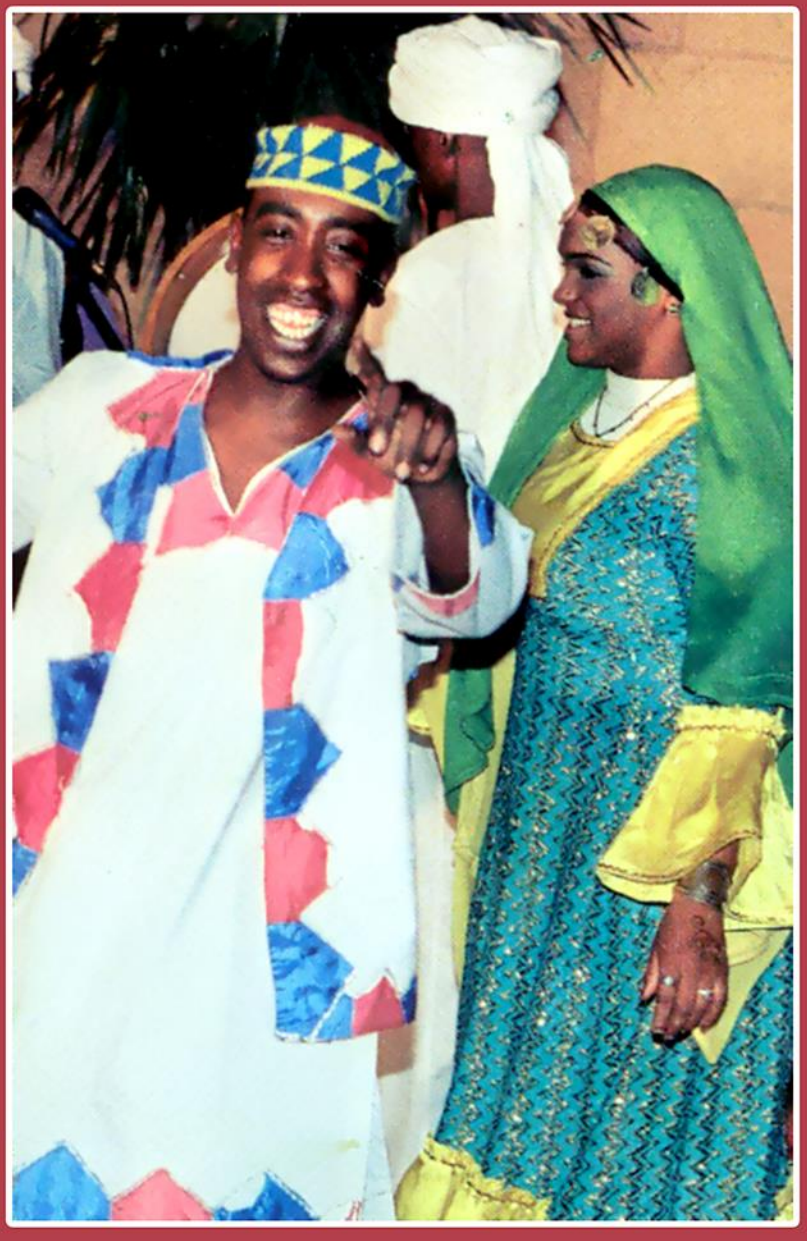
الفنون الشعبيّة



العدد ٨٤
اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر
٢٠٠٩

Egyptian Society for Folk Traditions
الجمعية المصرية للتراث الشعبي

الفنون الشعبية

مجلة علمية محكّمة
أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنياً
عبد السلام الشريف
وشارك فى تحريرها
صفوت كمال

العدد ٨٤
أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر
٢٠٠٩

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
محمد صابر عرب

رئيس مجلس إدارة
الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية
ورئيس التحرير
أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير
حسن سرور

مدير التحرير
هالة نمّر

سكرتيرا التحرير
دعاء مصطفى كامل
على سيد على

المشرف الفنى
نجوى شلبى

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 نائب رئيس التحرير.

◆ هذا العدد ٥
التحرير

◆ الدراسات:
النص الشعرى والنص الموسيقى فى الغناء الفولكلورى - البنية والدلالة ١١
محمد عمران
الموسيقى العراقية بين التقليدية والشعبية ٢٣
تيمور أحمد يوسف
دور آلة الناى فى بعض مؤلفات على إسماعيل الموسيقية لرقصات فرقة رضا للفنون الشعبية ٣٣
عاطف إمام فهمى
فى الأغنية الثورية الأوراسية ٥١
سعيدة حمزاوى
الموقف النقدى من القص الشعبى ودوره فى تأسيس الرواية العربية ٦٣
سامى سليمان أحمد
مصر المملوكية فى بابات ابن دانيال ٧٣
عطارد شكرى
كنوز مصر القديمة بين المعتقدات السحرية والأساطير العربية ٨٣
عمرو عبد العزيز منير
عن تاريخ موسم الحج فى مصر ١١٣
رضوان الجنانى

◆ جولة الفنون الشعبية:
الملتقى القومى الرابع للمأثورات الشعبية ١١٩
متابعة: صبرى عبد الحفيظ
عادات وتقاليد نوبية شعبية اندثرت ١٢٨
عرض: عبد الرحمن عوض

الاستلهام الدرامى للتراث الشعبى فى مسرح رأفت الدويرى ١٣١
عرض: عبد الغنى داود

السيرة الهلالية فى محافظة كفر الشيخ ١٣٧
عرض: أحمد بهى الدين أحمد

◆ **النصوص:**

مرحلة "المواليد" (محافظة قنا) ١٤١
جمع وتدوين: خالد أبو الليل

مربعات من فن النميم (محافظة أسوان) ١٤٥
جمع وتدوين: جمال عدوى

حكاية الست عجب (محافظة أسيوط) ١٤٩
جمع وتدوين: مدحت صفوت محفوظ

داية وماشطة (٤)

دردشة (قد النّاموسة يفرح العروسة) ١٥٥
أجرت المقابلة: صفاء عبد المنعم

ثلاث حكايات من إسبانيا ١٦١
ترجمة: محمد إبراهيم مبروك

◆ **مكتبة الفنون الشعبية:**

بتوع رمز - مسرح شعبى مجهول ١٦٩
عرض: سلوى بكر

من ذاكرة الفولكلور (١٠)

بدر الديب (١٩٢٦-٢٠٠٥) ١٧٣
إعداد: نبيل فرج

◆ **This Issue** ١٨٢
ترجمة: محمد الجندى

◆◆◆

لوحات العدد
للفنانة **نجوى شلبى**

فنانة تشكيلية مصرية، ومصممة كتب. تخرجت فى كلية "الفنون التطبيقية" ١٩٧٤، فى قسم "الإعلان وفن الكتاب". عملت بالهيئة المصرية العامة للكتاب منذ عام ١٩٧٦. قامت بتصميم عدد غير قليل من الكتب بالإضافة إلى رسومات مجموعة من كتب وسلاسل الأطفال منها: "أبطال لعبتهم الموت"، و"مركب الفأر والفأرة" (بالإنجليزية)، و"نهر النيل"، و"أدب الطفل حول العالم"، و"ولد وبنت"، و"الطاووس وانس".
حصلت على جائزة سوزان مبارك خمس دورات متتالية ١٩٩١ حتى ١٩٩٥.
عملت مشرفًا فنيًا لبعض سلاسل الهيئة منها: "دراسات أدبية"، و"نقاد الأدب"، و"الأدب العربى المعاصر" (بالإنجليزية)، ومشرفًا فنيًا لمجلة "إبداع" الشهرية فى إصدارها الثانى (١٩٩٣-٢٠٠٣). وتعمل الآن مشرفًا فنيًا لمجلة "الفنون الشعبية" منذ عام ٢٠٠٦.
شاركت فى الكثير من المعارض منها: المعرض القومى، ومعرض بولونيا لكتب الأطفال، ومعرض فنون عربية (باريس)، والمعرض العام بالكويت.
تهتم فى أعمالها بقضايا المرأة والفنون الشعبية المصرية مع التركيز على التراث المصرى القديم. ونقدم لها فى هذا العدد استلهامًا للأراجوز بوصفه عنصرًا من عناصر الفرجة الشعبية المصرية.

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

الغلاف الأمامى والخلفى:
من عروض فرقة النيل للآلات الشعبية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ / ١٩٨٨

هـذا العـدد

يستهل هذا العدد بدراسة **محمد عمران** "النص الشعرى والنص الموسيقى فى الغناء الفولكلورى ـ البنية والدلالة " التى يفتتحها بالتأكيد على أهمية الدور الذى يلعبه الغناء الفولكلورى فى المجتمع باعتباره عنصرًا متكاملاً ووظيفيًا يتفاعل مع عناصر الثقافة، ونشاطًا كاشفًا للدور الذى يلعبه الأفراد والجماعات حيث تقود دراسته إلى تكوين نظرة عميقة فى مجال العادات والمعتقدات وفى سائر مجالات الاتصال والتكيف الاجتماعى المتبادل.

وتناقش الدراسة بعض القضايا الخاصة بالمعايير التى يستند إليها الناس فى تحديد ماهية الغناء الفولكلورى الدائر فى مجتمعهم، وكيف يعالج الشعر بالموسيقى مكونًا الغناء، ولماذا؟ ومن منهما يحافظ على الآخر؟ أى ما الدور الذى يلعبه الشعر قياسًا إلى الدور الذى تلعبه الألحان المصاحبة لهذا الشعر؟ ومن منهما يحتل مكان الصدارة فى العمليات الغنائية؟

ويقدم **عمران** تفسيرًا أوليًا للعلاقة التى تربط التنغيم بالأشكال اللغوية عند معالجة "المواوية" التى كانت طريقة لأداء نوع من المدائح ثم تحولت لرواية نصوص من السيرة بنفس الطريقة. وعلاقة المواوية ـ التى تتسم فى أدائها بالجدية والوقار ـ بفن الخطابة اليونانى.

ويؤكد على خصوصية الغناء الفولكلورى مع مراعاة ـ ملزمة فى معظم الأحوال ـ لكيفية وجود هذا اللحن مع ذاك الشعر وفق كل نمط غنائى، ووفق الدور الذى يلعبه هذا النمط أو ذاك.

وبعد عرضه للأمثلة على صدارة الموسيقى فى بعض الأحيان أو صدارة الشعر فى أحيان أخرى يحدد الكيفية التى يحافظ فيها أى من عنصرى الغناء على العنصر الآخر، فالشعر فى الغناء هو عادة الذى يتطلب المعالجة وفق مقتضيات الموسيقى، ولكن هذا لا يحول دون ارتباط موضوع شعرى بعينه بلحن بعينه، وفى هذه الحالة قد يُستخدم أى من العنصرين لاستدعاء الآخر إلى الذاكرة. كما لا تحول هذه المعالجة أيضًا دون نشوء عمليات غنائية لبعض الموضوعات الشعرية التى يرتبط نشرها بالتغنى بها. وهذه العمليات نشأت وفق مبدأ الضرورة الغنائية، وهو المبدأ الذى تندرج السيرة الهلالية لدى محترفى أدائها تحته.

ويختتم **عمران** دراسته بحسم الجدل حول أولوية أى من عنصرى الغناء ـ الشعر والموسيقى ـ بأن الألحان وكذلك طريقة الأداء هما اللذان فى إمكانهما الحفاظ على الشعر، خاصة إذا ما كانت نشأة هذا الشعر وموضوعاته مرتبطة بعملية غنائية قائمة على استخدام ألحان مميزة، أو قائمة على اتباع طريقة خاصة فى الأداء؛ حيث إن استدعاء الألحان أو طريقة الأداء أيسر من استدعاء الشعر، وإن استدعاءهما ييسر استدعاء الشعر. غير أن الشعر الغزير يؤثر فى شكل الأداء الغنائى الذى يأتى طويلاً ممتدًا ليساير غزارة الشعر وما يقدمه من صور وأحداث متعددة.

وفى الدراسة الثانية "الموسيقى العراقية بين التقليدية والشعبية" ينطلق **تيمور أحمد يوسف** فى قراءته لصنوف الغناء العراقى من أن التراث الموسيقى العربى بمختلف أنواعه وأنماطه التقليدية والشعبية نتاج تراكمات إبداعية استوعبتها الحضارة العربية الإسلامية بالتصاهر والتفاعل مع الحضارات السابقة، والموسيقى العراقية على وجه الخصوص تعد مزيجًا من حضارات سابقة كالسومرية والأكادية والبابلية وما تلاها من ثقافات، وهى بذلك تشهد نوعًا من الخصوصية فى ملامحها المميزة لها عن بقية أشكال الموسيقى العربية.

ومن أهم ملامح الموسيقى والغناء فى العراق: الغناء التقليدى الذى يعد أهم صيغ قوالب الغناء العراقى، وفيه يلتزم المؤدى بأحد سلالم الموسيقى العربية، ويراعى التوافق والانسجام بين تسلسل درجات السلم وبين الأبعاد. ويندرج تحت الغناء التقليدى: غناء المقام وهو من أبرز معالم الغناء العراقى الذى يتميز بخصوصية تجعله منفردًا فى تقاليده وألوانه فى جميع أرجاء العراق والوطن العربى.

وتتناول الدراسة أنواع الإيقاعات داخل الغناء التقليدى وعلاقتها بالسياقات المختلفة، فكل إيقاع يصاحب مناسبة وسياقًا بعينه. والملمح الثانى من ملامح الغناء العراقى: الغناء الريفى، وهو نمط يشترك فيه العراق مع بقية أرجاء الوطن العربى، إلا أن خصوصيته تنبع من تفرد العراق جغرافيًا وتاريخيًا وحضاريًا، والغناء الريفى العراقى يعبر عن المعارف الشعبية والخبرات المتوارثة.

وقد أورد **تيمور** نماذج من الأغانى الشعبية العراقية التى تشترك مع نماذج عربية أخرى لتؤكد أصالة الفن الشعبى وأنه نتاج حضارة واحدة، كأغنية "آه يا أسمر اللون"، وانتقل بعد ذلك إلى الأغانى التى تفردت بها البيئة الموسيقية العربية، كأغانى المهد والطفولة وترقيص الأطفال وأغانى الأطفال وألعابهم، وجاء هذا فى إطار تحليلى للإيقاعات والأوزان المستخدمة فى هذه الصنوف الغنائية.

وفى محور الموسيقى، أيضًا، تأتي الدراسة التالية **لعاطف إمام فهمى** عن "دور آلة الناى فى بعض مؤلفات **على إسماعيل** لرقصات فرقة رضا للفنون الشعبية" والتى تناول فيها بعض أعمال **على إسماعيل** الموسيقية التى وضعت لفرقة رضا للفنون الشعبية، والتى قامت على الآلات الموسيقية الشرقية كالناى والعود والقانون، وقام بتحليل عينة من هذه المؤلفات: "شوى العصارى"، "رنة الخلخال"، "رقص الخيل"، و"المولد". والتى أقدم فيها على تأكيد النواحى الجمالية لكل آلة من هذه الآلات. وقد ألقت الدراسة الضوء على دور آلة الناى التى عدت الآلة الرئيسية لبعض مؤلفاته الموسيقية.

وقد جاءت الدراسة فى جزءين رئيسيين:

الجزء الأول: وهو الإطار النظرى، تناول فيه أشكال الرقص وصنوفه عند القدماء والشعوب الفطرية، والطقوس التى صاحبت أشكال الرقص الشعبى، وكيفية اتصال الموسيقى بالرقص اتصالاً وثيقًا. كما تحدث عن الآلات الموسيقية التى صاحبت الرقص فى هذه المرحلة، وانتقل بعد ذلك إلى الرقص الشعبى العربى الذى يلعب دورًا مهمًا فى التعبير عن مضمون الفن الشعبى العربى بالإيماءة والحركة، إذ تحوى كل رقصة فكرة أو موضوعًا يتصل بالعادات والتقاليد. وانتقل بعد ذلك إلى الدور الذى لعبته آلة الناى فى الموسيقى المصرية مما حدا بكثير من المؤلفين إلى كتابة أجزاء منفردة لهذه الآلة.

وفى حديثه عن دور آلة الناى فى مؤلفات **على إسماعيل**، تناول جانبًا تاريخيًا من حياة المؤلف، وأهم مؤلفاته الموسيقية خاصة الوطنى منها، وانتقل إلى أسلوبه فى التلحين الذى تميز بحرفية الكتابة الأوركسترالية، مما مكنه من اختيار الآلات الموسيقية التى تلائم ألحانه، وهذا جعلها تعبر بصدق عن الروح المصرية. هذا بجانب اهتمامه بالتأليف الموسيقى لآلات شعبية كالمزمار والعود والقانون.

وفى الجزء الثانى من الدراسة وهو الشق التحليلى، اختار الباحث عينة من مؤلفات **إسماعيل** الموسيقية التى اعتمد فيها على آلة الناى، وجعلها الآلة الرئيسية فى هذه المؤلفات الموسيقية التى ارتبطت برقصات فرقة رضا للفنون الشعبية. وقد حلل الباحث هذه المؤلفات من ناحية الأجزاء التى تؤدى بالناى، وأيضًا من ناحية الحوار بين الآلة والأوركسترا مدعمًا تحليلاته بالكتابات الموسيقية.

وعن الغناء تأتى الدراسة التالية **لسعيدة حمزاوى** بعنوان "فى الأغنية الثورية الأوراسية"، وتشير فى بدايتها لثراء التراث الجزائرى لامتزاج حضارات عدة مما كان سببًا فى تعدد الأذواق من منطقة إلى أخرى.

وقد قدمت الباحثة فى البداية لأنواع الغناء الشعبى الأوراسى وأهم طرق أدائه، من الغناء الجماعى (الرحّابة/ الذكّارة) الذين يقسمون أغانيهم إلى ثلاثة أنواع؛ حيث

يستهلون الليل بأغانى التهليل والتكبير، ثم الغناء الثورى وسط الليل، والغناء العاطفى آخره. إلى الغناء الفردى الذى كسر به "عيسى الجرمونى" تقاليد الغناء الجماعى، وأخيرًا أغانى الأحزان والشجن (عياش).

وقد اختارت الباحثة أن تتناول الأغنية الثورية الأوراسية التى تمثل حقبة الاحتلال الفرنسى، حيث كانت الأوراس مركزًا للمقاومة الشعبية والأكثر تضررًا من جراء الاستعمار الفرنسى، وأنها شهدت ثورة التحرير.

وقدمت **حمزاوى** لعدد من النصوص التى تمثل الأدوار المختلفة التى قامت بها الأغنية من استجماع لقوى الشعب وتوحيد لصفوفه وتزويد المجاهدين بالمعلومات والأخبار، وبعض الأغانى المتوجهة للمرأة باعتبارها رمزًا من رموز الثورة الجزائرية، وتأكيد الأغنية على الحفاظ على الدين واللغة العربية والحفاظ على العناصر الثقافية التى كان يحاول الاستعمار محوها، وكذلك ما يتعلق بمشاعر من تم نفيهم تجاه أوطانهم، حتى تصل إلى التغنى بالنصر والتعبير عن الفرح بالحرية.

وفى هذا العدد يقدم **سامى سليمان أحمد** دراسة بعنوان "الموقف النقدى من القص الشعبى ودوره فى تأسيس الرواية العربية" ويقوم فيها بتحليل مواقف النقاد العرب، فى مصر والشام، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر من القص الشعبى وتأثيراتها فى تشكل الرواية العربية. وتبنى منهجية الدراسة على نمط من أنماط التحليل الثقافى الذى يولى جوانب العلاقة بين الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية اهتمامًا كبيرًا. وترى الدراسة أن خطابات هؤلاء النقاد تنضوى كلها فى إطار الخطاب الإحيائى الذى يقوم على استعادة عناصر النقد العربى الوسيط وتطويعها - بآليات شتى - للمتطلبات الجديدة التى كانت تواجه الجماعة العربية وثقافتها. وإن كانت ثمة تيارات ثلاثة - التقليدى، التوفيقى، التجديدى - داخل هذا الخطاب، وإذا كان أصحاب الخطاب الأول قد رفضوا الأنواع الأدبية الحديثة فإن أصحاب الخطابين الآخرين تقبلوا تلك الأنواع، ومن ثم وجهوا السؤال عن طبيعة القص الشعبى وإمكانات إسهامه فى بلورة الرواية العربية، والذى كانت إجابته تقودهم إلى تأكيد العناصر التجديدية فى صيغ الإحياء بما يجعلها أكثر قدرة على الاستجابة للمتغيرات الثقافية الحديثة. وذلك ما تبدى فى مواقفهم من"ألف ليلة وليلة" والسير الشعبية بوصفها جميعًا أنماطًا من القص الشعبى. ويمكن التمييز بين ثلاثة مواقف، وهى:

١ - رفض هذه الأنماط من منظور أنها تقدم نوعًا من التأريخ غير الحقيقى. وقد تجلى هذا الموقف لدى **محمد عبده**، وإن كان يحمل مع هذا دلالة إيجابية تمثلت فى الاعتراف بأن الكثير من نصوص الأدب العربى الفصيح والشعبى أشكال سردية، وكان ذلك خطوة أولى فى تغيير المنظور السلبى من القص، والشعبى منه خاصة، ذلك الموقف الموروث من الثقافة العربية الوسيطة.

٢ - القبول بأن "ألف ليلة وليلة" تقدم أنماطًا من القص الشعبى الذى يقدم تمثيلاً حسيًا للظواهر التى يصورها، ويجيد تقديم الأصل تقديمًا يقترب من الحقيقة، ويبتعد عن الكذب. كما أن ذلك القص "يصيب فى تصوير أخلاق الناس وتمثيل طباعهم على اختلاف مراتبهم"، مما يعنى أن "ألف ليلة" نص قصصى حقق تصوير مجموعة من النماذج البشرية. وبذلك تمت صياغة المعايير الجمالية والأخلاقية الجديدة لتلقى "ألف ليلة وليلة" بوصفها نموذجًا للقص الشعبى. وهذا هو الذى يفسر أمرين، وهما: قيام بعض أولئك النقاد بتهذيب نصوص "ألف ليلة"، وإقبال الكتاب الإحيائيين على الإفادة من نصوص القص الشعبى فى صياغة الكثير من رواياتهم.

٣ - تدعيم القبول الذى حظيت به نصوص "ألف ليلة" لتقديمها صورًا دالة للحياة الشرقية، تقف على قدم المساواة مع أشباهها من النصوص الغربية، بل إن علاقة كثير من النقاد الإحيائيين التجديديين بالكتابات الغربية حول "ألف ليلة" جعلتهم ينقلون ما يقوله الغربيون من أن العرب "أحسن ما يكونون رواة ومحدثين وقصاصين". ومن ثم سعى ذلك الناقد التجديدى إلى بلورة موقف متجدد من "ألف ليلة" قوامه تقبُّل أن تكون قصص الليالى محتوية على ما يدخل فى إطارى العجيب والغريب اللذين يتطلبان خيالاً حرًا وليس متعقلاً، والتعامل مع مادة "ألف ليلة" من خلال مجموعة من المصطلحات السردية التراثية كالقصة والحكاية والخبر والنادرة.

وفى دراسته "مصر المملوكية فى بابات ابن دانيال" يقوم **عطارد شكرى** بعرض صورة مصر المملوكية من خلال بابات ابن دانيال من واقع النصوص الأدبية التمثيلية التى رتبها **إبراهيم حمادة** فى كتابه "خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال".

وأوضح فى دراسته كيف أن عصر سلاطين المماليك كان من أخصب الفترات التاريخية التى شهدها الشعب المصرى، وكان مليئًا بالمتناقضات من سيادة القوة العسكرية وعودة حلم الخلافة وظهور قوى الطرق الصوفية، ووجود الكثير من صور المجون، ووجود مبدعين من أمثال ابن دانيال، والجزار الشاعر وغيرهم.

وتناولت الدراسة خيال الظل باعتباره من أهم الفنون الشعبية ذات الطبيعة الملهاوية الساخرة التى ازدهرت فى مصر المملوكية بسبب تركيبة الحياة الشاقة مما أوجد الحاجة لوجود تسرية عن النفس وكثرة المناسبات الاحتفالية الجماعية.

وقد عرض **شكرى** لبعض ملامح الحياة فى مصر المملوكية من خلال ثلاث بابات هى: "طيف الخيال"، و"عجيب وغريب"، و"المتيم والضائع اليتيم"؛ والتى تكشف بعض عادات الزواج التى كانت متبعة فى ذلك العصر، وكذلك بعض الصور للطبيب الدجال والمشعوذين ولاعبى السيرك، وغيرهم.

وتأتى الدراسة التالية بعنوان "كنوز مصر القديمة بين المعتقدات السحرية والأساطير العربية" ويتناول فيها **عمرو عبد العزيز منير** كنوز المصريين القدماء المخبأة التى سماها **المقريزى** المطالب، وتأسس حولها ما عرف بـ "علم الكنوز" والتفسيرات المختلفة التى قدمها الخيال الشعبى لوجودها، وهى تفسيرات تتراوح بين عقيدة المصريين فى العودة إلى الحياة، وإخفاء الكنوز بوصفه حيلة نتيجة لظروف تاريخية ووسيلة حماية مقصودة، وارتباط الذهب عند المصريين بأفكار دينية وخواص سحرية فكان اكتنازه بالتالى تحقيقًا للثراء الدنيوى والدينى.

وقد أشار **منير** إلى ما ارتبط بالكنوز المدفونة من رصد القدماء لكنوزهم لإيذاء من يحاول الوصول إليها، وهو ما عرف بـ "لعنة الفراعنة".

وانتقل بعد ذلك إلى منار الإسكندرية وما دار حوله من روايات لإلقاء الضوء على شيوع فكرة المرآة المطلسمة ووظائفها السحرية التى شاعت فى الكثير من أساطير العالم القديم.

وكذلك ما ارتبط بآثار ملوك مصر القديمة من روايات وقصص شعبى عن الدراهم والقساطل والأوانى التى خلفها هؤلاء الملوك، وكذلك ما تم توارثه من معتقدات المصريين القدماء أنفسهم حول الدور السحرى لكنوزهم، والقدرة السحرية لقطع الحلى والمجوهرات واستخدامها بوصفها تمائم وتعاويذ.

وقد اختتم الباحث دراسته بتناول الأرقام فى الكتابات التاريخية المتعلقة بمصر، خاصة الرقم ٧ وما يمثله من مكانة مميزة فى مصنفات السحر الشعبى المكتوب الذى يفضله العامة على السحر الشفهى حيث يعدونه (سحر عالِم) لتوفُّر شرطى الغموض والسرية الضروريين لتمام العملية السحرية من خلال الوقف أو الجدول. ويتناول كذلك بعض الأرقام الأخرى فى الثقافة المصرية وفى ثقافات أخرى وما ارتبط بها من مفاهيم وأساطير.

ومن خلال دراسته "عن تاريخ موسم الحج المصرى" يتتبع **رضوان الجنانى** الروابط بين مصر وشبه الجزيرة العربية، ودور الواقع الجغرافى فى هذه الروابط، وزيادة هذا الترابط بعد الفتح الإسلامى لمصر ووجود موسم الحج، ويتناول الموضوعات المختلفة التى ارتبطت بموسم الحج مثل الإمدادات (الميرة) التى كانت تقدمها مصر إلى بلاد الحجاز، وما ارتبط بها من ظهور فئة (حملان القمح) مع بداية الدولة الأموية، وكذلك الأوقاف التى كانت تخصص للحرمين وأهلهما.

وتشير الدراسة إلى الأبعاد المختلفة التى اتخذها موسم الحج؛ فمع تحول مصر إلى مقر للخلافة الفاطمية المنافسة للخلافة العباسية اتخذ موسم الحج بعدًا سياسيًا فى ظل الصراع بين الخلافتين.

وفى عهد صلاح الدين الأيوبى ارتبط موسم الحج بسياسته الرامية للاهتمام بالملاحة فى البحر الأحمر ـ بعد تهديد الصليبيين للطرق البرية ـ وكذلك كان داعمًا لمركزه الدينى فى معركة جهاده ضد الصليبيين.

وفى العصر المملوكى اتخذ موسم الحج مظهرًا دينيًا واجتماعيًا كبيرًا حيث أصبحت مصر قبلة للمسلمين واستقبال الحجاج من بلاد المغرب وأفريقيا فتحولت احتفالات الخروج والعودة لأحد عوامل نشاط الحياة الاجتماعية.

وتقدم الدراسة كذلك إشارات إلى الفترة الزمنية التى كان يستغرقها موسم الحج، وما عُرف بإمارة الحجيج؛ أى القيام بتسيير الحجيج، وإقامة الحج، ومراقبة أحوال الحجاج وصد أى اعتداء على سيادة المماليك.

وكذلك الإشارة إلى فئة "المبشرين" الذين كانوا يسبقون الحجاج ليبشروا بعودتهم، وينقلون كل ما شاهدوه فى

بلاد الحجاز، وكسوة الكعبة التى ارتبطت ـ مع الشمسة ـ بالتسابق بين الفاطميين والعباسيين على تعظيم الكعبة والاهتمام بالحرمين وإثبات أحقية كل منهما فى الخلافة، وكذلك اهتمام سلاطين المماليك بالكسوة إعلانًا لسيادتهم على بلاد الحجاز.

وأخيرًا، تناولت الدراسة طرق الحج ومسالكه من مصر إلى بلاد الحجاز، بدءًا من الطريق البرى الذى كانت تسلكه القوافل طوال العام، ومحطات الحجاج على هذا الطريق، ثم التحول إلى الطريق البحرى ـ عبر البحر الأحمر ـ بسبب تهديد الخطر الصليبى لخليج العقبة، والمخاطر التى كانت تواجه الحجاج عبر الطريقين.

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم **صبرى عبد الحفيظ** تغطية للملتقى القومى الرابع للمأثورات الشعبية الذى عقد خلال الفترة من ٢٦-٢٩ أكتوبر ٢٠٠٩ تحت عنوان "المأثورات الشعبية.. ظروف الحاضر وآفاق المستقبل".

ودارت محاوره حول العلاقة بين الثقافة المادية وغير المادية، وكيفية الإفادة من الوسائط التكنولوجية الحديثة فى عمليات توثيق التراث وحفظه، وعلاقة الموروث الشعبى بالتنمية المستدامة.

ومن النوبة يقدم **عبد الرحمن عوض** "عادات وتقاليد نوبية اندثرت"، وهى العادات الشعبية التى مارسها وشاهدها، منها ما يتعلق بالأفراح وما كان يمارس فيها من تقاليد الدعوة والنقوط، وكذلك التقاليد المتبعة فى فترة الولادة وفى الملابس وأنواعها وخاماتها، وأخيرًا بعض المتفرقات حول الموت والتشاؤم والحسد.. وغيرها.

ويعرض **عبد الغنى داود** متابعته لرسالة دكتوراه عن "الاستلهام الدرامى للتراث الشعبى فى مسرح **رأفت الدويرى**" للباحثة **شيرين جلال**، والتى حاولت فيها التعرف على البنية الدرامية والتقنيات الفنية فى الأشكال والمضامين المستلهمة من التراث الشعبى بشكل عام، وفى مسرحيات **الدويرى** بشكل خاص.

وتختتم الجولة بعرض الباحث **أحمد بهى الدين أحمد** لأطروحته للماجستير، التى نوقشت فى جامعة حلوان، وكانت بعنوان "السيرة الهلالية فى محافظة كفر الشيخ" حيث تعد نموذجًا للسيرة الهلالية فى دلتا مصر، والتى يأمل من خلال جمعه لها أن تكون لبنة فى مشروع الحفاظ على التراث الشعبى.

وفى باب النصوص يقدم **خالد أبو الليل** نصًا من السيرة الهلالية، قام بجمعه من محافظة قنا، للراوى: **عبد الناصر حسان محمد موسى**، بعنوان "مرحلة المواليد".

أما النص الثانى، فهو نص شعرى بعنوان "مربعات من فن النميم" قام بجمعه وتدوينه **جمال عدوى** فى محافظة أسوان.

ويقدم **مدحت صفوت محفوظ** نصًا لحكاية شعبية من محافظة أسيوط بعنوان "حكاية الست عجب" للراوية **محاسن محمد أحمد**.

وتتابع **صفاء عبد المنعم** الجزء الرابع من "داية وماشطة"، فتقدم مقابلة أجرتها مع الراوية **سعدية محمود** حول الزواج بعنوان: "قد الناموسة يفرّح العروسة".

ويختتم باب النصوص بحكايات شعبية مترجمة عن الإسبانية، قام بترجمتها **محمد إبراهيم مبروك** تحت عنوان: "ثلاث حكايات من إسبانيا"، وهى: "الحيوانات شاكرة الجميل"، و"أولاد العنزة والذئب"، و"الإسكافى والخياط".

وفى مكتبة الفنون الشعبية تقدم **سلوى بكر** نوعًا من الفرق المسرحية الشعبية المجهولة يسمى "بتوع رمز" من خلال إشارة الأستاذ **عبد المنعم شميس** لهذا النوع من الفرق فى كتابه "قهاوى الأدب والفن فى القاهرة".

ويواصل **نبيل فرج** تقديمه للشخصيات التى أسهمت فى الاهتمام بعلم المأثورات الشعبية، وفى الحلقة العاشرة يقدم شخصية **بدر الديب**، الأديب والناقد، ومدى وعيه بأهمية الأدب الشعبى والحرص على جمعه حيث دعا قراءه جميعًا لجمع الأدب الشعبى من خلال مقاله: "الأدب الشعبى: دعوة لجمعه ودراسته" الذى يعاد نشره فى هذا العدد.

التحرير

النَّص الشِّعْرى والنَّص الموسيقى فى الغِنَاء الفولكلورى

" البِنْيَة والدَّلالَة "

محمد عمران

يَظَل الغناء الفولكلورى موْضع عناية كبيرة فى الدراسات التى تَتصدَّى للثقافة التقليدية عند الشعوب، ليس فقط لأن هذا الغناء يَحْمل قيمًا فنيَّة وجماليَّة خالصة، أو يَحْمل أبعادًا فلسفية عريضة، وإنَّما لأنه يُؤكد ـ بحضوره الدَّائم ـ الدَّور الذى يَلْعَبه فى المجتمع باعتباره عنصرًا متكاملاً ووظيفيًا يتفاعل مع عناصر الثقافة من ناحية، وباعتباره نشاطًا كاشفًا للدَّور الذى يَلْعَبه الأفراد والجماعات فى المجتمع، من ناحية أخرى . وقد أجْمَعت الكثير من الدراسات الفولكلورية المعاصرة على أن العناية بدَرْس هذا الغناء لاتهدف إلى معرفة المقومات الفنية التى يعتمد عليها فى بناء أشكاله وموضوعاته المختلفة فحسب ؛ وإنما إلى الكشف عن طبيعة النشاط الاجتماعى الذى يتخلَّق عنه هذا الغناء، لاسيما وأن كثيرًا من أشكاله وهياكله اللحنيَّة لم يكن لها أن تَنْشَأ وتنتشر فى الحياة التقليدية إلا من خلال ممارسات وأحداث اجتماعية بعينها، وهو الأمرالذى جَعَل هذا الغناء لايأتى لكى يصوِّر لنا الطبيعة الفنية للجانب الصوتى الذى يُمَثله فى تلك الأحداث والممارسات الاجتماعية فحسب ؛ وإنَّما ليساعدنا على التَّوَصل إلى تكوين نَظرة عميقة فى مجال العادات والمعتقدات وفى سائر مجالات الاتصال والتكيُّف الاجتماعى المتبادَل .

والغناء الفولكلورى الذى نُخصِّص له القَوْل هو ـ فى جانب من جوانبه ـ ذلك الذى ينتمى من حيث الإنتاج والاستهلاك إلى العامة من الناس وتَوافَر له رصيد من الألْحَان والإيقاعات وطُرق الأداء والأساليب، غَنىٌّ ومتنوع بحيث يُغَطى كل مناشط الحياة من مناسبات وأحداث اجتماعية مختلفة . وهذا الرَّصيد كان ـ ولايزال ـ تَتم تنميته وتجويده باستمرار، خاصة وأنه قد توافَرت له مصادر متعددة . كما أنه

ـ ولكى يستقيم مع وضْعيَّة العامة ـ لايتطلَّب فى عمومه تأهيلاً فنيًا خاصًا يُوقف أداءه على أفراد أو فئة بعينها، إذ يَكْفى المؤدِّى أن يكون مُلمًا إلمامة عامَّة بالمحفوظ الفنى السَّائد، ويَكْفيه أيضًا أن يكون على دراية بطرق الأداء الشَّائعة وقواعده حتَّى وإن كانت متواضعة، شريطة أن تسمح له بمجاراة المناسبات والأحداث الاجتماعية دون الإخلال بتقاليدها .

وإذا كان هذا الغناء ـ الذى ينتمى إلى عامة النَّاس ـ ظَلَّ رهينة التقاليد فى أغلب الأحوال ؛ فإن هذه التقاليد لم تُوَفر له مجالاً للتفرغ، ولم تَضَعه قَط مَوْضع حِرْفَة أو مِهْنَة يتعيَّش الأفراد من ورائها ويرتزقون. لكن هذه التقاليد أفْضَت فى الوقت ذاته إلى تَرْك احتراف العمل الموسيقى لأهْله، كما أنها صَاغَت وضعًا خاصًا لظاهرة التخصص واحتراف العمل الموسيقى، وتبعًا لذلك ظهر الجانب الثانى الذى يُكْمل المحصول الغنائى الفولكلورى فى مصر، وهو الجانب الذى ينتمى (من حيث الإنتاج) إلى فئة المحترفين التى راحت تُرَوِّجه بين الناس.

وغنىٌ عن البيان أن ما أصْطلح على تسميته بـ " الغِنَاء " هو هذا التركيب الصَّوتى الذى يقوم على : أداء الشِّعْر بالتَّنْغيم بدرجات متباينة، منها التَّنْغيم البسيط، ومنها المركَّب والكثيف . وتَرْتَهن درجات البساطة والتركيب هذه وفق عوامل كثيرة تتقدمها ظروف الأداء والغايات التى يتعين تحقيقها بهذا الغناء . فالأداء الغنائى الذى يجرى أثناء تنويم الطفل (التَّهْنين) يختلف فى بنائه اللحنى ـ وخاصة من حيث البساطة والتركيب ـ عن الغناء الذى يجرى فى العُرس، كما أنه اخْتصَّ بتحقيق غايات بعينها، وهو الأمر الذى قد يأتى مغايرًا لما هو عليه الحال فى الغِناء الذى يجرى أثناء العَمل أو فى مجالس الأذْكار إلخ . وهذه الرَّابطة ـ بين البناء الفنى للغناء وظروف الأداء وغاياته ـ لايستقيم لها تفسير دون الوقوف على مفهوم الغناء لدى عَامة النَّاس فى مجتمع الثقافة الشعبية . وبالرغم من أن مُنْطَلق التفسير هذا يُعَدُّ من البديهيَّات التى تجاوزها كثير من الدراسات الإثنوميوزيكولوجية ؛ فإن التصدِّى لها بالمعالجة فى هذا المقام، وفق الشواهد الميدانيَّة، ربما يُؤدى إلى إعادة النظر فى بعض الأفكار التى استقرت وباتت من المسلمات، وخاصة تلك الأفكار التى تذهب إلى الاعتقاد بأن الألحان التى يُؤدَّى بها الشِّعر (فى الغناء) تُعَبِّر بالضرورة عن مكنون هذا الشِّعر، وأنها إذا ماجاءت على عكس ذلك سقط الغناء . هذا الاعتقاد ـ كان ولايزال ـ مدخلاً أساسيًا فى الكثير من الدراسات التى تصدَّت لمعالجة بِنْيَة الغناء وأهدافه ووظائفه، ولم يُسْتثنى من ذلك الغناء الفولكلورى . ولذلك لامناص هنا من التَّذْكير بالحقيقة التى طالما أكَّدتها الدراسات التى قطعت شوطًا مقبولاً إزاء حَسْم هذه الجدليَّة على النحو الذى أظْهَر أن الموسيقا فى حقيقتها ـ السياقات والتراكيب اللحنية البحتة ـ فَنٌ تجريدى وَشَكْلى لايُعبِّر عن الأفكار مثل الأدَب والفنون البَصَرية، وإنَّما هى تُثير الأفكار وتُفَجِّرها، كما أنها لاتشتمل على تلك الصِّفات التى نُسِبَت إليها مثل: أن منها ماهو حَزين، وما هو مُبْهج أو حَماسى.. إلخ . فهذه الصفات وغيرها أضيفت إلى مفاهيم التَّلَقِّى للموسيقا وفق عوامل ثقافية هى التى اصطنعت هذه المضامين الاصطلاحية، وأنشأت الكثير من الرَّوابط الشَّرْطية بين هذه الصفات وبين مجالات أداء ومواقف حياتية بعينها، أو بينها وبين حالات مزاجية معينة . وهذه الرَّوابط اختلفت بالطبع من مجتمع إلى مجتمع آخر وفق تنوع الثقافات واختلاف مواضَعاتها . وفى الألحان التى صيغت للعمليات الغنائية نَرَى أن المحتوى أو الأفكار لايظهران،

بدرجة أو بأخرى، إلا فى الشِّعْرالمستخدم فى الغناء . ويبقى أن هذه الألحان، وسواء كانت " مُسايرة "للنص الشِّعْرى أو " مناقضَة " له ؛ تظل محافظة على سماتها الموسيقية " الشَّكليَّة والمجرَّدة " وأن العلاقة الصحيحة التى تَظَل قائمة بين النَّص الشِّعْرى والموسيقا التى اقترنت به لاتتجاوز من الناحية الفنية " البنائية " العلاقة الإيقاعية، حيث يجرى تَطْويع تَفَاعيل النَّظْم الشِّعْرى للبيت أو للشطرة الشِّعْرية الواحدة ، بل تفاعيل الكلمات المفْرَدة إلى الحركات والسكنات المماثلة لها فى السِّياق الصوتى (الموسيقى) المستخدم فى الأداء .

وفق هذه المواضعات تأتى التساؤلات : ما المعايير التى يَستند إليها النَّاس فى تحديد مَاهيَّة الغنـاء (الفولكلورى) الدائر فى مجتمعهم .وكيف يُعَالَج الشِّعر بالموسيقا مكوِّنًا " الغناء "ولماذا ؟ ومن منهما يحافظ على الآخر، أىْ ما الدور الذى يلعبه الشِّعْر فى الغناء قياسًا إلى الدور الذى تلعبه الألحان المصاحبة لهذا الشِّعر؟ ومن منهما يحتل مكانة الصدارة فى العمليَّات الغنـائية، ولاسيما من حيث الأهداف والغايات ؟

ثَمَّ تفسير " أوَّلىّ "للعلاقة التى تَرْبُط التَّنْغيم بالأشكال اللغوية تَطَرَّقنا إليه ـ فى أوائل التسعينيات من القرن الفائت ـ عند معالجتنا لواحدة من طرق الأداء المثيرة للجدل عند شُعَراء السِّيرَة الهلاليَّة فى صعيد مصر، والتى تُعرف باسم " المِوَاوِيَه " وهى طريقة فى الأداء " كانت ترتبط أصلاً بنوع خاص من المدائح يُلقيها "المِوَاوى" فى مجلس شخص أو أمام منزله إلقاءً مُنَغَّمًا . وموضوعات هذه المدائح وصورها النمطية تَصِف الشَّخْص بالشجاعة والكرم والأصل الطيِّب..، وتأخذ هذه المدائح شكل القصيدة العربية العمودية، ولغتها ـ عادة ـ بدوية أو قريبة منها . وعندما كان "المِوَاوى" يُلْقى مدائحه يقف وقفة خطابية احتفالية، يبدأ مُتَّكئًا على عَصا طويلة، وبتقدم عملية الإلقاء يأخذ فى الإشارة والتلويح بيده وبعصاه بإيماءات تُعْطى إحساسًا بالفخامة، وقد يُؤكِّد حركاته الجسدية بالمشى جيئة وذهابًا فى ساحة إلقائه، وربما لم تعجبه عطيَّة الممدوح، وإذ ذاك يأخذ فى إلقاء جزء هجائى ينقض فيه الصِّفات والصور التى مَدَحَه بها، تصريحًا أو لَمْزًا، وخاصة بعد أن يبتعد عن احتمال أن تطوله يَد الممدوح ..، وعلى أى الأحوال نحن لانعرف متى تحوَّل المؤدى (المِوَاوى) لأداء نصوص من الهلاليَّة بطريقته تلك، لكن هناك ذكريات عن الجيل الماضى تفيد بأن رواة قُدَامَى للسِّيرة الهلاليَّة كانوا يقدمون روايتهم بهذه الصورة تقريبًا، ولا نستطيع أن نقطع بمَدَى القُرْبَى بينهما، لكن الملاحظ أن النَّص الشِّعْرى الذى كان يلقيه "المِوَاوى" عند روايته للهلاليَّة قريب قرابة شديدة من النَّص الذى يتداول بين الشُّعَراء رواة الهلاليَّة فى صعيد مصرالأدنى. إلا أن مَرْوِيَّات " المِوَاوى " الأخرى ومدائحه قد تغيَّرت نصوصها هى الأخرى، حيث نجد أن مربعات " ابن عَروس " الحكَميَّة تُهَيْمن على مَرْوِيَّاته "[1] وإذا كان فى هذا القول ما يُشير إلى أن أداء " المِوَاوِيَة "، على هذا النحو، شكل مُتَحوِّل عن المدائح التى كان يلقيها الشُّعَراء فى مجالس الأشخاص ؛ فإن ثَمَّ مايشير أيضًا ـ فى القول نفسه ـ إلى أن "مِوَاوى" السِّيرَة الهلاليَّة اتخذ لنفسه وجْهَة مُغايرَة للوجهة التى سار عليها الشَّاعر المدَّاح، صحيح أنه ليست هناك شواهد حيَّة لشِعْر مديح الأشخاص أوهجائهم حتى يمكن الوقوف على مابينهما من تشابه أو اختلاف. لكن هناك ـ مع ذلك ـ أدلَّة على وجود ميزَة فى " المِوَاوِية " تُفَرِّق بينها من ناحية التَّنْغيم والتوقيع، وبين أى أداء شِعْرى

(١) انظر :عبد الحميد حَوَّاس : مدارس رواية السِّيرة الهلالية فى مصر، أعمال الندوة العالمية الأولى حول سيرة بنى هلال، الحمَّامات، ٢٦: ٢٩ يونية ١٩٨٠، **نشر المعهد القومى للآثار والفنون**، النشرة الأولى، تونس، ١٩٩٠، من صفحة ٥٧ ومابعدها.

فولكلورى آخر، ليس فقط للأسباب الفنية التى نتجت عن تَحَوُّل الشِّعْر من شكله العمودى إلى نظام المربَّع، وإنما لأن موضوع الشِّعْر فى " المَوَاوِيَه " (وهو سيرة بنى هلال) بَدَا فى أغلب الحالات أنه عامل حاسم . فهذا التَّمَيز يأخذ بالأداء إلى وجهة ذات خصوصية فى التَّنْغيم والإيقاع، وخصوصية فيما يتعلَّق بهما من تعبيرات سواء بالصوت أو بالحركة الجسدية، وهى - أى تلك الخصوصية - مَعْلَم أساس فى "المَوَاوِية" عندما تكون السِّيرَة موضوعًا لها، ومن ثم فإن تَنْغيم الشِّعْر وتأكيد إيقاعه فى أداء مشحون بالانفعالات الصوتية والحركية (ولاسيما باليدين) لايعنى أن كل أداء يندرج تحت هذا المبدأ، إنَّما هو أداء واحد لنمط غنائى بعينه فهناك شواهد تنهج التَّنْغيم والتوقيع فى أداء الشِّعْر وتَلْجَأ إلى الإيحاءات الصوتية والحركية معتمدة على معطيات الشِّعْر فى إيقاعه وعلى مايقتضيه هذا الشِّعْر من تعبيرات يَرَى المؤدون أنها تتناسب والصور المختلفة التى يريدون تبليغها، مما يعنى أن تَنْغيم الشِّعْر مع التَّوقيع فى أداء حَى مُوحى إنما يجرى فى الشِّعْر بصفة عامة أيًا كان هذا الشِّعْر[٢] وليس فى شِعْر السِّيرَة على وجه الخصوص . وقد عَرف ريف مصر الشمالى - وحتى العقود الخمسة الماضية - من كان يُعْرَف باسم "الأُدَبَاتى"[٣] الذى كانت له طريقة فى الأداء يعتمد فيها على إبراز معانى الكلام بالإشارات والحركات، وتدور فى دائرة المبدأ الصوتى نفسه الذى قام عليه أداء "المَوَاوى" . وكان " الأدَبَاتى" يتسم بالجرأة وطلاقة اللسان وقوة البيان وله طريقته المثيرة فى الأداء وقدرة على تلوين الصوت وإظهار التعبيرات المختلفة التى كانت تزيد من قوة حضوره، وهو لذلك كان ذائع الصيت محبوبًا لدَى العامة، يحفظون أشعاره ويرددونها . ولا شك أن هذه الشَّواهد كانت تستند إلى قواعد وتقاليد - فى زمانها وما اكتسبته من قيمة فنية واجتماعية - كما كانت تحمل رسالة وتحقق عائدًا، ولا شك أيضًا فى أن عنصر الزمن (التاريخ) كان عاملاً أساسيًا فى بلورة قواعد هذه الشَّواهد وفى تشكيل تقاليدها، مما يعنى أن هناك أصولاً مُؤَكِّدة لبنْيَة هذه الطريقة، أو أنها نتاج تراكمات ثقافية أسهمت فى تشكيلها وفى شيوعها بين عامة الناس. على أن المقام لايقتضى الإسهاب فى ذكر هذه الأصول أوتَتَبُّع المراحل التى سارت عليها هذه الطريقة فى الأداء بقدر مايقتضى الإشارة إلى ذلك المبدأ القديم الذى كان يَحْكُم أداء الشِّعْر بالطريقة التى يُفَاد فيها من خطاب النَّص ومن طبيعة الصياغة اللغوية، الأدبية أو الشِّعْرية، وتحويلها إلى جَرْسٍ صوتى وإلى تعبيرات لها تأثير خاص على المتلقى، وهى طريقة لاتصل - وفق هذا المبدأ - إلى مرتبة الغناء الصَّريح، ولاتقف عند حدود طريقة التكلُّم الجارية بين الناس فى لُغَة التخاطب الاعتيادية، وإنما طريقة لها قواعدها فى صياغة إيقاع الأداء وتشكيل تَنْغيماته، وتستوعب الكثير من الفوارق الصوتية الرَّهيفَة التى يتطلبها التعبير، والتى تفصل - فى الوقت ذاته - بين الهَزْلى منه والجاد .

وإذا كان أداء الشِّعْر لدَى " الأُدَباتى " قد اتَّسم بالفكاهة والنَّقد الساخر؛ فإن الأمر مختلف فى حالة أداء شِعْر السِّيرة، إذ أن جَدِّيَّة هذا الأداء وما يتسم به من وقار فى التعبير والبيان لاتُماثله جَدِّيَّة ووقار فى حالة ما إذا كان الأداء يجرى فى شِعْر آخر غير شِعْر السِّيرة . وربما يكون هذا عَلامة على أن الموضوع الذى يعالجه الشِّعْر يشكِّل عاملاً حاسمًا فى تَخَلُّق التَّعبيرات الذى يتعين على المؤدى أن يُضْفيها عَلى هذا الأداء أو ذاك . وتبعًا لذلك ليس من المستبعد أن ينسحب هذا العامل الحاسم على كل ما يطرأ على الشكل الفنى نفسه من عمليات مُؤَثرة فى الإيقاع وسرعته، ومُؤَثرة أيضًا

(٢) هناك إشارات إلى وجود أداء يحمل مثل هذه الصفات فى دائرة تراث الإنشاد الشِّعرى العربى لكننا نركز هنا على الأداء المشابه للمَوَاوِيَة، والذى توافرت بشأنه معلومات فى الناحية الموسيقية بتفصيل ووضوح .

(٣) الأدَباتى أو الأدباتيَّة : طائفة من الفنانين يحترفون إلقاء الشِّعْر الفكاهى والزَّجَل السَّاخر، وأغلب ما ينشدونه مرتجل فى المعانى التى يوحى بها مقتضى الحال ..، والأدباتية كانوا مشهورين فى ريف مصر، لكن لا أحد يعرف على وجه اليقين متى نشأوا فى البيئة المصرية فليس لهم تاريخ متاح يذكر ..، وقد اشتهر الأدباتية بالنكتة والإضحاك وقلب الأشْعَار وصرف اللفظ الأصلى إلى معنى مغاير يؤدى إلى إهدار القياس وتحدث به المفارقة التى تثير الضحك. انظر : محمد فهمى عبد اللطيف : **ألوان من الفن الشعبى**، سلسلة المكتبة الثقافية العدد رقم ١١١، نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، يونيو ١٩٦٤، من صفحة ٧٤ وما بعدها .

فى كل مايتصل بالتفاصيل الصوتية التى من شأنها توجيه الأداء وجهة جادة وقورة، أو وجهة هَزْلية ساخرة وضاحكة.

إن " المَوَاوْيَة " ـ وكما تَنُم عنها طريقة الأداء فى السِّيرة ـ تضع "المَوَاوى" فى حالة أداء تَسْتقطب كل مشاعر الحماسة لَدَى المؤدى ولَدَى جمهوره، فتراه ـ فى شكل جلسته وفى حركات ذراعيه الدائمة وفى تعبيرات وجهه المختلفة ـ وكأنه يَحُث هذا الجمهور على الانتباه إلى أنه لم يجلس هذه الجلسة إلا ليقول لهم شعْرًا جادًا وقورًا، وأنه بهذه الحماسة والتَّأهُّب، شاهد على هذا التراث الشَّعْرى الذى يَرْويه، إن لم يكن يُوْحى لهذا الجمهور بأنه جزء من هذه السِّيرَة، أو نائب يُمَثل كل شخوصها بمختلف مواقفهم، وهو فى ذلك، ولذلك يعرف كيف يَتَلَفَّظ النَّغَمَة المناسبة (من وجهة نظره) مع هذا الشِّعْر ومتى يَمدها أو يُوْصلها أو يقْطعها أو يدْمجها مع غيرها من النَّغَمات، وكيف يمنحها كل الصفات الصوتية التى يتطلبها أداء هذا الشِّعْر بصوره المختلفة .

وعلى الرغم من أن الفارق بين هذا الأداء الجاد ونقيضه السَّاخر تحكمه فواصل صوتية طفيفة بحيث يَسْهُل تحويلها إلى الوجهة التى تتناسب وأهداف أى من النمطين؛ فإن " المَوَاوْيَة " مع ذلك لا تُقْتَرن بأداء " الأدَبَاتى " الهزلى إلا من ناحية المبدأ الموسيقى الذى يضع أداء الشِّعْر بين حَدَّى الغناء الصريح ونبرات لُغَة التخاطب الاعتيادية التى تجرى بين الناس . ولا تَعْنى وحْدَة هذا المبدأ أن " المَوَاوى " ربما كان فى سابق الزمن هـو " الأدباتى" نفسه، وأن موضوعات الشِّعْر وأغراضه هى التى اختلفت فَنَشَأ هذا التخصص . فـ " المَوَاوْيَة " نمط آخر يختلف فى تعبيراته ومَراميه عمًّا يهدف ويرمى إليه أداء المهرجين، ولذلك لا تُقْتَرن إلا بمثيلتها من طرق الأداء التى تتجه الوجهة نفسها فى التعبير والغايات والتى تتخذ من الجدية والوقار سنداً لنفاذ أفكارها . وإذا اقْترنت " المَوَاوْيَة " بأداء يحمل هذه الصفات فإنها تكون بذلك أقرب إلى ما كان يُعرف عند اليونانيين القدماء بفن الخَطَابَة، ذلك أن الخطابة عندهم كان لها موسيقاها وإيقاعها، ولا تختلف عن الأداء الموسيقى الصريح إلا فى المَدَى والمساحة، لكن ليس فى مَدَى النغمات ومساحتها، وإنما فى صفاتها، ذلك أن للخطابة هرمونيتها (أى أنها تتشكل من الناحية الأفقية من فواصل موسيقية صحيحة) ولها إيقاعها وجمالياتها وتعبيراتها وتحولاتها وانتقالاتها ..،وقد أدخَل القدماء الفصاحة إلى فَنّ الخطابة لأنها تَعْنى عندهم أن يَعْرف المرء كيف يُغَيِّر من النبرات أو يمنحها القوة أو أن يُلَطِّف منها أو أن يَقف منها موقفًا وسطًا، وكيف ينبغى له أن يستخدم النغمات الحادة أو الخفيضة أو التى تقع فيما بينهما، وأن يعرف أى الإيقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه النغمات(٤).

لقد كان الإيقاع والنَّغَم من السمات التى رسَّختها الخطابة انطلاقًا من المبدأ الذى قام عليه هذا الفن وهو أن كل تاريخ أو علم فلسفى أو مثل بسيط يُراد إظهاره ونشره على الناس فى صورة وقورة ينبغى أن يتوسَّل بالشِّعْر والنَّغَم . فالشِّعْر كان ـ عند القدماء ـ عماد الخطابة، يدعم النَّفس ويشكِّلها على الفضيلة، بل كان الشِّعْر المُنَغَّم (Recitative) لقرون طويلة يُعَد عند معظم شعوب العالم الوسيلة الأكيدة التى لاتخيب لنشر تراث الأجيال دون عوائق تتهدده، وبشكل يجعله غير قابل للتحور، حاملاً معه المعرفة بالدين والقوانين والعلوم والفنون .

(٤) انظر : فيوتو: **وصف مصر**، ج ٨، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الخانجى، (القاهرة) ١٩٨١، صفحة ١٩١.

(٥) يميل الأداء الموسيقى للنصوص الشِّعرية (الغناء) لأن يكون ذا حدود مشتركة مع الوحدات الشعرية (العروضية)، فى حين أن محيط الألحان وإيقاعها يأخذان فى الاعتبار محيط تنغيم النصوص الشِّعْرية وإيقاعها الموضوع لها، وهى الخاصية التى تتيح لنصوص الأغانى أن تُعَدَّل وفق الحاجة، وحتى تتلاءم مع أى أوضاع جديدة .

وبالرغم من أن هناك فاصلاً تاريخيًا وحضاريًا بين فَنّ الخطابة القديم عند اليونانيين وأداء " المَوَاوِيَة" المعاصر عند الشُّعراء فى صعيد مصر الأدنى : فإن وجه التشابه بينهما لايزال كبيرًا، وإذا كان المقام ليس بحاجة إلى حصر سائر أوجه هذا التشابه ؛ فإنه من الأهمية مع ذلك الإشارة إلى تلك الخاصية المشتركة التى يقوم عليها كل من النمطين والتى تدفع بأهدافهما إلى وجهة واحدة هى وقار الأداء وجدية الموضوعات، فقد ظلَّ الشَّاعر" المَوَاوى " ـ وحتى وقت قريب مضى ـ ينهج الوقار والجدِّية حينما كان يُوَقِّع شِعْر السِّيرة وينَغِّمه ويستخدم من النبرات مايُظهر المَعْنى ويلوِّن فيها حتى يُوحى بجَوِّ الأحداث والمواقف المختلفة التى تتضمنها روايته، وهو ـ فى ذلك ـ حريص كل الحرص على ألا يخرج بهذا الأداء عمَّا يراه جديرًا بهذا التراث الذى تناقله عن السَّلف الذين وقفوا منه موقف التقدير والاحترام . وهكذا بَدَا الشاعر " المَوَاوى " على مقربة من تلك الصورة التى رسمها الباحثون لشعراء بنى هلال الذين كانوا يترنَّمون بالشِّعْر الذى يحكى أمجاد قبيلتهم، وليس من الغريب أن يتصوَّر الشَّاعر " المواوى" أنه امتداد لهذا التاريخ وأمجاده .

من هذا الشَّاهد المطوَّل نَخْلص إلى أن خطاب الشِّعر وأغراضه المختلفة تُشَكِّل جميعًا عامل الأهمية الذى يلتقى عليه المخاطِب والمخَاطَب، وأن وظيفة عمليات التَّنْغيم والتوقيع التى تدخل على هذا الشِّعْر تُحَوِّل نبراته إلى جَرْس صوتى يعمل على حفظه وتثبيته فى الذاكرة ... وأهمية هذا الشاهد لاتكمن فى كونه يُقَدم تفسيرًا للمبادئ الأولية التى جاء بيانها فى الأمثلة التى تضمنها فحسب ؛ وإنما لأنه يقدم صياغة صحيحة للقاعدة الأوليَّة التى تنشأ عليها عمليَّات الغناء برمتها، وهى العمليَّات التى يتوازن فيها الشِّعر مع الألحان توازنًا إيقاعيًا (عَروضيًا) وتوازنا نغميًا(٥).

على أن الغناء، بصفة عامة، لايتشابه (فى جل خصائصه الفنية) مع فَنِّ الخطابة، لاسيما وأن لكل منهما نشأته الخاصة ومسيرته التَّاريخية المستقلة، كما أنه (أى الغناء)، وخاصة الفولكلورى منه، لم يتوقف ـ بطبيعة الحال ـ عند هذه القاعدة الأولية إذْ تجاوزها، وأفاد من مراحل التاريخ المتوالية ومن التراكمات الثقافية "الفنية" المتعاقبة وتسلَّح بدينامية خاصة لاتفصل (من حيث الإنْشَاء والتَّخَلُّق) بين الشِّعر وألحانه، بل تدفع بهما أثناء الأداء الحىّ دفعة واحدة فى آن . وفضلاً عن ذلك، راح هذا الغناء يتخذ وضعية خاصة من حيث درجة تأثيره ومداها فى تشكيل الطبائع المزاجية عند الناس، وكذلك من حيث العوامل والأسباب التى تُهَيِّئ لحدوثه أوتجعله ضرورة مُلِحَّة تتطلبها مناسبة ما دون أخرى، أو تجعل أداءه منوطًا بأفراد دون أفراد آخرين .

وفق هذه المواضعات، تشكَّلت نظرة الأفراد للغناء وتكوَّنت لديهم المعايير التقييمية " الضِّمْنِيَّة " لكل شكل غنائى ولكل طريقة أداء. بيد أن هذه المواضعات (العامة) ظلَّت، حتى يومنا هذا، لاتقدم تفسيرًا واضحًا لمقدار الأولويَّة، أو الأهميَّة التى يعطيها الجمهور لكل من عنصرى الغناء (النَّص الشِّعرى والنَّص الموسيقى) . كما أنها لم تقدم صورة واضحة لتلك المعايير " الضِّمْنِيَّة " التى يستند إليها هذا الجمهور لتقييم الغناء الدائر فى المجتمع ... وتُرك الأمر لكثير من التأويلات والاجتهادات التى راحت تطلق أحكامًا عامة وملتبسة تناقضت مع معطيات الواقع الفنى الفولكلورى، فمنها مذهب إلى الاعتقاد بأن النَّاس يضعون الشِّعْر فى صدارة الغناء من ناحية الأهمية، ومنها ما خَصَّص هذه المكانة (عند النَّاس) للحن وطرائق الأداء والأساليب . ومنها

ما نسَب للنَّاس تفضيل أصناف غنائية عن أخرى ..إلخ. وهو أمر يجعلنا نُقِر بأننا أمام جدليَّة معقَّدة لاتحتمل الأحكام العامة، كما يجعلنا (ونحن نسعى لالتقاط حلٍ لهذه الجدلية) نتوخى الحذر، خاصة وأننا حريصون على ألا ننْسب للواقع الموسيقى الفولكلورى بكل مناحيه المعيشة (وهو مصدرنا الأساسى) مالا يَنْطق به هذا الواقع.

لقد لوحظ ـ فى كثير من العمليَّات الغنائية الفولكلورية ـ أن الشِّعْر بَدَا وكأنه يتميز (عند النَّاس) بالصّدارة، ويُعْتَمَد عليه ممثلاً رئيسيًا لخط التواصل المباشر بينهم وبين المغَنِّـــى (وكان هذا فى الأداء الغنائى لدى المغنين المحترفين)، وخاصة فى الغناء الممتد، ومنه الغناء القصصى، حيث بَدَا أن جلسات الاستماع تُظْهِر أن الشِّعْر محور الأداء يلتف حوله الناس لما يقدمه من صور وأفكار وأحداث ومواقف وشخصيَّات. وعلى العكس من ذلك، لوحظ فى مجالات أخرى ـ ومنها مجال الإنشاد الدينى ـ أن الأداء يُرَكِّز بطرق متعددة على الناحية الموسيقية، ويجعلها محور التواصل المهيمن مع الجمهور .

وإذا كان الشِّعْر (فى الحالتين السَّابقتين) يصيغ مثالاً لتَقدُّم مكانته فى الغناء على الناحية الموسيقية، وأن الموسيقا تصيغ ـ فى المقابل ـ مثالاً لتَقدُّم مكانتها على الشِّعْر، فكيف إذًا يتحدد عند النَّاس ما يمكن وصفه بـ : " القيمة " فى الغناء، وإلى أى من العنصرين تُنْسب هذه القيمة ؟ .

من الجائز الحكم على الغناء (غير الفولكلورى) بأن أحد عنصريه (شعرًا كان أو موسيقا) يمكن أن يتصدر المكانة الأولى فى عملية الغناء دون الآخر، أو أن كلا منهما يتبادل مع الآخر هذه المكانة لأسباب، إن لم تكن فنية مباشرة، فإنها فى كل الأحوال تتصل بطبيعة الثقافة التى ينتمى إليها هذا الغناء (غير الفولكلورى) كما تتصل أيضًا بطبيعة الغرض الفنى الخاص الذى يمكن أن يُنْشِئ صيغًا غنائية بعينها قد يَبْرُز فيها أحد العنصرين أو يتقدم على الآخر . على أن الأمر مختلف فى حالة الغناء الفولكلورى، فإذا كان الشِّعْر فيه يصوِّر الأحداث والمواقف ويجسِّد الشَّخصيات .. إلخ ؛ فهذا لايعنى أن الألحان المرتبطة بهذا الشِّعْر وطريقة أدائها بالأساليب المختلفة تلعب دورًا ثانويًا، فالغناء لدى المحترفين (خاصة) لايتشكَّل من مجرد وجود لَحْن ما مع نص شِعْرى دون أن تكون هناك مراعاة ـ مُلْزِمة فى معظم الأحوال ـ لكيفيَّة تواجد هذا اللحن مع ذاك الشِّعْر وفق كل نمط غنائى، ووفق الدور الذى يلعبه هذا النمط أو ذاك. فالموَّال على سبيل المثال ـ وهو شكل شعرى فى المقام الأول ويجتذب النَّاس بما يقدمه من حِكَم وعِبَر وصور مختلفة من الحياة ـ يأتى غالبًا فى صيغ قصيرة وبعدد قليل من الشطرات، وفى حالة الأداء الغنائى يسترسل المُغَنِّى ويُظْهِر مهارات فى الأداء تُثير وتُشْجى، ويطول الأداء ليصل فى زَمَنه إلى أضعاف الزمن الذى قد يُستَغْرق فى حالة ما إذا اكْتُفِىَ بسرد هذه الشطرات (القصيرة)، أى أدائها بدون ألحان (الأداء بطريقة العَدّ) . وفى الغناء القصصى تَكْثُر الشطرات الشِّعْرية ليتجاوز عددها المئات، بل الألوف ، كما فى السِّيَر الشَّعبية، لكن الألحان التى صيغَت لهذا الغناء تبدو قليلة وقصيرة، تتكرر دَوْمًا، وتمتد فى سَعْى متواصل لاستيعاب هذا الشِّعْر الغزير المتلاحق . وعلى الرغم من أن الجانب الموسيقى فى المثال الأول (الموَّال) كان واضحًا فى احتوائه عُنصر الزَّمن الذى استغرقه الأداء الغنائى، وكان بارزًا ومتقدمًا ؛ فإنه ليس زعمًا صحيحًا القول بأن الموسيقا كانت أكثر أهمية من النَّص الشِّعْرى، وليس صحيحًا أيضًا القول بأن الموسيقا أقَل أهمية من

الشِّعر لأنها توارت خلف شطراته الكثيرة، كما فى المثال الثانى (الغناء القصصى). فالكَثْرَة أو القلَّة التى يُوجد عليها أى من عنصرى الغناء ـ الشِّعْر والألحان ـ ليست دليلاً على أن هناك أهمية " فنية " خاصة متعمَّدَة تُعْطَى (من قِبَل المغنى وجمهوره) لعنصر دون عنصر آخر فى الأداء الغنائى، وينطبق الحال ذاته فيما لو تَصَدَّر أى من عنصرى الأداء وتوارى خلفه العنصر الآخر، فمهما تَكُن المساحة التى يشغلها كل منهما فى الأداء وكذلك مهما تَكُن درجة الفنية التى يأتيان بها أوعليها فى الأداء ؛ فإن لكل منهما دورًا أساسيًا فى رسم مسار الغناء وفى تحديد الشَّكل، كما أن هذه العلاقة ـ ولأنها تُصَاغ بآليَّة معيَّنة ـ كفيلة بوضع كل نمط غنائى على مرتبة المراد الذى يتعين عليه بلوغه .

لقد أظْهَر النشاط الموسيقى الفولكلورى حالات (من الغناء) تبدو متباينة فى هذه النواحى إلى حَدٍ تَسْهُل ملاحظته، كما أنه ـ وفى الوقت نفسه ـ يُقَدم تفسيرًا يمكن تَقَبله لما ينطوى عليه هذا التباين . فـ " الشِّتِّيوه " و "الغنِّيوه " عند البدو فى مصر، وكذلك " اللقْلَقَه " أو " القَلْقَلَه " فى واحات مصر الغربية، وفى بعض الحالات الغنائية المرتبطة بالعمل الزراعى وأعمال الجَرّ والسَّحْب وما شابه، تتحوَّل فيها كلمات النَّص الشِّعْرى أو بعضها إلى مجرد " صَوْت " يحمل نبرات الألفاظ، وهى ألفاظ مُدْغَمة تارة، وممدودة تارة أخرى، وتجرى فى سياق الأداء الغنائى. ويبقى أن التَّمَسُّك بأداء هذه الأشكال الغنائية يَدْعَمه أن المؤدين يتعاملون مع النَّص الشِّعْرى (الكلمات) فى إطار معرفتهم بالمعْنَى العام الذى ينطوى عليه هذا الشِّعْر، والذى يبدو أنه مُتَوَارث على هذا الحال . ويزداد التَّمَسُّك بأداء هذه الأشكال لأنه لابديل عنها فى تمثيل الجانب الصوتى (الموسيقى) للموقف أو المناسبة التى نشأت عنها . ويبدو أيضًا أن التقاليد التى أبْقَت على هذه الأشكال الغنائية مرتبطة بمناسباتها أنشأت مبدأً أمْكَن معه معالجة النَّواقص والفراغات التى تعترى منظومات هذه الأغانى، والتى ربما حدثت بفعل تَقادُم زمنها، أو بفعل ضعف ذاكرة المؤدين، حيث إن الأخيرة غالبًا ما تؤدى إلى تَكَسُّر النَّص . ولذلك قد يُصَادَف وجود مقاطع أو ألفاظ غير واضحة المَعْنى أو ألفاظ لا دلالَة لها، وقد وُضِعَت لمجرد الحفاظ على سلامة الوَزْن ويأتى هذا كله دون الإخلال بالدور الأساسى الذى يلعبه هذا الغناء فى مناسبته الطبيعية، ودون الإخلال أيضًا بالحالة المزاجية التى تنشأ عن أداء هذه الأشكال أو المشاركة فى أدائها .

وثمة عمليَّات غنائية أخرى بَدَا فيها أن الشِّعْر له الصَّدارة، وهى العمليَّات التى تُمَثلها أغانى النسوة أثناء تهنين أطفالهن وأثناء أداء بعض الأعمال المنزلية، وفى مجالس العَزَاء، وإن كانت المُتْعَة الفنية التى تنشأ لديهم ـ من تأثير جَرْس الصوت ومن توافق التَّنْغيم وتآلف مساراته ـ تشير إلى أن ثمة حضورًا قويًا ومُؤَثِّرًا للعملية الصوتية المتمثلة فى التَّغَنِّى بالشِّعْر، وإن ظَل الناس لايملكون الوسيلة للتعبير عن تقديرهم لهذه الناحية الصوتية بالغة التعقيد، ويساعد على ذلك أن مناسبات الأداء تلك، وتقاليدها، رسَّخَت مفاهيم بعينها ـ حول عمليَّات التصويت التى تجرى فيها ـ باعدت بين هذه العمليَّات الصوتية وبين أن توصَف بأنَّها مَنْحى من مَناحى الغناء.

بجانب ذلك لايخلو الواقع الموسيقى الحَىّ من الأمثلة الغنائية التى يتوازن فيها ـ وبالتساوى ـ عنصرا الغناء (الشِّعْر والألحان)، ويتجلى هذا التوازن على نحو خاص فى طُرق الأداء والأساليب حيث تَظْهَر الخواص المشتركة بين عنصرى الغناء، ومن ذلك أن محيط الألحان وإيقاعاتها يَأْخُذان فى الاعتبار محيط تَنْغيم النصوص الشِّعْرية

وإيقاعاتها . كما يتجلَّى هذا التوازن أيضًا فى وضوح النَّص ومباشرة معانيه، مقابل بساطة الألحان المستخدمة والتى يسهِّل ترديدها . ولعلَّ الشاهد على ذلك يأتى فى أغانى النسوة التى يرددنها فى مراحل العرس فى ريف مصر، ويأتى أيضًا فى أشكال المواويل التى يرددها الأفراد فى جلسات السَّمر وأثناء أداء بعض الأعمال .

وفى تقاليد التلقِّى، ثمة حالات مميزة يحكمها ـ مايمكن تسميته ـ عامل " التَّهيُّؤ المُسبق "، تتمثل فى مجالس الأذكار (عند الرجال) وفى حضرات الزَّار (عند النساء) .حيث لايكترث المشاركون ـ عادة ـ بمتابعة تفاصيل المعانى والصور التى يقدمها النص الشِّعْرى (المُغنَّى)، ذلك أن التَّهيُّؤ المسبق هذا، من شأنه دَفْعهم إلى الاندماج، وربما " التَّوحد " مع موضوع الأداء، ومع كل ما ينطوى عليه من رموز ودلالات، وكذلك التَّوحد والاندماج مع الحالة الصَّوْتية التى صيغت (فى هذه الممارسات صياغة خاصة) لتَدْفَع بالمشاركين إلى بلوغ مرادهم الذى أتوا من أجله . وفى إطار عامل التَّهيُّؤ هذا، يمكن إضافة " مجالس العزاء النسائية " حيث تخضع لذات العامل، وإن كنا لانتجاهل الدور الواضح الذى يلعبه الشِّعْر فى الارتفاع بدرجة الاندماج مع هذه المناسبة (تحديدًا) وخاصة بما يقدمه من صور ومعان .

يَبْقى ممَّا أوردناه، أن هذا الغناء الفولكلورى ظل يحتفظ بميزات فنية قادرَة على صياغة المزاج الموسيقى واستحضاره وقت الحاجة ، وتأتى المتعة الفنية لتكون عاملاً أساسيًا ومميزًا فى صياغة هذا المزاج، حتى وإن كان هذا الغناء (فى بعض أشكاله) لاينطوى فى ظاهره على هذه الميزات[٦]. غير أن ردود الأفعال ـ عند الناس ـ لاتُظْهر بوضوح ما يمكن اعتباره استجابة خاصة للناحية الموسيقية، أو ما يبدو أنه متعة فنية حققها هذا الأداء الغنائى، أكثر مما تُظْهر أنه انفعال مباشر مع الصور التى يقدمها الشِّعْر لحظة الأداء، وهى الملاحظة التى طالَما أوْحَت بالتفسيرات الملتبسة التى تتناقض مع كُنْه العمليَّات الغنائية ووظائفها . صحيح أن الشِّعْر هنا هو الظَّاهر ويقدم المحتوى الذى نُصبت له جلسة الأداء الغنائى، لكن يبقى ـ مع ذلك ـ أن المتلقى وهو يتجاوز التفاصيل الفنية التى تقوم عليها عمليات الغناء ـ وخاصة فى تحويل لُغَة الكلام الشِّعْرى إلى جَرْس صوتى متعدد النبرات والنغمات، له مَدَّات ووقفات ووصل وفصل وسرعات وتمهُّلات إلى آخره ـ لايكون فى منْأى عن تأثير هذه العمليات الموسيقية التى يأتى عليها الشِّعْر . ولابد أن لهذا التَّأثير تقديرًا ضِمْنيًا، لاسيما وأنه يتجه عادة ناحية الإمتاع الفنى (الموسيقى) . لكنه ـ أى هذا التقدير ـ لايَتَشكَّل أو يُصاغ على هيئة ردود أفعال واضحة ومباشرة تشير إلى هذه الناحية الغامضة، فمظاهر الشعور بهذه المتعة الفنية تتوارى عادة خلف ردود أفعال عامة تبدو فى ظاهرها أنها نَشَأت بفعل التواصل مع الشِّعْر وصوره المختلفة دون بقية العناصر الأخرى التى يقوم عليها الأداء الغنائى، وهى ردود الأفعال التقليدية والدَّارجة التى لاتقف بطبيعة الحال عند حَرَكَة أو تصرُّف إبداعى " حِرَفى " معين فى الأداء الموسيقى، وهى السِّمَة العامة للمستمع التقليدى الذى يتجاوب ويستوعب ويتأثر بحركة النغمات وبأساليب الأداء الموسيقى، لكنه لايمتلك القدرة على تفسير جزئيَّات هذا الأداء أو تعيين مواطن الإثارة والإبداع فيه .

وفق هذه المفاهيم ربما تتضح مكانة الشِّعْر (فى الغناء الفولكلورى) قياسًا إلى مكانة الألحان، ومكانة الألحان قياسًا إلى مكانة الشِّعْر، ولا فارق هنا بين الغناء الذى ينتجه الموسيقيون المحترفون والغناء الذى يساير مناشط الحياة عند العامة من

(٦) هناك تقاليد تربط بين الشِّعْر والأداء الموسيقى من أجل تأدية وظائف مباشرة ومحددة، وتأتى فى ذلك الأغانى التى تؤدى لتنويم الأطفال وأثناء الاشتغال فى بعض الأعمال وفى حضرات الزَّار وفى مجالس الأذكار الصوفية وفى المآتم . لكنها جميعًا لاتخلو تمامًا من الميزة التى تثير المتعة الفنية ولو بدرجات متفاوتة . وتكتسب هذه الملاحظة مزيدًا من الوضوح إذا ما نظرنا إليها فى إطار الفكرة العامة التى تعنى : أن من طبيعة الأداء الموسيقى أن يُضْفى روحًا على الأصوات التى تُنَظَّم فى إطار علاقات نغمية محددة، حيث ترتفع درجة التعبير (بانتظام هذه النَّغمات) إلى مستوى لايمكن بلوغه إلاَّ فى نطاق متعة فنية، انظر : آرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، القاهرة ، ١٩٨٦، صفحة ٢٣٨.

الناس . ويبقى (فيما بيَّنَّاه) أن ثمة فارقًا ينحو نحوًا بنيويًا يُمايز بين الألحان وبعضها البعض . هذه الفارق يَكْمن فى تَرْكيب اللحن، حيث توجد ألحان تقوم على جُمل موسيقية " تامة" كما توجَد ألحان لاتتمتع بهذه الميزة فى تمام صورتها أو فى أدناها، ويتوافق هذا القول مع حقيقة أن هناك نَصًا شِعْريًا غنائيًا شعبيًا يُوْصَف بأنه قوى فى صوره ومعانيه، ويلتزم بقواعد البَحر ومعطياته الصوتية من إيقاع وقوافٍ.. إلخ، أو يُوصَف بأنه نَص ضعيف لأنه يفتقد هذه الميزات. هذه الفوارق عالجها بعض الدَّارسين بوصفها معايير تقييمية من ناحية ومايزوا بها بين اللحن والشِّعْر لصالح طرف منهما، وبوصفها، من ناحية أخرى، معايير مُفاضلَة تضع واحدًا منهما فى الصَّدارة وتُوارى الآخر خَلْفه.

أمَّا عن الكيفية التى يحافظ فيها أى من عنصرى الغناء على العنصر الآخر ـ وهو أمر طالما انشغل به الباحثون ـ فيمكن التَّذْكير بداية بأن الشِّعْر " فى الغناء " هو عادة الذى يتطلب المعالجة، ونقصد بذلك المعالجة الفنية فى المقام الأول، حيث تَدخُل على إيقاعاته وقوافيه التغييرات الصوتية، من مدّات وتقصير ووقف ووصل.. إلخ . ويجرى هذا وفق مقتضيات الموسيقا، والتى يظل التَّحكُّم فى مفرداتها وتراكيبها يدور فى معظم الأحوال فى دائرة قواعدها هى وليس فى دائرة قواعد الشِّعْر . وهذه المعالجة لاتَحُول ـ بطبيعة الحال ـ دون ارتباط موضوع شِعْرى بعينه بلَحْن مميز بعينه كما هو الحال فى "بعض " الأغنيَّات الشَّهيرة فى الثقافة الموسيقية الفولكلورية، وكذلك فى " بعض "نصوص القصص الغنائى المعروف . وفى هذه الحالة قد يُستخدم أى من العنصرين (الشِّعْر والألحان) لاستدعاء الآخر إلى الذَّاكرة . كما لاتَحُول هذه المعالجة أيضًا دون نشوء عمليَّات غنائية لبعض الموضوعات الشِّعْرية وخاصة الموضوعات التى لا تستقيم إذاعتها أو نشرها بين النَّاس بطريقة ممتعة وجاذبة إلا بالتغنِّى بها . ويبدو أن نشأة هذه العمليَّات (الأخيرة) جاءت وفق ما يمكن وصفه بـ " مبدأ الضرورة الغنائية "؛ أى أن تخضع بعض الموضوعات الشِّعْرية" لطريقة" غنائية بعينها، وليس شرطًا فى هذه الحالة أن تحتفظ هذه الموضوعات بألحَان مميَّزة، مثال ذلك ما يجرى" لأغلب " نصوص القصص الغنائى وخاصة القصص الشَّائع عند المنشدين الدينيين، حيث تَبْرز "الطريقة " الغنائية المعروفة لديهم، فى حين لا يثبت هذا القصص عادة على لَحْنٍ مميز واحد، وقَد تندرج السِّيرة الهلالية لدى محترفى أدائها فى مصر تحت هذا المبدأ أيضًا : (الضرورة الغنائية)، خاصة وأن وسائل إذاعتها لم تكن مرهونة بالضرورة بعمليَّات التَّنْغيم ، أو هكذا كانت فى سابق زمانها كما تذكر بعض الروايات. ويُسْتَخلَص من هذا كله : أن الألحان وكذلك " طريقة الأداء" هما اللذان فى إمكانهما الحفاظ على الشِّعْر، أو الحفاظ على موضوعات شِعْرية بعينها، وخاصة إذا ماكانت نشأة هذا الشِّعْر وموضوعاته مرتبطة بعملية غنائية قائمة على استخدام ألحان مميزة، أو قائمة على اتباع " طريقة " خاصة فى الأداء. فمن خصائص الألحان، وكذلك " طرق " الأداء أن استدعاءها إلى الذَّاكرة يكون أيْسَر من استدعاء الشِّعْر، وإذا ماتَمَّ استدعاء اللحْن أو " طريقة الأداء " سَهُل استدعاء الشِّعْر المقترن بهما. وثمة شواهد كثيرة تؤكد هذه الخاصية، ليس فقط فيما قدَّمناه من أمثلة كـ : " المَوَاوْية " أو فَن الخطابة السَّالف ذكرهما؛ وإنما فيما مَرَرْنَا به خلال التَّجربة الميدانية الطويلة. من ذلك على سبيل المثال، أنه عندما كنَّا نطلب من المؤدين (بعد تسجيل الغناء تسجيلاً صوتيًا) أن يعيدوا علينا ذِكْر شطرات الشِّعر التى وَرَدَت

فى الغناء المسَجَّل (لأنها غير واضحة) يستعصى عليهم الأمر، ولم يفْلح أغلبهم فى قول النَّص المطابق للتسجيل أو القريب منه إلا عن طريق التَّرَنُّم به، وهى ـ وكما تَبَيَّن ـ الوسيلة النَّاجعَة والمعتادة لتَذَكُّر الشِّعْر المُغَنَّى .لكن هذه الشَّواهد (وتفسيراتها) ظلَّت موضع شَك وجَدَل، وخاصة عندما تتكاثرعلى سَطْح هذا الجَدَل الآراء التى تَزْعُم أن تأليف الشِّعْر ـ فى الغناء بصفة عامة ـ يسبق عملية الغناء، أو أن الألحان و" طرق " الأداء تَدْخُل على هذا الشِّعْر فى مرحلة لاحقة. وعلى كل الأحوال حَسْبُنا ، ونحن نتحدَّث عن عمليَّات غنائية فولكلورية فى المقام الأوَّل، أن الواقع الموسيقى الحَىّ لايزال يُؤكد أن الأداء هو المجال الأمْثل الذى تَحْدُث فيه سائر العمليَّات الفنيَّة وهذه العمليَّات إن لَم تكن إنْشَائية، فهى ـ فى أغلب الأحوال ـ عمليَّات من خصائصها التغيير الدائم الذى يصيب الشِّعر، سواء فى صورة تَحْسين وتجويد، أو فى صورة خَلَل وتَكَسُّر . وتتحدد وجهة هذا التغيير ونتائجه، وفق عوامل متعددة، من بينها ظروف الأداء ومتطلباته، واختلاف المؤدين وتباين قدراتهم ومواهبهم .

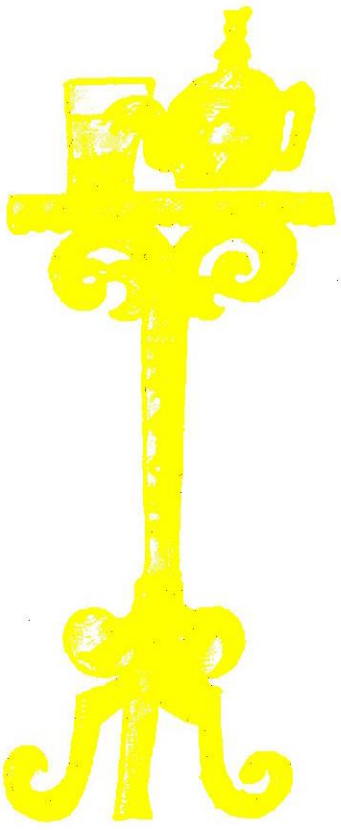
على أن الشِّعْر (فى الغناء) قد ينطوى بصورة ما على دور بنيوى، وخاصة إذا كان هذا الدور يتعلق بصورة أو بأخرى بتكوين الشَّكل الموسيقى، فالشطرات الشِّعْرية القليلة العدد والتى تقوم عليها أغْنيَّة قصيرة تحكم عادة شكل الغناء، والذى يأتى بدوره ملائمًا لهذا القصَر . كما أن الشِّعْر الغزير ـ والذى يصل فى عدد شطراته إلى مئات الشطرات كما فى الغناء القصصى ـ لابد وأن يُؤَثر فى شكل الأداء الغنائى والذى يأتى بدوره طويلاً وممتدًا بَل متعدد الأقسام أيضًا لكى يستوعب غزارة هذا الشِّعْر ويساير مايقدمه من صور ومواقف وأحداث متعددة .

هذه الأمثلة، وغيرها، قد تُفسِّر الأسباب التى باعدت بين الأفراد فى مجتمع الثقافة الشعبية وإمكانية استخدامهم التعابير والمصطلحات التى تشير إلى الناحية الموسيقية، وخاصة التى تشير إلى طُرق أو عمليَّات موسيقية فنية بعينها، وهى الأسباب نفسها التى حَمَلَتهم على تَبَنِّى الكثير من التعبيرات البديلة ذات الدَّلالة الضِّمنية التى تستوعب ـ فى آن ـ الشِّعْر ومقاصده والأداء ومناسبته والمؤدين وصفتهم[٧]. بل تتجاوز هذه المقومات، وتتجاوز أيضًا البناء الفنى نفسه، تَسْتَدْعى إلى الذهن المكان والزمان وكل الدَّلالات التى تتصل بعملية الأداء أو تحيط بها . فعلى سبيل المثال حينما يأتى ذكر لفظ " عَديد " أو "تَعْديد" (وهو مصطلح شعبى دارج معناه فى اللغة لايشير إلى شكل شعرى بعينه ولايشير أيضًا إلى ارتباطه بالغناء على نحو صريح) ؛ فإنه يُشير إلى المقاطع الشعرية التى تجرى على ألْسنَة السيدات فى مجالس العَزَاء وهُنَّ يرتدين السَّواد، وقد يَلْطمن الخدود، وهو فى الوقت ذاته يُشير إلى تلك الطريقة فى الأداء التى يتحوَّل فيها القول الشِّعْرى إلى جَرْس صوتى حزين النبرات يتداخل مع نحيب النسوة ومع عويلهن، وذلك كله لايعهده المرء إلا فى المآتم وفى أوقات الحُزن . وكذلك عندما تتردد عبارة " قصة أبو زيد الهلالى سلامة " وهى أيضًا صيغة اصطلاحية ضمنية تُشير إلى منظومة العناصر التى تتصل بعالم السِّيرة الهلالية فى الثقافة الشعبية، أى السِّيرَة فى أحداثها وشخصيَّاتها، وتُشير إلى قُطفها وأمثالها وأقوالها المأثورة التى تتردد فى مجالس الأجداد والآباء، وتجرى على ألْسنَة العامة، كما تُشير إلى الأداء الغنائى والصور المعهودة لمجالس الاستماع إلى الشُّعَراء والمغنين .

(٧) من هذه التعابير : التَّحْنين، التَّهْنين، العَديد، أو التَّعْديد، الموَّال، الضَّمَّة، الشَّتَّيوه، شَدَّاللهْجَه، الحَدْو، المديح، النُّميم ، المرْبوع، الجَنْزير. والمدَّاح، المؤاوى، الشَّاعر وغيرهم . ولاتستخدم كلمة " غِناءٌ أو " أغنيَّه " فى الثقافة الشعبية المصرية إلا فى أضيق الحدود.

الموسيقى العراقية بين التقليدية والشعبية

تيمور أحمد يوسف



إن تأثير الموسيقى فى النفس البشرية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بقابلية الفرد على الإحساس والتفهم، فالإنسان عدو ما يجهل بطبيعته، والإنسان العربى البسيط يمكنه أن يتفهم مفردات لغته العربية ولهجته المحلية وموسيقاه التى يستمع لها ويرددها خلال دورة حياته، لكنه رُبما لا يُطلب منه أن يتفهم اللغات الأوروبية، أو الموسيقى الكلاسيكية. ويمثل التراث الموسيقى بشقيه " التقليدى والشعبى " مساحة كبيرة وواضحة فى ذاكرة كل الأمم فى جميع أنحاء العالم، هذا ما يؤكدْ أن للموسيقى أهمية بالغة فى ثقافة جميع الشعوب وارتقاء الأمم وتقدمها وحضارتها، وهنا يجب أن نُدرك بحرصٍ واهتمام شديدين أن التراث الموسيقى العربى بمختلف أنماطه التقليدية والشعبية هو نتاج تراكمات إبداعية استوعبتها ذاكرة الحضارة العربية الإسلامية بالتصاهر والتفاعل مع كل الحضارات الأخرى، ولذا وجب علينا مُواصلة الاهتمام بالبحث والدراسة للمحافظة على هذا التراث بدراسته وتدوينه لإحيائه بتحقيقه ونشره، ويعتبر العنصر الموسيقى هو أحد أهم مظاهر الحضارة العراقية القديمة (٣٧٠٠ ق. م) والمُكتسبة من تعاقب عدة حضارات هى: السومرية، الآكادية، البابلية، الآشورية وما تلاها من ثقافات وحضارات، فقد توارثت الأجيال المتعاقبة على مر التاريخ تراثًا موسيقيًا غزيرًا، ما زال يحتاج إلى بذل الجهد من الدارسين والباحثين، لأن مثل هذه الدراسات ترتبط بنتائج أبحاث التقنيات الأثرية الموثقّة، من حيث طبيعة النغم، والمقام، والأداء اللحنى، والآلات المصاحبة فى كل الاحتفالات والمناسبات الخاصة بالعزف والغناء، وقد ذُكِر فى بعض المراجع العلمية أن الموسيقى العراقية تُعرفُ بموسيقى " بلاد ما بين النهرين " أى نهرى " دجلة والفُرات "، حيث كان

للموقع الجغرافى الذى انبثقت منه تلك الحضارات القديمة دور فى حياة سكانها، وقد تم العثور على بعض القطع الأثرية التى تعود إلى ما قبل التاريخ وفيها ما يدُل على استخدام آلات موسيقية مثل آلة " القيثارة "، ويعتقد أنها أقدم قيثارة وجدت فى العالم هى : " قيثارة أور[1] " التى وجدت فى جنوب العراق.

وتعد فترة الحكم الإسلامى فى العراق تتويجًا لحضارته، خاصة أن مدينة بغداد أصبحت مركزًا للعلم وللإشعاع للحضارة العربية والثقافة والفنون، كونها استوعبت جميع الثقافات من أعراق وشعوب مختلفة مثل : الأتراك والأذربيجان والفرس وحتى الرومان، امتزجت موسيقاهم بموسيقى الشعوب الأخرى، لكن الموسيقى العراقية تميزت فى كونها اختلطت بالأصالة والتنوع وانفردت بإظهار طابعها وشخصيتها الموسيقية المنفردة.

ومن أهم ملامح الشخصية الموسيقية العراقية سواء فى وسط العراق أو شماله أو جنوبه تقاليد الغناء الذى تميز بخصوصية تجعله مختلفًا فى تقاليده وألوانه الغنائية الشائعة، سواء الغناء التقليدى أو الغناء الريفى أو الشعبى.

(١) مدينة أور تقع فى مدينة الناصرية جنوب العراق، وهى مدينة أثرية سكنها السومريون فى القرن الخامس "ق. م"، بها الكثير من المعابد، وولد فيها خليل الله عز وجل أبو الأنبياء سيدنا " إبراهيم " عليه السلام.

أولاً : الغناء التقليدى " المقام العراقى "[2]

هو من معالم الشخصية الموسيقية المتوارثة، وهو من أهم " صيغ قوالب الغناء العراقى التقليدى " وهذا النوع من الغناء له نظام خاص وصارم فى " قواعد الأداء وأصوله "، منها ما هو رئيسى ومنها ما هو فرعى، ومِن قواعده أن يلتزمْ المؤدى بأحد سلالم الموسيقى العربية، أى ما يعرف فى نظرية الموسيقى العربية " المقام الموسيقى " مثل مقام : الراست، البياتى، السيكاه، الحجاز، الصبا، العجم عشيران والحسينى وغيرهم، ولكل من تلك المقامات مجموعة من الفصائل والأفرع التى تنتمى إليها، ولكل مقام درجاته التى تُشكّل ألوانه التعبيرية وطابعه الخاص، ولا يلتزم المُغنى أثناء الأداء الحر بأى وزن للإيقاع ويكون غنائُه مسترسلاً فى أحد المقامات، ويراعى فقط التوافق والانسجام فيما بين تسلسل درجات السلم وبين الأبعاد، ومنذ انطلاق البداية التى تسمى " بالتحرير " وهى عادة تبدأ فى الدرجات الحادة للمقام أى فى " الجوابات "، ونهاية الأداء ويُعرف بالتسليم، وما بين التحرير والتسليم يتشكّل الأداء من قطع وأوصال وميانات وقرارات يرتجلها المؤدى دون الخروج عن الانسجام للمقام الأصلى، وغناء المقام العراقى متوارث ويختلف عن باقى ألوان الغناء الأخرى، ويؤدى المقام على نوعين :

(٢) محمد الوردى، **الغناء العراقى**، الجزء الأول، الطبعة الأولى، مطبعة أسعد، بغداد، تشرين الثانى ١٩٦٤.

الأول : يؤدى بمصاحبة الوزن الإيقاعى والمصاحبة الموسيقية من بدايته إلى نهايته ويؤدى بالشعر العربى الفصيح مثل : مقام الإبراهيمى والحويزاوى والشرقى وغيرها.

الثانى : يؤدى بدون مصاحبة إيقاعية من بدايته، ويصاحبه الإيقاع فى " الميانات فقط " ويؤدى بالشعر العامى ويسمى " موال زُهيرى - أو حيّلاوى " وينتشر فى منطقة وسط العراق وخاصة فى " بغداد " ومنها : مقام الأوج، والحسينى، والبياتى وغيرها. ومنذ أوائل القرن الماضى كان الغناء العراقى مقتصرًا على " المقامات العراقية والأغانى الريفية " والبستات " والبستة تعنى " الأغنية البغدادية " ، وكان يُؤدى المقام العراقى فى الحفلات العامة والخاصة وفى بعض الأفراح والأعراس، وكان المؤدى

يتوسط الحفل ويجلس على مقعد يشبه المنبر وعلى جانبيه أعضاء الفرقة الموسيقية وجماعة المرددين.

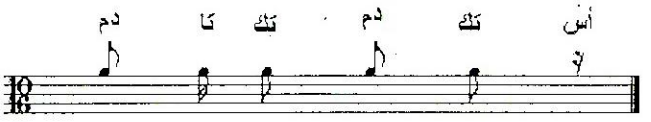
ويعتبر غناء المقام قديمًا وحديثًا من أهم معالم الغناء العراقى الذى يتميز بخصوصية تجعله مختلفًا فى تقاليده وألوانه الشائعة فى جميع أرجاء العراق والوطن العربى، ويقال إنه منقول عن الأسلاف من القدماء البابليين والكلدانيين والآشوريين والعرب فى الجاهلية والعباسيين، ويتم تناقله من الحفظة والمرددين من جيل إلى جيل، ومن أشهر المطربين العراقيين من الجيل الأول : محمد القبانجى، رشيد القندرجى والحاج هاشم الرجب، وهذا النوع من الغناء لم يدون موسيقيًا لكثرة التغيير والإضافات والارتجالات التى يؤديها المغنى فى كل مرة يؤدى فيها المقام، وبظهور الإذاعة العراقية (١٩٣٦) انتشر الاستماع إلى أغانى البلاد العربية وتذوقها، كما انتشر تذوق المقام العراقى وانتشاره فى جميع أنحاء البلاد من أصوات غنائية مُتقنة الأداء أسهمت فى الحفاظ على هذا القالب الغنائى المميز.

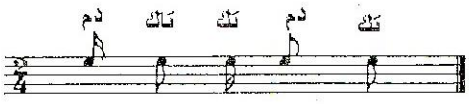
ومن أمثلة الشعر الفصيح لغناء المقام العراقى الأبيات التالية :

من شعر ابن الفارض غناها الفنان محمد القبانجى فى مقام السيكاه :

أدرْ ذكرَ مـنْ أهـوى ولـو بمنـامْ فـإنَ أحـاديثَ الحبيبَ مُدامُ
ليشهدَ سمعىَ منْ أُحب وإن نأى بطيفِ مُلامٍ لا بطيفِ منـامْ
فلى ذِكرُها يحلو على كلِ صيغة وإن مزجوه عذلىَ بخصـامْ
كـأن عذولى بالوصـالِ مبشّرى وإن كُنتُ لمْ أطمع بردِ سلامْ
وفى وصلِها عـامٌ لدى كالحظـةِ وسـاعةُ هجـرانٍ علىَ كعـامْ

ويصاحب غناء المقام الموزون بعض الإيقاعات، منها :

١ ـ إيقاع الجورجينه : وهو من الإيقاعات المميزة فى الموسيقى العراقية التقليدية والشعبية على السواء، وينتشر فى جميع أنحاء العراق ويدون كالآتى :

وميزان هذا الإيقاع مركب يتكون من عدد (١٠) وحدات " دوبل كروش "، مرتبة من حيث الضغوط الإيقاعية على شكل غير منتظم ويعطى جانبًا مميزًا للإيقاع وطابعه الخاص.

٢ ـ إيقاع الوحدة المقسومة : هو من الإيقاعات البسيطة المستخدمة بكثرة فى مجال الموسيقى العربية التقليدية والشعبية وميزانه يتكون من عدد (٢) من وحدة النوار، ويلاحظ تأجيل الضغط القوى فى الجزء الأول من الإيقاع إلى الزمن الثانى منه ليشكل نموذجًا متميزًا لشخصية هذا الوزن فى الموسيقى العربية ويدون كالآتى :

٣ ـ إيقاع الوحدة الكبيرة ويعرف بإيقاع الوحدة وميزانه يتكون من عدد (٤) نوار، وهو من الإيقاعات البسيطة المستخدمة فى الغناء العربى بشكل عام وفى مصاحبة غناء بعض المقامات العراقية مثل : مقام الشرقى رست، والشرقى دوكاه والمسجن، وهى أسماء متعارف عليها اصطلاحًا بين أهل الموسيقى والغناء ومتداولة فى العراق فقط، ويدون كالآتى :

ويلاحظ أن كلاً من الإيقاعات السابقة يتكرر بعد اكتمال دورته وحتى انتهاء الغناء أو أن ينتقل الوزن إلى إيقاع آخر أو سرعة مختلفة.

أما عن المقامات الموسيقية المميزة والمستخدمة فى العراق بصفة خاصة فى غناء المقام أو فى أداء الموال أو الميانات الآتى :

مقام المخالف : وهو نغم انفرد به العراق، وهو عقد خماسى مكون من خمس درجات ويستقر على درجة السيكاه، وسمى بالمخالف لأنه خالف " مقام السيكاه " ويغنى هذا النغم بشعر عامى غالبًا " زهيرى " وترتيب أبعاده كالآتى :

وهو يعبر عن الحزن والألم، وقد أُطلق على بعض المقامات المتداولة فى العراق أسماء لبعضها عن طريق المغنين من جيل إلى جيل، ولمْ تُذكر الأسباب الحقيقية التى أدت إلى تلك الأسماء المتداولة حاليًا، وربما بعضها جاء بأسماء أجناسها، ومنها بأسماء مؤلفيها، ومنها بأسماء المدن والقرى والقبائل، ومنها ما جاء بأسماء بعض الأحداث والمناسبات الاجتماعية، ومن أمثلة ذلك :

مقام محمودى نسبة إلى مخترعه واسمه محمود، مقام منصورى نسبة إلى المغنى العباسى منصور زلزل، مقام إبراهيمى نسبة إلى المغنى إبراهيم الموصلى، مقام العراق نسبة إلى دولة العراق، ومقام الحجاز نسبة إلى إقليم الحجاز فى المملكة العربية السعودية.

أما الفِرقْ الموسيقية المصاحبة لغناء المقام فتتكون غالبًا من :

آلة السنطور البغدادى : وهى آلة تشبه آلة القانون العربى ولكن يعزف على أوتارها بمضربين بخلاف آلة القانون التى تعزف بريش فى الأصبعين، وآلة الجوزة وهى آلة تشبه آلة الرباب الشعبى ويطلق عليها (الكمان البغدادى)، وناقر الدُنَبُك (الطبلة) وطارق الرق (الدف الزنجارى)، ويُضاف إليهم آلة العود.

ثانيًا : الغناء الريفى :

يعتبر الإطار الاجتماعى الذى يشمل جميع العادات والتقاليد والمعارف الشعبية والخبرات المتوارثة أساسًا للملامح المشتركة بين بعض الشعوب العربية مثل منطقة

الخليج العربى : المملكة العربية السعودية، دولة الكويت، دولة الإمارات العربية المتحدة، دولة قطر، مملكة البحرين، وسلطنة عمان، وهناك الكثير من تشابه بعض العادات والتقاليد فيما بينهم، وتختلف فى بعضها مثل : أساليب استخدام الموسيقى والغناء التقليدى أو الشعبى، وأساليب مصاحبة الآلات الموسيقية وبعض المقامات والإيقاعات المصاحبة للغناء فى المناسبات المختلفة، ولهذا يعتبر الغناء الريفى العراقى مختلفًا تمامًا فى أساليبه وطُرق أدائه عن بعض الدول المحيطة والمجاورة، ربما يرجع ذلك إلى تاريخ العراق الحضارى وموقعه الجغرافى بين نهرين، ولا ننسى أن الفنون الشعبية بشكل خاص هى التى تعبر عن التواصل بين الفرد والمجتمع الذى يحيط به، ثم الجماعة التى ينتمى إليها ومن جماعة إلى أخرى تشترك معها فى بعض الخصائص والسمات، ويعتبر هذا التواصل من أصُول الإبداع والتعبير الشعبى والقدرة على التواصل والتجانس والتوافق بين المجتمع والفنان المبدع فى آن واحد وفى كل الأزمنة.

وينتشر الغناء الريفى فى بعض محافظات الجنوب العراقى مثل :

محافظة العمارة، الكوت، الديوانية، الناصرية، السماوة، وسوق الشيوخ، وينْشدْ أهل تلك المناطق أغانيهم للترفيه فى المزارع وعلى شواطئ الفرات وفى البيوت وفى مجالس السمر وفى المقاهى، ومن بعض كلمات تلك الأغانى الريفية التى نظم كلماتها وغناها المطرب الريفى " حضيرى أبو عزيز " الأغنية التالية :

أغنية حمام يالى

حمـامْ يـالّـى على روس المبانى
ذكرتنى ابولفى أو روحى شجيه
حمـام لا تـونْ ونّـكْ أشـفادكْ
ذاكـر وليفـكْ أظُن حارك أفادكْ

ومن أهم مشاهير الجيل الأول للغناء الريفى فى العراق كل من :

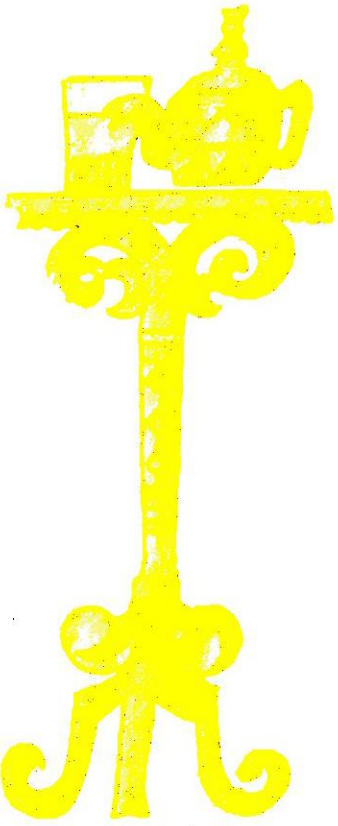
حضيرى أبو عزيز، داخل حسن، ومحمد عبود النجفى.

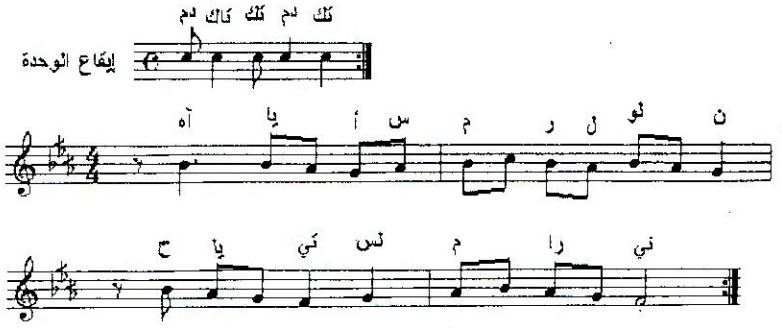
ثالثًا : بعض نماذج من الأغانى الشعبية العراقية

الأغانى الشعبية العراقية على صلة وثيقة بجذور باقية وراسخة فى وجدان الشعب العراقى، بل عبر بعضها الحدود وامتزج بالوطن العربى، هذا التراث الغنائى الشعبى يحفظُ نفسه ويُدافع عنها بجدارة عبر الأجيال بل عبر الأوطان، ذلك لأصالة الإبداع فى تلك الألحان ومنها :

أغنية: آه يا أسمر اللون

آه يـا أسـمر اللـون حيـاتى لسـمرانى
حبيبـى وعيـونـه سود لـون الكِحـله ربانى
وعبيّتى على كتـافى لركُض وراهم حافى
بوسه من السمر كافى حيـاتى لسـمرانـى

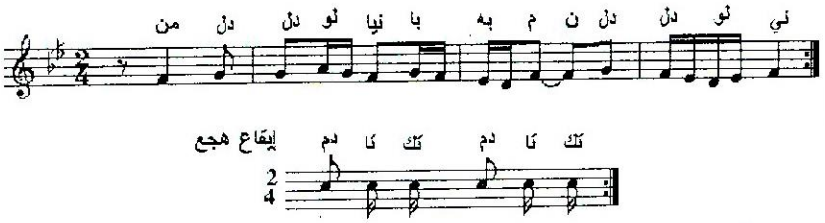




وهذه الأغنية الشعبية المعروفة فى أنحاء الوطن العربى تُبدَلْ بعض كلماتها طبقًا لبعض اللهجات المحلية لبعض الشعوب، لكن اللحن الأصلى يحتفظ بصياغته كما هو ويؤدى فى جنس الراست على درجة الجهاركاه وعلى ضرب الوحدة الإيقاعية ميزان ٤/ ٤.

أغنية : مندل دلونى

مندل دلـونى يا بابـه مندل دلـونى درب المحطة منين مندل دلـونى

أسأل عيونى يا بابه دأسأل عيونى يا محير الأحباب دأسأل عيونى

تؤدى هذه الأغنية فى جنس " الجهاركاه " وعلى إيقاع الهجع الثنائى الوزن، وهو من الإيقاعات الشعبية العراقية الرائجة والشائعة فى البستات العراقية[٣] وفى أغانى الأعراس والأهازيج والأغانى الغجرية.

(٣) البستة هى الأغنية البغدادية البسيطة وتكون سريعة وتؤدى بعد غناء المقام التقليدى ليرتاح المغنى من جهد الأداء وتكون فى نغم المقام نفسه وتؤديها بطانة المغنى أثناء راحته.

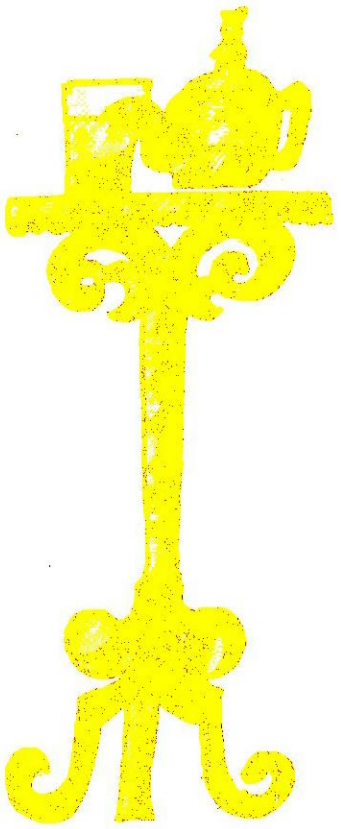
رابعًا : أغانى المهد والطفولة :

هى نمط من أنماط الثقافة الشعبية الخاصة بالطفل العراقى، وتُحدد مراحلها وفق الفترة العمرية للطفل، ثم تتحدد أنواع ومتطلبات كل مرحلة على حدة، خاصة ما يتعلق بتعليم الطفل وتكوينه ويمكن تقسيم المراحل كالآتى :

١ ـ أغانى المهد : وهى الأغانى الخاصة بهدهدة الطفل فى المهد كى ينام، وتبدأ الأم فى الغناء لطفلها حتى بلوغه سبعة أشهر تقريبًا.

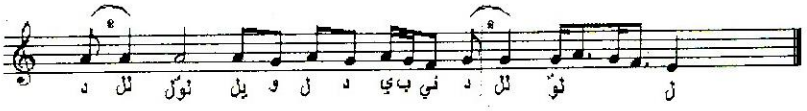
٢ ـ أغانى التعليم : وهذه المرحلة متداخلة مع المرحلة الأولى وهى خاصة بتعليم الطفل الابتسام، والضحك والتصفيق والنطق والجلوس والوقوف ثم المشى وغيرها من الأمور التى تسهم فى نمو مدارك الطفل.

٣ ـ أغانى الترقيص : وهى غناء الأم لمداعبة الطفل وتدليله حتى بلوغ الطفل عامًا ونصف أو سنتين من العمر، ونلاحظ أن صوت غناء الأم أو من ينوب عنها من نساء العائلة مثل : الجدّة، الخالة، العمّة، أو الأخت الكبرى يؤدى ترنيمًا بدون مصاحبة موسيقية أو إيقاعية ويكون النغم المرسل أكثر تأثيرًا فى الطفل وربما يعود ذلك إلى ما للنغم من تأثير مباشر وفاعل فى وجدان الطفل جسميًا وعقليًا ونفسيًا، أما الإيقاع



فيأتى مع الحركة التى تؤديها الأم والمنسجمة مع إيقاع حركة هز الطفل أو هز رجل الأم التى ينام عليها الطفل مع ضربات خفيفة تربت بها الأم على ظهر أو جنب الطفل، وكل ذلك له أهمية بالغة فى تكوين ترنيمة خاصة بالمولود فى المجتمع العربى بشكل عام والشعبى بشكل خاص. ومن أغانى المهد العراقية الأغنية التالية :

دلّلول يمّه الولد يبنى دلّلول

عـدوّك عليل أو ساكن الجو

خامسًا : أغانى الأطفال وألعابهم

تؤدى أغانى الأطفال وألعابهم دورًا مهمًا فى تحقيق الترابط بين الطفل وأقرانه، ويتدرب على التعود على النظام والتعاون والتوافق بين جماعة الأطفال المشتركة معه فى اللعبة، وغالبًا يقوم الأطفال باستخدام حناجرهم المتواضعة والمحدودة فى الأداء المنغم المصاحب لألعابهم، ولا يستخدمون أية آلات موسيقية، وتبنى عادة فكرة ألحان الأطفال من أنفسهم وتكون فكرة لحنية واحدة بسيطة وغالبًا تعتمد على التشكيل الإيقاعى، وتتكرر الفكرة اللحنية عدة مرات بنفس المستوى النغمى والإيقاعى، ويرتبط تكرار اللحن على الكلمات المرتبطة باللعبة التى يصاحبها التصفيق أثناء اللعب، وغالبًا يكون إيقاع تلك الأغانى بسيطًا فى وزن ثنائى ٢/ ٤، وتنتشر تلك الأغانى والألعاب فى معظم محافظات الجمهورية العراقية من وسطها وشمالها، وجنوبها، وترتبط أحيانًا بمضامين تشمل " المطر، الشمس، والقمر " وغيرها من أغانى الزرع والنخل والتمر والصيد وهى أغان لا مجال لحصرها فى هذا البحث الصغير، ويترك المجال للباحثين المهتمين بطرق هذا الجانب المهم من بعض تراث الموسيقى الشعبية الخاص بأغانى الأطفال وألعابهم، وربما مقارنته ببعض الدول الأخرى، من نماذج وأغان الأطفال وألعابهم والتى تنقسم إلى أغان وألعاب خاصة بالصبيان، وأغانى وألعاب خاصة بالفتيات.

ويلاحظ أن أغانى وألعاب الفتيات أكثر من الصبيان، ومن النماذج الآتى :

أغنية خاصة بالأطفال الذكور من سن (٧ : ١٠) سنوات؛ حيث يقوم أحدهم بخداع أحد الأطفال مازحًا فيروى له خبرًا غير حقيقى فإذا صدّقه غنى بوجهه الأغنية التالية دليلاً على استهزائه به لعدم قدرته على التشكُّك أو معرفة الحقيقة ثم يردد باقى الأطفال المشاركين فى اللعبة ما يغنيه الطفل الأول ويستمر الأداء حتى تنتهى اللعبة ومن ثم يتم الانتقال إلى لعبة أخرى.

(كلمات الأغنية)

قَشمرتْ عليك ..... قَشمرتْ عليك

قَشـمرتْ عليك وال... بيـديـك

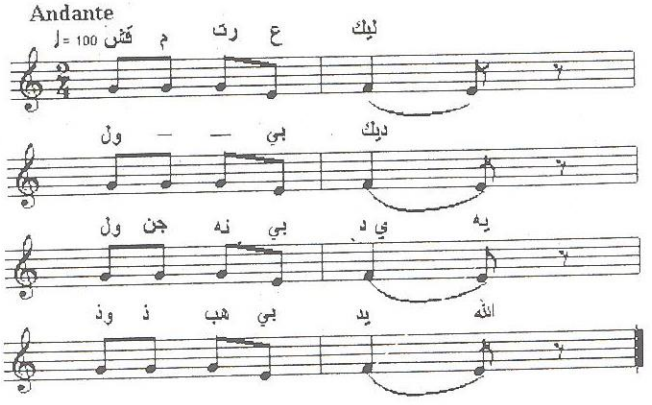
والحنّه بيديّه

والذهب بيد الله

شرح المفردات العامية :

قَشْمرتْ : بمعنى : خدعتك أو كذبت

بيديك : تعنى : فى يديك

بيديّه : تعنى : فى يدى

يلاحظ أن التركيب الإيقاعى للعبارة اللحنية بسيط وليس سؤالاً وله إجابة، وليس جملة لحنية كاملة، ولكن الأداء يتشكل من بدايته وحتى نهايته على وتيرة واحدة متكررة كشكل إيقاعى منغم يرمز إلى الاستهزاء لعدم اكتشاف الطفل الخداع والشرك الذى وقع فيه وهذا النوع من ألعاب الأطفال وغنائهم يمثل قمة الذكاء الفطرى والموهبة الفنية.

أغنية خاصة بألعاب الفتيات من سن (٦ : ١٠) سنوات:

هذه الأغنية من محافظة الأنبار - بمنطقة الحقلانية قرب بغداد - وتؤدى بمصاحبة الألعاب الدائرية الراقصة، حيث يبدأ الغناء الجماعى والرقص الدائرى والفتيات متشابكات بالأيدى.

(كلمات الأغنية)

شعرى طويل شعرى طويل

مثل الحرير مثل الحرير

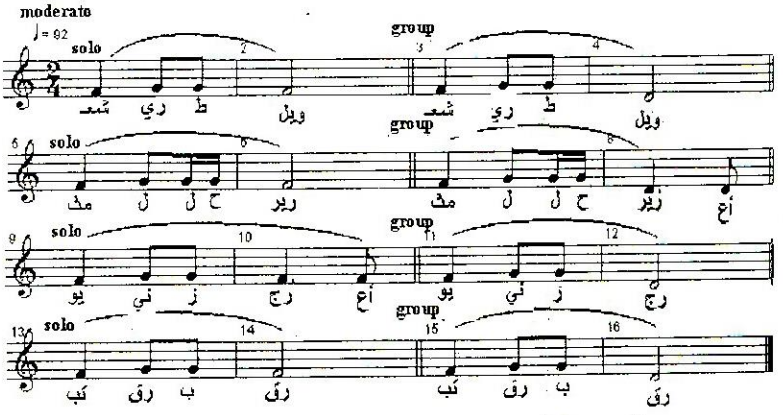
أعيونى زرج أعيونى زرج

تبرق برق تبرق برق

« يا مُعلمه أو يا مدير

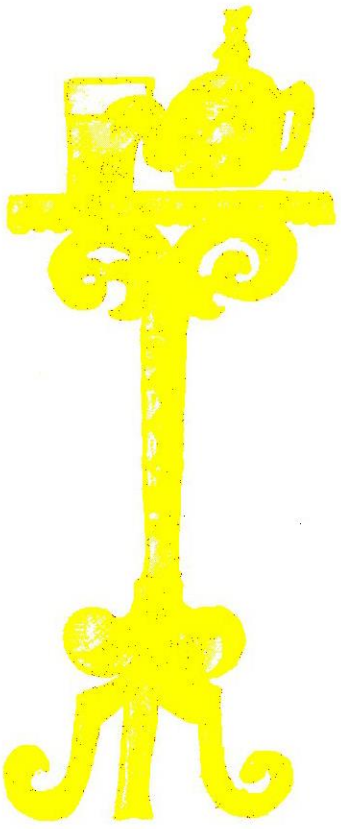
صفقولى أربع صفقات

واحد اثنين ثلاثة أربعة »



ويلاحظ أنه اعتباراً من كلمات " يا مُعلمة أو يا مدير " وحتى نهاية الأغنية يتلى كلام مرسل بدون لحن مصاحب أو حركة، ثم تكرر اللعبة من البداية حتى يتم تغيير اللعبة.

أما عن التركيب اللحنى فيتم التبادل بين مؤدية منفردة، تطرح عبارة فى شكل سؤال وترد عليها الجماعة بالكلمات نفسها ولكن فى ركوز مختلف، ويعتبر جواباً للعبارة الأولى، واللحن بسيط عبارة عن جملة تبدأ من مازورة رقم (١) وتنتهى فى مازورة رقم (٤) وتتكرر بأشكال إيقاعية أخرى مثل مازورة رقم (٥) وتكرر فى مازورة رقم (٦)، ثم يعاد اللحن نفسه كما هو من المازورة رقم (١٣) وحتى المازورة رقم (١٦) ويتكرر اللحن واللعبة من بدايتها وحتى تنتهى ويُنتقل إلى لُعبة وأغنية أخرى.



المراجع :

١ ـ باهر هاشم الرجب، **أصول غناء المقام البغدادى**، مطبعة أوفست الوسام ١٩٨٣.

٢ ـ حسين قدورى، **لعب وأغانى الأطفال الشعبية فى الجمهورية العراقية**، دائرة الفنون الموسيقية، وزارة الإعلام، الجزء الثالث، إصدارات المركز الدولى لدراسات الموسيقى التقليدية، بغداد، ١٩٨٨.

٣ ـ حسين قدورى، **غناء الأم العراقية لأطفالها**، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربى، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.

٤ ـ حمودى الوردى، **الغناء العراقى**، مطبعة أسعد، الجزء الأول، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٦٤.

٥ ـ حميد البصرى، **أغانى شعبية عراقية**، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٦.

دور آلة الناى فى بعض مؤلفات على إسماعيل الموسيقية لرقصات فرقة رضا للفنون الشعبية

عاطف إمام فهمى

مقدمة

الموسيقى من أكثر العناصر ارتباطًا بالرقص وتلاحمًا به؛ لأنهما يكونان معًا وحدة فنية متكاملة، إذ إنه لا يمكننا أداء أبسط الحركات والخطوات بدون الموسيقى التى تعطى الإيقاعات والألحان التى تسير عليها الخطوة والحركة.

والرقص الشعبى يؤدى مع الموسيقى التى يصاحبها الغناء ولكن فى بعض الأحيان نجد بعض الرقصات تؤدى على الموسيقى الشعبية البحتة.

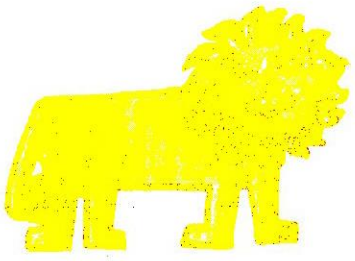
وإذا كان الرقص تصاحبه عادات وتقاليد وطقوس شعبية فإن الموسيقى يجب أن تقدم بإيقاعاتها الشعبية الخالصة وآلاتها الموسيقية الأصلية؛ لأن هذا سيضفى على الموقف والحدث الذى يجسده الرقص الشعبى الواقعية والصدق[1].

والموسيقى الشعبية العربية لها قدرة فائقة على التعبير من خلال آلاتها الموسيقية وخاصة آلة الناى التى وظفها على إسماعيل فى معظم ألحانه ومؤلفاته الموسيقية، سواء فى الموسيقى التصويرية للأفلام الروائية أو ألحان الأغانى الوطنية أو مؤلفاته الموسيقية للرقصات الشعبية، وقد اهتم بإبراز دور آلة الناى فكتب لها أجزاء تحتوى على ألحان لمقامات مختلفة فى طبقات صوتية متنوعة وفى إطار من غلالة أوركسترالية رقيقة المصاحبة متمازجة مع حركات الراقصين وخطواتهم ومعبرة عنها.

مشكلة البحث

مع التطور المستمر فى الفنون وخاصة الموسيقى أصبح لآلة الناى دورها الرئيسى فى فرق الموسيقى العربية والفرق الموسيقية الحديثة والفرق المصاحبة

(١) عادل عمر عفيفى: نحو دراسة علمية للرقص الشعبى، **مجلة الفن المعاصر**، أكاديمية الفنون، القاهرة، العدد ٣، ٤، ١٩٨٧، ص ١٣٣.



لعروض الرقص الشعبى. وبالرغم من هذا الدور الحيوى إلا أن دور آلة الناى لم ينل القدر الكافى من الاهتمام والدراسة، خاصة دورها فى مؤلفات على إسماعيل الموسيقية المصاحبة للرقصات الشعبية.

الهدف من البحث

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على آلة الناى فى مؤلفات على إسماعيل الموسيقية والوقوف على أساسيات صياغته فى الكتابة لهذه الآلة.

أهمية البحث

تنبع أهمية البحث من الدور المهم الذى تقوم به آلة الناى فى مؤلفات على إسماعيل الموسيقية من حيث الإمكانيات التكنيكية، وأداء أساليب التعبير المختلفة، والتعرف على أداء هذه الآلة بالأسلوب الشعبى.

عينة البحث

مجموعة منتقاة من مؤلفات على إسماعيل الموسيقية الآلية والغنائية المصاحبة لأداء الراقصين فى فرقة رضا للفنون الشعبية. مكونة من مقطوعات وهى:

١ ـ شوى العصارى.
٢ ـ رنة الخلخال.
٣ ـ رقص الخيل.
٤ ـ المولد.

حدود البحث

١٩٥٩: ١٩٧٤ وهذه الفترة بالتحديد التى تولى فيها على إسماعيل التلحين والتوزيع وقيادة الأوركسترا فى جميع أعمال فرقة رضا للفنون الشعبية.

إجراءات البحث

حتى يمكن التوصل إلى نتائج هذا البحث سيتبع ما يلى:

أولاً:

ـ عرض للإطار النظرى الذى يشكل خلفية للبحث.

ـ نبذة تاريخية عن حياة على إسماعيل الفنية وأهم أعماله.

ـ نبذة تاريخية عن حياة السيد عبدالله ـ عازف الناى ـ الذى اشترك بالأداء فى جميع أعمال على إسماعيل.

ثانيًا:

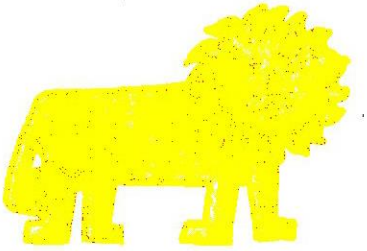
ـ تحليل عينة البحث وإظهار أساليب التعبير المختلفة.

ـ عرض لنتائج تحليل عينة البحث.

ـ تقديم التوصيات.

أولاً: الإطار النظرى

المبحث الأول: الرقص عند القدماء



الرقص أهم الفنون الجميلة على الإطلاق، أحس الإنسان الفطرى فى جسمه ولمس إيقاعه المنتظم منسلكًا فى بدنه قبل أن يتعرف كنه العالم الخارجى أو يهتدى إلى لغة التخاطب. وقد استخدمته الشعوب الفطرية والمرئيات القديمة فى جميع مواقف الحياة؛ استخدمته فى تقديم القرابين وفى السحر والعبادة والولادة والختان وحفلات

العرس والحفلات العامة والجنائز والصيد والحرب والحصاد: إذ لم يكن الرقص نقيصة أو خطيئة بل كان عملاً مقدساً، تحترمه الكهنة وتجله التقاليد.

وكان اتصال الرقص بالموسيقى وثيقًا، فلم تكن الآلات الإيقاعية تستخدم إلا فى تنظيمِ الحركات الإيقاعية وتقويتها، وقد ظلت تلك الآلات ملازمة للرقص منذ نشأتها وحتى الآن، كذلك لم تعرف الشعوب الفطرية والمدنيات القديمة - فى بادئ عهدها - الغناء إلا مقرونًا بالرقص ولذلك كانت الموسيقى - بعنصريها الأساسيين: الإيقاع والنغم - فى خدمة الرقص إلى أبعد مدى، إن لم تكن وقفًا عليه[٢].

أما الآلات المصاحبة للرقص فقد كان يؤديها آلتا الناى والصنج، وعلاقة آلة الناى بالرقص علاقة وثيقة يرجع زمانها إلى ما قبل الميلاد حيث يذكر مرجع الحملة الفرنسية (فيوتو) أن الإله بان هو إله المراعى والقطعان، وكان يجوب الجبال والوديان منظمًا لرقصات حوريات الغاب مصطحبًا معه الناى الرعوى الذى اخترعه[٣].

وبالرجوع إلى المصادر التاريخية وجد أن الموسيقى والآلات الموسيقية استمر تداولها فى الحضارات القديمة من فرعونية إلى بابلية وآشورية، وخاصة آلة الناى التى كانت تستخدم فى المسرات الدنيوية والتعبير عن العواطف وتصاحب تلك الآلة الرقص والمسرحيات[٤].

وإننا نرى فى الآثار القبطية أقمشة صوفية يرجع زمنها إلى القرون الأولى الميلادية وعليها صور لألوان متنوعة من الرقصات القديمة التى كان تشترك فيها الصبية والنساء.

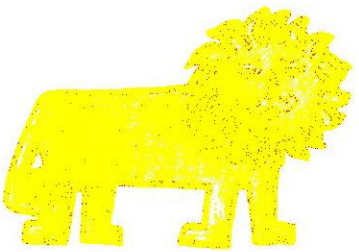
ثم يأتى بعد هذا العصر الإسلامى، حيث نشاهد نماذج للرقص ممثلة على بعض حليات وزخارف أغلبها من العصر الفاطمى ويمكن أن نستنتج منها - على الرغم من قلتها - أن فن الرقص فى تلك الفترة كان أسلوبًا يتميز بالاحتشام، ومع أن الرقص قام ليبعث الفرحة فى مجالس الأنس إلا أنه كان فى معظمه يتجنب الابتذال وتعرية أجسام الراقصات[٥].

الرقص الشعبى العربى

الرقص الشعبى العربى هو المرآة الحقيقية التى تعكس - بصدق وبدقة - عادات الشعب العربى وطقوسه وتاريخه. وهو دون غيره من الفنون الشعبية العربية يمكن أن يؤثر تأثيرًا مباشرًا على الناظرين والمشاهدين له، فهو يعطى لهم صورة واضحة جلية عن الفن الشعبى العربى؛ لأن التعبير عن مفهوم أو مضمون معين بواسطة الحركة والإيماءة مع مصاحبة الإيقاع الموسيقى المختلف أمر يفهمه كل إنسان مهما اختلفت جنسيته ولغته وثقافته.

وإذا كان هناك بعض فرق الرقص الشعبى التى تقدم الرقصات بمصاحبة الآلات الشعبية مع الأوركسترا السيمفونى مستعملة الهارمونية والبوليفونية فإنه ليس ثمة ما يمنع هذا الأسلوب، ولكن بشرط ألا تموت النغمة الشعبية بين آلات الأوركسترا الغربية أو يشوه اللحن الشعبى، بحيث لا يضيع الطابع المميز للحن والإيقاع[٦].

ولما كان من خصائص الرقص الشعبى أن يكون لكل رقصة فكرة أو موضوع محدد يتضمن أشكالاً وألوانًا من العادات والتقاليد مع ما يحتويه سياقها من المواقف والأحداث فإن مسئولية المؤلف الموسيقى هى العمل على تفصيل الثوب الموسيقى بإيقاعاته وألحانه على مقاييس جسم الرقصة شكلاً ولونًا[٧].



(٢) محمود أحمد الحفنى: **موسيقى قدماء المصريين**، القاهرة، دار المطبوعات الراقية، ١٩٣٦، ص ٣٤.

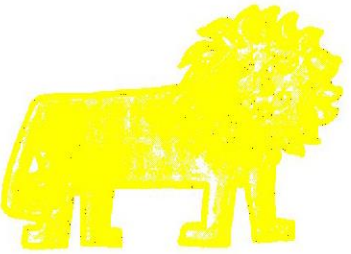
(٣) علماء الحملة الفرنسية (فيوتو): **وصف مصر**، الجزء السابع، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، مكتبة الخانجى، ١٩٨١، ص١٨٥.

(٤) تيودر - م - فينى: **تاريخ الموسيقى العالمية**، ترجمة: سمحة الخولى وجمال عبدالرحيم، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٢، ص ٢٣.

(٥) سعد الخادم: **الرقص الشعبى فى مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، العدد ٢٨٦، ١٩٧٢، ص ١٠، ١١.

(٦) عادل عمر عفيفى: **مرجع سابق**، ص ١٣٩.

(٧) فرج العنترى: الموسيقى فى سياقها الشعبى إلى سياق العرض المسرحى، مجلة **الفنون**، الاتحاد العام للنقابات الفنية، العدد ٥٨، ١٩٩٥، ص ٥٢، ٥٣.



المبحث الثانى: «دور آلة الناى»

لقد كان لآلة الناى دور بارز فى موسيقانا المصرية، مما جعل كثيراً من المؤلفين يكتبون لها أجزاء منفردة من خلال أعمالهم، وهذا يبرز إمكانيات الآلة والطابع الخاص بها. وقد كان من أبرز الذين وضعوا لآلة الناى دوراً مهماً من خلال مؤلفاتهم الموسيقية:

على إسماعيل (١٩٢٢-١٩٧٤)

- ولد على إسماعيل فى الثامن والعشرين من شهر ديسمبر ١٩٢٢ بالقاهرة وكان والده يعمل فى موسيقات الجيش بالقاهرة.

- فى الرابعة عشر من عمره التحق بموسيقات الجيش وأحرز تقدماً سريعاً.

- التحق بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية عام ١٩٤٥، وتعلم العزف على آلة الكلارينيت والساكسفون وحصل على الدبلوم عام ١٩٥١. وقد اشتهر بكتابة التوزيع الأوركسترالى لأعمال غيره من الملحنين، كما أنه أجاد استخدام آلات النفخ النحاسية والخشبية ووظفها بأسلوب مناسب عند توزيع أغانيه وموسيقاه، ومن أبرز من غنوا لعلى إسماعيل نذكر: عبدالحليم حافظ، شادية، فايدة كامل، وردة، شريفة فاضل، محمد العزبى، الثلاثى المرح، وثلاثى النغم.

كما اتجه لكتابة الموسيقى التصويرية فلقى نجاحاً كبيراً فكتب الموسيقى لعدد كبير من الأفلام الروائية وبعض الأفلام التسجيلية وعدد من المسرحيات وكان آخرها مسرحية كباريه. وقد توفى فى المسرح أثناء أحد التدريبات وقد اهتم بتلحين الأغانى الوطنية التى تعتبر تاريخاً فنياً لإنجازات ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ مثل «صورة - المسئولية - الشعب» لعبدالحليم حافظ، وحرب ١٩٥٦ «دع سمائى فسمائى محرقة» لفايدة كامل.

وحرب أكتوبر ١٩٧٣ «أحلف بسماها - راجعين - أم البطل - أبطال رمضان».

وقد حصل على إسماعيل على الكثير من الجوائز منها:

- وسام العلوم والفنون عام ١٩٦١.

- الجائزة الأولى عن موسيقى فيلم "إجازة نصف السنة" عام ١٩٦٢، وفيلم "العصفور" و"حكايتى مع الزمان" عام ١٩٧٣، وجائزة عن فيلم "الأرض".

- جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٥ وقد منحت لاسمه بعد وفاته.

وقد قام الرئيس الراحل محمد أنور السادات «رئيس جمهورية مصر العربية - وقتها -» بتكريمه فى حفل افتتاح متحف فى منزله فى حفل رسمى حضره كبار رجال الدولة يوم ١٩٧٥/٦/١٣ فكانت خير تكريم له ولكل فنان مصرى[٨].

أسلوب على إسماعيل فى التلحين

يتميز أسلوب على إسماعيل بتمكنه من الكتابة للأوركسترا واختياره بعناية للآلات التى تناسب ألحانه، كما أن استخدامه لعنصر الجاز فى أعماله الغنائية أضاف لوناً جديداً للأغنية المصرية، ويضاف إلى ذلك محافظته على الطابع العربى لأعماله، وكذلك استخدامه للآلات العربية مع الأوركسترا للتأكيد على ذلك الطابع. وعلى إسماعيل فنان يعبر بصدق عن الروح المصرية وأعماله تنبع من صميم البيئة التى نشأ بها.

(٨) زين نصار: **الموسيقى المصرية المتطورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٠٠، ص ١٠٥.

ومن المجالات الفنية المهمة التى ارتادها على إسماعيل بنجاح كبير عمله كقائد لأوركسترا فرقة رضا للفنون الشعبية التى أُنشئت عام ١٩٥٩.

وقد اهتم على إسماعيل بالتأليف للآلات الشعبية مثل الناى والمزمار وآلات الموسيقى العربية مثل العود والقانون مع توظيفها بأسلوب متوافق مع الآلات النحاسية والخشبية.

وفيما يلى جدول[٩] يوضح الألحان الآلية والغنائية للتابلوهات الراقصة لفرقة رضا للفنون الشعبية والتى صاغها على إسماعيل (بدون ترتيب زمنى):

م	اسم الرقصة	م	اسم الرقصة	م	اسم الرقصة
١	الناى السحرى	١٥	خان الخليلى	٢٩	الكفافة
٢	نبين زين	١٦	المجنونة	٣٠	عسكرى المرور
٣	حبل الغسيل	١٧	عوضين على البلاج	٣١	حرامى القفة
٤	رقصة الخيل	١٨	طعمة	٣٢	أولاد على بمبة
٥	بطل الثورة	١٩	النوبة	٣٣	المجاذيب فى ليلة الأحد
٦	هالة هالة على الكرنبة	٢٠	قطر الثورة	٣٤	وفاء النيل
٧	الدحية	٢١	خمس فدادين	٣٥	العتبة جزاز
٨	الدبكة	٢٢	الوحدة	٣٦	على بابا والأربعين حرامى
٩	التحطيب	٢٣	فانوس رمضان	٣٧	سيوة
١٠	بنات بحرى	٢٤	السماح	٣٨	ألعاب الأطفال
١١	بائع العرقسوس	٢٥	شوى العصارى	٣٩	الرقصة الصينية
١٢	غزل فى الريف	٢٦	رنة الخلخال	٤٠	السد العالى
١٣	عوضين فى عز القيالة	٢٧	الإسكندرانى		
١٤	المولد	٢٨	الحجالة		

وقد اهتم على إسماعيل فى بعض مؤلفاته بدور آلة الناى حتى يشعر المستمع بأنها الآلة الرئيسية لأداء هذه المؤلفات.

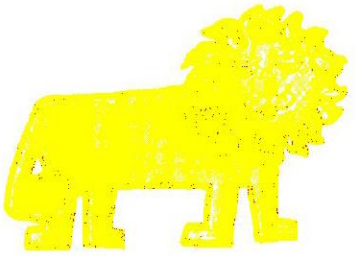
وحيث إن لكل عازف شخصية مستقلة تظهر سماته وأسلوب أدائه فقد اختار على إسماعيل عازفًا من أمهر العازفين ليترجم له إحساسه الفنى وهو العازف السيد عبدالله نصر الشهير بسيد أبو شفة[١٠].

ويتميز أسلوبه فى الأداء بتأثره بآلة السلامية؛ مما أكسبه طابعًا ريفيًا خالصًا، والصوت الصادر من نايه يغلب عليه الطابع الشعبى الشجى، كما برع فى استخدام النغمات المتقطعة وأداء القفزات السريعة بدقة، وله قدرة فائقة على تصوير المقامات، وكثيرًا ما يؤدى (الفيبراتو - Vibrato) بطريقة متميزة ويكثر فى أدائه من الحليات والزخارف.

ويُعد أبو شفة من أمهر عازفى الناى فى أداء الارتجالات والتقاسيم الحرة والموزونة.

ثانيًا: الدراسة التحليلية

بعد أن استعرض الباحث الإطار النظرى وتعرض لتاريخ حياة على إسماعيل الفنية، ثم عمل جاهدًا على جمع أسماء معظم الرقصات التى قام على إسماعيل



(٩) مقابلة شخصية مع أحمد ماهر عرابى قائد أوركسترا فرقة رضا للفنون الشعبية (حاليًا).

(١٠) مواليد منيا القمح عام ١٩٣١، عمل فى فرقة رضا للفنون الشعبية منذ إنشائها، كما عمل بفرقة الإذاعة المصرية بقيادة عبدالحليم نويرة وسليمان فتح الله عامى ١٩٦٤، ١٩٦٥، واشترك فى عزف الكثير من مقطوعات الموسيقى التصويرية للأفلام الروائية بالسينما والإذاعة والتليفزيون، كما اشترك مع أم كلثوم فى لحن «يا مسهرنى» عندما رشحه الملحن سيد مكاوى لأداء العزف المنفرد فى هذا العمل.

بتلحينها وتوزيعها لفرقة رضا للفنون الشعبية، ثم حصل على بعض التسجيلات الصوتية لعدد من هذه المقطوعات فقد اختيرت عينة البحث من المقطوعات التى تمكن من الحصول على تسجيلاتها الصوتية وهى:

١ ـ شوى العصارى.
٢ ـ رنة الخلخال.
٣ ـ رقص الخيل.
٤ ـ المولد.

وقد قام الباحث بتصميم استمارة بيانات لتحليل عينة البحث من تسجيلات المقطوعات الموسيقية تشمل العناصر التى تظهر أسلوب العزف على آلة الناى وتشمل:

(أ) عناصر تشكل خلفية للمقطوعة وإن كانت غير مؤثرة بشكل مباشر على الأداء وتشمل: المقام ـ الميزان ـ القالب ـ السرعة.

(ب) عناصر خاصة بأسلوب الأداء وتشمل: نوع الناى المستخدم ـ طريقة النفخ.

(ج) عناصر خاصة بالتعبير فى الأداء وتشمل: الفيبراتو (الاهتزازات ـ Vibrato).

- النغمات المتصلة (Legato).
- النغمات المتقطعة (Staccato).

(د) الحليات والزخارف وتشمل:

- التيرن (Turn). ~
- الأكشيكاتورا (Acciaccatura).
- الأبوجاتورا (Appoggiatura).
- الترعيد (التريل ـ Trill). .....(tr....).

(هـ) أداء النغمات الحادة والنغمات الغليظة.

وفيما يلى تحليل المقطوعات الموسيقية عينة البحث:

١ ـ شوى العصارى

المقام: بياتى على درجة الدوكاه.

الميزان: $\frac{4}{4}$

القالب: حر.

السرعة: معتدلة (Moderato).

نوع الناى المستخدم: ناى دوكاه[١١].

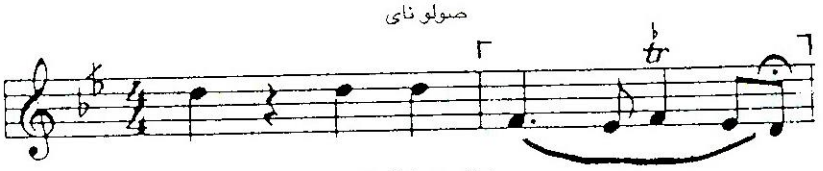
طريقة النفخ: الصوت الطبيعى لآلة الناى.

الأجزاء التى تؤدى بالناى

الجزء الأول: م٢

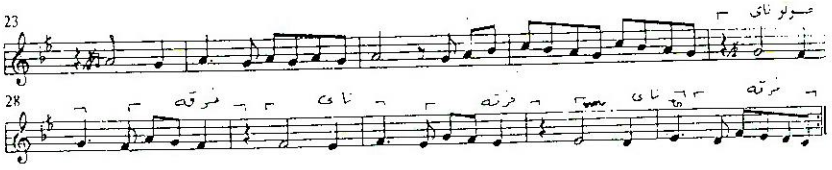
المسار اللحنى: جنس بياتى على درجة الدوكاه.

التعبير فى الأداء: استخدم العازف الفيبراتو فى بداية الجملة ونهايتها، وهى النغمات الممتدة والتى تعلوها علامة ( ) مع أداء حلية الترعيد (Trill)، وقد أدى هذا الجزء فى نفس واحد ممتد (Legato) شكل رقم (١).

(١١) الناى العربى الأساسى وأطلقت عليه هذه التسمية لأن الدرجة الثانية منه هى درجة «الرى» وقد جرى العرف على تسمية الناى باسم الدرجة الثانية منه.

شكل رقم (١) م٢

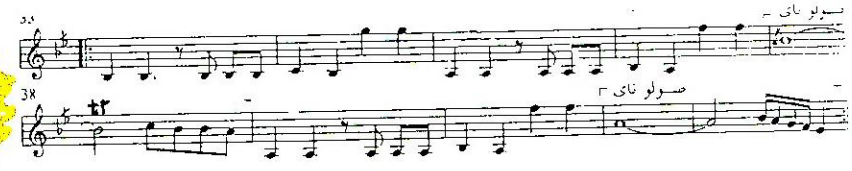
الجزء الثانى: من م٢٧: م ٣٢ على شكل حوار بين آلة الناى والأوركسترا

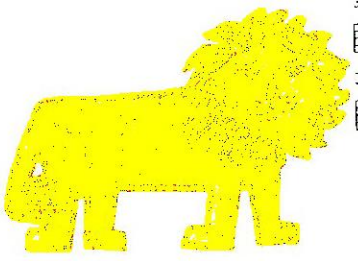
المسار اللحنى: بدأ فى جنس عجم على الجهاركاه م ٢٧، م ٢٨ ثم نسبة سيكاه على السيكاه م ٢٩، م ٣٢، فى المرجع الأول م ٣١، م ٣٢ مقام بياتى على الدوكاه وثانى مرة (الرجوع) م ٣١، م ٣٢، مع أول م ٣٣ بياتى مع الركوز على درجة العجم عشيران.

التعبير فى الأداء: استخدم العازف حلية الأكشيكاتورا مع أداء الفيبراتو فى النغمات الممتدة والترعيد فى م ٢٧، م ٣٢، والتيرن (turn) فى م ٣١ مع أداء النغمات المتصلة فى معظم الحوار اللحنى. شكل رقم (٢).

شكل رقم (٢) من م ٢٧: م ٣١

الجزء الثالث: من م٣٧: م ٤٢

المسار اللحنى: دخول الأوركسترا من جنس عجم على العجم عشيران م ٣٣، م ٣٤، ثم كورد على درجة الحسينى عشيران م ٣٥، م ٣٦ ثم صولو الناى م ٣٧، م ٣٨ من جنس كورد على الحسينى ثم ترد المجموعة من نفس المقام ثم صولو الناى م ٤١، م ٤٢ فى جنس كورد على الحسينى مع الركوز على الدرجة الثانية لجنس كورد على الدوكاة.

التعبير فى الأداء: استخدم العازف فى هذا الجزء الرباط مع الفيبراتو المستمر وحلية (الأكشيكاتورا) فى بداية م ٣٧ و(الترعيد - Trill) فى بداية م ٣٨ شكل رقم (٣)

شكل رقم (٣) م ٢٧: م ٤٢



٢ - رقصة الخيل

المقام: من م ١: م ٢٠ مقام سوزناك مصور على درجة النوى

من م٢١: م ٥٧ مقام راست على درجة المحير.

الميزان: $\frac{4}{4}$

القالب: حر.

السرعة: معتدلة (Moderato).

نوع الناى المستخدم: حسينى.

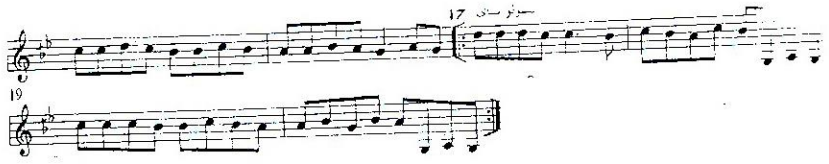
طريقة النفخ: الصوت الطبيعى لآلة الناى

الأجزاء التى تؤدى بالناى

الجزء الأول: م ١٧، م ٢٠

المسار اللحنى: م ١٧، م ١٨ سيكاه على درجة الأوج م ١٩، م ٢٠ جنس بياتى على درجة الحسينى ثم ترد مجموعة الوتريات فى مقام راست مصور على درجة النوى فى آخر ضلع من م ٢٠.

التعبير فى الأداء: استخدم العازف حلية الأكشيكاتورا فى بداية الجملة م ١٧ والفيبراتو مع حلية التيرن، م ١٨ والرباط وحلية الترعيد م ٢٠.

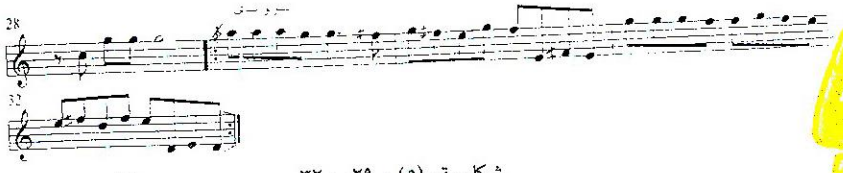


شكل رقم (٤) م ١٧: م ٢٠

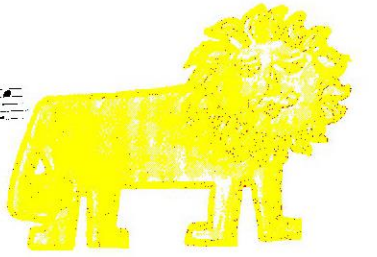
الجزء الثانى: م ٢٩: م ٣٢

المسار اللحنى: صور المؤلف جميع الجمل الموسيقية (الجزء الأول) على مسافة خامسة تامة فبدأ بمقام راست مصور على درجة الدوكاه ثم أداء منفرد للناى م ٢٩، م ٣٠ فى جنس سيكاه على النيم حجاز و م ٣١، م ٣٢ بياتى على جواب البوسليك (مى ♭)، وترد مجموعة الوتريات فى مقام راست مصور على درجة الدوكاه، وتنتهى المقطوعة فى مقام عجم على درجة المحير مع تنويعات من جنس الراست على درجة المحير وبياتى على جواب البوسليك وسيكاه على النيم حجاز ثم القفلة فى مقام عجم على درجة المحير.

التعبير فى الأداء: استخدم العازف حلية الأكشيكاتورا مع الرباط والفيبراتو فى النغمات الممتدة مع أداء حلية الترعيد والتيرن فى م ٣١، م ٣٢.



شكل رقم (٥) م ٢٩: م ٣٢



٣ - رنة الخلخال

المقام: بياتى على درجة الدوكاه مع تنويعات لحنية فى مقامات الراست والنهاوند والعجم.

الميزان: $\frac{10}{4}$ من م١: م ٤.

$\frac{4}{4}$ من م١٦: م ٣٨

$\frac{2}{4}$ م ٥: م ١٥ و م٣٩: م ١٠٤

القالب: حر.

السرعة: سرعة (Allegro).

نوع الناى المستخدم: ناى دوكاه م١: م ٤، م ٥٩: م ٨٢

ناى حسينى م ٤٧، م ٤٩ و م ٥٩: م٦٢

طريقة النفخ: الصوت المزدوج م ١: م ٤[١٢].

الصوت الطبيعى: باقى المقطوعة.

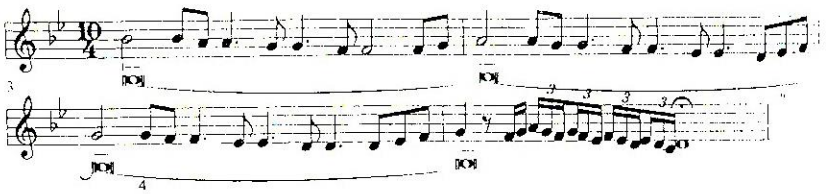
(١٢) الصوت المزدوج (يعرف بالصوت المجوز) وهو أداء نغمة القرار وقرار القرار فى نفس واحد.

الأجزاء التى تؤدى بالناى

الجزء الأول: م ١ إلى م ٤

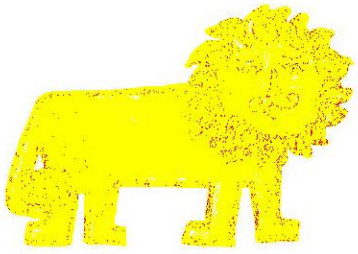
المسار اللحنى: مقام بياتى على درجة الدوكاه على ميزان السماعى الثقيل $\frac{10}{4}$ بدون إيقاع وبأسلوب التقاسيم الحرة.

التعبير فى الأداء: أدى العازف هذا الجزء بأسلوب أداء شعبى (مثلما يؤدى المطرب الموال) وأكد فى هذا الجزء قدرته على التعبير وأداء الحليات بطرق مختلفة عن باقى عازفى آلة الناى خاصة فى أداء الفيبراتو عند بداية كل مازورة والنغمة الممتدة التى تعلوها علامة فى نهاية هذا الجزء مع استخدام حلية الأبوجاتورا والأكشيكاتورا والتيرن والنغمات المتصلة مع إظهار براعته فى التكنيك باستخدام الثقب الخلفى لناى الدوكاه م٤ فى أداء الثلثيات النغمية.



شكل رقم (٦) م ١: م ٤

الجزء الثانى م ٤٧: م ٤٩



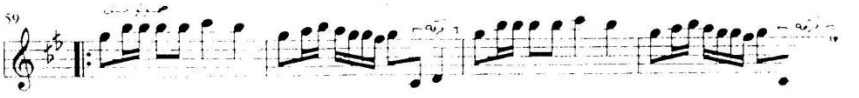
المسار اللحنى: يمهد هذا الجزء بمقام عجم على درجة الدوكاه ثم تلوين لحنى للوصول إلى مقام نهاوند على الدوكاه، ثم جملة لحنية عبارة عن سؤال وجواب بين آلة الناى والأوركسترا فى مقام نهاوند على الدوكاه.

التعبير فى الأداء: استخدم العازف أسلوب أداء النغمات المتقطعة (Staccato) فى أول ضلع من م ٤٧، ثم النغمات المتصلة (Legato) فى الضلع الثانى من المازورة نفسها، ثم يكرر التعبير نفسه فى الإعادة بعد الرد من الأوركسترا فى م ٤٩.

شكل رقم (٧) م ٤٧: م ٤٩

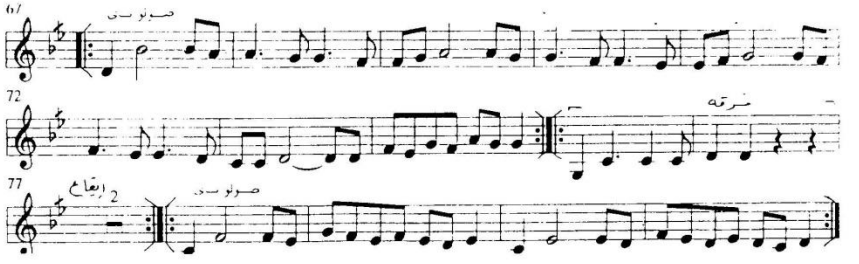
الجزء الثالث: م ٥٩: م ٦٢

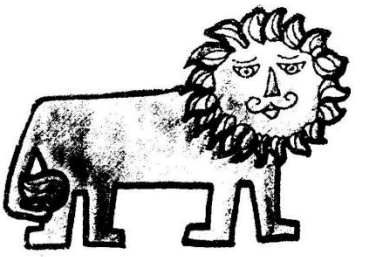
المسار اللحنى: جنس راست على السهم (جواب النوى).

التعبير فى الأداء: استخدم العازف حلية الترعيد (trill) فى نغمة جواب الأوج سى ♭ مع حلية التيرن ∽ فى تكرار النغمة نفسها (آخر ضلع فى م ٥٩) مع أدائه من المنطقة الحادة لناى الحسينى (النفخة الثالثة) جواب النغمة الأولى، والعزف فى هذه المنطقة يحتاج لعازف متمكن فى أداء النغمات الحادة.

شكل رقم (٨) م ٥٩: م ٦٢

الجزء الرابع م ٦٧: م ٧٤، م ٧٩: م ٨٢

المسار اللحنى: حوار بين آلة الناى والأوركسترا فى مقام بياتى على درجة الدوكاه.

التعبير فى الأداء: استخدم العازف فى أدائه حلية الترعيد (Trill) فى بداية م ٦٧، م ٦٩، م ٧١، والفيبراتو مع الرباط فى نغمة ركوز المقام (دوكاه) م ٧٣، وحلية الأبوجاتورا 𝅘𝅥𝅯 فى بداية م ٧٩، م ٨١، والفيبراتو فى م ٧٩، م ٨١. ويعتبر هذا الجزء حوارًا يعبر بنشاط عن الرقص كما يترجم الإيقاع المنغم بنغمات الجملة اللحنية.

شكل رقم (٩) م ٦٧: م ٨٢



٤ ـ المولد

المقام: عجم على درجة الراست مع تنويعات فى أجناس الراست والبياتى على درجة النوى.

الميزان: $\frac{4}{4}$

القالب: حر.

نوع الناى المستخدم: ناى دوكاه م ١: م ١٤

ناى حسينى م ٧٧: م ١٠٢ نهاية المقطوعة.

طريقة النفخ: الصوت المزدوج م ١: م ١٤

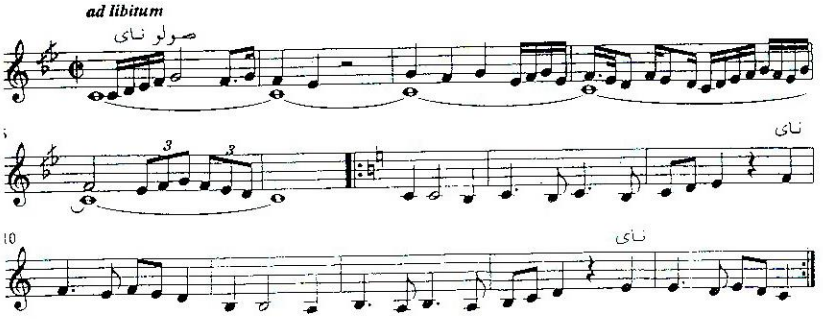
الصوت الطبيعى م ٧٧: م ١٠٢

الأجزاء التى تؤدى بآلة الناى

الجزء الأول: م١: م ٦، م ٩: م ١٤

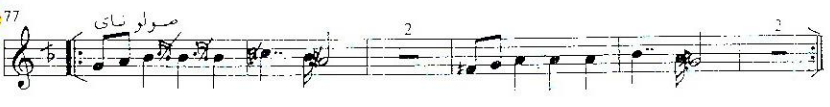
المسار اللحنى: م ١: م ٦ مقام راست على درجة الراست.

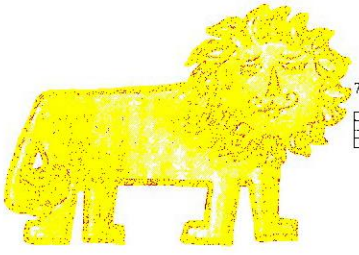
م٧: م ١٤ مقام عجم على درجة الراست.

التعبير فى الأداء: أدخل المؤلف الآلات الوترية الغليظة (الكونترباص ـ التشيللو) لعزف نغمة ركوز المقام (راست ـ دو) قبل دخول آلة الناى واستمرت مصاحبة لها أثناء العزف، وقد أدى العازف هذه الجملة اللحنية بأسلوب أداء روحانى يغلب عليه الطابع الصوتى الشجى ولأنه لم يتقيد بإيقاع (Adlib) وبأداء حر، فاستعرض العازف مهارته فى أداء الحليات المتنوعة مع النغمات المتصلة والفيبراتو، ثم دخول الأوركسترا فى حوار لحنى مع آلة الناى أداها العازف بالأسلوب نفسه م ٧: م ١٤.

شكل رقم (١٠) م ١: م ١٤

الجزء الثانى م٧٧: م ٨٤

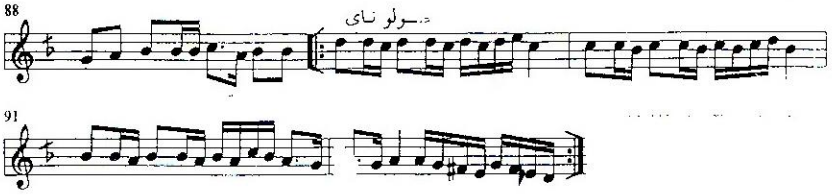
المسار اللحنى: حوار لحنى يبدأ بأداء آلة الناى م ٧٧، م ٧٨ مع الآلات الإيقاعية فى جنس بياتى على درجة الحسينى، ثم ترد مجموعة الكورال بعبارة (الله ـ حى) فى م ٧٩، ٨٠، ثم تكرر الجملة نفسها فى مقام راست على درجة النوى م ٨١: م ٨٤.

التعبير فى الأداء: يبدأ هذا الجزء بجملة لحنية أداها العازف بطريقة الأداء الصوفى واستخدم فيها ناى الحسينى اللامع فى الأداء مع تكرار حلية الأبوجاتورا ثلاث مرات فى م ٧٧ بين نغمة الأوج سى ♭ المكررة ثلاث مرات، وفى م ٨١ تكرار للجملة السابقة نفسها بتعبير الأداء نفسه مع اختلاف درجة ركوز المقام.

شكل رقم (١١) م ٧٧: م ٨٤



الجزء الثالث: م ٨٩: م ٩٢

المسار اللحنى: هبوط سُلمى متسلسل فى جنس عجم على درجة الراست ثم نسبة سيكاه على درجة الأوج ثم جنس بياتى على درجة الحسينى، ثم ترد مجموعة الأوركسترا فى مقام حجاز على درجة الدوكاه تمهيدًا للقفلة.

التعبير فى الأداء: يعتبر هذا الجزء جملة لحنية تعبر بنشاط عن الرقص، كما يترجم الإيقاع المنغم بنغمات الجمل اللحنية ويستخدم فيها أسلوب التقطيع الذى يجيده العازف.

شكل رقم (١٢) م ٨٩: م ٩٢

نتائج البحث:

بعد أن استعرض الباحث أعمال على إسماعيل الموسيقية التى أثرى بها تراث الفنون الشعبية المصرية، وبعد أن تم تحليل بعض هذه الأعمال المختارة، يمكن للباحث أن يستعرض أسلوب على إسماعيل فى صياغة ألحانه فيما يلى:

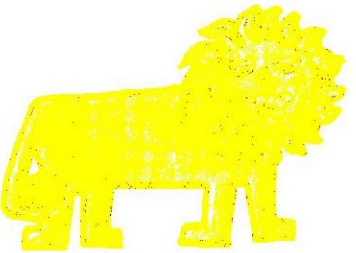
١ ـ يعتبر على إسماعيل من أوائل الذين وضعوا ألحانًا للمقطوعات الموسيقية لفرق الرقص الشعبى.

٢ ـ اهتم بالآلات الموسيقية الشرقية مثل الناى والقانون والعود: فكان يعمل على إظهار الناحية الجمالية فى كل آلة من هذه الآلات عن طريق العزف الانفرادى (الصولو) أو من خلال الحوار الموسيقى بين كل آلة والأوركسترا وخاصة آلة الناى التى أعطى لها دورًا بارزًا فى معظم أعماله؛ فقد أظهرها بشكل جديد نظرًا لأن دور هذه الآلة كان ينحصر قبل ذلك فى الاشتراك مع الفرق الموسيقية التى تصاحب المطربين والمطربات فقط.

٣ ـ موسيقاه معبرة ومصورة للحدث وإحساسه الموسيقى لجميع مقطوعاته يتطابق تمامًا مع موضوع الرقصة؛ هذا نتيجة لتأثره الشديد بالبيئة المصرية، كما اهتم بالمقدمات الموسيقية فى معظم أعماله وبعضها يعزف كمقطوعة موسيقية منفصلة.

٤ ـ استخدم الكثير من المقامات الأوروبية من لون (الماجير) و(المانير) إلى جانب تناوله للمقامات الموسيقية العربية الأصيلة مثل الراست والبياتى والسيكاه والصبا والحجاز التى كان يفضل أن يستخدمها مصورة على درجات موسيقية مختلفة لإبراز إمكانات الآلات الموسيقية. كما اتجه إلى التجديد بإدخال عنصر الهارمونى والتوزيع الأوركسترالى على جميع أعماله مع مزج الموسيقى الشرقية بالموسيقى الغربية. فاستساغ المستمع العربى هذا اللون من الموسيقى.

٥ ـ كان محبًا ومجددًا للتلوين الإيقاعى فى ألحانه، وكان من سمات هذا التلوين تغيير الميزان أكثر من مرة فى المقطوعة الواحدة لأنها كانت تضفى على هذه الألحان الطابع الخفيف المرح.



٦ ـ اختياره بدقة للعازفين لتنفيذ أعماله الموسيقية وخاصة الآلات الشرقية مثل الناى والقانون فاختار عازفًا من أمهر عازفى آلة الناى فترجم له إحساسه النفسى فى أداء أساليب التعبير المختلفة والعزف بطابع شعبى شجى.

التوصيات والمقترحات:

فى ضوء ماتوصل إليه الباحث من خلال تحليل بعض نماذج من مؤلفات على إسماعيل الموسيقية يتقدم الباحث ببعض التوصيات يوردها فيما يلى:

١ ـ التوسع فى دراسة أعمال على إسماعيل الموسيقية وتحليل هذه الأعمال وتدريسها فى المعاهد والكليات الموسيقية المختلفة.

٢ ـ الاهتمام بتجميع جميع مؤلفات على إسماعيل الموسيقية وضمها للمكتبات الموسيقية نظرًا لقيمتها الفنية الكبيرة وحتى يكون من السهل الحصول على هذه الأعمال بالنسبة للدارسين والباحثين فى هذا المجال.

٣ ـ عمل دراسة مقارنة لأعمال على إسماعيل وأعمال غيره فى هذا المجال للتعرف على مميزات أسلوبه والإفادة من هذه المميزات بالنسبة للجيل الجديد من مؤلفى الموسيقى.

٤ ـ إلقاء الضوء على أسلوب أداء سيد أبو شفة عازف الناى فى مؤلفات على إسماعيل والإفادة منه فى تدريس آلة الناى.

٥ ـ الاهتمام بالتأليف لآلة الناى من خلال مؤلفات خاصة أو أجزاء منفردة (Solo) مع إضافة التوزيعات الهارمونية بما يتماشى مع التطور المستمر فى المجال الموسيقى.

المراجع:

١ ـ تيودور ـ م ـ فينى: تاريخ الموسيقى العالمية ـ ترجمة: سمحة الخولى وجمال عبدالرحيم القاهرة ـ دار المعرفة ـ ١٩٧٢.

٢ ـ زين نصار: الموسيقى المصرية المتطورة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ المكتبة الثقافية ـ القاهرة ـ ١٩٩٠.

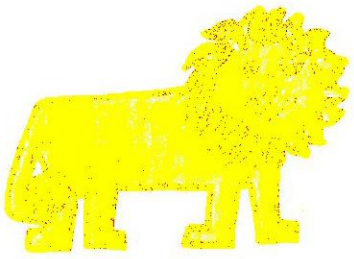
٣ ـ سعد الخادم: الرقص الشعبى فى مصر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ المكتبة الثقافية ـ العدد ٢٨٦ ـ ١٩٧٠.

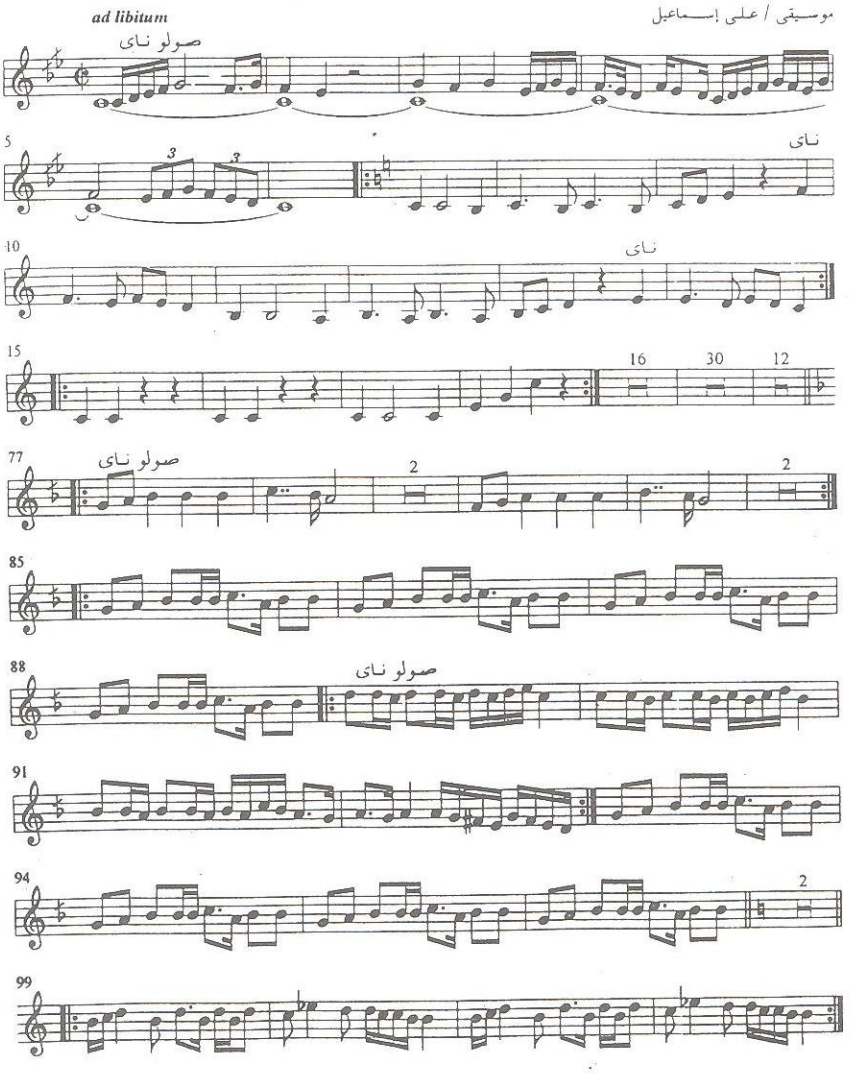
٤ ـ عادل عمر عفيفى: نحو دراسة علمية للرقص الشعبى العربى ـ مجلة الفن المعاصر ـ أكاديمية الفنون ـ العدد ٣، ٤ ـ ١٩٨٧.

٥ ـ علماء الحملة الفرنسية ـ (فيوتو): وصف مصر ـ ترجمة: زهير الشايب ـ القاهرة ـ مكتبة الخانجى ـ ١٩٨١.

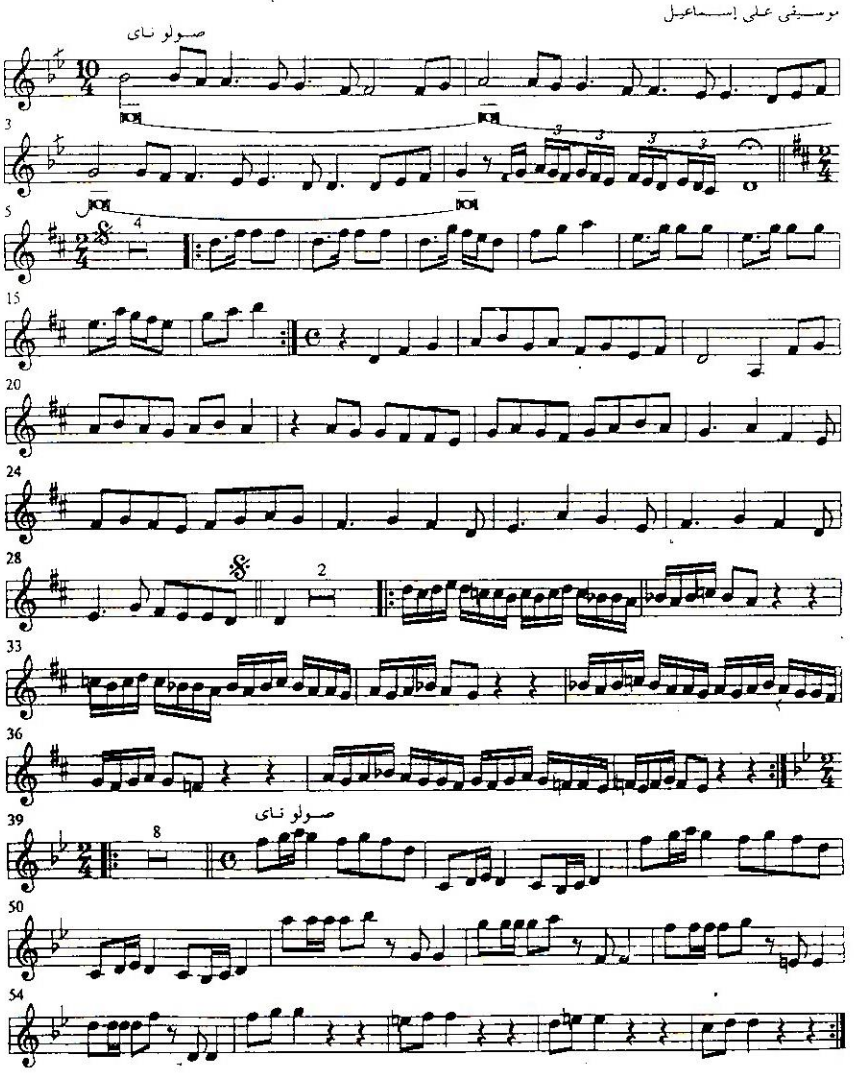
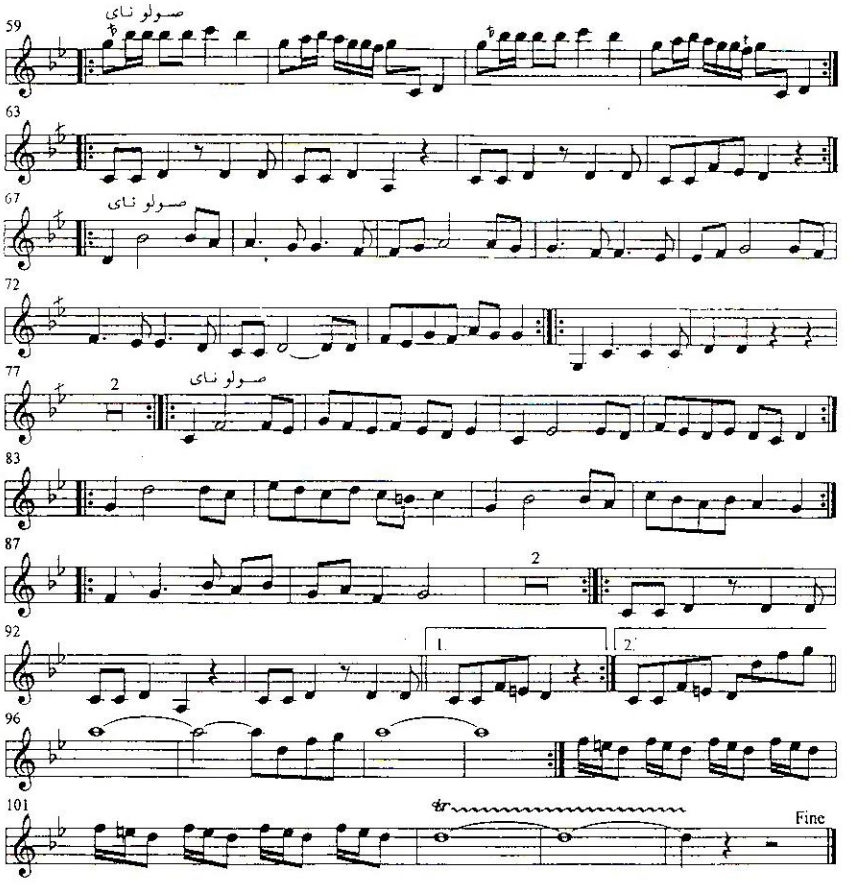
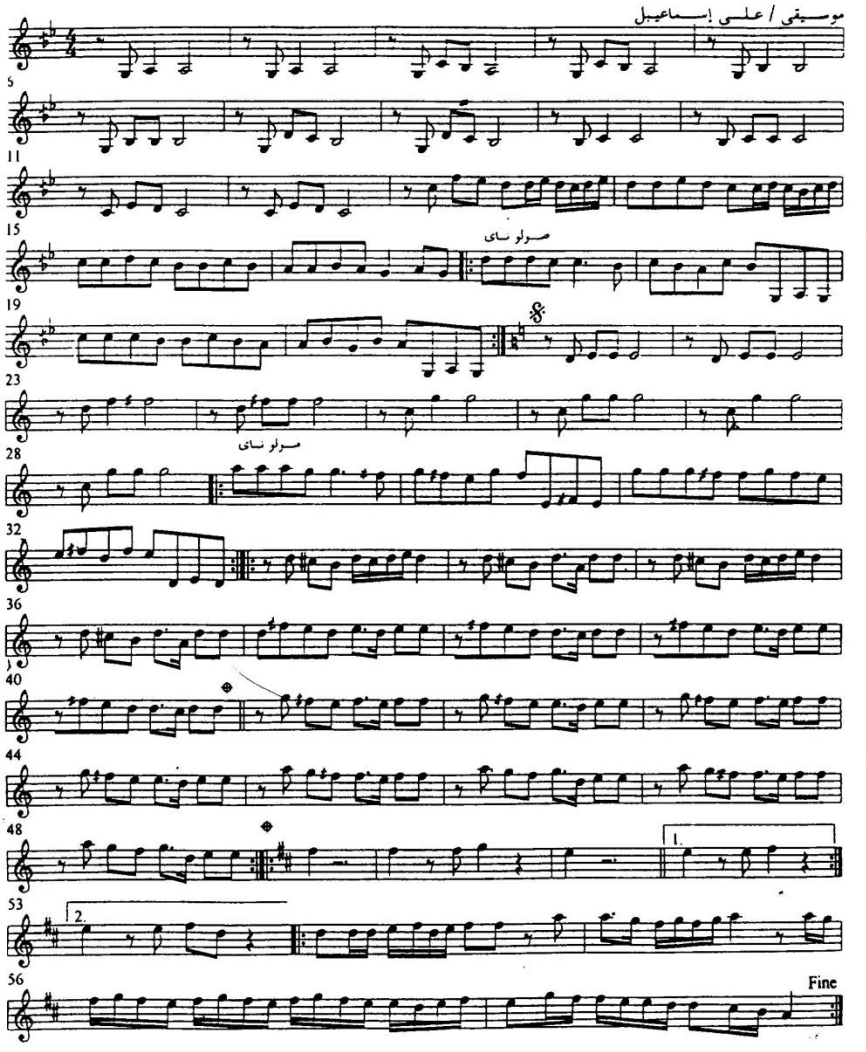
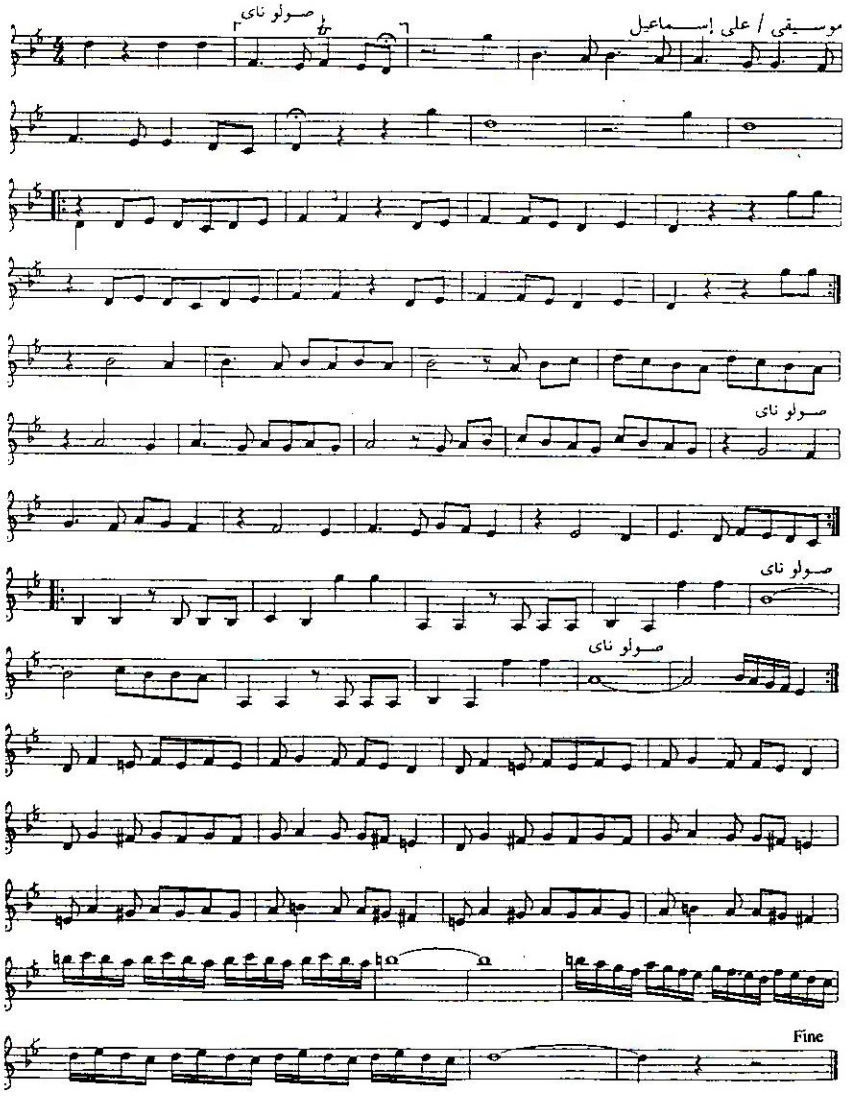
٦ ـ فرج العنترى: الموسيقى من سياقها الشعبى إلى سياق العرض المسرحى ـ مجلة الفنون ـ الاتحاد العام للنقابات الفنية ـ العدد ٥٨ ـ ١٩٩٥.

٧ ـ محمود أحمد الحفنى: موسيقى قدماء المصريين ـ القاهرة ـ دار المطبوعات الراقية ـ ١٩٣٦.



المولـــد

ad libitum
موسيقى / علي إسماعيل
صولو ناى
ناى
ناى
16
30
12
صولو ناى
2
2
صولو ناى
2

رنــة الخلخــال

موسيقى على إسماعيل

تابع رنـة الخلخـال

رقصـة الخيـل

شـوی العصـاری

فى الأغنية الثورية الأوراسية(*)

سعيدة حمزاوى

تزخر الجزائر بزخم من التراث الشعبى المتنوع شكلاً ومضمونًا، فحيثما قلبت بصرك وجدت إرثًا ثقافيًا مختلفًا من منطقة لأخرى، لاختلاف المشارب والمنابع، ذلك أنه تراث شعبى امتزجت به حضارات مختلفة عدة مرت ذات يوم بالجزائر ـ كالعربية والبربرية والإسلامية والحوض متوسطية ـ أفرزت عصارة دسمة من تراثها لتنتج تراثًا جزائريًا ثريًا.

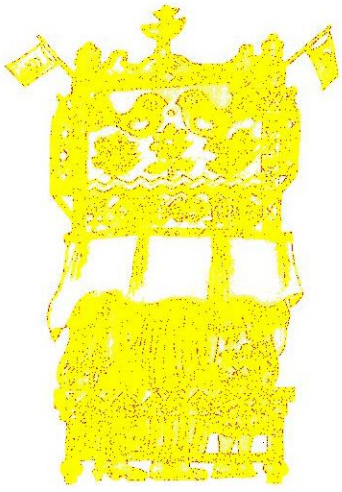
وظلت الثقافة البربرية ماثلة فى عدة نواح من حياة الجزائريين ـ إلى يومنا ـ تاركة ترسبات مؤثرة فى الحياة العامة؛ لأنها جزء لا يتجزأ من التراث الجزائرى، ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن الجزائر من أغنى الدول تراثيًا، لأننا لا نلمح العناصر الثقافية نفسها تتكرر من جهة لأخرى، بل نلمس التغير والتجدد والتميز فى كل مرة، وهذا لا يعنى القطيعة بين روافد هذا التراث بقدر ما يعنى التكامل والتنوع والتفنن فى كل ما يمثل الثروة التراثية الجزائرية.

ففى مجال الأغنية الشعبية مثلاً نجد أذواقًا متباينة من منطقة لأخرى، ففى وسط الجزائر يفضل الطابع الغنائى المسمى "الشعبى"، وفى الشرق نعثر على الحوزى والأندلسى، بينما فى الجنوب نجد الغناء الصحراوى (آياى) وبالموازاة الغناء الأمازيغى المتنوع الطبوع ، لاختلاف اللهجات الأمازيغية من قبائلية وشاوية وشلحية وتارقية وميزابية.

ونحن اخترنا من كل هذا الحديث عن بعض ما تعرف به منطقة الأوراس الأشم من أغان شعبية متوارثة جيلاً بعد جيل والتى تصور لنا حقبة مهمة جدًا من تاريخ الجزائر، وهى فترة الاحتلال الفرنسى.

(*) جمعت هذه الأغانى من منطقة الوادى الأبيض (إغزر أملال) بالأوراس الغربى وقد سبقنى إلى جمع بعض منها:

ـ العربى دحو، **الشعر الشعبى ودوره فى الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس ١٩٥٤-١٩٦٢م**، ج٢، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٨.



وقبل أن نخوض فى غمار الموضوع نقدم لمحة موجزة عن أنواع الغناء الأوراسى، الذى مازال يؤدى إلى اليوم، وأهم طرق الأداء التى يعتمدها سكان الأوراس.

١ ـ الغناء الجماعى: وهو الأصل المتوارث بالمنطقة، والمتعارف عليه منذ أزل بعيد، وتطلق عليه عدة تسميات منها: الرَحَابَة ، الذكّارَة، وبالأمازيغية (أَرَدَّسْ)، والتسمية الأولى أكثر شيوعًا.

والرحابة فن أصيل، تنفرد به منطقة الأوراس عن غيرها من المناطق، يعتمد طريقة أداء جماعية، حيث يتقابل صفان من الرجال أو النساء، وأحيانًا من الجنسين، ويضبط إيقاع الأغانى بضرب الأقدام أرضًا، كما هو معروف عند سكان السهول، أما سكان الجبال فيجمعون بين ضرب الأقدام وآلة إيقاعية أخرى وهى البندير (الدف)، وضرب الأقدام بالأمازيغية يعنى (أردس)، لهذا اختير هذا المصطلح للدلالة على هذا النوع من الغناء الأمازيغى.

وتضبط طريقة الأداء وفق أصول متعارف عليها عند الأوراسيين، حيث يقوم الصف الأول بترديد المقاطع الأولى من الأغنية، بينما يقوم الصف الثانى بترديد آخر مقطع من الأغنية، ويتوالى هذا الترديد بطريقة متعاقبة.

ويطلق سكان الأوراس مصطلح (إزراعن) على الصف الأول، بينما مصطلح (إِخَمَّاسَنْ) على الصف الثانى، مثله مثل ترديد الصدى.

ويتواصل الترديد بالطريقة المشار إليها سلفًا، إلى أن يأخذ الصف الأول مكان الصف الثانى، والعكس على مستوى ترديد المقاطع.

مثال:

الصف الأول (إزراعن): **طَلـتْ نجْمـة يـالَحْبـابْ**

محْلا الدنيا لو كانْ تْدُومْ

الصف الثانى (إخماسن): **مَحلا الدنيا لو كانْ تدوم**

يلثم الرحابة وجوههم أثناء الغناء، تفاديًا للبحة أو إصابة أحبالهم الصوتية، خاصة أنهم يغنون ليلا حتى مطلع الفجر، ويعد الصوت القوى من أهم أساسيات الغناء الأوراسى، يضاف إليه الحدة والنفس الطويل، وحسن مخارج الحروف.

لهذه الأسباب تعتمد الأغنية الشعبية الأوراسية على مجموعتين أثناء الأداء، مجموعة تردد المقاطع الأولى، والثانية ترد عليها وهكذا، لتستجمع كل مجموعة نفسها؛ لأن أداء الأغنية كاملة متعب نوعًا ما ولهذا يضطر المغنون بين الحين والآخر لتناول ملعقة سكر أو عسل، لشد أصواتهم كلما تراخت.

يقسم الرحابة أغانيهم إلى ثلاثة أقسام أو أنواع، حيث يستهلون بداية الليل بأغانى التهليل والتكبير والصلاة على المصطفى ـ صلى الله عليه وسلم ـ ولهذا يطلق عليهم فى المناسبات الدينية ـ كزيارة ولى صالح، أو إقامة زردة أو طقوس استدرار المطر ـ اسم "الذكّارة"؛ لأنهم يرددون أغان ذات طابع دينى، على أساس الذكر والتكبير، ومن الأغانى التى ترد بداية:

بِسمِ الله

الرحمنْ الرحيمَا

الرحمن الرحيمَا

أو: يا لا لا فطيمة

بنتْ النّبى

بَاهية وزِينة

وَصِى باباك أعلينا

أما وسط الليل فيخصص لنوع آخر من الغناء وهو الغناء الثورى على شاكلة الأغنية الآتية:

زُوجْ أَذْرَارِى

طَلْعُوا الجْبَالْ

هَزُوا سَبْتَة

زَادُوا رَفَالْ

ضَرْبُوا ضَرْبة

جابو لِيشَارْ

ياحَمُودِى نَجْمَة وهْلاَلْ

أما آخر الليل فيخصص للغناء العاطفى:

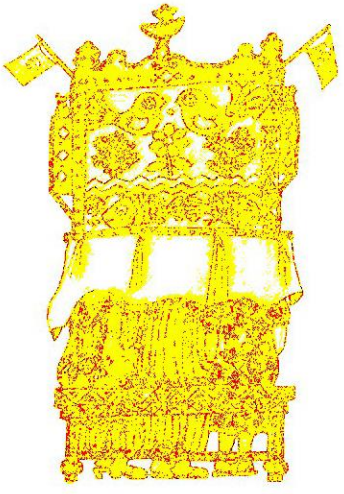
أَلْفْ لِيلَة ولِيلَة

القَلْبْ يْخَمَمَا

هَاتُولِى دَلِيلَة

ارُوحْ أَرَوَحَا

٢ ـ الغناء الفردى: ظل الغناء الجماعى السمة الغالبة على الأداء الأوراسى ، إلى أن ظهر صاحب الصوت الجهورى "عيسى الجرمونى" الذى كسر كل التقاليد المتعارف عليها فى هذا الشأن ، وخاض تجربة الغناء الفردى، فى وقت كان فيه هذا النوع من الغناء يتعارض مع أعراف الأوراسين، الذين ينظرون إليه على أنه عار وعيب فى حق الجماعة، ورغم ذلك أحب الأوراسيون هذا الصوت المتميز، وغنوا كثيرًا من أغانيه، التى أصبحت جلها تشكل جزءًا لا يتجزأ من التراث الأوراسى، ومن أغانيه التى رددوها أغنية "أبقاوا بالسلامة"



ومن مقاطعها: أَبْقَاوْا بَسْلاَمَة

ياعْرِبْ مَرْوَانَة

أَحْنَا صَدِينا

لبلادْ بعيدة

وتعرف المنطقة نوعًا قديمًا من الغناء الفردى يسمى (اصْرَاوِى) المأخوذ من كلمة أمازيغية (أصْرَاوَاثْ) بمعنى المرتفعات.

وقد نسب هذا النوع الغنائى إلى هذه المرتفعات، لأنه يؤدى بأعالى الجبال من قبل الرعاة الذين يستعينون بالقصبة، كما أداه المزارعون فى حقولهم، ويحتاج هذا الغناء إلى قوة الصوت وحدته، وطول النفس، وإلى مد طويل جدًا أثناء الأداء.

ولم يسبق أن تم تأدية هذا النوع من الغناء فى مناسبات رسمية كالأعراس أو غيرها، وإنما ظل غناءً فرديًا، يردد أثناء انشغال أحدهم بعمل ما، كالرعى أو الزرع أو غيرها.

أما فيما يخص أغانى الأحزان والشجن، فتسمى بالمنطقة (عِيَاشْ)، والعِيَاش مسحة حزينة، يتغنى به الرجال والنساء على السواء، يعتمد الصوت فقط وأحيانًا أخرى القصبة التى تساعد على استثارة المشاعر والأحاسيس، وغالبًا ما تكون مواضيعه مستمدة من معاناة الناس كهجرة حبيب أو زوج أو ابن، أو رثاء أحد الأعزاء، وعمومًا كل ما تعلق بالمعاناة والآلام والأحزان؛ لأن (عياش) يساعد على تخفيف الآلام والتنفيس عن الروح .

أما عن مضامين الأغنية الأوراسية، فتعددت وتنوعت حيث ارتبطت بالواقع الاجتماعى، ورصدت أفراح الشعب وأحزانه، وطقوسه واعتقاداته، وأهم ما ميز مساره الحضارى، فأفرزت بذلك أغان ذات مضامين اجتماعية، وأغان ذات مضامين اعتقادية أو دينية، وأغان ذات مضامين ثورية، والتى لا تخلو منها الأغنية الشعبية بالأوراس، إلا أن الملاحظ أن الأغنية الثورية فازت بحصة الأسد من هذا الموروث الغنائى الضخم، والتى مازال الشعب يرددها فى مناسباته المختلفة ـ إلى يومنا هذا ـ وقد يفسر هذا الأمر بما يلى:

١ ـ أن الأوراس كانت قلعة من قلاع الثورة، وقبلها مركزًا من مراكز المقاومة الشعبية على مر العصور، فما تلبث أن تلفظ غزاة الأرض والوطن.

٢ ـ أنها من أكثر المناطق تضررًا جراء الاستعمار الفرنسى، خاصة على مستوى الخسائر البشرية، إذ لا يكاد يخلو بيت من اسم شهيد أو أكثر.

٣ ـ معاناة سكان الأوراس معاناة نفسية حادة، ترجمت كلمة ولحنًا.

٤ ـ أن الأوراس شهدت أهم حدث فى تاريخ الجزائر المعاصر (الثورة التحريرية).

ونظرًا للانكسارات المتتابعة للأحلام والأمانى والأرزاق وعلاقات العشق وعلاقات الإنسان بالإنسان صار الفرد الأوراسى يحمل انكسار القلب كما يحمل متاعب يومه وهمومه وأعبائه، فأصبحت كل الأفواه فمًا واحدًا، ينطلق فى التعبير عن همومه انطلاقة واحدة بصورة تلقائية وعفوية متناهية تحمل له اطمئنانًا مطلقًا وسكينة روحانية وفكرًا وضاءً فلا تمتلك كل النفوس حيال هذا التمزق المدمر إلا أن تستصرخ متغنية أو تغنى مستصرخة[1] فأوحت لها الآلام والأشجان حسًا فنيًا سحريًا يتدفق حلاوة وطلاوة، بأغان شعبية ثورية ذات نغمة حزينة أحيانًا، وتفاؤلية فى أحايين أخرى، فكسرت كل الطابوهات التى أقرها المستعمر الفرنسى، وتعالت أصوات النساء والرجال والجنود والأطفال مرددين هذه الأغانى، بعثًا للأمل وحشدًا للهمم، وتحريضًا

(١) انظر: همام طه، مؤشرات فى الأغنية الفولكلورية العراقية ، **مجلة التراث الشعبى**، ع١، س٨، ١٩٧٧، ص١٥٨.

على الجهاد، وعزفًا على أوتار العاطفة بذكر حال الثكالى واليتامى والجنود للتحفيز على المضى قدمًا فى مواجهة ظلم الاستعمار الفرنسى ووحشيته.

ومن بين الأغانى الثورية المنتقاة فى هذا المقام أغنية أدت دور التحريض على الجهاد عن طريق هذا الاعتراف المسجل من أفواه الشباب المناضل، دون اللجوء إلى الأسلوب المباشر للجهاد، بل تترك المجال مفتوحًا أمام الشباب للاختيار:

يَاخَنْشْلَة يَالْقَبْلِيَة(٢)

وتْرابكْ بالنّوار

أحْنا ذْرارى شَاوِية(٣)

واطْلَعْنا للجبال صْغار

هذا الشباب الأوراسى (الشاوى) افتخارًا بأصله الأمازيغى اختار الالتحاق بالجبال، رغم صغر سنه، غير مبال، متفائلاً بهذه الخطوة التى أقدم على اتخاذها تفاؤله بتلك الزهور التى تزين مدينة (خنشلة).

ونحن نقرأ هذه المقاطع الغنائية نشعر بقوة روحية لا مثيل لها و إصرار عجيب من هؤلاء الشباب فى محاربة الاستعمار الفرنسى دون هوادة، وبينما تستهل الأغنية السابقة باسم مدينة، تبدأ الأغنية الموالية باسم جبل من جبال الأوراس، وهو الجبل الأزرق الشامخ، الذى اتخذه المجاهدون ملجأ ومخبأ، لا يسمعون فوقه غير دوى الرشاش، وصوت طلقات الرصاص التى لا تتوقف، ولكن كل هذا يهون من أجل الوطن والحرية.

ياجْبَلْ لَزْرقْ العَالِيَا(٤)

سكنوهْ أذْرَارَيا

الحَبْ والرْصاص إشاليا(٥)

اعْلى جبَالْ الوطنية

والملاحظ أن الأغنية الثورية فى كل مرة توظف لفظة (اذرارى) بمعنى "الشباب" تحفيزًا وتحريضًا لهم، حتى يلتحقوا بصفوف جيش التحرير الوطنى، وغرس مبادئ الوطنية فى نفوسهم، واستعطاف باقى الشعب، حتى يتبرعوا بما لديهم، ويساعدوا ولو من بعيد، فالكل يغنى من أجل الخلاص من هذا المستعمر الغاشم، لهذا كانت تلك الأغانى الشعبية رصاصات (معنوية) هادفة تحمل الموت إلى قلوب المستعمرين الغاصبين(٦).

وقد غدا الجبل فى نظر الشاعر مكانًا للأنس والألفة والراحة ومصدرًا للطمأنينة، رغم ما فيه من شقاء وعذاب(٧) وكأنه يتقاسم معه الجراح والألم والمعاناة؛ لأنه توحد معه وأصبح جزءًا لا يتجزأ من حاضره وماضيه ومستقبله، فهو أنيسه الوحيد، لذلك يناديه متوخيًا منه الإجابة والرد، على شاكلة ما جاء فى هذه الأغنية:

يا جْبَل لزْرَقْ

يا جْبَلْ لَزْرَقْ

(٢) خنشلة: مدينة تقع فى الشرق الجزائرى.

(٣) الشاوية: تطلق هذه التسمية على سكان الأوراس نسبة إلى لهجتهم الشاوية وهى إحدى فروع اللغة الأمازيغية.

(٤) جبل لزرق: أو الجبل الأزرق وهو من إحدى جبال الأوراس الشامخة.

(٥) إشاليا: يدوى.

(٦) انظر: طلال سالم، الشعر الشعبى والانتفاضات، **مجلة التراث الشعبى**، ع١٠، ١٩٧٧ ، ص٢٧٣.

(٧) انظر: أحمد حميدوش، المكان ودلالته فى الشعر الجزائرى، مجلة **الثقافة** ، ع١٠٤، س١٩، ١٩٩٤، ص١٢٤.

أمْشَاتْ البيعة عَشَ امْسَرْكَلْ[٨]

اذرارى شُبَان لَمْحَارم تشعل

فالشاعر ينقل خبر الوشاية إلى الجبل الأزرق، الذى أصبح محاصراً من قبل قوات الاحتلال الفرنسى، وكأن المكان معنى بما أصاب هؤلاء الشباب، الذى وصفته الأغنية بتلك المناديل التى كانت تربط فى أعلى السراويل، وهى عادة قديمة، ميزت شبان المنطقة عن سواهم، للدلالة على ريعان الشباب، وهكذا تؤكد الأغنية الثورية فى كل مرة، أن المكان جزء لا يتجزأ من الكيان الثورى.

ولا يفوت الأغنية الثورية بالأوراس تصوير حال المجاهدين المزرية، وقد أنهكهم التعب والمرض، من كثرة قطعهم للمسافات البعيدة راجلين (من عنابة)، وتنقل على لسانهم طلب السماح والعفو من الوالدين؛ لأنهم اختاروا طريق الجهاد، تلبية لنداء الواجب الوطنى، الذى لا رد له مهما تعددت الأسباب.

جينا من عنابة[٩]

واحْنا مرضى وغْلابه[١٠]

اسمحيلى يايمه وبابا

هذا لحرب اللى نادى

وفى أغنية أخرى كان المجىء من (عين أمليلة) مسافة سبعة أيام مشيًا على الأقدام، إلى أن حط الجنود رحالهم بأحد جبال المنطقة لشدة تعبهم، داعين المولى - عز وجل - أن يفرج عليهم وينفس كربهم، وفى رواية أخرى للأغنية نفسها مع اختلاف فى المقطع الأخير، أن يسلموا أمرهم للمولى - عز وجل - راجين ستره وحفظه لهم من كل شر.

جينا من عينْ أمليلة

سَبْعْ أيام علْى رجلينا

أوصلنا لجبال كَمْبينا[١١]

يا ربى فرَجْ أعلينا

وفى رواية ثانية:

جينا من عين مليلة

سبع أيام على رجلينا

أوصلنا لجبال كمبينا

ربى عساس أعلينا

فى نص آخر يصور لنا على لسان أحد الجنود كيف التقى المجاهدون بعدد هائل من الجيش الفرنسى على غفلة بمكان يسمى (بوحمامة) ورغم قلة المجاهدين اختاروا الحرب، حفاظًا على كرامتهم وكرامة جيش التحرير الوطنى؛ لأن تراجعهم وصمة عار ستلاحقهم أحياء أو موتى.

(٨) عش امسركل : أمسى محاصرًا.

(٩) عنابة: مدينة ساحلية بالشرق الجزائرى.

(١٠) غلابة: منهكين.

(١١) كمبينا: خيمنا أو عسكرنا، وهى كلمة فرنسية camper.

جَبَيتْ علْى بُوحْمامة

لْقيتْ لعَسْكر اغْمامة

ياخُوتِي واشْ مالهانة

أولاد الشهدا ليتامى

إذا قدمنا شعلتْ النار

وإذا وخَرْنا هذاك العار

وقد اكتسب الثوار صناعة ضد الرهبة من طائرات العدو وقذائفه ، وضد ما يصيبهم من جراح وتقتيل ، فهناك طاقة مخيفة داخل النفس الثورية تمنع صاحبها من الهلع ، فيلاقى الموت مبتسمًا(١٢).

(١٢) انظر: صيام زكريا، معالم شخصية الجزائر فى شعر جزيرة العرب، مجلة **الثقافة**، ع١٠٤، س ١٩٩٤، ص١٩٢.

اَها سَجْعوا الشّبّان

حازمو المْحازمْ

نقْلوا رفال

ضربوا طيارة

زادوا ليشار(١٣)

يحكموا الاستقلال

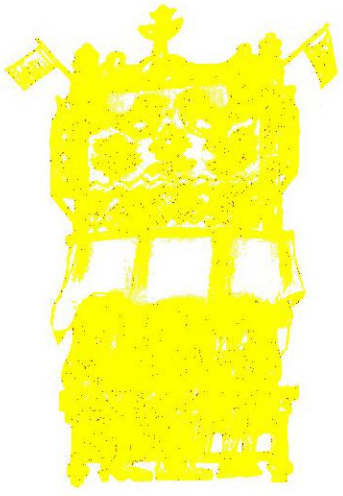
نجمة وهلال

(١٣) ليشار: الدبابة.

وتنتصر الأغنية الشعبية للثوار، رغم العتاد العسكرى المتطور الذى تملكه فرنسا، ورغم بساطة ما يحمله هؤلاء الشباب من سلاح، فإنهم تمكنوا من إسقاط دبابة بضربة واحدة، والأغنية تدعو إلى تشجيع هذا الشباب للمضى قدمًا، لتختم برموز العلم الجزائرى وهى النجمة والهلال، بعثًا للأمل وغرسًا للثقة فى نفوس هؤلاء الجنود، حتى يحققوا حلمهم وحلم الملايين وهو الاستقلال التام، وألا يستهينوا بقدراتهم مهما كان عتاد فرنسا.

وهكذا تؤكد الأغنية الثورية، مع كل نص جديد، بسالة هؤلاء الثوار وشجاعتهم وحبهم للجزائر، هذا الوطن الأم الذى لم يتردد أبناؤه قيد أنملة فى التضحية بأنفسهم من أجله.

كما لعبت الأغنية الشعبية الثورية دور الإعلام والإخبار، حيث تنقل كل ما استجد بالمنطقة للثوار، وتحذرهم من أى طارئ أو حصار، مثلما تحذر هذه الأغنية أحد الثوار المشهورين بالمنطقة وهو "الحاج لخضر" ـ محددة لون عمامته الصفراء ـ من المرور بمنطقة "المعذر" التى حوصرت من قبل قوات الاحتلال الفرنسى، داعية للشباب بالنصر بإذن الله:



الحاج لخضر مُول الشاش لصفر

ما تعقبش اليوم على لمعذر

اصْبح امْسَرْكَلْ بالعسكر

هيا لاولاد الله ينصر

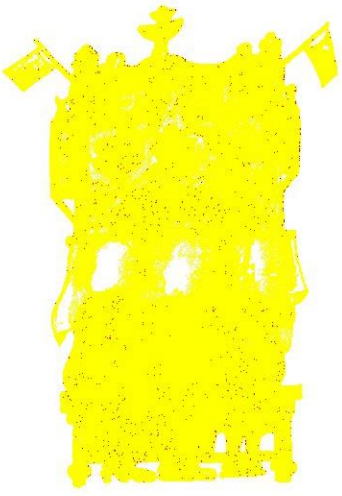
وما من شك أن ما صاغه الشاعر الشعبى فى نصوصه من رصد للأحداث السياسية والاجتماعية تعكس بحق ما عاشته المنطقة أثناء الاستعمار الفرنسى للجزائر، بيد أن هذا الشاعر قد يكون مجاهداً فى جيش التحرير أو مناضلاً أو أمًا فى بيتها أو راعيًا فى قطيعه، أو فلاحًا وراء محراثه أو أى مواطن جزائرى آخر شريف[١٤] اكتوى بنار الاستعمار وذاق مرارته ووحشيته، فلم يجد سبيلا للتخفيف عن نفسه أو الإسهام فى الانتقام منه سوى الكلمة المفعمة بالمعانى واللحن الشجى، والتى يجوب بها أنحاء المنطقة وهو يرددها ليتناقلها عنه الأطفال والنساء والرجال والشباب، وهكذا تخترق الكلمة جدار الصمت، وتزعزع كيان المستعمر وتوحد صفوف الشعب من أجل هدف واحد ومصير مشترك هو تحرير الجزائر.

(١٤) انظر: العربى دحو، **مقاربات فى الشعر العربى فى الجزائر**، دراسة، مديرية الثقافة، سطيف، ط١، (د.ت)، ص١١.

وعلى هذا النحو نجحت الأغنية الثورية على فعل ما لم يقو السلاح على فعله، من استجماع لقوى الشعب وتوحيد لصفوفه، وشحذ الهمم وتزويد المجاهدين بالمعلومات والأخبار.

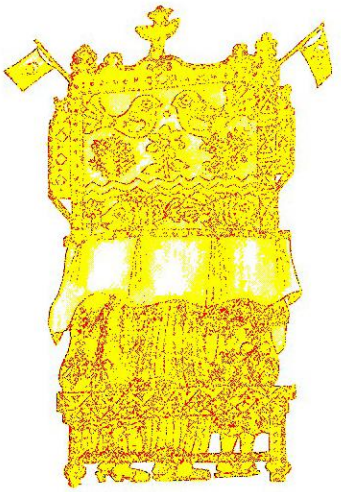
وتتوجه الأغنية فى أحايين أخرى إلى مخاطبة الشعب ليحس بروح المسئولية والوطنية تجاه هؤلاء الثوار الذين اتخذوا من الجبال مسكنًا لهم، قصد رفع الظلم عنهم، وتحقيق حياة العزة والكرامة، فتتوجه على وجه الخصوص إلى المرأة التى تعرف بطبيعتها بعاطفتها الحساسة ومشاعرها المرهفة، وبالتالى السعى لاستقطاب اهتمامها بالقضية الوطنية وكسب تعاطفها مع هؤلاء الجنود الذين يبيتون تحت الثلوج بلا برانيس تقيهم صقيع الشتاء، وكأنها تطلب بطريقة غير مباشرة بأن ينسجن لهم البرانيس؛ لأنها تتدرج فى اختصاصاتهن، وتأمرهن بضرورة نزع الذهب والفضة والتبرع بها لصالح الثورة، واصفة إياهن بباردات القلوب دلالة على القساوة لتحرك فيهن روح المسئولية والوطنية وتغلب المصلحة العامة على المنفعة الفردية وتعلمهن روح الإيثار، وفعلا كانت المرأة رمزًا من رموز الثورة الجزائرية الخالدة، حيث لم تتوان يومًا عن التبرع بمجوهراتها، مهما بلغت قيمتها، خاصة المرأة الأمازيغية (الأوراسية والقبائلية) التى سلمت أغلى ما تملكه من حليها الفضى والذهبى المصنوع من قطع ذهبية والتى تسمى بالتعبير المحلى (حبات لويز):

ادْرَارِى بْـــلاَ يَـعْـــلاَوَنْ	الشباب بلا برانيس
اَتْنُوسَـــنْ اقْ ـ ذَ فْـــلاَوَنْ	يبيتون فى الثلوج
اكْسَمْثْ أُورَغْ ذْ ـ إيزَرْفَاوَنْ	إنزعن الذهب والفضة
أَهِيبَرَّاذِيـــنْ انْ ـ وُولاَوَنْ	يا باردات القلوب



إضافة إلى البرد الذى كان يعانيه الجنود فى جبال الأوراس، كانوا يعيشون حياة مزرية فهم يفترشون الأرض، ويلتحفون السماء، ويتضورون جوعًا كلما نفذت المؤونة التى معهم ، فيحتاجون التزود بالأكل والشرب والملبس فيضطرون للنزول من مخابئهم لزيارة القرى وهذا يحتاج لتأمين الطريق من قبل الحراس، ليتمكن الجنود من نقل ما يلزمهم خلسة، دون أن يشعر بهم المستعمر أو عملاؤه، وهذا ما تصفه الأغنية التى تقول:

أهْـوتَدْ أى اعســاسن	إنزلـوا أيهـا الحـراس
الجنود اخْسَنْ أدَّاسَنْ	الجنود يريدون المجىء



آهَنْ غَنِينْ امْسَاكَنْ　　إنهم يثيرون الشفقة

أَرْبِى فَرَّجْ فَلاَسَنْ　　ياربى فـرّج عليهـم

ومن التقاليد الشائعة فى الأغنية الثورية أنها تختتم بالدعاء، نظرًا لطبيعة مضامينها التى تسفر عن معاناة شعب تكبد خسائر مادية ومعنوية لا تحصى، حتى يفوز بحياة كريمة، فهو يحتاج فى كثير من الأحيان إلى شحنة نفسية تقوى عزيمته وتثبت قلبه ولا خير لبلوغ هذا الهدف من الدعاء، بوخز الجانب الروحى الدينى عند الإنسان ليتمسك أكثر بأمل غد جديد.

وعلى سبيل المفاخرة تتغنى الأغنية الشعبية الثورية بأحد رموز الثورة التحريرية، فتوظف صيغة التصغير دلالة على التدليل (قرنون)، وتصف لون عينيه الزرقاوين، وهيئته العسكرية المهيبة، وهو يحمل سلاحًا ذا خمسة طلقات (الخمايسى)، وتصوره الأغنية بألفين طلقة وهى صيغة مبالغة، الهدف منها المفاخرة بالثوار وقدراتهم، كما أنها تصف حزام الخراطيش بطول مترين للدلالة على امتلائه وكثرة خراطيشه ترهيبًا للعدو ورفعًا لمعنويات الثوار، من خلال تصوير شجاعتهم وحسن تصويباتهم، فكل طلقة بطلقتين، وتسقط فى كل مرة مئتى جندى فرنسى.

ياقْرِينْ يَا قَرْنُونْ[١٥]

يَارَزْقْ لْعِينِينْ

لَخْمَايْسِى فِيه أَلْفِينْ

ولَحْزَامْ فيه مِتَرْتِينْ

اَلْحَبَّة حَبْتِينْ

وَطَيَّح مِيتِينْ

ومثل هذا الوصف الحسى لهذه الشخصية الثورية ينم عن إعجاب الشعب بها وولوعه بما تقوم به من عمليات ضد المستعمر، ولهذا تعتمد الأغنية الشعبية بالأوراس إلى تضمين اسم أحد الثوار المعروفين ببسالتهم وقوتهم فى كل مرة، ومن بينهم "بومدين، الحاج لخضر، فرحات عباس، قرين بلقاسم، بن بلة وغيرهم"، وبهذا يسهم الثوار فى غزل أجنحة المستقبل الوضاء عبر ليل حالك السواد، فيحولون ظلام القهر والاستعباد إلى خيوط صباح مشرق ثقة منهم بقوة سلاحهم الخفية التى تتحطم بواسطتها جميع أسلحة العدو، مهما بلغت درجة قوتها وحداثتها[١٦].

وترصد لنا الأغنية الثورية علاقة الثوار فيما بينهم، فتنقل رسائلهم ووصاياهم لبعضهم البعض، مثلما تصور الأغنية الآتية التى يبعث من خلالها قرين بلقاسم سلامة إلى مصطفى بن بولعيد، وقد ترك له وصية الحفاظ على الدين الإسلامى، فى وقت كانت فرنسا تحاول طمس كل مقومات الشعب الجزائرى من دين ولغة عربية عن طريق تحطيم جميع الهيئات الثقافية، ومنع تدريس اللغة العربية، وقد قصد الاستعمار عن وعى وإصرار أن يقضى على عناصر ثقافية تؤكد أصالتنا ومكاننا من التاريخ ومن الحضارة[١٧] سعيًا لمحو الشخصية الجزائرية:

يا أُو بولعيد[١٨]　　**يابن بولعيد**

يَتْسَالَدْ فَلاَّكْ قْرِينْ　　**يسلم عليك قرين**

(١٥) قرين: ويقصد به قرين بالقاسم، من الأوائل الذين استشهدوا بالأوراس.

(١٦) انظر: صيام زكريا، **معالم شخصية الجزائر**، (مرجع سابق)، ص١٩٢، ١٩٣.

(١٧) انظر: عبد الحميد يونس، **دفاع عن الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص١٧.

(١٨) ابن بولعيد: ويقصد به الشهيد مصطفى بن بولعيد، العقل المدبر للثورة التحريرية وأحد قوادها.

يَقَّاراكْ اتْهلا ذِ ـ دين يقول لك اعتنى بالدين
ذْ لْحرب المجاهدين هذى حرب المجاهدين

ويتباهى المغنى الشعبى بما ألحقه الثوار بقوات الاحتلال الفرنسى من خسائر لا تعد خاصة الخسائر البشرية، منتهجًا أسلوب الوصف الحسى للدلالة على نوع العتاد العسكرى الذى تملكه فرنسا، فيطلق عبارة "الطائرة بلاجنحين" للدلالة على "مروحيات الإجلاء" التى سارعت لحمل الجثث الهامدة، وإنقاذ ما بقى من أحياء، لتؤكد الأغنية فى الأخير أنها حرب المسلمين ضد من أراد اغتصاب أرض الجزائر الطاهرة.

الطيارة بلا جنحين
تهزْ الموتى والحَيَّينْ
هذى حرب المسلمين

وكم يثير البعد عن الوطن المشاعر ويهيج الذكريات، خاصة إذا كان الفرد مجبرًا على أمل العودة يومًا إلى البلد الذى شبّ فيه وسط أشخاص أعزاء عليه، وأشياء حبيبة إلى نفسه، وتصبح الحسرة أكثر إيلامًا ، كلما كان هذا الأمل أشد استحالة، أو ضاع إلى الأبد[١٩] عندما يتعلق الأمر بموضوع النفى، حيث قامت السلطات الفرنسية أثناء وجودها الاستعمارى بالجزائر إلى إصدار قرار بنفى شخصيات عدة، وحتى عائلات إلى خارج الوطن، وأحيانًا إلى مناطق داخل الوطن، ولم تنس الأغنية الأوراسية هذه الشريحة التى تكبدت عناء النفى والحرمان من الأهل والوطن من أجل القضية الوطنية، وتنادى جبال الأوراس الشامخة لتشكو لها ألم الفراق، وضراوة الحرب التى دامت سبع سنوات (ثورة التحرير) ومازال صوت الرصاص يلعلع مدويًا؛ لأنه يؤمن بأن الجبل هو الوحيد الذى باستطاعته أن يجيب عن تساؤلات الإنسان ويبدد حيرته ويبعث الأمل فيه[٢٠] بعودة هؤلاء الرجال المنفيين الذين يثيرون شفقة كل وطنى، وليس لأحد أن يفك هذه العقدة من غير المولى ـ عز وجل، هؤلاء الرجال الذين ناضلوا وسكنوا الجبال من أجل الوطن، نفوا منه على أيادى المستعمر الفرنسى:

يَاجْبَلْ لَوْرَاسْ العَالِيا
سبعْ سْنين والنار تقدِيا
غاضونى الرجال المنفيا[٢١]
مايفك الفِكاك من غير العاليا
غاضونى الرجال
غاضونى الرجال وما بِيَاشْ المال
عفسوا فى النضال
اللى حرقوا الجبال

ودامت معاناة الجزائريين ردحًا من الزمن (١٨٣٠م ـ ١٩٦٢م) إلى أن تحقق النصر بدم الشهداء الأحرار، وبدموع اليتامى والثكالى ومعطوبى الحرب وغيرهم،

(١٩) انظر: الطاهر أحمد مكى، **مرثية أندلسية مجهولة**، الجمعية العامة، أبحاث مؤتمر **التراث الأندلسى**، ص٩.

(٢٠) انظر: أحمد حميدوش، **المكان ودلالته**، (مرجع سابق)، ص١٢٠.

(٢١) غاضونى الرجال المنفيا: آثار شفقتى الرجال المنفيون. نفيت عدة شخصيات وعائلات إلى داخل الوطن وخارجه مثل: منطقة القبائل وسطيف (داخل الوطن)، وكورسيكا وكيان (خارج الوطن).

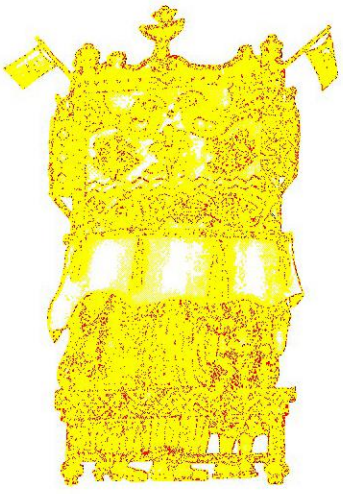
ممن تضرروا من هذه الحرب القذرة التى شنتها فرنسا على الجزائر، ولا ننسى جبال الأوراس، وتراب أراضيها وأحجارها وأشجارها وديارها التى دنست بأقدام هؤلاء الغاشمين، لكل هؤلاء غنت حناجر المغنين فرحًا بالاستقلال الذى طال انتظاره:

أبن بلة يا بن بلة	يا بن بلة يا بن بلة
اجَمْلَدْ الجيـــش	إجمـع الجيـش
مـــانـى قَـــلا	أيـــن هـــو
سبع سنين المذلة	سبع سنين مذلة
أربحنا الاستقلال	ربحنا الاستقلال
بـدم الشـــهداء	بـــدم الشـــهداء

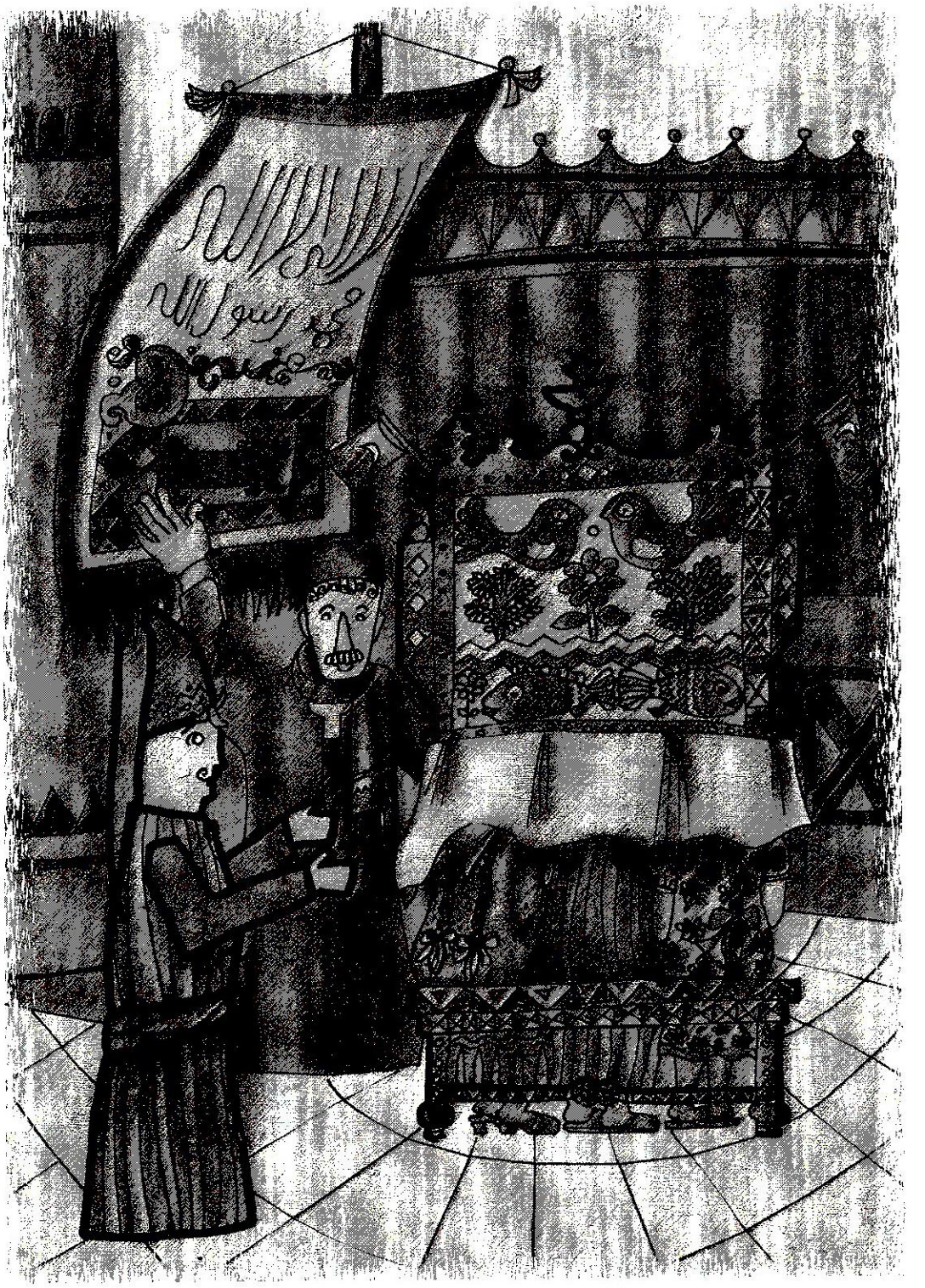
وفى أغنية أخرى دعوة صريحة للشعب للخروج والتعبير عن فرحه وزهوه، بإشراق يوم جديد، تبدد فيه ظلم الاستعمار، وأضاءت شمس الحرية ربوع الجزائر، إنه يوم يغنى لعيشة الحرية والسلام:

أكـر فـلاك أسفيل	إنهض يا مدنى
أكـر فـلاك أتزهيز	إنهـض لتزهـو
الاستقلال إخلضد	الاسـتقلال لاح
أبـن بلـة إروحـد	و بـن بلـة عاد

نافلة القول، إن هذه الأغانى الثورية الأوراسية وثيقة ثمينة تفند أقوال من يدعون أن الأدب الشعبى مجرد خرافات رضعناها أو ترهات صدقناها على مر العصور، وأنه خال من أى معنى أو هدف، ولعل هذه الأغانى التى صورت لنا بحق آلام الشعب الجزائرى وآماله فى فترة جفت فيها أقلام الكتاب ولم يبق لهم سوى سبيل واحد وهو اعتماد المشافهة باعتبارها وسيلة لزرع الوعى والإحساس بثقل المسئولية التى ألقيت على عاتق هذا الشعب، وهى تحرير الجزائر، فانطلقت حناجر المغنين على اختلاف أعمارهم تردد أغان متنوعة المضامين، كلها تسعى لتكسير حاجز الخوف وتوحيد الصفوف وشحذ الهمم، واتخاذ قرار مصيرى لا رجعة فيه وهو القتال حتى الموت أو الحرية والاستقلال، وكان لهم ذلك سنة ١٩٦٢م، ولا نجد أحسن من هذه الأبيات لشاعر الثورة مفدى زكريا لنختم بها:



جزائر يا مطلع المعجزات	ياحجة الله فى الكائنات
ويا بسمة الرب فى أرضه	ويا وجهه الضاحك القسمات
ويا لوحة فى سجل الخلود	تموج بـه الصور الحالمات
ويا قصة بث فيها الوجود	معانى السمو بروع الحياة
وياصفحة حظ فيها البقا	بنار ونور جهاد الأباة
ويا للبطولات تعزو الدنا	وتلهمها القيم الخالدات



الموقف النقدى من القص الشعبى ودوره فى تأسيس الرواية العربية

سامى سليمان أحمد

(١)

تطرح هذه الدراسة رؤية تأويلية لمواقف نقاد النصف الثانى من القرن التاسع عشر، فى مصر والشام، من القص الشعبى، مما يمكّن من الكشف عن دورها فى تأسيس الرواية العربية فى تلك المرحلة. فإذا كانت الثقافة العربية الحديثة قد بدأت رحلتها فى إبداع الأنواع الأدبية الحديثة (الرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة) منذ العقد الرابع من القرن التاسع عشر فإن غلبة الإحياء عليها وعلى توجهات الكتابة الأدبية كانت تحقق تجلياتها بيسر فى مجال كتابة الشعر الغنائى؛ لأنه كان النوع الأدبى القار فى أعلى منظومة الأنواع الأدبية فى الثقافة العربية الوسيطة، كما أن توجهات حركة الإحياء فى سياقاتها الثقافية والاجتماعية كانت تجعل من الاتكاء على الموروث الشعرى العربى وعلى الموروث النقدى والبلاغى المرتبط به سبيلين من السبل التى تعين الإحيائيين على تحقيق جوهر الإحياء الثقافى بوصفه استعادة لعديد من تقاليد التراث مع تعريضها لضروب من التغييرات والتعديلات استجابة لمتطلبات السياقات الجديدة التى تم فيها فعل الإحياء بوصفه فعلا ثقافيًا مشروطًا بحدود لحظته الحضارية. على حين كان إبداع الأنواع الأدبية الجديدة يواجه مجموعة من العقبات التى تعود، فى جانب من جوانبها، إلى تأثير الثقافة العربية الوسيطة التى كان الإحيائيون يسعون إلى استعادة مجموعة من تقاليدها الثقافية والجمالية. وتبدو بعض تلك العقبات على نحو بيّن فى مجال إبداع الرواية وتأصيلها ضمن منظومة الأنواع الأدبية فى الثقافة العربية الحديثة، أو الإحيائية على وجه التحديد. فقد كانت حركة الإحياء تنصب فى مجراها العام والأساسى على إحياء التراث العربى الوسيط،

ولكن كتابة الرواية كانت تتطلب طرحًا مختلفًا لماهية الإحياء؛ بمعنى أنها كانت تتطلب توسيعًا لمفهوم الإحياء بما يجعله قادرًا على ضم منجزات الثقافة الشعبية فى أطر الثقافة الجديدة؛ لأن الإحيائيين حين أخذوا يكتبون الرواية اكتشفوا أن الأدب الشعبى العربى الوسيط والحى يحتوى على أشكال سردية عديدة كالحكايات والأخبار والنوادر والقصص والسير وغيرها مما يمكنهم الاستفادة منها فى بلورة الكتابة الروائية العربية الحديثة. وقد تزامن ذلك الاكتشاف مع إدراكهم الموقف السلبى الذى وقفته الثقافة العربية الرسمية القروسطية من القص الشعبى مما يتجلى فى مظهرين بارزين، وهما: تفرقتها بين القص الرسمى والقص الشعبى، وتهوينها من شأن ثانيهما وإعلاؤها من شأن أولهما مما تجلى فى تمييزها بين "قص العامة" و"قص الخاصة"[1]. ورفض ممثلى الثقافة الرسمية لألف ليلة وليلة على ذلك النحو الذى يجليه موقف المسعودى حين وصف "ألف ليلة" بأنها (أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها مَن تقربَ للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها)[2]. ويلتقى هذا الموقف مع موقف أبى حيان التوحيدى الذى وصف "هزار أفسان"، الذى يعد أصلا من أصول "ألف ليلة"، بأنه (وُضع فيه الباطل، وخُلط بالمحال ووُصل بما يُعجب ويُضحك ولا يَؤول إلى تحصيل وتحقيق)[3]، ولذلك عده ضربًا من ضروب الخرافات.

ويكشف هذان المظهران عن مفارقة دالة؛ ففى ذات الوقت الذى كان صنّاع الثقافة العربية الوسيطة يرفضون القص الشعبى كانت عناصره وأشكاله تتسرب بقوة إلى مختلف الكتابات الأدبية واللغوية والدينية والتاريخية والجغرافية فيها مما يمكن تبيّنه من مراجعة أى مصدر من مصادرها، كما كانت عناصر تلك الثقافة متغلغلة بالمثل فى حيوات الجماعة العربية الوسيطة. ومن ثم كانت المفارقة ماثلة فى حضور عناصر الثقافة الشعبية فى مؤلفات صناع الثقافة العربية القروسطية الرسمية مع حرصهم، فى الوقت ذاته، على أن يقفوا منها، أو من العديد من صيغها كالقص الشعبى موقفًا صارمًا يبعدها عن أطر الثقافة المعترف بها.

وحين أخذ الإحيائيون يكتبون الرواية كان من الطبيعى أن يدركوا هذه المفارقة مدفوعين فى ذلك بثلاثة مؤثرات، وهى : احتكاكهم بالثقافة الغربية مما أبان لهم عن الدور الذى لعبته أشكال القص الشعبى فى بلورة الرواية الغربية، وسعيُهم إلى تفعيل صيغة الإحياء فى كتابة الأنواع الأدبية الحديثة، ولاسيما الرواية، فكان أن سعوا إلى البحث عن الأشكال السردية فى التراث العربى الفصيح، وإدراكُهم ـ بعد فترة من البحث فى التراث ـ أن الثقافة الشعبية الوسيطة والممتدة فى العصر الحديث هى التى تمتلك أشكالا خصبة من القص الشعبى تتيح لهم إمكانات متعددة من استثمارها فى تشكيل الرواية العربية، وذلك ما دعاهم إلى بلورة موقف جديد من القص الشعبى تتجلى عناصره المختلفة عند ممثلى تيارين من التيارات الثلاثة التى انضوت فى إطار حركة الإحياء فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وهما: التيار التوفيقى الذى سعى أصحابه إلى المواءمة بين إحياء الثقافة العربية القروسطية والمكتسَب من الثقافة الأوربية الحديثة، والتيار التجديدى الذى انطلق أصحابه من استلهام مكتسبات الثقافة الأوربية بحرية واسعة دون أن يروا أن هذا يتعارض مع كون الإحياء هو الأفق الفكرى الذى تتحرك فيه اجتهاداتهم، خلافًا للتيار التقليدى الذى توقف أصحابه – فيما يخص الأنواع الأدبية الحديثة – عند اجترار الموقف البلاغى والبلاغى العربى القروسطى[4].

(١) انظر: محمد رجب النجار: **التراث القصصى فى الأدب العربى، مقاربات سوسيو ـ سردية**، المجلد الأول، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥، ص ٣٦٢.

(٢) المسعودى : **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، الجزء الثانى، مكتبة الأندلس، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٥١.

(٣) أبو حيان التوحيدى: **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٣.

(٤) حول تصنيف تيارات النقد الإحيائى من منظور موقفها من الأنواع الأدبية الحديثة، انظر :
سامى سليمان أحمد : التمثل الثقافى وتلقى المسرحية: نموذج الاتجاه الإحيائى التجديدى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ضمن كتابه **آفاق الخطاب النقدى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ـ ص ١٥ -١٨.
سامى سليمان أحمد : التمثل الثقافى وتلقى الرواية : تجربة النقد العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، مجلة **الرواية قضايا وآفاق**، العدد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص ـ ص ٢٤٦-٢٤٨.

ويشى تبلور هذه المواقف بسعى نقاد الإحياء إلى محو المفارقة التى ورثوها من الثقافة العربية الوسيطة؛ لأنهم أدركوا أن بقاء هذه المفارقة يشكل عقبة من أبرز العقبات الثقافية أمام تأسيس الرواية العربية وإمكانات تأصيلها فى الثقافة العربية الحديثة. ويمكن معاينة هذه المواقف من تحليل رؤاهم لألف ليلة وليلة والسير الشعبية العربية؛ إذ إنها كانت تشكل المعايير الجديدة لتلقى القص الشعبى بهدف الاستفادة منه فى تأسيس الرواية العربية.

(٢)

صاغ محمد عبده (١٨٥٥-١٩٠٥) أول موقف من مواقف النقاد التوفيقيين من القص الشعبى، وذلك فى سياق كان يقيّم فيه أنواع الكتب التى انتشرت بأيدى القراء المصريين[٥]، وقد صنّفها إلى خمسة أقسام، وهى: الكتب النقلية الدينية، والكتب العقلية الحكمية، والكتب الأدبية، وكتب الأكاذيب الصرفة، وكتب الخرافات[٦]. ومن البيّن أنه كان يفصل تمامًا بين الكتب المنتمية للثقافة الرسمية ـ أيًا كانت موضوعاتها ـ والكتب المنتمية للثقافة الشعبية التى اتخذ من نصوص السير الشعبية نموذجًا لها. ومن هنا وصف "الكتب الأدبية"، التى تعد نموذجًا دالا للكتابات المندرجة فى إطار الثقافة الرسمية، بأنها (هى ما يُبحث فيه عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق) ومن هذا القبيل كتبُ التاريخ وكتب الأخلاق العقلية وكتب الرومانيات (هى المُخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب وبيان أحوال الأمم والحث على الفضائل والتنفير من الرذائل) ككتاب كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء والمرزبان والتليماك والقصة التى تُترجم فى جريدة الأهرام وغيرها من المؤلفات. وهذا القسم كثير التداول فى المدن والثغور ويكثر فى أبناء وطننا وجودُ البارعين فيه المشتغلين بدراسته العاكفين على مطالعته)[٧]. وينطوى هذا الوصف على تقييم إيجابى لعدد من الأعمال القصصية التراثية وبعض المترجمات الحديثة " مثل "تليماك". ومن اللافت ملاحظة أمرين؛ أولهما تقبل محمد عبده لمصطلح "الرومانيات" الذى كان تعريبًا لجمع (Roman) المصطلح الفرنسى الدال على الرواية، والذى ظل منتشرًا لفترة "ملحوظة" فى النقد العربى الحديث ملازمًا أو بديلا دلاليًا لمصطلح الرواية، وكان اختفاؤه من مضمار التداول فى النقد العربى دالا على أن "الرواية" ـ من حيث هى مصطلح ومفهوم معًا ـ قد قطعت شوطًا ملحوظًا على طريق تأصلها فى الأدب العربى الحديث.

وأما ثانى هذين الأمرين فيتمثل فى إدخال محمد عبده لعدد من الكتابات التراثية، مثل "كليلة ودمنة" و"فاكهة الخلفاء"، فى إطار الرومانيات، مما يعنى قبوله لهذه الكتابات، وإن كان ذلك يشير أيضًا إلى أن استخدامه لمصطلح "الرومانيات" أقرب إلى أن يكون بمعنى "الأشكال القصصية أو السردية" المختلفة يدل على ذلك ملاحظة استخدامه لعبارة (وبقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب كليلة ودمنة وما ماثلها من الكتب التى جُعلت على ألسنة الطيور والحيوانات)[٨].

وقد وضع محمد عبده تصوره لكتب "الأكاذيب الصرفة" وبيّن خطورتها على القراء حين وصفها بأنها (هى ما يُذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مُخلة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتبُ أبى زيد وعنتر عبس وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس، والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طُبعت كتبه مئات المرات ونفق سوقها ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل)[٩].

(٥) قدم محمد عبده التقييم المشار إليه فى المتن فى مقالته "الكتب العلمية وغيرها" التى نشرها، فى عدد الحادى عشر من مايو عام ١٨٨١، فى جريدة "الوقائع المصرية، ونعتمد هنا على نشرة المقال بمجلة **فصول**، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى، يوليو - أغسطس ١٩٩١، ص - ص ٢٠٧ - ٢٠٩، وذلك ضمن باب "وثائق النقد العربى الحديث".

(٦) قد يكون من المفيد هنا تقديم تعريف محمد عبده للقسمين الأولين باعتبارهما يحتلان فى رؤيته المكانين المقدمين، فالكتب النقلية الدينية (هى ما تبين فيها مسائلُ الدين سواء كانت من الأصول كعلم الكلام أو الفروع كالعبادات والمعاملات، ومن هذا القبيل كتبُ التفسير والحديث وكتبُ الأخلاق المأخوذة من قواعد الدين ككتاب الإحياء للغزالى)، وأما الكتب العقلية الحكمية فهى (ما يُبحث فيها عن الحقائق الوجودية وأحوالها ولوازمها على قدر الطاقة البشرية)، محمد عبده، المرجع السابق، ص ٢٠٧.

(٧) محمد عبده : الكتب العلمية وغيرها، ص ٢٠٧.

(٨) محمد عبده : الكتب العلمية وغيرها، مرجع سابق، ص ٢٠٨.

(٩) عرّف محمد عبده كتب الخرافات وقدم أمثلة كثيرة للشائع منها فى النص التالى (كتب الخرافات، وهى تارة تبحث عن نسبة بعض الكائنات إلى الأرواح الشريرة المُعبر عنها بالعفاريت، وتارة تتكلم فى ارتباط الحوادث الجوية والآثار الكونية ببعض الأسباب التى لا مناسبة بينها وبين ما زعموه ناشئًا عنها، وتارة تُثبت ما لا يقبله العقلُ ولا ينطبق على قواعد الشرع الشريف، ومن هذا القبيل ما يُعرف عند الناس بعلم الريحانى وعلم الكيميا "الكاذبة" وكتب الوفق وكتب الحرف والزايرجات وذلك ككتاب أبو معشر والكواكب السيارة وشمس المعارف الكبرى والصغرى وكتاب الحرف المنسوب للحكيم هرمس

والبرهتية وشرحها والخلخلوتية والجلجلوتية وشرحها ودعوة السباسب ودعوة القمر بشروحها وكتب المنادل واستحضار الخادم، والرسائل التى يُذكر فيها أمر الكتابة بالمحبة والبغض وعقد الرجل عن الجماع وإرسال الهواتف والتسليط بالرجم على البيوت وغير ذلك مما لا يحصيه القلمُ، وهذا القسم قد اشتغل به فى ديارنا كثير من الناس ونبغ منهم الدجالون والمحتالون، وطُبع من كتبه عندنا ما يخرج عن حد الحصر بالقلم واللسان)، المرجع السابق، ص ٢٠٨.

ومن المؤكد أن نظرة محمد عبده إلى هذا القسم خاصة تعكس منظوراً عقلانيًا يرفض الممارسات السلوكية القائمة على الإيمان ببعض المعتقدات التى يُنتج عنها تواكل يُقعد بالناس عن السعى إلى تغيير الواقع بالعلم والعمل الجاد، وهذه نظرة إيجابية تكشف عن اقتدار الإحيائى العقلانى على أن يكون صارمًا فى مواجهته لكل ما يمكن أن يشد الجماعة الساعية إلى تحقيق النهضة إلى بعض سلبيات الماضى الذى يرى ذلك المفكر ضرورة قطع الصلة بها لأنها من معوقات النهضة المرجوة.

(١٠) انظر فى ذلك مقالته : كتب المغازى وأحاديث القصاصين، جريدة ثمرات الفنون، عدد ١٦ يونيه ١٨٨٦، وهى منشورة فى مجلة **فصول**، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى، يوليو - أغسطس ١٩٩١، ص - ص ٢١٠ - ٢١٢، وذلك ضمن باب "وثائق النقد العربى الحديث".

(١١) انظر : ألفت كمال الروبى: **الموقف من القص فى تراثنا النقدى**، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٣١.

(١٢) انظر: عبد الله إبراهيم : **موسوعة السرد العربى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص - ص ٣٣٠-٣٣١ . وحول طبعات "ألف ليلة وليلة" فى القرن التاسع عشر انظر : ماهر البطوطى: **الرواية الأم: ألف ليلة وليلة فى الآداب العالمية**،

وقد نتج هذا الوضع عن ربط محمد عبده بين "كتب الأكاذيب الصرفة" و"كتب الخرافات"، وهى التى يقصد بها كتب العقائد "الفاسدة والسحر والتنجيم، ولذا حبّذ الأمرَ الداعى إلى منع طباعتها لأنها - فيما وصفها - "الكتب المضرة بالعقول المخلة بالآداب"، ويكشف ذلك عن أن رفض محمد عبده للسير الشعبية يرجع إلى أنها كانت تقدم نفسها على أنها تاريخ حقيقى، بينما هى، فى حقيقة الأمر، ليست إلا تقديمًا لتاريخ الجماعة العربية من منظور الفئات الشعبية سواء تلك التى أبدعتها أم تلك التى تلقتها بالقبول، ومن هنا نتفهم موقفه بوصفه المصلح الذى كان يؤكد على أن نهضة الجماعة العربية ينبغى أن تقوم على إحياء "الصحيح" من التراث، ولذلك كان يتشدد فى قبول المرويات التاريخية حتى أنه شكك بقوة فى نسبة واحد من أهم مصادر "رواية" السيرة النبوية، وهو كتاب "المغازى" للواقدى، ونفى - معتمدًا فى هذا على أدلة تاريخية وعلى "حدسه اللغوى" وعلى نوع من النقد التاريخى - أن يكون هذا الكتاب من تأليف الواقدى(١٠).

ويبدو موقف محمد عبده من القص الشعبى ممثلا فى السير الشعبية موقفًا سلبيًا حين تعامل معها على تقديم زائف للتاريخ "الحقيقى" مما يكشف عن الامتداد غير المباشر لموقف الثقافة العربية الرسمية الوسطية من القص؛ إذ إنها كانت تتطلب من القص أن يكون سردًا للحقيقة، ولذلك قرنت الأنماط المقبولة منه بالتاريخ(١١). ولعلها لذلك السبب الثقافى المحض لم تتعامل مع القص الشعبى تعاملا جادًا. وفى مقابل ذلك الموقف السلبى الذى وقفه محمد عبده من القص الشعبى كان وضعه عددًا من مؤلفات التراث الفصيح فى إطار "الرواية" دالا على أن تواصله مع حركة كتابة الرواية جعلته قادرًا على إدراك القيمة السردية التى تنطوى عليها تلك المؤلفات مما كان يسهم فى القضاء على الغربة التى كانت ستشعرها فئات من المتلقين الإحيائيين الذين كانوا يتلقون الرواية.كما كان ذلك الوضع مسهمًا، بطريقة أو بأخرى، فى دفع نقاد إحيائيين توفيقيين وتجديديين إلى العمل على الكشف عن أهمية القص الشعبى متأثرين فى ذلك بصلتهم العميقة بحركة الكتابة الروائية.

(٣)

يتبدى التغير فى رؤية النقاد الإحيائيين التوفيقيين والتجديديين للقص الشعبى، بصورة عينية، من تحليل موقف عدد منهم من "ألف ليلة وليلة" ومن السير الشعبية المختلفة، وقد تشكل ذلك الموقف فى ظل ظروف كانت تسهم فى صياغة توجه جديد وإيجابى من القص الشعبى؛ فقد نشطت حركة طباعة نصوص القص الشعبى كالسير الشعبية ثم "ألف ليلة وليلة" التى طُبعت أربع طبعات فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ولاقت رواجًا هائلا بين فئات كثيرة من المتلقين فى طوال ذلك القرن كما أشارت إلى ذلك شواهد التاريخ الثقافى(١٢). كما أتيح لعديد من مثقفى الإحياء توفيقيين كانوا أم تجديديين الاحتكاك بالثقافة الغربية فكان أن أدركوا دور أشكال الثقافة الشعبية فى بلورة الرواية الغربية بنفس القدر الذى عاينوا فيه احتفاء الثقافة الغربية، ولاسيما التوجهات الرومانسية فيها بألف ليلة وليلة(١٣). وقد انعكس ذلك التغير فى كتابات عدد من النقاد الإحيائيين، على نحو ما يبدو عند أنطون صالحانى وميخائيل عورا.

قام أنطون صالحانى (١٨٤٧-١٩٤١)[١٤] فى الفترة الواقعة بين عامى ١٨٨٨ و١٨٩٢ بـ "تهذيب وتصحيح" كتاب "ألف ليلة وليلة" بعد قيامه بمراجعة كافة نسخه المطبوعة والمخطوطة التى أتيح له الحصول عليها من خلال مكتبة الآباء اليسوعيين التى كان القائمون عليها يجمعون الكتب والمخطوطات العربية سواء من مكتبات الوطن العربى أو من أوربا التى كانوا يرسلون إليها بعثات كثيرة تتولى الحصول على المصادر العربية ـ المخطوطة والمطبوعة ـ ومتابعة الكتابات التى يقدمها المستشرقون ـ باللغات الأوربية المختلفة ـ عن كل ما يدخل فى إطار علوم الثقافة العربية ومجالاتها المختلفة. ولما كان صالحانى قد لفته ـ كما لفت غيره من النقاد الإحيائيين المعاصرين له ـ إقبال فئات كثيرة من القراء فى مصر والشام ـ فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ـ على قراءة كتاب"ألف ليلة وليلة" فقد دعاه هذا إلى صياغة عدد من المعايير الجديدة لتلقى "ألف ليلة وليلة" مدفوعًا فى ذلك بما لاحظه من إقبال "عامة الناطقين بالعربية من أقصى الهند إلى أقصى المغرب" وملاحظته تعدد طبعات ألف ليلة وليلة فى أوربا[١٥] مما يشير إلى أن إدراك الناقد الإحيائى التوفيقى شيوع "ألف ليلة وليلة"بين فئات المتلقين من عرب وأوربيين كان يدفعه إلى صياغة منظور جديد يسعى إلى تبيان القيمة السردية والجمالية لها لاسيما حين عاين بنفسه الانتشار الهائل الذى حققه الكتاب بين فئات واسعة من القراء، فكان عليه أن يسعى إلى تفسير (مزية هذا الكتاب التى سلبت القلوب وخلبت العقول وحببته إلى الجمهور)[١٦]. ولذا سعى "صالحانى" إلى أن يقيم تفسيره على مجموعة من العوامل التى يكشف تأملها عن كونها ترتد إلى أسس جمالية وأخلاقية لا تنفصل عن كثير من القيم الأساسية التى كان الناقد الإحيائى يكوّن منها أفق توقعاته الذى يستقبل فى ظل شروطه ومعاييره الأعمال الأدبية ويقوم بفهمها وتأويلها وتقييمها.

وكان المعيار الأول معيارًا جماليًا يتعامل مع الكتابة على أنها مرآة جمالية تصوغ تمثيلات إبداعية للظواهر التى تحاكيها، وعلى ذلك رأى صالحانى أن كتاب "ألف ليلة وليلة" يعد "مرآة صقيلة" تصور أنماط الحياة الشرقية أو العربية تصويرًا يقوم على إجادة تمثيل الأصل مما يجعل المتلقى يتمثل الموصوفات "تمثلا حسيا"، من ناحية، والاعتماد على الحقيقة والبعد عن الكذب، من ناحية أخرى[١٧]. وكانت صياغة صالحانى لذلك المعيار الجمالى قرينة على مفارقته لموقف سلفه المثقف العربى القروسطى من "ألف ليلة وليلة"على نحو ما تبدى عند المسعودى؛ بما يشى بأن صالحانى قد أدخل قصص "ألف ليلة" فى إطار مفهوم الأدب المعترف به لدى الإحيائيين التوفيقيين والتجديديين. ولعل هذا ما يفسر تحديد صالحانى للمعيار الجمالى الثانى لقبوله "ألف ليلة" مما يتبدى فى معيار "الصناعة" الذى كان واحدًا من المعايير المتواترة فى التراث العربى الوسيط تمييزًا للكتابات الأدبية فإذا بصالحانى يكشف عن أن "الصناعة التى تفرد بها الكتاب" (هى أنه يصيب فى تصوير أخلاق الناس وتمثيل طباعهم على اختلاف مراتبهم من ملك ووزير وغنى وفقير ورفيع ووضيع ومتكبر وذليل إلى غير ذلك)[١٨]. مما يكشف عن أن ذلك المعيار الجمالى قد منح صالحانى إمكانية النظر إلى "ألف ليلة" على أنها نمط من الفن القصصى القادر على تمثيل طبائع الشخصيات التى تقدمها نصوصه. وبذلك كان تحقيق "ألف ليلة" لذلك المعيار قرينة على اندراجها ضمن الأشكال القصصية التى يستطيع الكاتب الروائى الإحيائى أن يفيد منها فى تشكيل كتاباته الروائية.

مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ـ ص ٦٧-٦٨.

(١٣) حول اختفاء الحركة الرومانسية الإنجليزية بألف ليلة وليلة يمكن مراجعة ما رصده ماهر البطوطى فى كتابه **الرواية الأم : ألف ليلة وليلة فى الآداب العالمية**، ص ـ ص ٧١-٨٩.

(١٤) كان أنطون صالحانى واحدًا من الآباء اليسوعيين، وكان مهتمًا بالتراث العربى؛ فقدم تحقيقًا لديوان الأخطل وشروحًا مطولة له وملحقًا له عنوانه "الشذر الذهبى على شعر الأخطل التغلبى"، كما نشر نقائض جرير والأخطل وقدم عليها "تعليقات مهمة" فيما يقول لويس شيخو، و صنع مختارات من كتاب الأغانى فى جزأين، (وطُبع له فى مصر ملحوظات دقيقة على كتاب التنبيه لأبى عُبيد البكرى)، انظر : لويس شيخو: **تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين**، الطبعة الثالثة، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١، ص ٤٦٤ . وانظر أيضًا : الزركلى: **الأعلام**، الجزء الثانى، الطبعة الثالثة عشرة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٨، ص٢٨. ويذكر الزركلى من أعماله (طرائف وفكاهات فى أربع حكايات على نسق ألف ليلة وليلة). وذلك ما يؤكد عمق صلة صالحانى بألف ليلة. ولم تمنعه صلته القوية بالتراث العربى من تعميق صلاته بالثقافة الأوربية ؛ فقد ذكر الزركلى أن صالحانى قد أقام بفرنسا لمدة سنتين، كما ذكر أنه سافر إلى إنجلترا أيضًا.

(١٥) انطون صالحانى: **مقدمة ألف ليلة وليلة**، الطبعة الثالثة، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت ١٩٣٨، حيث يقول فى ص ٣: إن (عامة الناطقين بالعربية من أقصى الهند إلى أقصى المغرب يستحبون قراءته"يقصد كتاب ألف ليلة" وينزعون إلى مطالعته. فضلا عن أن الأعاجم قد كلفوا به أيما كلف ونقلوه إلى لغاتهم ونشروا منه طبعات تزيد على ما نشر منها أهل بلادنا).

ووضع صالحانى معيارًا جماليًا ثالثًا يؤكد القيمة القصصية لألف ليلة؛ إذ أسسه على الكشف عن بعض مجالى تفنّن كتاب "ألف ليلة" فى "الصنعة"، وذلك على نحو ما يتجلى فى تأكيده (أنه يجمع بين المتضادين ويجعل القصة بين المتنافرين حتى تتبين الأطباع بأضدادها وتبرز الأشياء بما يخالفها. فإذا أخذت مثلا حكاية أبى صير وأبى قير رأيته جعل الأول دستور الأدب والهمة فى الأعمال والاستقامة والعفة يعفو عن الإساءة ويُغضى على المضرة. وصوّر الثانى بصورة لئيم متقاعس شرير ماكر حسود. ثم أوقعه فى الحبالة التى نصبها لأخيه وكانت آخرته القتلَ كفارة عن ذنبه. ولكن أين هذا من قصة ضوء المكان وأخته نزهة الزمان. فإنه قد أبدع هنالك فى إيضاح المحبة الأخوية.كما أنه أجاد غاية الإجادة فى حكاية ذات الدواهى لما بيّن ثمة من صفات الماكر وتفننه فى الحيل وضروب الخداع)[١٩].

وإذا كان هذا المعيار الجمالى يقوم - فى بنيته التصورية - على الإفادة من مفهوم "المطابقة" الذى ترسخ ، فى الدرس البلاغى العربى الوسيط ، على أنه تقنية جمالية تُستخدم فى إطار الجملة أو العبارة فقط[٢٠] فإن صالحانى قد وسّع من حدود ذلك المفهوم حين جعل منه تقنية بنائية تُستخدم فى النصوص القصصية بما يجعلها وسيلة من وسائل بناء الشخصيات المتقابلة فيها، وذلك ما يبين عن أن صالحانى أدرك أن "المقابلة" تقنية سردية متجلية فى كثير من نصوص "ألف ليلة وليلة".

ولم يتوقف صالحانى عند صياغة ثلاثة معايير جمالية صرفة لقبول "ألف ليلة وليلة" فى دائرة النصوص الأدبية التى تعترف بها المؤسسة النقدية، ولكنه دعّمها بمعيار أخلاقى كانت له فاعليته لدى الناقد الإحيائى، وهو المعيار الأخلاقى الذى جعله يتقبل النصوص الأدبية التى لا تخرج رؤاها عن الرؤية الأخلاقية - ذات الجذور الدينية - التى كان يصدر عنها، ولذا أضاف "صالحانى" إلى المعايير السالفة معيارًا آخر أخلاقيًا صرفًا يرى أن كتاب "ألف ليلة وليلة"(إذا خاض فى مسألة دينية لم يتعرض لها فى شين أو مثلبة بل تكلم فيها حسنًا. خلافًا لمشارب بعض منتحلى الديانات فى هذا العصر الحاضر الذين كأنهم يتنافسون فى امتهان الديانات ويتصدون للاستخفاف بها)[٢١]. وبقدر ما تشير العبارة الأخيرة إلى تلك المجادلات التى كانت تتم بين كثير من رجال الدين المسيحى وكثير من الكتاب الذين قدموا أفكارًا "خارجة" عن أنساق المعتقدات الدينية، فى لبنان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر[٢٢] فإن العبارة الأولى تشير - عند مقارنتها بالعبارة الأخيرة - إلى أن المعيار الأخلاقى للناقد الإحيائى لم يجد فى "ألف ليلة" ما يتصادم معه، بل إنه رآها تتكلم فيما يتصل ببعض المسائل الدينية التى تتعرض لها "كلامًا حسنًا"، وفى ضوء هذا يمكن أن نتفهم ما قام به "صالحانى" من تجريد كتاب "ألف ليلة وليلة" (من كل ما يقدح بالآداب ويُضر بالأخلاق تعميمًا لفكاهته وتيسيرًا لاقتنائه وقراءته فى بيوت المتهذبين)[٢٣]. فهذا التجريد كان ينصب على العبارات والفقرات ذات الأبعاد الجنسية التى وردت فى بعض حكايات الليالى، مما لقى استحسان كثير من معاصريه حتى وصفه أحدهم بأنه يمكّن "العذراء بخدرها" من أن تقرأ "ألف ليلة وليلة"[٢٤].

كانت مقدمة "أنطون صالحانى" لألف ليلة وليلة صياغة لمعايير جديدة لتلقى "ألف ليلة وليلة" فى إطار النقد الإحيائى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، معايير تجمع بين إدراك المقومات الجمالية التى تتجلى فى الجوانب القصصية فى حكايات

(١٦) أنطون صالحانى : **مقدمة ألف ليلة وليلة**، ص ٣.

(١٧) يقول صالحانى، وهو بصدد الكشف عن أهمية كتاب "ألف ليلة وليلة"، إنه (وصف طرق المعايش وأتى بوصف الآداب الشرقية على وجه تتمثل فيه للذهن تمثلا حسيًا، وتتصور له تصورًا طبيعيًا. وما أشبهه بمرآة صقيلة تنقل صور الأشياء إلى العين. وتبرزها بقلبها الذى لها بلا مَين. وحسبك شاهدًا أنه إذا وصف متنزهًا أو حربًا أو واقعة أو بلدًا خِلت أن كل ذلك شاخص إليك قائم بين يديك.) **مقدمة ألف ليلة**، ص ٣.

(١٨) أنطون صالحانى: **مقدمة ألف ليلة وليلة**، ص - ص ٣ - ٤.

(١٩) المرجع السابق ، ص ٤.

(٢٠) عرّف أحمد مطلوب المطابقة بالقول (هى التضاد والتطبيق والتكافؤ والطباق) وهو يحيل إلى عدد هائل من مصادر البلاغة العربية الوسيطة، أما مجدى وهبة فهو يعرف المطابقة بأنها (فى البلاغة الجمعُ بين معنيين مُتقابلين أو أكثر فى الكلام)، وهو يجعلها مساوية للمقابلة والطباق.
انظر : أحمد مطلوب: **معجم المصلحات البلاغية وتطورها**، مطبوعات المجمع العلمى العراقى، بغداد ١٩٨٧، الجزء الثالث، ص ٢٦٨.
وانظر: مجدى وهبة : **معجم مصطلحات الأدب**، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص ٢٤.

(٢١) أنطون صالحانى : **مقدمة ألف ليلة وليلة**، ص ٤.

(٢٢) يمكن متابعة أصداء هذه المناقشات من متابعة أعداد مجلة المشرق فى سنواتها الأولى ومراجعة ما سجله لويس شيخو، فى مواضع متعددة، فى كتابه "**تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين**".

(٢٣) أنطون صالحانى : **مقدمة ألف ليلة وليلة**، ص ١٠.

(٢٤) انظر : حكمت شريف : **كليمات فى علم الروايات**، طرابلس - لبنان

الليالى بما يؤكد، من ناحية، أن الناقد الإحيائى التوفيقى قد استطاع أن يتعامل معها من منظور مغاير للمنظور العربى القروسطى، وبما يدلل، من ناحية أخرى، على أنه قد أدرك أن صيغة الإحياء فى حاجة إلى التوسيع بما يجعلها قادرة على ضم الإبداعات الشعبية إلى حصيلة المواد الإبداعية التى يستطيع الروائى الإحيائى الاستفادةَ منها فى تشكيل نصوصه الروائية. ومن ثم اكتسبت صياغة صالحانى أهميتها من قدرتها على تفسير عوامل سريان "ألف ليلة" فى سياقات التلقى المعاصرة له فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وفى الربع الأول من القرن العشرين مما يشير إلى أنها كانت متجادلة بعمق مع لحظتها الثقافية التاريخية فى ذات الوقت الذى استطاعت فيه تجاوزها إلى أفق اللحظات التالية لها فى مسار الثقافة العربية الحديثة.

(٤)

إن عاملا من العوامل التى ميزت موقف أصحاب التيار التجديدى فى ظل حركة الإحياء هو ذلك القبول بالأخذ عن الآخر الأوربى دون شعور بدونية الثقافة القومية التى يتمثلونها ويحتكمون إلى قيمها الجمالية والاجتماعية والأخلاقية فى قبول ما يستشعرون الحاجة إليه من ثقافة الآخر الأوربى. وكانت صلتهم بالثقافة الأوربية واطلاعهم على بعض منتجاتها التى تأثرت بالثقافة العربية سببًا فى أن يشعروا بأن الأخذ عن الثقافة الأوربية لا يمثل سوى حلقة من حلقات التبادل الحضارى بين الثقافتين العربية والأوربية. وقد كان "ميخائيل عورا" (١٨٥٥-١٩٠٦) واحدًا ممن احتكوا بقوة بالثقافة الأوربية كما تكشف عن هذا سيرته[٢٥]، وكما تُبين عنها - بوضوح أكثر - مقدمته لروايته "الجنون فى حب مانون" التى صدرت فى عام ١٨٨٦ وقد حملت المقدمة عنوان "فى حقيقة تدوين القصص"، وهى تنقسم إلى موضوعين كبيرين حدد لكل منهما عنوانًا على النحو التالى : "الغرض من تأليف القصص وموضوعها" ثم "فن تدوين القصص عند العرب"[٢٦]، ولما كان قد تناول تحت العنوان الأول تاريخ نشأة القص وتطوره ووظائفه عند الغربيين، فقد كان يهدف بذلك إلى الكشف عن الوظائف "المفيدة" التى قامت بها الروايات الغربية - عبر تاريخها الطويل، من ناحية، وجعل ذلك الجانب نموذجًا يفسر - فى ضوئه - حالة القص ووظائفه فى الأدب العربى، من ناحية ثانية، مما يجعل من مقدمته تلك واحدة من النصوص المهمة فى مسألة المقارنة بين الأدبين العربى والأوربى. ولعل عمق اتصاله بالثقافة الغربية لا يتجلى فقط فى تناوله لتاريخ القص ووظائفه فى المجتمع الأوربى، بل يبرز بروزًا لافتًا فى حديثه عن دراسات الأوربيين لألف ليلة واهتمامهم بها، وإن كان لنا أن نسجل أنه لا يستخدم تعبير المستشرقين عند تناوله للاهتمام الأوربى بألف ليلة. وقد ظهر تأثير ذلك الاتصال بداية من تقديمه الموقف الأوربى من "ألف ليلة"؛ إذ قرر أن (من القصص الشايع ذكرها بين الناس عمومًا قصة ألف ليلة وليلة فقد أُعجب العالمون بوضعها وغرابتها، فنُقلت إلى سائر اللغات وتعشقها الأورباويون وعدوها من أحسن ما ألف العربُ وصنفوا من الكتب؛ فالشرق كله وآدابه وأخلاقه برأيهم مجموعٌ فى هذه القصة المشتملة على لطائف ومطارف وذكر أشواق وعشاق وصبابات ونوادر وروايات أكثرها مشوب بالخرافة وأوهام وتقليدات وأخبار طغيان ملوك الشرق وفساد نسائه وانحطاط مقامهن لطول العبودية.وبمطالعة هذا الكتاب قال الإفرنج إن العرب أحسن ما يكونون رواة ومحدثين وقصاصين فجرى ذلك فى مثلهم)[٢٧].

(٢٥) أقام ميخائيل عورا سنوات بكل من فرنسا وإيطاليا، وأصدر فى باريس جريدة "الحقوق"، انظر فى تفصيل ذلك لويس شيخو : **تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين**، مرجع سابق، ص - ص ٣٣٣ - ٣٣٤.

(٢٦) انظر : ميخائيل عورا : مقدمة رواية "الجنون فى حب مانون" منشورة ضمن كتاب **نظرية المسرح**، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، الجزء الثانى، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٤، ص - ص ١٠٠٣ -١٠٣٣. ومن الجدير بالذكر أن هذه المقدمة واحدة من النصوص التى استدركها المحرر على كتابه نظرية الرواية، الذى حرره وقدمه، وأصدره عن وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٠.

(٢٧) ميخائيل عورا : مقدمة رواية "الجنون فى حب مانون"، مرجع سابق، ص - ص ١٠٢١ - ١٠٢٢ . ونشير إلى أن الأخطاء الكتابية سمة ملحوظة فى كل نصوص مقدمة عورا.

١٨٩٤، منشور ضمن استدراكات محمد كامل الخطيب على "نظرية الرواية"، **نظرية المسرح**، الجزء الثانى، مطبوعات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٤، ص ١٠٤٥ . ومن الملاحظ أن حكمت شريف قد بنى استحسانه لصنيع صالحانى على رؤيته لألف ليلة بأنها من (أجل ما كُتب بهذا الفن الجليل) وهو يقصد "فن القصص" لولا ما فى الليالى من (الكلام الغير لائق) على ما يقول حكمت شريف.

ويكشف هذا النص عن جانبين متصلين بإسهام عورا فى تأسيس معايير التلقى الجديد لألف ليلة وليلة، وهما جانبان يعودان إلى الرؤية الأوربية لألف ليلة وليلة على نحو ما تشكلت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ فثمة جانب ينصرف إلى تقدير "ألف ليلة وليلة" بوصفها مرآة رأى الغربيون أنها تقدم صورة الشرق بكل ما تنطوى عليه من جوانب تسلية ولهو وجوانب سلبية تتصل بتدنى وضع المرأة واستبداد الحكام الشرقيين. ولاشك أن كل ما يتصل بذلك الجانب يعود إلى أن تناول المجتمع الأوربى لألف ليلة وليلة - فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر - كان يبحث فيها عن جوانب الاختلاف التى تسم حياة الشرقيين بما يؤدى إلى تعزيز تصور الأوربيين لأنفسهم بوصفهم المثال والنموذج. وبقدر ما ينطوى ذلك الجانب - بكثير من مفرداته البنائية - على تهوين من "الشرق" فإن ثمة جانبًا آخر ينطوى على تقدير إيجابى يتمثل فى وصف الإفرنج للعرب - فيما يقول "عورا" - بأنهم "أحسن ما يكونون رواة ومحدثين وقصاصين" مما يعنى - حين ينعكس هذا الحكم على ذهنية ناقد إحيائى - أن العرب قد أنتجوا - كالأوربيين تمامًا - قصًا مؤثرًا فى القص الغربى - وهذا ما تصرح به بقية النص المقتبس - مما كان يتيح للناقد الإحيائى أن يدعو كتاب الرواية والقصة إلى استلهام الصيغ القصصية التى تكنها "الليالى" استمرارًا وتواصلا مع موروث قصصى عريق - فى امتداده فى تاريخ الجماعة العربية - وإضافة إلى هذا الموروث جديدا تكشف عنه الكتابات القصصية الأوربية.

إن موقف "عورا" من جوانب الفهم الأوربى لألف ليلة لم يكن موقف المنقاد المسلم المنبهر بما فتحته له الثقافة الأوربية - بتقديرها لألف ليلة - من كشف لكنز قصصى ثمين كان متواريًا فى حنايا "ثقافة العامة"؛ إذ إنه استطاع أن يشتبك مع الرؤية الغربية لليالى فيرفض بعض جوانبها ويصوِّب بعضها الآخروقد أثمر موقف "عورا" هذا المسلك "المتزن" الذى ينقد فهم الأوربيين على هذا النحو الذى يُلفت القارئ بما يبتدئ به من حديث عن "ضلال الأوربيين"؛ إذ (قد ضلّ النقدة الأوروباويون رأيًا بزعمهم أن قصة ألف ليلة وليلة هى مطلقًا من المعجبات والغرائب مع أنها جامعة لكثير من الأنواع التى ينقسم إليها فن التدوين الأدبى كما أبنّا، فوق هذا فالكتاب على الحقيقة وإن احتوى على كثير من المدهشات فقد تضمن أيضًا أشياء كثيرة التهذيب والتثقيف وحكايات تتعلق بالكرم ونوادر متفرقة ومحاورات ومخاطبات ونوادر منسوبة لأبى النواس مع الرشيد وأمثالا تندب إلى الكرم وشرف النفس والمروءة وكلامًا مستفيضًا على النساء ومكرهن وكيدهن، وأنباء اللطافة والمحبة وأخبارًا تتضمن عدم الاغترار بالدنيا والوثوق بها، وحكاية بأن جور الأمير يسبب ظلم الرعية، وأخرى بأن العلم والعقل يرفعان مقام صاحبهما، وقصصًا كثيرة مسندة إلى جاهلية العرب؛ فإن لكل أمة تقليدات تاريخية يهم العلم لامتزاجها بآداب القوم وعقولهم واندراجها فى محفوظاتهم وما من أمة إلا ولها جاهلية سابقة لتمدنها وشعائر بدوية خاصة بها، وهكذا كان للعرب من الخرافة ما لغيرهم من قبائل السلت والجرمانيين والإسكندينافيين والهنديين والصينيين والمصريين والآشوريين والفينيقيين والإغريق والرومانيين)[٢٨].

إن ذلك النص يكشف - على طوله - عن جملة نتائج دالة على الآليات التى أخذ الناقد الإحيائى التجديدى يتكئ عليها لتأسيس معايير جديدة لتلقى "ألف ليلة وليلة"، فثمة آلية للنفى تقابل آلية إثبات النقيض، وتؤديان معًا إلى توليد آلية جديدة تفضى

(٢٨) ميخائيل عورا : مقدمة رواية "الجنون فى حب مانون"، مرجع سابق، ص ١٠٢٤.

إلى الكشف عن المشابهة بين الأمة العربية بخرافاتها، وغيرها من الأمم القديمة والحديثة. وتبدو آلية النفى قرينة وصف تصور الأوربيين لألف ليلة باحتوائها على "العجائب" و"الغرائب" و"المدهشات" فقط، وتكشف تلك الآلية عن أن الناقد الإحيائى ـ التجديدى على الأقل ـ لم يجد غضاضة فى أن تكون القصص محتوية على ما يدخل فى أطر العجيب والغريب اللذين يتطلبان ـ فى إبداعهما وتلقيهما على السواء ـ خيالا حرًا مما يمكن أن يسهم فى توسيع آفاق "الخيال المتعقل" الذى كان الإحيائيون يتلقون الكتابات الأدبية فى ضوئه[٢٩]. وترتبط بآلية النفى آلية نقيضة تقوم بإثبات أن كتاب "ألف ليلة وليلة" لا يتضمن "المدهش" و"الغريب" و"العجيب" فقط، بل إن فيه "حكايات" و"نوادر" و"قصص" كثيرة ـ ولنلحظ أنها جميعًا مصطلحات سردية فى التراث العربى وفى "الليالى" ـ تُعلم كثيرًا من القيم الإيجابية التى يحتاجها المجتمع العربى ليقوم بحركة الإحياء مما يؤدى إلى تبلور النهضة. وقد أفرزت الآليتان معا آلية أخرى بلورت النتائج التى ترتبت على تفعيلهما فى نقد الرؤية الأوربية لألف ليلة وليلة، وهى آلية المقارنة التى تشير إلى أن ما لدى العرب من "خرافات"، يتجلى بعضها فى الليالى، ليس علامة نقص أو تخلف فى تاريخ المجتمعات الإنسانية المختلفة ؛ فعند الأمم المختلفة ـ أوربية كانت أم آسيوية، وشرقية كانت أم غربية ـ خرافات تمثلها فى جاهليتها وبداوتها. وقد دعم "عورا" فاعلية هذه الآلية بالإشارة الموجزة إلى بعض الأساطير العربية فى الجاهلية[٣٠] مما كان يصله بما قدمه الطهطاوى ـ قبله بما يقرب من عقدين من الزمان ـ من حديث عن بعض الأساطير العربية الجاهلية كى يجعل من وجودها لدى العربى القديم/الجاهلى وسيلة لإقناع معاصريه بقبول الأساطير اليونانية التى وظفتها رواية "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"[٣١].

كانت النتيجة التى بلورها نقد "عورا" للرؤية الأوربية لألف ليلة وليلة نظرة جديدة تؤكد ما فى "الليالى" من "عجائب" و"خوارق"، فى الوقت نفسه الذى تقرر فيه أهمية القيم الأخلاقية والاجتماعية التى تقدمها "حكايات" الليالى وقصصها ونوادرها، وإذا كان "عورا" قد تحفظ بشأن بعض نصوص الليالى فإنه رأى أن هذا لا يحول دون الاستفادة منه[٣٢]. ولم تكن رؤيته لإمكانية حدوث ضرر أخلاقى من تقديم بعض قصص الليالى للبنين والبنات والأزواج "الزوجات" مجحفة بقدر "ألف ليلة وليلة" من حيث هو كتاب يتضمن كثيرًا من "المنافع الأدبية"؛ إذ كان يعلى من القيمة القصصية لألف ليلة و"المنافع الأدبية" لقصصها، وذلك ما أكدته تلك المقارنة الموجزة التى أجراها "عورا" بين كتاب "ألف ليلة وليلة" والمحاكيات الأوربية لقصصه؛إذ أوصلته إلى القول بأن كثيرًا من الأدباء الفرنسيين قد قاموا بالتأليف (على نسقه ومحاكاة وضعه فما أحسنوا صنعًا، ولم يكن لما كتبوا رونق ولا طلاوة، وقد قلدوا فما أحسنوا التقليد وإن كانت لهم كتب من هذا القبيل إلا أنها منحطة لا تُقاس بقصص شهرزاد التى حدثت بها الملك السعيد ولا الحكايات الأخرى الموضوعة فى لغات أهل الشرق من الأعاجم كقصة ألف يوم ويوم وحكايات الجن والسحرة وغيرها.وكذلك الإنكليز والألمانيون والطليانيون عالجوا التأليف فى الحكايات العجيبة فلم يكن لهم السبق ولم ترُق تصانيفهم فى العيون)[٣٣].

وبقدر ما يكشف هذا النص عن غلبة المنحى الإحيائى التجديدى على موقف ميخائيل عورا النقدى فإنه يمثل تلخيصًا لمسعى الناقد الإحيائى، توفيقيًا كان أم

(٢٩) انظر :جابر عصفور: الخيال المتعقل: دراسة فى النقد الإحيائى، منشور ضمن كتابه **قراءة التراث النقدى**، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، الكويت ـ القاهرة، ١٩٩٢، ص ـ ص ٣٠٧ - ٣٨١.

(٣٠) انظر : ميخائيل عورا : مقدمة "الجنون فى حب مانون"، مرجع سابق، ص ١٠٣٤.

(٣١) لما كانت رواية "تليماك" تقوم على أصول أسطورية مستمدة من الأساطير اليونانية، والتى يسميها الطهطاوى بالخرافات اليونانية، ولما كان "تليماك" البطل نتاجًا لمواقعة "المُشترى" للكمينة زوجة "انفتريون" فقد سعى الطهطاوى إلى أن يُقرب ذلك إلى ذهن المتلقى المعاصر له بتقديم عدة أخبار من التراث العربى تتحدث عن زواج الأنس بالجان أو بالملائكة، وقد أشار الطهطاوى إلى أنه نقل هذه الأخبار عن كتاب "حياة الحيوان" للدميرى، انظر مقدمته لـ"**مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك**"، المطبعة السورية، بيروت ١٨٦٧، ص ٢٣ ـ ٢٤، ٢٧ ـ ٢٨.

(٣٢) انظر ما يقوله ميخائيل عورا فى وصفه لكتاب "ألف ليلة" من أنه (جدير بأن يُقسم إلى أقسام يجتمع فيها كل نوع إلى نوعه فإن من القصص والحكايات التى فيه ما هو معيب لا يليق إلقاؤه بين أيدى البنين والبنات ولا الأزواج، ولكن لا ينبغى من أجل ذلك تحريمه وضياع اللطائف والفوائد التى فيه والمنافع الأدبية الواردة فى تضاعيفه ولا يحسُن فقدُ هذه الثمرات بسبب بعض قصص فيه مفسدةٌ للأخلاق يمكن إسقاطها بغير إجحاف وتشويه له) مقدمة الجنون فى حب مانون، ص ١٠٢٥.

(٣٣) المرجع السابق، ص ـ ص ١٠٢٣ ـ ١٠٢٤.

تجديديًا، إلى الاعتراف بالجوانب الإيجابية التى تنطوى عليها "ألف ليلة" والقص الشعبى سواء من الناحية القصصية أو الأدبية أو "الأخلاقية" مما يبرر إدراجهما، دون أية تحفظات، فى إطار المصادر الفنية التى يستطيع الكاتب الإحيائى الاستفادة منها فى صياغته لرواياته.

ولعل ذلك التفضيل الذى انتهى إليه "عورا" وما قدمه "صالحانى" من أسباب لقبول "ألف ليلة وليلة" يشيران معًا إلى أن بعض النقاد الإحيائيين قد قاموا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، بصياغة رؤية جديدة لتلقى "ألف ليلة وليلة"؛ رؤية تقوم على معايير جديدة تتأسس على إعادة الاعتبار إليها من منظور يجمع بين إدراك القيمة السردية لما فيها من أشكال قصصية متعددة - كالحكايات والقصص والنوادر والخرافات - وتثمين ما تنطوى عليه تلك الأشكال من مضامين أخلاقية واجتماعية تحتاجها الجماعة العربية فى سعيها لتحقيق نهضتها، وكانت تلك الرؤية منسحبة، من ناحية، على أشكال القص الشعبى. وبذلك تم الاعتراف بالقص الشعبى خاصة، وبالأدب الشعبى عامة، على أنه مكون أساسى من مكونات الثقافة "العربية" يستطيع الكاتب الروائى أن يفيد من الإمكانات الجمالية التى ينطوى عليها. كما كانت تلك الرؤية، من ناحية ثانية، نتاجًا لتعامل الكتاب والنقاد الإحيائيين مع مشكلات كتابة الأنواع الأدبية الحديثة بكل ما كانت تثيره من مشكلات تختلف، فى كثير من جوانبها وتفصيلاتها عن مشكلات إحياء الشعر الغنائى. ومن ثم كانت تلك الرؤية مؤثرة فى تعبيد الطريق أمام كتّاب الرواية العربية ليتعاملوا مع ألف ليلة وليلة ومع غيرها من أشكال القص الشعبى على أنها مواد قصصية ترفد كتاباتهم بكل ما يمكنهم من إبداع كتابة روائية تسعى إلى التأصل فى الثقافة العربية الحديثة. وبذلك كانت معايير التلقى الجديد لألف ليلة وسيلة لمحو المفارقة التى تجلت فى موقف الثقافة العربية القروسطية من "ألف ليلة" والقص الشعبى.

مصر المملوكية فى بابات ابن دانيال

عطارد شكرى

التنوع الإثنى للمماليك

يعد عصر "سلاطين المماليك" فى مصر من أخصب الفترات التاريخية التى شهدها الشعب المصرى، وتأثر بأحداثه سلبًا وإيجابًا على مدى سنوات طويلة، كانت مليئة بالمتناقضات فى كل شىء، فالمماليك فى الأصل كانوا عبيدًا أرقاء، ودفعهم حبهم الطبيعى الفطرى، فى السعى نحو اكتساب حريتهم إلى ارتقاء أعلى مناصب السلطة والحكم، وعملاً على توطيد مكانتهم، ساروا على درب أسيادهم أصحاب القرار من الأمراء والحكام. وأولئك الذين وجدوا ضالتهم فى "المماليك"، فبدلاً من التكلفة المالية العالية الناتجة عن الاستعانة بالقوة الأجنبية، والجنود المرتزقة من الغرب أو الفرنجة ـ مسلمين أو غير مسلمين ـ اشتروا المزيد من العبيد الأشداء، ولم يكتفوا بإعاشتهم؛ بل أجزلوا لهم العطايا ليضمنوا ولاءهم وليزدادوا بهم قوة ومنعة ونفوذًا.

وحفاظًا على ما حصل عليه المماليك من امتيازات، لم يخشوا القتال والصراع، ليس فقط فيما بينهم بل وبين القوى الغازية لأرضهم، وأرض الأمة الإسلامية التى انتسبوا إليها ثقافيًا وحضاريًا، وتفوق التلميذ على أستاذه حينما نصب "المملوك" نفسه "سلطانًا"؛ إذ بعد حكم دام إحدى وثمانين عامًا تسقط دولة "الأيوبيين" فى مصر (١١٧١-١٢٥٠م/ ٥٦٧-٦٤٨هـ) بمقتل (توران شاه ابن الصالح أيوب) عام (١٢٥٠م/ ٦٤٨هـ) واعتلاء (شجرة الدر، أم خليل) زوجة أبيه للعرش، ومعها بدأ التأريخ لدولة "سلاطين المماليك" فقد كانت (شجرة الدر) جارية للخليفة العباسى (المستعصم بالله)، اشتراها (السلطان الصالح نجم الدين أيوب ـ ابن الكامل) وقيل قول آخر: أنها كانت

هدية من الخليفة، وأحبها (الصالح أيوب) ثم عتقها وتزوجها على سنة الله ورسوله ورزق منها بابنه (خليل) الذى مات طفلاً، ولم تهنأ (شجرة الدر) بحكمها منفردة، وماتت شر ميتة، لتلحق بزوجها فى العام نفسه (١٢٤٩ م/ ٦٤٧ هـ) وبابن زوجها (توران شاه) الذى اتهمت بقتله.

لقد حكم سلاطين المماليك مصر حكمًا مستقلاً لفترة تزيد على قرنين ونصف من الزمان حتى انهارت دولتهم وسقطت بهزيمة جيوش (السلطان قنصوه الغورى) عند (مرج دابق) قرب مدينة (حلب الشامية) عام (١٥١٦ م/ ٩٢٢ هـ)، وسيطرة السلطان العثمانى (سليم الأول) على مصر، بعد شنقه لآخر سلاطين المماليك (طومان باى) عام (١٥١٧ م/ ٩٢٣ هـ) وتركه له عبرة لمن لا يعتبر، معلقًا على (باب زويلة)، إحدى بوابات القاهرة الفاطمية القديمة[١].

وظلت مصر على حالها.. (عم أحمد زى الحاج أحمد).. (مملوكى عثمانى، إنما الأمر فى مصر حكم ورعية) على رأى (ابن خلدون) المولود عام (١٣٣٤ م/ ٧٣٤ هـ). إن دولة حكم سلاطين المماليك مليئة بالمتناقضات والمؤامرات، وقد عاشوا هم أنفسهم حياة مليئة بالصراع على السلطة والحكم، بينما وقف الشعب المصرى موقفًا محايدًا يكاد يكون سلبيًا إزاء هذا الصراع ـ وما باليد حيلة ـ فقد فُرض النظام العسكرى الإقطاعى على مصر والمصريين، وتعددت المظالم، والضغوط، وكثر سفك الدماء، وكان عرش مصر لمن غلب، وحقًا مكتسبًا للأقوى، المدعوم بالرأى القائل: إن العلاقة بين الحاكم والمحكوم علاقة قائمة على مفهوم الولاء الدينى، انطلاقًا من قاعدة قرآنية: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الأَمْرِ مِنْكُمْ** ﴾ (الآية: ٥٩ من سورة النساء)، التى تم تفسيرها لصالح الولاء المطلق للحاكم مهما عاث هو وأعوانه فسادًا فى الأرض، ونسى من اتفق أو عارض هذا الرأى قول الله تعالى فى (الآية ٣٤ من سورة النمل): ﴿ ... **إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا** ... ﴾.

(١) لمزيد من التفاصيل، راجع:
(أ) سعيد عبد الفتاح عاشور، **المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك**، القاهرة، ١٩٦٢.
(ب) سعيد عبد الفتاح عاشور، **تاريخ مصر الإسلامية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
(ج) قاسم عبده قاسم، **دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى، عصر سلاطين المماليك**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.
(د) حسين فوزى، **سندباد مصرى**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩.

مماليك بحرية.. مماليك برجية[٢]

للحقيقة نقول: لقد لعب كل من حرص على الأخذ بزمام المبادرة أو القيادة، وحمل لقب "أمير" أو ما شابه، دورًا فى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر.

وتميزت بعض فترات حكم سلاطين المماليك بالرخاء والنماء والازدهار ولاسيما عندما كانت مصر طريق التجارة الرئيسى بين الشرق والغرب وقبل اكتشاف طريق "رأس الرجاء الصالح"، بينما تميزت فترات أخرى بالانهيار الاقتصادى والاجتماعى، ولاسيما بعد اكتشاف "طريق رأس الرجاء الصالح" وتحول التجارة الدولية عن مصر وفرض الضرائب على المصريين وتعرض البلاد مرات عدة إلى نقص فيضان النيل وإلى المجاعات والأمراض والأوبئة، فلم تهنأ مصر حكومة وشعبًا بانضباط جهازها الإدارى، بينما تميزت بعض فترات حكم المماليك أيضًا بأمجاد عظيمة حينما وجدوا أنفسهم ـ فى فترة مهمة من تاريخ الدولة الإسلامية ـ المدافعين عن حمى الإسلام، والمدافعين عن الحرمين الشريفين، فكانوا هم الذين تصدوا للتتار والصليبيين، وسجل التاريخ بطولات قطز (١٢٥٩ م/ ٦٥٧ هـ) والظاهر بيبرس البندق دارى (١٢٦٠م/ ٦٥٨ هـ) والناصر محمد بن قلاوون (١٢٩٢م/ ٦٩٣ هـ) وغيرهم، مثلما سجل التاريخ أيضًا ما عاناه المصريون من حكم المماليك، وخاصة فى تلك الفترة التى ارتبطت

(٢) "بحرية" نسبة إلى جزيرة الروضة، و"برجية" نسبة إلى أبراج القلعة. دولة مملوكية، فرضت نظامًا عسكريًا إقطاعيًا لا يُستهان به، انبثقت كنتيجة مباشرة لما وصل إليه حال الدولة الإسلامية، فالمنافسة كانت مستعرة بين الحكام العرب على الاستئثار بالسلطة، وانسلاخ الولايات والإمارات الإسلامية عن حكم الخليفة العباسى فى بغداد، بينما الأخطار الحقيقية تحيط بالدولة من كل جانب، حيث المغول والتتار، وحتى الصليبيين.

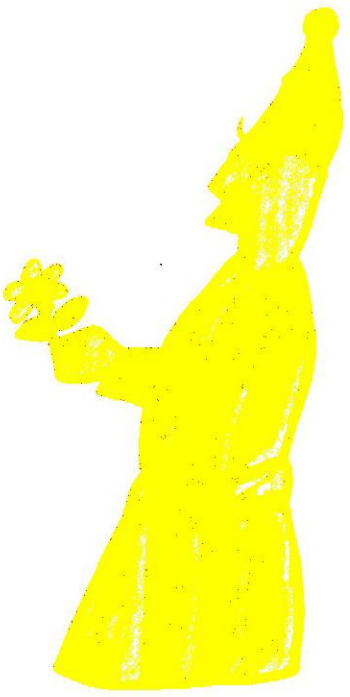
بالمماليك (الأجلاب) أو ما يطلق عليه الوافدية، فمعهم انهار نظام تربية المماليك المتمثل فى رابطة الخشداشية أو الأستاذية ـ أى الزمالة ـ إلى جانب رفع الحظر على نزول المماليك من ثكناتهم فى القلعة منذ عصر السلطان (الظاهر برقوق) (١٣٨٢ م/ ٧٨٤ هـ)، أى أواخر القرن الرابع عشر، وعزفوا عن القتال وحمل السلاح، وانزلقوا إلى حياة المجون والترف والدعة، وكانت النتيجة الحتمية المنطقية لكل ذلك فترة آلام، وقهر، وانهيار أخلاقى، وفساد إدارى، مصحوب أيضًا بانهيار النظام السياسى والاقتصادى للعصر كله.

وإذا كانت الحروب الصليبية قد أفرزت بطولة (صلاح الدين الأيوبى) محرر القدس، فهى أيضًا أفرزت بطولة الظاهر بيبرس، المملوكى الذى قضى على الوجود الصليبى فى المنطقة، وبالقدر نفسه، يذكر له أيضًا التصدى للمغول والتتار وهزيمتهم، لتسترد قوتها الأمة الإسلامية، ولتحتل (مصر المملوكية) الزعامة، وتتأكد مكانتها كأقوى قوة عسكرية وسياسية، واستطاع (الظاهر بيبرس) القيام بدور فعال فى جمع شمل المسلمين تحت راية الخلافة العباسية مرة أخرى، ودعى الخليفة العباسى إلى القاهرة ليدعو له فى المساجد، ويحيى الخلافة الإسلامية، لنجد مصر المملوكية قد تبوأت بالفعل مكان الصدارة، كدولة قوية، مهابة: عسكريًا، وماديًا، ودينًا، وسياسيًا. وللمرة الأولى فى تاريخ الدولة أو الخلافة الإسلامية يبحث الحاكم أو السلطان عن لقب "دينى" يعطى الملوك الشرعية فى الحكم، فقد اعتلى الظاهر بيبرس عرش مصر (١٢٦٠ م/ ٦٥٨ هـ) وأحيا اسم الخلافة العباسية فى مصر، وأصبح بتفويض شرعى قسيم أمير المؤمنين (١٢٦١م/ ٦٥٩هـ)[٣]، والتزم من حكم مصر "بكسوة الكعبة" حتى منتصف القرن العشرين الميلادى تقريبًا.

شهود على العصر

إنها فترة مليئة بالمتناقضات فعلاً.. القوة العسكرية تسود، وحلم الخلافة يعود، والتصدى للعدوان الخارجى يحقق النجاح المنشود، وتظهر قوى الطرق الصوفية، والأقطاب العظام كسيدى أحمد البدوى، وإبراهيم الدسوقى، والشاذلى، وأبو العباس المرسى، والبوصيرى، وابن الفارض وغيرهم كثيرين.

مرة أخرى نقول: إنها فترة من فترات التناقضات الهائلة، فقد كانت هناك فى الوقت نفسه صور من صور المجون والخلاعة، وحاول (السلطان بيبرس) التصدى لها، إلا أن المناخ الذى ساد إبان الحروب الضارية وما بعدها قد طبع هذه الفترة الأخيرة بطابع من الفكاهة والمرح، والمجون، وإذ بالفترة ذاتها أيضًا تفرز مبدعين من أمثال: ابن دانيال، وابن سورين، والجزار الشاعر وغيرهم كثيرين، وقد سطر جميعهم أسماءهم فى سجل التاريخ، وحرص رجال من أمثال المقريزى، وابن حجر، وابن الصيرفى، والسيوطى، وابن إياس، وغيرهم كثيرين، على تسجيل أحوال الناس، فوضعوا أسس الدراسات الإنسانية الاجتماعية، فى حين سطر (الظاهر بيبرس) اسمه فى القصص الشعبى، مثلما سطر اسمه فى التاريخ، فقد احتفى "القاص" بشخص (الظاهر بيبرس)، وسمى إحدى سيره الشعبية باسمه، حتى عرف فنانو هذه السيرة باسم "الظاهرية" نسبة إلى "الظاهر بيبرس"، فقد جعلت السيرة "بيبرس" (المخلص) ينتظره الناس بصبر نافد، فيرفع عن كواهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العدو، ويوزع الأمر بينهم بالقسط.[٤]



(٣) انقسمت الدولة العباسية (١٣٢ هـ - ٦٥٦ هـ/ ٧٥٠ - ١٢٥٨ م) قبل أن تبدأ وتزدهر الخلافة من العاصمة بغداد، فقد استطاع عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان بن الحكم الأموى القرشى (١١٣/ ١٧٢ هـ ٧٣١/ - ٧٨٨ هـ) أن يهرب إلى أخواله من (البربر) وساعدوه على أن يقيم دولته الأموية الجديدة (١٣٨-١٧٢ هـ/ ٧٥٦-٧٨٨ م) بإمارة الأندلس ولم يحتفظ بلقب خليفة إلا حامى الحرمين الشريفين وهو الخليفة العباسى فى ذلك الوقت ومن بعد انهيار الخلافة العباسية لم يحمل أمير أو حام أو سلطان هذا اللقب.

(٤) عبدالحميد يونس، **الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى**، المكتبة الثقافية (٣)، دار القلم، القاهرة، (ب. ت)، ص ١٩.

لماذا خيال الظل

يقول التاريخ: إن لجوء الإنسان إلى التدين الشكلى والممارسات الطقوسية دون الحرص على مدى صحتها نتيجة طبيعية لحالة السياسى، والاقتصادى، والاجتماعى، كما أن أشكال الممارسات الحياتية الحسية المتصلة بألوان المجون والخلاعة والفكاهة تسود وتزدهر فى ظل تركيبة الحياة الشاقة، فمع كثرة الاقتتال والمعارك، لا وقت لجندى ـ مثلاً ـ يواجه الموت للبكاء والعويل، أو ضمان البقاء حيًا، والشىء نفسه بالنسبة لأفراد الشعب، ومن هنا تصبح الحاجة ماسة وملحة لوجود تسرية عن النفس، وكثرة الأعياد والمناسبات الاحتفالية الجماعية المختلفة، الدينية، وغيرها.

ومن أهم الفنون الشعبية ذات الطبيعة الملهاوية الساخرة، التى ازدهرت فى مصر المملوكية "فن خيال الظل" أو "ظل الخيال"؛ لأنه كمسرح عرائسى انعكاس ضوئى لدمى تتحرك أمام ستارة شفافة، مرئية لجمهور متذوق وناقد للمُنتج الفنى.

إن أخلاق عصر سلاطين المماليك، أو الصورة المرئية والمسموعة للعلاقة بين الحاكم والمحكوم، أو السلطان والرعية، تتجلى واضحة فى "البابات الدنيالية" التى تنسب إلى ابن دانيال، وهو: شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعى الموصلى" (١٢٣٨ -(١٠) ١٣١١م/ ٦٤٦هـ - (١٠) ٧١١ هـ)، الذى عاصر فترة حكم السلطان بيبرس وحفظت له المكتبة التراثية العربية نصوصًا أدبية تمثيلية شعبية نسبت إليه، وهى على الترتيب: "طيف الخيال"، و"عجيب وغريب"، و"المتيم والضائع اليتيم"، وكان قد قدم إبراهيم حمادة دراسة وتحقيق لهذه البابات فى كتابه: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال[٥]، بل ينسب له الفضل فى ترتيب وتهذيب وإعادة صياغة كتابة هذه البابات الثلاثة على شاكلة النص الأدبى التمثيلى غير الشعبى، أى على غرار فن كتابة النص الأدبى التمثيلى الأوروبى، المسيحى، الرومانى، اليونانى، الذى يعتمد بصفة خاصة على أحد العناصر المهمة وهى "الحوار"؛ إذ قام بترتيب الشخوص وفق حوارها المتبادل كما وضح إبراهيم حمادة ذلك وكتب هو نفسه "هذا وقد رتبت شخصيات البابات ونظمت خروجها ودخولها حسب الوضع التقليدى الصحيح المعروف فى كتابة المسرحيات ، فالحوارات البابية عند ابن دانيال لا ينفصل فيها قول شخصية عن أخرى إلا باستعمال اللون الأحمر فى الكلمة الأولى، كما أنه قد دون وصف الحركة ومظهر الشخصية تدوينًا لا يعرف غيره فنانونا العرب القدامى فى تدوين التمثيليات"[٦] خاصة أن مفردات ثقافة شعب ما أو أمة ما، بجوانبها الروحية، والمادية، هى الفيصل فى تحديد ما هو شعبى، وما هو غير الشعبى.

(٥) إبراهيم حمادة، **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**، مطبعة مصر، أكتوبر، ١٩٦٣.

(٦) **المرجع السابق**، ص ١٢٧.

بابات المجون

إن أهمية البابات الدانيالية تكمن فى أنها قد جمعت فنون الجد والهزل، فهى تحوى بعضًا من ملامح الحياة فى مصر المملوكية على عهد سلاطين المماليك، ليس فقط فى عهد الدولة الظاهرية ـ نسبة إلى السلطان بيبرس ـ وإنما فى أزمنة أخرى. وأن البابات الدانيالية لها زمانان: زمن عرض، وزمن تدوين، فقد دونت بابات (ابن دانيال) بعد وفاته بما يزيد على قرن ونصف[٧] من الزمان، وإذا ما كان ابن دانيال المتوفى (١٣١٠م/ ٧١٠هـ) قد وصف الأمير وصال بطل البابة الأولى (طيف الخيال) كالآتى: (أنهش من الشعبان، وأنطح من كبش، وأنتن من وحش) ص ١٥٤ فإن (المقريزى) المتوفى (١٤٤١م/ ٨٤٥ هـ) قد وصف المملوك كالآتى :

(٧) **المرجع السابق**، ص ١٢٧.

(.. أزنى من قرد.. وألص من فأرة.. وأفسد من ذئب..)

فى الختام نسأل: هل حقيقة خيال الظل فى مصر من الفنون الشعبية التى أقبل على مشاهدته الناس جميعًا؟، أم أن (خيال الظل) من فنون الخلاعة، التى كانت من حيث العرض المسرحى قاصرة على الخليعين، والماجنين، والذين كانوا يجتمعون فى أماكن لهو خاصة بهم، بأحياء مثل (باب اللوق) و(بركة الرطلى) و(جزيرة الروضة) بمدينة القاهرة.

إننا نجد الإجابة عن هذا السؤال فى بداية البابة الأولى (طيف الخيال) التى تشير إلى أن (خيال الظل) قد مجته الأسماع ونأت عنه لتكراره الطباع، كما أن ميدان (خيال الظل) هو (الخلاعة) وفق ما ورد فى البابة:

(وصنفت لك من بابات المجون والأدب العالى لا الدون ما إذا ما رسمت شخوصه وبوبت مقصوصة وخلوت بالجمع وجلوت الستارة بالشمع رأيته بديع المثال يفوق بالحقيقة ذاك الخيال) ص ١٤٤.

وأما عن (البنداءة)، فقد جاءت الإجابة على لسان (غريب) بطل (البابة الثانية: عجيب وغريب):

وألقت الحياء وراء ظهرى ولم يخطر ببالى أن أبالى، ص ١٩٦.

ولهذا يختم غريب البابة طالبًا المغفرة له ولولاهم الخيالى الشيخ (ابن دانيال) بعد أن أصبح اللعب بالخيال غريبًا فى مجتمع عصر سلاطين المماليك، ثم ينشد مخاطبًا (الريس على) ويقول:

وإنى ومجدى وشأنى وفنى غريب غريب غريب غريب، ص ٢٣١.

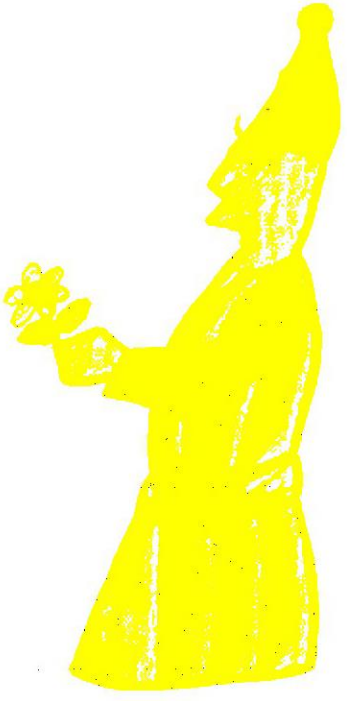
إن ابن دانيال يذكر فى البابات بوصفه: الأستاذ، المعلم، البديع، الظريف، الماجن، الخليع، اللطيف، ولنختم بكلمات (المخايل) نفسه التى تشير إلى فلسفة اللعب بالخيال فى مجال الأنس:

إن لكل شخص مثال وتحت كل خيال حقيقة.

وفى الهزل راحة من كلال الجد والنحس يظهر السعد.

وقد يمل المليح، ويحب القبيح.

إن فن المخايلة من أهم الفنون التراثية الدرامية المسرحية الملهاوية الساخرة التى تؤكد على رغبة الإنسان الفطرية (الطبيعية)، والإبداعية فى إبداء نظرته ورؤيته للحياة، سواء أكان ذلك فى قالب سعيد ومرح، أم فى قالب حزين وأليم.



البابة الأولى: طيف الخيال

وبالعودة إلى البابة الأولى: طيف الخيال، سنجد أنها تحكى قصة الأحدب (طيف الخيال)، هذا التائب من الذنب، العائد من الموصل الحدباء إلى الديار المصرية فى الدولة الظاهرية ـ نسبة إلى الظاهر بيبرس ـ التى قصدها طيف الخيال شوقًا ورغبة فى اجتماع شمله بصديقه محبظ الشيطان (الأمير وصال)، الذى بسببه تغرب (طيف الخيال) عن وطنه، وترك أيام الوفا وإخوان الصفا، خوفًا من خفة الميزان، ومطاوعة الشيطان وعصيان السلطان وحدة الحدود.

وما إن يلتقى الصديقان حتى يأخذا، وبأسلوب فج، فى تذكر صولاتهما، ومطاوعتهما للشيطان، وكيف لم تجد الهموم لها مكانًا فى القلوب أيام الخلاعة، التى انقضى عهدها فى زمن السلطان بيبرس، الذى حكم، فحل الأمن والأمان، وعم البلاد خير وفير.

فلولاه مازال عنا الشقا فذاك المطاوع القوى الأمين، ص ١٤٨.

لقد هزم أمر السلطان جيش الشيطان، وعمت البطالة حينما منع (السلطان بيبرس)، شتى ألوان المزور والطبطاب، ولم يعد هناك مكان لتقديم الفأر المطجن بدلا من الفرخ المسمن، وتأذى الفلاح الذى قنع عن المعصرة والجرة، فقد حرمت الخمور، وكسرت البواطى، وتابت البغايا، وانزوى المسطول والحرافيش الذين عرفوا سر الحشيش وذاقوا لذة الكسل وهربوا من شقة العمل حتى أصبحت مواطن الأنس غير آنسة بالخلعين والماجنين والمنحرفين ممن ألفوا اللواط والسحاق، فقد فرضت العقوبات على هؤلاء جميعًا.

حدة الحدود

وواضح أن (ابن دانيال) قد تأثر هو نفسه كثيرًا بالعقاب الذى أنزله (السلطان بيبرس) على أحد السكارى، ويصف لنا كيف لم يكتف السلطان "بحد السكر" الذى أقرته الشريعة الإسلامية، ولكنه زاد عليه وأمر بصلب السكران، حتى يرتدع من تسول له نفسه عمل ذلك:

لقد كان حد السكر من قبل صلبه خفيف الأذى إذ كان فى شرعنا جلدا

فلما بدا المصلوب قلت لصاحبى ألا تب فإن الحد قد تجاوز الحدا

ص ١٥٠

ثم يرثى (ابن دانيال) حال الذين أنسوا بشيخهم (إبليس) قائلاً:

مات يا قوم شيخنا إبليس وخلا منه ربعه المأنوس

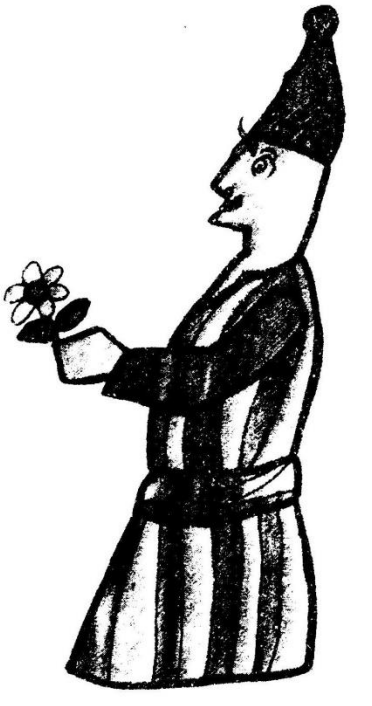
ص ١٥١

وهذا هو حال الخليعين كما قدمه (ابن دانيال):

كم خليع يقول ذا اليوم يوم مثل ما قيل قمطرير عبوس

وفتى قائل لقد هان عندى بعد هذا فى شربها التجريس

ص ١٥١



و"التجريس" هو التشهير وأصله عند الناس: أن يركب المذنب دابة ووجهه إلى ذنبها، وفى عنقه جرس، ويزفه الكبير قبل الصغير.

أهو رثاء أم ثناء ؟ أهى توبة ناتجة عن إصلاحات قهرية ؟ أم هى حسرة على زمن قد انقضى ؟ ويقول (ابن دانيال) واصفًا هذا الزمان :

من لنا منصف لجور زمان لا قحاب فيه ولا خندريس (ولا خمر)

ص ١٥٣

إن دولة السلطان بيبرس قاهرة، وآثارها ظاهرة، وصارت كل يابسة بين يديه خضرا. ص ١٥٠ .

إنها بلاد عفاف، سعود، الخلاع فيها نحو نحوس. ص١٥٧.

هذه هى رؤية المصريين للبطل المخلص (الظاهر بيبرس).

وهكذا ترك (طيف الخيال) مثل غيره من الخطائين حياة الخلاعة، بعد أن كان له قبل توبته ما لأهل الجنان يوم الثواب:

مـن قصـور وقاصـرات حسـان وكـئوس مملـوءة بالشـراب

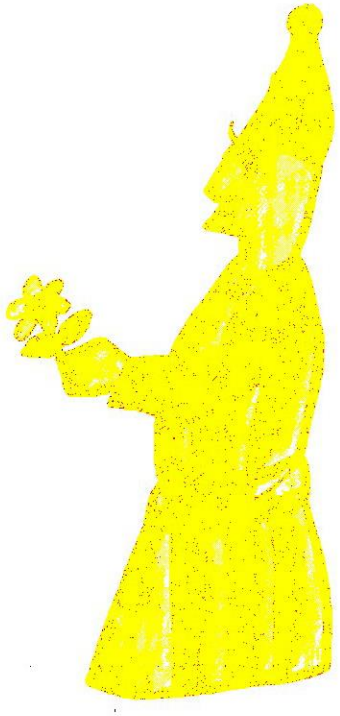
ص ١٥٦

والأولى على ذوى الألباب التوبة والاستغفار قبل نفاد المقدورات والتستر منه هذه القاذورات، ص١٥٧

من عادات الزواج

ومن ثم يتخذ (الأمير وصال) قراره بالزواج، وترك مسلك الخلاعة، والتوبة الخالصة لله، والعمل بالسنة والجماعة، ويقصد هو وصديقه "طيف الخيال" العجوز (أم رشيد) الخاطبة، وهى فى الأصل قوادة، وخبيرة برغبات الرجال الحسية، وتعرف كل حرة وعاهرة فى حى مصر، ويطلب (الأمير وصال) عروسًا بيضاء، ملفوفة البدن، لا رقيقة، ولا مفرطة فى السمنة.

وتؤكد أحداث هذه (البابة الدانيالية) ـ أيضًا ـ على كثرة الحمامات وانتشارها بأحياء القاهرة، وكذلك على بعض من عادات الزواج، إذ بمجىء (العاقد ـ المأذون) نعلم أن الصداق فى ذاك الزمان مائة معجلة وأربعة وأربعون مؤجلة، على الرغم من ضيق يد العريس، ص ١٦٤. وأما عن الزفة، فوضح لنا (ابن دانيال) كيف كان يزف العريس فى إحدى الجمع:



"يزف (الأمير وصال) وهو راكب على فرس من أحسن الخيول، أمامه المغانى والشمع والبخور، ومن خلفه البوقان والطبول، وتحضر العروس مستورة الوجه بمنديل مذهب منقوش، وما إن يترجل (الأمير وصال) من فرسه ويكشف عن العروس خمارها، حتى يغمى عليه ويخر من الاختلال من هول المفاجأة، وفزعه من قبح العروس".

لقد مارست العجوز (أم رشيد) هوايتها فى النصب والاحتيال، وحينما يقرر (الأمير وصال) الانتقام من العجوز يفاجأ بموتها، فهل ولت أيام المرض والطاعون والوباء، أم مازال الناس على حالهم لا ينشف لهم دمعة، ص ١٨٤، ثم يفصح (الأمير وصال) لصديقه (طيف الخيال) عن ندمه، وعزمه التوبة، واستغفار ربه، ولا تنتهى البابة إلا بخروجه إلى الحجاز قاصدًا غسل الآثام بماء زمزم والمقام، وزيارة سيد الأنام صلى الله عليه وعلى آله الكرام.

البابة الثانية: عجيب وغريب

وهكذا، وبعد انتهاء (ابن دانيال) من عرض صور الخليعين والماجنين، يقدم تصاوير أخرى لفئات اجتماعية خدمية، من الواضح أنها لم تكن أيضًا هامشية فى حياة المصريين فى "عصر السلاطين المماليك"، ففى ٢٥ منظرًا مسرحيًا، أو لوحة فنية

"ساخرة، ملهاوية"، تخرج وتحتجب أكثر من ٢٧ شخصية، مختلفة باختلاف أبعادها الثلاثة:

١ ـ البيولوجية ـ المادية أو الحسية.

٢ ـ السوسيولوجية ـ الاجتماعية.

٣ ـ السيكولوجية ـ النفسية.

ولم تقتصر العرائس الظلية على التصاوير الآدمية، بل جمعت "البابة" مثلها مثل غيرها من البابات الظلية، ما بين عالم الروح والمادة، مابين عوالم إنسانية، وحيوانية، ونباتية، ومادية، ينم عنها حقيقة الدور الذى تلعبه داخل البابة.

وتتضمن بابة (عجيب وغريب): أحوال الغرباء المحتالين من الأدباء الآخذين بهذا الشأن ، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان، ص ١٨٨، وهى فئة من الناس يقولون ما لا يفعلون، ويتبعهم الغاوون، وقادرون على النصب والاحتيال، ولكل أسلوبه وطريقته، وأدواته فى جلب المنافع، وتحصيل الأموال، وعلى هذه الشاكلة تخرج وتحتجب الشخوص الظلية، فى لوحات سريعة تذكرنا بصندوق الدنيا[٨].

ومن ضمنها الكثير من صورة الطبيب الدجال، ولاعبى السيرك ـ كما نسميهم اليوم ـ والمشعوذين، وكاشفى الطالع، وكأننا فى سوق مزدحم بناسه، والذين اجتمعوا بغرض اللهو، أو البحث عن دواء فى مجتمع كثرت فيه الأمراض والأوبئة، فمن المنظر الثالث وإلى نهاية السادس يقدم (ابن دانيال) تمازجًا لما يمكن أن نسميه "الطيب الدجال".

المنظر الثالث:

وبدأ يخرج الحوى (الحاوى) محذرًا من الأفاعى والحيات، ويعلن عن وجود "ترياق" شاف من جميع الأعلال والأمراض، ويعدد محاسن التركيبة الدوائية، طمعًا فى العطية.

المنظر الرابع:

يخرج على الشاشة: عسيلة المعاجينى (الخباز) رافعًا يده وينادى على الناس لتذوق وتجريب أصناف معاجينه ومما تتركب، ويعلن أنها لصحة الجسم نافعة ولها مفعول السحر فى علاج الأمراض المنتشرة مثل حموضة المعدة وحصوات الكلى وانحباس البول وخفقان القلب ووجع الطحال والإسهال والسعال، وعلى الشارى إن لم يقدر على الدفع من ماله أن يقدم ثمرة أو حتى خيارة قبل أن يمشى ويقول من حضر (كان هذا).

المنظر الخامس:

وهنا يخرج (نبات العشاب) وهو العطار، البيطار، الذى لف البلاد، والسواحل، وبالقياس والتجربة وجد لكل داء دواه:

عندى حشائش كانت للناظرين رياضا
تلهى العيون وصارت تزول الأمراضا
ولست بالدار عنها فى بيعها معتاضا

ص ٢٠٤

(٨) راجع للباحث: فنون شعبية عرائسية، مجلة "**الفنون**"، القاهرة، العدد ٩١ – ٩٢، ٢٠٠٦، ص١٨.

المنظر السادس:

ثم يظهر (مقدام الآسى): وهو صاحب المباضع والمواسى الذى يعرف بالطيباتى، أو حلاق الصحة، إنه الجراح الذى يشد الأرواح، وبنهاية هذا المنظر أو اللوحة يبدأ (ابن دانيال) فى عرض صور متكررة لما نسميه "الفنون والألعاب السيركية" فقد جمع (ابن دانيال) من (المنظر السابع) "فنون العرض من فنون الفرجة الشعبية" التى تنحو نحو التجمهر.

المنظر السابع:

يخرج الطفل (حسون الموزون) وهو يتثنى ويتقلب ويمشى مشى العقرب، ويقف بقدمه على حد السيوف، طمعًا فى درهم أو درهمين، إنه لاعب الأكروبات الذى تحار فيه العيون، ثم يتلوه (شمعون المشعوذ) بصندوقه، وطبلة ويقدم من الملاعب ما يأخذ بالعيون.

وما إن ينصرف يخرج (هلال المنجم) الذى يكشف الطالع ويتنبأ بالغيب، ويتبعه (عواد القرامطى) الذى يضرب المندل، ويقرأ الكف ويحرك المرآة ويبيع الأحجبة والحروز، ويطلع الجان اللابس الناس.

بينما فى المنظر (الرابع عشر) نرى الشخصية النسائية الوحيدة فى بابة (عجيب وغريب): وهى الصانعة أو الماشطة التى تنادى على البنات، وتفتن الرجال.

ثم يرجع (ابن دانيال) إلى ألوان أخرى من الملاهى، فيخرج فى (المنظر الخامس عشر): (أبو قطط) بفأره وهره، ويتبعه (زغبر الكلبى) بهرره وكلابه، فتجاوبه بالعواء والرقص، وينشد فى أخلاق الكلاب ويقول:

كـــلاب ولكنهـــا فضلـــت على بعض قوم مشوا فى الثياب

ص ٢١٩

أما المنظر (السابع عشر)، فيخرج (أبو الوحش) بعصاه وبصحبته الدب، ثم ينصرف ، ويتبعه (السودانى) ليرقص ويغنى على إيقاع الطبل، ويأتى من بعده (مشدقم البلاع) الذى يبلع السيف، وينصرف فيخرج (ميمون القراد) بقرده ونسناسه وطبله وزمره، ثم ينصرف ويخرج (وثاب البختيارى) البهلوان الذى يسير على الحبل بقبقابه.

وفى المنظر (الثانى والعشرين) يخرج (جراح المنبل) وقد خرم أنفه وحز بالموس كتفه ويقطع جلده طمعًا فى الرزق، ورضا الناس يهون وفيما هوى فنون.

وينصرف فيخرج (حمال المشاعل) الناقم على مجتمعه، ومن بعده يخرج (عساف الحادى) المقسوم من الغرام، الطامع فى زيارة بيت الله الحرام وقبر سيد الأنام محمد عليه أفضل الصلاة والسلام.

ويأتى المنظر الأخير (الخامس والعشرون) ، فيدعو (غريب) (للريس على) الذى قدم الخيال بامتثال، ولولا أن الإطالة داعية إلى الملالة لأطنب، ولكنه يعتذر لاختصاره ويدعو بالمغفرة للريس (على) ولأستاذه البديع والماجن الخليع المعلم (الشيخ دانيال).

وتنتهى بذلك بابة (عجيب وغريب)، ونبدأ فى عرض صورة أخرى لمصر المملوكية فى البابة الثالثة والأخيرة لشيخ المخايلين (ابن دانيال) واسمها: "المتيم والضائع اليتيم".

البابة الثالثة : المتيم والضائع اليتيم

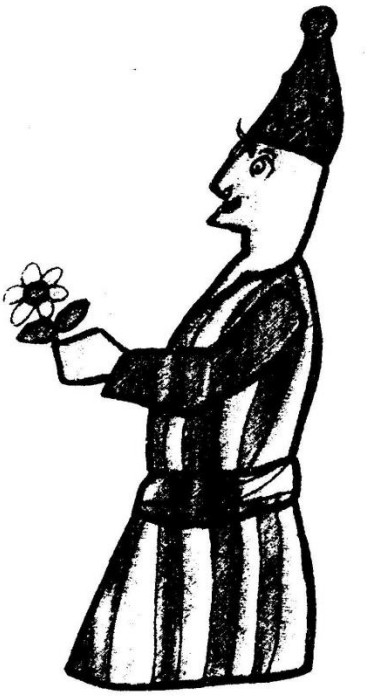
وموضوعها كما ضمنها الشيخ دانيال:

"طرفًا من أحوال المحبين وطرفًا من الغزل الذى هو السحر المبين، وطرفًا من الملاعيب، وطرفًا من المجون"، فالمتيم كما وصفه (ابن دانيال) عاشق متذلل، جريح، حزين، سقيم، طعين، باك، أرق، لم يبق من جسمه إلا عظم، لنكتشف أن المتيم هذا (لوطى) تجرد من حب فتاة، وداوى مرضه بمرض، فهو الهائم الضائع فى حب الفتى اليتيم، الذى فتن الألباب، وفى هذه (البابة) يستغل (ابن دانيال) خروج واحتجاب صور أخرى من الملاهى، مثل: مناقرات الديوك وصياحها ومناطحتها، تعليقًا على كثرة المماليك فى مصر، ولنتأمل قوله فى الملك المتوج:

أهلا وسهلا بطلعة الديك كأنها عروة الصعاليك

أتى بتاج كأنه ملك بين دجاج مثل المماليك

ص ٢٤١



ويتبعها بنطاح الكباش، والثيران ونستكمل هذه (البابة) بصورة تعبر عن حياة الخليعين، الماجنين، والمنحرفين الذين تفننوا فى استجلاب اللذة الحسية، والجدير بالذكر أن هذه (البابة) تنتهى بنهاية غير مألوفة ألا وهى ظهور (الشخص): ملاك الموت، عامر القبور، الذى يقصر الآمال والأحبال، ويذهب بالجاه والمال.

ثم وبالنهاية المعهودة لابد من التوبة والاستغفار فيطلب (المتيم) الصفح والغفران، وينبه القوم من الغفلة والنوم، ويتوجه إلى القبلة، وينطق بالشهادة، ويقضى نحبه، ويغسل ويكفن، وتشيع جنازته ويدفن.

هذه هى صورة مصر المملوكية فى البابات الدانيالية كما حاولنا أن نستخرجها من واقع النصوص الأدبية التمثيلية التى رتبها وطبعها (إبراهيم حمادة) فى كتابه:"خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال"، ص ١٣٩- ص٢٤٦.

كنوز مصر القديمة
بين المعتقدات السحرية والأساطير العربية

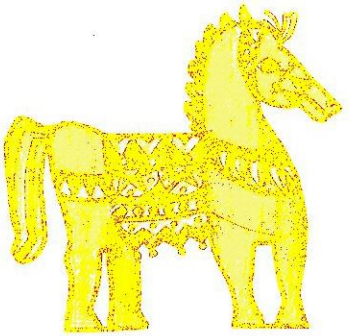
عمرو عبد العزيز منير

القصص والحكايات التى دارت فى المجتمع المصرى عن كنوز قدماء المصريين التى كانت مخبأة فى مقابرهم ومعابدهم - والتى لا تزال تكتشف كل حين إلى الآن - كان بعضها حقيقيًا، على حين حمل البعض الآخر رائحة المبالغة، وقد أوردها تقى الدين المقريزى تحت عنوان "ذكر الدفائن والكنوز التى يسميها أهل مصر المطالب".(١)، وهى تسمية تكشف على أية حال عن أن هذا الموضوع كان يشغل الناس فترة طويلة من الزمان(٢).

ويعرج بنا المقريزى إلى أحد العلوم التى تأسست فى مصر بفضل كنوزها وهو "علم الكنوز" وأن مفاتيح هذا العلم مخبأة فى كنيسة القسطنطينية فى إشارة ربما للحث على ضرورة فتح القسطنطينية فيذكر: "... ويقال إن الروم لما خرجت من الشام ومصر اكتنزت كثيرًا من أموالها فى مواضع أعدتها لذلك، وكتبت كتبًا بإعلام مواضعها وطرق الوصول إليها، وأودعت هذه الكتب قسطنطينية، ومنها يستفاد معرفة ذلك، وقيل إن الروم لم تكتب، وإنما ظفرت بكتب معالم كنوز من ملك قبلها من اليونانيين، والكلدانيين، والقبط، فلما خرجوا من مصر والشام حملوا تلك الكتب معهم وجعلوها فى الكنيسة"(٣).

وبهذا يقدم لنا المقريزى مصطلحًا دعاه "علم الكنوز" ووصفه بأنه وثائق كتبت فيها الأماكن التى أودعت الأموال والذخائر فيها، نقلها الروم لما خرجوا من مصر والشام وأودعوها كنيسة القسطنطينية. واختلفت الآراء فى أصل تلك الوثائق؛ فرأى يقول إنها وثائق الروم، ورأى يقول إنها آلت إليهم عن ملوك وحكام البلاد التى استعمروها من

(١) **الخطط**، ج١، ص ٤٠ ـ ٤٢.
(٢) قاسم عبده قاسم: **بين التاريخ والفولكلور**، ص٥٩.



(٣) المقريزى: **المصدر السابق**، ص٤٠.

القبط واليونانيين والكلدانيين، وربما أمكن الربط بين هذا الرأى وبين ما هو معروف عن أمر البرديات التى عثر عليها والتى حملت إلى أديرة أوروبا وكنائسها، وأن هذا الأمر يعود إلى زمن بعيد.

وكان انتشار أخبار تلك الكنوز وظهورها كفيلاً بأن يحاول الخيال الشعبى فى مصر تفسير أسباب وجودها، فيقول السيوطى : "إن فرعون كان يدخر من خراج مصر ربعًا حيث يخرج منه ربع ما يصيب كل قرية من خراجها، فيدفن ذلك فيها لنائبة تنزل أو حائجة بأهل القرية، فكانوا على ذلك، وهذا الربع الذى يدفن هى كنوز فرعون التى يتحدث الناس أنها ستظهر فيطلبها الذين يبتغون الكنوز .."[٤]، رآها البعض أنها :"كنوز يوسف ـ عليه السلام ـ وكنوز الملوك قبله والملوك بعده لأنه كان يكنز ما يفضل عن النفقات والمؤن لنوائب الدهر.."[٥]. كما ذكر البعض أن: "القوم كانوا على دين التناسخ، فاتخذوا الأهرام علامة لعلهم عرفوا مدة ذهابهم ومجيئهم إلى الدنيا بعلامة ذلك..."[٦]، ورأى الخيال الشعبى أن سبب وجود تلك الكنوز هو: "أن أهل مصر لا يزالون متمسكين بالمذهب الأرضى، ويدفنون أموالهم فى الأرض.."[٧]. كما أن مصر:"من بين الأمصار فما برح نقدها (المنسوب إلى قيم الأعمال وأثمان المبيعات) الذهب خاصة، كل سائر دولها جاهلية وإسلامًا يشهد لذلك بالصحة أن مبلغ خراج مصر فى قديم الدهر وحديثه إنما هو الذهب"[٨].

ما يهمنا هو أن محاولة تفسير وجود الكنوز فى مقابر المصريين القدماء أضحى مرتعًا لخيال المؤرخين والناس فيما سمعوه وما دونوه معتمدين فى ذلك على ما نقلوه من كتب القدماء، وما جمعوه من الموروث الشعبى المتداول؛ بيد أن بعضهم كاد أن يقترب من الحقيقة التى ترتبط بعقيدة المصريين القدماء فى الموت والحياة الأخرى، وفكره الخلود، طقوس الدفن، التى لم يتم التعرف على تفاصيلها سوى منذ فترة قصيرة نسبيًا؛ حيث فلسفة عقيدة الخلود لدى المصرى القديم والتى كانت نتاجًا طبيعيًا لتأثير عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية فى العقل المصرى بحيث دفعته إلى إبداع تصوراته عن عالم خالد أثر فى رؤيته للحياة تأثيرًا عميقًا عاش فيه حتى اليوم.

ظلت كنوز مصر، التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم : ﴿ **فَأَخْرَجْنَاهُمْ مِنْ جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ * وَكُنُوزٍ وَمَقَامٍ كَرِيمٍ** ﴾ (الشعراء/ ٥٧، ٥٨)، مرتعًا ومراحًا للخيال الشعبى الشغوف بكنوز السالفين خاصة مع تواتر أخبارها فى الكتابات التاريخية وغيرها، وحاول أن يتصور حجم تلك الكنوز، ومثال ذلك ما قيل عن أن : " فى تلك الأهرام فنونًا من الذهب والفضة والكيمياء والزبرجد الرفيعة والجواهر النفيسة ما لا يحصله وصف واصف..."[٩]، وأن بها الكثير:"من التماثيل والعلوم والعجائب، والجواهر والأموال " وأن: "كنوزها لا تحصى"[١٠]، لدرجة أن أوليا چلبى يقول: "وتحتوى الأراضى المصرية على كنوز عظيمة ودفائن جسيمة، وخبايا كثيرة، ومطالب عزيزة. وقد روى أنها ليس فيها موضع يخلو من كنز خفى."[١١]، إذ إن فيها من: "المطالب والكنوز ما لا يحصى له عدد.."[١٢]، ولهذا : "استخرج أهل مصر والإسكندرية من كنوزها وأموالها شيئًا كثيرًا، وقد استغنى بها بشر كثير هلك أكثرهم..."[١٣].

يكشف ابن خلدون عن الأصل فى وجود ما عرف بـ "المطالب"[١٤] فيشير إلى معتقدات المصريين القدماء "القبط" بقوله: "... وأما ما وقع فى مصر من أمر المطالب

(٤) السيوطى: **كوكب الروضة**، ص ١٣٦، المقريزى، **الخطط**، ج١، ص ٤٠ ـ ٧٤.

(٥) النواجى (شمس الدين محمد) (ت ٨٨٨ هـ): **حلبة الكميت فى الأدب، والنوادر والفكاهات** (سلسلة الذخائر، العدد ٢٧، القاهرة ١٩٩٨م)، ص ٢٩٦، المقريزى: **الخطط** ، ج١، ص ٤٠.

(٦) القزوينى: **آثار البلاد وأخبار العباد**، ص ٢٦٩.

(٧) **سياحتنامه مصر**، ص ٢٣٨.

(٨) المقريزى : **إغاثة الأمة بكشف الغمة** (مكتبة الأسرة ، القاهرة، ١٩٩٩م)، ص٩٢.

(٩) ابن محشرة: **الاستبصار فى عجائب الأمصار**، ص ٥٥، القزوينى، **المصر السابق**، ص ٢٦٨.

(١٠) السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج١، ص ٣٤، ابن ظهيرة: **الفضائل الباهرة**، ص٦٩.

(١١) **سياحتنامه مصر**، ص ٢٣٨.

(١٢) الزهرى (عبد الله محمد بن أبى بكر): **كتاب الجغرافية** (تحقيق: محمد صادق، الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص٣٩.

(١٣) الزهرى : **كتاب الجغرافية**، ص٤٧ .

(١٤) **المطالب** واحدها مطلب، كلمة كان المصريون يطلقونها على الكنوز ، وأشار المقريزى إلى أنها مستعملة لهذا المعنى إلى عهده . والقوم المطالبية هم الباحثين عن الكنوز .

والكنوز فسببه أن مصر فى مُلكة القبط منذ آلاف أو يزيد من السنين، وكان موتاهم يدفنون بموجودهم من الذهب والفضة والجواهر واللآلئ على مذهب من تقدم من أهل الدور، فلما انقضت دولة القبط، وملك الفرس بلادهم نقروا على ذلك فى قبورهم، وكشفوا عنه فأخذوا من قبورهم ما لا يوصف، كالأهرام من قبورهم مظنة لذلك العهد، ويعثر على الدفين فيها فى كثير من الأوقات ما يدفنونه من أموالهم أو ما يكرمون به موتاهم فى الدفن من أوعية وتوابيت من الذهب والفضة معدة لذلك، فصارت قبور القبط منذ آلاف السنين مظنة لوجود ذلك فيها واستخراجها، حتى إنهم حين ضربت المكوس على الأصناف آخر الدولة ضربت على أهل المطالب، وصدرت ضريبة على من يشتغل بذلك من الحمقى والمهووسين"(١٥).

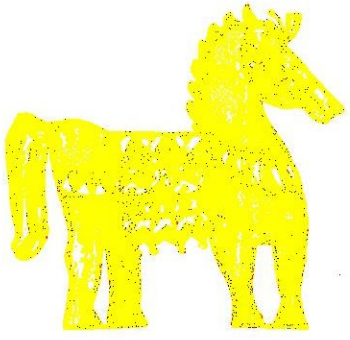
وتحدث ابن عبد الحكم عن الأمر فيقول: "زعم بعض مشايخ أهل مصر أن الذى كان يعمل به مصر على عهد ملوكها، أنهم كانوا يقرون القرى فى أيدى أهلها، كل قرية بكراء معلوم، لا ينقص عليهم إلا فى كل أربع سنين من أجل الظمأ، وتنقل اليسار، فإذا مضت أربع سنين نقص ذلك، وعدل تعديلاً جديداً، فيرفق بمن يستحق الرفق، ويزداد على من يحتمل الزيادة، ولا يحمل عليهم من ذلك ما يشق عليهم، فإذا جُبِيَ الخراج وجُمِعَ وكان للملك من ذلك الربع خالصًا لنفسه يصنع به ما يريد، والربع الثانى لجنده ومن يقوى به على حربه، وجباية خراجه، ودفع عدوه، والربع الثالث فى مصلحة الأرض، وما يحتاج إليه من يسورها، وحفر خلْجها وبناء قناطرها، والقوة للمزارعين على زرعهم، وعمارة أرضهم، والربع الرابع يخرج من ريع ما يصيب كل قرية من خراجها، فيدفن ذلك فيها لنائبة تنزل أو جائعة بأهل القرية، فكانوا على ذلك، وهذا الربع الذى يدفن فى كل قرية من خراجها هو كنوز فرعون التى تتحدث الناس بها أنها ستظهر، ويتطلبها الذين يتبعون الكنوز ..."(١٦).

ويسترعى الانتباه ما تورده الروايات السابقة من أخبار التماس الناس وشغفهم بكنوز مصر وحرصهم على استخراجها حتى صار ذلك حرفة يحترفها بعض الناس، وانتهى الأمر بأن فُرضت على العاملين فى هذا المجال المكوس والضرائب، كما تعطى لنا الروايات إشارات لما تصوره المؤرخون عن أخبار ذلك التنظيم الدقيق لأمور مصر ومرافقها على أيدى ملوك مصر القديمة، كدليل على إحساس المؤرخين بعظمة تلك الحضارة القائمة آثارها، وتصوروا أن وراء تلك الآثار كان لا بد من وجود إدارة حاكمة تراعى الرفق بالرعية والعناية الشديدة بأمر الأرض والبشر؛ من إصلاح وتسوير، وحفر الترع والخلجان، وما كان يخصص لذلك من أموال، ثم ذلك التحسب والاستعداد لمواجهة الكوارث والنوائب التى قد تقع وتخصيص الأموال الكافية لذلك، وادخارها فى كل موقع على حدة، كما يلاحظ أن ابن عبد الحكم فى روايته قد جعل الأصل فى وجود الكنوز والمطالب تلك الحصة منذ الأموال التى كانت تدفن فى كل القرى تحسبًا للكوارث والنوائب، بينما اقترب ابن خلدون من بعض الحقائق التاريخية حين أشار إلى أن عقيدة المصريين هى التى دفعتهم لدفن كنوزهم معهم، وأشار لذلك ابن ظهيرة فى قوله: "كانوا يقولون بالرجعة، فكان إذا مات أحدهم دفن معه ماله كائنًا من كان وإن كان صانعًا دفنت معه آلته.."(١٧).

تكشف لنا روايات المؤرخين عن دفن الأموال تحسبًا لنوائب الدهر عن التطور التاريخى والاجتماعى فى شخصية الشعب المصرى، الذى عمد إلى إخفاء ما يراه ذا

(١٥) ابن خلدون: **المقدمة** (الجزء الثانى، طبعة مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٦م)، ص٨٤٢.

(١٦) ابن عبد الحكم: **فتوح مصر والمغرب**، ص٤٩.



(١٧) ابن ظهيرة: **الفضائل الباهرة**، ص١٥٦.

قيمة لديه بعيداً عن أعين الناس والولاة والحكام لتتجلى لنا بعض القسمات والملامح التى تبرز شخصية الناس فى مصر بكل مقوماتها بين الشخصيات الجماعية الأخرى، وتكشف عن مدى الخوف والكبت الذى دفع الناس إلى عمل الحفر العميقة؛ لإخفاء أموالهم، لدرجة أثارت انتباه المؤرخين فى قول أحدهم: "إن أرض مصر لا يوجد بها ذراع مكية واحدة خالية من كنز من الكنوز القديمة، ويظهر فيه كل سنة حتى الآن دفائن عدة وكنوز ثمينة"(١٨)؛ لأن أهلها لا يزالون متمسكين بالمذهب الأرضى ويدفنون أموالهم فى الأرض" (١٩)، والذاكرة الشعبية لم تنس بعد الحكايات الكثيرة عن القدور التى يعثر عليها فجأة، وفيها سكة الذهب والفضة، ضربت فى عصر بيننا وبينه قرون وقرون، ولا تزال ألسنتنا تستعمل إلى اليوم عبارات تدل على هذه الصورة، وهى (إخراج ما تحت البلاطة)، وكأن هذه الحيلة نتيجة ظروف تاريخية، ووسيلة حماية مقصودة، وتتصل بالتطور التاريخى للبلاد، وهذا ما يزيد من أهميتها بوصفها جزءًا من تطور الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية لمصر(٢٠)، وقد لفتت نظر المؤرخ الإسحاقى رواية تؤيد ما ذهبنا إليه، حتى إنه أوردها بالكامل، ليدخل بها إلى صميم التاريخ العربى لمصر من بوابات الأسطورة فيقول :

" عندما دخل عمرو بن العاص قال لقبط مصر: من كتم كنزًا عنده لأقتلنَّه، وحدث أن قبطيًا من أهل الصعيد يقال له بطرس علم عمرو أن عنده كنزًا . فأرسل إليه فسأله عنه، فأنكر وجحد فحبسه ,وصار يسأل عن أحد، فقالوا له لا ولكن سمعناه يسأل عن راهب فى الطور، فأرسل عمرو إلى بطرس فنزع خاتمه ثم كتب إلى ذلك الراهب أن ابعث لى بما عندك، وختم الكتاب بختم بطرس فجاء المرسل بقلة شامخة مختومة بالرصاص ففتحها عمرو فوجد فيها مكتوبًا : مالكم تحت الفسقية الكبيرة، فأرسل عمرو إلى دار بطرس وحبس الماء عن الفسقية فوجد فيها اثنين وخمسين إردب ذهب مضروبة، فضرب عمرو رأس بُطْرس، وأخذ المال جميعًا فعند ذلك أَخْرَجت القبط كنوزهم شفقة على أنفسهم .."(٢١). ولا نسوق هذا النص للتدليل على أن عددًا من أهل الذمة كانوا قد أحرزوا ثروات كبيرة، وإنما لنشير إلى تداخل عناصر عدة لإخفاء الأموال لدى العامة - خاصة الفقراء والطبقة المتوسطة - مع العامل السابق كالخوف من طمع الحاكم وبطشه، أو الخوف من الحسد وطلب الستر وما إلى ذلك، حتى أصبحت لازمة شعبية تظل باقية رغم اختفاء السبب أحيانًا، وإذا أضفنا تراث التَقِّيَة الفاطمى أو الشيعى (التقية بتشديد مع فتح التاء والياء) إلى ذلك اتضح عمق هذا الأسلوب، وتقضى التقية أن يكتم المرء (ذهبه ومذهبه وذهابه)(٢٢). أى لا يبدى أو لا يظهر أيًا منها، وربما أسهمت الحركة الديرية المصرية هربًا من الاضطهاد البيزنطى فى تعميق ذلك أيضًا، وحسْبُنَا ما أشار إليه موفق الدين بن عثمان فى قوله: "قال بعض المؤرخين: كان رجلٌ بمصر يسمى عفان بن سليمان المصرى، قد وجد فى داره مالاً مدفونًا، فصار عفان يتصدق من المال على الفقراء"(٢٣).

ولعلنا نعى أن فكرة اكتناز الذهب عند المصريين ارتبطت أيضًا بأفكار دينية وخواص سحرية؛ يتضح ذلك حين نعلم أن الذهب كان فى الديانة المصرية معدنًا سماويًا مقدسًا ذا تداعيات سحرية قوية؛ فهو أولاً: يشبه بلونه وبريقه قرص الشمس، وهو معدن لا يفسد ولا يصدأ ارتبط بالدوام والخلود. لذلك عنى المصريون بأن يعطوا

(١٨) أوليا چلبى: **سياحتنامه مصر**، ص٦٠٥.

(١٩) **نفسه**، ص٢٣٨.

(٢٠) كلوت بك: **لمحة عامة إلى مصر** (الجزء الأول، ترجمة : محمد مسعود، مطبعة أبى الهول، القاهرة، د.ت)، ص٥٢١، عبد الحميد يونس: **مجتمعنا** (مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٨م)، ص١١٤، حسين مؤنس : **الحضارة** ، ص٣٧٤، عمرو عبد العزيز منير: **العمران فى مصر فى القرنين السادس والسابع الهجريين دراسة مقارنة فى كتابات الرحالة** (رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٤م) ، ص٢٨٥، ٢٨٦.

(٢١) الإسحاقى المنوفى : **أخبار الأول فيمن تصرف فى مصر من أرباب الدول** ، ص ١٠٥، الحميرى : **الروض المعطار**، ص٥٥٤.

(٢٢) ميكل ونتر : **المجتمع المصرى تحت الحكم العثمانى** (ترجمة: إبراهيم محمد إبراهيم ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م)، ص١٦.

(٢٣) موفق الدين بن عثمان: **مرشد الزوار إلى قبور الأبرار**، (تحقيق: محمد فتحى، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٥م)، ص ١٨٢.

توابيتهم ورموزهم الدينية والجنائزية الكثير من ذلك (الذهب النقى). ومن أقدم الأزمنة ارتبط الذهب ارتباطًا وثيقًا بعبادة هاتور، إلهة السماء التى عبدها (الشعب) فى كنعان باسم (ملكة السموات) واشتكى يهوه لحزقيال من أن نساء الشعب يصنعن التقدمات لها . ومن ارتباط عبادة هاتور بالذهب، دعيت فى النصوص المصرية باسم السيدة الذهبية و (الإلهة الذهبية)، أو - إعزازًا - باسم (الذهب) كما دعى حورس باسم (حورس الذهبى)، ولما كان الفرعون قد اعتبر ابنًا لإله الشمس رع، فإنه وصف بأنه "جبل الذهب الذى يشع على العالم كله". ومن استخدام الذهب فى صنع التوابيت المصرية ليمنح من يوضع فيها سحره، دُعيت حجرات الدفن الملكية وأماكن صنع التوابيت بـ"بيوت الذهب" . ولقد كانت معظم سرقات المقابر بسبب ذلك الذهب الكثير الذى "وُشِّيت" به التوابيت، ولم يبق من التوابيت الملكية ما احتفظ بكل ما وُشِّى به من ذهب إلا تابوت توت عنخ آمون الذى سحر العالم المعاصر بروعته.

وقد شاع استعمال الحُلى الذهبية للغاية فى أنحاء مصر، وارتداها الرجال والنساء والأطفال من مختلف الطبقات الاجتماعية. واستخدمت كزينة شخصية، كما استخدمت فى الأعمال الجنائزية، لإضافة لون إلى الثوب الكتانى الأبيض الفاتح، وبما يشير إلى مرتبة المتوفى؛ كما استخدمت بشكل أساسى لأغراض السحر فى صورة تمائم رمزية حارسة؛ ظهرت بوضوح فى تيجان الذهب الملكية حيث ظهرت فى مقدمة التاج الأفعى الملكية المنتصبة "أوراكوس" . ولم يكن يرتدى الكوبرا المقدسة "أوراكوس" سوى الأسرة الملكية، حيث إن ارتداءها فى وضعها المنتصب فوق الحاجب يجعلها تحمى الفرعون، رمزيًا، وتنفخ النار فى وجه من يقترب منه من الأعداء[٢٤].

(٢٤) أنا رويز : **روح مصر القديمة** ، ص٦٣.

وقد كانت مصر المصدر الرئيسى للذهب فى العالم القديم، إذ كان المصريون يستخرجون كميات كبيرة منه من مناجم النوبة التى دعيت بذلك الاسم اشتقاقًا من اللفظة المصرية (نوب) أى (الذهب) . ولم يكن الذهب مطلوبًا لدى المصريين، بل ولدى بعض العائلات المالكة الصديقة للفراعنة، لكونه معدنًا ثمينًا وجميلاً فحسب، بل لما اتصف به فى معتقدات المصريين التى شاعت بين الشعوب المجاورة من قيمة دينية وخواص سحرية، اشتقاقًا من خلود الإله واعتبار الذهب (لحم الإله) "رع" إله الشمس؛ ولأنه يرمز إلى الشمس، قدره المصريون تقديرًا كبيرًا. ولذلك لم يكن اكتناز الذهب بقصد الثراء الدنيوى فحسب، بل وبهدف الثراء الدينى أيضًا؛ لأن امتلاك الذهب اعتبر مما يُكسب مقتنيه فضلاً لدى الآلهة فوق ما يمنحه إياه من صحة وعافية وعمر طويل فى الحياة، وما يزوده به من قوى تتزود بها الروح فى مسعاها صوب البقاء، بعد الممات[٢٥].

(٢٥) شفيق مقار : **السحر فى التوراة**، ص٢٣٤.

وقدمت لنا النصوص التاريخية - دون قصد - وصفًا لهيئة "المطالبية" الذين احترفوا مهنة البحث عن كنوز مصر ودفائنها، يشير إليهم البلوى كاتب سيرة أحمد ابن طولون بقوله: "وحدث نسيم الخادم قال: ركب مولاى - أحمد بن طولون - يومًا إلى الأهرام، فأتاه الحاجب بقوم عليهم ثياب صوف، وفى أيديهم مساح ومعاول، فسألهم عما يعملون، فقالوا: نحن قوم نطلب المطالب، فقال لهم، لا تخرجوا بعد هذا الوقت إلا بمنشور ورجل من قبلى يكون معكم، فقالوا له: سمعًا وطاعة للأمير، أيده الله . فسألهم عما رُفع إليهم من الصفات، فذكروا له أن فى سمت الأهرام مطلبًا قد عجزوا عنه؛ لأنهم يحتاجون فى إثارته إلى جمع كبير، ونفقات واسعة، فإن فيه مالاً عظيمًا .

فنظر مولاى إلى شيخ من أصحابه يعرف بالرافقى من أهل الثغر فضمه إليهم، وتقدم إلى عامل معونة الجيزة فيدفع جميع ما يحتاجون إليه من الرجال والنفقات" (٢٦).

كان "المطالبية" إذًا جماعة من الناس لهم ثيابهم الخاصة، ومعهم أدواتهم التى يستعينون بها على أداء عملهم "المساحى" و " المعاول" يطلبون المطالب، وكانوا قد تجمعوا وكونوا فريقًا يمارس عمله بعيدًا عن أعين الحاكم، إلى أن علم بذلك أحمد بن طولون، فأمرهم ألا يمارسوا عملهم ذاك إلا بعد أن يأذن لهم، ويعيِّن من رجاله من يراقب عملهم، ويمكن القول: إن هذه أول إشارة إلى ما يمكن اعتباره تنظيمًا رسميًا لعملية التنقيب عن المطالب "الكنوز والآثار".

وهكذا، أصبح البحث والتنقيب يمارس تحت سمع وبصر الحاكم، إضافة لذلك فقد كشفت لنا الكتابات التاريخية حجم المحنة التى واجهت الآثار المصرية جراء ما قام به الناس وشاركهم فى ذلك الحكام، وشراهتهم فى البحث عن الآثار والتنقيب، والعبث بها، لا حبًا فى كنوزها فحسب، بل سعيًا وراء أحجار المعابد والمبانى الأثرية القديمة، لاستعمالها فى بناء مساجدهم وعمائرهم، والحق أن هذا العبث لم يكن جهلاً منهم بقيمة تلك الآثار ودلالتها العظيمة فحسب؛ ولكنهم وجدوا فيها مصدرًا للثروة والمال الذى كانوا فى أشد الحاجة إليه لتعمير المدن والأمصار، وتشييد العمائر وإعداد الجيوش، بفضل كنوز مصر التى اشتهرت بها لدرجة أن ابن الوردى يلمح إلى ذلك بقوله : "مصر خلد الله ملك سلطانها، من خصائصها كثرة الذهب والدنانير، وكان يقال فى المثل السائر ما معناه: من دخل مصر ولم يستغن فلا غناه الله.." (٢٧)، "فخراج مصر فى قديم الدهر وحديثه إنما هو الذهب"(٢٨).

كما كان العبث بدفائن المصريين القدماء ـ إلى جانب الذهب والكنوز ـ بسبب الاعتقاد الذى شاع فى العصور الوسطى بين عدد من الشعوب بأن قليلاً من طحين أو مسحوق مومياء مصرية قديمة كفيل بشفاء جميع الأمراض مهما كانت مستعصية، وقد أشار إلى ذلك (الحميرى) فى سياق حديثه عن مدينة قوص بقوله: "منحوت فى جبال منها قبور الأموات، لا يعلم لها عهد. تستخرج منها المومياء الطبية، وهم يجدونها فى رممهم وبين أكفانهم" (٢٩)، وكان الطبيب العربى ابن سينا هو الذى ذكر المومياء ودافع عن استخدامها فى علاج عدد من الأمراض منها :" الخُرَّاج، والطفح الجلدى، والكسور، وارتجاج المخ، والشلل، واضطراب نبض القلب، واضطرابات الطحال والكبد "، وكانت وصفته ينبغى أن تُؤخذ (على فرض جعل طعمها سائغًا) فى خلطة من النباتات مثل : البردقوش، والزعتر، والبلسان، والشعير، والعدس، والزعفران، والقرفة الصينى، والبقدونس. ووردت وصفة ابن سينا عن مسحوق المومياء ضمن DE VIRILEUS CORDIS فى قائمة مكتبة سان ماركو فى فلورنسا، سنة ١٤٤٤م . ومنذ القرن الحادى عشر، كان بعض العلماء العرب الكبار، يعزون قيمة المومياء العلاجية إلى اللحم المحنط فعلاً، وقد شاع هذا المفهوم عن المومياء فى أوروبا العصور الوسطى، وقد ذكر استخدام المومياوات كعلاج "جاى دى شافيللاك" GUY DE CHAVILLAC الذى كان جراح البابا كليمنت السادس سنة ١٣٦٣م. ولاقى هذا العلاج شعبية واسعة، وكان مادة قيمة من مواد التجارة، ويباع عبر أسواق المسكنات، وعلاج الجروح. وصارت الجبانات المصرية القديمة مقصداً جديدًا كان يذهب إليه بعض المسافرين إلى القاهرة، بحثًا عن بضائع القبور والمومياوات قبل وبعد القرن السادس عشر فصاعدًا(٣٠).

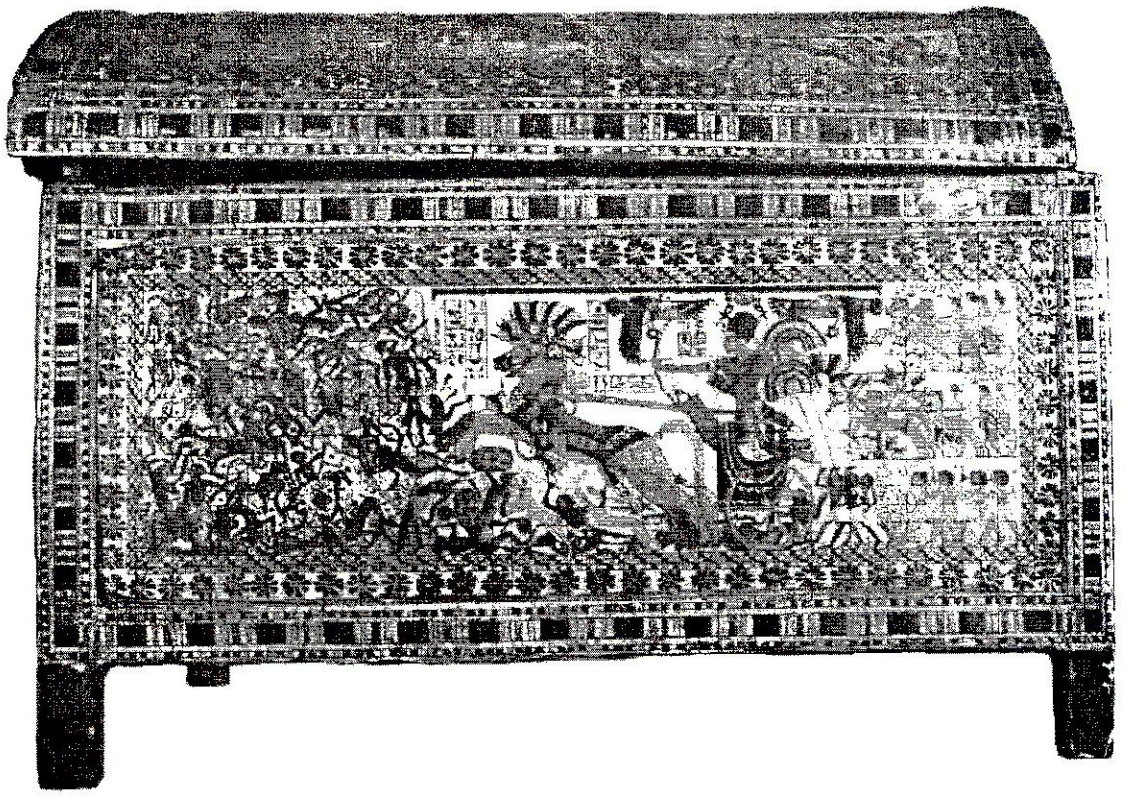
(٢٦) البلوى (أبى محمد عبد الله بن محمد المدينى البلوى) : **سيرة أحمد بن طولون** (تحقيق: محمد كرد على ، سلسلة الذخائر ، العدد ٥٥، القاهرة، ١٩٩٩م) ، ص١٩٤-١٩٥، المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٤١، ابن سعيد الأندلسى : **المُغرِب فى حُلى المغْرِب**، ص٩٨.

(٢٧) ابن الوردى: **خريدة العجائب**، ص٢٠٥.

(٢٨) المقريزى: **إغاثة الأمة بكشف الغمة** (تحقيق : ياسر سيد، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٩م)، ص٥٥.

(٢٩) الحميرى: **الروض المعطار فى خبر الأقطار**، ص٤٨٥.

(٣٠) آن وولف: **كم تبعد القاهرة ؟**، ص٢٥٣ ـ ٢٥٥.



وسام الذبابة الذهبية ، وهو وسام عسكرى كان يمنح للقادة والضباط الذين أبلوا بلاءً حسنًا فى المعارك الحربية ، وذلك تقديرًا لشجاعتهم. وقد عثر عليه فى مقبرة الملكة «آح حتب» بمنطقة «دراع ابو النجا» عام ١٨٥٩م. ونلاحظ الحضور الطاغى للأشكال الحيوانية فى هذا النوع من الأوسمة

وحفلت المصادر التاريخية بالقصص التى تصور اهتمام الولاة والحكام الذين تولوا أمر مصر بتلك المطالب والدفائن، ومشاركتهم فى البحث عنها وما اكتنف ذلك من أخطار وأحداث مثيرة امتزجت فيها الوقائع والحقائق بالخيال فى تعانق حميم، وأخذ المطالبية يعيثون فى الأرض فسادًا وفى الآثار تخريبًا بحثًا عن الكنوز والدفائن، واتخذوا من تجارتهم حرفة تدر عليهم الرزق من أسهل الطرق وأحقرها، لدرجة أثارت سخط وحنق بعض المؤرخين والرحالة، فقد وصف أحدهم ذلك العدوان الجائر بقوله: "وقد كان هذا البيت - المعبد - مُمكنًا على قواعد من حجارة الصوان العظيمة الوثيقة، فحفر تحتها الجهلة والحمقى طمعًا فى المطالب فتغير وضعه وفسد هندامه.."(٣١).

(٣١) البغدادى: **الإفادة والاعتبار**، ص١٠١.

هذا الوعى الحضارى النادر بين علماء ذلك الزمان، والذى أملته على البغدادى نزعته العلمية الغيور على آثار الحضارات القديمة المجسدة لأسرار التاريخ الإنسانى لم يستمر للأسف، إذ عادت الجهالة والخرافة وضيق الأفق إلى صدارة الوعى التاريخى عند الولاة والحكام وعامة الناس.

ويمكن القول إن من أحد أسباب العدوان الجائر على آثار مصر هو الأخبار الرائجة عن "المطالب" والتى وصلت للناس عبر الأساطير والحكايات الشعبية والأخبار عن حضارات العالم القديم، وكنوزها المخبوءة فى باطن الأرض، والذى يمكن لعارفى علوم الأقدمين والسحرة الوصول إليها، ويقف بنا البغدادى على أسباب هوس الناس بهذه الآثار فى قوله: "رأوا آثارها الهائلة وراعهم منظرها، وظنوا ظن السوء بمخبرها، وكان جل انصراف ظنونهم إلى معشوقهم وأجل الأشياء فى قلوبهم؛ وهو الدينار والدرهم ..."(٣٢).

(٣٢) البغدادى: **المصدر السابق**، ص١٠٧.

وعرض البغدادى لمظاهر الخرافات والأساطير التى سيطرت على ألباب الناس وقلوبهم فيما يتعلق "بالمطالب" بقوله: "كل شىء رآه ظنه قدحًا، وإن رأى ظل شخص ظنه الساقى فهم يحسبون كل علم يلوح لهم أنه علم على مطلب، وكل شىء مفطور فى جبل أنه يفضى إلى كنز، وكل صنم عظيم أنه حاصل لمال تحت قدميه، وهو مهلك عليه، فصاروا يعملون الحيلة فى تخريبه ويبالغون فى تهديمه، ويفسدون صور الأصنام إفساد من يرجو عندها المال، ويخاف منها التلف، وينقبون الأحجار نقب من لا يتمار أنها صناديق مقفلة على ذخائر، ويسربون فى فطور الجبال سروب متلصص قد أتى البيوت من غير أبوابها، وانتهز فرصة لم يشعر غيره بها"(٣٣).

(٣٣) **نفسه**، ص ١٠٧.

نهم الناس وأحلامهم فى الثراء السريع بفضل هذه المطالب أدى إلى أزمة اجتماعية واقتصادية صبت فى خانة الخصم من رصيد المجتمع المصرى الأخلاقى وليس الإضافة إليه إذ يقول البغدادى: "... من كان من هؤلاء له مال أضاعه فى ذلك - المطالب - ومن كان فقيرًا قصد بعض المياسر، وقوى طمعه وقرب أمله بأيمان يحلفها له، وعلوم يزعم أنه استأثر بها دونه، وعلامات يدعى أنه شاهدها حتى يخسر عقله، وماله، وما أقبح بعد ذلك ماله ..."(٣٤).

(٣٤) **نفسه**، ص ١٠٨.

ويكشف لنا (ابن خلدون) إلى أى حد سيطرت الخرافة والأساطير على عقول الناس فيما يتعلق بالبحث عن الذات من خلال المال والثراء للخروج من شرنقة الفقر المدقع والقمع الذى يعانى منه الناس جراء سطوة الولاة والحكام. فيقول: "اعلم أن كثيرًا من ضعفاء العقول فى الأمصار يحرصون على استخراج الأموال من تحت الأرض، ويبتغون الكسب من ذلك، ويعتقدون أن أموال الأمم السالفة مختزنة كلها

تحت الأرض مختوم عليها كلها بطلاسم سحرية، لا يفض ختامها ذلك إلا من عثر على علمه واستحضر ما يحله، من البخور والدعاء والقربان"[٣٥]. ويوضح أن الدافع وراء ذلك أنهم : " يترقبون إلى أهل الدنيا بالأوراق المتخرمة الحواشى إما بخطوط عجمية، أو بما ترجم بزعمهم منها من خطوط أهل الدفائن، بإعطاء الأمارات عليها فى أماكنها يبتغون بذلك الرزق بما يبعثونهم على الحفر والطلب ويموهون عليهم بأنهم إنما حملهم على الاستعانة بهم طلب الجاه فى مثل هذا حتى يكونوا بمأمن من منال الحكام والعقوبات... فيولع كثير من ضعفاء العقول بجمع الأيدى على الاحتفار، والتستر فيه بظلمات الليل مخافة الرقباء وعيون أهل الدولة، فإذا لم يعثروا على شىء ردوا ذلك إلى الجهل بالطلسم الذى ختم به على ذلك المال ويخادعون به أنفسهم عن إخفاق مطامعهم.."[٣٦]. ويضيف ابن خلدون إلى أسباب هذا السعى وراء ذلك الوهم البعيد إلى أن : "الذى يحمل على ذلك فى الغالب زيادة على ضعف العقل؛ إنما هو العجز عن طلب المعاش بالوجوه الطبيعية، للكسب عن التجارة والفلح والصناعة، فيطلبونه بالوجوه المنحرفة .. ولا يعلمون أنهم يوقعون أنفسهم بابتغاء ذلك من غير وجهه فى نصب ومتاعب وجهد شديد أشد من الأول، ويعرضون أنفسهم بابتغاء مع ذلك لمنال العقوبات..."[٣٧].

(٣٥) ابن خلدون: **المقدمة**، ج٢، ص٨٣٨.

(٣٦) **المقدمة**، ص ٨٣٩.

(٣٧) ابن خلدون، **المصدر السابق**، ص٨٣٩.

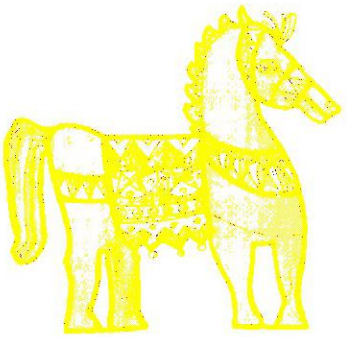
ما يهمنا هنا هو وقوف الرحالة ابن خلدون والبغدادى على مدى انبهار الناس بالحضارة المصرية القديمة من ناحية، كما ألمح ابن خلدون إلى شيوع أوراق قديمة بها كتابات وكلمات غريبة وربما هى نفسها الكلمات الشائعة فى مصنفات السحر الشعبى، والتى يقال إنها سريانية أو عبرية، وهو تقليد سائد فى مصنفات السحر الشعبى إمعانًا فى الغموض والدلالات غير المباح بها، مما يضفى على النصوص صفة الترميز والتشفير، وأن محاولة إماطة اللثام عن هذه الرموز يعد ضربًا من العبث، وطريقًا ملغومًا بالمخاطر؛ ولذلك نجد أن أصحاب المصنفات المتعلقة بالسحر الشعبى دائمًا ما يلغزون وصفاتهم، وكلامهم فى ذلك مُغلق بأقفال الرموز، ليس على ظاهرة ولا على نسق واحد متتابع على تركيب العمل، فهم يضعون الجمل فى غير موضعها، ولم يذكروا فى مصنفاتهم عملاً كاملاً، وهم يقولون فى ذلك إنهم رمّزوه وأخفوه حتى لايقع فى يد فاسق أو جاهل، واتكالاً على وضوحها فى غير مكانها للحكماء . فقد أخذوا العهد على أنفسهم بذلك ليحملوا الطالب على أخذها من أربابها، كما عاهدوا أنفسهم أن لا يعطوها إلا لمن يكون أهلاً لها، فلا يقع على علومهم إلا الحكيم الحاذق، وهم فى ذلك يضعون شروطًا على رأسها شيخ الطريقة[٣٨]، وقد أكد أرباب هذه الصناعة على ذلك فقالوا "اطلبوا شيخ الحكمة ولو لم يكن تقيًا"، وقال بعضهم[٣٩]:

(٣٨) سليمان حسن : **الرموز التشكيلية**، ص١٣٣.

(٣٩) ابن الحاج التلمسانى المغربى: **شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى** (ط١، مكتبة صبيح، القاهرة، ب. ت)، ص١٢٣.

ولابد من شيخ يريك شخوصها لتفريقها بالعين والاسم أقطعُ
وإلا فنصف العلم عندك حاصل ونصف إذا حاولته يتمنعُ

أضف لذلك أن الروايات التى سبقت تكشف عن العوامل الاقتصادية والاجتماعية التى دفعت بالناس إلى العبث فى ركام الماضى للنجاة من قسوة حاضرهم ومستقبلهم مستعينين فى ذلك بالخرافات والأساطير التى يستحضرونها لملء فراغ الجوع، فيقول ابن خلدون موضحًا أن: "من سكان الأمصار الكثيرة الترف المتسعة الأحوال، مثل مصر، وما فى معناها فنجد الكثير منهم مغرمين بابتغاء ذلك وتحصيله



ومساءلة الركبان عن شوانه، كما يحرصون على الكيمياء، هكذا بلغنى عن أهل مصر فى مفاوضة من يلقونه من طلبة المغاربة لعلهم يعثرون منه على دفين أو كنز ويزيدون على ذلك البحث عن تغوير المياه، لما يرونه أن غالب هذه الأموال الدفينة كلها فى مجارى النيل، وأنه أعظم ما يسترد دفينًا أو مختزنًا، فى تلك الآفاق، ويموه عليهم أصحاب تلك الدفاتر المفتعلة فى الاعتذار عن الوصول إليها بحرية النيل تسترًا بذلك من الكذب حتى يحصل على معاشه، فيحرص بما مع ذلك منهم على نضوب الماء بالأعمال السحرية لتحصيل مبتغاه، من هذه كلفًا بشأن السحر متوارثًا، فى ذلك القطر عن أوليه، فعلومهم السحرية وآثارها باقية بأرضهم فى البرارى وغيرها وقصة سحرة فرعون شاهدة باختصاصهم بذلك"(٤٠).

(٤٠) **نفسه**، ص ٨٤١.

بيد أن الفقر الذى كانت تعيش فيه الطبقات الشعبية هو الذى فجر خيالها فيما يمكن أن يكون مختفيًا تحت الأرض من كنوز. وكانت مصر هى المنبع الواضح لهذا الخيال حول الكنوز، وحول ما تحت الأرض من أشياء فيها الثراء أو قد يكون فيها مغامرات تنتهى إلى الثراء، فالذى لا شك فيه أن المصريين من قديم كانوا يحفرون فى الأرض، ويجدون آثار الفراعنة التى تكون كنوزًا حقة. والتى تفتح لهم أبواب الثراء الملموس، بل إننا إلى اليوم نجد هذا الاعتقاد فى الكنوز متفشيًا فى جهات مصر التى دلت الحفريات العلمية والأثرية على وجود كنوز حقيقية مدفونة فى أرضها. والظاهر أن أهل مصر شهروا بذلك من قديم بين غيرهم من الأمم الإسلامية(٤١). فنسبوا لمصر السحر، وجعلها ابن النديم فى كتابه الفهرست بابل السحرة؛ حيث يتكلم عن كتب السحر فيقول: "وهذا الشأن ببلاد مصر وما والاها ظاهر، والكتب فيه مؤلفة كثيرة موجودة، وبابل (منادل) السحرة بأرض مصر، قال لى من رآها : "بها بقايا ساحرين وساحرات، وزعم الجميع من المعزمين والسحرة أن لهم خواتيم وعزائم ورقى وصنادل وجراب ودخن وغير ذلك مما يستعملونه فى علومهم(٤٢). بل إن ابن النديم ينسب إلى أهل مصر نوعًا خاصًا من السحر هو الطلسمات فيقول: "والطلسمات بأرض مصر والشام كثيرة ظاهرة الأشخاص، غير أن أفعالها قد بطلت لتقادم العهد"(٤٣).

(٤١) سهير القلماوى: **ألف ليلة وليلة** (مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٧م)، ص١٥٩.

(٤٢) ابن النديم: **الفهرست** (الجزء الأول تحقيق: محمد عونى، إيمان جلال، سلسلة الذخائر، العدد ١٤٩، القاهرة، ٢٠٠٦م)، ص ٣٠٩.

(٤٣) **الفهرست**، ص ٣٠٩.

وقد نقل يهود مصر السحر عن أهلها من الأقباط، ومازالوا يعملون به ويتفننون فى أساليبه، وقد نقلوه إلى بلاد العرب، وعند ظهور الإسلام كان بعض العرب ومعظم اليهود يعملون بالسحر حتى إن اليهودى (لوسيادس) عمل سحرًا للرسول ﷺ فى شكل خيط من الدوبارة، وكان يعقد بها عقدًا على أبعاد متساوية ثم ينفث فى هذه العقد، وهو يتلو كلماته السحرية، كما صنع تمثالاً من الخشب يمثل الرسول ﷺ ورشقه بالإبر ثم رماه فى أحد الآبار. ونزلت بهذه المناسبة (سورة الفلق) وتمكن الرسول الأكرم من استخراج السحر من مكانه وإعدامه، فبطل وفسد عمله(٤٤).

(٤٤) محمد جعفر : **كتاب السحر** (الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م)، ص٢٠.

والثابت أن مصر شهرت فى أول الأمر بالسحرة والساحرات خاصة، وكان ذلك فيما يظهر صدى لقصة موسى وفرعون، ولكن هذه الظاهرة التى ما زالت ترى إلى اليوم، وهى استطاعة الفقراء أن يجدوا تحت الأرض كنوزًا حقه من قبور الفراعنة، قد صبغت هذا الصيت بلون آخر وهو أن الكنوز والطلاسم وما يتعلق بها مما يدل على ناحية خاصة من القدرة السحرية(٤٥). وبذلك أفسح سحرة مصر فى كتابات الرحالة والمؤرخين مكانًا مهمًا للكنوز لتلعب دورها فى المخيلة الشعبية لينعكس أثر هذا كله فى رؤية الناس لتاريخ مصر القديم.غير أن لانتشار الظن برصد الكنوز بواسطة قوى

(٤٥) سهير القلماوى: **المرجع السابق**، ص١٦٠.

خفية سببًا جوهريًا غير هذا الذى ذكره ابن خلدون وغيره من المؤرخين ؛ ففى المجتمع الذى لا تتاح فيه الحياة الكريمة، يهرب الناس من مواجهة مشاكله ومنها مسألة الحصول على الثروة - إلى تخيلات وأوهام - فما أيسر أن يعيش الوهم باستطاعة الحصول على كنز متى ألقيت التعزيمة المناسبة والبخرَةَ المطلوبة، وما أيسر هذا بالنسبة لإبداء جهد إيجابى فى سبيل كفالة الحياة المستقرة الرخِّية . وعندما تؤمن الجماعة الشعبية بهذا المعتقد، إنما تتبنى بذلك اتجاهًا انسحابيًا بعد عجزها عن التعامل مع الواقع، ومن ثم تضرب فى أطناب الغيب، وهذا الاتجاه يتواصل ويتسع نطاقه لدى قطاعات لا يستهان بها.

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

هذا الهرب نجده سائدًا فى القصص الشعبية حيث يرسم القاص البطل وقد حصل على المال بغير جهد فهو يلقاه كل صباح "تحت سجادة الصلاة" أو الوسادة، شأنه شأن البطل الذى يقطع الآماد على بساط سحرى حين كان الانتقال من بلد لآخر مشقة عظيمة. أو أن يحقق الإنسان كل ما يتمنى بحصوله على خاتم سليمان وهو الخاتم الذى استطاع سليمان به أن يستخدم الجن ويسخره، فحملت له البساط، وقطعت له الأحجار، وبنت له القصور، وفجرت له الأنهار والآبار وصورت له التماثيل من خشب ونحاس ومعادن أخرى كأنها الحياض التى تروى الأرض لطولها وعرضها وبواسطة هذا الخاتم - كما يقول الموروث الشعبى - ملك سليمان البلاد.

ويبدو أن فكرة خاتم سليمان الذى تكمن فيه قوى خارقة كانت سببًا فى ظهور الكثير من المأثورات العربية وغيرها، حيث كان بطل هذه المأثورات (الخاتم المطلسم الذى يحقق الأمانى) ويقول الموروث الشعبى : إن سليمان سخر الكثير من الجان كعقاب لهم لخدمة بعض الأدوات كعبيد أو خدام يلبون رغبات من يملك هذه الأداة، من ذلك اللوح الذى يتحكم فى الجنى (عيروض) الذى يخدم سيف بن ذى يزن فى سيرة سيف، وكذلك الخادم الموكل بالسوط المطلسم، والطاقية المخفية، والجراب الذى لا ينفد ما فيه، وكثيرًا ما يتردد فى ألف ليلة وليلة تلك الأقسام التى وضعها سيدنا سليمان الحكيم لقهر الجنى - كما يقول الموروث الشعبى - يردد هذه الأقسام الكاهن أو الساحر لإرغام الجنى على الطاعة وتنفيذ الأوامر[٤٦]. فذلك كله حلم ومنى ليس لهما من الواقع أصل. فكل مجهول لدى العامة من الناس، وكل عقبة كئود، فى بطن الأرض أو خرابها أو موحشها، وفى تلك الأوضاع الاجتماعية شديدة الوطأة ؛ يتولد الوهم وتنسج الأسطورة وتغذيها وتقوم الأوضاع الاجتماعية الضاغطة بحماية هذا المعتقد وتعضد فكرة فتح الكنوز بواسطة السحر[٤٧]. خاصة أن المصريين القدماء، كانوا يدفنون مع موتاهم نفائسهم وكنوزهم، وكانت قبورهم فى المخيلة الشعبية محوطة بسوار من الأسطورة. وأموالهم كانت (مرصودة)، فيما يظنون . ولكن كثيرًا ما اقتحم الحكام وذوو السلطة هذا السوار واستحلوا النفائس، وفعل مثلهم أصحاب البأس من

(٤٦) سليمان حسن : **الرموز التشكيلية**، ص١٧١.

(٤٧) أحمد رشدى صالح : **الأدب الشعبى** (مكتبة الأسرة ، القاهرة، ٢٠٠٢م)، ص١٤٤، ١٤٥.

اللصوص، ولا ريب فى أن امتلاك تلك الكنوز بالغصب قد أثار لدى العامة، المجردين من الحول والسلطة، الأمل فى الحصول على ما قد يكون خافيًا منها .

التنقيب عن كنوز أهل مصر القدامى، وهدم وتخريب آثارهم كان مجالاً لتفكير ولاة وحكام مصر، حيث غلبت على أكثرهم فكرة وجود كنوز مدفونة فيها، وبحسب رواية الرحالة عبد اللطيف البغدادى فقد حاول عثمان بن صلاح الدين الأيوبى هدم واحد من الأهرام الصغيرة ليستعمل حجارته فى بعض مشاريعه العمرانية، ولكنه اضطر إلى العدول عن هذه المحاولة الصعبة المنال: "لم ينالوا بغية ، ولا بلغوا غاية، بل كانت غايتهم أن شوهوا الهرم وأبانوا عن عجز وفشل".(٤٨)، ورأينا الخليفة المأمون يرسل جيوشًا من الحفارين؛ للبحث والتنقيب حتى استطاع بعضهم دخول الهرم الأكبر فى عهده: "فإذا خراج مصر وغيرها من الأرض لا يفى بقلعها وهى من الحجر والرخام.. رغم أن الهدم أيسر من البناء والتفريق أيسر من التأليف.(٤٩)، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل أدى إلى هدم مدن بكاملها من جراء ذلك مثل: "عين شمس والتى يحمل منذ أول الإسلام حجارتها إلى غيرها من البلاد وما تفنى"(٥٠).

يورد المؤرخون الكثير من القصص والسماعيات حول محنة الآثار المصرية فى عهد عبد العزيز بن مروان عامل مصر فى عهد أخيه عبد الملك بن مروان، فيقول المقريزى: "عندما كان عبد العزيز بن مروان واليًا على مصر فى خلافة أخيه عبد الملك ابن مروان جاءه رجل وقال له بالمقبرة الفلانية كنز عظيم، وقدم الدليل على صدق كلامه، فأمر عبد العزيز بنفقة لأجرة من يحفر من الرجال، وبدأت تظهر تحت الحفر بلاطات من رخام ومرمر إلى أن ظهر عمود من الذهب، على أعلاه ديك عيناه ياقوتان تساويان ملك الدنيا، وجناحاه مضرجان بالياقوت والزمرد، ورأسه على صفائح من الذهب على أعلى ذلك العمود، فأمر له عبد العزيز بنفقة لأجرة من يحفر من الرجال فى ذلك ... ثم انتهوا فى حفرهم إلى ظهور رأس الديك فبرق عند ظهوره لمعان عظيم... ولاحت منها تماثيل وصور أشخاص من أنواع الصور الذهب .. فركب عبد العزيز بن مروان حتى أشرف على الموضع فنظر إلى ما ظهر من ذلك فأسرع بعضهم ووضع قدمه على درجة نحاس ينتهى إلى ما هناك. فلما استقرت قدماه على المرقاة ظهر سيفان عاديان عن يمين الدرجة وشمالها فالتقيا على الرجل فلم يدرك حتى جزاه قطعًا، وهوى جسمه سفلاً فلما استقر جسمه على بعض الدرج، اهتز العمود، وصفر الديك صفيرًا عجيبًا سمع من كان البعد من هناك وحرك جناحيه، وظهرت من تحته أصوات قد عملت بالكواكب والحركات، إذا مال وقع على بعض تلك الدرج شىء أو ماسها شىء انقلبت فتهاوى من هناك من الرجال إلى أسفل تلك الحفرة، وكان فيها من يحفر ويعمل، وينقل التراب، وينظر ويحول ويأمر وينهى نحو ألف رجل فهلكوا جميعًا، فخرج عبد العزيز، وقال: هذا ردم عجيب الأمر، ممنوع النيل نعوذ بالله منه، وأمر جماعة من الناس فطرحوا ما أخرج من هناك من التراب على من هلك من الناس، فكان الموضع قبرًا لهم.."(٥١).

هذه القصة ربما كانت تحمل ظلاً من الحقيقة ، مثل انهيار الحفر أو سقوط بعض العمال داخل إحدى مقابر قدماء المصريين، التى اعتادوا نحتها فى أعماق بعيدة تحت سطح الأرض، مثل مقابر وادى الملوك، على الضفة الغربية للنيل بمدينة الأقصر، والتى حرص المصريون القدامى على عمل أبواب تمويهية لمقابرهم، وافتعال فخاخ للصوص، وربما كانت تلك الفخاخ وراء حدوث بعض الإصابات. ثم حولتها مبالغات

(٤٨) البغدادى : **الإفادة والاعتبار**، ص٩٤-٩٥.

(٤٩) ابن حوقل: **صورة الأرض**، ص ١٣٦، ابن محشرة: **الاستبصار**، ص ٥٦، البغدادى: **الإفادة والاعتبار**، ص٩٢، الإسحاقى المنوفى: **أخبار الأول**، ص١٠٩، ابن خلدون: **المقدمة**، ج٢، ص٧٨٥، الأقفهسى: **أخبار نيل مصر**، ص٦٣، أوليا چلبى: **سياحتنامه مصر**، ص٦١٨.

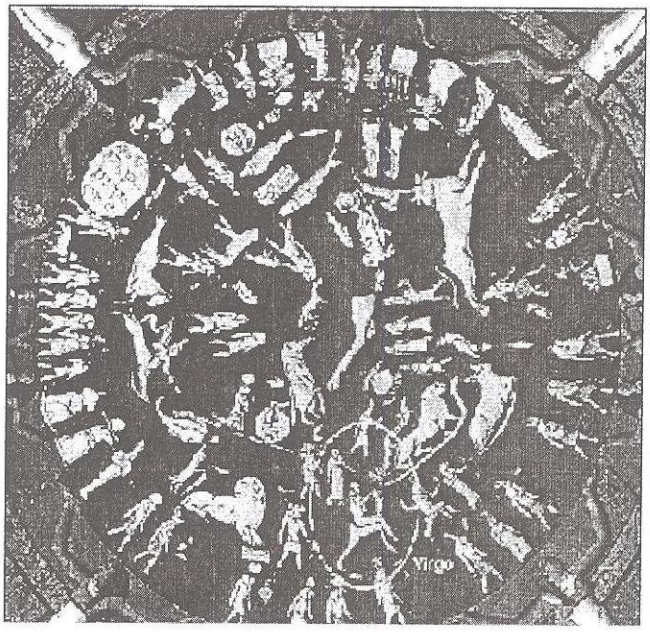
(٥٠) القزوينى: **آثار البلاد وأخبار العباد**، ج١، ص٢٢٥.

(٥١) **الخطط**، ج١، ص ٤٠-٤١.

مفتاح الحياة «عين ـ خى = عنخ»

ال	ر	زا	ق
٩	٩٩	٣٢	١٩٩
٩٨	٦	١٠٢	٣٣
٢٠١	٢٤	٩٧	٧

القيمة العددية لاسم الله الرزاق ، ويرى أصحاب المصنفات ذات الطابع السحرى أن لهذا «الوفق» منفعة لجلب الرزق



فلك البروج كان يزين سقف معبد دندرة ، نجد له نظيرا فى مصنفات السحر الشعبى

شكل سحرى منتشر بمصنفات السحر الشعبى عن طبائع الأنفس يشبه فلك البروج بمعبد دندرة

الرواة الشفوية إلى هذا النمط من القصة التى تتميز بالحبكة الفنية، على الرغم من أن بطلها الأساسى شخص تاريخى حقيقى هو عبد العزيز بن مروان أحد ولاة مصر فى العصر الأموى. وعلى أية حال فإن علماء الآثار المصرية الأجانب روجوا خلال القرن الماضى وهذا القرن عددًا من القصص حول ما أسموه "لعنة الفراعنة" التى أولع بها الخيال الشعبى فى مصر وروّج لها وأعادت للأذهان الحكايات الشعبية حول الكنوز المرصودة التى تدور فى القصص والسيَّر العربية.

ساعد ما كتبه الرحالة والمؤرخون وما شاع بين الناس طوال العصور الإسلامية على رواج الاعتقاد بقدرات وقوى خفية وطلاسم كائنة فى آثار الحضارة المصرية القديمة، وكان من الطبيعى أن يستجيب العامة من الناس لهذه القصص الخيالية، وأن ينشغلوا بها وبقائليها انشغالاً عظيمًا، لا سيما فى عصور بحث الناس فيها عن العجيب والغريب، وتلبستهم الخرافة وصدقوها وتحولت أُطر قرارات الناس بنصيحة قارئ الكف أو ضاربة الودع، وتبحث عن السعادة فى الطالع، وتؤطر حياتها بالسحر والأساطير، التى برع فى حياكتها المصريون منذ القدم. وساد الاعتقاد بين الناس - وما زال - عن وجود رابط سحرى غامض بين المصريين القدماء والسحر والغموض فى ظاهرة عجيبة تختلط فيها الأساطير بالمعتقدات الخاطئة أحيانًا. ولكن ذلك لا ينفى حقيقة أن المصريين القدماء هم الذين خططوا لبقاء هذا الارتباط بمعرفتهم المذهلة لعلم الفلك "فمصر بلد العلم والحكمة من قديم الدهر ومنها خرج العلماء الذين عمروا الدنيا"(٥٢).

(٥٢) ابن ظهيرة: **الفضائل الباهرة**، ص٨٤.

والقصص التى تدور حول هذا الموضوع كثيرة، ولكنها تشترك جميعًا فى صفة واحدة هى المبالغة التى تعكس الانبهار بالحضارة المصرية القديمة والتى تنسب الكثير من منجزات هذه الحضارة إلى أعمال السحر والخوارق، ونجد عددًا لا بأس به أورده الرحالة والمؤرخون عن كنوز مصر المرصودة التى تصيب لعنتها كل من يحاول أن يعبث بها ويؤرق مضاجع أصحابها، ويحكى الرحالة (ابن محشرة) أن: "قوما قصدوا الأهرام، فنزلوا فى تلك الآبار، وطلبوا أن يدخلوا فى تلك المضايق التى تخرج منها الرياح، واحتملوا معهم سرجًا فى أوان رخام، فلما دخلوا فى تلك المضايق، خرجت عليهم ريح شديدة، وأخرجتهم منها عنفًا، وأطفأت أكبر سرجهم فأخذوا أحدهم، وكان أقواهم جأشًا وأشدهم عزمًا وأصلبهم قلبًا، فربطوا وسطه بالحبال. وقالوا: "ادخل .. فلما دخل .. انقطعت حبالهم .. وبقى الرجل فى ذلك الشق وهم لا يعلمون عنه خبرًا. فصعدوا هاربين حتى خرجوا من البئر، واغتموا ما أصاب صاحبهم..فبينما هم كذلك. إذ انفجرت الأرض فرجة كالكوة، وأثارت لهم ذلك الرجل عريانًا.. مشوه الخلق ميت الدم جامد العينين. وهو يتكلم بكلام عجيب لا يفهم، فلما فرغ من كلامه سقط ميتًا. فاحتملوا صاحبهم، وتصلوا أنباؤهم بوالى مصر وهو (ابن المدبر فى أيام المتوكل) فأمر أن يكتب الكلام الذى قال ذلك الرجل الذى مات حسب ما قاله، وأقام ابن المدبر يطلب من يفسره ففسره: "هذا جزاء من طلب ما ليس له، وأراد الكشف عن ما يخفى فليعتبر من رآه". قال: فمنع حينئذ ابن المدبر أن يتعرض أحد للأهرام.."(٥٣).

(٥٣) ابن محشرة: **الاستبصار فى عجائب الأمصار**، ص٥٩.

وحاول الرحالة "أوليا چلبى" أن يلح على توكيد مثل تلك الأخبار عن القوى الغامضة الحارسة للأهرام فيقول: "وخلاصة القول: إن الخوف والهلع قد ساورنا

وأحاط بنا من كل الجوانب وقررنا العودة، وبينما نحن نفكر فيما آل إليه أمرنا، إذ بمشاعلنا تنطفئ، وإذ برياح شديدة باردة تهب من جانب تلك الطيور ـ الخفافيش ـ كادت تقضى علينا وعلى سرجنا الضئيلة أيضًا.."، ثم يؤكد بأسلوب لا يقطعه الشك أنه " ليس هناك شك فى أن هذا البناء العجيب ـ الأهرامات ـ مطلسم؛ لأننا حينما وصلنا الحوض المذكور بهتنا كلنا، وتولتنا الحيرة والدهشة وأحاط بنا النصب والأذى من كل جهة فعدنا بأعجوبة ولكن بكل مشقة وبلاء وقد كادت أرواحنا تفارق أجسادنا من هول الموقف"(٥٤).

(٥٤) **سياحتنامه مصر**، ص٦٢٠ـ٦٢١.

رواية أخرى تناقلها الرحالة والمؤرخون تحكى أن: "قومًا دخلوا بعض الأسراب التى فى الهرم، فانتهوا إلى صنم أخضر على صورة شيخ، وبين يديه أصنام صغار كأنه يعلمهم، ثم ساروا فوجدوا فوارة تحت قبة يقع فيها ماء من أعلى تلك القبة، فيكون له نشيش شديد كأنه يطفئ نارًا، ثم يفيض هناك ولا يتبين ثم داروا فوجدوا بيتًا مسدودًا، لا يظهر له باب غير حجر صلد، وفيه دوى شديد لا يدرى ما هو، ووجدوا عنده شبه المطهرة الكبيرة فيها ماء ودنانير منقوش فى الوجه الواحد صورة أسد، وفى الوجه الثانى صورة طير، فأخذوا من تلك الدنانير شيئًا فلم يقدروا على حركة ولا كلام حتى تركوها فى موضعها.."(٥٥).

(٥٥) ابن محشرة: **المصدر السابق**، ص٦٠.

تكشف الروايات السابقة عن اهتمام الولاة والحكام الذين تولوا أمر مصر بتلك المطالب، ومشاركتهم فى البحث عنها، وتنظيمهم لها، وما اكتنف ذلك من أخطار، وأحداث مثيرة تمخض عنها أخبار وحكايات غرائبية تساعدنا على رصد بعض السمات التى اتصفت بها ثقافة المجتمع المصرى فى طور من أطوار حياته؛ حيث تعدد فيه هذا النوع من الأساطير والحكايات فى تنوع يتسع للكثير من الأفكار المتناقضة أحيانًا، بما يدل على ثراء الفكر والإبداع الشعبى فى مصر، كما يشهد على محاولات دائمة لتطوير الفكر الإنسانى الباحث عن ماهية الأشياء، ولسد فراغات النقص الحاد فى رصيده المعرفى.

على جانب آخر وجدنا الحكام يحذرون الناس وفى الوقت نفسه يقومون هم بعمل منظم للحصول على كنوز المصريين القدماء والاستعانة بها فى تعضيد حكمهم وسلطتهم حتى لقد قيل إن (أحمد بن طولون) قد اكتشف كنزًا عظيما، استطاع به أن يشيد جامعه العظيم بالقاهرة(٥٦). و"أنه قد أصاب فيه من المال [ما] كان مقداره ألف ألف دينار، وهو المطلب الذى شاع خبره "(٥٧) ومنه " أنفق على الجامع مائة ألف دينار وعشرين ألف دينار، وعلى البيمارستان ومستغلّه ستين ألف دينار.. وأنفق فى بناء الميدان مائة وخمسين ألف دينار"(٥٨) وضرب دينارًا باسمه سمى بـ (الأحمدى) وصار أجود عيار وكان لا يطلى إلا به(٥٩). و"كان عيار الدينار منه أجود من عيار السندى بن شاهك ومن عيار المعتصم، ولم يكن يرى أجود منهما"(٦٠) كما عرف عن: أحمد بن طولون أنه : "كان مولعًا بمعرفة هذه الآثار القديمة والعجائب"(٦١).

(٥٦) ابن إياس: **بدائع الزهور**، ص ٣٨.
(٥٧) البلوى : **سيرة أحمد بن طولون** ، ص٧٦.
(٥٨) **نفسه** ، ص٣٥١.
(٥٩) المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٤٢، البلوى : **سيرة أحمد بن طولون**، ص١٩٦.
(٦٠) البلوى : **مصدر سابق** ، ص١٩٦.
(٦١) ابن محشرة: **الاستبصار فى عجائب الأمصار**، ص ١٠٢.

ويحكى التاريخ أن (أحمد بن طولون) استطاع بفضل ثروة مصر وكنوزها أن يناطح الخلافة العباسية فى بغداد، وينطلق من مصر بأفكاره الاستقلالية، وينشئ دولة دانت لها الشام وبعض أقطار أخرى، ومن الحكايات التى قيلت فى شأن (أحمد ابن طولون): "أنه دخل جماعة فى أيام أحمد بن طولون، الهرم الأكبر، فوجدوا فى أحد بيوته جام زجاج غريب اللون والتكوين، فحين خرجوا به فقدوا واحدًا، فدخلوا

فى طلبه، ورجع هاربًا إلى داخل، فعلموا أن الجن استهوته، وشاع أمرهم، فأحضروا عند أحمد بن طولون، فحكوا له القصة، فمنع الناس من دخول الهرم، وأخذ منهم ذلك الجام الزجاج لنفسه..."[٦٢].

(٦٢) التلمسانى: **سكردان السلطان**، ص٤٦٠.

فى الوقت نفسه نجد رواية تناقلها المؤرخون تؤكد استباحة أحمد بن طولون كنوز مصر لنفسه؛ فيقول ابن إياس نقلاً عن وصيف شاه: "... خرج الأمير أحمد بن طولون يومًا على سبيل التنزه إلى نحو الأهرام، فبينما هو يسير إذ غاصت قوائم فرسه فى الأرض، فأمر بكشف ذلك المكان، فلما كشفه إذ هو مطلب فيه دنانير يوسفية"[٦٣]. فنقلها إلى خزائنه على ظهور الجمال بالشكاير، واتسع حاله، فأخذ فى أسباب بناء الجامع المعروف به..."[٦٤]. ولعبت النبوءة والأحلام دورها الفاعل فى رواية عثور ابن طولون على الكنز وكأنه قدر وحق مكتوب يسوغ للحاكم (أحمد بن طولون) الحق فى الاستحواذ على الكنز؛ فيقول كاتب سيرة ابن طولون :"وأقر أحمد ابن طولون.. عبد الله بن دشومة أمينًا عليه .. وكان عبدالله بن دشومة منهم واسع الحيلة .. وكان قبل إسقاط المرافق بمصر قد شاور عبد الله بن دشومة فى ذلك .. فقال : أيها الأمير إن الدنيا والآخرة ضَرَّتان..، ولسوف يجتمع للأمير أيده الله مما قد عزم إسقاطه من المرافق فى السنة بمصر دون غيرها مائة ألف دينار .. فشغل قلبه كلامه، فبات فى تلك الليلة بعد أن مضى .. فرأى فى منامه رجلاً من إخوانه الزهاد بطرسوس، وهو يقول له : ليس ما أشار به عليك من استشرته فى أمر الارتفاق والفسخ برأى تحمد عاقبته فلا تقبله .. فامضِ ما كنت عزمت عليه .. وركب فى غد ذلك اليوم إلى الصيد، فلما أمعن فى الصحراء ساخت فى الأرض يد فرس بعض غلمانه، وهو رمل، فسقط الغلام .. فنظر فإذا بفتق ففتح، وأصاب فيه من المال "[٦٥].

(٦٣) **دنانير يوسفية**: نسبة إلى يوسف، والذى كان يعتقد أنه خزن أموال وكنوز مصر فى الأهرام واتخذ منها أجزاء لهذا الغرض.

(٦٤) **بدائع الزهور**، ج١، ص ٣٨، السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٣٦، ابن محشرة: **الاستبصار فى عجائب الأمصار**، ص ١٠٢، المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٧٥.

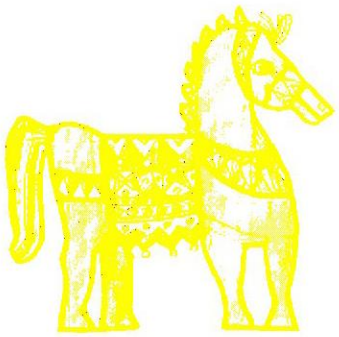
(٦٥) البلوى : **سيرة أحمد بن طولون**، ص٧٦.

الحكايات الخرافية والأساطير التى تداولها الموروث الشعبى والتى وصلتنا من مدونات الكتابات التاريخية وأقلام الرحالة؛ واصلت حديثها عن اللعنة التى تصيب كل من يعبث بآثار مصر فتربط بين موت ابن طولون بتحطيمه لتمثال مصرى كان قائمًا فى المطرية، فقد أورد ابن إياس: "قال جامع السيرة الطولونية: كان بمدينة عين شمس، وهى المطرية، صنم من الكدان الأبيض على قدر خلقة الرجل المعتدل القامة، وكان ينظر إليه، فنهاه بعض الكهان عن رؤية هذا الصنم، وقال: أيها الأمير لا تنظر إلى هذا الصنم، فما نظر إليه أحد من ولاة مصر إلا عزل فى عامه، فلم يعبأ بهذا الكلام، وركب وتوجه إلى عند ذلك الصنم، ورآه، ثم إنه أمر بقطعه قطعًا فلم يبق له أثر، فلما رجع حم من يومه ولزم الفراش، فسلم فى المرض نحو عشرة أشهر .. فاستمر حتى مات"[٦٦].

(٦٦) **بدائع الزهور**: ص ١٦٧.

دلالة القصة غير خافية فهى تحذر من التطاول على الآثار المصرية، وتدعو إلى احترامها وإلى تقدير أصحابها، والاعتراف بسبقهم وفضلهم فى تداخل وعناق حميم بين الأسطورة والتاريخ.

لقد أحاط الرحالة والمؤرخون آثار مصر وكنوزها بأساطير وحكايات مزعجة مخيفة تبعث الرعب فى كل من يقترب منها أو يحاول الدخول إليها والعبث بها، ورأينا كيف قالوا إن الهرم الأكبر تحرسه روح شيطانية عبارة عن "غلام" عار أمرد أصفر اللون تطل من فمه أنياب حادة، بل وسجل بعضهم ما ذكره لهم بعض الناس من أنهم قد رأوا هذه الروح بأعينهم، وهى تحوم حول الهرم وقت القيلولة ووقت الغروب؛ وعلى



المنوال نفسه الذى نسج عليه هؤلاء المؤرخون، نسج مؤرخون وجغرافيون ورحالة عرب آخرون معلومات أكثر تطرفًا فى الخرافة وأكبر بعدًا عن منطق الأشياء تساعدنا فى التعرف على وجدان وعواطف وأفكار ومواقف واتجاهات المجتمع المصرى فى أحد أطوار تاريخه، وهذه كلها أمور يمكن رصدها من خلال دراسة النتاج الأسطورى والعجائبى للمجتمع، والتى سجلها لنا الرحالة والمؤرخون بين دفات كتبهم ورحلاتهم عن كنوز الحضارة المصرية القديمة، والتى كان الولاة والحكام وعامة الناس يطمعون فى استخراج تلك الكنوز التى يشاع أن الفراعنة قد دفنوها معهم بداخل مقابرهم، وبطبيعة الحال فقد تبددت أحلام البعض منهم فى العثور على ما كان يتوقعه من كنوز مدفونة، بينما نجح البعض الآخر فى الوصول إلى تحقيق أحلامه ولكن على حساب سلامة آثار مصر.

وينقل لنا المسعودى رواية تقول: "... وقد كان جماعة من أهل الدفائن والمطالب ومن قد أغرى بحفر الحفائر، وطلب الكنوز وذخائر الملوك والأمم السالفة المستودعة بطن الأرض ببلاد مصر، وقع إليهم كتاب ببعض الأقلام السالفة وصف موضع ببلاد مصر، وعلى أذرع يسيرة من بعض الأهرام؛ بأن فيه مطلبًا عجيبًا، فأخبروا (الإخشيد محمد بن طغج) بذلك فأذن لهم فى حفر، وأباح لهم استعمال الحيلة فى إخراجه، فحفروا حفرًا عظيمة إلى أن انتهوا إلى أزج[٦٧] وأقباء وحجارة مجوفة"[٦٨].

ويبدو من هذا أن أولئك المطالبية كانوا يدركون أن الأهرام مركز يجتذب إليه المدافن والكنوز، وهو أمر كشف عنه الأثريون؛ وأوضحوا أن كبار القوم كانوا يعملون على أن يدفنوا بالقرب من الأهرامات لينعموا بما كان يقدم لأصحابها من الطقوس والقرابين، كما أن الروايات السابقة تكشف لنا عن بعض أخبار الحفائر التى قام بها العرب للتنقيب عن الآثار المصرية القديمة بداية من محاولات عبد الملك بن مروان إلى عبد العزيز بن مروان إلى أحمد بن طولون إلى عصر الإخشيد بن طغج. والصور المشوشة التى نقلها لنا المؤرخون عن وصف المقابر المكتشفة والدفائن التى كانت بها، صورة تكاد تنطبق على الاكتشافات الأثرية، وما تميزت به القبور المكتشفة من سمات تكاد تكون مشتركة، ولكن الغالب من المؤرخين لم يحدثونا عن مصير هذه الثروة الأثرية، وهل كان وراء اكتشافها جهد علمى حقيقى، أم هو مجرد انسياق مع أحاديث العامة عن الكنوز المرصودة، والذهب الذى تحرسه الطلسمات ولا يكشف إلا لأصحاب الوقت، والعقائد الشعبية الأخرى التى ملأت الضمير الشعبى المصرى فى أولى مراحل حسه الحضارى وإدراكه للثروة التراثية الخطيرة التى يعيش فوقها؛ وإن كنا نحس أن المعنى التاريخى للمكتشفات الفرعونية لم يغب عن أذهان بعض الرحالة و المؤرخين - كالمسعودى مثلاً - حيث استطاع البعض منهم أن يجمع من هذه المقولات المتداولة ما يشكل هيكلاً ما للتاريخ المصرى القديم بعد ما يقرب من أربعة آلاف سنة فى أعماق التاريخ، وواضح أن تلك الفترة من تاريخ مصر امتلأت بمثل هذه الحفائر التى أضاعت الكثير من الآثار المصرية القديمة والتى أضافت فى الوقت ذاته بعض المعلومات إلى الذخيرة التاريخية العربية المليئة بالتشويش حول التاريخ المصرى القديم[٦٩].

ورغم أن الزمن قد غدر بالكثير من الآثار التى خلفتها الحضارة المصرية القديمة؛ فإن كتابات المؤرخين ظلت حافلة بأوصاف الكثير من المنشآت المعمارية الضخمة التى

(٦٧) **الأزَجُ**: بناء مستطيل مقوس السقف، وجمعها: آزاج، **المعجم الوجيز؛ القاموس المحيط**، ج١، ص١٨٤.

(٦٨) المسعودى: **مروج الذهب**، ج١، ص٢٧٥.

(٦٩) فاروق خورشيد : **جولة فى التراث، معادن الجوهر** (مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٩م)، ص٩٠.

شيدها المصريون، من قصور ومعابد وأهرام وتماثيل ومسلات... ومن أعظم تلك الآثار قاطبة "منار الإسكندرية"(٧٠).

حيث كان منار الإسكندرية بحق هداية للقادمين إليها من البحر فقد كان المؤشر لنهاية رحلة العذاب التى يجتازها المسافرون فى البحر، وقد شاهد الرحالة المغربى ابن بطوطة جانبًا مهدمًا من المنار فى أثناء زيارته الأولى للإسكندرية (سنة ٧٢٥ هـ)، ثم شاهده عند زيارته الثانية لها فى (سنة ٧٥٠هـ)، "وقد استولى عليه الخراب بحيث لا يمكن دخوله ولا الصعود إلى بابه"(٧١)، ولم يبق من المنار - والذى كانت الزلازل سببًا فى دماره - زمن النويرى السكندرى (سنة ٧٧٥هـ) سوى أطلال دارسة قائمة على أسسه، التى ظلت قائمة حتى أيام المقريزى(٧٢).

منار الإسكندرية ترك أثره فى الموروث الشعبى الذى وصلنا فى كتابات الرحالة والمؤرخين وما كان يدور حول المنار من أفكار تتطلع إلى كنوز الحضارة المصرية وإرثها الأثرى الضخم فنجد رواية شعبية تقول: "أرسل صاحب الروم يخدع صاحب مصر، ويقول: إن الإسكندر قد كنز بأعلى المنارة كنزًا عظيمًا من الجواهر واليواقيت والأحجار التى لا قيمة لها خوفًا عليها.. فانخدع لذلك وظنه حقًا، فهدم القبة فلم يجد شيئًا مما ذكره، فسد طلسم المرآة"(٧٣).

ونسجت الحكايات التى تفسر سر تهدم المنار وترجعه إلى احتيال الروم الذين راموا التخلص من مرآتها التى كانت تحول بينهم وبين دخول الإسكندرية والاستيلاء عليها، وأورد المؤرخون حكايات مشابهة تمت فيها الحيلة على"عمرو بن العاص" تارة وعلى"الوليد بن عبد الملك" تارة أخرى(٧٤). تلك المرآة التى تحدث عنها (الموروث الشعبى) هى التى جعلت من (منار الإسكندرية) أحد عجائب الدنيا على حد قول الهروى: "إنما ذكروا منارة الإسكندرية من العجائب لما كان بها المرآة (...) وإنما المنارة اليوم ليست من العجائب إنما هى على هيئة مثال برج على ساحل البحر على هيئة المرقب.."(٧٥).

وحينما ألهب منار الإسكندرية على ساحل البحر المتوسط الخيال الشعبى وجعله مولعًا بنسج الحكايات والأساطير حوله. فقد شيد الموروث الشعبى منارًا آخر ولكن على ساحل بحر القلزم (البحر الأحمر)، ونسب ذلك المنار إلى أحد ملوك مصر القدامى بعد الطوفان؛ فيحدثنا ابن وصيف شاه بقوله :" وتولى فرسون وكان عالمًا فاضلاً بالسحر والكهانة، عمل منارة على بحر القلزم، الذى هو بحر الحجاز، وجعل فوقها مرآة من أخلاط شتى، تجذب المراكب إلى البحر ولا تبرح حتى يؤخذ منه العشر "(٧٦).

كما وصلتنا روايات شبيهة حول قيام أحد ملوك مصر القدامى قبل الطوفان بعمل: "طلسمات للريح، فكانت المراكب المقلعة إذا وصلت إليه تقف ولا تسير، حتى يعملوا له على كل مركب ضريبة يأخذها، فيطلق إليهم الريح من الجو فيسافرون به "(٧٧).

ونحن لا نورد تلك الحكايات عن منار بحر الحجاز (القلزم/الأحمر) لندلل على رغبة الوجدان الشعبى فى إيجاد طلسم - ربما - ليحمى الأماكن المقدسة فى الحجاز خاصة مع محاولات الصليبيين العبث بمقدسات المسلمين بالمدينة المنورة وبمكة المكرمة. أو أنها إشارة على استشعار الوجدان الشعبى فى ضرورة اليقظة لحماية

(٧٠) كان **منار الإسكندرية** منذ إنشائه فى عهد بطليموس فيلادلجوس (٢٨٠ ق.م - ٢٧٩ ق.م) أحد المعالم البارزة فى العمران السكندرى، بحيث اعتبر لضخامة بنيته، وارتفاع هامته، ولما كان يؤديه من مهام عظام، أحد أعاجيب الدنيا السبع، ولهذا شدت إليه الرحال، وأقبل على وصفه عدد كبير من مشاهديه، فتعددت أوصافه فى المصادر المختلفة: اليونانية، واللاتينية والعربية، وقلدت صوره فى منارات أخرى ومن بينها منار قادس الذى كان صورة مصغرة منه: الزهرى: **كتاب الجغرافيا**، ص ١٠، وانظر: السيد عبد العزيز سالم، **تأثير منار الإسكندرية فى عمارة بعض مآذن المغرب والأندلس** (صحيفة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية فى مدريد، ١٩٨٦م، عدد ٢٣، ص ١٨٤، سحر السيد عبد العزيز: **مدينة قادش ودورها فى التاريخ السياسى والحضارى للأندلس فى العصر الإسلامى** (الإسكندرية، ١٩٩٠م) ص٩-٤٠.

(٧١) ابن بطوطة: **رحلة ابن بطوطة** (دار صادر، بيروت، ١٩٦٠)، ص ٤٠.

(٧٢) المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٢٧٧.

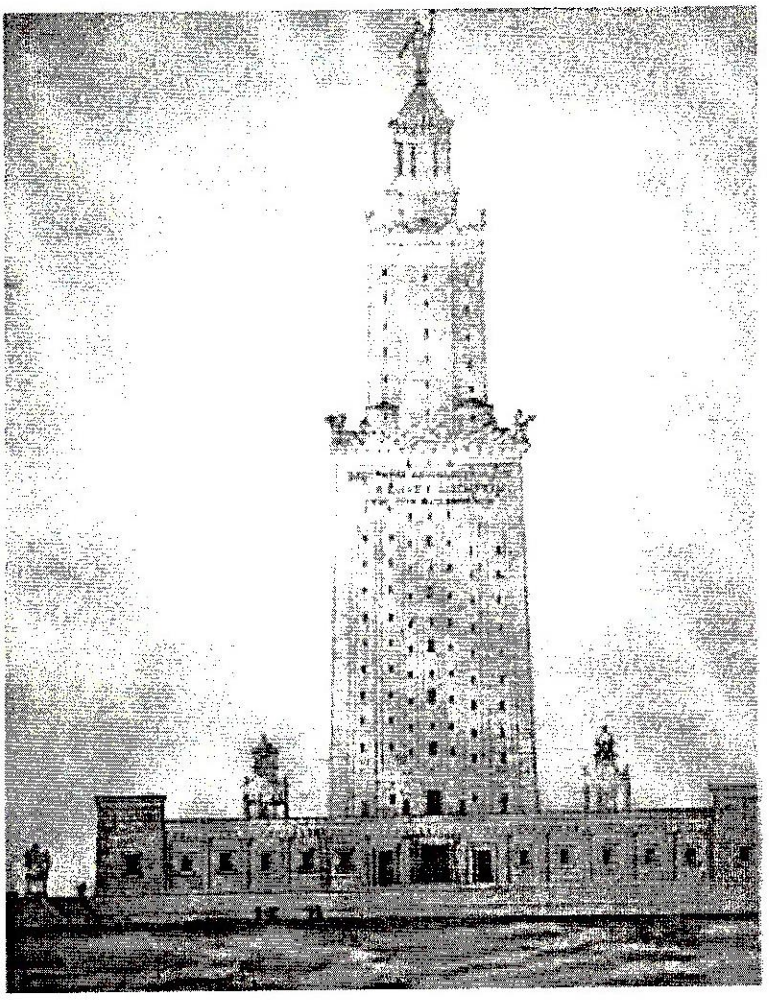
(٧٣) ابن الوردى: **خريدة العجائب**، ص٣١، ابن محشرة: **الاستبصار**، ص٩٥.

(٧٤) انظر: **ابن إياس بدائع الزهور**، ج١، ص ١٠٦، المسعودى: **مروج الذهب**، ج١، ص ٢٨١.

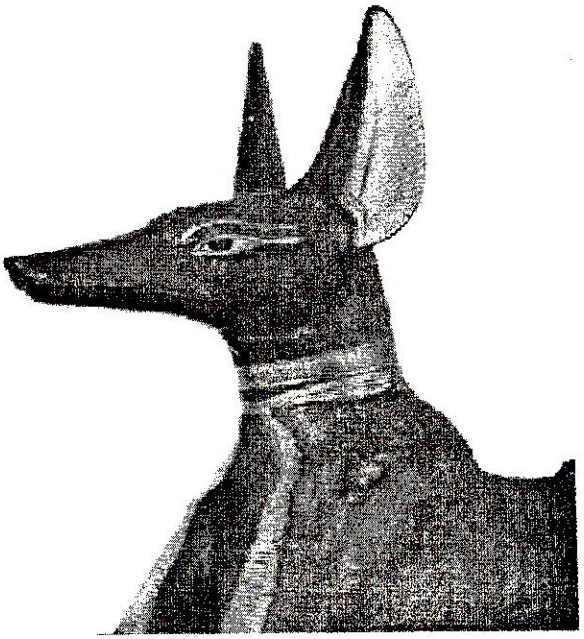
(٧٥) الهروى: **الإشارات إلى معرفة الزيارات**، ص ٤٨، القزوينى: **آثار البلاد وأخبار العباد**، ص ١٤٦.

(٧٦) ابن وصيف شاه : **جواهر البحور ووقائع الأمور وعجائب الدهور**، ص٢٠.

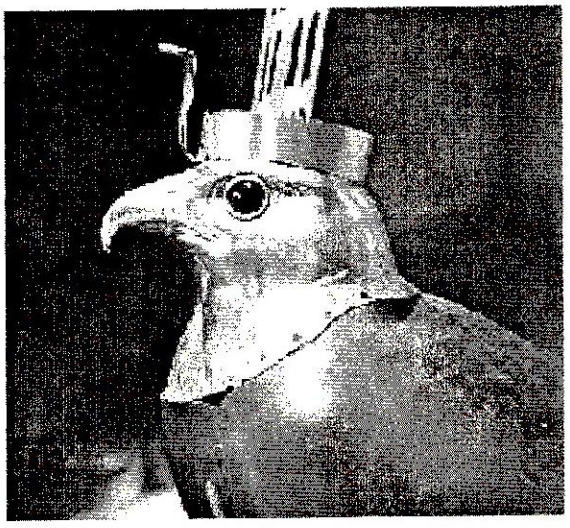
(٧٧) **المرجع نفسه** ، ص١٧.



رسم تخيلى لمنار «فنار» الإسكندرية وقد تصور الوجدان الشعبى أنه منار له خواص سحرية للدفاع عن أرض مصر ضد الأعداء



الأشكال الحيوانية وعلاقتها بعالم السحر والذهب علاقة حميمية



تمثال رائع لرأس الصقر الذى يرمز إلى الإله حورس ، والتمثال مصنوع من الذهب الخالص وطعمت العينان ببعض الأحجار الكريمة التى كانت لها خواص سحرية فى المعتقد المصرى القديم ، فالعينان هى حجر الأوبسيديان اللامع . ويرجع التمثال إلى عصر الأسرة السادسة (حوالى ٢٣٥٠ ق.م)

حدود مصر - خاصة الشرقية منها - وأمنها ضد أى خطر متوقع. ولكن كى نلقى الضوء على شيوع فكرة المرآة المطلسمة التى شاعت فى الكثير من أساطير العالم القديم .

ولعل الحديث عن المرآة وعجائبيتها يعد امتدادًا لما شاع فى الموروث الشعبى عن وظائف المرآة السحرية لدى الكثير من الشعوب فنجد أن من بين الوسائل المتبعة فى الكونغو للتنبؤ، والتى تشبه إلى حد بعيد فتح المندل فى عاداتنا الشعبية، تقليد يقوم على استعانة الساحر بمرآة لتظهر عليها صور الأشخاص الذين يرغب فى التعرف عليهم، كمعرفة السارق أو العدو أو ما شاكل ذلك[٧٨]. ونسج المؤرخون والرحالة الكثير من الحكايات العجائبية حول فكرة المرآة السحرية والتى تتشابه لحد بعيد مع فكرة فتح المندل فيشير التلمسانى إلى وجود مرآة سحرية عند أهل بابل بالعراق وهى: "مرآة إذا أرادوا أن يعلموا حال الغائب نظروا فيها، فأبصروه على أىّ حالة هو عليها، كأنهم يشاهدونه حاضرًا "[٧٩].

(٧٨) سعد الخادم : **الفن الشعبى**، ص٨٢.

(٧٩) التلمسانى : **سكردان السلطان**، ص٤٣٤.

كما استخدمت المرآة أيضًا عند الحيثيين فى الطقوس السحرية الخاصة لإعادة الوظائف الجنسية لرجل أو امرأة بعد أن تكون قد تعطلت: "أضع مرآة ومغزلاً فى يد المريض ثم يمر تحت "بوابة" وعندما يخرج من تحت البوابة، آخذ منه المرآة والمغزل وأعطيه قوسًا، وأقول له :"انظر لقد أخذت منك الأنوثة وأعطيتك الرجولة، ولقد طرحت عن نفسك طبيعة المرأة، وتحليت بطبيعة الرجل" [٨٠].

(٨٠) أ . د . جرنى : **الحيثيون** (ترجمة :محمد عبد القادر محمد، سلسلة الألف كتاب الثانى، العدد٢٥٧، القاهرة، ١٩٩٧م)، ص١٩٦.

ويبدو فى هذه التقاليد أيضًا أنها قريبة من تقاليد مماثلة كانت منتشرة فى عهد الفراعنة حيث استخدمت المرآة فى أغراض سحرية وكانت مرايا مصقولة بعناية تسمى (عنخ)، مصنوعة من البرونز، أو النحاس، أو الفضة، وعثر على مرايا موضوعة تحت رءوس المومياوات، أو فى مقابل وجوهها، كما حدث مع مومياء مسئول من الأسرة الحادية عشرة، مدفون فى (أواست). وكانت للمرايا مقابض أنيقة بأشكال بديعة مثل فتيات صغيرات، أو زهور، أو حيوانات، أو رمز للحياة الأخرى - المعروف أيضًا باسم عنخ - والكثير من التصميمات ذات الرمزية السحرية ويعد (عنخ) أكثر الرموز المصرية شعبية، وأقدمها، وأشهرها، وهو يمثل الحياة الأبدية، هدف المصريين من وجودهم كله. وتمثل الدائرة فى الرمز الشمس، بينما يمثل الصليب الأرض؛ بارتباطهما يرمز عنخ إلى الاتحاد بين الإله والإنسان، والسماء والأرض. وغالبًا ما يصور الإله (آتون) على هيئة شمس متوهجة ذات أشعة ممتدة تنتهى برموز الحياة (عنخ). وهذا التصوير بالتحديد رمز؛ لأن البشر تحوطهم أشعة آتون مانحة الحياة. وكان الملوك يرتدون (عنخ) التى تمد الفرعون بالحماية والحياة الأبدية، وصنعت المرايا استلهامًا منها وهى تسمى أيضًا (عنخ) على هيئة الرمز الذى حملت اسمه[٨١].

(٨١) آنا رويز : **روح مصر القديمة**، ص١٥٧.

المرآة السحرية كان لها حضور قوى فى أساطير الرحالة والمؤرخين المسلمين فى سياق حديثهم عن ملوك مصر القديمة قبل الطوفان فنجد ابن وصيف شاه يتحدث عن أعمال الملك سوريد بقوله: "وكان عالمًا فاضلاً فى علم السحر والطلسمات وكانت له أعمال كثيرة، وكان أغنى ملوك الأرض، ثم عمل مرآة من أخلاط شتى، فكان ينظر فيها جميع ما يقع فى الأقاليم السبعة من خير وشر، وما روى من أرضها بالماء وما لم يُرْو، وكانت تلك المرآة فى وسط مدينة أمسوس قائمة على جامة خضراء أسطوانية"[٨٢].

(٨٢) ابن وصيف شاه : **جواهر البحور ووقائع الأمور وعجائب الدهور**، ص١٨.

واستمرت (موتيفة) المرآة السحرية مع ملوك مصر بعد الطوفان فيقول ابن وصيف شاه فى سياق حديثه عن أعمال الملك (صا) فيقول: " وتولى من بعده ابنه صا (وهو الذى بنى مدينة صا) وبه سميت، وهى الآن خراب على شاطئ بحر النيل، وكان بها أسطوانة من الرخام الأبيض، وعليها مرآة من أخلاط شتى، وكان ينظر فيها جميع ما يحدث من الحوادث فى الأقاليم السبعة من خير أو شر، واستمر فى الملك حتى هلك "(٨٣).

(٨٣) **نفسه**، ص٢١.

وحول آثار ملوك مصر القديمة دارت الروايات والقصص الشعبية ومنها الدراهم والقساطل والأوانى التى خلفها هؤلاء الملوك إذ يقول ابن وصيف شاه فى سياق حديثه عن أعمال ملوك مصر القديمة: "وكان الملك (هوجيب) حكيمًا فاضلاً فى علم السحر والكهانة، وله أعمال عجيبة، منها أنه عمل درهمًا إذا ابتاع صاحبه شيئًا اشترط أن يزن له ما يبتاعه منه بوزن هذا الدرهم ولا يطلب عليه زيادة فيغتر البائع ويقبل الشرط، فإذا وقع الوزن بذلك الدرهم فيزن قبالته جميع الأصناف ولا يعدله فى الوزن، وقد وجد هذا الدرهم فى كنوز بعد مدة طويلة، واتصل من ناس إلى ناس حتى وجد فى خزائن بنى أمية، وكان من شأن الدرهم إذا أراد الرجل أن يبتاع فيقلبه ويقول له: يا درهم اذكر العهد القديم الذى أنت عليه، ثم يبتاع به ما أراد، فإذا مضى إلى بيته فيجد ذلك الدرهم قد سبقه إلى ميزانه. ويجد البائع مكان ذلك الدرهم ورقة بيضاء من قرطاس أو ورقة آس، فكان الناس يتعجبون من شأن هذا الدرهم، حتى فقد من الوجود إلى العدم، واستمر (هوجيب) فى الملك حتى هلك" (٨٤).

(٨٤) ابن وصيف شاه : **جواهر البحور ووقائع الأمور وعجائب الدهور**، ص١٩.

ولعل فكرة هذا الدرهم المزعوم هى امتداد لما شاع فى مصنفات السحر الشعبى وتشبع به الوجدان والخيال الشعبى عن جلب الدراهم والكنوز متى ألقيت التعزيمة المناسبة وأطلقت الطقوس الخاصة وهو ما نقله لنا ابن الحاج التلمسانى فى كتابه (شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى) فيشرح تحت عنوان (مسألة فى جلب الدراهم) الطريقة التى بها يحصل الإنسان على مراده من الأموال والذهب وتتلخص: "فى أن يضع الإنسان مربعًا سحريًا خاصًا فى كاغد أخضر فى اليوم الأول من يناير وتكتب هذه الآية دائرة، وهى قوله تعالى :"وإذ قال إبراهيم رب أرنى كيف تحى الموتى.. إلى قوله تعالى: سعيًا "، ثم تبخر عملك ببخور السودان ثم تصلى اثنتى عشرة ركعة كل ركعة بفاتحة الكتاب والآية سبعين مرة، ثم تذكر عليه هذا الكلام إلى طلوع الشمس وهو (بأسلوم أجب شروت بحق صفيا كل وأنت قـ...) جعلت قبل الصلاة درهمًا من فضة مكتوبًا فيه جامع بالنقش وفى الثانى جاعل بالنقش، وهو تحت السجادة والمربع الذى فيه الدرهم المكتوب فيه جامع تحت جبهتك عند الصلاة، فإذا طلعت الشمس فإنك تجد الدرهم المكتوب فيه جاعل قد رجع إلى عند المكتوب، فائفق بالمكتوب فيه جاعل فإنه يرجع، ولو أنفقته سبعين مرة لا تدفعه إلا لأهل الذمة من اليهود فإنك إن أكلت به مال أحد من المسلمين بطل عملك ...." (٨٥).

(٨٥) ابن الحاج التلمسانى المغربى (ت٧٣٧هـ): **شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى** (الطبعة الأولى، مكتبة محمد على صبيح ، ميدان الأزهر، القاهرة، ١٩٠٧م)، ص٩٥.

ويتحدث المقريزى عن آنية بمصر :" إذا جُعِلَ فيها الماء صار خمرًا فى لونه ورائحته وفعل، وقد وجد من هذه الآنية بأطفيح فى إمارة هارون بن خمارويه بن أحمد ابن طولون، شربة جزع بعروة زرقاء ببياض، وكان الذى وجدها أبو الحسن الصائغ الخراسانى، هو ونفر معه، فأكلوا على شاطئ النيل وشربوا بها الماء فوجدوه خمرًا سكروا منه وقاموا ليرقصوا فوقعت الشربة فانكسرت عدة قطع، فاغتم الرجل وجاء بها إلى هارون، فأسف عليها وقال لو كانت صحيحة لاشتريتها ببعض ملكى "(٨٦).

(٨٦) المقريزى : **الخطط** ، ج١، ص٣٤.

ويعلق المقريزى على ذلك بعبارة تكشف عن مدى الارتباك الناجم عن وصول إشارات من تاريخ البطالمة فى ثنايا الرواية الأخيرة فهو يذكر :"وأما الآنية النحاسية التى تجعل الماء خمرًا فإنها منسوبة إلى قلوبطرة (كليوباترا) بنت بطليموس ملكة الإسكندرية "[٨٧] بينما يقول ابن وصيف شاه: "إن الملك مرقونس .. كان عالمًا فاضلاً بالسحر والكهانة وهو الذى عمل آنية إذا ملئت ماء يصير خمرًا، وقد وجدت فى بعض الكنوز بمدينة إطفيح فى أيام هارون بن خمارويه بن أحمد بن طولون ثم هلك"[٨٨].

لنجد اختلاطًا بين العناصر الأسطورية والعناصر التاريخية بشكل مثير، وإن كانت تتحدث دائمًا عن أعمال السحر والعجائب التى كانت تلازم ملوك مصر القديمة، والتى من شأنها أيضًا أن تعكس قدرًا كبيرًا من الانبهار والإعجاب الممزوجين بالنقص الفادح فى المعلومات التاريخية .

إن الآثار المصرية وكنوزها وأسرارها، على الرغم من توالى الأزمنة ودورة العصور، لا تزال تتوهج بالأساطير التى تركت أثرها فى أصحاب الكتابات التاريخية كلما اقتربوا من تلك الآثار المصرية فى إحساس يحمل من الجاذبية والسحر قدر ما يحمل من القلق والخوف فالدخول إلى هذا العالم هو دخول إلى عالم يتمازج فيه الواقع مع الخيال والطبيعة مع ما وراءها والحاضر مع الماضى .

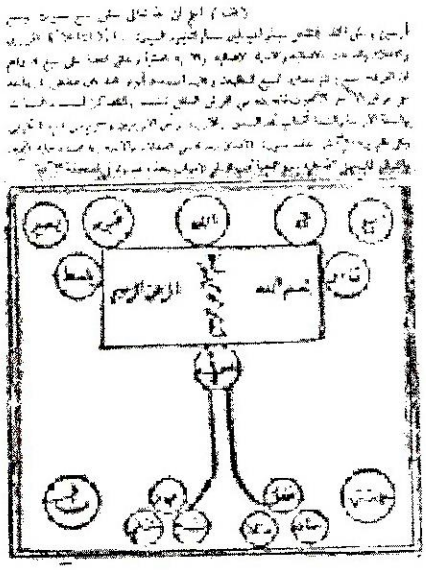
كل هذا عبر مشهد سطوة وسحر الآثار المصرية والتى وقف أمامها الرحالة الزهرى فى (أواسط القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى) قائلاً: "وفيها من الأعاجيب والبنيان والمطالب والكنوز، ما لا يحصى له عدد، فاختصرنا ذكرها لشهرتها، وسنذكر منها لمعًا، فمن ذلك أن فيها مغارات تحت الأرض فيها طلاسم تتحرك بيد بعضها سيوف وأقواس ترمى بها من يدخل عليها، وقد ذُكر أن قومًا دخلوا هذه المطالب فبلغوا إلى باب من حديد قد طلى بالذهب ولم تبدله الأيام وعليه طلسم واقف، وبيده سيف مشهور طوله أربعة أذرع وفى عرضه ذراع، لو صب على جبل لمزقه، فاحتالوا عليه حتى سقط الطلسم فلما قربوا من الباب إذا بنبال ترشقهم من خلفهم فصنعوا لذلك واقيًا لظهورهم فكادت النبال ترشقهم وتنفذهم لشدة رميها فلما فتحوا الباب إذا هم بقصر تحت الأرض قد دارت بهم مراتب .. فأخرج كل واحد منهم وقره وما قدر عليه من الذخائر، فلما خرجوا من الباب اختلف عليهم الطريق وتلف بعضهم عن بعض، وطفيت مصابيحهم فهلكوا ونجا بعضهم. فمن خرج منهم أخبر بكل ما رآه فما زال الناس يسلكون تلك المغارات ويخرجون منها أنواعًا من هذه الصفات والذخائر فمنهم من يخرج ومنهم من يهلك"[٨٩].

جدير بالذكر أن المصريين القدماء كان لديهم اعتقاد راسخ فى الدور السحرى الذى تؤديه كنوزهم وفى القدرة السحرية لقطع الحلى والمصوغات والمجوهرات واستخدامها كتمائم وتعاويذ لمنع الأذى أو اتقاءً لسوء الحظ، أو للتحصين ضد السحر الأسود الشرير، أو ضد الحسد وأعين الحاسدين، وإبعاد الأرواح الشريرة والوقاية من الأمراض، بالإضافة إلى قدرتها السحرية على تحقيق الرغبات والأمنيات الطيبة. ومن المعروف ـ حتى فى عصرنا الحالى ـ أن المخيلة الشعبية مازالت تؤمن بمثل هذه المعتقدات، وترى فى بعض أنواع الحلى ومشغولات المصوغات والمجوهرات قدرة على تحقيق الحماية من الأمراض أو الوقاية من عض الثعابين والأفاعى ولدغ العقارب وغيرها من الحشرات السامة .

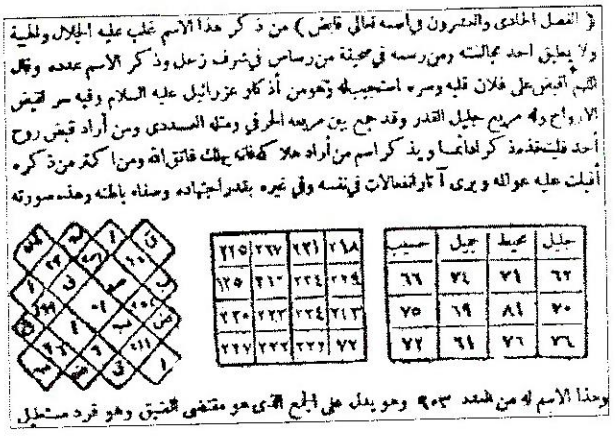
(٨٧) **نفسه** ،ج١، ص٣٥.

(٨٨) **جواهر البحور ووقائع الأمور وعجائب الدهور**، ص٢١.

(٨٩) الزهرى: **كتاب الجغرافية**، ص ٣٩، ٤٠.



الإنسان والكون وأثر العدد سبعة ـ نقلاً عن كتاب شمس المعارف الكبرى



مثال للقيم العددية للحروف «اسم الله القابض»
نقلاً عن كتاب شمس المعارف الكبرى

العدد واحد رمز الله مركز الكون المتمثل فى دوائر كما
ورد فى مصنفات السحر الشعبى

وكان سحر مصر يكمن فى أمور أخرى عند بعض الرحالة والمؤرخين والكتّاب، وإن لم تكن مصر جذابة فى حد ذاتها، فجاذبيتها بالنسبة لهم كانت تنبع من ارتباطها بأشياء أخرى: فمثلاً اهتم التلمسانى (المتوفى سنة ٧٧٦هـ) بعجائب مصر من منظور آخر فى كتابه "سكردان السلطان" [٩٠]، وهو كتاب أدبى تاريخى، يشتمل على أنواع الجد والهزل، ألفه للسلطان الملك الناصر بن أبى المحاسن فى سنة ٧٥٧هـ. فى خواص السبعة التى هى أشرف الأعداد طُبع، وحاول أن يشعرنا فيه بأن هناك رابطًا سحريًا غامضًا بين عجائب أرض مصر وبين العدد سبعة حتى إنه خصص بابًا كاملاً فى هذا الشأن تحت عنوان: "فى ذكر نبذة مما وقع فى إقليم مصر من هذا العدد على طريق الإجمال"[٩١]. فيشير لذلك بقوله :"فلما كانت السبعة من أشرف الأعداد، وكان وجودها بمصر المحروسة أكثر من سائر البلاد، ألفت منها فى هذا الكتاب سنة سبع وخمسين وسبع مئة ما لم أسبق إليه، ولا أحد فى الأقاليم السبعة عليه، وسيأتى مصداق هذا الكلام، لاسيما عند ذكر قصة يوسف الصديق عليه السلام"[٩٢] ومن أطرف الحكايات التى تنسب إلى قدماء المصريين قدرات خارقة مرتبطة بأسرار العدد سبعة ؛ أن أحد ملوك مصر القدامى "عمل مرآة من المعادن السبعة، فينظر فيها إلى الأقاليم السبعة[٩٣]، فيعرف ما أخصب منها وما أجدب، وما حدث فيها من الحوادث، عمل فى وسط المدينة صورة امرأة جالسة فى حجرها صبى كأنها ترضعه، فأى امرأة أصابها وجع فى جسمها مسحت ذلك الموضع من جسد تلك المرأة فتبرأ من ساعتها، وهذا من العجائب"[٩٤].

فأسطورية الرقم (سبعة) وظهوراته فى الكتابات التاريخية المتعلقة بمصر تكاد لا تنتهى، إذ إنها رمزية تندرج فى نطاق الرمزية (الكوزمولوچية) ظلت محافظة على قدسيتها واستمراريتها عبر العصور، ولدى أغلب الشعوب، رغم تغير المعتقدات والأديان، شأنها كشأن المكان المقدس الذى يكون معبدًا وثنيًا ثم يصير كنيسة فجامعًا فمدرسة دينية، فقد مثل الرقم (سبعة) دائمًا رقمًا ملغزًا، سحريًا، يجسد المعرفة المكثفة، والتنوير، والروحانية، وفى مصر يبرز الرقم (سبعة) دائمًا فيما يتعلق بالعجائب والأساطير، والمعبودات، والفراعنة، والكيانات الروحية، والفلك[٩٥].

العدد سبعة أيضًا له مكانته المميزة والاستمرارية فى مصنفات السحر الشعبى فيقول البونى فى شأن العدد سبعة :"واعلم أن الله خلق سبع سموات وسبع أرضين وخلق الخلفاء للظاهر سبعًا والشياطين سبعًا والنجوم السيارة سبعًا وكذلك الملائكة المقربين، والأفلاك والصفات الأسمائية والأسماء الأفعالية والأسماء الذاتية، وخلق الجنة على سبع، واعلم أن العرفاء سبع، وبهم يستدير السبع السفليات وعليهم استمداد أنوار العلويات فيفيض كل واحد على عرش الآخر إلا الغوث فإنه يمتد من العرش المطلق فيفيضه، ولذلك كان استمداد السبعة منه بواسطة الأربعة والسبعة أقطاب تمد السبعين والأربعة رأس الأربعين والجميع من نسبة الكرسى وكل عالم يردّ الآخر وهذه صورة الإنسان وما له من الصفات والأسماء وما تحت رجليه اليمين والشمال. قال صلى الله عليه وسلم :"الجنة تحت أقدام الأمهات" وهذه صورته [٩٦].

من هنا يعد السحر المكتوب أكثر ضروب السحر الرسمى أهمية لدى العامة، وتنبع أهميته البالغة من حيث هو ـ فى نظر العامة ـ "سحر عالم" بمعنى أنه يقوم على علوم مضبوطة القواعد تدرس عكس ما هو عليه الأمر بالنسبة إلى السحر الشعبى الذى

(٩٠) **السكردان** فى الأصل: خوان يوضع فيه الشراب.

(٩١) التلمسانى: **سكردان السلطان**، ص٣٥١.

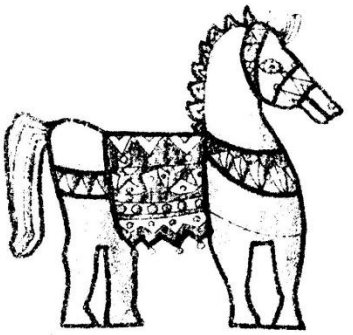
(٩٢) **المصدر السابق**، ص٣٤٩.

(٩٣) كان المصريون أول الكيميائيين، وفى عملياتهم التحويلية اشتغلوا بالمعادن السبعة: الذهب، الفضة، الزئبق، النحاس، والحديد، الزنك، الرصاص، ويتحكم فى كل منها الكواكب السبعة على التوالى التى كانت تُعْبَد : الشمس والقمر، عطارد، الزهرة، المريخ والمشترى، وزحل. للمزيد انظر : آنا رويز: **روح مصر القديمة**، ص١٨٤.

(٩٤) التلمسانى: **المصدر السابق**، ص ٤٣٣، المقريزى ، **الخطط** ، ج١، ص٣٣.

(٩٥) آنا رويز: **روح مصر القديمة**، ص١٨٤.

(٩٦) البونى : **شمس المعارف الكبرى**، ص٤٦٢.

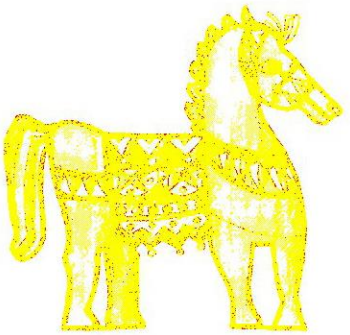


تتناقل وصفاته بين عامة الناس عن طريق المشافهة، وإذا كانت فعالية السحر الشعبى نسبيةً لكونه يتداول بشكل مفتوح بين العامة، فإن سحر الأحرف والأرقام يعد "مؤكد الفعالية" بسبب توفره على شرطى الغموض والسرية الضروريين لتمام العملية السحرية ونجاحها. وذلك من خلال الوفق؛ والوفق: يسمى أيضًا فى لغة أهل «الحرف» الجدول أو المربع، ويسمى أيضًا الخاتم، وهو جدول يتكون من عدد معين من الخانات أفقيًا ومثلها رأسيًا وتتوافق أعدادها وأحرفها وتستوى فى الأقطار والزوايا وعدم التكرار لتنتج مفعولاً سحريًا وتختلف أسماء الأوفاق بحسب عدد أضلاعها ففى الحال التى يكون عددها ثلاثًا يسمى الوفق مثلثًا، وفى حال الأربعة مربعًا وهكذا إلى المعشر الذى هو الجدول المشكل من عشر خانات رأسية وعشر أفقية. وبحسب البونى فإن لكل صنف من الأوفاق أغراضًا يتوسل بها إلى قضائها وهكذا، فإن: المثلث: لأعمال الخير وتيسير الأعمال العسرة كإطلاق المسجون، وتسهيل الولادة ودفع الخصومة، والظفر بالعدو، والأمن من الغرق، وابتداء الأعمال، وذهاب ريح القولنج. والمربع: لأعمال الخير كالمحبة والجذب ومنع التعب والنصرة على الحرب، والجاه والقبول، ولقاء الأمراء، وكسب مودة النساء. والمخمس: لأعمال الشر كتسليط المرض والفرقة والعداوة والخراب والرجم ومحبة النساء. أما المسدس: لأعمال الخير كالرفعة والجاه والعمارة والنصر وزيادة المال. والمسبع: للظفر بالعدو وتسهيل العلوم ومنع السحر، وإذهاب البلادة. والمثمن: لأعمال الخير والشر والجاه، وجلب الأمطار، والبرء من المرض، وذهاب الجنون وتسهيل العلوم وابتداء الأعمال والإخفاء عن أعين الناس. والمتسع: لأعمال الخير كالجاه والقبول ودفع الخصومة والأمن من المكائد وللمحبة والنصرة فى الحرب ومنع البرودة من الأعصاب وإذهاب البلغم. وأخيرًا المعشر: للعظمة والشرف ومنع الحديد ودفع السموم وذهاب الوباء وتسهيل الأمور الشاقة وقضاء الحوائج من الأمراء والسلاطين والنصرة فى الحرب وغير ذلك.

وهكذا كان لأرقام معينة فى مثيولوچيات الشرق الأدنى القديم "قيَمٌ سحرية" اعتبرت بالغة الفعالية إلا أن الأعداد عند اليهود - الذين لم يعرفوا الأرقام - أصبحت حواذًا غلابًا افترش صفحات (العهد القديم) كله وسرى فى أوصال الديانة وربما انتقل هذا التأثير إلى كتابات الرحالة والمؤرخين الذين لم يجدوا بين أيديهم تفاصيل يشرحون بها الكثير مما ورد فى القرآن الكريم من أخبار مصر القديمة، فالتمسوا المادة فيما وصل إليهم من تفاصيل ما روى من هذه الأحداث فى الكتب الدينية المتداولة بين اليهود والنصارى[٩٧].

وعندما توصل الفيثاغوريون سنة ٥٤٠ق.م إلى التفكير فى الأعداد كعنصر أساسى لتقويم كل الأشياء - أمكن عن طريق هذا التفكير تطوير الرياضة وإدخالها فى مجال جديد. ولقد تسنى استكمال هذه الرياضة بعدئذ على يد فلاسفة العرب فى العصر الإسلامى، ثم توقف من بعدهم تطوير الرياضة فترة من الزمن. ولقد ارتبطت الأعداد عند اليونان بالماديات، ولذلك نراها ترتبط منذ بداية التفكير فيها بمولد الإنسان ووجوده جثمانيًا فى الطبيعة، ولا غرابة أن نجد فى الرموز الرياضية للفيثاغوريين التى تجنبت تحديد الوقت أنها ترمز أيضًا إلى رحم الأم الذى يعتبر مصدر الحياة، وحاز العدد ١ (واحد) قداسة خاصة فى الفكر المصرى ؛ لأنه - فى ذلك الفكر - ارتبط بالألوهة، وبالبدء، وبالزمن الأول الذى لم يكن قد وُجد فيه شيئان على أرض مصر. فهو تجسُّد المطلق والوُحدة، وهو الذى يولّد التعدّد من ذاته. ومتى

(٩٧) شفيق مقار: **السحر فى التوراة والعهد القديم** (الطبعة الأولى، مكتبة رياض الريس، بيروت، ١٩٩٠م)، ص٤٦٣-٥٠٤، حسين مؤنس: **الحضارة**، ص ٧٠.



دلفنا إلى عالم الأعداد المسحور ذاك، سنجد أنفسنا مواجهين، بلا مهرب قبل أى شىء آخر، بالعدد واحد، وبالتالى بمسألة خلق العالم وقضية التوحيد .

فى بردية نسى آمسو نجد أنه قبل أن يوجد العالم وما فيه ومن فيه، لم يكن هناك إلا الواحد. وعندما حان وقت التعدد والكثرة "صنع الواحد فمه، وبفمه نطق باسمه بكلمة القدرة، فأوجد ذاته، وبزغ من المادة الأولى التى وجدت بغير شكل منذ الأزل، وكان الواحد كامنًا فيها، وكان اسمه أوزيريس، جبلة المادة الأولى، ولم يكن هناك وجود لشىء قبله، ولم يكن هناك غيره، وعندما بزغ بكلمة فمه إذ نطق باسمه، صنع كل الأشياء وحده ".

وفى كتاب الموتى يقول الإله :" أنا الواحد . أنا الأوحد . أنا رع الذى بزغ فى البدء . أنا الإله العظيم الذى أوجد ذاته بذاته وجعل أسماءه جمع آلهة فى الإله الواحد" ثم يقول الإله :"أنا الأمس . أنا اليوم . أنا الغد . أنا بالأمس أوزيريس . أنا اليوم رع. أنا فى الغد حورس" .

وكما قدس المصريون العدد واحد، قدسوا العدد ٢؛ لأنه رَمَزَ فى فكرهم الدينى إلى التثنية، إلى خلق ما هو أعلى وما هو أسفل، إلى خلق الليل والنهار، إلى تثنية جنس الإله بحيث هو لاجنس له، وإلى خلق الذكر والأنثى(٩٨).

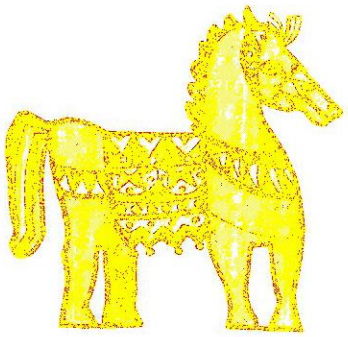
(٩٨) شفيق مقار : **السحر فى التوراة**، ص٤٧٨.

فالواحد المطلق، إذ يعى ذاته يخلق التعدد، فيصبح الواحد اثنين، ويخلق التقابل والتضاد. فالعدد ٢ يعبر عن التضاد وتباين الطبيعة والاستقطاب، وفى الأسطورية المصرية تمثُّل ذلك أساسًا فى التضاد بين أوزيريس وست، ثم بين حورس وست. وكذلك ارتبط العدد ٢ الذى أتى من ازدواج العدد المفرد بالعضو الجنسى عند الرجل، أما العدد ٣ فقد ارتبط حسب رياضة اليونان هذه بالتكاثر الناجم عن اقتران الرجل بالمرأة(٩٩).

(٩٩) سعد الخاتم : **الفن الشعبى والمعتقدات السحرية**، ص١٥٤.

وفى الأسطورة المصرية، اكتسب ذلك العدد ٣ قداسة خاصة استمدت من قداسة الثالوث الأوزيريسى: أوزيريس - إيزيس - حورس، وثالوث طيبة: آمون - مُتْ - خنسو . وبشكل عام، وجد الفكر المصرى أن ذلك هو العدد الذى له بداية ووسط، ونهاية، ووجده أول الأعداد تجسيدًا لكمال الوحدة المركَّبة، الرمز الرئيسى للألوهة عند المصريين، باعتباره رمز الكامل كمالاً مطلقًا، واللامتناهى، الذى كان، والذى هو كائن، والذى سوف يكون ("أنا الأمس، وأنا اليوم، وأنا الغد"). ومن قداسة ذلك العدد، قُسم النهار إلى ثلاثة أوقات: الصبح، والظهر، والمساء، لإقامة الصلوات فى المعابد كل يوم.

ولم يكن وقوف المصريين على ذلك المفهوم التثليثى عشوائيًا أو من قبيل التهويم : "فأى ظاهرة من ظواهر العالم الطبيعى تمثل - لحظة حدوثها - لحظة من التوازن بين قوى موجبة وقوى سالبة . ولقد كان العقل المصرى المستنير قادرًا على إدراك ذلك، والتعامل معه بعلمه المتقدم . ومن الواضح أن علمًا يقدر على فهم تلك الحقيقة يصبح قادرًا أيضًا على إدراك أنه مستطيع، متى توصل إلى معرفة كافية بتلك القوى الموجبة والسالبة، وأن يتوصل - عن طريق الاستنتاج - إلى الوقوف على المزيد من المعارف عن القوة الثالثة التى لا سبيل إلى وصفها، والأقدس من أن تحددها كلمات اللغة، من حيث إنها، وهى المحدثة للتوازن بين الموجب والسالب، لابد كائنة ولا بد معادلة فى



القوة لتلك القوى المتضادة. ومن هذا السعى إلى الوقوف على كنه تلك القوة الثالثة، خطوة قصيرة إلى الرغبة فى استخدام ما تفضى إليه المعرفة بها. والقدرة على استخدام تلك المعرفة وجه من أوجه ما نسميه بـ"السحر"

أما العدد ٤، فاستمد أهميته من انكباب كهنة (أون) بهليوبوليس على تعمّق مضامين الأبعاد المكانية، وإقامتهم المذبح مربع الأركان المتوجه كلُّ ركن من أركانه إلى جهة من الجهات الأصلية الأربع التى قالت الأسطورية الدينية المصرية القديمة: إن أبناء حورس الأربعة يحرسونها، وفى لاهوتية هليوبوليس، كانت قدرة الخلق الأصلية مقسمةً ذاتها إلى؛ الأرض، والماء، والنار، والهواء. الأرض تنجب كل حياة وتزود كل حىّ بما يقيم أوده، لكنها - فى النهاية - تبتلع كل حياة أنجبتها، والماء يعطى المطر ويسبب الخصب ويحدث الفيضان، لكنه أيضًا يحدث الدمار من حيث كونه عنصر الفوضى الأولى المهدِّد أبدًا باجتياح الخليقة؛ والهواء الحياة نفسها المسمى النور، والدفء ومنبع الحياة الواعية، لكنها أيضًا عنصر الدمار الذى يُهلك ولا يبقى على شىء. تلك العناصر الأربعة معًا تشكل المحصلة الكلية للكون بكل أوجهها المتضادة الإيجابية والسلبية والخيرة والضارة(١٠٠).

(١٠٠) للمزيد، انظر شفيق مقار، **السحر فى التوراة**، ص٤٧٩.

الأفكار نفسها انتقلت إلى إخوان الصفا (فى القرن العاشر الميلادى) حين اعتبروا أن العدد٤ أصل الموجودات، ورتبوه على الأمور الطبيعية والروحانية، واعتمدوا فى ذلك على المربعات لأنهم وجدوا عدد الأربعة فى أكثرها، فصار له شرف الصدارة عندهم، مع ما لسائر الأعداد من الفضل فى نسبة بعضها إلى بعض كما توجد النسبة فى الأمور الطبيعية والأمور الروحانية، فمن ذلك قولهم فى الرسالة الأولى: "إن الأمور الطبيعية أكثرها جعلها البارى جل ثناؤه مربعات مثل الطبائع الأربع التى هى الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة ؛ ومثل الأركان الأربعة التى هى النار والهواء والماء والتراب، ومثل الأخلاط الأربعة التى هى الدم والبلغم والمرتان (المِرّة الصفراء، والمِرّة السوداء) ومثل الأزمان الأربعة التى هى الربيع والصيف والخريف والشتاء، ومثل الجهات الأربع، والرياح الأربع :الصبا والدبور، والجنوب والشمال، والأوتاد الأربع الطالع والغارب ووتد الأرض، والمكونات الأربع التى هى المعادن والنبات والحيوان والإنس، وعلى سبيل هذا المثال وجد أكثر الأمور الطبيعية مربعات"، وقد أكد هؤلاء تفوق علم الهندسة وعلم الكون وفقًا للتقاليد الفيثاغورية .

وهناك تقليد جاء من الهند وفارس أضاف مربعات سحرية أخرى، منها ما يعرف بالمربع القيدى الذى استخدم فيما بعد كمفتاح للتخطيطات والرسوم الهندسية الإسلامية، وقد أخذت الحضارة الإسلامية هذا المربع وضمته إلى اكتشافاتها فى زمن مبكر، وتحتوى فيه مربعات كل من الصف الأول الأفقى والصف الأولى الرأسى على الأرقام من ١ إلى ٩، وتملأ المربعات الأخرى بحاصل ضرب الرقمين الأفقى والرأسى المتقابلين (أو مجموع الأرقام التى يتكون منها حاصل الضرب) فى شكل يشبه شبكة الكلمات المتقاطعة مثال ٧ × ٩ = ٦٣ (٣ + ٦ = ٩) إن هذا المربع ملىء بالطرائف والمفاجآت الرياضية أولها الرقم سبعة فى مركز المربع القيدى وله قوة سحرية خاصة(١٠١).

(١٠١) سليمان حسن: **الرموز التشكيلية**، ص١٨٠.

وإن كان العدد ٤ قد احتل تلك المكانة عند فلاسفة الإسلام ومن قبلهم عند كهنة الحضارة المصرية القديمة فما بالك بالعدد ٧، الذى كان - دينيًا وسحريًا - أعظم

الأعداد أهمية عند المصريين، باعتباره العدد المجسِّد للكمال والاكتمال، فهو الذى يرمز إلى وحدة الروح والمادة، وحدة العدد ٣ والعدد ٤. ولسنا بحاجة إلى الذهاب بعيدًا فى بحثنا عما يجسد مغزى العدد ٧ وأهميته عند المصريين، فلدينا الهرم - الذى مازالوا حائرين فيه حتى اليوم آخذين فى نسبته إلى "مهندسين يهود" أو زوار جاءوا من الفضاء فبنوه - وقاعدته المربعة التى ترمز إلى الجهات الأربع الأصلية وجوانبه الثلاثة التى ترمز إلى الثالوث، ولدينا أيضًا اللاهوتية المصرية كلها، وكون العدد ٧ فيها العدد المقدس لإله الشمس رع، مسبِّع القدرات، والإلهة معات، ربة الحقيقة، وبالنظر إلى أنه حاصل جمع العدد ٣، الرمز الرئيسى للألوية فى الديانة المصرية، والعدد ٤ المجسد للمحصلة الكلية للعالم الذى أوجدته الألوهية، فهو العدد السحرى الأشمل والأكمل والأفعل تعبيرًا عن وحدة الإله وخليقته .

وقد وصف الفيلسوف الإسلامى ابن سينا الذى ولد سنة ٩٨٠م، فلسفة الكون بدوائر سبع، وكان كل كوكب يناظر مربعًا سحريًا، ويتولد عن هذه المربعات عدة تراكيب من التخطيطات، ويشير ابن سينا إلى الأفلاك السبعة وخصائصها العددية. ويضيف التلمسانى صاحب كتاب (سكردان السلطان) تحت باب (فى ذكر شرف هذا العدد "سبعة" وخاصيته ومزيته على غيره من الأعداد) يقول:"السبعة أول الأعداد الكاملة؛ لأنها جمعت العدد كله؛ لأن العدد أزواج وأفراد، فالأزواج منها أوّل وثان، فالاثنان أول الأزواج، والأربعة عدد ثان والثلاثة أول الأفراد، والخمسة فرد ثان، فإذا جمعت الزوج الأول مع الفرد الثانى، أو الفرد الأول مع الزوج الثانى كانت سبعة، وهذه الخاصية لاتوجد فى عدد قبل السبعة... والعرب تبالغ بالسبعة؛ لأن التدليل فى نصف العدد وهو خمسة إذا زيد عليه واحد، كان لأدنى المبالغة، وإذا زيد عليه اثنان كان لأقصى المبالغة ولا زيادة على ذلك... والسبعة عدد مقنع؛ لأنها فى السموات والأرض، وفى خلق الإنسان، وفى رزقه، وفى أعضائه التى يطيع الله، وبها يعصيه، وهى عيناه وأذناه ولسانه وبطنه وفرجه ويداه ورجلاه. قال الإمام فخر الدين فى أسرار التنزيل: لا إله إلا الله محمد رسول الله سبع كلمات، وللعبد سبعة أعضاء، وللنار سبعة أبواب، فكلّ كلمة من هذه الكلمات السبع تغلق بابًا من الأبواب السبعة، عن عضو من الأعضاء السبعة."(١٠٢).

(١٠٢) التلمسانى: **سكردان السلطان**، ص٣٥٦-٣٥٧.

وقد حاول بعضُ المؤرخين والرحالة أن يطوعوا استمرارية العدد على عجائب مصر السحرية أو التى كان للسحر دورًا لابأس به فى وجودها. فالقصص التى تدور حول هذا الموضوع كثيرة ومتناثرة فى بطون الكتب التاريخية، ولكنها تشترك جميعًا فى صفة واحدة هى المبالغة التى تعكس الانبهار بمصر؛ الإنسان، والأرض، والحضارة. والتى تنسب الكثير من منجزات هذه الحضارة إلى أعمال السحر والخوارق فى الخروج من دائرة ما هو مألوف إلى الانفتاح على اللامألوف وتجلياته، مما يعطى القناعة بأن العجيب متجذر فى الكتابة التاريخية المتعلقة بمصر تجذرًا، يجعل منه سمة بارزة وشكلاً يحضر مرة بهذه الصفة، ومرة أخرى يحضر باعتباره عنصرًا تحفيزيًا تاريخيًا حقيقيًا وفاعلاً فى الواقع والوقائع.

وهكذا، بقدر ما بهرت الآثار العظيمة التى خلفتها الحضارة المصرية القديمة، والتى لم تخلف مثلها حضارة أخرى من حضارات العالم القديم، بقدر ما بهرت هذه الآثار العالم فى العصور القديمة والوسيطة والحديثة. التى عرفت جميعًا ذلك الهوس الجمالى بتلك الآثار، والذى عبر عن نفسه فيما كتبه الرحالة والمؤرخون والأدباء، طوال

تلك العصور، ولا يزالون حتى يومنا هذا، يوالون التعبير بالكلمة والصورة عن ذلك الهوس النبيل، بما أبدعه الإنسان المصرى القديم: من آيات حضارية شامخة بقدر هذا الإعجاب الإنسانى بحضارة مصر القديمة الذى لا يماثله إعجاب بأى من الحضارات الإنسانية الأخرى، بقدر ما تعرضت هذه الآثار المصرية العظيمة من أقدم العصور أيضًا إلى يومنا هذا للعدوان والمحو والتشويه والسرقة والاستهانة والتهريب والجهل الغليظ، وشارك الكثير من الناس والحكام فى تلك الجرائم والخطايا التى ارتكبت فى حق الآثار المصرية العظيمة. وصدقت نبوءة الحكيم السكندرى "إسكليبيوس" عن مصير تلك الآثار والتى يقول فيها: "يقترب الوقت الذى لا يعرف فيه أحد ديانة المصريين وسيهجر بلدنا، وستكون القبور والموتى فقط شهوداً عليه. فيا مصر! لن يبقى من مذهبك سوى أساطير، لا يؤمن بها أحد من الأعقاب ولن يبقى غير الكلام المنقوش على الحجر والذى يحدّث عن قدماء الآلهة". ولم تتحقق نبوءة رمسيس الثانى المكتوبة على جدران معبده: "سيظل هذا بيتًا للرب إلى الأبد"(١٠٣).

تلك بعض لمحات من تاريخ الآثار المصرية وكنوزها التى لم تكن أسعد حالاً من بناتها الحقيقيين أهل مصر الذين ظلوا خارج المعادلة طوال العصور لكنهم مثل آثارهم العظيمة قاوموا ـ ولا يزالوا ـ كل عوامل الفناء!!!

(١٠٣) إميل لودفيج: **النيل حياة نهر** (ترجمة : عادل زعيتر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص٦٦٣-٦٦٥.

عن تاريخ موسم الحج فى مصر

رضوان الجنانى

عبر شبه جزيرة سيناء وعبر البحر الأحمر كانت الروابط والصلات قائمة بين مصر وشبه الجزيرة العربية عامة، وبلاد الحجاز خاصة، طوال عصور التاريخ.

لقد لعب الواقع الجغرافى الدور الرئيسى فى تلك الروابط ؛ فمصر وبلاد الحجاز تتقابلان على شاطئ البحر الأحمر الذى يمتد بينهما باسطًا ذراعيه ـ خليج العقبة وخليج السويس ـ أحدهما نحو شبه الجزيرة العربية والآخر نحو مصر معلنًا هذه الروابط ومؤكدًا لها إلى الأبد.

وبعد الفتح الإسلامى لمصر زاد الترابط والتواصل فقد أصبحت مصر ولاية من ولايات الدولة الإسلامية تتأثر بأحداثها وتؤثر فيها، واستقر أبناء القبائل العربية ـ الذين كانوا يشكلون جيش الفتح ـ فى مصر، ثم أخذت جموع أخرى من أبناء القبائل تلحق بهم، وتستقر هى الأخرى مخالطة للمصريين ومتزاوجة معهم، وعند منتصف القرن الثالث الهجرى ـ التاسع الميلادى، وقد أنتج هذا التزاوج شعب مصر الإسلامى العربى.

وكان موسم الحج السنوى مناسبة دينية مهمة عملت أيضًا على استمرار الترابط والتواصل بين مصر وبلاد الحجاز.

فى البداية وطوال القرنين الأول والثانى الهجريين (السابع والثامن الميلاديين) على الأقل كان أبناء القبائل العربية الذين استقروا فى مصر واستوطنوها يخرجون فى موسم الحج متجهين إلى بلاد الحجاز بالشكل القبلى الذى جاءوا به فى جيش الفتح، فقد كانت كل قبيلة تشكل وحدة منفردة، وكذا عندما استقرت هذه القبائل فى الفسطاط فقد استقلت كل قبيلة بخطتها ـ حارتها ـ أى أن أبناء كل قبيلة إذا عزموا على الحج كانوا يتجمعون فى قافلة خاصة بهم ولكن هذا لايمنع أن يتجمع أبناء عدة قبائل معًا تقوية لجمعهم وتحقيقًا لأمنهم ضد قطاع الطرق وأخطار السفر.

وكان خروج أبناء القبائل فى موسم الحج يتم بموافقة والى مصر ورضاه لأن هؤلاء الأبناء هم جند فى جيش الفتح وعليه تقع مسئولية حماية الولاية والدفاع عنها.

وفى أحداث الفتنة ـ الثورة ضد الخليفة عثمان ـ انتهز أبناء القبائل المعارضين للخليفة عثمان فرصة موسم الحج للخروج من مصر والتوجه إلى المدينة المنورة، والسيوطى يذكر أن البشير ـ الذى كان يعود سابقًا للحجاج ومبشرًا بسلامة عودتهم ـ عاد وأخبر بأن الذين خرجوا من مصر قد اتجهوا إلى المدينة المنورة للمشاركة فى محاصرة الخليفة عثمان ذلك الحصار الذى انتهى بمقتله.

وإذا خرج والى مصر فى إحدى السنوات على رأس الموسم؛ فإن ذلك يؤدى إلى زيادة أعداد الحجاج لأنهم سوف يتمتعون بقدر أكبر من الحماية والأمن، وفى سنة ٦٥هـ خرج عبد الرحمن بن جحدم - والى مصر من قبل عبد اللّه بن الزبير الثائر فى مكة ضد الخلافة الأموية - على رأس الموسم وخرج معه كثير من أبناء القبائل.

وفى سنة ٧١ هـ وبعد أن نجح الأمويون فى انتزاع مصر وإخضاعها لسيادتهم وكان واليها عبد العزيز بن مروان من قبل أخيه الخليفة عبد الملك، ولما كانت مكة لاتزال تحت سيطرة عبد اللّه بن الزبير، فقد أمر عبد العزيز بعدم خروج موسم الحج المصرى فى هذا العام لعله خشى أن يتعرض الحجاج المصريون للعدوان، أو لعله خشى أن يخرج المؤيدون لابن الزبير من مصر وينضمون إليه فى مكة، ولكى يعوض المصريين عن الموسم فقد احتفل بيوم عرفات وجلس بالناس فى المسجد بعد العصر، وكان أول من فعل ذلك بمصر «أول من عرف بمصر»، ولعل هذا يوضح لنا المكانة التى أصبح موسم الحج يحتلها فى مصر، تلك المكانة التى ستزداد بازدياد انتشار الإسلام بين المصريين.

ونود أن نشير إلى عنصر مهم من الروابط التى ربطت مصر ببلاد الحجاز منذ الفتح الإسلامى ونعنى به هنا الإمدادات التى كانت مصر تقدمها إلى بلاد الحجاز من الغلال والحبوب والأغذية أو ماعرف باسم «الميرة».

ومعروف أن الخليفة عمر بن الخطاب أمر بحفر خليج يربط بين النيل والبحر الأحمر لتنقل عبره «الميرة» إلى بلاد الحجاز «خليج أمير المؤمنين». وإلى جانب هذا كانت القوافل البرية أيضًا تحمل الميرة إلى بلاد الحجاز، وعند بداية الدولة الأموية كان فى مصر فئة من أبناء القبائل العربية فيها يعرفون بـ «حملان القمح» إلى الحجاز «وكان لهم رواتبهم - عطاؤهم - فى الديوان». ولا شك أن نقل الميرة إذا كان يتم طوال العام فهو أكثر فى موسم الحج؛ لأن «حملان القمح» هؤلاء كانوا هم أيضًا الذين ينقلون الحجاج على جمالهم.

والجهشيارى يشير إلى أن الخليفة هارون الرشيد أمر بإرسال كميات من القمح من مصر إلى أهل الحرمين، ولعل ذلك ما كان يدفع الخلفاء لضم بلاد الحجاز إلى ولاة مصر لتتحمل مصر ميرة بلاد الحجاز والتى ظلت تتحملها حتى وهى ولاية عثمانية. ثم عرفت مصر صورة أخرى من صور العطاء للحرمين الشريفين وقد تمثل ذلك فى الأوقاف التى أخذ المصريون يخصصونها للحرمين وأهلهما.

وعند منتصف القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) شهدت مصر قيام الدويلات المستقلة؛ تلك الدويلات التى خضع حكامها من حيث الشكل للخليفة العباسى، بينما استقلوا بأمور مصر وشئونها وجيشها وأموالها، كما اهتم هؤلاء الحكام بمكانة مصر السياسية وسيادتها واستقلالها بالدرجة التى أدخلتهم فى صراعات وحروب مع الخلافة العباسية نفسها.

ولقد اهتم حكام هذه الدويلات بموسم الحج: تنظيمه، وحمايته، أرادوا بذلك أن يكسبوا حب المصريين وتأييدهم وحب المسلمين عامة وتأييدهم، وسعوا إلى مد نفوذهم على بلاد الحجاز إن استطاعوا إلى ذلك سبيلا. ولهذا أصبح موسم الحج يحظى برعاية كبيرة ويرافقه عدد من الجنود لتأمينه وحراسته، وأصبح قائد الموسم أو أميره يحرص على الدعوة لحاكم مصر على منابر مكة والمدينة أثناء الموسم، وقد أمر أحمد بن طولون - والى مصر - جيشه الذى أرسله بصحبة الموسم أن يدخل مكة والمدينة بالسلاح والأعلام والطبول إظهارًا للقوة والنفوذ - ونرى أن هذا ربما يكون بداية ظهور ماعرف بعد ذلك بالمحمل - ومن جهة أخرى كان ابن طولون يرسل الهدايا والعطايا لأهل الحرمين الشريفين.

وفى العصر الفاطمى بلغ استقلال مصر ذروته فلم تعد مصر مجرد ولاية تابعة للخلافة، بل أصبحت مقرًا لخلافة تناطح وتنافس الخلافة العباسية فى بغداد. وكانت بلاد الحجاز - وكذا موسم الحج - ميدانًا من ميادين الصراع بين الخلافتين.

لقد اهتم الفاطميون بموسم الحج المصرى، ومنذ شهر رجب من كل عام كان الخليفة يصدر مرسومًا يدعو فيه المصريين للاستعداد للموسم، كما يأمر بإعداد الجند الذين سيرافقون قوافل الحج، والخيل، والجمال، والمؤن، وكان يكرر الإعلان فى كل أنحاء مصر فى الشهور التالية حثًا للناس على الاستعداد للموسم.

واهتم الفاطميون بكسوة الكعبة، وكان إرسالها ووضعها على الكعبة له مفهومه السياسى فى ظل صراعهم مع الخلافة العباسية حتى إنه فى عام ٤٣٩هـ ونتيجة لسوء الأحوال فى بلاد الحجاز أمر الخليفة الفاطمى بعدم خروج الموسم المصرى لكنه فى الوقت نفسه أمر بإرسال كسوة الكعبة كالمعتاد.

كذلك عمل الخلفاء الفاطميون على توثيق علاقاتهم بالأشراف حكام مكة والمدينة فأرسلوا إليهم الأموال ومنحوهم الرواتب والهدايا، وفى كل عام كانت وفود الحجاج المصريين تخرج متجهة نحو مكة والمدينة، وفى الوقت نفسه يكون هناك وفد من أشراف بلاد الحجاز قادم إلى مصر للحصول على الرواتب والهدايا والعطايا، وكثيرًا ما استغلوا الصراع بين الفاطميين والعباسيين للحصول على الكثير من العطايا من كلا الخلافتين.

أما صلاح الدين الأيوبى فقد قدم تسهيلات كثيرة للحجاج المصريين والمغاربة مثل تخفيض الضرائب التى كان الحجاج يدفعونها فى الموانئ المصرية، كما أوصى حكام مكة والمدينة بتخفيض الضرائب والمكوس عليهم وعوض حكام مكة والمدينة عن ذلك بالأموال والغلال، وكان اهتمام صلاح الدين بموسم الحج مواكبًا ومرتبطًا بسياسته الرامية إلى الاهتمام بالملاحة فى البحر الأحمر بعد أن هدد الوجود الصليبى فى بلاد الشام طرق التجارة البرية بين مصر وبلاد الشام والجزيرة العربية، ولا شك أيضًا أن اهتمام صلاح الدين بموسم الحج كان يدعم مركزه الدينى فى معركة جهاده ضد الصليبيين.

أما فى العصر المملوكى فإن موسم الحج المصرى ـ والذى كان ومنذ الاستعداد له يستغرق نصف العام تقريبًا ـ قد أخذ مظهرًا دينيًا واجتماعيًا كبيرًا.

إن مصر فى هذا العصر وقد وقفت فى وجه أكبر خطرين هددا العالم الإسلامى والمسلمين ـ الخطر المغولى والخطر الصليبى ـ وبعد أن أحيت الخلافة العباسية واحتضنتها فى القاهرة أصبحت أكبر قوة إسلامية، وأصبحت قبلة المسلمين فى كل مكان كما أصبحت سيادتها على بلاد الحجاز مطلقة، وفى هذا الإطار احتل موسم الحج وطقوسه مكانة متميزة فى المجتمع المصرى نستطيع أن نقول إنها فاقت ما قبلها وما بعدها.

وفى هذا العصر أصبح الإعداد للموسم ـ من حيث توفير الجمال، الخيام، الملابس، المواد الغذائية من عوامل النشاط الاقتصادى، خاصة أن مصر ـ وعلاوة على الحجاج المصريين ـ كانت تستقبل آلافًا من الحجاج القادمين من بلاد المغرب العربى، وإفريقيا، كما كان الموسم باحتفالاته التى تواكب خروجه وعودته ـ خاصة احتفالات المحمل ـ من عوامل نشاط الحياة الاجتماعية، وغنى المصريون:

بيع اللحاف والطراحة حتى أرى ذى الرماحة
بيع لى لحافى والمخمل حتى أرى شكل المحمل

وزاد من احتفالات الموسم خروج بعض السلاطين على رأس الموسم، وأحيانًا يكون الخليفة مصاحبًا لهم، كذلك خروج زوجات السلاطين وأهل بيته، والأمراء، ففى مثل هذه المواسم تزداد أعداد الحجاج، وتكثر القوافل، وكذلك يكثر الجند، والموظفون، والمواد الغذائية ويعم الرخاء الحجاج كما يعم أهل الحرمين الشريفين.

ومن مظاهر الموسم المميزة فى العصر المملوكى ماعرف بالحجة الرجبية، حتى إن الظاهر بيبرس أمر بخروج المحمل فى شهر رجب وسمح للناس بالتوجه إلى بلاد الحجاز، ويذكر ابن إياس أن بيبرس هو أول من فعل ذلك.

مواعيد موسم الحج المصرى

لدينا إشارة ترجع إلى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى تشير إلى عودة الموسم المصرى من بلاد الحجاز فى الخامس والعشرين من شهر المحرم، وإذا اعتبرنا أن الحجاج غادروا مكة فى النصف الثانى من ذى الحجة وبعد الانتهاء من مناسك الحج فمعنى هذا أن رحلة العودة استغرقت مايقرب من أربعين يومًا، وإذا كانت رحلة الذهاب تستغرق مثل هذه الفترة فهذا يعنى أن رحلة الموسم ذهابًا وعودة كانت تستغرق مايقرب من ثلاثة أشهر.

وابن ميسر ـ فى العصر الفاطمى ـ يذكر أن قافلة الحج المصرى خرجت من مصر منتصف شهر ذى القعدة، أما ناصر خسرو الذى كان فى طريقه للحج ـ فى العصر نفسه ـ يذكر أن الخليفة كان يصدر مرسومًا فى شهر رجب يدعو الراغبين فى الحج إلى الاستعداد «يامعشر المسلمين حل موسم الحج وسيجهز ركب السلطان (الخليفة) كالمعتاد وسيكون معه الجنود والخيل والجمال والزاد». وفى الشهور التالية يتكرر الإعلان والنداء، وعند أوائل ذى القعدة يبدأ الحجاج فى التجمع فى بركة الحاج ثم تبدأ رحلة الموسم إلى بلاد الحجاز.

وفى العصر المملوكى نجد أن مواكب الحج كانت تخرج فى الغالب فى النصف الثانى من شهر شوال، ولعل هذا التبكير مرجعه لتزايد أعداد الحجاج المصريين من جهة والحجاج الوافدين من جهة أخرى، حتى إن الموسم المصرى أصبح يتكون من ركبين رئيسيين أطلق على أحدهما الركب الأول وعلى الآخر ركب المحمل، وفى الغالب

كان ركب المحمل يتحرك من بركة الحاج فى اليوم التالى لتحرك الركب الأول، وعندما تأخر خروج ركب المحمل إلى العشرين من شوال كان ذلك أمرًا لم يحدث من قبل، وعندما تأخر فى أحد الأعوام إلى الخامس والعشرين من شوال فقد اعتبر ذلك من الأمور النادرة.

أمير الحج

يذكر المواردى أن الإمارة على الحج نوعان أحدهما يكون على تسيير الحجيج والثانى إقامة الحج، وحدد لكل منهما واجباته، ويبدو أنه منذ قيام الدويلات المستقلة فى مصر فقد أصبح هناك قائد عسكرى أو مسئول يعينه والى مصر ويكون مسئولا عن حماية الحجاج فى الذهاب والعودة، وأيضًا ـ وهذا هو المهم ـ أن يعمل على إظهار مكانة والى مصر ويدعو له.

وفى صبح الأعشى أورد القلقشندى العهد الذى كان الخليفة الفاطمى يصدره لتكليف أمير الموسم وتعيينه، ومنه يتضح أن الأمير كان مكلفًا بالاهتمام بالحجاج فى سيرهم وفى إقامتهم، وعليه أن يساوى بينهم فى الرعاية والحماية، ومسئولا عن سلامتهم وسلامة أموالهم، وعليه أن ينظمهم فى المناسك، وعليه قبل كل شىء أن يبلغ الخليفة بما يحدث فى الموسم، وبالطبع كان عليه أن يدعو للخليفة على منابر مكة والمدينة.

وفى العهد المملوكى أصبح للموسم أميران، أحدهما يعرف بأمير الركب الأول وكان كما سبق أن أشرنا يقود الركب الأول من الحجاج، والآخر يعرف بأمير المحمل لأنه كان يقود ركب المحمل. وكان اختيار الأميرين يتم منذ شهر ربيع الأول فى الغالب. وكان السلطان يمنح كلا منهما مبلغًا كبيرًا من المال يستعين به فى إعداد موكبه. ولم يكن الأميران من رتبة واحدة، بل يلاحظ أن أمير المحمل غالبًا أكبر فى الرتبة من أمير الركب الأول، لعل ذلك لأن ركب المحمل كان يضم الكسوة، والصرة (الأموال المرسلة للحرمين)، وفى بعض السنوات ونتيجة لزيادة أعداد الحجاج فقد شمل الموسم ثلاثة ركبان.

وكان أمير الحج فى العصر المملوكى ـ وعلاوة على مسئوليته تجاه الحجاج من حيث رعايتهم وحمايتهم ـ مكلفًا بمراقبة أحوال بلاد الحجاز ومواجهة أى اعتداء على سيادة المماليك ونفوذهم سواء من قبل حكام مكة والمدينة من الأشراف أنفسهم أو من قبل أمراء حج الولايات الأخرى، وفى بعض السنوات قام أمير الحج المصرى بعزل أمير مكة وتعيين آخر بدلا منه، وكان هذا بالطبع يتم بأمر السلطان المملوكى فى مصر، وفى إحدى السنوات تخلف أمير الحج عن العودة وبقى بمكة للإشراف على أعمال العمارة فى المسجد الحرام التى أمر بها السلطان.

وكما استفاد كثير من أمراء الموسم من إنعامات السلاطين وعطاياهم كذلك تعرض البعض منهم للعقاب والمصادرة، هذا ومن المعروف أن لقب أمير الحج ظل ساريًا فى مصر حتى النصف الثانى من القرن العشرين.

ولمواجهة أخطار الطريق ومواجهة قطاع الطرق داخل مصر وداخل بلاد الحجاز حرص سلاطين المماليك على توفير الحراسة والحماية للحجاج ولهذا كان لكل ركب عدد من الجنود المكلفين بالحراسة ويعملون تحت إمرة أمير الركب، كذلك كان الركب يضم قاضيًا يتولى الحكم فيما ينشأ من مشاكل وقضايا، وعندما توفى القاضى المكلف فى إحدى السنوات تم تعيين قاض آخر بدلا منه.

ثم كان هناك المبشرون، وهم عدد من الرجال يصاحبون ركب الحجاج فى رحلة الذهاب ويحضرون مناسك الحج ويلاحظون كل مايجرى فى الموسم، وعند العودة ومع الاقتراب من الحدود المصرية يسارعون ويسبقون ركب الحجاج لإخبار أهاليهم بسلامة عودتهم، وكان المبشرون ينقلون أيضًا ماشاهدوه فى بلاد الحجاز ـ وفرة المياه أو قلتها، وفرة المواد الغذائية وأسعارها ـ ثم يخبرون أيضًا عما دار من الصراعات التى شهدها الموسم سواء بين حكام مكة الأشراف أو بين أمراء حج الولايات الإسلامية، ويقصون ماحدث من اعتداءات قطاع الطرق، وكانوا كذلك يبلغون عن اليوم الذى تمت فيه وقفة عرفات فيعرف المصريون ما إذا كانت وقفتهم قد اتفقت معها، وكان هؤلاء المبشرون يحصلون على هبات وهدايا من أهالى الحجاج، وفى أواخر العصر المملوكى أصبح المبشرون يحملون كذلك رسائل مكتوبة من الحجاج إلى أهاليهم فى مصر.

الكسوة

بدخول مصر تحت راية الخلافة الإسلامية ومع شهرتها بإنتاج المنسوجات فإن بعض الخلفاء اعتمدوا عليها فى صناعة كسوة الكعبة الشريفة، هذا عمر بن الخطاب يكسو الكعبة بالقباطى المصرى، وكذا فعل الخليفة عثمان من بعده، ويذكر الفاكهى فى «أخبار مكة» أنه رأى أكثر من كسوة عملت فى مصر للخليفة المهدى العباسى ولابنه هارون الرشيد، ثم للمأمون ابن الرشيد.

إلا أن مايثير تساؤلنا هو عدم وجود إشارات إلى خروج الكسوة من مصر فى العهدين الطولونى والإخشيدى، رغم أن حكامهما كانوا حريصين على إظهار نفوذهما فى بلاد الحجاز، وإذا كان الخلفاء العباسيون عملوا الكسوة فى مصر فكيف توقف ذلك فى عهد هؤلاء الحكام، ونحن نستبعد توقف عمل الكسوة فى مصر فى هذين العهدين، ولعلها كانت تعمل أيضًا باسم الخلفاء تقربًا وزلفى، وتوجد إشارة إلى أن كافور الإخشيدى عمل «شمسة» باسم سيده أنوجور الإخشيدى لتوضع على الكعبة وهى وإن كانت تختلف عن الكسوة إلا أنها تدل على استمرار حكام مصر فى إرسال شىء ما للكعبة، ولعل هؤلاء الحكام ظلوا يعملون الكسوة فى مصر باسم الخلفاء ثم عملوا الشمسة باسمهم هم.

والمقريزى يذكر أن أول من عمل الشمسة للكعبة هو الخليفة المتوكل العباسى ٢٣٢/ ٢٤٧ هـ وكانت مزينة بسلسلة من الذهب والياقوت والجواهر وكانت تعلق كل عام فى وجه الكعبة لمدة يومين وترفع قبل يوم التروية، ونظرًا لما كانت تشتمل عليه من ذهب وجواهر فقد كانت تسلم لحجبة الكعبة لحراستها ثم إعادتها مرة ثانية إلى بغداد.

ويبدو أن الشمسة التى عملها كافور الإخشيدى كانت تقليدًا لتلك الشمسة، فلما دخل الفاطميون مصر ٣٥٨ هـ استولى جوهر الصقلى عليها ووهبها لسيده الخليفة المعز لدين اللّه، ولكن المعز أبى إلا أن تكون له شمسته التى تتلاءم ومكانته وتبز شمسة العباسيين والإخشيديين، ويصفها ابن ميسر قائلا «... فى الشمسة الكبيرة ثلاثين ألف مثقال ذهبًا وعشرين ألف درهم مخروق وثلاثة آلاف وستمائة قطعة جوهر من سائر ألوانه وأنواعه...»، وكانت شمسة الفاطميين تلك تعرض للمصريين قبل إرسالها إلى الكعبة، وكانت تعاد بعد انقضاء موسم الحج إلى مصر ثم يتم إرسالها فى العام القادم، ولم يمنع إرسال الشمسة الخلفاء الفاطميين من إرسال الكسوة كل عام، لقد كان التسابق بينهم وبين العباسيين على تعظيم الكعبة والاهتمام بالحرمين الشريفين وحكامهما وأهلهما مظهرًا من مظاهر إثبات أحقية كل منهما فى الخلافة. وابن جبير الذى أشاد كثيرًا بأعمال صلاح الدين الأيوبى لخدمة الحجاج لانجده يشير إلى كسوة مصرية أيوبية بل نراه يفيض فى وصف كسوة العباسيين.

أما سلاطين المماليك فى مصر فقد اهتموا بكسوة الكعبة اهتمامًا كبيرًا فعينوا لها ناظرًا يهتم بالإشراف على عملها وإعدادها وصناعتها، كما احتفلوا بها احتفالا كبيرًا ضمن احتفالاتهم بالمحمل. وإعلانًا لسيادتهم على بلاد الحجاز عارضوا أن يرسل أحد غيرهم ـ من حكام البلاد الأخرى ـ كسوة للكعبة.

طرق الحج ومسالكه من مصر إلى بلاد الحجاز

كان الحجاج المتجهون من مصر إلى بلاد الحجاز يسلكون أحد طريقين رئيسيين هما: الطريق البرى، الطريق البحرى.

كان الطريق البرى يستأثر بالعدد الأكبر من الحجاج المتوجهين من مصر ذلك لأنه ومنذ البداية كان الطريق الذى تسلكه القوافل بين مصر وبلاد الحجاز على طول العام وليس موسم الحج فقط، وكان يحظى باهتمام الولاة فى مصر ورعايتهم، كما لايفوتنا أن كثيرًا من الحجاج كانوا يؤدون رحلة الحج سيرًا على الأقدام ﴿ **وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالاً وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ** ..﴾، وكان الحج سيرًا على الأقدام عند البعض دليلاً على قوة الإيمان، كما اتخذه البعض وفاء لنذر ولهذا لم يكن قاصرًا على الفقراء، ويذكر أن الخليفة هارون الرشيد حج فى إحدى السنوات ماشيًا، بل إن بعض النساء حججن سيرًا، ولقد أوقف السلطان المملوكى برقوق أوقافًا على طائفة كانت مهمتها مرافقة مواكب الحج ومعهم الجمال يحملون عليها المشاة ويخففون عليهم عناء السير.

كان الطريق البرى ومنذ الفتح الإسلامى لمصر ينطلق من شمال شرق الفسطاط عند جبل المقطم حتى إن عمرو بن العاص عندما حضرته الوفاة طلب أن يدفن فى المقطم ناحية طريق الحج حتى يحظى منهم بالدعاء له بالرحمة فى ذهابهم وعودتهم فى الموسم، والمقريزى يذكر أن المنطقة الممتدة بين باب النصر والريدانية (العباسية) قبل إنشاء القاهرة كانت فضاء لا بنيان فيه وكانت قوافل الحج تنزل بها. وبعد إنشاء القاهرة صارت الريدانية هى المحطة الأولى لتجمع الحجاج المصريين، أما المحطة الرئيسية الكبرى فأصبحت فى «بركة الحاج» شمال القاهرة بالقرب من المرج الحالية.

ومن بركة الحاج تخرج مواكب الحجاج متجهة نحو القلزم (السويس) مارة على بعض المحطات التى ينزل بها الحجاج للتزود بالمياه، أما السويس فكانت من المحطات المهمة حيث عندها ـ وقبل الانطلاق فى شبه جزيرة سيناء ـ كان أمير الحج ينظم موكبه ويوزع الحراسة، وكان هناك

بعض الحجاج الذين يفضلون أن يكملوا الرحلة عن طريق البحر. وفى شبه جزيرة سيناء كان ركب الحجاج يتخذ من الأودية والمسالك طريقًا له مارًا ببعض القرى الصغيرة، وكانت «نخل» من المحطات المهمة: لأن بها آبارًا للمياه العذبة، وقد اهتم بها سلاطين المماليك، ويمتد الطريق البرى من نخل مشرقًا صوب النقب قاطعًا وادى العريش حتى يصل إلى العقبة ـ عقبة إيلات ـ وكانت أيضًا من المحطات المهمة ليس لحجاج مصر فقط بل أيضًا لحجاج الشام. ولقد ظل الطريق البرى طوال القرون الخمسة الأولى للهجرة هو الطريق الرئيسى لموسم الحج المصرى، لكن قدوم الخطر الصليبى إلى بلاد الشام وفلسطين ووصول هذا إلى خليج العقبة شكل تهديدًا لقوافل موسم الحج وكذا قوافل الانتقال والتجارة بين مصر وبلاد الحجاز؛ وكذا بينها وبلاد الشام وهذا مادفع للاتجاه نحو الطريق البحرى عبر البحر الأحمر.

الطريق البحرى

وهو طريق البحر الأحمر؛ فعلى الشواطئ المصرية وكذا على الشواطئ الحجازية تقع مجموعة من الموانئ التى شكلت محطات ومراكز لتجمع حجاج الموسم المصرى فى الذهاب والإياب، لكن الوصول إلى موانئ البحر الأحمر على الساحل المصرى كان يتطلب من الحجاج رحلة برية أو نيلية من الفسطاط والقاهرة إلى بعض مدن الصعيد ومنها إلى الموانئ.

يبدو أن الحجاج الذين سلكوا الطريق البحرى كانوا يخرجون من الفسطاط والقاهرة مبكرًا عن حجاج الطريق البرى، لأن الوصول إلى موانئ البحر الأحمر عبر معابر الصحراء الشرقية كان يستغرق فترة طويلة وابن جبير ـ فى القرن السادس الهجرى ـ يذكر أن الرحلة من القاهرة إلى قوص فى النيل استغرقت مايقرب من ثمانية عشر يومًا ثم من قوص إلى ميناء عيذاب على البحر الأحمر مثل هذه المدة تقريبًا؛ فهذا يعنى أن حجاج الطريق البحرى كانوا يقضون مايقرب من شهر ونصف الشهر داخل مصر قبل أن يركبوا المراكب إلى بلاد الحجاز.

ومن موانئ البحر الأحمر «القصيرة»، وكانت ترتبط بقوص وقنا بطرق برية، أما ميناء عيذاب ورغم وقوعه فى أقصى الجنوب ورغم طول فترة الوصول إليه عبر الأودية الصحراوية فقد فضله بعض الحجاج المصريين لأن الرحلة البحرية منه إلى سواحل الحجاز تكون قصيرة.

وكان حجاج بلاد المغرب العربى والأندلس يفضلون الطريق البحرى ويفضلون ركوب النيل والتوقف بقرى الصعيد ومدنه والالتقاء بعلمائه خاصة فى مدينة قوص التى كانت ومنذ العصر الفاطمى تشكل مركزًا ثقافيًا مهمًا، ولذلك ومع تتابع مواسم الحج استقر بعض حجاج المغرب العربى فى قرى الصعيد ومدنه.

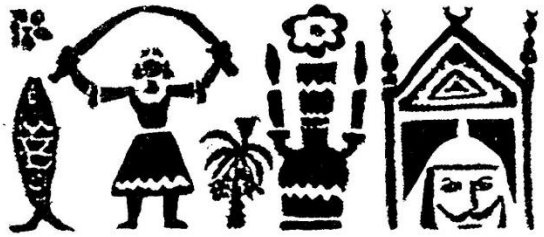
وعبر كلا الطريقين ـ البرى والبحرى ـ لم تكن رحلة الحج سهلة ميسورة آمنة، بل كثيرًا ماتعرض الحجاج للأخطار والمتاعب سواء ماكان منها بفعل الطبيعة كحرارة الجو فى المواسم الصيفية، وكذا قلة المياه فى الطريق وفى مكة، أو السيول التى كانت تحدث فى بعض السنوات فى مكة أو المدينة، أما ماكان من هذه المتاعب من فعل البشر فتمثل بشكل أساسى فى اعتداءات قطاع الطرق واللصوص الذين كانوا يسلبون الحجاج أموالهم وأمتعتهم بل قد يقتلون رجالهم ونساءهم، وكانت هذه المتاعب تلاحق الحجاج فى مصر وفى بلاد الحجاز على السواء.

ومن المؤسف أن قطاع الطرق كانوا دائمًا من أبناء القبائل العربية، وكان حجاج الطريق البحرى يتعرضون هم أيضًا لمتاعب تمثلت فى المكوس التى فرضت عليهم فى الموانئ المصرية والحجازية، كما أنهم عانوا كثيرًا من أصحاب الجمال الذين كانوا ينقلونهم من مدن الصعيد إلى الموانئ، وكذلك عانوا من أصحاب المراكب الذين لم يراعوا اتساع المراكب وقدرتها بل كان همهم هم وأصحاب الجمال كذلك جمع الأموال، وابن جبير يشير إلى أن الحجاج كانوا يدفعون مكوسًا لحكام مدن الصعيد التى يمرون بها.

ولقد عمل حكام مصر على توفير الحماية للحجاج، وكذا عملوا على تمهيد الطرق، وحفر آبار ماء.

لقد كان موسم الحج فى مصر الإسلامية يستغرق مايقرب من نصف العام، وبهذا كان يشكل ظاهرة اجتماعية مهمة؛ فهو مناسبة دينية تملأ قلوب المصريين بالسعادة، ومناسبة اجتماعية تشهد الاحتفالات والبهجة عند خروج الحجاج وعند عودتهم، أما دوران المحمل فى القاهرة فقد كان أيضًا ظاهرة اجتماعية فريدة وثرية بالفنون الشعبية التى ارتبطت بها، وكان الموسم مناسبة ثقافية أيضًا؛ حيث يلتقى الحجاج العلماء من كل البلاد ـ الذين اتخذوا من مصر معبرًا لهم إلى بلاد الحجاز، خاصة علماء المغرب العربى والأندلس ـ بعلماء مصر وشيوخها.

جولة الفنون الشعبية



عقد تحت عنوان "ظروف الحاضر وآفاق المستقبل" بمشاركة ٥٠ باحثًا عربيًا

الملتقى القومى الرابع للمأثورات الشعبية .. إشكاليات التوثيق والحماية وعلاقاتها بالتنمية

صبرى عبد الحفيظ

يُنظر إلى المأثور أو الموروث الشعبى باعتباره الكتابة الشعبية للتاريخ، ويضم بين طياته إبداعًا فكريًا مثيرًا، له الكثير من الجوانب: كالفلسفة، الأدب، الفن، العلم، التصوف، والدين. ورغم أن بعض الخبراء يرى أن ذلك المأثور الشعبى يواجه شبح الاندثار بسبب الثورة التكنولوجية، فإن القاسم الأغلب من هؤلاء الخبراء يؤكدون أن المأثور الشعبى من حيث كونه تسجيلاً دقيقًا للحياة الاجتماعية والثقافية والدينية والاقتصادية والسياسية للشعوب محفور فى ذاكرتهم، ويمتلك القدرة على التحول والتطور فى بعض الملامح والتفاصيل الأساسية من أجل البقاء، ولذلك فهو يستعصى على الفناء بفعل التطور التكنولوجى، هذا فى جوانبه غير المادية، أما ما يستحق العناية والاهتمام بدرجة أكبر فهو الموروث المادى الذى قد يواجه حقًا خطرًا محدقًا نتيجة تطور العصر الحديث.

وانطلاقًا من تلك الأهمية القصوى للمأثور الشعبى، جاء انعقاد الملتقى القومى الرابع للمأثورات الشعبية فى الفترة من ٢٦ إلى ٢٩ أكتوبر الماضى (٢٠٠٩)، وذلك بإشراف لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة برئاسة الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى. وافتتح الأستاذ على أبو شادى - أمين عام المجلس الأعلى للثقافة - فعاليات الملتقى الذى عقد تحت عنوان "المأثورات الشعبية.. ظروف الحاضر وآفاق المستقبل" وشارك فيه خمسون باحثًا من مصر والدول العربية، ودارت محاوره حول العلاقة بين الثقافة المادية وغير المادية، وكيفية الاستفادة من الوسائط التكنولوجية الحديثة فى عمليات توثيق التراث وحفظه، إضافة إلى علاقة الموروث الشعبى بالتنمية المستدامة، وكيفية الإفادة من التراث فى التنمية ومكافحة الفقر وتوفير فرص عمل.

وفى كلمته خلال الافتتاح قال الدكتور أحمد على مرسى - مقرر لجنة الفنون الشعبية - : إن الدعوة إلى جمع المأثورات لم تعد تهدف إلى جمعها فقط، بل تهدف إلى المساهمة فى عملية التنمية، معربًا عن أمله فى أن تولى الدولة اهتمامًا أكبر بمسألة التوثيق ووضع المأثور فى قواعد بيانات تعتمد على جمع منسق ومنظم يجريه مدربون يمتلكون أجهزة حديثة ومتقدمة تكنولوجيًا. وأشار إلى أن الشعوب تنبهت أخيرًا إلى أن المأثور الشعبى ضرورى فى عملية التنمية، حيث يمثل دخلاً للدولة وخيرًا يعود على منتجى هذا التراث. وحذر مرسى مما أسماه بـ"النظر باحتقار إلى المأثور باعتباره بلدى". ولفت إلى أن أى

مشروع تنموى لن ينظر إلى البعد الثقافى سيكون مصيره الفشل، كما أن إهمال التراث قد يؤدى إلى ضياع جزء كبير منه.

ومن جانبه، أكد الأستاذ على أبو شادى فى كلمته على ضرورة الحفاظ على تراث الوطن العربى مشيرًا إلى أن التراث يستحق الكثير من العناية والاهتمام لأنه خلاصة حكمة هذه الشعوب من المحيط للخليج. وأضاف أن الملتقى يأتى كمحاولة للحفاظ على الماضى بشكل عام من خلال التركيز على عمليات تسجيل التراث الشعبى وتوثيقه وحفظه، وأعرب أبو شادى عن تمنياته أن تتحول توصيات هذا الملتقى إلى واقع ملموس يهيئ النجاح المأمول للمأثورات الشعبية فى تحقيق التنمية المستدامة.

وأكدت نجيبة حداد ـ الباحثة اليمنية فى مجال التراث الشعبى ـ أن المأثور الشعبى يواجه تحديات كثيرة فى ظل التقدم التكنولوجى السريع، وأضافت خلال إلقائها كلمة الباحثين العرب فى جلسة الافتتاح أن الموروث الشعبى يمثل ذاكرة البلاد العربية التى يجب الحفاظ عليها، داعية الحكومات إلى أن توليه المزيد من الاهتمام.

التراث .. سلعة أم ثقافة؟

فى الجلسة الأولى من الملتقى حذر الدكتور محمد الجوهرى من الخطر المحدق بمستقبل التراث الشعبى فى مصر والدول العربية، وأضاف الجوهرى ـ الذى أدار الجلسة ـ أن إهمال هذا التراث يعنى الوقوع فى فخ التغريب والفرنجة على صعيد اللغة والأزياء والموسيقى وغيرها من محددات الهوية الثقافية، مشيرًا إلى أن المطلوب من عملية توثيق المأثورات الشعبية هو الصون بهدف المعرفة لا من أجل تأبيدها أو تسليعها وتحويلها إلى تحفة أو أنتيكة تصلح للعرض فى البازارات السياحية.

وعرضت الدكتورة نوال المسيرى للتحولات المحلية والاجتماعية التى عاشتها المأثورات الشعبية وكان أهمها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التى اهتمت بالعمل على تأكيد الهوية المصرية من خلال الموروث الشعبى، فأسست الدولة لجنة الفنون الشعبية فى المجلس الأعلى للثقافة ومركز الفنون الشعبية عام ١٩٥٧، والمعهد العالى للفنون الشعبية فى ١٩٨١، وفرقة رضا للفنون الشعبية، والفرقة القومية للفنون الشعبية، ووصفت المسيرى ذلك بأنه أحدث نقلة فى تدعيم المأثور الشعبى للهوية المصرية لمجتمع تخلص من الاحتلال ويبحث عن التقدم دون نبذ ماضيه المجيد.

ووفقًا للمسيرى فإن العولمة واتفاقية التجارة الحرة التى بدأ الترويج لها فى التسعينيات من القرن الماضى صارت تهدد التراث الشعبى وتسهم فى انحساره ليس فى مصر فقط؛ بل فى شتى أرجاء العالم، واعتبرت أن ذلك بالإضافة إلى التنوع الاقتصادى يدعو بقوة إلى الحفاظ على التراث الشعبى بوصفه جزءًا من الهوية المصرية. وتابعت قائلة: إن الوسائط الحديثة سهلت مهمة الحصول على المعلومات وبالتالى جمع التراث وتوثيقه، بعد أن كان البحث عن المراجع يستغرق سنوات، وصارت المعرفة متاحة للجميع، حيث لم يعد هناك ما يسمى بـ"أسرار المهنة" فمثلاً كانت أسرار الصناعات والحرف اليدوية مقصورة على أصحابها فقط، فى حين أصبح من اليسير الآن الوصول إليها من خلال شبكة الإنترنت وتصميمها باستخدام برامج الكمبيوتر.

ودعت المسيرى إلى ما أسمته بـ"تنقية التراث وتهيئته للاستخدام المعاصر" عبر حذف الألفاظ التى قد لا يتقبلها العصر الحديث واستخدام الصالح منها، مع الاهتمام بالتجارب السابقة فى مجال الاستفادة من المأثور الشعبى فى عملية التنمية.. وهناك تجارب تنموية جرت فى موقعها الأصلى مثل تنمية صناعة "التلى" فى جزيرة شندويل فى محافظة سوهاج وصناعة الخزف فى الفيوم، وهناك تجارب تنموية يستعان فيها بالخبراء من حاملى التراث ونقلهم إلى مواقع جديدة تتوافر فيها التقنيات الحديثة مثل صناعة النحاس والنجارة العربية، وتوثيق السير الشعبية ـ مثل السيرة الهلالية ونشرها عبر الإذاعة والتليفزيون، ولدينا مثال مهم فى مجال الاستفادة من التكنولوجيا الحديثة فى الصناعات التقليدية مثل صناعة الحلاوة الطحينية التى صارت حاليًا واحدة من الصناعات الحديثة المهمة وواسعة الانتشار، وفى الوقت نفسه تمثل ملمحًا خاصًا بالهوية المصرية.

وشددت المسيرى على أن كلا من الدولة والمأثورات الشعبية فى احتياج للآخر، وأوضحت أن المأثورات فى احتياج إلى مساندة الدولة المادية والمعنوية فى ظل الأزمات الاقتصادية التى تجتاح العالم فى السنوات الأخيرة، ويتمثل احتياج الدولة للمأثورات فى أن الصناعات الصغيرة والتقليدية والحرف اليدوية تعتبر أساسًا مهمًا من أساسيات التنمية الاقتصادية المستدامة ومصدرًا للدخل القومى فضلاً على أهميتها فى تدعيم الهوية المصرية ومواجهة الخطر الثقافى الأجنبى.

توحيد الجهود العربية .. مازال الحلم ممكنًا

لم يغفل الملتقى تجارب الدول العربية فى الإفادة من المأثور الشعبى فى عمليات التنمية المستدامة، وبدا ذلك واضحًا فى الجلسة الثانية التى ترأسها على عبد الله خليفة - باحث بحرينى - حيث عرضت لورقتين بخصوص التراث الشعبى فى كل من سوريا واليمن.

قدمت الدكتورة نهال النافورى - أستاذ المأثورات الشعبية فى جامعة دمشق - ورقة بحثية حملت عنوان "المأثورات الشعبية والتنمية المستدامة.. تجارب فى التنمية" ورصدت خلالها بعض التجارب فى الجمعيات الأهلية والمؤسسات الحكومية فى سوريا.. وقبل عرض ورقتها أكدت النافورى أنها تلميذة للراحل الأستاذ صفوت كمال وأنها حاصلة على درجتى الماجستير والدكتوراه من مصر. وأضافت: الدولة السورية بذلت الكثير من الجهد لحماية التراث الشعبى؛ فأنشأت متحف قصر العظم فى دمشق، وخصصت وزارة الإعلام برامج فى مجال التراث، ولعبت وزارة السياحة دورًا جيدًا فى حمايته، ومن المهم التأكيد على أن استخدام التراث فى التنمية يقتضى استقصاءً مستمرًا لمظاهر هذا التراث ووضع الخطط المثلى لكيفية استثماره لصالح المواطنين وربطه مباشرة بظروف العصر الحديث واحتياجاته.

وأثنت النافورى على مسلسل "باب الحارة" السورى الذى أعاد إحياء التراث الشعبى بتفاصيله الجميلة وحظى بمتابعة الملايين من العرب من المحيط إلى الخليج واعتبرت ذلك دليلاً على الدور المهم الذى من الممكن أن يلعبه الإعلام، خاصة الدراما فى حماية التراث الشعبى.

وتحت عنوان "التراث الشعبى فى اليمن، رصد للإنتاج الفكرى" جاءت دراسة الباحثة اليمنية نجيبة حداد التى تعد أول امرأة تعمل مديرة فى وزارة الثقافة اليمنية بمحافظة عدن. وقالت حداد: إن الثقافة الشعبية تتعرض لمخاطر متنوعة بسبب تكنولوجيا العصر الحديث، فكل منزل عربى بات لا يخلو من جهاز تليفزيون متصل بالأقمار الصناعية، وجهاز كمبيوتر متصل بشبكة الإنترنت، وصار الطفل العربى أسيرًا لهذه الأجهزة، وبالتالى أصبح يبحث خلالها عن إجابات لكل الأسئلة التى تخطر على باله بعيدًا عن الأسر م يعد الطفل يسأل أمه أو والده عن الأمور المختلفة حياته، وغاب دور الجدة التى كانت تتولى سرد القصص لحكايات التى تشكل وعى الأحفاد وتؤسس لمنظومة القيم لديهم، تلك الحكايات التى كان مصدرها الأساس هو التراث الشعبى.

وهاجمت بشدة ما وصفته بغزو أفلام الأطفال الغربية للدول العربية وقالت: بطل هذه الأفلام طفل يرتدى البنطلون الجينز ويأكل البيتزا والبرجر ويتناول المشروبات الغازية بدلاً من أن يرتدى الجلباب العربى ويتناول الحليب ويحتسى القهوة العربية مما يعمل على فقدنا للهوية العربية وتغريب أطفالنا.

واستطردت الحداد: التكنولوجيا تحارب التراث والصناعات التقليدية، فمثلاً المصانع الحديثة تنتج بعض قطع القماش التى تضم تراثًا شعبيًا سواء أكان صورًا أم رسومًا وتباع القطعة بنحو عشرين جنيهًا مصريًا فى حين إذا قام المواطن البسيط أو الحرفى بصناعة القطعة نفسها سيرتفع ثمنها إلى نحو مائة جنيه أو أكثر، لذا لابد من تطويع التكنولوجيا لخدمة التراث الشعبى. مؤكدة أن محافظات اليمن عددها ٢٢ محافظة جميعها تضم أنواعًا متنوعة من التراث الشعبى الذى فى حاجة إلى الجمع والتوثيق والاستفادة منه فى التنمية المستدامة.

ودعا الدكتور عبد الله خليفة - رئيس تحرير مجلة "المأثورات الشعبية" البحرينية - إلى توحيد الجهود الأهلية العربية لحماية الثقافة الشعبية، وقال: إذا كانت الثقافة بمعناها الشامل ليست ضمن الأولويات لكل الحكومات العربية لصالح الصحة والإسكان والتعليم والأمن، وإذا كانت الثقافة الشعبية - أو التراث الشعبى - رافدًا من روافد الثقافة العامة فلنا أن نتخيل مصيرها ومدى التجاهل والتناسى الذى تعانى منه. لذا فإن توحيد الجهود العربية فى مجال حماية التراث الشعبى أمر ليس سهلاً فى ظل عدم وجود الموارد المالية، لكنه ليس بالمستحيل أيضًا.

وفى مداخلة له، انتقد الدكتور أحمد على مرسى عدم تنفيذ توصيات المؤتمرات أو الملتقيات السابقة، وأوضح أن الملتقى الثالث أوصى بإنشاء جمعيات وطنية فى كل دولة عربية لحماية التراث لتكون هناك الجمعية الجزائرية، والقطرية، والسورية على أن يتم إنشاء اتحاد عربى يضم هذه الجمعيات فى كيان واحد، وجدد مرسى دعوته لإنشاء الجمعيات الوطنية وتعهد بأن تستضيف مصر المؤتمر التأسيسى الأول للاتحاد العربى لجمعيات حماية التراث الشعبى.

وحول علاقة الفولكلور بالمستقبل" تحدث خلال الجلسة الثانية الدكتور قاسم عبده قاسم ـ أستاذ التاريخ الاجتماعى بجامعة الزقازيق ـ وقال: إن الوسائط الجديدة التى أسفر عنها التقدم التكنولوجى مثل الإنترنت وثورة الهواتف المحمولة خلقت نوعًا من الفولكلور الخاص المرتبط بهذه الاختراعات يتخطى المحلية والإقليمية، فمثلاً تتيح غرف الدردشة عبر الإنترنت والمعروفة باسم "الشات رومز" والمنتديات ومواقع التواصل الاجتماعى مثل الفيس بوك نوعًا من الثرثرة والنميمة التقليدية والمتطورة فى الوقت نفسه.. والسؤال: هل ستلغى هذه الوسائط التكنولوجية خصوصية الفولكلور أم لا؟.. والإجابة "لا.. بالطبع".

واختلف قاسم مع بعض خبراء التراث الشعبى فى القول بأن الشفاهية تمثل حضارة فى حد ذاتها. وأوضح أن الشفاهية أداة من أدوات الحضارة ولا يمكن اعتبارها حضارة بحد ذاتها، فماذا يمكن أن تفعله الشفاهية بدون الأهرامات والمعابد الفرعونية واللوحات الجدارية والحرف التقليدية، لذلك فهى جزء من الماضى لا يموت ويحتاج إلى التطوير الدائم مع الحفظ والصون ليتواكب مع العصر الحديث، وانتهى قاسم فى حديثه إلى أن "الإنسان لن يتخلى عن إنتاجه التلقائى وهو الفولكلور الذى يمثل جذورًا تربطه بحقيقة هويته".

السيرة الشعبية .. عالم مجهول

تختلف السيرة الشعبية عن الملحمة، فالأولى تحكى قصة حياة فرد أو جماعة من بدايتها إلى نهايتها والأخيرة تسرد فترة وجيزة من حياة الفرد أو الجماعة، هكذا بدأ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى ـ الباحث فى مجال التراث الشعبى ـ ورقته البحثية "تعدد روايات مقتل الزناتى خليفة فى السيرة الهلالية" خلال الجلسة الثالثة من الملتقى القومى الرابع للمأثورات الشعبية، وتابع: مازالت السير الشعبية عالمًا مجهولاً للدارسين العرب، بل إن كثيرًا منهم لا يعرف قيمة هذا الفن الشفهى الذى أبدعته العقلية العربية".

وأضاف: تنقسم السيرة الهلالية إلى أربعة أقسام، يتفرع كل قسم منها إلى عدة قصص، وهى بصفة عامة تروى قصص البطولة والصراع مع القوى الأجنبية، وأبطال بنى هلال خرجوا من رحم الواقع باستثناء شخصية أبى زيد الهلالى أسود اللون الذى كانت حياته أسطورة، فأبوه إنسى وأمه جنية؛ لذا نجد بنيانه وتركيبه الجسدى مخالفًا لتركيب البشر الطبيعى، فجروحه وإصابته تشفى وتندمل مع طلوع الفجر وظهور الندى، وأكد الحجاجى أن الروايات اختلفت حول مقتل الزناتى خليفة: فتشير إحداها إلى أنه قتل بوضع السم فى عينيه، وتقول أخرى إن أبا زيد الهلالى ساعد دياب فى قتل الزناتى طعنًا بالسيف.. ولذلك فالأمر يحتاج إلى المزيد من الدراسة والبحث.

وحاول الدكتور خطرى عرابى ـ مدرس الأدب الشعبى بجامعة القاهرة ـ فى بحثه "عناصر الثقافة المادية فى صياغة المأثورات الشعبية.. المثل الشعبى نموذجًا" توثيق العلاقة بين عناصر الثقافة المادية والمأثور الشعبى الشفاهى لاسيما الأمثال والألغاز والأغانى، مؤكدًا أن الموروث الشعبى المادى والشفاهى كل متكامل. ونوه خلال عرض البحث فى الجلسة الثالثة بأن: "عناصر الثقافة المادية تمثل أهم مجالات التراث الشعبى؛ لأنها تعبر عن احتياجات البشر اليومية، لهذا فما يرد فى المأثور الشعبى يوضح طبيعة البيئة وأدواتها وتاريخها ومكانها، ولدينا مثال بين على ذلك وهو عادة "البصباصة" فى الواحات البحرية حيث تقام بمناسبة بلوغ الطفل عامه الأول ويتم خلالها تعليق الحلوى على جذوع النخل وتوزع على الأطفال، وينشد فيها الأهل والأحباب الأغانى الشعبية الخاصة بالميلاد، والأمثال الشعبية ترتبط بالواقع ولا تنفصل عنه، فهناك مثل يقول: "اللى فى الدست تطلعه المغرفة" فرأس المثل هو "الدست" وهو وعاء الطعام، أما ذيله فهو "المغرفة" أداة استخراج الطعام من الوعاء، والمقصود به ليس فى الإمكان أروع مما كان، فكلا من عنصرى المادة" الدست والمغرفة" عناصر مادية لها وظيفة نفعية ولها أيضًا دلائل معنوية.

أما الدكتور خالد أبو الليل ـ مدرس الأدب الشعبى بجامعة القاهرة ـ فيؤكد من خلال بحثه "المأثورات الشعبية والهوية المصرية.. هل يمكن خلق هوية مصرية من مأثوراتنا الشعبية" أننا: "نعيش أزمة هوية مصرية وعربية مبعثها أننا نواجه تيارات ثقافية مختلفة، فهناك تيار يقول: إن مصر فرعونية، وآخر يؤكد أنها عربية وثالث يقول إنها مصر الحديثة.. لكن هل يمكن الاستناد إلى المأثور الشعبى فى إعادة هوية ما من الهويات بوصفها عنصرًا فاعلاً فى بناء الشخصية؟".

ويشير أبو الليل إلى أن: ثمة علاقة تربط بين التراث المصرى على مر عصوره؛ فمثلاً أسطورة "إيزيس" قريبة الشبه من قصة "فرط الرمان" فهى تحكى قصة الزوج

المقتول ودور الزوجة الوفية فى جمع أشلائه من البلاد المختلفة وهو ما يؤكد استمرارية هذه التيمات فى القصص الشعبية المصرية. وعلى المستوى اللغوى لدينا تعبيرات شعبية قديمة مازالت تستخدم منذ عصور بعيدة حتى الآن منها جملة الختام القصصى "توتة.. توتة" و"كانى ومانى" وهما كلمتان فرعونيتان تعنيان "العسل والحلاوة"، ويبدى أبو الليل اندهاشه من عدم وجود جهة أكاديمية تتولى دراسة الأدب المصرى القديم رغم أن الحضارة المصرية القديمة ليست حضارة أحجار، بل قدمت إرثًا تراثيًا متنوعًا.

وبرهنت الدكتورة سوزان السعيد ـ الأستاذ فى معهد الفنون الشعبية ـ على أن المأثور الشعبى بشقيه المادى وغير المادى كل متكامل لا ينفصل أبدًا، مشيرة إلى أن: "الأدب الشعبى يصنف حسب اللغة، والحديث عن اللغة لا يعنى الحديث عن النحو والصرف؛ لأن اللغة أداة لنقل الفكر والمعرفة سواء من خلال الكلمة المكتوبة أو الشفاهية أو الصورة أو الرمز".

الفصل بين المادى والروحى باطل

خلال رحلة جمع التراث الشعبى وتوثيقه غالى بعض الباحثين فى الفصل بين مكوناته ما بين المادى واللامادى، ومن ثم نشأ عن ذلك تياران: الأول ينظر فى التراث من جانبه المادى والآخر يبحث فى جانبه اللامادى، ولكن بالاقتراب الرشيد من الواقع الميدانى للثقافة الشعبية يتضح أن هناك تكاملاً واضحًا ما بين المادى الملموس واللامادى، ما بين المجسد والقيمى، فكما أن المادى يحقق وجوده بواسطة مظهر مادى، يصبح المادى مصدرًا ظاهرًا لقيم ومعان معنوية.. هذا ما انتهى إليه عبد الحميد حواس ـ الباحث فى التراث الشعبى ـ فى محاضرته القيمة فى الجلسة الرابعة من جلسات الملتقى القومى الرابع للمأثورات الشعبية، وقال حواس: "إنه عندما نشأ علم الفولكلور ركز البعض فى دراساته على ما سمى بالأدب الشعبى من حيث الحكايات والحواديت والمعتقدات والعادات، واتجه فريق ثان إلى دراسة التراث الشعبى بمعناه المادى، ودرس فريق ثالث الفنون مثل الموسيقى والرقص والغناء والرسوم، وكانت الغلبة للتيار الداعى إلى التعامل مع التراث باعتباره تراثًا روحيًا فقط. ولكن مع نشأة منظمة اليونسكو تحول كثيرون إلى الانشغال بالتراث الحضارى والطبيعى والآثار والمعالم التاريخية، وكان الانتصار للتيار المادى على حساب التيار غير المادى.

وأضاف حواس فى محاضرته التى حملت عنوان "المادى وغير المادى فى الثقافة الشعبية.. رؤية عربية" أن ثقافة أية جماعة من الجماعات البشرية تعنى فى الأساس أسلوبها فى الحياة ونظرتها إلى الوجود الطبيعى والاجتماعى والروحى، وتتجلى هذه الثقافة فى مظاهر وتعبيرات وفى مسالك ومواصفات يشكل كل منها نسقًا، وتتراسل هذه الأنساق وتتكامل فيما بينها فى صورة منظومة من الرموز والعلاقات الدالة على رؤية الجماعة للعالم وقيمها فى التعامل معه. وإذا ميزنا الثقافة المادية وقلنا إنها حصيلة منجز الجماعة الشعبية من أجل حياتها، وميزنا الثقافة غير الملموسة وقلنا إنها خبرات فى ممارسة القيم والعادات والتقاليد والأعراف فهذا عزل لا يجوز، ويبدو أن النظرة العازلة جاءت استمرارًا للمفاهيم المضطربة التى التبست مع بزوغ الدراسات الشعبية بوصفها دراسة منهجية، وكان أبرز مظاهر هذا الاضطراب تحديد المصطلح الدال على هذه الدراسات وتعيين مجالها.

ووفقًا لما ورد على لسان حواس فإن: فصل عناصر التراث الشعبى وعزلها كل على حدة إنما هو فصل من أجل الدراسة كى يتمكن الدارس من فهم كل عنصر وتمييز قوانين تركيبه وتحديد وظائفه، أما فى الواقع فهناك تكامل بين اللامادى والملموس فى التراث الشعبى لأية جماعة، فالأول بمثابة الروح والآخر بمثابة الجسد وكلاهما لاينفصلان أبدًا.

واتفق الدكتور على بزى ـ الباحث فى التراث الشعبى اللبنانى ـ مع حواس فيما ذهب إليه، وأضاف: أرى أن دعوة اليونسكو للفصل بين المادى واللاملموس والانتصار للمادى غير بريئة؛ ذلك لأن الحضارة الغربية قامت على الفصل ما بين المادى والروحى، وهناك علماء غربيون تنبهوا إلى أن هذا الفصل باطل، مشيرًا إلى وجود تناغم ما بين العادات والتقاليد والسكان والمكان والجو العام والبيئة ككل فى التراث الشعبى.

وانتقد الدكتور أحمد على مرسى الدوران حول المفاهيم القديمة، ودعا إلى خلق مفاهيم جديدة من خلال العمل الميدانى فى الثقافة الشعبية، وقال: نحن نعيش على مجموعة من المفاهيم فى المأثورات الشعبية نلوكها دائمًا فى مؤتمراتنا رغم أننا لا نتفق على ٥١٪ منها.

الدولة والجمعيات الأهلية.. معًا لتوثيق التراث

تعد عملية توثيق التراث الشعبى وحفظه واحدة من أصعب المجهودات التى يقوم بها المشتغلون فى هذا المجال، سواء وأعقدها على المستوى الحكومى الرسمى أو الجمعيات الأهلية والنشاطات الفردية، ولم يهمل الملتقى هذه الناحية، إذ تم تخصيص جلسة لعرض التجارب المختلفة فى مجال التوثيق والحفظ، وبدأت بعرض الدكتور عبد الحميد بورايو ـ أستاذ التراث الشعبى فى جامعة الجزائر ـ لتجارب جمع الأمثال الشعبية وتوثيقها فى الجزائر وقال: بدأت العملية منذ عهد الاحتلال الفرنسى كمحاولة لفهم اللغة الدارجة للجزائريين، وتم وضع عدة كتب باللغة الفرنسية، وكان أبرز المهتمين بهذا العمل: المستشرقون إلى جانب علاوى بن يحيى، وكان ذلك فى القرن التاسع عشر، ثم جاءت المرحلة التالية وقادها محمد بن أبى شنب الذى اهتم بالعادات والتقاليد والصناعات اليدوية، ووضع كتابًا للأمثال الشعبية فى الجزائر والمغرب، وهو نموذج متفرد من الكتب المماثلة، حيث قام بجمع الأمثال وتصنيفها وترجمتها وبيان الأماكن التى قيلت فيها، مع ذكر ما يوازيها من الأمثال الشعبية فى مصر وسوريا ولبنان ودول الجزيرة العربية، وشرحها وذكر ما يؤكدها من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، وحرص على ألا تزيد كلمات المثل على أربع كلمات فقط ووضع هذا الكتاب فى الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩٠٧ فى عدة أجزاء متتابعة. وعرض بورايو لتجربة أخرى للكاتب والروائى الجزائرى عبد الحميد بن لوجا حيث وضع مصنفًا جمع فيه الأمثال الجزائرية وأورد فيه مضرب المثل والسياق الذى يقال فيه، ومدلوله الأخلاقى والاجتماعى، والأشعار التى وردت فيه، وشرحًا لغوى له.

وقدم المهندس أيمن خورى ـ نائب رئيس مركز التوثيق الحضارى والطبيعى ومدير برنامج توثيق التراث الشعبى فى مكتبة الإسكندرية ـ لتجربة المركز فى جمع التراث وتوثيقه وأرشفته باستخدام التكنولوجيا الحديثة، وأوضح أن: برنامج توثيق التراث الشعبى وضع أول قاعدة بيانات متخصصة فى المأثورات الشعبية فى العالم العربى، لافتًا إلى أن: "المركز يعمل حاليًا فى مشروع توثيق الحرف اليدوية فى القاهرة الفاطمية من خلال العمل الميدانى والمعايشة اليومية مع الصناع والحرفيين، ويهتم المشروع بالمحافظات الحدودية. ونعتمد فى عمليات الجمع والتوثيق على شباب ينتمون إلى هذه المناطق والمحافظات حيث يتم تدريبهم على ذلك، وبذلك نحقق هدفين: الأول توثيق التراث، والآخر توفير فرص عمل للشباب".

وأكد خورى أن هناك تعاونًا مشتركًا ما بين مركز التوثيق الحضارى والجهات المهتمة بالتراث الشعبى فى الداخل والخارج. وتابع قائلاً: لدينا مشروع أرشيف رقمى عربى موحد بالتعاون مع المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة "الأليكسو" إضافة إلى مشروع ذاكرة العالم العربى ويشتمل على جمع كل ما يخص التراث العربى وتوثيقه سواء الأدب الشعبى أو المعمارى أو الموسيقى أو الأمثال، فضلاً على أنه سيتم إطلاق بوابة إلكترونية للتراث الشعبى العربى، ليتمكن المثقف العربى من الحصول على أية معلومة فى هذا المجال فى سهولة ويسر. وفجر خورى مفاجأة أثارت اعتراض غالبية الباحثين المشاركين فى الجلسة بإعلانه أن مركز التوثيق الحضارى يسعى إلى إشراك شركات القطاع الخاص فى عمليات جمع التراث الشعبى وتوثيقه، مشيرًا إلى أن العناصر المنتمية إلى هذه الشركات سوف تعمل تحت إشراف خبراء من المركز، وسيكون التعاون فى مجال توثيق التراث الشفاهى.

مركز الجازية للثقافة والفنون والتنمية كيان إلكترونى، موجود فقط على شبكة المعلومات العالمية "الإنترنت" ومع ذلك استطاع منشئوه والمنتمون إليه إنجاز الكثير من مشروعات رصد وتوثيق التراث الشعبى على المستويين المحلى والعربى من خلال جهود فردية ومبادرات شخصية وتطوعيًا لمجموعة من الشباب، وعرض هذه التجربة محمد حسن عبد الحافظ ـ المدرس المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية ـ وقال: من أهم المشروعات التى أنجزها المركز هى إنشاء موقع إلكترونى معنى بالفولكلور بعنوان "أبيدوس" بمبادرة شخصية من الباحثين أحمد توفيق وعبد الحكم سليمان، وهناك مبادرة من مجموعة من الشباب المصرى والمغربى لتوثيق تاريخ التصوف بين مصر وبلاد المغرب، إضافة إلى مشروع آخر لرصد تطور اللغة العامية المصرية من خلال المخطوطات وبمبادرة شخصية أيضًا من أحد الشباب"، ولفت عبد الحافظ إلى أن: المركز استلهم اسمه من شخصية "الجازية" إحدى شخصيات السيرة الهلالية مما يؤكد اهتمامنا بالقيمة الرمزية والجمالية فى التراث الشعبى.

وشدد عبد الحافظ على أهمية "الجمع الميدانى المنهجى للمادة الشعبية"، مع ضرورة أن تقوم هذه العملية على أساس الجمع والحفظ والاستدعاء عن طريق نظام كودى

رقمى. وأشار إلى أن الوسائط المتعددة لعبت دورًا مهمًا فى توثيق المأثورات الشعبية بداية من التسجيل الصوتى مرورًا بتدوينها كتابيًا، وانتهاء بتصويرها أدائيًا بالفيديو والفوتوغرافيا.

وطالب الدكتور أسعد نديم ـ أستاذ التراث الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية ـ الذى أدار الجلسة بضرورة توحيد الجهود التوثيقية وتضافرها من أجل الحفاظ على المأثورات الشعبية.

التكنولوجيا فى خدمة التراث

ومازال الحديث موصولاً حول توثيق المأثورات الشعبية، ولكن من زاوية جديدة وهى استخدام التقنيات والوسائط التكنولوجية الحديثة فى تلك العملية، وعرض مجموعة من الباحثين خلال الجلسة السادسة لتجاربهم فى استخدام شبكة الإنترنت، وقال إبراهيم حلمى فى بحثه "مواقع الفولكلور على شبكة الإنترنت.. تجارب فى توثيق المأثورات" إن المواقع المهتمة بالفولكلور تنقسم إلى قسمين رئيسيين من حيث الخصائص النوعية والخصائص الكيفية مشيرًا إلى أن هذه المواقع تتميز بالجاذبية والاستعانة بالصور والرسومات التوضيحية، وأكد أن غالبية المتاحف والجهات والجمعيات المهتمة بالمأثورات الشعبية تمتلك مواقع إلكترونية.

أما الدكتورة نيفين محمد خليل ـ المدرس بأكاديمية الفنون ـ فقالت: إن المأثورات الشعبية بمختلف أنواعها وأشكالها مرآة صادقة تعكس ثقافة وهوية أى مجتمع ومعلم رئيسى من معالم شخصية أية أمة، لافتة إلى أن التكنولوجيا الرقمية أسهمت فى توثيق التراث بالطرق السمعية والبصرية، وساعدت على توفير المعلومات حول الثقافات الأخرى كافة.

«نحن فى حاجة للتعرف على المناهج والأساليب المتطورة فى جمع المقتنى الشعبى وتوثيقه، وإعداد خطط ومشاريع كبرى للتعرف على تقنيات الجمع والتوثيق التى أصبحت علمًا»، إنها دعوة يوجهها الدكتور مصطفى جاد ـ الأستاذ المساعد فى معهد الفنون الشعبية ـ وقال: "إن عمليات جمع الثقافة المادية لمتاحف الفولكلور شهدت تطورًا كبيرًا فى السنوات الأخيرة، وينبغى أن تتمتع هذه المتاحف بعناصر جاذبة للجمهور لأنها ليست مخصصة للباحثين والدارسين فقط، ولابد أن يتفاعل الجمهور مع المقتنى المتحفى بعيدًا عن وضعه فى صناديق مقفلة".

مع مرور الزمن تعددت وتطورت الوسائل التكنولوجية فى توثيق الفن الحركى والرقص الشعبى ـ وحسبما يقول سمير جابر خبير الفن الحركى والرقص الشعبى ـ فكانت المشاهدة فى البداية هى الوسيط التوثيقى حيث اعتمدت على تدوين رياضى للحركات والرقصات الشعبية ثم تطورت إلى المشاهدة مع المشاركة حتى جاء الوسيط الثالث الذى يتمثل فى التصوير السينمائى والفيديو، ومن ثم تأتى مرحلة التحليل والتصنيف وهما أهم مراحل التوثيق، وأضاف جابر أن عملية التحليل تتطلب فرز "الموتيفات الحركية" الأمر الذى يتطلب وسيطًا رابعًا هو التدوين على طريقة "لابان" خاصة أن تحليل الحركة يحتاج إلى لغة لها أبجديتها الخاصة.

ويعرب الباحث حسام محسب عن دهشته لعدم وجود مدرسة فكرية خاصة بالرقص الشعبى المصرى، وتابع قائلاً خلال عرض بحثه "الوسائط الحديثة ودورها فى توثيق الرقص والألعاب الشعبية"، إن المشكلة تكمن فى مجال التوثيق فى إيجاد مصطلح حركى يتوافق مع الأداء الحركى بعيدًا عن المصطلحات التقليدية لعلم الرقص، ولذا يجب توحيد المصطلح الحركى.

جهود الدولة فى التوثيق

وفى الجلسة السابعة، أثنى عز الدين نجيب الباحث فى التراث الشعبى على جهود الدولة فى جمع التراث وتوثيقه والحفاظ عليه، وقال إن: مصر شهدت عقب ثورة ١٩٥٢ بعض المحاولات الجنينية لتوثيق التراث مع إنشاء مصلحة الفنون وفرقة "يا ليل يا عين" ضمن مشروع نهضوى شامل تبنته الثورة، وتلى ذلك إنشاء مركز الفنون الشعبية عام ١٩٥٧، ثم كانت تجربة المركز ووزارة الثقافة فى توثيق فنون أهالى النوبة وشارك فيها عشرات الباحثين والفنانين التشكيليين والمعماريين والكتاب والشعراء، وأسفرت عن كم هائل من المأثورات المادية والشفاهية، ونشر عدد كبير من الدراسات عن التراث النوبى، وتمت إضافتها إلى مجموعة المركز فى المقتنيات التى عرضت متحفيًا بمبنى وكالة الغورى بالأزهر، لكن كل ذلك اختفى بعد إخلاء وكالة الغورى عام ٢٠٠٠ من أقسام الحرف التقليدية وتخزين المعروضات فى أحد المبانى التابعة لوزارة الثقافة فى مدينة ١٥ مايو بشكل غير مدروس".

واستعرض نجيب موسوعة الحرف التقليدية لجمعية أصالة قائلاً: "الجزء الأول يضم أربع حرف قاهرية فى

الأساس وكان التمويل من مؤسسة أغاخان الثقافية، ومن هذه الحرف: الخرط الخشبى للمشربية، التطعيم بالصدف والعظام، الخيامية، والمصاغ الشعبى، واعتمد التنفيذ على مجموعة محاور كان من بينها النشأة والتطور التاريخى للحرفة، والحرفة بين العقيدة والمنفعة، والركائز الثقافية، والخامات والأدوات المستخدمة والمراحل التقنية، ثم كشاف المصطلحات، وعمل كهذا يتيح للإنسان القدرة على إحياء أية حرفة فى أى وقت ولو بعد مئات السنين. وواصل القول: كان الجزء الثانى من الموسوعة بتمويل من صندوق التنمية الثقافية، وخصص للحرف التالية: الفخار، الخزف، الزجاج بنوعيه المنفوخ والمعشق، والنسيج أو الأزياء الشعبية. وفى يناير ٢٠٠٩ صدر الجزء الثالث وكان بعنوان "العمارة الشعبية فى مصر". أما الجزء الرابع فهو حاليًا فى المطبعة وسيصدر قريبًا، ويهتم بالحرف المرتبطة بمنتجات النخيل كالخوص والجريد والليف فى مصر، وتعكف جمعية أصالة على إعداد الجزء الخامس وسيتركز حول الحرف والمشغولات المعدنية مثل الحديد والفضة والذهب، وأمل أن تصل الموسوعة إلى ثمانية أجزاء لتغطية الحرف التقليدية التى تستحق التوثيق".

وركز الباحث حنا نعيم حنا حديثه حول "استخدام الصورة الخطية فى دراسة نول النسيج اليدوى" وقال: رغم كونها من الناحية التاريخية أقدم وسائل حفظ المادة العلمية ودراستها فإنها تعد أهم ركائز العلوم الهندسية التى تعتمد على الهندسة الوصفية والقرائية ومبادئ الهندسة الإسقاطية. وحذر نعيم من اندثار صناعة السجاد بطريقة النول بسبب عدم توثيقها.

وسلطت الباحثة إيمان مصطفى عبد الحميد الأضواء على حرفة "العقادة" من خلال بحثها "استلهام تقنيات العقادة الزخرفية فى صياغات فنية جديدة"، وقالت: إن حرفة العقادة أصيلة وضاربة بجذورها فى عمق الثقافة الشعبية المصرية، وهى فن قائم على العقد والبرم والنسج للخيوط القطنية والحريرية لإنتاج مشغولات زخرفية متنوعة، ويمكن تقسيمها إلى نوعين، الأول: العقادة البلدية التى تقوم على صناعة القيطان والشريط والزرار وهى مكملة لصناعة الملابس الشعبية مثل الصديرى والجلباب والعباءة، والثانى هو العقادة الإفرنجية وهى المشغولات الزخرفية المكملة للمفروشات والستائر والديكورات عمومًا من شرابات وفرنشات وأشرطة زخرفية. ودعت إيمان إلى ضرورة استثمار العقادة بشكل معاصر مما يؤدى إلى تطورها والحفاظ عليها من الاندثار.

وحسب وجهة نظر الدكتور مصطفى الرزاز ـ الفنان التشكيلى ـ فإن إحياء التراث يسهم فى ترسيخ روح الوطنية والانتماء داخل المواطنين، وضرب مثالاً على ذلك بـ "تلميذة مصرية تقيم فى الولايات المتحدة الأمريكية، فوجئت بأن أستاذتها الأمريكية ترسم خريطة مصر وتصفها بأنها دولة بها رمال وجمال وخيام، مما دفع التلميذة إلى جمع أكبر عدد من الصور التى تعبر عن روح التحديث والتطوير إضافة إلى الحرف اليدوية والآثار القديمة وتقدمها للمعلمة التى قررت تنظيم يوم دراسى عن مصر عُرِض فيه بعض من الفنون والمقتنيات المصرية، وفوجئت التلميذة فى نهاية اليوم بزميلة تقول لها: "أنت محظوظة لأنك مصرية، ليتنا مصريات" وشعرت الفتاة بالفخر والاعتزاز بمصريتها. ولفت الرزاز إلى أن مصر تشهد حاليًا اختلالاً فى الأذواق، فالبدويات والنوبيات يرفض منتجاتهن وتراثهن بدعوى أنها تعبر عن القديم والمتخلف فى حين أن سيدات المجتمع الراقى من الأثرياء والدبلوماسيات يقبلن على كل هذه المنتجات باعتبارها تعبيرًا عن الأصالة والعراقة.

توصيات الملتقى

ـ الإفادة من تجارب الدول المختلفة فى الحفاظ على مأثوراتها وصونها وتوثيقها، خاصة التجربة اليابانية الخاصة بالكنوز البشرية الحية، والتى بدأتها اليابان بعد الحرب العالمية الثانية للحفاظ على مبدعى المأثورات بجميع أشكالها.

ـ أن تخصص الدول جوائز للمبدعين الشعبيين أسوة بما تخصصه لغيرهم من المبدعين فى الشعر والرواية والفنون الجميلة... إلخ، ومناشدة المجلس الأعلى للثقافة فى مصر أن تشمل جوائز الدولة التى يقدمها المجلس فى فروع الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية جوائز للإبداع الشعبى.

ـ نظرًا للدور المتنامى للجمعيات الأهلية، فإن الملتقى يوصى بإنشاء جمعيات غير حكومية فى كل أقطار الوطن العربى تعمل على صون المأثورات الشعبية وتنميتها على أسس علمية ورعاية أصحاب هذه المأثورات، وتتكامل جهودها مع الجهود الرسمية فى هذا المجال، تمهيدًا لإنشاء اتحاد عربى لهذه الجمعيات.

ـ إقامة الملتقى كل عامين فى أحد الأقطار العربية، على أن يتحدد محور كل ملتقى وفق استراتيجية مسبقة ضمانًا لتغطية المسائل والقضايا الأساسية.

- إنشاء المواقع الإلكترونية الخاصة بالمأثورات الشعبية لكل قطر، تسهيلاً للتواصل وتبادل الخبرات بين المبدعين والعاملين فى هذا المجال، وتوطئة لإقامة شبكة عربية مشتركة.

- ضرورة الاهتمام بالحرف والصناعات التقليدية، جمعًا وتوثيقًا وتنمية، باعتبارها تمثل هوية ثقافية ينبغى تأكيدها من ناحية، وباعتبارها يمكن أن تمثل مصدرًا مهمًا من مصادر الدخل القومى، والدخل الفردى لأصحابها.

- التذكير المستمر بضرورة إيلاء المأثر الشعبى الفلسطينى عناية مستمرة تجعل جمعه وتوثيقه وصونه ضرورة إنسانية وطنية قومية، نظرًا لما تعرض له هذا المأثور - ويتعرض - من استلاب وانتهاب لا يتوقف.

- ضرورة الإسراع بإصدار القوانين التفصيلية الخاصة بحماية الملكية الفكرية للمأثورات الشعبية فى إطار القوانين العامة للملكية الفكرية المعمول بها فى كل دولة، والتى تحمى حق المؤلف والحقوق المجاورة.

عادات وتقاليد نوبية شعبية اندثرت !

عبد الرحمن عوض

لاشك أن بعض العادات والتقاليد الشعبية تعيش لدى بعض الأمم والشعوب البعيدة عن مناطق التأثير والتأثر الحضارى، فالنوبة القديمة ٣٥٠ كم، كانت حتى ١٩٦٤م بمثابة حضّانة للتراث الشعبى ومحمية طبيعية للعادات والتقاليد رغم أنها كانت معبرًا كبيرًا للمسافرين من الجنوب والشرق والغرب وملتقى للطرق البرية والنهرية، فإنها استطاعت الاحتفاظ بمعظم عاداتها وتقاليدها رغم هذه العوامل الطبيعية الرحيمة بها جغرافيًا ! ولعل السر فى ذلك الاحتفاظ بالتراث الشعبى أطول فترة ممكنة أن إقامة الغرباء كانت لا تتعدّى ١٪ من سكانها وأن طبيعة البشر وحياتهم اليومية الهادئة جعلت مجموعة كبيرة من العادات والتقاليد الشعبية تترسّخ فى الوجدان الشعبى والذاكرة الجماعية حتى أصبحت حياة. لقد اندثرت معظم هذه العادات والتقاليد النوبية الشعبية فى خلال الجيل الماضى (الجيل ٣٣ سنة منذ ١٩٧٥م)، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) فى الأفراح:

١ ـ ذهاب العريس إلى النيل قبل الزفاف وبعده ـ وكذلك العروس ـ فى موكب جماعى من الأقارب والأصدقاء. ولعل هذه العادة موجودة عند قلة نادرة جدًا من النوبيين فى الوقت الحاضر، ربما لبعد النيل الآن عن بعض القرى النوبية الجديدة.

٢ ـ ركوب الجمل وطواف العريس به لدعوة الأهل والأصدقاء فى القرى المجاورة، حيث يطوف العريس للدعوة للفرح فى موكب صغير يضم «وزيره» وهو شاب أصغر منه سنًا أو أحد أصدقائه أو أقربائه « الدُّشَى»، وكان العريس يخرج فى أبهى زينة بالجلباب والعمامة واللاسة الحرير والسيف على كتفه والسوط «الكرباج» فى يساره وزغاريد النساء تقابله وبشارة الرجال تحوطه: أبْشرْ بالخير..

وخروج العريس من منزله للدعوة له غناء شعبى يشيد بخروجه وصفاته ويتوّج كملك أو سلطان!

٣ ـ قطع الرَحط، حيث كانت العروس ليلة الدّخلة ترتدى الرحط وهو قماش حريرى مربوط ربطًا محكمًا وسطها ليغطّى لباسها الداخلى، ويبدو أن الرهط أو الرحط كان لإظهار مقدرة العريس العقلية والبدنية لقطع هذا الرحط المحكم حول عفّتها، وقد حدثت مآس إنسانية من قطع الرحط هذا فى الجيل الماضى، حيث كانت العصبية تأخذ بعض العرسان فيقوم بقطع الرحط بمدية أو سكين أو مقص وقد أصيبت بعض العرائس إصابات بالغة من هذه المباراة الخفية ليلة الدّخلة! وقطع الرحط مازال موجودًا فى

القرى السودانية النائية حتى الآن، لكن بدرجة أقل من الماضى.

٤ ـ بَخُّ اللبن، وفيها «يبخ» العريس عروسه باللبن فى الصباحية تيمنًا بحياة سعيدة!

٥ ـ طقوس النقوط، حيث كان المنادى ينادى عندما يدفع أحد الأهالى أو أقارب العريس نقوطه: خلف الله وخُلاف الخير.. فلان بن فلان نقّط العريس ١٠٠٠ جنيه (وهى ١٠ قروش فى الأصل مثلا!) وترتفع حدة صوته عند نقوط والد العريس أو أعمامه أو أخواله، حيث كان نقوطهم هو الأكبر قيمة مالية.

(ب) فى الولادة:

١ ـ تجمّع النساء والجيران عند السيدة الحامل قبيل ولادتها بأسبوع مثلاً ومساعدتها بواسطة الداية للولادة بيسر وسهولة حيث تقوم سيدتان بإمساك ذراعى الحامل من تحت الإبطين لمساعدتها فى المشى فى الحوش وهذه العملية تعد رياضة بدنية وتهيئة نفسية للولادة اليسيرة. تدعوان الله تعالى بأن يخلّصها بالسلامة ويرزقها الذرية الصالحة. ولا تدخل الحائض على الحامل والوالدة والنفساء.

٢ ـ المشاهرة ، وهى أن تخرج الحامل أو النفساء من داخل المنزل خطوتين مثلا خارج عتبة السكن ليدخل الشخص الذى يريد زيارتها سواء أكان رجلا أو أنثى حتى لاتصاب المرأة بالعقم! وخاصة من كان فى السوق أو رأى سمكًا أو رأى جنازة أو زار المقابر أو سار فى طريقها. وهى من أكبر العادات والتقاليد التى تمسّكت بها النوبة حتى الآن.

٣ ـ طعام «الهريدة» للنفساء ، والهريدة بلح مطبوخ فى النار «دقًا» حتى يصبح مثل المربّى، تأكله النفساء ليقوّيها غذائيًا، ويوزع منه على الضيوف والزائرين والأطفال والكبار رجالاً ونساء. وهو مرتبط بالنفساء ولا يصنع إلاّ من البلح. وقد اندثر الآن إلاّ عند قلة قليلة جداً فى القرى النوبية وبعض أهالى المدن الذين نزحوا من النوبة القديمة.

(ج) فى الملابس:

١ ـ الشُقّة، وهى أشبه بالثوب السودانى لكنه أبيض خالص البياض وأكثر شفافية وأرخص فى السعر. وهى تلائم الجو الحار حيث يعكس الأبيض حرارة الشمس اللافحة. وكنت قد رأيت منذ عدة أعوام عدة سيدة كنزية كبيرة فى السن ترتدى «الشقّة» وهى على محطة القطار بالجيزة فى بادرة لافتة للنظر نادرة!

والشقة البيضاء هو لباس الكنزيات المميّز، والأسود لباس العرب من بنى عقيل (العقيلات)، والجرجار لباس الفديجة.

٢ ـ الطاقية الملونة، التى كانت تحمى الرأس من شدة الحرارة، مشغولة باليد بألوان زاهية تتبارى الفتيات فى صناعتها لخطبائهن وعرسانهن وأزواجهن وآبائهن وإخوانهن!، وقد كانت تزيّن إما بطيور أو نخيل أو رسومات هندسية بسيطة من هرم مفرّغ أو مثلثات صغيرة.. إلخ. وهى تختلف فى ألوانها من منطقة إلى أخرى.

٣ ـ الصديرى المشغول بالحرير، حيث كان يلبس تحت العراقى والجلباب، كان الصديرى يتميز بعراويه الكثيرة من أعلى إلى أسفل وبجيبين كبيرين، أحدهما لحفظ «الجزلان» (المحفظة الجلد) والآخر لساعة الجيب عند الأثرياء فى السفر. وكان هناك صديرى مخصص للسفر به إلى المدن الكبرى كالقاهرة وغيرها، وصديرى مخصّص فى الحل والظعن والإقامة بالقرية وآخر مخصص للسفر داخل النوبة القديمة للقرى المجاورة. والصديرى يجلب حتى الآن من الصعيد ولايزال موجوداً بوصفه منتجًا شعبيًا لكنه قلّ استخدامه إلاّ عند أصحاب الجلابيب. ويرتديه البعض الآن للحذر من السرقة. وهو عملى جداً فيما عدا عراويه التى تأكل الوقت!

٤ ـ الجلباب المخطط الحريرى للأطفال، والسروال الواسع الكبير الذى يشبه سراويل صيادى الأسماك وسراويل أبناء الشام المأخوذة عن الأتراك أو العكس صحيح. ومن الملابس المنقرضة «العرّاقى» أى ممتص العرق الغزير الذى كان يرتديه المراكبية والمزارعون (تربال) (قوربتّى) وهو كحلى اللون غليظ دون ياقة وبأكمام واسعة ويطول تحت الركبتين بشبر (٢٥ سم)، والعراقى الصينى الآن شفاف ويتبارى الرجال والشباب خاصة فى الأفراح فى إظهار بياضه وغلو ثمنه ودقّة كوائه!

(د) متفرقات:

١ ـ الشّلوخ (الفصد) أو العلاط، وقد اندثرت هذه العادة منذ الخمسينيات، وكانت هذه العادة موجودة عند بعض النساء وبعض الرجال وهى عادة مجلوبة من السودان وليست أصلية فى النوبة. وآخر رجل مشلخ مات بقريتى وهو عثمان أبو سار منذ عشر سنوات وآخر امرأة رقية خليل فى ١٩٨٥م. وقد كانت بعض الأسر تلجأ إلى تفصيد أطفالها المصابين ببعض أمراض العيون من غزارة العمص أو كثرة آلام العيون من أمراض بسيطة مثل التهاب

العيون أو احمرارها أو نزول الدموع بكثرة.. إلخ حتى عهد قريب حيث كانت تقوم سيدة مدربة أو رجل مدّرب بفصد جوانب الطفل ما بين الأذن والعين عند منطقة تجويف العين (ناضريه) بعلامة صغيرة تشبه الرقم ١١ يمنة ويسرة فى دقة ومهارة بالموسى.

٢ ـ التفلية، حيث تقوم سيدة ذات مهارة فى تفلية شعر إحداهن، فتلتقط القمل والصئبان فى مهارة: حيث تتبع القملة السوداء فى الشعر الأسود والأبيض والصئبان البيضاء فى الشعر الأبيض والأسود!. فتقتل القملة (كيد) بظفر إبهامها الأيمن على ظفر إبهامها الأيسر محدثة «طرقعة» حتى تصدّقها السيدة المفلاّة، وتضحك به على الأطفال الذين يلحّون على التفلية حتى يناموا بعد هذه الدغدغة!

والتفلية تسمى فى الكترية (بكّيه أى بكُّ دم القمل أو إسالته وإراقته!) وكانت النساء يستخدمن المشط الخشبى فى التمشيط والتفلية، وهو مشط شبه مربّع له أسنان من أعلى وأسفل لايزال موجوداً فى المناطق الشعبية. ينزل القمل والصئبان على قماش أبيض.

ولاتزال التفلية موجودة لكن على استحياء داخل الغرف المغلقة والأحواش المحصنة!

٣ ـ وضع جريدة خضراء على المقبرة ، واحدة عند الرأس وواحدة عند القدمين، وقد اندثرت هذه العادة، وهى أصلاً من السّنّة النبوية الشريفة التى قام بها النبى صلى الله عليه وسلم حينما مر على قبرين وصاحبيهما يعذبان، الأول كان لا يستر نفسه عند التبول والثانى كان يمشى بالنميمة بين الناس فأمر الرسول صلى الله عليه وسلم بقطع جريدة النخل نصفين ووضعها عند رأس القبر. وقد كانت هذه السنّه النبوية الشريفة موجودة حتى عهد قريب.

٤ ـ إرخاء طرف العمامة عند الوفاة على الجانب الأيسر لأقارب المتوفّى خاصة أقرب الأقربين. وهى موجودة عند الجيل القديم من كبار السن وعند فقد عزيز فى موت مفاجئ دون مرض مثلاً. وقد انقرضت عادة ربط الوسط بالعمامة كحزام عند فقد عزيز. ويكاد ينقرض الآن «العديد» وهى مناحة شعرية تعدد مناقب المتوفى من الجنسين.

٥ ـ قراءة الأطفال على الحصى والترديد: لا إله إلاّ الله مائة مرة على الحصاة الواحدة لنحو جوال من الحصى توزع على الأطفال الجالسين للقراءة تحت إشراف شيخ الكتاب. وتوضع هذه الحصوات على القبر فى مجرى صغير من الرأس إلى القدم لتخفف عنه العذاب فى القبر، وكانت القراءة من صباح الجمعة حتى الصلاة دون كلل أو ملل. ويعطى الأطفال مقابل ذلك البلح أو البليلة أو غيرها «كرامة» للمتوفّى.

٦ ـ وضع الخنجر فى الذراع للرجال والعريس تحت الملابس. وقد انقرضت هذه العادة وهى عادة مجلوبة من العبابدة البشارية مع رقص السيف والدّرقة.

٧ ـ دق الشفايف عند البنات، حيث تقوم سيدة مدربة بوخز الشفة السفلى من فم الفتاة بإبرة جديدة حتى تحبس الدم وتتركها أيام عدة تقوم فيها بالعلاج حتى تتحول الشفاه إلى لون أسود للزينة خاصة عند صاحبات البشرة البيضاء ذوات الشفة المكتنزة المحببة!

٨ ـ الخزام فى الأنف عند الفتيات والنساء، وهى قطعة من الذهب تدخل أنف الفتاة للزينة. عادت هذه العادة الآن فى معظم أنحاء العالم بإكسسوار ملوّن!

٩ ـ خرْم أذن الطفل الذى يموت إخوة له من قبل بصفة متكررة ووضع قطعة من الفضة فى طرف لحمة الأذن من أعلى أشبه بالدبلة (فدوةً أى فداءً له).

١٠ ـ الاتجاه نحو الشمس عند رمى السن اللبنية التالفة للطفل وتمنياته باستبدالها بواحدة أخرى بالقول: خذ سن الحمار واعطينى سن الغزال!

١١ ـ وضع الشعر الحلوق فى جُحر بين ثنايا المنزل الطينى الحجرى عند الأطفال مع الظن بأن يتحول هذا الشعر «المجزوز» إلى بيضة نأكلها كما كان الأجداد يخبروننا عند كل حلاقة للشعر بالموسى.

١٢ ـ التشاؤم برفّ العين أو اهتزاز الجفن الأعلى أو الأسفل مرات عدة فى اليوم الواحد خاصة عند النساء. وضربان إحدى القدمين نذير شؤم عند البعض. وقد اندثرت هذه العادة إلاّ عند كبار السن من النساء.

١٣ ـ وضع قطع من الذهب للطفلة عند الختان للإناث والطهارة للذكور، ووضع تميمة لكل واحد منهما درءاً للحسد ووقاية من العين.

١٤ ـ التبرك بالشهر العربى الجديد، حيث تخرج النساء بالدعاء لكل أقاربهن وأبنائهن بالقول: هلّ هلالك شهر مبارك. مع التمنيات والدعوات الصالحة عند رؤية الهلال فى أول ميلاده وظهوره فى السماء الصافية.

هذا غيض من فيض العادات والتقاليد النوبية الشعبية مارستها وشاهدتها عن قرب شهادة نافية للجهالة!

الاستلهام الدرامى للتراث الشعبى فى مسرح رأفت الدويرى

عبد الغنى داود

نوقشت فى المعهد العالى للنقد الفنى رسالة دكتوراه بعنوان "الاستلهام الدرامى للتراث الشعبى فى مسرح رأفت الدويرى" والتى قدمتها (شيرين جلال) المدرس بكلية التربية النوعية جامعة طنطا، تحت إشراف الدكتور أحمد بدوى عميد معهد النقد الفنى، وشارك فى المناقشة الكاتب المسرحى جمال عبد المقصود، والدكتور حسان بدوى الأستاذ بكلية الآداب جامعة الزقازيق، وبعد المناقشة حصلت الباحثة على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف والتوصية بنشرها..

وقد حاولت الباحثة التعرف على (البنية الدرامية والتقنيات الفنية) فى الأشكال والمضامين المستلهمة من التراث الشعبى بشكل عام وفى مسرحيات رأفت الدويرى بشكل خاص، وذلك من خلال تحليل مضمون ونقد (عينة) من نصوصه المسرحية، وقد اعترض د. حسان بدوى على مصطلح (العينة) لأنه مصطلح غير أكاديمى، وذلك لأن الرسائل العلمية لاتقوم فقط على (العينة) بل تقوم على الدراسة الشاملة. وطرحت الباحثة فى رسالتها عدداً من الأسئلة التى حاولت الإجابة عنها حول التراث الشعبى - الذى يُعد جانبًا جوهريًا من جوانب الشخصية العربية - وتوظيف ذلك التراث فى معالجة درامية تستهدف التواصل مع الجماهير العربية عبر موروثاتها الخاصة، والأسئلة هى: ما الأشكال التراثية فى مسرحيات الكاتب، وما أشكال استلهام الأسطورة، واستلهام السيرة الشعبية والسامر الشعبى، والدلالات الدرامية للطقوس التى ظهرت فى مضمون المسرحيات، ولغة الموروث الشعبى المصاحبة لمضمون المسرحيات، والوظيفة التركيبية التى يتكون منها للحوار، ووظيفة الأدوات المسرحية التى يتكون منها الحوار، والوظيفة الجمالية التى تشكل اللغة فى المسرحية، والوظيفة الدرامية التى يتكون منها الحوار، والعلامات السمعية المصاحبة للحوار، والعلامات المرئية المصاحبة للحوار، والعلامات الإشارية والمصاحبة للحوار، والعلامات الإيمائية الإشارية المصاحبة للحوار، والبنية المكانية والزمانية للمسرحيات، والصراع الدرامى الموجود داخل النصوص، وأشكال استلهام الشخصية التراثية، وسمات الشخصية التراثية فى النصوص المسرحية؟

وترى الباحثة أنه من خلال الدراسات والبحوث السابقة التى تناولت توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى لم تهتم أى دراسة نقدية واحدة بدراسة البنية الدرامية والتقنيات الفنية لمسرح رأفت الدويرى، وبالتالى يتضح مجال محاولة الباحثة بوضع إطار منهجى تحليلى

للأشكال التراثية الشعبية والبنية الدرامية لنصوص الكاتب، لذلك فهى ترى أن دراسة تحليل الأشكال التراثية الشعبية والبنية الدرامية فى مسرح (الدويرى) تمثل حلقة تكامل مع الدراسات التى تناولت توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى، وأنها بذلك تفتح الطريق أمام دراسات أخرى فى توظيف أشكال الأدب الشعبى فى المسرح المصرى، إذ أن دراستها تهدف إلى تحليل مضمون النصوص المسرحية (للدويرى) للتعرف على الأشكال التراثية الشعبية التى استلهمها الكاتب فى أعماله، والتعرف على السمات العامة لتلك الأشكال التراثية الشعبية، وعلى أكثر الأشكال التراثية والمضامين الشعبية التى تتضمنها نصوصه، وعلى لغة الموروث الشعبى التى تتضمنها النصوص، وعلى التقنيات الفنية والبنية الدرامية المصاحبة للنصوص، وتسعى للتعرف على هذه النصوص المستلهمة من التراث الشعبى من خلال تحليل مضمون المسرحيات وتحديد سماتها العامة، والكشف عن نوعية هذه الأشكال وكيفية توظيفها دراميًا، ومن ثم فإن دراستها تنتمى إلى [منهج الدراسات الوصفية] الذى ترى أنه أنسب المناهج العلمية ملاءمة لهذه الدراسة، حيث اعتمدت على (عينة) النصوص المختارة مثل «بين نارين»، و «الواغش»، و«التوحيدى غريب فى وطنه»، وصممت (استمارة تحليل المضمون) وعرضتها على مجموعة من المحكمين للحكم على مدى ملاءمتها لإجراء التحليل، وجمعت الكتب والمراجع والدوريات والمعاجم والقواميس، بالإضافة إلى (المقابلة الشخصية)، والنصوص المسرحية عينة الدراسة.

وانتهت الباحثة فى دراستها إلى أن ارتباط (الدويرى) بالتراث الشعبى كان عميقًا بداية من مسرحية «كفر التنهدات أو الواغش»، وانتهاءً بمسرحية «التوحيدى من غربة إلى غربة»، ومسرحية «إخوان الصفا وخلان الوفا»، ومرورًا بمسرحياته: «متعلق من عرقوبه»، «ولادة متعسرة»، «التلات ورقات»، «قطة بسبع ـ ت ـ رواح»، وأن الكاتب قد تأثر بجيل الستينيات فى اتجاهه نحو البحث عن هوية خاصة للمسرح المصرى ـ استنادًا على الموروث الشعبى وظواهره الدرامية ـ إلا أنه قد نجح فى أن يخلق لنفسه فى التعامل مع التراث الشعبى توجهًا له الكثير من السمات والملامح الخاصة به، فقد اعتمد على تحرير المادة التراثية ـ مثل الأسطورة، والسيرة الشعبية، والسامر الشعبى، والمقامة ـ من أطرها الماضية، وذلك بطرحها فى إطار جديد يحمل بعض السمات الواقعية والرمزية، وقد ألبس الكاتب شخصياته ثوبًا عصريًا.. بالرغم من احتفاظ هذه الشخصيات ببعض الصفات والخصائص القديمة.. إذ ترتكز نصوص الكاتب على بعض الملامح والنماذج التراثية الشعبية التى تتداخل مع أساليب التعبير الدرامى ونظمها، ففى هذا الاتجاه لايلتزم الكاتب بأحداث المادة الشعبية ووقائعها المعروفة، ولكن يغير فى نسق الأحداث، ويُجرى الكثير من التعديلات والتحويرات فى بنية الحدث الدرامى فى بعض الأعمال بالخصائص التعبيرية لمادة الموروث الشعبى.. لكن (الكاتب) لم يستهدف التحرر تمامًا من القوالب المسرحية الغربية، ولكن سعى ـ بشكل قصدى ـ إلى تحقيق المواءمة والتقارب بين المادة التراثية والشكل المسرحى الغربى، وهو مايعكس وعى الكاتب بأهمية تطوير التراث كى يتناسب مع المعطيات الثقافية الجديدة، ويتوافق مع الحس الجمالى للمتلقى المعاصر، فقد سعى الكاتب إلى التوفيق وتحقيق المشابهة والتماثل بين كل من المادة التراثية العربية والمادة التراثية الغربية؛ حيث تداخلت فى مسرحياته:. «الواغش[1]»، والواغش[2]» عدد كبير من المؤثرات التراثية العربية والأوروبية، فقد استلهم سيرة الزير سالم وحاول من خلال هذا الاستلهام أن يقترب من أسطورة [حاملات القرابين] والمعالجات الغربية الكلاسيكية والمعاصرة لهذه الأسطورة، واستهدف من ذلك خلق نوع من الدراما الشعبية التى تعتمد ـ من حيث البناء ـ على الصيغ الأوروبية الحية.. لذا فإن (رأفت الدويرى) لم يقف من التراث الشعبى موقف الناقل والمسجل؛ بل تعدى ذلك إلى المستلهم الواعى لمعطيات التراث، من خلال عملية الخلق الفنى التى تتكىء على التراث الشعبى لتجسيد رؤية خاصة تدور فى نفسه، قد تتعلق بأزمة الإنسان المصرى ومعاناته من حروب دامت أكثر من ربع قرن من خلال تجربة يمر بها إنسان بسيط فى عالم الطقوس والأحلام والكوابيس ـ كما فى مسرحية «الثلاث ورقات» ـ أو قضية أديب يحاول البحث عن الذات الحقيقية من خلال استرجاع الماضى، مرورًا بالأحلام والكوابيس، ويحلم بثورة عن طريق الفن ـ كما فى مسرحية «ولادة متعسرة» ـ أو البحث عن الخلاص ـ كما فى مسرحية «قطة بسبع ـ ت ـ رواح». ومن هنا فقد نجح الكاتب فى التعبير عن واقعه السياسى والاجتماعى من خلال مادة الموروث الشعبى، واتجه إلى التشفير الرمزى لصيغ هذا التعبير، مما يعكس موقفًا ملتزمًا يستهدف التغيير والتقييم النقدى للظواهر، وتميزت النصوص موضوع البحث ـ من ناحية أخرى ـ بالكثير من التقنيات المسرحية، إذ ينقسم (الحوار) فى

مسرحيات الكاتب إلى خمس وظائف، فجاءت الوظيفة التركيبية فى الترتيب الأول بنسبة (٢ر٢٩٪)، تليها وظيفة الأدوات المسرحية بنسبة (٢٨٪)، أما الوظيفة الدرامية فقد جاءت فى الترتيب الثالث بنسبة (٨ر١٧٪)، فى حين جاءت الوظيفة الجمالية فى الترتيب الرابع بنسبة (١ر١٧٪)، أما الوظيفة الغنائية فقد جاءت فى الترتيب الأخير بنسبة (٩ر٧٪).. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن (التحقيق) هو أكثر أقسام الوظيفة التركيبية استخدامًا فى مسرحيات الدويرى والذى جاء بنسبة [٦ر٦٩٪] إذ مثلت [التحقيقات] أحد آليات اللغة فى توضيح أى الشخصيات تأخذ موضع الاتهام، وكذلك أبرزت العلاقة بين الشخصيات من حيث التوافق العاطفى والفكرى، وأظهرت الدراسة أيضًا أن [السرد] قد وظف دراميًا بشكل جيد فى بعض الأحيان، وبالأخص عندما يعتمد على المفارقة الموقفية أساسًا له، والتى كانت تمد النص بخطوط درامية تولد الصراع فى النص طولاً وعرضًا، كما أن التوسع فى دائرة [الحكى] أحيانًا كان يؤدى إلى الخروج منه على نحو متكرر وإضعاف درامية النص وتعطيلها، وأن ميل الأبنية الحوارية إلى الطول - فى كثير من الأحيان - قد أدى إلى تحويل حديث بعض الشخصيات إلى خطب طويلة أسهمت فى تعطيل درامية الحدث كما فى مسرحية «التوحيدى - من غربة إلى غربة».. كما أظهرت الدراسة أن (الإبانة) كانت إحدى تقنيات المسرحية لرسم السياق من خلال وظيفة الأدوات المسرحية التى تفرز دلالتها داخل السياق الدرامى، فجاء تعريف الشخصيات للجمهور بنسبة كبيرة فى معظم مسرحيات الكاتب، وذلك للتعايش والتواصل الفكرى بين العرض المسرحى بوصفه رسالة إعلامية تقوم مقام (الدال) وبين المتلقى الذى يسعى لفك شفرة ذلك العمل. أما تعيين مفردات العالم الدرامى من خلال حديث الشخصيات إلى أشياء على المسرح فجاء بنسبة [٣ر٣٤٪] من عناصر (الإبانة)؛ وذلك لتعطى دلالة إشارية مهمة داخل السياق الدرامى. أما عن تعيين مكان الحدث فجاء فى الترتيب الأخير من عناصر الإبانة بنسبة [٨ر٢٤٪]، حيث يسهم (الحوار) مع باقى الأدوات المسرحية فى تعيين مكان الأحداث، أو بإنتاج العلامات على خشبة المسرح..

أما عن أقسام الوظيفة الجمالية، فقد جاءت ثنائية اللغة التى تضع الشخصية فى الترتيب الأول بنسبة [٧ر٩٣٪] إذ جاءت (النتيجة العلامية) التى أفرزتها تشير إلى أن الشخصيات التى صنعتها (اللغة) أكثر مثالية وحكمة من الشخصيات التى صنعت لغتها داخل السياق الدرامى، أما عن الشخصيات التى صنعتها اللغة، فبالرغم من غيابها عن مجريات الأحداث، إلا أنها كانت مؤثرة وفاعلة على بعض الشخصيات، وكذلك على الحدث الدرامى بشكل عام.. إذ ظهر أن النصوص التى تجمع بين اللغة الفصحى واللهجة العامية كانت الأكثر استخدامًا، حيث جاءت بنسبة [١ر ٤٧٪]، تليها النصوص التى تستخدم اللغة العربية الفصحى ونسبتها [٣ر٣٥٪]، ثم النصوص التى تستخدم (اللهجة العامية) ونسبتها [٦ر١٧٪]، وذلك لأن الوظيفة الجمالية للغة عند الكاتب وسيلة إلى معنى أو تصور فكرة، وليست هدفًا فى حد ذاتها، وبذلك نقلت صورة الإنسان العادى معبرة عن الفئة الاجتماعية، وكذلك الفئة الفكرية التى تنتمى إليها الشخصية بدقة، ولذلك استخدم الكاتب اللهجة العامية حينًا، واستخدم اللغة الفصحى حينًا، ومزج بين الفصحى والعامية، وذلك حسب الحدث الذى يتناوله داخل هذه المسرحيات والدلالات التى يقصدها أيضًا من خلال هذه اللغة، كما اشتملت (اللغة) أيضًا على عدد كبير من الثنائيات اللفظية المتعارضة التى أسهمت فى إنتاج المعنى الدرامى. وترى الباحثة أن نصوص الكاتب لاتعتمد على القصة المشوقة ذات الحبكة المحكمة كى تجذب القارىء، وإنما تعتمد على وضع المتناقضات المنذرة بالصدام فى الجمل الأولى من الحوار، وينتظم الحوار المسرحى فى أنساق درامية متعددة تقوم أساسًا على تمثيل العالم الدرامى، وهذه الوظائف الدرامية تنقسم إلى ثلاث (ثنائيات) هى: [الماضى/ الحاضر] والتى جاءت فى الترتيب الأول بنسبة [٨ر٤٧٪]، تليها ثنائية [الثبات/ الانهزام] فى الترتيب الثانى بنسبة [٦ر٢٨٪]، أما عن ثنائية [الوافد/ المقيم] فقد جاءت فى الترتيب الأخير للوظيفة الدرامية للغة بنسبة [٦ر٢٣٪]، فالشخصية دائمًا تحتفل بالماضى فى حديثها مع الآخرين إما لتهرب منه وإما لتلجأ إليه، بحيث تبدو الشخصية وكأنها لاتعيش الحاضر، أو تبدو أزمة الحاضر لديها كأنها نتيجة حتمية لما حدث فى الماضى، وأنه لابد من الرجوع دائمًا إلى منابع هذه الأزمة حتى يمكن حلها، وأحيانًا مايكون الماضى قضية الشخصية كما فى مسرحية «ولادة متعسرة» و«التوحيدى غريب فى وطنه»، وترى الباحثة أن (الشخصية) تبدأ بالثبات أمام القارئ / المتفرج فى بداية المسرحية.. ذلك الثبات الذى تعكسه اللغة المحددة والجمل القاطعة، ولكن - بالنظر إلى نهايات معظم مسرحيات الكاتب - فقد وجدت الشخصية تنهار أمام الواقع، وذلك

بتتبع (النص المرافق) للشخصية عبر مراحل أحداث (الحبكة)، أى حسب ترتيب النص للأحداث: أى من خلال تتبع الحركة، والانفعال، والعناصر شبه اللغوية التى تكشف عن مراتب القوة للشخصية فى علاقتها بالمكان والشخصيات الأخرى، وعن درجة سيطرتها على المواقف التى تُفرض عليها من الخارج من خلال مراتب القوة التى تكشفها وحدات النص المرافق وهى: [الثبات، الاهتزاز، إدراك الأمر الواقع، التراجع، الهزيمة والاستسلام]، وأن (الحوار) يقسم شخصيات النص إلى قسمين، ينتمى القسم الأول إلى المكان، والقسم الثانى مغترب عنه، ويدور الصراع فى النص حول رؤية كل منهما للشىء ذاته، وقد يحيل الصراع إلى صراعات أخرى بين الداخل والخارج كما فى مسرحيات: «التوحيدى من غربة إلى غربة»، و «متعلق من عرقوبه»، و«الثلاث ورقات»، وأن (الوظيفة الغنائية) جاءت فى الترتيب الأخير من أقسام الحوار فى مسرحيات الكاتب حيث لجأ إلى [المونولوج] للتعبير عن هذه الوظيفة فجاءت (الأنا) تتحدث فى وجود (أنا أخرى) فى الترتيب الأول بنسبة [٦ر٤٥٪]، وقد انحصرت مابين الاعتراف أو البوح بالمشاعر أو الكشف عن سر أو إقناع الشخصية الأخرى بأمر ما، أما [مناجاة النفس] فقد جاءت فى الترتيب الثانى بنسبة [٨ر٣٢٪] وذلك من أجل محاولة الشخصية فهم نفسها أو الكشف عما يدور بداخلها وذلك من أجل إيضاح هدف ما أو تقديم معلومة ما، أما (الحديث الجانبى) أو (التجنيبة) فقد جاءت فى الترتيب الأخير بنسبة (٦ر٢١٪) حيث أراد الكاتب أن يطلع المشاهد/ القارىء على ماتنوى الشخصية أن تأتيه من فعل أو تتخذه من تبرير بحيث تظل شخصيات المسرحية الأخرى جاهلة به، وقد اختار الكاتب عددًا من المواقف التراثية التى تصلح مادة للحديث الجانبى.

وتشير الباحثة إلى أن (النص المرافق) أو (الإرشادات المسرحية) تعمل دائمًا على إكمال عمليات الحوار وبالتالى تشتمل على علامات سمعية ومرئية، وبالتالى ترتبط بالحوار فى النسق العام والنص الدرامى، ويكونا نصًا واحدًا متكاملاً تفرزه مخيلة الكاتب، دونما تفكير فى حجم النص المرافق أو أنساقه المختلفة عن إبداع النص الدرامى.. وترى الباحثة أن البنية المكانية والزمانية فى أى عمل أدبى تمثل عنصرًا رئيسًا لفهمه، ومن الصعب الفصل بينهما، وقد استطاع الكاتب ـ من خلال عدد من التقنيات الدرامية والمسرحية ـ أن يحقق الزمان والمكان المسرحى، وذلك من خلال مجموعة من المفاتيح والإرشادات، ومن المؤكد أن هذا يتيح ـ للقارئ/ المشاهد ـ مساحة كبيرة من الفهم والاستيعاب لهذه الأعمال الدرامية، وذلك إذا اعتبرنا أن العمل الدرامى والمسرحى ماهو إلا مجموعة من التخطيطات، والتوجيهات، ولتنفيذها يحتاج الكاتب إلى مجموعة من التقنيات بجانب بصماته الخاصة، ومن خلال توظيفه الإبداعى لهذه التقنيات، يستطيع أن ينتج فى النهاية النص المسرحى..

وقد أظهرت هذه الدراسة أقسام البنية (الزمكانية) فى مسرحيات الكاتب، فجاءت البنية الزمكانية غير المرئية المتخيلة فى الترتيب الأول بنسبة [٧ر٥٨٪] حيث يتشكل الزمان/ المكان المتخيل فى ذهن المتلقى ـ بناءً على مجموعة من المعلومات التى يضمنها الكاتب فى (النص المرافق) الذى يتحول بدوره إلى صوت وإضاءة وحركة.. إلخ ـ ويهدف الكاتب من ذلك إلى تقديم عدد من الأحداث والمعلومات داخل الزمان والمكان المتخيلين، وقد يعجز عن تقديمها فى الزمان / المكان المسرحى بسبب ظروف العرض التى تفرض وجود متفرج يرتبط بزمان ومكان محددين. بينما جاءت البنية الزمكانية المرئية المجسدة فى المرتبة الثانية والأخيرة بنسبة [٣ر٤١٪]، وتشير الباحثة إلى أن رأفت الدويرى قد يغير فى الزمان والمكان التراثيين، وذلك من أجل ربط الحدث الدرامى بالواقع الإنسانى فى إطلاقه، دون أن يتقيد بزمان ومكان معينين، وقد ظهر ذلك فى مسرحية «التوحيدى غريب فى وطنه»، و «التوحيدى من غربة إلى غربة»، وأن الشخصية والصراع يرتبطان ارتباطًا جدليًا لا مفر منه، إذا ما أريد للمسرحية النجاح، فمن غير المنطقى أن تنفصل الشخصية فى تطورها عن الصراع القائم، فتطور الشخصية مرتبط بتطور الصراع، والذى يرتبط بدوره بتطور الشخصية والعكس كذلك، وصولاً إلى ذروة المسرحية، حيث تكتمل ملامح الشخصية وتصل لقمة تطورها، ويكون الصراع قد أوشك على نهايته..

وانتهت الباحثة إلى أن الكاتب لايتوقف عند الشخصية التراثية، بل يحركها فى الحدث الدرامى، وذلك بأن يحملها عناصر بنائية جديدة تضاف إلى معطيات التراث كما فى مسرحية «احتفالية عاشوراء»، و«التوحيدى غريب فى وطنه»، و«التوحيدى من غربة إلى غربة».. إلخ؛ وذلك كى يبرز رؤيته الفنية والفكرية فى ثوبها الجديد، وأن مسرحيات الكاتب ممتلئة بعدد كبير من الشخصيات التراثية الشعبية التى خرجت لتوها من أحداث الماضى، لتتمثل أمامنا بطريقة أو بأخرى، إما بارزة بوجهها التراثى

الحقيقى، وإما مقنعة بقناع عصرى، وإما مغيرة بعض ملامحها لتبدأ فى الحدث المسرحى بطريقتين: إما أن تتشكل ملامحها فى شخصيات تراثية متحركة فى الحدث المسرحى بنسبة [٩ر٥٨٪]، وإما شخصيات تراثية غير متحركة فى الحدث المسرحى بنسبة [١ر٤١٪]. وإنتاج سمات الشخصية التراثية فى مسرحيات (الكاتب) قد انقسم إلى: اللغة ودورها فى إنتاج سمات الشخصية حيث جاءت بنسبة [٦ر٥٩٪]، أما الأسماء ودورها فى إنتاج سمات الشخصية فقد جاءت فى الترتيب الثانى والأخير بنسبة [٤ر٤٠٪]، لذا فإن [لغة الحوار] تقوم ببناء الشخصية بتفاصيلها السيكلوجية والسوسيولوجية والفيزيقية، كما تقوم بتحديد وظائفها وعلاقتها بالنسبة للشخصيات الأخرى، بالإضافة إلى اختيار أسماء تنتج سمات الشخصية فتساعد على تزويد المستمع أو (القارىء والمشاهد) بمعلومات عن الشخصية ودورها الذى تقوم به فى الأفعال والأحداث..

السيرة الهلالية فى محافظة كفر الشيخ

أحمد بهى الدين أحمد

السيرة الشعبية هى أحد فنون التراث الشعبى "الذى هو فى واقع أمره الحصيلة الكاملة لثقافة الشعب على اختلاف أجياله وبيئاته"(١).

والسيرة لغة هى: الطريقة والهيئة "يقال سار الوالى فى رعيته سيرة" الطريقة، ويقال سار الشىء وسرته، والسيرة: الهيئة، وبه فُسِّر قوله تعالى "سنعيدها سيرتها الأولى"، والسيرة النبوية وكتب السير مأخوذة من السير بمعنى الطريقة، وأدخل فيها الغزوات" وغيرها"(٢)، أما السيرة الشعبية فى الاصطلاح فهى صنف متميز من المأثور "تحوى تصورات الجماعة الشعبية لأحداثها المتواترة ومعتقداتها وحكايات عن مآثر أبطالها القدامى وقصصها المضافة القائمة على أساس من أخبار عصورها السالفة التى تناقلتها عبر الأجيال"(٣)، وبهذا المعنى تعد السيرة الشعبية إعادة ترتيب لتاريخ أصحابها.

والأصل فى تداول السيرة كان ولايزال شفاهيًا، فقد روتها جموع الشعب العربى وظلت تتغنى بها سنوات طوال معبرة مرة عن آلامها وآمالها وطامحة مرة ثانية إلى تخليد بطولاتها، وربما فى النهاية مستمتعة بحكاياتها المسرودة عبر الراوى المبدع.

ولقد احترفت جماعة من الشعب رواية السيرة الشعبية وحملت على عاتقها مهمة نشرها، وهؤلاء عرفوا بشعراء السيرة، الذين سلكت السيرة لديهم طريقها من الآباء إلى الأبناء فى ظروف أتيح فيها للمتلقى الإصغاء والتفاعل مع عالم السيرة الخلاب، فكان فعل الأداء لديهم يقوم على "استلهام تراث السيرة الشعبية عبر تواصله الشفاهى بواسطة التفاعل الحى بين مشاركيهم وبهدف تقوية إحساسهم بهويتهم ووحدتهم"(٤)، ولذا جاء أداء السيرة عملاً إبداعيًا "إذ إن الحاجز أو الفاصل بين الأداء والإبداع دقيق إلى حد كبير، إذ تكاد لحظة الأداء أن تكون ذاتها لحظة الإبداع، على العكس مما يمكن أن نراه فى الإبداع الخاص حيث توجد فترة زمنية تفصل عادة بين زمن التأليف وزمن الأداء، أما الإبداع الشعبى فإنه يتحقق فى أثناء الأداء، والنص الذى يروى تتحدد ملامحه المميزة فى أثناء الأداء وليس قبل ذلك"(٥).

وإذا كانت الحياة الشعبية الآن آخذة فى مواكبة التطور الحضارى المذهل هادمة وراءها كل بناء قديم، فمن ثم ينبغى على الباحثين الذين يشغل فكرهم تراث هذا الشعب وفنه أن يسعوا جاهدين للملمة أشلاء هذه الفنون فى محاولة لتأصيل ثقافة هذا الشعب وعاداته وتقاليده، ولهذا وغيره وقع اختيارى على السيرة الهلالية لتكون محورًا يدور حوله هذا البحث، وذلك لكون السيرة الهلالية إحدى السير الشعبية العربية - إن لم تكن أبرزها - التى لا تزل

حية تروى، ويتداولها شعراؤها ويتلقاها الشعب المصرى بشغف وحب شديدين، والسيرة الهلالية تحكى قصة قبيلة "بنى هلال" والتى استوطنت منذ العصر الجاهلى الجزيرة العربية، التى تروى هذه السيرة رحلة قبيلة هلال من نجد إلى تخوم الأندلس أو كما يقول ابن خلدون انتشرت هذه القبيلة بعيد الإسلام مثل سحابة من الجراد؛ ولقد احتلت هذه السيرة مكانة الصدارة بين السير الأخرى لأنها استوعبت الوطن العربى الكبير بأسره، ولأن البطولة فيها بطولة جماعية"(٦)، والسيرة الهلالية لم تتكامل فى مجتمع واحد، بل فى مجتمعات عربية متعددة، وفى حقب متتابعة، ومن ثم فهى تعبير عن الذات الجمعية العربية عبر أزمان وأماكن مختلفة.

وقد تموطنت السيرة الهلالية فى بيئات عربية عدة، على اختلاف خصوصياتها الثقافية، وانتقلت من بيئة إلى أخرى عبر "الانتشار"، والذى يعنى انتشار المواد الثقافية من مكان إلى آخر؛ بمعنى أن الخصائص الثقافية تنتقل من مكان إلى آخر عن طريق التجارة أو الاتصال أو المخالطة المنتظمة أو العارضة"(٧)؛ فكل بيئة رويت فيها السيرة الهلالية اكتسبت خصائصها الثقافية والحضارية المميزة لها عن البيئات الأخرى، وهنا تكمن نقطة مهمة تبرز أهمية الموضوع عملاً وبحثًا؛ ولذا فإن السيرة الهلالية تختلف باختلاف البيئات العربية لكن "عمودها الفقرى وعلاقة أحداثها وأخلاق أبطالها واحدة لا تكاد تتغير"(٨).

وقد أثرت فى هذا البحث أن أسعى لجمع روايات السيرة الهلالية من محافظة كفر الشيخ لتكون نموذجًا للسيرة فى دلتا مصر، آملاً أن تكون هذه المحاولة لبنة فى مشروع الحفاظ على التراث الشعبى الذى كاد أن ينقرض على الرغم من أهميته البالغة فى التعبير عن مكنون الشعب العربى (طموحاته وآماله).

أهم مبررات جمع السيرة الهلالية من أفواه رواتها فى محافظة كفر الشيخ

- إن السيرة الهلالية التى تروى فى القرى والمدن مهددة بالانقراض بموت رواتها، الذين كانوا إبان فترة ازدهارها يهزون الوجدان الشعبى بالأحداث التى يحكونها عن بطولات الماضى، ومن ثم كانوا يعكسون الصورة المثلى للتاريخ الذى تمنى أفراد الشعب أن يحيونه، وإذا كان نجم السيرة الهلالية آخذًا فى الأفول - وكذلك غيرها من الفنون الشعبية نظرًا للتطور الحضارى الذى شهدته الحياة الشعبية المصرية - فإن ما بقى من الروايات المتعددة للسيرة الهلالية مهدد بالانقراض أيضًا فى وقت قريب، لذا ينبغى علينا أن نبذل أقصى جهد ممكن لجمع تلك الروايات.

- إن المحاولة التى قامت بها تلك الأطروحة فى جمع روايات السيرة الهلالية تعد هى وغيرها من المحاولات التى تقوم بالتنقيب والبحث عن المأثورات الشعبية محاولة لتحصين تلك المأثورات ضد التفكك الذى قد يعتريها جراء انبهار الشعب المصرى والعربى بالوافدات الثقافية وانخراطه فيها لدرجة نسيانه الثقافة الأصلية وهو ما يمثل خطوة خطيرة فى طريق فقدان الهوية.

- إن الإحاطة بالروايات المختلفة للسيرة الهلالية يؤكد قدرة الإنسان الشعبى والمبدع الشعبى على اختيار أنماط من التعبير خاصة به تمكنه من رسم عالمه الخاص، وأيضًا تؤكد هذه الروايات الخصوصية التى تفرد بها الأدب الشعبى وهى كونه يتشكل بأشكال مختلفة فى كل بيئة ينتقل إليها فيضاف إليه ويحذف منه تبعًا لما تعيشه تلك البيئات من أحداث وهموم.

- إن اختيار السيرة الهلالية وهى سيرة شعبية عربية موضوعًا للبحث يمكن أن يعيننا على الربط بين الآداب الشعبية والرسمية باعتبار حضور السير الشعبية وأبطالها فى الأعمال الأدبية الحديثة شعرًا ونثرًا وهو حضور لافت بالطبع.

وقد قامت الدراسة على ثلاثة أقسام:

القسم الأول

يتناول أبرز الدراسات التى اهتمت بالسيرة الهلالية المدون منها والشفاهى؛ فعرض لدراسة الدكتور عبدالحميد يونس "الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى"، ودراسة الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى حول "مولد البطل فى السيرة الشعبية"، ثم محاولة الشاعر عبد الرحمن الأبنودى فى جمع رواية للسيرة الهلالية من صعيد مصر وتدوينها، ثم الدراسات الجامعية التى وضعت نصب عينيها أهمية جمع روايات السيرة الهلالية من أقاليم عدة مثل دراسة محمد حسن عبد الحافظ "روايات السيرة الهلالية فى محافظة أسيوط"، وهى أطروحته للماجستير، ثم أطروحة الدكتوراه لخالد أبو الليل وعنوانها: "السيرة الهلالية فى محافظة قنا دراسة للراوى والرواية"، وأخيرًا تطرق العرض إلى دراسة الباحث الأمريكى "دوايت رينولدز" البطولة الشعرية وشاعرية الأبطال دراسة إثنوجرافية الأداء للتقاليد الشفاهية للملحمة العربية" وقد عرض الباحث لهذه الدراسة بالتفصيل لأنها اهتمت ببعض

شعراء إحدى القرى التى قامت عليها تلك الأطروحة وهى قرية البكاتوش، لذا وجب الوقوف أمام تفصيلات الدراسة للوقوف على ما قام به صاحبها وما تقوم به هذه الدراسة. ونعرج بعد ذلك للحديث عن محافظة كفر الشيخ باعتبارها الميدان الذى يضم شعراء السيرة الهلالية الذين رووا النصوص التى ضمتها الدراسة، ومن ثم فهو يمثل الحد المكانى لموضوع البحث، ثم جاءت رحلة الجمع الميدانية بمرحلتيها التمهيدية والرئيسية، وما كان فيها من ملاحظات حول الرواة أنفسهم، وحول أهم الصعوبات التى واجهت الباحث إبان رحلته الميدانية فى جمع روايات السيرة الهلالية، ثم كيفية التعامل مع المادة تسجيلاً وتدوينًا وحصر نتائج عملية التسجيلات.

أما القسم الثانى

فتحدث عن السيرة الهلالية فى إقليم كفر الشيخ، وقد ضم هذا القسم عنوانين؛ الأول هو الشخصيات، عرض لأهم الشخصيات وأكثرها بروزًا فى أحداث سيرة بنى هلال التى جمعت من إقليم كفر الشيخ، وهى متنوعة بين شخصيات رئيسية، وشخصيات ثانوية، وأخيرًا شخصيات ذات عناصر أسطورية.

أما العنوان الثانى فهو "الأحداث"، وكان منطقيًا أن يلى عنوان الشخصيات لأن الأحداث نتاج حركة الشخصيات وتصرفاتها، ومن الطبيعى أن نعنى بالأحداث هنا أحداث السيرة التى رويت فى محافظة كفر الشيخ، وتبيان الخط الذى تقدمت به الأحداث عبر السيرة، ونهاية الأحداث التى رسمتها روايات سيرة بنى هلال.

القسم الثالث

نصوص السيرة الهلالية فى إقليم كفر الشيخ وهى أربعة نصوص، يشمل كل نص حلقات السيرة الهلالية التى يحفظها شعراء الهلالية الأربعة الذين سجل منهم الباحث، وجاء ترتيب النصوص كالآتى:

- السيرة الهلالية للشاعر ـ فتحى عوض سلام.
- السيرة الهلالية للشاعر ـ عبد الجليل عراقى حواس.
- السيرة الهلالية للشاعر ـ عبد المنعم فهمى الشاعر.
- السيرة الهلالية للشاعر ـ فؤاد بيلى فهمى.

منهج البحث

اعتمدت هذه الأطروحة على أدوات منهجية مستقاة من المنهجين التاليين:

١ ـ المنهج الإثنوجرافى، وهو "ملاحظة وتسجيل المادة الثقافية من الميدان، ويعنى أيضًا وصف أوجه النشاط الثقافى كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية"(٩).

٢ ـ الإجراء التحليلى: وذلك فى أثناء تحليل الباحث لأحداث وشخصيات نصوص السيرة الهلالية الواردة فى الأطروحة.

تكونت لجنة المناقشة من: أ. د. أحمد على مرسى، أ. د. أحمد شمس الدين الحجاجى، أ. د. محمد عبد الله حسين. وعقدت المناقشة فى الثانى من نوفمبر ٢٠٠٨ بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلوان، بقاعة المناقشات ٨أ، ومنحت الباحث درجة الماجستير بتقدير ممتاز.

الهوامش :

(١) د. عبد الحميد يونس. **دفاع عن الفولكلور**، ص٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

(٢) مرتضى الزبيدى، **تاج العروس**، ص٢٩٨٣، ٢٩٨٤ .

(٣) محمد حافظ دياب، **إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية**، ص٢٣، الجزء الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.

(٤) نفسه، ص٨٠.

(٥) د. أحمد على مرسى، المبدعون والمؤدون، مجلة "**المأثورات الشعبية**"، العدد السابع، ١٩٨٥، ص٤، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية.

(٦) عبد الرحمن أيوب، ص١٩، مجلة "**عالم الفكر**" ـ المجلد السابع عشر ١٩٨٦ ـ الكويت.

(٧) محمد حافظ دياب، **إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية**، ص٢٣٠.

(٨) د. عبد الحميد يونس، **دفاع عن الفولكلور**. ص١٧٨.

(٩) **قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور**، ص١٥، تأليف: إيكه هولتكرانس، ترجمة: محمد الجوهرى، وحسن الشامى.

مرحلة «المواليد»(*)

جمع وتدوين:
خالد أبو الليل

أول كلامنا نصلى ع النبى الزين.. مدحت النبى العمر كُلُّه.. فطبعًا.. خضره الشريفه لما اتوحَّمت على.. الغراب النُّوحى.. وكل بنات العرب كلهم.. اتوحَّموا[1] فمرة غانم، ومرة رزق الهلالى.. فبعد تسعة أشهر.. ولِدت.. خضره الشريفه دِى.. فكان الملك سرحان أبو الملك حسن.. ناصب ف الديوان الأفراح والليالى الملاح.. طبعًا بسبب ميلاد ولده حسن.. فجا الخبر لرزق الهلالى.. إنَّ مراته وضعت.. فراح يشوف ولده.. فلقى ولده مُختلف عن الأطباع، ومُختلف عن القبيله اللِّى هُوَّ متعاشر فيها.. وجد الشاب اللى هُوَّ كان يتمنَّاه.. يرفع اللواء من بعده.. طبعًا إنَّ لقيه أسمر اللون.. لونه زى العبيد.. فطبعًا كان ليه أخ اسمه عسقل.. كان يكره.. رزق الهلالى.. فكرَّهه ف مراته.. اللِّى هىَّ خضره الشريفه.. فاتهمها يعنى.. مع العبد سعيد.. فطبعًا.. ووصل الخبر.. وجابوا الولد.. وباركوه ف وسط أعمامه، وأمراء العرب.. فطبعًا عسقل كشف عن.. عن وجه الغلام.. شافوه.. فطبعًا كل من شافه اتخض من سماره.. وشدة سواده.. فعسقل رمى الولد من بين يديه.. طار عليه ابوه فجأة، واتلقَّاه.. وقلُّه: قُلِّى يا أخى إن ابنى عاب فيك، وانا بالسيف انا اقطع راسه.. فقلُّه: ازاى؟.. دى حاجه نادره م الغرايب إنك تجيب ولد أسمر اللون.. واحنا كلنا.. قبيلتنا ف الجمال والبياض.. فطبعًا إيه.. عطاله الملك سرحان النقوط بتاعه.. وعطاله ألف درهم.. فبعد كده طبعًا رزق الهلالى شك ف مراته.. فراح يتكلم معاها.. وبينهم قامت مشكله.. وقتل جوز سعيده.. اللِّى هُوَّ العبد اللى تهموه فيها.. قتله عسقل.. فوصل الخبر.. إنَّ افترقوا التِّنين عن بعض، وخضره الشريفه قالت: انا اذهب إلى خوالى، وناسى طبعًا ف أشراف مكه.. وراحوا.. عايزين يطلِّعوا نصيب هذا الغلام.. فاتالهم القطب كان معدِّى، وراح فصل المال.. المال.. خد كل مال رزق.. ماخلاَّش فيه حاجه وأخد التِّلت ف مال الملك سرحان.. وطلعت طبعًا الجمال والإبل والأموال دى كلها.. وعلى راسها خضره الشريفه، والعبده سعيده.. ومامعهمشى غير الطفلين الصغيِّرين دول.. وهمَّ طالعين وسْط الصحارى والجبال.. كان فيه شاب.. طبعًا لص من العقيلات.. هجم عليهم، وحاول إنَّ إيه.. إنَّ يغتصب خضره الشريفه، وياخد أموالها، فطبعًا خضره الشريفه.. تقعد تبكى ف قلب الصحرا.. ومين ينجدها.. فهياجى لها.. راجل اسمه الملك سلمان.. ابن عم حنضل.. ابن عم العقيلى.. وبيقتله، وبيلمها طبعًا.. وبياچى.. ف نفس الوقت ده بيكون بيحلم الملك فضل.. ابن قيسم الزُّحلانى.. بإنَّ فيه طفل جاىً له، وواحده، وناس ف

الصحرا.. فبيطلع بجيشه يستقبل الناس دى.. فبيلقى واحده.. ملكه ومعاها طفل أسود.. وواحده جاريه ليها.. سعيده ومعها طفل.. وبياخدهم بيربيهم عنديه.. وبعد مابيربِّيهم، وبيكبر طبعًا.. فبيودِّيه الكُتَّاب علشان يتعلَّم.. فطبعًا كان ابو زيد لبقّ ف التعليم.. وعنده سبع سنين، وحفظ[٢] .. وطبعًا كان حفظ القرآن، وحفظ الحديث على سبع سنين.. فغار.. فحبُّه القاضى.. الشيخ اللى كان بيعلِّمه.. فغارت منِّيه.. حريم.. بنى زحلان[٣] طبعًا، ووصَّت على الشيخ ده إنُّ يعاقبه، ويشد عليه، ويضرب عليه.. فضربه الشيـ..[٤] الأول هيسأله سؤال صعب.. بيقُلُّه:

مين الواحد مالْهوش تانى؟

مين التانى مالْهوش تالت؟

مين التلاته اللى مالْهمشى رابع؟

مين اللربعه اللى مالْهمشى خامس؟

ومين الخمسه اللى مالْهمشى سادس؟

ومين السِّته اللى مالْهمشى سابع؟

ومين السبعه اللى مالْهمشى تامن؟

ومين التمنيه اللى مالْهمشى تاسع؟

ومين التسعه اللى مالْهمشى عاشر؟

ومين العشره اللى مالْهمشى حْداشر؟

أبو زيد كان لَبِقّ.. فبيرد عليه الحل.. فبيقُلُّه:

الواحد اللى مالهشى تانى.. هُوَّ الله سبحانه وتعالى

اللتنين اللى مالْهمشى تالت.. اللِّى هُمَّ الليل والنهار

التلاته مالْهمشى رابع.. اللِّى هُمَّ التلات طلقات.. اللِّى هُمَّ حلف اليمين

اللربعه.. اللِّى هُمَّ اللربع مذاهب

الخمسه.. اللى هُمَّ أوقات الصلا

السِّته.. اللِّى هُمَّ الست أيام.. الست أيام اللى اتبنت فيهم الدنيا

يعنى.. ربنا خلقّ الدنيا دى ف ست أيام..

السبعه.. اللِّى هُمَّ أبواب جهنم

التمانيه.. اللى هُمَّ أبواب الجنه

التسعه.. اللِّى هُمَّ الرَّهط بتاعوت سيدنا صالح

العشره.. المبشرين بالجنه

وبرده بيعاقبه.. وهيضربه[٥] .. فبيروح ابو زيد يبكى لأُمُّه.. بتشتكى.. فبتقُلُّه: إيه اللى حصل؟.. فبيقُلَّها: إنِّ الشيخ سألنِّى، وانا جاوبته.. فبيضربنى.. فقالت له: روح.. ادَّات له خنجر، وقلت له:

اللى يعاديك عاديه

واللى يقتلك اقتله

فراح طبعًا للشيخ بتاعه.. فبيقُلُّه: چبت إيه؟.. فقلُّه: چبت لَّك الأكل والشرب يا مولانا، وچبت لَّك الهدوم.. فبيروح.. أول مابيكلمه الشيخ.. فبيروح ابو زيد مطلَّع خنچر، وبيروح مموَّت الشيخ بتاعه.. فبيسمع.. بيكون ليه أخ ف سن ابو زيد.. اللِّى هُوَّ الشيخ ده.. فبيحاول ياخد بالتار.. فطبعًا بيوصل الخبر لابو زيد.. فهوَّ بيطلع للشاب ده.. فالشاب ده.. بيخاف من ابو زيد.. من بركات.. فبيرچع طبعًا.. فبيربيه الملك فضل بن قيسم الزُّحلانى.. وبيكبر، وبينشأ فين.. فبينشأ عنديه.. وبيتربَّى عنديه.. وبيكبر عنديه.. فبعد كده.. بتاچى.. بتحصل فتن مع بعض.. بين ابن عم ابو زيد.. اللِّى هُوَّ أخو الملك فضل.. اللِّى هُوَّ الوزير بتاعه.. وبتحصل مَشاكل مع بعض.. فبيسمع.. فبيطالب بخواله.. ياچوله.. اللِّى هُمَّ بنى عُقيل.. بيحاربوا مع.. ضد.. اللِّى هُوَّ ضد بركات.. اللِّى هُوَّ ابو زيد.. فبتنشب الحرب بينهم، فبينتصر عليهم ابو زيد.. فبيستنجدوا باولاد عمهم.. اللِّى هُمَّ الهلايل.. وبياچى الهلايل يحاربوا ابو زيد.. فبيقتل ابو زيد عمه عسقل ف المعركه دى.. أول واحد بيقتله.. اللِّى هُوَّ.. عسقل.. فبعد كده بيحاربوا.. بعد عسقل.. بيحاربه القاضى بدير.. فبينتصر ع القاضى بدير، ومابيرضاش يقتله.. بيقُلُّه: إنت راچل حافظ وشيخ.. ومابيرضاش يقتله.. وبعد كده.. بيجيبوله غانم.. غانم اللِّى هُوَّ أبو دياب.. فبيحاربه برده.. وبيردُّه أبو زيد، ومابيرضاش يقتله.. فبيستنجدوا برزق الهلالى.. رزق الهلالى ف الوقت ده بيكون.. سكن ف الچبال، وترك الدنيا والعيشه، وكلها..[٦].. هيأسر حسن بس.. اللِّى هُوَّ ابن عمه.. ابن سرحان.. بيحارب حسن وبيأسره.. بياخده أسير أبو زيد.. بنى زحلان.. مايعرفشى إنُّ ابن عمه ده.. على أساس إنُّ هُوَّ ابن فضل.. لسَّه مايعرفشى الحقيقه بتاعته..[٧] فبيبعتوا بعد كده لرزق الهلالى.. اللِّى هُوَّ هيكون سكن الچبال، وترك الدنيا والمعيشه، وزهد الدنيا.. بسبب الظلم.. اللى افترى بيه على زوجته وولده.. اللِّى هُوَّ طلع بيه م الدنيا كلها.. فبيستنجدوا بيه.. بيقولوا: إنِّ فيه فتى أسود

عند الـ.. عند الـ.. زحالين، وانتصر علينا، وقتل اخوك عسقل.. وبينزل رزق الهلالى يحارب هذا الفتى.. فبيقعد يحاربه تلات تيام.. وف آخر يوم.. كل مانياچى ابو زيد يضرب رزق.. يدُه توقف.. ورزق كل مايحاول يضرب أبو زيد يدُه ماتقدرش.. فبعد كده.. بيطلع الجبل.. بتقابله بنته.. فبتقُلُّه: خبر ايه يا بابا؟.. بيقُلَّها: آنا النهارده جانى شاب.. وانا لما بحاول اقتله.. مابقدرشى اقتله.. قلت له: طيب.. ماعندينا طبعًا.. اللّى هُوَّ العبد.. مابيحاربش.. العبد عنديهم ماكانش يحارب.. ولا يدرس الفروسيه، ولا.... فبتدِّى له تلات تفاحات.. وبتقُلُّه: انزل ف الحرب معاه.. وف وسط الحرب.. آنا هشوف لك إيه.. إذا كان.. هذا هُو أصله إيه.. ولاَّ فصله إيه.. فبتنزل ف الحرب.. فبترمى له أول تفاحه.. فبيقسمها ابو زيد بالسيف.. تانى تفاحه.. بيضربها أبو زيد.. بيلتقطها ابو زيد بالدَّبُّوس.. وتالت تفاحه بيتلافاها أبو زيد وبياكلها.. فبتقُلُّه: ياد روح دوَّر على أصلك فين؟.. فطبعًا ف الوقت ده.. بيروح يمسك أمه خضره الشريفه.. فبتحكى له القصه كلها.. وبتقول: إنُّ ابوك رزق الهلالى، وابوك اللى بتحاربه ده، وعايز تقتله.. فبيحلف ابو زيد إنُّ.. طبعًا بعد مابيعرف رزق الهلالى.. فبيحاول يچيب ولده وزوچته.. فبيحلف أبو زيد يمانى إنُّ.. ويتلّت الـ.. بيحلف يمانى إنِّ مايوصل.. إلا ماكان يفرشوا الأرض سجُّاد وحرير لغاية بنى هلال.. فطبعًا المساحه جامده[٨] والصحرا.....[٩] عليهم فكره إنهم.. يمدُّوا الحرير، وبعد مايمدُّوه.. يلفُّوه.. ويمدُّوه تانى[١٠].. دا فكرة الچاز دى.. فبعد كده بقى بتنشأ حرب.. مع خوال ابو زيد ف أشراف مكه.. مع يهود باليونان.. فبيروح ابو زيد، وبياخد الشباب.. ف الوقت ده.. بيكون بيحج حجُّه.. بياخد دياب، وبياخد حسن السلطان.. وبياخد أغلبية شباب بنى هلال.. فبينزل طبعًا.. فبينزل يحارب الأشراف.. مع الأشراف.. خواله، وبينتصر على اليهود اليونان.. وهُوَّ نايم ف حرم الكعبه.. بيحلم حلُم.. إنِّ الغزلان بتاعة بنى هلال.. اتخطّفت، وإنِّ نيران قامت فى ديوانهم.. ف ديوان السلطان حسن.. وإنِّ ابوه رزق بيُقتل.. فبيچيبوا الشيخ يترجم.. فبيقُلُّه: إنُّ ابوك هيُقتل، وإنِّ بنى هلال.. التسعه وتسعين صبيه.. هيتخطفوا، وفوقيهم الجاز.. وبنتك ريَّا.. فطبعًا ابو زيد.. بياخد الجيش، وبيطلع يحارب..

* * *

حرب أبو زيد مع بنى عقيل

ف الوقت ده نفسه بيكون.. حنضل العقيلى راح علشان يقتل أبو زيد.. فطبعًا بيضرب طبوله، وبيبعت طبعًا اللّى هُمَّ.. البصَّاصين يشوفوا.. فبيقولوا: إنِّ الفتى ماقاعدشى.. مامجودش غير رزق الهلالى، والسلطان سرحان.. فبينتهزها الفرصه دى.. حنضل، وبيحاول يقتل السلطان سرحان، ويحاول يقتل رزق الهلالى.. فبينتصر على رزق الهلالى، وبيقطع رأسه.. بعد كده.. يطلع له السلطان سرحان.. وبيطعن السلطان سرحان، وبياخد الصبايا أسرى.. ف الوقت دا نفسه.. بيكون السلطان سرحان قبل مايتوفَّى.. بيبعت فرمان لابو زيد، وبيحكى له القصه اللى حصلت.. فالعبد علشان يقابل هو وماشى چبروت الجيش بتاع ابو زيد هو وراچع يعنى، والقوه اللى راچع بيها.. فبيخاف إنُّ يقدِّم الفرمان لابو زيد.. فبيدَّسى[١١] ف مغاره.. وياچى ف آخر.. ف خلف الچيش، ويدِّيه لدياب.. فدياب بيفتح الفرمان.. ويلقى الفرمان كلام.. القصه والرؤيه اللّى أبو زيد كلها ف الحرم.. حقيقه حصلت.. فبيقول.. فبيبعت لابو زيد الفرمان.. أبو زيد بيقول: الحمد لله.. آنا ماچيبتش من عندى زْيياده.. وهذا هُوَّ اللى حصل يا بنى هلال.. وبيروح ويعزِّى ف امه.. بيعزِّى أُمه ف ابوه.. وبيروح للسلطان سرحان.. بيكون السلطان سرحان على مشارف الموت.. وبيطلب ابنه حسن.. وبيروح ابو زيد، وبيوصِّيه على ابن عمُّه حسن بن سرحان.. وبعد كده أبو زيد بيثأر.. عايز ياخد بتار أبوه وتار عمه سرحان.. فبيكوّن چيش، وبيطلع يقابل حنضل العقيلى.. فأول ماهيحاول يحارب حنضل العقيلى[١٢] الچاز سبب كرهها ف ابو زيد.. حسن بيقُلَّها: چوزك كل صبح يصبَّح علىَّ، ويقُلِّى:

معاك فرسه وعايزه عقيلها[١٣]

حسن ماكانش يفهم الدَّوار.. فقلت له الچاز.. لو قلَّك تانى.. قُلُّه: طب ماتقيلها.. يعنى اعتقها.. فيصبَّح عليه، وبيقُلُّه: معاك فرسه وعايزه عقيلها.. فبيقُلُّه: طب ماتجىْ لها.. فقُلَّه:

أختك طالق وانت وكيلها

فكرهت الأمير أبو زيد.. لإنها ما اعتقدتش إنُّ هيطلّقها بالسهوله دىَّ.. فابتدت.. لما بْيبعتوا للچاز ف التغريبه..

الچاز زايد قلعَّها

متبغددده دا ف المريَّه

چات مركب حالُّه ضلوعها

تعوم على شبر ميّه
أدى الچاز عُوّالها[١٤] يسنّدوها
أدى الچاز تسأل أخوها:
خبر ايه يا سيد المديّنه؟
من يوم ما اتوفّى أبوك
طبلك ماضرب ف بنى هلال
من دون دق الطبول
طبلك على أضعف حال

بيقلّها: والله.. إحنا عايزين نغرّب.. تقيس الدروب قدّام..

واللى تقولى عليه يغرّب
هيغرّب بدون كلام

قالت:

ومين غير ابو زيد ؟
هُوّ ع الحمول تُقال
فبعتوا لابو زيد أربع مراسيل

أبو زيد لابس خلاقه[١٥] جميله
الشاش ع القرن[١٦] مايل
الصوف سابل القفطان
مَسَك خزرانه ف يدُّه
ماله غير حبس المرچان
أبو زيد مادخل الديوان
ما يشوف ولا عايمه ألا لما ترسى
ياچى برّها بالسلامه
وكل من قاعد على كرسى
وقف احترام لسلامه

وقلُّه:

خبر ايه يا ابن عمّى
ليه باعت لى.. والقصه اللى حكيتها لك.. هيكمّلك ناصر بالشعر طبعًا..(**)

* * *

الهوامش :

(*) الراوى: عبد الناصر حسان محمد موسى - ٢٥ سنة - حاصل على دبلوم الدراسات التكميلية الصناعية - أعزب - يعيش مع أسرته [ف بيت عائلة] - الأوسط فى إخوته - يعمل "مبيّض محارة" - تم التسجيل معه مساء الخميس ٢٠٠٤/٢/٥. قرية ام المؤمنين، مركز قفط، محافظة قنا.

(١) اتوحّموا: تمنوا شيئًا لحظة الحمل.

(٢) هنا سأله الباحث: كان اسمه ابو زيد، ولاّ كان ليه اسم تانى؟ فقال الراوى: كان اسمه سلامه - فقال الباحث سلامه ولاّ بركات؟ فقال الراوى مستدركًا بسرعة وبصوت عالٍ: بركات... واللى سمّاه بركات.. القطب طبعًا.. سمّاه بركات القطب.. قال:

من الله يطلبوا بركات
وانت ابقى قولى له يا تبقى قليله سلامه
سمّته بركات.

(٣) ردها أحد الحاضرين فى الوقت نفسه.

(٤) وهنا قاطعه أحد الحاضرين - وهو الراوى أيمن محمود عبده - عندما رآه نسى جزءًا، فسمح له الراوى بالتدخل، فقال الراوى أيمن:.....

(٥) وهنا قال: هيكمّلك ناصر - يقصد الراوى عبد الناصر - العقاب...

(٦) وهنا تدخّل الراوى أيمن محمود عطا، قائلاً:..... (٧) وهنا عادت الرواية إلى الراوى عبد الناصر.

(٨) المساحه جامده: المسافة بعيدة جدًا. (٩) هنا كلمة غير واضحة المخارج، ومعناها "خطرت ببالهم".

(١٠) وهنا ذكّره الباحث قائلاً: دا الجاز اللى قالت ده.. دا فكرة الجاز دى؟.. فقال الراوى:.....

(١١) فبيدسّى: يختبئ أو يختفى.

(١٢) وهنا قاطعه أحد الحاضرين وهو الراوى "أيمن محمود عطا" قائلاً:.....

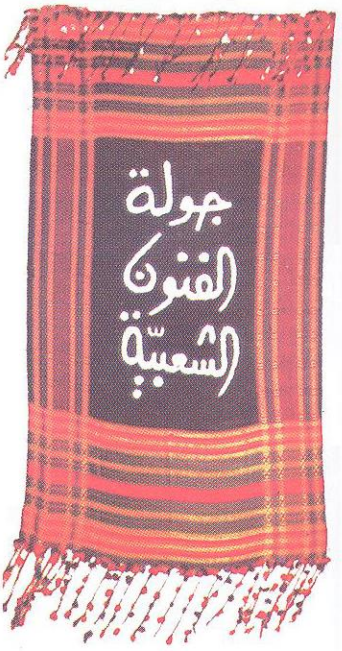
(١٣) عايزه عقيلها: تريدك أن تطلق حريتها.

(١٤) عوّالها: الصبايا وخدمها وجواريها.

(١٥) خلاقه: عباءة.

(١٦) القرن: مقدمة شعر الرأس.

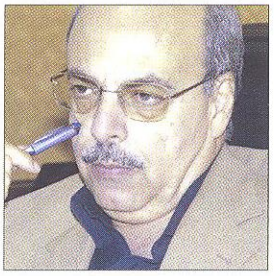
(**) القاف فى هذا النص تنطق جيمًا قاهرية (أو جافًا فارسية)، إلا فى بعض الحالات التى تنطق قافًا فصيحة، وهو ما تمت الإشارة إليه بوضع حرف القاف الصغيرة أعلى حرف القاف.



الملتقى القومى الرابع للمأثورات الشعبية

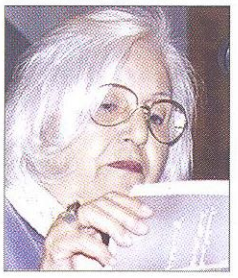
٢٦ - ٢٩ أكتوبر
٢٠٠٩

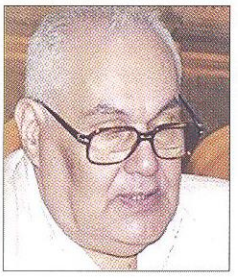
الوزير الفنان فاروق حسنى

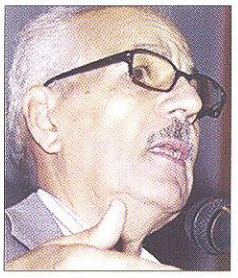

الأمين العام على أبوشادى

رئيس الملتقى أحمد مرسى

مساعد الأمين العام عماد أبوغازى

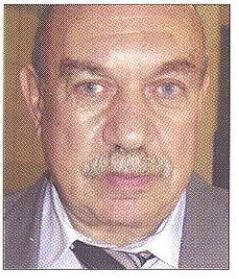

نوال المسيرى


عبد الحميد حواس


محمد محمود الجوهرى

أسعد نديم

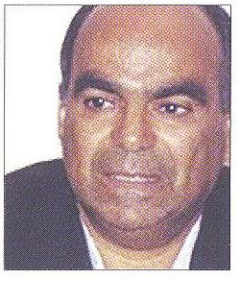
نهال النافورى

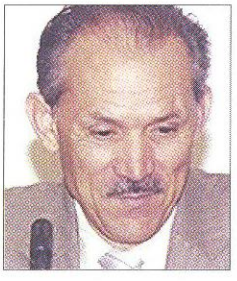

عبدالحميد بورايو

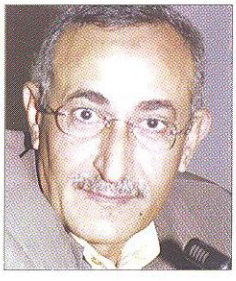
السالك ولد محمد

مها كيّال

إبراهيم عبدالحافظ


أحمد خواجة


محمد حمداوى

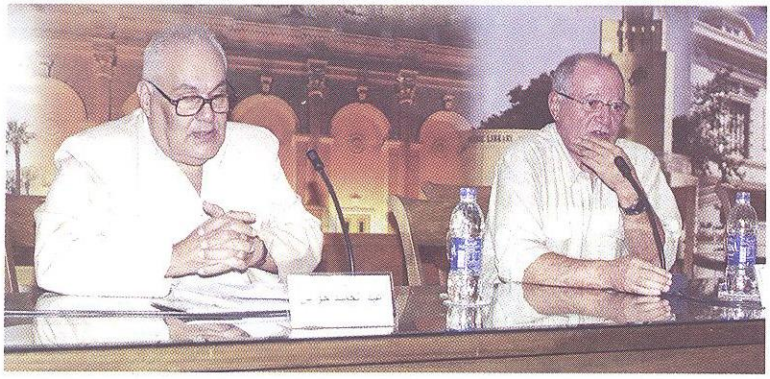

سميح شعلان

نجيبة حداد وقاسم عبده قاسم وعلى عبدالله خليفة ونهال النافورى

إبراهيم عبدالحافظ وأيمن خورى وأسعد نديم وعبدالحميد بورايو ومحمد حسن عبدالحافظ

محمد حافظ دياب

خالد أبوالليل



أحمد على مرسى وعبدالحميد حواس

إبراهيم حلمى ونيفين خليل ونجيبة حداد ومصطفى جاد وسمير جابر

نهلة إمام

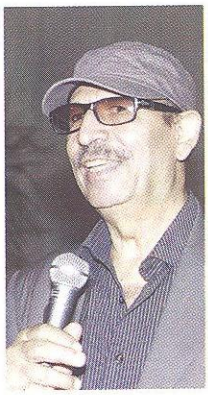
إيمان مصطفى عبدالحميد وعزالدين نجيب ومصطفى الرزاز وحنا نعيم حنا

محمد نجيب النوبرى وأحمد خواجة ومحمد حمداوى وسميح شعلان

أحمد خواجة ومها كيّال ونهال النافورى ومحمد حافظ دياب وعلى بزى

إيمان مهران ونوران فؤاد ومحمد نجيب النوبرى وسوزان السعيد وفاروق مصطفى

أحمد على مرسى

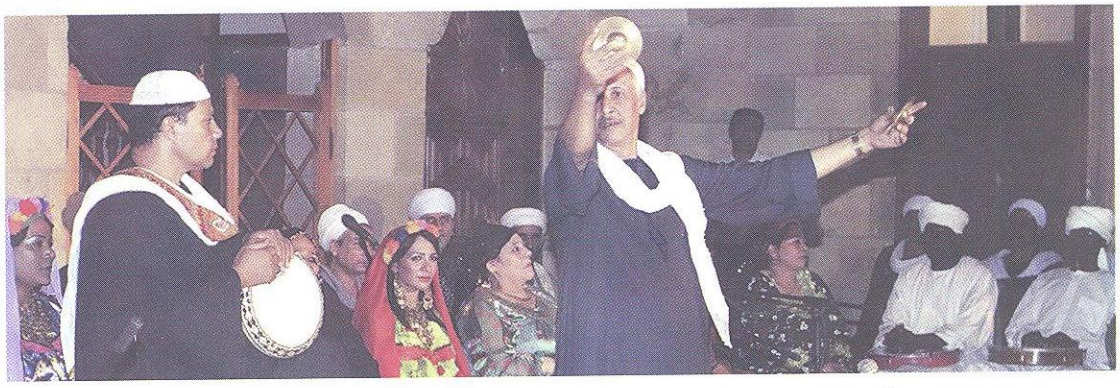


عبدالرحمن الشافعى

هيثم يونس

عاطف نوار

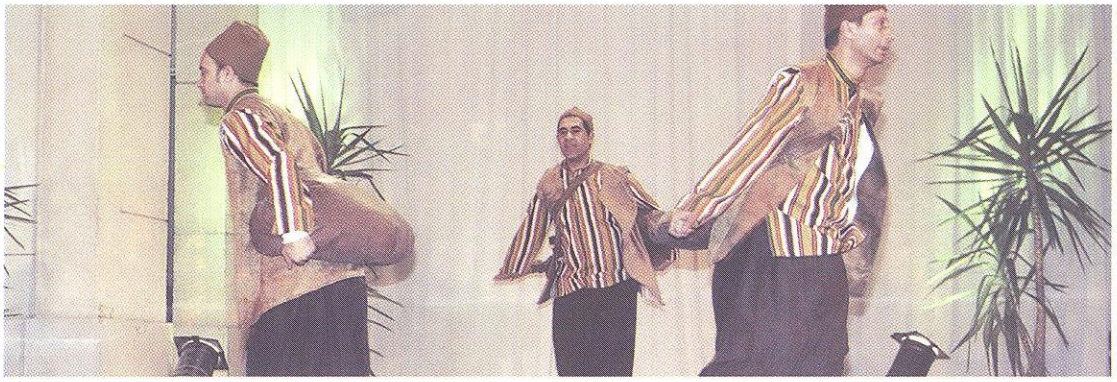
أسعد نديم



من عروض فرقة النيل للآلات الشعبية

من عروض فرقة النيل للآلات الشعبية

من عروض فرقة النيل للآلات الشعبية



من عروض فرقة الشرقية للفنون الشعبية

من عروض فرقة الشرقية للفنون الشعبية

جانب من جمهور الحفل الفنى

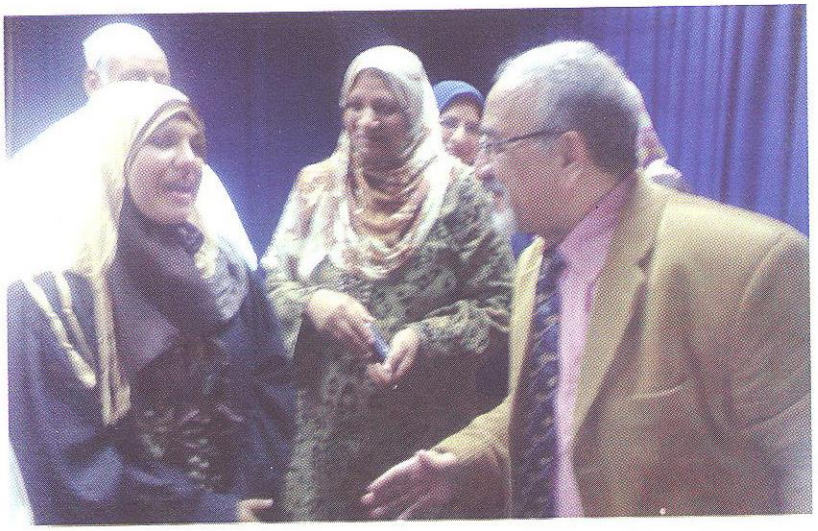
من عروض فرقة النيل للآلات الشعبية

فرقة الرحابة لمدينة آريس

فى الأغنية الثورية الأوراسية

الاستلهام الدرامى للتراث الشعبى فى مسرح رأفت الدويرى

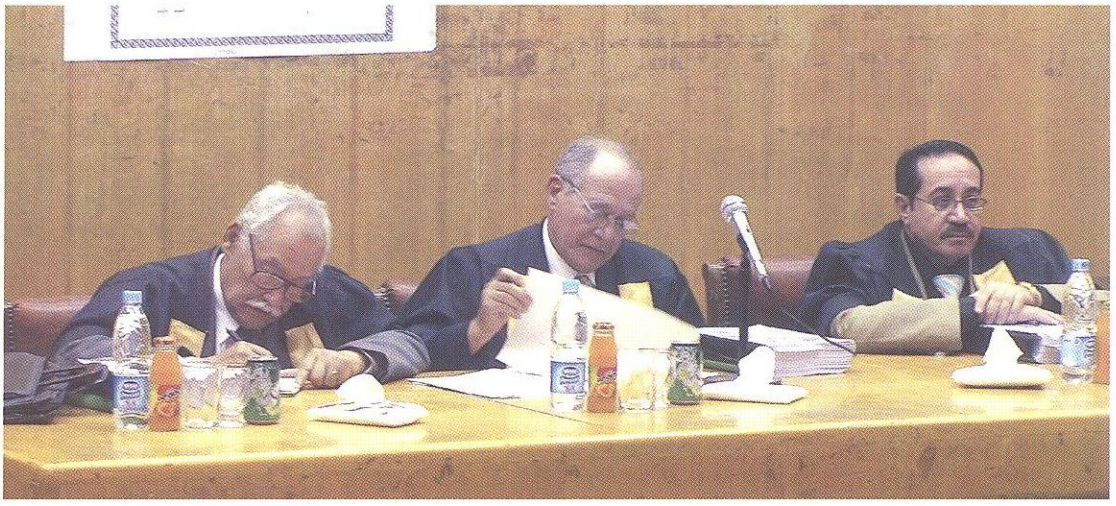
الكاتب المسرحى جمال عبدالمقصود وأحمد بدوى وحسان بدوى



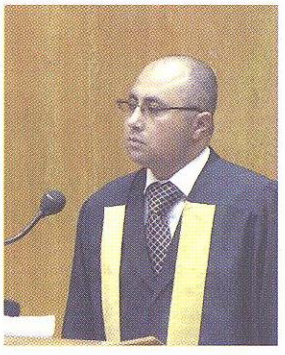
الكاتب المسرحى رأفت الدويرى مع الباحثة

الباحثة شيرين جلال أثناء مناقشتها فى أطروحتها لنيل درجة الدكتوراه

السيرة الهلالية فى محافظة كفر الشيخ



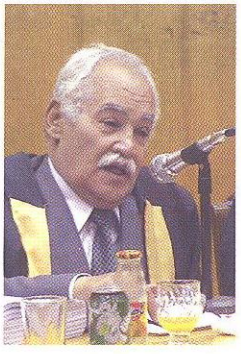
محمد عبدالله حسين مناقشًا وأحمد على مرسى مشرفًا ورئيسًا وأحمد شمس الدين الحجاجى مناقشًا



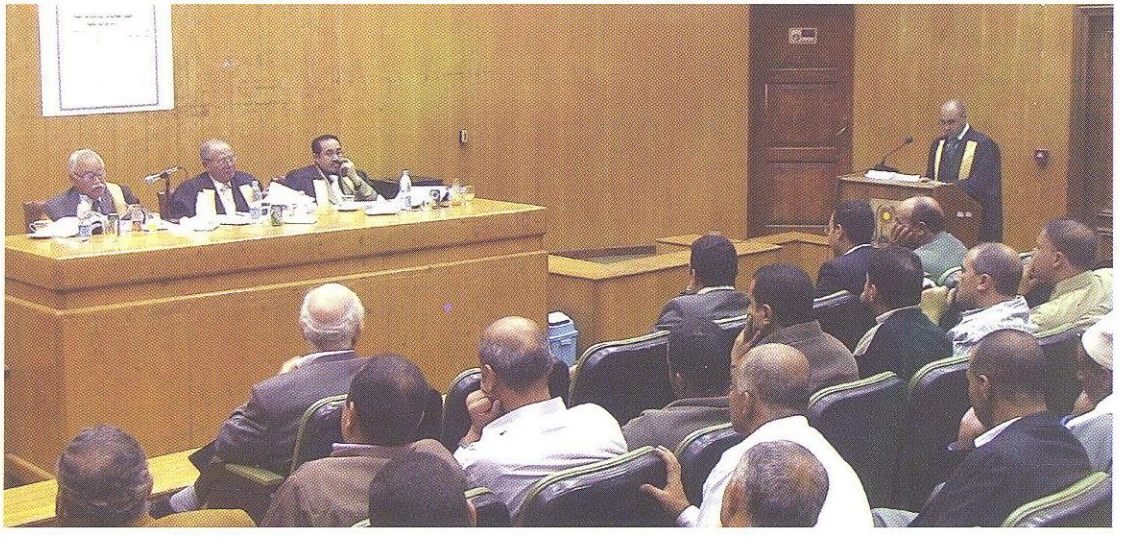
أحمد بهى الدين أحمد

محمد عبدالله حسين

أحمد على مرسى



أحمد شمس الدين الحجاجى



الباحث أحمد بهى الدين أحمد أثناء عرضه لملخص رسالته لنيل درجة الماجستير

«مربعات من فن النميم»
من محافظة أسوان

جمع وتدوين : **جمال عدوى**

مـرت من أمـامى زى الـشـهـاب وابـتـسـمت
جـعـلت قـلـبى الحـزين.. فـيه الأمـانى ارتـسـمت
الـسـمحة أم الـعـيون.. كل الـعـيون لـهـا بصمت
مباراتى معاها فى لحظة.. صفر حكمها وحسمت

*****

يـا عـريـسـنـا الـسـمح يـا ابن الحلال يـا مـاصل
يـا الـلى لـفت عـمـامـتك بـيـهـا الـقـمـر مـتـوصل
عـروستك فى الجمال مـا ملايكه لـيـهـا بـتـحـصل
سـتـجـعلك م الـلـيله دى.. لـكل الـسـعـادة مـحصل

*****

لـيه يـا زمـانى لـيه مـا راضى لـيـا تـروق
أيه سـويت أنـا لأجل أعـيش مـزنـوق
لـيه تـصحـينى الـصباح بـهمى بـاكى مـخـنـوق
وبـالـلـيل تجـعـلـنى.. أنـوم بـقـهـرتى مـشـنـوق

*****

مـطـرح م الـريـاح تـهـدا.. أرجـوك نـزلـنـا
أحـنـا الـلى تـركـنـا... أحـبـابـنـا ومـنـازلـنـا
بـعد مـا كـنـا فى نـعيم ودنـيـتـنـا مـا بـتـخذلـنـا
هـجـرنـا الـنـهـار... والـلـيل بـقى بـيـغـزلـنـا

*****

خـرجت من بـيت أبـوهـا اتجـهت لـبـيت الـسـتـره
زغـردن.. يـا الـبـنـات وادعن لـهـا بـالـسـتـره
قـولن لـرب الـبـريـة يـسـتـرهـا نـعـمـة الـسـتـره
وعقبالكن بكره تسعدن.. وتسترن نفس الستره

*****

سـيـبك م الـلى يـقـول والـلى يـعـيـد ويـزيـد
يـا الـلى عشقك فى قـلـبى يـوم بـعـد يـوم بـيـزيـد
زيـدنى بـالـقـرب مـنك واتـركـنى فى غـرامك أزيـد
لا لـيـنـا دعـوه بـكلام عـبـده وزيـد وعـبـيـد

*****

دنيا غادرة ليها ألف لفه ولفه
بتدور بالهرم واللى يدوب فى اللفه
بنحضرها عرايا كيف بعض كفه بكفه
ونتركها عرايا... ثم بكفن نتلفه[1]

* * * * *

بيعجبنى الولد لما ان يقول يا خالى
أحنا اللى عملنا من جلد الأسود مخالى[2]
أخ يا أبو عمو لو أقابلك.. فى مكان خالى
كنت جعلت طوب الأرض يتنخالى[3]

* * * * *

اللى كان بيحيى فيا وبامسوت فيه
وكنت أفهم لغاه قبلن ما يفتح فيه[4]
من ساعه أخده القدر وتركنى أبكى عليه
ما لاقى لحياتى أنا طعم من بعديه

* * * * *

وين[5] أنت يا صبر تاجى تشوف أيه حالى
أنا ال ما قادر أعيش وأيامى ما بتحلالى[6]
وما عدت قادر أحتمل والدمع عينى محالى[7]
ولا عاد ينفع معايا صبر الليالى الحالى

* * * * *

قفلوا الباب عليها ومحرسين حراس
دموعها ع الخدود تصرخ حبيبى يا ناس
أبدًا ما نسيته أنا وهو أيضًا ما ناس[8]
رقدت فى عذابها كما عضمتين فى لباس[9]

* * * * *

لا تشكى من الزمان الحال قريب من بعضه
وفين نهرب نروح من المقدر ووعده
بنخاف من بكره موت ونموت خوف من بعده
يارب نجينا من هذا الزمن وانصرنا على رعده

* * * * *

إن كان ع الغرام مالى طريق الوادى
وأنا لحظة حنان تكفى هناى وإسعادى[10]
مهمن[11] لاموا العوازل وخططوا لإبعادى
قلبى لا يهوى غيره ولا غيره يملأ فؤادى

* * * * *

هجرك يا الحبيب سبب لعقلى جنان
ساعة تغيب عنى بـ أسير تعيس حيران
أحلف لك يمين.. أنجيل مع قرآن
غيرك ما عشقت وقبلك قلبى ما كان

* * * * *

سلم بالرموش خوف يفهموا العزال
اللى سلامه عندى لا قده[12] جاه ولا مال
قلبى الحزين ابتهج وبدأ يبنى ليه فى أمال
بعد أن كان غيابه ساقية بكا وأهوال

* * * * *

هوايتك يا الجميل يا أبو العيون غزلانى
ليه تحتك بى وتضحك على بلعانى[13]
بإثبات وبدليل على قلبى أنت الجانى
أنا ما كنت فاكر أنك ظالم وأنانى

* * * * *

الليلة يا العريس بسعادة جوك[14] أحبابك
من كل البلاد شايلين وقاصدين بابك
جوا[15] يشاركوا هناك ويباركوا كتب كتابك
مبروك زين الشباب والعقبة[16] لأحبابك

* * * * *

من شبيت صغير دومن[١٧] فى حلمى باراكى
يا اللى رب العباد فى أحلى عود سواكى
يا ست البنات بأعيش وأموت فى هواكى
لو أنسى حياتى أنا وأنسى الوجود ما أنساكى

* * * * *

يا سارقة القلوب أنتى يا محبوبه
يا كاملة مكملة والله وما فيكى عيوبه[١٨]
رايح أغيب سنة والله وبعدها توبه
لأجل ابنى عشنا يا أجمل ما جابت النوبة

* * * * *

ياست البنات يا أم الشعر مدلى[١٩]
أنا ريت الشفايف لونهم جننى
أوعى ترحلى خليكى لحظة استنى
وانزلى بالرموش قبلن[٢٠] ما أتوه فى النننى

* * * * *

فاتحين بابهن وسط الطريق مولينه[٢١]
وكام عاشق قصدهن قبلنا وذلينه[٢٢]
أمّات لبس حرير وشعرهن حلّينه[٢٣]
أخدن قلبى وراحن فوق جمر السيال قلينه[٢٤]

* * * * *

التين استوى وفوقه التجار اتزابا[٢٥]
قدام بيتها وقفوا اتقاتلوا العزابا
يالللى جنّنتى الشباب بعيونك الجذابه
البطن اللى تقول زيك تجيب كذابه

* * * * *

يا أم ديسن غزير فوق الكفل ناشراه[٢٦]
ودغسات وجنتيكى الليل الطويل ناشراه[٢٧]
أنا عاشقك كما الطير اللى البروج حاشراه[٢٨]
مقصقصه ريشه وكل ما يخضر جناح قصاه

* * * * *

عايز أقول وفى قولى عبره وقيسوا
ع الزول اللى يسحر اللى متناى ديسو[٢٩]
عارفين إيه حال الزول ال بيكون جليسه
بيفوز بالدارين ويحلى ويطرى حديثه

* * * * *

واعدتينى ليه وما جيتى لى: يا فلانه[٣٠]
خايفه من الله ولا من الخلق جفلانه[٣١]
قالت أبوى محجر ونينتى قافلانه[٣٢]
قُلت أتسرقى فى ليله وهى بتكون غافلانه[٣٣]

* * * * *

غى أمات رشوم كبدى وكلاى فاتوه[٣٤]
بقيت محتار مثل ال ما بين الجبال فاتوه[٣٥]
كل ما أتذكر إللى قالت هذا مناى هاتوه
أتوسد بالجمر وأمسك نواضرى واتوه

* * * * *

لك جسمًا كما القطن الشطر حلاجو[٣٦]
عرقه الطيب كذاك والشهد بين أفلاجو[٣٧]
معشوقك ينوح بالدمع عينيه لاجو[٣٨]
ليه ما تحنى.. ع اللى غلب الأطبه علاجو[٣٩]

* * * * *

فى كتب الدهور حسنك وضح... تسجيل
وليوم النشور... يتلوه جيل عن جيل
حكم العيون نافذ لا نقض... لا تأجيل
كنت أقول شمس... لو ما الزمان... كان ليل

* * * * *

الهوامش :

(١) نتلفه: يلفوننا.
(٢) مخالى: شنط.
(٣) يتنخالى: يعظمنى.
(٤) فيه: فمه.
(٥) وين: اين.
(٦) ما بتحلالى: لا تلذ.
(٧) محالى: محى لى.
(٨) ما ناس: لم ينس.
(٩) لباس: كن.
(١٠) إسعادى: سعادتى.
(١١) مهن: حتى إذا.
(١٢) لاقده: ليس مثله.
(١٣) بلعانى: بالكذب.
(١٤) جوك: جاءوا إليك.
(١٥) جو: أتوا.
(١٦) العقبة: العاقبة.
(١٧) دومن: دائمًا.
(١٨) عيوبه: غلطه.
(١٩) مدلى: منساب.
(٢٠) ريت: رأيت.
(٢١) مولينه: مواربينه.
(٢٢) وذلينه: وأذلوه.
(٢٣) حلينه: تركوه ينساب.
(٢٤) قلينه: يحمصونه.
(٢٥) أتزابا: جماعات.
(٢٦) ناشراه: تركاه
(٢٧) ناشراه: نشرته أى قطعته.
(٢٨) حاشراه: منعاه.
(٢٩) ديسو: شعره.
(٣٠) كناية عن اسم المحبوبة
(٣١) جفلانه: مرتابه.
(٣٢) قافلانه: مغلقة الباب.
(٣٣) غفلانه: غافلة.
(٣٤) فاتوه: فاتتوه.
(٣٥) فاتوه: تركوه.
(٣٦) حلاجو: صانعه.
(٣٧) افلاجو: أسنانه.
(٣٨) لاجو: امتلأن.
(٣٩) علاجو: تطبيبه.

حكاية الست عجب(*)

جمع وتدوين:
مدحت صفوت محفوظ

حَجّاكُم الله[1].

خِير مَا شَاء الله.

كَانْ يا مَا كَانْ فى سَابِق العَصرِ والأوان، وما يِحْلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام.

كان فيه واحِدة و واحِد[2]، والواحِدة والواحِد دُول قَالو يا رَب يا رَبّاه[3] يا سَامِع الدّعوة والدّعواه[4]، تدّينا[5] بِتْ[6]، والبِتْ نِسَمّيها الست عَجب، وفعلا ربّنا عطَاهم البِت والبِت سمّوها الست عجب. طبعا ما كانش فيه[7] مدارس ولا حاجه على أيّامها، كان فيه حاجه اسمها الكُتّاب، راحو ودّوها الكُتّاب عِند واحِد شيخ، يعلّمها ويِحفّظها القُرآن. و ودّوها عند شيخ يِحفّظها القُرآن الكريم، يوم وَرا يوم، سنة ورا سنة، لحَد ما كِبرت[8]، جِه ف يوم والشيخ راح طَلَب مِنْ كُل واحِد كَعْب لَبن[9]، ففى عَيّل م العيّال، من الناس الغلابة، راح قال لأبوه: يا بَابا سِيدْنا الشيخ طَلَب مِنّنا كَعْب لَبن.

فقال له: يا ولدى د حْنا فَات[10] الشِتا ما دُقْناش[11] الطَبِيخ أبو لبن.

فقال له: يا ولدى خُد له خَمس قروش وقول له: أبوى بيقول لك يا عم الشيخ أبويا بيقول لك د حنا فات الشتا ما دُقناش الطبيخ أبو لبن.

راح الواد خَدْ الخمس قروش ف جِيبه وراح للشيخ.

فقال صَبَاح الخير يا عم الشيخ.

فقال له صَبَاح النور.

فقال له: أبويا بيقول لك د حْنا عَدّى الشِتا وما دُقْناش الطبيخ أبو لبن، وخُد الخمس قروش دُول.

فقال له الشيخ: أنت جاى تشبِّح لى[١٢] وأول واحد بشَّرت علىَّ وما حَدش هايجيب لى.

وراح مَادُه على الفلكة[١٣]، وراح دابحه وقَعد يُسلخ فيه، وطبعا ست عجب خَدتْ كعب اللبن ورغيفين وراحت تودِّيهم لسيدنا الشيخ، وهىَ لابسة[١٤] فَرْدة خُلْخَال دهب ف رِجل و فَرْدة خُلْخَال فضه ف الرِجل التانيه، ف أثناء ما حطت رِجل منْ بره ورجِل من جوه وشَافتُه دابِح الواد وعمّا يُسْلُخ فيه، راحتْ راجِعه لورا، ف رجْعتها لورا، راحت سايبة فَرْدة الخُلْخَال الدهب تحت العَتَبة.

فقالت: طبْ أنا لو رُحت لأبوى هايجيبنى للشيخ، والشيخ هيعمل فىَّ زى الواد ده، وإن رُحت للشيخ هايدبحنى زى الواد ده، فقالت: خلاص أنا ماشية، ومشت ف الجبال.. فضلت ماشية ماشية ماشية لحد ما قابلها واحد غنَّام فقالت له: يا عَم الغنَّام.

فقال لها: نعم يا ستى إيه اللى جَابك وسْط الجبال؟!

فقالت له: يا عم يا غنَّام خُد كعب اللبن ورغيفين العيش وادبح لى الكلبة، وهات جِلدها ألبسه وادّيك فرْدة الخُلْخَال الفضة دى.

فقال لها إزاى يا بتى؟!

فقالت له: زى ما بتدبح الدبيحة.

فراح ماسك الكلبة وسلخها وخَد كعب اللبن وفرْدة الخُلْخَال وعطِيها[١٥] جِلد الكلبة، لبست جلد الكلبة ومشت. وواد[١٦] السلطان وواد الملك وواد الوزير بيرعو الغنم، والكلبة لقيوها ماشية فده قال: آخُد أنا الكلبة دى والتانى قال آخُدها أنا والتالت قال آخُدها أنا، فراح واد السلطان قال عشَان مابيْقاش فيه زعل، كل اللى معاه عيش يرُصه فوق بعضه كِده، واللى تاكل عيشه ياخُدها.

فقالوا: ماشى.

واد الملك معاه عيش فطير، وواد الوزير معاه عيش قمح، وواد السلطان معاه عيش دُرة، فحطّوا القمح من تحت والفطير من فوق والدُرة وسطانى، فهىَّ جات فضْلت تُنْخُص[١٧] تُنْخُص تُنْخُص لغَاية لمَّا طَلعتْ عيش الدُرة من النُص، فخَدها واد السلطان، وراح مروِّحها البيت، ف حُوش الغَنم وراحت نايمة، جه ف يوم فقال لأمّه يا أمى.

فقالت له: أيوه يا ولدى.

فقال لها: عايز آكُل فطير.

قالت له: حاضر يا ولدى.

والكلبة كانت نايمة على جنب، فقامت ف الليل لقيت الدقيق والسمن وعملت لهم الفطير، وراحت راجعة حوش البَهَايم، وراحت نايمة، ف جه الصُبح[١٨]، أمه بتْخُش[١٩] عند الفرن لقيّت الفطير معمول وحلو وسُخن وزى الفُل.

فقالت: مين اللى عمل الفطير ده يا بنات؟

دى قالت: أنا، ودى قالت: أنا، المهم كَل الفطير وكسر يوم وتانى يوم، وقال لها: يا أمى أنا عايز آكل قادوسية[٢٠]، سمعت هىّ، فقامت ف الليل عملت له القَادوسية، ودخلت ف حوش الغنم وراحت نايمة، جه الصُبح لقيت أمه القادوسية معمولة.

فقالت: مين اللى عمل القادوسية دى؟

دى قالت أنا، ودى قالت أنا، وكل واحدة تقول أنا، المهم وهىَّ بتعمل القادوسية ف الليل راح هوَّ - اللى هو ود السلطان - فط ف حَاجة وراح مَدْسوس[٢١]، جِه الصُبح هوَّ بيقول إيه مين اللى عمل القادوسية؟ كل واحدة تقول أنا، وكسر يوم وقال يا أمه ادبحى لى جُوز حمام وابعتوهولى مع الكلبة.

فقالت له: أبعتهولك يا ولدى مع الكلبة؟!!

فقال لها: أيوه.

فراحت دبحت الحمام وبعتته معاها وربطت الحمام ف رقبتها، ولما راحت له راح فاكِ الحمام من رقبتها، وقال لها اقلعى جلد الكلبة.

فقالت: هاو هاو هاو[٢٢].

فقال لها: اقلعى جلد الكلبة.

فقالت: هاو هاو هاو.

فراح جَاب السيف وساحبه عليها، فراحت قالعه جِلد الكلبة، وهىَّ جمال ما يتوصفشس، شعرها ناحية دهب وناحية فضة.

فقال لها: كُلى فكلَّت، فقال لها البسى جلد الكلبة تانى، راحت لبساه.

وقال لها: خُدى الحلة والشنطة وانزلى للست فراحِت نازلة.

صبح الصبح فقال يا أمى.

قالت له: أيوه.

فقال لها أنا عايز اتجوز، قولى لأبوى أنا عايز اتجوز.

فجِه تانى يوم أبوه وقالت له: يا سلطان ولدك عايز يتجوز

فقال لها: وما له يتجوز.

فقال لها : هو ينقى و احنا ندفع له المهر

فقال لها: قالَّك إيه يا أمى؟

فقالت: قال لى انتَ تنقى و احنا ندفع لك المهر.

فقالت: لهو مين دى؟[٢٣] بِت الوزير؟ بِت الملك؟!

فقال لها لا بِت وزير ولا بِت ملك، أنا العروسة بتاعتى موجُودة عندنا ف البيت.

فقالت يا لهوى يا ولدى هتاخُد من حريم اخواتك؟!!

فقال لها: لَعْ[٢٤] أنا هاخُد الكلبة.

فقالت له: انت هتاخد الكلبة؟ انت اتجننت؟ انت سُخن؟ انت جَرت لك حاجه؟!

فقال لها: أنا ف كامل عقْليّاتى[٢٥].

فجُه الراجل فقالت له بُص يا سلطان.

فقال لها: هاياخُد مين إن شاء الله؟

فقالت له: هو قال لى هاخُد الكلبة.

فقال لها: انت يا مَره[٢٦] بتخرفى، فيه حَد ياخُد الكلبة؟

فقالت له: ولدك اللى قال كده.

فقال لها: كلبة كلبة خلينا نمشى وراه أما نشوفه هيودينا لحد فين؟

فراح جاب له الدهب والمهر وفَرش له، وقَام له الأفراح، وكُل الناس اللى جايه تبارك يقولو واد السلطان هياخُد مين؟ فقالو هياخُد الكلبة، الكلبة؟!!!

ودخل يوم الخميس وصبّح الجمعة، وراح لابس العباية وطلع لأمه.

وقال لها يا أمى، طبعا أمه بتطمّن عليه، بتشوفه طَالِع سليم ولا الكلبة كلته، بتبص فيه كده فقال لها: يا أمى أنا خارج، ولو مرتى[٢٧] هتطلع هتغسل راسها، هىّ طبعا لسه ما خَرجتش من الأوضة، وهىّ ف عِز ما تكون بتغْسل شعْرها ف عِز ضُهر الجمعة والناس طَالعة، انتى تطْلقى[٢٨] الفرس، وتقوليلها فرسة جوزك اطلقت، تقول لك هاتى طرحة، هاتى أى حاجه قولى لها: طيرى حصليها كده. فضلو لحد ما صلو الضُهر، لحد ما الناس خرجِت م الجامع، فقالت لها: يا عجب يا عجب فرسة جوزك اطَّلقت.

فقالت لها: هاتى طرحة يا عمّه هاتى بشْكير يا عمّه.

فقالت لها: لع طيرى كده.

وطبعا الناس طالعة، ودى طايرة ورا الفرسة، وهوَّ طالع مع الناس من ضُهر الجمعة، الناس استغربت فقالو إزاى دى تبقى الكلبة؟ دى ملكة جمال العالم!!! وراح لافها بالعباية بتاعته، وراح روَّح بيها. شاء السميع العليم وحِبلت، وعدت التسع تُشهر وولدت، وجابو السبوع وبيسبعو للمولود، ف جاها الشيخ اللى كان بيعلمها ف الكُتاب وهربِت منه، فخبَّط ع الباب، فقالت له: مين؟

فقال لها الشيخ:

إش رِيتى يا عجب[٢٩] .

خُلخَالك الدهب.

لمّا رن تحت العَتَب؟"

فقالت له: "رِيتَك[٣٠] يا سيّدْنا متقلّد بسيفك وبتقَرى[٣١] ف ولاد البلد.

فقال لها: بيكى ولا بالولد؟

فقالت له: بالولد.

فراح واخِد الولد وراح ماشى، خَد الولد ومشى ف الليل، ما حَدش شافه، صبحوا الصُبح أهل الواد يدوروا عليه مالقيهوش[٣٢] ولا لقّيوا أى حاجة فقالوا إيه: دى كلبة وكلت ولدها. وراد السميع العليم وحملت تانى وولدت بعد تسع شهور، فات أول يوم وتانى يوم وتالت يوم لحد سابع يوم، فجالها الشيخ بالليل.

فقال لها الشيخ:

إش رِيتى يا عجب.

خُلخَالك الدهب.

لمّا رن تحت العَتَب؟"

فقالت له: "رِيتَك يا سيّدْنا متقلّد بسيفك وبتقَرى ف ولاد البلد.

فقال لها: بيكى ولا بالولد؟

فقالت له: لع الولد.

فقالوا لع أهل البيت، أكيد دى الكلبة وبتاكل عيالها، فقال[٣٣]: إيه هوَّ ده.. احنا نستنى لما تولد الولدة التالتة. شاء العليم وحملت وعدت تسع شهور وولدت، وفات أول يوم الولادة وتانى يوم لحد السبوع وجاها الشيخ خبط ع الباب فقالت مين.

فقال لها الشيخ:

إش رِيتى يا عجب.

خُلخَالك الدهب.

لمّا رن تحت العَتَب؟"

فقالت له: "ربتَك يا سيّدْنا متقلّد بسيفك وبتقَرى ف ولاد البلد.

فقال لها: بيكى ولا بالولد؟

فقالت له: لع الولد.

وجه واخد الواد فقالوا لأمه وقرايبه وكُل أحبابه: أكيد دى كلبة وبتاكل عيالها، المرَّة الجاية هتاكلك أنت، إذا كانت بتاكل عيالها، فقالوا له: لازم تتجوز، فقالهم خلاص أنا هاتجوَّز، فدوروا له على واحدة من حواليهم، وراحوا وخطبوا له وقالوا له بُكره الجواز. فلمّا راحوا عِنْدها، بيروحوا بالمركب، وبيعدوا البحر وهمّا بيجيبوا الجِهاز، وإخواته البنات وكل واحدة اللى عايزه جلابية واللى عايزه اِشرَبْ، وطلع ليها هىَّ كانتْ ف الدور التانى، وقال لها وإنتى يا عجب عايزه أيه؟

فقالت له: أنا عايزه قُلّة الصبر وقُلّة الخَمر، وإنْ ماجِبْتُهُمِش المِركب هتْفور وتْبور، وتيجى وسط البحور وتدور.

فراح اللى قالت له على جلابية جابها، واللى قالت له على طرحه جابها، و اللى قالت على أشرَبْ جابه، ماعدا قُلّة الصبر والخمر ماجَبهُمش، نسيهم. جِه وسط البحر والمركب لفّت لفّت لفّت وهتغرق، يا ريس المركب إيه اللى حصل؟ فراح قال له: ارجع بينا تانى. وراح جَاب قُلّة الصبر وقُلة الخمر، وراح جابهم لها، وراح عطيهم لها، قال لها: خُدى.

المهم نجِّدوا له، وهىّ جَابِت قُلّة الصبر وقُلّة الخمر جنبها، وكُل قلة الخمر ما تفور، قلة الصبر تطفيها. المهم نجِّدوا وعملوا[٣٤] وحددوا ليلة الفرح، ليلة الخميس، وجِه الشيخ ف ليلة الفرح جَاب لها التلات ولاد، ملبسهم جلاليب بيضا وطرابيش وممسكهم خَزران ف إيدهم، وأهل العريس بيخبزوا يقطعوا العيش الشمسى، يقطعوه ويحطوه ف الشمس، والعبدة سعيدة يكبس عليها النوم[٣٥]، وهما ينزلوا خُبُّط خُبُّط خُبُّط[٣٦] يخلبطوا العيش، ويخلبطوا الدقيق والغلة وكله، ويطلعوا يجروا وأمه تقول لها: فيه إيه يا سعيدة؟ تقول لها: ماعرِفش عيال مين ياستى بيخلبطوا العيش ويطلعوا يجروا. يروحو عجنين تانى، وتقول لها أوعى يا سعيدة تنامى. فيالله مشوا[٣٧] راحت نايمة، وينزلو العيال خُبط خُبط خُبط يروحوا مخلْبطين العيش ويطيروا على فوق، فهوَّ قال أنا هاستخبى لهم تحت السلم وأشوف مين دول اللى بيعملوا كده ف العيش، فراح اتدارى تحت السلم، ودول نزلوا ورا بعض التلاتة خُبُّط خُبُّط خُبُّط، خلبطو العيش وراحوا جريوا، راح جرى وراهم، راح اتقفل الباب وراهم، راح زايح الباب وداخل وراهم، فقال لها: مين دول؟

فقالت له: دول ولادك.

فقال لها: ما ولادى ميتين.

فقالت له: لع ولادك دول .. وأصلها قصة طويلة دول كانوا عند الشيخ اللى كان سبب ف إنى أنا أبقى كلبة، فراح نزل ف الشارع وقال: "يا أهل العروسة لِموا عروستكم دا ابن السلطان حلِف ما يناسبكم" والناس قالوا دا إيه اللى جرى ده، وأبوه جِه فقال له: فيه إيه فقال له: دا أنا قولت "يا أهل

العروسة لموا عروستكم دا ابن السلطان حلف ما يناسبكم" وبدل ما كان هايتجوز، عمل الفرح لاولاده وطاهرهم[٣٨]، وعملوا الأفراح والليالى الملاح وحجيتكم وجيت وكلت راس البلّينة[٣٩] والديك، ما يكون حجرى قَدوس[٤٠] كنت مليتهولك فلوس، ما تكون طقيتى مخْرومة كنت مليتها مبْرومة[٤١].

الهوامش :

(*) الراوية محاسن محمد أحمد، من مواليد أبنوب، محافظة أسيوط.

(١) أى قص عليكم الله قصصه.

(٢) امرأة ورجل.

(٣) ربنا.

(٤) تقصد الدعوات.

(٥) تعطينا وتمنحنا.

(٦) بنت.

(٧) لم يكن يوجد.

(٨) إلى أن كبرت.

(٩) كوب لبن.

(١٠) مرّ الشتاء.

(١١) لم نذق.

(١٢) يقصد الشؤم.

(١٣) أداة للضرب.

(١٤) ترتدى.

(١٥) أعطاها.

(١٦) ابن السلطان.

(١٧) تقلب.

(١٨) فى الصباح.

(١٩) تدخل.

(٢٠) أكلة شعبية تتكون من دقيق مخبوز على بخار الماء، ومخلوط بالسمن واللبن والعسل.

(٢١) اختبأ.

(٢٢) أصدرت صوت الكلبة.

(٢٣) تُرى من تكون تلك التى تريد خطبتها؟

(٢٤) لا.

(٢٥) أنا فى كامل قواى العقلية.

(٢٦) أيتها المرأة.

(٢٧) زوجتى.

(٢٨) تفكين قيود الخيل.

(٢٩) هل تذكرين يا عجب؟ وأصل الجملة أى شىء رأيتِ؟

(٣٠) رأيتُك.

(٣١) تعلم.

(٣٢) لم يجدوه.

(٣٣) جملة الحوار على لسان الزوج.

(٣٤) أنهوا تجهيزات الزفاف.

(٣٥) يغلبها النعاس والنوم.

(٣٦) صوت أقدام الأولاد.

(٣٧) بمجرد أن رحلوا.

(٣٨) عملية ختان الذكور.

(٣٩) صغار الدجاج.

(٤٠) إناء.

(٤١) أكلة شعبية.

داية وماشطة

(٤)

دردشة

(قد الناموسة يفرح العروسة)

أجرت المقابلة : **صفاء عبد المنعم**

ازيك ياحاجة!

أهلاً وسهلاً. انشا لله تسلمى من كل رضى.

ممكن ندردش شوية مع بعض؟

ومساله إحنا ورانا إيه، أهو كلام ابن عم حديت.

تعرفى إيه عن الداية؟

بيقولوا عليها شاطرة وشملولة.

وساعات داية وماشطة.

ياعنى مخلصه، وهى اللى بتولد الستات.

والماشطة هى اللى كانت بتزوق العرايس قبل الكوافير زمان.

ياعنى أنت فى فرحك جالك ماشطة؟

الأول جابوا حفافه، اللى هى بتعمل الحلاوة وتشيل الشعر من الجسم، ويوم الحنة جت واحدة وزوقتنى والناس كانت بتنقطها وهى بتحط الحنة.

إيه لون فستان الحنة؟

أحمر، بمبه، تركواز، أى لون غير الأسود ونحط شال على كتف العروسة.

العروسة زمان كانت بتلبس طرحة؟

زمان بتحط شال على كتافها ويكون قطيفة، وبعدين تحط طرحة.

العروسة كانت بتحط هدومها فى إيه؟

صندوق، صندوق الشوار.

وأنا لسه عندى صندوق، مزوق وعليه رسوم عروسة وعريس (حسن ونعيمة).

كانت بتحط إيه فى الصندوق؟

شال قطيفة، أزازة عطر، شبشب بوردة، مناديل بؤويه، هدومها، والهدايا بتاعة العريس.

إيه الهدايا اللى كان بيجيبها العريس؟

قماش، ريحة، ملبس.

وده كان فى المواسم والأعياد.

يجيب سبت فيه رز وسكر وعلبة حلاوة، وممكن دكر بط، وعروسة فى المولد وفاكهة.

إيه هى المواسم؟

نص شعبان، ٢٧ رجب، العيدين، مولد النبى.

ممكن تحكى لنا عن فرح زمان؟

زمان الحريم هى اللى تختار العروسة (الأم، الأخت) ويروحوا بيت العروسة زيارة.

وبعدين يروح العريس والرجاله ويقروا الفاتحة ويتفقوا على المهر والشبكة والعفش والمؤخر.

سن العروسة قد إيه؟

بنت أتناشر تلاتاشر سنة أول ما تحيض.

مش كدا صغيرة؟

كانوا يروحوا لدكتور الصحة يسننها، والبنات كانت زمان بتفور بسرعة.

الشبكة كانت إيه؟

كردان، حلق، خلخال.

الدهب (الشبكة) ملك مين؟

الشبكة دى هدية للعروسة، وكل واحد بيقدم اللى يقدر عليه، وفيه ناس (أهل العروسة) بيساهموا عشان الشبكة تبقى كبيرة.

لو الشبكة كتبت فى القيمة تبقى مسئولية العريس، ولو فضلت تبقى مسئولية أهل العروسة.

إيه اللى بيكتب فى قائمة العفش؟

كل حاجة. بتكتب غير المستهلك (الهدوم) وفيه ناس بتزود فى سعر المنقولات، والعريس يمضى عليها واتنين شهود.

إيه هى المنقولات؟

زمان كان لحاف ومخدة وحصيرة وصندوق الشوار، والنحاس.

وبعد كدا بقى سرير ودولاب وكنبة ومرتبة ولحاف ومخدتين، والألمونيا.

ومع التطور بقى حجرة نوم وغيره.

والنهاردا؟

النهاردا بيشتروا حتى الدش.

بقى فيه أجهزة كهربائية وغيره، بقى جهاز العروسة ممكن يوصل ١٠٠ أو ١٥٠ ألف حسب.

إيه الفرق بين شبكة زمان والنهاردا؟

زمان كانوا بيشرطوا دهب بكذا جرام ونحاس كذا قنطار.

النهاردا ممكن العروسة ترضى بدبلة ومحبس مقابل الأجهزة، وفيه بيجيب طقم.

إزاى كانوا بيزفوا العفش؟

كانوا يجيبوا عربيات كارو ويزوقوها ويرصوا العفش عليها، وعربية مخصوص للحريم، والرجالة تمشى أمام العربيات من بيت العروسة للعريس. ومعاهم المزمار البلدى، والناس كانت ممكن تنقط العفش، وياخدها الناس اللى بتزف الطبل يعنى.

طيب الفرح نفسه؟

قبل الفرح بكام يوم يودوا العفش ويفرشوه، وممكن يطبلوا لحد يوم الحنة.

العريس ممكن يدبح ويعمل ليلة ويجيب صييت يغنى ويوم الفرح نفسه يودوا العشا بتاع العروسة.

إيه هو العشا؟

أكل للعروسة، وزيه لحماتها.

وفيه حلة اسمها حلة الاتفاق فيها دكر بط وجوزين حمام.

إيه اللى بيحصل يوم الحنة؟

يجى الحلاق يحلق للعريس والناس تنقط فى صينية ودى ياخدها الحلاق.

وممكن يبقى فيه حد واقف يقول اسم اللى نقط، (فلان الفلانى نقط بكذا) وساعات العريس هو اللى ياخد النقطة.

زفة العروسة؟

زمان كانت العروسة تخش بعد صلاة العصر وتتزف على حصان أو جمل (جحفه) والطبل البلدى.

ليلة الدخلة؟

كانت الداية بتخش مع العروسة والعريس وأمها وأمه.

يمسكوا العروسة وهو يلف الشاش على صباعه وبعدين كانوا بيلفوا بالشاش البلد كلها وهما بيغنوا، أو يعلقوه على جريدة نخل.

يغنوا إيه؟

قولوا لبوها إن كان جعان يتعشى.

ياحره ورضيتى ليه.

فيه أنواع لغشاء البكارة؟

فيه نوع عنابى، كلوه، غربال.

الشرف شرف مين؟

وهى بنت: الأب، الأخ، العم، ابن العم.

ولما تتجوز يبقى شرف الزوج.

يوم الصباحية؟

أم العروسة تصحى بدرى تروح تصحى بنتها وتحميها، وتروق البيت وتجهز الفطار.

وزمان كانت بتاخد المياه سخنة فى بستلة.

وبعدين يروح الأب والعم والرجالة ينقطوا، ووراءهم النسوان بالصوانى والمشلتت.

العروسة بتقدم إيه للضيوف؟

كعك وبسكويت وفطرة.

وكل واحد ينقط كان ياخد كحك مقابل النقطة.

إيه هى الفطرة؟

ملبس، سودانى، بلح، شيكولاتة، والعروسة تحطه فى طبق للضيوف مع الكحك.

هل كحك العروسة مختلف عن كحك العيد؟

لأ زيه.

بس ديمن يبصوا لكحك العروسة ويعيبوا عليه لو مش بسمن بلدى وناعم.

فيه أنواع كحك؟

فيه عجلة، مدور وفاضى من النص وكبير.

وفيه الست المسدودة، صغير.

نقطة الصباحية مين ياخدها؟

نقطة العروسة ياخدها الأب عشان ده دين عليه يسدده.

ونقطة العريس هو أو أبوه اللى يسدها ياخدها.

لو حد له نقطة عند حد ومردهاش؟

ممكن حد يروح ويطالب برد النقطة لأنها دين لازم يترد.

يقول فلان عليك نقطة لفلان ردها.

فيه نقطة غير الفلوس؟

ممكن سكر، زيت، شاى، دقيق، دبيحة.

ساعات يقولوا العريس مربوط؟

آه، ممكن حد غيران منه، يعمل له عمل يربطه.

يعمل إيه العريس قبل الفرح؟

يروح لشيخ يعمل له تحويطة، حجاب، ويربطه على وسطه، أو يجيب شبكة صياد وسبع رصاصات ويلفهم على وسطه.

تفتكرى الطلاق سهل؟

لأ طبعًا.

دا الواحدة تبقى طافحه الدم وتسكت وتستحمل.

والنهاردا؟

بقى سهل. رغم إن الجواز صعب، عفش ومصاريف.

إيه السبب؟

ماحدش عايز يستحمل ويتنازل.

مين اللى يتنازل؟

الست هى اللى بتستحمل عشان خاطر العيال.

وهو؟

يا بنتى الأب يطفش والأم تعشش.

ياعنى هو يهد وهى تبنى.

ليه بيرشوا ملح فى الزفة؟

عشان الحسد، حصوة ملح فى عين الحسود، وساعات يرشوا فلوس فضة، ملبس.

أوصفى لى كوشة العروسة؟

كانوا بيحطوا كنبة بلدى وعليها كرسيين، ويزينوا بجريد النخل والورد.

والكلوبات، والدكك قدام الدار.

ليه بنشوف جنب العروسة بنت صغيرة؟

دى أختها الصغيرة تقعد جنبها عشان لو عازت حاجة.

إيه هو النسب؟

النسب ياعنى غريب أصبح منهم.

وقبل ما تناسب حاسب. يعنى فكر واختار.

ليه العريس يفضل العروسة بنت؟

عشان يضمن أنه أول راجل، وهو أول بختها، ويفرح وهو بياخد وشها.

لو مش بنت؟

القيامة تقوم، ممكن العروسة تتقتل، وتبقى جُرسة وفضيحة.

مين العروسة الجميلة؟

البشوشة، اللى زى القمر، والمهم الطبع، يقولك:

نـــزلت ســـوق الجـــمـــال

أبـــــحث عـن الخـــــفـه

لـقـيت الجـمـال كـتـيـر

بس الـــــرك ع الخـــــفـه

الخفة: هى الروح الطيبة الجميلة.

مين العروسة الوحشة؟

أم عرقوب، أم ضب.

أفضل أيام الفرح؟

الخميس.

وأيام الأسبوع؟

عروسة السبت: سودة بنت عبد.

عروسة الحد: دمعتها على الخد.

عروسة الاتنين: الحسن والحسين.

عروسة التلات: لا تتهنى ولا تبات.

عروسة الأربع: تقعد وتربع.

عروسة الخميس: محمد عريس.

عروسة الجمعة: ماتتشفلهاش دمعة.

مين هى العانس؟

اللى فاتها قطر الجواز.

ياعنى تعدى التلاتين.

فيه عروسة ممكن تعيش مع أهلها؟

ممكن.

لو فيه مكان، يقولك جوزناها تتاخر، راحت وجبته راخر.

هل الجواز راحة؟

لأ، لكنه سُنة الحياة.

بيقولوا إيه؟

ماتحسبوش يابنات إن الجواز راحة.

أول سبوع يا بنات خوخة وتفاحة.

تانى سبوع يا بنات ع السرير مرتاحة.

تالت سبوع يا بنات ع السكة نواحة.

بتؤمنى يا حاجة بالسحر؟

طبعًا. السحر ذكر فى القرآن.

إزاى نعرف السحر؟

العجز، المرض، الربط.

فيه أنواع للسحر؟

فيه سحر أسود.

يتعمل على ديل سمكة.

ياعنى إيه شبشبه؟

الواحدة لو جوزها هجرها وراح لواحدة تانية. تيجى ساعات أدان الجمعة وتمسك الشبشب وتضرب العتبة وتقول: يا عتب يا عتب هات فلان ابن فلانة من عند فلانة بنت فلانة.

سمعتى عن حجاب المحبة؟

لو واحدة بتحب واحد تروح لشيخ يعمل لها حجاب محبة.

إيه رأيك فى الأحلام؟

فيه حلم، وفيه رؤية، وفيه كابوس.

الحلم ده عادى؟

الرؤية عند الفجر بشرى من الله.

الكابوس تحس زى ما يكون حد بيخنقك.

بتعرفى تفسرى أحلام؟

ساعات، حسب الحلم، واللى حلمه.

ياعنى خلع الضرس، موت.

واللحمة ناية نكد، واللبن: نكد.

الموت: فرح. العياط: فرح.

الخضار والسمك: رزق.

ئى لى حلم وتحقق؟

أختى بعد أبويا ما مات، شافته داخل الدار، وواخد جلبيتين منها وخارج.

سألته: رايح فين يابه؟.

قال لها: كنت عايز جلبيتين وخدتهم.

بعدها بكام يوم ماتت أخت، وبعدها بكام شهر ماتت أخت. ياعنى خد أختين.

فيه عروسة وشها شؤم؟

آه، ياعنى حماها أو حماتها تموت بعد الفرح.

هل العروسة لها دخل؟

لأ طبعًا، الموت بتاع ربنا.

لكن الناس بتتشائم، ويقولك وشها حلو.

ممكن العروسة تطلق؟

آه، لو اتكرر الموت عند أهل العريس.

ياعنى ساعات الموت يتلت، ياخد تلاته ورا بعض، يقولك العروسة دى قدمها وحش، وممكن تطلق.

تفتكرى الناس بسهولة تغير عادتها؟

زمان لأ، كان صعب، تقولى لحد ده غلط، النهاردا ممكن.

طيب إيه رأيك فى الزواج؟

شرع ربنا وحلال، وعشان الناس تكتر.

هل الناس بتتجوز عشان الخلف بس؟

العيال عزوه وسند، واللى خلف مامتش.

تسمعى عن حد مالوش فى الجواز؟

آه اسمع، بيكون منَسّون.

والواحدة كانت لو اجوزت زى ده؟

تخفى على الخبر ماجور، ولا تتكلم.

لو أكلمت؟

تطلق.

هل الجنس كلام فارغ؟

الناس ما بتحبش تتكلم فى الموضوع ده.

سمعتى عن زنا المحارم؟

قليل، والكلام بيبقى متغطى.

مين الرجل الهلاس؟

اللى هو بتاع نسوان.

تسمعى عن الزواج العُرفى؟

زمان لأ، لكن النهاردا بنسمع عنه كتير.

طيب ليه زاد؟

البنات كبرت، والغلا، والشقق قليلة.

زمان كان الجواز سهل؟

كانوا بيرضوا بقليله، وممكن الواحدة تتجوز فى بيت عيلة، أو فى أوضه.

هل بنتك ممكن تتجوز كدا؟

لأ طبعًا، دى جهزت تلات أوض، غير الأجهزة.

إيه صفات الرجل الجميل؟

يكون شلبى وعربى، وشهم ويخاف على بيته.

أنا قصدى الحلاوة؟

مافيش راجل حلو، ياعنى عنيه خضره مثلاً.

هل ممكن الواحدة ترفض جوزها؟

لو هى مش عايزه، تبريه بالحق والمستحق. تتنازل.

إيه هو الشرف؟

الواحدة تحافظ على عرضها.

ممكن رجل يشتهى امرأة؟

آه، وبالذات لو اتمنعت عليه، تبقى ياداهية دقى.

هل الحب عيب؟

لأ، بس محدش بيعلن عنه.

الواحدة تحب بيتها، جوزها.

الراوية:

سعدية محمود ـ ٥٨ سنة.

الباجور ـ منوفية

تاريخ الجمع: أغسطس ٢٠٠٧.

ثلاث حكايات من إسبانيا

ترجمها عن الإسبانية:
محمد إبراهيم مبروك

الحيوانات شاكرة الجميل

كان ياما كان، فى مرة من المرات فارس خرج للدنيا باحثًا عن الحياة والمغامرة. وبينما كان ماضيًا فى الطريق قابله أربعة حيوانات: أسد، وكلب سلوقى، ونسر، ونملة. وكانوا يتعاركون حول نعجة ميتة، وعندما رأت الحيوانات الفارس، لجأوا إليه، طالبين منه أن يقسِّم النعجة بينهم. وافق الفارس، وأعطى الرأس للنملة، والعظام للكلب السلوقى، واللحم للأسد، والأحشاء للنسر.

لاقى ذلك الرضاء الشديد من الحيوانات الأربعة، واستعدوا للأكل، كل واحد لنصيبه. وما أن مرت مدة قصيرة كان الفارس خلالها قد مضى فى طريقه حتى قال الكلب السلوقى:

- لا يكاد الواحد يصدق هذا! فبعد هذا الجميل الذى قدمه هذا الرجل لنا لم نرد عليه حتى بالشكر! ومن الواجب علينا أن نرجو منه العودة لنا لنشكره.. قال الأسد:

- هذا شىء طيب، ولذلك على النسر أن يمضى ليلحق به.

وانطلق النسر طائرًا، وعندما لحق بالفارس، قال له إنهم قرروا أن يقدموا له الشكر على ما فعله من أجلهم، ولذلك فعليه أن يعود إليهم.

والرجل رد عليه بنعم. وفى الطريق كان يفكر: «الآن وقد أكلوا النعجة، فهُمْ يريدون بكل تأكيد أن يكملوا أكلتهم بى». لكنه عرف أنه لم يحسن التفكير عندما وصل إلى المكان الذى توجد فيه الحيوانات الأربعة، إذ قال له الأسد:

ـ خذ شعرة من شعر رأسى واحملها معك دائمًا، وعندما تريد أن تنقلب أسدًا ليس عليك أكثر من أن تقول: «يارب، اجعلنى فى الحال أسدًا». وعلى الفور ستتحول إلى أسد.

أما النسر فقدم له ريشة وقال له:

ـ عندما تريد أن تنقلب نسرًا، فليس عليك أكثر من أن تقول: «يارب، اجعلنى فى الحال نسرًا». وعلى الفور ستتحول إلى نسر.

أيضًا، الكلب السلوقى قدم له شعرة من شعره وقال له: عندما تريد أن تنقلب «كلبًا سلوقيًا»، ليس عليك أكثر من أن تقول: «يارب، اجعلنى فى الحال كلبًا سلوقيًا».

وفى النهاية قالت له النملة: كل ما لدى أنا محتاجة له: لكن خذ هذا القرن الصغير من قرون الاستشعار، وعندما تريد أن تنقلب نملة، ليس عليك سوى أن تقول: «يارب، اجعلنى فى الحال نملةً» وستتحول إلى نملة.

واصل الفارس بعد ذلك طريقه، وظل سائرًا سائرًا حتى وصل إلى قلعة مارد لديه أميرة مسحورة، والأميرة كانت تطل من البلكونة، وهى التى حكت للفارس ما كان من حظها. وأحب الفارس أن يعرف ما الذى يجب عليه أن يفعله ليفك سحرها، لكن أثناء ذلك وصل المارد، والفارس حتى لا يراه المارد قال: «يا رب، اجعلنى فى الحال نملة». فانقلب نملة، ومن خلال الشبكة الحديدية التى بالباب دخل إلى القلعة. وفى الليل وصل إلى الغرفة التى تنام فيها الأميرة وما أن دخل الغرفة حتى قال: «يارب، اجعلنى فى الحال رجلاً!» وعلى الفور انقلب رجلاً. والأخيرة انتابها الخوف جدًا أول ما رأته حتى إنها أطلقت صرخة وعندئذ جاء المارد، ولكن قبل أن يدخل الغرفة، انقلب الفارس مرة أخرى إلى نملة. قال المارد:

ـ أنا أشم رائحة بنى آدم، إذا لم تظهر لى، سأقتلك! لكن بما أنه لم ير أحدًا، فقد انصرف خارجًا.

ومن جديد انقلبت النملة رجلاً، وبقى ثلاث ليال يتكلم مع الأميرة، وهو يحاول ويبحث كيف يستطيع أن يفك سحرها وسحر القلعة كلها. وفى يوم كانت الأميرة تفلى فيه رأس المارد، سألته:

ـ ما الطريقة المضمونة لجعلى غير موجودة هنا؟

ولم يحب المارد أن يقول لها عنها، لكنها ظلت تلح كثيرًا عليه حتى باح لها بالسر فى النهاية:

على بُعْد أربعة عشر ألف فرسخ من هنا توجد بحيرة فى وسط غابة، وفى البحيرة يوجد ثعبان، لابد من قتل الحية وفتح بطنها. سيخرج منها أرنب برِّى، ومن بطن الأرنب البرى يجب إخراج حمامة. ومن الحمامة بيضة، وهى التى فيها حياتى، لابد من كسر البيضة على جبهتى، وساعتها سأموت.

والأميرة، بيأس بالغ، راحت لتقول ذلك للفارس:

ـ سأظل دائمًا مسحورة، لكل ما لابد من عمله لكى ينفك سحرى.

وشرحت له ما قاله المارد. وقال لها الفارس:

- أنا سأحضر لك هذه البيضة.

قال لها ذلك وخرج.

وبعد أن قطع مسافات طويلة قابل فى طريقه فتاة كانت ترعى عنزات شديدة الضمور. اقترب منها وسألها:

- لماذا هذه العنزات شديدة الضمور هكذا؟

وردت عليه الفتاة:

- لأنه بالقرب من هنا بحيرة، وفى البحيرة ثعبان يأتى من وقت لآخر ويأكل العنزات السمينة.

والفارس تكلم مع والد الراعية وطلب منه أن يبقى معه ليرعى هو العنزات. وقرب نهاية عصر يوم من الأيام، ظهر الثعبان، وقال الفارس:

«يا رب، اجعلنى فى الحال أسدًا!»، فتحول أسدًا. وعلى الفور اشتبك فى صراع مع الثعبان وظلا يتصارعان لمدة طويلة، حتى طلب الثعبان أن يتوقفا ويأخذا هدنة للحظات، ثم قال:

«آه، من لديه كأس ماء بارد،

حتى أنتزع على الفور حياتك!

وأما الأسد فقال:

«لو حصلت على رغيف خبز سخن

وقبلة من شابة

سأرديك قتيلاً

أيها الثعبان المفترس!

وهكذا مرةً فمرةً أخرى، دون أن يتوقفا عن الاشتباك فى الصراع فى كل لحظة. أما الراعية التى كانت شاهدة على ما يجرى أمامها فذهبت وحكت لأبيها عما يجرى.

فقال لها الأب:

- حسنًا يا ابنتى، غدًا وهما يتصارعان، اقتربى من هذا الفارس وبرغيف خبز سخن نكون قد خبزناه فى التو قدميه له، وأعطيه قبلة، لنرى إن كان حقيقة يستطيع القضاء على الثعبان.

وهكذا تصرفت الراعية. فبينما كان الأسد والثعبان يتصارعان، اقتربت هى من خلف الأسد ووضعت رغيف الخبز السخن فى فم الأسد ثم أعطته قبلة. وفى الحال قتل الأسد الثعبان. وعندما ذهبا إلى الأب قال:

حسنٌ جدًا، والآن، مثلما أعطتك ابنتى قبلة، لك أن تتزوجها. لكن الفارس الفتى قال له إن هذا لا يمكن أن يكون بأى شكل من الأشكال، وهذا ما جرى.

عاد إلى المكان الذى كان الثعبان الميت فيه، وبسكين شقه من عند وسطه. خرج منه أرنب برّى انطلق جاريًا. لكن الفارس الفتى قال: «يا رب، اجعلنى فى الحال كلبًا سلوقيًا!» فانقلب إلى كلب سلوقى. واندفع جريًا وراء الأرنب البرى حتى لحق به وقتله. وعندئذ قال: «يارب، اجعلنى رجلاً فى الحال!»، وانقلب رجلاً مرة أخرى. شق كرش الأرنب البرى فخرجت حمامة وانطلقت طائرةً، فقال الفارس: «يا رب، اجعلنى فى الحال نسرًا!» فانقلب إلى نسر. اندفع طائرًا خلفها حتى أمسك بها، ثم انقلب مرة أخرى رجلاً. فتح بطن الحمامة وأخرج البيضة التى بداخلها.

ورجع الفارس إلى القلعة المسحورة. انقلب مرة أخرى إلى نملة، ووصل إلى غرفة

الأميرة، وقدم لها البيضة، وفى اليوم التالى جلست الأميرة وهى تفلى رأس المارد مثلما تقوم بذلك بنفسها وعندما استغرق فى غفلته، كسرت البيضة بجبهته فمات المارد. وفى هذه اللحظة انفك سحر كل شىء. فتحولت القلعة إلى قصر بالغ الجمال. أما الأميرة والفارس فتزوجا وعاشا سعيدين يأكلان طيور الحجل، أما أنا فلم يعطيانى شيئًا منها لأنهما لا يريدان.

•

من كتاب:

Cuentos Populares españoles

por

Antonio R. Almodòvar.

•

أولاد العنزة والذئب

كان فيه عنزة كبيرة، وكان عندها سبعة أولاد، وكانت تحبهم كما تحب الأم أولادها، وفى يوم أرادت أن تذهب للغابة لترعى وتأتى لأولادها بطعامهم، فنادت عليهم وقالت لهم:

- يا أولادى أنا سأذهب للغابة، فاحترسوا من الذئب؛ لأنه لو دخل عليكم فى بيتكم سيأكلكم كلكم، والذئب المؤذى سيجىء متخفيًا، ويقول لكم افتحوا يا أولادى أنا أمكم، لكن تقدروا تعرفوا أنه الذئب من صوته الخشن القبيح ومن لون أرجله السوداء.

وأولادها الصغار قالوا لها:

- يا ماما يا حبيبتنا، روحى إنت الغابة، ولا تخافى علينا، واطمئنى إننا سنحترس من الذئب.

وخرجت العنزة من بيتها لتبحث لها ولأولادها عن الطعام.

ولم يمر وقت طويل حتى سمعوا الدق على الباب وصوتًا ينادى عليهم:

- افتحوا يا أولادى، أنا أمكم، ومعى حاجة حلوة لكل واحد منكم.

أولاد العنزة الصغار عرفوا من الصوت الخشن القبيح أنه الذئب، فقالوا له:

- لن نفتح لك الباب؛ لأنك الذئب ولست أمنا؛ لأن أمنا صوتها حلو، وأنت صوتك خشن وقبيح.

والذئب لم ينطق بكلمة واحدة. وذهب إلى دكان بائع البيض واشترى دستة بيض وأكل البيض نيئًا ليجعل صوته الخشن والقبيح صوتًا ناعمًا وحلوًا. ورجع لهم مرة ثانية. دق الباب ونادى عليهم:

- افتحوا يا أولادى، أنا أمكم، ومعى حاجة حلوة لكل واحد منكم.

لكن أرجل الذئب كانت ظاهرة وهم شافوها من الشباك، فصرخوا فى صوت واحد:

- لن نفتح لك الباب لأن أمنا ليس لها ولا رجل سوداء مثلك. أنت الذئب.

ولم ينطق الذئب بكلمة. مشى وراح للفرن وقال للفران:

- أنا رجلى مصابة من الضرب، غطيها لى بالعجين.

ثم واصل طريقه لحد الطاحونة ليكمل ما فكر فيه. وقال للطحان:

- أبدر دقيقًا على رجلى حتى يغطيها، وربنا يكرمك على جميلك!

وفكر الطحان بينه وبين نفسه وقال فى سره: «لابد أن الذئب يريد أن يخدع أحدًا ما، ومن الواجب ألا أساعده على ذلك»، لكن الذئب أحس بما يفكر فيه فقال له:

- إذا لم تعمل ما طلبته منك وبسرعة، سآكلك!

وساعتها الطحان خاف وعمل ما طلبه الذئب.

- هكذا الناس! الخوف يجعلهم يعملون ما لا يرضون عمله بالمعاملة الطيبة!

وبعدها رجع الذئب لأولاد العنزة الصغار ودق الباب للمرة الثالثة ونادى:

- افتحوا يا أولادى، أنا أمكم ومعى حاجه حلوة لكل واحد منكم.

- نشوف رجلك الأول لنعرف إن كنت أمنا أم الذئب.

ولما مد لهم الذئب رجله وشافوها بيضاء من الشباك فتحوا الباب على أنها أمهم لكن من دخل عليهم كان الذئب. وعندئذ دب الرعب فى قلوب أولاد العنزة الصغار؛ وجروا ليهربوا منه كل واحد فى ناحية، من قفز واختبأ تحت الترابيزة، ومن اختبأ تحت السرير، ومن اختبأ فى الكانون، ومن اختبأ فى المطبخ، ومن اختبأ فى الدولاب، ومن اختبأ تحت حوض الغسيل، وأصغر واحد منهم اختبأ فى صندوق ساعة الحائط. لكن الذئب عثر عليهم كلهم ولم يرحمهم أبدًا وبلعهم واحدًا بعد واحد، دون مضغ حتى لا يضيع وقتًا فى بلعهم كلهم فى بطنه صاحيين، لكن أصغرهم، والذى هرب فى صندوق ساعة الحائط لم يعثر عليه الذئب فنجا من أن يبتلعه معهم.

وبعدما امتلأ بطن الذئب على الآخر وشبع انصرف من البيت وظل يمشى حتى وجد أرضًا واسعة ملآنة بالنجيل الأخضر وبها بئر وإلى جواره شجرة، تمدد تحتها ونام. وبعد وقت قصير عادت أمهم العنزة من الغابة. وما أن دخلت حتى صدمها ما رأت وأى رعب! إذ إن الباب كان مفتوحًا وكل ما فى البيت مقلوب ومرمى على الأرض، الترابيزة، والكراسى والكنبه، وحوض الغسيل مكسور، والملاءات والمخدات مرمية بره السرير. وفتشت الأم عن أولادها فى كل ركن ولم تجدهم، نادت عليهم بأسمائهم واحدًا واحدًا، ولم يرد عليها أى واحد إلا عندما نادت آخر اسم وهو الأصغر الذى سمعت صوته ضعيفًا وهو يقول:

- ماما يا حبيبتى! أنا هربان فى صندوق ساعة الحيطة.

أخرجته من صندوق الساعة، وحكى لها الصغير كيف خدعهم الذئب ودخل البيت وكيف أنه بلع إخوته كلهم.

ومن الصعب أن يتخيل أحد الأم، وكيف كانت تبكى بحرقة وألم لفقد أولادها.

خرجت من البيت هائمة على وجهها، وقلبها ممتلئ بالحزن يشدها إحساس غامض وراء أولادها، وخرج الجدى الصغير يجرى وراءها، وعندما وصلا إلى الأرض الواسعة التى يغطيها النجيل الأخضر وبها البئر وبجواره الشجرة وقعت عيناهما على الذئب النائم فى ظل الشجرة، وشخيره العالى يهز فروعها المتدلية فوقه. دارت العنزة الأم حوله، وبصت فى

كل حتة فى جسمه إلى أن شافت كرشه المنفوخ يتحرك بطريقة عجيبة، وفكرت العنزة: «يا إلهى! هل يمكن أن يكون أولادى الذين ابتلعهم وتعشى بهم مازالوا أحياء فى جوفه؟!

وفى الحال أمرت الجدى الصغير أن يجرى حتى البيت ويأتى لها بالمقص والخيط والإبرة وما أن أحضرهم لها حتى أسرعت بفتح كرش الحيوان المفترس قبل أن يستيقظ، وبحرص شديد أخرجت رأس جدى من أولادها، واستمرت تقص وتوسع فتح كرش الذئب حتى أخرجت أولادها الصغار كلهم منه واحداً وراء الآخر دون أن يصاب بأذى؛ لأن الذئب المفترس ابتلعهم صاحيين، ويالفرحتهم بالنجاة، وفرحة الأم التى ملَّسْت عليهم بلمساتها الحنون، فخرجوا وهم يتقافزون. وأسرعت الأم لتقول لهم:

ـ اذهبوا بسرعة وهاتوا كل حجر تجدونه حتى نملأ بها كرش الذئب اللئيم فتعود كما كانت وهى ممتلئة بكم، قبل أن يصحو.

وأولادها الصغار أحضروا لها الحجارة، وبسرعة شديدة ملأوا كرش الذئب بها، وأسرعت العنزة الكبيرة وخاطتها بالخيط والإبرة بخفة ودون أن يتنبه الذئب أو يتحرك، وعندما استيقظ الحيوان المفترس بعد قليل ونهض واقفًا ثم مشى حتى البئر ليشرب لأنه كان عطشان جداً، وفى مشيته كانت الأحجار فى بطنه تتخبط فى بعضها فتسمع أصواتها العالية. وصاح الذئب وهو يكلم نفسه باستغراب:

ـ من أى شىء تأتى أصوات الخبط هذه فى بطنى. لقد تهيأ لى أن فى بطنى «جديان» لكن يظهر أنها حجارة!

ولما وصل إلى البئر انحنى ومد رأسه ليشرب، ثقل الحجارة أخذه ونزل به فسقط الذئب فى مياه البئر ولم يستطع العوم فغرق، وعندما رأت الجديان السبعة ما حدث جرت وأطلت فى البئر وصاحت فرحة: «الذئب مات!.. الذئب مات!..» والجديان أخذت ترقص من شدة الفرح هم وأمهم حول البئر التى يرقد فيها الوحش الذى افترسها!.

•

من كتاب:

Antologia De La literatura Infantil En Lengua Española Carmen Bravo - Villasante

•

الإسكافى والخيَّاط

مرة كان فيه واحد إسكافى وكان عليه ديون لكل جيرانه فى البلد. مديون لواحد بخمسين ريالاً ولواحد ثانى بمائة. وبهذا الشكل، فحتى لو عاش عمره سبع مرات، مثل القطط التى بسبعة أرواح، فلن يفلح فى تسديد الديون التى عليه. ولو عاش ليصلح أو يركِّب نصف نعل لكل أبناء وأحفاد أصحاب الديون، ولو كان الخياط نفسه الذى هو أقل واحد فيهم وله ريال واحد.

لقد ألح الكثير من الدائنين حتى اضطر أن يبوح لزوجته بما يدور فى نفسه:

ـ لن أستطيع بأى شكل أن أسدد هذه الديون، وهكذا فأحسن شىء يمكننى عمله هو أن أموت، ويعرفون كلهم بأننى مت،

وبذلك سيسامحوننى فيما لهم عندى، وبذلك تسقط عنى الديون.

لكن، كما هو واضح لك، وما أريد أن أقوله لك، إن موتى هذا سيكون من باب الضحك على الذقون. فلنجعل كل الناس تصدق أننى مت فعلاً، وأستغل أنا هذه الفرصة وأهرب فى الوقت المناسب، وبعد هذه الخدعة تظاهر بأنه ميت ومضت امرأته تولول وتقول إنه مات فى كل مكان وهى تبكى وتندب حظها. ما الذى سيفعله الناس؟ العلاج الذى أراه: أن يسامحوه فى الدين الذى لهم عليه، ويكونوا معه حتى الكنيسة هذه الليلة، ولغاية اليوم التالى لحد المقبرة.

لكن الخياط وهو الشخص الوحيد والذى ليس له سوى ريال واحد اعترض ورفض التنازل عن ريالة قائلاً: «عليه أن يسدد ما عليه لى كما كان عليه أن يسدده وهو حى».

وأنا فكرت أن أقضى الليلة إلى جواره فى الكنيسة، وعندما تنتهى السهرة على الجثة أخلع عنه الصديرى الذى يلبسه والذى يساوى ثمنه الريال.

حملوا الإسكافى إذًا على نقالة حتى الكنيسة، وهناك تركوه مع شموعه الأربع، لأنه جرى العرف على ألا يدخلوا على الميت إلا فى اليوم التالى.

واستغل الخياط غفلة الباقين وتسلل مختبئًا تحت النقالة التى عليها الإسكافى ليخفيه القماش المنسدل من جوانبها حتى الأرض. وظل منتظرًا فى مخبئه حتى أحس بخروج آخر واحد. ولم تمض برهة حتى حدث أن دخلت الكنيسة فى هذا الوقت عصابة من اللصوص جاءوا مسلحين هربًا من مطاردة البوليس لهم، وهناك أمام التابوت بالضبط وقفوا ليقتسموا المال الذى سرقوه والذى يملأ كيسًا مستطيلاً. وبدأوا القسمة:

- هذا المبلغ لك. وهذا لك.. وهذا لك.....

هذا ما راح يقوله زعيم العصابة وعندما انتهى من تقسيم الأنصبة على الخمسة الموجودين، بقى نصيب زائد. فقال واحد منهم:

- نصيب من هذا؟

ورد عليه زعيمهم: هذا لمن هو قادر على طعن الميت بالسكين.

ظلوا كلهم صامتين، ولا أحد منهم وجد الشجاعة ليقدم على ذلك. لكن فى النهاية تقدم واحد منهم، الأكثر شرًا منهم جميعًا وقال:

- أنا من سيفعلها.

ومشى متجهًا إلى الإسكافى، الذى سمع كل ما دار بينهم، وكان ميتًا من الخوف، ولما نظر إلى الرجل الذى يرفع يده ليطعنه بالسكين أطلق صرخته:

- انهضوا يا كل الميتين!

والخياط، الذى كان أيضًا ميتًا أكثر مما كان حيًا رد عليه صائحًا:

- ها نحن كلنا معك!

أسرع الرجل الذى كان بيده السكين ومعه بقية اللصوص بالجرى مفزوعين، وخرجوا من الكنيسة تاركين فيها أكوام

النقود. وعندئذ خرج الخياط من تحت النقالة وقال للإسكافي:

ـ إذًا فأنت ميت.. هه؟: لن أتركك حتى تدفع لى الريال الآن. صحيح كم أنت وغد!

ـ أعطيك ريالاً؟ لكن، بالله عليك يا رجل كيف توافق الآن على ريال، وعندنا كل هذه النقود التى صارت ملكًا لنا نحن الاثنين؟

ـ أبدًا.. أبدًا.. أنا أريد ريالى.. ريالى.

لكن اللصوص بعد أن جروا فى أول الأمر، فكروا فى الأمر بهدوء أكثر وقال أحدهم:

انظروا أى رجال نحن، ومع كل الإجرام الذى نحن عليه، يصيبنا الرعب من ميتين؟.. لابد أن نعود فوراً.

وعادوا، لكن قبل أن يتخطوا العتبة ليدخلوا الكنيسة وقفوا ينصتون عند الباب، وسمعوا الخياط الذى مازال يقول:

ـ إن لم تعطنى ريالى سأفتح كرشك!

وقال اللص:

ياللعجب! إن كل ما نملكه من مال يساوى عند الميتين ريالاً!

ثم كم هم سريعى الغضب! الأحسن لنا أن ننصرف من هنا وننجو بجلدنا! ومرة أخرى أسرعوا هاربين، ولم يرجعوا من يومها!

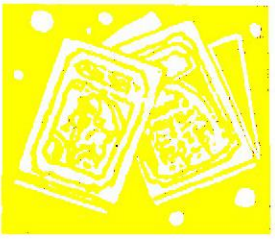
•

من كتاب:

Cuentos Populares españoles

Antonio R. Almodovar.

مكتبة الفنون الشعبية



«بتوع رمز» مسرح شعبى مجهول

سلوى بكر

ظلت مقاهى القاهرة. وعلى مدى عدة قرون مضت، مرآة عاكسة للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية فى مصر، وكان المقهى بمثابة مقر الحزب السياسى، حيث كانت تعقد فيه الاجتماعات السياسية للجماعات المعارضة، وتلقى على الناس به الخطب الرنانة، وتصاغ البيانات والعرائض الاحتجاجية، ومن المقهى خلّد التاريخ أسماء لمعت فى تاريخ الفكر والأدب. كجمال الدين الأفغانى والشيخ محمد عبده، وعبدالله النديم وغيرهم.

وربما كان ذلك الحضور القوى للمقهى فى الحياة السياسية والثقافية هو ما دفع الأستاذ عبدالمنعم شميس لكتابة ذلك البحث القيم المسمى «قهاوى الأدب والفن فى القاهرة».

والأستاذ شميس، والذى يفضل تعبير القهوة بدلاً من المقهى، هو واحد من جيل المثقفين المخضرمين الذين أرخوا للحياة الثقافية القاهرية من عدة زوايا غير معروفة، وهو فى كتابه هذا يقدم جانبًا من حياة المقهى الزاخرة خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

لقد كتب الأستاذ شميس عن مقاه كان يجلس عليها العقاد والمازنى والشاعر عبدالحميد الديب، وأخرى كانت مكرسة للمدائح النبوية وذكر آل البيت، إضافة إلى مقاه خاصة بالمتصوفة وأعضاء الطرق الصوفية، كما كانت هناك مقاه جعلت لفنون المسرح، مثل الحكواتى ورواة السير الشعبية.

المسرح المجهول

ولعل من أهم ما أشار إليه الأستاذ شميس فى هذا المجال هو كلامه عن نوع من الفرق المسرحية يسمى «بتوع رمز»، ويبدو أن الأستاذ عبدالمنعم شميس كان قد رآهم مرأى العين، فهو يصفهم بأنهم كانوا بهلوانات من الرجال والنساء، يرتدون أزياء لها ألوان صارخة، وكانوا يصبغون وجوههم بالأصباغ والألوان، ويقومون بمشاهد بعضها صامت وبعضها يتضمن فقرات حوارية تمثيلية تنتقد الأوضاع القائمة التى يعانى منها الناس.

مسرح شعبى

وربما لم يوجد من كتب أو أرخ للمسرح المصرى عن «بتوع رمز» قبل الأستاذ عبدالمنعم شميس، فالذين أرخوا لخيال الظل كالدكتور إبراهيم حمادة، أو مسرح الحكواتى وغيره من الظواهر المسرحية فى مصر، لم يذكروا كلمة تتعلق بفرق «بتوع رمز»، ورغم أن الأستاذ عبدالمنعم شميس لا يذكر اسمًا من أسماء أصحاب هذه العروض،

أو أصولهم، إلا أنه وعلى ما يبدو قد شاهدهم بنفسه وشاهد فنهم الذى ينتمى ولا شك إلى الفن المسرحى الشعبى، وهو فن لم يحظ باهتمام كاف من الباحثين والمؤرخين المسرحيين على مستوى تطوره واستمراره عبر العصور، فهذه الفرق «بتوع رمز» تشبه فى تكوينها، إلى حد كبير، تكوين بعض الفرق المسرحية فى مصر الفرعونية، والتى تناولها بالبحث المؤرخ الإنجليزى إيتين درايتون فى كتابه الشهير «المسرح المصرى القديم».

فرغم أن درايتون أفرد معظم صفحات كتابه للمسرح الدينى الرسمى والذى كان يتم داخل المعابد الفرعونية بوصفه جزءًا من الطقوس الكهنوتية. فإن هذا الباحث رصد ظواهر شعبية مسرحية، فهو يورد بكتابه نصًا فرعونيًا يعود تاريخه إلى ما يزيد على ألفى سنة كان قد عثر عليه مدونًا على أحد الشواهد الأثرية، يشير صاحبه من خلاله إلى أنه كان يقوم بدور الخادم، عندما كان سيده يؤدى دور الأمير، وأنهما باعتبارهما ممثلين قد جابا البلاد من شمالها إلى جنوبها وهما يقدمان عروضهما للناس.

والواقع أن الأشكال المسرحية الشعبية لم تنقطع طوال تاريخ مصر، ففى العصر الوسيط يذكر المؤرخ الفاطمى المسبحى صاحب التاريخ الكبير المفقود معظمه، والذى أخذ عنه فى تأريخه المؤرخ المقريزى، فيما يذكر من حوادث شهر ربيع الأول سنة خمس عشرة وأربعمائة، «أن العامة والسوقة طافت الأسواق بمصر بالطبول والبوقات يجمعون من التجار وأرباب الأسواق ما ينفقونه فى مضيهم إلى سجن يوسف، فقال لهم التجار: شغلنا بعدم الأقوات يمنعنا من هذا، وكان قد اشتد الغلاء.. إلخ».

ويضيف المسبحى

«وفى يوم السبت لتسع خلون من جمادى الأولى. ركب القائد الأجل عز الدولة وسناها، معضاد الخادم الأسود، فى سائر الأتراك ووجوه القواد، وشق البلد، ونزل إلى الصناعة التى بالجسر بمن معه، ثم خرج من هناك. وعدىّ فى سائر عساكره إلى الجيزة حتى رتب لأمير المؤمنين عساكر تكون معه مقيمة هناك لحفظه؛ لأنه عدى يوم الإثنين لإحدى عشرة خلت منه فى أربع عشاريات، وأربع عشرة بغلة من بغال النقل فى جميع من معه من خاصته وحرمه إلى سجن يوسف - عليه السلام - وأقام هناك يومين وليلتين، إلى أن عاد الرمادية الخارجون إلى السجن بالتماثيل والمضاحك؛ والحكايات والسماجات. فضحك منهم واستظرفهم وعاد إلى قصره بكرة يوم الأربعاء.. إلخ».

ولقد ظل خيال الظل، وأصحاب فن المضاحك والحكايات والسماجات، موجودًا حتى العصر الحديث. وكان خيال الظل يؤدى فى أفراح علية القوم إضافة إلى عروض المحبظاتية الضاحكة وفى حفلات ختان الأطفال، وقد تراجعت هذه الأشكال المسرحية وتحديدًا خيال الظل بعد ظهور فن السينما، وعروض الأفلام، التى قدمت على المقاهى أيضًا فى بدايتها الأولى بالقاهرة والإسكندرية.

لكنهم لغز

غير أن ما يثير الدهشة فى فرق «بتوع رمز» هو أن ما يقدمونه لا يخلو من رؤية وبعد سياسى واضح، فهذه الفرق التى يقترب قالبها المسرحى من فن الكوميديا ديللارتى الإيطالى الشهير، والقائم على الارتجال، يتضح من الأعمال التى يذكرها فى كتابه الأستاذ عبدالمنعم شميس أنها تعكس بعدًا سياسيًا انتقاديًا ينطوى على مناهضة واضحة للاستعمار الإنجليزى والوجود الأجنبى فى البلاد، وهذا معناه أن هذه الفرق لا يمكن أن تكون لعوام من ذوات الوعى السياسى المحدود، فهل كان هناك من يحرك هذه الفرق من وراء الستار؟، أو هل هناك علاقة بينهم وبين بعض المثقفين أو المنشغلين بالهم القومى والهم العام آنذاك؟، فها هو الأستاذ شميس يقول: - «كما كان بتوع رمز، وهى فى العادة فرقة تتكون من رجل وامرأة، يعرضون على المشاهدين - أثناء قيامهم بالتشقلب على طريقة الأكروبات - مشكلات يعانى منها المجتمع مثل الامتيازات الأجنبية التى كانت تقلق حياة أهل القاهرة عندما يستبد بهم الأجانب، ومن ذلك أن الأجنبى الذى كان يسكن فى شقة مملوكة لأحد أبناء البلد لا يخرج منها بسهولة ولا يدفع الإيجار ويحتمى بالمحاكم المختلطة التى كانت عسيرة المنال، فيمثل "بتوع رمز" لهذه الحالة بالحركات التمثيلية مع تبادل كلمات قليلة تؤدى هذا المعنى.

الرجل: واحد خواجة سكن فى شقة.

امرأة: يطلعوه منها بماشته.

الرجل: أو بكماشته...».

وهناك مشاهد أخرى عن معاناة الناس من شركة المياه المملوكة لأجانب.

فهولاء الممثلون فى فرق «بتوع رمز»، وكما هو واضح، كانوا يعتمدون على التمثيل الصامت المتعارف عليه اليوم باسم «البانتوميم»، وهذا يعنى أنهم كانوا منتبهين إلى الخطورة السياسية للموضوعات التى يخوضون فيها والتى تعرضهم لطائلة قانون الاحتلال الإنجليزى، كما أن هؤلاء الممثلين كانوا يطوفون بزبائن القهوة بعد العرض، لجمع بعض العملات الصغيرة - كما يقول الأستاذ شميس - وكان هؤلاء الممثلون من أهل هذا الفن ظرفاء فرديين، لا يطيلون الوقوف أمام الزبون الذى لا يدفع فيتوجهون إلى غيره وهم يبتسمون فى رضا وقناعة، وهذا معناه أن التربح، أو الغرض التجارى، لم يكن أساسًا فى تلك العروض. مما يعنى أن «بتوع رمز» لم يكونوا مجرد ممثلين يتكسبون من أداء المشاهد المسرحية فقط، وهذا يمنح علامات الاستفهام حولهم حجمًا أكبر، ويجعلها مولدة لجملة من الأسئلة الأخرى حول الأشكال المسرحية الشعبية التى سادت واندثرت ليس فى مصر وحدها ولكن فى البلدان العربية كلها.

من ذاكرة الفولكلور

(١٠)

بدر الديب

(١٩٢٦-٢٠٠٥)

إعداد: **نبيل فرج**

تتميز كتابات بدر الديب الإبداعية والنقدية بالمعرفة الواسعة بالتراث الإنسانى، وبدقة النظر فى الوجود والتاريخ والأدب الشعبى، يندر أن نجد ما يناظرها فى الثقافة المصرية الحديثة.

فى هذه الكتابات، التى تتسم فى البناء والمحتوى بالتلقائية والمغامرة والتداعى الحر، يطرح بدر الديب حساسية فنية جديدة تتخطى المأثور والمحافظ والظاهر، وترفض - فى هذا التخطى - كل ما هو مصطنع وغير حقيقى، ترتبط فيه مآثر الإنسان بمعالم العمران، أى المادى بالروحى، كما يختلط المعنوى بالحسى، وتتساوى الجزئيات الصغيرة المتناثرة مع المطلقات العامة، وتكمن الحقائق وراء الأوهام، ويتلاشى فيها الوجود لمن أراد المستحيل، أو أراد المعرفة الكاملة المرادفة للجمال، سواء قام النص على الواقع المباشر، أو على الحلم والخيال.

وبالنسبة إلى اللغة التى تمثل فكره ونظرته إلى العالم فإن بدر الديب يتعامل معها معاملة لا تكترث كثيرًا بالنحو، ولا تفرق بين الفصحى والكلمات والتراكيب العامية.

أما الموسيقى الخفية التى يستشعرها القراء فى هذه النصوص، فعلى النقاد تحليلها بوصفها عنصرًا من عناصر البناء الفنى الذى يعبر عن المعنى ويوحده ويطوره خارج السيميتريات المتوارثة، ويقصد بها التفعيلات والبحور والقوالب والمقاطع التى تقيد المعنى، مثلما تقيده الزخرفة الهندسية التى تتشكل وفق نظام محدد لا يتغير.

ولم يكن بدر الديب، بهذا التحرر، يخرج على جوهر بعض تيارات التراث العربى التى تؤثم التقليد، وترى فى المحافظة على الجذور إجهازًا للمعنى والقيمة. لهذا لم يقبل القرآن الكريم، كما يقول بدر الديب، العروض والقافية لكى يفتح الأفق على الحقائق نفسها.

ولابد أن أذكر هنا أن بدر الديب هو الذى كتب مقدمة ديوان صلاح عبد الصبور "الناس فى بلادى" (دار الآداب البيروتية، ١٩٥٧) الذى يجمع النقاد على اعتباره أنضج دواوين الشعر الحر، ويعتبرون الشاعر، بهذا الديوان، أهم شعراء التجديد فى مصر، وأكثرهم اقترابًا من الأدب الشعبى بقصيدته الشهيرة "شنق زهران".

وليس هناك سبيل لفهم نصوص بدر الديب، وإدراك خصائصها الفنية، ما لم نفهم البيئة التى نشأت فيها هذه النصوص الفريدة التى تخرج أو تتأبى على كل تصنيف، وما لم نعرف فى الوقت نفسه تركيب المجتمع فى هذا التاريخ الذى كتب فى ظله ما كتب، وقبل هذا كله وبعده معرفة عقلانية بدر الديب، وتحكمه فى عاطفته، وبعده عن

الرومانسية، حتى يرى الأشياء على حقيقتها، بلا زيف، ولا يقع فى خطأ التعبير أو قصور المعنى.

وبهذه الحرية الأدبية التى لا تتحرج من مناقشة كل ما تريد مناقشته من أوضاع، تصنع الكتابة وجودها النابع من هذه الحرية، وتحقق كيانها المستقل وصدقها، بعيدًا عن كل شىء خارجها، وبلا مرجعية سواء أكانت مرجعية معاصرة، أم مرجعية سابقة تقادم بها الزمن.

ونقد بدر الديب لثورة ١٩٥٢ فى "حديث شخصى" و"أجازة تفرغ" وغيرهما يؤكد أنه يعيش دائمًا فى قلب الأحداث السياسية التى اتسمت بالتناقض بين الشعارات والأفعال، بين ما يعلن على الجماهير من رغبة فى التغيير، والضربات التى تنزل بالمثقفين خاصة، بصورة تبدو فيها كل المبادئ مجرد كلمات بالنسبة للثورة.

كما تؤكد هذه المعايشة كتاباته السياسية والثقافية التى تظهر فيها مصر «زمردة خضراء» تتألق بالقوة والصلابة، وإن علاها التراب.

والقراء فى نظر بدر الديب هم الذين يشكلون تاريخ الفن، بقدر ما يستطيع الكتاب تمكينهم من صنع هذا التاريخ الذى يلخص ثقافة العصر.

والعمل الفنى عند بدر الديب كالكأس أو الآنية، والكأس أو الآنية ليست بشكلها الخارجى أو خامتها، وإنما بما تحويه بلا زيادة أو نقصان. وما تحويه بقوة الفن وجماله يفوق كل ما فى الوجود نفسه.

ومن يمارس العمل الفنى يمارس حرفة جادة، لا يتجاوز ما يحققه الفنان منها، مهما كان الإبداع رفيعًا، نصف الحقيقة، أى نصف الرسالة. وعلى المجتمع أن يمنح المبدع المقابل المادى، كما يمنح المقابل المادى لكل أصحاب الحرف.

وعلى الرغم من رفعة مستوى الإنتاج الذى قدمه بدر الديب فى كتبه ومقالاته ومحاضراته فلم يتح لصاحبه أن يتبوأ مكانه الذى يستحقه فى الحركة الثقافية.

ويرجع هذا الوضع لجملة أسباب نجملها فى حياته الطويلة التى قضاها فى الخارج بين البلاد العربية والأجنبية، وعدم احتفاله بنشر مخطوطاته أو جمع مقالاته ومحاضراته.

ومن هذه المخطوطات ما ظل مطويًا حبيس الأدراج نحو أربعين سنة، لا يطالعها أحد سوى مجموعة صغيرة جدًا من أصدقائه، منهم من تجاوب معها وكان يلهج بها، ومنهم من تجاوب مع كاتبها، لامع نصوصه، بسبب ما فيها من غرابة تثير الرفض والنكران حين تصل إلى درجة العدم، وإن كان فى كتابات بدر الديب من الحس القومى ما ينأى به عن أن يكون كاتبًا ذاتيًا يعيش فى عزلة، ويغلق عليه الأبواب، ويضرب فى فراغ الوحدة. يكفى الإنسان فخرًا فى أدبه أن يتحرك، كما نجد فى حديثه عن سفر الإنسان، حتى لو لم يصل فى تحركه وأسفاره إلا إلى العرائس الخشبية.

ومن لا يسلم من القراء بهذه القراءة، عليه أن يعود إلى مؤلفات بدر الديب، وإلى ما كتبه عنه النقاد لويس عوض، ومحمود أمين العالم، وإدوار الخراط.

وكان بدر الديب يكتفى بهذه الصحبة الصغيرة عن الحياة الثقافية، كما يكتفى المرء بصحبة أسرته عن المجتمع العريض، ولو لم يعجب أغلب أفراد هذه الصحبة بإنتاجه، أو اختلفوا معه فى الأفكار والمواقف.

وإذا تجاوزنا تاريخ ميلاد بدر الديب فى ١٩٢٦، فإن أهم تاريخ يليه تخرجه فى كلية الآداب جامعة القاهرة قسم الفلسفة فى ١٩٤٦.

ولكنه قبل أن يلتحق بالجامعة كان قد حصَّل من المعارف الأدبية والفلسفية والدينية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية ما يفوق كل ما درسه فى الجامعة على مدى سنواتها الأربعة، وبعض ما حصله لم تعرفه قاعاتها الدراسية، وبالمعارف التى قرأت الأصول ـ فى دار الكتب وفى مكتبات أبيه وجده ومعارفه ـ نظر بدر الديب إلى أعلام الثقافة المصرية الحديثة، مثل طه حسين، وتوفيق الحكيم، وعباس العقاد، نظرة تهوِّنْ من قيمتهم بالقياس إلى المصادر التى اطلع عليها، ووجد أنهم اعتمدوا عليها فى إنتاجهم!.

ولا شك أن بدر الديب لو توفر على دراسة هؤلاء الكتاب، ونشر دراساته عنهم فى حينها، لقوَّض الكثير من الأبنية والصروح التى ارتفعت فى تاريخنا الثقافى بأسمائهم، وصحح الكثير من الأحكام التى أطلقت عليهم دون أن تلتفت إلى نواحى النقل والقصور التى وضع بدر الديب يده عليها، وذكرها أو أشار إليها بشكل عابر فى بعض مقالاته.

ومن مآخذه على طه حسين أنه كان يترجم النصوص اليونانية عن اللغة الفرنسية وليس اللغة الأصلية، ولا يختار أفضل هذه النصوص، أو أفضل هذه الترجمات.

وينكر بدر الديب على توفيق الحكيم، الذى ترجمت أعماله إلى كثير من لغات العالم، أن تكون له فلسفة أو تفكير عميق عن الزمن والقضاء والقدر. وكل ما وفق فيه هذا الكاتب فى رأيه كتابة حوار مسرحى جيد، لا يصل فيه بقضاياه إلى نهاياتها التى تحتملها..

ولم يسلم العقاد أيضًا من هذا التهوين كفيلسوف أو مفكر ينعت فى الثقافة المصرية بالعملاق.

وهناك أيضًا عبد الرحمن بدوى الذى كان يعتمد اعتمادًا كاملاً على مصادر أجنبية بلا إشارة إليها، فضلاً عن الخلط فى منهج الكتابة.

وبالمقابل يعلى بدر الديب بموضوعية فى الحكم من شأن كتاب آخرين من أمثال إبراهيم عبد القادر المازنى الذى يعده «أكبر وأعظم أديب مصرى معاصر»، ومن زكى مبارك الذى يعتبره صاحب مدرسة نقدية فاعلة، ومن درينى خشبة المعلم والمثقف المعطاء، وغيرهم. وتحت تأثير هذا التقييم للأدب المصرى الحديث اتجه بدر الديب فى قراءاته إلى الآداب الأجنبية أكثر من قراءاته العربية، وترجم بعض آثارها. واهتم بالأدب الشعبى، وبصفة خاصة "ألف ليلة وليلة" التى استلهمها فى كتابة قصص واقعية مرتبطة بحدود الزمان والمكان، وبأسلوب رمزى أخاذ.

ويمكن أن نحدد قراءات بدر الديب فى فرعين أساسيين: الفلسفة والفن. ومن يقرأ كتاباته فى هذين الفرعين يجد أنه يتعامل مع الفلسفة باعتبارها عملاً فنيًا، وما لم يكن العمل الفنى قائمًا على الفلسفة فإنه يفقد كل قيمة. فإذا توفر له هذا العنصر الفلسفى، كما توفر لأدبنا العربى القديم فى القرنين الثالث والرابع الهجريين، فاق الفلسفة نفسها فى القيمة، كما يفوق الدين والحب الفلسفة.

وحتى تتكامل معرفتنا ببدر الديب يتعين أن نذكر أنه، بعد تخرجه فى الجامعة، عمل سنوات فى مكتبة جامعة القاهرة، وانتدب للتدريس فى معهد الفنون المسرحية.

وأثناء هذا الانتداب ترجم عددًا من المسرحيات لشكسبير وتشيكوف، ورواية "الكوميديا الإنسانية" لسارويان، وحقق عددًا من كتب التراث العربى.

وعمل محاضرًا فى جامعة كولومبيا وخبيرًا لمنظمة اليونسكو فى مجال التوثيق التربوى، دعى بعدها فى ١٩٦٧ للعمل مستشارًا فى مؤسسة دار التحرير، وكتب فى جريدة "الجمهورية" مقالةً أسبوعية منتظمة بعنوان "ملامح ثقافتنا"، ورأس تحرير جريدة "المساء" إلى أن أحيل للمعاش فى ١٩٨٦ عند بلوغه سن الستين.

ثم عادت اليونسكو لدعوته للعمل لتأسيس مركز للمعلومات فى السعودية، رجع بعدها إلى بلاده ليشغل نفسه بإصدار بعض أعماله المخطوطة حتى رحيله فى ٢٠٠٥ مثقلاً بندوب الروح، والأسى، وأحلام المستقبل.

وأكثر ما يلفت النظر فى مقال بدر الديب "أدبنا الشعبى: دعوة لجمعه ودراسته" أنه لا يوجه هذه الدعوة إلى الباحثين أهل الاختصاص، الذين يملكون أدوات التدوين والتصوير، وإنما يوجهها إلى القراء، أى أنه أراد أن يجعل الشعب كله ينهض بهذا الجهد العلمى، وهو على ثقة من كفاءته فى الأداء إيمانًا منه بأن المجتمعات هى صانعة الفن لا بعض الأفراد، وصانع الفن يعرف جيدًا كيف يجمعه ويدرسه.

ولو أن هذه الدعوة وجدت بين المسئولين سنة ١٩٥٦ من يعمل على تحقيقها، لاستطاعت بلادنا أن تجمع وتحفظ وتدرس، من كل المناطق، أدبها الشعبى الذى يتعرض

باستمرار الزمن للطمس والضياع، وأن تضعه على لائحة التراث العالمى لليونسكو، كما وضعت من قبل "السيرة الهلالية" على هذه اللائحة، عندما جمعت من المحافظات بالاشتراك مع اليونسكو، بعد ألف عام من التنقل الشفاهى بين الأجيال عبر العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية والحديثة..

وهذا نص المقال:

أدبنا الشعبى
دعوة لجمعه ودراسته

بقلم بدر الديب

(مجلة كتابات مصرية، مارس، ١٩٥٦)

بحر الفنون خوض واللى عنده فكر بيورِّى
ويؤعد على الشط ويدل الناس ويورِّى
وأنا من صغر سنى وأنا بأول الفن وأورِّى
إن كان مع الفن والفن عندنا له معنه
وأحكى كلام زين له تفصيل وله معنى
واللى يكذِّب كلامى يقرب هنا معنا
دالفن معنا له معنات ونورِّى.

لا شك أن "كتابات مصرية" لا يجب أن تخلو من هذا المجهود الفنى الذى يقوم به الشعب خلال العصور الثقافية للتعبير عن نفسه.

والواقع أن التعبير الفنى الشعبى يقوم بعدة وظائف، مازالت تحتاج إلى دراسة طويلة لتبين خصائصها. فليس الفن الشعبى مجرد انفعال غنائى كما يبدو فى أكثر الأحيان، ولكنه يؤدى وظائف اجتماعية محددة أهمها تكوين وخلق قوالب انفعالية وسلوكية تعين المجتمع على الاحتفاظ بتماسكه، كما أنها تؤدى جانبًا من وظيفة التربية بدلالتها الاجتماعية الكاملة. وهذه الوظائف الاجتماعية لا تقلل من القيمة الفنية الجزئية لكل عمل شعبى فنى، بل إنها فى الحقيقة تكشف بوضوح عن ذلك الجانب فى طبيعة الظاهرة الفنية الذى كثيرًا ما يصعب تبينه فى الأعمال الفردية، وأقصد به الجانب الاجتماعى الذى يعتبر داخلاً فى صلب أى عمل فنى.

والأدب الشعبى المصرى ـ وإن كان مازال فى حاجة ماسة خطيرة إلى الجمع والتبويب قبل أى دراسة فيه ـ إلا أنه قد كشف عن ثروة كبيرة مليئة بإمكانيات التطور، التى ستساعد على حل كثير من مشاكلنا الأدبية والفنية الأساسية كمشكلة اللغة ومشكلة تطوير بعض الصور الفنية كالمسرحيات والأوبرات والرقص.

إننا نحس هذا الفاصل الكبير الذى يفصل أدباءنا وفنانينا عن الجمهور الذى يتمتع وينشئ، ويواصل إبداع هذا الأدب الشعبى. وإننا نعتقد أن الفن والأدب المصرى لن يستطيع أن يصل إلى مرتبة إنسانية عالية حتى يضمن هذا الجمهور الذى أبدع هذا الأدب والفن. ولا ريب أن هناك محاولات كثيرة لضم هذا الجمهور سواء عن طريق الكتابة باللغة العامية أو عن طريق استيعاب وإعادة تمثل المحصلات الفنية التى قررها الشعب فى إنتاجه الفنى. وهذه المحاولات محتاجة بدورها إلى دراسات جدية حتى يحسن توجيهها وحتى لا تؤدى إلى عكس المقصود منها فعلاً كما حدث أحيانًا.

والواقع أن ما نعرفه إلى الآن عن تراثنا الشعبى من الضئولة بحيث إننا لا نكاد نستطيع أن نميز بوضوح قوالبه الفنية المختلفة أو أن ننسبه إلى فترات تاريخية معينة أو مواقع جغرافية خاصة؛ وإن ما نعرفه فى هذا المجال مازال مجرد أحاسيس عامة غامضة أو مقررات وضعها أجانب قد اهتموا قبلنا بأدبنا. وقد نهض أخيرًا بحاث جادون لدراسة هذا الموضوع أرسوا بعض المبادىء السليمة التى مازالت محتاجة إلى امتحان وزيادة فى الجمع ومشاركة علمية واسعة.

و"الكتابات المصرية" إذ تقدم هذه المرة مجموعة بسيطة من الإنتاج الأدبى للشعب، إنما تقصد، إلى جانب تقرير حق الأديب الشعبى فى أن يظهر على صفحاتها، أن تدعو قراءها إلى الاشتراك فى هذا الجهد العلمى اللازم لجمع هذا التراث ودراسته.

.. إن حولك فى كل مكان مظهر من مظاهر هذا الإنتاج الفنى الشعبى، تسمعه فى الموال بألوانه، وفى المثل السائر، وفى الحدوتة، وفى الفزورة، وفى الأغانى الدينية كالتخمير، وفى قصص شعراء الربابة والمداحين.... وتراه مرسومًا على جدران البيوت، وفى أذرع الشبان وصدورهم، وفى مواضع الحسن من النساء.. وفى كثير من جوانب حياتنا الأخرى.

هل تستطيع، وأنت تحس بقيمة وجمال ما ترى وتسمع، أن تتحرى الدقة فى تسجيله كتابةً أو تصويرًا؟.. انسبه إلى قائله وحدد حرفته إن استطعت ثم وضح المنطقة التى جاء منها، وكل المعلومات الإضافية التى تستطيع أن تجمعها

عن هذا العمل. ولا شك أنك ستلحظ قيمة النطق واللهجة في هذه الأعمال، وستحرص على نقلها ما استطعت.

إن "كتابات مصرية" ترحب بأن تتلقى وتنشر هذه الأعمال على صفحاتها، منسوبة لجامعيها، فنعمل بذلك جميعًا على تمهيد الطريق لدراسة هذا الفن وتطويره.

مواويل شعبية

ـ لما سالم سلسلم.. جم يسالم سالم
ولما ما لم ململم.. جم يعد لم مالم
ولما آلم ألألم.. جم يسكتم آلم
شرط الفتى الحر.. يؤعد فى وسط الرجال مسنوط
ويحكى كلام جد فى وسط الرجال مزبوط
أنا كلامى حداه لأولاد الغرام بشروط
شرط الفتى الحر.. لا ألته ولا آلم.

* * *

ـ أنا لية حب بنى لى أصرع البحر الكبير ومصدف
وله شبابيك وله عمدان ومصدف
واللى بنى الأصر كان صاحب تدابير ومصدف
أوم أطلع ع الأصر واتفرج على معاليه
تلائى الغزال آعد زين على معاليه
فى يده الآلة والرء والسنطل
وبيغنى من شرح بال معانيه
ياما احلى الرء له شخاليل ومصدف.

* * *

ـ غزالة الهيف نازلة الريف مش شايفه
ولها جوز عيون حلآن م الوديان مش شايفة
وتبعها ولد هيف مالهاش كيف مش شايفه
وأصده بده يخدها ويطلع بها ف الدنيا
يعمل عليها ملاعب بس ف الدنيا
آلت له آم شيل بعينك تلائى الناس ع الدنيا
وكم حى مثلك عاشو ع الدنيا مش شايفه.

* * *

ـ لولا الهوى ما هوى.. بحر الهوى هاوى
آلو الهوى لددوا.. آلت مطرح يكون هاوى
والله يا ناس بحر الغرام هاوى
إذن نظرته يا شيخ يذهب منك جميع مالك
أوم شيل بعينك اطلع وشوف حالك
مالك ومال الهوى.. والهوى ماله ومالك
آلم حبيبك آبالك أنا آلت فين هاوى

structure and artistic techniques in folk forms and subjects, stressing on the plays of Al Duwairi.

Ahmed Bahi Al Din Ahmed reviews his M.A. thesis, *The Helali Sirah in Kafr Al Sheikh Governorate,* discussed in Helwan University.

Khaled Abu Al Leil presents a text of *The Hilali Sirah,* collected from Qina Governorate. The title is *Newly Born Stage* by the narrator Abdel Nasser Hassan Mohamed Moussa.

Gamal Adawi presents a poetical text entitled *Muraba'at fi Fan Al Namim.* He collected it from Aswan Governorate.

Medhat Safwat Mahfouz presents a text of a folk tale from Asuit Governorate, entitled *Hikayat Al Sit Agab* by the narrator Mahassen Mohamed Ahmed.

Safaa Abdel Mun'em presents the 4th part of *Daya wa Mashta* (*A Midwife and a Visiting Lady's Maid*), entitled *Qad Al Namousa Yefarrah Al Aroussa*, in which she interviews the narrator Sa'diyya Mahmoud.

Mohamed Ibrahim Mabrouk translates three folk tales from Spain: *Grateful Animals, Children of the She-Goat and the Wolf, and The Shoemaker* and *the Tailor.*

In Al Funun Al Shabia Library Salwa Bakr presents a folk group called "*Bitou' Ramz*", referred to by Abdel Mun'em Shumeis in his book, "*Cafes of Literature and Art in Cairo*".

Nabil Farag continues presenting prominent figures in folklore research. In his 10th episode he presents the scholar and critic Badr Al Deeb, who invited all his readers to collect folklore in his article "Folklore: An Invitation for Collecting and Studying it". The article is republished in this issue.

Translated by

Dr. Mohamed El Gindy

Amr Abdel Aziz Munir writes "Treasures of Ancient Egypt between Magic Beliefs and Arabic Myths". It is about hidden treasures of ancient Egypt, called "*Al mataleb*" by Al Maqrizi, and the Science of Treasures. Many explanations were provided by the folk imagination of people, depending on beliefs of resurrection and intentional hiding of treasures. Ancient Egyptians protected their treasures by magical spells because they valued them in life and the afterlife. Whoever tries to find those treasures would be afflicted with "Pharaohs Curse". Munir moves to the Lighthouse of Alexandria and the mythical stories connected with it. He also expounds different folk stories about ancient kings and their relics, and ancient beliefs about magical powers of jewels and precious stones used as talismans and amulets. Munir concludes with the role of numbers in historical writings, especially no. 7. It has a special status in folk magic, especially written magic that is believed to be more effective than oral magic because of its ambiguity and secrecy.

Radwan Al Genani writes "The History of Egyptian Pilgrimage Season". He discusses the relations between Egypt and the Arabian Peninsula, and the role of geographical location. Relations were strengthened after the Islamic opening of Egypt and the beginning of pilgrimage season. Al Genani writes about different topics connected with that season, such as supplies provided by Egypt for Al Hejaz, wheat carriers during the Omayyad period and endowments for *Al Haramayn*. When Egypt was the centre of Fatimid rule which opposed the Abbasids, the pilgrimage season took a political dimension. During the reign of Salah Al Din Al Ayoubi pilgrimage season witnessed interest in Red Sea navigation, because crusaders threatened terrestrial road. During the Mamluk age pilgrimage season took religious and social meanings when Egypt became a centre for pilgrims from the West and Africa. The study describes the journey of pilgrims from its beginning and the roads taken, whether by land or sea. What happens on the holy lands and the change of *Ka'aba* dress. In his study Genani provides a comprehensive picture of the pilgrimage season.

In *Al Funun Al Shaabia* tour Sabri Abdel Hafiz covers the 4th national conference on folklore (26-29 Oct. 2009), entitled "Folklore: Present Circumstances and Future prospects". It discussed the relation between material and nonmaterial cultures, how modern technology can help in documenting folklore and the relation between folklore and continuous development.

From Nubia Abdel Rahman Awad presents "Extinct Nubian Traditions and Habits". He describes extinct folk habits of weddings, birth, clothes, death, evil omen and envy.

Abdel Ghani reviews a Ph.D. thesis on *Dramatic Inspiration of Folklore in the Theatre of Ra'fat Al Duwairi* by Shereen Galal. The researcher discussed the dramatic

providing resistance with information. Some songs were written especially for women as a symbol for the Algerian Revolution. Songs preserved religion, the Arabic language and cultural elements that occupation tried to wipe out.

Sami Suliman Ahmed writes "Critical Attitudes of Folk Narratives and Their Role in Founding the Arabic Novel". He analyzes the attitudes of Arabic critics towards folk narratives and their influence on the Arabic novel in Egypt and Sham during the 2nd half of the 19th century. Suliman bases his analysis on the relation between folk culture and official culture. He argues that the discourse of most critics depends on reviving the elements of middle Arabic criticism. Their discourse can be classified into three categories: traditional, compromising and renewing. The first category did not accept new literary genres, but the other two did and asked questions about the nature of folk narratives and their contribution in the Arabic novel. They believed that renewal should accompany changes in modern culture. Three different attitudes towards folk *sirahs* and *The Arabian Nights*. The first attitude refused them because they present false history, such as the case of Mohamed Abdo. However this attitude had a positive side, that it acknowledged the narrative nature of Arabic and folk literature, which could be considered as a step towards changing the negative attitude towards narratives. The second attitude accepted *The Arabian Nights* as a kind of folk narratives which represented phenomena close to truth and far from lying. *The Arabian Nights* depicts manners and habits of people from different classes. It is an example of folk narratives with aesthetical and ethical values. The third attitude accepted *The Arabian Nights* as a representative of oriental life. Critics here celebrated the opinions of Western critics concerning the work and their description of Arabs as "best narrators, talkers and story-tells". Renewing critics considered *The Arabian Nights* a wonderful work which used free imagination instead of sound reason. They analyzed the work using traditional terms of narration such as story, tale, news and anecdote.

Atared Shukri writes "The Mamluk Egypt in Ibn Daniel's *Babat*". He represents the Mamluk Egypt in Ibn Daniel's *Babat* as arranged by Ibrahim Hamada in his book *Shadow Play*, arguing that the age of Mamulk Sultans was one of the richest historical periods in Egypt. It was an age of contradictions, military power and dream of Khilapha restoration. Many creators appeared such as Ibn Daniel, Al Gazzar and others. The study discusses shadow play as an important folk art of sarcasm flourished during the Mamluk age because of their harsh life which needed relief. Shukri described some characteristics of life during that age by presenting three *Babat*: *"Tayf Al Khayal"*, *"Ajeeb wa Ghareeb"* and *"Al Mutayyam wa Al Da'i Al Yatim"*. They describe traditions of marriage, and images of imposter doctors, conjurers and circus players.

of traditional singing, which has its unique characteristics, not only in Iraq but in all the Arab World. The study discusses the different kinds of *Maqams* and their occasions of performance, because each *Maqam* is performed in a certain occasion. Other kind of Iraqi music is country music. It is a kind of singing which is shared in all Arab countries, but in Iraq it has its special characteristics because of certain geographical, historical and cultural factors. Taymour provides examples of Iraqi folk songs which bears similarity to other Arabic songs illustrating the originality of folk singing which is the outcome of one culture, such as *Ah Ya Asmar Al Loun*. He proceeds to discuss kinds of music which are typical of the Arabic environment, such as songs for babies, children and their games, analyzing their rhythms and tempos.

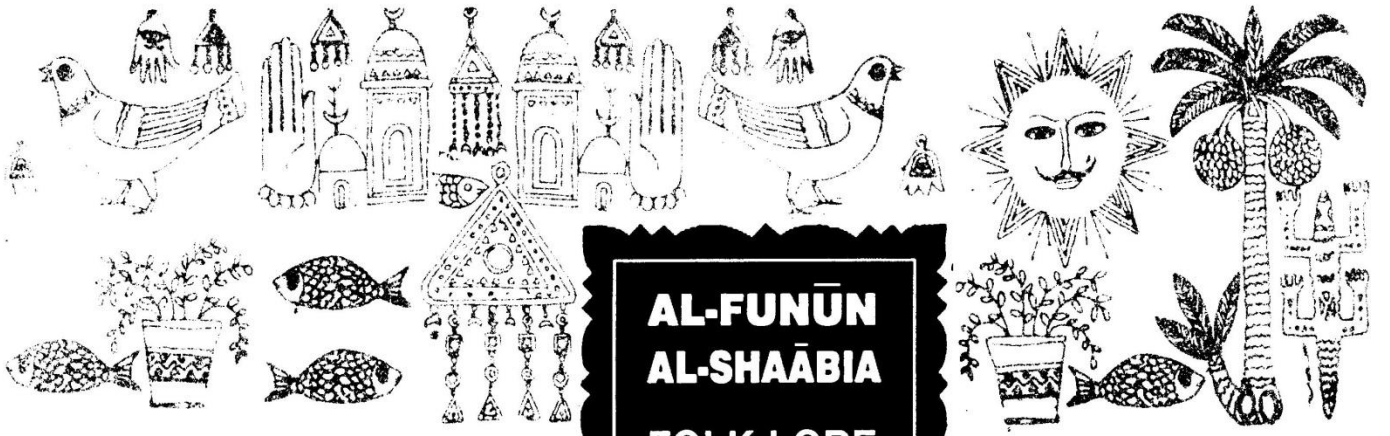
Atef Imam Fahmi writes "The Role of *Nai* in Some of Ali Isma'il's Compositions for Reda Group for Folklore". He discusses some compositions by Ali Isam'il for Reda Group, pointing out that they depended on oriental instruments such as the *nai*, *oud* and *qanoun*. He analyzes some compositions: *Shu Al Asari*, *Rannit Khulkhal*, *Raqs Al Kheil* and *Al Mouled*, stressing on the main role of the *nai*. The study is divided into two parts. The first is theoretical reviewing ancient kinds and forms of folk dancing, and the strong relation between music and dancing. It also reviews the instruments used. Fahmi points out the important role played by Arabic folk dancing in expressing folk art through implying and movement. Each dance contains an idea or a subject concerning traditions and habits. The role of the *nai* is distinctive in Egyptian music that many composers wrote special pieces for it. Fahmi reviews the role of the *nai* in Isma'il's compositions for national songs, analyzing his style of orchestral compositions which enabled him to choose suitable instruments for his music. Truly his music expressed the Egyptian spirit. In the second part of the study some pieces of Isma'il's music which depended on the nai and were composed for Red Group are analyzed. Fahmi analyzes the parts played by the *nai* and its relation to the whole orchestra.

Sa'eeda Hamzawi writes "On the Revolutionary Awrasian Song". Hamzawi begins with defining the richness of Algerian Heritage due to the assimilation of diverse cultures. She reviews different kinds of Awrasian folk songs and their performance. There is group singing (Al Rahhaba/Al Zakkara) who divide their songs into three kinds; they begin the night with praising Allah, then revolutionary songs in the middle of the night and end with sentimental songs by the end of the night. There is also solo singing by which Issa Al Germouni broke the traditions of group singing. Finally there are songs of grief and sorrow (Ayyash). Hamzawi discusses the revolutionary Awrasian song during the French occupation, because the Awras was a centre for resistance and one of the most abused parts. Songs played an important role in reinforcing and unifying people and

This Issue

This issue begins with "The Poetic Text and the Musical Note in Folk Songs: Structure and Significance" by Mohamed Omran. It stresses on the important role played by folk songs in Society; they are a complete functional factor working mutually with other factors of culture, and a revealing activity of the role played by individuals and groups. A study of folk songs can form a comprehensive picture in the field of customs and believes and in all fields of mutual communication and social adaptation. Omran discusses the standards of defining folk songs in a given society and how music integrates with poetry into songs. Which one helps in the continuity of the other, or what the role of poetry compared to that of music is, and which is more important? Omran explains the relation between music and text in *Al Mawawiyya* (a way of performing ballads, then a way of narrating *sirahs*), and relates the art back to Greek oratory. Folk singing is a distinctive field in which music goes with poetry according to certain rules and traditions. Sometimes music excels poetry and sometimes poetry excels, but both help to keep each other. It is usually poetry which should be adapted to music, but it is more than often that a certain poetic topic is connected with a certain music that using one unconsciously recalls the other. In some cases music is adapted to poetry, as in the *Hilali Sirah*. Omran argues that music and the way of performance help to keep poetry, because recalling music and performance is easier than recalling poetry.

Taymour Ahmed Yussef in "Iraqi Music between Tradition and Folklore" argues that the tradition of Arabic Music with all its traditional and folk genres and classifications is the outcome of a collective creativity. In the Iraqi music in particular, the Islamic Arabic Culture assimilated and reacted with many other cultures such as the Sumerian, Akkadian and Babylonian cultures. This communication created a kind of distinctiveness in the Iraqi music. One important kind of singing in Iraq is traditional singing, in which the performer sticks to a certain Arabic musical scale. The Iraqi *Maqam* is the most distinguished form



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
also edited by
Safwat Kamal

No: 84
October - November - December 2009

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
Mohamed. M. El-Gohary
Mostafa El-Razaz
Nawal El-Messiry

Chairman of GEBO
Mohamed Saber Arab
Chairman of the Egyptian Society of Folk Traditions & Editor-in-chief
Ahmed Ali Morsy
Deputy Editor-in-Chief
Hassan Surour
Managing Editor
Hala Nammar
Editorial Secretaries
Doaa Mostafa Kamel
Ali Sayed Ali
Art Director
Nagwa Shalaby

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE

مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

خمسة جنيهات