الفنون الشعبيّة

العددان ٨٧ - ٨٨
يوليو - ديسمبر ٢٠١٠

- **عبـد الحميد يونس**
  رائدًا لعلم الفولكلور العربى
- **حفنة بلح تساقطت**
  مـن نـخيـلك العـالـى
- **إننـا نحفـر الأرض**
  ... ونبـذر الحـب
  ونـلـوذ بشبـاك النبى

الفنون الشعبية

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

العددان (٨٧ ـ ٨٨)
يوليو ـ ديسمبر ٢٠١٠

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
محمد صابر عرب

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

نائب رئيس التحرير
حسن سرور

مدير التحرير
هالة نمّر

سكرتيرا التحرير
دعاء مصطفى كامل
على سيد على

المشرف الفنى
محمد أباظة

مجلس التحرير
أحمد أبو زيد
أحمد شمس الدين الحجاجى
أسعد نديم
عبدالحميد حواس
عبدالرحمن الشافعى
عصمت يحيى
على عبدالله خليفة
محمد محمود الجوهرى
مصطفى الرزاز
نوال المسيرى

المأثورات الشعبية طابعها القومى والإنسانى ٥
عبدالحميد يونس

المعلّم .. عبدالحميد يونس ١١
أحمد على مرسى

قال الراوى: دعوة عالمية لحماية الفولكلور ٢١
عبدالحميد يونس

رفعنا له لواء الريادة ٢٥
عبدالمنعم تليمة

تَرسُّمٌ لعبد الحميد يونس ٢٩
عبدالحميد حواس

حفنة بلح تساقطت من نخيلك العالى ٣٥
خيرى شلبى

الدكتور عبد الحميد يونس
رائدًا عظيمًا لعلم الفولكلور العربى ٤٣
محمد محمود الجوهرى

معجم الفولكلور لعبدالحميد يونس
ثالثة الأثافى بعد معجمى أحمد أمين وأحمد تيمور ٥٧
نبيلة إبراهيم

الحكى على طريقة الدكتور عبدالحميد يونس ٦٥
أحمد يونس

مع عبدالحميد يونس ٦٧
عبدالرحمن أبو عوف

نظرة إلى السيرة الهلالية ٧٣
مصطفى جاد

إننا نحفر الأرض، ونبذر الحب،
ونلوذ بشباك النبى محمد ٧٩
أحلام أبو زيد

مزارات مصر فى كتابات الرحالة الإسلاميين (٢) ٨٧
ماجد مصطفى الصعيدى

الحمامات فى إيران ١٠٧
محمد نور الدين عبدالمنعم

صورة الغلاف الأمامى
بورتريه للدكتور عبدالحميد يونس
إهداء من الفنان محمد الطراوى

■ 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، ١٥ 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.

الموسيقى الشعبية المصرية .. سياقات جديدة ١٣٣
محمد شبانة

عزيزة ويونس: من نصوص السيرة الهلالية فى قنا ١٥٧
جمع وتدوين : خالد أبو الليل

ثلاث حكايات: من شمال الصعيد ١٦٧
جمع وتدوين: محمد حسين هلال

عبده أبو حديدة ــ شاعر الوصف الجميل ١٨٧
فيصل الموصلى

نحو فلسفة للنقد الأدبى ١٩٣
عرض: محمد على سلامة

سيرة عنترة ــ دراسة مبكرة ٢٠٣
عرض: مدحت الجيار

إطلالة على رؤية يونس للتراث الشعبى ٢٠٩
عرض: سميح شعلان

دفاع عن الفولكلور ٢١٩
عرض: إبراهيم عبدالحافظ

الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى
فى ضوء المنهج التاريخى ٢٢٧
عرض: خطرى عرابى

قراءة فى خيال الظل ٢٣٩
عرض: نبيل بهجت

من قضايا الدرس الفولكلورى فى سيرة الظاهر بيبرس ٢٤٥
عرض: أحمد بهى‌الدين أحمد

نظرة على مجتمعنا ٢٥٣
عرض: عائشة شكر

الحكاية الشعبية ٢٥٩
عرض: دعاء مصطفى‌كامل

المشهد الببليوجرافى للدكتور عبدالحميد يونس ٢٦٥
إعداد: مصطفى جاد

صورة الغلاف الخلفى
حمام على قلى آقا، أصفهان، إيران

خطوط العدد
محمد أباظة

تنفيذ قسم الاسكانر
أحمد موسى
سامى بخيت
سعيد رشدى
ماجدة عبدالعليم

المراجعة اللغوية
أحمد بهى الدين أحمد
أحمد عبد المقصود
مروان حماد أحمد

متابعة
شيماء موسى سالم
عزة طلبة جمال
هند طه عبدربه

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

عبدالحميد يونس

العدد الأول - مجلة الفنون الشعبية - يناير ١٩٦٥

المأثورات الشعبية طابعها القومي والإنساني

لا بد لى، وأنا أقدم العدد الأول من مجلة "الفنون الشعبية" لقراء العربية ولغيرهم ممن يحفلون بالمأثورات الشعبية، أن أسجل حقيقة على جانب كبير من الأهمية وهى: إدراك العرب الكامل لتراثهم الحضارى. ولم يعد هذا التراث مقصورًا على ما بقى من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصورًا على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهياكل والجسور والبنى، ولكنه يضم إلى هذا كله، ما يصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبى، يتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة، وهو فن يحمل من عناصر الثقافة والأصالة ما يجعله أمينًا على القيم الإنسانية، والمثل الأخلاقية، والخصائص القومية. وهذا الجانب من التراث العربى فيه من المرونة ما جعله - ولا يزال يجعله - قابلاً للتطور والنمو، مع تطور الحضارة العربية ونموها، وهو فى الوقت نفسه يرد على أولئك الذين انتقصوا من قدرة العقل العربى، والإرادة العربية، تبريرًا لاستعلاء عنصرى. ولذلك كان العمل على إحياء التراث الشعبى العربى تبعة قومية وإنسانية وعلمية فى وقت واحد.

وليست العناية بالمأثورات الشعبية العربية جديدة على الفكر العربى، فلقد كان لها رواد عظام، أشاروا إلى هذه المأثورات، ودعوا إلى جمعها، وسجلوا بعض نصوصها، إلى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية، والذين رأوا فيها الوثائق التى تُفصِّل الغامض من رواية التاريخ، ولكن العصر الحديث الذى شهد القومية العربية بمضمونها الاجتماعى قد احتفل بتراث الشعب باعتباره دعامة قوية من دعائم ثقافته وحضارته، فعمل على جمع عناصر هذا التراث فى مختلف البيئات ... فى البادية وفى الريف وفى المدينة. واستعان فى ذلك بالأجهزة الحديثة التى تسجل الصورة والصوت والنغم، وعكف المتخصصون على تصنيف ما يجمع من عناصر هذا التراث

الشعبى، والحكم عليه، وموازنة بعضه ببعض، والمقارنة بينه وبين تراث الثقافات والحضارات الإنسانية الأخرى. والجميع يفعلون ذلك استكمالاً لعناصر هذا التراث وإبرازًا لما فيه من معارف وخبرات وفنون، وكشفًا عن الطابع القومى الأصيل، وعن القسمات الإنسانية المشتركة فيه.

وستحاول مجلة "الفنون الشعبية"، ما وسعها الجهد، أن تساير هذه الحركة الناشطة، فتعين على جمع التراث الشعبى، وتصنيفه وعرضه ودراسته، وتسجيل ما يحمل من نبض الوجدان القومى، وما يترجم من قيم إنسانية عليا. وإنه ليسرها أن تسجل جهود العرب المتخصصين فى الوطن العربى الكبير، وتتبادل وإياهم المعارف والنتائج. وإنه ليسرها كذلك أن تقيم الصلات العلمية والفنية بينها وبين الدوريات المتخصصة فى المأثورات والفنون الشعبية فى العالم. ومن أجل ذلك حرصت على أن تقدم ترجمة تلخص محتوياتها فى كل عدد باللغة الإنجليزية.

المسئولية القومية والعلمية:

وليس من غرضى أن أشغل القارئ فى هذا المقال الأول بالمصطلحات والتعاريف الخاصة بالمأثورات الشعبية، ومجالها، وعناصرها، وأنواعها، وحسبى أن أنبه فقط إلى وجوب الانتباه إلى الناحية الوظيفية فى هذه المأثورات الشعبية، وهى إذا اتضحت - ولا يحتاج الكشف عنها إلى كبير عناء - فإنها ستبرز، أولاً وقبل كل شىء، الطابع القومى الأصيل فيها، ويصحح ذلك من غير شك ما وقع فيه بعض الرواد الذين وجهوا كل عنايتهم إلى الشكل والزى، دون المضمون والوظيفة. ونحن مهما أجلنا النظر فيما يصدر عن المواطن العربى فى أى بيئة من بيئاته، فإننا سنواجه دائمًا هذا الطابع القومى الأصيل، فى سلوكه وفى عاداته وتقاليده، وفيما يتفنن به من قول وحركة وتشكيل مادة. وبين يدى - وأنا أسجل هذا المقال - مجموعات من السير والأغانى والأمثال والأحاجى، سجلها باحثون من العرب، فى نجد والعراق والكويت وسائر ربوع الشام، والجمهورية العربية المتحدة والسودان والشمال الإفريقى. وكل مَن يلم بهذه المجموعات تبدهه الحقيقة السافرة التى تتجاوز النهج الواحد فى السلوك والتعبير، إلى الصياغة المشتركة والمضمون الواحد ... والوظائف الثانوية لهذه المأثورات، مهما تعددت، تحتفظ دائمًا بطابعها القومى الأصيل.

ومن حسنات نهضتنا العربية اليوم، أننا لم نعد ننتظر الرحالة الغربيين وعلماء الآثار الأوروبيين، والسائحين الأجانب، لكى يجمعوا تراثنا الشعبى، ولكى يقدموا إليه بالدراسات المستفيضة، ولكننا أصبحنا نقوم بأنفسنا على الجمع والدراسة عن بصر بالمنهج، وأمانة فى التسجيل والحكم، ولم نغفل ما نتج عن تداعى الحواجز المادية والمعنوية بين ربوع الوطن العربى الكبير، ولم ننس تأثير وسائل الإعلام فى هذه المأثورات الشعبية، ولذلك يتضاعف حماسنا فى التسجيل والدراسة والموازنة جميعًا. ونحس بالمسئولية القومية

والعلمية والإنسانية، ويستوجب ذلك بالضرورة سرعة الالتقاء بين المعنيين بالمأثورات الشعبية العربية. ومن هنا كانت مجلة "الفنون الشعبية" ضرورة تحتمها هذه المسئولية، ووسيلة من وسائل الالتقاء المنشود. ولن تضن من أجل ذلك بعرض الدعوة المخلصة، والمادة الأصيلة والاقتراح المفيد.

ولعل أنصع دليل يمكن أن نقدمه على عظم هذه المسئولية القومية والعلمية، هو ذلك الاعتراف الذى سجله المستشرق الإنجليزى "جب" فى كتاب "تراث الإسلام" فقد ذكر صراحة أن أوروبا تأثرت أواخر القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة بالمأثورات الشعبية العربية، وهى التى أعطتها السمات القومية فى الأدب، وغيرت من قوالب الشعر المنظوم، ومنحتها القافية، والكثير من المضامين. وعلى الرغم مما قيل عن عجز القريحة العربية فى مجال القصة، فإن هذا المستشرق يصرح بأن القصص الإيطالى من عصر النهضة إنما ظهر حكاية للقصص الشعبى العربى، وأن "شوسر" أبا الأدب الإنجليزى قد تأثر، بطريق مباشر وغير مباشر، بالنهج العربى فى السرد والوصف والتصوير، ولقد عدد هذا المستشرق الآثار الأدبية الكثيرة، التى قلد بها الأوروبيون الأشكال والمضامين الشعبية العربية، وهى مجالات حَرِيَّة بأن نعود إلى دراستها من جديد، لا لنؤكد مزية من مزايا العرب، وإنما لنجلو الحقيقة، ولنتبين مرحلة من مراحل التطور فى مأثوراتنا الشعبية الحية، ولنتعرف على القسمات الأصيلة فى تراثنا الشعبى الذى صاغه مزاجنا وفكرنا ووجداننا على مدى العصور.

والتاريخ الشعبى العربى، أو بعبارة أخرى، تصور الشعب العربى لتاريخه القومى، تستوعبه حلقات من السير والملاحم كانت إلى عهد قريب مهملة أو كالمهملة فى نظر المثقفين، وتحقيقها ودراستها سيكشف بلا ريب عن حركة التاريخ الأصيلة التى صاغت حضارة العرب المادية والمعنوية، ذلك لأن الشعب قد عبر فى تلك السير والملاحم عن آلامه وآماله ومواقفه، كما سجل حكمه على الأحداث، وترجم عن قيمه ومثله العليا، وهى الأهداف التى كانت تحفزه إلى المحافظة على مقدساته ومقوماته من ناحية، وتدفعه إلى طلب الحرية والعدل من ناحية أخرى، وما من سيرة أو ملحمة إلا وتحكى الصراع بين العرب وأعدائهم انتصارًا للحق والفضيلة، ودفاعًا عن الذات العامة والوطن الكبير.

والعقلية الشعبية لا يعوقها الزمان أو المكان عن إبراز النماذج والمثل والأهداف .. إنها لا تهتم بالتواريخ ولا تشغل نفسها بمنطق السياق أو طاقة الزمان، وحسبها أن يتحقق الهدف المطلوب ولو فى لمحة عين! وهذه العقلية، لا يصدها أيضًا حاجز جغرافى أيًا كان ... إن الحدث لا بد أن يقع .. فى أعماق البحار .. فى أغوار الأرض .. فى أعلى السماء .. والنتيجة دائمًا واحدة، وهى انتصار الفضيلة والعدل ... انتصار القومية العربية على أعدائها. ومهما جهد الدارسون أنفسهم فى الموازنة بين الحقيقة التاريخية من جانب،

وبين الحقيقة الفنية الشعبية من جانب آخر، فإنهم لا يستطيعون أن يغفلوا وظيفة السير والملاحم ... لقد كانت وظيفة قومية فحسب، ولا يستطيعون أيضًا أن يتجاهلوا ما تحمله هذه الآثار الأدبية الكبيرة من طابع قومى أصيل فى الشكل والمضمون معًا.

ويخطئ مَن يتصور أن الفنون الشعبية تستهدف التسلية والترويح عن النفوس المكدودة بعد عمل النهار الطويل، تلتمس لها المواسم، وتنتخب لها أماكن التجمع ... إن التسلية والترويح وظيفة ثانوية، أما الوظيفة المحورية، فقومية على الدوام، تطلب المحافظة على ذات الفرد العزيز فى أمته، وتطلب المحافظة على الجماعة كلها فى آن واحد.

وهذه النوادر الكثيرة المفرقة تدفع إلى الابتسام، وقد تدفع إلى الضحك لما فيها من انحراف عن المألوف، أو من تلاعب باللفظ، أو من خطأ فى السياق المنطقى، ولكننا إذا أمعنا النظر فيها وجدناها وسيلة حيوية من وسائل الدفاع عن الذات، باعتبارها نموذجًا ومثالاً، وتؤكد بالتناقض الظاهر أو الخفى القيم الإنسانية العليا، التى تعمل الجماعة كلها على تحقيقها، وفيها من النفاذ والعمق فى أكثر الأحيان ما ينبئ عن خبرة وذكاء، وما يدل على أن المنطق الشكلى لا يحسم المواقف فى جميع الأحيان ... لا بد من فطرة أصيلة خيرة تسانده ... لا بد من خبرة كامنة تعينه، وفى الوقت نفسه لا يتزلزل الفرد أمام المواقف الصعبة ... لا تقضى عليه مأساة حياته مهما كانت، ما دامت عنده القدرة على أن يحولها بمثل هذه النوادر إلى ملهاة تضحكه وإن أضحكت الآخرين معه أو عليه.

وليس المهم هنا أيضًا أن نلتفت إلى الواقع التاريخى فى مثل شخصية "جحا" المشهور بنوادره فى العالم العربى بأسره، ولكن المهم أنه شخصية انتخبها الوجدان العربى، فظلت حية نامية على مدى التاريخ العربى، فيه من العراقة، ومن التطور، ومن الأصالة ما يحتفظ بالقسمات العربية، وله وظيفة حيوية تتجاوز مجرد التسلية والترفيه، إلى ما يشبه فلسفة حياة متكاملة. لو درست نوادره دراسة كلية متعمقة، وسواء أكان شخصًا عاش فى هذا العصر أو ذاك، وسواء لقى أبا مسلم أو تيمورلنك، وسواء أكان اسمه "جحا" أو "دجين" أو غيرهما، فإن ذلك لا يغير من قيمة هذه الشخصية التى جمعت عناصر من الفكاهة والسخرية والحكمة فى آن واحد.

وما يُقال عن السير والملاحم والنوادر يمكن أن يُقال عن المواويل والأغانى الشعبية والأمثال السائرة، والأحاجى والفوازير، بل يمكن أن يُقال عن تلك الفنون الشعبية التى أهملناها دهرًا طويلاً، والتى تستوعب التمثيل والإيقاع الفرديين والجماعيين. إن هذه المأثورات الشعبية، وما يقترن بها من فنون تشكيلية، ومن عادات وتقاليد تختلف أزياؤها، وتتباين أشكالها، ولكنها تحتفظ دائمًا أبدًا بطابعها القومى، سواء صدرت عن الشعب العربى فى أقصى المغرب أو أقصى المشرق. وهى فى الوقت نفسه حلقة عظيمة من حلقات

تراثنا العربى، ولم نعد فى حاجة إلى تأكيد هذه الحقيقة، بعدما اتضح للدارسين الغربيين أنفسهم أن للمأثورات الشعبية العربية جوهرًا يجعلها عالمية وإنسانية أيضًا.

أساس النهضة الفنية:

وما دام الشعب العربى قد فطن إلى وحدة تراثه القومى، ولم يغفل مكان المأثورات الشعبية منه، فإنه يكون قد وضع الأساس الصحيح لنهضته الفنية، ذلك لأن الفن القومى لأى أمة من الأمم إنما يرتكز على مأثوراتها الشعبية ... عنها تطور ... ومنها تستعير القرائح المبدعة الأشكال والمضامين، ولكم تعثرت جهودنا فى مجالات التعبير بالتشخيص والتمثيل وتشكيل المادة. وليس من شك فى أن عنايتنا اليوم بالفنون الشعبية قد حفزت، ولا تزال تحفز، الفنانين إلى استلهام المأثورات الشعبية العربية الأصيلة ... فى الموسيقى والغناء والتمثيل وتصوير اللوحات الحية والرسم والنحت، وبذلك نخرج تمامًا من أسر التيارات الأجنبية الوافدة التى رانت على العقول والقرائح دهرًا طويلاً، نخرج من النقل والاقتباس والتعريب واستلهام ما ليس عربيًا أصيلاً، إلى الارتكاز فى الإبداع على أنفسنا، وما فى سلوكنا، وما يكمن فى نفوسنا وعقولنا، وما احتفظت به ثقافتنا الشعبية من خبرة ومهارة، وما يصدر عنا بطريقة تلقائية من تفنن بالقول والحركة والتشكيل.

وزوال الشعور بالنقص أمام الفنون الغربية سيضاعف من قدرتنا على الإبداع الأصيل، وسيجعلنا ننفذ إلى جوهر النفس الإنسانية مع الاحتفاظ بمقوماتنا وخصائصنا العربية. ونحن نلاحظ بوادر هذا الاتجاه العظيم الذى نحطم به الحصار الثقافى الذى فرض علينا، ولن يمضى طويل وقت حتى يشهد جيلنا، بفضل العناية بالمأثورات الشعبية وتطويرها والإفادة منها، أدباء عالميين فى الدراما والرواية والقصة القصيرة والشعر، وفنانين عالميين فى الموسيقى والتمثيل والرقص التوقيعى والتصوير والنحت.

وإذا كان هذا النفاذ قد حدث فى مراحل سابقة، وأثر فى عصر النهضة الأوروبية، فليس من شك فى تحققه الآن، بعد أن أصبحنا قادرين على النظر العلمى إلى الحياة، وبعد أن استكملنا، أو كدنا، الرؤية الفنية التى تتعمق الإنسان والطبيعة والكون .... على هذه الأسس التى تعنى بمادة المأثورات الشعبية، والتى تحتفل بتطويرها على أساس فنى، والتى لا تبخل بتقديم نماذج رائعة منها إلى المبدعين من الأدباء والفنانين، تقوم مجلة "الفنون الشعبية" بحمل الأمانة والنهوض بالتبعة، وحسبها أنها تؤصل أهداف القومية العربية فى مجال من مجالاتها الحيوية، وهو «الفنون الشعبية» التى تعبر دائمًا عن النماذج والقيم والمثل العربية والإنسانية العليا، والتى تصور حركة التاريخ العربى فى التمكين للحرية والبناء والسلام لأمة العرب وللعالم بأسره.

أحمد على مرسى

المِعَلِّمْ ... عَبْدُ الحَمِيدْ يُونُسْ

كان يحلو لأستاذى الدكتور عبد الحميد يونس أن يطلق على نفسه لقب "المعلم" (بكسر الميم) و"الأسطى" (بضم الهمزة) أيضًا، وأن يعاملنى باعتبارى "صَبِيَّهُ" الذى يتلقى أصول الحرفة على يديه. وكان يرى أن العلم شأنه شأن الحرفة "تعلّم" و"تدريب" لا يتوقف، و"تصحيح" للأخطاء، و"تقويم" للأداء، وقبل هذا وذاك "ملازمة" من الصبىّ للمعلّم كى تظل الملاحظة موصولة، إلى أن تكتمل للصبىّ أدواته ويصبح "أسطى"، وأن هذا هو السبيل الصحيح لاستمرار الحرفة أو الصنعة؛ وأنه لا بد أن يكون لكل حرفة أو صنعة شيخًا يقوم على رعايتها، وينهض بتبعاتها، ويشرف على أهلها، ويتابع أداءهم، ودون هذا الشيخ تتدهور الحرفة، ويفسد أهلها ويضيعون، وأن مَن لا شيخ له فشيخه الشيطان.

كان أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس يصدر فى رؤيته هذه عن تقاليد شعبية راسخة فى ثقافتنا المصرية، كما كان يصدر أيضًا فى سلوكه مع أبنائه/ تلاميذه عن ذلك المنبع الثرى ذاته الذى يؤكد أهمية "أُبوَّة" الأسطى/ المعلم/ الشيخ، لتلميذه/ صبيّه بكل ما تعنيه كلمة الأبوّة من معنى، وما تقتضيه من سلوك يحققها.

كان يجمع فى شخصه: شخص "شيخ الكُتّاب" الذى عرفته قرانا ومدننا مُعلِّمًا مبادئ القراءة والكتابة والحساب فى صبر ودأب، وحنوٍّ تارة، وقسوة تارة أخرى، حتى يطمئن إلى استقامة لسان الصبى، وقدرته على التعبير قراءة وكتابة وإتقانه عمليات الجمع والطرح والقسمة وما إلى ذلك، فيجيزه فخورًا به، سعيدًا بما حققه، كى يكمل بعد ذلك مسيرته فى التعلم. وشخص "شيخ الحرفة أو الصنعة" الذى يراقب صبيانه ومعلميهم أثناء تدربهم، وممارستهم، مراقبة صارمة، تركز على دقة الأداء، وتثيب عليه، وتعلى من شأنه، ولا تسمح بالتهاون أو "الدّلع"، وتعاقب عليه عند حدوثه،

عن إيمان بأن الاعوجاج إذا لم يتم تقويمه بحزم فى حينه لن ينصلح أبدًا.

أذكر أنه فاجأنى فى أحد أيام عام ١٩٧٢ وكنت أيامها مدرسًا حديث العهد بأن قال لى بلهجته المحببة إلى قلوب تلاميذه: "يا ولد أريدك أن تكتب مقدمة لكتاب لى..!!" لم أصدق للوهلة الأولى ظنًا منى أن أستاذى يسخر منى، فقد كان ساخرًا عظيمًا، لكننى أدركت أنه جاد عندما كرر ما قاله مرة أخرى، مُضيفًا "يا ولد أنا أريد أن أرسى معك تقليدًا بدأه معى أستاذى الشيخ أمين (أمين الخولى) عندما طلب منى أن أقدم له كتابه "فى الأدب المصرى". كنت ما زلت لم أستوعب الموقف، وقلت: "يا أستاذنا .. مَن يقدم مَن؟! ومَن يقدم كتاب مَن؟! قال "أنت تقدم كتابى" لم أعرف ماذا أقول .. كل ما استطعته، بشكل عفوى، أن أنهض من مكانى وأن أقبله، بينما قطرات من الدمع تتجمع فى عينى لم أستطع لها دفعًا..

كان هذا الكتاب الذى شرفت بتقديمه هو "دفاع عن الفولكلور"، وهذه هى المقدمة التى كتبتها آنذاك، ومعها ننشر مقدمة أستاذى لأستاذه "أمين الخولى".. دون تعليق..

مقدمة كتاب "فى الأدب المصرى"

قبل شيخى الأستاذ أمين الخولى بعد إلحاح أن أنشر أماليه "فى الأدب المصرى" ثم بسط رأيه فيمن يكتب مقدمة هذه الأمالى فى رسالة إلىَّ، هذا نصها:

صديقى عبد الحميد ...

بعد التحية .. ثم بعد الذى بسطت، من اعتبار مادى يأبه له الناشر ويقدره، لا أزال - على رغم ذلك كله - عند رأيى الذى أبديت لك، بشأن مقدمة، إلى الأدب المصرى ... لا يكتبها إلا شاب، مؤمن بهذه الدعوة، مرجى لتحقيقها..

لقد صارت المقدمات - يا صديقى - صورة من التقريظ القديم، أو الإعلان الحديث يلتمس منه الرواج، فى صورة من صوره: مالاً يكتسب، أو شهرة تذيع ... وما أهون ... أما المال فليس العلم سبيلاً ميسرًا إليه. وأما الأخرى فقد استروحت إلى النجاة من هواها.

أى صديقى ...

إذا ما كانت المقدمة تحليلاً لكتاب، وعرضًا لفكرة: فمن أحق بكتابتها ممن كتب من أجله الكتاب، وألقيت إليه الفكرة ..!!

وإذا كانت المدرسة، فى عبارة المحدثين، والمذهب فى تعبير الأقدمين، إنما هو أستاذ نهض به طلبته، فما لنا لا نكون محدثين صادقين، ولا قدماء محافظين إذ نطلب الحكم على فكرة الغد، من أهل الأمس ..!!

القول الفصل، فى هذه المقدمة، بل فى كل مقدمة لشىء لى، يرى نشره، ألا يكتبها، إلا صاحب غد، مؤمن بما قيل، جد فى سبيل تحقيقه .. لتكون حديث صدق، عن الفكرة، فى نفس جيل، هى رسالة إليه، وتدبير لحياته..

فاكتب إن شئت هذه المقدمة؛ أو يكتبها مَن يشاء من إخوانك الذين استمعوا إلى الحديث عن هذا الأدب المصرى.

ولكم مع ابتهاجى بكل ما تقولون تحية وسلام.

مصر الجديدة: غرة ربيع الأول ١٣٦٢ (١٩٤٣/٣/٧)

أمين الخولى

وليس من شك فى أن أقوى مظهر من مظاهر التعاون هو ما يقوم بين أجيال المشتغلين بصناعة الفكر، وقد جرت عادة المحدثين أنه إذا تهيأت أسباب الظهور لأحد أبناء الجيل الجديد طلب إلى شيخ من شيوخ الصناعة أن يقدمه إلى الناس، بالإعلان عن كتبه والكشف عن مواهبه.

ولكن شيخنا آثر، وهو يؤمن بأن نهضتنا تجديد لا تبديد، أن نعود إلى سنة السلف الصالح فيقدم أبناء الجيل الجديد ما تلقوه عن شيوخهم من الرسائل والأمالى والدروس.

وهآنذا أقدم إلى قراء العربية بعض أمالى شيخنا الجليل أمين الخولى "فى الأدب المصرى".

ولست فى حاجة إلى التعريف بشيخنا فقد كان مقولاً من مقاول النهضة، ورائدًا من الرواد فى الأدب، ورسولاً أمينًا من رسل مصر، وهو إلى جانب هذا كله أصولى ثبت، ومناظر قوى الشكيمة، ومعلم يضبط المناهج ويقوّم الأذواق ...

وهذه الأمالى قسمان:

الأول فى إقليمية الأدب وتطبيقها على الأدب العربى الإسلامى مع الدعوة إلى تحرير الدراسة الأدبية من رق التقسيم الزمانى الذى نقله بعض رواد النهضة عن الغربيين.

والثانى فى منهج دراسة الأدب المصرى من جمع النصوص وضبطها وتصنيفها ونقدها إلى دراسة البيئة المصرية المادية والمعنوية.

ويجب أن ننبه إلى أن مصرية الأدب لا اتصال بينها وبين ما يزعمه الزاعمون من فرعونية مصر "فنحن إنما ندرس هذه المصرية الأدبية فى صورتها العربية، ودورها الإسلامى، أيام إذ عرفت ذلك كله، وانحازت إليه، وشاركت فيه، وعملت من أجله"... والوحدة العربية "لن يضيرها أن يشعر كل جزء من أجزائها، وكل جانب من جوانبها، بوجوده، وذاته، وشخصيته، فيكون بذلك جزءًا وعنصرًا نافعًا مجديًا على الوحدة التى يدخلها، والاتحاد الذى يشاطر فى تأليفه وتقويته ... ونحن فى كل حال نقدر فى يقظة واهتمام، أن هذه العصور التى ندرسها عربية السنخ، عربية الجذر، إسلامية العرق، ما ننكر شيئًا من ذلك ولا نشاح فيه أحدًا، فمصر المدروسة لنا فى هذا الأدب المصرى، إنما هى مصر الإسلامية العربية: فى العصر الذى امتدت

فيه للإسلام دولة، وقام العرب بنصيب من دفع الإنسانية إلى الحياة، وتوجيهها للنهوض، وكذلك تؤرخ البلاد الأخرى، هذا التاريخ الأدبى الإقليمى لهذا الدور: تفعل ذلك الشام العربية الإسلامية، والعراق الذى هو كذلك، والمغرب الذى له هذا اللون: ومن هنا تكون العربية الأولى منبعًا وأصلاً لهذه الآداب الإقليمية، فى كل صورة من صورها، وتكون اللغة العربية الأولى، والأدب العربى الأول فى الجزيرة، هى الأصل الجامع الذى انشعبت عنه هذه الآداب فهو يقوم منها مقام النواة والجرثومة".

وإذا كانت مصر قد بدأت تفيق وتحس نفسها الجامعة والمتكثرة فإن عليها أن تشرع فى جمع تراثها الأدبى وغربلته والمحافظة عليه ثم العمل على إحلال الممتاز منه محل هذه القوالب الواردة عبر البحر أو عبر الصحراء.. وحرام أن يتخصص فى هذا الأدب قوم من غير مصر فتمنحهم هيئاتهم العلمية أرقى إجازاتها، ونعكف نحن على دراسة الأدب اليونانى واللاتينى والفارسى والتركى والإنجليزى والفرنسى و... و... مع أن هذا الأدب المصرى حقيق بوقفة الباحث المصرى ونظرة المؤرخ المصرى وحكم الناقد المصرى.

عبد الحميد يونس

عضو لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية

مقدمة كتاب "دفاع عن الفولكلور"

شهد النصف الماضى من هذا القرن تحولات كثيرة وهامة فى عديد من المجالات العلمية والعملية، ولا شك أننا حينما نقصر نظرتنا على التطور الذى حدث فى مجالات الدراسات الإنسانية فى مصر، فإن الاهتمام بالمأثورات الشعبية لا بد أن يلفتنا بشدة، وأن يسترعى انتباهنا، ذلك لأن هذا الاهتمام لم يكن وليد المصادفة، أو مجرد تقليد للمناهج الأوروبية وغيرها فى النظر إلى تراث الشعوب، وفنونها المختلفة، ولكنه كان استجابة حقيقية لحاجات أساسية بدأت تفرض وجودها على الحياة الثقافية فى مصر.

لقد كان الاهتمام بالمأثورات الشعبية فى مصر فى بدايته ثمرة من ثمار الأفكار الديمقراطية التى بدأت تسرى بين المثقفين المصريين، ونتيجة طبيعية لوجود الجامعة، وبداية النظرة التقويمية إلى تراثنا الفكرى عامة، والأدبى خاصة. وهى النظرة التى أثمرت فيما أثمرت ذلك الاتجاه إلى رفض المسلمات القديمة التى اكتسبت صفة القداسة عن غير حق، واستمرت باعتبارها حقائق لا تقبل النقض أو حتى إعادة النظر: إلى أن جاءت الجامعة، فأوجدت المناخ العلمى الملائم الذى يمكن فى إطاره أن تناقش هذه الأحكام والنتائج بهدف الوقوف عند التراث وقفة متأملة ناقدة، تؤصل للإيجابى منه، وتحاول أن تنفى جوانبه السلبية، لكى تضع أساسًا يمكن أن تنطلق منه النهضة الحديثة. فإذا أردنا أن نؤرخ للمعالم البارزة فى مجال دراسة الأدب ونقده،

فإننا لا نستطيع أن نغفل الأثر الكبير لكتاب الأستاذ الدكتور طه حسين "فى الشعر الجاهلى"، وهو ما أصبح فيما بعد - نتيجة لما أثاره من نقاش وجدل وهجوم على صاحبه - "فى الأدب الجاهلى": فلقد كان هذا الكتاب ولا يزال يشكل معلمًا بارزًا من معالم المناهج الحديثة فى تأريخ الأدب ونقده، وهو ما كان له أثره الكبير فى جيل الدارسين الذين تتلمذوا على الأستاذ الدكتور طه حسين فى دراسات الأدب العربى، تأريخًا ونقدًا.

والمعلم البارز الثانى هو ذلك الرافد الجديد الذى دعا إلى ربط الأدب بالحياة على يد المرحوم الأستاذ أمين الخولى. ومن الحق أن يقال إن ذلك كان يعد ثورة على مفهوم الأدب التقليدى الذى يجعل من الأدب صناعة كبقية الصناعات العملية، ويسلب الأدب أهم مقوماته، فلا يجعله معبرًا عن رؤية خاصة للحياة أو للواقع وإنما يميل فى الأغلب الأعم إلى أن يجعله تزييفًا للواقع، لأنه مرتبط بالطبقة القادرة على تذوقه والإجازة عليه، ومن ثم فإنه لا بد من أن يكون قادرًا على الوفاء بالتعبير عما ترتضيه هذه الطبقات من قيم وما تحرص عليه من مثل، وما تحب أن توصف به من صفات، هى فى الواقع، قيم ومثل وصفات لا حياة فيها، ولا وجود لها فيمن تتحدث عنهم أو تصفهم. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد كانت الدعوة إلى ربط الأدب بالحياة إنما هى دعوة للعودة إلى النظر إلى الأدب ودراسته فى ضوء علاقته بالحياة إن سلبًا، وإن إيجابًا، ومن ثم فقد كانت النتيجة الطبيعية أن تلقى النظرة العلمية الحديثة إلى الأدب دفعة قوية أثمرت أيضًا تغيرًا حقيقيًا فى مفهوم اللغة، فلم يعد النظر إلى اللغة على أنها منظمة طبقية، أو أداة للتعبير أو الإبانة فحسب، بل أصبحت اللغة كائنًا اجتماعيًا وارتبطت اللغة بعد ذلك عند تلاميذ الأستاذ الخولى بالإنسان أو بالمتلاغى، على حد تعبير أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس، فلم تعد مقصورة عنده على ما يصدر عن اللسان من كلمات أو عبارات، وإنما اتسعت آفاقها لتشمل الحركة والإشارة، والاستماع وتشكيل المادة، وتصبح وظيفتها لا مجرد الإبانة، وإنما أصبحت ترتبط بتحقيق وجود الإنسان، وتواصله مع غيره من الأفراد فى مجتمعه من ناحية، ومع المجتمع كله من ناحية أخرى. ويمكن القول بأن ذلك لم يكن ثمرة التغير فى النظر إلى الأدب أو ربطه بالحياة فحسب، وإنما كان أيضًا ثمرة للعلوم الحديثة التى تناولت الإنسان بالدراسة والتحليل كعلوم الأنثروبولوجيا، والإثنولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع.. إلخ. ولكن الحقيقة أن هذه العلوم لم تكن قد تأصلت دراستها بعد فى مجتمعنا ولم تكن تلقى ما يلقاه الإنسان من حفاوة الدارسين وتقديرهم، ومن هنا تأتى أهمية هذه الدعوة إلى ربط اللغة بالإنسان والأدب بالحياة آنذاك.

ولعل المعلم البارز الثالث هو ذلك التحول الحقيقى إلى الاهتمام بالتراث الشعبى، وهو تحول لا نكون مغالين إذا قلنا إنه يفوق فى أهميته وخطورته ما سبقه من تغير فى النظر إلى الأدب، وإلى الأحكام المرتبطة به: ذلك لأن

هذه النظرات الجديدة، سواء فى الأدب أو تاريخه أو نقده، إنما كانت تركز أساسًا على ما اصطلح على تسميته بالأدب الفصيح أو المعتبر. ومهما قيل عن المعارك التى نشأت على صفحات الجرائد والمجلات والكتب، دفاعًا عن هذا الاتجاه أو هجومًا عليه، فلا يمكن أن يقاس ذلك بما أثارته الدعوة الجديدة إلى الاهتمام بالأدب الشعبى على يد جيل الأساتذة الرواد الذين تحملوا عبء هذه المهمة عن إيمان بأهمية هذا الأدب وأحقيته، وأحقية أصحابه بالدراسة النابعة من احترامهم واحترام فنونهم. ويكفى أن نورد هذا الجزء من مقال للمرحوم الأستاذ العقاد لكى نرى كيف كان المثقفون ينظرون إلى الأدب الشعبى أو المأثورات الشعبية، وذلك عندما تحدث عن أهمية جمع "المرددات الشعبية"، وهى الكلمة التى رأى أنها تدل أكثر من غيرها فى العربية على طبيعة "الفولكلور"، فيقول: "ولكننا نجمعها لندرسها ونستخلص منها أطوار البلد فى عباراته وأمثاله ومواسمه وعاداته، وقد يكون منها الحميد والذميم والمباح والممنوع، كما تكون جميع الأعراض والعلامات التى تعرف منها دلائل الصحة والمرض، وسمات التقدم والتأخر، وقد يعنى الطبيب النفسانى أحيانًا باستقصاء الفلتات العارضة التى يفوه بها مريضه، ولا يقال من أجل ذلك إنه يتخذ من تلك الفلتات مثالاً للحديث، وذخيرة للحفظ والاستشهاد".

ويقول فى ختام مقاله، وعلى هذا النحو نستفيد من دراسة المرددات الشعبية فى بحوث التاريخ والأخلاق واللغة، ولا يلزم فى عنايتنا بأمثالها وعباراتها وتراكيبها أننا نرتضيها ونرشحها للكتابة بها فى موضوعات الثقافة العليا، فإن الطبيب - كما تقدم - يدرس أعراض السقم، كما يدرس علامات الصحة، وغنى عن القول إنه يفضل الصحة على السقم، كما يفضلها الناس كافة فى جميع الأحوال[1]. فالأستاذ العقاد يعترف بالفولكلور، ويدعو لدراسته ولكنه لم يكن ليستطيع أن يتخلى عن النظرة السلفية السائدة آنذاك بين مثقفينا - وما زالت تجد للأسف الشديد صدى لها إلى الآن - من النظر إلى الفولكلور على أنه مرض فى الأدب واللغة يعنى به الدارس الأدبى فى ثنايا دراسته للأدب المعتبر، كما يعنى الباحث النفسى باستقصاء الفلتات العارضة التى يتفوه بها مريضه. وعلى هذا النحو فهو يدعو للاستفادة من دراسة "المرددات الشعبية!!" فى بحوث التاريخ والأخلاق.

وهكذا فإننا سنرى أن هذه النظرة ظلت سائدة ومؤثرة فترة طويلة، فحتى عام ١٩٥٨ لم يكن المصطلح قد استقر بعد، ولكن على الرغم من ذلك فقد بدأ الاهتمام يأخذ شكلاً جادًا. وأثمرت الدراسات الجامعية عددًا من البحوث التى يتقدم بها الطلاب لنيل إحدى الدرجات الجامعية، كما وجدت دراسات المأثورات الشعبية مجالاً لها فى إطار قسم اللغة العربية فى كلية الآداب - جامعة القاهرة، ومنه انتشرت الدعوة إلى أن يكون لهذا النوع من الدراسة مكانها فى كليات الدراسات الإنسانية، والمعاهد الفنية ... إلخ.

والمتتبع للحياة الثقافية فى الربع الماضى من هذا القرن سوف يدرك، بلا أدنى شك، مدى الجهد الذى تحمله الأساتذة الرواد فى مجالات الدراسة العلمية للفولكلور والمشقة التى تكبدوها من أجل إرساء المفاهيم والمصطلحات، وتأصيل الدراسة العلمية فى هذا المجال. والذى لا شك فيه أيضًا أن الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس كان فى مقدمة هؤلاء الرواد الذين دافعوا بشدة عن دراسة الفولكلور، والذين سعوا إلى أن تكون هذه الدراسة معترفًا بها من الهيئة الجامعية، بعد أن تقبلتها الحياة خارج إطار الجامعة على ما فى ذلك من صعوبات.

ولقد حتمت الظروف فى تلك المرحلة على الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أن ينصرف جهده أولاً إلى تصحيح النظرة إلى التراث عامة، والشعبى منه خاصة، وأن يبدأ ثانيًا بالكشف عن بعض أشكال التراث الشعبى الأدبى التى حظيت بالتدوين ودراستها وتقييمها ووضعها فى مكانها فى التراث الفنى للمجتمع. فالتراث الأدبى عند الأستاذ الدكتور "ليس هو ما يصدر عن لهجة بعينها، ولا عن طبقة بعينها، لأن التعبير الفنى حيوى فى جميع الشعوب والأفراد والطبقات"، وعلى ذلك يصبح الفيصل عنده بين الأدب الشعبى وغيره "إنما يلتمس فى واقع الأمر فى الوظيفة التى يقوم بها الأدب". وعلى هذا الأساس فإن الأدب الشعبى يقوم عنده على شرطين أساسيين... أولهما: أن يكون الأصل فيه رواية شفوية، وثانيهما: أن يعبر عن شخصية الجماعة لا الفرد، وهذان شرطان يجعلان من الصعب أن تنتسب آثار الأدب الشعبى إلى قائل بعينه ولو وجد لكان ذلك على سبيل الشهرة أو الانتحال، كالخلاف الذى لا يزال يشتجر حول هوميروس وحول مؤلف أغنية رولان[٢].

وقد كانت الدراستان الجامعيتان الرائدتان عن سيرة الظاهر بيبرس (١٩٤٧) والسيرة الهلالية (١٩٥٠) أول المعالم الرئيسية البارزة التى أنارت الطريق للدارسين بعد ذلك. كما أنهما كانتا نتاجًا طبيعيًا لتلك المرحلة التى لم يكن المصطلح أو العلم نفسه قد استقر فهمه وتقديره فى مجتمعنا، بالإضافة إلى أن المفاهيم نفسها والأساليب المختلفة للدراسة العلمية فى هذا الميدان لما تكن قد نضجت. ولكن على الرغم من الاعتماد الكامل على المدون من التراث الشعبى فى هذه المرحلة، فإن مَن يقرأ دراسة الأستاذ الدكتور عن الهلالية يستطيع أن يجد بدايات علمية حقيقية للدراسة الميدانية أحس بضرورتها فطبقها فى دراسته، فلم يقف الأمر عنده عند حد وصف مخطوطات السيرة أو تحليلها، والمقارنة بينها فحسب، بل التقى أيضًا بالفنانين الشعبيين الذين اشتهروا فى مصر بأداء هذه السيرة، واستطاع أن يستخلص من هذه اللقاءات نتائج هامة تتصل بطبيعة الرواة وأساليبهم والآلات التى يستخدمونها.

واستمر جهده الرائد فى دراسة الفولكلور، ليتجاوز أطر الجامعة، إلى الدعوة إلى تكوين لجنة للفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب،

وكان ذلك انتصارًا كبيرًا للنظرة العلمية إلى المأثورات الشعبية، مما أثمر فيما بعد إنشاء مركز الفنون الشعبية، وإرسال عدد من الشباب الجامعى فى بعثات إلى الدول المتقدمة فى هذا المجال من مجالات الدراسة للحصول على الدكتوراه، وللتدرب على أساليب جمع المادة الفولكلورية وتصنيفها. وعلى الرغم من ذلك كله، فما زال الميدان يحتاج إلى المزيد من الجهد والدأب من أجل أن تزداد أهمية دراسة الفولكلور وضوحًا ورسوخًا، ذلك أن كثيرًا من المثقفين ما زالوا يربطون بين الفولكلور والرجعية، والقيم المتخلفة البالية، وما زالوا يرون فى الاهتمام به خطورة كبيرة على اللغة، ودعوة إلى الإقليمية، وتمسكًا بحلقات من التراث القومى عفى عليها الزمن، وتجاوزتها الحياة؛ وكأن فى دراسة الفولكلور والاهتمام به دعوة إلى العودة إلى الماضى، وتشبثًا بما لا طائل من وراثه. ويخيل لمن يقرأ هذا الذى يكتب من جانب الذين ينظرون هذه النظرة أن ما كتب وما قيل عن أهمية هذه الدراسة - سواء هنا أو عند من سبقونا إلى العناية بتراثهم الشعبى ودراسته، استجابة لنمو الوعى القومى، وانتصارًا للأفكار الديمقراطية، ولتقدم الدراسات الإنسانية - قد ذهب هباءً منثورًا.

ولعل هذا هو ما دفع الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أن يجعل عنوان هذه المجموعة من المقالات التى كتبها متفرقة "دفاع عن الفولكلور"، فهو ذلك المحارب المخلص لمنهجه ولعلمه، لم يلق السلاح، على عنف الهجوم الذى تلقاه الدراسات الفولكلورية نتيجة للكثير من الشوائب والسلبيات التى ألصقت - من جانب غير المتخصصين - بالفولكلور، فأصبح مرادفًا لكل مبتذل ورخيص، ومجالاً لكل من "هب ودب" - على حد التعبير الشعبى الشائع!!! لكى يدلى فيه بدلوه، ويقول فيه برأيه الذى لا يستند إلى علم أو دليل.

والهدف الذى من أجله جمعت هذه المقالات هو أيضًا الذى حدد ترتيب مادتها، إذ يمكننا أن نرى أنها تنقسم إلى ثلاث مجموعات:

المجموعة الأولى تتعرض للفولكلور من نواح متعددة، تؤصل لمفاهيمه، وتساير التطور الحديث فى ميدان الدراسات الإنسانية، وتربط بين الفولكلور وغيره من فروع هذه الدراسات.

والمجموعة الثانية تتعرض للجهود التى بذلت، والتى أثمر بعضها، ولما يثمر البعض الآخر، وكأن الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس يريد أن يذكر بأن الأوان قد آن لكى يثمر ما لم يثمر، خاصة إذا عرفنا أن ما لم يثمر إنما وقفت دون إثماره عقبات مصطنعة، وحواجز وهمية.

أما المجموعة الثالثة من هذه المقالات، فيربطها معًا - شأنها شأن مقالات المجموعتين الأوليين - أنها تقدم بعض النماذج - فى حدود طبيعة المقال - لما يمكن أن تكون عليه دراسة الفولكلور، وما يصلح لكى يكون موضوعات لدراسات أكثر تفصيلاً.

وبعد، فإن دراسة الفولكلور ودارسى الفولكلور فى مصر وفى العالم العربى مدينون للأستاذ الدكتور بالكثير، وما زالوا ينتظرون منه الكثير من العطاء والتجدد، فقد تعلمنا منه أن الفولكلور حى .. مرن .. متطور أبدًا ..

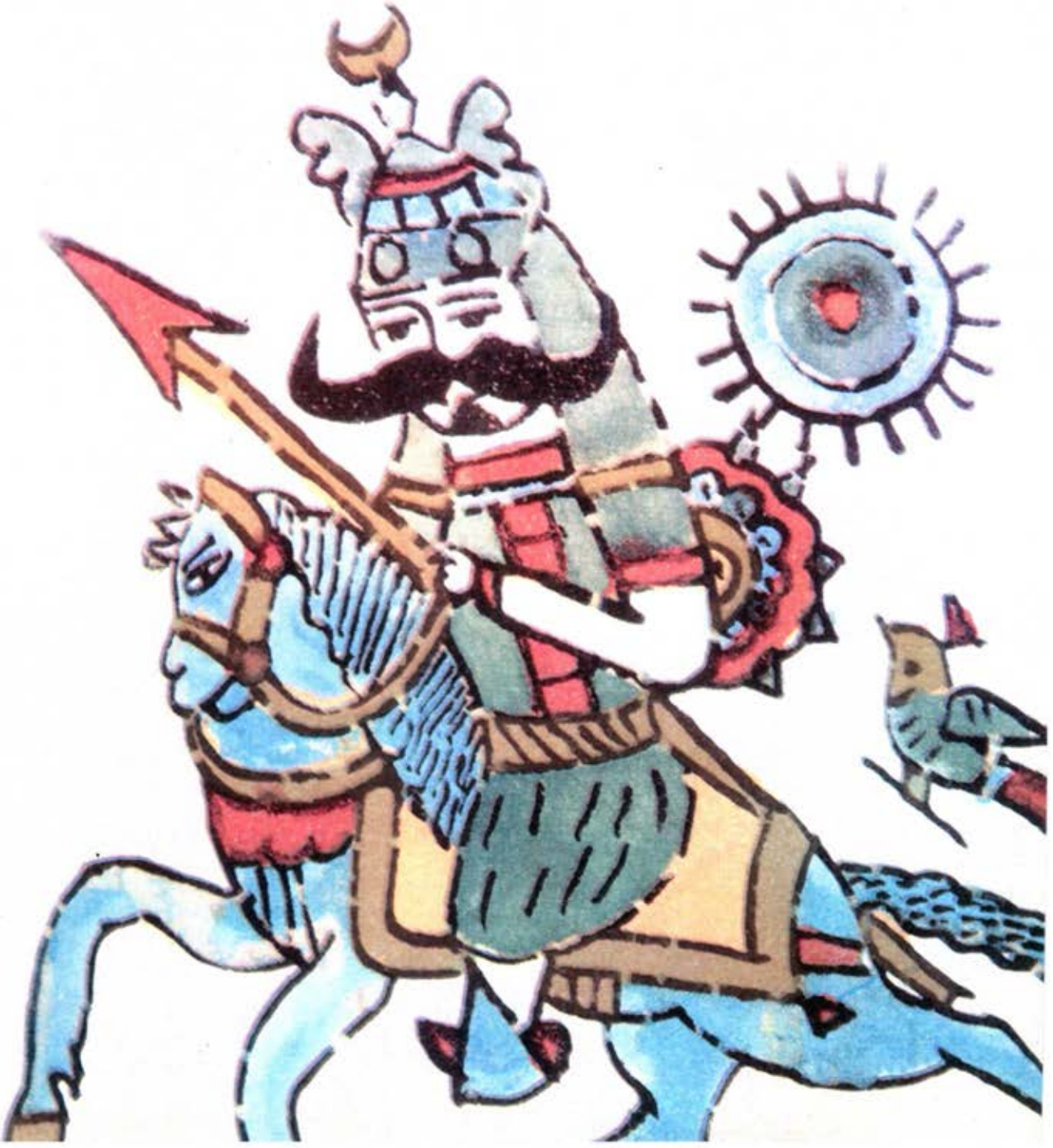
أحمد على مرسى

الهوامش:

(١) مجلة الشهر، العدد التاسع، نوفمبر ١٩٥٨، ص ٧.

(٢) المحاضرات العامة لجامعة القاهرة فى العام الجامعى ١٩٥٩/١٩٦٠ ـ مطبعة جامعة القاهرة ـ ص ٤، ٥.

وفى النهاية .. كنت ـ أستاذى ـ حياتك مدافعًا شرسًا عن الفولكلور/ المأثورات الشعبية ـ جمعها ودراستها ـ حريصًا على إرساء تقاليد إنسانية وعلمية، وكنا صبيانك ـ وما زلنا ـ أو كما كنت تدللنا أحيانًا فتسمينا "فرسانك" الذين ما زالوا يحملون الراية، راية الحفاظ على مأثوراتنا الشعبية وصونها، حفاظًا على ثقافة الوطن، وتأكيد هويته التى هى رسالتها ورسالتك ورسالتنا من بعدك.



عبدالحميد يونس

قال الراوى:

دعوة عالمية.. لحماية الفولكلور

فى العالم اليوم دعوة ملحة إلى وجوب العناية بالفولكلور، وإذا كانت دراسة المأثور الشعبى الحى المتطور تستدعى الحوافز الأولى إلى العناية به، فإن حرص الأمم والشعوب على الآثار المادية لا يختلف كثيرًا عنه فى الإحساس بقيمة الفولكلور والاعتزاز به، ومواصلة تسجيله واختيار نماذج منه بعد التصنيف. وأكثر الدارسين للعلوم الإنسانية يرون أن الفولكلور أدل على الشخصية الجماعية، وطنية كانت أو قومية، من أى جارحة ثقافية أخرى. وكل من يؤرخ لتقدم هذه العلوم الإنسانية يدهش للحافز العالمى على ترجمة الحرص على الفولكلور إلى تقديره باعتباره مقومًا جماعيًا وإبداعًا شعبيًا، يستتبع الاعتراف به وبالمناداة إلى أن يدفع المفيدون منه فنيًا أو سياحيًا حقوق هذه الأصالة وذلك الإبداع.

وأن ظاهرة التطور المستمر للمواد الفولكلورية لا تحول بين المقومات البارزة والأمارات المميزة للمأثورات الشعبية وهو ما يدفع إلى الاعتراف بما يشبه الخصوصية أو الذاتية فى الإبداع الشعبى وتطويره، ومن هنا ظهرت هذه الدعوة العالمية إلى ضرورة الاعتراف بحقوق الملكية الأدبية والفنية للشعب الذى أبدعها وتذوقها وأعان على نموها. وفى جنيف انعقدت لجنة من الخبراء المتخصصين لدراسة مقومات الملكية الأدبية والفنية لحماية التعبيرات الفولكلورية وذلك من ٢٨ يونيه -٣ يوليه سنة ١٩٨٢.

ومهدت لهذه الاجتماعات جهود سابقة، كشفت عن الغاية الإقليمية والعالمية من صيانة المادة الفولكلورية، ولقد عقدت لجنة الخبراء تحت الرعاية المشتركة لليونسكو وبعض الهيئات المعنية بالتأليف والنشر والعرض وما إليها، بجنيف من ٧ يناير إلى ٩ منه سنة ١٩٨٠، كما اجتمعت بمقر اليونسكو بباريس من ٩-١٢ فبراير ١٩٨١، ويذكر الراوى الجديد الذى يعد الآن من المسئولين عن حماية الفولكلور، أن اللجنة كان عليها أن تدرس الاقتراحات المقدمة على الصعيد الإقليمى، كما تبرز مظاهر الملكية الأدبية

والفنية على الصعيد الدولى، وفى هذه الخطوات التمهيدية نجد أنه قد اشترك فى هذا الاجتماع مندوبون من خبراء ثلاث وثلاثين دولة وخمس عشرة هيئة دولية غير حكومية.

وكانت الخطوة الثانية أن اجتمعت اللجنة المشتركة من الخبراء مع ممثلى اليونسكو وبعض الهيئات الخاصة بالنشر والاقتباس وتذوق الإبداع الشعبى، فى بوجوتا من ١٤-١٦ أكتوبر سنة ١٩٨١. ومن أهم ما يسجل لهذه اللجنة موافقتها على الاهتمام بحماية الفولكلور بوساطة هيئة دولية دائمة معترف بها على الأساس العالمى، وذلك لتطبيق حقوق الإبداع والنشر عالميًا، ولا يتكامل ذلك إلا بإصدار قانون وطنى أو إقليمى نموذجى، ويجب أن يدخل فى الاعتبار أن الخصائص الفولكلورية لا تساير دائمًا الحدود الجغرافية بين الدول، واتسعت الرقعة التى أخذت تعترف بالفولكلور وتنادى بالكشف عنه وحمايته والاعتراف بحقوق إبداعه وتطويره... والراوى الجديد يتابع هذه الجهود الإيجابية فى بقية الدول، وبخاصة فى آسيا وإفريقيا، وقد يتاح لنا أن نتابع فى هذه اللحظات ما كان قد أعلن عنه، وهو عقد اجتماع فى المجال نفسه، على الصعيد الإقليمى للبلاد الآسيوية بدعوة من الحكومة الهندية، وسيكون لقرارات هذا الاجتماع أثر باهر فى تحديد مفهوم الفولكلور وفى النظرة الواقعية لوظائفه، وفى المظاهر البارزة والدالة على العراقة.

وجميع المعنيين بالفولكلور ووظائفه ومقوماته يخططون لاجتماع ثالث يعقد فى إحدى الدول الإفريقية. وبدأت بواكر الدراسات الخاصة بالفولكلور الإفريقى، كما أن الدعوة تتردد فى مختلف الربوع الإفريقية بوجوب النظرة الإيجابية إلى الفولكلور: لأن هذه القارة تستوعب الكثير من عناصر التأثر والتأثير فى قارات العالمين القديم والجديد. والتحول السريع فى تطوير العادات والتقاليد والأعراف والفنون والآداب يتعرض للتغير السريع فى ثقافة الإنسان، أيًا كان موطنه، بفضل الطفرة المذهلة فى التقدم التكنولوجى الذى يعكس تأثيره المذهل فى سلوك الأفراد والجماعات والشعوب.

إن الراوى الجديد يدعو جميع المعنيين بالثقافة الشعبية إلى المشاركة فى الاعتراف بحقوق الإبداع والتذوق والاقتباس، وفى التقليد والمحاكاة، وفى الإنتاج، وفى الإفادة من المادة الفولكلورية والإتجار بنصوصها وصورها وموادها وثمرات الحرف والصناعات المعتمدة عليها. ونحن مطالبون فى المقام الأول بأن نتجاوز النظرة العابرة إلى الفولكلور، إن الاستجابة العالمية لضرورة حماية الفولكلور، معناه أن "الشعبية" ليست السوقية وليست المستوى الهابط من الجهد الذى يصدر عن الثقافة الحية المتطورة والأصيلة والعريقة فى الوقت نفسه، والإنسان لايتطور بحدود العصر الذى يعيش فيه، ولكنه محصلة مرحلة ما قبل الحضارة والاستقرار- كما يقال - والنزوع إلى التقارب بين الجماعات والشعوب، لا يناقد العناصر الثقافية العاملة فى سلوك الإنسان.. إن الفولكلور يدل على العراقة وعلى التطور، ولكنه يثبت

وجوده فى مكنونات اللاوعى عند الإنسان، وفى التشبث ببعض الأعراف والتقاليد التى لا تزال مؤثرة فى سلوكه، والدارسون للفولكلور يرون فى بعض مواده وثائق اجتماعية ونفسية قبل أن تكون وثائق تاريخية فحسب.

والراوى الجديد يستعيد ما ردده بعض الدارسين من أن الفولكلور مجهول المؤلف، أى أنه لا ينسب إلى مبدع خاص أو حتى إلى صانع معين، ولم يكن تصور هذا المقوم الغالب على الآداب والفنون الشعبية يعنى أنه لايستحق تقديره، أو تخيل أنه من المخلفات التى تنزوى فى ركن بعيد عن حياة العصر، والوجدان الشعبى الذى يذوب فيه الوجدان الفردى يحتفل بكل ما حققه من خبرة وتجربة وإبداع وتعبير، وكما أنه يحترم تاريخه بالدعوة إلى التنقيب عن الآثار، وإقامة المتاحف لها وإظهار النماذج الدالة على عطاء الشعب فى الماضى بوساطتها، فإن هذا الوجدان نفسه يحقق وجوده بالمأثور الشعبى الحى المتطور والمتوسل بالكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة.. إن الكشف عن الفولكلور يظهر أحيانًا فردًا أبدع مأثورًا شعبيًا عندما نسى ذاته، وحقق إبداعه بالترجمة عن وجدانه الشعبى.

والراوى الجديد يوافق على دراسات الخبراء فى الاعتراف بمكانة الفولكلور من المعرفة الإنسانية، وينادى معهم بوجوب تحقيق "الفولكلور". والحياة الفكرية تقدر الكتاب باعتباره من أهم ذخائر الإنسان فى الفن والعلم والخبرة. وجميع الأمم الآن تنقب عن مخطوطاتها، ونحن فى مصر نبحث عن مخطوطاتنا التى استقرت فى دور الكتب فى أوروبا أو أمريكا، ونعمل جاهدين على طبع هذه المخطوطات بعد تحقيقها وشرحها ودراستها، وها هى الدول التى أتيح لها أن يشارك خبراؤها فى اجتماعات اليونسكو تطالب بتحقيق الفولكلور، أى بإثبات أصالته الفولكلورية، وإبرازه وتحليله وتطويع مادته للتطوير، ليتم تواصل الحياة للمادة الفولكلورية بلا عائق ولا انحراف ولا جمود.

وهنا يأتى دور السياحة فى الإقبال على بعض المواد الفولكلورية. ويذكر أبناء جيلى منذ نصف قرن كيف غلب الإتجار بكل ما يثير الدهشة أو العجب من الصور والتعابير، ولم تكن من الفولكلور.. إن أصالة المأثور الشعبى وحياته الموصولة لا تعنى إطلاقًا مجرد الغرابة أو الإثارة. وقد انتبه الخبراء وبعض الذين شاركوا فى اجتماعات اليونسكو إلى المطالبة بالتمييز بين الثقافة الشعبية الصحيحة، وبين الذين يستغلون التعبير الشعبى وبخاصة المتوسل بالكلمة منه، ويذيعونه ويتجرون فيه بطريقة لا ينظمها قانون، ومنهم من يشوه صورة الفولكلور لمجرد الإثارة ومضاعفة الأرباح.

يجب أن نستعد منذ الآن لإعادة الاتفاق على تعريف الفولكلور، فنحن مع اعترافنا به لا نزال نختلف حول ماهيته وعناصره ووظائفه. والاهتمام الدولى بالمأثور الشعبى يتطلب مرونة فى هذا التعريف، ولكنها مرونة لاتخرج عن طبيعة الفولكلور ومكانته ومشروع إصدار المبادئ الدولية العامة لحماية

الفولكلور. ومن حق كل فنان أن يستلهم ما يشاء من المادة الفولكلورية، والرأى العام الفنى يعترف بهذه الحقيقة ويشجع عليها. ولكن المطلوب هو الاعتراف بما حفزه على إبداعه، وما اتخذه ملهمًا له، والخبراء ومندوبو اليونسكو قد وضعوا مشروعًا دوليًا ووطنيًا للدفاع عن الفولكلور وإنقاذ ما يضيع من مواده ورسم الطريق الذى يسير فيه الفولكلور، من حيث التطور وتحقيق الوظائف الحيوية والاجتماعية والفنية التى يقوم بها، فى إطار شعب من الشعوب.

لقد أصبح الفولكلور من أهم المقومات الثقافية الإنسانية، وأصبحنا مطالبين بالمشاركة فى إصدار القوانين الخاصة بحماية الفولكلور، وبذلت لجنة الخبراء وأعضاء الاجتماعات الخاصة بهذا الموضوع جهدًا كبيرًا، ووضعت مواد القانون الخاص بحماية المادة الفولكلورية، ولم تغفل طبيعة هذه المادة من المرونة والتطور وتبادل التأثر والتأثير، وهى تقدم ذلك القانون الذى يساير ما يتسم به الفولكلور من شيوع ومن جماعية، ومن إقليمية ومن قومية ومن تجاوز لكل الحدود بظهور بعض الملامح العالمية، ويبقى أن تعرض مواد القانون على المتخصصين ومع الخبراء الذين لهم تجربتهم فى التسجيل والتصنيف وفى الاستلهام، ثم فى الانتحال للطابع الفولكلورى أو لوظيفته أو تشويه مادته.

ألا يدل هذا كله على ضرورة إقامة متاحف الفولكلور ومعارضه وساحاته ومسارحه؟ إن هذه الدعوة لايقصد الراوى الجديد بها الجانب السياحى، ولكنه يقصد أولاً الوعى بتراثنا، وثانيًا تحقيق الوظائف الحيوية والفنية عن طريق الفولكلور.. إن العائد من التعرف على الفولكلور وتذوق روائعه واستلهام بعض عناصره، يجب أن يقصر على هذا القوام الإنسانى الأصيل، إلى جانب مقوماته الوطنية والعالمية.. أما الذين يزورون الفولكلور أو يغيرون من صورته أو يتخذون منه مادة رخيصة فيجب أن يدفعوا ثمن هذا الانحراف، وأن تكون محصلة هذا مقصورة أيضًا على الفولكلور تنقيبًا وتصنيفًا ودراسة.

(جريدة المصور، العدد ٣٠٤٩، ١٣ مارس ١٩٨٣)

عبدالمنعم تليمة

رَفْعْنَالَهُ لِوَاءَ الرِّيَادَة

صاغت اللغة العربية، فى تاريخها الحديث، كلمتين فريدتين: النهضة والثقافة. الجذر اللغوى قديم عتيق والدلالة عصرية عريضة. هما قاعدتان لكل حركة من حركات النهوض، وهما مفتاحان لكل مدخل من مداخل أمتنا إلى التاريخ الحديث منذ فجر القرن التاسع عشر إلى اليوم. ونقف هاهنا عند الكلمة الأولى وندع الثانية إلى غير مقامنا هذا. والنهضة هى قيام بعد قعود وتحرك بعد جمود وسير بعد وقوف. ومعلوم أن وجودنا فى التاريخ الإنسانى العام قد شهد صعودًا ثم أصابه خمود ثم ها هو يشهد نهوضًا فى العالم الجديد. ويهمنا أن أهم وجه من وجوه هذا النهوض كان صحوة إبداعية مشهودة واكبتها منهجية عقلانية منضبطة لدرس الموروثات الإبداعية المتواترة، مروية ومدونة ومخطوطة، حتى تستند الصحوة الجديدة إلى أساسٍ متين من الموروث الخالد الباقى المتواصل.

ولقد مضى إبداعنا الأدبى الحديث فى نهرين عظيمين، أولهما تجديد الأصيل وهو الشعر، وثانيهما تأصيل الجديد وهو الأنواع الأدبية المستحدثة من رواية وأدب مسرحى وسيرة ذاتية وقصة قصيرة. ثم التحم النهران جميعًا فى محيط بلا ضفاف من الآفاق المحلية والقومية والإنسانية.

أما درس خوالد التراث الإبداعى فقد شهد النظر النقدى التقويمى فى محاور التاريخية التى صاغها طه حسين، وفى أدوات وإجراءات الضبط المنهجى التى وجه إليها أمين الخولى. وسَّع طه حسين من تخوم التراث لتشمل إبداعات الشعب، وكانت أقرب خوالد هذه الإبداعات إليه القصص والملاحم والسير الشعبية، ووسَّع أمين الخولى الضبط المنهجى لينهض الإبداع الراهن على قاعدة من الموروثات فكان قوله "أول التجديد قتل القديم بحثًا". والتقى السبيلان اللذان قام عليهما الرائدان الجليلان فى جيل من تلاميذهما، تصدره غير مدافع ولا منازع: عبد الحميد يونس.

وقد اقترن التراث الشعبى فى العقود السبعة الأخيرة ـ جمعًا وتصنيفًا ودرسًا ـ بنشاط عبد الحميد يونس ومدرسته وتلاميذه. تبدى هذا النشاط فى إقامة المؤسسات الأكاديمية من مراكز ومعاهد. وإعداد كوادرها اللازمة من الباحثين والدارسين والعلماء، وتأصيل العمل الجماعى الذى أخذ يثمر ثمراته المرموقة فى مئات الرسائل والبحوث الجامعية وتصنيف القواميس والأطالس والموسوعات. وسطع نجم يونس قيادة ثقافية لما تولى مسئوليات رسمية وشعبية عامة، من أمثلتها رئاسة الثقافة الجماهيرية فى الستينيات، كما سطع نجمه ريادة أكاديمية جهيرة بهذه الطائفة الموهوبة من تلاميذه الذين يحتلون اليوم بجدارة مواقع أكاديمية رفيعة، ويتصدرون فعاليات ثقافية مؤثرة.

وسيقف مؤرخ الثقافة العربية الحديثة وراصدها المحقق عند علامات فى سيرة رائدنا الجليل يونس. ذلك أنه فى تمام الأربعين من عمره، منتصف القرن العشرين، كان قد انتهى من دراساته الأكاديمية وصار فى سنوات قليلة مرجعًا أعلى فى علم درس الأدب الشعبى وعلوم الدراسات الشعبية بعامة، ثم صار مع كوكبة من علمائنا الرواد صاحب نظرة عصرية علمية جديدة إلى تاريخ الأدب العربى فى عمومه ومراحله المتعاقبة. وكان من أمر تاريخنا الأدبى هذا أن من كتبوه ـ فى العصر الحديث ـ ورتبوا بواكيره وتطور مراحله كانوا من أعلام المستشرقين، ولف لفهم عرب محدثون من مصر والشام والعراق. كان تاريخنا الأدبى فى أعمال هؤلاء (ضيقًا) يبدأ بالمعلقات فى إبداع ما قبل الإسلام، ثم بثلاثة فحول فى القرن الأول الهجرى: جرير والفرزدق والأخطل، وثلاثة فى القرن الثانى: بشار وأبو نواس وأبو العتاهية، وثلاثة فى القرن الثالث: ابن الرومى والبحترى وأبو تمام، وينفرد المتنبى بالقرن الرابع وينفرد أبو العلاء بالقرن الخامس. وكان هذا التاريخ الأدبى العربى يطابق ـ عند هؤلاء من مستشرقين وعرب ـ فى تطور مراحله انتقالات التاريخ السياسى: فتقترن المراحل الإبداعية بالبيوتات والأسر والعشائر الحاكمة: فى بلاط بنى أمية، بنى العباس، بنى بويه، بنى حمدان، بنى الأحمر...إلخ. لكن عبد الحميد يونس ومن معه ومن حوله من رواد عصريين اهتدوا إلى سبيل جديد للنظر إلى التاريخ الأدبى العربى: فى هذا السبيل تبدت الإبداعية العربية، بعد القرن الخامس الهجرى/الثانى عشر الميلادى، فى خوالد شعبية أهدت إلى البشرية كنوزًا تجاوزت القصور والبيوتات الحاكمة، وتجلت فى أعمال كبرى صاغت أشواق المتصوفة ووحى الحياة الشعبية ومثلها الجمالى الأعلى فى قصص وسير وأشعار استلهمت آفاق العتيق الذى تجلى فى الفضاء الأسطورى والملحمى والدينى. ولقد لبت مدرسة يونس نداء النهضة ومداره الأول الاعتداد بالشعب وما أبدعه فى التاريخ الوطنى والإنسانى. وخاضت هذه المدرسة الرائدة معارك نهضوية مشهودة، كان من بينها وأهمها تخصيص كرسى لدرس الأدب الشعبى بآداب

القاهرة، ولقد حققت المدرسة مسعاها وصدر القرار الرسمى بهذا الكرسى، ودخل عبد الحميد يونس مدرج ١٨ليلقى أول دروسه الباقية على طلبة الدفعة التى تخرجت العام الدراسى ١٩٥٩/ ١٩٦٠، وكانت أول طلائع تتلقى أكاديميًا منهج الأستاذ ونتائج مدرسته، وكان من طلبة هذه الدفعة كاتب هذه السطور. وخرج يونس من مدرج كلية الآداب إلى قاعة كبرى ليلقى بيانه التأسيسى فى جمهور يتقدمه رئيس جامعة القاهرة ويضم عمداء كليات الجامعة وطوائف من أساتذتها فى كل حقول التخصص وميادين الدرس العلمى العصرى.

فإذا كانت مدرسة طه حسين قد صاغت بيان النهضة، فإن مدرسة عبد الحميد يونس قد كانت ولا تزال أقوى تجل لهذا البيان الخالد، وإذا كان الاشتراكيون يعتزون بالمثقف العضوى، فإن عبد الحميد يونس قد قدم مثالاً رفيعًا لهذا المثقف فى ظلال محلية وطنية نسميه: المثقف النهضوى. وعبر عشرات السنين كنا وراءه ثم التففنا حوله نرفع له، ولا نزال، لواء الريادة.

عبدالحميد حواس

نترسم لعبدالحميد يونس

اقتربتُ من عالم عبدالحميد يونس على دفعات. تباعد بعضها، وتتابع بعضها، وصار بعضها منتظمًا فى لقاء شبه دورى.

صنع بدايات هذا الاقتراب، حُسْن حظ جيلى أن عاصرنا عبدالحميد يونس وتلك الكوكبة الدرِّية التى أُشعّت استنارة أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته. وصنع تتالى خطوات هذا الاقتراب الانجذاب الاختيارى لأبناء جيلى إلى مطالع إنارة العقل والوجدان وتوسيع آفاق الوعى وتعميقه، والتأسيس لإقامة وطن حُرّ ناهض وبناء مجتمع راشد كريم.

- ١ -

كان ذلك فى العام الدراسى ١٩٥٦/٥٥، وكان جدول محاضرات "قسم اللغة العربية وآدابها" قد قَسَّم المقرر الدراسى "علم البلاغة" إلى مجموعتين نظرًا لكبر عدد الطلبة النسبى، إذْ ذاك. وحدَّد لكل مجموعة مُدَرِّسًا، وكان أحدهما د. يونس. وتوقعتُ - وزملائى - مقررًا ثقيل الوطأة، عتيق الموضوع، تقليدى التناول، وخاصة أنّى عرفتُ أن الكتاب المرجعى للدروس هو كتاب "الإيضاح على المفتاح" للقزوينى. لذا اتفقتُ مع بعض الزملاء ألاّ نلتزم بالتقسيم إلى مجموعتين، وأن نحضر - فى البداية - لكلا المدرسين لنرى أيهما سييسر تجرُّع المقرر. وقد ساعد على هذا الحل أن موعد محاضرات د. يونس كان مبكرًا، فى الوقت الذى كان موعد محاضرات المدرس الآخر متأخرًا بعض الشىء. وبالفعل حضرتُ المحاضرات الأولى فى المجموعتين، غير أنى ما لبثتُ أن انتظمتُ فى مجموعة د. يونس وتركتُ المجموعة الأخرى.

فبعد الفضول الأوّلى حول المدرس، واكتشاف أن اسمه الأوّل عبدالحميد، ممّا صنع مَيْلاً مبدئيًا، والاستماع إلى أقاصيص الزملاء حول تغلبه على صعوبات كفّ بصره، وعقد المقارنات مع طه حسين (أيقونتنا الجليلة)،

جلستُ فى القاعة الصغيرة أستمع إليه يمضى درسًا بعد درس، متجاوزًا كتاب الإيضاح، متناولاً لنظرية البلاغة العربية وتاريخها، مُبَيِّنًا أثر المنطق الصورى فى تقنينها حتى تجمَّدت. وأثارنى إشارته إلى علم البلاغة العربى على أنه وفق العبارة التقليدية "قد نَضُج حتى احترق". ولكن الإثارة الأكبر جاءت لما أخذ يتحدث عن علم الجمال باعتباره فلسفة الفن، وامتد من ذلك إلى طبيعة الفن وتاريخه وأنواعه. ومن حديثه عن الفنون ما زلت أذكر تنبيهه إلى الآراء التى ترى فى الرقص فَنًّا جامعًا صاحبته فنون أخرى كالموسيقا والتمثيل والتشكيل من جهة، وارتبط بالطقوس والشعائر من جهة أخرى.

تباينت ردود أفعال زملائى وتعليقاتهم، وآثر غير قليل منهم الانضمام إلى المجموعة الأخرى حيث يلتزم مدرسها بشرح كتاب الإيضاح. ولكنى آثرت الانضمام إلى مجموعة د. يونس فقد أُخِذْتُ بهذا التناول النقدى وأثارتنى سعة آفاق هذه النظرات المعرفية الجديدة عَلَىّ. ورغم شِدَّة وقع «الضربة» الفكرية على فتى ريفى، فى حدود السابعة عشرة من عمره، نشأ على التسليم بأن الرقص إن لم يكُن رجسًا فهو مَنْقَصَة ومَفْسَدَة لمزاوله ومشاهده معًا، فإن الفتى كان طُلَّعة، يسكنه شوق للمعرفة، ومَسَّه وعى التحرير الاجتماعى والفكرى.

- ٢ -

بعد توقف عمليات الغزو العسكرى الذى هاجم مصر فى عدوان ١٩٥٦، وأخذت القوات الغازية فى الانسحاب، بدأت شئون الحياة تنتظم فى داخل البلاد، واستؤنفت الدراسة بالمدارس والجامعات، وهكذا عدتُ إلى الكلية مع زملائى أفراد كتيبة كلية الآداب، جامعة القاهرة، من المواقع التى اتخذتها نواحى مُسْطُرُد. ولكنا عُدنا بوعى مختلف ونظرة مباينة للدراسة وأدوارنا فى الإفادة منها لإنجاز المهام الوطنية التى نأمل النهوض بها. وأخذ الميل للاهتمام بمعرفة الإبداع الشعبى، وخاصة الأدبى منه، يتحدد مَنْزَعًا متناميًا بُحسبان أن معرفة هذا الإبداع وإحسان فهمه مفتاح لمعرفة ذائقة «الشعب» وجمالياته، وأنها الوسيلة الوحيدة لمعرفة طرائقه فى التخييل والصياغة الجمالية. وقدَّرتُ أن هذه المعرفة لازمة فى استكمال عُدَّتى لكى أكون كاتبًا - كما آمل - متمايزًا عن الآخرين ومتواصلاً مع «الشعب»، وفق المفهوم الرومانسى للكلمة إذْ ذاك.

ومن ثم كان سعيى للاتصال بالدكتور يونس وقد عرفتُ أنه خصص رسالته للماجستير لتناول سيرة الظاهر بيبرس، والأخرى للدكتوراه لسيرة بنى هلال. كما عرفتُ أنه يرود "جماعة للأدب الشعبى" من جماعات النشاط الطلابى بالكلية وأنها تُصدر نشرة دورية. وكان هذا نداء لا أملك تجاهله. وبالفعل عملتُ على الانضمام إلى "جماعة الأدب الشعبى". ولكن المفارقة أن اقترابى من الدكتور عبدالحميد يونس نفسه لم يتم حول الأدب الشعبى حصرًا، وإنما تغلبت عليه «المسألة الوطنية» وخاصة لمَّا عرف بمشاركتى فى كتيبة الكلية.

ومن جهتى كنت قد توصلتُ إلى كتابه "مجتمعنا" الذى كان قد صدر مؤخرًا، وأثارنى بحديثه عن ملامح ما سُمى إذ ذاك "الشخصية المصرية" وتناوله للمهام الوطنية التى تفرضها مرحلة ما بعد استقلال الإرادة الوطنية لتحقيق الاكتفاء الذاتى والتنمية. وآزر هذا بعض ما سمعتُه عن نشاطه الاجتماعى والثقافى خارج أسوار الجامعة، سواء إسهاماته فى الجمعيات والملتقيات، أو فى الكتابة فى الصحف والمجلات.

غير أن اقترابى توقف نتيجة اضطراب فى الحياة العامة جعلنى آراه مشغولاً بأمور أخرى لم أستوعبها، وطوتنى مشاغل واهتمامات أتانى بها ذلك الزمان.

-٣-

أنهيت سنوات الخدمة العسكرية الإجبارية، وعاودتُ محاولة وصل ما انقطع من صلتى بالحياة الثقافية والاجتماعية، وحسمتُ اختيارى للعمل فى مجال المأثور الشعبى، التى أفضت إلى التحاقى - بعد سنوات - «بمركز دراسات الفنون الشعبية». وكنتُ قد استجبتُ للضغوط الاجتماعية بضرورة الحصول على الدكتوراه. وهكذا اجتزتُ السنة التمهيدية التى تؤهل للتسجيل للحصول على درجة الماجستير. وفى إجراءات تسجيل موضوع الرسالة كان الأمر يتطلب الحصول على موافقة مكتوبة من أستاذ بالقسم على إشرافه على الإعداد للرسالة. وعرضتُ الموضوع على الدكتور عبدالعزيز الأهوانى، الذى كنتُ ألتقيه فى تلك الفترة. ولكنه أشار علىّ بأن أعرض الموضوع على الدكتور عبدالحميد، إذْ إن الموضوع المقترح أقرب إلى دائرة تخصصه. وأكَّد بفروسيته المعهودة أنه سيتصل بالدكتور عبدالحميد مُزَكّيًا البحث والباحث. ولما توجهت للدكتور عبدالحميد يونس سبق قبوله للإشراف بعتاب وتساؤل: لِم لمْ أتوجَّه إليه مباشرة وهو يعرفنى من قبل؟ ولما عرف قُرب سكنى من بيته، نظَّم لى موعدًا أسبوعيًا فى صباح الجمعة. والتزمتُ بهذا الموعد لسنوات، حتى بعد أن توقفتُ عن متابعة الإعداد للرسالة. بل انفتحت العلاقة وأصبحت أصحبه إلى لقاءاته الأخرى، كان من أبرزها لقاؤه بأصدقائه الذين يتجمعون فى "دار المعرفة" للنشر لصاحبها محمود عبدالمنعم مراد، وكان من أكثرهم مداومة د. مجدى وهبة وشكرى عياد وعبدالمنعم عامر.

وفى أثناء هذه المصاحبة الطويلة تكشَّف لى الجانب الآخر من الدكتور عبدالحميد يونس المغاير للأستاذ الجامعى، إنه عبدالحميد يونس المُثَقَّف والمُثَقِّف التنويرى الوطنى. ولم يكن يفوّت مناسبة لإمكانية الإسهام فى عمل ثقافى عام إلا وشارك فيها، سواء بالحضور المباشر فى الملتقيات أو التجمعات، أو بالترجمات المتنوعة، أو بإصدار الصحف والمجلات أو بالكتابة فيها. وعندما كان يسرد طرفًا من ذكرياته كثيرًا ما كان ينعطف إلى ذكر أحداث ومواقف تتصل بالفترة التى سبقت اشتغاله بالتدريس الجامعى وتخصصه المهنى. وكان يفتقد - بعاطفية - فترة اشتغاله الحر بالصحافة

وانتقالاته بين مجالاتها ومحاولاته المتكررة لإصدار الصحف والصفحات الأدبية. كما كان يعتز بإسهامه فى الجمعيات الاجتماعية من أمثال جمعية النور ونحوها. وبدا لى أنه أسف على توارى هذا الدور لمَّا غطى عليه استسهال الناس تصنيفه أستاذًا جامعيًا.

وفى هذه الصحبة شهدت كيف أن مقاربته لمسائل الأدب الشعبى كانت من زاوية رؤيته للقضية الوطنية ونوع المشاغل العامة المثارة فى ذلك الوقت. ومن هنا كانت أفكاره حوارًا دائمًا مع الواقع الجارى ومتغيراته. وإذا كان قد مضى إلى درس الأدب الشعبى انطلاقًا من فكرة أمين الخولى حول إقليمية الأدب العربى والإفادة منها للتمكين للدراسات الشعبية، فإنه ربطها «بالنهضة القومية الديموقراطية». ثم تجاوز هذه الأفكار ووسعها فى فهمه لطبيعة المأثور الشعبى وحدوده، حتى فى مقاربته لبعض الأنواع الأدبية الشعبية، فانتقل من قصر الدراسات الشعبية على بعض الأنواع الأدبية الشعبية إلى المفهوم الواسع للمفهوم الشعبى الذى يقترب من معنى الثقافة الشعبية. كما انتقل من منهجية تعتمد «فقه اللغة» كأنموذج، إلى منهجية تعتمد المدخل الأنثروبولوجى. وقد شهدتُ - فى تلك الفترة الحيوية - نمو أفكاره وتعصيرها ورحابته الفكرية وليبراليته التى جعلته لا يستنكف السماع إلى الآراء المناقضة أو المُعدِّلة لطروحه السابقة، حتى لو جاءت من شباب صغار، طالما أنها صادرة عن علم ومنهجية مُنْضَبطة. ولقد شهدتُ إلحاحه - حتى فى المناقشات للرسائل الجامعية - على أوَّلية التقصِّى والتحقق والاتساق المنهجى فى تناول أى مسألة.

- ٤ -

لظروف وأحداث توالت أواخر السبعينيات ابتعدت عن عالم الدكتور عبدالحميد يونس، إلى أن سمعتُ أنه أجرى عملية جراحية وعاد منها إلى منزله. أخذتُ أتردد على منزله أسأل عنه، إلى أن بشرونى بأن أنتظر لأنه سينزل إلىّ من الطابق الأعلى. ومنذ تلك الزيارة والزيارات الموالية عاينتُ مراحل تحقق معجزة، من معجزات الإرادة الصلبة الدءوبة، تتجسد أمامى يومًا بعد يوم، لم أملك أمامها إلاّ الانبهار والإجلال المُسْكِت. ففى هذه الزيارة نزل من الطابق الأعلى مريضًا متعبًا ومظاهر شلل نصفى تحدّ من حركته. ولمَّا جلس كان جهده فى الكلام يُمزِّق قلبى. وبين إشفاقى من إجهاده وعجزى عن مساعدته كنتُ أودّ لو توقف عن محاولة الكلام، أو على الأقل الإقلال منه.

ولكن تبيَّن لى أن استمراره فى المحاولة - رغم الجهد المؤلم - كان عملاً إراديًا مقصودًا، وفى زيارة أخرى، إذا به يطلب مصاحبتَه للخروج إلى جولة حول المُربَّع السكنى الذى يقع به المنزل. ولما شعرت السيدة الجليلة زوجته بحركته تأهبًا للخروج، هرعت من الطابق العلوى تريد إيقاف المحاولة. ولما صمم على الخروج، نبَّهته إلى أنه يرتدى ملابسه المنزلية، فاكتفى بأن تُحكم

«الروب» حول جسمه. وبالفعل أخذ فى السير ـ مستندًا علىّ ـ خطوة خطوة، بل قُل ربع خطوة. وكان يسألنى بين الحين والحين: أين وصلنا؟ ففهمتُ أنه يقيس المسافات التى يقطعها.

وبدأت هذه الجولات بالوصول إلى «الناصية» القريبة، وبالمثل ابتدأت ممارسته للكلام بمشقة النطق وصعوبة التوصل إلى المفردات الدّالة، ولكنه دأب على أن يُجرى تدريبه فى حضورى لمرة أو مرتين فى الأسبوع. وأغلب الظن أنه لم يقتصر على هذه المرات وحدها، وإنما كان يضيف إليها مرّات مع آخرين من الأهل والمحبين. وهكذا، بعد أسابيع معدودة كنتُ أجلس إلى د. عبدالحميد يونس الذى عهدتُه من قبل من حيث مرونة الحركة الجسدية، ومن حيث تدفُّق الحديث (وهو أصلاً حكّاء مثير).

وذات جلسة ـ فيما بعد ـ «جرّت السيرة» إلى العملية الجراحية التى مَرَّ بها فإذا به يرفع «البيريه» ـ الذى كان يرتديه كغطاء للرأس وقتها ـ ويميل برأسه ويُرينى تقعُّرًا غائرًا فى قحفة الدماغ، ثم انطلق يسرد كيف استبعد الطبيب لمّا وجده يُشدد على لزومه للفراش وعدم حركته بما يُفيد تسليمه بأن الحال لا شفاء فيه «والحمد لله أن الأمر وقف عند هذا الحدّ»! وعندئذ لم يكتف د. عبدالحميد يونس بعدم معاودة الطبيب مرة أخرى، بل إنه اتخذ قراره بأن يقوم هو بالمثابرة على التدريب الحركى والكلامى. ومن ثَمَّ نَفَّذَ قراره حتى استعاد كامل كفاءاته. وكنت أستمع إليه وبهرة تتملكنى ـ وما زالت ـ وصلاة فى خاطرى تتردد: مجدًا للإنسان!

ابا العوار عنتر

خيـــرى شـــلبى

حفنة بلح تساقطت من نخيلك العالى...

ما تخيلت صورة تجمع بين علمائنا الأفذاذ إلا وكان الدكتور " عبد الحميد يونس " فى مقدمة هذه الصورة.

الدكتور " يونس " يقترن فى ذهنى بأشياء كثيرة ضخمة فى مصر، كجبل المقطم مثلاً، كنهر النيل، كالأهرام، هو مَعلم مهم من معالم مصر تفخر به الثقافة العربية الحديثة وتضعه وساماً على صدرها.

لكل كاتب منا محرابه النفسى الخاص، وهو بالنسبة لى - وأعتقد أنه كذلك بالنسبة لكثيرين غيرى - محراب يتكون من دائرة ضوئية مشعة، مجموعة نقاط كالدوائر.. كالثريات.. كالأقمار .. كالشموس تدور حولى فى فلك واحد منضبط عجيب.

هذه هى وجوه نخبة من الذين أثروا فىّ تأثيرًا شديداً وتكونت بينى وبينهم علاقة حميمة، أشعر كأنهم الكواكب التى تدور فى فلكى الخاص تضىء لى ظلمات الرؤية.. تسهر على حماية شرفى الكتابى، حماية الكلمة النبيلة الشريفة التى يجب أن أدركها فإن أدركتها وجب على قولها، فإن قلتها نبذت الخوف مما قد يترتب عليها من ضير شخصى، كلما خيل إلى أننى كنت شريفًا إذ أكتب هذه الكلمة أو تلك ينبثق فى الحال فى ضميرى فلك الضوء وتمر الوجوه أمام عينى واحدًا وراء الآخر، فأعرف من مجرد مرورها ما إذا كانت تعنفنى أو تحتقرنى أو تبسم راضية، وتكاد أذنى تسمعنى أصوات تعليقاتهم التى يقولها كل واحد على حدة.. وأرانى فى رعشة رهيبة.. وأرانى فى حالة حذر لطيف لذيذ محبب إلىّ، إذ يبدو كأنه أرض حنون تستلقينى على صدرها لكى أفضى بكل ما لدى متجردًا من كل الأغراض خالصًا لوجه الحق وحده. أزعم أن المحاولات الكتابية التى أخفقت فيها هى المحاولات

التى أجريتها فى غيبتهم حين أكتب والنفس شقيانة والمزاج معتكر. ولربما كان المزاج الحقيقى الذى يتيح لى كتابة سعيدة بحق هو عملية استحضارى لدائرة الوجوه المشعة، منتهى الأمل أن يصل المزاج إلى ذروة الاكتمال حين تأخذ الوجوه فى بثق الضوء شيئًا فشيئًا حتى تكتمل الدائرة، حينئذ أحس أننى أمتلئ بالقوة والروح المعنوية الخلاقة التى تفرض على المسئولية على حقيقتها باعتبارها الوجه المبدئى للوطنية.

كل وجوه الدائرة ناس عظماء هم خلاصة ما ترسب فى عقلى ووجدانى وضميرى من خبرة إنسانية ومعرفية أساسها الإحساس بمسئولية الكلمة..

يا طالما أضاء وجه الدكتور " عبد الحميد يونس " فى فلك الضوء الخاص بى حينما أختلى بالكلمة الحبيبة محاولاً بثها صدق مشاعرى.

إنك على ضوء ثقافة الدكتور " يونس " وجهوده العلمية ترى مصرية الأشياء على حقيقتها.

لا غرو فالدكتور " عبد الحميد يونس " - نيف وسبعين من عمره المديد بإذن الله - كان من أوائل الذين أسسوا علم الفولكلور العربى. وهو علم يبحث فى التراث الفنى والأدبى الشعبى الذى شارك الشعب كله فى تأليفه، ذلك التراث المجهول المؤلف، الذى نبع كبذرة صغيرة، ربما كلمة موجوعة توازنت مع إيقاع الوجيعة فى نفس أخرى تلقتها فإذا هى تضيف إليها تطبعها بخاتم وجيعتها الخاصة التى ربما اقتضت إضافة حرف أو كلمة أو مد فى الإيقاع أو تنويع على مرماه، فإذا هى من نفس إلى نفس ومن بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى زمن مرادف تتحول إلى أعمال فنية محبوكة مسبوكة ذات نسيج عميق كالإسفنجة يمتص كل الآلام ويعزف على كل الأوتار الموجعة المبهجة فى " نفسية العموم "، أو " النفسية العامة " إن صح هذا التعبير، فإذا ما لمسه المتلقى عن طريق السمع أو البصر نضحت هذه الإسفنجة ما تختزنه فى جوفها من رحيق الآلام..

وقبل بزوغ نجم الدكتور " عبد الحميد يونس " لم تكن الثقافة العربية بوجه عام تعرف هذا النوع من الدراسات التى سميت بالدراسات الشعبية.

ومن حسن حظى أننى أدركت أهمية وعظمة الدكتور " يونس " منذ وقت مبكر جدًا من عمرى، فصرت أسعى وراء كتاباته فى كل مكان لأقرأها فى شغف كبير، ذلك أن الدكتور " يونس " على قدر تبحره فى علمه يملك موهبة الكاتب، فى نفسه الكبيرة الحجم تتوازن استنارة العالم العقلانى مع يقظة وجدان الفنان، هكذا يجمع الأفذاذ بين العلم والأدب، يعطونك علمًا خالصًا وإبداعًا ساحر البيان. العلم عند الدكتور " يونس " يتحول بمجرد خروجه منه إلى ثقافة عامة دون أن يتنازل عن شعرة واحدة من علميته وكأنما التعمق فى الحقائق العلمية المجردة يؤدى إلى النهاية إلى قيم جمالية تضاف إلى المحصلة العلمية للدراسة.. وهكذا الأمر بالنسبة لعلماء مصريين كثيرين لهم فى فلك الضوء مجرات ثابتة مثل الدكتور " محمد عوض محمد " والدكتور

" أحمد زكى " والدكتور " جمال حمدان " وغيرهم وغيرهم ممن تخصصوا فى مجالات نوعية تخصصية من فروع العلم وكان عطاؤهم مزدوجًا له إلى جانب الوجه العلمى وجهه الأدبى المتعادل معه فى القيمة.

وليس من شك أن العالم المتخصص الذى يتقن فصحاه إتقانًا تامًا وبنفس الإخلاص الذى يحرص عليه فى دراسته لفرع تخصصه سوف يكتسب ملكة أدبية وبيانًا قادرًا على نقل الحقائق العلمية والمعانى بكل وضوح . وليس ذلك مجرد هدف جمالى بحت، لا، بل إن العالم المتخصص الذى يعنى بمشكلة التعبير ويحمل هم لغته الأم ويبحث فى المفردات والقواميس وفى تراث العلماء العرب القدامى، سوف يؤدى به ذلك إلى التجذر فى أعماق الشخصية القومية وفى وجدان وضمير الأمة، سوف يجد أنه قد ربط فروعه بالجذور، التى لا تختلف عن جذور الشجرة، تسرى بين طبقات التراث وحقبه الزمنية تستخلص الغذاء والرى اللذين بدونهما لا تورق الفروع فضلاً عن أن تزهر. وليس على العالم المتخصص سوى أن ينظر فى نتاج الأفذاذ السابقين من علماء العرب القدامى أمثال ابن سينا وابن رشد والرازى والتوحيدى وابن حيان وابن النفيس وابن الهيثم وابن خلدون وغيرهم، حيث كان العالم من هؤلاء ينبغ فى الفلسفة والطب والموسيقى وسائر العلوم وفى نفس الوقت يملك قدرة هائلة من البيان فى التعبير عن كل حقائق هذه العلوم بدقة مساوية لدقة الحسابات الرياضية، فكانوا أدباء بقدر ما هم علماء، أو علماء بقدر ما هم أدباء، بل إن ما حفظهم جميعًا من الضياع حتى الآن هو مستواهم الأدبى الناتج عن خبرتهم العظيمة باللغة الأم، إن أدبهم، وامتلاكهم ناصية اللغة العربية، هو الذى أبقاهم أحياء فى ضمير الإنسانية، ولولا ما فى كتاباتهم العلمية من أدب وحسن بيان ما صبر المستشرقون على قراءة آثارهم واستيعابها واستخلاص العلم منها ليطوروا به عقلية أوروبا، ليس لأن أوروبا أفضل منا عقلاً أو جنسًا، بل لأن علماءهم الذين اكتشفوا هذه الكنوز العلمية فى اللغة العربية برعوا فى التعبير عنها بلغتهم الأم، اللغة التى يفكرون بها، وبها تفكر شعوبهم وتحلم، أدخلوا هذه الحقائق العلمية فى نسيج حروف لغتهم الأم فامتزجت فى ضمائرهم بتراثهم الخاص فباتت شغلهم المثير الفاتن حتى ظهرت فى مناهج تحمل أشكالهم وذوق هويتهم فكأنهم أصحابها الأصلاء ثم سرعان ما امتلكوا بها السيادة العلمية علينا - وما يجره ذلك من تبعات لا حصر لها - فى حين أن كل ما امتلكوه هو الإخلاص للغتهم الأم حين نقلوا هذه الحقائق العلمية من اللغة العربية فجعلوا بذلك هذا التفكير العلمى مناخًا عامًا تشترك فيه الأمة كلها فتتسع دائرة النشاط وتتعدد تبعًا لذلك فرص النجاح والإبداع.

هذه كلها تداعيات أراها على ضوء وجه الدكتور " عبد الحميد يونس " الذى نجح فى أن يكون عالمًا وأديبًا، وأن يصعد إلى ثقافة العصر من داخل تراث أمته، أن يلتحق بجذع الشجرة ممتدًا بأوراقه فى أفق العصر.

الأصالة فيه مبكرة، فحيث كان طلاب جيله يتهافتون على النموذج الغربى فى الثقافة ويتكالبون على الثقافة الأوروبية وتدله يقودهم إلى التفريخ الكامل حتى فى سلوكهم وحياتهم بوجه عام، نرى الدكتور " يونس " يختار ليس فقط ثقافته العربية كأرض لنشاطه العلمى الخلاق بل يختار التراث الشعبى على وجه التحديد، يختار الغوص فى أعمق أعماق الأرض. لكأنه التحدى الثقافى، أيقظ فيه التحدى القومى، لكأنى به وقد رأى الثقافة القومية تتراجع وتندثر تحت سنابك الثقافة الغربية الزاحفة علينا بطريقة ممنهجة بحكم اختيارنا لنمط التعليم الأوروبى فى مدارسنا، قرر أن يترك عقلهُ فى أفق الثقافة الغربية العالمية المعاصرة ويمد أقدامه فى أرض البيئة المحلية ليحدث التفاعل المطلوب لتحقيق ما نسميه اليوم بالأصالة والمعاصرة.. يغذيه الجذع التراثى بخصوصية مكونات تربته الأصلية وهو كفرع يجلب لها النسائم الرقيقة الوافدة من كل اتجاهات الريح تحت الشمس حاملة شتى اللقاحات.

مصدر ذلك عند الدكتور " عبد الحميد يونس " هو الروح الوطنى الذى عاصره طفلاً والذى تجلت فيه قومية الشعب المصرى بأحلى صورها ومعانيها وذلك إبان ثورة ١٩١٩ الجليلة القدر حقًا. إن هذه الروح العبقرية كانت كالشرارة المقدسة تفجرت فى الزمن المصرى ولم تزل تتفجر حتى اليوم، كفاها شرفًا ونبلاً وعظمة أن خلقت هذه النخبة الممتازة من العماليق الجبابرة أعطوا بسخاء ووفرة فى مجالات عديدة، أطال الله لنا فى عمر الباقين منهم وهم اليوم كالعملة النادرة، كوردة الصقيع.. يقول الدكتور " يونس " فى حديث له مع الزميلة " زينب عفيفى " بجريدة أخبار اليوم : " برز اهتمامى بالأدب الشعبى بتأثير يقظة الوعى منذ ١٩١٩ وفكرت فى أن أتخصص فى أدب هذه الثورة ولكنى عجزت عن جمع الأغانى والأقوال والمنشورات.. ورأيت أن أتخصص فى السير الشعبية. وبدأت بسيرة الظاهر بيبرس.. وأشرت إلى البطل المصرى الذى كان بمثابة الإرادة الإيجابية وهو الأسطى عثمان العامل القاهرى.. ثم درست سيرة بنى هلال التى لا تزال مؤثرة إلى الآن.. ورأيت أن أقدم صورًا إلى جانب تسجيل شواهد موسيقية بالنوتة وكان ذلك سابقة فى الدراسات الأدبية، والدارسون الآن أحسن منى حظًا لأنهم يجدون الوثائق التى تسجل الصوت والصورة بل بالحركة فى الفيديو.. ومما أفخر به أن تلاميذى احتفلوا بعيد ميلادى السبعين منذ خمس سنوات فى رحاب جامعة القاهرة بإدخال الراوى الشعبى ـ ذاته موضوع الخلاف بينى وبين لجنة المناقشة ـ ينشد ويعزف أمام الطلاب المحتشدين فى مدرجات الجامعة بكلية الآداب ".

لئن كانت الثورة قد خاب مسعاها سياسيًا فإن جمرتها المتقدة بقيت مشتعلة فى نفوس أبنائها طوال هذه الحقب كأقطاب تعطينا شفرة اللهب. من بين هؤلاء الأقطاب يبرز الدكتور " عبد الحميد يونس " الذى عمق فينا الإحساس بالملامح الأصيلة لشخصيتنا القومية من خلال شغله بفنون الشعب

وآدابه، ونجح فى تحدى الذوق " المصر - أوروبى " الذى كانت البورجوازية المصرية - ومعظمها من جذور أجنبية مستوطنة - قد بدأت تسلكه بجرأة متزايدة.. متحدية نظام الأسر والعائلات.. تخرج عن الأعراف والتقاليد.. تترفع عن أغانى الشعب الأصيل باعتبارها من أغانى السوقة.. وتتعالى على الحواديت والحكايا والأساطير بزعم أنها محض تخريف غير " عقلانى "!!.. متناسين أن النظر فى هذه المأثورات الشعبية هو عين العقل.

ولا شك أن جذور الثورة الكامنة فى نفس الدكتور " يونس " منذ البكور هى التى أيقظت كبرياءه فرفض أن يلتحق بركب الثقافة الغربية ليكون بعد ذلك أحد المكرسين لديمومتها وسيطرتها مقابل ما قدمنا له من عز وأبهة. من حسن حظ مصر والثقافة العربية الحديثة كلها أن بدأ اهتمام الدكتور بدراسة الفنون والآداب الشعبية يؤتى ثماره الناضجة فى وقت كانت فيه جهود المستشرقين المحدثين قد طلعوا علينا نحن الدول النامية بالدراسات الاجتماعية والفولكلورية، جهود علمية أى نعم ومفيدة بلا شك ولكنها كانت دراسات تعنى فى الأساس بمحاولة فهم طبائع الشخصيات فى المجتمعات البدائية والدول النامية، معظم هذه الدراسات يخدم مصلحة الحضارة التى يعيش الدارسون فى كنفها والتى يقوم سلطانها على استغلال هذه الشعوب وفرض السيطرة عليها، فكأن دراساتهم هذه هى الطلائع التى تكشف للجيوش القادمة أبعاد الطريق وأبواب المداخل ومناطق السيطرة. والقليل من هذه الدراسات ما انطوى على غرض نبيل يستهدف عرض القيم الإيجابية والخلقية فى مثل هذه المجتمعات.

وإذا كانت هذه الدراسات الاجتماعية والفولكلورية الجديدة التى وفدت علينا من الغرب قد جذبت اهتمامنا واحتفينا بها، فإن افتتاننا بالمتخصص منها فى مجتمعاتنا العربية أعمانا عن حقيقة الأغراض المستترة خلف هذه الدراسات التى تصف عاداتنا وتقاليدنا وأغانينا وأفراحنا ومعاركنا وثيابنا وحلينا وأساليب وأنماط حياتنا، وهذه الأغراض تنصهر كلها فى هدف واحد هو نفى الأصالة عن مجتمعاتنا النامية وتأكيد دونية البشر فيها.

أقول من حسن الحظ أن مثل هذه المزاعم والافتراءات حين بدأت تصل إلينا عبر اللغة العربية كانت جهود الدكتور " يونس " ورهط من جيله وفيلق من تلاميذه قد سلحتنا ضد وجهات النظر المتعالية والمغلوطة والخاطئة، بأن كشفت لنا دراساته ودراساتهم عن جوهر الأصالة فى شخصيتنا القومية وكيف أن ما قد يراه علماء الغرب المستشرقين من أنه همجية قبلية غير عاقلة ربما يكون فى حقيقة أمره بقايا حضارات شائخة أصابها الوهن نتيجة لظروف ما تحكمت فى عزلها، وكيف أن هذه البقايا الشائخة قد تنطوى على قيم عظيمة وفضائل إنسانية لا تزال صالحة لتدعيم الحضارات الإنسانية بل ربما صلحت بذرة لقيام حضارات جديدة لو توفرت لها الظروف الملائمة للنمو.

ولقد أثبتت دراسات الدكتور " يونس " فى الأدب الشعبى والفنون الشعبية أن معظم التفاسير والتعليقات التى قرأناها فى كتب الرحالة المستشرقين الذين زاروا بلادنا وسجلوا مظاهر فنونها وأشكالها بل والنوت الموسيقية لألحانها: كانت كلها تفاسير وتعليقات قاصرة، فهى فى مظهرها العلمى والمنطقى تبدو منطقية مقنعة لعين العقل الأوروبى الخارجى.. فى حين أننا لو نظرنا إليها بعين مصرية عربية خالصة كعين الدكتور " يونس " لاكتشفنا فجاجتها وخلطها، لسبب واحد وبسيط هو أنها لم تفهم الروح الشعبية الجماعية الحقيقية الكامنة فى نسيج هذه الآداب والفنون شفاهية كانت أو مدونة. فالنص الغنائى الشعبى مثلاً أو الحدوتة الشعبية أو الحكاية أو الأسطورة أو الموال أو المثل أو حتى الألغاز ليس مجرد أغنية أو حدوتة أو حكاية أو أسطورة أو موال أو مثل أو لغز مثير، ينتهى باكتشافنا لمعناه. إنما هو وثيقة شعبية أو بمعنى أدق وثيقة اجتماعية أو بمعنى أكثر دقة وثيقة قومية، فيه بصمات لكل أفراح القوم، نواحهم، معاناتهم، مشاهد حلمهم، وهو وثيقة بمعنى أنه نعل خشن لم تهذبه يد صقال متفنن، خشونته نفسها قيمة جمالية فى حد ذاتها لأنها على خشونتها وسذاجتها تشعل اللهب فى قلب المتلقى وتوقظ ضمير الجماعة فى وجدانه.

لابد أن يشعر المرء بالتقدير كل التقدير للدكتور " عبد الحميد يونس " لقد اقتحم ميدانًا بكرًا، شديد الوعورة، صحيح أنه حقل ملىء بالثمار المونقة والبساتين المورقة ولكنه فى نفس الوقت محفوف بالغابات والأشواك، متاهة عريضة هى وبلا نهاية. فحقل الفنون والآداب الشعبية كان يمتد على شعبتين كنهرين دافقين لم تطأ شطآنهما أقدام الباحثين الأصلاء بعد، وعليه أن يمضى فى أدغالهما مفتح العين بلا دليل إلا من فطرته ولا مشجع إلا من حساسيته القومية التى كانت تمثيلاً علميًا مستنيرًا لهذه الحساسية نفسها عند الشعب المصرى، وكانت ثورة ١٩١٩ إحدى ذراها، وكان الدكتور "يونس" ورفاقه من أبنائها بعض أعوادها الممتدة يانعة فى صلب الأجيال .

أقول إن الفنون والآداب الشعبية كانت تمتد على جناحين أحدهما شفاهى والآخر مدون، أما المدون فنسخه قليلة نادرة تكاد لا تخضع لحصر، وأما الشفاهى فمتناثر فى صدور الناس فى جميع الأمصار والقرى والعزب والكفور فى جميع أنحاء البلاد، قد تتشابه فيه الأخيلة وتتطابق الكلمات والألحان والأنغام لكن لكل بيئة مع ذلك لمستها الخاصة فى نسيج النسج إما ظاهرة كالبصمة وإما مختفية فى النسيج.

وكان من الواضح الجلى أن الدكتور " يونس " قد وعى منذ سن مبكرة أن الحرث فى هذه الأرض البكر لابد أن يكون هو الطريق الأمجد والأنفع لمستقبلنا القومى، فهانت عليه المشاق، وأفنى زبدة عمره فى دراسة الظواهر الأدبية وتحقيق النصوص وبعث الملامح الفنية التى تعبر عنا بدقة وأصالة.

وإننا لنرى الدكتور " يونس " يمتد على جناحى الآداب والفنون الشعبية

فيبدع فى كل منهما إبداعًا عظيمًا. فهذه دراسته عن السيرة الهلالية لا تزال أهم دراسة علمية عن هذه السيرة من الوجهتين التاريخية والفنية.

إن قراءة هذه الدراسة لا تقل إمتاعًا عن قراءة السيرة نفسها رغم انتهاجها المنهج العلمى الصارم المحدد، إنما تأتيك المتعة من نفاذ بصيرة الأستاذ وصدق تحليله للجذور الاجتماعية للسيرة وللأحداث التاريخية، ولشكلها الفنى وصياغتها المحيطة الشاملة.

من دراساته الرائدة أيضًا دراسته عن الظاهر بيبرس، مازلت أذكر طبعتها الشعبية فى كتيب صغير حميم فى سلسلة المكتبة الثقافية، على صغر صفحاتها تجدها محيطة شاملة ودقيقة، تبعث إلى الوجود شخصية الظاهر بيبرس ذلك البطل الشعبى الخطير، فكأن كاتبها وهو يدرس هذه الشخصية وعصرها وعلاقة الشعب بها يقوم فى الواقع وبشكل غير مباشر بتثبيت كثير جدًا من القيم الاجتماعية والبطولية والخلقية فى نفوس القراء، إذ إنه يكتبها من وجهة نظر مصرية عربية خالصة فإذا هو يدون للمصرية العربية حقبة من أهم الحقب التى ازدهرت فيها وأثبت الشعب من خلالها قوته وأصالته وثوريته.

هل أحدثك عن دراسته عن الحكاية الشعبية ؟ والحكاية الخرافية ؟ عن دراسته لمسرح خيال الظل ؟ وكلها منشورة فى نفس سلسلة المكتبة الثقافية. لعلنى مطالب أكثر بالدعوة لإعادة نشرها من جديد فقد نفدت كل نسخها من سنوات طويلة، ولو كان الدكتور " يونس " من تجار المبادئ والملتحقين بركاب المواكب البتروثقافية لرأينا طبعات مصقولة مزدانة متعددة لمؤلفاته العديدة النادرة، التى يجد القراء فى طلبها من أقصى البلاد العربية إلى أقصاها، وأعرف قراء مشوقين للحصول على نسخة من هذه الأعمال بأى ثمن.

ولكن المصيبة الكبرى فى هذا الزمن المختل الأسس أن الدكتور "يونس" رجل محترم من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، كل سعادته الكبرى تتولد من تعبده فى محراب الكلمة، الكلمة الشريفة.

لعلنى أيضًا مطالب بالدعوة إلى إعادة إصدار مجلة " الفنون الشعبية " التى كانت تصدرها وزارة الثقافة حتى أواخر الستينيات وكان يترأس تحريرها الدكتور " يونس ". لقد كانت مجلة رائدة بحق أضفى عليها الدكتور "يونس" قيمة علمية وثقافية هائلة.. جعلها طبلية حافلة بالأطايب الثقافية المغذية للشخصية القومية وللهوية والوعى بهما على نحو صحيح مستنير. كانت تقريبًا هى المجلة الوحيدة فى اللغة العربية التى تعنى بنشر ما سمى بالدراسات الشعبية ولذا كان المثقفون من المشرق العربى إلى مغربه ينتظرونها بشغف، وكانت قد بدأت تكون لها فيلقًا من الكتاب المتخصصين فى الدراسات الميدانية.

وإذا كانت مجلة " التراث الشعبى " العراقية تحاول ببساطة منقطعة

النظير أن تسد هذا الفراغ الهائل فى الثقافة العربية الحديثة فى هذا المجال الحيوى الهام، فإن الساحة الثقافية العربية لا تزال تتوق إلى مجلة كهذه تصدر عن مصر بإمكانات أبنائها الذين - بفضل جهود الدكتور يونس - أصبح لهم باع طويل فى الدراسات الشعبية. إن احتياجنا لمثل هذه المجلة فى هذه المرحلة الحضارية الحرجة احتياج ماس ودقيق. فالحساسية القومية لدى الشعب العربى اليوم فى أحرج مراحل يقظتها، وهى بحاجة إلى تدوين معالم أصالتها الجوهرية قبل أن تمحقها أقدام الغزو الثقافى الماثل.

أتمنى أن أسمع خبرًا يفيد بأن الدكتور " يونس " قد تم ترشيحه لأكبر الجوائز وأرفع الأوسمة. فلقد ساهم فى بناء ثقافتنا العربية الحديثة، وليس فى البلاد العربية كلها مثقف واحد محترم لم يشارك الدكتور " يونس " فى تكوين ضميره القومى. وكل ما قلته هنا بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاده الخامس والسبعين ليس إلا حفنة من البلح المتساقط من نخيله العالى.

محمد محمود الجوهرى

الدكتور عبد الحميد يونس رائدًا عظيمًا ... لعلم الفولكلور العربى

الريادة العلمية فى أى حقل من الحقول الحقيقية لا بد أن تكون ساطعة سطوع الشمس، لها معالم وأبعاد، وترتبط بها وتترتب عليها أعمال ومنجزات يمكن للجميع أن يعرفوها أو يعرفوا بها. وليس متوقعًا من الجميع أن يقدروها ويعرفوا قدرها، إلا بعد أن يتعرفوا عليها أولاً. وهذه رسالة المشتغلين بأى علم أن يعرِّفوا بالرواد، ويسجلوا منجزاتهم، فيفيدوا بذلك فى تحقيق دفعة حقيقية للعلم الذى ينتمون إليه، بأن هؤلاء الرواد قدوة ومثل يُحتذى أمام السائرين على درب هذا العلم.

والدكتور عبد الحميد يونس رائد عظيم من رواد هذا العلم على أرض مصر وعلى النطاق العربى الواسع. وقد كان ظهوره، مع بعض زملاء له من أساتذة قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، بمثابة موجة جديدة من موجات الاهتمام العربى بدراسة التراث الشعبى العربى. والقول بأنهم كانوا يمثلون موجة يعنى أنه سبقتهم موجات، نذكر منها كتب التاريخ والأدب والموسوعات العربية، بل كتب الثقافة الدينية وغيرها التى كانت تحتوى على مادة لا حصر لها حول العادات والتقاليد والفنون والمعتقدات والألعاب وغير ذلك من عناصر التراث الشعبى. وتغطى هذه المؤلفات فترة التاريخ العربى الإسلامى كله أو معظمه[1].

ثم تلت ذلك موجة جديدة قامت كثمرة من ثمار اتصال مصر وبعض البلاد العربية بالثقافة الأوروبية الحديثة، والانفتاح على الحضارة الغربية

التى كانت تفوقها تقدمًا فى ذلك الوقت (انظر مثلاً: أعمال رفاعة رافع الطهطاوى المترجمة، وبعض مؤلفات أحمد تيمور، وغيرهما).

ثم كانت هذه الموجة الجديدة التى تبلورت فى أثناء فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها فى أوائل الخمسينيات والتى خطت بعلم الفولكلور خطوات كبيرة إلى الأمام جاءت أكثر تقدمًا وأغزر فائدة، وأبرز فرسانها الدكاترة: سهير القلماوى، وعبد العزيز الأهوانى، وأستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس. فقد قدم كل من هؤلاء رسائل جامعية خدمت البحث العلمى فى موضوعات الحكاية[٢]، والزجل[٣]، والسيرة. وقد تركزت رسالتا دكتور يونس على السيرة، حيث أعد رسالته للماچستير عن سيرة الظاهر بيبرس (التى أجيزت عام ١٩٤٧)، وجاءت رسالته للدكتوراه عن السيرة الهلالية (وأجيزت عام ١٩٥٠)، وقد أفاد علم الفولكلور العربى من هذه الأعمال إفادة محققة، خصوصًا من جهود الدكتور يونس، حيث لم يتابع الأستاذان سهير والأهوانى دراسات الفولكلور، بينما أوقف الدكتور يونس على تلك الدراسات نصف قرن من عمره، وحتى يوم وفاته.

ويلاحظ الدكتور أحمد مرسى فى تقديمه لكتاب دكتور يونس المهم: دفاع عن الفولكلور[٤] أن تلك الدراسات المبكرة قد أنجزت فى وقت لم يكن فيه كيان علم الفولكلور قد تبلور بعد فى المحافل الأكاديمية الجامعية، ولم تكن بالتالى المناهج والأدوات الميدانية قد استكملت واستخدمت بكل إمكانياتها، فاعتمدت جميعها على نصوص مدوّنة لتلك الحكايات والأزجال والسير. ويتحفظ على ذلك أحمد مرسى بقوله: "... ولكن على الرغم من الاعتماد الكامل على المدون من التراث فى هذه المرحلة، فإن مَن يقرأ دراسة الأستاذ الدكتور يونس عن الهلالية يستطيع أن يجد بدايات علمية حقيقية للدراسة الميدانية أحس بضرورتها فطبقها فى دراسته. فلم يقف الأمر عنده عند حد وصف مخطوطات السيرة أو تحليلها، والمقارنة بينها فحسب، بل التقى أيضًا بالفنانين الشعبيين الذين اشتهروا فى مصر بأداء هذه السيرة، واستطاع أن يستخلص من هذه اللقاءات نتائج مهمة تتصل بطبيعة الرواة وأساليبهم والآلات التى يستخدمونها"[٥].

وسوف نحاول فيما يلى أن نوضح لماذا يعد الدكتور عبد الحميد يونس رائدًا عظيمًا من رواد الفولكلور العربى، فنبين بعض معالم تلك الريادة وأبعادها، فنكسب لها ولصاحبها التقدير بعد الاعتراف. وسبيل ذلك فى رأيى أن نوضح فى البداية أن الدكتور يونس كان يمتلك رؤية كاملة متكاملة وناضجة لبناء هذا العلم ورسالته.

مادة الفولكلور

لقد أدرك د. عبد الحميد يونس أن التراث الشعبى، أو مادة الدراسة فى علم الفولكلور، ليس فقط تراث الفلاحين أو البسطاء أو بقايا شعوب دارسة. لقد أوضح أن هذه النظرة الساذجة السقيمة إلى تراث الشعب قد هجرها

العلم الحديث. وبيّن أن مادة هذا العلم "لم تعد مقصورة على الريف، ومحصورة فى القرى والنجوع، وصادرة عن الفلاحين وحدهم. وإنما أصبح علم الفولكلور مرتبطًا بحياة الناس فى أى إطار ثقافى يصوغ سلوكهم وعلاقاتهم. وقد تحتاج الدراسة إلى البحث عن التيار الأصلى أو الرافد الحديث، ولكنها على كل حال تعنى بمواجهة الواقع مواجهة موضوعية فى المدينة وفى القرية على السواء"[٦].

لقد اكتشف د. يونس بوضوح أن التراث الشعبى - مادة هذا العلم وموضوعه - إنما هو إرث مشترك لكل الطبقات، وليس مقصورًا على طبقة أو جماعة أو منطقة بعينها. لقد أدرك الحقيقة المستقرة عند رواد هذا العلم العالميين الذين علمونا أن "الحياة الشعبية توجد دائمًا حيث يخضع الإنسان - كحامل للثقافة - فى تفكيره أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث. وأن داخل كل إنسان منا شدًا وجذبًا دائمين بين السلوك الشعبى وغير الشعبى. ومن هنا يتضح عند كل إنسان موقفان مختلفان أحدهما فردى والآخر شعبى أو جماعى. فجميع أفراد الأمة - سواء كانوا عمالاً أو فلاحين، أو رعاة، رجال أعمال أو جنودًا، محامين أو أساتذة جامعيين - يشتركون جميعًا فى خاصية كونهم «شعبًا»، على اعتبارهم حملة الأشكال الثقافية التقليدية. وما من جدال فى أن كثافة هذا العنصر الشعبى وشدته تختلف حتمًا من فئة إلى أخرى ولكن لا يوجد إنسان دونها على الإطلاق"[٧]. وهكذا أدرك د. يونس الطبيعة الحقيقية للمادة التى يدرسها إدراكًا سليمًا لا لبس فيه، يواكب فى الوقت نفسه أحدث الاتجاهات العالمية فى هذا العلم.

وهو يرى هذا التراث كما نراه الآن كائنًا اجتماعيًا يتحرّك على خريطة المجتمع حركة لها منطقها ولها معالمها، وبوسعنا أن نتعرف على أسبابها. قد ينشأ العنصر التراثى فى بيئة أو طبقة معينة، ولكنه ينتقل منها - وفق ديناميات بعينها - إلى بيئات وطبقات أخرى. وقد ينزل من طبقة اجتماعية أعلى إلى طبقة اجتماعية أدنى، وقد يصعد من طبقة إلى أخرى، وقد يتداول بين الأجيال وهكذا. هذه بعض ثمار البحث الفولكلورى الحديث التى رآها د. يونس فى كتاباته بكل وضوح.

والوجه الآخر لهذه الحقيقة أن التراث الشعبى "الذى يملكه الشعب والذى يحقق وجوده ويؤصل مزاياه ويبرز ملامحه يعتمد فى المحل الأول على الوحدة المشتركة بين آحاد المجتمع ووحداته. فإذا تغيرت طبيعة العلاقات فى هذا المجتمع، فإن التراث الشعبى قد يتفرق أو يتناثر، ولكنه يعود إلى التشكيل من جديد ... قد تتحول العلاقات الاجتماعية وتبقى المادة الفولكلورية مع ذلك مرتبطة بالعلاقات الجديدة والوحدات الجديدة: مرتبطة بالأفراد على اختلاف أعمارهم ومهنهم ذكورًا وإناثًا. وتسلم التجمعات القديمة إلى تجمعات جديدة لها وجدانها الذى يحقق وجوده بالمادة الشعبية. ومهما يكن من أمر هذا الوجدان الجمعى فإنه لا يناقض الوجدان الفردى، بل يعين على

توازنه وتكامله. ذلك لأن الفولكلور كخط مشترك بين الأفراد مثله فى ذلك مثل الحواس والجوارح، وهو لا يعيق شخصية الفرد ولا تطور المجتمع. إنه جزء لا يتجزأ من مقومات الشخصية الفردية والتطور الاجتماعى فى وقت واحد. والفولكلور بهذه المثابة فيه جوهر الإنسانية وفضيلة القومية ومزية المجتمع البشرى وخصيصة الفرد"[٨].

التراث الشعبى ثقافة حية متصلة

إن مادة علم الفولكلور عند د. يونس عبارة عن عناصر ثقافية حية ومؤثرة وفعالة تساير الشعب فى تطوره مسايرتها لحياة الأفراد فى سلوكهم وعلاقاتهم. وهذه العناصر الثقافية تتسم بالمرونة فتسقط الحلقات الميتة أو التى ماتت وظائفها، وتعدل الحلقات القابلة للتعديل، بحيث تساير مراحل التطور. وتضيف - وهى دائمًا تضيف - حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها. وهى لا تضيفها إلى تراثها الشعبى إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومنوعة... "فليس هناك بعث فيما يرتبط بالفولكلور، ولكن هناك حياة موصولة ترتكز على تقاليد وخبرات وتجارب"[٩].

التراث الشعبى ثقافة متكاملة

لقد أكد البحث الفولكلورى الحديث أن الثقافة الشعبية موضوع الدراسة فى علم الفولكلور أشمل من الأدب الشعبى، وأوسع من الآداب والمعتقدات والعادات الشعبية، أى أنها تتجاوز الثقافة الروحية لتشمل معها وإلى جوارها الثقافة المادية أيضًا. بل إن البحث الفولكلورى المعاصر يوجه أكبر الاهتمام نحو دراسة أدوات العمل، والعناصر الفنية الشعبية، والحرف والصناعات الشعبية، والأدوات المنزلية... إلخ.

وهكذا كتب د. يونس فى عام ١٩٦٨ يقول: "ومن أهم التعديلات التى طرأت على مفهوم الزراعية - مثلاً - أنها لم تكن تدخل فى مجال الفولكلور عند الجيل السابق من الدارسين إلا بشرط واحد هو أن تكون مقترنة ببعض المعتقدات والشعائر والمراسم والعادات الشعبية. أما اليوم فقد أصبح من المعترف به أن التعرف على الحياة الشعبية بجوانبها الروحية والمادية من الأهمية بمكان لتفسير مدى التغير فى حياة مجتمع من المجتمعات"[١٠].

ويزيد القضية إيضاحًا فى كتيب صغير الحجم عظيم القيمة عن التراث الشعبى فيقول[١١]: "يستوعب التراث الشعبى القوام الثقافى الجماعى الذى تصدر الجماعة فيه عن الشخصية الجماعية أكثر من صدورها عن الشخصية الفردية، التى لها خصوصية واضحة تميزها عن سائر الأفراد. وبذلك يستطيع الدارس أن يحدد - إلى أقصى حد ممكن - مجال التراث الشعبى، ويتبين فيه العناصر المختلفة التى تؤلف قوامه. وهى بعبارة مركزة: العادات والتقاليد التى يستجيب فيها الإنسان إلى قواعد استقرت فى نفس الجماعة للقيام بتوثيق الروابط والعلاقات بين الأفراد وبين الوحدات الاجتماعية التى يتألف منها الشعب"[١٢].

وينبه الدكتور يونس إلى حقيقة الترابط والتداخل والتفاعل بين عناصر هذا التراث الشعبى الذى يتصدى علم الفولكلور لدراسته. وهى حقيقة لا يدركها إلا كل مَن تعمق مادة التراث وتمرّس بهذا العلم واستطاع أن يطوف بفكره فوق كل الحدود المصطنعة والحواجز الوهمية. فالتشبث بتخصص محدود داخل ميدان علم الفولكلور، وإنكار أو تجاهل التخصصات الأخرى، لا يدل على التعمق بقدر ما يدل على قلة العلم ومحدودية الرؤية.

ويعلمنا الدكتور يونس أنه: "ليس من اليسير أن نفصل بين الوسائل المختلفة التى تستخدمها عناصر التراث الشعبى، وذلك لأن هذه الوسائل تتداخل بتداخل الوظائف: فمجال الفنون الزمنية والتشكيلية يتشابك إلى حد كبير. وقد يخطئ البعض عندما يحاول تحديد الفن الذى يتحقق بالكلمة، وينظر إليه مستقلاً عن فنى الموسيقى والإيقاع، بل إن التراث الشعبى يتألف من التشكيل الذى يستخدم الصورة، والذى يتوسل بصياغة مادة مجسمة.

وتتداخل التقاليد والعادات فى أشكال الفنون الشعبية والمضامين، بل إن الفائدة تكاد تكتسب من الأهمية ما تكتسبه الأخلاق والمعارف والتعابير، وهى تضاف إلى القيم الإنسانية العليا: "أى الحق والخير والجمال"[١٣].

وظيفة العنصر التراثى الشعبى

ويؤكد أستاذنا أن وظيفة العنصر الشعبى هى قانون الوجود الأسمى فى عالم التراث الشعبى، هى التى تتيح لدارسى المادة الفولكلورية التمييز بين الصحيح والزائف، بين المفيد والضار، بين المعين على التقدم وبين السلبى الذى يتشبث بالوجود. وهذه الوظيفة هى أيضًا التى تحدد النوع والشكل، والتى تكشف عن علاقة المأثور بالمجتمع الصغير والكبير، كما أنها بمثابة الجهاز الفكرى الذى يقبل، والذى يرفض، والذى يبقى، والذى يحذف والذى يعدل... إلخ[١٤].

الدعوة إلى جمع التراث جمعًا علميًا

إن عبقرية د. يونس لم تقتصر على الإيمان بالنظريات والإحاطة بالأسس والدراسات، ولكنها وصلت إلى صلب الموضوع، وأعنى الدعوة إلى جمع التراث الشعبى جمعًا علميًا دقيقًا، يلتزم قواعد العمل الميدانى ويتسق والبناء المنهجى لهذا العلم، ذلك أن التراث الشعبى ليس فى المدونات وحدها، رغم أهميتها، ولا فى الوثائق بأنواعها، رغم ضرورتها وحيويتها، ولكنه أولاً وقبل كل شىء فى صدور الناس، يحفظونه فى ذاكرتهم، ويمارسونه فى عملهم ولهوهم، ويؤمنون به قواعد آمرة تصدر عنها أفعالهم. وقد كتب عن الجمع مقالات مستقلة يدعو، وينبه، ويوجه، ويوصى.

وكان فى دعوته وقيادته لحملة الجمع العلمى للتراث واعيًا كل الوعى بالمزالق والأخطار، مواكبًا كعادته لأحدث القواعد والأسس العلمية، حيث كتب يقول: "من الضرورى أن نحمى تراثنا الشعبى من أولئك الذين يجرون وراء "التحفة" لما فيها من طرافة أو لما تثيره من العجب أو الغرابة ... من

الضرورى فوق هذا وذاك أن نقصر البحث فى المأثورات الشعبية على المؤهلين له المدربين عليه، المقدرين لمسئوليته"[١٥].

الدعوة إلى إنشاء معهد الفنون الشعبية

إن مَن يدعو إلى ضرورة جمع التراث الشعبى جمعًا علميًا، ومَن يدعو إلى ضرورة أن تقتصر عمليات البحث والدراسة والحفظ على المتخصصين المؤهلين، لا بدّ أن يدرك بثاقب بصيرته أهمية إنشاء معهد علمى يربى الكوادر، وينقل رسالة هذا العلم، ويتيح مكانًا لتلقى أصول هذا العلم، وتدارس مادته، وحفظ المواد المجموعة وتصنيفها وإتاحتها للباحثين وللفنانين على السواء.

ولقد كتب د. يونس دراسة مستقلة فى مجلة "الفنون الشعبية" عام ١٩٧٠ يدعو فيها إلى إنشاء معهد الفنون الشعبية ضمن أكاديمية الفنون، وكان يدعو من سنوات قبلها إلى إنشاء هذا الصرح العلمى، منذ بداية إنشاء أكاديمية الفنون. ويؤكد أن وزارة الثقافة قد استجابت إلى هذه الدعوة، وكان تصورها لأكاديمية الفنون تصورًا متكاملاً يستوعب الثقافة الشعبية والإبداع الشعبى، بدليل الاحتفال بوضع حجر الأساس لهذا المعهد فى نفس اللحظة التى خرجت فيها فكرة الأكاديمية إلى الوجود.

وقد حدد لهذا المعهد أهدافه، ورسم له وسائل تحقيق تلك الأهداف، بل عين الأقسام التى ينبغى أن يضمها المعهد، ورسالة كل قسم وواجباته ... إلخ. هل أبالغ إذا قلت إنه وضع شروط القبول، وحدد فئات الدارسين، وناقش ضرورة البعثات التى يجب أن يرسلها المعهد من بين باحثيه ... إننى لا أبالغ. لقد اهتم بكل هذا، وناقش كل هذا، إنه كان يرى هذا العلم صرحًا مكتملاً، تام المكونات، مترابط الأجزاء، منسق الحركة، واضح الأهداف، ناجحًا فى الوصول إلى هدفه لا محالة[١٦].

المركز العربى للفولكلور

لقد كان د. عبد الحميد يونس يدرك البُعد الإنسانى، كما أدرك البُعد القومى والمحلى للفولكلور، ولذلك كان بدهيًا أن يرى للمشتغلين بهذا العلم مجالاً عريضًا وخصبًا للحركة من أجل دعم الوحدة العربية وترسيخها على أسس من العلم، وبمساعدة حقائق علمية، وليس بالشعارات أو المزايدات.

لقد رأى د. يونس أن طبيعة التراث الشعبى العربى ومرونته وتغلغله فى حياة الأفراد والجماعات تفرض المبادرة إلى إنشاء مركز للفولكلور أو المأثورات الشعبية على الصعيد القومى (العربى) ليكون وسيلة إيجابية لتنظيم الجهود المبذولة فى رعاية التراث الفنى المنوع والعريق فى الوطن العربى.

وعن الأسباب التى تدعوه إلى المطالبة بهذا المركز، يقول د. يونس: "... ونحن نلح على وجوب المبادرة إلى إنشاء هذا المركز لأسباب إيجابية وسلبية: إيجابية تحافظ على حلقات فنية وثقافية توشك أن تتبدد مع ما لها من قيمة وما تتسم به من أصالة، إيجابية لتبادل الخبرات والمعارف بين العاملين فى

هذا المجال، إيجابية لتعريف الشعوب العربية فى أجيالها المعاصرة بما لا يزال موجوداً من أعمال أدبية وفنية وثقافية فيها من التشابه فوق ما فيها من الاختلاف. وسلبية لأنها تفرق عن علم ووعى بين الكشف والتنقيب من ناحية، وبين الانتخاب والعرض على الجماهير العربية وغير العربية من ناحية أخرى... سلبية بما تؤصله من مناهج علمية صحيحة تبرئ العمل فى هذا المجال من الجمود أو الانحراف"[١٧].

لقد أراد د. يونس لهذا المركز العربى للمأثورات الشعبية أن يكون بمثابة الجهاز الذى تتركز فيه العناية بالفولكلور العربى أو المأثورات الشعبية العربية على المستوى القومى. ولقد أراد لهذا المركز أن يتابع الجهود الفولكلورية على المستويات القطرية ويرعاها، ويقوم على تدريب أجيال من العاملين فى مجالات الدراسة والجمع والحفظ... إلخ. كما أراد له أن يساهم فى التعريف بالتراث بين المواطنين فى العالم العربى، بتبادل المعلومات التراثية والدراسات العلمية، وإتاحة تراث المنطقة العربية كلها لكل أبنائها من العلماء والدارسين والفنانين، ولم ينس دور هذا المركز فى تعريف غير العرب بتراث العرب [١٨].

وقدّم د. يونس تصوراً لهيكل هذا المركز الفولكلورى العربى ووحداته وأقسامه المختلفة، وبنى هذا التقسيم على أساس الأهداف والوظائف. كما أخذ فى اعتباره عند التقسيم الفروع التى تتشعب إليها المأثورات الشعبية. فرأى أن من المهام الرئيسية التى يضطلع بها المركز عمليات الدراسة والبحث. ورأى أن تتعدد الوحدات الدراسية تبعاً لتعدد أبواب التراث الشعبى، فقسم للأدب الشعبى، وآخر للموسيقى والرقص، وثالث للفنون والحرف التقليدية.

وفى رأيه أن عمليات الجمع والتصنيف والأرشفة تمثل الوجه الثانى لعمل المركز، أو المجال الثانى من مجالات نشاطه. ولم ينس أن يشير إلى ضرورة أن يضم المركز وحدة فنية للأدوات والمعدات، ووحدة خاصة للمكتبة. ولقد كان يحلم بأن يخرج هذا المركز إلى حيّز الوجود فعلاً، ويصدر دورية ومطبوعات خاصة به.

ترى هل كان يغرق فى الحلم، أم أن إنشاء مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية فى الدوحة قد جعل جزءاً من ذلك الحلم حقيقة ؟

جمعية التراث الشعبى

إن كل مشتغل بعلم الفولكلور يعرف تمام المعرفة أن جمع المادة الفولكلورية واجب العلماء كما هو واجب الهواة والمهتمين. ويدلنا تاريخ هذا العلم على أن الجانب الأكبر من مادة الأطالس الأوروبية جمعها هواة ومهتمون ممن تنتظمهم جمعيات التراث الشعبى. فليس بإمكان أية دولة ـ مهما بلغ ثراؤها ـ أن ترسل بعثات جمع ميدانى إلى كل ركن من أركان الدولة. ولا بدّ لها ولغيرها ممن يبغى الإحاطة فى الجمع والشمول فى التغطية أن يلجأ إلى الهواة من أبناء المنطقة أو المناطق المجاورة.

وهؤلاء الهواة يحتاجون إلى إطار ينظم حركتهم ويوجهها ويعطيهم أدوات الجمع (الاستبيانات أو كشوف الأسئلة)، ويرشدهم إلى نوعية المعلومات المطلوبة، ويوحّد أسلوب الجمع، وينسق بصفة عامة جهدهم وعملهم.

إن الإلمام بدور جمعيات التراث الشعبى هو فى رأينا جزء مكمل لعمل الجامعة والمعهد، ولا يمكن أن يتقدم هذا دون ذاك، والعكس بالعكس. وهذا كله كان واضحًا كل الوضوح أمام د. عبد الحميد يونس. فكتب عن جمعية التراث الشعبى المصرية فى شهر أكتوبر من عام ١٩٦٨ مصورًا أهميتها ومحددًا دورها فى تكتيل جهود المهتمين، مبينًا ضرورة الخروج بحركة الجمع والتثقيف الراقى بمسائل العلم إلى دائرة أوسع من دائرة المتخصصين التى كانت وما زالت محدودة، مبرزًا فى الوقت نفسه دورها فى الإسهام فى النشاط الفولكلورى الدولى[١٩].

وقد أراد د. يونس أن تنشأ رابطة من التفاعل والتساند والتكامل بين عمل الجمعية ومركز الفنون الشعبية بالقاهرة وأجهزة الثقافة الجماهيرية، ورسم خطوط هذا التعاون والتنسيق فى الكلمات التالية: "... ومن حُسن الطالع أن يقترن إنشاء جمعية التراث الشعبى بخلق رابطة وثيقة بين مركز الفنون الشعبية بالقاهرة وأجهزة الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة. وليس من شك فى أن هذا المركز سيكون - أولاً وقبل كل شىء - بمثابة الدراسة العملية لأجهزة الثقافة الجماهيرية. وليس من شك أيضًا فى أن هذه العلاقة الوثيقة ستتيح لمركز الفنون الشعبية مجالاً أرحب للعمل وجهدًا أنشط فى التسجيل. ولن يكون مقيدًا بمقره فى القاهرة، ولكنه سيمد جناحه على مختلف المحافظات، وسيزكى الاهتمام بجمع التراث الشعبى وتصنيفه وعرضه. ولن يمر وقت طويل حتى نشهد فروعًا لهذا المركز خارج القاهرة، وحتى نسجل نشاطًا متحفيًا غير مقيد بالآثار القديمة ... وهكذا تلتقى الجهود على اختلاف أوساطها، ستلتقى جهود الأكاديميين مع العاملين فى مجال التخطيط الثقافى، ستتكامل دراسات الجامعيين مع أعضاء جمعية التراث الشعبى وتفيد من ثمرات مركز الفنون الشعبية، ويقف الرأى العام المثقف وراء هذا النشاط المتكامل، يرحب به ويخلق الجو الملائم لاستمراره ويضبط خطواته، ويقوم من إرادة البحث والاستكشاف والتثقيف مقام الضمير من الإنسان ومقام المحكمة العليا من الهيئة الاجتماعية"[٢٠].

الفولكلور والأنثروبولوچيا

وبعد، هل يمكننى أن أنهى كلمتى بالإشارة إلى بُعد خاص للعلاقة بين د.عبد الحميد يونس الأب والمعلم وبين كاتب هذه السطور؟ لو أنها كانت أمرًا خاصًا كل الخصوصية لما كان لى أن أتطفل به على القارئ، ولكنه فى الوقت نفسه يعكس أستاذية راحلنا العظيم، وشمول رؤيته، وعمق نظرته واطلاعه على كل ما هو حديث فى حقل هذا العلم.

عاد كاتب هذه السطور من بعثته إلى أوروبا موفدًا من وزارة الثقافة لدراسة علم الفولكلور ومناهجه. وعاد ليتسلم عمله فى مركز الفنون الشعبية. وراعه ذلك الجيش الضخم من العاملين بالمركز من خريجى الكليات الجامعية كافة، من التجارة حتى التربية الرياضية، مرورًا بالآداب وكليات الفنون. وكان على رأس المركز رجل فاضل، اشتهر بإبداعه فى فن النحت والتصوير. فعجب من أمر هذا الوافد الجديد، المتخرج فى قسم الاجتماع بكلية الآداب، هل "الفنون الشعبية" أقرب إلى كليات الآداب، أم إلى الفنون؟ وهل يحق لمتخرج فى الآداب أن يعمل بمركز للفنون؟

كان د. عبد الحميد يونس يتولى فى ذلك الوقت وكالة وزارة الثقافة المصرية لشئون الثقافة الجماهيرية، وكان مركز الفنون الشعبية يخضع لإشرافه، فكان موقفه الأبوى، ورؤيته العلمية الشاملة والأصيلة هما الرد على هذه التساؤلات الساذجة، والدهشة الراجعة إلى ضآلة حظ أصحابها من الدراسة والتخصص فى رسالة المكان الذى يعملون فيه.

لقد كانت مناسبة للدكتور عبد الحميد يونس ليشرح ويوضح للكافة، صغارًا وكبارًا، أن التراث الشعبى بحكم تعقده وتواصله وتبادله للتأثير والتأثر على الدوام يحتاج إلى تعاون الباحثين على اختلاف مجالات اهتمامهم فى الدراسات الإنسانية. إن هذا التراث يفتقر فى الدراسة إلى اللغويات والأدبيات، وإلى الكشف عن حوافز الإبداع والتعبير فى الفنون الزمنية والتشكيلية. كما يحتاج إلى نتائج المتخصصين فى علوم النفس والاجتماع والأنثروبولوچيا. ولا نبالغ إذا قلنا: "إن التراث الشعبى - وهو الذى يؤلف القوام الثقافى لشعب من الشعوب - مطالب بأن يفيد أيضًا من العلوم الطبيعية والمادية"[٢١].

لقد كان د. يونس يدرك بكل وضوح ونفاد بصيرة، وكما كتب هو نفسه فى مقدمة كتابه: "الأسطورة والفن الشعبى": "إن التخصص فى كل علم من العلوم الإنسانية لا يعنى الاستقلال بمنهجه فى النظر والتطبيق، لأن التصور الواقعى للإنسان يقتضى بالضرورة محاولة تصور متكاملة للسلوك الإنسانى. وإذا كان المتخصصون فى العلوم التطبيقية الطبيعية يصدرون عن محاولة متكاملة لتصور الطبيعة الحية وغير الحية، فإن علماء الإنسان أكثر نزوعًا إلى هذا التصور المتكامل للكائن الإنسانى المتطور الحى فى أفراده وتجمعه. كما يؤكد د. يونس أن ملاحظة الإنسان فى أى مجال من المجالات لا يمكن أن يستغنى بحال من الأحوال عن سائرها، وهى ليست إلا ظواهر يرتبط بعضها ببعض إن لم تكن مرحلة متطورة لإحدى تلك الظواهر"[٢٢]. وكان هذا دفاع الدكتور يونس عن تخصص الوافد الجديد على مركز الفنون الشعبية فى أواخر الستينيات، وهو نفسه يجسد رؤية متميزة متكاملة إلى منهج العلم وعلاقته بالعلوم الأخرى التى تدرس الإنسان.

على أن تلك التساؤلات من جانب زملاء المركز وتلك الدهشة من جانب آخرين كانت أخف الأضرار جميعًا وأهونها بالنسبة إلى كاتب هذه السطور.

إنما كانت هناك صيحات احتجاج أقوى وأخطر، ترى أن تخصص هذا المبعوث العائد فى الإثنولوچيا (الأنثروبولوچيا الثقافية) إنما يهدد بتوجيه دراسات الفولكلور فى مصر وجهة تلقى به فى النهاية فى أحضان الأنثروبولوچيا. ومن شأن هذا الوضع الجديد أن يقضى على مكتسبات علم الفولكلور المصرى، ويهدم صرحه الشامخ وينقل إرثه كله إلى بيت أهل الأنثروبولوچيا ... يا ضيعة علم الفولكلور!!

ولم تقتصر صيحات الاحتجاج على الحديث والمناقشات، ولكنها اشتعلت معارك على صفحات المجلات العلمية، وإشارات داخل قاعات المؤتمرات العلمية "... إنها على ما يبدو مواجهة بين الفولكلور والأنثروبولوچيا، وضحيتها كاتب هذه السطور الذى تخصص فى الفولكلور، ويكتب ويدرس ويعمل أستاذًا للأنثروبولوچيا والاجتماع بجامعة القاهرة.

وكان د. عبد الحميد يونس الأستاذ والمعلم الذى لفت النظر إلى تداعى تلك الأفكار والاتجاهات وتحولها إلى جزء من ماضى العلم، ربما تحفظه متاحف التاريخ. لقد كان علماء الفولكلور فى بادئ عهدهم يسعون إلى الإفادة من مناهج الأنثروبولوچيا وأدواتها فى البحث، ولكن بعضهم ذهب أبعد من هذا فى التأثر بالنظرية الأنثروبولوچية حين رأى أن التراث الشعبى ـ موضوع الدراسة فى علم الفولكلور ـ إنما هو تراث البسطاء والعامة وسكان المناطق الريفية أو البدوية المنعزلة ذات الثقافة البكر، وذلك قياسًا على أن الدارس الأنثروبولوچى أوائل هذا القرن كان يرى أن موضوع بحثه هو المجتمعات البسيطة أو البدائية أو المتخلفة... إلخ.

ولكن علم الأنثروبولوچيا نفسه برىء من هذه النظرة، وظهرت أنثروبولوچية جديدة، وتبدلت المواقف، فى الوقت نفسه تطورت مفاهيم علم الفولكلور ونظرياته، وتدعم استقلاله، ونمت ثقته بنفسه، ولم يعد يخشى أن يمد يده بالتعاون إلى العلوم الاجتماعية الأخرى التى تدرس الإنسان. لقد استطاع علم الفولكلور أن يفيد أعظم الفائدة من التعاون مع علم الاجتماع والنفس والأنثروبولوچيا والاتصال وغيرها.

ولقد أكدت لهؤلاء الخائفين المذعورين من أن يبتلع علم الأنثروبولوچيا الثقافية علم الفولكلور الوليد، أكدت لهم بدعم من د. يونس وتفهم وتشجيع أن العلم كله، وليس العلم الإنسانى وحده، سائر اليوم فى طريق التكامل. ونحن نشهد اليوم فى البلاد التى سبقتنا بشوط بعيد فى مضمار التقدم كيف تتكتل جهود أجهزة الثقافة والاتصال المختلفة لخلق المثقف المتكامل. لذلك نأسف لهذا التفتيت وهذه الميول الأنانية غير المبررة لدى بعض المشتغلين بالعلوم الإنسانية فى بلادنا. ما بالهم يتشبثون ـ بشكل لا يخلو من التعصب فى كثير من الأحيان ـ بالدفاع عن حدود وهمية لعلوم لم تعد قادرة على أن تحيا داخل قلاع أو أسوار شائكة، تحول بينها وبين الانتفاع بمناهج ومفاهيم ونتائج العلوم الأخرى القريبة منها. إن هذه الظاهرة على ما تدل عليه من

تخلف، فهى فى الوقت نفسه تؤدى إلى عكس ما يعتقده ذوو النوايا الطيبة الشغوفون بالدفاع عن الحدود التقليدية.

إن علم الفولكلور المعاصر بناء شامخ مستقر الأركان، له نظرية واضحة، وله أدوات بحث متطورة، ومفاهيم استطاعت أن تصل إلى درجة عالية من الدقة والإحكام. وكل الجهود المتقدمة لم تؤد حتى الآن - ولن تؤدى فى المستقبل - إلى التقليل من عظمة هذا الصرح الشامخ، أو الانتقاص من مكانته، بل على العكس من هذا، إنها قد أدت بالفعل إلى زيادته رسوخًا على رسوخ، ورفعته قدرًا على سابق قدره، وزادته هيبة على هيبته.

لقد أدى التعاون الوثيق بين علماء الفولكلور والأنثروبولوچيا إلى ارتقاء العمل الميدانى ومناهجه إلى حد لم تبلغه من قبل. وانطلقت دراسة التراث الشعبى إلى آفاق لم تطرقها من قبل فيما مضى. فلم تعد مهمة دارس الفولكلور أن يقنع بتسجيل بعض الأغانى والحكايات وتدوين بعض الأمثال وحسب. لكنه انطلق فى حماس إلى ميادين العادات والتقاليد والثقافة المادية والفنون التقليدية. استطاع هذا التعاون أن يثمر تقدمًا فى وضع المشكلة العلمية فى ميدان دراسة الفولكلور، حيث برزت على السطح مشكلات الحياة اليومية من منظور جديد، وانفتح العلم على طائفة من الموضوعات التى يمكن أن نسميها بحق موضوعات السبعينيات والثمانينيات التى لم تدر بخلد أى من الدارسين الكلاسيكيين للتراث الشعبى. فالتركيز على تغير العناصر الشعبية وثباتها، والعلاقة الحية بين الريف والحضر فى ضوء البُعد الفولكلورى، وعلاقة التفاعل الحى بين عناصر التراث الشعبى ووسائل الاتصال العام، ودور العناصر الشعبية فى تنمية دول العالم الثالث... إلخ. كل ذلك لم يكن من الميسور تحقيقه بالمستوى الرفيع الذى تحقق به دون هذا الفهم الجديد لعلم الفولكلور كدراسة أنثروبولوچية ثقافية[٢٣].

ونحن لا نسبق الأحداث إذا قلنا إن اضطراد العمل فى حقل الفولكلور فى بلادنا واشتغال المزيد من مثقفينا بموضوعاته سوف يؤدى إلى ترسيخ هذا المفهوم الجديد، وانتشاره بين دوائر أوسع وأوسع.

كلمة أخيرة

لا تستطيع هذه الكلمات السريعة أن تغطى بشكل كامل وشامل مختلف جوانب الريادة التى يمثلها الراحل د. عبد الحميد يونس لعلم الفولكلور، وحسبنا تلك النماذج والإشارات التى تؤكد تلك الريادة وتشهد عليها. فهو بمعايير الزمن قضى نحو نصف قرن فى دراسة هذا العلم والبحث والكتابة فيه. وهو بمعايير التخصص والعمق حصل فيه - كما أشرنا - على درجة الماچستير ثم الدكتوراه، إلى أن حصل بسببه على جائزة الدولة التشجيعية ثم جائزتها التقديرية، ثم أخيرًا جائزة التقدم العلمى الكويتية، وغيرها كثير. وبالمعايير الكمية للإنتاج أصدر الكتب، ونشر الرسائل والمقالات، وألقى الأحاديث والكلمات. ولكنه قبل هذا وبعد هذا بذل الجهد العظيم، جهد

الرعاية الأبوية لعديد من الدارسين، والإشراف العلمى على العدد الأكبر من الباحثين الجامعيين، والمشاركة الجادة المخلصة الدءوب فى كل جهد فولكلورى مصرى وعربى.

إنجاز الرائد إذن له معالم ملموسة، وله أبعاد جلية، خلاصتها أنه دخل إلى ساحة هذا العلم، وهو لا يزال علمًا وليدًا يحبو، وتركه وهو كائن فتى مكتمل النضج. هذا هو الدكتور عبد الحميد يونس.

الهوامش:

(١) انظر محمد الجوهرى، علم الفولكلور، البدايات الأولى لدراسة التراث الشعبى، فى: الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٣٦ وما بعدها.

(٢) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦، مكتبة الدراسات الأدبية.

(٣) عبد العزيز الأهوانى، الأزجال الأندلسية، القاهرة، ١٩٥١، رسالة دكتوراه مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة.

(٤) عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

(٥) أحمد مرسى فى تقديمه لكتاب د. عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ٨. وانظر كذلك فاروق خورشيد، وجهًا لوجه مع د. عبد الحميد يونس، حديث فى مجلة العربى الكويتية أعيد نشره بعد وفاة د. عبد الحميد يونس فى مجلة المصور، العدد ٣٣٣٧، ٢٣ سبتمبر ١٩٨٨.

(٦) دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٤.

(٧) محمد الجوهرى، علم الفولكلور، مرجع سابق، ص ٧٤ ـ ٧٥.

(٨) دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ٤١.

(٩) المرجع السابق، ص ١٣.

(١٠) المرجع السابق، ص ٤٠ ـ ٤١.

(١١) عبد الحميد يونس، التراث الشعبى، سلسلة "كتابك"، رقم ٩١، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩.

(١٢) المرجع السابق، ص ٥.

(١٣) نفس المرجع، الموضع نفسه.

(١٤) دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٦ـ ١٧.

(١٥) المرجع السابق، ص ٦١.

(١٦) عبد الحميد يونس، معهد الفنون الشعبية، مشروع جدير بالتنفيذ، مقال فى مجلة "الفنون الشعبية"، العدد الثالث عشر، يونيو ١٩٧٠، وقد أعيد نشره فى "دفاع عن الفولكلور"، مرجع سابق، ص ٧٥ ـ ٨٣.

(١٧) قدم د. عبد الحميد يونس ورقة تتضمن هذا الاقتراح عنوانها: "إنشاء مركز عربى للمأثورات الشعبية" إلى حلقة البحث التى عقدتها منظمة التربية والعلوم والثقافة المنبثقة عن جامعة الدول العربية وموضوعها "العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية"، فى شهر أكتوبر سنة ١٩٧١ بالقاهرة. وقد نشرت هذه الورقة فى أعمال الحلقة الصادرة عن جامعة الدول العربية كما نشرت فى "دفاع عن الفولكلور"، مرجع سابق، ص ٦٧ ـ ٧٤.

(١٨) دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ٦٧ وما بعدها.

(١٩) عبد الحميد يونس، التراث الشعبى وكيف نعمل على صيانته، مقال فى مجلة "الفنون الشعبية"، مرجع سابق، أكتوبر ١٩٦٨، وأعيد نشر المقال فى "دفاع عن الفولكلور"، مرجع سابق، ص ٥١ ـ ٥٥.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٥٤ ـ ٥٥.

(٢١) عبد الحميد يونس، التراث الشعبى، مرجع سابق، ص ٦ ـ ٧.

(٢٢) عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، القاهرة، فبراير ١٩٨٠، ص ٤ ـ ٥.

(٢٣) انظر مزيداً من التفاصيل عند محمد الجوهرى، علم الفولكلور، الطبعة الرابعة، مرجع سابق، مواضع متفرقة.

نبيلة إبراهيم

معجم الفولكلور لعبد الحميد يونس

ثالثة الأثافي.. بعد معجمي أحمد أمين و أحمد تيمور

لا يهدف هذا البحث إلى عقد مقارنات بين المعاجم الثلاثة بدافع التفاضل فيما بينها، بل إن الهدف الأول من هذا البحث أن نقف وقفة مع كل معجم لنرى ما حققه بالنسبة للدراسات الشعبية ولنرى فى النهاية مدى الإفادة التى يمكن أن يضمنها الباحثون المتخصصون منها، وإلى أى حد يمكنهم الإفادة منها جميعًا فى إنجاز الموسوعة المصرية الشعبية الموسعة التى تجمع بين هذه المعاجم جميعًا، مضافًا إليها ما جدّ من مواد جديدة تعد إفرازًا للحياة الحديثة.

وربما عنّ لنا أن نتساءل، قبل تقديم المعاجم الثلاثة، سؤالاً عامًا. وهو: ما الدافع وراء تأليف المعاجم بصفة عامة؟ وقد نجيب فى عجالة، إن مؤلف المعجم أو مؤلفيه يكونون مدفوعين برغبة ملحّة فى التعمق والتوسع فى مفردات ومصطلحات حقل من حقول المعرفة، ومن ثم يأتى المعجم - أيًا كان نظامه - مجزءًا وموحّدًا فى الوقت نفسه، فهو مجزأ لأنه يبحث فى مفردات منفصلة عن بعضها البعض، وهو موحّد من حيث التفاف المفردات المتنوعة حول الموضوع الواحد. هذا من ناحية الشكل العام للمعجم، أما من ناحية خصوصية كل معجم فى إطار الموضوع الواحد، فترجع إلى اختلاف رؤية المؤلف ومنهجه وثقافته، والهدف الذى يرمى إليه.

وعلى الرغم من أن المعجمين الأولين، أعنى معجم تيمور وقاموس أحمد أمين، أُلّفا فى زمن لم تكن فيه الدراسات الشعبية أو حتى مصطلح التراث الشعبى قد تحدد بمفهومه العلمى الحديث الذى دفع به لأن يشارك العلوم

الإنسانية الأخرى فى أهميتها العلمية والمعرفية، فإن الوعى بحدود هذا العلم كان قد بدأ يشغل حيّزًا أساسيًا من فكر الصفوة المثقفة من زمن مبكر، فأدرجته ضمن اهتماماتها إلى جانب اهتمامها بالعلوم الإنسانية المتفق عليها، وحرصت على أن تترك للأجيال من بعدها حصيلة أبحاثها مدوّنة. ولولا هذا الرصيد المعرفى الذى خلفته لاندثر الكثير من المادة التراثية للشعب المصرى.

يقول الأستاذ أحمد أمين بك فى مقدمة "قاموس العادات والتقاليد والتعابير الشعبية": «وقد أقدمت عليه (أى على تأليف قاموسه) وأنا وَجِل لأنه موضوع جديد أظن أنى لم أسبق إليه، والجديد عادة غريب، وأنا أعتقد أنه فتح بابًا يكمله مَن يأتى بعدى. وقد دعانى إلى تأليفه ما رأيت من عادات وتقاليد وتعابير كانت حية فى زمانها ثم أخذت تندثر حتى إن أولادى قل أن يعرفوا منها شيئًا، فالمؤرخ فى حاجة شديدة إلى تدوينها والانتفاع بها».

وبهذه العبارات يتحدد الدافع لدى أحمد أمين وراء تأليف قاموسه. لقد تربى - على حد قوله - فى حارة بلدية تتحكم فيها العادات والتقاليد وتعمر بكل أشكال التعبير الفنى. وكان كاتبنا يختزن فى ذاكرته وفى سلوكه الكثير من هذه العادات والتقاليد والممارسات والتعابير الشعبية، حيث إن ما يختزنه الإنسان فى ذاكرته يعد التأريخ الحقيقى لعلاقة الإنسان الحقيقية بالزمان والمكان وعلاقته بالآخرين من حيث مشاركتهم فى تفاعلهم مع الأحداث برصيدهم الحضارى المتوارث، فإن ما سجله أحمد أمين يسد ثغرة فيما كتبه المؤرخون المحدثون، وهو فى هذه المقدمة المهمة هو أحمد أمين نفسه فى نظرته للتراث الحضارى الإسلامى عندما سجله بوصفه حركة فكر وتطور من زمن إلى زمن وذلك فى موسوعته الشهيرة الضخمة "فجر الإسلام" و"ضحى الإسلام" و"ظهر الإسلام"، وهو يؤكد هذا بقوله: « فقد كنت أحضر الجزء الثانى من ظهر الإسلام، فأغرق فى تاريخ الطبرى وفلسفة إخوان الصفا وابن سينا، وأخرج من ذلك فأنظر إلى المجلات الشعبية الخفيفة لألتقط منها بعض التعبيرات، وأعتقد أن فى كل خير ومنفعة».

وربما رأى المؤلف أن يصنف مادته وفقًا للأحداث التاريخية، وربما رأى أن يصنفها موضوعيًا، ولكن أحمد أمين اختار الشكل المألوف للمعاجم والقواميس وهو الترتيب الأبجدى الذى يمكن أن يلم شمل المادة الشعبية بجوانبها المختلفة. فكان قاموسه أشبه بالبستان الذى يُمتع المتجوّل فيه حيثما سار فى شعابه.

فإذا تركنا قاموس أحمد أمين إلى "المعجم الكبير" لأحمد تيمور على أن نعود إليه فى مجال مقارنة أخرى أكثر دقة، نجد أنفسنا إزاء مادة شعبية أخرى مصنفة تصنيفًا آخر وبهدف علمى آخر.

لقد بدأ أحمد تيمور نشاطه فى جمع مادته فى العقود الأولى كذلك من

القرن الماضى. وقد شرعت الهيئة العامة للكتاب فى تحقيق المادة ونشرها فى بداية السبعينيات. وتولى هذا العمل الكبير الأستاذ الدكتور حسين نصار. ولا تزال هناك بقية للمعجم لم يهتد إلى أصولها بعد، كما قال الأستاذ الدكتور. أما ما تم نشره فيقع فى ستة مجلدات. وقد خصص الجزء الأول لشرح منهج تيمور اللغوى فى رصد مفرداته، ونظريته فى العلاقة بين العامية والفصحى إذا كانت الألفاظ ذات أصل عربى، فإذا كانت المفردات دخيلة ردها إلى مصدرها. فإن لم تكن لا هذا ولا ذاك أثبتها كما هى. وقد يبدو لأول وهلة أن المعجم معنىّ بالجانب اللغوى فحسب. وقد استدرك أحمد تيمور هذا الأمر فقال: «كما أننا لم نخل كتابنا من ذكر كثير من أمثالهم (أى الأمثال الشعبية العامية) السائرة، وألفاظهم المستعملة على السلع. وفى التندير والعنترة المعبّر عنها عندهم بالتنكيت والتأليس، وأقوالهم فى الرقى والدعوات، وغير ذلك كلما جرت إليه المناسبة واقتضاه المقام بحيث أصبح شاملاً لكثير من أحوالهم وعاداتهم فوق ما فيه من لغاتهم، وذكرنا أيضًا كناياتهم ورموزهم». ومن هذا النص يتضح لنا أن أحمد تيمور لم يكن باحثًا لغويًا فحسب، بل كان على نفس المستوى باحثًا فى الدراسات الشعبية. فإذا أضفنا إلى ذلك العملين الكبيرين اللذين لا غنى عنهما لأى باحث فى الدراسات الشعبية المصرية، وهما معجم "الأمثال الشعبية" ومعجم "الكنايات الشعبية"، أدركنا أن أحمد تيمور كان عالمًا فى اللغة بقدر ما كان عالمًا فى حقل الدراسات الشعبية.

ومن ناحية أخرى، فإن أحمد أمين لم يكن فى قاموسه متعمقًا فى مجالات الحياة الشعبية دون أن يستكملها بنظرات لغوية ثاقبة، فهو الذى ينبهنا، على سبيل المثال لا الحصر، إلى أن كلمتى "إعزنّه وإجرنّه العاميتين أصلهما "أعزو أنه ومن أجل أنه". وهو الذى ينبهنا إلى أن اللغة العامية لم تعرف صيغة المبنى للمجهول فيما عدا صيغة واحدة ترسبت فى اللغة العامية بعد أن اكتسبت إشعاعات شعبية وهى كلمة «توكل» التى ينادى بها الباعة على مأكولاتهم الشعبية. وخلاصة القول إن الأعمال المعجمية التى قام بها كل من أحمد أمين وأحمد تيمور تعد كنزًا ثمينًا لا يُستهان به، بل ينبغى استحضاره على الدوام والإفادة منه فيما نؤلفه من معاجم حديثة، كما سنشير إلى ذلك وشيكًا.

ومن "المعجم الكبير" لأحمد تيمور، "وقاموس العادات والتقاليد والتعابير الشعبية" لأحمد أمين، نصل إلى "معجم الفولكلور" للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس، فندرس وضعه بالنسبة للمعجمين السابقين، ذلك أن معجم الفولكلور يأتى تاليًا للمعجمين السابقين. ولهذا فإننا نتساءل ما إذا كان عبد الحميد يونس يضع نصب عينيه المعجمين السابقين. لقد عنون الأستاذ الدكتور معجمه بعنوان يوحى بالمغايرة بينه والمعجمين السابقين، لا من حيث المادة والمنهج، بل من حيث الهدف كذلك. لقد سماه: معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزى عربى.

ويقدم الكاتب معجمه بمقدمة مختصرة للغاية لا تتجاوز صفحة ونصف الصفحة على عكس المعجمين السابقين اللذين قدم صاحباهما مقدمة شارحة للرؤية والهدف والمنهج. على أن عبد الحميد يونس يقول فى مقدمته ما يلمح به إلى ما يهدف إليه من كتابة معجمه فيقول: «فرضت طبيعة الموضوع أن أجمع فى هذا المعجم كل ما استطعت الحصول عليه من المواد الفولكلورية المشهورة فى ربوع العالم، المأثورة فى مصر والعالم العربى والتى حفرت لها مكانًا فى ذاكرة الشعوب وما سجله المؤرخون فى الحضارات القديمة والوسطى والمعاصرة».

ومما لا شك فيه أن تحديد المنهج والهدف على نحو ما ورد فى هذه الأسطر يُعد عملاً طموحًا ومتجاوزًا لما حققه المعجمان الرائدان السابقان، فهو أولاً يوسع حلقة البحث لتشمل مصر والعالم العربى، وهى خطوة جديدة وجديرة باهتمام الباحثين. ولو أن المعجم حقق هذا الهدف، لعدَّ هذا المعجم إضافة حقيقية لما حققه المعجمان السابقان عليه، فإذا كان قد أراد لمعجمه أن يحتوى على ما سجله المؤرخون فى الحضارات القديمة والوسطى والمعاصرة، فإننا نقف لنتساءل: هل يمكن أن يتحقق هذا الهدف الطموح فى جزء واحد يبدأ بالحرف ألف وينتهى بالحرف ياء؟ كنا نتوقع لهذا الهدف الطموح الذى يوسع دائرة المادة الشعبية فتشمل كل الأمكنة والأزمنة على حد قوله، أن يجعل من معجمه هذا عيّنة لهذا المعجم العالمى كما يريده صاحبه، وبهذا يصبح معجمه مشروعًا كبيرًا لموسوعة يكملها مَن يأتى بعده. وإذا كان أستاذنا لم يكن ينوى أن يفعل هذا، فإنه يحق لنا أن نتساءل: ما الذى دفع أستاذنا لأن يؤلف هذا المعجم على هذا النحو مع استيعابه يقينًا بالمعجمين الرائدين اللذين سبقاه؟ فى تصوّرنا أن هناك احتمالاً من احتمالين كان يقف وراء تأليف معجمه، الاحتمال الأول أنه، كما قلنا افتراضًا، كان يلبّى طموحًا علميًا كبيرًا يحلم بإنجاز موسوعة على غرار دائرة المعارف البريطانية، على سبيل المثال، وربما تصوّر أن معجمه على نحو ما قدمه قد وضع النواة الأولى لهذا المعجم الكبير. أما الاحتمال الثانى، وهو الأرجح، أن أستاذنا كان يمتلك ترجمة لبعض مواد معجم "فونك" الشهير.. وكنا قد بدأنا فى لجنة الفنون الشعبية فى المجلس الأعلى للثقافة ـ والتى كانت ترأسها سهير القلماوى ـ فى إنجاز معجم للموروث الشعبى منطلقين من معجم «فونك»، وكانت اللجنة تضم صفوة الأساتذة المهتمين بالموروث الشعبى منهم: الدكتور عبد الحميد يونس والدكتورة سهير القلماوى، والدكتور محمود الحفنى، والدكتور عبد العزيز الأهوانى، والدكتور حسن فتحى، وكنت أنا كذلك عضوة من أعضائها الجدد آنذاك. وقد كان كل منا مكلّفًا بترجمة جزء من مادة فونك، وكنا فى الاجتماع نناقش معًا تلك المواد ونضيف إليها ما نراه من مواد عربية أو مصرية. وللأسف الشديد فإن اللجنة لم تستمر على النحو الذى تأسست عليه، وانتهى العمل فى المعجم. ولا بدّ أن أستاذنا عبد

الحميد يونس كان يمتلك قدرًا من المواد المترجمة من هذا المعجم، فضم إليها مواد تخص التراث الشعبى العربى والمصرى، ثم صنفها التصنيف الأبجدى، وحيث إن المعجم كان محدودًا، فقد كان الاهتمام بالجانب العربى محدودًا للغاية؛ حيث إن المادة الأجنبية قد شاركتها فى اهتمام الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس.

وربما كان من الطريف أن نؤيد هذا القول، إذا قارنّا مادة من المواد بين المعاجم الثلاثة لنرى إلى أى حد جارت المادة الأجنبية على المادة العربية وإلى أى حد كانت المادة العربية متقلصة فى معجم عبد الحميد يونس بالقياس إلى المعجمين الآخرين. وسنحاول أن نتخذ من حرف مشترك بينهم نختاره اعتباطيًا من بين الأحرف الأبجدية، وليكن حرف الباء، لنرى عن قرب كيف أن المادة الأجنبية التى وقفت على قدم المساواة مع المادة العربية قد قلصت من تقديم دورها فى الموروث الشعبى كمًا وكيفًا.

ولنبدأ بإحصاء المواد العربية التى أتى بها كل من الباحثين الثلاث كلٌّ على حدة. ويبلغ عدد المفردات التى سجلها أحمد أمين تحت حرف الباء قرابة سبعين مفردة. ولا يقتصر أحمد أمين على تقديم المفردة بأن يصفها شكلاً ويشرح وظيفتها المادية فى حياة الشعب، بل إنه يستطرد فيقدمها فى وظيفتها الرمزية، أى بوصفها جزءًا لا يتجزأ فى عالم الممارسات الشعبية. ومثال هذا أنه يأتى بمفردة الباذنجان فيقدمها بوصفها مأكولاً، وقد يكون أبيض وقد يكون أسود، وسرعان ما ينتقل الكاتب إلى الوظيفة الرمزية لهذا النبات فى حياة الناس فيذكر أن الباذنجان من مواد المشاهرات. ويجدها الباحث فرصة لكى يفصل القول فى هذا المعتقد، والدور الذى يؤديه فى حياة الناس: فيقول إن النفساء إذا دخل عليها أحد بالباذنجان ينقطع لبنها، فتسمى مشاهرة. وبذلك تحتاط النساء بأن تضع منه بجوارها أو تعلق منه بمخدعها حتى يمنع المشاهرة. وبهذا يكون الباذنجان مسببًا الإيذاء للمرأة المتزوجة، وهو فى الوقت نفسه يكون علاجًا لما سببه. وبعد تقديم المادة ووظيفتها الشعبية، لا يضير الكاتب أن يأتى بقصة طريفة عن الباذنجان نظمها الشاعر شوقى ضمن قصصه الطريفة القريبة من النوادر التى يتداولها الناس، وبهذا يكون الكاتب قد قدّم المفردة التى تخدم قاموسه بوصفه قاموسًا للعادات والتقاليد والتعابير الشعبية.

وقد يأتى الكاتب بمفردة تتداولها الطبقة المثقفة دون أن تدرى أن أصلها شعبى صرف. ومثال ذلك كلمة الباع، ويقول الكاتب فى تقديم الكلمة إنها مقياس من طرف أصابع اليد إلى طرف أصابع الأخرى بفرد اليدين. ولا يساورنا شك فى أن هذا الباع مقياس شعبى لأنه من اختراع الشعب. ولهذا فإن الشعب يتداوله مجازًا فى كتاباته فيقول: فلان باعه طويل كناية عن الكرم. ويقول: فلان أخذ الشىء بالباع والذراع أى بقوة سلطته.

وننتقل إلى المعجم الكبير لأحمد تيمور فنجد أن عدد مفردات الباء

التى سجلها تبلغ ما يقرب من مائتى مادة. ويقف الباحث اللغوى فى الصدارة بالنسبة له.. وتؤكد أبحاثه اللغوية فى تأصيل المفردات الشعبية، أى ردها إلى أصولها الأولى، تؤكد سعة اطلاعه ودقته فى البحث.

وقد يُقال إن أحمد تيمور انشغل بالبحث اللغوى عن البحث الشعبى. والحقيقة أن البحث فى أصول المفردات الشعبية، ثم الامتداد باستعمالاتها التى تلقى عليها ظلالاً فى المجالات المختلفة، يُعد مكسبًا كبيرًا للدراسات الشعبية. وأحمد تيمور لا يفرغ له باع من ثروة التراث الشعبى، إلى جانب اهتماماته بالعربية الفصحى.. فهو يبدأ عادة بالبحث عن الأصول العربية أو التركية أو الفارسية لمفردة من المفردات التى اكتسبت ظلالاً شعبية فى استعمالها. ولكنه لا يترك تلك المفردة عند هذا الحد، بل يمتد بها فى استعمالاتها الشعبية المتعددة. ومن ذلك كلمة المقندل، وهى تعنى فى اللغة العربية، كما يقول، الراشى، وعندما تدولت فى الاستعمال اليومى أصبحت تعنى معنى آخر. ومن ذلك كلمة برطم التى ترجع إلى الأصل العربى رطن، وكذلك كلمة بوش التى ترجع إلى أصل تركى يقربها إلى معناها فى الاستعمال الشعبى. وكثيرًا ما يستطرد أحمد تيمور فى اكتشاف أبعاد المعنى المتغير بعد أن هجرت المفردة أصلها لتسكن فى الحياة الشعبية. فكلمة بُرُم أصلها البُرَم وهو السير فى الفسوق والفجور، ينتقل إلى العامية فتتعدد استعمالاتها ويتعدد معناها. ففلان بارم، كما يقول، تعنى المجرّب. ومنها يأتى الاستعمال برم شنبه، ثم تتولد منها استعمالات أخرى، إذ لا عائق لها فى دورانها. فهناك المسمار البرمة. وهناك البريمة وهناك المبرومة وهى نوع من الطعام.

وهكذا نرى أن كلا من قاموس أحمد أمين ومعجم أحمد تيمور يمتعان القارئ عندما يصطحباه ليجول معهما فى دهاليز الحياة الشعبية ليرى ويسمع ما يدور فيها من تعابير خاصة بها، ثم يكشف له عن بعدها التاريخى وما طرأ عليها من تغيير فى أصواتها ودلالاتها حتى جعلها ملكًا له ونابعة من ترابه.

وفى ختام المطاف نعود إلى معجم الفولكلور - مع مسرد إنجليزى عربى الذى نراه مرة أخرى بوصفه عملاً تاليًا للمعجمين السابقين. وحيث إن أى معجم للفولكلور، عربيًا كان أم أجنبيًا، يؤلف بدافع الخوض فى الحياة الشعبية من خلال تقديم مفردات من لغتها سرعان ما تنفتح على معتقدات وممارسات متعددة الجوانب، وهذا ما حققه المعجمان السابقان بكل كفاءة فإنه يحق لنا أن نقف وقفة من معجم الفولكلور الذى ألّفه رائد الدراسات الشعبية الحديثة، وهو الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس، فنقرنه بالمعجمين السابقين عليه لنرى ما إذا كان قد ساهم بطريقته الخاصة، ومنهجه الخاص فى تقديم معجم يُعد تطويرًا للمعجمين السابقين.

إن أول ما يلفت النظر إلى معجم عبد الحميد يونس أنه قدم مواد الفولكلور العربى والفولكلور الأجنبى جنبًا إلى جنب، الأمر الذى يحدث عند القارئ نوعًا من الانفصام الذى يمكن أن يعطل متعة القراءة، ولم يشرح أستاذنا

الدكتور السبب فى هذا المزج مع علمه يقينًا أن المعاجم الأجنبية الفولكلورية ثرية للغاية، وكذلك ترجمتها.

لقد جارت هذه المادة الأجنبية على المادة العربية بدون شك فقلصتها. وقد أشرنا إلى ما يؤيد هذا متمثلين بحرف واحد اختير اعتباطيًا وهو الحرف باء. وليس هذا فحسب، بل إن تقديم المفردات الأجنبية مترجمة عن معاجم أجنبية بطبيعة الحال قد أثر فى تقديم المادة العربية التى حرمت من الاحتفال بها وحدها فكان عرضها محايدًا لا يشع الحياة الشعبية وخصوصياتها.

وعلى كل فقد ختم أستاذنا حياته العلمية الخصبة الكثيرة العطاء بهذا المعجم الذى ينبهنا به إلى أن الباحثين الفولكلوريين الجدد لا ينبغى عليهم أن يقفوا عند حدود ما ألف من قبل، وإن كان عظيمًا ورائدًا.

ولو أن نخبة من الفولكلوريين الجدد كوّنوا فريق عمل يشرع فى تقديم معجم عصرى، مفيدين من معاجم الرواد الثلاثة: معجم أحمد أمين ومعجم أحمد تيمور ومعجم عبد الحميد يونس، ومضيفين إليه المواد الجديدة التى أفرزها عصرنا وغيرها من المواد التى يمكن أن تكون قد سقطت سهوًا، ومفيدين من أحدث المعاجم الفولكلورية وغير الفولكلورية، لو أنهم فعلوا ذلك، لساروا على الدرب الذى سار فيه الروّاد الكبار منبهين إلى ضرورة تواصل الحياة العلمية مع الأجيال وعندئذ تتحقق الإضافات العلمية الجديدة على الدوام.

طبع على ذمة محمد محمد أبو طالب
بجوار جامع اصلان بشارع النوبه

أحمـــد يـــونس

الحكى .. على طريقة الدكتور عبد الحميد يونس

أنا لن أتحدث عن عطاء الدكتور عبد الحميد يونس الوافر فى مجالات تخصصه العلمى. تلاميذه أولى بهذه المهمة. وقد قلت مرارًا إن هؤلاء التلاميذ قد شاركونى على الدوام فى أبوته. ومع هذا، لم أشعر أبدًا بأن نصيبى من الأبوة قد قل أو نقص، بل إننى اكتسبت على مدى العمر كثيرًا من الأشقاء. الأبوة عند الدكتور عبد الحميد يونس كانت موهبة خاصة أبدع فيها إلى درجة النبوغ.

كان أبى معلمًا بالفطرة. الأدب الشعبى عشقه الطاغى حتى اللحظة الأخيرة، والوطن أكبر قصة حب فى حياته، وأنا، بحكم إقامتى معه فى نفس البيت، كنت أول مَن يستمع إلى نبضات قلبه. اعتدت أن أتدفأ فى ليالى الشتاء الباردة بالحواديت، وأن أجد حين يغالبنى النعاس مخدة أحلامى محشوة بأغانى الفلاحين فى الأمسيات الشجية. كنا نفطر مع قطر الندى أو الأميرة ذات الهمة، ونتغدى على أشعار عنترة. ومع طبق الفول بالبيض فى العشاء، نتحايل على ميوعة الدنيا بالأمثال وملح الربابات، ونحتسى المواويل الجنوبية الحزينة.

الدكتور عبد الحميد يونس الحكواتى، أتيح لى أن أتعرف عليه مرتين. الأولى فى طفولتى، والثانية عندما أصبح له أحفاد، عليه أن يجد فى كل ليلة ما يقدمه لهم ـ مع كوب اللبن الساخن ـ قبل النوم. فى المرة الثانية، كنت أجلس هناك فى الركن، كالزائر الغريب الذى لا يتمتع بعضوية نادى الطفولة المدهش، كما لو أننى أخاف أن يتهمنى أحد بالارتداد إلى الطفولة على كبر. أراقبه مذهولاً بينما هو يحكى عن أوزيريس الذى علم الناس الزراعة وعشق الحياة، أو عن الشرير ست وحورس الذى أرضعته أمه حب الوطن، فضلاً

بالطبع عن إيزيس الوفية التى لا نهاية لصبرها. أراقبه مذهولاً بينما هو يروى الملاحم والسير الشعبية، أو الحكايات التى يعيد صياغتها بشقاوة كانت على الدوام كامنة تحت الجلد فى صميم شخصيته. ثم ينتقل إلى أمنا الغولة والديب السحراوى وذات الرداء الأحمر، ولا ينسى جحا أو السندباد أو معروف الإسكافى وملاعيب شيحة وعلى الزيبق المصرى.

أتابع من موقعى البعيد هذا الطقس السحرى الذى يتجدد يوميًا فى أواخر المساء. أتابع بانبهار كيف أن الأب المعلم الجليل، الذى أبدًا ما تجاسرت على مخاطبته إلا بلقب: سيادتك، يتقمص جميع الشخصيات. يُقلد ابن البلد الذى يواجه الظلم بالحيلة والطالب الثورى والفلاح المغلوب على أمره، كلاً بلهجته. الشرير عنده هو دائمًا جونى السكران المتوحش، الذى يجسد كل فظائع الاحتلال، أو مَن يخدمونه أو يتعاونون مع أخلاط البشر من الشراكسة المتعجرفين أو اللصوص الغرباء أو سواقط القيد. الشرير عنده دائمًا هو التاجر الجشع أو السلطان أو حاجب السلطان أو الذين يدعون له على المنابر أو ينسجون حوله البطولات الزائفة، ولا تكاد تخلو حدوتة من لاظوغلى الجلاد أو كوهين المرابى أو الشيخ متلوف الذى يصدر الفتاوى تبعًا لنزوات الحاكم.

كان صوته يتهدج تعاطفًا مع ست الحسن والجمال، المعلقة من شعرها فى ظل الأسر، وتضحك عيناه حين يتمكن الشاطر حسن من مراوغة الحراس وفك ضفائرها بمجرد تلامس شفتيه مع جبينها. كان يحاكى بصوته انهمار المطر وزمجرة الرياح وصليل السيوف وسنابك الخيل أو وقع أحذية الجنود، كلما استباحت الأزقة الحجرية فى هذه القاهرة الساحرة والصابرة. ثم، يطول صمته، كأن الليل قد خيّم على الدنيا بأسرها، عندما ينهزم الناس الطيبون أمام قوى الشر.

ولم تكن أغرب الحكايات الوافدة من أقصى الشرق أو الغرب مستثناة من البداية المحفوظة التى على أحفاده أن يرددوها معه: كان ياما كان! يا سعد يا إكرام! ما يحلا الكلام، إلا بذكر النبى، عليه الصلاة والسلام!

عبدالرحمن أبو عوف

مَعَ ... عَبْدِ الحَمِيدِ يُونُسَ

يعد العالم الدكتور عبد الحميد يونس رائد علم الفولكلور - أو الفنون والآداب الشعبية - فى ثقافتنا العربية المعاصرة، وقد تكون هناك جهود مصاحبة له، كدراسة د. سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة، وجهود أحمد رشدى صالح وفوزى العنتيل، إلا أن ما يميز الدكتور عبد الحميد يونس هو تأصيل هذه الجهود وتقنينها فى البحث عن وجدان الشعب العربى، فى ملاحمه وأساطيره وحكاياته الشعبية وعاداته وتقاليده ومختلف فنون الرسم والنحت والتصوير الشعبى، فهو الذى أسس لهذا القسم فى الجامعة، وظل يرأسه بدأب ونشاط ملحوظين وتفرع عنه معهد الفنون الشعبية، وخرج على يديه جيل من الباحثين ودارسى الأدب الشعبى.

وذات مساء ظللت أرقب صمت أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس وأنا معه فى العربة، التى كانت تقترب من أحضان إسكندرية الشتاء المتقلبة.. رائحة البحر واليود.. والأضواء الخجلانة من مقدمات الليل.. لقد حضر الرجل رغم شيخوخته ليكرم ذكرى فنان الشعب "بيرم التونسى" لحظتها تضاعف احترامى، وأيقنت أن سلوكه ومكونات شخصيته متجانسة مع اهتماماته الفكرية وكتبه ومحاضراته، إنها ملحمة إصرار للتعرف على وجدان الشخصية المصرية العربية؛ ولأن الأدب الشعبى يلتقى فى صفات محددة يمتاز بها على آداب الفصحيات، وتلك هى العراقة والواقعية والجماعية والتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى؛ لأن كل هذه الصفات واجبة فهى أيضًا صفات عبد الحميد يونس، فهو واقعى النظرة، موسوعى الثقافة، أصيل فى صفاته، له حس غريزى مرهف بالصدق الفنى.

وحوارى معه لم يكن سهلاً، فقد تشكلت فكريًا وفنيًا عبر الجلسات الطويلة التى سمح لى بها خلال الاستعداد لترتيب الأسئلة واختيارها، والتمييز بين القضايا الخاصة بعلم الفولكلور وغيره من العلوم الاجتماعية والتاريخ بالذات.

وكان سؤالى الأول عن نشأة الدراسة العلمية فى مصر للفولكلور وتطوراتها، قال الدكتور عبد الحميد يونس:

■ إن الإحساس بوجود حلقات كبيرة من التراث الثقافى والأدبى أقدم من جيلنا .. فقد اعترف كل من طه حسين وأحمد أمين بالأدب الشعبى، ولكنه كان اعترافًا مقيدًا باللهجة العامية التى لم تكن جديرة بالدراسة الأكاديمية كأدب الفصحى.. وكان ظهور بيرم التونسى والاعتراف به أيضًا من معالم الطريق الأساسية: إذ اعترف أمير الشعراء أحمد شوقى بمكانته الأدبية، واعترف العقاد أيضًا بعبقريته، ومع ذلك ظل الأدب الملعون - كما كان يسمى- بعيدًا عن الجامعة، ولما أحس الدارسون ضرورة تقديم الأشكال الأدبية، وعلى رأسها القصة، بدأت الجامعة تعني بالقصص الشعبية المنشورة والمدونة، فكانت دراسة سهير القلماوى عن "ألف ليلة وليلة" وغيرها من الدراسات، وفى الوقت نفسه تقريبًا أخذ الأدباء والدارسون خارج الجامعة يرودون الطريق أيضًا: استجابة لوجود تأصيل علاقة الأدب بالحياة، وهى دعوة ترددت فى الجامعة، وظهرت دراسات أحمد رشدى صالح عن الأدب الشعبى وفنون الأدب الشعبى. وعند إنشاء (المجلس الأعلى للفنون والآداب) اقترحت على الدكتور حسين مؤنس مدير الثقافة فى ذلك الوقت أن يستوعب قانون المجلس لجنة للأدب الشعبى واقترحت الذين يمثلون الإبداع الشعبى المعترف به، والذين يمثلون الدراسة، ثم حدثت مناقشة حول الأدب الشعبى بين رافض ومؤيد، وانتهى الأمر باقتراح بتسمية اللجنة باسم لجنة (أدب اللهجات الدارجة) وكان هذا فيما أعلم اقتراح العقاد، وتطور التطبيق من الأدب الشعبى إلى الفنون الشعبية، واقترحت اللجنة إنشاء مركز لهذه الفنون يقوم على الجمع والتصنيف والدراسة، وأنشئ المركز ثم ألحق بهيئة المسرح وانسلخ عن الهيئة، واقتُرح أن يتحول إلى معهد يقوم بتخريج متخصصين فى العمل الميدانى ويدرب العاملين فى هذه المجالات، وضُم من أجل ذلك إلى أكاديمية الفنون، ولكى تتم الحلقة التاريخية أحب أن أذكر أنه نشأت أيضًا فى السنوات الأخيرة (جمعية للتراث الشعبى) تضم المهتمين بالفولكلور، وتحاول أن تعرف به وأن تخلق رأيًا عامًا يصونه ويميز بين الأصيل والزائف. من هذا المنطلق عمقت الدراسة فى كلية الآداب وتأثرت مناهج الدراسات اللغوية والأدبية، ووجد بعض المهتمين بالتراث الشعبى من يفتح لهم الطريق للاستفادة من الدراسة فى الخارج، واعترفت الأوساط العلمية فى فرنسا وإنجلترا وروسيا ورومانيا والولايات المتحدة بهذه الجهود فى المؤتمرات المختلفة، كما أن بعض الموسوعات التى صدرت فى الولايات المتحدة سجلت نشاطًا فى مصر فى هذا المجال باعتباره تجديدًا فى منهج الفكر الأدبى والفنى.

وصمت ثم طلب منى أن أكتب.

نسيت أن أذكر لك أن دراسة الأدب الشعبى اعتُرف بها فى كلية اللغة

العربية بالأزهر، وإننى حاضرت فى الأدب الشعبى سنوات متعاقبة، أما الإسكندرية فقد عارضت الأدب الشعبى؛ لأن أستاذ الأدب الحديث وقت ذلك وهو الدكتور محمد حسين كان يعارض الأدب العامى والشعبى ويرى أنه اتجاه غير صحيح.

ليس مجهول المؤلف دائماً

ولكن قد تتفق معى فى أن نشأة علم الفولكلور وتأسيسه على يدى (يعقوب جريم) فى كتابه الميثولوجيا الألمانية فى القرن التاسع عشر قد أعقبه مدارس واتجاهات يمكن حصرها رغم الصعوبة فى الآتى:

١ - المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية تايلور ولانج.

٢ - المدرسة القمرية أو أتباع النظرية الشمسية.

٣ - والمدرسة الفولكلورية الأدبية أو المدرسة الشرقية، وأشهر علمائها فى فرنسا بارى وكوسكان وأتباعهم الفنلنديون والاسكندينافيون، فأين نحن من هذه المدارس، أقصد منهج الدراسة فى جامعاتنا المصرية والعربية؟

قد لاحظت سعادته الواضحة كعالم رائد بهذا السؤال فقال:

■ أقول لك بصراحة إن قليلين من المشتغلين بدراسة الفولكلور عندنا لهم وجهة نظر متبلورة ومستقلة عن وعى كامل بطبيعة البيئة والمرحلة: ذلك لأن الكثيرين يستمدون المنهج والمعايير من بيئات مختلفة وأجيال مختلفة دون تمثل لوجود الخلاف، وأضرب لك مثلاً بالفولكلور، وهو أهم مصطلح فى مجالنا، بعضنا لا يزال يقول الفولكلور الشعبى، وبعضنا يتصور أن الفولكلور مقصور على من كانوا يسمون فى الأجيال السابقة بالدهماء أو العامة، مع العلم بأن الفولكلور لم يعد يعنى مجرد رواسب من العصور القديمة، ولكنه أصبح يعنى القوام الإنسانى العفوى أو الشبيه بالعفوى، وهو موجود حتى فى البيئات الجامعية ومجتمعات علماء الطبيعة.

والأدب الشعبى ليس مجهول المؤلف ولكنه ليس شخصيًا. البصمات الشخصية ليست ظاهرة فيه، ينشئه فرد وليس من الضرورى أن يكون مجهولاً.

ولكن قد يواجه عالم الفولكلور بمنهجه العلمى تناقضًا بين مكونات مادته المعتمدة على الأساطير والرؤية البدائية لكثير من القيم وجوانب الحياة والموت.. فكيف يتخطى المأزق إذن؟

■ فى المجتمعات التى تعى أنها تعيش عصر العلم، الذى يفرض التخطيط عليها لمصلحتها فرضًا، يكون من الضرورى أن تعرف فطرة الحياة فى التطور والتعبير، إنها تتخير دائمًا العناصر الجديدة، وقد تأخذ فترة طويلة فى الاختيار وتسقط العناصر الضارة وتطور العناصر الصالحة فى البقاء، وقد تعدل فى ملامحها وتضيف الجديد، ولكن هذه الفترة بشكلها العفوى تتخذ وقتًا لم تعد تتحمله ظروف الحياة المتطورة بسرعة، ومن أجل ذلك كانت مهمة الهيئة الاجتماعية ممثلة فى صفوة المتعلمين المتخصصين فى التعبير، أن يعاونوا الحياة على التعبير بصورة لا تتناقض مع الفطرة، وفى الوقت

نفسه تساير التطور السريع، فتتخلص بذلك من الافتعال الذى لا يستكمل مقومات الإبداع الفنى، وتتخلص من التوجيه المباشر وما فيه من تكلف، وتتخلص، أيضًا، من الشعارات التى تنفصل عن السلوك.

وإلى أى مدى يمكن أن ترصد تأثر عملية الإبداع الفنى عندنا بدراسة الفولكلور.. أقصد استلهام منابعه المتعددة الأشكال فى صياغات أدبية معاصرة؟

■ الواقع أننا مضطرون إلى الاعتراف بالقصور فى هذه الناحية، هناك آحاد يعدون على الأصابع يحاولون الاتصال بالإبداع الشعبى والإفادة منه، ويظهر تأثير الأسلوب الشعبى فى فنون الحركة والرسم والنحت، ومن العجيب أن الفنانين التشكيليين فى جيلى أنا مثل (محمود سعيد وحامد سعيد) تأثروا إلى حد ما بالاتجاه الشعبى، كما وجد فنانون تشكيليون بعد ذلك استلهموا الفن الشعبى مثل (سعد كامل) الذى استلهم الرسوم الجدارية لأبى زيد، وكذلك عندما أرادت فرق التعبير الحركى أن تتخذ موضوعات لها استلهمت رقصات شعبية، لكن هذه الجهود لم تصل بعد إلى المستوى المطلوب والتأثير المنشود: وذلك لأنهم لم يواجهوا المشكلات والصعاب التى يواجهها الأدباء المتوسلون بالكلمة.

ليست له قيمة

ـ كنت أود تفسيرًا للبلبلة السائدة حول مفهوم الأغنية المعتمدة على الفولكلور؟

■ هذه قضية من أخطر القضايا فى موضوعنا وهى ذات شقين:

الأول: أن المادة الفولكلورية أصبحت تحتاج إلى تمييز حقيقى وصيانة، والتمييز والصيانة يربطان هذه المادة بالبيئة الثقافية وبالعصر.

الثانى: أن الفولكلور كما قلت كنز يبدو وكأنه لا صاحب له، يستولى عليه من يشاء ويغير فيه كما يشاء ويزيد عليه ما يشاء، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى:

أولاً: استغلال بعض الألحان الشعبية فى الإعلان بلا أى مسئولية.

ثانيًا: اعتبار الأغنية الشعبية شيئًا جذابًا كالمادة السياحية أو الشىء الغريب أو التحفة.

ثالثًا: إيهام الناس بأن ما يرون أو يسمعون شعبى أصيل مع ما فيه من تأثير غير صحى، وإذا أخذنا على سبيل المثال المشهور أغنية (الطشت قال لى) ـ لهذه الأغنية بعد شعبى، ففى عصور سابقة شاع زواج الأطفال، خصوصًا بين الإناث، وكان الاستحمام من ممارسات المتزوجات؛ ولذلك كان الإعداد للزفاف يعد حدثًا فى تاريخ الفتيات الصغيرات، وهو استمرار للتطهر فى البركة المقدسة أو النهر المقدس، واستخدام (الطشت) فى المدينة لم يعد الآن له وجود، وليست له قيمة وهو اتجاه فيه إشاعة للجو غير المحتشم.

مثال آخر: الرقص الذى يسمى بالرقص الشرقى، ويسمى فى فرنسا والولايات المتحدة بالرقص المصرى، هذا الرقص أصله القديم عمل كاهنة

تمثل دور الولادة بالاختلاجات، والحركات إلى رقصة البطن المشهورة وخصوصًا الإثارة لم يعد لهذا الآن حاجة، والرقص الشعبى غير رقص العوالم وامتدادات الجوارى والبنات الفارغات، مثل هذه الشواهد يلفظها المجتمع بفطرته، ومن الضرورى ألا تشيع لمجرد الإيهام بأن ما يعرض على الناس طريف، وكأن المواطنين سائحون فى بلد أجنبى.

أخيرًا أرجو أن تعطينا تقييمًا لطه حسين:

- وفوجئ بالسؤال:

وقال :

■ يظن الناس أنى تلميذ لطه حسين، غير أنى أحاول منذ بدأت ألا أجعل أسلوبى مشابهًا لطه حسين، كما أن تفكيره المرتبط بمنهجه فى المدرسة الأدبية كان فى نظرى بحاجة إلى التعمق، فقضية الشعر الجاهلى مثلاً مقدمة - مثل مقدمة ابن خلدون - وتطبيقها لم يكن كاملاً، ونظريات (تين، وبروفتير، وسانت بيف) كانت بالنسبة لنا الشباب الذى يعيش فى الجامعة وخارج الجامعة، كانت قاصرة، وكنا نرى أن المعايير الخاصة بتوثيق الشعر الجاهلى مقتبسة من معايير فن التحديث، والغريب أن طه حسين لم يستطع قط أن يتخلص من ثقافته الأزهرية، ولقد ظهر ذلك فى إبداعه القصصى، ولم تنج إلا (دعاء الكروان)، إنه وبلا تجن أخذ أكثر من حقه فى التقييم، ولكنى أعترف أن فضيلته الكبرى هى الدفاع عن مجانية التعليم، أما أستاذى الذى أثر فىَّ فهو أمين الخولى، وبرغم عزلته فقد كان مثل سقراط يعيش فى تلامذته، لقد دافع عن ارتباط الأدب بالحياة، وكان رائعًا فيما قدم من فكر لغوى وأدبى.

وهنا وجدت نفسى مضطرًا لإنهاء الحوار، فهذا الرجل عظيم: لأنه يعرف كيف يبدأ ولكنه لا يعرف كيف ينتهى.

مصطفى جاد

نظرة إلى السيرة الهلالية

هذا الحوار قمت بتسجيله مع أستاذنا الراحل الدكتور عبد الحميد يونس حول السيرة الهلالية عام ١٩٨٧ أى قبل رحيله بعام واحد.. وقد شجعنى أن أكمل الحوار من مصادر أخرى.. قال لى: إن الحديث فى قضية ما من وجهة نظر واحدة قد لا تعطيك الرؤية كاملة.. فقمت بالتسجيل مع الراحل فاروق خورشيد، والفنان المبدع عبد الرحمن الشافعى أطال الله فى عمره.. وقد رحل الأستاذ الجليل قبل أن أنشر الحوار فبقى هكذا قرابة ربع القرن.. لأعثر عليه بين أوراقى.. ولأقدمه فى الاحتفال بمئويته..

يتضمن هذا الحوار بعض الآراء حول السيرة الهلالية فى عقد الثمانينيات قبل تطور الميديا الحديثة.. وقبل ظهور البرمجة المتقدمة ووسائل الحفظ والتوثيق.. وكان مجرد شروع التليفزيون فى تسجيل السيرة الهلالية حدثًا التف حوله الوسط الثقافى حينذاك.. ومع مرور ما يقرب من ربع القرن.. شهدت السيرة الهلالية تطورات متلاحقة بتغير الرواة ورحيل بعضهم وانتشار البعض الآخر، فضلاً عن التقدم المذهل فى وسائل الحفظ والتوثيق والجهود المصرية التى وضعت السيرة الهلالية على خارطة التراث العالمى، وتحولت من رواية عربية إلى إبداع عالمى..

مع عبدالحميد يونس

وقد بدأت حوارى مع الدكتور عبد الحميد يونس حول هذه السيرة الشعبية ومحاولات جمعها وتسجيلها تليفزيونيًا، حيث شارك فى فترة الثمانينيات بالتعليق والتقديم للسيرة الهلالية وتوثيقها بأرشيف التليفزيون.

السيرة الهلالية نزعة للأصالة

سألته: دكتور عبد الحميد، ماذا يعنى تسجيل السيرة الهلالية كحدث ثقافى عربى ؟

دكتور يونس: إن تسجيل السيرة الهلالية كشف - إلى جانب المنهج الواقعى - عن رائعة من روائع الأدب العربى وعن التعبير عن الوجدان الجماعى؛ لأن

الأدب الرسمى كان ولايزال يعتمد على الوجدان الذاتى، وهكذا اكتشفنا عراقة أدبنا الملحمى واكتشفنا أيضًا الجانب الوظيفى فى هذا الأدب فى التعبير عن الوجدان الجماعى، والكشف عن مقوماته وعن وظائفه فى الأصل والاستمرار وفى المواقف المختلفة، وأهم من هذا وذاك الكشف عن عراقة الملحمة العربية والتعرف إلى الأصول التى صورت الأبطال والأحداث، بحيث تعبر عن العراقة والحوافز.

قلت: وهل للسيرة الهلالية دور فى تأكيد معنى العروبة أو التعبير عنها؟

دكتور يونس: قد يتصور البعض أن السيرة الهلالية إنما تعبر عن وجدان قبيلة أو شعبة من عروبة، ولكن الواقع دل - ولا يزال يدل - على النزوع إلى تصوير الأصالة، ثم إلى التعبير عن حوافز تنزع إلى تقوية الشعور بهذه العروبة فى مرحلة أحست الجماعة فيها بضعف هذه الآصرة الكبيرة، ولذلك ترى أنها اهتمت بالريادة للتعبير عن الأصل والتفرع، وصورت التغريبة لتقوية هذا الشعور بالعروبة فى مرحلة مواجهة المغول والصليبيين وفى بيئة كانت تتطلب تقوية هذا الإحساس الجماعى بالعروبة.

ألا ترى أن الاهتمام بتسجيل السيرة وترديدها حتى الآن، يعد بمثابة نزعة إلى التئام الشمل العربى الذى يوشك على الانهيار فى الوقت الراهن؟

الذى لاشك فيه أن وجود السيرة حية مرددة إلى الآن إنما يؤكد هذا الإحساس العربى، وسنجد أن استمرار ترديد السيرة إنما كان أيضًا لهذا الحافز الذى ينزع إلى الاعتراف بالأصل وإلى مواجهة المواقف التى يخشى فيها المجتمع من تغلب عناصر غير عربية من ناحية وعلى تقوية العروبة لبقائها حية مؤثرة وداعية إلى الوحدة من ناحية أخرى.

ولماذا تأخر تسجيل السيرة الهلالية حتى الآن ؟

أولاً: للتصور الذى عاش فترة من الزمن، وهو أن الأدب الذى يعترف به إنما هو الأدب الرسمى التقليدى، ولذلك سنجد أن الوجدان الشعبى ظل على الرغم من هذه الظاهرة يحتفل بترديد السيرة، والسيرة هى التى جعلت ترديدها المستمر- كما قلت لك- ضرورة لاعتراف الدارسين بها.

ثانيًا: وسائل الاتصال الجديدة بالجماهير التى أعانت على الاحتفال بها واستغلالها، ونحن نجد أن التقدم الإعلامى متمثلاً فى الإذاعة والتليفزيون فضلاً عن الطباعة قد حافظ على النص، كما أن التقدم فى المنهج العلمى الذى ظهر أخيرًا فى الدراسات الأدبية دفع إلى تدوينها ودراستها.

هل صحيح ما أشيع حول رفض الأستاذ بيرم التونسى تسجيل السيرة الهلالية ؟

إن هذه الحقيقة قالها المرحوم بيرم التونسى لى بنفسه، لأننى أنا الذى طلبت منه الاهتمام بها واتخاذها كحافز عصرى، لكن تخوف بيرم التونسى من تأثير الصراع النفسى للجماعة العربية، هو ما جعله يتخير شعبة من ديوان الأيتام وهى "قصة عزيزة ويونس" وهى الحلقة التى تعد ختامًا للسيرة الهلالية.

ما تقييم سيادتكم لأعمال الشافعى والأبنودى ؟

إن هذه النزعة للأستاذ الأبنودى كمبدع فى الشعر والأستاذ الشافعى كمخرج مسرحى ما هى إلا استجابة للتقدم فى التسجيل من ناحية والإفادة من النص الحى من ناحية أخرى. ويبقى أن نؤكد استغلال المنهج الواقعى فى تدوين النص وما فيه من كلمة وإيقاع وحركة، وأن يؤخذ هذا التدوين من بيئات ومراحل مختلفة لتسجيل الواقعة فضلاً عن الموازنة بين الروايات والنصوص. أقول لهما إن هذه النزعة يجب أن تدفعنا إلى المحافظة على النصوص الحية، وألا نعتمد على تدوين الكلمة بالطباعة والصورة والصوت فقط، وأنه يجب التفريق بين التدوين الواقعى وتأثير المدون فى النص، إلى جانب ذلك لابد أن نترك الحرية للمبدعين فى استلهام السيرة وأمثالها مع الكشف عن الحوافز التى تدفع إلى هذا الاستلهام.

مع عبدالرحمن الشافعى

أما الأستاذ عبد الرحمن الشافعى فقد خاض تجارب كثيرة فى مجال استلهام السيرة الشعبية، كان أهمها إخراجه لمسرحية الهلالية التى كتبها الأستاذ يسرى الجندى وعرضت على مسرح الغورى عام ١٩٨٥ ونال جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٦ عن إخراجه لمسرحية الهلالية. وكان طموحه أكبر من ذلك فقام بإعداد السيرة الهلالية لتسجيلها تليفزيونيًا، وهو يواصل العمل فيها الآن لتقدم على حلقات فى شهر رمضان القادم.

ما الدافع لاختيارك السيرة الهلالية لتسجيلها تليفزيونيًا؟

لقد شرعت فى تسجيل السيرة الهلالية لإحساسى بأنها كادت أن تأخذ طريقها للاندثار، حيث ما تبقى منها حاليًا هو مرحلة التغريبة والتى تحكى الحرب التى دارت بين بنى هلال والزناتى خليفة، ولا تعد التغريبة - بطبيعة الحال - هى كل السيرة، حيث تسبقها مرحلتان: الأولى: ميلاد أبى زيد كبطل تحمل عبء السيرة وهى التى تحمل اسمه، فكان من الطبيعى أن أركز على لحظة ميلاده والظروف التى لازمت رزق وخضرة الشريفة.. إلخ. الثانية: مرحلة الريادة والخروج من الأزمة. ثم تأتى بعد ذلك مرحلة التغريبة، أما المرحلة اللاحقة على التغريبة فهى الخاصة بجيل الأيتام. وأنا أقوم الآن بتسجيل السيرة الهلالية للتليفزيون بعد جمعها عن طريق الرواية الشفاهية، حيث أن هذه المراحل على لسان الرواية عند الأستاذ الأبنودى تكاد تكون معدومة.

وهل يعد ما تقوم به فى السيرة هو نوع من الدراما الوثائقية ؟

هى ليست دراما وثائقية لكنها تسجيل توثيقى للرواية الشفاهية بمراحلها كافة منذ الاستيطان الهلالى فى الجزيرة العربية حتى مرحلة التشتت، وهذا العمل يتتبع السيرة فى قالب فنى، وهناك رؤية للعمل بطبيعة الحال؛ حيث إننى استبعد كل ما هو دخيل على السيرة مع الاحتفاظ بكل الارتجاليات التى يدخلها الشاعر.

هل ترى أن ما تقوم به من تسجيل تليفزيونى للسيرة يتمم ما قام به الأستاذ الأبنودى؟

إن ما أقوم به لا يعد استكمالاً لما قام به الأبنودى، لكنه يعد شكلاً فنيًا مختلفًا . فالأبنودى شاعر يملك ناصية الشعر ويعبر عن طريقه، أما أنا فمخرج أملك ناصية الدراما وأعبر عنها، وأضع يدى على الظواهر الدرامية؛ فإذا كان الأبنودى يعلق كفرد على النص الشفاهى، فإن هذا مقبول لما يقوم به لأن عمله يعتمد على السماع، ولكن عند الرؤية يجب كسر هذا الملل لرواية الراوى الطويلة للسيرة حتى تجذب أكبر قدر من المشاهدين.

سألت: ألا يعد الأداء التمثيلى للراوى الشعبى ذى الربابة فى السيرة قريب من نظرية التغريب عند الممثل التى نادى بها بروتولت بريخت ؟

أنت على حق فى هذا.. وأصارحك بأننى أكشف فى هذا العمل عن ظاهرة التغريب البريختية، فهذا العمل يؤكد أننا سبقنا الغرب فى الارتجال (كوميديا دى لارت) والمونودراما وكسر الإيهام الذى نادى به بريخت. ولذلك فإن تركيزى على هذه الملامح يدفعنى بأن أطالب النقاد والمبدعين العرب بالنظر بوعى قومى فى التراث لأننا بذلك سنكتشف أننا نملك الكثير، وأن من حقنا أن نباهى اليونان بالهلالية فى مقابل الإلياذة والأوديسا.

سألت: هل تعد السيرة الهلالية معادلاً موضوعيًا للوضع العربى الآن، وهل يحمل عملك وجهة النظر هذه ويؤكد عليها ؟

إن استعادة السيرة الهلالية التى مر عليها حوالى قرون يبرز التناقض العربى الذى نعيشه الآن. ونحن فى حاجة إلى فن المواجهة، ودورنا كمبدعين أن نحكّم المأثور الشعبى لذلك، فإن لم يكن ثمة عبرة بماضينا فلا مستقبل لنا . فالتناقض هو سبب البلاء: من الذى يحكم ؟ ولذلك فأنت ترى أننا حتى هذه اللحظة نحمل - فى واقعنا العربى - تلك التناقضات القبلية والتى تحتاج إلى(زعقة) لمعالجتها . وهذا ما تناقشه السيرة الهلالية التى تحمل فى جنباتها الحب والكراهية والبطولة والرومانسية، فضلاً عن تعبيرها عن الواقع بكل ما يحمله من مرارة

هل تأثرت - كفنان - ببعض الرواة الشعبيين - كمبدعين - فى مرحلة جمع المادة ؟

الأستاذ عبد الرحمن الشافعى: لا أستطيع أن أنكر هذا، وأقول لك إننى حتى هذه اللحظة لا أستطيع أن أنسى " فهيمة مازن" التى أثرت فىّ كثيرًا، وهى مداحة لكنها تؤدى السيرة بعصبية عربية لم أر لها مثيلا، وتأثرت بـ"سيد الضوى" حفيد الضوى الكبير، وجابر أبو حسين، وسيد " أبو غشيمة" و"عزت شوقى القناوى" ابن شوقى القناوى، وهو الذى يقوم معى الآن بتسجيل السيرة للتليفزيون، وقد تتلمذ عزت على يد جده "محمود"، ويعد عزت أحد الشعراء القلائل الذين يحفظون السيرة بأكملها، وهو لا يعد مطربًا لكنه مؤد للسيرة فضلاً عن إبداعه الارتجالى عالى المستوى. وهو يبلغ من العمر ٣٥ عامًا من

عزبة البوصة مركز قنا، وهو يحفظ حوالى مليون بيت من الشعر، وكان كثيرًا ما يجيب عن أسئلتى بالشعر الارتجالى، وكثيرًا ما كنت أطلب منه التوقف عند نقطة معينة فيؤلف فى لحظتها أبياتًا تتناسب والقفلة المطلوبة.

مع فاروق خورشيد

أما الأستاذ فاروق خورشيد أستاذ الأدب الشعبى والمتخصص فى مجال السيرة الشعبية، والذى ألف الكثير من الكتب التى سدت فراغًا كبيرًا فى مجال دراسة السيرة الشعبية عند الباحثين، فإن له رأيًا مختلفًا تمامًا فى سيرة الهلالية وتسجيلها، رأيت من الضرورى مناقشته.

سألت الأستاذ خورشيد عن السيرة الهلالية ومكانتها فى التراث الشعبى، وهل هى سيرة جديرة بأن نباهى بها إلياذة هوميروس ؟

أختلف تمامًا مع هذا الرأى.. فإذا أردنا أن نباهى اليونان، فإن سيرة عنترة بن شداد هى خير شاهد لنا.. ففى هذه السيرة يتحول البطل الدرامى إلى بطل ملحمى يقف بكل مقوماته بجوار أبطال الملاحم فى الإلياذة... أما الهلالية فلا نستطيع أن نرصد فى شخوص أبطالها هذا الملمح.

هل يعد الاهتمام بتسجيل السيرة الهلالية نوع من المبادرة لتقديمها للمتلقين كاملة، بعد جمعها من الرواة؟.

الأستاذ فاروق خورشيد: بداية لا تصدق أن هناك إنسانًا قرأ السيرة الهلالية كاملة، واهتمامنا بالسيرة الهلالية يعود إلى بقاء بنى هلال فترة من الزمن فى صعيد مصر، وهذا ما جعل أهل الصعيد يحفظونها، وخرج منهم رواة يرددونها.

ما تعليق سيادتك على ظاهرة تسجيل السيرة الهلالية ومبادرة مصر بالخطوة الأولى فى ذلك؟.

الأستاذ فاروق خورشيد: تونس لها محاولات سابقة فى تسجيل السيرة، وما يحدث من تسجيل للسيرة الهلالية الآن هو عمل إعلامى من الدرجة الأولى لجذب الجماهير.

سألته: هل تعد السيرة الهلالية معادلاً موضوعيًا للتناقض العربى.. وهل تعطى عظة للموقف الذى تعيشه المنطقة العربية الآن.

إن السيرة الهلالية لا يمكن أن تعد عبرة وموعظة للعرب الآن، لسببين، الأول: أنه ليس من دور الأدب أو الإبداع عامة إعطاء المواعظ، الثانى: أن السيرة إذا كانت تعطى عبرة، فيجب أن يكون هناك مثال أو نموذج يحتذى به، وأبطال السيرة الهلالية بصفة عامة لا يمكن أن يكونوا نموذجًا يحتذى به العرب بأى حال، ويكفى للدلالة على ذلك أن الوجدان الشعبى يذكر أبو زيد بالمثل السائر: "ياريتك يابو زيد ما غزيت".

الخفاجي عامر

أحـــلام أبـــو زيـــد

إنّا نَحْفرُ الأرْضَ .. وَنَبْذُرُ الحَبّ
وَنَلوذُ بشبّاكِ النّبيّ محمّد

كان للدكتور عبد الحميد يونس الإنسان والعالم أثره البالغ فى تكوينى العلمى والثقافى.. فقد كان لى حظ العمل تحت إشرافه عندما كان مستشارًا بمركز دراسات الفنون الشعبية فى عقد الثمانينيات ... ورغم أنها فترة زمنية قصيرة جدًا فى عمر التلمذة إلا أننى سعدت بها كثيرًا، وكنت أكثر حظاً من أقرانى بالحوار والتحاور معه؛ لأننى تعلمت منه الكثير والكثير. هذا الرجل الشامخ كالأهرامات، العظيم فى علمه ومجده الفكرى والثقافى، الذى أثبت لجيله والأجيال المتعاقبة بعده أنه سليل الفراعنة فى الإصرار والعزيمة والإرادة الحديدية رغم ما أصابه من فقد بصره وهو فى مقتبل العمر.

ولعله من المفارقات الغريبة أن يكون هذا الرجل بكل ما تعرض له من محن وصعاب يملأ الدنيا من حوله بهجة ومرحًا متفائلاً لأقصى حد. وأذكر يوم احتفلنا بعيد ميلاده الخامس والسبعين بمركز الفنون الشعبية.. وعندما أردنا أن نطفئ الشمعة ـ كما هى عاداتنا فى أعياد الميلاد ـ قال مقولته الشهيرة: "بل أضيئوا شمعة". فكم كان متفائلاً ومحبًا للحياة والناس، متواضعًا بلا حدود، ينقل إليك البهجة والألفة فى آن. أتذكر أول لقاء لى معه وكان ذلك فى أحد المؤتمرات بجامعة القاهرة وانتهزت لحظة كان يجلس وحده وأحببت أن أسلم عليه، وأقترب منه أكثر ـ فهو العالم الذى يتطلع الجميع للحديث معه ـ فقال لى: ما اسمك..؟ قلت: أحلام أبوزيد ... قال: وأنا يونس: يعنى هلالية زى بعض.. وضحك وأضحكنى معه، فأزال رهبة اللقاء المعتاد بين الطالب والأستاذ.

وتعلمت يومها الدرس الأول الذى يحقق المعادلة الصعبة: كيف يكون الكبير بسيطًا فى عظمته فيجعل الصغير يزهو إلى جواره بعظمة هذه البساطة.. وهذا ليس بغريب على إنسان عاش طفولة مضيئة وحياة هادئة.

ثم بدأ رحلة المعاناة القاسية مع فقد البصر الذى لازمه فترة الشباب واستمر حتى وفاته فى سبتمبر عام ١٩٨٨ ، هذا هو عبد الحميد يونس الإنسان والعالم والرائد فى كل المجالات التى عمل بها أو تواجد فيها، فأضاء شموع الأمل والحياة، وليست شمعة الميلاد فقط..

فى قاعة الدرس

فى قاعة الدرس بالمعهد العالى للفنون الشعبية .. أسعدنى الحظ مرة أخرى بالجلوس فى حضرة هذا العالم والأستاذ الجليل فتعرفت جانباً ـ أو قل جوانب عدة ـ من شخصيته، أستاذ له حضور من نوع خاص .. ثقافة موسوعية وقدرة غير مسبوقة على التخيل الفكرى والثقافى، ورؤية علمية شمولية للكون والحياة.

شخصية مميزة ذات صوت خفيض هادئ النبرات.. يقرب إليك المعلومة فى أقل الكلمات وأقصر العبارات، فتتسرب إلى عقلك بصورة حالمة لا تُنسى..

ولعل مقولته البسيطة فى تعريف الثقافة الشعبية بأنها كل ما يعيه الإنسان منذ أن يولد حتى لحظة مماته، خير دليل على ذلك.

هى حالات قلما توجد عند كثير من الأساتذة.

الترجمة عشق يونس الدائم

حفلت حياة الدكتور يونس العلمية بمئات النشاطات التى يصعب حصرها، ومنها: كتبه المتعددة، ومقالاته فى عشرات الدوريات .. ومؤتمراته حول العالم فضلاً عن إشرافه على الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه.

وعند الاطلاع على جهود الدكتور يونس الرائدة فى مجال علم الفولكلور سنلحظ اهتمامه البالغ بالانفتاح على التراث العالمى والإفادة منه ونقل بعضه إلى العربية.. وفى دراسته التى قدمها فى ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبى بعنوان "الأدب الشعبى المقارن" يقول: "إنه على الرغم من أن الترجمة كانت متأثرة بنزعات فردية فإن تراثنا العربى حفل بروائع التراث العالمى التى جعلت الأجيال المتعاقبة تتأثر بروائع الغرب والشرق على حد سواء .. والأدب الشعبى الذى يتجاوز المحلية فى تأثيره يخرج هو أيضًا من الحدود القومية إلى الحدود العالمية، ومن هنا نجد أن الأدب الشعبى المقارن لا يعين على مجرّد النقد والتأريخ، وإنما يؤكد التأثير العالمى فى مختلف مراحله وتنوع أجناسه ووظائفه".

وتشير ببليوجرافيا الأعمال المترجمة الخاصة بالدكتور يونس إلى اهتمامه بنقل روائع التراث العالمى منذ أن كان شابًا فى العشرينيات، فترجم أعمالاً لبوشكين وشيكسبير وإبسن وغيرهم، ومن ثم فليس غريبًا أن يتصدى لترجمة عمل ضخم فى حجم دائرة المعارف الإسلامية، ولهذا العمل قصة نسردها فيما يلى:

قصة دائرة المعارف الإسلامية

كون الدكتور عبد الحميد يونس مع إبراهيم زكى خورشيد ومحمد ثابت الفندى وأحمد الشنتناوى لجنة علمية لترجمة دائرة المعارف الإسلامية Encyclopedia of Islam عام ١٩٣٤ . وعند النظر لهذا التاريخ فإننا يجب أن نتوقف قليلاً عند شخصية الدكتور يونس وتوجهه العلمى حينذاك .. فقد كان عمره أربع وعشرين عامًا وهو عمر أقل بكثير من مشروع ضخم كهذا أثر فى عدة أجيال متعاقبة .. وبالبحث فى سيرته الذاتية سنجد أنه كان فى هذا الوقت نجمًا ساطعًا فى سماء الفن والثقافة والإبداع فى مصر، وكان رئيسًا لأشهر مجلة أدبية وهى مجلة "الراوى الجديد" .. وكان يكتب فى عشرات الجرائد والمجلات الأخرى كالمصرى والبلاغ والثقافة الجديدة وغيرها .. ومن ثم فإن جهوده فى هذه السن المبكرة كانت تنذر بكفاءته فى التصدى لهذا العمل الضخم.

ودائرة المعارف الإسلامية كتبها نخبة من المستشرقين المتميزين على المستوى العالمى وكانت مصادرهم تعود دائمًا لعيون التراث العربى. حتى تكونت أكاديمية حول الحضارة الإسلامية والتاريخ العلمى والثقافى والدينى للمجتمع العربى والإسلامى عبر العصور. وأصبحت مصدرًا أصيلاً للبحث فى التاريخ والحضارة الإسلامية.. من فلسفة ولغة وعلوم اجتماعية وفنون وتاريخ وطب وعلوم بحتة وعلوم تطبيقية.. وغيرها، مما قد يتعلق بتاريخ العرب فى العصور الإسلامية، فضلاً عن أنها تعرض أيضًا للحضارات والثقافات العالمية التى أثرت وتأثرت بالتاريخ العربى مثل الحضارات اليونانية والهندية والأوروبية وغيرها.

وعندما شرع الدكتور يونس وزملاؤه فى ترجمة هذه الموسوعة استعانوا بالترتيب الهجائى للمادة العربية بعد ترجمتها. ويشير مصطفى جاد فى كتابه "عبد الحميد يونس رائد الدراسات الشعبية" أن عمليات الترجمة من النص الإنجليزى للنص العربى كانت تقتضى تغيير الترتيب الهجائى للمادة المترجمة بطبيعة الحال .. فإذا كانت مادة عنترة بن شداد تحتل حرف الألف A فى النص الأصلى فهى تحتل حرف العين فى الترجمة العربية.. وكثيرًا ما كان المستشرقون يعتمدون ـ كما أشرنا ـ على المصادر العربية والنص القرآنى.. مما جعل القائمين على الترجمة العربية هنا يعودون للنصوص الأصلية لهذه المصادر بدلاً من ترجمتها، وهو ما أعطى قيمة ومصداقية للمادة المترجمة.. ولم تكن وسائل التوثيق كالحاسب الآلى وغيره متوفرة فى هذه المرحلة، ومن ثم فقد لجأ القائمون على الدائرة إلى الأسلوب التقليدى المرتبط بتوثيق المواد على بطاقات فهرسة لتيسير استرجاعها، والتعرف على المواد التى تمت ترجمتها، والمواد الباقية للترجمة، والاتصال الدائم بالمترجمين الذين تم اختيارهم كل فى تخصصه.. ثم تأتى مرحلة المراجعة النهائية وإعداد المادة للطبع.

وقد توقفت جهود ترجمة دائرة المعارف الإسلامية عند حرف "العين" بسبب بعض العراقيل المادية والإدارية.

وكانت دائرة المعارف الإسلامية تطبع وتنشر بدار الشعب المصرية وظلت تصدر فى أعداد شهرية على مدى عقود طويلة، ثم تم تجميعها فى عدة مجلدات. كما تطور أسلوب العمل بالدائرة وفكر القائمون عليها فى عمل إصدارات مستقلة عبارة عن موضوع واحد ينشر فى كتاب لا يتجاوز المائة صفحة أو يزيد قليلاً فى بعض الحالات، ومن هذه الإصدارات كتب: "البدو"، و"ألف ليلة وليلة"، و"أفلاطون"، و"الله"، و"التفسير" .. وغيرها. وقد لاقت هذه الكتب رواجًا كبيرًا بالمكتبة العربية.

اختيار عبقرى لترجمة الحكايات

اهتم الدكتور يونس فى الأعمال التى نقلها للعربية بترجمة الحكايات الشعبية خاصة. وقد كان لاختياره للأعمال التى نقلها للعربية وجهة علمية ورؤية لحركة التراث الشعبى العالمى .. وسوف نتوقف هنا عند بعض المجموعات التى عكف على ترجمتها فى العقد الأخير من حياته لتأمل هذه الرؤية..

حكايات البنجاتنترا ورحلة فى عالم الشرق

عمل الدكتور يونس فى ترجمة هذا الكتاب فى نهاية السبعينيات، وقد نُشر عام ١٩٨٠ . والكتاب للمؤلف فرانكلين ادجرتون الذى ترجمه عن السنسكريتية. ويقول المؤلف إن "البنجاتنترا" معناها الأسفار الخمسة، والملاحظ أن السفرين الأخيرين أقصر كثيرًا من الأسفار الثلاثة الأولى. ويستوعب كل سفر منها حكاية واحدة على الأقل، وقد يستوعب أكثر من حكاية، لها علاقة وثيقة بأحداث الحكاية الأصلية، وهى التى نستطيع أن نطلق عليها مصطلح "الحكاية المحورية". وكثيرًا ما يجد القارئ حكايات تعرض على سبيل الاستطراد من حكاية ثانوية".

ولم يتوقف الدكتور يونس عند ترجمة الحكايات فقط بل قدم لها بمقدمة علمية رصينة استعرض فيها أصول هذه الحكايات التى يرجح العلماء أن أصولها السنسكريتية كانت موجودة فى القرن الخامس الميلادى، وعرفها العالم عن الترجمة البهلوية التى ظهرت فى القرن السادس الميلادى. ومن الخصائص المهمة لهذه الحكايات ـ كما يرى الدكتور يونس ـ أن المجموعة تستهل بمقدمة موجزة، وكأنها العمود الفقرى لكل ما يستوعبه الكتاب من حكايات. وفى المقدمة نجد حكيمًا من البراهمة ينهض بتعليم ثلاثة من الأمراء ـ غلب عليهم الجهل والتبلد ـ أصول تدبير الملك، وذلك عن طريق السرد القصصى، ويرجح هذا أن البنجاتنترا كان يستهدف غاية عملية، وبذلك عُد من كتب المبادئ والأصول الخاصة بالحكمة الدنيوية أو فن تدبير الملك الذى كان الهنود يعدونه واحدًا من الأهداف الثلاثة التى يبتغيها الإنسان، والهدفان الآخران هما "الديانة أو الأخلاق الفاضلة والمحبة".

كما يرصد الدكتور يونس فى مقدمته العلمية علاقة البنجاتنترا بحكايات كليلة ودمنة.. فضلاً عن العلاقة بين هذه الحكايات وخرافات أيسوب من خلال بعض النصوص، كحكاية الحمار فى جلد النمر التى استبدلت فى حكايات أيسوب بجلد الأسد.. وكذا قصة الناسك وابن عرس التى وردت فى كليلة ودمنة، على حين جاءت فى البنجاتنترا تحت اسم "حكاية البرهمى والنمس".. وقد احتوى الكتاب على مقدمة ومدخل وخمس مجموعات من الحكايات أطلق عليها اسم "سفر". وهى: السفر الأول: التفريق بين صديقين أو الأسد والثور. والسفر الثانى: كسب الأصدقاء أو الحمامة والغراب والفأر والسلحفاة والغزال. والسفر الثالث: الحرب والسلام أو الغربان والبوم. والسفر الرابع: الخسران أو القرد والتمساح. والسفر الخامس: العمل الطائش أو البرهمى والنمس. وقد اختتم الدكتور يونس ترجمة النصوص بدراسة مقارنة بين "البنجاتنترا وكليلة ودمنة".

حكايات كانتربرى ورحلة فى القرون الوسطى

وفى إطار الترجمة المشتركة قام الدكتور يونس بترجمة "حكايات كانتربرى" لجيفرى تشوسر (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) بالاشتراك مع الدكتور مجدى وهبه. ويحوى الكتاب مجموعة قصصية شعرية تناولت موضوعات مختلفة ألفها تشوسر فى إنجلترا فى أخريات حياته.

وكعادته لم يتوقف الدكتور يونس عند مجرد الترجمة بل قدم دراسة جديدة متصلة بموضوع الحكايات حملت عنوان "التراث الشعبى فى حكايات كانتربرى" تناول فيها موضوع الفروسية الذى برز كعنصر رئيسى فى الحكايات الإنجليزية وعصر النهضة، ثم رصد تأثر تشوسر بالأدب الفرنسى. كما قدم نماذج مقارنة كالموشح والزجل، وتأثر شعر التروبادور بالإبداع الأندلسى فى الموشحة والزجل. (حكايات كانتربرى، ص ٤٤)

وبحث يونس تأثر حكايات الحيوان فى مجموعة كانتربرى بحكايات كليلة ودمنة، إذ يرى أن حكاية الحيوان لم تكن هى التى استوعبت مجموعة كانتربرى، ولكنها استلهمتها من تراث شعبى أوروبى، أو نقلتها من الرائعة العالمية كليلة ودمنة التى كانت اللغة العربية صاحبة الفضل الأكبر فى المحافظة عليها ونقلها عن طريق الترجمة والاقتباس إلى اللغات الأوروبية. كما يكشف الدكتور يونس باستخدام المنهج نفسه تأثر تشوسر بحكايات ألف ليلة وليلة التى يعود الفضل فى إبداعها وتجميعها إلى الشعب العربى واللغة العربية..

وتكشف حكايات كانتربرى عن نماذج تصور تشابه الكهنة فى الحضارات القديمة. وفى ألف ليلة وليلة حكايات شخوصها من تلك الأنماط، وأى تحليل يكشف عنها على الرغم من اختلاف الديانتين الإسلامية فى ألف ليلة والمسيحية فى حكايات كانتربرى.. وأهم فارق ـ فى رأى الدكتور يونس ـ بين الليالى وحكايات كانتربرى هو أن مصادر الأولى وبيئاتها تختلف باختلاف الحضارات، والثانية تعرض شخصيات قُدر لها أن تلتقى فى فترة محددة ومكان معين.. ومع ذلك فالخيال الشعبى يكاد يكون واحداً..

ويختم الدكتور يونس دراسته لهذه المجموعة بالإشارة إلى أن "حكايات كانتربرى تنطق بأن حدود الوطن أو القومية أو العصر لا تحصر الروائع فى مجالها، وليس من الممكن أن نتعرف على حكايات كانتربرى وأمثالها دون أن نعترف بتبادل التأثر والتأثير، لا بين إسبانيا وإيطاليا وفرنسا وإنجلترا فحسب، بل بين العالمين المسيحى والعربى الإسلامى أيضًا، مع أن يأخذ الدارس فى حسابه التراث الشرقى الفارسى والهندى وما إليهما.. ومنهج الأدب المقارن هو الذى يعين على دراسة هذه الحكايات، بعد الاعتراف بتطورها المباشر عن المأثور الشعبى".

حكايات أندرسن وعالم الخرافة

أما حكايات أندرسن فهى مجموعة من الحكايات المتنوعة التى كتبها هانس كريستيان أندرسن للأطفال منتصف القرن التاسع عشر، وأندرسن هو كاتب وشاعر دنماركى اشتهر بحكاياته الخرافية، التى تشمل عدد من الحكايات، كما عُرف عنه إبداعه للكثير من الروايات وقصائد الشعر وكتب الرحلات والرسوم وأشكال الورق المقصوص. وقد نقلت أشعار أندرسن وحكاياته إلى أكثر من ١٥٠ لغة. كما استوحى من حكاياته الكثير من الأفلام والمسرحيات، وفنون الباليه، والرسوم المتحركة.

ويضم الكتاب عشرين حكاية اشتهر معظمها عالميًا وهى : القداحة، والعندليب، وملكة الثلج، والراعية ومنظف المدخنة، وشجرة التنوب، والحقيبة الطائرة، وجندى الصفيح الثابت، وعقلة الإصبع، ورفيق السفر، وشجيرة البلسان الأم، والبجع البرى، والراعى، والأسرة السعيدة، وملابس الإمبراطور الجديدة، والضفدع البرى، وعروس البحر الصغيرة، والأميرة الحقيقية، وفرخ البط القبيح، وحصالة النقود، وأزهار أيدا الصغيرة.

وقد خلت ترجمة الدكتور يونس لهذه الحكايات من دراسة تحليلية كما كان منهجه من قبل، بل اكتفى بتقديمها للقارئ العام دون إرهاقه بالبحث الأكاديمى. وقد انتشرت هذه الطبعة بين البلدان العربية ونفذت فى وقت قصير جدًا، حيث تميزت بلغتها السهلة التى جذبت الأطفال والكبار لقراءتها على حد سواء.

حكايات نوبية من الإنجليزية للعربية

كان كتاب "حكايات من النوبة" هو آخر ما ترجمه الراحل العظيم الدكتور عبد الحميد يونس .. والغريب أن اختياره لهذه المجموعة بالتحديد يحمل الكثير من التساؤلات.. فهو لم يقم بترجمة روائع عالمية كتبها مؤلفون غربيون، بل اهتم بترجمة حكايات نوبية شعبية كتبها صاحبها بلغة إنجليزية.. وقام الدكتور يونس بردها للعربية. والكتاب للمؤلف السودانى جمال محمد أحمد.

ويضم الكتاب على هذا النحو مجموعة من الحكايات الشعبية التى ارتبطت بالمؤلف الذى عاش البيئة النوبية وعاداتها وتقاليدها. وقد صدر الكتاب بمقدمة عن النوبة وعن المنطقة المرتبطة بهذه الحكايات وهى "سرة شرق"

واهتمام العالم بالنوبة منذ القدم حتى الآن.

وتشير مقدمة الدكتور يونس إلى ارتباط تلك الحكايات بالجذور الشعبية النوبية، وتصنيفها ضمن الفولكلور، ويقول فيها: "حكايات من سرة شرق" هى حكايات شعبية حية، لا يزال الناس يحفظون بعضها ويرددون بعضها الآخر، بادرت إلى الاستجابة الفورية، باعتبار هذا الجهد من صميم التراث الشعبى الذى لا يزال مؤثرًا فى سلوكنا، والذى يكشف عن وحدات من الذخيرة الكامنة حتى فى اللاوعى. إن الأستاذ جمال محمد أحمد عاش فى إنجلترا، وأحس بالغربة، ولكى يستطيع أن يحقق التوازن بين فطرته النوبية الأصيلة وبين العيش فى إطار المدنية الغربية الحديثة عاد إلى هذه الحكايات.

ومن أهم مزايا هذه الحكايات أن الأستاذ جمال محمد أحمد لم يكن يقصد مجرد نقلها إلى الإنجليز والأوروبيين للتعرف عليها، ولكنه اختارها بحوافز الأديب الذى ينزع إلى تحقيق ذاته، وهو ما نجده فى حوافزه على الاختيار وفى بذل الجهد فى الوصول إلى البنية الأصيلة لكل حكاية من هذه المجموعة، وتشبثه بالأسماء والمصطلحات لكى يعرض الشخصيات والأحداث والأماكن برموزها ودلالاتها الأسطورية والفولكلورية. من ذلك شخصية "العرقبى" وهو وحش من آكلة لحوم البشر، و"الخاتم" الذى يحقق لك كل ما تريد وهو شبيه بخاتم سليمان، الذى ما أن تدلكه حتى يبرز لك جنى يحقق لك أمنيتك. وهناك حيوانات ناطقة، وشخصيات تتوسل بالحيلة والخدعة وهو قليل من كثير فى هذه الحكايات الشعبية، التى تصور ما تمتاز به الثقافة النوبية وما يكتنفها من عجائب، والتى تمتد جذورها إلى عصور ممعنة فى القدم، ولكنها مع هذا كله تحتفظ بهويتها وأسلوبها مع الاعتراف بتأثير ثقافات وحضارات أخرى وافدة على مدى العصور.. والواجب يقتضينى أن أسجل أن الأستاذ جمال محمد أحمد قد وفق، إلى حد كبير، فى اختيار هذه الحكايات الشعبية، وفى تقديمها إلى العالم. وهى من الروائع التى لها مكانها فى التراث الشعبى".

وقد ضمت المجموعة أربع عشرة حكاية هى: فاطمة ذات الخلخال، ورجل الحمار، ولا تستبدل بيوم سعيد يومًا شؤمًا، والخاتم الذى يحقق الأمانى، وزينب السكر الأحمر، وترتر على بك، وألف لذكائى وألف لمهرى، ووجه قمرى ووجه شمسى، وصادق وخديجة آمنة، وحمى النصاب، وكيف توصل حمى إلى الزواج من امرأتى عمه، وثلاث زوجات وثلاثة أزواج، وصانع الشربات، وصباح الخير يا من لم تنجب إلا إناثًا ولم تنجب ذكورًا. وليس هناك بداية مميزة لكل حكاية، غير أن جميع الحكايات تنتهى بعبارة واحدة هى: "إننا نحفر الأرض ونبذر الحب ونلوذ بشباك النبى محمد".

لن نستطيع بأى حال أن نرصد جميع ما قام الراحل العظيم بترجمته إلى العربية.. غير أننا حاولنا - قدر المستطاع - أن نقف على منهجه فى الترجمة الذى مزج فيه بين العلم والفن.. فلغة الدكتور يونس فى نقله للروائع العالمية

إلى العربية هى لغة فنية تحتاج إلى بحث مستقل. أما انصهاره فى العمل الذى ترجمه إلى حد مشاركة المؤلف الأصلى فى البحث والتحليل فهى ظاهرة تحتاج لدراسة أخرى، إذ لم يشر الكثيرون إلى مقدماته العلمية الرائدة للأعمال التى قام بترجمتها والتى تستحق الصدور فى كتاب مستقل. أما بحثه الدءوب فى ترجمة الأعمال الموسوعية فيمثل اتجاهًا فكريًا يحتاج لدراسة ثالثة. وجميعها تشكل لدينا ملمحًا جديدًا فى تكوينه العلمى والثقافى والإنسانى.

ماجد مصطفى الصعيدى

مزارات مصر.. فى كتابات الرحالة الإسلاميين (٢)

رابعًا: عبد الغنى النابلسى وكتابه "الحقيقة والمجاز":

إذا كان الهروى بكتابه "الإشارات إلى معرفة الزيارات" يعد رائد هذا اللون من أدب الرحلة فى العصر الإسلامى، فإن النابلسى فى رحلته الكبرى التى سماها "الحقيقة والمجاز فى رحلة الشام ومصر والحجاز" يعد ذروة النضج لهذا اللون، والنموذج الكامل لأدب الزيارات، بما تمتعت به رحلته من تنظيم وترتيب وتنسيق، مع الإحاطة والشمول فى عرض مراحل الرحلة ومنازلها، وكذلك أسلوبها الأدبى الرفيع الذى جمع ألوانًا مختلفة من أشكال الكتابة ما بين شعر ونثر، على الرغم من انتمائها إلى عصر متأخر كثيرًا (القرن الحادى عشر الهجرى). يضاف إلى ما سبق أن النابلسى فى تسجيله لوقائع رحلته يتمتع بوعى عال ومعرفة تاريخية راسخة بأصحاب هذه المزارات وموقع كل منهم من خريطة الحياة الروحية فى الإسلام، ومكانته الدينية فى وجدان الشعب المصرى والشعوب الإسلامية.

هو عبد الغنى بن إسماعيل بن عبد الغنى بن إسماعيل بن أحمد بن إبراهيم النابلسى الدمشقى الحنفى القادرى النقشبندى، كانت أسرته تُعرف ببنى جماعة، ثم سكن الجد إبراهيم نابلس فنُسبوا إليها. وقد ولد عبد الغنى النابلسى فى دمشق فى ٥ ذى الحجة سنة ١٠٥٠هـ (= ١٩ مارس ١٦٤١م)، وتوفى فى ٢٤ شعبان سنة ١١٤٣هـ (= ٥ مارس ١٧٣١م) عن ثلاثة وتسعين عامًا. فخرجت دمشق عن بكرة أبيها تشيعه، ودفن فى القبة التى أنشأها قبل وفاته بسبعة عشر عامًا. وبنى حفيده الشيخ مصطفى إلى جانب القبة جامعًا وصار قبره مزارًا لأهل دمشق[٨٤].

ولا شك أن النابلسى أحد أعلام التصوف الإسلامى البارزين، وإن جاء متأخرًا كثيرًا عن سابقيه، فإن كثيرًا من مؤلفاته فى التصوف والفقه والعقيدة،

(٨٤) أكرم حسن العلبى: مقدمة تحقيق كتاب "الحضرة الأنسية فى الرحلة القدسية" للنابلسى، مؤسسة المصادر للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٠: ٥ ـ ٧.

لكن مؤلفاته تكشف فى مجموعها عن نشاطه الفكرى متعدد الاتجاهات. كما أن كتابه "تعطير الأنام فى تعبير المنام" هو أشهر الكتب العربية فى هذا الموضوع وأكثرها انتشارًا فى العالم العربى حتى اليوم مع كتاب ابن سيرين (ت ١١٠هـ) فى تفسير الأحلام.

والنابلسى هو أشهر صوفى عربى فى عصره (القرن الحادى عشر الهجرى). وقد انضم إلى الطريقة القادرية ثم النقشبندية، وعاش فى عزلة سبعة أعوام بعد أن درس كتب محيى الدين بن عربى وعفيف الدين التلمسانى. أما مؤلفاته فقد تجاوزت المائتين فى مختلف الموضوعات[٨٥]، واشتهر النابلسى بالرحلة والتجوال. وكانت أُولى رحلاته إلى استنبول (١٠٧٥هـ = ١٦٦٤م)، ولكنه وهو فى سن الكهولة ملكت نفسه رغبة شديدة فى التجوال فأمضى ما يقرب من أربعة أعوام ابتداءً من سنة ١١٠٠هـ (= ١٦٨٨م) مرتحلاً من موضع إلى آخر، فزار لبنان، والقدس والخليل، ثم قام برحلته الكبرى إلى مصر والحجاز التى بدأت يوم الخميس غرة المحرم سنة ١١٠٥هـ (= ١٦٩٣م) وانتهت فى الخامس من صفر سنة ١١٠٦هـ (= ١٦٩٤م). وفى عام ١١١٢هـ (= ١٧٠٠م) زار طرابلس. وأخيرًا استقر فى موطنه ابتداءً من عام ١١١٤هـ (= ١٧٠٢م) وأمضى الثلث الأخير من حياته بدمشق[٨٦]. وقد ترك لنا أربعة كتب فى الرحلة هى: "حلة الذهب الإبريز فى رحلة بعلبك والبقاع العزيز"، و"الحضرة الأنسية فى الرحلة القدسية"، و"الحقيقة والمجاز فى رحلة بلاد الشام ومصر والحجاز"، وأخيرًا "الرحلة الطرابلسية".

والذى يهمنا هنا رحلته الكبرى "الحقيقة والمجاز فى رحلة بلاد الشام ومصر والحجاز" والتى دوّنها، مثل رحلاته الأخرى، فى شكل يوميات، فهو يسجل وقائع رحلته يومًا بيوم، وقد جاءت فى ثلاثمائة وثمانية وثمانين يومًا، قضى منها ثلاثة وثمانين يومًا فى مصر.

وقد أفصح النابلسى عن الدافع من وراء هذه الرحلة بالقول: "لقد كنت فيما تقدم من الزمان، مع جملة من الأصحاب والإخوان، أتمنى الاستيعاب فى زيارة الصالحين من الأحياء والأموات، والتبرك بنفحات مجالسهم وهاتيك الحضرات، ويكون ختم ذلك بالحج الشريف، وزيارة النبى صلى الله عليه وسلم فى ذلك البلد المنيف"[٨٧]. ويقول عن زيارته لمصر: "اجتمعنا بمن فيها من أكابر المشايخ الأعلام وأعيان الدولة السلطانية، وتبركنا بمشاهد الصالحين، وقبور السادة الأئمة الكاملين"[٨٨].

وسوف نتتبّع مسار رحلة النابلسى فى الديار المصرية وما سجله من مزارات، وسوف نلاحظ أنه لا يكتفى بمشاهداته بل يرجع ذائمًا للمراجع التاريخية والجغرافية واللغوية والأدبية، وكتب التفسير والحديث والفقه ليستوفى الكلام عن المشاهد والمزارات. فضلاً عن أنه لا يكتفى بالتدوين النثرى لمشاهداته بل يسجل انطباعاته فى نصوص شعرية تتمتع بقدر عال من الفنيّة.

(٨٥) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربى، ترجمة محمود فهمى حجازى وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥القسم الثامن (٢١-١٣ أ): ٢٨٦ وما بعدها.

(٨٦) كراتشكوفسكى: تاريخ الأدب الجغرافى العربى - ٢ : ٧٥٧، ٧٥٨.

(٨٧) عبد الغنى النابلسى: الحقيقة والمجاز فى رحلة بلاد الشام ومصر والحجاز، نسخة مصورة من المخطوط رقم ٣٤٤جغرافيا بدار الكتب المصرية، تقديم وإعداد أحمد عبد المجيد هريدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦: ص ٣.

(٨٨) الحقيقة والمجاز، مخطوط: ص ٣، ٤.

وأول ما يلقانا فى زيارة النابلسى لمصر، قرية الصالحية، وقد وصل إليها قادمًا من الشام:: يقول[٨٩]:

"وسرنا مع القافلة بحماية الله تعالى والأمان حتى أصبح صباح يوم الأربعاء الخامس ومائة[٩٠] وهو اليوم السابع عشر من شهر ربيع الثانى[٩١] فأشرفنا على قرية الصالحية ولم نزل سائرين إلى أن وصلنا إليها ... فنزلنا بها فى مزار الولى الصالح الشيخ حسن الليفى الصامت العجمى وهو مكان كبير تحيط به جدران أربع وفى داخله قبة صغيرة فيها قبره رضى الله عنه وعليه الهيبة والوقار فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى بالجهر والإسرار. وبتنا تلك الليلة هناك وقلنا من النظم الذى هو من الكلمات فى أسلاك:

بمنزل صالحية مصر سر ... هنالك فى ضريح مستطابِ
يسمى الصامتَ المدعوّ فيما ... هو المشهور بالحسن المهاب
نزلنا منه فى حصن حصين ... نُمتَّع بالطعام وبالشراب
وقد نلنا سرورًا وابتهاجا ... مع الإخوان فى أعلى الجناب
وكان نزولنا أهنَى نزولٍ ... يروق لنا هناك وللدواب

وفى صباح يوم السبت: "... ذهبنا إلى جبانة الصالحية، فزرنا ما فيها من قبور الصالحين من المسلمين والمسلمات من عموم البرية"[٩٢].

وفى يوم الأحد: "... وصلنا فى وقت الضحوة الكبرى إلى القُرَين - كزبير - بصيغة التصغير فمررنا على قبر الشيخ قاسم ولى من أولياء الله الصالحين فى قبة مستقلة وعليه عمارة فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى ثم سرنا فنزلنا عند قبر الشيخ مُساوِر بميم مضمومة وسين مهملة وواو مكسورة وراء وقد أخبرنا بعض أهل القرين أن الشيخ قاسم والشيخ مساور أخوان، وعلى قبر الشيخ مساور قبة قديمة البنيان، يقال إنها من عمارة الكاشف حمزة ويقال إن الشيخ مساور أصله من مكة ثم سكن بلدة القرين ومات بها ... وحول قبة الشيخ مساور مقبرة كبيرة تسمى بمقبرة الشيخ مساور وبقرب قبته قبر الولى الصالح الشيخ أبى العون توفى سنة خمس وسبعين وألف وله كرامات مشهورة فقرأنا الفاتحة له ولمن دفن فى تلك المقبرة من المسلمين والمسلمات ..... ثم تركنا منزل القافلة ونزلنا وحدنا مع جماعتنا فى قبة الشيخ مساور المذكور، وحظينا بتلك المهابة وبهجة النور، وفى ذلك نقول على وجه التضمين غب ذلك الحين:

ولقد نزلنا فى القُرين بصالحٍ ... من أولياء الله كان ملاذا
فى قبة وضريحُه فيها سما ... ونما بَهاءً للكواكب حاذا
وسألتُ عنه فقيل ذاك مساور ... مكىٌّ أصلٍ فاستزدتُ لذاذا
والنور يشرق من جوانب قبره ... حتى يكاد يكون لى أخاذا
يا صدقَ قولة شاعرٍ من قبلنا ... أمساورٌ أم قرنُ شمسٍ هذا[٩٣]

وفى يوم الاثنين: "... سرنا حتى مررنا على قرية كفر أبو حماد ... فقرأنا الفاتحة للشيخ أبى حماد وهو ولى من أولياء الله تعالى وعلى قبره قبة عظيمة،

(٨٩) الحقيقة والمجاز، مخطوط: ص ١٧٥.

(٩٠) من أيام الرحلة.

(٩١) سنة ١١٠٥هـ.

(٩٢) الحقيقة والمجاز، مخطوط: ص ١٧٥.

(٩٣) الحقيقة والمجاز، مخطوط: ص ١٧٧، ١٧٨ والشطر الأخير تضمين للشطر الأول من مطلع قصيدة للمتنبى.

ثم سرنا حتى وصلنا إلى بلدة بلبيس... فنزلنا هناك فى زاوية عمرت من قبل نحو سنتين من تاريخ نزولنا بها على قبر الولى الصالح الشيخ داود الغَجَرِىّ ... فقرأنا الفاتحة عند مزاره ودعونا الله تعالى، وعليه قبة لطيفة، وعمارة شريفة، وهناك مسجد وماء جارٍ بدولاب الدواب من بئر هناك، وبالقرب منه قبر الشيخ سعدون الجَنْزِىّ - بفتح الجيم وسكون النون ثم زاى وياء النسبة - وهو رجل من أولياء الله الصالحين له قبة وعليه عمارة، وهناك أيضًا قبر الشيخ عبد الله نَمْرقنَّه - بنُونٍ فى أوله يقولها بعضهم مفتوحة والبعض مكسورة ثم ميم ساكنة وراء وقاف مكسورة أو مفتوحة ثم نون مفتوحة مشددة وفى آخره هاء ساكنة - وهو رجل من المغَازيين، وهو الذى فتح البلاد، ولم يزل يجاهد فى الكفار حتى قُتل وقُطعت رجلاه، وبعد أن قُتل أخَذ عظم رجله فضرَب به رجلاً فقتله وعظم رجله الآخر ضرب به رجلاً آخر فقتله، وعلى قبره قبة وعمارة فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى ثم بتنا فى مزار الغجرى المذكور، ونحن فى أكمل أمان وأتم حضور، حتى إنه تراءى لنا رحمه الله تعالى ونحن جالسون مع الجماعة فى اليقظة وهو جالس معهم بين أيدينا وعلى رأسه طرطور فحصل لنا بمباسطته سرورٌ وافٍ، وحضورٌ شافٍ، وهم لا يشعرون به، وكانت تلك الليلة مخوفة حتى إن أهل القافلة حذرونا من المبيت هناك لبعدنا عن منزلهم فوجدنا الأمان، ببركة الصالحين من أهل الإيمان"[٩٤].

(٩٤) الحقيقة والمجاز، مخطوط: ص ١٧٨.

ويحرص النابلسى على تسجيل هذا الحدث شعرًا، كما هى عادته فى كل ما زار من مزارات وما مر بأماكن، ونلاحظ فى نصوصه الشعرية غلبة روح الفرح والابتهاج ببلوغه هذه المزارات الدينية: كما جاء فى قصيدته التى قالها عند زيارته القرافة وقبر الشافعى [٩٥]:

أتينا للقرافة بابتهاجٍ ... وزرنا قبرَ ذيّاك الولىّ
على طمَعٍ ففزنا بالأمانى ... من الشهم الإمام اللوذعىّ

(٩٥) ص ١٩٤.

ويواصل النابلسى تسجيل يوميات رحلته، وزيارته للمشاهد:

"فمررنا فى الطريق على قبة بعمارة حسنة ذكروا لنا أن فيها قبر الشيخ العراقى صاحب السفينة العراقية وهو المسمى بالشيخ محمد بن عراق. وقد ذكره الشعراوى والمناوى فى طبقاتهما فى ترجمة الشيخ محمد المنير... الصحيح أن ابن عراق مات فى المدينة ودفن هناك.. فقرأنا له الفاتحة ودعونا الله تعالى ثم نزلنا هناك وصلينا صلاة الصبح بالجماعة، وحصلنا إن شاء الله تعالى على كمال الطاعة... ثم سرنا فمررنا على قبة أخرى يقال إنه دفن فيها الولى المشهور بالشيخ المنيّر بتشديد الياء التحتية .... فقرأنا له الفاتحة"[٩٦].

(٩٦) ص ١٧٩.

ويصل النابلسى إلى القاهرة، أو مصر المحروسة، ويصف ذلك بالقول:

"حتى دخلنا إلى بلدة مصر المحروسة، ذات الربوع العامرة بالخيرات المأنوسة، وكان دخولنا من باب الشعرية، فقرأنا الفاتحة للشيخ عبد الوهاب

الشعراوى وغيره من الأولياء الصالحين"[٩٧].

(٩٧) ص ١٨٠.

وكان أول غرض له من وجوده فى القاهرة هو زيارة "تربة القرافة" التى يقول عنها:

"وفيها الآن تقام صلاة الجمعة فى مساجد ومشاهد معلومة متعددة منها مقام الإمام الشافعى، ومقام الإمام الليث بن سعد، ومقام الشيخ عمر بن الفارض، ومقام الشيخ شاهين الخلوتى"[٩٨].

(٩٨) ص ١٨٨.

وفى صباح يوم الجمعة الرابع عشر ومائة من يوميات الرحلة وهو اليوم السادس والعشرون من شهر ربيع الثانى عزم النابلسى على زيارة القرافة، وكانت أولى زياراته إلى قبر السيدة نفيسة: "فابتدأنا بزيارة قبر السيدة نفيسة بنت الحسن بن زيد بن الحسن بن على بن أبى طالب رضى الله عنهم... فوقفنا وقرأنا الفاتحة مع الناس ودعونا الله تعالى الكريم المتعالى، ثم دخلنا إلى معبدها هناك وصلينا فيه ركعتين بقصد حصول البركة"[٩٩]. وعلى عادته كتب النابلسى قصيدة فى مقام السيدة نفيسة، جاء فى أولها:

(٩٩) ص ١٨٩، ١٩٠.

نُور قلبِ الموحدين نفيسه تتجلى بها الأمور النفيسه
وبها تكشف الكروب وينجو قاصدوها من الأمور الخسيسه

ومن هناك خرج مع رفقاء رحلته لزيارة قبور فقهاء المالكية والشافعية[١٠٠]:

(١٠٠) ص ١٩٠، ١٩١.

"زرنا هناك الشيخ عبد الرحمن بن القاسم بن خالد العتقى المصرى أبو عبد الله الفقيه راوية المسائل عن مالك... ثم زرنا الإمام أشهب صاحب الإمام مالك وهو أشهب بن عبد العزيز العامرى أبو عمرو فقيه ديار مصر انتهت إليه الرياسة بمصر بعد ابن القاسم قال الإمام الشافعى: ما أخرجت مصر أفقه من أشهب لولا طيش فيه... ثم زرنا الإمام أصبغ بن الفرج بن سعيد بن نافع الأموى أبو عبد الله المصرى الفقيه مفتى أهل مصر، كان من أعلم خلق الله كلهم برأى مالك.. ولد بعد الخمسين ومائة ومات يوم الأحد لأربع بقين من شوال سنة خمس وعشرين ومائتين... ثم زرنا قبر الشيخ الإمام أبى عبد الله محمد بن أحمد بن محمد مرزوق شارح البردة وهى ميمية المديح النبوى للأبوصيرى... ثم زرنا قبر الشيخ أبى زيان - بفتح الزاى وتشديد الياء التحتية بعدها ألف ونون - ابن يوسف الصوفى رحمه الله تعالى، وقبر بنت سحنون المالكى الإمام الجليل المشهور وغيرهم، ثم جئنا إلى عند قبر الشيخ يحيى المغربى الشاوى وولده الشيخ عيسى وهما فى قبر واحد، وكانت وفاة الشيخ يحيى سنة ست وتسعين وألف... ثم مات ولده بعده فى السنة التى بعدها ودفن فى ذلك القبر مع أبيه".

ويتوقف النابلسى طويلاً - وهو الحنفى المذهب - عند مزار الإمام الشافعى؛ يقول:

"ثم خرجنا من ذلك المكان فدخلنا إلى مزار حضرة الإمام الشافعى رضى الله عنه... وقد دخلنا إلى قبته المبنية على قبره فوجدناها قبة واحدة كبيرة واسعة لا يُرى مثلها فى البنيان، ومتانة الجدران، والارتفاع، وفى داخلها

محراب عظيم، وقبر الإمام الشافعى فى الجهة الشمالية، وفيها شباك كبير مطل على القبور فى القرافة، وبجانب قبره قبر شيخه وقد رؤى فى المنام وهو يقول: زوروا شيخى فإنى ما أنا شىء إلا به،... وفى دهليز قبة الشافعى رحمه الله تعالى فى جانب يسار الداخل مكان دُفن فيه ابن عم الشافعى رحمه الله تعالى محمد بن عبد الله بن محمد بن العباس بن عثمان بن شافع... وفى جانب يمين الداخل مكان دفن فيه الشيخ أبو الحسن تاج العارفين البكرى شيخ الإسلام الفقيه المفسر المحدث الصوفى... توفى سنة نيّف وعشرين وتسعمائة... ودفن فى ذلك المكان أيضًا القاضى زكريا ابن أحمد بن زين الدين الأنصارى الشافعى... مات رحمه الله تعالى سنة ست وعشرين وتسعمائة... ودفن فى ذلك المكان أيضًا شيبان الراعى وكان من رؤساء الزهاد وأكابر العارفين، قال الغزالى فى الإحياء: كان الشافعى رضى الله عنه يجلس بين يديه كما يقعد الصبى فى المكتب... مات رحمه الله تعالى بمصر ودفن بالقرافة بقرب الشافعى بالتربة التى فيها المُزَنى وبينه وبين المزنى قبر الخياط من أكابر الصالحين... ودفن فى ذلك المكان أيضًا الشيخ مرجان الحسنى وغيرهم أيضًا، فوقفنا هنالك وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى ثم دخلنا إلى داخل قبة الإمام الشافعى رضى الله عنه فوجدنا فى داخل القبة قبر الملكة المسماة شمسة[١٠١] وقبر ولدها محمد، وقبور أولاد الحكَم أصحاب هذا المكان الذى دفن فيه الإمام الشافعى، فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى... ثم جئنا إلى المحراب وصلينا ركعتين ثم دعونا الله تعالى، وجلسنا حصة عند الناظر الشيخ محمد الكلبى من ذرية دحية الكلبى الصحابى المشهور، وتكلمنا معه بقرب المحراب وهو رجل من الصالحين له النظر والخدامة فى مزار الإمام الشافعى"[١٠٢].

ويواصل النابلسى: "... ثم خرجنا إلى خارج القبة فزرنا بحذاء شباك القبة من الخارج قبر الشيخ البائدى من أئمة الشافعية رحمه الله تعالى فقرأنا الفاتحة له ولمن هناك من بقية القبور، ودعونا الله تعالى فيما يهمنا من الأمور".

وكان لمقامات السادة البكرية نصيب من الزيارة فى هذا المكان: يقول النابلسى:

"ثم دخلنا بجانب قبة الإمام الشافعى فى الجهة الغربية منها إلى مقامات السادة البكرية فوجدنا مكانًا عظيمًا واسع الجوانب يحوى هيبة وشرفًا وتكريمًا، وهو مسقوف بالسقوف اللطيفة، ومفروش بالبسط الفاخرة المنيفة، فزرنا فيها أولاً قبر الشيخ محمد البكرى الكبير، الملقب بأبيض الوجه صاحب المعارف الإلهية، والحقائق الربانية، والقدر الخطير، وله الديوان المشهور، والرسائل المفيدة والكلام الذى كله نور، وعلى قبره الثوب الأخضر المهاب... ووجدنا بالقرب منه فى جهة رأسه قبر ولده الشيخ أبى المواهب، وقبر ولده أيضًا الشيخ أبى السرور، وعن يساره قبر ولده الآخر الشيخ تاج العارفين،

(١٠١) هى زوجة صلاح الدين الأيوبى. وينقل النابلسى عن خطط المقريزى: أنّ "بهذه القبة (قبة الشافعى) أيضًا قبر السلطان الملك العزيز عثمان بن السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب وقبر أمه شمسة رحمهم الله تعالى".

(١٠٢) ص ١٩٤. وسوف يعاود النابلسى زيارة قبر الإمام الشافعى مرة أخرى فى يوم الجمعة التالى: يقول: "ثم سرنا إلى القرافة حتى وصلنا إلى قبر الإمام الشافعى رضى الله عنه فدخلنا إلى مزاره المتقدم ذكره، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم خرجنا فزرنا مقامات السادة البكرية، أصحاب الأسرار والتجليات الإلهية" (ص ٢١٧من مخطوط الرحلة).

وتحت رجليه قبر ولده الآخر أيضًا الشيخ زين العابدين، وبالقرب منه أيضًا قبور أولاد الشيخ زين العابدين المذكور: قبر الشيخ أحمد، وقبر الشيخ عبد الرحمن، وقبر الشيخ محمد والد حبيبنا وعزيزنا الشيخ زين العابدين وأخيه الشيخ أبى المواهب، وقبر الشيخ محمد هذا بجانب الشباك الكبير المطل على تربة القرافة بالقرب من شباك قبة الإمام الشافعى ولكنه غربى وشباك القبة شمالى، وللشيخ محمد هذا أخ رابع وهو الشيخ عبد الله بن الشيخ زين العابدين ولكنه فى خارج هذه المقامات"[١٠٣].

(١٠٣) ص ١٩٤، ١٩٥.

وينتقل النابلسى بعد ذلك إلى زيارة مقام الشاعر الصوفى الكبير عمر ابن الفارض[١٠٤]:

(١٠٤) ص ١٩٦.

"ثم لما حان وقت صلاة الجمعة ذهبنا مع الإخوان، فدخلنا إلى مقام الولى العارف بالله تعالى سيدى الشيخ عمر ابن الفارض عليه رحمة الرحيم الرحمان، وهو شرف الدين أبو القاسم ويقال أبو حفص عمر بن أبى الحسين على بن مرشد بن على الحموى الأصل المصرى المولد والدار والوفاة المعروف بابن الفارض ويقال المفرض... فصلينا هناك صلاة الجمعة مع إخواننا ثم جلسنا حتى اجتمع الناس أكثر ممن كان هناك ثم قرءوا القرآن ودعوا بالأدعية الكثيرة والذكر والتسبيحات ثم انضم الناس بعضهم إلى بعض وقام المنشدون واحدًا بعد واحد ينشدون كلام الشيخ عمر قدس الله سره، ويكررون المصراع الواحد ويعيدونه بطلب من بعض المستمعين ويبكون ويخشعون ويضجون ويتواجدون، وتدهم الأحوال لكل من يكون هناك حتى إن بعض المنشدين أو المستمعين ربما صرخ ونزع ثيابه وخرج يدوس على الناس هائمًا على رأسه. ويقال إن هذا المحضر فى كل جمعة يكون كذلك، وإنه تحضره روحانية النبى صلى الله عليه وسلم، وهذا الجامع الذى للشيخ عمر رضى الله عنه بالقرب من الجبل المقطم ومحل العارض". ويسجّل النابلسى قصيدة فى زيارته لمقام ابن الفارض، منها:

إنا تعلقنا بذيل العارضِ ... من غير أمر فى الزيارة عارضِ
وإلى القرافة قد أتينا نرتجى ... حسن القبول بزورة ابن الفارضِ

ويواصل النابلسى وصف مشاهداته فى القرافة فى ذلك اليوم:

"ثم لما قرب وقت العصر قمنا من ذلك المكان، نحن ومن كان معنا من الإخوان، وسرنا فى القرافة على بركة الله تعالى حتى صعدنا فى ذلك الطريق العالى، الذى هو مشرق بأسرار الأولياء متلالى، إلى أن دخلنا إلى جامع الشيخ شاهين الدمرداشى نسبة إلى الشيخ دمرداش المحمدى الذى سنذكره فى محله إن شاء الله تعالى لأنه كان رفيقه واشتهر به... مات سنة أربع وخمسين وتسعمائة ودفن بزاويته بسفح الجبل وبنى السلطان عليه قبة ووقف عليه أوقاف كذا ذكره المناوى فى طبقاته، فدخلنا إلى مزاره ورأينا مقامه العظيم، فى ذلك الجامع المنير المشرق بأسرار القديم، يطل على مزارات القرافة المباركة، وفيه منبر ومحراب لإقامة صلاة الجمعة وإشراق أنوار الملائكة،

وهناك ثلاثة قبور، القبر الكبير قبر الشيخ الولى الكبير الشيخ شاهين المذكور، وبجانبه قبر ولده الشيخ جمال الدين، ثم قبر ولد ولده الشيخ محمد شاهين، فوقفنا هناك وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى ثم صلينا ركعتين تحية المسجد"[١٠٥].

(١٠٥) ص ١٩٨.

ويتابع النابلسى سرد وقائع زيارته للقرافة، وتوقفه عند قبر الصحابى عقبة بن عامر، وقبور ثلاثة من بنى جماعة أجداد المؤلف، ثم قبر الإمام الليث بن سعد:

"ثم دخلنا إلى مزار عقبة بن عامر رضى الله عنه فوجدناه عظيم البِنَا، كامل الضياء والسنا، وفيه جامع له منارة ومنبر ومحراب تقام فيه صلاة الجمعة، وحوله بيوت عامرة، ودور مسكونة بالبركات غامرة، فدخلنا إلى مزاره وعنده سيفه وترسه معلقان، عند رأسه إلى الآن، فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى وفى خارج مزاره داخل جدرانه قبور ثلاثة من بنى جماعة أجدادنا[١٠٦]، فقرأنا لهم الفاتحة ولمن هناك من قبور المسلمين... ثم ذهبنا من ذلك المكان، مع من كان معنا من الأصحاب والإخوان، إلى أن دخلنا إلى مزار الإمام، أبى المكارم الليث بن سعد بن عبد الرحمن الفهرى أبى الحارث المصرى، ولد بقلقشندة سنة أربع وتسعين ومات يوم الجمعة رابع عشر شعبان سنة خمس وسبعين ومائة وقيل خمس وستين ومائة ... وعلى قبره قبة معقودة بالأحجار، وبجواره حارة وبيوت يسكنها الناس، وتُحكى عنه الكرامات الكثيرة"[١٠٧].

(١٠٦) يرجع نسب النابلسى إلى بنى جماعة، كما سبقت الإشارة.

(١٠٧) ص ١٩٩.

وعن آخر مشاهداته فى القرافة يقول:

"ثم خرجنا من ذلك المكان، وزرنا فى خارجه الولى المشهور، بأبى الظهور، فى قبة مستقلة عظيمة، وهيبة وافرة جسيمة، وزرنا أيضًا فى قبة أخرى يحيى الشبيه، الولى الكامل النبيه، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم ذهبنا فدخلنا إلى مزار الولى الجليل، أنيس النافر سيدى العارف بالله تعالى الشيخ عدى بن مسافر، وهو فى مكان واسع عظيم، وعليه قبة مؤذنة بالإجلال والتكريم... ليس مدفونًا فى مصر بالقرافة وإنما فى القرافة زاويته المنسوبة إليه ولعل من دُفن فيها أحد ذريته ولعله مسمى باسمه... وقريب من مكان الشيخ عدى بن مسافر مكان آخر دفن فيه أولاد الشيخ عبد القادر الجيلانى قدس سره، يعنى أنهم من ذريته، وهم أربعة: السيد رضى، والسيد أحمد، والسيد محمد، والسيد على، كل واحد منهم فى قبر مستقل، وعندهم الآن أناس من ذريتهم يخدمونهم، فدخلنا إلى مزارهم وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم عدنا إلى منزلنا"[١٠٨].

(١٠٨) ص ٢٠٠، ٢٠١.

وفى صباح اليوم التالى، السبت السابع والعشرين من شهر ربيع الثانى، زاره فى منزله جموع من المجاورين بالجامع الأزهر بين علماء وطلبة علم، وجرت بينه وبينهم مباحثات علمية ومذاكرات فقهية، ثم ذهب النابلسى للقاء والى مصر الوزير على باشا فى قصر العينى، واستمر اللقاء فى حضور

الشيخ زين العابدين البكرى، حتى وقت العشاء، فعاد إلى منزله بصحبة الشيخ زين العابدين. وتوالت الزيارات حتى يوم الجمعة التالى عندما ذهب النابلسى بصحبة الشيخ زين العابدين لزيارة قبر الشيخ أبى العلا فى بولاق:

"ذهبنا بجماعتنا مع حضرة الشيخ زين العابدين حفظه الله تعالى إلى جهة بولاق المحلة المعروفة فى مصر على شط بحر النيل فمررنا فى الطريق قريبًا من بولاق على قبر الشيخ أبى العلى - بكسر العين المهملة واللام على ما هو المشهور - فذكر لنا الشيخ زين العابدين حفظه الله تعالى أن الشيخ أبا العلى المذكور كان صاحب حال كبير ومكاشفات وكرامات ووقايع كثيرة... فوقفنا هناك وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى"[١٠٩].

ثم غادر بولاق متجهًا إلى القرافة مرةً أخرى، فمر فى الطريق على قبر كعب الأحبار، ثم مسجد السيدة زينب بقناطر السباع[١١٠]. والنابلسى هو أول من يشير إلى مقام السيدة زينب ومسجدها المشهور بالقاهرة حاليًا:

"ثم لما قرب وقت العصر قمنا وسرنا إلى جهة القرافة، لنلتمس البركة بزيارة من فيها من مواقع نجوم الأرواح ذات اللطافة، ونغسل عن وجوه قلوبنا ما علق بها من دنس الكثافة، فمررنا على المكان المسمى بقناطر السباع فوجدنا هناك صورة سبعين اثنين من الحجارة، على قناطر لها بالخليج استدارة، ثم مررنا على قبر كعب الأحبار، فى مكان مستقل على حسب ما له هناك اشتهار، والصحيح أن كعب الأحبار مدفون فى حمص... ومررنا على جامع فى قرب السوق فيه محراب ومنبر، وهناك قبر بتابوت عليه ثوب أخضر، يقال إنه قبر الست زينب بنت الإمام على أخت الحسن والحسين رضى الله عنهم، فدخلنا إلى ذلك الجامع وصلينا ركعتين للتحية، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى. وقبر الست زينب بنت الإمام على كرم الله وجهه يقال إنه عندنا فى دمشق الشام فى قرية تسمى فى الأصل راوية والآن يسمونها قبر الست، وهناك جامع وبركة ماء جارٍ، وعلى قبرها قبة عظيمة والناس يزورونها ويتبركون بها، فإن زينب هذه رضى الله عنها أدخلت إلى دمشق فى أيام يزيد بن معاوية لما جاء برأس أخيها فى العراق مع بقية نساء آل البيت وأولادهم رضى الله عنهم، فيحتمل أنها ماتت بدمشق، وأما أنها ذهبت بعد قصة دخولها إلى الشام فماتت فى مصر فهو احتمال بعيد والله أعلم بحقيقة الحال"[١١١].

ومن المزارات التى زارها النابلسى أيضًا فى ذلك اليوم، ما يلى:

"ثم زرنا فى الطريق الشيخ أكمل الدين وشيخه العمرى وقرأنا لهما الفاتحة ودعونا الله تعالى[١١٢]... وزرنا الشيخ المرصفى وأولاده وذريته فى مكان مستقل وعلى قبورهم الهيبة والجلال، وظهور آثار القُرب الإلهى والكمال فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى... ثم مررنا على قبر الشيخ الإمام يحيى الطحاوى، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وعممنا إهداء الثواب لجميع من دفن بتربة القرافة من الأولياء والصالحين، والعلماء وسائر المسلمين"[١١٣].

(١٠٩) ص ٢١١.

(١١٠) ميدان السيدة زينب حاليًا.

(١١١) ص ٢١٥.

(١١٢) ص ٢١٦.

(١١٣) ص ٢١٧.

ويواصل النابلسى فى صباح الأربعاء التالى زياراته لمقامات الأولياء والصالحين وأصحاب الكرامات، وزيارة الأماكن التى مروا بها أو سكنوها لبعض الوقت، مثل مدرسة ابن حجر الهيثمى:

"مزار الشيخ شهاب الدين الرملى الإمام الشافعى شارح المنهاج للنووى فى فقه الشافعية، وعنده بجانبه قبر ولده الشيخ محمد الرملى وكل منهما فى مكان مستقل يُزار ويُتبرك به، فدخلنا إليهما وزرناهما وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم ذهبنا إلى مدرسة الشيخ الإمام شهاب الدين أحمد ابن حجر الهيثمى المكى شارح المنهاج أيضًا فى فقه الشافعية وشارح همزية المديح النبوى للأبوصيرى، وليس بمدفون فيها ولكن قصدنا التبرك بآثار العلماء الصالحين كما هو دأبنا فى زيارة أماكن الصالحين التى كانوا يسكنونها فى حال حياتهم أو يجلسون فيها فى البلاد التى كنا ندخلها كبيت المقدس وغيرها بحسب الإمكان، وأما قبر الشهاب ابن حجر الهيثمى المذكور فإنه فى مكة فى تربة باب المعلى مشهور هناك يزار ويتبرك به، ثم مررنا على قبر الشيخ أبى الحمايل فى مكان مستقل فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، واسمه الشيخ محمد السروى مشهور بأبى الحمايل... ومررنا على قبر الشيخ عبد الله رحمه الله تعالى وكان من الأرقّاء على ما يقال وكان يرسله مولاه من مصر إلى مكة المشرَّفة فى اليوم مرتين، فقرأنا له الفاتحة ودعونا الله تعالى، ومررنا على قبر الشيخ عصيفير بصيغة التصغير وهو سيدى إبراهيم وكان خطه الذى يمشى فيه من باب الشعرية إلى قنطرة الموسكى إلى جامع الغمرى، وكان كثير الكشف وله وقائع مشهورة، مات سنة اثنين وأربعين وتسعمائة، ودفن بزاويته بخط بين السورين تجاه زاوية الشيخ أبى الحمايل، كذا فى طبقات الشعراوى رحمه الله تعالى، ثم سرنا إلى أن دخلنا إلى زاوية الشيخ عبد الوهاب الشعراوى، وهو جامع عظيم مبارك واسع عليه الإشراق والنور وفيه الضياء والسرور، وقبر الشيخ عبد الوهاب الشعراوى رضى الله عنه فى داخله فى مكان مستقل له باب يقفل من وسط الجامع، وفى الجامع محراب ومنبر للخطبة، وهناك منارة للأذان وخلوات للمجاورين، فدخلنا إلى مزاره ومحل قبره وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى... ثم سرنا فزرنا الولى المسمى بشيخ الظلام، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى... ثم خرجنا فذهبنا إلى أن وصلنا إلى زاوية سيدى الشيخ شمس الدين محمد الحنفى رضى الله عنه، وهى جامع عظيم فيه منبر ومحراب وعليه نورانية ومهابة، وقبره هناك فى داخل مكان مقفل، وعلى قبره الإشراق والنور والبهجة والسرور، كان رضى الله عنه من أجلاء مشايخ مصر وسادات العارفين وكان من ذرية أبى بكر الصديق رضى الله عنه... ثم سرنا فمررنا فى الطريق على قبر الشيخ محمد البيدق - بفتح الباء الموحدة وسكون الياء المثناة التحتية بعدها دال مهملة وقاف - وهو فى مكان مستقل فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى[١١٤]!

وإلى مصر العتيقة ذهب النابلسى بصحبة الشيخ زين العابدين البكرى،

(١١٤) ص ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧.

وزار "بالقرب منها قبر الشيخ الكازرونى صاحب الحاشية المشهورة على تفسير البيضاوى، فى قبة هناك على الطريق"[١١٥].

(١١٥) ص ٢٣٦.

كما زار أثر النبى وجامع عمرو بن العاص:

"ثم قمنا من ذلك المكان، وركبنا وسرنا مع الجماعة بالسرور والأمان، إلى أن وصلنا إلى المسجد الذى فيه قدم النبى صلى الله عليه وسلم، فدخلنا إليه وصلينا صلاة الظهر بالجماعة، ورأينا ذلك المسجد فى غاية الحسن والإنارة، وسعة الأفنية وكمال العمارة، ثم فُتح لنا باب فى داخل ذلك المسجد فدخلنا إلى قبة لطيفة، وبها البهجة والجلال والهيبة مطيفة، وهناك أثر قدم النبى صلى الله عليه وسلم فى حجر شريف، مرتفع فى طاق عال منيف، فى الحائط القبلى وعليه الماء وَرْد والستر المسبول، وأنواع القبول، وقد عقدت على ذلك المكان قبة سامية البناء، جالبة الهناء، فتبركنا به وحصل لنا كمال الصفاء، وغاية الشوق والوفاء... ثم سرنا إلى أن وصلنا إلى جامع عمرو بن العاص رضى الله عنه... فصلينا هناك... ودعونا الله تعالى... ثم خرجنا من ذلك الجامع فمررنا على قبر الشيخ تاج الدين النخال الولى الصالح الكامل وهو جد الشيخ على النخال الذى تقدم ذكره فى غزة، فوقفنا وقرأنا له الفاتحة ودعونا الله تعالى، وعليه قبة قديمة البناء قد تهدمت أطرافها، وأشعرت بالأسرار أوصافها"[١١٦].

(١١٦) ص ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٤.

وفى يوم الثلاثاء الثانى والثلاثين ومائة من يوميات رحلته وهو اليوم الخامس عشر من جمادى الأولى، ذهب النابلسى مع إخوانه إلى زيارة الشيخ أبى الحسن الششترى المغربى العارف الكبير الصوفى، ويعرّف به ويناقش ما جاء عنه فى طبقات الأولياء للمناوى عنه، كما يسرد وقائع زيارته لمقامه: (الششترى) نسبةً إلى ششتر قرية من عمل آش بجزيرة الأندلس، أخذ عن ابن سبعين وغيره، وكان يسمى عروس المتجردين، وله الديوان المشهور على لسان الحقائق الإلهية، والمعارف الربانية، مات فى عصر الستمائة، قال المناوى فى طبقات الأولياء: ودفن بالقرافة وقبره بها ظاهر يزار انتهى. قلت: والمشهور اليوم عند أهل مصر أنه مدفون فى حارة النصارى بمصر فى داخل مسجد هناك له محراب وللمسجد فناء لطيف فى خارجه، وقد زرناه وتبركنا به، وله قبر عليه جلالة ومهابة وعلى تابوته ثوب أخضر وإلى جانبه قبر الشيخ محمد بن شعيب من الأولياء الصالحين وله تابوت عليه ثوب أخضر أيضًا، وقد ذهبنا أول مرة لزيارته فوجدنا مكانه فى حارة النصارى بين بيوت أهل الكفر ومخازنهم وخمورهم وحاناتهم، وتذكرنا مع جماعتنا كثرة ذكره للدير والنصارى والرهبان فى نظمه المشهور فى ديوانه، فلما وصلنا إليه وجدنا الباب مقفلاً فمكثنا ننتظر الذى معه المفتاح فلم يأت فعدنا ولم ندخل إلى مزاره، ثم تذكرنا ما صدر منا مع الجماعة من الكلام فاستغفرنا الله تعالى مما يقتضى سوء الأدب فى حقه، وعدنا فى يوم آخر بنيّة حسنة فوجدنا الباب مفتوحًا ودخلنا واعتذرنا وحصل القبول والإقبال"[١١٧].

(١١٧) ص ٢٤٤. وسوف يكرر النابلسى زيارته بعد ثمانية أيام، فى يوم الأربعاء الأربعين ومائة من أيام رحلته وهو اليوم الثالث والعشرون من جمادى الأولى (ص ٤٥٢ من مخطوط الرحلة).

ويذهب النابلسى فى ذلك اليوم أيضًا إلى مقام الإمام الحسين، ويسميه مقام الحسنين !! وهذه التسمية ترد لأول مرة فى كتابات الرحالة. ويقرر النابلسى أن الإمام الحسن "ليس بمعروف أنه مدفون فى مصر"، ثم يناقش ما جاء فى كتاب الزيارات للهروى وفى طبقات الشعراوى، عن رأس الإمام الحسين ونقله من عسقلان إلى القاهرة، ثم يقول:

"ولهذا ليس فى ذلك المقام هيئة قبر معروف وإنما فيه صورة دكة مبنية بالأحجار وفيه شكل رأس عليه عمامة خضراء كبيرة إشارة إلى الرأس الشريف، والناس يدخلون إلى ذلك المكان من باب ويخرجون من باب آخر، والمسجد الذى يصير فيه الذكر والسماع بالإنشاد خارج ذلك المكان، وفيه منبر ومحراب، فدخلنا وزرنا ما تزوره الناس ودعونا الله تعالى"[١١٨].

(١١٨) ص ٢٤٤، ٢٤٥.

وبعدما حضر حلقة ذكر فى مسجد الحسين ذهب النابلسى إلى مقابر باب النصر، ثم عاد إلى باب زويلة حيث المقامات المجاورة لجامع المؤيد شيخ:

"ثم سرنا فمررنا على باب النصر وزرنا هناك الولى المدفون على ميسرة الخارج من الباب فى داخل الباب، وقرأنا له الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم أخذنا فى الزقاق الذى على ميمنة الخارج من باب النصر حتى وصلنا إلى مزار العارف بالله تعالى الشيخ إبراهيم ابن زُقّاعة - بضم الزاى وتشديد القاف بعدها ألف وعين مهملة وهاء - المقدسى الخليلى رضى الله عنه صاحب الديوان المشهور، بين الجمهور، وفُتح لنا باب مزاره فدخلنا إلى مكانه اللطيف، وفيه قبره المنيف، وعلى تابوته ثوب أخضر فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم سرنا فمررنا فى الطريق على قبر الشيخ على أبى النور فى وسط السوق بجنب جامع السلطان المؤيَّد فى مكان مستقل هناك، عليه الجلال والهيبة، فوقفنا وقرأنا له الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم دخلنا إلى زاوية الكلشنية وصلينا فيها صلاة الظهر بجماعتنا فى مسجدها الذى فى وسط المكان من غير سقف، يُصعد إليه بدرجات، وبعد أن فرغنا من الصلاة قمنا فدخلنا إلى ذلك المزار المُسامت للمسجد فزرنا قبر العارف بالله تعالى الشيخ إبراهيم الكلشنى، وقبر الشيخ حسن صغاتى، وقبر الشيخ أحمد خيالى،وقبر الشيخ على، ومقامهم عليه الهيبة والجلال، ولوائح روائح البهجة والجمال، وعليهم عمارة بديعة، وقبة حسنة رفيع، فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى"[١١٩]... ثم قمنا فسرنا إلى أن مررنا على جامع الخلوتية فدخلنا إليه وزرنا هناك قبور الخلوتية الدمرداشية، وهم الشيخ كريم الدين والملقب بكوز البغا - بضم الباء الموحدة وفتح الغين المعجمة بعدها ألف - والشيخ عبد الجواد، والشيخ أحمد، والشيخ محمد، والشيخ محمد ماميه والد الشيخ عبد الرحمن الخلوتى الذى تقدم ذكره، وقد اجتمعنا به فى مقام الحسنَين فقرأنا لهم الفاتحة ودعونا الله تعالى"[١٢٠].

(١١٩) ص ٢٤٥.

وفى اليوم الثالث والثلاثين ومائة من أيام رحلته ذهب النابلسى إلى زيارة مقام الولى الشهير أبى السعود الجارحى:

(١٢٠) ص ٢٤٦.

"ثم ركبنا نحن ومن معنا من الجماعة وسرنا بمعونة الله تعالى فمررنا فى الطريق على قبر الشيخ زين العباد فى قبة عظيمة، وعلى قبره الجلالة والهيبة الجسيمة، فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم سرنا إلى أن دخلنا إلى مزار الولى الكامل، والعارف بالله تعالى العالم العامل، سيدى أبى السعود الجارحى رضى الله عنه، هو من أجلّ من أخذ عن الشيخ شهاب الدين المرحومى، وكانت له فى مصر الكرامات الخارقة، والتلامذة الكثيرة، والقبول التام عند الملوك والوزراء، وكانوا يحضرون بين يديه خاضعين، وعملوا بأيديهم فى عمارة زاويته فى حمل الطوب والطين والحجر، وكان كثير المجاهدات لم يبلغنا عن غيره ما بلغنا عنه فى عصره من مجاهداته، وكان ينزل فى سرداب تحت الأرض من أول ليلة من شهر رمضان فلا يخرج إلا بعد العيد بستة أيام وذلك بوضوء واحد من غير أكل، وأما الماء فكان يشرب منه كل ليلة قدر أوقية، وكان يقول إنى لا أبلغ إلى الآن مقام مريد ولكن الله تعالى يستر من شاء، وكان إذا سمع كلامًا يسمعه بالسمع الباطن. مات سنة نيف وثلاثين وتسعمائة ودفن بزاويته بكوم الجارح بالقرب من جامع عمرو فى السرداب الذى كان يعتكف فيه، كذا فى طبقات الشعراوى، فوقفنا هناك فى تلك الحضرة الشريفة، وشهدنا لهاتيك الأسرار المنيفة، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وعلى القبر جلالة ومهابة، وهو مكان مبارك من أماكن الإجابة، وهناك عمارة عظيمة، وحضرة وجوه طوالعها وسيمة، وفى الخارج جماعات كثيرة من المنشدين والمستمعين، فحضرنا الإنشاد، وتنعمنا بحسن ذلك الترداد، وتحركت سواكن الأحوال، وحصل الخشوع والخضوع والإجلال، ثم سرنا حتى وصلنا إلى تربة القرافة، وزرنا من تيسر لنا زيارته ملتمسين بركات هاتيك الأرواح ذات اللطافة، وقرأنا الفاتحة لمن دفن بها على وجه العموم، وقد أزال الله تعالى عنّا بشريف أسرارهم، ولطيف أنوارهم، سائر الغموم"[١٢١].

(١٢١) ص ٢٤٧.

ثم أقبل النابلسى على مقام السيوطى بالقرافة:

"ثم ذهبنا إلى مزار الشيخ الإمام، والعالم العامل الهمام، جلال الدين السيوطى صاحب التصانيف العديدة، والكتب المعتبرة المفيدة، وهو مدفون فى مكان مخصوص به، وحوله قبور آخرون، وعلى قبره ثوب أخضر وقبة مبنية فى بيت لطيف، ومحل شريف، فيه الجلالة والهيبة والوقار، ولوامع الأنوار والأسرار، ففُتح لنا الباب ودخلنا، فزرنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم خرجنا فزرنا فى الخارج قبر الشيخ عبد الله المغاغى - بكسر الميم، وبالغين المعجمة ثم ألف ثم غين معجمة كما هو المشهور"[١٢٢].

(١٢٢) ص ٢٤٧، ٢٤٨.

ومن هناك اتجه النابلسى إلى القلعة حيث دُفن بعض الأولياء:

"زرنا فى قلعة الجبل قبر الشيخ إسكندر من أولياء الله تعالى، فى مقام هناك معروف، وقبالته قبر الشيخ كعك من أولياء الله تعالى أيضًا فى مقام

آخر، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى.. ثم قمنا وذهبنا إلى جامع سارية الذى فى قلعة الجبل وهو جامع عظيم على هيئة جوامع دمشق الشام يشتمل على الجوانى والبرانى ... خرجنا إلى البرانى من الجامع فوجدنا فى إيوانه الشمالى بابًا فدخلنا منه إلى زيارة سارية الصحابى الجليل رضى الله عنه... وسارية هذا كان فى بلاد نهاوند يغزوها فى زمن خلافة أمير المؤمنين عمر ابن الخطاب رضى الله عنه فناداه عمر وهو على منبر النبى صلى الله عليه وسلم يخطب يوم الجمعة فى المدينة المنورة وسارية يومئذ فى نهاوند فأسمعه الله تعالى صوته والله يُسمع من يشاء، فامتثل قول عمر رضى الله عنهما فصعد الجبل مع جماعة الصحابة فانتصروا وحصل الفتح، وهذا كان فى حياته رضى الله عنه، ولما مات فى مصر دُفن أيضًا فى قلعة الجبل، فكأنه امتثل نداء عمر رضى الله عنه بعد وفاته أيضًا، فهو سارية الجبل حكمة إلهية، ولفحة ربانية، يمسك الله تعالى ببركة روحانيته المشرقة على تراب جسمانيته قلعة الجبل... وقبر سارية رضى الله عنه يُنزل إليه بدرج نحو السبع درجات أو العشرة فى داخل بيت، وعلى مسامتته فى ذلك البيت قبر آخر فى المكان الأعلى إشارة إلى القبر الذى فى الأسفل... وعند قبر سارية رضى الله عنه فى المحل الأسفل قبر آخر بالقرب من قبره، كبير يقال إنه دُفن فيه ثلاثة عشر صحابيًا من الأنصار رضى الله عنهم[١٢٣].

(١٢٣) ص ٢٤٩.

ثم زار النابلسى تربة المجاورين، وقبر الشيخ على بابا الكردى، لكنه زار أيضًا مقابر سلاطين المماليك، وتبرّك بما فيها من آثار نبوية مجلوبة:

"فلما أصبحنا فى يوم السبت السادس والثلاثين ومائة وهو اليوم التاسع عشر من جمادى الأولى، ركبنا وتوجهنا إلى تربة المجاورين بالجامع الأزهر، لأجل الزيارة والتبرك بذلك السر الأبهر، وقد دفن فيها من العلماء والفضلاء والصلحاء ما لا يحصى عدده، ولا يُنسى مدده، من قديم الزمان، وحديث الوقت والأوان، فوقفنا وقرأنا الفاتحة على العموم والخصوص، لهاتيك الأرواح الباقية، والأجسام الفانية، من الشخوص، ثم مررنا على مدفن الملكالأشرف فى جامع هناك، فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم سرنا إلى أن وصلنا إلى جامع السلطان قايتباى رحمه الله تعالى، وفى الجامع المذكور مدفن السلطان قايتباى وهو مكان معمور، وبأنواع الخيرات مغمور، فدخلنا إليه وزرنا قبر السلطان قايتباى وعليه قبة عظيمة، ذات جدران محكمة جسيمة، فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وعند رأس القبر قدم النبى صلى الله عليه وسلم فى صخرة موضوعة على كرسى، وعلى تلك الصخرة قبة لطيفة من خالص الفضة مطلية بالذهب، والكتابة حولها بالذهب بالخط الحسن، وللقبة باب، ففُتح لنا وزرنا القدم الشريف وقبّلنا، وتبرّكنا به، وعند الجدار الشمالى قبر زوجة السلطان قايتباى، وعلى قبرها قدم الخليل إبراهيم عليه الصلاة والسلام أيضًا فى صخرة، وعلى تلك الصخرة قبة من الخشب فزرناه وتبرّكنا به أيضًا، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى...

ثم خرجنا من ذلك المكان فدخلنا إلى تربة هناك تسمى تربة المالكية فزرنا فيها قبر الشيخ خليل مصنف المختصر فى مذهب المالكية، وقبر الشيخ عبد الله المنوفى، وقبر شيخ الأزهر الشيخ خليل اللقانى المتوفى قريبًا فى حدود سنة أربع ومائة وألف، وقبر الشيخ خليل الشوى... ثم مررنا على قبر الشيخ على بابا الكردى من الأولياء فى قبة عظيمة، وهيبة جسيمة، فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى"[١٢٤].

(١٢٤) ص ٢٥١.

وفى صباح يوم السبت التالى زار النابلسى أحد الأولياء فى طريقه إلى الروضة وقصر العينى:

"فمررنا فى الطريق على قبر الولى الصالح الشيخ محمد الحُوَيَّاتى - بضم الحاء المهملة وفتح الواو والياء المثناة التحتية مشددة بعدها ألف ثم تاء مثناة فوقية وياء النسبة - وقبره تحت شجرة من الجميز، وأخبرونا أن الدواب المريضة يؤخذ لها من ترابه ويوضع عليها تبرأ من مرضها ذلك فى الحال بإذن الله تعالى، وذلك مما جرب مرارًا، فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى"[١٢٥].

(١٢٥) ص ٢٥٦.

وفى يوم الأربعاء السابع والأربعين ومائة من يوميات الرحلة يستكمل النابلسى زيارة المزارات بين القاهرة والجيزة :

"ركبنا نحن والإخوان، وسرنا إلى بولاق بقصد التبرك والزيارة لقبور الصالحين من أهل الإيمان، فدخلنا إلى مزار الشيخ فرج الخزرجى رحمه الله تعالى، ووقفنا عند قبره وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وهو مزار منير عليه الهيبة والوقار، وفوقه قبة معقودة بالطوب والأحجار، وإلى جانبه قبر الفاضل، الأديب الكامل، الشيخ أبى بكر العصفورى، الدمشقى الأصل، المصرى المسكن رحمه الله تعالى، وله شعر بديع، ونظم بريع، وبجانبه قبر الشيخ يوسف وهو رجل من الأولياء الصالحين أهل الجذب... ثم إننا ذهبنا من ذلك المزار، ونزلنا فى مركب صغير فى بحر النيل ونهر الأنهار... إلى أن وصلنا إلى الجهة الأخرى فمشينا قليلا إلى قرية هناك يقال لها إنبابة، ودخلنا إلى الجامع الذى فيه مزار الشيخ الإنبابى الولى الكبير المشهور، فزرنا قبر الشيخ إسماعيل الإنبابى، وقدّامه لجهة القبلة قبر والده الشيخ يوسف، وهو فى الوسط بين اليوسفين الوالد والولد، وعلى الثلاث قبور، لوائح الحسن والبهاء ولوامع النور، وعليها قبة معقودة، وظلة ممدودة، وبهجة مشهودة، فوقفنا هناك وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وفى خارج ذلك المكان مكان آخر فيه قبر الشيخ عبد الرحيم ابن الشيخ إسماعيل الإنبابى وعليه قبة بهية، ذات أنوار جلية، ومكان آخر بجانبه، فيه قبر الشيخ عبد الله المشهور بغفير الصفراء والجُدَيْدة - بضم الجيم وصيغة التصغير وهما قريتان من بلاد الحجاز بالقرب من مكة - وله هناك مقام عظيم وقدر كريم كما سيأتى فى محله إن شاء الله تعالى، فقرأنا الفاتحة ودعونا"[١٢٦].

(١٢٦) ص ٢٥٨، ٢٥٩.

والنابلسى يتبرك بمنازل الأولياء كما يتبرك بقبورهم، فهو - فى اليوم

الثامن والأربعين ومائة من يوميات رحلته - يزور بيت الولى الشيخ جلال الدين البكرى الصديقى جدّ مضيفه الشيخ زين العابدين البكرى، وهى دارُهم الأولى التى كان يسكنها السادة البكرية سابقًا بالقرب من قناطر السباع وفيها مجلس مطلّ على بركة الفيل؛ وأمامها جامع الشيخ جلال الدين وبه قبره؛ ومن هناك يذهب النابلسى إلى أحد المزارات فى باب الشعرية: يقول:

"ثم دخلنا فى تلك الدار إلى بيت الولى العارف بالله تعالى الشيخ جلال الدين البكرى الصدّيقى رضى الله عنه، وهو الذى كان يسكنه فى أيام حياته، وتبرّكنا به وبآثاره القديمة، ومعاهده العظيمة، ودخلنا إلى قاعته التى هناك المسماة بقاعة التجلى، فإن الشيخ جلال الدين المذكور فُتح عليه فيها، وكان ملازمًا للخلوة والعبادة والعزلة بها ... وقبالة باب الدار فى الطريق الجامع المبنى للشيخ جلال الدين المذكور، وعلى يمين الداخل إليه مكان واسع عليه قبة عظيمة وله شبابيك مطلّة على الطريق، وفيه قبر الشيخ جلال الدين المذكور، وعليه الثوب الأخضر المكتوب، فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى. ثم قمنا وخرجنا وركبنا نحن والشيخ زين العابدين حفظه الله تعالى وبقية الجماعة إلى أن دخلنا إلى الجامع الذى عند باب الشعرية، وهو جامع عظيم، حقيق بالجلال والمهابة والتكريم، وفيه مكان دُفن فيه الولى الكامل الشيخ عبد القادر الأشطوطى... فدخلنا إلى مزاره ووقفنا عند قبره وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وهناك رجل يقال إنه من ذريته من الصالحين، فاجتمعنا معه وطلبنا منه الدعاء والتمسنا بركته"[١٢٧].

(١٢٧) ص ٢٦٠، ٢٦٢.

والنابلسى حريص على الاجتماع برجال التصوف الأحياء كحرصه على زيارة مقامات الأولياء؛ فيقول عن اليوم الخمسين ومائة من يوميات رحلته:

"اجتمعنا بالشيخ مصطفى الرومى شيخ الخلوتية بمصر حتى قرب وقت الظهر، فركبنا وسرنا معه بإخواننا إلى زاويته، فدخلنا إليها وفيها بستان واسع، ولها قدر شاسع، وهناك قبة عظيمة، ذات هيبة جسيمة، دُفن فيها السيد شاه بن شجاع الكرمانى، من أولاد الملوك وكنيته أبو الفوارس، صحب أبا تراب النخشبى وأبا عبيد البسرى، وكان من أجل الفتيان وعلماء هذه الطائفة، وله رسالات مشهورة، ذكره الشعراوى فى طبقاته... فوقفنا عند قبره وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم جلسنا هناك إلى صلينا صلاة العصر"[١٢٧]. وفى اليوم الستين ومائة من يوميات رحلته يزور النابلسى مع الإخوان زاوية الشيخ محمد دمرداش شيخ الخلوتية:

(١٢٨) ص ٢٦٤، ٢٦٥.

"وصلنا إلى زاوية الشيخ الإمام، والعارف الكامل الهمام، محمد دمرداش المحمدى الجاركسى ذى المجاهدات الغزيرة، والفضائل الشهيرة، أصله من مماليك السلطان قايتباى... فدخلنا إلى زاويته وقصدنا مكان قبره فإذا هو جامع، لأنوار المحاسن جامع، وبرق سرّه الشريف فى هاتيك الجهات لامع، ووقفنا عند قبره نحن ومن معنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وعليه ما لا يوصف من النور والمهابة، والله ولىّ الإجابة. وبقربه قبر كبير فيه أولاده وذريته أيضًا فزرناهم وقرأنا لهم الفاتحة ودعونا الله تعالى، وجلسنا هنا فى

ذلك الجامع حصة من الزمان"[١٢٩].

وفى يوم الجمعة الثالث والستين ومائة من أيام رحلته، وهو اليوم السابع عشر من جمادى الثانى، توجه النابلسى إلى القرافة ـ ويسميها هنا "تربة القرافة السعيدة" ـ لاستكمال ما تبقى من مزاراتها، ولمعاودة زيارة الإمام الشافعى وعمر بن الفارض، وهى زيارة توديع لمزارات القاهرة، قبل توجهه إلى الأراضى الحجازية:

"ثم ركبنا نحن والشيخ حفظه الله تعالى وبقية الجماعة، وتوجهنا فى تلك الساعة إلى جهة القرافة، ودخلنا إلى مزارات السادة البكرية، أهل الأسرار الخفية والجلية، وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وجلسنا هناك حصة من الزمان نستجلى أنوار تلك الأسرار بنواظر الإيمان، وهناك قبر المرحومة والدة الشيخ زين العابدين تغمدها الله تعالى برحمته فوقفنا عند قبرها وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى... ثم زرنا هناك أيضًا قبر المرحومة السيدة فاضلة بنت القطب الربانى، والهيكل الصمدانى، الشيخ محمد البكرى الكبير، صاحب الديوان الشهير، وقبر المرحومة السيدة أسماء بنت الأستاذ القطب الكامل الشيخ أبى الحسن البكرى صاحب التفسير، ثم خرجنا ودخلنا بقرب ذلك إلى قبة الإمام الشافعى رضى الله عنه وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم خرجنا وزرنا قبر تلميذه الشيخ إسماعيل المزنى من أكبر أصحابه، ثم لم نزل ذاهبين فى تربة القرافة السعيدة نقرأ الفاتحة لمن عرفنا ولمن لم نعرف حتى وصلنا إلى مغارة الشيخ الشريف أبى عبد الله المغاورى رحمه الله تعالى، فدخلنا إلى مغارته الكبيرة الواسعة فوجدناها ذات هيبة وجلالة وبهجة وكمال إشراق، جميعها منقورة فى الجبل مستوية مهندمة... وبالقرب من بابها فى الداخل قبر السيد لطف الله العجمى خليفة الشيخ أبى عبد الله المغاورى المذكور وقبور بقية خلفائه، فوقفنا هناك وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم دخلنا إلى الداخل فى آخر المغارة فوجدنا مصطبة منقورة وفيها قبر الشيخ الكامل السيد الشريف أبى عبد الله المغاورى المذكور قدس الله سره، وهو غير الشيخ عبد الله المغاورى المدفون فى الإسكندرية الذى ذكره المناوى فى طبقات الأولياء، فوقفنا هناك وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم خرجنا من ذلك المكان ومررنا على قبر الشيخ الجيوشى قدس الله سره فى أعلى الجبل وله مقام هناك مرتفع فى غاية الإشراق، وعليه المهابة والجلالة والبهجة التى تملأ الآفاق، فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ثم بعد ذلك سرنا فدخلنا فى مكان هناك فى الجبل عليه المهابة والجلال، فيه قبر كبير ذكروا لنا أنه دُفن فيه روبين وبنيامين من إخوة يوسف النبى عليه السلام، وهما من أولاد يعقوب عليه السلام على ما يقال، فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وفى داخل ذلك المكان مكان آخر فيه قبر اليسع بن العيص بن إسحاق بن إبراهيم الخليل عليهم الصلاة والسلام، وعليه قبة فى أجلّ مقام، فوقفنا وقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وفى خارج ذلك المكان مكان آخر فيه قبر

(١٢٩) ص ٢٧٦، ٢٧٧.

يهودا أكبر إخوة يوسف عليهما السلام، فقرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، وعنده فى الحائط القدّم النبوى اليسار، وضع فى الحائط للتشريف، ثم خرجنا من ذلك المكان، وصعدنا إلى مزار الشيخ شاهين الخلوتى بكمال الخشوع والإذعان، وجلسنا هناك فى ذلك الجامع المعمور، ونحن فى أنواع النشاط والمسرة والحضور، إلى أن دخل وقت صلاة الجمعة فصلينا هناك مع الجماعة، ثم بعد انقضاء الصلاة وتمام هاتيك الطاعة، قرأنا الفاتحة ودعونا الله تعالى، ونزلنا من ذلك المكان إلى ذيل العارض، ودخلنا إلى جامع سيدى الشيخ شرف الدين عمر بن الفارض، قدس الله سره، فجلسنا هناك نحن والشيخ زين العابدين البكرى حفظه الله تعالى وبقية الجماعة، فى رواق عالٍ مطل على تلك الحضرة اللماعة، بعد زيارة قبر الشيخ عمر والتماس بركته بحسب الاستطاعة، وقد قرأ القوم والجماعة الحاضرون سورة الكهف وأخذوا فى الصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم ثم فى الجلالة ثم ختموا المجلس وقرءوا الفاتحة، ثم أخذ الجماعة من الحفّاظ يقرأ كل واحد منهم شيئًا من القرآن، ثم قام المنشد وأنشد من كلام الشيخ عمر رضى الله عنه"[١٣٠].

(١٣٠) ص ٢٨٠، ٢٧٩، ٢٧٨.

وفى صباح يوم الأربعاء الثانى والثمانين ومائة من أيام رحلته وهو اليوم السادس من رجب تحرك الركب بالنابلسى وجماعته (هو وابنه وخادمه وثلاثة أسماؤهم محمد واثنان أحدهما اسمه أسعد والآخر عبد اللطيف واثنان من العرب)، فغادروا القاهرة متجهين إلى بلاد الحجاز. وسار الركب فى طريق البر، مارّين على منازل الحاج المصرى: "بركة الحاج"، ثم "الدار الحمراء"، ثم "عجرود"، حتى وصلوا إلى السويس، ثم عبروا إلى سيناء ونزلوا فى مكان يقال له "الثغار" وهو المنزل الرابع من منازل الحاج المصرى، ثم دخلوا فى برّيّة التيه، وساروا حتى وصلوا إلى قلعة "نخل"[١٣١]، وهى المنزل الخامس من منازل الحاج المصرى[١٣٢]: وهناك يزور النابلسى قبر الشيخ محمد الغزاوى، وهو آخر ما رأى من مزارات مصر. يقول النابلسى:

"فلما أصبحنا فى يوم الجمعة الحادى والتسعين ومائة وهو اليوم الخامس عشر من شهر رجب ركبنا وسرنا فى أرض التيه وتلك البريّة الواسعة حتى وصلنا قبيل العصر إلى قلعة نخل - بفتح الخاء المعجمة وبعضهم يقولها بالسكون - وهى المنزل الخامس من منازل الحاج المصرى، فنُصبت لنا الخيمة فى خارج القلعة، ثم دخلنا إلى داخل القلعة وفيها مسجد صغير وأناس قليلون، وفى الخارج بِرْكة من الماء كبيرة يستقى منها الحاج، وهناك فى الخارج قبر الشيخ محمد الغزاوى من أولياء الله الصالحين، فقرأنا له الفاتحة ودعونا الله تعالى عند قبره، ثم بتنا تلك الليلة هناك فى سرور..."[١٣٣].

(١٣١) محمد رمزى: القاموس الجغرافى للبلاد المصرية، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤، القسم الثانى - ٤: ٢٦٥: تقع نخل شرقى مدينة السويس، على بعد ١٢٠كيلومترًا منها، على خط مستقيم.

(١٣٢) هى واحد وثلاثون منزلاً، آخرها أربعة منازل هى: منزل رابغ، ومنزل قديد، ومنزل عسفان، ومنزل وادى فاطمة، ثم إلى مكة (راجع: ص ٣١٩من مخطوط الرحلة).

ولم يذهب النابلسى إلى الصعيد لأن مسار رحلته على الطريق البرى من الشام إلى مصر ثم من مصر إلى الحجاز، لا يمر بالصعيد. كذلك لم يذهب النابلسى إلى الإسكندرية ومدن الساحل الشمالى ولا إلى مدن الدلتا، مثل

(١٣٣) الحقيقة والمجاز، مخطوط: ص ٣٠٢.

طنطا ودسوق، على الرغم من أهميتها بوصفها مدن أضرحة ـ حسب اصطلاح جمال حمدان ـ لأن الذى كان يحكمه هو مسار الرحلة البرية كما رأينا.

وفى الختام

رأينا كيف تطور أدب المزارات الدينية فى مصر الإسلامية، بفضل كتابات الرحالة العرب فى العصور الوسطى، وتَحوُّل من مجرد إشارات هامشية مقتضبة لدى الرحالة الجغرافيين، إلى تشكيل حيوى لحركة الحياة فى مصر فى عصر الحروب الصليبية لدى الحجاج الأندلسيين والمغاربة على الخصوص، حتى انتهى إلى أكمل صوره لدى الرحالة المتصوفة فى العصر الأخير، إذ أصبح هو الدافع والغاية من القيام بالرحلة. ومن حيث المضامين اكتسب أدب المزارات الدينية فى كتابات الرحالة المتأخرين دلالات متعددة وأصبح تعبيرًا عن منظومة معرفية متكاملة تندرج تحتها وتدخل فى إطارها كافة النشاطات الإنسانية الأخرى.

فبعد أن كان الوصف الاستاتيكى للمكان هو الغالب على كتابات الرحالة الأوائل، اتسعت الصياغة لأشكال من السرد القصصى الذى تنامى وأصبح يشكل تراثًا حكائيًا ينتمى إلى الفولكلور ـ أو الأدب الشعبى ـ وينطوى على مضامين أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع التاريخى الموثق. وبعد أن كانت الشخصيات الدينية ذات هوية ثابتة وتخضع لتعريف محدد ـ النبى والصحابة وأهل بيت النبى الأقربين ـ بحيث تُشكّل فى النهاية تراثًا روحيًا ينتمى إلى الماضى البعيد، أصبح هناك فيض متجدد من الشخصيات الدينية التى تنتمى إلى كل مراحل التاريخ، وتجعل منه سلسلة متتابعة الحلقات، وتفتح آفاقًا روحية لانهائية. ولا شك أن للتغيرات السياسية والتقلبات الحضارية فى البلاد الإسلامية دورًا حاسمًا فى هذا التطور الأخير، بحيث يمكننا رصد حركة المجتمع وتحولاته من خلال رصد تطور أدب المزارات الدينية عند الرحالة الإسلاميين.

محمد نور الدين عبدالمنعم

الحَمَّامَاتُ فى إيرانْ

الحمام فى اللغة العربية هو ما نغتسل فيه وجمعه حمامات، كما أن الحَمَّامى يعنى صاحب الحمام والعامل فيه، ويطلق على الحَمَّام أيضًا كلمة: المَّستحم وكلمة الحمام تستخدم فى الفارسية بنفس المعنى المستخدمة فيه فى العربية، وكذلك الحال بالنسبة لكلمة «حَمامىً» التى تعنى صاحب الحمام أو العامل فيه أو من يقوم بإدارته ورعايته، كما تطلق أيضًا على الأجر الذى يقدم لصاحب الحمام.

أما الكلمة الفارسية المقابلة لكلمة حمام العربية فهى كلمة «كَرمابه» وهى مركبة من «كَرم» بمعنى دافئ أو حار أو ساخن، و «آب» بمعنى الماء، والهاء هى هاء النسبة يقول الشاعر سعدى الشيرازى (توفى ٦٩١ هـ) فى منظومته «البوستان» مستخدمًا كلمة «كَرمابه»:

شنيدم كه وقتى سحركَاه عيد　　زكَر مابه آمد برون بايزيد

أى:

سمعت أن بايزيد خرج من الحمام وقت السحر فى يوم العيد.

والحمامى فى الفارسية أيضًا يقال له: كَرمابه بان وكَرمابه وان، وحمامچى.

وهناك مصطلحات كثيرة تتعلق بالحمام فى الفارسية؛ ومن ذلك قولهم «حمام رفتن» أى الذهاب إلى الحمام، وهو فى الفارسية كناية عن مباشرة الرجل للمرأة، ويستخدم الآن فى معنى الاستحمام مصطلح «حمام كَرفتن» (أن يأخذ حمامًا)، وهو مصطلح جديد فى الفارسية مأخوذ من اللغات الأوروبية.

وهناك بعض العبارات التى تتصل بالحمام ولها معنى مجازى كقولهم فى الفارسية: حمام زنان أو حمام زنانه (حمام النساء أو حمام نسائى)، ويقصدون بهذه العبارة: الفوضى أو الضجيج، أو حديث الناس جميعًا فى آن واحد كما

يقولون أيضًا: نقش درِ حمام (رسم باب الحمام) ويقصدون بذلك الأشياء غير الحقيقية، ويُفهم هذا من قول الشاعر:

اكَرتو آدمى اعتقاد من آنست كه ديكَران همه نقشند بر درِ حمام

أى:

إذا كنت أنت إنسانًا فرأيى أن الآخرين جميعًا ما هم إلا رسوم على باب الحمام.

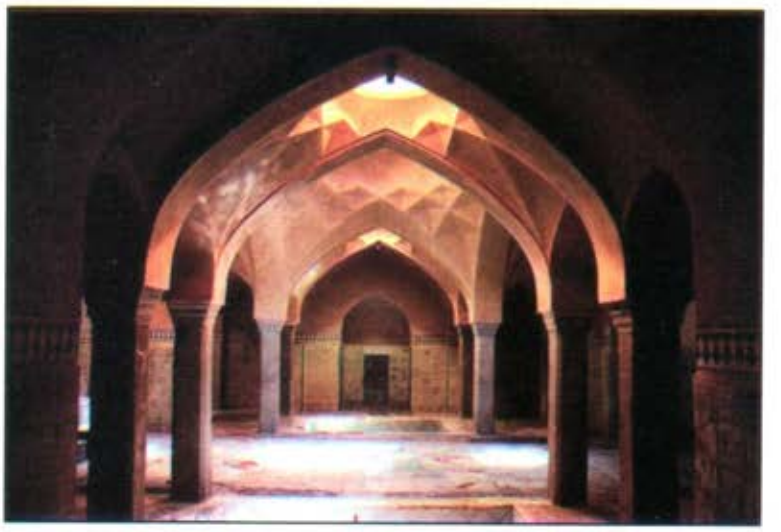
عرفت الحمامات العامة فى البيئة الإسلامية منذ زمن بعيد، وقد اشتهرت بغداد فى عصرها الذهبى بكثرة هذه الحمامات، كما اشتهرت القاهرة أيضًا بحماماتها العامة، وقد كان الحمام يضم فى العادة حجرة للملابس، وحجرة لتسخين المياه ثم مواضع الاستحمام، وقد راعى المعمارى فرش أرضية الحمام بالرخام لتيسير عملية تنظيفها، وعقد سقوفها بقباب بها فتحات مغلقة بقطع زجاج تسمح بمرور الضوء دون الهواء، ويقال إن أول من أنشأ حمامًا عامًا فى مصر كان عمرو بن العاص فى الفسطاط.

والواقع أن الحمامات كانت معروفة لدى الإغريق والرومان، لكنها كانت للموسرين، وقد أدخل العرب فيها التدليك كنوع من العلاج الطبيعى، وأقاموا بها غرف البخار، والمسلمون هم أول من أدخلوا شبكات المياه فى مواسير من الرصاص أو الزنك إلى البيوت والحمامات.

والحمامات فى إيران قديمة: فنحن نقرأ فى كتاب «چهار مقاله» أو المقالات الأربع الذى ألفه النظامى العروضى السمرقندى فى عام ٥٥٠ هـ تقريبًا حكاية الشاعر الفردوسى (توفى ٤١١ أو ٤١٦هـ) الذى نظم شاهنامته فى حوالى ستين ألف بيت وقدمها للسلطان محمود الغزنوى، لكن وشاية الوشاة والحاقدين دفعت السلطان محمود إلى أن يقدم له عشرين ألف درهم مكافأة له على نظمه لشاهنامته، وهنا يغضب الفردوسى ويذهب إلى الحمام ويشرب فقاعًا، ويقسم هذا المبلغ الضئيل بين الحمامى والفقاعى (انظر الحكاية التاسعة من المقالة الثانية).

ويُستفاد من هذه القصة أن الحمامات العامة كانت منتشرة فى بلاد إيران منذ زمن بعيد، وأن من بين العاملين بها من كان يسمى بالحمامى، كما أن بعض المشروبات كانت تقدم لزوار هذه الحمامات مثل الفقاع الذى ورد ذكره فى القصة، وأن من يبيعه كان يسمى بالفقاعى، كما أن هناك الأجر الذى يدفع للاثنين فى مقابل خدماتهما لزوار الحمام العام. والفقاع هو عبارة عن شراب يتخذ من الشعير، وإنما سمى بالفقاع لما يعلوه من الزبد، ويبدو أن شرب هذا النوع من الشراب كان شائعًا فى الحمامات على وجه الخصوص.

وما زلنا نرى بعض الحمامات قائمة فى المدن الإيرانية القديمة، ومن أشهر هذه المدن كرمان ويزد وأصفهان وشيراز ومن هذه الحمامات القديمة التى تحولت إلى متحف للأنثروبولوجيا (علم الإنسان) حمام «على قلى آقا» فى مدينة أصفهان.



حمام على قلى آقا - أصفهان

والحمامات العامة من مستلزمات معظم المدن الإيرانية، وتنخفض الحمامات عن مستوى سطح الأرض نحو عشرة أمتار، وتغطى حوائطها بالقرميد الملون والرخام والمرمر، وتزين بالصور الملونة، وقد روعى فى نظامها توفير أسباب الراحة والدفء، وتؤم النساء هذه الحمامات التى هى أشبه بأندية، يقضين فيها يومًا كاملاً ويحضرن معهن الوسائد الفاخرة وصناديق الزينة الثمينة.

ويقول المستشرق دونالد ولبر فى كتابه «إيران ماضيها وحاضرها» (ص ٢١٨):

«وتشتمل كل قرية على حمام، ويضم بناء الحمام - الذى ينشأ بأموال مالكه - مجموعة من الحجرات تكون غالبًا تحت الأرض، وتبرز فتحاتها الزجاجية المتلألئة فوق سطح الأرض، ويشرف على الحمام رجل يكلف بنظافته، وبملاحظة توفير الماء الساخن فيه فى أثناء ساعات محددة كل أسبوع، ويستطيع القرويون أن يستحموا فى الساعات التى يفضلونها، ويحاول كل منهم أن يعين خادم الحمام بالهبات من القمح أو القش أو الوقود أو الفواكه».

ويقول فى موضع آخر (ص ٢٢٣ وما بعدها):

«والحمامات العامة فى المدن أكثر جمالاً ورونقًا من الحمامات الموجودة فى القرى، ولكن الكثير فيها شيد منذ أكثر من مائة سنة، وتنخفض الحمامات القديمة عن مستوى سطح الأرض مسافة ثلاثين قدمًا حتى يتيسر للماء النقى النظيف أن يصل من القنوات التى تحت الأرض - أو من الآبار - إلى خزانات هذه الحمامات مباشرة، وترصف أرض الحمامات بالقرميد الملون، ويبطن أسفل الحيطان بالرخام أو المرمر، ويطلى أعلى الحيطان وأسقف القباب بالملاط، وتزين بالصور الملونة، وتوجد - عادة - بين مجموعة من الحجرات المعدة لمراحل التنظيف المختلفة قاعة فسيحة تستخدم كمكان عام للاستراحة وتبادل الأحاديث. وهناك جمل قليلة من تقرير عن حمام

كتب فى القرن الثامن عشر تعطى وصفًا دقيقًا له هى: (وتوجد فى داخل ردهة الباب مباشرة قاعة كبرى مسقوفة، أو حجرة كبيرة جدًا يخلع الناس فيها ملابسهم، ويتركون ملابسهم بعد خلعها، وفى وسط هذا المكان يوجد صهريج كبير من الماء البارد، يُخزن الماء فيه بواسطة عدة أنابيب من الماء، وقد صممت جميع حجرات الحمام بحيث تكون مريحة، وبحيث يستطيع كل واحد أن ينال ما يناسبه من درجات الحرارة: لأن البعض يفضل الحمام الساخن، بينما يفضل البعض الآخر الحمام الفاتر، ويميل فريق ثالث إلى الحمام البارد، وجميع الأرصفة من المرمر ويُصب عليها ماء أكثر سخونة، بينما تظل النار التى تحت سطح الأرض محتفظة بحرارتها بقدر المستطاع، وهم يتمددون فى النهاية على هذه الأرضيات الرخامية، حينما يشعرون أنهم مكثوا فى الحمام وقتًا كافيًا: وحينذاك يأتى الحلاقون وتكون مهمتهم أن يدلكوا كل عضو، وكل مفصل فى الجسم من الأمام والخلف ومن كل ناحية برشاقة وخفة، بحيث يبدو لطيفًا أن تراهم وهم يؤدون هذا العمل، وهم فى الوقت نفسه لا يتركون عضلة ولا عصبًا ولا مفصلاً سطحيًا إلا حركوه ودلكوه».

اهتم الإيرانيون منذ زمن بعيد كما ذكرنا بالاستحمام والنظافة، فأنشأوا الحمامات العامة فى كل العصور، وتشير المصادر إلى حمامات فى العصر الهخامنشى (٥٤٦ ـ ٣٣٠ ق.م) والعصر الأشكانى (٢٥٠ ق.م ـ ٢٢٦م) والعصر الصفوى (٩٠٧ ـ ١١٤٩ هـ = ١٥٠٢ ـ ١٧٣٦م) والعصر الزندى (١١٦٢ ـ ١٢٠٥ هـ = ١٧٥٠ ـ ١٧٩٤م).

وقد انتشرت الحمامات العامة فى إيران قديمًا، وكان الناس يذهبون إليها مرة واحدة فى الأسبوع على الأقل، فكان الرجال يذهبون فى الصباح الباكر وقبل طلوع الشمس ويبقون هناك للاستحمام حتى الساعة الثامنة صباحًا، وتذهب النسوة منذ ذلك الوقت وحتى بعد الظهر بعدة ساعات، وما زالت مثل هذه الحمامات موجودة فى إيران حتى يومنا هذا فى معظم المدن والقرى الإيرانية، مع فارق واحد هو أن الحمامات الجديدة الآن أصبحت مزودة بـ «أدشاش» متعددة بدلاً مما كان يسمى قديمًا فى الفارسية الـ «خزينة» (الخزان أو الصهريج) التى لم تكن تنطبق عليها الشروط الصحية الضرورية، وقد كان للعامل على «الخزينة» هذه تقاليد يتبعها منذ القدم فى الحمام بعضها أصبح مضربًا للأمثال، وكان يسمى فى الفارسية «خزينة دار» وهذه الوظيفة يقل وجودها الآن فى إيران. ومن التقاليد التى كانت تتبع قديمًا فى الحمام أن أى شخص يدخل الحمام يجب عليه صب سطل أو طاس ملىء بالماء الدافئ فوق رءوس من هم أكبر منه فى السن ممن يجلسون فى صحن الحمام للتدليك والاستحمام تعبيرًا عن أدبه وتواضعه واحترامه لهم، وهو يأخذ هذا الماء من خزينة الحمام، ويتكرر هذا السلوك مع كل كبار السن المتواجدين فى صحن الحمام، وقد لا يكونون فى حاجة إلى صب هذا

الماء أثناء استحمامهم، لكن هذا لا يمنع من إظهار الاحترام والتقدير لهم بهذه الطريقة.

ومن تقاليد الحمامات القديمة أيضًا أنه إذا دخل الحمام أحد أقرباء الـ «خزينة دار» أو معارفه أو الأكبر سنًا منه ورآه، كان يتوجه إليه على الفور ويقوم بتدليكه أو يأخذ اللوفة والصابونة من يده بالقوة وبإصرار ويدلك ظهره بالصابون.

أضف إلى هذه العادة عادة أخرى هى ضرورة إلقاء السلام على المستحمين من قِبَل من يدخل الحمام وأخذه كمية من ماء الخزينة وإلقائه على كل فرد من الأفراد الموجودين سواء كان يعرفهم أو لا يعرفهم، وذلك على سبيل إبداء المحبة وإظهار المودة لهم وعدم وجود أى نوع من الكلفة، وقد سادت هذه العادة منذ أقدم الأزمنة والعصور.

ومن أقسام الحمام ما يطلق عليه فى الفارسية «بينه» أو «سربينه» ويعنون به المكان الواقع بين المدخل ومكان تسخين مياه الحمام، ويكون عادة على شكل مثمن الأضلاع. ونادرًا ما يكون على شكل دائرة، ويفصل بين الأماكن وبعضها داخل الحمامات دهاليز وظُلل.

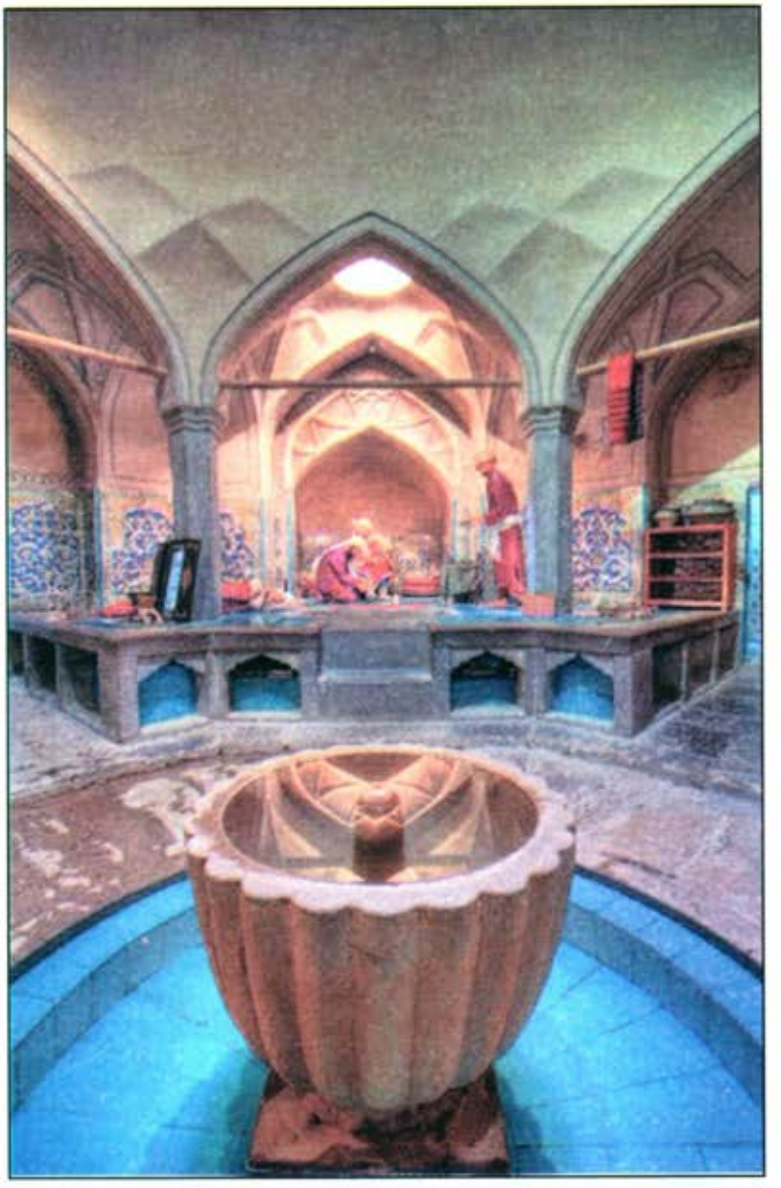
وهناك أيضًا ما يسمى فى الفارسية بـ «بيشخوانك» وهو المكان الذى يقع قبل الدهاليز المؤدية للحمام، أما الـ «شاه نشين» فهو يطلق على المكان الواسع المقابل لمدخل الحمام والذى كان يخصص للأعيان والطبقة الأرستقراطية عادة وهناك أيضًا ما يسمى بالـ «كَرم خانه» أى بيت الحرارة.

وعندما يدخل الإنسان الحمام يمر عبر ممر طويل نسبيًا ومتعرج حتى يصل إلى الـ «بينه»، وهناك يجلس للحظات حتى يعتاد جو الحمام الحار والرطب، ثم يخلع ملابسه ويتجه إلى الـ «كَرمخانه»، ويوجد مكان بين الـ «بنيه» والـ «كَرمخانه» يطلق عليه اسم «ميان در» حيث توجد المصاطب التى يُفرش عليها مئزر الحمام، ومكان خلوة لإزالة الشعر الزائد، ويفضى هذا المكان إلى ما يسمى بـ «آبريزكاه» (المغسلة أو مسقط الماء).

وفى الـ «كَرمخانه» يغسل الإنسان جسده، وفى هذا المكان توجد الخزانة أو الخزينة وهى عبارة عن خزان المياه الخاص بالحمام، وللحمامات خزانان أحدهما للماء الساخن والآخر للماء البارد، كما يوجد فى بعض الحمامات الكبيرة خزان آخر للماء الفاتر بالإضافة إلى الخزانين الآخرين، وأحيانًا ما يوجد بالحمام حوض كبير يسبح فيه المستحمون ويغتسلون.

ولكن كيف يسخن ماء الحمام ويصير هواؤه دافئًا؟ هناك ما يطلق عليه «تون» وهو موقد الحمام أو التنور، حيث يصبون الماء فى إناء ضخم يسمى فى الفارسية «ديكَ هفت جوش» (القدر الصلب المصنوع من سبعة معادن) وهو مصنوع من الرصاص والنحاس والقصدير ومعادن أخرى، ويشعلون النار تحته، وهذا الإناء يقاوم الحرارة الشديدة، كما أنه يحافظ على حرارة الماء، فلا يبرد بسرعة وبطبيعة الحال يتصاعد كثير من الدخان والحرارة من

النيران المشتعلة تحته، ويُستفاد من ذلك فى تدفئة جو الحمام، وتتجه الأدخنة إلى أنفاق ممتدة تحت أرضية الحمام ويطلق عليها اسم «كَربه رو» ومن ثم تصبح أرضية الحمام وهواؤه دافئًا، ويقوم بهذا العمل اليوم ما يسمى «بالشوفاژ» أو المدفأة.



مشهد من حمام إيرانى

وعادة ما تكون الحمامات القديمة منخفضة عن سطح الأرض بعدة أمتار، وإذا كانت غير ذلك فإن الماء لا يصل إلى خزانتها، كما أن إفريز باب الحمام كان مزينًا بصورة الشيطان ورستم أو الشيطان ومالك النار، ولا نفهم لماذا كانت هذه الرسوم بالذات ترسم على باب الحمام، ويهبط الداخل إلى الحمام عدة درجات حتى يصل إلى ما يسمى «سربنه» أو «رختكن» أى غرفة خلع الملابس. والـ «بينه» هى فناء مغطى يتوسطه حوض كبير وترى حول الـ «بينه» مصاطب عالية يخلعون فوقها ملابسهم ويجلس الحمامى فوق إحدى هذه المصاطب وقد أمسك بحقيبة الدخل فى يده ويتدلى من وسط سقف هذا

الفناء مصباح مستدير الضوء أو ثريا تعلو الحوض. ويوجد حول هذه المصاطب الخاصة بخلع الملابس أعمدة معلق بها كرات زجاجية ملونة ووعاء كبير من الخزف ملىء بالبرقوق وعصيره فوق طاولة بالقرب من الحوض، ويوضع بجانب هذا الوعاء عدة كئوس أو آنية صغيرة ومعها ملاعق خشبية، وفى الشتاء يوضع الشمندر وعصيره مع قليل من الخل داخل هذا الوعاء بدلاً من البرقوق وعصيره.

ويتواجد حول الـ «بينه» عدة أشخاص بالإضافة للحمامى وهم الـ «جامه دار» (المسئول عن ألبسة المستحمين) والـ «مشت ومالچى» (المدلك) والـ «پادو» (خادم الحمام). وما أن يدخل الزبون إلى الحمام إلا ويقوم الـ «پادو» بوضع حذائه تحت المصطبة، ويبسط منشفة أو إزارًا جافًا على المصطبة، ويعطيه بعد ذلك منشفة أو إزارًا آخر بعد أن يضع ملابسه ويصبح عاريًا، فيقوم الزبون بلف الإزار الثانى حول وسطه، ويضع ملابسه داخل الإزار الأول ويهبط من فوق المصطبة، ويعبر دهليزًا مظلمًا، ويفتح باب صحن الحمام ويدلف إلى الحمام وهناك يجد عدة مقاعد عالية وعدة شرفات وعدة أقبية وحوض ماء بارد صغير، أما العمال داخل الحمام فهم عبارة عن عدد من المدلكين (دلاك) والـ «پادو» (خادم الحمام) والـ «آبكَير» (دلاكَ الحمام أو من يصب الماء). أضف إلى ذلك الـ «تونتاب» وهو الشخص المسئول عن حراسة الحمام وتسخين الماء وتنظيف الحمام.

ومن الأدوات التى كانت تستخدم فى الاستحمام قديمًا نذكر:

- «كيسه» Kise (جراب، لوف، كيس للتدليك)، «ليف» Lif (لوف).
- مشربه Mashrabe (إناء لشرب الماء).
- «تاس» Tas (كوب، طبق، كأس).
- «شانه» Shan (شط).
- «طشت» Tasht (طشت أو طست).
- «صابون» Sabun (الصابون).
- «لكَن» Lagan (طشت).
- «سفيد آب» SefidAb (مسحوق أبيض لزينة النساء. اسبيداج).
- «آينه» Ayne (مرآة).
- «كتيرا» Katira (صمغ الكثيراء).
- «جام حنا» Jame Hana (وعاء الحناء).
- «سدر» Sedr (السدر).
- «جام وسمه» Jame Vasme (وعاء مادة الوسمة لتزيين الحواجب وغيرها).
- «مورد» Murd (الآس).
- «لُنكَ» Long (فوطة، مئزر الحمام).
- «حنا» Hana (الحناء).

- چراغ پیه سوز Pisuz Cheragh (مصباح الزيت).
- «وسمه» Uasme (مادة لونها أخضر يميل للزرقة).
- «سنكَ با» Sange Pa(حجر حك القدمين).
- «كَل سرشور» Gele Sarshur (طمى غسل الرأس).
- «بقچه مسند» Bighche Masnad (صرة الألبسة).

أما مواد البناء التى كانت تستخدم فى بناء الحمامات قديمًا فهى عبارة عن:

- سنكَ مرمر (الرخام) ويستخدم لأعمدة الحمام وأرضية الأحواض وحوافها.
- كاشى (القيشانى) ويستخدم للأحواض والمصاطب.
- آجر (الآجر) ويستخدم لبروز الحمام وسقفه.
- سنكَ لاشه (كسر الحجارة) ويستخدم لقواعد الحمام.
- تنبوشه (الأنبوبة، الماسورة) وهى عبارة عن مواسير خزفية مخصوصة لتوصيل الماء إلى الحمام.
- ساروج (ملاط لتبطين الأحواض والآبار) للخزان وتزيين سقف الحمام، والبطانة الداخلية للأحواض.

ومن السمات العامة للحمامات الإيرانية استخدام القيشانى المعرق أو الفسيفساء ذى السبعة ألوان (هفت رنكَ) والقيشانى المصنوع من الآجر الخام أو الطين (كاشيهاى خشتى) ورسم الصور والنقوش الجميلة.

جدارية من أحد الحمامات الشعبية - إيران

ويضاء الحمام ليلاً بالمصابيح الزيتية بينما يأتيه الضوء نهارًا عن طريق الزجاج المثبت فى سقفه المقبب، ويسمى هذا الزجاج فى الفارسية «جامخانه»، وهو محدب بحيث يتيح للضوء الدخول إلى داخل الحمام، إلا أنه لا يمكن رؤية ما بداخل الحمام عن طريقه.

وقد تحدث القدماء عن أهمية الحمام فى أشعارهم فقال أحد الشعراء:

اكَر رفيق شفيعى درست پيمان باش

رفيق حجره وكَرمابه وكلستان باش

أى: لو أنك رفيق شفيق فكن صادق العهد،

وكن رفيقًا فى الحجرة والحمام والروضة.

وذلك الشعر يدل على أن الحمام عند الإيرانيين لم يكن مجرد مكان للاستحمام فحسب، بل كان مكانًا للقاء الأصدقاء والجيران والتعرف على أحوالهم وأخبارهم، وكانوا ينقلون الأخبار من هنا وهناك ويطلعون عليها بعضهم البعض، وأحيانًا ما يهمسون لبعضهم بما يحدث فى البلاد من أمور سياسية واقتصادية، وكانوا يصطحبون معهم أبناءهم، وهناك داخل الحمام يعلمونهم ما الحلال وما الحرام.

وكانت السيدات يقمن بخطبة البنات لأبنائهن، حيث يشاهدن الفتيات فى الحمام وقد خلعن ملابسهن، ويتفحصنهن جيدًا ويتعرفن على مدى صحة أجسامهن. كما يحتفل داخل الحمام بحمام العرس وحمام الولادة، ويتم هناك أيضًا فصد الدم، والخلاصة أن الحمام كان بالنسبة للإيرانيين من أهم المؤسسات الاجتماعية فى المجتمع الإيرانى.

هذا ما كان يحدث داخل الحمام، وهذه هى روحه، أما جسده وكيانه فيكاد يكون معرضًا للفنون المتنوعة، بل إن عمارته فى حد ذاتها تعبر عن تراث فنى ينتقل من جيل إلى جيل منذ أزمنة بعيدة.

وتوجد حمامات فى بعض المدن والقرى بها قسمان: أحدهما للرجال والآخر للنساء، كما توجد حمامات تفتح أبوابها للرجال فى بعض الأيام وللنساء فى أيام أخرى، وأخرى تعمل طوال الليل حتى الفجر للرجال وطوال النهار للنساء.

وللحمامات العامة عند الإيرانيين أهمية كبيرة ليست فقط من ناحية الاستحمام والنظافة، ولكن الحمامات تقوم بدور آخر لا يقل أهمية عن دورها الأساسى فى النظافة والصحة العامة، ألا وهو الدور التربوى، حيث يتعلم فيه النشء كيفية الاستحمام، كما أن خلع الملابس أمام الجميع يبين سلامة جسد الفتى أو الفتاة مما يساعد بعد ذلك على اختيار عريس أو عروس وزواجهما، هذا بالإضافة إلى أن الحمام كان مكانًا للاحتفال بمناسبات مختلفة كالاستحمام للعرس أو ليلة الحناء أو استحمام ما بعد الولادة.

ويذكر البعض جانبًا آخر للحمام وهو جانب سلبى، كان يقوم به بعض الوسطاء لإقامة علاقات مشبوهة، كما أنه كان يكشف عن بعض المسائل الخاصة جدًا عندما يذهب البعض إلى الحمام قبل طلوع الشمس مثلاً.

اهتم الأدباء الفرس فى مؤلفاتهم بالحديث عن الحمام وفوائده وكيفية الاستفادة منه، ومن أشهر من تحدث عن الحمام وآدابه الأمير عنصر المعالى كيكاوس بن وشمكَير الزيارى فى كتابه المعروف باسم (قابوسنامه) أو كتاب

النصيحة، وهو يوجه فيه نصائح إلى ابنه وخليفته كَيلانشاه ليعلمه كيف يعيش ويحكم، وقد ألفه فى القرن الخامس الهجرى، وكتب بابًا عن أدب الذهاب إلى الحمام وهو الباب السادس عشر من الكتاب، يقول فيه:

«اعلم يا بنى أنه إذا ذهبت إلى الحمام فلا تذهب على شبع، فإنه يضر، ولا تنشغل فى الحمام أيضًا بالجماع، وخاصة فى الحمام الساخن... ومنذ أقام الحكماء الأبنية لم يعملوا شيئًا أفضل من الحمام، ولكنه مع كل حسنه، فإن الذهاب إليه يوميًا لا يفيد بل يضر؛ لأنه يلين الأعصاب والمفاصل ويذهب بصلابتها.. فعليه ينبغى أن تذهب كل يومين، وتقف أولاً فى القسم الأوسط واجلس هناك زمنًا بقدر ما ينال منهُ الطبع حظًا، ثم امض إلى القسم الأوسط واجلس هناك زمنًا لتنال قسطًا من ذلك القسم أيضًا، ثم اذهب إلى القسم الساخن وامكث ساعة لتحظى بالقسم الساخن كذلك، فإذا أثرت فيك حرارة الحمام فاذهب إلى الخلوة واغسل رأسك هناك، ويجب ألا تقيم كثيرًا بالحمام ولا تصب على نفسك الماء شديد الحرارة أو شديد البرودة، بل ينبغى أن يكون معتدلاً، وإذا كان الحمام خاليًا فعد ذلك غنيمة كبرى، لأن الحكماء يعدون الحمام الخالى غنيمة من جملة الغنائم، وإذا خرجت من الحمام فتعال على نفس الترتيب الذى كنت عليه فى الذهاب، ويجب تجفيف الشعر جيدًا ثم الخروج فإنه عمل العقلاء ومن شأن المحتشمين، وكذلك لا يليق الخروج من الحمام بالشعر المبلل والذهاب إلى الأكابر لأنه من سوء الأدب... ولكن تجنب شرب الماء والفقاع فى الحمام لأن فيه ضررًا بالغًا ويؤدى إلى الاستسقاء...».

وفى ديباجة الشاعر الفارسى المشهور سعدى الشيرازى (توفى ٦٩٤هـ) على كتابه «الكَلستان» أو الروضة أورد أبياتًا من الشعر تتضمن ذكرًا للحمام؛ إذ قال:

كَلى خوشبوى در حمام روزى — رسيد از دست محبوبى بدستم
بدو كَفتم كه مشكى يا عبيرى — كه از بوى دلاويز تو مستم
بكَفتًا من كَلى (نا چيز) بودم — وليكن مدتى با كَل نشستم
كمال همنشين بر من اثر كرد — وكَرنه من همان خاكم كه هستم

(كليات شيخ سعدى ـ طبعة فروغى ـ ص ٧٤)

وقد ترجم هذه الأبيات شعرًا الأستاذ محمد الفراتى السورى، حيث قال:

وبَيْناى فى الحمام إذ وصلَتْ إلى — يدى طينةٌ فواحةٌ من يَدَى حبِّى
فقلت أمِسك أنت أم أنت عنبر — فنفحك هذا قد تعشّقه قلبى
فقالت تراب لست شيئًا وإنما — جلستُ بظل الورد حينًا على العشب
فصحبته أعلت مقامى كما ترى — وإن كنت طينًا لا أزال من التُراب

(روضة الورد ـ تعريب محمد الفراتى ـ دمشق ١٩٦٢م ـ ص ١٢)

وقد فسر الأستاذ الدكتور حسين مجيب المصرى هذا المعنى بقوله: «إن عادة القوم جرت بأن يأتوا بقطع من طين يضعونها على فوهة أبيق فى قاعه

ورد، ثم يوقدون النار تحته فيتصاعد من الورد بخار يحمل العطر ويتشرب الطين هذا العطر: فإذا هو طين طيب الرائحة يحمل إلى الحمامات ليستخدمه المستحمون استخدام ليفة يدلكون بها الجسم» (انظر كتاب بين الأدب العربى والفارسى والتركى - ص ٥١٢).

وهناك أيضًا بعض الأمثال الشعبية التى يرد فيها ذكر الحمام، كقولهم: زير آب كسى رو زدن، ويرجع هذا المثل إلى أنه عندما كان يستفاد من الخزانة لفترة طويلة، كانت الخزانة تمتلئ بالرواسب والطين، وكلما ذهب شخص لتنظيف الخزانة من هذه الرواسب كانوا يسمون هذا العمل «زير آب زدن» أى تفريغ الماء. وكان معنى هذا المصطلح قديمًا مناسبًا وطبيعيًا، إلا أنه تحور بمرور الوقت واتخذ معنى سلبيًا وظهر مفهومه اليوم بمعنى أن يدبر الشخص مكيدة لخلع شخص من مكانه.

ويقولون أيضًا:

حمام فلان در كَرداست (حمام فلان فى الغبار): كناية عن كثرة الناس الذين يأتون للاستحمام فيه.

وحمام بى عرقش نمى شود (الحمام لا يكون بدون عرقه): أى أن أى عمل لايتم بدون الإنفاق أو تقديم الرشوة.

وحمام جاى خربستن نيست (ليس الحمام موضعًا يربط فيه الحمار): وضع الشىء فى غير موضعه.

وحمام زنانه شده است (أصبح حمام نساء): يقال للمجالس أو المحافل التى يتحدث فيها الحاضرون مع بعضهم ويكون فيها ازدحام وضوضاء.

حمام نرفتن بى بى أزبى چادرى است (عدم ذهاب السيدة إلى الحمام بسبب عدم وجود خمار لها) يعنون به انعدام الوسيلة مما يسبب الضيق والحزن.

وبآب حمام تعارف مكن: أى لا تضيِّف أحدًا بماء الحمام، أى لا تدع ضيفًا وأنت غير جاد فى دعوتك.

أما عن الاحتفالات التى كانت تقام فى الحمامات العامة فأولها احتفال رؤية العروس قبل الخطبة، وحفل تخضيب العروس والعريس بالحناء، والاحتفال بمجىء مولود جديد.

وفى احتفال الحناء تحضر أسرة العريس الحناء والصابون والكيس وتصاحبهم فرقة للغناء والعزف وينثرون النقل فى منزل العروس. وفى الليلة السابقة على العرس يدعى المدعوون ويذهبون إلى منزل العروس ويخضبون يديها وقدميها بالحناء ثم يذهبون للحمام وبطبيعة الحال يكون أجر الحمام للمشاركين جميعًا على حساب أسرة العريس.

أما تخضيب العريس بالحناء، فإن الاحتفال به يتم فى الساعة العاشرة من صباح يوم العرس، ويكون الاحتفال كله فى الحمام، ويرافقه فى الذهاب إلى الحمام إخوته وأعمامه وأخواله وأصدقاؤه وهناك يقوم الدلاك بمهمة

قص شعر رأس العريس وحلق لحيته وتخضيب يديه ورجليه بالحناء، ومن الجدير بالذكر أنه طوال الفترة التى يقضيها العريس فى الحمام يقوم المطربون والعازفون بالعزف والغناء خارج الحمام.

ويتحدث المستشرق الفرنسى هنرى ماسيه عن أخذ المرأة التى رزقت بمولود إلى الحمام ويخبرنا أن هذا يتم بعد مرور أسبوع واحد من الولادة، وقد تذهب فى اليوم التاسع للولادة وتصحبها مجموعة من النسوة يستحمون معها، وإذا كانت أسرة هذه المرأة غنية فإنهم يقصرون الحمام على عائلتها ولا يدعون أحدًا من خارج الأسرة يدخل إلى الحمام وعادة ما تقضى هذه المرأة ومرافقاتها اليوم بأكمله فى الحمام ويتناولون هناك طعام الغداء. ومن عجائب العادات فى مثل هذه المناسبة أنه إذا اجتمعت امرأتان وضعتا حملهما وذهبتا فى وقت واحد إلى الحمام، عندئذ تحاول كل واحدة منهما أن تخرج قبل الأخرى، لأن الإيرانيين يعتقدون أن من تخرج منهما متأخرة عن الأخرى لابد أن يصيبها المرض بعد ذلك، ومن ثم تحاول كل منهما مراقبة الأخرى حتى تخدعها وتخرج قبلها من الحمام.

أما المولود فإنهم يحملونه إلى الحمام بعد ولادته بأربعين يومًا ويسمون هذا اليوم «چله بندى» (اليوم الأربعون لمولد الطفل)، وقبل الخروج من الحمام يقومون بصب الماء على رأسه ووجهه بكأس ذى أربعين مفتاحًا ويربطون عينيه بشريط من القماش ويذهبون به إلى المنزل ويضعونه فى فراشه، ثم يقوم أحد المشهورين بالخلق الطيب بفك هذا الرباط من على عينيه فورًا، وبهذا يشب الطفل شجاعًا غير عبوس أو حاد الطبع، ويذكر البعض أن سكان بعض المناطق الإيرانية لايخرجون أطفالهم بعد ولادتهم إلا بعد أربعين يومًا للإناث وثلاثة أشهر للذكور، لأنهم يعتقدون أن رؤية الأطفال للمرة الأولى قد تسبب لهم المرض.

كما أنهم لا ينادون المولود باسمه الحقيقى لمدة أسبوع وإلا أصابه المرض، ويضعون سكينًا فوق رأس الأم إلى يوم ذهابها للحمام، وعندما تذهب هناك تأخذ معها شيئًا من البصل وتضعه فوق درج الحمام وتسحقه بأقدامها أو تكسر أولاً جوزة تحت حذائها ثم تلقى بالبصل فى الماء، ثم يصبون الماء فوق رأسها من الكأس ذى الأربعين مفتاحًا، وهو عبارة عن وعاء مصنوع من النحاس الأصفر مكتوب عليه بعض العبارات للتبرك بها، كالبسملة مكررة أربع مرات أو أسماء الأئمة الاثنى عشر واسم محمد (صلى الله عليه وسلم) وفاطمة، ومعلق به أربعون مفتاحًا صغيرًا فى سلسلة.

ومن عادات الإيرانيين القديمة أيضًا والتى تتعلق بالحمام أن المرأة العاقر يجمعون لها الماء من زوايا الحمام الأربع ويضعونه فى بوق الحمام، ثم يصبون هذا الماء على رأس المرأة العاقر وجسدها لكى تصبح حاملاً فيما بعد، وقد تذهب هذه المرأة إلى حمام يهودى وتستحم هناك، ثم تلبس ملابسها مقلوبة بعد خروجها من الحمام.

ويذكر بعض الباحثين أن الطفل كان يختن فى سن الثالثة أو الرابعة أو أكبر من هذا أى حتى سن البلوغ، فيختن الذكور فى سن الثالثة عشرة وتختن الإناث فى سن التاسعة وحتى الخامسة عشرة، ويقوم بهذه المهمة «الدلاك» الذى يعمل فى التدليك بالحمام.

وكان الإيرانيون القدماء يعتقدون بأن العروس إذا وجد فى ظهرها أى أثر للشعر قبل عقد القران فإن هذا يكون نذير شؤم عليها، ومن هنا كانوا يأخذونها إلى ما يسمى فى الفارسية بالـ «نوره خانه» وهو مكان بالحمام يقومون فيه بإزالة الشعر بشىء يسمى بالـ «نوره» وهو خليط من الجير والزرنيخ.

وفى صباح يوم الزفاف يذهب العريس إلى الحمام برفقة أصدقائه، وبعد الاستحمام يرتدى الملابس التى أرسلتها له العروس بالإضافة إلى المئزر والكيس والصابون وحجر حك القدم، وكمية من الحناء وبعض العطور، وفى الوقت نفسه تكون العروس قد ذهبت هى الأخرى إلى حمام آخر للاستحمام، ويقوم أفراد الطبقات المتوسطة فى المجتمع عادة بتخضيب يدى وقدمى العريس والعروس بالحناء ويزيلون من جسميهما الشعر الزائد.

ويصاحب العريس فى الحمام أحد أقاربه ويسمونه بالفارسية «ساقدوش» (صاحب العريس) وهو شخص لم يتزوج بعد، ويجب عليه أن يرافقه فى كل تحركاته، ومن ثم فإنه سوف يتزوج بأسرع وقت، وكذلك الحال بالنسبة للعروسة حيث تصحبها إحدى الفتيات، ويكون هذا مصدر تفاؤل لهذه الفتاة ومحل سعادة وحسن حظ.

وبمجرد أن يخرج العريس من الحمام يعود إلى منزله مع أصدقائه فى انتظار عروسه، إلى أن يحضرها إليه فى المغرب أكثر أفراد عائلتها احترامًا، وذلك فى عربة مزينة بالورود، ولا تذهب والدة العريس إطلاقًا لإحضار العروس إلا إذا كانت من أسرة ذات حيثية ومكانة عالية.

ويذكر صادق هدايت فى كتابه «نيرنگستان» (موطن السحر ـ ص ٣١) أيضًا ذهاب العريس إلى الحمام واصطحابه لوصيف له لم يتزوج بعد يرافقه أينما ذهب حتى يتزوج مثله فى أسرع وقت، وكذلك الحال بالنسبة للعروس التى تصطحب أيضًا وصيفة لها ويكون ذلك سببًا فى حسن حظها بعد ذلك، ويطلق على الوصيف أو الوصيفة فى الفارسية اسم «ينگه» أو «لنگه».

ومن المعتقدات التى ذكرها هدايت عند الإيرانيين اعتقادهم بأن من يتبول فى الحمام يصاب بالعمى وأن التبول فى ماء الخزينة يسبب النسيان، وأن التبول فوق إبهام القدم يفيد فى إبطال السحر وهو مجرب (ص ١١٢).

ومن المعتقدات التى ذكرها بالنسبة لأنواع الزينة أن صبغ الحواجب يعطى قوة، وأن الحناء تسقط الشعر الضعيف أو المتآكل.

ويشير هدايت إلى بعض الحمامات التى تروى حولها بعض القصص ويذهب الناس إليها على سبيل التبرك أيضًا، مثل حمام «شيخ بهائى» الموجود

فى أصفهان: وقد بناه الشيخ بهائى بطريقة تجعل الحمام يصير حارًا من إشعال شمعة واحدة، وتقوم الفتيات فى ليلة الأربعاء بصب الماء على رءوسهن من كأس معلق به أربعون مفتاحًا حتى تتحقق أمانيهن فى الزواج، كما تقوم النسوة بنفس هذا العمل حتى تتحسن أوضاعهن ويفزن بالحظ الطيب والسعيد.

أما حمام «پنچه على» (قبضة على)، فهو موجود فى مدينة «يزد»، وأن سيدنا على كانت يده مخضبة بالحناء وأراد الدخول إلى الحمام، فمسح يده بحائط من حوائط الحمام، فتركت قبضته أثرًا على جدار الحمام، ويقال إن هذا الحمام لايحتاج إلى وقود.

كما أن هناك بعض العيون والقنوات التى يقوم الناس بالاستحمام فيها مثل «آب ماهى» وهى قناة ماء موجودة فى شيراز يبطل ماؤها السحر، ويهتم العامة بالاستحمام فى مائها.

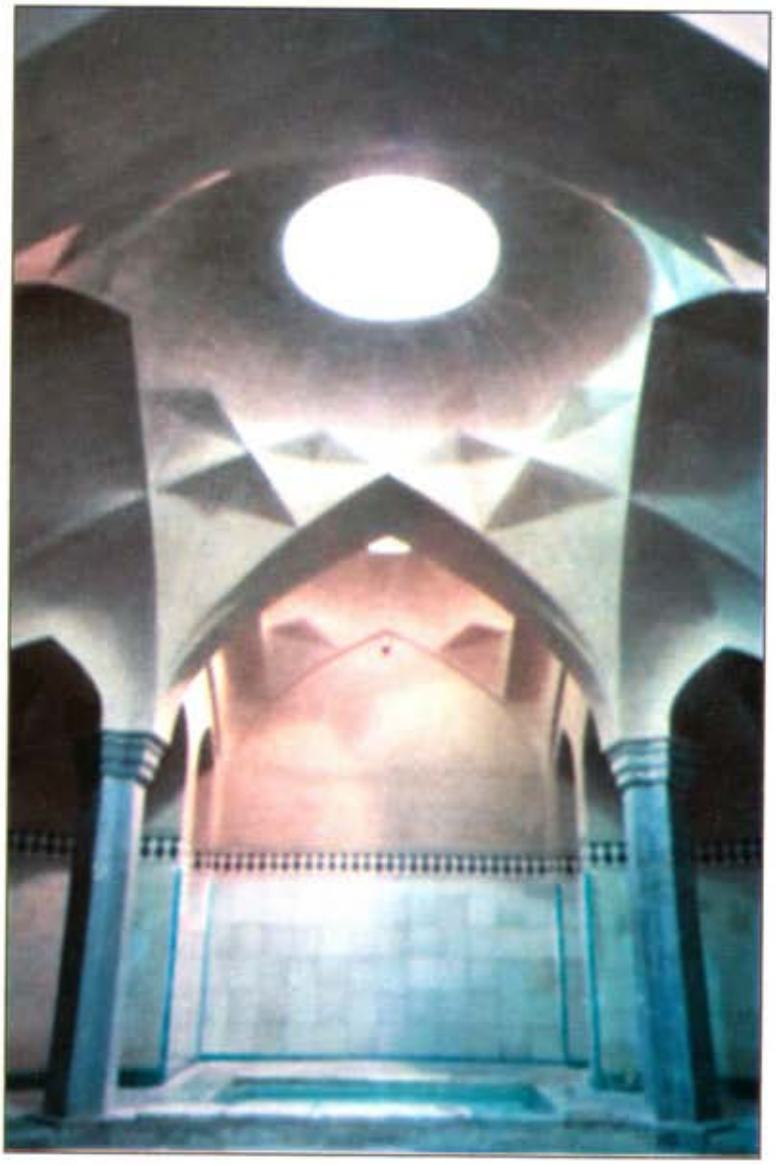
أما الأطعمة والمشروبات التى كانت تقدم عادة فى الحمامات العامة فهى: الرمان وعصيره، والليموناده، والشمندر والكفتة والطرشى، ولحم الرأس والكوارع.

وقد وصف المستشرق السويسرى «آدم متز» عناية المسلمين واهتمامهم بالحمامات العامة فى كتابه «الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى» بقوله:

«أما الحمامات الساخنة فنجد عناية المسلمين بها وتشييدهم الكثير منها ميراثًا من أحسن ما أخذ عن اليونان والرومان، ولم يكن اتخاذ الحمامات العامة من مظاهر الحياة فى العصر القديم، حتى إنه ليحكى عن بلاش ملك الفرس (من عام ٤٨٤ - ٤٨٨ م) أنه لما أمر بإنشاء الحمامات للناس فى مدن مملكته جلب على نفسه سخط الكهنة؛ لأنهم رأوا فى ذلك انتهاكًا لحرمة الدين. ولما جاء قباذ بعد ذلك واستولى على مدينة آمد، ودخل أحد حماماتها العامة سُرَّ به كثيرًا، وأمر أن يُبنى حمام مثله فى كل مدينة من مدن فارس. ويذكر الطبرى وهو من مؤرخى العرب المتقدمين أن الفرس لم يكن لهم قبل عهد الإسلام حمامات..».

والواقع أن الحمامات العامة لم تكن قاصرة على إيران فحسب، بل إننا نجدها فى كثير من الدول الإسلامية كتركيا ومصر وغيرهما، ولذلك نجد المستشرقة «جينيفر سكيرس» تتحدث فى كتابها «الثقافة الحضرية فى مدن الشرق» عن الحمامات فى مدن الشرق حيث كانت هذه المدن مزودة بعدد كاف من الحمامات العمومية، تتراوح بين مبان ضخمة وموقوفة كعمل خيرى ومبان بسيطة فى كل حى سكنى. وتشير إلى الحمامات التركية بوجه خاص حيث كانت النسوة ينظرن إلى الذهاب إلى الحمام كرحلة تستغرق اليوم كله.

فكن يصطحبن كل ما يلزمهن من البسط والحشايا، والمناشف والمناديل المطرزة، وطاسات الحمام والصابون، وقباقيب الحمام والزيوت والعطور، وغداء خفيف، ومشغولاتهن للتطريز.. وكان كل حمام يتألف من سلسلة من الغرف تتصاعد درجات الحرارة عبرها وتصل جميعها إلى غرفة رئيسية فى وسطها مصطبة رخامية ساخنة ومحاطة بأحواض ونوافير من الماء. وهناك كان المستحمون يدعكون، وينزع عنهم الشعر، ويدلكون، ويحممون بالصابون. وكان الشعر ينعّم ويصبغ، والأظافر والكفوف والأقدام تخضب بالحناء. وكانت هناك استراحات خلال كل هذه العمليات النشطة لتناول المشروبات كالشاى والقهوة والطعام، والنميمة والخياطة. كما كان الرجال أيضًا يقبلون على متع الحمام، وكانوا فى الواقع يترددون على الحمامات بانتظام، ولكن لزيارات أقصر من تلك التى تمضيها النساء. وكانت طقوس الرجال أقل بعثًا على الاسترخاء، إذ تشتمل على دعك شديد وتدليك يشبه التعذيب يقوم على شى وطرقعة الأطراف لتطرية المفاصل» (الثقافة الحضرية ص ١٠٧).



حمام على قلى آقا - أصفهان

ويذكر الرحالة الفرنسى جان شاردان الحمامات فى أصفهان فى عصر الشاه عباس ويقول إنها بلغت أكثر من ستين حمامًا. وعلى الرغم من أن هذه الحمامات كلها لم يعد لها وجود فإن الخبراء فى هذا المجال يعتقدون أن أكبر عدد من الحمامات القديمة ذات العمارة التقليدية كان موجودًا فى هذه المدينة، وطبقًا لتقرير هيئة تسجيل التراث الثقافى فى مدينة أصفهان فإن ثمانية عشر حمامًا ما زالت باقية فى مدينة أصفهان، وخمسة وخمسين حمامًا ما زالت باقية على مستوى هذه المحافظة، وقد تم تسجيلها ضمن فهرست الآثار التاريخية. هذا بينما ظلت حمامات أخرى أكثر من هذا العدد بدون تسجيل حتى الآن. ومن أشهر حمامات أصفهان المعروفة حمام «على قلى آقا» وحمام «دردشت» وحمام «شازده ها» وحمام «رهنان» وحمام «وزير» وحمام «شيخ بهايى» وحمام «شاه على» وحمام «شاه» وحمام «شيخ على خان»، وغير ذلك.

ويخضع كثير من هذه الحمامات الآن للترميم، وقد تركت بقية الحمامات تعانى من بعض المشاكل مثل حمام «الشيخ بهائى». ومن أهم الحمامات المسجلة تاريخيًا والتى صارت ضحية للتوسع فى المدينة حمام «خسرو آقا» فى بداية شارع حكيم أصفهان الذى خُرب منذ اثنتى عشرة سنة تقريبًا. والجدير بالذكر أن «على قلى آقا» و «خسرو آقا» هما أخوان أقاما حمامين باسميهما. والمعروف أن معظم بناة الحمامات كانوا من الحكام والأعيان وأهل الخير الذين يطمعون فى الثواب وتقديم خدمة عامة.

ويصف الرحالة الفرنسى جان شاردان الحمامات الإيرانية بأنها إحدى مؤسسات الإيرانيين التى لا يوجد لها مثيل داخل فرنسا، وأنهم كانوا يذهبون إليها مرة فى الأسبوع على الأقل، بل إن بعضهم كان يغتسل كل يوم. ويعتقد أن أجمل الحمامات الإيرانية موجود فى أصفهان وتبريز ومعظم مدن إيران. وأنه زار حمامًا فى مدينة أصفهان فى ضخامة ومساحة قصر فرساى بفرنسا، ويصف هذا الحمام بأنه يتكون من ثلاثة أقسام رئيسية وعدة أقسام فرعية، وعندما يدخل الإنسان إلى الحمام يجد بهوًا واسعًا له ثمانية أضلاع خاص بخلع الملابس. ووسط هذا البهو يوجد حوض به خمس نافورات، وتصب هذه النافورات الماء فى الحوض بشكل متواصل. ويتسع هذا البهو لمائة شخص فى آن واحد دون إحساس بالزحام. ويقوم الزائرون بخلع ملابسهم فى هذا البهو ثم يعبرون ساحة عريضة وقصيرة فى الوقت نفسه حتى يصلوا إلى الـ «كَرمخانه» وهى عبارة عن قاعة واسعة بها قاعات فرعية ولا يوجد بين القاعات الفرعية أبواب وجدران، ومن يرد من الزائرين أن يكون أكثر راحة أثناء الاستحمام يتجه إلى القاعات الفرعية. ويوجد فى القاعة الأصلية والفرعية أكثر من عشرين خزانة ماء ساخن وبارد، والقاعة الرئيسية متسعة إلى درجة أن الجالس فى الـ «كَرمخانه» يستطيع أن يتعرف على الأشخاص الموجودين فى الطرف الآخر من القاعة. وأرضية قاعة «الكَرمخانه» والقاعات الفرعية كلها من المرمر، أما الجدران والأعمدة فهى

مغطاة بالقيشانى، ومرسوم على القيشانى مناظر للجبال والغابات والأنهار. وفى «الكَرمخانه» يقوم عشرون من عمال الحمام بغسل أجسام الزبائن وخدمتهم، وأحيانًا ما يقوم بعضهم بالغناء لتسلية الزبائن إذا كانوا من ذوى الأصوات الجميلة. ولهذا يقول الأصفهانيون على سبيل السخرية: إذا أردت أن يعجب الناس بصوتك فعليك بالغناء فى الحمام (اكَر مى خواهى آوازت راپيسندند در حمام آواز بخوان).

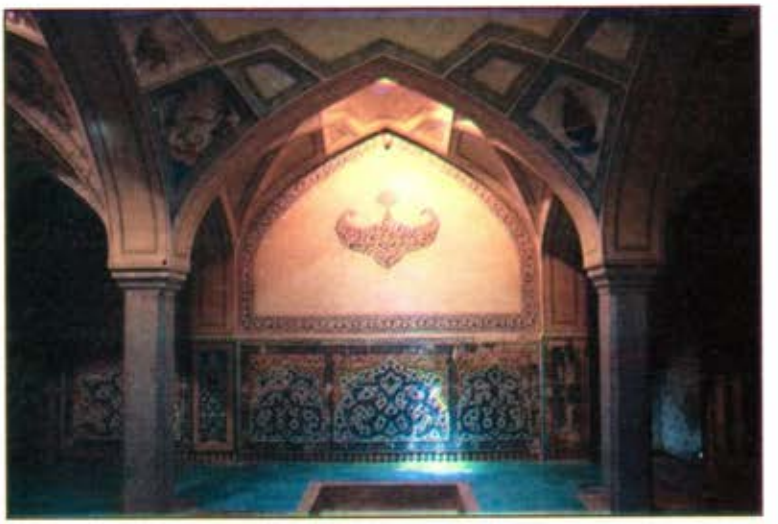
جدارية من أحد الحمامات الشعبية - إيران

ويواصل جان شاردان حديثه عن الحمام فى إيران فيقول: إنه طوال الفترة التى يكون الحمام فيها مفتوحًا ويكون المستحمون مشغولين بالاستحمام، فإن العمال يحضرون لهم أنواعًا مختلفة من المشروبات اللذيذة والباردة، ثم يدخنون النارجيلة بعد ذلك، ولهذا يعم دخان النارجيلة فضاء الحمام دائمًا. أما القسم الثالث من الحمام فهو عبارة عن حوض كبير جدًا تطل عليه شرفات متعددة وبه ماء بارد دائمًا، ويقوم الأصفهانيون بالاستحمام والسباحة فى هذا الحوض خاصة فى فصل الصيف حيث يستمتعون بمائه البارد.

ويمتلك عظماء أصفهان حمامات صغيرة فى منازلهم يسمونها «حمام سرخانه» أى: الحمام الأسرى أو العائلى، إلا أنهم كثيرًا ما يذهبون إلى الحمامات العامة نظرًا لاتساعها وكذلك للتسلية هناك، وغالبًا ما يرافق هؤلاء العظماء بعض خدمهم للقيام على خدمتهم داخل الحمام.

ويقسم جان شاردان الحمامات فى أصفهان إلى قسمين أحدهما للرجال أو النساء، والآخر للرجال فى بعض ساعات النهار وللنساء فى بعض ساعات النهار الأخرى. وفى النوع الأخير يقوم أحد العاملين بالحمام بالصعود إلى سطح الحمام فى الصباح الباكر وينفخ فى بوق فيخرج الرجال من منازلهم ويتوجهون للحمام ويستمرون فى الذهاب إليه حتى ما بعد الظهر بساعتين ومنذ ذلك الوقت وما بعده يأتى دور النساء، حيث تذهب النساء حتى العاشرة مساءً وربما يذهبن حتى منتصف الليل.

ودائمًا ما تذهب زوجات العظماء إلى الحمامات النسائية حيث يغادرن منازلهن برفقة عدد من الخدم ويدخلن الحمام ولا يخرجن منه طالما أن الشمس لم تغب، ويقوم خدم آخرون طوال هذه الفترة بإحضار المشروبات والفاكهة والأطعمة للغداء والعصر من منزل السيدة التى ذهبت إلى الحمام؛ ولهذا فإننا نعتبر حمام الإيرانيين واحدًا من أهم المؤسسات، وهو يساعد على سلامة الناس وصحتهم، ولذلك يقول الإيرانيون: إن الشخص الذى يذهب إلى الحمام بشكل منتظم لا يمرض أبدًا «كسى كه بطور مرتب به حمام برود هركز ناخوش نمى شود».



حمام على قلى آقا - أصفهان

ومن الحمامات المشهورة نذكر حمام «على قلى آقا» فى أصفهان الذى شيده «على قلى»، وهو أحد رجال البلاط على عهد الشاه سليمان والشاه حسين الصفويين: كما بنى أيضًا مسجدًا وسوقًا صغيرة ووقف كل ذلك لخدمة سكان أصفهان، وكان هذا الحمام يقوم بدوره منذ عام ١١٢٥هـ وحتى عام ١٤١٣هـ: أى فى فترة تصل إلى حوالى ثلاثمائة عام: ثم توقف العمل فيه لفترة إلى أن تحول إلى متحف بعد ترميمه بواسطة بلدية أصفهان.

وقد قام «خسرو آقا» أخو «على قلى آقا» ببناء حمام أصغر من حمام أخيه ولكنه أكثر فخامة منه فى مدينة أصفهان أيضًا. إلا أن بلدية أصفهان قامت بهدمه ليلاً فى عام ١٣٧٣ ش = ١٩٩٤م بعد أن سُجل فى فهرست الآثار الوطنية الإيرانية وشقت شارعًا مكانه. ويدل حمام «على قلى آقا» على الذوق الإيرانى فى العمارة.

هناك أيضًا حمام «سلطان أمير أحمد» المعروف باسم «حمام قاسمى»: وهو من جملة الحمامات الجديرة بالزيارة والمشاهدة فى مدينة كاشان، ويعد من أجمل حمامات إيران. ويرجع بناؤه إلى العصر القاجارى، إلا أن البعض يرى أنه يرجع إلى العصر السلجوقى، كما يذكر البعض الآخر أنه يرجع إلى العصر الصفوى.

وقد شيد هذا المسجد بجوار مزار «سلطان أمير أحمد» وهو أحد أحفاد الإمام الجواد، ويعد هذا الحمام التاريخى نموذجًا من نماذج أجمل الحمامات الإيرانية من الناحية المعمارية والزخارف واستخدام المساحات. ويعد سقف هذا الحمام أحد أجمل الأسقف المقببة الشكل فى إيران، ويوجد فى كل قبة فيه عدسات زجاجية محدبة تضمن دخول الضوء إلى كل أقسام الحمام المختلفة. وبالإضافة إلى عمارته الفريدة فإنه يعد نموذجًا جيدًا جدًا لفن الرسم والأعمال الفنية فى العصر الصفوى، وقد دُمر هذا الحمام تمامًا نتيجة الزلزال الذى حدث فى ذلك العصر نفسه وأعيد بناؤه من جديد.

وطبقًا للكتابات الموجودة فى المسجد فإن هذا الحمام يرجع إلى ما يقرب من ٣٠٥ سنة وعليه نقوش ورسوم من العصر الصفوى والقاجارى والبهلوى. ويصل الماء إلى هذا الحمام من بئر تتبع من نهر «مادى» المتفرع من نهر «زاينده رود». ويقع هذا الحمام التاريخى فى مدينة أصفهان فى شارع «مسجد سيد» فى حى «بيد آباد».

ويقال إن على قلى آقا قد بنى مجموعة من المبانى فى أحد أحياء أصفهان، وتضم هذه المجموعة الحمام المذكور بالإضافة إلى سوق صغيرة ومسجد ورباط (كاروانراى) وسبيل للماء (سقاخانه). وقد عرف هذا الحمام قديمًا باسم «حمام دوقلو» أى الحمام التوأم، وذلك بسبب أنه كان يضم قسمين أحدهما للرجال والآخر للنساء، ولكل قسم منهما باب خاص به، وكان القسم الخاص بالنساء أصغر من القسم الخاص بالرجال، ومزينًا برسوم نسائية أكثر، ولهذين الحمامين الكبير والصغير قيمة تاريخية زمنية خاصة

لما بهما من نقوش وزخارف وقيشانى، يرجع بعضها إلى العصر الصفوى ويرجع البعض الآخر إلى العصر القاجارى وهى التى أضيفت فيما بعد. أما الرسوم الخاصة بالحمام الكبير أو الرجالى فإنها تصور ساحة الصيد، وفى الحمام الصغير نجد رسومًا تصور أطباق الفاكهة وغير ذلك.

ويعد حمام «كَنجعلى خان» أحد أهم آثار مجموعة «كَنجعلى خان» فى مدينة كرمان. وقد تحول هذا الحمام الآن إلى متحف لعلم الإنسان، وترجع شهرة هذا الحمام إلى التماثيل الشمعية التى تمثل أشخاصًا فى حالة الاستحمام، ويُرى نظير هذه التماثيل فى متحف علم الإنسان الموجود فى مدينة طهران.

والواقع أن بناء هذا الحمام قد تم تزيينه بشكل جميل، حيث توجد على واجهته رسوم لحيوانات. ويوجد فى مدخل الحمام انحناء يمنع خروج الهواء الدافئ من الداخل ودخول الهواء البارد من الخارج. كما يوجد فى قاعة خلع الملابس حوض تحيط به غرف خاصة لزوار الحمام. ويضم هذا الحمام كغيره من الحمامات التاريخية أقسامًا مختلفة مثل: سردخانه (مكان الماء البارد) وكَرمخانه (مكان الماء الساخن)، وغير ذلك.

وتضم مجموعة «كَنج على خان» بالإضافة إلى هذا الحمام سوقًا ومسجدًا ومدرسة ودارًا لسك النقود، وقد تم استكمالها على يد ابنه «عليمردان خان» وذلك خلال فترة الازدهار الاقتصادى للعصر الصفوى فيما بين سنتى ١٠٠٧ و ١٠٢٩هـ. وما زالت هذه المجموعة قائمة ومحافظة على وجودها فى مدينة كرمان، وتعد من أهم الأعمال المعمارية هناك.

وتشتهر مدينة أردبيل بشكل خاص بكثرة الحمامات، وقد أكد ذلك كثير من المؤرخين والسياح، ويعد حمام «ظهير الإسلام» (آقا نقى) من حمامات أردبيل القديمة، ومع أن اسمه قديمًا كان «حمام ظهير الإسلام» إلا أنه يسمى الآن باسم «حمام آقانقى» وهو قريب من قصر «عالى قاپو»، وهو ينسب إلى القائد شمس الدين ظهير الإسلام. ويرجع تاريخ بنائه إلى ما قبل العصر الصفوى، وظل يعمل حتى العصر البهلوى (من ١٩٢٤ - ١٩٧٩م). وقد تم بناؤه على مرحلتين تفصل بينهما مائتا عام تقريبًا، وبنى القسم الأول منه منذ حوالى ٦٥٠ عامًا، كما بُنى القسم الثانى منذ حوالى أربعمائة عام.

أما حمام «عبد الخالق» الذى يقع فى الضلع الشرقى للسوق المغطى بسنندج فيرجع تاريخ بنائه إلى العصر القاجارى (١٧٩٥ - ١٩٢٤). ويضم هذا الحمام ساحات مختلفة يشاهد مثلها فى معظم حمامات هذه المحافظة. ويتوفر لديه الماء اللازم من قنوات المياه التى تجرى فى المدينة. وارتفاع سقف الحمام عال نسبيًا، وتنتمى أعمدته الحجرية المربعة وغرفه ومكان خلع الملابس وخزانه، وغير ذلك من أقسامه، إلى الطراز المعمارى للحمامات فى العصر الصفوى. ولا تظهر معالم زينته بسبب تغطية جدرانه بالأسمنت والقيشانى الجديد، ولكن يقال إن هذا الحمام كان مزينًا بزخارف جصية

كانت رائجة جدًا فى مدينة سنندج. ويمكن مقارنة هذا البناء ببناء حمام «وكيل الملك» فى مدينة سنندج، وهو الآن فى حيازة التراث الثقافى لإقليم كردستان.

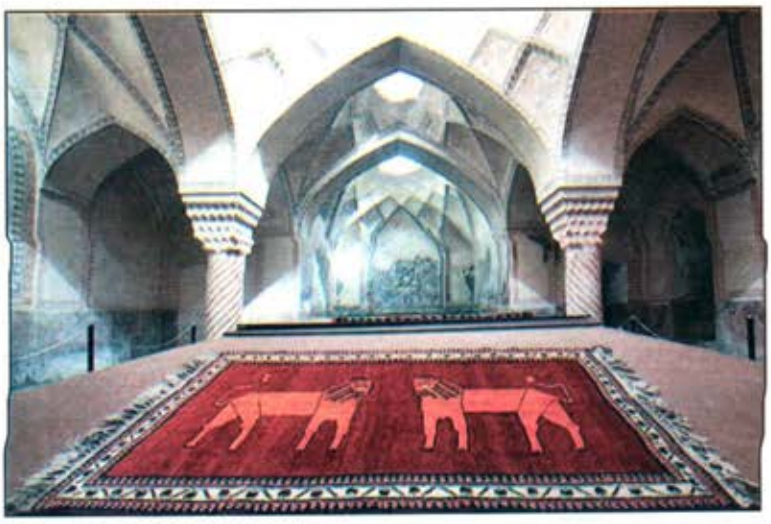
ويوجد فى مدينة سنندج أيضًا حمام يسمى «حمام شيشه» (الحمام الزجاجى أو حمام الزجاج)، وهو يقع فى الضلع الشمالى من شارع كردستان ويجاور جسر ومسجد «ملا ويسى»، ويعد من أبنية مدينة سنندج العامة والقديمة. ويقع باب حمام النساء فى الزقاق المجاور للحمام، ولم تتبق آثار كثيرة من بابه ونوافذه وزجاجه الملون الذى ترجع تسميته إليه. ويتميز هذا البناء بالزخرفة الجيرية التى تضم رسومًا نباتية وحيوانية. ومن المحتمل أنه بنى فى العصر القاجارى، وقد كان هذا الحمام يستخدم حتى عدة سنوات مضت.

وفى مدينة سنندج أيضًا يوجد حمام «ظهيرى»، وهو يقع فى الضلع الشمالى لسوق سنندج المغطى فى الطرف الأسفل من مسجد «داروغه»، وقد جاء فى اللوحة الأثرية الموجودة فى مدخل الحمام أنه بنى فى عام ١٢٢٠هـ بأمر «أمان اللّه خان اردلان»، ثم قام بترميمه وإعادة بنائه «أمين التجار» فى عام ١٢٩٦هـ (فى فترة حكم فرهاد ميرزا معتمد الدولة عم ناصر الدين شاه). ويمكن تشبيه هذا الحمام بحمام «قصلان» فى قرية قصلان، والذى يعد من أكبر حمامات كردستان. ومن المحتمل أن هذا الحمام يعود إلى ما قبل العصر القاجارى، وربما شيد فى العصر الصفوى متزامناً مع بناء القلعة والسوق. ومن المرجح أن التاريخ الموجود على اللوحة الأثرية خاص بتاريخ ترميمه.

هناك أيضًا «حمام فين» فى حديقة «فين» بكاشان: وهو حمام ترجع شهرته إلى مقتل ميرزا تقى خان أمير كبير الصدر الأعظم فى عهد ناصر الدين شاه القاجارى (١٨٤٧ - ١٨٩٦م)، ويوجد فى القسم الجنوبى من حديقة فين حمامان يعرفان باسم الحمام الكبير والحمام الصغير. أما الأول فقد شيد فى العصر القاجارى على يد فتح على شاه (١٢١٢ - ١٢٥٠ هـ = ١٧٩٧ - ١٨٣٤ م)، وأما الثانى فقد شيد فى العصر الصفوى متزامنًا مع الشروع فى بناء حديقة فين.

وكان الأمراء يستخدمون الحمام الكبير، بينما يستخدم الخدم الحمام الصغير. وتوجد قنوات لتغيير مياه الخزانات والأحواض فى أسفل كل حمام وقد تم تغطية جدران الحمامين بعازل للرطوبة يتكون من الرمل الناعم والجير والملاط، ويضم هذان الحمامان دهاليز وممرات كثيرة.

أضف إلى هذا «حمام وكيل» الذى بناه كريم خان فى العصر الزندى. ويقع هذا الحمام وسط مدينة شيراز بالقرب من مبانى العصر الزندى الأخرى مثل «سوق وكيل» و «مسجد وكيل». ومن أقسام هذا الحمام الجديرة بالاهتمام القسم المسمى بـ «شاه نشين» وهو الذى كان مخصصًا لاستخدام الشاه.



حمام وكيل - شيراز

شيد هذا الحمام فى غرب «مسجد وكيل»، وقد استفاد هذا الحمام الكبير من كل القواعد المعمارية المتقدمة آنذاك، وتمنع طريقة بنائه دخول الهواء البارد من خارجه وخروج الهواء الدافئ من داخله. ومن اللافت للنظر فى هذا الحمام وجود رسوم جميلة أسفل القبة من الجص تعبر عن قصص دينية وعادات وتقاليد الناس فى هذه البلاد.

ومن الحمامات المعروفة أيضًا «حمام وسوق إبراهيم خان» الذى قام ببنائه إبراهيم خان (ظهير الدولة) حاكم كرمان فى القرن الثالث عشر الهجرى وفى العصر القاجارى، وكذلك «حمام در دشت»: الذى يعرف أيضًا باسم «حمام بازارچه» وهو من ضمن الأبنية التى بناها «آقا مؤمن» أخو «آقا نور» فى عصر الشاه عباس والشاه صفى. وكان هذا الحمام يضم رسومًا وزخارف كثيرة على القيشانى، ولكنها زالت بمرور الوقت. ويقع هذا الحمام بجوار السوق الصغيرة والرباط المسميين أيضًا بنفس هذا الاسم، وهذه المجموعة من المبانى تخضع الآن للترميمات التى تقوم بها هيئة التعمير فى بلدية أصفهان.

ونذكر أيضًا بعض الحمامات الأخرى مثل: «حمام رهنان»، وهذا الحمام يشبه حمام «على قلى آقا» لاحتوائه على قسمين، ويرجع بناؤه إلى العصر الزندى، ويقع فى أحد الأحياء المسمى باسم «رهنان». ومن أهم سمات هذا الحمام أنه يضم «بينه» أكبر من الحمامات الأخرى وتغطيها قبة مرفوعة على ستة عشر عمودًا. كما أن مصطبة خلع الملابس تقع فى وسط الـ «بينه» على عكس الحمامات الأخرى. ويتم الآن ترميم هذا الحمام.

وكذلك «حمام شازده ها» الذى يقع عند تقاطع سوق الصباغين وسوق أصفهان الجديد، وقد بناه أحد الأمراء الصفويين ولذلك عرف بهذا الاسم، لأن كلمة «شازده ها» أو «شاهزاده ها» معناها الأمراء أو أبناء الملوك، ومن أهم ما يميز عمارته ورسومها رسوم البروج الاثنى عشر المرسومة على الجص، وما زال بعضها باقيًا حتى يومنا هذا، وتعد زخارف هذا الحمام بسيطة بالنسبة لزخارف غيره من الحمامات، ويخضع هذا الحمام الآن

للترميم أيضًا.

كذلك «حمام شيخ بهايى»: وقد تحول اليوم إلى مكان خرب ينتظر إعادة البناء والترميم.

أما مدينة أردبيل فهى مدينة تشتهر - كما ذكرنا من قبل - بكثرة الحمامات. ويوجد بها حمام «پير زركَر»، وقد حافظ هذا الحمام على شكله القديم. ونقش سقفه بشريط من الزهور، كما زخرفت قبته بعدد من النقوش والزخارف. وقد محى بعضها. كما ترى على جدرانه رسوم قديمة.

وفى أردبيل أيضًا «حمام اوج دكان»، ويقع هذا الحمام فى حى «اوج دكان» ويتسم هذا الحمام بالأصالة بالنسبة لغيره من الحمامات القديمة بهذه المدينة، وتفيد الكتابات الموجودة على واجهته بأن بناءه استغرق عامًا كاملاً، وتغطى جدرانه الداخلية رسوم زيتية رائعة.

ومن حمامات أردبيل أيضًا «حمام پير عبد الملك» (ميرزا حبيب)، ويقع فى الحى المسمى بهذا الاسم. ويوجد فى هذا الحمام صحن كبير بمساحة خمسة وعشرين مترًا مربعًا.

وكذلك «حمام حاج شيخ الأردبيلى» الذى يقع فى حى «قصر عالى قاپو» وتمتلئ جدرانه وسقفه برسوم وزخارف كثيرة، ضاع معظمها نتيجة الطلاء. ولا نعرف تاريخ بنائه على وجه التحديد، غير أن خبراء المبانى يرجعون بناءه إلى ما يقرب من ثلاثمائة عام.

أيضًا «حمام ملا هادى الأردبيلى»، ويقع هذا الحمام الذى يسمى أيضًا بـ «حمام حاج محسن» فى زقاق ملا هادى الأردبيلى، ولهذا الحمام باب دخول ذو أعمدة ومزين بالآجر الأحمر وله قبة عادية. وهو مقسم إلى قسمين أحدهما للرجال والآخر للنساء. وما زالت بعض نقوشه ورسومه باقية فى القسم النسائى.

أضف إلى هذا «حمام پير حاج رحيم الأردبيلى»، ويقع هذا الحمام فى حى «سرچشمه» وما زال بناؤه باقيًا ما عدا بعض الأجزاء.

انتقلت الحمامات بعد ذلك إلى البيوت، وذلك على عكس المخابز التى انتقلت من البيوت إلى المخابز العامة، فقد كان الخبز يخبز فى أفران خاصة بالمنازل فى بداية الأمر، ثم انتقل إلى خارج المنزل لتتولى هذه المهمة المخابز العامة. أما الحمام فقد بدأ يدخل المنازل تدريجيًا ويفقد فعالياته القديمة، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب، أولاً: أن تسخين الماء بل ونقل الماء من الخزان إلى الحمام لم يكن بالأمر السهل اليسير، ومع أن هذه المشكلة قد حلت عن طريق مد الأنابيب واستخدام أجهزة تسخين الماء، إلا أن هذا لم يمنع من انتقال الحمام إلى داخل المنزل.

ومنذ أوائل القرن الحالى حاولت الحكومة الحيلولة دون انتشار الأمراض المعدية والأوبئة، ولما كانت خزانات الحمامات مكانًا مناسبًا لنقل العدوى والأمراض المختلفة وخاصة الأمراض الجلدية، لذا فقد قامت الحكومة

بتعطيلها وتركيب أدشاش منفصلة فى الحمامات.

ثانيًا: إن الثقافة الغربية قد أثرت كثيرًا فى الشعب الإيرانى، ولم يعد لباس الإزار والاستحمام لدى الآخرين يلقى قبولاً كما كان يحدث فى الماضى، وقد حل محل الاستحمام فى الحمامات العامة الاستحمام فى حمامات السباحة أو فى البلاجات على شواطئ البحر.

وقد بدأ دخول الحمامات الخاصة إلى منازل الطبقة الأرستقراطية، ثم دخلت بعد ذلك إلى بقية المنازل بعد ارتفاع المستوى الاجتماعى والاقتصادى لدى بقية الطبقات. ومع ذلك فما زالت بعض الحمامات العامة تقوم بدورها فى بعض القرى والمدن الصغيرة، بل إنها تزاول نشاطها حتى فى طهران حيث يحتاج إليها المهاجرون الباحثون عن العمل أو المسافرون الذين لا يقدرون على الإقامة فى الفنادق ودور الضيافة.

ومن الآثار الناجمة عن انتقال الحمام إلى داخل المنزل توقف الأنشطة الاجتماعية التى كان يتميز بها، فقد كانت الحمامات العامة تساعد على توثيق العلاقات والروابط بين أهل الحى الواحد أو المدينة الواحدة، وتقوى التضامن بينهم، خاصة أن العرى داخل الحمامات العامة كان يوثق العلاقات بين الناس دونما كلفة. وقد كان هذا نفسه دافعًا فى بعض الأحيان إلى تأذى أصحاب العاهات الجسمانية الذين لا يمكنهم الذهاب إلى الحمامات وتعرضهم إلى ضغوط نفسية واجتماعية كثيرة، كأن يكون الإنسان نحيفًا أكثر من اللازم أو مصابًا بمرض جلدى أو غير ذلك. وتفيد إحصائية قديمة عن طهران تحت عنوان «تسجيل الأبنية الموجودة فى مدينة دار الخلافة الباهرة» أعدها شخص يدعى «أخضر على شاه» فى الفترة الواقعة ما بين عامى ١٣٧٨ و١٣٨١ ش (١٩٩٩ - ٢٠٠٢م) أن حى «چالميدان» فى طهران كنموذج للأحياء المكتظة بالسكان كان يوجد به ٢٨ حمامًا، أى يخص كل ١٢٠ منزلاً حمامًا واحدًا. وهذه الإحصائية إن دلت على شىء فإنما تدل على أهمية الحمامات العامة ومكانتها فى المجتمع الإيرانى.

كما كانت الحمامات فى كل حى من الأحياء تقسم تبعًا لروادها سواء أكانوا من الأعيان أم الفقراء، أى أنها تختلف تبعًا للطبقات الاجتماعية المختلفة، وقد يؤدى تواجد طبقتين متفاوتتين فى الحمام الواحد إلى صدام بين الطبقتين، خاصة أن غرف الحمام كانت تخصص لبعض الطوائف الاجتماعية كالأرستقراطيين أو رجال الدين أو الحرفيين، كما كانت معاملة العاملين فى الحمام مع زبائنهم ترتبط ارتباطًا كبيرًا بمنزلتهم الاجتماعية.

ويرى بعض الباحثين أن دخول الحمامات إلى المنزل قد بدأ منذ منتصف العصر القاجارى على وجه التحديد وذلك بين الأثرياء، وكانوا يستضيفون بعضهم البعض فى حماماتهم الخاصة، وأكثر من كانوا يقومون بهذا العمل هم الأميرات. ومن أبرز أمثلة حمامات البيوت القديمة منزل العامريين (عامريها) فى مدينة كاشان. ثم انتشر دخول الحمامات إلى البيوت بعد ذلك

فى العصر البهلوى.

ونظرًا لأهمية الحمامات عند الإيرانيين فقد تناولها بالبحث والدراسة الكثير من الباحثين والكتّاب، وألفوا كتبًا حولها ومن ذلك «كتاب شناسى حمام» تأليف «نادر كريميان سردشتى». وهذا الكتاب نشره مركز بحوث علم الإنسان التابع لهيئة التراث الثقافى الإيرانى. وهو يتناول الحمام من زوايا مختلفة مثل علم الإنسان والعمارة والطب وصحة البيئة والحمام فى كتب الرحلات، ويضم معلومات عن الحمامات منذ أقدم العصور وحتى الآن. ويذكر «محمد مير شكرايى» رئيس مركز البحوث فى مقدمة هذا الكتاب أن الحمامات تعتبر جزءًا من نسيج أحياء المدن والقرى، وتوجد فى الثقافة الشعبية الإيرانية ألعاب وعادات وتقاليد وقصص وحكايات وأمثال كثيرة حول الحمام باللغة الفارسية ولهجاتها الشائعة فى إيران. وقد طبع هذا الكتاب المذكور عام ١٣٨٢ ش (٢٠٠٣م) وتصل عدد صفحاته إلى ١٤٩ صفحة. كما يضم هذا الكتاب معلومات وافية عن تاريخ بناء الحمامات مدعم بالوثائق التاريخية والأثرية، هذا بالإضافة إلى فهرست بالحمامات الإيرانية طبقًا لأقدميتها التاريخية، وكذلك الحمامات المسجلة فى فهرست الآثار الوطنية الإيرانية، ومصطلحات الحمامات.

وهناك بعض المؤلفات تتناول الحمامات من الناحية المعمارية أو الناحية الاجتماعية، ومن ذلك كتاب «منصوره اتحاديه» وهو بعنوان «هنا طهران» (اينجا طهران است) وهو عبارة عن مجموعة مقالات عن طهران فى الفترة من ١٢٨٩ هـ وحتى ١٣٤٤هـ، وقد نشر عام ١٣٧٧ ش = ١٩٩٨ م. كذلك كتاب «جعفرى شهرى» وهو بعنوان «تاريخ طهران الاجتماعى فى القرن الثالث عشر» (تاريخ اجتماعى تهران در قرن سيزدهم) وهو منشور فى طهران عام ١٣٧٨ ش = ١٩٩٩ م. وكتاب «غلا محسين معماريان» وهو بعنوان «العمارة الإيرانية» (معمار إيرانى) المنشور فى طهران عام ١٣٧٨ ش = ١٩٩٩ م.

المراجع

١ - لغت نامة دهخدا.

٢ - چهار مقاله أو المقالات الأربع ـ النظامى العروضى السمرقندى ـ ترجمة عبد الوهاب عزام ويحيى الخشاب، القاهرة ١٣٦٨ - ١٩٤٩م.

٣ - فهرست بناهاى تاريخى وأماكن باستانى إيران ـ تنظيم ونكَارش از نصرت اللّه مشكوتى ـ تهران ١٣٤٩.

٤ - الثقافة الحضرية فى مدن الشرق ـ تأليف جينيفر سكيرس، ترجمة ليلى الموسوى، سلسلة عالم المعرفة ، أكتوبر ٢٠٠٤.

٥ - كتاب النصيحة المعروف باسم قابوسنامه ـ تأليف عنصر المعالى ـ تعريب محمد صادق نشأت ودكتور أمين عبد المجيد بدوى ، القاهرة ١٣٧٨هـ ـ ١٩٥٨م.

٦ - إيران ماضيها وحاضرها ـ دونالد ولبر ـ ترجمة د. عبد النعيم

حسنين، القاهرة ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م.
٧ - نيرنكستان - صادق هدايت - تهران ١٣٤٢ش.
٨ - معتقدات وآداب إيرانى - تأليف هانرى ماسه - جلد أول - ترجمة مهدى روشن ضمير تبريز ٢٥٣٥.
٩ . بين الأدب العربى والفارسى والتركى - دراسات فى الأدب الإسلامى المقارن - دكتور حسين مجيب المصرى ، القاهرة ١٩٨٥م.
١٠ - بعض المواقع الإلكترونية.

محمد شبانة

الموسيقى الشعبية المصرية
سياقات جديدة

مقدمة:

عانت الموسيقى الشعبية المصرية - شأن عناصر الثقافة الشعبية المصرية الأخرى - من وصاية أطراف متعددة، نصبتْ نفسها حارسًا على تلك الثقافة، ووجدت لها دورًا، بل أدوارًا، يتعين عليها القيام بها، فثمة من يرى أن واجبه أن يحافظ على هذه الموسيقى من الضياع والاندثار، وثمة من يرى أن الضرورة تقتضى تطوير هذه الموسيقى، وأن يقدمها فى سياقات جديدة، غير سياقاتها الحقيقية، فمن الإطار السياحى إلى إطار المهرجانات والمسابقات الثقافية المحلية، و فى القرى الموسيقية الأوروبية والعالمية.

سياقات عديدة ألقت بظلال جديدة، وفرضت على هذه الموسيقى تغيرًا قسريًا، وجده فاعلوه تغيرًا إيجابيًا، بل وتباهوا بما فعلوه، ورأى آخرون أن هؤلاء دمروا هذا التراث، وعاثوا فيه فسادًا يجب التصدى له.

تغيرات كثيرة ألمت بالحياة المصرية، ومن بين تلك التغيرات بروز دور مؤسسات المجتمع المدنى، وبشكل أساسى الجمعيات الأهلية التى اتخذت من الثقافة الشعبية المصرية اهتمامًا لها.

وعلى الجانب الآخر وعلى مدى سنوات كثيرة اضطلعت المؤسسة الثقافية الرسمية بذلك الدور وكان لها ما لها وعليها ماعليها، وبين المطرقة الرسمية والسندان المدنى تقلبت إبداعات الثقافة الشعبية المصرية، وخصوصًا فى جانبها الموسيقى، ومما لاشك فيه أن ثمة اختلافات واضحة فى التناول بين المؤسسة الثقافية الرسمية وبين مؤسسات المجتمع المدنى، بل إن ثمة تمايزًا داخل كل مؤسسة وأخرى فى كلا الاتجاهين.

ويهدف هذا البحث إلى تعرف السياقات المختلفة التى تقدم فى إطارها الموسيقى الشعبية المصرية، والدور الذى تلعبه بعض الجهات المهتمة بتناول

بعض عناصر الثقافة الشعبية المصرية وخاصة فى الجانب الموسيقى، وكيف أسهمت جهود تلك المؤسسات والجهات فى جمع الموسيقى الشعبية المصرية وتوثيقها وتقديمها فى سياقات جديدة، ومحاولة تقييم هذه الإسهامات. ومن هذه الجهات، المؤسسة الرسمية ممثلة فى الهيئة العامة لقصور الثقافة (الثقافة الجماهيرية)، وكذلك بعض الجمعيات الأهلية ذات الاهتمام بالثقافة الشعبية ويأتى ضمنها بالطبع الموسيقى الشعبية المصرية.

أولاً: فى مفهوم السياق:

اكتسب مفهوم السياق أهمية كبرى فى الدراسات الفولكلورية، لما له من أثر كبير على المادة الشعبية سواء فى نشأتها أو تطورها، أو ما قد يطرأ عليها من تغيرات تبعًا لتغير السياق الذى تقدم فى إطاره، وقد تحول مفهوم السياق إلى ما عرف بالنظرية السياقية (Contextual Theory) عند كل من مالينوفيسكى وفيرث، ووفقًا لهذه النظرية يتخذ مفهوم السياق اتجاهات متعددة منها:

١- السياق اللغوى أو سياق النص (Linguistic Context) أو (Verbal Context).

٢- سياق الموقف أوسياق الحال أو ما يمكن أن نطلق عليه السياق غير اللغوى (Context of Situation) أو (The non Linguistic Context).

٣- سياق الثقافة (Context of Culture)، وهو السياق الأشمل الذى تنضوى تحته كل السياقات الأخرى لغوية كانت أم غير لغوية [١].

ويعنينا فى هذا البحث النظر فيما يعترى المادة الموسيقية الشعبية من تغيرات وفقًا لتغير سياق الموقف بشكل أساس دون إغفال للسياق الأعم وهو السياق الثقافى والاجتماعى.

ثانيًا: سياقات جمع المادة الشعبية:

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن هناك مفاهيم أخرى تتعلق بالسياق، وخصوصًا فيما يتعلق بعملية جمع المادة الفولكلورية، وهى سياقات أدائية متعددة يمكن أن تقدم من خلالها المادة الشعبية، وهى تفرض نفسها على هذه المادة وتؤثر فيها من حيث البنية والوظيفة والشكل، ويمكن أن نحدد هذه السياقات المتعلقة بعملية الجمع على النحو التالى:

١- السياق الشعبى الطبيعى:

وهو يعنى إجراء عملية جمع (تسجيل) المادة الشعبية وهى تقدم فى مكانها ولأهلها وفى إطار مناسبة حياتية يألفها ويتفاعل معها المؤدى والمتلقى على حد سواء، ونستطيع من خلال دراسة المادة المجموعة فى هذا السياق أن نتبين التقاليد الفنية الأصيلة التى تحكم عملية الأداء وتنال الاحترام من قبل المؤدى والمتلقى على السواء، كما يمكن من خلال دراسة النصوص التى تجمع فى هذا السياق معرفة القيم الاجتماعية التى يختص بها المجتمع الذى تصدر عنه هذه المادة الميدانية.

٢- السياق الاصطناعى:

وهو سياق افتعالى يلجأ إليه الباحث أو الجامع بغرض جمع مادة ميدانية لم توفرها احتفالية أو مناسبة حقيقية، لانقضاء موسمها أو وقتها، وربما حرصًا على جمع مادة كادت أن تندثر، وبقى منها ماهو محفوظ لدى بعض كبار السن، ولم يعد جاريًا فى الاستخدام، ومن ثم وجب استدعاؤه ممن بقى من حفظته أو رواته، حرصًا على حفظه فى الأرشيف، وإتاحته حين الحاجة إليه بقصد البحث أو أغراض أخرى.

غير أنه من الضرورى أن نشير إلى أن ثمة آثارًا سلبية تعترى المادة الفنية الشعبية حال اقتطاعها من سياقها الأصلى الطبيعى، وجمعها اضطرارًا فى سياق اصطناعى .

٣- سياق العرض:

وهو مفهوم يعنى اقتطاع المادة الشعبية من سياقها الطبيعى، وإعادة تقديمها فى سياق جديد هو سياق العرض، الذى يفرض آليات وعناصر جديدة تختلف كثيرًا عن السياق الطبيعى شكلاً وهدفًا ومكانًا وزمانًا وتلقيًا ووظيفة.

ويتخذ هذا السياق (سياق العرض) أشكالاً متعددة تختلف وفقًا للزمان والمكان الذى تقدم فيه المادة الفنية الشعبية، وكذلك وفقًا لنوع الجمهور الذى تقدم إليه، هل هو جمهور المثقفين بالعاصمة؟ أم الجمهور الأجنبى خارج البلاد؟

وتختلف المادة المقدمة كذلك وفقًا للهدف من وراء هذا التقديم، هل هو هدف احتفالى، أم مجال تسابقى؟ أم عرض فنى يقصد تسجيله وتقديمه خلال الوسائط الجماهيرية الحديثة .

كما يختلف شكل العمل الفنى الشعبى حال تقديمه فى سياق العرض، وذلك وفقًا للرؤية الفنية لمخرج العمل أو القائم على إدارته، وربما كذلك وفقًا لرؤية المؤسسة التى ترعى تقديم هذه المادة فى سياق عرضها الجديد.

إن محاولة تبين ما يعترى المادة الشعبية من اختلاف وفق هذه السياقات يقتضى أن نمعن النظر فى العناصر الأساسية التى يتشكل منها النص الأدائى أو فعل الأداء، ومن هذه العناصر:

- المؤدى .
- النص الأدائى ويتضمن (الشعر- الموسيقى - الحركة المصاحبة - الأزياء).
- المتلقى.
- المكان.
- الهدف.
- التقاليد.
- الأزياء.

- زمن أو مدة العرض.
- الآلات الموسيقية والأدوات المستخدمة.
- الوسائط والتكنولوجيا.

ولعل ما سقناه من عناصر يشكل ما عرف عند (هاليداى) بمظاهر السياق الذى يتكون من ثلاثة مظاهر هى: المجال Field، ونوع الخطاب Mode، والمشتركون فى الخطاب Tenor. وتتحكم هذه المظاهر السياقية فى النص على اعتبار أن يخدم هذه المظاهر السياقية ويتطابق معها فى مكوناتها[٢].

ونستطيع أن نضمن المجال Field عناصر المكان وزمن العرض والوسائط المستخدمة، والأزياء والآلات الموسيقية والأدوات، كما يمكن أن يتضمن نوع الخطاب Mode عناصر مثل نص الأداء والذى يحتوى النص الشعرى والموسيقى والحركى وكذلك التقاليد والهدف من الأداء، ويتضمن المشتركون فى الخطاب Tenor عناصر المؤدى والمتلقى بما تخلعه عليهم الأدوار المنوط بها كل منهما.

ثالثًا: دور المؤسسة الرسمية فى رعاية الموسيقى الشعبية المصرية:

يضيق بنا المقام إذا تحدثنا عن تاريخ الاهتمام بالثقافة الشعبية عامة، والفنون الشعبية الموسيقية والغنائية خاصة، ولعلنا لانجاوز الصواب إذا قلنا إن الثقافة الشعبية المصرية عاشت أوج الاهتمام بها والإعلاء من شأنها فى ظل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فقد أنشئ مركز الفنون الشعبية فى العام ١٩٥٧، وقد جعل المركز جمع عناصر الثقافة الشعبية غاية مهمة من غاياته إلى جوار أهداف أخرى منها إتاحة هذه المادة الشعبية للمهتمين والمشتغلين بالفنون والآداب للإفادة من هذه المواد تأثرًا واستلهامًا فيما ينتجونه من إبداعات جديدة تعبر عن الخصوصية الثقافية للشخصية المصرية.

وتعد الهيئة العامة لقصور الثقافة من أهم الأجهزة الثقافية الرسمية المنوطة برعاية الثقافة الشعبية المصرية فى جانبها الإبداعى الفنى، وقد تحدد هدف هذه الهيئة فى دراسة الفن الشعبى بمدلوله الواسع من أدب ومأثورات شعبية زخرفية، وفنون صناعية شعبية، وغناء ورقص وموسيقى فى كل بيئة، والإشراف الفنى على فرق الفنون الشعبية بالمحافظات.

ولعل ماتبنته الهيئة من مهرجانات ومؤتمرات للموسيقى الشعبية المصرية وآلاتها، والتى تمثلت فى مهرجان السمسمية فى بورسعيد ١٩٩١، ومهرجان آلات الغاب فى العريش ١٩٩٢، ومهرجان الربابة فى أسيوط ١٩٩٣ يمثل وجهًا مشرفًا وفاعلاً فى الكيفية التى يتكامل فيها العلم الأكاديمى مع ممارسة الفن الشعبى وأدائه.

و الدور المهم الآخر هو قيام هيئة قصور الثقافة ممثلة فى إدارة الفنون الشعبية بالإشراف على فرق (الأداء الحركى - الفن التلقائى - الموسيقى الشعبية)، وذلك بجميع الفروع والأقاليم الثقافية، حيث تتبعها ٥٣ فرقة إقليمية بالاضافة إلى فرقة مركزية واحدة هى فرقة النيل للآلات الشعبية.

وترعى الهيئة منذ عام ١٩٩٦ مسابقات الفنون الشعبية فى سياق العرض الجماهيرى حيث تضم هذه المسابقة التى تعقد سنويًا الفرق الآتية:

- فرق فنون الأداء الحركى (الرقص الشعبى)، ويصل عدد ها الآن إلى حوالى ٢٠ فرقة.
- فرق الآلات الشعبية، ويصل عدد هذه الفرق الآن إلى حوالى ٢٢ فرقة.
- فرق الفنون التلقائية، ويصل عدد هذه الفرق الآن إلى حوالى ١٢ فرقة.

وتتم هذه المسابقة وفق شروط وضوابط منها:

- تحديد مدة زمنية محددة للتسابق حيث تقدم الفرق عرضًا فنيًا فى حدود من ٣٠ : ٤٠ دقيقة.
- تلتزم الفرق بأن يتضمن العرض المقدم فقرة من الأجزاء غير المطروقة من السير الشعبية لا يقل زمن أدائها عن ١٥ دقيقة.
- يجب أن يتضمن برنامج الفرقة أداء فقرات جديدة من الغناء والعزف.
- تحدد الإدارة كل عام موضوعًا خاصًا للمسابقة، على سبيل المثال (السوق - الحرف - شم النسيم... إلخ).
- تعكس الفقرات المقدمة ثقافة البيئة المحلية للفرقة وفنونها ولهجتها.
- يجب أن تتسم الملابس والاكسسوارات بطابع البيئة المحلية.
- لا يزيد أعضاء الفرقة المشاركة عن ٣٥ عضوًا فنيًا وإداريًا.

وتقدم هذه المسابقات جوائز مالية تصل فى مجملها إلى حوالى (٩٤٢٠٠) أربعة وتسعون ألفًا ومائتى جنيهًا مصريًا [٣].

رغم أهمية عقد هذه المسابقات إلا أن هناك بعض السلبيات التى ألقت بظلالها على هذه المسابقات وقللت من النتائج والأهداف من وراء إقامتها.

فيجب أن تقنن الطريقة التى يختار بها موضوع المسابقات والشروط الحاكمة لعملية التسابق، فليس من المنطقى أن تتضمن شروط المسابقة موضوعًا شعبيًا يستلزم بل يفرض القيام بعمليات جمع ميدانى للظواهر أو المظاهر موضوع التسابق، ولا يراعى الوقت اللازم، ولا تتوفر الاعتمادات المالية اللازمة لهذه العمليات، ناهيك عن عدم توافر الكوادر البشرية المؤهلة علميًا للقيام بهذا العمل.

إن هذه الفرق تحتاج إلى رؤية تتسم بالمسئولية العلمية والوطنية تجاهها، حتى لاتصبح الركاكة العلمية والفنية هى سيدة الموقف، وحتى لا تسير الأمور على هذا المنوال وتلك الشاكلة سنة وراء أخرى لتكرس لنسخ ردىء يزداد ويتضخم و يبتعد بنا عن الأهداف الحقيقية والأصيلة لهذه التفاعلات.

فليس من المعقول أن ينحصر هدف المتميز من هذه الفرق فى حلم السفر إلى الخارج للمشاركة فى المهرجانات الدولية، طمعًا فى الحصول على بدلات سفر مجزية، عوضًا عن أجور ومكافآت مخزية يحصل عليها فنانو هذه الفرق داخل الوطن.

إن المسئولية العلمية والفنية والوطنية تدعونا إلى وقفة متأنية وفاحصة لهذه الفرق وتلك المسابقات، وضرورة العودة بها للدور الواجب القيام به بما يعود بالنفع على الثقافة الموسيقية والفنية الشعبية، والفنان الشعبى والمتلقى، بل المؤسسة ذاتها.

ويفرض علينا الوضع الراهن لفرق الثقافة الجماهيرية ضرورة البحث فى أسباب تدنى مستوى الأداء الفنى لفرق الثقافة الجماهيرية، ومحاولة إيجاد الحلول للمشكلات التى حالت دون نجاح هذه الفرق واستمرارها، ويمكن أن نرجع ذلك للأسباب التالية:

١ - ضعف الأجور والمكافآت:

مما لاشك فيه أن تدنى أجور الفنانين الشعبيين يعد سببًا من أسباب تدنى مستوى الفرق المشاركة فى تلك المسابقات، حتى أنه أحيانًا ما تجتمع العناصر المشاركة ضمن هذه الفرق قبل انعقاد المسابقة بوقت قصير، قد يكون أيامًا قليلة، وهو ما يلقى بظلاله السلبية على انسجام وتوافق الأداء الفنى لهذه الفرق، بل يعد سببًا قويًا لهرب هؤلاء الفنانين وخصوصًا المجيدين منهم، وسهولة استقطابهم من قبل فرق وأماكن ربما تقدم لهم أجورًا أعلى وفرصًا أكثر، لكنها على الجانب الآخر قد تغير من نكهتهم الشعبية، وذلك بدمجهم ضمن تكوينات آلية وفنية غير شعبية، قد تحول مزاجهم الفنى إلى وجهة تسىء أو تضر بالفنان الشعبى أو الفن الشعبى عمومًا.

٢- غياب الرؤية الفنية والتنظيمية:

ثمة سبب آخر وراء تواضع مستوى هذه الفرق، وهو عدم وضوح الرؤية الفنية والثقافية للقائمين على تدريب هذه الفرق وقيادتها، وافتقادها لهدف واضح، وعدم وجود خطة عمل منظمة لنشاط هذه الفرق بما يضمن لها دورًا على خريطة الخدمات الثقافية فى المناطق التى تنتمى إليها، ومن ثم تكتسب حضورًا ودعمًا جماهيريًا.

٣- انقطاع تواصل الأجيال:

لعل من المشاكل الحقيقية فى مجال الإبداع الموسيقى الشعبى ندرة الفنانين الموهوبين، ولعل ذلك يعزى لأسباب منها تحول بعض العازفين على الآلات الموسيقية الشعبية إلى آلات موسيقية حديثة مثل الأورج الكهربائى، وذلك لرواج سوق العمل بهذه الآلات الحديثة مقارنة بالآلات الشعبية، وكذلك لعدم حماس الفنانين الشعبيين فى دفع أبنائهم لسلوك طريقهم أو تعلم مهنتهم وامتهانها، وذلك لعدم وضوح الرؤية المستقبلية لهذه المهنة، وعدم ضمان مستقبل آمن للعاملين فى هذا المجال.

٤- النظرة المجتمعية السلبية للفن الشعبى:

ومن الأسباب المهمة التى تؤدى إلى انصراف الكثيرين عن ممارسة الفن الشعبى واتخاذه وسيلة للرزق تدنى النظرة المجتمعية لهذه الفنون والقائمين عليها، وهو ما يستلزم وقفة جادة تجاه إعادة الاحترام لهذه الفنون والعاملين فيها، وذلك بضمهم للنقابات الفنية، وعمل جوائز تشجيعية للمجيدين والبارزين منهم وفق معايير فنية تحددها وتعلن عنها الجهات المنوطة بتنظيم هذه الجوائز مثل لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، ونقابة الموسيقيين، وكذلك الأجهزة الإعلامية.

رابعًا: مؤسسات المجتمع المدنى:

تلعب الجمعيات الأهلية الآن دورًا واضحًا فى الاهتمام بالثقافة الشعبية المصرية بعناصرها المختلفة سواء فيما يرتبط بالحرف الشعبية أو الموسيقى أو بعمليات الجمع والتوثيق و البحث.

وقد " تم الاعتراف بالجمعيات الأهلية كإحدى مؤسسات المجتمع المدنى، منذ صدور الإعلان العالمى لحقوق الانسان، وكرس قيامها العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية، والعهد الدولى للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية الصادر بقرار الجمعية العامة للأمم المتحدة سنة ١٩٦٦، ودخل حيز التنفيذ الفعلى فى يناير ١٩٨٦" (٤).

ومن الجمعيات الأهلية التى تضطلع بدور مهم فى إطار الاهتمام بالثقافة الشعبية المصرية:

١ - الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية:

تعد من أكثر الجمعيات حضورًا فى مجال الاهتمام بالثقافة الشعبية المصرية، وتختط هذه الجمعية لنفسها منهجًا يتسم بالعلمية فى صون المأثور الشعبى المصرى وحمايته وتنميته، وهو ما بدا واضحًا فى مشروع توثيق فن التلى وتنميته، وكذلك فيما قامت به الجمعية من جهود طيبة مشكورة جعلت المنظمة الدولية للعلوم والثقافة (اليونسكو) تعترف بل تضع السيرة الهلالية ضمن روائع التراث الشفاهى غير المادى للإنسانية، وذلك بعد عمليات جمع وتوثيق لهذه السيرة شملت مناطق متعددة من مصر، غير أن هذه الجمعية لم تشأ أن تقدم عروضًا فنية للفنانين الشعبين، غير أنها تحرص على أن تقدم ندوات ومحاضرات عن الثقافة الشعبية المصرية ضمن برنامجها الثقافى الذى تحرص على تقديمه، ويشارك فيه نخبة من المختصين والمهتمين بدراسة الثقافة الشعبية المصرية.

٢ - المركز المصرى للثقافة والفنون :

من مؤسسات المجتمع المدنى التى أولت اهتمامًا بالموسيقى الشعبية المصرية فى الفترة الأخيرة المركز المصرى للثقافة والفنون، والذى أنشىء عام ٢٠٠٤، وكما يقول مؤسسة الدكتور أحمد المغربى " من أهدافى إعداد

فرق موسيقى شعبية فى مصر، وأيضًا تقديمها فى الخارج؛ لأن الغرب على عكس المصريين يقابلون هذه الفنون بحفاوة شديدة واهتمام بالغ".

ويقدم المركز عروضًا فنية فولكلورية على مسرحه المعروف باسم مكان، فقد قدم عروضًا لفرق الزار، وذلك فى سياق مختلف عما هو متعارف عليه عند تقديم هذا النوع من الطقوس الاستشفائية الاعتقادية، فقد تحولت هذه الطقوس إلى مجرد عروض فنية تركز على المحتوى الفنى من إيقاعات وأغان دون النظر إلى السياق الوظيفى الذى ينتظم فيه هذا الأداء.

وكذلك يقدم المركز ضمن عروضه الموسيقية بعض التجارب التى تمتزج فيها الموسيقى الشعبية والتقليدية المصرية بمؤثرات أجنبية سواء فى الآلات المستخدمة أو فى النسيج الموسيقى الذى يعبر عن ثقافات أجنبية.

ويقول أحمد المغربى مدير المركز "وبالفعل أقمنا أكثر من ٤٠ ورشة عمل مع فرق من الخارج مثل فرنسا وإيطاليا وزنجبار وكوبا والمغرب والجزائر فى سعى للتوافق والتبادل، وأقمنا حفلات يعزف فيها الإيقاع الكوبى مع المزمار المصرى البلدى والجيتار الإسبانى، وبمشاركة مغنين من إسبانيا مع مغنين شعبيين من دلتا مصر" إن هذه التجارب الموسيقية التى تمزج بين الموسيقى الشعبية المصرية لها أوجه تتأرجح بين السلبية والإيجابية، فتحت شعارات مثل الحداثة و العولمة و الانفتاح على الآخر تتم هذه التجارب، وقد يرى البعض أن العولمة ليست شرًا كلها وأن لها جوانبها الإيجابية، وهو قول نتفق معه ولكن بشروط، أهمها القدرة على المنافسة، والندية فى مواجهة الآخر، ونقصد بالندية الوقوف دون انحناء ودون إملاء للشروط، والاستفادة من الجوانب التقنية لتقديم منتجنا الثقافى المعبر عن هويتنا القومية دون المرور فى نفق التشويه المتعمد أو حتى غير المتعمد.

إن بعض التجارب التى تقدم من خلال بعض الجمعيات الأهلية المهتمة بالشأن الثقافى، وخصوصًا فى جانبه الشعبى، تدل على أن القائمين على أمر هذه المؤسسات يتركون الأبواب مشرعة لكل التيارات دون احتراز، وقد يكون لديهم مبرراتهم من الحرص على حرية الإبداع والتفاعل مع الآخر والاستفادة منه، ولكن أخشى ما نخشاه هو تشوه موسيقانا الشعبية بفعل الانبهار بأجواء العرض، وتحول الفنان الشعبى إلى سياقات آمرة تفرض لغتها وآلياتها، بل تجتث هؤلاء الفنانين الشعبيين من بيئتهم الأصلية والأصيلة والثرية بإيقاعاتها ومقاماتها وألوانها وأنواعها الموسيقية لتزرعهم فى مناخات غريبة تأخذ منهم ولا تعطيهم سوى الانبهار بالآخر، ومحاكاته دون وعى أو اعتبار للهدف أو الوظيفة المرجوة من هذا التغيير، اللهم إثبات الجدارة والأحقية بل المبرر لاقتناص التمويل اللازم لاستمرار هذه الجمعيات وفق أجندات يصعب التكهن بنتائجها على المدى البعيد وربما القريب أيضًا.

وقد يتساءل البعض عن موقف أو دور الفنان الشعبى إزاء هذه السياقات ولماذا ينساق إلى التعامل معها، بل إلى التعاون معها دون احتراز أو حذر.

ربما كان المبرر الأساس لذلك هو الوضع الإنسانى المتدنى الذى يعيشه فى حقل الموسيقى الشعبية المصرية، فليس من المعقول أن يكون المقابل المادى الذى تحدده اللوائح المالية فى هيئة الثقافة الجماهيرية - وهى الجهة المنوطة بتقديم الفنون الشعبية فى السياق الجماهيرى إلى كل قطاعات الشعب المصرى، وفى كل أنحاء مصر - جنيهين مقابل كل بروفة تدريب وسبعة جنيهات مقابل كل عرض أو حفل، إضافة إلى تحديد عدد معين من البروفات للتدريب وهو ما لا يتيح مناخًا إيجابيًا للارتقاء بمستوى هذه الفرق وهؤلاء العازفين .

إن هذه الأرقام المتواضعة بل المضحكة تضع الفنانين الشعبيين، عازفين ومغنين، رهن إشارة من يتلقفهم ليقدمهم فى عروض فنية ذات صبغة شعبية سواء فى داخل مصر أو خارجها نظير مقابل مادى وإن لم يكن كبيرًا بالمعنى الحقيقى، إلا أنه معقول مقارنة بأجور المؤسسة الرسمية، وربما يجد الفنان الشعبى نفسه أيضًا فى مكانة أفضل ضمن هذه الأطر غير الرسمية.

إن تعامل الفنان الشعبى مع مؤسسات المجتمع المدنى، وحصوله على أجور مجزية مقارنة بما يحصل عليه من العمل مع أو ضمن فرق المؤسسة الرسمية جعل للمقابل المادى الاعتبار الأهم عند تعامل هؤلاء الفنانين مع أى مهتم أو باحث أو جامع للمأثور الموسيقى الشعبى، فما إن تطلب منه معلومة أو حديثًا أو حوارًا حتى يتساءل عن المقابل المادى ويبرر ذلك بانشغاله وضيق وقته، وأنه سيترك عملاً كى يتفرغ لإجراء مقابلة ميدانية مع هذا الباحث أو ذاك، بل ربما يزيف ما لديه من رواية أو معلومات لكى يطيل أمد الحديث حتى يثبت جدارته واستحقاقه للحصول على المقابل المادى الذى يطلبه.

إن هذه الأجواء وماترتب عليها حولت الفنان الشعبى إلى سلعة تباع وتشترى، وأنه رهن أمر من يدفع أكثر، كما أنه تحول إلى تاجر يروج ما لديه من بضاعة دون إحساس بقيمة مايحمله من ذخائر فنية تعبر عن هوية الثقافة والوطن الذى ينتمى اليه.

إن المنطق المنصف يدعونا إلى ضرورة النظر بعين الرعاية والتقدير المادى والمعنوى لهذه الفئات التى تعد كنوزًا بشرية تحمل داخلها موروثنا الموسيقى الشعبى وتعبر عنه بحناجرها الفريدة وأصابعها البارعة.

٣ - مركز المصطبة للموسيقى الشعبية :

من الجمعيات التى جعلت من الموسيقى الشعبية المصرية اهتمامًا أصيلاً لها مركز المصطبة للموسيقى الشعبية المصرية، ورغم أن مقر هذه الجمعية يقع فى مدينة القاهرة، فقد اضطلعت هذه الجمعية بدور مهم فى تسجيل عناصر الموسيقى الشعبية فى منطقة القناة ومناطق أخرى، فقد أعاد القائمون على هذه الجمعية تقديم تراث هذه المناطق مرة أخرى، وذلك من

خلال الفرق التى أنشئت ومنها (فرقة البدو) الطور جنوب سيناء، و(فرقة البرامكة) المطرية بمحافظة الدقهلية، و(فرقة الوزيرى الصحبجية) الإسماعيلية، وفرقة الحنة (السويس).

لعل أهم هذه الفرق فرقة الطنبورة البورسيعيدية، حيث قدمت هذه الفرقة التراث الغنائى البورسعيدى فى أماكن مختلفة، داخل مصر وخارجها.

و يشير القائمون على هذه الفرقة إلى أنهم عانوا كثيرًا وتعرضوا لانتكاسات عدة نتيجة ضعف مصادر التمويل أو انعدامها، وخصوصًا فى البدايات، ويقودنا هذا إلى مسألة مهمة، ألا وهى اعتماد هذه الفرقة وغيرها - وبخاصة تلك الفرق التى تقدم الموسيقى الشعبية - على مصادر تمويل من مؤسسات خارجية، مثل فورد الأمريكية وغيرها ممن تقدم بعض المنح فى مجال الثقافة، وذلك فى إطار ما يقدم من منح ومساعدات للجمعيات الأهلية غير الحكومية، وما قد تنطوى عليه بعض النوايا فى هذا الإطار.

وتشارك الفرقة فى الأحداث الفنية والثقافية بالقاهرة، مثل معرض الكتاب، وبيت الهراوى، ومسرح الهناجر، وساقية الصاوى.

فرقة الطنبورة فى أحد عروضها على مسرح ساقية الصاوى - تصوير عادل وسيلى

وقد حازت فرقة الطنبورة حضورًا طاغيًا فى خارج مصرحيث قدمت الفرقة عروضها فى باريس يناير ١٩٩٦، وفى عمان وجرش وروما وفلورنسا ١٩٩٧.

وفى عام ٢٠٠٠ حازت الفرقة جائزة المهرجان الدولى للأغنية والموسيقى بكندا، كما شاركت الفرقة فى مهرجان رى أورينت بالسويد عام ٢٠٠١.

ومرة أخرى فى عام ٢٠٠٢ قدمت الفرقة عروضها فى معهد العالم العربى بباريس، ومهرجان ربيع الفنانين فى مونبلييه، وفى مهرجان الشتات بقرية الموسيقى فى لندن، وفى مهرجان باماكو للفنون الشعبية بمالى، وأخيرًا بمهرجانى لوسيرن بمدينة لوسيرن السويسرية ومهرجان بيروت لفرق الشوارع الذى أقيم بلبنان فى أغسطس وسبتمبر عام ٢٠٠٣، و فى عام ٢٠٠٥ سافرت الفرقة فى جولة شملت كينيا وتنزانيا Busara Fistival ثم إسبانيا جزيرة

مينوريكا فى أبريل ٢٠٠٥، ثم إلى مهرجان Womex نيو كاستيل - بريطانيا.

وقد اهتمت وسائل الإعلام المختلفة بنشاط الفرقة، وأنتج معهد العالم العربى أول C D للفرقة، وعرضت قناة التليفزيون الفرنسية الألمانية ARTE فيلمًا عن الفرقة فى عام ١٩٩٧، وأنتج مركز المصطبة للموسيقى الشعبية المصرية - الذى تأسس عام ٢٠٠٠ - أول شريط كاسيت للفرقة بعنوان "نوح الحمام" وذلك فى العام ٢٠٠٢، ثم أهوى قمر ٢٠٠ الذى طبع على كاسيت و C D ، ثم أنتج فيديو كليب باسم شوفتوشى.

شاركت الفرقة فى فيلم وثائقى مدته ٢٦ دقيقة، شارك الفيلم فى الكثير من المهرجانات المحلية والعالمية ٢٠٠٥، كما كانت الفرقة موضوعًا للفيلم الوثائقى نوح الحمام للمخرج المصرى أمير رمسيس فى عام ٢٠٠٥، كما شاركت الفرقة فى نفس العام بالألبوم الموسيقى للموزع الفرنسى أوج المعروف باسم موزار المصرى، كما شاركت أيضًا فى الإصدار الجديد Giant Lap ، الذى طرح فى الأسواق بداية عام ٢٠٠٦، وفى عام ٢٠٠٥ أيضًا تم التحضير لإنتاج مشترك بين مركز المصطبة وشركة IPS الإنجليزية وذلك لإنتاج ألبوم للفرقة تحت اسم بين الصحراء والبحر والذى طرح فى الأسواق عام ٢٠٠٦[٥].

ويتبن من المعلومات السالف ذكرها أن هذه الفرقة تقدم أغلب عروضها فى سياقات أدائية تفرض اقتطاع المادة الشعبية من سياقها الشعبى الطبيعى، وتحتم أمورًا يقتضيها الأداء فى سياق العرض الجماهيرى المختلف عن السياق الطبيعى الأصلى، وهو ما يفرض إعادة ترتيب العناصر الفنية وفق ما يقتضيه هذا السياق.

ثلاثة أحجام لآلة الجندوه

كما كان لاحتكاك هذه الفرقة والقائمين عليها بالأوساط الأجنبية أبلغ الأثر فى اتجاهها لتطوير ماتقدمه من فنون، وتركز هذا التطوير فى استحداث أحجام جديدة من آلة السمسمية تحاكى الرباعى الوترى الأوروبى، فقاموا

بتصنيع أحجام تحاكى الكنترباص والتشيلو والفيولينة والفيولا، وكذلك حاولوا تقديم مقطوعات موسيقية بحتة تعزفها هذه الأحجام الجديدة. كذلك كانت لهم محاولات فى بعث آلة جديدة قديمة هى آلة الجندوه، التى عملوا على استحداث أحجام ثلاثة منها، سيرًا على المنوال السابق مع آلة السمسمية، وجدير بالذكر أن عمليات التطوير هذه تمت أيضًا ضمن مشروع تبنته ورعته مؤسسة ثقافية أجنبية، وهنا أيضًا نحن لسنا ضد تحسين آلات الموسيقى الشعبية المصرية وتطويرها، ولكن يجب أن يتم هذا التطوير وفق رؤية تهدف إلى فائدة الموسيقى الشعبية فى جوهرها، وليس مجرد التطوير الشكلى.

خامسًا: التغيرات التى تطرأ على المادة الموسيقية الشعبية جراء تغير السياق.

تتشكل العملية الأدائية من ثلاثة عناصر أساسية هى المؤدى والمتلقى والرسالة التى ينقلها المؤدى إلى المتلقى، ومما لاشك فيه أن هناك تغيرات تطرأ على المادة الشعبية جراء اختلاف السياق الذى يحتويها والتى تقدم فى إطاره، ويمكن رصد هذا التغير من خلال العناصر التالية والتى يمكن أن نطلق عليها مظاهر السياق.

١ - المؤدون:

من حيث عدد المؤدين المشاركين، هناك اختلاف كبير بين عدد المشاركين فى السياق الأصلى (الشعبى) وبين المشاركين فى سياق العرض، فالفرصة متاحة فى السياق الشعبى الأصلى لمشاركة كل أعضاء الفرقة وربما الضيوف من الفنانين المعروفين أو أعضاء الفرق الأخرى وربما أصدقاء ومحبى الفريق، وعلى النقيض تمامًا فى الأداء فى سياق العرض، وخصوصًا خارج المنطقة التى تنتمى إليها الفرقة، فهناك أمور أخرى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار، منها ماهو اقتصادى مثل تكاليف السفر والإقامة والإعاشة والأجور، وما هو فنى فيجب مراعاة اختيار العناصر الأصلح لهدف العرض خارج السياق الأصلى، فيكون اختيار العدد الأكبر من المغنين إذا كان العرض سوف يعتمد على مادة غنائية بالأساس، ويجب مراعاة زيادة عدد العازفين وتنوع الآلات التى يقومون بالعزف عليها حال تقديم مادة موسيقية خالصة (معزوفات)، كما يعول على اختيار أفضل العناصر من الوجهة الفنية، وربما يكون لذلك جانب إيجابى، فمبدأ التنافس من شأنه أن يدفع المؤدين إلى تحسين قدراتهم الفنية موسيقيًا وغنائيًا، بل ربما يمتد عنصر التفضيل إلى الوجهة الشكلية، أى وجاهة المؤدى ووسامته وحرصه على مظهره العام، وربما تكون هذه أيضًا نقطة إيجابية تضفى على العمل الفنى الشعبى والفنان الشعبى احترامًا وتقديرًا هو جدير به.

ثمة نقطة أخرى، وهى ترتبط بالمؤدى، فعلى حين كانت الروح الجماعية هى السائدة والمهيمنة على عملية الأداء فى السياق الشعبى الأصلى، برز الاهتمام بالمغنى الفرد، والعازف الفرد، وهو توجه أفرزته آليات السوق

وعملية صناعة النجم الذى يحقق من خلاله الرواج التسويقى، سواء فى الحفلات الحية أو إنتاج الكاسيت والاسطوانات.

٢- برنامج الحفل (المحتوى):

يختلف محتوى أو برنامج الفرقة فى سياق العرض عنه فى السياق الأصلى، سواء فى الشكل أو المضمون: فمن حيث الشكل، تلتزم الفرقة بتقاليد الأداء المسرحى من حيث حيز خشبة المسرح بما يفرضه من عدد معين من المؤدين، واستخدام لمفردات العرض المسرحى من إضاءة وديكور وأجهزة صوتية.

٣ - النص (الشعر- الموسيقى - الحركة المصاحبة):

تمثل عمليّة الأداء بحد ذاتها نصًا أدائيًا يضم عناصر شتى، فهناك النص الشعرى أى نص الأغانى الأدبى، والنص الموسيقى، والذى يتضمن ألحان هذه النصوص الشعرية، وهذه الألحان بالطبع هى نسيج موسيقى يشمل على عناصر الإيقاع والمقام، والأداء الموسيقى فى مجمله يضم عمليات الغناء والعزف التى يؤديها العازفون والمغنون، وقد يتناص مع هذا الأداء الموسيقى ويتكامل معه أداء حركى يعبر عن مفردات البيئة التى تنبثق عنها هذه الفنون الحركية والموسيقية والأدبية بشكل عام.

والملاحظ أن ثمة تغيرات يحدثها السياق فى النص الأدائى بمحتواه الشعرى والموسيقى والحركى، فعلى حين تبرز نصوص بعينها فى السياق الشعبى الأصلى تتوارى تلك النصوص فى سياق العرض، وربما يعود ذلك إلى اختلاف نوعية الجمهور، وكذلك محدودية وقت البرنامج، بل ربما طبيعة التكوين الفنى لهذه النصوص، فأدوار مثل أدوار الضمة قد تأخذ مجالاً فى السياق الشعبى الأصلى باعتباره مجالا للسمر أو الاحتفال بمناسبة اجتماعية كالزواج أو الحج أو ما إلى ذلك، غير أن هذه النصوص تتراجع لتحل محلها النصوص الأكثر حيوية من الناحية الإيقاعية، وكذلك الأقل وقتًا، وكذلك تأخذ الفواصل الإيقاعية مجالاً أكبر فى سياق العرض وخاصة فى العروض التى تقدم فى بلاد أجنبية، حيث تكون اللغة الموسيقية (المعزوفات) أكثر قربًا لفهم المتلقى وذوقه، وعليه فكثير من النصوص الأدبية ذات الطابع الوطنى، مثل أغانى المقاومة التى تشكل رصيدًا كبيرًا من محفوظ فرق الغناء الشعبى فى منطقة القناة، هذه الأغانى كذلك لاتشملها البرامج التى تقدم خارج البلاد وهذا بالطبع له مبرراته، وينشط الأداء الحركى المصاحب للأغانى والموسيقى، على أنه يلزم التنويه أن هذا الأداء الحركى يمثل سمة أصيلة من سمات الأداء عند فرق الغناء الشعبى عمومًا، وعند فرقة الطنبورة على وجه الخصوص، ويتخذ هذا الأداء الحركى أشكالاً عدة تشمل الرقص الفردى، والرقص بالعصا، وبعض الحركات المستوحاة من أعمال البحر، وكذلك من الذكر والحضرة الصوفية، ويلقى هذا الأداء الحركى استجابة كبيرة لدى الجمهور سواء فى السياق الشعبى أو سياق العرض.

سيد الجيزاوى - مسرح ساقية الصاوى - تصوير ممدوح القاضى

٤ -جمهور المتلقين وسياق الأداء (المكان - الهدف - التقاليد):

يمثل الجمهور واحدًا من العناصر الأساسية فى عملية الأداء، ويختلف هذا الجمهور باختلاف السياق الذى تقدم فيه المادة الفنية الشعبية، ولعله من المهم فى هذا الصدد أن نثمن دور الجمهور فى عملية الأداء، فغياب الجمهورعن عملية الأداء التى تتم فى سياق مصطنع يؤدى إلى التأثير سلبًا فى تدفق المادة الشعبية لدى المؤدى وفق غياب حافز التفاعل الإيجابى مع المتلقى، وكذلك ماتخلعه الحالة الفنية من أدوار يختص بها المؤدين، تختلف اختلافًا كليًا عن الأدوار التى يعيشها المؤدى فى حياته العادية، إذ يفرض الدور على المؤدى زيًا بعينه وأدوات بعينها، بل حالة نفسية مختلفة تعين المؤدى على القيام بمهمته الأدائية الفنية.

أما فى السياق الشعبى الطبيعى، فيشكل وعى المتلقى ومعرفته بالمادة

الشعبية المؤداة دورًا رقابيًا فاعلاً، يضع المؤدى حسابًا واعتبارًا له، وهو ما يجعله حريصًا على التقاليد الفنية المتعارف عليها فى السياق الأصلى، و هو ما يمثل ترسيخًا لهذه التقاليد، بل تأكيدًا على شرعية الثقافة التى ينتمى إليها كل من المؤدى والمتلقى، واعترافًا بمصداقية القيم الفنية والثقافية والاجتماعية التى تنطق بها النصوص التى يؤديها الفنان الشعبى ويتبناها ويتفاعل معها المتلقى الابن الحقيقى للثقافة.

كما يلعب التفاعل بين المؤدى وجمهور المتلقين دورًا أساسيًا فى إجادة المؤدى، إن استحسان - أو استهجان - الجمهور لما يقوم به المؤدى قد يدفعه إلى إنماء أو اختزال جزء أو أجزاء من المادة الفنية التى يؤديها، وذلك تماشيًا مع رغبة الجمهور، فقد يطيل المؤدى أمد أجزاء بعينها من المادة المؤداة، أو قد يؤدى تخطى المؤدى لجزء ما من النوع الذى يؤديه إلى المقاطعة والاعتراض من قبل جمهور المتلقين، ومن ثم يرضخ المؤدى لهذه المقاطعة، ويعيد الأجزاء التى اقتطعها أو تخطاها أو تجاهلها، وذلك نزولاً على رغبة جمهور المتلقين.

كذلك قد يكون لجمهور المتلقين رأى فيما يحاوله المؤدى من إضافة أو تطوير سواء فى شكل الفرقة الموسيقية المصاحبة له وما تحتويه من آلات موسيقية، أو فيما يدخله من إضافات جديدة على متن المادة الفنية التى يقدمها.

وعلى ذلك يلعب الجمهور الحقيقى دورًا مهمًا فى الحفاظ على التقاليد الفنية للأداء، وكذلك المحافظة على أصالة المادة الفنية وصدقها لتظل معبرة عن الهوية الثقافية للجماعة التى تنتمى إليها [٦].

و يختلف الأداء تمامًا فى السياق الأصلى (الشعبى الطبيعى الحى) عنه فى سياق العرض، فالمسافة الفاصلة بين أدوار المؤدين والمتلقين تتلاشى فى هذا السياق، والمشاركة كاملة لاتحدها خشبة مسرح أو التقاليد المسرحية، وعادة مايتشكل التفاعل بين الجمهور والفرقة وفق تدفق البرنامج وسخونة الإيقاع وحرارة الإحساس العاطفى بالأعمال المقدمة ومدى قربها من مشاعر المتلقين وارتباطها بأحداث تاريخية تمثل قيمًا مستقرة فى الوجدان الجمعى لكل من المؤدى والمتلقى على حد سواء. ويتشعب هذا التفاعل غناءً وحركة واستحسانًا وربما استهجانًا يعمل له المؤدى حسابًا واعتبارًا يؤثر فى سير عملية الأداء.

وعلى النقيض تمامًا فالأداء لجمهور غريب عن الثقافة الأصلية وضمن منظومة سياق العرض لا يتيح هذا التفاعل أو تلك التفاصيل، فعادة ما يقتصر التفاعل على التصفيق لتحية الفرقة فى نهاية كل فقرة، وقد يكون هناك نوع من التقدير من الجمهور للإجادة فى الأداء، لكنه تقدير ينطلق من انبهار

ناجم عن اختلاف فى شكل لم يألفه المتلقى، أو عن إجادة فى الأداء الفنى دون التعمق فى التفاصيل الثقافية الدقيقة التى يعرفها المتلقى ابن الثقافة الأصلية، فهو يدرك ما يدخله الفنان على المادة الشعبية من حذف وإضافة وتغيير يكون لهذا المتلقى (ابن الثقافة) رأيه المؤثر والفعال فيه، على عكس المتلقى فى سياق العرض والذى لا يعنيه سوى المتعة الفنية الخالصة دون الولوج إلى الوظائف الاجتماعية التى يلبيها هذا النمط الفنى، وما ينضوى عليه من قيم فنية وثقافية واجتماعية تمثل هوية مجتمع بعينه.

هذا بالنسبة إلى المتلقى فى إطار سياق العرض داخل الوطن، حيث لاتشكل لغة المؤدين مشكلة بالنسبة له، ولا يستشعر غربة تجاه النص الأدبى أو النسيج الموسيقى.

أما بالنسبة إلى المتلقى الأجنبى حيث تقدم له هذه الأعمال ضمن برامج المهرجانات الفنية الأجنبية، فإن المتعة الفنية تكون هى الهدف الأساس وربما الوحيد، ونظرًا لعدم المعرفة باللغة، فإن النص الأدبى لا يشكل أهمية لدى المتلقى الأجنبى، بل ينصرف اهتمامه إلى أكثر العناصر عمومية وأسهلها، وعليه فإن الأداء فى سياق العرض وخارج جغرافية الثقافة يتركز على الاهتمام بالجانب الإيقاعى ويتبعه بالطبع التفاعل الحركى على حساب بقية العناصر الموسيقية والأدبية، وهو ما يعد إخلالاً بوظائف النص الشعبى الذى لاتنفصل وظائفه الجمالية والثقافية، بل تتكامل لتشكل نسقًا يعبر بصدق عن روح الجماعة التى ينتمى إليها، غير أنه من المهم أن نعرف أن هذه هى طبيعة الأمور فى سياق العرض، وأن الحرص على المحافظة على بعض، أو جل، العناصر التى تحفظ هوية الثقافة تحتاج من معد أو مخرج هذا العرض فهمًا وجهدًا لا يتوفر إلا نادرًا.

وعلى حين تحترم تقاليد الأداء فى السياق الشعبى من حيث ترتيب فقرات الحفل والبدء بأدوار بعينها، فإن هذه التقاليد تنتفى فى سياق العرض وترتب فقرات البرنامج وفق الرؤية الفنية الشخصية لقائد الفرقة أو المشرف عليها.

وتتحكم التقاليد المسرحية الرسمية فى عملية التفاعل بين المؤدين والجمهور، وتلزم هذه التقاليد كل فريق بدور محدد وفق المكان الذى يشغله فى مكان العرض، وهو ما يقلص هامش المشاركة من قبل الجمهور فى العملية الأدائية.

٥- الأزياء والملابس:

تشكل الأزياء وملحقاتها عنصرًا مهمًا من عناصر الثقافة الشعبية، يعبر عن طبيعة المكان والبيئة، وأنماط السلوك والمناسبات، والمواد التى تدخل فى عملها، والزخارف والتزيين التى تتضمنه، لذا فمن الأهمية بمكان أن تكون الأزياء المستخدمة فى الأداء معبرة عن القيم الاجتماعية والفنية التشكيلية التى تنتمى إليها الفرق الفنية، سواء أكانت فرقًا موسيقية أم غنائية أم حركية.

وقد حرصت فرق الفنون الشعبية وفرق الآلات والغناء الشعبى التى تنضوى تحت لواء المؤسسةالرسمية (هيئة قصور الثقافة - الثقافة الجماهيرية) على أن يكون لكل فرقة من هذه الفرق زيًا بعينه يميزها عن غيرها.

ومن اللافت للنظر أن هذه الأزياء، رغم ما تتكلفه من ميزانية مالية ضخمة، فإنها غالبًا لا تعبر عن ثقافة الأقاليم التى تنتمى إليها هذه الفرق - إلا قليلا - وخاصة فرق الأداء الحركى التى تحرص على تنوع الأزياء بحوزتها مما يفقدها السمة الخاصة التى تتميز بها الثقافة التى تنتمى إليها وتعبر عنها.

وقد بات هذا التنميط فى أزياء فرق الفنون الشعبية الرسمية سنة مؤكدة يحرص عليها جل القائمين على هذه الفرق، وما يؤمل من هؤلاء المسئولين هو بذل قليل من الجهد لاختيار أزياء تعبر بصدق عن الأقاليم الثقافية التى تنتمى إليها فرقهم.

هذا فى سياق العرض ضمن الإطار الرسمى، فماذا عن الفرق التى تنضوى تحت مظلة المجتمع المدنى، إن الحال لم يختلف كثيرًا، فعلى الرغم من تأكيد القائمين على هذه الفرق - ومنها بالطبع فرقة الطنبورة - وكما يقول على عوف عضو الفرقة " لقد احتفظنا بحرفنا وملابسنا العادية ورفضنا ارتداء الأزياء الموحدة مثل فرق الفنون الشعبية وذلك لم يرض الأفندية فى قصور الثقافة".

على الرغم من هذا التأكيد فالمتابع لفرقة الطنبورة والفرق التى انبثقت عن مركز المصطبة أو انبثق عنها، سوف يلاحظ كيف أن هذه الفرق قد لجأت أيضًا إلى أسلوب التنميط فى الزى، وهو ما يبدو جليًا فى الصور المرفقة.

مسرح ساقية الصاوى - تصوير عادل وسيلى

فكل هؤلاء المؤدين لا يرتدون الجلباب فى حياتهم العادية ولكنهم يلبسونه " لزوم الشغل "، كما أن الصور الموجودة على ألبومات الفرق التى تنضوى تحت مركز المصطبة تدل على أن هذه الفرق تعتمد زيًا محددًا، وهو أيضًا مخالف للأزياء الموجودة ضمن السياق الشعبى الأصلى. غير أنه من الإنصاف أن نشير إلى أن هذه الأزياء التى ترتديها فرقة الطنبورة هى أزياء شعبية مصرية خالصة وتعبر عن الثقافة الشعبية المصرية. وأنها ربما تكون أكثر صدقًا من تلك التى تحرص عليها المؤسسة الرسمية وخاصة فى فرق الفنون الشعبية.

٦ - زمن أو مدة العرض:

يختلف زمن العرض وفقًا للسياق الذى يقدم فيه، ففى السياق الشعبى يمتد زمن العرض وفقًا لحسن الظروف المحيطة بعملية الأداء: فقد يمتد حفل غناء فى مناسبة من مناسبات الزواج (شبكة - كتب كتاب - دخلة) إلى ماقبل أذان الفجر، فى حين قد يرتبط زمن أو وقت العرض بموعد إغلاق المقهى الذى يقدم فيه العرض كمثال فرقة الطنبورة فى حفلها الأسبوعى بأحد مقاهى بور فؤاد.

وعلى أية حال فإن الوقت المتسع فى حال الأداء ضمن إطار السياق الشعبى الطبيعى يختلف فى سياق العرض حيث يتطلب هذا السياق برنامجًا محددًا ومطبوعًا ومتفقًا على محتواه وزمنه سلفًا، وذلك للوفاء بمتطلبات هذا السياق، فقد تكون الفرقة الشعبية ضمن برنامج يسبقها أو يليها فيه أحد الفرق الأخرى، ومن ثم فلا بد من الالتزام بالوقت والزمن المحدد والمتفق عليه.

٧- الآلات الموسيقية والأدوات المستخدمة:

يمتد الاختلاف بين شكل الأداء فى السياق الطبيعى الشعبى وبين سياق العرض إلى عدد ونوع الآلات الموسيقية المستخدمة فى عملية الأداء، فالأداء فى السياق الطبيعى يسمح بمشاركة أكبر عدد متاح من العازفين والمغنين، بل قد لا تبدو سمة التخصص غالبة فى هذا السياق، فقد يتبادل العازفون آلات بعضهم البعض، وقد يقوم عازف بترك آلته لأحد المغنين وذلك لقيامه بأداء أحد الأدوار الغنائية.

غير أن الحال يختلف عن ذلك فى سياق العرض، فسمة التخصص تبدو واضحة، وعلى كل شخص الالتزام بالدور المحدد له سلفًا، فالعازف له دوره المحدد وكذلك المغنى، ويجب الالتزام بالتنوع فى الآلات الموسيقية المشاركة فى العرض وكذلك التوازن فى عدد الآلات وفق فصائلها الموسيقية، وذلك قياسًا على عدد المغنين.

ومن الأمور المهمة التى يجب الإشارة إليها بخصوص الآلات الموسيقية وخاصة الآلات التى أدخلت الفرقة عليها عملية التطوير، فإن هذه الآلات

أفرد لها برنامج خاص اعتمد على العزف الفردى والجماعى دون مشاركة الغناء، بل شاركت مجموعة رباعى الطنبورة المطورة (الكوارتيت) فى حفلات بمشاركة عازفين على آلات غربية مثل الأورج والجيتار.

من المهم أن نشير إلى أن هذه التجارب تؤدى غالبًا ضمن سياق العرض سواء فى القاهرة (ساقية الصاوى - أتيليه القاهرة - مسرح الهناجر)، أو فى الإسكندرية (مكتبة الإسكندرية - مركز الجزويت)، ونادرًا ما تقدم هذه التجارب فى بورسعيد المكان الأصلى لفرقة الطنبورة، ويطرح هذا سؤالاً عن مدى تفاعل الجمهور العادى مع هذه التجارب، بل عن أهمية هذه التجارب وفائدتها لحقل الموسيقى الشعبية المصرية.

ولعل تطوير الآلات الموسيقية المستخدمة فى فرقة الطنبورة (الكوارتيت - الجندوه) شكل دافعًا لدى مستخدمها لإيجاد دور أكبر لهذه الآلات ضمن عناصر العرض الفنى الذى يقدمونه، وما نقصده هنا هو إيجاد مساحة أكبر لهذه الآلات يتمثل فى معزوفات خالصة تقدمها هذه الآلات إما بشكل فردى أو ضمن حوار مع بعضها البعض، غير أنه من اللافت أن جل هذه المقطوعات الموسيقية لا يخرج عن كونه إما موسيقى للأغانى التى يحتويها برنامج الفرقة، أو محاولات تلحينية من قبل العازفين على هذه الآلات المطورة.

ولنا هنا ملاحظتان، الأولى تتلخص فى أن تحويل الأغانى إلى معزوفات يعد خصمًا من رصيد الغناء، وهو العمل الأساسى للفرقة، الملاحظة الثانية وهى أن هناك فهمًا سطحيًا لعملية التوزيع الموسيقى الذى يرى عازفو هذه المقطوعات أنهم يقدمونه على سبيل التطوير، فليس ثمة توزيع بالمعنى العلمى المعروف بوليفونيًا أو هارمونيًا، ولكن مايقدم هو خط ميلودى (مفرد) يتوزع أداؤه بين عدد من الآلات فى أحجام مختلفة، وهو إن كان يمثل إضافة لشكل الفرقة والآلات المصاحبة لها، إلا أنه لا يعد إضافة حقيقة للموسيقى الشعبية المصرية فى جوهرها.

٨ - الوسائط والتكنولوجيا (الميديا):

أتاحت الوسائط والتكنولوجيا الحديثة مجالاً واسعًا لانتشار المواد الفنية وتداولها، ومما لاشك فيه أن الفنون الشعبية كان لها حظًا وفيرًا فى الإفادة من هذه المنجزات التكنولوجية، فقد أفادت هذه الأجهزة - التى تمثلت فى كاميرات فيديو وفوتوغرافيا، وأجهزة صوتية رقمية، وأجهزة حاسب آلى - فى عمليات الجمع والحفظ، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل امتد إلى إعادة إنتاج المواد الفنية الشعبية سمعيًا وبصريًا، حيث[٧] تعيد وسائل العرض إلى جمهور المشاهدين والمستمعين الكثير من نماذج المأثورات الشعبية بعد أن تخضعها لموحياتها، بل وبعد أن تسوقها فى صيغ حديثة مبنية على قواعد الفنون الحديثة المتقنة، وذلك إما بتقديمها بعد تسجيلها من حفلات فنية تقدم فى إطار سياق العرض الحى، أوتوظيفها فى أعمال فنية جديدة، أو استلهامها فى إبداع أعمال فنية خاصة بفنان معروف.

ومن اللافت للنظر أن المؤسسة الرسمية (هيئة قصور الثقافة) لم تفد كثيرًا من التكنولوجيا ولم تفد أيضًا من العروض الكثيرة والباهظة التكاليف التى تقدم من خلال فرقها المتعددة، فلم نجد إنتاجًا فنيًا يقدم هذه الأعمال الفنية من خلال الوسائط المتعددة من كاسيت و C D وخلافه، وهى دعوة نكررها للقائمين على هذه المؤسسة الثقافية الضخمة للإفادة من هذه الأعمال الفنية، واختيار الصالح والمتميز منها، والذى تفرزه العروض والمسابقات والمهرجانات الفنية لإنتاجه وتسويقه، وهو ما من شأنه الترويج للفنون الشعبية ونشرها، وخلق موارد مالية تعين على تطوير نشاط هذه الفرق.

ألبوم أصحاب البامبوطى - تصوير مايكل وايتوود Michael Whitewood

وقد تميز مركز المصطبة للموسيقى الشعبية بإنتاج عدد من الأعمال الغنائية والموسيقية الشعبية، وذلك للفرق التى تنضوى تحت إدارته، وذلك فى ألبومات تنوعت بين شرائط الكاسيت والأسطوانات المدمجة C D غير أن ثمة ملاحظات حول هذا الإنتاج الفنى (ألبومات وأسطوانات)، وذلك من حيث الشكل والتوجه، فمن الأمور اللافتة للنظر فيما ينتجه مركز المصطبة من أعمال غنائية أن هذا الإنتاج موجه بشكل أساسى للمستمع الأجنبى، والشاهد على ذلك أغلفة هذه الأعمال، التى كتبت باللغات الغربية، وقد يكون

هناك مبرر لذلك فى حالة إنتاج معهد العالم العربى بباريس لأول أسطوانه لفرقة الطنبورة ١٩٩٦، غير أن القائمين على هذه المؤسسة - ربما - وجدوها سنة محمودة واجبة الاتباع فى كل ما قاموا به من إنتاج فنى.

من المهم أن نشير إلى أننا لسنا ضد انتاج الأعمال الفنية الموسيقية والغنائية المصرية وطرحها فى السوق العالمى، بل نحبذ ذلك ونثنى عليه، لكننا نتساءل: لماذا لا تطرح هذه الأعمال فى الأسواق المحلية؟ على أن تكون أغلفتها والمعلومات المرفقة بها أيضًا باللغة العربية فربما ساعد ذلك على انتشار هذه الفنون فى وطنها الأم، وهو ما نأمله ونطمح إليه.

لقطة من فيديو كليب سرى الليل - تصوير مايكل وايتوود Michael Whitewood

وقد مثل تواجد هذه الفرق فى برامج المهرجانات العالمية هاجسًا ودافعًا جعل توجهها الأساسى يركز على المستمع الأجنبى، ومن ثم محاولة تقديم ما يتناسب مع ذوق هذا المستمع أو المتلقى دون اعتبار أوحساب لمعايير العمل الفنى الشعبى الأصلى، فالمسألة لم تعد مجرد زيادة الفواصل الإيقاعية تلبية لنداء الحركة الراقصة، ولكن هناك أفكارًا جديدة تفرضها آليات التنافس واستمرار الوجود، والدخول إلى عالم الميديا بكل مغرياته، فالمواقع الموسيقية على شبكة الإنترنت، وإنتاج الكليبات بما تفرضه معادل مرئى يختلف كلية عن آليات العرض الموسيقى، وهو ما حاوله مركز المصطبة فى "شوفتوشى".

لقد أصبح التواجد على صفحات المجلات الموسيقية العالمية ضرورة، وذلك لترويج وتسويق ما تشارك فى إنتاجه شركات إنتاج الموسيقى وأسواق الموسيقى التجارية فى مهرجانات الموسيقى مثل مهرجان نيو كاسل بانجلترا وغيره من القرى الموسيقية.

الخلاصة:

شهدت الموسيقى الشعبية انتقالاً قسريًا من سياق أدائها الشعبى الأصلى بمناسباته الطبيعية، فى بيئتها الأصلية، ولأصحابها الحقيقين، إلى سياقات أدائية جديدة تمثلت فى سياق العرض الجماهيرى، وقد اتخذ هذا السياق أشكالاً متنوعة اختلفت وفقًا لمكان وجوده سواء أكان داخل الوطن فى عروض ومسابقات فنية، أم خارجه ضمن المهرجانات الدولية والقرى الموسيقية، وكذلك لتوجهات مقدمى هذه الموسيقى ورؤاهم وأهدافهم ضمن هذا السياق.

كما كان لإعادة عرضها من خلال وسائل العرض الجماهيرى (الميديا)، بأوجهها المتنوعة من كاسيت وأسطوانات وفيديو وقنوات فضائية، أثرًا بالغًا على هذه الموسيقى، شكل تغيرًا قسريًا امتد إلى جل عناصرها من نص شعرى إلى نص موسيقى إلى الآلات الموسيقية الشعبية التى طالها كثير من التغير جراء عمليات التطوير التى أجريت عليها وهو ما يتضح جليًا فيما أدخلته فرقة الطنبورة على آلة السمسمية من تغيير فى حجمها وطريقة العزف عليها والتكوين الآلى الذى تدخل فى إطاره، كما امتد هذا التغير ليطال الفنان الشعبى سواء أكان عازفًا أم مغنيًا، ولتغير من ثقافته وفق متطلبات السوق والرغبة فى الربح المادى، والتأثر السطحى بالثقافات الفنية التى شهدها واحتك بها خلال سفره إلى خارج الوطن ضمن الفرق التى انضوت إما تحت لواء المؤسسة الرسمية ممثلة فى هيئة قصور الثقافة وما يتبعها من فرق للفنون الشعبية الحركية، وفرق للغناء والموسيقى الشعبية، أو تحت لواء مؤسسات المجتمع المدنى ممثلة فى بعض الجمعيات التى اتخذت من الثقافة الشعبية مجالاً لنشاطها، ورغم ما يقدمه القائمون على هذه الجمعيات -وخصوصا التى تتخذ من الموسيقى الشعبية مجالا لنشاطها- من شعارات تنم عن الحرص على أصالة المادة الشعبية وضرورة الحفاظ عليها وتطويرها، وما إلى ذلك، فإن هذا البحث خلص إلى أن هناك قليلاً من الإيجابيات تمثلت فى تقديم الموسيقى الشعبية المصرية ضمن فعاليات دولية، وكذلك ما أنتجته بعض الجهات من البومات لهذه الموسيقى، روجت لتسويقها خارج البلاد.

وربما تنتهى هذه الخلاصة إلى طرح بضعة أسئلة حول مدى الفائدة التى عادت على الفنان الشعبى مبدع هذه الموسيقى ومؤديها، وحول الفائدة التى عادت على الموسيقى الشعبية ذاتها.

هل نال الفنان الشعبى من الاحترام والتقدير الأدبى والمادى ما هو جدير به؟

وهل مثلت له هذه الفرق سواء داخل المؤسسة الرسمية، أو خارجها، مكانًا آمنًا يركن إليه وينمى من قدراته الفنية والمادية؟

أما بالنسبة للموسيقى الشعبية نفسها، فالسؤال المهم هو: هل طالها تطور إيجابى فى بنيتها أو آلاتها أو حتى حضورها وانتشارها، وهل كان للتجارب التى أجريت والجهود التى تمثلت فى المسابقات المحلية والمهرجانات الدولية أثرًا ايجابيًا على هذه الموسيقى.

ودون التقليل من أهمية وضرورة كل هذه الجهود السالف ذكرها فالإجابة على الأرجح لا، ولكن تظل هذه الأسئلة قائمة، وتظل الموسيقى الشعبية المصرية شأنها شأن الكثير من عناصر الثقافة الشعبية المصرية فى مهب الرياح والأنواء والنوايا والأهواء، ويستمر تقلب الإبداع الموسيقى الشعبى بين المطرقة الرسمية والسندان المدنى، عل ريحًا مواتية أن تأتى بما تشتهى السفن.

المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

- زكريا إبراهيم، مقابلة أجريت بمركز المصطبة للموسيقى الشعبية بالقاهرة، ديسمبر ٢٠٠٦.
- على عوف، عازف سمسمية ومغنى ضمة، فرقة الطنبورة بور سعيد.

ثانيًا المراجع:

- إبراهيم عبد الحافظ: "الفنون الأدبية الشعبية لأ دراسة فى ديناميات التغير"، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية - كلية الآداب - جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٤.
- أحمد على مرسى: "مقدمة فى الفولكلور"، دار الثقافة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨١.
- جلين ويلسون: "سيكولوجية فنون الأداء"، ت: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، ع ٢٥٨، الكويت، يونيو ٢٠٠٠.
- ردة الله بن ردة بن ضيف: "دلالة السياق"، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة أم القرى،مكة المكرمة، ١٤٢٤ هـ.
- أحمد رشدى صالح: "المأثورات الشعبية والعالم المعاصر"، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، ع١، الكويت ١٩٧٢.
- سعد العبد الله الصويان: "جمع المأثورات الشفهية"، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، قطر ١٩٨٥.
- ج. هـ. كوابينا نكيتا: "التفاعل من خلال الموسيقى"، ت أحمد رضا محمد رضا، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، ع٥٣، مطبوعات اليونسكو، القاهرة ١٩٨٣.
- محمد الجوهرى وآخرون: "النظرية فى علم الفولكلور - الأسس العامة ودراسات تطبيقية"، القاهرة، ٢٠٠٢.

- محمد حافظ دياب :"الخطاب الأهلى مساءلة نقدية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ٢٠٠٦.

- وولتر أرمبرست: "الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر "، ت محمد الشرقاوى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

ثالثًا: مواقع الإنترنت:

- الموقع الإلكترونى لمركز المصطبة للموسيقى الشعبية
www.elmastaba.org

- موقع المركزالمصرى للثقافة والفنون www.egyptmusic.org

- الموقع الإلكترونى لمجلة أخبار الأدب القاهرية،الخميس أول سبتمبر ٢٠٠٢، العدد ٤٧٧.

- الموقع الإلكترونى لجريدة العربى، ع ١١٦٠، بتاريخ ٢٤- ٥ - ٢٠٠٩.

- محمد فتحى كلفت www.kenanah.com

الهوامش

١ - أحمد على مرسى :"مقدمة فى الفولكلور" دار الثقافة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨١.

٢ - سعد العبد الله الصويان :" جمع المأثورات الشفهية "، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، قطر ١٩٨٥.

٣ - ردة الله بن ردة بن ضيف: "دلالة السياق "، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة أم القرى،مكة المكرمة، ١٤٢٤ هـ (ص ٢٤٠).

٤ - إبراهيم عبد الحافظ :الفنون الأدبية الشعبية دراسة فى ديناميات التغير "، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ،كلية الآداب ، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٤. محمد حافظ دياب: "الخطاب الأهلى مساءلة نقدية " الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٣.

٥ - مقابلة ميدانية مع السيد زكريا إبراهيم مدير ومؤسس مركز المصطبة للموسيقى الشعبية.

٦ - ج. هـ. كوابينا نكيتا: "التفاعل من خلال الموسيقى" ت أحمد رضا محمد رضا، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، ع ٥٣، مطبوعات اليونسكو، القاهرة ١٩٨٣.

٧ - أحمد رشدى صالح: " المأثورات الشعبية والعالم المعاصر ، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث ع ١، الكويت ١٩٧٢.

جمع وتدوين: خالد أبو الليل

عَزِيزَة وَيُونُسْ

من نصوص السيرة الهلالية فى قنا

إهداء

فليسمح لى أستاذى الدكتور عبدالحميد يونس - رحمه الله - أن أهدى إليه نصًا شفويًا من نصوص السيرة الهلالية ، المتناثرة والمتفرقة فى قرى مصر ونجوعها النائية، التى قمت بتسجيلها من محافظة قنا عام ٢٠٠٤. تلك النصوص التى كثيرا ما دعا -فى ثنايا كتابه الرائد عن الهلالية، أو غيره- إلى ضرورة الاهتمام بها وبجمعها وتسجيلها ودراستها. وقد اخترت هذا النص على نحو خاص: لأنه يمثل رواية نادرة من روايات السيرة الهلالية القديمة، التى قلما نجدها عند واحد من الرواة الحاليين. إنها رواية لقصة "عزيزة ويونس" فى شكل المربع لأحد الرواة الهواة. والمربع هنا ليس ذلك النوع الشائع المعروف بوحدة قافية الشطر الأول مع الثالث، وقافية الشطر الثانى مع الشطر الرابع، على نحو ما يشيع فى روايات الهلالية فى الصعيد، وخير مثال على ذلك رواية الشاعر الراحل جابر أبوحسين. وإنما المربع هنا أكثرتعقيدًا. فهو عبارة عن وحدة قافية الأشطر الثلاثة الأولى من كل مربع، ثم تأتى قافية الشطر الرابع منه مختلفة. وهى قافية تتكرر فى الموضع نفسه من كل مربع، يحدث ذلك على مدار القصة كلها. ونادرًا ما تجد من يروى السيرة بهذه الطريقة الآن. ويمكننى أن أزعم اندثار روايتها بهذا الشكل. بل أعتقد أن الزعم لن يأخذنى بعيدا عندما أقول، إن القصة الوحيدة الباقية بهذه الطريقة فى الرواية هى قصة عزيزة ويونس، ولذلك أسبابه، التى لسنا بصدد مناقشتها الآن فى هذا المقام. ورغم تفرد هذه القصة بهذه

الرواية النادرة، فإنها فى طريقها إلى الاندثار، إن لم تكن قد اندثرت بالفعل، وحل محلها روايتها بالمربع ثنائى القافية، فى كل شطرتين، الذى سبق أن أشرت إليه.

قصة "عزيزه ويونس"

قلُّه:

عرب حول البساتين

آهو كده.. قصة عزيزه ويونس.. [1] قلُّه:

عرب حول البساتين

المقدر يمنعه مين؟

مر ع عبد للهجين

اللى اكَّتب ع القوره نشوفوه

■■■

لكن قلُّه: حوِّل الأسجار

الغُربه تقل المقدار

يونس قلُّه:

چعنا يا خال

ماتشوف لنا چيِّد نضيفوه

ابحث لنا عن رجل كريم يستضيفنا

■■■

يعنى ضيف.. واحد يضيفنا.. إيه.. ماتشوف لنا إيه.. جيِّد نضيفوه..

قلُّه: يا وِلد اختى ولا تعلِّيش

بلاد غُرَب ماتفضحنيش

آدى العبايه وادى القميص

اللى يكمِّل الغدا فيه نبيعوه

■■■

قلُّه: سلامتك وسلامة قميصك

الشرق والغرب على كيسك

على كيسك: ملك لك

قِطع يا خال اللى من لبس قميصك

لا بالسيف ونقرِّضوه

■■■

سلمت يا قوى الهمَّه / ينطق "الهمه" "الهنَّه"

خايل ف لفِّ العمَّه

معانا فرّع من عقد شمّه

ينزل بمال الغرب بابوه

■■■

يعنى معانا فرِع.. من عقد شمّه.. يُنظر [٢] الغرب بابوه.. مش انت تبيع العبايه والقميص.. [٣] فرِع منّه.. يُنظر الغرب بابوه.. اللى احنا فيه.. دا مين.. دا الواد بيقول لخاله.. أيوه لما قلّه: آدى العبايه.. أبو زيد لما قلّه:

آدى العبايه وادى القميص

اللى يكمّل الغدا فيه نبيعوه

اللى يجيب فيهم الغدا.. نتغدّى بيها.. وبيعها..

قلّه: سلامتك وسلامة قميصك

الشرق والغرب على كيسك

قُطع يا خال اللى من لبس قميصك

لا بالسيف ونقرّضوه

■■■

قلّه:

سلمت يا قوى الهمّه

خايل ف لفّ العمّه

معانا فرّع من عقد شمه

يوزن بمال الغرب بابوه

الواد لمين لخاله.. قلّه: اوصيك يا واد يا يونس..

يا واد يا ابو قلب منزّه دايب / وهنا سكت فترة الراوى، فذكّره أحد الحاضرين: "حرّص من ابو عمدان"، فقال الراوى "لأ لسّه بدرى.."

يا واد يا ابو قلب منزّه دايب

ماتخشش سوق العصايب

ماتخشش سوق ولا سرايات

بنات تونس دوله غوّايات

يسقوا بعقلك الصبايات

ومنك العقد ياخدوه

قال: يا خال ليك كام فتوان؟ / المعنى: "لك كم فتى مثلى؟"

يا خال.. ليك كام فتوان؟

يا خال.. ليك كام فتوان.. يعنى ليك كام فتى زيى؟! [٤]

قلّه: يا خال ليك كام فتوان؟

إن كان تاجى من الرُّحمن

تموت العين إلا ان وفّته

إن كانت هىَ تاجىْ من الرُّحمن.. تموت العين إلا ان وفّته.. لما هُوّ بيقلّه:

ليك كام فتوان؟..

إن كانت تاجى من الرُّحمن

تموت العين إلا ان وفَته

يعنى مادام علينا دين.. ماتموتش إلا.. نوفيه..

خد العقد المتمه راح

سلامه منَّاه باله يرتاح؟! / مناه باله: كلمة غير واضحة النطق وفى الغالب نطقها هكذا.

وقد فسَّرها الراوى بقوله: "يعنى قلقان".

يعنى قلقان.. ماجابيلوش راحه..

سلامه مناه باله يرتاح

بدل الغوى يدُق نواح / الغوى: الفرح

يا خوفى على الغريب يهينوه

■■■

يا خوفى إيه.. (٥) **أهو كده.. يعنى ابن اخته غريب.. خايف عليه ليهينوه..**

ويونس زى الجندى

يتعكَّز على سيفُه الهندى / يتعكز: يتوكأ

كل الصبايا يقولوا: أُوقف عندى

غداك من امبارح عملوه

■■■

يونس زى الجُندى

يتعكَّز على سيفه الهندى

كل الصبايا يقولوا: اوقف عندى

غداك من امبارح عملوه

■■■

لكن يونس نزل البندر

أبو سرحان ياما ماشى يتغندر

نادى يا دلاَّل يا جعفر

ف ثوانى الدَّلال احتوطوه / احتوطوه: احتاطوا به

■■■

الدلال قال: بلاوى

لمين . . ليونس

الدلال قال: بلاوى

حِيل الناس بتروح ف سهاوى

يعنى ف سهوه..

الدلال قال: بلاوى

حِيَل الناس بتروح ف سهاوى

وجايب لنا .. خرز .. وكساوى

إياك دكان المرجان قفلوه؟

■■■

يعنى عندينا دكان ايه.. عما نبيع م الخرز.. يعنى عقدك ده.. مايجيبش حاجه.. [٦] **قلُه:**

اتأدَّب يا دلاَّل

ترخَّص ف غالى الأتمان

يا واد غربك وجدك ماچابوه

■■■

الدلاَّل بدا بالعيب

هيغلط

يونس طلَّع عقده من الجيب

تحلف قمر شلع ف الغيب

ولاَّ فانوس ع العتمه قادوه

■■■

يونس.. لما الدلال بدا بالعيب.. كبير الدلاله.. عما يسمّى جعفر.. قلُه: يا خالى انا اقلَّك.. لما وعى للعقد.. دلوق ك الدلاله إيه.. لما شتمه.. ليهم كبير اسمه چعفر.. قلُه.. كبير الدلاله عما يسمى جعفر..

قلُه: يا خالى انا اقلَّك

تاخُدشى ف عقدك قرشين؟

حاشا الله نلقى شارى نبيعوه

ينطق "حاشا الله" "حشلَّه"

حاشا لله.. نلقى شارى نبيعوه.. يعنى إياكش نلقاله بيعه.. وتاخُدلك قرشين انت وتْحل [٧] **.. الدلال.. يونس لاقاله العقيد** [٨] **.. للدلاله. الدلال خد العُقد بتاع يونس وطلع يجرى.. على عزيزه بنت السلطان.. خبَّط ع البيبان.. مى قالت: مين؟. قلَّها: سيدك الجعفر الدلال. عزيزه بتقلَّها: مين؟ قلت لها: دا جعفر الدلال. ورَّاها العقد.. لمين الأول.. لعزيزه.. قلت له: اخلطه بخماسين.. لحد العتبه.. قلَّها: يا ستى سيدى جميل.. قعد يوصف لها يعنى مثلا... مناخيره بلحه من الشام..** [٩] **قلَّها:**

يا ستى سيدى دا جميل

يا اُم الحواچب نعسانين

دُرت العجم وأرض الصين

درت: من دار ولفَّ وجال

مالقيتش نسوان وضعوه / وضعوه: ولدت مثله

درت العجم وأرض الصين

مالقتيش نسوان وضعوه

■■■

ادَّت خُماس للدلال / خُماس: ضربته بقبضة يده

قلت له: اطلع دعلس عليه بجوزين كلام / دعلس: اخدعه

لحد العتبه وسيِّبه

يعنى توصلّه لى لحد العتبه وسيبه.. الدلال مسافة ماطلع.. لقى يونس ايه.. قاعد برّه.. سيبها.. وراح لسعده بنت الزناتى خليفه.. قلّك ايه.. الدلال عاوز ايه.. يسمسر.. عاوز الزواده. بعد ماوراه لعزيزه.. لما وراه لسعده.. سعده قالت :

أبويا قليل المال

طلَّع العقد الدَّلال

ثم علق قائلاً: "علشان.... عاوز كده". وراح يؤدى الشعر بشكل غنائى، وبإيقاع مختلف يشبه إيقاع المعددات؛ إذ يغنيها بنبرة متباكية

طلَّع العقد الدلال

ف السرايا شلع نار

شافتُه سعده وعقلها مال

قالت: أبويا قليل المال

العُقد غالى وفين تمنه؟

طلَّع العقد الدلال

ف السرايا شلع نار

شافتُه سعده وعقلها مال

قالت: أبويا قليل المال

العُقد غالى وفين تمنه؟

دا مين.. سعده بتقول لمين.. أيوه للدلال..

قلت له: اسمع يا دلاَّل / عاد إلى الشعر فقط دون غناء

عندى جْنينه تمانين فدان

واثقه عنب ورمان

واثقه: طارحة

تاخدها بتلت العقد

وباقى التمن ليك نعدُّوه؟ / توقَّف عن الحكى قليلاً، ثم أكمل

■■■

اسمع يا دلاَّل

عندى جنينه تمانين فدان

واثقه عنب ورمان

تاخدها بتلت العقد

وباقى التمن ليك نُعدُّوه؟

■■■

يعنى.. ف التُلت.. والباقى نعدوهولك يعنى نقديه..

قلّها : يا ستى الكدب حرام / عاد إلى الشكل الغنائى ثانية بالإيقاع الحزين ثانية

أشاور صاحب المال

إن رِضِى بفصالك نچيبوه / بفصالك: بثمنك

■■■

لما خدِ العُقد الدلال

اتوكّل على ابو سرحان

قلُّه : يا أمير عُقدك فصلوه / يطيل فى "واو" "فصلوه"

■■■

دلال فصلوه بكام؟

علىَّ ماتغطى كلام / المعنى: "لا تخف الحقيقة"

فصلوه بعنب ورمان

اجْنيفه تمانين فدان

ف التّلت وباقى التمن ليك نعدُّوه / يطيل فى "واو" "نعدوه"

■■■

قلُّه : دلال اياك مجنون؟

ميته الغالى علينا يهون؟

إنْ كان ع العنب واللاّمون / اللاّمون: الليمون

للجَمال احنا بندُّوه / يطيل فى الواو

■■■

إن كان ع العنب واللاّمون

للچمال احنا بندوه

■■■

تراكم يا زناته مداعيِ

تراكم يا زناته مداعيِ

إحْياة ابوى وحياة دراعيِ

إن ماجانى العقد بتاعيِ

لاجيب خالى واخواتيِ

وسوق بلدكم لنخربوه / يطيل فى الواو

■■■

نخربوه احنا يا دلاّل

نخربوه احنا يا دلاّل

ونحطُّو مكانه حچاره

دانا خالى لاسمر لالوان

تحت السجر للردى سندوه / يقول الجزء السابق، معتمداً على استخدام يده اليمنى بالرفع والتلويح، ورافعًا إصبعه "الإبهام" يمنة وشمالاً .

تحت السجر.. للردى سندوه.. يعنى للمشاكل.. يعنى قاعد خالى معاى..

يعنى قاعد للدّى.. إن ماجبتُ ليش عقدى.. راح مدّيينُه ايه.. العقد.. طلع بيه على مين.. على عزيزه تانى.. الدلال..

عزيزه قلت له: طب وصلُهولى كده انت لحد العتبه، وسيّبهولى.. عزيزه بانيه قصر دجميل.. وسلالم.. يقُلُك.. أول سلم..

أول سلم.. سن السمك

هكذا سمعها الباحث، وسأله عنها

سبحان الذى كَمَّلكُ / المعنى: الذى أكمل جمالك

عشقناك قبل مارياك

قال: م البعد يا أخى شعطلوه

شوف الجبر[١٠] بتاعها.. يعنى عشقناك من قبل مانشوفك.. أول ماعفص على أول سلمه يونس..

قالت: عشقناك من قبل مارياك

من البعد يا أخى شعّطلوه

المهم.. عدّت له السلالم..[١١]

تانى سلّم سن الفيل

وبعدين قعدت تعدّله ف السلالم.. وبتاع.. لحد ماطلّعته سابع سلّم[١٢] .. وبقى تغنّى له.. لحد ماراحت ايه.. متربساه[١٣] .. تربست مين.. يونس..[١٤] الواد أول مادخل من جوّه اتفكّر.. قال:

وقع معاى كلام خالى / وقع: حدث

اللى ف نجد قالُه لى

اللى ف نجد.. قالوهولى.. يعنى.. وصاية خاله وقعت معاه.. لما قلُه: حاسب م القصور العليّه، ولا تخشش أبو عمْدان.. بنات تونس غويانه.. زنقوا ع الجن حبسوه.. هوّ لما اتحبس[١٥] .. قلّك:

آهو وقع معاى كلام خالى

اللى ف نجد قاله لى..

بس.. وهبقى اكمّلك بعدين.. هكمّلهالك برده الحكايه دى..

■■■

الراوى: حسن محمد عبد المجيد . ٤١ سنة . متزوج ولديه أربعة أولاد "أربعه وِلْد على حد قوله" . لم يدخل المدرسة ولا يعرف القراءة والكتابة . بيت رمضان . الجبيل . دندرة . مركز قنا . تم التسجيل معه مساء الجمعة ٢٠٠٤/٨/٢٠ .

(١) ثم علق: "بس انا مش هكملها .. لا . معاى فرح والله .. دانا حافظها صم والله .. من أولها لآخرها ..

(٢) يُنظر: يناظر أو يساوى.

(٣) علق أحد الحاضرين: "مش العقد كله" .

(٤) ثم علق مفتخرًا بنفسه قائلاً: "القول اللى اقولهولك دا قول غالى.." ، مصحوبة بصفقة بيديه.

(٥) فأكملت له: "على الغريب يهينوه"، فرد قائلاً:.....

(٦) يقول ذلك مصحوبة بابتسامة من الراوى.

(٧) وتحل: وترحل.

(٨) لافاله العقيد: أعطى له العقد.

(٩) فشعر الباحث أنه لا يرغب فى ذكر الأوصاف، فقال: "قول الوصف دا حلو.."، وهنا رُحت أكمل له بعض الأوصاف "دا شعره سلب چمَّال"، فأكمل "أيوه وقعد إيه.. يوصِّف لها.."، فلما شعرت أنه لا يرغب فى ذكر الأوصاف، استثرته بالجملة التالية: "إنت نسيت بقى شكلك كده؟!!"، فقال بسرعة "لا.. لا مانسيتوش ثم ضحك..". فأكمل واصفًا وقائلاً:.....

(١٠) الجبر: الجبروت وقوتها.

(١١) وهنا حاولت أن أذكره بالتفصيل وصول يونس عند كل سلم فقلت له: "نسيت انت؟"، فقال: "لأ مانسيتش". وهنا قال أحد الرواة الحاضرين:.....

(١٢) فلم يعبأ الراوى وراح يكمل القصة دون تنفيذ طلب الحاضرين، قائلاً:.....

. وهنا راح الباحث يلح عليه، فقال: "لا والله مانسيتش"، وراح أحد الحاضرين يذكره"، فقال: "لا. مش راح اقول". وهنا أدرك الباحث أنه لا يرغب فى ذلك لأن بها بعض العبارات التى تخدش الحياء، خاصة أننا نجلس فى منزل أحد الأشخاص من أبناء تلك القرية، فتنبه الباحث إلى ذلك. فقال له: "علشان يعنى فيهم كلام..". فابتسم الراوى. فتراجع الباحث عن طلبه.

(١٣) يقولها مصحوبة بابتسامة.

(١٤) يقولها مصحوبة بصفقة خفيفة بيديه.

(١٥) يقولها مصحوبة بضحكة عالية.

جمع وتدوين: محمد حسين هلال

ثلاث حكايات ... من شمال الصعيد

أبو مخ جواهر، وأبو دهب، وأبو مساميرﷺ

راجل ملك ووزير، بعد ما تصلى ع النبى، عليه الصلاة والسلام طبوا[1] كدة سوق، فلقيوا واحد فارش فى شارع بتلات جماجم، تلات جماجم، واحده أد[2] البيضة وواحدة أدّ البرتقالة وواحدة أدّ البطيخة. فالملك بيقول له: دبرنى يا وزير، قال له: التدابير لله وليك يا ملك، بيقول له: ده لا هو معاه رمل، ولا هو رمّال، دا حاطط التلات جماجم حجارة وخلاص؟! قال له: حوّد عليه ونشوفه. راجل، قال له: نعم، قال له: بكام الواحدة من دول؟ قال له: تدفع تمنها، وارجع أقولك فايدتها، قال له: دى تمنها كام؟ قال له: دى بقرش: طبعًا دا ملك ما يقدرش يحود ع الصغيرة، فقال: ما دام دى بقرش يبقى التحتانية بتعريفة[3]، وبعديها الصغيرة التانية بعشرة فضة[4].

ـ طب والوسطانية دى؟ قال له: بخمسين جنيهًا: اللى هيه أدّ البرتقالة، قال له: طب والصغيرة خالص دى؟! قال له: دى بميت جنيه. أيه ده؟! (بهمس المتعجب) فايدتهم؟ قال له: بعد ما تدفع فلوسهم تاخذ فايدتهم، قال له: اتفضل آدى ميت جنيه، وآدى خمسين جنيهًا، وآدى قرش، قول لى على فايدتهم؟ قال له: افتح اللى أدّ البرتقالة، أم خمسين جنيهًا، ففتحوا اللى أدّ البرتقالة دى، لقيوا شقة منها ذهب، وشقة منها فضة، وفى قلبها ميزان (صمت كمن يستطلع أثر كلامه) بيقول له: دا إزاى يا عم يا مغربى؟ قال له: دا راجل بيوزن فى الكلام قبل ما بتطلع الكلمة من حنكه بيوزنها، مخه فيه ميزان، وعنده شوية فضة وشوية ذهب، بيقعد فى قعدة بياخد منها حتة فضة، وبيقعد فى قعدة بياخد منها حتة ذهب، فبتتمشى العمليه معاه. النص فضه، نص عقله فضة، ونص عقله ذهب، قال له: دا صح. افتح

لنا الصغيرة دى، ففتح الصغيرة لقاها كلها من جوّه جواهر! بيقول له: ودى[٥]؟ قال له: دا أبو مخ جُوّهر، اللى هوه ما تطلعش منه الكلمة غير بالدرهم (يضغط على الكلمة) أى كلام يطلع منه مِدرْهَم[٦] يعرف الكلمة رايحة فين وجايه منين؟ وهتعمل أيه؟! جاهز، قال له: طب تسوى الميّه.

افتح لنا الكبيرة دى، فتحوا الكبيرة لقيوا كلها مسامير، وقرف وكلام فاضى، وَبر[٧] عنك، وقلة حيا (والعبارة تمت بتمثيل كمن كان ينتظر شيئًا قيمًا، فيصدم بما رأى) بيقول له: الله! الله! الله! أمّال كبيرة كده ليه؟! قال له: ما هو ده أبو مخ كله مسامير، تبقى القعدة رايقة، وتمام التمام، وييجى خابط الكلمة، يخللى[٨] القعدة كلها تبوظ[٩] (هههه ههه ههه قهقه قهقه... الله الله).

فكله حُكْم الظروف يعنى، بتمشى دى مع دى، ودى تمشى مع دى واسم الله عليك على كده.

الهوامش

■ الراوية: عبد النبى زكى محمد. ٤٧ سنة، من طائفة الغجر الرحل، الذين تعتمد حياتهم على تسلية وإمتاع الغير، ينتسب إلى الطرق الصوفية (الرفاعية ـ رتبة خليفة خلفا) وهو متزوج ويعول، والحكايات المقدمة هنا من الحكايات الشعبية فى شمال صعيد مصر، منطلقة مركز العياط ومركز الصف والحوامدية والبدرشين وهى مهداة إلى الرائد الجليل «د. عبد الحميد يونس» الذى لم يكذب أهله، وبنى لأهل العلم قلعة «وبيتًا دعائمه أعز وأطول» رحمه الله.

(١) نزلوا فجأة إلى السوق، من طب يطب وتقال للميزان.

(٢) بحجم.

(٣) نصف قرش، خمس مليمات، عملة لم تعد مستخدمة.

(٤) ربع قرش، وقد انتهى استعماله منذ سنوات بعيدة حين انخفضت قيمة الجنيه المصرى كثيرًا.

(٥) وهذه.

(٦) من الدراهم المحددة الوزن، أى أن كلامه موزون سلفًا بطريقة لائقة.

(٧) أى أبعد الله الشر عنك، وهى دعاء يستعمل حين نتحدث بأخبار غير سارة إلى أحد الأعزاء، فتكون العبارة عندئذ من لوازم القول.

(٨) يجعل.

(٩) تفسد، ويتعكّر صفاؤها.

عَجَبٌ وشىء يتراد له العجب ■

كان بيحكى ويجرى على راجل ملك (دى بقى هتاخد لها بتاع يعنى، إذا قعدتوا، هتاخد نص ساعه) زى بعضه .. صوت نسائى، ماشى؟ ماجراش حاجه .. شالله نقعد معاك للعشا .. الصوت النسائى نفسه، آهو كده، الله يخليه ... عشاة مين يا ستى! العشا فاتت.

صلى ع النبى، عليه الصلاة والسلام، كان الملك ده معاه بنت سبحان الخلاق العظيم ف الجمال، وفيه راجل شهبندر[1] تجار بلده، ومعاه ولد زى ما تقول إيه؟ واغد[2] فيها شويه، قعد لما تم سِنُّه عشرين سنة، وأبوه يقول له: يا ابنى ما تتجوز بنت فلان؟ يقول له: الله! أنت مالقتش إلا بنت فلان ده! يا ابنى .. يا ابنى .. يا ابنى مفيش فايدة. قال له: يعنى أمال إيه؟ قال له: طيب يا ابنى تاخد منى ميت جنيه أهه، وتنزل المدينة تتفضى[3]، اللى يعجبك قوللى بنت فلان عجبتنى، وأنا هاجوزها لك، قال له: ماشى يا با. فحاول يتصرف، خدوا بعضهم واتكل على الله صاحبنا ونزل المدينة، فلا دقنه فيها حاجة، ولا عجبته قهوة، ولا حاجة .. عَجَبُه صالون بتاع واحد قدام سراية الملك، فقعد يصلحه[4] جوه، قال له: لأ طلعنى برّه هنا، عشان خاطر عايز أتهوى. فقعد يصلح له من هنا، ومن هنا، ومن هنا، ومن هنا، حرتفله[5] شويه، وفى الآخر خالص .. نعيما يا افندى، فنعيما .. آ .. كانت بنت الملك بتكب إيه؟ شوية ميه من الشباك، راح ماسك الميت جنيه اللى أبوه عطاهاله سليمة، وقال له: خد. قال له: طب أنا ما معييش فكة يا افندى، قال له: أنا مش عطّيك حاجة ومستنظرها.

- يدوم المعلم .. يدوم البيه، يدوم اللفندى (يمثل صوت الممتن الشاكر)

تبقى بنت الملك اتلفتت كده، فافلفتّتها، الواد شافها! وقع من ع الكرسى. رَوُحْ على ابوه عيان.

يبقى صاحبنا أول ما بص شاف بنت الملك، عقله غاب وزل، وقع من ع الكرسى، قام نَفَّض له ضهره صاحبنا المزّين. وخد بعضيه ورَوحْ، روح عيان. أبوه بيقول له: يا ابنى مالك؟! قال له: يا با شفت .. شفت بنت الملك! أنا ماشفتش يابا غير بنت الملك. قال له: طب بنت الملك ده لو إحنا حتى معانا مال بيتعرّم عُرَّم[٦]، مش بيتكيل بالكيله بس! مايرضاش يدينا؟!! قال له: لكن أنا ما شفتش غيرها، ومش هاخد غيرها، قال له: طب على العموم روح للملك، بُوَسّ الأرض واتأخر، وبُوُسّ الأرض واتقدم وقول له أنا طالب القرب منك، واللى يفرضه عليّه ماشى، إن قال لك هيه تتحط فى كفة، والدهب يتوزن قدها سبع مرات فى كفة، أنا مفيش مانع، راضى يا ابنى. قال له: وهو كذلك.

صلى ع النبى (عليه الصلاة والسلام) خدوا بعضهم واتكلوا على الله. الولد ودخل على الملك (قطع لصخب طفل)، يبقى صاحبنا إيه؟ دخل على الملك .. باس الأرض واتأخر، وباس الأرض واتقدم.

ـ نعوم سعادة الملك، قال له: ينعم علينا وعليك يا شاطر إيش تعوز؟ قال له: طالب القرب منك. فاتلفت لقى الشاب جميل. (صمت) دبرنى يا وزير؟ قال له: التدابير لله وليك يا ملك. ودا هنقوله إيه؟ الشاب ده جميل، وبعدين محنّاش عارفين أصله ولا فصله[٧]؟ قال له: طب على العموم قول له قُوّت[٨] لى البطاقة، وغيّب عنى بتاع نص ساعة أو ساعة وتعالالى.

ـ شاطر. قال له: نعم، قال له: أنا يا ابنى مش كارهك، بس فوت لى البطاقة هنا، وغيب عنى بتاع نص ساعة وتعالى، عقبال ما اتصرفلك. قال له: ماشى. يبقى ساب له البطاقة، قروا البطاقة بتاعته لقيوها إيه؟ ابن شيخ بندر التجار، قال له: ما ينفعش معايا .. إفرض يعنى .. فى الكرامة ما .. يقل بكرامتى لما أدى بنتى مثلاً عشان خاطر الفلوس، أديها لشيخ بندر التجار ما تنفعش! يا ريت إنه كان وزير، يا ريت إنه كان ملك فى حتة تانية. قال له: طب شوف يا ملك، وقال له: نعم. قال له: إنت تقول له أنا عايز "عجب، وشىء يتراد له العجب". عجب وشىء يتراد له العجب، وبعدين دا ما هيجيبوش، ولا حد هيعرف يجيبه، فحاول تتصرف. قال له: وهوه كذلك.

الواد دخل، نعوم سعادة الملك، قال له: ينعم علينا وعليك يا شاطر. انت ليك تناسبنى؟ قال له: أيوه، قال له: هاطلب طلب .. قال له: أحطها فى كفة والدهب قدها عشر مرات فى كفة، أبوه قال سبعة، وهو قال عشرة! قال له: ولا إن قلت تلاتين مرة، أنا هاكلفها من بيتى، واكلفها من عندى، بس عايز منك كلمة واحدة بس، قال له: إيه هيه؟ قال له: عايزك تجيب لى عجب وشىء يتراد له العجب، ووعدّتى ووعدتك تلاتين يوم. قال له: ماشى يا ملك. الواد من دهشته بالبت، بقى ماشى فى السكة: عجب ويتراد له العجب! عجب

وشىء يتراد له العجب! عجب وشىء يتراد له العجب! وهوه ماشى على طول كده، فلحكم الظروف قابل واحد مغربى فى نفس اليوم ده، اللى هوه الموعود، قابله الراجل المغربى.

- تسمح يا شاطر. قال له نعم، قال أنت عايز عجب وشىء يتراد له العجب؟ قال له: أيوه ياريت. قال له: هتغيب عن بلدكم تلاتين يوم؟ قال له: ماشى وأنا موافق. قال له: طب على العموم أنا مستنيك بكره هنا الساعة تمانية، وانت رُوّح قول لأهلك، وقول لناسك،، وتعالالى. وأنا أرُوحّ أعلمك عجب وشىء يترادله العجب، قال له: ماشى يا عم. خد بعضيه صاحبنا واتكل على الله، رُوّح، يا بايا، قال له: نعم، قال له: الملك مش عايز منى حاجة أكتر من إنه عايز عجب وشىء يتراد له العجب، وبعدين لقيت اللى هيعلمهونى، قال له: يا ابنى وأنا موافق.

يبقوا ركبوا الصبح فى عربيتهم، واتكلوا على الله، على الحته اللى مواعده فيها الراجل. أول ما قابله: جيت يا ابنى؟ قال له: جيت.

- يا عم الولد ده هيغيب عنك تلاتين يوم، قال له: يا ابنى ... يا عم موافق. راح مركّبه على الهجينه[٩] بتاعته، واتكل على الله مشى فى الجبل طول النهار، لحد ما بقت غروب، قام راح مطلّع من الخُرج، اللى هوه بتاع الناقه، شوية بخور، وراح طالقهم، بص لقى المغاره اتفتحت، وراح زاقل[١٠] صاحبنا، وراح قافل عليه المغاره، وخد بعضيه ومشى.

يبقى صاحبنا الشاطر محمد، نزل يلف شمال ويمين، من هنا لمن هنا لمن هنا، مش لاقى حاجة، وبيتلفت على إيده اليمين كده لقى بنتين، سبحان الخلاق العظيم فى الجمال، قاعدين بيقروا فى كتاب عجب وشىء يتراد له العجب.

- سلاموا عليكم، قالوا: عليكم السلام ورحمة الله وبركاته يا مرحبا بالشاطر محمد. إيه؟! إيش عرفكم بيا؟ قالوا: موعودين بيك إنك تيجى تتعلم عجب وشىء يتراد له العجب، والمغربى يموتك. قال لهم: إيه ده!؟ يعنى كأن أنا جى[١١] عشان أموُت؟ قالوا: أيوه، بس إحنا إن شاء الله، ربنا وإحنا هنجييك منه عشان انت مش بتاع تيبهدله، قال لهم: ماشى. فقعد يذاكر معاهم، اللى بييجوا كلهم، اللى بيتعلموا بياخدوا لهم عشرين يوم، وخمستاشر يوم، دا خدها فى تلات تيام[١٢]. من فصاحته، ومن حلاوته، خدها فى تلات تيام. هما بييجيلهم حاجة من عند الله، المغرب يجيلهم قلة ميه، ويجيلهم صحنين طبيخ، وحتتين لحمة، وجوز ترغفه. فربنا كرمه برضه بقى بيجبلهم الوجبة بتاعتهم معاه، يجيلهم تلات تصحان[١٣] طبيخ، وتلات حتات[١٤] لحمة، وتلات ترغفه، وقلتين ميه.

فضل لحد ما تم تسعة وعشرين يوم، قالوا: هوه جى لك الصبح، يقول لك ورينى أى حركة كده، تلعب أنت قدامه أى ملعوب، ييجى واخدك، تعالى نَوّريك[١٥] مطرح ما بيعمل فيكم إيه! خدوه، وراحوا مدّخَلينه، المغار واسع

من جوّه، اللى يلقاها، لا مؤاخذة مشنوطة من شعرها، اللى يلقاها، لا مؤاخذة، رابطينها من رموش عينها، اللى متعلقة من ودانها، اللى بيخلص[١٦]، اللى مات ومصَبَّرُه[١٧]، اللى لسه فيه الروح. منين دول كلهم: قالوا: دول كلهم متعلمين عجب وشىء يتراد له العجب، وانت لو قلت له أنا متعلم، هيعمل فيك زى دول.

- طب وإيه اللى ينجينى؟ قالوا: هوه يجيلك هنا، ويقول لك أنت اتعلمت إيه؟ قول له: اتعلمت جُوع وعُرّى وبرد، يقول لك: إيه معنى الجُوع والعُرّى والبرد؟ تقول له: أنا أول ما بجوع باكل تراب، باعطش، بامص زلط، ولحد أكتر من كده، يلسعك بالكرباج، يلسعك بالنار، قول له: ما اتعلمتش أكتر من كده، هيلزك[١٨] .. هتبقى فى بيت أبوك. قال لهم: وهو كذلك. وهما فى الكلام ونزلوا بصوا لقُوا المغار اتفتح ... راح داخل صاحبنا، فين الشاطر محمد؟ الواد إنه نبيه، دخل فيه شمال على طول.

- عايز إيه يا سيدى من الشاطر محمد؟ قال له: تعالى دا انت غالى عَليًّا، أنا جايبك هنا تتعلم، قال له: اتعلمت عَلام بعد كده مفيش. قال له: جُوع وعُرّى وبرد.

- يا ابنى حكاية عجب العجب، مفهاش جوع وعُرّى وبرد!! قال له: أنا لا شفت عجب!؟ ولا .. غير .. أكتر من إنه أنا هنا اتعجبت أونطة فى أونطة[١٩].

- يا ابنى إزاى دول تلاتين يوم! العبيط خالص يفهمهم! قال له: ما عرفتش حاجة خالص، باجوع أسفّ ترابٌ، أعطش، أمص زلط، أكتر من كده مفيش، وشوف الجلابيه عملت من عليا إزاى؟!

- يا ابنى الهياض .. الرياض .. قعد يحايل فيه مفيش فايده. راح لزه بقى فى المدينة بتاعتهم.

صلوا على النبى (عليه الصلاة والسلام) وهو نازل المدينة بتاعتهم، فيه حتة، لا مؤاخذه، نزازه[٢٠]، زى حكاية اللى عند عزبة أبو شيحه دى .. آه .. فيها كلاب ميته - نفسك الطيبه[٢١] - وحمير ميته، واللى عندها فرخه، واللى عندها زباله، واللى عندها تراب، وأحواض بتاع الترومبات[٢٢]، بيطوحوها فيها، بتلقى لا مؤاخذه، إيه؟ الحته دى، بيبقى عافف عليها الدود باستمرار، وأكوام وسبخ[٢٣]، وكلامات من دى.

فجه من بعديها كده، وبعزم القلم إنها تبقى أثريه: فيها ناس بتبيع وتشترى وتجار، وليه سرايه طوبه فضه، وطوبه دهب وجنينه تطرح من غير أوان. أوام أوام[٢٤]، بص لقيها الحاجات دى بقت تمام التمام: الحته اللى هيه منتته خالص، بقت أثريه، ولا مصر الجديدة[٢٥].

الملك والوزير كان عليهم كل جمعه بيعدوا من الحته دى، ليهم غيطان وليهم حاجات بيشقوا[٢٦] عليها من ع البحر. فمعديين، بص كده (صوت ينم عن الدهشة والاستغراب) دبرنى يا وزير! قال له: التدابير لله وليك يا ملك، قال له: طب عرفنا المبانى والتجار والكلامات دى كلها تتم فى أسبوع، طب

والجنينه دى! تتزرع فى أسبوع وتطرح فى أسبوع، والا كانت طارحه جاهزة؟!
قال له: والله يا ملك دا عجب وشىء يتراد له العجب[٢٧]. قال له: بينا امشى نخش نستريح، وهما فايتين، فى دَخْلتهم فى الحته الأثريه لقوا ناس غريبة الشكل، إزاى إن الناس دى تتكلم كلام ما نعرفوش؟! (بهمس المندهش). قال له: والله يا ملك دا عجب وشىء يتراد له العجب. قال له: طب امشى بينا، مالقيوش حد لابس بلدى زى حالاتهم غير الشاطر محمد.

ـ سلاموا عليكم، قال لهم: عليكم السلام ورحمة الله، اتفضلوا يا ضيوف، قالوا: حق الله. أول ما دخلوا من أول الباب، اللى هوه بتاع الشقه، قال لهم: اتفضلوا اطلعوا معايا فوق، هوه طلع واستناهم فوق، وقعدت السلالم بقى ترد عليهم .. مرحبا الملك .. مرحبا الوزير، مرحبا الملك .. مرحبا الوزير، دا بصوت القلم لحد ما طلعوا فوق، وقعدوا بالصلاة ع النبى على ريش نعام، حاجات بساطات نضيفه، ماهياش[٢٨] عند الملك، ولا عند الوزير، جاب لهم حاجات، فاكهه من الجنينه، الشوكه اللى بيمسكوها فضه، المعلقه اللى بتتحط ـ لا مؤاخذه ـ فى الخضار دهب، حا!! السرايه اللى هما فيها طوبه فضه وطوبه ذهب. ـ دبرنى يا وزير! يقول له: التدابير لله وليك يا ملك، ودا يكون إيه؟! يقول له: عجب وشىء يتراد له العجب. القصد خدتهم السهرايه، عشان البيت عجبهم، فات تقريبا ميعاد النوم. ما تتفضل يا ملك عشان نتكل على الله، قال له: ما احنا .. مش هنلاقى أحسن من كده؟!

دكها الشاطر محمد قال له: لأ حاسب، انت لازم تبيِّت هنا .. الليل فات وبعدين مش هيه .. الملك راح دايس على رجل الوزير وقال له: دا لا عند أبونا، ولا عند جدنا، سيبنا من الموضوع ده، هَنْبيِّت وخلاص، إحنا نعمل إيه؟ هنبيت معاك يا شاطر محمد .. يبقوا قضوا ليلتهم، وسهِّروا مع بعض، وجت لوقت النوم عند الناس الطيبه، طبعًا دا شىء فضلة خيرك انت عارفه، دا بينام على سرير، ودا بينام على سرير، السرير اللى نايم عليه الملك دهب، والسرير اللى نايم عليه الوزير فضه، قعدوا ناموا، واتقلقوا[٢٩] طول الليل، حاجه ما شافوهاش. عادة الشاطر محمد لازم يقوم قبل الملك والوزير، قام الفجر، صلى الفجر، وبصوت الحكمه أوام أوام، اترد كل حاجه كما كانت، والملك على كوم والوزير على كوم سباخ؟!

يبقى الوزير بيقوم قبل الملك، نُومه خفيف شويه عن الملك، بيتدحرج كده بَوَّط[٣٠] فى جحش، الله لللله الله لله لا إزاى؟! أَّههه أهئ (ولد صغير يتابع باهتمام)، راح قايم عايز يخرم[٣١] على الملك، إن خَرَمْ على الملك إن شاء الله هيروح طينه لحد هنا (مشيرًا إلى صدره) فضل يلف من هناك (يمط فى الكلمة) م الآخر خالص، لحد ما لف وراح للملك.

ـ يا ملك .. يا ملك ـ يا ملك!! قال له: يا أخى ماتسيبنا دا احنا نايمين على حاجه ماهياش عند أبونا ولا جدنا، قال له: عمر أبوك ما نام على كوم، قوم على حيلك. بيتدحرج راح مبوط فى كلب. ـ إيه اللى عملته؟! أنت (...)

جنبى هنا يا وزير؟ (هههه أهئ).

قال له: ما (...) ولا حاجه، بس قوم ارفع نفسك راح مفتح عينيه الله! الله! لله!! دا كله يحصل فينا؟! طب زى بعضه؟! يبقوا اتكلوا على الله مشيوا. طب واحنا هنخش المدينه برضه إيدينا غرقانه طينه، وجسمنا مكسّر كده، والتراب ده؟! قال له: تعالى نطلع ع البحر، نتشطف ونصلى الصبح ونروّح. خدوا بعضهم واتكلوا على الله، فيه حنفيه مخروبه بقى لها كذا سنه، فبصوت الحكمه قام وهوه قاعد جار، فى جار النخلتين كده، إنها دى تنزل الميه لبن. جه الملك بيقول له: وزير دبرنى؟! قال له: التدابير لله وليك يا ملك. بيقول له: الحنفيه دى مش خربانه من زمان؟! قال له: لكن جابت أُمَيّه[٣٢]. يمكن الشوية الشبه اللى هما كانوا إيه؟ محزوقين فيها لانوا، هما اللى جايبين الميه البيضا، تعالى نغسل وشنا[٣٣] تعالى. غسلوا إيديهم أوام أوام، وكل واحد منهم بياخد على وشه، ـ برعنك[٣٤] ـ جابت رهريط[٣٥]..!! الله!! الله اللا!! لله!! ـ يا ملك!!؟ قال له: دا عجب وشىء يتراد له العجب، قال له: بِّينا ع البحر، خدوا بعضهم واتكلوا على الله ع البحر، نووا على وشُهم يصلوا، تمام التمام.

يبقى الشاطر محمد قال وأنا لازم أحىّ الملك والوزير بإيه؟ لازم أدّيله حاجه حلوه، راح قاطع حتة جريده م النخله، وراح ماسك حته ـ لا مؤاخذه ـ وزّره[٣٦]، وراح رابطها فيها، وبصوت الحكمه إنها تبقى فرسه سبحان الخلاق العظيم فى الجمال وتمشى ترقص قدام الملك، والعده[٣٧] بتاعتها زمرد وياقوت. يبقى الملك شافها كده بتتمخطر وحديها كده!؟ ما عليهاش شىء لا حد راكبها ولا حاجه! وزير، قال له: نعم. قال له: دبرنى، قال له: التدابير لله وليك يا ملك، قال له: إحنا حد أكبر منى هنا فى البلد؟! قال له: الله سبحانه وتعالى بس، قال له: أما نمسك دى حد هيحوشنا[٣٨]، قال له: لأ، قال له: هاتها لِجَى[٣٩]، راح مدوّرها، ركِبّ الملك قدام والوزير ركب من وراه، مشيوا عجبهم الخطى بتاع إيه؟ (يرد طفل ببراءة .. بتاع الحصان) بتاع الفرسه، لقيبه كويس، يعنى عجبه، فقال له: ما تدوس يا ملك شويه عشان نشوف إيه اللى حصل فى بيوتنا.

فى قرصتهم[٤٠]، كان هوه بعزم القلم اترد كما كانت، بقت البراطيش[٤١] بتاعتهم تخبط على الإسفلت، والملك ماسك حتة وزره فى إيده، وراكب قحف[٤٢] (هههه أهئ قهقه) يا وزير! قال له: نعم. قال له: دبرنى ... انزل انزل أحسن يقولوا الملك والوزير اتجننوا (قهقه أهئ هه ههه) خدوا بعضهم وروّحُوا، وقاموا إيه؟ كافيين خيرهم شرهم، ومندهشين من اللى حصل؟!

صلوا ع النبى (عليه الصلاة والسلام) فلحكم ظروفهم إيه؟ الولد روح على أبوه، لقى أبوه حالته قشّلت[٤٣] وتعب أوى. ولما ابنه غاب عنه بقى زعلان إن مفيش غيره، فأول ما دخل.

ـ مرحبا يا ابويا .. أهلاً وسهلاً: أمه كانت عاجزه، وأبوه كان عاجز، أول ما اتصوّا[٤٤] فيه، ربنا كرمهم صحيوا. ـ يا با؟ قال له: نعم. قال له: فلوسنا

راحت فين؟ قال له: والله يا ابنى صرفتها عليك، قال له: وأنا لازم أجددها بكره، بكره سوق فين؟ قال له: مثلاً سوق أطفيح[٤٥]، قال له: بكره إن شاء الله .. تلقى جمل بصلمتين ويضرب القله ع الشقتين، وتبيعنى بايش ما كان، بس المهم تحَرَّصْ ع المقود، لو بعت المقود بعتنى كُلّى، لازم تجيب معاك المقود، قال له: ماشى. صليت ع النبى (عليه الصلاة والسلام) فصبح الصبح بالصلاة ع النبى اتلفت الصبح لقى جمل بصلمتين، وبيضرب القُلَّة على الشقين. خده ونزل على السوق، الناس سابت الجمال اللى ف السوق كلها، والعجول، والكل والكلله، وقعدوا يتفرجوا على ده. كل اللى ييجى .. بالفين .. لأ، بتلاته .. لأ، بأربعه .. لأ، بخمسه .. لأ، لحد ما أخو الملك جه، قال له: الجمل ده بعشرتلاف يا راجل تبيع؟ قال له: يا عم مبروك عليك، وانت اللى تستاهله[٤٦]. قعد، قال له: لأ دانا عايز بس حتة الحبل عشان أصلّى راجل كبير، وأمه بتولد فى البيت، فمقدرش أحاول اتصرف إنى أنا حد يفتل لى ولا حاجه، ودا متين شويه. اللى زيك واللى زيّى، بقى واخد واحد بعشرتلاف جنيه، وهتعمل على حتة حبل!؟ روح يا أخى هات له حبل ببريزه، ولا بربع جنيه. خُدْ المقوَّد، ونزل على سوق الخضار، وصاحبنا إيه، فى رقبة الجمل الحبل اللى اشتراه، وعقبال دكها ما راح، كان اتنفض ساب الحبل مجرُور وراه، فاضى، وصاحبنا روح على أبوه. وإلا أخو الملك بيتلفت كده، إيه؟! الجمل ساب، الجمل ساب، قعد يجرى فى السوق، من شمال ليمين!! راح الخبر للملك، قال له: دا عجب وشىء يتراد له العجب! يبقى إيه؟ سابوا الموضوع ده، وسابوا أخو الملك عيان فى ظروفه. وصاحبنا، ياباه؟ قال له: نعم، قال له زى النهارده إيه؟ قال له: الحد[٤٧]، قال له: برضه تلقى الجمل هوه هوه، وتبيعنى وتحرَّص على المقوَّد. قال له ماشى يا ابنى. صبِّحْ الصبح، لقيه جمل برضه بصلمتين بالصلاه ع النبى (ص) وازوَّق من الأولانى، يعنى دكها كان لونه أحمر، ده لونه أبيض. نزل السوق بالصلاة ع النبى، كل الناس سابت الكل والكلله، وراحوا داخلين إيه؟ على الملك.

كان المغربى طب[٤٨] فى نفس السوق ده، لقى الناس كلها زايطه[٤٩]، بيقولوا فيه جمل بصلمتين. قال بس سيبوه، أنا اللى هاشتريه. أول ما راح، راجل هتبيع؟ قال له: اشترى، قال له: بعشرتلاف، قال له: ما انا بعت أخوه بعشرتلاف[٥٠] زى النهارده، بس ده أحلى، قال له: طيب يبقى بخمستاشر ألف ـ إيه رأيك بعشرين ألف، قال له: يا عم مبروك عليك، وأنت اللى تستاهله. عدّ .. عدّ.

راح عاددله ـ لا مؤاخذه ـ عطاهم له إيه؟ فرنيزات[٥١] على بعضها، قعد يحل المقوَّد، قال له: شوف، قال له: إيه؟ قال له: أنا ما بشتريش جمال، أنا مش شارى غير المقوَّده بس. المغربى راح شادد المقوَّد، وراح راميه فى الخُرج. وقال له: خُدْ جملك مع السلامه، مش عَايزُه، أنا كفايه عليّا إن أنا أخذت المقوَّد.

الواد بقى يلاغى صاحبنا من تحت، ويقول له: حرام عليك فَسَّحْ لى بس كده عشان آخد هوا، يقول له: والنبى زى ما ضحكت عليًا فى المغاره، لأضحك عليك ع الدنيا آه .. ما هو عارفه ـ لازم أفرمك. سُقتْ عليك[٥٢] .. طب ادينى شوية هوا عبَّال ما تروحنى، ادينى شوية هوا، اشم نسيم الدنيا. يقول له إيه؟ وانت بقالك تمن أيام لسه ما شمتش، دانا هاحرمك من نسيم الدنيا خالص.

ـ فسَّح لى .. ما فسح لى .. لحد ما جاب السُكت[٥٣] كده بإيديه وراح زايح رجله (طخ صقفة باليد لتمثيل الفرار السريع الخاطف) وراح فارر من إيه؟ من خُرج المغربى .. صوت. من الخرج اللى هوه على الهجينه، وعمل حمامه وطار.

كان المغربى انتفض بقى سقِر[٥٤]، وطار وراه صوت آخ!!. المغربى شديد عن الولد فى العلاَّم[٥٥]، لقيه إنه هياكل[٥٦] من جَرِيَّه، راح مِحَوَّم، وجهْ على سراية الملك، وجه فى جنينة الملك وعمل فحل رمان، طارح من غير أوان.

صلوا ع النبى (عليه الصلاة والسلام) يبقى صاحبنا المغربى انتفض بقى راجل عجوز، وراح دخل ع الملك. نعوم سعادة الملك، قال له: ينعم علينا وعليك يا راجل، إيش تعوز؟ قال له: ابنى .. الوحيد اللى مفيش غيره، صرفت عليه مالى كله لحد ما عجِّزتْ، بس حكمت الظروف ودواه جه عندك يا ملك. قال له: هوه إيه؟ قالله: فحل رمان طارح من غير أوان، قال له: يا عم حاسب دا الدنيا شتا، معندناش إحنا ... قال له: بس أنا شفته عندك.

ـ جناينى. قال له: نعم، رُوَّح مع الراجل ده، لو لقيت إن فيه فحل رمان طارح من غير أوان صحيح هاته، وإن ما لقتش ادفنه فى الجنينه، قال له: ماشى يا ملك.

راح داخل لقيه بالصلا ع النبى، بيصغر ويكبر، حاجه يعنى غريبة الشكل، راح قاطعه، وجابه وتنُّه جى[٥٧].

فالملك والوزير اندهشوا، إزاى إنه فيه رمان دلوقت؟!! ـ إزاى رمان!؟ بقى ده ياخده من ده، وده ياخده من ده. الراجل كربان[٥٨]، المغربى، ماتجيب يا ملك عشان ابنى، بيخطفه راح وقع منهم، اتنطر[٥٩] على ستميت حبايه.

يبقى الراجل اللى جاى ياخد فحل الرمان، انتفض بقى ديك رومى، وقعدْ يلقَّط فى الحَبْ. يبقى الحبايه اللى هيه فيها الروح، فضلت ماشيه لحد ماجت تحت الكرسى، وانتفضت بقت قطه، طلعت تجرى على الديك الرومى، راحت مالصه[٦٠] رقبته، وراح منفوض بقى الشاطر محمد.

ـ نعوم سعادة الملك، قال له: ينعم علينا وعليك يا شاطر، إيش اللى حصل دا كله؟!! قال له: دا عجب وشىء يتراد له العجب، وأنت اللى طلبته، أنا اللى عملت فيك كذا، وأنا اللى عملت فيك كذا، وأنا اللى عملت فيك كذا، وأنا اللى جننت أخوك، وأنا اللى جيت لك عشان آخذ بنتك، وانت قلت لى: هات لى عجب وشىء يتراد له العجب، النهارده كام؟ قال له: النهارده يا ابنى تمانيه وتلاتين يوم، قال له: يوم تلاتين كنت منوِّمك انت ع الكوم.

ـ ولد . ميه[٦١] قام قالت نعم، قالوا: هاتوا، دَوَّروا الأفراح تلاتين ليلة، تفك مرارة الأسى.

وكت عندهم وجيت، وكلت فرخه وديك، ولوما الطاقيه مخرومه كت جبت شوية فريك[٦٢].

الهوامش

■ الراوية: عبد النبى زكى محمد . سبق تعريفه، والحكاية من الحكايات التى تندرج فى نمط حكايات العجائب والغرائب، وهى من الحكايات الشعبية التى تؤكد أن حكايات ألف ليلة وليلة كنمط لم تنته وأنها ما زالت مطلقة السراح بين أيدى الرواة المهرة فى الجماعات التى تعتمد حياتها على تجدد الإبداع الشفاهى فى واقع الحياة الشعبية عند الغجر الذين يطلقون على أنفسهم الآن (الأغراب).

(١) رئيس طائفة التجار فى بلد ما يسمى شاهبندر قديمًا.

(٢) مليح وجميل.

(٣) تتفرغ لهذا الأمر.

(٤) يحلق له.

(٥) قص له، وأزال القليل من شعره.

(٦) يتكوم أكوامًا وتلالاً.

(٧) من التعبيرات المستخدمة فى الحكايات وتعنى سيرته كاملة.

(٨) اترك لى البطاقة وهى الأداة التى يعرفها الراوية حديثًا لإثبات الشخصية، فالحكاية أقدم من تنظيم استخدام البطاقات الحكومية للتعريف بالشخصية.

(٩) الناقة القوية المهجنة.

(١٠) قذف.

(١١) جئت لأجل أن أموت وأقتل؟

(١٢) ثلاثة أيام.

(١٣) ثلاثة أطباق (من الصحن).

(١٤) ثلاثة قطع.

(١٥) هيا نريك، لتشاهد ماذا يفعل بمن يماثلوك.

(١٦) يلفظ أنفاسه.

(١٧) كلمة تستعمل للدلالة على التحنيط، وخاصة فى النبات والحيوان.

(١٨) سيلمسك بالسحر.

(١٩) كلمة إيطالية تعنى بلا فائدة، أو بلا طائل.

(٢٠) مستنقع.

(٢١) دعاء يعنى وقاك الله، ويقابل "بعد الشر عنك".

(٢٢) آلة رفع المياه الجوفية.

(٢٣) روث بهائم ويستخدم فى تسميد الأرض.

(٢٤) حالاً حالاً. وتدل الكلمة على السرعة الشديدة.

(٢٥) الضاحية المعروفة بالقاهرة.

(٢٦) يمرون عليها أسبوعيًا، ويتفقدون حالتها.

(٢٧) إنها العبارة التى طلبها الملك مهرًا لابنته من الشاطر محمد، وفى ميعادها تمامًا وباعتراف من الوزير نفسه صاحب المشورة.

(٢٨) ليست لها مثيل لدى الملك نفسه.

(٢٩) وتقلبوا كما يحلوا لهما من الجانبين.

(٣٠) احتضن.

(٣١) لأجل أن يمر مباشرة حيث يوجد الملك.

(٣٢) مياه: أى نزل منها الماء.
(٣٣) وجوهنا.
(٣٤) دعاء: وقاك الله، وأبعد الشر عنك.
(٣٥) براز وروث.
(٣٦) خرقة صغيرة من القماش.
(٣٧) يقصد سرجها.
(٣٨) هل سيمنعنا أحد؟
(٣٩) أحضرها جهتى، ومكانى.
(٤٠) فى ضغطهم على الحصان؛ لزيادة السرعة.
(٤١) نوع من الأحذية القديمة.
(٤٢) جريدة النخيل، وتسمى السَعَفْ.
(٤٣) أفلس، وضاعت ماليته.
(٤٤) حينما اصطدموا به، لما سمعوا صوته، وتصور الكلمة إصابتهم بالعمى.
(٤٥) قرية كبيرة توجد فى مركز الصف شرق النيل، وقد تحوّلت إلى مركز الآن.
(٤٦) تستحقه، لتقديرك لسعره.
(٤٧) يوم الأحد، وتختصر هكذا فى اللهجة العامية.
(٤٨) نزل فجأة.
(٤٩) فى هرج ومرج.
(٥٠) تنطق هكذا، وتعنى عشرة آلاف.
(٥١) والأغلب أنها (نقود سائلة، كاملة دون نقصان، رغم ضخامة المبلغ).
(٥٢) استعطاف، ويكون بالنبى (صلى الله عليه وسلم)، والأولياء.
(٥٣) مكان الغلق.
(٥٤) صقر، لكنه نطقها بالسين المكسورة.
(٥٥) فى علم السحر.
(٥٦) أنه سيأكل من سرعته لأنه صقر.
(٥٧) وجاء توًا.
(٥٨) قلق، وتعجل لأخذ الرمانة.
(٥٩) انتثر إلى ستمائة حبة.
(٦٠) لوى رقبته حتى قصمها.
(٦١) مائة.
(٦٢) من الحبوب المعروفة، وتصنع منها أطعمة شهية فى الصعيد.

الرز رز صافى والكيل كيل وافى وقتلك الطمع يا ابن آدم■

فيه مَلِك وما ملك إلا الله، وبعدين حكمت الظروف عليه وماشى، مارر فى المدينة هو والوزير بتاعه، زى ما انتوا ماشيين كدة، فبص لقى واحد بيقول: "الرز رز صافى، والكيل كيل وافى، وقتلك الطمع يا ابن آدم"، راجل عاجز داير بيشحت من الجماعة اللى هما على الله دول، بيقول: الرز رز صافى، والكيل كيل وافى وقتلك الطمع يا ابن آدم! قال له: دى مش شحاتة[1] يا وزير؟! دبّرنى، قال له: التدابير لله وليك يا ملك. قال له: خد اسمه ف ورقة.

- يا راجل... قال له: نعم، قال له: اسمك إيه؟ قال له: اسمى كذا، قال له: اتفضل. خدّ اسمه فى الورقة، وسابه ومشى. مشى شويه لقى راجل حدّاد قاعد بيضرب دَبّه[2] على السندان، ودبه على صباعه، وعَمّال بيقول: عملتها بإيدى يا شوم[3] ما جرالى (صمت وتعجب للحاضرين كأنهم الوزير) طيب وده لا قدامه حديد بيدقه، ولا بيعمل حاجة! طب دا ليه؟! قال له: خد اسمه فى ورقة. راجل (نداء بصوت قوى) اسمك إيه؟ قال له: اسمى كذا، راح كاتب اسمه، وخدوا بعضيهم ومشيوا.

فبعد ما مشيوا شوية كده، لقوا واحد تالت واقف على مَدّنَه[4] وبيقول: خدينى، خدينى. الله! ودّه، خدينى خدينى، دا لا أوان عصر، ولا أوان مغرب، ولا أوان ضهر بيقول خدينى ليه؟ قال له: نسأله، الراجل ده اسمه إيه يا جماعة ياللى قاعدين؟ قالوا اسمه فلان الفولانى، راحوا كاتبين اسمه فى ورقة، وخدوا بعضهم وروحوا. وهما مروّحين لقيوا واحد، وهما مروّحين بصوا لقيوا واحد واقف، لا مؤاخذة، رابط بغله فى سجرة، ونازل فيها ضرب

فين يوجعك، فين يحرقك، ع الجنبين! وزير؟ قال له: نعم، قال له: دبّرنى، قال له: التدابير لله وليك يا ملك.

ـ طب ده لا هو وقت... لا هيه جارّه ف عربية وحرنانة[٥] منه عشان يضربها!! ماسك بغله، وربطها فى شجرة، ونازل فيها ضرب بالكرباج! يقول له: دى لاهى مثلاً رافعة رجليها، ولا هى مثلاً اللى حرنانة ف عربية! ولا هى اللى ما بتْجُرّش! يبقى ده بيضربها ليه؟ خُد اسمه، خَدوا اسمه، وخدوا بعضهم وروّحوا.

ففى أثناء ما روّحوا، قعدوا كدة بيتفاوضوا مع بعض، بيضرب إيده فى جيبه يطلع علبة السجاير، والسيجارة، عتر فى الورقة دى. الله! داحنا شفنا حاجات كتيرة فى المدينة وناسيين. يا ولد... ميّه قام قالت نعم. قال: هاتوا لنا الراجل الحداد، جابوا الحداد.

ـ راجل يا حداد، قال له: نعم. قال له: انت كنت بتضرب على إيدك بالمطرقة ليه؟ وبتقول عملتها بإيدى يا شوم ما جرالى!

ـ أيوه، والله يا ملك أنا فى حياتى، وأنا لسة شاب حكمت عليا الظروف ماكُتّش[٦] باقدر، إن اتعشيت ما فطرش، وإن فطرت ما اتغداش ولا حلّتيش[٧] خالص، وشغّال حداد زى ما انا، فجيت فى يوم من الأيام جولى[٨] زبونين حلوين كدة، اشتغلوا لى شغلانة بجنيه، أنا قلت إيه؟ طب وأنا الجنيه هاجيب به أى حاجة، لا بشرب لا معسّل ولا شاى، رحت جبت فردتين حمام، وقعدت حمّرتهم على النار، وأنا قاعد باشتغل، وحاططهم كدة عقبال ما يبردوا، بصيت لقيت قطة، القطة جت خطفت منهم فردة حمام، ورمت لى جنيه: القطة خدت منهم فردة، ورمت لى جنيه، فأنا يعنى خدت منها الجنيه! لقيته ذهب! فركنته صبحت تانى يوم ربنا رزقنى برضه بالجنيه هوه هوه جبت جوز فردات، وقعدت أحمّرهم على النار، بصيت لقيت القطة جت، خبطت واحدة ورمت لى جنيه، فضلنا ماشيين بالمعدّل ده يا ملك فترة، لحد أنا ما عملت مفعول جامد، لحد ما بقيت أجيب جوز فردات، فيه أربع فردات، تيجى تاخد جوز، وتسيب لى جوز، وترميلى الجوز جنيهات برضه. قوم أنا قلت: القطة دى بتجيب الدهب دا منين؟! جبت الأربع فردات وحطيتهم، وهيه جايبه الجوز جنيهات فى حنكها[٩]، رمتهم وخطفت الجوز الفردات وقامت تجرى، فراحت داخله جنب جُحْر كده (بإيقاع متلاحق فى الحديث) اتلفت فى الجحر لقيت حاجة من خيرات ربنا نايمة عليها.

ـ طيب وأنا ليه كل يوم تديهم لى واحدة واحدة، كان عندى أنا أربع بُكَل[١٠] ما ليهم من المال جامد دا يا ملك، فأنا قلت طيب وأنا ليه بتجيب لى كل يوم جنيه؟! رحت ضاربها بالمطرقة، بصيت لقيت ده بقى تراب، وهيه ماتت!! عاودت لقيت اللى عندى تراب، فأنا بادق على صباع وباقول "عملتها بايدى يا شوم ما جرالى". قال له: اتركن أنت.. دا الحدّاد؟. آه.

ـ يا ولد، ميه قام قالت: نعم، قال: هاتوا اللى كان على المدّنه (صمت).

ـ يا عم الشيخ. قال له: نعم. قال له: أنت واقف ع المدنه بتقول خدينى... خدينى، لا أوان عصر، ولا أوان ضهر، ولا أوان مغرب! ليه كده؟! قال له: يا ملك أنا ف حياتى، واقف على المدنة دى، وبأذّن الفجر، وبصيت لقيت جوز طيرات[١١]: جوز حمامات، قعدوا يحمحموا[١٢] ناحيتى كدة (يمثل الحمام وهو يقترب) لحد ما جم على الكوله[١٣]، اللى هيه بتاعت المدنه، ودى تقول ناخده، ودى تقول ما نخدوش، يبيح بالسر، ما يبحش بالسر، بصيت لقيتهم آخر ما شطّبت أدان، راحوا خاطفينّى وقالوا واحد وستين فى الجو، وفضلوا ماشيين لحد ما دخلونى فى قصر، دخلت فى القصر، مالقتش نفسى إلا أنا وهما، الجوز حمامات دخلوا اتنفضوا، بقوا سبحان الخلاق العظيم فى الجمال؛ بنتين آخر حلاوة، دى تقول أنا اللى آخده، ودى تقول أنا اللى آخده، قلت: لأ أنا آخد الكبيرة، والصغيرة تفرج عليها بحد غيرى.

فى نفس الليلة كتبولى على الكبيرة، قعدت أنا وهيه، وخدنا تلات تيام بالصلاة ع النبى، وحكمت الظروف وعطونى ستة وستين مفتاحًا، قالوا تفتح خمسة وستين، وتمة الستة وستين ما تمدش إيدك عليها.

بقيت افتح دى يا ملك، ألقى دى دهب، افتح دى ألقاها ملابس، افتح دى ألقاها غلة، افتح دى ألقاها زمرّد، افتح دى ألقاها ياقوت، افتح دى ألقاها فضة، افتح دى ألقاها شعير، دى درة، وآخر واحدة خالص، قلت: لو ما دى فيها حاجة أحسن يالوما قالوا لى ما تفتحهاش، أنا لازم افتحها، فأنا يا ملك رحت فاتحها، لقيت فيها بغل مهجر[١٤] ورا وقدام ومشنوط[١٥]. فبص لى كدة وقال لى: حلّنى[١٦] وأنا أنفعك، هتنفعنى فى إيه؟ قال: حتى بدام ما انت داير وحديك فى القصر كده، ممكن تقدر نتفض سوا أنا وأنت، ممكن نقدر نتصرف أنا وأنت سوا، وتركبنى تمشى تدوّر فى القصر كده.

وحكمت الظروف يا ملك فأنا رحت حالّه[١٧]، قال: هات شوية شعير، جبت له شوية شعير، كلّهم، اتنفض كده وقال: اسقينى؟ مليت له الجردل شرب، قال لى: اختر لك موتة؟! هى دى؟! (بصوت داخلى هامس) دانا حالّك عشان تنفعنى؟! قال له: ما انا قلت لك كده، اختار لك موته، يا تختار اصحنك على كفوفى كدة (يصحن بكفه لتمثيل المشهد) واطيرك فى الجو، يا تختار اخبطك بكفى كدة، انزلك سابع أرض، يا تختار احدفك[١٨] فى بلاد غير البلاد، فراح حادفنى يا ملك جابنى ع المدنة دى، أنا بافتكر الأيام دى باقول خدينى، يا ريت ياخدونى، قال له: طب اتركن.

ـ يا ولد... ميه قام قالت نعم، قال: هاتوا الراجل اللى على الله ده، جابوا العاجز، تعالى يا راجل، قال له: نعم، قال له: هيه مهنتك الشحاتة دى؟ يعنى بتدور كدة على طول تشحت وتستعطى من الناس؟ قال له: لأ يا ملك أنا أساسًا كنت راجل، أكبر تاجر ف البلد، شيخ بندر التجار، ولحكم ظروفى عندى من الدنيا الفاتته فلوس لا ياكلها حطب ولا نار، وعندى من ضمن الصنعة اتناشر كيله، واتناشر زكيبة، واتناشر ركوبه.

فبصيت لقيت واحد خواجة بعتهولى جماعة جايين من المغرب، وبيقولوا أمّال أكبر تاجر هنا فين؟ جابوه لحد عندى (صمت).

- إيه يا خواجة عايز إيه؟ قال لى: بيقولوا لى انت عندك كام كيلة؟ قلت له: اتناشر، وعندك كام زكيبة؟ قلت له: اتناشر، عندك كام ركوبة؟ قلت له: اتناشر. قال: طب هاتهم وأنا مستيك[١٩] ع الكوبرى ده، فاستنانى وأنا مشيت وراه، أنا مانيش عايز من الدنيا حاجة خالص، بس دا طبعًا لما قال لى مشيت وراه. فضلنا ماشيين يا ملك لحد يعنى مسافة بتاع تيجى كيلو ونص فى الجبل، وراح قاعد، طلع من جيبه كدة شوية بخور، (يقدم لنا الشاى) صليتوا بينا ع النبى، عليه الصلاة والسلام، فأنا يا ملك مشيت معاه، وبصيت لقيته قعد فى حتة مسلطحة، راح مسلطح[٢٠] حتة كده فى الجبل، وراح مطّلع من جيبه شوية بخور وراح حاططهم وطلّق عليهم الولعة، بصيت لقيت حاجة انفتحت كدة، زى كنز. قال لى انزل، رحت نازل، أعبى الزكيبة بالكيلة، وأرميها برّة، أعبى الزكيبة بالكيلة وأرميها برّة، لحد ما رميت التّناشر زكيبة مليانين، فهوه بقول مفيش حاجة؟ قلت له: لأ مفيش، أنا كنست الأرضية، قال: طب بص على يمينك كدة، اللى تلقاه فى الطاقة هاته، فأنا مديت إيدى يا ملك فى الطاقة لقيت مكحلة ولقيت مرود، عطيته المكحلة والمروّد، عطتهم له، خدهم ومشى.

وتنّه ماشى معايا، لا عبّى[٢١] معايا ولا تعب ولا حاجة، قوم أنا قلت: هياخد المال دا كله! وهيراضينى مراضيّه، فأنا حبيت استفتاه فى السهراية، قلت له: يا خواجة؟ قال لى نعم يا خبيبى[٢٢]، قلت له: أنت هتاخد المال ده هتعمل به إيه؟ قال لى: زى ما يعجبك يا خبيبى (وحقى يا انا؟!) باقول له: أنت النص وأنا النص. قال لى: ماشى يا خبيبى، مشيت معاه شوية، استكترت النص عليه، عشان ما تعبش، ولا هى بهايمه، ولا زكيبه ولا كيّله؛ باقول له: لأ أنت تاخذ التلت وأنا التلت والبهايم التلت، قال لى: ماشى يا خبيبى. مشينا شويه تانى، واستكترت عليه التلت، شوف يا خواجة؟ قاللى: أيوه، قلت له: أنا الربع، وأنت الربع، والبهايم الربع والزكايب والكيّل الربع، قال لى: ماشى يا خبيبى.

مشيت شويه وطمعت تانى برضك[٢٣]، لقيت الطمع أغرانى أوى، فأنا قلت له: لأ ... أنت بقى ما تاخدش حاجة، كفاية عليك المكحلة والمروّد كنا قربنا على البلد، وإن اتكلمت أكتر من كدة هاقتلك، قال: لأ، ألف سلامة، مبروك عليك يا خبيبى، لو كان نفع كان نفع أصحابه، دا الخواجة اللى بيقول لمين؟ للراجل التاجر. قلت له: طب المكحلة والمروّد أنت واخدهم ليه؟ (يشد فى كلمة ليه) (صوت: إيش ده؟!) قال له: لو كحلت عين واحدة تشوف كنوز الدنيا والآخرة، لو كحلت عينك التانية تندم، قال له: طب كحلّى عين.

قام يا ملك راح مكَحلّى عينى، شفت كنوز السما والأرض!! لقيت أول ما شفت كنوز السما والأرض، عايز أشوف كنوز الآخرة أنا بقى، قلت جايز هو

حايش عنى دى، عشان خاطر ما اشفش كنوز الآخرة، كحلّى عينى التانية (يأمر باصرار) قال لى: تندم! قلت له: لأ بس كحلها لى، باقول لك تندم! قلت له: كحلهالى، تالت مرة، قال لى: حاضر. راح ماسك المكحلة وراح ضاربها ف عينى، لا شفت لا أسود ولا أبيض يا ملك، خَد المال وخَد الحمير والزكايب والكحل والكلّه[٢٤]، وأنا فضلت لحد ما روحت البيت.

عبال ما روحت البيت صرفت اللى ورايا، واللى قدامى، وحتى أهلى ومراتى سابونى يا ملك، وأصبحت دلوقت عاجز، فأنا باقول الرز رز صافى، والكيل كيل وافى، وقتلك الطمع يا ابن آدم، قال له: اتركن.

صليت ع النبى، عليه الصلاة والسلام، تعالى أنت يا راجل يا بتاع البغلة قال له: نعم، قال له: لا انت رابط البغلة دى ف عربية، وماهياش راضيه تجر وبتضربها، ولا أنت مثلاً لحكم ظروفك، مش قادرة تمشى والا حرنانه عليك، ولا حاجة، بتضرُبها ليه؟ قال لى: دى مش بغله يا ملك، دى بنت عمى، فجت لحكم الظروف بيقول له: دى بنت عمى وغول، وجوزهانى بالعافيه، وأنا اتلفّت لقيتها حلوة، فجت عجبانى من يوم ما خدتها لا شفتنى ولا شفتها! بيقول له: إزاى؟ قال له: آجى من المغرب يا ملك، وأبص ألقاها تجيبلى لحمة محمّرة وحاجات حلوة كده، وطبيخات نضيفه، وآجى من بعد المغرب تقعد تعمل لى الشاى، تدينى كوباية الشاى، عبال ما أشربها، أبص ألاقى نفسى اتلأحت[٢٥] ما اعرفش حاجة غير تانى يوم الصبح، أقوم من النوم ألقاها جيبالى لحمة برضه، فأنا شكّيت[٢٦] فى الموضوع ده، قلت: لأ، لازم أشوفه، جت بتدينى الكوباية، رحت حادفها، ورحت متلأح التلثيحة بتاعتى هيه هيه، وهناك قسمت الليل نصين، وخدت بعضها هيه واتخفت وطلعت، وأنا اتخفيت وطلعت وراها، فيه موته جديدة طالعة، يعنى مودينّها النهاردة، فضلّت تنبش برجليها لحد ما ظهر الباب، راحت نافشه[٢٧] شعرها، ماحدش يقدر يقف قدامها، ولا بلد حتى! غوله ميه فى الميه، راحت سحباه طلعته برّه، فضلت تاكل لما شبعت، ونأتلى[٢٨] شويه أنا م المطايب بتاعته، وجابتهم وجت، وهيه طالعه من الجبل كده، خدت أنا بعضى وطلعت أجرى، جيت متلأح مطرحيا، مطرح ما سبتنى[٢٩] رحت متلأح. فأول ما أومتنى[٣٠] الصبح، قوم أنا لسانى غلط، وبتقول لى: كُلّ قلت لها: لأ ما كُلش اللحم ده، قالت لى: عن السبب؟ قلت لها: شفته جى منين، جى منين كييف؟ قلت: شفتك امبارح بالليل، قالت: آه، يبقى ليك مزاج عايز تفضحنى، راحت ماسكه صحن كده، دخلت جوّه، وقالت لى: اطلع من دين الايدميه[٣١] وخش دين الأكلاب الجربانه، بقيت كلب جربان. قعدوا العيال يضربوا فيّا بالطوب من شمال ليمين، من هنا لمن هنا لمن هنا، فووّت بلدنا خالص ومشيت يا ملك، فعترت فى راجل جزار، عترت فى راجل جزار ما بيبعش فى اليوم نص كيلو، يعنى بيدبح الجدى من دول، كتّر ألف خيره إن باع منه بيعه أو اتنين والباقى يروّح ع البيت، فيا ملك جيت فى الظروف دى أنا وحَوّدت ع الراجل ده، وجيت جنبه، كل ما يطوح لى حته

عضمايه، مانيش بتاع عضم. دانا بنى آدم ما اقدرش أمص العضم نىّ، فأول ما لقانى مش راضى آكل العضم فبعت جاب لى رغيف، حدفهولى كلته من الجوع، عبال ما حدف لى الرغيف تقول الارزاق، ربنا كَرَمه واتفتحت عليه، فضل لحد ما خلص الجدىّ ده، ودبح غيره وخلص. قال والله لو ما أنت كلب جربان (هوه بهيئة كلب...) لأحاول اتصرف وآخدك اربيك عندى فى البيت، فخدنى بعد ما خَلّص، وقال: تعو تعو[٣٢] مشيت وراه وهوه شايل السيبه[٣٣] وأنا ماشى وراه، فضلت ماشى وراه، لحد ما ربنا أكرمنا ودخلنا البيت.

عبال ما دخلنا البيت، بنته فتحت الباب، أول ما شافت أبوها دخل وأنا داخل وراه، راحت متدّاريه[٣٤]، فبيقول لها: يا بنتى إزاى! دانا ممعييش حد، لا رجاله ولا حاجه، دا كلب جربان؟! قالت له: لأ دا مش كلب يا با، دا بنى آدم بس مضروب بسحر.

- بنى آدم بس مضروب بسحر!! وتعرفى تفكيه يا بنتى؟ قالت له: أوى. قامت على حيلها بنت الراجل الجزار، حاولت تتصرف وراحت جيباه بصوت الحكمه[٣٥]، راحت فكانى، بقيت بنى آدم زى ما انا قدامك كده يا ملك. إيه اللى عمل فيك كده؟! قلت لهم: دى بنت عمى، قالوا طب على العموم، راحت بعدما اتغديت وشربت الشاى، عهدّتنى بعهد الله إنك تتجوزنى لو عطيت لك اللى هوه فيه الفايده، تتجوزنى؟ فاتعهدت معاها، وراحت عطيانى جريده خضرا، وقالت أول ما تخش، تقول لها: افتحى، تقول لك: مين؟ قل لها أنا فلان الفولانى، غير عن رأيك خالص[٣٦] هتيجى فتحالك أول ما تخش تقول لها: اطلعى من دين الإسلام، وخشى دين الأبغال، زى ما عملت فيك تعمل فيها. فيا ملك زى ما قالت لى بنت الجزار، رحت عملت بنفسى اللى قالت لى عليه ده، راحت بقى هيه اتقلبت بغله، زى ما عملت فيّا يا ملك أنا باعمل فيها، وباعذبها كده.

- يا ولد ... ميه قام قالت نعم، خد التلاته دول ارموهم على بركة الدم[٣٧] لانهم كلهم طماعين، وده هوه اللى خد بحقه بس، ده يبقى وزير تحت إيدى الشمال، وكنت عندهم وجيت، وكلت فرخة وديك.

الهوامش

■ الراوية: عبد النبى زكى محمد. أحد رواة الغجر الرُّحّل، وهو ينتمى إلى الطريقة الرفاعية ويحمل رتبة (خليفة الخلفاء) وقد قابله الباحث فى عدد من قرى ومراكز (العياط والصف والحوامدية)، ويجيد أداء الحكايات الشعبية بصورة مذهلة ويحفظ الكثير من المواويل (الغنائية والقصصية)، ويؤدى كل ذلك بأداء مبدع. والحكاية هنا من نمط الحكايات الإطارية التى تشبه حكايات ألف ليلة وليلة فى صورة مصغّرة وفى أسلوب حكائى شعبى قصير يناسب الموقف والزمان.

(١) شحاذة وتسول.

(٢) دقة، وخبطة.

(٣) يا شؤم ما جرى له.

(٤) متذنة.

(٥) حرون: عصية على جر العربة وإطاعته.
(٦) لم يكن فى استطاعتى.
(٧) لا حيلة لى أبدًا، أى لم أكن أملك شيئًا.
(٨) حضر إلى زبونين، عميلين.
(٩) فمها.
(١٠) آنية فخارة، تشبه القدرة، لكنها متسعة الفم، ويوضع فيها الماء ليبرد، أو اللبن.
(١١) طائران، وقد سبق الحديث عن كلمة جوز المستخدمة للمشى.
(١٢) يحوموا من حام يحوم حومًا فهو حائم للطائر، وتقال لغيره من باب البلاغة.
(١٣) وكان المؤذن فى أعلى المئذنة.
(١٤) مقيّد من أرجله.
(١٥) معلق بإحكام.
(١٦) فك قيدى.
(١٧) حللته من القيد.
(١٨) اقذفك.
(١٩) منتظرك على الكوبرى.
(٢٠) قطعة أرض مسطحة، مستوية.
(٢١) لم يعبئ معى شيئًا.
(٢٢) ينطقها بالنطق المعروف لكلمة «حبيبى» عند الشعب لتقليد الأجانب وخاصة الأوروبى منهم.
(٢٣) أيضًا مرة أخرى.
(٢٤) أى أخذ كل شىء ولم يترك شيئًا، وهو تعبير يساوى «أخذ الجمل بما حمل».
(٢٥) استلقيت ووقعت نائمًا موضع ما شربت.
(٢٦) شككت.
(٢٧) نشرت ونفشت شعرها بعد هز رأسها.
(٢٨) انتقت لى بعضًا من لحم الميت.
(٢٩) ما تركتنى.
(٣٠) حين أيقظتنى فى الصباح.
(٣١) جنس الآدميين يخرج منه ليتحوّل بقوة السحر إلى كلب أجرب.
(٣٢) من أصوات استدعاء الكلب، وهناك أصوات أخرى لذلك.
(٣٣) حامل من الحديد بقوائم مرتفعة توضع عليه اللحوم مع الباعة الجائلين لما يسمى بـ (حلوى اللحوم) وهى تشمل الأجزاء الداخلية للحيوان.
(٣٤) احتجبت.
(٣٥) صوت الحكمة، نوع من السحر يوجد فى ألف ليلة وليلة.
(٣٦) أى غير اسمك وانتحل اسم شخص آخر وصفته.
(٣٧) بركة الدم: مكان قديم للإعدام ... يعدم فيه المحكوم عليهم بقطع الرقبة كالرميلة فى القلعة قديمًا.

فيصل الموصلى

عبده أبو حديدة
شاعر الوصف الجميل

فن النّميم هو أحد الفنون القولية فى جنوب مصر، نشأ هذا الفن لدى القبائل العربية التى جاءت إلى مصر مع فتوحات عمرو بن العاص (٦٢٠ م - ١٨ هـ) وهى قبائل العقيلات، والعبابدة، والأنصار، والبشاريّة.. إلخ.

وهذا الفن له رواده المعروفون أمثال: شحات عثمان، وعمر أبو دياب، وعبد الحميد العونى، وجادو النور، وغيرهم.

ويشمل على أربعة أبيات لذا أطلق عليه الفُرس «الرباعى» وفى السودان يسمونه «الدوبيت» وتعنى بالفارسية البيتان. أما تفعيلاته فهى:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

كما أنه يُعد بملازمته للأدب العربى فنًا رفيعًا وذا معنى لذا استقى منه الفنان محمد منير رائعته «فى عشق البنات» التى يُطلق عليها «نعناع الجنينة»

ونحن الآن بصدد التعريف بأحد رواد فن النميم وهو الشاعر " عبده أبو حديدة " إنه شاعر تفاخرت به قرى عدة. واعتبرته شاعرها. وتنافست القبائل فى نسبته إليها عندما ذاع صيته واشتهر بفنه وحفظه عامة الناس وخاصتهم، حاكى الشعراء الجاهليين والمخضرمين وبرع فى بديع اللغة والشعر، طوّر فى شعر النميم وجدده وأضاف إليه وأرسى مدرسته. سلك مسلكه أغلب شعراء هذا الفن، وأخذوا من معانيه وكلماته، اختلف الرواة فى سيرته.. فمن هو الشاعر عبده أبو حديدة ؟

إنه (عبده أحمد عوض سالم) من قبائل عرب العقيلات. ولد فى قرية "شاترمة " بالنوبة القديمة عام ١٩٢٢ وغادرها فى عام ١٩٣٤ إلى الإسكندرية ليقيم عند شقيقه، وأمضى بها بضع سنوات وبعدها جاء إلى القاهرة التى قضى فيها ما يقرب من خمسين عامًا إلى أن وافته المنية سنة ١٩٨٤.

برع شاعرنا فى الغناء وكان له صولات وجولات فى ليالى العُربان، ولا تخلو مناسبة سعيدة إلا وكان على رأسها شاعرنا، فقد تفاخرت به القرى والقبائل وكل قبيلة تنسبه إليها. أما نسبته الحقيقية فهى لقبيلة (الضاحياب) من بيت (الدباركة).

وقد كان أبو حديدة - رحمه الله - يستنبط فنه من خلال البيئة التى تعتبر المهاد الطبيعى لنبت هذا الفن.

واشتهر هذا الشاعر بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، كما اشتهر أيضًا بالغزل. وكان يتغزل فيما يتغزل ثم لا ينسى أن يعلن مع هذا جاهدًا أنه لا يستبيح محرمًا، ولا يأتى بريبة، ولا يزال على سنة الشعراء الذين يقولون ما لا يفعلون.

وفى السطور التالية سأقدم لكم نماذج رائعة لشاعر نسج من الخيال واقعًا معيشًا وشهد له معاصروه ومن خلفه بالتفوق فى فن النميم وفن المربوع أيضًا.

قال شاعرنا مادحًا رسول الله صلى الله عليه وسلم:

صلوا على الرسول طه الحبيب المرضى
ملء العرش واللوح والسما والأرض
أضعاف وأضعاف السنن والفرض
تغشاك[١] يا بن عبد الله نضيف العرض

■■■

صلوا على النبى الما[٢] فيه نبيًا متلو[٣]
القرآن نزل ليه[٤] والصحابة بيتلو
نبى ضمن الغزال وكل الكتب شهدت لو[٥]
راحت رضعت أولادها وعادت له

■■■

صلاة الله عليك يا سيد الأبرار
جبريل شق صدره ملاه علوم وأسرار
افتكروها فضايل[٦] الأربعة الأحرار
أبو بكر وعمر وعثمان مع الكرار[٧]

■■■

وفى الفخر والحماسة نرى شاعرنا يتغنى بأمجاد أجداده وإحياء مآثرهم. وهنا يفخر الشاعر بنسبه إلى "بنى عقيل" حيث يقول:

نسبتنا لعقيل[٨] بالعيب ولا بنتعجّل[٩]
كبيرنا بيعقد الجلسة الولا بتتأجّل

تلقى صغيرنا فى الدرب المخيف يتحجّل[١٠]
مجيد تاريخنا جوه "الكتبخانه"[١١] مسجّل

■■■

نحنا ولاد عُقيل من حامية[١٢] ما بنحيدو
نتـضاحك إذا نيران حروبها يقيدو[١٣]
تلقى صغيرنا فى الفولاذ تخرّم إيدُه
ما نـركب بلا الفى الليل يطمّن سيدُه

■■■

وحيث إن عرب العقيلات لهم عادات متوارثة يحافظون عليها وتنم عن أصالتهم، فهم كرماء وافون لعهودهم، ويجيرون المستجير، فهذه القيم ترفع من قدر الإنسان خاصة فى البيئات العربية. ويقول أبو حديدة فى ذلك:

نحـنا[١٤] ولاد عُقيل أغلب سعينا جـمال[١٥]
فـرسان نسند الرَّحـل التقيل لو مـال
فـى الجود والكرم بحرًا يغطى رمال
وتشـهد لينا جيراننا يمين وشمال

■■■

ويأتى تفاعل الشاعر مع الأحداث المحيطة فعندما تم تهجير النوبة بأقسامها الثلاثة (كنوز - عرب - فادجا) فى عام ١٩٦٣ من منطقة الشلال إلى كوم أمبو؛ حيث إن عرب العقيلات يتوسطون منطقة النوبة من الناحية الجغرافية سواء قبل التهجير أو بعده، وفى ذلك قال أبو حديدة:

الوطن الجديد اللى العباد راحوا لُه
شدُّوا ولاد عقيل أول عرب فرحوا لُه
قالوا المنطقة الوسطى إحنا ما بنحو له
لأن القاضى لازم المستشارين حوله

■■■

وكان شاعرنا يسعده وجود أولاد أعمامه وأهله وذويه حوله فى جلسات السمر التى كانت تعقد فى أى مناسبة.

■■■

من ولدون صغير أفرح مجال أندادى[١٦]
وبرضى عبده لو يجنيه زمانى غدادى
تجـدنى فى ولاد عمى ألم[١٧] وأدادى
أخاف نايب الصقور لا يقربنه حدادى[١٨]

■■■

مـن ولدونا قعدات التماسيح حُزنـا
وبـى مشـياتهم قبل الخلايق قُزنـا

النـاس التشـابه للدهـب فى وزنـا
معرفة الرجال شبه الكنوز فى خـزنـه

■■■

وقلما نجد شاعرًا لم تمتلئ حياته بالحسناوات الملهمات والجميلات وإن تغيرت معايير ذلك الحسن وذلك الجمال من شاعر إلى آخر.

وإذا تحدثنا عن الغزل عند أبو حديدة فقد كان مبدعًا فى هذا اللون، مع امتزاج مفرداته البيئية التى تعطى المتلقى صورة جمالية فائقة الإبداع، وتحتوى على موسيقى لها وقع خاص لدى المستمع. ومن الغزليات التى استمتعنا بها من أبو حديدة:

ولا خرجت وسط حلّتها مرقت حايمى[١٩]
غير ليلها ونهار جوه المسيكات عايمى
حـرام تقتلى الناس اللى جـواك هايمى[٢٠]
دقة لغمك اللوبه العلى النـيل قايمى

■■■

أريت[٢١] فاتت على[٢٢] شبه المسيكه عرقها
بدوانـها بتحاديهـا وتهـز درقها
لـى حد القدم فـرد القصص فـرّقها
دقة لغـمك اللوبه اللى زاهـى ورقها

■■■

قالـت لى فريدى حدا الأهل بتعزّا
وأهلى من كرام كُرما الجزيرة وغزه
جـلّ الصـانع اللى عطاها رب العزه
صدرًا يشبه الجوخ حزّه فوق الحزّه

■■■

لبست عقـد ألماظ زينه زانهـا وزانتو
وشـوفتا تكتل[٢٣] الفارس اليطوّح زانتـو
سـهام من مُقلة الذات الفطينـه رزانتـو
وفتكهـن أشد من ميـزر[٢٤] ملانى خـزانتو

■■■

جميـل وخلفة جميل وزان الحجل[٢٥] ساقيهو[٢٦]
ودقّـة لغمك اللوبة التدن سـاقيهـو[٢٧]
لما أهـدان سـلام أنا بالأذُن صـاغيهـو[٢٨]
ودمـوع عينـى جذور الراسخات[٢٩] ساقيهو

■■■

ومن الدرر الجميلة التى تركها لنا أبو حديدة هذا الدور الذى يحتوى على "جناس كامل" حيث تتحد جميع القوافى فى نفس اللفظ، وكل لفظ منهم له

معنى مختلف عن الآخر.

■■■

الخـلا السنين فوقى البرود والوارد
أم خدًا مندّى على الفُـلل والوارد
من أول دربهن منعوا الصّدر والوارد
تلقى حرسها من أهل السّبح والوارد[٣٠]

■■■

ومن الملاحظ أن هذا الشاعر مجيد فى أغلب ضروب الشعر، رحم الله شاعرنا أبو حديدة الذى ترك لنا شعرًا رائعا لكى نمتّع القارئ العربى بما خلفه لنا السلف من تراث أدبى خالد.. ولم يمت من قال شعرًا..

الهوامش

(١) تغشاك: تذهب إليك.
(٢) الما: الذى لم.
(٣) متلو: مثله.
(٤) ليه: له.
(٥) شهدت لو: شهدت له.
(٦) فضايل: أفضال.
(٧) الكرّار: كناية سيدنا على (كرم الله وجهه).
(٨) نسبتنا لعقيل: أى ننتسب لعقيل بن أبى طالب.
(٩) ولا بنتعجّل: لا نكون على عجالة من أمرنا.
(١٠) يتحجّل: يقفز على ساق واحدة.
(١١) الكتبخانه: الاسم القديم لدار الكتب.
(١٢) حامية: النار.
(١٣) يقيدو: يشتعلوا.
(١٤) نحنا: نحن.
(١٥) سعينا جمال: نربى الإبل.
(١٦) أندادى: أقرانى.
(١٧) ألم: أجمع.
(١٨) حدادى: جمع حداءة.
(١٩) حايمى: تحوم: تلف.
(٢٠) هايمى: من الهيام.
(٢١) أريت: رأيت.
(٢٢) فاتت علىّ: مرّت بى.
(٢٣) تكتل: تقتّل.
(٢٤) ميزر: نوع من الأسلحة.

(٢٥) الحجل: نوع من المصاغ يُلبس فى ساق القدم.

(٢٦) ساقيهو: المقصود: ساقيها.

(٢٧) ساقيهو: الساقية.

(٢٨) صاغيهو: مُستمع إليه.

(٢٩) الراسخات: الجبال.

(٣٠) الوارد: الأوراد (التسابيح).

عرض: محمد على سلامة

نحو فلسفة للنقد الأدبى

قراءة فى كتاب «الأسس الفنية للنقد الأدبى» للدكتور عبد الحميد يونس

لقد سجل على صدر الكتاب أنه نال جائزة الدولة التشجيعية لعام ١٩٦٠، ومع قراءة الكتاب بدقة يدرك القارئ الخاص الواعى بأصول النقد الأدبى أنه يستحقها بالفعل، ولِمَ لا، وقد كانت الجوائز فى ذلك الوقت تعطى لمن يستحقها بحق بعد فحص من لجان مشكّلة من متخصصين موضوعيين، والمتأمل لسلسلة الحاصلين على جوائز الدولة فى ذلك الوقت يجدها كلها جديرة بالحصول على الجائزة وفق قواعد وأسس علمية وموضوعية دقيقة، والمجال لا يتسع لسرد أسماء مَن فازوا وإنتاجهم الأدبى والفكرى.

هذه مقدمة لنلج بعدها إلى الحديث عن هذا المفكر المثقف الواعى بما يجب أن يكون عليه المثقف الشامل، فالرجل تخصص فى الأدب الشعبى، وقد كان ذلك من مآثر طه حسين فى تلاميذه حين جعل كل واحد منهم يتخصص فى فن من فنون الأدب قديمه وحديثه آنذاك، فاستغرق شوقى ضيف فى الأدب العربى القديم من خلال كتاب الأغانى، وأثمر ذلك موسوعته الضخمة عن الأدب العربى، وتخصص عبد العزيز الأهوانى فى الدراسات الأندلسية، وتخصص عبد الحميد يونس فى الأدب الشعبى، واختصت سهير القلماوى بمواصلة مشوار طه حسين فى تعمق المناهج النقدية الغربية وإعادة دراسة التراث العربى من خلالها، فكان كتابها حول ألف ليلة وليلة وإنتاجها النقدى حول المحاكاة وفنون الأدب، وهكذا وزع طه حسين تلاميذه على جميع فروع المعرفة والأدب، يدرس كل واحد منهم الفرع الذى تخصص فيه، وإن كان لا يتخلّى عن متابعة الإبداع الأدبى ومناهج النقد الأدبى بصفة عامة ليتمكّن كل واحد منهم من إتقان تخصصه الذى انشغل به.

ومن هنا كان إسهام عبد الحميد يونس فى مجال النقد الأدبى بهذا الكتاب وآخر عن فن القصة، وإن كان حديثنا سيركز على هذا الكتاب باعتباره لمحة فنية ونقدية علمية تنبئ عن ذخيرة هائلة، وإتقان للنقد الأدبى ورؤية واعية لأصوله وأسسه الفنية التى خرجت وكأنها فلسفة للنقد الأدبى أكثر منها حديث عن النقد الأدبى ومناهجه، ولا يخلو فى كل ذلك من تأثير بالتخصص الذى كرّس نفسه له.

يدخل عبد الحميد يونس إلى موضوعه من خلال مقدمة علمية دقيقة يطرح فيها رؤيته حول المدرستين اللتين تهيمنان على الساحة النقدية وهما المدرسة السلفية والمدرسة التجديدية، ويرى أن بينهما مدرسة ثالثة توفيقية تجمع بين القديم والجديد عبر محاولات للإفادة من ثقافتهم الأجنبية، ومع هذا يرى أن إنتاجهم النقدى لا يزال متأرجحًا بين المدرستين.

ويذكر المنطلق الذى سيطرح من خلاله كتابه أو الذى سينطلق منه فى كتابه وهو دراسة الأدب على أنه فن القول، ومن ثم يستعرض مدلول كلمة «فن» عبر المعاجم اللغوية، ثم يبين أن الأدباء والنقاد لم يذهبوا إلى هذه المعانى القديمة بل أفادوا من ترجمتها من المراجع الأجنبية وبالتحديد كلمة « Art »، ومن ثم يستغرق فى طرح المفاهيم المختلفة التى دارت حول هذه الكلمة، وينتهى إلى أنها استقرت حول دلالة «البراعة فى القيام بعمل من الأعمال ثمرة للحذق أو المعرفة»، ويقول: «ولما كانت البراعة هى المعنى الغالب على هذه الكلمة فى جميع أطوارها فقد انتهى بها إلى الدلالة على البراعة فى الموضوعات الذوقية، كالشعر والموسيقى والتمثيل والإنشاء الأدبى، كما أطلقت على البراعة فى النهوض بعمل قائم برأسه يصل به صاحبه إلى الكمال وعلى البراعة فيما أسموه فنون المحاكاة والرسم كالتصوير والنقش والنحت والعمارة وإلى تحصيل هذه الفنون فى أصولها وفروعها والتمرُّس عليها، والإنتاج البارع لها» [١].

(١)

ويطرح أول عنوان وهو «النفع العام» ليرد الفن عمومًا والأدب بخاصة إلى فكرة الجمعية والقومية وينظر إلى التراث الجاهلى من خلال هذا المنظور فيرى أن تأثير الأدب الجاهلى حتى اليوم يعود إلى طبيعته الجمعية والقومية مهما تنوّعت إسهامات الأفراد «وكل فرد فى مثل هذه الجماعة إنما هو صورة مصغّرة لها، يحس بإحساس الجميع ويقوم من غيره مقام الأخ يحميه ويهتم بكل ما يصدر عنه، فالعمل الفردى يجرّ دائمًا أبدًا إلى عمل عام، ومن ثم كان كل واحد يصدر عن رقابة جماعية متيقظة فى داخل ذاته وخارجها على السواء» [٢].

وهذه رؤية مغايرة لكثير من الآراء فى عصره، حيث نظروا إلى الشعر الجاهلى على أنه غنائى فردى ذاتى لا يعبّر إلا عن ذات صاحبه وتجربته الخاصة، كما يرى أن النقائض ما هى إلا صوت للعصبية القبلية، وإذكاء لروح

الجماعة والتغنى بما يسمى فى عصرنا الحاضر بالقوميات، ولذلك فإنها تُعد مثالاً بارزًا على فن القول الذى يعبّر بالدرجة الأولى عن روح الجماعة.

ويربط عبد الحميد يونس بين هذا وبين نشأة الأدب تطويرًا لفنون السحر، والشعائر والطقوس البدائية المندرجة فيه، وهنا تأتى مسألة فلسفة النقد؛ حيث يأخذ فى طرح موضوع السحر بين مدرستين؛ مدرسة علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) التى تعتبر أن السحر يهدف إلى تحقيق غرض عملى من أغراض الحياة، وبين مدرسة علم النفس، التى تربط بين السحر وبين الأعمال الهمجية، وقد لاحظوا أن العلّة هى خلط المرضى بين الرغبة والتحقق وفطنوا إلى أن الإنسان الهمجى اصطنع هذه الوسائط أو الطقوس أو الشعائر التى يقوم السحر بها حماية لنفسه من تحقيق الرغبات الضارة به» (٣).

ونظن أن ربط الأدب بالسحر ربما كان ناتج قراءة واعية لما أشيع فى العصور القديمة عن ارتباط الشعر بالجن وبوادى عبقر، وربما أيضًا بما أشاعه الكفار عن القرآن من أنه سحر أو شعر أو كهانة أو أساطير الأولين.

(٢)

ينتقل عبد الحميد يونس بعد ذلك إلى الحكاية والتمثيل، وذلك بعد أن خلص إلى أن كلاً من السحر والفنون أدبًا أو موسيقى أو تصويرًا أو غيرها من الفنون يهدف إلى النفع العام، وليست البراعة الشخصية بل كلها مسخّرة لإحداث أثر فى نفوس الجماعة المتلقية. وقد استعرض معنى الحكاية لغويًا وفنيًا ووصل منها إلى معنى المحاكاة والتقليد للطبيعة، ويرفض أن يكون الفن محاكاة مطابقة للواقع، بل لا بدّ أن يكون فيه أثر لإبداع المبدع، ولذلك ينتقل إلى فكرة محاكاة الفن للفن، وأن هذا السلوك الذى سلكه الشعراء الأقدمون، وأن هذه الظاهرة هى التى أدت إلى شيوع ظاهرة السرقة، وهى التى ركّز عليها النقاد القدماء؛ ويرى ناقدنا العظيم أن هذه الظاهرة لا تخلق عبقريًا أو مبدعًا، ربما تهذب حاسته الفنية وتصقل ملكته لكن تبقى ملكته الإبداعية هى الفيصل فى جمال الفن والإبداع.

وهذا يقوده إلى الحديث عن مسألة التمثيل ويعنى به المطابقة والاحتذاء، أى أن يقوم المبدع بتمثل شىء ما أو شخصية ما، وهو يتوافق مع لون واحد من المحاكاة (الحكاية عنده) المطابقة، ويرى أنه لا يخلق أيضًا مبدعًا، إذ إن «قيام الأثر الفنى بالتمثيل وحده لا يكسبه صفة الجمال؛ لأنه يعتمد على البراعة والحذق فى المطابقة الكلية ولا يقوم على الإبداع» (٤).

وينهى كلامه عن هذين الأساسين بحديث عن الرمز والاصطلاح الذى قد يتشابه معهما، ويرى أيضًا أنه إذا ركّز على المطابقة الكاملة بين الرمز ومدلوله أو الاصطلاح ودلالته فإنه لا ينتج أدبًا أو فنًا جميلاً بل لا بدّ من توفر ملكة الإبداع.

ويتبع ذلك بحديث عن الحرفة والصناعة، ويؤصل لها فى ثقافتنا العربية

- وخاصة فى جانبها الأدبى - ويورد قولاً للجاحظ رواه عن عمر بن الخطاب حين قال: (خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته)، وكعادته فى كل العناوين السابقة يعود إلى الشعر الجاهلى ويلح على أنه «تفاعل مع المجتمع الذى ينبثق الشعر فيه وأنه يستهدف المصلحة العامة لهذا المجتمع، وهو لذلك لا يصور نفس قائله بقدر ما يصوّر النفس الجماعية ويُمازج سائر المراسيم والطقوس التى تحافظ على المشاعر النوعية، وتجريها فى مسارب النفس، تقوية للأواصر ورفعًا للروح المعنوية» (٥).

وكأنى بعبد الحميد يونس يريد أن يخالف أستاذه طه حسين الذى رأى أن الشعر الجاهلى لا يعبر عن واقع الحياة الجاهلية، وأنه كان يعبر عن ذوات أصحابه، ولذلك كثر فيه الانتحال، وإن كان بعد ذلك قد أفرط فى الحديث عنه فى "حديث الشعر والنثر" و"حديث الأربعاء" اللذين تضمنا استعراضات لبعض القصائد لشعراء جاهليين فى محاورات مع صديقه الذى لا يحب الشعر الجاهلى، أما صاحبنا فيرى أنه منطلق من منطق جماعى يعبر عن واقع المجتمع الذى يعيش فيه الشاعر كما صرح بذلك فى الفقرة السابقة.

ويربط بين الشعر والصناعة عبر نص نقله عن البحترى يبيّن فيه توجيهات أبى تمام والذى كان له أبلغ الأثر فى ظهور إبداعه بهذه الصورة، وأخطر ما فى هذا النص: «ولتكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجساد، وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حُسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين» وسر خطورته أنه يوضح مدى دور الصناعة فى الشعر، وكذلك ملكة الحرفية، وقد سبقته نصائح تفيد بمدى قدرة المبدع على إيجاد التناسب بين الشعر وموضوعه وحالته، خاصة أنه فى العصر العباسى الثانى الذى ازدهرت فيه صناعة الشعر نتيجة ازدهار الفكر بصفة عامة مما مثل مادة ثريّة أفاد منها الشعر إفادة كبيرة.

وكالعادة أيضًا لا ينسى أن يعرج على الأدب الأوروبى وربطه بحال الأدب العربى وإن كان يعزو التطور إلى سيادة نزعة العقل، ويرى أن السبب فى ازدهار الأدبين - العربى فى العصر العباسى، والغربى فى عصر النهضة - هو سيطرة العقل الذى حوَّل المسألة إلى عملية صناعة وحرفة، «وأنت ترى من هذه اللمحة الطائرة الشبه القوى بين الأدب العربى قبل النهضة الأخيرة وبين الأدب الاتباعى الأوروبى الذى عرف به عصر الإحياء، والذى ظل إلى القرن الثامن عشر طابع الفن الغربى كله، فكلتا البيئتين قد غلّبت العقل وأسرفت فى الاحتكام إليه، وكلتا البيئتين استخلصت من هذا العقل مجموعة من القواعد والقوانين يقوم بها الفن بعامة والشعر بخاصة، وكلتا البيئتين تغالت فى استخدام هذه القواعد وتلك القوانين التى حجبت العقل وإن كانت ثمرة من ثمراته» (٦).

ويستمر فى المقارنة ويتتبع مسألة التشكيل والتى تعبّر عن الصناعة وكانت سببًا فى تحوُّل بعض الشعراء العرب إلى الارتزاق، ويرى أنه ليس عيبًا كاملاً فى الفن، وقد يكون سببًا فى إجادته ليحصل على أقصى ما يريد.

(٣)

ينتقل بنا عبد الحميد يونس إلى أساس آخر من أسس النقد الأدبى أو الأسس الفنية التى يجب أن يراعيها الناقد الأدبى عند التعامل مع العمل الفنى بصفة عامة، والنقد الأدبى بصفة خاصة. هذا الأساس هو التسلية والترفيه، وبالرغم من أنه يصفهما فى البداية بالشائبة فإننا نجده سرعان ما يربط بينهما وبين السحر وبينهما وبين العمل «وإنما قصارانا أن نبيّن أن التسلية والترفيه قد مرّا بأطوار متعددة فشاركا «السحر» فى المنزع والمظهر والوظيفة جميعًا، وشاركا «العمل» فى سبيل الرزق، واتصلا بالفراغ فتداخلا مع الجهود التى تقصد إلى النفع العام تداخلهما فى الجهود التى تقوم بالحرفة والصناعة» (٧).

ألم أقل منذ العنوان إنه يفلسف النقد الأدبى، ويعمّق الأسس الفنية بروح الفيلسوف، وهو يبدأ بالحديث عن الأساس الذى يريد الحديث فيه ويأخذ فى البحث عن المعانى والمدلولات ليصل إلى الأغوار، ويبين مدى إسهام هذا الركن فى بناء العمل الفنى أو فى وظيفته، ويقرن بين المشرق والمغرب دائمًا.

وإذا كان يرجع بموضوع التسلية والفراغ إلى موضوع السحر الذى يربط بين المتعة والنفع العام، ويضرب مثالاً أيضًا بالمنشد الدينى فى الموالد الذى يبدأ الناس فى الالتفاف حوله تسلية، وما يلبث أن يتحول هذا الالتفاف إلى مسألة جد، ويعلق بأذهان هؤلاء كثير مما قاله الرجل فتصبح المسألة نفعًا عامًا لا يمكن الاستغناء عنه لأنه فى أغلب الأحوال ما يصير مثلاً أو حكمة يلجأ إليها المتلقى فى أوقات الحاجة.

كما يربط بين الفن والأدب واللعب، وينطلق من اللغات الأوروبية التى تحتفظ بالاختلاط أو الامتزاج بين الجهد الفنى واللعب، ويطرح آراء الباحثين، ويرى بعضهم تطابقًا كاملاً بين اللعب والفن، ورأى آخر يقارب بينهما فقط على أساس النتيجة، وهنا يعود بنا إلى مسألة السحر، ونتائجها من حيث تفريغ الانفعالات، وهو هنا يحقق فائدة نفعية بقدر ما يحقق لذة للمشاهدين، ويعود إلى الأدب العربى ويتتبع الخط الذى سلكه من رد المسألة إلى النفع والفائدة أو التسلية والترفيه، ويوجد طريقًا ثالثًا بينهما وهو السحر والصناعة والذى بلغ أوجه فى العصر العباسى، وإن كان يرى أن هدف التسلية والترفيه غلب على معظم إنتاج الشعراء.

ويصل بنا عبد الحميد يونس إلى نقطة مهمة وهى الإبداع الفنى، ويستعرض الآراء المختلفة حوله، والسؤال: هل هذا الإبداع نتيجة قوى خارقة تمد الفنان المبدع بهذه الإلهامات الإبداعية؟ وقد سيطرت هذه النزعة على الفكر اليونانى، بل والفكر العربى دهورًا طويلة حتى حدثت الثورة العلمية نتيجة النهضة الصناعية، وإن كان النقد العربى قد ألمح إلى شىء من هذا التفكير العلمى حين تحدث عن الصناعة فى الإبداع الأدبى، وتحدثوا عن

الأصالة فى الفن، وبالبديع فيه، وهى لمحة فنية ذكية تصح أن تكون موضوع بحث نقدى ضاف. ويستغرق فى الحديث عن مردود النظر العلمى والتجريبى إلى الإبداع الفنى من منطق رد الأثر الفنى إلى صاحبه المبتدع وعدم التعويل على عوامل خارج نفسه، ثم النظر إليه باعتباره وحدة متكاملة لا تقوم بالإلهام فحسب، والثالث عدم سلخ المتفنن عن مجتمعه باعتباره كائنًا شاذًا عن هذا المجتمع أو منفصلاً عنه، وينتهى إلى رؤية مؤداها تفسير ظاهرة الإبداع من زاويتين:

«التفسير الاجتماعى وهو يجعل من الإبداع الفنى ظاهرة اجتماعية تتجاوز الميول والمشاعر الفردية للمتفنن إلى المجتمع كله، والتفسير النفسى الذى يؤمن بالفردية ولكن ليس بالعبقرية وحدها ولكن بتراكمات سبقت ذلك من قرارات ومشاهدات وتأملات فى المشكلة التى تشغل ذهنه» (٨).

عند هذه النقطة يصل إلى الفنان/ المبدع حيث يرى أنه مركب مزيج من العبقرية، وفى هذه المسألة يرفض الآراء التى تقارب بين الفنان والإنسان المنحرف؛ لأن الفنان إنسان متميز عن غيره فى القدرة على التقاط الأشياء والإحساس بها، ومن هنا كانت عبقريته، أما المنحرف فهو خلاصة صراع داخلى بين المنحرف ومجتمعه، ومن ثم تصبح «العلاقة بين المنحرف وبين المجتمع علاقة سلبية هدّامة، وأن علاقة العبقرية بالمجتمع علاقة إيجابية بنّاءة» (٩).

وما دمنا قد وصلنا إلى هذه النتيجة، وهى الصلة الوثيقة بين الفنان المبدع والحياة، فإننا لا بدّ أن نلتفت إلى التجربة الفنية، باعتبار الفن وثيق الصلة بالحياة، وثمرة من ثمراتها، والفنان هو الذى يعبّر عن تجربته الشعورية إزاء ما يواجهه فى الحياة وموقفه منها، وهنا يستغرق عبد الحميد يونس فى طرح الفكرة بعمق ناتج عن وعى بالدراسات النفسية التى أخذت فى النمو والتطوّر حول الأسس النفسية للإبداع الفنى.

ولأن الإبداع لا يخص الفنان وحده، وإنما يخص متلقيه، فإنه يعرج على مسألة التعبير وضرورة أن يدرك أن «الأصل هو إذن تعبير المرء لنفسه عن نفسه ثم لمن يفهمه، وهذا تفريق واضح بين مَن يعبر عن شعوره، ومَن يثير شعور الآخرين، ولا بدّ لكل مَن يقصد واعيًا إلى الإثارة من أن يغفل نفسه أولاً، وأن يتعرّف على مستمعيه من حيث الطبقة، ومن حيث القدرة على الاستقبال وحوافزهم على الشعور وأن يلائم بين لغته وبين نفوس هؤلاء المستمعين لكى يحدث الإثارة المنشودة» (١٠).

وهذا نص ينبئ عن رؤية مستقبلية، فهو يرى الفنان لا ينتج فنًا لنفسه بل يعبر عن تجربة ورؤية واعية للعالم حوله «وأن يتعرف على مستمعيه من حيث الطبقة»، لأنه يتحدث بلسانهم ويعبّر عن طموحاتهم، «ومن هنا كانت الصلة بين الفنان بعامة والشاعر بخاصة وبين المستمعين له المتذوقين لفنه صلة مباشرة، فقد سبق أن قلنا إنه يعبّر عن شعوره لنفسه أمام مستمعيه؛ وهؤلاء

المستمعون يتلقون تجربته الشعورية هذه فيدركونها ويشاركون فيها ويكون تعبيرهم لهذا الإدراك وتلك المشاركة بألفاظ الفنان نفسه لا بألفاظهم[١١].

ويخلص إلى «أن التجربة الفنية لا يحكيها بتمامها ما يجسمها من مادة مشكلة أو لفظ مصاغ أو صوت مؤلف، ومن هنا كان على الباحث أن يقص أثر هذه التجربة فى حوافزها الباكرة وأن يتتبعها فى فترات نزوع الفنان إلى كمال معرفتها بأثر فنى يوضحها ويخصصها، ومن هنا انصرفت عناية الدارسين للفن إلى المسودات والمشروعات والمفكرات واليوميات... وإذا كان الفنان يمتاز بسبقه فى التعبير عن الشعور وقدرته على تخصيصه فإن المتذوّق للفن لا يستطيع أن يشارك فى التجربة إلا إذا حصل هذا القدر من المعرفة المفصلة عن سيرها ومداها واتجاهها»[١٢].

وهكذا تتم التجربة وتحقق نتيجتها المنشودة من التأثير فى المتلقين فتكتمل بذلك أركانها.

(٤)

ويتواصل الحديث بتدرج ليصل إلى اللغة الفنية، وهى لغة التعبير عن العمل الفنى أو عن التجربة الشعورية، ولكنه كعادته فى الكتاب كله يؤسس تأسيسًا فلسفيًا للفكرة ويستعرض أنواعًا من لغات التعبير الفنى ويعزوها فى النهاية إلى الباليه أو الرقص التعبيرى، حيث يرى أنه أقدم وسائل تعبير الإنسان عن مشاعره وانفعالاته، حتى ينتهى إلى التعبير اللسانى الذى هو لغة الأدب ما دام الحديث فى مجال النقد الأدبى.

يقول عبد الحميد يونس: «ومع هذا كله فنحن نؤثر فى حديثنا الذى نمهد به للنقد الأدبى أن نطيل وقفتنا مع وسيلة واحدة من وسائل الفن وهى: اللسان الذى اصطلح على تسمية الفن المتوسل به أدبًا، فهو أشيع الفنون بين الناس منذ عرفت الحضارة طريقها إلى الأرض، وهو من ناحيتنا يكاد يستوعب الجهد الفنى كله للأمة العربية»[١٣].

ويطرح رأى ابن خلدون فى هذه القضية كما يعرج على مفهومها الحديث، ويفرق بين لغة عامة مشتركة لجماعات فى بيئة واحدة سواء على المستوى العربى أو الغربى، واللغة تتطوّر بتطور الأزمنة وتحمل فى طياتها بُعدًا اجتماعيًا ناتجًا عن تطور المجتمعات ومن ثم تطور لغتها، وإن كان الأمر لا يقتصر على ذلك فقط، بل تكون هناك إضافات من ابتكارات الأفراد ثم مع كثرة استعمالها تصبح شائعة لدى المجتمع.

ويستعرض قضية الشعر والنثر ويتحدث عن الشعر المنثور أو النثر الشعرى وصلة هذا الموضوع بالتجربة الفنية التى يعبر عنها الفنان، وينتهى إلى أننا لا بدّ أن ننظر إلى الأدب بصفة عامة غير فاصلين بين هذين النوعين: الشعر والنثر، «وإذا كان الأدب هو الأديب فإن لغته الأدبية أكثر تخصصًا حتى من لهجته المحلية أو الطبقية ومن مقدار علمه بالمفردات والدلالات والنحو والصرف والعروض وما إلى هذا بسبيل.. إنها قسماته ومقومات شخصيته..

إنها سلوكه مع نفسه ومع الحياة والناس.. موقفه من حادثة معينة فى لحظة معينة عندما ننظر فى أثر أدبى واحد.. وتكون اللغة الأدبية لجماعة من الجماعات أو أمة من الأمم هى قسماتها أو مقومات شخصيتها العامة»[١٤].

وكأنى به يتحدث عن الفكرة التى طرحتها الأسلوبية وهى أن الرجل هو الأسلوب؛ والعكس صحيح باعتبار أن الأديب لا يسعى إلى مجرّد اللغة من نحو وصرف وعروض وغيرها، بل إنها قسماته ومقومات شخصيته، إنها سلوكه مع نفسه ومع الحياة والناس.

وهذا ما يجعله يصل إلى الحديث عن الذوق ويقصد به «انعكاس الفن على نفوس المتلقين له» وهو يفرق أولاً بين نوعين من الذوق: الذوق العام أو فى اصطلاحاته المختلفة وبين الذوق الفنى، ثم يفرّق ثانيًا فى داخل هذا الذوق الفنى بين لونين منه: الذوق الذى تغلب عليه الذاتية، وبين الذوق الذى يتّسم بالموضوعية لأنه قائم عى ثقافة أدبية تؤهله للحكم على الأثر الفنى بموضوعية وعلمية.

وفى هذه الحالة يستغرق فى المقومات التى تجعل من هذا الذوق متلقيًا جيدًا فلا يرى فى الفن جماله فقط، وإنما ينظر إليه من منطلق الشعور الجمعى؛ لأنه يرى أن الأدب يرتبط بالوجدان الجمعى ارتباطًا ضخمًا من حيث اللغة وهى لغة الجماعة، ثم يرتبط بمتطلبات الجماعة قبلية وعصبية ومن ثم «يحتاج المتذوّق الذى يريد أن يكشف عن الخبرة الجمالية فى الفن إلى جهد وتربية وعلم لكى يبرأ من التعصب الذى يبعده عن الحصول على الآثار الفنية من جمال»[١٥]. ويستشهد على ذلك بمسيرة أدبنا العربى الذى يتسم بهذه السمة عبر عصوره المختلفة. والمتذوّق مطالب بأن يفرق بين الجمال من ناحية وبين الحق والخير من ناحية أخرى، كما يجب أن يلتفت إلى المتعة الفنية التى تشمل كل هذه الجوانب المتعددة للإبداع الأدبى. هكذا يطوف بنا عبد الحميد يونس فى آفاق متعددة تتصل بالأدب وإبداعه حتى يصل إلى قواعد نقدية أو أسس فنية لهذا النقد بحيث يصبح فى النهاية قائمًا على أسس علمية ومحققًا لغايته فى كشف كل الجوانب التى يشملها الإبداع الأدبى.

(٥)

بعد هذه الإطلالة السريعة على الكتاب نستخلص ما يلى:

١ ـ أن عبد الحميد يونس يؤسس بالفعل للنقد الأدبى ويطرح الظواهر والمبادئ التى يجب أن يتحلّى بها مَن يتصدّى للنقد الأدبى، وهى أسس الإبداع الأدبى قبل أن تكون مبادئ للنقد الأدبى، فهى تطوف بجوانب العملية الإبداعية من نفعها العام إلى تذوقها، وهو نهاية المطاف، مرورًا بكل ما يمكن أن يحيط بها من حكاية وحرفة وصناعة وترفيه وتسلية إلى الإبداع الفنى والفنان والتجربة واللغة التى هى أداة كل هذا.

٢ ـ يرد عبد الحميد يونس العملية الإبداعية فى كثير من مواضع الكتاب،

بدءًا من النفع العام إلى منتهاه، يردها إلى السحر الذى يحمل فى طياته جانبى المتعة الفنية والنفع العام، فهو يمتع الناظرين بما ينتجه ولكنه يحقق فائدة كبيرة حيث يخرج انفعالات المبدع والمشاهدين على السواء، ويشرح المسألة بالتفصيل فى موضوع النفع العام ليصل إلى ربط بين السحر والفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، وكذلك فى موضوع التسلية والترفيه، والإبداع الفنى الذى هو نتاج العبقرية، وبينها وبين السحر وشائج قوية ومنها إلى الفنان العبقرى، وهكذا فى كل النقاط التى استعرضها.

٣ ـ ويربط ذلك بالحس الجمعى والقومى، وهو فى كل مرة يلح على أن المتفنن المبدع لا يعبر فى تجربته الفنية عن طموح فردى أو عبقرية فردية خالصة، بل إن هذه العبقرية الفردية هى نتاج مجتمع وبيئة تؤثر تأثيرًا كبيرًا فى هذه العبقرية، وينطلق الفنان دائمًا من هذه الروح الجماعية والقومية، وهو يلح إلحاحًا كبيرًا عليها فى كل تحليلاته للأسس الفنية، وعندنا أمثلة كثيرة عبر الكتاب لو استعرضنا أمثلة منها لكانت مقالاً مستقلاً بذاته، وأوضح مثال عليه موضوع التسلية والترفيه واللعب الذى يستعرض فيه نماذج من الأدب العربى القديم والحديث؛ ليصل إلى أن الهدف كان جماعيًا وليس فرديًا.

٤ ـ ينطلق فى كل ذلك من تأثر واضح بالتخصص وهو الأدب الشعبى الذى يرى فيه أدبًا معبِّرًا كل التعبير عن الوجدان الجمعى يأخذ منه ويرد إليه ويضرب منه الأمثلة على صدق ما يقول، وعلى سبيل المثال فى موضوع التسلية والترفيه يضرب مثالاً بالمنشد المحترف المعروف فى الأدب الشعبى، «فالجهد بالنسبة إليه حرفة وصناعة، وهو يقوم به مقابل أجر يتقاضاه سواء أكان هذا الأجر محددًا كبقية الأجور أو كان يأخذه فى صورة الجوائز أو الصدقات، وهذا المنشد المحترف يتجول فى بيئاتنا الريفية وقد يعرض بضاعته فى بعض المراكز والمدن، ولكنك إذا تعقبته وقصصت أثره ولاحظت بإمعان ما يقوله ثم اتجهت إلى المتلقين لهذه البضاعة فإنك واجد أن بعض هذه البيئات يأخذ ما يسمعه على محمل الجد الخالص ولا يرى فيه تسلية ولا ترفيهًا، ولكنه يراه قطعة من تراثه الجماعى ويتفاعل معه تفاعل الأمة مع تاريخها القومى»[١٦].

ومرة أخرى يضرب مثالاً بالطقس الشعبى «الزار» على ما يحققه من منفعة بجانب ممارسته ويربطه بالسحر وبالتسلية والترفيه، ولكنه فى النهاية يحقق فائدة عامة.

٥ ـ يفعل عبد الحميد يونس كل ذلك فى إطار منهجى ملتزم، وهو أن يبدأ بطرح المسألة فى المعاجم اللغوية ثم يستعرض الظاهرة فى تراثنا العربى ثم يعرج عليها فى الأدب الغربى، ويعرج على كتب الفلسفة أو الفن أو النقد الأدبى، ويصل من كل هذا إلى منتهى الأمل وهو نهاية الموضوع ويمهّد به للموضوع الذى يليه، وهكذا فى تدرج طبيعى ومنطقى، ونشعر معه فى كل

نقطة بأنه يفلسف الموضوع وكأنه يضع إطارًا فلسفيًا للإبداع الأدبى وبالتبعية النقد الأدبى.

٦ ـ وأخيرًا يركز على مسألة الوظيفة التى يؤديها الفن بعامة والأدب بخاصة وهى التى تفسر منطلقات المبدعين والمتفننين وسواء أكانت الوظيفة متعة فنية أم تسلية أم ترفيهًا، أم نفعًا عامًا، فإنها تعد منطلقًا ينطلق منه المبدع.

وفى النهاية، فإن إسهام عبد الحميد يونس بهذا الكتاب قليل الحجم كبير الفائدة يضعه فى مكانة مهمة بين كتب النقد الأدبى التى يجب أن يلتفت إليها الدارسون، ويبدو أن تخصص الرجل فى الأدب الشعبى هو الذى أدى إلى إهمال هذا الجانب المهم فى مجالات إبداعه الفكرى.

الهوامش:

(١) الأسس الفنية للنقد الأدبى، ص ١٥.

(٢) نفسه، ص ٢٠.

(٣) نفسه، ص ٢٧.

(٤) نفسه، ص ٤٥.

(٥) نفسه، ص ٥١.

(٦) نفسه، ص ٥٧.

(٧) نفسه، ص ٦٢.

(٨) نفسه، ص ٨٠ - ٨١.

(٩) نفسه، ص ٨٧.

(١٠) نفسه، ص ٩٩.

(١١) نفسه، ص ١٠١.

(١٢) نفسه، ص ١١٠.

(١٣) نفسه، ص ١١٧.

(١٤) نفسه، ص ١٢٥.

(١٥) نفسه، ص ١٣٢.

(١٦) نفسه، ص ١٦٥.

عرض: مدحت الجيار

سيرة عنترة... دراسة مبكرة

مائة عام تمر على ميلاد رائد الدراسات الشعبية الدكتور عبد الحميد يونس، المولود عام ١٩١٠. وقد شارك الدكتور يونس فى تأسيس الدراسات الشعبية العربية، وعلى رأسها دراسة السير الشعبية والحكاية الشعبية والملحمة. تم ذلك فى جيلين متتاليين تعاونا على دراسة تراثنا الشعبى ليساعد فى إضافة الوعى العربى الشعبى إلى الوعى العام، فى فترة شهدت تعاظم الدراسات الشعبية فى العالم كله، والعالم الاشتراكى بصورة خاصة. فكانت سهير القلماوى، وعبد الحميد يونس ثم محمود ذهنى، ونبيلة إبراهيم، وأحمد مرسى، وفاروق خورشيد، وشوقى عبد الحكيم، وغيرهم الكثير يدرسون التراث الشفاهى من جوانبه المتعددة. وتعاظم دور الدراسات الشعبية فى مصر بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ بخاصة، فقد انحازت الثورة فى وثائقها الأولى إلى الطبقات الفقيرة، واهتمت بنتاج التراث الشعبى الذى يمثل أحد مكونات العقلية الشعبية، بل كانت السير الشعبية فى مقدمة الاهتمامات.

من هنا يأتى الدور المهم الذى قام به عبد الحميد يونس، فى دراسة الفولكلور والدفاع عنه، والسير الشعبية بخاصة وتحليلها فنيًا. فقد درس سيرة عنترة، والسيرة الهلالية والحكاية الشعبية والملاحم العربية عامة. لكنه أعطى سيرة عنترة أهمية خاصة فى الدراسة لما يتمتع به عنترة بن شداد من ملامح شعبية وقيامه بجهود حربية لحماية القبيلة ومحارمها، وتمكنه من تغيير موقعه الطبقى ليخرج من طبقة العبيد إلى طبقة الأحرار.

وكانت هذه الملامح تتواكب مع ميول الناس وأهوائهم قبل الثورة المصرية وبعدها، فى العالمين العربى والغربى.

وسيرة عنترة من أبرز السير الشعبية العربية وأعظمها انتشارًا فى العالم كله كما أوضح الدكتور يونس فى كتابه عن سيرة عنترة بن شداد لارتباطها بمعنى المقاومة الفردية والجماعية، أعنى بطولة الفرد والجماعة فى وقت واحد، وهى معان إنسانية مهمة حرص العرب والمسلمون بعد ذلك على التمسك بها، طوال عصور المواجهة مع العدو الأجنبى أو الإقليمى. فاحتلت سيرة عنترة ـ لذلك ـ مكانة مرموقة بين السير الشعبية العربية، ثم مكانة جيدة بين أشكال التعبير الشعبى من جهة أخرى فى تراثنا الشفاهى، والتى استطاعت أن تتجاوز غيرها من العناصر التراثية الأخرى، بقدرتها على الثبات فى مواجهة الاستهانة بنتاج الشعب والعمل ضد التراث الشعبى العربى، والتى اتخذت أشكالاً متعددة من التقليل من قيمتها الأدبية واللغوية والتشويه والمسخ.

ولم تكتف سيرة عنترة بأن تؤكد مكانتها الشعبية العربية فقط، بل استطاعت أن تقف موازية لروائع الملاحم العالمية مثل رولان، والسيد، ورستم، وغيرها، وقد ازدادت انتشارًا فى أوروبا فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر، حتى أصبح اسم عنترة مثال الفروسية الذى صيغ على غراره صورة الفارس فى الكتابة الأدبية الأوروبية.

وأصبحت ملامح الفروسية فى السيرة مثالاً للفارس المحب العاشق لقصص الحب والفروسية عند العرب، وقد حظيت فى أوروبا ـ خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر ـ بالترجمة والاختصار والنشر، حتى أصبحت من الموضوعات الأساسية فى الدراسات الأدبية عامة، وفى دراسات الأدب المقارن على وجه الخصوص، نظرًا لاحتفالها بالعديد من الأساليب الفنية والعناصر الثقافية المهمة التى لاتزال فى حاجة ماسة إلى تحقيق تاريخى وأدبى.

وخصائص شخصية عنترة كانت من الأسباب التى جعلت الشعب العربى يحرص على انتخاب بطلها، وأن يحفظ صورة شخصيته وأحداث سيرته فى ذاكرته، ووجدانه. ويرجع ذلك إلى ارتباط شخصيته العربية الإنسانية بالمبادئ الإنسانية العامة، والقيم الأخلاقية، والمثل الأعلى للشخصية فى نفوس البشر كافة، وأخص بالذات قيم : الحب والحرية، والعدل، والمساواة، إلى جانب قيم الحق والجمال والخير، والشجاعة والمروءة التى امتزجت بحكاياتنا عن العرب، التى افتقدها العربى لدى الحاكم أو المحتل كما حدث تحت حكم المماليك والصليبيين وما تلاها من فترات الاستعمار الغربى.

مما جعل الفارس العربى عنترة بن شداد يتحول لنموذج ضاغط ومثالاً لتحقيق الحرية والوجود وتجاوزالعقبات التى وضعتها الظروف فى طريق هذه القيم. بل وضعها القدر حين ولد عنترة أسود اللون لأمة حبشية ولم

يعترف أبوه به. فاستطاع بقيمه وفروسيته وشعره الخروج من سطوة الأعراف والتقاليد الجاهلية الظالمة، دفاعًا عن حرية الفرد والجماعة الشبيهة. من هنا كان ما فعله عنترة كما يصف الدكتور يونس فى كتابه، نموذجًا للشباب الواعى بكل ما يدور حوله، والثائر المتمرد على الأوضاع التى حرص أصحاب المصالح العليا فى قبيلته حراستها.

وحين أراد عنترة العبسى أن يهز التقاليد الثابتة فى عصره لم يكتف بالحلم، بل حرص على أن يمتلك الأدوات التى تمكنه من تجاوزالعوائق الاقتصادية والاجتماعية والنفسية المستقرة فى القبيلة، فأجاد الفروسية التى كانت محرمة على العبيد من أمثاله وأحب ابنة عمه بنت مالك بن قراد (عبلة) أجمل فتيات القبيلة وهى من حرائر النساء اللائى ينزلن منزلة خاصة فى القبيلة لدى الأحرار فيها، فما بالنا كيف كانت منزلتها لدى العبيد .

وكما يقول الدكتور يونس : وحين أراد الحصول على مهرها غزا المنذر . ملك العراق . أكبر ملوك عصره وأوفرهم مالاً وأقواهم شكيمة ثم نطق بالشعر الذى هو من خصائص الأشراف المنسبين، حتى تفوق فيه فأرغم الجميع على قبوله والاعتراف به فارسًا وشاعرًا، ولم يكتف بذلك بل علَّق قصيدته فى أعلى مكان على البيت الحرام.

وهذا هو سر تعلق العرب بسيرة عنترة، وسر كثرة المخطوطات التى تخصص فيها بعض النساخ مثل ابن الصايغ الطبيب الذى لقب بالعنترى ؛ ومع ذلك فشأن سيرة عنترة شأن غيرها من النصوص الشعبية، فقد تعرضت السيرة لبعض التغييرات بفعل النساخ . حين عم انتشارها فى مختلف البلاد العربية بما يتلاءم مع ظروف بيئاتهم الاجتماعية والسياسية.

وقد أدى ذلك إلى ظهور ثلاثة أشكال من هذه السيرة، اختلفت من حيث الشكل الخارجى والكم الشعرى المبثوث بين الوصف والسرد الشعرى، لكنها احتفظت بعناصر البنية الفنية كالشخصيات والأحداث وأسلوب العرض السردى. فظهرت عدة سير حسب البيئات العربية : (السيرة الحجازية) و (السيرة الشامية) و (السيرة العراقية) وقد عدَّ الدكتور محمود ذهنى فى كتابه : سيرة عنترة (ص ١٣٨وما بعدها) الثانية والثالثة أصلاً واحدًا طبع فى مكانين مختلفين فاكتفى بذكر السيرة الشامية للدلالة على الاثنتين معًا، وتمتاز السيرة الحجازية على السيرة الشامية بوجود مقدمة طويلة تناولت خلق العالم منذ بدايته حتى قبيلة بنى عبس، وكذلك خاتمة ليس لها مثيل فى النسخ الأخرى .

ولقد كانت قيم الحرية والحب والمساواة فى جميع نسخ السيرة هادية لتجسيد هذه المبادئ الإنسانية . التى تعد مطلبًا لكل الناس . و كانت من أقوى الأسباب التى حفزته على أن يحقق تفوقه وامتيازه حتى استطاع . فى النهاية . أن يصل إلى حد الرمز فى بيئة تخضع لسلطان الأعراف والتقاليد الصارمة، بل تجعل من الخروج عليها أمرًا مستحيلاً، ولكن عنترة قد استطاع . بمروءته

وشهامته ونبله . أن يحقق هذه المعانى حين أصبح الحب . عنده . حافزًا على تحقيق الوجود، والظفر بالحرية والتفوق على الأنداد، ولم تكن قصة الحب رمزًا لوجود خلاف أو صراع بين الفرد وإطاره الاجتماعى بل كانت عاملاً على الالتحام بهذا الإطار، وتأكيدًا للمثال الذى ترتضيه الجماعة لكل فرد حر من أفرادها الأحرار، وقد تميز . لارتباطه بالحب العذرى العفيف . عن الفرسان الجاهليين، مما جعل الشعب العربى يحرص على انتخابه، وتجسيم شخصيته والتزيد من سيرته وأخباره ووقائعه كما ذكر الدكتور يونس : (عبد الحميد يونس . سيرة عنترة ملحمة شعبية عالمية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٥ . ص ١٤/ ١٥).

أما الأسباب التى دعت إلى إسقاط شخصيته على الحياة العربية بعد ظهور الإسلام : فإنها ترتبط بالتطور الذى طرأ على الحياة العربية . بعد انحسار موجة الفتوحات الإسلامية . والذى أدى إلى تغير الظروف الاجتماعية العربية، فقد فك الإسلام ارتباط الفرد بالقبيلة وربطه بالمجتمع والدولة، على المستوى الاجتماعى و الفكرى والنفسى وإثبات وجوده أمام العوائق التى وضعت فى سبيل تقدمه وامتيازه، لذلك فقد أصبح استدعاؤه وإسقاط شخصيته على الواقع أمرًا واجبًا لتنعكس عليه آمالُ الأمة وأحلامُها، بل إنه يمثل فى الحقيقة حلمها : ذلك الحلم الذى لا يتقيد بما يقيد البطل البشرى من مواضعات وقدرات محدودة : لكونه يمثل قدرة المجموعة على مواجهة القوى الخارقة وهزيمتها وتحقيق كيانها والشعور بذاتها والذى حدث من تطور. فى دور البطل . هو أنه قد أصبح يحمل قضية أرضية : بدلاً من هزيمة الطبيعة والقوى الخارقة المجهولة فى الأسطورة، أصبح يهزم الشعوبيين الذين يدَّعون الاستعلاء على العرب والذين يغلبون الأصول العرقية فى تقسيم الناس إلى سادة وعبيد كما هو واضح فى : (فاروق خورشيد . د . محمود ذهنى . فن كتابة السيرة الشعبية، ص ٣٠ وما بعدها).

وقد جاء ذلك ردًا على موقف العرب منهم حين جعلوهم فى مرتبة تالية لهم. فقد امتد الإنسان العربى من جاهليته إلى إسلامه وهو يحتفظ بتقاليده الموروثة، إلى جوار ما تعلمه من الإسلام. وقد وضح ذلك بعد وفاة النبى . صلى الله عليه وسلم . فى الخلاف على السلطة، واختيارالخلفاء الأربعة، ثم فى ظهور العصبية العربية القديمة فى الدولة الأُموية، وهى العصبية التى أسمت المسلمين من غير العرب (الموالى) أى الموالين لهم والتابعين، ومن ثم فقد حمَّلت السيرة بطلها بعضَ الملامح الأُسطورية: من حيث القدرات الخارقة ليكون فوق الزمان والمكان، ليصبح قادرًا على أن يحمل رسالة المساواة بين الناس بصرف النظر عن ألوانهم، أوأحوالهم العرقية أو القبلية، أو اللونية .

لهذا تقف وراء البطل قوى غيبية تسنده لتجعله قادرًا على تحقيق النصر الذى يعد . فى الحقيقة . نصرًا لمجتمعه، ومن هنا فقد حاولت السيرة أن

تربط أزمته بأزمة أُمته وتحمّله مسئولية الدفاع عن قضاياها السياسية والاجتماعية فى عصر وقعت فيه هذه الأمة تحت سيطرة تلك الأجناس التى دخلت الإسلام من غير أبناء الجزيرة العربية ففرضت نفوذها على الحياة حاكمة وموجهة، واغتصبت مكانهم.

وتنتهى الطبعة الحجازية لسيرة عنترة بن شداد بقول الراوى : " قال مؤلف هذه السيرة الحجازية وهو عبد الملك بن قريب الأصمعى (رضى الله عنه) كان الفراغ من تأليفها يوم الجمعة المبارك فى أواخر جمادى الثانى سنة ٤٧٣ من الهجرة النبوية فى أيام الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد العباسى وقد أرشدنى إلى تأليفها رغبة فى سماع قولها ونثرها ونظمها وقد جمعت ما عندى من الأوراق مما سمعته عن سيرة عنترة بن شداد المشهور فى سائر الآفاق وأضفت إليه ما رأيته بعينى ورتبت القوافى على بعضها بحسن نظام من غير زيادة ولا نقصان وانتقيتها من زبدة الكلام، وهذه السيرة الحجازية قد رويتها بروايات قوية عن حمزة وعن أبى طالب وعن عمرو بن معد يكرب الزبيدى وعن حاتم طىء وعن امرئ القيس الكندى وعن هانئ بن مسعود وعن حازم المكى وعن عبيدة وعن عمرو بن وُد العامرى وعن دريد بن الصِّمة وعن عامر بن الطفيل فإنه بعد عنترة تداولت أفعاله على ألسنة العرب فالذى رأيته وسمعته صرت أكتبه عندى بالأوراق من أشعار ومن أفعال والذى ما رأيته ولا سمعته فهو ترتيب القوافى على بعضها والله أعلم بالصواب (سيرة عنترة بن شداد . مكتبة و مطبعة المشهد الحسينى . القاهرة . د . ت . م٨ . ص ٣٩٦).

وقد كشف القول الذى خُتمت به السيرة عن تحديد مؤلفها : عبد الملك بن قريب الملقَّب بالأصمعى، ثم تحديد مكان تأليفها وهو العراق وكذلك تحديد زمن تأليفها وهو (أواخر جمادى الثانى سنة ٤٧٣ من الهجرة فى خلافة هارون الرشيد العباسى) وأنه أخذ روايتها عن شخصيات مشهورة فى التاريخ إما ذات صلة مباشرة بعنترة أو ممن أعجبوا به فحرصوا على رواية سيرته والتزيد من أخباره مما يكشف عن أن عنترة قد نال الشهرة داخل الجزيرة وخارجها نظرًا لثراء شخصيته وسمو أخلاقه بقصد إضفاء صبغة الجدة والتشويق على نص السيرة فى زمن الفصحى، ليمنحها القارئ الاهتمام. حتى رأى بعض المستشرقين من أمثال الفرنسى (هيرت) أن اسم الأصمعى موضوع للتستر وراءه.

أما الدكتور عبد الحميد يونس، فإنه يرفض القول بتحديد فترة زمنية استغرقتها السيرة، كما أنه يرفض القول بوحدة المؤلف " ذلك لأن الآثار الشعبية تتسم بالحياة والمرونة معًا ... تسقط منها حلقات وتضاف حلقات ويتعدل السياق وتختلف الوظائف وإن ظلت المحاور الرئيسية على حالها لثبات الحوافز إلى وجود هذه الآثار وتفاعلها المستمر مع وجدان الشعب العربى. وليس صحيحًا أن يزعم دارس أن هذه السيرة وأشباهها قد نجمت

فى حدود سنوات بأعيانها، وأنها من تأليف شخصية معروفة بمقوماتها النفسية وخصائصها الأسلوبية والصحيح أنها كانت نواة نمت على مر الأيام حتى تكاملت فاستقرت آخر الأمر على صورة ثابتة لا تكاد تتغير والصحيح . أيضًا . أنها حتى بعد مرحلة التكامل والثبات تتعرض لما تتعرض له النصوص الشعبية فتنفرط بعض حلقاتها وتتخذ أشكالاً جديدة، وقد تنمو خلية منها بمعزل عن أصولها، وقد تتبدد كلها وتبقى ظواهر فى أمثال الشعب أو بعض تقاليده " . إن المتأمل فى سيرة عنترة الشعبية يجد ثمة تشابهًا أو تطابقًا بين بعض حلقاتها وبين مثيلاتها فى الآداب العالمية كملحمة السيد الأسبانية وأغنية الرولان الفرنسية لأنها . كغيرها من الآداب الشعبية . قد اخترقت حدود بيئتها المحلية والجغرافية ونفذت إلى أعماق البيئات الأخرى فتأثرت بها كما أثرت فيها حتى استحقت أن تكون واحدة من روائع الملاحم العالمية وقلّما نجد مصنّفًا يتناول هذه الروائع يخلو من حديث موجز أو مفصل عن هذه السيرة " إنها كانت من الروائع التى احتفلت بها أوروبا فى القرن الثامن عشر وربما قبل ذلك ثم أصبحت من الموضوعات الأساسية فى الدراسات الأدبية بصفة عامة وفى دراسات الأدب المقارن بصفة خاصة إبان القرن التاسع عشر " (د . عبد الحميد يونس . سيرة عنترة ملحمة شعبية عالمية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٥ . ص ١٣ /١٤/ ١٥ / ١٩).

وختامًا لم يكن كتاب الدكتور يونس عن عنترة مجرد كتاب، ولم يكن اهتمامه بسيرة عنترة مجرد اختيار موضوع للدراسة، بل كان سبيلاً جديدًا فى الدراسات الشعبية العربية آنذاك. ويرجع الفضل كاملاً لأستاذ هذه الأجيال الدكتور طه حسين الذى أشرف على هذه الموضوعات، وأوجد هذا التخصص فى جامعتنا المصرية فى وقت أينعت فيه الليبرالية المصرية فى احترام البطولة الفردية. مما حدا بالأدب العربى أن يحتفى بعنترة الفرد البطل الأسطورى والحقيقى الذى غير العالم حوله . ومن الواضح أن اهتمام طه حسين بتراثنا الشعبى توزع على تلاميذه فأوكل إلى سهير القلماوى دراسة ألف ليلة وليلة، أعنى الحكاية الشعبية، لتلائم البطلة المرأة بينما أوكل إلى الرجل الشاب آنذاك دراسة البطولة الذكورية فى السير الشعبية. فى وقت لم تكن هذه الدراسات الشعبية قد دخلت إلى الجامعة المصرية.

ومن هنا نثمن دراسة الرائد عبد الحميد يونس، فى عيد ميلاده الذهبى المئوى، ونرجو أن تعود اليقظة إلى الأجيال الشابة لاستكمال طريق طه حسين وسهير القلماوى وعبد الحميد يونس وفق المناهج النقدية الحديثة، ليضيفوا إلى تراثهم رؤية جديدة تفرح الرواد.

عرض: سميح شعلان

إطلالة على رؤية يونس للتراث الشعبي ...

تسعى هذه الوريقات المتواضعة إلى تأمل مفهوم العالم والأستاذ، الرائد والمفكر "عبد الحميد يونس" للتراث الشعبى من خلال كتابه صغير الحجم قليل الصفحات، عظيم النفع، دقيق الفهم، بالغ الفائدة.. إذ إن هذا الكتاب الذى حمل اسم "التراث الشعبى" وصدر فى العدد الـ ٩١ من سلسلة كتابك لم يزد عن ٦٠ صفحة من القطع الصغير، اشتمل على رؤية مركزة للتراث الشعبى يستطيع الباحثون فى مجال الدراسات الشعبية تتبعها، والسير على نهجها، بحيث يضمن لهم ذلك عدم الوقوع فى أخطاء خلط فوضى التعريفات المغلوطة، والمفاهيم غير المستقرة.

وفيما يلى سنعرض لبعض ملامح أفكاره حول التراث الشعبى..

كلٌ ثقافى مترابط

لأن التراث الشعبى هو ذلك الكل الثقافى الذى يعبر عن السمات الخاصة بجماعة إنسانية ما، تخضع لظروف محيطة تدفع بتلك الجماعة إلى تبنى صيغة ثقافية تمارس بها الحياة، وتتأقلم من خلالها مع تلك الظروف. ويحرص أفراد كل جماعة على اختيار تلك الصيغة الثقافية من خلال البدائل المطروحة. ويأتى ذلك الاختيار ليوثق العلاقة بين الإنسان والمكان الذى يعيش فيه، وأيضًا الزمان المتحرك من حوله.

يقول العالم الجليل فى كتابه: "التراث الشعبى إذن يتألف من عناصر تعمل على تحقيق ما استقر فى النفسية الجماعية العامة فى إطار شعب من الشعوب من قيم عليا، ومن خبرات كامنة أو ظاهرة تراكمت عبر تاريخ يحدده الطول والقصر". ويأتى ذلك الفهم الرائد لتداخل وترابط مفردات وموضوعات التراث الشعبى تلك العملية المعقدة من العلاقات بين عناصر ثقافة الناس، والذين لا يشغلهم بأى حال إلا الاستجابة لانشغالاتهم بالحياة التى يحيونها،

يأتى ذلك الفهم ليحدد الواجب على بُحَّاث المجال بألا ينظروا إلى الجزء بمعزل عن الكل. لأن الأدب الشعبى مثلاً لا تنقطع صلة موضوعاته بالسياق السلوكى والاعتقادى المحيط فهو تعبير عنها، وكاشف فى نفس الوقت عن ملامحها وموضح لمعانيها ودلالاتها فأغنية الفرح هى جانب من جوانب الاحتفالية السلوكية تبين طبيعة الأفكار السائدة الداعية لهذا الاحتفال. فحين تشدو الفتيات: احنا العوامرة (نسبة إلى عائلة عامر) اللى كلامنا ماشى.. نسيب المحبوس ونهدى العاصى.. أو حوشى عينيك عنا يا حسادة.. وغيرها الكثير والكثير، تعبير دقيق عن طبيعة الأفكار المتداولة بين أصحاب الاحتفال.

على كل الأحوال.. فإن الأستاذ أشار إلى ذلك فقال: "ومن العوامل التى أدت إلى ظهور اتجاهات جديدة فى مناهج الدراسات الإنسانية ما يفرضه التراث الشعبى من نظرة تجمع بين التكافل والتخصص. فقد اتضح لكثير من الأكاديميين أن التخصص الدقيق فى فرع من أحد الموضوعات التى تعنى بالإنسان.. لا يتناقض على الإطلاق والإفادة المحققة التى تضيفها دراسة موضوعات أخرى فى تخصصات مختلفة، فليس التكامل مناقضًا للتعمق الذى يعتمد على ظاهرة واحدة أو زاوية من قوام معقد". ويضيف بعد ذلك: "والتراث الشعبى بحكم تعقده وتواصله، وتبادله للتأثر والتأثير على الدوام، يحتاج إلى تعاون الباحثين على اختلاف مجالات اهتماماتهم فى الدراسات الإنسانية. إن هذا التراث يفتقر فى الدراسة إلى اللغويات والأدبيات وإلى الكشف عن حوافز الإبداع والتعبير فى الفنون الزمنية والتشكيلية، كما يحتاج إلى نتائج المتخصصين فى علوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا. ولا نبالغ إذا قلنا: إن التراث الشعبى ــ وهو الذى يؤلف القوام الثقافى لشعب من الشعوب ــ مطالب بأن يفيد أيضًا من العلوم الطبيعية والمادية".

وهنا يؤكد كذلك رائد الدراسات الفولكلورية وفاتح الطريق للدراسات الشعبية الميدانية على المنهج التكاملى فى البحوث التراثية الشعبية، لأن تلك الدراسات تتولى مسئولية السعى لفهم مفردات حياة البشر. تلك المفردات التى يدعو إليها ويؤسس فيها أنشطتهم الاقتصادية وحاجاتهم المادية، وأيضًا سعيهم الدءوب إلى الاستمتاع بالحياة التى يحيونها من خلال المتاح فيها. كل ذلك لا يمكن التعرض له بغير فهم المنعطفات التاريخية المؤثرة، والظروف الجغرافية المعبرة، والوضع الاجتماعى للأفراد الذين ينحازون لمفردات ثقافية تتناسب مع ذلك الوضع الذى يتحركون من خلاله إلى اختياراتهم لمفردات ثقافية تساير ذلك الوضع ولا تخالفه، إلا فى حالات السعى فى اتجاه الحراك الطبقى من أسفل إلى أعلى.. وأيضًا لم يبالغ الأستاذ حينما دعى إلى عدم التنازل عن اللجوء إلى العلوم الطبيعية والمادية لفهم عناصر التراث الشعبى، إذ إن العلاجات الشعبية التى لجأ الناس إليها من واقع خبراتهم المتراكمة معها؛ يمكن حل شفراتها وفهم محتوى أدائها من خلال

علوم الطب والصيدلة.

وأيضًا تعين علوم الهندسة المعمارية فى الكشف عن الملامح الخاصة بالعمارة الشعبية.. إلى غير ذلك من قدرة علم الفولكلور على استدعاء أى من العلوم الإنسانية، وغيرها ليحقق معها ومن خلالها مقدرة فائقة على التأمل العميق والرؤية الثاقبة والفهم الواعى لعناصر وموضوعات التراث الشعبى.

وقد استبشر يونس خيرًا عندما تلاحظ له بداية التعاون بين الباحثين فى مختلف مجالات التراث الشعبى، وأيضًا مع غيرهم من بُحَّاث العلوم الإنسانية وغيرها فيقول:

"ولقد بدأت الأوساط المتخصصة فى التراث الشعبى تأخذ بطريقة الفريق، أى مجموعة من دارسين ذوى تخصصات مختلفة يقومون بدراسة موضوع واحد على اختلاف ظواهره وزواياه، ولم يعد الواقع الحى يرتكز على مجال واحد أو شاهد واحد. ويضاف الآن إلى متحف الآثار والشواهد الحية فى مواطنها وفترات وجودها، مستغلة الوسائل الصوتية والبصرية، ولم يبق إلا أن يعنى بالتسجيل والتصنيف والدرس الجاد، والتعاون العلمى الصحيح بين العلماء على اختلاف شعوبهم وأوطانهم".

وفى تلخيص محكم لهذه القضية يقول: "والباحث فى التراث الشعبى يضطر إلى أن يتخذ منهج التشريح مع الاعتراف بأن هذا القوام الحى الفعال ترتبط أعضاؤه وجوارحه وأجزاؤه، ومهما استقل ملمح، أو ظهرت قسمة - فإن ذلك لا يضعف الوحدة بين عناصر التراث وموارده، والمهمة الكبرى فى التعرف على تراث شعب من الشعوب هى المواجهة الموضوعية له، ومحاولة الكشف عنه بالتركيز على وظيفته الأساسية، ووظيفته الثانوية. لأن ذلك يعين على العلم به، وتقدير مكانته".

التماثل والاختلاف

فى تنبيه مهم يدعو الكتاب إلى عدم استصدار أحكام غير واعية بماهية التراث الشعبى وكيفية حركته عبر المجتمعات العمرانية وبين أفراد المجتمعات. بحيث يكون الحكم على التماثل والتشابه بين الجماعات التى تنتمى إلى ظروف طبقية واحدة، وأيضًا بين المجتمعات التى تتشابه ظروفها الجغرافية. وهو نفس القياس من حيث حتمية التمايز بين المجتمعات العمرانية ذات الملامح الجغرافية المختلفة، وبين الشرائح والطبقات الاجتماعية المتباينة. ولعل تلك الرؤية المدققة تنطلق من مفهوم مؤداه أن العوامل والمبررات والدواعى الوظيفية التى تسهم فى صياغة عناصر التراث الشعبى قد تتجاوز حدود انتماء أفراد الجماعة إلى طبقة اجتماعية أو ملامح جغرافية. وتنطلق من زوايا وأبعاد تسهم جميعها فى توجيه الأفراد إلى اختيار مفردات حياتهم الجماعية بصيغة تتوافق مع ظروف خاصة، دون تجاهل للظروف العامة التى قد تدعو جماعة تختلف ظروفها مع جماعة أخرى، فى

الاشتراك معها فى عناصر ثقافية واجبة، انطلاقًا من احتياجات عامة مشتركة.

يعرض الكتاب لهذه القضية فيقول: "ومن الأحكام الدارجة على التراث الشعبى أن الجماعات بلُّورات يحكم عليها بالتماثل والاختلاف على أساس الطبقة أو الحد الجغرافى وحدهما، ومهما قويت الملامح الاجتماعية والجغرافية فإن عناصر ثقافية كثيرة ومعقدة تشترك فى تكييف السلوك الإنسانى نتيجة لتواصل الحياة وتراكم الخبرات".

مسايرة منطق العصر

كذلك فإن حركة عناصر وموضوعات التراث الشعبى عبر الأزمنة التاريخية هى حركة مرنة، وتأتى مرونتها من واقع شفهية حركتها فى الانتقال، سعيًا لأن تلقى القدر الملائم من القبول والتبنى سواء بين الأفراد الذين تنتقل بينهم أو الأمكنة التى تنتقل إليها أو الأزمنة التى تتحرك فيها.

ولعل تلك المرونة التى تتيح قدرًا ملائمًا من إحلال عناصر ثقافية لعناصر أخرى، والتنقيح الدائم والتطوير اللازم، هو استجابة حيوية طبيعية لمتطلبات المتغيرات الحياتية للناس.

يقول يونس: "ومن أهم سمات التراث الشعبى الاحتفاظ بما يتفق مع التطور والاستغناء عما تلفظه، وتعديل ما يستحق التعديل... ولما كان اختيار عناصر التراث لا يتحقق إلا بالتيقن من قدرته على القيام بوظائفه أو عجزه عن الاستمرار والتطور فإن هذا القوام الثقافى لا يمكن أن يكون أعضاء أثرية أو متخلفة. وتكمن المشكلة فى سرعة التغير بعد أن أخذت الأفراد والجماعات والشعوب تتطور بخطى متزايدة السرعة دائمًا، وأخذت الزاوية تنفرج بين الفطرة التى لا تزال تتطور بإيقاع بطىء، وبين الاحتكاك السريع الذى أعان الفرد والجماعة على تجاوز حدود الزمان والمكان بفضل وسائل النقل والاتصال المادى أو المعنوى على السواء".

أما فيما يتعلق بموضوعات التراث الشعبى فيعرض لها يونس فى هذا الكتاب على النحو التالى:

العادات والتقاليد والطقوس

لا خلاف بين الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية على أن العادات هى البوتقة التى تنصهر فيها بقية موضوعات التراث الشعبى، إذ إنها تمثل الفعل الاجتماعى الذى يحرص الأفراد فى كل جماعة على الالتزام به من واقع حرص كل فرد على الاندماج فى جماعته، ورضاه وقناعته وإثباته لانتمائه لتلك الجماعة. ولأن هذا الفعل قادر دومًا على الاستجابة لمتطلبات الجماعة فإنه يتحرك بين أفرادها ليحدد السلوك الواجب، والقواعد الحاكمة لتصرفات الفرد فى الجماعة، ذلك السلوك الذى يحتوى فى داخله على صيغ إبداعية قولية أدبية أو موسيقية أو حركية، وفى بعض الأحيان على إبداعات تشكيلية. والعادات كذلك لها اتصال مباشر بمعتقدات الناس فقد تتأثر بها، وتحدد

ملامحها من خلالها.

ومن حيث الوظيفة التى تؤديها العادات والتقاليد والطقوس يعرض يونس لذلك فيقول: "فإننا سنجد أنها تساير حياة الفرد وحياة الجماعة مسايرة تامة، وأنها إذا كانت ثمرة تجربة أو خبرة فإنها تحتفظ بأصالة الفطرة الإنسانية من ناحية، ومسايرة ما يسفر عنه التطور من ناحية أخرى.. ومن هنا يعد الفرد محصلة العلاقات والمراحل. وقد يفطن الدارس إلى غياب بعض التقاليد أو الطقوس وتعديلها، ولكن التعمق فى أحوال السلوك الإنسانى يظهر تواصل العادات والطقوس وإن اتخذت من حيث الظاهر أزياء جديدة أو مستعارة. والفيصل دائمًا هو الوظيفة الحيوية والاجتماعية. ولقد درج الإنسان على اختيار تلك القوانين العرفية، لكى يتبين بجلاء مدى نفعها أو ضررها، ولكن البيئات الثقافية تتفاوت فى قوة الوعى بتأثير الوظيفة.... ولقد أثمر التقدم الباهر فى الدراسات الإنسانية نتائج محققة فيما يتصل بالنظم والقوانين العرفية؛ إذ اتضح التماثل والتشابه بين عادات قديمة ممعنة فى القدم، وبين عادات لا تزال لها وظائفها فى أكثر المجتمعات المتحضرة اليوم.. وما من تقليد أو طقس إلا نجد له نظائر فى جميع أنحاء العالم".

ويستعرض الأستاذ وظائف العادات الشعبية المرتبطة بدورة حياة الفرد بميلاد الطفل وزواج الشاب وأيضًا المتعلقة بالظواهر الطبيعية كخسوف القمر وكسوف الشمس، وأيضًا الاحتفال بالأنهار والغرس والحصاد، والحيوان والنبات، والتفاؤل والتشاؤم بأيام بعينها.

الأدب الشعبى

وحول رؤية يونس للأدب الشعبى استطاع الكتاب أن يحدد ضوابط وقواعد مهمة ودقيقة لماهية هذا الجنس من أجناس التراث الشعبى. ولم يكتف الأستاذ بتعريف الأدب الشعبى، بل حذر الباحثين فى هذا المجال من الوقوع فى أخطاء تتعلق بقضايا مجهولية المؤلف، وشفاهية الأدب الشعبى، واقتصار رؤية الباحث على الكلمة دون المناخ الفنى الذى تظهر به، وتؤثر فيه ويتأثر بها. وأيضًا تعبيره عن الجماعة التى تنتجه فى لحظة إنتاجه.

ويستهل مفهومه عن الأدب الشعبى فى خلاصة مركزه فيقول: "الأدب الشعبى عريق، ولكنه حى يتردد بين الآحاد والجماعات، وهو لذلك يتطور بتطور الشعب: ذلك لأن الوظيفة تتعدل أو تتغير، ولأن البيئة الثقافية لها حكمها فى الترديد والتذوق".

وفى إشارة مهمة لقضية مجهولية المؤلف يضع يونس رؤية واضحة ودقيقة لضبط المفاهيم وتحديد الرؤية العلمية اللازمة للبحث فى موضوعات الأدب الشعبى فيقول: "أما المعيار الذى يتشبث به بعض الدارسين فهو أن الأدب الشعبى مجهول المؤلف: أى أن الإبداع فيه لا يصدر عن مبدع بعينه أو موقف ذاتى بعينه. وليس من المعقول أن نتصور أن الشعب هو الذى يبدع أدبه بالمنهج نفسه الذى يبدع به الفرد أثرًا أدبيًا خاصًا يحقق به ذاته أو

موقفه أو تجربته. والصحيح أن الآداب الشعبية ثمرة مؤلفين مبدعين ذابت شخصياتهم الفردية فى شخصية الشعب أو الجماعة: إما تثبيتًا لقيمة إنسانية أعلى، أو تعبيرًا عن موقف شعبى عام. وقد يتردد اسم هذا المؤلف أو ذاك لأثر شعبى، ولكن الجماعة تعنى بالنص، وتتشبث به أكثر من عنايتها بالمؤلف، وحرصها على تذكره".

وفيما يتعلق بقضية شفاهية الأدب الشعبى يقول: "ومن المشهور عن المتعلمين أن الأدب الشعبى شفاهى يعتمد على الحفظ والرواية، ومع ذلك فإن استعراض التراث الأدبى الشعبى قد كشف عن أنواع أدبية متعددة، ونصوص كثيرة، دونت فى مرحلة أو جيل أو موضع، ولم يغير التدوين من شعبيتها أو المقومات الدالة على الشعبية".

أما القضية المرتبطة بعدم اقتصار الإبداع فى الأدب الشعبى على الكلمة فقط، يشير إلى ذلك فى قوله : "إن اقتصار الإبداع على الكلمة فى الأدب الشعبى: فالجماعة بتقاليدها وأعرافها واختلاف وظائفها جعلت الكلمة تقترن بمختلف أسباب الاتصال بين الناس، وتعتمد على الحركة والإيقاع والموسيقى وتشكيل المادة".

وعن علاقة الإبداعات الأدبية الشعبية بالجماعة التى أبدعتها وتعبيرها عن انشغالاتها بالحياة يقول الكتاب: "ومن الإجحاف الحكم على شعب من الشعوب بأن آدابه تمثل تمامًا شخصيته فى العصر والجيل: لأن فيها بقايا تشبه الأعضاء الأثرية، ولأن من وظائفها التبرير لموقف فرد أو لحظة".

ثم يستعرض الكتاب الموضوعات التى تنتمى إلى الأدب الشعبى، ويعرض للمفاهيم المتعلقة بكل واحد فيها والأفكار التى يحتويها والملامح التى تخصه، وتم الكشف عن ذلك فى كل من الأسطورة، والحكايات الخارقة، والشخصيات الطريفة، والأمثال الشعبية، والسير والملاحم والفزورة أو الحزورة.

الغناء والموسيقى والرقص

كذلك فقد عُنى الكتاب بالكشف عن الخصائص المميزة للغناء والموسيقى والرقص، ويأتى دمج الموضوعات الشعبية الثلاث فى موضوع واحد من موضوعات التراث الشعبى ـ فى هذا الكتاب ـ من واقع اقترابهم الواضح وعلاقتهم المباشرة. وليس معنى هذا أن الكتاب يتجاهل خصوصية كل منهم. ومن خلال هذا الفهم يتم استعراض خصائص الأغنية الشعبية والموضوعات التى تتناولها وتعبر بها. والوظائف التى تؤديها فى حياة الجماعة التى تستدعى مقولتها وتتضمنها المعانى والقضايا والانشغالات الحياتية التى تشغل كل جماعة، ويشير الكتاب هنا إلى الأغنيات المصاحبة لميلاد الطفل والدور الذى تلعبه فى تكوينه الثقافى والمعرفى. وأيضًا أغانى العمل والوظيفة التى تعمل من خلالها على شحذ الهمم والترغيب فى العمل، وتنظيم الجهد. وكذلك الغناء المرتبط بالبيع والشراء، فضلاً عن تناول أغانى العرس، وأغانى

المناسبات الدينية كأغانى الحجيج وأغانى رمضان والمسحراتى وغيرها.
وأغانى الحماسة فى الحروب، وأغانى الحزن والبكاء (البكائيات).

ويبرر الكتاب اتصال الغناء بالإيقاع الموسيقى والحركى فيقول: "وإذا كنا ندرس الكلام على أنه المزية الكبرى للكائن الإنسانى فإن من الحق علينا أن نسجل مصاحبة الحركة والإشارة والإيقاع مع الكلمة. وليس هناك من يتصور أن الرموز المدونة بدلالاتها ومعانيها هى الكلام: لأن الصوت المسموع بنبراته وتفاوت ألفاظه، وتواصله والتوقف فى بعض مواضعه وارتفاعه وانخفاضه هى مزية الكلام التى لا تفترق إطلاقًا عما تؤكده، أو تعين عليه من حركات وإيقاعات".

وعن الرقص الشعبى يضيف الكتاب: "ولقد كنا ـ ولعل بعضنا لا يزال ـ ينتقص من قدر "الرقص" مع أنه جزء لا يتجزأ من أسلوب التعبير، وهو يمتاز عن غيره من الوسائل بأنه عالمى، وبأنه يستجيب ويثبت ويعبر عن الكثير من الخلجات والأحاسيس بل والأفكار. واتخذ الرقص بفضل هذه الخصائص والمقومات مقامه البارز فى التراث الشعبى. ولقد آن الأوان أن نصحح تصورًا خاطئًا للرقص بصفة عامة والرقص الشعبى بصفة خاصة. فقد درجت بعض المجتمعات على الحط من قيمة هذا الفن الإنسانى الجميل".

وفى تلخيص واف وعبارة مركزة ورؤية ثاقبة لماهية الرقص الشعبى يضيف: "والرقص الشعبى كالأغنية الشعبية يساير حياة الكائن الإنسانى وقسماته وخصائص عاداته، وهو استجابة فطرية وشرطية لأحاسيس الأفراد والجماعات، وهو يشتق أسلوبه من الوظائف الحيوية والاجتماعية".

الدراما الشعبية

يؤكد الكتاب احتواء بعض موضوعات التراث الشعبى على صيغ أدائية تتحقق فيها صورة من صور الدراما "وما أكثر الشواهد التى سجلها المعنيون بالعادات والتقاليد والأعراف فى جميع الأقطار وعند جميع القوميات، وهى تبدو محاكاة لتشخيص أو تمثيل، وتسهم الجماهير مع الممثلين حينًا، وتنفصل عنهم حينًا آخر".

وعن خصائص الدراما الشعبية يضع الكتاب ثلاثًا منها معبرة كل التعبير عنها فيقول فى الأولى: "عراقة الدراما الشعبية باعتبارها طقسًا عقائديًا أو اجتماعيًا أو احتفالاً بمناسبة طبيعية أو اجتماعية".

وفى الثانية: "زوال الحاجز فى أكثر الدرامات الشعبية بين الممثلين والجماهير، حتى إذا تخصص الممارسون للفنون الدرامية الشعبية باستخدام زى أو قناع أو آلة فإن ذلك لا يفصلهم عن الجماهير الذين يسهمون معهم فى تكامل المشاهد وفى تبادل المشاعر والأحاسيس".

أما فيما يتعلق بالخصيصة الثالثة فهى: "أن الدراما الشعبية ليست مجرد إبداع أدبى أو فنى، ولكنها تطورت عن طقس إلى عرف أو تقليد".

الطب الشعبى

ينقسم الطب الشعبى من وجهة النظر العلمية إلى قسمين رئيسيين: قسم منهما يرتبط بتلك المفاهيم الاعتقادية التى ترى أن الأمراض تسببها الكائنات الشريرة غير المنظورة، الأمر الذى يستدعى سبل علاج تتناسب مع تلك الوجهة الاعتقادية، من حيث اللجوء إلى أشخاص بعينهم قادرين على خلاص المريض من علته. ويتنوع هؤلاء الأشخاص وتتنوع الطرق التى يلجأون إليها فى العلاج، ويأتى هذا التنوع - فى بعض الأحيان - من تنوع الأمراض والحالات.

أما القسم الثانى من الطب الشعبى فهو الذى يعد معرفة من المعارف الشعبية؛ التى تم اللجوء إليها من خلال الخبرات المتراكمة عنها، وهى تلك السبل العلاجية بالأعشاب، وعلاج الكسور وفصد الدم الفاسد والوصفات الخاصة بعلاج الصداع وغيرها. وقد يعترف الطب الرسمى ببعض الأفكار التى تدور حولها.

ويشير يونس إلى ذلك فيقول: "والفولكلوريون لا يغفلون الاهتمام بالمعارف الشعبية بصفة عامة، وبالطب الشعبى بصفة خاصة، وهم لذلك يسجلون فى كل بيئة ثقافية يدرسونها أعمال السحر بحركاتها وتعاويذها وكتاباتها، وهم يفيدون أيضًا من استغلال النباتات فى علاج بعض الأمراض البدنية والعصبية. ومؤرخو الطب كثيرًا ما تتأكد بهم صحة بعض الوصفات على سذاجاتها، وافتقارها إلى التحليل أو الاختبار".

وكما هو الحال بالنسبة لبقية موضوعات التراث الشعبى فإن الطب الشعبى يتأثر بحركة الزمان التى تؤثر فيه وتطور فى علاقة الناس به، إذ إن التعليم وانتشار الطب الرسمى فى القرى والنجوع قد يؤثر بصفة أو بأخرى فى شيوع الأفكار المتداولة بين كل جماعة من الجماعات، وليس معنى هذا أن تلك الأفكار قد تجد مناخًا قد يدعو بعض الأفراد إلى استعادة العلاقة بها والاعتراف بفائدتها والتمسك بجدواها، ولعل ذلك يعود فى بعض الأحيان إلى عجز الطب الرسمى فى العلاج.

الفنون والحرف الشعبية

فى هذا الموضع يهتم الكتاب بالحرف الشعبية والفنون المصاحبة لها أو المنفصلة عنها، ولعل المقصود هنا بالفنون هو العناصر التشكيلية والزخارف والتى قد تظهر فى الوشم وأيضًا فى أشكال الزخارف المرتبطة بالحلى والأزياء وغيرها.

ويلمح يونس فى هذا الموضع للحيرة التى تعترى رؤية الباحثين فى مجال الدراسات الفولكلورية حول ارتباط بعض الحرف بالشعبية كما هو الحال بالنسبة لغيرها من الحرف، فيقول: "وأول ما ينبغى أن نلتفت إليه أن كل عمل يدوى ليس من الضرورى أن يحكم عليه بالشعبية، مع التسليم بأن الصناعات اليدوية عريقة، وأنها تساير جميع المراحل الثقافية والحضارية فى تاريخ الجماعات والشعوب. وليست كل مادة شكلتها يد الإنسان شعبية لمجرد أنها

متخلفة بالقياس إلى استخدام الآلات، أو التوسل بالتكنولوجيا، أو استهداف الإنتاج الكبير. يضاف إلى ذلك ما استقر عند الباحثين من التفريق بين ما هو دارج أو منتشر وبين ما هو شعبى".

ويعرض الكتاب لبعض الحرف والصناعات الشعبية كالشموع والخزف كالأوعية والجرار والأباريق والقلل والأزياء. ويشير إلى أنها مواد حية مثلها مثل كل المواد فى التراث الشعبى تستجيب للمناسبات والأعراف والتقاليد وأعتقد أنها تستجيب كذلك لمتغيرات ظرفى المكان والزمان.

ويذهب يونس كذلك إلى ما أشار إليه مؤرخو هذه الفنون والذين يؤكدون "أن الرتابة فى مثل هذه الصناعة جعلتها تقليدية فى بعض الأحيان، ولكن الصانع كانت تدفعه هذه الرتابة إلى أن يخرج عليها ببدعة جديدة أو نمط جديد".

ويشير الكتاب إلى صناعتين من الصناعات تختلف الآراء حول مدى شعبيتهما وهما صناعات الخوص والقش، والسجاد اليدوى، ويرى يونس أن "الفولكلوريين يجدون عناءً فى تمييز بعض أشكالها لكى يحكم عليها بالشعبية: كاقترانها بعادة أو تقليد أو طقس".

وإننا وإن كنا نعرض لوجهة نظر الأستاذ ولا نسعى فى هذا المقام أن نخالفه الرأى فى المدى الشعبى الذى تتحرك فيه تلك الصناعات إلا أننا لا نستطيع إلا أن نعرب عن المقدرة الفائقة للأستاذ فى تناول الموضوعات والعرض لها، واستعراض مكونها، ومكنونها، ودلائلها، ووظائفها وعلاقتها بالبشر الذين حرصوا على اختيارها، والتشبث فى بعض الأحيان ببعض أركانها، وبالاستجابة للظرف الذى يدعو إلى انتشارها أو انحسارها.. إنها رؤية العالم للعلم، رؤية الرائد فى المجال يعطيها لمن تبعوه، ليضعوا لأنفسهم منهاجًا يسيرون فى اتجاهه، ويطورون فى ذات الوقت فى أدائه، حتى يستطيع دومًا مسايرة منطق العلم المنطلق نحو معرفة فلسفة حياة الناس، ومنطق اختيارهم لمنظومة الحياة التى يحيونها.

إن هذا الكتاب رسالة لكل الناطقين بلغة البحث العلمى فى مجال التراث الشعبى.. تفنن الراسل فى بث محتواها، أتمنى أن يستوعبها المستقبل ويتأمل معناها.

عرض: إبراهيم عبدالحافظ

دفاع عن الفولكلور

فى تقديمه للكتاب يشير أحمد مرسى إلى أن الهدف الذى من أجله جمعت المقالات الواردة فيه، هو الذى حدد ترتيب مادته، إذ يمكننا أن نرى أنها تنقسم إلى ثلاث مجموعات: المجموعة الأولى تتعرض للفولكلور من نواح متعددة، تؤصل لمفاهيمه، وتساير التطور الجارى فى ميدان الدراسات الإنسانية، وتربط بين الفولكلور وغيره من فروع هذه الدراسات. والمجموعة الثانية تتعرض للجهود التى بذلت، والتى أثمر بعضها، ولماً يثمر البعض الآخر. أما المجموعة الثالثة فيربطها معًا ـ شأنها شأن مقالات المجموعتين الأوليين ـ أنها تقدم بعض النماذج ـ فى حدود طبيعة المقال ـ لما يمكن أن تكون عليه دراسة الفولكلور، وما يصلح لكى يكون موضوعات لدراسات أكثر تفصيلاً.

ومجموعة الدراسات هذه كان قد نشرها الدكتور يونس من قبل فى مجلات متعددة من بينها مجلة تراث الإنسانية، ومجلة الفنون الشعبية، ومجلة الهلال..إلخ، أو أنه كان قد ألقاها فى مؤتمرات علمية مثل البحث المعنون "البطولة فى الأدب العربى" والبحث المعنون "إنشاء مركز عربى للمأثورات الشعبية". وأما عنوان الكتاب "دفاع عن الفولكلور" فهو عنوان إحدى المقالات التى كان الدكتور عبد الحميد يونس قد كتبها ردًا على مقالين نشرهما لويس عوض فى جريدة الأهرام أواخر عام ١٩٦٩، الأولى بعنوان "الفولكلور والرجعية" والثانية بعنوان "الفولكلور والاستعمار". وقد ذهب لويس عوض فى مقالتيه هاتين إلى أن بعث الفولكلور والآداب الشعبية اقترن دائمًا بقيام الأنظمة الرجعية فى البلاد المختلفة. وقد أوضح عبد الحميد يونس فى مقالته أن هذا التصور قد تجاوزته الدراسات العلمية منذ الخمسينيات من القرن العشرين وهو يطمئن لويس عوض بأن القاعدة الأولى التى يفرض

على العامل فى مجال الفولكلور أن يلتزم بها هى "أن يغربل التراث الشعبى لكى ينتخب منه النماذج التى تتسم بالأصالة والرقى والقدرة على الإلهام، والتى تعد فى الوقت نفسه معلمًا من معالم التاريخ الثقافى أو تقليدًا من تقاليد التعبير الفنى والأدبى. أما الذين يتخصصون فى الجمع والتصنيف والعرض، فإن المبدأ الأول الذى ينبغى أن يعتصموا به، هو القدرة على تمييز المادة الشعبية من المادة المنحولة على الشعب، مع العلم بأساليب الجمع الميدانى ومناهج التصنيف النوعى وإعداد الأرشيف الدقيق. وتثير المجموعة الأولى من الدراسات عدة قضايا حول الفولكلور والانتحال وحول الطابع القومى للمأثورات الشعبية مع التنبيه إلى أن المادة الشعبية ـ كما دلت الدراسات- تتخذ فى تأثيرها مسارين متوازيين، الأول: من قمة الكيان الاجتماعى إلى سفحه أو قاعدته، والثانى من القاعدة إلى القمة. وما أكثر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية، التى احتضنتها الجماهير العريضة، وظلت تفيد منها فترة من الزمن، مع أنها من إبداع الخاصة أو الطبقات العليا. وما أكثر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التى تحتضنها قرائح الخاصة، فترددها تظرفًا، أو تفيد منها باعتبارها خبرة من الخبرات الشعبية، أو تجربة من التجارب الإنسانية، وتعيد صياغتها فى قالب جديد".

وينبه عبد الحميد يونس على وجوب الانتباه إلى الناحية الوظيفية فى هذه المأثورات، حيث إنها السبيل إلى إبراز الطابع القومى الأصيل فيها، كما يثير قضية مرتبطة بالفولكلور بين العلم والتكنولوجيا، والفنون الشعبية بين الارتجال والتخطيط، وكيفية صيانة التراث الشعبى عن طريق جمعيات الفولكلور ودورها فى هذا المجال.

وتأخذ قضية مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره قسطاً ليس باليسير فى مقالات المجموعة الأولى فيرى يونس "أنه عندما نفكر فى مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره نتذكر الأساليب والوسائل التى تؤكد بها الهيئة الاجتماعية حرصها على الآثار المادية من ناحية وعنايتها بالتراث الفكرى من ناحية أخرى".

ويشير كذلك إلى عدة علامات بارزة على طريق العمل من أجل تحقيق تراثنا العربى من بينها مبادرة الشعوب العربية إلى إنشاء معاهد ومراكز الفنون الشعبية واهتمام الجامعات والأوساط العلمية بالتراث الشعبى العربى.

ومن أجل تعميم التعاون بين الشعوب العربية فى مجال العناية بالتراث يقترح إنشاء مركز عربى للمأثورات الشعبية ويضع خطة مفصلة لأهداف المركز وأقسامه ووظائفه من حيث الدراسة والبحث ثم عمليات جمع المادة ثم التصنيف والأرشفة...إلخ.

والتاريخ الشعبى العربى أو بعبارة أخرى تصور الشعب العربى لتاريخه القومى تستوعبه حلقات من السير والملاحم كانت إلى عهد قريب مهملة أو كالمهملة فى نظر المثقفين. ويخطئ من يتصور أن الفنون الشعبية تستهدف

التسلية والترويح عن النفوس المكدودة بعد عمل النهار الطويل، تلتمس لها المواسم، وتنتخب لها أماكن المجتمع، إن التسلية والترويح وظيفة ثانوية، أما الوظيفة المحورية فقومية على الدوام، تطلب المحافظة على ذات الفرد العزيز فى أمته، وتطلب المحافظة على الجماعة كلها فى آن واحد.

ومن مقالات المجموعة الثانية مقالته عن الدعوة لإنشاء معهد للفنون الشعبية حيث رأى يونس "أننا لسنا فى حاجة إلى أن نؤكد مرة أخرى على الضرورة القصوى إلى إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية فالصورة المتكاملة لأكاديمية الفنون لا تتحقق، إلا بإنشاء هذا المعهد، ولقد عبرت الحياة الثقافية فى مصر والشعوب العربية الشقيقة الأخرى عن هذه الحاجة فى كل مناسبة. ذلك لأن التراث الشعبى الذى يتوسل بالكلمة والإيماءة والإشارة والحركة وتشكيل المادة يقوم بوظائف حيوية وأساسية للأفراد والجماعات. وهو الذى يربط ماضيها بحاضرها بوشائج ثقافية وحضارية وهو الذى يحقق وجودها الإنسانى مع الأمم والشعوب الأخرى وهو الذى يخلصها من الرواسب وعوامل الجمود وآثار التخلف، وفوق هذا كله يجسم التراث الشعبى أحلام الجماعة تجسيمًا يدفعها إلى السير الحثيث فى مدارج التقدم".

ويعالج الأدب الشعبى: مقوماته ووظائفه من خلال عرضه لبعض الشروط، وأول هذه الشروط أو المقومات هو:

١- العراقة.

٢- يحمل مضمونًا ثقافيًا.

٣- الجهل بالمؤلف مع أنه لا يصح أن نجعل هذا المقوم الفيصل فى التمييز بين الأدب الشعبى وغير الشعبى فالذات العامة، إلى جانب المعيار النفسى يدعونا إلى التفريق بين ضربين من التعبير:

١- الأدب الشعبى الذى يصدر عن وجدان الجماعة.

٢- الأدب العامى الذى يتوسل باللهجات الدارجة ويصدر عن وجدان الفرد. أما من حيث الوظائف فأهم الوظائف:

أ- الوظيفة الثقافية.

ب- الوظيفة الجماعية أو القومية.

جـ- الوظيفة النفعية.

د- المحافظة على الذات والمال وإحساس المجتمع بذاتيته العامة.

هـ- تفسير الظواهر.

ومن نماذج المقالات أو الدراسات التى يستحضر فيها الدكتور يونس جهود العلماء العرب مقالته عن الأدب الشعبى عند ابن خلدون ويورد ما ذهب إليه بأن "اللغة ملكة صناعية.. فالبلاغة حظ مشترك بين أصحاب القرائح المعبرة عن جميع البيئات المتعلمة وغير المتعلمة. وأن الجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة أو بلاغة ويثنى على احتفاله بالملاحم وذكره للهلاليين والإشارة إلى تاريخهم.

وتأخذ البطولة فى الأدب الشعبى عند يونس حظًا ليس بالقليل، ويقارن هنا البطولة بين الأساطير والملاحم، وهو ما يزال يطلق على السيرة مصطلح ملحمة فيقول: "الملحمة والقومية العربية الفروسية" مادامت الملحمة تمثل موقف الشعب العربى عن سائر الشعوب، فإن البطل يتخذ مكان الرياسة والقيادة والتوجيه، فقوام البطولة فى السيرة الهلالية هى الشجاعة، وهى صفة مشتركة بين جميع الفرسان، ولم تغفل السيرة جانب العقل فى بطلها الفارس البطل، والمرأة واقعية فى ملاحمنا الشعبية العربية فى تصوير المرأة ولم تكن مثالية كما هو الشأن بالملحمة الغربية فى عصر الفروسية البطولة والقدر: فالبطل الملحمى لا يصارع التعدد، ولكنه يحقق الأحداث التى تريدها الأقدار.

وفى القسم الثالث من المقالات يورد الدكتور عبد الحميد يونس عددًا من المقالات التطبيقية ومنها دراسته حول عنترة بن شداد والهلالية، وينظر إلى سيرة عنترة بوصفها ملحمة شعبية عالمية، فيرى أن أبا الفوارس فى الجاهلية يعد نموذجًا للفروسية العربية الجاهلية التى تلخص جميع الفضائل التى ينبغى أن يتحلى بها كل عربى حر، وتجملها كلمة المروءة التى كانت تعنى القدرة على حماية النفس والأهل والجار والضعيف والمال، والاستعلاء على الصغائر والبذل بلا مقابل.

ويورد ملخصًا لسيرة عنترة بن شداد وهو يرجع تاريخ السيرة إلى الجاهلية الثانية التى أثمرت عنترة بن شداد العبسى التى سبقت الإسلام بفترة وجيزة. فإذا حاولنا أن نؤرخ لهذه السيرة الشعبية فإن علينا أن نتذكر حقيقة بارزة لا يمكن إغفالها، وهى استحالة تحديد فترة مضبوطة استغرقتها قريحة أديب ما فى الجمع والتأليف. فالحقيقة أنها بدأت نواة ثم نمت على مر الأيام فاستقرت بعد ذلك.

ولا يزال الدارسون يعكفون على النظر فى مخطوطات هذه السيرة المبعثرة بين دور الكتب فى القاهرة واسطنبول وباريس ولندن وبرلين وغيرها، وقد تنتهى دراساتهم إلى نتائج ذوات قيمة فى ترجيح فترة زمنية أو فترات زمنية استغرقتها هذه الملحمة الضخمة فى التطور ثم التكامل.

ويعتمد مقارنة بين أسلوبين فى نسخ السيرة ويبين التفاوت الهائل فى الأسلوب مما يؤكد تداخل الثقافة الشعبية فى العلم التقليدى والأدب الرصين. وهكذا انتهت الملحمة الشعبية التى تعد من روائع الملاحم العالمية وإن كان الراوى الشعبى يختم كلامه دائما باعتبارها سجل معارف وأخبار ومواعظ. وأما سيرة بنى هلال أو قصة أبى زيد الهلالى فتحظى هى الأخرى بمساحة ليست بالقليلة. ويرى عبد الحميد يونس "لم يكن الاحتفال بهذه السيرة لمجرد السمر أو الترفيه أو تزجية الفراغ، وإنما كان الحافز أعظم وأنبل. فلم يستطع المستشرق الإنجليزى إدوارد لين ـ على سبيل المثال ـ أن يغفل هذه السيرة فى كتابه (المصريون المحدثون).

لقد انتهى النقاد أو كادوا إلى التفريق بين حزبين متمايزين من الأدب الملحمى، الأول هو الذى صدر عن وجدان جمعى قبليًا كان أو قوميًا، الثانى فهو تقليد للأول يقوم به أديب فرد، وهو لذلك يصدر عن وجدانه ويتسم بالطابع الفردى الذاتى. ويدافع عن السيرة الهلالية وحيويتها فى الأقطار العربية بقوله "ما أكثر السير الشعبية التى أنتجها العرب وتذوقوها، ولكن السيرة الهلالية هى التى عاشت عمرًا أطول من سائر الملاحم العربية ويورد الأسباب وراء ذلك فى أن بنى هلال قبيلة عربية عاشت نقية الجنس بدوية الطابع، وأن أحداث السيرة تستوعب الوطن العربى كله، وثالثًا أن بؤرتها لا تتركز على بطل واحد وإن كان المبرزون من فرسانها لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة".

ولا يغفل يونس الوقائع والشخوص - الأنساب - اتجاه الشخوص- اتجاه القبيلة ناحية الغرب. ويرى أن خير تقسيم هو أن تقسم الملحمة الشعبية على أساس تعاقب الأجيال جيل الآباء، جيل الأبطال، جيل الأبناء الذين درج أصحاب السيرة على تسميتهم الأيتام. ويورد شواهد من شعر السيرة وبخاصة ما دار بين الجازية ومعها العقائل من بنات هلال، وقد تنكرت فى زى البائعات الجائلات وكان معهن أبو زيد الذى تنكر فى زى بائعة جائلة وبين حارس مدينة تونس.

ولا يهمل الدكتور يونس جانب النوادر والقصص الفكاهية فى الأدب الشعبى العربى، فيشير إلى أبى الغصن جحا. إن هذا اللقب المشهور جحا معناه فى اللغة العربية "المتسرع فى شىء أو المهرول أو الذى لا تقوم حركته على التريث الذى يمليه التعقل". وإذا كان جحا العربى قد اشتهر بعدم التريث فى الحركة والتهور فى السلوك حتى عُد من الحمقى، فإن جحا التركى أو الخوجه نصر الدين قد عرف بالتصوف والأخذ بنظرية المعرفة التى يمليها التصوف.

وفى مقالته عن "القاهرة فى المخيلة الشعبية" يورد يونس "ولم يستشعر أبناء القاهرة بخاصة، وأبناء مصر بعامة الحاجة إلى التشبث بهذه الصيغة "مصر القاهرة" التى ترددت فى كتب التاريخ وتقويم البلدان والرحالة وغيرهم واكتفوا بأن يعرفوها باسم "مصر". والمواطن المصرى عندما يتجه إلى عاصمة بلاده يذكر أنه إنما يقصد مصر ولا يدور بخلده - ولا أقول إنه من النادر - "أن يذكر القاهرة". وهكذا ترى أن الأدب الشعبى العربى بصفة عامة قلما يذكر المدينة العريقة باسم القاهرة، وإنما يعرفها باسم "مصر".

وعلى الرغم من هذا التحفظ الذى له أهميته فإن الباحث فى مكان القاهرة من الأدب الشعبى لا يستطيع أن يغفل الإنسان القاهرى الذى يعد بحق المضمون الإنسانى لتصور شخصية هذه المدينة فى نظر أبنائها وفى نظر العالم العربى بأسره. ومن اليسير أن نميز هذه الشخصية القاهرية من الموازنة بينها وبين النماذج البشرية الأخرى فى الخيال الشعبى القاهرى

نفسه. و"ابن البلد" هو التشخيص الواضح للمواطن القاهرى وهو فى الوقت نفسه يشخص السمات القومية والمحلية أروع تشخيص بما اختص به نفسه من أخلاقيات وصفات تميزه عن غيره ممن يحيطون به. والثانية شخصية تناظره ولابد من أن يتغلب عليها بالذكاء وحدة الذهن وسرعة الخاطر كما أحب أن يحكم على نفسه، وهو مقبل على الحياة يؤثر المنادمة ويعتصّم بالمرح ويتشبث بالتفاؤل ولا يحرص على اكتناز المال لأنه "ينفق ما فى الجيب ليأتيه ما فى الغيب"، ويضاف إلى هذا كله أنه وسيم جذاب تحبه النساء بل تتحبب إليه لجماله وظرفه وخفة روحه وكرمه.

ويميز بين نمطين من "ابن البلد" الأول ويعد امتدادًا للظرفاء الذين عرفتهم العواصم العربية قبل القاهرة وعرفتهم الديار المصرية أيضًا قبل الفاطميين، وهؤلاء الظرفاء يبالغون فى سمعتهم وهندامهم ويصدرون عن قواعد صارمة فى السلوك، أو بعبارة أخرى يصدرون عن "إتيكيت" لا يخرجون عليه بحال من الأحوال. أما النمط الثانى فهو الشخصية المجسمة للوجدان الوطنى أو القومى فى مقابل الحاكم الدخيل، أو هو الصورة المجسمة للشعب فى نظر نفسه أمام الدخلاء الذين زاحموه فى الرزق وضيقوا الخناق عليه فى مسالك الحياة. ولقد بدأت هذه الصورة مع العياق والشطار والزعر. وهم أصل "الفتوة" الذى ظل مرتبطًا بأحياء القاهرة إلى هذا القرن الذى نعيش فيه.

وتختلف سيرة الظاهر بيبرس عن الليالى من بعض الوجوه فيما يتصل بموضوع ابن البلد، ذلك لأن الليالى أبرزت طائفة الشطار على أنهم يحترفون الشطارة فحسب، أما السيرة الظاهرية فقد صورتهم من أبناء المهن، أو من أبناء مهن بعينها. وإذا كانت سيرة بيبرس تتألف هى الأخرى من طبقات يختلف بعضها عن بعض فإن "ديوان الأسطى عثمان" يمثل الطبقة المصرية الخالصة فى تلك السيرة.

وأما المقالة المعنونة القدس فى الأدب الشعبى: فيقول عبد الحميد يونس "وللقدس مكانة ممتازة بين سائر المدن العربية والإسلامية لاقترانها بحدث عظيم له قداسته الكبرى عند المسلمين على اختلاف ديارهم وثقافتهم، وقد استمدت قدرًا من القداسة التى أشعها ولا يزال يشعها ذلك الحدث العظيم وهو "الإسراء والمعراج" الذى سجلته العقلية الشعبية بأسلوبها الذى يجمع معظم وسائل التعبير فى قوس واحدة، أو أثر أدبى.

وكانت مدينة القدس ـ كغيرها من المدن العربية ـ من معاقل الشعب باعتبارها تضم المسجد الأقصى أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين ولوجود قبة الصخرة وكنيسة القيامة فيها أيضًا. ولم تنفرد هذه المدينة بحلقة كبيرة خاصة من الملاحم المشهورة لسببين كبيرين، أفاض الدكتور يونس فيهما.

ولعل أهم الملاحم التى تصور الحروب الصليبية تصويرًا مباشرًا هى "سيرة الظاهر بيبرس" ولم يكن من قبيل المصادفة أن تفيض الملحمة فى

ذكر المناصب التى تولاها بيبرس قبل أن يصبح سلطانًا على المسلمين بعامة وعلى الفدائيين بخاصة؛ ذلك لأن الشعب أراد أن يكون بطله متمرسًا بجميع الأعمال الإدارية وغير الإدارية، فقد عمل محافظًا لمدينة بيت المقدس لكى يخلصها من بعض المفسدين واللصوص وقد جاء فى السيرة: "وهكذا رحل بيبرس إلى مدينة بيت المقدس لكى يطهرها من اللصوص والمفسدين وتسترسل الملحمة فى هذه الحلقة لتضفى على البطل الصفات التى لابد من اكتمالها فيه.. وأهم من هذا اقتران التقليد المرعى وقتذاك بين الفدائيين والفرسان وهو التآخى بتدريب البطل الموعود "بيبرس" على مختلف الأعمال المتصلة بالقيادة".

ثم ينتقل إلى الدراما الشعبية فيعرفها ويعدد خصائصها ويرى أن الزار تعبير درامى "ومن الخير أن نستشهد فى بحثنا عن الدراما الشعبية بتلك الممارسات المعروفة فى مصر والحجاز والحبشة وغيرها باسم "الزار". وإذا كانت هذه الممارسات تأخذ الآن فى الانقراض بفضل انتشار المعرفة العلمية، فإنها كانت على قدر من الرسوخ إلى ثلاثينيات هذا القرن. وكان من اليسير على الباحث أن يشهد حفلات الزار فى المدينة وفى الريف".

ومن الأناشيد التى يغلب عليها التكرار والتى أوردها الدكتور أحمد أمين هذا المثال: "ماما الهدى، آه يا ماما، بدر التمام يا محمد، نصبوا الكراسى لماما، بر السماح لماما، بر الهدى يا ماما، صاحب العوايد ماما؛ صاحب الدبايح ماما، نصبوا الميدان يا ماما، آه يا زهر الورد يا ماما...إلخ".

كما يعرج فى مقالته من المقالات على خيال الظل، وخيال الظل من الناحية اللغوية، إضافة مقلوبة صحتها "ظل الخيال"، بيد أن الناس آثروا فى هذه التسمية، تركيزًا للانتباه على الأصل الذى ينعكس الظل عنه من ناحية، وأخذا بالقانون اللغوى الأصيل الذى يحتكم إلى الموسيقى فى التركيب والوقوف، أكثر مما يحتكم إلى العلاقة العقلية فى العبارة من ناحية أخرى.

ومن الخطأ أن نعد هذا الفن من الأنواع الأدبية فحسب، ذلك أنه ينتظم فى طبيعته وعرضه ظواهر أخر يسهم فيها الفن التشكيلى، كما تسهم الموسيقى. ووجوده وازدهاره قرونًا متعاقبة من تاريخ الأدب العربى، يجلى حقائق على جانب كبير من الأهمية.

أولها أن فن التمثيل المباشر وغير المباشر أقدم من الحملة الفرنسية بكثير، وأنه قد وجد تربة صالحة له فى الأرض العربية، جعلت له أنماط خاصة، وتقاليد خاصة. وثانيهما أن التصوير قد امتزج هو الآخر بالروح الشعبى حكاية للواقع ونقد الحياة، وثالثهما أن الموسيقى لم تكن قوالب مكرورة أو جامدة، لأنها سايرت الأحداث والمشاعر وظواهر الطبيعة أيضًا.

وازدهر فن خيال الظل فى الإقليم المصرى، وكانت له مكانة كبيرة فى جميع النفوس، ويرى بعض الباحثين أن تركيا أخذته عن الأقاليم المصرية، فقد روى ابن إياس مؤرخ مصر الإسلامية أيام العثمانيين أنه... أشيع أن

السلطان سليم لما كان بالمقياس رأى بعد دخوله ديار مصر، حضر فى بعض الليالى خيال الظل، فلما جلس للفرجة، قيل إن المخايل صنع صنعة باب زويلة وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليها، وقطع به الحبل مرتين فانشرح ابن عثمان لذلك، وأنعم على المخايل فى تلك الليلة بثمانين دينارًا وخلع عليه قفطانًا مخملاً بالذهب...

هكذا استطاع الدكتور يونس كرائد عظيم فى دراسة الفولكلور بعامة والأدب الشعبى بخاصة أن ينوع من مقالاته وأن يغطى بها جل الموضوعات والقضايا حتى إنه خصص مقالتين فى نهاية الكتاب إحداهما عن "مسرح الفولكلور" والأخرى عن الفنون الشعبية فى وادى القمر وأرض الفيروز، وحسبنا أننا أشرنا إلى قليل من كثير مما كتبه الدكتور يونس فى كتابه "دفاع عن الفولكلور".

عرض: خطرى عرابى

الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى فى ضوء المنهج التاريخى

فى إطار الاهتمام بالأدب الشعبى وإدراجه ضمن الأبحاث الأكاديمية فى الوطن العربى، قدمت سهير القلماوى أول أطروحة للدكتوراه عن ألف ليلة وليلة سنة ١٩٤١، تلتها رسالتان لعبد الحميد يونس الأولى عن سيرة الظاهر بيبرس ـ ماجستير ـ سنة ١٩٤٦، والثانية ـ الدكتوراه ـ عن الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى سنة ١٩٥٠ ـ كلية الآداب جامعة القاهرة، وطبعت فى مطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦، ثم فى دار المعرفة سنة ١٩٦٨ وكانت الطبعة الثالثة بدار المعرفة سنة ١٩٧٠، وهذه الدراسة التى اعتمدت المنهج التاريخى هى التى سنعرض لها الآن باعتبارها أول دراسة أكاديمية عربية عن السيرة الهلالية .

بنى عبد الحميد يونس دراسته للسيرة الهلالية على أساس المنهج التاريخى الذى يتضح من العنوان، وهو يرى أن الثنائية الظاهرة على هذا العنوان مدعاة، وإن اقتضت ثنائية تستتبعها فى المنهج تيسيرًا للبحث، "فالتاريخ والأدب صنوان لا يفترقان.... والآثار الأدبية الأصيلة نفسها وثائق تاريخية لا يرقى إليها الشك، ولا يستغنى عنها المؤرخ البصير" [١]. ووفقًا لهذه الثنائية الظاهرة فى العنوان أقام عبد الحميد يونس منهجه فى دراسته للسيرة الهلالية على أساسين نظريين منهجيين واضحين أولهما: أن "الآثار الأدبية لا يمكن أن تفهم على وجهها الصحيح إلا على أساس من التاريخ، والحكم عليها، والكشف عن وجوه الجمال أو القبح فيها لا يتم إلا إذا فهمت الظروف التاريخية التى كيَّفتْ أصحابَها ودفعتهم إلى أن يصدروا ما أصدروا على صورته تلك" [٢]. فلكى يفهم النص الأدبى وينقد، فإن دراسة الواقع التاريخى الذى أفرزه تعد جانبًا أساسيًا لذلك الفهم والنقد، خاصة أن هذا العمل الأدبى الشعبى قام على أساس من التاريخ . هذه الجذور التاريخية

تعتبر النواة الأولى التى يقوم الفنان الشعبى ببناء سيرته عليها إذ إنه "يرى فى الحقيقة التاريخية شيئًا أشبه بهيكل عظمى فيكسوها بخياله الفنى لحمًا، وينفخ فيها من روحه الإبداعية الجديدة، وإذا بالحدث التاريخى المجرد قد استوى كائنًا حيًّا جاءنا عبر الزمان، ومن المهم أن نشير إلى أن الحدث التاريخى حين يعود إلينا حيًّا بفضل الإبداع الفنى لا يعود بصورته التاريخية الدقيقة، ولكن فى الإطار العام للقيم والمثل والأخلاقيات التى يمثلها الفنان تعبيرًا عن المجتمع الذى أنجبه" (٣).

ويشير عبد الحميد يونس إلى أن التاريخ المنشود فى هذه الدراسة ليس تاريخًا يحتفل بدولة، أو بوطن، أو حقبة من الزمان إنه (التاريخ الجماعى) الذى يصور الجماعة كائنًا واحدًا وموحَّدًا (٤).

أما الأساس النظرى الثانى فيكشف لنا عن منطلق الدرس النقدى للنص عند عبد الحميد يونس الذى يوضح أنه من " القائلين بالتعبيرية فى الفن " وهذا ما يجعله يسعى إلى أن يتعرف إلى منشئ النص (المبدع)، ويرصد مدى المطابقة بينه وبين ما أنتج من صور التعبير، ثم يقيس انعكاس صور التعبير هذه فى نفس المتذوق . ويقرر بوضوح أن تحقق المطابقة بين المبدع والنص، ودراسة انعكاس جمالية النص ـ على صعوبته البالغة ـ على المتلقى هما المقياسان اللذان نعرف بهما "ما نريد من وجوه الجمال والقبح فيما نحن بسبيله من أثرٍ قولى "(٥) .

وانطلاقًا من هذين الأساسين قسم عبد الحميد يونس دراسته إلى كتابين : الكتاب الأول خصصه لدراسة (التاريخ الجماعى) لبنى هلال، وكان عنوانه : الهلالية فى التاريخ ووقع فى أربعة أبواب بدأها بدراسة تاريخ بنى هلال فى العصر الجاهلى .

لقد ركَّز عبد الحميد يونس على جذور الهلالية الأولى، أو أخلاط الهلالية باحثًا عن الأصل المشترك الذى تنتمى إليه جموع هذه القبائل؛ إيمانًا منه بأن فكرة الأصل المشترك لكل جماعة عربية كبرت أو صغرت "هى التى كانت تصوغ حياتها وتكيف تاريخها وتملى أيامها فى حدود الضرورة الطبيعية التى تدفع الناس إلى الاجتماع على مدافعة الشر أو الافتراق على الاستئثار بالخير، وكلما استفحل الخطب واشتدت النازلة، طلبوا أصلاً أبعد من أصلهم القريب يجمع ما تفرق من أشتاتهم و يقوى ما انفصم من أحلافهم"(٦). فرسم شجرة النسب التى تنتمى إليه جموع هذه القبائل رادًا إياهم إلى أصل واحد هو قيس عيلان .

وفى بحثه فى أنساب الهلالية يرى يونس أن هذه الأنساب عبارة عن حلقات قليلة غير مرتبطة فى سلسلة قصيرة لا يمكن أن تدل على سياق زمنى متصل، أو على فترة تاريخية معينة، وهذا ما جعله يهرب إلى البحث عن البيئة المكانية لجموع هذه القبائل ليلتمس فيها بعض الأشياء الواضحة التى تؤثر فى حياة هذه الجماعات. وعلى الرغم من أن البحث فى هذه البيئة

البدوية المتنقلة ـ حسب مواطن الكلأ ـ يبدو صعبًا أيضًا فإن يونس أصرَّ على البحث فى هذه البيئة مستندًا إلى المصادر التاريخية والجغرافية ليقرر أنَّ ثمة بقعة موحدة الخصائص التى تتكاثف فيها ديار القيسية وبخاصة سليم وهوازن، وفيها عامر وهلال، والمعروفة باسم نجد. تلك البيئة التى طبعت أولئك النجديين من هلالية وغيرها بطابعها، واكتسبوا صفات هذه البيئة من "بسطة جسم وصلابة عود، وقوة شكيمة، إلى كثير من الاستعلاء والنزوع إلى الاعتداء مع قدرة على الحرمان وخصوبة فى الإنجاب" [٧].

وفى هذا السياق التاريخى تناول يونس أيام العرب فى الجاهلية مشيرًا إلى انضواء بنى هلال فى الحلف القيسى وشاركوا فيما أسماه بالأيام الخارجية. أما الأيام الداخلية فلم يؤثر عن بنى هلال شىء يذكر فى كتب التاريخ لكن من المؤكد ـ كما يقول يونس ـ أنهم ناصروا بنى عامر وهوازن فيما استعر بينهم وبين غطفان من حروب متأثرين بعصبيتهم، مقررًا فى نهاية الفصل أن القبائل العربية البدوية كانت فى ختام مرحلة التفرق، وكانت تسعى بوعى أو بغير وعى إلى الوحدة "حتى إذا تبلورت نواة الدولة العربية الأولى فى المدينة كانت قبائل سليم وهوازن وعامر قد كثر عديدها واتسع نفوذها واشتد خطرها فأخذت تناضل عن استقلالها" [٨].

وفى الباب الثانى تتبع يونس أخلاط القبائل العربية فى عصر صدر الإسلام و صراعاتهم المختلفة ضد الدولة النظامية حينًا وتحالفهم معها حينًا آخر إيثارًا للمنفعة ودفاعًا عن الذات حتى بدأت تذوب شيئًا فشيئًا فى الدولة الإسلامية، لكنها لم تتخل عن عصبيتها التى كانت تظهر من فترة إلى أخرى، فالدولة الإسلامية "عدلَّت فى النظم القائمة بما يلائم أغراضها وأهدافها وحوَّرت الكيان الجماعى بعض التحوير وكسرت من شر العصبية ولكنها لم تقض عليها" [٩]. لكنَّ هذه العصبية تحوَّلت بعد حروب الردة، وإرجاع القبائل إلى الإسلام إلى عصبية قومية مما يشير إلى انتقال المجتمع من المرحلة القبلية إلى المرحلة القومية .

إن تحول الجماعات العربية من القبلية إلى القومية لا ينسحب إلا على الصورة الاجتماعية العامة المتصلة بالأحداث التاريخية الكبرى إذ تظل بعد الوحدات الصغيرة فى طورها البدائى محتفظة بسماتها القريبة من الجاهلية.

لم يستطع الأمويون القضاء على العصبية القبلية : لكن السياسة التى قام بها عبد الملك بن مروان باختيار الحجاج بن يوسف الثقفى له الأثر الكبير فى كسر حدة هذه العصبية: إذ تحول القيسيون عن عصبياتهم القديمة إلى موظفين تابعين فى الدولة .

وفى العصر العباسى لم يعد الموقف للعنصر العربى فى الصدارة كما كان أيام الأمويين، وهذا لا يعنى اختفاء القيسية من الوجود، إنما انخرطوا فى الإمبراطورية الإسلامية .

فى هذا النضال القومى فى ظل الإمبراطورية الإسلامية غلبت النسبة إلى قيس على الأفراد والجماعات (الأصل المشترك). أما بنو هلال فقد ساروا فى المجال القيسى، وكانت أخبارهم فى الإسلام كأخبارهم فى الجاهلية قليلة لا تدل على منعة ولا تشير إلى غلب [١٠].

خصص عبد الحميد يونس الباب الثالث من الكتاب الأول للغزوة الكبرى أو التغريبة، وقد بدا اهتمامه بهذا الجزء واضحًا لتحول محور الدراسة "من الفرد أو الأفراد المؤثرين فى الحوادث إلـى الإنسان أو الأناس المتأثرين بها" [١١]. وهنا يشير إلى الأسباب المباشرة وغير المباشرة لهجرة هذه القبائل ونزوحها مقسمًا هذه الغزوة إلى طورين : الطور الأول أهمها هجرتان كانت الأولى فى بداية عهد العزيز بالله، وكانت الثانية فى نهاية عهد العزيز بالله بالإضافة إلى الهجرات غير النظامية التى قويت بقوة الدعوة القرمطية . أما الطور الثانى فهو أقرب إلى الغارة فى مظهره وكان فى صدر الفترة الطويلة التى حكمها المستنصر بالله .

لم يظهر على جموع الهلالية التى هاجرت إلى العدوة الشرقية من النيل وصعيد مصر أى ميل إلى الاستقرار، وكان الفاطميون يحولون بينهم وبين عبور النيل إلى العدوة الغربية وظلوا ما يقرب من قرن حتى تكاثروا وقويت شوكتهم حتى أغراهم البازورى بعبور النيل ودلهم على عدوه وعدو الدولة المعز بن باديس، فعبرت قبائل زغبة ورياح والأثبج وقرة وكلهم من هلال بن عامر متوجهين إلى الشعبة الهلالية الأخرى المعروفة ببنى قرة .

وهكذا قويت جموع الهلالية فى برقة، وتجاوزت صنهاجة إلى زناتة ونازعوهم على الضواحى حتى صارت لهم الغلبة، لكنهم لم يكونوا ملكًا ولم يشيدوا دولة لأنهم تحركوا لغرائزهم وهذا هو الفارق بينهم وبين الفتوح العربية الأولى التى كان يحركها هدف يريدون تحقيقه .

وبهذا استطاع عبد الحميد يونس أن يتتبع تاريخ بنى هلال بدءًا من شجرة نسبهم الأولى، أو أصلهم المشترك (قيس عيلان) باعتبار هذه الجماعة تقوم على العصبية القبلية التى قد تضيق فى بعض الأحيان لتشمل فرعًا منهم، وقد تتوسع حتى تصل إلى الأصل المشترك (قيس عيلان) .

وفى الباب الرابع والأخير من هذا الكتاب تناول المؤلف مقومات النفس الجماعية لبنى هلال فى ضوء علم النفس الجماعى بهدف تحليل المقومات النفسية للجماعة الهلالية اعتمادًا على بعض الحوادث التاريخية .

ومن خلال معرفة تاريخ بنى هلال يرى يونس أن الهلالية "جماعة طبيعية نشأت نشأة تلقائية لم توحد بينهم إرادة البشرية، ولم يجمعهم وعى متعمد .... إنهم جماعة لا غائية يصدرون فى أعمالهم الجماعية المشتركة عن الفطرة والغريزة، ولم يُرسَم لهم هدف محدود يرمون إليه منذ وجدوا على الأرض" [١٢]. وهم فى هذا الإطار لا يخرجون عن الجماعات العربية الفطرية التى تنتقل من مكان إلى مكان حسب مواطن الكلأ .

استخلص عبد الحميد يونس الخصائص النفسية المشتركة للهلاليين سواء منهم من شارك فى حركة التوسع، أم من ظل فى دياره وأهمها :

التعصب العنيف للجماعة : فالعصبية هى التى جعلت من هذه الجماعة أسرة موحدة تحت قيادة زعيم منهم، فإذا انضمت هذه الوحدة إلى غيرهم كانت الزعامة لأكثرهم قبيلا وأعزهم نفرا . هذه العصبية تكسب الهلالية لونًا من التماسك وتمنحهم القدرة على الاستمرار .

أما الملمح النفسى الثانى فهو ناتج عن احتفاء هذه الجماعة ـ كطبيعة العرب بشكل عام ـ بالذكر دون الأنثى، وهو الاستعلاء على الجنس الآخر . وهذا الملمح لا يلغى دور المرأة كلية فى هذا المجتمع الذكورى بل إن دورها مرسوم لها، ومتعارف عليه فى المشاركة فى الشئون العامة للقبيلة .

إن هذه الجماعة فى وحدتها وتماسكها أشبه بالجيش النظامى "المحتفظ فى تاريخه بأمجاد يعتز بها ويفاخر سائر الجيوش"[١٣].

بالإضافة إلى ذلك تحتفظ هذه الجماعة بخصائص القبيلة العربية بشكل عام فى احتفائها بأفرادها، وفناء المسئولية الفردية فى المسئولية الجماعية، بالإضافة إلى ما عرف عن القبائل العربية من خلع لبعض أفرادها، أو جوار، أو ولاء، واحتفائهم بأسلحتهم، وانتشار المعارك الشعرية بينهم افتخارًا بأنفسهم وهجاءً للآخرين . .. إلخ لينهى يونس هذا الباب، والكتاب الأول بقوله : "ولسنا نظن أن هناك ما يعبر عن خصوصيتهم بين سائر الأقوام إلا ما أثر عنهم من قول أو فعل تلخصه ملحمتهم المشهورة فى العالم العربى بأسره"[١٤]. لينتقل بشكل منطقى إلى دراسة السيرة فى الكتاب الثانى من دراسته.

قسم عبد الحميد يونس كتابه الثانى المعنون بـ (الهلالية فى الأدب الشعبى) إلى خمسة أبواب . جاعلاً الباب الأول عن السيرة الهلالية التى قسمها إلى ثلاثة أجزاء وأقام هذا التقسيم على أساس الأجيال التى قامت بأحداثها، مركزًا فى الجيل الأول على نسب فرعى الهلالية الأساسيين إلى هلال بن عامر (الذى أوجد له المبدع الشعبى صلة بينه وبين الرسول صلى الله عليه وسلم)[١٥] وأماكن وجودهما فى شبه الجزيرة العربية و ما كان من اجتماعهما قبل التغريبة . ثم ميلاد البطل وتغريبه وعودته محاربًا قومه ـ كموتيفات للسير الشعبية بشكل عام ـ ثم المصاهرة بين فرعى الهلالية ليتم الوئام بينهما إلى حين . وترجع أهمية هذا الحلقة كما يقول يونس إلى أنها "تميط اللثام عن تطور الجماعات وكيف يتصل بعضها ببعض، وكيف يعمل هذا الاتصال على الحد من العصبيات القديمة دون أن يقضى عليها"[١٦].

أما الجيل الثانى فينقسم إلى قسمين : القسم الأول الريادة وكشف الطريق والتعرف إلى الغاية، وكان أبطالها مرعى ويحيى ويونس يرأسهم أبو زيد وما كان من وصولهم إلى تونس وأسر الأبطال الثلاثة وهروب أبى زيد ليستنفر قومه إلى التغريبة . ويتابع يونس هجرة الهلالية وحروبهم، وما حدث من

توزيع الأدوار بينهم، وحروبهم مع الزناتى خليفة حتى قُتل الزناتى على يد دياب بن غانم واستولى الهلاليون على تونس، ثم يشير إلى العصبية والفرقة التى وقعت بين فرعى الهلالية وانتهت بمقتل أبى زيد الهلالى على يد دياب بن غانم، ليحدثنا بعد ذلك عن الجيل الثالث وهو جيل (الأيتام) الذين ينتشرون فى البلاد ثم يتجمعون على أخذ الثأر من دياب بن غانم ويقتلونه، وتتوزع الأدوار بين فرعى الهلالية وقد عادت إليهم العصبية الجاهلية من جديد، لتفرق الهلاليين فى أماكن كثيرة من البلاد وتنتهى بذلك أحداث السيرة .

فى هذا الباب لم نر عبد الحميد يونس إلا ملخصًا لأحداث السيرة لكنه يبين أهمية ما قام به من تلخيص حين يقول : "وحسبنا فى هذا التلخيص الطائر أنا احتفلنا بالمحور الذى تدور عليه حياتهم، وهو الأنساب، فما يستطيع باحث أن يتبين خصائصهم الجماعية والاسمية إلاَّ على هديها"[١٧] .

أما الباب الثانى من هذا الكتاب فقد جعله يونس " محاولات فى تأريخ السيرة الهلالية " مقررًا منذ البداية صعوبة التأريخ للأدب الشعبى بشكل عام، لكنه حاول الاعتماد على مخطوطات السيرة ـ فى التأريخ لها ـ، ودراسات المستشرقين لها فلم يصل إلى هدفه . وقد رأى يونس أن "أهم معلم فى طريق كل من يتصدى لتأريخ سيرة بنى هلال و أقدمه فى الوقت نفسه هو ابن خلدون فى مقدمته وتاريخه على السواء"[١٨]. ومن خلال استعراض ما قاله ابن خلدون عن السيرة الهلالية يستدل عبد الحميد يونس على أن سيرة بنى هلال كانت "حية نامية من الناحية الأدبية على الأقل فى عهد هذا المؤرخ الكبير."[١٩]. و اعتمادًا على شواهد ابن خلدون يطمئن عبد الحميد يونس إلى أن سيرة بنى هلال قد مرت بطورين : الطور الغنائى الخالص، وكان قبل القرن السادس الهجرى، والطور القصصى وقد "بدت أماراته أيام ابن خلدون فى القرن الثامن الهجرى."[٢٠].

يبدو أن عبد الحميد يونس قد شعر أنه لم يتناول الجانب الأدبى بعد فصلين من كتابه المخصص لدراسة هذا الجزء فجعل عنوان الباب الثالث " مكان السيرة من الأنواع الأدبية" . واضح ـ منذ بداية هذا الباب ـ أن فكرة عجز العقل العربى على أن ينشئ ملحمة، وأن معظم إنتاجه شعر غنائى هى التى كانت مسيطرة على الدارسين والنقاد فى تلك المرحلة، وهو ما جعل يونس يناقش فى هذا الباب مكان السيرة من الأنواع الأدبية .

فى هذا الباب بدأ يونس بمناقشة مفهوم الشعر والنثر مبينًا خطأ من يظنون أن الشعر فى مقابل النثر، كما يفند زعم القائلين بأن الأدب العربى لم ينتج ملحمة شعرية كبرى، وأن القصص العربى محصور فى دائرة النثر مبينًا أن سيرة بنى هلال تسمى منشدها "الشاعر" علاوة على ذلك "فإن الشعر فيهـــا يستوعـــب جميع أحداثها مـــما يدل على أنه الأصل الذى تقوم به"[٢١]. و إذا كان الأصل فى السيرة هو الشعر فإن النثر هو ترديد للسرد

الشعرى يشرحه ويوضحه "وهذه العلاقة بين الشعر والنثر تنطوى على حقيقة تتصل بتطور السيرة"[٢٢]. فإذا كانت هناك بعض الأجزاء لا تستوعب الأشعار جميع أحداثها فإن النثر يكمل ذلك، وهذه الأجزاء نفسها متأخرة فى الظهور عن غيرها ومتعرضة للحشو والتحريف . ومن هنا يتعجب من مؤرخى الآداب العربية ونقادها الذين يجمعون على أن الشعر العربى لم ينتج الملحمة . فيناقش الغنائية، والقصصية فى السيرة ثم يرى من خلال دور الشعر والنثر فى السيرة "أن السيرة عندما اهتدت إلى هذا التداخل كانت فى بداية التحول من الغنائية الذاتية إلى القصص الموضوعى" [٢٣].

وبعد أن يناقش طريقة المؤدى، والأداء وما يصاحبه من آلات موسيقية وما فيها من درامية فى كثير من الأحيان يحتار يونس فى مكان السيرة من الأنواع الأدبية أهى من الشعر الغنائى والطابع الغنائى يزاحمها فى كل ناحية؟ أم من الشعر الملحمى ؟ ليقرر فى النهاية بأننا لا نستطيع أن نحكم على السيرة "بالغنائية الخالصة، وهى فى موضعها العام وفى طريقة سردها تتخذ مظهرًا منافيًا للغنائية، وعلى الرغم من ظهور العنصر الدرامى فيها فإن بدائيته، وسذاجته، و وقوفه فى التطور عند حالة جنينية يباعد بيننا وبين أن نسلكها فى هذا الضرب من الفن القولى" [٢٤].

فى الباب الرابع "السيرة بين الواقع والخيال" حاول عبد الحميد يونس أن يوازن بين التاريخ الحقيقى لبنى هلال وبين ما ورد فى السيرة، لكنه منذ البداية يتعامل مع السيرة على أنها تاريخ للجماعة، نافيًا أن تكون أسطورة، أو غير ذلك من القصص البطولى ومافيه من بقايا أساطير ذلك أنها "كانت تسرد حواس أناس ثبت لنا من الدراسة التاريخية أنه كان لهم كلهم أو جلهم وجود واقعى، وقد عرضتهم فى حالتهم الإنسانية ..... إنها رواية شعبية غير ذات طابع أسطورى أصيل" [٢٥] .

من هذا المنطلق أخذ عبد الحميد يونس يوازن بين السيرة، وبين ما أثر عن أيام العرب المضرية التى كانت تعتمد فى روايتها على الشعر والنثر معًا ومن هنا تشبه السيرة تلك الأيام من حيث القالب ومن حيث الوظيفة الفرق بين الاثنين أن الرواية التاريخية لا يتناسب فيها الشعر مع النثر أما فى السيرة "فالتناسب بين هذين الضربين من التعبير قائم محدد بحيث لا يمكن أن يتحيف أحدهما عن الآخر" [٢٦].

ومن وجهة نظرى المحدودة أرى أن عبد الحميد يونس قد جانبه الصواب حينما قال "ولا مجال للتساؤل بعد هذا عن سيرة بنى هلال وصلتها بالتاريخ فنحن نعدها وثيقة تاريخية لا تقل فى الأهمية عن الروايات المدونة فى أمهات الكتب، وليس يضيرها تنقلها بالرواية الشفوية، فقد كانت الأولى كذلك ولا ينقص من قدرها إلا انعدام الإسناد الذى يتبع الرواة جيلاً بعد جيل" [٢٧]. صحيح أن السيرة الشعبية تستند على التاريخ الحقيقى لكنها فى كثير من الأحيان تجنح إلى الخيال لتعبر عن تاريخ جديد، تاريخ للجماعة كما

تريده وكما رسمته أحداث السيرة، وليس تاريخًا حقيقيًا قد حدث بالفعل بكل تفاصيله ـ كما يظن يونس ـ وإن حدثت خطوطه العامة . وإذا كانت الأحداث التاريخية فى أمهات الكتب كانت تعتمد فى بدايتها على الرواية الشفهية فلماذا لا نعد كثيرًا من هذه الروايات التاريخية روايات شعبية ؟!.

على أية حال راح عبد الحميد يونس فى هذا الباب ـ وفقًا للأساس السالف ـ يبين رسم السيرة ـ بصورة صادقة ـ للإطار العام للعالم الإسلامى الذى اضطربت فيه، مصورة علاقة اليهود بالمسلمين، ومصورة التشرزم، وضعف الحكومة المركزية فى ذلك الوقت . ثم تناول بعد ذلك المضمون الحقيقى للصورة من سيطرة روح الجمع الهلالى على كل شىء، وقد زاوجت بين الأحدية والجمعية، "فأسماء أبطالها المشهورة ما هى إلا أجيال تتزعم الوحدات الجماعية تزعم الأب لأسرته" (٢٨) .

وفى موازنته بين التاريخ وأحداث السيرة رأى يونس أن السيرة أوضح من التاريخ فى تصوير الهجرة الجماعية عند الهلالية وأضرابهم، مبينة أن الباعث عليها هو القحط .

وإذا كان التاريخ يرى أن حروب الهلالية مع الدولة الفاطمية، والدولة الصنهاجية غارات مخربة تقوض أركان العمران، فإن السيرة تصور هذه المعارك "من وجهة نظر أخرى مغايرة فتعرضها حروبًا نظامية كحروب الجيش" (٢٩). وهذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه من أن السيرة تصور تاريخًا جديدًا كما تريده الجماعة الشعبية التى أنتجت هذا العمل الأدبى،أكثر من تصويرها للتاريخ العلمى (٣٠) ومما يزيد الأمر تأكيدًا أن عبد الحميد يونس لا يرى أن التاريخ أدق من السيرة فى مسألة الأنساب التى تحدد العلاقات فالشك يطارد الرواية التاريخية أما الأنساب التى أوردتها الرواية الأدبية، وإن كان الشك يكتنفها من كل جانب فإنها "أدل على روح العصبية القبلية من كل رواية أخرى" (٣١).

فى رأيى بدلاً من هذه الموازنة بين التاريخ وبين أحداث السيرة كان على عبد الحميد يونس أن ينظر إلى أحداث السيرة من وجهة نظر الجماعة الشعبية ويحللها فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى فى الفترة التى ألفت فيها السيرة .

واضح ـ وأنا أعتقد بذلك ـ أن عبد الحميد يونس يؤمن بدور البيئة فى التأثير على الأعمال الأدبية بعامة، والأدب الشعبى بوجه خاص، وهذا ما جعله يتناول فى الباب الخامس والأخير من كتابه "السيرة فى المجتمع المصرى " ففى التمهيد يركز عبد الحميد يونس على دور البيئة فى فهم النص الأدبى فيقول : "لا سبيل إلى فهم الأثر الأدبى فهمًا صحيحًا والحكم عليه حكمًا سليمًا يقدر ما له وما عليه إلا إذا وصلوه بالبيئة المادية والاجتماعية التى ولد فيها وترعرع فى كنفها" (٣٢) .

على هذا الأساس راح يونس فى هذا الباب يرصد ما قام به المنشدون

للسيرة من صبغها بالطابع المصرى الخاص مبينًا الأسباب التى أدت إلى ترعرع هذه السيرة فى البيئة المصرية على وجه الخصوص . فالخصيصة الأولى التى أعانت على تمصير الهلالية هى انتصار عروبتها ذلك أن الشعب المصرى "وقد تم استعرابه وإسلامه، أصبح يقف من الدول الحاكمة موقف الشاعر بذاتيته المحتاج فى الوقت نفسه إلى التعبير عن هذه الذاتية، فدفعه ذلك إلى انتخاب أحداث بعينها تصلح للترجمة عن مشاعره القومية وهى كما نعلم ملونة بالعروبة" (٣٣). لقد بين يونس أن بقاء الخطوط البارزة فى السيرة الهلالية على حالها إنما يعنى مسايرة هذه الخطوط للروح القومى المصرى من ناحية، ولفلسفة الحياة التى درج عليها المصريون فى جميع عصورهم من ناحية أخرى .

فنمو الوعى القومى المصرى كان واضحًا فى الجزء من السيرة الذى يتحدث عن صلة العرب الهلاليين بالمصريين، وما كان من انتصارهم على المصريين، وإجماع المصريين على بيعة الهلاليين للحكم، لكن رفض الهلاليين حكم مصر "يدل على وجود الوعى القومى عند المصريين ونزوعه إلى الاستقلال، وإن كان الحكم فى غير أيديهم"(٣٤)استرسل عبد الحميد يونس فى صبغ السيرة الهلالية بالصبغة المصرية، من شيوع الفكاهة، والسخرية، واحتفال المصريين بالموت ومراسيمه، ومن تبجيل لرجال الدين، وتسليمهم بالقدر "ورسم الحوادث فى السيرة على هذه الصورة بلا شذوذ أو استثناء يقطع بأن العقلية المصرية غيبية لا تؤثر التعليل، تؤمن بالقدر وتستسلم له، وترجو التغير والانقلاب عن طريقه"(٣٥). كذلك مصَّرت السيرة الشخصيات واكتفت بوصفها دون التحليل . لقد وصفت السيرة الحسن ابن سرحان وأضفت عليه صفات الملك كما تمناها المصريون فى محيطهم ولقبوه بالسلطان، كذلك طبعت أبا زيد - أهم شخصية فى السيرة - بالطابع المصرى، فبالإضافة إلى ما يتمتع به من بطولة وقوة تكاد تكون خارقة، امتاز بالحيلة وقد "أهَّله المصريون لها بأن علموه مختلف العلوم والفنون واللغات"(٣٦) . ولما فتحت تونس على أيدى الهلالية واستأثر دياب ابن غانم بالأمر دونه ودون السلطان حسن لخص المصريون جهده الذى لم يبلغ الغاية منه بالمثل " كأنك يا أبوزيد ما غزيت " . كذلك تمصير شخصية الزناتى خليفة، وما كان عليه من قوة، نظرًا لميلاده الخارق من أب إنسى، وأم جنية " والتزاوج بين الإنس والبشر كان شائعًا فى عقائد المصريين . كذلك مصرت السيرة الشخصيات النسائية، وبرزت أهم شخصيتين، وهما الجازية وسعدى واكتفت بوصفهما من الخارج دون التحليل، لكن هذا الوصف يكشف عن صبغ الشخصيتين بالصبغة المصرية .

تحدث يونس بعد ذلك عن انتشار السيرة فى الريف المصرى ورواجها، أكثر من القاهرة، لكن المقاهى فى القاهرة كانت أقدر على تتبع أكبر كم من حلقات السيرة الطويلة، وهذا ما جعلها متمكنة فى نفوس القاهريين، منشدين

ومتلقين على السواء "فأدى ذلك إلى بعث التقاليد القصصية القديمة الخاصة بالسحر والرصد والتنجيم والمزاوجة بينها وبين حوادث السيرة فى إسراف يقتضيه غياب العقل المتأمل مع الاعتماد على الاستماع القاصر عن الفحص والاسترجاع" (٣٧).

على أية حال قامت السيرة فى البيئة المصرية بإذكاء الشعور "بالذاتية الوطنية، وبيان استقلالها ومغايرتها لغيرها والاعتزاز بها، والدفاع عنها، ثم العمل على البلـــوغ بها إلى الكمـــال الممكن كمـــا يتصـــوره المصريون أنفسهم" (٣٨).

وبعدُ لقد وصل عبد الحميد يونس فى الكتاب الأخير إلى ما كان ينبغى عليه أن يقوله قبل ذلك، فبدلاً من الموازنة بين التاريخ العلمى والسيرة - باعتبارها تاريخًا من وجهة نظره - كان عليه أن يحلل السيرة باعتبارها تعيد صياغة تاريخ الجماعة الشعبية كما تريده هى، وما صَبْغُ السيرة بالصبغة المصرية إلا نوعٌ من إعادة صياغة تاريخ الجماعة الشعبية وفقًا لظروفها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبعبارة أخرى لقد تشكلت، صياغة السيرة وأحداثها وشخصياتها وفقًا للبيئة التى ترعرعت فيها ونمت، هذا التشكل هو نوع من إعادة كتابة التاريخ فى الأعمال الأدبية وفقًا لحاجة الجماعة الشعبية التى أنتجت هذه الأعمال وساعدت على انتشارها . وهذا ما جعل يونس يقرر فى آخر جملة من كتابه أن السيرة "ستعيش ما عاشت الذاتية المصرية، ولن تقف عن التطور بتطورها" (٣٩).

وبعد هذا العرض لدراسة عبد الحميد يونس يمكننا القول بأن هذه الدراسة رغم عدم اهتمامها ببنية السيرة كان لها تأثيرها فى ذلك الوقت، حيث كانت الدراسات الشعبية فى مصر فى طور التكوين . ومن حقنا أن نتساءل الآن : أين مكان هذه الدراسة من الدراسات التى تم إنجازها فى مجال السيرة الهلالية على وجه الخصوص ؟

لسنا فى حاجة الآن للإجابة عن هذا السؤال تقديرًا واعتزازًا بكل الدراسات - على اختلاف مناهجها ورؤاها - التى سلكت هذا الطريق الوعر : لكن ما نود التأكيد عليه أن دراسة عبد الحميد يونس بعد أكثر من نصف قرن مازالت شامخة وسط هذه الدراسات جميعًا . وبدلاً من التفكير فى الإجابة عن هذا السؤال علينا التخطيط لمشروع قومى لدراسة السير الشعبية دراسة بينية، دراسة تعتمد على تحليل بنية النص فى إطار الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى مرت بها الجماعة الشعبية المبدعة، أو فى إطار القضايا التى تناولتها هذه السير .

الهوامش:

(١) عبد الحميد يونس : الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، دار المعرفة، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨، ص ١٣،١٤.

(٢) عبد الحميد يونس: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ، دار المعرفة،

الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨ ص ١٤ .

(٣) قاسم عبده قاسم: ندوة التاريخ الإسلامى والوسيط، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٥، ص ٢٣٦ .

(٤) يفرق عبد الحميد يونس بين التاريخ الجماعى والتاريخ الاجتماعى، فالتاريخ الجماعى الذى نشده (يؤثر النواميس العامة، و يهمل البواعث الفردية، والشخصية، ويعالج ما قد يجنح إليه من التعميم برصد المشخصات النفسية لهؤلاء القوم و وضعهم فى مكانهم من الأقوام، أما التاريخ الاجتماعى وهو بعيد كل البعد عن اهتمامه فى هذا الدراسة فيتصور الجماعة فى علاقة أجزائها بعضها ببعض .

(٥) المرجع السابق، ص ١٥ .

(٦) المرجع السابق، ص ٢٠ .

(٧) المرجع السابق، ص ٢٩ .

(٨) المرجع السابق، ص ٣٨ .

(٩) المرجع السابق، ص ٤٥ .

(١٠) المرجع السابق، ص ٤٥ .

(١١) المرجع السابق، ص ٤٥ .

(١٢) المرجع السابق، ص ٨٦ .

(١٣) المرجع السابق، ص٩٣ .

(١٤) المرجع السابق، ص ٨٦ .

(١٥) زعم رواة السيرة أن هلالاً وفد على النبى صلى الله عليه وسلم فيمن وفد من أمراء القبائل وبايعه هو وقومه، وأبلى فى نصرة الإسلام البلاء الحسن، فأسكنه النبى وادى العباس . انظر: المرجع السابق، ص ١١٠.

(١٦) المرجع السابق، ص ١١٦ .

(١٧) المرجع السابق، ص ١٢٤ .

(١٨) المرجع السابق، ص ١٣٦ .

(١٩) المرجع السابق، ص ١٣٨ .

(٢٠) المرجع السابق، ص ١٤١ .

(٢١) المرجع السابق، ص ١٤٧ .

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٤٨ .

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٥٧ .

(٢٤) المرجع السابق، ص ١٥٧ .

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٦٧ .

(٢٦) المرجع السابق، ص ١٦٩ .

(٢٧) المرجع السابق، ص ١٦٩،١٧٠ .

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٧٣ .

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٧٦ .

(٣٠) تفرق نبيلة إبراهيم بين التاريخ العلمى والتاريخ الشعبى حين تقول: "إن التاريخ العلمى يقوم على أساسين : أولاً التدوين وثانيًا تسلسل الحوادث تسلسلاً موضوعيًا زمنيًا . فإذا افتقدت عملية التاريخ أساسًا من هذين الأساسين فإنه لا يعد تاريخًا علميًا . أما التاريخ الشعبى فيعتمد أولاً على الرواية الشفوية، كما أنه لا يحرص على تتابع الحوادث تتابعًا زمنيًا ". "سيرة الأميرة ذات الهمة"، دراسة مقارنة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، د.ت، ص ٧٦ .

(٣١) المرجع السابق، ص ١٧٣ .

(٣٢) المرجع السابق، ص ٩ .

(٣٣) المرجع السابق، ص ١٨٨ .

(٣٤) المرجع السابق، ص ١٩١ .

(٣٥) المرجع السابق، ص ١٩٤ .

(٣٦) المرجع السابق، ض ١٩٨ .

(٣٧) المرجع السابق، ص ٢٠٨ .

(٣٨) المرجع السابق، ص ٢١٠ .

(٣٩) المرجع السابق، ص ٢١٠ .

عرض: نبيل بهجت

قراءة في خيال الظل

هذا الكتاب واحد من أهم الدراسات التى تناولت "خيال الظل" فى فترة متقدمة، بل يُعد أول كتاب خصص لدراسة هذه الظاهرة على الإطلاق وإن سبقته بعض الدراسات التى تناولت خيال الظل كأحد موضوعاتها مثل كتاب أحمد تيمور "خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب" وكتاب الدكتور فؤاد حسنين على "قصصنا الشعبى"، ونشر هذا الكتاب للمرة الأولى فى أغسطس ١٩٦٥ ضمن سلسلة المكتبة الثقافية، واللافت للانتباه والأسف معًا أن عددًا من الدراسات التى تناولت موضوع خيال الظل قد نهلت من هذه الدراسة دون الإشارة إليها، وتلى هذه الدراسة الكثير من الدراسات التى خصصها أصحابها لموضوع خيال الظل مثل تمثيليات خيال الظل لعلى إبراهيم أبو زيد، وخيال الظل وتمثيليات ابن دانيال لإبراهيم حمادة، وموسوعة خيال الظل لفاروق أسعد بالإضافة للكثير من الرسائل الجامعية التى تناولت نفس الموضوع.

وتأتى مقدمة الكتاب لتكشف عن هدف صاحبها الذى كرس حياته ليكون "محرك نهضة" مؤمنًا بشعبه وبقدراته وحقه فى الوجود والحياة وهو ما حمله الإهداء الذى أشار فيه إلى "حق الشعب فى العناية بما يصدر عنه" و"تثبيتًا لمزاياه القومية" فالعناية بما يصدر عن الشعب من آداب وفنون هى أولى درجات الانتماء القومى، ويشير فى مقدمته أيضًا إلى ما وقع فيه رواد النهضة الأدبية الثانية على حد وصفه "رأينا روادها الأوائل يحاولون ضبط التاريخ الأدبى، وتحديد مراحله ونقد آثاره، وفى أذهانهم موازنة ظاهرة أو خفية بتأريخ الفكر اليونانى واللاتينى والسكسونى...".

ولو أن التراث العربى قد أدرك على حقيقته بحيث يستوعب الجانب الشعبى لتكبت النهضة الأدبية العربية عن التذبذب أو الانحراف أو الخطأ".

ويتحدث الروائى الكبير خيرى شلبى فى مقدمة الطبعة الثانية للكتاب عن منهج صاحبه ونظرته النقدية للواقع الثقافى آنذاك.

ويبدأ أستاذنا عبد الحميد يونس حديثه عن النشأة والتطور بالتأكيد على بعض الأمور منها "أن الشعب يحفل بالآثار الفنية التى يتذوقها أكثر من احتفاله بالمنشئين لها"، كذلك " لا يستطيع الباحث أن يحدد نشأتها ومراحل تطورها على التحقيق؛ لأنها بحكم تلقائيتها ومرونتها وصدورها عن الوجدان الجمعى تساير امتداد الشعب الذى يعبر بها عن رغباته تصريحًا أو رمزًا " كذلك " فلا يظن أحد أن الفنون الشعبية بصفة عامة وخيال الظل بصفة خاصة تتحقق فى سطح الكيان الاجتماعى لاتتجاوزه إلى الطبقات الوسطى والعليا ....."

وبذلك فإن أستاذنا يؤكد على سمات عامة لتلك الفنون وهى مجهولية المؤلف، الديمومة والصيرورة، الاتساع والانتشار بالإضافة لما هو ثابت من أنها مكتوبة بلغة الشعب أصلاً. ويفرق عبد الحميد يونس فى بداية كتابه بين صندوق الدنيا، والقره كوز وخيال الظل، كما يناقش أصل كلمة خيال الظل فى اللغة، وليخرج بأن الأصوب أن نقول "ظل الخيال" لا "خيال الظل". ومع التأكيد على صعوبة تتبع الموطن الأصلى لخيال الظل نراه يعرض لجهود البعض واختلافاتهم أيضًا وينتهى منها إلى القول "فإن الباحث المدقق يستطيع أن يرجح نشأة خيال الظل فى الشرق الأقصى وأن يجعل مهده فى منطقة متسعة لا يمكن تحديدها على التحقيق: تشمل الهند والصين معًا.." وعن امتداده عبر الزمان والمكان نراه يقول".. نبت فى الشرق الأقصى واتخذ الزى الفارسى وواكب الحياة الإسلامية، وأسهمت الطبقات الوسطى فى إثرائه واستقر آخر الأمر فى القاهرة، فازدهر ثم انتشر ونفذ إلى ربوع العالم الغربى.." انتبه منذ وقت مبكر جدًا إلى ظاهرة فى غاية الخطورة، تلك هى ظاهرة التعليم النظامى على النموذج الغربى: الابتدائية فالثانوية فالجامعة. فلقد أفرز هذا النظام التعليمى أجيالاً من المتعلمين أشبه بميليشيات للثقافة الغربية يميلون إلى الرطانة فى كل شىء مصابون بمرض الاستعلاء الأجوف على النموذج الثقافى الذى تربوا فى أحضانه صغارًا. أصبحت القصة والرواية والمسرحية هى الشكل الذى رسخه الغرب فى ثقافته الحديثة بعد النهضة، أضرب المثقفون صفحًا عن تراث هذه الفنون فى ثقافتهم القومية...".

هكذا انتبه صاحب هذا الكتاب منذ وقت مبكر لأحد أهم مشكلاتنا اليوم حيث رأى بذور التغريب تلقى لتحصد تلك البذور أجيالاً لم تعد تعرف الكثير عن هويتها فى ظل إمكانيات العصر الحديث ولولا الجهود المخلصة التى بذلها ومعه بعض المخلصين من تلاميذه ومن آمنوا معه بأهمية التأصيل لثقافة الشعب وتعزيز ما يصدر عنه من آداب وفنون لاختفت الكثير من ملامحنا الثقافية، ومن ثم فإن محاولة صاحب هذا الكتاب ونظرته النقدية يجعله أحد القلائل الذين لعبوا دور " محرك نهضة " لهذه الأمة.

وجاء الكتاب بأقسامه المتنوعة ليتناول النشأة والتطور، المسرح والجمهور، الشاعر الساخر، الكاتب المسرحى، تمثيليات مصرية. والملاحظ من الأسماء التى اختارها لموضوعاته داخل الكتاب أنه يريد التأصيل لمفاهيم المسرح العربى وهو ما أنكره البعض على العرب من تأثر بالأحكام الغربية على الثقافة العربية؛ حيث يؤكد أن الشعب العربى عرف الممثل الفرد فى الشاعر والمنشد والقصاص.. وعرف أنماط التمثيل غير المباشر... وأهم أنواع هذا التمثيل غير المباشر بطبيعة الحال " خيال الظل "، ويشير أيضًا إلى أن أقدم الإشارات التى وصلتنا عن خيال الظل هو ما ذكره أحمد تيمور من أنه كان من ملاهى "الفن بمصر إبان العصر الفاطمى" وبذلك يرى أنه تحول من قمة الكيان الاجتماعى إلى الصورة التى أصبح فيها بعد ذلك فنًا شعبيًا، ومن تلك الإشارات أيضًا ما ثبت من القاضى الفاضل لصلاح الدين حيث قال فى هذا الفن "رأيت موعظة عظيمة، رأيت دولاً تمضى، ودولاً تأتى، ولما طوى الأزار- طى السجل للكتب - إذا المحرك واحد". وهو ما قرن خيال الظل بالوعظ والإرشاد فترة طويلة.

ولا يختلف ما قاله القاضى عن بعض الأبيات التى تصفه ونسبها البعض إلى وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم والبعض إلى الإمام الشافعى حيث قال:

رأيت خيال الظل أعظم عبرة
لمن كان فى علم الحقائق راق
شخوصًا وأصواتًا يخالف بعضها
بعضًا وأشكـالاً بغير وفـاق
تجىء وتمضى بابة بعد بابة
وتقضى جميعًا والمحـرك باق

وأخذ هذا الفن ينمو وينتشر لدرجة أن السلطان شعبان اصطحبه معه وهو يقوم بفريضة الحج، وعام ٨٥٥ هـ شعر السلطان حقمق بخطر هذا الفن فأمر بإحراق شخوصه، وكتب على اللاعبين العهود بألا يعودوا إليه، وهو ما يؤكد أن خيال الظل أصبح له شأن يثير السلطان ويتجاوز الحدود المقررة عند الحكام، ولقد ذكر ابن إياس فى تاريخه عن حوادث عام ٩٢٣هـ " وفى هذا العام أشيع أن السلطان سليم شاه لما كان بالمقياس أحضر فى بعض الليالى "خيال الظل" فلما جلس للفرجة ، قيل إن المخايل صنع صفة باب زويلة، وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليه، وقطع به الحبل مرتين فانشرح ابن عثمان لذلك، وأنعم على المحتال- فى تلك الليلة - بثمانين دينارًا. وخلع عليه قفطانًا مخملاً بالذهب وقال له: إذا سافرنا إلى اسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابنى على ذلك " وتشير هذه الرواية إلى انتقال خيال الظل إلى تركيا ومن ثم شيوعه فى مناطق مختلفة من أوروبا تأثرًا بالفن المصرى فى الوقت الذى نفى فيه بعض المستشرقين هذا الرأى بما ليس عليه دليل إلا رغبتهم فى نفى التأثير العربى فى الفنون والآداب الأوروبية

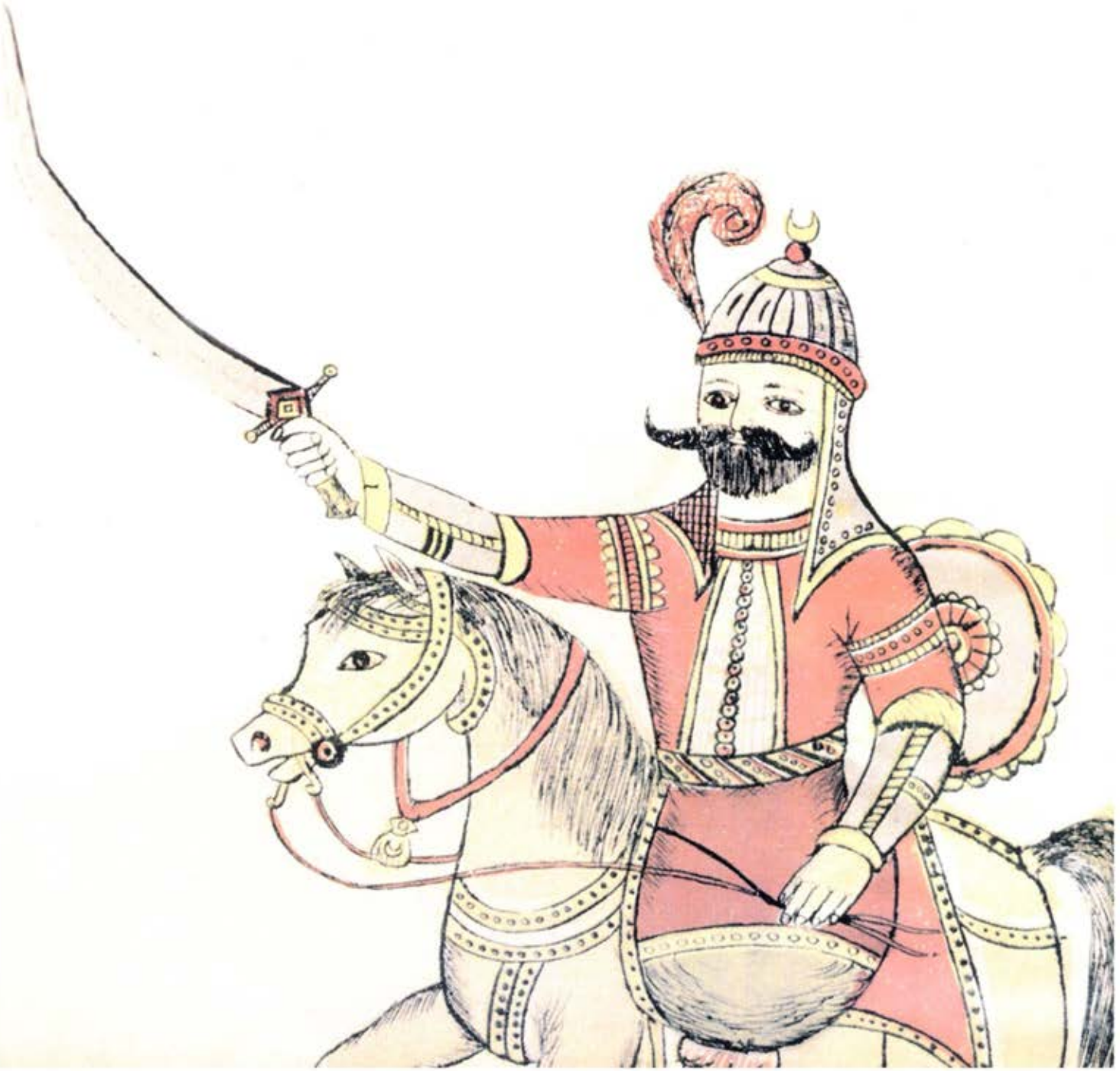
ويعرض بعد ذلك لتفاصيل العلاقة بين المسرح والجمهور فيصف مسرح خيال الظل بأنه مسرح ليلى متنقل أجمعت المصادر أو كادت على أنه كان متنقلاً تقوم به فرق محددة الأفراد . ويكمل أستاذنا عبد الحميد يونس قوله " وعلى الرغم من اقتران خيال الظل بصفة التنقل هذه، وهى التى فرضت شكل المسرح وجمهوره، فقد كانت هناك دور ثابتة خاصة بفن الخيال " ويصف لنا إحدى الدور التى تردد عليها فى صباه عند مدخل فم الخليج بحى السيدة زينب بالقاهرة، كانت الدار عبارة عن ردهة متسعة واحدة، تشبه تمامًا الفسطاط الذى يقام فى الأعراس ، ولم يكن الدخول إليها بأجر يدفع عند الباب ومحدد ببطاقة، ولكن كان حرًا، ولكن التمثيل ينقطع بعد تمهيد عن صميم التمثيلية، وفى هذه الاستراحة يدفع النظارة - كل حسب طاقته - ما يشبه "النقطة" ومعنى هذا أن هذا الفن كان له مسرح ثابت وآخر متنقل والمسرحان يشتركان فى المقدمات، وطرق الإضاءة، وعدد اللاعبين وتنوع الموضوع. والملاحظ أيضًا أن هذا الفن بدأ فى الانحسار لغلبة فن آخر يقوم على التمثيل المباشر وهو السينما . ويقف أستاذنا على بعض المصطلحات الخاصة بهذا الفن مثل " المخايل " وهو اللاعب المتخصص فى تحريك الشخوص وقد عرف أيضًا باسم الخيالى، أما رئيس المجموعة وهو من يقوم على الإخراج كان يعرف بـ "الريس"، كذلك شخص "الرخم" وهو يشبه إلى حد كبير المهرج، أما " الحازق " وهو شخص حاد الصوت يستخدم صوته لجذب الانتباه.

ويؤكد أستاذنا أن التصوير ركن أساسى فى هذا الفن، وكان من الطبيعى أن يرتبط التصوير الخاص بخيال الظل بفنين إسلاميين هما العمارة والزخرفة، ولقد كان من تقاليد التمثيل عند المخايلين استهلال مناظرهم بما يشبه قطاعًا من العمارة الإسلامية... اصطلحوا على تسميته " القوصرة " وهى تشبه من بعض الوجوه العقود المشهورة فى العمارة الإسلامية. ويؤكد أستاذنا أن هذا الفن كان فنًا لجميع الطبقات عرض من خلال الموالد والاحتفالات المختلفة؛ حيث إن الجمهور كان يؤم قصور الخلفاء والسلاطين، كذلك عرض فى المقاهى والمتنزهات. ويؤكد أستاذنا أنه مهما يكن من شىء فإن جماهير خيال الظل كانت تستوعب فى الصورة العامة الطبقات الاجتماعية كلها يضاف إلى هذا أن النساء والحريم سمح لهن بمشاهدة الخيال إما من وراء الشرفات وإما فى مجتمع خاص.

وتحت عنوان "الشاعر الساخر" يتبع أستاذنا رحلة ابن دانيال الذى ذاعت شهرته وارتبط اسمه بخيال الظل لا لأنه المؤسس والمنشئ، إذ عرف خيال الظل قبل قدوم ابن دانيال إلى مصر، ولكن لأن الآثار الكاملة التى بقيت من خيال الظل حتى الآن ارتبطت بابن دانيال وتمثلت فى باباته الثلاثة " طيف الخيال" ، "عجيب وغريب" ، "والمتيم والضائع اليتم" حيث ولد عام ٦٤٦هـ وحفظ القرآن وبدأ يتدرب على الطب أو الكحالة، وهجم التتار على بغداد

عام ٦٦٠هـ وخربوا وبعد ذلك بسنوات هاجر ابن دانيال من بغداد إلى القاهرة حيث وصلها وهو فى التاسعة عشر من عمره عام ٦٦٥هـ واستقر بها . ويقسم أستاذنا سيرة ابن دانيال العلمية إلى شقين الأول ما كان يعانيه من كساد وإهمال والثانى اتصاله ببعض الحكام والكبراء، ويذكر أستاذنا أن السيوطى ذكر إحدى نوادره " أن الملك الأشرف خليل بن قلاوون أهداه فرسًا ليركبه إذا صعد القلعة للخدمة، ولم يكن الفرس على ما يريده ابن دنيال، فركب حمارًا أعرج وصعد القلعة، ولما رآه الملك الأشرف استدعاه، وقال له ياحكيم أما أعطيناك فرسًا تركبه فقال: نعم.. بعته وزدت عليه واشتريت هذا الحمار فضحك الأشرف وأعطاه غيره.." ويقول أستاذنا عبد الحميد يونس عنه " يتسم الشاعر الساخر بأنه اصطلح لغة بين الفصحى والعامية، وكان يحاول فى كثير من الأحيان أن يمزج بين التعبير العامى، وبين التعبير الأدبى الفصيح، وقد استغل التورية والجناس والمقابلة وسائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية فحقق بذلك شاعريته وساير فى الوقت نفسه أمزجة الأوساط والعوام جميعًا . ويقف أستاذنا بعد ذلك على آثار ابن دانيال وما تركه من مؤلفات حيث يعرض لها بشكل تفصيلى، والجدير بالذكر هنا أن الدكتور إبراهيم حمادة قام بتحقيق هذه النصوص وإعادة نشرها كاملة وإن كان قد حذف منها ما رآه يتنافى مع الذوق العام من وجهة نظره. ويعرض أستاذنا بعد ذلك تحت عنوان "تمثيليات مصرية" عثر على بعضها المستشرق بول كاله وتنسب إلى الشيخ سعود والشيخ على النحلة وداود المنادى أو العطار، ومنها لعبة "التمساح" التى تصف مشاهد الريف المصرى وتتألف من اثنى عشر شخصًا، وبابة "حسن ظنى" وبابة "حرب العجم" التى تعرض للحروب الصليبية وبابة " علم وتعادير" التى تدور حول قصة حب بين شاب مسلم وفتاة مسيحية، وبهذا العرض لهذه البابات فلقد قدم أستاذنا من خلال الكتاب وصفًا تحليليًا لأكثر البابات شهرة.

وإذا كانت من كلمة فى ختام هذا العرض الموجز لأحد أهم الكتب التى تناولت خيال الظل فإننا نختم بما ختم به أستاذنا كتابه " ولتكن الكلمة التى أختم بها هذا البحث على إجماله الدعوة أولاً إلى تعميم التراث الفنى تعميمًا يحتفل بما صدر عن الشعب وفى مكان الصدارة منه خيال الظل، ثانيًا الاعتماد على هذا التراث لا فى التأريخ للفنون، ولكن فى تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والإعلام الحديث وتقديم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائح المبدعة التى ترغب صادقة فى أن يكون لها فن يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان" .



عرض: أحمد بهى الدين أحمد

مِنْ قَضَايَا الدَّرْسِ الفُولْكلُورِىّ فِى سِيرَةِ الظَّاهِرِ بِيبَرْس

ترنو هذه القراءة إماطة اللثام عن النظرات المنهجية فى دراسة د. عبد الحميد يونس عن الظاهر بيبرس، تلك النظرات التى توسل بها الدرس الفولكلورى فى مرحلة باكرة من تاريخه. واستطاعت أن تمثل الأساس المنهجى لدارسى المأثورات الشعبية فيما بعد، حتى وإن ادعوا معرفةً وإلمامًا بالمناهج الفولكلورية فى منظورها الغربى. إن النظرات المنهجية التى عولجت بها سيرة الظاهر بيبرس تشهد على منهجية العقلية العربية ووعيها التام بخصوصية مأثورها الشعبى الأدبى. فلا يستطيع أحد أن يزعم كون د. يونس نقل تصوراته ورؤاه من المناهج الغربية، كما لا يمكننا أن نزعم أيضًا أنه أسس نظرية منهجية متكاملة، فهذا كلام يتنافى مع الأطر العلمية، إنما وضع فى هذه الدراسة لبنة منهجية غاية فى الأهمية تحتاج مَن يقف مليًا أمامها بغية تطويرها واستكمال عناصرها، إذ تصلح هذه الرؤى للتطبيق على مختلف الأنواع الأدبية الشعبية.

فإذا ما وقفنا أمام الإهداء الذى صدَّر به د. يونس دراسته، نجد أنفسنا حيال دلالات تعبّر عن بصيرة نقادة واعية بأصول الدرس الأدبى، وبخصوصيات المأثور الشعبى. يقول:

«إلى وجدان الشعب العربى الذى ينتظر البطل دائمًا، وكلما ظهر فى أفقه عرفه، وأشار إليه، واندمج فيه، وحقق معه المعجزة فى رأب الصدع، وجمع الشمل، وتحقيق كرامة الفرد والجماعة على السواء».

يؤكد هذا الإهداء أن المعاناة التى تنتج فرائد الأعمال الإبداعية هى نفسها التى دفعت الوجدان الشعبى إلى إنتاج إبداعه الخاص، فالمأثور الشعبى إبداع بشرى يخضع لقوانين الإبداع، تخلقه المعاناة وتغذيه الصراعات والمحن، وهذا المنتوج الإبداعى يحمل غايات ووظائف تنبو عن الأفكار التى

سادت حوله بأنه أنتج بدافع الإمتاع والتسلية فحسب.

سمات المأثور الشعبى ووظائفه

ثمة سمات يحملها المأثور الشعبى خاصة الذى يمتاح مادته من كتاب التاريخ. رصد د. عبد الحميد يونس هذه السمات فى معالجته لسيرة الظاهر بيبرس، ونوّه إلى أن هذه السمات لا تختص بها السير الشعبية وتحتكرها، بل هى سمات رئيسة فى المأثور الشفاهى الشعبى العربى. وأبرز هذه السمات يعود إلى منتج هذه المأثورات «الوجدان الشعبى» الذى راح يرسم حياته وفق تصوراته الخاصة، مما يؤكد أن المأثور القصصى الشعبى - على سبيل المثال - يحمل مادة أدبية تغاير ما أثبتته كتب التاريخ. فالتاريخ الرسمى يسطر ما كان سواء أرضينا به أم غضبنا منه. أما القصص الشعبى فـ «ينشد ما يجب أن يكون»[1] وهنا يوجه د. عبد الحميد يونس حديثه نحو دارسى الأدب الشعبى، ويدفعهم لمراعاة هذه الخصيصة التى تميز المأثور الشعبى عن التاريخ فنراه يقول.

«أما دارس الأدب الذى يبحث عن وجدان الفرد ووجدان الجماعة، فلا بدّ أن يكون له مع هذه السيرة وأمثالها موقف آخر، لأنها صورة الشعب التى تحكى ملامحه وقسماته، وأكثرها يرتفع على ناموس التطور، ويبقى على حاله وإن تغيرت أنماط الأزياء وأشكال النظم»[2].

عبر دراسة المأثورات الشعبية إذن نستطيع سبر أغوار المجتمع العربى وكشف ظواهره ونظمه وأنماط حياته، وبالأخص فى الفترة التى أُنتجت فيها، إن استطعنا تحديدها على وجه الدقة، فالسير الشعبية، على سبيل المثال، أتاحت للوجدان العربى حرية انتخاب بطل تغنت بوقائعه وفعاله، فـ «السيرة وإن كانت لا تصلح وثيقة تاريخية كما قلنا، إلا أنها تصلح مرجعًا لدراسة المجتمع العربى الإسلامى فى العصر الذى كتبت فيه، ولكن هذا ينبغى أن يؤخذ مأخذ الإجمال لا التفصيل، والتعميم لا التخصيص»[3].

وطبقًا لهذا التوجه راح د. عبد الحميد يونس يعالج قضايا سيرة الظاهر بيبرس باعتبارها ممثلاً شرعيًا للمأثورات الشعبية بصفة عامة.

ومن سمات المأثورات الشعبية ممثلة فى سيرة الظاهر بيبرس «الطابع التراكمى للأحداث». فالقصص الشعبى ذو طابع تراكمى فى رسم أحداثه، فالحدث فيه لا يأخذ خطًا مستقيمًا، بل تكثر تعرجاته، إلا أن هذه التعرجات لا تعدّ منقصة أو عيبًا فيه، بل ترتبط هذه التعرجات دومًا بالهدف الرئيسى الذى صيغت من أجله المأثورات الشعبية، وقد أشار إلى هذا بقوله:

«وليس من اليسير أن نلخص هذه السيرة الشعبية، كما نلخص بعض الحكايات والقصص والمسرحيات، لأنها حلقات كثيرة تكثر فيها الوقائع والأحداث، تزدحم بالرجال والنساء، وتتسع رقعة الأرض التى كانت مسرحًا لما عجت به من مواقف»[4].

يتسم المأثور الشعبى أيضًا بطابع جمعى يتضح فى أحداثه وشخوصه،

فالسرد الشعبى بصفة عامة لا يقوم حول فرد بعينه، ولا تدور أحداثه حول هذا الفرد فحسب، بل يتمحور حول قضية قومية أو دينية، وتعد هذه القضية بؤرة الصراع ومركزه. فالسيرة الهلالية، على سبيل المثال، وإن احتفت بأبى زيد الهلالى وقضاياه ـ ميلاده وفروسيته ـ إلا أنها فى كثير من قصصها تغض الطرف عن ذكره، لأن بؤرتها المركزية فتوحات بنى هلال للمغرب العربى. كما أن سيرة عنترة وإن لقبت باسم بطلها إلا أن بؤرة صراعها تتمثل فى البحث عن الحرية والوصول إلى الخلاص من الإذلال والعبودية، وهذه كلها قضايا طالما سعى إليها الوجدان الشعبى. أما سيرة الظاهر بيبرس «كان من المفروض أن تكون السيرة وصفًا لبيبرس، وسردًا لحياته منذ ولد إلى أن مات... ولكنها بعد أن أصبحت على الصورة التى تراها عليها لم يعد بيبرس إلا عنصرًا من عناصرها»(٥).

فالبطولة الجمعية صفة رئيسية فى السرد الشعبى، ساعد على وجودها المرونة التى تتصف بها المأثورات الشعبية، فالمأثورات الشعبية عبر تداولها يُضاف إليها ويحذف منها حسب السياق الحضارى الذى تعيشه الجماعة الشعبية، أيضًا تؤكد هذه الصفة على الترابط الذى يجمع أفراد المجتمع الشعبى صاحب هذا المنتج الإبداعى.

أشار د. عبد الحميد يونس فى دراسته إلى وجود عناصر خرافية وأسطورية فى سيرة الظاهر بيبرس. وهذه الإشارة تُضاف إلى سمات المأثور الشعبى، فقد أكد على كون رواة سيرة الظاهر بيبرس خلطوا السيرة بعناصر خرافية، لا شك أنها توافق الخرافات التى أبدعتها الثقافة العربية، كتحويل كرامات الولى إلى براعة الساحر. وتحويل الأشياء عن طبائعها، وهذه العناصر تتواجد فى كافة أشكال المأثور الشفاهى. والوجدان الشعبى العربى إذ يبث هذه العناصر فى منتوجه الشفاهى لا ينبو عن غيره من بقية شعوب العالم، فكل أمة تبث فى قصصها الشعبى مخيالها الخاص بها من الخوارق والأساطير.

المأثور الشعبى، الشكل والأسلوب

أبرز د. عبد الحميد يونس الخصائص الشكلية والأسلوبية التى يتصف بها «نص السيرة الشعبية»، وهى بغير شك تنسحب على المأثور الشعبى، انطلاقًا من مقولته السابقة «ينبغى أن يؤخذ مأخذ الإجمال لا التفصيل، والتعميم لا التخصيص»(٦)، وتعد إشاراته حول الخصائص الشكلية والأسلوبية للسيرة الشعبية تقعيدًا لهذا النوع الأدبى، إذ تتقولب حول هذه الخصائص سيرنا الشعبية العربية، هذا بالإضافة إلى صلاحيتها التامة لمعالجة مختلف صنوف السرد الشفاهى العربى.

فى البدء راح يفتش عن السبب وراء إطلاق الوجدان الشعبى لفظ سيرة على هذا القصص الشعبى، فتراه يقول «فالأصل فى السيرة أن تكون للنبى صلى الله عليه وسلم، وهو المثل الأعلى فى الجماعة الإسلامية، ثم أصبحت للصحابة فالأولياء فالأبطال»(٧)، ولعل هذا ما دفع الجماعة الشعبية أن تضع

السيرة الشعبية موضعًا لائقًا يتفق مع شرف نسبها.

أما متن السيرة فهو مزيج تضافر فيه الشعر بالنثر، فالشعر فى سيرة الظاهر بيبرس، «سمة من سمات السيرة، وخصيصة من خصائصها، وليس من الضرورى أن يتساوى فى الحيّز مع النثر ليصبح كذلك، فإن الخصائص والسمات لا تُقاس بالأطوال والأبعاد، وبخاصة فى عمل فنى كالذى نحن بصدده، فالشعر أصل من أصولها وجد مع هذا النوع الأدبى اقتضته طبيعة ما استلزمته حرفة الذين يذيعونه، وهى حرفة لها قواعد وأصول»[٨].

ولأن الشعر المنجز الأسمى للحضارة العربية، فمن المنطقى أن يتوسل به منشدو السير، كما أن الشعر بحكم طبيعته الإيقاعية والموسيقية يُسهم فى تيسير حفظ السير الشعبية، ونفاذها إلى الأذهان والضمائر بصورة أسرع، لذا نجد السير الشعبية - شأنها شأن القصص الشعبى - تكتظ بصنوف الشعر الرسمية والشعبية. وهذا ما أشار إليه د. عبد الحميد يونس حول ضرورات الشعر فى السير الشعبية بقوله:

«وقد وجد أصحاب السيرة على الأيام أن الشعر هو أصل وسائل التعبير عن المناجاة، فأرسلوه على ألسنة أبطالهم، يظهرون به مكنونات نفوسهم ونجوى ضمائرهم، يتضرعون به إلى الله أن يجعل لهم من بعد ضيق فرجًا»[٩].

ولم يقف د. عبد الحميد يونس أمام هذا فحسب، بل تناول تخيّر أصحاب السيرة القوالب الشعرية التى تتناسب مع سياقات الأحداث المختلفة، فعندما يشكون الزمان الذى يتحيف عليهم، ويعبرون به عن الشوق والهيام يتخيّرون الأزجال والمواليا، كذلك «وجد أصحاب السيرة وهم يتحدثون عن الحرب والطعان أن الشعر أصلح ما يكون على ألسنة أبطالهم عن المفاخرة بدينهم ونسبهم وشجاعتهم، واستنفار الناس لنصرتهم، والانضمام إليهم فى محاربة عدوهم ودينهم»[١٠].

أما النثر فى متن السيرة الشعبية فهو نثر فنى مسجوع فى الأغلب الأعم، «أما السجع فقد واكب الشعر فى وظيفته، فقد عمل على تسهيل الحفظ، فالعبارة المنظومة أيسر من العبارة غير المنظومة على الذاكرة، ومن ثم نظمت قواعد اللغة بل قوانين المنطق فى الأراجيز.. والعبارة المسجوعة أيسر هى الأخرى على الذاكرة من العبارة المرسلة، ومن ثم استطاع كثير من المتأدبين أن يحفظوا المقامات على طولها وسارت بعض الأسجاع مسار الحكم والأمثال، ولولا السجع فى السيرة ما استطاع أحد من الرواة والمحدثين حفظها وأداءها»[١١].

كما أن النثر فى متن السير الشعبية يقطع تقطيعًا خطابيًا تمثيليًا، ولولا وجود السجع لما كانت العبارة أكثر ملاءمة للمواقف والأشخاص.

شفاهية المأثورات الشعبية

حرصت سيرة الظاهر بيبرس على أن تؤكد الطبيعة الشفاهية للمأثور الشعبى، فالمأثورات الشعبية العربية ذات طبيعة شفاهية استمدتها من

الثقافة العربية التى نشأت فى رحابها هذه المأثورات، فالثقافة العربية ثقافة شفاهية فى الأساس، وإن كانت هذه الإشارة ليست بالجديدة، إنما تأتى فرادة د. عبد الحميد يونس فى تناوله لطرائق تداول السير الشعبية شفاهةً، فهو أول مَن صرَّح بأن دور المتلقى فى عملية التداول الشفاهى لا يقل أهمية عن دور المنشد أو القاص. فالمتلقى هنا مشارك فى إنتاج النص، ومن ثم ينطبق عليه لقب «المتلقى الإيجابى». وهذا التفاعل بين المرسل والمتلقى، يكسب النص إضافات دلالية وفنية تزيده ثراء وفرادة.

«فالتفاعل بين القصاص، شاعرًا كان أم محدثًا، وبين جمهوره بالغ القوة: فهم يستطيعون حمله على الإطناب أو الإيجاز أو حتى على الحذف والتبديل فى نص القصة، يساعدهم على ذلك أن القصة ليست نصًا مكتوبًا ذائعًا كبقية النصوص الأدبية، وإن هى بطبيعتها شفوية يتلقاها القصاص عن شيخه، وهكذا .... وهذا التسلسل الشفوى من راوية إلى آخر يجعل القصة من هذه الناحية أيضًا إلى التحريف بالإضافة والحذف والتغيير[١٢].

الجمع الميدانى وأسسه

إن الخطوات الميدانية التى أقرّت واتبعت في رصد سيرة الظاهر بيبرس تتصف بدقة علمية تمكنها من احتلال مكانة متميّزة بين طرائق الجمع الميدانى التى أقرّتها المناهج النظرية حديثًا. هذا بالإضافة إلى كونها أولى محاولات جمع المأثورات الشعبية العربية جمعًا ميدانيًا علميًا موثقًا. وتتجلّى هذه فى:

ـ اختيار الرواة

أتت خطوة اختيار الرواة وشروط هذا الاختيار فى مقدمة خطوات الجمع الميدانى، فقد وضع د. عبد الحميد يونس نصب عينيه ضرورة اختيار الأقدر على رواية نص سيرة الظاهر بيبرس، والأكثر تمكنًا من إنشادها، ووضع شروطًا تمكّنه من الوصول باختياره هذا إلى أقصى دقة ممكنة. فجاء شرط السن فى المرتبة الأولى، فيقول:

«ولهذا القصص آداب وتقاليد رسمتها الأجيال حتى استقامت على حالها التى نراها، ولكى ندرس هذه الآداب والتقاليد، كان لزامًا علينا أن نلتقى بمحدث معمر من هؤلاء»، ولا يستطيع دارس أن ينكر أهمية عامل التقدم فى السن عند اختيار الجياد من رواة المأثور الشعبى.

يضيف شرطًا آخر إلى شروط اختيار الرواة، فى اختبار ما يحمله من مأثور عن طريق الاستماع إليه فى جلسات خاصة، وفى جلسات الإنشاد العامة (السياق الطبيعى) التى من خلالها يطمئن الباحث إلى أنه وفّق فى اختيار رواته. يقول: «فلما شاهدناه واستمعنا إليه فى روايته وإنشاده، وثقنا منه من الطريقة التى ينتقل بها النص من رواية أخرى»[١٣].

هذا شرط الاستماع، أما شرط رصد النص فى سياقه الطبيعى، وأدائه الحى فيقول عن راوى السيرة.

«بل يجب علينا أن نتجاوزه إلى دراسة القصة حية يرسلها المحدث على مستمعيه»[١٤].

ـ رواة المأثورات الشعبية

يحتل رواة المأثورات الشعبية مكانة مهمة فى كتاب سيرة الظاهر بيبرس، إذ وقف د. عبد الحميد يونس أمام هيئتهم ومظهرهم العام. فوصفهم بقوله «ليس لهذا المحدث زى خاص، ومقعده على منصة عالية تجعله يشرف على مستمعيه، وتجعل هؤلاء المستمعين يستطيعون رؤيته من غير عائق»[١٥].

أما عن أدوات راوى السيرة فيقول:

«فإذا أراد إنشاد الشعر، وقف واستعان عليه بالربابة... وهى الآلة المعروفة (واحدة الوتر)، وقد يستعين بمساعد له، وليس فى هذه الاستعانة ما يجعلهما يتجاوران أو يشتركان فى الإنشاد، وكل ما فى الأمر أن المساعد يوقع على الربابة معه» [١٦]أما وأجر الراوى فيحدد بالاتفاق مع صاحب المقهى، هذا بالإضافة إلى ما يمنحه له المستمعون نظير استمتاعهم بقصصه وروايته.

ـ أداء المأثور الشعبى

وُصف أداء نص السيرة الشعبية وصفًا دقيقًا استند إلى الملاحظة الحية لحظة الأداء، فوصف «مسرح الأداء» المقهى البلدى، وأنسب الأوقات التى تروى فيها السير فى المقاهى «ليالى الشتاء». كما رصد التفاعل الحى بين الراوى وجمهوره، هذا التفاعل الذى ينعكس بغير شك على نص السيرة الشعبية، ووصف حالات الجمهور أمام المنشد بقوله:

«ولمسنا عن قرب المفاعلة المستمرة بين المحدث ومستمعيه، ورأينا كيف يتحزّب هؤلاء المستمعون شيعًا ينتصر كل منهم لبطل أو قبيلة، وما يحدثه هذا من خلاف يؤثر بدوره فى الحدث، فيطوى بعض الحوادث وينشر بعضها الآخر»[١٧].

ـ حيل الرواة

لرواة السير الشعبية حيل مختلفة مكّنتهم من وضع الجمهور موضع الإصغاء والإنصات، وفازوا بإعجابهم ونيل رضاهم، ومن هذه الحيل قيام الراوى بتمثيل مشاهد روايته، ومحاكاته لمختلف اللهجات.. فالراوى «يحاكى مختلف اللهجات، ويقلّد الغربى والرومى والتركى والمغربى»[١٨].

خاتمة

إن الإشارات المنهجية التى بثها د. عبد الحميد يونس فى دراسته يجب الالتفات إليها بالدرس والتطوير، فهى تحمل زادًا منهجيًا عروبيًا استخلص من النصوص الشعبية العربية، ومن ثم فهو مكين من كافة الأنواع الأدبية الشعبية، موافق لسياقاتها وأنساقها الحضارية، ولا يحمل الدارسين معاناة إخضاع المأثور الشعبى العربى لنظرية غريبة تغاير الإطار الثقافى للنص العربى. إنه بهذه اللمحات والإشارات كان سابقًا لعصره، واعيًا بتراثه، وبالطبع لا بدّ أن يفرز هذا الوعى تلك القضايا المنهجية التى ضمّنها دراسته عن

الظاهر بيبرس.

الهوامش

(١) د. عبد الحميد يونس: سيرة الظاهر بيبرس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، أبريل ١٩٩٧، القاهرة، ص ١٣.

(٢) نفسه، ص١٣.

(٣) نفسه، ص ٢٣.

(٤) نفسه، ص ١٧.

(٥) نفسه، ص ٢٤.

(٦) نفسه، ص ٢٣.

(٧) نفسه، ص ٩٥.

(٨) نفسه، ص ٩٥.

(٩) نفسه، ص ٩٦.

(١٠) نفسه، ص ٩٧.

(١١) نفسه، ص ٩٩ ـ ١٠٠.

(١٢) نفسه، ص ٣٤.

(١٣) نفسه، ص ٣٤.

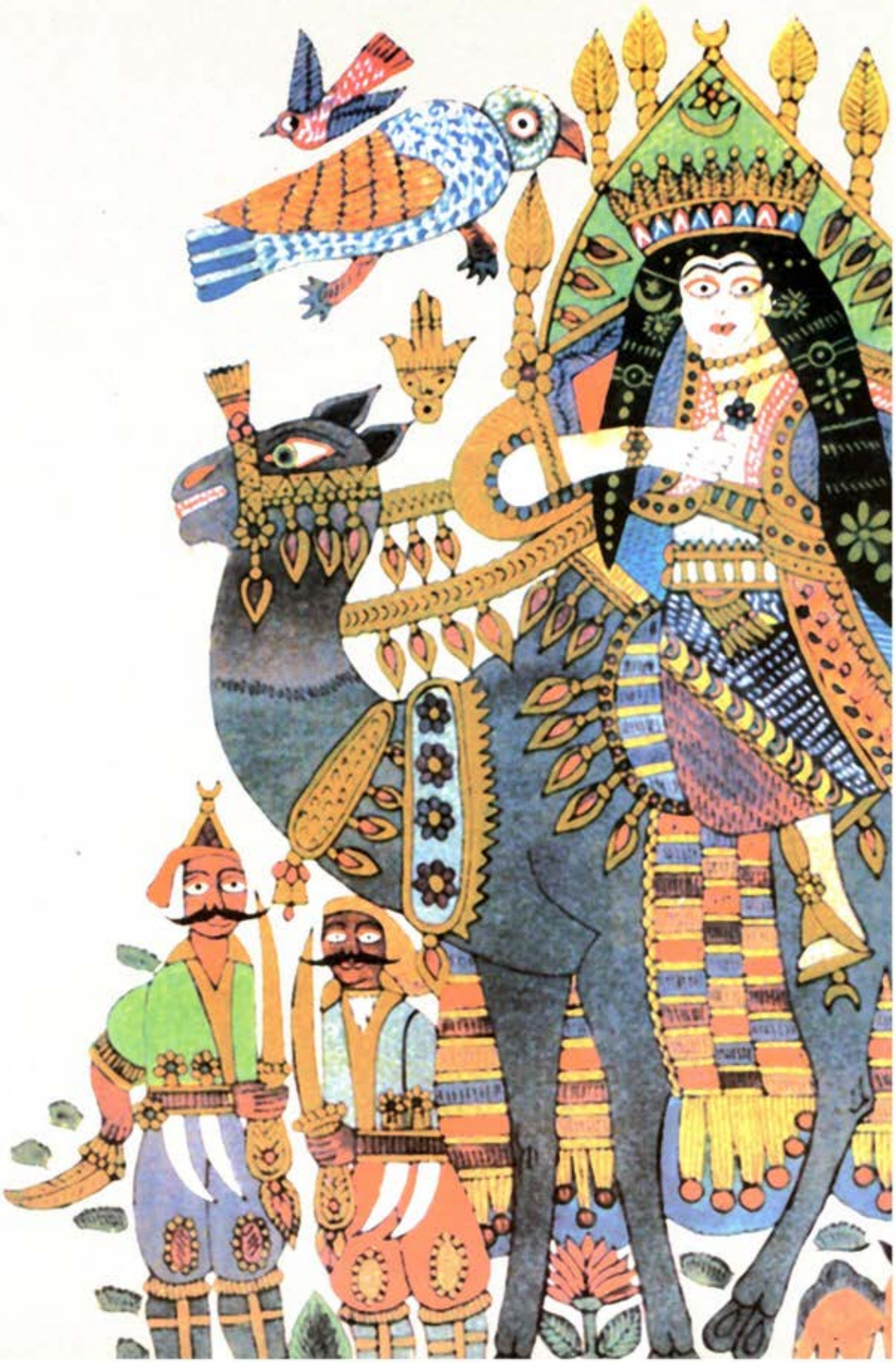
(١٤) نفسه، ص ٣٤.

(١٥) نفسه، ص ٣٥.

(١٦) نفسه، ص ٣٥.

(١٧) نفسه، ص ٣٤.

(١٨) نفسه، ص ٣٥.



عرض: عائشة شكر

نظرة على مجتمعنا

أسعدنى حظى أن كنت واحدة من تلاميذ العلامة الدكتور عبد الحميد يونس، فأتيح لى أن أنهل من علمه الغزير ما استطعت، وأن اتمثل دأبه وسعيه من أجل معرفة أعمق وأنفع .

ولعل أكثر ما تأثرت به هو رؤيته الشاملة التى تجمع أطراف الظواهر الاجتماعية بالموروث الشعبى، وإيمانه بأهمية الترابط بين البحث العلمى وقضايا وهموم الحياة اليومية.

وهذا هو ما حاولت فيما بعد أن أجعله محورًا لعملى العلمى، فكانت قضية التواصل الحضارى والثقافى عبر حلقات تاريخنا هى موضوع دراستى للماجستير عن احتفالات عيد شم النسيم، دراسة ميدانية لمدينة بورسعيد، كما كانت رسالة الدكتوراه حول احتفالات مولد القديسين و الأولياء / دراسة فولكورية فى الشخصية المصرية .

هذا التوجه العلمى يرجع بعضه إلى فضل الأستاذ الدكتور يونس بأحاديثه فى قاعات الدرس، وكتاباته، ومنها هذا الكتاب الرائد الذى نعرض له .

الكتاب : مجتمعنا

المؤلف : الدكتور عبد الحميد يونس

الناشر: دار المعارف، سلسلة اخترنا لك، رقم ٢٤

يعبر هذا الكتاب تعبيرًا صادقًا عن فكرة الدكتور يونس عن علاقة المثقف وارتباطه العضوى بمجتمعه وقضاياه، فالمثقف وفق رؤية د .يونس جزء من النسيج الاجتماعى، عليه ألا ينعزل وألا ينشغل بقضايا فكرية مجردة منقطعة الصلة عما يجرى فى الواقع الاجتماعى المعيش، إنما عليه أن يسخر طاقاته وقدراته الفكرية فى فحص وتحليل هذا الواقع وتبصير مواطنيه والمساهمة

معهم فى تطويره إلى الأفضل والأرقى .

ومن المطالعة الأولية للكتاب (مجتمعنا) ندرك مدى تطابق هذه الرؤية مع ما قام به د . يونس، فالسياق التاريخى للكتاب وموضوعه وما يثيره من قضايا ومنهج تناوله لها وأسلوب عرضه، كل ذلك يظهر مبلغ ارتباط المؤلف بقضايا مجتمعه فى اللحظة التاريخية الراهنة، وحرصه على مخاطبة قطاع عريض من أفراد المجتمع ليعرض عليهم رؤيته لواقع الحال وتطوراته المقبلة.

إذا توقفنا عند السياق التاريخى المصاحب لصدور الكتاب، سنلاحظ أنه واكب فترة من النهوض الوطنى والاجتماعى، فقد صدر الكتاب فى النصف الثانى من الخمسينيات من القرن الماضى بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بفترة وجيزة والانتصار على العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦، الذى أطلق العنان للمشاعر الوطنية الفياضة التى استردت قدرًا من الثقة والاعتبار لنفسها بعد عقود طويلة من الإذلال على أيدى الغرباء الأجانب من الغزاة العثمانين إلى المحتل البريطانى .

وفى كل المجتمعات الإنسانية تمثل فترات الصراع الوطنى أكثر الفترات التى ينشغل فيها المجتمع بالسعى للتعرف على ذاته الوطنية والقومية وحرصه على تأكيدها والإعلاء من شأنها فى مواجهة سعى الغرباء غزاة أو محتلين لطمسها أو التحقير من شأنها .

وما شهده المجتمع المصرى فى خمسينيات القرن العشرين لم يكن فقط صراعًا سياسيًا وعسكريًا من أجل الاستقلال الوطنى، بل إضافة إلى ذلك تعرض المجتمع لحالة من الحراك الاجتماعى الواسع بين طبقاته وفئاته المختلفة هزت أوضاعًا كانت مستقرة منذ عهود طويلة وتبدلت وتغيرت التراتبية الاجتماعية التى كانت تضع شرائح كبار ملاك الأراضى فى قمة الهرم الاجتماعى مع أصحاب رؤوس الأموال الكبيرة ووكلاء الشركات الأجنبية، وفى السفح الغالبية العظمى من المصريين.

فما أقدمت عليه قيادة ثورة يوليو من قرارات تحديد الملكية الزراعية وتأميم القناة والبنوك والشركات الأجنبية والإعلان عن مشروعات السد العالى والنهضة الصناعية.

كان لتلك القرارات أثر اجتماعى واسع بين كل فئات المجتمع وطبقاته ليصبح السؤال الأهم المطروح على الجميع هو : مَن نحن ؟ فى هذا السياق العام ساهم المؤلف باجتهاده الفكرى الخاص فى البحث عن إجابة للسؤال المركزى المطروح فى ذلك الوقت. وسعى لتحويل مفهوم (الوطنية) من فكرة مجردة بلا حدود ولا أهداف، إلى كيان حى يمكن إدراكه وتوظيفه لصالح النهوض القومى، ويقول " لقد أصبح لزامًا علينا كأفراد وجماعات وشعب، فى هذه الفترة المجيدة من تاريخنا أن نشبع ذلك النزوع إلى معرفة ذاتيتنا الجامعة وهو بالنسبة لنا بعد أن رفعت الحواجز، وحطمت الأغلال، فرض عين لا فرض كفاية .. فرض عين لأنه ضرورة لكل إنسان يعى إنسانيته، ولأنه

الوسيلة الكبرى لتحقيق الشخصية الفردية والعامة معًا، فهو يجعلنا ندرك أولاً مكاننا من التاريخ، وثانيًا مكاننا من الحضارة، ويعيننا على أن نتمثل حقوقنا، وأن ننهض بمسئولياتنا ".

مراجعة البناء الثقافى

توقيت صدور الكتاب فى سياق معارك النهوض الوطنى الاجتماعى يظهر سعى المؤلف لوضع الإطار العلمى واجتهاده للتنظير للتيار العام، بحيث يساهم بما يجعل من المشاعر الحماسية الفياضة طاقة عمل إيجابية دافعة للتقدم والتطور الاجتماعى. ويبدأ فى إعادة مناقشة بعض ما كان يظنه عدد من المثقفين والكتاب بديهات مستقرة، رأى د.يونس أنها بحاجه إلى مراجعة فكرية جديدة، فهو يعيد مناقشة بعض المفاهيم حول (الوطن) و(الشعب) و(الثقافة).

وفى المجمل يبدو موضوع الكتاب وما يثيره من قضايا، وكأن المؤلف يتخذ من البناء الثقافى الشائع فى ذلك الوقت، موقفًا مشابهًا لما اتخذه قادة يوليو ١٩٥٢ من البناء السياسى الاقتصادى، فإذا كانوا هم بقراراتهم قد أحدثوا حراكات ولدت عنه طاقات جديدة للبناء والتقدم، فإن الكاتب سعى أن يحقق نتيجة مشابهة بموقفه من الأفكار والمقولات التى كانت سائدة فى ذلك الوقت، فحاول أن يحرض القارئ على إعادة النظر فيها وإعادة فحصها على ضوء المتغيرات الملموسة فى الواقع، كما سعى لإعادة الاعتبار لمفهوم (الثقافة الشعبية) ودورها ووظائفها الاجتماعية، بعد طول ما تعرضت له من إنكار وتهميش، أو استعلاء من جانب بعض الشرائح الاجتماعية. وفى هذا المجال يقول: "إن وطننا مصر ليس مجرد خريطة فى مصور جغرافى ترسم حدوده بالخطوط والألوان، وليس فكرة ما أيًا كانت، يتلقفها بعضنا عن بعض أو يحفظها من كتاب، وليس عاطفة مبهمة لا تحفز إلى العمل، وليس جيلاً واحدًا من الناس، وليس طبقة معينة من الضاربين فى أرضه ... ولكنه هبة الله، وتراث أحقاب وجماع أجيال، وواقع حياة .. وكل مواطن صورة حية ناطقه للوطن، فيه طبيعة بيئته ومجد ماضيه، وجهاد حضارته وأمل مستقبله" وتظهر العبارة السابقة اعتماد الباحث فكرة " الشخصية الاجتماعية " التى ترى بين أفراد المجتمع الواحد سمات عامة مشتركة تردها إلى الظروف البيئية المحيطة والتاريخ المشترك بينهم وما يجمعهم من روابط ثقافية، وبناء عليه يرى المؤلف أن الموقع الجغرافى وحده لا يطبع سكانه بصفاتهم المشتركة، فهو يساهم فى ذلك بقدر، كما يساهم أيضًا تفاعل البشر مع عناصر بيئتهم المحيطة .

ويضرب لذلك مثلا بنهر النيل، فصحيح أنه ساهم بشكل رئيسى فى تشكيل الحياة على أرض مصر وتشكيل صفات وملامح المصريين، لكنه لم يكن منفردًا فى ذلك بل ساهم المصريون فيه أيضًا كما يقول : «النيل - مثلاً

ـ قد حول عن مجراه بفعل مينا أول من عرف الفراعين، ثم ضبطت الإرادة البشرية فيضانه، ووزعت مياهه، وسوف نتحكم قريبًا فى مجراه وفى تياره، ونجعله أحد المنسوب طوال العام تقريبًا ...» كتب هذه العبارات قبل أن يتم بناء السد العالى ويتحقق ما أشار إليه، ومن هنا يمكن النظر إلى عوامل البيئة الطبيعية المؤثرة فى الشخصية الوطنية وملامحها دون إغفال لدور الإرادة البشرية وتفاعل أفراد المجتمع مع ما يحيطهم من ظواهر جغرافية وطبيعية، يراها المؤلف تنحصر فى ثلاثة عناصر رئيسية ساهمت فى التأثير على حياة المصريين وأفكارهم ومعتقداتهم، هذه العناصر الطبيعية الثلاثة هى:

١ ـ الشمس : فهى سافرة النهار بطوله على مدى العام فشكلت حياة المصريين، وتغلغت فى نفوسهم وطبعت وجدانهم العام . بعد أن قدسوها ولاحظوا دورتها وقاسوا عليها فترات الزمن . وقد طبعتهم بخصال الوضوح والبساطة، وعدم التعقيد، والنظام والاستقرار، وأخذوا من دفئها ما يعمر قلوبهم بالحرارة، ثم جعلوها رمزًا للضمير.

٢ ـ نهر النيل : قدسه المصريون، كما فعلوا مع الشمس، وتصوروه ينبع من الجنة . وأخذ المصريون عن النيل دأبه ومثابرته ونزوعه المستمر إلى البناء والنفع وعمل الخير . بل أخذوا عنه خصلة تكاد تكون من أمهات خصالهم وهى النزوع الدائم إلى الوحدة القومية، فالنهر يجمع كل البيئات والأقاليم من الجنوب إلى الشمال وهو شريان الحياة للجميع .

إضافة إلى ذلك يرى المؤلف أن مجرى النيل بين صحراوين شاسعتين جعل المواطن المصرى يتشبث بأهله، وجعل الجاذبية البشرية إلى الداخل، وهذه الخاصية دفعت بالعناصر الوافدة إلى مصر، أن تتطبع إذا استقرت بالطابع المصرى ... وهى خاصية اشتهرت عن هذا الوطن وعرفها الباحثون فى خصائصه ومقوماته، فالتمصير صفة أساسية من صفات البيئة المصرية.

٣ ـ ظاهرة الصحراء : منحت الصحراء المصريين استقرارًا بعد أن سادهم الشعور بالاكتفاء وعدم الحاجة للخروج من الوادى، ولكنها لم تفرض عليهم عزلة وانقطاعًا كاملين . وكما يرى: «فإن مصر تفاعلت من الناحية البشرية عن طريق الصحراء بالشعوب الأخرى، ومن ثم كانت الصحراء الغربية فيما بعد نقطة الاتصال بين مصر وعرب شمال إفريقيا، وبفضل هذا الموقع بين نقطتى الاتصال هاتين، أصبح الوطن المصرى نقطة الارتكاز فى العالم العربى».

هذه العناصر الثلاثة (الشمس والنهر والصحراء) تشكل معًا البيئة الطبيعية التى عايشها المصريون عبر آلاف السنين فتأثروا بها وأثروا فيها . والحديث عن ملامح الشخصية المصرية لا يكتمل إلا إذا تعرضنا لأثر العنصر البشرى أو الإرادة الإنسانية فيها، وهو ما سعى المؤلف لمنحه الجهد الأكبر من عمله العلمى هذا.

الوجدان الشعبى

إن كانت موضوعات الكتاب وقضاياه تظهر الترابط الوثيق بينها وبين السياق العام للأحداث الجارية فى وقت صدوره، فإن منهج البحث المتبع وأسلوب عرض الموضوعات، يظهران غاية المؤلف الأساسية وتوجهه نحو مخاطبة قطاع عريض من المواطنين القراء، يتجاوز حدود فئات الدارسين والباحثين المتخصصين، ويتجلى ذلك فى اعتماد الكاتب على بناء عام للكتاب هو أقرب إلى مجموعة مقالات تحمل عناوين أدبية مثل : (اللبنة الأولى) و(الجلباب الأزرق) و(أسوار المدينة) . وتجنب البناء الأكاديمى النظرى، وبرغم أستاذيته ومكانته العلمية التى لا شك فيها، فقد تخفف من صرامة اللغة الأكاديمية واقترب كثيرًا من أحاديث الاسترسال العاطفية والأدبية بحيث جعل من صفحات الكتاب مادة شائقة تثير فضول المعرفة وشغف الاستمتاع الذهنى عند كثيرين من غير المختصين بالدراسات الاجتماعية أو الأنثروبولوجيا، ولا شك أن ثقافته الموسوعية وامتلاكه ناصية اللغة قد ساعداه على اتباع هذا الأسلوب، وتمكنه من إدراك ما بين الظواهر المختلفة من ترابط، ولعل القارئ العادى يشعر بالعجب والدهشة من رصد الكاتب للعلاقة بين سلوك جماعات المشاركين فى الموالد والمباريات الرياضية وحفلات الأعراس والجنازات وغيرها ودلالاته النفسية والاجتماعية، وبمقدرة الكاتب على التقاط الصلة بين شخصية (الجازية) تلك الشخصية المحورية فى ملحمة بنى هلال، والتى جعلتها السيرة الشعبية البطلة الأم التى تجمع كل الأطراف، وبين الاسم الذى يطلقه الفلاحون على الكتلة الخشبية الكبيرة فى محور الساقية التى تجمع بين الصغير والكبير .

ومن الجازية الشخصية الأدبية والجازية الكتلة الخشبية تمتد رؤية الكاتب لواحدة من خصائص الشعب المصرى وهى نزوعه للترابط والتوحد .

وبهذا المنهج الخاص فى معالجة قضاياه ينطلق الكاتب وعينه شاخصة إلى جمهور واسع من القراء، يستمد من تفاصيل حياتهم اليومية وما يتردد بينهم من أفكار وحكايات وأحاديث ما يعينه على استخلاص السمات العامة المشتركة بينهم، أو ما يطلق عليه الملامح العامة للشخصية المصرية . وهو فى ذلك يستند إلى ما يسميه (الوجدان الشعبى) وهو تعبير اصطلاحى واسع يشمل الموروث الشعبى من معتقدات وأفكار وعادات وتقاليد، إلى جانب ما يشيع بين المعاصرين مما يمكن تعريفه بالثقافة المعاصرة الشائعة بين الفئات الشعبية . ومن بين ما كان شائعًا فى ذلك الوقت من أفكار هو التعالى على الموروث الشعبى وبعض العادات والتقاليد الشعبية بمظنة أنها من علامات التخلف أو من سمات الجهل . لكن الدكتور يونس يكشف عن أكثر جوانب هذا التراث الشعبى ثراءً وحيوية، حين يتحدث عن الوظائف الاجتماعية الحيوية لكل من العادات والتقاليد والموروث الثقافى بكل جوانبه الأدبية والمادية، فهو يرى أن البحث عن الوظيفة الاجتماعية للعادات والتقاليد أهم

من محاولة وصفها بالرقى أو الانحطاط ... بالخير أو السوء .. فهى فى كل الأحوال تعبر عن الوجدان الشعبى وما يعتقد فيه من مثل عليا وقيم اجتماعية يحرص عليها . ويضرب مثلاً بالاحتفالات الشعبية التى تشير إلى إشهار علاقة بين طرفين مثل : اقتسام (العيش والملح) وحفلات الزواج التى تحتفل بالرباط المقدس فى نظر الجماعة بين شاب وفتاة يصحبان فى دائرة الضوء كنموذج للنمط المرغوب فيه من العلاقة بين الجنسين، وينطبق ذلك على سائر العادات والتقاليد التى يكون لكل منها غاية ووظيفة يحددها المجتمع وتحقق التجانس والترابط بين أفراده، فى إطار شخصية عامة تميز أغلب أبناء المجتمع . فالفرد تتشكل شخصيته من البيئة التى يعيش فيها وتاريخه العائلى، كذلك فإن شخصية الوطن تتشكل من خصائص الطبيعة لموقعه الجغرافى وتاريخ التفاعل بين سكانه وعناصر بيئتهم . ويلتفت المؤلف إلى أهمية السعى لتدعيم هذه الروابط مستقبلاً فيقول :

«إن الكشف عن الوطن إنما يكون بالعمل الدائم المستمر على بنائه واستغلال جميع طاقته، والتنقيب عن جميع كنوزه، ومصر الثروة تطالب كل مواطن بأن يعرف ذاته معرفته لوطنه، وتهتف به أن يجد نفسه ووطنه بعد أن تخلصت الحياة من تلك الضيقة والأنانية».

عرض: دعاء مصطفى كامل

الحكاية الشعبية

فى كتاب صغير صدر عام ١٩٦٨ عن دار الكاتب العربى وأعيد نشره فى سلسلة الدراسات الشعبية عام ١٩٩٧ يتناول الدكتور عبد الحميد يونس موضوع «الحكاية الشعبية» من خلال عدة فصول عن: مكانة القصص فى الأدب العربى، وتعريف الحكاية وأنواعها، الأصول الأسطورية للحكايات، ثم نماذج مختلفة لأنواع الحكى الشعبى مثل حكاية الحيوان والجان والحكاية المرحة والاجتماعية، وأخيرًا حكاية الألغاز.

ويفتتح الدكتور يونس كتابه بفصل تمهيدى عن «مكانة القصص فى الأدب العربى» الذى يؤكد فيه على عدم صحة الرأى القائل بنزوع العقلية العربية للتجريد، ونأيها عن التشخيص: حيث عرفت كل المجتمعات الإنسانية السرد القصصى، كما أن فى الأدب العربى طائفة من المصطلحات ـ مثل: الحكاية، القصة، المقامة، المثل، السمر، الخرافة ـ التى تؤكد وجود القص ومكانته من ناحية، وتنوعه وتطور أشكاله من ناحية أخرى.

وبعد أن استعرض هذه المصطلحات وأصولها اللغوية وتطورها توقف فى النهاية عند مصطلح (حدوتة) الذى يراه الألصق بالمأثورات الشعبية وأنه ارتبط بلغة الحياة اليومية مستوعبًا النموذج والمثال والطريف والخارق بهدف التسلية وكذلك الموعظة.

ومن اللافت هنا أن الدكتور يونس فى كلمات قليلة قد حسم قضية كبيرة شغلت الكثير من الباحثين حول العقلية العربية وإذا ما كانت قد عرفت التشخيص أم كانت نزعتها تجريدية فقط، فيتناول الموضوع بإيجاز شديد بعيدًا عن الدخول فى الآراء المتعددة حول الموضوع، والاختلافات الشديدة، وهو النهج الذى يسير عليه فى بقية فصول الكتاب: حيث يؤثر التمسك بجوهر الموضوع عارفًا بكل الآراء ومتجاوزًا لها.

فى الفصل التالى «الحكاية الشعبية: تعريفها وأنواعها» يرى المصطلح فضفاضًا مستوعبًا للحشد الهائل من السرد القصصى، ولهذا يختاره لشموله واتساعه ومرونته، مما يصعب معه وضع تعريف محدد له، ويؤثر بدلاً من ذلك تمييز الحكاية الشعبية عن غيرها بما تتسم به من خصائص: مثل العراقة والتنقل بحرية والمرونة التى تجعلها قابلة للتطور.

ويشير إلى أن نسبة الحكاية إلى مؤلف بعينه ليس له علاقة بشعبيتها لأن الفيصل هو استقبال الطبقات الشعبية لها، مما يخرجها من جمود التدوين وطابع العبقرية الذاتية مكتسبة الخصائص التى تضمها مع قريناتها الشعبيات.

أما فيما يخص التصنيف فيرى أن الأشكال الرئيسية للحكايات الشعبية عالمية، وأن التشابه قوى بين المحاور الرئيسية والشخوص والوظائف فى حكايات مختلف الثقافات، ورغم هذا التشابه فإن هناك عدة مصطلحات للتفريق بين بعض أشكال الحكايات مثل: الأسطورة، السيرة، الملحمة، حكايات الحيوان، حكايات الجان، حكايات الألغاز، النوادر والقصص الفكاهى.

ولأنه يرى أن الأساطير هى المنبع، أو الأصل الذى تتفرع عنه الحكايات الشعبية، فقد عنون الفصل التالى ب «الأصول الأسطورية» وقد نفى فيه الفهم القديم للأسطورة باعتبارها مجرد تهاويل خيال مناقضة للواقع، واستعرض بعد ذلك سريعًا وجهات النظر المختلفة للأسطورة (رموز ومجازات، تمثيل للذاكرة الإنسانية المشوشة لواقع قبل التاريخ، ماكس موللر وعيب اللغة، أندرو لانج وتشخيص العناصر الكونية، المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية والعلاقة بين الأساطير والطقوس).

ويؤكد فى هذا الفصل على أن الأساطير تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتتفرط عقدتها وتتحدر إلى سفح الكيان الاجتماعى أو ترسب فى اللا شعور وتظل عقيدة ثانوية أو شعيرة اجتماعية وكثيرًا ما تتحول إلى محاور رئيسية تعاد صياغتها فى الحكايات الشعبية، ويعد الملاحم هى الجسر بين الأساطير والحكايات الشعبية. فالأسطورة - كما يراها - تشبه المادة فى أنها لا تكاد تفنى أو تنعدم وإنما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها أو تكمن فى أعماق النفس الإنسانية مؤلفة ذلك الحشد الهائل غير المنظم من العقائد الثانوية والرواسب والأوهام والخرافات. ويمثل لذلك بأسطورة أوزيريس التى انفرطت عقدتها إلى مجموعة من العادات والتقاليد.

وعن أقدم أشكال الحكاية الشعبية «حكاية الحيوان» يدور هذا الفصل: حول وظيفتها التفسيرية - سواء للظواهر المتعلقة بعالم الحيوان نفسه أو استغلال هذا العالم فى تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية - وحول الحيوان وما اكتسبه من صفات إنسانية كالنطق، ومن قدرات خارقة على كشف المحجوب، وما ترويه الحكايات الشعبية من وسائل منوعة لاكتساب المعرفة بلغة الحيوان.

ويرجح مرور حكاية الحيوان بمرحلة أولى اقتصرت فيها على وظيفة

التفسير ثم تفرعت بعدها إلى نوعين أدبيين يختلفان شكلاً ووظيفة: هما الخرافة ـ التى يقوم بأحداثها حيوانات تتصرف كالإنسان وتتجاوز التفسير إلى تدعيم قيمة أخلاقية ـ وملحمة الوحوش التى تلى الخرافة فى التطور محاكية النوع المعروف بالملحمة، مؤيدًا الرأى بأن ذيوعه كان ثمرة تحول اجتماعى من غلبة الطبقة الأرستقراطية بفنونها المحكمة إلى الطبقة البورجوازية التى عملت على التهوين من شأن الصور والقيم السابقة على وجودها فجعلت الملاحم أشياء هزلية ساخرة. ونراه هنا أيضًا لا يدخل غمار الخلاف حول أصول الملاحم مكتفيًا بتسجيل حداثتها واختلاف وظيفتها عن الخرافة. ويعرض فى نهاية هذا الفصل لكتاب «كليلة ودمنة» باعتباره مقصورًا على الحيوان، وكاشفًا عن اتصال الثقافات والحضارات رغم تباعد الأوطان.

ينتقل الدكتور يونس بعد ذلك إلى «حكاية الجان» طارحًا فى البداية قضية مهمة تتعلق بدلالات المصطلحات الخاصة بالأشكال المتعددة للحكاية الشعبية، إذ يضطر إلى مجاراة الباحثين والمترجمين العرب فى استعمال مصطلح حكايات الجان للنمط الذى تغلب عليه الخوارق وتقوم بالأحداث فيه شخصيات خارقة أيضًا، ويرى أن مصطلح حدوتة أقرب إلى الواقع، ولكن ما يمنعه من استعماله أنه يتسع ليستوعب حكايات لا وجود فيها للشخصيات الخارقة، ورغم استعماله مصطلح حكايات الجان فإنه يؤكد دائمًا على خصوصية الحكايات العربية من هذا النوع وارتباطها بالمعتقد الدينى الإسلامى، حيث إن التصور الشعبى لموضوع الجان لا يتعارض مع العقيدة فتعكس الحكايات معتقد المسلمين فى السحر الذى يُرد المحمود منه إلى نبى الله سليمان. ويختتم هذا الفصل ببعض الآراء حول المراحل التى سبقت هذا النمط من الخيال الشعبى ساردًا الكثير من صفات تلك العوالم وما يربطها بعالم الإنسان من علاقات تتراوح بين الإعانة وإلحاق الأذى وخطف آحاد من البشر واستبدال الجنى بواحد من البشر.

ويتناول فى الفصل التالى «السير الشعبية» باعتبارها حكايات طويلة ذات حلقات تتسم بصفة مشتركة هى الضخامة والتسلسل مما يميزها عن باقى أشكال الحكايات الشعبية. ويشير إلى ما أثمره طولها من تقاليد قصصية. ويخصص بقية الفصل للحديث عن سيرة سيف بن ذى يزن لاكتمالها فى مصر ـ القاهرة بصفة خاصة ـ ولما يغلب عليها من معتقدات شعبية فى عالم السحر والجان والخوارق. ومختتمًا بإشارات سريعة إلى بعض السير الأخرى وموضوعاتها الرئيسية وأهدافها. والمشتركات والاختلافات بين كل منها.

وعن واحدة من أشكال السرد التى استطاعت أن تنال حظًا من التدوين ـ الذى حافظ على أكثر سماتها الشعبية ـ وهى «حكايات الشطار» ـ أو اللص الشريف بالمصطلح الحديث ـ يدور هذا الفصل، الذى يعرض فيه الدكتور يونس لظاهرة (الشطارة) التى سايرت التاريخ العربى، وبروز طائفة الشطار

بملامح وصفات مميزة وتقاليد تراعى كغيرهم من أبناء الطوائف والحرف، مشيرًا إلى بروز حلقات قصصية خاصة بالشطار، بل إن بعض الشخصيات استقلت بسير شعبية متساوية بذلك فى الذاكرة مع الأبطال التاريخيين.

ويشير إلى أن حكايات الشطار تُعد متأخرة بالقياس إلى سير الفرسان، ويُرجح ظهورها وتكاملها فى الحواضر، وهى لا تخرج عن القاعدة الرئيسية لمعظم الحكايات الشعبية؛ أى اختبار قدرة البطل على القيام بعمل أو التخلص من مأزق، غير أن الاختبار هنا ليس موضوع الصراع الرئيسى فى حكايات الشطار فحسب، لكنه الوسيلة التقليدية فى الولاء لهذه الطائفة التى أصبحت مجتمعًا له وجدانه الخاص وتقاليده المرعية. ويمثل هذا النوع من الحكايات بسيرة «على الزيبق» التى يراها بحق من القصص الشعبى الذى تدور جميع أحداثه تقريبًا على الاختبار.

وثمة نوع آخر من الحكايات القصيرة حول الحياة اليومية، إنسانى الشخوص والأحداث فى معظم الأحيان، تغلب عليه المفارقة ـ بسبب الغباء أو الخداع ـ ويعرف بـ «الحكاية المرحة»، أو النادرة فى الحياة العربية، وبالنكتة فى الحياة الشعبية.

ويحدد اختلاف هذه الحكايات عن الأساطير وحكايات الجان فى أن المتذوقين لها يعتقدون بوقوعها أو إمكان حدوثها، بيد أن هذا الصدق أو الإمكان لا يكسبها الصفة التاريخية وإن جعلها فى الوقت نفسه ذات مغزى.

ويتوقف أمام صفة (الإيجاز) التى تتسم بها النادرة مختلفًا مع القول بأنها ترجع إلى ضيق وقت متذوقيها، ويرى أن الأقرب لطبيعتها أن القصة ذات المغزى تستلزم سرعة الوصول إليه.

ويواجه بعد ذلك أهم شخصية فى الحكايات المرحة العربية «جحا الفزارى»، مشيرًا إلى اختلافه عن شخصية جحا الرومى ـ نصر الدين خوجة ـ فى عصر السلاجقة. وكعادته يرفض محاولات العلماء فى البحث عن أصله التاريخى وبيئته، ويؤثر منهجًا آخر لا يتصل بواقع شخص بقدر ما يتصل بواقع شعب، لأن ذلك بمثابة النموذج أو المثال على تجربة أمة بأسرها. من هنا يتعامل مع «جحا» بوصفه شخصية كاريكاتورية آثر الشعب العربى الفنان فى رسمها الإخلال المقصود بين التناسب الواجب للشخصية بهدف إبراز موقف وترسيب حكمة، وللترويح عن النفس.

وإذا كانت الحكاية المرحة تهدف لنقد اجتماعى تحققه بمنهج سلبى فى معظم الأحيان فإن «الحكايات الاجتماعية» تصدر ـ فى أشكالها ومضامينها ـ عن نموذج اجتماعى تريد أن ترفع إليه سلوك الأفراد متوسلة بمنهج إيجابى غالبًا. فالأصل فى الحكاية الشعبية قصدها لغاية، ربما كانت ترسيب معرفة أو تأصيل قيمة إنسانية أو تأكيد مثل اجتماعى أو أخلاقى حتى إن بدت فى ظاهر الأمر تستهدف التسلية والترفيه.

ويسوق مثالاً للحكايات الاجتماعية فى التراث العربى من خلال قصص

العشاق التى ظهرت فى العصر الأموى وتطورت بظهور طبقة من الظرفاء لهم أخلاقيات تبالغ فى تصوير العشق والهيام، وتروى أخبارهم للتسلية والترفيه، لكن الأسلوب الذى صيغت فيه الأخبار والقالب القصصى الذى صُبت فيه جعل النقد الاجتماعى هدفًا مقصودًا.

والحكاية الاجتماعية تستغل فن التشخيص: أى رسم النماذج البشرية الدالة على طبقة أو حرفة أو سلوك معين، مثل تصوير الطبقة البورجوازية التى ظهرت واستطال نفوذها طوال التاريخ الإسلامى، ممثلة حلقة تكاد تظهر مستقلة فى كتاب ألف ليلة مما دعا إلى تمييزها وعدم ردها إلى الهند أو فارس، وإنما يكتشف أصالتها العربية ويؤكد أنها ثمرة التطور الاجتماعى فى بغداد والقاهرة.

يختتم الدكتور عبد الحميد يونس كتابه (الصغير) بفصل عن «حكاية الألغاز» التى يمثل اللغز فيها محورًا رئيسيًا وحافزًا على حركة الأحداث وتجسيم الصراع. وتلتقى فى هذه الحكايات وظائف شتى: أن تحل معضلاً وأن ترسب معرفة، وتؤكد فضيلة اجتماعية أو أخلاقية، وأن تقوم بالنقد الساخر من أدعياء العلم المتشبثين بمظهره فى الزى والإشارة والحديث. ويستشهد بحكاية «الجارية تودد» فى ألف ليلة وليلة باعتبارها نموذجًا مكتملاً ـ من الناحية الفنية والوظيفية ـ لحكايات الألغاز مما جعلها تقتحم آداب الشعوب الأخرى («تيودور» للإسبانى «لوب دى فيجا»). وكذلك يمثل لهذا النوع بحكاية «ابنة الصباغ» التى يذكرها بتفصيل لما وجده من صورة كاملة لها فى الأدب الشعبى الروسى.

وفى النهاية يرى أن حكايات الألغاز أسلوب ناجح تلجأ إليه الشعوب تعبيرًا عن اعتراضها على الظلم: حيث تعد بمثابة الرمز الغامض الذى يلجأ إليه الفقراء والأميون لإعلان عدم رضاهم عن احتكار الأغنياء وتسلط الحكام واستعلاء الأدباء الرسميين وأصحاب الفتاوى من العلماء الذين يعيشون فى ظل ذوى الجاه والسلطان. فهى ـ كبقية الحكايات الشعبية ـ صمام أمن وعصا توازن ووسيلة تعبير وذوق، وعلى الباحثين أن يميطوا اللثام عن وظائفها وأن ينفضوا الغبار الذى قد يعلق بها من طول كمونها فى أطواء الذاكرة.

إعداد : مصطفى جاد

المشهد الببليوجرافى ... للدكتور عبد الحميد يونس

يمثل المشهد الببليوجرافى للإنتاج الفكرى للدكتور عبد الحميد يونس نموذجًا خلاقًا لعالم الفولكلور .. إذ يبرز المشهد ارتباط الدكتور يونس بالحياة الشعبية واهتمامه بالكتابة عن الريف المصرى منذ كان شابًا فى العشرينيات من عمره.. كما يكشف عن ريادته فى العمل الصحفى المتخصص.. فرئاسته لمجلة "الراوى الجديد" وهو لم يبلغ الخامسة والعشرين من عمره وكتاباته فى أهم وأشهر الدوريات المصرية فى العقدين الثالث والرابع من القرن الماضى يعطينا دلالة لتكوين شخصيته فى عهد الشباب.. فقد عاش بين الناس كاتبًا ومحققًا ومراسلاً.. ثم اختار لدراسته الجامعية العليا مشروعين كبيرين عايشهما ضمن جولاته فى حوارى القاهرة ومقاهيها وأحيائها الشعبية.. ونقصد هنا سيرة الظاهر بيبرس والسيرة الهلالية..

ثم أقبل عقد الخمسينيات لنجده يؤسس كرسى الأدب الشعبى.. ثم أسس فى عقد الستينيات مجلة "الفنون الشعبية" المصرية. ولم تشغله أستاذيته الجامعية عن العمل الثقافى العام، بل كان مركزه كوكيل للثقافة الجماهيرية فى عقدى الستينيات والسبعينيات حافزًا لأن يحقق عشرات المشاريع المهمة.. وفى العقد الأخير من حياته تفرغ لتأليف وترجمة العديد من الدراسات العلمية.. واستطاع أن يؤسس العديد من الدوريات والمؤسسات العربية المتخصصة فى التراث الشعبى العربى.. وقد حاولنا فى كتابنا الذى صدر عام ٢٠٠٩ بعنوان "عبد الحميد يونس رائد الدراسات الشعبية" أن نكشف عن المشهد الإنسانى للراحل العظيم. ونحاول فى هذه الدراسة أن نتأمل إنتاجه الفكرى لإلقاء الضوء على هذا الجانب من حياته الحافلة بالعطاء.

يكشف المشهد الببليوجرافى للدكتور يونس عن شموخ رجل كانت متعته

الحقيقية دراسة إبداعنا الشعبى المصرى والعربى.

وسنحاول فى هذه الدراسة أن نتجاوز مجرد العرض الببليوجرافى لإنتاج الدكتور يونس الفكرى، إلى تقديم رؤية تكشف عن بعض الدلالات فى شخصيته. ونود الإشارة هنا إلى أننا اجتهدنا - قدر الإمكان- لحصر هذا الإنتاج. فأبحرنا فى آلاف الصفحات خلال القرن العشرين سعيًا وراء رصده، وقد أجهدنا العالم الجليل من أجل البحث فى عناوين ما كتبه فقط.. فما بالنا بمضمون ما كتبه فى عشرات المجالات.

سنحاول فى هذا الإطار أن نقف عند هذا الإنتاج الضخم من حيث التصنيف الموضوعى لكتاباته، ومن حيث فئات النشر: كتب، مقالات، أطروحات. ومن حيث الموضوعات التى اختارها للإشراف على الأطروحات الجامعية فى الفولكلور والنقد والأدب. كما سنعطى إطلالة لجهده فى الكتابة عن الرواد والأعلام فى مجالات الفنون والثقافة، فضلاً عن الكتابات التى تناولته شخصيًا بأقلام أعلام الثقافة فى مصر والوطن العربى.

لعل هذه الرؤية الببليوجرافية تقربنا من زاوية جديدة فى شخصيته الحافلة بالحياة.

جدول رقم (١)

توزيع الإنتاج الفكرى حسب فئات النشر

(يخرج من هذه النسبة إشرافه العلمى والدراسات التى كُتبت عنه)

الفئة	العدد	النسبة المئوية
دراسات ومقالات فى دوريات	١٤٧ دراسة	٦٦٪
كتب (تأليف وترجمة ومراجعة)	٧٤ كتابًا	٣٣٪
الأطروحات	(أطروحتا الماجستير والدكتوراه)	١٪
المجموع	٢٢٣	١٠٠٪

ويلاحظ من الجدول المرفق أن مقالات الدوريات تحتل مقدمة إنتاج الدكتور يونس الفكرى والتى بلغت ٦٦٪ من إنتاجه، فى مقابل ٣٣٪ من إنتاجه فى مجال الكتب. ويعود ذلك لاشتغاله حقبة من حياته فى مجال الصحافة، فكتب فى عدد من الدوريات اليومية والأسبوعية والشهرية والفصلية.. مما نتج عنه هذا الكم من الإنتاج. ونحن إذ نشير إلى هذه النسبة فإننا نعترف أننا لم نستطع حتى الآن رصد جميع ما نشره فى هذه الدوريات.. فمنها ما توقف بطبيعة الحال.. ومنها عشرات المقالات التى نعلم أنها نشرت بهذه الدورية أو تلك غير أننا لا نعلم تاريخها للاهتداء لها. وقد اكتشفنا أثناء البحث أنه لا يوجد حتى الآن أداة ببليوجرافية تكشف مقالات الدوريات فى مصر والوطن العربى حتى نستعين بها فى البحث، مما صعب الأمر علينا. ولم يكن أمامنا سوى تصفح سنوات عديدة من هذه الدوريات بشكل يدوى. ورغم ذلك فقد استطعنا الوصول لكم لا بأس به استطعنا من خلاله أن نطمئن لغزارة هذا الإنتاج المنشور بالدوريات.

أما إنتاج الكتب، فيلاحظ غلبة الأعمال المترجمة على الأعمال المؤلفة.. وهو ما يشير إلى اهتمام عالمنا الجليل بالاطلاع على الثقافات العالمية مما ساعده فى التقدم بالمنهج المقارن فى بحث التراث الشعبى. غير أن جانبًا كبيرًا من هذا الإنتاج مرتبط بجهوده فى ترجمة دائرة المعارف الإسلامية التى صدر منها بعض الكتب.. فضلاً عن اهتمامه بترجمة أمهات الكتب كقصة الحضارة وعالم الغد وحكايات كانتربرى والبنجاتنترا وحكايات أندرسون. إلى جانب اختياراته فى ترجمة بعض الإبداعات العالمية كأعمال شيكسبير وإبسن وطاغور.

وتمثل نسبة الكتب المؤلفة المرتبة الثانية بعد الترجمات.. وتحوى ٢٤ كتابًا - فى مقابل ٣٦ كتابًا مترجمًا - شكلت أساسًا لبحث التراث الشعبى العربى حتى الآن ككتبه حول السير الشعبية والحكايات والنقد الأدبى ومعاجم وموسوعات الفولكلور. أما الكتب التى قام بمراجعتها أو التقديم لها أو الإشراف عليها فقد بلغت ١٦ كتابًا وتأتى فى المرتبة الثالثة بعد الكتب المترجمة والمؤلفة.

جدول رقم (٢)

التوزيع الموضوعى للإنتاج الفكرى

(يخرج من هذه النسبة إشرافه العلمى والدراسات التى كُتبت عنه)

النوع / الموضوع	دوريات	كتب (تأليف وترجمة)	كتب قام بمراجعتها	المجموع	النسبة المئوية
الفولكلور	٥٢	١٨	٥	٧٥	٣٣٪
التاريخ والاجتماع والثقافة	٥٣	٢٦	٤	٨٣	٣٦٪
مقالات ودراسات حول الأعلام	٣١	٣	١	٣٥	١٦٪
الإبداع الشعبى والعالمى والمحلى	٥	١١	٤	٢٠	٩٪
النقد الأدبى	١٢	٢	-	١٤	٦٪
المجموع	١٥٣	٦٠	١٤	٢٢٧	١٠٠٪

يكشف البيان الموضوعى لإنتاج الدكتور يونس عن مؤشر مهم فى اتجاهه ومنهجه الفكرى.. إذ نلحظ تقارب النسبة بين إنتاجه فى مجال التراث الشعبى وإنتاجه فى مجالات الثقافة والاجتماع والأدب؛ الأمر الذى يعطينا دلالة اهتمام الرجل بربط الثقافة الشعبية بمجالات التاريخ والاجتماع والثقافة عامة.. فدارس التراث الشعبى مطالب بالبحث والاطلاع فى هذه المجالات حتى يتثنى له فهم الظواهر الفولكلورية. وهو ما نجده بوضوح فى منهج الدكتور يونس فى تحليل النص الشعبى سواء الإبداعى أو المرتبط بالطقوس والعادات والمعتقدات.

يكشف المؤشر الآخر المهم فى هذا الجدول عن اهتمام الدكتور يونس بالكتابة عن الرواد وتجربتهم العلمية، ويأتى هذا الاهتمام بنسبة ١٦٪ من إنتاجه الفكرى.. وهى نسبة كبيرة إذا ما قورنت بمجمل أعماله. فكتب عن طه حسين والعقاد والمازنى وحسن كامل الصيرفى ومحمود مختار وتوفيق الحكيم ومدحت عاصم.. كما كتب عن كبار الشعراء فى تراثنا العربى أمثال المتنبى وأبى تمام. وابتداءً، يكشف الاهتمام بالكتابة عن الأعلام عن اهتمامه بذوات الآخرين، كما يكشف ثانيًا عن اهتمام هؤلاء الرواد بتراثنا الشعبى رغم ارتباطهم بإبداعاتهم الخاصة. ويكشف ثالثًا عن عصر ذهبى عاشه الدكتور يونس وسط هؤلاء متفاعلاً معهم ومكملاً لمسيرة النهضة الثقافية المصرية والعربية المعاصرة. ولعل اهتمامه بهؤلاء الرواد فى عصر نهضة النقد الأدبى العربى هو ما جعل لاهتمام الدكتور يونس بالدراسات النقدية سواء التى نشرها بالدوريات أو الكتب نصيبًا مهمًا أيضًا (نسبة ٦٪ من مجمل إنتاجه). ويحتل هذا الإنتاج - على قلته - مكانة مميزة فى حركة النقد الأدبى العربى.. إذ كتب الدكتور يونس دراسات نقدية فى القصة والرواية والشعر ككتابه حول فن القصة القصيرة، وكتابه حول الأدب المغربى المعاصر. كما ألف كتابًا يعد من أمهات الكتب فى النقد الأدبى وهو "الأسس الفنية للنقد الأدبى" الذى نال عنه جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٥٩.

أما اهتمام الدكتور يونس بمجالات الإبداع الشعبى العالمى، فيكاد يشكل جانبًا أساسيًا أيضًا فى تكوينه الفكرى، إذ يمثل حوالى ٩٪ من إنتاجه الفكرى ويشمل هذا الإنتاج جانبًا كبيرًا قام بترجمته إلى العربية (راجع الجدول رقم ١). غير أنه اهتم أيضًا بمراجعة وتقديم بعض الأعمال الإبداعية التى قام بتأليفها أو ترجمتها باحثون آخرون. أما إبداعه الذاتى فى مجال القصة فنعترف أننا لم نستطع حصره إذ أمكننا فقط رصد قصتين قصيرتين، نشرهما بمجلة "الراوى"، الأولى بعنوان "الحب الأخير لمعرب الحب الأول" بالعدد ٣١ فى ٢٣ أكتوبر. والقصة الثانية بعنوان "فياسكة نبيذ" نُشرت بالعدد ٣٧ فى ١١ ديسمبر ١٩٣٥، وقد وقعهما باسم أوزوريس.

جدول رقم (٣)

موضوعات الإشراف العلمى على الأطروحات

الدرجة / الكلية/الجامعة	ماجستير	دكتوراه	المجموع	النسبة المئوية
الأغانى الشعبية	٦	٢	٨	٢٦٪
النقد الأدبى	٤	٣	٧	٢٣٪
السيرة الشعبية	٣	١	٤	١٣٪
أمثال	٢	١	٣	١٠٪
المسرح والدراما الشعبية	٣	–	٣	١٠٪
الحكايات الشعبية	٢	–	٢	٦٪
الشعر الشعبى	١	١	٢	٦٪
النوادر	–	١	١	٣٪
المأثورات الشعبية	١	–	١	٣٪
المجموع	٢٢	٩	٣١	١٠٠٪

آثرنا فى رؤيتنا الببليوجرافية للإنتاج الفكرى للدكتور عبد الحميد يونس أن نرصد مجالات اهتمامه بالإشراف العلمى على الأطروحات الجامعية.. إذ يكشف ذلك عن بعض الجوانب المرتبطة بفكر الرجل واتجاهه العلمى. فقد أشرف على ٣١ أطروحة جامعية منها ٢٢ أطروحة لنيل درجة الماجستير و٩ أطروحات لنيل درجة الدكتوراه. واختلاف النسب بين الماجستير والدكتوراه هو أمر عادة ما ترصده الببليوجرافيات حيث تقل دائمًا نسبة الحاصلين على درجة الدكتوراه ممن استطاعوا استكمال الطريق.

تنوع الإشراف العلمى فى مجال الفولكلور ليشمل معظم موضوعات الأدب الشعبى كالسيرة والشعر والأغنية والمثل والنادرة والحكاية، غير أننا نلاحظ غلبة موضوعات الأغنية الشعبية والسيرة على إشرافه العلمى، ويعود ذلك لإشرافه على ثلاث أطروحات بأكاديمية الفنون حول الأغنية الشعبية والمديح النبوى.

ويلاحظ أيضًا أن الإشراف العلمى - شأنه شأن مجمل إنتاجه - لم ينحصر فى التراث الشعبى فقط، بل امتد ليشمل موضوعات النقد الأدبى والمسرح.. لنجد أنهما يمثلان معًا ٣٣٪ من مجمل الإشراف العلمى. وهو ما يؤكد على اهتمامه بدفع الحركة النقدية والأدبية من ناحية واهتمامه بتوظيف المناهج الأدبية فى مجال التراث الشعبى من ناحية أخرى.

تبقى الإشارة إلى أن جميع هذه الأطروحات والتى بلغت ٣١ أطروحة قد نوقش منها ٢٨ أطروحة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة. أما الأطروحات الثلاث الأخرى، فكانت بالمعهد العالى للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون. وقد يعطينا ذلك مؤشرًا لاهتمام الرجل بتأسيس ودعم دراسات الأدب الشعبى بكلية الآداب جامعة القاهرة، التى أسس فيها لكرسى الأدب الشعبى. كما أن ما يقرب من ٣٠٪ من هذا الإشراف العلمى كان مرتبطًا بباحثين من دول عربية شقيقة منها: الإمارات والكويت وقطر والعراق والأردن، وهم الآن يعدون من الأعلام البارزين فى مجال التراث الشعبى العربى كالدكتورة حصة الرفاعى من الكويت وصبحى العمد من الأردن، ومحمد الدويك وأحمد عبيدان من قطر، والمرحوم شفيق الكمالى بالعراق الذى أشرف عليه أستاذنا عام ١٩٦٣ فى أطروحته لنيل درجة الماجستير فى شعر البدو. وقد تولى الكمالى وزارة الشباب العراقية عام ١٩٦٨ ثم وزارة الإعلام عام ١٩٧٠.

جدول رقم (٤)

مقالات ودراسات حول الدكتور عبدالحميد يونس

نوع الدراسة	العدد	النسبة المئوية
دراسات حول شخصيته	٦٢	٨٠٪
دراسات حول مؤلفاته ومنهجه العلمى	١٧	٢٠٪
المجموع	٧٩	١٠٠٪

يمثل هذا الجدول مشهداً جديداً لرؤية الدكتور عبدالحميد يونس من الناحيتين الشخصية والعلمية.. إذ كشف الحصر الببليوجرافى عن كم ضخم من الدراسات والمقالات التى تناولت الدكتور يونس فى هاتين الناحيتين (٧٩ دراسة). وقد غلبت المقالات التى كتبت عن شخصيته وطباعه وعلاقته بالآخرين إذ مثلت ٦٢ مقالاً ودراسة تناول أصحابها شخصية الدكتور يونس وجوانب من سيرته الذاتية وتجربته مع كف البصر، ومواقف مرتبطة بتاريخه مع الكتاب الذين كتبوا عنه، وحوارات عن حياته ومشواره العلمى.. ومذكرات كتبها الدكتور يونس بخط يده.. وصوراً وأخباراً حول جوائزه العلمية واحتلاله المناصب المختلفة.

تناول جانبه الشخصى كُتاب وأعلام كبار ممن زاملوه أو تتلمذوا على يديه أو اقتربوا منه، أمثال أحمد مرسى، وخيرى شلبى، وسامى خشبة، وعبد الرحمن فهمى، وصلاح الراوى، وعبد العزيز شرف، وعبد المنعم شميس، وفاروق خورشيد، ولمعى المطيعى، ومحفوظ عبد الرحمن، ويسرى حسان، ومصطفى عبد الله. وكان لى حظ الكتابة عن أستاذنا الجليل فى حوالى ٣٠ مقالاً بمجلة "القاهرة"، "والإذاعة والتليفزيون"، "وأخبار الأدب"، ومجلة "الفنون الشعبية". فضلاً عن كتاب مستقل بعنوان "الدكتور عبدالحميد يونس: رائد الدراسات الشعبية" والذى صدر عام ٢٠٠٩.

ولعل غلبة هذا النوع من المقالات التى تناولت شخصية الدكتور يونس يشير إلى مدى العلاقة الحميمة بينه وبين زملائه وتلامذته وأصدقائه الذين كتبو عنه حيًا وكتبوا عنه بعد وفاته.. وهى مقالات وضعت المشهد الإنسانى للدكتور عبدالحميد يونس فى رؤية جلية.. وهو ما يكشف لنا بعداً جديداً قد لا نلمحه - بعد رحيله - بدون هذه المقالات.

أما الدراسات التى كتبت عن مؤلفاته ومنهجه العلمى والتى بلغت حوالى ١٧ دراسة، فقد تناول أصحابها بعض الاتجاهات المنهجية عنده، كدراسة محمد الجوهرى عن ريادته فى علم الفولكلور العربى، ودراسة سيمون جرجى حول بحث يونس حول الأدب المقارن، ودراسة ثناء أنس الوجود عن السيرة الشعبية.

أما الدراسات التى تناولت إنتاجه الفكرى، فقد تنوعت أيضًا لتشمل مؤلفات عدة، كدراسة إبراهيم شعلان حول كتاب "مجتمعنا"، ودراسة إبراهيم حلمى عن الأساطير، ودراسة فاروق خورشيد وسامية سعيد عن معجم الفولكلور، ودراسة مصطفى جاد عن مجمل إنتاجه العلمى.

القائمة الببليوجرافية

لإنتاج الدكتور عبد الحميد يونس الفكرى

اولاً: أطروحتا الماجستير والدكتوراه

١) سيرة الظاهر بيبرس/ إشراف أمين الخولى.- القاهرة، ١٩٤٦.- ١٠٥ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة

العربية وآدابها.- (نشرت فى كتاب بعنوان: الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى.- القاهرة: دار القلم؛ مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٩.- ١١٧ص، وأُعيد طبعه فى: القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.- (سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية؛ ١٦).

٢) الهلالية بين التاريخ والأدب الشعبى/ إشراف أمين الخولى.- القاهرة، ١٩٥٠.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها.- (نُشرت بالعنوان نفسه فى: القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨. كما نُشرت طبعته الثانية فى: القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٩٥.- ٢٣٤ص. وأعيد نشره فى: القاهرة: مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤).

ثانيًا: الكتب المنشورة

٣) الأدب الشعبى.- القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٠.- ١٤ص.

٤) الأزهر/ عبد الحميد يونس، عثمان توفيق. (د.م): دار الفكر العربى، (١٩٤٦).- ١٥٢ص.

٥) الأسس الفنية للنقد الأدبى.- ط٣.- القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٩.- ١٥١ص.- (صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦١. وأُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥٩- ١٩٤).

٦) الأسطورة والفن الشعبى.- القاهرة: المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠.- ١٢٧ص.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص٣٤٣- ٤١٠)

٧) الأعمال الكاملة (المجلد الأول).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ٦١٨ص.- (يضم ثلاث مقدمات لمحمد الجوهرى وأحمد مرسى ومصطفى جاد. ويشمل إعادة نشر لكتبه: دفاع عن الفولكلور- الأسطورة والفن الشعبى- الحكاية الشعبية- خيال الظل- التراث الشعبى).

٨) الأعمال الكاملة (المجلد الثانى).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ٥٦٠ص.- (يضم مجموعة من المقالات حول دكتور يونس لمحفوظ عبد الرحمن، ومأمون غريب، وصلاح الراوى، وعبد الرحمن فهمى، وفاروق خورشيد، وثناء أنس الوجود، وماجدة قنديل. ويشمل إعادة نشر لكتبه: الأسس الفنية للنقد الأدبى- مجتمعنا- فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث- محاكمة الذات ومقالات أخرى).

٩) التراث الشعبى.- القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩.- ٥٩ص.- (كتابك:٩١).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص٥٦٩- ٦١٣).

١٠) الحكاية الشعبية.- القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.-

٢٠١ص.- (سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية؛ ١٧).- صدرت ط ١.- القاهرة: دار الكاتب العربى، ١٩٦٨.- (المكتبة الثقافية؛ ٢٠٠).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص٤١١-٤٨٥).

١١) خيال الظل.- القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥.- ١٢٠ص.- (المكتبة الثقافية؛ ١٣٨).- (أُعيد طبعه فى: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.- ١٠٤ص.- (القراءة للجميع. مكتبة الأسرة).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص٤٨٧- ٥٦٧).

١٢) دفاع عن الفولكلور.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.- ٢٧٢ص.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص٦٥- ٣٠٥).

١٣) سيرة بنى هلال.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.- ٣٩ص.- (مكتبة الأسرة- مهرجان القراءة للجميع).- (نُشرت فى مقال بمجلة تراث الإنسانية.- مج/١ ع٤، ٥(أبريل ١٩٦٣).

١٤) سيرة عنترة: ملحمة شعبية عالمية.- (القاهرة): الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.- ٤٠ص.- (مكتبة الأسرة- مهرجان القراءة للجميع).- (نُشرت فى مقال بمجلة تراث الإنسانية.- مج/٤ ع ٦،٥ (يونيو ١٩٦٦).

١٥) الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى.- القاهرة: دار القلم: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٩.- ١١٧ص.- أصلاً أطروحة (ماجستير) - إشراف أمين الخولى - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٤٦ (أُعيد طبعه فى: القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.- (سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية؛ ١٦).

١٦) فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث.- القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٣(أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢) .- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٢٩٧- ٤١٠).

١٧) الفنون الشعبية المصريـــة / عبد الحميد يونس... (وآخ) القاهرة: وزارة الإعلام، الهيئة العامة للاستعلامات، (١٩٩٤) ٤٥٠ ص.

١٨) فى الأدب المغربى المعاصر.- القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢. بالاشتراك مع فتحى حسن المصرى.

١٩) مجتمعنا.- ط ١.- القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٥.- (سلسلة اخترنا لك؛ ٢٤).- (أُعيد طبعه فى: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.- ١٤٣ص.- (سلسلة مكتبة الأسرة: الأعمال الفكرية. وأُعيد نشره مرة أخرى فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص١٩٥- ٢٩٦).

٢٠) معجم الفولكلور.- بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٣.- ٢٣٤ص.- (طبعة

جديدة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.- القاهرة، ٢٠١٠).

٢١) موسوعة الآداب والفنون الشعبية (بالاشتراك).- القاهرة: دار الهلال.- (نُشرت فى حلقات فى عقد الستينيات).

٢٢) الموسوعة المصريـــة: تاريخ مصر القديمة وآثارها.- (القاهرة): الهيئة المصرية العامة للاستعلامات، (-١٩٦). مج١، ج٣.

٢٣) الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى.- القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨.- (نُشرت طبعته الثانية فى: القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٩٥.- ٢٣٤ص.- وأعيد نشره فى: القاهرة: مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤).- أصلاً أطروحة (دكتوراه)/إشراف أمين الخولى. - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٥٠.

ثالثًا: الكتب المترجمة

٢٤) أدجرتون، فرانكلين. الأسفار الخمسة، أو، البنجاتنترا / ترجمة عبد الحميد يونس.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.- ٢٧٠ص.(طبعات أخرى منها: القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٩٥.- ٢٢٤ص- و(الكويت): مطبعة حكومة الكويت، (١٩٩-).- ١٨٢ ص.- سلسلة دراسات فى التراث العربى.

٢٥) أمين الخولى. التفسير: نشأته - تدرجه - تطوره/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٢.- ١٠٦ص (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية: ٧).

٢٦) أندرسن، هانز كريستان. حكايات أندرسن / ترجمة عبد الحميد يونس.- القاهرة: دار الفتى العربى، ١٩٨٧.- ٢١٥ص.

٢٧) بيج، بيرتون. البرج فى العمارة الإسلامية الحربية/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٢.- ٨٠ ص (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية: ٦).

٢٨) بيفلى بتلر. أضئ شمعة واحدة (رواية). القاهرة: دار المعرفة ومؤسسة فرانكلين للنشر، ١٩٦٩.

٢٩) تاريخ العالم (المجلدات الأولى).- القاهرة: إدارة الثقافة بوزارة المعارف، (١٩٦٠).

٣٠) تشوسر، جيوفرى. حكايات كانتربرى / ترجمة مجدى وهبة، عبد الحميد يونس.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.- ٥١٠ص.

٣١) جاريت، ا. ف. فلسفة الجمال/ ترجمة عبد الحميد يونس، ورمزى يسّى، وعثمان نويه.- القاهرة: دار الفكر العربى، (١٩٥٠).- ١٤٧ ص.

٣٢) جمال محمد أحمد. حكايات من النوبة / ترجمة وتقديم عبد الحميد يونس.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.- ١٥١ص.

٣٣) دائرة المعارف الإسلامية أصدرها بالإنكليزية والفرنسية والألمانية أئمة المستشرقين فى العالم: ويشرف على تحريرها تحت رعاية الاتحاد

الدولى للمجامع العلمية هوتسما ... (وآخ.): النسخة العربية إعداد وتحرير إبراهيم زكى خورشيد، أحمد الشنتناوى، عبدالحميد يونس.- القاهرة: دار الشعب،(عدة مجلدات)، بالإشتراك مع أحمد الشنتناوى، وابراهيم زكى خورشيد.

٣٤) ديمزوكب، لونكويرث. أفغانستان/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٠.- ١٥٧ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية؛ ١) .

٣٥) ديورانت، ويليام. قصة الحضارة (ترجمة الأجزاء الخاصة بالعصور الوسطى).

٣٦) ديوى، جون (١٨٥٩-١٩٥٢). جيفرسون/ ترجمة عبد الحميد يونس؛ راجعة على أدهم.- القاهرة: دار الفكر العربى، ١٩٦١.- ٢٠١ ص.- (الألف كتاب؛ ٣٨١) .

٣٧) شاخت، يوسف. أصول الفقه/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨١.- ١٠١ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية؛ ٥).

٣٨) شترك، السيد عبدالرزاق الحسنى، عبدالعزيز الدورى. بغداد / ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. -بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٤.- ١٦٣ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية؛ ١٥) .

٣٩) شيكسبير، وليم. ترجمة مسرحية العاصفة.- (مسرحيات شيكسبير).

٤٠) شيكسبير، وليم. ترويلوس و كريسيدا/ ترجمة عبد الحميد يونس؛ مراجعة سهير القلماوى، محمد عوض محمد ؛ جامعة الدول العربية - المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣.- ١٦٣ ص.

٤١) شيكسبير، وليم. سيدان من فيرونا / ترجمة عبد الحميد يونس.- القاهرة: دار المعارف، (١٩٦٠) ٣٥٢ ص.- مسرحيات شكسبير ؛ ٤.

٤٢) فالتزر، ر. أفلاطون: تصوره لإله واحد ونظرة المسلمين فى فلسفته/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٢.- ١٠١ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الاسلامية:٨).

٤٣) فوللرس. الأزهر/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان.- بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٥.-١٣٠ص (سلسلة كتب دائرة المعارف الاسلامية: ١٢).

٤٤) كب، هـ. ا. ر. علم التأريخ / ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان.- بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٠.-١٣٢ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية: ٤).

٤٥) كوبر، جيمس فينمور، ١٧٨٩-١٨٥١ م. صائد الغزلان/ ترجمة عبد

الحميد يونس. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧ .- ٢٧٥ ص.- (سلسلة من القصص العالمى؛٢) .

٤٦) كولان، ج. س. الأندلس/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٠ .- ٢٠٢ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الاسلامية: ٢) .

٤٧) كولان، ج. س. البارود عند المسلمين/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٤ .- ٩٥ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الاسلامية: ١٤).

٤٨) لافوازييه. / ترجمة عبد الحميد يونس، عبد العزيز أمين.- القاهرة: مطبعة المعارف ومكتبتها، (١٩٤٦).- ١٢٥ ص.- (اقرأ: ٢٤).

٤٩) ليتمان. ألف ليلة و ليلة: دراسة و تحليل / ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيـــروت: دار الكتـــاب اللبنانى، ١٩٨٢ .- ١٥١ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الاسلامية: ١٠).

٥٠) ماسينيون، لويس، ١٨٨٣-١٩٦٢ م. الإسلام و التصوف / لويس ماسينيون، مصطفى عبد الرازق ؛ إعداد إبراهيم زكى خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان.- (القاهرة: لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية) ١٩٧٩ .- ٧٨ ص .

٥١) ماسينيون، لويس؛ مصطفى عبدالرازق. التصوف/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان.- بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٤ .- ١٣٢ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية: ١٦).

٥٢) ماكدونالد، دنكان بلاك، وكاردية. الله / ترجمةعبد الحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان؛ تعليق إبراهيم الإبيارى. (وآخ).- القاهرة: مؤسسة دار الشعب، ١٩٧٩ .- ٢٢٢ص.- (الإسلام والعالم).

٥٣) محمد جمال الدين. الجغرافيا عند المسلمين/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٢ .- ٢٠٠ص (سلسلة كتب دائرة المعارف الاسلامية: ٩).

٥٤) مرجليوث، د. س، حسن كامل الصيرفى. البحترى/ ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. -بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٤ .- ٩٥ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية: ١٣).

٥٥) موجز دائرة المعارف الاسلامية / تحرير م. ت. هوتسما ... (وآخ.)؛ الأجزاء الأولى من (أ) إلى (ع) إعداد وتحرير نخبة من العلماء بإشراف عبد الحميد يونس، إبراهيم زكى خورشيد، أحمد الشنتناوى. الأجزاء من (ع) إلى (ى) ترجمة نخبة من أساتذة الجامعات المصرية والعربية.- (الشارقة): مركز الشارقة للإبداع الفكرى، ١٩٩٨ .- ٣٣ ج..

٥٦) مونكو مرى وات. البدو / ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان.- بيروت: دار الكتاب اللبنانى، .١٩٨٠- ١٣٩ص.- (سلسلة كتب

دائرة المعارف الإسلامية: ٣).

٥٧) نورثفيلد، ولفريد. النوم الهادئ. القاهرة، (١٩٦٠).-(سلسلة المكتبة النفسية).

٥٨) هارتمان. الجريدة أو الصحافة عند المسلمين / ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. - بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٤.-١٨٠ص.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية: ١١).

٥٩) وات، مونتجمرى. / ترجمة عبدالحميد يونس، إبراهيم خورشيد، حسن عثمان. بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٠.- (سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية: ٣).

٦٠) وسترمارك. إدوارد. الزواج.- القاهرة: د.ن، ١٩٣١.

رابعًا: كتب راجعها وقدم لها

٦١) إبسن، هنريك (١٨٢٨-١٩٠٦). أيولف الصغير/ ترجمة محمود سامى أحمد: مراجعة عبد الحميد يونس؛ تقديم عبد الرحمن بدوى.- القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومى، «-١٩٦».- ١٤٨ ص.- (روائع المسرح العالمى: ٤٢).

٦٢) أبو تمام. ديوان أبى تمام.- قدم له مع الأستاذ عبد الفتاح مصطفى.

٦٣) أحمد على مرسى. مقدمة فى الفولكلور / تصدير عبد الحميد يونس.- القاهرة: دار الثقافة للطباعة و النشر، ١٩٧٥.

٦٤) حسن عثمان. مصر الإسلامية/ تقديم عبد الحميد يونس. القاهرة: الهيئة العامة للاستعلامات، (-١٩٨).- ١١٢ ص.- سلسلة وصف مصر المعاصرة.

٦٥) ديورنت، ول. قصة الحضارة.- الجزء الثانى، المجلد الثالث.

٦٦) زيدان، جرجى (١٨٦١-١٩١٤). عروس فرغانة/ تقديم ودراسة عبد الحميد يونس.- القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٤.- ٣٧٥ ص.- (سلسلة روايات تاريخ الإسلام).

٦٧) زيدان، جرجى. غادة كربلاء/ تقديم ودراسة عبد الحميد يونس.- القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٤.- ٣٧١ص.- (سلسلة روايات تاريخ الإسلام).

٦٨) سوكولوف، يورى. الفولكلور: قضاياه وتاريخه/ترجمة حلمى شعراوى، عبد الحميد حواس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس.- القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠.- ٣١١ ص.- (سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية: ٥١).

٦٩) طاغور، رابندرانات، ١٨٦١-١٩٤١ م. مكتب البريد / رابندرانات تاجور ؛ ترجمة محمد طاهر الجبلاوى: مراجعة عبد الحميد يونس.- القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.- ١٩٥٥.

٧٠) عبد الحميد توفيق زكى. المسرح الغنائى فى ٧ آلاف سنة / تقديم عبد الحميد يونس.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (١٩٩٩).-

١٣٤ص.- سلسلة مكتبة الاسرة.

٧١) عصام عبد العزيز. حورس والصمت (مسرحية) / تقديم عبد الحميد يونس. (القاهرة): مكتبة مدبولى، (١٩٩٤).- ١٠١ ص.

٧٢) عمر بلعيد المزوغى. قراءات وتأملات فى الثقافة الشعبية/ تقديم عبد الحميد يونس.- ط ٢.- القاهرة: مطبعة دار العالم العربى، ١٩٧٧.- ١٤١ص.

٧٣) كوفن، تريستردام بوتر. الفولكلور الأمريكى بين الهجرة والاستقرار/ ترجمة نظمى لوقا؛ عرض عبد الحميد يونس.- الفنون الشعبية.- ع٢ (يولية - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٧).- ص١٠٤-١٠٧.

٧٤) ويلز، هـ. ج. معالم تاريخ الإنسانية/ تعريب عبد العزيز توفيق جاويد؛ راجعه عبد الحميد يونس، محمد مأمون نجا.- القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠-١٩٥٢. مج٢، ٤.

خامساً: المقالات والأبحاث المنشورة فى دوريات

٧٥) الإبداع الشعبى.- المأثورات الشعبية.- س٢، ع٥(يناير- فبراير - مارس ١٩٨٧).- ص١٩-٣٤.

٧٦) ابن البلد فى الوجدان الشعبى.- المصور.- ع٣٠٤٢ (٢٨ يناير ١٩٨٣).- ص٥٢.- (باب: قال الراوى).

٧٧) أبو الغصن جحا وحكمته الشعبية.- الفنون الشعبية.- س٣، ع١١(ديسمبر ١٩٦٩).- (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

٧٨) أبو زيد الهلالى فى الجامعة.- الفنون الشعبية.- ع٤٨ (يوليو/ سبتمبر ١٩٩٥).- ص٣٥-٣٦.

٧٩) أثر الشوارب فى أسلوب الأديب.- الراوى الجديد.- س٢، ع٦،٧ (١٦ يونيو ١٩٣٦).- ص٩-١٠.- (باب: عشرة أعوام من الصحافة).

٨٠) الأدب.. والحياة.- المساء.- (١٩٥٤/٤/١٥).

٨١) أدب الأطفال فى مفترق الطرق.- المصور.- ع٣٠٣٣ (٢٦ نوفمبر ١٩٨٢).- ص٥٠.- (باب: قال الراوى).

٨٢) الأدب الشعبى أثر عالميًا أكثر مما أثر الأدب الفصيح.- العلم الثقافى.- ع٢٢٣(٢١ ديسمبر ١٩٧٣).- مطبعة الرسالة، الرباط

٨٣) الأدب الشعبى المقارن.- المأثورات الشعبية.- س٢،ع٢ (إبريل- مايو- يونيه ١٩٨٦).- ص١١-١٧ .

٨٤) الأدب الشعبى تعبير عن الوجدان الجماعى.- المجالس.- (١٩٨٨/٥/٧).

٨٥) الأدب الشعبى عند ابن خلدون.- المجلة.- ع٤٩ (يناير ١٩٦١).- ص٣٩.- (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

٨٦) الأدب الشعبى يختص بالتعبير عن وجدان الجماعة.- الأخبار.- (١٩٨٥/٢/١).

٨٧) الأدب الشعبى.- الفنون الشعبية.- ع٢ (أغسطس ١٩٦٠).- ص١٨-٢٦.- (أعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص٣١٧- ٣٤٢).

٨٨) الأدب الشعبى.- فى: الأعمال الكاملة ج ١.- ص٣١٧- ٣٤٢.- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.

٨٩) الأدب الشعبى: مقوماته ووظائفه.- محاضرة أُلقيت بكلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٩٦٥.- (نُشرت ضمن أعماله الكاملة - ج١).

٩٠) أدب المصطبة.- الراوى الجديد.- س١، ع١٥ (١٧ أبريل ١٩٣٥).- ص١١-١٢.- (باب خصصه المؤلف بعنوان "يُحكى أن" حول عادات وتقاليد الريف).

٩١) الأديب التائه فى الريف.- الراوى الجديد.- س١، ع١٤ (١٠ أبريل ١٩٣٥).- ص٩.- (باب خصصه المؤلف بعنوان "يُحكى أن" حول عادات وتقاليد الريف).

٩٢) الإذاعة جهاز شعبى.- المصور.- ع٣٠٠٣ (٩ يونيو ١٩٨٤).- ص ٥٤.- (باب: قال الراوى).

٩٣) الإعتراف.- الراوى الجديد.- س١، ع١٦ (٢٤ أبريل ١٩٣٥).- ص٩-١٠.- (باب خصصه المؤلف بعنوان: "يُحكى أن". حول عادات وتقاليد الريف)

٩٤) الأغنية الشعبية.. إلى أين.- المصور.- ع٣٠٢١ (٣ سبتمبر ١٩٨٢).- ص٥٢- ٥٣.- (باب: قال الراوى).

٩٥) الأمن الثقافى.- الثقافة الجديدة.- ع٢(سبتمبر ١٩٨٠).- ص٣-٧.

٩٦) أمه بلا تراث أمه بلا روح.- الوطن.- (١٩/٨/١٩٨٧).

٩٧) أنا ابن ثورة ١٩١٩.- الوفد.- (١٤/٣/١٩٤٥).

٩٨) إنشاء مركز عربى للمأثورات الشعبية.- التراث الشعبى.- ع٤ (١٩٧٧).- ص١٣-١٩.- (اقتراح قُدم فى حلقة البحث التى عقدتها منظمة التربية والعلوم والثقافة المنبثقة عن جامعة الدول العربية وموضوعها: "العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية" عام ١٩٧٠).

٩٩) الأوبرا من أعرق الفنون.- المصور.- ع٣١١٥ (٢٣ يونيو ١٩٨٤).- ص ٥٩.- (باب: قال الراوى).

١٠٠) بصمات عربية فى الآداب العالمية.- المصور.- ع٣١٣٣ (٢٦ أكتوبر ١٩٨٤).- ص٤٨- ٤٩.- (حول مسرحية الحياة حلم لكالدريون دى لاباركا وتأثرها بالتراث العربى).- (باب: قال الراوى).

١٠١) البطولة فى الأدب الشعبى.- الفنون الشعبية.- س١، ع٣(يولية ١٩٦٥).- ص٣-٨ (نُشر بكتاب دفاع عن الفولكلور).- بحث ألقى فى الدورة الرابعة لمؤتمر الأدباء العرب الذى عُقد بالكويت فى الفترة من ٢٠ إلى ٢٨ ديسمبر ١٩٥٨.

١٠٢) بعد عام من الممارسة: ماذا فعل المثقفون بالثقافة؟ الثقافة هل

هى إنتاج أم خدمات.- الأهرام.- (١٩٨١/١١/١٧).

١٠٣) بغداد فى الأدب الشعبى.- التراث الشعبى.- س١،ع٦ (شباط ١٩٧٠).- ص١٠١- ١٠٨.

١٠٤) بين الذاكرة.. والتاريخ.- الأهرام.- (١٩٨٠/٨/١٥).

١٠٥) التجربة الثانية.- المصور.- ع٣١١١ (٢٥ مايو ١٩٨٤).- ص٤٣- ٤٤.- (باب: قال الراوى).

١٠٦) التراث الشعبى فى أدب الأطفال .- الأهرام.- (١٩٧٩/١/٢٠).

١٠٧) التراث الشعبى وأدب الطفل.- الفنون الشعبية.- س٤، ع١٤ (سبتمبر ١٩٧٠).- ص٥-١١.

١٠٨) التراث الشعبى وكيف نعمل على صيانته.- الفنون الشعبية.- س٢، ع٧(أكتوبر ١٩٦٨).- ص٣- ٨.

١٠٩) تساؤلات داخل حياتنا الثقافية.. الكتاب والتنمية.- الأهرام.- (١٩٧٨/١١/٣٠).

١١٠) التكامل بين الإبداع الفنى والتجربة العلمية.- المصور.- (١٩٨٣/١٠/٢).

١١١) ثقافة الأديب.- المجلة الجديدة الأسبوعية.- س١، ع١٤ (٢٨ سبتمبر ١٩٣٤).

١١٢) ثقافة التليفزيون.. هل تكفى لتكوين الأجيال الجديدة.- الأهرام.- (١٩٨٣/٤/٢٥).

١١٣) الثقافة الشعبية لا تعرف خطوط الطول والعرض.- الأهرام.- (١٩٧٧/٢/٢٥).

١١٤) الثقافة الشعبية.- الأهرام.- (١٩٧٧/٢/٢٢).

١١٥) الثقافة جهاز المستقبل.- الثقافة الجديدة.- ع٥ (مايو ١٩٨٢).- ص٣- ٥.

١١٦) الجامعة.. والمجتمع.- الأهرام.- (١٩٨٠/٤/١٦).

١١٧) الحب الأخير لمعرب الحب الأول.- الراوى الجديد.- س١، ع٣١ (٢٣ أكتوبر ١٩٣٥).- ص١٠- ١٢.- (قصة مصرية فى رسائل وقعها المؤلف باسم "أوزوريس").

١١٨) الحب العبقرى.- الراوى الجديد.- س١، ع١٧ (٨ مايو ١٩٣٥).- ص١٥- ١٦.- (باب خصصه المؤلف بعنوان "يُحكى أن" حول عادات وتقاليد الريف).

١١٩) الحب والدسيسة.- الراوى الجديد.- س١، ع٤٧ (١٩ فبراير ١٩٣٦).- ص١٩- ٢١.- (باب نقد الكتب، مقال حول شعر الأديب الألمانى فردريك شلر، قام بتعريب النص دكتور حسن صادق).

١٢٠) حماية الكتاب المصرى.- المصور.- ع٣٠٩٧ (١٧ فبراير ١٩٨٤).- ص٧٤- ٧٥.- (باب: قال الراوى).

١٢١) خيال الظل.- العربى (الكويت).- ع١٩(يونيو ١٩٦٠).- (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٢٢) دار الكتب تأتى إليك.- المصور.- ع٣٠٦٧ (٢٢ يوليو ١٩٨٣).- ص٤٠- ٤١.- (باب: قال الراوى).

١٢٣) الدار المقدسة.- مجلة الرسالة.- س٩، ع٤٢٣ (١١ أغسطس ١٩٤١).- ص١٠١٧- ١٠١٨.

١٢٤) الدراما الشعبية.- الفنون الشعبية.- ع٢٥ (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٨).- ص٨-١١.

١٢٥) الدستور الدائم والتراث الشعبى.- الفنون الشعبية.- س٥، ع١٧(يونية ١٩٧١).- ص٣- ٦.

١٢٦) الدعم الثقافى.- الأهرام.- (١٩٧٨/١/٢٧).

١٢٧) دعوة عالمية لحماية الفولكلور.- المصور.- ع٣٠٤٩ (١٨ مارس ١٩٨٣).- ص٦٤.- (باب: قال الراوى).

١٢٨) دفاع عن الفولكلور.- الفنون الشعبية.- ع١٢(مارس ١٩٧٠). نشرت فى عددين بالأهرام: العدد ٣٠٢٩٦ بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٦٩. والعدد ٣٠٣١٠ بتاريخ ٥ ديسمبر ١٩٦٩. ونشرها المؤلف فى مقدمة كتابه الذى حمل الاسم نفسه (دفاع عن الفولكلور) ضمن دراسات أخرى متخصصة.- (راجع بيانات الكتاب من قائمة الكتب المنشورة).

١٢٩) رحلة خاطفة إلى الكويت: مستقبل التراث الشعبى العربى.- المصور.- ع٣٠٣٤ (٣ ديسمبر)١٩٨٢.- ص٥٠- ٥١.- (باب: قال الراوى).

١٣٠) رسالة الأديب فى مصر.- مجلة الرسالة.- س١، ع١ (١٥ يناير ١٩٣٣).- ص١١- ١٢.

١٣١) رسالة العلم.- الراوى الجديد.- س١، ع٤٦ (١٢ فبراير ١٩٣٦).- ص٦- ٧.- (باب نقد الكتب، مقال حول تعريب العلوم والاهتمام بالثقافة العلمية).

١٣٢) رمضان فى تراثنا الشعبى.- المصور.- ع٣٠٦٢ (١٧ يونيو ١٩٨٣).- ص٤٥.- (باب: قال الراوى).

١٣٣) روح الجماعة.- الراوى الجديد.- س١، ع٣٦ (٤ ديسمبر ١٩٣٥).- ص٥.

١٣٤) السيرة الهلالية: ملحمة فروسية شعبية.- عالم الفكر.- مج١٧، ع١(أبريل- مايو- يونية)١٩٨٦.- ص٤٧-٦٢.

١٣٥) سيرة بنى هلال أو قصة أبى زيد الهلالى.- مجلة تراث الإنسانية.- مج١ / ع٤، ٥(أبريل)١٩٦٣.- (نُشر بكتاب دفاع عن الفولكلور. وأُعيد نشره بالإسم نفسه فى كتيب: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.-

٣٩ص).- (مكتبة الأسرة- مهرجان القراءة للجميع).

١٣٦) سيرة عنترة: ملحمة شعبية عالمية.- مجلة تراث الإنسانية.- مج ٤ /ع ٥،٦(يونيو ١٩٦٦).- (نُشر بكتاب دفاع عن الفولكلور. وأُعيد نشره فى: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.- ٤٠ص.- (مكتبة الأسرة- مهرجان القراءة للجميع. وأُعيد نشره مرة أخرى فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص٦٥- ٢٠١).

١٣٧) شركات الاحتكار فى الثقافة والأدب.- الراوى الجديد.- س١، ع٤٠ (أول يناير ١٩٣٦).- ص٧- ٩.

١٣٨) صفحات مطوية لابد من نشرها.- المصور.- ع٣٠٣٩ (٧ يناير ١٩٨٣).- ص١٨.- (باب: قال الراوى).

١٣٩) الطفل أبو الإنسان.- المصور.- ع٣٠٨٧ (٩ ديسمبر ١٩٨٣).- ص٥٨- ٥٩.- (باب: قال الراوى).

١٤٠) طفولة رجل.- الراوى الجديد.- س١، ع٢١ (٥ يونيو ١٩٣٥).- ص٧- ٩.- (باب خصصه المؤلف بعنوان "يُحكى أن" حول عادات وتقاليد الريف).

١٤١) العبقرية لا تعرف خطوط الطول والعرض(١).- المصور.- ع٣٠٩٣ (٢٠ يناير ١٩٨٤).- ص٤٨- ٤٩.- (قراءة فى إبداعات عالمية).- (باب: قال الراوى).

١٤٢) العبقرية لا تعرف خطوط الطول والعرض(٢).- المصور.- ع٣٠٩٤ (٢٧ يناير ١٩٨٤).- ص٦٠- ٦١.- (قراءة فى إبداعات عالمية).- (باب: قال الراوى).

١٤٣) العبقرية لا تعرف خطوط الطول والعرض(٣).- المصور.- ع٣٠٩٥ (٣ فبراير ١٩٨٤).- ص٦٤- ٦٥.- (قراءة فى إبداعات عالمية).- (باب: قال الراوى).

١٤٤) العصبية المعهدية.- مجلة الرسالة.- س١٤، ع٦٧٤ (٣ يونيو ١٩٤٦).- ص٥-٦.

١٤٥) عودة الإرادة.- المصور.- ع٣٠١٨ (١٣ أغسطس ١٩٨٢).- ص٥٢- ٥٣.- (باب: قال الراوى).

١٤٦) العيد الماسى لجامعة القاهرة: بطاقة تهنئة.- المصور.- ع٣٠٨٨ (١٦ ديسمبر ١٩٨٣).- ص٧٠- ٧١.- (باب: قال الراوى).

١٤٧) فن ترجمة الشعر.- المصور.- ع٣٠٣٩ (٨ أغسطس ١٩٨٣).- ص٤٦- ٤٧.- (باب: قال الراوى).

١٤٨) الفنون الشعبية بين الارتجال والتخطيط.- الفنون الشعبية.- س١، ع٤(يوليو ١٩٦٧).- ص٤-٧ (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٤٩) الفنون الشعبية فى وادى القمر وأرض الفيروز.- الهلال.- (أول

يونيو ١٩٧١).- (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٥٠) الفوازير والألغاز ليست مجرد رياضة ذهنية.- المصور.- ع٣٠٥٠ (٢٥ مارس ١٩٨٣).- ص٤٨- ٤٩.- (باب: قال الراوى).

١٥١) الفولكلور بين الأصالة والانتحال.- الفنون الشعبية.- س٤، ع١٥(ديسمبر ١٩٧٠).- ص٣-٧ (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٥٢) الفولكلور بين العلم والتكنولوجيا.- الفنون الشعبية.- س٢، ع٦ (مايو ١٩٦٨).- ص٢-٧ (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٥٣) الفولكلور والميثولوجيا.- عالم الفكر.- مج٣، ع١(أبريل-مايو-يونية ١٩٧٢).- ص١٥-٥٤.

١٥٤) فى المكتب وفى الشارع.- الراوى الجديد.- س١، ع٣٥ (٢٠ نوفمبر ١٩٣٥).- ص ٥.- (وقعها المؤلف باسم أوزوريس).

١٥٥) فياسكة نبيذ (قصة مصرية).- الراوى الجديد.- س١، ع٣٧ (١١ ديسمبر ١٩٣٥).- ص٦- ٨.- (وقعها المؤلف باسم أوزوريس).

١٥٦) القاهرة فى الأدب الشعبى.- فى: أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة.- القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٩٦٩.- (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٥٧) قبل أن تصبح اللغة العربية غريبة بيننا..إنها أزمة كتابة.- الأهرام.- (١٩٨٥/٥/٧).

١٥٨) القدس فى الأدب الشعبى.- الهلال.- يناير، ١٩٧٠.- (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٥٩) قضية مطروحة منذ نصف قرن.- المصور.- ع٣٠٢٢ (١٠ سبتمبر ١٩٨٢).- ص٥٢- ٥٣.- (دعوة إلى إعداد الموسوعة العربية الكبرى).- (باب: قال الراوى).

١٦٠) القمر فى أساطير الشعوب.- الفنون الشعبية.- س٣، ١٠(سبتمبر ١٩٦٩).- ص٣-٧.

١٦١) الكذبة البيضاء والاحتفال بالربيع.- المصور.- ع٣٠٥١ (١ أبريل ١٩٨٣).- (باب: قال الراوى).

١٦٢) لا ذنب لى.- الراوى الجديد.- س١، ع٣٨ (١٨ ديسمبر ١٩٣٥).- ص١٩.- (باب رسائل الليل، وقعها المؤلف باسم أوزوريس).

١٦٣) اللغة الفنية.- عالم الفكر.- مج٣، ع١(أبريل-مايو-يونية ١٩٧١). (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٤١١- ٤٦١).

١٦٤) اللقاء الأول.- الراوى الجديد.- س١، ع١٩ (٢٢ مايو ١٩٣٥).- ص١٣- ١٤.- (باب خصصه المؤلف بعنوان "يُحكى أن" حول عادات وتقاليد الريف).

١٦٥) لقد وجدتها.- الراوى الجديد.- س١، ع١٨ (١٥ مايو ١٩٣٥).-

ص١١- ١٢.- (باب خصصه المؤلف بعنوان "يُحكى أن" حول عادات وتقاليد الريف).

١٦٦) المأثورات الشعبية طابعها القومى والإنسانى.- الفنون الشعبية.- س١، ع١ (يناير ١٩٦٥).- ص٦-١٠.

١٦٧) المبارزة(١)/ إسكندر بوشكين.- مجلة الرسالة.- س١، ع٥ (١٥ مارس ١٩٣٣).- ص٣٨- ٣٩.

١٦٨) المبارزة(٢)/ إسكندر بوشكين.- مجلة الرسالة.- س١، ع٦ (١ أبريل ١٩٣٣).- ص٤٠- ٤٢.

١٦٩) المبارزة(٣)/ إسكندر بوشكين.- مجلة الرسالة.- س١، ع٧ (١٥ أبريل ١٩٣٣).- ص٣٥- ٣٦.

١٧٠) متى نبدأ الخطوة الأولى.- المصور.- ع٣٠٨٠ (٢١ أكتوبر ١٩٨٣).- ص٥٨-٥٩.- (باب: قال الراوى).

١٧١) محاكمة الذات.- المصور.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٤٦٥- ٤٧٠ .

١٧٢) مساواة المرأة بالرجل والبواعث الجنسية.- الراوى الجديد.- س١، ع٢٩ (٩ أكتوبر ١٩٣٥).- ص٢٧- ٢٨.

١٧٣) مستقبل الثقافة فى مصر.- الثقافة الجديدة.- ع٣(أبريل ١٩٨١).- ص٣- ٦.

١٧٤) مسرح الفولكلور.- الفنون الشعبية.- س٣، ع٨ (يناير ١٩٦٩).- ص٣- ٧.- (أُعيد نشره بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٧٥) معهد الفنون الشعبية مشروع جدير بالتنفيذ.- الفنون الشعبية.- س٤، ع١٣(يونيو ١٩٧٠).- ص٢-٧ (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٧٦) المقاهى الأدبية.- المصور.- ع٣٠٢٥ (أكتوبر ١٩٨٢).- ص٧٤.- (باب: قال الراوى).

١٧٧) ملاحمنا الشعبية بين العراقة والمعاصرة.- المصور.- ع٣٠٦٥ (٨ يوليو ١٩٨٣).- ص٥٢- ٤٥.- (باب: قال الراوى).

١٧٨) الملحمة العربية الجديدة.- الفنون الشعبية.- س١، ع٢(أبريل ١٩٦٥).- ص٣- ٦.

١٧٩) ملحمة بور سعيد.- الفنون الشعبية.- س١، ع١(يناير ١٩٦٥).- ص٤٦- ٥٥.

١٨٠) الملك.- مجلة الرسالة.- س١٤، ع٦٧٢ (٢ مايو ١٩٤٦).- ص٥٦٣-٥٦٤.- (باب: البريد الأدبى. نقد لقصيدة الملك لمحمود حسن اسماعيل).

١٨١) من أدب الانحطاط.- الراوى الجديد.- س١، ع٤٢ (١٥ يناير ١٩٣٦).- ص٨- ٩.- (باب نقد الكتب، مقال حول بعض الأعمال القصصية).

١٨٢) من الإذاعة والتليفزيون إلى الصحافة والكتاب.- المصور.- ع٣٠١٩

(٢٠ أغسطس)١٩٨٢.- ص٥٢- ٥٣.- (باب: قال الراوى).

١٨٣) مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره.- الفنون الشعبية.- س٤، ع١٦(مارس ١٩٧١).- ص٣-٧ (نُشرت بكتاب دفاع عن الفولكلور).

١٨٤) مهرجان الفنون الشعبية متى يصبح موسمًا ثقافيًا.- المصور.- ع٣٠٣٦ (٢٤ يونيو)١٩٨٣.- ص٤٨.- (باب: قال الراوى).

١٨٥) مواجهة بين النقد والإبداع.. لماذا تقلص إنتاج الكبار؟.- الأهرام.- (١٩٨١/١٠/٢١).

١٨٦) الموجة الأوروبية إلى أين.- المصور.- ع٣١١٨ (١٣ يوليو ١٩٨٤).- ص٥٢- ٥٣.- (باب: قال الراوى).

١٨٧) موسوعة السادات مشروع جدير بالتنفيذ.- الثقافة الجديدة.- ع٤(ديسمبر ١٩٨١).- ص٣- ٦.

١٨٨) نحو استراتيجية ثقافية جديدة.- الثقافة الجديدة.- ع١(مايو ١٩٨٠).- ص٣٠- ٣٣.

١٨٩) نساء وجوارى.- الوطن.- (١٩٨٤/٥/١٧).

١٩٠) نظرة واقعية إلى الترجمة ومشكلاتها.- المصور.- (١٩٨٧/٦/٥).

١٩١) النكتة المصرية.- المصور.- ع٣٠٤٠ (١٤ يناير ١٩٨٣).- ص٤٤- ٤٥.- (باب: قال الراوى).

١٩٢) النيل المنتصر.- مجلة الرسالة.- س٨، ع٣٢٨ (٢٨ أكتوبر ١٩٤٠).- ص١٦٢٤- ١٦٢٥.

١٩٣) هموم البحث عن الثقافة: كيف نحقق التوازن بين الثقافة والترفيه.- الأهرام.- (١٩٨١/١/٢٨).

١٩٤) ونحن على أبواب انعقاد دورة جديدة للمؤتمر العام للثقافة.. هل تحقق أجهزة الثقافة رسالتها.- الأهرام.-(١٩٨٢/١١/٢٨).

سادسًا: مقالات حول جيل الرواد

١٩٥) أبو زيد الهلالى والأستاذ العقاد.- المصور.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥٤٣- ٥٤٧).

١٩٦) أحمد أمين والجامعة الشعبية.- المصور.- ع٣٠٩٢ (١٣ يناير ١٩٨٤).- ص٥٠- ٥٢.- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥٣١- ٥٣٥).

١٩٧) أستاذ الأساتذة.- المصور.- ع٣٠٨٢ (٤ نوفمبر١٩٨٣).- ص٥٤- ٥٥.- (باب: قال الراوى).- (مقال حول طه حسين، أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٤٨٥- ٤٩٠).

١٩٨) اعترافات توفيق الحكيم.- المصور.- ع٣٠٧٩ (١٤ أكتوبر ١٩٨٣).-

ص٤٦ .- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠ .- ص ٥٠٩- ٥١٤).

١٩٩) اعترافات زكى طليمات.- المصور.- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠ .- ص٥٥٥- ٥٥٩).

٢٠٠) أمين الخولى الرائد العظيم.- الثقافة الجديدة.- ع٥(مايو ١٩٨٢).- ص٢٥- ٢٧ .

٢٠١) أهمية الموسوعات ودوائر المعارف.- المصور.- ع٣٠٥٧ (١٣ مايو ١٩٨٣).- ص٤٨ .- (باب: قال الراوى).

٢٠٢) بيرم التونسى كما عرفته.- الثقافة الجديدة.- ع١(مايو ١٩٨٠).- ص٣٤- ٣٦ .

٢٠٣) التكامل بين الإبداع الفنى والتجربة الشخصية(١).- المصور.- ع٣٠٨٤ (١٨ نوفمبر)١٩٨٣ .- (حول إبداع الروائى عز الدين عيسى).- (باب: قال الراوى).

٢٠٤) التكامل بين الإبداع الفنى والتجربة الشخصية(٢).- المصور.- ع٣٠٨٦ (٢ ديسمبر)١٩٨٣ .- ص٤٧- ٤٩ (حول إبداع الروائى عز الدين عيسى).- (باب: قال الراوى).

٢٠٥) حديث أم مناجاة.- المصور.- ع٣١٢٣ (١٧ أغسطس ١٩٨٤).- ص٧٢- ٧٣ .- (حوار مع الموسيقار مدحت عاصم).- (باب: قال الراوى).

٢٠٦) حديقة الخالدين.- المصور.- (باب: قال الراوى).- ع٣٠٣٨ (١١ نوفمبر ١٩٨٣).- ص٦٢- ٦٣ .

٢٠٧) حوار مع د .زكى نجيب محمود .- الثقافة الجديدة.- ع٣(أبريل ١٩٨١).- ص٧-١١ .

٢٠٨) ذكريات شيخ الصحفيين.- المصور.- ع٣١٣١ (١٢ أكتوبر ١٩٨٤).- ص٤٦- ٤٧ (حول شيخ الصحفيين حافظ محمود).- (باب: قال الراوى).

٢٠٩) رحلة فى عالم النور مع أستاذى طه حسين(١).- المصور.- ع٣١٢٦ (٧ سبتمبر ١٩٨٤).- ص٧٦- ٧٧ .- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠ .- ص٤٩١- ٤٩٦).

٢١٠) رحلة فى عالم النور مع أستاذى طه حسين(٢).- المصور.- ع٣١٢٧ (١٤ سبتمبر)١٩٨٤ .- ص٣٦- ٣٧ .- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠ .- ص ٤٩٧- ٥٠٢).

٢١١) سعد الخادم ودوره فى الفنون الشعبية التشكيلية.- الفنون الشعبية.- ع٢١ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر١٩٨٧).- ص١٠- ١٤ .

٢١٢) الشخصية المصرية عند توفيق الحكيم.- المصور.- ع٣٠٩٩ (٣ مارس ١٩٨٤).- ص٥٦- ٥٧.- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥٠٣- ٥٠٨).

٢١٣) صلاح عبد الصبور وتجديده المعتمد على التراث.- الأهرام.- (١٩٨٣/٥/٢٨).

٢١٤) صوت طه حسين.- المصور.- ع٣٠٢٣ (١٧ سبتمبر ١٩٨٢).- ص٦٨- ٦٩.- (باب: قال الراوى).

٢١٥) طه حسين بين المحاضرة والكتاب.- الأهرام.- (١٩٧٨/١٠/٢٧).

٢١٦) طه حسين والأدب الشعبى.- الأهرام.- (١٩٧٧/١٠/٢٨).

٢١٧) عباس محمود العقاد والتراث الشعبى.- المصور.- ع٣٠٦٨ (٢٩ يوليو ١٩٨٣).- ص٤٦- ٤٧.- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥٣٧- ٥٤٢).

٢١٨) العيد الماسى لشاعر.- المصور.- ع٣٠٩١ (٦ يناير ١٩٨٤).- ص٥٠- ٥١.- (حول الشاعر حسن كامل الصيرفى).- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥٤٩- ٥٥٤)

٢١٩) القاهرة فى حياتها.- المصور.- (٢٨مايو١٩٨٧).- (باب: قال الراوى).

٢٢٠) المازنى: ملامح جيل.- المصور.- (باب: قال الراوى).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥١٥- ٥٢٤)

٢٢١) محاكمة أوزوريس.- المصور.- ع٣٠٧٨ (٧ أكتوبر ١٩٨٣).- ص٦٢- ٦٣.- (حول رواية نجيب محفوظ: أمام العرش).- (باب: قال الراوى).

٢٢٢) محمود مختار رائد الفن التشكيلى.- (باب: قال الراوى).- المصور.- ع٣٠٣٢ (نوفمبر ١٩٨٢).- ص٤٦- ٤٧.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢) .- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥٢٥- ٥٣٠).

٢٢٣) وثائق حية.- المصور.- ع٣١٥٨ (١٩ أبريل ١٩٨٥).- ص٢٦- ٢٧.- (حول كتاب صور ضاحكة لإبراهيم زكى خورشيد).- (باب: قال الراوى).

سابعًا: الإشراف العلمى على الأطروحات الجامعية

١) إبراهيم أحمد العزب. الأمثال العامية فى مصر: دراسة أدبية اجتماعية.- القاهرة، ١٩٦٩.- ٢٦٧.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢) إبراهيم دردير. أدب إبراهيم رمزى.- القاهرة، ١٩٦٥.- ٣٠٣ص.-

أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٣) إبراهيم درديرى. المسرحية النثرية المؤلفة فى مصر (١٩١٨ - ١٩٣٨).- القاهرة، ١٩٦٧.- ٢١٥ ص.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٤) إبراهيم شعلان. النوادر فى الأدب الشعبى.- القاهرة، ١٩٧٤.- ٤٧٣.- أطروحة (دكتوراه) -جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٥) أحمد بسام ساعى. الحكايات الشعبية فى اللاذقية: جمع ودراسة.- القاهرة، ١٩٧٠.- ٢ مج.- أطروحة (ماجستير)- جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.- (يوجد نسخة بمركز الأهرام للتنظيم والميكروفيلم.- القاهرة، ١٩٧٠).

٦) أحمد على مرسى. الأغانى الشعبية فى منطقة البرلس.- القاهرة، ١٩٦٦.- أطروحة (ماجستير)- جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٧) أحمد على مرسى. المأثورات الشعبية الأدبية: دراسة ميدانية فى إقليم الفيوم.- القاهرة، ١٩٦٩.- ٢٥٦ص.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٨) أحمد يوسف عبيدان. الأمثال الشعبية فى قطر: دراسة أدبية.- القاهرة، ١٩٨٤.- ٤٢٢.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٩) حصة الرفاعى. أغانى البحر فى الكويت.- القاهرة، ١٩٧١.- ٣٦٦ ص.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١٠) رفعت محمد دويب. أغانى الأعراس فى الإمارات.- القاهرة، ١٩٧٤.- ٥٥٥ ص.- أطروحة (ماجستير) جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١١) زينب صالح على. أغانى العمل بالمطرية، محافظة الدقهلية: خصائصها ومقوماتها.-القاهرة،١٩٨٣.-٣٣٤ص.- أطروحة (ماجستير)- أكاديمية الفنون، المعهد العالى للموسيقى العربية، قسم الفولكلور.

١٢) السيد بشير عبد البر. قدامة بن جعفر ونظرياته البلاغية.- القاهرة، ١٩٧١.- ٣٦٧ ص.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١٣) شفيق الكمالى. الشعر عند البدو.- القاهرة، ١٩٦٣.- ٣٠٣ص.- أطروحة (ماجستير)- جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١٤) صلاح الراوى. الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر: دراسة ميدانية.- القاهرة، ١٩٨٧.- ٦٢٥ ص.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١٥) طه عبد الفتاح مقلد. التمثيلية الإذاعية فى أدبنا الحديث.- القاهرة،

١٩٦٧.- ٢٧٣ ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١٦) طه عبد الفتاح مقلد. مشكلة الحوار فى أدبنا الحديث.- القاهرة، ١٩٧٣.- ٣١١ ص.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١٧) على إبراهيم أبو زيد. تمثيليات خيال الظل.- القاهرة، ١٩٦٩.- ٣٠٤ ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١٨) على شادى حسن شادى. على الزيبق المصرى: دراسة وتحليل.- القاهرة: ١٩٦٨.- ١٩١ص.- أطروحة (ماجستير)- جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

١٩) على صافى حسين. الأدب الصوفى فى مصر فى القرن السابع الهجرى.- القاهرة، ١٩٦٦.- ٤٠٩ ص.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢٠) غريب محمد غريب. سيرة حمزة البهلوان أو حمزة العرب.- القاهرة، ١٩٦٩.- ٣٧٦ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢١) فوزية صالح على. أغانى الأفراح فى المطرية، محافظة الدقهلية: خصائصها ومقوماتها.- القاهرة،١٩٨٢.- ٣٣٧ص.- أطروحة(ماجستير) - أكاديمية الفنون، المعهد العالى للموسيقى العربية، قسم الفولكلور.

٢٢) لطفى حسين سليم. الزير سالم.- القاهرة، ١٩٧١.- ٢٦٥ ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢٣) ماجدة قنديل. المدائح النبوية والتراث الشعبى بمدينة القاهرة.- القاهرة، ١٩٨٢.- ٢٩٦ص.- أطروحة (ماجستير) - أكاديمية الفنون، المعهد العالى للموسيقى العربية، قسم الفولكلور.

٢٤) محسن غياض عجيل. عبد المحسن الكاظمى: حياته وشعره.- القاهرة، ١٩٦١.- ١٧٧ ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢٥) محمد حنيف فقيهى. نظرية إعجاز القرآن عند عبد القاهر الجرجانى من كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.- القاهرة، ١٩٥٩.- ١٤٣ ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢٦) محمد رجب النجار. شخصية جحا وفلسفته فى الحياة والتعبير.- القاهرة، ١٩٧٢.- ٣٣٤ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢٧) محمد سليمان الدويك. الأغنية الشعبية فى قطر.- القاهرة، ١٩٧٣.- ٤٥٥ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة

العربية.

٢٨) محمود الحنفى ذهنى. سيرة عنترة.- القاهرة، ١٩٦٠.- ٣٣٨ ص.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢٩) هانى صبحى العمد. الأغانى الشعبية الأردنية.- القاهرة، ١٩٦٧.- ١٨٥.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٣٠) هانى صبحى العمد. الأمثال الشعبية فى الأردن.- القاهرة، ١٩٧٣.- ٢ مج.- أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٣١) همدانى محمد بهاميم. روايات جورجى زيدان التاريخية ودورها فى الرواية المصرية.- القاهرة، ١٩٦١.- ٢٠٧ ص.- أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

ثامنًا: دراسات كتبت حوله وحوارات أجريت معه

١) إبراهيم حلمى. عبد الحميد يونس: فارس دراسات السير الشعبية.- الفنون الشعبية.- ع٣٧(سبتمبر١٩٩٢).- ص٧- ١٨ .

٢) إبراهيم حلمى. عبد الحميد يونس والأساطير.- الفنون الشعبية.- ع٣٦(يناير- فبراير- مارس ١٩٨٩).- ص٤٩- ٥٨.

٣) إبراهيم شعلان. مجتمعنا: فى تيار البحث حول الشخصية المصرية.- ع٣٦(يناير- فبراير- مارس ١٩٨٩).- ص٤٠- ٤٨ .

٤) أحمد على مرسى. إللى خلف ما متش.- ع٢٥ (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٨).- ص١٢- ٢٢.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى. الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص١٩- ٢١).

٥) الأهرام. الزمالة الفخرية للدكتور عبد الحميد يونس.- الأهرام، (١٩٧٩/١٠/٩).

٦) الأهرام. الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية تكرم عبد الحميد يونس كرائد للدراسات الشعبية.- الأهرام، (١٩٨٧/٢/٢٥)..

٧) الأهرام. إهداء درع مهرجان الإسماعيلية.- الأهرام، (١٩٨٨/١٠/٥)..

٨) الأهرام. دكتور عبد الحميد يونس رئيسًا لمجلس إدارة مركز دراسات الفنون الشعبية.- الأهرام، (١٩٧٦/٢/٢٥).

٩) الأهرام. تعيين د عبد الحميد يونس مستشارًا لوزير الإعلام. - الأهرام، (١٩٧٥/٩/٢٦).

١٠) الأهرام. حصول دكتور عبد الحميد يونس على جائزة الأدب عن كتابه فى النقد الأدبى.- الأهرام، (١٩٦٠/٦/١٨).

١١) الأهرام. دكتور عبد الحميد يونس يرأس الوفد الذى يمثل مصر فى مؤتمر الإذاعات العربية الذى يعقد فى الجزائر.- الأهرام.-(١٩٧٤/٣/١٨).

١٢) الأهرام. مد عمل د. عبد الحميد يونس كمستشار لوزير الإعلام لشئون التليفزيون. - الأهرام.- (١٩٧٦/٦/١).

١٣) الأهرام. ورحل رائد الأدب الشعبى فى العالم العربى.- الأهرام.- (١٩٨٨/٩/١٥).

١٤) ثناء أنس الوجود. عبد الحميد يونس بين الظاهر بيبرس والهلالية: قراءة فى المنهج.- الفنون الشعبية.- ع٢٥ (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٨).- ص٣٠-٣٥.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٣٩-٤٩).

١٥) خيرى شلبى. حفنة بلح تساقطت من نخيلك العالى.- الإذاعة والتليفزيون (٢ مارس ١٩٨٥).

١٦) خيرى شلبى. فى تأبين د عبد الحميد يونس: ابن البلد يربط الثقافة الشعبية بالثقافة الرسمية.- الأهرام (١٣/١٠/١٩٨٨).

١٧) زينب عفيفى. فى عيد ميلاده الخامس والسبعون.- الأخبار (١٩٨٥/٢/٩).

١٨) سامى خشبة. أول مفكر عربى تمنحه الكويت جائزة التقدم العلمى.- الأهرام.- (١٩٨٥/٥/٣).

١٩) سامية سعيد. أول معجم للفولكلور يصدره عبد الحميد يونس. - الأخبار.- (١٩٨٤/٢/١).

٢٠) سايمون. جارجى. على هامش دراسة عبد الحميد يونس: مدخل إلى أعمال الندوة.- ص٧٩- ٩٢.- فى: ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبى، ١٩٨٤، ٤-٨ نوفمبر ١٩٨٤.- الدوحة: مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، ١٩٨٤.- (سلسلة ندوات التخطيط لدراسة التراث الشعبى لمنطقة الخليج والجزيرة العربية؛ ١).

٢١) سعد الشاذلى. عبد الحميد يونس: الأدب الشعبى ليس أدب السوقة ولا أدب الطبقات الدنيا فى المجتمع.- المصور، (١٩٨٥/٦/٧).

٢٢) سلوى عنانى. أول مفكر عربى تمنحه جامعة الكويت جازة التقدم العلمى.- الأهرام.- (١٩٨٨/٥/٣).

٢٣) شريف محمود. رحيل آخر الفرسان.. د عبد الحميد يونس.- الاتحاد، (١٩٨٨/٩/٢٩).

٢٤) شريف محمود.- (فى رحيل الدكتور يونس).- الاتحاد.- (١٩٨٨/٩/٢٩).

٢٥) صلاح الراوى. الأسطى عبد الحميد.- جريدة الأيام العربية.- (١٩٨٨).

٢٦) صلاح الراوى. وداعا يا مقاتل.- جريدة الأهالى.- (٢١ سبتمبر ١٩٨٨).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال

الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص١٩- ٢١).

٢٧) عبد الرحمن فهمى. رحل الفارس وتظل آثاره باقية.- جريدة الشعب (١٩٨٨/٩/٢٠).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٢٣- ٢٥).

٢٨) عبد العزيز رفعت. مختصر السيرة اليونسية.- الفنون الشعبية.- ع٤٩(أكتوبر- ديسمبر ١٩٩٥).- ص١٢٧- ١٣٠.

٢٩) عبد العزيز شرف. عبد الحميد يونس وطه حسين بين الأدب الشعبى والنقد الأدبى.- الأهرام.- (١٩٨٨/١٠/٣٠).

٣٠) عبد العزيز شرف. مع رائد الأدب الشعبى د عبد الحميد يونس قبيل وفاته.- الشرق الأوسط.- (١٩٨٨/١١/٢٤).

٣١) عبد المنعم شرف.-الشرق الأوسط.- (١٩٨٨/١١/٢٤).

٣٢) عبد المنعم شميس. عبد الحميد يونس صديق العمر.- الأهرام.- (١٩٨٨/١٠/٣٠).

٣٣) عثمان صادق العنتبلى. ليلة مظلمة فى ليلة العمر.- الراوى الجديد.- ع١، س٧ (٢٤ سبتمبر ١٩٤١).- ص١٠.

٣٤) على الراعى.- (الأهرام ٥ يوليو ١٩٨٠).

٣٥) فاروق خورشيد.- (المصور ١٩٨٨/٩/٢٣).

٣٦) فاروق خورشيد. وجهًا لوجه مع عبد الحميد يونس.- العربى.- ع٣٢٤ (نوفمبر١٩٨٥).- (أُعيد نشره فى: الفنون الشعبية.- ع٥١ (أبريل - يونية ١٩٩٦).- ص٧٤- ٧٩. وأُعيد نشره مرة أخرى فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٤٧١- ٤٨٣).

٣٧) فاروق خورشيد. حوار بين عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد.- الفنون الشعبية.- ع٥١(أبريل - يونيه ١٩٩٦).- ص٧٤- ٧٩.

٣٨) فاروق خورشيد. معجم الفولكلور للدكتور عبد الحميد يونس.- الفنون الشعبية.- ع٢٥(أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٨).- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٢٧- ٣٧).

٣٩) لطيفة سيد. عبد الحميد يونس فى عيد ميلاده السبعين.- المصور.- (١٩٧٣/٤/٢٥).

٤٠) لمعى المطيعى (الأهرام، ١٩٨٠).

٤١) ماجدة قنديل. دراسة المدائح النبوية: تحية شكر وتقدير لأستاذى المرحوم الدكتور عبد الحميد يونس.- الفنون الشعبية.- ع٢٥(أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٨).-ص٤٠- ٤٤.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى

للثقافة، ٢٠١٠.- ص٥١- ٥٦).

٤٢) مارى عبده. العبقرية فى مصر وواجب المرأة.- الراوى الجديد.- س١، ع٢٠ (٢٩ مايو ١٩٣٥).- ص١٣.- (رد على مقال للدكتور يونس حول المرأة المصرية).

٤٣) مأمون غريب. كلام فى الأدب. عاشق أبو زيد الهلالى: كان يرى ما لا يراه المبصرون.- آخر ساعة (١٩٨٨/٩/٢١) .- باب كلام فى الأدب.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص١٣- ١٧).

٤٤) مجلة الفنون الشعبية (أسرة تحرير المجلة). فى ذمة الله: الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس..- ع٢٤ (يولية- أغسطس- سبتمبر ١٩٨٨).- ص٣- ٤.

٤٥) محفوظ عبد الرحمن. عبد الحميد يونس: أستاذ الأدب الشعبى.- آخر ساعة (١٩٨٨/٩/٢١).- باب كلام فى الآدب.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.- ص٩- ١١).

٤٦) محمد الجوهرى. عبد الحميد يونس رائدًا عظيمًا لعلم الفولكلور العربى.- ص١٠١- ١١٦.- فى: محمد الجوهرى (وآخرون).- القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٨٨.- (أُعيد نشره فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (١).- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.- ص٥- ٢٢).

٤٧) محمد المهدى. الأنباء الثقافية (١٩٨٤/٤/١١).

٤٨) محمد نصر. عبد الحميد يونس.- فى: أدباء فى صور صحفية.- ص١٨٤- ١٩٥.- القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، (١٩٥٨).

٤٩) مصطفى جاد. الإبداع فى درجات أعمال السنة.- مجلة الإذاعة والتليفزيون.- ع ٣٤٥٥. - ٢ يونيو ٢٠٠١.

٥٠) مصطفى جاد. الأسطى والصبى.- مجلة الإذاعة والتليفزيون. - ع٣٤٤٥. - ٢٤ مارس ٢٠٠١.

٥١) مصطفى جاد. الغناء أجمل من كتابة أغنية.- مجلة الإذاعة والتليفزيون. - ع ٣٤٧٠ . - نوفمبر ٢٠٠١.

٥٢) مصطفى جاد. الفكاهة على الطريقة الإنجليزية.- مجلة الإذاعة والتليفزيون.- ع ٣٤٤٩. - ٢١ أبريل ٢٠٠١.

٥٣) مصطفى جاد. الليالى فى صالون خورشيد.- مجلة الإذاعة والتليفزيون.- ع ٣٤٥٦.- ٩ يونيو ٢٠٠١.

٥٤) مصطفى جاد. المشاريع الأربعة التى لم يكملها الدكتور عبد الحميد يونس.- الفنون الشعبية.- ع ٢٥ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨).- ص٣٦- ٣٩.

٥٥) مصطفى جاد . ألوان من الشعراء .- مجلة الإذاعة والتليفزيون. -ع ٣٤٧٦ . - ٢٧ أكتوبر ٢٠٠١ .

٥٦) مصطفى جاد . بَلا دوا .. بَلا عيا .. بَلا مر .- مجلة الإذاعة والتليفزيون .- ع٣٤٦٢ .- ٢١ يوليو٢٠٠١ .

٥٧) مصطفى جاد . بين المهندس والأديب والرئيس .- مجلة الإذاعة والتليفزيون . - ع٣٤٤٦ .- ٣١ مارس ٢٠٠١ .

٥٨) مصطفى جاد . تاريخ خمس دقائق .- مجلة الإذاعة والتليفزيون . - ع٣٤٤٤ .- ١٧ مارس ٢٠٠١ .

٥٩) مصطفى جاد . تراث عبد الحميد يونس . - مجلة القاهرة . - العدد ٨٩ .- (نوفمبر ١٩٨٩) - (أُعيد نشره بإضافات فى: عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبى، الأعمال الكاملة (٢) .- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠ .- ص٣٧- ٦٤).

٦٠) مصطفى جاد . جبابرة الريف والأساطير والفولكلور .- مجلة الإذاعة والتليفزيون . - ع ٣٤٦٩ .- ٨ سبتمبر ٢٠٠١ .

٦١) مصطفى جاد . جميل البثينتين .- ع٣٤٦٠ . - ٧ يوليو ٢٠٠١ .

٦٢) مصطفى جاد . حفلة بمناسبة الرسوب .- مجلة الإذاعة والتليفزيون .- ع ٣٤٥٩ . - ٣٠ يونيو ٢٠٠١ .

٦٣) مصطفى جاد . حلم مست سكيف وطه حسين .- مجلة الإذاعة والتليفزيون .- ع ٣٤٤٨ .- ١٤ أبريل ٢٠٠١ .

٦٤) مصطفى جاد . حول العالم فى غمضة عين .- مجلة الإذاعة والتليفزيون . - ع ٣٤٧٤ .- ١٣ أكتوبر٢٠٠١ .

٦٥) مصطفى جاد . رسالة بخمسة ملايين استرلينى .- مجلة الإذاعة والتليفزيون .- ع ٣٤٥٠ . - ٢٨ أبريل ٢٠٠١ .

٦٦) مصطفى جاد . رقصة الذبابة فى نسيج العنكبوت .- مجلة الإذاعة والتليفزيون . - ع ٣٤٣٥ . - ١٣ يناير ٢٠٠١ .

٦٧) مصطفى جاد . صاحب التجربة الأولى: يوم أن نولد نحن البشر (مقال فى الذكرى الخامسة لرحيل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس) . - جريدة أخبار الأدب . - العدد التاسع . - (١٩٩٣/٩/١٢) .

٦٨) مصطفى جاد . صاحب التجربة الأولى .- مجلة الإذاعة والتليفزيون .- ع ٣٤٣٢ .- ٢٣ ديسمبر٢٠٠١ .

٦٩) مصطفى جاد . صاحب السعادة وصاحب الشقاء .- مجلة الإذاعة والتليفزيون . - ع ٣٤٤٧ . - ٧أبريل٢٠٠١ .

٧٠) مصطفى جاد . عبد الحميد يونس: رائد الدراسات الشعبية . - القاهرة: المجلس القومى للشباب والرياضة، ٢٠٠٩ .- (القراءة للجميع، السلسلة الثقافية لطلائع مصر، ٦٩).- ١٢٨ص.

٧١) مصطفى جاد . عندما يأتى الثلاثاء .- مجلة الإذاعة والتليفزيون .-

ع ٣٤٥١. - ٥ مايو ٢٠٠١.

٧٢) مصطفى جاد. فنون الأداء والدراما الشعبية فى منهج عبد الحميد يونس. - فنون الفرجة الشعبية. - ع١(٢٠٠٢). - ص ١٤٨ - ص ١٥٢.

٧٣) مصطفى جاد. لحظات العبور إلى عالم عبد الحميد يونس.- ع ٣٤٣٣.- ٣٠ ديسمبر ٢٠٠٠.

٧٤) مصطفى جاد. لحظات عبقرية.- مجلة الإذاعة والتليفزيون. - ع ٣٤٣٤.- ٦ يناير ٢٠٠١.

٧٥) مصطفى جاد. يوم أن نولد نحن البشر (مقال فى الذكرى الخامسة لرحيل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس).- جريدة أخبار الأدب. - العدد التاسع. - ١٢/٩/١٩٩٣).

٧٦) مصطفى عبد الله. الناقد أحمد يونس فى مواجهة صريحة مع والده د. عبد الحميد يونس. الأخبار، ٢٨/٥/١٩٨٠).

٧٧) هاله يونس. الأهرام. - (٧ فبراير ١٩٩٧).

٧٨) هاله يونس. جريدة الأنباء (٧ مارس ١٩٩٦) .

٧٩) يسرى حسان. فى ذكرى الأربعين لوفاته: رائد الأدب الشعبى.- المساء.- (٤/١٠/١٩٨٨).

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: 87 - 88
July - December 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
Mohamed Abaza

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: 87-88
July - December 2010

مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

خمسة جنيهات