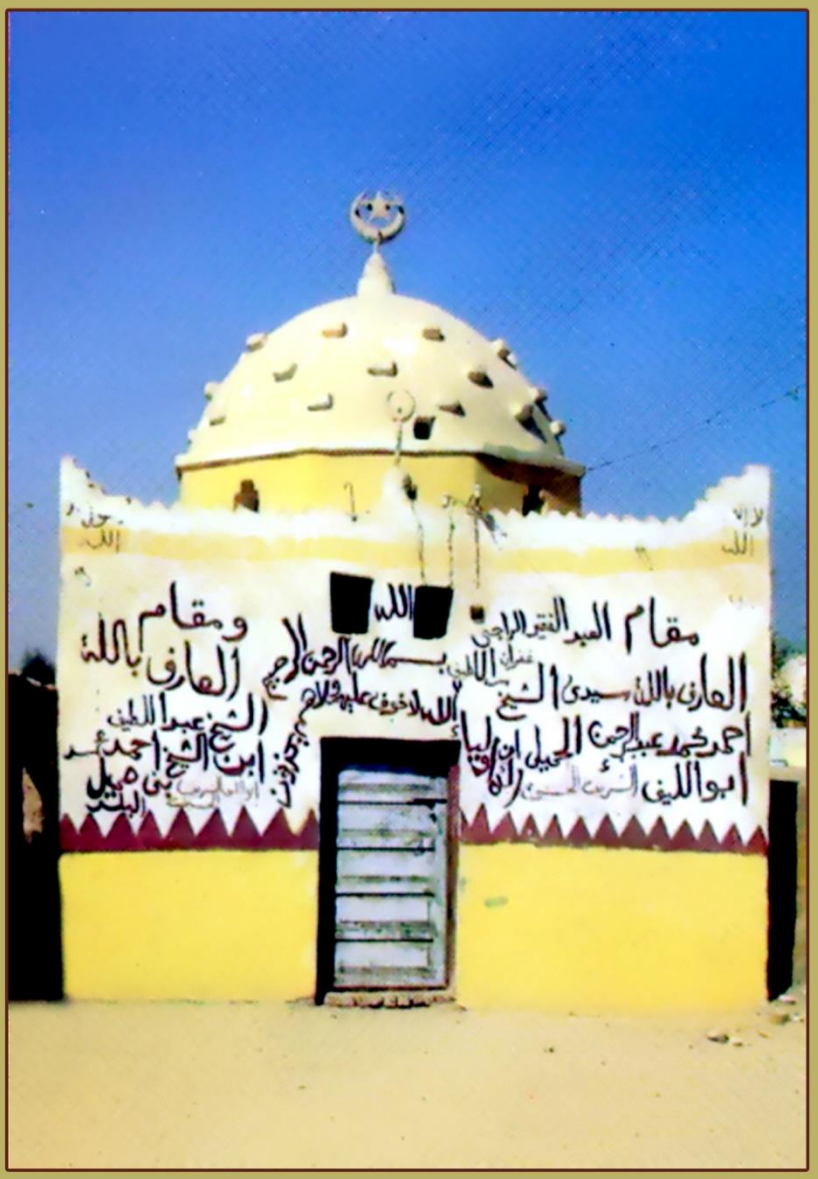
الفنون الشعبيّة

العدد ٨٦
ابريل - مايو - يونيه ٢٠١٠



أضرحة الأولياء في مصر
تحولات المكان بين التقليدية والحداثة

الأقنعة الإفريقية وحفلات الرقص

شيخ المداحين.. أحمد برين

مسرح الأراجوز في روسيا

مجلة علمية محكّمة
أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
عبدالحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
عبدالسلام الشريف
وشارك فى تحريرها
صفوت كمال

الفنون الشعبيّة

العدد ٨٦
أبريل - مايو - يونيه ٢٠١٠

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
محمد صابر عرب

رئيس مجلس إدارة
الجمعيـة المصرية للمأثورات الشعبيـة
ورئيس التحرير
أحمد على مرسى

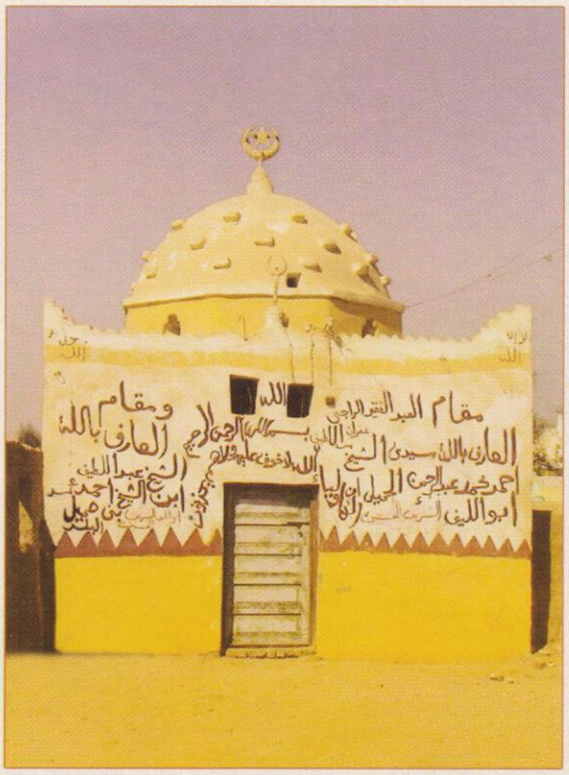
نائب رئيس التحرير
حسـن سـرور

مديـر التحـريـر
هـالـة نمّـر

سكرتيرا التحرير
دعاء مصطفى كامل
على سيد على

المشرف الفنى
نجـوى شـلبى

مجلس التحرير
أحمـد أبـو زيـد
أحمد شمس الدين الحجاجى
أسعـد نـديـم
عبدالحميد حـواس
عبدالرحمن الشافعى
عصمت يحيـى
على عبدالله خليفة
محمد محمود الجوهرى
مصطفى الرزاز
نـوال المسيرى



صورة الغلاف الأمامى

ضريح الأولياء الصالحين، جبانة بنى حميل الجبل

٢٦ يناير ٢٠١٠ ، بنى حميل، البلينا، سوهاج

الجامع: محمود خلف

هذا العدد ---------- ٤

التحرير

الدراسات

مأثورات شعبية فى التراث الثقافى العربى ---------- ١٠

أحمد على مرسى

بين سيرة بنى هلال وملحمة الإلياذة ---------- ٣٠

أحمد شمس الدين الحجاجى

الموتيف بين الأدب الشعبى والأدب الفردى ---------- ٣٥

سليمان العطار

الثقافة الشعبية وتوطين النوع الروائى

«إسهام الروائيات» ---------- ٤٠

عبد الحميد حواس

مزارات مصرفى كتابات الرحالة الإسلاميين ---------- ٤٧

ماجد مصطفى الصعيدى

أضرحة الأولياء فى مصر...

تحولات المكان بين التقليدية والحداثة ---------- ٧٥

أحمد عبد الله زايد

الأقنعة الإفريقية وحفلات الرقص ---------- ١٠١

ترجمة: حمدان عبد الرحمن

حكايات شعبية لقبائل الهوسا فى نيچيريا ---------- ١١٧

ترجمة: نهى عبد الله خيرت

■ تنويه:

* الآراء الواردة فى المواد المنشورة تعبر عن رأى أصحابها، ولاتعبر 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.

■ الأسعار فى البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة،لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار،الكويت ٧٥٠ ،دينار، السعودية ١٠ ريالات، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهمًا،البحرين ١دينار، قطر ١٠ ريالات، 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.

جولة الفنون الشعبية

الكليم الأسيوطى: فن وصناعة تواجه شبح الاندثار ------ ١٣٠
متابعة: أيمن حامد

شيخ المداحين... أحمد برين... ---------- ١٤٥
متابعة: أحمد أبو خنيجر

الإعلامى شوقى جمعة.. درويش الفن الشعبى --------- ١٥٢
متابعة: إبراهيم حلمى

مكتبة الفنون الشعبية

أغانى الأفراح فى الدلتا ---------- ١٦٠
عرض: محمد البحيرى

مسرح الأراجوز فى روسيا ---------- ١٦٥
عرض: شعبان يوسف

من ذاكرة الفولكلور (١١)

أحمد أمين ١٨٨٦ - ١٩٥٤ ---------- ١٦٨
إعداد: نبيل فرج

النصوص

السيرة الهلالية فى محافظة كفر الشيخ

المواليد (٢) ---------- ١٧٤
جمع وتدوين: أحمد بهى الدين أحمد

This Issue ---------- ١٩١
ترجمة: محمد الجندى

صورة الغلاف الخلفى

البراق كما تخيله الفنان الشعبى، نصفه العلوى آدمى على شكل فتاة جميلة ذات أجنحة تحمل على رأسها قبة وهلالاً، وبعض الفروع النباتية من النخل والبلح. والنصف السفلى على شكل دابة ، ثم وحدات كلامية مثل: «البراق النبوى الشريف»، و«انظر وصلى على النبى».

٧ يناير ٢٠٠٩، المحروسة، قنا

الجامع: نورهان فوزى

من الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية

خطوط العدد

أوس الأنصارى

تنفيذ قسم الاسكانر

أحمد موسى

سامى بخيت

سعيد رشدى

ماجدة عبدالعليم

المراجعة اللغوية

أحمد بهى الدين أحمد

أحمد عبد المقصود

مروان حماد أحمد

السكرتارية الفنية

شيماء موسى سالم

عزة طلبة جمال

هند طه عبد ربه

الاشتراكات من الخارج: عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا ـ أوروبا: ١٦ دولارًا ـ 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 الإلكترونى: alfununalshaabia@hotmail.com

هذا العدد

يبدأ هذا العدد بدارسة أحمد على مرسى، بعنوان "مأثورات شعبية فى التراث الثقافى العربى"، يستعرض فيها عناصر من المأثورات الشعبية ـ أو التراث الثقافى غير المادى حسب تعريف اتفاقية اليونسكو (أكتوبر ٢٠٠٣) ـ التى تمثل استمرارًا فى الحياة الشعبية العربية، مع التركيز على ما يرتبط بالأدب من هذه المأثورات، وتنطلق الدراسة من أن كتب التراث تعد مصدرًا ثريًا وسجلاً وافيًا للحياة العربية، لا يمكن إغفاله عند دراستنا لقضايا الثقافة والمجتمع.

وفى مراوحة بين التراث المدون والشعبى المتداول، وبين المعتقد الكامن وراء التقاليد اليومية، وفى الأدبى الفنى، يستعرض بعض المأثورات الشعبية، مثل: "كسر آنية وراء ضيف ثقيل"، و"قذف الطفل لسنه المخلوعة فى الشمس"، و"ارتباط الغراب بالشؤم"، ثم يقف طويلاً عند الغول، الكائن الخرافى الأشهر فى الحكى الشعبى، موضحًا اتفاق صورته الشعبية مع التراثية.

وينتقل بعد ذلك إلى الرقى والتمائم والتعاويذ، بما تشكله من أهمية فى حياة الإنسان، ويوضح ما اتخذته من أشكال وأساليب متعددة، وارتباطها بالحسد، وببعض المعتقدات والطقوس، ثم يذهب إلى الأمثال الشعبية، بوصفها نموذجًا آخر للمأثورات، لا تزال حية بصيغها الأصلية أو بمضمونها، محتفظة بخصائصها الشفاهية، مؤثرة فى حياة الناس وسلوكهم، ويستشهد بأمثال عدة شائعة فى البيئات المتباينة.

ثم يعرض أحمد على مرسى للمأثور القصصى، خاصة السير الشعبية ـ التى يصفها بأنها "ديوان العرب" لما تحمله من تفاصيل عن الحياة العربية بقيمها وعاداتها وتقاليدها ـ وما لعبته من دور كبير فى التعبير عن موقف الشعب من قضاياه الحيوية، وموقف الفرد من نفسه ومن الجماعة التى ينتمى إليها، ورؤية الجماعة لنفسها وللفرد.

وفى النهاية، تؤكد الدراسة أهمية جمع المأثورات وتوثيقها للحفاظ عليها، باعتبارها الأساس للإبداع الفنى، لتشكل خط الدفاع القوى الذى يحفظ هذه الثقافة من الاندثار أو الذوبان فى غيرها، ويعطيها طابعها المتميز الذى يضمن لها البقاء والاستمرار والتأثير.

وفى دراسته المعنونة بـ"بين سيرة بنى هلال وملحمة الإلياذة" يبرهن شمس الدين الحجاجى على وجود أوجه تشابه بين النصين العربى والإغريقى، ويذهب فى البداية إلى التأكيد أن مصطلح "ملحمة" دخيل على النقد العربى، وأن المثقفين العرب لم يحالفهم الصواب عندما أطلقوا على السير الشعبية ملاحم، فى حين أن الملحمة جزء من سيرة، وفى التراث العربى أكثر من سيرة كاملة.

ويلفت إلى أن نقاط الالتقاء والتشابه بين الهلالية والإلياذة تكمن فى "التغريبة"، التى تبدأ بغضبة بطل

التجمع الهلالى دياب، واعتزاله الحرب، بسبب محاولة تهميشه، وأن تلك البداية تلتقى مع بداية الإلياذة، عندما غضب أخيل واعتزل الحياة الحربية، ليعانى اليونانيون عشر سنوات فى الحرب قبل أن يتدخل أخيل مرة أخرى تدخلاً حاسمًا، وإذا كان غزو تونس تم بسبب امرأة هى عزيزة الجميلة، فإن غزو طروادة تم ـ أيضًا ـ بسبب هيلين الجميلة، التى اختطفها ابن ملك طروادة بيريام.

ويستمر الحجاجى فى سرد أوجه التشابه، ومنها الرسل التى ذهبت إلى دياب لتقنعه بالعودة إلى الحرب، وكذلك فى الإلياذة، فالرسل كانت تذهب إلى أخيل، ولكن كما رفض دياب محاولات إقناعه بالعودة، رفض أخيل، ومثلما عاد دياب بعد مقتل صديقه عامر الخفاجى، عاد أخيل بعد أن قتل الطراوديون صديقه الحميم "بتروكلوس".

وأخيرًا، تلتقى الهلالية مع الإلياذة فى طريقة انتقام كل من دياب وأخيل، فالاثنان قاما بالتمثيل بجثة غريميهما، فالأول، تقول إحدى الروايات إنه ركز الحربة فى عين "الزناتى"، ثم أخذ يجره بالحربة جرًا حتى أدخله خيم أهل الزغابة، أما أخيل، فبعد أن قتل هكتور، رأى أن موته لم يشف غليله على قتله لصديقه بتروكلوس، فيجر جثمانه وهو مشدود إلى العربة ثلاث مرات حول قبر صديقه، ليمثل أخيل بـ"هكتور" تمثيلاً غير لائق بصنيع بطل، كما فعل دياب.

ويشرح سليمان العطار مصطلح "الموتيف" فى دراسته المعنونة بـ"الموتيف بين الأدب الشعبى والفردى"، ويوضح في البداية أن المصطلح شاع استعماله فى الكثير من الفنون، كالعمارة والتصوير والموسيقى، وأنه فى كل معانيه يشير إلى الحركة ويضاد السكون، ويتصف بالمفصلية والعضوية معًا.

ويعرف مصطلح "الموتيف" فى الأدب الشعبى القصصى بأنه "موقف نمطى مكثف فى بنيته السطحية، يُترجم فى العمل إلى عدد كبير من العناصر السردية تتعالق رأسيًا وأفقيًا لتشكيل بنية عميقة، وهذا الموقف النمطى له ملامح خارجية وداخلية محدودة، تتميز بقدر كبير من الثبات"، وتحول المصطلح فى الحكايات الشعبية إلى مفهوم مركزى، دارت حوله الأبحاث فى النصف الأول من القرن العشرين.

وينوه العطار إلى أن المنتجات الشعبية عند الشعوب المختلفة لا تقف عند حد الملامح المحدودة المشتركة، وإنما تتجاوز ذلك إلى التشابه فى المواقف والشخوص والتيمات والأطر العامة، بفضل الاشتراك فى الموتيفات التى تحمل خصائص واحدة، كتلك المتعلقة ـ مثلاً ـ بـ"عودة الغائب" وفكرة الغياب.

وينطلق من الموتيف فى الأدب الشعبى ليقترح منهجًا بنيويًا لتطبيق الدينامية السردية للموتيف فى القص الفردى المعاصر، ويوضح أن الموتيف الذى تقوم عليه الرواية هو اكتشاف للبنية العميقة لهذا العمل، وأن له تجلياته المحددة التنوعات فى البنية السطحية، واكتشافه فى عمل ما يفتح الباب واسعًا لتحليله واكتشاف أبعاده الجمالية ومغزاه الإنسانى العميق.

وفى دراسته "الثقافة الشعبية وتوطين النوع الأدبى ـ إسهام الروائيات"، يتقصى عبد الحميد حواس تأثير الثقافة الشعبية ودورها التأسيسى فى بناء ثقافة وطنية ناهضة، وصياغة أنواع فنية وأدبية مستحدثة، من خلال إنتاج ثلاث روائيات، الأولى زينب فواز وروايتها "حُسن العواقب"، عام ١٨٩٩، والثانية سلوى بكر من خلال روايتها "العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء"، الصادرة عن دار سينا للنشر عام ١٩٩١، والثالثة هالة البدرى وروايتها "منتهى" التى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٥.

وفى الرواية الأولى، ينقل لنا حواس دهشته بعد اكتشافه أن الرواية تم تأليفها فى زمن سابق على زمن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، التى يعدها كثير من النقاد والدارسين باكورة التأليف الروائى الفنى، ويوضح أن زينب فواز فى روايتها "حُسن العواقب" استخدمت استراتيجية جديدة فى صياغة العمل الروائى، ارتكزت فيها على جماليات السيرة الشعبية ووسائلها البلاغية، وسارت على درب القصص الشعبى فى طرائق رسم الشخصيات، واستخدمت أساليب السرد التراثية، ومنها الالتفات، بخروج الراوى عن مجرى قصه، ليتحدث عن قضايا اجتماعية، أو يعلق بأبيات من الشعر.

وفى الرواية الثانية "العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء"، يرى أن سلوى بكر استخدمت وسائل أسطورية عدة، لكى تكتسب الرواية فى النهاية طابعًا أسطوريًا،

ولكنها ارتكزت في صوغ أسطورتها على مقومات شعبية فى المقام الأول، فيما تمزج رواية "منتهى" لهالة البدرى، الواقعى بعناصر متجاوزة للواقع، بحيث لا نستطيع أن نفهم الرواية إلا إذا تقبلنا هذا السمت الأسطورى.

وفى نهاية دراسته يشير إلى رواية "فى ثوب غزالة" للدكتورة عزة بدر، ويوضح أنها تنحى منحى واقعيًا فى البداية، ولكنها تلجأ إلى مد خيوط أخرى مغزولة من عالم العادات والتقاليد والممارسات، لكى تكفل للرواية نقلة فنية أكثر متانة وأرحب فى الدلالة.

ويقدم ماجد مصطفى الصعيدى عرضًا للمزارات الدينية فى مصر، من خلال وصف الرحالة الإسلاميين لها، فى بحثه المعنون بـ"مزارات مصر فى كتابات الرحالة الإسلاميين" ويوضح فى البداية تعدد الأهداف التى دفعت الرحالة إلى زيارة مصر، مثل طلب الرزق، أو لدافع دينى.

ويوضح أن مصر سارعت إلى اعتناق الإسلام بمجرد دخول العرب البلاد، وأن حب أهل بيت النبى والتبرك بآثارهم أصبح ملمحًا أساسيًا فى تدين المصريين وسلوكهم، وأن أول مزار دينى تم إنشاؤه فى مصر كان "القرافة" على سفح جبل المقطم، وهو عبارة عن مقبرة ضمت رفات عدد كبير من الصحابة والتابعين.

ويسرد البحث وصف ثلاثة من الجغرافيين الذين زاروا مصر، وتحدثوا ـ ولو بشكل مقتضب أو فى إشارات عابرة ـ إلى أضرحة الأولياء وآل البيت، وهؤلاء هم: الأصطخرى، وابن حوقل، والمقدسى، والثلاثة ينتمون إلى القرن الرابع الهجرى.

وفى دراسته: "أضرحة الأولياء فى مصر.. تحولات المكان بين التقليدية والحداثة" يقدم أحمد عبد الله زايد تصورًا عن أماكن أضرحة الأولياء، يعتمد على أن الأضرحة، كغيرها من الأماكن العامة، تتحول وتتغير مع تغير السياق البنائى المحيط بها، وهو لذلك يفترض أن استمرار أضرحة الأولياء فى الوجود عبر الزمان يستلزم تحولها فى وظائفها وفى علاقتها بالمجتمع.

وتلقى الدراسة الضوء على التحولات التى حدثت فى الأماكن المحيطة بأضرحة الأولياء فى مصر، على اعتبار أنها أماكن عامة، والتأثيرات التى تركتها الحداثة فى هذه الأماكن، ويبدأ بعرض طبيعة العلاقة بين الأولياء والأماكن التى يدفنون فيها، مع إبراز الطابع المقدس لها، ثم ينتقل إلى وصف هذه الأماكن فى المجتمع التقليدى، ثم يعرض للتغيرات التى تطرأ على المكان فى المجتمع الحديث، معتمدًا فى ذلك كله على مادة تم جمعها من أماكن مختلفة فى مصر.

ويكشف حمدان عبد الرحمن فى ترجمته "الأقنعة الإفريقية وحفلات الرقص"، الطبيعة الخاصة للحفلات الإفريقية، بما تتميز به من استخدام الأقنعة، التى تصبغ العروض بصبغة من القوة والغموض والجمال، ويوضح أن الرقص بالأقنعة لا تكمن قيمته الوحيدة فى كونه مصدرًا للتسلية، بل إن التنكر يحول الراقص الذى يرتدى القناع إلى روح قوية حية، فبينما يحجب القناع الهوية الإنسانية، فإنه يحول الراقص إلى كيان جديد قوى، فى إشارة إلى عالم ما وراء الطبيعة.

ويمضى فى ترجمته ليتناول الطرق التى يصنع بها الحرفيون الأفارقة الأقنعة، ومحاولاتهم لإخفاء الجسم البشرى بتغيير شكله وحجمه ولونه، فتتم صناعة الأقنعة والأزياء الخاصة بها، وملحقاتها، من مواد ترمز إلى العوالم الزائلة، أو عوالم ما وراء الطبيعة التى يقوم الراقصون باستدعائها، ثم يتطرق الباحث إلى التنكر النسائى فى شعوب "الإيجاهام" التى تعيش على جانبى الحدود النيجيرية الكاميرونية فى غرب إفريقيا، ويشرح مراسم حفلات الرقص بالأقنعة التى تشترك فيها النساء.

وقبل أن نترك إفريقيا، تعرض نهى عبد الله خيرت "حكايات شعبية لقبائل الهوسا فى نيجيريا"، تسبقها بنبذة تاريخية عن قبائل الهوسا الذين يمثلون ٥٠٪ من سكان نيجيريا ويدينون بالإسلام، توضح فيها نشاطهم الاقتصادى، وعادات الزواج، والخامات التى يصنعون منها ملابسهم.

وتعرض الباحثة لقصتين من الأدب الشعبى النيجيرى، الذى يدور حول ترسيخ الأخلاق والقيم الحميدة، ونبذ الأخلاق السيئة، ثم ثلاث قصص من الأدب الهوسوى الذى لا يخرج عن نطاق الأدب النيجيرى فى كونه يدور حول مكارم الأخلاق، إلا أنه يتميز فى بعض الأحيان بميله إلى استخدام الخيال.

وفى جولة الفنون الشعبية، يقدم أيمن حامد أطروحة دكتوراه من المعهد العالى للفنون الشعبية بعنوان "تحليل الجانب الجمالى لفن الكليم فى بعض قرى أسيوط" للفنانة التشكيلية والباحثة فى التراث الشعبى إيمان مهران، وتناقش فيها أسباب توارى الكليم الأسيوطى الذى أصبح مهددًا بالاندثار، ومعه أغلب المأثورات الشعبية المتصلة به، وتكتسب هذه الدراسة أهمية خاصة، لأسباب عدة، لعل من أهمها ندرة الدراسات الفولكلورية الخاصة بفن الكليم الأسيوطى، الأمر الذى عالجته الباحثة عن طريق الجمع الميدانى للمأثور، ممن تبقى من الحرفيين العاملين فى ورش لنسج الكليم، ورصد وحدات الزخرفة والرموز الخاصة بالكليم وتحليلها جماليًا، ومعرفة المشكلات التى تعرقل تنمية الحرفة، ووضع برنامج تنمية وحفظ لها.

ويبحر بنا أحمد أبو خنيجر فى حياة شيخ المداحين، أحمد محمود أبو برين، وشهرته أبو برّين، سيد ليالى الموالد بجنوب الصعيد، وشيخ الموالدية، ويبدأ من مولده حيث جزيرة سهيل بأسوان، مرورًا بانتقاله لقرية الحلة بإسنا والتحاقه بالكتاب، ثم استماع الشيخ له وهو يغنى لرفاقه، فيضمه إلى بطانته ويقدمه لقراءة القرآن فى الليالى، بالإضافة إلى المشاركة فى الغناء خلال الطبقات المتعددة، نهاية بتكوين بطانة خاصة به وهو فى العشرين من عمره، حتى أصبح من أشهر الموالدية المنتشرين فى محافظتى قنا وأسوان.

ويستعرض أبو خنيجر المحفوظ الشعرى الغنى والمتنوع لشيخ المداحين ما بين الأناشيد والتواشيح الدينية التقليدية، ويوضح أن الشيخ أبو برين كان يتمتع بموهبة سرعة الحفظ فى كل ما يسمعه، كما يعرض لطريقته فى الأداء، خاصة فى استخدام الإيقاع كوحدة لحنية وحيدة، وإدخاله المواويل التى أنتجتها منظومة القيم التى تتبناها الجماعة الشعبية، حول الكرم والحب والعشق والنذالة، بالإضافة إلى البداية التقليدية لدخول الموال، المتمثلة فى قصص الأنبياء: آدم وإبراهيم ويوسف وموسى وعيسى ومريم، وبعض حكايات الأولياء.

ويختتم إبراهيم حلمى جولة الفنون الشعبية، بمتابعة حفل التكريم الذى نظمته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، فى الذكرى السنوية الأولى لوفاة الإعلامى شوقي جمعة، ويسرد فيها مسيرة حياة الراحل، الذى استمر مخرجًا لبرنامج "الفن الشعبى" حتى فقد بصره، ولم يتزوج، وأفنى حياته باحثًا عن كنوز الفن الشعبى فى مصر، من أقصاها إلى أدناها، ومن ثم استحق لقب "درويش الفن الشعبى".

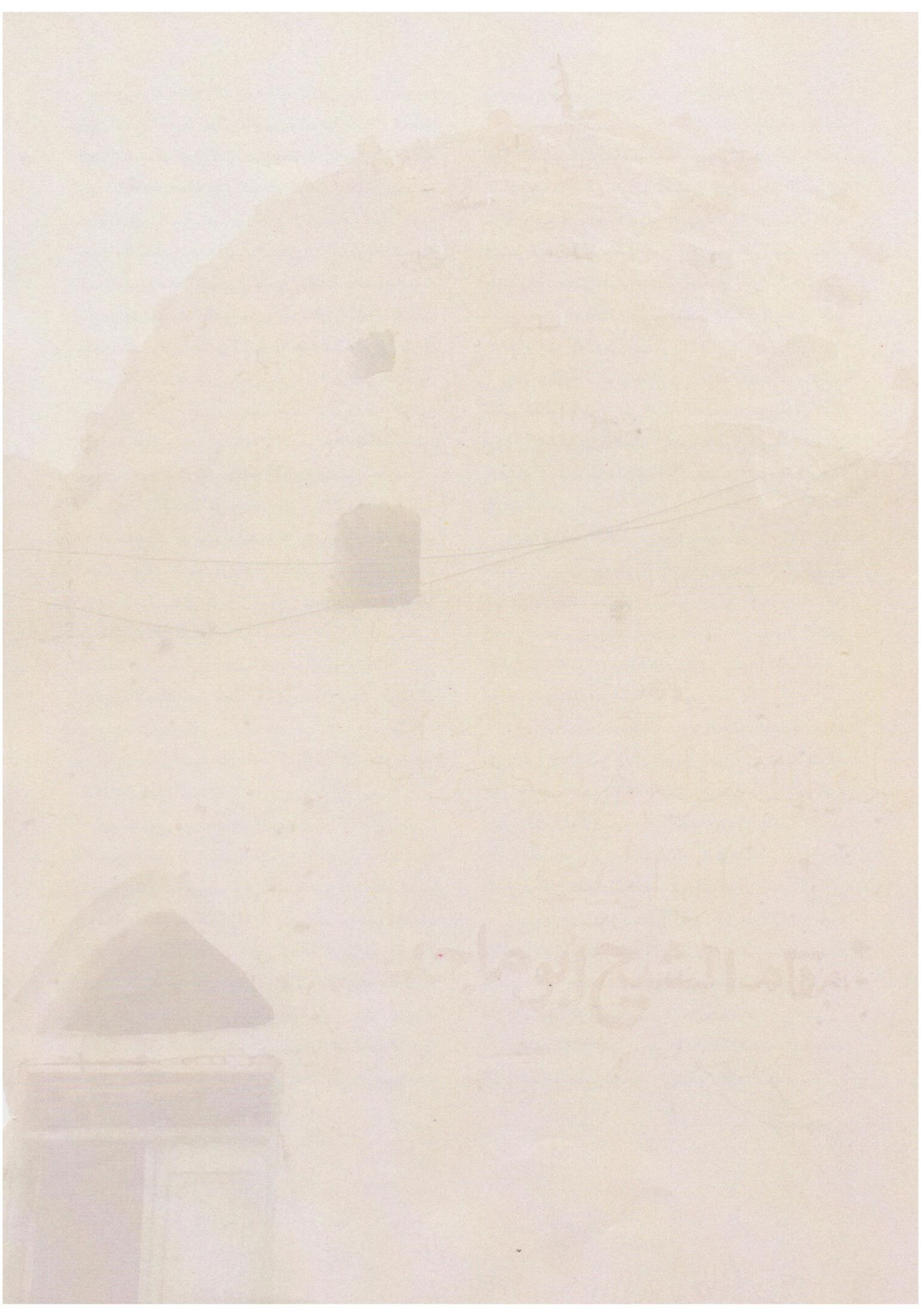
وفى مكتبة الفنون الشعبية، يعرض محمد البحيرى كتاب "أغانى الأفراح فى الدلتا" لمحمد حسن غانم، الذى يرى أن الهدف من تجميعه أغانى الأفراح هو حمايتها من الاندثار بعد انتشار موجة الكاسيت، والشرائط المعبأة وأجهزة "الدى جى".

فيما يناقش شعبان يوسف كتاب "مسرح الأراجوز" للفنان الروسى سيرجى إبرازون، وترجمة الفنان الكبير الراحل رمسيس يونان، الذى صدر نهاية الخمسينيات من القرن الماضى، عن مطبوعات الشرق، ويوضح أن الكتاب ينطوى على خبرة عميقة للفنان الروسى بهذا الفن، تكونت عبر حياة طويلة فى ممارسة فنون متعددة.

وتختتم مكتبة الفنون الشعبية بالحلقة الحادية عشرة من ذاكرة الفولكلور، وفيها يتناول نبيل فرج مقالاً للعالم المؤرخ أحمد أمين (١٨٨٦-١٩٥٤) بعنوان "بين الحرفشة والفصحى"، يقارن فيه بين الأدب الشعبى (أدب العوام) وأدب الفصحى (أدب الخاصة)، ويدعو فيه إلى استخدام لغة واحدة، تجمع بين الفصحى والعامية.

ويدون أحمد بهى الدين أحمد، فى جزء ثان وأخير، القسم الأول من نص السيرة الهلالية والمعروف بالمواليد، والذى جمعه جمعًا علميًا موثقًا من محافظة كفر الشيخ، من الشاعر (الراوى) فتحى عوض سلام من قرية الورق، مركز سيدى سالم، فى صيف ٢٠٠٥، مع قائمة بالمفردات المستغلقة وتفسيراتها المرتبطة بالواقع المعيش.

التحرير



الدراسات

- مأثورات شعبية في التراث الثقافي العربي
- بين سيرة بني هلال وملحمة الإلياذة
- الموتيف بين الأدب الشعبي والأدب الفردي
- الثقافة الشعبية وتوطين النوع الروائي إسهام الروايات
- مزارات مصر في كتابات الرحالة الإسلاميين
- أضرحة الأولياء في مصر
  تحولات المكان بين التقليدية والحداثة
- الأقنعة الإفريقية وحفلات الرقص
- حكايات شعبية لقبائل الهوسا في نيجيريا

أحمد علي مرسي

مأثورات شعبية في التراث الثقافي العربي

تتبنى هذه الدراسة مفهومًا محددًا للمأثورات الشعبية تراه محصلة خبرة بها، جمعًا وتصنيفًا ودراسة، تمتد إلى ما يزيد على أربعين عامًا، فترى أنها:

"الفنون والمعارف والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التى تعبر بها الجماعة - أو الشعب - عن نفسها سواء استخدمت الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو النغمة أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة".

وأنها تتجلى فيما يلى:

١ - الأدب كالشعر الشعبى والسير والحكايات والألغاز والأمثال والأقوال السائرة والنوادر ونصوص الأغانى والأدعية الشعبية... إلخ.

٢ - فنون الفرجة والعرض وتتضمن الموسيقى والرقص الشعبى والألعاب والأغانى والدراما الشعبية...إلخ.

٣ - المعارف والمعتقدات الشعبية وتتضمن على سبيل المثال: معارف الجماعة عن مظاهر الكون والطبيعة وأساليب الزراعة والرعى والصيد وأساليب التداوى (الطب الشعبى) والتاريخ الشفاهى ...إلخ.

٤ - الفنون والحرف الشعبية وتتضمن على سبيل المثال: أشغال الفخار وأشغال الخشب والحديد والمعادن والنسيج والعمارة الشعبية...إلخ.

٥ - العادات والتقاليد والأعراف الشعبية المرتبطة على سبيل المثال بدورة حياة الإنسان منذ الميلاد حتى الوفاة، والاحتفال بالمناسبات المختلفة والأعراف الخاصة بالتحكيم فى المنازعات ...إلخ.

وترى الورقة أن هذا التعريف وتجلياته لا يبعد كثيرًا عما انتهت إليه الاتفاقية الدولية بشأن حماية التراث الثقافى غير المادى التى أقرتها منظمة اليونسكو فى أكتوبر عام ٢٠٠٣م والتى تنص فى مادتها الثانية على ما يلى:

١ - يقصد بعبارة "التراث الثقافى غير المادى" الممارسات والتصورات

وأشكال التعبير والمعارف والمهارات - وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية - التى تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحيانًا الأفراد، جزءًا من تراثهم الثقافى. وهذا التراث الثقافى غير المادى المتوارث جيلاً عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمى لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافى والقدرة الإبداعية البشرية. ولا يؤخذ فى الحسبان لأغراض هذه الاتفاقية سوى التراث الثقافى غير المادى الذى يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين الجماعات والمجموعات والأفراد والتنمية المستدامة.

٢ - وعلى ضوء التعريف الوارد فى الفقرة (١) أعلاه يتجلى "التراث الثقافى غير المادى" بصفة خاصة فى المجالات التالية :

(أ) التقاليد وأشكال التعبير الشفهى، بما فى ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافى غير المادى.

(ب) فنون وتقاليد أداء العروض.

(جـ) الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.

(د) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.

(هـ) المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

وعلى ذلك، فإن الدراسة ستحاول أن تستعرض، من خلال استقراء محدود، عناصر من هذه المأثورات او التراث الثقافى غير المادى، تم اختيارها دون تخطيط مسبق، لكنها تمثل من وجهة نظر الدراسة استمرارًا لهذه المأثورات - بشكل أو بآخر - فى الحياة الشعبية العربية. كما ستركز الدراسة على ما يرتبط بالأدب من هذه المأثورات خاصة لما يحتله الأدب - شعرًا ونثرًا - من مكانة فى الثقافة العربية.

وهنا فإن الدراسة أيضًا تتبنى تعريفًا مختصرًا للأدب الشعبى و تراه صالحًا للتعبير عن مضمون هذا الأدب ووظيفته وهو أنه "الإبداع الفنى الجمعى المأثور الذى يتوسل بالكلمة" .

إن كتب التراث العربى - التى وصلتنا - تحفل بكم ضخم من المواد التى يمكن أن نتعرف منها على الحياة العربية بجوانبها المختلفة، سجلها مؤلفو هذه الكتب اعتمادًا على ما شاهدوه وعاينوه، وما انتقل إليهم عبر الروايات الشفهية التى تحكى عن أحداث سمعوا عنها من معاصريهم أو عن شخصيات أو عادات وتقاليد، ومعتقدات ومعارف ... إلخ.

ولسنا فى حاجة - بالطبع - إلى الإشارة إلى أن هذا الكم الهائل من المواد يستحيل الإحاطة به - أو بجزء يسير منه - فى هذه الدراسة، ذلك أنه يشكل تراث أمة كبيرة الحجم، تغطى مكانيًا مساحة ضخمة من الأرض، وتمتد زمانيًا عبر قرون كثيرة، وتتنوع أشكاله ومضامينه تنوعًا هائلاً.

وهذه الدراسة تزعم أن أصحاب هذه المصادر ومصنفيها، سواء كانوا فلاسفة أو مؤرخين أو لغويين أو فقهاء أو مفسرين أو مبدعين أو قصاصين أو غيرهم قد سبقوا، بهذا الذى سجلوه، غيرهم ممن ينتسبون إلى مجتمعات وثقافات أخرى فى الفترات الزمنية أو التاريخية ذاتها.

كما تزعم هذه الدراسة أيضًا أن كثيرًا مما حمله إلينا أصحاب هذه المصادر التى سنشير إلى بعضها، إنما يدخل - علميًا - فيما نطلق عليه الآن فى دراساتنا العلميّة أنه "مأثورات شعبية"؛ ذلك أن هذا الذى دونوه، قد شكل - ولايزال يشكل - مصدرًا ثريًا وسجلاً وافيًا لهذه الحياة العربية: إبداعًا فنيًا، وتاريخًا، وممارسات، وصناعات، وتصورات عن الكون، وأفكارًا، ورؤى، لايمكن إغفاله أو التقليل من أهميته عند دراستنا للثقافة العربية فى تواصلها واستمرارها عامة أو فى انقطاعها وتشظيها أحيانًا، وعند دراستنا أيضًا لوعى هذه الثقافة بذاتها، وتأملنا لما تحمله من عناصر تشكل هويتها التى تميزها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن التعرف على ثقافة شعب أو جماعة وفهمها لا يمكن أن يتحقق دون فهم فكرهم ومعتقداتهم وأنماط سلوكهم وتقاليدهم. وبالطبع فإنه لا يمكن بأى حال من الأحوال اختزال ثقافة شعب أو جماعة فيما هما عليه لحظة الدراسة؛ ذلك أنه كما يصوغ الناس ثقافتهم، فإن الثقافة تصوغ ناسها وتشكل فكرهم ووجدانهم. والثقافة - فى جوهرها - ليست موقفًا ساكنًا أو لحظة عابرة تعيشها جماعة جامدة أو شعب متحجر، وإنما هى فعل حىّ يصعب الإحاطة به من جميع جوانبه، لأناس يعيشون زمنًا متحركًا فى مكان أو أماكن، تشكل انتماءاتهم وهوياتهم. وهى أيضًا اتصال وتواصل وتفاعل يمتد عبر الزمان والمكان، يمكن تلمسه فى كثير من مظاهر الحياة العربية قديمها وحديثها. ولعلنا هنا نشير إلى أن هناك عادات ومعتقدات - مهما كان من رأينا فيها ونظرتنا إليها - مستمرة منذ عصور طويلة، من مثل ما ورد فى مادة "أخذ" فى معجم "لسان العرب لابن منظور"[1] حيث نجد ما يلى:

وفى الحديث: جاءت امرأة إلى عائشة، رضى الله عنها، وسألتها: أقيّدُ جملى؟ وفى حديث آخر: أُؤخَذ جملى؟ فلم تفطن لها حتى فطنت فأمرت بإخراجها؛ وفى حديث آخر: قالت لها: أَؤُخّذُ جملى؟ قالت نعم. والتأخيذ حبسُ السّواحر (جمع ساحرة) أزواجهن عن غيرهن من النساء. وكنَّت بالجمل عن زوجها ولم تعلم عائشة رضى الله عنها فلذلك أذنت لها.

والتأخيذ: أن تحتال المرأة بحيل فى منع زوجها من جماع غيرها، وذلك نوع من السحر.

يقال: لفلانة أُخذة تُؤخذ بها الرجال عن النساء. وقد أخذته الساحرة تأخيذًا، ومنه قيل للأسير: أخيذ.

وغنى عن الذكر أن هناك من النساء من يلجأن إلى مثل ذلك فى أيامنا هذه ويسلكن لتحقيق ذلك أساليب شتى. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصارى: (١٢٣٢-١٣١١). لغوى ومؤرخ، ولد بطرابلس الغرب، أو مصر، ومات بالقاهرة. خدم بديوان الإنشاء بالقاهرة، وولى قضاء طرابلس، كف بصره فى آخر حياته. له رسائل وشعر، اختصر كثيرًا من الكتب المطولة فى الأدب والتاريخ، كالأغانى، والعقد، والذخيرة، وتاريخ دمشق، وتاريخ بغداد للسمعانى، والحيوان للجاحظ. جمع مختارات من الشعر والطرائف فى "نثار الأزهار فى الليل والنهار". وأشهر كتبه معجمه اللغوى المعروف: "لسان العرب".

فإن الكناية بالجمل عـن الزوج شـائعة أيضًا فى الاستخدام الشعبى بين النساء، فيرد فى إحدى البكائيات التى ترثى بها امرأة زوجها:

جمل قادر... دانا ما يْشِيلْ حمولى... إلا جمل قادر
مَايْشِيلْ حُمولى... إلا جمل قادر
ومِيْن يِعِينّى بعدك... على دا الزمان الغادر
جَمَل قدَّار... دانا ما يشيل حمولى ... إلا جمل قدَّار
ومين يعينّى بعدك والزمن غدَّار (٢)

ويورد لنا "الآلوسى" (٣) صاحب "بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب" (ج٢، ص٢٣١) بعض العادات التى كان العرب يمارسونها قديمًا من مثل أنه كان إذا حل عليهم ضيف ثقيل ثم رحل عنهم، وأرادوا ألا يعود كسروا شيئًا من الأوانى خلفه معتقدين أنه بذلك قد ذهب بلا رجعة، ولا يزال المصريون يعبرون عن نفس هذه الرغبة بقولهم "اكسر وراه (خلفه) قُلّه" أو "اكسروا وراه زير" إذا كان الضيف ثقيلاً جدًا. وذكر أيضًا أنهم كانوا إذا سقطت للغلام سن، أخذها بين أصابعه وقذف بها إلى أعلى مستقبلاً الشمس عند طلوعها قائلاً: ياشمس أبدلينى بسنٍّ أحسن منها" ولعل ذلك هو نفسه ما يقوم الأطفال فى المجتمع الشعبى المصرى بفعله إلى الآن، عندما يقذف الواحد منهم بسنه المخلوع فى عين الشمس صائحًا يا شمس يا شموسه، خدى سنّة الحمار وهاتى سنة العروسة. وما ذكر عن التشاؤم من الغراب الذى لايزال معتقدًا شائعًا حتى يومنا هذا، فقد كانوا يعدونه أشأم الطيور، ويذكر "الجاحظ" (٤) فى كتابه "الحيوان" (ج٣، ص٢٤٢) أن العامة تتطير من الغراب وأنه علامة الفراق والبعد عن الأحبة. قال النابغة:

زعم البوارح أن رحلتنا غدًا وبذاك خبَّرنا الغراب الأسود

ويرد "الغراب" فى كثير من الأمثال فيقال "أشأم من غراب"، و"أشأم من غراب البين" ذكره "الميدانى"(٥) (مجمع الأمثال، ج١، ص٣٨٣) ويذكر أنه "إنما لزمه (أى الغراب) هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار للنجعة (الرحيل لطلب الكلأ فى موضعه)، وقع فى موضع بيوتهم، يتلمس ويتقمم، فتشاءموا به وتطيّروا منه؛ إذا كان لا يعترى منازلهم إلا إذا بانوا فسموه "غراب البين" .. "ومن أجل تشاؤمهم بالغراب اشتقوا من اسمه الغربة ... ولا شىء مما يتشاءمون به، إلا والغراب عندهم أنكد منه".. كما يرد أيضًا فى التشبيهات التى تدل على التشاؤم:

"وِشّه (وجهه) زىّ (مثل) الغراب"، و"زىّ غراب البين". وغروب الحبيب عند "ابن زيدون" الشاعر الأندلسى شبيه بالغراب الناعب فى قوله:

ما لهجـر إلا البـين لـولا أنـه لم يشح فاه به الغراب نعيبا

ولا يبدو الغراب هنا رمزًا للنوى والاغتراب فحسب لاشتقاق الغروب والاغتراب من الفعل: غرب، وإنما هو أيضًا فى اعتقاد الأندلسيين سبب أساسى من أسباب البعد والهجر. يقول أبو الحجاج يوسف بن عتبة الأشبيلى

(٢) دانا: هذا أنا.
ما يشيل حمولى: لا يستطيع حمل أثقالى.
ومين يعينى: من يستطيع معاونتى.
على دا: على هذا.
قدّار: جمل قوى شديد القدرة.

(٣) محمود شكرى الآلوسى (١٨٥٧-١٩٢٤م) عالم عراقى له خمسون كتابًا فى التاريخ والفقه والسّير والنحو والبلاغة. أشهر كتبه هو كتاب "بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب" وقد طبع عام ١٨٩٦م.

(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر (١٥٩: ٢٢٥هـ - ٧٧٥: ٨٦٨م) ولد ومات بالبصرة وهو أحد أشهر الكتاب العرب، أحاط بمعارف عصره من عربية: لغة وأدب، وأخبار، وأجنبية: هندية وفارسية، ويونانية. ولم يترك موضوعًا اجتماعيًا أو ثقافيًا أو أدبيًا إلا كتب فيه، فألف أكثر من ٣٥٠ كتابًا. صور جميع مظاهر النشاط فى المجتمع الإسلامى. ووسع نطاق الكتابة الفنية، وطوع اللغة المنثورة حتى تناول بها بعض الموضوعات التى كانت مقصورة على الشعر كالرثاء والهجاء، أو على العلوم. ويكشف فى كتاباته اتساعًا فى الرؤية، وقدرة على التمييز، وبراعة فى الوصف، ودقة فى التصوير الحسى والنفسى، وميلاً إلى الفكاهة. وكان يصور الواقع دون تستر أو محاولة لتجميل، فرسم طبقات المجتمع المتفاوتة، وبعد عن استخدام الخيال والصور المجازية. وأشهر كتبه "الحيوان، والبيان والتبيين، والمحاسن والأضداد".

(٥) الميدانى، أحمد بن محمد (- ١١٢٤م) أديب ولغوى، اشتهر بكتابه "معجم الأمثال" الذى رتبه تبعًا للترتيب الألفبائى، ويعد من أكبر معاجم الأمثال.

الطبيب الأديب:

أما الغراب فإنه سبب النوى لاريب فيه وللنوى أسباب
يدعو الغراب وبعد ذلك يجيبه جمل وتعوى بعد ذلك ذئاب
لاتكذبن فهذه أسبابه لكن منها بدأةُ وجواب (٦)

(المقّرى، نفح الطيب، ج٢، ص١٦١)، وفى بكائية مصرية تخاطب الثكلى فقيدها معبرة عن تشاؤمها وتفجعها لخراب بيت فقيدها الذى "زعق الغراب" على جدار بيته ـ فالغراب فى المعتقد الشعبى المصرى مرتبط بالأماكن الخربة التى هجرها أهلها إما بموتهم أو برحيلهم ـ بعد موته:

صعبان عليّه خراب بيتك... من زَعْقةُ الغراب على حيطك
صعبان عليه خراب البيت... لما زعق الغراب على الحيط

ولعل أشهر الكائنات الخرافية التى ورد ذكرها فى التراث العربى ومازال اسمها يتردد فى المأثورات الشعبية، خاصة الحكايات إلى الآن: الغول.

ويذكر "ابن منظور" فى " لسان العرب" فى مادة غول مايلى:

ـ كل ما أهلك الإنسان فهو غول، وغاله أهلكه.

ـ الغول : الداهية ـ السعلاة (تذكر بعض المصادر أن السعلاة هى أنثى الغول).

ـ الغول : كل شىء ذهب بالعقل.

: الأمر المنكر.

: شيطان يأكل الناس ـ من مردة الجن والشياطين.

: ساحرة الجن ـ الذكر من الجن.

ـ التغول : التلوّن.

ـ كانت العرب تقول : إن الغيلان فى الفلوات تتراءى للناس فتغوّل غولاً أى تلوّن تلونًا فتضلهم عن الطريق وتهلكهم.

ـ قال امرؤ القيس : ومسنونة زرق كأنياب أغوال.

ـ الغضب غول الحلم أى يهلكه ويغتاله ويذهب به.

ـ قال عمر بن الخطاب (رضى الله عنه) : إذا رآها (أى الغول) أحدكم فليؤذّن.

ـ غول الأرض : أن يسير فيها فلا تنقطع.

ـ فلاة تغوّل : ليست بيّنة الطرق فهى تضلل أهلها.

ـ الغوْل : بُعد الأرض.

ـ سميت غولاً لأنها تغول السابلة أى تقذف بهم وتسقطهم وتبعدهم.

ـ تغولت الأرض بفلان أى أهلكته وأضلته.

ـ سميت الغول التى تغول فى الفلوات غولاً بما توصله من الشر إلى الناس.

ـ يقال هوّن الله عليك غول الطريق. والغول أيضًا من الشىء يغولك يذهب بك.

(٦) المقرى، العباس أحمد بن محمد: مؤرخ مغربى ولد بالجزائر، وانتقل بين مصر وسوريا، ألف كتاب "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب" وهو فى ٨ أجزاء، ويعد من أهم المصادر فى تاريخ الأندلس بوجه عام.

ـ الغول : السراب الكبير.

ويورد "الجاحظ" فى كتابه الموسوعى "الحيوان" (ج٦، ص١٦١ وما بعدها) مادة ثرية عن الغول تستحق التأمل فعيناها مشقوقتان بالطول لا بالعرض ، ورجلاها رجل حمار وأنها تبدو للسائرين وحدهم فى الصحراء فى صورة جميلة فتستهويهم وتضللهم، وأنها قد توقد لهم ليلاً نارًا للعبث بهم، وأن العرب سموا هذه النار نار الغيلان والسعالى.

وذكر (ص٢٢٠) أن الأعراب والعامة تزعم أن الغول إذا ضربت ماتت إلا أن يعيد عليها الضارب قبل أن تقتضى ضربة أخرى؛ فإنه إن فعل ذلك لم تمت. وعن تلوّنها قال كعب بن زهير فى قصيدته التى مدح بها الرسول (صلى الله عليه وسلم) :

فما تدوم على حال تكون بها كما تلوّن فى أثوابها الغول

وأورد المسعودى [٧] (مروج الذهب، ج٢، ص ص ٢٩٠-٢٩٤) فى حديثه عن الغيلان والشياطين والمردة والجن وغيرها من الكائنات الأسطورية أن الغيلان من بيضة منها، ومسكنهم الخرابات والفلوات، وأنها كانت تتراءى لهم فى الليالى وأوقات الخلوات فيتوهمون أنها منهم فيتبعونها فتزلهم عن الطريق الذى هم عليه وتتيهم، وكان ذلك قد اشتهر عندهم وعرفوه فلم يكونوا يزلون عما هم عليه من القصد. فإذا صيح بها على ما وصفنا شردت عنهم فى بطون الأودية ورءوس الجبال.

ولا يضيف القزوينى [٨] فى كتابه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص ص٣٩١-٣٩٣) كثيرًا إلى ماذكره "الجاحظ" و"المسعودى" مميزًا بين الغول والسعلاة (أنثى الغول). وتذكر هذه المصادر قصة ثابت بن جابر الفهمى الشاعر الذى اشتهر بـ"تأبط شرًا" [٩] الذى يروى أنه دخل فى صراع مع الغول فقتلها وحملها تحت إبطه إلى أصحابه. وتذكر الروايات التى وردت فى هذه المصادر وغيرها عن "تأبط شرًا" أنه كان أعدى ذى رجلين وذى ساقين وذى عينين. وأنه كان إذا جاع لم تقم له قائمة. فكان ينظر إلى الظباء فينتقى على نظره أسمنها ثم يجرى خلفه فلا يفوته حتى يأخذه فيذبحه بسيفه ثم يشويه فيأكله. وإنما سمى تأبط شرًا لأنه فيما حكى لنا لقى الغول فى ليلة ظلماء فى موضع يقال له رحى بطان فى بلاد هذيل فأخذت عليه الطريق فلم يزل بها حتى قتلها وبات عليها. فلما أصبح حملها تحت إبطه وجاء بها إلى أصحابه. فقالوا له لقد تأبطت شرًا.

وفى رواية ثانية "أنه رأى كبشًا فى الصحراء فاحتمله تحت إبطه فجعل الكبش يبول عليه طوال الطريق فلما قرب من الحى ثقل عليه الكبش فلم يقله فرمى به فإذا هو الغول".

وتنسب إليه قصيدة ذكرها صاحب مروج الذهب (ج٢، ص٢٩٠) يفتخر فيها بنفسه ويصور تلك المغامرة مع الغول، منها :

تقول سليمى لجاراتها أرى ثابتا يفَنَا حَوقَلا

(٧) المسعودى، أبو الحسن على بن الحسين (-٩٥٧م) جغرافى ومؤرخ عربى، ولد ونشأ فى بغداد. زار فارس وكرمان والهند وسيلان ومدغشقر وأذربيجان، وجرجان والشام، ثم قصد مصر وعاش فى الفسطاط وبها مات. له كتب كثيرة أشهرها "مروج الذهب ومعادن الجوهر" وهو تاريخ عام يبدأ منذ بداية الخليقة وينتهى عام ٩٤٧م جمع فيه حصيلة ما شاهده فى البلاد التى زارها.

(٨) القزوينى، زكريا (١٢٠٣-١٢٨٣م) رحالة من أصل عربى، ولد بقزوين، طاف بفارس والعراق والشام. ترك كتابين أحدهما فى الفلك والجغرافية الطبيعية وعنوانه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" والثانى فى الجغرافية التاريخية بعنوان "عجائب البلدان" أو "آثار وأخبار العباد".

(٩) تأبط شرًا، ثابت بن جابر الفهمى (٤٥٠م) شاعر جاهلى، من الصعاليك، عاش فى الحجاز وكان له عصابة يغير بها على القبائل لنهبها. انضم إليه شعراء آخرون مشهورون كالشنفرى. كان مشهورًا بسرعة العدو الذى ساعده كثيرًا على الهرب من مطارديه، وقد قتل فى النهاية على يد قبيلة "هذيل". وصف فيما وصلنا من شعره الذى لم يبق منه إلا القليل مغامراته التى كان يقوم بها مع أصحابه، واعتزازه برفاقه، وصراعه مع الجن والغيلان.

وأدهـم قـد جبتُ جلبابَـه كما اجتابت الكاعبُ الخَيْعَلا
على إثـر نـار ينـور بهـا فبت لها مُدْبرًا مقبـلا
فأصبحت والغول لى جـارة فيا جارتا أنت ما أَهْولا
وطالبتُهـا بَضعْهَـا فالتـوت بوجه تغولَ فاستغولا
فمن كان يسأل عـن جارتى فإن لها باللِّوى منـزلا

وقال أيضًا :

ألا مـن مبلـغ فتيـانَ فَهْمٍ بما لاقيت عنـد رحـى بطَـانِ
بأنى قد لقيت الغول تهـوى بسهب كالصحيفة صحصحانِ
فقلت لها كـلانـا نضْـو أين أخو سـفر فخلِّى لى مكـانى
فشدت شدةً نحوى فأهـوَى لها كفى بمصقـولٍ يمـانى
فأضربها بلا دَهَشٍ فخـرَّتْ صـريعًـا لليدين وللجـرانِ
فقالت : عـد فقُلت لها رويـدا مكانَـكِ إننـى ثبْـتُ الجنـان
فلـم أنفـك متكئًـا عليهـا لأنظـر مُصبحًا مـاذا أتـانى
إذا عينـان فـى رأس قبيح كـرأس الهـرِّ مشـقوقِ اللسـان
وساق مُخْدَجٍ وشـواةِ كلـبٍ وثـوبٍ مـن عبـاءٍ أو شَـنان

(عجائب المخلوقات، ص٣٩١)

ولا تختلف الصورة التى ترسمها الحكايات الشعبية العربية عن تلك الصورة الموروثة فى التراث العربى منذ عصور بعيدة، فالغول يتربص ببطل الحكاية ليلتهمه، والبطل يتم تحذيره من تكرار الضربة التى يوجهها للغول حتى لا يعود للحياة مرة أخرى.

ونورد هنا نصًا لحكاية شعبية من الكويت [١٠] لها نظائرها فى حكايات عربية أخرى مماثلة.

الأمير والغول

تروى حكاية الأمير والغول أنه "كان يوجد أمير، وكان عند الأمير خيول كثيرة، وإبل وغنم. وكلما حل المساء طلب الأمير من خدمه أن يضعوا الحشيش والحليب للخيول والغنم والإبل لتأكلها.

وفى الصباح حينما يذهب ليتفقد خيله وغنمه وإبله.. يجد الحشيش مأكولاً.. والحليب مشروبًا.. والحيوانات جائعة.

استمر الحال هكذا مدة من الزمن.. والأمير يتعجب مما يحدث.. الحليب كثير.. والحشيش كثير.. ولكن الحيوانات جائعة، الحشيش مأكول.. والحليب مشروب.. والحيوانات ما زالت جائعة.

أمر الأمير حارس الخيول بأن يسهر الليل ليعرف ماذا يحدث ومن يأكل أكل الخيل والغنم والإبل؟

وفى الصباح ذهب الأمير يتفقد الخيل والإبل والغنم.. فوجد الحشيش مأكولاً.. والحليب مشروبًا.. ولم يجد للحارس أثرًا..

أمر بالبحث عنه فى كل البلاد.. فلم يجد له أثرًا..

(١٠) صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية - دراسة مقارنة - وزارة الإعلام - مركز الفنون الشعبية - الطبعة الأولى - الكويت، ١٩٨٥، ص ص ٣٤٨-٣٥٠.

أمر حارسًا آخر.. يسهر الليلة التالية ويخبره بما يحدث ولكن حدث كما حدث فى الليلة السابقة.. ففى الصباح لم يجد الأمير الحارس، ووجد الحشيش مأكولاً.. والحليب مشروبًا.. وتكرر ذلك عدة ليال وأيام.. ولا يجد للحارس الذى كلفه بالحراسة أثرًا.. بل يجد الحليب مشروبًا.. والحشيش مأكولاً.. والغنم والخيل والإبل جائعة.

فصمم الأمير على أن يحرس حلاله بنفسه .. ويسهر الليل كله ليراقب ما يحدث..

وفعلاً كمن الأمير فى مكان يراقب ما يحدث .. ووضع الخدم الحشيش والحليب.. وفى الليل شاهد الأمير خيّالاً (فارسًا) يركب على حصان، الخيّال له ستة رءوس والحصان له أيضًا ستة رءوس ويمشى على رجل واحدة.. وعندما وصل هذا الفارس الرهيب محل الأكل، أكل الحصان الحشيش مرة واحدة، وشرب الفارس الحليب مرة واحدة. وعادا مسرعين من حيث أتيا..

ركب الأمير جواده وذهب وراءهما. وبعد أن قطعا مسافة من الطريق نزل الخيال ذو الستة رءوس عن حصانه ودخل فى سرداب محفور فى الأرض ومعه حصانه.

أخفى الأمير نفسه برهة ثم نزل وراءهما فوجد قصرًا كبيرًا، فاختفى الأمير إلى أن خرج هذا الخيال ذو الرءوس الستة من القصر وطلع من السرداب، ثم دخل إلى القصر فوجد به فتاتين كان يعرفهما، فهما أصلاً من بلدته، فسألهما عن أمرهما فعلم أن هذا "الغول" قد خطفهما وأتى بهما إلى هذا القصر، حينما شاهدت الفتاتان الأمير طلبتا منه أن ينصرف ويهرب قبل أن يحضر الغول ويفتك به.. إلا أن الأمير طمأنهما ووعدهما بأن ينقذهما من هذا الغول، ولكن الأمير طلب منهما أن يتقربا من الغول ليعرفا منه أى الإصابات تقتله وفى أى الرءوس تكون روحه..

وحينما وصل هذا الغول الرهيب طلب من إحدى الفتاتين كما يفعل دائمًا أن تمشط له رأسه.. فقامت وتوددت إليه وأخذت تمشط له شعر رأسه شعرة شعرة، الواحدة تلو الأخرى، وفى كل مرة تسأله عن أى الرءوس تؤذيه إذا ضربه أحد على رأسه، فكان يجيبها بأن أى ضربة على أى رأس من تلك الرءوس الكبيرة لا تؤذيه إلا تلك الرأس الصغيرة فحياته تكمن فيها..

حينما سمع الأمير ذلك خرج من مخبئه وسحب سيفه وهف به رأس الغول الصغيرة فوقع على الأرض.. فقال له أعدها فأجابه الأمير: "أمى لم تلدنى مرتين".. فقد كان الأمير يعرف أنه لو كرر ضربه فسوف يحيا من جديد.. وتركه حتى مات.. وأخذ معه الفتاتين، وحاول الخروج من السرداب إلا أنه لم يعرف أى الطرق يسلك، فأخبرته إحدى الفتاتين بأنهم لا يستطيعون الخروج إلا على ظهر الحصان الغريب.. والحصان لا يمشى إلا إذا أكل قطعة من اللحم..

ركب الأمير على ظهر الحصان ومعه الفتاتين وأخذ يقطع من جسم

الحصـــان قطعة أخـــرى إلى أن وصلوا إلى سطح الأرض فقتل الحصان وأخذ حصانه ومعه البنات وعادوا إلى بلدهم.. وعاشوا فى هناء وسعادة.."

وفى نص آخر لحكاية شعبية من مصر يظهر عنصر آخر ينتصر به "الشاطر حسن" البطل على الغولة هو معاملتها معاملة طيبة بإلقاء التحية عليها بناء على نصيحة الرجل المسنّ الفقير الذى أحسن إليه الشاطر حسن أثناء رحلته للحصول على مهر الأميرة المستحيل، وتكون الغولة هى التى تدله على طريقة الحصول عليه بعد أن تألف قلبها واستمالها إلى جانبه بفعله الطيب.

ويظل كثير من العادات والمعتقدات الشعبية العربية الموروثة مؤثرًا فى الفكر والسلوك والتعبيرات إلى يومنا هذا.

لقد كانوا يلجأون قديمًا إلى " التنفير " بالتدخين وهو إحراق بعض النباتات التى ينجم عن حرقها دخان كريه الرائحة لإبعاد الكائنات الشريرة التى تريد بهم الضرر إذ كانوا يعتقدون أن الجن لا تقرب مكانًا تفوح منه رائحة كريهة. ونورد هنا ما ذكره " ابن منظور " فى " لسان العرب " فى مادة " حزا " والمثل الذى أورده " الميدانى " " ريح حزاء فالنجاء "

حزا: التَّحَزِّى:" التكهُّن. حزى حزيًا وتحزى تكهن؛ قال رؤبة:

لا يأخذُ التأفيكُ والتحزىّ فينا، ولا قول العدِى ذو الأزّ

و الحازى: الذى ينظر فى الأعضاء وفى خِيلان الوجه يتكهن. ابن سهيل: الحازى أقل علمًا من الطارق، والطارق يكاد أن يكون كاهنًا، والحازى يقول بظن وخوف، والعائف العالم بالأمور، ولا يستعاف إلا من علم وجرب وعرف، والعراف الذى يشم الأرض فيعرف مواقع المياه ويعرف بأى بلد هو ويقول دواء الذى بفلان كذا وكذا، ورجل عراف وعائف وعنده عرافة وعيافة بالأمور. وقال الليث: الحازى الكاهن، حزا يحزو ويحزى ويتحزى؛ وأنشد:

ومن تحزى عاطسًا أو طَرَقَا

وقال:

وحازيةٍ ملبونةٍ ومُنجسٍ وطارقة فى طرقها لم تسدد

وقال ابن سيده فى موضع آخر: حزا حزوًا وتحزى تكهن، وحزا الطير حزوًا، زجرها، ويقال للذى ينظر فى النجوم حزاء؛ لأنه ينظر فى النجوم وأحكامها بظنه وتقديره فربما أصاب. أبو زيد: حزونا الطير نحزوها حزوًا زجرناها قال: وهو عندهم أن ينفق الغراب مستقبل رجل وهو يريد حاجة فيقول هو خير فيخرج، أو ينفق مستدبره فيقول هذا شر فلا يخرج، وإن سنح له شىء عن يمينه تيمن به، أو سنح عن يساره تشاءم به، فهو الحزو والزجر الحزاء والحازى: الذى يحزر الأشياء ويقدرها بظنه يقال: حزوت الشىء أحزوه وأحزيه. وفى الحديث كان لفرعون حازٍ أى كاهن والحزا والحزاء جميعًا: نبت يشبه الكرفس، وهو من أحرار البقول، ولريحه خمطة وتزعم الأعراب أن الجن لا تدخل بيتًا يكون فيه الحزاء، والناس يشربون ماءه من

الريح ويعلق على الصبيان إذا خشى على أحدهم أن يكون به شىء.

وفى حديث بعضهم: الحزاة يشربها أكايس النساء للطشة؛ الحزاة: نبت بالبادية يشبه الكرفس إلا أنه أعظم ورقًا منه، والطشة الزكام، وفى رواية: يشتريها أكايس النساء للخافية والإقلات؛ الخافية: الجن، والإقلات: موت الولد، كأنهم كانوا يرون ذلك من قبل الجن، فإذا تبخرت به منعهن من ذلك قال: شمر تقول: ريح حزاء فالنجاء؛ قال: هو نبات ذَفرٌ يتدخن به للأرواح، يشبه الكرفس وهو أعظم منه فيقال: اهرُب إن هذا ريح شر. قال: ودخل عمرو بن الحكم النهدى على يزيد بن المهلب وهو فى الحبس، فلما رآه قال: أبا خالد ريح حزاء فالنجاء، لا تكن فريسة للأسد للأبد، أى أن هذا تباشير شر، وما يجىء بعد هذا شر منه.

وتشكل الرقى والتمائم والتعاويذ - ومازال هذا موجودًا إلى الآن - جانبًا مهمًا فى حياة الإنسان الشعبى العربى، وقد اتخذت - ومازالت - أشكالاً وأساليب متعددة. منها على سبيل المثال العبارات المسجوعة والتمائم من خرز أو غير ذلك مما يستخدمه "الرّاقى" لدرء الأذى أو الشفاء من المرض. ويرد فى "لسان العرب" ما يلى:

الرقية: العوذة. قال رؤبة:

فما تركا من عوذةٍ يعرفونه ولا رُقية إلا بها رقيانى

وتقول: استرقيته فرقانى رُقية.

ويقال: رقى الراقى رُقية إذا عوّذ ونفث فى عوذته.

قال ابن الأثير: الرقية العوذة التى يرقى بها صاحب الآفة كالحمى والصرع وغير ذلك من الآفات. وقد جاء فى بعض الأحاديث جوازها وفى بعضها النهى عنها. فمن الجواز قوله: "استرقوا لها فإن بها النظرة"، أى اطلبوا لها من يرقيها، ومن النهى عنها قوله "لايسترقون ولا يكتوون" والأحاديث فى القسمين كثيرة.....

وأما قوله: لا رقية إلاّ من عين أو حمّة فمعناه لا رقية أولى وأنفع، وهذا كما قيل: لافتى إلا على.

وقد أمر عليه الصلاة والسلام غير واحد من أصحابه بالرقية، وسمع بجماعة يرقون فلم ينكر عليهم، قال: وأما الحديث الآخر فى صفة أهل الجنة: الذين يدخلونها بغير حساب وهم الذين لا يسترقون ولا يكتوون وعلى ربهم يتوكلون فهذا من صفة الأولياء المعرضين عن أسباب الدنيا لا يلتفتون إلى شىء من علائقها.... فأما العوام فمرخص لهم فى التداوى والمعالجات. ومن صبر على البلاء انتظر الفرج من الله بالدعاء كان من جملة الخواص والأولياء، ومن لم يصبر رخص له فى الرقية والعلاج والدواء. وأكثر ما يشيع فى الثقافة الشعبية الموروثة من معتقدات ترتبط بسلامة الإنسان وصحته هو ما يتصل بالعين وتأثيرها، فالعين فى المأثور الشعبى المصرى "فلقت الحجر". وكثيرًا مايقال عند غموض سبب الأذى أو الضرر الذى يصيب

الإنسان "صابته عين".

والحقيقة أن هناك اعتقادًا عميق الجذور أن أناسًا لديهم القدرة على إحداث الأذى بغيرهم وإيقاع الضرر بما تقع عليه عيونهم، خاصة إذا اقترنت نظرات أعينهم بحسد أو حقد أو ضغينة أو شهوة. ويذهب "الجاحظ" (الحيوان، ج٢، ص ص ١٣٢-١٤٥)، يشاركه فى ذلك "ابن خلدون" (المقدمة ص٣٩٨ وما بعدها) إلى أنه يخرج من عيون هؤلاء الأشخاص حرارة معينة إذا هفت نفسهم إلى شىء رأوه، أو نقل إليهم وصفه فاشتهوه ورغبوا فيه رغبة شديدة. ويرد فى مادة "عين" فى "لسان العرب" يقال أصابت فلانًا عين إذا نظر إليه عدو أو حسود فأثرت فيه فمرض بسببها. وفى الحديث كان يؤمر العائن (الذى يمتلك قوة فى عينه يصيب بها ما يشتهى) فيتوضأ ثم يغتسل منه المعين (الذى أصابته العين). وفى الحديث لا رقية إلا من عين أو حُمّة، تخصيصه العين والحمة لا يمنع الرقية فى غيرهما من الأمراض لأنه أمرٌ بالرقية مطلقًا، ورقى بعض أصحابه، وإنما معناه لا رقية أولى وأنفع من رقية العين والحمّة. وتعيّن الرجل إذا تشوّه وتأنى ليصيب شيئًا بعينه وفى المجتمع الشعبى المصرى ـ وفى المجتمعات الشعبية العربية عامة ـ تلجأ النساء إلى الرقى لدرء الحسد، وإفساد تأثير العين الحاسدة، استمرارًا لعادات وتقاليد عميقة الجذور فى الثقافة الشعبية العربية. تقول الراقية وهى تمر يدها على رأس وجسد المحسود عادة:

إيد (يد) الله قبل إيدى (يدى)
رب المشارق والمغارب
ولايغلب الله غالب
رقيتك واسترقيتك..
من عين أمك.. ومن عين أبوك..
من عين أختك.. ومن عين أخوك..
ومن عين كل اللى (الذين) شافوك.. ونضروك (نظروا إليك)
ولا صلُّوش (ولم يصلوا) على النبى..
الأولة باسم الله .. والتانية باسم الله
الثالثة باسم الله .. والرابعة باسم الله
والخامسة باسم الله .. والسادسة باسم الله
والسابعة باسم الله ..
والثامنة.. الضامنة.. تتفرق على قوم خلق الله
أنا بارقيك (أرقيك).. الله من فوق شافيك
ملوك السما والأرضين تشفع فيك.
من عين أمك.. وعين أبوك..
ومن عين أختك ومن عين أخوك..
ومن عين القوم اللى شافوك ونضروك..

ولا صلوش على النبى.. (عليه أفضل الصلاة والسلام)

وقد تفعل ذلك وهى تطلق " البخور " فى أرجاء المكان الذى تقوم فيه بأداء الرقية، استمرارًا لطقس قديم - لا تدرى هى عنه شيئًا - يرتبط بطرد الأرواح الشريرة التى قد تكون العين الحاسدة قد سخرتها لأذى من ترقيه والإضرار به.

ولاتزال عادة إطلاق البخور فى المجتمعات العربية موجودة مستمرة لأغراض عدة وتؤدى فى مناسبات شتى، كجزء مكمل للرقى على سبيل المثال، واتصالاً بالأصل القديم الذى أشرنا إليه. وربما كان إطلاق البخور ذى الرائحة الذكية وسيلة جذب للقوى الخيرة التى تجلب النفع، وتمنح الحماية لمطلقى البخور وذويهم على عكس ما كان يؤدى من إطلاق دخان ذى رائحة كريهة لطرد قوى الشر. فإطلاق البخور فى أرجاء البيت فى المناسبات السعيدة كالاحتفال بمرور أسبوع على ميلاد الطفل يعتقد أنه يجذب قوى الخير لتكون إلى جانب المولود أو المولودة، ترعاه وتحميه من شر الحاسدين. كما يشترك هذا مع دق الهاون فى هذه المناسبة؛ ذلك أن الضوضاء الشديدة التى يسببها دق الهاون تزعج الأرواح الشريرة وتساعد على طردها من المكان حتى لا تسبب ضررًا للطفل أو تعوق قوى الخير عن أداء ما يتمناه الأهل لأطفالهم. ولا يقتصر الأمر على الرقى أو إطلاق أدخنة ذات روائح لدفع الشر أو اجتلاب الخير مما هو شائع ومعروف من عادات وممارسات؛ بل إن المعتقد الشعبى ينسب لبعض الأحجار والخرز صفات محددة، فالخرزة الزرقاء فى اعتقاد المصريين - مثلا - تمنع الحسد، وتكف عن الأطفال - خاصة - شره؛ ومن ثم فقد يعلقون فى عنق الطفل هذه الخرزة حماية له من تأثير العين الشريرة أو الحاسدة. وليست هذه العادة حديثة أو جديدة. ويذكر "الآلوسى" (بلوغ الأرب، ج٣، ص٧) أن من عادات العرب قديمًا تعليق خرزة زرقاء تسمى "الكحلة" فى رقاب أطفالهم درءًا لتأثير العين الحاسدة. وهناك خرزة أخرى يسمونها "السلوانة" وفيها مادة ثرية جديرة بالتأمل ذكرها "ابن منظور" فى مادة "سلا" نوردها هنا؛ ذلك أنها تؤكد ما نذهب إليه من وجود كثير من المواد المأثورة مازالت موجودة ومؤثرة وينبغى التعرف عليها ودراستها لأغراض علمية وثقافية شتى.

ويرد فى "اللسان" مايلى عن "سلا"

قال رؤبة: مسلم لا أنساك ما حييت
لو أشرب السلوان ما سليت
ما بى غنى عنك وإن غنيت

وقال أبو زيد: معنى سلوت إذا نسى ذكره وذهل عنه. وقال ابن شميّل: سليت فلانًا إذا أبغضته وكرهته. وحكى محمد بن حيان قال: حضرت الأصمعى ونصير بن أبى نصير يعرض عليه بالرّى فأجرى هذا البيت فيما يعرض عليه فقال لنُصير: ما السلوان؟ فقال: يقال إنه خرزة تسحق ويُشرب

ماؤها فيورث شـــاربه سلوة. فقال اسـكت لا يسخر منك هؤلاء، إنما السلوان مصدر سلوت، أسلوه سلوانًا، فقال: لو أشرب السلوان أى السَّلْوَّ شربًا ما سلوت..... ابن الأعرابى: السلوانة خرزة للبغض بعد المحبة. ابن سيده: والسلوة والسَّلوانة بالضم، كلاهما خرزة شفافة إذا دفنتها فى الرمل ثم بحثت عنها رأيتها سوداء يُسقاها الإنسان فتسليه. وقال اللحيانى: والسلوان خرزة شفافة إذا دفنتها فى الرمل ثم بحثت عنها تُؤخِّذ (تأسر) بها النساءُ الرجال. وقال أبو عمرو السعدى: السلوانة خرزة تسحق ويُشرب ماؤها فيسلو شارب ذلك الماء عن حب من ابتلى بحبه. وقال اللحيانى: السلوان والسلوانة شىء يُسقاه العشق ليسلو عن المرأة. وقال بعضهم هو أن يؤخذ من تراب قبر ميت فيُذَرُّ على الماء فيُسقاه العاشق ليسلو عن المرأة فيموت حبه وأنشد:

ياليت أن لقلبى من يعلله و ساقيًا فسقانى عنك سلوانا

وقال بعضهم: السلوانه بالهاء حصاة يسقى عليها العاشق الماء فيسلو وأنشد:

شربت على سلوانه ماء مزنة فلا وجديد العيش، يامىَ، ما أسلو

الجوهرى: السُّلوانة بالضم خرزة كانوا يقولون إذا صُبَّ عليها ماء المطر فشربه العاشق سلا، واسم ذلك الماء السلوان. قال الأصمعى: يقول الرجل لصاحبه سقيتنى سلوة وسلوانًا أى طيبت نفسى عنك، وأنشد ابن برى:

جعلت لعرّاف اليمامة حُكمة وعراف نجد إن هما شفيانى
فما تركا رقيــة يعلمانها ولا سُلوة إلا بهــا سقيانى

وقال بعضهم: السلوان دواء يُسقاه الحزين فيسلو، والأطباء يسمونه المُفرِّح.

وحسبنا هنا أن نشير إلى الأمثال الشعبية، بوصفها نموذجًا آخر لهذه المأثورات، وسوف نرى أنها يتم تناقلها أحيانًا بصيغها الأصلية، وأحيانًا مع بعض التغيير وإعادة التركيب، وأحيانًا أخرى بمضمونها، وأنها مازالت حية فى ذهن الإنسان العربى ووجدانه، محتفظة بخصائصها الشفاهية، مؤثرة فى حياة الناس وسلوكهم، دون تناقض أو شذوذ.

فكم من أبيات الشعر العربى القديم يتناولها الناس فى مجالسهم ويستشهدون بها على حادثة معينة، وكم من مثل أو قول مأثور عن السلف الصالح يتناقله الناس فى أحاديثهم لتفسير موقف أو تبرير حادثة، وكم من مثل يضرب خلال حياتهم اليومية للاستشهاد به أو للائتناس بما يحمله من خبرة، أو الاستناد إليه لشرح دلالة اجتماعية أو توضيح تجربة معينة أو موقف إنسانى، إدراكًا من الناس لدلالات تلك المقولات ووعيًا بمعانيها ووظائفها واعترافًا بحيويتها الثقافية والحياتية.

وهذه بعض الأمثال الشعبية العربية، تمثـل قطـرة فى محيط زاخر من المأثور خاصة الأمثال، تصلح كمجرد إشارة لتأكيد ما نذهب إليه:

*** الشَّادِى بْعَيْن أُمَّهْ غَزَالْ**

"القرد فى عين أمه غزال" و كان شائعًا بين عامة الأندلس فى المئة السادسة للهجرة . وقريب منه ما ذكره الميدانى : "القرنبى فى عين أمها حسنة" والجاحظ "القرنبى فى عين أمها حسناء" ، و" كل شىء يحب ولده حتى الحبارى" يضرب: لمنزلة الأبناء عند الأمهات. ويقال فى الأردن "القرد فى عين أمه غزال" وفى تونس " كل قرد فى عين بوه غزال" وفى الجزائر والمغرب "كل قرد عند أمه غزال".

وفى الحجاز وسورية وفلسطين والكويت وليبيا ومصر ونجد "القرد فى عين أمه غزال"، وفى دولة الإمارات العربية المتحدة "السبال فى عين أمه غزال" السبال : القرد، وقريب منه فى الجزائر والمغرب " كل حنّوس عند أمه عروس".

وفى الكويت "الحمار بعين أمه غزال" و"الخنفس بعين أمه غزال" و"الخنفس عند أمه بدر" و"سعيد بعين أمه بدر" سعيد اسم من أسماء العبيد. وفى مصر "الخنفسة عند أمها عطاره" وفى المغرب " كل خنفوس عند يمه غزال". وفى نَجْد أيضًا "سعيد فى عين أمه زين".

*** خالف تذكر**

قاله : الحطيئة، يضرب : لمن يشذ ويخالف طلبًا للشهرة. ويقال فى الجزائر والحجاز والسودان وسوريا وفلسطين والعراق والكويت ولبنان والمغرب ومصر "خالف تعرف".

*** الجَارُ قَبْل الدَّارْ**

ذكره معظم جامعى الأمثال فى مجموعاتهم، ويضرب: للتأكد من أخلاق الجار قبل اختيار الدار.

ويستخدم فى البحرين وتونس ودولة الإمارات العربية المتحدة وسورية والمغرب ونجد واليمن ومصر، ويستخدم أيضًا فى الجزائر والمغرب بهذه الصيغة "لا تشر الدار، حتى أن تشرى الجار"، وفى السودان "دبّر الجار قبل الدار"، وفى فلسطين "فتّش على الجار قبل الدّار"، وفى الكويت "يارك ثم دارك" يارك : جارك، وفى لبنان "هىّ الجار قبل الدار"، وبهذه الصيغ أيضًا فى مصر "اختار الجار قبل الدار"، و"اشترى الجار قبل الدار" وبعض يزيد فيه "والرفيق قبل الطريق".

*** دار الظالم خراب ولو بعد حين**

ويضرب: لقرب نهاية ظالم، ولنهاية ظالم بيد من هو أقوى منه. ويقال فى العراق "دار الظالمين خراب"، وفى الأردن وفلسطين ونجد "ديار الظالمين خراب"، وفى البحرين "بيت الظالم خراب" وفى الجزائر والمغرب "دار الظالم خربه ولو بعد حين"، وفى السودان وسورية ومصر "دار الظالم خراب ولو بعد حين".

*** للحيطان آذان**

كان هذا المثل شائعًا بين الناس فى بغداد فى المئة الخامسة للهجرة ونسبه الآبى إلى العامة و"إن للحيطان آذان" نسبة الميدانى إلى المولدين و"الحيطان، لها أذنان" وكان شائعًا بين عامة الأندلس فى المئة السابعة للهجرة، و"الجبال لها عينين والحيطان لها أذنين" وكان شائعًا بين عامة الأندلس فى المئة الثامنة للهجرة، والمثل يضرب: للتنبيه إلى عدم الاستفاضة فى الحديث خاصة إذا كان هذا الحديث يتسم بالخصوصية أو السرية خشية وجود من ينقله إلى من يريد الضرر بالمتحدث فيتسبب له فى الأذى.

ويقال المثل الآن فى الأردن وسورية وفلسطين "الحيطان إلها آذان"، وفى البحرين "الجدران ليها آذاين"، وفى تونس "الحيط عندو أو ذان"، وفى دولة الإمارات العربية المتحدة "الحيطان لها آذان"، وفى حلب بسورية "الحيطان لها دانين"، و"لا تحكى بأمان الحى وراه دان"، وفى لبنان "الحيطان إلها ذينين"، وفى مصر "الحيطان لها أودان" و"الحيطـــان لهـا ودان" و"الحيطة لها ودان"، وفى المغرب "الحيوط بوذنهم"، وفى اليمن "الجدران لها آذان".

مَاحَكَّ جِلْدَكَ مِثْلُ ظِفْرِكَ

وهو صدر بيت للإمام الشافعى، والبيت بتمامه:

ماحك جلدك مثل ظفرك فتول أنت جميع أمرك

و"لا يحك جلدى مثل ظفرى" و"ظفرى أحك بجلدى" والأخيران كانا شائعين بين عامة بغداد فى المئة الخامسة للهجرة و"ما حك ظهرى مثل ظفرى" و"ما حك ظهرى مثل يدى" و"لن يحك جلدى مثل ظفرى" و"ما حك جسمى غير ظفرى ولا سعى فى مرامى مثل أقدامى" و"ما حك جسمك مثل ظفرك" و"ما حك شفرى مثل ظفرى"، وهى كلها شائعة تؤكد الاعتماد على النفس وأن يستقل الإنسان بتدبير أموره، ويقال فى سورية ولبنان ونجد بالألفاظ نفسها، وفى تونس "ما يحك لك كان ظفرك ، و ما يبكى لك كان شفرك"، وفى الجزائر والمغرب "ما يبكى لك إلا شفرك ولا يحك لك إلا ظفرك"، وفى دولة الإمارات العربية المتحدة "ما يحك جلدك غير ظفرك"، وفى السودان وسورية ومصر "ما بيحك ظهرك غير ظفرك" وكذلك "ما يحك جسمك إلا ظفرك".

ويقال فى سورية أيضًا "ما يحك لى خلاف ظفرى ولا يمشى خلاف رجلى" و"يا ويل اللى ماله أظافر تحك له"، وفى مصر وسورية يقال أيضًا بنفس النص المنسوب للإمام الشافعى.

وفى فلسطين "ما بيحك جسمك غير ظفرك" و"ما بيحكنى إلا ظفرى وما بيمشينى إلا اجريى"، وفى الكويت "ما حك شفرك مثل ظفرك" الشفر: بفتح الأول وضمها : أصل نبت شعر الجفن، وفى لبنان "ما بحك جلدك مثل ظفرك" و"ما حك جلدى غير ظفرى" و"ما حك جسمك مثل ظفرك" و"لا يحك جسمك غير ظفرك".

وفى مصر "ما يهرش لك إلا إيدك" الهرش: حك الجسد بالظفر، وفى المغرب "ما بحك لك غير ظفرك وما يبكى لك غير شفرك" و"ما يحك لك غير ظفرك أو ابنك من صلبك" و"ما يمشيك غير رجلك وما يحك لك غير ظفرك وما يبكى لك غير شفرك".

ويحفظ لنا التراث الثقافى العربى مأثوراً قصصياً ثرياً باقياً، أشهره حكايات ألف ليلة وليلة. ونظن أننا لسنا فى حاجه للحديث عن الليالى وقيمتها الفنية والإنسانية فذلك معروف لا حاجة بنا إلى تكراره على صعيد الثقافة العالمية كلها. كما يحفظ لنا هذا التراث أيضاً مجموعة من أهم فنون القص وهو السير الشعبية التى تقابل الملاحم فى الثقافة الغربية.

ولن نستطيع هنا أن نذكر كل السير وهى كثيرة، وإنما يكفى أن نشير إلى أن هذه السير - وكلها قد درست تقريباً - لا تقل أهمية بما تحفل به من مأثور عربى حمل - وما يزال يحمل - إلينا كثيراً من القيم والعادات والتقاليد..إلخ عن الشعر العربى.

ولعلنا لا نغالى عندما نقول إنها أيضاً يمكن وصفها بأنها "ديوان العرب" بما تحمله من تفاصيل عن الحياة العربية لا يتسع لها الشعر بحكم كونه نوعاً فنياً ذا سمات خاصة تختلف عن سمات السيرة.

إن السيرة مصطلح يدل على تاريخ حياة امرئ من الناس تستحق التسجيل والذكر. وهذا الاصطلاح مأخوذ، فى الأصل، من المادة اللغوية (سار)، أى (مشى)، وذهب فى الأرض كما يعنى، أصلاً، الترجمة المأثورة للنبى (صلى الله عليه وسلم)، ثم أصبح يدل على ترجمة الحياة بصفة عامة. وعلى ذلك أصبح مصطلح السيرة يدل على السنة والطريقة، والحالة التى تكون عليها الإنسان. ويقال: قرأت سيرة فلان، أى (تاريخ حياته)، وأخذ هذا المصطلح يتسع مدلوله، ليصبح أوسع مجالاً من مجرد ترجمة الحياة التى تدل على تتبع حياة المترجم له وأعماله وآثاره، لكى يستوعب الحكمة والنهج، ويحقق النموذج والمثال، ولذلك احتفل الناس بسيرة النبى محمد(صلى الله عليه وسلم) التى ظلت محفوظة مرددة فى البيئات الإسلامية، فى المواسم الدينية، وفى الاحتفال بالمولد النبوى وذكرى الهجرة خاصة (عبد الحميد يونس - معجم الفولكلور - مادة سيرة).

وقد اجتذب الوجدان الشعبى بعض الشخصيات التى عدها مثلاً يعمل على تحقيق القيم الوطنية والاجتماعية والدينية ومن هنا انتشرت طائفة من السير الشعبية التى يقوم محورها على بطل أو مجموعة من الأبطال مثل: سيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذى يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة

بنى هلال، وسيرة الظاهر بيبرس.. إلخ. وتمثل السيرة رؤية الجماعة الشعبية لتاريخها، وذاتها حتى مواجهة ظروف معينة ولا تقتصر هذه السيرة على حكاية الواقع كما هو، بل إنها تجنح، فى كثير من الأحيان، إلى الخيال. وقد اشتهر آحاد معينون برواية السير، غلب عليهم الاحتراف، وعرفوا باسم الشعراء.

ولعبت السير الشعبية دورًا كبيرًا فى التعبير عن موقف الشعب من قضاياه الحيوية، وموقف الفرد من نفسه، ومن الجماعة التى ينتمى إليها، كما عبرت أيضًا، عن رؤية الجماعة لنفسها وللفرد، وتشكيل الذات الفردية والجمعية على السواء؛ فمن خلال هذه السير التى يتجاوز عددها عشر سير، حاول القاص الشعبى ـ معبرًا فى ذلك عن الجماعة ـ أن يرسم المثال الذى ينبغى أن يكون عليه سلوك الجماعة تجاه أفرادها، تحقيقًا لوجودهم، وتأكيدًا لذواتهم التى لا ينبغى أن تتناقض أو تتصارع مع الجماعة، بل يجب أن تتكامل، وأن تتواصل، لكى يحقق الفرد ذاته وتنجح الجماعة فى الوصول إلى أهدافها.

والملاحظ أن هذه السير، جميعًا، قد عبرت عن قضايا حياتية ـ ذات طابع وطنى من ناحية، وإنسانى عام من ناحية أخرى ـ عن طريق توظيف عناصر فنية وإنسانية عامة، تلبى حاجات الفرد والجماعة، وتشكل قاسمًا مشتركًا بينهما، يؤدى إلى التحامهما، وأدائهما لوظائفهما، دونما تنافر أو تناقض أو انفصال، فى إطار من التوازن الدقيق بين الذات العامة والذات الخاصة، دونما طغيان من إحداهما على الأخرى، حتى لا يحدث خلل يؤدى إلى هزيمتهما معًا.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن السير جميعًا، تنادى بتحرير الفرد، كما تؤكد على وحدة الجماعة وتصور الفضائل الإنسانية التى ينبغى أن يكون عليها الفرد، والتى تمثلها الفروسية بقيمها الأخلاقية، ومضامينها السلوكية، وتسعى إلى تحقيق العدل الاجتماعى، ومواجهة واقعها وتغييره إلى الأفضل دائمًا.

وقد تنبه رواة السير إلى طبيعة هذا الصراع الإنسانى، ومن ثم جعلوا أبطال السير بشرًا، ولم يجعلوهم آلهة أو أنصاف آلهة، كما لم يضعوهم فى مواجهة القدر، أو فى صراع معه. والسير، بذلك، تؤكد على دور الإنسان فى صياغة مصيره، وتحقق ذاته، بعيدًا عن سيطرة القوى الغيبية، أو الخضوع لقوى خارج ذاته هو، فردًا أو جماعة.

إن تحرر الذات هنا، موضوع لا علاقة له بالقدر، فهذه قضية من صنع المجتمع ذاته، ومن ثم فإن على الفرد أن يسعى إلى تحقق ذاته وتحريرها بنفسه، لا أن ينتظر ذلك من القدر، باعتباره هبة، أو منحة، أو أمرًا مقررًا سلفًا من قبل الآلهة.

وقد اخترنا هنا بعض السير التى ركزنا فى عرضنا لبعض ما تحمله من مضامين تتعلق بالهوية وعلاقة الذات الفردية بالذات الجمعية فى جوانبها الإيجابية، وسوف نركز فى تحليلنا على المواجهة التى تحدث بين الذات الخاصة والذات العامة، تحقيقًا للتوازن والتكامل اللذين أشرنا إليهما من

قبل، وهو ما يؤدى فى النهاية إلـــى تحقيق ذات الفرد والجماعة، وانتصارهما معًا فى مواجهة الظروف القاسية التى تواجههما والتى تتمثل فى افتقاد الإنسان العربى للحرية والعدل.

وأول هذه السير سيرة عنترة، وهى فى جوهرها تحكى عن إنسان فرضت عليه العبودية، فكان عليه أن يحرر نفسه، وتحرير الذات، هنا، يقتضى تحرير كل الذوات المماثلة، ومن ثم يقود هذا إلى انتصار الجماعة كلها، ثم الأمة بعد ذلك... إنها إذًا، سيرة تعلن أن البشر جميعًا سواء، بصرف النظر عن ألوان جلودهم وأصولهم العرقية ومرتبتهم الاجتماعية. فميلاد الإنسان وطبقته الاجتماعية لا يمكن أن يقفا حائلاً، دون أن يحقق ذاته وإنسانيته البشرية، وإذا كانت السيرة قد اتخذت من عنترة الرجل بطلاً، فإن هناك سيرة أخرى، هى سيرة الأميرة ذات الهمة، أرسلت هى الأخرى صرخة مدوية من أجل تحرير المرأة العربية، ووضعها فى مكانها اللائق بها، بعد أن انهارت مكانتها، فى فترة عصيبة من التاريخ العربى، سيطر فيها غير العرب على الحياة العربية، سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا، وكثرت فيها الفتن وأشكال الصراع بين الفرق الدينية السياسية والعرقية، مما أدى إلى هزيمة الذات العربية بعد ذلك. وقد عبرت السيرة عن هذا الوضع العربى المتردى على لسان أحد ملوك الروم إذ يقول: (لو أن راعيًا من رعاة الخنازير تحرك من بلادنا لأخذ بلادهم لأن الفتن سارت فيهم).

وتأتى هذه السيرة باعتبارها رد فعل لهذا الخطر الداخلى الذى يتمثل فى الفرقة والانقسام، ولخطر آخر خارجى، يتمثل فى الغزو العسكرى الذى يهدد بفقدان الهوية، واستمرار الأوضاع الجائرة اجتماعيًا وسياسيًا.

ولقد كان اختيار امرأة لتكون الشخصية الرئيسية فى هذه السيرة أمرًا مقصودًا من جانب القاص الشعبى: فالسيرة تقدم المرأة نموذجًا جادًا، تحترم نفسها، وتقدس أسرتها وتقدر رسالتها وتعى دورها، قادرة على تحمل المسئولية التى توكلها إليها الجماعة. وتتفق السير الشعبية جميعًا فى التأكيد على هذا النموذج الإيجابى للمرأة، وكأنها بذلك ترد للمرأة اعتبارها وتقدم الصورة الحقيقية لها، كما تراها الذات العامة، وتؤكد هذه السيرة، على نحو خاص، حرية المرأة وإنسانيتها، وحقوقها الطبيعية، وترتفع بها من حدود الدور السلبى الذى أريد لها، فى إطار ظروف تدهور حضارى فرض عليها قيودًا تحد من قدراتها، وتمنعها من التعبير عن ذاتها، إلى دور إيجابى إنسانى، لا يقل أهمية عن دور الرجل، بل إنها تضيف إليها صفات حرص الرجال، دائمًا، على أن تكون مرتبطة بهم كالشجاعة والفروسية، والجهاد فى سبيل الدين، والتفقه فى العلم، مؤكدة بذلك قضيتها الإنسانية التى تدافع عنها.

والسيرة الثالثة هى سيرة بنى هلال التى تحكى عن الحلف الهلالى وأبطاله، وأشهرهم أبو زيد الذى تعرف السيرة باسمه أحيانًا، وعن أبطال الزنّاته وأشهرهم الزناتى خليفة. إن هذه السيرة مازالت تروى إلى الآن فى كثير من المجتمعات العربية، وهى تحمل ـ كغيرها من السير ـ مضامين عدة، لعل أهمها هنا ماعبرت عنه من أسى عميق للنهاية التى انتهى إليها هؤلاء الأبطال

عندما غلبت عليهم - أو على بعضهم إذا شئنا الدقة - عوامل الأثرة والأنانية والطمع فوقفت الذات الفردية فى مقابل الذات الجمعية ومن ثم تشرذموا وانهزموا. وتبدو السيرة فى مجملها صرخة حزن وتحذير ضد الفرقة والانقسام؛ ذلك أن الحلف الهلالى كان يحقق الانتصار عند الاتحاد، عندما يخفت صوت الذات الفردية وتلتحم هذه الذات الخاصة بالذات الجمعية، ويحدث العكس تمامًا عندما تطفو الذات الفردية على السطح، وتصطدم بالذات الأخرى فينهزم الجميع، وتتبدد الهوية التى كانت تضمهم وتجمع بينهم.

ولا يتسع المقام هنا - كما ذكرنا - لتتبع كل المأثورات الشعبية العربية فى تراثنا الثرى الزاخر، حتى فى حالة اقتصارنا على الأدب بمضامينه وأشكاله المتعددة.

وفى النهاية فإن هذه المأثورات جزء من التراث الثقافى العربى، وهى تشكل جانبًا مهمًا من التراث العام للجماعة أو المجتمع وتشكل أيضًا - فى الوقت ذاته - الذاكرة العربية التى تعد الأساس للإبداع الفنى الذى يثرى الحاضر، ويلهمه، والتى ترسخ المعارف والخبرات فى التاريخ الثقافى للشعوب العربية ومن ثم تطمئن إلى ماضيها، فتعمل واثقة من أجل مستقبلها، وأنها تمثل أيضًا قوة ثقافية مؤثرة، ودافعًا معنويًا ضروريًا، ومصدرًا روحيًا لا ينضب ولا يتوقف عطاؤه. وعلى ذلك فإن توثيقها خير وسيلة للحفاظ عليها، أى الحفاظ على هذا الجانب الثرى من ثقافة الفرد والجماعة أو المجتمع؛ ذلك أنه إذا ضاع هذا المأثور وغاب الإنسان - الحافظ له، المحافظ عليه - غاب معه إرث الماضى، وضاعت هويته. ولابد لنا من الاحتراز هنا أننا لا نعنى المأثورات على إطلاقها، وإنما نعنى المأثورات التى تبنى الحاضر وتستشرف المستقبل وتؤكد التواصل؛ فالمسألة ثقافيًا واجتماعيًا، جدلية، وتتطلب منا العمل الجاد من أجل الحفاظ على ما يكسب الإنسان وجوده وهويته، وصون هذا الوجود وتلك الهوية، أو بمعنى آخر، الحفاظ على بقائه، واستمرار ثقافته التى تتمثل فى أحد وجهيها فى هذا التراث.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يمكن لهذه المأثورات أن تكون أساسًا لنهضة اجتماعية ثقافية، تسهم فى التنمية الاقتصادية للجماعة والمجتمع. وينبغى ألا يغيب عن الذهن أن كثيرًا من الأعمال الفنية المحترمة التى لاقت رواجًا وانتشارًا وبقاء على مستوى الثقافة الإنسانية كلها لها أصولها فى الحكايات والمعارف والمعتقدات والملاحم والسير والحرف والموسيقى والرقصات والأغانى التى أداها مغنون وحكاءون وراقصون وحرفيون مجهولون.

وهنا ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن التقنيات الحديثة مؤثرة بشكل ملحوظ وخطير على تطور هذا التراث وتعبيراته الثقافية المأثورة. وهنا أيضًا لابد من التنبه إلى أن هذه التقنيات إذا كانت فى جانبها الإيجابى، بتأثير ثورة الاتصالات، تربط هذا الجانب المأثور من الثقافة بما تتجه إليه المجتمعات

الإنسانية من عولمة، فإنها على الجـانب الآخر يمكن أن تفقدها هويتهـا وأصالتها، وتجعلها مجالاً للانتهاب والاستلاب وسوء الاستخدام. فالعولمة فى حقيقتها سلاح ذو حدين، فهى من ناحية قد ترفد الثقافات بما يثريها، ويضيف إليها ويجددها فى تواصلها ومواجهتها مع الثقافات الأخرى. ولكنها من ناحية أخرى قد تكون خطرًا عليها، بفعل سيطرتها وهيمنتها التى تتجه إلى أن تكون غير محدودة. من هنا تبدو أهمية هذا الجانب المأثور من الثقافة، بما يحمله من أصالة وعراقة يشكلان فى الواقع خط الدفاع القوى الذى يحفظ هذه الثقافة من الاندثار، ويصونها من الذوبان فى غيرها، ويجدد شبابها، ويعطيها طابعها المتميز المتطور الذى يضمن لها البقاء والاستمرار والتأثير.

ولعلنا لا نضيف جديدًا هنا عندما نشير إلى ارتباط هذا التراث الثقافى وتعبيراته المأثورة ببيئته التى نشأ فيها، وبمجتمعه الذى أنتجه، وأنه تأثر بهما، وأثر فيهما، وأنهما أعطياه وجوده، كما أعطاهما هو بدوره قيمة إنسانية، لا يجوز إنكارها أو إهمالها: ذلك أنها هى التى شكلت فى النهاية هويته، ولعلها مازالت تفعل ذلك إلى الآن.

أحمد شمس الدين الحجاجي

بين سيرة بني هلال وملحمة الإلياذة

قد يكون هذا العنوان غريبًا لمن لا يعرف السيرة الهلالية، أو من لا يعرف الإلياذة، ولا شك أن هناك اختلافًا كبيرًا بينهما، وهناك أيضًا علاقات تشابه كثيرة، وحين نحاول تحديد هذه العلاقات بينهما، يبرز سؤال واضح، من أين أتت هذه التشابهات؟ وهل هذه التشابهات نتيجة وحدة العقل الإنسانى حين يخلق دراما تُبنى على الصراع بين أبطال لهم هدف واحد، هو مواجهة أعدائهم والانتصار عليهم وإبراز نشوة النصر التى تمنح الخلود لأصحابها، أم أن هناك علاقات وثيقة بين النصين أدت إلى هذا التشابه؟، لكن الغريب أن أوجه الاختلاف تقرب بينهما إلى حد كبير، فهذا الخلاف يمثل التناقض بين الأشياء المتشابهة، أما الاختلاف الذى نسعى للتدليل عليه فى هذا البحث فهو يجعلنا نتساءل: هل حدث اتصال واضح بين صناع الهلالية من الرواة وبين الإلياذة؟

إنه من الواضح أن أحدًا من الأميين الذين رووا السيرة ليست له علاقة مباشرة بالإلياذة بأى شكل من الأشكال، غير أنه لو أمعنا النظر فى جذور الثقافة المصرية لوجدنا أن هناك اتصالاً قويًا. لقد قامت الإسكندرية وجامعتها بدور كبير فى دراسة الإلياذة وتقديمها، وكانت قيادة الحكم فى مصر الإغريقية تهتم بهذه الثقافة التى أصبحت جزءًا مهمًا من ثقافة مصر فى العالم القديم. ولم تنقطع هذه الثقافة بدخول الرومان مصر، ولا أظن أن ملحمتى الإلياذة والأوديسة قد توقفت معرفتهما بين جمهور المثقفين والعامة. صحيح أن هذه الروايات قد تكسرت وأصبحت حكايات خرجت من الحكايات والأساطير اليونانية، ودخلتها كثير من المعتقدات الشعبية الخاصة بالمسيحيين والمسلمين من العامة، ومع الزمن بعدت هذه القصص عن أصلها وتداخلت مع أقاصيص العامة.

ولكى نحدد أوجه التشابه، يحسن أن نتعرف على السيرة؛ فهى فى المصطلح النقدى "ترجمة حياة فرد" وفى التراث الشعبى "ترجمة حياة فرد أو حياة جماعة"، والسيرة الهلالية تنقسم إلى أربعة أقسام، كل منها يمثل وحدة خاصة بها: القسم الأول: وهو "المواليد"، وهذا الجزء يتحدث عن مولد أبطال السيرة ونموهم وتكونهم أبطالاً حتى زواجهم، وتتجه فيه قبائل الهلالية بأحلافها لتصبح كلاً موحدًا يمكن تسميته التجمع الهلالى.

والقسم الثانى هو "الريادة": وفيه يخرج أبوزيد الهلالى مع أبناء أخته الثلاثة ليرودوا تونس، ويعرفوا أخبارها ومسالكها ونقط ضعفها وطرقها، ومعرفة قدرتهم على غزوها.

القسم الثالث هو "التغريبة": وهى هجرة التجمع الهلالى لغزو تونس ووقفتهم أمام أسوارها لمدة أربعة عشر عامًا.

والقسم الرابع هو فصل "الأيتام": ويتم بعد سقوط تونس وانقسام التجمع الهلالى وقيام الحروب بينهم.

والقسم الذى يمكن أن نقوم بدراسته لمعرفة بعض أوجه التشابه بين السيرة الهلالية وملحمة الإلياذة هو الجزء الخاص "بالتغريبة".

مصطلح «ملحمة» أصلاً دخيل على مصطلح النقد العربى؛ إذ إن المثقفين يسمون السير الشعبية ملاحم، بينما ليس لدينا ملاحم، فالملحمة جزء من كل، أو هى جزء من سيرة وعندنا أكثر من سيرة كاملة، وعند النظر إلى ملحمتى الإلياذة والأوديسة نجد أن كلا منهما تمثل جزءًا من سيرة بنى اليونان فهى متقطعة من كل، ولم تتقطع السيرة عندنا ليصبح كل جزء منها عملاً فنيًا متكاملاً، فهى مازالت مرتبطة ببعضها ارتباطًا وثيقًا، فالسيرة العربية إما أنها استمرت تروى كاملة مثل السيرة الهلالية أو انقطعت روايتها مثل كل السير الشعبية العربية. وجميع السير العربية تُروى بالنثر المختلط بالشعر إلا سيرة بنى هلال التى تروى شعرًا، وهى بذلك تلتقى مع ملاحم هوميروس.

ويمكن أن نقف عند الإلياذة وعالمها والتغريبة وعالمها لنرى أوجه التشابه بينهما، فالحدث فى الإلياذة مبنى على غضبة أخيل، وقد سبق هذه الغضبة وقفةٌ تحدثت عنها الإلياذة دون تفصيل وفى إشارات سريعة داخل النص وهى أسباب تجمع الإغريق لحرب طروادة، ولقد كانت هيلين الجميلة زوجة أمير أسبرطة منيلاوس هى سبب هذه الحرب، فقد ذهب الأمير باريس ابن الملك بيريام ملك طروادة فى مهمة إلى بلاد اليونان، وبدلاً من أن يقوم بالمهمة اختطف أميرتهم هيلين الجميلة وذهب بها إلى طروادة مما حرك غضب ملوك اليونان وتجمعهم والخروج لغزو طروادة دفاعًا عن شرفهم الذى أساء إليه فرارُ هيلين الجميلة مع الأمير باريس.

وإذا كان غزو طروادة تم بسبب امرأة فإن سبب غزو تونس كان أيضًا بسبب امرأة هى عزيزة الجميلة، كانت عزيزة هى أجمل بنات تونس يتغنى الرواة بجمالها ويشدون انتباه جمهورهم بهذا الوصف. فهى الصورة الكاملة للمرأة الجميلة فقد أحبها والدها ورفض تزويجها ورويت قصص كثيرة عن حب هذا الأب لابنته، كانت تعيش فى قصرها سجينة وجاريتها مى تخدمها، وكانت مى جارية فى بيت سلطان بنى هلال سرحان والد يونس الذى فاق جميع فتيان عصره جمالاً، أعطى السلطان مى هدية لشاعر جوال أخذها فى سفراته وباعها فى تونس لسلطانها "معبد" السلطان الذى أعطاها هدية لابنته، كانت مى تنظر إلى عزيزة وتقول لها إن هذا الجمال لا يصلح إلا لجمال يونس، وكانت تصف لها جماله حتى وقعت فى هواه على السماع. كانت تعلم أن رؤيتها له من الأمور المستحيلة فإنه لن يأتى إلى تونس وهى لن تذهب إلى موطنه "نجد" ولكنها لم تعدم الوسيلة، أرسلت رسالة إلى حاكم تونس السابق " جبر القريشى " الذى احتل والدها مكانه فى انقلاب قاده "الزناتى خليفة"، تدفعه فى الرسالة للاستنجاد ببنى هلال ليعيدوا له ملك تونس، فيذهب إلى نجد ويقابل أميرها السلطان "حسن بن سرحان" ويغريه بالذهاب إلى تونس المرية، وتبدأ رحلة جديدة هى رحلة أبوزيد مع أبناء أخته الثلاثة ليرودوا الغرب ويقضى سبع سنوات فى الرحلة يعود بعدها إلى نجد وحيدًا؛ فقد أخذته "عزيزة" وأقفلت عليه باب بيتها وتضاربت الأقوال حول أخويه "يحيى" و"مرعى".

خطفت "عزيزة" "يونس" فكانت بذلك مختلفة عن هيلين التى خطفها باريس، وما كان من "أبى زيد" إلا أن دفع قومه إلى الخروج إلى تونس للانتقام ممن أساءوا إليه وإلى أبناء أخته لتبدأ التغريبة.

وبداية التغريبة تلتقى مع بداية الإلياذة، فقد كانت البداية هى غضبة أخيل واعتزاله الحرب، وعانى اليونانيون عشر سنوات فى الحرب ليتدخل أخيل تدخلاً حاسمًا فى آخر هذه السنوات، ولقد غاب أيضًا دياب بطل التجمع الهلالى واعتزل الحرب، كانت غضبته بسبب محاولة تهميشه، وقد نصحت الجاز،المرأة التى لعبت دورًا مهمًا فى السيرة الهلالية، أن يبقوه بعيدًا عن المعركة إلى أن تأتى اللحظة المناسبة التى كتب فيها "القدر" أن يكون هو قاتل " الزناتى خليفة " ومنهيًا معركة تونس.

لقد أراد "أبوزيد" أن يرتب حركة الجيش الهلالى المتجه إلى تونس فجعل "دياباً" قائدًا للمسيرة مع رجاله، ولكن السلطان "حسن" رفض ذلك؛ حيث يرى أنه أحق بذلك فهو السلطان،حاول "أبوزيد" أن يجعله يدرك أن المقدمة تتحمل الأعباء القاسية الأولى وليجعل "دياباً " المتحمل للمسئولية، لم يقتنع السلطان"حسن" فتأخر موقع

" دياب" حتى وصلوا إلى وادى غلامس غرب ليبيا وطلبوا منه أن يمكث فيه ليحمى ثروات الهلالية من الإبل والأغنام، فمكث دياب غاضبًا وقد قرر أن لا يشترك معهم فى حرب تونس.

ذهب الهلالية إلى تونس ليواجهوا "الزناتى خليفة"، طالت المعركة فقد كان "الزناتى خليفة" بطلاً لا يقاوم، قتل أبطالاً كثيرين من أبطال بنى هلال، استمرت المعركة أربعة عشر عامًا والبطل العجوز " الزناتى خليفة "صامد لا يقهر، وتدخلت قوة كونية جديدة مرتبطة بالحلم وبقراءة تخت الرمل بأن نهاية "الزناتى" قد قربت، وأنها ستكون على يد "دياب"، إنهم يعلمون ذلك، ولكن بدا أن الوقت قد حان لينفذ "القدر" وعليهم أن يعيدوا "دياباً" إلى المعركة ليضع نهاية للحرب وينقذهم من "الزناتى خليفة"، وكما أرسلت الرسل إلى "أخيل" ليعود إلى الحرب أرسلت الرسل إلى "دياب" وكما رفض "أخيل" العودة إلى الحرب رفض "دياب".

وكان أهم رسول ذهب إلى "أخيل" ليجعله يعود إلى الحرب هو صديقه الحميم "بتروكلوس"، طلب منه أن ينسى الإهانات التى لحقت به على يد الإغريق فيرفض، غير أنه إعزازًا منه له يسمح له أن يخرج على رأس قوات "أخيل" ويعيره حلته العسكرية وأسلحته، فيخرج صديقه للحرب ويصيب الطرواديين بالفزع ويطاردهم حتى أسوار مدينتهم ولكن الآلهة تقف ضده فـ "أبولو" يقف ضده ويصيبه أحد الآلهة من الخلف فيجهز عليه "هكتور" ويقتله، وتتغير مسيرة الحرب؛ فنبأ مقتله يهز مشاعر "أخيل"، إذ ليس هناك مفر من أن يخرج لينتقم لصديقه ويحارب الطرواديين وقائدهم "هكتور" ويتغير ميزان المعركة تمامًا.

وقد حدث شىء شبيه بذلك فى التغريبة، طبيعى ليس هناك آلهة لتتدخل، ولكن هناك عقولاً بشرية تفكر وتدبر وتتحرك، وصاحب العقل البشرى القوى الذى لعب دورًا قويًا لا يقل عن دور آلهة أثينا فى المعركة هى " الجاز" أخت السلطان "حسن"، فقد سقط أبطال بنى هلال على يد بطل تونس وهو يدافع عن أسوارها، قتل تسعين من أبطالهم فى وقت صغير فى مبارزات فردية وأصبح موقف بنى هلال صعبًا فالهزيمة بالنسبة إليهم مدمرة، فهم غرباء عن الوطن ولا مكان لهم يمكن أن يلجأوا إليه، فتقترح " الجاز " على زوجات الأبطال الأرامل أن يقصوا شعورهن وأن يرسلوا بها إلى "دياب" ووعده بنى هلال أن تكون له تونس إن جاء وأنقذهم من " الزناتى "، إنهم يعلمون جيدًا أن أحدًا لن ينقذهم من الزناتى سوى "دياب "، لقد قال الرمل ذلك، وفى قولته تحدد "القدر" ولا خلاص من ذلك، ولكن "دياب" يرفض دخول المعركة وترك وادى غلامس، ولم تجد حكيمة الجماعة "الجاز" سوى أن تدفع بـ "عامر الخفاجى" ليدخل المعركة مبارزًا للزناتى خليفة، وقد كان "عامر الخفاجى" صديق "دياب " قد دخل معه فى حلف وأصبح بذلك مسئولاً عنه، وهى تعلم أن "عامر " لن يصمد أمام "الزناتى خليفة"، وأن موته هو الذى سيعيد "دياب" إلى المعركة، فلن يقبل "دياب" أن يقتل صديقه دون أن يأخذ بثأره.

وحين وقعت عليه القرعة ليدخل الحرب ضد الزناتى خليفة رفضت "الجاز" بحجة أنها لا تريد أن تؤذيه فـ "الزناتى خليفة" بطل لا يقف فى وجهه أحد، فتحمس "عامر الخفاجى" لدخول المعركة لمبارزة الزناتى وتتم المبارزة فيتراجع الزناتى إلى أسوار تونس وكان ذلك خطة منه، فقد اندفع الخفاجى وراء الزناتى نحو أسوار تونس وهو نفس ما صنعه "بتروكلوس" فى توجهه نحو أسوار طروادة، وإذا كان "أبولو" قد طعن "بتروكلوس" من الخلف ثم أجهز عليه هكتور فإن أحد أبناء عم "الزناتى" قد طعن "الخفاجى" من الخلف ثم أجهز عليه "الزناتى خليفة" بعد ذلك، ورجع الفرس بلا فارسه لتبدأ لحظة مأساوية فى السيرة ويعيد الهلالية جسد "الخفاجى" وهو فى الرمق الأخير، فيأخذ فى رثاء نفسه بمرثية من أهم القصائد الغنائية فى السيرة.

لقد كان مقتل "عامر الخفاجى" محققًا للأحلام التى كان يحلمها "الزناتى خليفة" وتحلم بها ابنته وكان محققًا للنبوءات التى كان تخت الرمل يخبر بها، كما كانت وفاة "بتروكلوس"نذيرًا بنهاية "هيكتور" فلقد استغلت "الجاز" سيدة التجمع الهلالى وفاة "عامر الخفاجى" وأرسلت إلى دياب تخبره بمقتله وهى تعلم أنه لابد قادم ليثأر له.

ويلتقى هذا الموقف مع أحداث الإلياذة "فأخيل" يقدم بعد مقتل "بتروكلوس" ليثأر له فيشد من أزر اليونانيين ويحارب الطرواديين ويقتل فيهم مقتلة عظيمة ويملأ

بجثثهم النهر حتى غضـــب النهر من ذلك ويلتقى مع "هيكتور" بطل طروادة وسيدها وحاميها، والمفترض أن يرث ملكها بعد وفاة والده الذى يفضله على كل أبنائه لصفاته الحميدة.

لقد تمكن الطرواديون وهم يتقهقرون أن يحتموا بأسوار طروادة ولكن "هيكتور" ظل خارج أسوارها يحارب اليونانيين بضراوة، وهنا يقابله "أخيل" فيهرب منه ثلاث مرات حول أسوار طروادة، فتعرقل الآلهة "أثينا" هروب "هيكتور" فيلحق "أخيل" به ويتوسل إليه "هيكتور" أن يعيد جثته إلى أهله وقد أدرك أنه ميت لا محالة، إنه يعرف قدره وأنه سيموت بعد موت "بتروكلوس"، ويتمكن "أخيل" من قتله ولكن موت "هيكتور" لم يشف غليله على قتله لصديقه "بتروكليس"، لقد كان حزنه عليه شديدًا وعميقًا، وإمعانًا فى حقده عليه يجر جثمانه وهو مشدود إلى العربة ثلاث مرات حول قبر صديقه، لقد مثل "أخيل" "بهكتور" تمثيلاً غير لائق بصنيع بطل، وقد رفضت الآلهة حتى أمه حورية البحر "سيتيس" هذا الفعل وذهبت إليه وطلبت إليه إعادة جثة "هيكتور" إلى والده فيهدأ "أخيل" قليلاً. لقد عذب هذا الفعل الملك "بيريام" ما حدث لابنه الحبيب فيذهب إليه ويقدم إليه الهدايا متذللا راجيًا أن يسمح له بأخذ ولده، ويعود "بيريام" إلى طروادة ليقيم محرقة ضخمة لابنه، ويكون هذا الحدث هو نهاية الإلياذة. ويتكرر هذا الحدث بشكل آخر فى التغريبة، كان "الزناتى خليفة" بطل المغارب شيخًا كبيرًا وربما كان أكبر سنًا من "بيريام" وقد حان اليوم المحدد لوفاته،كان يبلغ من العمر حوالى أربعًا وتسعين عامًا، وقيل إنه تجاوز المائة. وبُنيت حوله أسطورة فريدة تلتقى مع أو تقارب أسطورة "أخيل" ابن حورية البحر "سيتيس"، فقد قيل فى إحدى الروايات إن أمه جنية، وإن كان "أخيل" لا تؤذيه الرماح أو السهام أو السيوف إلا فى الجزء الضعيف من جسده هو كعبه فإن "الزناتى خليفة" فيه شىء مختلف عن البشر فإنه بضلع واحد كما اللوح وإن جراحه تطيب على الندى، ومع هذا التشابه فهو لا يقف موازيًا "أخيل" وإنما يقف فى التغريبة موازيًا "لهيكتور" البطل المدافع عن قومه، فالهلالية معتدون أما هو فحامى العرض والأرض المدافع عن تونس، ومع أن وجود "الزناتى خليفة" مركب تركيبة أسطورية تدخلت على الأقل يقتلها والأحـــلام تنبأت بموته والرمل يحدد اللحظة لهذا الموت وهو لا يريد أن يصدق ذلك.

لقد جاء "الزناتى خليفة" يوم الخميس إلى الميدان بعد أن جمع رجاله واستعد استعداد من يستهين ببيع عمره فكانت المفاجأة، لقد وجد عرب الزغابة المنتمين إلى التجمع الهلالى وقائدهم "دياب" قد سبقوه إلى الميدان فتعجب من ذلك فهو طوال أربع عشرة سنة لم يسبقه إلى الميدان فارس، فيخبره "دياب" أن هذه لحظته التى أخبر عنها الرمل فيرد عليه الزناتى بأن الإيمان بالرمل هو نسيان لأمر الله وأنه ليس بيد أحد أدلة على صدق الرمل، ويتفقان على أن "دياباً" لن يدخل المعركة إلا إذا ناداه "الزناتى خليفة" باسمه، ووافق خليفة على ذلك، ولقد أراد خليفة أن يعزل "دياباً" عن أهله وأخذ يقاتل بنى هلال ويضربهم ضربًا جسورًا ويلقى بهم كأنهم خرق ممزقة، لقد أسكر فعله بلا شراب حتى قتل منهم ألفى قتيل، وانتشى بفعله ولم يجد لذته بهذا القتل السهل فأراد رئيسهم "دياباً" فنادى عليه باسمه وإذا بـ "دياب" يرد عليه "لبيك يلى تنادى..... أنا الزغبى أدينى..... " فرد عليه " تعالى مرحبًا بك.....".

هناك روايتان لقتل "الزناتى"، إحداهما تجعل حصان "الزناتى" يطمع فى "الخضـــرة" فرس "دياب" ممـا جعل "دياباً" يستغل الموقف فيلقى بحربته ذات المنشار لتخترق عين "الزناتى"، وتقول الرواية إن "أبا زيد الهلالى سلامة" أدرك أنه يجب الإسراع بقتل "الزناتى خليفة" لأن جرحه يطيب على الندى ولا داعى للانتظار حتى يسقط الندى فتعود "للزناتى" قوته، فيضع السم فى جرحه.

والرواية الثانية تذكر أن "دياباً" ركز الحربة فى عين "الزنـاتى" ودار حولـه يمينًا ويسارًا وهو ملقى على الثرى ثم أخذ يجره بالحربة جرًا حتى أدخله خيم أهل الزغابة، لقد التقى هذا الموقف القاسى مع قسوة "أخيل" حين قتل "هيكتور".

كان "دياب" حزينًا على مقتل صديقه "عامر الخفاجى"، ولكن التمثيل بالجثث يعد مخالفًا للشريعة الإسلامية ويعد هذا خروجًا عليها، وطبيعى أن هذا الشيخ الكبير البطل المحارب لم يجد له أبًا يدافع عنه كما دافع "بيريام" عن ابنه، ولكن السيرة استبدلت به "أبوزيد الهلالى سلامة"

فإنه لم يعجب بما فعله "دياب" فهو رجل تصفه الرواية بأنه حافظ للقوانين وللشريعة وبالأعراف وهو لا يقبل أن يمثل بميت وجاء مسرعًا هو والسلطان "حسن بن سرحان"، وصرخ: هذا لا يرضى الرحمن، وجرد زانته فى مواجهة "دياب" يهدده بها ويطالبه أن يخلع الحربة من عين "الزناتى"، فليس من المعقول أن يعامل "الزناتى" عند هزيمته هذه المعاملة، فـ"الزناتى" كان كفؤًا لكل أعدائه؛ أن يقتل "الزناتى" فى معركة هذه إرادة الله ولكن التمثيل بالقتيل هو عار عليهم جميعًا ومع أن العداوة كانت شديدة بين "الزناتى خليفة" و"أبى زيد الهلالى سلامة" إلا أن كلا منهما كان يحب الآخر ويحترمه، كان "الزناتى" يتمنى أن يكون "أبوزيد" ابنًا له أو أخًا و"أبوزيد" كان يتمنى أن يكون له أبًا، لقد كرم "أبوزيد" "الزناتى" بالصلاة عليه ودفنه وأخذ العزاء فيه كما فعل "بيريام" لابنه فعل "أبوزيد" "للزناتى خليفة" فعل الابن لأبيه.

وكما انتهت الإلياذة بقتل "هيكتور" ودفنه، انتهت التغريبة بموت "الزناتى" ودفنه، لقد التقت التغريبة بالإلياذة واختلفت أيضًا، فلا شك أن إبداع العملين تم فى بيئتين عقليتين مختلفتين ثقافيًا واجتماعيًا ودينيًا وهذا يمكنه أن يفسر الاتفاق والاختلاف بينهما.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر الشفوية:

- **مقتل الزناتى خليفة**، رواية شفوية لعوض الله عبد الجليل، من الحجز بحرى، مركز إدفو. جمعها ودونها أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٩/٤/١٨.
- **مقتل الزناتى خليفة**، رواية شفوية للنادى عثمان بالطود قبلى، مركز الأقصر، جمعها أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٩/٤/١٣.
- **مقتل الزناتى خليفة**، رواية شفوية للمرحوم جابر أبوحسين، من حفل أقيم فى المسمطة، مجموعة حسين جابر، من آبار الوقف، مركز أخميم، تدوين أحمد شمس الدين الحجاجى.
- **حلم سعدة**، رواية نور الدين حماد، شريط كاسيت يباع فى الأسواق.

ثانيًا: المصادر المدونة:

- **تغريبة بنى هلال**، القاهرة، مطبعة محمد على صبيح، (د.ت).
- سيرة العرب الحجازية، الدرة المنيفة فى حرب وقتل الزناتى خليفة، القاهرة، دار الطباعة اليوسفية، (د.ت).

ثالثًا: المراجع العربية:

- الحجاجى، أحمد شمس الدين، **مولد البطل فى السيرة الشعبية**، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٠.
- شعراوى، عبد المعطى، هوميروس، **الإلياذة والأوديسا**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥.

رابعًا: المراجع المترجمة:

- **الإلياذة**، تحرير ومراجعة، أحمد عتمان، ترجمة نخبة من المترجمين، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، العدد ٧٥٠.

سليمان العطار

الموتيف بين الأدب الشعبى والأدب الفردى

كلمة "موتيف" مصطلح ذو أهمية قصوى فى الأدب الشعبى، وقد شاع استعماله فى الفن المعمارى والتصويرى والموسيقى، وذلك قبل استعماله فى الأدب الشعبى، وقد أطلق عليه بروب فى البداية الوظيفة، والكلمة ألمانية من أصل لاتينى، وقد تبنت معظم اللغات الأوروبية المصطلح بصيغته الألمانية " Motif ". تعنى الكلمة فى التصوير اللون المفرد أو المتكرر، وفى العمارة وحدات الزخرفة أو القطع والبروزات المتكررة، ويعد أهم مدخل لفهم الفن الإسلامى، ويكتسب فى هذا الفن قيمة رمزية مشتقة من الوحدانية الإلهية، كما يستخدم عند رسم المناظر الطبيعية للدلالة على القطاع من المنظر الذى تدركه العين فى اللقطة الواحدة من لقطات الإبصار، وهو قطاع بالضرورة يفصل بين قطاعين، ويصلهما، ولا يثبت عليه النظر، وفى الموسيقى يمثل الموضوع الرئيسى للعمل الموسيقى، أو ما يمكن أن نحدده بأنه تتابع متميز لأصوات منذ البداية، تشير إلى مجموعة متجانسة أكثر ارتفاعًا واتساعًا، أو ما يسمى التيمة أو الميلودى. وفى كل ما سبق نجد أن المصطلح يشير إلى الحركة، ويضاد السكون، ويتصف بالمفصلية والعضوية معًا، منطلقًا من أصله الاشتقاقى فى اللاتينية الذى بمراجعته على الأصل الاشتقاقى العربى لمرادفه (ح ر ك) ثبت تطابق الصيغتين. ويمكن إجمال دلالات المادة (ح ر ك) من لسان العرب كالآتى:

١ ـ التضاد مع السكون.

٢ ـ المفصلية بمعنى الفصل والوصل.

٣ ـ العضوية.

٤ ـ التجريد (من حيث إن العظام فى التقائها عند المفاصل المختلفة تشكل دلالة معظم المشتقات من (ح ر ك)، والعظام شكل تجريدى، أو هى تجريد للجسم).

٥ ـ إمكانية التشكل والتصور، بمغادرة العظام لتجريديتها عندما تكسى باللحم.

٦ ـ التكرار والنمطية باعتبار المفاصل على تعددها تتكرر عند كل البشر فى نمطية لوظيفتها.

وعندما تم اكتشافه كعنصر تكوينى فى الأدب الشعبى كان أشبه بفتح كبير؛ حيث إنه أتاح معرفة بنية الأنواع الأدبية الشعبية، وبصفة خاصة الحكاية والأسطورة والملحمة، كما أنه أتاح معجمة القص الشعبى على هيئة معاجم للموتيفات، أخيرًا أتاح للباحثين اكتشاف تشابه الإبداع الشعبى عند كل الشعوب، كما قدم لنا معلومات فائقة عن خصائص التراث الشفوى، وكيفية حفظه، وتلقائية أدائه المرتجل وسيولته المتدفقة. وما الصيغ المتكررة فى الشعر العربى القديم (ومثله كل التراث الشفوى شعرًا ونثرًا) إلا عنصر موتيفى يطلق عليه "ليتموتيف"، أما الصور المتكررة فهى موتيفات شعرية مثل صورة تكررت كثيرًا فى شعرنا القديم هى صورة

كاريكاتورية للـــمرأة، فهى كثيب رملى تتهدل رماله، يخرج منه غصن يحمل فوقه قمرًا، كذلك تصوير المفارقة بين بياض الوجه وسواد الشعر بمعجزة جمع الوجه للنهار والليل معًا.

وتعريف الموتيف فى الأدب الشعبى القصصى هو: "موقف نمطى مكثف فى بنيته السطحية"، يترجم فى العمل إلى عدد كبير من العناصر السردية تتعالق رأسيًا وأفقيًا لتشكيل بنية عميقة، وهى تتحرك خطيًا، وهذا الموقف النمطى له ملامح خارجية وداخلية محدودة، تتميز بقدر كبير من الثبات، ولفهمها جيدًا يمكن اعتبار الموتيف دال وبنيته التحتية مدلول، ويمكن استخراج الموتيف بانتزاعه من موضعه فى سياق عدد غير محدود من الأعمال الشعبية، ويصنف فى مجموعات يسمى كل منها الإطار الموتيفى الذى يشبه الحقل السيمانطيقى.

ويتكرر المصطلح فى الاستعمال الأدبى بشكل غير عادى، فضلاً عن تحوله إلى مفهوم مركزى دارت حوله الأبحاث حول الحكاية الشعبية فى النصف الأول من القرن العشرين، وربما لعقود بعد ذلك. وقد ثبت وجود تشابهات بين المنتجات الشعبية عند الشعوب المختلفة لا تقف عند حد الملامح المحدودة المشتركة، وإنما تتجاوز ذلك إلى تشابه فى المواقف والشخوص والتيمات والأطر العامة بفضل الاشتراك فى الموتيفات التى تحمل خصائص واحدة. والموتيفات المتعددة تدخل فى تباديل وتوافيق مشكلة حكايات لا نهاية لها، فى مساعدة فعالة لارتجال الرواة لتلك الحكايات مع قدر كبير من الحرية فى خلق الترابطات بين الموتيفات، التى تشبه القطع الخشبية التى تكون بتركيبها بيتًا يمكن التحكم ـ فى كل مرة نركبه ـ فى خصائصه وعدد غرفه واتساعها، وهى أيضًا تشبه المكعبات ذات الألوان المتباينة التى يشكل منها الطفل أشكالاً وهياكل محاكية لبنى معمارية موجودة فى الواقع متعددة الأشكال والألوان؛ القطع واحدة وتجلياتها متعددة.

وللتعرف على أى موتيف نبدأ بتجريده فى موقف نمطى متكرر قابل عند سرده للاتساع وحمل تفاصيل وخصائص متعددة. ونضرب مثلاً بموتيف مشهور، يحمل عند تجريده هذا العنوان (والعنوان هو إجمال تجريدى لموقف أو واقعة): "عودة العزيز الغائب". عند سرد هذا الموقف يتحول التجريد إلـــى تشكيل والإجمال إلى تفصيل. يبدأ السرد بعودة شخص عزيز غائب عن وطنه سنوات طويلة. وهنا لابد من سرد ملابسات تلك العودة، مثل عودة أوديسيوس بعد سنوات طويلة من انتهاء حرب طروادة. وهو يعود متنكرًا فى شكل شحاذ، وقبل أن تستقبله الجماعة يلتقى مع ابنه الذى يبقى خبر عودته سرًا. ولابد أن تكون العودة فى لحظة حرجة تشبه العقدة التى لا حل لها إلا عودته. وغالبًا ما تكون تعرض الزوجة أو الحبيبة (التى يظن الجميع أن زوجها أو حبيبها هلك فى الطريق، لكنها بالحاسة السادسة تثق فى أنه مازال حيًا وسوف يعود) لضغوط للزواج من غير الغائب. والخصيصة التالية لهذا الموتيف هى عدم تعرف أحد على الغائب العائد؛ لأن السنوات الطويلة التى غابها غيرت من شكله وبدلت من ملامحه، ولكن يتم التعرف عليه بعلامة هى فى حالة أوديسيوس حمله لسيفه الذى لا يقدر أحد غيره على حمله والمبارزة به، لكن عمومًا هناك علامات أكثر شهرة مثل إظهار الغائب فص خاتم كان قد نزع من خاتمه عند وداعه لعل ذلك الفص يحميه أو يذكره بمن يحب الذى يحتفظ بالخاتم المنزوع الفص. يطابق الناس بين الفص والخاتم، وقد يستبدل بالخاتم فردة قرط أو نصف سوار، أو حتى شامة تتميز بها أسرته فى مكان محدد من الجسم، أو جرح غائر تعرض له فى وجود الجماعة فى الماضى يتعرفون عليه به (وفى العصر الحديث يستعمل هذا الأسلوب عملاء المخابرات للتعارف، وغالبًا ما يحمل العميل القادم نصف ورقة مالية يكون نصفها الآخر مستقرًا عند العميل المستُقبل، وقد يردد العميل نصف عبارة معينة يكملها العميل الآخر) إلى غير ذلك من وسائل التعرف التى يمكن أن تترك مجالاً للإبداع، فأحيانًا يلعب القدر دورًا كبيرًا وبطيئًا جدًا فى التعرف على الغائب العائد الذى هو نفسه لا يتعرف على حقيقته، مثل حالة أوديب الذى يتم التعرف عليه وتعرفه على نفسه فى سلسلة طويلة من أحداث تحمل إلى حل تراجيدى للعقدة (إصابة طيبة بالطاعون)، وهذا فى موتيف آخر لعودة الغائب: "عودة الطفل الميت فى نظر أهله يافعًا". أيضًا الغائب العائد يمكن مثلاً أن يخبر بوقائع لا يعرفها أحد غيره وغير زوجته. وطبعًا يتم حل عقدة الزوجة أو الحبيبة،

بزواجها مـــن الغائب الذى تهزم جدارته كل الخطاب المتكالبين على الزواج منها، أو يكون الحل مأساويًا مثل حالة أوديب الذى يبدأ غيابه منذ طفولته، وغيبة الطفل (لأسباب كثيرة منها التخلص منه لنبوءة أو غيرها) تتكرر كثيرًا، ومثلها الواضح فى تراثنا الشعبى سيف بن ذى يزن، وربما الزير سالم. وفكرة الغياب تكوِّن عددًا كبيرًا من الموتيفات نجمعها فى حقل واحد نطلق عليه الإطار الموتيفى، فهناك "البحث عن الزوجة الغائبة (إما بهربها لرؤية أهلها أو باختطافها) والنجاح فى إعادتها" (حكاية حسن البصرى)، أو "الحرب لإعادة الأميرة المخطوفة" (حالة هيلين)، وهناك "التقاء الأب بالابن الغائب فى ظروف محددة" مثل التقاء والد أبى زيد الهلالى بابنه فى مبارزة فى مكان بعيد عن موطن القبيلة، وتتعدد صور "الغياب وتغير الملامح والشكل واللقاء" ليصير هذا تجريدًا للإطار الموتيفى.

والموتيف بجانب وظيفته التقنية ذو مغزى إنسانى عميق؛ فانتظار الزوجة أو الحبيبة للزوج أو الحبيب الغائب يرمز لديمومة الحب الصادق والوفاء من ناحية، كما يرمز وجوده فى غيبة الزوج أو الحبيب لضعف مكانة المرأة فى اختيار من تحب، وطمع الكثير فى الزواج منها لأغراض ليس منها الحب.

والموتيف لا ينبثق داخل العمل من فراغ، بل من شىء سابق يشبه المقدمة ليطرح فى توتر حركى مستمر عقدة تحتاج لحل لاحق، وهكذا فالموتيفات مشربة بقوة تبرر اختيارها من أصلها الاشتقاقى المشار إليه "الحركة وتحريك السرد" والمقدمة غالبًا ما تكون موتيفًا آخر، أو عدة موتيفات مثل حالة أوديسيوس، أو حالة حسن البصرى.

وسوف نحاول فى السطور التالية - بعد استعراض دور الموتيف فى الأدب الشعبى - تقديم منهج بنيوى مقترح لتطبيق الدينامية السردية للموتيف على القص الفردى المعاصر بل أيضًا على الدراما، كما أنه يمكن تطوير نفس المنهج لدراسة الشعر فى الاستفادة من استخدام المصطلح فى الفنون المختلفة، وبصفة خاصة الموسيقى والتصوير.

إن عملاً كبيرًا مثل "مائة عام من العزلة" يستخدم الموتيف استخدامًا يخـــالف الأدب الشعبى الذى تعتمد بنية القص فيه على تسلسل مجموعة من الموتيفات متوالية ومترابطة يحملنا كل موتيف إلى الموتيف التالى له، أما "مائة عام من العزلة" فتستخدم موتيفًا واحدًا فى براعة اكتشفت قدرة الموتيف على استيعاب عالم بأسره عند اكتشاف هذا العالم فى الواقع عبر عين الأديب الثاقبة، التى تشكل رؤيته للعالم، فقد رأى ماركيز موتيف الغزْل المنقوض عند بينولوبى (زوجة أوديسيوس) قالبًا لبناء رؤيته لما يحدث فى العالم الثالث من ناحية، ولسرد هذه الرؤية من ناحية أخرى، وقد أعاد صياغة الموتيف فى تيمة (ليتموتيف) تتكرر كثيرًا فى الرواية "البناء للهدم، والعكس فى دورية لا تنتهى" مثلما عملت بينولوبى فى غزلها المنقوض.

الرواية تحكى حياة خمسة أجيال من أسرة واحدة كل جيل يهدم سابقه لتبدأ الحياة من الصفر، تمامًا مثل دورة الحياة فى الطبيعة التى يطلق عليها أحيانًا دورة الكربون فى الجو، وكل جيل يتكون من أخوين (أوريليانو وخوسيه أركاديو) غالبًا ما يكونان توأمًا كل واحد منهما ينسخ الآخر، وفى كل جيل يأخذ "خوسيه أركاديو" خصائص "أوريليانو" فى الجيل السابق، والعكس صحيح، ثم إن كل واحد منهما يقيم عالمًا مهولاً (ناسخًا لعالم أخيه) ليهدمه، ففى الجيل الأول يقود التوأم أوريليانو ثورة تجتاح الأمة بل وأمريكا الجنوبية، ثم يوقع دون سبب مفهوم اتفاقًا مع الحكومة ينهى الحرب ويهدم ما بنته ثورته، أو يبنى من جديد ما هدمته (الفساد والطغيان)، ومن أطرف تجليات الهدم والبناء أن تتحول كتيبة إعدام الكورونيل "أوريليانو" ببنادقها الموجهة إلى صدره لأول كتيبة فى ثورة الكورينيل. أما "خوسيه أركاديو" فيعيش حياة الفردية والأنانية والفساد وينضم إلى الغجر. ومن تجليات الموتيف نفسه ما قام به الكورينيل فى عزلته حيث مضى يصهر الذهب ليصنع منه سميكات برع فى صناعتها، ثم يصهر السميكات ليعيد صياغتها هكذا أبدًا فى دائرة مفرغة. "أمارانتا" أخته لم تفهم ما يفعل إلا عندما ظهر لها الموت وطلب منها إعداد كفنها ببطء وإتقان، وقد فعلت حتى إنها كانت تنقض ما تغزل لتكسب وقتًا حتى تموت قريبتها ومنافستها "ربيكا" التى سبق أن صنعت لها قبل ذلك كفنًا رائعًا، وتخيلت

ديكورًا بديعًا لتابوتها، ليبدو حقدهـــا عليها وغيرتها منها حبًا، لكنها تقرر الموت أولاً دون إحباط لموتها قبل "ربيكا" لأنها تستطيع الانتظار بإطالة زمن الغزل المنقوض لكفنها، إلا أنها تنقض نقض الغزل بإتمام الكفن، وبهذا تنسخ بكفنها كفن "ربيكا"، وتنسخ بموتها الحقد والغيرة عليها، ومن ثم بموتها موت الأخيرة، هنا فهمت أمارانتا دائرة السميكات المفرغة لأخيها أوريليانو.

كل أحداث الرواية وشخصياتها بل والمكان والزمان يعد تجليات لموتيف الغزل المنقوض أو البناء للهدم، والمثل الكوميدى لذلك لون المبانى فى قرية ماكوندو فى زمن الليبراليين تطلى باللون الأزرق، وعند استيلاء الثوريين تطلى باللون الأحمر، ولأنهما تبادلا الاستيلاء عليها تعاور عليها كلا اللونين، وتعبت جدرانها من كثرة إزالة لون طلاء بلون الطلاء الآخر، وتلك أحوال عالمنا الثالث، ويصبح الإلحاح على الموتيف الواحد تعميقًا مذهلاً رأسيًا لرؤية الكاتب للعالم فى روايته العظيمة.

هكذا، اكتشاف الموتيف الذى تقوم عليه الرواية هو اكتشاف للبنية العميقة لهذا العمل. كما أننا يمكن أن نفهم آلية استيعاب الموتيف للعالم فى رواية أخرى لماركيز، وهى رواية "خبر اختطاف"، حيث يقع الموتيف فى الواقع الحى مع تعديلات يدخلها عليه العصر، إن الاختطاف يؤدى إلى الغياب، والغياب يؤدى إلى البحث عن الغائب المختطف، لكننا أمام حكومات عصرية، وعصابات وميليشيات منظمة تنافس الحكومات فى عصريتها وفرض سلطتها، وهنا يقع الصراع بين الحكومات وعصابات الجريمة المنظمة. تستخدم العصابات سلاح اختطاف المدنيين الأبرياء للضغط السياسى على الحكومات. هنا تشرع الحكومات فى محاولات غالبًا ما تكون خرقاء لتحرير الرهائن، أو قد تستجيب لشروط العصابات، لكن خلال ذلك يتبارى أهل المختطفين للبحث عنهم ومحاولة تحريرهم، ولابد هنا أن يقوم بين الطرفين تناقض من جهة، وتعاون من جهة أخرى. والنتيجة نجاح الأهل أو نجاح الحكومة، أو فشل الطرفين للتناقض وعمل كل طرف بين الحين والآخر بعيدًا عن الطرف الآخر فى سرية، مما يؤدى إلى مصرع الرهائن، وفى جميع الحالات يعانى الجميع، وتسود الثقة المنعدمة، والشفافية الضائعة. كل

هذا يطور موتيف "البحث عـــن الزوجة الغائبة وإعادتها" إلى موتيف "البحث عن الرهينة (يتراوح الباحثون بين السلطة الحكومية والأهل)، وإعادتها حية أو ميتة". وهو موتيف يغذيه الواقع بما وراء الخيال، عندما يتجاوزه الواقع بمبالغات تدفع الوقائع إلى تشكيل صور جحيمية. هذا الموتيف يلهم ماركيز فى روايته "خبر اختطاف" إلى تكليف عدد من تلامذته بالتحرى عن تفاصيل عشرة حوادث اختطاف، قامت بها جهة واحدة (عصابات الاتجار فى المخدرات فى كولومبيا) ولغرض واحد، بجانب لقاءات متكررة مع أهل المخطوفين، ومع المختطفين أنفسهم. ليكتشف أن كل حادث على حدة تطبيق واقعى للموتيف العصرى المتحول عن موتيف قصصى فولكلورى قديم، لذا يعتبر أن الحوادث العشر حادثًا واحدًا، ليبنى منه عالمه الروائى متضمنًا الاختطافات جميعًا، فى كشف لخيوط تضم عشرة حوادث فى حادث واحد استوعبها الموتيف، الذى انبثق من العالم الفولكلورى إلى عالم الواقع المعاصر فى صورة جديدة، تضم تفصيلات متشابهة تختلف فى النهايات، وفى العالم النفسى لكل مختطف، ولكل أسرة، بل للرأى العام ورد الفعل السياسى على مستوى السلطات الثلاث (التنفيذية والتشريعية والقضائية)، وهذا التنوع يثرى العمل ويبرر ضم الأحداث العشرة، مادام الخاطفون هم نفس العصابات، وهدفهم واحد، ومن هنا يأتى الاختلاف فحسب فى بناء شخصية المختطفين، وشخصية الأهل، كما أن هناك تنوعًا فى شخصيات أفراد العصابات ودرجات قسوتهم، وتنوعًا فى أماكن احتجاز الرهائن وزمانه.

وهناك كثير من الموتيفات التى تطورت فى الواقع المعاصر مثل موتيف التخلص من الطفل الوليد بسبب نبوءة (كما فى حالة أوديب)، أو بسبب الخوف على الطفل لتعرضه للقتل بإلقائه فى ماء نهر جار (كما فى حالة النبى موسى، وحالة حى بن يقظان، وحالة أميرة أوبريت العشرة الطيبة)، وهو موتيف يمكن أن ينتج صراعًا دراميًا مدهشًا، يجعله صالحًا لبناء أعمال درامية دون حصر، وقد تطور هذا الموتيف فى العصر الحديث ليصبح ضياع طفل أو طفلة فى حالات الحروب أو الثورة أو الكوارث الطبيعية، أو تسليمه لأسرة لتبنيه من طرف الأمهات العازبات. ويكبر

الطفل ويبدأ فى البحث عـــن جذوره، وقد صار ذلك الموتيف موضـــوعًا لعشـــرات الأفـــلام السينمائيـــة، وللأعمـــال المسرحية، ويشبه ذلك موتيف الملك (أو الأمير المخلوع عن عرشه) فى احتوائه على كنوز من الصراع الدرامى، وهو موتيف يتراوح تجليه بين الأدب والسينما والمسرح والواقع.

فى النهاية أقدم للدارسين "الموتيف"، كبنية عميقة لكل عمل أدبى سردى، له تجلياته المحددة التنوعات فى البنية السطحية، واكتشاف الموتيف فى عمل ما يفتح الباب واسعًا لتحليله، واكتشاف أبعاده الجمالية ومغزاها الإنسانى العميق فى معظم الأحوال، فموتيف بسيط مثل بساط الريح يمثل حلم الإنسان فى الطيران وغزو الفضاء، وهو حلم تحقق، لكننا ما زلنا نستمتع كثيرًا بالحكايات التى يظهر فى ثناياها ذلك البساط؛ لأنه أيضًا يمثل فى الحكايات عنصر المفاجأة بالخروج من مأزق بلا حل، مما يعطى للسامع أو المتلقى أملاً يبدد اليأس أمام مآزق بلا حل تعترض حياتنا كل يوم. وبمناسبة ذكر بساط الريح نعود للقص الشعبى الذى يختلف عن القص الفردى فى أن الأول يعتمد على التراكم الأفقى للموتيفات التى تتوالى موتيفًا وراء موتيف، كما أن بعض الموتيفات تعتمد تفصيلاتها على موتيفات تتفرع عنها (بمعنى أن هناك موتيفات كبرى وموتيفات صغرى، الأولى تنتج فى ثناياها الثانية)، وفى أن الثانى يعتمد على التراكم الرأسى لتفصيـــلات وملامح الموتيف الواحد، وتكرار تجلياته السردية (فى الرواية) أو الدرامية (فى حالة المسرح والسينما).

ودراسة الموتيفات المشتركة فى عصر تجلو الأفق لفهم الخصائص العامة للعصر، ولمعرفة مغزى ظهور موتيفات واختفاء أخرى فى إطار المقارنة بين العصور، مما يفتح الباب لجعل الموتيف مجالاً للتأريخ الأدبى، ومما يجعل منه أيضًا مفتاحًا للدخول لتحليل أى عمل ينتمى لذلك العصر، بادئين بالبحث عن المشترك ومغزاه، ثم إن المختلف داخل كل عمل يكشف عن انحرافات ذات وظيفة جمالية، وعن أسلوب يميز العمل فى حد ذاته، ويتيح منهجًا لتحديد أسلوب كاتب بعينه، خاصة أن كل موتيف يستجلب لغة أدبية مميزة، فمثلاً فى العصر العباسى الثانى يسود موتيف "الكدية بالخداع" وهذا يجلب اللغة المسجوعة والجمل المزدوجة، بجانب موتيف الرحلة إلى عالم الغيب الذى يجلب اللغة المرسلة والساخرة، وكلا الموتيفين يمزج الشعر بالنثر، هذا إلى غير ذلك من الموتيفات، وفى المسرح الأوروبى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر يسود موتيف الخيانة (خيانة الأقربين غالبًا) فى البلاط، وموتيف تبادل الأدوار بين الأمير والخادم (موتيف التنكر عمومًا)، وموتيف المبارزة من أجل الشرف، وموتيف ظهور الأشباح وموتيفات أعمال السحر.

عبد الحميد حواس

الثقافة الشعبية وتوطين النوع الروائي

"إسهام الروايات"

منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادى وبدايات القرن العشرين عرفت الحياة الثقافية فى مصر، ومن ثمَّ فى الأقطار العربية، ضروبًا من الإبداع الفنى المتنامى، سواء فى مجال الأدب، أو المسرح، أو الموسيقا، أو التشكيل، أو الحركة، ثم فى السينما. واتخذت هذه الضروب من الإبداع الفنى أشكالاً وصيغًا مُغايرة للأشكال والصيغ التى كانت معروفة من قبل. وتجاوز الكثير منها مجرد كونه تكرارًا للأشكال والصيغ الأقدم، أو حتى كونه إحياء للنماذج الكلاسيكية المتميزة. واتخذ غير قليل من هذه الضروب سمت الأنواع والأشكال الفنية المُستَحدثة.

وقد اختلف الدارسون والنقاد حول فهم طبيعة هذا الاستحداث ومداه، وخاصة فيما يتعلق بصلته بالتراث المحلى، الحاضر منه والقديم. وتمَّ استقطاب آراء هؤلاء الدارسين والنقاد فى قطبين رئيسيين: قطب يرى أن هذه الأنواع والأشكال الفنية المستحدثة ليست إلا نقلاً محليًا للأنواع والأشكال الفنية التى عرفها الناقلون - إذْ ذاك - من بلاد أوروبا الغربية. وقد أكد هذا الرأى القائلون بنظرية "التبعية" للمركزية الأوروبية ونظراؤهم من مدرسة "ما بعد الاستعمار". وفى القطب المقابل، رأى بعض الدارسين والنقاد أن الأنواع والأشكال الفنية المستحدثة ليست مستحدثة إلا من حيث زمن إنتاجها ومظهرها فحسب، بينما هى فى حقيقتها أنواع وأشكال محلية قديمة. ومضى رأى أبعد من ذلك فقرر أن بعض هذه الأشكال والأنواع هى استمرار للأشكال القديمة، التى هى بدورها تشكل الأصول الأولى للصيغ الأوروبية نفسها.

ويتقاطع هذا الجدل الفكرى مع مسألة "الثقافة الشعبية" ودورها التأسيسى فى بناء "ثقافة وطنية" ناهضة. وقد جرَّ المتجادلون - بالفعل - الثقافة الشعبية إلى ساحة هذا الجدال، واستخدموا بعض مظاهرها ومكوِّناتها حُججًا لدعاواهم أو شاهدًا يُقوِّى براهينهم. والرأى عندى أن فاعلية الثقافة الشعبية أبعد غورًا من مجرد كونها شاهدًا أو تكئة لهذا القول أو ذاك. فالثقافة الشعبية بنية متجادلة مع سائر البناء الثقافى للأمة، وهى ذخيرته المولِّدة التى تمده بفاعلية التواصل مع مُجمل أبناء الثقافة. وتنهض الثقافة الشعبية بدورها الخلاق، ما لم تكفُّها عوامل الإزاحة والإبدال والتزييف والتشويه، والتى تنشط على أيدى وسطاء من الداخل.

وخبرة الشعوب الأخرى، حتى الأوروبية الغربية، تؤكد أن الثقافة الشعبية قامت بدور تأسيسى فى تكوين نهضتها الحديثة، وفى صياغة أنواعها وأشكالها الفنية المُستحدثة. وهذا التأكيد كان دعمًا لى وأنا أواصل فحص مدى صحة مقولة: "نقل" أو "استيراد" الأشكال والأنواع الفنية التى ظهرت فى الحياة الثقافية الحديثة زمنًا، وخاصة فى طور البزوغ والنشأة. ومن ثمَّ مضيتُ أتقصَّى بدايات ظهور عدد

من الأشكال المُستحدثة في فنون: السينما، والمسرح، والموسيقا، والأدب، وخاصة النوع الروائى.

وقد قادنى هذا التقصى إلى أطروحة مفادها: أن مبدعى النخبة - إذْ ذاك - ومع سعيهم الدائب لبناء مجتمع جديد ناهض، وتأسيس "ثقافة وطنية" تتجاوب مع الاحتياجات المستجدة، ومع إرادة تحرير الوطن والمواطن وترشيد وعيه، قاموا "بتوطين" هذه الأشكال والصيغ والأنواع الفنية، حتى حديث الاختراع منها، مثل الفن السينمائى.

وفى هذا المسار استوقفنى جهد الروائيات وإسهامهن فى توطين النوع الروائى، وإكسابه قبولاً اجتماعيًا متناميًا من جهة، وإسباغه بالخصوصية العربية من جهة ثانية، وانشغاله بهموم المواطن ومساعيه لتحرير وعيه ووجدانه من جهة ثالثة. وكانت مفاجأتى عندما اطلعتُ على إنجاز "زينب فواز" المبكر، الذى سبق زمنًا رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل التى يَعدّها الكثير من الدارسين والنقاد باكورة التأليف الروائى الفنى. لقد رادت روايتها "حُسن العواقب" استراتيجية جديدة فى صياغة العمل الروائى مرتكزة على جماليات السيرة الشعبية ووسائلها البلاغية، واعتمدت على بنيتها الهيكلية فى إقامة حبكتها وتجسيد أشخاصها وأحداثها، وليس الاستسهال بأخذ "ثيمة" من موضوعات الحكى الشعبى أو الحياة المعيشة.

وتعميمًا للفائدة من نشر هذه الأطروحة، آثرت أن أقدم المقال التالى الذى كان قد قدم إلى مؤتمر شرق الدلتا الأدبى عام ٢٠٠٧. وقد يكون نشره لدى قراء مجلة الفنون الشعبية فرصة لمزيد من الحوار ومناقشة الأطروحة.

حُسن العواقب

"أما بعد، فلما كانت الرواية العربية من أهم المؤلفات التي تَتّجلى بمطالعتها مرآة الأفكار، وتزول بلذتها غمامة الهموم والأكدار، وتأخذ منها النفوس على قدر عقولها من الذكرى والاعتبار، وكان أجلّها قدرًا، وأسماها منزلةً ومكانًا، ما قَرُب من الواقع، أو مَثّل حقيقة الوقائع، فقد اعتمدتُ نشر هذه الرواية الجميلة، ذات الفنون الجزيلة، لقُرب عهدها بزمان الوجود والإمكان، وتخلفها فى سير قوافل سبل حديث قد كان، وسميتُها "بغادة الزاهرة" بالنظر لحقيقتها الظاهرة، وعنونتُها "بحُسن العواقب" لما فيها من بدائع مجريات العجائب".

هذا ما ورد فى استهلال زينب فواز (١٨٤٦-١٩١٤) لروايتها "حُسن العواقب" التى صدرت بالقاهرة سنة ١٨٩٩م، وتثير سطور هذا الاستهلال الكثير من القضايا التى تتعلق بتاريخ النوع الأدبى وطبيعته ووظائفه. غير أن ما نود أن نسترعى الانتباه إليه هنا هو ما يكشف عنه هذا الاستهلال من مدى وعى الكاتبة بالنوع الأدبى الجديد الذى تكتب فيه، وما يرتبط بذلك من بيان لدوافعها التى حَدَتها لاتخاذه وسيلة أدبية.

ونستطيع أن نفهم دوافع زينب فواز فهمًا أفضل إذا نظرنا إليها فى إطار مشاغلها العامة الواسعة وانغماسها بالدعوة الإصلاحية لأحوال المجتمع. إن فى النواحى السياسية والاجتماعية والتربوية، أو فى الفنون والآداب واللغة، أو فى مكانة المرأة شريكًا فى بناء المجتمع الجديد، وقد عالجت زينب فواز هذه المسائل بأشكال متعددة من العمل والكتابة، وخاصة فى شكل مقالات كانت تُوَالى بها الصحف المصرية السيارة فى أيامها.

فزينب فواز إذن عندما كتبت رواية "حُسن العواقب" كتبتها كشكل من أشكال التعبير عن جانب من القضايا العامة التى شغلتها وشغلت جيلها، وكانت الرواية أداة فنية لإبلاغ رسالة التزمت الكاتبة ببثها إلى الجماهير القارئة، التى كانت قاعدتها آخذة فى الاتساع آنذاك.

ولم تكن زينب فواز فريدة بين الكاتبين فى هذا الانشغال بالقضايا العامة، ولا فى الالتزام بالعمل التثقيفى التجديدى في آن معًا، وإنما كانت تعمل ضمن موكب دافق من المثقفين النهضويين.

ربما يبدأ هذا الموكب من الشيخ حسن العطار، أستاذ رفاعة الطهطاوى، ويمتد حتى أيامنا هذه، وأسهمت فيه المرأة على طول مجراه بقدر متميز.

لقد كانت تلك المهام قَدَر المثقف المجدد فى بلادنا تحقيقًا لوعيه بحاجات مجتمعه إلى "التحرير" على المستويات كافة: التحرير على مستوى الاستقلال الوطنى، والتحرير على المستوى الاجتماعى، والتحرير على المستوى المعرفى والفكرى والوجدانى.

ولقد اتخذت الاستجابة لهذا الموقف التحريرى صورًا

وصيغًا متباينة برز من بينها، فيما يخص ما سُمى بـ "الفنون الوافدة"، الصيغة التى أسميها "توطين" هذه الفنون. وأعنى بالتوطين هنا أن تصبح مُنْتَجات هذا الفن أو ذاك ليست مجرد نقل أو استنساخ، وإنما هى مُنتَج جديد يُعبِّر عن قضايا أبناء الوطن ومشاغلهم ، من جهة، ويتجاوب مع ذائقتهم الفنية وقيمهم الجمالية، من جهة أخرى، وبذا يجد سيرورة ويتم تبنِّيه وإدماجه فى الثقافة الوطنية الناهضة.

وجرت عملية التوطين هذه بالعمل على محورين:

أولهما: استخدام الفن الوافد كمحفز للتفتيش فى الذخيرة المحلية: إنّ فى التراث العربى القديم أو فى المأثور الشعبى القائم على العناصر والمكونات النظيرة واتخاذها ركيزة فى الإنتاج الوطنى.

وثانيهما: تجاوز الصِّيغة التى قُدم بها هذا الفن الوافد، والتوجه مباشرة إلى جوهر قوامه الفنى أو المبدأ الأساسى فى مفهومه وفق الصيغ والأشكال التى تمكن من التواصل مع الذائقة والأعراف المحلية.

وبهذا تحققت عملية استزراع هذه الفنون الوافدة، فأصبحت ذات أشكال وصيغ مستساغة لأبناء الوطن، من جهة، كما أصبحت تتواصل مع مشاغل أبناء الوطن وقضاياهم، من جهة ثانية، وبهذا تم تبنِّيها وإدماجها فى الثقافة الوطنية الجديدة، وأصبحت إسهامًا فاعلاً فى استثارة الوعى بالنهوض بالمهام الوطنية.

والبادى من تاريخ النوع الروائى فى بلادنا أن عملية توطينه قد عَزَّزها النشر فى الصحافة السيّارة التى كانت آخذة فى النمو عددًا وتوزيعًا. وقد ترك الاعتماد على هذا الوسيط فى التوصيل والنشر آثاره على شكل الرواية وأسلوبها ولغتها. وكانت مراعاة مدى مقروئية الرواية من الجمهور الواسع وتقبله لها أحد الضغوط الدائمة من محررى الصحف على الكاتبين فى صوغ رواياتهم.

وفى كل الأحوال، يبدو أن مراعاة ذائقة الجمهور والتجاوب مع تفصيلاته كانت من المعززات لاتجاه الروائيين إلى الاعتماد على المأثورات الشعبية، فضلاً عن توجه التوطين المستمر. وفى هذا اعتمد الروائيون على ما عرفوه من ألوان القصص الشعبى، سواء فى مرحلة تنشئتهم الاجتماعية والثقافية أو نتيجة لمقاربتهم للثقافة الشعبية بالتجربة المعيشة أو بالاطلاع. وهكذا عرفوا السير الشعبية والقصص البطولى وقصص الخوارق والكرامات، كما عرفوا الحكايات والأسمار والسوالف والأحاجى، كما الحكايات المتصلة بالتاريخ الشفهى للوقائع والأنساب والأماكن والمواقع، ونحو ذلك من القصص.

وعند المَتْح من المأثور الشعبى وقصصه مال الكثير من الروائيين إلى صياغة أعمالهم الروائية مستعملين مادة قصصية مستقاة مباشرة من المأثور الشعبى، بمعنى أن وقائع حكاية الرواية أو أحداثها أو أوصافها تكون مأخوذة من القصص الشعبى، أو منتزعة من حياة العوام لكى توحى بالشعبية. إلا أنه من اللافت أن غير واحدة من الكاتبات الروائيات اتجهن إلى منحى مُغاير أكثر رهافة ونضجًا من الناحية الإبداعية، وذلك بأن عمدن على إدماج المقومات القصصية الشعبية فى البناء القصصى للرواية. وبذا تُصبح فنيًا دعامة لبناء الرواية، من جهة، وتصير خلفية موحية تُغْنى دلالات الرواية وجماليتها، من جهة ثانية. وتتلاقى مع جمهورها القارئ من جهة ثالثة.

وقد يُقَرِّب آلية العمل فى هذا المنحى الأخير لو شبهناها بعملية نسج النسيج. إذ بعد أن يفكر النساج فى قطعة نسيجه ويضع تصميمًا لها، ويشرع فى تنفيذها، فإنه يمد على نوله خيوطًا طولية، وهى التى تسمى السُّدى، ومن ثم يأخذ فى النسج بخيوط عرضية تكسو خيوط السُّدى وتلحم ما بينها، ولهذا تسمى اللُّحمة. ومن الملاحظ فى المُنْتج النهائى أن المظهر الخارجى الظاهر لقطعة النسيج يأتيها من خيوط اللحمة، غير أن متانة القطعة وجودتها تبنى من خيوط السُّدى. وقريب مع عملية النسج هذه ما كان يجرى على أيدى هذا الاتجاه فى العمل الروائى عند تعامله مع المأثور الشعبى بطريقة النسج داخل البناء الفنى - وليس باستخدام مظاهر على سطح العمل الروائى - وكأنه "يسدو" بخيوط المأثور الشعبى. وتقدم لنا رواية "حُسن العواقب" نفسها نموذجًا جيدًا يوضح ما قصدناه.

تحكى رواية "حُسن العواقب" عن أحفاد أحد أمراء الإقطاع بجبل شامخ ببلاد سورية وفلسطين، وتقف عند انتقال الإمارة إلى "شكيب" مما أثار حقد أكبر أبناء العمومة "تامر" فهو يرى أنه الأولى بالإمارة، ومنذ تلك اللحظة يدأب تامر على تدبير المؤامرات ويسلط أعوانه يعملون

على اغتيال شكيب وإيذاء أهله، ولأن شكيب "طُبِع على الظرف والأخلاق الرضية" فهو سيصبح بطل الرواية الخيّر المثالي في خُلقُه وخِلْقته، وسينجيه القدر ومساندة أنصاره من مكائد شانئه، ولأن تامر أعظم أبناء العمومة مكرًا ودهاءً، وأخبثهم سريرة وطوية فهو سيحتل معظم صفحات الرواية بوصفه "مناوئ البطل" الشرير سيئ الخُلُق والخِلْقة. شاغله الأول هو الحقد على البطل ولا يكف عن محاربته سواء بالمؤامرات المخفية أو بالجيوش السافرة.

ويَتَكَثَّف الصراع بين البطل ومناوئه ويتمظهر فى سعى تامر الدائب للاستحواذ على ابنة عمهما "فارعة"، ليس لأنها "تزدان بمظاهر الجمال والكمال وخفة الروح ورقة الجانب فضلاً عما عليها من الحلى والجواهر الكريمة" فحسب، وإنما لأن الاقتران بها يُعَزِّز مشروعية استيلائه على السلطة بداية، ولأن احتيازها هو تمام النكاية بشكيب نهاية. ولكن الحب حسم أمر العواطف من البداية حيث تبادلت فارعة وشكيب التعبير عن حبهما وتعاهدا على الوفاء له، بينما أبدت نفورها المستمر من تودد تامر المزيف وازدادت رفضًا له مع تكرار اختطافه لها وتشريدها من ديارها وأهلها.

وتَشْبك الرواية حلقات الصراع بين فريق شكيب وفريق تامر مع شبكة الولاءات الاجتماعية والسياسية بأطرافها المتعددة: من أمراء الإقطاعيات إلى زعماء الطوائف والفئات، إلى شيوخ القبائل البدو المحليين، واضطراب الأحوال بلبنان فى عقابيل احتراب ستينيات القرن التاسع عشر.

ورغم انتصار شكيب الشامل على تامر بعد هذا المسلسل من المعارك والمطاردات والمغامرات، ورغم اجتماع شمل الحبيبين: شكيب وفارعة. بل جمع شمل تابعيه: نجيب وصادق مع تابعتيها: سميرة وأنيسة، بل وتابع التابع طلال مع فاخرة، فإن الرواية لم تلجأ إلى التخلص من تامر مناوئ البطل بقتله أو نفيه، وإنما تركته مهزومًا يأكل نفسه حسرة وضغينة، "ولم يتراجع عن ذميم أفعاله إلى أن مات غير مأسوف عليه".

وهذا التلخيص غير واف لرواية تنوف على المائة وخمسين صفحة من القطع الكبير، تعج بالأحداث، وتتعدد وافيًا لتوضيح أن رواية "حُسن العواقب" تدور حول قصة حب تنشأ فى وجه العوائق وتكتنفها المطاردات والمعارك إلى أن يجتمع شمل الأحباب، وهذا النحو من القص يشير إلى أن الرواية تساير الروايات التى شاعت فى نهايات القرن التاسع عشر، وخاصة مع موجة التوسع فى الروايات المترجمة آنذاك، وهى روايات كانت تميل فى معظمها إلى النوع المسمى "رومانس" الذى يُعرف بأنه يقوم على قصة حب مُعاق تكتنفه المغامرات والمعارك إلى أن تنفضّ هذه الاشتباكات فيجتمع شمل الحبيبين، والرواية بهذه المسايرة كانت تؤمن لنفسها الوصول إلى الجماهير القارئة للروايات فى ذلك العهد.

ولكن قراءة متأنية لرواية "حُسن العواقب" تكشف أن الرواية سعت إلى إنجاز أكبر من مجرد الاقتصار على الوصول إلى قراء روايات الرومانس الشائعة وقتئذ، فقد راعت الرواية، بداية، فى معالجتها للغة السرد مستوى تكسب فيه المتعلمين التقليديين الذين نُشئوا على لغة كتب التراث العربى من العصر الوسيط الحافلة بالسجع والترادف والمحسنات البديعية. مع توشية النص بالأشعار والحكم والعبارات المسكوكة والتوجيهات الأخلاقية.

غير أن هذه السمات اللغوية والأسلوبية نفسها كانت تستخدم أيضًا فى نصوص السير الشعبية المكتوبة. وهذا ما ينبهنا إلى أن الرواية كانت تطمح - أيضًا - إلى التواصل مع جمهور السير الشعبية، ويتأكد هذا عندما يتبين لنا أن هيكل الإنشاء القصصى للرواية يتأسس على عناصر ووسائل قصصية تنتمى إلى بناء السير الشعبية القصصى.

ذلك أن النمو القصصى فى رواية "حُسن العواقب" يعتمد على توالى الأحداث وتدافعها فى اتجاه متنام طوليًا، بحيث يمكن تمثيلها بيانيًا بخط متصل بدايته وقوع حادثة الحب، ووسطه حادثة التفريق بين الحبيبين وتكرار هذا التفريق وتأزيمه المتوالى، ومنتهاه حدوث اجتماع الشمل، ونحن نعرف من دراسة البناء القصصى للسير الشعبية أن النمو القصصى الخطى المعتمد على توالى الأحداث والوقائع هو المبدأ التكوينى للسير الشعبية. والأحداث فى رواية "حُسن العواقب" تجرى فى فترة زمنية ماضية وفى مجال جغرافى بعيد نسبيًا بالنسبة للقارئ المصرى العام فى ذلك العهد، واللجوء إلى الإبعاد فى الماضى

التاريخى، وفى معالم المكان، مبدأ أيضًا فى معظم السير الشعبية. ويبدو أن الإبعاد فى بيئة الحدث يهيئ الجو القصصى ويعزز ما تتميز به الأحداث من حفول بالغرابة والقدرية والصدفة، وهى ما وسمت أحداث رواية "حُسن العواقب" إلى حد كبير.

والعقدة أو الحبكة القصصية فى السير الشعبية تقوم على النسق الثلاثى: ظهور المشكلة، ثم تأزمها، ثم انفراجها، غير أننا لابد أن نضع فى الاعتبار أن السير الشعبية الكبرى يضم كل منها كثيرًا من القصص الفرعية، أو ما أسميها "القصص الروافد" لأنها فى الحقيقة هى التى تغذي التيار المتدفق للسيرة الشعبية، وتعمق مجراها. على أى الأحوال، فإن كثيرًا من هذه القصص الروافد يلتقى مع رواية الرومانس فى أن عقدته تقوم على توالى العقبات التى تحول دون لقاء المحبين. وقد أشرنا من قبل إلى أن تلك هى حبكة رواية "حُسن العواقب".

وبالمثل فإن رسم الشخصيات القصصية فى رواية "حُسن العواقب" يحتوى الكثير من طرائق رسم الشخصيات فى قصص السيرة، وفى القصص الشعبى عمومًا. حيث تنقسم الشخصيات، بداية، إلى أخيار وأشرار مُطْلَقين، والأبطال الرئيسيون مُثُل نموذجية للجمال أو حتى للدمامة، ويتجمد كل منهم على صفة أو طبع أو منحى سلوكى، وغالب الشخصيات غير الرئيسية يتحدد فقط بتبعيته العرقية أو المهنية أو الطائفية، ونحو ذلك. وغالبًا ما تتحدث هذه الشخصيات بلسان القصاص، سواء من حيث الأفكار أو من حيث المستوى اللغوى.

وقد أشرنا من قبل إلى استخدام رواية "حُسن العواقب" لأساليب السرد التراثية، وما يمكن أن نضيفه هنا هو استخدام الرواية لتقنية "الالتفات"، وذلك بخروج الراوى عن مجرى قصه، بوصفه راوٍ من الخارج، إلى الحديث المباشر عن قضايا اجتماعية ونحوها، أو التعليق بالشعر أبياتًا ومقطوعات أو الانتقال بين حلقات الحكاية، من مثل: "فلندع هؤلاء الآن يرتعن فى بحبوحة الأمانى، ويتبادلن مراسم التهانى، ونرجع بالقارئ الكريم إلى شكيب الذى تركناه يندب أطلال الأحبة ويبكيها، ويذكر ما لاقى من الوجد فيها"، فى استهلال الفصل السادس والثلاثين من الرواية.

لقد سعت زينب فواز - إذن - إلى توطين النوع الأدبى الجديد، نوع الرواية، وشتلت روايتها "حُسن العواقب" فى التربة الأدبية العربية، معتمدة - فى المقام الأول - على رصيد طرائق القصّ ومقوماته فى المأثور الشعبى، وخاصة فى السير الشعبية، ومن ثم كان بروز هذه الطرائق والمقومات القصصية سواء فى لغة روايتها وأساليبها فى السرد أو فى رسم شخصياتها، أو فى توالى أحداثها، أو فى عقد حبكة الرواية.

حفيدات زينب فواز

ولقد أفاد التيار الرئيسى من الروائيات التاليات من مُنْجز زينب فواز وأضرابها فى توطين النوع الروائى، وواصلن العمل فى تنمية هذا النوع المتجدد. بالطبع تراجعت مسألة توطين النوع الروائى، بوصف الرواية نوعًا أدبيًا جديدًا طرأ على الحياة الأدبية إذ ذاك، فلقد أصبحت الرواية تحتل مكانة مُقَدَّرة بين الأنواع الأدبية المرغوبة فى زماننا، بل أصبحت الرواية أكثر الأنواع الأدبية قبولاً وانتشارًا، سواء بين الجمهور القارئ أو عموم الكاتبين.

ولكن ظل الجامع المشترك بين الروائية الرائدة وحفيداتها المجتهدات هو الانشغال بقضايا المجتمع وهموم تحرير المواطن والمواطنة، وفى هذا ستختلف رؤى الكاتبات ومواقفهن، ومدى عمق وعى كل منهن واتساعه، ولكن يبقى الارتباط بالمسألة الوطنية وبناء المجتمع الجديد المنشود هو القاسم المشترك الأعظم بينهن جميعًا. وتأكيدًا لهذا الالتزام، من جهة، وضمانًا لاتساع الجمهور المتلقى للرسالة التى يجرى بثها فى الرواية، من جهة أخرى، ستستمر تقاليد استخدام عناصر القصص الشعبية. ولكن استخدام عناصر القصص الشعبية فى الروايات الجديدة سيأخذ دافعًا جديدًا بعد التوطين، وهو دافع التأصيل، فقد رأت الروائيات أن استخدام المأثور الشعبى وسيلة فعالة فى تأصيل عملهن القصصى، وتثبيت لأركانه، وتحقيق لإضفاء الخصوصية عليه، وبرز من بين هاته الروائيات من اعتمدن على المأثور الشعبى فى إكساب عملهن طابعًا أسطوريًا، وذلك بتجاوز مجرد أخذ عناصر أو سمات أو مقومات مفردة من القصص الشعبى، وإنما الاتجاه بهذه المكونات جميعًا، والتكامل بينها، لتعطى طابعًا كليًا أسطوريًا، مرتكزه على

ما استقر في الذهنية الشعبية من تَصَوُّرات ومعتقدات تجمع بين الواقعى واللاواقعى، وبين المعتاد والخارق، وبين الطبيعى وما وراء الطبيعة.

ففى رواية صدرت فى العقد الأخير من القرن العشرين، بعد مائة عام تقريبًا من رواية "حُسن العواقب"، وهى رواية سلوى بكر "العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء"، نجد أن الرواية قد استخدمت عدة وسائل لكى تكتسب فى النهاية طابعًا أسطوريًا، ولكن الرواية ارتكزت فى صوغ أسطورتها على مقومات شعبية فى المقام الأول.

إذ يقوم هيكل رواية العربة الذهبية على سبع قصص لسبع مسجونات نتعرف منها على الظروف التى أفضت إلى سجن كل منهن، بل نعرف أيضًا قصة إحدى السجّانات، التى لا تختلف ظروفها كثيرًا عن الظروف التى أدت بكل منهن إلى السجن. وتروى هذه القصص من وجهة نظر المسجونة عزيزة التى تختلط لديها حدود الواقعى مع المتخيل، وتجلس عزيزة فى زنزانتها المنفردة تفرز حالة كل واحدة منهن وفق معاييرها القائمة على التفهم والتراحم الإنسانى، متجاوزة غلاظة القانون الذكورى وشكليته. وكانت تمنح فى خيالها من تصطفيه منهن مقعدًا فى عربتها الذهبية. وهذه العربة الذهبية هى وسيلتها ـ هى ومن معها ـ للانعتاق من هذا العالم الأرضى القاسى والصعود إلى رحابة العالم السماوى الرحيم.

وهذا التصور لمركبة تجرها خيول مجنحة تنقل البشر إلى عالم سماوى صاف، خال من تناحر البشر وأكدارهم، هو تصور شعبى قديم لم يزل يُحدث أثره فى المخيلة الشعبية، إعلانًا عن اغتراب العامة عن عالمهم الأرضى ورفضهم لشروطه اللاإنسانية. وفى هذا لم تقتصر رواية "العربة الذهبية" على استخدام هذه الصورة فى بناء عالمها المتخيل، وإنما استخدمت هذه الصورة ـ أساسًا ـ كإطار هيكلى جامع يضم شخصيات الرواية وحكاياتهم على نحو ما يجرى فى الحكايات ذات الإطار فى القصص الشعبى من مثل مجموعة ألف ليلة وليلة وأضرابها.

وإذا كانت رواية "العربة الذهبية" تدور فى عالم المسجونات وقصصهن ذات الأصول المدينية فى الأغلب، فإن رواية "مُنتهى" لهالة البدرى، والتى أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٥، تبدو ريفية العالم وذات منحى واقعى، تَتَبَّع فيها الروائية حياة قرية تحمل اسم "مُنتهى" وتقع على النيل فى شمال غرب الدلتا غير بعيدة عن الإسكندرية، ومدارها توالى الأجيال فى أسرة من ملاك الأراضى الزراعية فى الريف، وإسهامات كل منهم فى الحياة العامة، سواء فى داخل القرية أو فى خارجها، منذ حرب فلسطين فى عام ١٩٤٨، بل حتى قبلها منذ تجنيد السخرة الذى اعتسفه الإنجليز المحتلون.

ورغم هذا المنحى الواقعى، فإن رواية "مُنتهى" تمزج الواقعى بعناصر متجاوزة للواقع بما يفضى إلى أن تتأصل الرواية وتكتسب فاعلية وقوة تأثير، سواء فى رسم الشخصيات الرئيسية أو تصوير وقع بعض الأحداث. بحيث لا نستطيع أن نفهم الرواية حق الفهم إلا إذا تقبلنا هذا السمت الأسطورى على أنه يجسد الهيئة التى يتلقى بها الناس هذه الوقائع. ومن هنا تقبُّلنا لصعود طه المصيلحى من مجرد واحد من أبناء الأسرة الموسرة ليصبح عماد القرية، ورمز صلابتها إزاء المعاناة والقهر، سواء احتل منصب العمدة أو انتزع منه، وسواء واجه الطبيعة فى هيئة ثور هائج أو فى شكل فيضان مدمر، أو واجه السلطة المركزية فى هيئة عساكر الهجانة أو فى صورة القمع الإدارى. ولم يصبح طه المصيلحى بطلاً أسطوريًا وحده، بل إن زوجته "وديدة" تصبح صورة مجسدة على الأرض من صور آلهات الخصوبة والخضرة، وموئلاً للخير: الخير بالمعنى الأخلاقى والسلوكى، والخير بمعنى الوفرة والاكتفاء.

وفى هذا المناخ نتقبل زيارة شهداء القرية لأهليها فى هيئة عصافير خضراء، ويُثَبّت هذا التقَبُّل ما نعرفه من وجود لهذا التصور فى المجتمع الشعبى التقليدى، بحيث يصبح سدو الرواية لهذا العنصر أمرًا مفهومًا ومؤثرًا، من جهة، وممتُنًا لنسيج الرواية ومؤصلاً له، من جهة أخرى.

ومن أواخر إصدارات سلسلة تسعى للتوزيع الواسع تتخذ اسم "كتاب الجمهورية"، رواية "فى ثوب غزالة" للدكتورة عزة بدر، وفيها سنجد أن الرواية تنحو منحى واقعيًا، فى البداية، حيث نتابع مظاهر حيرة فتاة مصرية وتوزعها بين أن يكون لها مشروعها المتميز، وبين أن تكون مجرد زوجة ملحقة بزوج مغترب يعمل فى إحدى البلدان الخليجية. وكان يمكن للرواية أن تستمر فى متابعة غربة

الفتاة واضطراب حياتها، غير أن الرواية خشيت أن تبقى مجرد تسجيل أو توثيق لهذه الغربة وذلك الاضطراب. لهذا نجد أنها تلجأ إلى مد خيوط أخرى مغزولة من عالم العادات والتقاليد والممارسات لكى تكفل للرواية نقلة فنية أكثر متانة وأرحب فى الدلالة. ذلك أن سعى الزوجين للإنجاب بعد عقم ثانوى سيحدث اضطرابًا جسديًا ونفسيًا للفتاة مما سيوقعها فى عالم من اختلاط الرؤى والأقوال والأشخاص، وهو ما سينزع بالجزء الثانى من الرواية إلى الدخول فى عالم حافل بالطقوس والممارسات والمعتقدات التى تشيع بين أبناء المجتمع التقليدى، وستلج هذه الصور إلى عالم السرد القصصى، وهو ما يفضى إلى اختلاط الواقعى بغير الواقعى وامتزاج مجريات الحياة اليومية مع الممارسات المعتقدية والشعائر الطقسية. وهذه الخيوط التى يتم سدوها تحقق للرواية متانة لم تكن لتوجد من دونها، وفى الآن ذاته، تصل ما بين الرواية وتراثها القصصى الذى يمتد لأكثر من أعوام مائة.

ماجد مصطفى الصعيدى

مزارات مصر فى كتابات الرحالة الإسلاميين

الرحلة قديمة قدم الإنسان نفسه، وقد اجتذبت مصر إليها الأنظار والقلوب والعقول منذ البدء؛ بحضارتها التى صنعتها وسبقت بها حضارات العالم، ثم بمشاركتها البارزة والفعالة دائمًا فى تاريخ الحضارة الإنسانية، فكانت الرحلة إليها لا تنقطع فى عصر من العصور، يأتيها طلاب المعرفة - من علم ودين وفن وفلسفة - من الشرق والغرب، وحتى وقتنا الراهن.

وقد تعددت دوافع الرحالة الذين زاروا مصر، فمنهم أصحاب الدافع العلمى، ومنهم أصحاب الدافع الدينى، وأصحاب الدافع الاقتصادى لطلب الرزق وعطاء الحكام وأصحاب السلطة. وقد نتج عن ذلك تراث زاخر فى أدب الرحلة منذ القرن الخامس قبل الميلاد عندما زار مصر المؤرخ اليونانى الأشهر "هيرودوت" ودوّن مشاهداته وآراءه وانطباعاته عن مصر والمصريين فى الجزء الثانى من كتابه فى التاريخ؛ وإلى الآن لم ينقطع سيل كتابات الرحالة عن مصر.

لكن الذى لا شك فيه أن العصر الإسلامى الذى يبدأ بفتح العرب لمصر عام ٢٠هـ (= ٦٤٠م) كان حدثًا فاصلاً فى تاريخ مصر الحضارى، فقد بدّلت مصر دينها للمرة الثانية فاعتنقت الإسلام إلى جانب المسيحية، وبدّلت لغتها للمرة الأولى فى تاريخها الطويل فتحدثت اللغة العربية لغة الفاتحين العرب وتخلت عن لغتها بما تحمله من تراث معرفى ممتد فى عصورها القديمة. لكنها لم تتخلَّ عن شخصيتها الواضحة المتميزة التى تلعب دائمًا الدور الأساسى والمحورى فى كل مراحل الحضارة الإنسانية.

وما أكثر الذين زاروا مصر فى العصر الإسلامى، لكن الذين وصلت إلينا كتاباتهم هم نماذج تشير إلى وضع مصر الحضارى فى العصر الإسلامى.

ومصر بما هى بقعة جغرافية، وبؤرة حضارية منذ أقدم العصور، تلفت

نظر الباحثين بشدة إلى ارتباطها بالنشاط الدينى الذى يمكن أن نعده أحد الأركان الأساسية فى شخصية مصر على مر العصور، وواحداً من الملامح الأساسية فى نشاط المصريين الحضارى حتى اليوم. فقد كان لمصر مكانة رفيعة بين دول العالم فى عهد الفراعنة، وكانت المعبودات المصرية فى دلالتها تنم عن فكر سامٍ رفيع إذا قيست بمعبودات الشعوب الأخرى. وبتتبع النشاط الدينى فى مصر سنجد شيئين:

١ ـ اعتناق المصريين للمفاهيم الدينية وانخراطهم فى الطقوس الدينية منذ أقدم العصور، وانتشار ديانة مصر القديمة فى مناطق مختلفة من العالم القديم، وانتقال الغرباء إليها ليتلقوا هذه الديانة عن كهنتها[١].

٢ ـ أن تاريخ مصر يشهد بأنه لم تنشأ حضارة كبرى، ولا ظهر دين رئيسى إلاّ أسهمت مصر فيه بنصيب وتأثرت به وأثرت فيه[٢].

لذلك عندما ظهرت الديانة المسيحية سارعت مصر باعتناقها فى وقت مبكر جداً (سنة ٦٥م)، وأسست كنيستها الأرثوذكسية وقانون إيمانها الذى يقول بالطبيعة الواحدة للمسيح، فى توافق طبيعى مع تراثها الدينى الموغل فى القدم، والسابق على كل تراث دينى آخر، كما ابتدعت مصر منذ القرن الثالث الميلادى نظام الرهبنة الذى أصبح أحد الركائز الأساسية للكنائس فى العالم كله بعد ذلك. وأصبح للإسكندرية الزعامة الدينية فى الشرق المسيحى، وحقق هذا كله لمصر زعامة فكرية دينية فى العالم المسيحى شرقًا وغربًا، وأصبح الدين أهم ما تستطيع مصر أن تصدّره إلى الآخرين[٣].

وعندما دخل العرب مصر سارعت مصر إلى اعتناق الإسلام، وأصبح الإسلام السنى المعتدل، مع الميل إلى حب أهل بيت النبى صلى الله عليه وسلم والاحتفاء بهم والتبرك بآثارهم، ملمحًا أساسيًا فى تديُّن المصريين، وسلوكًا دينيًا متناميًا مع الأيام وعبر العصور حتى الوقت الحاضر. وهذا ما نجده بوضوح فى كتابات الرحالة الإسلاميين الذين زاروا مصر ورصدوا سلوكيات المصريين إزاء الرموز الدينية.

ومنذ اللحظة الأولى لاستقرار العرب فى مصر وتأسيس مدينة "الفسطاط"، كان عليهم أن يتخذوا مقبرة لموتاهم فى طرف عاصمتهم الجديدة، وقد وقع اختيارهم على بقعة شرقى الفسطاط عند سفح المقطم كانت تختط بها إحدى القبائل اليمنية التى شاركت فى فتح مصر، هى قبيلة "القرافة" ـ أو "بنو قرافة" ـ وهم بطن من قبيلة المعافر[٤].

منذ تلك اللحظة أصبحت القرافة فى سفح المقطم مزاراً دينيًا لأهل مصر وللزائرين، خصوصًا أن عدداً كبيراً من الصحابة والتابعين وأهل البيت مدفونون بها. ومع تطور الشعور الدينى كثرت المزارات الدينية فى مصر، ولم تقتصر على العاصمة فقط، بل انتشرت على امتداد أقاليم مصر فى مدن الدلتا والصعيد، وأصبحت تلعب أدواراً متباينة فى حياة المصريين، سوف نرى أصداءها فيما كتبه الرحالة الإسلاميون الذين زاروا مصر فى

(١) ماجد مصطفى: مصر فى أدب الرحالة الإسلاميين ـ رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية الألسن، جامعة عين شمس، ١٩٩١: ٩، ١٠، ١١.

(٢) عبد الله خورشيد البرى: القبائل العربية فى مصر فى القرون الثلاثة الأولى للهجرة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢: ٥٥.

(٣) عبد الله خورشيد البرى: المرجع السابق: ٣٦، ٤٤.

(٤) عبد الله خورشيد البرى: القبائل العربية فى مصر، مرجع سابق: ٢٠٦، وله أيضًا: أوراق مصرية، كتاب الهلال ـ العدد ١٤ ـ دار الهلال، القاهرة ١٩٨٥: ٥٨.

عصورها الإسلامية المتعاقبة. بل إننا نجد عدداً من المدن المصرية نشأت وازدهرت وأصبحت عواصم إقليمية بفضل أضرحة الأولياء وأهل البيت التى وجدت فيها. هذه المدن التى يسميها جمال حمدان "مدن الأضرحة" Shrine cities ، ويقول إنها "واسعة الانتشار فى العالم العربى ولكنها براعم مدن على الأكثر أو جراثيم مدن. فنواتها قبر شيخ لا يلبث أن ينجذب إليه الناس فتقوم المدينة. ومن الأمثلة المهمة سلسلة المدن الصغيرة الساحلية على حدود مصر الغربية التى تكونت حول مدافن بعض الأولياء والشيوخ الذين ماتوا فى طريقهم من المغرب إلى الحج، مثل سيدى برانى وسيدى منصور قرب صفاقس. وربما أمكن اعتبار طنطا من مدن الأضرحة كما هى من مدن الحج" (٥).

(٥) جمال حمدان: المدينة العربية، كتاب الهلال ـ العدد ٥٤٩ ـ دار الهلال، القاهرة ١٩٩٦ : ١٢٥، ١٢٧.

وقد ترك لنا العصر الإسلامى الذى يمتد حتى الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨م (= ١٢١٣هـ) تراثاً أدبياً فى أدب الرحلة بالغ التنوع والثراء.

وفى هذا المقال نتوقف عند نوع بعينه من أدب الرحلة إلى مصر فى العصر الإسلامى، هو أدب الرحلة الدينية، وعند موضوع بعينه هو "المزارات الدينية" التى حرص الرحالة على زيارتها والتبرك بها وذكرها فى سياق ما كتبوه عن مشاهداتهم فى مصر، على اختلاف أهدافهم ووعيهم بدور هذه المزارات من الوجهة الدينية خصوصاً والحضارية عموماً.

وسوف نلاحظ أن أدب الرحلة قد بلغ مرحلة النضج والتميز والاستقلال عن أشكال الكتابة الأخرى بدءاً بالقرن الرابع الهجرى، وسنجد أن رحالة القرن الرابع الذين زاروا مصر كلهم من الجغرافيين الذين وصفوا أقاليم العالم القديم فى كتبهم؛ أمثال الإصطخرى (ت ٣٤٦هـ) صاحب "المسالك والممالك"، وتلميذه ابن حوقل (ت ٣٦٧هـ) صاحب "صورة الأرض"، وشمس الدين المقدسى (ت ٣٨٧هـ) صاحب "أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم". ولأن اهتمامهم الأول كان بالجغرافيا ورسم الخرائط فإنهم أشاروا إشارات عابرة إلى المزارات الإسلامية فى مصر دون التوقف عندها وتصوير حركة الحياة فيها وإقبال الناس عليها.

لكن هذا اللون من الكتابات عن المزارات والمشاهد الدينية فى مصر سوف يتنامى بدءاً من القرن السادس الهجرى، عصر الحروب الصليبية (أو حروب الإفرنج كما كان يسميها المسلمون) التى أيقظت الشعور الدينى فأصبح للرموز الدينية دور بارز فى المواجهة الحضارية بين الشرق الإسلامى والغرب المسيحى. فنجد أولاً الرحالة السائح أبا الحسن الهروى (ت ٦١١هـ) صاحب "الإشارات إلى معرفة الزيارات"، ثم الرحالة الأندلسيين والمغاربة الذين تقاطروا فى اتجاه الشرق قاصدين أداء فريضة الحج وزيارة الأماكن المقدسة؛ أمثال: ابن جبير (ت ٦١٤هـ)، والعبدرى (ت بعد ٧٠٠هـ)، وأبى البقاء البلوى (ت بعد ٧٤٠هـ)، وابن بطوطة (ت ٧٩٩هـ)، وأبى سالم العياشى (ت ١٠٩٠هـ). ومن الشرق نجد الرحالة الصوفى الأشهر عبد الغنى النابلسى

(ت ١١٤٣هـ) صاحب "الحقيقة والمجاز فى رحلة بلاد الشام ومصر والحجاز" التى تعدّ - بحق - ذروة النضج لهذا اللون من أدب الرحلة الذى يعنى بالمزارات الدينية.

أولاً: رحالة جغرافيون

هناك ثلاثة من أبرز الرحالة الجغرافيين الذين زاروا مصر وتحدثوا - ولو بشكل مقتضب أو فى إشارات عابرة - إلى مزارات الأولياء. وهؤلاء هم: الإصطخرى، وابن حوقل، والمقدسى. وينتمى الثلاثة إلى القرن الرابع الهجرى.

وأول إشارة عن قبور الشخصيات الدينية ذات المكانة البارزة، نجدها عند الإصطخرى فى كتابه "المسالك والممالك"، عندما يشير إلى قبر الإمام الشافعى (ت ٢٠٤هـ)، إذ يقول:

"وفى شمالى النيل جبل بقرب الفُسطاط يسمَّى المُقَطَّم، فيه وفى نواحيه حجر الخُماهِن، ويمتد هذا الجبل إلى النوبة، وعند هذا الجبل بحذاء الفسطاط قبر الشافعى فى جملة المقابر" [٦].

ومحمد بن إدريس الشافعى (١٥٠ - ٢٠٤ هـ) شخصية فقهية كبيرة وهو صاحب أحد المذاهب الفقهية الأربعة الكبرى فى الإسلام السنّى، وهو من أصول عربية فهو قرشى النسب، استقر فى مصر فى السنوات الأخيرة من حياته، ولمّا توفى دفن فى مقبرة بنى عبد الحكم بسفح المقطم. وسوف يؤسس السلطان صلاح الدين الأيوبى - فى القرن السادس - مدرسة على قبر الشافعى، ويبنى الملك الكامل الأيوبى أيضًا قبّة على هذا القبر لا تزال قائمة إلى اليوم [٧]. وسوف تظل شخصية الشافعى حاضرة فى وجدان المصريين وفى كتابات الرحالة الذين زاروا مصر على مرّ العصور الإسلامية.

كما يذكر الإصطخرى شخصية دينية أخرى هو ذو النون المصرى الصوفى الكبير فى أثناء حديثه عن مدينة إخميم من مدن الصعيد؛ يقول:

"وإسنا وإخميم متقاربتان فى العمارة، صغيرتان عامرتان بالنخيل والزروع، وذو النون المصرى الناسك من إخميم" [٨].

و"ذو النون المصرى" هو أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم بن أحمد الإخميمى (٢٤٥هـ) الصوفى الحكيم الفصيح الزاهد الواعظ أوحد وقته علمًا وورعًا وحالاً وأدبًا، زعيم مذهب "الاتصال بالله" ودعامته الكبرى، والذى أعطى التصوف شكله الدائم حين قرر أن حقيقة معرفة الله لا يتوصل إليها إلا بوساطة "الوجد" فأنكر عليه أهل مصر وقالوا: "أحدث علمًا لم تتكلم فيه الصحابة"، وسعوا به إلى المتوكل وأطلقوا عليه اسم "الزنديق"، فسيق إلى السجن فى يده الغل وفى رجليه القيد، والناس حوله يبكون، وهو يقول: هذا من مواهب الله تعالى وعطاياه وكل فعاله عذب حسن طيب ثم ينشد:

لك من قلبىَ المكان المصونُ كل لوم علىَّ فيك يهونُ
لك عزم بأن أكون قتيلاً فيك، والصبر عنك ما لا يكون

وقد ولد ذو النون فى أواسط القرن الثانى للهجرة فى إخميم من أبوين

(٦) أبو إسحق إبراهيم بن محمد الفارسى الإصطخرى: المسالك والممالك - تحقيق محمد جابر عبد العال الحينى، القاهرة ١٩٦١: ٤٠.

(٧) بروكلمان: تاريخ الأدب العربى - القسم الثانى ٣-٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣: ٣١٥، ٣١٦.

(٨) الإصطخرى، مرجع سابق: ٤٢.

نوبيين، فكان نحيفًا تعلوه حمرة. ولما مات فى الجيزة سنة (٢٤٥هـ) احتشد الناس ليكون لهم شرف تشييعه، فحمل فى مركب حتى عدى به إلى الفسطاط خوفًا من زحمة الناس على الجسر ـ وكان جسرًا خشبيًا يمتد فوق صف من القوارب عَبْر النيل ـ ثم دفن فى القرافة [٩].

وكان ذو النون يقرأ الكتابات الهيروغليفية على جدران الهياكل، فضلاً عن معرفته اللغة اليونانية؛ ويقول عنه صاعد الأندلسى فى "طبقات الأمم": "من طبقة جابر بن حيان فى انتحال صناعة الكيمياء، وتقلد علم الباطن، والإشراف على كثير من علوم الفلسفة"[١٠]. ويقول عنه القفطى: "كان كثير الملازمة لبربا (أى معبد) بلدة إخميم فإنها بيت من بيوت الحكمة القديمة وفيها التصاوير العجيبة والمثالات الغريبة التى تزيد المؤمن إيمانًا والكافر طغيانًا، ويقال إنه فُتح عليه علم ما فيها بطريق الولاية وكانت له كرامات" [١١].

أما الحديث عن جبل المقطم الذى ورد عند الإصطخرى فسوف يتواتر فى كتابات الرحالة بعد ذلك. فقد نقل ابن حوقل قولاً عن جبل المقطم بأنه دُفن به من الأنبياء: يوسف ويعقوب والأسباط وموسى وهارون [١٢].

والمقدسى صاحب كتاب "أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم" يتحدث عن إقليم مصر بأسلوب أدبى رفيع، ويحاول تأصيل البُعد الدينى فى شخصية مصر منذ القدم، وارتباط أرضها بسير كبار الأنبياء السابقين على الإسلام الذين ورد ذكرهم فى القرآن الكريم، ويشير إلى أن مصر هى البلد الوحيد الذى ورد اسمه صريحًا فى القرآن، فضلاً عما ورد فى الأخبار والكتب المقدسة السابقة (التوراة والإنجيل). ويربط كل ذلك بوضع مصر فى الإسلام وشأنها العظيم فى تاريخه بعد أن أصبحت القاهرة عاصمة الخلافة الفاطمية منذ عام (٣٥٨هـ). ولذلك يبدأ حديثه عن "إقليم مصر" بهذه الديباجة الفخيمة:

"هذا هو الإقليم الذى افتخر به فرعون على الورى، وقام على يد يوسف بأهل الدنيا، فيه آثار الأنبياء، والتيه وطور سيناء، ومشاهد يوسف وعجائب موسى، وإليه هاجرت مريم بعيسى، وقد كرر الله فى القرآن ذكره، وأظهر للخلق فضله، أحد جناحى الدنيا، ومفاخره فلا تحصى، مصره (أى عاصمته) قُبَّة الإسلام ونهره أجلُّ الأنهار، وبخيراته تعمر الحجاز وبأهله يبهج موسم الحاجّ، وبرُّه يعمُّ الشرق والغرب. قد وضعه الله بين البحرين، وأعلى ذكره فى الخافقين، حسبك أن الشام على جلالتها رستاقه، والحجاز مع أهلها عياله، وقيل إنه هو الرَّبْوَة، ونهره يجرى عسلاً فى الجنَّة، قد عاد فيه حضرة أمير المؤمنين، ونسخ بغداد إلى يوم الدين، وصار مصره أكبر مفاخر المسلمين" [١٣].

ويقول المقدسى عن جبل المقطم:

"وبالمقطم مواضع يفضّلونها وصوامع يقصدونها ليالى الجمع، وعلى صيحة من الفسطاط موضع يسمَّى القرافة فيه مسجد وسقايات حسنة وخلق من العبّاد وموضع خلوة وسوق لطلاَّب الآخرة وجامع حسن، ومقابرهم

(٩) عبد الله خورشيد: أوراق مصرية، كتاب الهلال، العدد ٤١٦ ـ دار الهلال، القاهرة ١٩٨٥: ٩٠، ٩١.

(١٠) صاعد الأندلسى: طبقات الأمم ـ تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعى ـ المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت ١٩١٢: ٦١. وراجع أيضًا: ابن النديم محمد بن إسحاق: الفهرست، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٦: ٥٥٠، وبروكلمان: تاريخ الأدب العربى، مرجع سابق: ٤٥٥، ٤٥٦. وسيدة إسماعيل الكاشف: مصر فى فجر الإسلام، القاهرة ١٩٤٧: ٣٣٦.

(١١) القفطى: إخبار العلماء بأخبار الحكماء أو تأريخ الحكماء وهو مختصر الزَوْزَنِىّ المسمَّى بالمنتخَبات الملتقَطات من كتاب إخبار العلماء بأخبار الحكماء لجمال الدين أبى الحسن علىّ بن يوسف القفْطىّ، يُطلبُ من مَكتَبة المُثنى ببَغْداد ومؤسَسَة الخانجى بمصْر (مصورة عن طبعة ليبرت، ليبسك ١٩٠٣): ١٨٥.

(١٢) ابن حوقل: صورة الأرض، ليدن ١٩٦٧: ١٣٢.

(١٣) المقدسى، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر البناء الشامى المقدسى المعروف بالبشارى: أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، ليدن ١٩٠٦: ١٩٣.

فى غاية الحسن والعمارة تـرى البلد غبـراء والمقابر بيضًا ممتدَّة على طول المصر فيها قبر الشافعىّ بين المزنىّ وأبى إسحاق المروزىّ"[١٤] .

(١٤) المقدسى: أحسن التقاسيم، ١٩٠٦: ٢٠٩.

ويحدد المقدسى الأماكن المقدسة فى أنحاء مصر منذ القدم، على النحو التالى:

"قال بعض المفسرين إن الربوة ذات قرار ومعين هى مصر، وقد كان عيسى ومريم بها مدة، وطور سينا قريب من بحر القلزم يخرج إليه من قرية تسمى الامن، وهو الموضع الذى خرج فيه موسى وبنو إسرائيل، وثم اثنتا عشرة عينًا عذيبية، الطور منه على يومين، فيه دير للنصارى ومزارع كثيرة، وثم زيتونة يزعمون أنها التى قال الله: لا شرقية ولا غربية، يحمل زيتها إلى الملوك. وبالفسطاط الموضع الذى بيع فيه يوسف عليه السلام".

كما يذكر المقدسى: "الموضع الذى دخل منه بنو إسرائيل البحر عند القلزم، وبقرب سَرْدُوس مسجد الخضر عليه السلام، وتيه بنى إسرائيل فيه خلاف والصحيح أنه بين مصر والشام يكون نحو أربعين فرسخًا".

ويقول عن الإسكندرية: "الإسكندرية قصبة نفيسة على بحر الروم عليها حصن منيع وهو بلد شريف كثير الصالحين والمتَعبّدين"[١٥] .

(١٥) المقدسى: أحسن التقاسيم: ١٩٦، ١٩٧.

ثانيًا: الرحالة الهروى وكتابه عن المزارات

هو أبو الحسن على بن أبى بكر الهروى (ت ٦١١هـ)، وضع كتابًا لإرشاد القراء إلى مزارات أولياء الله وأهل البيت والأنبياء، ليستعينوا بها على أعداء الله الغازين. أما الكتاب فهو "كتاب الإشارات إلى معرفة الزيارات". وقد قام الهروى برحلة إلى مصر قادمًا من فلسطين، مارًا بشبه جزيرة سيناء، ومحافظة الشرقية حتى وصل إلى مشارف القاهرة حيث قرية المطرية. وينتقل إلى القاهرة، ويذكر مشهد زنبور ومشهد التبر حيث رأس الحسين. كما يذكر المشاهد التى عند جامع ابن طولون، من مشاهد أهل البيت. ويصعد الهروى فى مصر العليا، ويتابع رصد المشاهد، وكذلك فى الدلتا والإسكندرية. ويقول فى النهاية: "وبالجملة فإن ديار مصر ونيلها من عجائب الدنيا". ويختم حديثه عن مزارات مصر برسالة عمرو بن العاص إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب فى وصف أرض مصر.

ونجد لأول مرة عند الهروى كلمة "المشهد" التى تتضمن دلالة تختلف عن دلالة كلمة "القبر". وهو يورد قائمة بالمشاهد والقبور فى كل موضع، يسبقها اسم المدينة التى تقع فيها، فيذكر المشاهد والقبور فى القاهرة، كالتالى:

"مشهد زنبور ومشهد التبر: موضعان مباركان، يقال: إن رأس الحسين رضى الله عنه لما نُقل من عسقلان إلى القاهرة حط فى هذا الموضع، وبالقصر مشهد به رأس الحسين فى صندوق مقفل عليه، وخلف القصر الركن المخلق ينذر له، وظاهر القاهرة مشهد به صخرة موسى بن عمران عليه السلام، وبه أصابع يقولون إنها أصابعه، وبهذا الموضع اختبأ من فرعون لما خافه".

ثم يذكر الهروى المشاهد التى عند جامع ابن طولون، وهى:

"مشهد به قبر نفيسة ابنة الحسين بن زيد بن على بن الحسن بن على بن أبى طالب رضى الله عنهم [١٦]، ومشهد به قبر فاطمة ابنة محمد بن إسماعيل ابن جعفر الصادق، وقبر آمنة ابنة الإمام محمد الباقر، ومشهد به قبر رقية ابنة على بن أبى طالب، ومشهد به قبر آسية زوجة فرعون".

أما القرافة فبها: "مشهد به قبر الإمام محمد بن إدريس الشافعى رضى الله عنه... وعنده فى المشهد قبر على بن الحسين بن على زين العابدين رضى الله عنه، وقبر الشيخ أبى عبد الله بن الكيرانى، وعنده قبور أولاد الحكم طلبة الشافعى. وإلى جانبه مشاهد أهل البيت، منهم مشهد به قبر على بن عبد الله بن القاسم بن محمد بن جعفر الصادق، ومشهد به قبر آمنة ابنة موسى الكاظم، ومشهد به قبر يحيى بن الحسن بن زيد بن الحسن بن على بن أبى طالب رضى الله عنهم، وبه قبر أم عبد الله بن القاسم بن محمد بن جعفر الصادق، وبه قبر يحيى بن القاسم بن محمد بن جعفر الصادق، وبه قبر عبد الله بن القاسم بن محمد بن جعفر الصادق، وبه قبر عيسى بن عبد الله بن القاسم بن محمد بن جعفر الصادق، ومشهد به قبر القاسم بن محمد بن جعفر الصادق، ومشهد به كلثوم ابنة القاسم بن محمد بن جعفر الصادق".

"وبالقرافة من الصحابة والتابعين والصالحين خلق كثير منهم: يحيى بن عثمان الأنصارى، وقبر عبد الرحمن بن عوف الزهرى، والصحيح أن عبد الرحمن بالمدينة، وقبر صاحب الكلونة من الجيش، وقبر عقبة بن عامر الجهنى، والصحيح أن عقبة بالبصرة، وقبر عبد الله بن حذيفة بن اليمان صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقبر عبد الله، مولى عائشة رضى الله عنها، وقبر عروة وأولاده، وقبر دحية الكلبى، وقبر عبد الله بن سعد الأنصارى، وقبر سارية وأصحابه، وقبر معاذ بن جبل، والصحيح أن معاذ بناحية الأردن... وبالقرافة قبر معن بن زائدة، والصحيح أنه بسجستان، وسيأتى ذكره، وقبور أولاد أبى هريرة اثنان لا تُعرف أسماؤهما. وبالقرافة قبر روبين بن يعقوب، وقبر اليسع، وقد زرناه فيما تقدم، وسيأتى ذكره فى رحلة ديار بكر إن شاء الله تعالى، وقبر يهوذا بن يعقوب، وقد ذكرناه فيما تقدم، وقبر ذى النون المصرى، وقبر خال رسول الله صلى الله عليه وسلم أخى حليمة السعدية، وقبور اثنين من أولاد أبى بكر الصديق رضى الله عنه لم أعرف أسماءهما، وقبر أبى مسلم الخولانى، والصحيح أنه بغباغب، قرية من أعمال دمشق، وقيل: بخولان عند داريا، وقد تقدم ذكره، وقبر عبد الله ابن عبد الرحمن بن عوف الزهرى".

"وبالقرافة من الصالحين: قبر أشهب، وقبر عبد الرحمن بن القاسم، وقبر ورش، صاحب نافع، وقبر الفقيه أبى الثريا، وقبر عبد الكريم من

(١٦) هى السيدة نفيسة بنت الحسن بن زيد بن الحسن بن على بن أبى طالب. دخلت مصر فى أخريات القرن الثانى للهجرة مع زوجها إسحق المؤتمن بن جعفر الصادق، وتوفيت سنة ٢٠٨هـ، منذ قدوم السيدة نفيسة إلى مصر وإقامتها بها كسبت منزلة روحية عالية مازال المصريون يحفظونها لها حتى اليوم (عبد الله خورشيد البرى: القبائل العربية فى مصر فى القرون الثلاثة الأولى للهجرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢: ١١٢، وله أيضًا: أوراق مصرية: ٧٣).

الجيش، ومقام ذى النون، وقبر شقران شيخ ذى النون، وقبر الكنز، وقبر أحمد الروذبارى، وقبر الزيدى، وقبر العيناء ولها حكاية، وقبر أبى الحسن على السقطى، وقبر الناطق والصامت، وقبر عبد الرحمن بن زغارة، وقبر الوراد، وقبوراليخموريين، وقبر الشيخ بكار والأبار، وقبر الشيخ أبى الحسن الدينورى، وقبر الجميزى، وقبر ابن طباطبا، وقبر ابن العجوز ولها حكاية، ومشهد الفتح والأندلس، وقبر الأنبارى، ومشهد محمد بن أبى بكر الصديق، وبه قبره، وقيل: إنه أُحرق ظاهر البلد ودُفن باطنه".

"وبمصر تربة عفان، وليس عفان أبا عثمان رضى الله عنه، وإنما هذا عفان له حكايات عجيبة مشهورة بالديار المصرية، وقبره يزار من نواحى البلاد وينذر له، وبمصر فى دار الأنماط مسجد يقال: عمرته الصحابة رضى الله عنهم، وبها من الصحابة عمرو بن العاص لا يعرف قبره، وبها قبر أبى نضرة الغفارى فى بركة رميس، وقبر عبد الله بن الحارث بن جزء بقرية تعرف بقرنفيل، وبالقرافة مشهد موسى بن عمران، عليه السلام، وموضع قدمه، والله أعلم"[١٧].

أما الجيزة فبها: "قبر ابن كعب الأحبار، وابن أبى هريرة، وهما فى مشهد لم أعرف أسماءهما، والله أعلم بذلك"[١٨].

ويتوغل الهروى فى الصعيد، فيذكر مدنه وما تضمه من مشاهد وقبور، منها:

إخميم: "مدينة بها مقام ذى النون المصرى وبيته ومنها كان"[١٩].

قوص: "مدينة بها مشهد النبى صلى الله عليه وسلم، وبها مشهد على بن أبى طالب، رأوهما فى المنام، والله أعلم"[٢٠].

وفى النوبة يذكر الهروى: "مشهد الردينى: وهو موضع مبارك وما وراءه عمارة غير كنيسة للنوبة يحجون إليها ويزورونها".

وفى الوجه البحرى يزور الهروى[٢١]:

منية العطار: "قبالتها من الشرق قرية تعرف بشُمَيْرِف بها مشهد الخضر عليه السلام يزار من البلاد وله فضيلة ظاهرة".

المحلة: "مدينة بها مشهد فاطمة الزهراء ومشهد على بن أبى طالب ومشهد الحسين رضى الله عنهم، رأوهم فى المنام".

دمياط: "وبها موضع يقال له: شطا، به أربعة من الصحابة رضى الله عنهم، ولم أعرف أسماءهم، ومشهد على بن أبى طالب رضى الله عنه رُئى فى المنام".

تنِّيس: "جزيرة فى البحر بها مشهد على بن أبى طالب رضى الله عنه رُئى فى المنام، وبها كوم العظام وله حكاية مع المسيح عيسى بن مريم عليه السلام".

تونة: "بلد فى جزيرة بها مشهد النبى صلى الله عليه وسلم، ومشهد على ابن أبى طالب، وسألت أهل هذه الجزيرة عن المشاهد هل عمرت على اسم

(١٧) أبو الحسن على بن أبى بكر الهروى: الإشارات إلى معرفة الزيارات - تحقيق على عمر - مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ٢٠٠٢: ٣٨، ٣٩.

(١٨) الهروى: الإشارات: ٤٠، ٤١.

(١٩) السابق: ٤٤.

(٢٠) السابق: ٤٥.

(٢١) السابق: ٤٦، ٤٧.

النبى صلى الله عليه وسلم وعلى اسم على بن أبى طالب رضى الله عنه فقالوا: "لها حكاية" ثم استدعوا شيخًا حسن الوجه فقالوا: "هذا ابتلى بالجذام ورماه أهله فى ناحية الجزيرة خوفًا من مرضه وتلف بدنه وهلك، فلما كان فى بعض الليالى صرخ صراخًا عظيمًا فأتاه الناس وهو قائم ليس به ألم، فسئل عن حاله فقال: رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم فى هذا الموضع فقال: اعملوا ها هنا مسجدًا، فقلت: يا رسول الله أنا مبتلًى وما يصدقونى، فالتفت إلى شخص إلى جانبه وقال: يا علىُّ خذ بيده، فمد يده إلىّ فقمت كما ترونى".

البَرَلُّس: "موضع به اثنا عشر من أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم".

أما ثغر الإسكندرية فيذكر الهروى أن: "بها جبانة يقال لها جبانة وَعْلاَ، بها قبر المقداد بن الأسود الكندى، وقد زرناه بالرقة، والصحيح أنه بالمدينة، وبها قبر أرمياء النبى عليه السلام بالديماس، وبها مسجد المواريث يزار، ومسجد سارية، والجامع القديم، ذكروا أن الجامع عمارة الصحابة رضى الله عنهم"[٢٢].

(٢٢) السابق: ٤٧.

إن الهروى فيما سبق يذكر المزارات وأسماء أصحابها، دون أن يتوقف ليرصد حركة الحياة بها وأيضًا دون أن يشير إلى وقع زيارتها على نفسه ووجدانه الدينى. لذلك فإن كتابه يأخذ شكل الدليل السياحى الدينى أكثر من شكل الرحلة بوقائعها الحية فى الزمان والمكان، وهذا ما سنجده بوضوح فى نصوص الرحلات التالية.

ثالثًا: رحالة المغرب والأندلس وولعهم بالمزارات الدينية

لأن مصر فى الطريق بين المغرب وأرض الحجاز، كان من الطبيعى أن تمر بها قوافل الحجاج الآتية من المغرب والأندلس قاصدة مكة كل عام. فكان حجاج بيت الله الحرام المغاربة والأندلسيون يمرون بمصر ويذرعونها من غربها إلى شرقها، ومن شمالها إلى جنوبها، كما كانوا يمكثون على أرضها الشهور والأسابيع قبل أن يستأنفوا الرحلة شرقًا متجهين إلى الأراضى الحجازية، وبعضهم استقر بها نهائيًا ولم يعد إلى بلاده.

١ ـ ابن جبير

أول هؤلاء جميعًا: الرحالة الأندلسى ابن جبير (٥٤٠ - ٦١٤ هـ) الذى سجّل رحلته فى يوميات وأخرجها فى كتاب "تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار" الذى يعد أهم كتاب رحلة دينية فى العصور الإسلامية من حيث ريادته لهذا الفن فى الأدب العربى، وصار نموذجًا يحتذيه كل من جاء بعده، حتى إن ابن بطوطة أشهر رحالة عربى على الإطلاق ينقل نصوصًا كاملة من رحلة ابن جبير ليرصع بها كتابه؛ لاعتقاده ـ بحق ـ أن ابن جبير كان أبرع وأبلغ مَنْ وصف المدن والأماكن التى زارها[٢٣].

(٢٣) ماجد مصطفى: مصر فى أدب الرحالة الإسلاميين ـ رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية الألسن، جامعة عين شمس ١٩٩١: ٩٦.

وقد بدأ ابن جبير بتقييد يوميات الرحلة: "يوم الجمعة الموفى ثلاثين لشهر شوال سنة ثمان وسبعين وخمسمائة على متن البحر بمقابلة جبل شلير

عرّفنا الله السلامة بمنّه، وكان انفصال أحمد بن حسان ومحمد بن جبير (يعنى نفسه) من غرناطة حرسها الله، للنية الحجازية المباركة قرنها الله بالتيسير والتسهيل، وتعريف الصنع الجميل، أول ساعة من يوم الخميس الثامن لشوال المذكور وبموافقة اليوم الثالث لشهر فبرير الأعجمى" [٢٤].

فهو يؤرخ لوقائع رحلته منذ اللحظة الأولى فى دقة تصل إلى تحديد اليوم والساعة، ويصرّح فى وضوح بالهدف من الرحلة وهو "النية الحجازية المباركة"، ويقدّم اسم رفيق رحلته الكاتب الأندلسى "أحمد بن حسان" (ت ٥٩٨هـ).

ويصل ابن جبير إلى الإسكندرية عن طريق البحر: "فى صبيحة يوم السبت التاسع والعشرين من الشهر المذكور (ذى القعدة ٥٧٨هـ) أطْلَع الله علينا البشرى بالسلامة بظهور منار الإسكندرية على نحو العشرين ميلاً والحمد لله على ذلك حمدًا يقتضى المزيد من فضله وكريم صنعه، وفى آخر الساعة الخامسة منه كان إرساؤنا بمرسى البلد ونزولنا إثر ذلك والله المستعان فيما بقى بمنّه" [٢٥].

مكث ابن جبير بالإسكندرية ثمانية أيام تجوّل أثناءها فى المدينة ولاحظ كثرة المساجد بها ويقدّر عددها ما بين اثنى عشر ألف مسجد وثمانية آلاف مسجد. كما زار المنار، ويقول عنه: "فى أعلاه مسجد موصوف بالبركة يتبرك الناس بالصلاة فيه" [٢٦].

ويغادر الإسكندرية متجهًا إلى القاهرة ويصلها بعد ثلاثة أيام. وفى القاهرة خلب لبه المشهد الحسينى، وهام على وجهه يتفقد المشاهد الكثيرة بين القاهرة والفسطاط (يسميها مصر المحروسة) وقد مكث هناك خمسة وعشرين يومًا نزيلاً بفندق أبى الثناء فى زقاق القناديل بمقربة من جامع عمرو بن العاص، وبات بالقرافة، وأخذ يقيد أسماء المقبورين هناك من الأنبياء والصحابة والتابعين، والعلماء والزهاد. وأعجبه مشهد الإمام الشافعى وبإزائه مدرسة ضخمة كأنها مدينة قائمة بذاتها، ولم يكن قد تم بناؤها بعد، والتقى بالمتولى ذلك وهو الشيخ العالم الزاهد "نجم الدين الخبوشانى" (ت ٥٨٧هـ)، جلس ابن جبير إليه فى بيته الكائن فى مسجده فدعا له الشيخ. ولم يلق ابن جبير من رجال مصر سواه.

ويكيل ابن جبير المديح لصلاح الدين الأيوبى لعدله وتأمينه للسبل، واعتنائه الشديد بأهل مصر، وتخفيفه عن الناس كثيرًا من أنواع الضرائب على الرغم من حالة الحرب القائمة بينه وبين جيوش الصليبيين فى الشام وفلسطين [٢٧].

يبدأ ابن جبير وقفته الطويلة عند المشاهد والقبور فى القاهرة والفسطاط بـ"ذكر مصر والقاهرة وبعض آثارهما العجيبة":

"فأول ما نبدأ بذكره منها الآثار والمشاهد المباركة التى ببركتها يمسكها الله عز وجل: فمن ذلك المشهد العظيم الشأن الذى بالقاهرة، حيث رأس الحسين بن على بن أبى طالب رضوان الله عليهما، فهو فى تابوت فضة

(٢٤) ابن جبير: تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار، ليدن ١٩٠٧ : ٣٤ .

(٢٥) السابق: ٣٨.

(٢٦) السابق: ٤٠.

(٢٧) كان ابن جبير فى مصر سنة ٥٧٨ هـ، أثناء حكم صلاح الدين الأيوبى الذى انتصر على الصليبيين فى معركة حطين الواقعة إلى الغرب من بحيرة طبرية فى الرابع والعشرين من ربيع الآخر عام ٥٨٣ هـ (= ٤ يوليو ١١٨٧م) وبذلك قضى على المملكة المسيحية التى كانت متوطنة بالقدس، وبعد ثلاثة أشهر استولى على مدينة القدس (أحمد السعيد سليمان: تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة، القاهرة ١٩٧٢: ١٤٠).

مدفون، قد بنى عليه بنيان، يقصر الوصف عنه، ولا يحيط الإدراك به، مُجلَّل بأنواع الديباج، محفوف بأمثال العُمُد الكبار شمعًا أبيض، ومنه ما هو دون ذلك، قد وُضع أكثرها فى أتوار (شمعدانات) فضة خالصة، ومنها مذهبة، وعلقت عليه قناديل فضة، وحُفَّ أعلاه كله بأمثال التفافيح (جمع تفاحة ويريد الكرات) ذهبًا، فى مصنع (مبنى) شبيه الروضة؛ يقيّد الأبصار حسنًا وجمالاً، فيه من أنواع الرخام المجزَّع، الغريب الصنعة، البديع الترصيع، ما لا يتخيله المتخيلون ولا يلحق أدنى وصفه الواصفون. والمدخل إلى هذه الروضة على مسجد على مثالها فى التأنق والغرابة، حيطانُه كلها رخام على الصفة المذكورة، وعن يمين الروضة المباركة وشمالها بيتان من كليهما المدخل إليها، وهما أيضًا على تلك الصفة بعينها. والأستار البديعة الصنعة من الديباج معلقة على الجميع. ومن أعجب ما شاهدناه فى دخولنا إلى هذا المسجد المبارك حجر موضوع فى الجدار الذى يستقبله الداخل، شديد السواد والبَصيص (البريق واللمعان)، يصف الأشخاص كلها كأنه المرآة الهندية الحديثة الصقل. وشاهدنا من استلام الناس للقبر المبارك، وإحداقهم به، وانكبابهم عليه، وتمسّحهم بالكسوة التى عليه، وطوافهم حوله مزدحمين داعين باكين متوسلين إلى الله سبحانه، ببركة التربة المقدسة، ومتضرعين ما (بما) يذيب الأكباد، ويصدع الجماد. نفعنا الله ببركة ذلك المشهد الكريم. والأمر فيه أعظم ومرأى الحال أهول وإنما وقع الإلماع (الإشارة) بنبذة من وصفه ليستدل على ما وراء ذلك، إذ لا ينبغى لعاقل أن يتصدى لوصفه، لأنه يقف موقف التقصير والعجز. وبالجملة فما أظن فى الوجود كله مصنعًا أحفل منه، ولا مرأى من البناء أعجب ولا أبدع، قدّس الله العضو الكريم الذى فيه بمنّه وكرمه"[٢٨].

(٢٨) رحلة ابن جبير - تحقيق حسين نصار - مكتبة مصر، القاهرة ١٨٨٢ : ٣٧.

ويتابع ابن جبير زيارته للقرافة:

"وفى ليلة اليوم المذكور، بِتنا بالجَبّانة المعروفة بالقَرافة، وهى أيضًا إحدى عجائب الدنيا، بما تحتوى عليه من مشاهد الأنبياء صلوات الله عليهم، وأهل البيت رضوان الله عليهم، والصحابة والتابعين والعلماء والزهاد والأولياء ذوى الكرامات الشهيرة والأنباء الغريبة. فأول ما شاهدناه فيها قبر ابن النبى صالح، وقبر رُوبيل بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم خليل الرحمن صلوات الله عليهم أجمعين، ثم قبر آسية امرأة فرعون رضى الله عنها، ومشاهد أهل البيت رضى الله عنهم مشاهد أربعة عشر من الرجال، وخمس من النساء. وعلى كل واحد منها بناء حَفْل. فهى بأسرها روضات بديعة الإتقان، عجيبة البنيان، قد وُكِّل بها قَوَمَةٌ يسكنون فيها ويحفظونها. ومنظرها منظر عجيب، والجرايات متصلة لقُوّامها فى كل شهر"[٢٩].

(٢٩) السابق: ٣٩.

ويفصّل ابن جبير الحديث عن "ذكر مشاهد أهل البيت رضى الله عنهم بمصر":

"فأولها مشهد على بن الحسين بن على بن أبى طالب رضوان الله عليهم

المعروف بالسجاد زين العابدين رضى الله عنه ومشهد ابنه محمد الأصغر رضى الله عنه، ومشهد زيد ابنه رضى الله عنه، ومشهدان لابنى جعفر بن محمد الصادق رضى الله عنهم. مشهد القاسم بن محمد بن جعفر الصادق ابن محمد الباقر بن على زين العابدين المذكور رضى الله عنهم، مشهد ابنيه الحسن والحسين رضى الله عنهما، مشهد ابنه عبد الله بن القاسم رضى الله عنه، مشهد ابنه يحيى بن القاسم رضى الله عنه، مشهد على بن عبد الله بن القاسم رضى الله عنهم، مشهد أخيه عيسى بن عبد الله رضى الله عنهما، مشهد يحيى بن الحسن بن زيد بن الحسن رضى الله عنهم، مشهد محمد بن عبد الله بن محمد الباقر بن على زين العابدين بن الحسين بن على رضى الله عنهم، مشهد جعفر (بن محمد) من ذرية على بن الحسين رضى الله عنهم، وذُكِر لنا أنه كان ربيب مالك رضى الله عنه"[٣٠].

(٣٠) السابق: ٤٠.

ثم يُتبعها بذكر "مشاهد الشريفات العلويات رضى الله عنهن":

"مشهد السيدة كلثوم ابنة القاسم بن محمد بن جعفر رضى الله عنهم، ومشهد السيدة زينب ابنة يحيى بن زيد بن الحسين بن على رضى الله عنهم، مشهد السيدة أم كلثوم ابنة محمد بن جعفر الصادق رضى الله عنهم، مشهد السيدة أم عبد الله بن القاسم (بن محمد رضى) الله عنهم. وهذا ذكر ما حصّله (العيان من) هذه المشاهد العلوية المكرمة، وهى أكثر من ذلك. وَأُخْبِرنا أن فى جملتها مشهدًا مباركًا لمريم، ابنة لعلى بن أبى طالب رضى الله عنهما، وهو مشهور، لكن لم نعاينه. وأسماء أصحاب هذه المشاهد المباركة نقلناها من التواريخ الثابتة عليها مع تواتر الأخبار بصحة ذلك، والله أعلم بها . وعلى كل واحد منها بناء حفيل، فهى بأسرها روضات بديعة الإتقان، عجيبة البنيان، قد وُكِّل بها قَوَمة يسكنون فيها ويحفظونها، ومنظرها منظر عجيب، والجرايات متصلة لقُوّامها فى كل شهر"[٣١] .

(٣١) السابق: ٤٠.

بعد ذلك ينتقل ابن جبير إلى "ذكر مشاهد بعض أصحاب النبى صلى الله عليه وسلم بالقرافة المذكورة ومشاهد التابعين والأئمة والعلماء والزهاد الأولياء المشهورين بالكرامات رضى الله عن جميعهم":

"والمُقيِّد (يعنى نفسه) يبرأ من القطع على صحة ذلك ، وإنما رَسم من أسمائهم ما وجده مرسومًا فى تواريخها، وبالجملة فالصحة غالبة لا يُشَك فيها، إن شاء الله: مشهد مُعاذ بن جبل رضى الله عنه، مشهد عُقْبة بن عامر الجُهَنىّ حامل راية رسول الله صلى الله عليه وسلم، مشهد صاحب بردة النبى صلى الله عليه وسلم، مشهد أبى الحسن صائغ رسول الله صلى الله عليه وسلم، مشهد سارية الجبل رضى الله عنه، مشهد محمد بن أبى بكر الصديق رضى الله عنهما، مشهد أولاده رضى الله عنهم، مشهد أحمد بن أبى بكر الصديق رضى الله عنهما، مشهد أسماء بنت أبى بكر الصديق رضى الله عنهما، مشهد (ابن) الزُّبير بن العوام رضى الله عنهما. مشهد عبد الله ابن عبد الرحمن بن عوف رضى الله عنهما. مشهد عبد الله بن حُذافة

السَّهْمى صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم، مشهد ابن حَلِيمة، أخى رسول الله صلى الله عليه وسلم"[٣٢].

(٣٢) السابق: ٤٢، ٤٣.

ثم يورد "مشاهد الأئمة العلماء الزهاد رضى الله عنهم أجمعين":

"مشهد الإمام الشافعى محمد بن إدريس رضى الله عنه، وهو من المشاهد العظيمة احتفالاً واتساعًا. وبُنِى بإزائه مدرسة لم يُعهد بهذه البلاد مثلها، ولا أوسع مساحة ولا أحفل بناءً، يخيل لمن يطوف عليها أنها بلد مستقل بذاته، بإزائها الحمّام، إلى غير ذلك من مرافقها، والبناء فيها حتى الساعة، والنفقة عليها لا تُحصَى. تولَّى ذلك بنفسه الشيخ العالم الزاهد المعروف بنجم الدين الخُبُوشانى. وسلطان هذه الجهات صلاح الدين يسمح له بذلك كله، ويقول: زد احتفالاً وتأنقًا، وعلينا القيام بمئونة ذلك كله. فسبحان الذى جعله صلاح دينه كاسمه. ولقينا هذا الرجل الخبوشانى المذكور تبركًا بدعائه، لأنه قد كان ذُكر لنا بالأندلس. فألفيناه فى مسجده بالقاهرة، وفى البيت الذى يسكنه داخل المسجد المذكور، وهو بيت ضيّق الفناء، فدعا لنا. وانصرفنا ولم نلق من رجال مصر سواه. مشهد المُزَنىّ صاحب الإمام الشافعى رضى الله عنه، مشهد أشهب صاحب مالك رضى الله عنهما، مشهد عبد الرحمن بن القاسم صاحب مالك رضى الله عنهما، مشهد أصبغ صاحبه رضى الله عنهما، مشهد القاضى عبد الوهاب رضى الله عنه، مشهد عبد الله بن عبد الحكم، ومحمد بن عبد الله بن عبد الحكم رضى الله عنهما، مشهد الفقيه القاضى الواعظ الزاهد أبى الحسن الدِّينَوَرِىّ رضى الله عنه، مشهد بُنان العابد رضى الله عنه، مشهد الرجل الصالح الزاهد المعروف بصاحب الإبريق، وقصته عجيبة فى الكرامة. مشهد أبى مُسْلِم الخَوْلانى رضى الله عنه، مشهد المرأة الصالحة المعروفة بالعيناء رضى الله عنها، مشهد الرجل الصالح مُقْبِل الحبشى رضى الله عنه، مشهد ذى النون بن إبراهيم المصرى رضى الله عنه، مشهد الرُّوذَبارىّ رضى الله عنه، مشهد محمد بن مسعود بن محمد بن هارون الرشيد المعروف بالسَّبتى رضى الله عنه، مشهد القاضى الأنبارىّ رضى الله عنه، قبر الناطق الذى سُمِع عند وضعه فى لحده يقول: (اللهم أنزلنى منزلاً مباركًا وأنت خير المُنْزِلين) رضى الله عنه، مشهد العصافيرىّ رضى الله عنه، مشهد العروس رضى الله عنها ولها أثر من الكرامة فى حال جلْوتها على زوجها لم يُسْمَع أعجب منه، ومشهد الصامت الذى يُحْكى عنه أنه لم يتكلم أربعين سنة، مشهد عبد العزيز بن أحمد بن على بن الحسن الخوارزمىّ، مشهد الفقيه الواعظ أبى الفضل الجوهرىّ، ومشاهد أصحابه بإزائه رضى الله عنهم أجمعين، مشهد شُقْران شيخ ذى النون المصرى رضى الله عنه، مشهد الرجل الصالح المعروف بالأقطع المغربىّ رضى الله عنه، مشهد المقرئ وَرْش رضى الله عنه، مشهد الطبرى رضى الله عنه، مشهد شيبان الراعى رضى الله عنه"[٣٣].

(٣٣) السابق: ٤٣ - ٤٥.

ويقول مختتمًا حديثه عن مشاهد ومزارات القرافة:

"والمشاهد الكريمة بها أكثر من أن تُضبَط بالتقييد، أو تتحصل بالإحصاء. وإنما ذكرنا منها ما أمكننا مشاهدته. وبقبلة القرافة المذكورة بسيط متسع بموضع قبور الشهداء، وهم الذين استشهدوا مع سارية رضى الله عن جميعهم" (٣٤).

(٣٤) السابق: ٤٥.

وفى حديثه عن الجيزة، يصفها بأنها قرية كبيرة حفيلة البنيان: "وذُكر لنا أن بالجيزة المذكورة قبر كعب الأحبار رضى الله عنه" (٣٥).

(٣٥) السابق: ٥٣.

ويصعد ابن جبير فى النيل إلى الصعيد، ويمر بالقرى والمدن، ومنها "مُنْيَة ابن الخصيب"، ويقول: ".. وقابلنا على مقربة من هذا الموضع مياسرا لنا: المسجد المبارك المنسوب لإبراهيم خليل الرحمن صلوات الله على نبينا وعليه، وهو مسجد مذكور مشهور معلوم بالبركة مقصود، ويقال: إن بفنائه أثر الدابة التى كان يركبها إبراهيم صلى الله عليه وسلم" (٣٦).

(٣٦) السابق: ٥٧.

ويستمر فى الصعود فى النيل حتى يصل إلى مدينة إخميم: "وهى أيضًا من مدن الصعيد الشهيرة المذكورة بشرقى النيل على شطه، قديمة الاختطاط، عتيقة الوضع، فيها مسجد ذى النون المصرىّ، ومسجد داود أحد الصالحين المشتهرين بالخير والزهادة. وهما مسجدان موسومان بالبركة، دخلنا إليهما متبركين بالصلاة فيهما" (٣٧).

(٣٧) السابق: ٦١، ٦٢.

ويركب البحر من ميناء عيذاب متجهًا إلى مدينة جدة، وبذلك ينقطع الحديث عن مصر فى رحلة ابن جبير حيث إنه لن يمر بمصر فى رحلة العودة إلى بلاده.

وسوف نلاحظ بوضوح أن كل الرحالة المغاربة والأندلسيين الذين جاءوا بعد ذلك سيقتدون بابن جبير بل وسينقلون كثيرًا مما جاء فى رحلته؛ نظرًا إلى أن كتابات ابن جبير فى رحلته تتمتع بميزتين: الأولى: الدقة الشديدة فى التسجيل من واقع المشاهدة والمعاينة، والثانية: المشاعر الدينية الغامرة التى تلفّ كتاباته.

٢ ـ العَبْدُرِى

فى الخامس والعشرين من ذى القعدة عام ٦٨٨هـ خرج أبو عبد الله محمد ابن محمد العبدرى (ت بعد ٧٠٠هـ)، من حاحة فى المغرب الأقصى، بقصد الحج، متخذًا الطريق البرى، ولم يركب البحر، حتى وصل إلى الإسكندرية ولقى بعض أعلامها، ثم انتقل إلى القاهرة قاعدة الديار المصرية فلقى من علمائها شرف الدين الدمياطى وابن دقيق العيد، وغادر القاهرة متخذًا الطريق البرى إلى الحجاز لأداء فريضة الحج، وعاد إلى مصر على نفس الطريق، ووصل إلى القاهرة مريضًا فنزل فى رعاية شرف الدين الدمياطى سبعة أيام سافر بعدها إلى الإسكندرية ومكث بها سبعة أيام أخرى ثم غادرها فى طريقه إلى بلاده.

وفى البداية يشير العبدرى إلى ما بالإسكندرية من المزارات وقبور العلماء والصالحين، لكنه يهتم بالمزارات الشريفة بالقاهرة مثل تربة رأس الحسين

وروضة السيدة نفيسة، وتربة الإمام الشافعى؛ فيقول عن مزارات مصر:

"وفى مصر من المزارات الشريفة عدة وافرة، ومن أعظمها تربة رأس الحسين رضى الله عنه، عليها رباط فى غاية الإبداع والتنويه، والأبواب عليها حلَقُ الفضة وصفائحها، وإلى الآن يوفَّى واجبُ القيام بها والإشادة بذكرها، حفظ الله أمراء الترك[٣٨] بمصر. فما أحماهم للدين وأحنّهم على المسلمين، وأحبَّهم فى الغريب، وأفظَّهم فى ذات الله تعالى على المريب[٣٩].

"ومن المزارات بربضها الغربى روضة السيدة الشريفة الطاهرة ، ذات الفضائل الظاهرة، والكرامات المتظاهرة: نفيسة بنت على بن أبى طالب رضى الله عنهما؛ وتربتها هنالك مشهورة وهى على أوفى ما يكون بناءً مونقًا وضياءً مشرقًا، وعناية كاملة، وحفاية حافلة، ومن رآها لم يشك فى فضل ملوكهم، وأنهم جعلوا تعظيم أهل البيت مبدأ سلوكهم، اتخذوه فى عقود عمود الدين واسطة سلوكهم . عليها رباط مقصود، ومعلم مشهود، ومحل محفود محشود، تصوب بها ديَمُ العناية الربانية وتجود"[٤٠].

"ومن المزارات بقرافة مصر: تربة الإمام الشافعى ـ رحمه الله ـ وهى أشهر من أن تخفى وأظهر من أن تُغفل أو تُنسى، عليها رباط كبير ومحل أثير، وفيها جراية تزيدها اشتهارًا، وعناية تلحفُها مبرةً وإيثارًا، وعليها قبة عجيبة مشهورة، معدودة فى المبانى المتقنة مذكورة، مفرطة الارتفاع والاتساع، غريبة فى الإحكام والإبداع. ذَرَعتُها من داخلها فوجدت سعتها أزيد من ثلاثين ذراعًا، وفيها من العُدَد والأسباب والآلات ما يعجز عنه الوصف، وفى القرافة وغيرها من أرض مصر من قبور العلماء والصُلحاء ما لا يحصره عَدٌّ؛ منها قبر الرجل العالم الصالح عبد الرحمن بن القاسم صاحب الإمام مالك رحمه الله، وأشهب بن عبد العزيز، وأصبغ بن الفرج، وابن عبد الحكم، وأبى إسحاق بن شعبان، والقاضى أبى محمد عبد الوهاب، وغيرهم. وليس لها هنالك اشتهار، ولا يوقف عليها إلا بتعريف من له بها عناية. وقد أخبرنى بعض أصحابنا أنه ما أوجب تنويههم بتربة الشافعى، إلا دفن أم الملك الكامل معه فى الروضة، وما أقرب أن يكون ذلك كذلك. فإن الذى ضمته مصر من أفاضل الصدر الأول لا يحصى كثرة، وفيهم من الصحابة رضى الله عنهم أعداد. ومع ذلك فما عرفتُ قبورَ أكثرهم، فضلاً عمّا سوى ذلك"[٤١].

ونلاحظ أن العبدرى يضيف إلى ما جاء عند ابن جبير بعض المزارات التى لم يذكرها ابن جبير مثل مزار السيدة نفيسة، كما يضيف بعض الملابسات الخاصة بزيارته، لكنه يلتزم الإيجاز فى ذكر المزارات.

٣ ـ أبو البقاء البلوى

فى الثالث عشر من جمادى الآخرة من عام ٧٣٧ هـ دخل مَرسى

(٣٨) يقصد المماليك.

(٣٩) رحلة العبدرى ـ تحقيق على إبراهيم كردى ـ دار سعد الدين، دمشق ١٩٩٩ : ٣١٩.

(٤٠) السابق: ٣٢٦، ٣٢٧.

(٤١) السابق: ٣٢٧، ٣٢٨.

الإسكندرية، قادمًا من تونس، مركب يحمل نحو ألف راكب بينهم رجل أندلسى هو الرحالة الأديب أبو البقاء خالد بن عيسى بن أحمد البلوى صاحب الرحلة المشهورة "تاج المفرق فى تحلية علماء المشرق"[٤٢]. وقد قام البلوى برحلته إلى المشرق بقصدين معًا: الحج إلى بيت الله الحرام فى مكة، ولقاء علماء المشرق والأخذ عنهم والتتلمذ لهم على عادة طلاب العلم من الأندلسيين والمغاربة. لذلك فإن للبلوى كتابًا آخر - غير كتاب الرحلة - سجّل فيه برنامج روايته عمن لقى من العلماء والفقهاء والمحدّثين[٤٣].

(٤٢) مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٨٤٤ تاريخ تيمور.

(٤٣) تاج المفرق فى تحلية علماء المشرق، مخطوط: ٤٢.

وفى الإسكندرية التقى البلوى بعلمائها ومنهم الشيخ العالم الصالح شرف الدين أبو العباس الكتامى الشهير بابن المصفّى الذى ألبسه خرقة التصوف، ومنهم تقى الدين ابن عوام الربعى حفيد أبى الحسن الشاذلى. ثم غادر البلوى الإسكندرية فى أول شهر رجب بعد أن قضى بين أهلها أسبوعين، ووصل إلى القاهرة، فنزل بقرب جامع ابن طولون، وقضى بعض الأيام فى اجتلاء معالم القاهرة المملوكية.

ويسجل البلوى مشاهداته فى القاهرة، ومنها جامع عمرو بن العاص، والمزارات: مشهد الحسين، ومشهد السيدة نفيسة، ومشهد الإمام الشافعى، والقرافة بما تحويه من مشاهد الأنبياء، ومشاهد أهل البيت، والصحابة والتابعين والعلماء والزهاد والأولياء ذوى الكرامات.

يقول البلوى عن مشهد الحسين:

"وفى داخل القاهرة شاهدت المشهد العظيم حيث رأس الحسين بن على ابن أبى طالب رضى الله عنهما وهو تابوت فضة قد بنى عليه بنيان محتفل يقصر الوصف عنه ويقف الطرف فيه ولا يحيط الإدراك به، مجلد بأنواع الديباج محفوف بأمثال السوارى الكبار من الشمع الأبيض موضوعة فى قواعد فضة خالصة، ومنها مذهبة وقد علق عليه قناديل فضة وصفف أعلاه كله بأمثال التفافيح ذهبًا فى مصنع شبيه الروضة يعيد الأبصار حسنًا وجمالاً، فيه من أنواع الرخام المجزع الغريب الصنعة البديع الترصيع ما لا يتخيله المتخيلون، ولا يلحق أدنى وصفه الواصفون. والمدخل إلى هذه الروضة المباركة على مسجد مثلها فى الحسن والغرابة والترصيع البديع والأمثال البديعة هذا المشهد الكريم والإحداق والانكباب عليه والتبرك به والتضرع لديه كل مرأى هائل عظيم والأمر فيه كبير يفوق التقدير، ولكنا اختصرنا القليل من الكثير، ووقفنا موقف العجز والتقصير"[٤٤].

(٤٤) السابق: ٥٣.

وعن مشهد السيدة نفيسة:

"وبداخل القاهرة أيضًا شاهدت المشهد العظيم مشهد السيدة نفيسة رضى الله عنها فرأيت مسجدًا عظيم الاحتفال قائمًا بالحسن فيه من الذهب وأنواع الصنعة به ما لا يحصره الحد ولا يجمعه إلا ذلك النضد يسعى إليه الداخل بعد ثلاثة أبواب هائلة بديعة بين كل باب وباب فضاء واتساع تجرى بينهما مياه غزيرة عذبة، وفى قبة المسجد باب من الحديد حافل فوقه

مكتوب بالذهب: هذا مشهد السيدة نفيسة ابنة الحسين بن زيد بن الحسين بن على بن أبى طالب رضى الله عنهم. وفى داخله مسجد آخر أصغر منه جرمًا وأتم حسنًا وأعظم إتقانًا وصنعة، وفى قبلته باب بديع إلى قبة عجيبة تتوقد ذهبًا وتتلألأ جمالاً تكل الأفهام وتحار الأوهام فى تخييلها وتمثيلها، فمنها مشتبهات وغير مشتبهات فى النقوش. ومؤتلفات ومختلفات فى الرقوش. وقد أنارت بالمضاوى أبهاؤها. فتساوى صباحها ومساؤها. وتحت هذه القبة الضريح المبارك حوله من الرخام البديع. المجزع الغريب الترصيع. وشبابيك العود البديعة التخريم وكواكب الفضة والذهب وقناديل التبر الخالص الإبريز. وأستار الديباج الغريبة التطريز. وسوارى الشمع الأبيض المتناهية الغلظ الرائقة الصنعة على قواعد الذهب والفضة ما يستوقف الأحداق حسنًا وجمالاً. وتختل الأذهان الثاقبة اختبالاً. وترى ظلاله على المشهد الكريم أموالاً" [٤٥].

(٤٥) السابق: ٥٣.

وعن مشاهد أخرى لأهل البيت يقول:

"ودخلت بداخل القاهرة أيضًا المسجد المعظم حيث مشهد السيدة رقية رضى الله عنها وهو على هيئة المتقدم ذكره ونوعه، وعلى بابه مكتوب: هذا مشهد السيدة رقية ابنة الأمير أمير المؤمنين على بن أبى طالب رضى الله عنهما. ودخلت بخارج القاهرة المشهد العظيم المقدس حيث تربة زيد بن الحسين بن على بن أبى طالب رضى الله عنهم وهو مثل ما تقدم من الصفة والترتيب، ولهذا فى جملة أبوابه دفة من الحجر الصلد المنحوت لوحًا واحدًا عددتُ فى طولها تسعة أشبار وفى عرضها خمسة أشبار" [٤٦].

(٤٦) السابق: ٥٣، ٥٤.

وعن زيارته للقرافة يقول:

"ثم قصدت القرافة وهى بين مصر والقاهرة بلدة كبيرة منفردة بنفسها مستقلة بأسواقها ومساجدها وهى إحدى العجائب بما تحتوى عليه من مشاهد الأنبياء صلوات الله عليهم وأهل البيت رضوان الله عليهم والصحابة والتابعين والعلماء والزهاد والأولياء ذوى الكرامات الشهيرة والأنباء الغريبة نفعنا الله تعالى بحبهم وأفاض علينا من بركاتهم بمنه".

"ومما رأيت فيها قبر ابن النبى صالح عليه السلام وقبر روبيل بن يعقوب أخى يوسف عليهم السلام وقبر آسية وقبر جماعة من أهل البيت رضى الله عنهم على كل واحد منها بناء حفيل بديع الإتقان. عجيب البنيان. عليها تواريخهم مكتوبة بأسمائهم منها قبر على السجاد زين العابدين بن الحسين ابن على بن أبى طالب رضى الله عنهم وقبر القاسم بن محمد بن جعفر الصادق بن محمد بن على زين العابدين رضى الله عنهم وقبر ابنه عبد الله ابن القاسم رضى الله عنهما، وقبر معاذ بن جبل رضى الله عنه، وقبر عقبة ابن عامر الجهنى حامل راية النبى صلى الله عليه وسلم وقبر أبى الحسن صانع مولى حذيفة بن اليمان رضى الله عنه، وقبر عبد الله بن حذافة السهمى رضى الله عنه، وقبر حليمة التى كانت رضيع رسول الله صلى الله عليه وسلم،

وقبر محمد بن أبى بكر الصديق رضى الله عنهما، وقبر أشهب، وابن القاسم صاحبى مالك رضى الله عنهما وعنه، وقبر محمد بن مسعود بن محمد بن هارون الرشيد المعروف بالسبتى رضى الله عنه، وقبر الرجل الصالح المعروف بالأقطع المغربى رضى الله عنه، وقبر بنان العابد رضى الله عنه، وقبر القاضى عبد الوهاب، وقبر ورش المقرئ، وقبر شيبان الراعى، وقبر الطبرى، وقبر الروذبارى، وقبر ذى النون بن إبراهيم المصرى وقبر شيخه شقران رضى الله عنهم، وقبر الرجل الصالح الزاهد المعروف بصاحب الإبريق وقصته عجيبة فى الكرامة رضى الله عنه، وقبر الناطق الذى سُمع عند وضعه فى لحده يقول: (اللهم أنزلنى منزلاً مباركًا وأنت خير المنزلين)، وقبر الصامت الذى يحكى عنه أنه لم يتكلم أربعين سنة رضى الله عنه، وقبر الجوهرى الواعظ رضى الله عنه، وقبور أصحابه بإزائه رضى الله عنهم، وقبر أصبغ بن الفرج رضى الله عنه، وقبر المزنى صاحب الإمام الشافعى رضى الله عنهما، وقبر عبد الله بن الحكم وابنه محمد رضى الله عنهما، وقبور جملة لا يحصى عددهم إلا الله عز وجل" (٤٧).

(٤٧) السابق: ٥٤، ٥٥.

ونلاحظ فى حديث أبى البقاء عن المزارات فى القاهـرة أنه يتبع مسار ابن جبير وكأنه ينقل عنه اللهم إلا الاختلاف فى بعض التفاصيل، والصياغة الأدبية فى وصف الفضاء المكانى. ويُنهى البلوى حديثـه عن القرافـة بمثل ما جاء عند ابن جبير: "وبقبلى القرافة المذكورة بسيط متسع يعـرف بقبور الشهداء وهم الذين استشهدوا مع سارية رضى الله عنهم أجمعين".

ويتابع الحديث عن مشاهداته، ويتوقف عند مشهد الإمام الشافعى:

"ومما شاهدت من المشاهد المعظمة مشهد الإمام أبى عبد الله الشافعى رضى الله عنه وهو مسجد عظيم القدر ومتناهى الاحتفال مفرط الاتساع يصل داخله إليه بعد أبواب هائلة حافلة بين كل باب وباب فضاء واسع ومدى بعيد، والمسجد كله قبة كبيرة فائقة الحسن فائقة الصنعة نادرة الاختراع فيها من الذهب الخالص والتبر المسبوك ما يُعشى الأبصار ويُذهب الألباب ويفوت وصف الواصفين قد حار فيها أهل حران، وأربت على مبانى سجستان ونجران، وصارت غاية فى السمو والإتقان، وانعطفت بما يفضل معاطف التيجان، الفائقة باقترانها لاقتران حواجب القيان. وتحتها فى وسط المسجد المفضضة المذهبة، والأستار المطرزة والشمع الأبيض أمثال السوارى العظام على قواعد الذهب والفضة مما يقصر عنه الوصف ويحار فيه العقل، وبإزائه قبور جلة كذلك. وعند رأس المشهد المكرم سارية من الرخام الأبيض" (٤٨).

(٤٨) السابق: ٥٥.

ويذكر البلوى المكتوب على سارية الرخام من تعريف بصاحب القبر ونسبه حتى عبد مناف جد النبى، وتاريخ ميلاد الشافعى وتاريخ وفاته. كما يسجل المكتوب عند القبلة، وما كُتب فى القبة من نظم البوصيرى، ويورد بيتين من الشعر مما أنشده بعض الفضلاء هناك:

زرتُ الإمام الشافعى ولم أكن يومًا زيارةَ قبره بالتارك
فوجدتُ مولاى الحبيب يزوره فظفرتُ عند الشافعى بمالكى

وينتقل فى الوصف إلى المدرسة المجاورة لهذا المسجد المعظم، وفى السرد إلى لقائه بعلماء تلك المدرسة ومنهم الشيخ العالم تقى الدين أبى التقى صالح بن مختار بن صالح بن أبى الوارس الإسنوى، ويقول عنه ضمن أوصاف كثيرة: "له علوٌّ ومعرفة فى الرواية، وإمامة كبيرة فى العلم والدراية، ومراتب عليَّة فى الزهد والولاية، وكرامات لها عند الخالق والخلق أعظم الدرجات وأكرم العناية" (٤٩).

(٤٩) السابق: ٥٦.

ويغادر البلوى مصر فى صبيحة يوم الإثنين الثامن والعشرين من رجب ضمن ركب متجهين إلى الحجاز على طريق الشام، فوصلوا إلى غزة يوم الثلاثاء السابع من شعبان. وبعد موسم الحج عاد البلوى إلى مصر، فنزل بها فى ليلة يوم الخميس الرابع عشر من صفر سنة ٧٣٨هـ، وكان ذلك فى الصيف أثناء موسم الفيضان. وعاود البلوى الاختلاف إلى الأساتذة من الفقهاء والمحدثين والمتصوفين، ومنهم "الشيخ العالم الصوفى الولى نجم الدين أبو العباس أحمد بن محمد بن أحمد بن يوسف القرشى الحجازى" حفيد أبى الحجاج يوسف الأقصرى. ويقول عنه البلوى:

"ورث الطريقة الصوفية عن آبائه الكرام وأجداده. واستقل بشيخها فلم يدّعها معه أحد من أنداده. فغدا صدر صدور المشيخة الصوفية. والراسخ القدم فى رتب الولاية الربانية. والمجلى فى حلبة رواة الأحاديث النبوية والمتميز بجملة وافرة من اللغة وفنون العربية. صوام نهاره. قوام ليله. لا تلحقه سآمة الملل. ولا تتعلق به فترة الكسل. بالغًا درجة التوكل بالقول والعمل. فهو الآن فى ذلك القطر. عظيم القدر. شهير الذكر. له كرامات تُربى على العد والحصر. وفراسات تغوص على السر فى موج الفكر. فتبرز المكتوم والمكنون. وتنجز المظنون والمضمون. وما يعقلها إلا العالمون. لقيته بمنزله من مصر المحروسة فسمعت من لفظه جملة وافرة من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ومن جملة مسموعاته كتاب مسلم بن الحجاج رضى الله عنه وكتاب الشفا للقاضى أبى الفضل عياض رحمه الله وغيرهما وقد سمعت عليه بعضها وتناولتهما من يده المباركة وأخبرنى رضى الله عنه أنه لبس خرقة التصوف كما ألبسنيها من يده المباركة عن والده ولبسها والده عن جده الولى الأكبر أبى الحجاج يوسف المشتهر بالأقصرى ولبسها جده عن الشيخ أبى مدين دفين تلمسان رضى الله عنه قال وكان اجتماع الجد أبى الحجاج يوسف المذكور به بالأرض البيضاء ببلاد السودان على خرق العادة وللأرض ألسن ذاكرة تقول الله الله. وسمعت من لفظه غيرها وأجازنى فى جميع ما يحمله ويرويه وكتب لى بخط يده رضى الله عنه ما نصه: قال الشيخ الكبير الجد يوسف بن عبد الرحيم الأقصرى قدس الله روحه ونور ضريحه قيل لى من قبل الله تعالى من جاءك من أهل الطلب فدله علينا.

وأما الوصول فمنا . فمن رأيناه صادقًا محقًا لدينا . وصلناه إلينا . ومن رأيناه لا يصلح للوصول جعلناه خادمًا لنا . وأجرته علينا . ومن رأيناه غافلاً عنا . طردناه من بين أيدينا . فإنه لا يصل إلى المحبوب . من هو بغيره محجوب . وذكر لى رضى الله عنه قال مما وصى به الجد الأكبر أبو الحجاج يوسف المذكور خواصه وأصدقاءه قال: إذا أدركتم الضرورة أو الفاقة فقولوا حسبى الله ربى الله يعلم أننى فى ضيق، وذكر لى أيضًا رضى الله عنه قال: رأى هذا الجد يوسف المذكور النبى صلى الله عليه وسلم فى النوم بعد أن سأل الله تعالى ذلك وقد كانت أصابته فاقة فشكى النبى صلى الله عليه وسلم فقال له رسول الله صلى الله عليه وسلم قل يا بر يا رحيم الطف بى فى قضائك ولا تول أمرى أحدًا سواك حتى ألقاك، فلما قالها أذهب الله تعالى فاقته، قال: فكان رحمه الله يوصى بها أصحابه وأحبابه"[٥٠] .

(٥٠) السابق: ١٣٢، ١٣٣.

ونلاحظ فيما ذكر البلوى أسماء جديدة لأولياء صالحين لم يرد لهم ذكرعند سابقيه، مثل أبى الحجاج الأقصرى، الصوفى المصرى الكبير، ومزاره فى مدينة الأقصر . كما أن البلوى صاحب أسلوب أدبى رفيع وقدرة كبيرة على الوصف الدقيق، فى حيوية ظاهرة، لحركة الحياة حول هذه المزارات، وانفعالاته الوجدانية بها . كما نلاحظ ظهور الطابع السردى عنده والذى سيكون ملمحًا بارزًا فى كتابات الرحالة التالين بدءًا بابن بطوطة .

٤ ـ ابن بطوطة

فى أول جمادى الأولى من عام ٧٢٦هـ وصل إلى مدينة الإسكندرية، قادمًا من طنجة فى المغرب بنيّة الحج، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن إبراهيم اللواتى الطنجى المعروف بابن بطوطة (٧٠٤ - ٧٧٩ هـ) أشهر رحالة عربى على الإطلاق . وبهرت الإسكندرية عينى الرحالة الشاب وملأت قلبه بالإعجاب، وقد أطال فى وصف معالمها . لكن الذى استوقفه أكثر هو الحديث عن رجالها الصالحين؛ فابن بطوطة يحرص على ذكر الصالحين الذين التقى بهم، ويسجّل كراماتهم وما تنبئوا له به من وقائع رحلته التى امتدت خمسة وعشرين عامًا متصلة .

فممن التقى بهم فى الإسكندرية الشيخ أبو عبد الله الفاسى وهو "من كبار أولياء الله تعالى يُذكر أنه كان يسمع ردّ السلام عليه إذا سلّم من صلاته" . ومنهم أيضًا "الإمام العالم الزاهد الخاشع الورع خليفة صاحب المكاشفات"، الذى يذكر ابن بطوطة كرامة له، يقول: "أخبرنى بعض الثقات من أصحابه قال: رأى الشيخ خليفة رسول الله صلى الله عليه وسلم، فى النوم فقال: يا خليفة زرنا! فرحل إلى المدينة الشريفة وأتى المسجد الكريم، فدخل من باب السلام، وحيّا المسجد، وسلّم على رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقعد مستندًا إلى بعض سوارى المسجد، ووضع رأسه على ركبتيه، وذلك يسمّى عند المتصوفة الترفيق . فلما رفع رأسه وجد أربعة أرغفة وآنيةً فيها لبن، وطبقًا فيه تمرٌ، فأكل هو وأصحابه، وانصرف عائدًا إلى الإسكندرية ولم يحج تلك السنة" [٥١] .

(٥١) رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت، د . ت: ٢٤ .

ومنهم أيضًا: "الإمام العالم الزاهد الورع الخاشع برهان الدين الأعرج من كبار الزهاد وأفراد العباد، لقيته أيام مقامى بالإسكندرية وأقمت فى ضيافته ثلاثًا" [٥٢]. ثم يذكر كرامة له: "دخلت عليه يومًا فقال لى: أراك تحب السياحة والجولان فى البلاد. فقلتُ له: نعم إنى أحب ذلك. ولم يكن حينئذ بخاطرى التوغل فى البلاد القاصية من الهند والصين. فقال: لا بد لك إن شاء الله من زيارة أخى فريد الدين بالهند، وأخى ركن الدين زكرياء بالسند، وأخى برهان الدين بالصين، فإذا بلغتهم فأبلغهم منى السلام. فعجبتُ من قوله وألقى فى رُوعى التوجّه إلى تلك البلاد، ولم أزل أجول حتى لقيتُ الثلاثة الذين ذكرهم وأبلغتهم سلامه. ولمّا ودّعته زوّدنى دراهم لم تزل عندى محوطة ولم أحتجْ بعد إلى إنفاقها إلى أن سلبها منى كفّار الهنود فيما سلبوه لى فى البحر" [٥٣].

(٥٢) السابق: ٢٤.

(٥٣) السابق: ٢٤، ٢٥.

ولعل من أهم من التقى بهم فى الإسكندرية "الشيخ ياقوت الحبشى"، يقول عنه ابن بطوطة: "من أفراد الرجال وهو تلميذ أبى العبّاس المرسى، وأبو العباس المرسى تلميذ ولى الله تعالى أبى الحسن الشاذلى الشهير ذى الكرامات الجليلة والمقامات العالية". ثم يذكر ابن بطوطة كرامة لأبى الحسن الشاذلى رواها له الشيخ ياقوت الحبشى:

"أخبرنى الشيخ ياقوت عن شيخه أبى العباس المرسى أن أبا الحسن كان يحج فى كل سنة، ويجعل طريقه على صعيد مصر، ويجاور بمكة شهر رجب وما بعده إلى انقضاء الحج، ويزور القبر الشريف، ويعود على الدرب الكبير إلى بلده، فلمّا كان فى بعض السّنين، وهى آخر سنة خرج فيها، قال لخديمه: استصحبْ فأسًا وقفّة وحنوطًا، وما يُجَهّزُ به الميت، فقال له الخديم: ولماذا يا سيّدى؟ فقال له: فى حُميثرا سوف ترى. وحميثرا فى صعيد مصر فى صحراء عَيذاب، وبها عين ماء زعاق، وهى كثيرة الضباع. فلما بلغ حميثرا اغتسل الشيخ أبو الحسن وصلّى ركعتين وقبضه الله، عز وجل، فى آخر سجدة من صلاته، ودفن هناك. وقد زُرت قبره وعليه تبريّة مكتوب فيها اسمه ونسبه متصلاً بالحسن بن على رضى الله عنه" [٥٤].

(٥٤) السابق: ٢٥.

ثم يورد ابن بطوطة نص "حزب البحر" [٥٥] المنسوب إلى أبى الحسن الشاذلى، ويذكر أن أبا الحسن الشاذلى كان يقرؤه فى كل يوم إذا ركب السفينة فى طريقه للحج كل عام، كما أن تلامذته يقرءونه كل يوم إلى الآن.

(٥٥) السابق: ٢٦، ٢٧.

وكان ابن بطوطة قد سمع أيام إقامته بالإسكندرية "بالشيخ الصالح العابد المنقطع المنفق من الكون أبى عبد الله المرشدى، وهو من كبار الأولياء المكاشفين، أنه منقطع بمنية بنى مرشد له هنالك زاوية هو منفرد فيها لا خديم له، ولا صاحب، ويقصده الأمراء والوزراء وتأتيه الوفود من طوائف الناس فى كل يوم فيطعمهم الطعام، وكل واحد منهم ينوى أن يأكل عنده طعامًا أو فاكهة أو حلوى، فيأتى لكل واحد بما نواه، وربما كان ذلك فى غير

إبانه، ويأتيه الفقهاء لطلب الخطبة فيولّى ويعزل. وذلك كله من أمره مستفيض متواتر. وقد قصده الملك الناصر مرّات بموضعه". يقول ابن بطوطة: "فخرجتُ من مدينة الإسكندرية قاصدًا هذا الشيخ نفعنا الله به"[٥٦].

(٥٦) السابق: ٢٨، ٢٩.

وفى الطريق إلى منية بنى مرشد للقاء الشيخ أبى عبد الله المرشدى، مرّ ابن بطوطة بمدينة فوّة، ويصفها بأنها "عجيبة المنظر حسنة المخبر بها البساتين الكثيرة والفوائد الخطيرة الأثيرة. بها قبر الشيخ الولى أبى النجاة الشهير الاسم، خبير تلك البلاد، وزاوية الشيخ أبى عبد الله المرشدى الذى قصدته بمقربة من المدينة يفصل بينها خليج هناك؛ فلما وصلتُ المدينة تعديتُها ووصلت إلى زاوية الشيخ المذكور قبل صلاة العصر، وسلمتُ عليه، ووجدت عنده الأمير سلف الدين يَلْمَلَك وهو من الخاصكية، والعامة تقول فيه الملك، فيخطئون. ونزل هذا الأمير بعسكره خارج الزاوية، ولما دخلتُ على الشيخ، رحمه الله، قام إلىَّ وعانقنى، وأحضر طعامًا فواكلنى، وكانت عليه جبة صوف سوداء، فلما حضرَت صلاة العصر قَدّمنى للصلاة إمامًا وكذلك لكلّ ما حضرنى عنده حين إقامتى معه من الصلاة، ولما أردتُ النوم قال لى: اصعد إلى سطح الزاوية فنم هنالك، وذلك أوان القيظ، فقلت للأمير: بسم الله. فقال لى: وما منا إلا له مقام معلوم. فصعدتُ السطح فوجدت به حصيرًا ونِطعًا وآنية للوضوء وجرّة ماء وقدحًا للشرب، فنمت هنالك" [٥٧].

(٥٧) السابق: ٢٩، ٣٠.

ثم يذكر ابن بطوطة كرامة للشيخ أبى عبد الله المرشدى:

"رأيتُ ليلتى تلك، وأنا نائم بسطح الزاوية، كأنى على جناح طائر عظيم يطير بى فى سمت القبلة، يتيامن ثم يشرق ثم يذهب فى ناحية الجنوب ثم يُبعد الطيران فى ناحية الشرق، وينزل فى أرض مظلمة خضراء، ويتركنى بها، فعجبتُ من هذه الرؤيا، وقلتُ فى نفسى: إن كاشفنى الشيخ برؤياى، فهو كما يُحكى عنه. فلمّا غدوتُ لصلاة الصبح قدمنى إمامًا لهذا ثم أتاه الأمير يَلْمَلَك، فوادعه وانصرف، ووادعه من كان هناك من الزوّار وانصرفوا أجمعين من بعد أن زودهم كعيكات صغارًا. ثم سبحت سبحة الضحى ودعانى وكاشفنى برؤياى فقصصتُها عليه، فقال سوف تحج وتزور النبى، صلى الله عليه وسلم، وتجول فى بلاد اليمن والعراق وبلاد الترك، وتبقى بها مدة طويلة، وستلقى بها أخى دلشاد الهندى، ويخلّصكَ من شدة تقع فيها. ثم زودنى كعيكات ودراهم ووادعته وانصرفت. ومنذ فارقته لم ألق فى أسفارى إلا خيرًا، وظهرت علىّ بركاته، ثم لم ألق فيمن لقيته مثله إلا الولى سيدى محمدًا المولّه بأرض الهند" [٥٨].

(٥٨) السابق: ٣٠.

ومن قبور الصالحين فى الدلتا يذكر ابن بطوطة أن: "على مسيرة يوم من المحلة الكبيرة بلاد البُرُلّس ونَسْتَرَوْ، وهى بلاد الصالحين، وبها قبر الشيخ مرزوق صاحب المكاشفات، فقصدتُ تلك البلاد ونزلتُ بزاوية الشيخ المذكور. وتلك البلاد كثيرة النخل والثمار والطير البحرىّ والحوت المعروف بالبُورىّ، ومدينتهم تسمّى ملطين، وهى على ساحل البحيرة المجتمعة من ماء النيل

وماء البحر المعروفة ببحيرة تنّيس ونسترو بمقربة منها، نزلتُ هنالك بزاوية الشيخ شمس الدين القلوى من الصالحين"[٥٩].

(٥٩) السابق: ٣٢.

ثم سافر ابن بطوطة إلى دمياط: "وبها زاوية الشيخ جمال الدين الساوى قدوة الطائفة المعروفة بالقرندرية، وهم الذين يحلقون لحاهم وحواجبهم. ويسكن الزاوية فى هذا العهد الشيخ فتح التكرورى.

ويروى ابن بطوطة حكاية لحية الشيخ جمال الدين الساوى:

"يُذكَر أن السبب الداعى للشيخ جمال الدين الساوى إلى حلق لحيته وحاجبيه أنّه كان جميل الصورة، حسن الوجه، فعلقت به امرأة من أهل ساوة، وكانت تراسله وتعرضه فى الطرق، وتدعوه لنفسها، وهو يمتنع ويتهاون، فلما أعياها أمره دست له عجوزًا تصدت له إزاء دار على طريقه إلى المسجد، وبيدها كتاب مختوم، فلما مرّ بها قالت له: يا سيدى أتحسنُ القراءة؟ قال لها: نعم! فلما فتح الكتاب قالت له: يا سيدى! إن لولدى زوجة، وهى بأسطوان الدار، فلو تفضلت بقراءته بين بابى الدار بحيث تسمعها. فأجابها لذلك، فلما توسّط بين البابين أغلقت العجوز الباب، وأخرجت المرأة جواريها فتعلّقنَ به، وأدخَلنَه إلى داخل الدار، وراودته المرأة عن نفسه، فلما رأى ألاّ خلاص له قال لها: إنى حيث تريدين، فأرينى بيت الخلاء! فأرَته إيّاه، فأدخل معه الماء، وكانت عنده موسى جديدة فحلق لحيته وحاجبيه، وخرج عليها فاستقبحتْ هيئتَه، واستنكرتْ فعلَه، وأمرت بإخراجه، وعصمه الله بذلك فبقى على هيئته فيما بعد. وصار كل من يسلك طريقته يحلق رأسه ولحيته وحاجبيه"[٦٠].

(٦٠) السابق: ٣٤.

ثم يورد كرامة للشيخ جمال الدين الساوى:

"يُذكر أنه لما قصد مدينة دمياط لزم مقبرتها، وكان بها قاض يُعرف بابن العميد، فخرج يومًا إلى جنازة بعض الأعيان، فرأى الشيخ جمال الدين بالمقبرة، فقال له: أنت الشيخ المبتدع؟ فقال له: وأنت القاضى الجاهل تمرّ بدابتكَ بين القبور وتعلمُ أن حرمة الإنسان ميتًا كحرمته حيًا! فقال له القاضى: وأعظم من ذلك حَلْقُكَ لِلحْيَتك، فقال له: إياى تعنى؟ وزعق الشيخ ثم رفع رأسه، فإذا هو ذو لحية سوداء عظيمة، فعجب القاضى ومن معه ونزل إليه عن بغلته، ثم زعق ثانيًا، فإذا هو ذو لحية بيضاء حسنة، ثم زعق ثالثًا ورفع رأسه فإذا هو بلا لحية كهيئته الأولى. فقبّل القاضى يده وتتلمذَ له وبنى له زاوية حسنة، وصحبه أيام حياته، ثم مات الشيخ فدفن بزاويته. ولما حضرت القاضى وفاته أوصى أن يدفن بباب الزاوية حتى يكون كل داخلٍ إلى زيارة الشيخ يطأ قبره"[٦١].

(٦١) السابق: ٣٤، ٣٥.

ومن المزارات التى شاهدها ابن بطوطة فى دمياط المزار المعروف بشطا، وكذلك المنِيَة التى بها زاوية الشيخ ابن النعمان:

"وبخارج دمياط المزار المعروف بشَطا، وهو ظاهر البركة يقصده أهل الديار المصرية، وله أيام فى السنة معلومة لذلك. وبخارجها أيضًا بين

بساتينها موضع يُعرف بالمنية فيه شيخ من الفضلاء يُعرف بابن النعمان، قصدتُ زاويته وبتّ عنده"[٦٢].

ويغادر ابن بطوطة دمياط فيمر بمدينة فارسكور، ثم مدينة أشمون الرمّان ويقول إنها سميت بذلك لكثرة الرمان بها. ومنها سافر إلى مدينة سمنّود، ومن سمنود ركب النيل مُصعدًا إلى مصر. وفى القاهرة يزور ابن بطوطة القرافة ويصف مزاراتها:

"ولمصر القرافة العظيمة الشأن فى التبرّك بها، وقد جاء فى فضلها أثر أخرجه القرطبى وغيره لأنها من جملة الجبل المقطم الذى وعد الله أن يكون روضة من رياض الجنة، وهم يبنون بالقرافة القباب الحسنة، ويجعلون عليها الحيطان، فتكون كالدُّور ويبنون بها البيوت، ويرتبون القرّاء يقرأون ليلاً ونهارًا بالأصوات الحسان، ومنهم من يبنى الزاوية والمدرسة إلى جانب التربة، ويخرجون فى كل ليلة جمعة إلى المبيت بها بأولادهم ونسائهم ويطوفون على الأسواق بصنوف المآكل"[٦٣].

ويتوقف ابن بطوطة عند مزارات أهل البيت:

"ومن المزارات الشريفة المشهد المقدس العظيم الشأن حيث رأس الحسين بن على، عليهما السلام، وعليه رباط ضخم عجيب البناء على أبواب حلق الفضة وصفائحها أيضًا كذلك، وهو مَوفى الحق من الإجلال والتعظيم، ومنها تربة السيدة نفيسة بنت الحسن الأنور بن زيد بن على بن الحسين بن على، عليهم السلام[٦٤]، وكانت مجابة الدعوة، مجتهدة فى العبادة، وهذه التربة أنيقة البناء مشرقة الضياء عليها رباط مقصود[٦٥].

ويتوقف أيضًا عند قبور العلماء البارزين وهى من المزارات الحافلة فى القاهرة:

"ومنها تربة الإمام أبى عبد الله محمد بن إدريس الشافعى، رضى الله عنه، وعليها رباط كبير، ولها جراية ضخمة وبها القبة الشهيرة البديعة الإتقان، العجيبة البنيان، المتناهية الإحكام، المفرطة السموّ، وسعتها أزيد من ثلاثين ذراعًا. وبقرافة مصر من قبور العلماء والصالحين ما لا يضبطه الحصر، وبها عدد جمّ من الصحابة وصدور السلف والخلف، رضى الله تعالى عنهم، مثل: عبد الرحمن بن القاسم، وأشهب بن عبد العزيز، وأصبغ بن الفرج، وابنَىْ عبد الحكم وأبى القاسم بن شعبان وأبى محمد عبد الوهاب، لكن ليس لهم بها اشتهار، ولا يعرفهم إلا من له بهم عناية"[٦٦].

ويصعد ابن بطوطة فى مصر العليا متجهًا إلى عيذاب لركوب البحر إلى مدينة جدة كما فعل سلفه ابن جبير. لكنه لا يستطيع إتمام رحلته البحرية من ميناء عيذاب، ويعود أدراجه إلى الدلتا ليتخذ طريق الشام البرى. لكن فى أثناء رحلته فى اتجاه الجنوب قاصدًا ميناء عيذاب، كان ابن بطوطة يحرص على لقاء كبار الصالحين من أهل الصعيد؛ يقول:

"وسافرت من إخميم إلى مدينة هُو، مدينة كبيرة بساحل النيل، نزلتُ

(٦٢) السابق: ٣٥.

(٦٣) السابق: ٣٩.

(٦٤) يخطئ ابن بطوطة كسابقيه فى نسبة السيدة نفيسة إلى الحسين بن على، والصحيح أنها حفيدة الحسن بن على بن أبى طالب رضى الله عنهما. راجع: عبد الله خورشيد البرى: القبائل العربية فى مصر، مرجع سابق: ١١٢.

(٦٥) رحلة ابن بطوطه :٣٩.

(٦٦) السابق: ٣٩، ٤٠.

منها بمدرسة تقى الدين بن السرّاج، ورأيتهم يقرأون بها فى كل يوم بعد صلاة الصبح حزبًا من القرآن ثم يقرأون أوراد الشيخ أبى الحسن الشاذلى وحزب البحر. وبهذه المدينة السيد الشريف أبو محمد عبد الله الحسنى من كبار الصالحين"[٦٧]. ويذكر كرامة لهذا الشريف:

(٦٧) السابق: ٥١.

"دخلت إلى هذا الشريف متبرّكًا برؤيته والسلام عليه، فسألنى عن قصدى، فأخبرته أنى أريد حج البيت الحرام على طريق جدة، فقال لى: لا يحصل لك هذا فى هذا الوقت، فارجع، وإنما تحج أول حجة على الدرب الشامى، فانصرفتُ عنه، ولم أعمل على كلامه، ومضيتُ فى طريق حتى وصلتُ إلى عيذاب، فلم يتمكن لى السفر فعدتُ راجعًا إلى مصر ثم إلى الشام، وكان طريقى فى أول حَجّاتى على الدرب الشامى حسبما أخبرنى الشريف، نفع الله به"[٦٨].

(٦٨) السابق: ٥١، ٥٢.

ومن مدينة "هو" سافر ابن بطوطة إلى مدينة قنا، ومنها إلى مدينة قوص، ثم مدينة الأقْصُر. يقول:

"ثم سافرت إلى مدينة قنا، وهى صغيرة حسنة الأسواق، وبها قبر الشريف الصالح الولى صاحب البراهين العجيبة والكرامات الشهيرة عبد الرحيم القناوى، رحمة الله عليه، ورأيت بالمدرسة السّيفية حفيده شهاب الدين أحمد. وسافرت من هذا البلد إلى مدينة قوص، مدينة عظيمة لها خيرات عميمة، بساتينها مورقة، وأسواقها مونقة، ولها المساجد الكثيرة والمدارس الأثيرة، وهى منزل ولاة الصعيد، وبخارجها زاوية الشيخ شهاب الدين بن عبد الغفار، وزاوية الأفرم... ثم سافرت إلى مدينة الأقصر، وهى صغيرة حسنة، وبها قبر الصالح العابد أبى الحجّاج الأقصُرى، وعليه زاوية"[٦٩].

(٦٩) السابق: ٥٢.

ومن الأقصر سافر ابن بطوطة إلى إسنا "وبها من الفضلاء الشيخ الصالح نور الدين على والشيخ الصالح عبد الواحد المكناسى"، ثم سافر إلى مدينة أدفو، وعبر النيل إلى مدينة العطوانى، ومنها اجتاز الصحراء متجهًا إلى عيذاب، وفى الطريق زار قبر أبى الحسن الشاذلى فى حُمَيْثَرا. يقول:

"ثم جُزنا النيل من مدينة أدفو إلى مدينة العطوانى، ومنها اكترينا الجمال وسافرنا مع طائفة من العرب يُعرف بدغيم، فى صحراء لا عمارة بها إلا أنها آمنة السبل. وفى بعض منازلها نزلنا حُمَيْثَرا حيث قبر ولىّ الله أبى الحسن الشاذلى، وقد ذكرنا كرامته فى أخباره أنه يموت بها، وأرضها كثيرة الضباع، ولم نزل ليلة مبيتنا بها نحارب الضباع"[٧٠].

(٧٠) السابق: ٥٣.

وبعد ثلاثة وعشرين عامًا، وفى عام (٩٤٧ هـ) مرَّ ابن بطوطة بمصر مرةً أخرى فى طريق عودته إلى بلاد المغرب، "وكان ملك ديار مصر فى هذا العهد الملك الناصر حسن ابن الملك الناصر محمد ابن الملك المنصور قلاوون"[٧١]. وفى دمياط لقى ابن بطوطة قطب الدين النقشوانى، وهو صائم الدهر، ورافقه إلى فارسكور وسمنّود وأبى صير[٧٢]. ثم سافر ابن بطوطة إلى المحلة الكبيرة ثم إلى نحرارية ثم إلى أبيار ثم إلى دمنهور ثم إلى

(٧١) السابق: ٦٥٤.

(٧٢) "أبو صير بَنا": قرية تابعة لمركز سمنود بمحافظة الغربية.

الإسكندرية، ومنها إلى القاهرة، وفى القاهرة وجد جميع من كان بها من المشايخ الذين يعرفهم قد ماتوا. ثم سافر إلى بلاد الصعيد حتى وصل إلى عيذاب ومنها ركب البحر إلى جدة متجهًا إلى مكة بنية الحج للمرة الأخيرة قبل عودته النهائية إلى بلاده. وأقام فى مكة طيلة شهر رمضان، وكان يعتمر كل يوم على مذهب الشافعى، وحج فى تلك السنة، وعاد عن طريق الشام حتى وصل إلى غزة ومنها إلى مصر لآخر مرة حيث نزل القاهرة. ومن مصر سافر بحرًا إلى تونس(٧٣).

(٧٣) رحلة ابن بطوطة: ٥٥.

وكما أشرنا من قبل تمتاز رحلة ابن بطوطة بغلبة الطابع السردى وإيراده للحكايات المتعلقة بكرامات الأولياء، وكون كثير من هؤلاء التقى بهم ابن بطوطة فى رحلته جعلها أكثر حيوية، وابتعد بها من مجرد الرصد الجاف لأسماء الأماكن والأشخاص.

٥ ـ أبو سالم العياشى

فى عام (١٠٧٣هـ) خرج أبو سالم عبد الله بن محمد بن أبى بكر العياشى (ت ١٠٩٠هـ) المالكى المذهب، الشاذلى الطريقة، إلى الحجاز بقصد الحج. ويظهر فى كل صفحات رحلته "ماء الموائد" إيمانه ببَركة أولياء الله قويًا، ففى طريقه إلى القاهرة وقبل دخولها ـ وكان الوباء يحصد أرواح الناس ـ أنشأ العياشى "أبياتًا متوسلاً إلى الله مستغيثًا بمن فى مصر من الأولياء فى دفع شر الوباء"(٧٤). وكان حريصًا على زيارة المشاهد الشريفة بالقاهرة؛ يقول:

(٧٤) أبو سالم العياشى: ماء الموائد، تحقيق ودراسة نجاح صلاح الدين القابسى ـ بحث ماجستير غير منشور، كلية الآداب، جامعة عين شمس ١٩٧١، ١: ١١٧، ١١٨.

"فكان مما زرناه المشهد العظيم المحتوى على جماعة من أهل البيت رجالاً ونساءً أشرفهم السيدة نفيسة الطاهرة(٧٥)، "وزرنا أيضًا قبر الإمام الذى لا ينبغى لأحد دخل مصر أن يهمل زيارته إذ هو صاحب التصريف التام بمصر رئيس الأئمة وشيخ مشايخ الأمة محمد بن إدريس الشافعى رضى الله عنه"(٧٦).

(٧٥) أبو سالم العياشى: ماء الموائد، ١ : ١٥١.

(٧٦) العياشى: ماء الموائد، ١ :١٥١.

"وقد زرنا أيضًا الإمامين الشامخين الهمامين الحاملين لراية الإمام مالك، السالكين فى ذلك أحسن المسالك راية المذهب عبد الرحمن بن القاسم، وحاميه وناصره أشهب، رضى الله عنهما، وقبراهما متجاوران"(٧٧).

(٧٧) العياشى: ماء الموائد، ١ : ١٥٢.

وزار العياشى أيضًا قبر الشاعر الصوفى الكبير عمر بن الفارض، وغيره من قبور الصالحين، وفى ليلة عيد الفطر ـ وكان قد قضى بعضًا من رمضان فى القاهرة ـ قام العياشى بزيارة القرافة الصغرى وتربة المجاورين حيث مقابر بعض المغاربة أقارب العياشى ومعارفه(٧٨). كما كان حريصًا عند وصوله إلى القاهرة على اكتراء دار للسكنى قريبًا من مشهد الحسين(٧٩).

(٧٨) العياشى: ماء الموائد، ١ : ١٥٢.

(٧٩) العياشى: ماء الموائد، ١ : ١٥٢.

أما فى الإسكندرية فقد اهتم بزيارة أبى العباس المرسى وتوجه إليه برسائله الشفهية وقصائده الشعرية المكتوبة، والتى ألصقت بجدار القبلة على يمين المحراب، يطلب منه الغوث والسلامة من الوباء الذى كان منتشرًا، فى الإسكندرية والبحيرة، وفى الإسكندرية أيضًا زار العياشى الشيخة الست نعيمة"(٨٠).

(٨٠) ماء الموائد، دراسة: سعد زغلول عبد الحميد، وآخرين، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٩٦: ٣٤، ٥٠.

وسوف نجد عددًا آخر من الرحالة المغاربة وغيرهم، فى المرحلة المتأخرة من تاريخ الحضارة الإسلامية التى عادت فيها مصر ولاية تابعة للإمبراطورية العثمانية، وقد سجلوا رحلاتهم إلى مصر، وكتبوا عن مزاراتها، مثل كبريت المدنى (ت ١٠٧٠هـ) أحد علماء المدينة المنورة، الذى زار مصر سنة (١٠٣٩هـ)، وذكر فى كتابه "رحلة الشتاء والصيف" المشاهد التى زارها بالقاهرة، مثل: مشهد سيدنا الحسين، ومشهد السيدة نفيسة، وتربة الإمام الشافعى، وتربة الليث بن سعد، وتربة الشاعر الصوفى عمر بن الفارض، ويحكى عن كل واحد من هؤلاء حكاية ينقلها من الكتب. ومن الرحالة المغاربة فى ذلك العصر: الحسين بن محمد الورثيلانى (ت ١١٩٢هـ) الذى خرج من بجاية سنة ١١٧٩هـ، قاصدًا الحج، فزار مصر فى طريق الذهاب والعودة، ووصف رحلته فى كتاب ضخم بعنوان "نزهة الأنظار فى فضل علم التاريخ والأخبار" الذى اشتهر بعنوان "الرحلة الورثيلانية" [٨١]. وقد أكثر الورثيلانى الاقتباس والنقل من أبى سالم العياشى وغيره من الرحالة السابقين، من مثل قوله:

"وزرنا أيضًا قبر الإمام الذى لا ينبغى لأحد دخل مصر أن يهمل زيارته إذ هو صاحب التصريف التام بمصر رئيس الأئمة، وشيخ شيوخ الأمة، محمد ابن إدريس الشافعى رضى الله عنه[٨٢]. وكذلك قوله:

"وزرنا أيضًا الإمامين الشهيرين الشامخين الهمامين الحاملين لراية مذهب مالك السالكين فى ذلك أحسن المسالك، راية المذهب، عبد الرحمن بن القاسم وحاميه وناصره أشهب رضى الله عنهما وقبراهما متجاوران" [٨٣]. وهو نقل صريح من رحلة العياشى.

لذلك سوف نكتفى بالنماذج السابقة، لننتقل إلى رحلة عبد الغنى النابلسى "الحقيقة والمجاز" التى تمثل - فى رأينا - أنضج النماذج لرحلة المزارات الدينية فى الأدب العربى القديم.

(٨١) كراتشكوفسكى: تاريخ الأدب الجغرافى العربى، ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٥، ٢ : ٧٦٧.

(٨٢) الرحلة الورثيلانية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ٢٠٠٨، ١ : ٣٢٨، ٣٢٩.

(٨٣) الرحلة الورثيلانية، ١ : ٣٣٠.

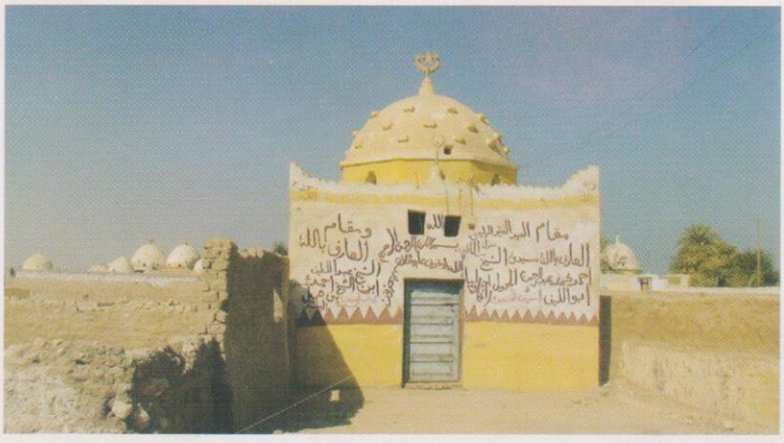
أحمد عبد الله زايد

أضرحة الأولياء في مصر

تحولات المكان بين التقليدية والحداثة

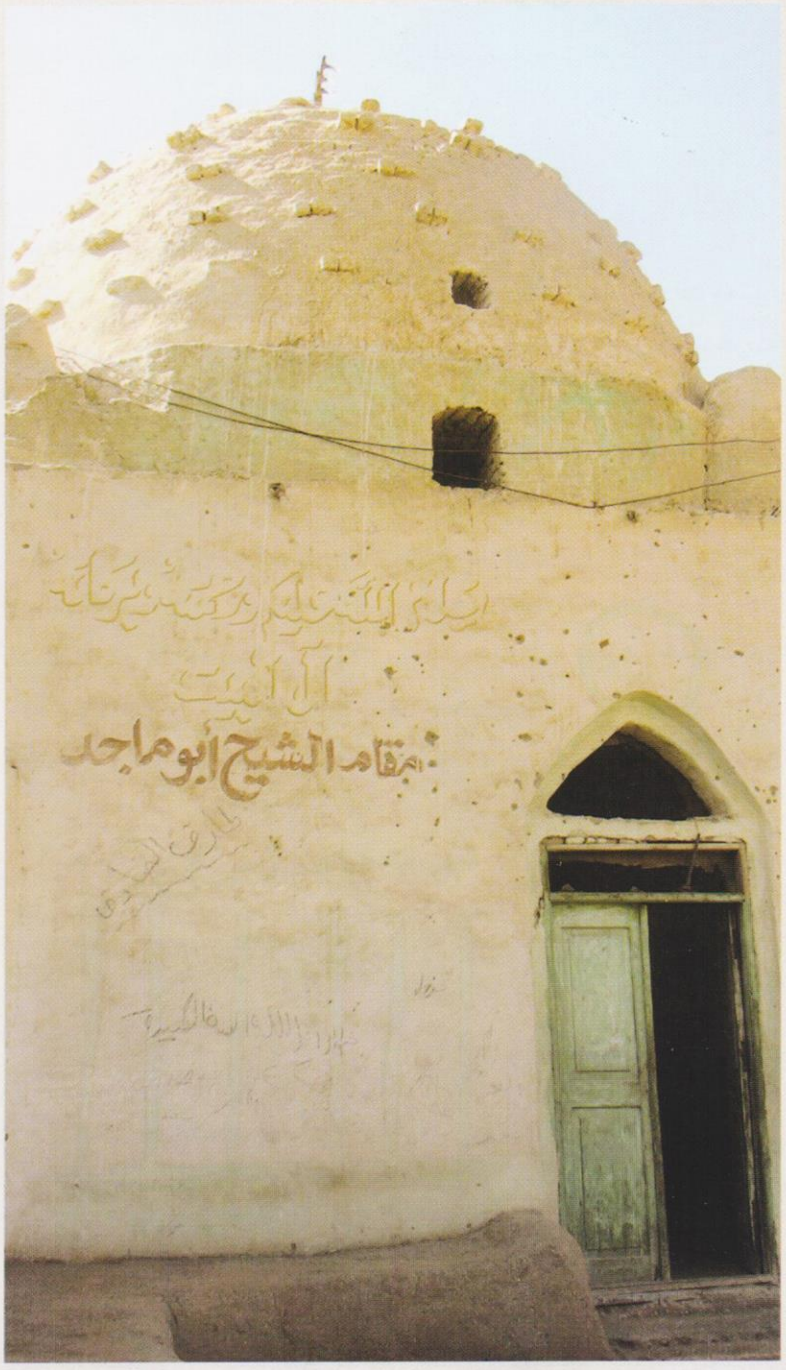
١ ـ مقدمات نظرية

تعرف الأماكن العامة بأنها أماكن تفاعلية وديمقراطية أو ذات معنى؛ فهى أماكن مفتوحة تستقبل كل الجماعات وتحمى حقوق كل الأفراد المنخرطة فى التفاعل فيها، وتمنحهم حرية الفعل، كما تمنحهم أيضًا قدرة على الاستحواذ اللحظى على المكان أو ادعاء ملكيته. ومن ثم فالمكان العام يتحول إلى مكان يسلك فيه الفرد بشكل أكثر حرية، كما أنه يصطبغ بأفعال الأفراد الذين ينخرطون فى الأنشطة العامة أو الجمعية؛ والسمة الغالبة على المكان العام هى أنه مكان يملكه الجميع ويتعلم فيه الأفراد كيف يسلكون معًا (S. Carr, etal 1992: 19-20) ويكشف هذا التعريف عن خصيصتين للمكان العام هما: غياب المصلحة الخاصة، وسيطرة الأنشطة العامة أو الجمعية. ويعترض البعض على هذا التعريف بالقول بأن المكان العام يتيح فرصة لتبلور المصلحة الخاصة، ومن ثم فإنه لا يملك بواسطة الجميع، كما أن الأنشطة العامة لا تسيطر عليه بالضرورة، ولا تؤثر فى تشكيله. وعلى ضوء ذلك يحاول البعض تطوير تعريف أكثر اتساعًا للمكان العام يعتمد على



٧ يناير ٢٠٠٩، المحروسة، قنا
جامع المادة: نورهان فوزى

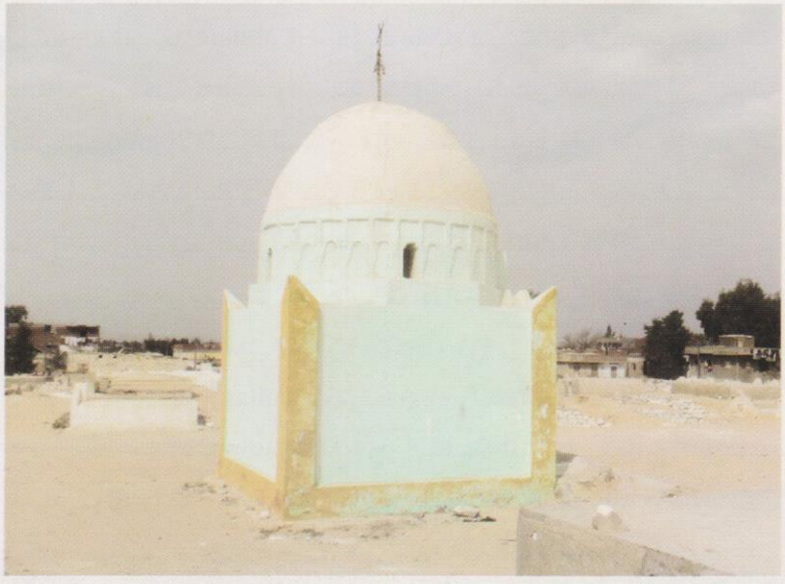
النظر فى خبرة البشر الذين يستخدمون المكان العام. فالمكان العام (من خلال وجهة نظرهم) هو المكان الذى يتفاعل فيه عدد من الناس دون أن يعرفوا بعضهم بالضرورة، ويكون لديهم القدرة على الانخراط فى أنشطة جمعية أو خاصة. والأماكن العامة بهذا المفهوم تكون أماكن متسعة لتفاعلات متعددة تمتد من التفاعلات الخاصة إلى التفاعلات العامة، ويمارس الأفراد فى داخلها خبرات متنوعة. ومن الأمثلة على الأماكن العامة: أماكن التسوق الكبيرة، وأماكن انتظار السيارات، والميادين العامة، والحدائق العامة، والأماكن حول المزارات (Smithsimon, 1999).



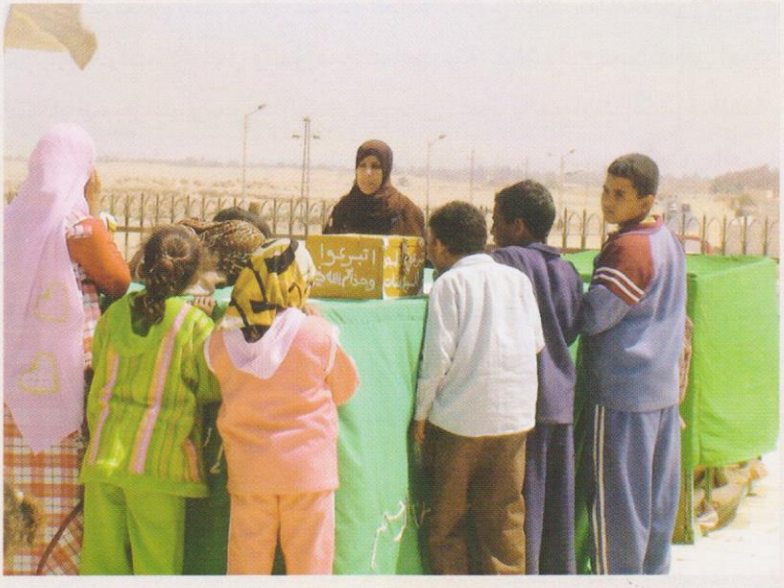
٢٦ يناير ٢٠١٠، بنى حميل، سوهاج
جامع المادة: محمود خلف

ويزعم بعض الكتاب أن الأماكن العامة تختفى تحت وطأة التحولات التى تحدثها أدوات الاتصال والمواصلات الحديثة. فالشوارع تحولت إلى أماكن انتظار للسيارات، وتحولت المدن إلى مدن تكتظ بالمحلات الكبيرةMalls . وأحسب أننا لا يجب أن ننظر إلى القضية فى ضوء اختفاء الأماكن العامة أو عدم اختفائها، بل فى ضوء التحولات التى تطرأ على المكان وعلى وظائفه. فانتشار المحلات الكبيرة، وأخذها البريق من الأماكن العامة التى يتجمع فيها الناس، يعمل على نشوء أنماط أخرى من الأماكن العامة داخل هذه المحلات نفسها، كما أن هذا الوضع يؤدى إلى تغير وظائف الأماكن العامة؛ فالمكان دائم التحولات فى ضوء التحولات التى تطرأ على البنية الاجتماعية المحيطة.

ومن خلال هذا المنظور فإننا نميل إلى النظر إلى الأماكن المحيطة بأضرحة الأولياء فى مصر على أنها أماكن عامة، وتتحول وتتغير مع تغير السياق البنائى المحيط بها. ويتدرج هذا التحول من اختفاء المكان العام كلية إلى تحوله لمركز تجارى واستهلاكى عام. ولا شك أن تحولات المكان Place Transformation ترتبط بتحول المجتمع من النظام التقليدى إلى النظام الحديث، ودخول المؤثرات الحداثية عليه. ولا نود هنا أن نقابل بين المكان التقليدى والمكان الحديث - على طريقة نظرية التحديث - ولكننا ننطلق هنا من أطروحة الحداثة الطرفية Peripheral Modernity أو الحداثة البرانية Counterfiet Modernity (انظر. أحمد زايد، ٢٠٠٦)؛ التى تفترض أن المجتمعات الطرفية تطور حداثتها الخاصة، وهى حداثة انتقائية تبقى على الثقافة التقليدية وتحولها من الداخل، كما أن التقاليد تتعايش مع الأنماط الحديثة وتحولها أيضًا، بحيث نجد أن الصور الحديثة والتقليدية فى تفاعل دائم فى ثقافة ثالثة لا هى حديثة ولا هى تقليدية.



٢٢ يناير ٢٠١٠، أبو المطامير، البحيرة
جامع المادة: أحمد مصطفى



٣ أبريل ٢٠٠٩، البهنسا الغربية، المنيا
جامع المادة: أشرف نصرت

وفى ضوء ذلك فإننا نفترض أن تعكس الأماكن المحيطة بأضرحة الأولياء - إذا ما استمرت فى الوجود عبر الزمن، متحولة فى وظائفها وفى علاقتها بالمجتمع الذى توجد فيه - هذا النمط من الحداثة. ويتوقع هنا أن نجد "التقليدى" و"الحديث" يتحاوران ويتفاعلان، ورغم أن المكان يحمل خصائص المجتمع، إلا أنه ليس صورة مصغرة منه. فهو مفتوح، تمارس فيه صور من التفاعل مختلفة عن نظيرتها فى المجتمع، كما أن حجم القيود الاجتماعية داخل المكان العام أقل بكثير عن نظيرتها فى المجتمع. فثمة مساحة من الحرية فى المكان العام تفتح المجال لتفاعلات أكثر حرية من تلك التى يعرفها المجتمع، كما أن المكان يتيح الفرصة لدرجة من ذوبان المكانات والأدوار والرموز. وقد لا يكون هذا قانونًا عامًا بالنسبة لكل الأماكن العامة المحيطة بأضرحة الأولياء؛ فكلما ضاق المكان وكان محليًا صرفًا، ازدادت فيه الضوابط، وظهرت فيه تمايزات المكانة، والأدوار، والطبقة. ويحدث العكس كلما اتسع المكان، وكلما تنوع البشر الداخلون إليه. ففى الحالة الأولى يصبح المكان حلبة arena أو مسرحًا stage لتمثيلات representations القوة power والمكانة status والطبقة class . وإذا كان هذا الافتراض يصدق على التنويعات الإقليمية للمكان، فإنه يصدق أيضًا على الاختلافات التى تخلقها طبيعة الاحتفالات أو المناسبات التى تقام بالمكان. فإذا كانت المناسبة هى احتفال "بمولد النبى" فإن المكان لا يتسع لتمايزات المكانة والطبقة والقوة، بل إنه قد يعيد تشكيل هذه التمايزات على نحو مغاير، هذا بصرف النظر عن الطابع المحلى للمكان. ونحن أميل إلى النظر إلى المكان بوصفه مكانًا ثقافيًا cultural place . حقيقة أن الجوانب الفيزيقية للمكان من حيث سعة المكان وعلاقاته بالأماكن الأخرى المحيطة تؤثر على الطابع الاجتماعى للمكان. ولكن الفهم الأشمل للمكان لا يكتمل إلا بالنظر إليه بوصفه مكانًا ثقافيًا. فهو يجسد ثقافة بعينها، هى ثقافة المجتمع الذى يوجد فيه المكان.

فهذه الثقافة يعاد إنتاجها داخل المكان عبر أشكال مختلفة من الأفعال الاجتماعية لأفراد أو جماعات. كما أن المكان يشكل حيزًا space لتلاقى ثقافات مختلفة تتقارب أحيانًا وتتباعد أحيانًا أخرى.

وبناء عليه، يمكن أن نقدم تفسيرًا لتجاور أضرحة الأولياء والمساجد والأماكن الأثرية، حيث ذهب بعض الباحثين إلى أن هذا التجاور يدل على أن مقابر الأولياء بنيت على أنقاض معابد أو مقابر للآلهة قديمة (الجوهرى، ١٩٨٨، ١٠٩ ـ ١١٢) ونحن أقرب إلى الموافقة على هذا الرأى. فهذا التجاور لا يعكس فقط التطور الأركيولوجى للحضارة، ولكنه يعكس أيضًا التحولات التاريخية فى استخدام المكان. إن ما يحويه المكان من آثار ومساجد وأضرحة يحكى قصة المكان فى علاقاته بالأماكن الأخرى، كما يحكى قصة المجتمع المحلى فى علاقاته بالمجتمعات الأخرى. لقد شكلت هذه الأماكن عبر التاريخ مراكز عبور للتجارة، وقوافل التسلية والمرح (معظمهم من الغجر)، ورجال الدين (خاصة المتصوفون)، والضالين الهائمين على وجوههم. لقد كانت هذه الأماكن تقع خارج القرى والبلدان، وغالبًا ما كانت تقع فى أماكن مرتفعة لا تطاولها مياه الفيضان، ويكون ذلك مدعاة لدفن الموتى فيها. وفى ضوء ما عرف عن المصريين من احتفاء بالموتى، وزيارة قبورهم يتوقع أن تتحول هذا الأماكن إلى أماكن غير مهجورة، لها طابع دينى، وتدعم عبر التاريخ من خلال بناء المعابد، ومن بعد، الكنائس والمساجد، فقبور الأولياء والقديسين. وبالتالى فقد شكلت هذه الأماكن أماكن عامة للبهجة والاحتفال والتجارة والتسلية. وأفترض هنا أن هذه الأماكن شكلت عبر التاريخ نقاطًا للامتزاج الثقافى. وربما شكلت هذه الأماكن نقاط عبور ثقافى حيث زحفت القرى والبلدان على هذه الأماكن، وامتزجت بها أحيانًا، بل إن بعضها قد تحول إلى مكان فى وسط القرية أو البلد أو المدينة، وتغيرت وظائفها ولكنها

٣ أبريل ٢٠٠٩، البهنسا الغربية، المنيا
جامع المادة: أشرف نصرت

ظلت شاهدة على تاريخ مضى، وتظل تشهد على تاريخ معاصر هو تاريخ الحداثة الطرفية.

وتحاول هذه الورقة أن تلقى الضوء على التحولات التى حدثت فى الأماكن المحيطة بأضرحة الأولياء فى مصر على اعتبار أنها أماكن عامة، والتأثيرات التى تركتها الحداثة على هذه الأماكن. وسوف أبدأ بعرض طبيعة العلاقة بين الأولياء والأماكن التى يدفنون فيها مع إبراز الطابع المقدس لهذه الأماكن والطريقة التى يصنع بها المكان والولى نفسيهما، ثم أنتقل إلى وصف هذه الأماكن فى المجتمع التقليدى، وأنتقل بعد ذلك إلى عرض التغيرات التى تطرأ على المكان فى المجتمع الحديث. وفى كل هذه العناصر سوف أعتمد على مادة جمعت من أماكن مختلفة فى مصر سيتم الإشارة إليها فى حينها.

٢ ـ صناعة المكان وقداسته

أشار هوبسباوم إلى أن التراث يمكن أن يصنع أو يخترع، وأوضح أن ثمة طريقين لهذه العملية: الأول يرتبط بالادعاءات السياسية للحركات الاجتماعية والسياسية المنظمة؛ والثانى يرتبط بالجماعات غير الرسمية التى ليست لها أهداف سياسية محددة (E. Hobsbawm, 1993 :263-307) ويعد التراث المرتبط بالأولياء وكراماتهم تراثًا مخترعًا Invented Tradition، وهذه حقيقة أكدتها دراسات كثيرة. فقد أشار جلنر فى دراسته عن أولياء الأطلس Saints of Atlas إلى عملية الاختراع المرتبطة بصناعة الولى وإضفاء القدرات الخاصة عليه بحيث يفرض الأولياء سلطانهم على القبيلة كأداة للاندماج والترابط (E. Gellner, 1969).

وتشير بحوث نشرت فى مصر إلى ترسيخ ما أكده جلنر من أن الأولياء صناعة محلية. فالناس هم الذين ينسجون الروايات حول الولى وحول كراماته؛ وتظل هذه الروايات تروى حول الولى ـ إذا كان على قيد الحياة ـ إلى أن يموت. حينئذ تنسج روايات جديدة حول كراماته التى أظهرها أثناء الدفن.

٣ أبريل ٢٠٠٩، البهنسا الغربية، المنيا
جامع المادة: أشرف نصرت

وجميع هذه الروايات تؤكد القدرات الخارقة للولى، ومن ثم فإنها تصنعه فى عقول الأفراد وفى الذاكرة العامة للجميع (M.EL- Gawhary, 1988; S. Osman,; F. Mostafa and M. Ibrahina, 2004).

وإذا كان حديثنا فى هذا المقال ينصب على الأماكن المحيطة بقبور الأولياء، على اعتبار أنها أماكن عامة، فإننا نود أن نؤكد أن المكان نفسه يُصنع بصناعة الولى، وتُضفى عليه قداسة خاصة عبر الروايات التى تسرد عن الولى فى علاقته بهذا المكان، وعبر الطقوس التى تمارس فى المكان. وتجدر الإشارة بادئ ذى بدء إلى أن المكان المحيط بالولى يسمى "حرم الولى"، أى أنه مكان مصون لا يمكن الاعتداء عليه بأى شكل من الأشكال. وهذه التسمية لا تربط بين المكان وقبر الولى الذى يقع فيه فحسب، بل إنها تضفى عليه بعض القداسة باستخدام كلمة "حَرم" وهى كلمة مشتقة من الفعل "حَرَم" أى منع بنص دينى. وغالبًا ما يصنع الولى نفسه مكانه بيده. فهو غالبًا الذى يختار المكان الذى سيدفن فيه؛ حيث تبدو الأرض كلها وكأنها تحت إمرة الأولياء، وليست تحت إمرة مالكيها أو المنتفعين بها. فالولى يختار المكان الذى يسير فيه، أو يجلس فيه وهو حى، و بالطريقة نفسها يختار المكان الذى سوف يدفن فيه. ويحكى الناس روايات متعددة عن الطرق التى يختار بها الأولياء أماكن دفنهم:

- فبعض الأولياء يأخذون مُشيعيهم عنوة إلى أماكن دفنهم، فهم "يطيرون" بالنعش - كما يقولون - إلى مكان الدفن.

- أو يرفضون الحركة من المكان إذا كانوا يريدون أن يدفنوا فى مكان إقامتهم (مثل سيدى موسى غانم (أبو لمونة) بمنية سمنود - أجا - دقهلية، وسيدى خميس جبارة - الشهداء - المنوفية).

- وقد يأتى الولى إلى مكان دفنه من منطقة بعيدة، فيختار مكان إقامته ومن ثم يختار مكان دفنه. وتحكى روايات متعددة عن أولياء قدموا عن طريق النيل أو البحر، واستقروا فى مكان على شاطئ البحر، إلى أن ماتوا ودفنوا

٣ أبريل ٢٠٠٩، البهنسا الغربية، المنيا
جامع المادة: أشرف نصرت

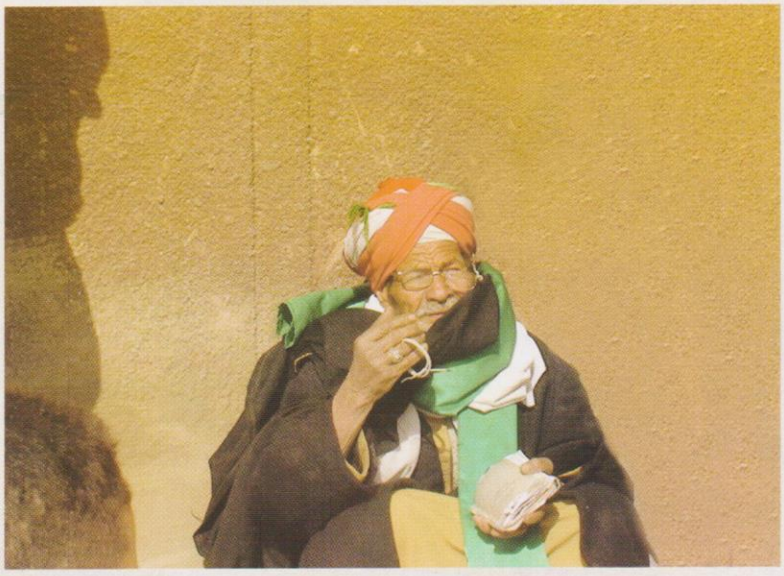
فى هذا المكان. ومن هؤلاء الأولياء الشيخ العوام (بمدينة مرسى مطروح)، وسيدى محمد العراقى (كفر - رزقان مركز تلا - محافظة المنوفية).

- وقد يختار الولى مكان دفنه بأن يلقى بعصا أو طوبة، بحيث يدفن فى المكان الذى تستقر فيه العصا أو الطوبة. فثمة رواية تحكى حول سيدى المرشدى (مركز مطوبس - كفر الشيخ) الذى جاء إلى هذه المنطقة من المغرب بصحبة سيدى أحمد البدوى، ويقال إنه اختلف مع أحمد البدوى على المكان الذى يبنى فيه الضريح، وأخيرًا تم حل الخلاف بأن يمسك سيدى المرشدى قطعة من الجريد الأخضر (عصا منزوعة حديثًا من النخل) ويلقى بها فى الهواء ويتم بناء المسجد حيث تستقر هذه العصا. ولقد نزلت فى المكان الذى يوجد به المسجد والضريح الآن على شاطئ بحيرة البرلس، ولقد لقب الشيخ المرشدى بعد ذلك "بصاحب الجريدة".

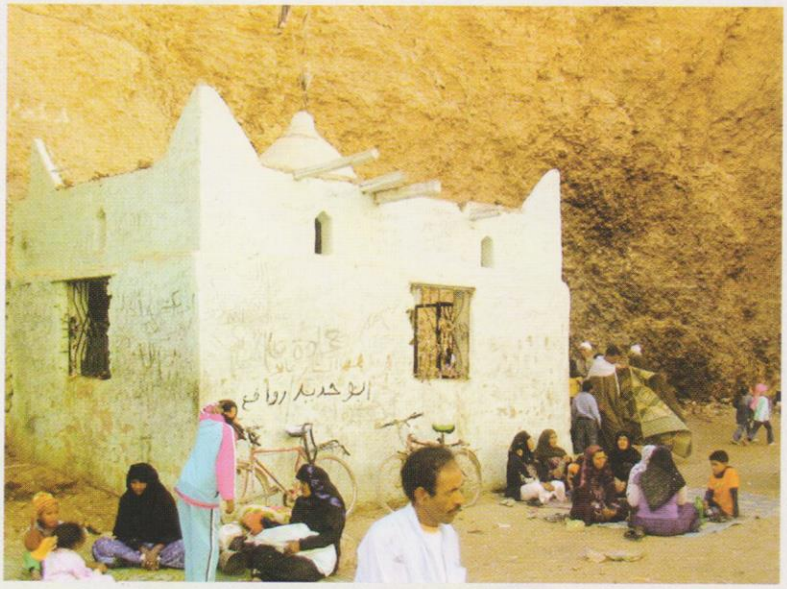
- ويمكن أن ينتقل الجسد بعد أن يموت الشخص، وذلك بإرادة الولى نفسه وبفعله، أو بإرادة أشخاص يأتيهم فى المنام ليقوموا بذلك. فيحكى عن الشيخ عبد الله بن سلام "أن جسده طار بعد أن قتل وجاء إلى المكان الذى دفنوه فيه بمحافظة الدقهلية؛ وأن كل نقطة دم كانت تقع منه على مكان يصبح مكانًا مباركًا ويبنى له فيه مقام". وترمز هذه الحكاية إلى القدرة الخارقة للولى، التى تجعله ينزع ملكية أى مكان لصالحه. فالأرض ملكه جميعها، ولا أحد يستطيع أن يمنعه من أن يدفن فى المكان الذى يشاء. بل إن نقطة واحدة من دمه كافية لكى تجعل المكان مكانًا مقدسًا.

- وتتداخل الأحلام والرؤيا مع الواقع، حيث يستيقظ البعض على رؤيا تدعوهم إلى أن يقيموا ضريحًا لولى معين. ويحدث هذا مع الأولياء المشهورين: كالحسن بن على؛ والسيدة زينب، والسبع بنات، والسيد البدوى حيث نجد قبورًا لهم فى أماكن مختلفة.

وتؤكد الحكايات على أن جسد الولى يمكن أن ينتشر فى المكان كله، ولا



٣ أبريل ٢٠٠٩، البهنسا الغربية، المنيا
جامع المادة: أشرف نصرت



٩ أكتوبر ٢٠٠٩، إخميم، سوهاج
جامع المادة: محمود خلف

يقتصر على منطقة القبر. وقد يحدث هذا عندما يكون هناك قوة قد تمنع الولى من أن يسيطر على الأرض. ففى رواية عن ولى يدعى سيدى على اليتيم (قرية كفر أبو جمعة ـ محافظة القليوبية) نجد أن المكان الذى به ضريح الولى يقع بين الحقول، لأن الولى كان من البدو ويحب الخلاء. ويقول الناس فى القرية "إن جسد الولى ينتشر فى كل النجيلة (الحشائش) التى تغطى المكان، فهو يسكن تحت هذه الحشائش مع أربعين آخرين". وفى رواية أخرى عن ولى يدعى الشيخ محمد حسبو (بقرية طرابمبا ـ مركز دمنهور ـ محافظة البحيرة) حيث يذكر أن "الولى كان يجلس بشكل دائم تحت شجرة قريبة من المقابر فى مكان مفتوح، وبعد مماته دفن فى المقابر العادية، ولكنه جاء إلى أحد أبنائه فى المنام وأبلغه أن قبره موجود تحت الشجرة التى كان يجلس تحتها. وكانت هذه الشجرة والمكان ملكًا لأحد الأغنياء، فلم يشأ أولاده أن يتحدثوا فى هذا الموضوع، ولكنه أصر على أن يأتى لهم ويبلغهم بأن يبحثوا عن قبره تحت الشجرة، ففعلوا ووجدوا قبرًا بالفعل، فقاموا بنقل الجثمان من المقابر إلى هذا المكان وأصبحت الشجرة شجرة مباركة والمكان مكان مبارك". وفى رواية ثالثة عن الشيخ طلحة التلمسانى (بمدينة كفر الشيخ) الذى كان "يتنقل بين البلاد إلى أن استقر فى المنطقة التى يريد أن يدفن فيها وقال هذا مكانى ومقامى. ويذكر أنه "عندما استقر فى هذا المكان كان عنده فرس نزلت إلى أرض ملك سخا المجاورة وأكلت منها، فأرسل إليه ملك سخا قوة من العسكر لطرده من المكان وقد جاءوا يركبون مركب عن طريق البحر لطرد سيدى طلحة، فخرج إليهم سيدى طلحة ماشيًا على الماء، وأشار إليهم بيديه فوقفت المركب ولم يستطع العسكر التحرك بالمركب (زى ما يكونوا اتجمدوا) فذهبوا يستدعون الملك فجاء الملك علشان يشوف الكلام ده صحيح ولا لأ، وخرج الشيخ طلحة إلى الملك السخاوى ماشيًا على الماء وأشار بيده مرة أخرى، فوقفت المركبة مكانها ولم تتحرك. فقال له

١٣ يناير ٢٠١٠، أبنهس، قويسنا، المنوفية
جامع المادة: سها حسنى

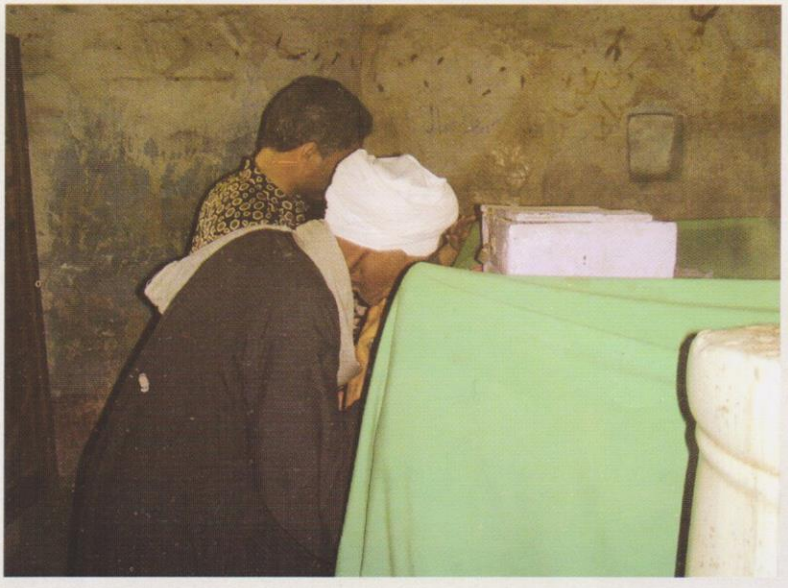
الملك ماذا تريد فقال الشيخ أنا أريد هذه المنطقة ملكًا لى. فلبى له الملك طلبه".

وبالنظر إلى هذه الروايات الثلاث الأخرى التى تم عرضها والطرق التى يُخلق بها المكان سوف يتضح لنا بشكل جلى كيف يصنع الولى المكان لنفسه. ففى الرواية الأولى ينتشر جسد الولى فى المكان فيمنع الفلاحين من الاعتداء على الأرض، ويمثل انتشاره فى المكان رمزًا للقوة، رغم أن ضريح الولى صغير مبنى من الطوب اللبن. وفى الرواية الثانية يتجسد الصراع بين القوة والضعف، ضعف الولى وقوة الرجل الغنى الذى يسيطر على المكان الذى به الشجرة. وكل هذا الصراع لصالح الولى الذى سيطر على المكان وهو ميت. إن هذا الانتصار يرمز إلى أن الولى يسيطر على المكان حيًا أو ميتًا، فهو مكانه بلا منازع، وهو يستطيع أن يختار المكان الذى يدفن فيه دون أن يعارضه أحد. أما فى القصة الثالثة فإن الصراع يتحول إلى صراع مفتوح بين سلطة زمنية (سلطة الملك) وسلطة روحية (سلطة الولى). و يلاحظ أولاً أن استخدام كلمة الملك هنا لها دلالة واضحة، فالراوى هنا يريد أن يؤكد قوة هذه السلطة وعنفوانها وهى كلمة مصنوعة invented لأن حكام الأقاليم لم يطلق عليهم ملوك قط فى مصر. وتنتهى القصة بانتصار السلطة الروحية (مجسدة فى الولى) التى تستخدم المعجزة أو الكرامة فى مواجهة الخيول والسيوف. فبمجرد ظهور الولى ماشيًا على الماء حطت الحرب أوزارها. فلا أحد يستطيع أن يدعى حقًا على المكان طالما أن السلطة الروحية قد سيطرت عليه عبر سلاح الكرامة أو المعجزة. ورغم أننا نود أن نؤكد هنا كيف يُصنع المكان من خلال الكرامة، إلا أننا نود أن نؤكد فى الوقت ذاته أهمية درس هذه العلاقة بين السلطة المدنية والسلطة الروحية، ودور سلاح الكرامة والمعجزة الذى يُرفع فى وجه السلطة المدنية. فمثل هذا الدرس يلقى الضوء على طبيعة العلاقة بين الحكام والمحكومين فى

مصر، وعلى طبيعة تُشكل علاقات السلطة. فثمة عجز هنا عن المقاومة، وثمة عجز عن خوض صراع مفتوح، ولا يملك العاجز إلا أن يبحث فى عالم اللامعقول عن تبرير لسلطته.

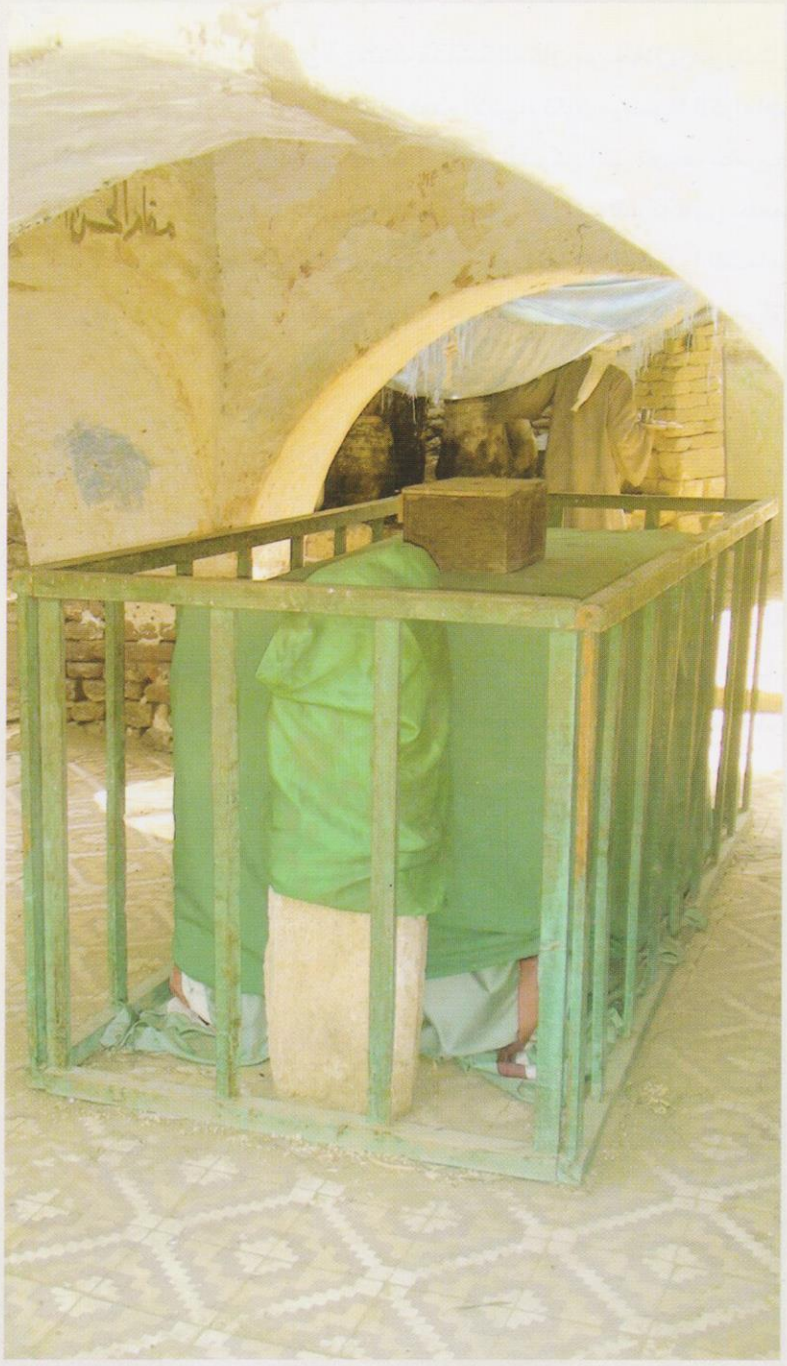
وإذا ما احتل الولى المكان، فإن المكان يكتسب قداسة يتم المحافظة عليها وإعادة إنتاجها عبر مزيد من الحكايات والمعجزات التى تحدث فى المكان. فالمكان يحرسه الولى ولا يمكن لشخص أن يعتدى عليه. ففى ساحة سيدى حسن أبو رايتين (قرية بنى واللمس ـ محافظة المنيا) لم يستطع اللص أن يسرق من القمح الذى فى المكان المحيط بضريح الشيخ، وظل اللص ملتصقًا بالأرض إلى أن استيقظ صاحب القمح الذى عفا عن اللص وتركه يرحل.

ويحدث فى بعض الأحيان أن تثبت قداسة المكان من خلال رمز يتمثل فى شجرة، أو فى بئر ماء، أو فى بحيرة. فهذه الأشياء تكون موضوعًا للكرامات ومصدرًا للبركة؛ فشجرة الجميز وأشجار التين الشوكى التى تحيط بضريح الشيخ أبو مندور (فى رشيد ـ شمال الدلتا) تتحول إلى رمز للبركة فهى تطعم الناس ولا يستطيع أحد أن يعتدى عليها. وقد تكون الشجرة مصدرًا للشفاء، كما فى الشجرة الموجودة بجوار الشيخ الغريب (بقرية بنى عامر ـ مركز العدوه ـ محافظة المنيا) والتى يتبرك بها الناس ويطلبون الشفاء أو فك الكرب من الشيخ من خلالها عن طريق دق مسمار فى جذعها أو تعليق شىء فيها. ومثل ذلك يقال عن الآبار التى توجد عند بعض الأولياء مثل بئر الماء عند ضريح الشيخ أبو مندور (حيث يغتسل المرضى بماء البئر)، أو بئر الماء الموجود بكنيسة العذراء مريم بمنطقة مسطرد (حلوان ـ القاهرة)، أو بحيرة الماء التى توجد بجوار ضريح الشيخ أبو غنيمة (قرية ساقولا ـ محافظة المنيا) والتى يغتسل فيها الناس طلبًا للشفاء أو حلاً للمشاكل. إن هذه الأشياء تجسد بشكل رمزى قوة الولى وسلطته الروحية، وسيطرته الدائمة على

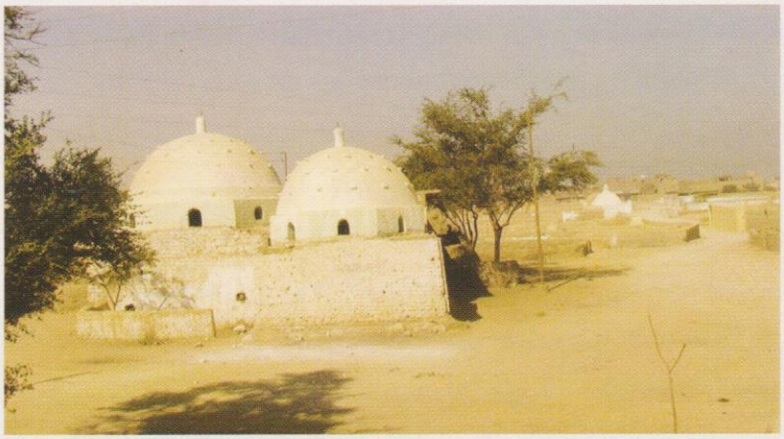


٣ أبريل ٢٠٠٩، البهنسا الغربية، المنيا
جامع المادة: أشرف نصرت

المكان، كما أنها تضفى على المكان طابعًا روحيًا، وتمنحه بعض القداسة. وإذا كنا قد أشرنا قبل قليل إلى ارتباط الكرامات أحيانًا بالصراع بين عالمين Two Publics : عالم الأولياء من ناحية وعالم السلطة المدنية من ناحية أخرى؛ فإننا نستطيع أن نطور هذه الأطروحة argument لتنسحب على عمليات صناعة المكان العام حول أضرحة الأولياء. إن هذه الصناعة للمكان العام حول أضرحة الأولياء قد ترتبط برغبة العالم الأول The First Public فى أن يخلق حيزه الخاص، حيـــزًا يمتلئ بالحـــرية والثـــقافة المشـــتركة Communal Culture ، فى مقابل العالم الثانى Second Public الذى يقيض بالسلطة والقيود القانونية. حقيقة أن العالم الأول هو عالم سلطة



٣ أبريل ٢٠٠٩، البهنسا الغربية، المنيا
جامع المادة: أشرف نصرت



٢٦ يناير ٢٠١٠، بنى حميل، سوهاج
جامع المادة: محمود خلف

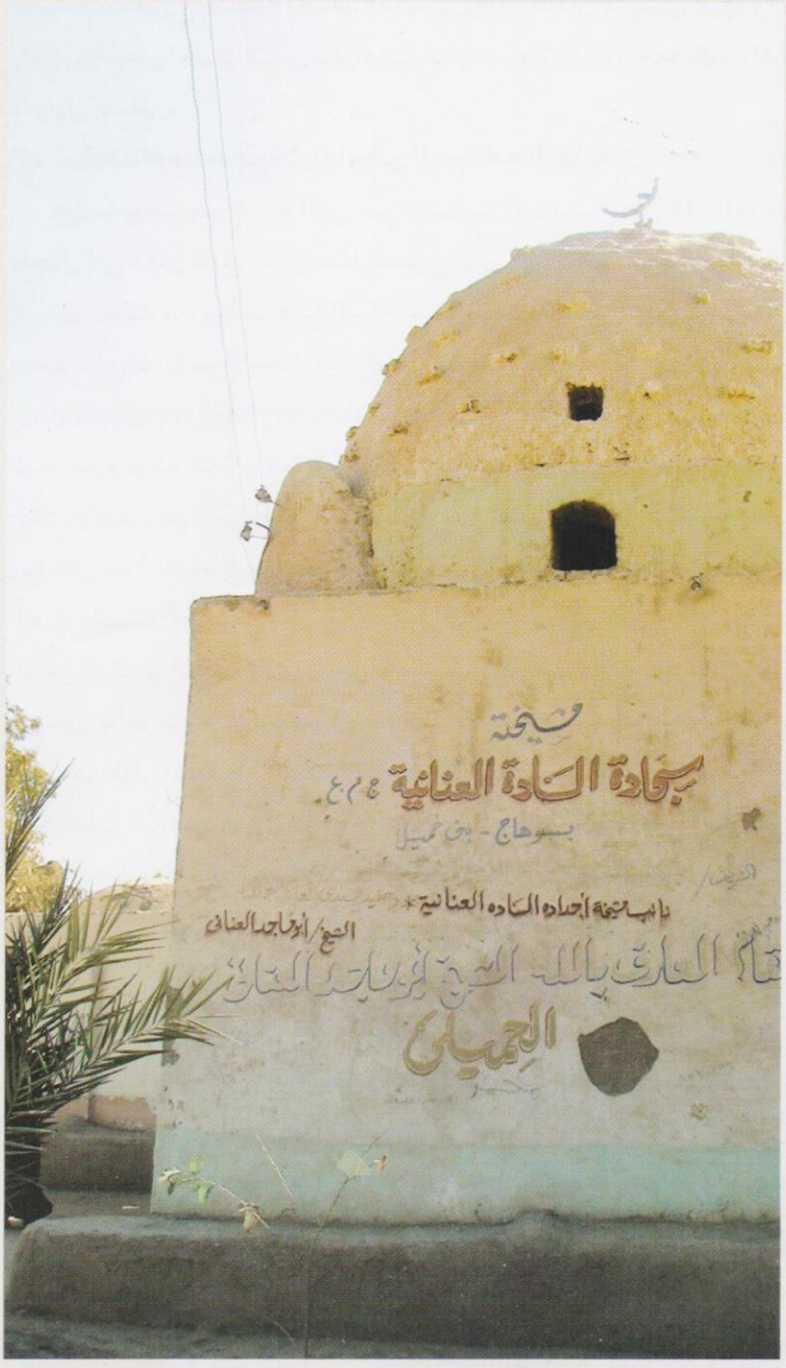
أيضًا، وفيه تدرج السلطة والمكانة والقوة، وفيه سلطان لا يمكن أن ينازع، ولكنه عالم من اختيار الناس يبنونه فى مخيلتهم ويتعايشون معه كأنه واقع لا يقبل النقاش.

٣ ـ استخدام ساحات الأولياء فى المجتمع التقليدى

عندما يوجد ضريح الولى فى مكان فسيح فإن هذا المكان يتحول إلى مكان عام، يكون ملكًا للجميع حتى وإن كان مملوكًا بالفعل لإحدى العائلات. ويتسع هذا المكان لممارسات وأنشطة كثيرة تدل جميعًا على أنه يفسح المجال لكل الناس، ويتيح لهم فرصة لتمثيلات سلوكية behavioral representatins قد لا تتاح لهم بحكم الضوابط التى يصنعها المجتمع وبحكم التدرج الطبقى القائم. هنا يتقابل الغريب مع أهل البلد، ويتقابل الفقير مع الغنى، والقوى مع الضعيف، وينصهر الكل فى إطار مختلف. ويتناظر هذا التواصل بين الفئات الاجتماعية المختلفة مع التواصل بين الحياة والموت؛ أو بمعنى آخر بين حياة هؤلاء الناس وبين ضريح الولى، ذلك الكائن البشرى الميت، الذى يسير الأمور ويتحكم فيها، وهم يتبركون به أو يفرحون بالقرب منه أو يحتفلون به، وهو يحرسهم ويحرس لهم هذا المكان العام. هو الولى الضعيف المسكين أو المتواضع الذى صار قويًا بحكم الخوارق والكرامات التى له، وهو القادر الآن على أن يسمح لهم أن يستخدموا المكان العام الذى امتلكه بأية طريقة كانت. فهو يتسع لكل شىء حتى السلوك الذى قد لا يرضى عنه المجتمع. يبدو الأمر هنا وكأن الناس يستمدون حريتهم من الموتى، ومن العلاقة مع العالم الآخر، ومن التواجد بالقرب منه.

تتجلى هذه الصورة المثالية للعلاقة بين البشر وبين ضريح الولى فى المجتمع التقليدى أكثر من المجتمع الحديث. ولعلنا نأخذ من ضريح الشيخ حسن أبو رايتين فى إحدى قرى محافظة المنيا مثالاً لهذا. يوجد مقام الولى فى منطقة مرتفعة يحيط به مقابر القرية، ويحيط بالمقابر من ثلاث جهات ـ على الأقل ـ منطقة فسيحة تصل إلى قرب النهر (بحر يوسف) الذى تقع القرية على شاطئه الشرقى، ولقد كانت هذه المنطقة فى الماضى (حتى منتصف السبعينيات تقريبًا) مكانًا عامًا بالمعنى الذى وصفناه آنفًا. فهى

مكان لاستقبال الغرباء خاصة المتجولون منهم. وأهم هؤلاء تجار الماشية (الأبقار والإبل)، وصناع الترفيه entertainers ، والغجر. فتجار الأبقار والماشية من التجار المحليين الذين يتنقلون بمواشيهم بين الأسواق. وكانوا يتخذون من هذا المكان بجوار ضريح الشيخ مقرًا لربط ماشيتهم لفترة يوم كامل للراحة وعرض الماشية للبيع. أما تجار الإبل فغالبًا ما يأتون من أماكن بعيدة فكل عام يتحدث الناس فى القرية عن الحملة، أى قرب مجىء الحملة. وكانت الحملة عبارة عن جمال يقودها رجال أغراب يقال إنهم جاءوا من المغرب (من شمال إفريقيا عبر الصحراء الغربية). وكان هؤلاء التجار يتخذون من هذا المكان المحيط بالولى مكانًا لإقامتهم لمدة أسبوع أو

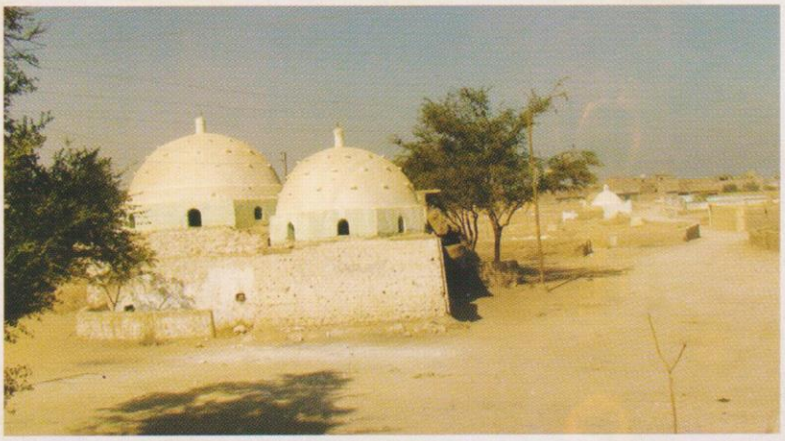


٢٦ يناير ٢٠١٠، بنى حميل، سوهاج
جامع المادة: محمود خلف

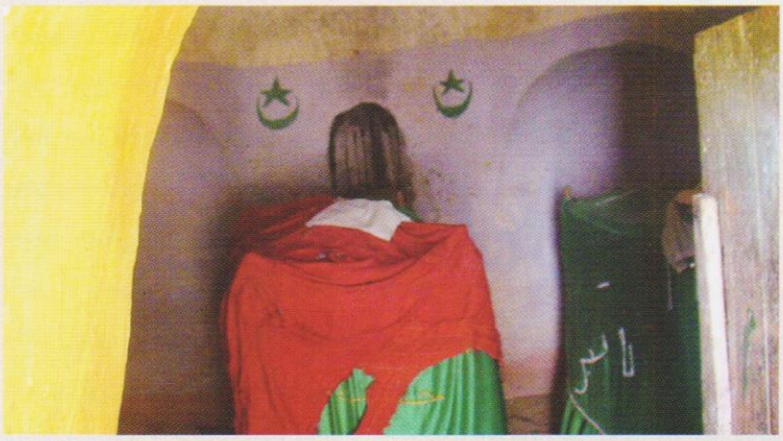
أسبوعين قبل أن يتحركوا إلى قرية أخرى. أما صناع الترفيه فإنهم أصحاب المراجيح الذين يتنقلون بها بين القرى خاصة بعد أن ينتهى الحصاد ويتفرغ الفلاحون لبعض اللهو. فهم يأتون وينصبون مراجيحهم فى هذه الساحة بجوار ضريح الولى دون أن يستأذنوا أحدًا. وأخيرًا فإن هذا المكان يتسع أيضًا لخيام الغجر الذين يتنقلون بين القرى، ويمكثون فى كل قرية ما بين شهر أو شهرين لا يعرف أحد من أين يتكون معاشهم، ولكنهم يتهامسون بينهم بالقول بأن الغجر يسرقون من الأماكن البعيدة ولا يسرقون أبدًا من القرية التى ينزلون فيها. وعندما يخلو المكان من الصخب فى المساء يتجمع الأطفال والشباب للعب. ومن أشيع الألعاب التى كانت تلعب فى هذا المكان لعبة "الترنيزة" وهى لعبة أقرب إلى الهوكى يلعبها الشباب باستخدام كرة مصنوعة من الليف المجدول باستخدام عصى معقوفة الأطراف من جريد النخيل.

كانت هذه الأحداث تستحوذ على المكان فى الوقت الذى لم يكن مشغولاً فيه بالحدثين الكبيرين اللذين يحدثان فيه، أعنى موسم الحصاد، وموعد الاحتفال بالمولد.

يبدأ موسم الحصاد فى القرية مع بدايات الصيف فى شهر مايو ويستمر حتى نهاية شهر يوليو. ثلاثة محاصيل أساسية يجمعها الفلاحون خلال هذه الفترات فى مواسم متتالية، الفول، والبرسيم، والقمح، ويأتى الفلاحون بمحصولهم إلى المكان الذى يحيط بالولى. صحيح أن المكان لا يتسع لكل محاصيل القرية، فثمة أماكن أخرى لتجمع المحاصيل. ولكن هذا المكان هو المكان الرئيسى الذى تتجمع فيه المحاصيل، خاصة من أبناء العائلة التى يدعى بعض أفرادها أنهم يملكون المكان (رغم أنه رسميًا أرض دولة) ويعتقد الناس أن الولى يحرس محاصيلهم وهم يملكون قصصًا عن لصوص حاول بعضهم أن يسرق المحصول فالتصقوا بالأرض ولم يستطيعوا المغادرة إلا بعد أن تركوا ما استولوا عليه؛ بل إن أحد هذه القصص تصل إلى حد القول بأن الولى ترك اللص إلى أن ملأ جلبابه بالحبوب التى كان صاحبها نائمًا بجوارها، وعندما هم بالوقوف والجرى التصق بالأرض وظل هكذا إلى أن استيقظ صاحب المحصول وتشفع له عند الشيخ الذى أطلق سراحه. وبعض



٢٦ يناير ٢٠١٠، بنى حميل، سوهاج
جامع المادة: محمود خلف



٢٦ يناير ٢٠١٠، بنى حميل، سوهاج
جامع المادة: محمود خلف

هؤلاء اللصوص تابوا إلى الله بعد أن تعرضوا لهذا العقاب.

أما الحدث الثانى فهو المولد، ومولد سيدى حسن أبو رايتين يبدأ فى غرة ربيع الأول، أى فى بداية الاحتفال بالمولد النبوى. حيث يأخذ الناس فى نصب أكشاك لبيع الحلوى والفول والشاى ولعب القمار ويسمى الكشك (الفرش) ويتكون من دكتين أو ثلاثة ومنضدة لوضع البضاعة عليها ثم سقف من الجريد أو بوص الذرة محمولاً على أربعة قوائم خشبية. ويكون عدد هذه (الفروشات) حوالى عشرة فى المتوسط. ويستمر المولد حتى ليلة الثانى عشر من ربيع حيث يحتفل بالليلة الكبيرة، ويبدو الفرش خاليًا من الناس فى الصباح والظهيرة، ولكن من بعد العصر إلى منتصف الليل نجدها مزدحمة بالناس: هذا يأكل الفول والحلوى، وهذا يلعب (الكوتشينة)، وهذا يحضر بعضًا من السودانى والحلوى ليذهب بها إلى المنازل أو ليقدمها إلى أقربائه من النساء والفتيات اللاتى يجلسن فى مكان متطرف من أرض المولد.

ويستضيف الشباب بعضهم ليأكلوا الحلوى والفول. وقد يؤثر نسق القرابة فى السلوك داخل المولد حيث نجد أن الشباب من عائلة ما يجلسون فى (فرش) أحد أقربائهم وإن كانت هذه ليست قاعدة. وتنصب المراجيح للأطفال وكذلك يأتى بعض محترفى لعب الملاهى. ويتبارى الشباب فى ضرب (المدفع) الذى يتكون من كتلة حديدية تسير على قضيبين يدفعها الشاب بذراعه لتصل إلى نهاية الطريق المخصص لها معلنة ذلك عن طريق (بومبة) فى نهايتها تصطدم بقطعة حديد فتحدث صوتًا. ويمكن تثقيل قطعة الحديد هذه أو تخفيفها تبعًا للقدرة البدنية للشاب.

أما خدام الضريح فإنهم يهيئون ضريح الشيخ بكنسه وتبييضه ويضعون أمامه راية كبيرة يحملها عمود كبير وغليظ من الخشب بحيث ينبئ (دق العمود) أمام ضريح الشيخ عن بداية المولد.

بعد ذلك يستدعى خدام الضريح جماعة من ضاربى الطبول من قرية الجرنوس وهم يقومون على خدمة شيخ هناك أيضًا يدعى الشيخ (أبو شوك). ويأتى من هؤلاء ثلاثة أو أربعة يدقون الطبول ويحملون (بيرق) الشيخ أبو شوك، وينضم إليهم محترفو دق الطبلة من البلدة وكذلك (بيرق) الشيخ أبو

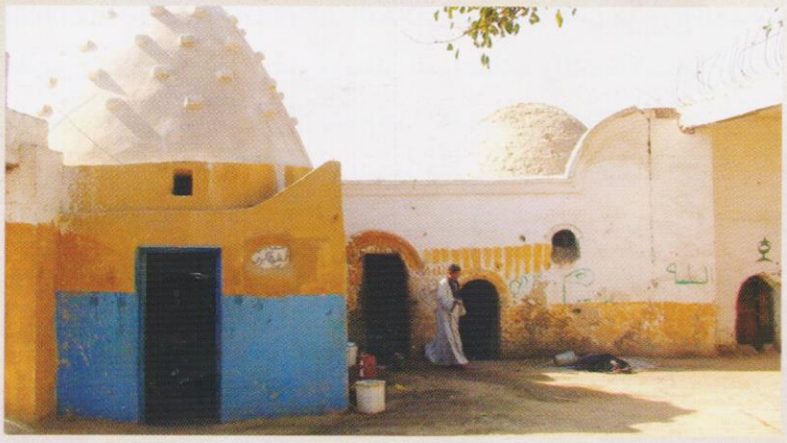
رايتين الذى يعتبر أخف من بيرق أبو شوك ويشتركون جميعًا فى إحياء أيام المولد. وفى الصباح تخرج قافلة الطبل هذه ومعها البيرقان يحملهما اثنان من خدام الشيخ أو أولادهم ليلفوا القرية جميعها منزلاً منزلاً ويتوقفون أمام كل منزل ليقرأ أحدهم الفاتحة بصوت عالٍ ويُخرج لهم أهل المنزل "العادة" (عادة الشيخ) وهى عبارة عن نقود أو بعض الحبوب كل حسب مقدرته. على أنهم لا ينهون القرية فى يوم واحد ولكنهم يقسمونها على الاثنى عشر يومًا التى هى أيام المولد.

وتنتهى هذه الجولة فى العصر تقريبًا ودائمًا ما ينهون جولتهم عند الشيخ، حيث ينصب الناس للمولد وقد يبدأوها منه. ولذلك سبب، فالشباب يتبارون أيضًا فى "لف أو تدوير البيرق" على دقات الطبول وفى الاستعراض به ويسمى هذا (تدوير البيرق)، وتقف النساء من بعيد ترقبن أولادهن وتشجعهن بالزغاريد. ولا يمارس الشباب عملية لف البيرق تبركًا فقط وإنما فخرًا وإظهارًا للقوة أيضًا.. هذا ويدفع كل من يلف البيرق قرشًا أو أكثر يضم إلى الحصيلة العامة من إيراد المولد.

ويطلق أهل القرية على هذا الموكب الذى يحيى المولد يوميًا ويلف كل القرية بالطبول والبيارق اسم (الزاوية). هذا وكثيرًا ما ينذر الناس وجبة لهذه الزاوية يقدمها لهم فى الغداء أو العشاء أيام المولد إلى درجة أن هذه الجماعة (الزاوية) لا يستطيعون الذهاب إلى كل دعوة للعشاء أو الغداء، وكثيرًا ما يذهبون لتلبية الدعوة دون أكل وذلك لكثرة الدعوات.

وفى مساء كل ليلة يقام أمام الشيخ ذكر تقوده الطريقة الصوفية الوحيدة المنتشرة فى القرية وهى الطريقة البيومية والتى انتشرت فى القرية منذ بداية السبعينيات. وقبل ذلك كان الذى ينظم الذكر هم نقباء الشيخ أبو شوك ولديهم خبرة فى هذا، وقد يكون ذلك هو السبب فى دعوتهم لإحياء ليالى المولد. وقد يكون السبب أيضًا أن لقريتهم نصيبًا من إيراد الشيخ. وفى نهاية المولد يقسم هذا الإيراد مثالثة بين خدام الشيخ فى القرية ونقيب الشيخ الأساسى فى قرية الجرنوس ونقباء أبو شوك الذين يحيون المولد.

ولكن ماذا عن الليلة الكبيرة. هذه الليلة هى ختام المولد وهى ليلة مولد



٢٦ يناير ٢٠١٠، بنى حميل، سوهاج
جامع المادة: محمود خلف

النبى عليه السلام. ويعطل الناس أعمالهم لمشاهدة هذه الليلة. ويبدأ الاحتفال بها بعد الظهر، حيث يركب مأذون القرية أو أحد رجال الطرق الصوفية جملاً ويرتدى زيًا أبيضًا ويوضع فوق الجمل الذى يركبه بطانية جديدة. ويطلق عليه اسم الخليفة (خليفة رسول الله طبعًا) ويركب الأطفال والشباب الحمير والجمال ويتفننون فى تزيينها، ويسير هذا الموكب يتقدمه الخليفة وعن يمينه ويساره البيارق وأمامه الطبل وخلفه الأطفال والشباب يركبون الحمير والجمال المزينة ويلفون القرية كلها. وفى النهاية تنصب حلقات (تدوير البيرق) وتستمر إلى المساء وبعد المساء ينصب الذكر وغالبًا ما يحضر ميكروفون لإحياء الليلة. وفى نهاية الذكر يقوم أحد المشايخ بتلاوة الابتهالات الدينية وفى نهايته يأخذ نقودًا من الناس "ليحفظهم" قائلاً: فلان الفلانى وترد عليه بطانته: يا ربنا فاحفظه، أو يا ربنا فارحمه حسب الحالة، ويستمر حتى الفجر. ويحرص كل شخص وكل بيت أن يحفظ نفسه من هذه البطانة أو يرحم موتاه. وتجلس النساء خلف الذكر ويتلقين الهدايا من الفول السوادنى والحلاوة التى يأتى لهن بها الرجال الذين ينتشرون هنا وهناك. وتعم حالة رواج عند البائعين حيث يحرص كل فرد على شراء فول وحلاوة لمنزله فى هذه الليلة التى تستمر حتى الصباح الذى يكون فيه كل شىء قد انتهى وتعود الأيام إلى سيرتها الأولى.

ولا شك أن هذا وصف مثالى للمولد. فقد يحدث أن تكون القرية حزينة لموت أحد وجهائها أو شبابها أو موت عدد كبير من الرجال بها هذا العام مثلاً، فلا يقام المولد إطلاقًا، أو يقام ولكن على مستوى أضيق من الوصف السابق. المهم أن المولد يتأثر بالحالة العامة للقوى الاقتصادية والاجتماعية.

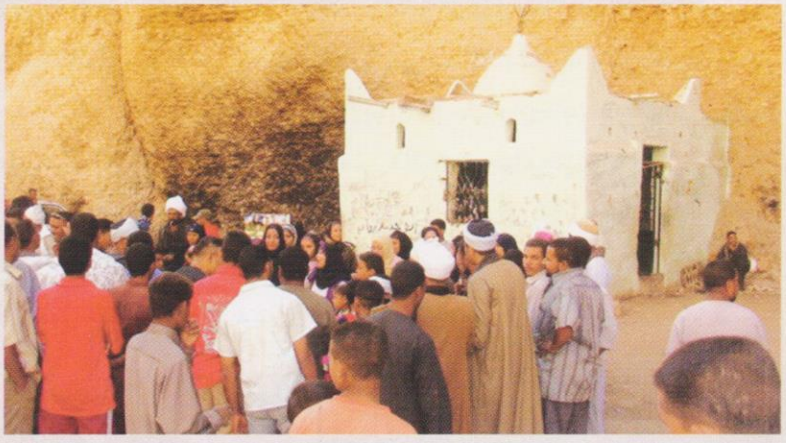
٤ ـ الحداثة وتغير استخدام المكان العام

يتوقع أن تقلق الحداثة هدوء المكان، بل إنها قد تقضى علية كلية. إن الحداثة التى نتحدث عنها هنا هى "الحداثة الطرفية" Peripheral modernity ، وصفناها فى سياق آخر بأنها حداثة برانية Counterfeit modernity، بمعنى أنها حداثة لم تتأسس على جذر داخلى internal root وإنما اعتمدت على النقل غير المنظم (العشوائى) random selection وغير العقلانى irrational من مشروع الحداثة الغربى الذى نشره الاستعمار ووسائل المواصلات والاتصالات فى أرجاء المعمورة؛ وقد أدى ذلك إلى أن يتسم هذا النمط من الحداثة بأنه يعتمد على التحديث القسرى induced modernization ، والانتقاء اللاعقلانى irrational selection ، والاستهلاكية Consumerism (زايد، ٢٠٠٦). إن هذا النمط من الحداثة لا يزيح ويبعد التقاليد (التقليدى) كلية ولا يحدث معها قطيعة؛ ولكنه يتعايش معها، ويحولها، ويستخدمها، وتصبح هى نفسها ـ فى تجلياتها الحديثة ـ جزءًا من المنظومة الحداثية modern system .

ونحاول فى هذا الجزء أن نتعرف على تأثير الحداثة بهذا النمط على الأماكن المحيطة بالأولياء، وتجليات الحداثة فى هذه الأماكن. وقبل الشروع فى عرض المادة دعونا نسرد بعض القصص التى لها دلالة خاصة بموضوع الحداثة:

القصة الأولى: "من ضريح الشيخ حسنين بمدينة المنصورة بالدقهلية حيث يوجد الضريح داخل مسجد صغير يتجاور مع مسجد آخر أكبر. والمسجدان يقعان فى ميدان كبير يسمى ميدان الشيخ حسنين. وفى إطار مشروع لتجديد المسجدين تقرر إزالتهما. فتم هدم المسجد الكبير وجزء من المسجد الصغير. وعندما قرر المقاول نقل ضريح الولى من داخل المسجد الصغير مستخدمًا "اللودر" فى نقل الضريح تصدى له الولى حيث قام بحماية نفسه من هذا الاعتداء (فهو لا يرغب فى النقل من هذه الحجرة البسيطة). ومن ثم قام الولى بتعطيل اللودر؛ بل إنه لم يعطل لودرًا واحدًا فقط بل عطل ثلاثة، كما أصيب سبعة من العمال الذين كانوا يقومون بعمليات الهدم ونقلوا إلى المستشفى".

القصة الثانية: حدث فى أماكن متفرقة تصادم بين جماعات من الشباب السلفيين (من السنة المتشددين) وخدام بعض الأضرحة فى بعض القرى. وقد كان سبب هذا التصادم حول جوانب اعتبروها ضد مبادئ السنة؛ مثل زيارة قبور الأولياء، ووجود ضريح الولى بجانب المسجد، وإقامة موالد للأولياء. ويعد هذا الصراع صراعًا تاريخيًا حيث أشارت الدراسات إلى وجود هذا الصراع بين المذهب السنى والمذهب الصوفى، أو بين الفقهاء والمتصوفة، وأن هذا الصراع قد وصل فى بعض الأحيان إلى حد الصدام، وتدبير المؤامرات، والتنكيل برجال الطرق الصوفية (فاروق مصطفى، محمد عباس، ٢٠٠٤ : ٢٠٠) وأرجع البعض هذا العداء التاريخى إلى الانتشار الشعبى الذى حققه رجال الصوفية؛ فهم يسيطرون على قلوب الناس ويحب الناس طرق تدينهم، الأمر الذى دفع الفقهاء من رجال السنة إلى أن ينظروا إلى هذا الانتشار باعتباره خطرًا على العقائد الدينية الصحيحة (توفيق الطويل، ١٩٦٤ : ١٧٤). ولقد كان هذا العداء التاريخى عداءً فكريًا كامنًا فى الأساس.



٩ أكتوبر ٢٠٠٩، إخميم، سوهاج
جامع المادة: محمود خلف

ولكن هذا العداء الكامن قد تحول فى العصر الحالى إلى عداء صريح وواضح؛ حيث أشارت المادة التى تم جمعها من قرى الدلتا إلى وجود صور من هذا التصادم الصريح بين جماعات من السنية وأصحاب الطرق الصوفية (خدام الضريح)، كما تؤكد أيضًا المادة التى جمعت من مناطق أخرى من مصر وجود الاتجاه نفسه إلى درجة أنه وصل فى بعض القرى إلى إيقاف الاحتفال بالمولد أو التخفيف من الاحتفال به، على اعتبار أن مثل هذه الاحتفالات بالمولد بدعة لا أساس لها من الدين. ونسرد إحدى هذه القصص التى رواها خادم ضريح "الشيخ يوسف عبد السلام جعفر" الشهير "بسيدى يوسف" بقرية "صان الحجر" بمحافظة الشرقية، "حيث اجتمع شباب من أهل القرية (من السنة) ومنعوا خادم الولى من إقامة المولد على أساس أن المولد بدعة، ويحدث فيه أشياء خارجة عن أصل الدين الصحيح. وبالفعل تم إيقاف المولد لمدة أربع سنوات، ونظرًا لما تسبب عنه تعطيل الاحتفال بالمولد من تعطيل للمصالح الاقتصادية لخادم الضريح؛ حيث كان ينتظر العائد من المولد كل سنة، حاول جاهدًا الاستعانة بقادة الصوفية، الذين جاءوا إلى القرية، وقاموا بإقناع المعارضين للمولد، وقد تم لهم ذلك ولكن بشروط جاء فى مقدمتها ضرورة مراعاة عدم حدوث أية تصرفات مخلة بالآداب العامة أثناء الاحتفال بالمولد".

القصة الثالثة: وهى قصة سردت عن "الشيخ شبل" وأخوته السبعة بمدينة الشهداء بمحافظة المنوفية. وتدور هذه القصة حول إنقاذ الشيخ لأحد تجار المخدرات "فقد تم ضبط أحد تجار المخدرات وفى حوزته كمية من المخدرات داخل صندوق وعند القبض عليه رفع يده وقال: "مدد ياسيدى شبل مدد". وعندما فتح رجال الشرطة الصندوق لم تكن به المخدرات ولكن الذى وجد به هو ثعابين، ومن هنا فقد أخلت الشرطة سبيل الرجل، وبمجرد أن بعد الرجل عن رجال الشرطة وجد أن المخدرات قد رجعت مرة أخرى إلى داخل الصندوق.

وتقدم لنا هذه القصص الثلاث دلالات مهمة حول الطريقة التى تتجسد بها الحداثة فى مصر، وحول الصراعات والتناقضات التى تخلقها. ففى القصة الأولى ينتصر الموقف التقليدى على التكنولوجيا الحديثة، بل يحطمها. فثمة تكنولوجيا يمكن الاستفادة منها فى مجالات كثيرة؛ ولكن إذا ما دخلت هذه التكنولوجيا على المعتقدات beliefs (حتى وإن كانت معتقدات شعبية) فإن هذه المعتقدات هى التى تنتصر. فالتكنولوجيا يجب إذن أن تتعايش مع هذه المعتقدات، أن تسمح لها بالاستمرار، بل يمكن أن نبالغ هنا بالقول بأنه فى صراع الحداثة والتقاليد فإن التقاليد هى التى تنتصر، وأن الصيغ الحديثة لا يكون لها إلا وجود قشرى خارجى لا يمس العمق بحال من الأحوال.

أما القصة الثانية فنصادف فيها صداماً بين موقفين يعكسان صورتين من التدين وهما: التدين السنى والتدين الصوفى. فلسنا هنا بصدد تدين شعبى folkreligion وتدين رسمى formal religion على أساس أن مثل هذه الصيغة الثنائية للصراع هى الصور التى شاعت فى الكتابات المصرية والأجنبية (سيد عويس، ١٩٦٥)، ولكننا هنا بصدد صراع بين صيغة مستحدثة للتدين وهى الصيغة السنية المتشددة (وأنا أعتبر أن هذه الصيغة هى منتج من منتجات الحداثة بالشكل الذى تعرفه فى المجتمع المصرى) وأن هذا الصراع هو صراع حديث لم يعرفه المجتمع التقليدى. ولقد أشرنا إلى أن هذا الصراع كان دائماً موجوداً ولكنه كان صراعاً كامناً، ولقد أدت الظروف المعاصرة إلى ظهوره على السطح، وتحوله إلى صراع مفتوح فى بعض الأحيان. ومن أهم هذه الظروف انتشار النزعة الأصولية Fundamentalism بين الشباب، وهى نزعة صاحبت الهجرة المكثفة إلى مجتمعات الخليج والتأثر بالمذهب الوهابى (نسبة إلى محمد بن عبد الوهاب) المنتشر فى الجزيرة العربية. فأحد أهداف هذا المذهب "محاربة البدع والخرافات المتمثلة فى زيارة القبور والاستعانة بغير الله وإنقاذ الناس من أساليب الجاهلية التى أخذت تتفشى فى المجتمع الإسلامى منذ بداية القرن الثامن الهجرى" (فاروق مصطفى، ١٩٨٩: ٣٠٥).

وفى القصة الثالثة نجد أن الولى يساير العصر بطريقة تثير الذهول والدهشة: فهو هنا لا يناصر مظلوماً؛ ولا يحمى شخصاً من الوقوع فى الخطر؛ ولا يبعد لصاً عن السرقة؛ ولا يحمى بقرة من الوقوع فى الماء؛ ولا يرد طفلا تاه؛ ولا يشفى مريضاً من آلامه، بل يحمى "تاجر مخدرات". إن المخدرات وما يرتبط بها من تجريم هى أحد منتجات المجتمع الحديث، والشرطة التى تضبط المخدرات وبائعيها هى إحدى أجهزة apparatus المجتمع الحديث. وثمة ولى فى القصة الأولى رفض أن ينقل من مكانة وقاوم التجديد العمرانى، وهنا نجد ولياً آخر يقبل حماية تاجر مخدرات، أى يقبل حماية شخص منحرف. إن الموقف الطبيعى الذى يجب أن يحدث هنا هو أن يساعد الولى البوليس فى القبض على هذا التاجر؛ ولكن الذى حدث هو العكس. فهل يمكن أن نفترض هنا أن النمط الحديث من المجتمع يمكن أن يتعايش مع بعض صور الانحراف أو أنه يطور آليات مقاومة صامتة للدولة متمثلة هنا فى رجال البوليس ؟

ننتقل بعد ذلك إلى دراسة تأثير الحداثة على استخدامات الأماكن العامة حول أضرحة الأولياء. وكان من أول هذه التأثيرات اختفاء المكان كلية، أو على الأقل تقلص مساحته. وكان ذلك من جراء زحف المبانى الحديثة على هذه الأماكن. ولقد حدث هذا التوسع فى حقبتى الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين حيث أدى الاندماج فى نظم السوق وتزايد معدلات الهجرة إلى تزايد الإقبال على بناء المساكن، فاتسعت الرقعة الجغرافية للقرى والمدن

وظهرت توسعات عشوائية فى كل اتجاه. ولقد أدى هذا فى كثير من الأحيان إلى أن يمتد العمران ويلتهم الأماكن المحيطة بأضرحة الأولياء، إلا إذا كانت هناك موانع قانونية مثل وجود بقايا أثرية تحت رقابة الدولة. وثمة شواهد على أن الأجهزة المحلية تشارك هى الأخرى فى بناء عمليات البناء هذه حيث تستغل هذه الأرض الفسيحة فى بناء مدارس أو بناء وحدات محلية أو مراكز شباب. ونأخذ مثالاً للتدليل على ذلك من ضريح الشيخ سيدى عواض (بمنطقة قليوب البلد ـ محافظة القليوبية) حيث يوجد الضريح بالقرب من الطريق البرى وخط السكك الحديدية. وكانت المنطقة المحيطة بالضريح خالية تمامًا من المبانى، ولقد تم بناء مسجد بجانب الضريح، وصاحب ذلك زحف للعمران فأصبح الضريح محاطًا بالمنازل والمحلات، بل إن المنطقة شهدت بناء مدارس ومصالح حكومية (الوحدة المحلية بمدينة ومركز قليوب، وسنترال، ومكتب بريد). وثمة مثال آخر من ضريح الشيخ حسن أبو رايتين الذى أشرنا إليه من قبل، حيث أصبح المكان الفسيح الذى يوجد حوله مكتظًا بالمبانى، ولا يجد الناس مكانًا لإقامة مولد الشيخ، فاتجهوا إلى إقامته فى الشوارع المجاورة. ويحدث فى بعض الأحيان أن يكون الضريح بعيدًا عن القرية، وتمتد المبانى إليه خاصة بعد أن يبنى بجانبه مسجد. مثلما حدث فى ضريح نور الصباح (بمدينة طنطا ـ محافظة الغربية). فقد أدى بناء المسجد بجانب الضريح إلى شق طريق يوصل إلى المسجد، وامتدت بالتالى المساكن على جانبى الطريق، هذا بجانب بناء مبنى حكومى كبير. وحدث الشىء نفسه تقريبًا فى ضريح سيدى أبو النجا الأنصارى (فى مدينة فوه ـ محافظة كفر الشيخ) حيث أنشئ بجانب الضريح فرع لأحد البنوك بجانب موقف للسيارات وسوق تجارى.

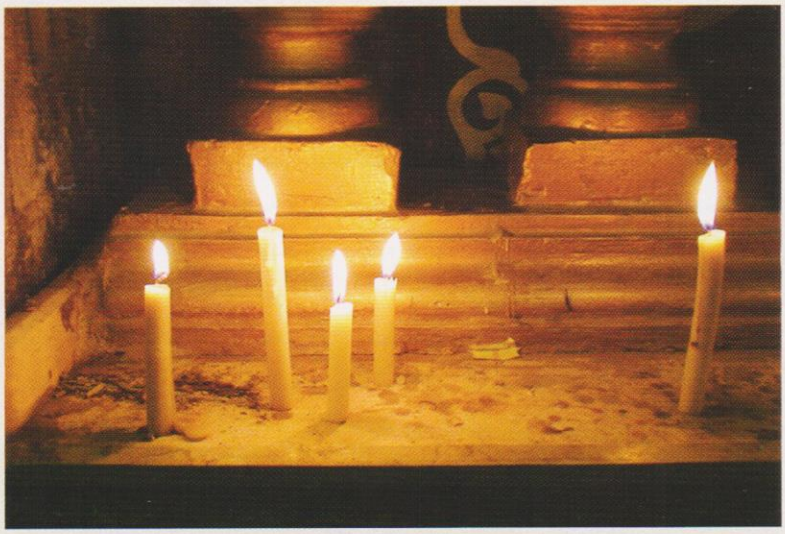
وثمة مظاهر كثيرة لتدخل الدولة فى الأمور المتعلقة بالأولياء أو المساجد الموجودة بها الأضرحة. وتعكس هذه المظاهر للتدخل صورًا للتحديث القسرى induced – modernization الذى يعد آلية أساسية للحداثة الطرفية ومن هذه المظاهر:

(أ) دمج أضرحة الأولياء فى خطة التنمية السياحية، كما حدث بالنسبة لقبور السبع بنات (فى قرية الهنا ـ بمحافظة المنيا)، حيث تم إعداد الموقع الذى تقع فيه قبور السبع بنات كمزار سياحى، فتم بناء سور حديدى حول كل قبر وطلائه باللون الأخضر، وتغطية القبر بقماش أخضر، وتنظيف المنطقة المحيطة بحيث تحول المكان إلى مزار سياحى.

(ب) التدخل فى عمليات جمع النذور بالنسبة للأولياء ذوى الإيراد العالى منها، وتنظيم عملية جمعها من قبل وزارة الأوقاف.

(جـ) التدخل فى تنظيم الموالد وعدم تركها للطرق الصوفية، وتأكيد قوة الدولة داخل المولد من خلال التواجد الأمنى المكثف.

(د) ويحدث فى بعض الأحيان أن تخضع المنطقة المحيطة بالولى



١٤ مارس ٢٠٠٨ ، الخليفة، القاهرة
جامع المادة: يحيى حسن

لتجديد عمرانى؛ reconstruction فيعاد تهيئة المكان المحيط بالولى على نحو مختلف، بحيث يبدو المكان على صورة حديثة. ونأخذ على ذلك مثالاً من ضريح سيدى المرشدى (بمدينة المرشدى ـ كفر الشيخ). فقد كان المكان الذى يقع فيه الضريح عبارة عن مرسى ترسو عليه السفن فى بحيرة البرلس. وفى أثناء بناء المسجد بجانب الضريح تم ردم منطقة من البحيرة، وتم استصلاح الأرض المجاورة للمرسى، وإعادة بناء الضريح على النمط الحديث، وإقامة ميدان كبير باسم ميدان سيدى المرشدى وأصبح الضريح والمسجد يطلان على الميدان.

(هـ) وقد يأتى التدخل من قبل المجتمع المدنى بمساعدة الأجهزة الحكومية كما حدث فى ميدان ضريح سيدى عز الدين ماضى أبو العزائم (إيتاى البارود ـ محافظة البحيرة) حيث يقع هذا الضريح داخل جامع كبير بالمدينة، وقامت إحدى الجمعيات الأهلية ببناء مستشفى ملحق بالجامع لعلاج أهل المدينة والفقراء من القرى المجاورة، كما أقيمت دار حضانة وصيدلية، وفصول لتقوية الطلاب. وبذلك فقد تحول المكان من مزار دينى إلى مزار دينى ومدنى، وأصبح مفتوحًا على وظائف أخرى.

وأخيرًا يمكن الإشارة إلى التحولات التى حدثت فى التنظيم التقليدى للموالد التى تقام حول أضرحة الأولياء. لقد كان المولد دائمًا مكانًا له جوانب اقتصادية واجتماعية وثقافية وفنية artistic كما أنه مكان لإعادة إنتاج الممارسات الصوفية حيث تسير بعرض الطرق الصوفية على بعض الموالد، وبعضها الآخر تتواجد فيه طرق صوفية مختلفة كل منها يمارس طقوسه (محمد الجوهرى، ١٩٨٨، فاروق مصطفى، ١٩٨٠) ولعلنا نشير إلى بعض المظاهر للتغير فى التنظيم التقليدى للموالد تدل فى مجملها على تغلغل الثقافة الاستهلاكية فى الأماكن العامة المحيطة بأضرحة الأولياء:

من أول هذه المظاهر ظهور المقاهى الحديثة فى الأماكن العامة المحيطة بالأولياء. لقد كان صانع الشاى يظهر فقط فى المولد (فى حالة القرى) أو

يجلس فى طرف قصى من الميدان (فى الحضر) ويصنع الشاى للجالسين حوله على الأرض. وقد نصادف هذا المشهد حتى الآن، ولكن ظهر بجانبه المقاهى الحديثة ذات الكراسى والأرائك والمناضد والأكواب الزجاجية والأنوار الساطعة. ومن هذه المظاهر أيضًا تحول المحلات فى المناطق المحيطة بالأولياء (خاصة فى الحضر) إلى مناطق أسواق تجارية حديثة، بها محلات لها واجهات مضيئة، وتبيع سلعًا حديثة. فلم تعد المحلات التى تبيع الحلوى - مثلاً - حول السيد البدوى فى طنطا محلات صغيرة تبيع حلوى مصنوعة داخل المحل، بل أصبحت تعتمد على صناعة أكثر تطورًا وأغزر إنتاجًا. وبالطريقة نفسها تحولت المحال التى تبيع البخور والسبح إلى محال تبيع بخورًا وسبحًا ربما تكون مصنوعة فى الصين. وتبدو مواكب الصوفية أكثر زهوًا وبهاءً من خلال الألوان الناصعة للعمائم والبيارق. وتتنوع ألعاب التسلية وتظهر منها ألعاب جديدة.

وهكذا فإنه فى الوقت الذى نجد فيه تقلص بعض الأماكن واختفائها تحت زحف العمران، نجد أماكن أخرى تتحول تحولاً جذريًا تحت وطأة العمران الحديث، وتتحول وظائفها وتصبح نموذجًا عاكسًا لنمط الحداثة السائد فى المجتمع برمته.

خاتمة:

لقد حاولت فى هذه الورقة أن أفتح أفقًا جديدًا فى دراسات الأولياء وكراماتهم فى مصر؛ أفقًا يتيح لنا أن نتجاوز جمع المادة الإثنوجرافية إلى اكتشاف البنية التى صنعت هذا العالم وحافظت عليه عبر السنين. وتركز تحليلى حول الأماكن المحيطة بالأولياء على اعتبار أنها أماكن عامة، والطريقة التى تتشكل بها هذه الأماكن فى الثقافة التقليدية، ومظاهر التغير التى حدثت فيها على أثر دخول الثقافة الحديثة. ونتمنى أن يساعد هذا التحليل فى مزيد من البحوث حول طبيعة العلاقة بين السلطة الروحية والسلطة الزمنية، وحول الدور الذى تلعبه المعتقدات الشعبية فى تكوين أيديولوجية الجماهير، وحول المشكلات والتناقضات المرتبطة ببناء المجتمع الحديث والدولة الحديثة فى إطار استمرارية أنساق المعتقدات الشعبية أو استمرار التقليدى والحديث معًا.

قائمة المراجع:

١ - مصطفى (فاروق)، (١٩٨٠): دراسات فى المجتمع المصرى - الموالد - دراسة للعادات والتقاليد الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢ - مصطفى (فاروق) (١٩٨٩): الإمام الشيخ محمد بن عبد الوهاب والحركات الإحيائية الدينية - دراسة فى الأنثروبولوجيا الدينية، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مج ٣٧.

٣ - لين (وليم) (١٩٧٠): المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم، ترجمة: عدلى طاهر، القاهرة، .

٤ - عويس (سيد) (١٩٦٥): ملامح المجتمع المصرى المعاصر، ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعى، القاهرة، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية.

٥ - الطويل (توفيق) (١٩٤٦): التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى، السلسلة الفلسفية والاجتماعية، القاهرة، مكتبة الآداب.

٦ - مصطفى (فاروق)، عباس (محمد) (٢٠٠٤): صناعة الولى دراسة أنثروبولوجية فى الصحراء الغربية، تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعى، الكتاب السادس عشر، القاهرة، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

٧ ـ زايد (أحمد) (٢٠٠٦): تناقضات الحداثة فى مصر، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى.

٨ ـ الجوهرى (محمد) (١٩٨٨): علم الفولكلور: الجزء الثانى ـ دراسة المعتقدات الشعبية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، سلسلة علم الاجتماع المعاصر، الكتاب الثانى والعشرون، ص ص ١٠٩-١١٠.

٩ ـ عثمان (سعاد) (١٩٨٢): الولى الطفل: شواهد حية من الواقع المعاصر، فى: محمد الجوهرى (محررًا)، الكتاب السنوى لعلم الاجتماع، العدد الثالث، القاهرة، دار المعارف.

١٠ ـ عثمان (سعاد) (١٩٨٢): النظرية الوظيفية فى دراسة التراث الشعبى: دراسة ميدانية لتكريم الأولياء فى المجتمع المصرى، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، قسم الاجتماع، كلية البنات، جامعة عين شمس.

11. Carr,s., Francis, M., Rivlin, L & Stone, A.(1992). Public Space. Cambridge : Cambridge university Press, PP. 19 – 20 .

12. Gellner, E (1969) . Saints af Atlas. New york : The University af Chicago Press .

13. Hobsbawm, Eric (1983) "Mass- Producing Traditions: Europe 1870-1914", in Hobsbaem, Eric and Terence Ranger, eds The Invention of Tradition Cambridge : Cambridge Universiy press (Canto edition 1999, pp. 263-307) .

14. Smithsimom, G. (1999) . The Death af Public Space; Histories of Jewish and Puerto Rican Neighborhoods tell a different story .

* صور المقال من الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية

ترجمة: حمدان عبد الرحمن

الأقنعة الإفريقية وحفلات الرقص

تعد الأقنعة والرقص بالأقنعة فى الخيال الشعبى الغربى الرمز الوحيد الأكثر تعبيرًا عن الفن الإفريقى والعروض الفنية الإفريقية. فالطبيعة الخاصة للحفلات الإفريقية التى تستخدم فيها الأقنعة، والتى تشمل إخفاء الوجه والأزياء ذات التفاصيل المعقدة والحركات الراقصة والموسيقى المصاحبة لها، تصبغ عروض الرقص التنكرى بصبغة من القوة والغموض والجمال.

ويقصد بكلمة "قناع" كل ما يخفى الوجه أو الرأس، إلا أن الباحثين عادة ما يقومون بدراسة كل العناصر بشكل عام بما فى ذلك القناع، والزى، والرقص، وما يصاحب ذلك من الموسيقى والغناء فى سياقها الطقسى أو الاحتفالى لكى يتمكنوا من فهم معانى العرض وأهدافه بشكل تام.

ولا تعرف بداية استخدام الأقنعة فى قارة إفريقيا إلا أن بعض النقوش

الصخرية والرسومات الملونة فى مواقع فى جنوب الجزائر وليسوتو وأماكن أخرى تدل على أن حفلات الرقص بالأقنعة قديمة جدًا. فمثلاً، تدل الرسوم الحجرية فى تاسيلى - ناجر فى جنوب الجزائر على أن العروض الراقصة التنكرية كانت تقدم فى الألف الرابع والخامس قبل الميلاد.

واليوم تستخـــدم الأقنعــة وحفلات الرقص بالأقنعة فى عدة أجزاء من إفريقيا جنوب الصحراء الكبرى. ويرجـــع ذلك إلى الحركة القديمة لشعوب البانتو التى تحتل منطقة واسعة من القارة جنوب الصحراء الكبرى.

فى هذه المنطقة يقوم الرجال فقط بصناعة الأقنعة والأزياء والأدوات المتعلقة بها، حتى فى الثقافات التى يمكن أن تشارك فيها المرأة فى الرقص بالأقنعة مثل شعوب ميند فى سيراليون يقوم الرجال أيضًا بصناعة الأقنعة (Phillips, 1995). ويرجع ذلك إلى تقسيم مهام العمل فى إفريقيا حيث يقوم الرجال فقط بنحت المصنوعات الخشبية، وأيضًا إلى هيمنة جمعيات الرجال السرية فى الهيكل القيمى فى الكثير من المجتمعات الإفريقية، فهذه الجمعيات هى التى تنتج الأقنعة وترعى وجودها. فالقناع رمز يدل على هيمنة الرجال وسلطتهم . وقد يكون دور النساء مهمًا ولكن كمشاركات فى بعض مظاهر حفلات الرقص بالأقنعة حتى وإن كان هذا الدور يبدو سلبيًا من خلال المشاهدة فقط.

حفلات الرقص بالأقنعة كشكل من أشكال التحول

ربما ينظر إلى حفلات الرقص بالأقنعة على أنها أمر دنيوى تكمن قيمته الوحيدة فى كونه مصدرًا للتسلية. والأكثر من ذلك أن التنكر يحول الراقص الذى يرتدى القناع إلى روح قوية حية. فبينما يحجب القناع الهوية الإنسانية فإنه يحول الراقص إلى كيان جديد قوى فى إشارة إلى عالم ما وراء الطبيعة. وهناك نوعان من الكيانات والعوالم التى تظهر فى العروض التنكرية. الأول هو أرواح الأجداد التى يعتقد أنها تعود إلى العالم الزائل لتساعد الأحياء، والثانى هو أرواح الطبيعة التى تتطلب التبجيل مثل أرواح الأجداد ولكن أيضًا تمنح المجتمع الصحة والحصاد الوفير والكثير من الأطفال.

والشخصيات التى تظهر فى هذه التحولات ليست عشوائية فهى تتبع تسلسل أنواع الأقنعة التى ظهرت داخل مجتمع أو ثقافة ما. ويرتبط شكل القناع ونوع الزى بالشخصية التى يفترض أن يقدمها الراقص. تستمد الشخصيات القناعية من شريحة من المجتمع الإنسانى، فهى قد تكون لإنسان أو حيوان وتشمل الذكور والإناث وقد تكون أليفة أو خطيرة، متباهية وشابة، أو وقورة وناضجة. وقد تمثل أيضًا الأركان المهمة فى المجتمع مثل الحكام والفرسان أو شخصيات تاريخية أخرى، أو على النقيض من ذلك، تقدم نماذج تعبر عن الضعف الإنسانى الذى يجعلها محتقرة مثل العاهرات والسكارى. وقد تمثل الحيوانات المتوحشة أو الأليفة أو مزيجًا من الصفات الإنسانية أو الحيوانية التى تمثل أرواح الأجداد المقدسة أو أرواحًا مخيفة

من الطبيعة. وغالبًا ما تكون الأسماء التى يتم إعطاؤها للأقنعة خاصة بالأجداد أو الشخصيات المشهورة أو الحيوانات كالطيور والتماسيح والوعول أو قوى روحية جماعية.

أشكال حفلات الرقص بالأقنعة وطرزها ومواردها

استخدم الحرفيون الأفارقة براعة هائلة فى محاولاتهم لإخفاء شكل الجسم البشرى وحجمه ولونه، حيث يتم إخفاء حركات الجسد والصوت فى محاولة لخلق كائن روحى جديد. فغطاء الوجه الأساسى الذى تمتدحه المتاحف وجامعو المقتنيات يكون غالبًا من الخشب. وربما يصنع جزء منه أو يصنع بكامله من مادة عضوية أقل تحملاً مثل الألياف أو القماش. والأنواع الأخرى من الأقنعة تغطى الرأس أو الجسم بالكامل. وتتم إضافة عرف أو قرون أو ريش أو أى شىء آخر بارز أكثر تعقيدًا إلى قمة القناع تزيد من القوة الجمالية وتساعد على تقديم هوية الشخصية بشكل أكبر. وغالبًا ما تكون الأقنعة مزيجًا من صفات حيوانية وإنسانية يتم إبرازها فيها أو اختزالها لخلق نحت حركى جديد وخيالى تمامًا. وتساعد الأزياء ذات التفاصيل المعقدة والإكسسوارات التى تحملها الأقنعة على زيادة غموض الملمح الإنسانى والتعريف بهوية الشخصية المقدمة بشكل أكبر. ويمكن أن يستخدم الراقص سيقانًا خشبية أو عصيًا طويلة أو أى أدوات أخرى لزيادة ارتفاع الشخصية. أثناء العرض قد يقوم الراقص بالدوران مما يجعل جسم الشخصية يكبر فى الحجم ثم يسقط على الأرض فجأة ليجعل المشاهد يعتقد أن الجسم الذى يعطى القناع الحياة قد اختفى فجأة. فعلى سبيل المثال، يسمى

الراقصون الذين يؤدون رقصات ايجونجون فى يوروبا فى غرب نيجيريا "المعجزة" لأنهم يستطيعون قلب ملابسهم من الداخل للخارج لإحداث تغير جذرى فى لون الأزياء. ويتم ذلك ببراعة كبيرة لدرجة أن المتفرج يظل مبهوراً وسعيداً رغم تكرار حدوث هذا المشهد.

تتم صناعة الأقنعة والأزياء الخاصة بها وملحقاتها من مواد ترمز إلى أو ترتبط بالعوالم الزائلة أو عوالم ما وراء الطبيعة التى تنبع منها. فقد تحمل الأقنعة أشياء ترتبط بالغابة مثل الأقواس والسهام والرماح وشباك الصيد والأجراس. على الجانب الآخر، يمكن أن تحتوى على أوراق أشجار أو ألياف أو ألوان أو ريش أو منقار طائر أو ريشه أو قرون حيوانات أو أسنانها والتى ترتبط بشكل رمزى بأرواح الأجداد أو أرواح من الطبيعة يعتقد أنها تعيش فى الغابة أو الأنهار أو البحيرات. ويمكن أيضًا أن يتم اختيار أشكال الأقنعة الأخرى لتحمل أشياء أخرى يتم اختيارها لقوتها الرمزية التى ترتبط بالمكانة الاجتماعية الرفيعة مثل السيف أو الصولجان أو منشة الذباب (وهى أشياء ترتبط بالقيادة). فمثلاً، الشخصية القناعية "نجادى مواش" التى تم عملها فى "الكوبا" فى جمهورية الكونغو الديمقراطية تظهر المكانة العالية من خلال حمل منشة الذباب وارتداء صدرية مزركشة ومنسوجات مطرزة بشكل متقن. بالإضافة إلى ذلك، ترتدى الشخصية على رأسها قبعة مثلثة الشكل مزينة بالحبات والتى لا ترتديها إلا العرافات اللاتى ينتمين إلى "الكوبا". وهذا يوضح قوة الشخصية وسلطتها؛ حيث إن العرافة تستمد القدرة على التنبؤ وقوة الشفاء مباشرة من الأرواح الطبيعية القوية التى تسمى "نجش".

وتصف أشكال الشخصيات القناعية وطرزها بشكل مرئى عوالم ما وراء الطبيعة التى يقوم الراقصون باستدعائها. فهم يقومون بتحويل التناغم من الذين يمثلون الجمال الجسدى المقدس والقوة الأخلاقية إلى شخصيات تمثل السواد أو البشاعة، أو مرض مشوهٍ أو تشوهٍ أو تحلل أو موت

(Cole, 1985) وفى الكثير من الثقافات الإفريقية هناك فكرة تقول بوجود ارتباط مباشر بين الجمال الخارجى الجسدى لشخص ونقائه الروحى الداخلى.

وتقوم حفلات الرقص بالأقنعة التى تصور الشخصيات الخيرة وقوة الأخلاق بتقديم ما يشير إلى المكانة والثروة والإنجاز والصحة الجيدة. وبالعكس، تكون الشخصيات التى تمثل الانحطاط البشرى أو المرض قاتمة وسوداء فى مظهرها وتشير إلى القوى الشريرة لتكون إنذارًا ضد السلوك المعادى للمجتمع أو غير الأخلاقى.

مهما تكن الشخصية المقدمة يقوم الراقص المقنع بأداء الحركات واللفتات والأصوات المناسبة التى تناسب التشخيص المطلوب. إذا كانت الشخصية المقنعة تمثل حيوانًا متوحشًا أو روحًا من الطبيعة فقد يكون الأداء منذرًا بالخطر أو غير متوقع. أثناء ذلك قد يهدد الشخص المتفرجين أو ربما يتم رده عن ذلك من جانب المنظمين للعرض فى محاولة للسيطرة على سلوكه. إذا أصبح الشخص المقنع همجيًا أو أحمق فربما يتحدث بشكل غير لائق ويهيم على وجهه فى المجتمع وهو سلوك غير لائق بفرد متخصص. أما الشخصيات القناعية التى تمثل النساء فغالبًا ما تقوم بارتداء نهود مستعارة وملابس مناسبة للنساء. وقد تبدو الحركات الراقصة ذات صلة بالطعام حيث تقوم بتقليد أدوار النساء أو سلوك مرتبط بهن مثل تجهيز الطعام أو تربية الأطفال. وعلى النقيض، فقد يكون الرقص إباحيًا بشكل يصور النساء على أنهن منحلات جنسيًا ومنحطات أخلاقيًا.

الاستعداد والأداء

يصاحب ظهور الراقصين المقنعين الكثير من الاستعدادات المعقدة حيث تتطلب حفلات الرقص بالأقنعة مهارات الكثير من الأفراد. وبما أن الراقصين المقنعين لا يظهرون بمفردهم غالبًا فإن عددًا من الملابس التنكرية والأقنعة يتم صنعها أو تجديدها على أيدى حرفيين مهرة فى مكان منعزل عن أعين المتطفلين غير المشاركين. كما يتم اختيار الأفراد الآخرين مثل الخدم المرافق للراقصين أثناء أدائهم، وتكمن أهميتهم فى التأكد من تجهيز ملابس كل راقص، وأن قناعه ثابت فى مكانه، ومن عدم تعثر الراقص أو سقوطه أثناء الأداء.

من الجوانب المهمة أيضًا فى حفلات الرقص بالأقنعة الموسيقى المصاحبة حيث تقوم الطبول أو الآلات الوترية أو آلات النفخ الأخرى بتوجيه الإيقاع ومدة الأداء فى الحفل الراقص. وقد يتم ذلك بمصاحبة الكثير من المغنين أو حتى مجموعة كورال بأكملها يشاركون فى العرض. وإذا لم يكن مطلوبًا وجود مغنين فقد يقوم الأفراد المتابعون للأداء والذين يعرفون أغانى المديح المرتبطة بالشخصية المقنعة بارتجال أغنية لتكريم قدراته، أو تمجيد صفات المتوفى وأسرته فى الجنازات.

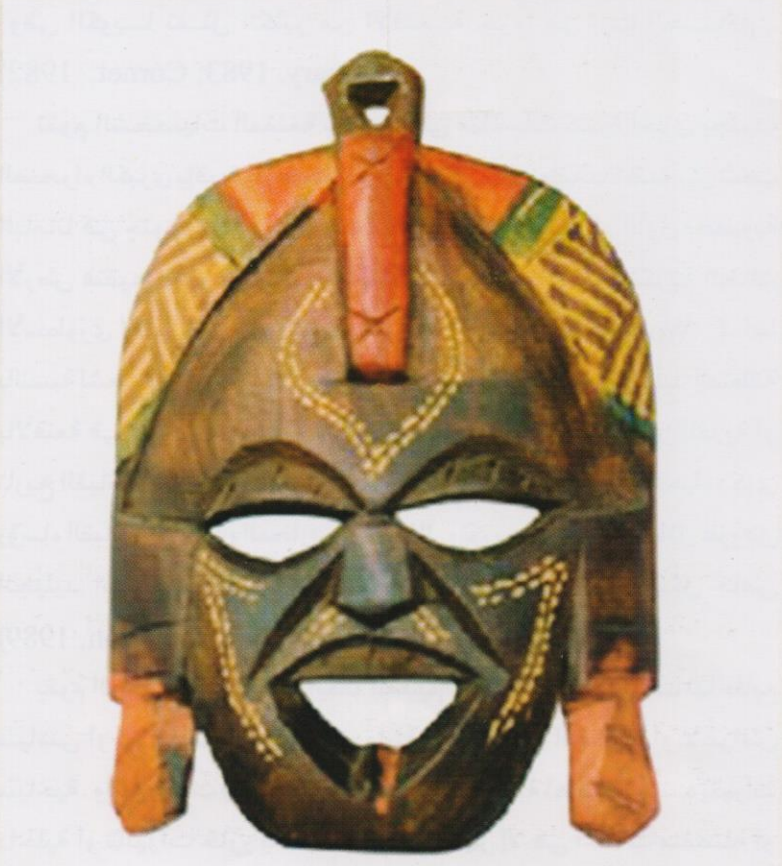
يقوم الراقصون المقنعون، بناء على الغرض أو السياق، بالتجول فى المجتمع وأداء الرقصات فى منطقة مركزية مخصصة لمثل تلك الأغراض أو فى منزل أو مجمع معين إذا كان الرقص بالأقنعة مطلوبًا قبل دفن أحد المتوفين على سبيل المثال.

والعلاقة بين الشخصية التى تقوم بالرقص بالأقنعة والجمهور ليست محددة مكانيًا بمسرح كما هو الحال فى العروض المسرحية الغربية، فقد يختلط الجمهور والمشاركون فى العرض فى بعض الأحيان خلال حفلات الرقص الإفريقية. على سبيل المثال، إذا ترك قارع طبول الحفل يمكن استبداله بفرد من الجمهور، أو قد يدخل منطقة الرقص فرد غير مقنع ويقوم بتقليد الحركات. وهذا يدل على أن الأداء فى حفلات الرقص بالأقنعة يتسم بالمرونة والنشاط، فالراقصون المقنعون والموسيقيون وكل المشاركين فيه يتبعون برنامج رقص حر يتجاوب مع القواعد الثقافية لأسلوب العرض واللياقة. وغالبًا ما يحدث التنوع الذى يسمح بالإبداع والتجديد.

بعد حضور عدد من العروض المقنعة فى عدة مناسبات، يصبح الجمهور على دراية بالشخصيات التى تظهر ويصبح قادرًا على مدحها أو انتقادها بناء على جودة الأداء. كما أن المسابقات التى تتم بين الراقصين أو جمعيات الأقنعة أو العائلات التى تملك أقنعة تعد جزءًا مهمًا وحيويًا من حفلات التنكر الإفريقية.

قد تقام تلك الحفلات بالنهار أو بالليل وفقًا لطبيعة العرض. وغالبًا ما يظهر عدة راقصين مقنعين يؤدى كل واحد منهم دورًا فى العرض. ويتم ترتيب الشخصيات المقنعة بتسلسل مشابه للتسلسل القيادى داخل جمعيات الأقنعة أو فى المجتمع. وحين يكون هناك أكثر من راقص مقنع فى مناسبة واحدة فقد يكون هناك ترتيب معين لأنشطة تستمر عدة أيام يقوم بها الراقصون ذوو المكانة الأقل قبل ظهور الشخصية المقنعة الرئيسية فى العرض الأخير. (Van Beek , 1991; Roy, 1987).

غالبًا ما تصاحب العروض المقنعة المناسبات المهمة التى تتطلب حركة المجتمع بأكمله. تتضمن تلك المناسبات طقوس الانضمام لجماعة ما والجنازات أو المناسبات الموسمية مثل بداية موسم الزراعة أو الحصاد. وتعد طقوس الجنازات من أكثر المناسبات التى تقام لها عروض رقص بالأقنعة فى غرب ووسط إفريقيا خاصة لتكريم المتوفين فى الجمعيات القناعية. وتعد الأقنعة خلال العرض الجنائزى وسيطًا بين الأحياء والأموات



ويقوم الراقصون بتكريم المتوفين وتوصيل الروح بأمان إلى أرض الموتى.

تقام أكثر العروض تميزًا فى غرب السودان بين شعوب الدوجان بمالى وشعوب البوا والبوبو والنونا ببوركينا فاسو (Van Beek, 1991; Roy, 1987). كما يظهر الراقصون المقنعون فى طقوس الانضمام التى يتعلم فيها الشباب (وأحيانًا الشابات) المعرفة السرية التى تسمح لهم بأن يكونوا أعضاء مشاركين فى الجمعية (Binkley, 1990; Philips, 1995). فالعضوية فى طائفة أو جماعة سرية أمر أساسى فى الكثير من المجتمعات عندما يصل الفرد للسن المناسبة. يصطحب الراقصون الشباب غير المشاركين إلى مكان مغلق فى الغابة وفى بعض المناسبات تعمل الشخصيات المقنعة على حراستهم وتوجيههم بالاشتراك مع الكبار. كما أنهم يعدون جزءًا من المعرفة السرية التى يتعلمها الشباب ويساعدون على حماية وجودهم الجسدى والروحى. وعندما تؤدى الشخصيات المقنعة للنساء والأطفال فى المجتمع فإنهم يعبرون عن الفخر بالجمعية ومكانة أولئك الذين قاموا بعمل الطقس (Binkley, 1987, 1990).

تعد الأقنعة أيضًا جزءًا من مراسم تنصيب الحكام وأسرهم وتظهر فى الاحتفالات أو الطقوس حيث تحيط بفخامة البلاط الملكى. وهناك عدد من العروض المقنعة الكبيرة الموثقة، فى بلاط باموم الملكى بجراسفيلد بالكاميرون، وفى عاصمة "مملكة الكوبا" بجمهورية الكونغو الديمقراطية. وفى الكوبا تمثل الكثير من الأقنعة جزءًا من إرث الحاكم (Geary, 1983; Cornet, 1982).

تقوم الشخصيات المقنعة بعروض فى مناسبات كثيرة أخرى بجنوب الصحراء الكبرى بإفريقيا، حيث تطورت التقاليد المتعلقة بالأقنعة بين شعب الباماناً فى جنوب مالى. وتهتم جمعية السيوارا فى المقام الأول بخصوبة الأرض فتقيم العروض المقنعة أثناء الطقوس الزراعية لتكريم الخالق الأسطورى الذى جلب الزراعة لشعب الباماناً (Wooten, 2000). أما بالنسبة لشعب اليوروبا بغرب نيجيريا، فقد ظهرت الكثير من التقاليد المتعلقة بالأقنعة فى عروض درامية عن قصص أسطورية أو تاريخية عن القرية أو تاريخ القبائل. ويقوم الراقصون المقنعون، أثناء عروض الإيبا، بإحياء ذكرى رؤساء القبائل المهمين والمحاربين والأبطال وتكريمهم، كما يتم خلال عروض الجيليد استدعاء النساء الناضجات القويات لتكريمهن بشكل خاص (Drewal and Pemberton, 1989).

يقوم الراقصون المقنعون أيضًا بتقديم العروض فى مناسبات لها طابع سياسى أو دينى مثل الكريسماس وليلة رأس السنة الجديدة أو لأغراض سياحية. ولكن فقدت بعض التقاليد المتعلقة بالأقنعة أهميتها بسبب تغيرات داخلية أو تأثيرات خارجية فأصبحت لا تظهر إلا فى أحداث منفصلة أو للترفيه. ومع ذلك لا يمكننا إغفال الفكاهة كعنصر حيوى وخلاق فى حفلات

الرقص بالأقنعة، فقد تظهر شخصية ساخرة خلال أكثر العروض كآبة، خلال جنازة قائد على سبيل المثال، لتخفف من جدية المناسبة.

وبغض النظر عن وقت ظهور الشخصيات ـ سواء لضم الشباب، أو تكريم الموتى، أو تعزيز الخصوبة الزراعية والبشرية، أو لمجرد الترفيه عن المشاهدين ـ فهى تعبر عن القيم السائدة فى المجتمع. وكما ذكرنا من قبل، فإن تلك الحفلات تم رعايتها أو تكون مرتبطة بسلطة سياسية أو روحية بالمجتمع مثل الجمعيات السرية أو شبه السرية، والتى تتطلب أن يمر الأعضاء بفترة من التدريب والتوجيه. أما بالنسبة لبعض الأقنعة الأخرى فهى ملك لعائلات معينة مهمة أو قبائل أو عشائر تتحكم فى ظهورها وتحميها مع

أدواتها فى حالة عدم استخدامها. وتهتم العروض بشكل أساسى بالقيادة فى المجتمع وتعبر عن قيمة العضوية فى الجمعية السرية التى تصرح بالعرض بالإضافة إلى القيم الجمالية للمجتمع بأسره الذى شهد هذا العرض الذى يعد من أكثر التعبيرات الفنية الإفريقية درامية.

التنكر النسائى

شعوب الإيجاهام

تعيش شعوب الإيجاهام على جانبى الحدود النيجيرية الكاميرونية فى غرب إفريقيا فى المنطقة المحيطة بنهر كروس وتتكون شعوب إيجاهام من عدة جماعات تشترك فى اللغة والموروث الثقافى والاعتقاد فى أن أصولها واحدة. هذه الشعوب لديها نظام طقوس مزدوج يقوم فيه الرجال والنساء بالتنكر. وتقوم النساء بأداء الرقصات القناعية التى تمنحهن إمكانات كثيرة للتعبير الطقسى.

بعيداً عن حفلات الرقص النسائية فى مجتمع ساند فى سيراليون - والتى تبدو فريدة من نوعها - كان الباحثون يعتقدون فى وقت من الأوقات أن النساء لا يقدمن حفلات راقصة لأنها نشاط خاص بالرجال فقط. وكان هذا الافتراض مبنياً على حقيقة أنه لم تكن هناك أى حالات موثقة عن حفلات الرقص النسائية، والذى نتج فى جزء منه عن ميل الباحثين للتركيز على النشاط الطقسى للرجال. لذلك، وحتى نهاية القرن العشرين، تشكل الفهم العام لحفلات الرقص بالأقنعة من خلال خصائص تقاليد التنكر لدى الرجال والتى تميل إلى استخدام زى كامل وقناع لإخفاء شخصية الراقص. ونتيجة

لتوافر الكثير من المعلومات بشكل متزايد عن حفلات الرقص النسائية يجب على الباحثين إعادة النظر فى الافتراضات السابقة التى كانت تغذيها القصص الثقافية المعقدة التى تضع القيود على النشاط الطقسى للنساء.

الأسطورة

هناك الكثير من الأساطير عن عدم مشاركة النساء فى حفلات الرقص بالأقنعة. فى هذه الأساطير كانت النساء هى المالك الأصلى للأقنعة ولكن لم يستطعن السيطرة عليها، فقام الرجال بالاستيلاء عليها. لايمكننا بالطبع أن نجزم بما حدث فى الماضى البعيد ولكن هذه الأساطير تعكس حقيقة أن الرمزية النوعية وقيود النوع تلعب دورًا مهمًا فى حفلات الرقص بالأقنعة. فرغم أنه تم حظر استخدام الأقنعة والأزياء التى تخفى هوية من يرتديها بشكل صارم بالنسبة للنساء فى بعض الأجزاء من إفريقيا، فقد قامت بعض النساء بتطوير أشكال بديلة من التنكر.

التصنيف

فى محاولة لتصنيف خصائص حفلات الرقص بالأقنعة للنساء أكد الباحثون أن النساء لا يخفين هويتهن ولا يستخدمن أقنعة مصنوعة من الخشب. ولذلك وسع الباحثون نطاق تعريف التنكر ليشمل طلاء الوجه والأقنعة الصوتية وأساليب تحول أخرى تستخدمها النساء فى العروض الراقصة. وتقترح جوديث بيتليهم (١٩٨٩) حقيقة أن عدم إخفاء المؤديات لشخصيتهن تمامًا أمر يوحد بين حفلات الرقص بالأقنعة والعروض النسائية بشكل يميزها عن حفلات الرقص بالأقنعة للرجال. وتقترح أمثلة حفلات النساء لدى الإيجاهام أن استراتيجيات الإخفاء والظهور لا يمكن أن تنسب بشكل فردى للرجال أو النساء.

فالإيجاهام لديهم نوعان من حفلات الرقص بالأقنعة للنساء: إيكبا والتى تظهر فيها شخصية الراقص، وآجو التى تختفى فيها شخصية الراقص. ولكن يبقى الاحتمال الأكبر أن استخدام الأقنعة من قبل النساء كان محل جدل بين الجنسين. ولا يعرف بشكل واضح كيف قامت النساء بتخطى هذه الاستراتيجية الخاصة بتقديم العروض. فقد تكون نتيجة للدور القوى الذى تلعبه النساء فى الحياة الطقسية للإيجاهام مثل أولئك اللاتى يظهرن فى جمعية الإيكبا.

جمعية إيكبا التى تنتمى للإيجاهام أو نجوم - إيكبا (ديانة الإيكبا) هى جمعية نسائية تقوم بعمل حفلات رقص بالأقنعة وهى معروفة بقدرتها على التطهير الاجتماعى للجماعة والشفاء الروحى والاطلاع على المستقبل. على سبيل المثال، عندما تكون هناك حرب تقوم نساء الإيكبا بالاتصال بالعالم الروحى للتنبؤ بالنتيجة، وتكون القدرات النسائية الروحية فى طقوس الإيكبا قادرة على العلاج أو إلحاق الأذى، ولكن يجب استخدامها لخير المجتمع أو التأكيد على قوة قادة المجتمع من الرجال.

فى أيام الاحتفالات، تقوم امرأة من الإيكبا بالرقص أثناء العروض وهى ترتدى فوق رأسها قناع رأس محفور ببراعة ومثبت بخيوط بحيث يكون وجهها مرئيًا. وقد تختلف الأقنعة من مكان لآخر حسب الصانع والطراز الخاص بكل منطقة. وتتمثل المكونات الأساسية فى تقديم الكثير من الأوجه والشخصيات واستخدام المرايا والوشاح والصبغات الملونة. فى حالة موثقة من الكاميرون تمثل الشخصية الرئيسية امرأة معها ثعبان تعرف فى إفريقيا وأجزاء أخرى من العالم بمامى واتا. وفى هذه الحالة تمثل الشخصية امرأة من الأجداد والقوة المرتبطة بها التى تمنح نساء الإيكبا قوتهن (Roschenthaler, 1998).

بعيدًا عن الرقصات القناعية تقوم نساء الإيكبا أيضًا بتقديم عروض ليلية يقمن فيها بالغناء والرقص والاتصال بالعالم الروحى. ويكون محظورًا على الرجال مشاهدة هذه الأحداث التى تحدث بانتظام أو يتم طلبها فى الظروف الروحية (كما فى حالة الحرب). وفى المناسبات الخطيرة تقوم النساء بتقديم العرض وهن عرايا تمامًا حيث يكون جسم المرأة فى مثل هذه الحالات ذا قوة رمزية ترتبط بالقدرة الجنسية والتناسلية المتأصلة فى فلسفة الإيجاهام وأفكارهم عن العالم.

فى الباكور - إيجاهام، وهى جماعة فرعية من الإيجاهام تقع بين مدينتى إيكوم واوجوجا فى ولاية كروس ريفير بنيجيريا، لا تقوم جمعية الإيكبا بتقديم عرض مقنع، ولكن نساء باكور - إيجاهام لديهن جمعيات قناعية أخرى مثل أجوت، وهى جمعيات اجتماعية تمد النساء بشكل من الترفيه والصداقة المتبادلة وبفرص للتعبير الطقسى العام. وتكون العضوية مرتبطة بسن معينة أو مفتوحة لأى شخص مقبول اجتماعيًا يرغب فى الانضمام.

تستخدم الشخصيات المقنعة فى أجوت رداء رأس مصنوع من الخشب وزى كامل حيث تختفى شخصية الراقص تحت ملابس طويلة تغطى الجسم بالكامل ما عدا اليدين والقدمين، ويستطيع الراقص الرؤية من خلال فتحتين فى القناع ويرتدى غطاء الرأس المصنوع من الخشب الذى يكون مثبتًا فى أعلى الرأس ويتم طلاؤه بألوان لامعة من الإناميل. وتبدو الشخصيتان متشابهتين مع اختلاف فى تفاصيل غطاء الرأس ونوع القماش المستخدم فى صناعة الملابس حيث يكون هناك غطاء رأس للرجال وآخر للنساء ويمكن معرفة شخصية المرأة من خلال دمية بيضاء أوروبية الملامح تحملها المرأة عادة.

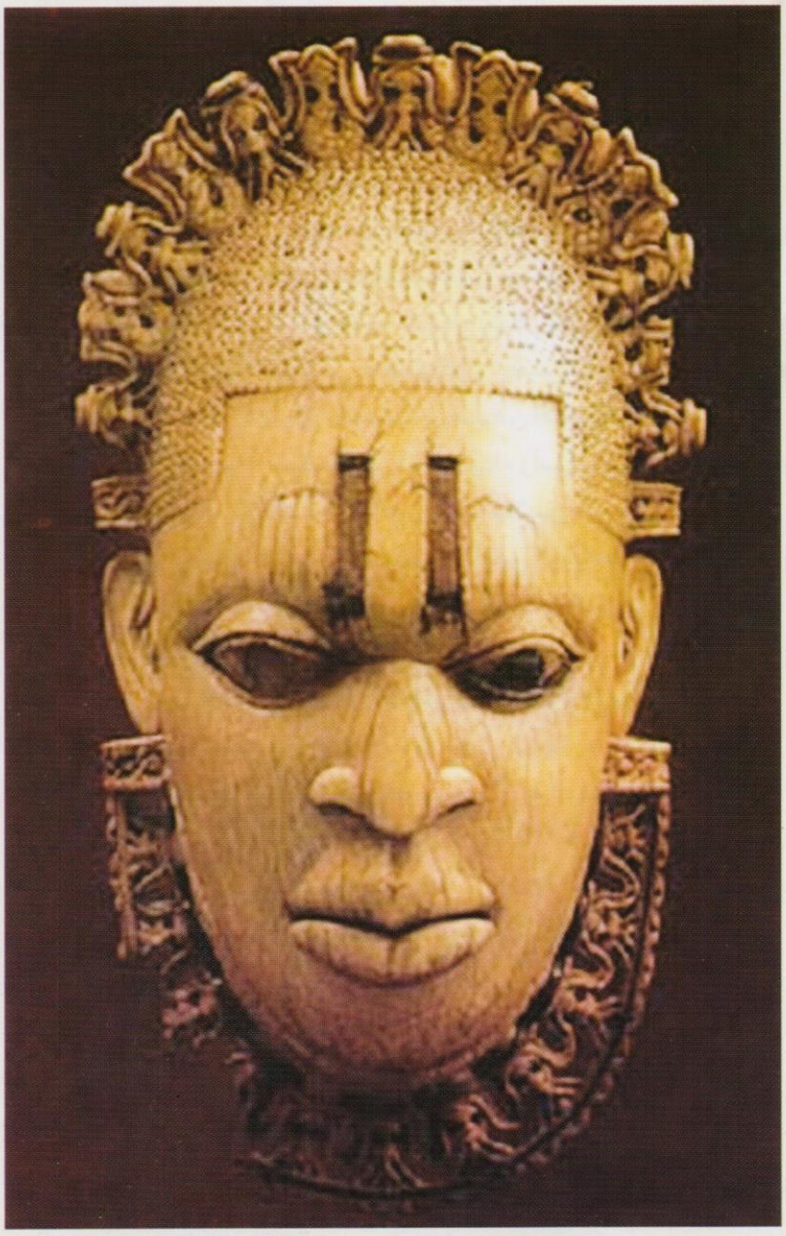
ويدل اسم أجوت على نوع حفلات الرقص بالأقنعة واسم الفرقة الراقصة. فى بعض الحالات يمكن صياغة أسماء الفرق الراقصة طبقًا للخبرات اليومية المهمة بالنسبة إلى نساء إيجاهام مثل الجمال والزراعة والسوق. حيث أطلقت إحدى الفرق على الرقصة الخاصة بها اسم أحد أنواع النباتات التى يصنع منها الخمر وهو أكبو. ويقدم العرض الخاص بها نبات الكاسافا الذى أحدث ثورة فى قدرات النساء على إطعام أسرهن. تبدأ النساء باستعراض تقليد يسبق دخول الراقصين المقنعين ويعيد تقديم متاعب النساء فى الحقل

واكتشاف جذر نبات الكاسافا وإحضار منتجات الطعام إلى القرية مما يحقق الرخاء للمجتمع.

السخرية من سلوك الرجال

تعلق حفلات الإيكبا والأجوت التنكرية التى تقدمها النساء على سلوك الرجال أو تسخر منه. يقول أوتى روشينثالير فى وصف أحد العروض فى الكاميرون:

تظهر الفرقة الراقصة التى تتكون من تسع نساء على الأقل وتقوم بعضهن بتقليد أدوار الرجال النمطية والسخرية منها لتسلية المتفرجين حيث يجرى اثنان من أربعة من الحراس حاملين سيوفًا وماكيتات للسيطرة على موقع العرض ويقوم قائد المراسم بهز الشخليلة ويقوم كلب الصيد بالبحث عن فريسة، ويشير الجندى بالبندقية إلى الجمهور ويقوم رجال الشرطة بالتخويف باستخدام قضبان كبيرة.



فى هذا العرض تسخر النساء من الرجال ومن الأساليب التى يتبعونها وبالمثل تشمل حفلات الرقص بالأقنعة لأجوت أغانى تنتقد سلوك الرجال. على سبيل المثال فى عام ١٩٩٤ كانت أغنية الكورس من نساء الأجوت.

الحياة

إيمانويل

إيمانويل يطعم أطفاله

إيمانويل يطعم أطفاله دهونًا

أيها الآباء أطعموا أطفالكم مثل إيمانويل

إيمانويل يطعم أطفاله من عرق الناس الآخرين

إيمانويل يحصد مع أنه لم يزرع

أيها الآباء لا تتركوا أبناءكم يجوعون

أيها الآباء لا تطعموا أطفالكم كما يفعل إيمانويل

(ترجمة نجورو أجيبى)

فى هذه السطور تغنى النساء عن دور الرجال كآباء والتزامهم بتوفير الطعام لأبنائهم، وهم يستطيعون أيضًا غناء هذه الأغانى للتعبير عن رأيهن فى شخص بعينه فى المجتمع. بينما يكون غرض هذه الأغانى هو التسلية فإنها تقدم للنساء فرصة التعبير عن اهتماماتهن وتكوين روابط للتضامن بينهن فيما يخص قضايا المرأة.

التاريخ

ظهرت حفلات الرقص بالأقنعة فى الأصل فى القرن العشرين، ولكن التاريخ الشفهى يذكر أن حفلات الرقص بالأقنعة للنساء تعود إلى أبعد من ذلك؛ حيث تتذكر نساء باكور فى نهاية القرن العشرين حفلات تنكرية نسائية قامت بها أمهاتهن وجداتهن ولم تعد موجودة. وحقيقة أن نساء إيجاهام استطعن القيام بحفلات تنكرية يمكن أن تعزى فى جزء منها إلى تقليد جمعيات النساء ورقصاتهن الطقسية التى لعبت دورًا بارزًا بين أفراد شعب الإيجاهام وفى المنطقة المحيطة به. هذه الجمعيات تضم النساء اللاتى يمتلكن القدرة على الشفاء والتنبؤ بالمستقبل، والكثير من العروض الطقسية تتسم بالرقص العارى ليلاً واستبعاد الرجال من الحضور. وهناك الكثير من الأمثلة مثلما فى ثورة الأنلو (١٩٥٨-١٩٥٩) فى الكاميرون وحرب النساء فى ١٩٢٩ فى نيجيريا التى استخدمت فيها النساء فى هذه المنطقة استراتيجيتهن الطقسية فى مواجهة القوات الذكورية بما فيها المؤسسات العسكرية والكنسية. القوة الكبيرة التى اكتسبتها نساء الإيجاهام من خلال الجمعيات الطقسية مثل "إيكبا" يمكن أن تفسر جزئيًا كيف اكتسبت النساء المهارات الاجتماعية والفنية والروحية اللازمة لاستعمال هذه الاستراتيجيات القناعية التى غالبًا ما تنسب للرجال.

من موسوعة الفولكلور الإفريقى

African folklore: An Encyclopedia, Routledge, 2004.

الأقنعة الإفريقية - صور تاريخية - منتديات القلوب

www.qulob.com/vb/showthread.php?s=&threadid=3905

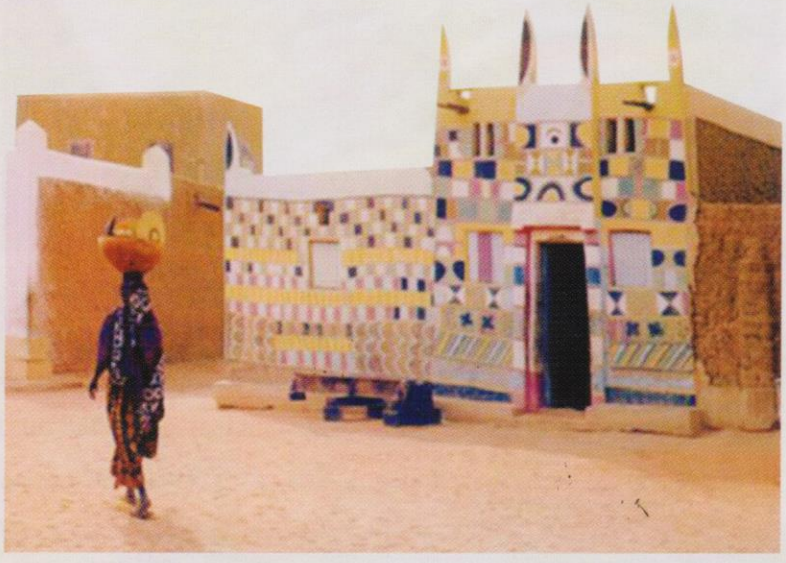
ترجمة : نهى عبد الله خيرت

حكايات شعبية لقبائل الهوسا في نيجيريا

نبذة تاريخية عن قبائل الهوسا

تتركز قبائل الهوسا فى نيجيريا والمناطق المجاورة وكذلك فى شمال غرب وجنوب النيجر، ومنطقتهم شبه قاحلة أو بها عشب السافانا وأجزاء بسيطة زراعية، وتتركز فى مدن كانو وسوكوتو، وأيضًا تتواجد فى مناطق أخرى فى غرب إفريقيا (الكاميرون - توجو - تشاد - بنين - بوركينا فاسو - غانا).

ويمثل الهوسا ٥٠٪ من سكان نيجيريا، وهم يدينون بالإسلام، ويمارسون العبادات والطقوس المرتبطة بالإسلام، مثل الصلاة، وقراءة القرآن والصيام، والتصدق والحج وما إلى ذلك من عبادات، ولا شك أن الإسلام يؤثر فى كل مناحى الحياة لقبائل الهوسا بما فى ذلك الفن والسكن وطقوس التكريس، وهناك عدد قليل ما زال يمارس العبادات القديمة مثل تمجيد

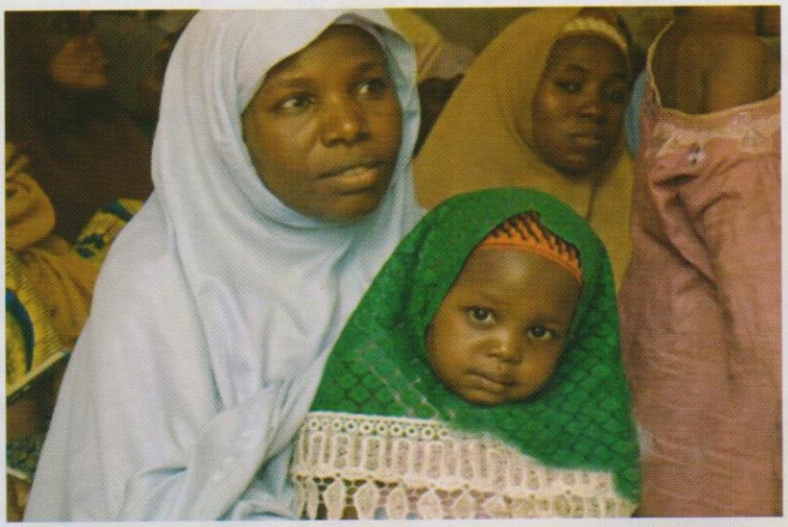


منزل هوسوى، زيندر - نيچيريا
www.photographersdirect.com

الجماد أو الكائنات الحية. وأهم المناسبات عند الهوسا هى المناسبات الدينية مثل (عيد الفطر وشهر رمضان والمولد النبوى الشريف وعيد الأضحى حيث يقومون بذبح الأضاحى وتبادل الزيارات).

منزل هوسوى، كانو ـ نيچيريا
www.travelblog.org

وترجع أصول الهوسا إلى جد واحد أسطورى أو وهمى وهو "باجيدا"، هاجر من بغداد فى القرن التاسع الميلادى، ثم استقر فى منطقة بورنو، ثم انتقل إلى الغرب، وساعد باجيدا ملك منطقة دورا فى ذبح ثعبان خطير، ونتيجة لمساعدته الملك، قام الأخير بتزويج ابنته من ابن باجيدا، ونتج عن هذا الزواج ستة أبناء، أسسوا ممالك الهوسا السبع، وظلت قبائل الهوسا كذلك حتى مجىء الاستعمار.



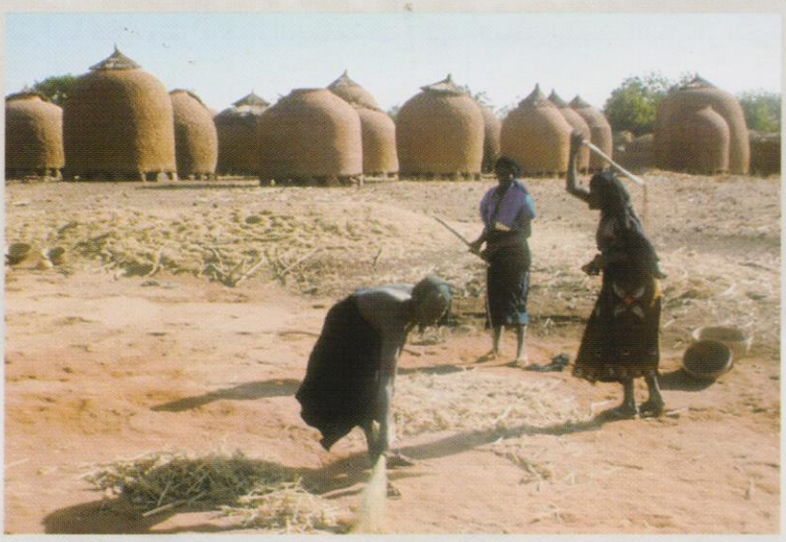
سيدات من قبائل الفولانى، كانو ـ نيچيريا
www.photographersdirect.com

وأغلب ولايات الهوسا أصبحت مسلمة منذ القرن الرابع عشر، بعد حروب الجهاد التى قادها عثمان دان فوديو وهو من قبائل الفولانى(*) وشن هذه الحروب لتخليص الهوسا من الممارسات غير الإسلامية التى كانوا يمارسونها لذلك أطلق عليها الجهاد، واستقر عثمان دان فوديو فى سكوتو واعتبرها عاصمة الخلافة، التى أصبحت بعد ذلك أكبر ولايات نيجيريا، ولا شك أن الإسلام لعب دورًا كبيرًا فى حياة قبائل الهوسا والفولانى.

النشاط الاقتصادى للهوسا

كانت الزراعة وما زالت هى النشاط الرئيسى لقبائل الهوسا، سواء قبل فترة الجهاد، أو بعدها، وتعد الأراضى الزراعية ملكية عامة للعشيرة أو العائلة ككل، وكذلك الأدوات المستخدمة فى الزراعة وهى بدائية إلى حد كبير.

واختلف تقسيم العمل قبل الجهاد وبعده، فكانت المرأة قبل الجهاد تمارس الزراعة إلى جانب الرجال يدًا بيد، أما بعد الجهاد، فتفرغت النساء لتربية الأبناء والعناية بالمنزل، أما أهم المحاصيل عند الهوسا فهى "الشعير ـ الفول السودانى ـ الذرة الصفراء ـ اليام (وهو محصول يشبه البطاطا إلى حد كبير) وكذلك الموالح". ويعد أهم المحاصيل النقدية فى نيجيريا ككل الفول السودانى ويدر دخلاً كبيرًا للبلاد.



نساء قبائل الهوسا أثناء إعداد المرعى ـ نيجيريا

الحرفة الثانية بعد الزراعة هى الرعى، فعندما هاجر الفولانى إلى أراضى الهوسا قبل الجهاد، كانت حرفتهم الرئيسية هى الرعى، وكانت حياتهم تعتمد على الماشية، فيحيون على ألبانها ولحومها وبعض المحاصيل الزراعية، وكان الفولانى ينظرون إلى الزراعة باعتبارها حرفة أدنى أو أقل مكانة، وكانت النساء تمارس الزراعة دون الرجال، ولكن نظرًا لقلة قدرة الماشية على سد احتياجات الفولانى، خاصة بعد اختلاطهم بالهوسا، وزيادة أعدادهم، مارسوا الزراعة إلى جانب الرعى، وتعد الماشية ملكًا للعشيرة أو الجماعة القرابية ككل.

وإلى جانب الزراعة والرعى، يمارس الهوسا/الفولانى بعض الحرف، حتى إن أصحاب الحرفة الواحدة عادة ما يسكنون حيًا بأكمله يسمى باسمهم، فهناك حى (الصباغين ـ النساجين ـ الحدادين.... إلخ) وتمتاز الهوسا بأنها أشهر جماعة فى الصباغة والنسيج، ويتبعون ـ إلى جانب الأدوات والتكنولوجيا الحديثة ـ الطريقة التقليدية فى الصباغة، وهى عبارة عن عمل بعض الحفر فى الأرض ليتم صباغة المنسوجات فيها.

طقوس التكريس

غالبًا ما يتم عمل احتفال للطفل بعد مرور سبعة أيام على مولده (سبوع)، والأطفال تعد ثروة عند الهوسا، وهو ما يفسر تعدد الزوجات، وتقوم الأم بلف الأبناء حول الوسط بقطعة قماش كبيرة أثناء قيامها بالأعمال المنزلية، وهو ما أثبت نفعه من الناحية الصحية، فتلك الوضعية تعمل على تقوية العمود الفقرى للطفل، وفى سن الرابعة أو الخامسة يبدأ الأطفال فى القيام ببعض الأعمال المنزلية، والأولاد يذهبون مع آبائهم للعمل فى الحقول وتربية الماشية، أما الفتيات فيساعدن فى الأعمال المنزلية من طهى وجلب الماء وتنظيف الثياب.. إلخ، وعند بلوغ الطفل سن السابعة يتم إجراء عملية الختان للذكور، وعادة لا تصحب هذه العملية طقوس خاصة، وتقع مسئولية إكساب الطفل المهارات، ليس على أفراد الأسرة فحسب، بل على عاتق الجماعة القرابية ككل، وتترك هذه الجماعة فترة قليلة للطفل ليلعب بالدمى أو الكرة مع الأصدقاء.

عروسان من قبائل الهوسا
www.photographersdirect.com

الزواج فى قبائل الهوسا

والزواج بين القبائل النيجيرية ثلاثة أنواع: دينى ومدنى وتقليدى، الدينى هو المنتشر بين قبائل الهوسا، ويتم وفقًا للشريعة الإسلامية، وكذلك بين القبائل المسيحية، أما المدنى فيتم تحريره فى المكاتب الحكومية، والتقليدى هو ما يتم بين الجماعات التقليدية ومختلف عن النوعين السابقين، وهو منتشر بين الجماعات الصغيرة التى لا تدين بالإسلام أوالمسيحية.

فى منتصف فترة المراهقة أو آخرها للجنسين، يتم الإعداد لمراسم عقد القران، وغالبًا ما تبدأ المراسم بمعرفة استعداد الفتاة للزواج، فإذا أبدت الفتاة رغبتها فى الزواج، بدأ تبادل الزيارات والتعارف بين الطرفين: أهل العروسة وأهل العريس، وبعد ذلك يتم توقيع عقد الزواج وفقًا للشريعة الإسلامية، وغالبًا ما تتم هذه المراسم فى المسجد، وبعد ذلك يتم إقامة

احتفال للزواج

أهم ما يميز قبائل الهوسا هو زيهم، فالرجال يلبسون عباءة أو قميصًا طويلاً وأسفله يلبسون بنطلونًا من نفس اللون، والألوان هى أهم ما يميز أزياءهم، وتكون متداخلة ومطرزة بأشكال جميلة، أما النساء فزيهن عبارة عن قماشة طويلة أطول من مترين تقوم بلفها حول وسطها بإحكام وتلبس فوقها بلوزة من نفس اللون وترتدى غطاء رأس من نفس اللون وشالاً، وفى الغالب تقوم المرأة بلف جزء من القماش فوق أكتافها. وكما يتميز زى الرجال بالألوان، كذلك الحال بالنسبة للنساء، فالأقمشة تكون مصبوغة بطريقة فنية جميلة، وغالبًا ما تكون من الأقطان.

موسيقيون من قبائل الهوسا
www.naijajams.com

الأدب الشعبى النيجيرى

الأدب النيجيرى عامة، والهوسوى خاصة، غالبًا ما يدور حول ترسيخ الأخلاق والقيم الحميدة ونبذ الأخلاق السيئة، وهذه بعض النماذج للقصص النيجيرية الشعبية الهوسوية.

أولا: نموذج القصص الشعبية النيجيرية للأطفال، وهما قصتان: الأولى حول ترسيخ قيمة التسامح والثانية حول الصداقة.

(١)

"لا تقابل الإساءة بالإساءة"

تدور القصة حول فتاتين: الأولى تدعى "دولا" والثانية "بيا" كانتا صديقتين منذ الصغر، حتى إنهما كانتا ترتديان نفس الملابس ويأكلان نفس الأكل ونفس الشراب، وكان كل من يراهما ولا يعرف والديهما يعتقد أنهما توأم، وظلت علاقتهما حميمة حتى بلغا سن الزواج، وأرادتا أن يتزوجا، فقررا ألا يتزوجا إلا من أخين، حتى يضمنا بقاءهما معًا، ولحسن حظهما، لم يمض وقت طويل حتى علمتا أن هناك أخين يريدان الزواج، فتزوجت "دولا" الأخ الأكبر و"بيا" الأخ الأصغر وعاشا معًا فى نفس المنزل.

وبعد الزواج تولت "دولا" العناية بالحديقة الأمامية للمنزل، وزرعت نبات

الكولا، وبعد فترة أحضرت "دولا" أصيص زرع ووضعت فيه بذور نبات الكولا، وكانت كل يوم ترويه وتجلس أمامه تدعو الله أن يرزقها بمولود فى وقت قريب، ثم تذهب إلى حجرتها قبل أن يستيقظ أهل المنزل، وكانت "دولا" تقوم بهذا العمل كل يوم اعتقادًا منها بأن هناك روحًا تأتى لمباركة الشجرة كل ليلة. وبعد أشهر نمت شجرة الكولا وكبرت وبدأ ورقها يكبر ولكن حيوانات القرية لم تترك الشجرة وأتت لتأكل أوراقها، وفى أحد الأيام بينما "دولا" جالسة أمام الشجرة رأتها "بيا" وهى تدعو، فطلبت منها الدخول إلى المنزل، وسألتها ماذا كانت تفعل عند الشجرة، فأجابتها "دولا" بأنها تدعو الله أن يرزقها بطفل عما قريب، ولكن ما يقلقها هو أن حيوانات القرية تأكل أوراق الشجرة مما يعيق نموها.

هنا قالت لها "بيا" أن لديها الحل، وكان عبارة عن دلو ماء انفصل قاعه وطلبت منها أن تضعه حول الشجرة، وأقنعتها أنه سيعوق وصول الحيوانات إلى الشجرة وأكل أوراقها.

أخذت "دولا" الدلو وشكرتها ووضعته حول الشجرة، ولم تعد الحيوانات قادرة على أكل الأوراق.

بعد عدة سنوات أثمرت الشجرة، وكانت ثمارها من أفضل الأنواع، فاشترى تاجر المحصول بمبلغ كبير من المال، وظل الحال كذلك، كلما تنتج الشجرة محصولاً يأتى تاجر ويشتريه بمبلغ كبير، وبعد فترة قصيرة أصبحت "دولا" امرأة غنية، وهو ما أثار حفيظة "بيا" وغيرتها فطلبت منها استرداد دلو الماء فى نفس اليوم. وتساءلت "دولا": هل تريدين دلو الماء المكسور حقًا فقالت: نعم، قالت لها: إذا أعطيتك الدلو سوف أكسره لأن الشجرة نمت حوله، قالت لها: أريده سليمًا، قالت لها "دولا": إذا أعطيته لك سليمًا سأكسر الشجرة، فردت عليها "بيا": افعلى ما تشائين فأنا أريده سليمًا.

حاولت "دولا" إثناء "بيا" عن قرارها ولكنها فشلت، وحاولت أن تذكرها بأيام صباهما، ولكن "بيا" لم تتراجع، وهنا أيقنت "دولا" أن "بيا" تريدها أن تقطع الشجرة كى لا تتمكن من بيع ثمارها، فذهبت "دولا" إلى حاكم البلدة ليقنع "بيا" بالتراجع عن قرارها، ولكن كل المحاولات باءت بالفشل، وحكم الحاكم باسترجاع "بيا" للدلو، فقصت "دولا" الشجرة وأخرجت الدلو وأعطته لـ "بيا" وكانت "بيا" سعيدة ليس بسبب استرجاع الدلو، ولكن بسبب قطع شجرة الكولا وعدم تمكن "دولا" من بيع ثمارها مرة أخرى.

فى المقابل، حزنت "دولا" حزنًا شديدًا بعد قطع الشجرة، ولم يمض وقت طويل حتى رزقت "بيا" بمولودة، وفى أحد الأيام زارتها "دولا" وأعطتها حلقة من النحاس هدية للمولودة، وطلبت منها أن تضعها حول عنقها، ففرحت "بيا" بالهدية، خاصة أن النحاس فى زمن القصة كان معدنًا ثمينًا، ووضعتها حول رقبة ابنتها وبعد مرور عشر سنوات والحلقة حول رقبة الفتاة وأثناء احتفال الطفلة بميلادها العاشر، طلبت "دولا" من "بيا" أمام الحضور استرداد الحلقة

التى سبق أن أعطتها لابنتها. فاعتقدت "بيا" أن "دولا" تمزح، ولكنها أكدت لها أنها تريد الحلقة فعلا. وتجهم الحضور وبكت "بيا" وطلبت منها أن تتراجع عن قرارها إلا أنها أصرت. قالت "بيا": إذا أعطيتك الحلقة سأكسرها، قالت لها "دولا": أريدها سليمة. قالت لها "بيا": فى هذه الحالة سأقطع رأس ابنتى خاصة أن رأسها أكبر من الحلقة. وذهبت "بيا" إلى حاكم البلدة وطلبت منه محاولة إقناع "دولا" بالتراجع عن قرارها. ولكنها رفضت، وكان الحاكم هو ذات الحاكم الذى حكم باسترداد "بيا" للدلو. وقام الحاكم بعمل جلسة علنية يحضرها حشد كبير ليريهم كيف أن الغيرة قد تتسبب فى القتل، وطلب من "بيا" أن تضع ابنتها فى منتصف الدائرة أمام السياف الذى سيقطع رقبتها لاسترداد الحلقة.

وقال الحاكم اليوم يوم "دولا" كما كان اليوم يوم "بيا" حين قطعت الشجرة لاسترداد دلوها، ووجه حديثه لـ"بيا" قائلا: ولكن اليوم سوف تقطع رأس ابنتك لتسترد "دولا" حلقتها النحاسية. ورغم الحزن الذى عم على الحضور بسبب مصير الفتاة الصغيرة، حتى إن الحاكم أغلق عينه عندما أمر السياف بتنفيذ الحكم، وقبل أن تتحرك يد السياف، منعته "دولا" وقالت بصوت عال: "إنى أشفق أن تقتل هذه الصغيرة لأنها لم تفعل لى شيئًا، بل أمها الغيور، لو قابل كل شخص السيئ بالسيئ لن يبقى أحد على الأرض، وأنا أعفو عما حدث لشجرة الكولا". وهنا علت الصيحات والتصفيق وعمت السعادة وظلت "بيا" و"دولا" صديقتين إلى الأبد.

(٢)

" الصداقة "

ولد طفلان فى إحدى قبائل الهوسا فى نفس اليوم ونشأوا كأصدقاء، الأول يدعى "نديم" وكان ينتمى لأسرة غنية والثانى يدعى "جانو" وكان ينتمى لأسرة فقيرة.

وكانا متشابهين لدرجة أنه لا يوجد أحد يستطيع التفريق بينهما، وبعد أن قضيا شبابهما فى قبيلتهما يمارسان الصيد - سواء صيد الحيوانات البرية أو الأرانب أو الفئران - بدآ بعد ذلك ممارسة رياضات تناسب عمريهما، ولكن "نديم" كان يتوق لرؤية العالم الخارجى، وكان من الطبيعى أن يطلب من صديقه «جانو» أن يصحبه فى تلك الرحلة، وعندما وصل "نديم" إلى القرية التالية لقريتهم وجد بنتًا رائعة الجمال، وأراد أن يتزوجها وعرض أن يقدم لها مهرًا "مائة" رأس من الماشية، ولكن الفتاة قالت له إنها ابنة رئيس القرية، ووالدها يريد أن يزوجها من شاب له قدرات خاصة، وأن كل من تقدم لها لم يكن قادرًا على تنفيذ طلبات والدها، وهى تخشى أن يتقدم بها العمر ولا تجد من تتزوجه.

ذهب "نديم" إلى والد الفتاة وطلب منه أن يتزوج ابنته التى يراها أجمل امرأة فى أفريقيا، وأخبره أنه مستعد للقيام بأى أمر يُطلب منه، وأنه سينجح فيما فشل فيه الآخرون لأنه يحبها.

ولكن "نديم" أحس بالإحباط عندما أخبره والدها أن عليه أن يمكث ستة أيام بستة ليال فى كوخ تحرسه امرأة عجوز بلا طعام أو شراب، وذلك لمعرفة مدى قدرته على تحمل الجوع والعطش، وإذا أخفق فسوف يقتله نتيجة لفشله تنفيذ الشروط التى سبق وقبلها ويكون ضحية لحبه.

وتم وضع "نديم" فى كوخ بلا نوافذ تحرسه امرأة عجوز، واختار نديم أن ينام بجوار حائط الكوخ، ومر اليوم الأول طويلاً من الشروق إلى الغروب، وفى الليل عندما نامت القرية بأسرها، نفذ «نديم» خطة اتفق عليها مسبقًا مع صديقه "جانو" حيث قام "جانو" بعمل ثقب فى حائط الكوخ، ومرر منه فرعًا من نبات الكلاباش "شجر البوص" وهو يشبه الخرطوم - ومرر له من خلال الفرع عصيرًا، وبعد الانتهاء من سقى صديقه قام بسد الفتحة بالطين مرة أخرى حتى لا ينكشف أمرهما، وظل الحال كذلك لمدة خمسة أيام، وفى اليوم الخامس، ارتابت العجوز فى أمر "نديم" حيث إنه لم يطلب طعامًا أو شرابًا طوال هذه المدة، وأصرت أن تنام مكانه، وعندما جاء "جانو" ومرر فرع الكلاباش أحست به المرأة العجوز، وبعد أن انتهى من سقيها أمسكت الفرع ولم تتركه، وسمع "جانو" الحديث الذى دار بينها وبين "نديم" الذى قالت له إنها سوف تبلغ والد الفتاة فى الصباح بهذه الواقعة، وهى تملك الدليل، وحزن "جانو" جدًا على صديقه وعلى مصيره، وظل يبكى، حتى سمع صوتًا يقول له: يبدو أنك حزين، هل أستطيع مساعدتك؟ وظل يبحث "جانو" عن مصدر الصوت ولكنه لم ير شيئًا، ولكن عندما نظر إلى أسفل وجد فأرًا قال له احك لى مشكلتك وسوف أحلها لك، حكى له "جانو" قصة صديقه، فقال له الفأر اذهب ونم ولا تقلق، وسوف أحل مشكلة صديقك، وقام الفأر باستدعاء أصدقائه من النمل، وقام النمل بتكوين سرب التهم فرع الكلاباش حتى وصلوا إلى الحلقة الموجودة فى فم المرأة العجوز، وبالتالى اختفى الدليل الذى كانت تنوى المرأة أن تريه لوالد الفتاة ولن يصدق أحد روايتها.

وتزوج "نديم" من الفتاة التى تدعى "مالم" وأخذها وعاد إلى قريته وبنى له والده منزلا ليعيش فيه مع زوجته، وكذلك بنى "لجانو" منزلاً. وأعطى والد "نديم" لكل من "نديم" و"جانو" سكينًا سحريًا صنعه العمالقة فى منطقة الجبال البعيدة، وقال لهما: سوف تحتاجان إلى السحر الموجود فى السكين فى يوم ما، وبعد عدة أشهر أعلن "جانو" أن لديه رغبة فى السفر للحصول على زوجة لنفسه ليصبح فى سعادة "نديم" و"مالم"، ولكنه قبل سفره قرر زراعة شجرة قطن وقال إنه لن يرحل إلا عندما يصل ارتفاع الشجرة إلى مستوى ركبته، وقبل أن يرحل قال لـ"نديم" إنه سيقوم بعمل علامة فى الشجرة بسكينه السحرى، وقال له إذا ذبلت أوراق الشجرة فاعلم أنى أمر بضائقة.

وسار "جانو" عدة أيام عبر القرى المحيطة بهم إلى أن سمع بكاء أثناء مروره بإحدى القرى، ورأى فتاة تجلس فى قاع النهر الفارغ تبكى، فسألها

عن قصتها، خاصة أنه أعجب بها حيث كانت تشبه "مالم" إلى حد كبير، فقالت له إنها ابنة رئيس القرية، وأن النهر جف نتيجة لابتلاع ثعبان النهر لماء النهر، ولكى يعود إليه الماء مرة أخرى يجب أن يأخذ فتاة فى المقابل، وأخبرته أن الثعبان قتل كل الفتيات ولم يعد غيرها، وهى تدعى "كاليما"، فرفض جانو أن يتركها بمفردها تواجه ثعبان النهر، وظل طوال اليوم معها، وقال لها إنه يريدها زوجة له ليعود بها إلى قريته بعد أن يقضى على ثعبان النهر، وحين غربت الشمس ظهر من قلب الرمل ثعبان ضخم فى حجم شجرة "البابای"، ورغم أن "جانو" ملأه الخوف إلا أنه لم يتردد وأخرج سكينه السحرى وضرب رأسه وبدأ الماء يخرج من جسم الثعبان حتى إن "جانو" كلما قطع جزءًا تدفق منه الماء بصورة كبيرة، ونجا "جانو" و"كاليما" وبنيا كوخًا خارج القرية، وأقاما حفلاً فى كوخهما حضره أصدقاؤهما من أهل القرية الذين امتنوا لهما وأصبحوا أصدقاءهما بعد حادثة النهر، وبعد عدة أسابيع من الزواج وأثناء قيام "جانو" بشى لحم وجد أن هناك مجموعة من الحيوانات تتجه للتل وتختفى، وعندما سأل "كاليما" أجابته أن هناك صخرة فى التل، ما إن يقترب منها إنسان أو حيوان حتى تبتلعه. وخرج "جانو" مع مجموعة من شباب القرية ورأوا ظبيًا فطاردوه حتى وصل إلى الصخرة دون أن ينتبهوا إلا عندما فتحت الصخرة فمها وابتلعتهم جميعًا، وفى هذه الأثناء ذهب "نديم" لرى شجرة "جانو" التى بلغت صدر "نديم" فوجد أوراقها جفت وذبلت، فعرف أن صديقه فى ضائقة ، وسار "نديم" ثلاثة أيام حتى بلغ كوخ "جانو" و"كاليما" والتى ما إن رأت "نديم" حتى اعتقدت أنه زوجها "جانو" وبدأت تعاتبه أنه اتبع الحيوانات وغاب ثلاثة أيام، ولم يرد "نديم" أن يصدمها وقال لها إنه كان صيدًا رائعًا، وإنه يجب عليه أن يتركها الآن لأن هناك صيدًا آخر عظيمًا وهم فى حاجة إلى كل اللحم قبل حلول الشتاء، وتركها "نديم" وذهب إلى رئيس القرية الذى قال له إن "جانو" خرج هو وعشرة من شباب القرية ولم يعودوا منذ ثلاثة أيام، ولكنه لم يخبر "كاليما" بذلك، وهو يعتقد أن الصخرة ابتلعتهم.

طلب "نديم" من رئيس القرية أن يرسل معه من يشير له إلى مكان الصخرة، وحاول الرئيس أن يثنيه ولكنه فشل، وأرسل معه مجموعة من الصيادين الذين ما إن اقتربوا من الصخرة حتى قالوا له إننا نحترم شجاعتك ولكننا خائفون، ها هى الصخرة، وما إن اقترب "نديم" من الصخرة حتى فتحت فمها لتلتهمه، ولكنه رمى سكينه السحرى بين فتحتى فمها فانشقت نصفين، وخرج الصيادون و"جانو" وفرحوا برؤية الشمس مجددًا.

وقفت زوجة "جانو" أمام "جانو" و"نديم" وقالت لهما من زوجى؟ فقال لها "جانو" أنا زوجك وهذا "نديم" صديقى الذى أنقذنا جميعًا وحكى لها قصتهما معًا وقال له "نديم" كيف أنه عرف بضائقته عندما رأى أوراق الشجرة الذابلة، فهتفت "كاليما" فرحة بهذه الصداقة الرائعة وحيتهما عليها.

عاد "نديم" و"جانو" - ومعه "كاليما" - إلى قريتهما الأصلية وعاشا بالقرب من بعضهما، وكما كان "نديم" و"جانو" أصدقاء أصبحت "مالم" و"كاليما" أصدقاء.

ثانيًا: الأدب الهوسوى

الأدب الهوسوى لا يخرج عن نطاق الأدب النيجيرى عامة، فهو أيضًا يدور حول ترسيخ القيم والأخلاق الحميدة ونبذ القيم والأخلاق السلبية، وإن كان فى بعض الأحيان يميل لاستخدام الخيال، ولكن المؤلف فى القصص الهوسوى أراد أن يشرك القارئ معه، فبعد كل قصة يطرح سؤالا ويريد من القارئ الإجابة عليه، كنوع من أنواع التواصل بينه وبين القارئ، كما أنه نوع من أنواع جذب اهتمام القارئ، ومن هذه القصص:

(١)

"حول اختبار المهارة"

تدور هذه القصة حول رجل لديه ثلاثة أبناء من الذكور، وكان هذا الرجل رئيسًا لقبيلته، وذات مرة وهو جالس فى مجلس القرية تبادرت لذهنه فكرة، وهى اختبار مهارات أبنائه الثلاثة، وبالفعل عزم على تنفيذ الفكرة، وجمع أبناءه الثلاثة وطلب منهم أن يظهر كل واحد منهم مهارته بجوار شجرة "بابای" كانت موجودة أمام مدخل منزلهم، وبالفعل ركب الابن الأكبر حصانه وذهب بعيدًا وركض نحو الشجرة بحصانه، ورمى رمحه نحو الشجرة، فانحرف الرمح يمينًا وأحدث حفرة فى الشجرة فاخترق الابن الشجرة من خلال الفتحة التى أحدثها الرمح هو وحصانه، أما الابن الأوسط فركب حصانه وذهب بعيدًا وجرى نحو الشجرة بسرعة وعندما وصل إلى الشجرة قام بالقفز هو وحصانه من فوقها، أما الابن الأصغر فذهب إلى الشجرة واقتلعها من جذورها ولوح بها أمام والده والحضور، وفى النهاية يتساءل الكاتب: أيهما أكثر شجاعة من الآخر من وجهة نظر القارئ.

(٢)

"الحاكم والطباخ"

تدور تلك القصة حول حاكم قوى كان يعد العدة لخوض الحرب، وكان هذا الحاكم لديه شيئان مفضلان فى الحياة كلها الأول هو الطباخ الخاص، والثانى هو زوجته التى لم يكن يحبها، بل كان يريد امتلاكها فقط، وفى أحد الأيام سمع هذا الحاكم أن الطباخ يحب زوجته وزوجته تحبه، لذا أمر بإرساله إلى السجن، وبعد فترة لم يعد قادرًا على الاستغناء عنه، لذا أمر بإحضاره وخيره: إما أن يظل فى السجن، وإما أن يبتعد عن زوجته وينال حريته، فوافق الطباخ على الخيار الثانى ووعده أن يبتعد عن زوجته، ولكنه كان يكذب عليه، ولم يكن ينوى الابتعاد.

وعادت العلاقة والثقة بين الطباخ والحاكم، وفى أحد الأيام، اتفقت الزوجة والطباخ على وضع السم للحاكم فى الطعام الخاص به، وبالفعل مات الحاكم، وقامت زوجة الحاكم بالاستيلاء على معظم ممتلكاته وأعطتها للطباخ سرًا، ثم بعد ذلك تزوجت من الطباخ.

(٣)

"صداقة عظيمة"

كان هناك مجموعة من الشباب بينهم صداقة عظيمة، وكانوا يعيشون معًا متلازمين، وكان لديهم خطيبات يعشن فى قرية بعيدة عنهم؛ اعتادوا الذهاب لإحضارهن معًا، وفى إحدى المناسبات تعذر ذهابهم لإحضار الفتيات، وذهب واحد فقط لإحضارهن، وأثناء عودته هو والفتيات صادفهم أسد هاجم إحدى الفتيات وقفز عليها، وفى الحال أخرج الشاب سكينه وذبح الأسد الذى مات فى الحال، ففكر الشاب فى حيلة، وهى أن ينام هو والفتاة أسفل جثة الأسد وتذهب إحدى الفتيات لصديقه لطلب العون، فوجدت الفتاة أن صديقه كان يستعد للنوم، فقال لها أين فلان (صديقه) قالت: فى الخارج هناك وقد قتله الأسد، فنهض الشاب مسرعًا، ولم يأخذ معه شيئًا، ومشى الشاب كثيرًا حتى وجد الأسد ولم يتردد لحظة وقفز فوق الأسد، وكان يعتقد أنه حى، وهو فى الحقيقة ميت، فقال له صديقه: انهض لقد أثبت شجاعة. ونهض هو والفتيات وعادوا إلى البيت. وفى النهاية يتساءل الكاتب أيهما أكثر شجاعة؟

المصادر والهوامش

(*) كانت قبائل الفولانى تعيش فى غرب أفريقيا ثم انتقلت إلى مناطق قبائل الهوسا بقيادة "عثمان دان فوديو" فى القرن الرابع عشر وهى ما أطلق عليها حركات الجهاد وامتزجت القبيلتان معًا وأصبحتا (الهوسا/الفولانى).

١ ـ لا تقابل الإساءة

http://www.motherlandnigeria.com/stories.html

٢ ـ الصداقة، نفس المرجع.

٣ ـ اختبار المهارة:

Hausa Folk-lore,by maalam Shaihua tr.by R.Satherland Raltray,1913

٤ ـ الحاكم والطباخ.

http://www.sacred-texts.com/afr/hausa/hau10.html

٥ ـ صداقة عظيمة، نفس المرجع، قصة.

جولة
الفنون الشعبية

- الكليم الأسيوطي.. فن وصناعة تواجه شبح الاندثار
- شيخ المداحين .. أحمد برين
- الإعلامي شوقي جمعة .. درويش الفن الشعبي

أيمن حامد

الكليم الأسيوطى: فن وصناعة تواجه شبح الاندثار

ترتبط الفنون اليدوية بتاريخ الصناعات الإنسانية، ووُجِدَت لتلبى حاجات الإنسان النفعية والوجدانية، وكان التنوع الموجود فى كل حرفة قراءة فى تنوع الفكر والإبداعات الإنسانية. فقد أبدع الإنسان ما يستر جسده ويحميه من ظروف الطقس المتغير، وأثَّث المسكن الذى يأويه من المخاطر، ليبدأ فى الاستقرار والبناء، ولتبدأ مرحلة جديدة من ابتكار ما يُسَهِّل له ممارسة حياته اليومية.

وفى مصر صنع المصرى القديم كل حاجاته من خاماته التى وفرتها البيئة، حيث تنوعت المنتجات اليدوية، كما اشتهرت مصر بتقدم فنون العمارة والنحت والمنسوجات وغيرها من الفنون، وظهرت منذ القدم فنون كثيرة، وسارت فى جميع المراحل الحضارية التى عاشتها البلاد، لتبقى شاهدًا على مستوى الحرفى المصرى.

واشتهرت المنسوجات منذ العهود المصرية القديمة، وفاقت شهرتها الأزمان لتعيش طوال العهد الرومانى والإسلامى تحتل المقدمة، وكان أشهرها على الإطلاق منسوجات القباطى، ليجد الباحث نماذج من القمصان والملابس تظهر دقة فى المنسوج، كما يوجد نماذج من خامة الكتان، تم استعمالها فى التحنيط بمنتهى الدقة التى تعجز الآلات الحديثة الآن عن صنعها.

وفى العصر الحديث استمر العمل على نفس المستوى، حتى منتصف سبعينيات القرن العشرين، وتعد أسيوط من أهم مدن الوجه القبلى التى اشتهرت بالتجارة والصناعات اليدوية، حيث وقعت على رأس طرق القوافل، فهى تربط النيل بالواحات الخارجة ثم دارفور فى غرب السودان. كما اشتهرت بالصناعات اليدوية عامة وبالمنسوجات، خاصة الكتان والسجاد والكليم والتللى المرسم بالفضة.

وقد تقدمت الفنانة التشكيلية والناقدة وباحثة التراث الشعبى إيمان مهران، بدراسة حول صناعة الكليم الأسيوطى، حصلت بموجبها على درجة الدكتوراه، مؤخرًا، من المعهد العالى للفنون الشعبية، التابع لأكاديمية الفنون. وحملت الدراسة عنوان : "تحليل الجانب الجمالى لفن الكليم فى بعض قرى محافظة أسيوط... مع دراسة ميدانية لتحديد أساليب التنمية والحفظ"، وأشرف عليها كل من: الأستاذ الدكتور عبدالغنى الشال، عميد كلية التربية الفنية جامعة حلوان سابقًا والأستاذ المتفرغ بها حاليًا، والأستاذ الدكتور أسعد نديم، أستاذ الثقافة المادية بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون سابقًا.

وتناقش الباحثة أسباب توارى الكليم الأسيوطى، الذى أصبح مهددًا بالاندثار، ومعه أغلب المأثورات الشعبية المتصلة به، ساعية إلى توثيق كل ما يتصل به، بدءًا من مراحل تصنيعه واستخدامه مع رصد وحدات الزخرفة المتصلة بنسيجه المرسم ورموزه وتصميماته وتحليلها تحليلاً جماليًا، وربطها بالموروث الشعبى الموجود بأماكن انتشاره، ورصد ظروف العمل المحيطة بتصنيعه، وتحديد عوامل التدهور للخروج بنتائج تؤدى إلى تنميته والحفاظ عليه فى إطار بيئته والبحث عن الكيفية التى يمكن أن تدفع به فى إطار خصوصيته داخل مجتمعه الذى أوجده.

وتكتسب هذه الدراسة أهمية خاصة لعدة عوامل، لعل أهمها ندرة الدراسات الفولكلورية الخاصة بفن الكليم الأسيوطى، الأمر الذى تعالجه الباحثة عبر الجمع الميدانى للمأثور ممن تبقى من الحرفيين العاملين فى ورش لنسج الكليم، وتوثيق أنواع المنتج وطرزه المختلفة وطرق تصنيعه، ورصد وحدات الزخرفة والرموز والتصميمات الخاصة بالكليم وتحليلها جماليًا، ومعرفة المشكلات التى تعرقل تنمية الحرفة، ووضع برنامج تنمية وحفظ لها.

وتحتوى الدراسة على خمسة فصول، تتضمن ٢٢٣ صورة ملونة، و٢٦ رسمًا توضيحًا، و١٣ جدولاً، وتبدأ بعرض لجغرافيا أسيوط وتاريخها، والملامح الثقافية للمحافظة، كما تعرض للكليم والنسيج المرسم الأسيوطى من خلال عرض تاريخ الكليم المصرى والكليم الأسيوطى، لتنتقل بعد ذلك إلى التأثيرات المختلفة فى رموز الكليم الأسيوطى سواء التأثير الفرعونى أو المسيحى أو الإسلامى.

وتستهل الباحثة دراستها بتعريف الكليم، فتقول إنها كلمة فارسية تعنى منتجات مسطحة تنتج من الصوف الخشن، وهى منفذة بطريقة تعرف باسم "القباطى". بينما تعرف الكليم الأسيوطى، المعروف باسم (المفارش) فى

موطنه بأسيوط، بأنه يستخدم كغطاء للأرضيات أو الأرائك أو الدكك والكنب، ويُنسَج من الصوف الطبيعى المغزول، ويستخدم على وجهيه، وهو من المنتجات المرسومة غير الوبرية، والمنسوجة نسجًا سادة للحمة غير الممتدة، حيث يُبنى على سدى (خيوط طولية) ولحمة (خطوط عرضية) من الصوف أيضًا، تتخللها وتربط بينها بشكل عرضى.

وتشير إلى أن شهرة الكليم الأسيوطى، التى جعلته عنوانًا لجودة الكليم وترويجه عند البيع، ترجع إلى:

١ ـ تميز تقنياته حيث الدقة فى النسيج واعتماده على الصوف المغزول يدويًا.

٢ ـ حبكة النسيج ودقة الغزل اليدوى تزيد من عمر الكليم الافتراضى.

٣ ـ يحمل الكليم الأسيوطى كمًا من النقوش تجعله ثريًا برؤية النساج المبدع والمعبر عن طبيعة ثقافته.

٤ ـ تعدد طرزه وتفردها.

٥ ـ قِدَم المهنة فى قرى أسيوط العاملة فى الكليم والتى يعكسها العثور على (طبق فخارى) فى البدارى يرجع لعصر ما قبل الأسرات مرسوم عليه نول ونساج وطريقة نسج، ويعد أول تسجيل لعملية النسج فى مصر.

٦ ـ نظرًا لموقع أسيوط ووقوعها على طريق درب الأربعين القديم ومرور قوافل التجارة العالمية بها لعدة قرون، فقد ساهم ذلك فى إثراء الموروث اليدوى التقليدى والمنعكس على التقنية والطرز والمفردات الموجودة فى المنتج التقليدى ومنها الكليم.

٧ ـ ارتباط بعض المعتقدات الموروثة بأسيوط بحرفة الكليم، أهمها أن فن النسيج كان ابتكار (ملك) لتسلية وقته (مهنة ملوكى)، وحكاية (ابن آدم) سيدنا (شيس) عليه السلام الذى أمره الله بتعلم النسج من (لوف النخلة)، وهذه القصة تحديدًا تتناسب مع ما ذكره أغلب العلماء بإن تعلم الإنسان للنسج بدأ مع ملاحظته للنبات والحيوان وشكل وطريقة الغزل الخاصة بهم.

وتذكر الباحثة نبذة تاريخية عن الكليم، فتقول: "كان للمنسوجات ومن ضمنها الكليم نصيب من التوثيق، فقامت الحملة الفرنسية بتوثيق ورش المنسوجات فى فترة وجود الحملة من (عام ١٧٩٨م حتى عام ١٨٠١م)، وفى عهد محمد على دخلت الحرف النسيجية فى تنمية اكتملت مع قيام طلعت حرب بوضع أسس لمدن كاملة تعمل بصناعة المنسوجات، ودخلت الصناعة فيها مرحلة حداثة رفعت من قيمة المنتج المصرى فى عهد الميكنة، لتبدأ مرحلة ضَعُفَت فيها الحاجة للمنتج اليدوى، وارتبطت المنسوجات بشركات ومصانع وقوانين محلية ودولية، تاهت معها المنسوجات اليدوية الأم".

وترصد الباحثة أولى المشكلات التى تواجه فن الكليم اليدوى، والتى

تتعلق بشبح الاندثار، فضلاً عن أن تخزين الكليم الصوف يعرضه للعتة والتمزق، وبذا أصبح إنتاج الكليم مشكلة لصاحب المهنة، وهو ما نتج عنه التوقف عن تعلم الأبناء للمهنة، لتنتهى بذلك تدريجيًا فنون الكليم وصناعته، خاصة مع انتشار السجاد الصناعى بألوانه العديدة وتصميماته المختلفة، والذى أدى لانحسار كبير فى سوق الكليم، وترك كثير من الحرفيين المهنة للعمل فى مهن أخرى. وبعد أن كان الكليم الحرفة الرئيسية فى الدخل المادى لقرى كثيرة بمحافظة أسيوط انتهت إلى القليل من الأنوال وأغلبها لا ينتج بشكل منتظم.

الخامات

يصنع الكليم الأسيوطى من الصوف، الذى يحتاج لتجهيز يتضمن القص والفرز والتنظيف والتقييم، كما يحتاج لغزل، وهو يدوى أو آلى.

الأدوات

يحتاج الناسج إلى عدد من الأدوات فى صناعة الكليم، لعل أهمها ما يلى:

١ ـ المغزل

٢ ـ السردة

٣ ـ النول :

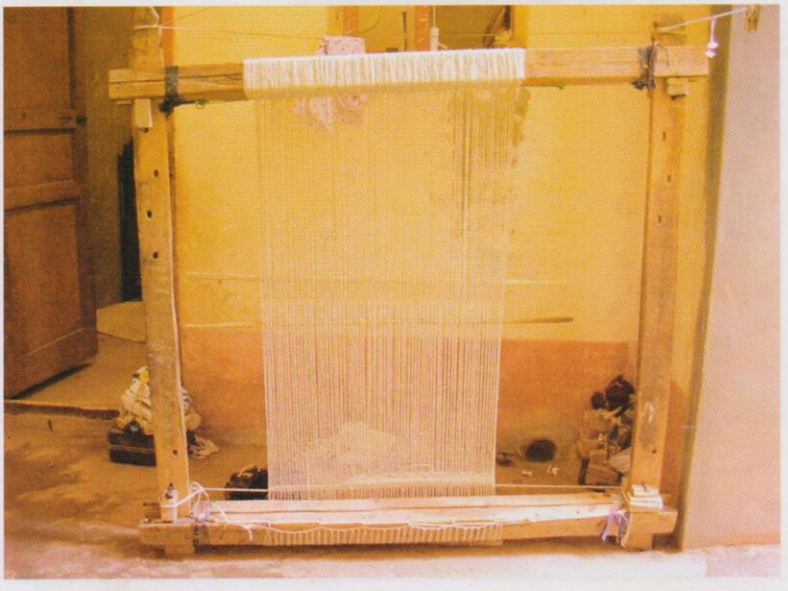
(أ) النول الأرضى (نول الحفرة):

وهو النول الموجود بالنخيلة والزرابى وكردوس، ويصنعه نجارو النخيلة لنساجى البلاد المجاورة، حيث يعتمد حرفيو تلك القرى على هذا النول فى العمل.

نول كردوس المرصص، وهو نول أرضى

تفصيلة تظهر الدف والنير فى نول كردوس

النول الرأسى (النول الجايم)



نول العواميد

٤ ـ القياسات

٥ ـ المشط :

مشط النساج الذى يكون فى يده كالمكوك حيث يتم الضغط به على خيوط اللحمة.

٦ـ المقص

٧ ـ ميزان يدوى:

ميزان يدوى لوزن الصوف، ولوزن المنسوج من الكليم بعد الانتهاء منه.

٨ ـ مكوك

إنتاج الكليم المنسوج

عبارة عن جسم مسطح رقيق يتكون إما من خيط واحد متشابك بعضه ببعض على هيئة أنصاف دوائر متداخلة ومتماسكة، كما هو الحال فى أقمشة الستارة (التريكو)، أو يتكون من مجموعة من خيوط طويلة يطلق عليها اسم السدى تتقاطع مع خيوط عرضية تعرف باسم اللحمة تقاطعًا منتظمًا، ويختلف المنسوج فى مظهره ونوعه تبعًا لاختلاف تقاطع الخيوط وتركيبها (التركيب النسجى).

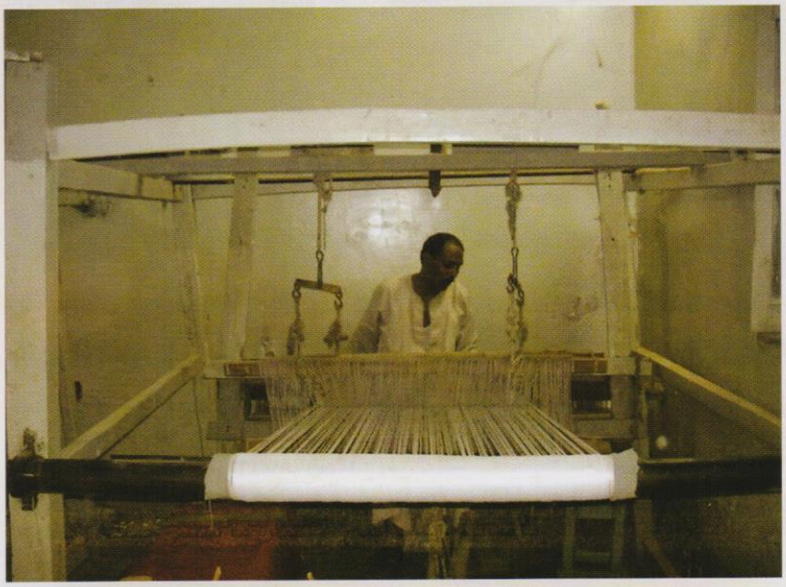
الموروث والعادات

وترصد الباحثة إيمان مهران علاقة الكليم الأسيوطى بالموروث الشعبى وعلاقته بأشكال التعبير الشفهية، فتشير إلى وجود أشكال كثيرة للتعبير الشفهى، منها الأقوال التى تدور حول مهنة النساج، مثل: "الشاطرة تغزل برجل حمار"، و "تكرمه يعت".

كما ترصد ارتباط منتجات الكليم ببعض العادات؛ حيث يجدد سكان الصعيد فى بداية المواسم مجالس العائلات ويطلق عليها (ديوان) أو (مندرة) أو (مجلس) وغيرها. فتقول إن رب العائلة يقوم بتجديد مفارش الدكك والكنب، والتى توجد فى المجلس الخاص بالأسرة سواء فى مدخل البيت أو داخله، وهو يحتوى على دكك من ١٠ إلى٨٠ دكة.. حسب مقدرة الأسرة، ويكون المجلس لأسرة فقط من العائلة أو لكل العائلة.

ويتم الاتفاق مع الحرفى على الشكل الذى يحتاجه، فأحيانًا يطلب منه أن يكون سادة أو منقوشًا أو بإطار أسود، وهكذا يؤكد أكثر من مصدر معرفة المستهلك بأنواع المفارش وتدقيقه فى اختيار اللون.. ويضيف لذلك كتابة اسم صاحب المجلس عليها، حتى يضمن عدم اختلاطها بغيرها فى حال خروجه فى أى مناسبة عند الجيران، كما يضمن عدم تبديل المفارش فى نفس العائلة الواحدة، فمعروف عن عائلات القرى أن لكل عائلة دربًا أو عطفة حيث تتجمع العائلة مع بعضها.

كما ترصد ارتباطه بترتيبات الزواج فى أسيوط، حيث كانت العروس فى الماضى تعتمد على الكليم فى فرش منزلها، وكان جزءًا من جهاز العروسة، فكانت تحسب عدد المفارش التى تحتاج إليها سواء لحجرة النوم أو حجرة استقبال الضيوف. وتشير إلى أن جهاز عروسة بنى عدى كان عبارة عن: حرام للسرير، مفارش للدكك، كليم أرضيات.



معتقدات

وتشير الباحثة إلى أن المصريين كانوا يقدمون النسيج كقربان للآلهة فى عصر الفراعنة، حيث يقدم أربعة أنواع من الأقمشة الملونة (الكتان الأبيض والأخضر والأحمر والأزرق) فى رمزية لمعانى البداية والنهاية والسيطرة على الدنيا والشر، والسيطرة على عالم الآخرة. فهو يرمز للغروب والشروق والموت والحياة. بينما ارتبط الكليم الآن بالنذور وفرش المساجد الصغيرة (الزوايا).

الكليم والموالد

وارتبط الكليم بالموالد الشعبية، حيث تقوم العائلات بتجديد المجالس قبل المولد كى تستقبل زوار الشيخ من البلدان الأخرى، وغالبًا ما يكون لقاء بين عائلات معروفة لبعضها البعض، تأتى سنويًا للتزاور وقت المولد، مما يحتاج معه إلى تجديد مفارش الكنب والدكك والأرضيات، وهو ما تحتاجه المجالس والدواوين.

وتنقل الباحثة عن الأهالى قولهم إن الموسم الرئيسى فى صناعة الكليم والمفروشات هو موسم الحج، فيتم تجديد المنزل ودهانه من الداخل وواجهاته الخارجية، وإن كان ينقص المنزل ١٠ أو ١٥ مفرشًا من الصوف يتم الاتفاق عليها. فعند سفرالحاج يقوم أبناؤه بدهان المنزل، ويتم كتابة اسم الحاج على الباب، ويقومون بشراء ١٠ أو ١٢ (فراشية) تفرشهم أسرته، ويقول الحاج

لذويه، فيما يشبه الوصية أو الأوامر (توضبوا المندرة عجبال ما آجى) حيث تجىء الناس وأهل البلدة للسلام عليه والمباركة على إتمام الحجة.

توجد موالد كثيرة فى أسيوط، أشهرها مولد أبو أحمد (الفرغل) بأبوتيج (ينتهى فى منتصف يوليو) ومولد (أبو العباس) بصدفا (ينتهى فى ٢١ يوليو). كما يوجد موالد قبطية كمولد العذراء الذى يقام بدرنكة (٧: ٢١ أغسطس). واعتاد الأهالى أن يقولوا إن "الكليم شغل ملوك اللى عمله ملك يتسلى بيه وكأنه رياضة، لأنه بيشتغل بأديه ورجليه وعنيه، صنعة بأربعة دواسات".

المصلية (صلاية)

المصلية هى بسط يصنع من الصوف أو الحرير، وكان يصنع من الحصير أو غيره، يقوم المصلى المسلم بفرده على الأرض للصلاة عليه، وأشهر الأنواع هى السجادة التركية، بينما الأكثر انتشارًا هى السجادة الصينى الصناعية.

ولا يوجد (مصلية) يدوى من الصوف الخشن سوى فى قرية بنى عدى وصدفا، أما النخيلة فلا يوجد أى نموذج لمصلية قديمة بها.

القيم الجمالية

وتتناول الباحثة فى أحد فصول دراستها القيم الجمالية المتوافرة فى الكليم الأسيوطى، فتقول إنه يعتمد على مساحات يغلب عليها المستطيل، وهى تحتوى على تصميم، يعتمد على التكرار، حيث يكون التكرار عاديًا أو عكسيًا أو متبادلاً أو متساقطًا أو على هيئة متوالية. ويكون التصميم أفقيًا أو رأسيًا أو دائريًا أو منحنيًا أو مائلاً أو منثورًا (حول مركز أو منثور عشوائى). وعندما يعتمد التشكيل فى الكليم على الشكل الهندسى فإنه يعتمد على العد الفردى أو على المتوالية العددية مثال :

- العدد الفردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩
- المتوالية العددية ٢، ٤، ١٦، ٣٢، ٦٤ وهكذا..

الرموز ودلالاتها

المفردة التشكيلية: هى العنصر أو الوحدة التى تستخدم فى العمل الفنى كبطل داخل منظومة التصميم ويتم التعامل بها داخل مساحة العمل الفنى وفق رؤية مبدع العمل، ودلالتها التى ترمز لها هى أساس التزيين والتزويق، وهى شكل يحمل شخصية مجردة تعنى قيمة فى مكان بعينه.

تشكيل المفردة: يمر الشكل المجرد الذى يحمل معنى ودلالة بدائرة تبدأ من كونها شكلاً يحمل ملامح وله شخصية واضحة لها مُدرَك يعرفه من يراه، ثم يبدأ الشكل فى عمل علاقة مع المحيطين به، ليصبح بعد فترة ممثلاً لشىء، كلما رأوه وجدوه فى المعنى الذى يعبر عنه، ويركن الشكل إلى بيئته والموروث والفنان واستعداده الفطرى.

وتؤكد الباحثة أن الاستلهام من الطبيعة وترجمة الأشكال إلى عناصر دالة، فى شكل مجرد يحمل مشاعر صانعه، ويجعل الذى يراه يحسه ويدركه، ليمثل القيمة المعنوية التى تتلاقى فيها نفوس جماعة ما، لتؤكد أهمية ملاحظة الحرفى وذكائه فى اختزال الأشكال إلى رموز وفى وضعها داخل علاقة تشكيلية تحكمها قوانين العمل الفنى التشكيلى.

ويعد الرمز ملخصًا لحالة اجتماعية ومعنى دال سواء كمعتقد اجتماعى أو دينى أو معتقد يمس الشخص أو يرتبط بعبارة أخرى داخل المجتمع، والحرفى عندما يلجأ إلى الرمز لتجميل منتجه ولتذكير المقتنى بحالة ما يحملها هذا الرمز، فإنه يؤكد على قيمة نفسية وجمالية تهدف لشغل مساحة الفراغ، ويمكنها جذب الرائى برمز شكلى ذى مدلول لديه فى محاولة لتلمس وجدان المقتنى لتشجيعه على اقتناء المنتج.

عند الحديث عن الوحدات والمفردات المجردة والتى تستخدم فى تصميم الكليم نجدها تتميز باختلاف فى طريقة الصياغة، وهو ما ينتج عنه حلول ومعالجات مختلفة داخل مساحة الكليم، تتميز بالبساطة وعدم التعقيد والاعتماد على الخط كعنصر أساسى فى تحديد ملامحها.

أما الزخارف فتنقسم إلى زخارف عضوية، أو زخارف هندسية. وفى الكليم الأسيوطى استخدم الفنان الشعبى الوحدات الهندسية فى تصميماته فنجد أنه استخدم: المثلث والمعين والهلال والمربع.

وهناك مفردات مشتركة بين الكليم الأسيوطى والكليم التركى وبين الكليم الأسيوطى والكليم الإيرانى تعرضت لها الباحثة، كما تعرضت لتأثير الكليم على بعض أساليب التصوير الغربية.

وتخرج الباحثة من تحليل القِيَم الجمالية المرتبطة بفن الكليم الأسيوطى بعدد من الاستنتاجات، كان أهمها:

١ ـ تنوع الاتجاهات والطُرز فى الكليم الأسيوطى، مع تميز مدرستين فنيتين هما كليم النخيلة والكليم العدوى.

٢ ـ التجريد الهندسى هو الأساس المبنى عليه تصميم الكليم الأسيوطى،

حيث يعتمد على المفردات الهندسية التى تركن إلى التجريد والتبسيط وأهم عناصره المثلث والمربع والمعين.

٣ ـ هناك أسس لتشكيل الكليم اليدوى تعتمد على التوازن والإيقاع والنسبة والاختلاف والترابط وعلاقة الشكل بالخلفية والأرضية.

٤ ـ النساج الشعبى يعتمد فى مصادره على موروثه الحضارى والبيئة المحيطة به وحياته اليومية كمصدر لإبداعاته، معتمدًا على طرق التسطيح والمبالغة والتكرار والحذف والتجريد والتحوير.

٥ ـ الكليم يعتمد فى تصميمه على المستطيل، انطلاقًا من جماليات المستطيل المعتمدة على القطاع الذهبى وهى استفادة من التفضيل الجمالى لهذا الشكل.

٦ ـ تأثر اتجاهات الفن الغربى الحديث بفن الكليم والتى تظهر واضحة فى أعمال الخداع البصرى لدى "فزاريل" رائد تلك المدرسة.

٧ ـ وجود رموز مرتبطة بالعصر الفرعونى ولها مثيل فى الرسوم المصرية القديمة، وتعتمد على التسطيح فى تناول المفردة التشكيلية.

٨ ـ وجود رموز تعكس الترابط بين الفكر الإسلامى والمسيحى مثل مفردة (مأذنة فى كتف صليب) وغيرها.

٩ ـ ارتباط بعض الطرز بالرمز فى المعتقدات المسيحية، كالمفرش المقربن، وهو عدة طرز، ويعتمد على الصليب كمحور أساسى فى تصميمه.

١٠ ـ ارتباط بعض الرموز بالتراث التشكيلى الإسلامى، الذى استفاد منه النساج الشعبى وأعاد توظيف بعضه كعرائس المسجد (الشرفات) المنفذة فى المفارش أو المآذن والقباب وإعادة إنتاجها فى نسيجية على هيئة مصلية.

٢٢ ـ وجود رموز من عصور كثيرة ظهر فيها الدمج بين العناصر المتنوعة التى تمثل تلك العصور.

١٢ ـ ندرة القطع التى تميز عصرًا أو طرازًا بعينه، فكل القطع تحمل دلالات من مختلف المعتقدات والعصور.

١٣ ـ وجود مفردات مشتركة بين الكليم الأسيوطى وكل من الكليم التركى والإيرانى.

١٤ ـ تأثر طرز الكليم بالمكان الذى يُنتَج فيه، ففى بنى عدى تظهر الطبيعة الجبلية واضحة، بينما طرز النخيلة تبدو متأثرة بالنيل الذى يحيط بها.

١٥ ـ انحسار الكليم بشكل رئيسى فى مفارش الكنب والدكك والأرضيات، وهو ما ساهم فى اندثارها السريع واقتصارها على فئة معينة من المستهلكين.

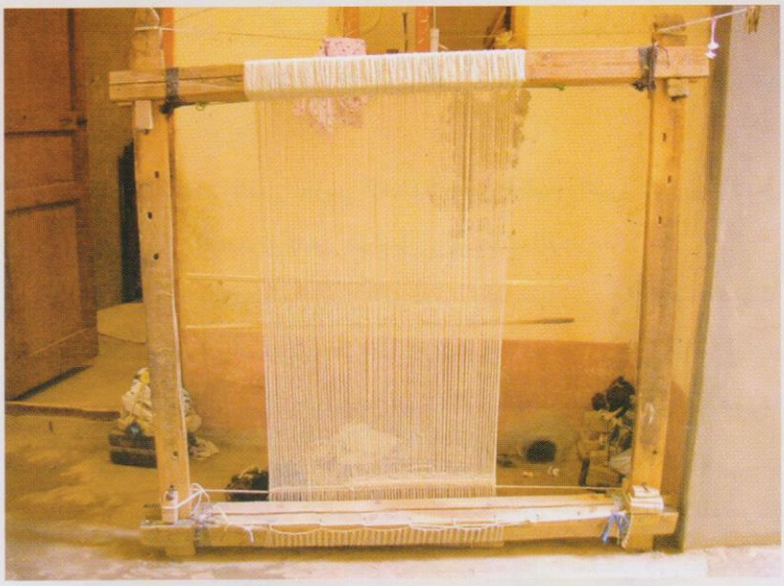
١٦ ـ كليم النخيلة يحمل ثراءً وتنوعًا بين العنصر المسيحى والإسلامى والمصرى القديم وانعكاسًا لثقافة النهر فى مفردات كثيرة.

١٧ ـ ارتباط فن الكليم بطرز مختلفة للمصلية.

طرز الكليم الأسيوطى

تختلف طرز الكليم بحسب التصميمات أو بحسب المكان الذى ينتسب إليه، فتنقسم طرز كليم الأرضيات إلى: بصرة، شعاع، رسم النجمة، الزهرية، البلاطة، النجمية، الوردة، كليم عزيزة (يوغسلافى عربى)، وموزايكو.

وعلى صعيد القرى تنتج النخيلة، على سبيل المثال: الكليم السادة، والمخطط، والمنقوش بأنواعه: المقربن، وأبو حردة، وشعاع، وبصرة، وسادة مخطط، والخرط (مربعات ومثلثات).



تنمية فن الكليم

عرضت الباحثة أسباب تدهور الكليم الأسيوطى وتعرضت للمشكلات المرتبطة بالتقنية واندثار طرز الكليم الأسيوطى، والمشكلات المرتبطة بالخامة الرئيسية، والمشكلات المتصلة بالتصنيع، والمشكلات المرتبطة بالتخزين، والمشكلات المرتبطة بالتسويق.

وأشارت إلى أن سوق الكليم غير مفتوحة ولا منظمة فى مصر، بما انعكس على المنتَج فى تنمية وتوفير آليات واضحة للتعامل معه باعتباره سلعة يمكن طرحها وتسويقها بآليات ونظم مختلفة.

وبعد مسيرة من القلق والتشاؤم بشأن المصير الذى ينتظر الكليم الأسيوطى، لفتت الباحثة إلى مجهودات قامت بها الحكومات والمؤسسات الأهلية ومراكز البحوث فى العالم للدفع بالحرف التقليدية، وقالت إن فى مصر محاولة جادة لتدعيم الصناعات اليدوية والمتناهية الصغر، بالتعاون مع المؤسسات الأهلية، يمكن أن تساهم وتفيد الكليم الأسيوطى، وتعيد إنتاجه فى شكل أكثر حداثة.

وشددت على أهمية تنمية فن الكليم نظرًا إلى أهمية الحرف اليدوية فى الحفاظ على الهوية والملامح الخاصة بثقافة المجتمع، من خلال مهن ارتبطت بالتاريخ المادى، والرموز الخاصة بالثقافة التقليدية المصرية،

وضرورة الحفاظ على الخصوصية الثقافية، وإفرازاتها الموجودة فى الرموز والأشكال المنقوشة على المنتج اليدوى، فضلاً عما يمثله ذلك من رفع الدخل للأسر العاملة فى المهن اليدوية، وانعكاس ذلك على الدولة فى صورة مصدر للدخل القومى، وواجهة حضارية، وما يعنيه ذلك من توفير فرص العمل وانعكاس ذلك على تنمية البنية التحتية ورفع الدخل القومى.

ودعت الباحثة إلى الحفاظ على صناعة الكليم من خلال حفظ المادة العلمية الموثقة وحفظ العينات ووضع أساليب لحفظ النماذج واستخدامها. كما وضعت برنامجًا لتنمية فن الكليم الأسيوطى.

التوصيات

أوصت الباحثة بعدد من التوصيات كى تنمو فنون النسجيات اليدوية، وخاصة فنون البسط الصوفى المرسم، والتى ازدهرت فى أسيوط منذ زمن بعيد، وتعانى الآن تدهورًا وفى طريقها للاندثار، كان أهمها :

١ ـ الإفادة من البرنامج الموجود بالدراسة فى وضع برامج مماثلة تناسب التعليم الفنى، وهو ما قد يساهم فى إيجاد حرفى دارس ملم بخبرات مختلفة.

٢ ـ التعامل مع المؤسسات العلمية والكليات المتخصصة التى تهتم بالثقافة المادية، وإقامة مؤتمرات وندوات تثير قضايا المهنة، مع استكمال ما قامت به جهات سابقة من إجراءات ومراحل لتواصل الجهود مع الخبرات العلمية.

٣ ـ خفض الضرائب عن الحرفة وكل أشكال الاستغلال الإدارى للحرفيين من جانب المحليات والكهرباء؛ حتى نعطى حرية العمل للحرفى والتوسع فى إنتاجه.

٤ ـ خلق مجالات تسويقية أكثر اتساعًا، وتداولاً للمنتجات اليدوية حتى تعزز فرص العمل اليدوى وتتسع الرقعة العاملة فيها، من خلال دراسة السوق لتحديد القدرة الشرائية، ونوع المنتج ومواصفات المستوى التقنى ووضعه وسط مثيله المعروض من خلال المميزات والعيوب والمكونات.

٥ ـ رفع كفاءة الحرفى والدفع به إلى مثيله فى بعض الدول الأكثر تقدمًا فى تصنيع الكليم كتركيا، وإيران، عن طريق برامج تأهيل للحرفى تعد من جانب خبراء فى الفنون التشكيلية والشعبية ومراكز البحوث العلمية المتخصصة.

٦ ـ توثيق المنتجات النسجية بما فيها الكليم، وإنشاء بنك معلومات لتصبح مدخلاً للتنمية.

٧ ـ الحفاظ على الخبرة ونقلها من جيل إلى جيل للتأكيد على التواصل الفنى والثقافى من خلال ورش عمل تقام بشكل دورى فى القرى والمراكز المختلفة بإشراف الهيئة العامة لقصور الثقافة التابعة لوزارة الثقافة.

٨ ـ العمل على ربط الأصالة بالحداثة حتى لا يضيع عمق التراث مع استعمال المنتج المميكن، ويكون ذلك من خلال الحفاظ على وجود الدلالات الرمزية، والعلامات والرموز التى يمكن استخدامها فى تكوين فنى مستحدث.

٩ ـ تثقيف المجتمع وتوعيته بدور الحرف ضمن المنظومة المجتمعية، وتوضيح المجهود الكبير الذى يقوم به الحرفى لإنجاز القطعة الفنية اليدوية وأهميتها بالنسبة لتاريخ المجتمعات وخصوصية الثقافات.

١٠ ـ لا بد وأن تدخل الحرف التقليدية ضمن منظومة عاداتنا وتقاليدنا، لذا لزم الحفاظ على وظيفة منتجاتها كأساس لاستمرارها، والكليم ضمن ذلك، لذا يجب إعادة استخدامه، وهو ما يوجب تثقيف الشباب، والاعتماد على حملات إعلانية منظمة توجه للمجتمع بهدف ترويج المنتجات اليدوية ومن ضمنها الكليم.

١١ ـ تعاقد بعض الجهات الرسمية مثل الأوقاف أو غيرها لتوريد الكليم للزوايا الصغيرة بجوار الموكيت والسجاد الصناعى الذى تم الاعتماد عليه فى الآونة الأخيرة.

١٢ ـ تدعيم المؤسسات الأهلية والجمعيات وتشجيعها على تأسيس كيانات ومؤسسات يمكنها أن تعمل على إدارة المنظومة الحرفية الاجتماعية، بالإضافة إلى إدارة العلاقة بين الحرفى وتسويق منتجه من الكليم.

أحمد أبو خنيجر

شيخ المداحين .. أحمد برين

هو أبو محمود، وشهرته أبو برين، أحمد محمود أبو برين، شيخ المداحين وسيد ليالى الموالد بجنوب الصعيد، شيخ الموالدية وكبير الطريقة، تتلمذ على يديه الكثير من مشايخ الإنشاد بجنوب الصعيد، ميزه صوت قوى وقادر على التطريب، ومهارة فائقة فى استخدام الإيقاعات؛ وقبل كل هذا موهبة عالية وسرعة بديهة فى القول والإنشاء، وروح خفيفة فكهة، ولسان لاذع السخرية.

ولد أحمد برين بجزيرة سهيل بأسوان ١٩٣٩ لأسرة تنتمى لقبائل الجعافرة، لكنه ينتقل بعد عامين من هذا التاريخ لقرية الحلة بإسنا، وذلك بسبب وفاة والده، ولما كان الطفل كفيف البصر، فقد كان من المناسب له أن يصير قارئًا للقرآن الكريم، ليتشى له كسب عيشه فى أيامه القادمة، ومع ندرة وقلة المدارس فى سنوات الأربعينيات بواقعها الثقيل وفقرها الشديد، فالطريق إذن ممهدة لكتاب القرية.

لم يكن الكتاب واقعًا بنفس القرية، بل فى قرية مجاورة لدى الشيخ حسين محمد الموالدى وإمام مسجد القرية، كان على الطفل أن يقطع المسافة الطويلة يوميًا حاملاً طعامه وجرة صغيرة للماء تزوده بهما والدته كل صباح، ولما كان الطريق طويلاً، بدأ الطفل فى التوقيع على الجرة، ملاحظًا الفرق بين كون الجرة مليئة بالماء أو فارغة، وعلى جانبها أو عند قعرها، كان يجرب الكثير من الإيقاعات وهو يردد ما كان متداولاً ومنتشرًا من تواشيح وأغان ومواويل ومربعات؛ فى ذات الوقت كان يظهر مهارة عالية فى سرعة الحفظ والقدرة على تلوين صوته وتنغيمه.

البداية من كُتاب الشيخ، ففى فترة الاستراحة استمع الشيخ للصبى وهو يغنى لرفاقه مستخدمًا الجرة كوحدة إيقاع، كان يغنى تواشيح شيخه، فقد كان الشيخ موالديًا صاحب بطانة يجوب بها القرى والنجوع المجاورة مغنيًا فى الأفراح والليالى التى يقيمها أصحاب المناسبات السعيدة، كالزواج أو طهور أحد الأبناء، أو للذهاب والعودة من الحج، أو وفاءً لنذر، أو كرامة لولى وغيرها من المناسبات؛ وكان الشيخ يعرف سلفًا قدرة الصبى على حفظ القرآن وجمال صوته فى التجويد، فبدا مناسبًا للشيخ أن يضمه لبطانته ويعلمه، فبدأ يقدمه لقراءة القرآن فى الليالى، ويشارك بالغناء خلال الطبقات المتعددة، مما جعل الجمهور يبدأ فى الانتباه لهذا الصوت الشاب القوى والقادر على التطريب بشكل يفوق شيخه، مما دفعهم لمطالبة الشيخ بأن يعطى مساحة أوسع للصبى، فدبت الغيرة والخلافات.

كان الصبى قد أتم حفظ القرآن الكريم منذ فترة طويلة حين بدت الاستحالة أن يكمل داخل بطانة الشيخ، فسعى لتكوين بطانة خاصة به، كانت المفارقة كما ذكر لى الشيخ أبوبرين أن أعضاء الفرقة كانوا كبار السن بما

يفوق ضعف عمره، فأصغر واحد منهم كان قد تخطى الأربعينات منذ سنوات وهو لم يصل للعشرين بعد: كانوا أربعة: الأول على الدف، والثانى على الطبلة الكبيرة المشدودة على النحاس، والثالث على المزهر، والرابع على الرق، وهو يمسك برق صغير مزود بصاجات، وكانوا يقومون بالرد عليه والتنغيم على صوته، فى هذا الوقت كان يؤدى كأى بطانة حوله، فقط كان يسعى كى يثبت أقدامه داخل حقل الموالدية واكتساب شهرة تجعله يقدم على تنفيذ ما يفكر فى إضافته.

مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات كان صيته قد تمدد وذاع، وصار اسم العائلة وقفًا عليه: برِّين. والتى هى بر وبر أى الإحسان، كما فسر هو، وإن كان تلميذه الشيخ محمد العجوز، فى واحدة من امتداحاته لشيخه الذى علمه قال:

" قول وسمع يا أبو برين فنك يملى بيرين". أى بئرين. وأيًا كان التفسير فقد أصبح أبو برين واحدًا من أشهر الموالدية المنتشرين فى محافظتى قنا وأسوان، ومشاركًا أساسيًا فى الليالى الكبيرة التى تقام للأولياء الكبار والأفراح والحفلات الخاصة، ومع السبعينيات وانتشار الكاسيت تخطت شهرته نطاق المحافظتين لتغطى الجمهورية بأكملها، ومع تزايد شهرته سافر للكثير من الدول العربية والإفريقية والأوروبية، هذه الشهرة جعلت معهد العالم العربى بباريس يبادر بتسجيل أسطوانة للشيخ عندما كان فى فرنسا.

كما أشرت سابقًا إلى أن الشيخ كان يتمتع بموهبة سرعة الحفظ فى كل ما يسمعه، مما ساعده فى أن يكوِّن محفوظًا شعريًا غنيًا ومتنوعًا، ما بين الأناشيد والتواشيح الدينية التقليدية وبعض أشعار المتصوفة وأذكارهم، بالإضافة إلى مجمل فنون القول والأغانى المنتشرة فى المنطقة من حوله: الموال بأنواعه وضروبه المختلفة، والمربوع بتلويناته كافة، وأغانى الكف والأفراح والعمل وغناء النساء والكثير، هذا المحفوظ الشعرى بالإضافة لموهبة القول والإنشاء لدى الشيخ ساعداه فى مشواره الفنى، وأن يقوم بما يحلم به وهو إدخال الكثير من الأغانى والمواويل داخل حقل الموالدية التقليدى والسائد فى هذا الوقت.

كان الإنشاد الدينى، الموالدية، فى هذا الوقت يعتمد على تقديم التواشيح والطقاطيق البسيطة، وبعض أشعار وأذكار المتصوفة، وقص بعض من قصص الأنبياء والأولياء، ثم الختام بقص حكاية المولد النبوى الشريف، ومن أمثلة الموشحات والطقاطيق:

دعونى دعونى أناجى حبيبى
ولا تعـزلـونى فعزلى حـــرام

وأيضًا:

تعـلـــم بكـــايـا ونوح يا حمام
وخد من شجونى دروس الغرام

ومنها الموشح المشهور: "**يا غصن نقا مكلل بالذهب**
أفديك من الردا بأمى وأبى".

ومقاطع من ابن الفارض:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة....

لم تستعمل الموسيقى اللحنية فى الغناء، فقط استخدام الإيقاعات: كالطبلة والدف والرق والمزهر والرق أبو صاجات.

حافظ أبو برين على الشكل العام للموالدية وطرقهم فى الأداء، خاصة فى استخدام الإيقاع كوحدة لحنية وحيدة فقط، مستغلاً مهارته الفائقة فى استخدام الإيقاع، كان يمسك بالرق الصغير يقود به البطانة ويوجههم وهو واقف منتصب فوق الدكة بينما هم جلوس، كما كان يستخدم أصابعه للنقر على عمود الميكروفون الذى يغنى فيه مخلقًا ومبتكرًا إيقاعات جديدة ومبهجة، وكان من فرط مهارته أن بات جمهور المستمعين والمحبين لفنه ينادونه: "**يا أبومحمود يامعلم خلى الطار يتكلم**".

فى الوقت نفسه عمل على إدخال الموال السباعى داخل حقل الموالدية، مستغلاً أولاً انتشار الموال داخل المنطقة المحيطة به، وحب الناس وشغفهم الشديد بالموال، وذلك بسبب ما يمتلكه الموال من خصائص فنية، خاصة فى الصعيد، والتى يكثر فيها انتشار الموال المقفول: الرباعى والأعرج والسباعى. وهو ما يحتاج لفك قفل قوافيه التى تأخذ شكل الجناس (الصوتى) شبه الكامل، والكامل فى معظم الأحوال، وهـــو ما يمثل تحديًا لعقلـــية المتلـــقى، وبالتالـــى يعرِّج الفنان لفـــك ما استغـــلق على الفهـــم فى المرة الأولى، وهذا التعريج يصاحبه الكثير من التلون

الصوتى والتطريب فتكون المتعة مضاعفة.

فى البداية كان الشكل الأمثل لدخول الموال هو قصص الأنبياء: آدم وإبراهيم، ويوسف، وموسى، وعيسى عليهم السلام وبعض حكايات الأولياء. فمثلا قال فى خلق آدم:

من حكمة الله خلق من الطين بنى آدم
و خلق له روح وقال له كون بنى آدم

: كن أبونا آدم.

من نطفة وعظام وجرى فى العرق بنى آدم

: جرى فى العروق دم.

قاعد فى دارى عشان قيل وقال
لما فؤادى انسلى والجسم منى قال

: جسمى قلى.

اسمع كلام المهيمن فى كتابه قال
فى كتابه ربى قال كرمنا بنى آدم

***

وقال من قصة يوسف (عليه السلام):
زليخة قالت معاى النار وهجانا

: زاد وهج النار.

من حب يوسف أفوت البيت وهجانا

: وأهج أنا.

له كرم عندى زمانه طاب وهجانا

: الكرم طاب وأتى زمن الحصاد

ياكل حلاوة إذا قال أحد شوفته
فى النوم شفته دعيت الله وهجانا

: أتانا.

***

زليخة قالت أيا خدام روح جيبه
هاتهولى حالا وهات العطر روح جيبه
عوزاه فى الدار مثل كتاب روح جيبه

: سوف أحجبه.

اللى يجيب يوسف ح اعطيه مواعيش

: مئة دينار يعيش بهم.

دا ندر عليا وتبقى مونته مواعيش

: مؤنته ماء وعيش.

من حب يوسف أنا النظر معاى مواعيش

: لم يعد يبصر.

عنده ما تبطيش يلاً قوام روح جيبه

: عنده لا تتأخر.

لم يكتف أبو برين بذلك بل قام بإدخال المواويل التى أنتجتها منظومة القيم التى تتبناها الجماعة الشعبية، حول الكرم والحب والعشق والنذالة واختيار الزوجة والشرف والشهامة، والشكوى من الزمن، والحض على الصبر، والبعد عن الصغائر وغير ذلك الكثير من القيم، كان قد أجرى تغييراً طفيفاً داخل بنية الطبقة فى المولد (والطبقة هى مرة الغناء والتى يتراوح طولها مابين ثلث ونصف الساعة، يأخذ الشيخ بينها فترة قصيرة من الراحة، ثم يقوم ليبدأ الطبقة التى تليها، ويتكون المولد، من عدد من الطبقات ما بين أربعة وسبعة حسب كل شيخ، وأيضاً يتوقف على نوعية المتلقين وأصحاب الفرح) فبدلاً من أن يبدأ بموشح قصير، بدأ بلازمة قصيرة ترددها البطانة خلفه، وبعد كل موال يلقيه الشيخ، من أمثلة ذلك:

يا دليل.. يا دليل.. عرفنى طريقه يا دليل
ليل يا ليل ..... ع الباب أنا ذليل

وغيرها من اللازمات القصيرة، والتى يمكن حمل دلالتها على أكثر من جانب وخاصة على الجانبين الدينى، والشعبى الدنيوى فى جميع مكابدات الحياة وطرقها المتشابكة.

كما هو معروف فى حقل الفنون الشعبية وما تتبناه الجماعة الشعبية، إن الجماعة لا تستنكر أن يقوم فنان بغناء ما يقوم فنان آخر بغنائه، فهى لا تعتبر ذلك سرقة فنية، بل تعتبر نفسها مالكة لكل هذه الفنون وبالتالى يمكن لأى واحد من أبنائها أن يقوم بالأداء، طالما رضيت به الجماعة مغنيًا أو منشدًا، لكنها أيضًا ستقول إن من أنشأ هذا القول أو الموال فلان، وترده لصاحبه، لذا فسنجد أغلب المنشدين وتلامذة أبى برين نقلوا كل ما قاله من مواويل، وغناها كل منهم بطريقته، مثل محمد العجوز وعبد النبى الرنان، وغيرهما، حتى هو لم يستنكر ذلك، لأنه أيضًا كان قد أخذ من الذين سبقوه وأضاف إليه، لكن بقى عليه أن ينشئ غناءً يستعصى على غيره أن يقوم بترديده، وهو ما فعله فى: موسى والخضر، والعصفور، وعلبة الصبر.

موسى والخضر

صاغ الوجدان الدينى الشعبى الكثير من القصص والحكايات المتعددة الأهداف والاتجاهات، وظلت قصة "موسى والخضر" فى قلب هذا التراث الزاخر، خاصة أن القصة موجودة داخل النص المقدس: القرآن الكريم، سورة الكهف. وقدمت حولها الكثير من التفسيرات، ونسجت حول شخصية الخضر تحديدًا الكثير من الأساطير والحكايات التى تؤكد وجوده فى كل الأزمنة، فهو يمثل دومًا المكافأة غير المتوقعة، لمن عطف عليه، واستمع لنصحه، خاصة من الفقراء الذين يحتاجون للنصرة، والسالكين للمعاونة.

تمثل القصة، حسب الكثير من التفسيرات الجانحة نحو التصوف، مثالاً جيدًا لعلاقة المريد بشيخه، أو عمه، كما يطلق عليه بين أوساط الجماعة؛ فى نهاية القصة نجد أن الحرمان من الصحبة والتعلم هو ما أصاب "موسى" نتيجة لمخالفته للشرط الأول للمصاحبة: الصبر. وكبت الفضول المعرفى للعقل البشرى ضيق الأفق، والقدرة على القراءة المتبصرة، فالأفعال التى يأتيها الخضر تأتى فى ظاهرها مخالفة للطبيعة وللإدراك، فيستنكر موسى أفعال الخضر، مما يدفع بالأخير فى النهاية أن يوضح ما غمض على موسى، ثم يفارقه.

نسجت المخيلة الشعبية الكثير من الأهازيج والأغانى حول هذه القصة، وظلت مجالاً خصبًا لإذكاء القدرات الكامنة التى من الممكن أن يمتلكها الفرد لو سار فى الطريق الصحيح؛ وقد قام الفنان أحمد برين. بإنشاء هذه الحكاية شعرًا وغناءً داخل ليالى المديح، حيث قام بإنشاء الحكاية بلونين من ألوان الموال: الرباعى والسباعى. بكافة تلويناتهما وأيضًا عروجهما، وفى بعض الأحيان كان يلجأ للمربع، ويقوم هو بالغناء وترد عليه البطانة، مستخدمًا آلات إيقاعية فقط، وصوتًا رخيمًا قويًا وقدرة هائلة على التلون والتطريب، وخبرة عميقة قادمة من حفظه للقرآن الكريم صغيرًا، وتعلمه التواشيح الدينية وفنون القول فى سنيه الباكرة.

يمهد الشيخ للقصة بالحديث عن رجال الطريق الذين أخلصوا لله فى الأعمال، وباعوا أنفسهم خوفًا من مقام العلى القدير، فلا شك أن يحظوا برعايته وعنايته الكريمة، ثم يضع خطوطًا فاصلة بين موسى والخضر والخلاف بينهما، فموسى يحكم ظاهرًا، أما الخضر فهو يحكم بالقضا فى الحال. ثم تدخل البطانة ترد على الشيخ اللازمة الرئيسية :

يا مدد .. يا مدد ... سيدنا الحسين.... نظرة ومدد.

أقوم من النوم تسبقنى الدموع أبكى
على حبيبى اللى رميته وهو ملكى
أنا أكلمه بالأسيه لم يروح يشكى
بيقعد لوحده ولما يختلى يبكى

هنا يتحدث أبو برين عن أم موسى التى تخلت عن وليدها، غصبًا عنها، لكن الأمومة وحس الندم تتداخل مع حال موسى الذى يدرك حاله، عندما يختلى بنفسه يجد دموعه تنحدر منه.

بلغ رشده الغلام بيقرا فى علوم سيده
فى أول الليالى بيتلى الورد ويعيده
يعيد قراءة الأوراد.
فى آخر الليالى بيناجى الكريم فيده
يناجى الله - من فوق جبال الطور - الذى أفاده
لما جاتله العناية صبح سيده يبوس إيده

وعندما أصبح موسى مرسلاً، أصبح الفرعون، سيده السابق، هو من يطلب رضاه، وذلك بفضل العناية الإلهية التى أدركته.

قاله أكاتبك بالألف تهجرنى وتكتب صاد
أنا قلبى مليان من ذكر الإله منصاد

أى تم اصطياده

أنا قلبى مليان من ذكر الإله مين صاد

من ذا الذى يصده.

الأوله كنت تعرفنى ونسيت اسمى
والتانية كنت محبوبى وبقيت خصمى
والتالته انت والأيام هريت جسمى
آدى جزاة اللى عكر وغيره صاد
هذا جزاء.

هنا يجمل القصة بين موسى والخضر، وحين يعرج لفك مغاليق الموال، يقول:

لما خرقنا السفين كنت تعرفنى ونسيت اسمى
ولما قتلنا الغلام كنت محبوبى وبقيت خصمى

وفى يوم هدّينا الجدار انت والأيام هريت جسمى

ثم يأخذ فى عدد من الابتهالات مذكرًا بالرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم)، وكيف أن هذه القصة الجميلة وردت فى كتاب الله، وأنه لم يقم بتأليفها لكنها موجودة فى سورة الكهف التى يعدد ما جاء فيها، من أول قصة أصحاب الكهف، وحكاية الرجلين، ثم قصة الإسكندر ذى القرنين، حتى يختم مربوعاته:

بالكهف زايد تشريفى
وبقى الزجل من تأليفى
أرويه لأهل التعريفِ
مددين يا أهل التصريفِ

بعدها يعود لأصل الحكاية، وسبب اللقاء، والذى يبدأ بتساؤل موسى:

بيقول يارب أيا علام
فيه رسل زيى أم لا
يا موسى ربك بيحييك
من طور سينا بيناجيك
رسل مثلك وأعلم منك
والباطن سيبه لله
خر صعقا من الخجل
يوم أن دك له الجبل
كلامى ولو أنه زجل
دا مروى فى كتاب الله
ربه قاله كل شىء خلقته بقدر
رح قدامك تلقى الخضر
أول حاجة يوصيك ع الصبر
وكن صابر أيا موسى معاه

تتبلور هنا القيمة الأساسية للقصة، وهى الصبر، الذى على المريد أن يتحلى به، حتى يستطيع الترقى فى مدارج صعوده الروحى، لكن المخالفة تعنى الفراق، والقطع، وبالتالى يخسر المريد الهدف الأساسى من رحلته، لتنطبق عليه الحكمة التى أطلقها الشيخ أبو برين فى بداية الموال مجملاً للحكاية، فمثله يكون كما فى المثل الشعبى، بالذى نزل للبحر وعكر لكن من قام بالصيد غيره.

ثم تبدأ القصة بعد اللقاء بالركوب فى السفينة وخرقها واعتراض الكليم، ثم قتل الغلام، وأخيرًا بناء الجدار:

دخلوا مدينة يا سلام
لا فيها ميه ولا طعام
لو قلت لك على أهليها
أبوا أن يضيفوا الكرام
الخضر واعر من جَدُه
اللى بنى الجدار بعد ما هده
مسك الكليم قال من يده
قال له الفراق بيك أولى
راجل على وجهه النور واضح
وفى طاعة مولاه فالح
الكنز دا لراجل صالح
ووراه كان مخلف أيتام
حلوه والله صلاة الزين
لما افترقوا لاتنين
من مجمع البحرين

هنا تعود الرحلة لنقطة البداية، اللقاء بين موسى والخضر، وكأنها دائرة تعود لبدايتها بعد اكتمالها، واكتمال الدرس والقيمة التى تطرحها.

العصفور

يمهد الناى بتقسيمات هادئة ليفرش مساحة لينة يدخل منها صوت الشيخ ليقدم ابتهالاً يمهد به لحكايته مع العصفور، هذا الابتهال يضعنا مباشرة فى قلب ابتهالات المتصوفة وأدعيتهم، وبالتالى حقولهم الدلالية، وهكذا سيكون تلقى الحكاية مؤطرًا داخل هذه الأجواء، يقول:

يا من إذا قلت يا مولاى لبانى
يا واحد فى ملكه ما له ثانى
أعصاك تسترنى
أنساك تذكرنى
فكيف أنساك يا من لست تنسانى.
اجلس مع أهل التقى إن كنت نشوانِ
واهجر منامك وقضى الليل سهرانِ
فى الليل ترى رجال قد نار الظلام بهم
متعاهدين على تقوى وإيمانِ

عند هذا الحد يقف الناى تاركًا الساحة للإيقاعات أن تدخل مجلجلة ومنذرة بترقب وقوع حدث من شأنه أن

يضع الابتهالات السابقة على محك الاختبار، أو بمعنى أدق حيرة الاختيار:

اسمع عجايب الزمن
واللى ح يجرى فيه
عصفور صغير وريشه
ما نبت وجا فيه
لا ريش ولا شعر خضر
وانتشا فوقيه
أنا قلت آخد ثواب
وفى منزلى أربيه
عملت عشه فى قلبى
وقلت يسكن فيه
فى الصيف يرتاح
أما فى الشتا يدفيه

مع أن القصة مشهورة، فهذا الطائر الذى سيخون التربية حين يكبر ويشتد عوده، لكن فى كل مرة يقدمها الغناء الشعبى يقدمها بغرض مختلف، وينشئها الفنان حسب رؤيته وتوجهه، وأيضًا طريقته فى الغناء والنوع الذى يؤديه، هنا مع الشيخ أحمد برين ، وحقل الإنشاد الدينى الذى يمثله الفنان يصير الطائر معادلاً للروح التواقة للانعتاق من أسر الجسد، الذى يرتبط بمواضعات أرضية، وهكذا تبدأ الرحلة بعد فرار العصفور، بداية من أسوان وباتجاه الشمال، مرورًا بكل الأولياء المشاهير: الحارث فى أسوان، أبو الحجاج فى الأقصر، الطواب فى قوص، القنائى بقنا، والعارف فى سوهاج، والفرغل فى أسيوط..... وهكذا حتى الوصول للمحطة الأخيرة فى الإسكندرية عند أبى العباس المرسى، وهناك تحدث المواجهة الصريحة بينه وبين العصفور.

تبدو الرحلة فى جانبها الظاهرى كأنها تعدِّد الأولياء وتعرِّف بأماكنهم، وقدرهم، وكيف على المريد أن يقوم بزيارة هؤلاء الأولياء الكبار عند أية ملمة تنزل به، وعلى جانب آخر يكشف العصفور عن شغف وتعلق بهذه الأمكنة وهؤلاء الأولياء، فطوال الوقت هو المتقدم، أى أنه هو من يوجه خطوات الباحث عنه والمتتبع له، لكن الأهم من ذلك هو فكرة الرحلة ذاتها، والمجاهدة الحقيقية للوصول للحقيقة التى تبغيها ذات المريد، العروج والمجاهدة لاكتشاف حقيقة الروح وعلاقتها بالجسد:

أنا رحت أبو العباس
واتلمت جميع الناس
قبضت طيرى
لقيته بين الموالى حاس
بقوله فاكر يوم
علمتك الطيران والترجمة للناس
قال سبتنى المراعى
وسحت فى الوادى
لو كان قصرك دهب
وسلالمه عاجى
ما نمشى معاك يا عم
ولا أخش أبراجى
أتاريه طبعه خسيس
يا خسارة ربايتى فيه

هنا توجب الفراق، رغم الندم وطول الرحلة ومكابدة الخسارة، لكن الفوز بالتأكيد يصاحب الروح المنعتقة من أسر الجسد، فارتفعت فوق الخسة، لكن هذا لم يتم إلا عبر الرحلة الطويلة، والتى أمتعنا فيها صوت الشيخ أبو برين وهو يظهر كل طاقاته الصوتية والإيقاعية فى تصوير المعانى وحس الترقب والتعب والسفر والإحساس بالخديعة، ثم الوقفة الطويلة قبل اكتشاف الحقيقة الأخيرة، فقد تم شحن تلك الوقفة بتوتر الإيقاع لتظهر قوة التوتر ومن ثم حتمية الفراق.

علبة الصبر
إن قل مالى فلا خلاً يصاحبنى
وإن زاد مالى فكل الناس خلانى
كم من عدو لأجل المال صاحبنى
وكم من صديق لفقد المال عادانى

كما فى العصفور يمهد الناى بتأوهات جارحة قبل أن يدخل صوت أبى برين متوجعًا وهو ينطق بالأبيات السابقة، والتى تكشف تمامًا عما سوف يأتى، فشكوى الزمان والخلان، وتبدل الأحوال مع فقد المال، هل يمكن مواجهة كل هذه الشدائد دون الصبر، إن الصبر يكاد يكون هو العلاج الوحيد فى هذه الحالة، لكن كيف ذلك، وهل للصبر علبة ؟ دعونا نرى ما قال وتصاحبه إيقاعات عالية نوعًا،

كأنما تدعو وبقوة للانتباه لما سيقول:

يا علبة الصبر مين شالك ظنى قبلى
مكتوب على ماركتك دا الطيب المبلى

تبدو صيغة السؤال واضحة، والسؤال لعلبة الصبر التى يتم تناقلها بين المبتلين، والذين بالأساس هم الطيبون، فكما هو واضح من الكتابة على جدران العلبة، إن المعنيين بالابتلاء هم الطيبون؛ وبرغم أن الشكوى هنا عامة ولا تخص الإطار الدينى وحده، لكن من قال إن هموم الدنيا ومكابدتها بعيدة عن صميم التدين وخاصة فى الأفعال، وما تصيغه منظومة القيم التى تتبناها الجماعة الشعبية. سترددد البطانة هذه اللازمة ، فيرد عليها الشيخ بمجموعة من التأوهات قبل أن يعود مرة ثانية للتأكيد على المعنى ذاته، أو يكشف عن طبائع الابتلاء خاصة و"يا ما مبالى" مشيرًا للكثرة الذين تناقلوا علبة الصبر:

يا ما مبالى فينوا فى الهوى قبلى
إحنا سمعنا رواية من أهالى الفن
كل اللى سهروا الليالى جسمهم مبلى

هنا يكشف عن المبتلين الكثر، أولئك الذين ضربهم الهوى، أيًا كان هذا الهوى، فجعلهم يسهرون الليالى وأثر هذا السهر وطول التفكير على أجسادهم حتى صارت بالية؛ ثم يأخذ أبو برين فى غناء بعض المواويل، ليكشف فى كل موال عن هؤلاء، و طبيعة ما لاقوه فى حياتهم، يقول:

تعالى يا طبيب شوف جرح المبتلى ما له
يشكى من القلب والعين
يا طبيب وكله أنين
شوف له جرحوا فين
شوف ماله واللى جرى له
طول ليله حيران يديه من العيا ما له
دنيا غرورة تركب ناس وتدلى
ليه يا طبيبى ما نافع فيه وتدلى
رحنا لفنان وقلبه فى الهوا دلى
سند الكتاب عن يمينه والتفت قاللى
يستهال اللى يضيع ع الردى ماله

فى علبة الصبر يخرج شيخ المداحين عن سياق الموالدية والمنشدين واختصاصاتهم الغنائية، ليقدم واحدةً من أعذب الأغانى ، والتى كان لها ذيوع هائل، حتى صارت مطلبًا للكثير من مريدى الشيخ فى لياليه الساهرة، وذلك لما تطرحه من قيم الجماعة وقبل وبعد ذلك طريقته الفريدة فى الأداء، والتى جعلت الكثير من المطربين الشعبيين يخشون من ترديدها وغنائها، أو حتى اقتباس المواويل التى بها؛ فى ختام علبة الصبر يعرج على موشح قديم وقيم، يتردد كثيرًا داخل الخلوات الصوفية، لكنه يبدو مناسبًا وتفسيرًا لحالة الصبر وعلبته المكتوب على حوافها المنذورين للبلاء:

و أرباب الهوى قالوا شهدنا
بأن الحب ستار العيوب
شموس الفلك تغرب فى الدياجر
و شمس الحب ليس لها غروب

إبراهيم حلمى

الإعلامى شوقى جمعة.. درويش الفن الشعبى

لم تكن مبالغة، أو مجاملة لفنان راحل فى ليلة الاحتفال بذكراه الأولى، عندما وصفه أستاذ الأدب الشعبى الدكتور شمس الدين الحجاجى بأنه "شهيد الفن الشعبى"، لا شبهة هنا للمبالغة عندما نعلم أن الإعلامى شوقى جمعة أمضى حياته ناسكًا فى محراب التراث الشعبى منذ تخرجه فى الكلية عام ١٩٥٩ حتى وفاته عام ٢٠٠٩، فالرجل الذى استمر فى عمله مخرجًا لبرنامج "الفن الشعبى" حتى فقد بصره، لم يتزوج، وأفنى حياته باحثًا عن كنوز الفن الشعبى فى مصر من أقصاها إلى أدناها.

يقول عنه الفنان رشوان توفيق، الذى عمل معه فى سهرة "قمر له ليال": "دخلت التلفزيون فى ٢٣يوليو ١٩٦٠ كموظف، وأول من التقيت به هو شوقى جمعة، وبعد أن تعاملت معه، اكتشفت أنه صورة من صور الشرف كإنسان، وكان زاهدًا، ليس لديه طموحات السلطة، ولم يطمع فى شىء، كان كل اهتمامه وتركيزه فى الفن الشعبى، وكان يقضى وقته كله فى البحث عن الكنوز المدفونة فى جميع أنحاء مصر، كان مخلصًا لبرنامجه إلى حد الحب العذرى الذى لا ينتظر فيه المحبوب شيئًا ممن يحبه".

وعن ذكرياته فى العمل معه، يضيف الفنان رشوان توفيق، خلال حفل التأبين الذى نظمته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة: "كان عنيدًا، ولا يتنازل عن كادر يريد تنفيذه، برغم أنه كان يرى بصعوبة، وعلى الرغم من فقده بصره بعد ذلك، فإنه لم يشتك، وكان يحرص على الحضور بانتظام، ويرد السلام على من يلقيه بالاسم، فكانت أذنه لها حساسية كبيرة".

الدكتور شمس الدين الحجاجى، يقول: "كنت عاشقًا لفن المسرح، ولا أعرف شيئًا عن الأدب الشعبى، ولم تكن لدى النية لأعرف، ولكن عندما ذهبت إلى أمريكا لأدرس النقد المسرحى، اكتشفت أن المسرح لا يتم فهمه إلا بدراسة التراث الشعبى، فعدت من أمريكا لأبحث فى السيرة الشعبية".

يستكمل الحجاجى قائلا: "ثلاثة رجال أدخلونى عالم الأدب الشعبى، وهم الدكتور أحمد مرسى، والمخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى، والأستاذ الجليل شوقى جمعة، وبدأت علاقتى بالأخير، عندما قرر قسم اللغة العربية إقامة مؤتمر للسيرة الشعبية، وطلب منى الشافعى أن أقدمه، ووقتها تعرفت على الراحل شوقى جمعة".

ويتابع الحجاجى حديثه عن شوقى جمعة قائلا: "جلب مجموعة من الشعراء فى الجنوب، وكان يجهدنى فى العمل معه، واكتشفت أن الفن الشعبى وظيفة مهمة، وليس "هلسًا" كما كنت أتصور، كان الراحل يعيش مع التراث ليل نهار، حتى فقد بصره، وأفنى حياته فى البحث عن الكنوز، حتى إنه لم يتزوج، وأنا تزوجت أربع مرات".

حياة شوقى جمعة

كان والد شوقى يملك مطبعة، وحينما توفى أمير الشعراء فى يوم ٢٣ أكتوبر ١٩٣٢، تأثر الوالد العاشق لشعر أحمد شوقى ـ والطابع لدواوينه أيضًا بالحدث الجلل، فنوى أن يسمى ابنه القادم إليه من زوجته العروس باسم شوقى، ولكن بعد أيام قلائل رزقه المولى ببنت، فأطلق عليها اسم شوقية، وانتظر المولود الذكر القادم، لكى يفى بنذره ووعده، ووفى بهما عند تشريف المولود التالى، الذى جاءه بعد ست سنوات فى يوم ٣٠ أغسطس عام ١٩٣٨.

تأثير (الأب) صاحب المطبعة على تكوين الابن (شوقى)

بين الطباعة (مهنة الأب) والإخراج التليفزيونى، وكذلك كتابة السيناريو (مهنتى الابن) عوامل مشتركة، منها أن شوقى جمعة كان "مطبعجيًا" فى كتاباته، وكذلك فى أسلوب إخراجه الدراما التليفزيونية، وذلك من حيث الدقة فى تنسيق المشاهد، وفى التسلسل لها والتتابع، وكذلك فى اختيار حجم اللقطات الفنية المناسبة، وهو أمر يشبه تمامًا اختيار حجم حروف الطباعة المناسبة لها، وكان والده "سيناريست" فى طباعة المجلات الفنية التى تتنوَّع فيها الموضوعات، ويتخيَّر لها حجم بنط الحرف بدقة، وكذلك أنواع الصور المناسبة ومساحاتها.

إخوته وأخواته

لشوقى جمعة ستة إخوة وأخوات، وترتيبه بينهم الثانى وهم: شوقية، ومصلح، وسمير، وعلى، والسيدة رأفت، وعبودة.

لقد جعل شوقى جمعة من أسرته مساعدين له فى العمل بلا أجر، فالوالد كان يحضر معه فى استوديوهات التصوير، ويجلس إلى جانبه فى غرفة التحكُّم الآلى، وأخوه الأصغر (مصلح) برغم عمله خارج التليفزيون، كان يقود له عربته الخاصة، جيئة وذهابًا إلى العمل فى ماسبيرو، وأخته الكبرى (شوقية) تولَّت أمر مساعدته، ولازمته كظله فى مهامه وأنشطته الثقافية فيما بعد رحيل الوالد.

بداية التحاقه بالعمل

عُيِّن شوقى جمعة مدرسًا للغة الإنجليزية عام ١٩٥٩ بمدرسة السويس الثانوية، وعمل فى جريدة الجمهورية محررًا، وكان قريبًا من رائد الأدب الشعبى "أبو عمر" كما كان يحلو له أن يسميه، أو رشدى صالح كما هو معروف عنه خلال الفترة من عام ١٩٥٩حتى عام ١٩٦٩، وتحت عنوان "أبو عمر والسنوات العشر" كتب فى مذكِّراته عن اللقاء الأول بالرائد رشدى صالح فى جريدة الجمهورية : "ربما كنت من الذين ابتسم لهم الحظ فى مقتبل حياتهم العملية : حدث هذا فى الشهور الأولى من السنة الأخيرة فى دراستى الجامعية، ليسانس الآداب قسم إنجليزى بجامعة القاهرة، طلبنى الأستاذ الدكتور شكرى محمد عيَّاد، أستاذ الأدب العربى، للتوجه لجريدة الجمهورية لمقابلة الأستاذ سامى داود. كان الدكتور شكرى عياد قد آنس منى ولعًا بالثقافة والأدب، فقد كانت جريدة (المساء) تنشر بعض أشعارى. قابلنى الأستاذ سامى داود بترحاب، وأفهمنى أن عملى سيكون فى الركن الأدبى مع الأستاذ رشدى صالح الذى سيكون مساء الإثنين فى مكتبه هذا بعد عودته من سفر قصير. ملأت الفرحة قلبى لأنى أعلم أن رشدى صالح هو رائد الفولكلور، وكنت قد قرأت كثيرًا له وقليلا عنه، وكنت بحكم نشأتى أشكِّل تربة خصبة لاستنبات شجيرات الفنون الشعبية".

ويواصل الإعلامى المخرج شوقى جمعة فى مذكراته قائلا عن دقائق هذا اللقاء: "أعددت نفسى تمامًا للقاء الأستاذ رشدى صالح، دخلت حجرة المكتب، وكان خاليًا، فجلست بجوار مكتبه، ولم تمض دقائق حتى سمعت هرجًا ومرجًا وضحكات من خارج الحجرة، وظهر على الباب من عرفت فيما بعد أنه الأستاذ نعمان عاشور، وكان يدخل الحجرة بظهره كمن يفرش السجاد للسلطان القادم، وأهلَّ الأستاذ رشدى صالح وخلفه كوكبة عابثة من الصحفيين الغارقين فى الضحك، وكان الأستاذ رشدى فى شموخ واستعلاء سلاطين آل عثمان، وتبدو منه كلمة صغيرة فيضج الموكب بالضحك، ووقفتُ فى انتظار الأستاذ، ولمحنى نعمان عاشور فأعلن: "مولانا أبو عمر.. فيه زبون منتظر" واقترب منى الأستاذ رشدى مسلِّما، وطلب منى الجلوس، وسرعان ما تفاهمنا، فقد عرف كل ما أود أن أقوله، وسألنى: هل قرأت (دنيا الأدب) ؟ فأطلعته على محاولات مشابهة منى تحفل بالأخبار المثيرة والصور المنتقاة. كانت الحجرة قد خلصت من غوغاء الضاحكين، وابتسم لى الأستاذ رشدى مشجِّعًا، آخذًا ما كتبته، ووعدنى بنشره، وطلب منى جرعات مستقبلية».

ويتابع: "كانت فرحتى لا تقدر، حين رأيت اسمى منشورًا فى جريدة الجمهورية فى (دنيا الأدب) كتب شوقى جمعة، واستمر الحال على هذا المنوال، وقد عرفت أن الأستاذ يحب الأخبار التى تثير جدلاً، وكنت أزوده بأخبار أدبية عالمية مما أقرأ فى الصحف الأمريكية والإنجليزية الأدبية، وذات مرة لاحظ الأستاذ أنى أطالب بالاهتمام بأدب المقاومة، وكانت معظم الأخبار من السويس فى احتفالها بعيد النصر، وسألنى بدهشة: "أهذه كتابات من مسافر فعلاً إلى السويس؟" فأجبته بالإيجاب مصرحًا بأنى قد استلمت العمل مدرسًا للغة الإنجليزية فى السويس الثانوية، ولهذا أحضر إلى القاهرة مرتين فى الأسبوع".

بداية العمل بالتليفزيون

يقول شوقى جمعة عن بداياته الأولى للعمل فى مبنى التليفزيون: "بعد أن نجحنا فى الامتحان التحريرى، وكنا اثنين وأربعين من ألف ومائتين جامعى متقدِّم للتليفزيون، ثم التقينا بلجنة الشفوى، وكان يرأسها الدكتور عبد القادر حاتم مع مصطفى أمين وسعد لبيب الذى تعرَّف على ميولنا، ووجهنا للأقسام التى سنعمل بها، وكنت متَّجها إلى البرامج الثقافية، ذهبنا إلى عمارة فينوس ٣٥ شارع رمسيس، فى مواجهة شارع محمد فريد (عماد الدين) وذهبت إلى الدور الخامس، حيث البرامج الثقافية، وحيث مكتبى، كان فى السابع من شهر يوليو ١٩٦٠، وكان بالعمارة أدوار مؤجرة لحساب التليفزيون، وظللنا نجهِّز ونعمل استعدادًا ليوم الافتتاح وما بعده، وحين بدأ العمل فى استوديوهات التليفزيون، اضطررنا لسكنى الحجرات الخشبية بالدور الثانى بمبنى التليفزيون، وظللنا على هذا الوضع إلى أن تمَّ نقل مكاتبنا من عمارة فينوس إلى مبنى التليفزيون فى ٣١ أغسطس ١٩٦١، وفى هذا اليوم قيل لنا أخيرًا انتقلنا إلى ماسبيرو".

حين التحق بالعمل فى التليفزيون عام ١٩٦٠ قبل بداية الإرسال، ساهم الإعلامى المخرج شوقى جمعة فى نشأة وتكوين برامج الثقافة والفنون والآداب، تحت إشراف الإعلامية الراحلة سميرة الكيلانى ابنة رائد الكتابة للأطفال الراحل كامل الكيلانى وزوجة المفكر الراحل محمود أمين العالم.

يقول شوقى جمعة فى مذكَّراته: "لم أكمل العام فى مدرسة السويس، فقد اجتذبنى التليفزيون، والتحقت به قبل بداية الإرسال، وظهرت أخبار التليفزيون الثقافية فى باب "دنيا الأدب" وعرضت على الأستاذة سميرة الكيلانى مديرة البرامج الثقافية استضافة الأستاذ رشدى صالح فى بعض برامجها، مثل "النقد الفنى" وكانت تروق لى فكرة دراسة ملامح الأستاذ رشدى صالح، حيث كنت أراقب الكاميرا فى أنسب الزوايا لوجهه، وأغيِّر مواقع الإضاءة، حتى نصل إلى أجمل ما فى هذا الوجه من بشاشة وطيبة، وكنت أتوق إلى برنامج مستمر للأستاذ رشدى صالح، وبدأت أنشغل بالتليفزيون عن جريدة الجمهورية، كنت أقوم بإخراج برنامج "رحلة اليوم" وكان يقتضى منى السفر الدائم إلى مختلف المحافظات، وكنت أعود بحلقة نصفها من الفنون الشعبية".

فى منتصف عام ١٩٦١ طلبت السيدة "سميرة الكيلانى" من الإعلامى المخرج شوقى جمعة التوجُّه إلى الإقليم الشمالى (سوريا) لإخراج عدة حلقات من برنامج "رحلة اليوم" فبحث فى المراجع والكتب الكثيرة عن سوريا وعادات أهلها وتقاليدها، ولم يكتف بذلك، فراح يطلب موعدًا مع رشدى صالح.

يقول شوقى جمعة عن هذا اللقاء: "التقى بى الأستاذ رشدى صالح فى كافيتريا (سان سوسى) وكنا نجلس فى أحد الدواوين الخشبية وحدنا، وكانت المرة الأولى التى أفاتحه فى معلوماتى عن الفنون الشعبية، ذكرت له رحلتى المرتقبة إلى سوريا، وعلمى بأنه قد سافر سابقًا إلى الإقليم الشمالى، وسألته أين أذهب إلى مواطن الفولكلور الشامى، فتح لى قلبه، وتناقشنا لمدة ساعة وربع كاملة، وخرجت من عنده ووجدانى وعقلى لا يشغلهما سوى الفنون الشعبية".

ذهب الإعلامى المخرج شوقى جمعة إلى سوريا بعد جلسة الشحن من بطارية رائد الثقافة الشعبية رشدى صالح، وعاد منها موثِّقا زيارته لمعهد "دوحة الأدب" حاصلاً على الكثير من "القدود الحلبية" والموشحات الأندلسية، ورقصة "السماح"، وفى السويداء اجتذبه البدو بدقات الهون الخشبى لصحن القهوة المُرَّة، وحضر أحد الأعراس، وافتتن شوقى جمعة بثوب العروس الذى يحمل المئات من قطع العملة الذهبية.

يقول شوقى جمعة فى مذكراته عن هذه الزيارة لسوريا: "عدت إلى القاهرة، وقابلت الأستاذ رشدى صالح، وقدَّمت له بحثى عن "الفنون الشعبية فى جبل العرب" وبعض الأخبار الأدبية التى تصلح لجريدة الجمهورية، وكان الأستاذ رشدى صالح قد استعان بزميلين جديدين، هما: محمد جبريل (الروائى المشهور الآن) وزينب ياسين التى أصبحت رئيسًا لنصوص التليفزيون فيما بعد».

لقد وجد شوقى جمعة كثيرًا من الترحاب لدى رئيسته فى العمل "سميرة الكيلانى" حين أخبرها بأن رحلته إلى سوريا أقنعته بضرورة إنشاء برنامج للفن الشعبى، والاستعانة برشدى صالح فى تخطيطه وتقديمه.

شوقى جمعة وبرنامجه (الفن الشعبى)

يقول الإعلامى شوقى جمعة فى مذكراته معقِّبًا على ما تلى طرح الفكرة من خطوات تنفيذية: "شهد مكتب الأستاذة سميرة الكيلانى أول اجتماع مع الأستاذ رشدى صالح لنتشاور فى الأسس الواجب اتباعها لتقديم أول برنامج للفن الشعبى، وشهدت كافيتريا (سان سوسى) الاجتماع الثانى لوضع التفاصيل العملية، كان الأستاذ رشدى يقدِّم لى لأول مرة الأستاذ صفوت كمال الباحث بمركز الفنون الشعبية، الذى دعانى لزيارة المركز، وتسهيل كل ما أطلبه.

وكان لقاء العمل الأول الذى جمع بين التليفزيون ومركز الفنون الشعبية فى مدينة نجع حمادى، تلبية لدعوة مهرجان شركة السكر، تعرفت عمليًا على بعض الباحثين بالمركز، ومنهم الأستاذ حسنى لطفى. انتقلنا إلى الأقصر، ومنها إلى قنا حيث مولد سيدى عبد الرحيم. وعدنا إلى القاهرة ومعنا محصول وافر من الأفلام ونجوم الصعيد.

وظهرت الحلقة الأولى من برنامج (الفن الشعبى) فى ٤ يناير سنة ١٩٦٢ وكانت تتحدث عن سوق (نجع حمادى) وتوالت الحلقات بعد ذلك لتقدم لمشاهدى القاهرة والإسكندرية أشياء لم يألفوها سابقًا: ربابة المغنى التى كان يضعها متقال فوق رأسه عازفًا وراقصًا، وشدو الغوازى (بنات مازن) والريس شمندى شاعر الهلالية، وشوقى القناوى وأسلوب آخر فى الغناء الصعيدى».

لفت برنامج (الفن الشعبى) الأنظار بشدة، وكانت البساطة التى كانت تقدم بها سميرة الكيلانى والعفوية التى يجيب بها رشدى صالح لتقديم نظريات الفولكلور العلمية فى سهولة ويسر تقترب من المشاهدين، وتقربهم من البرنامج، كانت نتيجة أول استفتاء أجراه التليفزيون لمشاهديه عن أفضل البرامج، هى فوز (الفن الشعبى) بالمرتبة الثانية بعد برنامج (نور على نور) الفائز بالمرتبة الأولى، وبعد مرور ٣٥ عامًا على بداية البرنامج اقتنص المرتبة الأولى فى آخر استفتاء أجراه التليفزيون عام ١٩٩٧.

ويقول الإعلامى المخرج شوقى جمعة: "كان تقديم أغانى البنات الشعبية جاذبًا لأكبر عدد من مشاهدى التليفزيون، كنا نذهب إلى الأقاليم المختلفة، ومعنا صفوت كمال، ونسجِّل الأغانى الشعبية من أفواه البنات الصغيرات فى حقول القطن، والفتيات فى ليالى الأفراح، وننقِّى الكلمات من الألفاظ التى يستحيل ترديدها فى التليفزيون، ونستأذن الأستاذة رتيبة الحفنى عميد المعهد العالى للموسيقى العربية فى اختيار بعض التلميذات الصغيرات لأداء هذه الأغانى بواسطة محفِّظ ألحان.

نبغ منهن فيما بعد (ليلى نظمى) وذاعت أغانى "بستة ريال يابا جوِّزنى" و "ما خدشى العجوز أنا" و"يا بو لاسة نايلون" وغيرها. وتوالت حلقات الفن الشعبى أسبوعيًا (ظل شوقى جمعة مسئولاً عن هذه الحلقات أسبوعيًا لمدة ٣٦ عامًا متصلاً).

تضاعف الإقبال الجماهيرى مما شجَّع الأستاذة سميرة الكيلانى على الموافقة على إنشاء برامج الفنون الشعبية إلى جانب (برنامج الفن الشعبى) فبعد سنة واحدة ظهر برنامج (السامر) فى ليالى رمضان، وهو سهرة لمدة ساعة ونصف يقدِّم مختلف العروض الشعبية التى تحفل بها سوامر الصعيد والدلتا، وبرنامج (فوانيس) وهو عشر دقائق يوميًا فى شهر رمضان عن التقاليد الشعبية الرمضانية، و(أفراح الشعب) يوميًا فى شهر يوليو، ليعبِّر عن تغنى الأقاليم بالثورة، وبعد فترة، ظهر برنامج (عطر الزمان) ثم (ورد النيل) إلى آخره، مما حدا بشوقى جمعة إلى السعى نحو إنشاء أول إدارة للفنون الشعبية فى اتحاد الإذاعة والتليفزيون.

يقول شوقى جمعة فى مذكِّراته: "ذاعت شهرة الأستاذ رشدى صالح فى مختلف الأوساط الشعبية نتيجة ظهوره

أسبوعيًا فى برنامج الفن الشعبى، برغم أنه لم يستمر سوى الخمس سنوات الأولى، فقد كان مشغولاً فى أعمال كثيرة: الصحافة، والتدريس للمعاهد العليا، إلى جانب الوظيفة فى وزارة الثقافة والإرشاد القومى، حيث كان مديرًا لمركز الفنون الشعبية، ثم مديرًا للفرقة القومية للفنون الشعبية التى أصبح فيما بعد مشرفًا عامًا عليها، إلى جانب كونه مقررًا للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية".

وأمام هذه الشهرة، يذكر شوقى جمعة فى مذكِّراته بعض المواقف التى سببت له إحراجًا، فقد أراد رشدى صالح للفرقة القومية أن تظهر بثوب جديد، يبتعد عمًّا تقدمه فرقة رضا من رقصات، ففكَّر فى الاستعانة بما سبق أن قدَّمه برنامج "الفن الشعبى" من "أغانى البنات" حيث صعدت مجموعات من تلامذة معهد الموسيقى العربية، يقدِّمن الأغانى الشعبية على المسرح، بل وفكَّر فى أكثر من هذا، وهو أن يستعين بغوازى الأقصر "بنات مازن" فى تقديم رقصاتهن ضمن فواصل بين رقصات الفرقة، ثم أغانى الريس "متقال قناوى" بالربابة، ورقصه مع فرقته الموسيقية، وأخيرًا الشاعر "شمندى" بمدائحه وروايته للسيرة الهلالية.

يقول شوقى جمعة: "كان لترويض هؤلاء الذين التقطتهم كاميرات برنامج الفن الشعبى من أزقة وحوارى الصعيد الجوانى للظهور على خشبة المسرح فى القاهرة والإسكندرية، بل وفى خارج القطر، كان لهذا ثمن باهظ التكاليف، دفع منها الأستاذ رشدى صالح الكثير من توتر أعصابه. فمثلا، دعا الأستاذ رشدى كبار المسئولين فى وزارة الثقافة وفى لجنة الفنون الشعبية للفرجة على أول بروفة يقدِّمها الشاعر شمندى، واصطف الجميع فى المسرح يراقبون هذا اللون الجديد، وتأخر عن الموعد شوقى جمعة، ومساعده كمال زعزع اللذان حضرا بعد بداية العرض، فدخلا على أطراف أصابعهما من خلفية المسرح ؛ وإذ بالشاعر شمندى يوقف العرض، ويصيح بأعلى صوته: مرحب يا بيه شوقى.. !!! مما جعل الدكتور ثروت عكاشة والدكتور على الراعى والأستاذ رشدى صالح وغيرهم ينظرون للخلف!".

أفلامه التسجيلية

للإعلامى المخرج شوقى جمعة مجموعة من الأفلام التسجيلية، هى: مولد القناوى ١٩٦٤، والرباب ١٩٦٥، ووصف مصر ١٩٦٦.

مسلسلاته

لشوقى جمعة ثلاث مسلسلات شهيرات، هى: "ألف ليلة وليلة" عام ١٩٦٨ بطولة سهير المرشدى، ومحمد الدفراوى. "وقمر له ليالٍ" أو داود حسنى عام ١٩٧٠، بطولة: رشوان توفيق وسهير فخرى. و"الخالدون: بيرم التونسى" عام ١٩٧٧، بطولة: نبيل الدسوقى ومحسنة توفيق.

المخرج شوقى جمعة كاتب السيناريو

يستند الإعلامى المخرج شوقى جمعة على أساس متين ورصيد ممتاز فى فن كتابة السيناريو، سواء أكان هذا السيناريو دراميًا أم كان حلقة من حلقات برامجه التليفزيونية. فقد التحق بأول دفعة للدراسات العليا فى السيناريو بالمعهد العالى للسينما (٣ سنوات) عام ١٩٦٧، وبرغم اشتمال الدفعة على زملاء كبار من كتَّاب السيناريو المتميزين مثل ممدوح الليثى وغيره، فإن شوقى جمعة فى نهاية الدراسة استطاع أن ينتزع المرتبة الأولى من بين أيديهم، ويحصل على تقدير جيد جدًا، وبسبب هذا الرصيد الفنى الهائل، اشترك شوقى جمعة فى كتابة سيناريو الفيلم التليفزيونى الإنجليزى "الغجر" مع المخرج الإنجليزى "جيريمى مارى" والذى نال به الجائزة الأولى من بين برامج القنوات التليفزيونية البريطانية عام ١٩٨١، حيث اعتمد السيناريو على تتبع هجرات الغجر فى العالم، من حيث النشأة فى الهند، ومن خلال خرائط توضيحية، طاف السيناريو بها فى البلاد التى هاجر إليها الغجر فى كل من آسيا وأوروبا وإفريقيا، ومنهم مصر بالطبع، حيث وقفت كاميرات الفيلم أمام رقصات بنات مازن فى الأقصر، وعزف الريس متقال قناوى متقال بالربابة على رأسه، فضلاً عن غناء الريس شمندى وعزفه على ربابته.

وتحت عنوان "النغم الحزين" قالت مجلة صباح الخير مارس ١٩٩٤: "خصص برنامج الفن الشعبى، إعداد شوقى جمعة وتقديم شمس الدين الحجاجى، حلقتين ممتازتين عن دور الفن الشعبى فى مكافحة المخدرات، الحلقة

الأولى كانت مؤثرة جدًا وحزينة جدًا عن الفنان متقال وولديه اللذين فقدهما فى ليلة واحدة إثر تعاطيهما المخدرات، وكان أكبرهما فى سن الرابعة والعشرين، وأصغرهما فى الواحدة والعشرين. كان الشابان فنانين يسلكان طريق والدهما، وتميز الابن الأكبر بطابع خاص فى تقديم الأغنية الشعبية مع الرقص بإيقاع حلو فريد، وعرض التليفزيون تسجيلات جميلة لهما وهما يقدمان فنهما، مع تركيز الكاميرا على وجه الأب الحزين وهو يحكى بتأثر وذهول كيف فقد الابنين فجأة فى ليلة واحدة.

والحلقة الثانية وصف فيها الفنان الشعبى الريس حنفى البنجاوى مأساة ابنه محمود عازف الأكرديون، وكيف مات على صدره إثر تعاطيه جرعة مخدرات، وهو فى سن ٢٨، وترك من الأبناء أربعة، وأكمل الفنان شوقى مأساة ابنه عزت الذى لقى حتفه ليلة العيد إثر تناوله الخمر، وهو لم يتجاوز ٣٤ عامًا، وأبكى المشاهدين وهو يغنى له ويسائله بنغم حزين لماذا فعل ذلك؟

لقد تفوقت هذه الحلقات على أجود الأعمال الدرامية، لأنها قدمت ببساطة وبواقعية الأثر المدمر لهذه السموم، وكان وقعها وتأثيرها على المشاهد أقوى من مئات الأحاديث والكلمات التى تحذر من المخدرات".

مكتبة
الفنون الشعبية

- أغاني الأفراح في الدلتا
- مسرح الأراجوز في روسيا
- من ذاكرة الفولكلور (١١):
أحمد أمين (١٨٨٦-١٩٥٤)

محمد البحيرى

أغانى الأفراح فى الدلتا

لا شك أن التقدم التكنولوجى أثر بالسلب فى العلاقات الإنسانية، ففى الماضى كان الإنسان يحتاج للآخرين إلى جانبه كى يشعر بالفرح، أما اليوم فبات من المعتاد أن يتلقى الإنسان رسالة إلكترونية أو مكالمة هاتفية تنقل له تهانى شخص آخر على بعد آلاف الأميال منه، فيستغرق الأمر دقيقة واحدة أو دقيقتين على الأكثر، ويذهب كل منهما إلى حال سبيله، وتكون تلك المدة هى عمر الفرحة لدى الإنسان صاحب المناسبة السعيدة.

وفى الماضى كان أهالى القرية يبدأون الاحتفال بالزفاف قبل موعده بشهر على الأقل، فكانت قراءة الفاتحة بين أهل العروسين تستدعى الاحتفال، ومراسم الخطوبة تستدعى الاحتفال، وشراء الشبكة الذهبية، وشراء الأثاث يستدعى الاحتفال، وأعمال التنجيد، ونقل الأثاث، وتجهيزات العروس إلى بيت الزوجية، انتهاءً إلى ليلة الحنة، ثم ليلة الدخلة، والصباحية.. إنها احتفالات دائمة. وكان ذلك كله يتطلب الغناء، ولأن الغناء كالحياة، تختلف كلمات الأغانى باختلاف الجغرافيا والتاريخ والنشأة. ومن أجل ذلك كله كان الاحتفاء بكتاب "أغانى الأفراح فى الدلتا"، للدكتور محمد حسن غانم، ضمن سلسلة الدراسات الشعبية، الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

ويوضح المؤلف أنه عمد إلى تأليف، أو بمعنى أدق "تجميع" محتويات هذا الكتاب، بعد نجاح كتابه السابق، بعنوان "أغانى الأفراح فى القاهرة الكبرى"، والصادر عن نفس السلسلة والجهة أيضًا، والحفاوة التى لقيها، سواء من أساتذة الفنون الشعبية، أو أساتذة أقسام الاجتماع - تخصص الأنثروبولوجيا وغيرهم، لأنه تناول أغانى الأفراح، التى رأى المؤلف أنها فى سبيلها إلى الاندثار بعد انتشار موجة الكاسيت والشرائط المعبأة وأجهزة الـ "دى چى" وبث الأغانى من خلال المطربين والمطربات المعتمدين أو حتى غير المعتمدين فى الإذاعة والتليفزيون.

ويقول المؤلف إنه بعد نجاح الكتاب السابق تقدمت إليه فتيات وسيدات من تلقاء أنفسهن لتسجيل أغانى هذا الكتاب، راجيًا أن يكون بهذا الكتاب قد فتح الباب أمام الباحثين وحرضهم على الاهتمام بهذا الكنز الذى يخشى أن يضيع فى ثنايا الموجة العاتية من الأغانى الحديثة واللاهثة والفيديو كليب والتنافس على العرى والتركيز على كل ما هو سطحى ووقتى ومزيف.

ويرى المؤلف أن قضية الغناء الشعبى تثير الكثير من القضايا، قال إن من أبرزها:

١ - أن كل منطقة حضارية ثقافية لها ثقافتها الخاصة التى تأتى أغانيها وقصصها - وربما أمثالها ونكاتها .. إلخ، صورة معبرة عن طبيعة هذه البيئة.

٢ - أن الأغانى، خاصة أغانى الأفراح تختلف من منطقة حضارية إلى منطقة أخرى، ولذا فإن جامع الأغانى

الشعبية لا بد أن يحدد المنطقة، ويمكن أن نقسم أغانى الأفراح كنموذج إلى: القاهرة الكبرى ـ الدلتا ـ الصعيد ـ مدن القناة ـ الإسكندرية ـ وأخيرًا أغانى أفراح البدو.

٣ ـ وجود الكثير من الأغانى المشتركة بين هذه المناطق المختلفة.

٤ ـ إن أغانى الأفراح عكست طبيعة الكثير من الدوافع والاحتياجات الإنسانية (الحب ـ الجنس ـ الإنجاب ـ الرغبة فى الاستقلال ـ إنجاب الولد .. إلخ).

٥ ـ توجد أغانى أفراح خاصة بالنساء وأخرى خاصة بالرجال، وكلمات أغانى أفراح مشتركة بين الرجال والنساء.

٦ ـ إن كلمات أغانى الأفراح تثير الكثير من القضايا التى تحتاج إلى بحث ودراسة، خاصة هذه التساؤلات:

ـ كيف استطاعت القرية والتجمعات الشعبية أن تعبر بالأغانى عن رغباتها المختلفة وبنفس هذه الكلمات التى تم نحتها من واقع الحياة المعاش؟

ـ ما المحرمات التى حاولت أغانى الأفراح أن تقترب منها دون أن تدخل فى صدام مع الرقابة الشعبية، خاصة تلك الأغانى التى تفوح منها رائحة الجنس؟.

ـ موقع أو أدوار بعض الأفراح فى منظومة الأسرة، فعلى سبيل المثال نجد أن "الحماة" قد حصلت على أعلى نسبة عداء فى كلمات الأغانى من قبل العروسة، ورغبتها فى أن ينحاز لها زوجها ويهمل والدته، وما موقف الشعور الجمعى من هذا العدوان الواضح الصريح على أحد أفراد المجتمع أو بديل الأم خاصة بالنسبة للعروس؟، وكيف تتقبل الحماة مثل هذه الكلمات؟، ولماذا لا نجد فى المقابل كلمات عدائية موجهة من الحماة إلى زوجة الابن؟ أم أن الحماة توافق على الوضع الراهن وترفض الدخول فى جدل أو حوار ديالكتيكى لن ينتهى إلا بمزيد من الشقاق وهدم كل أواصر الود.

ـ الأصل والحسب والنسب ومكانة العائلة.. هل هذه الثوابت ما زالت ثابتة أم اعتورها التغيير وتغير الاتجاهات تحت مطارق الإعلام والزيف النقودى؟

ـ العرض والشرف.. وكيف أن الفتاة حين تحفظ شرفها ويسيل الدم الذى هو عنوان الشرف يكون ذلك مدعاة للفخر، بل ودخول أسرتها فى حالة نشوى وامتنان؟ وهل قيمة الشرف ما زالت ثابتة أم اعتورها التغيير أيضًا؟

ـ مكانة المرأة التى تلد مقارنة بتلك التى لا تلد، والمرأة التى تلد إناثًا فقط فى مقابل المرأة التى تلد ذكورًا، وهل تستمر حياة المرأة الزوجية إذا أنجبت إناثًا فقط أو حتى إذا لم تنجب؟ وهل مثل هذه القيمة التى تحدد مكانة وقيمة المرأة ثابتة أم أصابها التغير؟

ـ ما القيم والعادات والتقاليد والاتجاهات التى تبثها أو تزرعها هذه الأغانى الشعبية فى وجدان المتلقى؟ وغيرها من التساؤلات.

ويحكى المؤلف عن قصته مع هذه الأغانى والاهتمام بجمعها، فيقول إن لذلك "قصة أظن أنها مشتركة وتتماشى مع كثير من الأفراد الذين هم من نفس جيلى أو يسبقوننى قليلاً فى العمر.. إذ كان قبل الفرح على الأقل بأسبوع تنشط حركة النساء والفتيات ويجتمعن كل ليلة.. وتمسك إحداهن الطبلة ثم تندمج فى الغناء.. فإذا بكل النسوة الحاضرات وقد أصابتهن لوثة الطرب، فلا تتوقف من تغنى ولا تكف من تطبل ولا تهمد من تبرعت بالرقص.. وكنت كطفل أندمج فى هذه الدائرة وأنا صغير ـ آنذاك ـ لا يأبهون لوجودى لأننى لا أمثل لهن خطرًا، ناهيك عن أن علامات الطرب والإعجاب إلى درجة الذوبان تجعل النساء يغفلن عن أمرى، وأحيانًا ما كنت أنخرط فى جوقة الطرب، وأحيانًا أرقص أو حتى أغنى مما أحفظه من المرات السابقة.. ومع تقدمى فى السن قليلاً ومراحل الدراسة وحشو المخ بأشياء لا بد أن أواجهها وأمتحن فيها أصبحت الأفراح وأغانيها فى أماكن بعيدة فى ذاكرتى ـ غصبًا.. لاحظت أنه مع بداية الثمانينيات تقريبًا من القرن الماضى بدأ الـ "دى چى" يغزو الأفراح وأصبحت النسوة يذهبن إلى أم العريس أو العروس يدفعن النقوط ثم يسرعن عائدات لمتابعة مسلسل التليفزيون أو أشياء أخرى، وانطفأ ذلك البريق الذى كان يتوهج فينا بتلقائية وسعادة، ولذا سارعت إلى تسجيل هذه الأغانى قبل أن تندثر وتصبح فى خبر كان".

وأوضح أن هذه الأغانى تم تسجيلها من محافظات القليوبية والمنوفية والشرقية والغربية وبعض الأماكن فى القاهرة، مثل مدينة السلام و ١٥ مايو، وبعض أماكن فى محافظة الجيزة مثل إمبابة والوراق والبراجيل. ويقول: "وحرصت على التسجيل من خلال وجود أكثر من فتاة أو

امرأة يجدن هذا الفن، وكن يذكِّرْن بعضهن البعض، وأنتظر حتى يتفقن على بدايات النص وإذا اختلفن أعطى لهن مزيدًا من الوقت للاستقرار على رأى وأنا أُحدث نفسى لعل اختلافهن رحمة.

ومن أبرز النماذج التى تضمنها كتاب "أغانى الأفراح فى الدلتا"، ما يلى:

الأهلى والمحلة
إن قال لك هاتى بوسة
إديله بغطا الحلة
الأهلى والزمالك
إن قال لك هاتى بوسة
إديله ومشى حالك
الأهلى والإسماعيلى
إن قال لك هاتى بوسة
زغرطى وانداهيلى

ويبدو واضحًا أثر كرة القدم فى حياة المواطنين بالشكل الذى جعل الأغانى والفن الشعبى يقحم الكرة فى أدق حالات الأفراح، أى الزواج.

بينما يبدو أثر انتشار اللجوء إلى السحر فى المناطق الريفية للإيقاع بعريس معين، أو لجلب العريس إلى فتاة توشك على بلوغ مرحلة العنوسة، ومن ذلك ما تقوله هذه الأغنية:

وأعمل له العمل ع الشنطة
هيجينى يجرى
وأتجوز حبيبى يا وله
على رجلى يا وله
وأعمل له العمل ع المنديل
هيجينى يجرى
وأتجوز نصيبى
على رجلى يا وله
على رجلى
مانتش واخدنى
يا وله
ما انتش واخدنى

ويبدو لافتًا للنظر فى الكثير من الأغانى التى احتواها الكتاب حجمًا هى الأغانى المعادية لوالدة العريس، "الحماة"، بما يمثل أولاً ترسيخًا لسلوك سيئ من جانب الزوجة تجاه الحماة، وثانيًا أنه يمثل استعداء واستفزازًا لوالدة العريس التى تجد نفسها فى مواجهة أغان تسىء إليها وتتمنى لها السوء، دون أى ذنب اقترفته. ففى الأغنية الثانية، على سبيل المثال يرد الآتى:

وله يا تهامى
أمك مش عاجبانى
وله يا تهامى
أمك بتأكلنى المش
وأنا ما باحبش أكل المش
وحياة أمك لابيع الطشت
واكل لحمة ضانى

.....

وفى مقطع آخر من نفس الأغنية تقول العروس:

وله يا تهامى
أمك هتكون سبب جنانى

....

وهناك الأغنية الرابعة التى تمثل عداءً سافرًا على والدة الزوج؛ إذ تقول كلماتها:

أوطة أوطة أوطة
وحماتى مجنونة أوطة
أوطة أوطة أوطة
أمك جاية عندنا
والسرير على قدنا
يا رب خدها مننا
علشان أعيش مبسوطة
أوطة أوطة أوطة
أمك مجنونة أوطة
...
أوطة أوطة أوطة
أمك مجنونة أوطة
أمك جاية من بحرى
تقعد شوية وتردح لى
يا رب خدها وريحنى
علشان أعيش مبسوطة
أوطة أوطة أوطة

...

أمك جاية من قبلى

تقعد شوية وتندب لى

يا رب خدها وريحنى

علشان أعيش مبسوطة

أوطة أوطة أوطة

أمك مجنونة أوطة

.....

ويوضح المؤلف هنا أن ربط سلوك "الحماة" المستغرب بثمرة الطماطم ربط ذو معنى ودلالة لأن الواقع الاقتصادى والاجتماعى والثقافى يؤكد بالفعل أن الطماطم مجنونة من حيث أسعارها، ولا يوجد من يستطيع التنبؤ بثبات سعرها إلا قلة نادرة من الأشخاص العالمين ببواطن الأمور الاقتصادية وحركة اتجاه السوق.

وهناك الأغنية السابعة التى تقول كلماتها:

يا واد يا واد يا واد

أمك مجنونة يا واد

...

يا واد يا واد يا واد

أمك أم قصة يا واد

أمك عايزة تنام فى النص

يا واد يا واد يا واد

دا يبقى جنان يا واد

..

يا واد يا واد يا واد

أمك تخينة يا واد

عايزة تنام وسطينا يا واد

بقى ده اسمه كلام يا واد

ده يبقى جنان يا واد

..

يا واد يا واد يا واد

أمك المجنونة وأم قصة والتخينة

يا واد يا واد يا واد

.....

وفى الأغنية رقم ١٩، تقول الزوجة:

جبنا كيلو لحمة على أدُّنا

كلنا وانبسطنا

وحمدنا ربنا

وهادى العضم لأمك

زكاة عننا

....

جبنا كيلو موز على أدُّنا

كلنا وانبسطنا

وحمدنا ربنا

وهادى القشر لأمك

زكاة عننا

....

وتعبر إحدى الأغنيات عن فترات الحروب التى مرت بها مصر خلال تاريخها، والتأكيد على بسالة هذا الجندى الذى ذهب للقتال، وسعادة الفتيات بارتباطهن بمثل هذا الجندى الشجاع، ومن ذلك ما تدل عليه كلمات الأغنية الخامسة عشرة، والتى تقول:

الواد اللى فى الجيش هو اللى فيه

الواد اللى فى الجيش قلبه عليه

الواد اللى فى الجيش روحى وعينيه

الواد اللى فى الجيش هو اللى ليه

....

أنا أدعى له ليل ونهار

وأمه تدعى له ليل ونهار

أنا خايفة عليه من ضرب النار

الواد اللى فى الجيش هو اللى ليه

...

الواد اللى فى الجيش هو اللى فيه

الواد اللى فى الجيش قلبه عليه

الواد اللى فى الجيش روحى وعينيه

الواد اللى فى الجيش هو اللى ليه

....

أنا أدعى له ست ساعات

وأمه تدعى له ست ساعات

خايفة عليه م الدبابات

الواد اللى فى الجيش هو اللى ليه

....

الواد اللى فى الجيش هو اللى فيه
الواد اللى فى الجيش قلبه عليه
الواد اللى فى الجيش روحى وعينيه
الواد اللى فى الجيش هو اللى ليه
....
أنا أدعى له فى صلاة الفجر
وامه تدعى له فى صلاة الفجر
عايزاه يرجع لى يا أمة حر
الواد اللى فى الجيش هو اللى ليه
...
الواد اللى فى الجيش هو اللى فيه
الواد اللى فى الجيش قلبه عليه
الواد اللى فى الجيش روحى وعينيه
الواد اللى فى الجيش هو اللى ليه
....
أنا أدعى له فى صلاة الضهر
وأمه تدعى له فى صلاة الضهر
ما ترجع بقى الدنيا حر
الواد اللى فى الجيش هو اللى فيه
الواد اللى فى الجيش قلبه عليه
الواد اللى فى الجيش روحى وعينيه
الواد اللى فى الجيش هو اللى ليه
....

ولا شك أن الكتاب يثبت أن الشعب المصرى يعيش تحت مظلة واحدة من العادات والتقاليد والثوابت المعرفية، ورغم ذلك فلكل منطقة ما يميزها عن المناطق الأخرى، ويتجلى ذلك التميز والاختلاف أكثر ما يكون فى عادات الزواج وأغانى الأفراح، للإسكندرية أغانيها - وكذلك رقصاتها - ولمنطقة القناة أغانيها، كما للصعيد والدلتا أغانيهما، رغم تقارب الأفكار والمعانى المحملة بكل ما هو إنسانى فى الأساس.

وفى هذا الكتاب "أغانى الأفراح فى الدلتا"، يقدم لنا الدكتور محمد حسن غانم كنزًا غنائيًا رائعًا من الأغانى التى تكاد تختفى وتندثر فى ظل زحف عادات جديدة ووسائل جديدة فى إقامة الأفراح، أزاحت ذلك الغناء الشعبى النابع من قلوب الناس والمعبر عنهم، وتتمثل أهمية هذا الكتاب فى حفظ ولو جزء من ذلك الكنز قبل أن يضيع ويطويه النسيان.

شعبان يوسف

مسرح الأراجوز فى روسيا

"سيرچى ابرازوف" كان شخصية شهيرة محبوبة فى الاتحاد السوفيتى ـ سابقًا ـ، وقد كان مديرًا لأكبر مسرح للأراجوز فى موسكو، ولا يكاد يوجد أحد من أبناء الاتحاد السوفيتى لم يشهد حفلاته التى كان يقبل عليها الناس إقبالاً شديدًا، لما تتصف بها من فكاهة حلوة طروب، ومن تهكم لاذع، فالأراجوز هو أحد الفنون العالمية التى تجد مجالاً واسعًا من الفرجة الشعبية، والجدل الواسع بين النظارة، وكثيرًا ما يتطرق مؤلفو فقرات الأراجوز إلى القضايا السياسية والاجتماعية، ولكن فى شكل فكاهى ومضحك وتهكمى، بعيدًا عن الأبعاد الدرامية التى يتسع لها المسرح "الإنسانى" كما يطلق عليه ابرازوف، فهو يفرق بين مسرح "الأراجوز"، والمسرح "الإنسانى" ولا يضع النوعين فى مواجهة بعضهما، ولكنهما نوعان يؤديان غرضين مختلفين، ولكل نوع منهما أدواته الخاصة التى تميزه.. فيقول: "كيف يمكننى التمييز بين تلك الأنواع من المسارح التى يرى فيها المشاهد شخصيات حية على خشبة المسرح يتقمصها ممثلون لا يقلون عنها حياة، وبين المسرح الذى لا يرى فيه غير الأراجوز".

وقبل أن نخوض فى عرض كتاب "مسرح الأراجوز" للفنان الروسى س. ابرازوف، ترجمة الفنان الكبير الراحل رمسيس يونان، الصادر عن مطبوعات الشرق فى نهاية الخمسينيات، لابد أن نقول إن هذا الكتاب ينطوى على خبرة عميقة بهذا الفن، هذه الخبرة التى تكونت عبر حياة طويلة وعريضة فى ممارسة فنون متعددة، حتى استقر صاحبها عند هذا الفن الجميل والمبهج والذى التقى به سيرچى، واندمج معه، وتماهى فيه، رغم أنه لم يخطط مطلقًا فى طفولته أو صباه أن تستقر شئونه فى مسرح الأراجوز، ويطور من أدائه عبر عقود كثيرة، فهو ـ سيرچى ـ من مواليد عام ١٩٠١، والكتاب صدر فى خمسينيات القرن الماضى.

يقول "سيرچى" فى مقدمة كتابه: "ولقد ألفت مواجهة الجمهور، فقد أمضيت ثمانية عشر عامًا فى الإنتاج المسرحى، وأكثر من خمسة وعشرين عامًا فى العمل بالكونسرتات، ولذا فاتصالاتى بالنظارة لا تعد بالعشرات أو المئات، بل بالآلاف، ومع ذلك فأول ما أفعله عندما أذهب إلى "كونسرتو" هو أن أنظر خلسة خلال ثقب فى الستار جاهدًا فى استيضاح نوع النظارة، أى نوع القاضى الذى سأمثل بين يديه هذا المساء".

هذه الفقرة التى قدم بها "سيرچى" كتابه أو سيرته الفنية، تعنى أنه كان ـ طوال ممارسته لفنه ـ قلقًا، وحريصًا على التعرف على نوع الجمهور، وكيف يفكر؟ وكيف يتلقى؟ وبالتالى فهو دومًا ـ أى سيرچى ـ كان يؤهل نفسه وأدواته فى خدمة جمهوره، وليس خدمة ذاته، وسنلاحظ أنه يمارس النقد الذاتى طوال تجربته، وينتقد فكرة الغرور

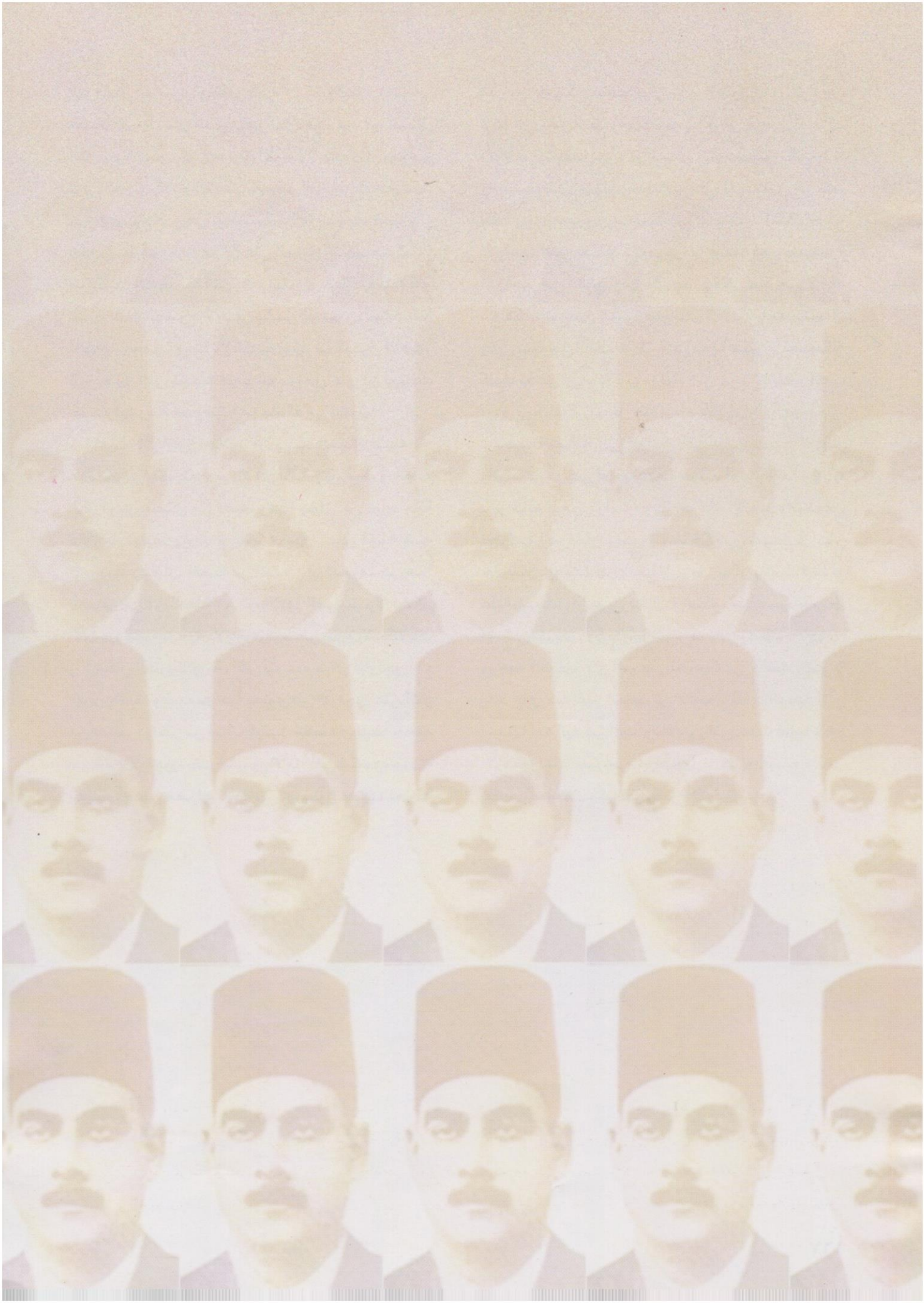
التى من الممكن أن تنتاب الفنان، فلو ركبت الفنان حالة الخُيلاء، أو صفة الغرور، انفصل عن جمهوره تمامًا فيقول: "لعله لا توجد حرفة أخرى يبلغ فيها خطر الغرور مبلغه فى فن التمثيل، فإذا حاول تلميذ - بدافع الغرور - أن يحصل على درجة ممتازة فى مادة الجبر مثلاً، فلا شك فى أنه سيجنى من ذلك فائدة محققة، مهما يكن من أمر الباعث الأصلى، إذ إن هذا التلميذ لن يكتسب معرفة فحسب، بل قد يتعلق بتلك المادة فيصبح عالمًا رياضيًا، ولكن إذا حاول شخص - سواء أكان صغيرًا أم كبيرًا - أن يغنى أو يمثل على خشبة المسرح لمجرد الفوز بالتصفيق أى بدافع الغرور فحسب، فلن يصبح ذلك الشخص فى هذه الحال مغنيًا أو ممثلاً يعتد به".. لذلك فالكاتب والفنان سيرچى يُعلى من صفات الصدق والتواضع والتفانى فى عمله، لاسيما عندما ندرك أن جلَّ تجربته تقع فى الحيز الزمنى الذى شغلته التجربة السوفيتية، أو الاشتراكية، وما لحق هذه المرحلة من شعارات جادة وصارمة وحاسمة حول العمل والتفانى، رغم أن الكتاب لا يحظى بأى درجة من رفع هذه الشعارات، أو التغنى بالتجربة السوفيتية، ولكنه كان متفانيًا بالفعل فى إيضاح تفاصيل التجربة من داخل الفنان، ومن داخل العمل ذاته، وربما يكون هذا الأمر هو الذى دفع الفنان العظيم، رفيع المستوى رمسيس يونان للإقبال على ترجمته، وهو الذى كان نافرًا من الشعارات والانتهاكات الأيديولوچية المتعددة لفكرة الفن وجوهره، وكان ينتمى إلى جماعة السيريالية المصرية التى تكونت فى أربعينيات القرن الماضى، وكان معه چورچ حنين، وأنور كامل، وكامل زهير، وكامل وعبد القادر التلمسانى، وحققوا قدرًا من التوازن الفنى فى الحياة الثقافية المصرية، وكانت هذه الجماعة تنتقى النصوص الفنية والنقدية الراقية لترجمتها، وأزعم أن رمسيس يونان كان ينتهج هذا النهج الذى يتسق مع قناعاته، وهذا الإيضاح نورده لننفى فكرة أن "يونان" كان مضطرًا للترجمة ليسد بعضًا من احتياجاته، ولو كان هذا صحيحًا، فلم يجبره الاضطرار المادى لكى ينتقى نصوصًا عكسًا لقناعاته.

ومن الملاحظ أن الفنانين والمبدعين الروسيين، فى ظل التجربة السوفيتية كانوا منجذبين لاستخدام شعارات الثورة الاشتراكية، إلا سيرچى الذى سرد تفاصيل حياته وتجربته غير متأثر بهذه الشعارات، لذلك سنقرأ كتابًا يتسم بالأبعاد التعليمية والإنسانية الحميمة، والتى تبتعد كل البعد عما يعوق الانسياب العاطفى فى الكتابة. مثلاً، سنجد أن سيرچى، يتحدث عن أساتذته العظام الذين علموه، والذين وضعوه على طريق الفن، فهم عظماء عنده، مهما صغرت صورهم فى المشهد العام القومى والعالمى، فهو يتحدث عن أستاذته كسينيا كوتلوباى.. الذى يقول عنها بعد سرد عذب لصلتهما: "قد أسعدنى أن أرى أنها لا تنوى التخلى عنى كما كنت أخشى أن تفعل، ولو أن ذلك حدث لكنت قد شعرت أنى أشبه برجل كفيف تركه مرشده وسط ميدان فى مدينة تعج بالحركة، ولم يكن الأمر يقتصر على أن كسينيا كوتلوباى سوف تصلح أخطائى وتساعدنى على إتقان التمثيل، وإنما كان يفوق ذلك ويتجاوزه".. وفى هذا السياق يتذكر زيارته الأخيرة لها فى المستشفى قبل وفاتها ببضعة أسابيع، عندما كانوا - أى النقاد - يعتبرونه ممثلاً قديرًا، وكان سيرچى لا يثق فى نفسه تمامًا، وعندما كاشفها بالأمر.. تحدثت من على فراش المرض، لتلقى عليه درسها الأخير، وقالت له: "عندما تبدأ فى التمرينات مع زملائك، إياك أن تفكر فى دورك على أنه اختبار لك، لا تبال إذا رأوا أنه ينقصك شىء من الحزق أو الحمية، وإنما تمرن على الدور كما ينبغى أن يكون التمرين، أى بعناية مع معالجة الشخصية برقة وشعور، وانتزع من رأسك أن أحدهم قد يأخذ عنك فكرة سيئة أثناء التمرين، فهذه صنعة لا تليق بك".. وهكذا كانت حاسمة معه لدرجة كبيرة، وكانت كلماتها ليست تعاليم عابرة، بل كانت بالنسبة له وصايا مقدسة، تترك أثرها بحدة على صفحة حياته، ويظل يعمل بها، ويضعها نبراسًا له طيلة حياته.

وكانت هذه الوصايا والتعاليم والتجارب، مرشدة له فى تحوله التدريجى من فنون متعددة مثل الرسم والموسيقى والتخيل إلى فن الأراجوز الذى اتخذه حرفة رئيسية له على مدى حياته، وظل يطور منه، ويتفاعل معه، ويتماهى معه، للدرجة التى خلق منه فنًا راقيًا وخاصًا وشعبيًا فى آن واحد، ويضع له القوانين التى تسهل من حركاته العديدة.. فالأراجوز لا يقوم بأى شكل من الأشكال على الأفكار الدرامية التى يقوم عليها المسرح الدرامى،

فهو بشكل أساسى يقوم على فكرة التهكم، والحوار الساخر، فضلاً عن الشكل الذى يميز الأراجوز عن أى أشكال أخرى، ولابد أن يكون محرك الأراجوز خادمًا له، وموجهًا لحركاته وكلماته، ومتقمصًا لجوهر القصة التى يعيشها، غير المسرح الدرامى أو الإنسانى كما يسميه، فسيرچى تعلم درسًا عظيمًا، وهو أن على الممثل ألا يتماهى تمامًا مع طبيعة الشخصية التى يقوم بها، ولو حدثت عملية قتل على خشبة المسرح، لابد أن يشعر الجمهور بأنها عملية تمثيلية محض، وهذا الأسلوب يؤكد لنا أصول الأفكار البريختية التى ظهرت فيما بعد، ويدل على أن بريخت كانت المدرسة السوفيتية مرجعًا له فى نظريته.

كذلك الأراجوز، فلابد أن يجند الممثل نفسه له، ويتقمص شخصيته، ويوجه أى نأمة يقوم بها، وبالطبع فالأراجوز يتشكل من دمية، وهذا يخلق من دوره حالة فكاهية قبلية، ويوضح بأننا مقبلون على قصة شبه كوميدية، رغم أن القصة من الممكن أن تنحرف عن هذا المسار فى أى لحظة من تحولاتها العديدة، ولا يشكل الأراجوز قصة درامية طويلة، فيقوم على فكرة الاسكتشات والأشكال الكاريكاتورية، التى ينسجم شكل الأراجوز مع دوره وحديثه وقصصه، هنا يحتوى فن الأراجوز على أكثر من عنصر، وأكثر من أداة، فليست القصة وحدها حاملة لموضوع الأراجوز، بقدر ما يقوم الأمر على شكله وصناعته وهيئته، وعلى محرك الأراجوز أن يكون منتبهًا لحركة الأراجوز، ولو كان هناك حوار بين شخصيتين من الأراجوز، لابد أن يتحرك كل منهما عكس الآخر، وعلى المحرك الواحد للشخصيتين، أن يعيش الشخصيتين فى وقت واحد، ويطلق صوتين مختلفين فى الاسكتش الواحد، وهنا يرسم سيرچى عدة مناظر واسكتشات لشكل وهيئة الأراجوز الذى يصفه، ثم يعرض لنا صعود وهبوط مسرح الأراجوز فى العالم. وقبل كل هذا يحكى سيرچى بدايته مع هذا النوع من المسرح، والذى كانت بدايته بسيطة، يقول سيرچى: "أهدت إلى أمى دمية صغيرة مضحكة، كانت تدعى بى - با - بو، ولها رأس من "الباغة"، وثوب أزرق يمكنك أن تدخل فيه يدك كما تدخلها فى قفاز، فتذهب السبابة إلى الرأس على حين تصبح الإبهام والوسطى ذراعى الدمية، فإذا حركت السبابة بدا بى - با - بو كأنه يومئ برأسه، وإذا حركت الإبهام والوسطى تحركت الذراعان بصورة مضحكة، وكأنهما ذراعان حقيقيان، وهكذا كان بوسع بى - با - بو أن يلتقط قلمًا أو علبة كبريت، وأن يهرش قفاه، ويمسح دموعه، بل أن يفعل أى شىء نريد"، ويسترسل سيرچى فى وصف أراجوزه، ووجهه الصغير ذى العينين الجاحظتين، وأنفه الذى لا يكاد يرى منه غير المنخرين، بالفعل كانت الدمية التى أخذتها أمه إليه هى الخطوة الأولى التى انبنت عليها فكرة الأراجوز عند سيرچى.. وأهدى لنا كتابه البديع والذى يعد مرجعًا كلاسيكيًا فى مسرح الأراجوز.



نبيل فرج

من ذاكرة الفولكلور (١١)

أحمد أمين (١٨٨٦-١٩٥٤)

على الرغم من أن ثقافة أحمد أمين الأساسية ثقافة أزهرية، تضرب بعمق فى التراث العربى القديم، فلم يحل هذا التكوين دون احتفاله بالأدب الشعبى الذى تأثر به فى نشأته، فى بيئة شعبية فى وسط القاهرة، ولا فى تقديره لفنون القول على اختلافها التى يكون فيها الإبداع مرآة للحياة الواقعية.

وبناء على هذه البدهية فإنه يتعين على الإبداع أن يغذى كل طبقات الشعب، العوام والخاصة، أو أصحاب العقلية البسيطة الفطرية، وأصحاب العقلية المركبة الحديثة.

فإذا اقتصر هذا الإبداع على طبقة واحدة، وأغفل الطبقة الأخرى، قَصَّرَ فى رسالته التى تتمثل فى تطوير الحياة وتقدمها.

وفى المقارنة بين الأدب الشعبى والأدب الأرستقراطى، يرى أحمد أمين أن أدب الفصحى، ويعنى به أدب الأغنياء، أدب ضعيف غير صادق فنيًا، ينشئ بينه وبين الناس فجوة.

أما الأدب الشعبى، أدب الفقراء، الذى يمتلك من الموهبة والحكمة ما لا يقل عما يمتلكه الأدب الرسمى، فلا توجد فيه هذه الفجوة، لقوته الذاتية، وصدقه الفنى.

وأبرز مقومات هذا الصدق وضوح شخصية المبدع التى لا تنفصل عن المجتمع، وخلو هذا الأدب الشعبى من التقليد والتصنع.

والفرق بين الأدب الشعبى، أدب العوام، وأدب الفصحى، أدب الخاصة، هو أن أدب العوام أدب مطبوع، يتميز عادة بالإطناب، على حين أن أدب الخاصة يتميز بالإيجاز.

وأحمد أمين، فى المقارنة بين الأدبين يقف مع أدب العامية الدارجة الذى ينبع من التجربة والإلهام، ومع كتابة الفصحى المسكنة غير المعربة، لأنها السبيل إلى رفع الذوق الجمالى للشعب.

وقد طبق أحمد أمين هذا النوع من الكتابة على نفسه بقربها من اللغة العامية، وميلها إلى تبسيط الفصحى. وهذا لب مقاله فى هذا العدد الذى يدعو فيه إلى لغة واحدة، تخلو من غريب الفصحى، ومن سوقية العامية.

نطالع هذا الاتجاه فى محاضرة لأحمد أمين ألقاها فى مجمع اللغة العربية، دعا فيها إلى العمل على إنشاء لغة شعبية منتقاة، تكون مفهومة للشعب، وتبقى الفصحى على حالها كلغة للمثقفين ثقافة عالية.

ويمكن أن ندرج فى هذه الدعوة الجامعة الشعبية التى أسسها أحمد أمين فى ١٩٤٥ وقام بإدارتها، وكانت تعلِّم الثقافة العامة والحرف اليدوية لمن نالوا الحد الأدنى من العلم والمعرفة.

ويعتبر أحمد أمين أن الاحتفاء بأدب اللفظ دليل على قلة بضاعة المؤلفين، وأن الشهرة التى تأتى إليهم من هذا الطريق شهرة موقوتة، بينما الاحتفاء بالفكر والمعنى فى صياغة جيدة هو الأرفع فى القيمة، والأبقى على الزمن.

ولا قيمة للإبداع، فى نظر أحمد أمين، إلا إذا أخذ بالتطور والتجديد. ولهذا عاب أحمد أمين على الشعر المعاصر له قبل الخمسينيات من القرن الماضى عدم تطعيم أوزانه بالجديد الذى يمكن تقبله، على غرار تطور الموسيقى الشرقية بتطعيمها بالموسيقى الغربية استجابة لسنة التقدم.

وما يقال عن الأوزان الشعرية يقال عن الموضوع.

وعنده أن الأدب يمكن أن يكون ضعيفًا فى معناه، ولكنه جميل فى فنه. كما يمكن أن يكون العكس، ضعيفًا بالمقياس الفنى، وقويًا فى معناه.

وعلى الألفاظ أن تتبع المعنى، لا أن يتبع المعنى الألفاظ.

وإذا كان الأديب والفيلسوف يتفقان فى الالتزام بالحقيقة، فإن الفيلسوف ينقل الحقيقة إلى عقل القارئ، على حين أن الأديب ينقلها إلى قلبه.

والعقل عند أحمد أمين مقدم على طول الخط على القلب، حتى فى تفسير الدين.

ولبيان قيمة الأدب الشعبى يؤكد أحمد أمين فى مقال له عن المتنبى نشر فى مجلة "الهلال" فى عدد أغسطس ١٩٣٥ أن بين العامة الذين لم يتلقوا أى حظ من العلم، ولا يعرفون القراءة والكتابة، من يفوق الفلاسفة والعلماء المتبحرين فى النطق بالحكم الصائبة، وفى مقدمتهم عجائز النساء فى القرى.

وآخر كتب أحمد أمين فى حياته - وهو "قاموس التقاليد والعادات والتعابير المصرية" - يجسد هذا المضمون.

كما يجسد موقفه الثقافى العلم الجديد الذى أرساه فى دراساته للحضارة الإسلامية، ويتناول فيها التفاعل بين المكونات الأصيلة للثقافة العربية والثقافات الأجنبية.

وبفضل هذه الرؤية المختلفة استطاع الأدب العربى الحديث، بجهود أحمد أمين وجيله العظيم من الكتاب والعلماء والمؤرخين والمحققين أن يجدد منذ مطالع القرن العشرين الثقافة العربية. فلم يعد هو فقط الأدب المكتوب بالفصحى، وإنما أصبح للأدب الشعبى أيضًا مكانه الرفيع الذى لا يستطيع أحد أن يجحده.

وكان هذا التجاوز لمفهوم التراث القومى، الرسمى والشعبى، هو القاعدة المنبسطة التى بنت عليها الأجيال التالية أعمالها فى دراساتها وإبداعها.

ولولا هذه القاعدة لما ازدهرت الثقافة المصرية منذ هذا التاريخ، وبلغت فى بعض فنونها قمة النضوج.

وفيما يلى مقال أحمد أمين عن، الأدب الشعبى:

الأدب الشعبى
بين الحرفشة والفصحى
بقلم: الدكتور أحمد أمين

من قديم اشتهرت مصر بالأدب الشعبى، وذلك من شعر خفيف لطيف، كشعر الجزار، والبهاء زهير، أو زجل ظريف، أو نكت رائعة كالذى اشتهر به ابن دانيال الموصلى، وابن سودون، والشربينى، والمسرحيات والقصص الشعبية التى كانت تمثل فى خيال الظل.

هذا كله قديمًا، وفى الحديث اشتهر الأدب الشعبى بالزجل أيضًا، وبالنكت الظريفة، وكان الشيخ حسن الآلاتى رجلاً كفيفًا من أصل تركى، يلبس العمامة، ولها عدبة على قفاه، وله قهوة فى حى السيدة سكينة تسمى المضحكانة، يقصد إليها العظماء والأمراء، ليضحكوا من نكته. وكان يحضرها عبدالله (باشا) فكرى، وغيره من العلماء. وكانت أكثر نكته من قبيل المفارقات، مثل: "البردان يقلع عريان".

واشتهر بعده عبدالله نديم وكان ماهرًا فى الزجل، وكان يخرج مجلتى الأستاذ، والتنكيت والتبكيت، بعضها باللغة العامية، وبعضها باللغة الفصحى. وكان إذا نازل الأدباتية غلبهم. وأقيمت بعض الحفلات للمبارزة الزجلية، كالمبارزة بالعصى والسلاح.

وحكى هو نفسه منازلة كانت بينه وبينهم فى طنطا، وانتصر فيها على حد قوله. واستمرت هذه السلسلة، فجاء بعده توفيق صاحب "خمارة مَنَيُّتِى" وكان الشعب يتلقفها لخفة روحها، ثم كانت "الصاعقة" لأحمد فؤاد، و"السيف" لحسين شفيق، رحمهما الله.

***

والذى يقارن بين هذه المجلات ومجلات اليوم يرى أن المجلات القديمة كانت تميل إلى الفحش والأدب المكشوف، ثم ارتقى الذوق، فمالت إلى الأدب المستور، وقلة الفحش. وظاهرة أخرى هى أن المجلات القديمة كانت تهتم بالنكت اللفظية، ثم صارت تميل إلى النكت الغامضة التى تدل على الذكاء.

وفرق ثالث هو أنها كانت تصرح بالأسماء ولا تخشى جرح عواطف أصحابها ثم سترت الأسماء، واكتفت بالنكت نفسها، أو برموز حرفية. وكانت اللغة الشعبية مملوءة بما يسميه ابن خلدون "الحرفشة" وهى الجفاف والخشونة والابتذال.

ثم ترقت اللغة الشعبية برقى أصحابها من جهة، وبالإذاعات السهلة التى تناسب عقول الشعب. وأحيانًا بالإذاعات العامية، كما يفعل الأستاذ فكرى أباظة. ومازالت اللغة الفصحى تسهل، واللغة العامية ترقى وتصفو من الحرفشة حتى كادتا تتقاربان. ويكاد لا يكون من فرق بينهما إلا الإعراب.

ونلاحظ أن العامية أحيى؛ لأنها تستعمل فى البيوت وفى الشوارع، وفى الأحاديث العادية، وهذه أمور تكسبها حياة وقوة. وهى ألطف فى النكت. فإذا حولت النكتة العامية إلى لغة فصحى سمجت، كما تنبه إلى ذلك الجاحظ من قبل.

ومن ظرف اللغة الشعبية تهزيئها للنحو والصرف تهزيئًا ظريفًا، وأقدم من عرفناه فى ذلك الشيخ حسن الشربينى فى كتابه "هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف" فهو مملوء بهذا النوع.

وجرى على أثره الأستاذ الهيباوى رحمه الله فى كتاباته فى الكشكول وغيرها.

والناس عادة يتقبلون ما يكتب باللغة الشعبية قبولاً حسنًا؛ لأن النبوغ فيها أبرع، وهى لهم أنسب.

ولا يزال هناك أبواب من أبوابها حية مستعملة، كالزجل الظريف، والأغانى، وخصوصًا ما يؤلفه الأستاذ أحمد رامى، والأستاذ محمود بيرم التونسى والأستاذ صالح جودت وما تغنيه لهم أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب؛ لأن لأقوالهم معانى رائعة، مثل قول رامى:

"خايف يكون حبك ليَّه
شفقة عليَّهْ".

ومثل:

"يا عطارين دلونى
الصبر فين أراضيه
ولو طلبتو عيونى
خدوها بس ألاقيه"

***

ولكل أمة لغة شعبية تخالف لغة الأمة الأخرى، فلغة مصر تخالف لغة الشام، وهما تخالفان لغة العراق. وربما كانت اللغة المصرية أظرف وأرق، كما يدل على ذلك المقارنة بين المجلات الهزلية فى الأمم المختلفة.

ومن دليل إقبال الشعب على اللغة الشعبية أن الرواية إذا مثلت باللغة الشعبية أقبل عليها الجمهور إقبالاً شديدًا، على حين أنها إذا مثلت باللغة الفصحى لم تجد لها مثل هذا الإقبال. ومن الدلائل على ذلك أن بعض الكتاب يتكلمون باللغة العامية، أو باللغة الفصحى التى لا يميزها عن العامية إلا الإعراب، فيقبل عليهم الجمهور، ويستلذون حديثهم.

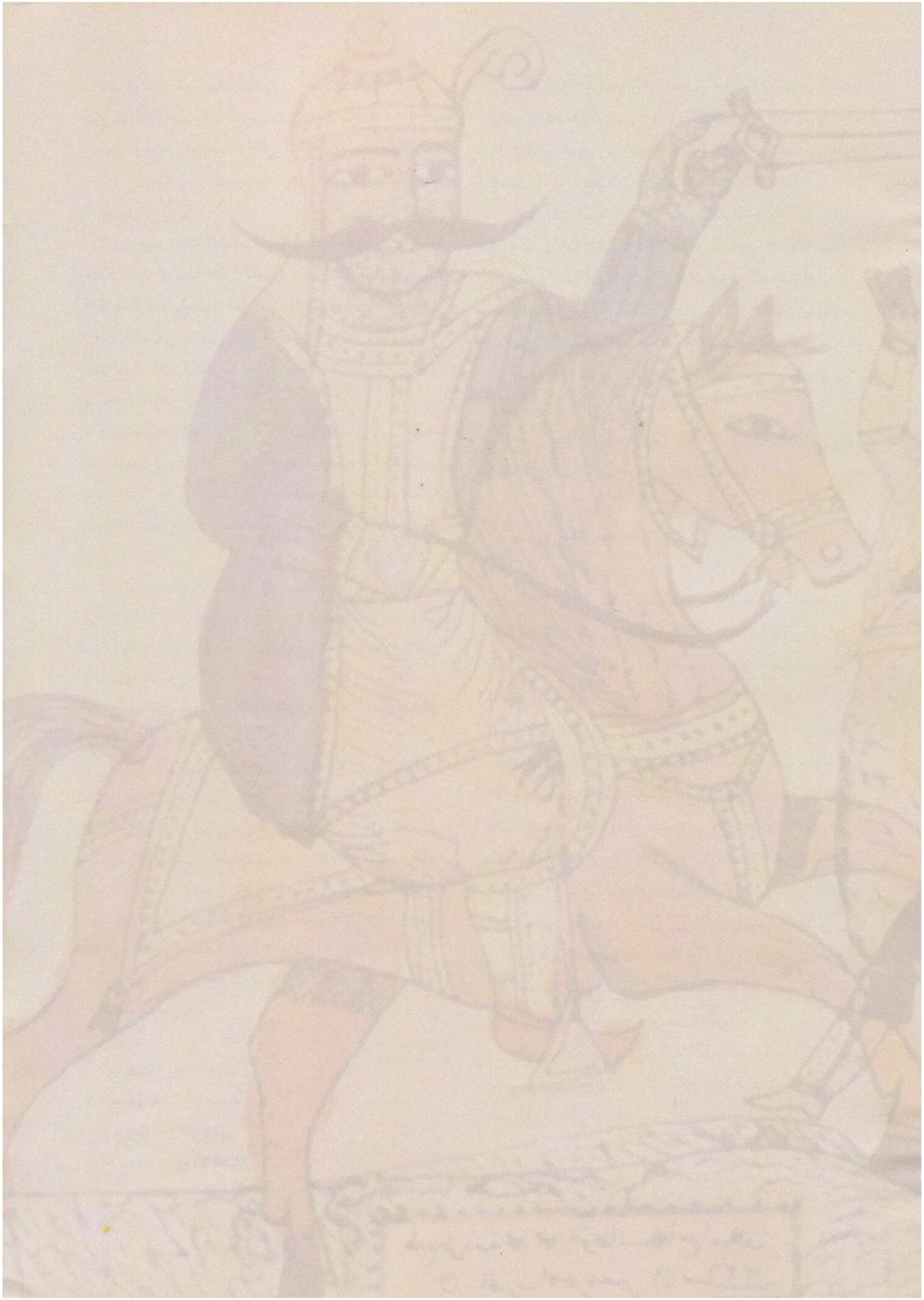
ومن مظاهر ذلك أيضًا ما نشاهده من فتح ركن للفلاحين فى الإذاعة يذاع باللغة العامية.

***

على كل حال نشاهد السير إلى الأمام فى تقرب اللغة العامية من العربية، وتقرب العربية من العامية. وذلك بفضل الإذاعة ونشر التعليم، وكثرة قراءة الصحف، ومشاهدة السينما. والمنتظر أن يتم التوافق قريبًا فتكون لدينا لغة واحدة، هى لغة فصحى ليس فيها شىء من الغريب، ولغة عامية خالية من الحرفشة، لا يميزها من العربية إلا الإعراب. وهذا الإعراب مشكلة لابد من حلها، خصوصًا ونحن قادمون على عهد يطلب فيه مكافحة الأمية وتعميم التعليم. ولا شك أن من أكبر العقبات فى ذلك الإعراب، فما يمكن نشره من التعليم فى سنتين من غير إعراب، لا يمكن نشره إلا فى خمس مع الإعراب.

ونحن نشاهد أن طلبة الجامعة - وقد أمضوا ثلاث سنوات فى رياض الأطفال، وأربعًا فى التعليم الابتدائى، وخمسًا فى التعليم الثانوى، وأربعًا على الأقل فى الجامعة - لا يحسنون القراءة والكتابة باللغة الفصحى. فما لم تعالج هذه المشكلة نظل متعثرين فى الطريق.

والتاريخ يخبرنا أن اللغات البدائية تبتدئ معربة، وتنتهى فى تطورها إلى الإسكان. وما جرى عليها يجرى على لغتنا، فالقانون الطبيعى يحارب أى استثناء.



النصوص

من نصوص السيرة الهلالية

في محافظة كفر الشيخ

(المواليد ٢)

من نصوص السيرة الهلالية فى محافظة كفر الشيخ (*)

(*) رواية الشاعر : فتحى عوض سلام.
قرية الورق - مركز : سيدى سالم - محافظة كفر الشيخ

(١) ممايز: يأخذ الجزية

(٢) طنيبة: تطلب الجوار والحماية

حرب أبو زيد وبنى عقيل

يرجع مرجوعنا للملك عطوان بن داغر، اللى أخوه قابل خضرة فى السكة، داغر بقى كان ممَايز [١] فضل الزحلان، كان بياخد الجزية كل سنة فجه ياخد الجزية زى كل سنة فى يوم من الأيام فلقى المال كُتُر قوى، مال خضرة ومال الملك يامه قوى، فقال: الله المال ده كله منين؟، قالوا: ده مال واحدة طنيبة [٢] هنا طنبت على الملك فضل، فراح لفضل قال له: يا فضل، قال له: نعم يا مولانا اتفضل قال له: المال ده بتاعك؟، قال له: والله دا بتاع طنيبة هنا، قال: لا طنيبة غيط ولا بيت، خدوا المال ده كله. فهجموا خدوا المال ده كله، مال فضل ومال خضرة من الغيطان، ففضل بكى وقال: يا ملك الزمان إنت بتاخد كل عام الجزية وعشر المال مالى أنا أهوت، بس مال الطنيبة ده بلاش منه، فهجم الملك فضل بن بسيم على عطوان بن داغر، وكان عطوان بن داغر فارس شديد ما عليه من مزيد "صلوا على النبى".

فعلى على كده إنى اتحاربوا مع بعض عطوان والملك فضل، فضرب الملك "فضل" "عطوان" بحربة فاختلى منها "عطوان بن داغر"، فسحب حربة وضرب بيها الملك "فضل" حَطِّتْ على فخده فنزل الدم يجرى، فالملك لَفْ الحصان على البلد ومَسكْ البيبان، وهجم الملك عطوان نهب المال اسمع إن خضرة الشريفة ابنها جاى من الكُتَّاب فلقى المال اتنهب فقال: إمال يا أمى بتبكى ليه؟ فقالت يا ابنى اسمع منى ما أقول أنا وإنت وصلى على طه الرسول:

أنا عبد من يصلى على النبى

المصطفى ما لنا شفيع سواه

قالت خضرة آه من ميلة الزمن

لا حيلة ولا قوة سوى بالله

بركات يا بركات ما قَلْ بركتك

مالك اتنهب ومال العرب وَيَّاه

نادى وقال يا أمى إوعى تزعلى

إن غاب قعود واحد يمينى فَدَاه

قال لها: يا أمى إن غاب قعود واحد يمينى فداه، ما عندناش خِيلْ هنا، قالت: والله الخيل ويَّاه، قال لها: طاب شوفى لى قُصيصَة [٣] حلوة كده، فجابت له حَمْرَة [٤] سِلالِّية وحَطِتْ له السرج عليها وحطت له الركاب وقال لها شلينى ركبينى. فقالت له: الله اللى إنت ما إنت قادر تركب المهرة هاتحارب الأعادى؟ قال لها: بس شِلينى، فحطت إديها خضرة تشيله كده لَقَتُه كالحجر فوق الأرض، فقالت: يا عباد الله. قال لها: ماقدرتيش تشيلينى لو كنتى شلتينى كانوا العيال ذَلُّونى. فركب الحمرة شوف يقول إيه حب النبى وصلى عليه:

(٣) قصيصة: مُهرة صغيرة
(٤) حمرة: مُهرة

يا واخدين المال ما تفرحوا به

اللى واخد قَعُود لازم يسبب فى عزاه

زغروا العرب قالوا شوف يا ملك

فارس يا ملك فى وسيع خلاه

ضحك الملك عطوان نادى يقول لهم

دا سَرْج فَاضِى [٥] ما حد علاه

(٥) فاضى: فارغ

قال له صباح الخير يا حضرة الملك

ترد المال يا شيخ ولمرعاه

ضحك الملك عطوان رَوَّح يا واد لأمك تصالحك

تجيب لك الفاكهة من عند الله

ما قالها لما انْطَوَى البُعد بينهم

والسيف غنى والقنا لا تأنى

بقى لهم رَنَّة فى وسيع خلاهْ

خضرة تغنى من بَحْر فِنِّى

الله ينصرك يا بنى على الخُصَمَاهْ

ضرب الملك عطوان ياريته لم ضرب
مَالْ وانَعَدلْ بركات وسَعْدُه أتاهْ
وسحب له حربة أيوه نادى وقال له
اثبت لِدِى يارَبَى الأمراهْ
وقف على جُوزْ الركَابَةْ [٦] **وكبَّر**
الله أكبر فى وَسِيع خَلاَهْ
قاصد على ضَلْعِين خَدْ لُه ثمانية
وقع انحْدف عطوان فوق ثراهْ
فى وَقْعِة عطوان خضرة وزرغتت
تِسْلَمْ لنا ويدوم لنا عزَّك بطول البَقَاه،
رَاح الخبر لفضل زيدوا النبى صلاة
الولد خَلَّصْ على الخُصَمَاهْ [٧] .
قال دُقُّوا [٨] **الطبل فضل بيسم**
وقابل الأمير هُوَّ والأمراهْ
وقال له ياضَنَايَة تسلم وتبقى
تِسْلَمْ وتبقى بِطُول بَقَاهْ
المال اللى رَدَّتُيه من الأعادى منِّى جَبَالَك [٩] .
المال تحت أمرك وحياة رسول اللهْ
قال له يابه ماتخافش أبداً
اللى يروح من عندك أكون فداهْ
صلوا على النبى

(٦) جوز الركابة: السرج

(٧) الخصماه: الأعادى
(٨) دقوا: اقرعوا

(٩) جبالك: هبة لك

وقال له يابه ما تزعلش [١٠] اللى يِرُوح من عندك أكون أنا فداه، وجاب له اسْتِقْطابْ [١١] وقَطَّب [١٢] جروحه، وداوى الملك من الجرح زيدوا النبى صلاة، وصحى الملك وقام الناس الصلاة، والزراغيت ضَرَبِتْ فى الديوان من كل جهة الله يدوم عِزّ الواد وبَقَاه.

آدى اللى كان مع الملك عَطْوَان راحوا عَلِّمُوا أبوه اسمه "داغر"، فَعَلِّمُوه بقتل ابنه واللى كان معاه، فداغر قال: يا ترى كانوا عشر تلاف، ولاَّ عشرين ألف على الواد؟، فقالوا: لا عشرين ألف ولا عشرة دا وَلَه [١٣]، احنا جينا عند أرض المداين "الشرمبات والعلم" الجماعة الغلابة، هناك واد اسمه بركات إنما واد زى النار فى الحرب، فالملك أَمَرْ بالعرب ركبوا خيولهم، ونزل على البلد وقال فين اللى قَتَلْ ابنى؟، فقالوا الناس أهو زمانه جاى، فجه بركات،

(١٠) ما تزعلش: لا تحزن
(١١) استقطاب: أدوية
(١٢) قَطَّب: داوى

(١٣) وله: ولد

قالوا الواد أهه، بَصْ الملك كده وقال: ياسلام دا سرج فاضى ما حد علاه، واتقابلوا الاتنين وحَانَ الحين، عشرين مَقْلَبْ قلِّبُوا لبعض شُوف [١٤] داغر وبركات والنصر من عند الله، بَطَل [١٥] داغر وبَطَلِتْ عزايمه وكان بركات سعده معاه.

(١٤) شوف: انظر
(١٥) بَطَل: تَعِبَ

اسمع داغر يقول لبركات إيه وعاشق النبى يصلى عليه:

وقال له يا بنى اسمع أقول لك
إذا كان على عطوان أخوك وإنتَ قتلته
وآدى الولد ما يتعاقب بقتل أخاهْ
وعافينى يا بنى من حروبك
قال له بركات:
اسمع أخويه صحيح وأنا قتلته
وآدى الولد ما يتعاقب بقتل أخاه
لكن أنا نايم بالليل وأخويا جانى
وقال ابعت لى واحد أتآنس وياهْ
أنا سألت الشيخ والشيخ قال لى
ما يونَّسْ الولد إلا أباهْ
وسحب له حربة بركات وقال له
اثبت لِدِى وحياة رسول اللهْ
وحَطْ الحربة أيوه بين نُهوده
نَفَدِتْ من ضهره وقع فوق ثراهْ
خضرة تغنى من بحر فنى
الله ينصرك يابنى على الخصماهْ

آدى الملك فضل نادى وقال له: يا بركات يا بنى، أول ركوبك الخيل المُلك عَطيتك، تانى ركوبك أسلطنك يا بنى على الأمراه، كون سلطان علينا يا بطل احكم على العرب بحق الله. صلوا على النبى.

قال بركات: عِيبْ يابه حد يتْسَلْطَن على أبوه، قال له: يابنى فيك البركة، وما حدش يحب حد أحسن منه إلا ضناه، فسلطنه على المدينة، صلوا على النبى، وحَكَمْ وَعَدَلْ وطَرَدْ وأمر بجمع الديوان.

يرجع قولنا بالصلاة على النبى، فكان الملك "داغر" معاه جيش، فَوَلَّى الجيش وراحوا بلغوا أخوه كان اسمه الملك "جَسَّار"، فجسار كان من الناس العظماء، وكان عنده مال لا يحصاه إلا الله، وكان عنده صيوان من القطيفة،

عمدانه أبنوس ومسانده قطيفة، فقالوا أخوك انقتل، قال: الله مين اللى قتله؟ قالوا: عبد اسمه بركات قتل أخوك وابن أخوك وطَيِّبْ [١٦] المدينة، قال: طيِّبْ [١٧] هدوا الصيوان، فَهَدُّوا الصيوان بتاعه، وشالوا الصيوان على تسعين جمل وودُّوه أرض الشرمبات والعلم، ونصبوا الصيوان وحَطْ من حواليه الخدام، فُرشات من حرير ومسانده حاجة عظيمة قوى، وقال فين الولد اللى قتل أخويه؟ فَشوِيَّة بركات جاى راكب الحمرة. فقالوا: الواد أهه....الواد أهه. فقال السلام عليكم ياعم "جسار"، قال: عليكم السلام يا بنى، اسمك؟، قال: اسمى بركات. اسمع جسار يقول إيه، والواد يرد عليه وعاشق النبى يصلى عليه:

فقال له ياواد روح لأمك تصالحك
مانش [١٨] فقِى يابنى بأعلم القرآنْ
سيدك ياولد ما يطيق حروبى
وإنتَ جاى تنزل بحر قناهْ
ابعت لى سيدك ياواد بالعجل
ضحك بركات وقال له اسمع أقولك:
إذا اتبعت الحق سيدى هوَ
سيدك وسيد الجميع اللهْ
ولا قال دى لما جسار دا ركب
وكان فارس فى الحرب يامَقْوَاهْ
نصبوا وسوق الحرب ثلاثة ليالى
حربهم زادت فى قواهْ
جسار بص لبركات وقال له:
أنا قلت فى بالى مافيش مثالى
أتابى فى الزمن يامه ناس عظماه
ضرب الأمير جسار ياريته لم ضرب
سحب له حربة بركات وجاه [١٩]
وقاصد على ضَلْعِين خَدْله تمانية
وقع جَسَّار وكَبْ دماهْ.

زانوا البلد بالطبل من كل جهة، وقال الملك يابنى يا بركات أول ركوبك الخيل عطيتك المال، تانى ركوبك سلطنتك على العرب، تالت ركوبك أجازيك بإيه. بنتى منى جبالك أَجَوِّزَك "عالية" اللى كانت معاك فى الكُتَّاب. قال له

(١٦) طيِّب المدينة: دانت لحكمه

(١٧) طيِّب: حَسَنٌ

(١٨) ما نش: لست

(١٩) جاه: أتاه

: سلامة عقلك يابه مين يوافق إن واحد يتجوز بنت أباه!، خرجت من الأرياح خطفها ابن بيسم وكان راجل عاقل يا مَحْلاَه، قال له: ابنى صحيح وبنتى دى بنت أخويه، أبوها مات وهيه حديثة خَدْت أمها، تبقى إنت ابن عمها تحل لك فى كتاب الله، قال له: اصنع ما تعرف يا نعم أبويه أنا راضى باللى يحكمه الإله.

فكتب كتابه وفين يقعدوا العروسة؟، على تخت الملك جسار، تخت عمدانه من فضة ومسانده قطيفة ومُدَهَبَة سبحان المنعم، فراح الخبر لأخو الملك جسار كان اسمه "القطفين جايل". فلما راح الخبر للقطفين جايل، جه لقى الطبل والمزمار، فقال إيه ده؟ قالوا دا عروسة قاعدة على التخت، فسحب السيف وأراد قتلها فَطَنَبِتْ عليه وقالت له: احنا قاعدين على الكرسى، فأنا طنيبة عليك أرَوُح أشوف أبويه. فقال لها: روحى فالبنت راحت لأبوها عشان تِعْلِم أبوها، فقابلها بركات فى السكَّة راكب على الفرس قال لها: رايحة فين؟، قالت له: تعالى إلحقنى، فخدها وراه على الفرس وِرَدْ على الحرب وقال: يا ملك القطفين إنتَّ مِزَعَّل[٢٠] دى ليه، قال له: لأن أنا مزعلتهاش تعالى إنت، فروَّح البنت ورد يحارب القطفين جايل سلطان العقايلة.

(٢٠) مِزَعَّل: أحزنت

فكان "القطفين جايل" ده عنده مَنْطَقَة[٢١] والمنطقة دى فيها ملوك الجان، فنزل الحرب معاه وتقابلوا الاتنين، واندكت الأرض، بركات والقطفين، فالقطفين جايل دَاسْ على المَنْطَقة حَضَرْ الجن، قال له: شِيل[٢٢] الواد ده احدفه فى أول العمار وآخر الخراب، فالجان شال بركات من على الفرس حطه فى آخر الدنيا، هوَّ حَطُّه هناك لَقَاهْ على إيده سيدنا القطب عليه السلام، قال له: ما تخافش يا بركات هو يحدفك وأنا أوَدِّيك، ثلاث مرات هوَّ يِحْدِفُه والقطب يجيبه، قال له: أنا تعبت من الحدفان ده، قال: القطب أنا هأحبس لك الجن، فالقطب حبس الجن، ونزل الحرب والميدان، فلما نَزَلْ مع الملك القطفين، فَتَنَهَّد الملك ما حدش رد عليه، فاضايق فَحَدَفَ المَنْطَقَة فى وسط الميدان، وقال له: يا بركات المنطقة بينى وبينك أهه اللى يغلب ياخدها. فبركات قال يا أبو القمصان هات المنطقة، قال له: خد ياسيدى قال: لأ. شوف بقى بركات يقول لأبو القمصان إيه واللى يحب النبى يصلى عليه:

(٢١) منطقة: ما يُلف حول الجسم وأصلها مِنْطَقَة

(٢٢) شيل: احمل

أتبسمت الأرياح يوم مولد النبى

المصطفى أوْصَى بكرم الغرايبْ

نادى بركات قمصان هات المنطقةْ

جابها أبو القمصان تَفَضَّل يا سيدى
تقتل بها فارس القطفين جايلْ
قال له ياعبد رُوح من قبالى أستعان بالمنطقة
وأنسى قوة الرحمن مُجْرِى السحايبْ
وتقابلوا الاتنين زيدوا النبى صلاة
بركات وجايل سحبوا القضايبْ
بعين مقلب قلَبوها معًا سوه
وكل مقلب زاد بضرب القضايبْ
ضَرَب الملك جايل ياريته لم ضرب
السعد خدم بركات من كل جانب
قال له فَرَشْت الفرش اثبت للغطا
اثبت ياسلطان العقايِل
وسحب الحربة بركات وجاله
قاصد على ضلعين خدله ثمانية
وقع انحدف من فوق الترايب
فى وقعة جايل البنات زرغتوا
تسلم لنا وتعيش يا أعز الحبايب
الزراغيت ضربت والفرح اتقَام (٢٣)
اسمع وصلى على النبى
خضرة تغنى من بحر فَنِّى
انتصرت يا ابنى على كل العرايب
وقاموا الفرح آى وعشر ليالى
ودخل بركات بعالية بنت الأصايل
صلوا على النبى.

(٢٣) اتقام: أقيم

***

"عرب بنى هلال فى أرض فضل الزحلان"

فدخل بركات على بنت الملك فضل، اتَوضَع الكلام، تعالوا لعرب بَنِىَّ هلال. عرب بَنِىَّ هلال لما خضرة طلعت من عندهم بقى فدعت عليهم بالجَدَبْ قالت الله يوْعِدْ عرب بَنِىَّ هلال بالجدب زَىْ ماكَرَشُونى، وذَلُّونى، ويوْعِدْهُمْ بالجدب. يبدروا (٢٤) التقاوى (٢٥) تبقى زى ما هى، والميه شَحِّتْ عنهم، فقعدت سنة الأرض ما تطلعش زراعة فزعلوا، قالوا: الله هنروحوا فين، ونيجى منين، ما حدش يعرف لنا حِتَّة زاهية مَرِيَّة يكون فيها مأكول

(٢٤) يبدروا: يبذروا
(٢٥) التقاوى: البذور

ومَشْرَبْ غير دى، كان غانم لما كان جاى مَطْرُودْ كان حوِّد على فضل الزحلان، فلما حَوِّد [٢٦] عليه يطْنُب [٢٧] عليه قال له والله ياعم أنا راجل لا بأحَارب ولا بأضَارِبْ، أنا عندى مزارع يَامَه [٢٨] وأرض يامه أهيت خَلِّيك معانا. قال له: لأ، فَرَاح غانم بقى قابل عرب هلال ومشى معاهم، فطبعًا غانم عارف السكة دى، فقال لهم: أنا عارف لكم حتَّة زَهَيَّة مَرِيَّة قوى وناسها غلابة قوى اسمها أرض "الشرمبات والعلم"، فقالوا: يعنى يا غانم إن رحنا معاك تحمينا؟ قال: قوى ياله بينا، فَأَمَرْ سرحان وفايد والقاضى مَشوا تبع غانم: فى الحالة دى رزق لما ضَاقَتْ بيه الحاضرة خَدْ عبد اسمه "نجاح" وراح على الجبل، قعد فى الجبل ده سبع سنين، اتْعَرَّفْ بالوحوش والسباع، وقَعَدْ وحيد فَرِيدْ بصيوانه، فعرب هلال لما رَاحُوا أرض "الشرمبات والعلم" ونَصَبُوا الخيام وشَرَّعُوا الأعلام من كل جانب وكل مكان، فَعِلِمْ بركات، فَلَمَّا عِلِمْ بركات قال لأبوه فضل: إيه دول؟، قال: دول عرب يابنى اسمهم عرب بَنِىَّ هلال، فضل عارف إن دول أهل الولد فخاف ينصب معاهم الحرب يغلبهم فينضربوا مع بعض. فقال له: والله يابنى العرب دى أنا ماليش دعوة بيهم.

نَزَلْ بركات فقالت أمه: رايح فين يابركات، قال لها: أحارب العرب اللى ملكوا الأرض علينا، قالت: على كل حال يابنى حَارِبْهُمْ، وأنا كنت طَنَبْت عندهم مرة فيهم من هَانِّى وفيهم من كرمنى، فاللى قلت لك هانِّى ربنا ينصرك عليه.

فأول ما هَجَمْ على "عزقل" اللى كان سَبُّ خضرة، فنزل قال له: إنتَّ إيه؟، قال له: عزقل، قال له: تعالى، فاتحارب معاه ربنا نصره وقتِل عزقل، فبعد ما قتِل عزقل هَجَم سرحان مشوار والتانى وَلَّى، هجم القاضى مشوار والتانى وَلَّى، العرب كلها وَلِّت من بركات وقالوا: ياله بينا نروحوا من هنا، فراح لهم بركات شوف بركات يعمل لهم إيه وعاشق النبى يصلى عليه:

حبيب الحبيب اللى يصلى على النبى
المصطفى جانا بكل الرسايل
هجم الأمير بركات على الهلايل
الحرب يا رجال من كل جانب
ساقوه العرب فى الحرب وَلُّوا منه
وَلَّى كمان سرحان وقاضى العرايب
وَلَّى كمان غانم وكلك انهزموا
ولا حد وقف قُدَّامه شوف العجايب
فاربكوا [٢٩] الرجال من ذُلْ البطل

(٢٦) حود: ركن إليهم
(٢٧) يطنب: يطلب اللجوء والحماية
(٢٨) يامه: كثيرة
(٢٩) فأربكوا: ارتبكوا

خضرة تقول ينصرك يابنى على العرايب

صلوا على النبى

قَعَدُمْ عشر تيام فى ذُلْ وجَدَبْ، وبركات على العرب زى الداء، فبركات طبعًا ذَلْ العرب جامد، فيوم من ذات الأيام بركات جاى كده لَقَى الخيام مَنْصُوبَةْ. طبعًا عرب الهلايل كلك! فنادى على عرب هلال: سلطانكم مين ياعرب؟، قال سرحان: آنى، قال: كويس يا عم سرحان، اللى ييجى ليّه فى الصيوان بتاعى ما يعرفش صيوانى من خيامكم، إنتُمْ تُكْحتوا [٣٠] فى الأرض، وتِدْفِنُوا خيامكم تحت الأرض، وتلفوا عليهم، عشان يبقى صيوانى معروف، قال: حاضر، فالعرب فحتت وعملوا ألغام [٣١] ونصبوا خيامهم فيهم وقعدوا. صلوا على النبى. تانى يوم راح له قال: عم سرحان، قال له: نعم، قال: يا أخى إنتو لَمَّا بتنادوا بِتْزَعَّقُوا [٣٢] يامه ليه كده، قِلِقْتُوا منامى، قال له: إمال إيه؟، قال له: اللى عايز واحد يندە له بالإشارة كده، قال له: حاضر زى بعضه، تالت يوم قال له: عم سرحان، قال له: نعم، قال له إنتو بِتْوَلَّعُوا النار يامه ليه صُبْح وضُهْر، ومَغْرِبْ، قال له: إمال نعملوا إيه!؟، قال له: اعملوا طَقَّةْ [٣٣] واحدة بس الضهر تعملوا غداكم وعشاكم، قال له: حاضر فقعدوا على الحال سنة حُولْ وهُمَّ فى ذُلْ الذل لا عارفين يهربوا ولا عارفين يحاربوا.

فقام يوم من ذات الليالى غانم ماشى على إديه ورجليه عند صيوان سرحان، قال له: يا سرحان، قال له: نعم، قال له: يا أخى أقول لك شورة، قال له: بس وطِّى حِسَّكْ [٣٤] أحسن يسمعك، قال له: إنت عارف الواد اللى بيحارب دهه شِيلَةْ [٣٥] إيده كده زى شِيلةْ رزق السجيع بن نايل، قال: وبعدين، قال له: ماحدِّشْ هينقذنا منه غير رزق السجيع، نبعتوا [٣٦] لرزق ييجى يحارب الواد ده، هُوَّ اللى هيقتل الواد ده. فنادوا على عبد كان اسمه "راجح" وعطوا له جواب وبَعَتُوه وادى الكروم اللى كان قاعد فيها رزق، فرزق قَعَدْ أربعتاشر سنة ما شافش [٣٧] حلاق، فأول ما العبد شافه خاف منه، فقال له: تعالى عليك الأمان. إيه؟، قال له: والله أنا معايه جواب، فخد الجواب منه لَقَى ذُلْ العرب فيه واللى حصل لهم كلك مكتوب فى الجواب، قال: طَيِّبْ هِدُّوا الصيوان، هَدُّوا الصيوان وحَطُّوا الصيوان فوق الحصان، ومشى "رزق" مع العبدين العبد "نجاح" والعبد "راجح"، هُمَّ فى الطريق رزق بص بعينه لقى سهم دَايِرْ [٣٨]، والحديد بِيْقَطَّمْ [٣٩] فى بعضه فَوَقَفْ قُبَالْ [٤٠] السَّهم [٤١] شوف بقى يقول للسهم إيه، والسهم يرد عليه وعاشق النبى يصلى عليه:

حبيب الحبيب اللى يصلى على النبى

(٣٠) تكحتوا: تحفروا

(٣١) ألغام: خنادق

(٣٢) بتزعقوا: ترفعون أصواتكم

(٣٣) طَقَّة: وجبة

(٣٤) وطى حسك: اخفض صوتك.

(٣٥) شيلة إيده: رفعة يده

(٣٦) نبعتوا: نُرْسِلْ

(٣٧) ما شافش: لم ير

(٣٨) داير: يعمل

(٣٩) بيقطم: يُكَرِّه

(٤٠) قبال: أمام

(٤١) الهم: الساقية

المصطفى أزكى البرايا حبيبها

قال رزق آه آه من ميلة الزمن

ولا يمْسَح الدمعة إلا إيدها

أمانة عليك ياسهم مالك بتبكى

تزْعَقْ بعالى بسُور يامهَوِّن صعيبها

أنطق لسانى على السهم قال له

بأبكى على زَهْوُ الليالى وطيبها

أَصْلى أنا من الشام شتْلَةْ[٤٢]

(٤٢) شتلة: غرسة

حطُّونى فى أرض الأخضر أعيبها

كَبَرتْ واخْضَرِّيت ياابن نايل

وبَقِيتْ عَرَاجِينْ مايلة صعيبها

يامه باتت على ورقى سبَاعَهْ كواسر

خايفين سهم النَّيا يصيبها

يامه اضَّلُّوا[٤٣] تحتى أماره يبَاعَه[٤٤]

(٤٣) اضللوا: استظلوا بظلى

(٤٤) بباعة: ذوى باع وشأن

يستَلْقَفُوا ريح العصارى وطيبها

حَضَرْ جَارْ السو قالوا اقطعوها

اقطعوا الشجرة دى فيها منافع عديدة

وحضَّروا نجار بمنشار حامى

قَادُوم مرقَّمْ أيوه من صليبها

فَحَروا على الشجرة وبانت المساند[٤٥]

(٤٥) المساند: الجذور

وخلُّوا بعد الحلو تظهر قُرُوْنَها

وَقسَّمُوهَا أربع قِسَمْ يا ابن نايل

وكل قسم عملوا بعجيبها

أول قِسَمْ عَمَلُوه مَضَايف

تعزم لحلِّها[٤٦] تبَيِّتْ غريبها

(٤٦) الحلّ: المَضيف

وتانى قسم عملوها منابر

وكل جمعة يخطب عليه خطيبها

وتالت قسم صلى على النبى عملوه مراكب

تشَرَّق وتغَرَّبْ الريس يجيبها

ورابع قسم عملوه سواقى

سيقان قلبى انْكَوَى بلهيبها

وكل ما أفرح وأقول الغيط ده رَوَى
التانى حولُه للمية يجيبها
لا ماء بِيخْلَصْ ولا غيط بيروى
بأمشى على زَهْوُ الليالى وطيبها
فقال له رزق:
يا سهم الله بِصَبَّرَكْ يطفى من
على قلبك أسى جميع لهيبها
وغَمَزْ الحصان مشى صلى على النبى
سمع ديب [٤٧] فى الجبال بِصَيَّحْ
يصرخ بعالى الصوت يامهَوِّن صعيبها
نادى رزق ياديب مالك تصيَّح
بتبكى ليه ودَمْعَكْ دقيقها
أنطق لسانه حَالْ الديب قال له
بأَبْكِى على زَهْوْ الليالى وطيبها
كان عندى عَشِيرَة يا ابن نايل
أنا مِسَلِّيها وهىَّ مِسَلِّيانى فى طريقها
حضر صياد السو ضربها بنبلة
خَلَّى دماها على الأراضى دقيقها
يا ريت سهم أتانى كما أتاها
ولا أعيش لوحدى فى البرارى غريبها
نادى رزق قال آه من ميلة الزمن
اللى ده ديب وبِيْعَيَّطْ علشان عشِرته
إيش حال اللى جِسْمُه للنار ما يِطيقْهَا
ولا سهم بيقول ولا ديب بيقول
إلا رزق بيبكى على الدنيا وعلى طريقها
صلوا على النبى.

(٤٧) ديب: ذئب

قال رزق: ياله بينا، اسمع يا عبد الواد اللى بيحارب وذَلّ العرب إيه وصفُه؟، قال له: يا سيدى وصفه رَفْعِةْ إيده بالحربة زى إيدك كده، زَغْرِتُه [٤٨] زى زغرتك، شكله شكلك كده. قال له: اسمه إيه؟، قال له: اسمه بركات، قال: آه.

(٤٨) زغرته: نظرته الحادة

يارب يا رحمن يا رافع السما

إله تعالى مُحْتَجِبْ فى علاه

إن كان الواد ده ابن خضرة

يطْول عمره يارب ويزيد قواه

وإن ماكنش ابن خضرة

يبلاه بحربة تقدْ[٤٩] فى عمره

ويقصر عمره فى طول حياة

(٤٩) تقد: تقطع

ورَوَّح الأمير على العرب بالليل، فنادى المنادى رزق حضر يا أيها العرب، فقاموا العرب، فقاموا العرب كلها جابوا اتنين حلاقين وصلَّحُوا[٥٠] لرزق دقنه ووشه وخَلُّوه حلو قوى، وصَبَحْ الصباح نزل الحرب وقال حاس يارجال، طَلَّعُوا الخيم من تحت التراب، وقِيدُوا النار، وغنوا وزرغتوا فعملوا اللى قال لهم عليه رزق والعرب هَاجِتْ قَوِى، فبركات بص لقى إيه! إيه الأوامر دى، النار مولَّعَةْ والعرب بيغنوا. فين اللى خَلاَّكم عملتوا كده؟ فقال له رزق اسكت ياولد. قال له: إنتَّ إيه؟، قال: أنا رزق السجيع بن نايل. فقال: يا أمى واحد اسمه رزق السجيع بن نايل، فقالت: والله يا بنى أنا كنت لما غضبت عند العرب دول كلك ذلونى وزعلونى بس الراجل ده طيب يعنى انْصَحُهْ، إن قَبَلْ النصيحة اعْفِى عنه، وإن ما قبلش النصيحة إقتله، فنزل قباله وقال له: سلام عليكم يا شيخ، قال له: عليكم السلام ورحمة الله وبركاته، إنتَّ مين؟، قال له رزق السجيع بن نايل، فنصبوا الحرب بينهم تلت تيام، فرزق سَحَبْ الحربة وجهْ يضرب الواد فوقف يمينه، فالواد سحب السيف وجه يضرب فوقف يمينه، فَدَقُّوا طبل الفِصَالْ اتْفَصَلُوا تانى يوم على ذلك، عشر تيام وكل ما ييجى ده يضرب ده يقف يمينه، وده يقف يمينه، فكان رزق عنده بنت اسمها "شيحه" اللى هِىَّ أم مرعى ويحيى ويونس، فقالت له: والله يابه الواد اللى إنتَّ بتحاربه لك عشر تيام ما يرفع إيده بالسيف كده يعنى زى إيدك، ولَمَّا يهجم كده زى هَجْمَكْ، وأنا فى الواد ده يكون ابن خضرة الشريفة، قال: يابنتى الله أعلم، فقالت: والله على كل حال أنا هاأنزل قباله النهاردة، فَرَكِبَتْ حصان وخدت تلت تفاحات فى إديها، ونزلت الحرب والميدان، وقالت: لاقينى يا فارس العرب، فضحك بركات وقال: إنتى تحاربى يا صبية!؟، قالت له: خد، حدفته بأول تفاحة لقاها بسن السيف، الثانية لقاها بسن الحربة، التالتة لقاها بإيده، قالت له: فَسَّر، قال لها: فَسَّر الله ما قَصَّر، الأوَّلانِيَّة تسألينى عن اسمى، والتانية عن نسبى، والتالتة عن عائلتى، اسمى بركات، أبويه فضل الزحلان، بلادى الشرمبات والعلم، أمى ومَخْوَلى خضرة الشريفة المنسبة،

(٥٠) صلحوا: حلقوا

قالت له: إنتَّ ابن خضرة الشريفة وابن فضل الزحلان، قال لها: نعم، فراحت لأبوها قالت له يابه افرح واطمئن اللى بيحاربك ده ابنك، ابن خضرة الشريفة اللى كانت طَلَعِت بيه وإنتَّ كَرَشْتِها، فرزق خد سرحان وخد فايد وخد غانم وراحوا لفضل الزحلان قالوا: يا ملك الزمان، مثلنا من أَسَىٰ ومثلك من عَفَى واحنا أَسِينَا وإنتَّ اعفى عننا وبركات ده ابننا نصالحوه. قال: والله مافيش مانع أنا عارف إن بركات ابن رزق صحيح من كلام خضرة، وعلى كل حال أنا معاكم بس صالحوا خضرة، يا خضرة تِصْطَلَحِى؟، فقالت: صالحوا بركات، فقال: يا بركات تِصْطَلَحْ؟، قال: صالحوا خضرة. قعدوا عشر تيام فى الديوان يِتْرَجُّوهُمْ على الصُلْح خضرة تقول صالحوا بركات وبركات يقول صالحوا خضرة، قال سرحان: يا خويه ماعدش [٥١] فيها فايدة أَدِيك عرفت إنْ ليك واد ومش راضى يصطلح.

(٥١) ماعدش: لم يعد

فَطَلَعُوا من الديوان قُدَّام المغرب، طبعًا اللى ماشى قدام السلطان سرحان وبعد منه غانم، وبعد منه فايد، وكان رزق مِتْعَقَّبْ خلف، فكان بركات خلاهم طلعوا من الديوان وجه جنب الصيوان واتغطى ونام، فَهُمَّ مِعَدِّيين من الصيوان كدْ. خضرة لقت رزق مِعَدِّى فَشَدَّتُه من توبه [٥٢] قال: مين؟ قالت له: اسمع منى ما أقول أنا وإنت وصلى على طه الرسول:

(٥٢) توبه: ثوبه

أول كلامى فى مدح التهامى
النبى خير البرية
قالت خضرة من ميلة الزمن
يانار قلبى مِسْتِوِيَّة
يارزق يرضاك إهانة العرب
أخوك يِسبِنِى ويِقِلْ مقامى
وإنتَ تسمع كلامه يارزق يا بطل
رُدْ الكلام ده يا غالى علَيَّه
فقال لها يا خضرة زيدى النبى صلاة
اللى عمل الأسى ربنا جزاه
عشان خاطرى يا خضرة اصطلحى
وافتكرى عيش وملح سوا كلْنَاه
افتكرى المعروف اللى بينا يا شريفة
عشان خاطرى يا بنت الأمراه

قالت له: مادام قُلْتْ كده زى بعضه عشان خاطرك أنا هأصْطَلَحْ رُدْ على

الديوان وقول لفضل وقول لبركات إن أنا هأصطلح، رزق قال: وبركات لو قال ما أصطلحش، قالت له: إن شا الله ما اصطلح أنا هأروُّح وهوَّ خَلِّيه مع أباه. بركات قام من جنب الصيوان وقال لها يامه لا تزعلى أبدًا، ياله يا أمى روحى وَيَّاه. فسمع الكلام رزق هجم على الولد وخده فى حضنه وباسه فى الخدين وبين العنِينْ [٥٣] . وقال له يا بنى أنا ما عندى إلا إنتَّ بارك الله فيك وتم سعدك يا بركات، إنت دلوقتى اسمك سلامة سُلُمْت من الأعادى، واسمك أبوزيد زِدْت عن العرب، وعشان خاطرك يا بنى اصطلح، قال له: عشان أصطلح ما أروح من هنا لحد أرض النجود إلا إن كان جمل أمى يمشى على حرير لِحَدْ عندكم، قال له: بَقى ده اسمه كلام، دا سفر عشر تيام نجيبوا حرير منين نفرشوه على السكة دى للجمل يمشى عليه، فضحك القاضى وقال سَهْلَة أَحِلْ لكم الموضوع، نجيب تمانين مَقْطَعْ حرير ونْخَيَّطْهُمْ من بعض، ونفرشهم قُدَّام الجمل لحد ما يحصلهم، ناخدهم يِتْحَطُّوا قدامه قال الرأى صايب.

(٥٣) العنين: العينين

فاصطلحت خضرة على ذلك الحال ومشى الجمل على الحرير وعند ذلك الكلام سرحان قال له : يا بركات أنا سلطان العرب تكون سلطان بدال حسن، وكل واحد عنده واحد سَلْطَنْ بركات بدل ابنه، وبقى بركات سلطان الدولة كلها وبقى أبو زيد رَيِّس العرب، وحَكَمُوا وعدلوا وروَّحوا بلادهم تانى والأرض اخضَرَّت والزرع طلع بوجود خضرة الشريفة المنسبة.

Abu Kheneigar writes about Sheikh Al Maddahin Ahmed Brin, master of *mouleds* in Upper Egypt. He was born in Soheil Island, Aswan, then moved to Al Hulla Village in Asna where he joined Al Kuttab. The Sheikh listened to him while singing to his comrades. He admired his voice, so he took him into his group and encouraged him to recite the Quran in public. When he was in his 20s he had his own group. He became the most famous in Aswan and Qina Governorates. Abu Kheneigar reviews the documented legacy of Sheikh Al Maddahin from the *anashid* to religious *tawashih*. Abu Brin had a great memory. He could memorize everything he hears. He used tempo as one tune, and sang the *mawals* of his community about generosity, love and villainy. His mawals began with a traditional beginning: the stories of prophets and some *Walis*. Ibrahim Helmi ends the tour with coverage of the ceremony honoring late Shawqi Gom'a in his first anniversary. He provides an outline of his biography, stating that Gom'a continued to direct the "Folk art" program until he lost his eyesight. He spent his life searching for folklore treasures in Egypt, earning the title of "The Folklore Darwish".

In the library section Mohamed Al Beheiri reviews *Wedding Songs* in Delta by Mohamed Hassan Ghanem. The aim of the book is to keep wedding songs from extinction by documenting them. Sha'ban Yussef reviews *Aragoz Theatre* by Sergi Ibrazon, translated by Ramses Yunan, publish by the end of 1950s. The Library ends with the 11th part of "Folklore Memory", in which Nabil Farag introduces "The Harfasha and the Classical" by the historian Ahmed Amin (1886-1954). The article compares between folklore and highbrow literature. It calls for using one language which combines between classical and colloquial Arabic.

Ahmed Bahi Al Din documents the first part of the *Hilali Sirah*, known as "Al Mawalid", gathered in Kafr Al Sheikh Governorate from the narrator Fathi Awad Sallam, Al Waraq Village, Sidi Salem, summer 2005. A glossary is provided.

Translated by
Mohamed El-Gindy

of Egypt in the Writings of Muslim Travellers". He reviews the shrines of Egypt through the descriptions of Muslim travelers. He explains that Egypt embraced Islam as soon as the Arabs entered it. The love for the Prophet and his household and seeking their blessings soon was rooted in the Egyptians. The first religious shrine built in Egypt is Al Qarafa at the foot of Al Muqattum. It is a tomb of many Companions and Followers. Three geographers who visited Egypt described the tombs of Aal Al Bait and the Awleyaa: Al Astakhri, Ibn Hawqal and Al Maqdisi. They all belong to the 4th century of Higra.

Ahmed Abdullah Zayed writes "Tombs of the Walis in Egypt: Space Transformations between Traditionalism and Modernism". He argues that tombs of the Walis undergo changes through time according to changes in their surrounding environment. He describes some transformations caused by modernism, depending on material collected from different places in Egypt.

Hemdan Abdel Rahman translates "African Masks and Masquerades". The study discusses the very nature of African masquerade. It encompasses a disguise of the human face, elaborate costuming, choreography and musical accompaniment, giving masquerade performance aesthetic power and mystery. Many masquerade performances may be thought of as secular, valued solely as sources of entertainment. More often, however masquerade transforms the masked dancer into a powerful animated spirit force. As masquerade suppresses human identity, it also transforms the dancer into a new and often powerful entity that suggests the supernatural realm. African artisans have employed tremendous ingenuity in their attempts to disguise and alter the shape, size and color of the human body. The body's characteristic movements and voice are disguised in the desire to create a new animated spirit being. Masks, their costumes and accessories are fabricated from materials or carry objects that are associated with, or symbolic of, the temporal or supernatural realms from which they emanate. The study ends with masquerading by Women of Ejagham peoples, who live on both sides of the contemporary Nigeria-Cameroon border in West Africa in the area surrounding the Cross River.

Noha Abdullah Khairat writes "Folk Tales by The Hawsa Tribes in Nigeria". She begins with a historical background of The Hawsa tribes who comprise 50% of Nigeria citizens and are Muslims. She outlines their economic activities, marital customs and clothes' materials. Khairat introduces two stories from Nigerian folklore about consolidating morals and ethics. She then provides three stories from the Hawsa, similar to Nigerian literature but sometimes employs imagination.

In *Al Funun Al Shaabia* tour Ayman Hamed reviews a Ph. D. Thesis in the Higher Institute of Folklore by Iman Mahran, entitled Analyzing the Aesthetics of *Al Klim* Art in Some Villages of Asuit. Mahran discusses the causes of the growing deterioration of this industry. Her study is important because researches on the Asuiti Klim are rare. She collected her material from craftsmen, analyzed the craft aesthetically and tried to propose solutions for the industry. Ahmed

anger of Achilles and his retirement which caused ten years of suffering for the Greeks. The invasion of Tunisia was caused by a woman, beautiful Aziza, while the invasion of Trojan was caused by beautiful Helen. Messengers were sent to Diyab to convince him to take part in the war but to no avail, and the same happened with Achilles. Both did not accept to take part in war until their best friends were killed. Both works are similar in the way the protagonist revenged his friend. Both protagonists disfigured the bodies of their enemies. Diyab thrust a spear in the eyes of Al Zinati and dragged him to the tents of Al Zighabas. Achilles tied Hector to a wagon and dragged his body three times around the grave of his friend.

Suliman Al Attar writes "The Motif between Folklore and Literature". He defines the term "motif", pointing out that it is used in many arts, such as architecture, photography and music. It means motion as opposite to stillness, and it is articulate and organic. In narrative folklore, the "motif" is a typical situation condensed in its surface structure, but it provides many narrative elements tangled horizontally and vertically to form a deep structure. The typical situation has limited and unchanged outer and inner characteristics. The term has a central concept in folk tales, and many studies have dealt with it during the first half of the 20th century. Folk works of art by different peoples are not just similar in certain characteristics. They are also similar in situations, characters, motifs and frames. Al Attar proposes a structuralist approach to apply the dynamic narrative of the motif in contemporary narrative fiction. He argues that the motif of a novel represents its deep structure. Tracing the motif in a certain work opens the gate for its analysis aesthetically and morally.

Abdel Hamid Hawass writes "Folk Culture and Settling the Literary Genre: The Contribution of Female Novelists". He expounds the influence of folk culture and its role in forming national culture and introducing new genres. Three novels by female writers are discussed: *Good Consequences* by Zeinab Fawaz (1899), *The Golden Wagon Does Not Ascend to the Sky* by Salwa Bakr (Ibn Sina Publishing House, 1991) and *Montaha* by Hala Al Badri (GEBO, 1995). Hawas expresses his surprise that *Good Consequences* had been written before *Zeinab* by Mohamed Hussein Heikal, which is considered the first Arabic novel by most critics. Hawass argues that Zeinab Fawaz employed a new strategy depending on the aesthetics of folk sirah. She portrayed her characters after folk tales and used their narrative methods, such as diverting from the main course of events to speak about social issues or commenting with poetry. In *The Golden Wagon Does Not Ascend to the Sky* Salwa Bakr employs mythical techniques to write a mythical novel, but she depended on folk elements in the first place. In *Montaha* Hala Al Badri blends fiction with reality, and the work cannot be understood unless we consider both levels. Hawass ends his study with a review of *In a Dress of a Deer* by Azza Badr. She takes a real line at the beginning, but then resorts to traditions and beliefs giving more significance.

Maged Mustafa Al Si'eedi writes "Shrines

This Issue

Ahmed Ali Mursi starts this issue with "Folklore in the Arabic Cultural Heritage". The study represents elements from folklore – or the nonmaterial cultural heritage according to the definition of UNESCO Agreement (Oct. 2003). Those elements contribute in the continuity of Arabic folk life. The study focuses on the literary side of folk elements, and considers traditional books a rich source and comprehensive registry of Arabian life, which should not be overlooked in studying cultural and social issues. Introducing registered and unregistered folklore, and beliefs of everyday life and in works of art, the study reviews some folk beliefs such as: breaking a pot after an uninteresting guest, throwing a child's tooth into the sun, the connection between crows and bad omens, and the Ghoul (the famous mythical creature in folk tales). Mursi moves to spells, amulets and talismans and their importance in human life. He explains their forms and methods, and their relation with envy, beliefs and rituals. Mursi also writes about proverbs as another alive and influential kind of folklore, providing common examples. The study discusses folk tales, especially the sirahs. Mursi calls them "Diwan Al Arab" because they are pregnant with details from Arabian life with its customs and traditions. The sirahs actually played a major part in expressing the attitudes of people towards vital issues, and the relation between individuals and their community. Mursi sums up with stressing the importance of collecting and documenting folklore to preserve it as a basis for artistic creativity. Documenting folklore keeps it from extinction and contributes to the continuity of its influence.

Shams Al Din Al Haggagi writes "between *Sirat Bani Helal* and the Epic of *The Iliad*". He traces similarities between the two texts, which can be detected in "Al Taghriba"; it begins with the anger of Diyab, the protagonist and his retirement from war because of his marginalization. *The Iliad* begins with the

AL-FUNUN AL-SHAABIA 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: 86
April - May - June 2010

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

Editorial Board
Ahmad Abo Zeid
A. 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

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE

No: 86
April - May - June 2010

مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

خمسة جنيهات