ظاهرة صوتية أخرى، تعجز الكتابة عن تصويرها.

وأخيرًا ضرورة أن يتسم الباحث بالدقة والأمانة العلمية عندما يقوم بتفريغ المادة الصوتية على الشرائط، فلا بأس من مراجعة الكلمة الملتبسة عليه أكثر من مرة؛ للوصول إلى حقيقة هذه الكلمة، وألا يتحرج من وضع نقاط بدلاً من الكلمة غير واضحة المخارج، إذا عجز عن عدم معرفتها بعد هذه المحاولات، مشيرًا إلى ذلك فى الهامش، ومستنبطًا معناها من السياق إن أمكن. على أن يضع فى حسبانه إمكانية تكرار هذه الكلمة الملتبسة فى موضع آخر داخل النص نفسه، أو فى نص آخر للراوى نفسه أو لراوٍ آخر؛ ومن ثم يتمكن من التعرف على هذه المفردة الملبسة لعدم وضوح مخارج أصواتها، وعندئذ يقوم بمراجعتها فى مواضعها. كما لا ينسى الباحث الإشارة فى الهامش إلى المفردات والتعبيرات الاصطلاحية الشعبية الغامضة، وتوضيحها بشكل يُمكِّن القارئ من مواصلة قراءته.

صفوت كمال ... وداعًا

تخصص المجلة عددها القادم للاحتفاء بعطاء صفوت كمال ومنجزه الأكاديمى والثقافى. وتدعو المجلة الأصدقاء والأساتذة والباحثين والقراء للمشاركة فى العدد بالشهادات والبحوث والمقالات والدراسات والقراءات الخاصة بأعماله وعطائه على مدار خمسين عامًا للحركة الثقافية المصرية.

سيمياء الرحلة فى الشعر الشفاهى

أحمد زغب

باحث بالمركز الجامعى، الوادى، الجزائر.

مِنَ الْمُقَرَّر لدى علماء الأنثروبولوجيا أن الذهنية الشفاهية تتسم بتفكير موقفى وسلوك عملى، بسبب أن الإنسان المتصف بهذه الذهنية شديد الاتصال ببيئته الطبيعية والاجتماعية، يفكر فى موضوعه من خلال موقفه الشخصى المباشر منه، لا تفكيرًا مجردًا فى الموضوع من حيث هو، إنما من حيث ما ينبغى فعله إزاءه، أو من مدى الصلاحية النفعية لهذا الموضوع فى الواقع المعيش(١).

والفكر الذى يكون بهذه المواصفات ينتج أدبًا لا يكتسب معناه إلا من خلال السياق الوجودى الحاضر، "فالكلمات تكتسب معانيها من موطنها الفعلى الملح الدائم ولا يكمن هذا الموطن فى كلمات أخرى ولكنه يتضمن إشارات جسمانية وتنغيمات صوتية وتعبيرات بالملامح، بالإضافة إلى كلية الموقف الوجودى الذى تجد فيه الكلمة الحقيقية المنطوقة نفسها دائمًا، وبرغم أن المعانى الماضية شكلت معنى الحاضر بطرق كثيرة ومتنوعة لم تعد معروفة، فإن معانى الكلمة تنبثق باستمرار من الحاضر"(٢)..

والشاعر الشفاهى، فى المجتمع البدوى الذى يعيش على الترحال الدائم إلى مواطن الكلأ والماء، مندمج فى حياة الجماعة؛ إذ لا حياة له إلا من خلالها، يجدّ فى السير إلى المنتجع الجديد، ويفرح ويبتهج عند العثور على أسباب جديدة للعيش، ويحقق ذاته عند كل انتصار على الطبيعة القاسية التى تفرض عليه التنقل الدائم، لا يكاد يفرغ من رحلة حتى يأخذ فى التفكير بل التحضير لرحلة أخرى، حتى أصبحت الرحلة ليست وسيلة للوصول إلى المنتجع وحسب؛ بل هى الغاية فى ذاتها، فلا نكاد نعثر على نص شعرى فى هذه المجتمعات إلا إذا كانت الرحلة السمة البارزة فيه.

(١) إن كلود ليفى ستراوس يقول منتقدًا رأى مالينوفسكى الذى يرى أن طريقة تفكير الإنسان البدائى تقع تحت طائلة الحاجة: L'univers est objet de pensée au moins autant que moyens de satisfaire les besoins"La pensée Sauvage. Plon Paris . p. 5. 1962.

(٢) والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ص١١٢.

وذلك بسبب ما زعمنا في مستهل هذه الورقة من التفكير الموقفى العملى المباشر فى الموضوع والارتباط الحميمى به.

فعلى الرغم مما فى الرحلة من مخاطر تحدق بالبدوى الشاعر، ومن مشقة فإنه يتوق إليها باعتبارها الوسيلة الوحيدة التى تحقق ذاته، فمن الرحله إلى مصادر العيش (= قيمة اقتصادية) إلى الرحلة إلى المكان المقدس (= قيمة ثقافية دينية)، إلى الرحلة إلى ربع المحبوبة (= قيمة إنسانية واجتماعية)، لا ينظر إلى حياته إلا من خلال الرحلة الموفَّقة التى يتمكن فيها من إنجاز المهمة المنوطة به ومجتمعه (=النجع) فلا عجب إذن أن ينظر إلى الحياة برمتها على أنها رحلة.

نحاول أن نطبق المنهج السيميائى على سمة الرحلة باعتبارها سمة بارزة تحتل فضاءين : الفضاء الأول باعتبارها علاقة اتصال الذات بالموضوع، والفضاء الثانى باعتبارها الموضوع نفسه. وذلك من خلال النص الشعرى الشفاهى.

نتناول نمطين من القصائد[٣]: فى النمط الأول يكون الشاعر فى حالة رحيل أو تأهب للرحيل لسبب من الأسباب السابقة، فى هذه الحالة تكون الرحلة وسيلة للاتصال بالموضوع، تبدأ القصائد بملفوظ حالة، ناشئة عن علاقة انفصال يعبر فيها الشعراء عن المعاناة، بسبب بُعد الموضوع أو ابتعاده بعداً سحيقًا فلا يسع الشعراء إلا أن يحضروا أنفسهم للرحيل فى مسارات صورية تعبر عن الذات (حرقة الشوق، معاناة من سهر الليالى، الحمى، الشكوى من صدود المحبوب أو وعورة الطريق ...إلخ)

حَيُّرْ نُومِى بِالسَّهَرْ لاَ لِى فَتْرَةْ ... شَيِّنْ حَالِى وَالْبِدَنْ دَايِمْ فَانِيهْ
بِتْقُبْنِى مِشْعَالْ وُدْمُوعِى مَطْرَه ... يُعْرُضْنِى حُومَانْ فِى الْكَبْدَةْ صَالِيهْ
وَطْنُو جَانِى بْعِيدْ لاَ عِنْدِى قُدْرَه ... ظَهْرِهْ تَازَة شُورْ نَا سِرِّى نحكيه
للفاس المعلوم سهل لى الخطره ... بيها يفرح خاطرى محبوبى بيه[٤]

أو تعبر عن عنصر أوعناصر مساعدة كوسيلة قطع المسافة، كالفرس أو الجمل الهجين أو غير ذلك من الوسائل التى يتغنى بها الشعراء فى مسارات صورية، تشيد بالوسيلة المساعدة بحكم أنها أمله الوحيد المساعد على الرحلة، فى هذه الحالة تكون الرحلة موضوعًا جانبيًا ممهداً يحقق للشعراء الموضوع الرئيسى : الربع، المحبوب، الشيخ...إلخ .

تَرْضَى لِى صَبَّارْ ضَارِى بِالْخَطْرَهْ ... أَزْرَقْ دَارْ بْدَارْ مِنْ صِيلَة نِرْضِيه
بِالْعِدَّة مَتْمُومْ وُرْكَابُو قَمْرَه ... وْمِنْ عِينْ الْحِسَّادْ مُولاَ نَا حَامِيهْ[٥]

أو تعبر عن العناصر المعارضة، كوعورة الطريق وأنواع الأراضى والأخطار المهددة كالوحوش والغيلان واللصوص والجبال... إلخ.

دُونُو حَالْ سْرَابْ وْحَمَايِدْ قَفْرَا ... وَقْنَاطِرْ تْحْرَاشْ لاَحْ الْغِيمْ عْلِيهْ
بَرْ نْسُكْنَهْ كَانْ لَغْوَال ... التِّنِّينْ وَالصِّيدْ صَهَّال
كَانْ وَحِشْ وَنْعَامْ وَغْزَالْ ... وَالذِّيبْ وَالضَّبَعْ بِنْجَالْ[٦]

(٣) القصائد التى اقتبسنا منها من شعر بادية سوف (الجزائر) وبادية المرازيق (تونس) ، والشعراء على التوالى: معمر التغزوتى توفى ١٩٧٣. ثابت الطويل المرزوقى توفى ١٩٩٠. الصغير قدور ابن على بن جموعة الحجاجى توفى ٢٠٠٠ . وسعد بن غادة المصباحى الربعى توفى ١٩٨٩. ومسعود السحيمى المصباحى الربعى توفى ١٩٩٤.

(٤) يقول الشاعر: إن ذكرى أرقته وأذهبت النوم عنه منذ مدة طويلة فساءت حاله وكاد بدنه أن يفنى، وكأنما نار مشتعلة تتأجج فى أحشائه ، ودموعه غزيرة كأنها المطر وتتصعد الحرارة الشديدة فى كبده ، لقد كادت هذه الذكرى أن تفقده صوابه ، ويمكث الشاعر يعانى الحزن والألم حتى يلقى (شيخه) الذى تذكره وبسبب الشوق إليه كانت مظاهر المعاناة هذه التى وصفها.

(٥) يقول الشاعر لمخاطبه المفترض أنه يليق به من أجل هذه الرحلة حصان قوى ألف السفر الطويل، من سلالة نقية شديد السواد إلى درجة الزرقة، حظى بعدته الكاملة وركابه جديد وقد حصنه الله من عيون الحاسدين.

(٦) فى البيت الأول يقول : لقد حال بينى وبينه سراب كثيف وأراض خالية ومرتفعات وعرة مكسوة بالغيم من فرط ارتفاعها. أما فى البيت الثانى فيقول عن الأرض التى تفصل بينه وبين هدفه: إن الغيلان والوحوش والذئاب والتنين والأسد والضباع تسكن هذه الأرض.

ينجم عن ملفوظ الحالة، انتقال إلى الرحلة التى بدورها تَحَوُّل للاتصال بالموضوع (فا= فاعل،م الموضوع، ⌒ = اتصال ⌣ = انفصال، ⌒⟵ = تحول بالاتصال، ⌣⟵ = تحول بالانفصال) وبذلك يكون الانتقال من الحالة إلى التحول كالتالى:

فا ⌣ م ⟵ فا⌒ ⟵ م

أما النمط الثانى، فحين يستبد بالشاعر الشيب والهرم ويقيم فى الحاضرة، يشتاق إلى حياة النجع، حيث كان يعيش بأحلامه وآماله، يملأ الدنيا حركة ونشاطًا، يتوق إلى الحياة حين تكون ذات مبررات قوية تملى عليه أن يحياها، يحلم بالرحيل إلى ربع الحبيبة، بل يرحل فعلاً لزيارة أقاربه وقريباته الذين سبقوه إلى المكان المعشب، وهو فى حالة طرب وسعادة لأنه ملتحق بهم لا محالة.

كل ذلك ينعدم فى الحاضرة، فلم تعد هناك أسباب كافية للحياة، وكأنما الحياة نفسها ترتحل حين يرتحل النجع ويتركه لهمومه واليأس والشيخوخة يستبدان به. ومن ثم فالرحلة أصبحت معادلاً موضوعيًا للحياة، والإقامة لم يعد بعدها إلا الموت:

وْتَـوْهَـا كِى عُـدْتِ قِـيـطَـانَه ... وَالْـبَـابْ مْـسَـكَّـرْ بِـقْـفُلْ
وْلاَ عُـدْنَـا نْـشُـوفُـو بَـعْـضَـانَـا ... وْلَـا حْـبِـيبْ عْـلَـى حْـبِـيـبَهْ يْـطُلْ
وْلاَ بِـنْتِ الْـعَـمَّـهْ وْلاَ الْـخَـالَه ... حْـبَـابْ جِـمْـلَـهْ طَـقَّـتْـهَـا عْـقُلْ
وْيَـا وَخْـذِى رَاحُـو الـرَّجَّـالَه ... حَـتَّى الْـمَـانَعْ بَـكْـرِى حْـصُلْ
مَـازَالَتْ كَـانْ الـدَّفَّـانَهْ ... الـلـه أَكْـبَـرْ وَالْـوَقْتْ وْصُل
رَحَلْ صَـدْ الـنَّـجْعْ وْخَلاَّنَـا ... وْهَـزْ جْـحَـافَهْ فُـوقْ الْـبِلْ(٧)

(٧) يقول: وها أنت ذى أصبحت مقيمة فى الحاضرة والباب قد أغلق من دونك ، ولم يعد بالإمكان أن يرى الحبيب حبيبه، ولا الأقارب والقريبات من بنات العم والخالة فكل الأحبة حبسوا عن الترحال وأقاموا ، أما الرجال الصناديد فقد رحلوا، ولم يبق إلا الشيوخ الذين لم يعودوا قادرين على الرحيل ، ولم يعد إلا الموت فقد أزفت نهاية العمر.

أما رحيل النجع، فهو تحول ينجم عنه ملفوظ حالة جديد يتسم بالكآبة والمعاناة، هذه المعاناة لم يعد سببها الافتقار إلى الموضوع، إنما الافتقار إلى الرحلة نفسها إذ تحولت إلى موضوع بديل، فانفصال ذات الفرد (ببقائه فى الحاضرة) عن ذات المجتمع(برحيله) إنما هو المعاناة ثم الموت. وهذا ما يؤكد الذهنية الشفاهية المندمجة فى الحياة الاجتماعية، إذ لا يغادر الفرد مجتمعه طواعية؛ إنما المجتمع هو الذى يرحل عنه ويتركه، وذلك حين يستنفد حظه من الحياة (رَحَلْ صَدْ النَّجْعْ وْخَلاَّنَا).

فا= الفاعل (الشاعر) م١= موضوع القيمة (النجع)

فا ⌒ م١ ⟵ فا ⟵ ⌣ م١ ⟵ فا ⌣ م١

ففى النمط الأول يعبر النص الشفاهى عن الشباب والقوة والعنفوان، أما فى النوع الثانى فتعبر النصوص عن الشيخوخة والهرم وانتظار الموت المحتوم.

يلتقى موضوع القيمة فى النمط الأول من النصوص بموضوع القيمة فى النمط الثانى فى أن كليهما يقيم علاقة تضاد مع الموت، ففى الحالة الأولى يرتحل الشاعر والمجتمع كله من أجل الحياة فى شكلها الاجتماعى أو الثقافى أو الإنسانى، فموضوع القيمة لا تستقيم الحياة بدونه (ربع الحبيبة، ضريح الشيخ، مواطن الكلأ والماء)، أما فى الحالة الثانية، فموضوع القيمة الذى يتوق إليه الشاعر ويعبر عنه بزمن الماضى من قبيل الذكريات الجميلة حين كان يتدفق بالقوة والحيوية والعنفوان، فهو الرحلة نفسها، فقد كان يحياها فى كل مراحل حياته الفاعلة، يأمل أملاً بعيدًا فى أن يعود إليه شبابه، وتعود إليه رحلة حياته من بدء سيرها.

وعلى ذلك، يمكن أن نقيم البنية العميقة للرحلة فى النص الشعرى الشفاهى على نحو ما هو مشار إليه(*).

وما دامت الحياة رحلة دائمة، فهل يسعى الإنسان البدوى بهذه الحركة الدءوب إلى مصادر العيش، ليحاول الانتقال إلى الأحسن والأفضل فى هذا العيش، ومن ثم تكون الرحلة فى حركة متقدمة إلى الأمام فى خط مستقيم قصد الغاية التى تمكنه من كفايته فى الغذاء والأمان والاطمئنان على نفسه وماله وأهله وقيمه الثقافية، أم هى الحركة والتحول الدائمين دون أن يكون له هدف أسمى وكأن التحول الدائم هو غايته السامية.

وبعبارة أخرى: هل للبدو فكرة واضحة عن التقدم والتأخر، وعن الأسوأ والأفضل، أم أن ما لديهم هو فحسب الحركة والتحول الدائم والصراع على مصادر الحياة، وبدون ترحال لا يكون هناك هدف للحياة إلا الموت مثلما كانت للفلاسفة القدامى فكرة عن الحركة الدائمة التى سببها الصراع وهو الذى يؤدى إلى تحول الأشياء بعضها من بعض كما عند هيرقليط(٨).

إن الحياة الاجتماعية القائمة على أواصر القرابة (النجع = العائلة الموسعة) والتنظيم الاقتصادى القائم على الرعى والتحويلات البسيطة، لنتاج الغطاء النباتى والثروة الحيوانية، والبيئة الطبيعية الصحراوية المجدبة التى تفرض الرحلة الدائمة إلى أراض جديدة كلما نضبت الأراضى الحالية، والتكامل بين هذه الأشكال المختلفة للثقافة يرجح الخيار الأول ويستبعد عبثية الحركة، ذلك أن العامل الدينى والتفكير فيما وراء الحياة الدنيا باعتباره الغاية الحتمية للرحلة، حاجة لازمت البشرية فى أغلب الحضارات(٩)، ومن ثم تبرز فى النصوص هذه السمة البارزة، وهى المقدس كموضوع رئيسى لكثير من الرحلات، أو داعم معنوى رئيسى لرحلات أخرى:

فمن أمثلة الأول:

مَقَامُو بِزْيَانْ يِرْهِبْ بِالنَّظْرَه ... وْمِنْ شَافْ الأَسَدْ يَرْجَعْ عَنْ تَالِيهْ
بَابْ اللهْ مَفْتُوحْ فِى ذِيكْ الْحَضْرَهْ ... بِضْمَانَةْ الرَّسُولْ صَلَّى اللهْ عَلِيهْ
عَنْ بَابَهْ نِرْتَاحْ نُطْلُبْ يَا فُقْرَا ... سَعْدِ اللِّى أَتَاهْ بِالْخِيرْ يِجَازِيهْ(١٠)

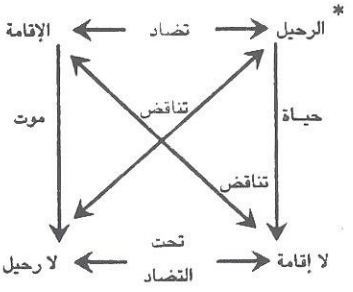
ومن أمثلة الثانى:

مِجَابَة تْحَقَّى ... مَا يْجُوزْهَا خَاطِى خَفِيفْ مْعَفَّى
أَحَجَلْ كِمَا جَدْىِ الْغَزَالْ مْصَفَّى ... وْعَنَّهْ خْزَامَى وْرَاحْلَةْ مَشْدُودَهْ
مِنْ بُكْرْتَهْ نَايِضْ عَلِيهْ مْقَفَّى ... عْمَ ثُورْتَهْ صَلَّى وْطَلَبْ مَعْبُودَهْ

جَاتْ دُونْ مَبْرُوكَة مِجَابِبْ كُوودَه(١١)

أما الحياة الحقيقية، فهى الرحلة التى تستشف من باطن النص حسب الثقافة الدينية التى يعتقدها هذا المجتمع،الرحلة عن الحياة الزائفة، فهى متاع الغرور(١٢)؛ لأن الموت يترصدها فى كل لحظة، والانتقال إلى الحياة الخالدة التى لا موت فيها:

الدُّنْيَا اللِّى وَرَاهَا الْمُوتْ يَقْطَعْ بِيهَا ... بِيتْ قَالْعَة وَالرِّيحْ تَذْرِى فِيهَا(١٣)



(٨) ينظر :حسين مؤنس ،**الحضارة**، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص١٣١.

(٩) أغلب الحضارات الإنسانية تعتقد بوجود حياة أخرى بعد الموت، شاكر مصطفى سليم، **قاموس الأنثروبولوجيا**، DEATH ، ص ٢٤.

(١٠) يقول: إن ضريح هذا الشيخ ذو هيبة وجلال يثير الرهبة فى نفوس الأعداء من مجرد النظر إليه، وفى تشبيه ضمنى يقول إنه لا عجب فى ذلك فمن يرى الأسد لا شك يعود من طريقه، وفى حضرة هذا الشيخ أو عند ضريحه يفتح باب الله والضامن لقبول الدعاء هو الرسول (ص) نفسه.ويقول إنه يشعر بالارتياح لأن كل الدعاء مستجاب والفقراء هم الذين لا يؤمنون بكراماته وصاحب السعد من جاءه متوسلا فجزاؤه الخير كله.

(١١) مسافة طويلة ترقق الأقدام ، لا يقطعها إلا جمل هجين أبيض خفيف طويل الوبر لم يستخدم فى حمل الأثقال. كأنه الغزال وشدت عليه الراحلة وقيد بالخزامى فهو طوع راكبه، صاحبه ينهض من الصباح الباكر معتمدًا على الله وصلى ودعا أن يعينه الله فى هذه الرحلة الشاقة.

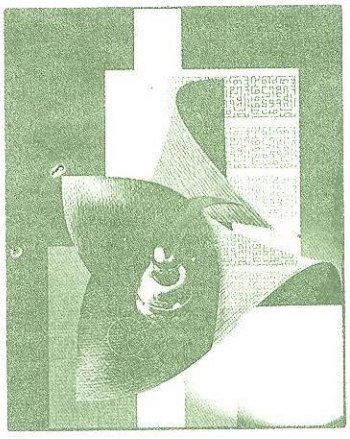
(١٢) هناك آيات كثيرة بهذا المعنى فى القرآن الكريم للتزهيد فى الحياة الدنيا والترغيب فى الآخرة منها قوله تعالى: (وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور) آية ٢٠ من سورة الحديد.

(١٣) صيغة دعاء: قطعت الدنيا التى بعدها الموت، فكأنها خيمة مقتلعة والرياح تعبث بها من كل جانب.

بنو هلال والشعر الشعبى الجزائرى

أحمد الأمين

أستاذ الأدب الشعبى، جامعة الجزائر.



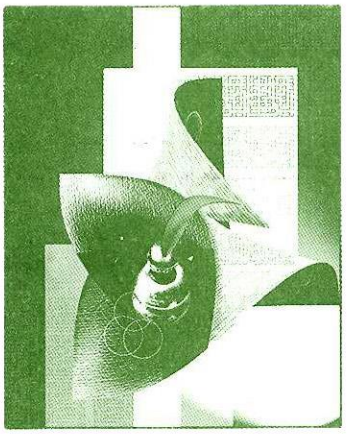
أثر سيرة بنى هلال فى الشعر الشعبى الجزائرى:

سبق أن تحدثنا فى المؤتمر الدولى للشفاهيات الإفريقية الذى انعقد بالجزائر فى عام ١٩٨٩ عن التشابه الموجود بين القصيدة الشعبية الجزائرية والقصيدة العربية القديمة، وأشرنا إلى أن بنى هلال هم الذين حملوا معهم هذه التقاليد الفنية التى تحمل بين طياتها أساطير موغلة فى القدم .

والسؤال المطروح: كيف أثر بنو هلال بسيرتهم وأشعارهم التى تتخلل السيرة؟ هل كانت السيرة مكتوبة متداولة يقرأها الناس، مثل سيرة عنترة وألف ليلة وليلة وسيرة سيف بن ذى يزن ؟

الذى أعرفه أن السيرة الشفوية كانت متداولة ومنتشرة انتشارًا واسعًا، خصوصًا فى الواحات والهضاب العليا، ويروى الناس أساطير عن الجازية وخصوصًا ذياب الهلالى البطل الذى تدور حوله الملاحم البطولية، وهناك أماكن تسمى باسم البطل ذياب الهلالى تنسج حولها أساطير، مثل شايفة ذياب، وهو مرتفع استراتيجى بمثابة برج مراقبة يشرف على كل البوادى المحيطة به، بنى فوقه ذياب جدارًا مربع الشكل ليتمكن من مراقبة العدو، ويقع هذا المكان ببوادى واحتى أولاد جلال وسيدى خالد (ولاية بسكرة حاليًا)، وبالقرب من مدينة الأغواط نجد فى بلدية قصر الحيران مكانًا يسمى باسم ذياب الهلالى، ويحكى سكان البلدية حكايات تدور حول سبب تسمية هذه البلدية بقصر الحيران .

وإذن، فإن بنى هلال قد استقر بعضهم بالواحات وبعضهم بالهضاب العليا يجوبون البوادى بحثًا عن الكلأ والماء لمواشيهم، بل إن بعضهم صاروا فلاحين



يزرعون النخيل ومختلف الخضر والفواكه. أما البدو منهم، فكانوا يرتحلون صيفًا إلى نواحى سطيف والعلمة ويعودون شتاء إلى الصحراء، وقد استمرت رحلة الشتاء والصيف هذه إلى قيام الثورة، والشاعر بن قيطون فى قصيدته "حيزية" يتحدث عن هذه الرحلة، رحلة الذواودة من الشمال إلى الجنوب، والقصيدة تحمل بين طياتها تقاليد القصيدة العربية القديمة الجاهلية. إذن، فإن بنى هلال قد استقروا، أو استقر أغلبهم، بالواحات الجزائرية والهضاب العليا بنواحى سطيف والمسيلة، والعلمة وباريكة، والجلفة وبوسعادة وتيارت .. وعندما حلوا امتزجوا بالسكان امتزاجًا كاملاً، خصوصًا أن الفاتحين العرب قد مهدوا لهم الطريق .

وعليه، فلا نعجب من أن تكون العامية الجزائرية خصوصًا فى الهضاب العليا والصحراء أفصح لغة عربية عامية، فأغلب عباراتها فصيحة قرآنية إنما تنطق بدون إعراب، بل إن العربية العامية فى بلادنا هى أفصح من العامية التى يتكلمونها فى اليمن وحتى فى كثير من أنحاء الحجاز، والعرب عندنا ينطقون الأحرف كلها كما كان ينطقها رجال قريش، بينما أغلب ، بل كل، اللهجات الأخرى فى أغلب البلاد الشرقية تضيف إلى ضعف التركيب وإدغام الكلمات تغيير أصوات الحروف خاصة بمصر . وقد دهشت وأنا أتصفح سيرة بنى هلال لما وجدته فيها من كثرة المفردات والتراكيب التى تنتمى إلى عاميتنا. أما لغة الشعر، فإن شعراءنا، خصوصًا الفحول منهم، قد حافظوا على مفردات قديمة هجرتها العربية الحديثة، بل نحن أحيانًا مضطرون للرجوع إلى المعاجم القديمة فيما نصادفه من مفردات غريبة، ويقترب الشاعر أكثر من اللغة الأم فى القصائد الدينية إذ يبقى الاختلاف منحصرًا فقط فى تطبيق قواعد اللغة العربية كإهمال التنوين تخفيفًا للنطق[1] .

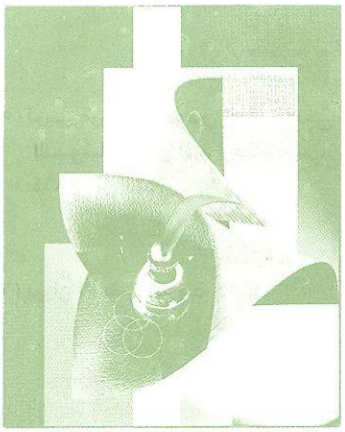
(١) التوفيق المدنى، **كتاب الجزائر**، البليدة، الجزائر، ١٩٦٢.

حافظ بنو هلال على تقاليدهم البدوية القديمة، ولم يأخذوا من الإسلام كما قال بعض المؤرخين سوى الشهادتين. والقارئ لسيرة بنى هلال لا يجد كبير أثر للإسلام، لذلك لا نعجب إذا وجدنا القصيدة الشعبية الجزائرية، الغزلية خصوصًا، تشبه فى صورها ومعانيها القصيدة العربية القديمة خصوصًا إذا تعلق الأمر برسم التمثال، فالشاعر ينحت تمثالاً من الكلمات على طريقة الشاعر الجاهلى، هذا التمثال له ارتباطات دينية حافظ الشاعر على آثارها رغم أنها باهتة لأنها موغلة فى القدم. وليس معنى هذا أن شعرنا جاء فى صورة طقوس الدين البدائى القديم، وإنما هى صور مترسبة لنماذج فنية سابقة تحولت إلى تقاليد فنية[2] .

(٢) على البطل، **الصور الشعرية**، القاهرة.

والشاعر، فى رسم تمثاله، يركز على تصوير الأعضاء الأنثوية التى تؤدى وظيفة الخصوبة تاركًا الوجه بلا ملامح، إذ يربطه بالشمس أو بالقمر أو بنجمة الصبح. ويحرص الشاعر على إبراز الأعضاء الأنثوية؛ لأنه يحتذى صورة مثالية لامرأة كانت تقدس فيها الخصوبة ، وشعراؤنا يربطون التمثال بالمطر وبالأرض مثلهم مثل الشعراء الجاهليين .

فريزر فى كتابه "الغصن الذهبى" يبين العلاقة بين المرأة الأم والأرض الأم، ويذكر نماذج للإلاهات الأمهات فى مجال الخصوبة ، ويجد ذلك خصوصًا فى الحضارتين البابلية والسومرية، وكانت عشتار فى بابل تدعى العذراء المقدسة؛ أى الأم العذراء، ويربط الشاعر تمثاله بصور مختلفة ترمز للأمومة أو الخصوبة كالغزالة والفرس من الحيوان، النخلة من النبات، ولعل هذه القصيدة تحمل بعض العناصر التى ذكرنا،



وهى من سيرة بنى هلال الكبرى الشامية الأصلية قصة الست حسناء، قال غمرة بن مروان:

كشفت قصائد غمرة عما بدا ... والدمع من فوق الخدود ترددا
مذ بانت الحسناء بان تعلقى ... من أين لى يا صاح أن أتجلد
جرحت فؤادى حينما خطرت على ... قلبى وقد أضحت لها روحى فدا
الشعر منها مثل ليل حالك ... يحكى غرابا فى البلاقع أسود
والوجه منها مثل بدر طالع ... وجبينها يذرى سناه الفرقد
وعيونها كعيون ضبى فاتك ... فكان فيها صارما ومهندا
وحواجب كالنون فوق عيونه ... مرسومة سود تضاهى الأسمد
وخدودها ورد زها فكأنها ... التفاح أضحى أحمرا وموردا
والخان يحمى الوجنتين من الأذى ... أفلا تراه قد سطا وتمددا
والعنق عنق غزال واد شارد ... أحس به لما ينوح مقلدا
والكشح يطوى كالحرير بلينه ... فوق العليل على الفراش موسدا
والصدر كالألواح فى يد كاتب ... والنهد كالرمان فى صدر بدا
إن فزت منها يا أمير بنظرة ... هام الفؤاد بحبها وتهجدا

ومن خلال هذه القصيدة، نجد أن الشاعر يبدأ من الشعر نازلاً مركزًا على الأعضاء الأنثوية مثلما ذكرنا سابقًا. أما الخصوبة وربط الأرض بالأم، فنجدهما فى مقطوعة لأبى زيد الهلالى، يرد فيها على أسئلة وجهها له الزناتى فيقول:

تسأل عن أنثى الذكر عنها بعيد ... أنا أقول لك عن صحة الأوزان
الأرض أنثى والسماء لها ذكر ... وأما السحاب لها وسطان
يرسل ربنا الأرياح تحبل بالمطر ... تتنابت الأرزاق بكل مكان
وأولادهم هذا النبات مع الشجر ... إن جيت أنا أحسب لك بكل لسان

هنا تتجلى الأرض فى صورة إنسانية، وقد جاءتها إنسانيتها هذه من طبيعتها كأم، لكى تحبل وتخصب لا بد لها من ذكر، فزوجها الشاعر بالسماء وجعل بينهما واسطة هو السحاب .

وننتقل إلى بعض ما وجدناه من أساطير مشتركة بين شعرنا الشعبى وسيرة بنى هلال[٣] .

أسطورة الدرة أو الياقوتة :

قبل أن نتحدث عن هذه الأسطورة فى سيرة بنى هلال، ثم فى شعرنا الشعبى، لابد أن نتعرض لما ورد حولها من أساطير فى حضارات سابقة: عند الأكراد العراقيين من مذهب أهل الحق أن الدرة أول ما خلق الله فلم يكن هناك فى الوجود أى مخلوق سوى الحق الأعلى الواحد الحى المعبود، وكانت الدرة منزلة وكان جوهره خافيًا[٤]. فلا نستبعد إذن أن تكون أسطورة الدرة قد جاءتهم من الحضارة الآشورية أو من الحضارة البابلية .

(٣) **سيرة بنى هلال الكبرى الشامية الأصلية**، مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى، ١٩٦٢.

(٤) محمد مكرى، **ولادة العالم عند الأكراد من مذهب أهل الحق**، ترجمة: عبد الحسين الهنداوى.

عند اليونان ارتبطت الدرة بالنموذج الأعلى للجمال الأنثوى القديم، ومن أصل الصورة الأسطورية أفروديت ربة الحب والجمال واسمها مشتق من فينوس بمعنى رغوة البحر، وكانت أفروديت تعبد فى جميع أنحاء اليونان تقريبًا وحيثما وجد اليونان[٥].

(٥) لويس عوض، **نصوص النقد الأدبى اليونانى**، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص ٤٢٢.

فى عصر ما قبل الاسلام، شبه الشاعر المرأة بالدرة، وذلك فى نقاء أديمها ونضارة بشرتها وإشعاع بياضها، ولكنه يترك المشبه ويفصل القول فى صورة الدرة مشيرًا إلى الأصل القديم الذى يربط الدرة بالأساطير القديمة، فالأعشى يشبه المرأة بالدرة، ثم يسترسل مع المشبه به ويجعل من الدرة قصة فرعية فيقول[٦]:

(٦) ديوان **الأعشى**، بيروت، ١٩٦٤.

كأنها درة زهراء أخرجها ... غواص دارين يخشى دونه الغرقا
قد رامها حججا مذ طر شاربه ... حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
ومارد من غواة الجن يحرسها ... ذو شيقة مستعد دونها غرقا
ليست له غفلة عنها يطيف بها ... يخشى عليها سرى السارين والسرقا
من نالها نال خلدا لا انقطاع له ... ما تمنى فأضحى ناعما أنقا

إنها قصة إنسان حاول منذ صباه المبكر - حتى شاخ - الحصول على هذه الدرة ولكن الفوز بها مستحيل؛ لأن هناك قوى غيبية تحرسها بالإضافة إلى مخاطر البحر، والغواص حريص على الحصول عليها لأنها تمنحه الخلود وكل ما يتمنى .

أما فى التراث الإسلامى، فقد جاء فى بعض الكتب القديمة أن الله خلق القلم من لؤلؤة بيضاء وخلق اللوح وهو درة بيضاء، وفى بعض الأحاديث جاء أن لله لوحًا أحد وجهيه من ياقوتة حمراء والوجه الآخر من زمردة خضراء وأقلامه من نور .

وفى الاصطلاحات الصوفية، نجد أن الدرة البيضاء هى العقد الأول لحديث نسب إلى الرسول أنه قال أول ما خلق الله درة بيضاء، وقال ابن عباس إن لله تعالى لوحًا من درة بيضاء .

فى سيرة بنى هلال، تأتى أسطورة الدرة فى حوار بين الجان وأبى زيد الهلالى صاحب السيف والقلم فيسأله الجان عن أصل الوجود قائلاً:

أسألك أبو زيد عن أصل الوجود وما يكن ... من مبتدأ الدنيا إلى حاضر

يرد أبو زيد قائلاً:

تسأل عن أصل الوجود وما يكن ... من مبتدأ الدنيا إلى يوم حاضر
خلق ربنا درة تسمى الفاخرة ... خلقه مهيمن جلى قادر
تجلى عليها الله جل جلاله ... الله تعالى لم تراه البصائر
اضطربت من هيبة الله وأزبدت ... طلع منها دخان مع سيل فاخر
رفع منها هذا السماء بقدرته ... وزينها بنجوم فيها زواهر
وبسط الأراضى على الماء فوقها ... على ماء جار سبحانه حى قادر

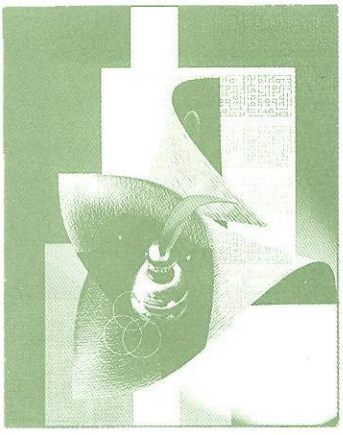
فالدرة إذن عند بنى هلال معتقد شعبى حافظوا عليه منذ عصر ما قبل الإسلام، وهى كما ترى تشبه إلى حد بعيد أسطورة الأكراد العراقيين الآنفة الذكر، والدرة مقدسة عند العرب كما جاءت فى شعر الأعشى .

عندما نأتى إلى شعرنا الشعبى، نجد أسطورة الدرة عند شاعر مثقف هو القاضى عبد الله بن كريو من مدينة الأغواط ١٨٦٩ـ ١٩٢١ ، وقد وظف هذا الأخير الدرة عن وعى، مستفيداً من كل الأساطير السابقة، وهو يفعل مثل الأعشى: فيشبه المحبوبة بالدرة مسترسلاً مع المشبه به ليجعل منه قصة فرعية .

يقول عبد الله بن كريو:

هـذى درة فى خـزاين مـخـفـيـة ضيـاها يغنيك عن البدر إذا غاب
عليـهـا الأرمـاز بـأقـفـال خـفـيـة يقدح منها نور بالحكمة نهاب
اطلعوا عليها أصحاب الكيمياء وجدوا فيها سر الأسباق والأسباب
من عهد أفلاطون كانت مخفية دبرها من شاو عمره حتى شاب
حجبها عن العامة دار مزية وما دخلوا ليها الصوفية الألباب
خافوا عنها من العقول الذكية واتفقوا داروا عليها كم حجاب
رصدوها بعياهب وروحانية وتهاليك يعثروا من جا طلاب
عنها ضبطوا ليث واشبال وبية والنمر اللى شوفته حرشته رهاب
وثعابين كبار طية عن طية إذا ساطوا عن الذكير يصير تراب
وتماثيل موافقة ذيك لذيا سبع ارصاد وكل رصد مقابل باب
من يطعن هذه الوحوش الموذية يغدى لحمه بين الأظفار والأنياب
يجوها منعوتين طلبة سوسية ويظنوا مفتاح خزنتها ينصاب
منعتهم الارصاد بأهوال قوية تعز عليهم بالجهد راحوا خياب
قدر ربى دارت الساعة لى الروح عزيزة وهانت يا الأحباب
تقدمت لباب كتر الكيميا وتفتح بيبانها والمانع غاب
جا بيدى حجر الكريم اللى غاية واللى ما رمزوا عليه بشرح كتاب
الدرة مثال صادف معنايا أنا بى سابغ العين والأهداب

فدرته قد حجبت فى خزانة لا تفتح إلا برموز، وهى درة ثمينة يسطع منها نور الحكمة كاللهب، اطلع عليها علماء مختصون وعرفوا أنها سر الوجود، الذى حصل على هذه الدرة هو الفيلسوف اليونانى أفلاطون وقد حجبها عن العامة وخيراً فعل وذلك أنه خاف عليها من ذوى العقول الذكية . أحيطت هذه الدرة بموانع كثيرة فدونها غياهب وقوى غيبية بالإضافة إلى موانع أخرى تتمثل فى الأسود والثعابين والأرصاد، فمن ذا يستطيع أن يقتحم هذه الموانع، ومن سولت له نفسه ذلك تمزق لحمه وتوزع بين الأظفار والأنياب، وقد جاء علماء مشهورون معتقدين أنهم سيجدون مفتاح السر لكنهم عادوا خائبين ، ولكن الشاعر يعرف مفتاح السر، فيتقدم نحو الباب وقد هانت نفسه فغابت الموانع وحصل على الحجر الكريم .



تلكم هى قصة الدرة، وهى كما نرى قصة فرعية مكتملة، ونلاحظ من خلال النص أن الشاعر يلتقى بالأعشى، الشاعر الجاهلى فى النقاط التالية:

١ـ محاولات الغواص الفاشلة للفوز بالدرة منذ الشباب حتى الشيخوخة.

٢ـ الحراسة المشددة على هذه الدرة، يضيف شاعرنا الشعبى إلى القوى الغيبية (الجن) موانع أخرى مستفيداً من الخيال السحرى فى ألف ليلة وليلة .

٢ـ قداسة هذه الدرة وتتمثل عند الأعشى فى الخلود لمن فاز بها وفى نور الحكمة وسر الوجود عند عبد الله بن كريو.

ولكن ما السر فى ربطها بأفلاطون، الفيلسوف اليونانى بالذات، ألأن شاعرنا أراد أن يربط درته بالتصور الأسطورى اليونانى الذى يتمثل فى ارتباط الدرة بالنموذج الأعلى للجمال الأنثوى القديم؟ هل اطلع الشاعر على هذه الأسطورة؟

لعل الشاعر يقصد بذلك الجمال المطلق فى طبيعته الخالدة فى فلسفة أفلاطون التى تتمثل فى عالم المثل، وتلك نتيجة مبنية على أسس فلسفية، فهل تسمح ثقافة شاعرنا بذلك، ومع ذلك لا يمنع من أن الشاعر قد أطلق على الدرة صفات الخلود، ثم إن أفلاطون يفرق بين الحب الأرضى الذى تعرفه العامة وهو الحب الذى يعشق عباده الأبدان، وبين الحب السماوى الشريف الذى يعشق عباده القوة والجمال فى العقل والجسم، والشاعر يقول إن أفلاطون قد حجب الدرة عن العامة وخيراً فعل. أعتقد أن الشاعر لم يربط درته عبثًا بأفلاطون فلا بد أنه يشير إلى شىء ما، خصوصًا وأنى عثرت فى بعض قصائده الأخرى على إشارات إلى اليونان وأساطيرهم خصوصاً فيما يتعلق بالحب .

وننتقل إلى أسطورة أخرى أشار إليها الشاعر وهى موجودة بالتفصيل فى الكتب القديمة، وفى سيرة بنى هلال. يقول الشاعر وهو يتحدث عن الطبقية فى مدينة الأغواط، وكما وصل إليه هو بالذات من فقر وسوء حال، يقول:

أقسام الله سابقة والسعد واحد فى البهموت وآخر فى السابع

الشاعر يريد أن يقول بأن هناك من يعيش تحت الأرض لا يجد قوت يومه، وهناك من يعيش فى السماء السابعة، والكثير من الرواة لم يعرفوا كلمة البهموت والشاعر يشير إلى أسطورة البهموت التى تتصل بخلق الكون والأرض، وملخص الأسطورة أن الله أنزل ثوراً من الجنة لتستقر عليه قدما الملك الذى يحمل الأرض، ولم يكن لأقدام ذلك الثور قرار، فأنزل الله تعالى ياقوتة خضراء من يواقيت الجنة فاستقرت قوائم الثور عليها، ثم أرسل الله صخرة كغلظ السماء والأرض فاستقرت تلك الياقوتة الخضراء عليها، ولما لم يكن للصخرة قرار، أرسل الله حوتًا عظيمًا اسمه بهموت، فاستقرت تلك الصخرة على ظهر الحوت[٧] .

(٧) الشيخ أحمد بن إياس الحنفى، **بدائع الزهور فى وقائع الدهور**، دار الفكر، بيروت، د. ت، ص ٩.

فى سيرة بنى هلال يتصدى أبو زيد للإجابة عن أسئلة الجان فى موضوع الخلق فيجيبه متحدثًا عن الثور والحوت:

خلق لهذا الخلق جل جلاله ملك فى صنع ثور والفرق ظاهر
وخلق له الرحمان جل جلاله قوائم كالأطوار وفيها حواصر
وخلق له الرحمان صخرة مركبة والصخرة على ظهر الحوت يا أهل البصائر
الحوت هو البهموت جل الذى وضع والبهموت على الريح ساير

أبو زيد هنا يلخص الأسطورة الآنفة الذكر وهى أسطورة عربية قديمة، وهذا يدل على أن بنى هلال قد حملوا معهم تراثًا أسطوريًا ينتمى إلى أقدم الأزمان، وأن هذا التراث قد ضاع ولم يدون لأن الباحثين العرب أهملوه، واهتموا أكثر بما وصلهم من تراث مكتوب، وشعرنا الشعبى ملىء بالإشارات إلى الكثير من الأساطير العربية القديمة، نعود إليها فى بحوث أخرى .

الإبداع فى العمارة الشعبية

دراسة ميدانية لقرية أتريس بالجيزة

حنا نعيم حنا

خبير قسم الثقافة المادية بأرشيف الفولكلور المصرى.

مقدمة:

عمارة بلا معماريين هوالتعريف الأقرب إلى الحقيقة، والأكثر منطقية لمفهوم العمارة الشعبية، التى لم تستعن على مدى تاريخها الطويل بمعمارى متخصص، بل كانت الاستعانة بأبناء مجتمعها المحلى، من أصحاب الخبرة المتوارثة من الأجداد، بل فى أكثر الأحوال بنيت بأيدى أصحابها وبمشاركة الجيران .

ورغم ماتحمله العمارة الشعبية من الكثير من ملامح الإبداع الشعبى، فلا مكان لها فى تاريخ فن العمارة أو فى التحليل النظرى لأنماط العمارة المختلفة ومدارسها، أما الإشارة إلى العمارة الشعبية بوصفها مصطلحًا أو نمطًا معماريًا يكاد أن يكون نادرًا فى أغلب المراجع والموسوعات المتخصصة.

وتعتبر العمارة الشعبية فرعًا من فروع الدراسة فى علم المأثورات الشعبية، الذى يضم الجوانب الروحية والمادية، أو ما يطلق عليه " الفولكلور المعاصر" الذى يهتم بالثقافة التقليدية أو التراث الشعبى، أى كل شىء ينتقل اجتماعيًا من الأب إلى الابن مستبعدًا المعرفة المكتسبة عقليًا.

كما يستخدم مفهوم الحياة الشعبية باعتباره مرادفًا لمفهوم الفولكلور، ويتضمن هذا المفهوم الحياة الشعبية المادية التى تعرف باسم الثقافة المادية، والتراث الشعبى الشفاهى، ويندرج تحت مفهوم الثقافة المادية Material Culture جميع الأدوات والمعدات التى تشيع فى الاستخدام الشعبى، وكذلك الأعمال والمنتوجات الفنية الشعبية[١].

أما على مستوى الاهتمامات الدولية فى الفترة الراهنة، فقد أشارت المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة "اليونسكو" فى مؤتمرها الذى انعقد فى باريس فى شهر أكتوبر ٢٠٠٣ بشأن اتفاقية صون التراث الثقافى غير المادى، والتى يقصد بها الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمهارات وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأشكال التعبير والأماكن الثقافية التى تعتبرها الجماعات والأفراد جزءًا من تراثهم الثقافى؛ وهذا التراث الثقافى غير المادى المتوارث جيلاً بعد جيل تبدعه الجماعات بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وينمى الإحساس بهويتها ويعزز احترام التنوع الثقافى، والقدرة الإبداعية البشرية[٢].

أما فى مصر فقد اهتم مشروع أرشيف جمع وتوثيق وتنمية المأثورات الشعبية المصرية بموضوع العمارة الشعبية ضمن قسم الثقافة المادية بالمشروع، الذى يضم أقسام الأدب والعادات والمعتقدات والتقاليد والموسيقى وفنون الرقص والعروض والدراما الشعبية .

وقد قسمت العمارة الشعبية داخل أرشيف المأثورات الشعبية المصرية إلى الآتى:

- العمارة السكنية : تضم عمارة الحضر والريف والسواحل والصحراء .

- العمارة الدينية : تضم المقابر والزوايا والكتاتيب والمصلى والضريح والمساجد والكنائس والأديرة .

- العمارة الخدمية : تضم عمارة الحمامات الشعبية وأبراج الحمام وأبواب الحارات والأسواق والوكالات.

كما تجدر الإشارة إلى أن الأقسام السابقة هى تصور مبدئى يكتمل باكتمال الدراسات والجمع الميدانى وأساليب الأرشفة[٣].

يناقش هذا البحث - من خلال الدراسة الميدانية بقرية أتريس مركز إمبابة بمحافظة الجيزة - موضوعًا يتعلق بالإبداع المعمارى للمسكن الريفى، حيث يتناول المفردات العمرانية لمساكن القرية بأنماطها المختلفة والتى تشكل أكثر من ٩٠٪ من عمارة القرية، بينما تمثل بقية العناصر كالمقابر واستراحات الحقول (الخصوص) وبيوت الأفران والزرايب الخارجية حوالى ١٠٪.

كما يتناول بعض المشكلات المتعلقة بالمصطلحات والاتجاهات المنهجية والنظرية، بالإضافة إلى مشكلة انحسار المادة البحثية المستمر، فهناك الكثير من التحديات التى تواجه العمارة الشعبية على المستوى البيئى والاجتماعى الطبقى .

وتحاول الدراسة إبراز القيم الجمالية لمكونات العمل المعمارى وتنوعه ودلالاته الوظيفية والاعتقادية باعتبارها جزءًا أصيلاً من منظومة المأثورات المصرية التى تعبر عن عمق الخبرة الإنسانية عبر مئات السنين، كما أنها لا تقل بأى حال من الأحوال عن خصائص الإبداع فى العمارة الرسمية .

الدراسة الميدانية:

تتناول الدراسة الميدانية العناصر المعمارية بقرية أتريس مركز إمبابة بمحافظة الجيزة، وكما توضح الخريطة رقم (١) موقع قرية أتريس بالنسبة إلى المحافظات والمناطق المجاورة لها، فتقع قرية أتريس شمال غرب مدينة القاهرة وتبعد عنها مسافة ٦٠ كيلومترًا، كما يفصلها عن محافظة المنوفية فرع النيل رشيد، وتتبع قرية أتريس إداريًا المجلس المحلى لقرية وردان التى تبعد عنها حوالى ٣ كيلومترات تقريبًا.

وتوضح الخريطة رقم (٢) الكتلة العمرانية للقرية الأقرب إلى الشكل الدائرى عندما مسحت الخريطة بمصلحة المساحة المصرية عام ١٩٣٣، وصححت الخريطة بتصحيحات تطابق الطبيعة عام ١٩٦٦، أما فى الوقت الحالى (٢٠٠٨) فقد تطورت الكتلة العمرانية للقرية وأصبحت ملاصقة لجسر نهر النيل الغربى.

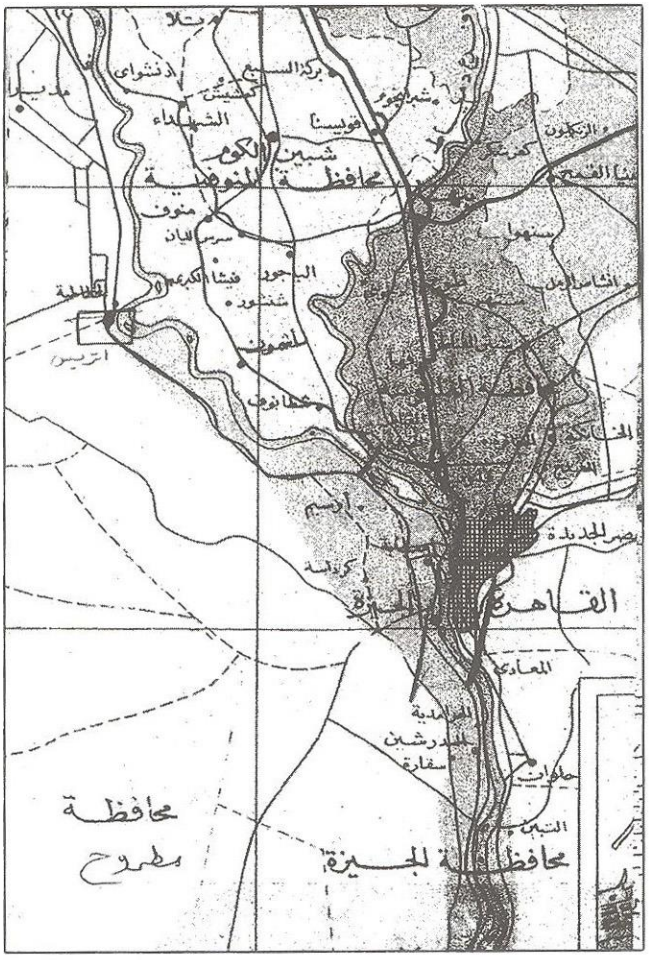
أما من الناحية التاريخية[٤] فقرية أتريس من القرى القديمة ذكرها أميلينيوا فى جغرافيته وقال: إن اسمها القديم Atris، وهو ما يتفق مع اسمها العربى، كما وردت فى قوانين ابن مماتى، وفى تحفة الإرشاد من أعمال حوف رمسيس، وفى التحفة من أعمال البحيرة؛ لأنها كانت تابعة لها فى ذلك الوقت لقربها من حدودها الغربية. هناك رأى آخر يتعلق باسم القرية منشور ضمن كتب دير كنيسة أبو مقار بالقرية[٥] يشير إلى أن كلمة أتريس تعنى ثلاثة المشتقة من الكلمة اليونانية تريس، وسميت كذلك لأنها كانت أرض وقف للثلاثة أديرة التى بالوادى ولا تزال مشهورة بأسمائها مثل التفتيش والوسية وجزيرة وردان .

ويوضح جدول رقم (١) عدد سكان قرية أتريس والأسر[٦]

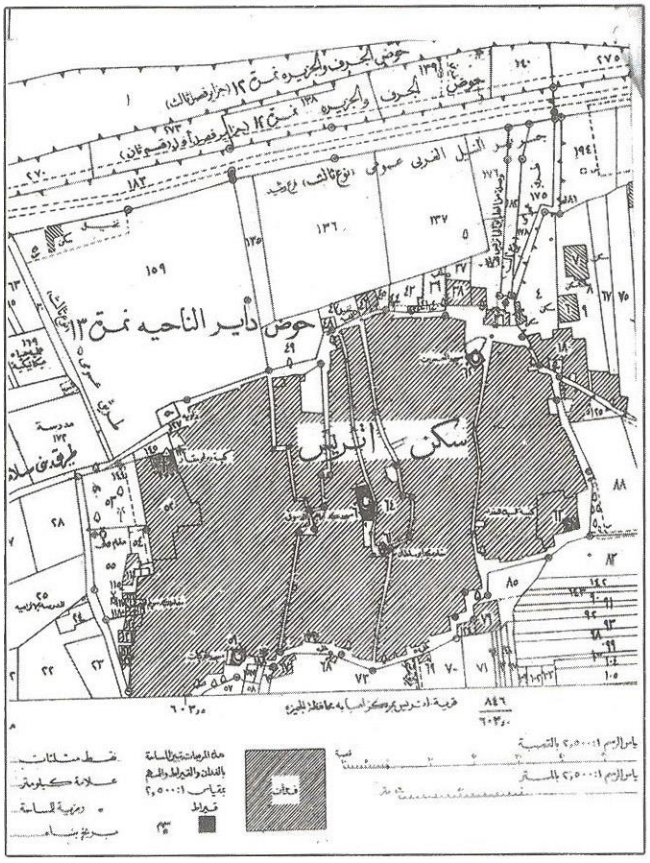
البيان	ذكور	إناث	جملة	عدد الأسر
قرية أتريس	٦٢٣٤	٥٧٧٧	١٢٠١١	٢٩٨٦

جدول رقم (١)

وتشير الدراسة الميدانية إلى حرص أبناء قرية أتريس على ملكية بيت خاص لكل أسرة؛ وبسبب هذا الحرص كان الزحف العمرانى على حساب الأراضى الزراعية طبقًا للزيادة المستمرة فى عدد السكان، فهناك جانب من



خريطة رقم (١)



خريطة رقم (٢)
الكتلة العمرانية لقرية أترس

التحديات التى تواجه الريف المصرى على وجه الخصوص، منها ما يتعلق بالاعتداء على الأراضى الزراعية، وتجريف التربة ، فالتوسع العمرانى فى مصر يتم على مساحة تتراوح بين ٥٠: ٧٠ الف فدان سنويًا نظرًا للضغوط السكانية، وقد أقر الدكتور فاروق الباز أن مصر فقدت ٣٦٪ من أراضيها الزراعية خلال النصف الأخير من القرن العشرين، بسبب الاعتداء العمرانى على الأراضى الزراعية.

كما تأثر الريف المصرى بالحراك الاجتماعى والطبقى، خاصة أن ثقافة الطبقة الوسطى لم تحظ باهتمام نظرى مختلف عن الثنائية الشائعة، الثقافة العليا والثقافة الشعبية، أو ماقبل التحديث وبعده، ولم يُعترف بوجود طبقة وسطى حتى نهاية القرن التاسع عشر(٧).

جانب أخر يتعلق بما تواجهه الخصوصية والهوية الثقافية بصفة خاصة باعتبارها جزءًا من النظام العالمى المسمى بالعولمة، أو نظام القطب الواحد، خاصةً القلق والغموض حول المفاهيم المثارة مثل "اللاتضمين" أى اقتلاع العلاقات الاجتماعية من السياقات المحلية، أو طرد الناس من السياقات التى تمنحهم الهوية، أو إزالة مهارات فى مقابل اكتساب مهارات أخرى.

كل العوامل السابقة أثرت بشكل أو بأخر فى العمارة الريفية التقليدية فى القرية المصرية وأصبح السعى نحو الحصول على بيت أكثر حداثة على حساب المسكن التقليدى، وتغير العوامل التى ساهمت فى إقامة البيت، بالإضافة إلى التغير فى اعتماد البيت على الاقتصاد والنشاط الزراعى ودخول أنشطة أخرى لا تعتمد على الإنتاج الزراعى، كما قل الاعتماد على خامات البناء البيئية.

ينعكس التغير بالسلب على العمارة الشعبية التقليدية بصفة خاصة بسبب حملها للكثير من الدلالات ذات البعد والطابع الثقافى، " فالعمارة تعكس الخصوصية القومية التى تكون هوية الشعب، فلكل شعب معماره الذى يخصه مثل لغته وفنونه الشعبية " (٨).

الإبداع فى العناصر الفراغية والإنشائية:

يشمل المضمون المادى للعمل المعمارى المكون الأول لفراغاته الانتفاعية خارجية كانت أم داخلية، وباعتباره عملاً اجتماعيًا يشتمل على أنشطة وممارسات إنسانية تخدم الفرد والأسرة والمجتمع. والفراغ الانتفاعى هو اقتطاع فراغ أو فراغات رئيسية وثانوية وخدمية وتوزيعية عامة أم خاصة.

ويتبنى الفكر العقلانى هدف الكفاءة المثالية لمكان المضمون الانتفاعى وزمانه، الذى يتجه إلى أن يؤدى كل فراغ أو جزء أو مجموعة منه انتفاعًا معينًا بأقصى كفاءة ممكنة، والإبداع المادى الانتفاعى الفراغى يهدف إلى الاقتصاد فى المساحة والمجهود العضلى للإنسان، ويتأتى ذلك بالوصول إلى أكثر الأفكار إبداعًا للوصول إلى أقصر خطوط السير لأنشطة الأفراد والمواد فى المبنى وأقلها تقاطعًا مع خطوط السير الأخرى المعارضة لها، ويتأتى ذلك بالفكر التحليلى المهتم بالعلاقات الانتفاعية بين الأنشطة وفراغاتها المختلفة(٩).

وتخبرنا الدراسة الميدانية لقرية أتريس مدى تطابق تنظيم الفراغات الداخلية وتحديد مساحتها وفق الاحتياجات الحياتية والأبعاد الوظيفية لها، وقد أسهم الفكر الشعبى التقليدى خاصة فى مجال العمران الريفى وما أتبعه من نظم أثرت بشكل مباشر على العناصر الفراغية للدار، مثل الثقافة المتعلقة بطرق اختيار الأراضى التى سوف يقام عليها البناء، وتقسيم العناصر الفراغية وفق وطريقة دورة الحياة، والأسلوب الموروث فى تقسيم الأراضى الزراعية كالحدود الزراعية والشرخات والمجاز "و التاريخ الطويل للريف المصرى فى أسلوب تقسيم الأحواض وتوزيع حصة المال وفق دفاتر الترابيع، وتقسيم أرض الفلاحة إلى أربعة وعشرين جزءًا متساويًا كل جزء يسمى قيراطًا"(١٠).

وقرية أتريس موضوع الدراسة من القرى الزراعية، وكما أشرنا من قبل فإن الأحواض الزراعية تحيط بها، كما تقع على فرع النيل رشيد وبالتالى فالقرية متأثرة بالعوامل الجغرافية والمناخية الخاصة بالمنطقة ومالها من تأثير على الأبعاد الفراغية للمسكن، وما يتبعه من قوى اجتماعية متأثرة بالملكيات الزراعية لها دورها فى الضبط الاجتماعى كنظام العمد والمشايخ، بالإضافة إلى نظم العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة، خاصة إذا كان المسكن فى قرية أتريس يضم الأسرة الممتدة، وله خصائص المنزل

النواة Core House الذى يقام بالجهود الذاتية على مراحل وعلى قطعة أرض واحدة ومحدودة، ويتكون من غرفة واحدة وخدماتها، وبمرور الوقت تتضاعف الغرف مع النمو التدريجى للأسرة، فالمنزل بقرية أتريس يسمح ببناء غرفة فى الطابق الأرضى (قاعة)، أو أخرى بالطابق العلوى (مقعد) لكى يتزوج فيها الأبناء الذكور لصاحب الدار كنظام اجتماعى تقليدى موروث من الأجداد، وتتداخل العوامل البيئية والاجتماعية فى تحديد أماكن الفتحات فى البيوت وطرق تنظيمها ومدى تحقيقها للخصوصية المطلوبة، وترتيب الفراغات الداخلية للمبنى وفق مفاهيم عدة موروثة ومجربة عبر تاريخ ثقافى طويل، بالإضافة إلى التاريخ الطويل أيضًا من الأحكام والتشريعات التى أثرت تدريجيًا على العادات والتقاليد، وسادت الطابع العام للبيوت فلم يسمح التشريع الإسلامى بكشف حرمات المنازل سواء من قبل العابرين فى الطريق العام، أو الجيران المطلين من المنازل المجاورة، فهناك كم كبير من الروايات والأحكام التى تحمى البيوت من عيون المتطفلين وتوزيع الأبواب والشبابيك وارتفاع البناء(١١).

و يتدخل العامل المناخى ومادة البناء وأسلوبه فى اختيار أنظمة الفراغات وطريقة الإقامة بها، فأكثر من ٧٠٪ من مساكن أتريس من الطوب اللبن والمحروق، فبسبب ضعف خامة الطين يستلزم أن تكون الجدران سميكة، فبيوت الطوب اللبن فى مصر تبقى مبردة إلى حد ملحوظ معظم اليوم، وقد ثبت فى كوم أمبو أن المنازل الأسمنتية ـ التى بنتها شركة السكر لموظفيها ـ هى أسخن من أن يعيش المرء فيها صيفًا، وهى بالغة البرودة شتاء، وهكذا فضل الموظفون أن يعيشوا فى بيوت الفلاحين الطينية، غير أن جدران البيت الطينية السميكة، ليست الوسيلة المثلى للاحتفاظ بالبيت مبردًا، ذلك وإن كان الطين موصلاً رديئًا للحرارة إلا أنه يحتفظ بها زمنًا طويلاً، وهكذا فإن الجدار الذى يجعلك تشعر بالبرودة طول الصباح يواصل فى الواقع اختزان الحرارة التى تقع عليه، وسوف يشع طول الليل كل هذه الحرارة ثانيةً إلى الخارج، ويكون ذلك فى جزء منه داخل الحجرة، ولهذا فإن الحرارة داخل بيت طوب اللبن تكون أعلى فى الليل عما فى خارجه.

والحل أن يعيش المرء فى الطابق السفلى أثناء النهار وينتقل ليلاً لينام فى الطابق العلوى، وهذا يتطلب إنشاءً خفيفًا من حول ومن فوق السطح العلوى، وهذا النظام الحرارى يمكن تعديله إذا تم بناء البيت من حول فناء، فالفناء يعمل بمثابة بئر يرسب فيه الهواء البارد الآتى من السطح، وهكذا فإن الغرف السفلية تبرد أثناء الليل بسرعة كبيرة، والفاعل الثانى الذى يتحكم فى راحة البيت هو حركة الهواء(١٢).

تجدر الإشارة إلى أسلوب تقسيم البيت من الداخل فى قرية أتريس، بحيث تكون هناك منطقة خالية فى البناء (وسط الدار)، وتعمل هذه المنطقة كحوش سماوى يمتد للطابق العلوى، كما تكون المبانى سميكة تزيد جدرانها على ٥٠ سنتيمترًا وربما أكثر، بينما تكون الإنشاءات خفيفة فى الطابق العلوى.

تشير الدراسة الميدانية إلى مدى تحكم سكان البيت فى درجات الحرارة باستخدام أكثر من نوع من أنواع (الطاقات) و(النارزوة) المستخدمة فى التهوية والإضاءة، واختيار الأماكن وفق الاتجاهات الأصلية للرياح وتوجيه الفتحات إليها، بحيث يتحرك الهواء من الجهة البحرية إلى الجهة القبلية، واختيار الأماكن التى تستخدم فى صناعات الألبان، وأماكن تربية الحيوانات والدواجن، والأماكن التى تستخدم فى تجفيف وتخزين المحاصيل (الصوامع)، واستخدام أكثر من نوع من الشبابيك التى تفتح من أعلى ومن أسفل (شبابيك النصين) بحيث تتحكم فى مساحة الهواء الداخل والخارج من الدار وسرعته، كما تسهم خصوصية سكان الدار فى غلق الجزء الأسفل من الشباك من جهة الطريق، وتخبرنا الدراسة أيضًا عن مدى تحكم أصحاب الدار فى درجات الحرارة داخل البيت، باستخدام أنواع مختلفة من الأفران (الفرن الصيفى) و(الفرن الشتوى).

إذن المنظومة البيئية تتكامل مع العناصر الفراغية والإنشائية بالإضافة إلى تكاملها مع البعد الثقافى التقليدى والأنشطة الاقتصادية، "فيكون الشىء صائبًا عندما يميل إلى صون التكامل والاستقرار فى المجتمع الحيوى، ويكون خاطئًا خلاف ذلك، هكذا قرر ليوبولد فى خلاصة أخلاق الأرض، فالمنظومة البيئية يجب أن توجد كما هى فى ذاتها أو كما هى معدلة من قبل الثقافة "(١٣).

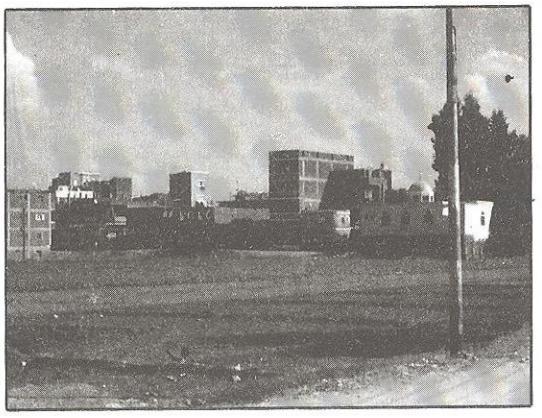
"فالأنشطة الإنسانية ضرورية وتحتاج إلى بيئات مختلفة المستويات، كما يحتاج الإنسان ذاته إلى التحكم فى المحيط الداخلى والمختلف عن الظروف الخارجية، وذلك للوصول إلى راحته المادية الناتجة عن الظروف المناخية المناسبة من حرارة وتهوية وضوء، كما يمتد التحكم البيئى إلى توفير الراحة النفسية والاجتماعية والتى لا يمكن تحقيقها إلا فى فراغات معمارية مريحة، فالتهوية السيئة تؤدى إلى عدم الراحة فى تأدية الإنسان للأنشطة المختلفة، وكذلك توفير الخصوصية واستيفاء العلاقات الاجتماعية"(١٤).

فمكونات الدار بشتى عناصرها العمرانية والإنسانية تمثل الجانب العضوى كخلية حية،"فقد ظهرت نظريتان فيما يتعلق بتعريف المنزل خلال الحرب العالمية الثانية، النظرية الأولى، نظر فيها إلى المنزل على أنه آلة يستعملها الإنسان تمامًا مثل السيارة والثلاجة أى بوصفه شيئًا، يمضى فيه الإنسان بضع ساعات يوميًا، ويمكن إنتاج كل عناصره فى مصنع، وبرغم نجاح هذا النهج فى توفير السكن لملايين المحرومين من المأوى فإنه خلق مشكلات اجتماعية لا حصر لها، أما النهج الثانى نهج المنزل العضوى، فيعتبر المنزل خلية حية تولد وتنمو وتستهلك طاقة وتفرغ فضلات، وبوصفه كائنًا عضويًا يتكيف مع استخدام الإنسان ويعبر عن رؤيته وتفرده، وهو المحور الأساسى لتحقيق الذاتى"(١٥).

التفضيل الجمالى للعناصر المعمارية :

يفضل سكان قرية أتريس المساكن الواقعة داخل المحيط العمرانى، أو الكتلة السكنية للقرية، وأن تكون قريبة من الطرق ومصادر المياه، والمزروعات الخاصة بالأسرة، وأن يقع البيت على مداخل ومخارج سهلة الاستخدام، كما تختار الأماكن الخاصة بالأبواب والشبابيك والمضايف بطرق تسمح بمراقبة محيط البيت الخارجى. كما يخطط للبيت من الداخل بأكثر من طريقة متنوعة، وتختار العناصر الفراغية بشكل يسمح بتنوع مستويات مختلفة من الخصوصية.

ويوضح شكل (٣) صورة لحركة العمران مع البيئة وتداخلها كوحدة واحدة، وهناك جوانب جمالية لاختيار المكان من الناحية البيئية، وجوانب أخرى تتعلق بالثقافة الموروثة من الأجداد، بالإضافة إلى المعانى الدلالية والرمزية للوحدات الزخرفية، والمعانى المرتبطة بالبعد الاجتماعى والاقتصادى للنمط المعمارى من خلال تنوعه بحيث يشمل معظم الطبقات الاجتماعية، ويضم بداخله مختلف الممارسات المتعلقة بدورة حياة الفرد والأسرة .



شكل (٣)

وأشار عالم البيولوجيا جورج أوريانز المتخصص فى الأيكولوجيا إلى أن إحساسنا بالجمال الطبيعى هو الميكانزم الذى دفع أسلافنا القدماء إلى اختيار المواقع المناسبة للسكنى.. وأشار علماء آخرون إلى أننا نحب الأماكن التى يسهل اكتشافها وتذكرها، تلك التى عشنا فيها مدة طويلة، فعرفنا مداخلها ومخارجها. وبالخصائص نفسها اهتم عالم الجغرافيا جى أبلتون بتفسيرها فى نظريته التى سماها نظرية الرصد والملاذ، فى وصفه للمكان الذى يستطيع فيه الكائن أن يَرى دون أن يُرى، أى المكان الذى يستطيع الإنسان فيه تكوين إطار سيكولوجى مرجعى مناسب وممتع حوله، كما يستطيع أن يُكون خريطة معرفية وتفصيلية حوله(١٦).

اختيار الأرض ومواصفاتها :

يرى كيفن ماثيوز وبول مالو أن الاستجابات النفسية والخبرة المحفزة لتجربة الطبقة الشعبية المتعاطفة مع حالة الإنسان خلقت له مبادئ جمالية تعد المبادئ المطلقة فى الهندسة المعمارية(١٧). ووفق التأثر بالبعد الأيكولوجى

للبيئة الزراعية، والتفضيل الجمالى للعناصر الموروثة وأسلوب الحياة داخل البيت يتم اختيار وتقسيم الأرض وإعدادها للبناء، فالأسرة الممتدة هى أساس تكوين العائلات فى قرية أتريس، حيث يقيم الجد والأبناء والأحفاد فى بيت واحد مملوك لرب الأسرة، ويعتبر فى نظرهم (كبير العيلة) أو (الرجل الكبير)، وهو المسئول بالكامل عن النشاط الاقتصادى والاجتماعى للأسرة، بينما الجدة تنحصر مسئوليتها فى شئون البيت بالكامل ولها دور أساسى فى توجيه زوجات الأبناء وتنشئة الأحفاد، وطبقًا لما ذكره أغلب الإخباريين بأنه لا يجوز انفصال أحد من الأبناء ببيت خاص له فى حياة أبيه، فاختيار الدور وبنائها وتوزيعها على أحد الأبناء إذا لزم الأمر من اختصاص (الرجل الكبير فقط) .

أما فى حالة وفاة الأب أو الجد صاحب الدار فتئول الملكية إلى أكبر الأبناء باعتباره عوضًا عن والده وتحمله لكل أعباء العائلة، وفى هذه الحالة يمكن لأحد الأبناء المتزوجين أن ينفصل ببيت خاص به وبمساعدة أخيه الأكبر.

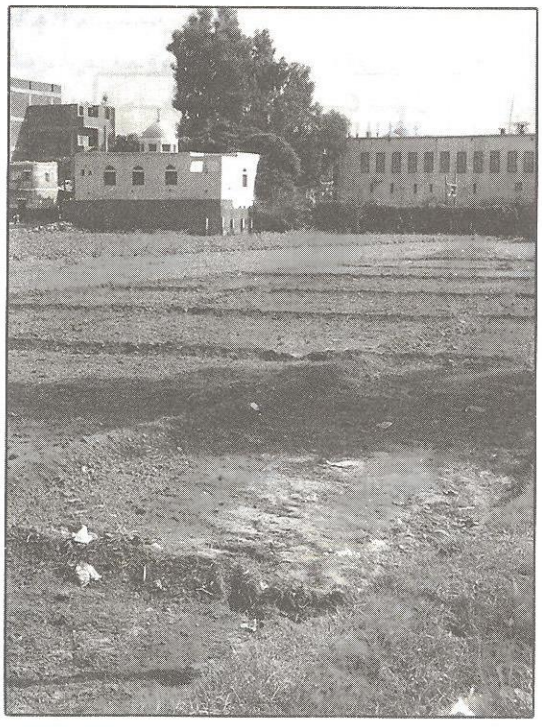
والملاحظ أن الدور فى منطقة البحث، خاصة المتجاورة تكون فى الغالب مملوكة لعائلة واحدة، فعند اختيار أرض جديدة للبناء يفضل أن تكون متجاورة أو قريبة للبيت الأصلى للعائلة، وعلى ضوء ما سبق فإن التجمعات العمرانية أساسها تجمعات قرابية.

ويدخل عامل التشاؤم والتفاؤل بدوره فى هذا المضمار، فالدور التى افتقر أو مات سكانها موضع تشاؤم، والأراضى التى تؤثر على الحيوانات المربوطة بها سواء بالمرض أو الموت، والأراضى التى تعد للبناء وتحدث أحداث غير سارة فى نفس توقيت الإعداد للبناء تكون نذير شؤم، كما يفضل أن تكون الأرض خالية من أى نزاعات أو مشاكل، وأن تكون بداخل العمران بعيدة عن المقابر.

وغالبًا ماتكون الأرض مملوكة للعائلة موروثة من الأجداد مجربة بأحداث سعيدة مرتبطة بها، وبعد اختيار الأرض وفق ما سبق ذكره من عوامل تبدأ عملية الإعداد للبناء وفق نقاط عدة:

النقطة الأولى: تتعلق بالتأثير الأيكولوجى للبيئة الزراعية المحيطة، التى اعتمدت على مدار آلاف السنين على التقسيم الهندسى المعتمد والقائم على الأشكال المربعة والمستطيلة وتخطيط الأراضى إلى خطوط طولية كما يوضح شكل (٤) وشكل (٥) "فتخطيط وتقسيم زمام الأراضى الزراعية وأسلوب القياس الأنثرومترى، والزوايا القائمة، خبرة طويلة اكتسبت من الإنشاءات المائية وتعامل المصريين القدماء مع الأراضى الزراعية فى أعقاب الفيضان، ولذلك كان من الضرورى مسح الأرض وتحديد الزوايا القائمة وتفضيل الأشكال الهندسية الخالصة وتحديد النسب ٣: ٤: ٥ على التوالى ومضاعفتها"(١٨).

شكل (٤) الزراعة فى خطوط

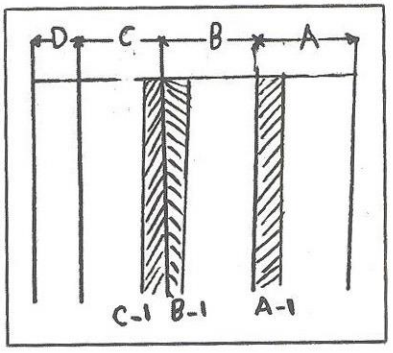


شكل (٥) تقسيم الأحواض الزراعية إلى مربعات ومستطيلات

ونستطيع أن نلمس مدى تأثر الفكر العمرانى الشعبى بنظرية التقسيم الرباعى ومشتقاته إذا تناولنا أسلوب التقسيم المتبع للحصول على المنافع والممرات داخل الملكية الزراعية" (الشرخة والمجاز)"[١٩]. والشرخة هى قطعة أرض من حوض زراعى، أو قطعة أرض محددة بمساحة معينة ولها جيران مشتركون معها فى الحدود، وكما يوضح شكل (٦) الذى يوضح على سبيل المثال عدد أربع قطع أراض (A-1) الممر المقطع منها (المجاز) (A) حيث تستخدم القطعة (A-B-C-D) حيث يستخدم هذا الجزء كمنافع وطريق وأى استخدام خاص مملوك لهذه القطعة غير مسموح للجار باستخدامه .

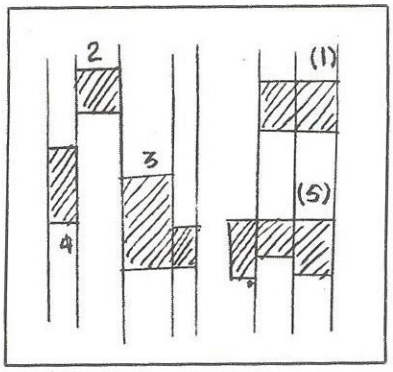
أما القطعة (b) فلها المجاز (b-1) الذى تستخدمه وتشارك معها القطعة (c) فى المجاز (c- 1)، ويصبح المجاز (c-1-b -1) مشترك فى مساحة أكبر بين القطعتين.

أما القطعة (d) فلا يوجد لها أى مساحة مجاز مقطعة منها، لذلك لا توجد لها ممرات أو خدمات خاصة بها، ولا تستطيع استخدام المجاز الخاص بالجيران لنفعتها.



شكل (٦) تقسيم الشرخة والمجاز

وكما يوضح شكل (٧) فإن أسلوب التقسيم الرباعى القائم على الزوايا القائمة والخطوط الطولية واقتطاع أجزاء المنافع (المجاز) وتحديد علاقات الملكية من خلاله يجعل أشكال الأراضى من الناحية الهندسية ـ سواء كانت زراعية أو قابلة للبناء ـ تتخذ الأشكال الهندسية المربعة ومشتقاتها كما يوضح الشكل. كما يمكننا أن نلاحظ تطابق التقسيمات الهندسية الرباعية ومشتقاتها على نسبة كبيرة من تصميمات واجهات البيوت كما يوضح شكل (٨).

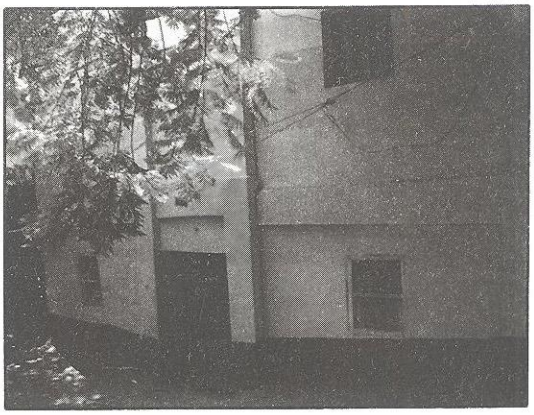


شكل (٧) أثر التقسيم على الأشكال الهندسية للأرض الزراعية أو المعدة للبناء

وفكرة الأقسام الهندسية المتشابهة أو المتماثلة ضمن أهم الأفكار الهندسية الصينية والهندية، ولها علاقة بالهندسة المقدسة فى مصر القديمة والمكسيك وبيرو والتبت ويعتقد فى جلبها الازدهار، وعكسها الأشكال غير المتماثلة، وتداول هذا الفكر شفاهةً امتد لمئات إن لم يكن لآلاف السنين[٢٠].

النقطة الثانية: تتعلق باختيار الاتجاهات التى سوف يكون عليها المبنى، أو بمعنى أدق الاتجاهات المفضلة لهذا المجتمع المحلى، وفى قرية أتريس يفضل أن تكون واجهة البيت فى الجهة (البحرية) الشمالية، أو الشرقية، أو (البحرية شرقية)، لكن الجهة البحرية هى المفضلة إذا أمكن.

النقطة الثالثة: تتعلق بالفكر العقلانى الانتفاعى، وهو كيف يمكن أن يؤدى كل فراغ أو جزء أقصى انتفاع أو كفاءة ممكنة "والوصول إلى أكثر الأفكار إبداعًا للوصول لفكر تحليلى مهتم بالعلاقات الانتفاعية بين الأنشطة وفراغاتها المختلفة "[٢١].



شكل (٨)

وعلى ضوء الدراسة الميدانية نجد تقسيم البيت إلى أربعة أقسام على التوالى بداية من المقدمة، القسم الأول ثانوى وليس بالضرورة أن يكون ضمن عناصر الإنشاء وهو (المضيفة) المخصصة للضيوف، ثم القسم الثانى وهو من الأقسام الأساسية ويعتبر فى واقع الأمر العنصر الأول ويضم مدخل البيت ومكانًا لاستقبال الضيوف، ثم القسم الثالث أو العنصر الرئيسى الثانى ويضم وسط البيت السماوى والخدمات الملحقة به من مرحاض ومكان للمياه وفرن ومكانًا تمارس فيه أنشطة الحياة اليومية داخل البيت، ثم العنصر أو القسم الأخير ويضم مكانًا للحيوانات ملحق به مكانًا لأعلافها ومكانًا لمنتجات الألبان، وهكذا فإن البيت مقسم إلى أقسام مرتبة وفق نمط الحياة فى أقسام متدرجة متكاملة فى خدماتها، كما أن نظام البيت نفسه وطريقة البناء تسمح فى جزء منه وهو الجزء الخفى أو المسمى (ضهر البيت) بتحريك الحوائط غير الحاملة أى الحوائط الفاصلة عن طريق أصحاب البيت بأنفسهم وبطرق بناء بسيطة لكى يناسب تجربتهم الفكرية المرتبطة بالمعتقدات فى الأولياء والجن ومن يسكنون داخل البيوت من كائنات غير مرئية، تسهم بصورة أو بأخرى فى إعاقة الحيوان وتوقف نسله أو قلة إنتاج الألبان أو تكرار المرض، وعلى ضوء ذلك يمكن تغيير الأماكن والاتجاهات، بحيث يتم تجنب مشكلة الإقامة وسط كائنات غير منظورة .

فالفكر العمرانى الشعبى يسمح بتكامل الشكل والمضمون والتصورات الاعتقادية التى قد تعد على نقيض المنهج أو الفكر العقلانى، هذا لا يتعارض مع الفكر الشرقى للإبداع: فالتعبير الروحى والحقائق التقليدية الفاعلة عبر تاريخ الحياة اليومية، والقيم المادية والاجتماعية، تشير إلى نسق مشترك فى الإدراكات والسلوك خاصة النظرة الشرقية التى تتضمن دور التقاليد والتراث فى الإبداع وتختلف عن النظرة الغربية فى انقطاعها عن ذلك[٢٢].

طرق البناء وأساليبه :

إن دراسة علم الجمال للعمارة هى قيمة اجتماعية أساسية وتشمل دراسة المعتقدات والأسباب الخلفية لتلك المعتقدات إعطاء الحواس والتفكير العقلى قيمة ذاتية، والجانب الآخر إعطاء مجال للبصريات وتصورنا البصرى المتعلق بالثقافة فى أربعة محاور، المحور الأول يشمل التوازن سواء كان متناظرًا أو متماثلاً والضوء والظل والملمس، المحور الثانى التسلسل والتكرار والإيقاع، المحور الثالث ملاءمة المواد المستخدمة فى السلامة الهيكلية، المحور الرابع الرمز والاستعارة[٢٣].

الجانب الآخر يتعلق بالنموذج النظرى للمنظومة البيئية[٢٤] الذى تناولنا فيه ما يتعلق بالراحة الفسيولوجية والاجتماعية والبيئية، وأهم ما سنتناوله هو ما يتعلق بالأمن الإنشائى وهو سلامة ومتانة المبنى وثباته من خلال طرق البناء المختلفة واختيار أنواع من الأسقف والعقود والفصوص وتسميك الجدران الحاملة، واستخدام الأعتاب الخشبية وأخشاب الوتر داخل البناء، وفيما يلى عرضًا لطرق البناء وأساليبه.

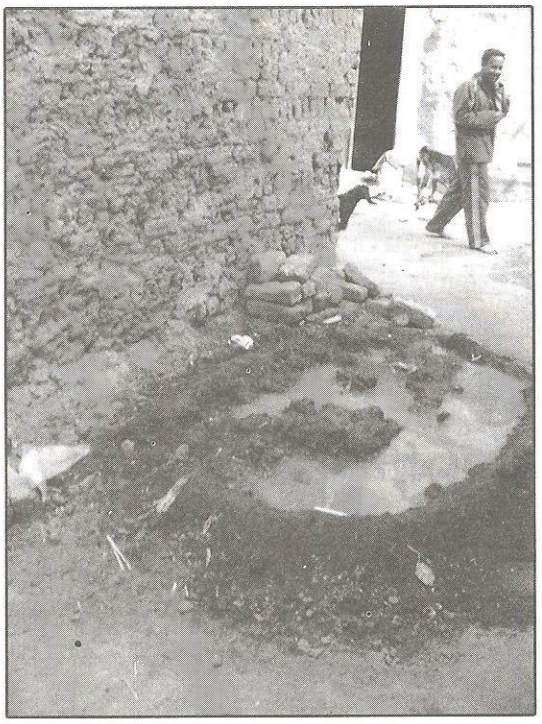
البناء بالطوب:

أغلب الإنشاءات بقرية أتريس يستخدم فيها الطوب اللبن المجفف فى الشمس والطوب المحروق، وتتلخص صناعة الطوب اللبن أو الطوب (الأخضر) بجلب الطمى أو الطين لموقع البناء، ثم يعجن بالماء ويضاف إليه التبن، ثم يترك الطين المخلوط فى المعجنة لبعض الوقت حتى يتمازج (يختمر) كما يوضح شكل (٩).

ثم بعد ذلك يعد القالب الخشبى الذى يصب فيه من طين المعجنة وهو فى الغالب بمقاس حوالى (٧: ١٥: ٢٥) سنتيمترًا، كما يوضح شكل (١٠).

يملأ القالب بالطين حتى يكتمل وتساوى حوافه كما يوضح شكل (١١) ثم يصب من القالب على فرشة من التبن حتى لا يلتصق الطوب بالأرض كما يوضح شكل (١٢).

ثم بعد ذلك يترك الطوب ليجف فى الشمس قبل استخدامه كما يوضح شكل (١٣).

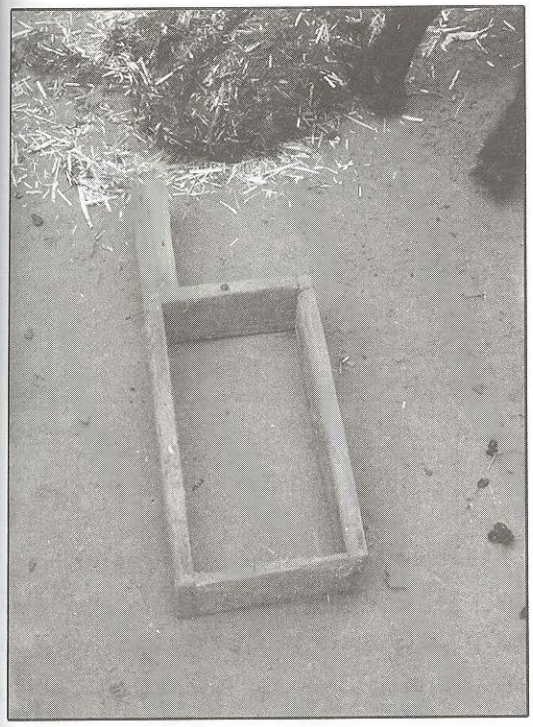


شكل (٩) معجنة الطين

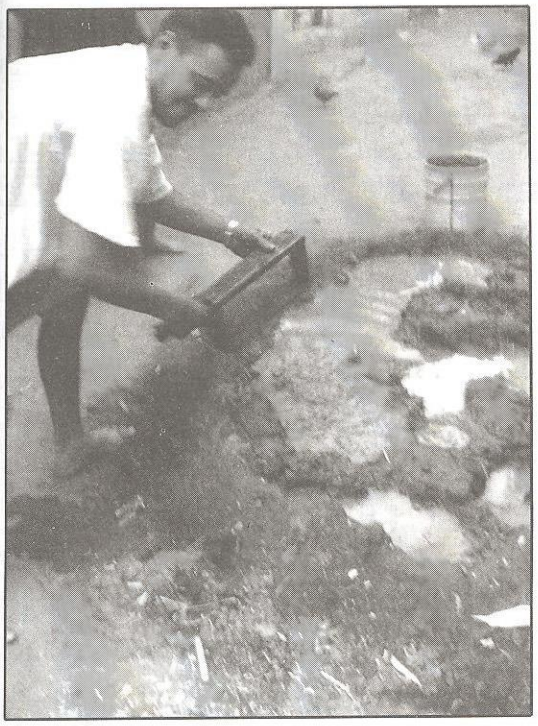
وفى بعض الأحوال يرص الطوب اللبن الخالى من التبن داخل (قماين) أو ما يطلق عليها أفران لحرق الطوب بداخلها وتحويله لطوب (بلدى) أو طوب محروق يكون أكثر صلابة.

أما طريقة البناء بالطوب فتتم بطريقة (سطر نايم) والسطر الذى يوضع فوقه (سطر رباط) كما يوضح شكل (١٤)، أو مايطلق عليه (أدية وشناوى)، وتملأ الفراغات بين الطوب (العرانيس) بالطين المرن، كما يستخدم الطين كلاصق بين كل سطر (مدماج) وآخر .

أما الطريقة الثانية فتسمى (الطوف) وهى عبارة عن (المعجنة) السابقة، وأحيانًا يضاف إليها مصاصة القصب، ثم يأخذ الطين على شكل كتل (طوفة) ترص متجاورة فى سطر، وبعد جفافها يرص فوقها (طوفة) أخرى حتى يكتمل الحائط المطلوب، وهذه الأنواع من الحوائط تستخدم فى الحوائط غير الحاملة وتستخدم كفواصل فى خلفية الدار خاصة فى الحظائر وأماكن الأعلاف (الطوالات) .



شكل (١٠) قالب الخشب المستخدم فى صناعة الطوب



شكل (١١) ملء القالب من المعجنة لعمل الطوب

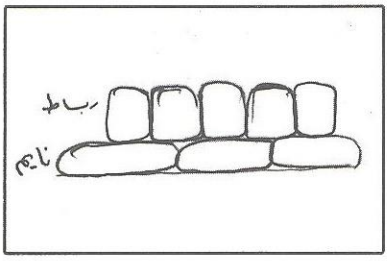
شكل (١٢) صب الطوب على فرشة من التبن

شكل (١٣) تجفيف الطوب فى الشمس

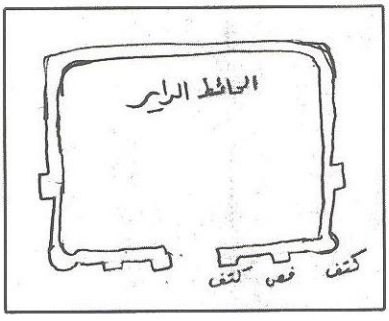
الطريقة الثالثة (الحصيرة) أو (العشة) وهى عبارة عن حصيرة من الغاب توضع مكان الحائط المراد إقامته، ثم (تدهك) بالطين من كل جوانبها، أو توضع كتل الطين (الطوف) للحصول على حائط أقوى من الحائط السابق. وتستخدم هذه الحوائط فى الغالب فى الحظائر المقامة وسط الأراضى الزراعية واستراحات (الخص).

طريقة بناء البيت:

بعد اختيار الأرض وتحديد العناصر الفراغية للبيت، وتحديد أماكن مداخل الدار، يتم حفر الأساس، أى عمل أشرطة من الحفر بعمق حوالى (٦٠) سنتيمترًا تقريبًا وبعرض حوالى المتر، فى الأماكن التى تمثل الجدران، ثم يجرى البناء بجدران سميكة تبلغ أكثر من (٧٠) سنتيمترًا، وذلك فى الحائط (الداير) أى الحائط المحيط بالدار من الواجهة والجوانب والظهر كما يوضح شكل (١٥) ويظهر من خلال الحائط للخارج، (الفصوص) وهى تشبه الأعمدة وتصنع من الطوب وتعتبر جزءًا من الحائط، كذلك (الأكتاف) التى تكون حول مدخل الدار وفى زوايا البيت، وفائدتها تقوية الحائط من جهة الوظيفة العمرانية، وعلى الجانب الآخر تعكس التقسيمات الرباعية التى أشرنا إليها من قبل ولها دلالاتها الجمالية.

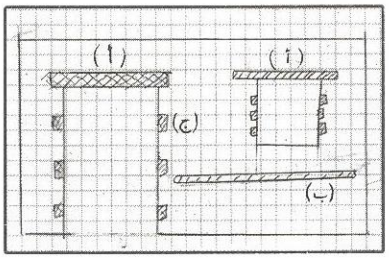


شكل (١٤) الأدية والشناوى أو النايم والرباط



شكل (١٥) الحائط الداير والفصوص والأكتاف

ويوضح شكل (١٦) أنه بعد ظهور الجدران من الأساس وبعد أن ترتفع عن سطح الأرض بحوالى متر ونصف تقريبًا يوضع ما يعرف (بالوتر) وهو عبارة عن كتلة طولية من الخشب توضع فوق سطر الطوب، ويستكمل البناء من فوقها، ويفيد ذلك فى ضمان استقامة البناء، كما أنه يمنع اللصوص من نقب الحوائط، ويزيد من متانة البناء، وبعد ارتفاع البناء بمستوى فتحات الأبواب أو الشبابيك توضع (عتبة خشب) وهى عبارة عن كتلة من الأخشاب يستكمل البناء من فوقها، ثم توضع فى الأماكن المحيطة بالشبابيك والأبواب قطع من الخشب (دساتير) مدفونة داخل الحوائط، بغرض تثبيت (حلوق) الشبابيك والأبواب عليها بعد تمام البناء، ثم بعد ذلك تعمل الأسقف إما من عروق الأخشاب البلدية التى ترص كما يوضح شكل (١٧) على مسافات متساوية تبلغ حوالى (٤٥) سنتيمترًا تقريبًا، ثم تغطى بالألواح الخشبية بعكس اتجاه العروق كما يتبين فى شكل (١٨).

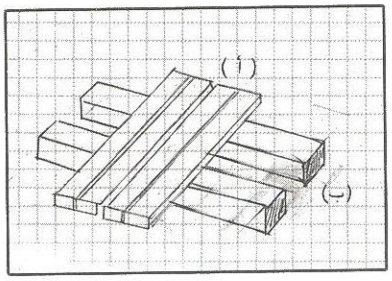


(أ) العتب

(ب) الوت

(ج) الدساتير

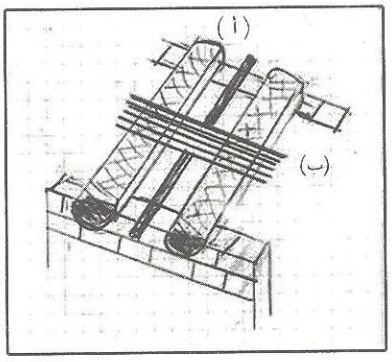
شكل (١٦) استخدام أخشاب الوتر والعتب والدساتير فى البناء



(أ) الألواح

(ب) العرق

شكل (١٧) استخدام العروق والألواح فى الأسقف



(أ) الفلق

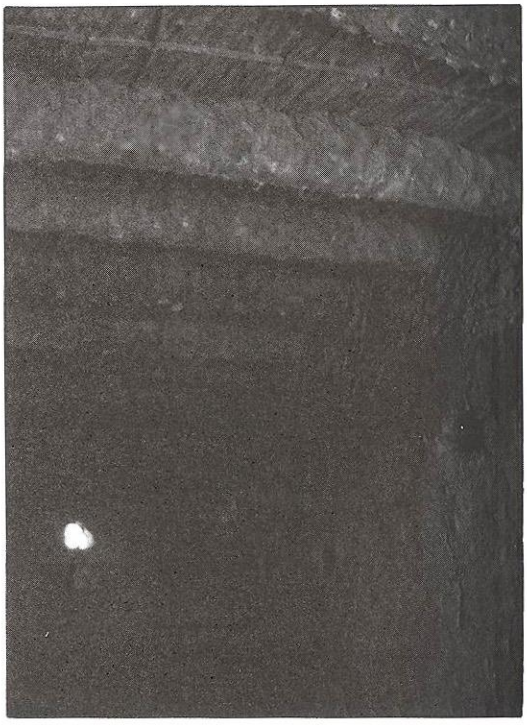
(ب) الغاب

شكل (١٨) استخدام فلوق النخل (السوباط) والبوص فى الأسقف

شكل (١٩) استخدام العروق والألواح فى السقف الخشب

والطريقة الثانية السقف (السوباط) كما يوضح شكل (١٩) عبارة عن استخدام (أفلاق النخل) بدلاً من العروق الخشبية والغاب والحطب فى عمل الأسقف خاصة أسقف الحظائر، وفى هذه الطريقة تستخدم أفلاق النخل ورصها مثل العروق الخشبية، ثم تغطيتها باستخدام الغاب والحطب. كما بشكل (٢٠).

وبعد تمام البناء تحضر (معجنة) من الطين المضاف إليه (التبن)، و(تدهك) بها الجدران من الداخل والخارج، وتطلق على هذه العملية (الدهاكة)، وبعد جفاف الجدران، يحضر (الجير الحى)، ويضاف إليه الماء والأكاسيد الملونة، وتطلى به الجدران، وغالبًا ما تختار الألوان (الأزرق الفاتح بلون السماء ـ والأخضر ـ والأصفر)، وتطلى الأسقف الخشبية باللون الأبيض الخالى من الأكاسيد فى الغالب أو بلون أفتح من ألوان الجدران، أما أسقف السوباط فتترك بلا طلاء .



شكل (٢٠) استخدام أفلاق النخل والغاب فى سقف السوباط

مكونات العناصر الفراغية وأسس توزيعها:

من خلال الدراسة الميدانية للبيت بقرية أتريس أمكن حصر عدة نظم تتكون منها العناصر الفراغية، فالعناصر الفراغية وتعريفها فى أبسط صورة باعتبارها الحجرات أو الأماكن أو ما يقتطع من فراغ مسقوف أو غير مسقوف هو الشغل الشاغل عند بناء بيت ويتدخل فى ذلك عوامل عدة من أهمها:

مساحة الأرض التى سوف يقام عليها البيت، وهذه المساحة هى التى سوف تحدد عدد الحجرات المطلوبة، ومدى مناسبتها للأسرة أو العائلة المقيمة.

النمط المعمارى، والنمط فى هذه الحالة يتأثر بمساحة الأرض وبالمستوى الاقتصادى لأصحاب الدار، خاصة ارتباط النمط بالتوزيع الفراغى لعناصر البناء.

مساحة الأرض الزراعية المملوكة، وحسب المساحة تكون هناك حاجة لمساحة أماكن تخزين الغلال، وأماكن للحيوانات والمعدات الزارعية.

وسنتناول هنا مكونات العناصر الفراغية سواء فى الطابق الأرضى أو الطابق العلوى، وكذلك أسس وأشكال توزيعها على النحو الآتى:

١ ـ مكونات العناصر الفراغية:

بوصفها أبنية ومكان سماوى أو ما يطلق عليه (وسط الدار)، وذلك فى طابقه الأرضى، أما إذا وجد طابق علوى فالوصول إليه يكون عن طريق سلم من (وسط الدار)، وأبسط العناصر الفراغية فى هذه الحالة تكون (المقعد) والسطح.

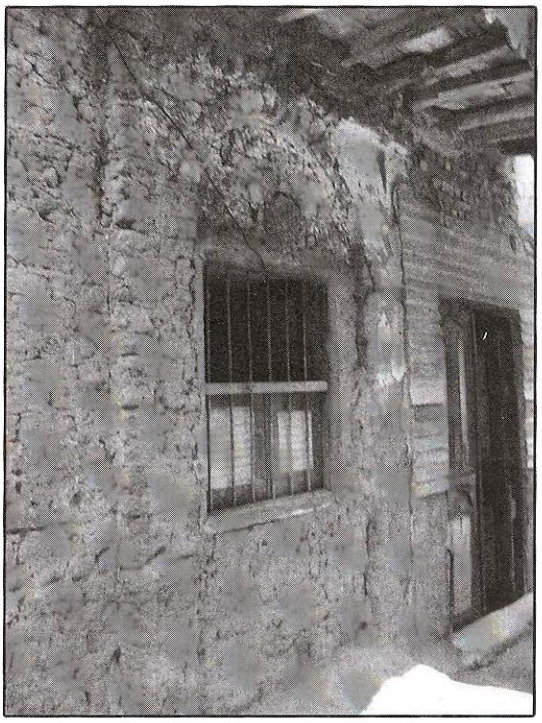
تجدر الإشارة إلى أن أغلب المساكن التقليدية ـ التى ينطبق عليها ما أشرنا إليه من خصائص فى قرية أتريس ـ مكونة من طابقين، وتبلغ نسبتها حوالى ٧٥٪ تقريبًا، أما الباقى ويمثل حوالى ٢٥٪ تقريبًا فمكونة من طابق أرضى.

وتتكون العناصر الفراغية للطابق الأرضى من (المندرة، الدهليز، وسط الدار، الكبينيه، الزريبة، المتبن، قاعة اللبن، قاعة الفرن، القاعة، المضيفة).

وفيما يلى تقديم لكل عنصر من عناصر الطابق الأرضى:

المندرة: المندرة (شكل ٢١) هى الحجرة الواقعة فى مقدمة البيت بجوار المدخل مباشرة، وتعد من الحجرات الأساسية فى البيت، وهى أكبرها من جهة المساحة إذا قارناها ببقية العناصر الفراغية فى البيت نفسه، كما يمكن أن توجد أكثر من مندرة فى البيت إذا كانت واجهة البيت متسعة المساحة، وتطل المندرة على الطريق الخارجى بواسطة شباك أو أكثر، وفى الغالب يتكون الشباك من (نصين) نصف فى الجزء العلوى لتحقيق أفضل تهوية وإضاءة،

ونصف سفلى لتحقيق خصوصية للمندرة والحفاظ عليها من تطفل العابرين فى الطريق، وتزود الشبابيك بقضبان حديدية لتوفير الحماية والأمان.

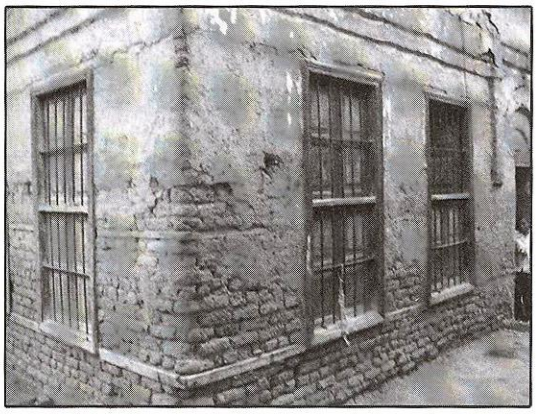


شكل (٢١) المندرة

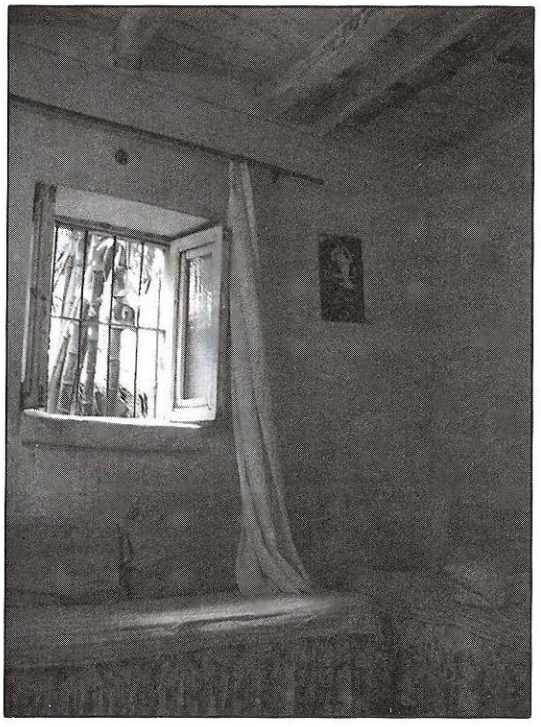
كما يوجد نوع آخر من المنادر يشغل مقدمة الدار والجوانب عندما تقع الدار على أكثر من طريق، ويكون لها أكثر من شباك، ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من مندرة متجاورة فى الجهة الواحدة من البيت بشرط أن تقع فى منطقة (وش الدار) كما يوضح شكل (٢٢).

وللمندرة باب أو أكثر أهمها الباب الذى يقع بالقرب من مدخل الدار مباشرة فى منطقة (الدهليز)، ومن الممكن أن يكون لها باب آخر يقع فى منطقة (وسط الدار).

وتستخدم المنادر لإقامة الضيوف وإقامة المناسبات الخاصة بأصحاب الدار، كما تستخدم فى الإقامة واعتبارها ضمن غرف النوم، ويعتنى بها من جهة طلاء الجدران والأسقف، وتفرش أرضيتها بالحصير أو الكليم، وبعض المنادر تكون مجهزة بمصاطب طينية حول الأركان، والبعض الآخر كما يوضح شكل (٢٣) يفرش (بالكنب البلدى) والوسائد القطنية.



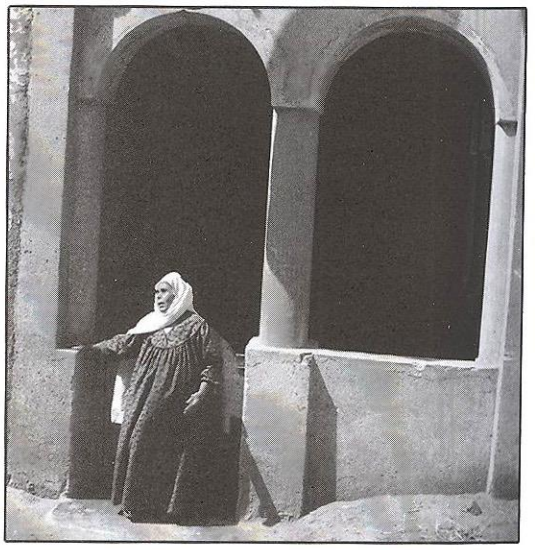
شكل (٢٢) مندرة لها أكثر من شباك على الطريق وتقع فى مقدمة وجوانب الدار



شكل (٢٣) المندرة من الداخل مفروشة بالكنب البلدى

وتسمى المندرة حسب موقعها فى الدار سواء كانت على يمين أو يسار الداخل، وأحيانًا حسب الجهات الأصلية، فتسمى مثلاً (المندرة البحرية) أو (المندرة القبلية) أو (المندرة الشرقية) وهكذا، كما يوجد منادر تقع خلف

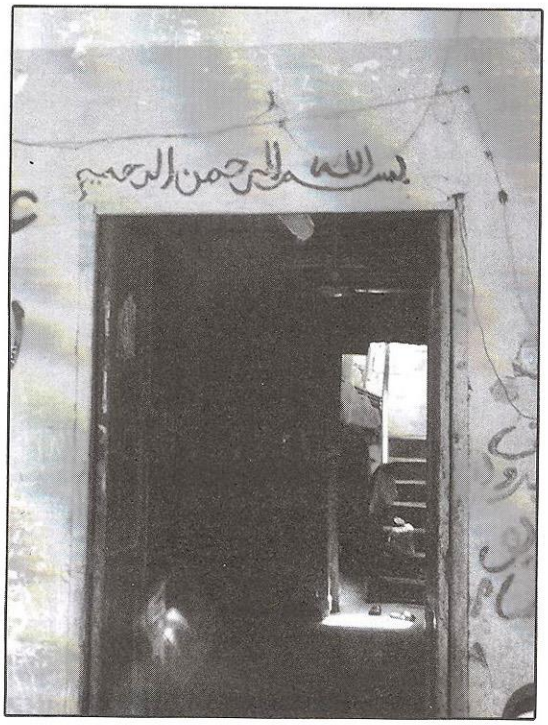
المضايف مباشرة كما يوضح شكل (٢٤)، ويكون لها باب أو شباك يستخدم لخدمة المقيمين بالمضيفة، أو لانتقال الضيوف للمندرة دون المرور بالدار من الداخل.



شكل (٢٤) المندرة تجاور المضيفة وتفتح أبواب وشبابيك بداخل المضيفة لخدمة الضيوف

الدهليز: الدهليز هو الممر الذى يقع خلف باب الدار الرئيسى مباشرة ومنه تتفرغ المنادر على شمال ويسار الدهليز، وكما يوضح شكل (٢٥) وشكل (٢٦)، فإن عرض الدهليز تقريبًا هو عرض المدخل الرئيسى للدار، ويمتد للعمق حتى يصل إلى منطقة (وسط الدار)، وينفصل عنها بواسطة باب يسمى (باب الوسط).

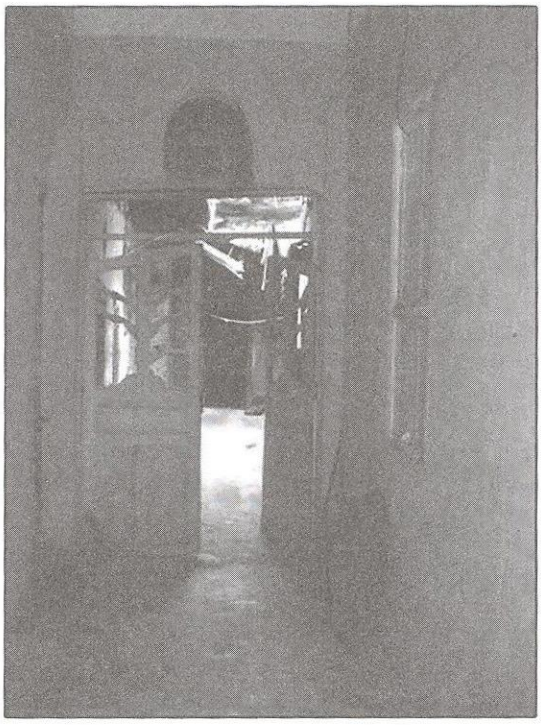
وسط الدار: يعد (وسط الدار) ضمن أهم المناطق التى تمارس فيها أنشطة الحياة اليومية وتنفصل عن (الدهليز) بواسطة (باب الوسط)، حيث تعتبر هذه المنطقة هى حرم البيت الفعلى بما له من خصوصية، وتقع منطقة وسط الدار فى منتصف مساحة الدار تقريبًا وهى غير مسقوفة وتعد بمثابة حوش سماوى، ولا يخلو بيت فى قرية أتريس منها، وتضم منطقة وسط الدار (الفرن الصيفى)، كما يوضح شكل (٢٧) وهو فرن يستخدم فى فصل الصيف، ويستخدم فى تحميص بعض المحاصيل، وفى عمل الخبز، ويوجد بمنطقة وسط الدار السلم الذى يؤدى للطابق العلوى، كما يوضح شكل (٢٨)، ويقع تحته أو بجواره المرحاض (الكبينيه). ويقع بمنطقة وسط الدار (المزيرة)، وهى فى الماضى مكان يوضع فيه الأوانى الفخارية (الأزيار) المملوءة بالماء، وفى بعض الدور كانت توجد طلمبات ماء يدوية (طلمبة ماصة) بجوار حوض من الحجر، ثم بعد مشروعات مياه الشرب، ألغيت الطلمبات ووضعت حنفيات مياه بدلاً منها كما فى شكل (٢٩).



شكل (٢٥) الدهليز

المرحاض (الكبينيه): مكان صغير لايتجاوز مساحته المتر المربع فى أغلب الأحوال، كمايقع أسفل أو بجوار السلم كما يوضح شكل (٣٠)، ويقام (الكبينيه) فوق غرفة محفورة فى باطن الأرض (طرنش) وذلك بالدور التى لا يوجد بها صرف صحى، وتغطى هذه الحفرة ببلاطة فخارية بوسطها فتحة دائرية قطرها حوالى ٣٠ سنتيمترًا تقريبًا ولا يوجد للكبينيه شبابيك أو طاقات للتهوية، وإنما فى بعضها يكون هناك جزء منه غير مسقوف، حيث يعتمد

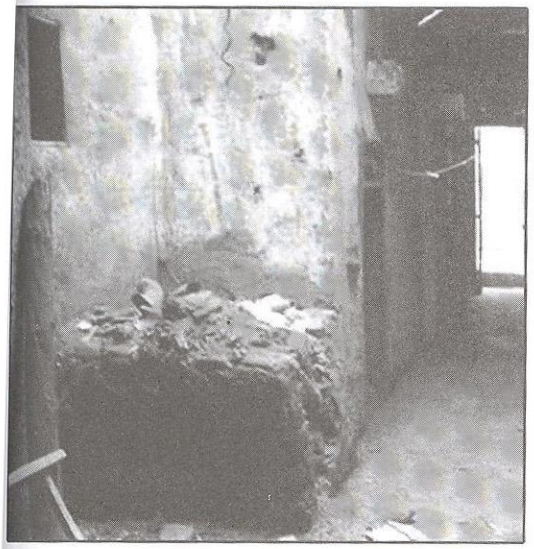
فى الغالب على السلم الواقع فوقه كغطاء له، كما تستخدم له أبواب لها فتحات من أعلى أو أبواب قصيرة كما يوضح الشكل.



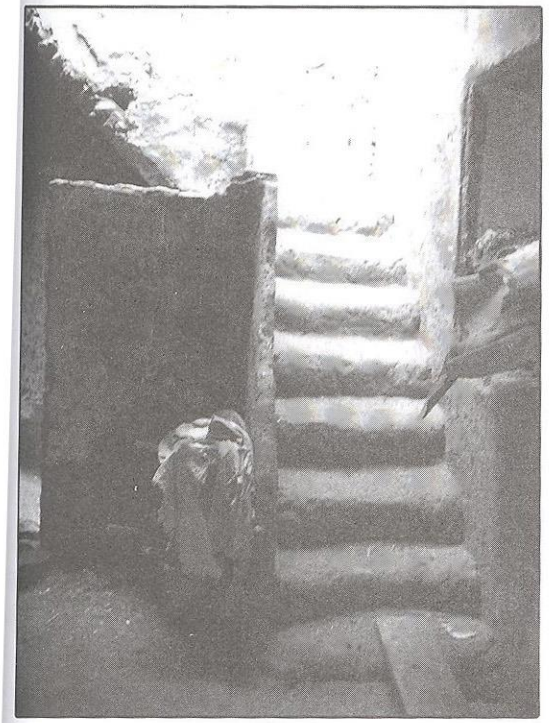
شكل (٢٦) الدهليز وباب الوسط

الحظيرة (الزريبة):

تعد الحظيرة أو (الزريبة) من أهم الأماكن المرتبطة بالاقتصاد الزراعى، وتشغل الجزء الخلفى من الدار (ضهر الدار) وتعد من أكبر الأماكن من حيث المساحة بالنسبة لمساحة الدار التى يتواجد فيها الحظيرة، وتتميز الحظيرة ببابها الذى يزيد عرضه على ١٣٠ سنتيمترًا تقريبًا كما فى شكل (٣١)، كما يوجد بها (المْداود) الطينية كما فى شكل (٣٢) التى يوضع بها علف الحيوان، كما توجد بها طاقات التهوية القريبة من السقف، بالإضافة إلى (ناروزة) أو أكثر تستخدم فى التهوية والإضاءة بوصفها فتحات فى السقف الذى يتكون من (السوباط) كما فى شكل (٣٣) المكون من جذوع النخيل. كما يوجد نوع آخر من الحظائر يوجد بالقرب من الدور سنتناوله فى حينه.

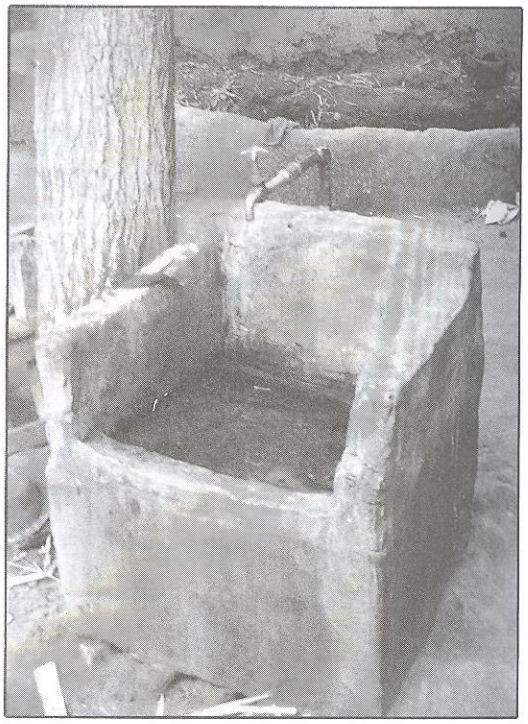


شكل (٢٧) وسط الدار والفرن الصيفى

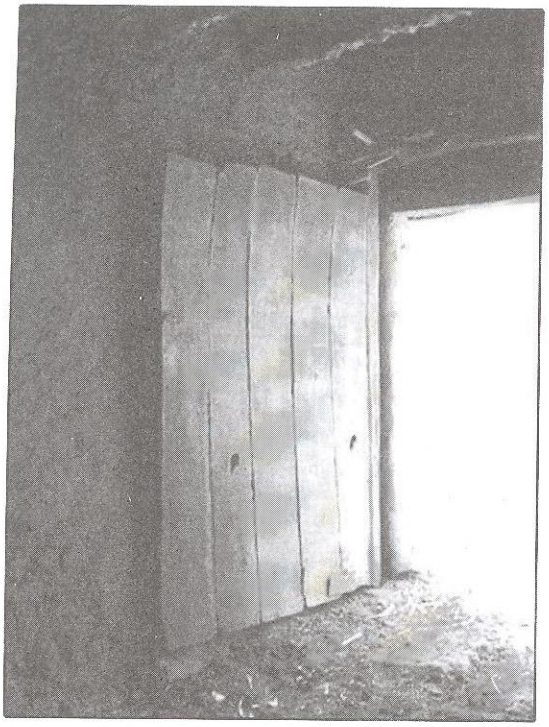


شكل (٢٨) السلم والكبينيه

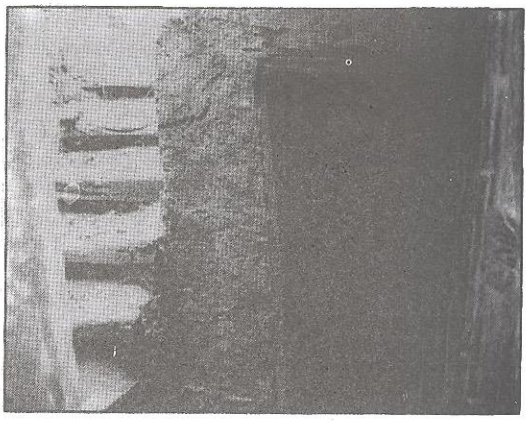
المتبن: المتبن أو (قاعة المتبن) هو المكان الخاص بتخزين علف الحيوانات، وهو عبارة عن حجرة صغيرة ملحقة بالحظيرة، وفى بعض الأحوال يكون المتبن جزءًا من



شكل (٢٩) المزيرة



شكل (٣١) باب الزريبة

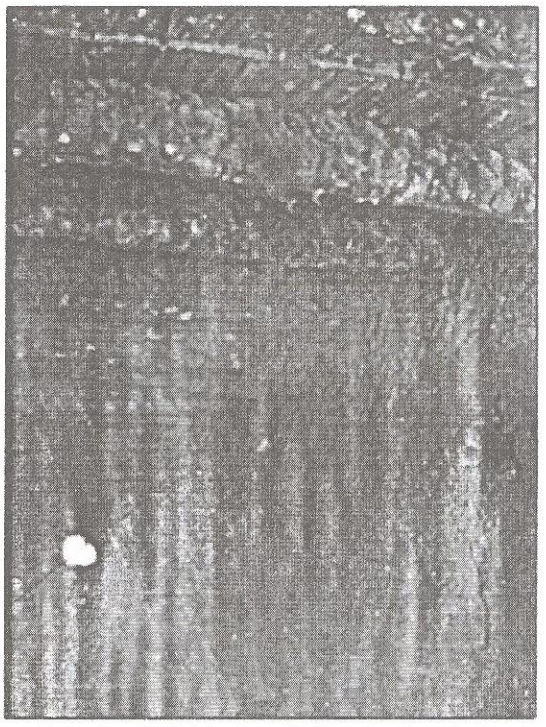


شكل (٣٠) المرحاض (الكبينيه)

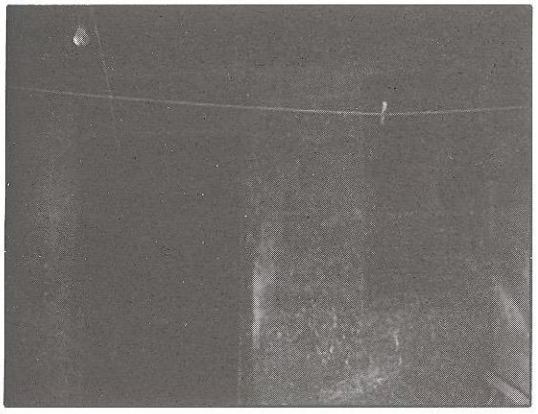
شكل (٣٢) المداود الطينية داخل الحظيرة (الزريبة)

الحظيرة، فى حالة صغر مساحة الدار، ويزود المتبن (بطوالات) وهى مصنعة من الأخشاب البلدية كما فى شكل (٣٤).

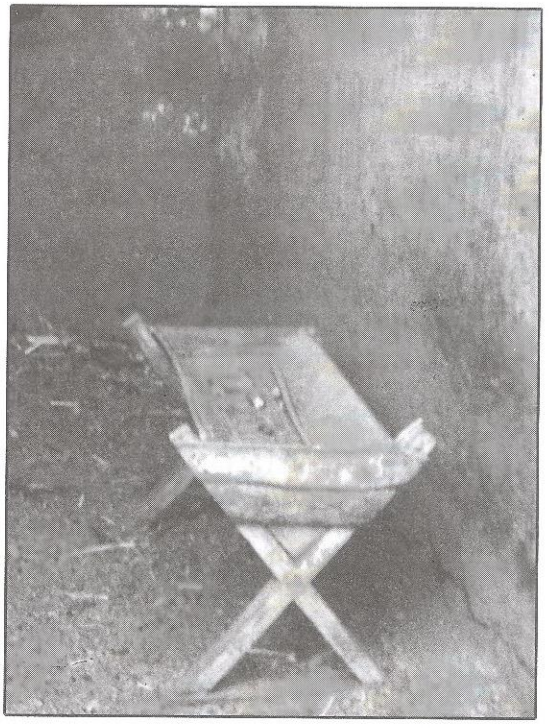
قاعة اللبن: قاعة اللبن عبارة عن حجرة مخصصة لصناعات الألبان ومنتجاتها المستخدمة للاستهلاك المنزلى أو للتجارة، وتقع قاعة اللبن مجاورة للحظيرة، فى الجزء الخلفى من الدار (ضهر الدار)، ويوضح شكل (٣٥) قاعة اللبن التى تزود (بشباك مناولة)، حيث تختص هذه القاعة بسيدة الدار فى المقام الأول، حيث يتم التعامل مع الشخص الموجود خارجها من خلال هذا الشباك، فى



شكل (٣٣) السقف الخاص بالزريبة والطاقات



شكل (٣٥) قاعة اللبن وشباك المناولة

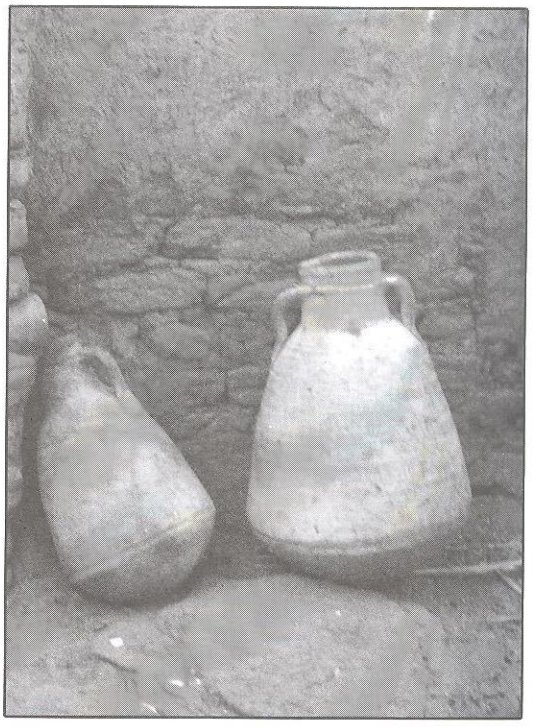


شكل (٣٤) الطوالة الخشب داخل المتبن

شكل (٣٦) محلبة

الوقت الذى يحكم فيه إغلاق الباب حتى لا تفسد تيارات الهواء الألبان أثناء تصنيعها، وتحتوى قاعة اللبن على الأدوات الخاصة بالألبان ومنتجاتها مثل (حصيرة الجبنة) و(المحالب) والأوانى الفخارية الخاصة بالجبن القديم (زلع المش) كما توضح الأشكال رقم (٣٦) و(٣٧) و(٣٨).

قاعة الفرن: (شكل ٣٩) عبارة عن حجرة تقع بمنطقة ضهر الدار، وأهم ما يميزها وجود الفرن الشتوى بداخلها، ويتميز الفرن الشتوى بسطحه الذى يسمح بالنوم عليه فى فصل الشتاء، كما يستخدم فى إعداد الأطعمة أثناء انشغال الفرن الصيفى الواقع بوسط الدار، وتستخدم طاقات تهوية لتصريف أدخنة الفرن أثناء عمله.



شكل (٣٧) زلع المش

شكل (٣٨) حصيرة الجبنة

شكل (٣٩) قاعة الفرن

كما توجد أنواع أخرى من قاعات الأفران تسمى (بيت الفرن) خارج الدور.

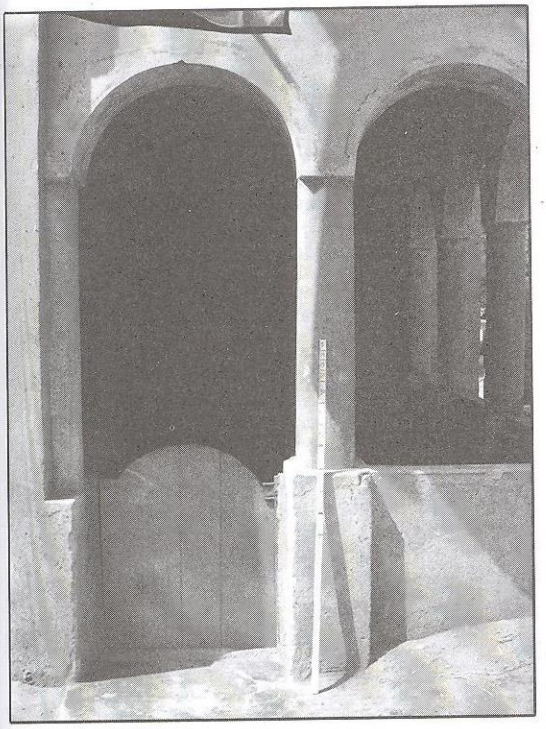
المضيفة: المضيفة عبارة عن مكان شبه خال من الحوائط الفاصلة، فى الغالب تكون عبارة عن عقود أو أكتاف مربعة حاملة لأسقفها، تقع بمقدمة الدار (وش الدار)، وتستخدم المضيفة فى استقبال الضيوف، كما يستخدمها أصحاب الدار فى الصيف والمناسبات العائلية الخاصة، والمضيفة من العناصر الثانوية للدار وتعد صورة من صور المكانة الاجتماعية التى تميز بيوت الطبقة ذات

المكانة الاقتصادية المتميزة إلا أنها أصبحت تقليداً بلا أساس اجتماعى فى أغلب الأحوال. وتزود المضيفة بالدكك الخشبية فى الغالب لاستخدامها فى الجلوس.

شكل (٤٠) مضيفة بعقود تقع بمنطقة وش الدار وتستخدم فيها الدكك الخشبية، والباب بمقدمة المضيفة

شكل (٤١) مضيفة على أكتاف مربعة مفتوحة

وكما يوضح شكل (٤٠) فإن المضيفة مكونة من عقود نصف دائرية على أعمدة دائرية فى مقدمة البيت، وللمضيفة باب يفتح من جهة الطريق فى مقدمة المضيفة.



شكل (٤٢) مضيفة بعقود والباب جانبى

أما شكل (٤١) فالمضيفة فيه مفتوحة (مضيفة بلدى) مقامة على أكتاف مربعة من الطوب.

أما شكل (٤٢) فالمضيفة مكونة من عقود نصف دائرية على أعمدة دائرية قاعدتها مربعة، أما الباب فيفتح فى جانب المضيفة، وهناك نوع آخر من المضايف يستخدم منفصلاً عن الدور.

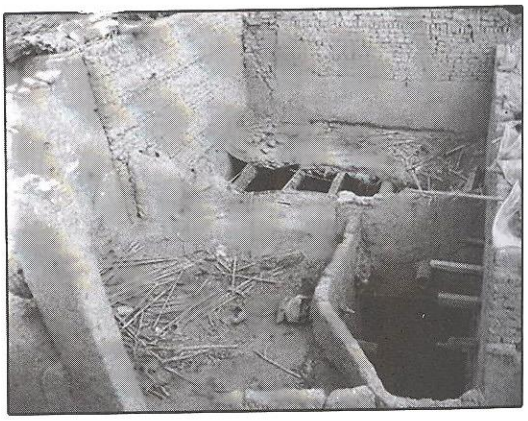
العناصر الفراغية بالطابق العلوى:

تشمل العناصرالفراغية بالطابق العلوى الحجرات التى تقع فوق مقدمة الدار (مقاعد الوش) وهى أهم (مقاعد) الدار التى تستخدم للإقامة، وتنقسم هذه المقاعد حسب موقعها إلى (مقعد الوسط) أى المقعد الواقع فوق مدخل الدار مباشرة، و(مقعد التراسينا) أى المقعد الذى يوجد به شرفة (تراسينا).

مقعد حضير:

ويوضح شكل (٤٣) الجزء الخلفى من السطح، حيث يُظهر الشكل وجود أجزاء خالية من الأرضية الطينية تستخدم فى تهوية وإضاءة بعض العناصر التى توجد بالطابق الأرضى مثل (الزرايب)، أو (قاعة الفرن)، وهذا الجزء من السطح يتجنب البناء عليه، أما إذا كانت هناك ضرورة ملحة، فيكون البناء (حضير) أى باستخدام الكتل الطينية كما سبق ذكره، ويسمى (مقعد حضير) ويتعامل مع الأرضية الخالية فيجزأ منها على شكل (ناروزة) كما يوضح شكل (٤٤).

وتستخدم مقاعد الحضير فى تربية الطيور وأحيانًا تسمى بأسمائها فيقال مثلاً (مقعد البط) وتغطى فتحة الأرضية (الناروزة) بشبكة مفتوحة من الغاب حتى لا تسقط الطيور منها.

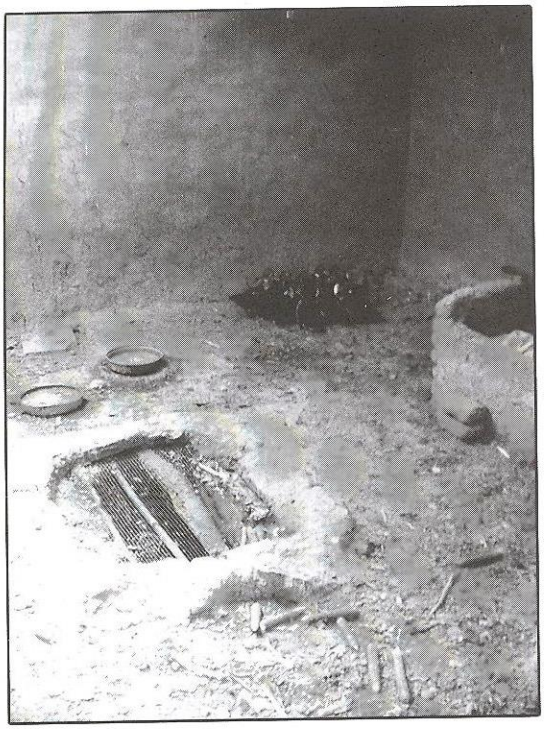


شكل (٤٣) خلفية السطح وأماكن التهوية

مقعد التراسينا:

يعتبر مقعد التراسينا ضمن أهم العناصر الفراغية للطابق العلوى، ويستخدم فى الإقامة كحجرات للنوم، وتشغل هذه المقاعد الجزء العلوى من منطقة (وش الدار) وفى الغالب يكون هناك أكثر من مقعد متجاور على نفس الشرفة (التراسينا) بعرض واجهة الدار.

ويستخدم مقعد التراسينا من خلال باب خاص به يفتح على الجزء الخالى من سطح الطابق الأرضى، وأحيانًا يستخدم شباك مجاور للباب للمساعدة فى عملية التهوية



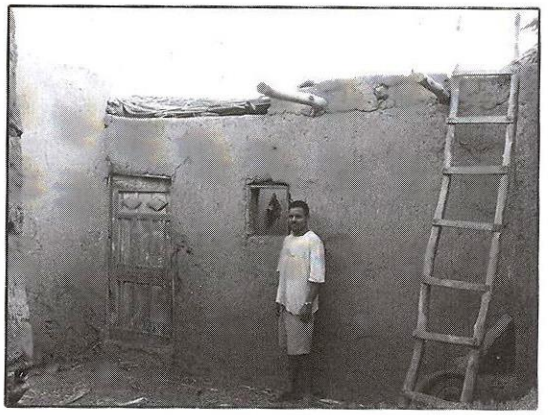
شكل (٤٤) مقعد الحضير والناروزة بأرضية المقعد

والإضاءة، أما من جهة التراسينا فالمقعد يفتح عليها من خلال باب وفى أحيان أخرى يستخدم شباك. كما يوضح شكل (٤٥).

شكل (٤٥) مقعد التراسينا

مقعد السطح: يوضح شكل (٤٦) مقعد السطح الذى يستخدم فى الإقامة ويقع على جوانب السطح ويفتح عليه من خلال باب وشباك، وفى الغالب لا يوجد له مطلات خارجية على الطريق.

مقعد الوش: يقع هذا المقعد فوق باب الدار الرئيسى مباشرة ويطل للخارج بواسطة شبابيك كما يوضح شكل (٤٧) ويستخدم للإقامة.



شكل (٤٦) مقعد السطح

شكل (٤٧) مقعد الوش

٢ ـ أسس توزيع العناصر الفراغية :

المقصود بالعناصر الفراغية الفراغات المسقوفة أو غير المسقوفة التى تقع داخل البيت، كالحجرات والمنافع والحظائر والأماكن التى تمارس فيها الأنشطة اليومية المرتبطة بدورة الحياة بالإضافة إلى الأنشطة الصناعية والحرفية المرتبطة بالبيئة المحلية.

وقد أفرزت الدراسة الميدانية لقرية أتريس أسسًا لتوزيع العناصر الفراغية تعتمد على تقسيم المسكن إلى أربعة أقسام على التوالى، القسم الأول منها ثانوى يرتبط أكثر بالبعد الاقتصادى والطبقى، الأقسام الثلاثة الأخرى أساسية تكاد تكون شائعة وملزمة إلى حد كبير.

اعتمد هذا الجانب من الدراسة على الاتجاه التصورى لحالة تقسيم المسكن من الداخل بعد مشاهدة نماذج عدة بمصاحبة أصحابها، خاصة أن العمل الميدانى يتطلب الحرص والكياسة فى الأمور التى تتعلق بعمق المسكن وخصوصية سكانه، وعلى هذا الأساس أمكن بناء عدد من النماذج التى قد تختلف فى بعض التفاصيل البسيطة، التى تعد من وجهة نظر الدراسة غير ذات أهمية، مثل اختلاف توزيع بعض الحجرات، أو يكون هناك اختلاف فى عدد الحجرات الداخلية، ولكن أهم ما نقصده فى هذا هو الوضع الملزم والشائع المعبر عن خصوصية الثقافة المتعلقة بأسلوب البناء وارتباطه ببيئته المحلية .

ويمكن حصر أسس توزيع العناصر الفراغية للمسكن واستخدامها على النحو الآتى:

يوضح شكل (٤٨) الطابق الأرضى الذى يضم المنطقة (A) التى تحتوى على (المضيفة) التى تستخدم فى استقبال الضيوف، والجلوس بداخلها فى فصل الصيف، و للمضيفة مدخل مؤد إليها من جهة الطريق، و يليها المنطقة (B) التى تحتوى على مدخل البيت و (الدهليز) الذى تقع على جوانبه (المنادر) التى تستخدم لإقامة الضيوف أو سكان الدار، و تسمى المنطقة (A) والمنطقة (B) (وش الدار) .

يؤدى الدهليز إلى المنطقة (C) التى تحتوى على أهم منطقة بالدار غير مسقوفة (وسط الدار) التى تمارس بها جميع الأنشطة الحياتية، وتضم فى (F) السلم المؤدى لسطح الدار أو الطابق العلوى، ويقع أسفل السلم أو يجاوره فى الغالب المرحاض أو (الكبينيه) الذى يتصل بالصرف المسمى (طرنش)، وتضم الفرن الصيفى الذى يتميز بسطحه الذى يشبه القبوه، ومكانًا للماء سواء

(طلمبة) أو (طرمبة) لها حوض يتم نزحه بعد امتلائه، أو (المزيرة) وهى عبارة عن زير من الفخار أو أكثر يستند على حمالة مصنوعة من الحديد أو الخشب ، ومن وسط الدار نجد (مقعد) أو أكثر يستخدم فى الإقامة، خاصة فى فصل الشتاء أو يستخدم كمكان يحتوى على (خزين الدار) المستخدم فى الحياة اليومية كالخبز والمسلى وبعض المحاصيل والحبوب كالقمح المطحون والأرز و البصل المجفف و خلافه ، وتجدر الإشارة إلى أن منطقة (وسط الدار) يفصلها عن منطقة (وش الدار) باب خاص يسمى (باب الوسط).

أما المنطقة الرابعة و الأخيرة (D) فتسمى (ضهر الدار)، و تضم (الزريبة) أو الحظيرة ويجاورها (مقعد اللبن) المخصص لتخزين وصناعة منتجات الألبان، و(متبن) مخصص لعلف الحيوانات، و(قاعة الفرن) وهى عبارة عن حجرة بها الفرن الشتوى الذى يتميز بسطحه المسطح الذى يستخدم كمكان للنوم فى فصل الشتاء .

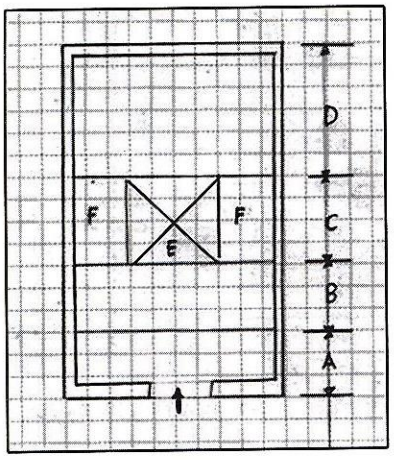
على هذا الأساس فإن الطابق الأرضى هو أساس البيت ونمطه ، ويضم أربعة أقسام فى ثلاث مناطق أساسية (وش الدار) و (وسط الدار) و(ضهر الدار).

أما فى الطابق العلوى كما يوضح شكل (٤٩) فنجد المنطقة (A) التى تشتمل على (مقعد) أو أكثر يطل على الطريق الخارجى للبيت، وتستخدم للنوم والإقامة لأبناء أصحاب الدار المتزوجين، أما المنطقة (B) فهى تضم المنطقة السماوية غير المسقوفة (D)، ويمكن عمل مقعد فى الجزء المسقوف منها إذا كانت هذه المنطقة متسعة المساحة، أما الخلفية (C) فلا يتم فوقها البناء فوق منطقة (الزريبة) بسبب وجود فتحات الإضاءة والتهوية (الناروزة) الخاصة (بالزريبة) (E) التى سيأتى ذكرها فى حينه ، ويمكن البناء فوق (قاعة الفرن) أو حسب حاجة أصحاب الدار لعناصر فراغية أخرى.

وهناك أكثر من طريقة لتوزيع العناصر الفراغية للدار حسب مساحة الدار ونمطها المعمارى، لكنها ملتزمة بالتقسيم السابق ذكره كالآتى:

(أ) عندما تكون مساحة واجهه البيت لا تتجاوز ٦ أمتار تقريباً من جهة العرض، ففى هذه الحالة إما أن يقع مدخل الدار فى الجهة اليمنى من الواجهة (باب مبحر)، أو يقع المدخل فى الجهة اليسرى (باب مقبل)، وكما يوضح شكل (٥٠) فإن منطقة (وش الدار) تضم مدخل الدار والدهليز (A)، وباب يؤدى إلى (المندرة) (B) التى تطل على الطريق الخارجى بواسطة شباك .

أما منطقة (وسط الدار) (C)، فنجد فيها السلم المؤدى للطابق العلوى، و(مقعد) أو أكثر حسب الاستخدام عند (D)، أما (ضهر الدار) (E) فيضم (الزريبة) و(مقعد) حسب الحاجة.

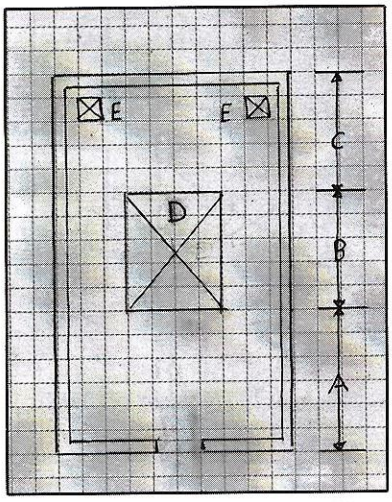


شكل (٤٨)

(A) المضيفة

(B) المنادر

(C) وسط الدار - [القاعات (F) - الحوش السماوى (F)]



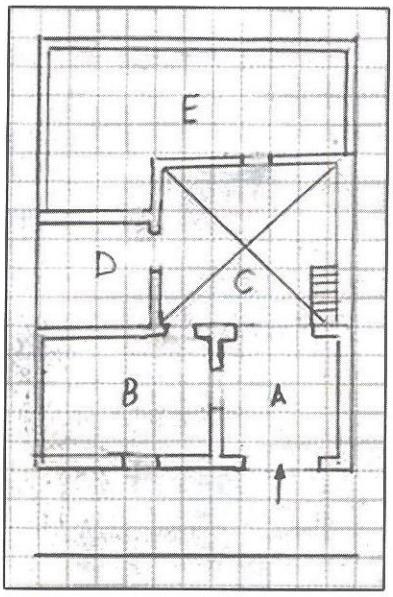
شكل (٤٩)

(A) مقاعد الوش

(B) المقاعد

(D) الحوش السماوى _ وسط الدار

(C) الخلفية (الضهر) _ والناروزة (E)

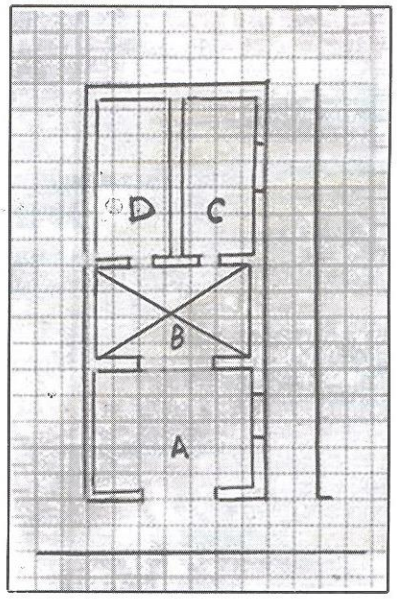


شكل (٥٠)

وش الدار – (المدخل A – المندرة B).

وسط الدار (الحوش C – والقاعة D).

ضهر الدار (E)



شكل (٥١)

وش الدار (A)

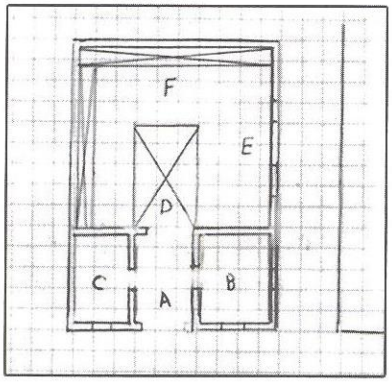
وسط الدار (B)

ضهر الدار – (الزريبة D والمقعد C)

(ب) أما إذا كانت الواجهة الخارجية ضيقة بحيث يتراوح العرض ما بين ٤ أمتار فأقل تقريبًا، ففى هذه الحالة كما يوضح شكل (٥١) فإن منطقة (وش الدار) (A) تمثل المدخل و الدهليز و مندرة الاستقبال، وتنفصل هذه المنطقة عن (وسط الدار) (B) بواسطة (باب الوسط) .

أما منطقة (ضهر الدار) فتضم (الزريبة) (D) و(قاعة) أو أكثر عند (C)، و فى حالة وجود طريق جانبى نجد القاعة تطل عليه بواسطة شباك أو أكثر .

(جـ) أما فى حالة الدور أو البيوت الإفرنجى أى التى لا يعمل أصحابها بالزراعة، وتخلو من (الزريبة)، فيتم توزيع العناصر الفراغية على النحو الذى يشابه الدور السابقة كما يوضح شكل (٥٢)، فالواجهة أو (وش الدار) تشمل المدخل (A) والدهليز الذى يؤدى إلى المنادر (B) و(C)، أما المنطقة (D) فتعد الحوش السماوى، الذى يؤدى بدوره إلى (ضهر البيت) أو الدار (F) ومنها تستبدل بالمقاعد حجرات (أود) لها شبابيك تطل على (مناور) سماوية تستخدم فى التهوية والإضاءة عوضًا عن (الناروزة) المستخدمة فى (الزرايب) من جهة (السقف) .



شكل (٥٢)

توزيع العناصر الفراغية فى البيت الإفرنجى

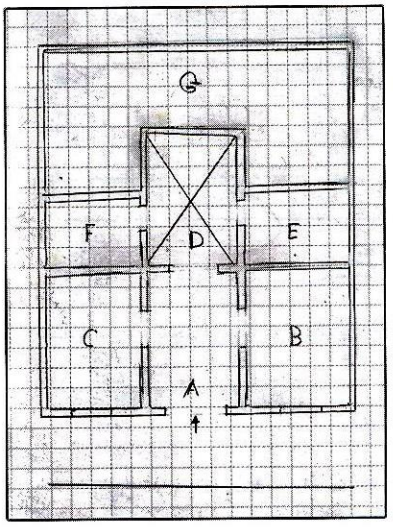
كما يمكن للحجرات أيضًا فتح شبابيك جهة المناور، ويمكنها أيضًا فتحها إذا كانت تطل على طرق جانبية .

وتفيد المناور أو (مساقط النور) فى تحقيق الخصوصية لسكان الدار وخاصة فى المنطقة الخلفية (ضهر البيت) والجوانب. ويشابه الطابق العلوى الطابق الأرضى فى طريقة التقسيم إلا أن الحجرات الواقعة على مدخل البيت من الخارج غالبًا ما تحتوى على شرفة (تراسينا) تطل على

الطريق، كما توجد دورة مياه خاصة لكل طابق وغالبًا ما يكون موقعها فى الخلفية ولها شباك يطل على المناور. كما يخلو البيت من العناصر الفراغية المرتبطة بالأبعاد الاقتصادية المرتبطة بالزراعة مثل الفرن الصيفى والشتوى ومقعد اللبن والمتبن .

(د) أما فى حالة اتساع الواجهة الخارجية للبيت وبالتالى اتساع مساحته وكما يوضح شكل (٥٣) نجد أن مساحة الواجهة متسعة من الأمام (وش الدار) وتزيد مساحة عرضها على أكثر من ٨ أمتار تقريبًا.

فعند منطقة (وش الدار) نجد المدخل والدهليز (A) فى المنتصف، ومنه نجد مندرة جهة اليمين (مندرة مبحرة) (B) وأخرى جهة الشمال (مندرة مقبلة) (C) أى على شمال الداخل إلى البيت ويمينه، ومن الدهليز نجد الأبواب الخاصة بالمنادر، كما يوجد للمنادر شبابيك تطل على الطريق من جهة الواجهة الخارجية للدار، ويتصل الدهليز بمنطقة (وسط الدار) (D) ـ عن طريق (باب الوسط) ـ التى يتفرع منها (المقاعد) (E) و(F) والتى تحتوى على الفرن الصيفى والسلم الذى يؤدى للطابق العلوى والمرحاض، أما منطقة الخلفية (ضهر الدار) (G) فتحتوى على الحظيرة والمتبن وقاعة اللبن وقاعة الفرن حسب احتياج سكان الدار



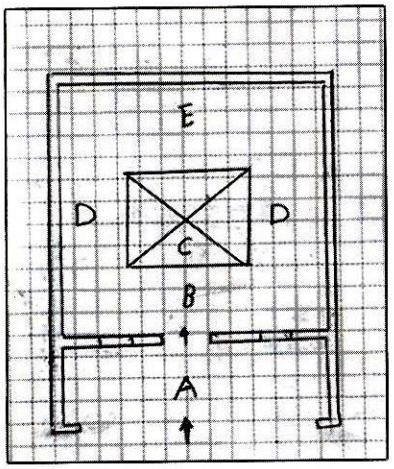
شكل (٥٣)

يوضح الشكل وش الدار (الدهليز والمدخل A- المنادر B-C)

منطقة وسط الدار (D) والمقاعد (E-F)

منطقة ضهر الدار (G) وتحتوى على الحظيرة والمتبن وقاعة الفرن و قاعة اللبن.

(هـ) و عندما تمكن مساحة الدار، وخاصة من خلال اقتطاع جزء من المقدمة عندما تكون المساحة عميقة إلى الداخل لتكوين مضيفة، كما يوضح شكل (٥٤) فإن المنطقة (A) تستخدم كمضيفة مفتوحة على شكل عقود أو على شكل أعمدة مربعة الشكل، تستخدم لاستقبال الضيوف أو الجلوس فيها من قبل أصحاب الدار، حيث توفر المضيفة الخصوصية لأصحاب الدار، وللمضيفة مدخل أو أكثر يؤدى إليها، وتقدم الخدمة للجالسين فيها من خلال شباك أو باب المنادر المطلة عليها، ويلى المضيفة من الداخل مدخل الدار المؤدى للدهليز والمنادر كما فى المنطقة (B)، ويلى ذلك منطقة وسط الدار (C) التى تكون الحوش السماوى ومنه تتفرع المقاعد بأنواعها المختلفة كما فى المنطقة (D)، أما منطقة الخلفية أو ضهر الدار (E) فتشغلها الزريبة والعناصر المساعدة لها مثل قاعة اللبن أو قاعة الفرن والمتبن .



شكل (٥٤)

المضيفة (A) - المدخل والدهليز والمنادر (B)

الحوش السماوى (C)- المقاعد (D) _ الخلفية (E)

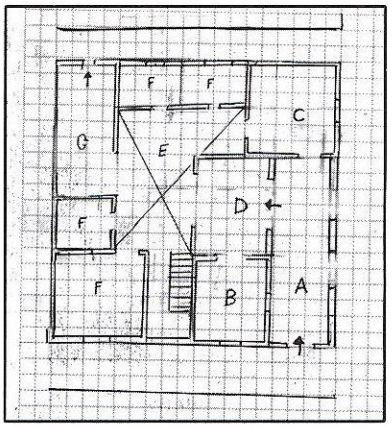
أما فى الطابق العلوى فتشغل المقاعد المنطقة A-B وتترك المنطقة C خالية من المبانى وكذلك يتجنب البناء فوق منطقة الزريبة (E) لوجود فتحات التهوية والإضاءة (النارورة).

(و) وهناك توزيع للعناصر الفراغية يخص الدور المتسعة المساحة والتى تقع على أكثر من طريق، وكما

يوضح شكل (٥٥) فنجد منطقة وش الدار تشمل المضيفة (A) التى تفتح على الطريق المتسع وتطل عليه بواسطة عقود متكررة ومنها نجد مضيفة بحرية وأخرى قبلية كما فى (B-C) وتطل المنادر على المضيفة بواسطة شبابيك أو أبواب بحيث يمكن استخدامها لخدمة من فى المضيفة دون (جرح الدار)، كما يوجد للمنادر شبابيك تطل على الطرق الجانبية للدار أيضًا.

ومن المضيفة نجد مدخل الدارالذى يؤدى إلى الدهليز (D) الذى ينفصل عن منطقة وسط الدار التى تضم الحوش السماوى (E) الذى يضم القاعات باختلاف أنواعها (F) والسلم المؤدى للطابق العلوى والفرن الصيفى والمرحاض المجاور للسلم فى الغالب، أما منطقة ضهر الدار فتضم الزريبة (G) والقاعات الملحقة بها، ومن الممكن أن يكون للزريبة باب خاص يفتح على الطريق الجانبى.

أما فى الطابق العلوى فنجد الحجرات العلوية (المقاعد) تشغل المنطقة (A-B-C-D) وتترك المنطقة الواقعة فوق الزريبة خالية من المبانى.



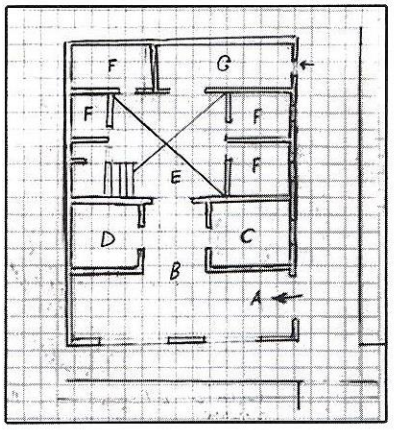
شكل (٥٥)

يوضح الشكل منطقة وش الدار (A-B-C-D) ومنطقة وسط الدار (E-F) ومنطقة ضهر الدار (G) ومايتبعها من قاعات.

(ز) ويوضح شكل (٥٦) توزيع العناصر الفراغية لدار بمضيفة (A) تقع على واجهة الدار من الخارج ولها باب خاص يفتح جهة الطريق الأكثر اتساعًا، ويقع مدخل الدار (B) والدهليز فى منتصف الواجهة والمضيفة. وبالتالى نجد مندرتين تقع على يمين الداخل إلى الدار ويساره (مندرة مبحرة) (C)، والأخرى (مندرة مقبلة) (D)، كما يمكن فتح أبواب أو شبابيك لخدمة المضيفة، أو تفتح شبابيك للمنادر المطلة على الطرق الجانبية للدار، كما يوجد أيضًا أبواب تخص المنادر من جهة الدهليز.

أما منطقة وسط الدار (E) فتضم الحوش السماوى والسلم المؤدى للطابق العلوى، والفرن الصيفى والمرحاض الذى يقع أسفل السلم أو يجاوره، ويتفرع من منطقة وسط الدار أيضًا القاعات (F)، أما الخلفية أو ضهر الدار (G) فتضم الزريبة التى يمكن لها أن تفتح بابًا جهة الطريق بالإضافة إلى قاعات الخدمة كقاعات اللبن والمتبن.

أما الطابق العلوى فنجد أن المنطقة (D -A-B-C) تشغلها المقاعد التى تطل على واجهة الدار، و يخلو المكان الواقع فوق الزريبة من البناء لوجود النافورة الخاصة بالتهوية والإضاءة، كما يمكن بناء مقعد أو أكثر حسب الحاجة فى المنطقة (F).



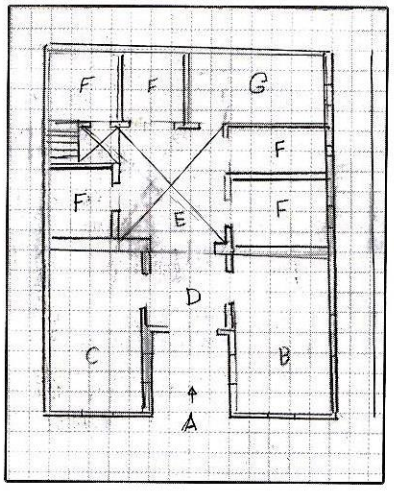
شكل (٥٦) توزيع العناصر الفراغية لدار بمضيفة

ومدخلها فى المنتصف ومندرة جهة اليمين وأخرى جهة اليسار من المدخل .

(ح) نوع آخر من الدور يرتد فيه المدخل للداخل عن مستوى الواجهة الخارجية، و كما يوضح شكل (٥٧) فالجزء المرتد للداخل (A) يستخدم كمضيفة، ومنها نجد شبابيك وأبواب المنادر المطلة عليها، حيث تضم منطقة وش الدار هذه المضيفة إن جاز التعبير، والمدخل والدهليز (D) ومنه باب المندرة التى تقع على الجانب الأيمن (B)، والمندرة الأخرى الواقعة على الجانب الأيسر (C).

وينفصل الدهليز عن وسط الدار (E) بواسطة باب الوسط ، وتشمل منطقة وسط الدار السلم والمرحاض والقاعات (F) والفرن الصيفى والمزيرة، أما الخلفية أو منطقة ضهر الدار فتحتوى على الزريبة (G) التى من الممكن أن يكون لها باب خاص جهة الطريق الجانبى أو طاقات علوية تستخدم فى التهوية إلى جانب الناروزة العلوية، وتضم أيضًا القاعات المستخدمة فى خدمة الزريبة كقاعة اللبن والمتبن.

أما الطابق العلوى فتشغل المقاعد فيه منطقة وش الدار التى تضم (A-B-C-D) وتترك الأماكن الواقعة أعلى الزريبة خالية من البناء ومن الممكن بناء مقاعد فى المنطقة (F) حسب احتياج أصحاب الدار، وتطل المقاعد على الطريق من جهة الواجهة بواسطة التراسينا، وعلى الطرق الجانبية بواسطة شبابيك.



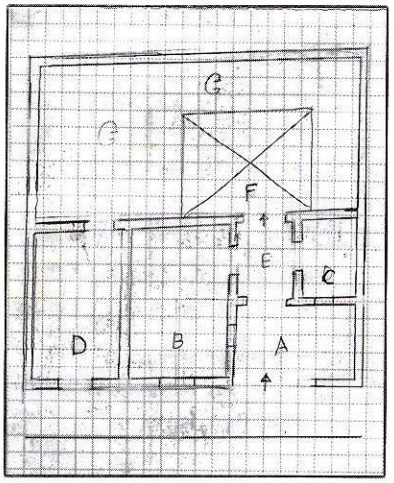
شكل (٥٧)

المدخل المرتد للداخل المستخدم كمضيفة

(ط) ويوضح شكل (٥٨) توزيع العناصر الفراغية للدار عندما يرتد جانب من جوانبها للداخل مكونًا جزءًا يستخدم كمضيفة (A)، ومن هذا الجزء نجد مدخل الدار المؤدى إلى الدهليز (E) ومندرة (C)، و على الجانب الآخر من الواجهة الأكبر امتدادًا نجد مندرة أو أكثر (B-D) لها شبابيك تطل على الطريق من الخارج، أما المندرة المجاورة للمضيفة فتطل عليها بواسطة شباك ومن الممكن أن يكون لها باب أيضًا لتسهيل خدمة من فى المضيفة.

ومن الدهليز نجد وسط الدار (F) الذى يضم الحوش السماوى وخدماته من الفرن الصيفى والمرحاض والسلم المؤدى للطابق العلوى، وبعض القاعات، أما الخلفية أو منطقة ضهر الدار (G) فتشمل الزريبة والقاعات التابعة لها كقاعة اللبن والمتبن وقاعة الفرن.

وفى الطابق العلوى تنضم (A-B-C-D) لتكوين المقاعد التى تطل على الواجهة الخارجية بواسطة الشبابيك والتراسينات، وتترك الأماكن الواقعة فوق الزريبة خالية من البناء بسبب وجود الناروزة السابق ذكرها.



شكل (٥٨)

الهوامش :

(١) إيكه هولكتراس، **قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور**، ترجمة: محمد الجوهرى وحسن الشامى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٢٧.

(٢) راجع الاتفاقية المنشورة بمجلة «**الثقافة الشعبية**»، البحرين، أبريل ٢٠٠٨، ص ١٤٢-١٥٤.

(٣) حنا نعيم حنا، **أرشيف المأثورات الشعبية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، أبريل ٢٠٠٨.

(٤) محمد رمزى، **القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون تاريخ، ص٥٣.

(٥) إميلينيوا، **حياة وعظات الأنبا مقار مع نبذة عن كنيسة أتريس**، إصدارات كنيسة الأنبا مقار بأتريس، ط ٢، ١٩٩٧، ص٢٢٥-٢٢٦.

(٦) جدول من الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء، تعداد ٢٠٠٦.

(٧) نيلى حنا، **ثقافة الطبقة الوسطى فى مصر العثمانية**، ترجمة: رؤوف عباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤ ، ص٤٤-٤٥.

(٨) محمد عبد السلام الغمرى، **عمارة القبح وثقافة القهر**، ٢٠٠٤.

(٩) على رأفت ، **المضمون والشكل ، بين العقلانية والوجدانية** ، موسوعة الإبداع المعمارى، مركز أبحاث إنتركونسلت، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٣٧.

(١٠) عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، **الريف المصرى فى القرن الثامن عشر**، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦، ص٣٥.

(١١) جينيفر سيكرس، **الثقافة الحضرية فى مدن الشرق**، ترجمة: ليلى الموسوى، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد ٣٥٨، الكويت، ٢٠٠٤، ص١٥.

(١٢) حسن فتحى، **عمارة الفقراء**، ترجمة: مصطفى فهمى إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٧٩.

(١٣) مايكل زيمرمان، **الفلسفة البيئية**، ترجمة: معين شفيق، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد ٣٣٢، ج١، الكويت، ٢٠٠٦، ص٢٠٤.

(١٤) على رأفت، **مرجع سبق ذكره**، ص٢٩.

(١٥) **المرجع السابق نفسه**.

(١٦) شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالى**، دراسة فى سيكولوجية التذوق الجمالى، سلسلة (عالم المعرفة)، الكويت، ٢٠٠١، ص٣٧٨.

(١٧) www.Designcommunity.com

(١٨) ج. ج كراوثر، **قصة العلم**، ترجمة: بدوى عبد الفتاح - مراجعة: يمنى طريف الخولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٣.

(١٩) حنا نعيم حنا، **الخصائص الثقافية والفنية لواجهات المسكن فى العمارة الشعبية**، رسالة دكتوراه، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٠.

(٢٠) لمزيد من التفاصيل يمكن مراجعة الموضوعات الآتية على شبكة الإنترنت:
- Sacred Geometr. و - Vastu Shostra

(٢١) على رأفت: **مرجع سبق ذكره**، ص٣٧.

(٢٢) تود آى بارك، **موسوعة علم نفس الإبداع - الإبداع عبر الثقافات**، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص٦٥٢.

(٢٣) The Architecture Project Aesthetic - University of Arizonahttp; //tutorials.architecture Arizona. edu.

(٢٤) على رأفت: **مرجع سبق ذكره**، ص٣٧.

المأثورات الشعبية فى عمارة قبور(*) المسلمين بالقاهرة

دراسة ميدانية بجبانة(**) سيدى جلال

يحيى حسن محمد

باحث فى الآثار المصرية.

دراسة أنماط بناء القبور الشعبية بصفة عامة ليست بالأمر اليسير؛ وذلك بسبب التنوع الشديد فى طرق بناء القبور فى مصر، من حيث التصميم الداخلى والشكل الخارجى، ولاختلاف مواد البناء المستخدمة وتقنياته، وتنوع الرموز الثقافية والزخارف والكتابات فى تركيبات القبور وشواهدها، وربما لتعدد الثقافات المحلية واختلاف طبيعة البيئة من مكان لآخر.

ينصب محور اهتمامنا بالمقابر فى مدينة القاهرة بسبب اختلافها الكبير عن بقية المقابر التى تخص سكان مدن مصر.

فالتغير المستمر للمجتمع يستتبعه تغير فى الثقافة المحلية السائدة لإحداث نوع من التكيف الثقافى للإنسان، ولهذا فالعمارة مرآة عاكسة للتغير النسبى الذى يطرأ على ثقافة المجتمع من خلال تحليل عناصره المعمارية، وهى بالتالى توثق لثقافة ماضية من خلال تحليل العناصر المعمارية للمبانى القديمة الباقية، ولطبيعة الثبات النسبى فيما يتعلق بالموت وبناء القبور فتكون دراسة عمارة القبور من الموضوعات المهمة فى توثيق تراثنا، وإننا لا نستطيع دراسة بناء القبور وزخرفتها بوصفها ثقافة مادية بمعزل عن الثقافة اللامادية من عادات وتقاليد ومعتقدات وأقوال مأثورة ترتبط بهذا البناء وتعمق فهمنا له.

أجريت هذه الدراسة بمنطقة جبانة المماليك القبلية والمعروفة باسم جبانة سيدى جلال بمنطقة السيد عائشة تحت سفح جبل المقطم(***) بمدينة القاهرة، فمنذ دخول الإسلام مصر حرص سكان القاهرة على اتخاذ سفح جبل المقطم فى الشرق

تم الجمع الميدانى من خلال العمل بمشروع السيوطى بتمويل من مؤسسة جيتى تحت إدارة جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس.

Conflicting claims to multi-functional historic zones, the Cemetry of Al - Suyuti Cairo, A Getty / UCLA Collaborative Research Project.

(*) ومفردها مقبرة وهى موضع القبر، والقبر مدفن الإنسان، وأقبره جعل له قبرًا. (محمد حمزة الحداد، **قرافة القاهرة فى عصر سلاطين المماليك**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م، ص٣).

(**) جمعها جبانات وهى الصحراء وتسمى بها المقابر لأنها تكون فى الصحراء تسمية للشىء بموضعه وقيل هى المصلى فى الصحراء أو هى الصحراء. محمد حمزة الحداد، **السابق**، ص٣.

(***) يطلق اسم جبل المقطم على حافة الوادى الشرقية كلها تجاوزًا ولكن

جبانة لهم لسببين، أولهما العامل الجغرافى المتمثل فى صلاحية المكان للدفن، والثانى العامل الروحى؛ فقد جاء فى الأثر "أن الله سبحانه وتعالى كرم جبل المقطم حين أطاع أمر الله فجاد لجبل الطور بسيناء بكل ما كان عليه من شجر ونبات ومياه حتى صار أقرع فأوحى إليه لأعوضنك عما كان على ظهرك ... لأجعلن فى سفحك غراس أهل الجنة"(١).

ولجبل المقطم مكانة خاصة فقد شرفه الله بأن جعل غراسه أهل الجنة، فقد حكى الإمام الليث بن سعد : "أن المقوقس سأل عمرو بن العاص أن يبيعه سفح جبل المقطم بسبعين ألف دينار، فكتب بذلك إلى أمير المؤمنين عمربن الخطاب رضى الله عنه، فرد عليه عمر قائلاً : سله لماذا أعطاك ما أعطاك فيه وهو لا يزرع ولا يستنبط منه ماء؟ فسأل عمرو بن العاص المقوقس عن ذلك، فقال : إنا نجد صفته فى الكتب القديمة أنه يدفن فيه غراس أهل الجنة فكتب بذلك عمرو بن العاص إلى أمير المؤمنين، فرد عليه قائلاً : أنا لا أعرف غراس الجنة إلا للمؤمنين، فاجعلها مقبرة لمن مات قبلك من المسلمين ولا تبعه بشيء"(٢)، فكان أول من دفن فيها رجل من المعافر(****) يقال له عامر فقيل : عمرت(٣).

وكانت تسمية الجبانة بسبب الشهرة الواسعة للشيخ جلال الدين الأسيوطى (السيوطى) ووجود ضريحه الذى يأتى له الزوار من محبى الشيخ لمودته، وفى خلال العمل الميدانى بالجبانة ذكر محبو سيدى جلال الدين السيوطى : أن قراءة الفاتحة لسيدى جلال تكون ١١١ مرة، وأن سيدى جلال عندما كان يمسك بالسبحة ويصلى على النبى ١٢ مرة بعبارة "اللهم صلى ع النبى" ففى المرة الـ١٣ يكون سيدى جلال قد سافر إلى السعودية، وأنه رأى الرسول عليه الصلاة والسلام ٧٥ مرة فى اليقظة.

تقنيات بناء القبور

بالرغم من تعدد المسميات التى تطلق على أنماط بناء القبور من خلال التصميم الداخلى للقبور فإن تقنية البناء المتبعة موروثة من أجداد البنائين، حيث يتم حفر الأرض بالمساحة المخصصة للانتفاع بها كمقبرة بعمق أكثر من مترين ونصف المتر، ويطلق الترابية مصطلح (الشهبة) على ناتج الحفر من الأتربة، ثم وضع طبقة تأسيس وهى مكونة من كسر الأحجار مع مونة قوامها جير ورمل، وقديمًا كانت فى بعض الأحيان مكونة من كسر الأحجار مخلوطة بالطين كمادة رابطة وكان استخدام الطين مفضل لأنه لم تمسه نار، ويراعى أن تكون طبقة التأسيس موضوعة أسفل الجدران التى ستبنى بسمك أكبر وبعمق حوالى نصف المتر، ثم تبنى الجدران من الحجر المنحوت وغالبًا ما تكون الأحجار مجلوبة من منطقة جبل الجيوشى وذلك لسهولة جلبها ونحتها، ويتم وضع الأحجار متراصة رأسيًا فى صفوف لتكوين الجدران، وعند ارتفاع حوالى متر ونصف ـ من سطح القبر من الداخل ـ يبدأ القائم بالعمل بداية بناء الترسين (العقدين) المتقابلين حيث يكون أحدهما أعلى مدخل حجرة الدفن بطريقة وضع عصا مثبتة بمنتصف حجرة الدفن إلى نقطة بداية الترس إلى الجهة المقابلة لحساب دوران القبو، ثم يقوم ببناء الترسين فهما بمثابة دعامتين سيقوم ببناء القبو عليهما، وعند بناء القبو يتم وضع لوح خشبى مرتكز على عصاتين مثبتتين بمنتصف حجرة الدفن ويضع الأحجار المكونة للقبو متراصة مكونة مدماجًا ويتم ربط الأحجار بالجبس من أعلى الأحجار، وبعد الانتهاء من المدماج ينتقل القائم بالعمل

يقصد به على وجه التحديد ما يطل من الحافة على الفسطاط والقاهرة . عبدالعال الشامى ، **مصر عند الجغرافيين العرب** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٣م، ص ٧١، ووردت عدة روايات منها أنه عرف بالمقطم نسبة إلى مقطم ابن مصرايم بن بيصر بن حام بن نوح عليه السلام ، وكان رجلاً صالحًا انفرد بهذا الجبل لعبادة الله تعالى فعرف به ، ووردت رواية أخرى : أنه عرف بهذا الاسم من أجل مقيطام الحكيم كان يعمل فيه الكيمياء وأختصر من اسمه وبقى ما يدل عليه فقيل له جبل المقطم يعنى جبل مقيطام الحكيم . القلقشندى، **صبح الأعشى فى صناعة الإنشا** ، ج٣، ص ص ٣٠٩-٣١٠. ورواية ثالثة تذكر أن : المقطم مأخوذ من القطم وهو القطع فكأنه لما كان منقطع الشجر والنبات سمى مقطم، وكذلك فإن جبل المقطم به الكثير من العيوب والانكسارات وأن اسم مقطم هو وصف لهذا الجبل. فتحى الحديدى، **دراسات فى مدينة القاهرة** ، ١٩٨٢م، ص٥٧.

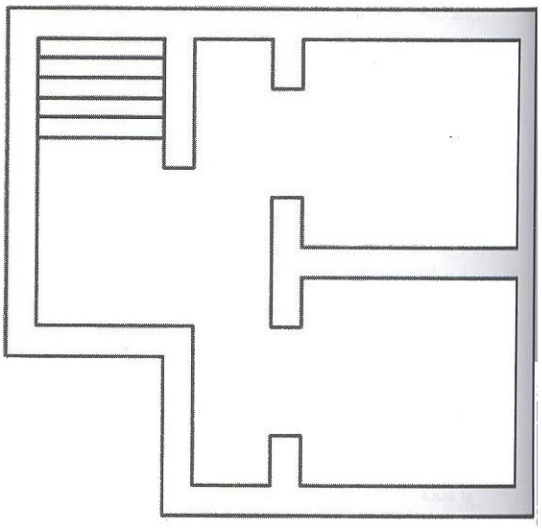
(١) موفق الدين بن عثمان ، **مرشد الزوار إلى قبور الأبرار المسمى الدر المنظم فى زيارة الجبل المقطم** ، تحقيق محمد فتحى أبوبكر ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، مقدمة الكتاب، ص ص ٥-٦.

(٢) موفق الدين بن عثمان ، **السابق** ، ص١٣.

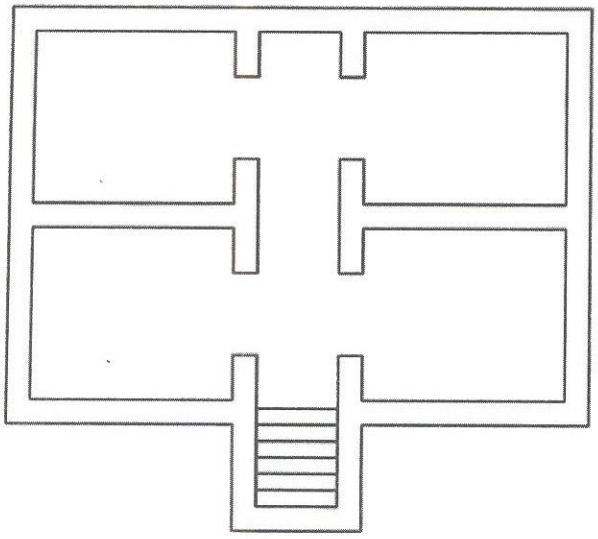
(****) المعافر قبيلة كبيرة قوية ويبدو أنهم كانوا يقيمون باليمن فى مكان ممتاز وكانوا أولياء ومناضلين مثلما كانوا مهرة فى صناعة الثياب المعافرية التى اشتهروا بها وكانت أعدادهم كثيرة. عبدالله خورشيد، **القبائل العربية فى مصر**، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٦٧.

(٣) جلال الدين السيوطى، **حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة** ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٩٧م، ص١٠٩.

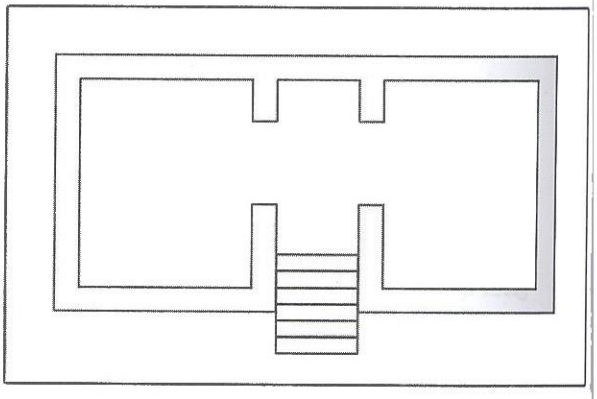
رسم تخطيطى يوضح أنماط بناء القبور



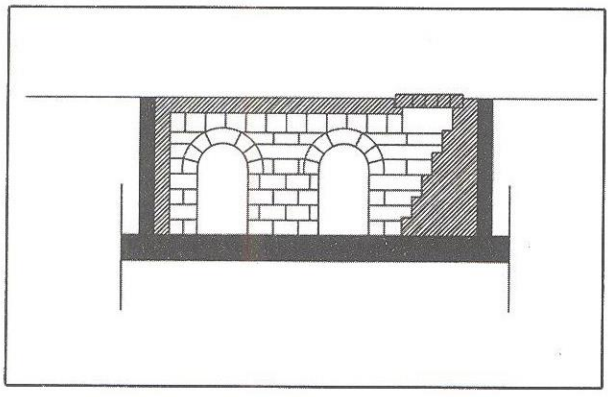
مسقط افقى لمقبرة بريشة او بفص



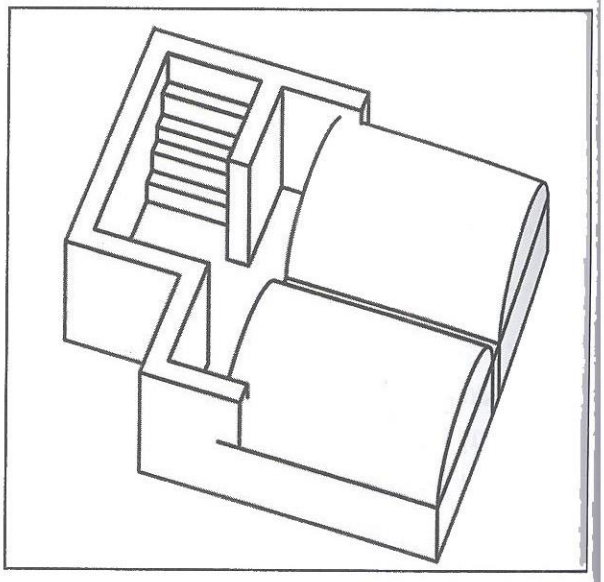
مسقط أفقى لمقبرة بصالة



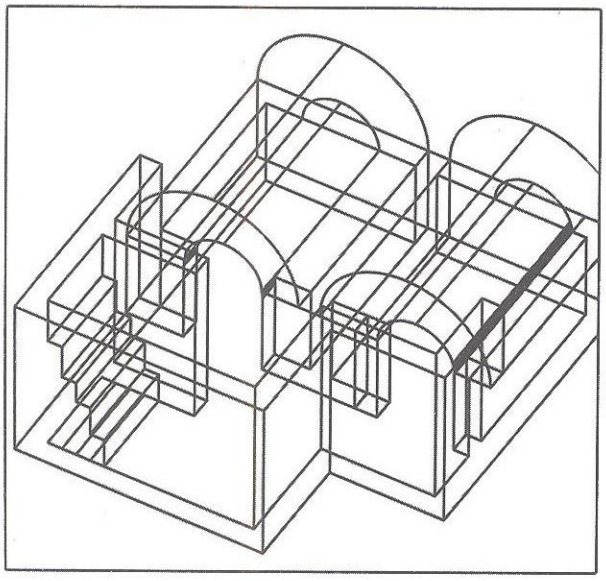
مسقط أفقى لمقبرة بصدر



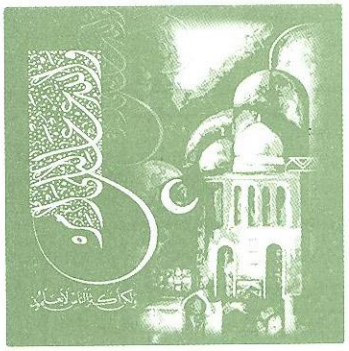
قطاع طولى لمقبرة بصالة



منظور لمقبرة بريشة أو بفص



منظور لمقبرة بريشة أو بفص



لبناء مثيله فى الجهة المقابلة وهكذا حتى يتم بناء القبو بالكامل، ويتم عمل كحلة أو تكحيل (وضع مادة رابطة) بين الأحجار، وقديمًا كانت تستخدم نفس التقنية فى بناء القبور ولكن باختلاف مواد البناء فكانت من أحجار مكتملة فى حالة أن يكون صاحب القبر ميسور الحال أو بكسر الأحجار فى حالة عدم الاستطاعة المالية لصاحب القبر، مع وضع مادة رابطة للبناء من الطين، وكان يتم عمل بياض للجدران من الطين أو الطين المخلوط بالرمال فى بعض الأحيان، ويتم وضع طبقة من الرمال النظيفة بسمك يتراوح ما بين ٣٠ إلى ٥٠ سم بأرضية القبر وهى تمثل سطح القبر من الداخل، ويطلق على موضع (المنامة) الدفنة، ودائمًا تكون حجرة دفن الرجال على يمين النازل للقبر وحجرة دفن الحريم على يساره، هذا فى حالة أن القبر يكون مخصصًا للحريم والرجال معًا، حيث يقول الترابية: "الدفن الصحيح إن الست تكون تحت رجل الراجل" وهنا كان تحديد اتجاه حجرات الدفن داخل القبر بناء على هذا القول، وقد يختلف تحديد اتجاه البناء وفق طبيعة الأرض فيتغير الاتجاه بحيث تكون الحجرتان متجاورتين، وحينها تكون حجرة دفن الرجال على يمين النازل وتكون الحريم على يمين الرجال، وقد يكون القبر عبارة عن حجرة واحدة مخصصة للرجال فقط أو للحريم فقط أو قد يكون حجرتين مخصصتين للرجال فقط أو للحريم فقط، ويطلق على حجرة الدفن (عين أو روح).

أنماط بناء القبور

١ ـ مقبرة بعين واحدة

هذا النمط فى بناء القبور ربما يكون هو الأقدم بالنسبة لمقابر العامة، وغالبًا ما تكون خارج الأحواش المسورة وتتميز بمساحاتها الصغيرة، إذ تتكون المقبرة من عين أو روح (حجرة) واحدة للدفن، وعادةً ما تكون للرجال فقط أو للنساء فقط، لها مدخل للنزول والصعود غالبًا ما يكون (مَنْزَلْ سقط) وسبب تسميته بهذا هو عدم وجود سلالم للنزول والصعود عليها لتسهيل عملية دفن الميت وذلك بسبب صغر مساحة القبر، ويسمى قاع القبر أسفل فتحة المَنْزَلْ عند مستوى سطح الأرض من داخل القبر(بحِجْرْ المَنْزَلْ)، وفتحة النزول للقبر مغطاة ببضع مجاديل (قطع حجرية طويلة) متراصة بشكل أفقى، حيث يتم إحكام غلقها بالطين ثم توضع الأتربة عليها، وحجرة الدفن مغطاة بقبو مبنى من الأحجار، وفى حالة امتلاء القبر بعظام الموتى يتم تكفين العظام البالية كل شخص على حدة، ثم حفر سطح القبر بعمق حوالى٥٠ سم ووضع عظام الأموات فى القاع الجديد ثم إضافة طبقة من الرمال تقدر بحوالى من ٣٠ إلى ٥٠ سم عليهم فيصبح القبر خاليًا من العظام ويمكنه استيعاب عدد آخر من الأموات، تلك التقنية تستخدم فى جميع أنماط المقابر.

٢ ـ مقبرة بفص أو بريشة

هذا النمط فى بناء القبور، غالبًا ما يكون فى المقابر التى تكون خارج الأحواش المسورة أو ما يطلق عليها تربة فردانى (مقبرة مفردة) وتتسم بصغر المساحة المخصصة للدفن، وسبب ظهور هذا النمط فى البناء يرجع إلى صغر المساحة المخصصة للقبر، التى كانت تسمح ببناء عين أو روح (حجرة) واحدة فقط بمساحة

جيدة، وبسبب عدم الاستطاعة المالية لصاحب القبر فى شراء أو إنشاء قبرين أحدهما للسيدات والآخر للرجال، كذلك رغبة صاحب القبر فى الفصل بين السيدات والرجال المدفونين داخل القبر، فأبدع البَنَّاءْ الشعبى فكرة إقامة جدار فاصل بين منطقة دفن الرجال ومنطقة دفن السيدات، وهذا الجدار هو المسمى فص أو ريشة، وإن كانت تسمية تربة بفص هى الأكثر شيوعًا من تربة بريشة والتسميتان للنمط نفسه .

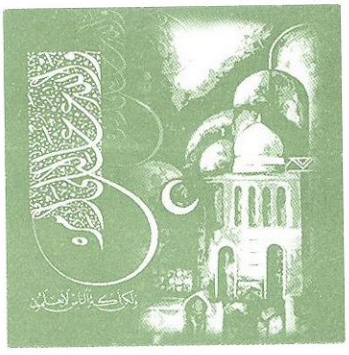
ويتم النزول من خلال فتحة فى سطح الأرض مغطاة بالمجاديل (قطع حجرية طويلة) المتراصة بشكل أفقى ويتم إحكام غلقها فيما بين المجاديل بالطين ثم وضع الأتربة عليها، يلى الفتحة مدخل القبر أو بما يسمى مَنْزَلْ سقط، ولذلك ابتكر البَنَّاءْ الشعبى فيما بعد وسيلة بديلة عن فكرة وجود سلالم وهى عمل درجات من الجدران بحيث تكون جدران المدخل من أعلى عند سطح الأرض قليل السمك وكلما اتجه لأسفل كل ٥٠ سم تقريبًا يزيد من سمك أحد الجدران حوالى ٢٠ سم وهكذا يساعد الأشخاص الراغبين فى دفن موتاهم فى النزول بشكل أسهل عن طريق استخدام بروز الجدار بشكل تدريجى كسلالم للنزول والصعود، ويسمى قاع المدخل عند مستوى سطح الأرض فى داخل القبر(بحِجْرْ المدخل) وعادةً ما يكون مواجهًا للحائط الفاصل بين حجرتى الدفن .

يلى حِجْرْ المدخل ما يسمى بالطرقة وهى مساحة مستطيلة بطول حجرتى الدفن وبعرض يتراوح ما بين ٨٠ و١٠٠ سم، فإذا كان المتوفى رجلاً فيتم الاتجاه يمينًا حيث حجرة دفن الرجال، وإذا كانت سيدة فالاتجاه يكون لليسار، يعلو الطرقة قبو، ثم حجرتى الدفن ويغطى كل منهما قبو.

٣ ـ مقبرة بصدر

هذا النمط غالبًا ما يكون داخل الأحواش المسورة بسبب حاجته إلى مساحة أكبر فى البناء من النمط المسمى مقبرة بفص أو بريشة، ونادرًا ما يوجد فى المقابر الفردانى، ويتسم بكبر حجم حجرتى الدفن، ووجود سلالم يتم النزول والصعود من خلالها بسهولة، وحجرتا الدفن متقابلتان، ومدخلا حجرتى الدفن فى طرف الحجرتين وليسا بالمنتصف، واتساع فتحة المَنْزِلْ نسبيًا .

يلى المَنْزَلْ المغطى بالمجاديل الحجرية بضع درجات حجرية لتسهيل عملية النزول والصعود إلى القبر ومنه، تكون هناك مساحة شبه مستطيلة تلى النزول من السلم الحجرى، وتسمى بصدر التربة، ومنها يتجهون للدخول لحجرة الدفن اليمنى إذا كان المتوفى رجلاً، أو الدخول لحجرة الدفن اليسرى فى حالة أن تكون المتوفاة سيدة .



يغطى صدر التربة قبو، ويغطى كل حجرة قبو، ومدخل حجرتى الدفن معقود بعقد نصف دائرى.

٤ ـ مقبرة بصالة

هذا النمط لابد أن يكون داخل الأحواش المسورة لحاجته إلى مساحة كبيرة للبناء وربما لا يحتوى الحوش إلا على مقبرة واحدة فقط من هذا النمط، وهو الأحدث تاريخيًا فهو يحتاج إلى مساحة كبيرة. ويتعدد التصميم الداخلى للقبر حسب طبيعة الأرض ورغبة صاحب القبر، ويتسم بالاتساع وكبر الحجم، ووجود أربعة أماكن

للدفن وربما توجد حجرتان أكبر فى المساحة وتكون الحجرتان الأصغر كمعضمة (حجرة لوضع عظام الموتى البالية لترك مساحة للموتى الجدد)، قد تكون كل حجرتين متقابلتين وقد تكون هناك حجرتان متقابلتان وحجرتان متجاورتان، اتساع فتحة المَنْزَلْ، وجود سلم متعدد الدرجات ومتسع، يمكن إنزال نعش الميت كاملاً إلى أسفل، وحجرات الدفن مقببة، ومداخل حجرات الدفن معقودة بعقد نصف دائرى، والبناء من الأحجار المنحوتة .

شواهد القبور

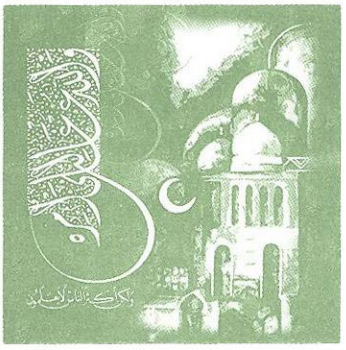
التركيبة هى البناء المقام فوق القبر ووظيفته تحديد موضع المَنْزَلْ، وهى عبارة عن ألواح حجرية تبنى على هيئة متوازى مستطيلات، أما شاهد القبر فهو الحجر المستطيل المثبت رأسيًا على التركيبة وعادةً ما يدل على اسم صاحب القبر ويوضع على التركيبة الواحدة شاهدان، إما أن يكونا مختلفين فى الشكل والحجم أو متشابهين، وبهما تشكيل جمالى معبر برموز ظاهرة ومحورة، توضح موضع رأس الميت وكذلك توضح موضع دفن الرجال أو الحريم، حيث اعتاد النحات المصرى منذ أقدم العصور على التمييز بين الرجال والنساء من خلال تقاليد فنية معينة سواء كان فى النحت أو النقش، ونستدل على ذلك من خلال الآثار المادية التى كشف عنها، وامتد هذا التمييز إلى القبور، فالتمييز فى موضع الدفن فعادةً تكون الحريم أسفل قدم الرجال وهم فى حجرتين منفصلتين كرمز لقوة الرجال وطاعة النساء، ودائمًا تكون حجرة دفن الرجال على يمين النازل للقبر، وتظهر هذه الانعكاسات الثقافية على شواهد القبور، حيث تختلف الأشكال والأحجام الدالة على الرجال من الأشكال الدالة على النساء، ودائمًا تكون فى قمة الشاهد .

فالأشكال الدالة على مواضع دفن الرجال : العمامة ـ الطربوش ـ الشكل المدبب ـ المسنن ـ المستقيم، الشاهد الأضخم أو الأطول حتى إذا كان بدون تشكيل .

والأشكال الدالة على النساء : التاج ـ الضفائر ـ الشكل المقوس ذو الانحناءات والالتواءات الكثيرة ـ الهلال.

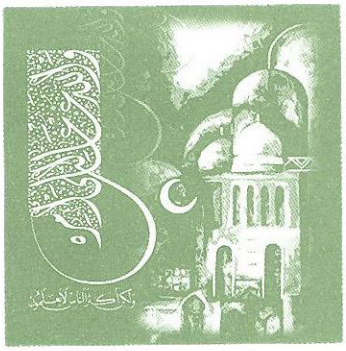
الكتابات وجمالياتها

الكتابات المحفورة تنقل لنا بعض الألفاظ المستخدمة فى الكتابة على القبور فى فترات زمنية سابقة وتعبر عن جزء من ثقافة أهل القاهرة، وبمقارنتها يمكن ملاحظة التغيير الذى طرأ على أشكال الكتابة على شواهد القبور.



لم يكن يقصد بالكتابات المدونة على شواهد القبور إضافة عنصر زخرفى ليضفى على الشكل المعمارى قيمة جمالية فقط، بل أيضًا لتوثق تاريخ وفاة الشخص أو لتجديد قبر أو إنشاء قبر أو إنشاء حوش، وتدوين اسم المتوفى ليتعرف زائروه على موضع قبره، وتعتبر كتابة اسم المتوفى على الشاهد توثيقًا لحفظ حق الانتفاع بموضع الدفن لأسرة أو لعائلة معينة، وللتأكيد على هذا المعنى كانت الكتابة بالحروف البارزة على أرضية غائرة هو الأسلوب الأمثل، وهو الأقدم فى الاستخدام على شواهد القبور بجبانة سيدى جلال ـ موضع الدراسة ـ وظهر فيما بعد أسلوب الكتابة بالحفر الغائر على الأرضية البارزة بجانب أسلوب الكتابة السابق، ويؤكد لنا المثل الشعبى

شاهد يرمز إلى قبور النساء



القائل " التعليم فى الصغر كالنقش ع الحجر" رؤية المجتمع فى النقش على شواهد القبور الحجرية.

والعبارات المدونة بأسلوب الحفر البارز على أرضية غائرة دائمًا ما تكون داخل جامات (مناطق) أفقية تحدد الكلمات المدونة داخلها، ويرجع سبب وجود الإطارات المحددة لكل سطر إلى تقنية الحفر المتبعة بتفريغ ما حول الكتابة فتتكون حولها إطارات بارزة عن الأرضية تحيط بكل سطر كتابى.

وكان الصانع يضفى شكلاً جماليًا عن طريق وضع كلمة أو اثنتين فى سطر معين بمنتصف الشاهد وبفضل أسلوب الكتابة يتكون إطار أصغر وبحسب ترتيبه يتكون شكل جمالى، وهنا يكون الشكل الجمالى والزخرفى فى تشكيل الإطارات المحيطة بالكلمات وفى المساحة المدون بها الكتابة.

وقد تكون الكتابة مدونة بأسلوب الحفر الغائر على أرضية بارزة وفى هذه الحالة غالبًا ما يتم عمل إطار بالحفر الغائر يحيط بالكتابة، وربما لكى لا يضيف أحد الأشخاص فيما بعد كلمة تغير المعنى المدون، ولذلك قصد الصانع عدم وجود فراغات تسمح بإضافة كلمات.

أما طريقة الكتابة بالحفر الغائر على الأرضية سمحت بمرونة مد الحروف المكونة للكلمات فأصبح النحات يبدع فى شكل الكتابة وليس فى شكل الإطارات المحيطة بالكلمات أو بمساحتها كما كان فى الأسلوب السابق، والكتابة بالحفر الغائر سمحت بوضع الإطار المحيط بالكتابة وبتشكيله.

بدايات النصوص المحفورة على شواهد القبور القديمة

هو الحى الباقى

هو الخلاق الباقى

البقاء لله

الدوام لله

هذا قبر

نهايات النصوص المحفورة على شواهد القبور القديمة

كل من عليها فان

لروحه الفاتحة

الدوام لله

ثم أصبحت الكتابة بأسلوب الحفر الغائر على الأرضية التى عادةً ما تكون ألواحًا رخامية وغالبًا ما يكون الرخام أبيض ويكون لون المداد أسود ونادرًا ما يكون لون المداد أخضر أو ذهبيًا لكتابة بعض العبارات، وتلاشى وجود الإطار المحدد للكتابة سواء كان حول الكتابة ككل أو لتحديد الأسطر الأفقية، وظهرت أشكال نباتية محفورة توضع على جانبى الكتابة، وأصبحت الكتابة متغيرة فى حجم الخط على اللوح الرخامى بحيث أصبح اسم المتوفى يكتب بخط أكبر من بقية الكلمات بما يوحى بأن استخدام الخط عنصر جمالى .

بدايات النصوص المحفورة على اللوحات الرخامية

بسم الله الرحمن الرحيم

يا أيتها النفس المطمئنة ارجعى إلى ربك راضية مرضية فادخلى فى عبادى وادخلى جنتى

وأبشروا بالجنة التى كنتم توعدون

كل نفس ذائقة الموت

توفى إلى رحمة الله تعالى

كل من عليها فان

نهايات النصوص المحفورة على اللوحات الرخامية

تاريخ الوفاة بالتقويم الهجرى ثم الميلادى

لروحه الفاتحة

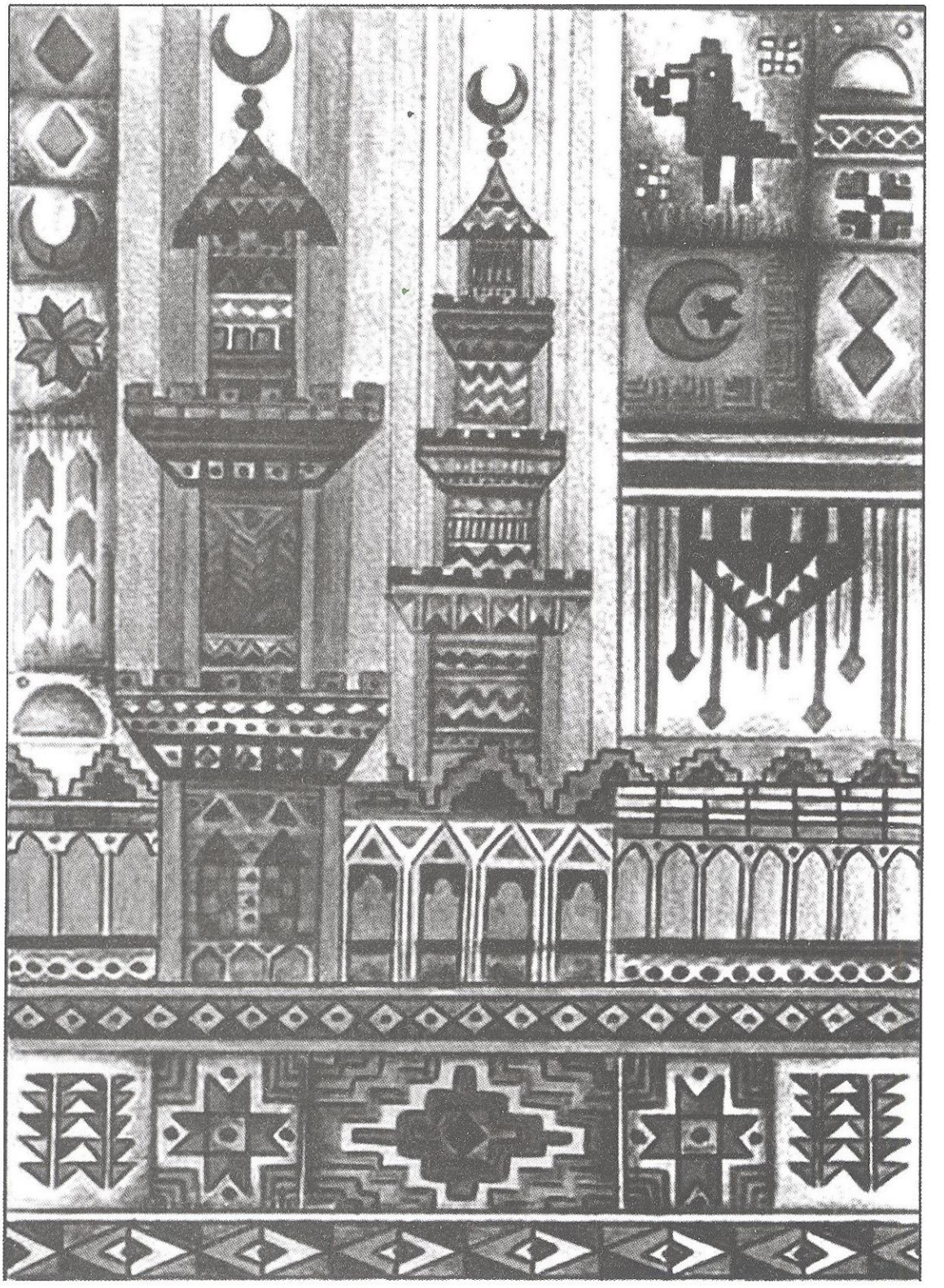
الدوام لله

وعن سبب التغير فى استخدام اللوحات الرخامية بديلاً عن الكتابة على شواهد القبور ؟

شاهد القبر يسمح بتأريخ الوفاة لشخص واحد فقط، وإذا تمت الكتابة على الشاهدين فهذا يعنى أنهما لشخصين ممن دفنوا بداخل القبر، وربما كانت الكتابة على اللوحات الرخامية وتثبيتها هو الحل الأمثل فى حالة الرغبة فى تأريخ وفاة شخص آخر مدفون بالقبر حيث يمكن تثبيت اللوح الرخامى على الشاهد أو على بدن التركيبة .

ونرجح أن هذا السبب كان بداية انتشار الكتابة على اللوحات الرخامية، كما أنه من الممكن وضع الكثير من اللوحات الرخامية على تركيبة القبر وربما كان الاختيار هو الأسهل والأوفر ماديًا لأهل المتوفى، وربما العامل الاجتماعى من حيث تغير ثقافة المجتمع وما نتج عنه من تشتت العائلات وضعف العلاقات القرابية بين العائلة الواحدة، فأصبح كل فرع من فروع العائلة يفضل تسجيل أحقيته فى الانتفاع بالمقبرة، وربما كان العامل الدينى فى العقود الأخيرة الماضية وانتشار الفكر الوهابى فى مصر نتيجة لسفر الكثير من المصريين إلى البلدان العربية جعل كثيرًا من الناس يتخلون عن وضع شواهد القبور أو الكتابة عليها وربما التخلى عن وضع تركيبة على القبر، كما ان هناك من يفضلون الدفن فى لحد عنه فى المقابر القاهرية معتقدين بحرمانية الدفن بها ومخالفتها للشريعة الإسلامية .

فكان لزامًا علينا أن نوثق طرق البناء الموروثة من الأجداد وكذلك أشكال شواهد القبور وطرق النقش عليها فربما يأتى يوم تطمس فيه معالم القبور.



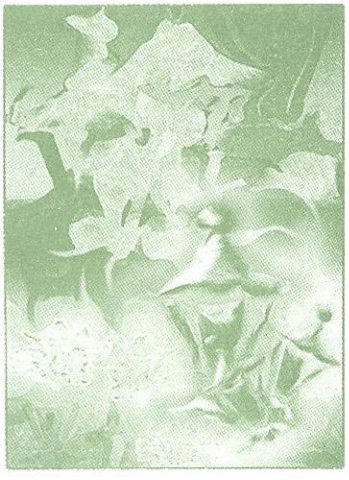
التجربة الجمالية الشعبية
فى المسرح المصرى المعاصر

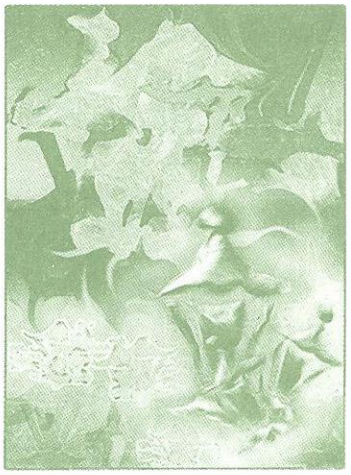
عطارد شكرى

أستاذ الدراما الشعبية المساعد، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للفنون الشعبية.

مصر والحداثة

نشطت الحركة المسرحية فى بلاد الشام، وازدهرت فى مصر، وتعددت زيارات الوفود المسرحية الأجنبية إلى المنطقة، للترفيه عن الجاليات الأجنبية ومن فى خدمتها من الجاليات المحلية والعربية، منذ الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١م) على مصر وبلاد الشام، وبعد وقوع مصر تحت النفوذ البريطانى منذ عام (١٨٨٢م)، على الرغم من وجود ملك مصرى هو الخديوى توفيق (١٨٧٩ - ١٨٩٢م)، الذى أراد لمصر ـ مثله مثل من حكمها من قبل.. ومن بعد ـ أن ترقى إلى مكانة علمية جديدة على المستويات كافة: السياسية، والاجتماعية، والثقافية (المادية، واللامادية)... ومستكملاً الخطوات الأولى نحو التحديث، التى بدأها «محمد على بك الكبير» (١٨٠٥ - ١٨٤٨م)، فهو الذى أخذ بركب المدنية الحديثة بعد أن اكتشف، على المستويين الحربى والسلمى، عدم قدرة مصر والبلدان الأخرى العربية والمستعربة ـ داخل حدود الدولة الإسلامية المتفككة ـ على مواكبة النهضة العلمية الإنسانية الأوروبية الجديدة، وكانت البعثات التعليمية إلى بلدان القارة الأوروبية من أهم الإنجازات التاريخية الأولى التى ساعدت على فهم الآخر، هذا إلى جانب شق الترع والقنوات، وظهور المطبعة البولاقية الحديثة عام (١٨٢١م)، وإنشاء خطوط السكك الحديدية عام (١٩٥٢م)، وتأسيس مصلحة البريد المصرية عام (١٨٦٣م) وافتتاح متحف بولاق عام (١٨٦٣م). ليجمع آثار المصريين القدماء، وافتتحت قناة السويس للملاحة عام (١٨٦٩م) باحتفال مهيب حكى عنه الشرق والغرب. وعرفت مصر عام (١٨٦٨م) أول بناء مسرحى أوروبى ـ تياترو ـ مع ظهور دار الأوبرا المصرية بحى الأزبكية، التى احترقت عام (١٩٧١م)، وأنشئت





فى الإسكندرية الأكاديمية الفرنسية الإيطالية عام (١٨٧٠م)، كما شهدت هذه النهضة الحديثة ولادة أولى المؤسسات التعليمية غير الدينية، «الجامعة الشعبية»، جامعة «فؤاد الأول» عام (١٩٠٨م) ـ جامعة القاهرة الآن ـ وبداية البث الإذاعى المصرى عام (١٩٣٤م)... وكانت أول مرة تعلن فيها الجنسية المصرية: بعد إعلان دستور (١٩٢٣م)، عقب ثورة (١٩١٩م).. والذى نص على أن كل من كان على أرض مصر حتى عام (١٩١٣م) يعتبر مصريًا... وقامت ثورة الضباط الأحرار من الجيش المصرى يوم (٢٣ يوليو من عام ١٩٥٢م)، وهى الثورة التى أطاحت بالملك «فاروق الأول» (١٩٢٠/٢/١١ - ١٩٦٥/٣/١٨م)، فقد أجبر على التنازل عن العرش لابنه الطفل الرضيع «أحمد فؤاد الثانى» (١٩٥٢/١/١٦)، وغادر (الملك فاروق) مصر منفيًا فى (١٩٥٢/٧/٢٦)، ومات بالعاصمة الإيطالية «روما» فى (١٩٦٥/٣/١٨م)، بينما استمر «أحمد فؤاد الثانى» ملكًا تحت الوصاية لمدة (١١) شهرًا تقريبًا، وانتهى عرش الأسرة العلوية الملكية فى مصر بإعلان قيام الجمهورية فى (١٩٥٣/٦/١٨م).

أما بعد

منحت جامعة القاهرة عام (١٩٤٧م) أول درجة علمية فى المسرح للدارس «محمود شوكت» الذى قدم دراسته عن المسرح الشعبى لـ «أحمد شوقى».. ثم أول دكتوراه فى المسرح عام (١٩٥٥م) للدارس «محمد يوسف نجم» وموضوعها: "الدراما فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧ - ١٩١٧م)"، ونشرت عام (١٩٥٦م).

وكان قد أنشئ معهد عال لفن التمثيل عام (١٩٣٠م) واستمر عامًا واحدًا..! ثم أعيد افتتاحه عام (١٩٤٤م)، وصارت مدة الدراسة به ثلاث سنوات..! وتحول عام (١٩٤٨م) إلى معهد عال، وأصبحت مدة الدراسة به أربع سنوات... وظهرت نواة أكاديمية الفنون عام (١٩٥٩/٥٨م) حينما صدر «قرار جمهورى» بتبعية عدد من المعاهد الفنية العليا الجديدة إلى وزارة الثقافة.. حتى صدر قرار تنفيذ إنشاء أكاديمية الفنون عام (١٩٦٩م)، وأصبح «معهد الفنون المسرحية» أحد معاهد الأكاديمية التى تضم وفق تخصصاتها المختلفة:

«السينما» عام (١٩٥٩م)، و «الموسيقى العربية» عام (١٩٥٩م)، و «الكونسيرفاتور» عام (١٩٥٩م)، و «الباليه» عام (١٩٥٩م).. ثم النقد الفنى عام (١٩٧٠م)، و«الفنون الشعبية» عام (١٩٨١م). ولم يعد هناك أدنى شك فى أن الشعوب والقبائل العربية والمستعربة، والتى انتسبت طوعًا لا كرهًا للثقافة الإسلامية [1] لم تعرف «الدراما المسرحية» كفن شعرى درامى، وموروث ثقافى «أوروبى مسيحى، رومانى، يونانى قديم».. يعود بجذوره، وأصوله الحضارية إلى ما قبل القرن الرابع قبل الميلاد.

بل اتفق رأى المهتمين بالدراسات الدرامية المسرحية، من الأجانب والعرب.. مسرحيين وغير مسرحيين.. متخصصين وغير متخصصين.. على تحديد تاريخ بداية المسرح العربى بعام (١٨٤٨/٤٧م).. حين عرض «مارون النقاش» (١٨١٧ - ١٨٥٥م) أول أعماله الدرامية المسرحية "البخيل" للشاعر الدرامى الفرنسى «موليير» (١٦٢٢ - ١٦٧٣م) بفناء داره فى «بيروت ـ لبنان»... فقد نصب خشبته المسرحية على غرار خشبة المسرح التمثيلى الأوروبى... وقدم عرضًا تمثيليًا حيًا لتلك الفئات الخاصة من الناس، والمرتبطة بنمط الحياة الاجتماعية الثقافية الأوروبية الحديثة... على حد تعبير

(١) صدق الله العظيم: (... لا إكراه فى الدين قد تبين الرشد من الغى...) الآية: ٢٥٦ من سورة البقرة.

«تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا»: «كان فضل مارون النقاش إذن عظيمًا، لأن عرضه ظل لسنوات كثيرة معيارًا فريدًا للمسرح العربى، سواء فى النص الدرامى، أو فى مبادئ الإخراج، وأصبح التوجه نحو الأدب المسرحى والمصادر الأدبية للبلاد الأخرى أمرًا معتادًا بالنسبة لأغلب الأشخاص الذين جاءوا بعده. فلم يقم هؤلاء بتعريب الموضوع ونقل مكان الأحداث إلى البلاد العربية فقط، ولم يبدلوا أسماء الشخصيات ويعدلوا النصوص الأصلية فحسب، بل كتبوا على أساسها أعمالاً جديدة تمامًا تستجيب لأهداف وذوق المؤلف والجمهور العربيين»[٢].

المسرح بين النجاح والفشل

ولم تحظ البدايات الدرامية المسرحية الأولى بالنجاح الكافى، على الرغم من الحركة النشطة والجادة الساعية نحو نقل التراث والمأثور الأدبى والدرامى الأوروبى وترجمته. بل لم يكن استقبال الناس مشجعًا ـ فى البداية ـ للعروض الدرامية المسرحية الجادة ذات الطابع الكلاسيكى.. والتى أعاد عرضها فنانون كانوا عظامًا، مثل: «جورج أبيض» (١٨٨٠ - ١٩٥٩م) الذى وهب حياته مثل غيره من الفنانين لهذا الفن الوافد الجديد...

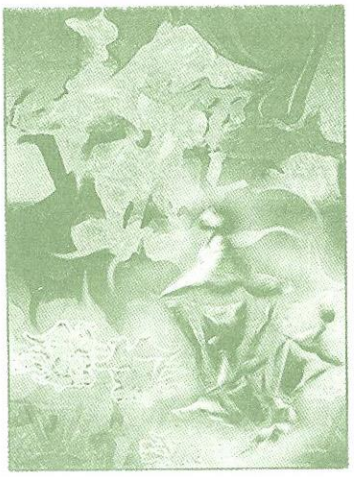
ووفقًا لمتغيرات سوق العمل وحاجتها.. لم يكتف الفنانون الجدد بالترجمة الحرفية للنصوص الأصلية من لغاتها الأجنبية الأم.. بل تعددت الترجمات غير الحرفية، والنصوص الأدبية الدرامية، المقتبسة، والمعدة، والممصرة أو المعربة وفق اللهجات المحلية العربية.. ومن أشهر هذه النماذج «تعريب»: «محمد عثمان جلال» (١٨٢٩ - ١٨٩٨م). للنص الدرامى "طرطوف"، رائعة الشاعر الدرامى الفرنسى «موليير»، إلى "الشيخ متلوف" (١٨٧٣م)... ولم يكن غريبًا، أن يحسن الناس استقبال مثل هذه الترجمات غير الدقيقة، التى قام بها فنانون كبار، سطروا أسماءهم فى تاريخ المسرح العربى.. ومن هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر أيضًا:

١ - نجيب الحداد (١٨٦٧ - ١٨٩٩م).

٢ - أمين صدقى (؟ - ١٩٤٤م).

٣ - بديع خيرى (١٨٩٣ - ١٩٦٦م).

وغيرهم.. وغيرهم.. ممن نجحوا فى تقريب هذا الفن الوافد الجديد إلى الجمهور العربى.. وقد ساعد تحقيقهم لهذا الهدف: النشأة، والتربية، والتعليم، ومعرفتهم التامة للغات الأجنبية غير العربية، كالتركية، والإيطالية، والفرنسية، والإنجليزية.



فنون تولد.. وأخرى تموت

وأخذت «فنون شعبية» فى الاندثار منذ أخريات القرن التاسع عشر، وبدايات العشرين لتفسح المجال لفنون أخرى حديثة، لا تتصل بالماضى، ولا بالتراث والمأثور المصرى والعربى.. مثل: «فن المقامة» الذى كاد أن يختفى، إن لم يختف بالفعل مع ظهور «فن القصة والرواية الحديثة»... إذ ساهم نوعًا ما، إبان ذهاب البعثات التعليمية إلى دول القارة الأوروبية وعودتها، فى التقارب الثقافى بين شعوب وقبائل دول جنوب وشمال حوض البحر الأبيض المتوسط..... ولا يسعنا إلا أن نشير ـ فى نبذة سريعة ـ إلى «رفاعة رافع الطهطاوى» (١٨٠١ - ١٨٣٤م) الذى كان مرافقًا لأول بعثة تعليمية سافرت إلى فرنسا عام (١٨٢٦م)... وبعد عودته (١٨٣١م) رأس «مدرسة الألسن»

(٢) تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا: **ألف عام وعام على المسرح العربى** (باللغة الروسية) دار العلم، موسكو، ١٩٧٧م ـ ص ١١١ ـ أو انظر: الترجمة العربية: توفيق المؤذن: دار الفارابى، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠م، ص ١١٥. ولمزيد من التفصيلات راجع أيضًا: رشدى صالح:

أ - **دراسات فى التمثيل والمسرح العربى: عالم الفكر**، المجلد الثانى، العدد الثانى، الكويت، ١٩٧١م، ص ٢، ٩.

ب - **المسرح العربى**، مطبوعات الجديد، د . ت.

(١٨٣٦م) لتعليم اللغات الأجنبية غير العربية.. واشتغل بالترجمة من الفرنسية إلى العربية... ومثلما كتب على طريقة السلف "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" (١٨٣٤م)، أو "الديوان النفيس بإيوان باريس" الذى كتب فيه خواطره وحكمه على هذه البلاد، وما استحسنه ولا يخالف نص الشريعة المحمدية[٣].. عرب «رفاعة الطهطاوى»: "مغامرات تليماك" التى كتبها الفرنسى «فنلون» عام (١٦٩٩م)، وأطلق عليها عنوانًا مسجوعًا: "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، ولم يراع «رفاعة الطهطاوى» فى ترجمته الدقة، لا فى الأسماء، ولا فى الأماكن، ولا فى الأحداث، ولا فى المعانى، فقد أباح لنفسه حرية التصرف فى النص، وأقحم فيها آراءه فى التربية ونظام الحكم، كما أدخل الأمثال الشعبية، والحكم العربية، وصاغ ذلك بأسلوب السجع والبديع المعروف فى المقامات[٤].

ولم تكن نهاية «فن المقامة العربية»، وظهور رواية جديدة مثل "زينب" (١٩١٤م) لمؤلفها «محمد حسين هيكل» (١٨٨٨ - ١٩٥٦م) إلا إعلانًا صريحًا عن البدايات الناجحة لفن القصة والرواية الحديثة.. والتى لم تتوقف بتتويج «نجيب محفوظ» (١٩١١ - ٢٠٠٦م) بجائزة «نوبل فى الأدب» عام (١٩٨٨م).

وكادت تختفى، إن لم تختف بالفعل، سير كثيرة كسيرة "سيف بن ذى يزن"، و "عنترة"، و "الظاهر بيبرس"... وغيرها.. بينما مازالت سيرة «عرب بنى هلال» حية، باقية.. وتروى حتى الآن لتجسد مدى حاجة «الناس» إلى وجود روح المغامرة والبطولة فى حياتهم...!

إثارة وتشويق فنى

واختفى «خيال الظل» كفن ملهاوى مسرحى شعبى، مع بداية وصول «الشريط السينمائى» إلى مصر عام (١٨٩٥م)... وظهور أول فيلم سينمائى طويل "قبلة فى الصحراء" عام (١٩٢٧م)... حتى وصل الفيلم السينمائى المصرى إلى مكانة مرموقة على المستويين العربى والعالمى. كما اختفت - أيضًا - «الفصول الضاحكة» التى كانت تقدمها «الفرق التمثيلية الشعبية»، مثل: فرق «السامر» و «المحبظتية».. وحلت محلها بنجاح ساحق العروض الدرامية التى استمدت موضوعاتها وشخصياتها من البيئة المصرية.. واستخدمت اللهجة العامية.. وحققت بذلك رغبات الجماهير، حينما احتفظت - أيضًا - بعناصر الجذب الجماهيرى، وجمعت ما بين الموسيقى، والغناء، والملهاة.. حتى أصبحت الدراما الضاحكة، والموسيقية، والميلودرامية.. من أكثر الموضوعات الفنية إثارة وتشويقًا عند الناس... ونذكر على سبيل المثال لا الحصر أسماء مجموعة من أشهر أعلام هذه المرحلة:

١ - يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢م).[٥]

٢ - سلامة حجازى (١٨٥٥ - ١٩١٧م).[٦]

٣ - عزيز عيد (١٨٨٣ - ١٩٤٢م).

٤ - على الكسار (١٨٨٧ - ١٩٥٧م).

٥ - نجيب الريحانى (١٨٨٩ - ١٩٤٩م).[٧]

٦ - سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣م).

(٣) راجع: رفاعة الطهطاوى: **تخليص الإبريز فى تلخيص باريز**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

(٤) راجع المزيد من التفصيلات:

١ - د. شوقى ضيف، **الأدب العربى المعاصر**، دار المعارف، (ط ٣).

٢ - د. عباس مصطفى الصالحى، **فن المقامة بين الأصالة العربية والتطور القصصى**، الموسوعة الصغيرة (٤٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤م..

(٥) يزعم كثير من المؤرخين والمسرحيين أن «يعقوب صنوع» هو رائد المسرح المصرى الحديث، والذى افتتح مسرحه عام (١٨٧٠م)...

(٦) يعتبر «سلامة حجازى» نموذجًا رائعًا لبدايات المسرح الغنائى فى مصر، هو و «سيد درويش»...

(٧) «نجيب الريحانى» هو الأب الحقيقى لفن «الفودفيل» فى مصر، والنقد الاجتماعى هو السمة السائدة فى أغلب أعمال «الريحانى»... وليس هناك اتفاق بين النقاد والمؤرخين على تحديد عام مولد «نجيب الريحانى» فهو أحيانًا (١٨٩١م)، وأحيانًا أخرى (١٨٨٤م)، وقد اعتمدنا فى ذلك على: **قاموس المسرح** (جـ٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ط ١)، ١٩٩٦م.

ولمزيد من التفصيلات راجع:

أ - يعقوب م. لنداو، **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب**، ترجمة: أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ص ١٦٥.

ب - محمد شيحة، «المسرحية الهزلية بين أحمد الفار ونجيب الريحانى «مجلة **تراث المسرح** - مجلة فصلية يصدرها المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، العدد الثانى، يوليو ٢٠٠١م، ص ١٤٤ - ١٥٩.

جـ - جلال حافظ: **الفودفيل فى تاريخ المسرح المصرى**، أكاديمية الفنون، ملفات المسرح (١)، ٢٠٠٦م.

٧ - يوسف وهبى (١٨٩٨ - ١٩٨٢م).

٨ - إسماعيل يس (١٩١٥ - ١٩٧٢م).

وغيرهم... وغيرهم.... وغيرهم.

وكان الاستحسان أو الاستقبال الجماهيرى الجيد، والناجح لوسيلتى التسلية الحديثة: «المسرح والسينما» ـ مع أخريات القرن التاسع عشر، وبدايات العشرين ـ من أهم الأسباب التى ساعدت على انتشار دور العرض المسرحى والسينمائى، وظهور مرحلة جديدة من الإبداع الدرامى: فى «فن كتابة النص الأدبى التمثيلى»، وفى طرق وأساليب وأدوات إعادة تقديمه وعرضه أمام جمهور متذوق وناقد له.. وقسم «يعقوب م. لنداو» فى كتابه: «دراسات فى المسرح والسينما عند العرب» المسرحيات «المؤلفة أو الأصلية»، إلى ثمانية أنماط متميزة هى:

١ - الفارس Farces والمجون الهازئ Burlesques.

٢ - المسرحية التاريخية Historical plays.

٣ - الميلودراما Melodramas.

٤ - الدراما Dramas أو «الفاجعة».[٨]

٥ - التراجيديا Tragedies.

٦ - الكوميديا Comedies.

٧ - المسرحيات السياسية Poitical plays.

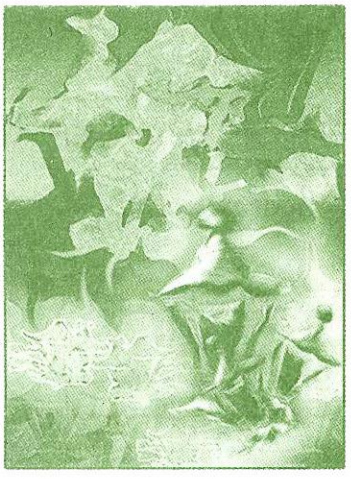
٨ - المسرحيات الرمزية Symbolical plays».[٩]

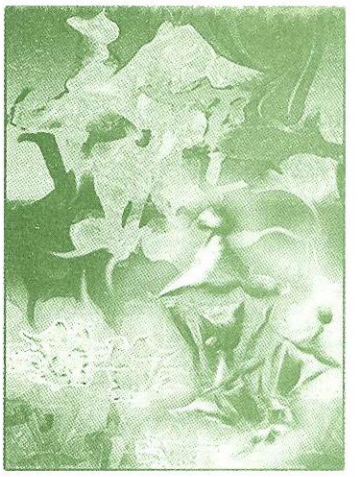
الدراما المسرحية التاريخية

ولقد استهوى المؤلف أو الشاعر الدرامى، منذ البدايات الأولى لتاريخ الدراما المسرحية العربية، اختيار موضوعات نصوصه الأدبية التمثيلية من التراث والمأثور ووقائع التاريخ.. فقدم مثلاً «مارون النقاش» مسرحية (أبو الحسن المغفل عام ١٨٥٠م)... وكتب الزعيم السياسى «مصطفى كامل» (١٨٧٤ - ١٩٠٨م) مسرحية (فتح الأندلس عام ١٨٩٣م).. هذا إلى جانب المحاولات الدرامية الجادة التى كتبها الشاعر «أحمد شوقى» (١٨٦٨ - ١٩٣٢م)، وبدأت بمسرحية (على بك الكبير ودولة المماليك عام ١٨٩٤م)، وتلتها نصوص درامية عدة، ومن أشهرها (مجنون ليلى)، التى صدرت طبعتها الأولى عام (١٩١٦م)، و (مصرع كليوباترة عام ١٩٢٩م)... وغيرها... ولا يسعنا إلا أن نذكر رحلة «توفيق الحكيم» (١٨٩٨ - ١٩٨٧م) مع التراث والمأثور، والتاريخ، والتى بدأها بمسرحية (على بابا ١٩٢٥م)، ومسرحية (محمد ١٩٢٦م) ـ التى لم تعرض على خشبة المسرح، بالإضافة، إلى أنجح نصوصه الأدبية والتمثيلية التى كتبها «توفيق الحكيم» ومنها «(أهل الكهف ١٩٣٣م).. و (شهرزاد ١٩٣٤م)، و (سليمان الحكيم ١٩٤٣م)، و (إيزيس ١٩٥٧م)، و (السلطان الحائر ١٩٦٠م).. هذا بالإضافة إلى رائعة «توفيق الحكيم» (يا طالع الشجرة) التى عرضت للمرة الأولى (عام ١٩٦٤م) على مسرح (الجيب) ذى الطبيعة التجريبية، والمنشأ عام (١٩٦٣م).

(٨) وهى عن الفرنسية "Le dram" - dram ـ، وتترجم إلى العربية «درام» ولهذا شاع المثل الشعبى بين الناس (إنت حاتقلبها دراما) أى مأساة أو فاجعة.. لأن «درام» هو الشكل الدرامى الذى عرفه المصرى نتيجة للاحتكاك الثقافى المصرى الفرنسى.. خاصة مع «الحملة الفرنسية» على مصر أعوام (١٧٩٨ - ١٨٠١م).

(٩) يعقوب م. لنداو: دراسات فى المسرح والسينما عند العرب: **مرجع سابق**، ص ٢٠١.





ولم تتوقف المحاولات التأليفية الجادة، الساعية نحو ربط الدراما المسرحية بالتراث والمأثور، والماضى، أو وقائع التاريخ المصرى والعربى.. فقد توالى ظهور كتّاب جدد، ومن هؤلاء الذين ذاع صيتهم، على سبيل المثال لا الحصر: «عبد الرحمن الشرقاوى» (١٩٢٠ - ١٩٨٧م). الذى كتب (الفتى مهران عام ١٩٦٩م)، ثم أصدر ثنائيته: "ثأر الله": (الحسين شهيداً، والحسين ثائراً عام ١٩٦٩م).. ومسرحية (عرابى زعيم الفلاحين عام ١٩٨٥م)...

هذا إلى جانب، إضافات «نجيب سرور» (١٩٣٢ - ١٩٧٨م) الدرامية الرائعة:

(ياسين وبهية ١٩٦٤م)، و (آه يا ليل يا قمر ١٩٦٦م)، و (يا بهية وخبرينى ٦٧/ ١٩٦٨م)، (وقولوا لعين الشمس ١٩٧٢م)، (ومنين أجيب ناس ١٩٧٤م).

ويسرى الجندى (١٩٤٢ -) الذى قدم (على الزيبق ١٩٧٣م)، (يا عنترة ١٩٧٦م)، و (سيرة أبو زيد الهلالى ١٩٧٨م)، و (رابعة العدوية ١٩٨٠م)، و (واقدساه ١٩٨٨م) وغيرهم.. وغيرهم.. فنحن لا نقدر على حصرهم.. فقد أضحى المسرح جزءًا لا يتجزأ من حياتنا الثقافية، بعد أن حصل على تقدير واحترام الجمهور «الناقد والمتذوق» لأى منتج فنى.

نحو ابتداع مسرح عربى جديد

ونحن لا نستطيع أن ننكر أن مرحلة الإبداع الدرامى الجديدة فى مصر ـ خاصة الدراما المسرحية ـ قد تأثرت بظهور مجموعة من المنظرين الذين أكدوا على أهمية الاستفادة من الإمكانات الطبيعية، والفنية، التى يتصف بها «العرض الاحتفالى الشعبى» ـ المسرحى وغير المسرحى ـ .. فالجمهور فى الاحتفالية الشعبية مشارك فى التأليف والأداء معًا[١٠]، وصارت محاولة جعل المتفرج جزءًا من العرض المسرحى همًا من هموم الفنانين الجدد، ومنهم «يوسف إدريس» (١٩٢٧ - ١٩٩١م)، و «توفيق الحكيم».. وكانت دعوة «يوسف إدريس» من أولى الدعوات التنظيرية، التى طالب فيها الاستفادة من إمكانات «مسرح السامر الشعبى»، و «البلو» أو «الهرج والمرج» الذى يثيره من عرف باسم «الخلبوص»، الذى يعرف بيننا اليوم باسم «المهرج».. فظهرت شخصيةُ «الفرفور» منذ عام (١٩٦٤م)[١١] هذا إلى جانب، دعوة «توفيق الحكيم» إلى ما أسماه «قالبنا المسرحى» عام (١٩٦٧م).. الذى يقوم على مفهوم «التقليد»، وليس فكرة «التمثيل أو التقمص»[١٢]، لأن «التقمص» يعنى دخول «الممثل» فى شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية هى شخصية الدور.. و «المقلد» عند «توفيق الحكيم» هو ليس الممثل الذى يتقمص ويعايش الدور فى المفهوم الغربى (الأوروبى).. إن «المقلد» هو «الحاكى»، أو «المداح»، أو «الشاعر» العربى الذى كان فى الماضى يتقدم إلى جمهوره بشخصيته الحقيقية، وملابسه العادية، واسمه الحقيقى، فى أى مكان، ليحدث أثرًا فى الجمهور.. فمن خلال «التقليد» يكشف عن سمات، وملامح، وكوامن النفس الباطنية لكل شخصية من شخصياته على حدة، وأمام أعين الجمهور وهو يحتفظ بشخصيته الحقيقية.. وليس لهذا الشكل أو القالب الفنى خشبة مسرح أو ديكور، أو إضاءة، أو مكياج، أو ملابس، فالمهم الاتصال الحى بين الفن والإنسان، فالحاكى، والمقلد، والمداح، والشاعر لا ينفصلون عن الناس لحظة لأنهم بينهم، ومنهم، وإليهم، وبالملابس العادية نفسها، وفى أمكنة عادية وبأسمائهم الحقيقية[١٣].

(١٠) راجع لمزيد من التفصيلات:
١ - على الراعى، **الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى**، كتاب الهلال (١٢١)، دار الهلال، نوفمبر ١٩٦٨م.

(١١) راجع لمزيد من التفصيلات:
١ - نحو مسرح مصرى **مجلة الكاتب** ـ القاهرة، أعداد يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٦٤م.
٢ - مسرحية «**الفرافير**»: مكتبة مصر، القاهرة، ط ٦، ١٩٧٧م.

(١٢) التمثيل شعبى أم غير شعبى: دخول الممثل فى إهاب الشخصية المسرحية التى يؤديها أمام جمهور متذوق وناقد له..

(١٣) راجع لمزيد من التفصيلات:
١ - توفيق الحكيم، **قالبنا المسرحى**، القاهرة، ١٩٦٧م.
٢ - رضا غالب: **الهوية المسرحية العربية بين النظرية والتطبيق**، مطبعة سان بيتر، (ط ١)، فبراير ٢٠٠٢م.

التأليف والأداء الفنى الشعبى

ولقد أكدت الدراسات الفولكلورية الميدانية التى قمنا بها حول «المسرح الشعبى فى مصر» عدم صحة المفهوم الشائع حول «المسرح الشعبى» أنه ليس له خشبة، ولا ديكور، ولا إضاءة.. فى حين أننا أكدنا فى دراساتنا السابقة على خصوصية مكان العرض المسرحى الشعبى فى مصر وزمانه.. والذى توفرت له العناصر اللازمة للعبة الفنية الدرامية المسرحية من:

١ - نص أدبى تمثيلى يقدمه ممثل فرد.

٢ - جمهور متذوق وناقد له.

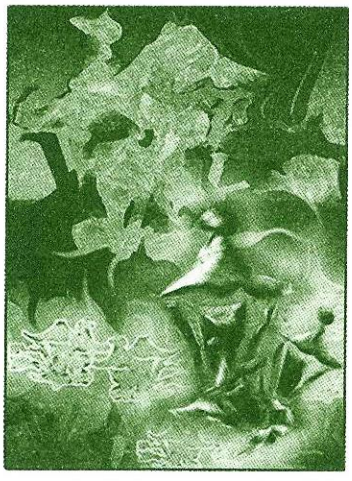
ويجمع هذه الثنائية «مكان» هو «المسرح».. وهو «شعبى» لأنه دال على ثقافة شعب ما، أو أمة ما.

علمًا بأن العرض المسرحى الشعبى، أو الاحتفالية الشعبية كما يحب أن يسميها البعض، ينقسم إلى مرحلتين:

الأولى: مرحلة ما قبل صعود الفنان الشعبى على خشبة المسرح.

الثانية: مرحلة ما بعد صعود الفنان الشعبى على خشبة المسرح.

وخشبة المسرح الشعبى هذه قد تكون: (جرن) مثلاً، أو عربة خشبية (كارو)، أو عربة شحن مفتوحة من الأجناب، أو منصة خشبية، مفروشة بالسجاد، وقد لا تفرش بالسجاد.. وإما فى الهواء الطلق، أو داخل (السرادق) - وهو مكان شبه مغلق، خيامية - .. وأيًا كان هذا الإطار التشكيلى أو المادى، لابد وأن تتوفر له - أيضًا - الإضاءة والمؤثرات الصوتية، وهما اليوم على أعلى درجة من الجودة، التى جعلت - أيضًا - الفنان الشعبى يستغل شاشات عرض الصور المرئية.. وسواء جلس الفنان الشعبى على كرسى، أو حتى دكة.. أو وقف أمام جماهيره وهم جلوس.. المهم أن المساحة الخالية بين الفنان الفرد أو مجموعة الفنانين والجمهور: «يدركها كلا الطرفين».. لأن الالتحام المباشر بين الفنان والجمهور أحد أهم عناصر الإلهام فى المنتج الفنى المسرحى الشعبى.. فالجمهور بإمكانه التداخل مع الفنان أثناء الأداء الفنى التمثيلى الشعبى، أى أنه عرضة للإطالة، أو الحذف، أو حتى المقاطعة، والإضافة، تبعًا للحالة المزاجية التى تجمع الطرفين: «الفنان والجمهور».. وبمعنى آخر، درجات الاستحسان أو الاستهجان.. التعليق أو الاستفسار.. النقوط أو التحية.. وغيره.. ليست «تشتيتًا» للجمهور.. فهى فى ذاتها تداخل عضوى فى نسيج المنتج الفنى الشعبى.. أى إن «النص الأدبى التمثيلى الشعبى» تتحدد ملامحه من الناحية الأدائية التمثيلية أثناء «الأداء الفنى الشعبى».



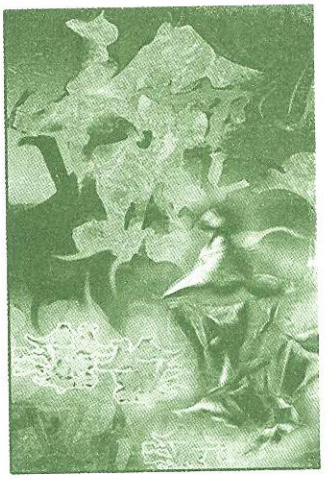
وهكذا، فى ظل المتغيرات المدنية.. وسعى الإنسان الدائم نحو التحديث.. وحرص كيان الدولة المصرية على رعاية الفن والفنانين، شارك جيل كامل من المهتمين بالفنون اهتمامات الدولة، وبصفة خاصة بـ «الفنون الشعبية»... ليس فحسب لأنها الدالة على هوية المجتمعات الحضارية وشخصيتها، وإنما بوصفها - أيضًا - أحد أهم المكونات الثقافية الدالة على تواصل الحكومات مع شعوبها.

ولم ينكر الفنان الشعبى حجم المساهمة، أو الدور الذى لعبه الفنان «زكريا الحجاوى» (١٩١٤ - ١٩٧٥م) فى وجوده الفنى بصورة شبه دائمة داخل الأجهزة الإعلامية سواء المقروءة، أو المسموعة، أو المرئية.

ومثلما حافظ «الفنان الشعبى» على مكانته بين الناس فى إطار بيئته الثقافية.. لم يتنازل «الفنان الشعبى» عن حقه فى الوجود الفنى، والبقاء حيًا على المستويين المحلى والدولى... ساعد على ذلك ظهور عدد من الفنانين الجدد الذين استكملوا المسيرة ونجحوا. على سبيل المثال لا الحصر نجد «عبد الرحمن الشافعى» (١٩٣٩ -) الذى اختلف دوره كثيرًا عن «زكريا الحجاوى».

فإذا ما كان «الحجاوى» قد فرض إمكانية وجود الفنان الشعبى «كما هو».. فإن «الشافعى» قد أعطى لهم موضوعية، وأحقية فنية، واستمرارية فى الوجود.. إذ لم يقتصر دور «الشافعى» على تقديمهم كما هم فى الحياة.. بل وظفهم وفق رؤيته الجمالية، بوصفه مخرجًا مسرحيًا تجريبيًا، لأنه أولاً وأخيرًا هو: «المخرج الدرامى المسرحى» الذى أدرك أهمية «المأثور الشعبى» فى حياة الناس.

عالم عبد الرحمن الشافعى المسرحى



بدأت رحلة «عبد الرحمن الشافعى» مع الإخراج المسرحى بشكل محترف منذ التحاقه بشعبة المسرح العالمى «فرقة التليفزيون المسرحية» (نوفمبر ١٩٦٣م)، وعمله مديرًا للإدارة المسرحية، ومساعدًا للإخراج، ومعدًا للموسيقى، وممثلاً، إلى أن انتدب للعمل مخرجًا مسرحيًا بالثقافة الجماهيرية عام (١٩٦٨م)، وكون فرقة «الغورى المسرحية» بحى «الغورية» المجاور لمسجد «الأزهر».. ثم عين أول مدير لمسرح السامر عام (١٩٧١م)، وتولى الإشراف على فرقة الآلات الشعبية من عام (١٩٧٥م) حتى عام (٢٠٠٦م)...

ومن تتبع أعمال «عبد الرحمن الشافعى» كمخرج مسرحى، يجد أنه قد اختار من النصوص الأدبية التمثيلية ما هو متصل ثقافيًا بهوية المجتمع المصرى العربى وشخصيته... فقدم مثلاً عام (١٩٦٧م). مسرحية: "ياسين وبهية" للشاعر الدرامى المسرحى «نجيب سرور».. ومسرحية "آه يا ليل يا قمر" للمؤلف نفسه عام (١٩٦٨م)، ومن تقديم فرقة «الغورى المسرحية»، كما قدم لفرقة «السامر المسرحية» عام (١٩٨١م) مسرحية "منين أجيب ناس" للمؤلف نفسه «نجيب سرور»... وكان الشافعى قد قدم أيضًا لفرقة «السامر المسرحية» مسرحية "شفيقة ومتولى" عام (١٩٧٢م)، ومسرحية "على الزيبق" عام (١٩٧٣/٧٢م) للشاعر الدرامى «يسرى الجندى».. كما قدم للمؤلف نفسه "السيرة الهلالية" عامى (١٩٨٦/٨٥م)، والتى نال عنها جائزة الدولة التشجيعية للإخراج عن عام (١٩٨٦م)، وافتتح بها الملتقى الأول للمسرح العربى بالمسرح القومى عام (١٩٩٤م).

ولقد حظيت «السيرة الهلالية» باهتمام خاص من المخرج المسرحى القدير «عبد الرحمن الشافعى»؛ حيث قدم على مدى عشر سنوات من عام (١٩٨٤م) حتى عام (١٩٩٤م) ثلاث تجارب مسرحية عن "السيرة الهلالية"، وكانت كل تجربة من هذه التجارب المسرحية مختلفة عن الأخرى.

أولاً: التجربة المسرحية الأولى

ووضح فى «التجربة المسرحية الأولى» التى قدمها «الشافعى» فى الفترة من (٢ إلى ٧ يناير ١٩٨٥م) مدى تأثره بالنجاح الذى حققه فى تجاربه الفنية المسرحية السابقة ومنها: تجربته المسرحية "أدهم الشرقاوى"(١٤) التى قدمها للمرة الأولى عام (١٩٦٨م) داخل «ساحة وكالة الغورى» وجمع فيها بنجاح بين مجموعة من الفنانين الشعبيين (صافرة ودف) وهواة التمثيل والغناء من أهل حى (الغورية والحسين).

ثانيًا: جاءت هذه التجربة المسرحية الأولى عن «السيرة الهلالية» استكمالاً لنجاحه السابق فى استقدام (١٢٠) فنانًا شعبيًا فى عرضه المسرحى «عاشق المداحين» الذى قدمه على مسرح السامر عام (١٩٧٨م).

ثالثًا: بعد رحلة طويلة، وشاقة ما بين جنوب مصر وشمالها، استقدم المخرج الفنان «عبد الرحمن الشافعى» فى هذه التجربة (٥٢) فنانًا شعبيًا ما بين شاعر رباب، وعازف رباب، ومغنى رباب.. إلى جانب مجموعة أخرى من المداحين والموسيقيين الشعبيين، وبعض العازفين على الآلات الموسيقية الشعبية: كالطبل البلدى، والسلاميات، والأراغيل.

رابعًا: حافظ المخرج «عبد الرحمن الشافعى» على حرية الفنان الشعبى فى الأداء التقليدى أو التلقائى... ومع شىء من التدخل جمع بين روح الأداء الفردى والجماعى فى الفنون الشعبية وفق رؤيته المسرحية الإخراجية، فقد أدرك بحسه الفنى أهمية الموسيقى والغناء فى العرض المسرحى الشعبى.

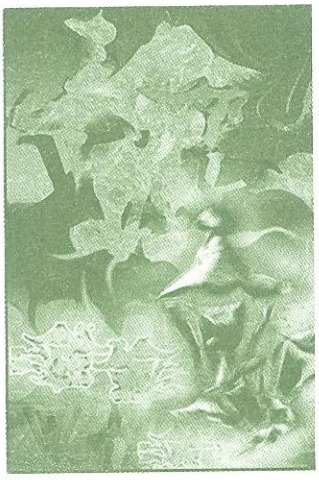
ثانيًا: التجربة المسرحية الثانية

أما التجربة المسرحية الثانية للمخرج «عبد الرحمن الشافعى» فقدمها للمرة الأولى بوكالة الغورى عام (١٩٨٥م)، ثم على مسرح السامر عام (١٩٨٦م)، وأعاد عرضها مرة أخرى بالمسرح الحديث عام (١٩٩٤م)، وفى العام نفسه افتتح بها الملتقى الأول للمسرح العربى بالمسرح القومى.

وفى هذه التجربة تحديدًا، تدخل المخرج المسرحى «عبد الرحمن الشافعى» فى النص المؤلف للكاتب «يسرى الجندى»، إذ لم يلتزم المخرج بالصياغة الدرامية المسرحية التى صاغها المؤلف وفق الشكل الملحمى المسرحى الأوروبى ـ المسيحى، الرومانى، اليونانى القديم، فمثلاً بدلاً من «الأقنعة» والتى هى بمثابة شخصية من الشخصيات الثانوية فى النص الدرامى (المستلهم من السيرة الهلالية) أضاف المخرج المسرحى شخصية «الراوى الشعبى»، وجمع بينه وبين الممثلين، أى ما بين النص الأدبى التمثيلى الشفاهى، والنص الدرامى المسرحى المستلهم من السيرة الهلالية لكاتبه.. وكما كتب المخرج:

«وهكذا تملك راوى السيرة الشفاهى دوره الحقيقى وزاده تأكيدًا حيث دارت فى فلكه الأحداث ـ تداخلاً معًا ـ خرج منها ـ علق عليها ـ شخص بعض شخوصها ـ انفعل معها فرحًا وحزنًا ـ صور القتال كأبدع ما تكون عليه الصورة لفوارس الزمان القديم فى الأساطير والحكايات.. فجر معها خيال المتفرج»(١٥).

(١٤) مسرحية «**أدهم الشرقاوى**» مستلهمة من المأثور الشعبى القصصى المصرى.. و «أدهم الشرقاوى» هذا: بطل من أبطال المواويل القصصية التى تعرف باسم «موال الحادثة».. إنه البطل الشعبى، والفلاح المصرى الذى كافح الإقطاع فى عصر كان يباع فيه الإنسان ويشترى فى مصر!!!
ولقد استمر عرض مسرحية «ادهم الشرقاوى» ثلاثمائة ليلة، بدأت مع نهايات عام (١٩٦٨م)، واستمرت حتى افتتاح مسرح فرقة السامر المسرحية عام (١٩٧١م). فى حين استمر عرض مسرحية «**على الزيبق**» عامًا كاملاً..



(١٥) عبد الرحمن الشافعى، «راوى السيرة الشعبية فى ثلاث تجارب مسرحية: «مجلة **المسرح**» ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان (١٥٦ ـ ١٥٧) ـ نوفمبر ـ ديسمبر ٢٠٠١م، ص ١٦ ـ ص ٢٧.

ثالثًا: التجربة المسرحية الثالثة

أما هذه التجربة المسرحية الثالثة فقد كان لها مذاقٌ خاصٌ، إذ استضافت دار الأوبرا المصرية شاعر السيرة الهلالية «عزت القناوى» الذى شارك المخرج المسرحى «عبد الرحمن الشافعى» تجاربه الفنية المسرحية التجريبية السابقة... والتزم الفنان الشعبى بالدور الذى رسمه له المخرج «الشافعى»، وفى ليال عشر من شهر رمضان عام (١٩٩١م) قدم الطرفان المرحلة الأولى من «السيرة الهلالية»، والمعروفة باسم «المواليد»[١٦] دون أدنى تدخل من المخرج «الشافعى» فى الشكل الأدبى الغنائى أو التمثيلى الشعبى عند شاعر «السيرة الهلالية» وكتب المخرج عن ذلك:

«إن المخرج الواعى يجب أن يستخدم مفرداته ويوظفها فى نسق داخل منظومة حركة العرض المسرحى ككل، ولقد كان شاعر الليلة هو المفردة المحفزة للتفاعل مع عناصر العرض المسرحى مع الحفاظ الكامل على شخصيته وتلقائيته وفطرته وأزيائه وموسيقاه»[١٧].

وهكذا، حافظ المخرج المسرحى «عبد الرحمن الشافعى» على خصوصيته الفنية المسرحية، التى ميزته عن غيره من الفنانين الذين حاولوا الاقتراب من عالم الفنون الشعبية، وكانت المشكلة الحقيقية فى كيفية توظيف الفنان الشعبى على مستوى الفرد والجماعة، كما كتب، وحدثنا عنها المخرج الفنان «عبد الرحمن الشافعى» هى:

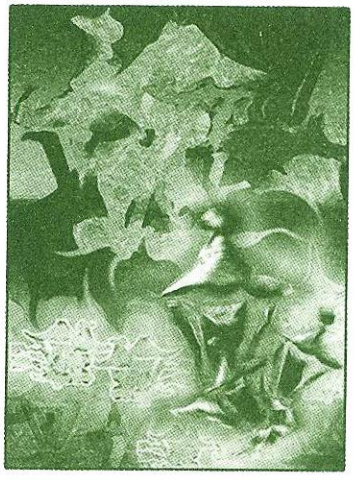
١ - كيف أمسرح كل هؤلاء؟

٢ - وهل أخضع المسرح لهم، أم أخضعهم للمسرح؟

لقد أخضع الفنان المسرحى القدير «عبد الرحمن الشافعى» الفنان الشعبى إليه، فهو مخرج العرض المسرحى أولاً وأخيرًا.. فبعد عقد عدة جلسات، وتدريبات، وبروفات كان على الفنان الشعبى أن يلتزم بما تم الاتفاق عليه بين الطرفين، داخل حدود مكان العرض المسرحى وزمانه، فالفنان الشعبى يقدم نفسه للجماهير لأنه فى سياق جماهيرى جديد... يختلف عن سياقه الشعبى.. وكانت قمة السعادة لدى الفنان الشعبى أن يجد نفسه ناجحًا على المستويين.. بعد أن وافق على تقديم نفسه ليس فقط بوصفه فنانًا شعبيًا ملتزمًا بشكله الإبداعى الفنى الشعبى، بل بوصفه راويًا يعرف أو يقدم نفسه فى العرض المسرحى الجديد، وللجماهير غير المعتادة على رؤيته، وفق التنظيم الجمالى الذى صممه المخرج... والفنان الشعبى مهما اختلفت صوره وتعددت هو أداة فنية مسرحية، على اعتبار أن «الممثل» من أهم أدوات المخرج المسرحى. وبمعنى آخر، حينما يصعد الفنان الشعبى إلى خشبة المسرح، ويلعب دور الممثل، فالجمهور لا يرى شخصيته الحقيقية، ولكنه يرى شخصية الدور الذى يلعبه تحقيقًا لفكرة «الوهم أو الخيال» فى المنتج الفنى.. والاتفاق الضمنى بين الفنان المرسل والجمهور المرسل إليه على فكرة «اللعب أو اللهو».

(١٦) تقسم سيرة حياة عرب بنى هلال إلى أربعة مراحل:
١ - المواليد ٢ - الريادة.
٣ - التغريبة. ٤ - الأيتام.

(١٧) عبد الرحمن الشافعى، راوى السيرة الشعبية: فى ثلاث تجارب، **مرجع سابق**، ص ٢٧.



إذا وجد الماء بطل التيمم

والحقيقة، إن استلهام الشاعر الدرامى موضوعه المحاكى من التاريخ أو التراث أو المأثور الشعبى لا يجعل من النص الأدبى منتجًا فنيًا شعبيًا.. وبالضرورة استخدام المخرج المسرحى «عبد الرحمن الشافعى» لأداة فنية موسيقية شعبية «مثلاً أو الاستعانة فى عروضه المسرحية التجريبية بالفنان الشعبى كشاعر الرباب، أو عازف المزمار، أو المنشد الدينى، أو المداح، أو حتى ضارب الطبل أو الدف.. وغيره.. لا يجعل من مثل هذا الإنتاج الفنى المسرحى منتجًا فنيًا شعبيًا، ولا يحدد هوية

المسرح الشعبى فى مصر.. فالسياق الشعبى، أو جماعية الثقافة هى التى تحدد شعبية أو لاشعبية أى ممارسة حياتية فى مجتمع ما.. ومن ثم، يجب أن نلمس الفرق بين وجود الفنان داخل سياقه الجماهيرى الشعبى، وخارج سياقه الجماهيرى، وبمعنى آخر يجب أن نفرق بين علاقة الفنان الشعبى ـ بوصفه مبدعًا ـ بجمهوره التقليدى المتذوق والناقد لمنتجه الفنى الشعبى، وبين مدى نجاح أو فشل المخرج المسرحى فى توظيف «الفنان الشعبى» مسرحيًا.. وكتب المخرج المسرحى «عبد الرحمن الشافعى» عن نفسه حينما أرخ ووثق لعروضه الفنية المسرحية: «وهكذا، أصبح لدى الآن، من خلال تلك الممارسات، معينًا فنيًا أرتكز عليه لننطلق إلى عالم أوسع فى حلبة التجريب العالمى، ولنتلاقى مع الآخرين ملاقاة الند لا ملاقاة التابع، الإسهام والإضافة لا التقليد، التفرد لا الذوبان، وبذلك يكون مسرحنا فاعلاً وليس مفعولاً، ولنستعيد قراءة ما فات بعقل جديد ورؤية معاصرة، محاولين استنبات ماضينا فى أرض الواقع، فما أحوجنا الآن، وبشدة لزرع المسرحى الحقيقى بين صفوف الشعب»(١٨).

هذا هو «عبد الرحمن الشافعى» أحد أهم رواد المسرح التجريبى المصرى العربى الحديث.. والذى لم يكن بتجاربه المسرحية مجرد مخرج مسرحى وحسب.. بل صار بدراساته النقدية المسرحية شاهدًا على حياته، حينما أرخ ووثق لعروضه الفنية المسرحية المختلفة.

أما قبل

وهكذا، حينما انشغل الناس بالتطلع إلى تحقيق تطور مدنى معاصر نقتفى به خطى شعوب وقبائل القارة الأوروبية.. دعا الفنانون الجدد من العرب إلى استلهام الماضى والتاريخ.. أو التراث والمأثور الشعبى.. وظنوا أن «التجريب فى فنون المحاكاة» هو الطريق إلى العالمية.. فى حين أن «التجريب» بوصفه محاولة إبداعية جديدة، هو كسر لقواعد المنتج الفنى وقوانينه سواء من حيث الشكل أو المضمون... إنه إعادة تنفيذ منتج فنى بأسلوب جديد، أو بطريقة أخرى مخالفة للأصل، وما اعتاد على صياغته الفنان، وتذوقه الناس، واختارته.. وعلى حد تعبير، المخرج «عبد الرحمن الشافعى»:

«فى حالة تقديم أو استلهام أو عرض الموروث الشعبى فى سياق مسرحى خارج سياقه الجماهيرى، فإنه من الضرورى لمن يتعرض لهذا التعامل أن يكون على وعى كامل بمقومات هذا الموروث وخلفياته التاريخية، ومن ثم لابد من خلق علاقة تفاعلية بين السياقين بحيث لا يطغى أى منهما على الآخر.. ولا يسعى لطمس معالمه أو شخصيته..»(١٩).

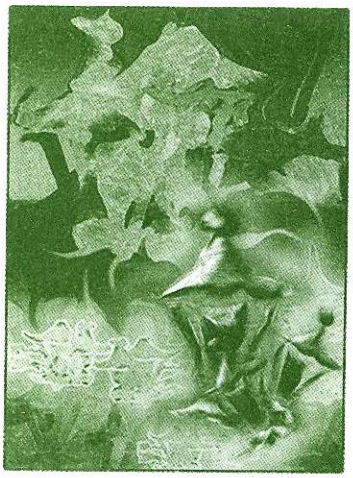
ومن ثم، «التجريب» عند الفنان قد يكون فى عنصر من عناصر المحاكاة الثلاثة الآتية:

١ - الوسيط الذى تستخدمه (الأداة أو الوسائل أو الوسائط).

٢ - نوع الشىء المحاكى (الموضوعات).

٣ - أسلوب المحاكاة وطريقتها (العرض وإعادة العرض).

وحكم وجود المنتج الفنى المحاكى، أو دوام استمراريته بين الناس، يعود إلى أنه عرضة للقبول والاستحسان.. أو الرفض والاستهجان.. وهى صفات نابعة من حسن استخدام الفنان لأدواته الفنية .. وقبل هذا أو ذاك إلى: «جماعية الثقافة».



(١٨) عبد الرحمن الشافعى، كسر الحواجز: ممارسات فى عالم المسرح الشعبى، مجلة **فصول**: تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥م، ص ٤١٢ ـ ص ٤١٨.

(١٩) عبد الرحمن الشافعى، «راوى السيرة الشعبية فى ثلاث تجارب مسرحية»، **مرجع سابق**، ص ٢٥.

شئ الحسن و الجمال
شئ الحسن و الجمال

أشكال شخصية «الأبله» الاحتفالية ودلالتها فى المسرحيات الدينية القديمة

تأليف: ألفريدو هيرمنخيلدو(*)
ترجمة: طلعت شاهين

باحث ومترجم من وإلى الإسبانية.

(*) جامعة مونتريال.

يعتبر مخطوط المسرحيات الدينية القديمة ـ الذى يضم المجموعة الدرامية المعروفة بشكلها التعليمى، المكتوبة عبر أبنية متعددة تعتمد على أفكار تاريخية وأسطورية مستقاة من التراث الدينى اليهودى ـ المسيحى، وتوجد فى مجموعات أخرى ولكن بعدد أقل ـ مخزونًا ضخمًا غذى جزءًا من ممارسة بعض الفرق المسرحية الإسبانية خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر. ويؤكد ميجيل إنخيل بيريث بريجو وجوده حول الفترة من ١٥٦٠ و ١٥٨٠[١] ويشير إلى أنه "رغم اختلاف موضوعاته فمن الأعمال المختلفة (مسرحيات من العهد القديم ومسرحيات من العهد الجديد، وفارس دينى إلخ..) تتجمع لتتداخل فى عمل درامى واحد، فى دراما كبرى تتناول تاريخ الإنقاذ المسيحى، منذ خلق الإنسان وسقوطه فى الخطيئة وحتى يصل إلى سجوده أمام تجسيد المسيح وظهور سفر القربان المقدس"[٢]. ويعتبر ذلك المخطوط كلاً متكاملاً يبين لنا التباين الذى تمثله موضوعاته فى المسرح الدينى خلال القرن السادس عشر[٣]. فمخطوط المسرحيات الدينية القديم ليس سوى سلسلة تبدأ من سانشيث دى باداخوث وحتى كالدرون دى لا باركا، إنه دليل على الإنتاج الدرامى الكبير ذى الطابع الدينى الذى ظهر خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر. وفى الوقت نفسه يشكل مع مختارات المخطوطة الأخرى للمسرحية الدينية هذا الكم الهائل الذى يشير إليه بيريث بريجو، والذى حوّل التاريخ الدينى للمسيحية إلى عمل درامى.

المسرحيات الدينية القديمة التى يضمها المخطوط هى فى الأساس ممارسات لأصول تعاليم الدين، كما أشرنا من قبل. حقيقة إنها تتضمن أشياء أكثر من كونها

(١) **مخطوط المسرحيات الدينية القديمة**، طبعة ميجيل إنخيل بيريث بريجو، كاستاليا، ١٩٨٨، ص ١٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٤-٣٥.

(٣) جان لويس فليكنياكوسكا، **تكوين المسرح الدينى القديم فى إسبانيا**، باريس، ١٩٦١.

مجرد "مطالبة جافة لتطبيق التعاليم الكاثوليكية الأكثر تطرفًا"[٤]؛ بل هى تقديم لكل ما هو متعلق بالأسرار التعليمية الدينية الخاصة بما صدر عن المجلس الكنسى فى تورنتو. وأشار ووردروبر إلى ذلك بقوله: "الأعمال الدينية التى يضمها المخطوط ليست فى معظمها حوارات دينية تتخللها النكات البلهاء"[٥]. أما روانات، أول ناشر للمخطوط فى مجمله، قال من قبل إن تلك المسرحيات الدينية والفارس التى يتضمنها "ليست كذلك"[٦]. ووردروبر نفسه يرى أن كل المسرح الدينى فى مجمله له وظيفة أخرى أكثر أهمية. ويقول إن ذلك المسرح "بتقديمه للشعب كان فرصة فى الحفاظ على التعاليم الدينية المهددة، فهو يحمى الأمة من التهديدات التاريخية، فيحقق فى وقت واحد أهدافًا فنية إيجابية"[٧]. عكس كروفورد[٨]، الذى لا يرى فى المخطوط سوى ثلاث مسرحيات تعمل على محاربة الارتداد عن الدين، أو عكس باتاليون[٩]، الذى يرى أن فى المسرح شيئًا إيجابيًا، من صميم الأعمال الإصلاحية الكاثوليكية، وليس من المفروض أن يكون من الأعمال المنتجة لمواجهة البروتستانتية. تشير أطروحة ووردروبر إلى الجانب الفنى على أنه عنصر أساسى فى تكوين المسرحية الدينية.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٣٧.

(٥) بروس ووردروبر، **مدخل للمسرح الدينى فى العصر الذهبى**، سلمنكا، أنايا، ١٩٦٧ ، ص ٢١٤.

(٦) مجموعة المسرحيات الدينية والفارس وحوارات القرن السادس عشر، ليو روانات، برشلونة، ١٩٠١، المجلد الأول.

(٧) ووردروبر، **مصدر سابق**، ص ١٢٢.

(٨) ج ب دبليو كروفورد، **الدراما الإسبانية قبل لوبى دى فيجا**، فيلادلفيا، ١٩٣٩.

(٩) مارسيل باتاليون، **تفسير المسرح الدينى**، ١٩٤٠، ص ١٩٣-٢١٢.

لكن المسرحيات الدينية تعتبر بشكل عام أكثر من كونها أداة فنية، أو إعلانًا عن التطرف الدينى، فمسرحيات المخطوط مهما كان تمسكها بالتعاليم الدينية فهى تحاول إقناع الجمهور، والحكايات التاريخية التى تدخل فى تكوينها مليئة بالخيال، وفى الواقع لا يمكن التعرف عليها من خلال الأحاسيس على أنها لا واقعية، فالأعمال التى تضمنها المخطوط تعتبر ممارسة للتقليل من حدة الأسرار ومحاولة تفسير المتخيل كإطار يخرج من الحياة اليومية للجمهور الحاضر خلال عرض تلك المسرحيات. تلك المسرحيات الدينية، بما إنها ممارسة ليس فقط للدعوة بل للتعليم الدينى، لذلك فهى تحتوى على الهموم الرسمية التى تشك دائمًا فى توجهات الجماهير وتشك فى إمكانية احتواء تلك الأعمال المسرحية على خطاب رمزى مضاد لمصالحها العليا. من ناحية أخرى، فإن الأبله يمثل أيضًا أكثر من كونه عبيطًا يهدد الحوار الدينى. فهو يعتبر فى الكثير من المرات الأساس الذى يكون أداة الربط مع الجمهور ويؤكد الشكل غير الخيالى "واقع" الحكاية الدينية التى يجرى عرضها. الأبله هو بشكل متكرر العنصر المطلوب القادر على إبعاد الشكل الخيالى عن ممارسة التعاليم الدينية.

هناك عنصر آخر يعيش فى الأعمال التى يحتويها المخطوط، والذى يوجه دراميتها بشكل جذرى ويؤكد على مسرحيتها، ذلك التمثيل أو الرمز الذى بدأ فى دخول تلك الأعمال مع مرور الوقت، وتمت إذابته داخل تلك الشبكة من العلاقات التى تكون تلك المسرحيات الدينية. "ما هو كوميدى وما هو فظ، الذى أصبح يشكل جزءًا لا يتجزأ من المسرحيات الدينية، ولم يختف مع حضور الرمز"[١٠] فتعايش معه، بل وصل إلى حد اندماجه مع الرمز فى تشكيل الاستعارة التى تحتويها المسرحيات الدينية. وهناك عدة مسرحيات دينية ـ الفارس الدينى للعملة، وفارس دخول النبيذ، ومسرحية الخطيئة إلخ ـ التى دخل فيها الكوميدى واندمج فى تركيبها الدرامى من خلال شخصيات رمزية، فالأبله يمثل حالة البراءة فى فارس انتصار المقدس ـ على سبيل المثال؛ فما هو كوميدى وما هو فظ يتعايشان أحيانًا مع شخصيات مركبة حسب متطلبات الرمز. فالأبله الاحتفالى والشخصية الرمزية من أساسيات الدراما التى تكون معظم تلك الأعمال، رغم الاختلاف الكبير الذى يوجد بينها، فكل منها له مهمة تتكامل مع مهمة

(١٠) ووردروبر، **مصدر سابق**، ص ٢٣٥.

الآخر ويدفعان معًا إلى التأكيد على تقدم العمل وتوصيل خطابه التعليمى الدينى، بل وفى بعض الأعمال المسرحية الدينية التى كتبها كالدرون تعايشت تلك العناصر واندمجت معًا لتشكل رمز العمل، وتعتبر مسرحية : عشاء الملك بالتاسار مثالاً على ذلك.

درس فوزرجيل ـ باين هذه الظاهرة الدرامية، فى المسرح السابق على كالدرون، فاكتشف علامة محددة[١١]. ومعتمدًا على مراجع لاوسبيرج، الذى يرى أن "الرمز هو الاستعارة المستمرة فى جملة متكاملة وأحيانًا فى أكثر من جملة"[١٢]. " الرمز هو الفكر الذى تمنحه الاستعارة للكلمة بمفردها"[١٣]. لكن الاستخدام الدرامى والمسرحى للرمز يطرح مشاكل أكثر تعقيدًا حاول لاوسبيرج أن يقترب منها. فلا تطابق هناك بين خلق استعارة مستمرة فى كلمة أو جملة وبين خلق شخصية درامية محكوم عليها أن تسير وتصدر إشارات، وتعبر، وتفكر، وتؤكد أو تنفى وتتساءل، إلخ... فالشخصية الرمزية فى المسرحية تكون محملة بمجموعة من العلامات التى تقربها من الشخصية البشرية الدرامية، ومع ذلك لا يجب أن تتخلى عن كونها "استعارة مستمرة". هذه هى الصعوبة فى تكوينها، وهذه هى المشكلة التى واجهها مؤلفو المسرح الدينى فى الفترة التى ندرسها، وبشكل خاص الشعراء الذين بقيت أعمالهم فى مخطوط المسرحيات الدينية القديمة.

(١١) لويس فوزرجيل- باين، **الرمز فى المسرحيات الدينية والفارس السابق على كالدرون**، لندن، ١٩٧٧.
(١٢) هنريش لاوسبيرج، **التأسيس لعلم الأدب**، مدريد، جريدوس، ١٩٦٧، الجزء الثانى، ص ٢٨٣.
(١٣) **المصدر السابق**، ص ٢٨٣.

فوزرجيل، متتبعًا طريق ادوين هونيج[١٤]، يؤكد أن "الرمز الجيد لا يجب أن يشير أو يكشف بشكل كامل العناصر للواقع"[١٥]. إنه ممكن، لكن مسرحة الرمز فى القرن السادس عشر، سواء كان "جيدًا أو سيئًا"، باستخدام كلمات فوزرجيل نفسه، يسير فى الطريق المعاكس، ربما لأن الشخصية فى المسرحيات الدينية القديمة التى يضمها المخطوط ليست "جيدة" الرمز؟ فى كثير من تلك المسرحيات يتكرر الرمز نفسه الذى يكشف عن هويتها، وإذا لم يتم ذلك فإن الشخصية المرافقة لها تكون المكلفة بتوضيح الموقف. الرمز فى المسرح الكلاسيكى الإسبانى ـ بما فيها مسرحيات كالدرون ـ تحاول تفادى الضبابية التى اكتشفها هونيج. وفى بعض الأحيان لا يكشف الرمز عن نفسه أمام المشاهد برفع الشعار أو وضع الرمز الذى يكشف بشكل صريح عن العنصر ودون مواربة، وعن الدور الذى تلعبه الشخصية أو الرمز الذى تمثله"[١٦]. ورغم أن فوزرجيل يسير على طريق هونيج فإنه ينتهى إلى التأكيد على أنه فى المسرح الإسبانى يوجد هناك "قليل من الرموز الخفية التى فسرها فيما سبق"[١٧].

(١٤) ادوين هونيج، **الوعى الأسود، صناعة الرمز**، إيفانستون، ١٩٥٩.
(١٥) لويس فوزرجيل، **مصدر سابق**، ص ٢٩.
(١٦) وإن كان المثال الذى نذكره هنا من المسرح الدينى قد لا يستخدم لتوضيح هذا الأمر.
(١٧) لويس فوزرجيل، **مصدر سابق**، ص ٢٩.

بكلمات أخرى، لا يمكن تفسير المسرح الدينى الذى ندرسه الآن دون أن نأخذ فى الاعتبار وجود، تجسيدين دراميين لهما ملامح محددة، شخصية الأبله الاحتفالية الكرنفالية والرمز، الذى يعتبر الاستعارة المستمرة. وهذه هى بالضبط العلاقة الوثيقة ما بين شكل وآخر وما يطرح بوصفه تساؤلاً وإشكالية أمام القارئ.

يشير فوزرجيل بعض الإشارات السريعة جدًا إلى وجود الأبله فى المسرحيات الدينية. وهو هنا يشير إلى الجنون، الذى يعتبره "دائمًا تجسيدًا لكل الخطايا، وهو يجرى تجسيدها من خلال ملابس البطل الرمزى الذى يبدو "أبله" أو "مجرد مغفل"، وحتى يمكن أنه قد يكون "مرتديًا جلد حيوان" وفى بعض الأحيان، له "أنف ضخم"[١٨]. لكن، فى الوقت نفسه لا يجب تعميم الأبله باعتباره تجسيدًا لكل الخطايا، والنقد المذكر يتجاهل تلك المشكلة التى يطرحها وجود الأبله مندمجًا فى مجموع يمثل

(١٨) **المصدر السابق**، ص ٨٣.

الرمز ويكون له أحيانًا دور مسيطر. ولنعد مرة أخرى لمعرفة الحاجة إلى فحص شكلى للشخصية الدرامية وحاجة كل منهما للآخر.

من ناحية أخرى، فإن الدارس الذى منح توصيف الأبله اهتمامًا أكبر فى المسرحيات الدينية هو جون برزرتون[١٩]، إلا أنه لم يتعامل مع العلاقة الإلزامية التى توجد بين الرمز الدرامى والمجنون الكرنفالى فى إطار المسرحيات الدينية فى القرن السادس عشر.

(١٩) جون برزرتون، **الراعى ـ الأبله فى المسرح الإسبانى قبل زمن لوبى دى فيجا**، لندن، ١٩٧٥.

ولنشاهد بسرعة ملامح الراعى ـ الأبله التى وصفها جون برزرتون.

الأبله فى الدراما الدينية التى نحللها الآن، يعتمد على الغباء الإنسانى، وهو ما يجذب الجمهور عادة[٢٠]، وبرزرتون يرى فى ضحك المشاهد الذى هو نحن جميعًا "هو من يقدر ويسخر من الغباء ويقبل القوانين التى يضعها المجتمع فى حكمه على الغباء"[٢١]، من ناحية أخرى فإن الراعى ـ الأبله الذى يوجد فى المسرحيات الدينية التى يضمها المخطوط يضيف شيئًا له معناه عندما يبرز احتفاليات الكربوس التى تصفها تلك المسارح وتتخذ منها مادتها، فمن ناحية، الراعى ـ الأبله يرمز إلى الضعف الإنسانى، ومن ناحية أخرى، هو الأداة الملائمة التى تقدم التجسيد، وهو الهدف الرئيسى لتلك الأعمال الدرامية.

(٢٠) المصدر السابق.

(٢١) المصدر السابق.

إذا كان جوعه الذى لا يشبع بالخبز وكل أنواع الأطعمة فإن الأبله يدفع المشاهد إلى الضحك[٢٢]، ونواقص الأبله تفيد فى إبراز مزايا البطل أو التعاليم الدينية، عندما يكون هذا هو هدف العمل الدرامى.

(٢٢) المصدر السابق.

الراعى القروى، الذى استخدمه أنثينا، وفرناندیث وديجو دى أفيلا وتتورس نارو، إلخ.. علامة على الكوميدية، وبشكل خاص، كأداة طيعة لإبراز الخطاب الدينى أو الاجتماعى المسيطر[٢٣]، ففى المسرحيات الدينية القديمة نجد الأبله يستخدم لإبراز نظرية إنقاذ الإنسان من خلال حب المسيح[٢٤]، ويبرز قدرة درامية كبيرة لدعم الهدف التعليمى لتلك الأعمال التى يظهر فيها. فالأبله أكثر من كونه عنصرًا للتغريب وإضحاك المتفرج يكون دوره "إبراز الهدف الدينى الذى يعتنقه المبدع"[٢٥]. والأبله له حضور مزدوج، من ناحية، يجسد الضعف الإنسانى، ومن ناحية أخرى، لديه قدرة كبيرة على المرور عبر المظاهر الدينية والأخلاقية، وبشكل خاص، الإجبار على إظهار مبادئ الكنيسة الحقة، من التعليم المسيطر.

(٢٣) المصدر السابق.

(٢٤) المصدر السابق.

(٢٥) المصدر السابق.

وفى النهاية، فإن الراعى-الأبله يظهر بشكل كبير كمضحك غير مسئول لأنه فى النهاية يمثل الغباء الإنسانى، وتساؤلاته تدفع إلى إثارة تساؤل الجمهور[٢٦]. وأحيانًا نجد فى المسرحيات الدينية القديمة أن الأبله يدور حول موضوع الرواية باعتباره المثير للفكاهة ولا يضيف إلى الفعل الرئيسى أى جديد، ويكون دوره مجرد مقلد لحركات الآخرين[٢٧].

(٢٦) المصدر السابق.

(٢٧) المصدر السابق.

الأدوار الثلاثة التى يؤديها الأبله فى المسرحيات الدينية القديمة تم تحديدها بشكل كبير فى دراسة برزرتون. المشكلة هى كيف يمكن كتابتها بطريقة يتكامل معها كل دور مع الآخر. هذا هو الهدف من دراستنا هذه: تحديد بأية طريقة يمكن حضور شخصية الأبله للوصول إلى الهدف التعليمى منها فى المسرحيات الدينية، خاصة عندما تظهر تلك الشخصية مجسدة فى شخصيات درامية أخرى، الذى لم يدرسه برزرتون وله

أهمية كبرى، نشير هنا إلى الرموز، هو كيف يقبل الجمهور التعلم من خلال الغباء؟ نعتقد أنه يجب التفرقة بين الدور الأخلاقي، الذى يمثله الأبله، ودوره كأداة تسمح وتسهل الاتصال إلى ما يومئ به الفكر الدينى، رغم أنه لا تزال هناك مشكلة عالقة وهى الدرجة العالية من الاستغراق التى يحققها الأبله لدى المشاهد. كيف يقبل الجمهور تعلم "الفضيلة" عندما تأتى ممتزجة بلا معقولية ما يصدر عن هذا المجنون الاحتفالى؟

إذا كان الراعى ـ الأبله يعبر عن نفسه من خلال شكلين أساسيين، فإن ريفيته وجنونه أو غباءه، يحملها بين طيات أفعاله فى جميع المشاهد المسرحية من خلال ما منحته له لغة الأدب من تشكيل، لذلك فإن ملابسه وبعض الملامح، ليس مطلوباً أن تكون موجودة فى كل الأمثلة المعروفة، لكنها الأشياء المطلوبة حسب برزرتون كى تمنحه هويته[٢٨]، يمكننا القول لتحديد الهدف جيداً لدراستنا أن الرعاة الذين يظهرون فى المسرحيات الدينية القديمة تنقصهم، بشكل عام، العلامات الكثيرة التى تشكل شخصيات مسرحية مشابهة موصوفة فى أجزاء أخرى من احتفالات الكربوس الدرامية فى القرن السادس عشر. وربما نستفيد فى هذا المجال من تذكر بعض مشاهد "القصيدة الرعوية المخاطبة" لمؤلفها دييجو دى أفيلا.

(٢٨) برزرتون، صاى أكس.

فى "مخطوط المسرحيات الدينية القديمة" فإن دراسة لتاريخ الأدب[٢٩] لماريا مرثيديس دى لوس رييس بينيا ـ وهى دراسة ضخمة ومصدر لا ينفد للمعلومات ـ تبرز المصادر المرجعية والإشارات، وتعدد ظهور الأبله فى جميع أشكاله، بطول المقطوعات التى يضمها المخطوط، وتصل دى لوس رييس إلى تعداد ٤٥ عملاً من مجموع ٩٦ يظهر فيها الأبله فى معظم أشكاله[٣٠]. وتشير المؤلفة إلى ٣٥ مقطوعة يظهر فيها الأبله بشكل متكامل، وتشير إلى ١٠ مقطوعات تظهر فيها شخصيات تجريدية (عدا أمثلة ليفى وصامويل) لها ملامح بلهاء. وفى ٢٨ من ٣٥ عمل مسرحى حيث يعيش الأبله بشكله المعروف، إن الشخصية الكرنفالية موجودة فى الشخصيات الثلاث والتى تنطق أكبر عدد من الأبيات الشعرية[٣١].

(٢٩) مرثيدس دى لوس رييس بينيا، **مخطوط المسرحيات الدينية القديمة**، ١٩٨٧، ص ٤٢٩-٤٤٢.

(٣٠) **المصدر السابق**، ص ٩١٤.

(٣١) **المصدر السابق**، ص ٩١٤.

فى البداية، ومع بعض التحفظات عند وضع حدود قاطعة، يمكن تحديد ثلاثة أشكال يظهر بها المجنون أو الأبله كما هو معروف ـ وهى الأكثر ظهوراً فى المسرحيات الدينية القديمة ـ نجد الراعى القروى والشخصيات المحاطة بأشكال ظاهرة من ملامح الأبله، لكن لا بد من الأخذ فى الاعتبار وجود عالمين متوازيين ويلتقيان فى المسرحيات الدينية القديمة، العالم "الواقعى" والعالم "الرمزى"، والأشكال الثلاثة التى تظهر فيها بوضوح للمجنون الاحتفالى تتضاعف حتى تصل إلى ستة أشكال من الجنون الكرنفالى: ١ ـ الأبله الواقعى ٢ ـ الأبله الرمزى ٣ ـ الراعى القروى الواقعى ٤ ـ الراعى القروى الرمزى ٥ ـ شخصيات حقيقية تشبه الأبله ٦ ـ شخصيات رمزية تشبه الأبله. فى المقطوعات الخمس والأربعين التى حددتها دراسة مرثيدس دى لوس رييس يمكن تقسيمها على هذا النحو طبقا للتجسيدات الكرنفالية الستة.

بعد أن قمنا بفحص الدور النقدى وتقليب دور الكربوس من جديد بقى أن نعرض بوضوح فرضية العمل.

فى الأعمال التى ضمها مخطوط المسرحيات الدينية القديمة نجد الكثير من الأشياء المجمعة معًا، من أول الأبله وحتى الأشكال الرمزية، أو بشكل عام الشخصيات النابعة من العالم غير المحسوس ـ الخطيئة، والموت، والله، والملائكة،

إلخ ـ فتبدو كما لو كان هدفها تقريب مساحة تجربة كل ما هو خارج إطار الحواس من المشاهد، فالأبله يلعب فى كثير من الأحيان كموصل أو أداة توصيل بين ما يشاهده الجمهور كشىء متخيل وحاجة التعاليم الدينية فى أن يكون ذات الجمهور يشاهد ما يوجد أمامه كخيال أو واقع، وبالتالى كشىء من الممكن حل رموزه داخل حدود الحواس. وفيما بعد سنضع حدوداً فاصلة بين ما هو متخيل وما هو جميل، فإشارات الكرنفال تضع نفسها فى خدمة الأصولية الدينية لتسيطر بقدر الإمكان من خلال التعليم على ما هو متخيل.

ولفحص هذه الفرضية، نعتقد أننا فى حاجة إلى أن نعرض بشكل سريع بعض الرؤى النظرية التى تساعدنا على العمل فى هذه الدراسة.

ودراستنا "الألعاب الدرامية حول الجنون الاحتفالى" باعتمادها على آراء باختين عن الاحتفالات الشعبية[٣٢]، تلخص بشكل سريع الملامح الأساسية التى تحدد شكل المجنون الكرنفالى وما يجسده، من خلال المفارقة المتعددة، ومن خلال شخصية الراعى القروى للأبله، وللبسيط والأبله فى المسرح الإسبانى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفى تلك الأشكال التعبيرية يظل تحتها دائما الروح التى تغذيها وتوجه تلك الرؤية للعالم والأمة بلا حدود من الطبقات، ودون تعاليم رسمية، ودون تشكيل موحد تؤشر إلى أفضليات اجتماعية محددة.

(٣٢) ميخائيل باختين، **عمل فرانسوا رابيل والثقافة الشعبية فى العصر الوسيط ونتائجه**، باريس، جاليمار، ١٩٧٠.

بشكل ما، فإن الدور التحررى الذى يلعبه الكرنفال بأقنعته وجنونه يبدو فى أشكال إلى حد ما قريبة فى الممارسة المسرحية.

"بشكل ما، فإن كل الممارسات التحررية التى توجد فى الكرنفال بأقنعته وجنونه، تظهر أيضاً فى أشكال تبدو قريبة من خلال الممارسة المسرحية، ومن هنا فليس غريباً ما تقوم به الكنيسة الكاثوليكية فى محاولة لتحييد تطرف الاحتفالات الكرنفالية من خلال تطبيق تعاليم الصيام وإن كانت تزيد فيه من أجل الحفاظ على سلطاتها الدينية ـ والمدنية ـ فكانت نتيجتها الدائمة أو شبه الدائمة السيطرة على المسرح ومحاولة استعادة دوره التحررى بهدف خدمة مصالحها الخاصة، فالضغوط التى تمثلها تعاليم الصيام غطت وسيطرت على تجدد الكرنفال، لكنه استعاد نفسه من جديد كطائر الفينيق المستحيل القضاء عليه. المسرح الجريح مرة ومرات كمكان لممارسة التحرر من المسيطر عليه اجتماعياً، حافظ ولا يزال، على نضاله فى جميع الجبهات ـ وبلا أدوات ـ ليحافظ على تلك المساحة من الحرية وتشخيص أقرب الآمال فى التجدد"[٣٣]. إن الشخصية الكرنفالية المستخدمة فى ممارسة التعاليم الدينية كانت تستخدم المسرح الدينى، كأداة مدجنة ومعزولة ـ تماماً كفيروس التطعيم، ونجرؤ على القول؛ لكشف "الحقائق" التى تدعو إليها.

(٣٣) هيمينخيلدو، **ألعاب درامية**، ص ١٢.

إن الاحتفال الشعبى فى القرون الوسطى كان يعتبر بديلاً حقيقياً للنظام الرسمى وللثقافة المسيطرة، كما يرى باختين، إنها علامة على عالم لا نهائى من أشكال الضحك. وبفضل أقنعة الكرنفال فإن الجسد يتحرر أو على الأقل يشعر بأنه حر ويتحول إلى مركز الاهتمام العام. إن الجسد هو الملك، وعلامة نهائية على المواجهة بين الطبيعة والثقافة. وظهور الجسد يوجد من خلال الرموز التى أسماها باختين "الواقعية الفظة" أو بداية الحياة المادية والجسدية. صور الجسد، والشراب والطعام، والمتعة فى إشباع الحاجات الطبيعية، وحاجات الحياة الجنسية... كل تلك الأشياء،

علامات على العفوية المادية والجسدية التى تدرك كبداية عامة للحياة الجمعية والشعبية. إن الكرنفال يقلب الواقع، ويضع فى الأعلى ما هو فى الأسفل، وما هو فى الأسفل يكون فى الأعلى. ويشير رابيلز إلى المسيرة "الطالعة من نفخة محمولة فى البطن"(٣٤).

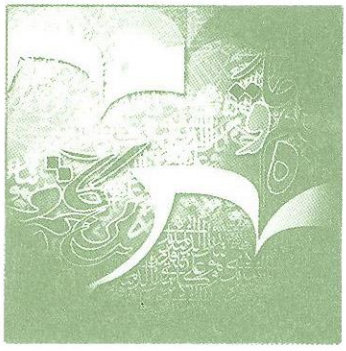
"الملمح القاطع للواقعية الفظة هو "التقليل من أهمية كل ما هو سام أو روحى، أو مثالى، أو مجرد، وإنزاله إلى مستوى مادى وجسدى، مؤكداً على كل ما هو سفلى (الشراب والمأكل والهضم والتغوط والتبول والتعرق وإقامة العلاقات الجنسية). وإبراز للبطن والأعلى والأسفل والبطن الفظة والأنشطة البيولوجية التى تمثل آلية التجدد لدى الكائن البشرى نفسه والعالم، كل هذا يُقدم من خلال خطاب مُسيطر عليه مثل "الهبوط"، لكن ذلك الهبوط يعنى الاقتراب من الأرض والتداخل معها كمعنى لبداية الولادة، والامتصاص والتجدد. فى هذا الاقتراب من الأرض هناك رغبة فى الحياة الأفقية والتعادل مع العديد من عناصر الطبيعة: الأشخاص والحيوانات أو الأشياء. الشخصية الكرنفالية تضيع، وتذوب وتتعايش وتستمر مع الطبيعة ككائن منفتح عليها وعلى أدواته المتعددة (الأنف والعينان والفم والمؤخرة والعضو الجنسى والأذنان والمسام). تلك المخارج تعد قنوات حقيقية للاتصال والتعايش مع الطبيعة، وتسمح بامتزاج الأشخاص والحيوانات والأشياء فى كل ملتبس ومتجدد. ومن هناك تبدأ عملية الحيونة والتركيب والتشيؤ التى تنكمش بشكل متكرر فى أشكال بشرية للكرنفال، أو التشبه الذى يخضع للتشخيص الحيوانى أو حتى التشبه بالأشياء. أى أن تلك العمليات تعتبر قنوات محددة للتشخيص الشعبى للاحتفال. وتشكل استثماراً لكل القيم وكل القواعد المفروضة من خلال الأيديولوجية المسيطرة"(٣٥).

(٣٤) كلود جاينجنبيت وماري كلود فلورنتين، **الكرنفال: دراسة وميثولوجيا شعبية**، برشلونة، التا فولا، ١٩٨٤، ص ٨٣.

(٣٥) هيرمنخيلدو، **ألعاب درامية**، ص ١٤.

إلى جانب أن كل هذا يتحد من أجل تدمير اللغة المنطقية التى تبناها المجتمع، إنها الظاهرة التى تبين كيف أن "الخيال الكلامى"، وهى الظاهرة التى درسها بكل دقة روبرت جارابون(٣٦)، ونستخدمها نحن لتفسير بعض الممارسات اللغوية لشخصياتنا، إنه اللعب اللفظى، المتحرر من الخوف من تخطى المعنى، ووضعه تحت مظلة الإشارة المجانية، كل تلك من ملامح المجنون الاحتفالى تخضع لسيطرة الرموز التى تحكم التقليد الهزلى، والكاريكاتورية والهجاء، فإذا كان الاحتفال الرسمى يحاول إرساء القواعد التى تحكم العالم، فإن الكرنفال ـ مستخدماً السخرية وكاريكاتورية بعض الممارسات الاجتماعية المسيطرة ـ يعتبر الفعل الفظ للقناة الإنسانية الثانية. حياة الشعب المطبوعة بمبدأ الضحك. والإشارة الساخرة التى تشكك فى الحقيقة الأحادية للاحتفال الرسمى.

(٣٦) روبرت جارابون، **الخيال الكلامى والكوميديا منذ المسرح الفرنسى للعصور الوسطى وحتى نهاية القرن السابع عشر**، باريس، أرامند كولين، ١٩٦٧.



تلك وإشارات أخرى تغذى بناء شخصية الراعى الأبله فى المسرحيات الدينية القديمة، رغم أن كثيراً منها، وبشكل خاص التى تبرز شيئًا من القبح فإنها تبعد أو يتم التقليل من شأنها نظراً لملامح الرحمة التى تعنى التعليمات الدينية. وكنا قد أشرنا إلى هذا من قبل. وعند تحليل بعض الأمثلة المستخرجة من المسرحيات الدينية والفارسات التى يضمها المخطوط، سنرى كيف يتم تحييد بعض الأشكال العميقة للكرنفالية.

إلى جانب مجنون الاحتفال الشعبى وملامحه الموحية، ملامح تفيدنا لدراسة الراعى ـ الأبله وأشكاله المتعددة فى المسرحيات الدينية القديمة، نستخدم أداة نظرية

ثانية لتحليل العرض الدرامى بشكل أفضل عبر هذه الشخصية. ونعنى هنا المعنى المزدوج لما هو "خيالى" وما هو "كرنفالى"، الموجود بشكل بارز فى الأدب، وبشكل خاص جدًا فى المسرح التبشيرى.

فى كل العروض الدينية يوجد دائمًا تعارض بين ما يتم استقباله على أنه واقعى وما يتم التعبير عنه بملامح خارجة من عالم لا علاقة له بما هو مرموز إليه من خلال قناة الأحاسيس. فالمشاهد ووعيه يتواجهان معًا، فى بعض الأحيان، إشارات درامية تؤكد التجربة الشخصية والجمعية بأنها غير مقبولة، وخيالية وغير قابلة للفهم أو التصديق ولا تقبلها الأحاسيس فى تعاملها اليومى.

وتحليلنا لما هو متخيل بأنه منتظم حول محور مزدوج، وهو ما يفرض علينا التحديد الصارم للأدب الدرامى وما يأطر الهدف والتوجه الدعائى التى كانت عليها الأدب المكتوب، فى أفضل الحالات، يجرى تقديمه على الخشبة، أيًا كان نوعه.

عندما يتم استخدام الإنتاج الدرامى التبشيرى كوسيلة لنشر فرضيات تعتبر ثوابت من خلال خطابات العقيدة، وفى الوقت نفسه تكون عناصرها مليئة، جزئيًا أو كليًا، بإشارات نابعة من الخيال، فإن القارئ أو المتفرج المُفترض سيخضع لضغوط متضاربة: تضع المُستقبل فى موقف صعب يجعله مجبرًا على فك شفرات "ما هو واقع وحقيقى" لأفعال معينة ناتجة عن عالم تحولت فيه القواعد من واقعية إلى لا واقعية، وما لا يمكن فك رموزه بالأحاسيس بما هو بعيد عن المحسوس والمرئى والمسموع، إلخ.

ونقطة الانطلاق هى العلاقة الجدلية (الواقع/الخيال) ولكن يجب البحث فيما هو أبعد من ذلك والوصول إلى معارضة (التوجيه الواقعى/ التوجيه الخيالى) وأخيرًا، إلى ما يواجه الحقيقة بما هو ليس حقيقيًا، والمزيف والكاذب. أى يمكن القول من خلال تلك السلسلة من المتعارضات يمكن رسم الطريق على النحو التالى: ظاهر الخيال ـ التوجه الواقعى ـ تقديم ما هو واقعى ـ تقديم ما هو حقيقى. وفى النهاية فإن المشكلة كلها تكمن فى معارضة (الواقعية/الخيالية) وتدور حول ما يجرى بداخلها وتحولها من عمل أدبى محدد إلى هدف خاص جدًا.

مع الانتباه إلى أن اتفاق القراءة يدخل فى أرض المعنى، ويقبل المشاهد وضعه هذا منطلقًا من قيمه الحقيقية ورؤيته الخاصة للعالم. ولذلك من المطلوب التفرقة بين مجموعتين متوازيتين للإنتاج الأدبى، الواقعى والخيالى أو المدهش. إن القارئ/المشاهد العادى سيواجه مشكلة، وهى هل ما يُقدم له يمكن أن يحدث فى عالمه الخاص، هل يمكن تقبله، وإذا حسب أن ما يُقدم له تنطبق عليه هذه الخاصية سيحكم على العمل على أنه قضية واقعية، وإلا سيقيمها كخيال أو أمر مدهش.

ويشير ريسكو[٣٧] إلى أن القارئ المتوسط لا يترك نفسه يُقاد بقانون الاحتمالية وأن التبسيط فى النقد يصطدم مع الأيديولوجية الجمعية والتى تشكل تكوينه، على سبيل المثال، بالنسبة لمجموعات دينية كثيرة مختلفة التوجهات. ونعتقد أن عقد التبشير يجب أن يكون على مستوى مختلف. ويجب البحث عن الإجابة، طبقًا لما يقوله هذا الناقد، فى الاستجابات الكلاسيكية، لمن يرون أن الحقيقة توجد فى الطبيعة. لكن المؤمن بألوهية المسيح ـ على سبيل المثال ـ لن يرفض الاعتراف ببعض الأحداث، ذات

(٣٧) انطونيو ريسكو، **الأدب والخيال**، ص٢٤.

الصبغة الواقعية، وإن كان يقبل المعجزات ـ نهوض لاثارو من الموت، أو نهوض المسيح نفسه، على سبيل المثال ـ رغم أنها أمور تقف على طرف النقيض من الطبيعة المعتادة.

ويستلهم ريسكو أفكاره هذه من عدد من المختصين بهذه النوعية من الأدب، ويتخطى حاجز التردد ويقرر أنه "داخلها يمكن وضع الفوارق بين ما هو مدهش وما هو خيالى، وهى ملمح لأول طريقة مثل تلك التى تضع القارئ فجأة فى مناخ تكون فيه المظاهر الغيبية غير مُشكلة، وهى بطريقة ما تجعلها كما لو كانت طبيعية فى هذا الوسط، ومختلفة جداً عن رؤية العالم ـ القائم فى وسطه وما يجب فهمه ـ ليس مع الشخصيات التى تقدمه أو تعيشه، لأن تلك الشخصيات تنتمى إلى عالم آخر، وجافة لأسباب طبيعية أخرى. إذا كانت تستشكل بطريقة ما بمفاجأته، مهما كان حجم المفاجأة صغيراً، فإن طبيعة تلك الأشياء تضعها فى العمل باعتبارها تنتمى إلى ما هو متخيل"[٣٨].

(٣٨) **المصدر السابق**، ص ٢٥-٢٦.

وبهذا الشكل فإن المقابلات (المدهش/الواقعى) و(الخيالى/الواقعى) تأتى لتعنى فى مجموعها من خلال تحديث التاريخ للعرض المنطقى (بداية التلاقى/بداية التنافر)[٣٩].

(٣٩) أجناثيو سولديفيلا، **بحثًا عن المحتوى المتعارض فى نظرية السيموطيقا**، مدريد، ١٩٨٥، ص٤٥٥-٤٥٩.

إن الفارق الذى وضعه ريسكو[٤٠] بين الأدب المدهش والأدب الخيالى يفصل القارئ عن المساحة التى تستشكل فيها الظواهر غير الطبيعية عليه ويستقبلها كطبيعية فى وسط من الشك ـ الأدب المدهش ـ وما يضع المتلقى أمام عالم تشكك فيه تلك الظواهر الحكم عليه بشكل مستديم. التعارضات (المدهش/الواقعى) و(الخيالى/الواقعى) تعنى إمكانية قيام هذا النص من التناقضات المنطقية (بداية التطابق/بداية التنافر) أو التناقض فيما بين بداية القبول وبداية عدم القبول. إن التعددات المدهشة تنتج التناغم أو القبول من وجهة نظر عدم القبول وبالفعل فإن المعلومات متناغمة داخل قانون واحد، وهو قانونها الداخلى، لكنها تبدو متناقضة من وجهة النظر علاقاتها اللفظية أو ما بين اللفظية، فى علاقاتها بالمحيط الخارجى، محيط القارئ/المتفرج. فى التعدد الخيالى تخلق الصور المدهشة تناقضها اللفظى، أى أن عدم تناسق القانون الذى يحكم العالم الداخلى للأسطورة، يكشف أيضًا تناقضًا لفظيًا أو ما بين الألفاظ، بمعنى، أن نقص التناغم والتناغم يصبحان داخل عالم القارئ نفسه.

(٤٠) ريسكو، **المصدر السابق**، ص ٢٥-٢٦.

والآن، فإن الاختلاف ما بين الواقعى والمدهش/الخيالى يصبح محكومًا بتلاقى التوجه النابض داخل العمل الأدبى، ويؤدى إلى الرؤية العامة للهدف الموجه إلى المتلقى. وبشكل عام يمكن التأكيد على أنه فيما يختص بالواقعية، أو على الأقل من الاحتمالات والمؤمن المسيحى ـ فى التراث المسيحى ـ يقبل العرض كفعل مُعجز، تماماً كالتمثيل لشىء "واقعى" بشرط أن يقوم المُعلم الكنسى بإضفاء القدسية عليه أو يسمح به، مما يعنى أنه يتعلق بواقع متمثل حسب القانون المقبول، والخيالى، والممجد، بأنه غير مقبول كنسيًا.

لكن يبقى الفعل الذى لا يمكن إنكاره بأن الجمهور المتفرج يتشكل من عناصر ليست بالضرورة متشابهة. فدرجة القبول لأوامر المُعلم الكنسى تختلف، بالتالى على النص التبشيرى أن يحتوى على عناصر تجعله قادراً على مواجهة تعدد وجهات النظر داخل الجمهور الذى لا يفهمها بالكامل، والدرجة نفسها لإخضاعه لسلطة

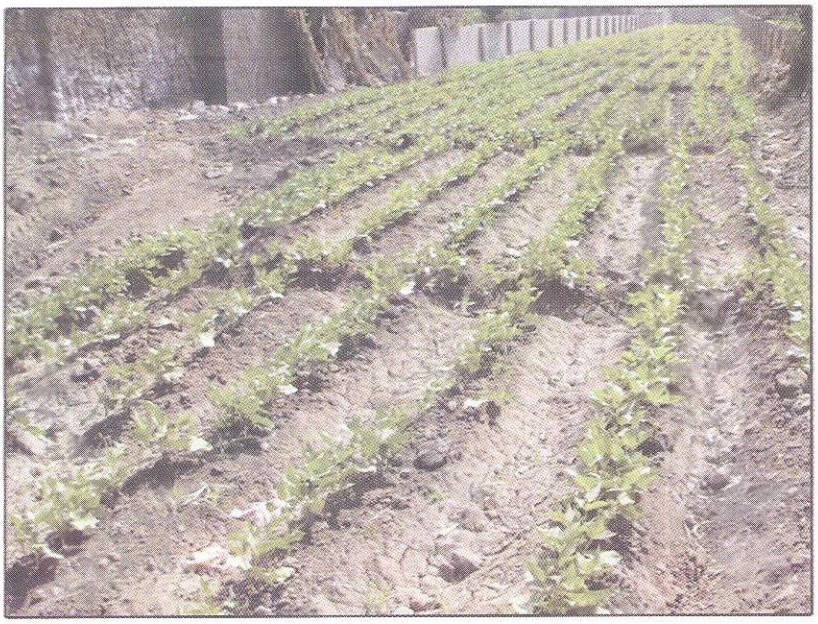
التبشير أو القبول بها. ويدخل هنا ضرورة الحاجة إلى القفز على الخطاب الفردى إلى الخطاب الاجتماعى. ويهمنا فى تلك اللحظة الخاصة، أن المشكلة التى يضعها النص الدينى أمامنا، وتعدد هويته نفسها ـ بعض النصوص التى تحمل رؤى دينية، أى التى تُقدم على أنها حقائق، فى العصور الوسطى، تُقرأ أكثر فيما بعد على أنها أدب ـ كل هذا يظل نابضا فى وجود مبدأ تركيب تلك النصوص طبقًا لما كان يراه يورى لوتمان[٤١] ويطلق عليها "العلاقات اللفظية الجمعية"[٤٢] التى تكون فيها الإشارات نفسها مستخدمة، فى مختلف مستويات التركيب الحواسى، لتعبر بإتقان زمنى وتباعد زمنى عن محتوى مختلف ـ المعانى القابلة للولوج إليها من جانب قارئ مبتدئ وليست قابلة للولوج من آخرين أقل تقدمًا فى طريق التعايش الدينى، على سبيل المثال، تلك الحدود المزدوجة لقبول النص تفتح مجالاً واسعًا فى النقاش حول المسرح التبشيرى، وتكون فى حاجة إلى جميع اتجاهاته.

(٤١) يورى لوتمان، **تركيب النص الفنى**، باريس، جليمار، ١٩٧٠.

(٤٢) **المصدر السابق**، ص ١١١.

جولة الفنون الشعبية

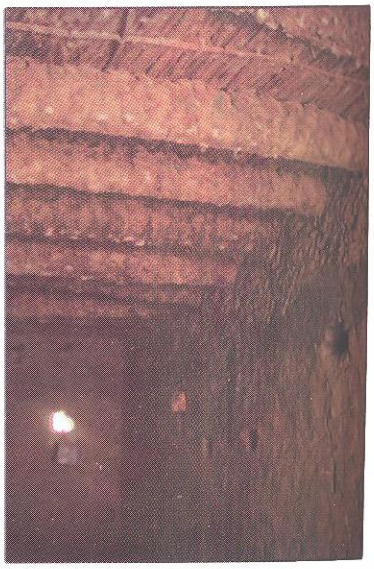
الإبداع في العمارة الشعبية



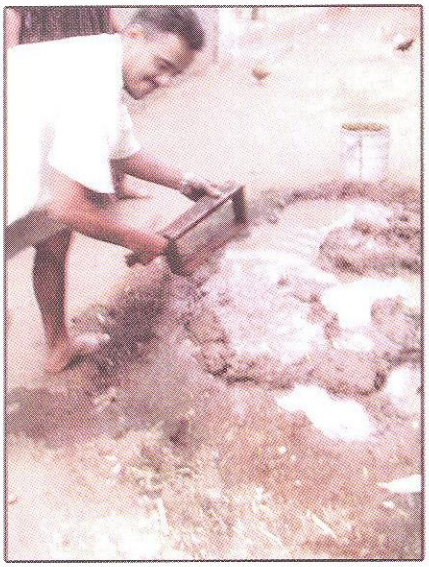
اختيار قطعة الأرض على أساس التقسيم الهندسى القائم على الأشكال المربعة فى خطوط

معجنة الطين

استخدام العروق والألواح فى السقف الخشبى

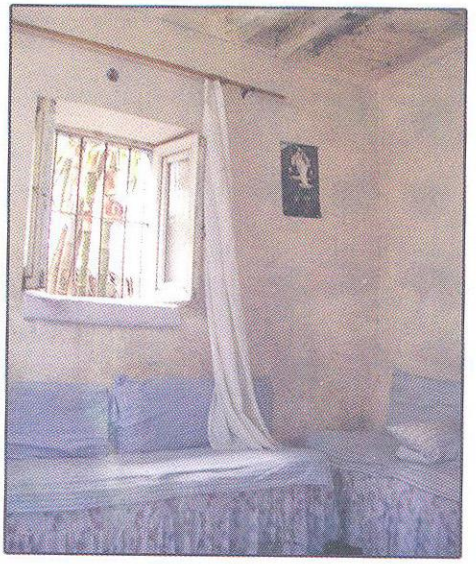


استخدام أفلاق النخل والغاب فى سقف الزريبة

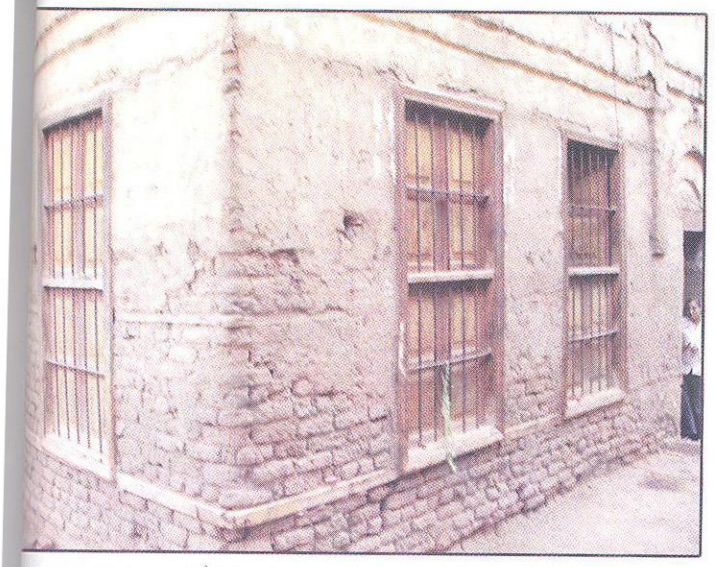


ملء القالب من المعجنة لعمل الطوب

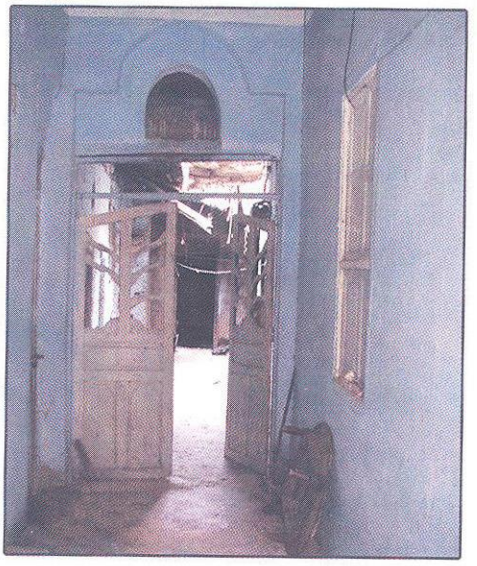
قالب الخشب المستخدم فى صناعة الطوب



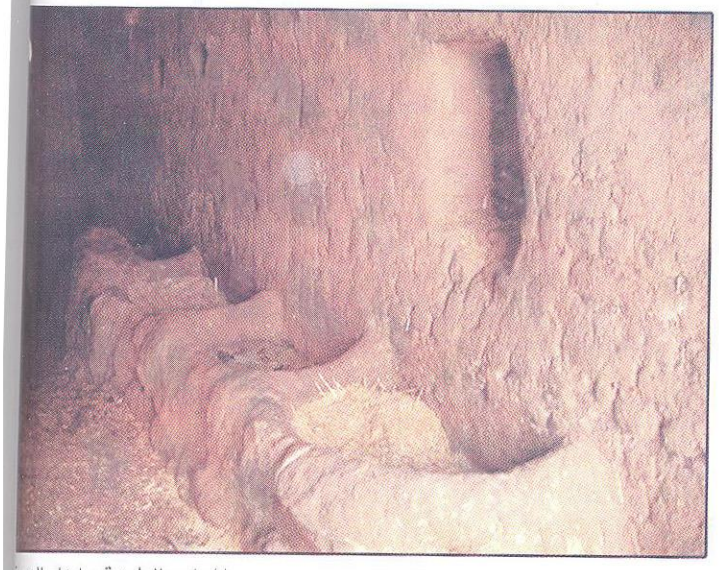
مندرة من الداخل مفروشة بالكنب البلدى



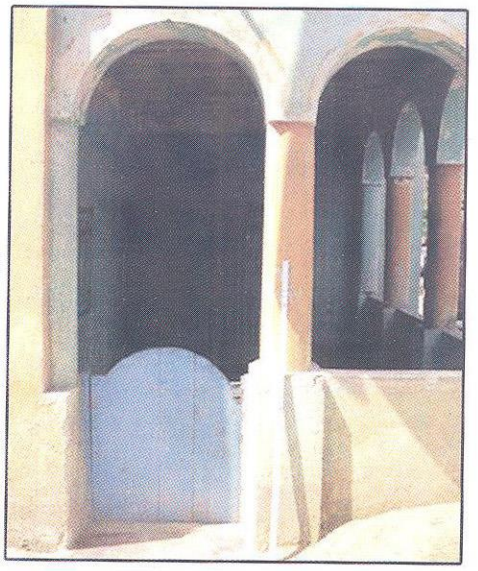
مندرة من الخارج لها أكثر من شباك على الطر



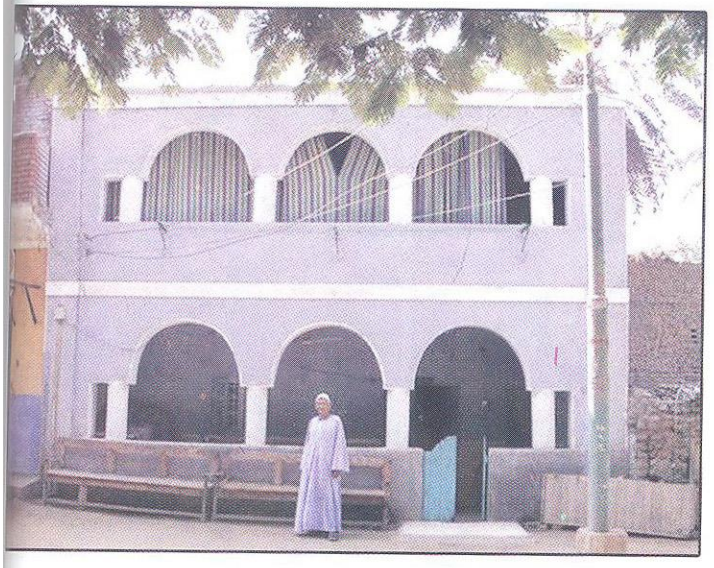
الدهليز وباب الوسط



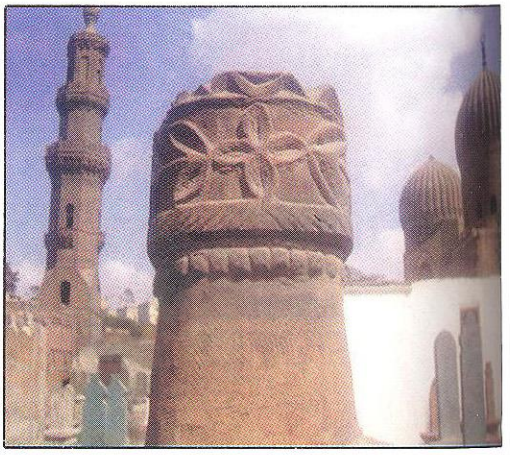
المداود الطينية داخل الزري



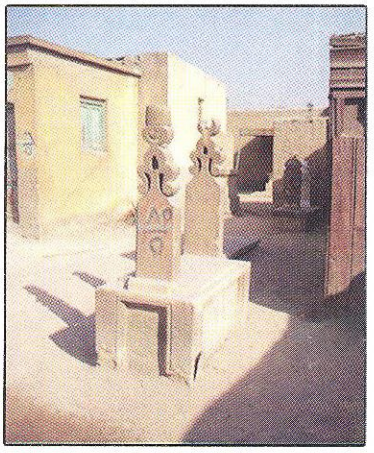
الباب الجانبى لمضيفة بعقود



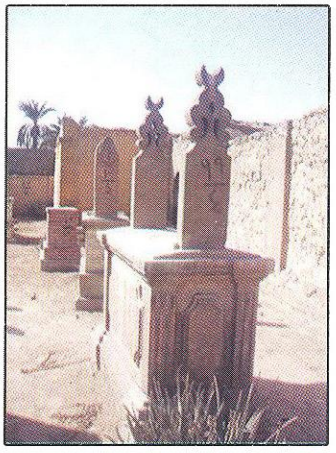
مضيفة بعقود تقع بمنطقة وجه الدار والباب بمقدمتي



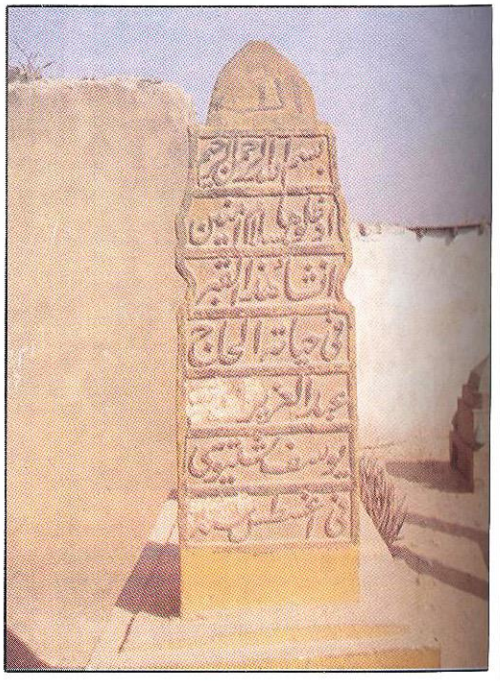
شاهد يرمز إلى قبر النساء



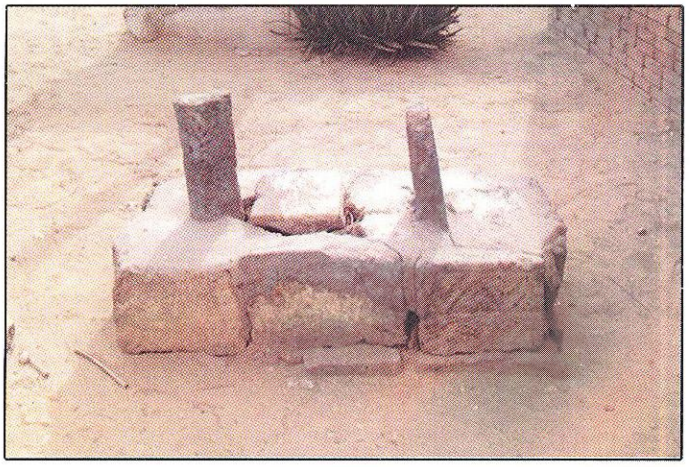
شواهد تشير إلى قبر النساء والرجال معًا



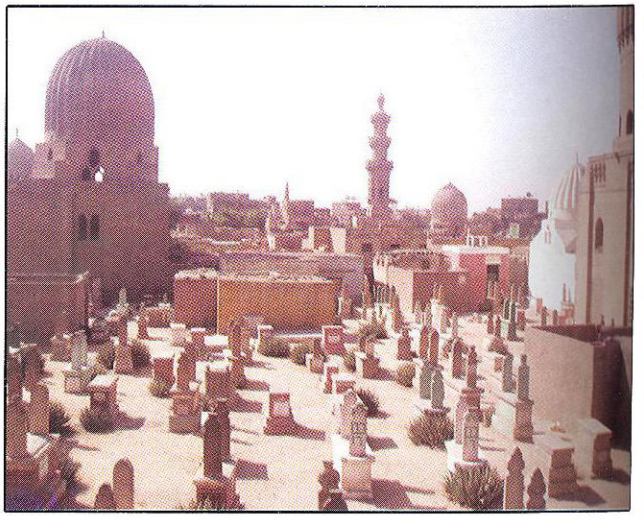
شاهد يشير إلى قبر النساء



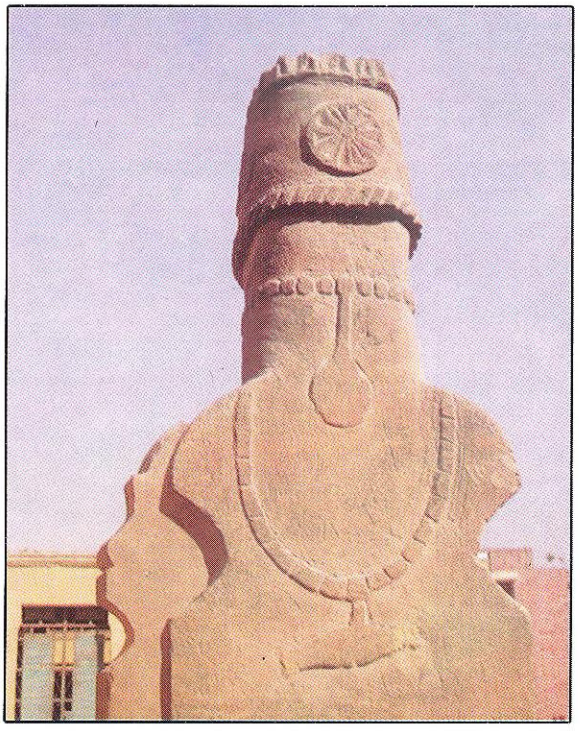
شاهد يرمز إلى قبر الرجال



شاهد يشير إلى قبر النساء والرجال معًا



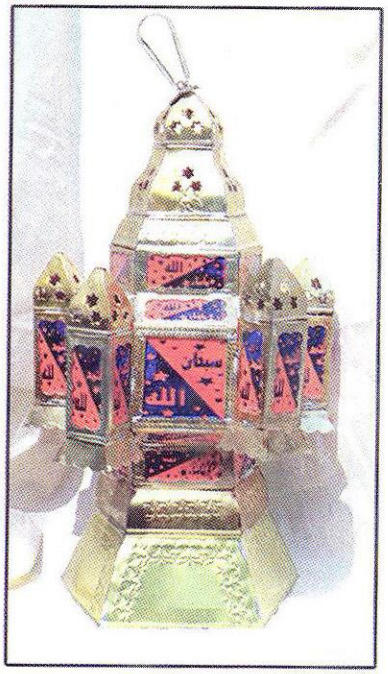
جزء من منطقة مقابر سيدى جلال (حى الخليفة، القاهرة)



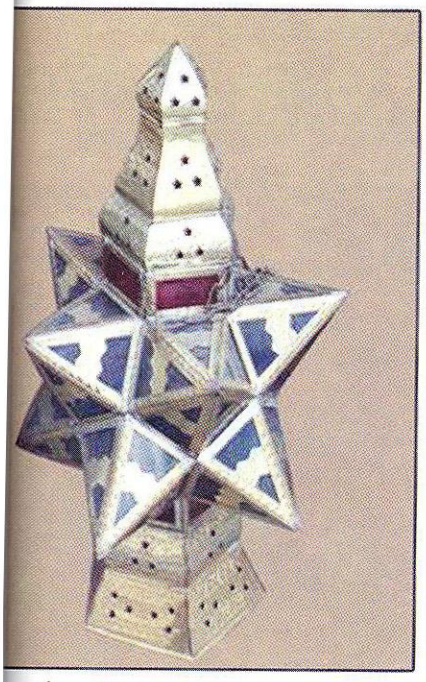
شاهد يشير إلى قبر النساء

المنتجات الحرفية والاحتفالات الشعبية

فانوس شق البطيخة

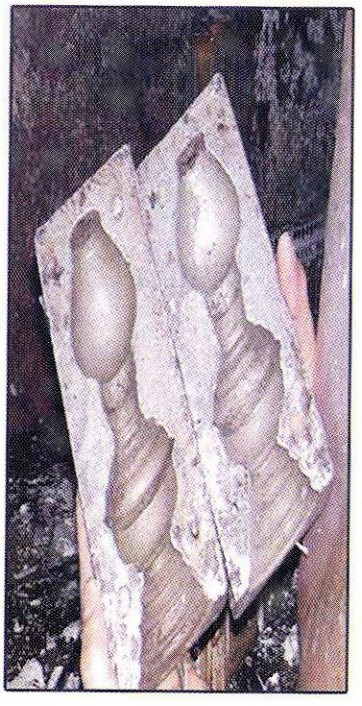


فانوس أبو ولاد



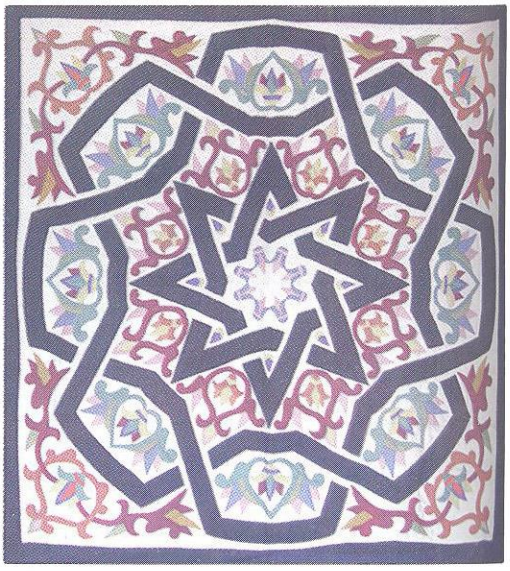
فانوس أبو نجم

فانوس تاج الملك



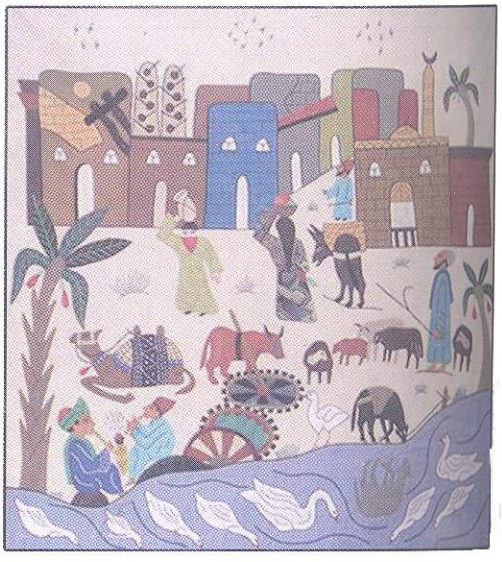
قالب لمصباح (لمبة) جاز يصب فيه الشمع

شمع عرا

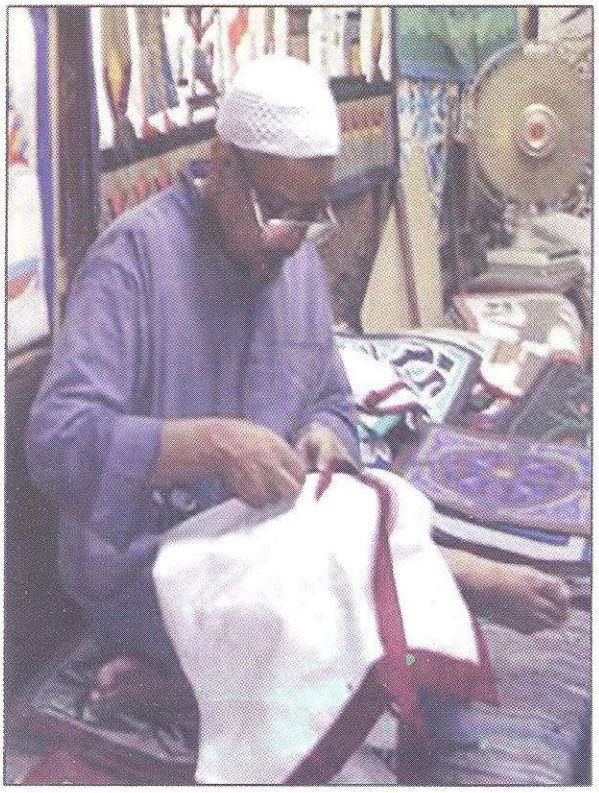


وحدة هندسية من الخيامية على شكل مثمن

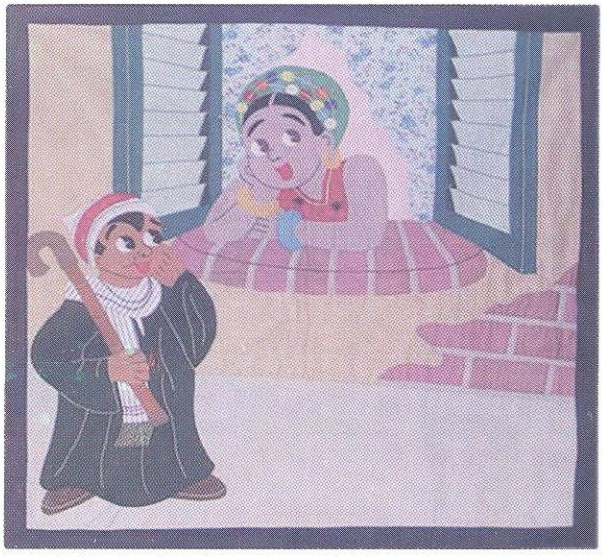
شغل عربى من الخيامية (بلاطة قيشانى)



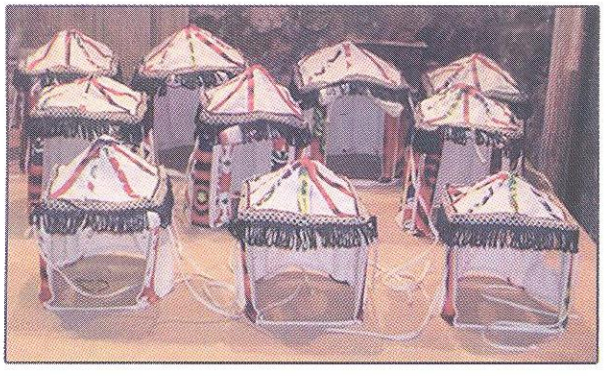
رسم طبيعى لقرية منفذ بطريقة الخيامية



صانع الخيامية (خيمى يد)



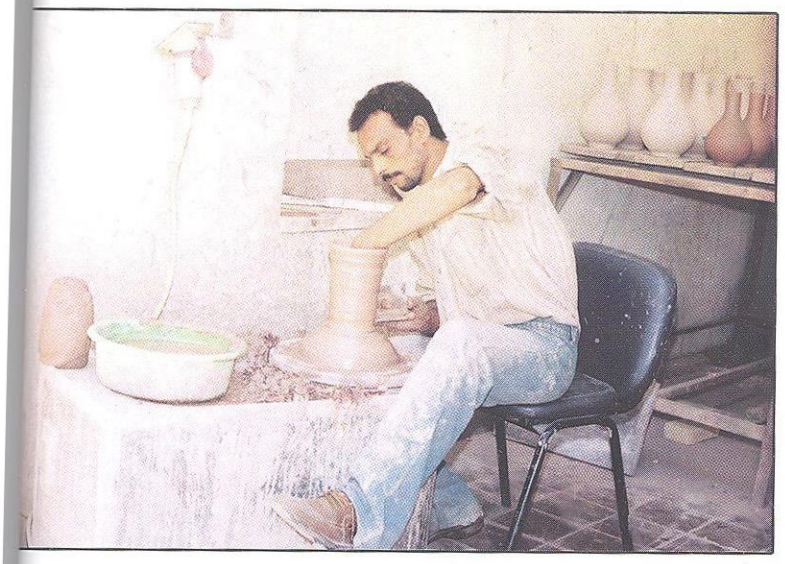
رسم طبيعى لقصة حسن ونعيمة منفذ بطريقة الخيامية



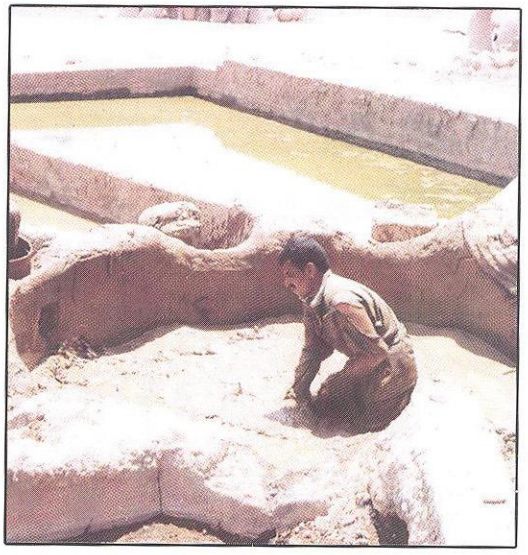
رسم طبيعى لقرية منفذ بطريقة الخيامية

دراسة حالة لبعض الحرف

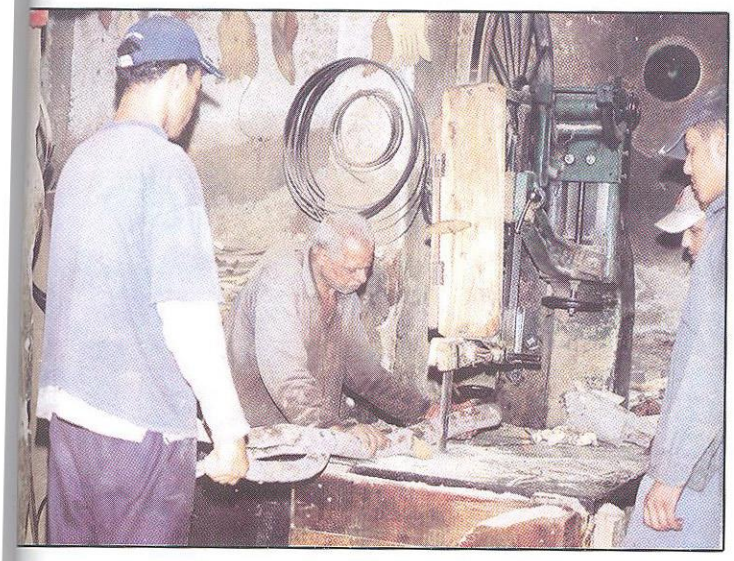
(الفخار - النسيج اليدوى - خراطة الخشب)



الفخرانى يشكل قطعة الطمى على الدولاب (العج

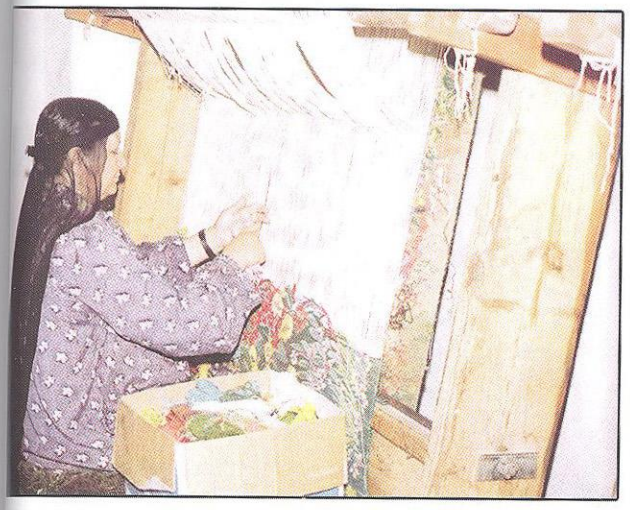


الفخرانى فى أحواض تنقية الطمى من الشوائب



المقص أحد مراحل إنتاج خراطة الخشب

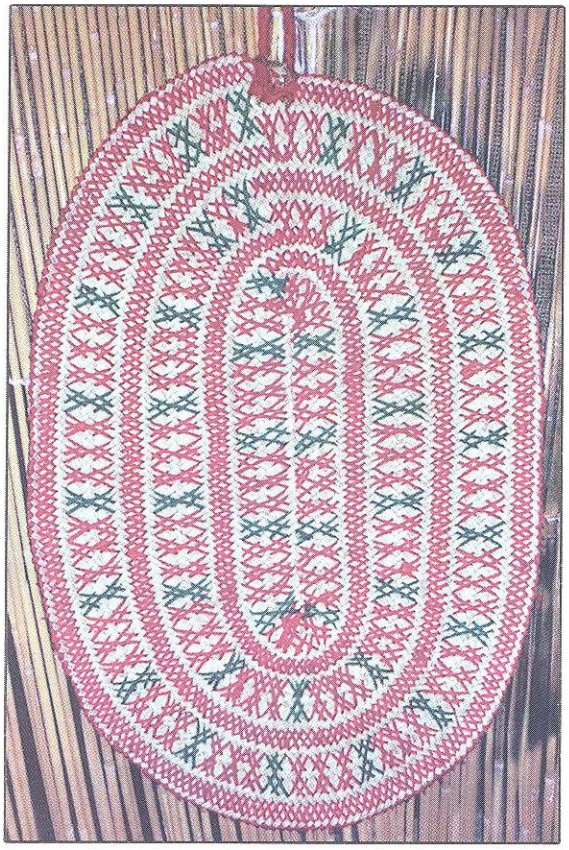
فتاة على نول النسيج اليدوى (السجاد)



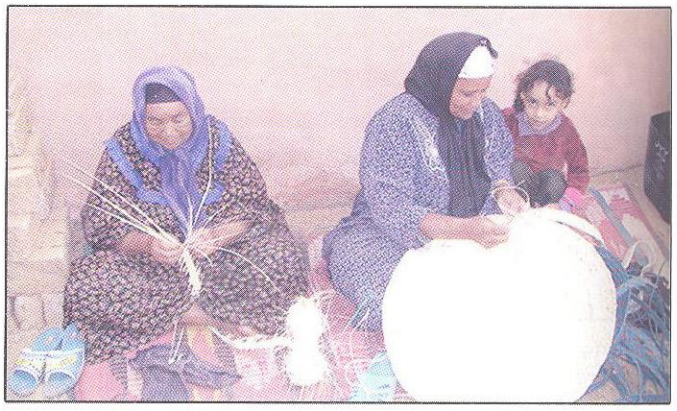
سيدة تنفذ قطعة من النسيج اليدوى (الحرانية - جيز

من الحرف اليدوية فى الواحات

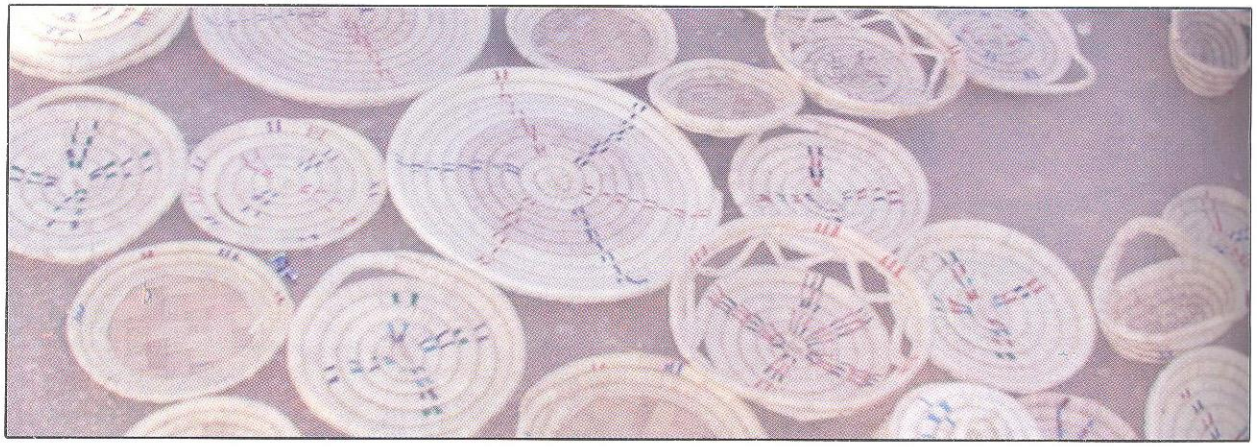
صناعة الخوص



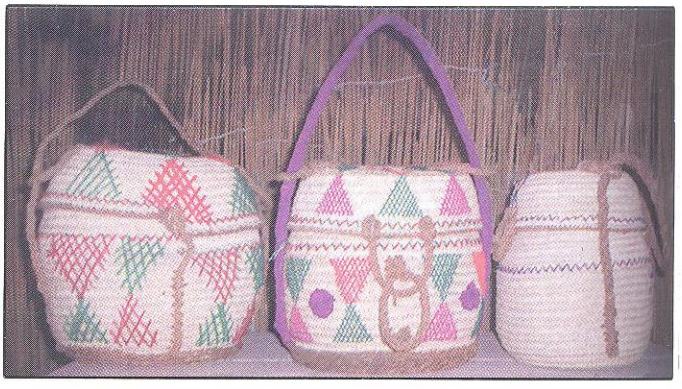
برش العروس



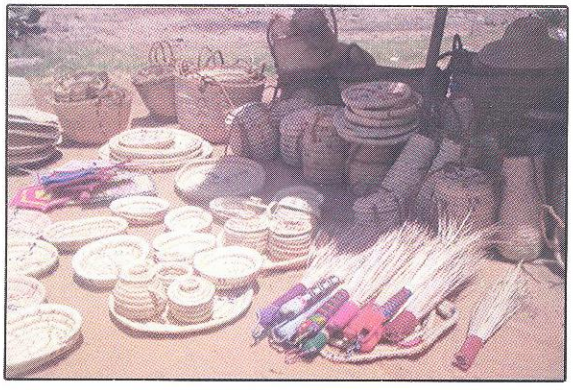
حرفة الخوص القائمة على عمل النساء فقط



مجموعة من منتجات الخوص (السعف)



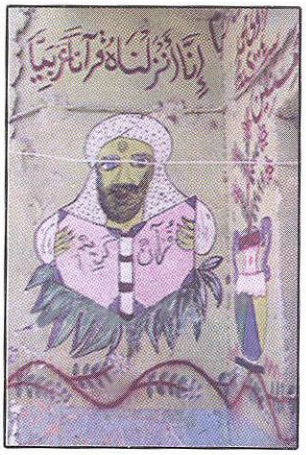
نماذج من القادس المزخرف



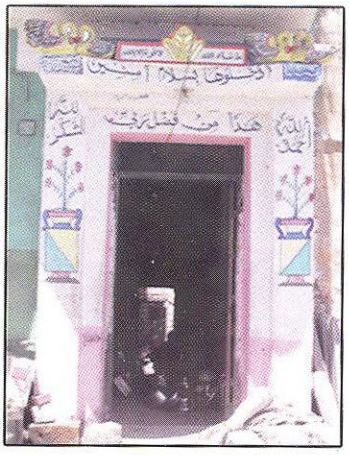
فرش بيع الخوص فى الواحات

من جداريات قرية «الشرفا»

شرق النيل - محافظة المنيا



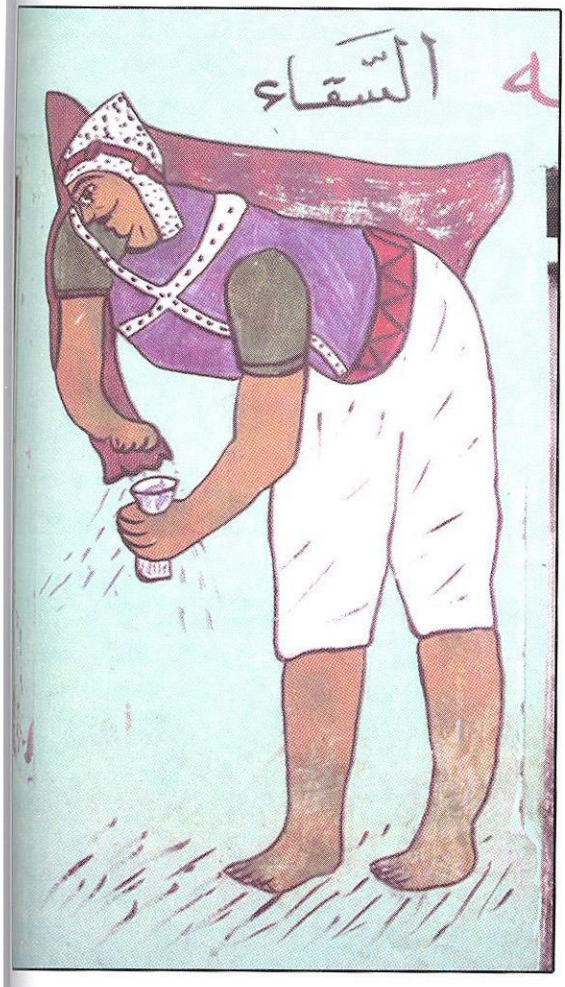
رجل يقرأ فى المصحف

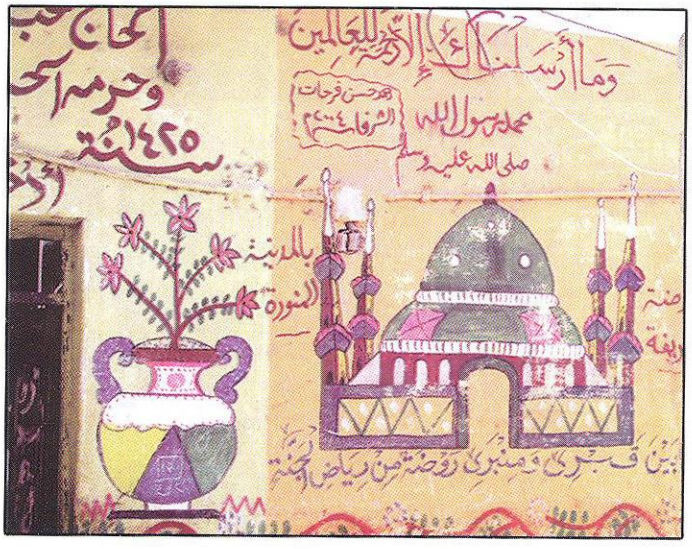


واجهة منزل بقرية الشرفا

من مواصلات الحج

المحمل السنوى





واجهة منزل فى قرية الشرفا

السنة

جولة الفنون الشعبية

الصناعات التقليدية والحرف اليدوية فى الواحات

صناعة الخوص

عبد الوهاب حنفى

فى الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية (١٩٦٨) ورد مفهوم الحرفة اليدوية كما يلى :

" كل أنواع الأنشطة التى تستخدم الوسائل اليدوية فى الإنتاج وفى تطوير هيئة الماديات ".

أما فى التراث الغربى فإن مفهوم الحرفة يقصد به المقدرة والمهارة والبراعة فى أداء العمل ، ومن ثم يشتمل هذا المفهوم على عنصر الفن نظرًا لأن هذا العنصر يعتمد بشكل أساسى على الإحساس بالتعبير الذى يفضى إلى تحقيق الجمال والإحساس بالبهجة والسرور .

ومن مجمل التعريفات التى وردت فى كتب الباحثين فى هذا المجال نستطيع أن نستخلص فى الإجمال ما يلى :

تختلف الحرفة اليدوية عن الصناعات التقنية الحديثة فى أن الأولى تستخدم المهارة اليدوية فى إنتاج سلع حرفية ذات جودة عالية لا تخضع لمقاييس مقننة أو أسس مدروسة ، وتقوم هذه الحرف على توظيف خامات أولية لأنها تتعامل بشكل مباشر مع البيئة المحلية فى غالب الأحيان وتتسم الحرف اليدوية فى عمالتها بأنها تضم الجنسين ذكورًا وإناثًا ، وتمارس خارج المسكن وداخله ، وتستعين الحرف اليدوية ببعض الأدوات والآلات ذات المستوى التقنى البسيط المتمثل فى الآلات اليدوية. والحرف اليدوية تعد فى مجملها شكلاً من الأشكال الاقتصادية غير الرسمية ، فى الوقت التى تعد فيه ـ بالضرورة ـ شكلاً من أشكال الصناعات الصغيرة .

وقياسًا على ذلك فإن الحرف اليدوية فى مصر تندرج فى قائمة حصرية تشتمل على ٥٥ صناعة طبقًا لبيان جهاز الصناعات الحرفية والتعاون الإنتاجى (ديسمبر ١٩٧٤)، وتجدر الإشارة إلى أن الصناعات الواردة بالبيان هى عناوين تصنيفية لعائلات الحرف ، مثلاً تأتى صناعة البناء والتشييد واحدة من هذه الصناعات فى الوقت الذى تضم فيه هذه الصناعة بمفردها مجموعة كبيرة من الصناعات الصغيرة المكونة .

لذلك فإن المجتمع المصرى يضم من الحرف اليدوية والصناعات التقليدية ما يفوق غيره من المجتمعات الأخرى وذلك لعدة أسباب حاكمة منها التاريخ الحضارى الضارب فى القدم والقائم على مجموعة من القواعد الإبداعية فى شتى المجالات الحياتية ، كذلك حكم الجغرافية التى خلقت من مصر واحة كبرى فى شبه عزلة نسبية ما عدها على خلق ثقافة مادية متميزة ومتفردة ، تفى بحاجات مجتمع يعيش فى مد حضارى مستمر ، وفى ذلك لا نغفل دور نهر

النيل فى إعمال ذهن المصريين فى إيجاد وسائل لضبط مياه النهر وما يتطلبه ذلك من إبداعات نظامية ومادية وبالتالى زراعية وصناعية ، يلى ذلك طبيعة المجتمع المصرى خاصة بعد العصور الفرعونية، وتعاقب الثقافات المختلفة عليه وانصهارها داخله وما نتج عن ذلك من خلق تنظيمات اجتماعية (حرفية) تضم الحرفيين فى مجال الصناعات التقليدية فيما أطلق عليه نظام (الطوائف الحرفية) وبرغم أن هذا النظام لم يقم سوى فى القاهرة وبعض المدن الكبرى إلا أنه كان شديد التأثير فى الحفاظ على مجموعة كبيرة من الحرف والصناعات التقليدية المهمة فضلاً عن تنميتها والحفاظ على القائمين عليها ، وقد استقطب نظام الطوائف فى القاهرة وبعض المدن الكبرى مجموعات كبيرة وعائلات بأكملها من القرى للانضمام إلى هذه الحرف والورش المركزية خاصة فى مجال السجاد والخزف ، ولم يتبق من الحرف اليدوية خارج هذه الدائرة سوى مجموعة من الحرف التى ترتبط بالبيئة ارتباطًا عضويًا يستحيل معها نقل الحرفة إلى القاهرة (دائرة الضوء) وتأتى فى مقدمة هذه الحرف تلك القائمة على منتجات النخيل حيث ارتباطها البيولوجى والأيكولوجى بمناطق الزراعات الكثيفة للنخيل خاصة تلك المناطق المنعزلة والبعيدة عن مناطق جذب العمالة، فضلاً عن ضعف خيوط الاتصال الثقافى مع المجتمعات الأخرى والتى أسهمت إيجابًا بالحفاظ على الخصوصية الثقافية ، ونعنى بذلك تحديدًا مناطق الواحات .

فى مصر ثلاثة عشر مليونًا من أشجار النخيل (إحصاء ٢٠٠٧ وزارة الزراعة) منزرعة فى مساحة ٧٣٦٥٣ فدانًا تمثل ٦,٣٢٪ من إجمالى المساحة المنزرعة بالفاكهة فى مصر ، تضم الواحات المصرية الخمس ما يوازى خمسة ملايين نخلة موزعة على التوالى بين الواحات البحرية ، الواحات الداخلة ، الواحات الخارجة ، ثم سيوة وتأتى واحة الفرافرة فى ذيل القائمة .

بينما تتوزع الملايين الثمانية الباقية على التوالى فى مناطق جنوب الجيزة (البدرشين والعياط) ، قنا ، غرب أسوان ، النوبة ، وفى منطقة رشيد ثم منطقة الفيوم . وبرغم الانتشار الواسع لأشجار النخيل عبر الخريطة المصرية فإننا لا نجد ازدهارًا للصناعات القائمة على منتجات النخيل سوى فى الواحات الداخلة ، الفيوم ، النوبة ، سيوة .

وفى الواحات الداخلة لاتزال المنتجات من هذه الحرف تحافظ نسبيًا على وظيفتها المحلية بالإضافة إلى جانب التسويق السياحى (النادر نسبيًا) بينما نجد أن المنتجات نفسها فى الفيوم والنوبة وسيوة قد اقتصرت على التسويق السياحى فقط مع ضعفه الشديد .

والصناعات التقليدية القائمة على منتجات النخيل يمكن تقسيمها إلى قسمين رئيسيين هما منتجات الخوص (السعف) ومنتجات الجريد ، ويأتى ليف النخيل خامة مساعدة فى هاتين الصناعتين .

وسوف تركز الدراسة هنا على الحرف اليدوية القائمة على الخوص فى منطقة الواحات الداخلة بمحافظة الوادى الجديد لأسباب نذكر بعضها :

١ ـ أن صناعة السلال من خوص النخيل هى من أقدم الحرف اليدوية فى مصر منذ عصر ما قبل الأسرات .

٢ ـ أن منطقة الواحات الداخلة هى أكثر المناطق ممارسة لهذه الحرفة القائمة على النساء فقط ، وهى تنتج تنويعات مختلفة فى الشكل والحجم والوظيفة من منتجات الخوص ، فضلاً عن حفاظ الجماعة المحلية على استهلاك هذه المنتجات .

٣ ـ إن ممارسات هذه الحرفة لا يستخدمن أية خامات من خارج المنطقة .

٤ ـ تقدم المرأة الممارسة لهذه الحرفة فى مجال الإبداع التشكيلى فى زخارف المنتجات .

٥ ـ تنوع أشجار النخيل فى منطقة الداخلة يتيح لهذه الصناعة نوعيات مختلفة من السعف طبقًا لما تتطلبه خامة المنتج ، بالإضافة إلى منتجات سعف النخيل بالمنطقة نظرًا للثقافة الزراعية فى مجال النخيل التى يتميز بها أبناء هذه المنطقة تحديدًا .

منتجات الخوص

الخوص / السعف هو أوراق النخل التى تنمو على جانبى جزع الجريد الذى يتراوح طول الواحدة منه من ٥-٨ أمتار ، بينما يتراوح طول الخوصة من ٢٠-٤٠سم .

والحصول على الخوص يتم عند إجراء عمليات التقليم (التهذيب) السنوية للنخلة والتى تتم بين شهرى مارس وأبريل وفيها يتم قطع عدد من الجريد الخارجى (الأخضر)

بواقع من ١٠-١٣ جريدة بينما يتم قطع عدد من الجريد الداخلى (الأبيض) بواقع من ٨-١٠ جريدة. والجريد الأبيض يسمى (قلب)؛ وذلك لاقترابه من قلب رأس النخلة ولونه أبيض ناصع .

ومع تقليم الجريد الأخضر الخارجى يستخرج خام الليف المحيط بجزع النخلة .

وما يتم تقليمه سنويًا يعد الخامات الأساسية فى صناعة الخوص على مدار العام ، أو هكذا يجب .. ذلك لأن مايتم تصنيعه من هذه الخامات لا يزيد على ٣٠٠ فى المليون مما يتم تقليمه ، ولإيضاح ذلك نذكر :

أن منطقة الواحات الداخلة (موضع الدراسة) بها حوالى ٩٣٥ ألف نخلة ومعنى ذلك أنه يتم الحصول على حوالى ١١ مليونًا من الجريد الأخضر ، وحوالى تسعة ملايين من الجريد الأبيض ، ما يتم توظيفه فى صناعات الخوص لا يزيد على ثلاثة آلاف جريدة بيضاء وحوالى أربعة آلاف جريدة خضراء ، أما الكميات الهائلة المتبقية من هذه الخامات فيتم التخلص منها بأسلوب الحريق ، تمامًا مثلما يتم التخلص من (قش الأرز) فى مناطق وادى النيل.

وتعود أسباب تدهور توظيف هذه الخامات إلى نمط الحياه الحديثة بداية من العمارة التى لم تعد تعتمد فى أسقفها على جريد النخل ، وحتى الأوعية البلاستيكية التى تسهم فى إزاحة أوعية الخوص من أماكن استهلاكها ، وانتهاء بعربات الكارو التى استغنى معها الفلاح عن " المقاطف " التى كانت تحملها الدابة محملة بالعلف الأخضر والمحاصيل والخضر فى رحلة الحقل اليومية .

وفى هذه الوفرة المفرطة للخامات الكاملة للصناعة / الحرفة ، وبالمقابلة مع تدنى حجم المنتج إضافة إلى وفرة الأيدى العاملة (من النساء) القابلة للتدريب على هذه الحرفة ، فى هذا كله تكمن مشكلة هذه الدراسة التى تحاول التصدى لدرسها والتعرض لمشكلاتها واقتراحات حلولها .

خطوات صناعة الخوص

تعتمد صناعة الخوص بصفة عامة على خامات الخوص الأبيض والأخضر (ولكل منتجاته)، وخام الليف لصناعة الحبال التى توظف فى عمل قاعدة المنتج (التقعيرة) والحمالات (الأذن). وصناعة الخوص هى حرفة أنثوية لا يؤديها فى الواحات سوى النساء فقط فى المنازل وليس خارجها .

يخصص الخوص الأبيض لصناعة المنتجات ذات الاستخدام المنزلى ، بينما يستخدم الخوص الأخضر لصناعة المنتجات الخاصة بالعمل الزراعى وأعمال البناء .

خطوات الصناعة

أولاً : المنتج الأولى

١ ـ قطع الجريد فى مواسم التقليم ثم سلخ أوراق الجريد (الخوص) عقب التقليم مباشرة .

٢ ـ عادة ما يستخدم الخوص الأخضر وهو فى حالة الليونة الطبيعية ، بينما يمكن تجفيف الخوص الأبيض لاستخدامه وقت الحاجة إلى تشغيله .

٣ ـ عند التشغيل يتم وضع الخوص فى المياه لمدة يومين ، ثم يوضع داخل لفافات من ليف النخيل حتى لا يتعفن .

٤ ـ شق الخوصة طوليًا إلى فلقتين أو ثلاثة أو أربعة طبقًا لدقة الضفيرة المطلوبة للمنتج .

٥ ـ تجرى عملية التضفير لفلقات الخوص ، والضفيرة إما ثلاثية أو رباعية أو خماسية طبقًا لعرض الضفيرة المطلوب ، ويكون طول شريط الضفيرة طبقًا لحجم المنتج المطلوب .

٦ ـ تجهز فلقات الخوص الدقيقة جدًا للاستخدام كخيوط ربط الضفيرة وحياكتها ببعضها بإبرة معدنية يختلف سمكها حسب ضيق واتساع عرض الضفيرة ، تسمى هذه الإبرة (مسلة) .

٧ ـ تتم حياكة الضفيرة بداية من قاعدة المنتج ثم إلى أعلى وطبقًا للشكل المطلوب للمنتج وحجمه .

٨ ـ إذا كان للمنتج غطاء ، فإن حياكة ضفيرة الغطاء تتم من أعلى إلى أسفل أى من قمة الغطاء أولاً .

٩ ـ وضع خام الليف فى الماء لمدة يوم لإكسابه الليونة المطلوبة لسهولة التجهيز .

١٠ ـ تنظيف لفافات الليف وتسمى هذه العملية (المشق) أى إعداد أجزاء الليف بشكل طولى (ممشوق) .

١١ ـ تقسيم اللفافات إلى أجزاء صغيرة وتسمى (السمسرة).

١٢ ـ فتل الأجزاء الصغيرة لتكون حبالاً بالسمك المطلوب طبقًا للمنتج النهائى .

١٣ ـ تثبيت الحبال على جدار المنتج لعمل " تقوية " للقاعدة وحمايتها بواسطة خيوط من الليف الدقيق والإبرة (المسلة) ثم تثبت حبال رباط الغطاء بالجسد، وتمتد لعمل أجزاء الحمل (الأذن) .

١٤ ـ عمل الزخارف ، وهى التى يجب تناولها تفصيلاً.

ثانيًا : زخارف منتجات الخوص

ترتبط الزخارف فى منتجات الخوص بصفة عامة بوظيفة المنتج ، فالزخارف من حيث المبدأ لا تتم إلا على منتجات الخوص الأبيض ، ذات الاستخدام المنزلى ، وتأخذ الزخارف أهمية بالغة فى المنتجات ذات الارتباط بمناسبات احتفالية مثل مناسبات الزفاف واحتفالات عاشوراء .

وفى هذه المنتجات ترى الزخارف أشد كثافة فى وحداتها ، مع تعدد ألوانها المبهجة ، ودقة تنفيذها .

ومن هذه المنتجات التى تدخل فى احتفالية الزواج " شادوفة اللحم " ، "بدارة العشا" ، "برش العروس " ، "النقيصة".

أما فى مناسبة عاشوراء فإن كل أسرة تصنع لأطفالها " قادس " لكل طفل توضع به دجاجة وعدد من البيض المسلوق ، وفطائر ، يقوم الأطفال بتعليق قوادسهم فى الشارع منذ الصباح وحتى بعد صلاة الظهر ليأكلوا محتوياتها جماعات .

وعلى قدر ما تكون دقة وجمال زخارف "القادس" يكون التقييم الفنى للمارة فى شوارع الواحة .

الوحدات الزخرفية

وزخارف منتجات الخوص هى بصفة عامة وحدات هندسية وهى :

١ ـ الكورنيشة : وهى مثلثات متجاورة ومتقابلة .

٢ ـ السفرة : وهى تتكون من معين كبير بداخله معينات أصغر .

٣ ـ الفيومية : وهى شبه معين فيه مستطيل صغير فى الوسط .

٤ ـ الشمعة : عبارة عن وحدة مستطيلة .

٥ ـ الصحن : وهو شكل مربع بداخله فيومة يمكن أن تتكرر.

٦ ـ الشمعدان : ويتكون من معين ومدرجات متتالية .

٧ ـ الموج : وهى صورة من جريد النخيل .

الخامات المستخدمة فى الزخارف

تستخدم الخيوط القطنية والحريرية فى كافة الزخارف وتنفذ بالإبرة ، أما منتجات الخوص فى قرية القصر فالزخارف تنفذ بأشرطة من القماش عرضها فى حدود ١/٢سم ، وهى تضفر مع لحمة الخوص .

منتجات الخوص فى قرية القصر

تتميز قرية القصر بالواحات الداخلة بتصنيع منتجات خوصية بشكل وأسلوب مختلفين، حيث يعتمد المنتج الخوصى على تقوية قوامه بإدخال هيكل من خام عرجون البلح بعد تطويعه بالماء ثم تضفر عليه فلقات الخوص بصورة رأسية لتكسية الهيكل وربطه ، وبذلك تكون منتجات قرية القصر هى الأقوى والأمتن والأطول عمرًا ، ويستخدم نفس الأسلوب فى صناعة أطباق الخوص بمقاساتها المختلفة والتى تسمى (طوف) .

مشكلات الصناعة

أولاً : ضيق القدرة الاستيعابية للسوق المحلية عن الطموح فى خطة التوسع فى حجم إنتاج الخوص .

ثانيًا : ثبات الأشكال والأحجام للمنتجات طبقًا لوظائفها التقليدية مع عدم وجود أية ابتكارات جديدة سواء فى الشكل أو الوظيفة أو استحداث منتجات جديدة .

ثالثًا : مزاحمة العديد من المنتجات البلاستيكية البديلة لمنتجات الخوص ومنافستها فى الأسعار .

رابعًا : قلة عدد النساء ممن يمارسن هذه الحرفة لغياب عنصر التدريب وتوريث الحرفة للشابات من الفتيات.

خامسًا : عدم وجود وظيفة لمنتجات الخوص خارج مجتمعات الواحات .

سادسًا : ارتباط هذه الحرفة بالأميات من النساء لا يشجع صغار الفتيات على مزاولة الحرفة .

سابعًا : عدم انخراط السيدات الحرفيات فى تنظيم مؤسسى يفقد الحرفة نظاميتها وبالتالى فقدان الآلية الواجبة للعمل والتطوير .

ثامنًا : عدم ارتباط المنتجات بالسوق السياحية برغم وجود حركة سياحية فى المنطقة ، وذلك لأن التسويق يتم من المنازل ، وأيضًا لأن الإنتاج يكون دائما بطلب المستهلك.

تاسعًا : عدم المشاركة فى معارض سواء محلية أو خارجية لفردية الإنتاج .

عاشرًا : عدم ارتباط هذه الحرفة بالمؤسسات التعليمية فى المنطقة ، مع وجود مواد تدريبية فى هذه المؤسسات لا علاقة لها بالبيئة .

حادى عشر : عدم الرعاية الحكومية لهذه الحرفة سواء بالعون العلمى أو التسويقى .

ثانى عشر : عدم فصل حرفة الصناعة عن حرفة الزخارف يضعف من الجودة الجمالية .

ثالث عشر : غيبة الدراسات العلمية والفنية لهذه الحرفة وبالتالى غياب المعلومات وركائز وقواعد التطوير ، فضلاً عن غياب البيانات الرصدية للواقع الحالى .

رابع عشر : عدم التفات المؤسسات الحكومية لأهمية هذه الحرفة ، مع غياب المؤسسات الأهلية عن الساحة فى هذا المجال .

مقترحات النهوض بالحرفة

ليس هناك بد من التركيز على أن تطوير الحرف اليدوية لا مناص منها إذ تمثل جانبًا كبيرًا من الصناعات الصغيرة ، تسهم فى معالجة بعض المعضلات الاقتصادية من أجل رفع المستوى المعيشى لأفراد مجتمع الحرف ، وذلك من خلال الحد من مشكلة البطالة ، وتوظيف الإمكانات المتاحة من خامات متوفرة ، وتوفير فرص عمل لتشغيل نسبة كبيرة من الأيدى العاملة وخاصة المرأة فى المجتمعات الصحراوية النائية ، خاصة أن حرفة الصناعات القائمة على منتجات النخيل لا تحتاج إلى رءوس أموال كبيرة ، بالإضافة إلى تحريك عجلة السياحة فى مناطق الحرفة .

وكما ذكرنا فإن حرفة صناعة الخوص لم تنل حظًا كما نالت حرف أخرى مثل الكليم والسجاد ، والخزف .. إلخ؛ وذلك بسبب العزلة الجغرافية لمناطق الممارسة عن بؤرة الضوء فى العواصم الكبرى ، وبالتالى فإن هذه الحرفة لم تحظ بالرعاية والاهتمام والتنمية فضلاً عن الإعلام والتطوير .

وما تهدف إليه هذه الدراسة فى الأساس هو إلقاء الضوء على هذه الحرفة المهمة والتى يمكن أن تشكل رافدًا جديدًا من الروافد الاقتصادية الجديدة للحرف اليدوية فى مصر ، بل إننا نعتبر أنها يمكن أن تكون قيمة مضافة جديدة لحزمة الحرف اليدوية التى نحاول تنميتها وتسويقها فى الداخل والخارج ، لذلك فإننا نعتقد أن حداثة الفكرة والموضوع يمكن أن تتضمن سر نجاحها المأمول .

أولاً : إنشاء قاعدة البيانات

تتضمن الموقف الراهن لهذه الحرفة قبل البدء فى التطوير وتشمل :

١ ـ حصر الخامات المستخدمة وحجمها وأماكنها ومدى جودتها وكلفتها المالية بالنقل .

٢ ـ حصر الأيدى العاملة فى مجال الحرفة وبياناتهم الشخصية كاملة وبيان منتجاتهم وخريطة توزيعهم فى المنطقة .

٣ ـ ترتيب الأيدى العاملة من حيث جودة الإنتاج والإمكانات الإبداعية الفردية .

٤ ـ حساب ساعات العمل لكل منتج على حدة ولكل مزاول للحرفة وحساب تكلفة المنتج الواحد.

٥ ـ وضع التسويق الراهن وأساليب الترويج المتبعة محليًا.

٦ ـ حصر ودراسة المحاولات الفردية والحكومية للنهوض بالحرفة للوقوف على تقييمها.

٧ ـ بينات إحصائية للمنتجات خلال وحدة زمنية للقياس ومناطق التوزيع ومعدلات الاستهلاك.

ثانيًا : برنامج التدريب والتعليم

١ ـ إنشاء وحدة بحوث مصغرة تكون مهمتها

(أ) جمع المعلومات العلمية عن الخامات من مصادر بحثية متخصصة.

(ب) دراسة احتياجات السوق المحلى والخارجى .

(جـ) وحدة جرافيك لإبداع تصميمات مطورة وجديدة قابلة للتسويق.

(د) إقامة ورش عمل تجريبية وتدريبية لاختبار المنتجات المستحدثة .

(هـ) وضع ضوابط وعناصر قياس الجودة ومعاييرها.

(و) تصميم علامة جودة تصاحب المنتجات .

(م) تسجيل كل منتج نهائى فى منظمة حقوق الملكية الفكرية باسم الجهة المنظمة للعمل .

٢ ـ التعليم

(أ) ربط الحرفى بخدمة تعليمية تتدرج مستوياتها من مرحلة إلى أخرى ، وهى توفر للحرفى فرصة تكوين ثقافة عامة حول الحرفة ، وبعض أساسيات التصميم ، وتنمية المهارات وتحسين جودة الإنتاج ، وأساليب التسويق ، وقضايا التعامل مع المستهلك ، وهى كلها أمور تساهم فى تنمية الإقبال على الحرفة من مختلف الشرائح ، وتوفر مناخ الابتكار والإبداع ، وتساعد الحرفى فى توصيل رسالة حرفته إلى المستهلك وكيفية استخدام المنتج وفوائده.

(ب) مصاحبة التعليم للتدريب يعطى قيمة مضافة للمتدرب بداية من محو أميته ونمو ثقافته الشخصية مما يجعل من الحرفة رافداً جديداً للتنمية البشرية فى المنطقة .

(ج) فى منطقة الدراسة مدرسة ثانوية زراعية ، تضم فى قسم الصناعات الزراعية كافة الحرف التى لا تمت إلى المنطقة بصلة لذا يجب العمل على إدخال الحرف والصناعات القائمة على منتجات النخيل فى مقدمة البرامج للنهوض بهذه الحرف المحلية .

٣ ـ التدريب

إقامة وحدتين للتدريب الأولى فى مدينة موط والثانية فى قرية القصر وذلك لانتشار الحرفة بشكل مختلف ومتميز بين تلك المنطقتين وتكون مهمة هذه الوحدات التدريبية :

١ ـ تنمية قدرات الممارسين للحرفة فى مجالات استحداث الشكل والتصميمات والزخارف الجديدة .

٢ ـ الاستعانة بقدامى الممارسين فى تدريب الراغبين الجدد على أبجديات الحرفة .

٣ ـ وضع برامج تدريبية زمنية تكون الدورة فيها لمدة شهر بواقع ٤٠ ساعة تدريب فى الدورة (ساعتين × ٥ أيام فى الأسبوع) ثم برامج تدريب ترقى لمدة شهر بواقع ساعة (ثلاث ساعات أسبوعيًا) تشتمل على برامج التحديث والتصميمات الجديدة .

٤ ـ إقامة ورش عمل غير دورية للمناقشة والدراسة والتدريب على أحدث الأساليب والأشكال المقترحة الجديدة.

٥ ـ إقامة ورشة إنتاج نموذجى تكون بمثابة مركز إرشاد مركزى يقدم المبادرات الإنتاجية المدروسة بوصفها نماذج تحتذى من قبل ممارسى الحرفة فى المنازل ، كذلك تقدم المثل فى كيفية التعامل مع الخامات من حيث المعالجة والفرز وتدرج الجودة بالصورة المناسبة لمستوى المنتج .

ثالثًا : تطوير المنتجات

تأتى خطة تطوير المنتجات فى إطار علمى ثقافى بحيث يتم التوازن بين تحديث المنتج من خلال تطوير الشكل وتطويعه طبقًا للوظيفة الجديدة للمنتج وتحديث الزخارف والألوان وأسلوب الصناعة ، مع عدم الإخلال بروح المنتج المحلى بما يضمن تميزه فى الأسواق العامة والسياحية وبما يحفظ هوية المنتج من الناحية الثقافية لضمان عدم المنافسة من جهات التقليد . ويجب أن تتضمن خطة التطوير ما يلى :

١ ـ استحداث وابتكار قفص من هيكل يصنع من الجريد ومكسو بضفائر الخوص له غطاء مقوى ليحل بدلاً من قفص جمع البلح (من البلاستك) والذى تستهلك منه مصانع البلح بالوادى الجديد وهى متعددة أعدادًا كبيرة وتستهلك منها سنويًا أعدادًا طائلة ويمكن أن يقل ثمنه عن نظيره ، فضلاً عن أن الخوص هو بطبيعته حافظ طبيعى للبلح من حشرة السوس .

٢ ـ تعميم منتج (الصوصل) الخوصى وهو عبوة كيلو جرام واحد من البلح الطازج ليكون بديلاً عن العبوة الورقية وهو عبوة متميزة ومتفردة تضمن التسويق .

٣ ـ إدخال الخوص فى مجال إنتاج حقائب السيدات بأشكال مبتكرة من حيث الشكل والزخارف .

٤ ـ إدخال الضفائر الخوصية فى صناعة أطقم المقاعد التى تصنع من الجريد مما يكسبها الليونة والرقة ويسر الاستخدام وخفة الوزن .

٥ ـ تصميم لوحات تشكيلية على أرضية من الخوص المضفر مثل نسيج الجوبلان ، وتكون الزخارف من الأصباغ الطبيعية التى تجود بها المنطقة .

٦ ـ إنتاج فرش المساجد من قياسات الخوص الملون وهى تناسب المناطق الجافة والحارة ولا تناسبها خامة (الموكيت) لإمكان التسويق فى محافظات الصعيد والمحافظات الصحراوية والدول الإسلامية فى إفريقيا.

٧ ـ ابتكار أطقم مقاعد من ضفائر الخوص تستخدم فى شاليهات المصايف خاصة أن الخوص من الخامات التى تحول الرطوبة والماء دون فسادها على الإطلاق.

رابعًا : التسويق

١ ـ فصل الإنتاج عن التسويق ، فمهمة التسويق أصبحت ـ علميًا ـ تشكل نصف المشروع الإنتاجى، وتزيد النسبة فى حال المنتجات غير الضرورية وتكتسب أهمية أخرى فى المنتجات الجديدة على السوق .

٢ ـ تتضمن خطة التسويق جانب الترويج والتعريف بالمنتج وتثقيف المستهلك حول المنتج وخاماته وطبيعته .

٣ ـ ربط المنتجات بالسوق السياحى ، وإقامة معرض دائم للمنتجات وعرض حى لأسلوب الصناعة يدخل فى برنامج الوفود السياحية .

٤ ـ إقامة معارض محلية والمشاركة فى المعارض القومية والدولية .

٥ ـ عمل خطة للدعاية والإعلان والإعلام عن الحرفة والمنتجات .

خامسًا : آليات العمل

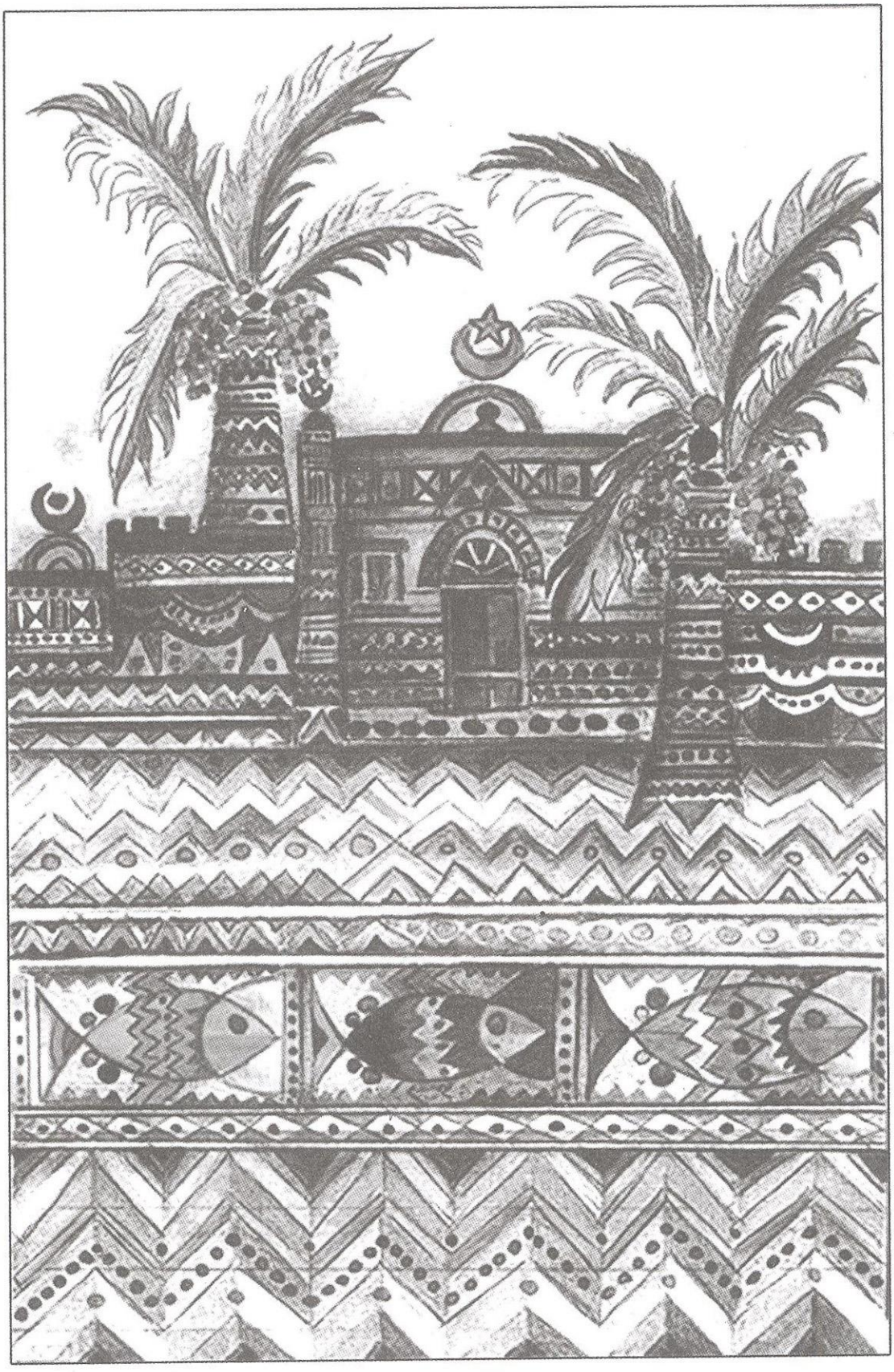
١ ـ تأسيس جمعية أهلية تكون المنظمة الشرعية التى ينضم إليها كل العاملين فى الحرفة والمهتمين من شخصيات عامة ورجال أعمال وتكون الممثل والمتحدث باسم الحرفيين .

٢ ـ تتولى الجمعية الاتصال بجهات التمويل المطلوب للإنتاج والتسويق والتدريب ووحدة البحوث الخاصة بالحرف .

٣ ـ تنظم الجمعية مهرجانات ومسابقات محلية للحرفيين وتخصيص جوائز للتحفيز على الجودة والإبداع.

المراجع :

١ ـ أحمد ابو العلا، **النهوض بإنتاج النخيل**، ١٩٨٨.
٢ ـ اعتماد علام، **الحرف والصناعات التقليدية**، الأنجلو، ١٩٩١.
٣ ـ **التقرير السنوى**، مركز المعلومات بالوادى الجديد، ٢٠٠٧.
٤ ـ عبد الوهاب حنفى، **التنمية الاقتصادية فى الواحات، نخيل البلح نموذجًا**، ٢٠٠٧.



التصوير الجدارى

بقرية «الشرفا» شرق النيل ـ المنيا

نيڤين محمد خليل

يعتبر فن التصوير الجدارى من أهم وأقدم الفنون التشكيلية، التى عرفها الإنسان الأول، الذى ظل يُعانى كثيرًا من الوحدة داخل مسكنه الممثل فى الكهوف الصخرية والمغارات الطبيعية، لا يجد وسيلة تؤنس وحدته، إلا أن يقوم بعمل رسومات وتصاوير تحمل جميعها مراحل تطور حياته.

والتصوير الشعبى على جدران المبانى يُحقق بأشكاله التعبيرية المختلفة متعة جمالية، وقد نشأ فن التصوير على الجدران من منطلق الغريزة الشعبية التى تدعو الفرد إلى ممارسة الكلام بالرسم، لذا جاءت المرسمات الشعبية معبرة عن جوانب الحياة اليومية بكل صورها .

وقد جرت العادة فى البيئات الشعبية المختلفة مثل القرى والأحياء الشعبية، أن يزين الأهالى واجهات منازلهم برسوم شعبية مستمدة من بيئتهم المحلية، وتعد تلك الرسوم والتصاوير والكتابات الجدارية التى تُزين البيوت من مظاهر الابتهاج والفرح بالمناسبات الاجتماعية المختلفة .

قد تكون هذه المناسبة استعدادًا لاستقبال الحجاج بعد عودتهم من الأراضى الحجازية وتأدية فريضة الحج للترحيب بهم وتهنئتهم بسلامة الوصول، كما تتخذ وسيلة للإعلان عن قيام صاحب الدار بأداء فريضة الحج، أو قد تكون استعدادًا لزفاف أحد أبناء القرية، وقد تكون رغبة فى إحياء منزل قديم، أو رغبة فى تزيين منزل أسس حديثًا.

وتتجلى الرسومات الجدارية بشكل لافت للنظر فى قرية " الشرفا " شرق النيل منطقة الدراسة، كإحدى قرى محافظة المنيا التى تشتهر عن باقى القرى فى المنيا بالرسوم الجدارية على واجهات منازلها، وتنتشر تلك الرسوم على جدران معظم المنازل ـ إن لم يكن كلها ـ فلا يكاد يخلو منزل فى قرية " الشرفا " من الرسوم الجدارية، سواء كانت هذه الرسوم تزين جدران المنزل من الخارج أم الداخل، الأمر الذى جعل من هذه الرسومات ظاهرة فولكلورية تستحق الدراسة.

وقد لاحظت خلال زيارتى الميدانية لقرية " الشرفا " أن الذين يقومون بتلك الرسومات والتصاوير خطاطون من أهالى قرية " الشرفا " مقابل أجر. وفى أوقات الركود يكتبون اللافتات للمحلات التجارية، وتقدم الدراسة نموذجًا لأحد أهم الرسامين الشعبيين من أهل قرية " الشرفا " شرق النيل؛ لنتفهم دور الرسام قبل دخوله عالم اللوحات الشعبية ومصادر ثقافته ودور الثقافة الشعبية فى تكوينه.

ويُعد الفنان " أحمد فرحات " من أهم الرسامين الشعبيين الذين يتمتعون بشهرة عالية فى قريته " الشرفا " والقرى المجاورة لجودة رسوماته. وقد تعرفت على الفنان من خلال بعض أهالى القرية الذين تعرفت عليهم من خلال جولتى الميدانية فى شوارع الشرفا، فقد ساعدونى كثيراً أثناء جمعى للمادة الميدانية .

ونعود للرسام الشعبى أحمد فرحات فهو من مواليد ٥ أبريل عام ١٩٤٥م، قرية الشرفا شرق النيل، متزوج وله عشرة أبناء فى المراحل المختلفة من التعليم . حصل على قدر من التعليم المتوسط، وهو لا يزال يمارس الرسم والنحت على الحجر حتى الآن . اكتسب ثقافته من خلال الحكايات الشعبية، واكتشف موهبته وحبه الشديد للرسم عندما كان عمره تسع سنوات، وبدأ فى تنمية موهبته الفنية بملاحظته لمعطيات البيئة المحيطة به .

ويقول الرسام الشعبى أحمد فرحات عن بدايته للرسم:" فى البداية كان حولى الجبل والأراضى الزراعية واسعة .. فكنت بروح الغيط وأرسم الخضرة والشجر على طبيعته، وأرسم الحقول و الحيوانات، وبعد ذلك بدأت أتحول من رسومات المزارع والحيوانات إلى رسومات الأشخاص .. وكان أول واحد رسمته هو والدى، وكان له شنب كبير زى شنب عنترة بن شداد .. وكان زمان فى القرية واحد " نقاش " كنت بحب أتفرج عليه وهو يزين واجهات المنازل، فكنت بجلس بجانبه وأتابعه، وكان بيرسم بلون بنى واحد فقط على الجدران المدهونة بالجير .. وعندما كبرت نميت موهبتى برسومات الحج، وبدأت أعلم نفسى قواعد الخط العربى، وكنت بكتبه فى البداية بقطعة غاب، وكان خطى فى البداية تعبان شوية لكن بمرور السنين بدأ خطى يتحسن وأصبح جميلاً، ومشيت الحكاية معايا وكنت أروح عند ناس أصحابى فكانوا يطلبوا منى أكتب لهم بعض الآيات القرآنية على الجدران، ثم بدأت أتعرف فى قريتى، وبدأت الناس تطلب منى أكتب لها بعض الآيات القرآنية، أو أرسم لها رسوم الحج أو أزين لها البيوت من الداخل.

وعلى خُطى من سبقوه بدأ الرسام الشعبى أحمد فرحات يرسم مناسك الحج على منازل أهل قريته . وقد أخذنى الرسام معه فى جولة ميدانية بشوارع قريته وحواريها لمشاهدة هذه الرسومات، كما أجرنا عربة لمشاهدة رسوماته الجدارية فى باقى القرى المحيطة، فهو من الفنانين الشعبيين ذائعى الصيت، الذين يطلبهم الناس بالاسم . وعن كيفية رسم الفنان أحمد فرحات على الجدران والأدوات المستخدمة يقول الفنان : " بيجيلى الناس من كل مكان سواء من قرية الشرفا أو من القرى اللى حواليها، لرسم مناسك الحج على منازلهم .. أذهب معاه لمنزله وأتفرج على مساحة البيت وأقدر لها الألوان المطلوبة، إذا كان البيت مدهون بالزيت باستخدام ألوان الزيت، وإذا كان البيت مدهون بالجير باستخدم "البروتال" وعادة باستخدم ستة ألوان أساسية باستخلص منها ألوان أخرى، وبحضر حوالى ١٥ فرشة بيكون معظمها فرش زيت عريضة . فى البداية بحدد واجهة البيت الأول واكتب فوق الباب "ادخلوها بسلام آمنين" وجهة اليمين برسم " مسجد الرسول " و"الكعبة المشرفة "، وأزين الحائط بكتابة بعض الآيات القرآنية مثل ﴿ ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلا ﴾ وبالنسبة للروضة الشريفة، برسمها بقبة خضراء مثل مسجد الرسول وبكتب عليها من فوق القبة الخضراء " محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم " وعلى الارتفاع العالى خالص بكتب ﴿ وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين ﴾ وتحت الرسمة بكتب " ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة "، يعنى كل رسمة بكتب عليها الآية القرآنية المناسبة لها، وإذا كان يوجد مساحات فى الجهة الأخرى للباب من داخل البيت برسم "المبخراتى" و" السقا "، وهذه الرسومات برسمها من الخيال.

ونستخلص من ذلك أن الخامات المستخدمة فى التصاوير والرسوم الجدارية قد حصل عليها الرسام الشعبى من بيئته المحلية، وتتوافر فيها شروط مهمة منها أنها خامات رخيصة تتناسب مع الفئات المختلفة لأهل القرية، كما أنها خامات يسهل الحصول عليها فى أى وقت، كما أن الرسام الشعبى يقوم بتحضير هذه الألوان وخلطها بنفسه ويخلق منها درجات لونية مختلفة، وتتسم هذه الألوان بكونها ألوانًا صريحة زاهية كما هو الحال فى ألوان الفنون الشعبية.

وقد لاحظت خلال جولتى الميدانية فى قرية الشرفا، ومشاهدتى للرسوم الجدارية على واجهات المنازل فى القرية أن معظم الرسومات متشابهة من حيث الموضوع

والعناصر الفنية . وقد يرجع ذلك لتشابه مضمون وتكنيك وتصميم الرسومات، واستخدام الرسامين لمجموعة لونية واحدة، أو قد يرجع لتداخل خيال بعض الرسامين الشعبيين، مما قد يتسبب فى صنع رسومات جدارية ذات طابع فنى شعبى واحد، على الرغم من أن كل فنان منهم له خطوطه وطابعه الفنى الخاص.

وتنقسم الرسومات الجدارية فى قرية الشرفا إلى:

١ - رسومات جدارية على واجهات المنازل

وتدور معظم الرسومات الجدارية على واجهات المنازل حول موضوع واحد هو رسومات الحج، فقد حظيت رحلة الحج المقدسة بنصيب وافر من اهتمام المصور الشعبى، فالمسلمون يعلمون أن الكعبة التى يحجون إليها هى بيت الله الذى بنته الملائكة، ثم رفع قواعده نبيا الله إبراهيم وإسماعيل، وهم يحفظون قصة كل شعيرة من شعائر الحج، لذا نجدهم حريصين على تسجيل هذه المناسك، فى صورة رسومات تسجل ذكريات صاحب المنزل عند زيارته للأراضى الحجازية المقدسة، ويصف الفنان من خلال هذه الرسومات الأماكن المقدسة ومناسك الحج، والتى يستخدم فيها المبدع الشعبى رموزًا ووحدات زخرفية وعناصر مستمدة من البيئة.

ومن أهم الرسوم المتعلقة بالحج صورة الكعبة المشرفة، وقد صورها الرسام الشعبى على هيئة مربع أسود، تحيط به المساجد والحجاج، كما زينها بالزخارف والآيات القرآنية، ونلاحظ فى هذه الصورة توقيع الفنان الشعبى " أحمد فرحات " عليها، وتعد هذه الصورة الأولى التى ترى فيها الدارسة توقيع الفنان عليها، قد يرجع ذلك لوجود منافسة قوية بين الفنان وأحد الرسامين الشعبيين الذين ظهروا حديثا فى القرية، ويرى الفنان " أحمد فرحات" أن هذا الرسام يحاول تقليد خطوطه ويتناول نفس الموضوعات بنفس طريقته، ونراه قد استخدم التوقيع للإعلان عن نفسه لمن يريد أن يستعين به، خاصة أن هذه الرسمة رسمها الفنان فى قرية مجاورة لقريته .

ومن الملاحظ أن صورة الكعبة قد صورت بأساليب مختلفة فى قرية الشرفا، بحيث تتدرج خطوطها من الواقعية للتجريد حسب تناول الرسام الشعبى لها .

وتعد صورة المحمل من أهم مواضيع الحج أيضًا، وفيها نرى الرسام الشعبى قد عبر عن المحمل بخطوط مبسطة، فنراه قد صوره على شكل مستطيل وهرمى، محمولاً على ظهر جمل، ترافقه البيارق والسناجق، مزخرفًا بألوان زاهية، ومزينًا بكتابات مثل " لا إله إلا الله محمد رسول الله "، " محمل النبى صلى الله عليه وسلم "، كما نرى المحمل يقوده رجل يلبس على رأسه العقال وشالاً منقطًا وممسكًا بيده عصا.

ويتكرر هذا الرسم فى كثير من الجداريات الخاصة بالحج، فهو يمثل بعدًا تاريخيًا وفترة زمنية مضت، فقد كان ملوك مصر وأمراؤها يرسلون كل عام من مصر إلى مكة " محملاً " يحمل كسوة الكعبة وهداياهم الثمينة . وكان جمل المحمل يتقدم قوافل الحجيج وهو فى أبهى زينته، وكان يُقام له احتفالية شعبية كبيرة تشترك فيها كل الطرق الصوفية وكبار رجال الدولة، حيث كان يحتل مكانة خاصة فى نفوس المسلمين داخل مصر وخارجها.

أما بالنسبة للكتابات التى ترافق الرسومات، فعادة يستخدمها الرسام الشعبى ليشرح بها الشكل المرسوم، ويمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات :

(أ) آيات قرآنية وأحاديث نبوية: مثل ﴿البسملة﴾ و﴿الله نور السماوات والأرض﴾، ﴿وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين﴾، ﴿إذ هما فى الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا﴾ ونرى فيها الرسام الشعبى يصور غار ثور والحمامتين جالستين على البيض.

ومن الآيات القرآنية أيضًا ﴿إنا أنزلناه قرآنًا عربيًا﴾ وفيها نرى فتاة محجبة ممسكة المصحف الشريف بين يديها وتحيط بها خطوط وكأنها هالة من النور تدل على مدى تدينها.

(ب) أقوال دينية: مثل "ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة"، فنرى الرسام الشعبى يصور قبر الرسول صلى الله عليه وسلم بقبته الخضراء بخطوط مجردة ويحيط بها كلمات مثل الروضة الشريفة بالمدينة المنورة، وأسفل الرسمة يكتب الآية القرآنية التى تشرح الصورة.

ونرى الرسام الشعبى يرسم رجلاً يرتدى جلبابًا وعلى رأسه العقال، جالسًا فى وضع الصلاة على المصلية رافعًا يديه لأعلى وممسكًا فى إحدى يديه سبحة، يدعو الله ويقول " يا رب سترك ورضاك "، أو يرسم أحد الحجاج بملابس الإحرام البيضاء، وكتب فوقه "لبيك اللهم لبيك" و"يا رب".

(جـ) كلمات ترحيب: مثل أهلاً وسهلاً بالحاج، ألف مبروك يا حاج. والرسومات الجدارية على واجهات المنازل تكون عادة إعلانًا عن صاحب الدار، حيث يخصص لها الرسام الشعبى مدخل الباب ويكتب أيضًا على المدخل " حج واعتمر وزار قبر النبى المختار" كما يكتب اسم الحاج ولقبه وتاريخ حجته، كما يزين جانبى المدخل بمزهريتين كبيرتين يخرج منهما خمس زهرات، فالزهور ترمز للمحبة والصداقة، وقد صور الفنان الشعبى عدد الزهور خمسًا نسبة لعدد الأصابع والخمسة وخميسة التى يدرأ بها الحسد عن صاحب الدار.

وفى بعض الأحيان عندما يجد الرسام الشعبى واجهة المنزل ضيقة قليلاً نراه يزينها برسومات لحيوانات كاسرة مثل الأسد والنمر، حيث نراه يرسم الأسد أو النمر على جانبى مدخل الدار أو الشبابيك الأمامية للدار، واقفين على صخرة ويحيط بهما مجموعة من النباتات ليعبر بها عن البيئة الأصلية لتلك الحيوانات الكاسرة، ويكتب فوق كل صورة اسم الحيوان الخاص بها .

الرسوم الجدارية لوسائل المواصلات التى يستخدمها الحجاج: يُكرر الرسام الشعبى رسم وسائل المواصلات التى يتخذها الحجاج للوصول لمكة سواء أكانت هذه المواصلات قديمة أم حديثة مثل : الجمل، القطار، الباخرة والطائرة.

٢ ـ رسومات جدارية داخل المنازل

ويدور موضوعها عادة حول زخرفة واجهات الحجرات والمداخل بوحدات زخرفية مكررة لنباتات خضراء، وفيها نرى الرسام الشعبى قد رسم حول المدخل الداخلى للبيت يدًا ممسكة بغصن زيتون يرمز للسلام، وقد رددهما الرسام الشعبى على جانبى المدخل، وكتب فوق المدخل " يا داخل الدار صل على النبى المختار"، وبهذه العبارة يؤكد الرسام الشعبى على رغبة صاحب البيت فى حماية منزله من أى أذى يحيق بأهل بيته، ولكى تحفظه هذه العبارة من العين الحاسدة والقلوب الحاقدة .

كما نجده يرسم فى صالة المنزل باقات الزهور داخل أصيص مزخرف بزخارف هندسية ذات ألوان متعددة مستمدة من الفن الفرعونى، وبالرغم من أن الورود ترمز للمحبة فإن الرسام الشعبى فى هذه الجدارية رسم خمس وردات متفرقات تشبه أصابع اليد الخمسة، وذلك لفكر اعتقادى يمنع العين الحاسدة من إلحاق الأذى بأصحاب البيت .

ويزين الرسام الشعبى الصالة أيضًا ببعض اللوحات الطريفة التى تعبر عن بعض عادات صاحب الدار فنراه على سبيل المثال يصور رجلاً يرتدى جلبابًا بلديًا وعليه عباءة سوداء جالسًا على الأرض أمام الشيشة، ممسكًا فى يده خرطوم الشيشة وفى اليد الأخرى الماشة ليُصلح بها لهب الشيشة .

كما نراه يحدد الرسومات الداخلية للمنزل وفقًا لوظيفتها، فنراه يصور فتاة بملابسها الريفية المزركشة تحمل على رأسها زلعة مياه وبجانبها طلمبة، يتدفق منها الماء بالرغم من عدم وجود أى شخص يُشغل تلك الطلمبة، ويكتب بجانبها عبارة ﴿وجعلنا من الماء كل شىء حى﴾، وفى الخلفية يرسم مجموعة من البيوت وأشجار النخيل ترمز للقرية، وعادة ما يرسم الفنان الشعبى هذا المنظر بجانب مصدر المياه فى البيت، مثل الحوض الموجود فى مدخل البيت أو طلمبة المياه أو صنبور المياه، ويحيط الرسام الشعبى الصورة بخط خارجى يشبه البرواز، وفى الأسفل يكتب أسماء الله الحسنى كنوع من التيمن والتدين والتبرك. وبالنسبة للرسومات داخل حجرات الاستقبال أو المندرة نجدها عادة تعبر عن منظر طبيعى.

ويتخير الرسام الشعبى أكبر حجرات المنزل ليرسم عليها لوحة كبيرة بطول الجدار، لآدم وحواء فى الجنة ومحاولة إبليس لإغوائهم بأكل التفاحة، فنراه يصور آدم وحواء عاريْين تمامًا لا يسترهما غير أوراق التوت، بعد أن أكلا من الشجرة المحرمة، وقد رسم إبليس على هيئة حية كبيرة تلتف حول شجرة التفاح تنفث سمها فى وجه آدم وحواء، ويحيط الرسام الشعبى العمل الفنى بكلمات تشرح اللوحة، فكتب " حواء " على صورة المرأة، و" آدم " على صورة الرجل، وكتب على الثعبان الكبير " إبليس فى صورة حية "، وفى النهاية يكتب على العمل صورة تعبيرية.

وفى النهاية نستخلص من هذه الرسومات أن هناك فرقًا كبيرًا بين الرسام الشعبى المتعلم وغير المتعلم، كما أن هناك فرقًا شاسعًا بين الرسام الشعبى المحترف وغير المحترف، وذلك من حيث الإجادة ومراعاة الأسس والقواعد الفنية التى يعبر عنها من وجهة نظر شعبية، ومن خلال خبرته التى اكتسبها بالممارسة وليس بالدراسة الفنية

المتخصصة . ويؤدى هذا فى النهاية لحدوث فروق فردية فى أشكال التعبير عند كل فنان، وهذا يؤدى بالضرورة لظهور الكثير من الرسوم الجدارية فى المنطقة، معالجة بطريقة جمالية نفعية .

قراءة تحليلية جمالية للعناصر الشعبية فى فن التصوير الجدارى

هناك أهمية قصوى لوظيفة التصوير الجدارى فى المجتمع التقليدى، وهو أن هذا الفن يوحد عقل المجتمع ووجدانه فى إطار ثقافى متميز بخصائصه التعبيرية والفكرية .

فالرسام الشعبى لم يترك جزءًا من العمارة الخارجية أو الداخلية إلا وحملها مضامين مجتمعه الثقافية وتعبيراته الجمالية لتنوع الأساليب، وتعدد الموضوعات فى الرسوم الجدارية لتحقيق القيم العقائدية، والمضامين الثقافية ذات الدلالات المختلفة والتى يحقق من خلالها الرسام الشعبى إبداعات فنية على الأسطح والخامات المختلفة فى بيئته المحلية، مستفيدًا من إمكاناته وقدرته على تطويعها وصياغتها برؤية بصرية جمالية .

عادة ما يزين أهل القرية منازلهم بعد تجديدها، ونرى الرسام الشعبى قد طلى واجهة الباب باللون الأبيض الذى اتخذ منه أرضية لوحداته الزخرفية، فنراه قد زين جانبى الباب بأصيصين من الزهور المستمدين من الفن الفرعونى، وقد لاحظت الدراسة كثرة استخدام الفنان الشعبى هذا العنصر، وعبر عنه بأشكال مختلفة، فنراه مرة قد رسم الأصيصين على هيئة بيضاوية أو مربع، وفى هذه الصورة نراه قد عبر عن الأصيصين على شكل مستطيل وزينه بزخارف هندسية، ولونهما باللون الأصفر واللبنى والأزرق والأحمر، ويخرج عادة من الأصيصين خمس وردات مرسومات على هيئة خمسة أصابع تشبه كف اليد، حرص من خلالهما الفنان أن ينقل مشاعر أهل البيت وخوفهم الشديد من الحسد.

كما نرى أن الرسام الشعبى استخدم بعض الكتابات الدينية فى واجهة المدخل مثل ﴿ادخلوها بسلام آمنين﴾ كدعوة من أهل البيت للأصدقاء والأحباب بدخول دارهم فى سلام، كما كتب فوقها ﴿ماشاء الله لا قوة إلا بالله﴾ وهى أيضًا من العبارات الدينية التى يستخدمها أهل قرية الشرفا على واجهات المنازل الحديثة وذلك لصد العين الحاسدة، كما نراه قد كتب على جانبى المدخل كلمة " الحمد لله " و" الشكر لله " ليدل على شكر أهل البيت لنعم الله عليهم .

وقد عبر الفنان عن هذه الزخارف بأسلوب تجريدى من خلال تبسيطه للعناصر الشعبية المرسومة. كما أدخل على الزخارف الجدارية المرسومة عناصر أخرى مستمدة من البيئة مثل وحدات الزجاج المُشكلة على هيئة تاج مثبت فوق المدخل وأحاط بجانبى التاج زوجين من الإوز متقابلين من جهة الرأس .

وقد عبر الرسام الشعبى عن رسوماته الجدارية بأسلوب تلقائى دل على تجاربه الإنسانية بأبسط الأدوات التشكيلية وبأقصر الطرق وأوضحها ليصل بهذا الفن إلى نوع من الشكل الجمالى، وإلى نوع من المشاركة لإمتاع أفراد مجتمعه بالصور المعبرة عن صنوف الحب والبطولة والألعاب الشعبية وطقوس الحج والأماكن المقدسة وكتابات لدرء الحسد وعبارات الترحيب .

ويتجلى ذلك من الرسومات الدينية المستخدمة فى رسوم الحج، وهى تصور شيخًا كبيرًا يلبس العقال الأبيض المزخرف بنقاط، ممسكًا فى يده المصحف، وقد صوره الرسام الشعبى على أرضية ملونة باللون الأصفر المائل للخضرة، وحدد الصورة بالخط الأسود، وهى سمة من سمات الفن الشعبى .

وقد حرص الرسام على نقل تعبير وجه الرجل من خلال نظراته المباشرة للمتلقى، لينقل له الحالة الإيمانية التى عليها هذا الشيخ، كما رسم أسفل الصورة زخارف نباتية على هيئة أفرع متمايلة، ترمز للرزق وجلب الخير لأهل المنزل .

كما حرص الرسام الشعبى على تأكيد خصوصية المكان من خلال ملابس الرجل التى تشير لملابس أهل مكة، وأحاط الرسم كعادته بالآيات القرآنية مثل ﴿إنا أنزلناه قرآنًا عربيًا﴾، ونرى فى زاوية الصورة على الجدار المقابل رسمة لأصيص من الزهور وهى من الوحدات المنتشرة فى منطقة الدراسة " الشرفا " .

وقد استخدم الرسام الشعبى فى هذه الرسومات الألوان الزاهية الصريحة، المستمدة من البيئة الشعبية . وصاغ الفنان الرسم على هيئة كتلة مفردة أو عنصر واحد

متمثل فى الرجل، ويحدث ذلك وفقًا لمتطلبات العمل والمساحة المرسوم عليها، محاولاً الرسام الشعبى بذلك أن يحافظ على تناسق وعلاقة الكتلة بالفراغ، ليحقق بذلك الشكل الجمالى المطلوب.

والرسام الشعبى يُكرر العنصر التشخيصى نفسه على الجدران، مستبدلاً بالشيخ الكبير صورة امرأة محجبة، والسبب فى ذلك هو أن الرسام الشعبى يعبر بهذا الرسم عن طبيعة شخصية الحاج، فإذا كان الحاج رجلاً رسم الشيخ ممسكًا المصحف، أما إذا كان الحاج سيدة يرسم الوحدة الزخرفية على هيئة سيدة محتشمة ومحجبة ممسكة المصحف بيدها، ونراه أيضا يُحيطها بنفس الكتابات الدينية المتمثلة فى الآية القرآنية ﴿إنا أنزلناه قرآنًا عربيًا﴾ أو فى شكل الوحدة الزخرفية المتمثلة فى أصيص الزهور، لكنه هذه المرة استبدل شكل الأصيص البيضاوى بشكل المثلث .

وفى صورة أخرى نراه قد رسم رجلاً جالسًا على سجادة الصلاة، رافعًا يده بالدعاء لله، ممسكًا فى يده سبحة خضراء، ويشرح الفنان الرسمة بكتابته لكلمة " يا رب "

استطاع الرسام الشعبى فى هذه الصورة، المحافظة - قدر الإمكان - على النسب التشريحية لجسم الرجل، بالرغم من رسمه لرأس الرجل بحجم صغير لا يتناسب مع حجم الجسم، لكنه استطاع أن يخلق علاقة جمالية بين الوحدة المرسومة والفراغ المحيط بها. كما حرص الرسام الشعبى على تأكيد العنصر الزمنى والمكانى للرسم من خلال ملابس الرجل المتمثلة فى الجلباب والعقال والعمامة الخضراء، التى تدل على ملابس أرض الجزيرة العربية .

واستطاع الرسام الشعبى أن يوظف اللون توظيفًا رمزيًا جماليًا، يتمثل فى اعتماد الفنان على لون الأرضية الأصفر فى ملابس الرجل، وتظليل بعض أجزاء من الجلباب باللون الأزرق، مما خلق نوعًا من الشفافية، واستخدامه للخط فى تحديد الخط الخارجى للشخصية.

استخدم العلاقات الهندسية فى سجادة الصلاة، ورسم أسفل الصورة المرسومة مجموعة من أغصان الزيتون الخضراء التى ترمز للسلام، وهذه الوحدة الزخرفية من الرسومات الشائعة التى يُزين بها الرسام الشعبى جدران المنازل من الداخل، ليصنع منها إطارًا جماليًا يفصل به بين الأرض والجزء المرسوم.

ويعود الرسام الشعبى للمبالغة فى رسوماته لشخصية السقا. والسقا من الشخصيات القديمة فى المجتمع المحلى، فكانت وظيفته ملء قرب المياه وتوزيعها على المنازل مقابل أجر شهرى معلوم، وبالرغم من اندثار هذه المهنة، فإن الرسام الشعبى مازال محتفظًا بهذه الرسوم لشخصية السقا، ورسمها على الجدران حتى الآن وذلك لإقبال بعض الأهالى عليها، خاصة من تجاوزوا سن الستين أوالسبعين من العمر من الذين عاصروا تلك المهنة، كنوع من الحنين للزمن الجميل.

وقد رسم الفنان الشعبى السقا منحنيًا، حاملاً على ظهره قربة المياه المصنوعة من الجلد، ممسكًا فى يده اليسرى كوبًا يصب فيه ماء من القربة، ويحيط بالسقا مجموعة من النباتات المتناثرة فى أرجاء الخلفية، ليدل بذلك على البيئة الصحراوية فى تلك الفترة .

كما حرص الرسام الشعبى فى هذه الرسمة الجدارية على إظهار العنصر الزمنى والمكانى للرسم، من خلال رسمه للقربة المصنوعة من الجلد وملابس السقا المكونة من سروال قصير، وقميص، وأحاط خصره بحزام عريض وألبسه على رأسه شالاً أبيض يشبه العقال الشهير لأهل مكة .

وكعادة الرسام الشعبى نراه يُزين الجدار من أسفل بشريط عريض من أغصان الزيتون التى ترمز للسلام، كأنها دعوة من أهل الدار لمن يزورهم بالسلام والأمن . ولم ينس الرسام الشعبى توظيف عنصر الكتابة فى الرسم، فهى - كما ذكرنا من قبل - عنصر تشكيلى مهم من عناصر الرسام الشعبى، فنراه قد كتب فوق الشخصية المرسومة اسم " السقا " و بجانبه كتب آية قرآنية شارحة للعمل الفنى ﴿وجعلنا من الماء كل شىء حى﴾ . وعادة يطلب أهل البيت رسم هذه الوحدة التشكيلية فى مدخل الباب من الداخل، أو بالقرب من أى مصدر مياه موجود فى صالة البيت.

ونرى الرسام الشعبى قد عبر عن السقا بخطوط مبسطة، مع المبالغة فى رسمه لجسد السقا، ويتضح من ذلك عدم تقيد الرسام الشعبى بالنسب التشريحية لجسم السقا ونراه قد حرص على إظهار حركة السقا وهو يصُب

المياه من القربة، ليخلق جوًا من الحيوية على الرسم الجدارى، كما حدد الشكل الخارجى للسقا بخط أسود، واستخدم ألوانًا رمزية معتمدًا فيها على اللون الأصلى للأرضية، فهو لم يُكثر من عدد الألوان، والألوان المستخدمة هى الأبيض والأخضر والبرتقالى.

كما يسجل الرسام الشعبى من جديد على جدران المنازل من الخارج أحد المناسك المهمة للحج، وهى وقوف الحاج على جبل عرفات، فنراه يصور أحد الحجاج بملابس الإحرام البيضاء، التى ترمز للطهر والنقاء، واقفًا بالقرب من جبل عرفات، ورافعًا يديه للسماء فى حالة وجدانية يدعو الله يقول " لبيك اللهم لبيك " . محاولاً فى النهاية التأكيد على المعنى الدينى للرسم، وربط الشخصية فيها بالعنصر الزمنى، حيث إنها تسجل موضوعًا دينيًا معينًا حدث فى توقيت معين وهو فترة الحج.

وقد عبر الفنان عن الرسم بخطوط مجردة ومبسطة، أغفل فيها النسب التشريحية لجسم الحاج، وعدم اهتمامه بقواعد المنظور المتعارف عليها . مع حرص الرسام الشعبى الشديد على إظهار عنصر الحركة الذى يترجم مشهد الإحرام، وذلك من خلال حركة اليدين المرفوعتين بالدعاء. والألوان المستخدمة ألوان رمزية تعبر عن الموقف الدرامى، الذى يجمع بين الحاج وهول الوقوف بين يدى الله لطلب الرحمة والدعاء . ونرى العناصر سابحة فى أرضية الرسمة، كما اتخذ من اللون الأبيض أرضية للرسمة، لكى يُظهر العناصر المرسومة.

ومن الموضوعات الشعبية المهمة التى عبر عنها الرسام الشعبى فى كثير من لوحاته التى زين بها جدران الحجرات الرئيسية داخل المنازل قصة طرد آدم وحواء من جنة الخُلد، وقد صور آدم وحواء عاريين يستران عورتيهما بأوراق التوت، وبينهما شجرة التفاح المحرمة، ويلتف حول جذعها أفعى، ترمز لإبليس الذى أوعز إليهما وأغواهما، فأكلا من الشجرة المحرمة .

والرسام، فى هذه الرسمة الجدارية، يحاول أن يترجم موضوع الخطيئة وخروج آدم وحواء من الجنة بسبب التفاحة التى أكلاها، ودور الأفعى فى تنفيذ الخطة التى أعدها إبليس، وذلك من خلال الكتابات العربية المنثورة حول الشخصيات . وكأنه يُعرف كل من يشاهد اللوحة الجدارية بأسماء شخصياته، كما نراه يكتب بجانب الرسمة " صورة تعبيرية " كنوع من التحايل على رسم الأنبياء والشخصيات التى نالت قدسيتها من المعتقد الدينى.

والرسام الشعبى عادة لا يستخدم الظل والنور، لكنه فى هذه الصورة الجدارية نراه قد استخدم الظل والنور على الشجرة، كما حاول الفنان أن يُنشئ علاقة جمالية بين مساحة الجدار وبين توزيعه للعناصر المرسومة وأحجام الشخصيات التى نرى فيها عدم مراعاته للنسب التشريحية.

كما حرص الرسام الشعبى على إبراز تعبيرات آدم وحواء من خلال حركات الأيدى المثنية، فنراه قد صور حواء تُشير للشجرة بيدها، بينما يبدو آدم ممسكًا بالتفاحة بعد أن قضم منها قطعة . وقد وظف الرسام الشعبى فى هذه الصورة الجدارية مجموعة لونية زاهية، أضفت على الأشكال المرسومة جوًا من البهجة وبعدًا جماليًا يُبرز العناصر المرسومة.

ويُطلق المصور الشعبى العنان لموضوعات رسوماته ويُحلق بخياله لبعيد، فنراه يتابع بشغف قصة النبى الجليل إبراهيم وابنه إسماعيل، ويُعايش أجواءها ومعانيها ابتداء من المنام الذى رآه سيدنا إبراهيم، إلى محاولة سيدنا إبراهيم لتحقيق الرؤية وتنفيذ أمر الله، وبعد هذا الحدث أصبحت الفدية أو الأضحية من مراسم الحج المقدسة.

ويستلهم الرسام الشعبى رسوماته من هذه القصة الدينية، ويُعبر عنها برؤيته الشعبية، ويتضح ذلك فى تصوير قصة الفداء العظيم لسيدنا إسماعيل، وقد رسم المصور الشعبى ما ورد فى هذه القصة الدينية فى مشهد رائع، فنراه قد صور سيدنا إسماعيل معصوب العينين جالسًا على قطعة من الحجر بين يدى والده سيدنا إبراهيم، يسلم نفسه للذبح راضيًا بقضاء الله منفذًا لرؤيته، والنبى شيخ عجوز يحمل بيده سكينًا كبيرة، والرسام يصور المعجزة التى تحدث، فنراه يصور سيدنا جبريل على هيئة إنسان مجنح هابطًا من السماء وفى يده كبش " الفدية " ليفدى به الابن المطيع . وهذه الصورة الشعبية تدعو الناس للصبر على المكاره وإطاعة الله والإخلاص للوالدين والبر بهما فى مرحلة الكِبر.

ويُكمل الرسام الشعبى بناء الصورة المرسومة بمجموعة من الكتابات العربية التى تُحيط بشخصياته

وكأنها ترجمة حية للصورة، فيكتب أسماء كل شخصية بجانبها، كما يكتب الآية القرآنية الدالة على هذا الحدث العظيم، ونص الآية ﴿وفديناه بذبح عظيم﴾، ونرى فى هذا العمل اهتمام الرسام الشعبى بالخط العربى، وحرصه الشديد على كتابة الآية مُشكلة، وهذه سمة يختص بها الرسام الشعبى " أحمد فرحات " فهو مشهور فى منطقة الدراسة بإجادته للخط العربى وتشكيله.

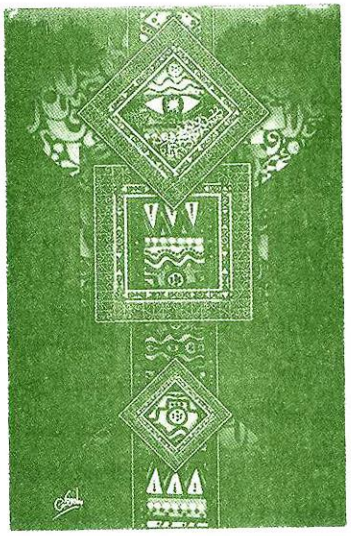
ونظرًا لخوف الرسام الشعبى الشديد من رسم الأنبياء والملائكة، نراه قد كتب بجانب الرسمة " صورة تعبيرية " وأحاط بالعبارة خطوطًا مستقيمة لكى يلفت النظر إليها، وذلك للهروب من حرمة تصوير الأنبياء فى المعتقد الدينى.

ونراه قد استخدم مجموعة لونية زاهية مشرقة مستمدة من البيئة الشعبية، وقد وظفها برؤية جمالية . كما حرص الرسام الشعبى على إظهار الفترة الزمنية التى تدور فيها أحداث القصة الدينية من خلال تصويره لطبيعة الملابس التى ترتديها شخصياته، فنراه قد رسم سيدنا إبراهيم يرتدى جلبابًا عليه عباءة خضراء، وفوق رأسه غطاء يشبه ملابس أهل الجزيرة العربية.

وعادة يطلب أهل البيت الذى يرسم فيه الرسام الشعبى، تصوير هذه القصة فى الغرف الرئيسية مثل " المندرة " التى يستقبلون فيها الزوار، وعادة تكون الرسمة فى الحائط المواجه لباب الغرفة، وذلك لخلق نوع من الجمال والراحة النفسية بمجرد دخول الزائر للغرفة.

خلاصة الرؤية الجمالية للتصاوير الجدارية :

- تلعب خبرة الرسام الشعبى وحنكته الفنية دورًا مهمًا فى الرسومات الجدارية، فالمعيار الوحيد لهذه الأعمال هو الرسام الشعبى نفسه.
- يتخذ الرسام الشعبى من الخطوط المجردة أسلوبًا فنيًا لرسوماته الجدارية، لذا نراها خالية من قواعد المنظور.
- التآلف بين العناصر والبناء الفنى لا يحكمه المنطق البصرى، فالرسام الشعبى يمارسه من داخل منطقة اللاشعور، فهو يعبر عن معان ورموز تدور فى نفسه لكنها خاضعة فى الوقت نفسه إلى قوانين وقواعد ومقاييس متوارثة من المجتمع المحلى الذى يعيش فيه، فإنتاجه الفنى فى النهاية يعبر عن وجدان جماعته، لذلك نجدهم يحبون هذا الفن.
- وتمثل الكتابة فى الرسوم الجدارية عنصرًا أساسيًا من عناصره التشكيلية فقلما نجد رسومًا جدارية تخلو من الكتابة العربية والآيات القرآنية، فالخط العربى بكل أنواعه يدخل ضمن عناصر الرسام الشعبى، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن الرسام حينما يسجل رموزه، فكأنما يتحدث من خلالها، وحينما يكتب فكأنه يرسم، أى أنه لا يفصل بين الشكل والكتابة، فهو حريص على أن يجمع بينهما حرصًا منه على وضوح عمله.



رسالتان فى الحرف التقليدية

عرض: حسن سرور

فى عام ٢٠٠٣م سجلت الباحثة نوران فؤاد أحمد حسن موضوعها "العولمة وملامح الثقافة الشعبية المصرية ـ دراسة حالة لبعض عناصر التراث الشعبى" لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب تخصص علم اجتماع بجامعة عين شمس، تحت إشراف الدكتورة منى حافظ أستاذ علم الاجتماع المساعد فى جامعة عين شمس، وترجع الباحثة الفضل فى اختيار الموضوع وتسجيله للأستاذة الدكتورة شادية على قناوى أستاذ علم الاجتماع فى جامعة عين شمس وسفيرة مصر لدى منظمة اليونسكو. وفى العام نفسه سجل الباحث والفنان محمد دسوقى عبد الحميد موضوعه "المنتجات الحرفية المرتبطة بالاحتفالات الشعبية ـ دراسة ميدانية فى منطقة الدرب الأحمر ـ محافظة القاهرة" لنيل درجة الماجستير فى تخصص فنون التشكيل الشعبى والثقافة المادية فى المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور هانى جابر أستاذ الفنون التشكيلية غير المتفرغ والدكتور سميح شعلان أستاذ العادات والتقاليد الشعبية المساعد.

وفى يوم الثلاثاء الموافق ٢٠٠٨/٥/٢٧م اجتمعت اللجنة المكونة من الأستاذ الدكتور ثروت إسحق أستاذ علم الاجتماع فى جامعة عين شمس، والأستاذة الدكتورة نجوى عبد الحميد أستاذ علم الاجتماع فى جامعة حلوان، والدكتورة منى حافظ، لمناقشة الباحثة: نوران فؤاد بعد أن قرروا صلاحية الرسالة للمناقشة و الحكم. و بعد الاستماع إلى العرض الشفهى ومناقشة الباحثة قررت اللجنة منح الباحثة درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز .

ويحصل الباحث محمد دسوقى على التقدير نفسه ويمنح درجة الماجستير من اللجنة المكونة من الأستاذ الدكتور سليمان محمود حسن الأستاذ غير المتفرغ بكلية التربية الفنية جامعة حلوان، والدكتور مصطفى شعبان جاد الأستاذ المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية، والأستاذ الدكتور هانى جابر، والدكتور سميح شعلان، وذلك يوم الخميس الموافق ١٧/ ٧/ ٢٠٠٨م .

وتقع رسالة نوران فؤاد فى ٣٩٨ صفحة وتتكون من ثمانى فصول: الفصل الأول "مدخل إلى دراسة العولمة وملامح الثقافة المادية المصرية ـ الإشكالية والإجراءات المنهجية"، والفصل الثانى "الدراسات السابقة والمفاهيم الأساسية للدراسة"، والفصل الثالث "الإطار النظرى للدراسة ـ بعض مقولات العولمة وملامح الثقافة المادية المصرية" ، والفصل الرابع " العولمة والثقافة المادية أبعاد التشكيل وآليات المقاومة فى الثقافة المادية المصرية" ،

والفصل الخامس "الحرف الشعبية والتحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية فى المجتمع المصرى ـ ملامح الثبات والتغير" ، والفصل السادس "الفخار الشعبى والعولمة بين الثابت والمتغير" ، والفصل السابع "النسيج اليدوى (السجاد) بين التقليد والتحديث" ، والفصل الثامن "خراطة الخشب: ملامح التطور بين الثبات والتغير" بالإضافة إلى الخاتمة "مناقشة نتائج الدراسة والمقترحات" وقائمة بالمراجع باللغة العربية والإنجليزية ، وملاحق الدراسة: "دليل دراسة الحالة " ، و" دليل الإخباريين " ، و " الخرائط لمناطق الدراسة"، و "الصور الفوتوغرافية للحرف" ، و"بطاقات الإخباريين"، وأخيراً ملخصا الدراسة أحدهما باللغة العربية والآخر باللغة الإنجليزية.

أما رسالة محمد دسوقى فتقع فى ٣١٠ صفحات وتتكون من أربعة فصول: الفصل الأول " الإطار النظرى والمنهجى للدراسة"، والفصل الثانى " الشموع وارتباطها بالممارسات الاحتفالية الشعبية" ، والفصل الثالث "الفوانيس وارتباطها بالممارسات الاحتفالية الشعبية"، والفصل الرابع "الخيامية وارتباطها بالممارسات الاحتفالية الشعبية"، ثم نتائج البحث والتوصيات والملاحق: "أولاً: أدلة العمل الميدانى، ثانيًا: بيانات الإخباريين، وملخص البحث باللغة العربية وآخر باللغة الإنجليزية وتدخل الصور الفوتوغرافية للحرف فى نسيج الفصول الثالث والرابع والخامس.

تساؤلات وأهداف

تحاول الباحثة نوران فؤاد الإجابة عن تساؤل رئيس مؤداه : ما تأثيرات العولمة على ملامح الثقافة المادية المصرية؟ ويتفرع من هذا التساؤل تساؤلات عدة :

١ ـ ما ملامح الثقافة المادية المصرية المتعلقة (بمصادرها، وسماتها، وأنواعها ، وأساليب الإنتاج والتسويق) ؟

٢ ـ ما تأثيرات العولمة على الثقافة المادية المصرية خاصة بعض عناصر التراث المادى المتمثلة فى: الفخار، والسجاد ، والمنتجات الخشبية (خراطة الخشب).

٣ ـ ترى ما آليات العولمة فى التأثير فى بعض عناصر التراث المادى؟

٤ ـ ما أساليب وآليات الثقافة المادية وبالأخص عناصر التراث المادى (عينة الدراسة) لمقاومة تأثيرات العولمة؟

وجاءت أهداف الدراسة والبحث مطابقة لتساؤلات الباحثة وتحددت أهميتها فى جانبين:

الأهمية العلمية: حيث يمكن أن تعد هذه الدراسة إضافة إلى علم الاجتماع الثقافى حيث تحاول رسم خارطة لبعض عناصر التراث المادى فى ظل تأثيرات العولمة، كما يمثل المدخل النظرى ـ الطويل نسبيًا ـ الذى تستخدمه الدراسة إضافة فى مجال علم الاجتماع.

الأهمية المجتمعية: تحاول الدراسة التعرف على التأثيرات الإيجابية والسلبية للعولمة على الثقافة المادية وآليات العولمة فى السيطرة على الثقافة المادية، وكيفية مواجهة التأثيرات السلبية للعولمة، بمعنى تفعيل آليات مقاومة الثقافة المادية.

أما الباحث محمد دسوقى فتدور تساؤلاته حول النقاط الآتية:

(١) ما المنتجات الحرفية الخاصة التى ترتبط بالممارسات الترويجية فى منطقة الدرب الأحمر؟، وإلى أى مدى تؤدى هذه الحرف دورها فى شكل الاحتفالات الشعبية من (طقوس وعادات ومعتقدات)؟

(٢) ما طرق تصنيع وإنتاج الحرف المرتبطة بالاحتفالات الشعبية؟

(٣) ما المنتجات الحرفية والوحدات الزخرفية التى تحتويها هذه الحرف؟

(٤) ما التغيرات التى طرأت على أشكال الوحدات الزخرفية التى تحتويها الحرف موضوع الدراسة؟

(٥) كيفية تناقل الخبرة الحرفية والمعارف التراثية بين الحرفيين بعضهم بعضاً، ومنهم إلى الأجيال التى تليهم؟

(٦) ما مدى تأثير البعد الاقتصادى على المنتج التقليدى من ناحية الخامات المستخدمة فى إنتاجه، والترويج له باعتباره منتجًا نفعيًا له أبعاده الاقتصادية؟

ويرجع الباحث أهمية البحث إلى :

أولاً: الدراسة الميدانية لبعض الحرف التقليدية المرتبطة باحتفالات شعبية ودور الخبرة وتناقل المعرفة فى الحفاظ عليها.

ثانيًا: رصد أشكال كل حرفة موضوع الدراسة (الشموع، الفوانيس، الخيامية) وعلاقتها بالممارسات

الاحتفالية ، ومعرفة الدوافع وراء حرص أفراد مجتمع الدراسة على استعمال منتجات تلك الحرف.

ثالثًا: رصد الظواهر الإنتاجية وتحليلها فى دراسة متكاملة؛ لدراسة أحد أشكال الفنون التشكيلية الشعبية المرتبطة بالمناسبات الاجتماعية والتى تخضع لعمليات التغير والمهددة فى الوقت نفسه بالتوقف عن الإنتاج.

الإطار النظرى والمفاهيم

ولما كان لا يوجد إطار نظرى يفسر تأثيرات العولمة على الثقافة المادية، فقد حاولت الباحثة نوران فؤاد عرض مدخل نظرى يمكن الاعتماد عليه فى دراسة تأثيرات العولمة فى الثقافة المادية، حيث عرضت الإطار النظرى من خلال سبع مقولات :

المقولة الأولى: العولمة ظاهرة تاريخية ترتبط فى الوقت المعاصر بالتوسعات الرأسمالية والتقدم التكنولوجى، حيث يتم نقل الثقافات والسلع والمنتجات الرأسمالية ورءوس الأموال من الدول الرأسمالية المتقدمة إلى الدول الأقل تقدمًا فى محاولة للهيمنة الاقتصادية والسياسية والثقافية.

المقولة الثانية: تتعامل العولمة مع العالم باعتباره كلاً متجانسًا ثقافيًا واقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا، وهذا التجانس يكون على غرار النظام الأمريكى.

المقولة الثالثة: أن للعولمة آلياتها المختلفة فى نشر ثقافتها والهيمنة على العالم وتتمثل فى آليات تكنولوجية (فضائيات ـ إنترنت)، وآليات سياسية (اتفاقيات ومعاهدات، حقوق الإنسان، حقوق الطفل، حقوق المرأة... إلخ)، وآليات اقتصادية وتجارية (شركات متعددة الجنسيات ، اتفاقيات تجارة حرة ، مؤسسات اقتصادية دولية).

المقولة الرابعة : تعمل العولمة على تهميش الثقافات القومية الضعيفة لتحل محلها الثقافة العالمية الأكثر انتشارًا وهيمنة، وتحاول طمس التراث المادى؛ لارتباطه بالأصالة فى مواجهة العولمة.

المقولة الخامسة: تعمل العولمة على تنميط أذواق المستهلكين فى المجتمعات المختلفة، وخلق حاجات متجددة يرتبط إشباعها باستهلاك السلع التى تسوق لها الشركات متعددة الجنسيات، وهو ما يؤثر فى استهلاك المنتجات الحرفية.

المقولة السادسة: أدت العولمة إلى تغير فى عناصر التراث المادى والحرف المادية وذلك نتيجة التقدم التقنى وفتح الأسواق عالميًا.

المقولة السابعة: أدت العولمة وتأثيراتها على التراث والثقافة المادية إلى إنتاج الحرف المادية لآليات تكيف ومواجهة لتأثيرات العولمة؛ وذلك للحفاظ على الثقافة المادية التى هى أساس المحافظة على الهوية المصرية والعربية.

ويتناول محمد دسوقى الإطار النظرى لموضوعه عبر عنوان "الفلسفة الجمالية والخبرة الوظيفية فى المنتجات التقليدية المرتبطة بالمناسبات الشعبية " مؤكدًا على أهمية مفهوم "الخبرة" فى تواصل الحرف التقليدية واستمرارها، ونقل المأثور المادى من جيل إلى جيل عن طريق الحرفيين المهرة المتميزين بملكة إبداعية تميز إنتاجهم. وينتقل إلى علاقة الحرف التقليدية بالفن من خلال سؤال حول "نشأة الفن" والتى ارتبطت بأسباب مختلفة فى مجملها واستهدفت إنتاجًا يعبر عن هذه الأسباب وهذا الإنتاج نعرفه بالفن، كما أن الدوافع التى تقف وراء الفعل ذاته إما أن تكون انفعالية نفسية كما هو الحال فى فنون أوروبا البدائية، وإما أن تكون رغبة فى الابتكار والتجديد مثل فنون مصر القديمة، وإما أن تكون انعكاسًا لمعتقدات طقسية وسحرية وهو ما يميز ثقافة وسط إفريقيا وأستراليا وأمريكا.

ثم يعرض لمفهوم الفن لدى بعض العلماء والممارسين من أمثال تولستوى، وإميل دوركايم، وإرنست فيشر وآخرين: لنصل من هذه المقدمات إلى الخبرة المرتبطة بالحرف التقليدية ودورها الوظيفى وبُعدها الجمالى من خلال: الحرفة والعصر، الخبرة المتوارثة، الحرفى ناقلاً للخبرة، مراحل إعداد الحرفى، التغير فى الحرفة المرتبط بمفهوم الإبداع الشعبى من إضافة وحذف وتبديل وتحوير مع التأكيد على السمة الفردية للعملية الإبداعية فى المجتمع الشعبى.

وأخيرًا، ارتباط الفن بالوظيفة مشيرًا إلى كتابى "الفن خبرة" لجون ديوى ترجمة الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود، و "الفن والمجتمع" لهربرت ريد ترجمة فارس متري.

الدراسة الميدانية

اعتمدت الباحثة نوران فؤاد المنهج الوصفى التحليلى بغرض جمع البيانات والحقائق التى تتعلق بالثقافة الشعبية (عناصر التراث الشعبى) وتأثرها بالعولمة، واستخدمت دليل دراسة الحالة كأداة رئيسية فى البحث، وتم تطبيقها على عدد خمس عشرة حالة من كل حرفة من الحرف الشعبية؛ الفخار الشعبى، النسيج اليدوى (السجاد)، خراطة الخشب، كما اعتمدت دليل الإخباريين، وتوزعت عينة الدراسة على ثلاث مناطق تمثل كل منطقة حرفة من حرف الدراسة الثلاث: الفسطاط (حرفة الفخار)، والحرانية (حرفة النسيج) ، وتحت الربع (حرفة خراطة الخشب).

وتتناول الباحثة فى الفصل السادس حرفة الفخار الشعبى فى ضوء العولمة بوصفها عملية تاريخية مشيرة إلى الأبعاد التاريخية للحرفة والمنطقة التى وقع عليها اختيارها لعراقتها فى المنتجات الفخارية، والخصائص الأولية لحالات الدراسة الميدانية: النوع ، وفئات السن، والحالة الزواجية والتعليمية، ومحل الإقامة وما له من دور فى تسهيل ظروف العمل.

كما تعرض لكيفية الدخول فى الحرفة وأوجه الإنفاق وترتيبها بالنسبة للتدرج المهنى فى الحرفة من صبى، وعامل، وأسطى، وصاحب ورشة، وشريك فى الورشة، وفنان فطرى، وآخر أكاديمى.

وأشارت الباحثة إلى الحياة اليومية (دورة الحرفة) لدى الحرفى وما طرأ عليها من تغير فى ضوء تداعيات عولمية، وأنماط السلطة فى الورشة، وآليات تحسن شكل المنتج.

ولأهمية مواسم العمل وارتباطها بكثافة الإنتاج فى الحرفة ومراحل التدريب التى يمر بها الفخرانى بدءًا من تدريب الصبية إلى بلوغ مرحلة الأسطى وما يتصل بذلك من تطور أسلوب المعاملة فى الحرفة، متناولة المنتج، وتسجيله حفظًا لحقوق الملكية الفكرية الفنية.

كما تناولت التخصص فى الحرفة وكيفية تقسيم العمل، وشكل الإنتاج وأسلوبه وأدواته ، وما يقوم به الحرفى من حركات جسمية منظمة أثناء العملية الإنتاجية، وأوضحت كيفية تقسيم الوقت فى الحرفة من خلال جدول يحوى ذلك التنظيم وفقًا لنوع الحرفيين (رجال ـ نساء) ودرجاتهم المهنية.

ثم تناولت علاقات العمل التى تحكم عملية الإنتاج فى الورشة فى ضوء وجود مستويين من التكامل، رأسى بين الحرفى ورئيسه فى العمل (صاحب الورشة) أو الأسطى المشرف على التدريب، وآخر أفقى بين الحرفى وزملائه فى العمل ، وكذلك صنفت إلى علاقات وراثية وأخرى غير وراثية ، وأنماط الزواج لديهم وقسمت إلى زواج داخلى وآخر خارجى.

وأوضحت كيفية تمويل النشاط الحرفى وآليات التسويق، ومقترحات تطوير التسويق فى حرفة الفخار الشعبى، كما لفتت الانتباه إلى أوجه الاختلاف فى نظرة الحرفيين إلى حرفتهم ما بين اعتزاز بالحرفة أو النفور من العمل فيها، وأكدت على ارتباط المنتجات فى الحرفة بعاداتنا الشعبية وتراثنا الشعبى المصرى، رغم ما طرأ عليها من تحديث بفعل آليات السوق، مشيرة إلى :الأمثال، الألقاب، الأدعية، الكلمات، المصطلحات، الأغانى، ألوان المنتجات ، وغيرها من عناصر ثقافتنا الشعبية المصرية.

وعرضت لإسهامات العاملين فى الحرفة لحل ما يواجههم من مشكلات تتعلق بوقت العمل، وعيوب الصنعة، واستيراد الخامات، واتخاذ القرار فى الورشة، واستشراف مستقبل الحرفة فى ظل الصعوبات السابقة. ولم تغفل آثار ثقافة العولمة على كل من الحرفة والقائمين عليها، فأشارت إلى الزىّ فى الحرفة، والأطعمة والمشروبات والتدخين، ومشاهدة القنوات الفضائية، واستخدام الإنترنت، ووسائل التكنولوجيا.

وبالمنهج نفسه تناولت حرفتى النسيج اليدوى فى الحرانية، وخراط الخشب فى تحت الربع.

* * *

ويستخدم الباحث محمد دسوقى المنهج الوصفى التحليلى ويقوم بالوصف الدقيق لكل منتج ومكوناته ومعاييره وخاماته وزخارفه ووظيفته من خلال المصادر الوثائقية وأساليب الجمع الميدانى المختلفة، والبحوث التاريخية والمسيحية؛ مما يمدنا بالمعلومات والبيانات والحقائق حول الحرف الثلاث موضوع الدراسة مع التحليل التشكيلى للوصول إلى القيم الجمالية فى كل حرفة، بالإضافة إلى تناوله الوظيفة التى تؤديها الحرفة داخل مجتمع الدراسة ، ومعرفة كيف تسهم أشكال هذه

المنتجات فى أداء وظائف مهمة داخل الاحتفالات الشعبية بحى الدرب الأحمر .

ويتطرق الفصل الثانى إلى دراسة عملية تصنيع الشمع، ومدى ارتباطها بالممارسات الاحتفالية الشعبية. فبدأ بخلفية تاريخية من بعض المراجع (ابن إياس، ابن بطوطة، عصر سلاطين المماليك) التى تلقى الضوء على الحرفة وما تمثله فى المواسم والاحتفالات وبخاصة فى شهر رمضان المبارك، ثم يلقى الباحث الضوء على مواقع تمركز هذه الصناعات فى القاهرة الفاطمية، خاصة منطقة الدرب الأحمر موضوع الدراسة مع التركيز على سبيل "نفيسة البيضا" (وكالة الشمع).

ثم يعرض الباحث لعملية تصنيع الشموع وورش التصنيع من حيث المكان الموجودة به، والمساحة التى تشغلها، وعدد العمال الذى تحتاجه الورشة الواحدة لإنتاج كمية الشموع المطلوبة منها، ودولاب العمل، ومواعيد العمل ونظام الحساب .

ويتطرق الباحث لكيفية تجهيز ورش الشمع للعمل والأدوات والخامات اللازمة لعملية التشغيل، ومرحلة شراء الخام من الشمع، وتحديد الأنواع الرديئة والممتازة من الشمع الخام، ومعدل استخدام الورشة اليومى من خام الشمع.

ويرصد الباحث المراحل المتبعة فى عملية التصنيع: (مرحلة إعداد الخام، مرحلة قص الخيوط، مرحلة التشميع، مرحلة التفريط، مرحلة الشد، مرحلة القيام، مرحلة الكشط) . و يحصر الكثير من أشكال المنتج من الشمع البلدى والوقوف على اسم كل منتج ووزنه وطوله وفيما يستخدم (شمع السبوع، شمع الزار، شمع حلزونى للشمعدان، شمع العشرات، شمع مصلبة، شمع مغارز، شمع المذبح، شمع أعياد الميلاد، الشمع الطويل أو العرايسى، شمع نذور الكنائس، شمع الأنصاص، شمع أرباع، شمع أربعينى، شمع العشرات، شمع عشرينى، شمع أثمان).

وينتقل الباحث إلى المهن المرتبطة بحرفة الشمع مثل محال بيع الخيوط القطنية والفورمجى الذى يقوم بتصنيع الإسطمبات التى تصب فيها أنواع معينة من الشمع، كما يوضح دور الخبرة وانتقالها من جيل إلى جيل فى حرفة الشموع وبعض المشكلات الخاصة بهذه الحرفة.

وعن ارتباط الشموع بالكثير من الممارسات الاحتفالية الشعبية الخاصة بالمسلمين والمسيحيين على السواء فى منطقة البحث وتضافرها مع عاداتهم ومعتقداتهم منذ الميلاد إلى الزواج إلى الوفاة (دورة الحياة)، فكانت الشموع تمثل رحلة الإنسان وتربطه وجدانيًا بالأولياء والقديسين وجعلها وسيلة تقربه لتلبية حاجته المتنوعة، كما ارتبطت الشموع بالممارسات الطقسية فى أعمال الزار والسحر فيعرض الباحث هذه العلاقة عبر أنواع الشموع: (شمع السبوع، شمع أعياد الميلاد، شمع العرايس، شمع فانوس رمضان، الشمع فى الوفاة، الشمع فى النذور، الشمع فى الصلوات، الشمع فى الزار) من خلال إخباريين يعيشون بمنطقة البحث وعددهم تسعة إخباريين.

ثم يقوم الباحث بتحليل الرؤية الجمالية الشعبية فى تنسيق بعض الشموع فى المناسبات المختلفة، ويعرض لبعض هذه المناسبات، وينتهى الفصل بكشاف لغوى للألفاظ المستخدمة بين حرفيىّ الشمع مع تفسير هذه الألفاظ.

النتائج والتوصيات

قدمت الباحثة نوران فؤاد فى خاتمة رسالتها مناقشة نتائج الدراسة والمقترحات، وتشتمل على تمهيد، ثم مناقشة النتائج بالنظر إلى المقولات السبع، ومناقشة النتائج بالنظر إلى الدراسات السابقة، ومناقشة النتائج بالنظر إلى تساؤلات الدراسة، وأخيرًا مناقشة النتائج بالنظر إلى مقترحات الباحثة. وقدم الباحث محمد دسوقى نتائج دراسته الميدانية لكل حرفة بشكل مستقل بجانب نتائج عامة ومجموعة من التوصيات، والجدير بالذكر أن النتائج فى الأطروحتين تكاد تكون متقاربة ونقدم بعضًا منها:

١ ـ تقلص دور الشموع واستخدامها فى المنازل بسبب دخول الكهرباء وقلة انقطاعها.

٢ ـ تقلص إنتاج الفوانيس الصغيرة (أبو شمعة) وانتشار الفانوس الصينى بما يحمله من عناصر إبهار وحركة وغناء غيّر من شكل الاحتفالية، والتوسع فى إنتاج الفوانيس الكبيرة التى تسوق للمراكز التجارية الكبرى والفنادق، وتصدر للخارج.

٣ ـ تقلص إنتاج الخيام والتروك بسبب انتشار قاعات المناسبات، وانتشار الخيامية المطبوعة.

٤ ـ أن سياسة الباب المفتوح والإغراق بالاستيراد من الخارج وتشجيع القطاع الخاص والشركات متعددة القوميات أدى إلى تدهور الحرف الشعبية إلى أقصى درجة، إضافة إلى ارتفاع تكاليف المعيشة وغلاء الأسعار والضرائب مما كان له أكبر الأثر فى الاستغناء عن الكثير من العمال الصناعيين والحرفيين. نتج عن هذا كله تدهور الأحوال المعيشية للحرفيين، نظرًا لانخفاض قيمة العمل اليدوى فى ظل الاعتماد بصورة أكبر على العمل الآلى.

وعرضت الدراستان مقترحات عدة تساعد على مواجهة المشكلات والارتقاء بالمهنة نذكر منها:

١ ـ رعاية الصناع والحرفيين عن طريق إنشاء رابطة أو جمعية أو نقابة ترعى مصالحهم وتحافظ على حقوقهم وتساندهم وقت الشدائد.

٢ ـ عمل دورات تدريبية لتبادل الخبرات؛ لرفع مستوى التأهيل الخاص بالحرفة.

٣ ـ رعاية المشروعات التنموية للحرف التقليدية وتسهيل الحصول على قروض ميسرة لحماية الحرف الصغيرة من الاندثار.

٤ ـ إصدار كتاب يوثق للحرف التقليدية؛ لتعريف المستثمرين بالحرف، لإمكانية استثمارها.

٥ ـ تعريف السائحين بمناطق الحرف التقليدية والتعامل معها بوصفها مناطق سياحية موازية لمنطقة خان الخليلى، وتشجيع تسويق المنتجات التراثية فى الخارج.

٦ ـ رفع الضرائب عن الخامات التى تصنع منها الحرف التقليدية مما يجعل منتجوها يستخدمون خامات جيدة تستطيع أن تنافس مثيلاتها من المنتجات الأخرى.

صفّوت كمال ... وداعًا

تخصص المجلة عددها القادم للاحتفاء بعطاء صفوت كمال ومنجزه الأكاديمى والثقافى. وتدعو المجلة الأصدقاء والأساتذة والباحثين والقراء للمشاركة فى العدد بالشهادات والبحوث والمقالات والدراسات والقراءات الخاصة بأعماله وعطائه على مدار خمسين عامًا للحركة الثقافية المصرية.

من ذاكرة الفولكلور

(٨)

أحمد ضيف

(١٨٨٠-١٩٤٥)

إعداد: **نبيل فرج**

من أوائل الكتاب والنقاد الذين خرجوا فى العقود الأولى من القرن الماضى على المفاهيم الأدبية التقليدية، ودعوا للاهتمام بالأدب الشعبى، نلتقى فى هذا العدد بالدكتور أحمد ضيف.

ولد أحمد ضيف فى مدينة الإسكندرية فى ١٨٨٠. درس فى الأزهر، ثم التحق بدار العلوم التى أنشئت فى ١٨٧١، وتخرج فيها سنة ١٩٠٩. بعدها سافر إلى فرنسا فى البعثة الثانية للجامعة المصرية الأهلية، وحصل فى ١٩١٤ على دبلوم الآداب من جامعة باريس. وفى ١٩١٧ حصل على الدكتوراه عن رسالته «الشعر الغنائى والنقد الأدبى عند العرب»، مزودًا فى هذه الدراسة بما جمعه فى حياته العلمية من النهج التقليدى فى الدراسة الأدبية، والنهج الحديث الذى يتمثل فى الرؤية الشاملة التى تهتم بالشخصية ووسطها التاريخى وإنتاجها.

وعندما عاد إلى بلاده فى ١٩١٨ عمل بالتدريس فى الجامعة التى تخرج فيها وفق هذه المناهج الحديثة.

ومن حصاد هذا التدريس فى الجامعة أصدر أحمد ضيف فى ١٩٢١ كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» الذى عرض فيه لقضايا المنهج فى دراسة الأدب. وفى عام ١٩٢٤ أصدر «بلاغة العرب فى الأندلس» الذى يعد من الكتب الرائدة فى موضوعه.

ويتضح من هذين الكتابين، ومن مجموع مقالات أحمد ضيف، أنه يحيط إحاطة وافية بتاريخ الأدب العربى والأندلسى والآداب الأوروبية فى عصورها المختلفة، يعرف أجناسها وبيئاتها وتطورها، والمؤثرات التى خضعت لها فى كل مراحلها، فى ضوء النظرية العلمية الخاصة بالنشوء والارتقاء، وإن كانت معرفته بتاريخ النقد العربى وآفاقه الفكرية أقل كثيرًا من معرفته بهذه الآداب، ويدل عليه ما كتبه أحمد ضيف فى الكتاب الأول من عدم نضج النقد العربى، وهذا غير صحيح؛ ففى نقد ابن سلام الجمحى وابن قتيبة والجرجانى والآمدى وغيرهم من كبار النقاد العرب من النضج والتماسك ما يضارع أحدث النظريات النقدية إن فى الشكل أو الموضوع.

وفى ١٩٢٥ انتقل أحمد ضيف إلى مدرسة المعلمين العليا حتى ١٩٣٢. وفى هذه السنة انتخب عضوًا فى جمعية أبوللو عند تأسيسها، وكتب فى مجلتها، فى عدد ديسمبر من تلك السنة، مقالا عن شعر شوقى.

وبعد مدرسة المعلمين العليا التحق أحمد ضيف بدار العلوم حتى أحيل إلى المعاش فى ١٩٣٨، ولم يلبث أن أعيد فى ١٩٤٠ إلى مكانه الأثير فى الجامعة المصرية أستاذًا متفرغًا حتى وفاته فى ١٩٤٥.

وتشكل الجامعة فى حياة أحمد ضيف قيمة لا يعلى عليها، لأنه كان يعدها مصنع الحياة العقلية للعالم العربى التى يقف بها فى مستوى الأمم المتمدينة، ويجعل أدبنا أدبًا عالميًا.

ولتحقيق هذه الرسالة كان لابد للدراسة فيها أن تكون باللغة العربية مع إتقان المعرفة باللغات الأجنبية من أجل الانفتاح على أبعاد التقدم فى حياة الأمم المتحضرة، وعلى إنتاجها العلمى والأدبى.

ولابد أيضًا أن تصطبغ فيها الدراسة بالصبغة المصرية.

واهتمام أحمد ضيف بالأدب الشعبى، وإثارة الوعى بقيمته، والعمل على حمايته، يفصح عنه هذا الموقف فى مجال الدراسة، ويأتى فى سياق اهتمامه بتاريخ الأدب المصرى منذ القرن التاسع عشر، وبتطلعه إلى إنشاء أدب قومى فى خصائصه، يكشف أسرار الحياة و جمال الوجود، دون انفصال عن التراث العربى.

والأدب القومى عند أحمد ضيف هو الأدب المرتبط بالظروف والبيئات الاجتماعية والتاريخية والنفسية التى تؤكد الهوية الوطنية على اختلاف مواطنها، وتتعدد فيها التجارب الفنية والجمالية.

وهذا الأدب ــ بما فيه من مبالغات وتشويه للحقائق ــ غير التاريخ وإن اعتمد عليه، وغير كتب الأخلاق التى تقرأ للعمل بها، لأن غايته الجمال الفنى، وليس بيان الحقائق أو تقويم الأخلاق.

وللارتباط الوثيق بين الأدب والوسط الذى ينتمى إليه، يحتفى أحمد ضيف فى دراساته النقدية بشخصية المبدعين فى إطار المجتمع، وبسمات العصر الذى يعبر فيه الإبداع عن ذات المبدع وحياته وعصره، متأثرًا فى هذا الاتجاه بالنقاد الفرنسيين سانت بيف (١٨٠٤ ــ ١٨٦٩)، وهيبوليت تين (١٨٢٨ ــ ١٨٩٣)، وجوستاف لانسون (١٨٥٧ ــ ١٩٣٤)، الذين يعدون أكثر النقاد الأجانب تأثيرًا فى الثقافة المصرية فى النصف الأول من القرن العشرين، رغم أن أحمد ضيف لم يأخذ بكل أقوالهم، ورفض بعضها.

إن النقد عند أحمد ضيف كالأدب فن متعدد المذاهب، يضبطه العلم والذوق، وتَقَدُّمَهُ فى التحليل والحكم رهن بتقدم العلوم، ورقى الذوق.

والشرط الأساسى له أن يكون الناقد حرًا، لا يخضع إلا لفكره، ويعنى به ألا يكون خاضعًا لمؤثرات أو أيديولوجيات مفروضة عليه، تقيد حريته فى التلقى والتذوق.

ومع هذا فإن هذا الفكر الخاص تابع للحركة العامة فى المجتمع التى تمثل ثقافة هذا المجتمع. والذوق فيه عنصر أساسى لا غنى عنه، أو مقوم من مقومات النقد، إذا خلا منه تحول إلى نقد جاف، لعله يقصد به ضيق الأفق.

والأدب فى نظر أحمد ضيف هو الذى يخرج على التقاليد المتوارثة والكتب القديمة. وينقسم إلى قسمين: أدب اجتماعى عام يعبر عن الحياة العامة، وأدب وجدانى ذاتى تظهر فيه بوضوح شخصية المبدع، وكلاهما يستمد مادته من حياة الناس وتفكيرهم.

ولا تتكامل دراسة هذا الأدب العربى، كما يرى أحمد ضيف، مالم يدرس معه الأدب العامى من الأزجال والنوادر وغيرها التى تخلو من محاكاة القديم، ومن الشوائب الأجنبية، فى غير تعارض مع تقديره البالغ للآداب العالمية التى كان الاحتفال بها محدودًا. وعلى هذا النحو الذى يصدر عن نزعة أصيلة للتجديد، أو تحت تأثير هذه النزعة، يتطابق أو على الأقل لا يختلف ما يقوله أحمد ضيف عن أدب الفصحى عن حديثه عن أدب العامة من نواحى الموضوع والتعبير وإمتاع المتلقى، لأن فى الأدب الشعبى ما يعضد هذا التجديد ويفتح آفاقه، كما تعضد الآداب الأجنبية نزعة التجديد وتفتح آفاقها.

ويقدم الدكتور أحمد ضيف الأدب الأندلسى فى كتابه «بلاغة العرب فى الأندلس» كأدب شعبى كتبت فيه الموشحات والأزجال بالعامية المعبرة عن نفوس العامة وعن الآراء الاجتماعية المعاصرة، كما كتبت بها فى مصر بعض قصص «ألف ليلة وليلة»، وسيرة «عنترة» وسيرة «الزير سالم» وغيرها مما أطلق عليه أدب العامة الذى يذكر أحمد ضيف أنه أَثَّرَ فى الأدب العربى، وأنه كفن تلقائى يعبر عن الشعب أكثر مما يعبر عنه أدب الفصحى المتكلف.

ولأحمد ضيف كتابات إبداعية فى القصة، نطالع فيها الشخصية الشرقية المؤمنة بالقضاء والقدر، ونلمس فيها الفروق بينها وبين الشخصية الغربية.

ويعد أحمد ضيف أول من عاش وعرض فى إنتاجه القصصى لهذه القضية، قضية الشرق والغرب، أو الروحانية والمادية، التى تناولها من الكتاب بعده توفيق الحكيم، يحيى حقى، الطيب صالح، سهيل إدريس وغيرهم.

ومن هذه القصص التى تفيض بالمفارقات ما نشره أحمد ضيف فى جريدة «السفور» فى ١٩١٩ بعنوان «فلان وفلانة» و «قبل التعارف وبعده»، ورواية «أنا الغريق» التى نشرت فى مجلة «الثقافة» فى ١٩٣٩، وصدرت فى كتاب لأول مرة عن المجلس الأعلى للثقافة فى ٢٠٠٨ من تحرير وتقديم سامى سليمان أحمد.

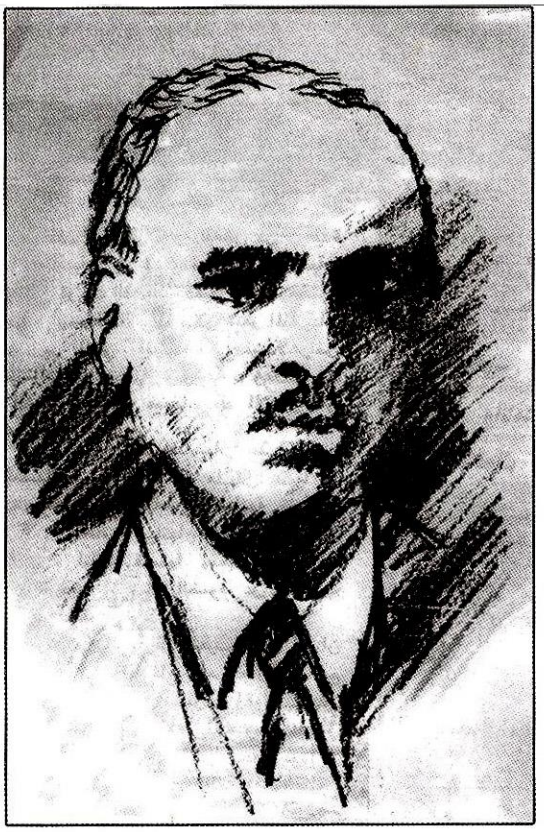
كما ترجم أحمد ضيف إلى العربية لوزارة المعارف العمومية فى ١٩٣٣ رواية «هوراس» للشاعر الفرنسى كورنى، ووضع لها مقدمة عن حياة الشاعر ومسرحيته، عقد فيها مقارنة بين العمل المترجم ونصوص من التراث العربى.

وهناك أيضًا رواية «منصور: قصة طفل من مصر»، و«منصور فى الأزهر»، وقد كتبهما أحمد ضيف باللغة الفرنسية بالاشتراك مع الكاتب الفرنسى فرانسوا بونجان، ونشرتا فى باريس: الأولى فى ١٩٢٤، والثانية فى ١٩٢٧.

أما مقالات أحمد ضيف فتتناثر فى مجلات «المقتطف»، و«الهلال»، و«أبوللو»، و«الرسالة» وغيرها. ورغم ما أضافه أحمد ضيف للنهضة الأدبية الحديثة فلم يلتفت إليه من النقاد غير عدد ضئيل جدًا بالقياس إلى عطائه وريادته، نذكر منهم: على شلش فى كتابه «أحمد ضيف» (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، وشكرى عياد فى كتابه «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين» (عالم المعرفة، سبتمبر، ١٩٩٣)، وسامى سليمان أحمد فى كتاب «خطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف مع النص الكامل لكتابه مقدمة لدراسة بلاغة العرب» (مكتبة الآداب، ٢٠٠٣). ومقال جابر عصفور «رائد منسى» (جريدة الحياة، ٢٧ سبتمبر، ٢٠٠٠)، وأحمد درويش فى «قاموس الأدب العربى الحديث» الذى أشرف على تحريره حمدى السكوت (دار الشروق، ٢٠٠٨).

وقبل هؤلاء جميعًا طه حسين فى الجزء الثالث من «حديث الأربعاء» الذى تناول فيه كتاب أحمد ضيف «بلاغة العرب فى الأندلس» مدافعًا عن الأدب العربى القديم والأدب الأندلسى باعتبارهما مثلين جيدين للحياة الاجتماعية فى عصورهما، ولحياة مبدعيهما، ردًا على ما قرأه فى هذا الكتاب من أن هذين الأدبين لا ينطويان على الإدراك المتأنى القوى للحياة، أو على معرفة أسرار الوجود.

وهذا نص مقال أحمد ضيف الذى كان آخر ما نشره.



أدب العامة

بقلم: الدكتور أحمد ضيف

مجلة «الهلال»، مارس، ١٩٤٥

عرف المصرى بصفات ولدتها فى نفسه الحوادث التى مرت به من استبداد الحكام الماضين، وشظف العيش الذى تذوقه، وحرمانه من الحرية والاستقلال الذاتى، فأكسبته هذه الحياة الخضوع للحاكم خوفًا من بطشه، والاستسلام إلى القضاء والاستهانة بأهوال الحياة، والنظر إلى الدنيا نظرة لفيلسوف أو المتوكل على الله، ومقابلة المصائب مقابلة المستهزئ بها. والمصرى بطبعه صبور قنوع يكفيه فى يومه ما سد رمقه، يتحمل أشق الأعمال غير متألم ولا جزع.

ولكن هذه الحال ملأت نفسه حرارة، فغلت غليان المرجل فكان لابد من كشف الغطاء اتقاء الانفجار، وأن يتنفس هذا البائس المسكين وألهمته نفسه أو ألهمه الله الميل إلى المرح، لينسى به هذه الآلام فمال إلى المزاح والدعابة والفكاهة الحلوة و «التنكيت والتبكيت». ومزج الجد بالهزل وكثرة الضحك والتهكم والنقد اللاذع والفكاهات الطريفة والتغافل أحيانًا عن النظر فى المسائل الجدية المؤلمة، حتى لقد كان يقابل كلمة السوء تصيبه من

عدو بقهقة أو «نكتة بلدية» أو يستسيغ الكلمة المرة التى غص بها غيره، وبه كثير من السذاجة الفطرية التى قد تغلب على عقله وحضور ذهنه ولباقة لسانه، وقد تحمله أحيانًا طيبة قلبه وسلامة سريرته على أن يكون ضعيف الإرادة كثير التسامح.

هذه الصفات النفسية والاجتماعية كان من حقها أن تظهر فى الأدب المصرى ولكن أدباءنا الفصحاء ساروا على منهج القدماء فى محاكاة الشعر القديم والنثر البليغ، حتى لا نكاد نجد من كلامهم أثرًا واضحًا يدل على أن هذا شعر مصرى، أو أن ذاك ناثر نشأ على ضفة وادى النيل. ولكن من حسن الطالع أن ظهر لدينا طائفة من الأدباء، أو جماعة من عامة المثقفين وخاصتهم، كانت تجتمع فى مجالس خاصة، أو فى بيت من بيوت أحدهم أو فى دكان عطار أو فى قهوة على قارعة الطريق، فيتناوبون الأحاديث فى الشئون العامة أو يتطارحون الأشعار أو يقصون قصصًا وحكايات جدية أو هزلية فى لهجة من المرح والتهكم والنقد اللاذع، ولا يبقون على أحد من العامة أو الخاصة سواء أكان أميرًا أم صعلوكًا أم غنيًا أم فقيرًا أم عالمًا أم جاهلاً، وهم يمزجون فى أحاديثهم الجد بالهزل والحق بالباطل.

وكان منهم الشعراء والأدباء يقطعون الوقت قبل أن يقطعهم وكثير منهم كان من المتعطلين الذين لا هم لهم ولا عمل فى الحياة إلا النقد والتشنيع على ما يرونه من فساد أو شر، يعملون على توجيه الناس إليه، يواسى بعضهم بعضًا، ويسلى كل صاحب صاحبه. ينفثون آلامهم ويبثون أحزانهم ويكشفون عما فى صدورهم فى عبارات تشبه لهجة العامة فى معانيها، وتقرب أحيانًا من عبارات الخاصة فى أساليبها والتعبير عنها، ينظمون هذا كله فى موازين ومقاييس يحاكون غيرهم فيها أو يبتكرونها، يملأونها بالنقد الحلو والفكاهة العذبة ويسمون ذلك زجلاً.

وكان من بين هؤلاء الشيخ حسن الآلاتى صاحب كتاب «مضحك العبوس» ورئيس جماعة المضحكخانة وكان مقره أمام مسجد السيدة سكينة، ومنهم عبد الله النديم الخطيب المفوه والوطنى الكبير والزجال الشهير، ومنهم محمد عثمان جلال صاحب «العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ». وممن شاهدناهم أمام العبد وحاشيته وغير هؤلاء من أدباء القهاوى والشوارع ودكاكين العطارين ممن كان يثور على الاجتماع الفاسد إذ ذاك وعلى الأحكام الجائرة.

وكان من أشهر هؤلاء فى الزمن الأخير الشيخ محمد النجار العالم الأزهرى المعروف وهو القائل فيما أظن:

يا موضه يا جيل الوز ياحنيه من غير بز
يا موضه جيلك معروض فات السنة والمفروض
يبقى صغار لسه ومأروض ويروح آل يسكر ويمز

* * *

الجامع يوم الجمعه فاضى والخماره جامعه
والغيبه فى شهره أو سمعه تدبح فى الرقبه وتجز

* * *

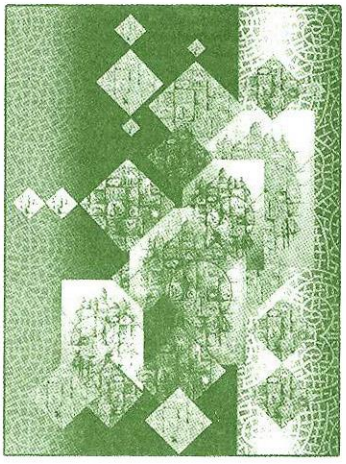
الموضه راكبه فيتون والعاشق فيها مفتون
والعازب عقله مجنون من كيدته يفتن ويوز

* * *

الموضه بطربوش وذكته والفلاح بالتوب البفته
قولوا له الستة بسته دى اللبده من عرقه تنز

* * *

هذا أدب مصرى جدير بالعناية.



التراث الشعبى فى عالم متغير

دراسات فى إعادة إنتاج التراث

إشراف وتحرير: **محمد الجوهرى**

عـرض: **جـودة رفاعـى**

ثمة متغيرات كثيرة اجتاحت عالمنا المعاصر مع قدوم الثورة الهائلة فى تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات، واكبتها حالة من التوجس انتابت الكثيرين من المعنيين والمهتمين بقضايا التراث الشعبى، إذ بدا الأمر وكأنه يمثل تهديداً خطيراً لذلك الموروث الأثير الذى تناقلته الأمم عبر ذاكرتها الوطنية - من جيل إلى جيل - خلال مراحلها التاريخية المتعاقبة، وذلك لوطأة ما أحدثته تلك الثورة من تغيرات فى شبكة العلاقات الإنسانية بوجه عام ؛ ومن ثم تزايد اهتمام علماء الفولكلور فى الشرق والغرب بموضوع إعادة إنتاج التراث، كما بحثه علماء الأنثروبولوچيا فى سياق اهتمامهم بمشكلة إعادة إنتاج الثقافة الإنسانية فى محاولة للوصول إلى تفسيرات تحلل الجوانب والأبعاد المختلفة لعملية تخلق التراث وتداوله من المنظور السوسيولوچى فى علم الفولكلور الذى يركز اهتمامه على الشعب صانع التراث؛ وهكذا تعددت الرؤى والاجتهادات الرامية إلى بلورة مفهوم إعادة إنتاج التراث وتدقيقه وإلقاء الضوء على مكوناته وتأمل جوانبه المنهجية، أو ما يمكن أن تثيره دراسته من مشكلات على الصعيد المنهجى.

ويأتى كتاب " التراث الشعبى فى عالم متغير - دراسات فى إعادة إنتاج التراث" الذى حرره وأشرف عليه د. محمد الجوهرى وصدر عن دارعين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ضمن هذا السياق. يقع الكتاب فى (٤١٨) صفحة من القطع الكبير (١٧ × ٢٤ سم) ويشمل مجموعة من الدراسات والبحوث الرصينة لعدد من الباحثين المتميزين بهدف إلقاء الضوء على عمليات إعادة إنتاج التراث الشعبى فى عالمنا المعاصر، وأهم ملامحها وآلياتها فى منطقتنا العربية. حيث يبدأ الكتاب بدراسة للدكتور محمد الجوهرى يستعرض فيها الأسس التى قامت عليها تلك النظرية وأبعادها كإطار عام للموضوع. ثم ينتقل بعد ذلك إلى مجتمعات الخليج التى يركز باحثوها على دراسات الأدب الشعبى والثقافة المادية والفنون الشعبية، فيقدم لنا دراستين عن إعادة إنتاج الزى التقليدى للمرأة، والبيوت التقليدية فى مجتمع الإمارات. وفى محاولة لدعم دراسات الجانب المادى من التراث الشعبى اشتمل الكتاب أيضاً على دراستين إحداهما عن الحمامات الشعبية والأخرى عن العناصر التشكيلية والجمالية للمشغولات المعدنية. وحول عمليات إعادة الإنتاج فى العناصر الروحية للتراث يقدم لنا الكتاب دراستين عن عمليات التجديد فى عناصر الطب الشعبى، والمشتغلين بالسحر فى مجتمع اليوم. أما آخر الدراسات فتبحث فى هامش الحرية لدى الفتاة المصرية.

إعادة إنتاج التراث الشعبى

يذهب د. محمد الجوهرى إلى أن البحث فى موضوع إعادة إنتاج التراث الشعبى أصبح يمثل لب الدرس الفولكلورى المعاصر، وقد سبق للدكتور الجوهرى أن اجتهد فى بلورة رؤية مصرية لنظرية إعادة إنتاج التراث الشعبى، مدعومًا ـ على حد قوله ـ بالإنجازات التى تحققت فى المشروع البحثى الذى تم تحت إشرافه بالمشاركة مع د. حسن حنفى حول "التراث والتغير الاجتماعى" فى رحاب مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بآداب القاهرة، وصدرت عنه نحو ثلاثين دراسة بحثية. وقد تضافرت مع هذا الجهد التأصيلى جهود ميدانية أخرى فى عدد من المجتمعات العربية استطاعت أن تضيف إليه زوايا ورؤى أرحب من شأنها تعميق النظرة إلى تغيرات التراث الشعبى وتحولاته فى تلك المجتمعات.

وفى هذه الدراسة يعرض د. الجوهرى للجهود التى تصدت لمفهوم إعادة الإنتاج الذى ضمنه د. سعيد المصرى ـ فى رسالته للدكتوراه ـ كل عمليات التواتر أو التناقل، وعمليات الاستعادة، والإضافة (بالاستعارة أو الإبداع)، والتى تؤكد طبيعة العلاقة الخصبة والمركبة بين التراث الشعبى والرسمى وبين التغير الاجتماعى، وهو ما يقتضى منا ضرورة تناوله من منظور دينامى، فالتراث كيان متغير وغير ثابت أو جامد وله طابع إعادة الإنتاج وإعادة التوظيف بشكل دائم لا يتوقف ، وقد صاغ العلامة أحمد رشدى صالح تلك القضية ـ قبل نصف قرن ـ فى سياق تناوله لقضية تهديد التنمية والتحديث والتصنيع والتحضر ووسائل الاتصال الجماهيرى وغيرها للتراث الشعبى المتداول فى أغلب البلدان النامية، حيث يشير إلى أن "التراث الشعبى يتعرض ضمن جوانب الحياة التقليدية لوطأة التبديلات والتعديلات الناتجة من تبنى أساليب الحياة الحديثة والناشئة من التوسع فى الاستخدامات التكنولوجية الحديثة والمتأثرة أعظم التأثر بتغير البنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وفقًا لضرورات التحضر والتحديث".. ويضيف أن عوامل المخالطة البشرية المتمثلة فى الهجرة والاستيطان والسياحة تجئ فى مقدمة دواعى التغيير الناشطة بالنسبة لمختلف الثقافات، ومؤكدًا فى الوقت ذاته أن مادة المأثورات الشعبية يحكمها قانونان أساسيان هما: قانون الاستمرار، وقانون نشوء البدائل. حيث يعنى الأول أن الإبداع الشعبى يظل يودع مأثوره الدارج خلاصة تجاربه وذخائر قوله وفنه وضوابط سلوكه ومعتقداته وأخلاقه، ويظل يوظف هذا المأثور ويذيعه ويردده ويتناقله من بيئة إلى بيئة ومن جيل إلى جيل فى سائر عصوره ومراحله التاريخية . أما قانون نشوء البدائل فيعنى أن استمرارية هذا الإبداع الشعبى تماثل استمرارية الحياة ذاتها، ففيها جزئيات تموت وجزئيات تولد، وفيها نماذج تفقد وظائفها ودلالاتها وتختفى ونماذج أخرى تكتسب وظائف أو دلائل جديدة، وفيها أنماط تتحول وأنماط تتجمد، وفيها مأثورات ينكمش مدارها ومأثورات تقيم وتحل محل مأثورات أخرى، وفيها مأثورات تهاجر وتستقر فى مواطن جديدة. هذا السيل المتدفق من المد والجزر والنشوء والاختفاء يطرح قانون البدائل مواكبًا وملاحقًا لقانون الاستمرار فى مادة المأثور الشعبى.

ويذهب د. محمد الجوهرى مع أ. أحمد رشدى صالح إلى أنه على الرغم من أن عوامل التغيير الناتجة عن تطبيقات تقنيات الحياة الحديثة والمخالطات الثقافية والبشرية تعد عوامل بالغة التأثير والنفوذ على مادة التراث الشعبى وأشكاله، إلا أن تلك المأثورات الشعبية تملك من عناصر المرونة والخصوبة والقدرة على الملاءمة والتطويع (آليات الاستمرار والاستعارة والتبنى والرفض وعمليات التحوير والتجديد والمواءمة) مايدحض القول بأن الحداثة يمكن أن تقضى على سائر جوانب المأثور الشعبى ووظائفه. وإن ظل التراث ساحة للصراع بين قوى التغيير (باسم الحداثة) والقوى المضادة للتغيير (باسم الدفاع عن الموروث).

وإسهامًا منه فى محاولة التنظير لاتجاهات التغيير وفهم قوى المحافظة والحوار المتواصل بينهما، يحاول د. الجوهرى فى تلك الدراسة أن يتأمل قضية إعادة إنتاج التراث من زوايا عدة؛ علها تمثل إضاءة لذلك المفهوم أو تثير اهتمام الباحثين لمناقشة الكثير من القضايا والإشكاليات التى تتطلب مزيدًا من الفهم والتحليل. ومن ثم يتخذ من الرؤية السوسيولوچية لعناصر التراث مدخلاً لدراسته، حيث يبدأ بتأمل حركة التراث على خريطة المجتمع بوصفها عاملاً من عوامل قوته واستمراره، فيبرز بوضوح علاقة التبادل والتآزر بين الجماعات والفئات الاجتماعية المختلفة داخل النسيج الثقافى المشترك، وهذا التداخل أو التفاعل مع تعدده وتنوعه لايدع مجالاً لقيام عزلة أو تنافر بين هذه الجماعات والتكوينات الاجتماعية، وإنما يحولها إلى خلايا متفاعلة فى نسيج واحد له صفة التجانس والتماسك ولا ينتفى معه الطابع العضوى للثقافة الشعبية. وهكذا تكشف لنا الدراسة عن دور بعض الفئات

والمهن فى إعادة إنتاج التراث من زاوية دعمه واستمراره فى مقابل الفئات التى تكون بحكم تكوينها وظروفها أكثر ميلاً إلى التجديد، وصور التفاعل بين تراث الريفيين والحضريين فى الإطار القومى، والتى تجلى لنا جانبًا مهمًا من جوانب عمليات إعادة إنتاج التراث على النطاق الجماهيرى.

كما يعرض د. الجوهرى فى دراسته لبعض النظم أو العمليات الاجتماعية أو المستجدات الكبرى التى تسهم بدور فاعل ومؤثر فى عملية إعادة إنتاج التراث من قبيل: التعليم الجماهيرى وعلاقته بالتراث، التجنيد الإجبارى باعتباره قناة من قنوات إعادة إنتاج التراث، وسائل الاتصال الجماهيرى التى تعيد إنتاج التراث، دور مجموعات التراث الشعبى، عمليات هجر بعض عناصر التراث من جانب بعض الفئات كآلية مقابلة لآلية الاستعارة والتبنى. كما تقدم الدراسة بعض النماذج والتطبيقات لعملية إعادة إنتاج التراث الشعبى فى مجالات الحياة الشعبية؛ كصناعة الأثاث الشعبى، واستلهام الفنون الشعبية فى إبداع فن جديد، باعتبارها تمثل أشكالاً لإعادة إنتاج التراث.

ويختتم د. الجوهرى دراسته بمداخلة تلقى الضوء على دور الطباعة والنشر أو الحوار الدائم بين المطبوع والشفاهى فى شتى عناصر التراث، لما له من أهمية تستوجب المزيد من عناية الباحثين لفهم آليات إعادة إنتاج التراث الشعبى فى عصر التدفق الإعلامى.

إعادة إنتاج الزى التقليدى للمرأة

وفى الفصل الثانى عرض لإحدى الدراسات الميدانية فى مجتمع دولة الإمارات العربية المتحدة قامت بها د. سعاد عثمان حول إعادة إنتاج الزى التقليدى للمرأة فى مدينة العين التابعة لإمارة أبى ظبى، بهدف التعرف على تغير مفردات هذا الزى فى الماضى والحاضر، فى محاولة لإلقاء الضوء على أهم عوامل وآليات التغير والاستمرار (عمليات إعادة الإنتاج) التى صاغت الزى التقليدى وجعلته أكثر ملاءمة للمرأة فى واقعها الجديد.

وقد تناولت د. سعاد عثمان موضوعها فى تلك الدراسة عبر ثمانية محاور أساسية تبدأها بأهمية موضوع البحث، ثم إطاره النظرى وإجراءاته المنهجية، لتعرض بعد ذلك لأهم سمات مجتمع البحث ممثلة فى بعض ملامح الحياة الاجتماعية والثقافية، وفى القلب منها ملامح حياة المرأة على وجه الخصوص وصولاً إلى لب الموضوع الذى تعالجه حيث تعرض لأهم خامات الزى التقليدى وطرق إعداده وتطريزه، وأكثر أنواعه شيوعًا(العباءة ـ الشيلة ـ الكندورة ـ الثوب ـ السروال)، ومكملات الزى التقليدى مثل (البرقع ـ ألبسة ـ القدمين ـ الحلى)، وملابس الحياة اليومية والمناسبات. وما لحق بكل تلك المفردات من تغيرات وتبدلات أجملتها الباحثة فى نتائج واستخلاصات البحث التى جاءت فى قسمين: يتناول الأول منهما ملامح التغير فى الزى التقليدى للمرأة، حيث توصلت الدراسة إلى أنه مع مقارنة صورة الزى التقليدى للمرأة فى مجتمع البحث بين الماضى والحاضر تبين أنه قد أعيد إنتاج قطع الزى المختلفة من خلال تغيير خطوط التصميم والخامات وطرق التزيين، حيث حل التنوع والتعدد محل التشابه والتجانس تلبية للتفاوت فى الأذواق والمستويات الاجتماعية والاقتصادية، ومواءمة للأدوار المنوطة بالمرأة فى المجتمع الجديد. وقد كان لإعادة إنتاج قطع الزى التقليدى الفضل فى استمرار معظمها ـ كما تشير الباحثة ـ وإن تباينت قوة هذه الاستمرارية بين قطعة وأخرى.

أما القسم الثانى من نتائج الدراسة فيرصد أهم عوامل وآليات تغير واستمرار الزى التقليدى للمرأة، والتى تتصل بمختلف جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية فى مجتمع البحث، وقد تنوعت تأثيرات تلك العوامل فكان بعضها داعمًا للاتجاه نحو المحافظة والاستمرار كالأصول البدوية لمجتمع البحث (السياق الاجتماعى والثقافى) وبعض السياسات العامة لعدد من الهيئات الحكومية وغير الحكومية المعنية بمسألة الحفاظ على التراث والمأثور الشعبى من عوامل الاندثار. فى حين جاءت العوامل الاقتصادية (اكتشاف النفط وارتفاع معدلات دخل الفرد) فى مقدمة العوامل التى تدفع فى اتجاه التغيير، فضلاً عن الدور الذى لعبه تعليم المرأة ودخولها سوق العمل، والانفتاح على ثقافات مغايرة من خلال الهجرات الوافدة أو السفر لمجتمعات أخرى عربية وأجنبية؛ بالإضافة لانتشار وسائل الاتصال الجماهيرى التى لعبت دورًا بارزًا فى دعم الاتجاه نحو المحافظة تارة ونحو التغيير تارة أخرى. كما تكشف الدراسة عن عدد من آليات التغير والاستمرار فى مقدمتها الاستعارة من مجتمعات أخرى، يليها دور مصممى الأزياء ومنتجى الملابس فى إعادة إنتاج قطع

الزى التقليدى بما يتلاءم والذوق العام وأحدث خطوط الموضة المعاصرة، فى حين لعبت المطبوعات بمختلف صورها دورًا بارزًا كآليات للمحافظة على الزى التقليدى واستعادة تفاصيله، وهكذا أسفرت عوامل التغير والاستمرار وآلياتهما عن إعادة إنتاج الزى التقليدى للمرأة فى مجتمع الإمارات من خلال عمليات التحوير والتجديد فى استخدام الألوان والتصميمات والوحدات الزخرفية أو عمليات الحذف والهجر وطرح بدائل أخرى لاستعادة مفردات كانت سائدة من قبل، وهى فى مجملها عمليات وآليات صاغت زيًا تقليديًا للمرأة يجمع بين التمسك بالموروث الشعبى والمحافظة عليه من جهة، ومواكبة التغير والتطور فى أوضاع المجتمع والحياة المعاصرة من جهة أخرى.

إعادة إنتاج التراث الثقافى المادى

يتضمن هذا الفصل دراسة حالة لأحد الحمامات الشعبية بمدينة القاهرة، أجرتها الدكتورة نجوى عبد المنعم للتعرف على أنشطة الحمامات الشعبية بوصفها أحد عناصر الثقافة التقليدية التى لعبت دورًا لا يمكن تجاهله فى حياة المصريين الاجتماعية والترفيهية، فى محاولة لفهم آليات الاستمرار ورصد ظواهر التغير التى طالت الكثير من هذه العناصر والوظائف، بهدف الكشف عن مظاهر إعادة إنتاج التراث فى أحد عناصر الثقافة المادية (الحمام الشعبى) من حيث خصائصه وأدواته وتصميماته، وكذلك الكشف عن الجوانب الثقافية غير المادية المرتبطة بالحمام الشعبى من حيث رواده والعاملين فيه وخدماته، وما لحق بتلك الظواهر من تغيرات فى ظل التحولات الثقافية والاجتماعية فى المجتمع المصرى المعاصر.

تبدأ الدراسة بلمحة تاريخية عن نشأة الحمامات الشعبية وتطورها فى مصر، تنطلق منها الباحثة إلى تناول موضوعها من خلال تحديد الإطار المنهجى للبحث والذى يتضمن أسس اختيار مجتمع الدراسة (حى الجمالية) وملامحه العامة، والإجراءات المنهجية التى اتبعتها الباحثة من أجل إنجاز دراستها والوصول إلى نتائج؛ حيث اعتمدت على المنهج الأنثروبولوجى وجمعت مادتها الميدانية من خلال الملاحظة التى أفادتها فى فهم مجتمع البحث وطبيعته، كما اتخذت من الملاحظة بالمشاركة أداة لدراستها فأقدمت على دخول الحمام باعتبارها إحدى العميلات التى تبغى الافادة مما يقدمه من خدمات. فاستطاعت بذلك أن تصور وتسجل كافة المعالم والعمليات والأدوات. وفى إطار هذا المنهج تناولت الباحثة "حمام مرجوش" بوصفه حالة تاريخية، لتتوقف عند عمليات التغير ومظاهره باعتباره منطلقًا لفهم هذا العالم فى مجموعه، مستعينة فى الوقت ذاته بالمنهج الفولكلورى بأبعاده الأربعة (التاريخى والجغرافى والسوسيولوچى والنفسى) وصولاً لإلقاء الضوء على عمليات إعادة إنتاج التراث فى قطاع الحمامات الشعبية.

وجاءت نتائج الدراسة فى محورين؛ يعرض الأول منهما لدراسة حالة الحمام من حيث موقعه ونشأته ومورفولوچيته ورواده وعامليه، وخطوات الاستحمام وأدواته انتهاءً بوظائف الحمام الشعبى. أما المحور الثانى فيتضمن أهم النتائج والاستخلاصات ذات الصلة بموضوع إعادة الإنتاج والتى يمكن الإفادة منها فى صياغة رؤية مستقبلية لهذا القطاع، حيث توصلت الباحثة إلى أن هناك تغيرات كثيرة طرأت على مورفولوچية الحمام من الداخل كاختفاء بعض العناصر الأساسية مثل (تابون الأمتعة، كرسى الراحة، صهريج تجميع المياه، والمستوقد) والتى حل محلها الدولاب الخشبى والكراسى البلاستيكية والصرف الصحى وسخانات الغاز الطبيعى. كما أن هناك استمرارية لبعض العناصر أو الأدوات المستخدمة فى عملية الاستحمام وفى الوقت ذاته لحق التغير ببعضها الآخر كالأوانى وشبشب الحمام، بل ظهرت أدوات جديدة كالمبرد المعدنى والحجر الطبى والليفة المغربى المصنوعة من صوف الجمال. أما من حيث الوظيفة والدور فقد استطاع "حمام مرجوش" جذب الكثير من الفئات والطبقات الشعبية وبعض شرائح الطبقات العليا والسائحين فى ضوء ماشهده من تحديث وتطوير خاصة فى ظل عدم المغالاة فى أسعار ما يقدمه من خدمات. كما احتفظ الحمام ببعض وظائفه ولحق التغير ببعضها الآخر ـ لاسيما فى مجال الخطبة والزواج ـ تماشيًا مع المتغيرات التى لحقت بالمجتمع المعاصر. ففى حين احتفظ الحمام بوظيفته التجميلية والصحية استخدم أساليب جديدة كالمواد الطبيعية، فضلاً عن ظهور وظائف جديدة كالوظيفة التجارية التى تهدف إلى تحقيق الربح. وهكذا استطاعت الحمامات الشعبية أن تعمل وفق آليات جديدة بما يكفل لها الاستمرار فى أداء وظائفها فى ظل الظروف العمرانية والاجتماعية والثقافية المتغيرة والمتجددة.

العناصر التشكيلية والجمالية للمشغولات المعدنية

تذهب الدكتورة منى العيسوى فى دراستها حول "العناصر التشيكيلية الجمالية للمشغولات المعدنية" إلى أن التطورات الاجتماعية والاقتصادية الجارية على المجتمع المصرى حاليًا قد تركت تأثيراتها الواضحة على الحرف اليدوية عامة وعلى حرفة المشغولات المعدنية على نحو خاص، وهو الأمر الذى مازال يثير الكثير من المخاوف حول مستقبل تلك الحرف اليدوية واحتمالات اندثارها، وهو ماحدا بالباحثة إلى تناول تلك المشكلة من مختلف جوانبها وأبعادها، سواء من حيث تغير النطاق الجغرافى للحرفة وعدم تفاعل أبنائها مع بيئة واحدة تجمعهم مثلما كان الحال من قبل، أو إحجام معظم الحرفيين عن توريث حرفتهم لأبنائهم نظرًا لضعف عائدها وغموض مستقبلها، أو من حيث البعد التاريخى واندثار بعض الأساليب الفنية القديمة كنقش البصمة أو "النقش المحلاوى". فضلاً عن ندرة الدراسات السابقة حول المشغولات المعدنية، وإغفال معظمها للجانب الفنى المتعلق بجماليات التشكيل والزخارف على الأسطح المعدنية. وهكذا تسعى الدراسة إلى التعرف على حرفة المشغولات المعدنية فى بعدها التاريخى من ناحية وأوضاعها الراهنة من ناحية أخرى لرصد التطورات التى لحقت بها عبر المراحل المختلفة من منظور مقارن بحثًا عن عناصر الاستمرارية سواء من حيث الشكل أو التقاليد الفنية للإنتاج والتشكيل، وميدانيًا تسعى الدراسة للتعرف بالمعاينة على الطرق الفنية وأساليب التصنيع والتشكيل فى حرفة المشغولات المعدنية بمجتمع البحث (منطقة الجمالية) والكشف عن الخصائص الجمالية للشكل والوظيفة التى تؤديها وكذا العلاقة بين الحرفى/الفنان الشعبى وبين نظام العادات والتقاليد والإطار الاجتماعى العام. إضافة إلى رصد الوحدات الزخرفية على مختلف أشكال المشغولات المعدنية وتسجيلها باعتبارها جزءًا من التراث الشعبى.

وقد كشفت الدراسة عن أن حرفة المشغولات المعدنية تعد واحدة من أهم الحرف التقليدية ذات الصلة بحياة الناس اليومية وممارساتهم المعيشية، وهو ما يتجلى فى عمليات التجديد والتطوير للتكيف مع متغيرات العصر والتى رصدتها الباحثة ضمن نتائج دراستها فى محورين رئيسيين؛ يرتبط الأول منهما بأرباب الحرفة أنفسهم؛ تمركزهم وطوائفهم وتقاليدهم وأوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وأحوالهم المعيشية. ويرتكز المحور الثانى على الحرفة والمادة التشكيلية ذاتها، حيث تكشف الدراسة عن أحد جوانب عملية إعادة إنتاج التراث فى حرفة المشغولات المعدنية من خلال استخدام الأساليب الآلية (الماكينات والمخارط) فى بعض مراحل الإنتاج مثل القص والقطع والوصل، وهو ما أدى إلى اندثار بعض الحرف مثل (الدقاق) كما تعددت الأساليب الفنية فى زخرفة الأسطح المعدنية على تعدد أنواعها، وهى وإن كانت أساليب متوارثة إلا أن أدوات تطبيقها قد تغيرت من حيث مادتها والخامات التى تصنع منها وإن احتفظت بأشكالها ومسمياتها، كما اقتضت عمليات إعادة الإنتاج استخدام الأسلاك المصنعة من النحاس أو الألومنيوم بدلاً من التكفيت بالذهب والفضة فى العصور السابقة. كما حلت أيضًا بعض الأساليب الحديثة محل الأساليب التقليدية فى فن الطرق (المكابس والاسطمبات بدلاً من الطرق اليدوى أو التقبيب، الزنكوجراف أو الحفر بالأحماض بدلاً من الحفر اليدوى) فى حين حافظت التقاليد الفنية فى حرفة المشغولات المعدنية على استمرارها؛ إذ ظلت الزخارف المنقوشة تحمل نفس الرموز والأشكال التى ارتبطت بالمعتقدات الشعبية.

البيوت التقليدية فى مجتمع الإمارات

نعود مرة أخرى إلى المجتمع الإماراتى ودراسة د. فاتن أحمد على حول البيوت التقليدية فى مجتمع الإمارات العربية، وتركز فيها على جانب محدد من العمران التقليدى هو البيوت التقليدية التى سادت مجتمع الإمارات قديمًا، قبل أن يشهد تلك الموجة من التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية الهائلة التى تحققت إثر اكتشاف النفط واستغلال عائداته فى التنمية. وتهدف الدراسة إلى استجلاء أثر العوامل البيئية على المسكن التقليدى بافتراض أن التأثيرات البيئية على عناصر الثقافة المادية خاصة تبدو أكثر عمقًا وأشد وضوحًا خلال المراحل المبكرة من تاريخ المجتمعات الإنسانية بشكل عام، إذ يصاحب عمليات التحول الاجتماعى الثقافى تراجعًا تدريجيًا فى تأثير العوامل البيئية على العناصر الثقافية. كما يزداد هذا التراجع وضوحًا تحت وطأة التطورات التكنولوجية والضغوط السكانية. وقد استعانت الباحثة بقضايا الاتجاه الإيكولوجى الثقافى كإطار نظرى لدراستها، معتمدة فى الوقت ذاته على المنهج المقارن للكشف عن التطورات التاريخية والتنويعات البيئية

والثقافية لمجتمع الإمارات وأثرها على المسكن التقليدى فى مرحلة ما قبل التغير. كما استعانت بأدوات المنهج الأنثروبولوچى فى عملية جمع البيانات والتى اشتملت على المقابلات والصور الفوتوغرافية والمصادر التاريخية والجغرافية والبيانات الإحصائية والتقارير وكتابات المستشرقين.

وقد جاءت الدراسة فى أربعة محاور أساسية تستهلها الباحثة بمقدمة منهجية تعرض لموضوع البحث ومنهجه وتساؤلاته، توطئة للولوج إلى المحور الأول الخاص بالإطار النظرى للبحث (الأيكولوچيا الثقافية) لتنتقل بعد ذلك إلى المحاور التالية التى تناقش فيها الخصائص الأيكولوچية لمجتمع البحث، ثم أنماط المسكن التقليدى، وصولاً إلى النتائج والاستخلاصات التى تؤكد، فيما يتعلق بملامح التغير فى البيت التقليدى، أنه رغم التأثيرات الهائلة للبيئة الطبيعية فى مرحلة ما قبل التغير على البيت التقليدى إلا أن تلك التأثيرات قد بدأت فى التراجع التدريجى حتى اضمحلت فى المرحلة التالية تحت وطأة التحولات الاقتصادية المصاحبة لظهور النفط وما أعقبها من تغيرات اجتماعية وثقافية وتكنولوچية شملت مختلف البيئات والثقافات الفرعية بدرجات متفاوتة . وعلى الرغم من كل تلك التطورات التى انعكست على تراجع أنماط البيت التقليدى فى صورته القديمة إلا أن الشواهد الميدانية تدل على استمرار إنتاج بعض هذه الأنماط على نحو أكثر دقة وثراء، وبخاصة الخيمة البدوية (بيت الشعر) والأنماط المشيدة من سعف النخيل.

وتشير الباحثة إلى أن إعادة إنتاج الأنماط السابقة من المساكن التقليدية قد صاحبها تحول وظيفى نتيجة لجملة التغيرات التى شهدها المجتمع الإماراتى، حيث افتقدت لوظيفتها التقليدية كمحل للسكنى، واكتسبت وظيفة ثقافية جديدة كرمز للهوية والمحافظة على التراث، متأثرة فى ذلك بمعطيات التغير الاجتماعى الثقافى بصورة تجعلها أكثر توافقًا مع البيئة المعاصرة بمفهومها الشامل.

الإبداع فى مجال الممارسات العلاجية الشعبية

تعد دراسة الدكتور حسن الخولى حول " الإبداع فى مجال الممارسات العلاجية الشعبية" واحدة من الدراسات المهمة التى يتضمنها هذا الكتاب؛ حيث تناول العناصر الروحية للتراث فى سياق بحث عمليات إعادة الإنتاج التى لا تتوقف دراستها عند الجوانب المادية من التراث الشعبى. فى هذه الدراسة يعرض د. حسن الخولى لما تشهده الممارسات العلاجية الشعبية من تطوير وتجديد والديناميات والعوامل التى تساعدها على حفظ بقائها واستمرارها فى عالمنا المعاصر والمتغير، فى محاولة للتعرف على بعض جوانب الإبداع فى مجال الممارسات العلاجية الشعبية ، بل والكشف عن معان جديدة لمفهوم "الإبداع" فى الحياة الشعبية بوجه عام، انطلاقًا من أن رصد التغير فى هذا المجال يعد مؤشرًا للكثير من مظاهر التغيير وعوامله وعملياته فى مجالات الحياة الاجتماعية والثقافية.

وقد سبق للباحث أن أجرى عددًا من الدراسات الميدانية فى مجال الطب الشعبى توفر خلالها على كثير من الحقائق والتفاصيل المتعلقة بعدد غير قليل من الممارسين للعلاج الشعبى على اختلاف فئاتهم وتخصصاتهم، فضلاً عما يتصل بالسلوك العلاجى فى مواجهة المرض لدى مختلف الفئات والجماعات الاجتماعية فى الريف والحضر، وفى هذه الدراسة واصل تردده على هؤلاء الممارسين وعدد من الإخباريين بمحافظة الدقهلية للوقوف على أوضاع الممارسات العلاجية الشعبية فى الوقت الحاضر وتلمس جوانب الإبداع فى هذا المجال، مستخدمًا الملاحظة والمقابلات الشخصية ودليلاً للعمل الميدانى يتضمن عددًا من النقاط ذات الصلة بجانبى البحث: مظاهر الإبداع فى الممارسات العلاجية الشعبية ويشتمل على كل ما يتعلق بالمعالجين وأساليب العلاج والمواد المستخدمة . أما الجانب الثانى فيختص بديناميات الإبداع فى تلك الممارسات ويشتمل على البعد الطبقى والبعد الثقافى والبعد النفسى، بالإضافة إلى الاعتصام بالدين وبالطب الرسمى، والاتجاه نحو الطبيعة والعودة لمصادرها العلاجية. وقد رصدت الدراسة فيما توصلت إليه من نتائج الكثير من المتغيرات التى لحقت بكل من هذه الجوانب سواء بالنسبة للمعالجين الذين تحولوا إلى الاحتراف وابتكروا فى أساليب العلاج، مع استخدامهم لمواد علاجية جديدة كالمطهرات والعقاقير. إلخ، أو بالنسبة للديناميات متعددة الأبعاد والتى لعبت دورًا مهمًا فى صياغة مواقف الناس وقراراتهم فى مواجهة ما يصيبهم من أمراض أو أزمات صحية. وهى فى مجملها تفرز مجموعة من الوقائع التى تؤكد أن الطب الشعبى قد صمد فى ساحة المواجهة مع الطب الرسمى الحديث، بل

إنه ـ كما يشير الباحث ـ يكسب أرضًا جديدة ويدعم وجوده وبقاءه واستمراره.

المشتغلون بالسحر فى مجتمع اليوم

فى دراسته حول "المشتغلون بالسحر فى مجتمع اليوم" يذهب د. محمد الجوهرى إلى أن دراسة التغير الذى يطرأ على هذا النوع من المعتقدات والممارسات المتصلة بها تعد على جانب كبير من الأهمية والطرافة فى الوقت ذاته، ولا يمكن أن نتصور ـ عقلاً ـ أن هناك موروثًا إنسانيًا لا يتغير، وإن كان التغير فى هذا المجال بطىء وعسير. ونظرًا لأن هذا الميدان يتسع للكثير من الجوانب المعقدة والمركبة، مما لا يتسع المقام لتناوله فى دراسة واحدة، فقد اختار د. محمد الجوهرى جانبًا محددًا منها ليكون موضوعًا لدراسته الراهنة، والتى يتتبع فيها التجديدات التى طرأت على الجوانب المتصلة بالساحر أو المشتغل بممارسة السحر فى المجتمع المصرى، إذ تبدو ملامحها جلية فى ظهور أنماط جديدة من أولئك السحرة تتضمن الساحر الشاب والساحر المتعلم والموظف والتلميذ ممن يعتمدون على كتب السحر القديمة وتقنيات التكنولوچيا الحديثة، ويتقاضون أجورًا محددة (فيزيته) تتفاوت من ساحر لآخر وتتزايد باستمرار وفقا لمهارات كل منهم وتقديره لذاته لقاء ما يقدمه من خدمات سواء فى مقار عملهم أو من خلال ما يقومون به من زيارات منزلية لعملائهم.

وقد خلصت الدراسة إلى نتيجة بالغة الدلالة مؤداها أن المعتقدات والممارسات السحرية تعمل على تجديد نفسها وتطوير أساليبها لتجاوز عوامل انحسارها والتمكين لبقائها واستمرارها وسط ظروف معيشية اجتماعية واقتصادية وثقافية جديدة تتسم بالمزيد من الوعى وانتشار التعليم والتنوير والتحديث ، وهى فى جملتها ظروف كان من المفترض أن تطمس تلك المعتقدات السحرية أو تضعف من قوتها، إلا أنها صارت مصدرًا لتجديد قوتها وتدعيم وجودها واستمراريتها فى عالم اليوم. وهو الأمر الذى يتطلب منا ضرورة البحث فى عوامل هذا الاستمرار وديناميات ذلك التجديد، وما إذا كانت تكمن فى ذات المعتقدات أو بفعل قوى أخرى خارجها. وإعادة النظر ـ كما يذهب الجوهرى ـ فى فحص بعض مفاهيمنا ومسلماتنا حول التعليم والتنوير والتحديث ومدى قدرتها على مواجهة الجهل والخرافة والفكر غير المستنير.

هامش الحرية لدى الفتاة المصرية

وأخيرًا نتوقف عند دراسة الدكتورة هناء المرصفى حول "هامش الحرية لدى الفتاة المصرية بين الاتساع والانحسار عبر الأجيال" والتى تتناول فيها ـ عبر جانبها النظرى ـ أهم الآراء التى أثيرت حول مفهوم الحرية سواء فى الدراسات البحثية أو على شبكات الإنترنت، والتى تعنى ببدايات الدعوة للحرية فى مصر والمواثيق الدولية التى نادت بضرورة المساواة بين الرجل والمرأة فى الحقوق والحريات، والصحوة القضائية والتشريعية التى شهدتها مصر خلال الآونة الأخيرة لمنح المرأة حريتها وتحررها من القيود التى تعوق استقلاليتها، لتنتقل بعد ذلك إلى استعراض أهم الدراسات التى تناولت وضع المرأة فى مصر. أما الجانب الميدانى من البحث فيتضمن الإجراءات المنهجية وأهم الاستخلاصات حيث تبدأه بدراسة استطلاعية لمجموعة من السيدات والفتيات المصريات من مختلف الأجيال والطبقات الإجتماعية، أعقبتها بتحديد منهج البحث حيث اختارت "دراسة الحالة" كمنهج لدراستها وأعدت لها دليلاً واستطلاع رأى من خلال تحديد الأبعاد المختلفة للحرية، واختارت الحالات البحثية بحيث تغطى الأجيال الثلاثة (جيل الثورة ـ جيل الانفتاح ـ جيل شباب اليوم أو ما بعد الانفتاح). لتبدأ بعد ذلك فى تحليل ما توقفت عليه من آراء ودراسات، وصولاً لاستخلاص النتائج الميدانية والشواهد الإمبيريقية التى تحدد أوجه التشابه والاختلاف فى هامش الحرية لدى الفتاة المصرية وطبيعة التغير الذى لحق بذلك المفهوم فى ضوء ما شهده المجتمع المصرى عبر حقبه الثلاث من تغيرات وتطورات .

وقد جاءت النتائج فى خمسة محاور أساسية عرضت فيها الباحثة لقضايا حرية المشاركة السياسية للمرأة وحرية اتخاذ القرار فى المجال السياسى والاجتماعى، ورأى المرأة المصرية فى الحريات الجديدة والتيارات الخارجية، وموقفها من السعى وراء الحرية المطلقة. وهى فى مجملها ترصد عددًا من المتغيرات ذات الصلة بهامش الحرية للفتاة المصرية وموقفها منه والتحديات التى تجابهه.

حكايتان شعبيتان

(١) على وعلى وعلى

جمع وتدوين:

أحمد محمد عبد الرحيم

صلى على النبى... وزيد النبى صلا، كان فيه راجل بعد الصلاة على الحبيب النبى، نوى يروح الحجاز، قام جه فى الليل وهو نايم، وجد مرته، لموآخذه عاوز يبيت، ينام معاها، قبل ما يروح الحج، فوجد عليها العادة، فتركها، ونوى على بيت رسول الله، يزور، ناس زمان يسافروا على الجمال، يغيبوا ست شهور، رايحين جايين، ياخدوا ست أشهر بالجمل، فلما زار النبى وجه من عند النبى فوجد مرته جميلة، فكانت ناس زمان تقيلة ما تشعرش لكلام ولا تتكلمش فتركها إلى حال سبيلها، ولا هجر فرشتها ينام جنبها أبدا، فصار يترك الأشهر حتى إنها وضعت وجابت ولد.

فقالوا: هنسموا المولود إيه؟!..

فقالوا: سموه زى إخواته.

فهو عنده ولدين قبل منه فولد اسمه على والتانى اسمه على.

فقالوا: نسموا التانى إيه؟!..

قالوا: سموه «على».

فسموا التانى على، فالراجل فعدت الأيام حتى أنى تعب، ورقد عيان ولزمه يقابل الرب الكريم. وقال:

ـ هاتوا لى مأذون البلد.

جابوا له المأذون بتاع البلد. قال له:

ـ زى ما نقول لك اكتب... زى ما نقول لك يا قاضى اكتب.

قال له: اتفضل.

قال له: اكتب «على يورث وعلى يورث وعلى لا يورث».

فقال له: يا راجل إنت إزاى إنت تحرم ولد من أولادك؟.. إنت ليك تلاتة، فكل واحد ليه قسم، والثلاثة تحرم منهم واحد إزاى؟!!..

قال له: زى ما بأقول لك اكتب.

فكتب القاضى على يورث وعلى يورث وعلى لا يورث، فبعد ما كتب الكتابة القاضى ميل على راجل من الفضل، وكان راجل من الرجال الواعيه، وراجل جدع، فقال له:

ـ حنكلفك بمسئولية.

ـ اتفضل.

قال له: إنت تاخد الورقة دهيه، واللى يبان له ورث من أولادى ياخد حقه، واللى هو ما ليش ورث يتوكل على الله يروح إلى حال سبيله. وتوضعها الورقة دى تحت كم الكمينة. الراجل لما راح إلى طاعة مولاه، فكل يوم ده يقول ليك، وده يقول مالكش، فهذا الثلاثة إخوات ولد أم وولد أبو، الأصوات اشتغل، فقام الراجل الكبير استجار منهم وهو يبقى قريبهم، ويمس لهم، كل يوم يَدُورْ أصوات وخناق يشتغل، فخد بعضه وراح لهم:

فقال لهم: اسمعوا إنكلمكم، أنا ما حدش قادر يحل الموضوع بتاعكم ده أبدا، فانتو تتوكلوا على الله وتاخدوا بعضكم.. ما يحل الموضوع إلا قاضى عرب عربه، إلا قاضى عرب عربه، هو اللى يفك لكم إيه.. المشكل.

فكانوا الأولاد التلاتة توفقوا بعد الصلاة على الحبيب النبى، وتعزموا التلاتة وخدوا معاهم أكل وشرب وقصدوا إلى أرض عرب عربه، وهم سايرين فى السكة فوجدوا ناقة ماشيه فى الزراعة، ومَشْيت الناقة مخبولة، كده تميل، وكده تميل، فنط واحد منهم قال:

ـ حَسَّتُوش الناقة اللى ماشيه هنا عورة؟

فنط التانى: ماتقولش ليه زعرة؟

نط التالت: ماتقولش ليه واسقة، شقة حلوة، وشقة حادقة.

صاحب الناقة تاريه سامعهم. قال لهم:

ـ إنتم اللى خدتوا ناقتى..

قالوا له: يا أخى تعالى، احنا زيك زينا، احنا مشتكين بعض على ورث فاته لينا أبونا وكل واحد من يخصه ياخده. ومتنقلين مع بعض، طالعين عرب عربه. تعالى روح معانا.. ما حدش يحل لك ويجيب لك سيرة ناقتك إلا قاضى عرب عربه، ويقول لك عليها.

فقصد معاهم صاحب الناقة، وصار إلى حال سبيلهم وكان الأولاد دول لابسين لبس حلو، كويسين، لما رسيوا على قاضى عرب عربه ورموا عليه السلام، فرحب بهم، إرتحاب زايد اللوازم، وقام القاضى فأمر لهم... عمل لهم قهوة، وشربوا القهوة، ولما شربوا القهوة، جاب لهم جدى دبحه ليهم، ويعمل لهم فى الأكل، لازم يتعشوا، صليت على النبى...

فلما حط الأكل قدامهم وكلوا التلاتة، فنظر واحد منهم، وقال:

ـ وهذا الأكل ده حرام... اللحمة حرام.

ونظر الثانى وقال: والله والعيش حرام.

نظر الثالث: وما تقولش ليه القاضى ابن حرام.

القاضى سامع الكلمة، لما لفظوا التلات كلمات دول، اسمعهم القاضى، فخد بعضه وسار إلى مرته، قال لها:

ـ قولى لى.. العيش ده اللى خبزينه؟!

قالت: والله عَلَىَّ العادة، بتاع النسوان. فأنا خبزت العيش. فعرف العيش حرام، راح اللى جاب منه الجدى، قال له:

ـ الجدى دهوَّ أساسه إيه؟!..

قال له: والله أمه ماتت ورضعناه من كلبه.

صارت لحمة الجدى حرام.

راح لأمه قال لها: قولى لى أنا مبدئى إيه؟!

قالت له: يا بنى إيه يعنى..

قال لها: إنت أبوى اللى.. جبتينى من ضهر أبوى ولا إيه؟!!..

قالت له: والله يا بنى عاوز الصراحة أبوك ما كانش يخلف، وأنا شفت الأرزاق والأملاك كتيره بتاعة أبوك، ما كانش يخلف... رحت ميلت جبتك.

قال لها: بس طيب خلاص... أنا عليهم.

قال: إنت جايِّينى ليه؟!..

قال له: والله أنا ناقتى رَاحَه.

قال له: قوم دور على ناقتك... وإنتو جايِّينى ليه؟!!..

قال: والله متناقدين ورث فاته لينا أبونا ويقول فلان يورث وفلان يورث وفلان لا يورث، واحنا تلاتة اخوات... عايزين نشوف اللى ما لوهش ورث من اللى حياخد منه ورثه.

قال: طيب.

استمحنهم القاضى، نَدَهُمْ نفر نفر، بعيد عن أخوه، قال له:

ـ تقدر تروح تجيب لَىَّ أمارة من أبوك وأنا أديك ما يخصك فى أبوك؟!.. قال له: لا يا أخى أنا مش عايز اللى يخصنى.

أبويه ما يتعتعش اللى قابل ربنا، وراح لطاعة مولاه.

ـ آجى أتعتعه إزاى؟!!.. أبوى راقد ومقابل الله. نروح ننقل أبوى ونجيب لك منه أمارة إزاى؟! أنا مش عاوز حاجه.

قال له: طيب.

اتركن على جنب. نده للتانى، قال له:

ـ تقدر تروح تجيب لى حاجة من أبوك أمارة وأنا نعطيك من يخصك فى ورث أبوك؟!!..

قال له: لا يا أخى.. أنا مش عاوز ورث، ولا نتعتعش أبوى اللى دخل وقابل رب الكريم.

نده للصغير. قال له:

ـ تقدر تجيب لى أمارة من أبوك وأنا نديك من يخصك؟!!

قال: والله نروح أجيبهولك كله.

راح كاتب فلان ده يورث وفلان يورث والتانى مالوهش حاجة. الأخرانى اللى هو إيه.. الصغير، وإداهم علم وقال لهم:

مع السلامة.

وهم ماشيين فى السكة، قابله الراجل اللى كان ضحك على أمه، على أم الولد مرت الراجل.

عيقول له: خبر إيه يا بنى جايين منين؟!!..

قال له: والله جايين.. كنا عند قاضى عرب عربه

ـ ليه؟!..

قال: والله جه أبوى قال: واحد يورث وواحد يورث والتالت ما يورث، وأنا اللى طلعت ما نورث والاتنين الكبار خدوا حقهم وأنا ماطالِّيش حاجه.

قال له: طيب، خليك ماتروحش معاهم، وكل كتَّابه إيه جرتها، ما يكفكش المال ده.. أقعد عندى ماتروحش وياهم.

سبحان الله وتعالى، شوف، دوله خدوا حقهم فى أبوهم، ودوكايا راح قعد مع أبوه الأساسى اللى كان ضحك على أمه وصلى على الحبيب النبى.

(٢) الحلم

عليك يا ما تصلى على النبى.. كان فيه خطيب بيقرى فى المدرسة.. العيال، فقام قال: يا ولادى مين يرى حلم ييجى يقوله من رأى حلم، منام ييجى يقولى عليه.. فكان فيه ولد رأى منام بالليل وهو نايم، فقاله: يا سيدنا الشيخ، قال له: نعم.. قال له: أنا رأيت حلم.. قال له: قل لى عليه.. قال له: نسيته... نسيته إزاى انت رأيت حلم، فمسك الولد لطشه قلم.. ضرب، فالولد ذهب من عند الخطيب إلى أبيه، وكان بيه ماسك المحرات فى الغيط، وبيحرت، بيقول له: يا واد، إرجعت ليه من المدرسة. قال له: والله أنا قلت للخطيب رأيت حلم بالليل علشان كان قايل لينا من رأى حلم.. منام يقول لى عليه.. فأنا قلت له رأيت منام، فقال لى: قل لى عليه.. فأنا قلت له: مانقولكش.. قال: طايب ما تقول لى يا بنى عليه.. قال: لا ولا أنت مانقولكش مسك الفرقلة للولد، وضرب فيه.. قال: أنا أروح عند الخطيب يضربنى، وأروح عند أبوى يضربنى والله أنا لماشى.. صليت على نبينا كامل النور... فأذهب الولد ومشى حتى إنه جه على جبانة مهجورة، وفيه سجرة، وتحت السجرة، الوليد وراح نايم، بص، لقى وحدة صحته من النوم. اسم الله يا بنى، إيه اللى منومك هنا يا حبيبى. قال لها: والله زعلان شويه.. ليه.. قال: أنا رحت عند الخطيب، وكنت رأيت منام.. فقلت له أنى رأيت منام.. قال: قل لى عليه.. قلت: ما قايلكش.. راح ضربنى، رحت لأبوى، أبوى التانى قال قل لى عليه... مارضيتش أقول له عليه... ضربنى، فأنا جيت زعلان من أبوى والخطيب، ضربونى.. جيت تحت السجرة دى ونمت. قالت: طايب يا ولدى ما تقولى عليه أنا.. قال لها: ولا أنقولكش انت نسيته، راحت من غيظها منه ضربته بقى تحت الأرض، ووجد مدينة. فساح فى المدينة ومشى. الولد لما ماشى.. صار ماشى فى المدينة لما أجمع عليه راجل صايغ.. قال له: تعالى يا بنى اشتغل معاى، فقعد الولد يشتغل مع الصايغ سنة من العام للعام، فكان الولد نبيه لقط الصنعه..

صليت على النبى:

فكان الولد نبيه، لقط.. فقاله: يا بنى يرب حد يكلمك فى المدينة.. خد من يدى تلات سبايب «شعرات» أهم، حافظ عليهم يرب حد يكلمك.. فعطا له تلات سبايب، فالولد نبيه، فحافظ على الثلاث سبايب، وقال له: افركهم نبقى قدام منك.. وجاته ديه عال العال.. قالت له: مش حتقولى على المنام.. قال لها: طلعينى كما كنت وأنا انقول لك على المنام، يعنى خرجينى على وش الدنيا كما كنت، وأنا انقول لك على الحلم.. قالت له: طيب.. راحت مطلعاه.. بقى تحت السجرة، قام بص وهو تحت السجرة.. عتقولى متقول لى.. فيه جماعة جايين رجاله راح داخل وسطيهم.. الواد مغروز، يجرى، هى مالحقتش تقرب عليه تانى، فكان الواد هبق مع مين، مع الجماعه دول، اللى هم ماشيين، فلما مشى معاهم، وذهب إلى الدنيا، وصار ماشى حتى إنه طب على المدينة.. مشى فى المدينه ساعة فى ملك الله سبحانه وتعالى:

صليت على النبى..

فصار الولد سايح فى المدينة وماشى حتى إنى تقابل حد مارسى إلى المملكة.. الولد جميل، وجيه الصوره، حلو المنظر، فأمر إلى دخوله على الملك ـ الملك بيقوله إيه: خد يا ولد.. جاى منين، قال له من أرض الله الواسعة.. والله يا جناب الملك أنا كنت

رأيت حلم وأنا عيل صغير، والخطيب قال لى اللى رأى حلم يقولى عليه.. أنا كنت رأيت حلم.. فأنا مارضيتش انقول عليه للخطيب.. قلت له: نسيته.. جه أبوى قال لى اللى ما قلتليش عليه.. يا بنى قول لى قلت له نسيته، فأنا مارضيتش انقول لهم.. فبقى لى دلوقتى كذا سنة، غريب وماشى ورايح فى ملك الله لا أنا قادر نعاود على أبوى ولا قادر نعاود تانى.. قال: طاب ما تقولى عليه أنا المنام.. قال له: ولا أنت مانقولكش.. نسيته. قام الملك قال: يا وزير.. قال له: نعم.. قال له: بأمر اجلدوه بقطع رقبته ورميته الجب. فأمر الوزير بقومه واحد عسكرى بيه، وخدوا الولد وصعد بيه ومشى بيه على الجب، فكانت طلت بت الملك من فوق، فرأت العسكرى ماسك الواد ده بيده ذاهب بيه.. فقالت: يا عسكرى.. فقال لها: نعم يا ملكة، قالت: مودى الولد ده وين. قال لها: أمر أبوك بقطع رقبته ورميتها الجب. قالت: وهو أبوى مجنون ولا عقله وين لما يشعر بعيل بشاب زى ده يقطع رقبته.. فهات الواد ده وخد منى آدى متين جنيه بينى وبينك، وقول لهم: أنا قطعت رقبته ورميتها الجب وخلاص، فالعسكرى فرح وخد المتين جنيه من الملكة وسلمها الولد، وطلعت الولد عندها فى المطرح، وفضلت تهدى فى الولد، وتأكل فيه، وتبسط فيه، ولم يشعر بيه الملك إنه عند بنته إلا راح الوزير.. دخل، قال له: قطعت رقبته ورميتها الجب، وراحت العملية، واتركت على كده، فاتلف السنين وتطرد السنين والأيام فكان أبو البنت اسمه «قمر الزمان».. البنت اسمها «قمر الزمان»...

صليت على النبى:

وكان واحد عنده بنت اسمها «شمس الزمان» راح باعت أسورة من طرفه دهب. وقال له: إن اصطنعت لى أسورة شكل الأسورة دى تخلى بنتى شمس الزمان تيجى تخدم بنتك قمر الزمان. وإن ماصنعتش أسورة شكل الأسورة دى مزبوط والاتنين ما ينعزلوش من بعض بنتك تيجى تخدم بنتى... راح أبو شمس الزمان بعت الأسورة للملك أبو قمر الزمان.

صليت على النبى:

الراجل ده زعل، وعرض على الصياغ كلها إن حد يعرف يعمل أسورة بشكل هذا المنظر ده ما فيش أبدا.. صياغ المدينة وغير المدينة.. الصياغ كلها ما حدش عارف يعمل أسورة بالشكل ده، فقام الملك.. يا بنتى أمرى لله، وأنت حتروحى تخدمى شمس الزمان.. فكان البنت لما شعرت بأبوها بالكلمة، فوصلت الكلمة لصاحبنا اللى هو قاعد عندها فى المطرح، فقالت له: والله يا فلان أنا نشوف وشك بخير، وأنا هنذهبك.. انطلعك من أبوى من غير ما يشعر بيك.. فضل من عند الله، وأنا عاد نشوف وشك بخير.. رايحة نخدم شمس الزمان.. قال لها: ليه.. قالت له: والله بعتوا أسورة لأبوى يعمل زيها، فعرضها على الصياغ وعرضها على الناس كلها ما حد يعرف يعمل زيها.. الأسورة دى.. مادام ما حدش يعرف يعمل زيها.. غصب عنى، أبوى يودينى نخدم عند شمس الزمان.. قال لها: طيب تسمحى تروحى تقولى يا بابا هات لى الأسورة فرجنى عليها، ما تقوليش إلا كده بس.. هاتى لى الأسورة اللى عندك نتفرج عليها أنا.. وخدت بعضها البنت وذهبت إلى أبيها، ودخلت عليه وقالت له: يابا هات لى الأسورة نتفرج عليها شويه. قال لها: خدى يا بنتى.. فخدت الأسورة ودخلت على الولد، فمسك الولد الأسورة وضحك.. ما شاء الله..

طيب.. روحى قولى لأبوكى هات كد كده دهب. راحت لأبوها.. قالت: يابا هات حته دهب قد كده، وزنها بالميزان. قال لها: ليه أمال. قالت له: بس أقول لك هاتها.. قال لها: طيب.. إداها حته الدهب.. زى ما قالتله.. «وصن» صاحبنا لما جات الليل والبنت نامت، وده مرسى التلات سبايب، وراح فاركهم، بص لقى دخل عليه الخادم قال له: عاوز أسورة أخت دى الاتنين ما يتعزلوش من بعضيهم، عاوز أسورة يكون الاتنين ما يتعزلوش من بعضيهم.. قال له: حاضر، وهم نايمين فى الليلة دى.. هى.. دوكها نايمه.. نعسانه، وكان الملك دهوه.. اصطنعت له أسورة.. أخت دوكها لا تتعزل ديه من ديه، تحط الاتنين مايتعزلوش من بعض، صبح الصبح، قالت له: عملت إيه.. قال لها: ولا حاجه خدى يا ستى ودى لأبوك.. قولى له: اعزل الأسورة دى من دى، فنزلت البنت إلى أبيها وقالت له: الأسورتين . ونظرهم بعينه وشاف الاتنين وقعد يعيد عليهم الوزير ويعيد عليهم الجمهور اللى قاعد أن حد يعزل القديمة من الجديدة يستحيل إلا الاتنين شبه واحد، فقام الملك قال لها: قولى لى من اصطنع الأسورة دول.. إيه.. أخت دى.. إيه الداعى.. مين اللى اصطنع دى.. قالت له: اللى اصطنعها موجود والبنت ضحكت.. قال لها: قولى لى.. قالت له: أنا قلت لك اللى انت أمرت بقطع رقبته ورميتها الجب، وخده العسكرى، فأنا خدته بميتين جنيه من العسكرى وحفظت عليه عندى. وقاعد عندى ياكل ويشرب، وهو اللى عمل العمل ده، فأمر الملك بندهه قال له: ماتطلبش إلا فديتها، فأنا نجوزها حليلة لى، اللى فديتها وهى رايحه تخدم فهى.. أنا هى اللى حناخدها.. قال له الملك: وجعلت لك الاتنين جبه «هبه» شمس الزمان وقمر الزمان.. أنا جبت لك الاتنين، فكان ودت الأسورة، فرجعت شمس الزمان تخدم مين.. قمر الزمان، فأراد السميع العليم الملك بالأمر، وكلام الملوك ما فهش رجوع، فدخل الاتنين على الولد، فقام الملك بعد الصلاة على الحبيب، فقال له: يا وزير تعالى نروح نشوف الواد اللى لقيناه حط القمر على شماله والشمس على يمينه نقطعوا رقبته بالسيف، وإن لقيناه حط القمر على يمينه والشمس على شماله نبقوا احنا نسيبوه، فكان الولد حط القمر على يمينه والشمس على شماله وطلوا عليه من خرم الباب، حافيين القدم. وماشيين كده يتفيصوا بصوا رأيته.. قالوا: تعالى يا وزير، ندمه، قاله: يا بنى ما تقولى على رؤية الحلم اللى انت رأيته قال له: انقول لك يا جناب الملك علشان الحلم اتفسر، الحلم اتفسر قال له: أنا حلمت اللى رأيته فى المنام.. إن القمر على يمينى والشمس على شمالى والملك والوزير جولى حافيين القدم بصوا على من خرم الباب.

* * *

الراوى: محمد حسين عبد الباقى، ٧٠ سنة، بائع متجول، الصوامعة شرق، محافظة سوهاج.

تم التسجيل فى عام ١٩٧١.

من نصوص السيرة الهلالية

فى محافظة كفر الشيخ

المواليد

جمع وتدوين:

أحمد بهى الدين أحمد

رواية الشاعر: فتحى عوض سلام، قرية الورق، مركز سيدى سالم.

كانوا عرب يسموا[١] عرب بَنى هلال، وكانوا أربع تسعينات ألوف، سلطان العرب فى ذاك الوقت سرحان، وواحد اسمه غانم، وواحد اسمه رزق، وكل واحد كان معاه تَلَتْ أربع عِيَالْ[٢] إلا رزق كان معاه إِحْدَاشَرْ[٣] بنت، وكان مِتْجَوِّزْ أربعة، وبعدين[٤] رزق قاعد وسط الرجال يِعَدِّدْ على نفسه[٥]. شُوفْ يعدد يقول إيه وعاشقْ النبى يصلى عليه:

أَتَبَسَّمَتْ الأرياح يوم مولد النبى
المصطفى نوره من الشرق لايح[٦]
اسمع ما قال رزق السَجِيعْ[٧] بن نايل
وقلبه من الجود يِطُل[٨] جرايح
ياعِزْوتى يا اَلَمِّتِى يا قرايبى
قُومُوا اسمعوا لى يا عرب السمايح
أنا خَدْتْ من بنات الكرام أربع
كلك صبايا سمايح
ربى عطانى دول[٩] حِداشَرْ بنية

مـــا جِـــبْتْ ولـــد يـــفـــتح مـــطـــارح

ومـــال بلا ولـــد قـــلـــيلاً صـــفـــاته

ومـــال بلا غلام بـــعـــد الـــعـــمـــر رايح

سمع الكلام غانم نادى وقال له: يا رزق يا حبيبى اسمع كلامى وافهمه، "جلاس"[١٠] بنتى جبالك اكتب كتابها واحظى بها تجيب لك ولد يطلع لخاله فى ضرب السلايح[١١].

وقال يا غانم: شَرَاطْ[١٢] فى مهر بنتك إيه ما طلبته أخويه دَافِعْ وفَارِح[١٣]، افرض ومهر البنت يا قاضى العرب. القاضى فرض المهر ورزق وَرَدُّهْ[١٤]، عَقَدُمْ[١٥] وعقد البنت صلوا على النبى، وقَامُوا الفرح يا شيخ عشر ليالى، ودخل رزق بجلاس.

عَـدِّتْ[١٦] ســنــة والـثــانــيــة أحـمـلت

فـرحت بـحـمـلـهـا ورزق الـسـمـايح

قـضت أشـهـر الحـمـلات ووضـعـت

جـابت بُـنَـيَّـة لـهـا خـدود سـمـايح

فـبـكى رزق قـال آه من مِـيَـلِـهْ[١٧] الـزمن

أنـا بـأصـالح الـبِـنِ[١٨] والـبـن مـا راضى يـصـالح

أهم بـقـوا اثْـنَـاشَـرْ[١٩] بـنت صـحـايح

قـال له يـا رزق الـصـبـر طـيب

الـلى تجـيب الـبـنت تجـيب الـولـد

والـولـد والـبـنت والمُـلك رايَح[٢٠]

قـضت أشـهـر الـرَضَـعَـانْ وحـمـلت

جَـابِتْ ولـد اسـمع وصـلى عـلى الـنـبى

إديه الاتـنـين عـوج[٢١] ورجـلـيه كـسـايح

بـكى رزق آه من مـيـلـة الـزمن

أنـا بـأصـالحك يـابـن وإنت مـا راضى تـصـالح

جُـلاس جُـلاس عـلـى بـيـت أبـوكى

رُوحِى[٢٢] بـيـت أبـوكى جَـاتِكْ[٢٣] فـضـايح

"جلاس" خدت ابنها وبنتها وراحت بيت أبوها وآدى[٢٤] طبع الناس لما يكون الجود شَاحِحْ[٢٥]. رزق قَعَدْ يبكى من ميلة الزمن، يانار قلبى كله جَرايِحْ[٢٦]، هو بيبكى صلوا على النبى سرحان أتى له سلامى عليك يا رزق يا ابن عمى مَالَك[٢٧]، بتبكى ليه ودمعك على الخد سايح، قال له: يا أخويه بأبكى من ميلة الزمن أنا مَعَايَه[٢٨] حداشر وجبت بنية وجبت واد[٢٩] رجليه عوج وحالتى سيئة قوى، قال له: ياله بينا نطلعوا الصيد والقَنَصْ أنا وإنت نصيدوا غزال البر. ركبوا وطلعوا الصيد والقَنَصْ يصيدوا غزال البر، زيدوا النبى صلاة. فَبَصُّوا[٣٠] بعينهم لَقَمْ[٣١] راجل درويش سَايِحْ[٣٢] فى البر وريقُه[٣٣] على صدره كما نيل وسايح، سَلِّمْ عليه رزق وبَاسْ[٣٤] يمينه وقال: إدعى لى يا سيدنا الشيخ. قال له: الله معاك يا بنى والحق ينصرك، يا رزق. قال له: نعم، قال: ساعة الحُجَّاج ما يطلعوا زيارة الحبيب محمد اطْلَعْ وزُور مَكَّة وزور رسول الله أبو نور واضح، وهناك راجل اسمه قرْضة الشريف عنده بنت اسمها خضرة الشريفة إجوزها وادفع مهرها يا رزق إن شاء الله منها عِمَاد المَطَارِحْ، صلوا على النبى.

فعند ذلك رَوَّحُوا[٣٥] وعملوا عزومة للشيخ عشر أيام وكل ليلة الشيخ يِعْمِل ذِكْرْ[٣٦] صاحح. وبعد العشر أيام الناس نَوَتَ على الحبيب محمد ونَوُوا جميعًا، راحوا عرب هلال زاروا الرسول عليه الصلاة والسلام، وراحوا لقرضة الشريف بن هاشم خطبوا خضرة بنت قرضة الشريف ودفعوا مهرها وجابوها. قعدت سبع سنين خضرة عاقر لا حملت ولا شَالِتْ، صلوا على النبى.

فرزق بكى بكاءً شديد وقال عباد الله من ميلة الزمن أنا يا خضرة ما خدتك على حُسْن خَدِّك، ولا خدتك أَتْغنِى من مال أبوكى، أنا خدتك علشان تجيبى لنا ولد يعَمَّر المطارح، طلعتى يا خضرْة عاقرًا وأنا أعمل إيه فى حكم الله. فقالت له خضرة: يا رزق الصبر طَيِّب يامه الصابر ينول مُنَاه، أنا أعمل إيه!؟، وأنا بيدى إيه؟، الصبر حلو طَوِّلْ بالك شوية.

فُهُمَّ فى تمام الكلام وحضرت "شَمَّة" مرات الملك سرحان. قالت لها: ياله يا خضرة على البحر عشان نتفرجوا. فلقوا إيه! وعاشق النبى يصلى عليه.

أصلى أنا والى يصلى على النبى
المصطفى ما لنا شفيع سواه
طَلَعُمْ على البحر الصبايا يتفرجم
لَقَمْ طير أبيض حلو فى مُلْقَاه
قالت شمة يارب يا باسط السما
يا قادر ياربى يا رافع السمواه[٣٧]

تـــــرزقـــــنى يـــــا ربى بـــــغلام زى ده

زى الـــــطـــــيـــــر ده وحَـــــلاَهْ[٣٨]

هُمَّ تـــمـــام الـــكلام إلا طـــيـــر أســـود

من البعد جالهم طير أسمر وبَاشِعْ[٣٩] النَظَراه[٤٠]

هـــجم عـــلى الـــطـــيـــور شَـــعَـــتَـــر[٤١] لِـــمِّـــهُمْ[٤٢]

وكل مـــا ضـــربه بمـــنـــقـــاره بـــقى دمـــاه

قـــالت خـــضـــرة يـــا رحـــمن جل جلالك

إلـهٍ تـــعـــالى مُـــحْـــتَـــجِبْ فى عُلاَه

تـــرزقـــنى يـــا رحـــمن بـــغلام زى ده

وكل من ضـــربه مـــا بِـــدُوقْ[٤٣] عَـــشَـــاه

طـــلـــبـــوا الـــصـــبـــايـــا وروحـــوا الـــلى طـــلب

ربـــنـــا فى الـــلـــيـــلـــة دى رضـــاه

فطلبوا الصبايا من عند الله ورَوَّحوا، فى الليلة دى ربنا سبحانه وتعالى جَبَرْهُم، صلوا على النبى.

فراح البشير الديوان وقال يا ملك سرحان ربنا جاد عليك بغلام، قال: الحمد لله والله أنا مبسوط ومعايه يَامَه[٤٤] شوف الخبر عند ستّك[٤٥] خضرة. فراح البشير عند خضرة. قال لها: ربنا عطاكى إيه ياستى؟، قالت: ربنا عطانى غلام. فَلَفُّوه فى حرير، وحَطُّوهْ[٤٦] فى صينية من دهب ودَخَّلُوه الديوان عشان يِلمُّوا النقوط من العرب، فكان أمير الديوان الملك سرحان، فشال الغطا لَقَى الواد أسود، فقال: سبحان العاطى الواد ده لا لأبويه ولا لأمه، دا أسود خالص، وحَطْ جَنْبُهْ[٤٧] دينار من دهب، والصينية دارت حتى وصلت "فايد" القاضى، فقال سبحان الله يخلق من الأبيض أسود ومن الأسود أبيض، فحَطْ دينار من دهب، فدارت الصينية حتى وصلت "عزقل" أخو رزق فَكَشَفْ الغطا وقال: أسمر! فسحب السيف وعاوز يِدْبَحُه، فقالوا: حاسب يا ملك الزمان، فقال:

الـــولـــد دَهْ لا هُـــو ابن خـــضـــرة ولا ابن رزق

دا ابـن حـــبـــشى فى وَسِـــيـــعْ خَـلاَه

يـــا أخـــويه فَـــرَسك غَـــيَّـــرَتْ ثم بَـــدَّلَتْ

قَـــطِـــعت هَـــجَـــاهَـــا فى وســـيع خلاه

إنْضُر عبد مين لَفْ الشَّهْبة[٤٨] فى عَبَاهْ[٤٩]
ماكانش العَشَمْ يا ابن والدى
تجيب عبد تِلِمْ[٥٠] عليه النُقْطَاهْ
مادام افْتَقَرتْ كنت قول لى
وأنا أقسم معاك مالى بحق الله

فكل الناس هَرَجِتْ[٥١] ورزق ما هَرَجْ، فرزق بكى وصُعُبْ عليه حكم الله، فقال رزق: يا نجاح، قال له: نعم، قال له: رُوح طَلَّع خَضْرَة من الصيوان، فراح نجاح وقال لها اطلعى ياستى من الصيوان حُرُمْتِى على الأمير بطول حياة، فراح العبد لسيده وقال له: عايزين قَطْفَة[٥٢] مال. فقال له: خُدَ ميت[٥٣] جمل، وميت حصان، وميت ناقة، واتوكل على الله، الله يساهل لك بيهم. صلوا على النبى.

فخضرة شَالِتْ ابنها على إيدها وخَشِّتْ الديوان تِطْنُبْ على العرب تقول إيه! وعاشق النبى يصلى عليه:

سعيد النبى واللى يصلى على النبى
المصطفى ما لنا شفيع سواه
قالت خضرة آه من ميلة الزمن
آه من الزمن وحُكْمُه يا أمراه
طَنَيبة[٥٤] عليك عمى سرحان يا بطل
أَرَبِّى الولد عندك بالحُجَبَاه
قال سرحان يا خضرة ما باليد حيلة
كلام العرب مُرْ يا مَشْنَاهْ[٥٥]
قالت طنيبة عليك يا عم غانم
أَرَبِّى الولد عندك يا شيخ فى الحجباهْ
قال غانم يا خضرة
عمر الطَّنِيبْ ما يحمى طنباهْ
قال طَنِيبة عليك يا قاضى العرب
أنا غَرِيبة وعربى بِعيدة وأعمل إيه فى حكم اللهْ!

القاضى عنده ابن اسمه الشيخ "منيع"، قال: يا شيخ "منيع" يا بنى خُد الشريفة وَصَّلهَا لأبوها وأمرنا لله. الشيخ "منيع" ركب حصانه وسَاقْ المال قُدَّامه عشان

يوَصَّل خضرة لأبوها، وجابوا لها "هودج" علشان تركب فى الهودج. قال الشيخ "منيع": اتفضلى اركبى ياستى، قالت: لأ، هُوَّ أنا عروسة، والله لَماشية[٥٦] على القدم على ما حكم الله، لحَدْ آخر النهار اسمع وصلى على النبى، نَصَبُوا الصيوان فى الجبل وخضرة جَابِتْ لهم عشا للرُعيانْ وللشيخ "منيع"، قال لها: قَدِّمى العَشا ياشريفة، قالت: حُرْم العشا مادَايْقَاهْ[٥٧]. وجُمْ[٥٨] وقت النوم قال لها: خُشِّى الصيوان نامى ياشريفة، نامى فى حفظ الله. قالت لهم:

لا ينام الليل إلا أبو قلب خَالى
والى عليه الحِمْلْ النوم منين جَاه[٥٩]
يُحْرُمْ على عينى النوم ما هى شَايَقْاه

مشوا عشر تيام صلوا على النبى، بعد عشر تيام الطريق انقسم، قالت خضرة: شيخ "منيع" الطريق ده مُوَدِّى[٦٠] على فين؛ قال: ده مُوَدِّى على أرض بنى عقيل "عطوان" و "جسار" و"داغر" من "بنى قريضة"، عرب نصارى فى وسيع فضاه، والطريق ده مُوَدِّى على أرض أبوكى، والطريق ده على أرض تسمى "الشرمبات والعلم" بلد الملك "فضل السجيع بن بيسم"، والطريق الرابع ده اللى احنا جَايِّين منه. قالت لحد هنا كَتَّر خيرك أنا عرفت السكة بتاعت أبويه، رُدْ[٦١] إنت يا شيخ "منيع"، بس وحياة أبوك قول وَصَّلْتها لحد بيت أبوها.

الشيخ منيع رَدْ، لَجْلْ القدر صادْفتُه المَنِيَّة مات فى الطريق عشان السر يتحفظ بإذن الله. خضرة بَقَتْ[٦٢] فى وسط الطريق بتبكى لا حيلة ولا قوة سوى بالله، إن رُحْتْ لأبويه وقلت غَضْبَانَه يقول مسيرْ الغضبان يصطلح، وإن قُلْت له على السبب، يقول السبب كان إيه؟، وأنا أعمل إيه ياربى فى حكمك! وهِىَّ بتفكر صلوا على النبى جِه[٦٣] فارس راكب على حصان أزرق مُلَمْلَمْ حافره كالدرهم[٦٤]، إن صهل كأنه تَكَلَّمْ ومعاه عشر فرسان. قال: اهجموا، فُوزوا بالمال دَهُوَّتْ. وراح على خضرة يقول إيه وعاشق محمد يصلى عليه:

أصلى أنا والى يصلى على النبى
والله النبى مالنا شفيع سواه
تَبَدَّى[٦٥] الفارس لخضرة وقال لها
وإيه معاكى أيوه ياسِتَّاه
قالت معايه غلام
حَكَمْ عليه بالفُراقَ مولاه
قال لها حَدِّفى الغلام للسباع تاكله

ويـــاله بـــيـــنـــا عـــلـى الـــبـــيت وأتجـــوزك
وتجـــيـــبى غِـــيـــره فى داخل الـــســـكـــنـــاه
قـــالت حـــرام عـــلـــيك يـــا طـــيِّبْ الـــنـــسب
ومـــيـن يـــهـــون عـــلـــيه ضـــنـــاه
هـجم عـلـيـهـا وأراد خـطـفـهـا عـلـى الحـصـان وراه
قـــالت خـــضـــرة يـــا رحـــمن جل جلالك
مـــا تَـــخـــلـق عـــبـــد وتـــنـــســـاه
يـــارب نَـــجِّـــنـي من الـــعـــدو وأذاه

همَّ فى تمام القول وسبع كَدَنْجَرْ[٦٦] قد طوله أكبر ونَابُه كالخنجر، وهجم على "عوقيل" شَعْتَر[٦٧] لمهم، سَابَوا[٦٨] المال وراحوا هَرْبَانين[٦٩] فى وسيع خلاه. السبع انتفض بقى راجل شايب يا مَحْلاَه، هَاتِى يا خضرة الغلام ده هاتى، وتفْ فى[٧٠] فامه[٧١] وزَعَقْ فى وِدْنُه، اسمك بركات فيك البركة بإذن الله، ومَشَى ويَّاها ثلاث ليالى فى وسيع خلاه، وبَصِّتْ خضرة على الشيخ ما تلقاه.

فالمال طبعًا يامه، وشوَيَّة عبيد ورا منه، المال انطلق على الغيطان والبحر وقَعَدْ يِخَرَّبْ فى البساتين، فراحوا العبيد للملك وقالوا يا ملك الزمان، مال كتير قوى هجم علينا ودخل الجناين، فقال: هاتوا حصانى، فركب الملك فوق حصانه وراَحْ على المال، لَقَى خضرة والواد على إيدها والعبيد بيسرحوا بالمال، فقالوا مافيش غير الست اللى قاعدة، فالملك من حَيَاه[٧٢] وأدبه رَوَّح على البيت وبَعَتْ لمراته وقال لها: طنيبة بَرَّه، معاها مال أهه روحى اسأليها، إن كانت غَضْبَانة، صالحوها، وإن كانت خالصة خَلُّوها، احنا وعلى الله هاديها. فَرَاحت مرَات الملك كان اسمها "أم نجدى" لِحَدْ خضرة وأشارت تقول لها إيه، وعاشق النبى يصلى عليه:

أول كـــلامـــى أمـــدح مـــحـــمـــد
المـــصـــطـــفى يـــوم الحـــشـــر يـــشـــفع لـــيـــنـــا
قـــالت أم نجدى يـــا مـــرحـــبـــا يـــاســـتى شـــرفـــتـــيـــنـــا
قـــولى لى عـــلـــى أبـــاكى الـــذى ربـــاكى
قـــولى يـــا حـــلـــوة يـــاســـتى بـــنـــت مـــيـــنـــا[٧٣]
قـــالت لـــهـــا خـــضـــرة الـــشـــريـــفـــة المَـــنـــسُّـــبَـــة
أبـــويـه قـــرضـــة خـــادم نـــبـــيـــنـــا
أزوجـت رزق الـــســـجـــيـــع بـن نـــايـل

دفع مهرى ياستى تزوج بينا
أتابى[٧٤] رزق واخدنى عشان الخلف
والزهر ياستى مايديش[٧٥] العالى زينا

قَعَدت سبع سنين عَاقِر حزينة، بِعدْ السبع سنين طَلَعْتْ على البَحْر يا نِعْم ستى. لَقِيتْ طِير أسمر، طَلَبْت وقلت يارب إدْينى واد أَسْمَر زَىْ الطير دَهُه، فَجَانى الولد، قالوا العرب عليَّه فالتينا[٧٦]، فَكرَشْنى[٧٧] المنسوب من بيته، فجايَّه عندكم طنيبة فى هذى المدينة، إن قبلتونى أقعد معاكم، ماقبلتنيش أشى وأطنب فى تانى مدينة، قالت أم نجدى: ياستى أهلاً وسهلاً الأرض أرضك والبلاد بلادك واحنا عندك من الخادمينا، إوعى تزعلى أبدًا والقريب له سند، نعيش مع بعض حتى يريد ربنا بالذى لينا، صلوا على النبى.

راحت أم نجدى قالت لجوزها الملك دى طنيبة عندنا والمال ده بتاعها، فالملك أمر بالرجال حَرَّسُوا على مال خضرة وحفظوه، وقال: إوعوا له ياناس. وجاب صيوان ونَصَبُه قُدَّام الديوان، وجاب خضرة قال لها اقعدى فى الصيوان، وجاب لها حرير وملابس كُوَيِّسَة وكراسى وحَطُّهم، وحلف على صنف راجل ما ييجى قدام الصيوان أبدًا، وحفظ خضرة ووجّبها. على حَدْ كلام الراوى قعد حافظ واجبها سبع سنين، صلوا على النبى.

بعد سبع سنين الملك مِعَدِّى[٧٨] كده لقى بركات بقى سِنُّه سبع سنين، بيجرى زَىْ[٧٩] الشيطان، قال: الولد ده مين؟ قالوا: الولد ده ابن الوِلِيَّه اللى هنا اللى اسمها خضرة، فراح على الصيوان وقال: يارب يا سَتَّار، قالت خضرة: اتفضل يا عزيز الجار، قال لها تسمحى الولد ده يِرُوح الكُتَّابْ مع إخواته أنا عندى ولدين، وعندى بنت واحدة، يِرُوح معاهم الكُتاب يقرا ويحفظ ويبقى كُوَيِّس. قالت له: شأنك وما تريد واحنا عندك كما الخدم والعبيد. قال له: اسمك إيه ياولد، قالت: اسمه بركات، فخده من إيده لحد الفقى وكان الفقى اسمه "صلاح الدين" وكان راجل كفيف بس ناصح قوى.

فقال الملك: يا شيخ صلاح الدين، قال له: نعم يا ملك الزمان، قال له: ولادنا اضربهم "وهِينْهُم"[٨٠] بس الولد ده ماتزعلوش، ومال عليه فى ودنه وقال: الولد ده يتيم وأمه طنيبة اسمه بركات. قال الفقى: سيبه، سيبه[٨١].

فالملك مَشَى وهُوَّ قَرَّا العيال وقال: إمَّال اللى اسمه بركات فين يا ولاد؟ قالوا: هنا يا سَيدنا أهه، قال: واد يا بركات يا ابن الطنيبة. ما رَدِّش عليه. قال: واد يابركات!، قال له: مالك! قال له: الله دا إنت أَعْجَر[٨٢] قوى أمَّا أقول لك يا بركات قول نعم. قال له: حاضر، قال الفقى: يا بركات، قال له : نعم، قال له: ما قولتش ليه من الأَوِّلْ نعم،

قال: من الأدب تقول لى يا ابن الطنيبة!؟ أنا اسمى بركات، قال له: طاب اقعد هنا، قول بسم الله الرحمن الرحيم، بص له بركات وقال له الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين إياك نعبد وإياك نستعين، قال الفقى: إنت هاتقرينى ولاَّ هأقّريك، قال له: الكلمة دى عندنا متوفرة، أمى عارفاها ما عندكش كلمة غيرها. فإضايق الفقى وضربه بالكف على خده، وقال له اطلع يا ولد من هنا، فَطَلَعْ بركات، زيد النبى صلاة. فمسكته من إيده بنت الملك اسمها "عالية"، وطَلَعت بيه بره الكُتَّابْ، وقعدت تقَرِّيه سنة، تحفظ من الفقى وتحفَّظُه، فبعد سنة الفقى رايق كده فى يوم فقال: إمال الواد ابن الطنيبة فين يا ولاد؟، قالوا: قاعد أهه يا سيدنا، فقال: واد يا بركات، قال له: نعم يا سَيِّدْنا، قال له: يعنى لو كنت استمريت فى العَلاَم[٨٣] مش كنت حفظت لك يابنى آيتين كويسين ولا سورتين وتبقى حلو. قال له: اللى إنت بتقوله للعيال أنا حفظته، قال له: حفظت قد إيه ياولد؟ كام حرف من الهجاء ياولد؟ قال: ياسلام دا إنت ناصح قوى! قال الفقى: طاب هأقول لك على تَلَتْ حروف بس إن جِبْتِهُم مظبوطين هأعلمك حاجة اسمها سورة "يَس"، قال له هُمَّ إيه ياسيدنا؟ قال له: تجيب لى حرف التِّه، وحرف الرِّه، وحرف الألف هه. قال له: حاضر، فراح على صيوان أمه وخد غَلَقْ[٨٤]، وراح على البستان وقال حرف التِّه يعنى تفاح، وحرف الرِّه رمان، وألف هه مش من الحروف، فمشى جنب السور لقى آفة مُؤَلَّفة ماشية جنب السور فتلى عليها العزيمة، وحطها فى قَعْرْ الغلق وراح بيها على الكُتَّاب، فقال الشيخ: مين ده، فقال: أنا بركات يا سيدنا، قال له: جبت يا ولد؟، قال له: قوى، قال له: جبت إيه؟، قال له: عاوز إيه؟، قال له: حرف التِّه، فمسِّكه التفاحة فقال: الله عظيم جدًا، الرِّه يابنى فمسكه الرمان فقال عظيم قوى قوى. الله!. فين الألف هه فقال له: إضرب إيدك فى قعر الغلق تلاقيه، فضرب إيده فى قعر الغَلَقْ اتَعَلَقتْ الآفة فى خِنْصَرهُ قال: دى آفة؟، قال له: تقطع عمرك ما الألف فه دى، فقال الفقى: مِدُوهْ ياولاد؟ فقاموا على بركات مسكوه وكتفوه وضربوه عَلْقَةْ حلوة قوى، ورَوَّح بركات لأمه يعَيَّط، قالت له: خبر إيه يا بنى؟ قال لها والله يا أمى أنا قاعد فى الكُتَّاب والعيَال كلها بيضة وأنا أسمر بيْعَايْرونى بسواد خدى، أنا هآخد الدبوس دهوت ولما أروح الكتاب ويتكلموا هأهزه كده.

خد الدبوس وراح على الكتاب، فقال له ابن الملك: بقى تتسبب فى موت الفقى بتاعنا وجاى تراضينا فضربه بالقَلَمْ، فبركات ضربه دبوسين خَلاَّه قتيل وركَن على الفقى قتل الإتنين بالدبوس، وراح على الملك شوف يقول إيه وعاشق النبى يصلى عليه:

حبيب الحبيب اللى يصلى على النبى
والله النبى ياناس اللى يشفع فينا

فـــقـــال بـــركـــات اســـمع كلامى يـــا بـــويه

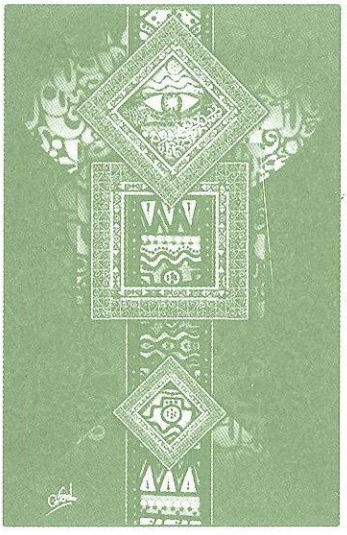
اســـمع كلامى وحـــيـــاة نـــبـــيـــنـــا

أخويه "نجد" لحن فى حرف واحد راح الفقى وقال هاتوه ياولاد ومدُّوه بالعجل، فقعد يضرب فى أخويه حتى مَوَّتُه، فأنا زَعَلْتْ على أخويه سَحَبْت السيف وضربت الفقى على هَامُهْ وَقَعتْ قُدَّامه، وأنا قلت لك على اللى حصل وحياة نبينا، قال له: هوَّ إيه يا بنى؟، قال: أنا رُحْت أقرا فى الكتاب، وأخويه "نجدى" لحن فى حرف واحد الفقى قال مدُّوه، ضرب أخويه حتى موته، وقلت الواد يحضر بتار أخوه، فضربت الفقى بالكف على رقبته أتابى رقبته كانت مسوِّسَةْ انْقَطَعتْ[٨٥]، العيال جابوه، قال: ياسلام رقبته كانت مسوسة!، قال له: إيوه، فقال الملك: أخوك فداك والفقى فداك وإن كان على الفقى نجيبوا أخوه، والملك أمر بدفنهم وراح لأخو الشيخ "صلاح الدين" كان اسمه الشيخ "محى الدين" فقال له: يا شيخ محى، قال: نعم، قال له: أخوك مات وإنت بَدَالُهْ قَرِّى العيال، قال: أنا أَقَرِّيكُم وأَقَرِّى العيال بس الحَبَّة السمرة ما تدخلش الكتاب أبدًا. قال له بركات: ليه؟ كَفَرْت وحَلْ قتلك، قال له: إزاى يابنى؟ قال: السمره خلقة مين، والبيضة خلقة مين؟ كلها خِلْقة ربنا، قال له: أخاف يابنى أقريك تعمل معايه زى ما عملت مع أخويه؟ قال له: الدبوس أهه، إن قدمت المعروف نجيت وإن عاكست وقعت، فقعد يقَرِّى بركات زيدوا النبى صلاة حتى حَفَّظُه سبع سنين يقَرِّى ويحفظ لحد ربنا ما وفقه وبقى من الناس الكويسين، صلوا على النبى.

الهوامش :

(١) يسْمُوا : يُدْعَوْ.
(٢) عِيَال: أولاد.
(٣) إحداشر: إحدى عشر.
(٤) وبعدين: وبعد ذلك.
(٥) يعدد على نفسه: يبكى حاله.
(٦) لايح: ظاهر وواضح.
(٧) السجيع : الشجاع.
(٨) يطل: ينزف.
(٩) دول: هؤلاء.
(١٠) جلاس: ابنة غانم.
(١١) السلايح : السلاح.
(١٢) شراط: اشرط.
(١٣) فارح: مسرور .
(١٤) وِرِّدُه: دَفَعُه.
(١٥) عقدم: عقدوا القران.
(١٦) عَدِّت: مضت.
(١٧) ميلة: جور وظلم.
(١٨) البين: البعاد والفراق.
(١٩) اتناشر: اثنى عشر.
(٢٠) رايح: آفل وذاهب.
(٢١) عوج: أعوج.
(٢٢) روحى: اذهبى.
(٢٣) جاتك: أتتك.
(٢٤) أدى: هذا.
(٢٥) شاحح: بخيل.
(٢٦) جرايح: جراح.

(٢٧) مالك: ما بالك.
(٢٨) معايه: معى.
(٢٩) واد: ولد.
(٣٠) بَصُّوا: نظروا.
(٣١) لَقُمْ: وجدوا، والميم فى نهاية الفعل سمة لهجية تعادل واو الجماعة.
(٣٢) سايح: يمشى هائمًا على وجهه.
(٣٣) ريقه: لعابه.
(٣٤) باس: قَبَّلْ.
(٣٥) روَّحوا: ذهبوا إلى ديارهم.
(٣٦) ذكر: إنشاد وتبتل إلى الله.
(٣٧) السمواه: السماوات.
(٣٨) حلاه: جماله.
(٣٩) باشع: بشع وقبيح.
(٤٠) المنظراه: منظره.
(٤١) شعتر: فرق.
(٤٢) لَّهم: جمعهم.
(٤٣) يدوق: يتناول.
(٤٤) يامه: كتير.
(٤٥) ستك: سيدتك.
(٤٦) حَطُّوه: وضعوه.
(٤٧) جنبه: بجواره.
(٤٨) الشهبة: اسم من أسماء الفرس.
(٤٩) عباه: عباءته.
(٥٠) تلم: تجمع.
(٥١) هرجت: فرحت.
(٥٢) قطفة: جزء.
(٥٣) ميت: مائة.
(٥٤) طنيبة: لاجئة إليك.
(٥٥) يامشناه: يا بشاعته.
(٥٦) لماشية: لأمشى.
(٥٧) مادايقاه: لا أذوقه.
(٥٨) جُم: أَتَوْا.
(٥٩) جاه: أتاه.
(٦٠) مودى: يؤدى.
(٦١) رُد: ارجع.
(٦٢) بقت: أصبحت.
(٦٣) جه: أتى.
(٦٤) أزرق مُلَمْلَم حافره كالدرهم: وصف للحصان العربى.
(٦٥) تبدى: ظهر.
(٦٦) كدنجر: صفة تدل على شراسة الأسد.
(٦٧) شعتر: فَرَّق.
(٦٨) سابوا: تركوا.
(٦٩) هربانين: فارِّين.
(٧٠) تَف: بَصَق.
(٧١) فامه: فمه.
(٧٢) حياه: خجله.
(٧٣) مينا: مَنْ.
(٧٤) أتابى: ظَهرَ أنَ، تَأكد أن.
(٧٥) مايديش: لا يعطى.
(٧٦) فالتينا: فاسقة.
(٧٧) كرشنى: طردنى.
(٧٨) معدِّى: يمشى.
(٧٩) زى: مثل.
(٨٠) هينهم: من الإهانة.
(٨١) سيبه: اتركه.
(٨٢) أعجر: مُتَكبر.
(٨٣) العلام: التعليم.
(٨٤) غلق: مقطف.
(٨٥) انقطمت: كُسِرَت.



داية وماشطة

(٣)

«خد من عبد الله واتّكل على الله»

طب شعبى ـ عقائد ومعتقدات

أجرت المقابلة : صفاء عبد المنعم

إيه هى الوحمة ؟

ـ يعنى الأم تتوحم أثناء الحمل على نوع فاكهة أو خضر وتشتهيه وتشم ريحته فى مناخيرها ولو طلبها متلباشى وهرشت فى أى مكان فى جسمها مكان الهرش تطلع وحمة للعيل.

أكل زى إيه ؟

ـ فاكهة فى غير أوانها.

ملوحة، مخلل، فسيخ، رنجة.

تقدرى تقوليلى شكل وحمة شفتيها ؟

ـ آه فيه عيل أمه اتوحمت على تفاحة وهرشت فى خدها. طلعت للعيل نُص تفاحة فى خده. وفى أوان التفاح تزنهر وتحمر.

يعنى إيه تزنهر؟

ـ تبقى بارزة فى وشه، والعيل يطلع يحب الشىء اللى أمه اتوحمت عليه، ويفضل يطلبه.

ليه ؟

ـ عشان هو اتحرم من الحاجة دى فطلع يشتهيها.

إيه هو الكلف ؟

ـ دى بقع لونها بنى بتظهر فى الوش أو الجسم وتفضل الحامل تهرش وساعات تبقى مش طايقة هدومها.

الكلف ده بيروح ؟

ـ ساعات بيروح بعد الولادة لو هو بسيط. وساعات يفضل فى الوش زى الحرق.

تعمل إيه عشان يروح ؟

ـ بعد الولادة تسلط وشها على حلة الفرخة وهى بتتسلق وتتلقى البخار ولغاية وشها مايعرق وتفركه بفوطة جامد.

إيه هى حرقة الدم ؟

ـ حرقة الدم دى يا بنتى ربنا يكفيكى شرها تكون الواحدة نامت زعلانه، أو سمعت خبر وحش على فجأة دمها اتغير أو اتعكر، وتظهر بقع حمرة صغيرة فى وشها أو جسمها كله.

طيب إيه قرصة الملايكة ؟

- الواحد ينام زعلان، يقوم يلاقى بقع زرقه فى جسمه، ودى بتروح مع الوقت. يقول لك الملايكة زعلت منه.

ساعات نسمع يقول لك العيل ممزوق ؟

- العيل الصغير زى الخس الطرى، لوحد شاله غلط من دراعه، أو سابه للعيال تشيله، أو هشكه بعنف ممكن عضمه يتحرك من مكانه، ويفضل يعيط ويصرخ لما حد يشيله.

تعملى إيه للمزقة ؟

- نجيب زيت دافى، وندعك جسم العيل، ونعمله خلف خلاف إيد مع رجل زى المقص، نلم جسمه وبعدين نحطه فى طرحة ونخضه زى القربة ونطوحه بيها شمال يمين لفوق. تلات تيام ورا بعض، يبقى زى الفل.

الأم تعرف منين إن ابنها ممزوق ؟

- يبقى على صرخة واحدة، ولا ياخد البز، ولايسكت ولما تشيله يعيط.

طيب لو عنده مغص ؟

- لو عيان يسخن، يرجّع. ولو عنده مغص نعمل له حبة كراوية على كمون ويشربهم يخف. يبقى فى بطنه غازات أمه مكرعتوشى بعد الرضاعة كويس.

تكرعه كويس إزاى ؟

- تخبط على ضهره بعد الرضاعة بكف إيدها لحد لما يكرع ويقشط اللبن.

ساعات نسمع العيل بطنه مفروشة ؟

- آه، ده يفضل يسهل ويعيط، نقوم نلم له بطنه يكون سحف على بطنه.

نقوم نلم بطنه بكف إيدنا من تحت لفوق. العيل لو سكت والإسهال ربط يبقى خير. وممكن نعمل له نشا ومياه على البارد ونعصر عليه فص لمون ويشربه.

لو العيل كح ؟

- الصبح على ريق النوم ندفى معلقة زيت أكل ويشربها.

وبالليل ندهن صدره بزيت ونغطيه بورق جرايد.

أو نسقيه ورق جوافة مغلى، أو لبان دكر، أو ناخد شخة عيل صغير نسخنها ونسقيها له.

ساعات نسمع يقول لك العيل عايز يتلحس ؟

- المفروض العيل الصغير بعد الولادة الداية بتاخد من الخلاص وتدعك سقف حنكه، أو ممكن بن ولون وتدعك حنك العيل.

نعرف منين إنه عايز يتلحّس؟

- ما يقدرش يبلع ريقه - يريل كتير - وما يعرفش يرضع كويس، ويبقى سقف حنكه لونه أبيض.

إيه هو أبو اللطيش ؟

- أبو اللطيش اللى انتو بتقولو عليه الغدة النكافية اللى ورا الودن، نجيب حلة نحاس ورث وناخد من هباب الحلة وندهن ورا الودن.

يعنى إيه ورث ؟

- ورثاها عن أمها، وأمها عن ستها. النحاس زمان كان يتورث زى الدهب.

الحصبة ؟

- فيه حصبه ألمانى ودى خطيرة، وفيه حصبة بلدى.

نلبس العيل جلابية حمرة، ونربط راسه بمنديل أحمر، ونولع وناسة حمرة، وما يستحماش وتبقى عينيه معمصة وسخن.

لو الحصبة ظهرت على جسمه يبقى كويس. لكن لو فضلت جوه ده خطر وممكن العيل يموت. ونمنع العيال من البيت عشان دى معدية.

الحُمى ؟

- الحمى نجيب راس فسيخة ونبخر العيل، أو قنفد ونحرق شعره وياكل لحمه. ويبقى فال سيئ على أهله، العيل راح المستشفى كانوا يجوا يبخروا البيت والشارع.

ويبقى فال سيئ على أهله، معناها إنه هيموت.

والعيل لو خف يقوم من العيا يخرَّف يتكلم على الفاضى والمليان نقوم ندبح كلب أو قطه وياكل راسه.

لازم كلب ؟

- فيه ناس بتعمل كدا.

وفيه ناس تأكله لحمة كتير عشان عقله يرد. يقول لك مخه هوى.

لو حد عنده لوز ؟

- نجيب بيضتين ونسلقهم ونخلى العيل يبلع بيضة بيضة سليمة، اللوز ترجع مكانها، أو نربط منديل من تحت دقنه لحد راسه.

ضربة الشمس ؟

- ضربة الشمس تيجى لو حد مشى فى عز الضهر نجيب ملح وخل ومياه وندعك جسمه خصوصاً المفاصل ونحط فى ودنه تقوم تطش.

ونجيب منديل نربط راسه ونذمها بالمفتاح من الجنب وورا وقدام ومن الجناب.

لو فى بطن العيل دود ؟

- لو عنده ديدان يعنى يقوم يعيط بالليل ويهرش فى خاتمه.

نجيب شيح ونغليه ويشرب منه على ريق النوم تلات تيام.

أو نجيب واحدة تطلع الدود من ودانه.

إزاى ؟

- فيه ناس بتعزم على الدود وتنادى عليه يطلع وينط من الودان والعنين.

تقول يا دود يا دود اطلع من الودن، اطلع من العين.

لو حد عنده قرحة فى معدته ؟

- نجيب جوز حمام كبير مش زغاليل، ونجيب أربعين لمونة ونعصرهم ونسوى الحمام فيهم وياكل ويشرب الباقى تروح على طول.

لو فضل التعب يعمل إيه ؟

- يبقى معمول له عمل وهو شربه.

تعرفى منين ؟

- يبقى قرفان، وبطنه توجعه، وينسل وينشف وكل ما يشرب أو ياكل يرجع اللى شربه ويشم ريحة زفرة فى معدته.

اشمعنا ريحة زفرة ؟

- يبقى العمل معمول على دم حيض.

حد حصل له كدا ؟

- أيوه.

فيه واحد كان فى شارعنا، كان راجل مشاكس ويشاكل دبان وشه، اتعارك مع جيرانه، راحو عملوا نفسهم بيتصلحوا والمره حطت له دم حيض فى الشاى.

بعيد عنك، فضل يقول آه يا بطنى، لحد ما مات بعدها بكام شهر.

مش يمكن سم ؟

- لأ. لو سم يموت بسرعة، أو بعد يومين. لكن ده فضل يخس وينشف على عوده وقطع الأكل، وفضل يمص فى لمون لحد ما مات.

لو كلب عض حد يعمل إيه ؟

- ناخد شعر من الكلب وناخد من لعابه ونحرق الشعر وندهن مكان العض، وبعدها نموِّت الكلب.

إيه هو الكَب ؟

- يعنى كاسات هوى، لما الواحد يكون جسمه تعبان أو عنده برد نجيب حد يكب له على ضهره.

إزاى ؟

- بتجيب قطنة وتولعها فى هون نحاسى أو كوباية ولما تصفى تروح كافية الهون مكان الألم فى الضهر، والركبة، تلات تيام.

والفصد ؟

- الفصد خروج الدم الفاسد من الجسم. عن طريق انبوبة يشفط الدم ويتفه.

فيه الكى ؟

- آه. نكوى بمسمار حامى مكان الألم فى المفاصل، النافوخ، الركبة.

مين اللى يعمل كدا ؟

- ناس متخصصة، مش أى حد، ودايماً بيكونوا بدو عرب.

إيه هو فوران الدم ؟

- يقول لك دمى فاير عليا. الواحد يحس إن دماغه بتغلى، والدم هيفط منها، وتشيل زى العجين الخامر، وعنيه لونها يتغير وتحمر.

إيه هيجان الدم ؟

- جسمه يحمر، ويحس بصداع هيفرتك دماغه، ودوخة وزغلله فى العنين، ويبقى مش طايق حد، وممكن يفرفر ويموت. يقول لك جات له ضربة دم.

يعمل إيه لو حصل ؟

- يجرى يحط راسه تحت الحنفية، أو يحط تلج ويشرب كركاديه بارد.

نسمع عن طاسة الخضة ؟

- دى طاسة عليها آيات قرآنية وبتيجى من عند الرسول.

نحط فيها سبع بلحات أبريمى ونبيتهم فى الندى والعيل ياكل البلح.

إيه هى الخضة؟

- يكون حد صرخ فى وش العيل جامد. ياعنى أمه صوتت وهو على صدرها. يقوم بالليل من عز النوم يعيط، ويحلم أحلام مزعجه، ويخس ووشه يصفر.

هى إيه الصوفة ؟

- لما الواحدة تقعد مدة وماتخلفش بتروح للعطار يعمل لها تحويجة وتلبسها.

بيبقى فيها إيه ؟

- ما اعرفش خلطة العطار بيعملها.

لكن هى ممكن تعمل، تحط أسبرين، شيح. أو تحط حتة من كفن ميت.

إيه حكاية تعليق منديل على شجرة ؟

- فيه ناس بتعتقد إن فيه شجرة بركة زى شجرة مريم فى المطرية.

تروح الناس تلف حواليها وتعلق منديل عليها. أو تعدِّى من تحتها، ودى لما تكون الواحدة قاطعة خلف.

كنس ضريح الولى ؟

- لو الواحدة حد مضايقها أو مزعلها تروح تكنس ضريح الولى بطرحتها وتدعى على الشخص ده، ربنا يستجيب دعاها.

أو تكون نادرة ندر، يعنى مثلا ما بيعشُ لها عيال. وساعات تبات فيه.

إيه هى التحويطة ؟

- ده حجاب وقاية بيعمله الشيخ للعريس عشان ما حدِّش يعمل له عمل يربطه، أو يشل قدرته.

طيب إيه هى الصُلحة ؟

- الصُلحة دى بتبقى الواحدة زعلت أخت جوزها اللى تحت الأرض.

فتقوم تصالحها، تجيب طبق وتعجن حنة وتحط فيه شمعة، وتعمل طبق رز بلبن وتحط ملبس جنبه، وتنام لوحدها فى الأوضه واللى تشوفه فى الحلم تنفذه.

يعنى ممكن تشوف حد فى الحلم بيضربها بالكرباج أو بيجرى وراها.

لو قامت من النوم ولقت طبق الرز أبولبن متاكل منه، تعرف إن أخت جوزها صلحتها تفرق الملبس على العيال.

لو فضل الرز زى ما هو، تجيب ديك أحمر وتدبحه وتنزل دمه على راسها بجسمها، وبعدين تستحمى وترمى الميه فى تلات مفارق.

وترجع تعمل تانى طبق رز بلبن زى ما عملت فى الأول.

ليه أخت جوزها بتزعل منها ؟

- ياعنى تكون فرحانة إنها جابت ولد تقوم تتباها وتتفشخر وتعمل سبوع جامد أو تقعد تبص فى المرايا كتير، فأخت جوزها تغير منها.

بنسمع عن الطفل المبدول ؟

- الطفل المبدول ده تكون أمه فرحانة أنها جابت ولد فتفضل تلبس فيه هدوم حلوه. وتحميه وتعمل له سبوع آخر جمال. تقوم كدا تغيظ أخت جوزها اللى تحت الأرض تقوم تطلع بالليل تبدل ابنها وتاخده. وساعات يقولوا عليها أم الصبيان.

إيه صفات الطفل المبدول ؟

- العيل يفضل يزرق ويبيض، ويبقى مسفوط ووشه أصفر وينشف ومايبطلش عياط.

تعمل أمه إيه ؟

- نجيب الطفل ونحطه فى تربة مهجورة ساعة صلاة الجمعة، تلات جمع ورا بعض.

وتقول خدوا ابنك المبدول وهاتى ابننا المعدول، أو عمل صُلحه.

أو تروح لشيخ يرقيه أو يعمل له حجاب.

إيه الأمراض اللى تصيب الوالدة ؟

- حمى النفاس، نزيف، اللبن ماينزلش للعيل أو تتكبس، أو يجلها أم التخاليف.

إيه أم التخاليف ؟

- مغص بيجى بعد الولادة للى تجيب ولد يقولوا أم التخاليف بتدور على ابنها.

ليه بعد الولادة تشرب حلبة بعسل ؟

- عشان الحلبة بتغسل البطن وتمنع المغص، والعسل مفيد للدم.

نحط الحلبة على النار تستوى لغاية لما الحَب ينهرى ونحط عليها عسل أسود وساعات سمن بلدى.

ممكن اسمع منك دعوتين حلوين.

- ربنا يكفيكى شر حاكم ظالم.

- اللهم اكفينا شر غلبة الدين وقهر الرجال.

ومثل .

- أدعى على ولدى وأكره اللى تقول انشاالله.

- قلبى على ولدى انفطر وقلب ولدى عليا حجر.

أشكرك يا ست نعمات .

- الشكر لله يا بنتى. مع السلامة.

*

الراوية: نعمات محمود ، المطرية ، القاهرة ، ربة منزل ، ٦٢ سنة.

article "Literature of the Public" which was published in *Al Hilal* magazine in March 1945, is republished in this issue.

Gouda Rifai introduces a review of *Folklore in a Changeable World: Studies in the Reproduction of Heritage,* edited by Mohamed Al Gohari. The book is a number of studies and researches which discuss the reproduction of folklore, and its characteristics and mechanisms in the Arab world. It is an essential issue for studying folklore, with a view to reaching an Egyptian Arabic vision concerning the folklore reproduction theory. The book also introduces a number of field efforts in some Arab societies such as: *Reproduction of Woman's Traditional Costume in Al Ain* by Soad Uthman, *Popular Hammams in Cairo* by Nagwa Abdel Men'im, The *Formative and Aesthetic Elements of Metalwork* by Mona Al Esawy, and *Creativity in. Treatment Practices* by Hassan AlKhouly.

In the section of folk texts, we read two tales: *Ali, Ali and Ali,* and *The Dream,* collected by Ahmed Mohamed Abdel Rehim. Ahmed Bahiy Al Din Ahmed from Kafr Al Sheikh Governorate presents the first part of *Al Mawaleid,* which is a part of *Al Sirah Al Hilaliya* in the Delta of Egypt, which he collected from Fathy Awad Sallam, a resident of Al Warraq village, Sidi Salim.

An interview about popular medicine, conducted by Safaa Abdel Mun'em, with storyteller Ne'mat Mahmoud, within the third part of "A Midwife and a Visiting Lady's Maid", entitled "Khod min Abdallah Wetekel ala Allah".

While the present issue was being prepared for publishing, the editing family lost one of the icons and cornerstones of the Egyptian cultural movement in human studies, who was known for his love for and dedication to the Egyptian people. It is Safwat Kamal, the magazine's vice editor-in-chief, reporter of the Folklore Committee in the Supreme Culture of Council, and a writer whose writings reflect clear thought and honest opinions.

Translated by

Mohamed El Gindy

Tal'at Shahin translated "Forms and Significance of the Fool Character in Ancient Religious Plays" by Alfredo Hermenkhildo. It is about the image of the fool in ancient religious plays from a manuscript issued by the church council of Toronto, inspired by historical and mythical stories from Judaism and Christianity. Religious theatre in this study embodies two dramatic images: the carnivalistic character of the fool and the allegoric one. Both represent the state of innocence in spite of their differences. Sometimes the fool refers to insanity and embodies all sins; it is by representing the allegoric hero as a fool. The study describes the image of the pastoral fool who was used to convey the religious discourse. The fool appeared in many plays as an entertainer, irresponsible for his deeds, representing human foolishness. He is a handy educational tool in religious theatre. His role is double-edged; he embodies human weakness and can behave outside religious and moral values.

Al Funoun Al Sha'biya tour covers a number of folk crafts in ancient Egyptian society. Abdel Wahab Hanafi writes an article about the craft of palm leaves and the products of palm leaves stalk in Al Wahat Al Dakhela, Al Wadi Al Gadid Governorate. It is a woman craft, and a field of plastic creativity in embroidery. The place has many kinds of palm trees, which makes diversity of products. The article describes the stages of making palm leaves products, focusing on the village of Al Asr. It discusses some problems of this craft and suggests how it can be developed.

Nevin Mohamed Khalil paid a visit to Al Shurafa village, on the east of the Nile, Al Minia where she met the folk painter Ahmed Farahat, and discussed with him his drawings of the hajj rituals. She also classified the village graffiti into house frontage graffiti, internal graffiti, and accompanying inscriptions. She further addressed the aesthetic folk elements of murals, through analyzing many of the drawings depicted by the folk painters of Al Shurafa village.

The tour is concluded by Hassan Surour, who presents two theses on traditional crafts. The first is a PhD thesis submitted by Nuran Fuad, a researcher in the Department of Sociology, Ain Shams University, entitled: *Globalization and Characteristics of Egyptian Folk Culture: A Case Study of Some Elements of Folklore* (Pottery, Manual Weaving, Woodwork 'Wood Turning'). The second is an MA thesis submitted by Mohamed Dusouki, a researcher in the Art Academy, majoring in Folk Plastic Art and Physical Couture, entitled: *The Handicrafts Connected with Folk Festivals* (candles, lanterns and khayamia). It is a field study conducted in Al Darb Al Ahmar, Cairo.

In Al Funoun Al Sha'biya Library, Nabil Farag continues reviewing the contribution of the Egyptian thought to folklore, in the eighth episode of *Dhakirat Al Folklore*. He introduces Ahmed Deif (1880-1945), professor of Arabic Literature, and the first to major in literature in Cairo University. Deif was interested in folklore by addressing its relation to the society, and conducting studies on the Andalusi literature. He also presented a review of a book entitled: The *History of Nation's Literature*, 1936, by Hussein Riyad, and Mustafa Al Sabbahi. His

that the inhabitants of Atris were keen to have separate houses for each family near main roads, water sources and plants of the family. It is due to our feeling of natural beauty which was the mechanism inspiring our ancient ancestors to choose appropriate places for residence. Concerning creativity in exploiting vacancies, the study assures that every interior room is well used according to daily needs. Climate and building materials also have their influences on architecture. Environment, architecture, traditional culture and economic activities are all integrated.

"Folklore in the Architecture of Muslim Tombs in Cairo: A Field Study in Cemetery of Sidi Galal" by Yehia Hassan Mohamed. It refers to the big differences between the tombs and tombstones of Cairo than those of other cities and villages of Egypt. Mohamed states a historical fact dated back to the Islamic Opening of Egypt, when new arrived Muslims took the foot of Muqattam mountain from the east as their graveyard. It was for two reasons: the geographical location and the suitability of the place, and the spiritual side because it has religious connotations. The graveyard was called Sidi Galal after the great scholar Galal Al Din Al Siyuti, who was buried there. The study describes various kinds of designing and building tombs. There is the one *ain* tomb, the *fas* or *risha* tomb, a tomb with a *sadr* and a tomb with a *sala*. Tombstones were classified according to sex (man or woman), inscribed with embossed writings and drawings. The paper is a study of the different ways of building tombs and their inscriptions, inherited from our ancient ancestors.

The Aesthetic Folk Experiment in the Contemporary Egyptian Theatre" by Atared Shukri is divided into two parts. The historical part traces back the journey of the Egyptian theatre with modernism since the French expedition and its development through European and Shami influences. It points out that modern arts contributed in the extinction of some folk arts, such as *Al Maqama*, Shadow Play, Entertainment Theatre. Comical sketches by folk groups such as *Al Samer* and *Al Mehabbazatiya* are replaced by modern dramatic shows. The study traces also the influence of folklore on Egyptian theatre since the 23 of July Revolution, and the invitation for a new Arabic theatre. The second part is a field study by Shukri of folk theatre in Egypt. He divided it into two parts: the stage before the folk artist stands on the stage and the stage after he stands on it. The first stage is represented by Zakariya Al Hegawi who imposed acceptance of the folk artist as he is. The second is represented by Abdel Rahman Al Shaf'I who gave objectivity, artistic value and continuity to folk artists. The study focuses on the career of Director Abdel Rahman Al Shaf'i and his ability to adapt and use folk elements in theatrical shows since his early beginnings as assistant director till he formed Al Nil Group for Folk Instruments. He presented texts inspired by folk stories such as *Yasin and Bahiya, Ah Ya Leil Ya Qamar* and others. His turning point was when he presented the *Helali Sirah* on stage, where the folk artist (poet) was introduced as the hero. Each folk artist introduced his trend in a theatrical frame designed by Al Shaf'i skillfully and efficiently.

occasions, and is formed in a conditional form inclined towards positivity".

Khaled Abul Leil writes "Methods of documenting Egyptian Colloquial Language and their Problems", presented in the conference of "The State of Language Studies in Egypt", held by the Arabic Department, Faculty of Arts, Cairo University (26-28 April 2004). The paper discusses the problems of writing Egyptian Colloquial language, especially difficulties in documentation, resulting in difficulties in putting grammar and phonetics for it. Some scholars still find colloquial language undesired, because of its threat for classical language. It is a main reason for deterring the documentation of colloquial language. Abul Leil refutes the opinions against the documentation of Colloquial Arabic, arguing that there is no risk since the study of colloquial is itself in classical Arabic. The documentation of colloquial will come up with a standard grammar like that of classical language. He refers to the attempts of orientalists in studying Arabic dialects, then moves to Arabic scholars such as Tammam Hassan, Ibrahim Anis and Abdel Hamid Teleb. Abul Leil considers the attempt of Khalil Assaker in his article published in the periodical of Magma' Al Lugha Al Arabiya (Cairo) the first serious attempt to document Egyptian colloquial language. Abul Leil gives special attention to the article, discussing it thoroughly. The second attempt is the study by Abdel Men'im Sayyed Abdel Aal in *The Dialect of North Morocco: Titwan and its Surroundings*. The third attempt is by Abdel Aziz Mater; he followed the methodology of Assaker, except that he did not agree with not keeping the usual way of writing Arabic. Abul Leil suggests a method of documenting Egyptian colloquial Arabic, inspired by his field studies of folk tales in Fayoum (his Master Dissertation) and the *Hilali Sirah* in Qina (his Ph.D.). He prefers writing the original shape of the word and referring to its sound in the footnotes.

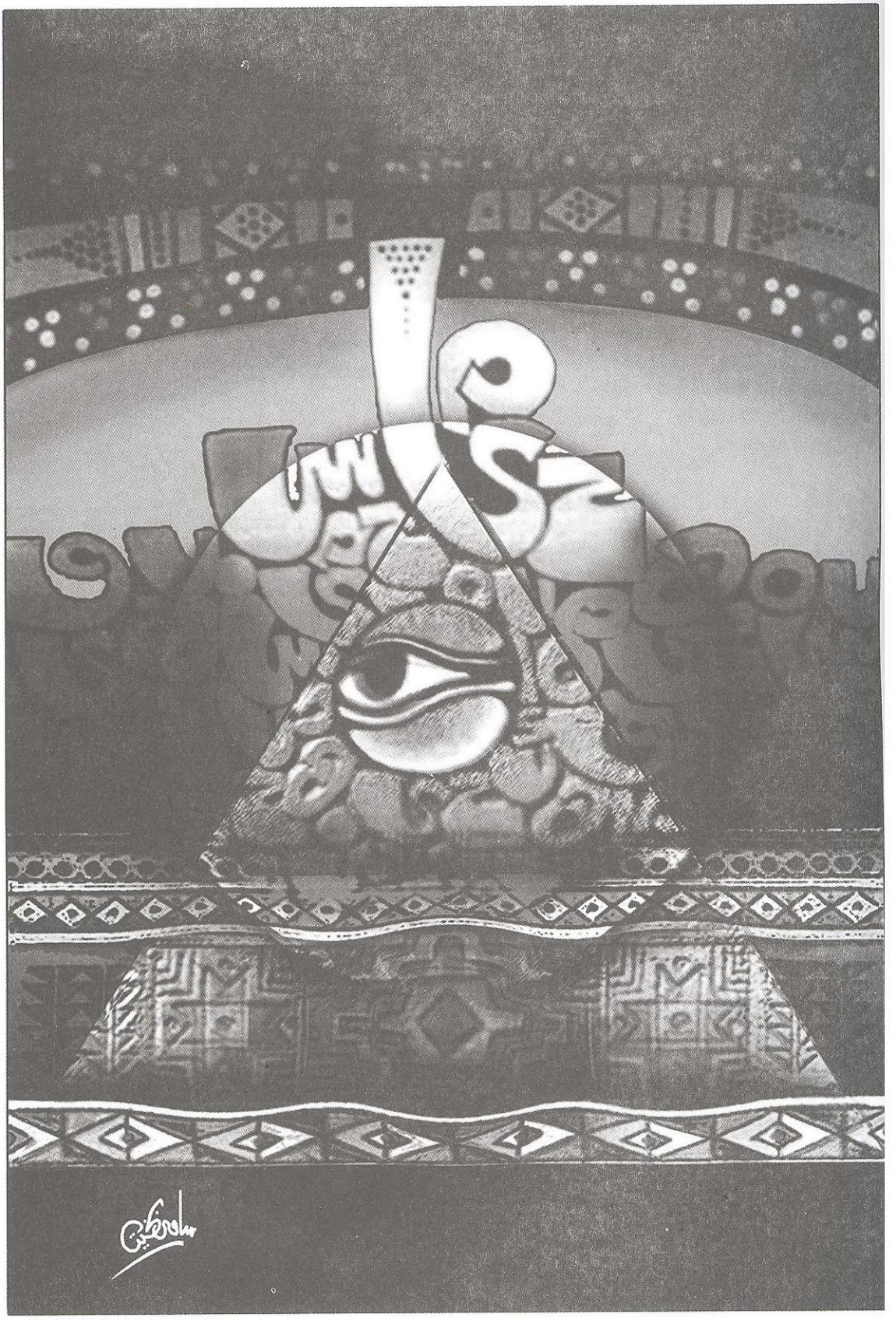
In the field of folk poetry, two papers from Algeria are provided. "Characteristics of the Journey in Oral Poetry" by Ahmed Zaghab is about the concept of "journey" in Algerian folk poetry, using the Semiotic tools in analyzing to kinds; in the first the text expresses youth, strength and vigour. In the second the text expresses senility and waiting for inevitable death. The journey is expressed in two images: the life of journey (life) and the journey of life (death).

"Banu Helal and Algerian Folk Poetry" by Ahmed Al Amin discusses the influence of *Sirat Bani Helal* on Algerian Folk Poetry, by tracing how folk poets draw the female body according to ancient Beduin traditions and their myths. Al Amin then discussed the myth of "Al Durra" or "Al Yaqouta" and its relation with the image of the female body in ancient Arabic poetry, Sirat Bani Helal and Algerian Folk Poetry.

"Ceativity in Folk Architecture: A Field Study of Atris Village in Giza" by Hanna Na'im Hanna considers folk architecture a field of folklore. Hanna divides his study into three parts: historical, field and architectural. Amilinio mentioned the village in his geography, Ibn Mamati in his laws, in the antique of Houf Ramsis and the antique of Al Biheira. The study points out

This Issue

Defining a concept or term and grasping its limits and issues are controversial matters in knowledge in general and social sciences in particular. A definition can be very precise or unstable, depending on facts and changeable realities of life. Khatri Orabi presents a field study of superstition and a translation of Alan Dundes's article "The Structure of Superstition", in which Dundes discusses the difficulties of defining "superstition", its overlapping with folk beliefs and ways of classification. Dundes argues that most definitions of superstition are impressionistic, stressing on fear and absurd elements. He defines it as "traditional expressions of a condition or conditions, or of result or results, with some signs and causes going with them". By analyzing the relation between conditions and results three basic categories of superstition arise: "allegoric" signs, magical superstition and changing mode in which the allegoric changes into magical. Orabi tries to define superstition depending on field gathering. He identifies each category through its narrators and practitioners, and the structural analysis of the gathered superstitions. He puts a conception of category-barriers, guided by Dundes's structural definition, to distinguish between folk beliefs and superstition. He also agrees with Ahmed Mursi that people cannot be categorized into complete believers of superstition and complete rationalists and the difference is in the degree of believing. Orabi argues that degree of believing depends on the kind of superstition; those about magic, *awliyaa,* or folk medicine differ from those about bringing happiness to the house or safety for the traveller. Yet, distinguishing between superstitions according to the degree of believing is controversial and relative, depending on place, time and nature of people. Orabi conducted his field study in Al Wahat Al Bahareya, where he gathered superstitions which depend on unreligious beliefs and classified them into general fields because of lack of material. Although superstition is not an oral art, but viewing it as such presents new territories for definition. Orabi provides a number of ways for forming superstition, then concludes by defining it as "the remains of ancient beliefs, little believed in in civilized societies, but still exists in the memory of the community – uttered or not – guides their practices in all



AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE

A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
Abdel-Hamid Yunis, in January 1965
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif

No: 81 / 82
January - June 2009

Chairman of GEBO
Nasser El-Ansary
Chairman of the Egyptian Society
of Folk Traditions & Editor-in-chief
Ahmed Ali Morsy
Deputy Editor-in-Chief
Safwat Kamal
Managing Editor
Hassan Surour
Art Director
Nagwa Shalaby
Editorial Secretaries
Doaa Mostafa Kamel
Mohammed. H. Abdel-Hafiz

Editorial Board
Ahmad Abo Zeid
Ahmed Shams Eddin El-Hagagy
Asa'ad Nadim
Abdel-Hamid Hawass
Abdel Rahman El-Shaf'ey
Esmat Yehia
Ali Abdullah Khalifa
Mohammed. M. El-Gohary
Mostafa El-Razaz
Nawal El-Messiry

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE

مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

خمسة جنيهات