الفنون الشعبية

العددان ٩٤/٩٥ أبريل ٢٠١٣ - سبتمبر ٢٠١٣

من تنويعات سندريلا

الأداء فى الحكاية الشعبية

قالت الراوية

حكايات عن الحريم العالى

مجلة علمية مُحكمة
أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
عبد السلام الشريف
وشارك في تحريرها
صفوت كمال

الفنون الشعبية

العددان ٩٥/٩٤ أبريل ٢٠١٣ - سبتمبر ٢٠١٣

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
أحمد مجاهد

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

نائبا رئيس التحرير
حسن سرور
نهلة عبدالله إمام

مدير التحرير
هالة نمّر

سكرتيرا التحرير
دعاء مصطفى كامل
على سيد على

المشرف الفنى
محمد أباظة

مجلس التحرير
أحمد شمس الدين الحجاجى
حنّا نعيم
سميح شعلان
عبد الحميد حوّاس
عبد الرحمن الشافعى
عصمت يحيى
على عبد الله خليفة
محمد محمود الجوهرى
مصطفى الرزاز
نوال المسيرى

من تنويعات سندريلا ٥
بقلم: مارجريت آن مايلز
ترجمة: وليد سليم

الأداء فى الحكاية الشعبية ١٧
محمد حسين هلال

تصنيف الحكايات الشعبية المصرية ٤٧
خالد أبوالليل

قالت الراوية ٦٣
شهادة: هالة صفوت كمال

الشاطر حسن ٧٧
شهادة: أحمد إسماعيل

الحكواتى ٩٣
شهادة: هالة نمّر

حواديت من الدلتا ٩٩
إبراهيم عبد الحافظ

حواديت الشطّار ١٠٥
أسماء عبد الرحمن

من حواديت المعلّم أبو الجدايل ١١٥
طلعت عبد العزيز أبو العزم

امرأة الأب الشريرة وشجرة العرعر ١٢٣
توفيق على منصور

الحدوتة وسيلة اتصال: نحو أفق جديد ١٢٧
رسالة ماجستير: نشوى شعلان
عرض: صبرى عبد الحفيظ

حكايات عن الحريم العالى ١٣٧
نهلة عبد الله إمام

الغلاف الخلفى: «غناء العود فى حديقة سيدة نبيلة - قصة بياض ورياض Histoire de Bayâd et Riyâd»، مخطوطة مغربية من القرن الثالث عشر، من مقتنيات المكتبة الرسولية بالفاتيكان، روما.

رسوم مقال «الحدوتة وسيلة اتصال: نحو أفق جديد» بريشة: نائل عيسى.

شكر خاص للمساهمة فى التنفيذ الفنى:
أحمد أغا - إسلام حسن.

تنويه:

- الآراء الواردة فى المواد المنشورة تعبّر عن رأى أصحابها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأى المجلة.
- يخضع ترتيب المواد داخل المجلة لاعتبارات فنية.
- الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد سواء نشرت أو لم تنشر.
- المراسلات الواردة للمجلة باسم نائب رئيس التحرير.

- الأسعار فى البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٠,٧٥ دينار، السعودية ١٠ ريالات، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهمًا، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريالات، سلطنة عُمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

- الاشتراكات من الداخل:

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

أحمد أبو زيد .. وداعًا

فقد الوطن العربى مؤخرًا رائدًا من رواد العلوم الإنسانية عامة والأنثروبولوجيا خاصة هو الدكتور "أحمد أبو زيد" الذى اتخذ لسنوات طويلة من أرض مصر ميدانًا للبحث بريفها و صعيدها و صحراواتها، فعايش مجتمعاتها و خَبِر عاداتها و تقاليدها فكان أن خلف وراءه إرثًا علميًا وخبرة رائقة "أمانة" نَعِدَه بحملها لإكمال ما بدأه، والسعى جاهدين لإيصالها إلى أجيال لم يحالفها حظ لقاء الأستاذ والتعلّم على يديه، رحمه الله.

أسرة التحرير

لوحة الغلاف الأمامى: شهرزاد للفنانة التشيكية Jeni Kubicek

شكر خاص للراحل: عبدالحى عز الدين

خطوط العدد
محمد أباظة

الإخراج الفنى والتنفيذ
أمجد حسين

المراجعة ومتابعة التحرير
مروان حمّاد أحمد

المراجعة اللغوية
أحمد عبد المقصود

متابعة
شيماء موسى سالم
سمير خليل
عزة طلبة جمال
هند طه عبد ربه

الاشتراكات من الخارج: عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا ـ أوروبا: ١٦ دولارًا ـ أمريكا وكندا: ٢٠ دولارًا مضافًا إليها مصاريف البريد.

- المراسلات: مجلة «الفنون الشعبية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كورنيش النيل، رملة بولاق، القاهرة.
تليفون: ٢٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٢٥٧٧٥١٠٩ ـ ٢٥٧٧٥٣٧١
- البريد الإلكترونى: alfununalshaabia@hotmail.com
- رقم الإيداع: ١٩٨٨/٦٢٨٣ ISSN 1110 – 5488

© Christie's Images Ltd christies.com

مارجريت آن مايلز

ترجمة / وليد سليم

من شويعات سندريلا

كانت «نظرية الطقس» واحدة من أقدم طرق فهم الفولكلور الأكثر رواجًا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. على سبيل المثال، كان يُعتقد فى نظرية «الأسطورة ـ الطقس» أن الأسطورة نشأت من أصل طقسى. وأصول الطقس كانت من المُسلمات بالنسبة لكل الأجناس الفولكلورية: الألعاب وأغانى الأطفال ... إلخ. لم تكن معظم هذه الأطروحات الحدسية مقنعة لأنه كان من النادر وجود أى معلومات ثابتة تعرض مادة الفولكلور المستخدمة فعليًا فى سياق طقسى. بشكل ثابت لا يتغير، كان مطلوبًا فقط من القارئ أن يصدق تأكيدات المؤلفين أن أسطورة ما أو لعبة بعينها كانت أثرًا باقيًا لطقس ماض أصبح أقل شيوعًا أو اختفى.

هناك صعوبة نظرية فى معظم تفسيرات الطقس تكمن فى عدم القيام بمحاولات حقيقية تقول: من أين أتى أصل الطقس؟ لو أن الأسطورة تأتى من الطقس، فمن أين يأتى الطقس؟ فى سياق البحث اللا نهائى وغير المُجدى فى الأغلب عن الأصول: فإن نظريات الطقس تقدم فى أحسن الأحوال مجرد تفسير وسطى وغير جوهرى لأى من مواد الفولكلور الموجودة. تعد نظريات الطقس، مصادفة، مَثَلاً واضحًا للانشغال فى القرن التاسع عشر بإعادة البناء التاريخى للماضى.

يطرح بيير سانت إيف P. Saintyves «فى حالة سندريلا» أن القصة عكست طقسًا تقويميًا، تحديدًا طقسًا تجديديًا المراد منه حث الشتاء على الانتهاء وضمان بداية الربيع. يربط إيف سندريلا بعيد «الكرنفال»، مشيرًا إلى التقليد الذى وفقًا

---

* Margaret A. Mills. A Cinderella Variant in the context of a Muslim Women's Ritual. - p.p. 180 - 192. - In: Alan Dunde. Cinderella: A Casebook. - Madison: univ of Wisconsin Press. 1986.

له تقوم الفتاة التى ترغب فى التنبؤ بمن هو مقدَّر لها أن تتزوجه بنثر الرماد على ملابسها. ثم تذهب للفراش، وإذا ذهبت للنوم دون أن تتفوه بكلمة، فسوف ترى زوج المستقبل فى أحلامها. يؤكد إيف، أن الرابط بين الرماد والزواج يفسر اسم سندريلا. تنادى ثياب سندريلا ضوء النهار والشمس (أن يأتينا ويبدأ الفصل الجديد وهو الربيع). وهكذا تمثِّل قصة سندريلا الزواج الطقسى المتعلق بالعام الجديد مع الشمس الجديدة، بداية الربيع بعد الشتاء. هذا أحد الأمثلة لنظرية الطقس المتعلِّقة بسندريلا.

حتى أولئك المتشككين تمامًا فى نظريات الطقس المتعلقة بالفولكلور لا يستطيعون إنكار أن الطقوس موجودة بالفعل فى العالم المعاصر وأن الفولكلور كثيرًا ما يلعب دورًا هامًا فى مثل هذه الطقوس. نجد فى المقالة التالية- بقلم شابة درست الفولكلور فى هارفارد Harvard وأتمت عملًا ميدانيًا واسعًا عن السرد الشعبى فى أفغانستان- أهمية جديرة بالملاحظة لقصة سندريلا باحتلالها موضعًا رئيسيًا فى وجبة طقسية. برغم أن مارجريت ميلز تعتمد كثيرًا على مادة ميدانية لزميل، فرؤيتها التحليلية للطقس والحكاية تقدم رؤية فريدة للطريقة التى تُرمز بها الحكايات الشعبية للمعايير الثقافية المعنية بأدوار النوع الجنسى. نستطيع أيضًا أن نرى كيف تقدم سندريلا مفرًا مُدان اجتماعيًا من نفس هذه المعايير. يقدم الطقس والحكاية فى هذا المحيط الاستثنائى متنفسًا خياليًا لكنه بالرغم من ذلك مهم للتعبير عن توق الأنثى لدور فى مجتمع شهير، أو سيئ السمعة، بشوفينيته الذكورية. إن الحكاية هى فى واقع الأمر مزيج من تصنيف آرنى طومسون Arne- Thompson للحكاية الشعبية ٤٨٠ «الفتاتان الرحيمة وغير الرحيمة»، وتصنيف الحكاية ٥١٠ أ «سندريلا». هذا المزيج شائع بما فيه الكفاية، وتشير المجموعة المحددة من السمات إلى أن هذه الرواية بوجه عام تتوافق مع ما سماه واران روبرتس Warren Roberts «شكل الطراز الفرعى الخاص بالشرق الأدنى ما وراء النهر» للطراز القصصى ٤٨٠، للمزيد من البحث، فضلًا عن المراجع للكثير من النظائر لهذه القصة، انظر واران إيفريت روبرتس Warren E. Roberts، «حكاية الفتاتين الرحيمة وغير الرحيمة» (برلين: والتر دى جروتر، ١٩٥٨) ص ١٠٦-١٠٧.

إن نص الحكاية المقدمة هنا معروف على نطاق واسع وتؤدى فى شرقى إيران وغربى أفغانستان. وهى تتوافق مع طُرز آرنى طومسون ٥١٠ أ «سندريلا» و٤٨٠ «الفتاتين الرحيمة وغير الرحيمة». وهى تناقش هنا من أجل الدور الذى تلعبه فى كل طقوس نساء الطائفة الإسماعيلية المسلمات، «حساء لسيدة الأمنيات»، الذى يُقَدم فيه الطعام وتُعد فيه وجبة طقسية (حساء، من بين أطعمة أخرى) من قبل النساء كتضرُّع للسيدة فاطمة (المسماة «سيدة الأمنيات»)، ابنة النبى وزوجة على، والتى تعد من أكثر ذرية النبى من النساء تبجيلًا. تَمُد النساء الأخريات يد العون للسيدة راعية الطقس فى تضرعها من أجل تحقيق الأمنية، ويمكن للنساء الأخريات أن يقدمن مطالبهن مع مطلب السيدة الراعية. وتعد رواية القصة هى محور الوجبة الطقسية. لسوء الحظ، لم أحضر فعالية كهذه. والطائفة

الإسماعيلية المنقول عنها هم أهل قرية جنوب مدينة مشهد، فى شرقى إيران. توفَّرت معلوماتى عن طريق الدكتور/ رفيق كيشافجى Rafique Keshavjee وهو عالم أنثروبولوجى ينتمى للطائفة الإسماعيلية، والذى كان يقوم بعمل بحث عن نظم القرى فى المنطقة. كونه رجلاً، لم يكن بإمكانه حضور الطقس؛ الوصف الذى قُدم له كان من قِبَل سيدة مسنَّة، وهى مصدر رئيسى للمعلومات له وقد قامت بإعداد طقوس كهذه وحضورها. لذلك ما هو مُقدم هنا وصف معيارى للطقس من جانب مُطّلع على بواطن الأمور، وليس وصفًا لأداء فعلى لحدث.

لكونه لم يكن مهتمًا فى الأصل بالحكاية، فإن د. كيشافجى لم يكن على علم بهذه التنويعات لحكاية سندريلا المتداولة بشكل واسع فى المنطقة. الرواية التى دوَّنها هى مطابقة جوهريًا مع تلك التى دوَّنتها من منطقة هرات غربى أفغانستان على بعد أكثر من مائة ميل شرقًا، باستثناء أن الروايات التى سمعتها افتقرت للمجاز الصريح لرمز القضيب (رواية واحدة تستبدل إهانة الجسد فى عقاب الأخت غير الرحيمة) ولم تكن، على حد علمى، جزءًا من أى فعالية طقسية. لم يكن أيًا من الرواة الذين حكوا لى من الطائفة الإسماعيلية، بالتالى لم تكن لدى فرصة لدراسة شعائرهم الدينية الشائعة التى يمارسونها فى ولاية هرات. مع ذلك، استخدام هذه الحكاية، وخصوصًا الرموز الذكورية المستخدمة فيها، فى سياق كل طقوس النساء تشير إلى حضور أبعاد رمزية وإن كانت غير واضحة فى القصة فى تداولها غير الطقسى. توجد بعض الدلائل على أن الحكاية حتى عندما تُروى فى ظروف غير طقسية تُنسب أيضًا فى المقام الأول للنساء. فى تجربتى الخاصة فى الجمع الميدانى، كان الأداء التلقائى للحكاية يتم عادة من قِبل نساء وفتيات، فى بعض الأحيان فقط من فتيان مراهقين. لم يرو الرجال البالغون الحكاية تلقائيًا. تظاهر أحد الذكور البالغين من الرواة الرئيسيين، وهو راو بارع لديه مخزون ضخم من الحكايات الشعبية والرومانسية، بعدم معرفة القصة ورفض أن يؤديها رغم الطلبات المتكررة من جانبى. إن زعمه بعدم معرفتها مشكوك فيه إلى حد بعيد نظرًا لانتشارها الواسع بين الراويات النساء وبين الرواة الذكور الأصغر سنًا والأقل خبرة.

فى سياق هذا الأداء الخاص، غير المعتاد على نحو لا يمكن إنكاره، تقدم الحكاية بوضوح طرفى نقيض فى أبعاد الاستمرارية الذكورية والأنثوية الخاصة بالتقليد السردى. كجزء من طقس يتم تنظيمه بشكل حصرى بواسطة النساء ومن أجلهن (الذى يكون فيه التضامن النسوى هو الموضوع الرئيسى) فهذا الأداء الخاص يعبر عن الرعب من التحول الجنسى، والذى يُنظر إليه باعتباره وسمًا[1]. توجد موجزات متوفرة خاصة بالمواد الميدانية التى جمعها الدكتور كيشافجى عن طقس «حساء لسيدة الأمنيات» للقراء الذين يرغبون فى متابعة تحليلات مفصَّلة أو بديلة.

مواد ميدانية عن «حساء لسيدة الأمنيات»

بإذن من رفيق كيشافجى، ديزباد، خراسان، إيران، ١٠ نوفمبر ١٩٧٨

الحساء هو طعام يقدم ووجبة طقسية تشرف عليها النساء بالكامل على شرف السيدة فاطمة «سيدة الأمنيات»، ابنة النبى محمد وزوجة على، كالتماس لتحقيق أمنية أو أمنيات. والوجبة يجب أن يقوم بإعدادها نساء من الجماعة، الجماعة الإسماعيلية المسلمة، فى منزل الجماعة أو المسجد، الملحق به مطبخ صغير. مكونات الوجبة يجب أن يتم تسولها من ثلاثة إلى سبعة أسر (من الضرورى أن يكون رقمًا فرديًا) لديهم نساء يحملون أسماء فاطمة أو الزهراء أو سكينة أو زينب (اسم واحدة من بنات النبى ونساء أخريات مبجلات من ذرية النبى). المكونات يجب أن تقوم بتسولها أنثى، «من أجل السيدة فاطمة». لكن التسول نفسه يتم بصمت ويباشر بعد حلول الظلام، تتسول النساء أزواجًا ومن منازل فى الحى المجاور لهن مباشرة، وهن تخفين هويتهن بالكامل عن طريق تغطية رؤوسهن بشادورهن الأسود. أخبرت الراوية الدكتور كيشافجى أن هادى، وهو صبى يبلغ من العمر أربعة عشر عامًا من أسرتها، كان خائفًا للغاية من وجود شبحين صامتين متشحين بالسواد بالباب لدرجة فقده للوعى. من الطبيعى، أن يُحيى من ينتظر بالباب المجيب بقوله «سلام». أو لو كانوا متسولين عاديين، بالدعاء لعلى أو إلى الله. من غير المعتاد الزيارة بعد حلول الظلام فى القرى، حيث تكون الشوارع الضيقة حالكة الظلام وبعض الأسر التى لديها كلاب الدرواس (كلاب ضخمة للحراسة) وتبقيها مقيَّدة خلال النهار تطلق سراحها فى الليل لتحرس مجموعة المنازل.

المكونات التى قد تُمنح تتضمن مواد مثل الدقيق أو خضروات أو فاصوليا جافة أو سكر أو جزر أو لحم أو زيت أو حمص أو ماء أو عدس أو قورمة (أى من أنواع اللحم و/أو الخضار المطبوخ). يجب أن تكون البداية بعد صلاة المغرب. قد يُعطى رجل المكونات، التى توضع فى شادور تبسطه المتسولات على الأرض، تتسول النساء أزواجًا التماسًا للأمان. أيًا من المواد التى لا يتم الحصول عليها من التسول يتم تزويده من قبل صاحبة النذر، الراعية للطقس. فى حين تقوم الأخريات بالتسول من المنازل المحيطة، تقوم صاحبة النذر بوضع آنية الزهور فى ثلاثة إلى سبعة أماكن فى منزلها (ثانية، يجب أن يكون العدد فرديًا) لمدة من خمس لعشر دقائق. ثم «تتسول» من بيتها ـ بدعاء، «يا على» ـ بجمع آنية الزهور التى كانت صفتها. تؤخذ كل المواد الغذائية التى جُمعت إلى المسجد فى حوالى التاسعة مساءً ثم يبسط مفرش مائدة على الأرض ويسمى سفرة فى منتصف المسجد وتوضع عليه الزهور ومصحف وصندوق كحل وملح فى صحن فنجان ومسحوق سكر قطع ومرآة ومجموعة من السبح وصورة لأغاخان، الزعيم الروحى للطائفة الإسماعيلية.

تجلس كل أولئك النسوة اللائى لديهن مطلب (ليس فقط الراعية) على شكل دائرة حول مفرش المائدة ويتلون الدعاء الإسماعيلى، صلاة الجماعة، من خمسة

إلى خمسة عشر مرة. من غير الممكن لأى من الرجال أن يكون حاضرًا. ثم يتركون المواد الغذائية التى تم جمعها من أجل الحساء فى المسجد طوال الليل.

فى صباح اليوم التالى فى الثامنة أو الثامنة والنصف، تعود النساء للمسجد. لو اُستجيب للطلب، تُرى آثار للمسابح فى الدقيق وعلامات أصابع فى الملح والسكر وعلامات أصابع على المفرش نفسه. أما إذا لم تكن هناك علامات يمكن رؤيتها فالأمنية التى تبقى سرًا تحتفظ به صاحبتها ليست حسنة. أخبرت الراوية الدكتور كيشافجى أن «أولئك اللائى إيمانهن نقى» بإمكانهم رؤية هذه الآثار.

إن الدقيق الذى على مفرش المائدة الآن (ليس كل مؤنة الدقيق) أصبح «مباركًا»، ويصنع منه خبز خاص يسمى كوماج، الذى لا يمكن للرجال أن يتناولوه. يُستخدم الدقيق الآخر فى عمل شعرية للحساء الذى يُطهى فى صباح ذلك اليوم. تتناول من عشرة لخمسين امرأة الحساء فى الظهيرة. يُمكن للصبية الصغار أن يحضروا، لكن من غير المستحب، وبإمكانهم تناول الحساء والخبز العادى، وليس الكوماج. أما الذكور البالغون فليس بإمكانهم تناول الحساء ولا الكوماج. الحساء يجب تناوله فى المسجد، وتُحضر كل امرأة الصحن الخاص بها أو تستخدم صحونًا من مطبخ المسجد.

قبل تناول الحساء، يُبسط مفرش مائدة ثان، ويوضع عليه فانوس، ويُنقل كل الطعام من سفرة الليلة الماضية إلى السفرة الثانية. تُحضر النساء اللائى لديهن طلبات حلوى وفواكه مجففة ومكسرات ويضعنها على السفرة الثانية. تجلس أرملة وعذراء يتيمة الأم بجانب بعضهن على هذه السفرة الثانية. يكون صحن الأرملة مملوءًا بالحساء، والفتاة صحنها فارغ. تروى الأرملة وهى تغرف الحساء فى صحن الفتاة قصة «جبين القمر»، انظر أدناه، ومع كل ملعقة حساء تتلقاها الفتاة، يجب أن تجيب بـ «نعم».

القصة

ألحق تاجر ابنته بمدرسة دينية، وكانت المُدرسة، معلمة دين، أرملة، سألت الفتاة عن وضع عائلتها المادى، والذى وصفته لها الفتاة بأنه جيد. سألت المعلمة الفتاة عما لديهم فى المنزل، وأجابت الفتاة «خل». أقنعت المعلمة الفتاة بأنها، أى المعلمة، طيبة وأن أمها شريرة، وأخبرت الفتاة أن تُخبر أمها أنها تريد بعض الخل، وعندما ذهبت للحصول عليه، دفعتها داخل الخل وغطت جرة التخزين. قالت المعلمة للفتاة ألا تخبر والدها، وأن تقول له فقط إن أمها سقطت فى جرة الخل.

كانت الأم جثة هامدة عندما عثر عليها الأب. هنا تشير الراوية إلى غَرْفَ ملعقة من الحساء، وتجيب الفتاة بـ «نعم». فيما بعد، يجد الأب بقرة صفراء فى إسطبله، «فى المكان الذى قتلت فيه الأم». أصبحت المعلمة والأب خطيبين؛ وأصبح لديه الزوجة والبقرة، وبدأ فى إرسال ابنته لتقوم برعى البقرة. أنجبت الزوجة الجديدة فتاة، وبدأت فى إساءة معاملة ابنة زوجها، فكانت تعطيها كِسرة واحدة من الخبز العفن لتأكلها عندما كانت تأخذ البقرة لترعى طوال النهار، وترسلها بقطن خام لتنظفه وتغزله والبقرة تأكل، لكن دون أدوات تعمل بها على

القطن. بعيدًا فى الحقول انخرطت الفتاة فى البكاء لأنها لم تستطع الغزل، وكل ما استطاعت أن تفعله هو أن تُثبت ألياف القطن فى شجرة شائكة وترجع إلى الوراء قليلًا، ثم تجدله بأصابعها.

تكلمت البقرة وسألتها عن سبب بكائها. اشتكت الفتاة من العمل الشاق الملقى على عاتقها، وقالت، «إذا لم أؤده، فلن تدعنى زوجة أبى أعود إلى المنزل». طلبت منها البقرة أن تريها خبزها. أضافت الراوية، أن الفتاة المنصتة استمرت فى قول «نعم» على فترات. أعطت الفتاة الخبز للبقرة، ثم القطن لتأكله، وقامت بإخراجه خيوط قطن حتى حلول المساء. جمعت الفتاة كل الخيوط وأخذته عائدة لزوجة أبيها.

أعطت زوجة الأب الفتاة لمدة ثلاثة أيام متتالية خبزًا سيئًا ومزيدًا من القطن لتغزله. المستمعة: «نعم» فى اليوم الثالث، عندما أعطت الفتاة القطن للبقرة، قذفت الرياح بقطعة منه بعيدًا، وأسقطتها فى بئر. كانت الفتاة على وشك النزول إلى البئر فى أثرها، فقالت لها البقرة، «عندما تنزلين داخل البئر، سترين امرأة عجوز «غولة» "Bārazangī"[٢]. عندما تريها قولى «سلام !» واسألى عن القطن. ستقول المرأة العجوز، «أزيلى القمل عن شعرى». يجب أن تقولى، «شعرك على ما يرام تمامًا . إنه أنظف من شعرى».

تتبع الفتاة توجيهات البقرة. فعندما تطلب منها المرأة العجوز إزالة القمل عن شعرها، تشرع فى عمل ذلك، وتسأل المرأة العجوز، «ماذا فى شعرى؟» تجيب الفتاة، «لا شىء، شعرك أنظف من شعر أمى. شعرك مثل وردة، رأس أمى مليئة بالقاذورات». تقول لها المرأة العجوز أن تأخذ قطنها من غرفة معينة. تدخل الفتاة الغرفة وترى أنها مليئة بالمجوهرات، لكنها تأخذ قطنها فقط، وتكنس الغرفة وتغادر، قائلة وداعًا للغولة. تبدأ الفتاة فى صعود السلم للخروج من البئر، لكن وهى فى منتصف الطريق إلى أعلى، تهز الغولة السلم كى ترى ما إذا كانت الفتاة قد سرقت أى شىء وأخفته فى ثيابها. وعندما لم تسقط أى مجوهرات من ثيابها، صلت المرأة العجوز من أجل أن تحظى الفتاة بقمر فى منتصف جبينها. عندما تصل الفتاة إلى أعلى السلم، تهزه الغولة مرة أخرى وتباركها ثانية، «لتحظ بنجمة على ذقنك!»

تعـود الفتاة إلـى البقرة، التى تخبرها أن تغطى جبينهـا وذقنها حتى لا تراهم زوجة أبيها. وتعود الفتاة إلى البيت مع البقرة. فى تلك الليلة، وهى نائمة، ينحسر حجابها وترى زوجة أبيها القمر والنجمة. فى اليوم التالى، ترسل زوجة الأب ابنتها مع البقرة بدلًا منها، معطية إيّاها قطنًا خامًا لتغزله وخبزًا بمكسرات حلوة لتأكله. لم تستطع الفتاة أن تغزل القطن، لكنها تخمن أن البقرة قد قامت بالغزل لأختها، لذلـك تعطى الخبز الحلو والقطـن للبقرة، لكن البقرة تغزل بعض الخيوط القليلة وحسب.

فـى اليـوم الثالث، يطير الريح قطنهـا، أيضًا، إلى داخل البئـر، وتتعقبه وترى المـرأة العجوز. تسـأل الفتاة عن القطن دون أن تقول «سـلام»، وتطلب منها المرأة العجوز أن تزيل القمل عن شـعرها. وعندما تسـألها العجوز عن شـعرها، تجيب الفتاة، «شعرك قذر، شعر أمى نظيف». تقول العجوز للفتاة أن تذهب إلى الغرفة، تكنسـها وتأخـذ قطنها. تأخذ الفتـاة بعض المجوهرات، التى تتسـاقط من ثيابها عندمـا تهز العجوز السـلم. تقـول العجوز، «ليظهر قضيب حمـار من جبينك!»[٣] وعند وصول الفتاة إلى أعلى السـلم تهزه العجوز مرة أخرى، ويتسـاقط المزيد من المجوهرات، وتضيف العجوز لعنة أخرى، «وثعبان من ذقنك!».

تعود الفتاة إلى البقرة، التى ترى القضيب والثعبان، لكن لا تقول شـيئًا. تأخذ الفتاة البقرة إلى المنزل، تقوم الأم بقطع القضيب والثعبان بسكين وتغطى الجروح بالملح، لكن كلاهما يعاودا الظهور أثناء الليل. تدرك زوجة الأب أن البقرة وراء هذا فقامت بالتظاهر بالمرض، وقدمت رشـوة للأطباء كى يخبروا زوجها أنها يجب أن تأكل لحم البقرة الصفراء وأن يوضع جلدها عليها، حتى تشفى. فى غضون ذلك، تـدرك الابنة الأولـى أن البقرة الصفراء ما هى إلا أمهـا، وتقوم بإطعامها حمصًا مسـكّرًا وخبزًا. فى أحد الأيام كانت البقرة تبكى، وأخبرتها: «سـيذبحوننى اليوم، وسـتصبح حياتك قاسـية للغاية. عندمـا يذبحوننى، لا تأكلى اللحـم. اجمعى كل العظام فى كيس، وادفنيه، واخفيه». «تبكى الابنة وتذهب لمناشدة والدها، قائلة له: إن كل ثروتهم لا تعنى شـيئًا بالنسـبة لها مقارنة بالبقرة الصفراء. ويقول الأب: إن البقرة يجب أن تُذبح، لأنها الدواء الوحيد لزوجته».

تتبـع الفتاة تعليمات البقـرة، بجمع العظام بعد ذبحهـا. «تتعافى» زوجة الأب، وبعـد أيـام قليلة توجه الدعوة للعائلة لحضور حفـل زفاف فى مدينة أخرى. تقرر زوجـة الأب وابنتهـا أن تذهبـا، لذلك تقطع القضيـب والثعبان وتضـع الملح على الجـروح، بعـد ذلك قامت بخلط بذور حبة الدخن وبـذور التوجو (نوع من البذور متناهى الصغر) وأجلسـت ابنه زوجها أمام حـوض فارغ فى الحديقة، وأمرتها أن تفصل الحبوب وتملأ الحوض بدموعها. بعد ذلك، تغادر الاثنتان إلى حفل الزواج. تجلس الفتاة وتبكى عند رؤيتها دجاجة وكثيرًا من الأفراخ يدخلون الحديقة. تتكلم الدجاجـة قائلة للفتاة أن تضع ملحًا وماءً فى الحوض، وتأخذ حصانًا وثيابًا أنيقة سـتجدها فى الاسـطبل، وتذهب إلى حفل الزفاف، بينما تفصل الأفراخ البذور. تضيـف الدجاجـة، « أثناء عودتك، ستسـقط فردة من حذائك فـى الماء؛ لا تقفى لالتقاطها ـ امض بسرعة حتى لا تتعرف عليك زوجة أبيك».

تجد الفتاة حصانًا مسحورًا وثيابًا جميلة وحذاء ذهبيًا فى الاسطبل، تمتطى الحصان وتنطلق إلى الحفل وجبينها وذقنها مُغطى. مع بدء الرقص أجلسوها فى مقدمة الضيوف من النساء المشاركات فى الحفل. ترقص الفتاة، وتتعرف عليها أختها من زوجة أبيها وتقول لأمها، «إنها جبين القمر». تقول زوجة الأب، مستحيل! «لكنهما تغادران الحفل وتذهبا للتحقق مما إذا كانت فى البيت، وللتيقن من أن هذه الضيفة هى جبين القمر بالفعل. تندفع جبين القمر بعجلة على صهوة الحصان لتصل للبيت قبلهم، لكنها تُسقط فردة من حذائها فى بركة ماء. عند عودتها إلى البيت تدرك أن الدجاجة كانت قد تحولت إلى الحصان. ترتدى ثيابها القديمة وتجلس لتفصل البذور القليلة المتبقية. ترى زوجة الأب وابنتها البذور والحوض ممتلئًا «بالدموع»، وتقول زوجة الأب، «لقد قلت لك!».

بعد يومين، والأمير يمتطى حصانة بمحاذاة الماء، يرفض حصانه الشرب من الماء، ينظر الأمير إلى أسفل، ويجد فردة الحذاء ويأخذها لأبيه، قائلًا له إنه يرغب فى الزواج من صاحبة هذا الحذاء. يُجرب الملك ووزراؤه الحذاء على كل الفتيات، وكلهن يتمنين أن يكون مقاسهن، لكنه لم يكن مناسبًا لأى منهن. يحضرون فى النهاية إلى منزل والد جبين القمر. تقوم زوجة الأب « بتنظيف وقطع رأس ابنتها»، لكن الحذاء لم يناسبها. بينما كان الوزير على وشك الرحيل، والابنة الأولى محبوسة فى فرن الخبز. يطير ديك أعلى الفرن[٤]، ويبدأ فى الصياح:

قمر فى الفرن

توجد رأس هناك،

كوكو !

أين القدم، التى مثل

الزجاج؟[٥]

توجد رأس هناك،

كوكو !

تحاول زوجة الأب وابنتها الإمساك بالديك، الذى يهرب منهم ويصيح مرتين أخريين. يشعر الوزير بالضيق ويصر على البحث فى الفرن، حيث يجد الفتاة التى يناسبها الحذاء، وتتزوج من الأمير.

بنهاية القصة، يُقَسَم الحساء المطبوخ بين النساء الحاضرات. ولا يُسمح لأى رجل بتناوله، مع ذلك أضافت الراوية، «بإمكانهم تناول حساء آخر، لاحقًا». تقوم كل الحاضرات لهذا الطقس بتناول بعض من الحساء، أما السكر والمشمش والحلوى الأخرى فتُمنح صدقة، كتتمة للطقس.

فى أداء قصة «جبين القمر» المُترجمة هنا، لدينا قصة عن ومن قِبل ومن أجل النساء. رُويت لى القصة (والتى حملت أسماء مختلفة مثل «جبين القمر» أو «البقرة الصفراء») من قِبل رواة ذكور وإناث، لكن فى أغلب الأحوال من إناث. الأشكال التى تضمنت وسمًا جنسيًا للأخت الشريرة غير الشقيقة أو إذلالها جسديًا قامت بتأديتها نساء. فى هذا الشكل من طراز آرنى طومسون ٥١٠أ / ٤٨٠ ، كما فى معظم الأشكال، تكون العلاقات الغالبة بين النساء: الولاء وعدم الولاء بين أم وابنة؛

المنافسة بين زوجة الأب وذريتها والبنت التى ولدت أولًا (ابنه الزوج). رواية الحكاية فى سياق طقسى من قِبل أرملة لفتاة يتيمة يؤكد إلى حد بعيد على موضوعات التخلى عن الأنثى والتضامن الذى يسود الحكاية نفسها. إن خيانة الفتاة لأمها فى البداية تُعد عنصرًا مهمًا فى معادلة التضامن والفداء. كذلك اختيار هذه القصة كجزء من طقس للتضامن بين النساء، والذى تجتمع فيه النساء معًا للطلب من «أم» روحية، متوفاة لكنها حاضرة، دعمًا لمطلب واحدة أو أكثر من مجموعتهن. رغم أن موضوع مطلب راعية الطقس قد يكون معروفًا للمشاركات (قد يكون فى الأغلب محزرًا، نظرًا لأهمية القيل والقال فى حياة القرية)، فإنه لا يتم الحديث عنه. تدعم النساء الأخريات صاحبة المطلب، على الأقل من خلال الادعاء بجهلهن ماهية هذا المطلب، وهو فى النهاية يعد تعبيرًا آخر عن عمومية التضامن النسائى. (إن الأشياء والأغذية التى توضع على السفرة الطقسية والقماش الذى توضع عليه الوجبات، هى بعض من نفس المواد المستخدمة فى طقوس الزواج. هذه الصلة قد تستحق تحليلًا مفصلًا، الذى افتقر من أجل كتابته للمعرفة التفصيلية الضرورية عن الطقوس الشائعة فى حفلات الزفاف عند الطائفة الإسماعيلية).

إن وسم الابنة الخبيثة بقضيب حمار وثعبان، فى مقابل وسم الابنة الطيبة بعلامات تُوقد جمال الأنثى، القمر والنجمة، يمثل رفضًا قويًا للرموز الذكورية، التى تساوى هنا القبح البشع. هذا المثال الخاص بالوسم باستخدام الأعضاء الجنسية للجنس الآخر يجب أن يفهم فى سياق نزعة أوسع نطاقًا من جانب راويات الحكاية الشعبية لعدم تناول موضوعات خاصة بالمناورة بدور التحول الجنسى. يوزع الرواة الذكور أدوار شخصيات الحكاية على نحو أكثر تواترًا بشكل يستلزم أن يتصرفوا مثل أو الظهور كأفراد من الجنس المضاد[٦]. حتى الآن، لم أتمكن من العثور على أمثلة تتعلق بتغيير نوع الجنس فى حد ذاته فى حكايات روتها نساء. يُصور تغيير الجنس بشكل كامل، وهو من النادر، بين الرواة الذكور باعتباره كارثة بالنسبة للرجال لكنه من حسن الطالع بالنسبة للنساء. فى حكايتين رواهما شابان (يبلغا من العمر ستة عشر وثمانية عشر سنة)، تكتسب الشخصيات النسائية الرئيسية بصفة دائمة صفات الذكر (جسمانيًا فى واحدة واجتماعيًا فى الأخرى) والذى فُسِّر على أنه حظ سعيد. فى المثال الذى يرويه طالب ثانوى فى الثامنة عشر من العمر، تقوم البطلة بمغامرات ذات علاقة بالزواج فى قناع رجل، فى عملية الفوز بعروس ملكية. تهجر البطلة أهلها بسبب سوء المعاملة ولم يكن لديها قرين أو حليف آخر من الرجال لتقوم بتحويل العروس إليه (كما يحدث كثيرًا عندما تفوز امرأة ترتدى قناع رجل بعروس). فى النهاية تُحل المشكلة عندما تصاب البطلة «بلعنة» تغيير نوع الجنس من قِبل تنين.

فى المثل الثانى، الذى رواه فلاح مستأجر أمّى يبلغ من العمر ستة عشر عامًا، تنجح ابنه وزير حكيمة متزوجة من أمير يستغلها لأنها تفوقت عليه فى المدرسة فى حَمْل زوجها على الاهتمام بالبحث عن أميرة الصين، من أجل أن تتخلص منه، لكن فى النهاية تجد نفسها مضطرة للذهاب كى تنقذه، فى عملية الفوز بأميرة الصين

وثلاثة عرائس أخرى. تقوم هى بتحويلهن لزوجها وتعلن أنها من الآن فصاعدًا ستصبح وزيرته، كما كان والدها وزيرًا لوالده، بدلًا من كونها زوجته.

فى نصى هاتين القصتين المرويتين من قِبل ذكور، تغير نوع الجنس (أو تحويل الدور الجنسى الدائم) يعد جزءًا من مكافأة البطلة. فى غياب أى صيغة كهذه من قِبل الراويات النساء[٧]، يضيف وسم بنت الزوجة بأعضاء تناسلية ذكرية بشعة وثعبان يعادل القضيب على وجهها بعدًا للمجموعة الرمزية المتقابلة المتعلقة بذكر/ أنثى، عام/ خاص. عندما تم وسمها للازدراء من جانب جماعة النساء المحتفلات بهذا الطقس، فقد وسمت هذه الأخت الشريرة بسمات ذكورية واضحة للعيان وبطريقة لا يمكن إخفاءها، حتى بواسطة تلك العادة المتعلقة بخصوصية الأنثى واحتشامها وهى الحجاب. لقد وسمت بوصمة جنسية كنتيجة مباشرة لمحاولاتها هى وأمها استغلال نساء أخريات، بشر وخارقات للطبيعة، وكنتيجة غير مباشرة لمنافسة أمها المعادية للمجتمع من أجل الحصول على ذكر. كان السبيل الوحيد أمام الفتاة هو استبدال قضيب الحمار والثعبان مؤقتًا بجروح دامية، مُسِدت بالملح (قارن الجرح المتعدد البارز للأخت غير الشقيقة فى قصة «سندريلا» الخاصة بالأخوين جريم Grimm وتنويعات أخرى). فى هذه الحكاية عن النساء والتى تروى حصرًا للنساء، يكون اكتساب الأنثى لخصائص ذكورية هو عقاب بشع لعدم الإخلاص للنساء. كان التشويه قاسيًا إلى الحد الذى أصبح فيه الحجاب وهو الملاذ الطبيعى للأنثى غير فعال فى إخفائه: لقد أُجبرت الفتاة على كل من الذكورة والعلانية.

تتجاهل «جبين القمر»، فى المُجمل، الشخصيات الذكورية مثل: الأب والأمير اللذين يعدان تقريبًا عرائس ذكورية، جوائز غير مؤثرة تمامًا فى كفاح المرأة. فى سياق الأداء الذى يتم إقصاء الذكور منه، يتحقق إذلال الأنثى الشريرة عن طريق استدعاء رموز ذكرية. يكشف هذا السرد النسائى بشكل جوهرى لقصة سندريلا عن أن هؤلاء النسوة ينظرن للوسم (الذى صنع ليكون مرئيًا) باعتباره كارثة ومذكرًا على حد سواء. اقترانًا بالافتقار النسبى لتحول الدور الجنسى فى قصص النساء، فإن هذا الأمر يشير إلى أن حسد القضيب يحظى بظهور أكبر فى قصص الرجال عنه فى قصص النساء، وأن النساء لا يشتهين كثيرًا السمات الذكورية أو أدوار الذكر الاجتماعية، بالرغم من أن الرجال يرون أنهن كذلك. فى حكايات الراويات من النساء الأفغانيات التى يروينها للترفيه، يمكن للمرء أن يستشف تحفظًا لا ريب فيه انعكس على اختياراتهن للقصص والأدوار الدرامية للشخصيات النسائية. فالذكورة . فى السياق الطقسى الذى يدعم قدرة النساء على الفعل فيوجه إرادتهن لقضية مشتركة . تفصل المرأة عن رفيقاتها وتعوق قدرتها .

فالذاكرة الجمعية التى تشتمل على حجب النساء ومقاومتهن له - ويشتركن معه فيه كل صديقاتى الأفغانيات - يبدو لى أنه قد تجذَّر فى نفس مجموعة السلوكيات. يبدو أن كثيرًا من النساء المحافظات لا يفضلن «العلانية» عن طريق تبنى سلوك الذكور الاجتماعى، لأنهن بعمل ذلك يفقدن قوة عدم الكشف عن الهوية، وهى قوة تعلمن استغلالها لمنح أنفسهن مرونة الحركة وآليات معينة للتأثير

فى المجال العام، ألا وهو الذكورى. من الممكن أن يكون سبب الاهتمام الأقل كثافة لدى أولئك النسوة فى تناول موضوعات التخفى ككل، وهو ما يلاحظ أيضًا فى سردهن للقصص، يرجع إلى حقيقة أنه فى ظل الظروف الراهنة لديهن قدرة جديرة بالاعتبار فى العالم الحقيقى على إخفاء هويتهن وبذلك يؤثرن فى الناس والمواقف، بينما الرجال - فى ظل اضطرارهم للاهتمام بالمحيط العام فقط والمتعلق بعلاقات الذكر - الذكر باعتبارها «ذات شأن» وكونهم (مثل النساء) لديهم قليل من الخصوصية فى العالم الصغير للشائعات المحلية - لديهم قدرة أكبر على التخيل حول تأثير الهوية الجنسية والهويات الأخرى وإخفائها. أكدت الراوية التى وصفت الطقس الإسماعيلى للدكتور كيشافجى، فى دعابتها الجانبية عن الصبى الصغير الذى كان مرعوبًا من النساء المحجبات الصامتات، على قوة الحجاب فى أغراض التأثير. كان خوف الصبى خوفًا من المجهول. يكتسب الطعام الذى تستجديه النساء منزلته الروحية الخاصة (البركة) جزئيًا من الطريقة التى استُجدى بها، والتى تستغل فيها النساء قوة الحجاب لأقصى درجة لإخفاء الهوية.

إن النظرة الشاملة لموضوعات التخفى بوجه عام - فى كل من التقاليد الأفغانية والفارسية والتبادل عبر الثقافى، بما فيها المقارنة مع جماعات الرواة التى لا تملك فيها النساء خيارات حقيقية حول إخفاء الهوية - هو ضرورى لقياس ما إذا كان الاستخدام المتفاوت لموضوعات التخفى وتأثير الدور الجنسى بين الرواة الذكور والإناث يمكنه أن يكون متلازمًا مع علاقات غير متناسقة أخرى بعينها فى النظام الاجتماعى، أو ما إذا كان صورة أكثر عمومية للسرد الذكورى والنسوى[٨].

الهوامش

(١) لدراسة أكثر شمولًا لموضوع سلوك التحول الجنسى فى المأثور الشعبى الشفهى الأفغانى - الفارسى، انظر مارجريت ميلز «تحول دور الجنس و تغيير الجنس والتنكر فى ملابس النساء فى التراث الشفاهى لمجتمع مسلم محافظ» Sex Role Reversals, Sex Changes and Transvestite Disguise in the Oral Tradition of a Conservative Muslim Community

وقريبًا فى «فولكلور المرأة، ثقافة المرأة» Women's Folklore, Women's Culture لسوزان كالسيك S. Kalcik وروزان جوردان R. Jordan - والمقالة المقدمة جزء من هذه الدراسة.

(٢) وحش مخيف، عادة ما يكون مؤذ وخارق للطبيعة، وفقًا لأحد رواتى «مثل الجن Div. إلا أنه أكبر وأسوأ» - والاسم مصدره «زنجبار Zanzibar» - وبعض الرواة وليس كلهم يقرنون الغيلان بالبشرة السوداء، الذين لم يسبق السواد الأعظم منهم رؤيتهم. إن التحامل على اللون واسع الانتشار فى ريف إيران وأفغانستان.

(٣) قال د. كيشافجى إن الراوية قالت أولًا «قطعة من اللحم» - ثم ضحكت وصححت بنفسها.

(٤) بناء من الطين على شكل خلية النحل، يصل ارتفاعه إلى مستوى الخصر تقريبًا.

(٥) هاتان الترجمتان تحزيريتان إلى حد ما - «الكريستال الصخرى bolûr» - هو زجاج منتفخ عتيق الطراز، شديد الرقة والنعومة.

(٦) انظر ميلز «تحول دور الجنس»، العمل المذكور سابقًا، لتوسع أوفى فى هذا الموضوع.

(٧) فى عينة من حوالى ١٧٠ رواية مؤداه تم جمعها خلال عامين، فى مقابل عينة من حوالى ٢٥٠ حكاية رواها ذكور تم جمعها بالتزامن حتى الآن. لا أريد أن أثبت، لعدم وجود أدلة، أن النساء لم يروين مثل هذه القصص، فقط يبدو أنه من النادر ظهورها، بينما تظهر هذه القصص فى متون الرجال.

(٨) العمل الميدانى الذى بُنى عليه جزئيًا هذا التحليل تم دعمه من جانب مؤسسة فولبرايت - هايس ديسيرتاشن جرانت Fulbright - Hays Dissertation Grant وبمنح تكميلية من مؤسسة العلوم الوطنية الأمريكية وجامعة هارفارد، منحة شيلدون National Science Foundation and Harvard University's Sheldon Fund، الذين كانت مساعدتهم محل شكر وامتنان.

© Tara Ezzatizadeh, Turkey, 2011

محمد حسين هلال

الأداء في الحكاية الشعبية

تزايد الاهتمام فى السنوات الأخيرة بدراسة العملية الإبداعية فى الفن عامة، وفى المأثورات الشعبية على وجه الخصوص، وأعنى بالعملية الإبداعية هنا دراسة الأداء أو القدرة الفنية التى يتمتع بها المبدعون للأنواع الشعبية، تلك الأنواع التى تعتمد على اللقاء والتفاعل بين المتلقى (أو جماعة المتلقين) والمؤدى (أو جماعة المؤدين).

ولابد - قبل كل شىء - من توافر الكثير من شروط القدرة الإبداعية لدى الفرد قبل إطلاق لفظ مبدع عليه، وفى هذا الصدد ينبغى التأكيد على أن ثمة مقاييس معلومة للإبداع فى العلوم الإنسانية، وبصفة خاصة فى علم النفس[1]. وتلك المقاييس هى التى يجب أن تتوافر فى الفرد المبدع حتى يستطيع القيام بالأداء الفنى.

تقول د. أميرة حلمى مطر إن «قدرة الإبداع الفنى والتذوق الفنى تبدأ عن طريق الإحساسات البصرية والسمعية، لكنها لا تقتصر على التأثير الحسى وحده، بل تخاطب الخيال والفكر، وبقدر ما تعلو الأعمال الفنية فى القيمة بقدر ما تحيا فى صدور الناس؛ لأن العمل الفنى متى وجد فإنه لا ينتهى بل يعاد إلى الوجود على مدى الأجيال والحضارات المختلفة، فيتجاوز المكان والزمان اللذين وجد فيهما لكى يحقق تواصل الأجيال وتواصل الحضارات المختلفة»[2].

وهو رأى يتفق إلى حد كبير مع ما يذهب إليه الدارسون فى فهمهم للحكايات الشعبية والكثير من مواد المأثورات الشعبية، من حيث إنها حاجة إنسانية متواترة ولغة إبداعية ملحة، عالمية وإنسانية فى آن.

فالإبداع فى المأثورات الشعبية الأدبية هو العملية العقلية والنفسية والثقافية والحركية التى يكون عليها مبدع العمل الفنى الشعبى أثناء عملية خلق عمل فنى من نوع ما.

والأداء الفنى هو الخطوة المكملة لعملية الخلق، أو هو الصورة التطبيقية لاكتمال القدرات الفنية ونضجها، مما يؤهل المبدع لإنشاء العمل الفنى الشعبى أمام جمهوره.

ومهما يكن من أمر تلك القدرات؛ فإن هناك ثلاثة اتجاهات أساسية فى النظر إلى الإبداع فى المأثور الشعبى، أو على حد قول أصحاب تلك الآراء: (من منشئ العمل الأدبى الشعبى؟).

يقول الاتجاه الأول: بـ (الإبداع الفردى) حيث يرى أصحاب هذا التيار أن ثمة فردًا محددًا قد قام بالإبداع، وأن إنشاءه لهذا العمل الفنى نابع من قدرته الفردية، وملكته الخاصة.

والأمر الذى يمكن أن يؤخذ على أصحاب هذا الاتجاه أنهم لم يهتموا كثيرًا بالعوامل المحيطة بهذا الفرد، من عوامل بيئية وثقافية واجتماعية وحضارية وذاتية أيضًا، وإن لم ينكروا أثر هذه العوامل كلية على الفرد المبدع، لكن يبقى إغفالهم لدور تلك العوامل البالغة الأثر فى تشكيل الفرد مأخذًا لا يمكن تجاوزه.

الاتجاه الثانى: يقول بـ (الإبداع الجماعى) مما يعكس نظرات شبه مضادة للاتجاه السابق؛ حيث يرى أصحاب هذا التيار أن الجماعة ككل هى التى تصيغ العمل الشعبى الأدبى، وذلك بتناقله من فرد إلى آخر داخل بيئة ما، أو جماعة معينة؛ حيث يعمل كل فرد عمله فى النمط أو النوع الشعبى، مما يصبغه بذاتية هؤلاء الأفراد وقدراتهم، ومن فرد إلى آخر يستوى العمل الفنى الشعبى معبرًا عن ذات الجماعة المعنية ككل، فى فترة محددة وبيئة بعينها.

وثمة (اتجاه توفيقى) يتوسط بين أصحاب هذين التيارين، فيتخذ موقفًا وسطًا فى مقولاته بينهما؛ حيث يرى أصحابه أن الفرد يأخذ من الجماعة، ويعطى لها فى الوقت نفسه، فى صورة معقدة ووطيدة من حوافز التأثير المتبادل بين الفرد والجماعة.

تقول د. نبيلة إبراهيم إن «هناك مشكلة أخرى تثار عند دراسة الأدب الشعبى خلاف مشكلة دوافعه الشعبية، تلك هى مشكلة تأليف هذا الأدب، فمن ذا الذى يؤلف هذه الأنواع الأدبية بأشكالها المحددة؟ أهو الشعب كله أم فرد بعينه؟ وهل من المعقول أن الشعب كله يمكن أن يجتمع ليؤلف أسطورة أو حكاية خرافية أو شعبية على سبيل المثال؟ أو هل يمكنه مجتمعًا أن يؤلف النكتة بشكلها الموجز الملىء بالمغزى والسخرية؟

إن هذا لا يمكن أن يحدث بطبيعة الحال، ولم يبق سوى أن نفترض الأصل الفردى للإنتاج الأدبى الشعبى، وأن هذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة عن المجموع وإنما يعيش حياة شعبية صرفة، وهو بما له من نشاط إبداعى خلاق يخلق الكلمة المعبرة التى سرعان ما تلقى هوى بين أفراد الشعب جميعه، إذ تكمن فيه روحه وتجاربه ومشكلاته»[٣].

تظهر الفقرة السالفة بجلاء مضمون (النظرة التوفيقية) المشار إليها، هذا على الرغم من افتراض المؤلفة (للأصل الفردى للإنتاج الشعبى)؛ حيث إن هذا الاتجاه التوفيقى هو الكفة الراجحة التى يميل إليها أغلب الدارسين العرب، ممن وجهوا

همهم للبحث فى قضية (مؤلف الأنواع الشعبية) التى ذهبت فيها الاتجاهات أو التيارات التى أشارت إليها مذاهب شتى ترتكز فى الأساس على دراسة الإبداع فى المأثور الشعبى.

ومهما يكن من أمر تلك القضايا المثارة منذ زمن طويل، والتى اختلف فيها الدارسون اختلافًا غير قليل - ما بين قائل بآراء هذا التيار أو ذاك، أو من توسط بينهما - فإن دراسة (عنصر الأداء) تظهر واضحة وتتضح معالمها حين نحاول الإجابة عن الكثير من تساؤلات أصحاب هذه الاتجاهات - وهو ما سنتبين موضعه من الدرس.

وتبرز قيمة دراسة هذا العنصر فى اعتراف أصحاب هذه التيارات - وهو أمر يمكن أن يلمسه الباحثون الميدانيون - بأن الأداء الفنى الناجم عن القدرات الإبداعية للمؤدى ما هو إلا الحد الفاصل بين الشعر الساكن (المدون مثلاً) الذى يشبه الجسد بلا روح وبين النص الفاعل (أثناء الأداء) وقد دبت فى أوصاله الحيوية والحركة التى تقيم نوعًا من التناغم والتضافر بين عناصر الأداء (المؤدى/ النص/ المتلقى).

والفرق بين النصين فى الحكاية الشعبية هو الفرق بين النص المؤدى تمثيلاً - مما يعطى للنص إيحاءات شتى ويبرز تفاصيل أحداثه وشخوصه - وبين نص الحكاية الذى لا يزيد عن مجرد ثرثرة جوفاء تضيع فى الهواء، لأنها تخلو من الأداء والروح.

وربما يثير أداء هؤلاء الرواة التساؤل حول بساطة أدواتهم، مقارنة بعمق جوهرها وتعدد مضامينها، وهو الأمر الذى نجده متجسدًا بشكل واضح عند التمعن بدقة فى بعض الأنواع والأنماط الشعبية، كفن السيرة الشعبية، الذى يؤديه (شعراء) هذا النوع على الآلات المختلفة أو بدونها، ويمكن أن نلمسه فى أنماط الرقص الشعبى بمناسباته المتعددة حين يؤديه أفراد البيئات المختلفة. والأمر نفسه يمكن أن نجده فى الأغانى الشعبية بأنواعها، والموال بأنواعه (العادى والقصصى) وأنماطه (الأحمر والأخضر والنعمانى والمربع والسبعاوى.. إلخ) وهى أنواع يؤديها (المغنون الشعبيون) فى صورة هواية أو احتراف. ومن ذلك أيضًا فن المديح النبوى الذى يؤديه (المداحون).

ويمكن أن نلمس هذا الغنى والتضافر بين العناصر فى أداء الحكاية الشعبية (محور البحث) وكذلك فى بعض فنون القص كالنادرة والنكتة والتعابير والأقوال السائرة والألغاز، وكذلك الحال فى الأمثال الشعبية والرقى والتعاويذ والابتهالات الدينية، والأعمال الدرامية (كالأراجوز ومشاهد الحواة) وغير ذلك من الأنواع والأنماط التى تعتمد على التفاعل الحى واللقاء الحميم بين المبدعين والمتلقين، إنها أنواع تشترك جلها فى بساطة أسلوب المؤدى ورقة حاله، مع عمق مادته وتعدد مضامينها فى اللحظة ذاتها!!

وينبغى الإشارة إلى أن دراسة القدرات الإبداعية للمؤدين لم تقتصر على الفنون والآداب الشعبية وحدها، إذ تصاعد الاهتمام - بصورة شبه متوازية إلى حد ما - بدراسة تلك القدرات فى بعض الفنون الأخرى، كالدراما وفن المسرح والنقد

والشعر والرواية والفنون التشكيلية، وهو الأمر الذى ألمحت إليه عند الحديث عن الإبداع.

خلاصة القول: لقد صار المبدع محورًا مهمًا من محاور دراسة الكثير من العلوم والفنون، مثل علم النفس والاجتماع وعلم اللغة والنقد الأدبى وعلم الفولكلور، وغير ذلك من العلوم الإنسانية.

الأداء والإبداع

حين يحاول هذا البحث أن يأخذ على عاتقه أمر دراسة (القدرات الإبداعية) لهؤلاء الرواة، والتصدى لبحث (عناصر الأداء) فى الحكايات الشعبية بمركز العياط؛ فإنه يدرك ما اختط لنفسه من مسلك وعر، لم يطرق من قبل بالصورة التى يستحقها؛ إذ إن الدراسات والأبحاث فى هذا المجال قليلة جدًا، كما أن المراجع التى تناولت هذا النمط من الدرس تكاد أن تصل إلى حد الندرة؛ حيث لا تتجاوز فصلاً فى كتاب، وبعض الإشارات الاتفاقية فى المراجع المختلفة التى لا تزيد - على حد علمى - على أصابع اليد الواحدة[1].

وحين يتصدى الباحث لدرس هذا العنصر فإنه - على أساس ما تقدم - سيعتمد على واقع العمل الميدانى من خلال ما تجمع له من نصوص الحكايات الشعبية وغيرها، وما تيسر له من لقاءات بالرواة - مختلفى القدرات والمواهب - والمتلقين أيضًا.

والجدير بالذكر أنه إذا كان (الأداء) يعد ركنًا أساسيًا - كما ألمحت - فى حيوية الأنواع الفنية الشعبية السالفة؛ فإنه يمثل - على وجه الخصوص - جزءًا لا يستهان به فى فنون القص المختلفة، أو الأنواع التى تتخذ من الأسلوب الأدبى الشفهى وسيلة لها، كالسيرة الشعبية والقصص والحكايات الشعبية والخرافية.. إلخ، ويهمنا من تلك الأنواع كلها الحكاية الشعبية التقليدية بأنماطها المختلفة.

ومهما يكن من أمر القدرات الإبداعية، وما يمثله الأداء فى الأنواع الشعبية المتعددة؛ فإن هناك مجموعة من الأسئلة يجدر بنا التوقف عندها قبل التوغل فيما نحن بصدده، فى محاولة للإجابة عن بعضها، ولفت النظر إلى البعض الآخر، أو الإشارة إلى ما تثيره تلك الأسئلة من قضايا من مثل: ما الأداء؟ ما طبيعته وعناصره؟ ما أدواته؟ وهل يختلف الأداء باختلاف المكان أو الوقت أو عدد مرات الحكى؟ ما الأوضاع التى يتخذها المؤدون فى الحكايات الشعبية: هل يتميز الأداء فى الحكايات بأوضاع معينة لا نجدها فى غيرها؟ وهل تختلف كثيرًا عن أوضاع المؤدين فى الأنواع الشعبية الأخرى؟ وما العوامل التى تؤثر على درجة إجادة الأداء.. (هل هى القدرة؟ أم الموهبة؟ أم المكان والوقت؟ أم نوعية الجمهور؟.. إلخ) وهل هناك أثر للحالة الشعورية للمؤدى على الأداء؟ وأخيرًا، هل هناك مصطلح معين يطلق على رواة الحكاية الشعبية؟ وغير ذلك من الأسئلة التى ستأخذ موضعها من الدرس.

وقبل البدء فى تناول تلك الأسئلة وغيرها، ينبغى التنبه إلى أن إغفال درس (الأداء فى الحكايات الشعبية) يكاد أن يفقدها الكثير من قيمتها؛ حيث تصبح

ـ تقريبًا ـ نصوص الحكايات الشعبية المأثورة، على قدر ما لها من أهمية، منبتة الصلة بأرضيتها وسياقها الذى قيلت فيه.

ومن ثم يكون الالتفات إلى أهمية درس الأداء سبيلاً وعاملاً مهمًا يمكن الزعم بعده أن ثمة محاولة لدرس الحكاية الشعبية فى جانب مهم من جوانبها بشكل علمى، وأعنى بهذا الجانب العلمى درس عناصر الأداء وتحليلها فى الظاهرة القصصية (الحكاية الشعبية خاصة) على نحو متكامل (مؤدى/ نص/ متلق) مع الالتفات إلى أثر كل عنصر من تلك العناصر فى تفاعله مع العناصر الأخرى.

من ذلك أثر المتلقى على المؤدى ـ كمثال ـ وهو أثر يلمسه بوضوح ليس فقط الجامع الميدانى، ولكن أيضًا كل من يستمع إلى الحكاية الشعبية، وهناك بالمثل أثر النص على المتلقى والمؤدى معًا، وأثر هذه العناصر مجتمعة على (الأداء) الذى يشكل فى جوهره منظومة متضافرة الجوانب.

إن معالجة ما سبق من ظواهر يعد من الجوانب التى أغفلت أهميتها ولم تلتفت إلى قيمتها الكثير من الدراسات والأبحاث العربية التى تناولت الحكاية الشعبية، على الرغم مما احتلته الحكاية بأنماطها المختلفة من مكانة واهتمام بين بقية أنواع المأثورات الشعبية الأدبية وغير الأدبية، لدرجة أن ما كتب حول الحكاية الشعبية وحدها ـ على المستوى العالمى والعربى ـ يزيد كثيرًا عما كتب حول بقية أنواع وأنماط المأثورات الشعبية الأخرى.

وربما يعود اهتمام الدارسين بالحكايات الشعبية وشغفهم بها إلى ما فيها من خصائص وما تتميز به من سمات، وإلى ما تثيره الحكايات من قضايا، وما يتفرع عن هذه القضايا من مشكلات تتصل بالخلاف حول الموطن الأصلى لهذه الحكايات، أو فيما تجسد فى البحث المضنى عن النموذج الأول لحكاية ما، أو عدة حكايات!

وقد انبثق عن تعدد الآراء تباين وجهات النظر فى تلك الزوايا وغيرها، وتأسس على هذا التباين تعدد وتنوع فى الطرائق والمناهج التى عالجت الحكاية، ومن ثم اختلاف زوايا التناول التى تم رصد نصوص الحكايات من خلالها.

ولقد كان للتشابه الكبير بين نصوص حكايات الأمم والثقافات المختلفة أثر واضح فى محاولات المدارس المتعددة لتفسير هذا الأمر، الذى تلاحقت من خلاله ـ إضافة لعدة عوامل أخرى ـ النظريات والنظرات القائمة فى كثير من جوانبها على الحدس والتخمين فى محاولة دءوب لتعليل تلك الظواهر.

وإذا تطرقنا إلى موضوعنا مباشرة، فيجدر بنا التوقف عند (مصطلح الأداء) تعريفًا: حيث يذهب د. أحمد على مرسى إلى أنه «وضع معين يتخذه الراوى أو المغنى أمام جمهوره، هذا الوضع يختلف بدرجات متفاوتة عن وضعه أو دوره فى الحياة اليومية وفى علاقاته مع الآخرين، فالمؤدى الذى يتخذ وضعًا معينًا يتكامل مع هدفه الذى يريد تحقيقه، معلم وموجه لغيره فى الوقت ذاته، ولكى يمكنه أداء أو تقديم حكايته أو أغنيته بالمعنى الذى نقصده فإنه عليه بالضرورة أن يتهيأ لذلك، أو يتخذ الوضع الملائم الذى يتناسب مع غرضه، وهذا الوضع له أهدافه

الضمنية والظاهرية، كالتعليم والنصح أو التحذير والإقناع، وبناء عليه تتحدد درجة الأداء وكيفيته»[٥].

يقدم الأستاذ الدكتور مرسى هذا التعريف فى معرض حديثه عن الأدب الشعبى، وإن كنت أظن أن الأمر يمكن أن ينسحب ـ تعريفًا ومضمونًا ـ على المأثورات الشعبية عمومًا حيث يستخدم (مصطلح الأداء) بالمعنى نفسه الذى يستخدم فى الدراما والمسرح؛ ومن هنا يمكن أن ينطبق التعريف على بعض الأنواع الشعبية الأخرى كالرقص الشعبى مثلاً، وبعض فنون الدراما الشعبية كالأراجوز وغيره، ولتأكيد هذا الأمر يضيف المؤلف قائلاً «إن أى شكل من أشكال الأدب الشعبى (والمأثورات الشعبية كما ألمحت) مهما بدا دون معنى أو غير واضح يتطلب وجود مشاهد أو مستمع، أو مجموعة من المشاهدين أو المستمعين، وشخص أو أشخاص يقدمون هذا الشكل لهم، هذه الحقيقة البسيطة يمكن لنا أن نلاحظها فى استخدامنا للغة أيضًا: لأنها لكى توجد لابد من وجود متحدث ومستمع»[٦].

ينطوى التعريف السابق على عدد من العناصر يمكن أن يندرج تحتها تعريف (الأداء فى الحكايات الشعبية) كما أورده المؤلف، ولكن ثمة تنويهًا ينبغى التوقف عنده، ألا وهو الخاص باشتراط «وجود مشاهد أو مستمع لأى شكل من أشكال الأدب الشعبى مهما بدا دون معنى أو غير واضح»، ذلك أن هناك عدة أنماط من أغانى العمل تؤدى دون مستمع أو متلق، مثل أغانى البذر وأغانى الشادوف وأغانى الرحى، وهو أمر جدير بالبحث والدراسة، وينبغى التوقف أمامه؛ حيث إن التعريف السابق يتماسك بقوة مع بقية الأنواع الشعبية الأخرى، لكنه لا يتطابق بنفس القوة مع ما ذكرت من أنماط، إضافة إلى ما يعرف بالبكائيات (العديد) التى تنشدها «المرأة» الثكلى فى وحدتها؛ حيث تكون منفردة بعيدًا عن أهلها.

ومن الجدير بالذكر أن أغانى العمل السالفة هى أغان ترتبط بأعمال شاقة وصعبة وتحتاج إلى جهد بدنى متواصل وشديد، وتشترك فى عدم ظهور المتلقى بشكل أساسى ومحسوس، مثلما نجد فى أنواع كالسيرة الشعبية أو الموال أو الحكاية، كما أنها أغانٍ غير موجهة للناس القريبين من المؤدى فى الحقول المجاورة فى أغانى البذر مثلاً، كما أن أغانى الشادوف ليست موجهة للمارة العابرين عند من يقوم بشدف الماء من الترع والقنوات، كما أن وجود أطفال بجوار النساء اللاتى يقمن بالعمل على الرحى ليس ضروريًا لغناء هذا النمط من الأغانى.

إنها ـ فى الغالب ـ نوع شعبى بلا متلق، هكذا تشى ظواهر الأمور، والأمر نفسه يمكن أن نلمسه فى البكائيات (العديد)؛ تلك الأغانى التى تحتوى على الأنين وتهدف فى الأساس إلى بث الصبر فى النفوس، والتسرية عن حادث جلل، سواء وجد المتلقى أم لم يوجد.

هذا، ويمكن اعتبار تلك الأنماط السالفة بمثابة نوع من الرسائل المرسلة إلى الشخص نفسه؛ فالأداء فيها مرسل للذات، ويرتبط بعدد من الوظائف يمكن إجمالها فى الآتى:

١ ـ التسرية عن النفس.

٢ ـ قطع ملالة الوقت.

٣ ـ مؤانسة الوحدة.

٤ ـ محاولة نسيان مشقة الجهد المبذول.

وإذ كنت أسجل أن نصوص الأنماط المشار إليها هى نوع من الرسائل المرسلة إلى الشخص نفسه فى الغالب الأعم، وأن الأداء فيها مرسل للذات: فإننى أتفق مع الأستاذ الدكتور مرسى فى اشتراط «وجود مشاهد أو مستمع للكثير من أشكال الأدب الشعبى، وشخص أو أشخاص يقدمون هذا الشكل لهم» مثلما نجد فى فن السيرة أو الرقص الشعبى أو المواويل القصصية والعادية أو المدائح.. إلخ. ويمكن أن تعد هذه الأنماط التى أشرت إليها من قبيل استثناء القاعدة، ومن الملاحظات الجديرة بالتسجيل والدراسة.

وتواصلاً مع مناقشة جزئية (المؤدى والمتلقى) فى الأدب الشعبى: فإننى أسجل كباحث فى الحكايات الشعبية ارتباطها القوى والحميم بالمتلقى، إذ لا يمكن الاستغناء فيها عن المتلقى، حتى مع وجود وسائل الاتصال الحديثة، مثل الإذاعة المرئية والمسموعة حيث لا يستطيع مقدم البرنامج أو المذيع تقديم حكاياته أو حواديته دون وجود مجموعة من الأطفال (مشاهدين أو مستمعين) بالقرب منه داخل الاستوديو[٧].

ولعل هذا الأمر يفسر لنا عدم إمكانية نقل الحكاية الشعبية إلى شرائط تسجيل يحملها معه الشخص فى أثناء سيره وإمكانية ذلك فى بعض الأنواع كما نلحظ فيما يُسجل من السيرة الشعبية والأغنية والمواويل والنكتة.. إلخ: حيث يتميز سياق الحكى بالحضور والتفاعل لكافة عناصر الظاهرة القصصية (مؤد/ نص/ متلق). هذا الحضور له خصوصية، وأعنى بالحضور المتفاعل أنه لا يمكن تلقى الحكاية الشعبية إلا مع تنبه أهم حواس الإنسان (السمع والبصر والمخيلة) أو ما دون ذلك قليلاً ـ كما فى بعض أوضاع الحكاية وهو ما سنفصله بعد ـ فبغير هذا التفاعل الحى بين الرواة والمتلقين أزعم أنه لا يمكن قص الحكاية بشكل طبيعى مع غياب أحد أطرافها، قد يكون عدد المتلقين محدودًا أو يكون شخصًا واحدًا (كالباحث مثلاً) أو ربما كان هذا المتلقى طفلاً صغيرًا، لكنه على الرغم من ذلك يكفى لقيام سياق الحكى والتلقى.

وقد قام الباحث بتجربة أدت به إلى تلك النتيجة إلى حد كبير، وهى أننى قد فكرت فى أحد الأيام فى التغلب على خجل النساء والفتيات عند القص لرجل غريب مثلى، على اعتبار أن جنس الراوية والجامع من العوامل المؤثرة على قص الحكايات الشعبية صعوبة ويسرًا، إذ انتهزت فرصة حديث إحدى خالاتى عن قدرة إحدى الجارات على قص الحكايات بمهارة واشتهارها بذلك، فرجوتها أن تأتى بها إلى منزلها؛ لأن فكرة دخول أحد الغرباء إلى بيوت الأهالى دون مبرر مرفوضة تمامًا.

وذهبت قريبتى بالفعل وأحضرتها، بيد أن السيدة ـ وكانت شابة ـ ما إن رأتنى حتى تراجعت وأرادت الخروج ثانية، على أن خروجى من (المندرة) قد استبقاها إلى حين، ودارت شبه مفاوضات بين الراوية والجامع بواسطة الخالة، التى اقترحت عليها أن تقص تلك السيدة بعض الحكايات فى غير وجودى حتى لا

أسبب لها حرجًا ودربت الخالة تدريبًا أوليًا على كيفية تشغيل الجهاز للتسجيل، لكن السيدة لم تستطع أبدًا أن تحكى أمام جهاز التسجيل بمفردها، ولم يكن المانع بسبب وجودى خارج (المندرة) فى إحدى حجرات الدار القريبة منها، بل كان الرفض - كما قالت لى بعد ذلك - هو عدم وجود أطفال (مفيش لمّه أو ولاد) تحكى لهم: حيث كان الوقت يقارب فترة الظهيرة، والأطفال جلهم فى المدارس والبعض الآخر فى العمل مع الرجال فى الحقول.

وربما يفسر الأمر على وجهه الصحيح ما ذكرته لى عند خروجها وسؤالى لها عن سبب عدم قصها لجهاز التسجيل بمفردها إذا كانت مكسوفة؟! أجابتنى قائلة بدهشة: «أحكى لتسجيل؟ لا ما أحكيش.. مفيش عيال مفيش حد.. أقول ليه؟! ها كلّم نَفْسِى.. بعد الشر عليّا م الجِنان (الجنون) يا آخويا!!». وقد أفادتنى هذه التجربة على عدة مستويات:

١ - أكدت لى مقولة أثر جنس الجامع (والمؤدى أيضًا) على عملية رواية الحكاية الشعبية وغيرها من أنواع الأدب الشعبى.

٢ - أثبتت لى بما لا يدع مجالاً للشك أن غياب أحد عناصر الأداء (راوية/ نص/ متلقى) هو من قبيل القضاء على سياق الحكى كلية.

عناصر الأداء وأوضاعه

أما عن العناصر التى أكد عليها تعريف الأداء فى الفولكلور الذى قدمه الدكتور/ مرسى والحكايات جزء كبير منه، فهى:

(أ) الأداء (وضع معين للمؤدى).

(ب) أمام جمهور (المتلقون).

(جـ) اختلاف هذا الوضع بدرجات متفاوتة عن الوضع العادى، مما يجرنا مباشرة إلى مفهوم تدرج الأداء.

(د) هذا الوضع المتخذ له هدف (ضمنى أو صريح) يريد تحقيقه.

إن تجريد هذه العناصر التى احتواها التعريف ليس بقصد تعدادها، كما أنه ليس فقط بهدف التأكيد على تبنى هذا التعريف كماهية لمفهوم الأداء فى الحكاية الشعبية على وجه الخصوص، بل أيضًا بقصد الوقوف عند عناصر هذا التعريف تفصيلاً فيما سيعالجه هذا الفصل من عناصر الأداء ورسائله.

يذكر هذا التعريف - شبه الشامل - على سبيل المثال أن «الأداء هو وضع معين للمؤدى» ويهمنى فى هذا الصدد تفصيل أمر ذلك الوضع فى الحكايات الشعبية الميدانية: حيث تتميز الحكاية على مستوى الشكل بتفردها بأكثر من وضع من أوضاع الأداء، مما يجعلها مختلفة من هذه الزاوية عن غيرها من أنواع المأثورات الشعبية الأدبية على أساس أن هناك وضعًا محددًا أو معلومًا لأداء الكثير من الأنواع الشعبية المختلفة أو وضعين على أكثر تقدير، بينما يختلف الأمر فى أداء الحكاية الشعبية عن ذلك: حيث تثبت الملاحظة الميدانية والمعاينة اللصيقة للحكايات - متابعة واستماعًا ورصدًا - أن هناك ثلاثة أوضاع مختلفة الشكل يمكن

أن تؤدى الحكاية من خلالها تخضع جميعها لتأثير الوقت والمكان وجمهور المتلقين، وهذه الأوضاع، على مستوى الشكل أو هيئة المؤدى، هى:

١ ـ وضع الاستلقاء (من التمدد الكامل).

٢ ـ وضع الجلوس العادى مع تربيع الأرجل (وهو الوضع الشائع).

٣ ـ وضع الجلوس على سطح مرتفع (كنبة ـ مصطبة ـ كرسى وما أشبه ذلك).

هـذا ويحكم كل وضع مـن هذه الأوضاع عدد من الشـروط والقواعد تكاد أن تكـون ثابتـة ومتعـارف عليها، كما يتحكم كل وضع فى الوسـائل التى يسـتخدمها الرواة كوسائط للأداء من حركة وإشارة وتلوين صوتى واستخدام الأدوات المختلفة، مما يفرض بالتالى على جماعة الحضور تلقى نص الحكايات من خلال حاسة ـ أو حواس ـ بعينها، كما يفرض نوعية التجاوب وردود الفعل أيضًا.

ويلاحظ أن شـكل الوضع الذى يكون عليه الرواة، غالبًا ما يتوافق مع جلسـة المتلقين فلم نجد ـ على سبيل المثال ـ راوية يجلس القرفصاء، بينما يجلس المتلقون على سطح مرتفع أو العكس.

وثمة اسـتثناء طفيف ومحدود لعدم توافق شـكل جلسة المؤدى والمتلقى، وذلك فى حالة قدوم راوٍ رقيق الحال إلى دوار عمدة الناحية أو منزل شيخ البلد ليقص عنده أو ليسرى عنه: فإننا نجده ينزوى ـ ولو كان موهوبًا ـ فى ركن على الأرض فى مكان قريب من مجلس العمدة وضيوفه (ما تجيبوا لنا فلان يسـلينا شـوية) بينما يجلـس العمـدة وضيوفه ـ فى الغالب ـ على كنبة خشـبية مرتفعة، أو دكك كبيرة، وهو الأمر الذى سنعالجه عند الحديث عن (شكل الجلوس على سطح مرتفع).

وهنـاك أمـر ينبغى التأكيد عليـه وهو أن مفهوم الوضع الخـاص للنوع الأدبى الشـعبى يتجاوز شـكل الجلوس أو الوقوف أو الاتكاء أو الاستلقاء: حيث إن مفهوم الوضع لا يرتكز فقط على المستوى الشكلى المتمثل فى هيئة الراوى أثناء الأداء بل إن هذا الوضع يتجاوز ذلك إلى مسـتويات متعددة، لها أهداف ضمنية أو صريحة يريد الراوى تحقيقها كمُعلِم وموجه ومبدع وغير ذلك من أهداف.

بيـد أن مـا يؤكـده هذا البحـث هو محاولة رصـد أوضاع الأداء الشـكلية فى الحكايـة الشـعبية؛ حيث لاحـظ الباحث أن للأداء عدة أوضـاع فى الحكاية ربما تزيـد على وضع الأداء فى الأنواع الشـعبية الأدبيـة الأخرى، تخضع جميعها لعدد مـن الطرائق والشـروط والقواعـد الثابتة والمتعارف عليها، وقـد لا يتجاوز الأداء فى الحكاية شـكل الأوضاع التى ألمحت إليها، لذا كان حقًا على دراسـة فى الأداء تفصيل القول فى هذه الأشكال.

١ ـ وضع الاستلقاء

هو الوضع الذى يكون فيه كل من المؤدى والمتلقى (أو المتلقين) مسـتلقين تمامًا وممددين فيما يشـبه وضع النوم فوق سـرير، أو على سـطح الفرن شتاء، أو على الأرض المفروشـة بالكليـم أو الحصيـر البلدى فى الفترة التـى تقع ما بين اليقظة والنعاس.

ولخصوصيـة هذا الوضع فهو لا يلحظ إلا بين درجات القرابة الحميمة: حيث إن مكانـه مغلق، أو مسـتغلق على غير أهل الدار من الأبنـاء أو الأحفاد أو الإخوة والأخوات وما يلى ذلك من درجات قرابة؛ لأنها القرابة التى تسمح للإنسان بقدر كبير من حرية الحركة والتنقل فى المكان والتمدد والنوم براحة دونما حرج يذكر.

ومـن النـادر أن يظفر الباحث بصور فوتوغرافية لشـكل هذا الوضع، حتى مع محاولـة ذلـك، فلا يعقـل أن يطلب الجامع من الراوية الاسـتمرار فى القص وهو مستلق بينما يقف هو على قدميه ليلتقط له صورة!!

ويحرص الراوية فيه ـ ككل رواة الحكايات وبرغم السكون النسبى للوضع ـ على تبين اسـتجابة المتلقى له ومتابعته للقص، وإلا توقف عن الحكى وأخلد هو الآخر للنوم، ليكمل حكايته فى يوم تال حين يطلب منه ذلك.

وتتمثل هذه الاستجابة فى إصدار أى صوت يدل على استمرار متابعته للحكاية أو الحدوتة مثل (هه.. آه.. ياه.. وبعدين.. إلخ) أو هز الرأس مع صوت خفيض.

ويتحكـم هذا الوضع ـ لخصوصية شـكله ـ فى أسـلوب المـؤدى وطريقة أدائه ووسائله فى هذا الأداء: فالمؤدى لا يستخدم ـ فى الغالب ـ سوى صوته فقط، طبقًا لما يتيحه له هذا الوضع ـ شبه المقيد ـ من حركة.

فالراويـة محكـوم فى أدائه باسـتخدام طاقاته الصوتية المختلفـة فقط لبيان التلوينـات الصوتيـة فـى محاكاتـه للشـخصيات التـى يحكـى عنهـا، كالخواجة والسـودانى، والصعيدى والمغربـى، وتقليد أصوات الحيوانـات والطيور والطبيعة من حوله.

كما يتحكم هذا الوضع فى أسـلوب المتلقى ذاته وبخاصة الاسـتقبال، فالمتلقى ـ وقـد جربـت هذا الوضع بنفسـى مرارًا ـ يسـتقبل الحدوتة فى الغالب بحاسـة السمع، مغمض العينين مسترخ الحواس والجسد؛ حيث لا يبدى حراكًا كثيرًا، بينما يكون متفتح الذهن، مسـتقبلاً الحكاية عبر المخيلة، متصورًا لشخوصها وأحداثها ووقائعهـا، مشـكلاً هذه العناصر فى ذهنه، مسـجلاً لها فى الذاكـرة، لتنضم فى النهايـة إلـى رصيـده من الحكايـات، حتى يمكنه أن يسـتطيع روايتهـا من جديد بطريقته الخاصة.

والطريف أن الحكاية التى كنت أسمعها فى الفترة ما بين النوم واليقظة لم تمح فى الغالب من الذاكرة بسهولة، فما زال يداعب خيال الكثير منا مصطلح (حدوتة قبل النوم) بما يتضمنه هذا التعبير من دلالات وإيحاءات شتى.

ومـن الحكايات التى تلقيتها فى هذا الوضع «كل إنسـان على ما يولِّف طيره»، «العرض غالى»، «الست داهية والاسـم الجميل»، «الديب وخصايل السـبع» ومن الملاحـظ أن لغـة الرواة فى هـذا الوضع تميل إلى القصـر والوضوح، كما لا يلجأ الراوية إلى التكرار بأنواعه، إلا إذا طلب منه المتلقى ذلك.

كمـا يبتعـد الرواة فى هـذا الوضع عن القصـص المفزعـة أو الحواديت التى تتضمن أحداثًا مرعبة أو مواقف مؤلمة، اعتقادًا منهم أن هذا النمط من الحكايات يجلب ما يسـمى بـ «الكابوس» فى المنام؛ حيث يرون أن سـماع مثل هذه الحكايات قبل النوم يستدعى الأحلام المخيفة، والرؤى الفظيعة التى تقلق راحة النائم.

إنهم فى الغالب يلجأون إلى قص حواديت المغامرات الطريفة والحكايات المرحة التى تجلب البسمة للنائم، أو تبعث على السرور، أو تلك الحكايات التى تتضمن موعظة بسيطة أو فائدة مباشرة، لا تحتاج إلى تفكير عميق، وهو الأمر الذى يمكن استخلاصه من الحكايات التى سمعتها فى هذا الوضع.

٢ ـ وضع الجلوس العادى مع تربيع الأرجل

الجلوس فى الريف من المعتاد أن يكون على الأرض، فوق حصيرة أو قطعة كليم أو دونهما، وتعقد الرجلان أثناء هذا الجلوس فيما يسمى «تربيع الأرجل». وهو أكثر أوضاع الحكاية الشعبية شيوعًا، وهو الوضع الذى يتبادر إلى الذهن فيه هيئة الراوية الشعبى حين يستدعى شكل تجمع لقص الحكايات الشعبية، وغالبًا ما يشاهد هذا الوضع فى الأماكن التى تسمح بالتحلق حول الراوية، أو الجلوس على شكل نصف دائرة أمامه فى صحن دار، أو على سطح أحد المنازل، أو فى الأماكن الخلوية، أو بجوار المنازل أو المدارس بالنسبة للتلاميذ، وعلى أطراف الحقول أو داخلها فى (الخُصّ) المقام لساعات القيلولة، أو فى تجمعات الأغراب (الغجر) حول (رَكِيّة النار)، أو فى مندرة أحد وجهاء الريف فى العياط.

وينبغى ملاحظة أن (وضع الجلوس العادى) قد يتبدل فى بعض الأحيان قليلاً ليصبح أشبه (بوضع القرفصاء) أو هو كذلك ـ وهو وضع لا يختلف كثيرًا عن (هذا الوضع).

ويتيح (وضع الجلوس العادى) المتواتر للرواة قدرًا كبيرًا من الحرية فى حركات التعبير والتشكيل الصوتى والبدنى؛ فإذا كان الراوية فى (وضع الاستلقاء) محكومًا باستخدام محدود لقدراته، متمثلة فى الصوت فقط ـ طبقًا لمكان الحكى وزمانه ـ فإن هذا الوضع يتيح للرواة استغلال أكبر مساحة من طاقاتهم وقدراتهم وأساليب الأداء المعروفة لهم، ووسائط هذا الأداء أيضًا، إذ يمكن للرواة هنا استخدام القدرات الثرية للصوت، من ارتفاع وانخفاض وتلوين صوتى وتعبير حركى بحرية تامة، فالمقام يسمح بذلك والمكان والوقت كذلك.

كما يسمح هذا الوضع بعدد أكبر من المتلقين حول الراوية عن الوضع الأول والثالث أيضًا؛ حيث تتسع دائرتهم، وينفرج قليلاً معه شرط (خصوصية الحضور المشار إليه آنفًا) إذ يمكن للأصدقاء والأقارب والجيران وزملاء العمل الانضمام إلى جماعة المتلقين؛ حيث لا يشكل الوضع فى حد ذاته حرجًا لكل من طرفى الإرسال والاستقبال، أو الراوية والمتلقين من حوله.

ويمكن للراوية فى وضع الجلوس العادى استخدام عدة وسائط للأداء كالعصا أو الحبل أو أعواد الحطب بجوارهم، أو الضرب على جسم خشبى أو معدنى لتجسيم صوتى معين، كالارتطام أو تصوير قتال أو معركة، أو دخول أو خروج شخصية ما، أو تجسيد الانتقال السريع للكائنات المنظورة وغير المنظورة من مكان لآخر.

وتمكن طبيعة هذا الوضع الرواة ـ بحكم مواجهتهم للمتلقين وجهًا لوجه ـ من استخدام الحواس المختلفة بصورة أكثر فاعلية فى محاكاة شخوص الحكاية

وتقليدها، مثل استخدام النظرات (نظرات العين) فى تجسيد الحالات المختلفة مثل الخوف، أو الرعب، أو تمثيل شخصية مفزعة، أو محاكاة شخصية بلهاء عن طريق تشكيل معين للعين والفم واليد كذلك استخدام اليد فى الإشارات وتحديد المواضع المختلفة أو جهة معينة انتقل إليها بطل الحكاية، وغير ذلك من الحركات والإشارات والتلوينات الصوتية التى يلجأ إليها رواة الحكايات فى هذا الوضع؛ حيث تكون الحركة نابعة من السرد ومتلائمة معه وغير خارجة عنه: فالصوت لدى رواة الحكايات جزء من الحركة، تتلاءم فيه المفردات والعبارات مع الحركات التعبيرية التى تتناسب مع قدرات المؤدين المختلفة، طبقًا لمواهبهم وإمكانياتهم.

والتعبير الحركى على العموم أكثر سهولة ويسرًا فى هذا الوضع عن السابق، إذ يمكن للرواة أن يشكلوا مواقف وأحداث حكاياتهم عن طريق حركات الرأس والعنق والشفاة والعينين والأكتاف واليدين، وفى بعض الأحيان عن طريق الجذع أيضًا، حيث يوظف الرواة تلك الأعضاء بإمكاناتها المختلفة فى عدة أشكال تتناسب مع الأحداث التى يقصونها والشخصيات التى يرسمونها.

ومن الجدير بالتنويه أن هناك قدرًا كبيرًا من المشاركة الإيجابية الفاعلة بين المؤدى والمتلقى للحكايات الشعبية، إذ يملك هذا الجمهور حرية لا محدودة فى التداخل مع الراوية أو التعقيب الموجز على ما يروى أو مراجعته فيما يروى، أو مقاطعته وحثه على السرد، كما أن هذا الجمهور نفسه هو الذى يؤثر على الراوية فيدفعه إلى الإطالة أو الإيجاز أو التكرار أو التفاصح.. إلى آخر تلك السمات الأسلوبية التى يلجأ إليها الرواة بتأثير هذا الجمهور علاوة على مجموعة من العوامل الشخصية.

هذا ولا تقتصر استجابات المتلقين وردود أفعالهم على مجرد الصوت الخفيض الذى ينم عن المتابعة كما فى (نوع الاستلقاء) إذ يتعدى ذلك إلى النظرات المشجعة - التى لم يتح له قبلاً استخدامها - علاوة على ابتسامة المتابعة اليقظة فى أحيان كثيرة، إلى هز الرأس تأثرًا، ويصل الأمر إلى حد (المشاركة الحوارية فى النص) والتى لا يستغنى عنها الرواة، وتعد من مفردات الحكى، وذلك من خلال مجموعة من ألفاظ الاستحسان أو الاستهجان تقال طبقًا لطبيعة الحدث ونمط الشخصية التى يقص الراوية عنهما، إضافة إلى مجموعة من عبارات التحية والامتنان للراوية على أدائه، أو بألفاظ وأصوات تدل دلالة عميقة على الحالة التى أصبح عليها المتلقى عقب سماعه لمجموعة من الأحداث أو الحكاية كلها، من مثل:

ياااه! آه، الله!!، الله ينور، كمان واحده يا خال.. يسلم فمك، كلام حلو والنبى، كلامك بيريحنا، إيه ده يا سيدى؟!، دا كلام ع الجرح دوغرى «المثلات» دى بتصبر الواحد أوى!!.. إلخ.

إن مثل هذه العبارات والكلمات وغيرها من تعليقات قصيرة أو طويلة يحرص رواة الحكايات على الظفر بها، وهم يحصلون عليها حتمًا؛ حيث إن الحصول عليها فى حد ذاته يعد هدفًا من أهداف الرواة، إضافة إلى أغراضهم الأخرى من الحكايات.

والحصول على مثل هذه التعليقات يغمر الرواة بحالة من السعادة والحفز تدفعهم إلى المزيد من الإجادة والإبداع، وتدعم إحساسهم بمقدرتهم، وتشكيلهم لمادتهم، وتدفعهم تلقائيًا إلى تنقيح حصيلتهم من الحكايات أو غيرها من الأنواع التى يؤدونها كذلك، وليس فى مقدور الإنسان العادى أن يمتلكها.

وقد يصل الأمر فى تفاعل أطراف الحكاية الشعبية إلى تداخل المتلقين فى النص، ولأهمية هذا التداخل فى درس الأداء فقد أثبته فى النصوص (.....) بين قوسين، حتى لا يختلط بسرد الرواة.

ويصل هذا التداخل إلى حد مقاطعة الرواة وإكمال النص عند حدث معين والتوقف ثانية ليكمل الراوية الحكاية بنفسه. ويمثل الأمر بالنسبة للمتلقى نوعًا من المراجعة والتثبت فى قص حدث ما على يد راوٍ ماهر، ولكثرة هذا النوع من التداخل أكتفى بالإشارة إليه حيث ينتشر فى معظم النصوص تقريبًا.

وقد يلجأ المتلقى إلى التداخل بتعليق معين لاستنكار مقاطعة أحد الحضور، أو لإنهاء تكرار ممل وقع فيه راوٍ ما، ظل يعيد حدثًا أو أحداثًا كان ينبغى الاكتفاء بمجرد الإشارة إليها والإحالة عليها من خلال مجموعة من الصيغ المعروفة فى الحكايات فى مثل هذه الحالة: مثل (حكى له من طقطق لسلامو عليكو) أو قال (قال له على التين ومين زرعه) ذلك التعبير الذى يقال للدلالة على تلمس ومعرفة الأصول البعيدة الغائبة لأمر ما، وهو يقارب التعبير الأول فى الدلالة إلى حد ما. أو فى التعبير المعروف (قال: كذا كذا كذا) ومثل (سرد عليه الأمر كله).. إلخ.

وقد يصبح التداخل استنكارًا للتكرار فيصيح أحدهم (هو بيعيد تانى ليه؟!) أو (ما احنا قلنا دى) أو (إحنا سمعنا دا)!.

ويمكن أن يتطور الأمر إلى عدد من التعليقات على حدث معين يلجأ فيه الراوية إلى التشويق بالتوقف عن القص برهة وإلقاء لازمة معينة كأن يقول: (قال إيه؟ والعاشق فى جمال النبى يصلى عليه) أو (حصل إيه؟ على ما توحدوا الله) عندئذ يرد عليه أحد المتلقين (آه.. هيفسر لنا أهه) أو (آه.. هيغطى لنا الدور) أو (يا ولدى!!) أو (يا كبدى.. يا ريته ما كان حصل كل ده!).

إن مثل هذه التعليقات وغيرها تعد جزءًا من الأداء، ولا تقل أهمية عن النص نفسه لتوضيح الأداء والتفاعل فيه، وإضاءة جوانب لها أهميتها فى سياق القص. إنها (ما حول النص) فى الحكاية على حد قول أستاذنا الدكتور أحمد مرسى، الذى يعطى لها أهمية كبيرة وينادى بتدوينها فى موضعها من النصوص. و«ما حول النص» هو مجموعة التعليقات التى يتبادلها الرواة أنفسهم مع المتلقين خارج النص (ومن بينهم الجامع)، علاوة على التعليقات التى يُعَقِّب بها الحضور على أحداث الحكاية سواء أكان ذلك أثناء الحكى تأثرًا بشخصية معينة أم حدث محدد، أم بعد انتهاء القص تعقيبًا على أثر النص فيهم، وما تركه من إحساس أو انطباع.

وثمة أمر جدير بالملاحظة وهو أن الرواة - والمتلقين أيضًا - يميلون فى (وضع الجلوس العادى) إلى توطين أنفسهم على جلسة طويلة بعكس الوضع الأول الذى يكاد أن يكون القص فيه استجلابًا للنعاس والنوم، وقطعًا لملالة الليالى، بينما يكون القص فى وضع الجلوس العادى - فى الغالب - إثر عمل أو مجهود مضمنٍ قام به

الراويـة فى الحقـل، أو بعد العودة من العمل الحكومـى أو الخاص وغير ذلك من أعمال؛ حيث تكون جلسات القص ـ فى الحقيقة ـ بعد فترة الراحة والنوم الخفيف فى ساعات القيلولة.

ويلاحـظ أن اسـتعداد الرواة يكون عاليًا فى هـذا الوضع لقص عدد كبير من الحكايـات والحواديـت وغير ذلك من أنماط الأدب الشـعبى وبخاصة فى فترة ما بعد الظهيرة والمساء؛ حيث لاحظت بصورة خاصة ازدياد قابلية الرواة لقص عدد كبير من الحكايات وإلقاء المواويل القصصية وغيرها فى تلك الفترة، فى جلسـات معدة سـلفًا وشبه يومية، وربما يعود السـبب فى ذلك إلى طبيعة الحياة فى مركز العيـاط، وارتبـاط العمل والنشـاط ـ ما عدا الرى الليلى والحراسـة ـ فى الأغلب بضـوء النهار، واقتران تلك الجلسـات باللقاءات شـبه اليومية للناس هناك، حيث تكون هذه الجلسـات هى الأوقات الطبيعية للتزاور واللقاء لعقد اتفاق مزارعة أو لتأجير قطعة أرض، أو تحديد جلسة (ميعاد عرب) أو (قضا عرفى) أو حتى مجرد زيارة عادية للتشاور فى شتى شئون العمل والحياة.

٣ ـ وضع الجلوس على سطح مرتفع

هو الوضع الثالث من أوضاع الحكاية الشـعبية وفيه يكون الراوية جالسًـا على سـطح مرتفع، مثل: دكة أو كنبة أو مصطبة أو كرسـى، أو غير ذلك من الأسـطح المرتفعة عن الأرض قليلاً مثل: سور مبنى، أو حاجز خشبى، أو بقايا جدار متصدع وخلافه.

ويمكـن أن نلحـظ هذا الوضع بين فئـات العمال أو الموظفـين، أو الكثير ممن نالـوا قسـطًا كبيرًا، أو لا بـأس به من التعليم من أبناء القـرى، كما نراه لدى ذوى الحيثيات الاجتماعية فى القرى كالعمدة وشـيخ البلد أو شيخ الخفر، أو فى منزل أحـد الأعيان، حيـث يكون التجمع فى منازل هؤلاء الأفراد على تلك الشـاكلة فى الغالـب، نظرًا لطبيعـة وضعهم الوظيفى والاجتماعى، كمـا أن الجلوس على هذه الصورة مفضل لديهم فى أحيان غير قليلة.

ويتيـح (وضـع الجلوس على سـطح..) للـرواة قـدرًا كبيرًا من حريـة الحركة والتعبير عنه فى الأوضاع الأخرى المحكومة فى جلسـتها إلى حد ما، فالراوية فى هذا الوضع يسـتطيع أن يسـتخدم كل وسائط الأداء ووسائله فى وضعى الاستلقاء والجلـوس بتربيـع الأرجـل، من مثل الحـركات التعبيرية والإشـارات واسـتخدام الأدوات المسـاعدة.. إلخ، إضافة إلى أن هذا الوضع يتيح للراوية ـ علاوة على ما سـبق ـ أن يهب واقفًا على قدميه ليمثل الحدث تمثيلاً كاملاً، ويجسـد شخصياته تجسيدًا تامًا، بأن يتقمص الشخصية ويؤديها على الصورة التى يرغب فى توصيلها لجمهـوره تمامًا، حتى ليكاد أن يتحول الراوية الشـعبى القـاص إلى ممثل بالمعنى المتعارف عليه فى (مسرح المونودراما)، ويصبح فى تلك الحالة سياق الحكى أشبه ما يكون (بمسرح للحكاية الشعبية) ـ إذا جاز لى استخدام مثل هذا التعبير. ويملك المتلقـون فيه حرية لا محدودة فى اسـتعمال الخيـال وتصور أحداث الحكاية التى تقص لهم وشخوصها وتمثل أماكنها.

ويمكن للباحث الميدانى تصوير الرواة فى هذا الوضع من شتى الزوايا؛ إذ إن اندماجهم يفوق اندماج الرواة واستغراقهم فيما يقدمون عن الأوضاع السالفة. كما يتصور الراوية فى هذا الوضع نفسه أشبه بالممثل، حيث يتقمص شخصياته ويأتى بحركاتها، يقلد أفعالها ويحاكى أوضاعها من خلال حرية الحركة التى يتيحها له هذا الوضع، وهو الأمر الذى يمكن أن نلمس اختلافه عن (وضع الجلوس العادى) مثلاً، ذلك الوضع الذى يتمتع فيه الراوية أيضًا بقدر غير قليل من الحرية فى الحركة التعبيرية التى يتيحها له استخدام أعضاء جسده العليا من الجذع حتى الرأس، لكن ثمة فارقًا مهمًا بين الراويين فى كلا الوضعين، وهو أن الراوية فى (جلسة تربيع الأرجل) علاوة على قيده النسبى فإنه لا ينسى قط أنه «مُعلِم وموجه لغيره فى الوقت ذاته» بينما لا يتذكر الراوية فى وضع (الوقوف) سوى أنه (ممثل) عليه أن يجيد تقمص شخصياته وتجسيد أحداث حكايته بوضوح تام وبكيفية فنية فى المقام الأول.

وتظهر الملاحظة الميدانية أن هذا الوضع الأخير لا يشاهد بالكثرة التى نلمسها فى اللجوء إلى (وضع الجلوس العادي) فى قرى مركز العياط، وربما يعود السبب فى ذلك إلى غلبة نمط العمل فى الزراعة الذى يرتبط بالأرض كدًا وراحة.

ومن أمثلة الحكايات التى حصلت عليها فى هذا الوضع، بعض حكايات الحاج/ عبدالفتاح موسى محمود، والسيد/ محمد عبدالغنى، وغيره من جماعة قرية الفهميين.

المؤدون والحكايات الشعبية

ومهما يكن من أمر أوضاع الحكاية الشعبية وتمايزها وتعددها، فإن الإنسان/ المؤدى هو جوهر الظاهرة القصصية فى الأداء عمومًا فى إطار العناصر المتضافرة (المؤدى/ النص/ المتلقى) بحسب ترتيب أهميتها، دون استغناء لعنصر عن العناصر الأخرى.

وعلى ذلك يعد هذا الراوية من أكثر المبدعين لأنواع المأثورات الشعبية قدرة على التواصل الفاعل مع الآخرين بشكل بسيط، وعلى التعبير عن نفسه من خلال وسائله الخاصة: كالإشارة والإيماءة والتلوين الصوتى والتعبير الحركى، واستخدام النظرات المعبرة عن الحالات المتباينة، واستعمال الأدوات المساعدة البسيطة غير المعدة خصيصًا بشكل تلقائى أينما اتفق وجودها فى متناول يده، إلى غير ذلك من الوسائل والوسائط التى يتوسل بها لتوصيل النص إلى من حوله.

هذا وتتبع المهارة والمقدرة الفذة لرواة الحكايات الشعبية من بساطة أدواتهم وعموميه ذخيرتهم، وعلى الرغم من أن أدواتهم وذخيرتهم هذه تشابه مفردات الحياة اليومية لكل الناس، لكنها بين أيديهم تتعرض لمراحل شاقة من الاستماع والمتابعة والاستمرار والاستيعاب والتخزين والاختزال والتركيز والفك والتركيب والتدريب.. إلى آخر تلك العمليات الذهنية الضرورية، لتستوى أخيرًا بين أيديهم فنًا، حتى تبدو كما لو كانت لغة جديدة، تتصل مع لغة الحياة اليومية، وتتمايز عنها فى ذات اللحظة.

إن الراوية الشعبى يشكل بالكلمات ـ علاوة على الوسائط الأخرى ـ نص حكايته، بيد أنه يعطى الفرصة فى أثناء ذلك لجماعة المتلقين لكى يساهموا معه ـ بشكل كبير ـ فى النص، بالكثير من أنواع التداخلات التى ذكرتها آنفًا، علاوة على ما يضفيه من تفاصيل خاصة على أحداث حكايته وشخوصها، مما يكمل العمل الفنى الذى يقدمه بمشاركة الجمهور فى المادة التى تقدم إليهم.

إذ إن الرواة عادة ما يقدمون شخصيات الحكايات وأحداثها وأماكنها وأزمانها بلا تحديد كبير، ودون تفاصيل خاصة، وعلى هذا الجمهور أن يملأ هذه الفراغات، بإعمال الذهن فى تجسيد هذه الشخصية أو تلك فى صورة واقعية، كما يعينون الزمان والمكان الذى يومئ إليه الرواة، أو يشيرون إليه صراحة، كما يميلون إلى إكساب الأحداث لونًا واقعيًا مما يمكن أن يحدث حولهم، أو مما تنتخبه ذواكرهم من الوقائع التى حدثت فى غابر الأيام، إضافة إلى ما يثيره أداء الرواة المبدعين فى أذهانهم لنصوص الحكايات.

ومن الطريف أنه على الرغم من الأهمية الكبيرة لرواة الحكايات الشعبية فى حمل المأثور الشعبى والمقدرة العالية التى يتمتعون بها والحاجة اليومية الماسة والدائمة لمادتهم من الحكايات والمثلات والحواديت، إلا أنه لا توجد فى الغالب صفة معينة أو اسم محدد يطلقه الأهالى فى مركز العياط على رواة الحكايات الشعبية، على الرغم من التنوع الواسع لأنماط الحكاية الشعبية لديهم ـ المشار إليها آنفًا ـ فهم ـ على سبيل المثال ـ يطلقون صفة (الشاعر) على هؤلاء الذين ينشدون سيرة العرب الكبرى، السيرة الهلالية، كما أنهم يعرفون «المنشد» و«المداح» و«المغنى» و«الفنان»، وهى فى مجملها صفات أو أسماء يطلقونها على المؤدين لأنواع معينة من الأغانى الشعبية والمواويل القصصية وبعض مؤدى القصة الغنائية الدينية. لكنها صفات وأسماء لا تنسحب بأى حال من الأحوال على رواة الحكايات الشعبية التقليدية.

وحتى صفة (الراوى) التى يستخدمها الدارسون للإشارة إلى المؤدين الذين يقومون بقص الحكايات الشعبية (الحواديت ـ المثّلات ـ الحكاوى) نجد أنها متداخلة ومتشابكة للدلالة على رواة أكثر من نوع، حيث إنها تستخدم كذلك للدلالة على شعراء السير الشعبية.

كما أن هناك طائفة من المصطلحات والتسميات لم تعد تستخدم فى واقع الأمر، أو هى غير مطروحة فى الميدان ـ فى منطقة مركز العياط وما حولها على الأقل ـ مثل مصطلحات القصاص والوعاظ والحكواتى، وما إلى ذلك من مصطلحات كانت تدل على نمط معين من القصص اتخذ من المناسبات الدينية والمسجد والتجمعات العامة مكانًا له، فى شكل تقاليد مرعية ثابتة وصلت إلى صور نمطية على مر الزمن[٨].

إنهم يطلقون صفة (المداح أو المنشد) على أصحاب النمط الشعبى من القصص الدينى الذى يصطلح البعض على تسميته بـ (القصة الغنائية الدينية) وهى صفات تستخدم للدلالة على من ينشدون السيرة النبوية والقصص الدينية المختلفة، كما يطلقون على هؤلاء ـ فى غالب الأمر ـ صفة (الشيخ) مثل الشيخ/ كامل حباس

بالرقة الغربية، والشيخ/ صالح الجبالى بالمتانيا.. إلخ، ثم يتبعونها بصفة «المنشد» أو «المداح».

وحين يقومون بوصف من يغنى المواويل القصصية، مثل: أدهم الشرقاوى، وحسن ونعيمة وشفيقة ومتولى، وياسين وبهية.. إلخ فهو (الفنان) أو (المغنى) وأحيانًا (المطرب).

هذا ويقع بعض الدارسين فى اللبس عند التفرقة بين رواة الحكايات الشعبية وغيرهم من المداحين والمنشدين والفنانين[٩]. والحقيقة أن هناك اختلافًا كبيرًا بين الفريقين: فمن المعروف أن رواة الحكايات الشعبية هم هؤلاء الذين يقصون الحكايات التقليدية المعروفة عن طريق السرد الذى يتخلل الحوار بين شخوص الحكايات بأنماطها المختلفة ـ من حكاية حيوان إلى جان إلى سحر إلى طرائف ونوادر.. إلخ ـ فى مناسبات غير تقليدية.

بينما المداحون والمنشدون هم أولئك الذين يقدمون القصص الدينية التى تنتظم سيرة أحد الأنبياء، مثل (السيرة النبوية أو قصة عيسى والجمجمة) أو أحد الأولياء والصالحين مثل (قصة السيد البدوى مع فاطمة بنت برى) وغيرها.

وغالبًا ما تتراوح تلك القصص بين الشعر والنثر، بين السرد والإنشاد، وتغنى على جمهور كبير، وغالبًا ما يصاحبها الآلات الموسيقية، فى مناسبات تقليدية.

والحقيقة أن الفرق لا يكمن فى النمط فقط، بل يعود إلى مجموعة من الاختلافات، تتمثل فى اختلاف مظهر المؤدى فى كل نوع منها، وحجم الجمهور المتلقى، واختلاف طبيعة النص الذى يقدمه كل فريق منهما، وارتباطه بمناسبة معينة من عدمه، علاوة على اختلاف وسيلة التقديم (بالموسيقى أم دونها) وغير ذلك من اختلافات لا مجال لتفصيلها فى هذا الموضع.

وثمة أمر ينبغى الإشارة إليه فى هذا الصدد، حيث تظهر الملاحظة الميدانية أن غالبية رواة الأنواع الشعبية الأدبية المختلفة يهتمون بمظهرهم كثيرًا، فالمظهر ـ فيما أظن ـ جزء من أدواتهم، وهو جواز المرور المبدئى لقبول الجمهور لهؤلاء الرواة، وهو أمر يتجسد بشكل واضح فيما يصطنعه رواة السير الشعبية من ضرورة ارتداء أزياء توحى بالمهابة والوقار.

حقًا إنها ثياب البيئة المحلية من حولهم، لكن أسلوب ارتدائها هو الذى يعطى هذا الانطباع. ويمكن أن نلحظ الأمر نفسه فى الاهتمام بالمظهر عند المداحين والمنشدين والفنانين ومطربى الليالى الشعبية وغيرهم، فإن توافر قدر من الارتياح فى الهيئة بين المؤدى والمتلقى أمر مهم، إلا أنه غير مطلوب بشكل أساسى عند قص الحكايات الشعبية، وخاصة حين يكون الراوية أحد أفراد البيئة.

هذا وتظهر المعايشة اللصيقة والملاحظة المتأنية أن رواة الحكاية الشعبية ـ على اختلاف العمر والمهارة والجنس ـ لا يهتمون بالمظهر كثيرًا، وخاصة أنهم معروفون فى القرية أو المكان الذى يقصون به (أو أنهم أصحابه) هذا إذا وضعنا فى الاعتبار عاملى (خصوصية المكان وخصوصية الحضور المشار إليهما آنفًا) لكن المظهر يكون مطلوبًا حين يكون على هؤلاء الرواة الانتقال من بلد إلى آخر مثلما يفعل كل إنسان.

وربمـا يعـود عدم الاهتمام هذا إلى أن صفة (الاحتـراف) لم تلتصق بالحكاية الشـعبية على الرغم من رسـوخ تقاليدها منذ أزمنة بعيدة، ولم يكن التكسـب بها شكلاً من أشكال العمل والحرفة التى يرتزق بها. ولعل هذا من الأسباب التى يمكن أن تفسر عدم إطلاق تسمية معينة على رواة الحكايات الشعبية فى مركز العياط، أو تحديد صفة خاصة لتعبر عن خبرتهم فى قص الحكايات الشعبية، بينما تعرف الأنماط الأخرى من المأثورات الشعبية تلك التسميات الخاصة لمبدعيها.

وإذا كان الواقع الميدانى ينفى أى تسـمية أو صفة محددة لرواتها، فلربما يعود السبب إلى أن الحكاية الشعبية من الأنواع التى يستطيع أى فرد أن يقصها، أيًا ما كان عمـره أو حالته، حيث لا تتطلب مهـارة خاصة، كالرقص أو الإيقاع، أو تمرين موسـيقى معين على الربابة أو الأرغول وغير ذلك من الآلات الموسـيقية الشعبية، كما يمكن توارثها من شخص لآخر دون مقابل.

الفرق بين الرواة

ينبغى التنويه إلى أن الباحث لا يعنى بالقول إن الحكاية لا تتطلب مهارة خاصة، فليـس المقصود أنها تخلو من الإبـداع والقدرات الفذة، بل يعنى أنها لا تحتاج إلى «مهارة خارجية خاصة» كالعزف وغيره، إذ إن هناك راوية ماهر ومبدع بينما يقابله راوية ناقل، تقتصر مهمته على نقل النصوص من شـخص لآخر، وهو الأمر الذى سـتتناوله الدراسـة، عند الحديث عن الراويـة الموهوب والراويـة العادى، وكيفية التمييز بينهما؟ وخصائص كل منهما؟

إن الجماعة هى التى تحدد معايير المهارة والموهبة فى رواة الحكايات الشعبية وغيرها من أنواع الأدب الشعبى، بالتفافها حول راوٍ معين وانصرافها عن راوٍ آخر، ولصيـرورة القـص فى حياتنا اليومية ولأنه يعد مـن مفردات الحياة فإن الجماعة حين لا تجد الراوية الموهوب فإنها لا ترفض حكاية من راوٍ ليس على درجة عالية من المهارة، بل إن قص الحكايات يتناوب فيه الحكى الراوية الموهوب والعادى معًا، إن ضمتهـم جلسـة واحدة، ولكن التركيز يكون علـى الراوية الأول بصورة أكثر من الثانـى فى الجلسـة نفسـها، وهو أمر يسـلم به كل من جماعة الحضـور والراوية العادى نفسه فى إفساح أكبر مجال ووقت للحصول على حكايات الراوية الموهوب والاسـتمتاع بأدائه المميز: يسـلم الجمهور بذلك طلبًا للفائـدة والمتعة، بينما يكون هدف الراوية العادى زيادة رصيده من الحكايات والتعلم ممن يفوقه مهارة وذخيرة.

يقـول الدكتور أحمد مرسـى «إن هناك دائمًا فردًا يعـده الآخرون - أو يعد هو نفسه - مؤديًا يتميز بقدر من المهارة فى الأداء، والقدرة على تقديم المادة بشكل لا يسـتطيعه غيره، سـواء أدى مضمون المادة أو شكلها إلى المشاركة فى الأداء، أو لم يؤدِ إلى ذلك.

ولعـل هـذا هو ما يجعل جماعـة ما تنظر إلى أحد أفرادهـا على أنه أبرع من يغنى المواويل، أو يحكى الحكايات مثلاً، وقد يشـتهر ذلك الفرد بهذا النوع أو ذاك بين أفراد جماعته أو الجماعات الأخرى، مما يجعلها تسند إليه أداءه دائمًا. وحين تحـدد الجماعة أحـد أفرادها لتوكل إليه مهمة قص حكايـة معينة، أو غناء موال

معين فهو اعتراف منها بأنه الوحيد القادر عن طريق أدائه وتمكنه أن يحقق لها المشاركة بنسبة عالية، وعلى العكس من ذلك فإن نسبة الصفر - أى عدم المشاركة مطلقًا - سوف تظهر حينما تفكر المجموعة فى مادة معينة يسهل على أى فرد أن يسردها أو يؤديها[١٠].

إن نظرة الجماعة إلى فرد معين يحقق لها التواصل والمشاركة بنسبة متفاوتة - افتراضية - عن طريق أدائه، هو أمر يثير قضية مهمة: حيث تكشف تلك القضية فى مجملها عن أن ما يعنى الجماعة الشعبية أساسًا إنما هو الأسلوب والشكل الذى تقدم به المادة، أو بصورة أخرى فإن ما يهم الجماعة هو (الأداء المتميز). أما المضمون فهو إنتاج الجماعة وهى حريصة عليه ومتيقظة لكل ما يطرأ عليه، وتستطيع أن تلقى بعيدًا ما يدس عليها بعدم ترديده أو روايته، وهو الأمر الذى يخرج عن نطاق البحث تفصيله.

والجدير بالذكر أن عناصر امتياز الرواة - فيما يرى الباحث - يمكن أن تحدد على أساس ما يلى:

١. الحصيلة التى يحملها الراوية من الحكايات، على اعتبار أن الكم يعكس فى جوهره إنصاتًا طويل المدى لسماع الحكايات، ومن ثم تمثلا أكثر لعناصر وخصائص تركيبها وطرائق أدائها.

٢. درجة إجادة أداء هذه الحكايات أو القدرة على توصيلها.

٣. قدرة الراوية على مراعاة مقتضى الحال، من الإيجاز أو التطويل، والمهارة فى التلوين الصوتى، علاوة على تحكمه فى استمرار حالة التشويق لدى المتلقى من خلال الحدث أو الصيغ الفنية المختلفة.

٤. القيام بمتطلبات سياق الحكى، من مراعاة للتفاعل بينه وبين الجمهور، مع تمثله لثقافة بيئته، حيث تختلف درجة هذا التمثل من فرد لآخر داخل الإطار الثقافى المعين.

طرائق الرواة وأساليبهم

وخلاصة القول: فإن أسلوب الرواة وطريقتهم فى تقديم الحكايات هو المعيار الذى يمكن أن يعد فارقًا مميزًا بين مهارات الرواة، إضافة إلى عدد من العوامل الأخرى التى تليه فى الأهمية مثل:

(أ) قدرة المؤدى على جذب الجمهور.

(ب) أسلوبه فى القص.

(جـ) تنوع الجمهور أمامه.

(د) عامل الثقافة والتعليم.

(هـ) عامل الجنس (رجل - امرأة - فتى - فتاة - شاب - شيخ.. إلخ).

(و) عامل العمر.

(ز) عامل المهنة والأصل الاجتماعى.

ومهما يكن من أمر تلك العوامل فإن الظاهرة الفنية فى الحكاية الشعبية ظاهرة معقدة، على الرغم من البساطة الشكلية التى قد توحى بها، لذا فإن هناك

مجموعة من العوامل تؤثر فيها بشكل ضمنى أو صريح، هو الأمر الذى يتمثل فيما تحدد منها فى العناصر السالفة. حيث تؤثر تلك العوامل مجتمعة ـ فى الغالب ـ على عملية الأداء.

تلك العملية التى يستعين فيها الرواة بوسائل متعددة من خلال النص ذاته، بمؤثرات مختلفة، هى ما يمكن أن تسمى (وسائل الأداء) التى يمكن إجمالها بحسب ترتيب أهميتها، وشيوع استخدامها فى الأوضاع المختلفة للأداء فى الحكايات، وهى:

١ ـ التلوين الصوتى.

٢ ـ درجة الصوت ارتفاعًا وانخفاضًا.

٣ ـ الإيماءات والإشارات التمثيلية بالوجه واليدين والأصابع.

٤ ـ النظرات المعبرة عن الحالات المختلفة (خوف ـ اندهاش ـ سعادة ـ رعب ـ ألم ـ ندم ـ فرح.. إلخ).

٥ ـ استخدام الأدوات المساعدة (العصا ـ الحيل ـ جريدة نخل ـ القرع على الخشب الدق على الأرض أو جسم معدنى كالصفيح وغيره من الأدوات القريبة من المؤدى).

٦ ـ استخدام الجسم فى تجسيد المشهد من الرأس إلى الجذع فى حركات تعبيرية.

٧ ـ الوقوف ـ فجأة ـ على القدمين لتمثيل المشهد، ويتم ذلك من وضع الجلوس على سطح مرتفع.

٨ ـ الدق بالقدمين لإحداث صوت قوى يتلازم مع حدث يعبر عن الصراع والقوة، أو تجسيد شخصية بطل قوى حضر فجأة (من وضع الوقوف أيضًا).

٩ ـ استخدام اللوازم الصوتية والصيغ التعبيرية الخاصة والعامة، والخاصة هى تلك التى تتعلق باللوازم التعبيرية التى يختص بها راوٍ معين مثل: «خدت لى بالك!»، «ماشى!»، «مفهوم!»، «فتك فى الكلام»، «ما علينا!» وغير ذلك من اللوازم الفردية. أما الصيغ العامة فهى التى تعد ملكًا مشاعًا لكل الرواة يستخدمونها فى حكاياتهم أو لا يستخدمونها طبقًا لمقتضى الحال، مثل (عبارات وصيغ البداية والنهاية) تلك التى تقال فى أوائل الحكايات ونهاياتها أيضًا، وهى نمطية وشبه عامة، منها: «صلى ع النبى» أو «وحدوا الله».. إلخ، وفى النهاية يقولون: «توتة توتة فرغت الحدوتة» أو «كنت عندهم وجيت» أو «بس» أو «خلاص خلصت» وغير ذلك من صيغ البداية والنهاية الكثيرة والتى سأتوسع فى رصدها والحديث عنها عند معالجة الجوانب الفنية فى الحكايات الشعبية.

وهناك أيضًا عدد من اللوازم التى تضمن داخل النصوص، مثل: «كمان زيدو النبى صلا» أو «حكى من طق طق لسلامو عليكو» أو «قال له ع التين ومين زرعه!» أو «قال إيه؟ والعاشق فى جمال النبى يصلى عليه» أو «عمل إيه.. على ما توحدوا الله!».

وتتعلق هذه الوسائل الداخلية بالدرس الفنى للحكايات.

بيد أن تلك الوسائل واستخدام الرواة لها يعد من قبيل المعايير المهمة فى تحديد الراوية الموهوب والراوية العادى والتمييز بينهما. فالراوية الموهوب على سبيل المثال لا يستخدم هذه الوسائل اعتباطًا، وإنما يضعها فى مواضعها من الأحداث لتثير المتلقين، حيث يتوقف عن الحكى فى موضع شائق ملقيًا صيغة من تلك الصيغ على أسماع الحضور (حصل إيه والعاشق فى جمال النبى يصلى عليه) مثلاً، ليزيدهم تحفزًا وشوقًا لإكمال سماع حكايته متنبهين. وتعد أمثال هذه الصيغ من قبيل إعدادهم لجولة جديدة من القص مع حدث جديد فى حكاية طويلة، وهو ما سيتم تفصيله عند الحديث عن فنية الحكاية الشعبية.

وعلى الجانب الآخر نجد أن الراوية العادى لا يستخدم مثل هذه الوسائل الداخلية من اللوازم، وحتى إن استخدمها فهو لا يستخدمها فى موضعها من الحكى وإنما فى أية موضع حيثما اتفق له، من باب المحاكاة والتقليد للراوية الموهوب. والأمر نفسه يمكن أن نلمسه فى عدد من الوسائل الأخرى، كالتكرار الذى يستخدمه الراوية الموهوب لأهداف بلاغية وفنية بينما يستعمله الراوية العادى كحافز للتذكر فقط.

وأرى لزامًا على البحث أن يوضح فى هذا الصدد أن اللقاء بين الراوية الشعبى وجماعة المتلقين يصبح من خلال هذه الوسائل مختلفًا عن المواقف التى ألفوها فى حياتهم العادية، ويصبح تقديم النص من خلال ما يتمتع به الرواة من قدرات وطاقات ومواهب شيئًا جديدًا هو ما يمكن أن يطلق عليه عملية الأداء.

ومن هذه الزاوية يختلف تذوقنا واستمتاعنا بحكاية من الحكايات عندما يرويها راوٍ موهوب عن استمتاعنا بالحكاية نفسها حينما يرويها راوٍ محدود القدرات، يكاد يخلو من الموهبة: فالأول يؤديها كما يجب أن يكون الأداء الذى استقرت صورته المثالية فى أذهان الجماعة، إنه يضفى من ملكته الخاصة شيئًا على النص، ملكته فى التأليف والإبداع، ولذلك استحق أن يطلق عليه الدارسون - فى شبه إجماع - (مؤلف مبدع). بينما تقتصر مهمة الآخر على مجرد حمل النص ونشره أو إلقائه بالصورة التى تعن له كقطعة محفوظات مدرسية، أو كثرثرة عائلية لا مكان للفن فيها.

وإذا تساءلنا عن (سلوك الرواة أثناء الحكى بين الناس؟) فإن كل راوٍ يعتمد على طريقة خاصة فى الأداء، حيث يتجسد نص الحكاية فيه، وكأنما حلت شخصيات الحكاية فى جسد من يؤديها، وارتدت روحه، وعلى هذا الأساس فهو يشخصها تمثيلاً فى بعض الأحيان، وينسلخ منها - معلقًا أو معقبًا - فى أحيان أخرى.

وثمة أمر ينبغى التنبه إليه ألا وهو عدم اهتمام الراوية بدراسة الشخصيات وأبعادها النفسية فى المقام الأول، بقدر ما يهتم بالمضمون الذى تعكسه وتمثله هذه الشخصيات فى الأحداث التى يقص عنها، إذ إن علاقته المباشرة الحميمة - فى الغالب - مع جماعة المتلقين وتجسيده لمشاعرهم أثناء الحكى، من خلال أدواته البسيطة فى المكان البسيط الذى يضمهم، يدفعه إلى فهم عقلية ونفسيات المتلقين من حوله فى هذا الإطار البسيط، ويدفعه كذلك إلى فهم المضامين الثقافية التى تعبر عن الأعراف والتقاليد والعادات والبيئة فى مجتمعه المحلى، ومن هنا كان

عليه أن يعبر بأدائه وحده عن جوانب هذا النسيج المتضافر باستيعاب شديد، دون الاستعانة بأية عناصر من الخارج، كما نجد ذلك فى أداء الممثل فى فن المسرح على سبيل المثال.

ومن هنا تكون لغة هؤلاء الرواة - فى أكثر الأحيان - لغة خاصة يتخاطب بها مع جمهوره: إنها فى مجملها لغة نفسية/ اجتماعية شاملة، كما أن الراوية يحتاج فى كل الأحوال إلى ذوق خاص واستعداد فطرى وحساسية فنية وشعور مرهف فى أدائه لنصوص حكاياته حتى يستطيع أن يستوعبها استيعابًا كاملاً، وأن يقف على القانون الجمالى الكامن خلفها ليقدمها طبقًا لرغبات متلقيه وسياق الجلسة من حوله.

وتأسيسًا على ما سبق يمكن أن نعد أسلوب الرواة وطريقتهم فى الأداء مسألة جوهرية فى رواية الحكايات الشعبية، علينا التنبه لها واعتبارها - إلى حد كبير - حدًا فاصلاً فى التمييز بين الراوية الموهوب والراوية العادى.

والموهبة - قبل كل شىء - هى القدرة الفنية الكامنة التى يمكن أن يبنى عليها إبداع فنى، وهى كامنة من حيث إنها لا يمكن أن تظهر - فى الحكايات - إلا فى شكل أداء ممتاز. ومن الممكن ألا تظهر تلك الموهبة، على اعتبار أن هناك فردًا يمكن أن تتاح له الفرصة لإظهار موهبته، بينما يمكن ألا تتاح تلك الفرصة لفرد آخر، وهو الأمر الذى يمكن أن نلمسه فى انتشار أديب وذيوع إنتاجه، وعدم انتشار إنتاج أديب آخر فى الحياة الأدبية على سبيل المثال.

لكن الأمر الجدير بالتسجيل هو حب الرواة الموهوبين للمادة التى يروونها، ويلاحظ استمرار هذا الحب مع توالى مراحل العمر، إضافة إلى احترامهم للمادة التى بين أيديهم، مع الوعى الشديد بقدراتهم الممتازة والاعتداد بالنفس (فالراوية مُعلِم وموجه لغيره) وهو أمر يمكن رصده من الوهلة الأولى لدى الرواة المجيدين، الذين يجيدون غالبًا أداء أكثر من نمط من أنماط الحكايات الشعبية إضافة إلى قدرتهم على غناء الموال بنمطية (العادى والقصصى) وسرد الأقوال المأثورة والأمثال وغيرها.

فالراوية المبدع - فى الحكايات - هو الذى تتجدد على يديه المادة التى يحملها من الحكايات - وغيرها - حيث يسقط منها ويضيف إليها، ويختزل، وهو ما نلاحظه فى الفرق بين راوية موهوب حين نجلس إليه، فنلمس وعيه بمادته واعتداده بها حين يبادرنا بالقول (أنا ها قول لكم حكايه جميلة أوى، هتستفيدوا منها أوى) أو فى كلام راوية آخر يقول (اسمعوا بقى كلام ناس زمان مفيد ومليح قد إيه بعد ما تسمعونى الصلا ع النبى).

وعلى الجانب الآخر نلمس الوجه الثانى للعملة فى حديث مع راوٍ غير موهوب، حين نسأله عن أصل ما يروى فيجيب بالقول: (أهو كلام! إحنا عارفين أصله من فصله إيه؟!).

ويلاحظ أن ثمة نوعًا آخر من الرواة، على درجة فنية لا بأس بها ولكنه يتخذ موقفًا حياديًا تجاه المادة التى يحملها، والطريف أنه يعبر عن موقفه من مادته بشكل فنى، وأسلوب منظوم قائلاً: (سمعنا لم رأينّا.. وعما سمعّنا روينا)، أى أنه

لم ير ما يحكى عنه! بل تلقاه سماعًا، وهو يروى ما سمع، وهو أمر يشبه الحيطة والحذر فى الحديث الشريف وغيره من ألوان التراث العربى، ذلك التدقيق فى القول الذى كان يبديه رواة الأحاديث فى مرحلة مبكرة من تاريخ تدوين التراث العربى. كما أنه يمثل موقفًا من المادة التى يحملها.

ويمكن أن نلمس تميز بعض الرواة عن غيرهم فى أقوال الناس من حولهم عند السؤال عن الرواة المهرة مثلاً، فتكون الإجابة: «عندنا (فلان وفلان) هما اللى يدولك الحكايات الحلوة التى انت عاوزها».

الرواة والمتلقون

وحين نعود ثانية إلى العوامل المشار إليها آنفًا نلحظ أنها تؤثر فى تنوع الرواة، وتشكيل قدراتهم على الحكاية والقص، حيث تؤثر نوعية الجمهور فى عملية الإجادة، كما يؤثر نوع هذا الجمهور نفسه فى لجوء الراوية إلى التطويل والتكرار، وفى أسلوب السرد.

فعلى سبيل المثال، إذا كان هناك فى جمهور الحضور أحد الغرباء، فإن الراوية فى تلك الحالة لا يلجأ فى اللغة التى يستخدمها إلى العبارات المحلية، والشديدة الخصوصية والارتباط بالبيئة، وحتى مع لجوئه إلى تلك اللغة المحلية فإنه ـ فى أحيان كثيرة ـ ما يبادر وربما من تلقاء نفسه ودون طلب ذلك إلى تقديم مرادف لغوى للكلمة أكثر عمومية، أو إلى شرح معنى العبارة، أو تقديم لفظة تفسر الكلمة الغامضة، مثال: «وَلاّشْ بيت»، «ولاّشْ عَيّل» من الواضح أن كلمة (ولاش) تستعصى فى الدلالة على الكثيرين ممن لا يمتون إلى بيئة مركز العياط بصلة، أو ما حولها بقليل، لذا فإن الراوية حين يذكرها فى وجود غريب عن البيئة فإنه سرعان ما يتبعها بكلمة (صغير) أى أنه يقصد (بيت صغير) و(طفل أو عيل صغير).

ومن ذلك أيضًا (إتْخَرَعْ): أى خاف، و(تِظَرْوطَكْ): أى تنقل القذارة لك، ومن أقوالهم كلمة (طُوريّه) التى تعنى الفأس فى قولهم (اتوكل على الله وخَدْ طُوريته) ومن ذلك كلمة (إيّاسْ) التى تعنى الحصير من نبات الثمر، وكذلك (المِرَوَّة) التى تعنى الصحة والعافية فى قولهم (بَطْلاَنْ مَعْدشْ فِيّه مِرَوَّه) بمعنى التعب وانعدام الصحة، وهناك قولهم (قَتَلُه قَتْلَه مُحْتَرمَه) والقتل يعنى عند الكثيرين التصفية الجسدية وإنهاء الحياة، بينما هى لفظة شائعة فى العياط تدل على الضرب المبرح، ومن ذلك أيضًا (تيجى وقت الأكل وتتْشَعْ) فى حكاية (كل إنسان على ما يولف طيره) كفعلة كبيرة لا يمكن اغتفارها واغتفار ما هو أفظع منها كالفلاتية والحرامية، أما التى (تتشع) وقت الأكل، أى تغضب وتثير الزوابع وتسمم اللقمة، فالحل يكمن فى موتها ليتخلص الفلاح بقتلها من متاعب حريم الملك بعد أن عجز الأخير عن ذلك، وهو الأمر الذى تلخصه عبارة الفلاح للملك الذى يندهش من تحول حريمه من النقيض إلى النقيض فى عبارة (كل إنسان على ما يولف طيره) وقد يظن البعض وضوح معنى كلمة ما، وفهم دلالتها بصورة معينة فيفاجئه الراوية بدلالة بيئية أخرى للعبارة أو الكلمة التى يظن أنها مفهومة، فكلمة (رجل صالح)

فى حكاية محمد داود (الملك والمتصوف) تخرج عن مدلولها اللغوى المتعارف عليه، ليفسرها الراوية - دون طلب ذلك - بعبارة (لبسه مبهدل يعنى)!

ومن العوامل التى تؤثر على الأداء أيضًا، ما يمكن أن يسمى بـ (المناخ) أو (جو الأداء) وهو يتركز فى الظروف التى تحيط أو تغلف عملية الأداء ذاتها، إنها العوامل الاجتماعية والتاريخية والنفسية التى تؤثر على مناخ الحكاية وتقديمها.

وينبغى التنويه إلى أن تلك العوامل لا تؤثر فحسب على نص الحكاية، بل إنها تؤثر على عناصر الأداء كلها (المؤدى/ النص/ المتلقى).

ومن هذه العوامل ما يتعلق (بمعركة ثأر)، أو خلاف بين عائلة مسيحية وأخرى مسلمة وقد تمثل فى قول أحد الرواة حين سألته عن (القضا العربى) فى المنطقة لحل المنازعات التى تنشب بين الأفراد والعائلات، أو حكاية معينة (أو حكايات) تقص فى هذا الشأن فكانت إجابة الرجل «يا عم اعمل معروف، ما تحكيش عن الموضوعات دى».

وحين سألت عن سبب الحرج فى ذلك أفادنى البعض أن هناك حادثة ثأر بين عائلتين كبيرتين فى البلدة، وأن الحديث فى مثل هذه الأمور فى هذا الوقت غير مأمون العواقب.

وأخيرًا، تؤثر نوعية الجمهور ووجود غرباء فيهم على استخدام الألفاظ والكلمات الخارجة التى تتغير إلى ألفاظ بديلة. وكما يؤثر تنوع الجمهور على النص، فإنه يؤثر على المؤدى وأدائه بصورة كبيرة. فالراوية/ عبدالنبى زكى أحد أفراد طائفة الغجر (الأغراب) وهو من الرواة الموهوبين وقد حكى لى حكايات كثيرة فى أكثر من موضع من قرى العياط وخارجها، ولقدرته الفائقة على القص والحكى والغناء - والتى يعرفها له الناس - فقد كان يتجمع حولنا الكثير من الأهالى - رجالاً ونساء وأطفالاً - ويتحلقون بشغف شديد لسماع حكاياته التى ينتظرونها، ويتجاوبون مع كل ما يحكيه، ويتضح هذا التجاوب فى المشاركة التى يمكن التماسها فى الصمت والترقب لأحداث الحكاية، وفى عبارات المشاركة المختلفة التى يلقونها هنا وهناك تبعًا لما يروى لهم.

هذا وينعكس تأثير تنوع الجمهور على الراوية فى أن أغلب الرواة الموهوبين تزداد درجة اندماجهم ويتصاعد معدل أدائهم كلما ازداد عدد المتلقين، وتنوعت أعمارهم، هنا يمكن أن نلمس تأثر الراوية بجمهوره من خلال مشاركته لهم بالمتابعة والعبارات المختلفة.

وغالبًا ما تكون عبارات المشاركة من المتلقين قصيرة وبسيطة، فلا تكون طويلة أو مركبة، لأن المجال لا يسمح بذلك، ودائمًا ما يكون رد الراوية على تساؤل أو تداخل أحد المتلقين أشد قصرًا، مما يعكس حرص الطرفين على سياق القص وعدم الخروج عنه أو التشعب فيه، فقد تكون الإجابة على استفسار أو مقاطعة أحدهم مثلاً بكلمة (آه) وهى تعنى الموافقة على تعليق أحد المتلقين، حتى يتجنب الراوية تكرار ما قال، أو ليتفادى إعادة شرح ذلك الأمر، فيقطع السرد، وقد تكون الإجابة (ها أقولك دلوقت) فى الرد على من يسبق حدثًا فى الحكاية لم يأت موقعه بعد فى الحكاية، وفى أحيان أخرى تكون الإجابة عبارة عن ترديد نص

عبـارة المتلقى، وخاصة إذا كانت الجملة قصيـرة، (معقول يعمل كل ده؟)، (معقول طبعًا يعمل كل ده) أو (دخلت وراها الغوله؟) (أيوه.. دخلت وراها الغولة) وما أشبه ذلك من صيغ وعبارات.

ويلاحظ حرص كل من الطرفين ـ والمتلقى خاصة ـ على سماع الحكاية وبالذات حين يحكيها راوٍ موهوب متميز الأداء، ذو قدرة عالية على التشـخيص والتجسـيم ومسرحة نص حكايته.

ومبلـغ علمـى أن الراويـة الممتـاز لا يقاطعه جمهـوره غالبًا بأسـئلة كثيرة أو استفسـارات متعـددة، إذ لا يتعدى الأمر معه مجـرد إطلاق كلمة أو جملة إعجاب مثـل: (الله!. يسـلم فمـك ـ الله ينور ـ يـا حلو ـ إيه الجمال ده؟! يـا عينى.. إلخ) وثمة ظاهرة ترتبط (بأثر الجمهور على الراوية) ألا وهى مهابة هؤلاء الرواة وقوة شـخصيتهم، مما ينعكس بالتالى على أدائهـم بين من يقصون لهم، فإن أمورًا مثل المقاطعة والتكذيب والاسـتهانة لهى أمور تعـوق عملية الأداء، وتحبط المؤدى حتى ولو كان هذا الراوية مبدعًا.

ومـن العناصر التى ترتبط بالأداء أيضًا وتؤثر فيه أثر انتقال الراوية من مكان إلـى آخـر على عملية الأداء؛ حيث نلحظ أن ثمة فارقًا غير قليل فى أداء الراوية ـ سواء قمنا بجمع نص واحد فى مكانين مختلفين، أو نصوص متعددة لراوٍ معين من عدة أماكن ـ إذ يختلف الأداء بين مجموعة يعرفها، عنه مع مجموعة لا يعرفها، أو حين يكون بمفرده مع الباحث.

فالراويـة يؤدى بصورة تلقائية، وبشـكل طبيعى دونمـا تكلف، نص حكايته بين من يعرفونه من أفراد مجتمعه المحلى أو العائلى، مستخدمًا فى ذلك كافة (وسائل الأداء) التـى يجيدهـا، حيث ينتفى الحرج بينه وبين تلك المجموعة التى تنتمى إلى بيئتـه، وتصدر عن ثقافة مشـتركة يدركون جميعًا مفرداتهـا، بينما يختلف الحال فى أداء هذا الراوية نفسه عند القص بين مجموعة من الغرباء، حيث يكون الأداء متعثـرًا، إن لم يكـن متكلفًا، فإن التوجس يحيط به وغالبًا ما يشـوبه الحذر، وإذا وصل راوٍ ما إلى الحالة الأخيرة فإنه يصعب التعامل معه، ولا ينفع فى تلك الحالة كثرة الإلحاح والمجاملة والتملق، وحتى مع اسـتعانته بتلك الوسـائل، فإنه عادة ما يحكى أو يغنى بصورة مبتورة، فى محاولة منه لإنهاء هذا اللقاء غير المرغوب فيه، والمفتعل فى كثير من الأحيان.

وخيـر مثـال لهذا الأمر هو الراوية/ عبدالله وهدان ـ من باجة الشـيح ـ الذى أرسـلنى إليه نجل عمـدة القرية، وهو مهندس يقيم بصورة شـبه دائمة بالقاهرة، ويغيـب عـن البلدة طويلاً، علاوة علـى أننى لم أقابله فى منـزل عمدة القرية، بل إننـى قابلتـه عند بعض الأقارب الذين يقطنون تلك القرية، وليسـوا من أهلها، بل ينتمـون إلـى قرية مجاورة. ولعلى أعتقد أن التوجس قد آتى من خلال ذلك الأمر، حيث إننى لم أسع للقائه فى منزل من أرسلنى إليه! وينبغى التنبه إلى أن التوجس ليـس هو السـمة التى تطبع لقاء الـراوة بالغرباء ـ وقد يعد الباحـث غريبًا ـ فقد يكـون هـؤلاء الغرباء ضيوفًا لأحد العمد أو مشـايخ البلـد، عندئذ يمكن أن تزول شدة الحذر قليلاً وبشكل تدريجى، وقد يظفر الباحث بأحد الرواة الموهوبين مثلما

حدث معى فى قرية كفر تركى، فى دار عمدتها الشيخ عبدالرءوف البليدى، حيث أثر وجود عمدة القرية، وغيره من الشخصيات الرسمية ليس فقط على قيام علاقة تواصل والتقاء إنسانى، بل أيضًا على انتقاء الرواة (الحاج/ عبدالفتاح موسى ــ ومحروس عبدالتواب) لموضوعات بعينها، بل أثر على انتقاء الألفاظ والحذف منها والإضافة إلى الحكاية أو اختزالها، وهو الأمر الذى تبين لى عند سماع الحكايات نفسها وغيرها من الراويين أنفسهما بعد ذلك.

والأمر نفسه يمكن أن نلمسه فى اختلاف أداء الرواة وأسلوبهم عند القص بمفردهم للباحث، حيث يلاحظ اختلاف هذا الأداء على مستوى اللغة وشكل النص وأسلوب الأداء، فى المرة الأولى التى يلتقى فيها بالجامع الميدانى عن المرات التى يأنس فيها الراوية إليه.

ويرتبط بهذا الأمر تكرار الراوية لحكاية معينة فى أكثر من مكان ـ كما ألمحت قبلا ـ وربما يعود السبب فى ذلك التكرار إلى نسيان الراوية ـ لكثرة مشاغل الحياة من حوله ـ أنه قد قصها للجامع الميدانى فى مرة سابقة، أو ربما يرتد هذا التكرار إلى الراوية فى إضافة عناصر أخرى إليها، أو قصها على نحو متكامل لم ييسره له المقام أو المكان فى المرة السابقة، وربما يعود السبب فى ذلك إلى تعمد قص نص حكاية عدة مرات لحبه لهذا النص، وهو على كل حال أمر قليل الحدوث.

الرواة والنصوص

ومهما يكن من أسباب ذلك التكرار والتغير فى الأداء والنصوص فإن الأمر الجدير بالتنويه هو أن ثبات النص يعد أحد الخصائص المميزة للأدب المدون، أما نصوص الحكايات الشعبية، فإنها فى حالة تغير دائمة، ومن ثم فإن رواية واحدة لنص حكاية ما، لا يمكن إلا أن تعد سوى مجرد حلقة من حلقات سلسلة طويلة لا تتشابه حلقاتها تشابهًا كاملاً أو تمامًا، وعلى ذلك فإن سرد حكاية شعبية ما لا تخرج عن كونها أحد الشرائح المعبرة عن تواصل زمنى واجتماعى فى بيئة بعينها.

ومن هذا المنطلق فإن الحصول على نص حكاية شعبية واحدة من عدة أشخاص فى قرية واحدة (أو عدة قرى) من عائلة واحدة، أو من أفراد متباعدين كان ضمن الأهداف العلمية للباحث، وعند مراجعة النتائج، وجدت أنهم جميعًا ـ تقاربوا أم تباعدوا ـ يروون نص الحكاية بطريقة مختلفة على مستوى الأداء فى كل مرة، بل وصل الأمر إلى حد اختلاف أحد الرواة حين قص الحكاية نفسها بطريق السهو فى مساء يوم تال.

وحتى على مستوى النص، فإننا نجد اختلافًا غير قليل عند إعادة تلك النصوص.

ومن هنا يؤكد العلماء والدارسون على أهمية جمع تلك النصوص المكررة ذات الإضافات وتحليلها وهى نصوص قد لا يدرك البعض قيمتها، ومن ثم يحجمون عن جمع أكثر من نص لحكاية شعبية من الميدان تحت زعم أن أحد الرواة قد قصها عليه سابقًا.

ففى إحدى الحكايات (التى قمت بجمعهما عدة مرات) رد معظم الرواة من الأسرة الواحدة مصدر الحكاية إلى والدهم أو جدهم ـ تبعًا لترتيبهم العائلى ـ رغم الاختلاف الشديد فى بعض هذه الروايات، بينما رد أحد أبناء هذا المصدر الحكاية إلى نفسه، مضيفًا أنه لم يسمعها من أحد قبلا! على الرغم من أننى قد سمعت الحكاية نفسها معه منذ سنوات بعيدة من هذا الشيخ، وتركته يمضى فى الحكى، وقد وجدت الزعم نفسه عند آخرين فى حكايات أخرى على أساس أن الحكاية «من ذكاء الأفكار» أو «من مخى» أو «من تفكيرى أنا» أو «أنا اللى مخترعها» والطريف أن معظم من يزعمون هذا هم من صغار السن فى تلك العائلات.

وربما يعود السبب فى هذا الزعم إلى الإعجاب الذى يبديه الجامع وبعض الحضور بأسلوب الراوية، مما يدفعهم إلى نسبة تلك النصوص إلى أنفسهم، والجدير بالذكر أن معظمهم من ذوى المهارة العالية فى السرد والأداء، ولهم قدرات كبيرة على شد انتباه المستمعين إليهم بما يتوسلون به من طرائق مختلفة.

ومن المهم التنويه إلى أن الحكم على مهارة هؤلاء الرواة لا يعد حكمًا على حكاياتهم بأنها النص الصحيح دون غيره، أو أنها (أشعر الحكايات) إذا جاز لى استخدام مثل هذا التعبير فى ذلك الموضع، فمن الخطأ الشائع إلى وقتنا اعتماد نص واحد كما لو كان نسخة موثوقًا بها، أو نموذجًا لا يعتد بغيره.

أما عن الراوية الذى يحكى نصًا واحدًا أكثر من مرة ـ على فترات متباعدة أو متقاربة ـ فهو علاوة على ما ذكرت من أهداف فإنه يتذكر بعد انتهاء الحكى أو قبله ـ إذا كان راوية موهوبًا ـ أنه قد قص ذلك النص قبلا، وفى حالتنا فإنه سرعان ما توقف بعد برهة، ليحكى حكاية أخرى بغية عدم التكرار، بيد أننى قد أوضحت له تعمدى عدم مقاطعته بهدف الحصول على النص مرة أخرى، فابتسم ابتسامة ذات مغزى كأنما فهم ما أرمى إليه.

ومن المهم أن أسجل أنه قد صرح لى عقب الحكاية أنه لا يحب قص نص واحد أكثر من مرة، وقد يعود هذا الحظر إلى ثراء رصيده من المأثورات الشعبية التى يحملها (من الحكايات والحواديت بأنواعها ـ المواويل بأنماطها ـ المدائح ـ أجزاء كبيرة من سيرتى الزير سالم والهلالية.. وغير ذلك) علاوة على قدرته الفذة فى الأداء، والسيطرة على مادته الهائلة، ورغبته كراوٍ موهوب فى عدم اهتزاز صورته بتكرار نص حكاية ـ والحكاية على الأخص ـ دونما طلب، حيث يعنى هذا التكرار ما يشبه الإفلاس فى رأيه.

ومما سبق يتضح أن التكرار لم يقتصر على الرواة العاديين، بل إنه يمتد إلى الرواة الموهوبين أيضًا، كل ما هنالك أن الراوية الموهوب سرعان ما يتذكر أنه قد قص علينا تلك الحكاية قبلا، ولو منذ شهر مضى، غير أن الراوية العادى قد لا يتذكر ذلك إلا بلفت النظر، وهو الأمر الذى يمكن أن نستخلص منه دلالة تمتع الرواة الموهوبين بقدرة هائلة على التذكر وهو الأمر الذى نلمسه فى الكم الوفير فيما يملكونه من حكايات وحواديت ومواويل وأغانٍ وأجزاء من السير، وغير ذلك من مواد المأثور الشعبى.

وتبين للباحث فى هذا الصدد أن السبب فى اختلاف نص حكاية واحدة لعدة رواة، أو تكرار أحد الرواة لنص واحد وتباين هذا النص الواحد لراوية واحد ربما يعود إلى الأداء، حيث يحوى الأداء عناصر فنية خارجة عن نص الحكاية، وأخرى متضمنة فيه.

أما عن العناصر الخارجة عن نص الحكاية، فأولها أن الأداء يحوى خواص فى التلفظ وطبقة الصوت وتوزيع النبرات واستخدام الحركة والإشارة، وكلها عناصر تحددها شخصية الراوية، علاوة على أنها طرائق ووسائل تقليدية لتوصيل الحكاية.

فنص الحكاية المدون لا يمثل إلا مختارات من العناصر المكونة لها فى حالة أداء الحكاية من البدايات والنهايات، والصيغ الداخلية، ولوازم الحديث الشفهى، ويغيب عنه طبقة صوت المؤدى ــ نبراته ـ كثافتها تبعًا للمواقف ـ التعبير الحركى الملازم للصوت، ولكل هذه العناصر مجتمعة وتفرد الذوات، علينا أن نقر بإمكانية وجود نصوص متعددة للحكاية الشعبية الواحدة.

ومن الصحة أن نشير إلى أن درس الأداء (نظريًا وتطبيقيًا) يعدل ـ إلى حد ما ـ من نظرتنا الكاملة للحكايات حيث تختلف النصوص المقروءة عن النصوص فى حالة الأداء، فإذا ما سمعنا حكاية معينة لراوية موهوب، وسلمنا له بأنه راوية ممتاز أو قوى الأداء، فإننا ـ على الرغم من ذلك ـ يجب ألا نستبعد إمكانية أن يقدم شخص آخر، أو حتى هذا الراوية نفسه ـ فى وقت آخر ـ الحكاية بصورة مختلفة، تلك الصورة التى يمكن أن تستخرج عناصر مساوية فى جودتها للعناصر السابقة، أو تفوقها.

والسبب ببساطة يرجع إلى أن الحكاية قد تلونت فى كل مرة بفردية المؤدى وحالته التى هو عليها، مما يجعله يضيف إليها تفاصيل ملموسة فى التكرار والصيغ والتنغيم والتلوين الصوتى والتعبير الحركى، الأمر الذى يمكن تغييره فى الأداء التالى، ومن هنا فإنه من المحال أن ننكر أن الحكاية ذاتها قد أديت مرة ثانية وثالثة ورابعة.. وهكذا، وهى فى كل مرة من مرات الأداء هى نص جديد.

لكل ما سبق فإن رواة الحكايات الشعبية لا يميلون ـ غالبًا ـ إلى تكرار حكى نصوصهم من الحكايات عدة مرات، بينما قص نص واحد لعدة رواة يظهر أن نصوص الحكايات الشعبية حية ومرنة وديناميه، وأن طبيعة النصوص ذاتها بالإضافة إلى عنصر الأداء هو الذى يجعلها ـ فيما يظهر لى ــ تتقبل الإضافة والحذف والتعديل دائمًا، على العكس من الأدب الخاص المدون الذى يعيش على حالته التى أبدعها مؤلفوه دونما تعديل يذكر.

إن نصوص الحكايات الشعبية المتداولة يثريها الأداء بوسائله وطرائقه، وإنها فى حالة الأداء تحتوى على سمات خاصة وعناصر متعددة، يجب الالتفات إلى أن الكثير منها غير متضمن عند تدوين نصوص الحكايات.

الهوامش:

(١) لمزيد من التفاصيل: هناك عدة دراسات قام بها الدكتور مصطفى سويف وتلامذته بجامعة القاهرة لدراسة الإبداع والعملية الإبداعية فى الشعر والرواية والمسرح والفن التشكيلى مما يمكن أن يطلق عليها (مدرسة دراسة الإبداع الفنى).

(٢) فلسفة الجمال ـ دار المعارف ـ سلسلة كتابك (١٣٧) ـ ١٩٧٩ ـ ص١١.

(٣) يرجى مراجعة الكثير من هذه الآراء فى: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ـ دار نهضة مصر ـ ١٩٧٤ ـ القاهرة ـ ص٤ وما بعدها.

(٤) لمزيد من التفاصيل يرجى مراجعة: د. أحمد على مرسى، مقدمة فى الفولكلور، الفصل الخاص بـ (الأداء والمؤدون)، حيث تعد تلك المقدمة الدراسة الوحيدة التى اختصت (الأداء) بمعالجة وافية فى بعض زوايا هذا العامل المهم، من خلال التعرض لبعض أنواع المأثور الشعبى: كالحكاية والمثل والأغنية والحرز، مما يمكن أن تفيد منه الدراسات التالية بما قدمت من تأصيل نظرى ومعالجة تطبيقية.

(٥) مقدمة فى الفولكلور ـ مرجع سابق ـ ص١٤٥.

(٦) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٧) وهو الأمر الذى استوثقت منه من عدد منهم كالسيدة فضيلة توفيق (أبلة فضيلة) والأستاذ يعقوب الشارونى الكاتب المعروف وغيرهما، حيث أكد جلهم بوعى حاجتهم إلى تبين أثر ما يقصون فى نظرات المتلقين من الأطفال بجوارهم.

لذا نجد الأطفال معهم داخل الاستوديو أثناء التسجيل لتحقيق هذه المشاركة.

(٨) يندرج تحت هذا النمط لقاءات الشيخ/ محمد متولى الشعراوى فى خواطره حول القرآن الكريم وأحاديثه الدينية المختلفة، حيث يقترب أسلوبه من صور الأداء عند رواة الحكايات الشعبية المهرة على أكثر من مستوى، لا يتسع المجال هنا لمعالجتها.

(٩) كمثال على هذا يمكن الرجوع إلى: القصص الشعبى فى الدقهلية ـ فتوح أحمد فرج، ص٢٤ وما بعدها. حيث يقدم ـ بالفعل ـ نصوصًا من الحكايات الشعبية، على حين يعالج أمر هؤلاء المداحين والمنشدين، عند حديثه عن رواة تلك الحكايات الشعبية التقليدية التى قدمها.

(١٠) يرجى مراجعة: مقدمة فى الفولكلور، مرجع سابق، ص١٤٥.

© Stacy Rozich, 2011 staceyrozich.com

خالد أبوالليل

تصنيف الحكايات الشعبية المصرية

لقد دفع التشابه بين الحكايات الشعبية على مستوى العالم علماء الفولكلور إلى طرح تصنيفات عالمية لها، تضم الحكايات الشعبية فى شتى أنحاء المجتمعات الإنسانية؛ تيسيرًا على الباحثين؛ لإجراء دراساتهم المقارنة. وقد مثلت محاولات تصنيف الحكايات الشعبية المجموعة - ولا تزال - مشكلة كبرى أمام الباحثين العرب. ولقد فضل جلهم ارتياد أقرب الطرق وأيسرها فى مجال التصنيف؛ وهو اختيار أحد التصنيفات الغربية أو العربية الجاهزة دون النظر فى خصوصية الحكايات الشعبية العربية المجموعة. ولقد واجهتُ هذه المشكلة إبان عملى فى رسالة الماجستير، التى كانت بعنوان "الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم. ٢٠٠٣"؛ إذ تمكنت من تسجيل عدد كبير من الحكايات الشعبية وتدوينها وتوثيقها توثيقًا علميًا، كما قمت بدراستها، وكانت المشكلة الكبرى أمامى - آنذاك - تتمثل فى تصنيف هذه الحكايات. وقد عشت الحيرة نفسها، ما بين اختيار الطريق الأكثر جاهزية ويسرًا، باختيار أحد التصنيفات الغربية أو تجلياتها العربية، التى لا تبتعد كثيرًا عنها، إن لم تكن مشتقة منها، أو مترجمة عنها، أو. وهذا هو الطريق الثانى. محاولة ارتياد طريق جديد، أكثر صعوبة، فى تصنيف هذه الحكايات، ينطلق من خصوصية هذه الحكايات الشعبية المجموعة خاصة، ويصلح لتطبيقه على الحكايات المصرية عامة. لقد كانت الدعوة التى كثيرًا ما وجهها د. أحمد مرسى - عبر كتبه ومحاضراته - من ضرورة احترام المصطلحات المحلية، التى يستخدمها المبحوثون، وإعطائها الأولوية فى الاستخدام العلمى عن نظيراتها الغربية أو الأكاديمية، التى ربما لا يعلم المبحوثون عنها شيئًا، كان لهذه الدعوة أثرها الإيجابى فى ارتياد الطريق الثانى، وهو البحث عن محاولة تصنيفية خاصة لهذه الحكايات، تنطلق من خصوصيتها.

ولكى أقوم بهذا المقترح فإنه لابد من قراءة التراث التصنيفى الغربى والعربى للحكايات الشعبية؛ بهدف الإفادة منه فى مقترحنا الجديد، والبناء عليه. فهذا المقترح التصنيفى الجديد لا يقوم على أساس القطيعة مع ما سبقه من تصنيفات، بل يقوم على أساس الانطلاق منه، والتكامل معه، والبحث - فى الوقت نفسه - عن الخصوصية المصرية فى التصنيف. وانطلاقًا من هذا فقد تم حصر أشهر التصنيفات الغربية والعربية للحكايات الشعبية فى أربعة تصانيف، هى على النحو التالى:

١ . تصنيف آنتى آرنى:[١]

تتمثل أولى المحاولات التصنيفية فى محاولة الفنلندى آنتى آرنى فى تصنيفه المشهور، الذى ارتبط باسمه، والذى مثله الكتاب الذى يحمل عنوان: The Type Index of Folktales عام ١٩١٠. يقوم هذا التصنيف على أساس تقسيم الحكايات الشعبية حسب أنماطها وطرزها. فهو يجمع ويقارن النماذج المختلفة للروايات المتعددة للحكاية الواحدة فى العالم. ويسمى كل موضوع نمطًا، ويعطيه رقمه الخاص، مركزًا - فى هذه الحكايات - على شخصياتها مع تفريغها من المضمون. فمثلا يخصص التصنيف بابًا لحكايات الحيوان سواء كانت وحشية أو مستأنسة أو طيورًا أو أسماكًا ... إلخ. وترتب على التركيز على الشخصيات تجاهل قيمة الحدث وعدم وضعه موضع الاعتبار فى التصنيف. والتركيز على الشخصيات دون الأحداث يعنى التركيز على عناصر التغير فى الحكاية دون عناصر الثبات فيها. فأسماء الشخصيات وصفاتها مصدر اختلاف بين الحكايات وبعضها البعض فى المنطقة الواحدة فما بالنا بانتقالها من شعب لآخر. أما الحدث فإنه يمثل أكثر العناصر ثباتًا داخل الحكاية؛ ومن ثم يصبح التعرف على الحدث أمرًا ميسَّرًا للتوصل إلى الحكاية موضوع البحث أو المقارنة. التى هى أساس عملية التصنيف. دون أن يعتمد الباحث فى ذلك على التخمين الناشئ عن صعوبة البحث فى حالة التركيز على الشخصيات[٢].

ونظرًا إلى أن هذا الهدف أساس عملية التصنيف فإن فلاديمير بروب حاول. فيما بعد. بمخططه أن يتجاوز أخطاء آرنى؛ إذ رأى بروب (... أن تصنيف الحكايات الشعبية فى ضوء شخصيات الحكاية. على نحو ما فعل آرنى. أمر مضلل؛ ذلك أن نفس الفعل يمكن أن يأتيه فى حكاية مختلفة غول أو تنين أو شيطان أو مارد أو دب، ولكن مع ذلك هو نفسه يتكرر ...)[٣].

ولنأخذ مثالاً على ذلك من واقع الحكايات الشعبية المجموعة. ففى حدوتة "المعروف والمتلوف" يستبدل المؤدى بالشخصيات الحيوانية مثل الثعلب والذئب والثور شخصيات إنسانية مستوحاة من قريته. وهى شخصيات تشترك مع هذه الحيوانات فى صفات كالمكر والدهاء والبطش. أما الأحداث فإنها تتكرر كما هى دونما تغيير؛ حيث يسعى الثعبان الخائن إلى القضاء

على الشخص الذى أسدى إليه المعروف. وحاول الأخير استيقاف أول ثلاثة حيوانات لإبداء رأيهم فى القضية، والحكم فيها. وينتهى الأمر بالحيلة التى يخترعها الثعلب - أو الشخص الذى حل محله - لإنقاذه. والراوى حافظ على بنية الحدث، ولكنه استخدم هذا التغيير فى بناء شخصياته من الحيوانية إلى الإنسانية المستوحاة من قريته: بهدف إضفاء روح الفكاهة على تلك الحدوتة من ناحية، وتقريبها من الجمهور المتلقى لها من ناحية أخرى.

من الانتقادات التى توجه إلى هذا التصنيف - كذلك - تخصيصه بابًا للنكات والنوادر: مع أن هذه النكات والنوادر تمثل لونًا فنيًا شعبيًا مستقلاً. ورغم أن الحكى قد يكون أساسها: فإنها ليست حكايات وفقًا للتعريف العلمى للحكاية الشعبية[٤].

يُنتقد التصنيف السابق - أيضًا - لعدم دقة تصنيفاته كأن يعتبر أية حكاية تساهم فيها الحيوانات - ولو بدور ثانوى - حكاية حيوان. والسؤال هنا: هل نعتبر الحكاية التى تدور حول شخصيات إنسانية وحوادث خارقة، ولكن هدف البطل فيها الحصول على الريشة الذهبية لأحد الطيور: هل نعتبر هذه الحكاية حكاية حيوان؟؟!! ومثل هذه التساؤلات ستواجهنا كثيرًا: خاصة فى الحكايات التى لا تثبت فيها شخصياتها على هيئة واحدة، كالإنسانية التى تصير حيوانية أو العكس، أو هذه وتلك التى تصبح كائنات خارقة: إذ إن مرونة هذه الحكايات تسمح لها بذلك.

ولعل أهم الانتقادات التى يمكن أن نوجهها له نحن بوصفنا دارسين عربًا - وقد تغافل عنها الكثيرون - اقتصار هذا التصنيف على الحكايات الشعبية الهندوأوروبية. فقد ظلت مناطق - لها أهميتها - بعيدة عن هذا التصنيف مثل إيران والعراق وشبه الجزيرة العربية ومصر والسودان وغيرها[٥]. ترتب على هذا عدم الإشارة إلى مجموعات قصصية مهمة فى هذا المجال كالليالى العربية والبانشاتنترا وكليلة ودمنة وحكايات إيسوب ... إلخ.

ورغم هذه الانتقادات - خاصة الانتقاد الأخير - فإن عددًا من الباحثين العرب راحوا يطبقون الهيكل التصنيفى لفهرست آرنى على ما لديهم من حكايات مجموعة - رغم خصوصيتها وخصوصية مصطلحاتها - دون اختبار منهم لإثبات مدى إمكانية التطبيق من عدمه. ومن هذه الدراسات رسالة الماجستير للباحث محمد حسين هلال عن: "الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية فى مركز العياط / ١٩٨٨". ورسالة الدكتوراه للباحث فرج قدرى الفخرانى بعنوان: "الموتيف العربى فى القصص الشعبى ليهود مصر - ٢٠٠٢".

٢ - تصنيف ستيث تومسون:

تأتى - بعد ذلك - محاولة الأمريكى ستيث تومسون[٦]، التى حاول أن يتجاوز بها نواقص تصنيف آرنى. وفيها قام تومسون بتصنيف الحكايات الشعبية حسب موتيفاتها الأساسية. ورغم أنه - نظريًا - يبدو متجاوزًا أخطاء تصنيف أنتى آرنى: إذ لم يقتصر اهتمامه فى التصنيف على الشخصيات

فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى إعطاء الاهتمام بالأدوات والأحداث ... إلخ. رغم ذلك فإن المتأمل لهذا التصنيف سيلحظ أنه لا يختلف كثيرًا عن سابقه. فالتركيز فى التصنيف على أساس الشخصيات. رغم وجود أسس أخرى. حظى بالقدر الأكبر من اهتمامه كأن يقسم مصنفه إلى أبواب رئيسية يخصصها للحيوانات والغيلان والحكماء والحمقى ... إلخ[٧].

وهناك مشكلة كبرى تواجه هذا التصنيف تتمثل فى أنه نظرًا للانتقال الشفاهى للحكايات فإن الموتيفات تنتقل من حكاية إلى أخرى فتتعدد الحكايات التى تحمل الموتيف الواحد؛ ومن ثم تتعدد إمكانية تصنيف الحكاية فى أكثر من باب. هذا بالإضافة إلى (... أن هناك كثيرًا من الحكايات الشعبية المعقدة التى تقوم على عدد كبير من الموتيفات، مما يؤدى إلى تشابكها وعدم القدرة على الفصل بينها...)[٨]. وقد قام الباحث فرج قدرى الفخرانى فى رسالته للدكتوراه. التى سبقت الإشارة إليها. بالاعتماد على هذا التصنيف مع عدد من الحكايات الشعبية.

٣. مخطط فلاديمير بروب:

كانت المحاولة الثالثة التى سعت إلى التنظير لشكل الحكاية الخرافية وبنائها، ومحاولة التعرف على القانون البنائى لها من خلال التحليل المورفولوجى للعالم الروسى فلاديمير بروب فى كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية - ١٩٢٨". وهى دراسة بنيوية تقوم على تحليل الحكايات الخرافية "الحواديت"، من خلال دراسة وظائف الشخصيات بغض النظر عن صفاتها. وانتهت الدراسة إلى ثبات الوظائف، وتغير أسماء الشخصيات وصفاتها[٩]. فالحكاية الخرافية - بحسب أحد تعريفات بروب لها - تتسم بأنها تتضمن عددًا محدودًا من الوظائف، حدده فى إحدى وثلاثين وحدة وظيفية، تبدأ بإبعاد البطل، وتنتهى بعودته وتحقيق أهدافه. ولقد كان استقبال العالم لهذه الدراسة والاحتفاء بها متأخرًا، فتمت ترجمتها إلى الإنجليزية عام ١٩٦٨، ثم تُرجمت إلى الفرنسية فى عام ١٩٧٠، ثم تُرجمت إلى العربية مؤخرًا فى ثمانينيات القرن الماضى وتسعينياته أكثر من مرة.

بعد الترجمة الإنجليزية للكتاب، بدأ المتخصصون فى معرفة قيمة الكتاب، ولكن حدث لبس نتيجة الاعتماد على الترجمة الإنجليزية دون الأصل الروسى. حيث فهم البعض أن القانون البنائى الذى وضعه بروب يقصد به الحكاية الشعبية عامة، فى حين أنه طبقه على مائة حكاية خرافية، وهو ما يتبدى فى العنوان الروسى للكتاب: "Morfologija Skazki"[١٠]. فمصطلح "Skazki" مصطلح روسى شعبى محلى، ترادفه مصطلحات محلية تطلق على هذا النوع الأدبى الشعبى، تختلف من بيئة إلى أخرى، على نحو ما يرادفه فى مصر مصطلح "الحدوتة"، وفى الإنجليزية "Fable tale". ولقد جاء اللبس من أولى الترجمات الإنجليزية للكتاب،

التى ترجمته إلى "Morphology of Folktale"، وكانت الترجمة الأدق للعنوان "Morphology of Fable Tale".

ينطلق بروب - فى دراسته - من انتقاده لتصنيف آرنى باعتماده على الشخصيات؛ حيث ركز بروب على الشكل، وانتهى فيه إلى أن الحواديت تخضع لمخطط شكلى واحد يتكون من إحدى وثلاثين وحدة وظيفية، وقد ركز هذا المخطط على الثوابت (الأحداث والوظائف) دون أن يعبأ - كثيرًا - بالمتغيرات (أسماء الشخصيات وصفاتها).

وقد انتهى البحث فى قضية التشابه فى الحكايات الشعبية الروسية إلى وضع الروسى فلاديمير بروب لكتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية/ ١٩٢٨"، الذى درس فيه تشابه هذه الحكايات الشعبية من وجهة نظر النظرية الشكلانية الروسية، بعد إرجاع الحكاية إلى عناصرها المورفولوجية الأساسية. وقد انتهى المؤلف - فى هذا الكتاب الذى طبق منهجه فيه على مائة حدوتة روسية - إلى احتواء الحواديت على مستوى العالم على الموتيفات نفسها، التى تتكرر من حكاية إلى أخرى، وهو ما أطلق عليها الوحدات الوظيفية، التى بلغت وفق مخططه إحدى وثلاثين وحدة. وعندما قام الدارسون بتطبيق هذا المخطط الشكلانى على الحواديت المحلية - تبعًا لثقافة كل دارس؛ ومن ثم تبعًا لخصوصية المصطلح المحلى الذى يُطلَق عليها - وجدوا تشابه تلك الوحدات الوظيفية وتكرارها فى ثنايا تلك الحواديت.

ولقد أدى الاهتمام بمنهج بروب، وكذلك أدى التشابه الكبير بين الحكايات الخرافية - شكلاً ومضمونًا - بين شعوب العالم إلى سعى الدارسين لتطبيق هذا المنهج على الحكايات الخرافية المحلية؛ تبعًا لكل شعب من الشعوب، كما أدى كذلك إلى كثرة الدراسات المقارنة التى تدرس العلاقة بين الحكايات الخرافية بين الشعوب وبعضها البعض.

وقام الباحثون بمناقشة هذا المنهج - بشىء من التفصيل - بدءًا من تعريفه للحكاية الشعبية، ومرورًا بالتوقف عند الشخصيات السبع للحدوتة Skazki التى حددها بروب، وتطبيقه على هذا النوع من الحكايات الشعبية، وانتهاء بإمكانية تطبيقه - أو عدمه - على أنواع الحكايات الشعبية الأخرى. ولعل الدراسة الرائدة فى تعريف الدارس العربى بهذا المنهج، وبإمكانية تطبيقه على حكاياتنا الشعبية هى دراسة د. نبيلة إبراهيم: "قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية".

٤. تصنيف نبيلة إبراهيم:

هو من الجهود العربية القليلة فى هذا المجال. وفيه تقسم نبيلة إبراهيم الحكايات الشعبية حسب أنواعها ما بين حكاية شعبية وخرافية وسياسية ودينية واجتماعية ومعتقدات شعبية. وقد قام الباحث - أيضًا - بمناقشة هذا التصنيف فى موضعه. ولقد تبنت دراسات عربية عديدة هذا التصنيف؛ منها على سبيل المثال:

- رسالة الماجستير للباحث عمر عبد الرحمن يوسف بعنوان: «الحكاية الشعبية فى المجتمع الفلسطينى / ١٩٧٢».

- رسالة الماجستير للباحث محمد العبد محمد الجابر بعنوان: «الحكاية الشعبية الفلسطينية: دراسة ميدانية بين الفلسطينيين المقيمين فى الكويت / ١٩٨٦».

ويبقى السؤال: أى التصنيفات السابقة تصلح للحكايات الشعبية المصرية؟

لقد حاول الباحث تطبيق كل محاولة تصنيفية - على حدة - على ما توفر لديه من مادة شعبية، وتوصل إلى أن أيًا من هذه التصنيفات - بمفرده - لا يصلح أن يتبناه الباحث فى دراسته. فتصنيف آرنى - بالإضافة إلى كل الانتقادات السابقة - غير دقيق. فهو مرن مرونة تسمح بالخلط بين أنماط الحكايات وبعضها البعض. فما يندرج تحت أحد الأنماط يمكن أن يندرج تحت نمط آخر. بل من السهل أن تباعد رواية لإحدى الحكايات بينها وبين النمط الذى يمكن أن تندرج تحته الروايات الأخرى لنفس الحكاية.

أما تصنيف ستيث تومسون فإن الباحث كان على وشك تبنيه بل إنه قد شرع فى تطبيقه مع نوع من التعديل. فقام بتقسيم الحكاية إلى موتيفاتها الأساسية، والتوقف عند ذكر كل موتيف فى الحكايات الأخرى. بمعنى أنه يذكر أن هذا الموتيف قد ورد فى حكاية كذا وكذا وكذا مع ذكر أسماء المؤدين لكل حكاية وتاريخ التسجيل، ورقم الحكاية فى التصنيف. فمثلاً الموتيف الخاص بوصية الأب لابنه بألا يعطى سره لزوجته ورد فى مثل " الملك اللى أمر بقتل العواجيز " برواية المؤدى عطية بريك حسن مساء الإثنين ٢٠٠١/٨/٢٧، وبرواية المؤدى السيد عبد الجيد الراعى مساء الإثنين ٢٠٠١/٨/٢٠. كما ورد هذا الموتيف فى مثل " أكبر عدوه للراجل مراته" للمؤدى شعبان محمود سلامة السيد ظهر الجمعة ٢٠٠١/٩/١٤. وكان الباحث يعبر عن ذلك فى جدول على النحو التالى:

اسم الموتيف	عنوان الحكاية	اسم المؤدى	تاريخ التسجيل	رقم الحكاية
الأب يوصى ابنه بألا يفصح سره لزوجته	مثل " الملك اللى أمر بقتل العواجيز "	عطية بريك	مساء الإثنين ٢٠٠١/٨/٢٧	؟
		السيد عبد المجيد	مساء الإثنين ٢٠٠١/٨/٢٠	؟
	مثل " أكبر عدوه للراجل مراته "	شعبان محمود	ظهر الجمعة ٢٠٠١/٩/١٤	؟

والميزة التى تميز هذا المقترح التصنيفى أنه ينظر إلى الحكاية على أنها عدد من الموتيفات؛ ومن ثم يتجاوز أخطاء تقسيم الحكايات حسب أنواعها؛ ومن ثم تداخلها، وإمكانية انتماء بعضها إلى أكثر من نمط.

ورغم أن الباحث قد شرع ـ بالفعل ـ فى اعتماد هذا التصنيف فإنه رغب عنه لأسباب كثيرة: منها أولاً: أن عنونة الحكايات ليست موحدة بين الباحثين: ومن ثم فإن الجهد المبذول سيضيع هباء لأن هذا الموتيف الذى يرد فى حكاية معينة تحمل عنوانًا معينًا عند باحث ما من الممكن أن يرد فى نفس الحكاية عند باحث آخر حاملاً عنوانًا مختلفًا: ومن ثم فإن الباحث لن يهتدى ـ عند بحثه ـ إلى هذه الموتيفات فى حكاياتها بسهولة. وثانيًا: أن هذا التصنيف بمثابة مشروع بحثى يحتاج إلى فريق عمل من الباحثين الذين يقومون بجمع أكبر قدر ممكن من الحكايات الشعبية من أكبر قدر ممكن من المناطق البحثية.

أما عن التصنيف الذى يقترحه الباحث فهو تصنيف اعتمد فيه على استقراء المادة المجموعة: متوقفًا عند آراء رواتها. كما أفاد من المحاولات التصنيفية السابقة عليه فى ضوء ما يخدم غايته البحثية وهى إبراز خصوصية الحكايات الشعبية المجموعة دون إقحام أى منها على المادة المجموعة.

لقد حدد الرواة الشعبيون مصطلحات أربعة تندرج تحتها مجموعة الحكايات الشعبية هى «الحواديت والمثلات والسهارى والأحاديث»[11]. وقد سمَّاها الباحث أبوابًا. وقد شرع الباحث فى تقسيم كل نوع / باب إلى عدة أنواع فرعية حسب شخصياتها سمَّاها فصولاً: مستفيدًا فى ذلك من تصنيف آنتى آرنى. كما قام بتقسيم كل نوع فرعى إلى موتيفاته الرئيسية مستفيدًا فى ذلك من تصنيف ستيث تومسون. فأنواع الحواديت حسب الشخصيات هى:

أ ـ حواديت حيوانية / حيوانية.

ب ـ حواديت إنسانية / حيوانية.

ج ـ حواديت إنسانية / إنسانية.

د ـ حواديت متنوعة.

يقسم كل نوع منها إلى عدد من الأنواع الفرعية الأخرى ما بين اجتماعية وتعليمية وسياسية ... إلخ. غير أن الباحث وجد أن هذا المقترح سيعيدنا ثانية إلى مشاكل الاعتماد على الشخصيات فى التصنيف من ناحية. ومن ناحية أخرى فالتصنيف سيصبح أكثر تعقيدًا. ومن ثم فقد لجأ الباحث إلى التيسير من خلال عدم الاعتماد على التقسيم الثانى تقسيم الأبواب إلى فصول حسب الشخصيات، وصنف الأبواب مباشرة حسب موضوعاتها. فالحواديت تنقسم إلى:

١ ـ حواديت اجتماعية.

٢ ـ حواديت تعليمية.

٣ ـ حواديت سياسية.

٤ ـ حواديت متنوعة الأغراض أو ذات موضوعات أخرى.

وتنقسم المثلات إلى:

١ . مثلات اجتماعية.

٢ . مثلات دينية.

٣- مثلات تعليمية.

٤ . مثلات سياسية.

٥ . مثلات متنوعة الأغراض أو ذات موضوعات أخرى.

وتنقسم السهارى إلى:

١ . سهار اجتماعية.

٢ . سهار دينية.

٣ . سهار تعليمية.

٤ . سهار سياسية.

٥ . سهار متنوعة أو ذات موضوعات.

أما الأحاديث فنظرًا إلى أن موضوعها الأساسى الدين أو أحد المعتقدات الشعبية فإن الباحث قام بتصنيفها حسب شخصياتها على النحو التالى:

١ . أحاديث حول الأنبياء.

٢ . أحاديث حول الصحابة والصحابيات.

٣ . أحاديث حول الأئمة.

٤ . أحاديث حول الأولياء والقديسين.

٥ . أحاديث حول الأشخاص العاديين.

أما عن ترتيب الحكايات داخل كل نوع فرعى فقد اعتمد فيه الباحث على الترتيب الأبجدى على النحو التالى:

١) الترتيب الأبجدى حسب عنوان الحكاية إذا كانت الحكاية تروى مرة واحدة.

٢) فى حالة تعدد روايات الحكاية الواحدة . التى كان يميزها الباحث بأن يضع علامة (#) أعلى كلمة حدوتة أو مثل أو سهراية أو حديث . فى حالة تعدد الروايات فإن الحكاية ترتب فى موضعها . حسب الترتيب السابق . ثم ترتب الروايات حسب الترتيب الأبجدى للرواة. مع مراعاة أن:

أ) روايات الرواة الذين يحملون رموزًا . لامتناعهم عن ذكر أسمائهم . تأتى فى نهاية حكايات كل حرف أبجدى.

ب) الترتيب الأبجدى لم يعتد بحروف من قبيل (اللى - ابن - حروف الجر . ...) وعندما كانت تتعدد كلمات من هذا القبيل فى العنوان فإن الفيصل . عندئذ . لأشهر كلمات العنوان، كسهراية " اللى عليه ثأر ما ينامش " فإنها ترتب فى حرف الثاء مع الهمزة.

يبقى أمر أخير تنبغى الإشارة إليه، يتمثل فى أن هذا التصنيف المقترح . الذى هو بمثابة خطوة أولية - يشتمل على بعض المشكلات؛ خاصة فى التصنيفات الفرعية. فبعض الحكايات - كتلك التى تتعدد موضوعاتها - يمكن تصنيفها فى أكثر من موضوع. وكان الباحث يشير - فى الهامش - إلى ذلك التعدد الموضوعاتى لبعض الحكايات. ولعل أكثر الحكايات التى مثلت

مشـكلة فى التصنيف حكاية "الملك والصياد والحمّار والغولة": إذ تجمع فى تصنيفها بين الحدوتة والمثل والسهراية.

ولا شـك أن الأيام ستكشـف عن مدى صلاحية ـ أو عدم صلاحية ـ هذا التصنيف لما قد يوجه إليه من نقد سيفيد الباحث والدراسات الشعبية طالما أن الهـدف هو البحـث عن خصوصياتنـا الثقافية انطلاقًـا من خصوصية موروثاتنا الشـعبية. وهـذا لن يتحقق إلا بتكاتف الباحثـين فى هذا المجال، وتكوين ما يسمى بفريق العمل البحثى.

نماذج من الحكايات الشعبية التى طُبّق عليها التصنيف المقترح:

نموذج للحواديت السياسية:

حدوتة: "ست الحسن والجمال والبقرة"[1]

سـت الحسـن والجمال ... وخَد الله ... وخَد الله ... لا إله إلا الله ... سيدنا محمد رسول الله ... كان فيه واحد، وواخد واحده، وربنا ادّاهم الست الحسن والجمال، وجه اتوفى ... أيوه. جات امها اتوفّت، وجه ابوها خد واحده غير امها. جابت صرام ادّ لدل، وأبو قرعه ... طبعا الست الحسن والجمال كانت بتـروح تصـرح بالعجله ... تروح مرة ابوها تعمـل الفطير والبتاع، وتبعت لها الرَّدَّه ... تقُلّها: شـوفى مرّه أبويا تـاكل الفطير، وتبعت الردة !! ... تاخد منها الرَّدَّه، وتمدغ تمدغ، وتنزلّها فطير ... تبعت لها صرام مدلدل ... تقُلّها: اوكلك حاجه حلوه، ولا تقوليش؟ تقُلّها: وكّلينى ... توكّلها. ف الآخر سـت الحسـن والجمـال تّمت ف الزياده وف الحلاوه... وتّمت آه... صحّت[2] ... تمّيا يقولوا: منـاه تصـح؟ يعنى تاكل الـرَّدَّه، وتْصح، واحنا بناكل الفطيـر، وما بنصحّش. أبعـت لها آه... أبو قرعة. أبو قرعـة خلاّها. قَلت له: اوكلك حاجه حلوه، وما تقُلْش؟ قَلّها: أيوه. عملت زى ما بتعمل الفطير برده، وبيقَلّها ... وكّلته ... قَلّها: شـوفى شـوفى حاجه فوقيكى اهـى. خد منها لقمه، وحطّها ف سـيّالته[3]، وقَلّها: شوفى يا أمى بتاكل آه؟ فَقَلت له: انا كده هعمل عيّانه لابن عمها، وانت دور قول طبيب اداوى ... عيّان اداوى، وقول: عياها على كبدة عجله سوده ... ماشى. راحت قلت لهم. رقدت، وحطّت ... لا مؤاخذه. شوية قشر بيض على شوية بتاع تحت الحصيره، ورقدت تتمرَّغ[4]، وتقول: يا ضهرى ... فابن عمها دار قال: عيّان اداوى ... طبيب اداوى[5]... قَلت لهم: اندهوالى الراجل اللى برّه ده خلّيه يشـوفنى. جه ... كشـف قَلّهم: دا عياها على كبدة عجله سودا فقَلّه: العجلة عندنا ... يعنى احنا ضرورى... طبعا جرت الست صرام مدلول ... قَلت لها: يا اختى ... يا سـت الحسـن. قَلت لها: نعم ... قَلت لها: هيدبحوا العجله بتاعتى. قَلت لها: طيّب اعمل آه؟... قَلت لها: ان قالوا لك ادّبحى... ما تدّبحى ألا ان أمرتك، وان رقّدوكى، وقعدوا يسـلخوا فيكى، ما تسّـلخى ألا ان قلت لك اسّـلخى، وان قعدوا يقطّعوكى ... ما تتقطّعى ألا ان قلت لك ... اتقطّعى، وان قعـدوا يطيّبوكى ... ما تطّيبـى ألا ان قلت لك طيبى، وان طبتى، وتميتى

(١) المؤدية: صالحة محمد عبود. تم التسجيل معها عصر الإثنين ٣ / ٩ / ٢٠٠١. والعنوان من اقتراح الباحث.

(٢) صحّت: كبرت وزاد نموها.

(٣) حطّها ف سيّالته: وضعها فى جيبه الجانبى.

(٤) رقدت تتمرّغ: رقدت تتقلّب.

(٥) تتقمص المؤدية شخصية هذا الطبيب مقلدة صوته أثناء النداء.

حلوه ف حنكنا كلنا، ف حنك مرّة ابويا تكونى زى العلقم. خدوها. تمت يقلّوا لها: يا ست الحسن قولى لها: ادّبحى... تقلّها: ادّبحى، وأمرك لله ... قعدوا يسلخوا... لمّوا سكاكين الدنيا ... ما عرفوا يسلخوا. طيب يا ست الحسن قولى لها: اسّلخى ... تقلّها: اسّلخى، وأمرك لله ... قعدوا يقطعوا ... لمّوا السكاكين، وقعدوا يقطّعوا ... ما راضيه تتقطّع ... تعالى لها يا ست الحسن قولى لها: اتقطّعى ... تقلّها: اتقطّعى، وأمرك لله ... اتقطّعت ... قعدت تطيّب، يقيدوا ما يقيدوا مافيش فايده ... لا راضيه تطيب، ولا راضيه تعمل. لحد ما قلت لها: طيّبى وأمرك لله ... طابت ... وتمّى ياكلوا ... كلّهم يقولوا دا زى العسل ... فطابت وقعدوا ياكلوا ... تمّت ف حنكهم ... كليّتهم زى العسل، و ف حنك مرة ابوهم زى الخرا ... يا ساتر ... يا ساتر ... عليك لحمه ما هى مرة زى العلقم ... ياساتر يارب ... يقولوا: دى حلوه زى العسل... وف الآخر قلت لها: يا ست الحسن ... قلت لها نعم. قلت لها: روحى املى القلّه ... لابوكى يشرب ... عدّت على زرعة سمسم ... قلّها: كام يا ست الحسن والجمال؟ ... قلت لهم: ميّه، والباقى ليّه ... عدّت على زرعة فول... كام يا ست الحسن والجمال؟ قلت لهم: ميّه والباقى ليّه ... عدّت ع النخله ... قعدت تتمايل... قلت لها: مالك يا طويله يا حلوه ... يا خايله؟ قلت لها: يجعل طولى ف شعريك، ولا هوّ فى جسديك ... عدّت على الغراب ... قال كاك ... قلت له: مالك يا اسود يا حلو؟ قلّها: يجعل سُودى ف عينك ولا هوّ فى جسديك ... عدّت على أبو قردان... قال: كاك ... قلت له: مالك يا ابيض يا حلو؟ قلّها: يجعل بياضى فى جسديك، ولا هوّ فى جسديك[٦]... تمت ماشيه... عدّت ع البير... لقت واحده عجوزه قعدت تفلّيها[٧]... فتفلّى، وتقتلّها ف القمل ... تقلّها: ياما قملك حلو يا حنّى[٨] العجوزه ... تقلّها يحلى قعداتك، ويبيض قعداتك ... روحى إن لقيتى البير رايق ... طُبّى واملى ... مالقتهش رايق ... اطلعى ماتمليش ... راحت لقت البير رايق ... طبّت تملا... دكهى قعدت على البير. قلت له: يا بير ... يا بير لبّسها م الدهب الكتير... يا بير يا بير يا بير لبّسها حرير كتير ... يا بير يا بير لبّسها دهب كتير ... لبست طلعت تشغى دهب ... روّحت ... شربوا ... قلت لها: رُوْحى بقى يا صرام مدلدل إن ما جبتيش زى اختك كده همومتك... مشت..مشت تملا القله عدّت على زرعة سمسم... قلّوالها: كام دى يا صرام مدلدل؟ قلت لهم: قرد وعفريت ... عدّت على زرعة الفول... كام دى يا صرام مدلدل؟ قرد وعفريت... عدّت ع الغراب ... قال: كاك ... قلت له: ما لك يا اسود يا حلو؟ قلّها يجعل سُوْدى فى جسديك ولا هوّ فى عينك ... عدّت على ابو قردان ... قال: كاك ... قلت له: مالك يا ابيض يا حلو؟ قلّها: يجعل بياضى فى عينك ولا هوّ ف جسديك ... راحت عند الوليه العجوزه ... تمت تفلّى فيها وتقول: يا ما قملك وحش يا حنّى العجوزه... تقلّها: يوحّش دنياتك، ويسوّد قعداتك... يوحّش دنياتك، ويسوّد قعداتك... طبعا طبّت تملا ... قلت لها: إنْ لقيتى البير عكر ... املى، وان مالقتهش عكر ما تمليش... لقت البير عكر تمّت تقول: يا بير يا بير... شيّلها م الحواوى[٩] كتير ... يا بير يا بير شيّلها م العقارب كتير

(٦) تريد المؤدية أن تقول: «يجعل بياضى فى وجهيك، ولاهو فى جسديك».

(٧) فعدت تفلّيها: قامت بتنظيف شعرها مما به من حشرات.

(٨) يا حنّى: يا ستّى. (كلمة تقال للسيدة العجوز دون أن تعنى أية صلة اجتماعية بينهما).

(٩) الحواوى: الحيّات جمع حية.

... مَلّت وطلعت ... طلعت روحت ... روحت جه مشى ابن السلطان ورا ست الحسن والجمال عشان ياخدها ... طبعا فضلوا لحد ما دبّشوا[١٠] وجابوا كل حاجه، وجَوْ يوم الفرح ... قَلت لها: روحى اطحنى يا ست الحسن والجمال ... هِيَّ راحت تطحن، ودكهى لبّست صرام مدلدل، وجه البس[١١]... نونو ... " ست الحسن والجمال ف الطاحونه بتطحن، وصرام مدلدل ع الجمل تتمخطر " ... راح تمّت البس بيجى كده جار العريس، ويقول ... الناس تطرده... يقُلّهم: سيبوه خلّيه يقول... سيبوه ... سيبوه خلّيه يقول... لحد ما جه البس... ماجات العروسه ... جه معاودها م الباب، وراحوا جابوا له الست الحسن والجمال، ولبّسوها له، وعاشوا ف تبات ونبات.

(١٠) دبّشوا: اشتروا جهاز الزّفاف = «الدّبش = الفرش».

(١١) البس: القعد.

نموذج للمثلات التعليمية:

مثل: "قبل ما تعمل عمل تدرى عقبه"[١٢]

ملك من ملوك الأرض ... ماشى يتفقد الرعيه ... سليم؟ فجه ف بلد زى المشرك كده، ولقى دكان ... فهمت؟ مفتوح، ومافهشى بضاعه ... فَقَلّه: يا وزير ... قَلّه: آه ... قَلّه: الراجل ديده بيبيع آه؟ قَلّه: انا اعرف يا ملك ... قَلّه: اسأله. فسأله: قَلّه: ببيع آه ياعم؟ قَلّه: ببيع كلام. بيبيع ... كلام. قَلّه: بتبيع الكلمة بكام؟ قَلّه: والله كل كلمه بتمنها ... فيه كلمه بميه جنيه ... وكلمة بخمسميه جنيه، وكلمة بألف جنيه ... قال: طب ادّينا ... طب ادّينا كلمه ... قَلّه: حاضر ... بكام؟ قَلّه: ادّينا كلمة بميه. لما نشوف كلامك ده عامل آه؟ ... قَلّه: خلاص ... هات الميه ... قَلّه: يا عم يبقى ... هتدّينى. هتاخد ... الميه قبل ... قَلّه: ايوه ... ما يمكن اقَلّك وانت تمش. يبقى خدت مناه الفلوس؟ ... عطاله الميه جنيه ... فَقَلّه: "قبل ما تقيس ريّس ... سليم؟ ... لا خِيْرةً ف القياس بعد الغرق" ... "قبل ما تقيس ريس... لا خيرة ف القياس بعد الغرق"[١٣]. عطاله الميه جنيه، وروّح هوَّ والملك ... قَلّه: يا ملك ... يا وزير ... قَلّه: آه ... قَلّه: اكتب الكلمه دى على باب المملكه، وعلى التاج ... بتاع راسى ... سليم؟ وعلى كل ورقه ... تطلع من المملكه ... اكتب عليها الكلمه دى ... "قبل ما تقيس ريس ... لا خيرة ف القياس بعد الغرق" ... فكتبهم وعاشوا فتره من السنين ... والمزين[١٤] اللى بيحلق للملك زعل معاه ... فبعت هيجيب مزين غيره ... يبقى له شأن ... دا مزين الملك ... زى مثلاً مزين العمده. بيحلق للعمده ... فجابوا مزين تانى. فالمزين اللى قَلّواله ... قال: طب هروح للملك احلق له... آنا عارف الملك بيحلق بعدّه عامله آه... واموس عامله آه... لازم احلق له بحاجه حلوه نضيفه ... فكان المزين الأولانى جهز موس، وسمُّه[١٥]... سقاه سم، وراح يودّيه للمزين الجديد علشان يحلق به للملك ... فَقَلّه: خد الموس ده ... ما دام هتحلق للملك ... الموس ده احلق به ... الموس ده نضيف .....[١٦] فخد الموس، وراح يحلق لآه ... للملك... وبعد ما بلّله دقنه بالصابون ... سليم؟ وفرط له الفوطه ... فبص لقى ع الحيط مكتوب... " قبل ماتقيس ريس ...لا خيرة ف القياس بعد الغرق " ... سليم؟ فقال: طب انا احلق للملك بالموس ده طب خليه الموس ده ... آنا

(١٢) المؤدى: عبد الحميد عبد الفضيل. تم التسجيل معه مساء الأحد ٢٠٠١/٩/٩. والعنوان من اقتراح الباحث.

(١٣) هنا ساله الباحث: «ريس يعنى آه؟.. فقال: «يعنى قبل ما تقيس ـ اثانى ـ اتريس واتفكر ديدى هيبقى آخرها آه؟. وهتبدأ مناه. يعنى الموضوع قبل ما تخش فيه لازم تعرفه ديده آخر ناتجه آه؟.. اى مشكله ـ اى حديث مع واحد ـ اى ذكريات ـ لازم يكون الكلام ده له فايده ـ مش إنى اقول كلام وخلاص وارجع اندم».

(١٤) المزين: حلاّق القرية.

(١٥) سمُّه: قام بتسميم الشفرة.

(١٦) هنا مجموعة كلمات غير واضحة المخارج.

أصلاً ماشرتوش ... خلّيه الموس ده مسموم ولاّ فيه أى حاجه؟ هتموّت الملك؟ ... يبقى آنا كده هشيل الوزر ... لأ. آنا هقول للملك ... الموس ده مش عاجبنى، وهجيب موس تانى احلق بُه فَقَلُّه: بعد إذنك يا ملك ... الموس ده مش مرتاح له ... وهجيب موس تانى ... سليم؟ أحلق لك به ... قَلُّه: ازاى يعنى؟ قَلُّه: والله انا خدت الموس ده من واحد ... عطهنى اللى كان بيحلق لك الأول... فلما جيت وحطيت على رقبتك الفوطه، وخدت دقنك بالصابون، وقعدت هحلق لك ... لقيت مكتوب ع الحيط ... "قبل ماتقيس ريس ... لا خيرة ف القياس بعد الغرق" فَقُلْت: خفت ليكون الموس فيه أى حاجه مضرّه عليك ... فانا هجيب موس غير ده. قَلُّه: لأ ... انت هتجيب موس غير ده. وهات المزين اللى كان ... اللى عطاك الموس ... هاته معاك ... وفعلاً راح جاب المزين ... اللى عطاله الموس، وجاب موس جديد ... حلق به للملك، وبعد ما حلق للملك بالموس الجديد... قَلُّه: احلق للراجل ده بالموس اللى عطاه لك. فحلق به مات... فعطا للوزير مية جنيه ... دا الملك. وقَلُّه: خد ودّى منى المية جنيه ديدى للراجل بتاع الدكان ... اللى بيبيع الكلام، وقَلُّه: خد الميه جنية دى لك تشربّها شاى وانت جاى والملك بيقَلّك: انت ماعْرفتش تبيع ... ماعْرفتش تبيع الكلمه، وتعالى الملك عايزك ... سليم؟ علشان يهديك هديه ....

دى من ضمن الأمثله اللى بتقع على آه ... ع الملك ... ع الملك وع النظام وعلى آه ... سياسة الناس وحسن القول ما هو فيه كلام برده يا أستاذ خالد ... بيوصّلك لمعلومه أفضل ... لأنك انت بتتكلم ... يبقى لازم تاخد معلومه أحسن ... سليم ... ومن واقع الحياه ... وبعدين احنا دلوقتى بنتكلّم على ناس ... لُهُم قوة من العلم ....

نموذج لسهارى اللصوص والشطار:

سهراية: "الشيخ الحرامى"[١٧]

كان فيه واحد واخد وليه[١٨]، والوليه كانت عاصيه عليه قوى[١٩] ... هُوَّ كان غلبان، والوليه كانت عاصيه عليه ... الوليه بنت حرام، وتوهانيه، وتمسك الراجل، وترقعه، ودنّها تضرب فيه[٢٠] ... والراجل يصوّت ... أول ما الناس تاجى تجرى ع البيت ... الوليه تقعُد ف الأرض، وتدوّر العيّاط[٢١]، وتقول ساقهنى بمحلل[٢٢]، لا موكّلنى، ولا مشرّبنى، وكل ما ياجى بس ... يدوّر الطحن فىّ[٢٣] ... ويا ولاد انا مش عامله حاجه، ومش مغلّباه، ولا نش مزغّلاه والراجل منضطهدنى، ورْحيّت[٢٤] ما هو مش لاقى لى حد، وعمّال يمُضْ فىّ[٢٥] كل شوى ... يقُلُّه: يا راجل حرام عليك ... يقول للراجل: يا عم ما انتَشْ عارفين حاجه ... يقُلُّه: يا أخى ما احناش عارفين حاجه كيف؟ دا انتَ ما قدرتكشى ألاّ ربنا[٢٦]... آه يا أخى ده؟ ... ما هى اهى عمّاله تعيّط قدامك، ووليه غلبانه... يا جدعان داهى اللى ساقيهنى بمحلل... تقُلُّه: منّك لربنا ... آنا بعملّك حاجه يا راجل؟ وانت بتاجى م الغيط ما حدش طايقك[٢٧]... وأول ما جه دوّر فىّ الدب[٢٨]... وهى اللى راقعاه، وضارباه ... المهم ... الراجل سابها،

(١٧) المؤدى: محمود محمد إبراهيم المطولى. تم التسجيل معه صباح الخميس ٢٠٠١/٨/٩. والعنوان من اقتراح الباحث.

(١٨) واحد واخد وليّه: شخص تزوج من امراة.

(١٩) كانت عاصيه عليه: كانت لا تحترمه، ولا تلبى له أوامره.

(٢٠) ودنّها تضرب فيه: وتظل تضربه، وهو يصدر اصواتًا وصراخًا.

(٢١) تدوّر العياط: تقوم بالبكاء.

(٢٢) ساقهنى بمحلل: تعبير اصطلاحى شعبى للدلالة على أنه سقاه كل الوان العذاب.

(٢٣) يدوّر الطّحن فىّ: تعبير اصطلاحى شعبى للدلالة على أنه قام بضربه بقوة.

(٢٤) رحيت ما هو ...: لأنه لا يجد أحدًا يقف فى مواجهته.

(٢٥) عمّال يمُض فىّ: يقوم بالإساءة إلى. (يقولها المؤدى بطريقة تثير شفقة الحاضرين عليها).

(٢٦) دا انتَ ما قدرتكشى ألاّ ربنا: تعبير اصطلاحى شعبى للدلالة على أنه بلغ فى تجاوز الحدود الإنسانية ما لم يتجاوزه أحد. والمعنى: أنه لن يتمكن من قهرك إلا الله - عز وجل.

(٢٧) ماحدّش طايقك: لن يتحمّلك أحد: خاصة عندما تعود من الحقل.

(٢٨) دوّر فىّ الدّب: يقوم بضربى وإيذائى. (والمؤدى يقولها بنبرة ضعيفة).

ومشى ... قَلَّها: يا شيخه والله العظيم ... ما هعاود عليك إلاَّ إن شفت عُهْر أكتر منك[٢٩] إنْ شفت حد يكون عاهر زيك كده هعاود ... وان ما لقتشى حد عاهر زيك كده ... ما هعاود عليك خالص ... ففضل ماشى ... الراجل ... لحد ما بطل[٣٠]... بطل ف ليل كده ... وجه ف دكان كده، وقدامه مصطبه، ورقد ... الدنيا صيف[٣١]، وبطّلان، وجوع، وقَرَف[٣٢]... رقد نام ... هُوَّ نام، وجو جماعه حرميه كسروا الدكان، وشالوا اللى فيه ... وسابوه نايم ... فقام الغفير بتاع البلد ... راح لقى الدكان مكسور، ومتاخد البضاعه اللى فيه ... وصاحبنا نايم قدامه ... فراح ماسك الراجل، وقال: ده اللى سرق الدكان. دا كان مع الحرميه رابط[٣٣]، ونعس نام ... خد الراجل وراحوا سلّموه للمركز ... ودار عليه التحقيق ف المركز ... شرقى غربى ... سرقت ... ما سرقت ... اللى جابك آه؟ اللى ما جابكشى آه؟ مانفعشى مع بتوع المركز ... الكلام. فهوَّ قاعد برده تحت التحقيق، والظباط والبتاع ... بياخدوا سؤاله، وخش عليهم راجل ... شيخ، دقنه تاجى نص متر ... وماسك سِبْحه ف إيده، وسبْحه ف رقبته، وعصايه فيها شخاليل ... سلاميه[٣٤] ... والجزمه اللى لابسها مركّب فيها شخاليل من تحت، وخش ع المركز ... أول ماخش ع المركز ... المأمور، وظابط المباحث، والعساكر ... قاموا عليه ... بقى يحبوا ف دقنه ... ويحبوا على راسه، ويحبوا على إيده ... أهلا عمنا. أهلا عمنا ... أهلا سيدنا الشيخ ... أهلا عمنا ... فهو قعد، وقَلُّه: يا عمى الشيخ ... قَلُّه: نعم ... قَلُّه السُّبْحه دى لآه؟ قَلُّه: دى يا ابنى ... بقرابها العدّيه[٣٥]... ف الليل ... قَلُّه: ودِى؟ وقَلُّه: ودى بختم عليها الصلا ... قَلُّه: طيب، والشَّخاليل اللى ف الجزمه دى لآه؟ ... قَلُّه: يا ابنى وانا ماشى ... رافع وشّى مفوّق ... بيبقى فيه نمل ف الأرض ... جايز ادوس على نملايه ... تموت ... أرتكب ذنب ... قَلُّه: طيب والشخليله اللى ف السّلاميه؟ قَلُّه: عشان لو فيه حاجه ف الأرض، وسمعت العصايا بتشخلل قبل ما انقل رجلى ... اللى ف الأرض يجرى من قدامى ... قَلُّه: إه ... طب يا حضرة المأمور ... قَلُّه: هىّ؟ قَلُّه: اللى سرق الدكان ده ... يا ابن الكلب ... يا فاعل ... يا تارك[٣٦]... قاموا عليه ... ضربوه ... قَلُّهم: ما تُضْرُبُنيش ... آنا هثبت لكم ... إنّ ده اللى سارق الدكان ... تثبت لنا ازاى يا ابن الكلب؟ عمنا، وعلى طريقه، وراجل شيخ ... قَلُّهم: انا هثبت لكم إنّ ده الحرامى ... قالُوا له: طب وان ماثبتلناش ... قَلُّهم: إن ماثبتّلكمش أبْدونى[٣٧]... اشنقونى ... زى ما انتُ عايزين تعملوا فىّ ... اعملوا ... قَالُوا له: ماشى ... اثبت لنا ... قَلُّهم: طب اقبضوا على ده ... قَالُوا له: لما تثبت لنا الأول ... قَلُّهم: هاتوالى منُّه العصايا اللى معاه دى ... جابوا له العصايا ... قَلُّهم: عاوز جوز مخبرين ... يمشوا معى ... يورُّونى بيته[٣٨]... قالوا: امشى معاه يا محمود ... امشى معاه يا خالد ... طبعا مشى معاه آه ... جوز مخبرين ... اللى هُوَّ محمود، وخالد ... وجو على راس الشارع، وقَالُوا له: عندك البيت اللى منه الشباك اللّخضر ده ... هُوَّ بيت الشيخ ... قَلُّهم: طب أول ما شاورت لكم ... تعالوا ... مشى ع الباب، ودَبّ يا ست يا ست يا ست ... يا مرّه عم ... يا مرّه عم ... طِلعت ... قلت له: آه؟ قَلّها:

(٢٩) إن شُفت عهر أكثر منّك: إذا وجدت من هو أكثر خداعًا ومراوغة منك ...

(٣٠) لحد ما بطل: ظل ماشيًا حتى شعر بالتعب.

(٣١) الدنيا صيف: كان الوقت هو فصل الصيف.

(٣٢) بطلان قرف: شعر هذا الشخص بالتعب والملل.

(٣٣) دا كان مع الحراميه رابط: كان يراقب الطريق للصوص.

(٣٤) سلاّميه: عصاة.

(٣٥) بقرابها العدّيه: اقرأ بها أو عليها بعض الأذكار.

(٣٦) يا ابن الكلب ... يا فاعل ... يا تارك: تعبير اصطلاحى شعبى للدلالة على أنه سبّه ولعنه.

(٣٧) إنّ ماثبتّلكمش ابْدونى: إذا لم اثبت لكم ذلك فاحكموا علىّ بالمؤبد.

(٣٨) يورُّنى بيته: دلونى على بيته، وأشيروا إليه.

قـوام ... الـدكان اللى جه الليله ادّينى الطلبات بتاعته ... علشـان القوه قايمه علينا الليله[٣٩]... أول ماشـافت السـلّاميه معاه ... قَلت له: خش ... بتاع الليله، والليله اللى عدّت، واللى من قبليها ... فراح مشاور ع الجماعه ... جَوْ يجروا ... لقـوا قوض آه ... قوض مسَـتّفه[٤٠]... طلبات بتاع الدكاكين كلها ... فخشّـوا المخبرين لقوا البيت مَسـتّف، راح واحد منهم معاود ع المركز، وصاحبنا قعد هُوَّ ومخبر لحد ما قاموا وجابوا عربيه وحوّلوا، وراحوا لسـيدنا الشـيخ ... قلّعوالـه دقنـه ... اللى كان مرّبيها ... الطويله ... وشـنبه نتفوه[٤١]، وكسّـروا له الشّـخاليل، والسّبح قطّعوها، وقالُوا له: قُلّنا على قصتك ... إنت اللى عرّفك بالراجـل ده آه؟ ... إنـت كُـنت معاه قبل كده؟ ... والاّ اللـى عرفك بُه آه؟. ولا ... آ. اللـى خلاك انت عرفت كده؟ قَلّهـم: انا لقيت عُهْر الراجل ده ... زى عُهْر مراتـى ... قَالُـوا له: مالها مراتك؟ ... قَلّهم: الوليه كت اجى م الغيط ... تدوّر ف الضرب، وترقعنى ف الأرض، ودنّها تخبط فىّ، وتلم علىّ الجيران ... وأول ما شافت واحد خش تقعُّد ف الأرض، وتعيط، وتقول: دا ساقهنى بمعلقه ... فالراجـل ده لقيـت العهر بتاعه ... زى العهر بتاع مراتى بالظبط ... عِرفْت إنّ هوَّ الحرامى ... قَالُوا له: يبقى انت تخلّيك مرشد معانا ف المركز.

(٣٩) القوه قايمه علينا الليله: سيهاجمنا البوليس هـذه الليلـة. (وقـد قام أحـد الحاضريـن ـ هنا ـ بتذكيره قائلاً : « بأمارة السّلاميّة » . فقال المؤدى: « هىّ شافت السّلاميه معاه».

(٤٠) قوض مسّتّفه: كانت الغرف مليئة بما سـرقوه فى الليالى السابقة

(٤١) شنبه نتفوه: قاموا باقتلاع شعر شاربه.

نموذج لأحاديث حول الأنبياء:

حديث: "الكرم شىء هيّن"[٤٢]

فيه واحد من أصحاب رسولِ الله ...[٤٣] ... قاعد، وبص لقى واحد ارتسى عليـه[٤٤] ... لما ارتسـى عليه، هُو إيده خاليه[٤٥] ... مـا كانوش زى الليام دى ... أصحاب رسـول الله كروشـهم مليانه ... وفلوس وبتـاع ... دول بتوع ربنا ... أم قعد يحسـبن[٤٦] ... الراجل ده نعشـيّه باه؟. فالوليه بتقُلّه: قُلّى: بقى ... آهـو بالحاضر[٤٧]... قَلّها: حاضر كيف يعنى؟ قَلت له: ما عندناش غير وزّه، والوزه راقـده ع البيـض ... راقده على ياجى سـت بيضات ... فيبقـى حرام علينا لما نـروح نجيبهـا، ونمـوّت آه ... خمس سـت أنفس ... قَلّهـا: آده؟ ! علىّ كذا من كذا لتيجى ... يلّى ... فجابوا الأه ... الوزه ... هُبّ، وغتّوها[٤٨]، وطبخوا وقعدوا يتعشّوْا، فاخّر عن الدرس ... بتاع مين ... بتاع رسول الله. فطبعًا زمان، وعلى مدة سـيدنا النبى ... أم لما "طه"[٤٩] يْاخر ... يقولوا " طه " اخّر لاه؟ ... محمود اخّـر ... يقولـوا: اخّر بسـبب آه؟ ... لازم يكون مريـض ... لازم يكون عنده أى عطـل معناها ... ماكنشـى يتاخر ... وشـوىّ، وهوَّ جـه ... بيقُلُوله: آده؟ ! يعنى انت اتاخرت؟ ! قَلهم: والله ... هُو عشـاه، وبسـطه، وقفل عليه[٥٠] شوف بقى ... آدى نقطه جات وحشه منّه ... كان قَلّه: قوم ... قوم خلّينا نشوف الخبر آه؟ قَلّهم: والله ... هوَّ ماكنشـى فيه كـدب ولا حاجه يعنى ... عندى راجل ضيف، وصفته كذا، وعملت كذا، وودّيت كذا ... أم سيدنا النبى عليك أفضل الصلاة والسـلام ... قَلّـه: ما أكرمتوش ... قَلّه: بس ... آنـا ماكَرَمتوش ... هوَّ يجعل انّ ما كرموش ف الأكل. صبح تانى يوم ... يارافت ... ادّينى خمسـه جنيه ... راح خد الخمسـه جنيه من رافت، وجاب خروف، وديـح الخروف، وطيب وغدّاه

(٤٢) المؤدى: أحمـد السـيد عبد الجليـل بدران. تم التسـجيل معه مسـاء الجمعـة ٢٠٠١/٩/٢١ . والعنوان من اقتراح الباحث.

(٤٣) قـال المؤدى والحاضـرون: « عليـه الصلاة والسلام».

(٤٤) ارتسى عليه: نزل عليه واستقر عنده.

(٤٥) هُوَ إيده خاليه: لا يمتلك ما يجعله قادرًا على استضافته.

(٤٦) يحسبن: يحاول أن يخرج من هذا المأزق.

(٤٧) آهـو بالحاضـر: بالطعـام الموجـود دون أن تتكلف فى شراء شىء.

(٤٨) غتّوها: ذبحوها.

(٤٩) طه: اسم أحد الحاضرين.

(٥٠) يقولهـا المؤدى مصحوبـة بتصفيقـة خفيفة بيديه.

وعشّـاه، وراح للدرس ... هيّ؟ عملت آه؟ ضيفك مِشِـي؟ قال: لأ . وعملت آه؟ قـال: وعملـت وجبت ووَدّيت ودبحت[٥١]، قَلّه: يبقـى ما كرمتوش ... عدوّك ... الشـغلانه[٥٢] جات معّه للحنجره ... قَلّـه: آنا هعمل آه بعد كده؟[٥٣] ... قَلّه: ما كرمتوش ... قَلّه: "الكرم شـيء هيّن ... البشاشـه والكلام اللين" إنت لو جبت بقـرش فـول، وقعدت وحطّيته بينك وبينه، وكباية شـاى، ولاّ سـجاره ولا ان كانت مافيش، وقلت له: قوم يا صاحبى خلينا نصلّى، ونحضر الدرس ... هيّ ده الكرم، وهوّ ده اللى كان موجود ... لا كان انك انت تروح تسَلّف ولا كان انك تدبح الوزه، ولا تعمل أى حاجه ... فالكرم بسيط وربنا يجعلنا من أهل الكرم.

(٥١) المعنى: أنه حكى لهم كل شيء فعله مع ضيفه بالتفصيل.

(٥٢) انـه اغتاظ لأنـه اعتقد أنه فعل كل شـيء - كان بوسـعه ــ ومـع ذلك فهـو يبدو كما لـو أنه لم يفعل شيئًا.

(٥٣) يقولهـا المؤدى بنبرة تدل علـى غيظ الرجل وحيرته.

الهوامش:

(١) يمكن الرجوع فى ذلك - بالتفصيل - إلى عدد من الدراسات المتخصصة؛ من بينها:

- صفوت كمال: «الحكاية الشعبية وأهمية دراستها» - مجلة الفنون الشعبية، العدد الثانى، أبريل ١٩٦٥.

- د. حسن الشامى: «نظم فهرست القصص الشعبى» - مجلة الفنون الشعبية، العدد (٨)، مارس ١٩٦٩.

- د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية، مكتبة غريب، (د. ت).

- د. أحمد مرسى: مقدمة فى الفولكلور، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية - ١٩٩٥، (الفصل الخاص بتصنيف الأدب الشعبى).

(٢) يمكن الرجوع فى ذلك - بالتفصيل - إلى عدد من الدراسات المتخصصة؛ من بينها:

- صفوت كمال: «الحكاية الشعبية وأهمية دراستها»، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثانى، أبريل ١٩٦٥.

- د. حسن الشامى: «نظم فهرست القصص الشعبى» - مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد (٨)، مارس ١٩٦٩.

- د. نبيلة إبراهيم: «قصصنا الشعبى» - الباب الأول.

- د. أحمد مرسى: «مقدمة فى الفولكلور» - الفصل الخاص بتصنيف الأدب الشعبى.

- El-Shamy, M. Hasan;(1980). Folk Tales of Egypt, Forward by: Richard M. Dorson, The University of Chicago Press.

(٣) وهى دراسـة تقدم إطارًا نظريًا وتطبيقيًا على الحكايات الشـعبية المصرية، كذلك يمكن الرجوع فى ذلك إلى:

ريتشـارد دورسـون: نظريات الفولكلور المعاصرة - ترجمة د. محمد الجوهرى، د. حسـن الشـامى، دار الكتب الجامعية - ١٩٧٣ - ص ١٢٨.

(٤) د. أحمد على مرسى: المرجع السابق، ص ١٧٩.

(٥) المرجع السابق، ص ١٧٨.

(6) Thompson, Stith. (1958), Motif-Index of Folk-literature: A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and local legends. Revised and enlarged Edition. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

(7) http://en.wikipedia.org/wiki/Aarne%E2%80%93Thompson_classification_system.

(٨) المرجع السابق - ص ١٨٠.

(9) Propp, Vladimir; (1971). Morphology of the FolkTales. Translated by Laurence Scott. University of Texas Press, Austin & London. (Third printing), P. 25 & P.67.

(10) Propp, Vladimir; (1971). Morphology of the FolkTales. Ibid. (introduction. P. VIII).

- Propp, Vladimir; (1984). Theory and History of Folklore, Translated by: Ardiana Y. Martin & Richard P. Martin & Several Others, Manchster University Press. P. 225.

(١١) يمكن الرجوع إلى كل مصطلح بشكل تفصيلى من حيث التعريف وأهم الخصائص ... إلخ فى الفصل الأول من رسالة الماجستير المعنونة بـ «الحكاية الشعبية: دراسة فى محافظة الفيوم/ ٢٠٠٣»، بمكتبة جامعة القاهرة.

© Eric Pape, Arabian Nights, 1923.

شهادة / هالة صفوت كمال

قالت الراوية*

تعد الحكايات الشعبية من الفنون التى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعالم النساء، إلا أنها فى الوقت نفسه تعكس وجهة نظر المجتمع الذى يتحكم فى سياق النصوص وتفاصيلها، فتصبح الحكاية الشعبية مرآة عاكسة لهموم المجتمع من جهة، وكاشفة عن انحيازاته من جهة أخرى. وهكذا يمكن قراءة النصوص الشعبية باعتبارها شكلاً من أشكال التاريخ غير الرسمى للمجتمع، كما أنها تمثل إطارًا قصصيًا يتسم بالحرية والمرونة بما تتضمنه من مواقف ومعارف إنسانية، ثقافية واجتماعية. ويمكن الاهتمام بقراءة الحكايات الشعبية المصرية والعربية من منطلق الالتفات إلى جانب من جوانب التاريخ الثقافى للمجتمع عادة ما يتم إغفاله باعتباره لا يمت للتاريخ بصلة، بينما نجد أن وجهة النظر الأشمل للتاريخ هى تلك التى ترى أن التاريخ الرسمى هو تاريخ السلطة، ومن هنا يتعين الاهتمام بالتاريخ الشعبى باعتباره تعبيرًا عن المسكوت عنه فى التاريخ، وهو الأمر الذى أكده قاسم عبده قاسم فى كتابه «بين التاريخ والفولكلور»[1] قائلاً: «إن المؤرخين وكتاب الوثائق لا يسجلون سوى جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يعتقدون أنها الجوانب الأكثر أهمية ولا يلحظون الجوانب الأخرى التى تشكل إيقاع الحياة اليومية. هذه الجوانب المهمة فى الظاهرة التاريخية (الجوانب الصامتة) هى التى تضمنتها الموروثات الشعبية» وتتمثل «الجوانب الصامتة» هنا فى العناصر الثقافية والاجتماعية التى تحكم المجتمع بمختلف فئاته والتى كثيرًا ما لا يلتفت إليها المؤرخون ضمن تركيزهم على الحدث والفرد فى إطار زمانى ومكانى محدد، وبالتالى تعتمد القراءة الواعية

* هذه الورقة هى صيغة مشتقة من دراسة صدرت كمقدمة لكتاب قالت الراوية: حكايات من وجهة نظر المرأة من وحى نصوص شعبية عربية، تحرير هالة كمال. القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ١٩٩٩، ص٧-٧٤.

للتاريخ على تتبع علاقات القوى السائدة فى المجتمع دون قصرها على مستوى الحاكم والمحكومين وإنما أيضًا على مستويات اجتماعية تتضمن علاقات الطبقة والأصل والنوع، وهلم جرا.

وهنا يتلاقى علم الفولكلور مع النظرية النسوية منهجيًا فى تركيزهما على الهامش بقدر الاهتمام بالمتن، بل السعى إلى إعلاء قيمة الهامش وأهميته. ففى الوقت الذى تمثل الثقافة الشعبية هامش الثقافة السائدة المعبرة عن السلطة السائدة أو الحاكمة فى المجتمع، كذلك ترى النظرية النسوية أن الثقافة السائدة هى ثقافة الرجل التى تعكس هيمنة قيم الذكورة فى المجتمع وتخدم مصالح تلك الفئة على حساب النساء باعتبارهن الفئة الأقل حظًا فى التمتع بحق التعبير عن الذات والأكثر تعرضًا للظلم والصمت. وفى كتابها الذى يؤسس لدراسات التاريخ من منظور نسوى تطرح جوان سكوت مفهوم النوع أو الجندر (gender) كفئة من فئات التحليل التاريخى، بما يؤدى إلى تبنى رؤى جديدة عند تناول قضايا تقليدية، وإعادة صياغة أسئلة قديمة فى أطر جديدة، وتناول النساء باعتبارهن من الأطراف المرئية والفاعلة فى صنع التاريخ[٢]. وفى الوقت الذى تهتم فيه دراسات الجندر بعلاقات القوى بين الجنسين ومظاهرها وانعكاساتها على الجنسين انطلاقًا من مفاهيم الأنوثة والذكورة، نجد أن النظرية النسوية تنطلق من قناعتها بوجود خلل فى ميزان القوى بين الجنسين، فتركز على أوضاع النساء فى تلك المنظومة التى تفتقد إلى العدالة. كما تسعى النسويات إلى كشف أوجه هذا الخلل، ونقد مظاهره وتحليلها، والدعوة إلى المقاومة والتغيير فى سبيل تحقيق العدالة بين الجنسين فى الحقوق والواجبات، وهو ما تعبر عنه الباحثة ماجى همّ فى تعريفها للنسوية (feminism) باعتبارها مفهومًا «يتضمن قاعدة المساواة فى الحقوق (بوجود حركة منظمة نحو ضمان حقوق النساء)، كما تتضمن توجهًا فكريًا يسعى لتحقيق تحوّل اجتماعى بهدف خلق عالم يسع النساء دون الاكتفاء بمجرد المساواة»[٣]، وذلك من منطلق الاعتراف بما تعرضت له النساء تاريخيًا وثقافيًا واجتماعيًا واقتصاديًا وسياسيًا للاستضعاف والتهميش، وهو الأمر الذى تتضاعف وطأته فى حال انتمائهن لطبقة أو فئة تعانى أصلًا أشكالاً أخرى من الظلم والقهر.

القصص الشعبى

ينتمى علم الفولكلور إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية التى تدرس المادة التى تتناقلها الجماعات الإنسانية جيلًا بعد جيل، مع تتبع أشكال التغير الثقافى الذى يطرأ على تلك المادة على اختلاف أنواعها، بما تتضمنه المادة الفولكلورية من تراث ومأثور، ويتمثل الفارق بينهما فيما يبينه صفوت كمال بقوله: «الممارسة التلقائية والتواتر الشفاهى هما أهم خصائص المأثورات الشعبية. أما ما هو مدون ومحفوظ فيمكن أن يكون من التراث الشعبى»[٤]، ومن هنا كان القصص الشعبى مادة ثقافية جماعية متراكمة تحفظ عن طريق الذاكرة أولا ويتم تناقلها بالحكى فى ظروف وأزمان متنوعة بما يجعلها تتسم بالمرونة والتطور تبعًا للمجتمع الذى يتم تداولها فيه، وانعكاسًا لما هو سائد فيه من قيم ومعارف، وهو إن كان

يمثل رافدًا من روافد الثقافة الشعبية غير الرسمية إلا أن القصص الشعبى يخضع فى بقائه واستمراره - مثله فى ذلك مثل المادة الفولكلورية عامة - لقيم الثقافة السائدة، وهو ما يؤكده أحمد على مرسى قائلاً: إن العلاقة بين النص والمجتمع أو مسئولية التوحد بين الفرد والجماعة «تقع على عاتق الذوق الجماعى المتراكم للأغلبية، فهو الذى يقوم بالدور الرئيسى فى العملية التبادلية للتراثين المدون والشفاهى، والخبرات المتنوعة الثرية، وفى استمرار التغيرات الثقافية، أكثر مما يقع على عاتق ذوق الأقلية»[٥]. وهو ما يؤكد كون النص الشعبى نتاجًا للقيم السائدة فى المجتمع من ناحية بحيث تنعكس صورة المجتمع فى النص، فى الوقت ذاته الذى يعمل فيه النص على تشكيل وعى المجتمع.

فإذا أخذنا نموذج الحكايات الشعبية مثالاً على ذلك لوجدنا أن النص الواحد بصيغه المتنوعة والمتفاوتة يعكس تغير الزمان والمكان وتنوع خصائصه وقيمه كما ينعكس من خلال رواته، وهو ما يوضحه وجود صيغ (versions) متعددة للحكاية الشعبية الواحدة ذات تفاصيل متفاوتة (variants) من بيئة إلى أخرى. فراوى الحكاية الشعبية «هو مجرد صدى لصوت الشعب نفسه المعبر عن مقولاته الفكرية وقيمه الأخلاقية من خلال ما ينسجه بالكلمات والأحداث من نسيج فنى، مصوغًا بعبارات بليغة ذات طابع فنى خاص يتوافق مع ذوق الجماعة المنصتة له" بما يجعل العلاقة بين الراوى والجماعة علاقة تبادلية، فالراوى صدى لجماعته، والنص يتوافق مع قيمها[٦]. ومن هنا كانت الحكاية الشعبية شكلاً قصصيًا يتسم بـ «الحرية والمرونة ومسايرة العقول والأمزجة والمواقف»[٧] فباعتبارها نصًا شعبيًا لا تكون بالتالى نتاج إبداع فرد واحد معلوم ولا ترتبط بزمان أو مكان محدد[٨]، وإنما تعتمد فى تناقلها الشفاهى على ذاكرة الراويات والرواة وخبراتهم الذاتية وميولهم الشخصية، ومن هنا تأتى كل حكاية بصيغة جديدة لنص متوارث قد يتعرض للحذف أو الإضافة أو التعديل. ونجد فى دراسة غراء مهنا المقارنة بين نماذج لحكايات شعبية مصرية وفرنسية تسليطًا للضوء على عنصرى الحكاية الشعبية الرئيسيين: الراوى الشعبى بما يحمله من «رؤية شخصية» والبيئة الاجتماعية بما تنقله من «ذاكرة جماعية»، وتخلص إلى أن النص الشعبى هو نتاج إبداع جماعى: حيث يقوم الراوى بدور الوسيط بين النص والجمهور فى علاقة تفاعلية يترك فيها كل طرف بصمته على النص[٩]. ويتضح مما سبق الدور الذى يلعبه الرواة والراويات فى صياغة الحكايات الشعبية، إذ يشير صفوت كمال إلى سلطة الراوى فى الاختيار والانتقاء والتدخل برؤيته الخاصة فى بناء الحكاية لتكون النتيجة أقرب إلى «معالجة جديدة لحكاية قديمة» لا بالنسبة لكل حكاية يرويها، بل فى الحكاية الواحدة مع تكرار حكيها، بما يجعل من عملية الحكى مزيجًا من النقل والإبداع، فالراوى «لا يحكى كل قصة سمعها، وإنما يحرص فى كل مرة على أن يضيف إليها، ويحذف منها، ويؤكد بعض الأحداث دون الأخرى، ويزيد الحوار حرارة فى مواضع معينة، وهكذا فهو فى الواقع يجرى معالجة كاملة للقصة التى سمعها قبل أن يرويها»[١٠].

وهكذا تظل الحكاية الشعبية فى حالة تطور وتغير مستمر تبعًا لرواتها وبيئاتها وجماهيرها، إلى أن يتم تدوين الحكاية الشعبية لتنتقل من مساحة النص الشفاهى إلى حيز النص المكتوب، متحولة من حكاية مروية إلى قصة مقروءة. ويمثل كتاب «ألف ليلة وليلة» مثالاً حيًا على نصوص شعبية تشكلت فى كتاب وصفته فريال غزول بأنه «نص لم يصدر عن مؤلف معلوم وهو نتاج للخيال الشعبى اتخذ صورته الحالية عند جمع نصوصه الشفاهية فى كتاب، خضعت عملية تدوينه إلى الإضافة والحذف وإعادة الترتيب بل والترجمة إلى لغات أجنبية ثم إعادة الترجمة والنقل إلى اللغة العربية»[١١]. وهو ما كانت سهير القلماوى قد أشارت إليه عند حديثها عن دور أنطوان جالاند فى ترجمته لألف ليلة وليلة فى بدايات القرن الثامن عشر، إذ لم يقتصر دوره على الترجمة إلى الفرنسية بل أضاف هو نفسه إلى الكتاب كثيرًا من المجلدات التى لم تكن ضمن المجلدات العربية المدونة حينذاك، وهو الأمر الذى تكرر على أيدى المترجمين الأوروبيين ممن أضفوا على «ألف ليلة وليلة» ما يتناسب مع الذوق والعقلية الأوروبية[١٢]. وحتى يومنا هذا نجد كثيرًا من الأدباء يستلهمون حكايات ألف ليلة وليلة فى أعمال أدبية معاصرة تنتمى إلى مختلف الأنواع الأدبية من شعر ونثر ومسرح وأدب الأطفال[١٣].

الحكايات النسوية

إن الاهتمام بدراسة الأدب والتاريخ الثقافى بشقيه الرسمى والشعبى دراسة حرة متحررة من وجهات النظر الجامدة والقوالب الثابتة يلعب دورًا مهمًا فى إلقاء الضوء على الأصوات الخافتة فى النصوص السائدة والهامشية. ومن هنا يصبح البحث عن صوت المرأة والإنصات إليه حقًا إنسانيًا وضرورة منهجية، فالتعددية هى سبيل الموضوعية ودليل تحرر الفكر. وحين أتحدث عن صوت المرأة والمنظور النسوى فأنا لا أقصد على الإطلاق ترسيخ الثنائية القائمة على صوت الرجل/ صوت المرأة أو منظور الرجل/منظور المرأة، وإنما أعنى الإشارة إلى أن الخطاب السائد فى المعظم، إن لم يكن فى أوجه الحياة كافة، هو الخطاب الذكورى الأبوى، بحكم علاقات القوى السائدة مجتمعيًا. لذا فإن الالتفات إلى وجهة نظر النساء هو محاولة لإقامة توازن وتوسيع مجال تمثيل فئة طالما همشها المجتمع البشرى أو اكتفى بوضعها فى قوالب نمطية متحجرة. ولعل من أهم المباحث فى الدراسات النسوية (Feminist Studies) هو مجال دراسات الجندر (النوع) والذى يتم تعريفه باعتباره يشير إلى «مجموعة من الخصائص والسلوكيات التى تشكلت ثقافيًا ويتم إضفاؤها على الإناث والذكور»[١٤]. وفى هذا الصدد، يتم التمييز بين مفهومى الجنس والنوع، إذ يشير الجنس إلى الخصائص البيولوجية التى تخص كل جنس من ذكر وأنثى، بينما يتناول الجندر ما يتم فرضه مجتمعيًا على الجنسين من حقوق وواجبات، من منطلق علاقات القوى بين الجنسين، وحسب ما تحققه تلك الأدوار من مصالح لفئة دون الأخرى أو تضيفه من امتيازات لفئة فوق الأخرى. فالمعنى المتعارف عليه لمفهوم الجندر يتجلى فى الأدوار الاجتماعية التى يتم تشكيلها ثقافيًا فى إطار مجتمع ما وفرضها تلقائيًا على كل جنس بعينه،

فيتوقع المجتمع بالتالى التزام كل فرد منه، تبعًا لجنسه، بتلك الأدوار وما تحمله من مشاعر وقيم مع التعبير عنها فى السلوك اليومى.

فعلى سبيل المثال، يتم عند تربية الأولاد التأكيد على قيم الشجاعة بينما يتم تربية البنات على قيم الحياء، فيصبح السلوك الشجاع لدى الفتاة مبررًا لوصفها بـ «الرجولة»، بينما يكون التعبير عن الحياء لدى الولد ممجوجًا ومدعاة للسخرية منه باعتباره يتصرف كالبنات. هذا فيما يتصل بقيم كالشجاعة والحياء، والتى لا تحمل هى فى حد ذاتها أى معايير للأنوثة والذكورة وإنما يتم إضفاؤها (والتلاعب بها أحيانا تبعًا للمصالح) على سلوك أفراد من الجنسين. ويتخذ ذلك الأمر منحى واضحًا أيضًا فى القيود التى يفرضها المجتمع على السلوك المعبر عن العاطفة والمشاعر، فالبكاء كتعبير عن الحزن أو الألم مرفوض بالنسبة للصبى ومقبول بالنسبة للصبية فى الموقف الواحد، وذلك دون أى منطق يرتبط ببنيتنا البيولوجية كنساء ورجال، وإنما يتصل بالأدوار الاجتماعية التى يفرضها علينا المجتمع البشرى بناء على انتمائنا إلى جنس دون آخر، فى إطار عام يعلى قيم ومشاعر وسلوكيات الذكورة على الأنوثة. ومن هنا نشأت دراسات الجندر (Gender Studies) لدراسة الأدوار الاجتماعية القائمة واختلافاتها بين الجنسين، ممثلة فى السلوك والقيم والمشاعر وانعكاساتها على أسلوب الحياة والقوانين المنظمة لها وما يترتب عليها من علاقات قوى بين الجنسين. وفى الوقت الذى يمثل فيه مفهوم الجندر أداة تحليلية لتناول تلك العلاقات ومظاهرها وانعكاساتها على المرأة والرجل انطلاقًا من مفاهيم الأنوثة والذكورة نجد أن النظرية النسوية تنطلق من قناعتها بوجود خلل فى ميزان القوى بين الجنسين، فتركز على أوضاع النساء فى تلك المنظومة التى تفتقد إلى العدالة. كما تسعى النسويات إلى كشف أوجه هذا الخلل، ونقد مظاهره وتحليلها، والدعوة إلى المقاومة والتغيير فى سبيل تحقيق العدالة بين الجنسين فى الحقوق الواجبات.

ومن الجدير بالذكر قلة الاهتمام فى الدراسات العربية بتحليل الحكايات الشعبية من منظور نسوى يستند إلى مدارس النقد الأدبى النسوى (feminist literary criticism)، بل يكاد يقتصر الأمر على تناول صور المرأة فى الأعمال والنصوص الأدبية دون تركيز على طرح بديل نسوى. وإذا تتبعنا الأدب الغربى نجد أن الحكايات الشعبية نالت اهتمامًا كبيرًا لا من حيث إعادة تناقلها لإرساء القيم السائدة، بل فى إعادة صياغاتها الأدبية كوسيلة غير مباشرة لتوجيه نقد اجتماعى للنسق القيمى السائد[١٥]. وهو ما يتضح من خلال مجموعات القصص والحكايات التى صدرت بمسميات متنوعة، منها: «حكايات خيالية حديثة» و«حكايات خيالية للكبار» و«حكايات خيالية نسوية»[١٦]. وقد قامت أليسون لورى فى مقدمة كتابها الذى يضم «حكايات خيالية حديثة» بالإشارة إلى المحاولات المتنوعة التى تمت لكتابة حكايات خيالية حديثة بدءًا من النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى إعادة كتابة بعض الحكايات التقليدية مع تبنى قيم حديثة. وكان الهدف من ذلك يتمثل عادة فى التعبير عن رفض بعض الممارسات الاجتماعية والمعايير الأخلاقية (أو بالأحرى تلك التى كانت تعد غير أخلاقية)،

مع الحرص على تأكيد قيم وأفكار وممارسات بعينها[١٧]. وفى الوقت الذى يغيب فيه المنظور النسوى عن مثل تلك المجموعات من الحكايات الحديثة والمعاصرة نجد أن الكاتبة البريطانية أنجيلا كارتر هى رائدة فى مجال الكتابة القصصية التى تجمع بين خاصيتى التجربة المعاصرة والمنظور النسوى، وذلك بإصدارها عام ١٩٧٩ مجموعتها القصصية «الحجرة الدموية وقصص أخرى»[١٨]، والتى تضم مجموعة من القصص القصيرة المبنية على حكايات شعبية متنوعة تمت صياغتها من منظور مناصر للمرأة، أعقبتها بمجموعة من الإصدارات التى تضم قصصًا وحكايات شعبية من مختلف أرجاء العالم، تحتل فيها الشخصيات النسائية أدوار البطولة. أما الناقدة والكاتبة باربرا ووكر: فقد أصدرت فى عام ١٩٩٧ مجموعة قصصية تضم حكايات خيالية نسوية[١٩]: حيث أتت بحكايات شائعة قامت بإعادة صياغتها بقلب الصور والأدوار النمطية للمرأة وتقديمها فى صور بديلة تمنح فيها المرأة صوتًا خاصًا بها ودورًا اجتماعيًا جديدًا، وذلك فى إطار عام يجمع ما بين نقد ما هو سائد من قيم وتصورات ثقافية واجتماعية مع تقديم بديل أقرب إلى الصورة الواقعية أو المبتغاة[٢٠].

أما تناول الحكاية الشعبية أو الحكاية الخيالية من منظور نسوى فيتضمن جانبين، أحدهما يطرح قراءة جديدة لنص قديم والآخر يتمثل فى كتابة نص بديل بصوت نسائى ومن منظور نسوى. وحين أقترب من نص ما، أى نص، لقراءته من منظور نسوى تتمثل تلك المقاربة فى الجمع بين الآتى: أولاً، النظرية الأدبية التى تمنحنا أدوات تحليل النص من منطلق عناصره الأدبية والفنية وسياقه التاريخى والاجتماعى؛ وثانيًا، النظرية النسوية التى توجه أنظارنا إلى موقع النساء فى منظومة علاقات القوى بين الجنسين، فتجعلنا نبحث عن دور المرأة داخل النص بمعنى تجليات علاقات القوى بين الجنسين؛ على مستوى عناصر النص الأدبية وسياقه التاريخى والاجتماعى. وهكذا تتجلى القراءة النسوية للنص الأدبى فى طرح أسئلة منها ما يلى: من يقوم بدور البطولة؟ ما دور الشخصيات النسائية فى النص؟ وهل هى أدوار فاعلة أم ثانوية مساعدة؟ كيف يتم تصوير الشخصيات النسائية؟ هل يتم تصوير الجنسين فى أدوار نمطية؟ هل يحدث تطور للشخصيات النسائية؟ وفى أى اتجاه؟ من صاحب الصوت المهيمن على النص؟ من يقوم برواية النص – راو أم راوية؟ هل توجد تعددية فى الأصوات ووجهات النظر؟ ومن يتحكم فى وجهة النظر السائدة فى النص، وفى السرد؟ هل تقوم الشخصيات النسائية بالتعبير عن تجاربها من منظور نسائى؟ وكيف يتم تصوير الصراع فى النص الأدبى؟ هل هو صراع داخلى– أى داخل الشخصية النسائية؟ وما أوجه هذا الصراع؟ أم هل هو صراع خارجى بين الشخصية النسائية وشخصيات أخرى تمثل أنماطًا مجتمعية؟ كيف ينتهى هذا الصراع – هل تخضع الشخصية النسائية للقيم السائدة، أم تنجح فى إيجاد طريق بديل؟ ما أوجه الصراع بين الرجل والمرأة فى النص؟ ما أوجه الفعل والنشاط والعمل التى تقوم بها الشخصيات النسائية فى النص؟ وكيف تختلف عن الأدوار والأفعال التى تقوم بها الشخصيات الذكورية فى النص؟ ما خصائص الزمان والمكان فى علاقتها بالجنسين؟ وما

المساحات والأماكن التى تتحرك فيها الشخصيات النسائية – فى الحيز العام والخاص؟ ما الخصائص اللغوية الظاهرة فى النص؟ وهل توجد ملامح معينة تتسم بها لغة الشخصيات النسائية فى النص– من حيث تكرار بعض المفردات، أو استخدام صور مجازية معينة، أو مستوى ما من اللغة؟ ما علاقة النص بالنوع الأدبى الذى ينتمى إليه؟ وهل توجد ملامح مميزة للنص كنوع أدبى؟ إلى أى مدى يلتزم النص بما هو سائد فى عصره من خصائص الكتابة، وما أوجه الاختلاف؟ ما الرسالة التى يحملها النص فيما يتصل بعلاقات القوى بين الجنسين؟ وما السياق التاريخى والاجتماعى الذى ظهر النص فى إطاره؟ ما القيمة التى يعليها النص؟ ومن الجمهور المستهدف؟ وأخيرًا هل يمكن تصنيف النص داخل منظومة تاريخ الأدب والأنواع الأدبية؟ وهل ينتمى إلى تيار شبيه له فى الكتابة؟ ومتى يمكن اعتبار النص النسائى نصًا نسويًا؟

ولعل من أهم الدراسات التى صدرت فى مجال الكتابة والمنظور النسوى كتاب روبرتا سيلنجر ترايتس الذى تتناول فيه أبرز خصائص كتابة القصص من وجهة نظر نسائية، والمتمثلة فى التعبير عن «أصوات نسوية» (feminist voices) على مستوى البنية السردية[٢]، والتى تتمثل أبرز أساليب تعبيرها فيما يلى: أولًا: قلب الصور النمطية للأدوار الاجتماعية المرتبطة بكلا الجنسين، بحيث يتم التعبير عن الصوت النسوى من خلال قيام الشخصيات النسائية بأدوار محورية فى النص، مع منحهن أدوارًا تقوم على الانطلاق وإثبات الذات. ومن هنا تحتوى تلك النصوص على بطلة تقوم برحلة أو تخوض مغامرة سعيًا وراء تحقيق هدف معين، وذلك كبديل للصور التقليدية السائدة للمرأة والتى تقوم فيها الشخصية بدور هامشى وسلبى. وهكذا تقوم الحكايات النسوية على قلب الصور النمطية للأدوار الاجتماعية وتحديدًا أدوار النساء، فتدور هذه النصوص الجديدة حول شخصية فتاة أو امرأة تقوم بالدور الرئيسى على مستوى الحدث. ثانيًا: إفراد نصوص لتتبع تطور الشخصية النسائية المحورية فيها مع التأكيد على استقلالية البطلة لا باعتبارها تابعة لبطل يرتبط وجودها به كشخصية الأب أو الأخ أو الزوج أو فارس الأحلام وهلم جرًا. فنجد الشخصيات النسائية متمردة على القيود المفروضة عليها ساعية إلى صنع مصيرها بيديها. ثالثًا: توظيف الصمت لا باعتباره نتاجًا لمحاولات إسكات المرأة فى النص التقليدى، بل يتم منح الشخصية النسائية صوتًا خاصًا بها، لا يعكس بالضرورة الصوت السائد فى المجتمع. أما لجوء الشخصية النسائية إلى الصمت فيكون فى حد ذاته بمثابة تعبير عن الرفض أو التحدى لا الخضوع والخنوع. كما تركز الحكايات النسوية على قيم التواصل والتعاون والتضامن بين النساء بدلًا من المنافسة والعداوة والمبارزة والقتال. وأخيرًا تتسم الكتابة النسوية بما يطلق عليه أسلوب القص داخل القص أو ما يطلق عليه البناء الأمومى: حيث تحتوى قصة ما بداخلها على قصة أخرى، ولعل أوضح الأمثلة عليها بنية ألف ليلة وليلة.

قالت الراوية

نشأت أول تجربة جماعية لتناول الحكايات الشعبية المصرية والعربية من منظور نسوى فى إطار مجموعة بحث «المرأة والذاكرة» التى تأسست فى النصف الثانى من تسعينيات القرن العشرين بهدف البحث فى التاريخ الثقافى العربى والتركيز على الجوانب التى تمس حياة المرأة المعاصرة مع تبنى منهج نسوى. وقد ضمت مجموعة «قالت الراوية» باحثات مهتمات بالنظرية النسوية والكتابة الأدبية، واتخذ نشاط مجموعة «قالت الراوية» شكل اللقاءات المنتظمة لقراءة جماعية لنصوص من القصص الشعبى وألف ليلة وليلة، مع التركيز على صورة المرأة فيها والأدوار الاجتماعية للجنسين. وكان الهدف منها الخروج أولًا بقراءة نقدية نسوية لتلك النصوص التقليدية، وثانيًا صياغة أعمال إبداعية جديدة تقدم صورة واقعية غير تنميطية لأدوار الجنسين من ناحية وتكون منصفة للنساء من ناحية أخرى. وقد انصب تركيز لقاءات القراءة والكتابة على بلورة المنظور النسوى من خلال مناقشة النصوص التقليدية وتحليلها بإلقاء الضوء على المواضع التى تستفزنا كنساء لما فيها من تمثيل يحمل تجنيًا وتنميطًا ومسخًا لصورة المرأة ودورها فى المجتمع. وهكذا جاءت كتابات المجموعة فى بداياتها بمثابة رد فعل لما هو قائم فى النصوص التقليدية، فى سبيل إنتاج مادة ثقافية إبداعية بديلة تعبر عن المرأة وتمنحها صوتًا بما يعدل الكفة المائلة فى سياق علاقات القوى بين الجنسين ووضع النساء فى المجتمع.

وعند انتقاء النصوص الخاصة بكل لقاء من لقاءات المجموعة، كان يتم اختيار نص من حكايات ألف ليلة وليلة وحكاية شعبية من التراث المصرى أو العالمى. وكان الاختيار يتم بحيث تتضمن القراءات نصوصًا متنوعة، فعند قراءة حكايات ألف ليلة وليلة لم يقتصر النقاش على حكايات «كيد النساء» فحسب، وإنما تم تحليل بعض النصوص التى تحمل تصورات مغايرة مثل «حكاية الجارية فى كيد الرجال» على سبيل المثال[٢٢]، بحيث لا يتم اجترار علاقة النساء بالكيد، وإنما السعى إلى تفكيك مفهوم «الكيد» بشكل عام، سواء فى علاقته بالمرأة أو الرجل، مع الأخذ فى الاعتبار إفساح المجال لصوت المرأة. وقد سعت الراويات إلى الاستعانة بآليات الخطاب النسائى والتى تتمثل فى تعددية الأصوات وتنوعها بدلاً من أحادية الصوت ووجهة النظر السردية، بما فى ذلك اللجوء إلى الحوار بديلاً عن السرد فى كثير من المواقف. كما عبرت النصوص الجديدة عن وعى الراويات بأن تبنى مناهج النقد الأدبى النسوى يسهم فى الخروج من أحادية المنظور نحو التعددية، وعدم الوقوع فى فخ ثنائية الرجل/المرأة، من منطلق القناعة بأن مصطلح «الرجل» مثله فى ذلك مثل مصطلح «المرأة» لا يشير إلى فرد بعينه أو واقع واحد ثابت مطلق، وإنما يحمل كل منهما فى طياته تعددية وتباينًا لا ينال القدر الحقيقى من التمثيل الثقافى.

وبالنظر إلى مجمل الإصدارات التى خرجت من مجموعة «قالت الراوية»[٢٣] نجد أن الحكايات الجديدة تأخذ أشكالاً متنوعة فى علاقتها بالنص التراثى، بما

يكشف عن وجود منهجين واضحين فى الكتابة، وما بينهما من درجات، فمنها ما هو ملتزم إلى حد كبير بالشخصيات والموضوع ومفردات السرد، مع التحرر من تفاصيل الأحداث وأسلوب السرد ووجهة النظر السائدة، ومنها ما تقوم فيه الكتابة على استلهام الحكاية التراثية سواء فى شخصية أو موقف أو سياق ما مع اختلاف تام فى التفاصيل كافة وأسلوب السرد. ومن الملاحظ عادة أن النصوص الجديدة المستوحاة من القصص الشعبى لا يسهل بالضرورة تصنيفها ووضعها فى إطار منهج واحد دون الآخر، بل يميل كل نص منها إلى احتلال موقع على درجة من القرب أو البعد من أحد هذين المنهجين. أما ما تتفق فيه تلك النصوص الجديدة كافة فهو تبنيها وجهة نظر نسائية. وإجمالاً تكشف النصوص المستحدثة عن عدد من السمات الأساسية التى تميز الحكايات الخيالية المعاصرة والتى يمكن إيجازها فيما يلى[٢٤]. أولاً: نقل زمن الحكاية الشعبية التقليدية ومكانها إلى زمن ومكان معاصرين، مع الجمع بين تفاصيل الواقع وعناصر الخيال. ثانيًا: تبنى منظور يقوم على التعددية سواء على مستوى الطبقة أو الأصل أو الجنس. وثالثًا: تفاوت نبرة السرد بين الجدية والسخرية، واستخدام أسلوب الفكاهة كبديل للصمت عما هو سائد وغير مقبول. فمن ناحية تتيح الفكاهة مساحة لتناول موضوعات قابلة للتجاهل فى إطار المناقشات «الجادة» ويصبح من الممكن التعليق عليها على سبيل الدعابة. ومن ناحية أخرى يلعب الأسلوب الساخر دوره كأداة للتحكم فى بعض المواقف التى يسهل فيها تهميش النساء، سواء من خلال السخرية من الذات أو الآخرين فى إطار من الفكاهة والدعابة[٢٥]. وهكذا تتحول أساليب الفكاهة بالتالى إلى أداة للنقد الاجتماعى غير المباشر؛ حيث تسهم نبرة التهكم والسخرية فى التعبير عن موقف من الأحداث أو الممارسات السائدة. ولعل من أبرز أدوات الفكاهة استخدام المحاكاة الساخرة، أى تقليد لغة نص ما وبنيته بتقديمهما فى شكل يتسم بالمبالغة فى عنصر أو أكثر من عناصر النص، وكذلك توظيف المفارقة بالكشف عن أوجه التناقض سواء بين الممارسات الفعلية والقيم المثالية، أو بين السلوك التلقائى والوعى العميق، بما بينهما من تناقضات قد تبرر التهميش والظلم.

خاتمة

يتميز القصص الشعبى بكونه نتاجًا للذاكرة الجماعية، فلا يخضع لسلطة حاكمة بقدر صدوره عن فكر الجماعة وسلوكها، وبالتالى يتمتع بتطور مستمر تبعًا لتغير رواته وراوياته. وتتسم الحكايات الشعبية بثرائها فى تصوير الحياة الإنسانية عبر الزمان والمكان، كما تمتاز بالحرية والمرونة والتعددية بما يبيح استيحاءها واستلهام عناصرها فى إنتاج نصوص جديدة تحمل رسائل معاصرة. ومن هنا أود أن أختتم هذه الورقة بنصين كتبتهما من واقع لقاءات مجموعة «قالت الراوية»، ينتمى أولهما إلى منهج الاقتراب من نصوص تراثية وإعادة كتابتها فى شكل مغاير، ويقدم النموذج الآخر مثالاً على استلهام النصوص الشعبية فى كتابة نص جديد يستوحى عالم الحكايات الشعبية وإن كان يطرح رؤية مختلفة لا يمكن إرجاعها

إلى نص بعينه. وقد تمت كتابة النص الأول خلال لقاءات مجموعة «قالت الراوية» عام ١٩٩٨. وجاء من وحى كتاب ألف ليلة وليلة، وتحديدًا فى تأمل صوت الراوية فى النص والعلاقة بين النص الشفاهى المروى والنص المدون المكتوب.

حكاية ألف ليلة وليلة[٢٦]

كنت وأنا أقرأ ألف ليلة وليلة أتعجب من بعض ما فيها من تناقضات وأعجب أن ترد بعض حكاياتها على لسان امرأة هى شهرزاد. فما كان منى إلا أن بدأت أقرأ ألف ليلة وليلة فيما بين السطور سعيًا إلى التعرف على ما هو خفى مخفى من حكايات شهرزاد.

قالت لى شهرزاد:

وفى الليلة الحادية بعد الألف يذكر كتاب ألف ليلة وليلة أن الملك شهريار أتى بالمؤرخين والنساخ وأمرهم أن يكتبوا جميع ما جرى له معى من أوله إلى آخره، فكتبوا ذلك وسموها سيرة ألف ليلة وليلة.

فسألت شهرزاد عن مصير تلك السيرة وهل هى تلك التى بين أيدينا فى هذا الزمان، فأجابتنى أن الكتاب كان شهريار قد حفظه فى خزانته بقصره إلى أن جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات.

فلما تساءلت عن أصل كتاب ألف ليلة وليلة، أجابتنى شهرزاد قائلة:

طبقًا لما هو مذكور هنا وما هو شائع بين الناس أن ملكًا أديبًا قد حكم البلاد بعد شهريار بالمئات من السنوات، وكان محبًا لأخبار الملوك والسلاطين؛ فوجد تلك السيرة القديمة فتعجب مما قرأه فيها من حديث وحكايات، فأمر الناس أن يكتبوها وينشروها فى جميع الأقاليم والبلاد، فشاع ذكرها وسموها عجائب وغرائب ألف ليلة وليلة.

وعندما لم أتمالك نفسى وسألت شهرزاد متعجبة: وهل أنت بالفعل صاحبة كل الحكايات الواردة فى ألف ليلة وليلة مع ما تحمله من تصوير لأدوار النساء؟

ورأيت فى عينى شهرزاد ابتسامة وهى ترد على قائلة:

إن حقيقة الأمر يا عزيزتى هى أن سيرة ألف ليلة وليلة التى بين يديك والشائعة بين الناس ليست سوى مجموعة الحكايات التى أخذ شهريار يرويها بعدما تعلم منى فنون الحكى وقص الأخبار، فكان يعيد بعض حكاياتى على مسامع شاهان وشيرين ونورهان بعد تعديلها بما يتلاءم مع وجهة نظره ورأيه فيما يرويه.

فسألتها على الفور: وماذا عن حكاياتك أنت يا شهرزاد؟ فقالت شهرزاد:

أما حكاياتى أنا فلم يدونها أحد وإنما حفظتها دنيازاد التى كانت تختبئ كل ليلة فى ركن من أركان الحجرة تنصت باهتمام ثم تعيدها على مسامع الأطفال. وقد سمعتها مرارًا شيرين ونورهان ثم تم تواترها شفاهة عبر الزمان.

وهكذا أمكننى التعرف على عناصر من حكايات شهرزاد الدفينة فى بعض شخصيات كتاب ألف ليلة وليلة وكذلك فى الحكايات الشفاهية التى تتناقلها ذاكرة البشر، ولكن ما إن تدونها أقلام المؤرخين والنساخ حتى تتبدل معالمها وتتنوع تفاصيلها.

وقد أوحت لى شهرزاد أن سعادتها بالغة لعدم تدوين حكاياتها؛ لأنها بذلك تتحرر من الحدود والقيود وتظل مصدر خيال ووحى لكل فكر لماح وروح حساسة تتحدى الإطار وتنفذ إلى الأعماق، فتتحول حكاية شهرزاد إلى حكاية تعبر عن كل امرأة وفتاة، كما تمثل الحكايات التى تخلقها ظروف الأزمنة والأمكنة الجديدة والمتنوعة امتدادًا لحكاياتها؛ فتظل حكايات شهرزاد تنبض بالحياة عبر العصور والنصوص والأجيال.

وأخيرًا، أورد فيما يلى نصًا بعنوان «الحلم»، كنت قد كتبته خلال لقاءات «قالت الراوية» فى عام ٢٠٠٣، ثم تم توظيفه فى عرض مسرحى لمجموعة «قالت الراوية» على مسرح مركز الإبداع بدار الأوبرا المصرية[٢٧]. وقد صدر النص لاحقًا ضمن كتاب يضم عددًا من النصوص بعنوان «قالت الراويات .. ما لم تقله شهرزاد»، متبنيًا شكلاً جديدًا فى هيئة سلسلة من الحكايات المعاصرة من وحى حكايات شهرزاد، إذ يبدأ الكتاب بفقرة تنقلنا إلى الإطار العام للكتاب: «دخلت البنات جميع الحجرات فى القصر العتيق يتفحصن المكان ويتأملن سحر الزمان، وما إن وجدن المجلد القديم وعرفن من المخطوط أنه مجموعة حكايات كتبتها زمااان شهرزاد، حتى جلسن جميعًا فى حلقات يسمعن حواديت الجدات، فحلمن بها وهمسن فى أذن جميع الصديقات وكتبن من وحيها هذه الحكايات .. ما لم تقله شهرزاد». ويأتى نص «الحلم» معبرًا فى صورة رمزية عن لحظة شخصية وحدث سياسى تبلورت من خلالهما علاقة صداقة وتضامن نسائى (ممثلة فى الراوية والجنيّة).

الحلم[٢٨]

لم أحلم أبدًا بقصر وأمير.. بل كنت أحمل داخلى حلمًا بجنيّة أصادقها فأتجاوز حدود الجدران الأسمنتية وقفصًا أختبئ فيه طواعية من البشر. وحين أستلقى على سريرى وأغلق عينى، أتحسس بقدمى نعومة الفراش وتمتد ذراعاى فى حالة طيران.. فتتحول وسادتى إلى سحابة قطنية وأحلق فى سماء الحلم.

مفتاح

يوم عصفت الريح بالبلاد وتفرقت الدروب بالبشر الهاربين من الرعد والصواعق، خرجت أبحث عن شعاع شمس ثار على الظلام .. وحين حلقت فى المدينة قادنى جناحاى إلى عش أعلى شجرة نارية الأوراق، تسكنها جنيّة منحتنى مفتاحًا سحريًا أفتح به كل الأبواب.. فحملت المفتاح تعويذة تذكرنى بقدرتى الدفينة على حل رموز الأقفال.

شروق

لم أحلم أبدًا بقصر وأمير.. بل صنعت حلمًا متجددًا من عش وجنيّة.. وحين تعصف بالكون الرياح أركن إلى العش فتحتضننى الأوراق النارية.. وفى وحدتى حين تتلبد سماء حياتى بالغيوم الحجرية، أتلمس مفتاحى الأثيرى فأنطلق محلقة فى السماء، أستدعى الجنيّة وأشهد شروق يوم جديد.

ومن الملاحظ فى النصين أن الصوت المتحكم فى الرواية هو صوت الشخصية النسائية، فبينما يتضح ذلك فى الحوار بين الراوية وشهرزاد، نجد النص الثانى مكتوبًا فى صيغة ضمير المتكلمة. والعلاقة بين الشخصيات النسائية فى الحالتين كلتيهما هى علاقة تقوم على الحوار (سواء المباشر أو غير المباشر) والتواصل والتضامن، وهى العلاقات التى تعايشها غالبية النساء فى الواقع بعيدًا عن الصور النمطية التى تسعى إلى تحويل النموذج الفردى إلى قاعدة. أما فيما يتصل بالصراع فهو بين سلطة الكتابة وثقافة الحكى فى الحالة الأولى: حيث يستغل أصحاب سلطة الكتابة سلطاتهم فى الانتقاء والاستبعاد لتحقيق مصالح خاصة بهم - شخصية وفئوية. وهكذا يدعونا النص إلى البحث عن صوت النساء فيما حولنا، باعتباره الصوت الخافت المقصىّ. أما فى النص الثانى فالصراع هنا بين واقع أليم وحلم ثورى يتجاوز حدود اللحظة العاصفة. ويأتى الدعم هنا من «الجنيّة» بدلاً مما عهدناه فى القصص والحكايات من حيث انتظار الشخصية النسائية للحلول التى تأتيها من فارس أو أمير. أما حل المشكلة هنا ليس بقوة خارقة بل بالتضامن والدعم النفسى. ونجد أن شخصيات كلا النصين متحررة من قيود الزمان والمكان، فبينما تدور أحداث حكاية ألف ليلة وليلة فى مساحة مكانية وزمانية خيالية يتقاطع فيها الماضى بالحاضر: فلحظة التقيد بمكان تصاحبها دومًا لحظة انطلاق فعلى أو رمزى خارج حدوده.

أما من حيث الالتزام بتقاليد الكتابة الأدبية: فنلاحظ أن «حكاية ألف ليلة وليلة» وإن كانت تحافظ على أسلوب مقارب لأسلوب ألف ليلة وليلة، إلا أن النص يعتمد أيضًا على الحوار إلى جانب سرد الحكاية فى صيغة ضمير المتكلمة بما يجعل الراوية طرفًا فى الحدث الذى ترويه هى بنفسها. ومن اللافت للنظر هنا استخدام الديباجة بما ينقل النص إلى مساحة ما بين المقالة النقدية والحكاية الخيالية. أما «الحلم» فلا تلتزم بشكل أدبى محدد، إذ ينتمى النص إلى ما هو أقرب إلى النثر القصصى الذى يقترب من تقنيات الشعر فى كثافة استخدام الصورة والمجاز والرمز. وفى كلتا الحالتين يتجاوز النص الحدود التقليدية للأنواع الأدبية السائدة، فيصعب تصنيف النص فى إطار القصة القصيرة ليقترب أكثر إلى مساحة الحكاية الشعبية (وإن كانت مكتوبة باللغة العربية الفصحى لا العامية). وأخيرًا لا يكفى اعتبار النص نسويًا لمجرد كونه نتاج تأليف نسائى، بل تعتمد نسوية النص على الصورة التى يقدمها للمرأة، لا فى إطار التمثيل النمطى، وإنما فى شكل إيجابى وفاعل، طبقًا لخصائص الكتابة النسوية وجمالياتها والتى تبلورها مناهج النقد الأدبى النسوى. فالنص النسوى حقًا هو الذى يجمع بين نقد ما هو قائم وطرح بديل عادل، وإذا كانت من أهم المقولات النسوية هى تلك القائلة بأن «التجربة الشخصية هى أساس الفعل السياسى»: فإن كتابة الحكايات النسوية هى بمثابة فعل سياسى يستهدف خلق عالم أجمل وأكثر رحابة، وتحويل الواقع إلى عالم أقرب إلى الحلم والخيال مع طرح هذا الحلم على وعينا الجماعى فى شكل قصة أو حكاية.

الهوامش:

(١) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٧، ص٢٣.

(2) Joan Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", in Gender and the Politics of History, New York: Columbia University Press, 1999, pp. 28 - 50.

(3) Maggie Humm, "Gender" in The Dictionary of Feminist Theory, Ohio State University Press, p74.

(٤) صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية: دراسة مقارنة، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٨٤، ص٩٣.

(٥) أحمد على مرسى، مقدمة فى الفولكلور، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ١٩٩٥، ص٥٤.

(٦) صفوت كمال، سبق ذكره، ص٩٤.

(٧) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٧، ص١٧.

(٨) وهنا تتميز الحكايات الشعبية عن غيرها من نماذج القصص الشعبى، كالسير الشعبية على سبيل المثال والتى تتمثل فى الارتكاز على الواقع الذى يعيشه "الشعب" والتعبير عن وجهة نظره تجاه "حوادث عصره"، كما يرد فى كتاب نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٤، ص١١٣.

(٩) غراء مهنا، أدب الحكاية الشعبية، القاهرة: دار النشر المصرية العالمية – لونجمان، ١٩٩٧، ص١٧.

(١٠) صفوت كمال، سبق ذكره، ص٣٨.

(11) Ferial Jabouri Ghazoul, Nocturnal Poetics: the Arabian Nights in: Comparative Context, Cairo: AUC Press, 1996, pp. 49.

(١٢) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص١٩ وما بعدها.

(١٣) من أبرز هؤلاء الرواد: نجيب سرور وطاهر أبوفاشا وفاروق خورشيد وسامح مهران، وكامل الكيلانى وعبد التواب يوسف ويعقوب الشاروني وإسماعيل النقيب.

(14) Maggie Humm, "Gender" in The Dictionary of Feminist Theory, Ohio State University Press, 1990, p. 84.

(15) Jack Zipes, Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk & Fairy Tales, NY: Routledge, 1992; c. 1979, p. 15.

(١٦) يشير جاك زايبس إلى أن الحكاية الشعبية (folk tale) تتحول إلى حكاية خيالية (fairy tale) فى لحظة انتقالها من مجال التواتر الشفاهى إلى نطاق النص المكتوب:

Jack Zipes, Breaking the Magic Spell, p. 2

(17) Alison Lurie, The Oxford Book of Modern Fairy Tales, Oxford University Press, 1994, p. 13.

(18) Angela Carter, The Bloody Chamber and Other Stories, London: Virago, 1979.

(19) Barbara Walker, Feminist Fairytales, San Francisco: Harper, 1997.

(٢٠) للمزيد حول منهج باربرا ووكر فى كتابة حكايات نسوية من وحى الحكايات الشعبية، وتحديدًا فى إعادة كتابتها لحكاية علاء الدين والمصباح السحرى، يمكن الرجوع إلى الدراسة التالية:

Hala Kamal, "Feminising Aladdin: The Interplay of Gender and Culture in "Re/Writing the Text" in The Arabs and Britain: Changes and Exchanges, Cairo: The British Council, 1999.

(21) Roberta Seelinger Trites, Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels, University of Iowa Press, 1997.

(٢٢) اعتمدت مجموعة "قالت الراوية" هنا على الطبعة التالية: ألف ليلة وليلة، إعداد رشدى صالح، القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩.

(٢٣) تتضمن الإصدارات ما يلي: قالت الراوية: حكايات من وجهة نظر المرأة من وحى نصوص شعبية عربية، تحرير هالة كمال (القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ١٩٩٩)، حكايات حورية، تأليف سهى رأفت (القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٢)، قالت الراويات ما لم تقله شهرزاد، تأليف مجموعة من الراويات (القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٥). وكذلك عددًا من القصص الموجهة للأطفال، وهى: حكاية الأيام السبعة للشاطر والشاطرة، تأليف سهام سنية عبد السلام (القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ٢٠٠١)، مصباح علاء الدين، تأليف أميمة أبوبكر (القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ٢٠٠١)، ست الشطار، تأليف منيرة سليمان (القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ٢٠٠١)، حكايات فريدة، تأليف هدى الصدة (القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٦).

(٢٤) وهى الخصائص التى أوردتها أليسون لورى فى مقدمة كتابها الذى سبق ذكره:

Alison Lurie, "Introduction" in The Oxford Book of Modern Fairytales.

(25) Regina Barecca, They Used to Call Me Snow White ... But I Drifted, Penguin, 1992.

(٢٦) هالة كمال، "حكاية ألف ليلة وليلة" فى كتاب قالت الراوية، سبق ذكره، ص٧٧-٧٩.

(٢٧) بالإضافة إلى إصدار النصوص الناتجة عن لقاءات مجموعة "قالت الراوية" فى كتب، تم كذلك عقد الكثير من أمسيات الحكى المستندة إلى النصوص التى كتبتها المجموعة، وكانت تعرض تحت اسم "قالت الراوية"، ثم قام لاحقًا عدد من عضوات المجموعة بتأسيس مجموعة مستقلة باسم "أنا الحكاية" كورشة للكتابة الإبداعية وعروض الحكى المسرحية.

(٢٨) هالة كمال، "الحلم" فى كتاب 'قالت الراويات .. ما لم تقله شهرزاد'، سبق ذكره، ص٧٧-٧٨.

© Marc Chagall, Now the King loved science and geometry, Arabian Nights, 1948.

شهادة / أحمد إسماعيل

الشاطر حسن

«إنه دواءٌ لنا»
عجائز القرية

علاقتى بعالم فؤاد حداد

فى شهر سبتمبر من عام ١٩٨٨، وفى أثناء عرض «الشاطر حسن» على مسرحنا بقرية شبرابخوم بالمنوفية، قامت مجموعة من السيدات العجائز باختراق النظام المتبع لدخول الجمهور وفق دعوات محددة باليوم . لإتاحة الفرصة لمواطنى القرية لمشاهدة العرض على مدار أيام عرضه - حيث صممن على مشاهدة العرض يوميًا. وعندما استرعت انتباهى هذه الظاهرة، توجهت لسؤالهن عن ذلك الإصرار الغريب، وقد حفظن العرض بأغانيه، فإذا بهن يقلن لى «إننا لا نأتى مثل الآخرين للفرجة، ولكن نحضر للعلاج.. إنه دواء لنا».

كدت أصيح «وجدتها»، فهذا هو سر انجذابنا إلى عالم فؤاد حداد: إنه جمال الطبيعة الخالد وسحرها الأخّاذ. ومن المدهش أن شريكه فى تأليف نص «الشاطر حسن»، صديقه الشاعر متولى عبد اللطيف، قد تفرغ منذ أكثر من ثلاثين عامًا لتربية ورعاية العصافير فى مدينة شربين بالدقهلية.

بدأت أتعرف على أعمال شاعرنا الكبير بالتدريج، وأقرأ ما فاتنى مطبوعًا أو مخطوطًا، أو أحصل على بعض النسخ الزائدة، أو كهدية من دواوينه الجديدة. وقد قرأت «الشاطر حسن» مكتوبًا بخط يده. سحرنى النص، فاستأذنته على استحياء أن أخرجه؛ لكنه لم يوافق دون إبداء الأسباب، وقال «هذه حكاية ساذجة». احترمت رغبته خاصة أن النص لم ينشر بعد، وقد مضى على كتابته ما يقرب من ربع قرن. وكنت أعرف أنه رفض فى خلال هذه الفترة أكثر من طلب لتقديمها للتليفزيون أو السينما.

ومعروف أن نص «الشاطر حسن» كتبه الشاعران الصديقان فى معتقل المحاريق بالواحات الخارجة عام ١٩٦١. ولنتأمل معًا ما سجله شاعرنا على الغلاف الخلفى من الطبعة الأولى للنص عام ١٩٨٤.

«شاطر حسن قال: يا مهرة بلاد الله يا خلق الله.

والمهرة زى البراق طارت تشق الريح، والأرض ما تمسّش حوافرها. والبلاد بتفر من تحتها كما حب سبحة فى إيد نبى، المهرة والشاطر حسن كما صبيه وصبى سرقوا الحجاز واليمن، سرقوا المكان والزمن، رمت بعينها، رمى بعينه، لمح، لمحت، شبك منشور، والشمس زى اليوسفى المنشور فى مرايه من دم وعرق بحرين.

يرحمنا رب كريم من حُسن ما فى الدنيا، حتى فى الشقا والفقر».

كل أصيل يزداد أصالة. هذه الحدوتة سامر الأجيال وريف الحضر، بديهة العقل والعدل، نقشتها أنفاس ألف جدة وحفيد، لكل نسيم أثر عند متولى عبد اللطيف زى الرضيع وداد وأخيه فؤاد حداد الذى كان يلقيها على مدى ساعتين ونصف الساعة على دكة من خشب أو صف من الكراسى والجوق رِقّ يشخلل وصييت يليل ومهرة تصهلل...

قدمت أول مرة فى ليالى رمضان ١٣٨٢ بسجن الواحات الخارجة، ثم فى ليالى رمضان ١٣٨٤ بقاعة الاتحاد الاشتراكى على كورنيش النيل. حضرها ألف وخمسمائة متفرج يصفقون ويرددون مع النشيد الختامى:

الشاطر لابس يا ولاد

جلابية صياد صياد

وطاقية حداد حداد

لم يسمع عنها النقاد ولم يكتبوا حرفًا واحدًا. وبعد عشرين سنة وصفت هذه الحالة بحذافيرها فى مقدمة الجزء الثانى من «شرح ديوان لست الأراجوز الشهير بلسان الفضيحة الدارج ابن الفصيحة». هناك ضرب إصبعه فى دماغه مفكرًا باسلاً يستعيد الذكريات ويستخلص العِبر، قال:

«إذن:

لا بد أن الشاطر حسن ليس أشطر الشطار، وست الحُسن ليست أجمل الستات، وصوتى ليس أجمل الأصوات، ونفسى أطول الأنفاس وأعرضها، وقلبى ليس أذل القلوب مثل الجاموسة لما هو مطلوب..» هذا من العبر «كما يقول دعبل، «مبتدأ بلا خبر!». يعترض ابن خلدون، عزيز الخلقة يقول «باردون» (يعنى لا مؤاخذة). «اعندكم ثلاث صحف» يقول الطبرى ومجلات على قفا من يشيل ولم تكتبوا حرفًا عن الشاطر حسن.. تأليف فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف».

❖❖❖

وفضلاً عن عشقى لنص «الشاطر حسن»، فقد رأيت فيه ضالتى لتقديم عرض مسرحى يعتمد على الحَكْى كمنطلق أساسى للعمل، ومن داخله تتخلق

الأفعال/ الأحداث وتتجسد بمستوياتها العديدة ـ حكى بتقمُّص. تَقَمُّص فقط، محاكاة للتقمص ـ باعتبار أن التقمص هو تجسيد الحدث المسرحى. وكنت أدرك أن هذا المنحى مختلف عن الأسلوب المسرحى السائد الذى يقوم أساسًا على الفعل وفقًا للمنطق الأرسطى وتجلياته المعاصرة، كما كنت أرى خصوصية مصرية وعربية لهذا المنحى، ترجع إلى ثقافة السير والحكايات من ناحية، وإلى طابع الإفضاء والحميمية من ناحية أخرى.

فقد كنت معنيًا بمسرح مختلف، قريب من قلوب الناس، وقد يسهم فى حل المعضلة الكامنة فى الهوّة الشاسعة بين المسرح السائد والسواد الأعظم من جمهورنا المصرى. وبدأ اهتمامى هذا منذ دراستى بمعهد الفنون المسرحية، واستمر معى فى أولى محاولاتى بقرية شبرابخوم، وفى تجربة ثلاثية «سهرة ريفية» بشكل خاص.

لذلك لم أستطع أن أمنع نفسى من الاستمرار فى استكمال تصورى الفنى حول إخراج نص «الشاطر حسن»، رغم أنى لم أحصل بعد على موافقة المؤلفين.

وذات مساء، اصطحبت كلاً من عم فؤاد حداد وعم عبد المنعم السعودى ـ الصاحب الدائم له ـ إلى قصر ثقافة شبرا الخيمة لمشاهدة عرض «رسول من قرية تميره» لكاتبنا المسرحى الكبير محمود دياب، مبديًا لهما اعتذارًا مسبقًا عن تواضع التجربة وفقر الإنتاج. لكن المفاجأة بعد عودتنا إلى منزل عم فؤاد أن قال لى «لو أخرجت الشاطر حسن، هل ستكون جميلة مثل عرض الليلة؟»؛ فقلت له «واجمل»؛ فقال «خليك شاهد يا أستاذ عبد المنعم. أنا وافقت له على إخراج «الشاطر حسن»، وعليه أن يعرف نصفها الثانى بزيارة لمتولى عبد اللطيف»؛ فذهبت فورًا إلى مدينة العصافير (مدينة شربين بالدقهلية).

كان أمامى جهد كبير لتجميع الألحان وإعادة صياغتها، وقد مضى على غنائها عشرون عامًا، فأرشدنى عم فؤاد إلى بعض المشاركين فى معتقل الواحات لأجتمع بهم وأسجل لهم ما علق بالذاكرة من هذه الألحان العفوية. وقد كان الشاعر سمير عبد الباقى أحفظهم لها، فسجلت منه معظم جملها الرئيسية، ثم ذهبت مع الموسيقى محمد عزت لنجتمع مع فرقة شعبية بـ «البلينا» فى محافظة سوهاج لصياغة هذه الألحان واستكمالها؛ وفى مرحلة ثانية مع فرقة الفنانين الشعبية بالمنوفية لإعادة هذه الصياغة. وكان لكل مرحلة مذاقها الخاص.

❖❖❖

قبل افتتاح «الشاطر حسن» بيوم، انتابتنى حالة من الرعب حاولت إخفاءها، ولعل سببها هو الخوف من خروج العرض بشكل ضعيف يسىء إلى النص واسم الشاعر الكبير. ولكنى فوجئت بإصراره على رؤيتى بمنزله ظهر يوم الافتتاح. وحينها.. قام عند وداعى باحتضانى والشد على يدى متمنيًا لى التوفيق، وعيناه تفيضان بالحب والتشجيع.

رحم الله عم فؤاد.

❖❖❖

من ريحة الشاطر حسن

الدنيا اتخلقت من زمان يا ولاد. ومين عارف كام ملك مات وكام صعلوك، ولا باقى منهم غير السيرة والحواديت. وكان ياما كان.

اشى فارس فوارس بالسيوف والنبل، واشى يقاوح التيار وقد الزبل، واشى زينا.

طب واحنا مين؟

ما احنا الفوارس واحنا اللى بنقاوح التيار بحق وحقيق. بنى آدم أشد من الصخر لكن قلبه رقيق. نحن لبعضنا يا ناس. نحب ونحس وندفى بعض. نجتمع فى الدار، نقيد النار، نتسلى بعد الفطار، نضحك ونبكى، نحدت ونحكى عن الشطار.

ومن الشطار ما فيش أشطر من الشاطر حسن يا ولاد، لما اتولد أمه ماتت وأبوه الملك قال: فرحة كبيرة وحزن كبير، حبيبى يا ابنى، إن كنت ما أقدرش أعوضك عن حنان الأم، مش كتير أبدًا أعيش عازب بقية العمر، دا ياما قالوا وعادوا عن مراة الأب. من قبل التاج على راسى، الكلمة دى حلقة فى ودنى: كل حبى لابنى

هنيالك يا شاطر حسن كل حب الوالد وعز الملوك.. لكن أنت

من صغر سنك لك هم أكبر.. مغرم بالفروسية، تحب الرمح فى الخلا الواسع والقزح فوق القنا والصهلله فى الريح، جل من أنشاك

لك قلب زى الحمامة صهلك فى الريح

كبدك يا كبد اليتامى بالمحبة جريح

فارس يا شاطر حسن!

ولا فارس إلا بمهرته. وكان سرج الشاطر حسن حياته بالنهار وأحلامه بالليل على مهرة من أكرم الخيل، حورية زى اللى كانت بترعى فى الجنة اسمها فردوس، سوداء سواد الليل بتلمع لمعة الأبنوس، غير شى فى قورتها هلال أبيض وتهت أنا، يا أهل الغنا والحظ، عدّوا لى محاسنها، دى كانت مهره..

كانت مهره

مالهاش شهره

إلا هلال أبيض ع القوره

كانت مهرة كلها إسود

المسك مكحلها بمرود

لما انفكت من ع المدّود

زى الريح راحت منطوره

كانت مهره....

من أول نظرة اللى يشوفها
حيقول أسرتنى بمعروفها
ترميها الأرض وتلقفها
زى الجنية المسحورة
كانت مهرة....
تسبق ولاحدش يسبقها
ولا ترضى لحد يعرقها
غير اللى مربيها وساقها
ويجيب لها لبن العصفورة
كانت مهرة....
ينزل م القصر الصبحيه
يحضن رقبتها بحنيه
يعصرها وتتلفت هيه
ما كانش هى المعصوره
كانت مهرة....

❖ ❖ ❖

الشاطر حسن .. ومسرح الحكاية الشعبية

د. صبرى حافظ

لا تنفصل محاولات البحث عن شكل مسرحى جديد عن السعى إلى بلورة رؤية ومضمون مسرحى جديدين، بأى حال من الأحوال؛ ليس فقط لوثاقة العلاقة بين الشكل والمضمون، ولكن أيضًا لأن الشكل نفسه له مضمون، وبالتالى فإن أى تغيير فيه ينتاب المضمون بالتبدل والتحوير. بل إن البحث عن شكل مسرحى جديد ينطوى فى جوهره على ضيق بما يدور فى الواقع المسرحى، وعلى تصور راغب فى تغييره وطرح بديل جديد له.

وقد عرف المسرح العربى الكثير من المحاولات التى أرادت البحث عن شكل مسرحى جديد، يرتوى من الموروث الشعبى المسرحى ويمد جذوره فى أعماق ميراثنا الخاص بالتسلية والترويح تارة، أو يستلهم بعض الأعمال الأدبية القديمة تارة أخرى. ولكنه يحاول فى جميع الأحيان أن يقدم مسرحًا مغايرًا للمسرح الأوروبى المعروف، وأن يؤسس هويته الفنية والفكرية على السواء عبر الاختلاف الجذرى مع هذا المسرح، الذى ضاق به كتاب المسرح الغربى أنفسهم، وحاولوا تطعيمه برؤى واستقصاءات مسرحية جديدة مستلهمة من قواعد المسرح الآسيوى أو طقوس التعزيم والعرافة الإفريقية، كما فعل آرتو وبريخت وجروتوفسكى وبروك وغيرهم.

المسرح المتقشف

من أحدث الاستقصاءات المهمة فى هذا المجال العرض المسرحى الشائق الذى قدمه المخرج الموهوب أحمد إسماعيل فى وكالة الغورى بالقاهرة مؤخرًا، والذى ينتمى إلى سلسلة التجارب الطليعية التى خاضها هذا المخرج منذ بداية حياته المسرحية، والتى يعتمد فيها على الممثل وعلى تقاليد ما يمكن تسميته بالمسرح المتقشف، الذى ينهض على نص جيد وممثل متنوع القدرات دائم الحضور. ولأن الاختيار جزء أساسى من التجربة ذاتها، فقد حاول هذا المخرج أن ينطلق دائمًا من نص جيد أو من فكرة درامية ذات إمكانية ورؤى متميزة.

الشاطر حسن

تنطلق تجربة أحمد إسماعيل المسرحية الأخيرة فى عرض «الشاطر حسن» من لحظة اختياره للنص: إذ يختار نصًا لم يسبق تقديمه على المسرح، مع أنه كتب منذ أكثر من عشرين عامًا، بل يبدو أنه لم يكتب أصلاً للمسرح، إذ كتب كمعالجة شبه شعرية لقصة «الشاطر حسن» الشعبية المشهورة، لكن المخرج استطاع - وهذا هو الأهم - تجسيدها على الخشبة فى عمل مسرحى ممتع. فما حكاية «الشاطر حسن» فى معالجة فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف العصرية لها؟

تحكى الحكاية - فى نصها المطبوع الذى يقع فى أربع وثلاثين صفحة - قصة الشاطر حسن ابن الملك الذى حرم عقب مولده من حنان الأم، لكن المقادير عوضته بأب شفوق، آثر الوحدة ورعاية ابنه، ورفض الزواج حتى لا ينغص عليه طفولته. وتمضى سنواته الأولى هادئة ينمو فيها غرامه بالفروسية، فتصبح مهرته «فردوس» أمه الحقيقية. وهى مهرة تقف على التخوم الفاصلة بين الأسطورة والواقع. وتصبح علاقته بها علاقة حميمة، تحمل فى تضاعيفها علاقة الإنسان بالوطن، وبالحبيبة وبالأم، وبذكريات الطفولة وتتحقق بها سعادته.

لكن السعادة فى الحكاية الشعبية لا تدوم؛ فلا بد أن يتآمر عليها الحقد والحسد وكيد النساء، وأن ينوش أطرافها الزمن الذى دفع تكراره الأب إلى السأم من وحدته، ففاتح ابنه برغبته فى الزواج. ولا يرد الشاطر حسن لأبيه طلبًا، فيتزوج الأب، ويأتى إلى البيت السعيد بجرثومة الغيرة التى تنهش قلب زوجة الأب من استئثار حسن بحب أبيه: فتتآمر مع خادمتها عليه. وتسترق المهرة «فردوس» السمع وتكشف سر المؤامرة لحبيبها وفارسها حسن. وتنتهى بهذا الكشف أيام السعادة وراحة البال، وتبدأ سنوات العذاب والترحال والمعاناة - فترة المحنة الضرورية فى بناء الحكاية الشعبية.

ويرحل حسن مع مهرته حتى تحط به فى شواطئ الصيادين وفى كور الحدادين وفى حدائق الفلاحين.. ليكتسب ابن الملوك العناصر التى توحده

مع العمال والكادحين وتجعله بطلاً شعبيًا. وتتركه المهرة بينهم بعد أن تعطيه شعرتين من عرفها يطلبها بهما عندما يريدها.

ولكن المقادير التى نزلت به من عز القصور إلى عشش الجناينية والصيادين أرادت أن تضرب قلبه بسهام الحب. وحب مَن؟ حب ست الحُسن، ابنة ملك الأرض الجديدة التى حط فيها رحاله.

لبن اللبؤة

كعادة الحكاية الشعبية التى يتخلق فيها البطل من كرم المحتد ومعاناة الظلم وعلو الهمة عند امتحان البطل وتجربته، يبدأ الامتحان، وهو جلب لبن اللبؤة من عرينها لمداواة الملكة، والجزاء هو يد ابنتها ست الحُسن. فيركب الشاطر حسن الصعاب طلبًا للدواء الذى عجز عن جلبه أشجع الفرسان. وتذلل له مهرته فردوس الصعاب، وتساعده على اجتياز الصحارى السبع وتخطى فلواتها ومفازاتها المهولة السبع، حتى يصل إلى وادى الأسود.

تساعده على اجتياز كل هذه الأهوال، لا بقدرة من الخرافة كما يظن البعض، ولكن بقوة العمل وجسارة المحاولة؛ لأن المهرة تحمل عبير الأرض وصبر الصيادين وجبروت الحدادين ورقة الجناينية.

ويعود الشاطر حسن باللبن المطلوب، فتسترد به الملكة عافيتها التى هَدّها طول المرض. ويقرر الملك التراجع عن قراره، حينما يكتشف أن جالب الترياق المستحيل ليس فارسًا مشهورًا، بل مجرد عامل فى حديقته. ويريد مكافأته بمبلغ من المال. فيرفض الشاطر حسن الذى يصبو إلى الاقتران بمن هفا إليها قلبه «ست الحُسن والجمال»، وهى الأخرى تريد الاقتران به: فقد كبر فى عينيها لما رفض المال، وأصر عليها. ويحرمها أبوها من كل شىء إذا ما ذهبت إليه، فتذهب ليؤسسا معًا حياة بسيطة، لكنها عامرة بالحب والسعادة. ويكشف لها الشاطر حسن عن أصله وفصله، وتحذره من مؤامرات القصور ومكائد الطامعين والحساد.

هلال الدم

تدق طبول الحرب. وتحاصر المملكة من كل الجهات، ويمتلئ قلب الملك بالرعب من أخبار الجيوش المهاجمة وأفعالها. ويقرر الهرب من حاشيته وبطانته الفاسدة.

لكن الشاطر حسن يهب للدفاع عن المملكة، ويستدعى مهرته فردوس، ويدخلان المعركة ببسالة حتى يشتتا جيوش الأعداء ويلاحقا ملك الغرب المعتدى ويدحراه.

ويعود الشاطر حسن وقد جرح فى المعركة جرحًا فى صورة الهلال. ويطلب الملك الفارس الذى جلب النصر لمكافأته. وللفارس ـ كالعادة فى القصص الشعبى ـ علامة: هلال من الدم على الجبين.

لكن الفارس الحقيقى لا يحارب من أجل النياشين، وإنما تلبية لنداء الواجب. ولذلك لا يفكر الشاطر حسن فى الظهور استجابة لندائهم. يكفيه أن حبيبة قلبه قد اكتشفت دوره ورغبته فى عدم المتاجرة ببطولته. ولما أنكر البطل نفسه، انفسح المجال أمام مدعى البطولات والجبناء لجنى ثمار النصر الذى ما شارك منهم أحد فى تحقيقه. بل لقد أخذوا يتجاسرون على البطل الحقيقى.

هنا فاض بالبطل الكيل، فأدب من تطاول عليه منهم، وعرف الجميع حقيقته. لكنه استدعى مهرته وأخذ زوجته وترك المملكة الجاحدة - وتوجه إلى مملكة أبيه ليعيش هناك مع زوجته، ويحكما بالعدل والمساواة بين البشر.

هذه هى الحكاية الشعبية التى يعتمد نصها العصرى على المراوحة بين النثر المسجوع والشعر المغنى، وعلى تطعيم جزئياتها بالرموز الشفيفة المثقلة فى الوجدان الشعبى بالرؤى والمعانى. وهى حكاية حاول العرض المسرحى تجسيدها على الخشبة ببساطة وشاعرية من خلال التوظيف الفنى لشتى جزئيات العرض، الذى بدا وكأنه حكاية تتخلق من خلال كلمات رواة الربابة الشعبيين فى أمسية ريفية أو شعبية. ولهذا أصبحت وكالة الغورى - المكان الذى قدم فيه - وكأنها عنصر طبيعى فاعل فى العرض نفسه. وأصبح الديكور البسيط هو المهد الطبيعى الذى تتحول فيه الحكاية الشعبية إلى مسرح حى.

عرض

لقد استطاع المخرج أن يقدم لنا عرضًا حيًا، متدفقًا بالحركة، متوترًا بالشعر: لم يسقط منا الإيقاع فيه للحظة؛ بل أخذت الأحداث المسرحية تنهض من بين سطور النص بشكل تلقائى، وتتخلق من خلال تعدد الأصوات والمراوحة بين الرواية والتجسيد، بين القص والتمثيل، بين المسرح الملحمى والمسرح الدرامى فى نسيج واحد يمزج تقاليد العرض الشعبى بأساليب المسرح الشامل، ويحمل الحكاية الشعبية بمضامين ورؤى عصرية قادرة على إضاءة الواقع والكشف عن الكثير من أسراره.

وقد استطاع المخرج أن يحقق ذلك كله لأنه ابتعد عن الإبهار والادعاء، فحقق أعلى درجات الإبهار: لأنه إبهار البساطة والشعر والاعتماد على العنصر الإنسانى الخلاق فى إثراء النص وتمكينه من تفجير ينابيع التجاوب التلقائى مع عمل له رصيد عميق فى الوجدان الشعبى وفى تكوين المتفرج الثقافى.. وأهم من هذا كله طرح شكل مسرحى جديد كلية على المسرح المصرى، وشديد الصلة بتراثه وتقاليده الفنية وقادر - فى الوقت نفسه - على تناول عدد من قضايا الواقع والعصر والإنسان المهمة.

❖ ❖ ❖

إخراج الشاطر حسن

قدمنا عرض «الشاطر حسن» لأول مرة فى ديسمبر عام ١٩٨٤، بصحن وكالة الغورى بحى الأزهر الشريف.

وقد صممت خشبة المسرح بالفناء بحيث تكون عبارة عن ثلاثة أرباع دائرة، وتحيط بها مقاعد الجمهور، وتتدرج الخشبة تجاه الجمهور بمستويات شبه دائرية، وبأعلى الخشبة والصالة معًا.. أى بأعلى سقف الصحن، علقت الأعلام الصغيرة الملونة الشبيهة برايات الموالد وأعلامها.

وقد كنت حريصًا على هذا الشكل العام، فوضعت على أساسه التصور الفنى للإخراج، ورسمت الحركة المسرحية، ولعلنا نلاحظ أن هذا الحيز/ الفضاء/ التشكيل.. قريب الشبه بمسرح شبرابخوم الذى بنيناه عام ١٩٨٧، بعد ثلاث سنوات من تقديم «الشاطر حسن» لأول مرة.

ومن عام ١٩٨٤ إلى عام ١٩٨٩.. أعيد تقديم العرض أكثر من مرة، وأعيد تغيير بعض عناصره؛ حيث غلبت عليها عناصر الوجه القبلى فى المرات الأولى، كما شارك الفنان صلاح بيصار فى الديكور والملابس. أما فى المرات التالية، فغلبت عناصر الوجه البحرى - شبرابخوم وفنانى المنوفية. وصمم الفنان يحيى حجى الديكور والملابس. وقد تجولنا بالعرض فى بعض المحافظات ومسرح السامر بالقاهرة، وعدنا مرات إلى وكالة الغورى. والعرض على المسارح التقليدية بقصور الثقافة فقد بعض خصائصه المتفردة كطبيعة التشكيل الجمالى للحركة المسرحية، كما فقد قدرًا من الحميمية.

ومن عام ١٩٨٧.. بدأت أرتب لتقديمه على خشبة مسرح شبرابخوم، التى كانت قبل ذلك فى حكم الغيب ثم أصبحت واقعًا. كما أن القائمين على العرض كانوا من شبرابخوم، وممن ينتسبون إليها، وأصبحت صيغته الفنية هى النهائية والمرضية بالنسبة لى، فقدمناه على هذا المسرح أكثر من مرة، وبنفس صيغته قدمناه مرات بوكالة الغورى، واشتركنا به فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مسرح القرية عام ١٩٨٩.

كما هو واضح الآن، فـ «الشاطر حسن» نص سردى وليس دراميًا.

وضعت التصور الأساسى لإخراجه على هيئة راوٍ رئيسى «رئيس الفرقة»، ومنه تتوزع الأصوات على ستة رواة آخرين: اثنان من الشباب واثنان من الفنانين الشعبيين، وفتاتين. وتراوح الجميع بين الغناء والحكى والتمثيل مع وجود الفرقة الموسيقية الشعبية حية على خشبة المسرح. ومن خلال هذا التصور - هذه المجموعة، هذه الفرقة - تخلقت أحداث القصة وشخصياتها وصراعاتها.

قلنا إن النص أساسه السرد، والسرد إفضاء خاص وهمس شخصى، وتواصل مع المتلقى نابع من صدق الحكاية. إذن فنحن بحاجة إلى خشبة مسرح غير الموجودة بمسارح القاهرة.. لأنها معزولة وبعيدة عن المتلقى،

وليست هى ساحة النادى الرياضى بالقرية. فالعرض - بهذه الحالة - يحتاج إلى فضاء خاص.

هذا التصور بحاجة إلى خشبة مسرح تصب فى قلب المتفرج، وعندما يهمس الراوى بحكايته أو يصمت أو يتنفس.. فإنه يهمس لكل واحد بشكل شخصى ويسمع كل منهما نَفَس الآخر. لذلك كان تصميم الخشبة متداخلاً مع مقاعد المتفرجين بوكالة الغورى، وهو شكل خشبة شبرابخوم فيما بعد.

وعندما وضعت الفرقة على خشبة المسرح، لم أضعها كلها، وإنما تداخل بعض الفنانين مع المتفرجين فى الصالة تداخلاً حقيقيًا وليس رمزيًا.. بحيث شملت الحركة المسرحية جزءًا من الصالة. بعد ذلك بدأت أصيغ العلاقة بين الخشبة والصالة، وعندى رغبة واعية وأساسية.. وهى ألا يحس المتفرج أنه فى عرض مسرحى - كما هو مألوف - بل فى حالة حميمية أشبه بجلسات السمر، وحالات الإفضاء الخاصة. ويؤكد ذلك ما كتبه الناقد الكبير رجاء النقاش: «وقد اختار أحمد إسماعيل أسلوبًا شعبيًا بالغ البساطة لتقديم الشاطر حسن، هو أسلوب السامر الحقيقى الذى عرفناه فى قرانا وأحيائنا الشعبية منذ عصور قديمة» ويضيف: «وجمع المخرج بين الفنانين الشعبيين وبعض الفنانين الشبان المثقفين فقدم الجميع عرضًا حيًا فاتنًا، وألغى أحمد إسماعيل الستارة المسرحية التقليدية واستخدم الإضاءة فى الانتقال من مشهد إلى مشهد، ومزج خشبة المسرح بمقاعد الجمهور، بل وأشرك الجمهور فى الغناء وأداء بعض المشاهد».

ألسنا فى حالة فنية شعبية حميمية.. تبحث عن لحظة تواصل حقيقية بين البشر؟

ويضيف الناقد الأستاذ نبيل بدران «ويضاعف من ذلك التواصل إصرار المخرج على أن يبعد عن ذهن المتفرج من اللحظة الأولى فكرة مشاهدة عرض تمثيلى بالشكل المتعارف عليه، فالجمهور يلتف حول المنصة من ثلاث جهات، ورواة الحكاية الشعبية يقتربون من الجمهور إلى حد التلامس.. والراوى يجلس وسط المتفرجين قليلاً ثم يعود إلى المنصة مواصلاً تقديم الحكاية.. وعندما تهتز طفلة وجدًا وطربًا وهى تستمع إلى أحد الألحان الشعبية تتقدم تلقائيًا نحو العازفين والرواة.. ونفاجأ بها ترقص فوق المنصة، وتشجعها الراوية المغنية على مواصلة حركتها الإيقاعية العفوية، وتحملها بين يديها وهى مستمرة فى الغناء. ويصبح العرض فى النهاية لقاءً حميمًا بين المتفرجين وبين الرواة والعازفين، الذين يسترجعون جميعًا حكاية قديمة يعرفونها جيدًا ليتحقق ويكتمل كل ليلة ذلك التواصل والتلاحم بين الجمهور وبين رواة ومجسدى الحكاية الشعبية: لقاء حى وحميم لا يتحقق فى العروض المتمسكة بصرامة بقواعد وبأسس الصياغة الدرامية التقليدية».

وحول العلاقة العضوية بين خشبة المسرح ومقاعد المتفرجين، والإيحاء بحالة التوحد، يرى الأستاذ الناقد أحمد عبد الحميد «أن عرض الشاطر

حسن هو من ذلك الطموح الباحث عن المصرية الصميمة. أول ما تقع عيناك فى صحن وكالة الغورى، على دكتين خشبيتين من النوع الذى تراه عادة فوق «النورج» ليجلس عليه الفلاح، وفوق الرءوس أعلام صغيرة كثيرة، حمراء، وصفراء، وخضراء.. كأنها زينة مناسبة سعيدة، أو كأننا فى جرن قرية فى انتظار فرقة شعبية تقدم المدائح والإنشاد.. أو تقدم السير والحكايات.. أو تقدم المواويل والأغانى الريفية. وبالفعل تدخل الفرقة بجلابيب ريفية وآلات موسيقية، ويجلس أفرادها على الدكك الخشبية فوق المنصة أو بين الجمهور».

إن السرد قادنا إلى الإفضاء.. إلى الحميمية.. إلى اقتراب خشبة المسرح من المتفرجين وتداخلها معهم، مرتبطة أيضًا بأعلام فوق الفضاء كله.. إلى تحقيق حالة من التواصل لاحظها النقاد. فهل يؤدى هذا التواصل إلى قدر من المشاركة؟

لقد أشار الأستاذ رجاء النقاش «وما كان أروع اللحظات التى أخذ الجمهور فيها يشترك مع الممثلين والمنشدين فى أداء بعض مواقف الذروة فى العرض المسرحى. وقد وجدت نفسى - وقد شاهدت العرض مرتين - أغنى مع الأطفال وأنشد مع المنشدين وأردد بعض عبارات الراوى والكورس. وكنت أفعل ذلك مع غيرى من المشاهدين؛ لأن المخرج الموهوب استطاع أن يخلق ذلك الخيط السحرى الذى يربط المسرح والجمهور، وجعل من العرض الذى نشاهده واقعًا حيًا نعيشه وننفعل به ونشارك فيه».

كنت أوجه الرواة الممثلين إلى بذل أكبر طاقة تخيلية ممكنة لدفع المتفرج إلى تجسيد الصورة الشعرية فى المسافة الوسطى بين المؤدى والمتفرج، ولعل ذلك أعطى دائمًا إحساسًا بالتواصل والمشاركة.

أعود إلى السرد كخط أساسى.. ولكن هذه المرة بغرض توضيح عمليتى التواصل والمشاركة.

فلم يكن التداخل فى الفضاء المسرحى بين الخشبة والصالة كافيًا فى حد ذاته لتحقيق هذه الحالة، بل عالجت الأمر فى أكثر من جانب. ففى الأداء التمثيلى.. حرصت على تدريب الممثلين تدريبًا روحيًا لبلوغ درجة كبيرة من التواصل الحسى/ الروحى مع النص من ناحية، ومع الجمهور من ناحية ثانية. وقد استغرق هذا التدريب قرابة العام، وهو تدريب شاق أعاننى عليه مجموعة من الفنانين الممتازين.

لقد كان للتدريب «سيناريو» مواز للنص، الممثل أو الفنان الشعبى يكون نفسه أولاً، ويقترب كل من الآخر بإحساسه وأدائه دون تقليد من يحكى أو يمثل.. فإنه يفعل ذلك لزملائه وللجمهور فى آن واحد، مع الإحساس بالكلمة وبإيقاعها فى قلب المتفرج، والقدرة الخيالية على تجسيد الصورة الشعرية تجسيدًا مشتركًا مع المتلقى/ المشارك.

وقد استفدت كثيرًا من مناهج تدريب الممثل، وبخاصة مدارس ستانسلافسكى فى روسيا، وجروتوفسكى فى بولندا، والتدريبات العملية

فى أثناء دراستى بفرنسا. كذلك استفدت من تجربة مسرحية سابقة أقمتها مع فرقة سوهاج عام ١٩٨٢ فى تقديم رؤية جديدة لنص الدكتور يوسف إدريس «الجنس الثالث»؛ حيث اعتمدت فى معظمها على التواصل مع المتفرج بالطاقة الروحية، وأتت بنتائج طيبة. هذا التدريب فى التواصل هو اجتهاد شخصى أولى لم أصل إلى درجة تقنينه بعد، وقد استخدمته كذلك فى تدريبات «الشاطر حسن» ربما بدرجة أعقد. سوف أعود إليها ثانية فى حينها.

وكنت معنيًا كذلك بالإيقاع، ولكنى أحس به أكثر من إدراكى لما أقوم به: فكل ما أعرفه أو أذكره الآن أننى بقدر ما كنت مطمئنًا لنعومة القص وسلاسة اللغة وجمالها، بقدر ما كنت حذرًا لخطورة السرد فى إحداث الرتابة والملل، فحاولت تقديم أكبر تنوع ممكن فى الأداء والغناء والحركة، مع مراعاة النسب وأوقات التغير والضرورة الفنية. وكان رد فعل الجمهور فى كل عروض «الشاطر حسن» - فى رأيى - أمرًا مدهشًا؛ فقد حقق العرض تفاعلاً كبيرًا، على اختلاف الجمهور وأماكن العروض.

لقد اعتمدت بشكل أساسى على الفنان المؤدى، وربما بشكل كامل؛ فلم يكن هناك ديكور بالمعنى الدقيق؛ إنه فقط إطار عام بسيط للغاية ودائم. ولم تكن هناك خطة للإضاءة.. إنها إنارة واحدة طوال فترة العرض مثل السامر تمامًا، حيث لا إضاءة ولا ديكور.

هذا التنوع فى قدرات الفنانين: محمد عزت ويوسف إسماعيل وجابر عمار وفيروز والى وأمانى إبراهيم وسهام إسماعيل وناهد حسين وأشرف طلبة وسامية صالح، وفى مرحلتى العرض، لم يكن إبرازًا لإمكاناتهم فحسب، كما أن التدريب لم يهدف إلى التعقيد بل إلى التبسيط، مثلما قال الأستاذ فؤاد دوارة «.. وغلبت التلقائية على أسلوب الأداء التمثيلى والغناء بحيث يخيل إليك أن العرض بلا مؤلف ولا مخرج ولا ملحن، وإنما هم مجموعة من الفلاحين اجتمعوا ليسمروا ويستمعوا إلى الحدوتة».

إن قوة الإيحاء بالتلقائية أعطت إحساسًا بها، واتسعت مع طبيعة النص وبساطة التلاقى والتواصل، مثلما يحدث فى السامر أو فى حفلات الفرق الشعبية بالموالد أو لقاء الشاعر الشعبى بجمهوره القريب. فلم يبق مع الفنان فى عرضنا سوى العباءة يشكلها حسب الموقف، فيحيلها أسدًا مزمجرًا أو غابة موحشة أو ليلاً دامسًا، وسوى عصاته التى تتحول بين يديه إلى سيف بتار. فنحن لسنا بصدد تجسيد الأحداث تجسيدًا تقليديًا فيما يسمى بالإيهام الكامل، بل نحن إزاء إيحاء دائم وإحالة شعرية.. إنه السرد؛ فإن أردنا التمثيل.. فهيا نمثل معًا حتى لا نبتعد عن التواصل بالإيهام التمثيلى/ الفعل.

لذلك كانت علاقة العرض بالجمهور علاقة متداخلة موحية بالتوحد، وليست توحدًا كاملاً، مثلما كانت علاقة الخشبة بالصالة.. ليبقى العمل الفنى حرًا فى التحرك بين المستويات: السرد، والسرد الموحى بالفعل،

والفعل المتخلق من السرد، الاقتراب من الجمهور، المشاركة النفسية أو الفعلية، الابتعاد للتأمل، أو الابتعاد مع المشاركة.

فكما أن الخشبة والصالة مستويان متداخلان فى الفضاء المسرحى: فإن السرد والفعل مستويان متداخلان أيضًا داخل العرض المسرحى، ينفصلان أحيانًا ليقيما حوارًا بينهما، وفى نفس الوقت هما على أرضية واحدة هى السرد. كما أن الخشبة تنفصل أحيانًا أو توحى بالانفصال عن الصالة فى حالة الفعل الدرامى، فهى متداخلة طوال الوقت معها.. وهو ما يحقق إمكانية الإيحاء بالانفصال أو بالتوحد حسب المراد لهما.

وقد انعكست هذه الرؤية على الحركة المسرحية؛ حيث أعطتنا أبعادًا فى الاقتراب والابتعاد، ومنطقًا فى التشكيلات الجمالية.. «وأخذت الأحداث المسرحية تنهض من بين سطور النص بشكل تلقائى، وتتخلق من خلال تعدد الأصوات والمراوحة بين الرواية والتجسيد، بين القص والتمثيل، بين المسرح الملحمى والمسرح الدرامى فى نسيج واحد، يمزج تقاليد العرض الشعبى بأساليب المسرح الشامل، ويحمل الحكاية الشعبية بمضامين ورؤى عصرية قادرة على إضاءة الواقع والكشف عن كثير من أسراره».

وإن كنا قد تحدثنا عن السرد باعتباره الخط الأساسى لنص/ عرض «الشاطر حسن»، فيبقى الحديث عن الفعل، وهو متخلق من السرد غير منفصل عنه فى كل الأحوال.

ثمة فعل داخلى يتجسد بين المؤدى والمتفرج فى منطقة وسط مفترضة بينهما فى أثناء تواصل السرد وقوة إيحاء المؤدى، هذه المنطقة ـ أو المساحة الخيالية المشتركة ـ هى موقع لكل حدث جديد.

وثمة أيضًا فعل خارجى، يتم تجسيده بشكل شبه كامل أقرب إلى الإيهام.. وذلك فى بعض المواقف التى تصل إلى حالة الفعل المسرحى، أو نقوم بإيصالها بحذف «قال» أو «قالت»، لنجسدها أو نوحى بتجسيدها؛ ذلك أن المؤدين ما زالوا بملابس الفرقة الشعبية وليسوا بملابس الشخصيات.

لذلك فإن خط السرد وحالته النفسية/ الشعرية مبطنة لهذا التجسيد أو لهذا الفعل، لا تنفصل عنه. ولبراعة الفنان دور كبير فى إقناعنا بالشخصية وبالفعل الكامل، وهما ليسا كذلك. كما أن الانتقال من حالة إلى أخرى يتم فى وقت قليل. ففى أثناء الإيحاء بالإيهام الكامل، يكشف لنا بالتوازى أنه يمثل الدور وليس الدور نفسه. إنه لا ينسى أننا فى حالة سمر وديّة مع الأصدقاء؛ فإن أردنا التمثيل، فليكن معهم لا عليهم، مثلما نجلس بينهم، مثل منطق التداخل فى الفضاء المسرحى، منطق الفعل الافتراضى المشترك، المساحة المشتركة.

وقد استخلصت الدكتورة نهاد صليحة نتيجة مهمة من هذا التصور حينما كتبت تقول «.. والجديد والجدير بالتأمل الذى أتى به أحمد إسماعيل فى مسرحته لهذا النص هو اختلاقه لصيغة سردية/ درامية جديدة تذيب

الممثل فى الراوى لتصنع على خشبة المسرح، ربما لأول مرة، صيغة الممثل/ الراوى».

وما زال الحديث للدكتورة نهاد صليحة: «إن اختلاط السرد والرواية بالتمثيل والتشخيص هو شىء مألوف فى المسرح الحديث. بل إننا نلمح فى مقالة برتولد بريخت بعنوان (حادث فى الطريق) نموذجًا هيكليًا للمسرح الملحمى، محاولة للتوصل إلى هذه الصيغة التى تجعل من الممثل راويًا فى الوقت نفسه. فأسلوب التمثيل الملحمى، كما يعرضه بريخت فى هذه المقالة، ينبغى أن يحاكى نموذج التقرير والتقريب والتوصيف الذى يمارسه عابر طريق حين يحاول وصف حادثة سيارة مثلاً لشرطى. فعابر السبيل لا يتقمص شخصية الضحية، بل يحاول «تقريب» ما حدث إلى ذهن الشرطى عن طريق السرد أحيانًا، والمحاكاة - دون اندماج - أحيانًا. وهو فى هذا يخاطب عقل الشرطى لا مشاعره، وهدفه ليس التأثير أو الاستمالة، بل الوصول إلى الحقيقة، ونقل صورة موضوعية لما حدث. وفى مرحلة التطبيق فى المسرح البريختى حاول بريخت إرساء قواعد هذه الصيغة، وتدريب الممثل على أسلوب جديد فى التمثيل دون تقمص وجدانى أو اندماج».

لكن على مستوى النسيج اللغوى للعرض، ظلت المقاطع السردية منفصلة عن المقاطع التمثيلية أو التشخيصية، فظل السرد مقصورًا على الكورس - فردًا كان أم جماعة - وظلت المقاطع التمثيلية وحدات منفصلة.

وما زال الحديث للدكتورة نهاد صليحة: «أما فى عرض أحمد إسماعيل فإن المخرج يحقق ما كان يرمى إليه بريخت - وهو تحقيق موضوعية الممثل/ المتقمص على مستوى النسيج اللغوى والاستجابة الشعورية، إذ يجعله راويًا ومؤديًا فى آن واحد. فالشاطر حسن فى هذا العرض يتحدث ويروى عن الشاطر حسن - سردًا - ثم يمثل دور الشاطر حسن فيصبح فى آن واحد راويًا وممثلاً».

❖ ❖ ❖

أتذكر الآن لأول مرة، وبعد عشرين عامًا من إخراجى للشاطر حسن، أن الراوى الممثل فى آن واحد، قد شاهدته عدة مرات وأنا طفل فى أحد موالد قريتى شبرابخوم. إنه الفنان الشعبى الشيخ فتحى، ويحمل المولد اسم مولد البكرى.

الورشة الموسيقية

أسلفت أن الشاعر سمير عبد الباقى قد أمدنى من ذاكرته ببعض الجمل الموسيقية لألحان أغانى النص، والتى أسهم السياسيون والمفكرون والفنانون فى تلحينها فى أثناء فترة اعتقالهم بمعتقل المحاريق بالواحات الخارجة (١٩٥٨ - ١٩٦٤)؛ وهى فى معظمها مستمدة من ألحان شعبية ريفية.

فذهبت مع الموسيقى الشاب محمد عزت إلى المدينة الريفية «البلينا» بمحافظة سوهاج، وعشنا مع الفرقة الموسيقية التى عملت معى فى تجربة

«رؤية عن الجنس الثالث»؛ فعملنا معًا على هذه الجمل لضبطها واستكمال ألحانها. وقد استقدمت هذه الفرقة إلى القاهرة لنقدم العرض بهذه الصيغة فى وكالة الغورى فى ديسمبر عام ١٩٨٤ لأول مرة.

ظل النص فى ذاكرتى أردده مع نفسى بين الحين والآخر، فأستخرج منه بعض المقاطع السردية، فأحس بأنها تحتاج إلى إنشاد جماعى، كما أحسست أن بعض الأغانى - وربما كلها - تحتاج إلى إمكانية تعبيرية أكبر مما هى عليه؛ لأن الطابع الإيقاعى يغلب عليها.

وعندما بدأت أفكر عام ١٩٨٥ فى إعادة العرض وتقديمه بشبرابخوم، سعيت بالاتفاق مع مديرية ثقافة المنوفية إلى تكوين فرقة من الفنانين الشعبيين بالمحافظة مع فرقة شبرابخوم، يكون برنامجها الأول عرض «الشاطر حسن». ولهذا جبت قرى ومدن المحافظة أتعرف على فنانيها الشعبيين، واخترت مجموعة من أهم فنانى المحافظة.

عقدنا ورشة عمل موسيقية جمعت بين الفنانين الشعبيين والفنانين الشباب. وقد استغرقت ما يقرب من سبعة شهور، أعدنا فيها صياغة الألحان بروح تعبيرية جديدة. قام كل من الفنان فيروز والى (٦٠ سنة) والفنان الأصيل جابر عمار والفلاح عيد الدسوقى.. قاموا بعمل ارتجالات على نفس الألحان السابقة، تحت توجيه واستشارة الفنان عمر بدر (٨٠ سنة)، صاحب التجربة الطويلة فى الرواية الشعبية - وقد جاب أنحاء القطر من شماله إلى جنوبه.. فى موالده، وله تجربة لا تبارى فى التمثيل الشعبى، وهو أستاذ الفنانين الشعبيين المعروفين.. محمد طه وأبو دراع.. وغيرهم. وقد لمست ذلك بنفسى ــ كان الفنانون الآخرون يعاونونه بالاقتراحات، والممثلون يشتركون فى التدريب على هذه الأغانى، مثلما كان الفنانون الشعبيون يعيشون جزءًا من التدريب التمثيلى. وقد رصد هذه الحالة الفنية الراحل الكبير فؤاد دوارة.

أما بالنسبة للمقاطع الإنشادية الجديدة، فقد استعنت بنماذج من الإنشاد الجماعى الدينى من مولد «سيدى شبل» بمدينة الشهداء/ منوفية؛ كنت قد سجلتها من منازل الأهالى بأطراف المدينة. أسمعت مجموعتنا هذه النماذج - الأقرب من وجهة نظرى إلى الألحان الإنشادية المطلوبة - فبدأ الفنان أحمد العجمى بعمل الارتجالات اللازمة على اللحن ليصبح متسقًا مع طبيعة ألحان العرض والموقف الدرامى، وذلك مثل «ما يغنى إلا صاحب ضمير، ولا يعرف يتهنى». وكما هو واضح، فهى مقاطع تتجاوز الموقف لتعطى دلالة إنسانية وقيمة عامة.

هذا الإنشاد ورد بأصل النص سردًا على لسان الشاطر حسن. ولكن بالمنطق الذى اتبعناه.. لم يكن مؤدى الشاطر حسن مجرد راو له، بل ممثل له فى نفس الوقت، نتوحد معه أحيانًا، وننفصل لنتحدث عنه فى أحيان أخرى.

وقد ترددت هذه الطريقة فى أكثر من موقع.. فمثلاً يستأذن الشاعر «شاطر حسن.. تسمح لى أنا الشاعر أقف وقفة، وأجيب ورقة وأمول

حبتين»: ويتوجه الممثلون إلى الجمهور ـ باعتبارهم إخوة الشاطر وأخواته وآبائه وأمهاته ـ يستأذنونهم، وعندما يوافقون.. يموّل الشاعر

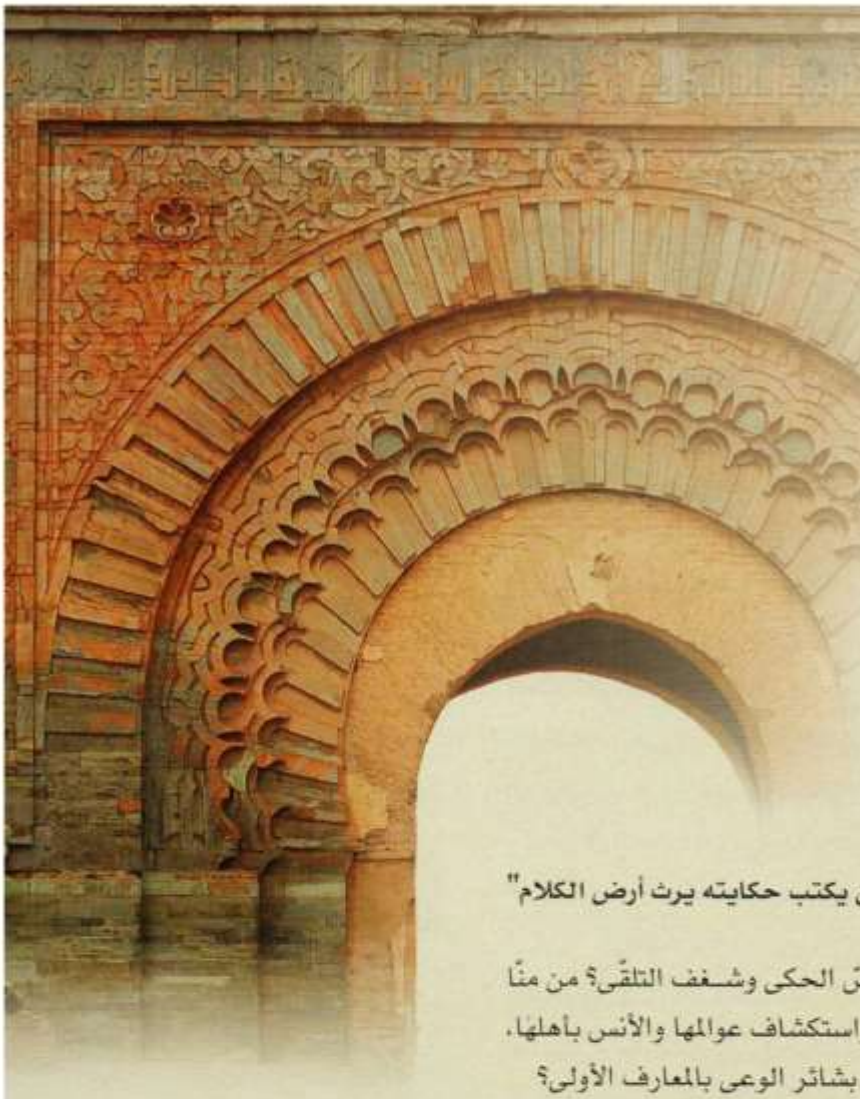
أقول يا ليل ويا عين ويا ولدى
وأنا بدافع يابا عن بلدى..
وأنا بجمالك يا بطل مخطوف..
قلبى عليك بيطوف..
عينى ترقيك..
لسانى يحن ويقول فيك..
على مهرته السودا سواد الليل..
شاطر حسن إسود سواد العين..
عنتر وعنترين.

هوامش:

(*) فصل من كتاب «المسرح القريب» المساحة المشتركة بين العرض والجمهور فى تجربة شبرابخوم المسرحية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ٢٠٠٧ ـ إصدارات خاصة.

ثبت بالمقالات النقدية :

١ ـ نبيل بدران: «الشاطر حسن يتحدى الأسود»، مجلة آخر ساعة، ١٩٨٥/١/٩.
٢ ـ أحمد هريدى: «منين أجيب ناس يا شاطر حسن»، مجلة الإذاعة والتليفزيون، ١٩٨٥/١/١٢.
٣ ـ عز الدين نجيب: «الشاطر حسن»، مجلة اليوم السابع، باريس، ١٩٨٥/٣/٢٥.
٤ ـ د. صبرى حافظ: «الشاطر حسن ومسرح الحكاية الشعبية»، جريدة العرب، لندن، ١٩٨٥/٤/٤.
٥ ـ فؤاد دواره: «الشاطر حسن.. حدوتة شعبية ينتظرها نجاح كبير»، مجلة الكواكب، ١٩٨٦.
٦ ـ أحمد عبد الحميد: «المسرح والسرادقات»، جريدة الجمهورية، ١٩٨٧/٦/٦.
٧ ـ رجاء النقاش: «والد الشعراء.. فؤاد حداد...»، مجلة المصور، ١٩٨٧/٧/٣.
٨ ـ د. نهاد صليحة: «الشاطر حسن ومسرحة الحدوتة الشعبية»، مجلة إبداع، يوليه ١٩٨٧.
٩ ـ عونى الحسينى: «قرية شبرابخوم تقدم الشاطر حسن»، جريدة الوفد، ١٩٨٩/٧/٢٩.
١٠ ـ أمنية أحمد يحيى: «السينوغرافيا فى المسرح الدرامى»، جزء من رسالة دكتوراه للباحثة، قسم الديكور شعبة الفنون التعبيرية، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ٢٠٠١.



شهادة / هالة نمَّر

الحكواتي

"الحكاية لا تنتهي.. من يكتب حكايته يرث أرض الكلام"

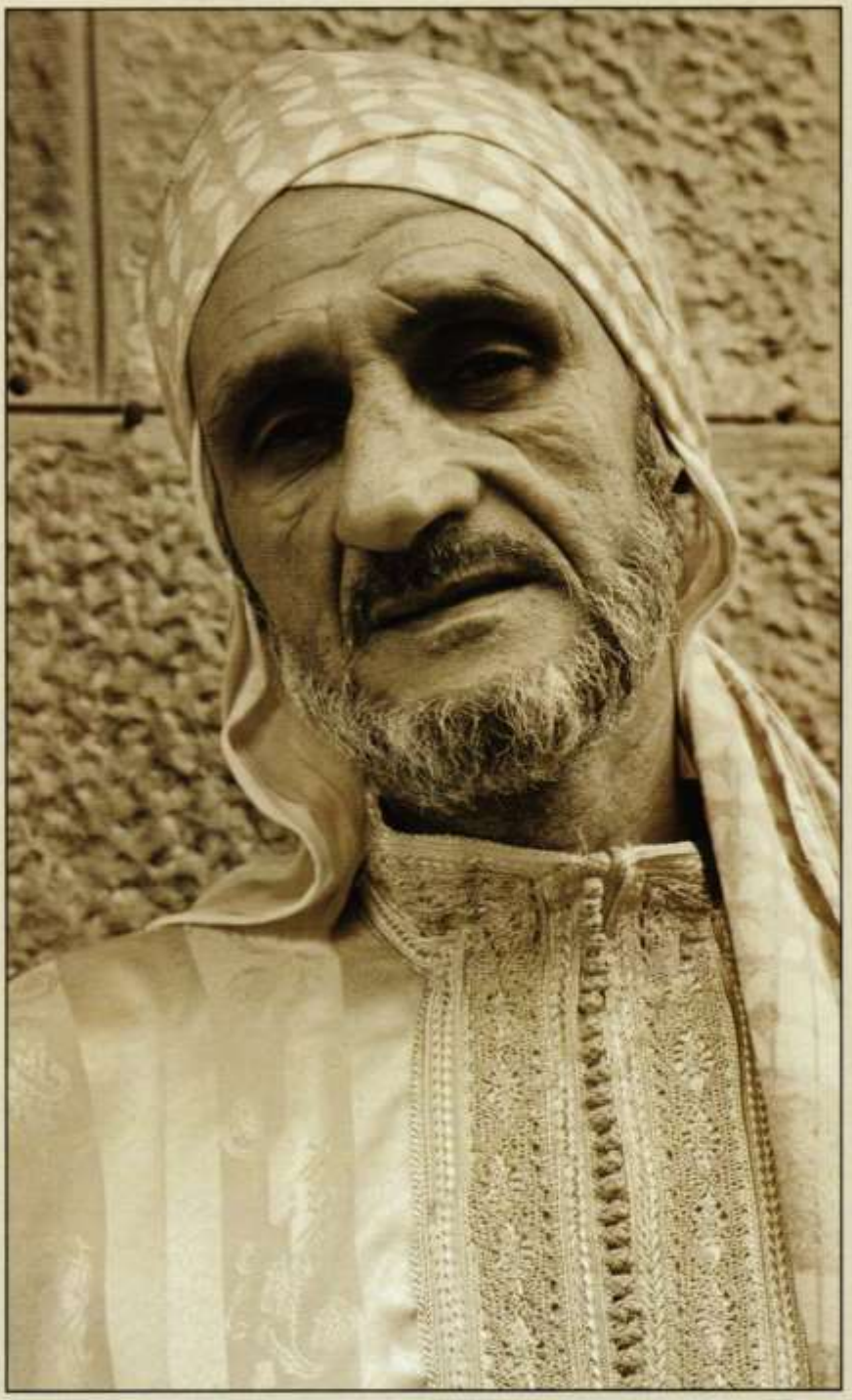
من منّا قد خلع عنه عباءة الحكاية وفقد حسّ الحكي وشغف التلقّي؟ من منّا وئدت رغبته الدفينة في السكون إلى الحكايا واستكشاف عوالمها والأنس بأهلها. هذه الرغبة الأشبه بغريزة أيقظتها أمهاتنا منذ بشائر الوعي بالمعارف الأولى؟

لم يختف الحكواتي/الحكواتية رغم كل أشكال التجريف الثقافي الذي يتعرض له البنيان التراثي الإنساني الموغل في تواريخ وأحداث تستعصي على المحو والاستبدال، لا يزال الحكواتي يعافر ويقاوم تقويض ميراثه المحفوظ ومزاحمته في حلقات حكيه الحميمة حتى أضحى الارتحال هنا وهناك واعتلاء المسارح مَعْبرًا آخر، وسبيلًا مستحدثًا لنقل ما في جعبته من قصص محفورة في قلبه وعقله منذ كان صغيرًا، وما زاد هو عليها من تجارب الحياة. فقد أصبحت شرائح اجتماعية وثقافية مختلفة قادرة على أن تنهل من الحكايات بفضل انتباه مؤسسات ثقافية وتنموية تعنى ضمن ما تعنى بفن الحكي، وتفرد لها مساحات في برامجها ومهرجاناتها وعيًا منها بدورها في المساهمة في إحياء التراث، ليس فقط على مستوى الحفظ والتوثيق فقط، بل تعدّت مجهوداتها إلى محاولات نشره وتدويره بين قطاعات جماهيرية محلية أوسع بالإضافة إلى إتاحته والترويج له داخل ثقافات مغايرة لمواطن الحكائين، وإعادة إنتاجه فنيًا وأدبيًا؛ وهكذا ساهمت تلك المؤسسات في الحفاظ على حكايات زمان، وحكايات هذا الزمان بألقها وعنفوانها رغم اختلاف سياقات العرض وتنوع قوالب الحكي وقوانين الفرجة.

شرُفت في خريف عام ٢٠١٢ بحضور فعاليات الدورة الخامسة لمهرجان "حكايا" في عمّان- الأردن. يأتي هذا المهرجان السنوي احتفاءً بمشروع يقود دفته الملتقى التربوي العربي ومقره الأردن مع مؤسسات شريكة أخرى. ويهدف هذا

المشروع للحفاظ على فنّ الحكايا من خلال برنامج عربى/متوسطى يربط ما بين منظمات وأفراد ومجموعات مختلفة تؤمن بمركزية القصة فى التعلم والفن والنمو الصحى للأفراد والمجتمعات. كما يعمل هذا المشروع على نسج شبكة من الحكواتية من المنطقة العربية والعالم، يتشاطرون نفس الاهتمامات بالحكى بحيث يحظون بالدعم والمؤازرة فى رحلتهم السردية. ولأن برنامج حكايا معنىّ أيضًا بنقل التجربة، فلقد اشتمل المهرجان على عدد من الورشات التدريبية للشباب والشابات بإشراف مدربين وحكواتيين محترفين، كالحكواتية "برالين جيبارا" والحكواتى "آشوات بهات" من الهند ومؤسسة "رنين" من الأردن. كما أفسح جانبًا من فعالياته التى امتدت لقرابة الأسبوع لمواهب الحكواتية المبتدئين والمتمرسين ممن لديهم حكايات يرغبون فى حكيها أمام الجمهور، وذلك من خلال منبر "سوق الحكايات". لم تغفل لقاءات "حكايا" إفراد مساحة مختصة بعرض الدراسات البحثية المدعومة من جانب المشروع، فكان البحث المقدّم من الفلسطينيين "شهد بن عودة" حول "منهجيات نقل المعرفة فى فن الحكى فى بعض البلدان العربية"، و"تحويل الحكايات اليومية والموروثة إلى نصوص أدبية" لـ" أنس أبو رحمة". كما كان لسينما الحكايات نصيب فى المهرجان: حيث عُرض فيلمان: الأول "أرشيف النكبة" للباحث محمود زيدان من لبنان والمخرجة ديانا آلان، والذى استعرض مقاطع من مقابلات مطولة تم تسجيلها مع الجيل الأول من اللاجئين تبين تجاربهم التى لم تُكتب ولم تُروَ من قبل. أما الفيلم الثانى فهو بعنوان "الحلقة: دائرة الحكواتيين" للمخرج توماس لاندربرج، الذى يوثق لما يحدث فى حلقة الحكواتية فى ساحة جامع "الفنا" الشهيرة فى مراكش. ومن الفقرات الجاذبة فى ذلك المهرجان الجلسات التى جمعتنا مع بعض الحكواتية للاستماع إلى تجاربهم فى الحكى ومحاورتهم للتعرّف عليهم عن كثب؛ وقد كان هذا اللقاء الحميم الذى سلّط الضوء على مسيرة طويلة وخبرة عميقة ومركبة للحكواتى مثيرًا بدوره لكشف آخر بداخلنا: من منّا لا يحمل بداخله مشروع حكّاء وخزائن من الحكايا؟

لا أخفيكم القول مثّل المهرجان بالنسبة لى أفقًا لم أحتسب الانفتاح عليه، كان فرصة رائعة للخروج من دوائر المحلية رغم ثرائها، ولذا فقد ارتأيت أهمية الإشارة إلى بعض فعالياته ولو على عجالة، مع إعطاء نبذة أكثر تفصيلًا لسيرة بعض الحكواتية المشاركين فيه. لقد أفسح لى الملتقى مقابلة عدد كبير من الحكائين المتمرسين فى فن الحكىّ ممن يستأهلون التعريف بهم وبأعمالهم تباعًا، ولقد وقع اختيارى فى هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية على الحكّاء المغربى "عبد الرحيم بن حسن المقورى" المعروف باسم "عبد الرحيم الأزلية"؛ يتّسم المقورى بثقله فى ساحة الحكى لطول مراسه، ورصيده الكبير من الموروث الشعبى الشفاهى، ولكونه أحد الحكواتيّة القلائل المتبقين فى ساحة جامع الفنا بمراكش، بالإضافة إلى أن المقورى القادم من مسافات جغرافية وثقافية بعيدة يغريك قربه بالتعرّف عليه، واكتشاف المشترك المتجذّر فى الميراث الإنسانى.



١) عبد الرحيم الأزليّة .. حكّاء ساحة جامع الفنا

كان واقفًا بزيّه المغربى المنسدل فوق بنيان نحيل ووجه خمرى، هادئ الطلّة والحديث، عيناه الصغيرتان غائرتان فى نتوءات وجهه، وحين ينطق لا تملك إلّا الإنصات؛ حضور يفرض عليك الانتباه والسؤال: من هذا العابر الذى جاء من أقاصى المغرب العربى ليقصّ علينا من السيّر والحكايات ما يجمعنا على السماع إليه على الرغم من صعوبة اللهجة المغربية علينا نحن أهل المشرق العربى؟

عبد الرحيم بن حسن المقورى حكواتى متقن يتميز برصيده الثقافى الكبير ومعارفه الواسعة، من جيل رواة ما بعد الاستقلال وشهرته "عبد الرحيم الأزلية" كما يحلو لرواد ساحة جامع الفنا المناداة عليه. ولد بمراكش سنة ١٩٦٠وعاش فى كنف جدته فحفظ عنها القصص التراثية، وحين كبر كان يذهب فى عطلة نهاية الأسبوع إلى ساحة جامع الفنا بالمدينة الحمراء، وهناك تعرّف على الحلقة وحكّائيها ورواداها فأصبح مولعًا بفن الحكاية وكرّس حياته للفن والحلقة؛ وفن الحلقة هو أحد أشكال المسرح الشعبى التلقائى الذى يتسم مزاولوه بمهارات فى التشخيص والإلقاء، والحليقى أو الحلايقية هم رموز الحلقة التى كانت تعد فى أوجها مدرسة أغنت الساحة الفنية المغربية بمسرحيين ومغنين وموسيقيين كبار

كان عبد الرحيم يتغيّب كثيرًا عن المدرسة ليحضر حلقات "السى حسين" حتى حفظ مجلّدين، فعرف منذ ذلك الحين أن مصيره أن يصبح حكواتيًا، فترعرع فى الساحة وأتقن فن الحكاية وأبدع فى رواية القصص والسير والغزوات. لم يكتف المقورى بالحفظ والقراءة بل أضاف ما كانت ترويه له جدّته حتى أصبح يجالس عمالقة الساحة من الرواد، وكلما تغيّب الشيخ الطاعن فى السن كان ينوب عنه ليحكى سيرة الأزلية حتى لقب بـ "الأزلية" وشاع صيته على الصعيد الوطنى.

قدّم عبد الرحيم فى ملتقى "حكايا" حكايات من الموروث الشعبى المغربى والعربى والعالمى، تجمّع جمهور عريض حوله، منهم نسبة كبيرة من الأطفال يستمعون إليه يروى حكايات: "غزلان الليل وفاطمة الإدريسية الفاسية، واللص واليهودى والسلطان، ومحمد الزاهد الملقب بالمؤتمن ابن هارون الرشيد، والفلاح والحيوانات الأربعة.. وغيرها". ورغم صعوبة فهم البعض للهجته، إلّا أن المقورى استطاع بإيماءات الوجه واليدين والإشارة واتصال العين وخفة الحركة خلق رابط درامى يسّر كثيرًا من التواصل بينه وبين الجمهور؛ وفى أحد حواراته لصحيفة "المغربية" فى سياق الحديث عن تفاعل رواد الحلقة إلى درجة التماهى مع أداء الحكواتى يقول: "ويعود الفضل فى ذلك إلى كون الحلقة صنعة تدخل فى إطار السهل الممتنع، فحين يلتئم الناس فى مجموعة مكونة من عدة أفراد يستغل الحكواتى مهاراته وحنكته للتأثير فى الحواس ويدفعهم إلى الإبحار فى عالم يمتزج فيه المتخيل والميتافيزيقى بالواقع المعيش، ويصل إلى حد التماهى المطلق، مما يجعلهم يعيشون الأحداث وكأنهم طرف فاعل فيها".

وكما أشرنا فى بداية الحديث عرض الملتقى الفيلم الوثائقى "الحلقة، دائرة الحكواتيين" لـ "توماس لاندربرج" ومدته تسعون دقيقة عن مسيرة عبد الرحيم بن حسن المقورى "الأزلية": تسعون دقيقة من الحكى والترحال فى عوالم هذا الحكّاء الذى عشق الحكايات وكرّس حياته لهذا الفن رغم ضيق العيش ولا يزال؛ فهو لم يرث من دنياه سوى كنوزه القصصية ومراس طويل لن يحفظهم من الزوال سوى الاستمرار فى الحكى، ونقلها إلى ابنه "زهير" رفيقه فى الساحات. ولا تزال الحلقة فى ساحة جامع الفنا هى مكانه المفضّل رغم فقدها لخصوصيتها ونظامها. فقد تقلصت أهميتها ودورها - رغم تصنيف منظمة اليونسكو لها ضمن التراث الشفاهى الإنسانى - بسبب غياب أغلب رموزها من الحكواتية

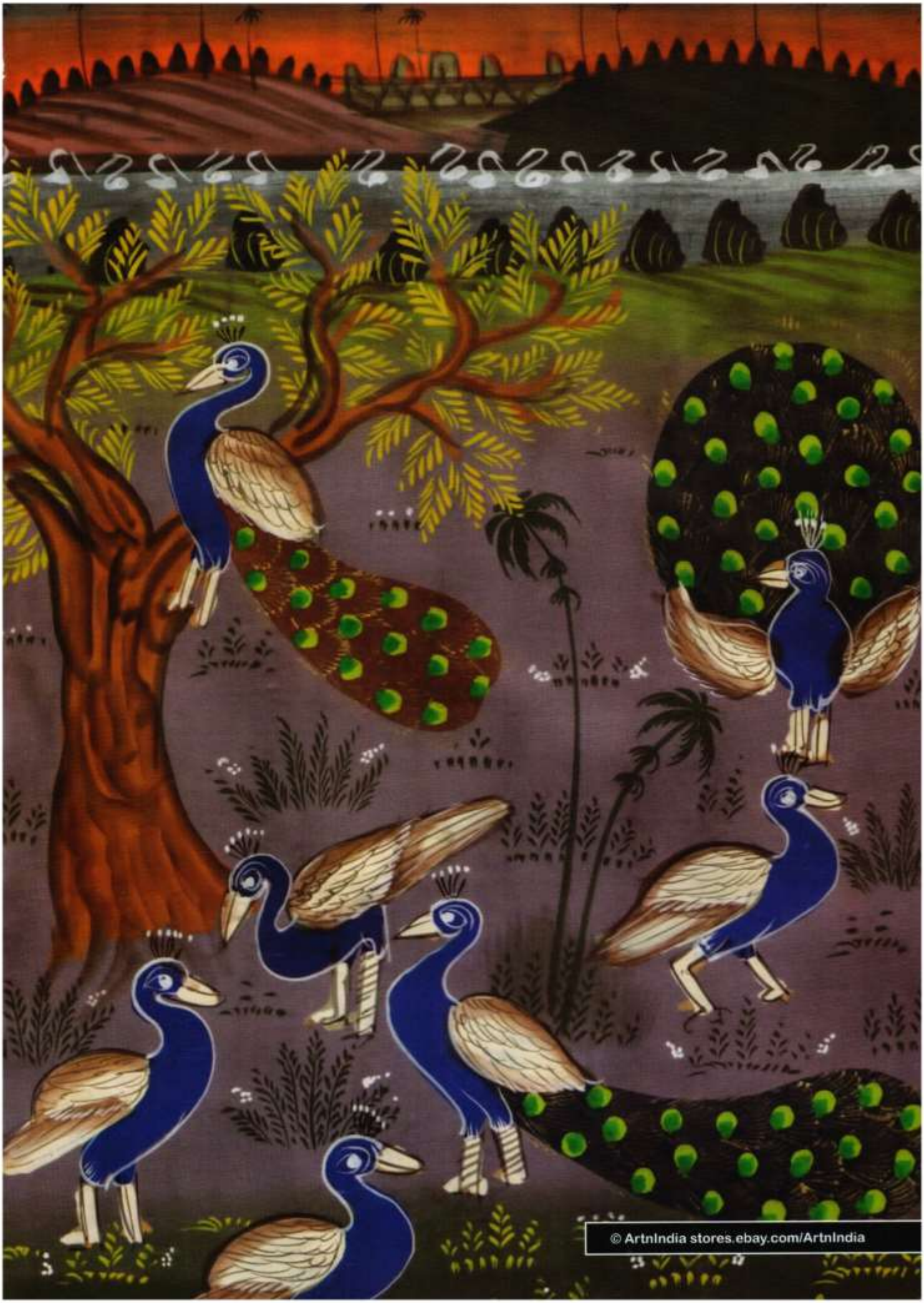
الذيـن طالما أضحكوا الناس وأمتعوهم بعد مـا أصابهم من الإقصاء وعدم الدعم المـادى والصحى، ممـا اضطرهم إلى مغادرة السـاحة والبحث عـن بدائل أخرى لممارسـة فن - ضَعُف الالتفات إليه - لحسـاب الفنادق السـياحية والمشـاركة فى بعض المهرجانات الوطنية والدولية. ولقد صاحب ذلك بالضرورة تبدّل رواد افتتنوا بالحكى وببهجة الفرجة والائتناس بعبق المكان، بزوّار اسـتدرجتهم أدخنة المشاوى ووسائل الفرجة الحديثة والجولات السياحية السريعة. بالإضافة إلى عدم اهتمام الجهات المعنية بهذا الفن العريق الذى يعد أحد أبرز الموروثات الثقافية الشفاهية فى تاريخ الإنسانية، وبالموارد البشرية التى تعد زاد الساحة.

هل تودّع ساحة الفنا آخر حكّائيها وسط الضجيج والصخب واللامبالاة؟

يجيـب عبـد الرحيم الأزلية حين يُسـأل عن حـال الحكواتية وحال السـاحة، فيقـول: "يموتـون الواحد تلو الآخر بالحـزن وضيق اليد. رحـم الله الرواد الذين تعلمنـا علـى أيديهم الصنعة، أمّا نحن فلنا الله! المـوت يهدد اليوم صنعتنا التى لم يعد يقبل عليها الشباب".

هل سينقرض هذا التراث ويختفى حاملوه الواحد تلو الآخر؟ هل ساحة جامع الفنا العريقة فى سبيلها للتنصّل من ذاكرتها التاريخية؟

تذكرت فى هذا المقام ما قاله الحكواتى اللبنانى "جهاد درويش": "كنت أحكى لكى أغيّر العالم، الآن أصبحت أحكى كى لا يغيرنى العالم".


© ArtnIndia stores.ebay.com/ArtnIndia

إبراهيم عبد الحافظ

حواديت من الذاكرة

١ - وصية الأب[١]

كان يا ما كان ما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام وحد الله كان فيه واحد مخلّف[٢] جدع (شاب) وبعدين كل ما يقْعُد وياه يقوله يا بنى أوصيك والزمان يوصيك (ما تحكى سرك لمراتك ولا تصاحب العسكرى ولا تعامل المُحْدِث)[٣]. وبعدين جه فى يوم وهوه فى الغيط عنده ٤٢٣ نعجات، وبعدين واحدة منهم ولدت والجدع ده عنده حوالى ١٥ فدان وكان يوم ما اتولد الجدع ده المهرة كانت ولدت وسموا المهر ده على اسمه، وبعدين المهر كبر جاب واحد علمه الركوب وبعدين أبوه اتوفى وامه اتوفت وبقى يركب يمر على الفلاحين فى الغيط.

وبعدين حب إيه يجرب الكلام إللى أبوه قال له عليه (لا تصاحب العسكرى ولا تعامل مُحْدِث ولا تخرج سرك لمراتك) وقام ماسك خروف من الصغيرين دول، وقام واخد معاه فلفل وكمون وخد معاه مترين يابان (قماش أبيض) وراح على الغيط وراح قال للراجل أنا عندى عزومة النهارده وعاوز الخروف أذبحه قال له يا بنى خد اللى يرضيك قام ماسك الخروف وقام ذبحه وسلخوه ووضبوه ٢٤ قيراط، ومسك الخروف شد رجليه ولَمّ حطب الغيط وقام شواه على النار، قام حطه ولفه فى اليابان وقام حطه فى المقطف وقام راكب المهرة واخد الخروف معاه وروح.

قامت مراته بتقول له: إيه ده قال لها: انتى مالك. قالت له: أنا يعنى «هاقول؟ أنا مش ها طلّع سرك يوم؟ دا الراجل ومراته صندوق مقفول . «تعليق من الراوى» طبعًا هوه بيعمل الحاجات دى علشان يثبت إن كلام أبوه صح ولا غلط . قام قال لها: أصل كان واحد فى يوم شتم أبويا وضربه قلم (كف) احنا عرب عندنا القلم بداله نفر فأنا مسكت ابنه فى الغيط قتلته وجاى أدفنه... قام فى نفس اليوم رايح وقال لها ماغسلتيش المنديل ده ليه

(١) العناوين من وضع الجامع.

(٢) انجب.

(٣) اصاب غنى حديثًا ويطلق عليه محدث نعمة.

(عاوز يكشفها بأه) قام قال لها: انتى بتشخطى[٤] فيّه وقام ماسك سكينة البصل قامت ضربه بالصوت .. الحقونى الراجل حيموتنى زى ما موت ابن فلان ودفنه عندنا، كان الولد ابن فلان ده بالصدفة غايب عند خالته أو حاجه، الناس قالوا بس هوه اللى قتل الولد قاموا بلغوا النيابة[٥] قامت على طول جاية قام أبو الولد الغايب قال الراجل ده مسك ابنى قتله، الجدع ده، طبعًا عرف مراته على حقيقتها وكان صاحبنا ده سالف ريال من واحد زى حلاتى وكان مُحْدث نعمه يقابله فى الشارع ما يقولوش حاجة ولما يقابله مع الناس يحرجه ويقول له هات يا عم الفلوس اللى عليك. وكان جاره واحد عسكرى لما يقبض ماهيته كل شهر يجى له ويقول له مانتش عايز[٦] فلوس يا جدع. يقول له لا، ويقول فى نفسه طيب دا العسكرى صُحبته كويسه أهوه!!

هنا بقه لما حصلت الشغلة بتاعة الولد الصغير ده، ومراته صرخت والنيابة جت، العسكرى جرى وحط الحديد فى ايده ماستناش لما يعرف الحقيقة (طبعًا عرف العسكرى أهوه) وصاحب الريال قال له إيدك يا حلو هات الريال قبل ما تدخل السجن وطلب انه العسكرى يحله لما يجيب الريال بتاعه فحله وجاب له الريال (طبعًا عرف المُحْدث). نرجع بقى لايه لحكاية العيل اللى اتهموه بانه قتله قام قال لوكيل النيابة اتفدوا هنا وانا هاجيبه لكم قدامكم وقام حط العيش وجهز الطربيزة وجاب لكل واحد سكينة وشوكه وجاب الخروف المحمر وبدأوا يقطعوا وياكلوا، قام وكيل النيابة قال احنا عاوزين[٧] نشوف الولد اللى انته قتلته. قال له بعد الغدا يا بيه اتغدوا وانبسطوا ٢٤ قيراط، وبعدين قال له فين القتيل قال له ما هو القتيل الخروف اللى انتم اكلتوه، وابويا الله يرحمه كان يوصينى ويقول لى (ما تخرجش سرك لمراتك ولا تصاحب العسكرى ولا تعامل محدث). فأنا جيت أجرب النصيحة فلقتها صح زى ما انته شايف يا بيه كل واحد منهم عمل ايه، قام وكيل النيابة أمر يفكوا الحديد من إيده، وقال هاتوا المأذون وجه المأذون وقال له طلقها وقاموا العساكر والناس شالوا[٨] حاجتها وودوها بيت أبوها وبعدين قال له جوازتك عندى يوم كذا تكون العروسة عندك، وفعلاً جوزه بنته وعاشوا فى التبات والنبات وخلفوا صبيان وبنات.

(٤) تنهرينى أو ترفعين صوتك.

(٥) أبلغوا النيابة.

(٦) ألا تريد.

(٧) تريد.

(٨) حملوا.

سُجّلت الحكاية بتاريخ ١٩٨٩/١/١٦ من الراوى محمود إبراهيم أبو سالم الشهير بمحمود السمكرى، ٦٥ سنة، عامل بشركة أتوبيس شرق الدلتا، قرية كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية.

٢ ـ جُلَيدَه

صلوا على النبى

كان فيه راجل متجوز مره بس حلوه قوى وماخلفش منها إلا بنت واحده وبعدين المره دى ماتت، الراجل قعد على البنت لما كبرت وبقت صبية حلوه قوى فبعدين حب[٩] بقه يجوّز تانى فقام جايب الخلخال بتاع مراته وقال للماشطة إيه انتى تلفى فى البلد إللى الخلخال يجى على قدها أتجوزها.. فقعدت الماشطه تلف بالخلخال مالبسش حد إلا بنته .. فجت قالت له إيه الخلخال لبس واحده وما قالت لوش دا بنتك ولا حاجه، فقامت البنت بدرى وراحت للرجل اللى بيفصل الجزم وقالت له إعملى توب جلد إيدين ورجلين وكل حاجة، قال لها وماله فقام عمل لها وقامت لابسه التوب وسابت الدار لأبوها، وقالت بلاد الله لخلق الله وراحت جنب بيت كده وقامت قعده، يقوم الناس يرموا شوية بواقى أو كنسه تلم منهم وتاكل، فالناس قالوا إيه واحده نايمه (جُلَيدَه) غلبانه هاتوها طلعوها فوق حطوها فى أوضه واعطوها لقمة أكل تاكلها ولا حاجه، فقاموا إيه مطلعينها[١٠] وَيَّاهُم ويطبخوا ويعملوا يدولها لقمه تاكلها وإن خبزوا يدولها رغيف.

(٩) أراد.

(١٠) صعدوا بها.

فبعدين فيه إيه فرح فى البلد فقاموا كلهم راحوا وسابوها فى البيت فقامت قلعت الثوب الجلد وراحت الفرح مملوكه (جميلة جدًا) فقعدت اتفرجت وقبل ما يجوا قامت راحه لابسه التوب الجلد ونايمة.. دى أول مرة تانى مرة راحت على الفرح ورجعت لبست التوب الجلد قبل ما يرجعوا، وبعدين تالت مرة قام ابن الملك جه فشافها[١١] عجبته فقام خالع الخاتم بتاعه وقام ملبّسها. وقال لها إنتى منين قالت له أنا من الشام قام مروح عيان ونام وقال لقراييه اعملوا لى زاد وزواد لانا مسافر الشام، قالوا له طيب انت عارفها منين، قال لهم أنا مسافر الشام وخلاص. مسكوا جابوا قُرَص وعجنوها وخبزوها قامت هى قاعدة معاهم أعطوها حته تلعب فيها وهو قاعد يوصف فى جمالها إللى فى الشام دى جميله أنا لازم أجرى وراها وهى قاعدة (جُلَيدَه) دِه سامعة الكلام .. خبزوا له الأسبات ورتبوها وهى عملت العجينة اللى معاها وحطت الخاتم فى قلبها وقامت خبزاها بعد ما طلعوا من الفرن وقامت حطاها معاهم وهو رتب نفسه ومعه عساكر تحرسه ومشى بقى على بلاد الشام.

(١١) راها.

فى وسط السكه[١٢] قالوا نقعد بقى الجمال يرتاحوا واحنا ناكل لقمه وقاموا مبركين جمالهم ونزلوا ياكلوا ومدُّوا إيدهم طلعوا القرص من السبت اللى هياكلوا منه وبدأ إيه ياكل العجينة المطبقة ولما فتحها لقى الخاتم بتاعه فى قلبها، فقعدوا لما ارتاحوا وقال لهم اتردوا بنا قالوا له ليه يا ابن الملك هنترد ليه. قال لهم أنا بقول لكم كده وبس واترد بنفسه وعساكره ورجع البلد .. اعملوا صنية[١٣] أكل وخلّوا جليده تشيلها، قالت لهم: ماعرفش قاموا

(١٢) فى وسط الطريق.

(١٣) صينية.

طبخوا واعطوها لجليده الصنية مشت شوية ومالت كده وكده وقامت قلباها على الأرض انكسرت، قال لهم اعملوا غيرها فقاموا عملوا وشيّلوها لها قامت طالعه فقام مسك سكينه وقطع اللى عليها ووقفت قدامه سنيوره[١٤] قال لها قولى لى إنتى بتعذبى نفسك ليه وعمله الأعمال دى ليه قولى لى على حكايتك، قالت له إنه كان أبويا حب يتجوز وكانوا هيجوزونى له، وأنا لما لقيت الحكاية كده هربت، فقام كتب كتابه عليها وعمل فرحها وقام آخدها وراحوا لأبوها وقالت لأبوها على الحكاية، فقام جاب الماشطة وولع راكية نار ورماها فيها وماتت، وعاشوا فى تبات ونبات، وخلفوا صبيان وبنات.

(١٤) جميلة جدًا.

سُجّلت بتاريخ ١٩٨٩/١/١٥، الراوية: أمينة إبراهيم غالب، ربة منزل، ٥٥ سنة، من كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية.

٣ ـ الأخوين

كان فيه ملك والملك ده جوّز ابنه، وبعدما جوز ابنه فضل له[١٥] ابن تانى، الابن التانى ولد طيب وابن حلال، وبعدين الولد الأولانى اتجوز جديد قام الوزير اتهم الولد التانى بإنه لقاه مع مرات أخوه، قام الولد التانى ده واخد بعضه ومشه «بلاد الله لخلق الله» دنه ماشى راح اشتغل فى أى بلد أو أى حاجة وفى البلد دى قابل واحد شيخ فى الطريق، قام الشيخ اللى فى الطريق ده قاله: تعالى فقام حود عليه[١٦]، قاله: حكايتك إيه يابنى قال له: حكايتى كذا وكذا، حكى له قصته وقال له: أنا مالقتش شغل فى البلد دى وعايز أروّح (أرجع بلدى) قال له طيب يا ابنى انته هاتروح دلوقتى من هنا، قال له: تدّنّك[١٧] رايح وداخل على طول على أوضة أخوك قال له وبعدين قال له وبعدين هتلاقى تعبان ماشى على الجدار من فوق داخل الأوضه.. التعبان ده نازل على زوجة أخوك ها يخلص عليها واخوك ماهيكنش[١٨] موجود وانت هاتقوم داخل على طول جايب السيف وداخل الأوضه[١٩] وضارب التعبان ده مشه ها يقع على الأرض، ها يقوم جاى الوزير بتاع أبوك ويلتقاك فى قلب الأوضه ها يقولك يا أخى حرام عليك ليه إنته ما صدقت إن أخوك يتجوز وتيجى تانى عايز تروح لمراته حرام عليك، هاتقول انت ما يصحش يا جناب الوزير تقول هذا الكلام، قال لك لازم أقول لابوك، وعلى هذا الأساس قام رايح قايل لابوك وانت حتطّلب للتحقيق قدام أبوك، إذا قلت الحقيقة حتتصخت صخرة، وإذا كذبت السياف علو رأسك ها يخد رأسك بالسيف، قال له وبعدين، قال له وبعدين لك رب اسمه الكريم، فيه تصريف تانى هيصرفه ربنا.

وعلى هذا الأساس رجع من عند الشيخ ودخل الأوضه دى بتاعة أخوه ماكنش أخوه موجود، ووجد المره والتعبان بالضبط، مسك السيف وقام ضارب التعبان، التعبان وقع على الأرض وفى طلعته من الأوضه شافه الوزير قام طلبه للتحقيق قدام أبوه، أبوه طلب السياف وأخوه زعل وبقت حكاية، قال لهم: أنا هاقول الحقيقة بالضبط بس بعد ماهقول لكم الحقيقة أنا هانسخط صخرة إذا انسخطت صخرة تفهموا على إننى قلت لكم الحقيقة وإذا كذبت السيف بتاع السياف هايخد رقبتى على طول، قالوا له حكايتك إيه، قال الحكاية كذا وكذا التعبان موجود فى الأوضه والست جنب منه، وقاموا لقوه حتة صخرة[٢٠] مظبوط.

بكت العيلة وزعلوا وقالوا منك لله يا جناب الوزير، فقالوا كان فين قالوا كان جاى وراح لواحد شيخ فى الحتة الفلانية اسمه كذا وهو اللى قال له على الحكاية دى، فاخدوا بعضهم وراحوا للشيخ فضحك فى وشهم[٢١] وقال لهم انتم جايين بسبب الصخرة اللى انتم اتسببتم فيها؟ هو ابنكم قال لكم الحقيقة وانسخط صخرة عايزين إيه؟ قالوا عايزين تتصرف لنا عاوزين

(١٥) تبقى له ابن تان لم يتزوج.

(١٦) دخل عنده.

(١٧) تذهب مباشرة.

(١٨) ليس حاضرًا.

(١٩) الغرفة أو الحجرة.

(٢٠) قطعة من الصخر.

(٢١) وجههم.

أى حاجة تسـحره وترجعه تانى، قال لهم: أخوه هايخلف ولد بعد أسبوع إذا دبحـوا الولد ده على الصخـرة هايفيقوا[٢٢] يلاقوه فى وسـطهم زى ما كان، فجـه أخوه ومراته وضعت بعد أسـبوع وأخوه ده بيحبـه ومراته كمان بتحبه لأنـه نجّاها من الثعبان، فراحوا على الصخرة ومسـكوا الولد لما جابوه على الصخرة قعد هوه كده ومراته كده (مقابل بعض) ويناولها الولد تقوله لا خد انته علشان يعزقه[٢٣] على الصخرة (يوقعه على الصخرة) ولا بتاع ولا يموت.

سـاعة ما يمده كـده يقول لها لا خديه انتى قاعـدوا يتناولوه أخد العيل (الطفـل) مـن إيده لإيدها قام واقع الولد على الصخرة الدم سـاح منه على الصخرة قاموا لقيوا[٢٤] أخوه واقف فى وسطهم وتوته توته فرغت الحدوتة.

(٢٢) سوف يجدونه.

(٢٣) يلقيه.

(٢٤) وجدوا.

سُـجّلت هذه الحكاية بتاريخ ١٩٨٩/١/١٥ ، الراوى: برهام الراجحى، عامل بشـركة أتوبيس شـرق الدلتا، من كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية.

أسماء عبد الرحمن

حواديت الشطار

عبلة والشاطر حسن *

كان يا ما كان ما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام. عليك أفضل الصلاة والسلام.

كان فى واحد وواحدة، قالوا: يارب إدّينا واد وبت، راحوا سمُّوا الواد حسن والبت عبلة.

لفّ الدنيا كلها عشان يلاقى بت فد جمال أخته ما لقيش.

قال: يا أمى أنا عاوز أجوِّز أختى.

قالت له: فى حد يتجوِّز أخته؟!

قال لها: أنا. راحوا عجنوا ليه البسكويت وخبزولها، وأمها قعدت تعيَّط.

البت تقول لهم: أنتوا بتعيَّطوا ليه؟

يقولوا ليها: من الفرحة يا بتّى.

راحت واحدة قالت لها: انتِ ما تدريش؟ قالت: لا.

قالت لها: طاب أدّينى حتّة لبان وأنا أقول لك.

قالت ليها: يا عبلة يا عبلة، يا أم العيون السابلة، أخوكى عاوز يجوِّزك.

أبوها قال: تعالى يا عبلة.

قالت له: انت يا أبوى بعد ما كنت أبوى تبقى عمى؟

راحت أمها قالت ليها: تعالى يا عبلة.

---

* بعض المناطق تنطق فيها الجيم دالًا، مع ملاحظة أن الراوى يراوح بين الجيم والدال فى الحدوتة الواحدة.

قالت ليها: انتِ يا أمى بعد ما كنتِ أمى تبقى مَرَت عمى؟

أخوها قال لها: تعالى يا عبلة. قالت: بعد ما انت كنت أخوى تبقى جوزى؟

فَرّت، لقيت كلبة. قالت ليها: نقسم البحر نصفين.

الكلبة قعدت تشرب لحد ما اتكتمت من المية وماتت.. لبّست جلدها.

راح واحد كان معاه لقمة القاضى وواحد معاه قرص فطير، وواحد معاه بتّاوه قيضى[1].

(١) مصنوعة من القمح.

قالوا: الكلبة دى اللى تيجى عند واحد فينا تبقى بتّعتّه.

قوم راحت عند ولد الوزير، راح أدّاها قرص فطير وخدها معاه. قوم كل يوم تقوم تعمل قُدَسية وتاكل وتغطيها قدام الفرن.

قوم مَرَت أخوه قالت: أنا إللى عملتها، وأمه تقول: أنا إللى عملتها. قوم قال: أنا ايه. هادّسّى[2] عند الفرن إللى ع نخبز عليها.

(٢) سوف أختبئ.

قوم لقيها قلعت الجلد، قوم قال لها: انتِ إنس ولا جن. قالت له: أنا إنس. راحت قالت له الحكاية.

راح قال لأمه: يا أماى أنا هاجوّز الكلبة. قالت له: يا ولدى حد يجوّز الكلب. قال لها: أنا.

راحت قالت للخدامة إللى عندها: روحى اعجنى طبق حنة واعجنى طبق طين، وروحى شوفيه، إن كان اجوّز وعايش اتحنّى وزغردى، وإن كان الكلبة فقعاه اطيّنى واصرخى. راحت كده عند الباب اصّنطلت[3] عليه.

(٣) تجسست.

لقيتها جميلة خالص خالص الست عبلة، راحت اتحنّت وزغردت.

راحت قالت لها: يا ستى، يا ستى إن قلت لك إنها جميلة أجمل منك يا ستى.

راحوا طلعوا لقيوها فـ شدة الجمال.

راحت خلفت ولد وبنت. قالوا ليها: روحى بيت أبوكى فُكّى عن نفسك وقولى ليهم إنك اجوزتى. قوم راحت ركبت المهرة لقيت أبوها عمى وأمها عميت وأخوها ما عرفهاش.

قالت لأبوها: يا عَمّى، معندكش لقمة لعيالى جعانين.

قال لها: من ساعة بتى ما مَشّت واحنا ما عندناش عيش.

راحت لأمها قالت لها: من ساعة عبلة ما مَشّت مخبزناش.

قالت لها: أنا عبلة، راحت مفتّحة عنيها والخير دخل بيتهم.

❖ حليمة أحمد سلطان، ٥٥ سنة، غير متعلمة، جزيرة بهيج، مركز أبنوب، محافظة أسيوط.

حسن وعابد

وحّدى الله ..

كان فى ولد اسمه حسن وعابد، أخته شعرها طويل وأصفر، أصفر خالص.

لقى سبيبة من شعر أخته واقعة. قال: يا مّا يا مّا، أنا عاوز أجوِّز واحدة زى أختى، ولا أقول لك أنا هاجوِّز أختى.

قالت له: ليه، فى حد يجوِّز أخته؟!

راحت إللى ع تشتغل عندهم الخدامة. قالت لها: أقول لك على حاجة يا عبلة وتدينى حِنَّة لبان؟

قالت لها: قولى.

قالت لها: أخوكى عاوز يجوِّزك.

جات طايرة مَشَت مَشَت.. هى وكلب.

لقيوا نُقْرة ميَّه فضلوا يُلغُّوا فيها يلغوا.

قالت إيه: يا كلب احنا نقسم النقرة دى نصين، قسموها نصين، جه الكلب شرب، شرب... اتفقَع، وهى قعدت لبست جلد الكلب عشان حد يديها لقمة وهى لابسة جلد الكلب، واحد معاه غنم ومعاه فطير، جات ادَّاها لقمة وروَّحت معاه، وربطوها عند الفرن ويروحوا يلاقوا الفطير معمول، وكل حاجة معمولة.

يروح الواد يقول إيه: يا مّاى، مين إللى عمل الفطير ده؟

تقول: والله ما شوفت يا ولدى ولا عملت.

هى تعمل الفطير وتلبس جلد الكلب تانى، وهى فضلت تقمِّش[٤] عليها. (٤) تتجسس.

قال لها: إنت إنس ولا جن قالت: لا، أنا إنسان.

راح إجوِّزها. راحت أمُّه قالت: دى كلب تِفقَعَك. قال لها: ما لكيش صالح.

راحت جابت الحلَّة، وقالت: يا بت اعملى حلة من الطين وحلة من الحنة .. إن لقيتى أخوكى فجَّاه[٥] الكلبة اصرخى واطيِّنى، وان لقيتى أخوكى (٥) قتله.

مش فجَّاه الكلبة زغردى واتحنى. تارِت[٦] على حيلها، ما لقيتش الكلبة (٦) قامت.

فجَّاه زغردت وكل حاجة.

راح الواد التانى عابد، أخوه قال: يا أمه، أنا ع أجوِّز الكلبة، راحت طلعت كلبة حقيقية، وفجَّاه الكلبة.

❖ هنا أحمد محمد سليمان، ١٧ سنة، غير متعلمة (كفيفة)، عرب القداديح، مركز أبنوب، محافظة أسيوط.

الست تماضر والشاطر محمد

صلى ع النبى

فى واحدة اسمها الست تماضر والشاطر محمد، راحت أمها وأبوها ماتوا فـ الحج لما ماتوا كبر، وقعد مع أخته- أخت مين؟ الشاطر محمد.

قالت: يا شاطر محمد. قال لها: نعم يا ست تماضر.

قالت له: إللى يديك مال أبوك تعمل فيه إيه؟

قال لها: أجيب سفَّارة والعب فى الحارة.

قالت له: لسه صغير، صنَّت[٧] عليه كام سنة (٧) صبرت عليه.

وقالت له: إللى يديك مال أبوك تعمل به إيه؟

قال لها: أبيّض البيت وأعدله واجوّز، وانتِ تبقى من جوّه مع مراتى وأنا أكد عليكم.

راحت خطبت له. قال لهـا: عايزك تخطبى لى يا أختى، اخطبى لى بِت بيّاع القدور. راحت خطبت له بِت بيّاع القدور. راحوا اجوّزوا.

اجـوّزوا وراح الحج. قال لها: يا بت الناس أديتك وصاية إللى تعمليه فىّ إعمليه فى أختى.

راحت دى عاد عندها حمام ودى عندها حمام، راحوا حمامتين أتشابطوا سـوا، اتشابطوا سـوا، راحت دى عاد زعطتها، لقيها ابن حلال راح اجوّزها، كتب عليها واجوّزها، لف هو وجه قال لها: فين أختى؟

قالـت له: أختك ما ماتت، وقمت أنا بالفرايض وطلعتها الجبل، قال لها: ماتت، ما حضرهاش، قعد يبكى عليها، هدّته.

قـال لها: يـا بِت النـاس أختى كانت ع تعملّى بسيسـة راحـت عملت له بسيسة ونشرتها. الحمام كبر وعما يطير قعد ينشك البسيسة.

جه هو عما يقول لها عايز آكل. قالت له اقعد عند الحمام ده عشان عما ينشّك[٨] البسيسة. يقول له: حِم حِم.

الحمـام يقول: ولا حِـم ولاذِم ولا وش أبـوك العِتِم، القمح قمح تماضر، وتماضر راكبة القصور، إيش وصلك لتماضر يا واخد بت بياع القدور.

يعمل تانى: حم حم.

الحمـام يقـول: ولا حـم ولا ذم ولا وش أبوك العتـم، القمح قمح تماضر وتماضر راكبة القصور، إيش وصلك لتماضر يا واخد بت بياع القدور.

ع تجيـب له الـوكل. قال لها: ولا حم ولا ذم ولا وش أبـوك العتم، القمح قمـح تماضر وتماضر راكبة القصور، إيش وصلك لتماضر يا واخد بت بياع القدور.

راح بعد ما كلوا قال لها: طاب روحى اعملى شاى.

راح مشـى ورا الحمام ده لغاية ما رسـى على سطح، قال لها: الحمام ده بتاعك، قالت له: أيوه- هى عرفاه وهو معرفهاش- قال لها: اسقينى.

قالت له: اتفضل من جوه وأنا اسقيك.

حكى لها الحكاية وقال لها: كان عندى أخت تشبهك.

قالت له: شبهى بالظبط؟ قال لها: الخالق الناطق.

قالت له: ما فيش حاجة متغيرة؟ قال لها: لا.

قالت له: أنا أختك، وإللى حصل كذا كذا كذا، وولد السلطان خدنى وأنا أختك، خد أخته وطلق مراته.

وحكيتك وجيت وكلت البَلّينة والديك.

(٨) ينفض.

❖ غالية عامر حسين، ٦٥ سنة، غير متعلمة، عرب العوامر، مركز أبنوب، محافظة أسيوط.

الشاطر محمد

صلى ع النبى

كان فـى واحـد ملك- ومـا ملـك إلا الله- دخل عنده واحـد مغربى ع يضرب الرمل.

قال له: ياحضرة الملك، مرتك حامل وفيها بت، وإن دابت بت موّتها.

كان الرادل ده كاتب ع الحداز، ومخلّف واد واحد اسمه الشاطر محمد.

قام على حيله قال لولده. ياواد أمك إن دابت بت موتها- وصى ولده -

ولما راح الحد، المرة راحت حاملة بت، الشاطر محمد قال لها: هات البت إحنا نموتها، أمه قالت له: تموّت أختك حبيبتك.

المهم غصبت عليه يخلّيها، وعاشت البت.

لمـا قـرب أبوها يدى من الحد، ودوا البت للخولـى قام الرجل - أبوها - كان بيغير هوا فى الدنينه، شاف البت إللى هى مين، بته.

قال له: بتك حلوة قوى يا دنايني، ما تدهانيش؟

قال: أشاور أمها، إن قالت أديك أديك، راح الولد الشاطر محمد، قال له: أروح أديبلّـك مراتـك على المهر، بدال ما يقولـوا الرادل إتعفرت، عايز ياخد بت صغيرة.

فكر الواد وخد أخته وهرب على بلاد الله.

وصل مغارة يفتحوها ميت نفر وواحد، والواحد ممسوس تَمَن مسّات.

سمى باسم الله راح فتح الباب، دخل أخته بالمهرة دوّه المغارة.

شاف الرادل الناس الحرامية، دا حرامية دايين كُتار قوى.

قالت الأخت: دول كتار قوى يللا يا أخويا نمشى.

قال لها: ما تخافيش إللى خلقها ييسـرها. ما تخافيش إللى خلقها. إيه. ييسرها

سـحب السيف كل اللى يخُشى ياخد رقبته، كل إللى يخشى ياخد رقبته، لما موّت المية، ما قعدش غير مين، الواحد.

قال لها أخوها: تُورِى[٩] لقّحِى. (٩) قومى.

ما قدرتش تبقى حى كنت خدتك .. ما قدرتش تبقى حى كنت خدتك..... لغاية ما وصلت عند الحى ..

قالـت له: أخويا يروح يصيد غزال عشـان نـاكل، ونقعد أنا وانت. وفعلا أخوها يروح يصيد الغزال، تاكل وتشرب وتنام معاه، راحت حاملة منه.

دات ف يوم، قالت له: عايزين نموّت أخويا.... عايزين إيه نموّت أخويا.

قال لها: أخوك موّت ميت نفر، هنقدر نموته إحنا؟

قالت له: خلاص أنا هاقوله إنك عايش معاى من وراه .

قال لها: خلاص فى دنينه فيها ميت آفة[١٠] وآفة، يعنى وحش، ما حدش يقدر ينزلها. (١٠) نوع من الثعابين المملاقة.

أول ما تروحى لأخوكى تقولى له: نفسى فى ربع الدنيئة قبالنا، وتمصه الآفة والآف، ولاشفناه ولا رينـاه. أول ما ده، قالت له، قال لها: عباله ما تدهزى الأكل أكون دبتلك، وراح مخطى فى الدنيئه، ولقى الآفة والآف ضربهم وملى الخراد[11] آفة وآف موتهم.

(١١) (الخراج): الجراب.

كان فى بلد فيها عون[12] بينزل كل سنة ياخد، من الملك بت، وأخوكى طبعًا من حرارته، يروح عشان يقتله يروح العون يشرخوا نصين.

(١٢) وحش كبير فظ الملامح.

قام على حيله، أول ما قالت له ركب ومشى. لما وصل لقى بت مشعلقة من راسها، راح الواد حلها، قالت له: اربطنى زى ما كنت لحسن العون يشرخك نصين.

قال لها: ماهَربُطكيش واللى خلقها يسيِّرها.

وفـ دخلة العون شرخوا نصين.البت مسكت فيه، قالت لـه: لازم تروح معايا.

قال لها أروح معاكى بس ما أوصلش البيت ولما وصل البيت ما رضيش يدخل، وعك إيده دم، وراح على بيت أبوها، بصم وراح معاود، لكن البت راحت مدياه خاتم بتاعها، خد الخاتم الشاطر محمد و وراح معاود.

أخته سألته: عملت إيه؟ قال لها: يا أختى موته التانى.

قال لها: أنا ما أقدرش أموته.

قالت له: طاب أقول له إنك ضحكت على، وأخليه يموّتك- وطبعًا العمر غالى.

قال لها: ها تعملى إيه وتموتيه. ....

قالت: انت بس ساعدنى وتمسكه، وأنا هاموتوا.

قال لها: كده خلاص اتفقنا.

أول ما ده أخوها. قالت له: إنت حرمتنى من دلع الدنيا.

قال لها: إزاى؟

قالت له: عايزة أغلبك دور واحد... كتفته بالسلسلة.

قالت لـه: إن كانوا دايين عدويين، دلوقتى يا أخويا تعمل إيه. قال لها: أسمّى اسم الله، راح شد السلسلة قطعها.

قالت له: أنا عايزة أغلبك مرة.

قال لها: هاتى هدار[13] الفرس وكتفينى، دابت هدار الفرس وكتفته.

(١٣) رباط الفرس.

قال لها: يللا حلّينى[14].

(١٤) فكى قيدى.

قالت له: أنا عايزة أموتك.

قال لها: والنبى موتينى بسرعة قوام

أنا هاموت طاقق

والموت فيا حرام

نادت على صاحبنا ده، سمى عليه، ما قدرش يوصل عنده

قالت له: قرب يللا موته. قال لها: ما أقدرش أوصل أكثر من كده. راحت سحبت الإبرة وخرمت عينه. وراحت داياه فى بير دَوين[15] ورمياه.

(١٥) عميق.

فـى دَمَاعـة تُدَّار رايحين السـوق، بيتداروا فى البهايم ع يمسـكوا الدلو وعيسحبوا، راحوا لقيوا الدلو تقيل.

قـال لهم: لو سـمحتوا طلعونى، قالوا له: انـت إنس ولا دن؟ قال لهم: أنا إنس وحافظ القرآن.

قالوا له: إيه إللى رماك هنا؟

قال لهم: دماعة فلاتيه معديين، وأنا عامل ختمتين خدوا الفلوس منى.

قال له: تعالى رزقنا ورزقك على الله .

إحنـا نفرنا ع يكسـب خمسـة دنيه وإللـى يزيد ليك. أول سـوق معاهم كسبوا كتير. فعَطوه كتير.

تانى شهر ما كسبوش قالوا: غور بوشّك ضاقت فى وشك بفقرك.

قال لهم: وصلونى لآخر الشارع وسيبونى.

وكان الشارع ده، هو شارع البت إللى حلها من العون.

دَميع[١٦] واحد فقير يعدى تكسيه وتآكله وتشرَّبه، وإللى يقدرها عليه ربنا تعمله. راحت الخدامة مسكت فيه: تعالى، يا فقرى يا ابن الكلب أنت هتاكل وتشرب إللى فيه النصيب هتأخده.

(١٦) (جميع): كل.

دخـل من دوه، وقعد ياكل ويشـرب. أكلُـه أكل ولد ملوك موش بيهطّل ولا بيلغوص ف الأكل، قعدت الخدامة تصب له ميه يغسل إيده. قرت الخاتم فى إيديه... طلعت ترمح، يا سـتى يا سـتى، الرادل لابس الخاتم بتاعك. راحت الست ترمح.. لقيته هو، قالت له: إيه إللى حصل وإللى جرى؟

خدتـه ونضفته وسـحبته، وقايمين البنات راحوا يسـبحوا قالت لهم: أنا هاروح معاكم لكن موش هاسبح معاكم، دا ولد عمى، ده من الصعيد عادز.

خدته ودات تحت الشدرة وقعدته، فى دمامة[١٧] حطت فوق الشدرة، عما تقولها يا دمامة، يا جمامة، تنقى زرع الناس، وما فكيش فايدة.

(١٧) (جمامة): بمامة.

وأنت يا شدرة، برضه ما فكيش فايدة.

قالت الشـدرة: أنا فيَّـا فايدة، أنا فيا ورقة، تمشـى على العين الفاضية تتملى. وأنت يا دمامة، أنا فيَّا ريشة تمشى على العين العمية تتجلى.

ضربت زلطة وقعت ورقتين وريشـتين، مشّـت الورقة علـى عينه إتملت، ومشّت الريشة على عينه إتجلت.

قالت له: إيه رأيك يا شاطر محمد؟

قال لها: اللهم صلى على النبى، أنا عينى بقت أحسن من الأول.

قالـت له: طاب اربط المنديل علـى عينك زى ما انت كنت ليقولوا البنات إنك عامل بالعانى[١٨]، عشان تشوفنا وإحنا عرايا.

(١٨) بالقصد.

قعدت البت تزغرد من الفرحة، قالوا لها: انت بتزغردى ليه؟

قالت: أنا نادرة لما يدى ابن عمى من الصعيد أزغرد، اسـتحموا البنات وراحوا، وروّحت معاهم.

أبوهـا دور منـادى ف البلاد، يقول إللى مّوت العون، ياخد بنّى. البلد كلها تقول أنا موّته، أنا موّته. يحط إيده على البصمة يلقاه موش هو.

الشـاطر محمد أول ما حط إيده لقيها هىّ هىّ. أبوها قال لها: السـت فاطمـة مخطوبة ليك، قال له: أنا هاخدها بس إدينى مهلة شـهر، إنت بتك بت ملك الغرب، وأنا ابن ملك الشرق.

قـام علـى حيله، ردع لأخته، لقيها مخلفة سـتة، هى أول ما حسـت بيه، قالت: أخويا بقالوا زمان غايب وأهوه جانى.

قـال لهـا: بعد إيه، بعد مـا قلعتى عنين أخوكـى. راح دوزها قال له: أنا إللـى حشـت عنك يا شـاطر محمد، وهـي كانت هتموّتك. قـال له: هو حد داب البلاوى دى كلها غيرك أنت، نزل فيهم بالسـيف لما طبخهم، وولع فيهم ومشى.

طلع على أمُّه لقى أمُّه عميت، وقلب الوالدين لما حن، راح وهوَّ نازل خبط فى الحيط نزل نقطتين دم، أبوه فتح عينه، وطس أمه بشوية دم. راحت- لما يكون ربنا رايد- فتحت عينها.

حكـى لهـا كل حادة. قالـت له: خلاص كده، أنت تاخـد بت ملك الغرب، وكتب على بت ملك الغرب.

وكل فتّاية[١٩] تروح لجُرنَها[٢٠]

(١٩) هى حزمة من القمح.

(٢٠) المكان الواسع الذى يجمع فيه القمح لكى يتم درسه.

ومعنى المثل أن كل نوع يجمع على شاكلته وهو يشبه المثل القائل: الطيور على أشكالها تقع.

❖ نورى أحمد عبد الرحيم، ٥٥ سنة، أمى، غيط العرب وأصوله من أبنوب، محافظة أسيوط.

الشاطر حسن والهوا

كان يا ما كان ما يحلى الكلام، إلا بذكر النبى عليه السلام.

كان فى واحد اسـمه الشاطر حسـن، فى يوم من الأيام فى عيد ميلاده، راح عند المخبز، عشان يشترى دقيق، وف الطريق، كان فى هوا شديد خالص قامـت عاصفـة، فطيّرت الدقيق، فراح لأمه وقال لهـا: يا أمى يا أمى، الهوا طيّر الدقيق وأنا رايح لبيت الهوا.

قالت له: الهوا مالوش بيت.

لكن الشـاطر حسـن راح لبيت الهوا، فدق الباب، ففتحت له بنت الهوا، فقال لها: فين أبوكى؟

فدخل الشـاطر حسـن ليه وقال له (بيعاتبه): يعنى أنت طيرت الدقيق، فـرد عليـه الهوا وقال له: خد الفوطة دى إن عوزت حاجة قول لها: يا فوطة الملاح اتلفى باللحمة والتفاح. وراح الشاطر حسن لبيته، وهو ف الطريق لقى مخبز عيش فنام فيه والمخبز دا كان كل يوم يدخله اللصوص.

ولما صحى من النوم، قال له: يا فوطة الملاح اتلفّى باللحمة والتفاح، لكن الفوطة ما تلفّتش باللحمة والتفاح.

فقال لها: الهوا كدب علىّ.

فـراح للهـوا مرة تانى، وقال لـه: كدبت على يا هوا، الهـوا قال له: إزّاى كدبت عليك؟

قال له الشـاطر حسـن: مـا تحققش إللى كنـت بتقوله، قلـت لها اتلفّى باللحمة والتفاح ما تلفّتش.

قـال الهـوا: خد المعزة دى، وقوم اضربها ينزل ليك دهب وفضة وياقوت ومرجان ولحمة وتفاح وكل إللى تطلبه.

وفـ الطريق نام فـ المخبز مرة تانية -إللى فيه اللصوص- وراح لبيته مرة تانية وضرب المعزة، ما نَزِّلتْش إللى وصفه الهوا.

وراح مرة تانى للهوا، قال له: كدبت على مرة تانى يا هوا؟!

قال الهوا للشاطر حسن: يا شاطر حسن بتنام فين؟

قال الشاطر حسن: بنام فـ الفرن إللى جواركم.

قـال لـه الهوا: خد العـكاز دا وقول له: يا عكاز، قـوم العب قمباز، فراح الشاطر حسن للفرن ونام.

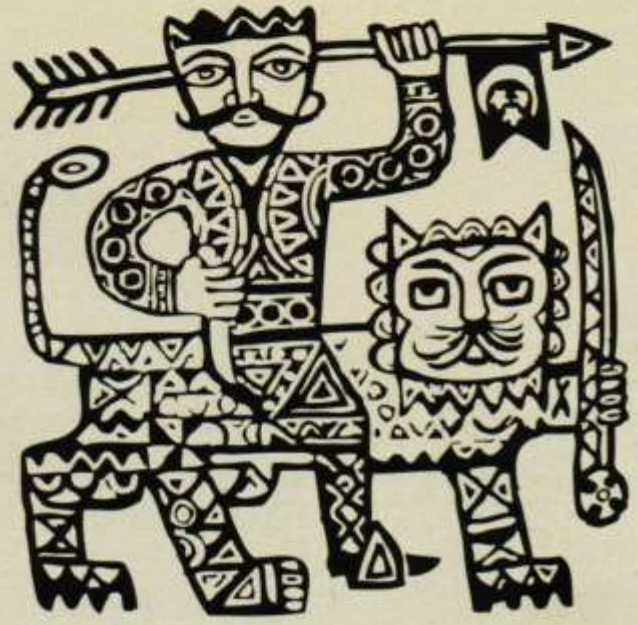
ولما نام جه اللصوص للمخبز فقال الشـاطر حسـن: يـا عكاز قوم ألعب قمباز[٢١]، فقام العكاز يضرب فـ اللصوص، وقال اللصوص: إنجدنا يا شاطر حسن، إنجدنا يا شاطر حسن، فقال الشاطر حسن: فين الفوطة والمعزة إللى خدتوها يا حرامية، فعطوهم ليه.

(٢١) جمباز.

فـراح لأمه فقال للفوطة: يا فوطة الملاح اتلفّى باللحمة والتفاح، فضرب المعزة، فنزل منها دهب كتير وفضة وحاجات تانية كتير. وقال لأمه: صدقتينى يا أمى.

قال للعكاز: قوم العب قمباز على أمى. وأم الشـاطر حسن تصرُخ وتقول له: أنا أمك يا شاطر حسن، انجدنى، أنا أمك.

❖ صدقى سليمان شرموخ، ٧٥ سنة، أمى، دير شو، مركز أبنوب، محافظة أسيوط.



طلعت عبد العزيز أبو العزم

من حكايات المعلم أبو الجدايل

كنت أقلب فى كشاكيل محاضرات المواد التى درستها فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، فى المدة من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٦٩، عام التخرج، ولفت نظرى كشكول كبير مكتوب على غلافه بخط يدى (محاضرات فى الأدب الشعبى للدكتور عبد الحميد يونس) ورحت أراجع ما دوّنته بداخله، فوجدت فيه ما شدّنى إلى إعادة قراءته، فاستحضرت من ذاكرتى رائحة الماضى الجميل، وفيه صورة أستاذنا ـ رحمه الله ـ وهو يحاضرنا ـ فقد كان حديثه العلمى متدفقًا لا ينقطع، غنيًا ثريًا فى مادته، وكنت أبذل كل جهدى فى تدوين كل ما يقوله فى المحاضرة بأسلوبه الممتع. ووجدت سطورًا مكتوبة بخط يدى بالقلم الجاف الأزرق، وتحتها خطوط حمراء، ووقع بصرى على قوله: (لو تجوّلت فى الأسواق الشعبية، ربما يصل إلى سمعك غناء بائع للفاكهة، انصت إليه جيدًا، وتنبه لما يقوله، ستجده يغنى لبضاعته، بصوت جميل، مستعيرًا كل الصفات الحلوة لبضاعته، ما يغنيه هذا البائع هو من تأليفه، ربما لا يعرف هذا البائع القراءة ولا الكتابة، ولكنه يمتلك موهبة تأليف الأغانى، فيغنى للفاكهة. حاول أن تدون غناء هذا البائع لبضاعته، ولو دوّنته، ودوّنت غيره من أغانى الباعة، فقد جمعت عدة أغان عن نوع من الأغانى الشعبية، وأنت تجد نفسك ـ حينئذ ـ أمام مادة خصبة جديرة بالدراسة، عن هذا النوع من الأغانى. وربما تكون من سكان أحد الأحياء الشعبية، وتسمع عن حكاء يحكى حكايات من تأليفه، وله جمهور يستمع إليه، ويستمتع بحكيه، ويردد الناس حكايته، حاول أن تجلس مع هذا الحكاء، ودوّن ما تسمعه منه بأسلوبه الشفوى فى الحكى، ولو تجمعت لديك بضع حكايات من هذا الحكاء، فأنت حينئذ أمام مادة خصبة تستحق الدراسة). ووجدت فى آخر الكشكول عدة حكايات شعبية، سجلتها بخط يدى طبقًا لما سمعته مرويًا شفهيًا من صاحبها باللهجة العامية المصرية القاهرية، ووضعت لها عنوانًا هو "حكايات المعلم أبو الجدايل"

وهـا أنذا، بعد أكثـر من أربعين عامًا من تدوينها بلهجتهـا وجمعها، وقد أصبحت شـيخًا عجـوزًا علـى عتبة السـبعين مـن عمـره، أعرضها ـ للقراء والدارسـين المتخصصـين ـ كما هى، مسـتهدفًا مـن وراء ذلك تطبيقًا عمليًا مشـفوعًا بالعذر لنصيحة أسـتاذنا الدكتور عبد الحميد يونس ـ رحمه الله ـ ومسـجلاً سيرة حكاء شـعبى، كان له جمهوره من المسـتمعين لحكيه، وكنت واحدًا منهم، وشـاهدًا على مـا يرويه مـن مواقف طريفة ونوادر ظريفة وحكايات عجيبـة ـ بحكم جيرتى له ـ وفضـلاً عـن هذا، فإننى آمـل أن تبقى هذه الحكايات فى ضميـر من يقرؤها من القراء أو الدارسين المتخصصين، فربما يتأثر بها، فيحكيها لآخرين بقصد التسلية أو الضحك أو أخذ العبر منها، فتنتشر بين الناس بعد أن كانت فى بطن الزير، أو ينتفع بها، أو تثير فكره فيدرسها وينقدها.

كان المعلـم أحمـد أبـو الجدايل جـارًا لى، وكان يسـكن بيتًا مبنيًـا من الطوب النيئ "الطين الأسـمر" مسقوفًا بخشب مشقوق من عروق النخل وجذوعه وخشب صناديق الشـاى وغيره، وكان بيته يشـغل مسـاحة قدرها مائة متر تقريبًا، بداخله حوش واسع عريض، به فرن (فلاحى)، وحجرتان واسعتان ولوازم الحمام الشعبى، وزريبة يعيش فيها حماره، الذى يسـتخدمه فى جـر العربية "نصف الكارو"؛ حيث كان يرتـزق من بيع الفاكهة والخضـراوات. وكان بيتنا يجاور بيته بعد ثلاثة بيوت، أما الحى الذى كنا نقيم فيه فهو حى شعبى من الأحياء القبلية بمدينة طنطا، وهو حى العجيزى، وتسـميه العامة من الناس "كفرة العجيزى". أما الشـارع الذى كان فيه بيتنا وبيت المعلم أحمد فهو شارع المنحر، وكان فى الأصل ترعة تروى الأراضى الزراعيـة ثم رُدمت وانتشـرت المبانى فـى هذه الأرض. وقد بنيـت معظم البيوت علـى جانبيـه فى أراض زراعية بنظام الحكر، وليـس التمليك. ولم يتم تمليكها إلا فى السـبعينيات من القرن الماضى، وفى مدة الخمسـينيات والستينيات من القرن الماضى، كان هذا الشـارع بلا كهرباء أو مياه شـرب نقية، أو صرف صحى، سـوى حنفيـة أقامها مجلس المدينة فى نهاية الشـارع، أمـام ترعة "المنحر" وكان الأهالى يملأون من هذه الحنفية للشـرب، بواسـطة الجرار الفخارية أو أوان واسـعة من الصفيح تسـمى الواحـدة "صفيحة"، وكانـوا يفرغون الماء فى الأزيـار الفاخرية ـ جمع زير ـ أما الإضاءة، فقد كان معظم الناس فى هذا الشارع يستخدمون اللمبة الزجاجية، التى تُضاء بالفتيل والجاز "الكيروسين"، خاصة اللمبة نمرة (١٠) ونمرة (٥) وأنا نفسـى كنت أذاكر ليلاً على ضوء اللمبة نمرة (١٠) حتى المرحلة الثانوية وبداية الدراسة بالجامعة، ولم تدخل الكهرباء أو مياه الشرب أو الصرف الصحى هذا الشـارع إلا فى منتصف السـتينيات من القرن الماضى.. حينما امتد العمران السـكانى إلى مسـاحات كبيرة مـن الأراضى الزراعية، فكنت حينئـذ أرى البيوت المبنية بالطوب الأحمر، جوار البيوت المبنية بالطوب النيئ.

اكتسـب أحمد أبو الجدايل لقب "معلم" من أهل الشـارع، فقد كان أقدم سكان هـذا الشـارع، فضلاً عن مهنته فى بيع الفواكه والخضـراوات، فالعامة من الناس تسمى مثله "معلم"، وكان المعلم أحمد رجلاً ربعة وسيط القامة، فلا هو بالطويل ولا بالقصير، ويميز وجهه النحيل شارب عريض، وعيون لامعة ببريق الذكاء، وحواجب

كثة، وكانت جلسته المسائية على مصطبة مبنية من الطوب النيئ، تلاصق الجدار الخارجى لبيته، وكان بعض جيرانه يتجمعون حوله، وهو يشوى كيزان الذرة أو البطاطا، ويبيعها لمن يرغب من المارة. وفى الشتاء كان المعلم أحمد أبو الجدايل يرتزق من بيع الفول السودانى ليلاً بعد تحميصه فى الفرن الفلاحى عنده فى بيته.

وبعد هذا يشعل الفحم للجوزة البلدى "الشيشة" ويضع دخان المعسل ويجلس على المصطبة ويتجمع حوله الشباب والشيوخ من أهل الشارع ليحكى لهم حكاياته المدهشة العجيبة، وكان لا يحكى حكاياته إلا ليلاً؛ لأنه يسرح نهارًا بعربته وحماره لبيع الفواكه والخضراوات. وكانت الجوزة - الشيشة - من لوازم حكيه، فعندما تحضرها زوجته، يأخذ منها عدة أنفاس متلاصقة متتابعة عميقة ثم يطلق دخانها أمامه، فتتجمع أمامه سحابة ضبابية من الدخان الكثيف، وتبدو على وجهه علامات الجدية وهو يحكى، ولا يتوقف عن الحكى إلا ليشد أنفاسًا أخرى من الجوزة، وحينما ينتهى من قص الحكاية - وغالبًا ما تكون خفيفة ومرحة ومضحكة - يضحك الناس الحاضرون حوله وأمامه، ولكنه لا يضحك؛ لأنه بلغ رسالته المحكية، ويكفيه ضحك الناس.

كان المعلم أحمد أبو الجدايل يتناول فى حكيه هموم حياته اليومية، وهموم معيشته، وهى حياة كلها كد وتعب وعناء وشقاء، لونها الفقر والجوع بألوانه الكئيبة وقد انعكس كل ذلك على حكاياته الحافلة بالضحك والتنكيت. وقد لاحظ بعض الباحثين أن المجتمعات الشعبية التى يسود فيها البؤس والفقر، نجد فيها أن أشد الناس بؤسًا وأسوأهم معيشة وأقلهم حالاً وأخلاهم يدًا هم أكثر الناس نكتة، والأمر نفسه ينطبق على الحكائين الشعبيين أصحاب الحكايات المضحكة.

ولم يكن المعلم أحمد يعرف القراءة ولا الكتابة، ويبدو أنه لم يُكمل المرحلة الابتدائية فى حياته لفقر أسرته، واتجاه معظم أفرادها إلى التكسب للعيش من خلال حرف ومهن مختلفة، فقد ذكر لى أنه لم يكن يحب المدرسة وهرب منها مبكرًا، وحينما أراد أن يتعلم الصلاة - وهو شاب - حفَّظه واحد من جيرانه سورتى الفاتحة والإخلاص بالعافية، لكنه اكتسب مهارة فى الحساب من خلال مهنته فى بيع الفواكه والخضراوات، وعلمه واحد من الجيران شكل الأرقام المكتوبة من واحد إلى عشرة ثم علمه شكل أرقام العقود ٢٠/ ٣٠/ ٤٠/ ٥٠ وهكذا.

وفى شبابه افتتح المعلم أحمد دكانًا صغيرًا للبقالة، ولم يستمر طويلاً فى هذه المهنة؛ فقد نازعه أخوه الأكبر فى الدكان، واستولى عليه، بعد مشاجرة معه، تدخل فيها أهل الشارع لفضها بالحُسنى، وكنت شاهدًا عليها ومشاركًا فى فضّها، فضلاً عن أن هذه المهنة كانت تحتاج إلى رأس مال لم يكن متوفرًا لديه. وفى شبابه - قبل أن يتزوج - عمل أحمد أبو الجدايل مع عمال "الدريسة" بالسكة الحديد فى طنطا، وعمال الدريسة هم الذين تستخدمهم هيئة السكة الحديد فى تجديد الخطوط الحديدية، وإحلال الجديد منها بدلاً من القديم، وفى تركيب الفلنكات الخشبية التى تثبت عليها القضبان، وفى دك الزلط بين القضبان، وهذا كله عمل شاق ومضن فى حد ذاته، وهؤلاء العمال كانوا يعملون باليومية بأجور متدنية، تحت

إشـراف مهندسى السكة الحديد. وكثيرًا ما كنت أرى هؤلاء العمال فى عملهم، أو فى إقامتهم فى خيام بأرض السـكة الحديد العريضة والواسعة بعيدًا عن قضبان خطوط القاهرة والزقازيق من ناحية، وقضبان خط دمياط والمنصورة من الناحية الأخرى.

ومـن المفيـد حقًا أن نشـير إلى أن نشـأة أحمد أبو الجدايـل فى جنوب الحى الشعبى "حى العجيزى" بطنطا أسهمت فى تكوين وعيه وفكره، الذى سنراه منعكسًا فى حكاياته: فقد نشأ بين أبناء الطبقات الشعبية الفقيرة التى تكدح كدحًا لكسب قـوت يومها، وفى الوقت نفسـه تؤمن هـذه الطبقات الشـعبية بالخرافات، ففيها مَـن يمارسـون السـحر والدجل والشـعوذة، خاصة فـى بعض المناسـبات الدينية والاجتماعية، مثل مولد السـيد أحمد البدوى ومولد الشيخة صباح بشارع البحر، ومولد سـيدى عبد الرحيم فى حى سـيجر، فضلاً عن مناسبات اجتماعية أخرى مثل الأفراح، وحفلات الزار.

وقضـى أحمد أبو الجدايل معظم طفولته وشـبابه وشـيخوخته فى هذا الحى حتى وفاته فى شـهر يوليو من عام ٢٠٠٣ عن عمر يناهز خمسـة وسـبعين عامًا، رحمه الله.

وكان أحمد أبو الجدايل رجلاً ذكيًا، ناضج الوعى المكتسـب من بيئته الشعبية، واسـع الخيال، وكان يؤمن بأن الله سـبحانه وتعالى يحبّ للإنسـان الكادح الخير دائمًا، أما أداؤه فى الحكى باللهجة العامية المصرية القاهرية، فهو عجيب وغريب، وسـرده يثير الدهشـة والفضول عند جمهوره من المسـتمعين، فهو يحكى ليسـلى نفسه ويرفه عن مستمعيه ويمتعهم، وقد كان بصفة عامة شخصية شعبية محبوبة وظريفة ولطيفة وابن نكتة. وفى حكيه كان أبو الجدايل يسترسل فى جمل متتابعة وراء بعضها، وينطلق بخياله، فيأتى فى الحكاية بالعجيب والغريب، شـاذًا عما هو مألوف، ومخالفًا للمنطق والقياس، ويقدم للمستمع مادة تثير فضول الناس وتشبع رغباتهـم لمعرفـة المجهول الـذى يأتى. غالبًا. فـى آخر الحكايـة، ومعظم حكاياته ظريفة ومرحة، مثيرة للدهشة والعجب والضحك.

كان أحمد أبو الجدايل هو مسـحراتى الحى فى شـهر رمضان كل عام، سـواء صيفًا أم شتاءً. وفى الشتاء، ومن خلال الأمطار الغزيرة والوحل، كان يجوب شوارع الحـى، وحاراته وأزقته بطبلته التى يدق عليها بخيزرانة صغيرة، منبهًا الناس إلى وقت السـحور قائـلاً: "وحّدوا الله يا مؤمنين، وحّدوا الله يـا جدعان" وكان ينادى علـى كل واحـد من الجيران باسـمه، فهو يعـرف أهل الحى جيـدًا، وكانت زوجته تجوب معه الشوارع والحارات والأزقة فى مشواره الليلى، إذ كانت تحمل مصباحًا يُضاء بالفتيل والجاز "الكيروسين" مثل مصابيح قطارات البضاعة التى تثبت على آخـر عربة مـن القطار. وفى الأسـبوع الأخير من رمضان كان أبـو الجدايل ـ فى مشـواره الليلى ـ ينبه الناس للسحور مضيفًا "لا أوحشنا الله منك يا شهر الصيام" وفى العيد كان يتقاضى أجره ـ غالبًا ـ طبقًا من كحك العيد والبسكويت.

١ ـ حكاية القرموط *

فى ليلة اجتمع حشد من الناس، من محبى الاستماع لحكايات المعلم أبو الجدايل، وكانوا خليطًا من الشباب والرجال الكبار سنًا، وتهيأ المعلم أحمد لجمهوره، فأعدت له زوجته الجوزة، وراح يشد منها أنفاسًا متتابعة، حتى انعقدت أمامه سحابة ضبابية من الدخان. وقال الحضور: سمِّعنا يا معلم حكاياتك الحلوة، فقال المعلم أحمد، حاضر، بس لما تصلوا على حبيبكم النبى، فقال الحضور: ألف صلاة عليك يا نبى.

وحكى عم أحمد قائلاً: من كذا سنة كده، يعنى تقولوا من حوالى أربع خمس سنين، ما كانشى عندى فى جيبى ولا مليم أحمر، وما كانشى عندى فى بيتى ولا لقمة ناشفة ناكلها. والعيال ولادى جاعوا، ولقيتهم بيقولوا لى: يابا، إحنا جعانين قوى، عاوزين ناكل. أنا بصراحة صعبت على نفسى، وكنت ها أعيط، أصل الجوع مر، والجوع كافر يا جماعة. وعيالى دول حبة عينى، الولدين والبنت وأمهم، واحنا كنا ساعة العصرية، قلت للعيال ولادى: رزقى ورزقكم على الله، اللى خلقنا، مش هاينسانا، هاتوا الصنارة، ويالله نطلع على القايم، والقايم ده هو الترعة الكبيرة إللى أدام جنينة شنودة، فى سكة شبين الكوم، قبل الكوبرى اللى على ترعة القاصد كده، وطالع من القايم ده ترعتين واحدة يمين وواحدة شمال، وواحدة تالتة رايحة يمة ترعة مصر وسوق الاتنين.

ومشينا كده حوالى نص ساعة، وعصافير بطننا بتزقزق من الجوع، المهم جبنا الطُعم اللى هوه الدود من غيط جنب الترعة. وطعمت الصنارة، ورميت الخيط فى القايم، وقعدنا شوية كده أد ربع ساع، ومفيش صريخ ابن يوم من السمك جه عندها، أنا قلت: معلهش، الصبر طيب، دا الناس بيقولوا صيد السمك يعلم الصبر، وربنا بيقول: وبشر الصابرين. أنا رفعت إيديا وراسى للسما وقلت بصوت عالى: يا خالق الخلق، ارزق عبدك الغلبان المعلم أحمد، علشان ما عندوش قوت يومه، وعياله جعانين، يا رب يا رزاق، يا رب يا كريم، ارزق الغلابة دول. مرت شويتين، يعنى تقدر تقول دقيقتين، تلات دقايق، ولقيت الغماز بتاع الصنارة غطس فى الميه، والخيط سحب بعيد، لقيتها تقيلة، وقعدت أحايلها علشان السمكة ما تهربش منى وتفلت، وكانت تقيلة قوى، ولما شديتها وطلعتها، يشاء السميع العليم إنه يطلع فى الصنارة قرموط كبير، ودماغه كبيرة، تقول كده القرموط ده يطلع له تلاتة أربعة كيلو، أنا صرخت وقلت: الله أكبر، كرمك يا رب يا اللى رزقتنى ورزقت عيالى. والعيال فرحوا وانبسطوا، وقلت: وجب يا أولاد، يا للا نروح البيت، وأمكم تعمل لنا القرموط على صنية بطاطس. وروحنا البيت فرحانين وحمدين ربنا على رزقه، قلت لأم سيدة مراتى: حضّرى الصنية يا ولية، وحبتين تلاتة بطاطس، على حبتين تلاتة طماطم، على ما ادبح القرموط ده. قالت أم سيدة: حاضر يا معلم. أنا أخدت القرموط ودبحته من بعد راسه كده، وقطعته حوالى كده تقول خمس حتت كبيرة، وقلت فى نفسى: يا معلم أحمد: راس القرموط دى كبيرة، لازم تنضفها، وأم

* عناوين الحكايات من وضع الكاتب، ويلاحظ أن نطق حرف القاف المكتوبة تنطق همزة مثل: (قال): أال، (قلت): أولت، لتطابق اللهجة العامية القاهرية.

سيدة تعمل لنا بيها شوربة بالبصل والطماطم، أنا رحت أنضف راس القرموط، وأشيل منها الخياشيم. ويشاء السميع العليم، لما فتحت بق القرموط لقيت جواه حاجة بتلمع بصيت لقيته مركب سنة دهب فى سنانه (هنا ضحك الجمهور) أنا فرحت قوى وقلت يا سلام على كرمك يا رب سنّة دهب، إيه النعم دى، قرموط كبير ومركب سنّة دهب!! دى حاجة تفرح، المهم العيال كلوا وشبعوا من صنية البطاطس بلحمة القرموط. ورحت بعد العشا خاطف رجلى للمعلم غبريال، الصايغ اللى فى شارع الصاغة، دا عارفنى وأنا عارفه، واديته السنّة الدهب بتاعة القرموط. وقلت له: يا معلم غبريال شوف السنّة دى وتمنها لى. المعلم غبريال لبس نضارته، وراح يقلب فى السنّة الدهب، وحطها فى الميزان قدامه وقال لى: يا معلم أحمد، السنّة دى دهب عيار ٢٤، وتجيب لك عشرين جنيه، إيه الجمال ده يا معلم أحمد، جبتها منين؟ قلت له: دا رزقى ورزق عيالى من بق القرموط، أصل القرموط كان ابن ناس: أنا أخذت العشرين جنيه من المعلم غبريال، ومليت البيت خزين: سكر وشاى وزيت وسمنة، واشتريت لحمة وربنا رضانى وأهو كده يا جماعة: القرموط ابن الناس، ما يخليش الجعان يحتاس. وربك الكبير ما ينساش عبده الفقير.

٢ ـ حكاية القطار فى السينما

جلس عم أحمد جلسته المسائية، وكان جمهوره متشوقًا لسماع حكاية ظريفة منه، وبعد أن أحضرت الجوزة وشد منها عدة أنفاس متتابعة، وراح ينفثها أمامه، حتى انعقدت أمامه سحابة من الدخان الضبابى، وسرح ببصره، فعرفنا حينئذ أنه يستجمع ذكرياته ليحكى لنا حكاية ظريفة حدثت له فى الماضى. قال المعلم أحمد: سمعونا صلاة النبى. رد الجمهور: ألف صلاة عليك يا نبى ــ قال المعلم أحمد: العيال ولادى بعجر وبكش، عزمونى على فيلم أفرنجى فى سينما مصر، وزودوها حبتين، فراحوا بيَّه على محل مديح بتاع الكشرى، وأكلت أكلة كشرى محبشة بالصلصة والشطة والتوم والخل والتقلية، ولما دخلت معاهم جوه السينما، قعدت معاهم، مع جمهور الترسو على الدكك الخشب. وشويتين انطفا نور السينما، وبدأ عرض الفيلم، وكان فيلم ظريف بالألوان، وجه فى الفيلم، منظر غريب عمرى ما هانساه أبدًا دانا كل ما افتكره شعر راسى يقف، شفت قطر اسود جاى من بعيد على قضبان السكة الحديد، والدخان طالع منه اسود فحم، ولقيت نفسى مع العطشجى فى كابينة القطر، وهوه بيشيل الفحم بالجاروف، ويرميه فى فرن القطر، ومرة لقيت نفسى فوق القطر وهوه بيجرى بسرعة جامدة، وشفت المدخنة وهيه بتطلع الدخان الأسود، وشفت القضبان اللى قدامى، والسكة مفتوحة بالسنافور اللى كان قايد أخضر، أنا حسيت إن هدومى كلها بقت فحم اسود لأنى كنت واقف ورا المدخنة اللى بتطلع هباب أسود، ولقيت نفسى جنب عجل القطر، وشوفت الدراع الحديد المربوطة فى العجل، وهيه بتتحرك بسرعة من فوق لتحت، ومن ورا لقدام، ويشاء السميع العليم إنى لقيت نفسى واقف بين القضبان اللى جاى عليهم القطر من بعيد بسرعة مرعبة. وأنا بخبرتى فى الدريسة عارف إن القطر جاى على الخط اللى أنا واقف عليه، وسمعت صوت صفارة القطر، وشفت

السنافور مفتوح وفانوسه قايد أخضر، يعنى السكة مفتوحة، وكل ده وانا مرعوب وريقى نشف وشعر راسى وقف ومبلول عرق وميه، والقطر قرّب قوى بسرعة، وأنا لسه على الخط والقضبان وضربات قلبى زادت، والصفارة بتاع القطر شغاله بتجعر كأنها بتقول لى إبعد يا معلم، أنا قلت لنفسى ضعت فى أبو نكلة يا معلم أحمد، ورحت قايم مفزوع من مكانى فى الضلمة وأنا عمّال أصرخ واقول: يا عالم يا هوه الحقونى الحقونى القطر هايفرمنى القطر ها يدوسنى، وجيت أجرى وانا باصرخ واتكعبلت فى الناس اللى فى الصف ووقعت ع الأرض، وكنت سامعهم بيضحكوا عليه وأنا لسه باصرخ واقول يا ولاد الكلب هتموتونى يا ولاد الكلب الحقونى، يا عالم يا هوه الحقونى. ولما العيال قومونى من مكانى اللى وقعت فيه لقيت القطر مشى بعيد وأنا على القضبان وراه. اتشاهدت وحمدت ربنا إن القطر ما دهسنيش. وشتمت العيال ولادى، وقلت لهم: بقى آخرة خدمتى فى الدريسة، القطر يدهسنى دهيسة.

٣ ـ حكاية الكلبة الرومى

كنا فى الصيف، وفى حوالى العاشرة مساءً، وجدت المعلم أحمد أبو الجدايل يجلس على المصطبة الملاصقة لجدار بيته، وأمامه الجوزة يشد منها أنفاسًا متتابعة، وبعد فترة بسيطة من الزمن توافد جمهوره ومحبوه، راغبين الاستماع إلى حكيه الشائق، الذى ينتهى دائمًا بمفاجأة غريبة وعجيبة ولطيفة.

قال المعلم أحمد: سمعونا صلاة النبى. قال الجمهور: اللهم صلى عليك يا نبى، قال المعلم أحمد:

المرحومة أمى كانت فى يوم فى الشتا ـ وأنا كنت ولد صغير ـ بتخبز فى الفرن البلدى اللى جوه الحوش فى بيتنا ده، وكنت صغير وولد سنكوح وعندى حوالى عشرة اتناشر سنة كده. ولما خلصت أمى الخبيز اللى بدأته فى البدرية .. كنا تقريبًا ساعة العصرية أو بعد الضهرية .. المهم أمى الله يرحمها، ويحسن إليها، لقت كلبة رومى جميلة وحلوة، دخلت البيت بتاعنا، ووقفت فى الحوش وهزت ديلها لأمى، وأمى بصت لها كده فلقتها مبلولة مية وعينيها مدمعة، زى متقول كانت بتعيط كتير، والدموع الكتيرة عملت خطين نازلين من عينيها على خدودها، والكلبة كان لونها بنى وشعرها فيه بقع لونها أبيض. أمى ـ الله يرحمها ـ لما بصت لها ولقتها مبلولة ميه، ولقت الدموع على خدودها، قالت لها: تعالى يا حبيبتى، مالك يا أختى، مين مزعلك وخلاكى تعيطى كده، والكلبة لما سمعت الكلام ده من أمى قامت قربت منها ومدت لسانها ولحست يد أمى. واللحسة دى يا جماعة إن الكلبة بتشكر أمى، والكلاب دايمًا لما تعوز تعرف صاحبها أو أى حد إنها بتحبه، تقوم تلحسه من إيده، من خده من رجله، ودى علامة الشكر للحيوان الأخرس. قامت أمى جابت لها طبق، وملته لبن دافى وسكر، وسقّت لها عيش فى اللبن، الكلبة أكلت الفتة باللبن وجات جنب الفرن عايزة تنام، وكنا فى الشتا، والفرن كان دافى من الخبيز، قامت أمى جت تفرش فرشة للكلبة، فجابت حتتين هدوم قديمة، وعملتهم فرشة للكلبة، وشالتها بإيدها علشان تحطها على الفرشة، فلاحظت أمى

إن الكلبة مبلولة ميه فنشفت جسمها بحتة هدوم قديمة، ولاحظت أمى كمان إن الكلبة بطنها كبيرة. فقالت أمى: الكلبة دى حامل وممكن تولد النهارده والا بكره. يا واد يا أحمد، ابقى حط لها تاكل دايمًا وتشرب. علشان دى حيوان أخرس، وربنا ها يجازينا خير. بعدها بيومين تلاتة، الكلبة دى ولدت كلب واحد، شبه أمه الخالق الناطق، بنى، وشعره فيه بقع بيضة. وبعد كده بحوالى أسبوعين تلاتة، أنا رحت العصرية أصطاد سمك فى القايم اللى قدام جنينة شنوده، فى سكة شبين. وقرب المغرب كده، وأنا قاعد على شط القايم، لقيت واحدة شابة حلوة وبيضة وشعرها بنى طلعت من الميه اللى قدامى، أنا بصراحة خفت أحسن تكون جنيه وتخطفنى وتغرقنى فى الميه، أنا رجعت ورا، ومسكت الصنارة فى إيدى، وعايز أجرى وأهرب وأقول يافكيك. لقيت الواحدة الحلوة اللى فى الميه نادت عليه وهيه بتقول: يا واد يا أبو صنارة، روح قول لأمك فى الحارة، إن "سليسلة" أبوها مات وهو مسامحها، وخليها ترجع لأهلها ومعاها ابنها بدارة. بصراحة أنا اترعبت أكثر، واخدت ديلى فى سنانى وقلت يافكيك وجريت بسرعة جريت كتير، خايف تكون الواحدة الحلوة اللى فى الميه بتجرى ورايه.

سكت المعلم أحمد قليلاً، ليشد عدة أنفاس من الجوزة، ولما طال سكوته، قال جمهوره من المستمعين: وبعدين يا معلم؟ إيه اللى حصل. قال المعلم أحمد: طيب صلوا على حبيبكم النبى، فقلنا جميعًا: ألف صلاة عليك يا نبى.

واصل المعلم أحمد حكيه قائلاً: أنا لما وصلت بيتنا دخلته جرى، ونفسى هاينقطع، ووشى أصفر، وأمى لما شافتنى كده، راحت ضربة صدرها بإيدها وقالت: مالك يا وله، مخضوض كده ليه يا ابنى، أنا بصراحة معرفتش اتكلم لأنى كنت لسه مرعوب. وأمى خدتنى فى حضنها وقعدت تطبطب على ضهرى، لغاية لما حسيت بالأمان فى حضنها. وقلت لها: يا أمه أنا كنت باصطاد سمك من شوية فى القايم اللى قدام جنينة شنودة فى سكة شبين، وقرب المغرب طلعت من الميه واحدة بيضة وحلوة وشعرها بنى زى الكلبة دى، وقالت لى: يا واد يا أبو صنارة، روح قول لأمك فى الحارة، إن "سليسلة أبوها مات وهو مسامحها، وخليها ترجع لأهلها ومعاها ابنها بدارة. وأنا لم خلصت الكلام ده لأمى، لقيت الكلبة الرومى اللى جنب الفرن، صرخت وصوتت زى النسوان ونطقت زينا وقالت: يا حبيبى يابا، يا حبيبى يابا، ومسكت ابنها بسنانها وطلعت تجرى بره البيت، ومن يومها ما رجعتش. أمى قالت لى: ما تتخضش كده يا أحمد دى باين على الكلبة الضيفة إنها كانت من الجن الطيبين اللى بيعملوا خير للناس. وبعد كده أمى تيجى تنضف مكان فرشة الكلبة الرومى كل يوم تلاقى تحتها جنيه صحيح، كل يوم تلاقى جنيه، وقعد الجنيه ده مدة طويلة وكان بيفرج علينا لغاية أمى ما ماتت الله يرحمها، وانقطع الجنيه بعد موت أمى. وأهو كده يا حبايب، العبد اللى يكرم الحيوان، يكون جزاؤه من ربه الإحسان.

توفيق على منصور

امرأة الأب الشريرة وشجرة العرعر

عندما كان يقبل الشتاء كنا نجلس نحن الأطفال فى غرفة دافئة نستمع إلى الحواديث التى تجيد أمينة عبدالرحمن منصور سردها علينا بمعدل حدوتة كل ليلة وكأنها شهرزاد تقص على الأمير شهريار حكايات ألف ليلة وليلة. فإذا بدأت فى السرد ران الصمت على كل الجالسين وكأن على رؤوسهم الطير.

كانت أمينة تكبرنا ببضع سنين: فهى ذات جمال فتان، وخفة فى الجسم والدم، رشيقة القوام، تميل إلى الطول أكثر من ميلها إلى القصر: ألمعية الذكاء، جميلة الصوت عند الحديث وعند الغناء. تسابق الغزال فى الجرى والقرد فى تسلق الأشجار. بارعة فى تدبير شئون المنزل، متميزة فى أشغال الإبرة والخياطة وصناعة المناديل والطرّح النسائية، ولذلك فهى ساحرة فى كل شىء مثل مينيرفا راعية الحرف اليدوية والمهارة الفنية والحكمة عند الرومان وتماثل أثينا عند الإغريق.

اجتمعنا نحن الإخوة وأبناء العم فى سن متقارب بين السادسة والثامنة من العمر نجيد الاستماع إلى هذه الساحرة البارعة فى هذه الليلة وهى تروى حكاية "امرأة الأب الشريرة"، فقالت:

كان يا ما كان فى سالف العصر والأوان، ما يحلى الكلام إلا بذكر النبى...

فنردد معها:

- عليه الصلاة والسلام.

كان فيه واحد مراته ماتت وسابت له ولد وبنت. الراجل إتجوز واحدة ست مفتريّة، غلّبت العيال وعذّبتهم. وفى يوم من الأيام، راحت مدّيّه الولد غربال وقالت له: "إملاه أُمَّيّه". راح الولد على الترعة. وطبعًا كل ما يحط الغربال فى اللمَّيّه ما يشيلش حاجة. والولد يا حول الله يا ربى هدومه غرقت أمَّيّه، وطبعًا معرفش يشيل أُميّه فى الغربال. وراح لمرّات أبوه بعدما غُلَب غُلْبه من غير أُمَّيّه فى الغربال.

راحت مرات أبوه دبحاه وسلقاه وعملت عليه شوربه وشوية كسكسه. وقعدوا يتعشوا كلُهم. وأبوه أكل من لحمة ابنه، لكن أخته قعدت بعيد. ولما أبوها قال لها: "تعالى كُلى!" قالت له: "أنا شبعانة".

وبعد الأكل لَمّت العضم بتاع أخوها كلُه وحطته فى الصندوق الخشب بتاع أُمّها. وبعدين العضم خضّر وطلع منه عصفور خضير أخضر، طار فوق الدار وقعد يقول:

أنا الخضير أخضر أخضر

على الجسور أتمخطر

مرات أبويا دبحتنى

وأبويا المغفل كلْ لحمى

وأختى العزيزة لمّتنى

فى صندوق أمى وحطتنى

وهنا أصاب التراخى أسماعَنا، وداعب النوم أجفانَنا ومالت رؤوسنا المثقلة بالنعاس على أكتاف بعضنا البعض. ولم ندرك ماذا حدث بعدئذ. وانصرف كل منا إلى فراشه لينام. وكأن أمينة أدركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

ظلت هذه الحكاية راسخة فى ذهنى منذ منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين حتى مطلع القرن الحادى والعشرين عندما ترجمت حكايات الجن الألمانية التى جمعها وصنفها الأخوان جريم فى عام ٢٠٠٤[٥] ولمحت بها تشابهًا لفت نظرى بين حكاية شجرة العرعر وامرأة الأب الشريرة التى روتها ابنة عمى أمينة عبدالرحمن منذ أكثر من سبعين سنة.

وسَرَدَ الأخوان جريم تفاصيل حكاية شجرة العرعر ببراعة المتخصصين فى جمع الحكايات الشعبية؛ ولكنى أوجزها فيما يلى:

منذ حوالى ألفى سنة تقريبًا وضعت زوجة لزوجها الثرى مولودًا جميلاً. وأوصت زوجها بأن يدفنها عندما تموت تحت شجرة العرعر. وعندما ماتت حزن عليها حزنًا عميقًا وقام بدفنها تحت شجرة العرعر، وبمضى الوقت تزوج امرأة أخرى، فوضعت له طفلة جميلة: بينما كبر ولده الصغير، أحبت الزوجة ابنتها حبًا جما، بينما كرهت الولد الصغير وأساءت معاملته وجلدته مرارًا. وعندما شاهد الولد أخته تأكل تفاحة أراد هو الآخر أن يأكل تفاحة فأخذته امرأة أبيه إلى صندوق التفاح وفتحت بابه وقالت للولد خذ تفاحة ثم أغلقت باب الصندوق ففصلت عنقه عن جسده. ووارت الزوجة جسده بعيدًا عن الطريق.

وعندما حضر الأب للغداء وضعت زوجته على المائدة وعاءً كبيرًا مملوءًا بالحساء الأسود، وسأل الأب زوجته عن ابنه فقالت إنه ذهب إلى بيت عمه. وخرجت أخته مارجيرى من الغرفة وذهبت إلى أدراجها وانتقت أفضل منديل حريرى لديها وربطته حول عظام أخيها وحملتها خارج المنزل وهى تبكى بكاء مرًا ووضعتها تحت شجرة العرعر... وعندئذ انبعث من الشجرة شىء يشبه السحاب انبثق منه طائر جميل طار محلقًا فى الهواء وهو يغرد فرحًا ويقول:

زوجة الأب قطعتنى وأنا الابن الصغير
وأبى قد ظن أنى صرت فى المثوى الأخير
والظريفة مارجيرى غمرتنى بالحنان
أوصلتنى بعظامى تحت ظل العرعر
وأنا الآن سعيد طائر حرٌّ طليق
فأحلق كل حين فى السهول وفى التلال
يا لحظى! كيف أصدح أتغنى بالجمال(؟)

وانطلق الطائر فوق منزل صائغ فغنى له أنشودة كافأه عليها بأن طوق عنقه بسلسلة ذهبية، وطار فوق صانع الأحذية فغنى له حتى وهبه حذاء جميلاً. ثم طار فوق طاحونة والتقط منها حجرًا ثقيلاً. وبعدئذ طار فوق منزل والده وغنى له أغنية فخرج أبوه فخلع عليه الطائر السلسلة الذهبية ثم خرجت أخته فوهبها الحذاء. ولما خرجت الزوجة الشريرة ألقى عليها الحجر فأرداها قتيلة، ثم عاد ثانية إلى سيرته الأولى فأصبح ولدًا بعد هذا كله. وصافح أخته التى أحبته وأحبها وصافح والده الحنون، ودخلوا المنزل وتناولوا جميعًا طعام الغداء.

الهوامش:

(*) القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة - آفاق عالمية، ٢٠٠٤، ص١٨٥-١٩٧.

© Ottoman Nasuh, 16th century, Iran.

رسالة ماجستير/ نشوى شعلان

عرض/ صبرى عبد الحفيظ

الحدوتة وسيلة اتصال: نحو أفق جديد

اختلف الباحثون فى علم الاجتماع والباحثون فى الموروث الشعبى حول وضع تعريف جامع مانع لـ «الحدوتة»، بمعناها المتعارف عليه فى أوساط المجتمع المصرى، لكنها تظل محفورة فى أذهان الأجيال المتعاقبة، رغم غياب هذا التعريف المحدد. ولا يمكن أن يطويها النسيان، لما لها من فضل عظيم فى التنشئة الاجتماعية، وحفظ الذاكرة الثقافية. وترتبط «الحدوتة» فى الأذهان بـ «الجدَّة» التى يلتف حولها الأطفال، قبل النوم، لتقص عليهم إحدى الحواديت، فى محاولة منها لجلب النعاس إلى عيونهم، أو هكذا يظنون، لكن دون أن يدرى هؤلاء الأطفال، تتسرب إلى وجدانهم القيم المجتمعية المهمة التى يريد المجتمع، وليس الجدَّة فقط، نقلها إليهم، من أجل الحفاظ على هويته.

ولأن الثقافة هى هوية أى مجتمع، ونتاج طبيعى لعملية الاتصال بين الناس؛ فقد حاولت شتى المجتمعات الحفاظ عليها ونقلها إلى الأجيال التالية، عبر أشكال شتى من الفنون، منها: الرواية، الشعر، الأسطورة، الأغانى، الألغاز، السير الشعبية، والحواديت، وكل منها تلعب دورًا فى حياة الإنسان، إلا أن الحواديت تلعب دورًا مهمًا فى تشكيل وجدان الإنسان فى واحدة من أهم المراحل العمرية التى يمر بها، ألا وهى الطفولة.

وسيلة للحفاظ على الهوية

من خلال الحدوتة، يمكن للمجتمع، أو الراوى، أن يغرس فى نفس الطفل بشكل غير مباشر، ودون استخدام لغة الأمر أو العنف، القيم التى يريدها بفعالية كبيرة، أفضل من وسائل التعليم التقليدية.

وانطلاقًا من أهمية «الحدوتة»، كواحدة من وسائل الاتصال ونقل القيم المجتمعية التى يريد العقل الجمعى حفظها، وبثّها فى روح ووجدان النشء والأطفال، تأتى أهمية الدراسة التى بين أيدينا «الحواديت كإحدى صيغ الاتصال الجمعى»، وهى «دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم محافظة المنوفية»، التى قدمتها الباحثة نشوى شعلان إلى قسم الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية، بأكاديمية الفنون، بهدف الحصول على درجة الماجستير. وتكونت لجنة المناقشة من د. إبراهيم عبد الحافظ مشرفًا ومناقشًا، ود. صلاح الراوى مناقشًا من الداخل، ود. عواطف عبد الرحمن مناقشًا من الخارج ومقررًا، وذلك فى أبريل ٢٠١٣.

تسعى الدراسة إلى الكشف عن الدور الذى تلعبه الحواديت كوسيلة من وسائل الاتصال الجمعى، والتعرف على مضمون بعض الحواديت الموجَّهة للطفل، وما تحتويه من قيم ومبادئ أخلاقية، كما تحاول التعرف على آليات عملية الاتصال من خلال الحواديت.

ولما كانت الحواديت بشكلها التقليدى- وبسبب انتشار وسائل الاتصال والتكنولوجيا والغزو الفضائى الإعلامى- تواجه شبح الاندثار؛ فإن الدراسة تبحث فى آليات إعادة بث الروح فى تلك الحواديث أو استخدام الطريقة نفسها فى القص والحكى لنقل القيم المجتمعية عبر وسائل الاتصال والإعلام الحديثة، ومنها التليفزيون والإنترنت، عن طريق إنتاجها فى شكل برامج أو رسوم كرتونية متحركة.

الريف مستودع الذاكرة الشفاهية

لأن المجتمع الريفى هو الأقدر على حفظ الذاكرة المجتمعية الشفاهية، كان اختيار الباحثة لقرية «كفر الأكرم» بمحافظة المنوفية موفقًا، لاسيما أنها أيضًا تنتمى إلى هذه القرية، وعلى دراية واسعة بتضاريسها المجتمعية وثقافتها الراسخة فى أذهان الأجيال الصغيرة، واستمعت إلى الكثير من حواديت الأجداد، لكن رغم ذلك تعرضت الباحثة للكثير من العقبات، منها رفض بعض الرواة فى مجتمع الدراسة التعاون معها، نظرًا لأن إجراء مثل هذه الدراسات لا يمثل أية أهمية، وأنه من الأفضل لها دراسة العلوم الأخرى، حسب اعتقادهم. ويعد هذا الرأى أو الاعتقاد السائد لدى الرواة للموروث الشعبى واحدًا من أخطر العقبات التى تواجه الباحثين، وتؤثر بالسلب فى جمع الموروثات الشعبية وتوثيقها، سواء السير الشعبية أو الأساطير أو الأغانى، أو الطقوس المصاحبة للتفاعلات اليومية، مثل الزواج أو الممات، أو السبوع أو الميلاد، وغيرها.

تقسم الباحثة نشوى شعلان دراستها إلى خمسة فصول بالإضافة إلى عدد من الملاحق التى تتضمن استمارة تحليل المضمون وكذلك استمارات الرواة. وخصصت الفصل الأول وعنوانه «مجتمع الدراسة» للحديث عن منطقة الدراسة وقدمت تعريفًا بمحافظة المنوفية وأهم ملامحها الاقتصادية من خدمات ومرافق وخصائص السكان والملامح الثقافية لمجتمع الدراسة والتى أثرت فى الحواديت وكيف أن المجتمع الريفى له قدرة على التكيف مع التطورات التى تطرأ عليه.

وتؤكد الباحثة أن الأسرة تلعب الدور الرئيسى فى بناء المجتمعات الريفية، وفى تشكيل وعى النشء بما يتناسب مع الوعى الجمعى لأفراد الجماعة، مشيرة إلى أن المجتمع الريفى - حتى وقت قريب - كان يقوم على نظام الأسرة الممتدة «الجد والجدَّة والأب والأم والأطفال» التى تعيش فى منزل واحد.

وأضافت أن الأسرة بشكلها التقليدى الريفى جعلت عملية الاتصال ونقل التراث عملية تلقائية لا تحتاج إلى وسائل متنوعة لنقلها وكان من خلالها يتم نقل القيم المختلفة والعادات والتقاليد التى تحرص الجماعة على وجودها فى الأجيال الجديدة من خلال انتقالها من الجيل الحامل لها «الجدّ/الجدّة» أو من خلال الجيل الوسيط «الأب/ الأم» وغيرها.

عقبات نقل الموروث الثقافى

حذرت الباحثة من أن هذا المجتمع طرأت عليه الكثير من التغيرات، التى صارت تمثل عقبات أمام عملية نقل التراث والموروث الثقافى، وقالت: «أمَّا الآن فقد طرأ تغير كبير على مجتمع الدراسة بعد دخول الكهرباء إلى القرية واختلاف البناء الاجتماعى للأسرة التى تحولت لأسرة نووية «الأب والأم والأطفال» والتى تعيش فى منزل مستقل، وكذلك خروج الأب والأم للعمل واصطحاب صغارهم إلى دار الحضانة»، منوِّهة بأن هذا الأمر «جعل نقل ثقافة التراث الشعبى يكاد يختفى، نتيجة أيضًا لدخول وسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة من خلال توافر التليفزيون والأقمار الصناعية التى خلقت فضائيات متنوعة بل متخصصة لكل فئة عمرية، منها الأطفال والذين أصبحوا يعتمدون عليها فى استقاء الأفكار والقيم والاتجاهات التى تعرض من خلال برامج متخصصة، والتى تساعد بشكل غير مباشر فى تغيير مفردات ثقافة المجتمع بشكل عام ومجتمع الدراسة بشكل خاص».

غير أن الباحثة تؤكد أن ثمة مظاهر ثقافية ما زالت قائمة بالقرية، توحى بأنها تقاوم من أجل الحفاظ على هويتها، منها حلقات الذكر والإنشاد، معتبرة أن ذلك دليل على أن «المجتمع يتطور بما يتناسب مع طبيعته محاولًا الاحتفاظ بأساسيات تكوينه».

الاتصال والحدوتة

ويوضح الفصل الثانى وعنوانه «الاتصال والحدوتة» مفهوم الاتصال وأهميته وأهدافه ووظائفه وأنواعه، وترى الباحثة أن الاتصال فى حياة المجتمعات البشرية يحقق حزمة من الأهداف، منها: المحافظة على الهوية الثقافية للمجتمع «بنقل تراثه من جيل إلى آخر»، وتعريف الأجيال الجديدة بهذا التراث الذى يعد أحد المحددات الأساسية للنظام الثقافى فى المجتمع. بالإضافة إلى دعم الترابط والتقارب بين أفراد المجتمع وعناصره، الأمر الذى يؤدى إلى تحقيق التماسك الاجتماعى فى مواجهة المواقف المختلفة، مؤكدة أن الاتصال يسهم فى إكساب

الفـرد خصائـص وسـمات المجتمع الذى يعيش فيـه وينتمى إليـه، وتدعم بالتالى انتماءه إلى هذا المجتمع.

ولفتـت إلى أن الاتصال يؤدى أيضًا إلى إكسـاب الفرد قيم المجتمع ومعتقداته وينقلهـا هـو بدوره إلى الآخريـن فى صورة أو أخرى فى إطـار عمليات اجتماعية مثل التنشئة الاجتماعية، فيتحقق وفقًا لذلك التكيف الاجتماعى مع هذا المجتمع، والتوافق مع قيمه وعاداته ومعتقداته وتبنّيها.

تعريف الحدوتة

لا وجـود لجذر لغـوى للفظ «حدوتة» فى المعجم الوسـيط، ولكـن هناك لفظ «أحدوثة»، وهو ما يتحدث به ويقال: صار فلان أحدوثة: كثر فيه الحديث، والحديث المضحـك أو الخرافة. وتقدم الباحثة مجموعـة من المفاهيم لـ «الحدوتة» بمعناها الاجتماعـى والثقافى، منهـا أنها «تحريف لكلمة أحدوثة فـى اللغة الفصحى، ولا تطلق إلّا على القصة باللغة العامية، وهم عادة يفرشـون لها فرشًـا صيغته: «كان يـا مـا كان.. يا سـعد يا إكرام.. ولا يطيـب الحديث إلا بذكر النبـى عليه الصلاة والسلام..» وهذه الحواديت «ترويها العجائز وبخاصة بالليل: حيث يجتمع الأطفال والنسـاء، ولا تزال تحكى عندما يجىء موعد النوم». كما عرّفها آخر بأنها «ألصق بالمأثورات الشعبية من غيرها، فالحدوتة فى أصلها اللغوى تعنى الحدث والإخبار عنه فى وقت واحد.. وأنها ارتبطت بلغة الحياة اليومية، وأنها اسـتوعبت النموذج والمثال والطريف والخارق واسـتهدفت التسـلية والترفيه استهدافًا للموعظة. كما استُغلت- استجابة لفطرة الحياة- فى تربية الصغار».

وتشـير إلـى أن هناك مـن اعتمد فـى تعريفـه للحدوتة على مقـدار الصدق والخيـال، وقيل إنها «عبارة عـن حكايات نثرية مختلفة، ولا يمكن اعتبارها عقيدة جامـدة ولا تاريخًـا ولا أن نأخذها علـى محمل الجد، وهـذه الحكايات قد تكون حدثت أو لم تحدث، ومع ذلك، وعلى الرغم من أنها كما يقال تُحكى للتسلية: فإن لهـا وظائف أخرى أكثـر أهمية كما توحى لنا فئة الحواديت الشـعبية ذات المغزى الأخلاقى، ويمكن وضع هذه الحكايات داخل أى زمان أو مكان».

وتسـتخلص الباحثة لدراسـتها من كل تلـك المفاهيم تعريفًا جديـدًا للحدوتة، وتقول إنها «نص سـردى قصير تتناقله الجماعة الشـعبية، له بناء شـكلى محدد معظم رواته/ راوياته من النساء، ومعظم جمهوره من الأطفال، للخوارق فيه الدور الأكبر فموضوعه عبارة عن بقايا ديانات وأسـاطير قديمة، ويرتبط بأداء وظائف أساسية كالتعليم والمحاكاة والتسلية».

وترى أن الهدف من استخدام عبارات واحدة قبل البدء فى الحكى- مثل: «كان يا ما كان.. يا سعد يا إكرام.. ما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام» أو «صلـوا علـى النبى» أو «فى قديم الزمان شـمس بتضحك وقمـر بينام» - هو «تهيئة ذهن المتلقى لسـماع الحدوتة بشـىء من الاهتمام، أو محاولة من الراوى أن ينقلنا إلى عالم الطفولة بهذا الوقت المتصوَّر خارج الزمن الذى يترك فينا انطباعًا قديمًا بالخلود».

المرأة والحدوتة

ترتبط الحدوتة فى أذهان الجميع بـ «الجدَّة»، أى المرأة، فهى تمتلك القدرة الأكبر على الحكى بدفء وحنان، وتمتلك رصيدًا أو مخزونًا لا ينضب من الحكايات أو «الحواديت»، وهو ما أشارت إليه الدراسة، وتؤكد أن «الحدوتة نشأت على لسان المرأة وأنها عمل من خلقها وإبداعها وما زالت إلى اليوم لا ينازعها فيه منازع»، وغالبًا ما ترويها العجائز، بل إنها «فى بعض البيوت الكبيرة تكون العجائز المصدر الأول لهذا النوع».

وتضيف الباحثة ضمن التعريف بـ «الحدوتة»، أنها عادة ما تستخدم فيها بعض العبارات التى يكون لها وقع موسيقى على أذن المتلقى «الطفل» والتى تساعد كلاً من الراوى والمتلقى على التذكر والحفظ، مثل ما ورد من الرواة «لولا سلامك سبق كلامك.. لأكلت لحمك قبل عظامك».

واتفق غالبية الباحثين فى مجال التراث الشعبى على أن للحدوتة نهايات معروفة وتقليدية، ومنها: «توتة توتة فرغت الحدوتة - حلوة ولا ملتوتة»، و«اتجوزوا.. وعاشوا فى تبات ونبات.. وخلفوا صبيان وبنات»، و«توتة.. توتة.. فرغت الحدوتة ولو كان معايا الطاقية كنت جيبتلكم شوية شعرية»، «توتة توتة فرغت الحدوتة، ولو ما كانت طاقيتى مهرية.. كنت مليتها شوية شعرية من عند خالتى سنية».

لكن للحدوتة وظائف أخرى، بخلاف نقل الموروث الثقافى للأطفال، وتقول الباحثة: «تلعب الحدوتة دورًا تربويًا فهى ما زالت تقوم بدور خطير فى التهذيب وكبح عنان الطفولة الجامح بالتحذير والتخويف، بدلًا من الضرب والعنف والنهر، الأمر الذى يخلق فى نفس الطفل النفور وهى بذلك لها أثر كبير فى الترابط الأسرى»، مشيرة إلى أن الحدوتة لديها «القدرة على إيقاظ الجمال والأحاسيس من خلال خلق التعاطف الذى يظهر على ملامح الطفل مع البطل إذا كان مقهورًا أو الفرح بقدرة البطل على الانتصار».

أنواع الحواديت

للحواديت فى مجتمع الدراسة سبعة أنواع هى: «حواديت الحيوان»، و «حواديت اجتماعية» و«حواديت دينية» و«حواديت تسلسلية» و«حواديت فكاهية» و«حواديت البطولة» وأخيرًا «حواديت الغيلان والحيوانات الأسطورية»، هكذا تصنف الباحثة الحواديت فى الفصل الثالث من دراستها، ووضعت له عنوان «تصنيف المادة الميدانية».

وتشير إلى أن «حواديت الحيوان» تدور على ألسنة الحيوان، ويلعب فيها الدور الرئيسى، ويهدف هذا النوع من الحواديت إلى إثارة خيال الطفل، وغرس القيم الأخلاقية والاجتماعية الرفيعة، وتحاول تفسير بعض الظواهر الطبيعية المتعلقة بأشكال الحيوانات. وفيما يخص «الحواديت الاجتماعية»، تقول الباحثة إن الإنسان يلعب فيها الدور الأساسى وهى تبرز حدثًا إنسانيًا من خلال موقف اجتماعى ما وتطوره بعد ذلك وتعكس سلوك الأفراد، ويهدف هذا النوع من الحواديت إلى

الإصلاح الاجتماعى للطبقات المختلفة مثل الرؤساء والوزراء وتعرض لحياتهم، وكذلك تعرض لحياة الأفراد العاديين مثل حدوتة الشاطر محمد وحدوتة ملك النور.

وتأتى «الحدوتة الدينية» فى المركز الثالث ضمن تصنيف الباحثة للحواديت، وتقول إن هذا النوع من الحواديت يقوم على قيمة دينية أو قد يكون بطلها الرئيسى أحد الصحابة أو الأولياء مثل حدوتة عمر بن الخطاب.

ومن أنواع الحواديت التى تحظى بالكثير من الاهتمام لدى الرواة والمتلقين، لا سيَّما الأطفال، حواديت الأساطير، والتى صنفتها الباحثة تحت اسم «حواديت الغيلان والحيوانات الأسطورية»، وتشير إلى أن هذا النوع يعتمد على وجود عدد من الشخصيات ذات الطبيعة الخارقة والمتجاوزة للقدرات الإنسانية، وقد تكون هذه الشخصيات حيوانات أو نباتات أو بشرًا، وقد تكون هذه الكائنات مساعدة للبطل أو أحد العوائق التى عليه اجتيازها، وتهدف هذه الحواديت إلى التأكيد على القيم الاجتماعية والخلقية، وتقدم الباحثة نماذج من تلك الحواديت، ومنها:

أمّنا الغولة

وهى حدوتة شهيرة، ووثَّقت الباحثة عدة روايات لها، منها تلك الرواية التى ورد فيها: «كان يا ما كان.. يا سعد يا إكرام.. وما يحلى الكلام.. إلَّا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام.. كان فى قديم الزمان شمس بتضحك وقمر ما بينام.. كان فيه واحدة ست غلبانة وعندها سبع عيال وشافتها أمّنا الغولة. فقالت: أنا لازم أعطف عليهم وراحت قايلة للست: تعالى إنتى وولادك عيشوا معايا فى البيت بتاعى وهنقسم اللقمة سوا وهاكل ولادك كل يوم لحمة وأسمّنهم. فالست وافقت. وفى يوم من الأيام بالليل، الست لقت أمّنا الغولة بتقول وهى ماسكة عيل من عيالها: دية على ليلة وديَّة على ليلة. فعرفت الست إن أمّنا الغولة عايزة تاكل ولادها، فخافت عليهم، فصحيت الصبح. وقالت لأمّنا الغولة: يا أمّنا الغولة أنا عاوزة آكّل العيال بصارة بدل اللحمة، فقالت لها أمّنا الغولة: وماله ناكلهم بصارة. فعملت لهم حَلّة بصارة كبيرة وخلّت العيال ياكلوا منها كتير لحد ما هرّوا، وراحت الست قالت لأمّنا الغولة: العيال هرّوا، وأنا هاخدهم على البحر أغسلهم وهرجع تانى. وخدت ولادها وراحت عند البحر، لقت مراكبى وقالت له: خدنى معاك أنا وولادى أحسن أمّنا الغولة عايزة تاكلهم، فخدها الراجل واتجوزوا، وعاشوا فى تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات. حلوة الحدوتة ولا ملتوتة؟».

الأسد والفار

كما تورد الباحثة مجموعة من النماذج لحواديت الحيوان، منها حدوتة «الأسد والفار»، وجاء فيها: «صلوا على النبى.. عليه الصلاة والسلام.. كان فيه إيه غابة بيعيش فيها كل الحيوانات.. الكبير والصغير، زرافة، غزالة، نمر، قطط، فيران، تعالب، كل الحيوانات اللى عارفينها عايشة فى الغابة، طبعًا القوى ملك الغابة.. مين ملك الغابة؟ الأسد، الأسد نايم ومش همُّة ومش خايف من أى حاجة لكن

مثلًا القطة ممكن تخاف، الفار ممكن يخاف، الغزالة ممكن تخاف.. لكن الأسد ما بيخافش ونايم ومادد رجليه وإيديه وعَمَّال إيه يحلم أحلام سعيدة، ومش همَّه حاجة.. وقت ما يجوع يقوم يصطاد أرنب و لا أى حاجة ياكلها وما يهموش.. وهو نايم بص لقى حاجة ماشية على وشه اتخض، وقال إيه ده اللى ماشى على وشى؟ مين ده؟ مين اللى يقدر يمشى على وشى؟ لقى فار صغير أد كده بينط. والفار قاله: معلش يا أسد والنبى غصب عنى، والله ما كنت شايفك، والله بنط ومش شايفك معلش سامحنى المرة دى. قال له: أبدًا، ده انا لازمن أفعصك بإيدى، والفار يقوله: طب معلش سامحنى يمكن أساعدك فى يوم من الأيام، قال له: إنت يا فار يا صغير ياللى أد كده هتساعد ملك الغابة!

قال له: ممكن.. ليه لأ؟ طب بس سيبنى المرة دى، وأنا يمكن أساعدك، قال له: ماشى طب أنا هسيبك النهارده، وسابه.

بعد يومين الأسد وقع فى حفرة كان حافرها الصياد فى الغابة وقام الصياد رامى عليه الشبكة واصطاده وقفل عليه وراح يجيب عربية عشان ينقله ويوديه جنينة الحيوانات ولَّا يبيعه مثلًا.

فالأسد طبعًا عَمَّال إيه بقى يجعر: آه الحقونى الحقنى يا نمر الحقنى يا نمر طلعنى من الحفرة اللى الراجل وقعنى فيها دى، طلعنى من الشبكة دى، النمر قال له: أنا هاعملك أيه يا خويا، أنا مقدرش أعمل لك حاجة.

الحقنى يا فيل. الفيل قال له؟ برده أنا مقدرش أعمل لك حاجة، الحقينى يا غزالة، الحقنى يا... قعد ينادى على كل الحيوانات، فالفار سمع الصوت ده قال: الله، الصوت ده أنا عارفه، الصوت ده أنا كلمته مرة وطلع يجرى يجرى لقاه مين... الأسد.. قال له: إيه يا أسد اللى عمل فيك كده؟ قال له: راجل صياد عمل فيَّه كده.. عمل حفرة كبيرة وغطاها وأنا مخدتش بالى ووقعت وقام ماسكنى بالشبكة بتاعته دى، قال له: طيب أنا أقدر أطلعك.

قال له: مش معقول، إذا كان الفيل والزرافة والنمر وكل الحيوانات الكبيرة مش قادرة تطلعنى، إنت يا فار تقدر تطلعنى؟ قال له: آه، شايف سنانى، قال له: ما لها يا خويا سنانك.. ما نا عندى أنياب أكتر منك.

قال له: طب شوف سنانى هتعمل إيه ده أنا سنانى حامية وقوية وبتقرقض أى حاجة ومسِك آن آن آن، وقام إيه فاتح حتة كبيرة، الأسد قام خارج منها وراح قايل: يا خبر ابيض، بقى معقول فار هو اللى ينقذنى، ده انا مكنتش مصدق إن انت ممكن تساعدنى.. طبعًا إيه الأسد فرحان، جه الراجل الصياد اللى كان ماسك الأسد، فالراجل طلع يجرى ومشى.

قعد بقى مين الفار والأسد هما الاتنين بقوا أصحاب ويلعبوا مع بعض والفار صاحب الأسد الكبير وماشى جنبه وبقوا أصحاب ورايحين مع بعض وجايين مع بعض، وأهو الصغير ساعد الكبير عشان محدش يقعد يقول: أنا قوى أنا أقوى واحد فى العالم محدش يقدر يغلبنى.. أهوه الفار الصغير الضعيف اللى معندوش حاجة قدر يساعد الأسد الكبير، وتوتة توتة خلصت الحدوتة حلوة ولا ملتوتة؟».

القيم فى الحواديت

فـى الفصـل الرابع وعنوانـه «القيم فى الحواديـت» قدَّمت الباحثـة التعريف اللغـوى للقيـم وكذلـك التعريـف الاصطلاحى لهـا، وأهمية القيم لطفـل ما قبل المدرسة وكذلك العوامل المؤثرة على نمو قيم طفل ما قبل المدرسة من عوامل ذاتية وأخرى اجتماعية، وقدمت تحليلًا لمضمون الحواديت، ورصدت أن الحواديت محل الدراسـة اشتملت على ٦٤٦ قيمة، موزعة كالتالى: الدينية، المعرفية، الاجتماعية، الشخصية، الخلقية.

وتشـير الباحثة إلى أن القيم الاجتماعية احتلَّت المركز الأول من حيث التكرار فـى الحواديـت، وحصلت على ١٩٥ تكرارًا، بنسـبة ٣٠,١٨٥٪ مـن إجمالى القيم الـواردة فـى الحواديت. فيمـا احتلت القيم المعرفيـة المركز الثانـى، ١٩٤ تكرارًا، بنسبة ٣٠,٠٣٠٪. وجاءت القيم الدينية فى المركز الثالث، بتكرار ١٠١ مرَّة، بنسبة ١٥,٦٣٤٪. وكانت القيم الشخصية فى المركز الرابع، بتكرار قدره ٩٢ مرَّة، بنسبة ١٤,٢٤١٪، واحتلـت القيـم الخلقية المركز الخامس، بتكرار قدره ٦٤ مرَّة، بنسـبة ٩,٩٠٧٪، من إجمالى القيم الواردة فى الحواديت.

وتُعلـى القيـم الاجتماعية فى الحواديت عدة قيم فرعيـة، منها: قيمة الطاعة فى المركز الأول بتكرار ٨١ مرَّة، بنسبة ٤١,٥٣٪، وجاءت قيمة الاهتمام بالآخرين، بتكرار ٦٢ مرَّة، بنسبة ٣١,٧٩٪، وكانت قيمة أدب الحديث فى المركز الثالث ضمن تكـرار القيم الاجتماعية، بتكرار ٣٤ مرَّة، بنسـبة ٢٢,٠٥٪، واحتلت قيمة التعاون المركز الرابع ٩ مرّات، بنسبة ٤,٦١٪ من مجموع القيم الاجتماعية التى وردت فى الحواديت.

وترجع الباحثة السبب فى إعلاء القيم الاجتماعيـة ضمـن الحواديـت إلى أن المجتمع الريفى، بشـكل عام، يدعم قيم التعاون والاهتمام بالآخرين، ومشـاركة الأفراح والأحـزان، بالإضافة إلى إعلائه قيـم طاعـة ولى الأمر سـواء الأب أو الأم أو الجـد، فضـلًا على إعلائـه لقيم التسـامح والحب، نظـرًا لأنه يقوم بالأسـاس علـى الترابط الأسـرى، ويحرص على استمرار هذا الترابط.

الرسوم المتحركة والحدوتة

مـع تضاؤل دور الأسـرة الكبيـرة بمعناها الريفى، «الجـد والجدة والأب والأم والأطفال»، وفى ظل غياب الراوى، أو مسـتودع الحواديت، وفى الوقت نفسـه، فى ظل اسـتيلاء وسـائل الاتصال الحديثة على وجدان المتلقـى (الطفل)، كيف يمكن إنقاذ «الحدوتة» من الاندثار والحفاظ عليها، مع الاستفادة من تكنولوجيا الاتصال الحديثة؟

هـذا ما تبينه الباحثة نشـوى شـعلان فى الفصل الخامس، المعنـون بـ «تفعيل الحدوتة فى وسائل الاتصال الجماهيرى» وتتناول فى هذا الفصل تعريف الاتصال الجماهيـرى وخصائصه وأهمية التليفزيون كوسـيلة ثقافية مهمة لها تأثيرها فى الطفل، مشيرة إلى أنه من الممكن تقديم الحدوتة فى شكل رسوم متحركة معتمدة على موقف واحد وأحداث بسيطة، فى محاولة للتغلب على اندثارها.

وتوضح الباحثة أن أهمية المرحلة العمرية ما بين أربع وسـت سنوات - مرحلة الطفولـة المبكـرة أو الخيـال الإيهامى - تنبع مـن كونها الفترة التى يكتسـب فيها خبرات تحدد معالم شـخصيته فى المسـتقبل، «فهى فترة حاسمة فى حياة الطفل، وتكامـل جوانـب نموه الأساسـية، من جسـمية وحركيـة وعقلية وإدراكيـة ولغوية وانفعاليـة، واجتماعيـة وخلقية وروحيـة»، كذلك تتبع أهمية هـذه المرحلة من أن «الطفـل فيهـا قد اسـتطاع إلى حد ما أن يمتلـك لغته القومية كوسـيلة للاتصال والتعبيرعما يريده».

وتضيف الباحثة أن تطور وسـائل الإعـلام . الكتاب والمجلة والجريدة والراديو والتليفزيون والوسـائط المتعددة . قد جعلها تنتشـر بشـكل كبير، وتدخل حياة كل أسرة، وتؤكد الدراسات الإعلامية الحديثة أن «التليفزيون اليوم أصبح أهم وسائل الإعـلام وأكثرهـا تأثيرًا فى الأطفال، مما دفع البعض إلى القول بأن أطفال اليوم ينشـئهم آباء ثلاثة هم: الأب والأم والتليفزيون»، مؤكدة أن الرسـوم المتحركة تلعب دورًا مهمًـا ومؤثرًا فى تكوين شـخصية الطفل بأبعادهـا المختلفة، وتزويده ببعض المعارف والأفكار بصورة شائقة: حيث تقدم هذه المعارف والأفكار فى قالب درامى جـذاب، ومن خـلال قصص متنوعة تتضمن حواديت وحكايـات ومغامرات مثيرة، وهـى بذلك تلعـب دورًا فى إمتاع الطفل وتثقيفه، وتعد الرسـوم المتحركة وسـيلة مميـزة لإكسـاب الطفل القيـم المتنوعة، كذلك يمكن للرسـوم المتحركـة بأنواعها المختلفـة أن تقوم بـدور كبير فى إثراء خيال الطفل، إضافة إلى تزويده بالمعلومات والأفكار التى تسـاعده على التعرف على البيئة المحدودة التى يعيش فيها، والعالم الكبير من حوله.

ومـن هنا كان اهتمـام الباحثة بإعادة بث الحواديـت المقدمة للأطفال والمؤثرة فيهـم بما تحمله من قيم متنوعة تسـاعد فى تكوين القيـم، وتأكيدها لدى أطفال هذه المرحلة العمرية «مرحلة ما قبل المدرسـة» من خلال الرسـوم المتحركة الأمر الذى يجعلها وسيلة تربوية حديثة ناجحة لإكساب القيم للطفل.

وعلى طريقة الشاعر أبو نواس فى بيته الشعرى الشهير:

دَعْ عَنْكَ لَوْمى فإنّ اللّوْمَ إغْرَاءُ.. ودَاونى بالّتى كانَتْ هىَ الدّاءُ

تشـدد الباحثة على أنه من الضرورى استخدام الرسوم المتحركة للحفاظ على الحواديـت، ونقلهـا إلـى الطفل عبر التليفزيـون، رغم إنها الوسـيلة الأخطر التى أسـهمت فى اندثارها، فإنها سـوف تساهم فى نمو الطفل بشكل سريع، على عدّة مسـتويات، هى: النمو المعرفـى، النمو اللغوى، النمو الانفعالـى، النمو الاجتماعى أو الخلقى، مشـيرة إلى أن الرسـوم المتحركة تتميز بأنها قادرة على جذب الطفل لمتابعتها، حتى ولو قدمت بلغة أجنبية، لاسـيَّما أنها تسـتخدم عدة عناصر جاذبة

لانتباه الطفل، منها الألوان، الموسيقى والأصوات المصاحبة للفيلم، التى تنقل مشاعر الرسوم المتحركة للطفل، مثل التوتر، الحزن، والفرح.

اندثار الحدوتة

اختتمت الباحثة دراستها بمجموعة من النتائج التى انتهت إليها، وأهمها أن الحدوتة فى طريقها للاندثار تمامًا، لاسيَّما فى ظل تطور مجتمع الدراسة، وغياب دور كبار السن فى بث القيم المختلفة للأطفال، بعد تحول الأسرة من أسرة ممتدة إلى أسرة نووية، وانتشار دور الحضانة ووسائل الاتصال الحديثة التى احتلَّت مكان «الجد أو الجدة»، بل احتلَّت دور الأب والأم، خاصة فى ظل انشغال الأخيرين بالسعى وراء المال، وتأمين مستقبل أفضل للأبناء.

وتحذر الباحثة من أن التنشئة الاجتماعية صارت منهجًا وليس مضمونًا، مشيرة إلى أن الهدف من التنشئة صار تدريب الأطفال وتعليمهم كيفية التعامل والتكيف مع المتغيرات الحديثة، أكثر من الاهتمام ببث القيم المجتمعية أو الأخلاقية أو الثقافية المختلفة، وناشدت الجماعة الشعبية ضرورة إيجاد صيغة للتنشئة تجمع بين القيم الأساسية والمحددة للهوية، إلى جانب آليات التكيف مع المتغيرات الحديثة السريعة.

نهلة عبد الله إمام

حكايات عن الحريم العالى

ظهر كتاب «حريم محمد على باشا»* لصوفيا لين بول فى نسخته الإنجليزية فى لندن عام ١٨٤٤، وجاء هذا الكتاب ليقدم لنا معرفة عن حياة المرأة المصرية التى كانت تنتمى إلى الطبقة العليا من النساء المترفات وعلية القوم أو «الحريم العالى» فى النصف الأول من القرن التاسع عشر والتى يعجز جامع رجل عن الوصول إلى حياتهن وتفاصيلها، أما نساء الطبقة الوسطى كان بمقدور الباحث - الرجل - أن يصل إلى أخبارهن وشئون حياتهن من خلال الرجال الذين يتحدثون ببساطة عن أحوال الحريم، وفيما يتعلق بنساء العامة والطبقات الدنيا فإن حياتهن قصة مختلفة، فهى متاحة للجميع حيث لا خصوصية ولا حجاب.

درس الأنثروبولوجيا المبكر

الحديث عن كتاب صوفيا لين بول مثير للاهتمام بقدر ما هو مثير للهواجس، لذلك كان لابد من التعرض لظروف كتابته وما الذى حدا بسيدة إنجليزية لا تعمل فى أية مؤسسة أو جهة تمولها، خاصة أنها من الطبقة المتوسطة ولا تنتمى إلى الطبقة التى تستطيع تحمل تكاليف رحلة إلى مصر، فتسافر مصطحبة ولديها وتقيم مع أخيها الباحث المخضرم إدوارد لين، وتبدأ فى جمع مادة ميدانية استعصت على الأخ عن حياة النساء، ثم تلجأ إلى حيلة تيسر عليها «كتابة التقارير»، فيشير عليها الأخ أن تكتبها فى صورة خطابات ترسلها إلى صديقة- وهمية- تحكى لها ما تراه وما تلاقيه، ويضع أخوها أمامها مادته الميدانية لتضىء لها الطريق وتستعين بما تراه مفيدًا لرسائلها، ثم يساعدها فى تحرير الرسائل، أى رسائل تلك التى تحتاج إلى مراجع ومراجعة وتحرير قبل إرسالها! نحن إذن أمام عمل جدير بالاهتمام

* صوفيا لين بول، حريم محمد على باشا - رسائل من القاهرة (١٨٤٢ - ١٨٤٦)، كتاب سطور، ترجمة ودراسة د. عزة كرارة، الطبعة الثالثة، سنة ٢٠٠٨.

من عدة زوايا: الأولى لأنه يحتوى على مادة متاحة عن حياة النساء فى مصر فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، والثانية لأنه يدعونا إلى مراجعة ملف اهتمام الدارسين الأجانب والمستشرقين الذين اتخذوا من مصر مسرحًا لدراساتهم وتقاريرهم فى فترة شهدت مصر أوج الاستعمار ومقاومته حين أصبحت محط أنظار العالم لسيطرتها على طرق التجارة العالمية، فكانت مجتمعًا مثاليًا للدراسة والإفادة من نتائج تلك الدراسات، كانت مجتمعًا تحت الاحتلال يتحرك فيه الأجانب بقدر كبير من الحرية، والفجوة الحضارية بين الباحث والمبحوث هيأت له قدرًا من الشعور بالتميز والفخر أنه يعمل فى «مجتمع بدائى» بمقاييس تلك الحقبة.

وإنصافًا: لابد من الإشارة إلى أن كتاب صوفيا- كما كان كتاب إدوارد لين- درس فى العمل الأنثروبولوجى الأكاديمى: حيث درس لين فى إنجلترا فى القرن التاسع عشر على أيدى رواد ذلك العلم من حيث شروط وقواعد الدخول إلى الميدان، من تعلم لغة مجتمع الدراسة والتزيى بزيهم والتأدب بأدبهم، والإقامة فى المجتمع لمدة لا تقل عن «حول كامل» حتى يمر على الباحث كل المناسبات والأحداث المرتبطة بدورة العام ودورة حياة الفرد وكل الأحداث التى من المفترض أن تحدث فى المجتمع، والدرس الأهم والذى تشى به صفحات كتاب صوفيا كما كتاب لين، هو النصيحة الذهبية للأنثروبولوجيين: الملاحظة أولًا وأخيرًا، فالعين هى الأداة الأولى وعنصر الإدراك الأول، هذا بجانب التدريب على كتابة التقارير التى تحوى أكبر قدر من التفاصيل، ثم الصدق فى النقل، ولأن الدارسين الأوائل كانوا فى الغالب من الأجانب الذين أتوا من خلفية حضارية مختلفة وضعت المجتمعات الأخرى فى تراتبات هرمية بوصفها بنى تخلقت اجتماعيًا وحضاريًا، فلم تخل كتاباتهم من انطباعات وأحكام قيمية، وعلى الجانب الآخر جاءت كتابات الباحثين- إذا جاز القول - الوطنيين خالية من النقائص أو تم التغاضى عنها تجنبًا للإساءة إلى ثقافتهم الوطنية، أو ما تصوروه على أنه إساءة، لكن لو نظرنا إلى تلك الدراسات اليوم ورددناها إلى ظرفها التاريخى والسياسى والاجتماعى لا يسعنا إلا أن نجلها ونحترم نتائجها، بصرف النظر عن النوايا.

فلنسلم من البداية أن الباحث لا ينقل الواقع بتفاصيله إلى البحث بل يدخل خبرته الشخصية وخلفيته الثقافية والاجتماعية ضمن بنية الدراسة حتى وإن لم يصرح، ولا يكون عسيرًا على باحث محترف قراءة ما يكمن فى النص من استقلالية واكتمال أو تحيز. فالأحداث لدى صوفيا لين تعكس خصائص مجتمعية وملامح لحركة المجتمع فى تلك الفترة كما رأتها بعين الباحث حينًا وعين الأجنبى - صاحب الخلفية الثقافية المغايرة - أحيانًا.

والنساء لدى صوفيا هن بوابة الدخول إلى كتابة رسائل عن مصر، حتى وإن حوت الرسائل حديثًا عن الحياة اليومية فى مصر فى تلك الفترة بتراثها

غير المادى من عادات ومعتقدات وأبنية وشوارع وأسواق وعلاجات وأنساق قيمية وحكايات وغيرها، فلم تقصر صوفيا حديثها عن النساء وما كان لها أن تفعل.

خمسة وثلاثون رسالة حواها الكتاب، تبدأها بمشهد وصولها إلى الإسكندرية وما شعرت به من إحباط لكآبة المدينة، وطريقها إلى حى الفرنجة الذى ستقيم فيه هى وأسرتها، منتبهة إلى ضيق الطرق الشديد، إلى حد أن الناس كانوا يمدون الحصر بين أسطح المنازل عبر الطريق طلبًا للظل، المنظر العام باختصار بالنسبة لها «كئيب وبائس جدًا»، وتقدم وصفًا للمدينة يشى بإعمال النظر ودقة الملاحظة من الوهلة الأولى فتفرق بين طبقات المجتمع من خلال الأزياء، وعرى الأطفال فى الشوارع، ثم ملاحظة مهمة جدًا عن العمى المصاب به عدد كبير- نسبيًا - من الأفراد وكيف يلقون رعاية المارة فى الشوارع فتقول: «لكننى حينما دققت النظر، وجدت أن هناك اختلافات عديدة فى أسلوب الملبس بين الطبقات الوسطى والعليا، وبصفة عامة نجد

أن للشرقيين (حتى الخدم ذوى الملابس الحسنة) طريقة متميزة وحضورًا مترفعًا يجعل الأوروبى الذى يلمحهم لأول مرة بملابسهم الفضفاضة ويلاحظ طريقة تصرفهم، يحتار فى وضعهم الاجتماعى ... فالفارق شاسع بين الملابس الغنية المبهرجة للطبقات العليا والأردية المهلهلة للفقراء الحفاة، كما أن كثيرًا من الصبية ممن تجاوزوا مرحلة الطفولة، فى حالة من العرى التام، وهو أمر فى غاية الغرابة. ولقد تأثرنا تأثرًا شديدًا للعدد الكبير من الأشخاص المصابين بالعمى الجزئى أو الكلى، وخصوصًا الكهول منهم، ولكن أسعدنا الاهتمام الواضح الذى يلقونه من الجميع ليفسحوا لهم الطريق - ص٣٥»، وفى موضع آخر من الرسائل تكرر صوفيا تلك الملاحظة بتفصيل أكبر أتاحته لها مشاهداتها المتواترة: ففى الرسالة السابعة «نرى فى شوارع القاهرة عددًا كبيرًا من الأشخاص العمى وعددًا أكبر ممن يضعون ضمادة فوق عين واحدة، ولكن قلما أرى امرأة بعلّة فى عينيها - ص٨٠»، وفى مرحلة متقدمة من الرسائل عندما تقوم أسرتها برحلة إلى الصحراء لزيارة الأهرامات تذكر أنها لاحظت عدم وجود حالة عمى واحدة بين العربان، تلك كانت أولى الملاحظات التى بثتها عند وصولها إلى الإسكندرية، هذا إلى جانب الملاحظة القيمة والخاصة بالحالة الصحية للأطفال والنسبة المرتفعة من وفيات الأطفال بسبب تدنى الخدمات الصحية.

وفى حكم قيمى مبكر تربط صوفيا بين الفقر والكسل والمذلة فتقول: "دهشت لمظاهر الكسل والتراخى لدى طبقة العمال، لكن قيل لى إنهم عند العمل يفوقون غيرهم نشاطًا وقوة احتمال. ولعلهم فى هذا يشبهون جمالهم الصبورة فى طبعها مع الفارق أن هذه كثيرًا ما تزمجر إذا زادت الحمولة على كاهلها، وترفض النهوض من مبركها حتى يخفف بعض الحمل، فى حين أن الأعرابى يسمح بأن تكوم فوق كاهله الأثقال، وكأنه لا إحساس له بالمذلة مثل أى عربة أو قاطرة. والسايس العربى يجرى بجوار جواد سيده لعدة ساعات - ص٣٦".

وفى الرسالة الثانية تعرض لقصة حرق مكتبة الإسكندرية كما أوردها عبداللطيف البغدادى والمقريزى ولا تبدو صوفيا، ولا إدوارد، مصدقين لتلك الرواية التى تصفها بـ «الأسطورة»، والتى مفادها بأن المكتبة أحرقها عمرو بن العاص فى عهد الخليفة عمر بن الخطاب، إذ "كتب عمرو إلى الخليفة يستطلع رأيه بشأن هذه الكتب فوصله هذا الرد: أما بخصوص الكتب التى ذكرتها فإذا حوت ما يتفق وكتاب الله، فكتاب الله يكفى، وإذا عارضت كتاب الله، فلا حاجة لنا بها: فأمر بالقضاء عليها، وهكذا وزعت فى المدينة لاستخدامها وقودًا للحمامات، وعلى هذا النحو أفنيت فى بحر ستة أشهر، يقول أبو الفرج "اسمع وتعجب". وبالرغم من ترجيحها فكرة أن تلك الحكاية ليست حقيقية إلا أنها لا تنسى أن تعقب وتقول: "أما المسلمون، فبالرغم من حبهم وتشجيعهم لكافة أنواع المعرفة، إلا أن لديهم عامة اعتقادًا أن كتب المسيحيين ليست ذات نفع بل قد يكون لها تأثير ضار - ص٤٧".

تلك كانت آخر رسائل صوفيا من الإسكندرية قبل أن تبحر فى النيل إلى القاهرة وها هى تخصص رسالتها الثالثة لوصف تلك الرحلة بمشاهداتها ومعاناتها، فتصف مشهدًا تفصيليًا فى فوه "كانت بعض نساء وبنات المدينة على الشاطئ تملأن جرارهن وقت مرورنا بينما أخريات يقمن بغسل الثياب، وعند الانتهاء من عملهن، تقوم كل واحدة بغسل يديها ووجهها وقدميها، ثم تقفل راجعة، والجرة أو كومة الغسيل فوق رأسها. وتساعد «الحواية» (وهى قطعة من القماش ملفوفة على شكل حلقة توضع فوق الرأس) على انتصاب وضع الجرة، وكثيرًا ما رأيت أثناء رحلتنا فى المحمودية نساء يحملن جرارًا كبيرة وثقيلة، معتدلة على رءوسهن، دون الاستعانة بالأيدى - ص٥٤". كانت تلك الطريقة فى حمل الأشياء من الأمور التى لفتت نظر صوفيا وحرصت على تسجيلها، ومن اللافت أن أدلة العمل الميدانى الأولى كانت تنبه الباحث إلى ضرورة الالتفات إلى تلك الأمور التفصيلية (طرق حمل الأشياء فى المجتمع)، ففى موضع آخر من تلك الرسالة تشير إلى أنها شاهدت الرجال وهم "يحمل كل واحد منهم ثلاث بطيخات، واحدة فى كل يد، وواحدة فوق الرأس".

وتشرح صوفيا فى تلك الرسالة أيضًا بعض طرق التزين مثل: الوشم والحنة، وفى حديثها عن نساء الطبقة الدنيا نلمح عدم إعجاب فتصرح بأنها "على العموم أرى أن الطبقات الدنيا عادة قبيحة جدًا"، وتشرح زينتهن كالتالى "ومن العادات الشائعة بين النساء المصريات من هذه الطبقة أن

يضعن الوشم الأزرق على بعض الأجزاء من أجسامهن خصوصًا المنطقة الأمامية من الذقن والشفتين، كما أن الكثيرات منهن يقلدن نساء الطبقة العليا بأن يصبغن أظافرهن بالحناء الحمراء، وهن أيضًا يصففن شعورهن على شكل ضفائر رفيعة، تتدلى على ظهورهن - ص٥٤". وفى موضع آخر تشير إلى إهمال نساء تلك الطبقة فى الاغتسال وأنهن على عادة أهل البلد لا يبدلن ملابسهن عند النوم، بالرغم من أن هناك ملابس للمنزل وأخرى للخروج، ويصادف مرور الأسرة فى رحلتها إلى القاهرة الاحتفال بمولد السيد أحمد البدوى فى طنطا بالدلتا فتلاحظ أثناء مرورها بقرية كفر الزيات "هرج ومرج بسبب كثرة مريدى السيد البدوى". وتلاحظ الخلط بين الاحتفال الدينى والترفيه الحر فى المولد فتقول "تتوافد جماهير الرجل- من سكان عاصمة مصر وأماكن أخرى- ومعهم عدد كبير من الغانيات إلى الاحتفالات بذكرى مولد السيد أحمد البدوى فى طنطا بالدلتا حيث يعج المكان بالراقصات والمغنيات اللاتى يقمن بالترفيه عنهم وتسليتهم، وحيث سمعت أن الخمور تحتسى بوفرة وحرية، وكأنها القهوة - ص٤٦".

صوفيا تدخل القاهرة على حمار

تصل صوفيا إلى القاهرة لتبدأ حياة جديدة آلت على نفسها من البداية الانخراط فيها فترتدى الزى الشرقى عند الوصول إلى ميناء بولاق وتشرح معاناتها مع هذا الزى ولكنها تلزم نفسها به، بدافع عملى وآخر أخلاقى فتقول "من المستحيل أن اقتحم حريم النساء بملابس إفرنجية، علاوة على علمى أن المسلم يعتقد أن اللعنة تحل على الرائى والمرئى، لهذا أنا حريصة ألا أعرِّض أى مار فى الطريق لما يعتبره خطيئة، أو أعرِّض أنفسنا للقذف واللعنات - ص٥٩". وتدخل إلى القاهرة من بولاق على الحمار ويعتريها انطباع أولى تعبر عنه بقولها "كان أول انطباع أحسست به عند دخول هذه المدينة ذائعة الصيت أننى ألج مكانًا ظل مهجورًا لما يقرب لقرن من الزمن، وفجأة ازدحم بسكان لم يستطيعوا لفقرهم أو لأى سبب آخر، أن يصلحوا من شأنه ويزيحوا من فوقه خيوط العنكبوت المكدسة".

وأهم ما جاء فى الرسالة الرابعة هو حكاية المنزل المسكون بالعفريت الذى سكنته الأسرة فى البداية، وبالرغم من إعجاب الأسرة بالمنزل إلا أنها تشير إلى أن أخاها كان يجهل قصة هذا المنزل فتقول "مع الأسف أن أخى كان يجهل هذه الحوادث حينما استأجر المنزل، ولو علم بها لأدرك أنه من المستحيل التغلب على المعتقدات خصوصًا لدى الطبقة السفلى". ومن بحث الأسرة عن حكاية العفريت الذى يسكن المنزل وعدم تصديقها لتلك القصة التى اعتبرتها خزعبلات وأن الطفلين كانا يسخران منها، إلا أنهم اضطروا إلى ترك المنزل الذى استحال أن تظل فيه خادمة، توصلوا إلى حكاية المنزل المسكون كما تحكيها صوفيا وهى "أن الرجل الذى كان يمتلك هذا المنزل فى الماضى والذى وافاه الأجل منذ فترة، كان أثناء إقامته هنا

قـد قتـل بائعًا متجولاً دخـل فناء الدار ببضاعته كما قتـل أيضًا جارتين له، أمـا إحداهما وكانـت زنجية فقضى عليها بالحمام. ليس من المستغرب أن يكـون لمثـل هذه القصة التى تبدو واقعية أثر فعـال فى أناس تعودوا الإيمان بالخرافات والخزعبلات - ص٦٧". ونستطيع أن نلمح تنبه صوفيا إلى آليات التعامل مع الوضع الشـائك الذى نجم عن سـكن العفريت فى المنزل : وأول تلك الآليات: "فاتنى أن أذكر لك أن الرجل الحقير عديم الضمير الذى كان فـى الماضـى يمتلك هذا البيت كان - ربما تكفيـرًا عن جرائمه - قد أوقفه على مسـجد". والآلية الثانية كانت تقديم بعض الفطائر «الرحمة» على روح المرحـوم صاحب البيـت، فتقول صاحبة البيت "أقوم بخبز بعض القرص فى فرن المطبخ لأحملها باكرًا إلى القرافة وأوزعها على الفقراء والمسـاكين عند قبـر المرحوم صاحب البيت الأصلى". وتعلـق صوفيا على هذا التدبير الذى تجريه صاحبة المنزل بقولها «مسكينة».

وفى رسـالة متقدمـة (الحادية عشـرة) تعود إلى ذكر المنزل المسـكون ومعاناتهم التى اشـتدت فيه وأنهم اسـتراحوا فقط فى رمضان حيث "يعتقد المسـلمون أن العفاريت تقيَّد فى رمضان وهذا، حسب قول الخدم، هو سبب راحتنا من المضايقات خلال هذا الشهر - ص١٢٤". وتحكى عن بواب لديهم قضى - كما يتصور - على العفريت بأن أفرغ فيه بندقيته و «ها هى رفاته» وحينما عرض تلك البقايا إدوارد لينّ على الأسرة وجدوها تشبه إلى حد ما نعل حذاء ثقبته النار من عدة أماكن ولا يتبقى منه سوى كتلة محترقة، وتقول "أكـد الرجـل (يدعمه فى زعمه الرأى العـام) أن هذا الأثر هو الذى يتبقى دائمًا حينما يهلك شيطان - ص١٢٥".

ولدى صوفيا تفسير لهذا الموقف تقدمه بقولها "هناك تفسير واحد يمكن أن أصدقه وهو أن شـخصًا ما كان ينتحل شـخصية الشـيطان، أصابه أذى وساعدته حلكة الظلام على الهروب، من العبث أن يظن هؤلاء القوم أن رفات الشيطان تشبه نعل حذاء قديم - ص١٢٥"، وتربط بين تلك الواقعة وبين ما كانت تقرأ عنه فى قصص ألف ليلة وليلة عن الجن الذى حبس داخل قنينة محكمـة السـد وقذف بها فى البحر بأمر من سـليمان بـن داوود، بل وتذكر صديقتهـا بحكاية فى ألـف ليلة وليلة يهدد فيها العفريت بالانتقام من تاجر قتل ابنه عفوًا دون قصد حين قذف نواة بلحة سببت له جرحًا مميتًا، وتربط تلك الحكاية بمعتقد لاحظته ومازال سـائرًا إلى يومنا هذا وهو "إن الخوف من الإسـاءة العفويـة لعفريت والابتلاء بغضبه شـعور لا يـزال متأصلًا فى عقول هؤلاء القوم: إنهم يقولون دائمًا «دستور» أى (السماح) حينما يهبطون من مكان مرتفع أو يشاهدون شخصًا آخر يفعل هذا - ص١٢٦". ولتدلل على تلـك المقولة تذكـر قصة: رأيت منذ بضعة أيام ولـدًا صغيرًا يقع على وجهه بجـوار منزلنا ولابد أنه أصيـب بجرح ولكنه قبل أن ينخرط فى البكاء صاح «دستور» ظنًا منه أنه لو كان وقع دون قصد على عفريت، يكون طلب السماح بعد الحادث مزيلًا للإساءة، وبعد أن قال هذا اطمأن وبكى بكاء مرًا.

وتخصص صوفيا الرسالة الخامسة لرمضان، ومن المهم أن ننوه إلى أن ما تورده صوفيا عن رمضان فى تلك الرسالة يمكن وصفه بالانطباعات الأولية نظرًا لحداثة إقامتها فى القاهرة، فتبث صديقتها -المزعومة- شعورها بالإشفاق على كل صائم فى الجو شديد الحرارة واندهاشها من أن يحافظ المرء على هذا الفرض ويحرم على نفسه من مطلع الفجر إلى غروب الشمس ولو جرعة ماء. فتذكر مدفعى الافطار والسحور اللذين ينطلقان من القلعة، فتقول عن مدفع الإفطار "فى الواقع لا يستطيع أحد أن يسمع صيحات الفرح التى تعلو ويملأ صداها أرجاء المدينة حينما يطلق مدفع من القلعة وقت المغرب معلنًا نهاية الصيام لبضع ساعات، دون أن يغبط القوم على نهاية يوم من أيام رمضان - ص٧٢". وعن مدفع السحور تذكر "وفجر كل صباح، يطلق مدفع الإمساك عن الطعام من القلعة محدثًا دويًا شديدًا تكاد المدينة أحيانًا ترتج معه من أساسها - ص٧٣". وبالرسالة أخبار عن وجبة الإفطار وهى "يفطر المسلم الصائم عند مغرب الشمس، وعادة ما تبدأ هذه الوجبة ببعض المرطبات الخفيفة مثل الفطائر والزبيب ونحو ذلك؛ حيث إن كثيرًا من الناس يشعرون، بسبب الصوم الطويل، بضعف شديد يحول دون تناولهم وجبة كاملة فى الحال، ولذلك نجد من يشق ريقه، فقط بكوب من العصير أو بفنجان من القهوة. يتبع ذلك وجبة كاملة تقوم مقام العشاء المعتاد، يخلدون بعدها للنوم لفترة قصيرة". ومن مظاهر رمضان أيضًا التى لفتت نظرها المسحراتى، وإن كانت لم تذكره اسما حيث تقول "والمنادى يطوف بالأحياء المختلفة محدثًا ضجيجًا، يواظب عليه حتى يوقظ أهل كل بيت طلب منه هذه الخدمة". وبالرسالة ذكر لما عرفته صوفيا من حشرات فى القاهرة ومعاناتها معها مثل الذباب والبعوض والبق والبراغيث والجرذان والسحالى.

المحمل رمز المُلك

رسالة صوفيا السادسة بها وصف لموكب المحمل فتحكى عن مشاهدتها لموكب المحمل استعدادًا لرحيل قافلة الحجاج الكبيرة إلى مكة. ومن المهم الإشارة إلى أن الكاتبة رأت فى هذا الموكب فرصة للإفصاح عن موقف رأته من البسطاء تجاه المسيحيين واليهود، وهو ما سبق أن ذكره إدوارد لين من أن هناك عادة تمارس، أو يسمح بها، بمناسبة موكبى المحمل والكسوة، وهى أن يطلب الصبية من كل مسيحى أو يهودى يصادفهم أن يمنحهم نقودًا قائلين «هات العادة» وإذا رفض انهالوا عليه ضربًا. وتصف الموكب فتقول "تقدم الموكب رجلان شاهران سيفهما، ويقومان من آن لآخر بمبارزة وهمية، يتبعهما مهرج يمتطى صهوة جواد، على رأسه طرطور طويل مدبب، وله لحية كثة من التيل المجدول ويرتدى فروة كبش، وكان يمسك فى يمينه عصا رفيعة وفى يساره رزمة من الورق يتظاهر بكتابة فتاوى قضائية وعلى وجهه تعبير الضاحك الباكى. يلى ذلك، قبل الظهر بساعة ونصف، مدفع القافلة

النحاسى الصغير، يتقدمه فرقة من المشاة النظاميين، ويتبعه فرقة أخرى على رأسها جوقة بآلاتها الموسيقية الأوروبية .... تبع الجنود، موكب ضخم من الدراويش - ص٧٩". وترصد صوفيا الطرق الصوفية المشاركة فى الموكب كل بشعاره وعلمه ومنهم «السعدية» ثم «الرفاعية» وبعدها «القادرية» ثم «الأحمدية» و«الإبراهيمية»، وبعدهم مباشرة جاء المحمل.

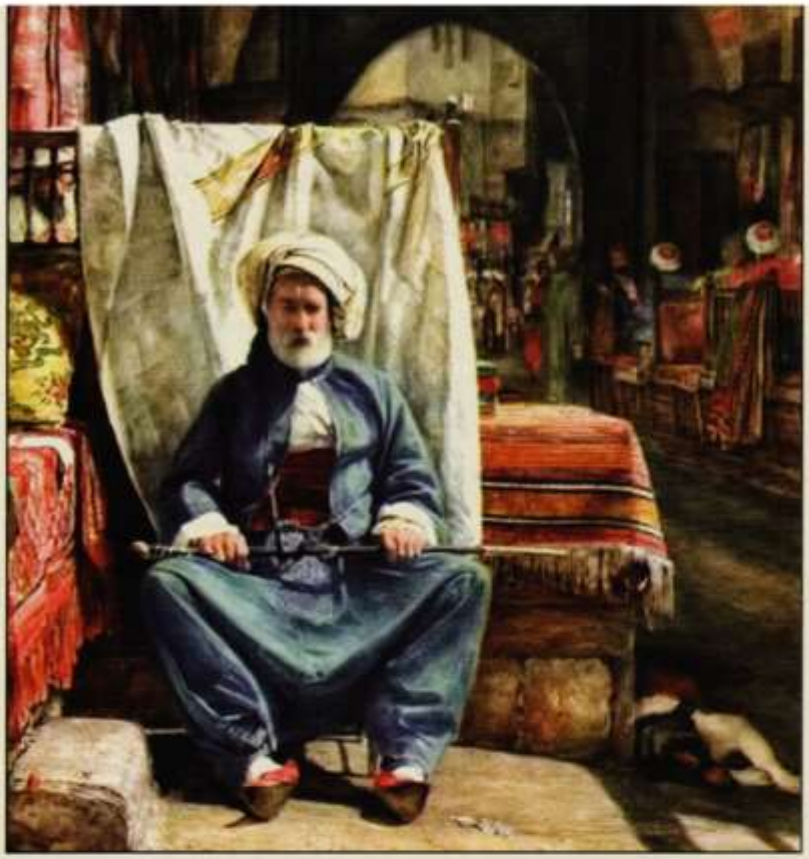
وتصف المحمل وقصته فتقول "المحمل ليس سوى رمز للمُلك، ولا يحتوى على شىء، لكن مثبت فيه من الخارج فقط نسختان من القرآن فى غلافين من الفضة المذهبة، وهو يشبه الهودج المحمول فوق ظهر الجمل، ويرافق قافلة الحجاج كل عام ويكون لهم، إن جاز لى استخدام التعبير، بمثابة الشعار. ويظن الكثيرون أنه يحتوى على الكسوة أى غطاء الكعبة الجديد، ولكنهم مخطئون - ص٨٠". وتورد حكاية المحمل كما أوردها إدوارد لين فى كتابه المصريون المحدثون وهى: "آن شجر الدر، (وعادة تسمى شجرة الدر) الأَمَة التركية الجميلة، التى أصبحت الزوجة المفضلة للسلطان الصالح نجم الدين، ونصبت نفسها ملكة على مصر بعد وفاة ابنه، قامت بأداء فريضة الحج فى هودج بهيج يحمله جمل، ولعدة أعوام بعد ذلك كان هودجها الخالى يرافق قافلة الحج كرمز للدولة. وعلى هذا، صار من تبعها من أمراء مصر يرسلون كل عام مع قافلة الحج ما يشبه الهودج وعرف باسم المحمل كشعار للسلطة وقد حذا ملوك دول أخرى حذوهم - ص٨٠". والموكب بالنسبة لها «مبهر للغاية»، وتكمل وصفه بقولها "بعد ذلك جاء فوق صهوة جواد بهيج، الشيخ شبه العارى الذى ظل لعدة سنين مضت يتبع المحمل ويقوم بهز رأسه بحركة دائرية متواصلة، ويتقاضى على هذا العمل المجيد منحة من الحكومة.... تبعه عدد من الجمال والخيول المساقة، زينتها براقة ولكن غير مكلفة، زينت الجمال بطرق مختلفة، بعضها تدلت أجراس صغيرة على جانبى رحال مغطى بقماش ملون، وغطى بعضها الآخر بجريد نخيل، أو ريش الطاووس أو رايات صغيرة مثبتة على رحال مزدان بالودع، ثم جاءت فرقة من الجنود النظاميين يتبعهم أمير الحج (أى رئيس الحجاج)، ثم مر عرض لمجموعة الهدايا التى توزع عادة أثناء الحج، ثم عدد من الطبالين فوق ظهور الجمال ... وعدد كبير من حاملى المشاعل التى تغطى أطرافها العليا مناديل ملونة". وإلى الآن الدربكة والطبول والمزامير وطبل الباز هو ما رصدته صوفيا من آلات موسيقية وإن لم تبد انبهارًا بما سمعته من موسيقى بل اعتبرتها نشازًا اللهم إلا صوت الأذان.

الخان والدرب والشارع والوكالة والسوق والمسجد

لشوارع القاهرة ودروبها خصصت صوفيا رسالتها السابعة فتحكى عن الشارع والدرب والخان والأحياء الخاصة، فالقاهرة كما رأتها تفخر بأنها «أم الدنيا» وأنها "مدينة عربية الطابع توجد داخل أسوارها أجمل النماذج

للعمارة العربية، المنازل الخاصة عادة متوسطة الاتساع، الجزء الأسفل منها من الحجر، يعلوه بناء من الطوب، وبعضها لا تعدو أن تكون أكواخًا - ص٨٤".

والحمار هو وسيلة النقل الأنسب من وجهة نظرها لشوارع القاهرة وطرقاتها غير المرصوفة والضيقة جدًا فعرضها "لا يتسع بما يكفى لمرور جملين محملين جنبًا إلى جنب"، والحمير "تناسب طرقات القاهرة، كما أنه يسهل استئجارها فى أى وقت، حتى الأثرياء من المصريين يفضلونها على الخيل لأن خطوتها أسرع وأسلس والجلوس عليها مريح فوق بردعة عريضة زاهية الألوان، ومن المعتاد أن يعدو خادم بجانب الحمار يكد نفسه بالصياح المستمر ليفسح الطريق أمام سيده - ص٨٤". وفى هذه الرسالة وصف للأزياء التى كانت ترتدى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر للرجال والنساء، وهى عامة بالنسبة لها ملابس رثة، "اللون الأزرق هوالغالب، إذ أن الجلباب الأزرق الواسع المصنوع من القطن أو التيل الذى يرتديه الرجال والنساء من الطبقة الدنيا يصبغ بالنيلة، وهى من إنتاج البلد. وكثيرًا ما يرتدى الرجال وخصوصًا الخدم صدرية من الحرير أو الجوخ تحت الجلباب الأزرق، وقد يبلغ الفقر بعضهم فلا يمتلكون حتى عمامة مهلهلة، ولباس رأسهم الوحيد، طاقية ضيقة من جوخ أبيض أو بنى أو طربوش عتيق وكثيرون منهم حفاة القدمين ويتميز المسيحيون واليهود بعمامة سوداء اللون أو زرقاء - ص٨٤". وتصف ملابس النساء باستفاضة فتقول "أما ملابس النساء وخصوصًا من الطبقة الراقية فتبدو غريبة جدًا بالنسبة للأجانب من الأوروبيين. وعند الخروج يختفى الفستان الفاخر الذى يلبس فى البيت تحت خمار فضفاض من الحرير يدعى «الثوب» وغطاء حريرى واسع أسود



اللـون «الحبرة» يكاد يلتف حول الجسـد كله، ويسـتعاض عنه فى حالة غير المتزوجـات بغطاء حريـرى أبيض - ص٨٤" وعن غطاء الوجه والرأس تقول: "أمـا البرقـع، فمن القماش الخفيف الأبيض وهـو ضيق العرض، ويصل من العينـين إلـى قرب القدمـين"، وتصف منظر النسـاء فى تلـك الثياب بأنهن مكبلات لا يستطعن الحركة بسهولة.

وبعـد وصفها للشـوارع تفرق بينها وبـين الدروب إذ "يختلـف الدرب أو الطريـق الجانبى عن الشـارع فـى كونه أضيـق وأقصر، وغالبًا مـا يتراوح عرضهمـا بين سـتة أو ثمانية أقدام، وهو طريق عـام له بوابتان عند طرفيه بهما بابان كبيران من الخشب يغلقان دائمًا بالليل - ص٨٦"، أما الحارة فهى "منطقـة محـددة تتكون من طريـق أو زقاق واحد.. ولهـا مدخل واحد بباب خشبى، يغلق ليلًا مثل باب الدرب".

والخـان عـادة "مجموعة مـن المتاجر والمخـازن تحيط بحـوش مربع أو مستطيل - ص٨٦"، وتختار خان الخليلى كنموذج لأنه "واحد من أهم أسواق القاهـرة"، "وهو يتكون مـن مجموعة أزقة قصيرة ذات منعطفات عديدة وله أربعـة منافـذ من أحياء مختلفة، ويشـغل الأتراك معظـم دكاكين هذا الحى ويتاجرون فى الملابس الجاهزة وقطع الثياب الأخرى وأيضًا فى جميع أنواع الأسلحة وسـجاجيد الصلاة الصغيرة التى يستخدمها المسلمون علاوة على المسـتلزمات الأخرى، ويقام هناك بيع بالمزاد العلنى مرتين كل أسـبوع، أيام الإثنـين والخميس - ص٨٧"، وتسـهب صوفيا فى وصف السـوق فى الخان الذى بلا شك كان مبهرًا لأجنبية ترتاد سوقًا به بضائع ومزاد وشحاذون بل وعبيد أيضًا، ثم تصف خان الحمزاوى الذى تذكره على أنه أهم سوق لتجارة الجوخ والحرير.

وبعد الخان تحكى المؤلفة عن «الوكالة» وهى "شديدة الشبه بالخان وتتكون عادة من مجموعة من المحال التجارية تحيط بفناء مربع - ص٨٧" وتصف وكالة الجلابة (أى وكالة النخاسين) وكيفية عرض العبيد فيها من الذكور والإناث وكيف تم نقل هذا السوق "بسبب الشكاوى التى قدمت للحكومة بأن الأمراض الوبائية مصدرها سوق عبيد القاهرة - ص٨٨".

وكان بالقاهرة ما أطلقت عليه صوفيا «الأحياء الخاصة» وهى "بعض الأماكن التى يسكن فيها من ينتمى إلى ديانة أو جنسية واحدة فقط - ص٨٨"، مثل حى أو حارة اليهود كما أن لليونانيين منطقتين وللأقباط عدة أحياء. "أما الفرنجة فلا يسكنون فيما يسمى بحارة الفرنجة فقط بل ينتشرون فى منطقة واسعة تقع بين القناة والأزبكية". والموسكى كما تصفه صوفيا عبارة عن "بعض المتاجر على النمط الأوروبى بواجهات زجاجية يعمل بها فرنجة يتاجرون فى بضائع أوروبية - ص٨٩".

وفى نهاية رسالتها تشيد بالمساجد التى ستخصص لها الرسالة التالية إلا أنها تنهى بحكاية عن مسجد تم بناؤه من مال حرام وهى "قيل إنه حينما افتتح صاحبه المسجد لأول مرة لإجراء شعائر صلاة الجمعة دعا لهذه المناسبة كبار العلماء فقام كل واحد منهم بتهنئته أمام المصلين مع ذكر بعض الأقوال المأثورة والاستشهاد بأحاديث الرسول. باستثناء واحد، ظل صامتًا، فسأله صاحب المسجد عن سبب سكوته قائلًا: أليس لديك ما تقوله فى هذه المناسبة ؟ أجاب الرجل دون تردد: بلى، لوكنت شيدت هذا المسجد بمال حلال ونية سليمة فاعلم أن الله قد بنى لك قصرًا فى الجنة وسعادتك سوف تكون كبيرة، لكن لو كنت بنيت هذا الصرح بمال حرام واغتصبته من الفقراء جورًا وبهتانًا، فاعلم أنه أعد لك مكانًا فى الجحيم وبئس المصير، ولم تمض بضع ساعات على ما قاله هذا الشيخ الوحيد من بين العلماء الذى تجرأ وتفوه بالحق فى هذه المناسبة - مما يتطلب شجاعة نادرة- حتى مات فجأة ضحية السم، كما هو معروف - ص٩١". والحكاية تحمل اتهامًا صريحًا للعلماء بالرياء والكذب والخلط الواضح بين ما يعتبره البعض تقوى من بناء مسجد وارتكاب الكبائر من سرقة وقتل فى نفس الوقت.

مسيحية فى الأزهر والحسين

الرسالة الثامنة جاءت عن مساجد القاهرة وآداب دخولها وبها وصف لأهم المساجد التى شاهدتها وهى الحسين (الذى تطلق عليه كما فعل أخوها اسم الحسنين) والأزهر. فتحكى عن الخطة التى اعتمدتها للدخول إلى المساجد حيث علمت أنه "أصبح من الصعب جدًا أن يدخلها نصرانى - ص٩٤". إذ وافق أحد أصدقاء أخيها القدامى أن يصطحبها إذا وافقت على أن تتبعه بحمارها فى الطرقات وتمشى وراءه فى الجامع وتبدو مؤقتًا كأنها السيدة الأولى فى حريمه، وتلك كانت شروطه التى وافقت عليها خاصة أن زوجته أبدت موافقتها للإسهام فى تحقيق تلك الأمنية لها وعن

تلك المغامرة تحكى: "إلى أن جاء صبيحة يوم رحلتنا وامتطينا أنا وزوج أخى الحمير وسلمنا أمرنا لقيادته. سار هو على رأس الموكب وتبعته أنا ثم زوج أخى، وأخيرًا زوجته هو. حاولنا عدة مرات أن نقنعها بأن تتخذ مكانًا يليق بها ولكن دون جدوى، وحيث إنها تعرف العادات الشرقية أكثر منا بكثير وجدنا أنه من الأسلم أن نرضخ لرغبتها. أقول «أسلم» لأننى كنت أدرك تمامًا أنه إذا صادف وحدث شك فى أمرنا أننا لسنا شرقيات أو لم نبد كمسلمات، فسوف نتعرض لشر طردة من أى جامع ندخله ويكال لنا اللوم والإهانة". وفى موضع آخر لا تنسى أن تبث صديقتها زهوها وتقول "قد تعجبت فعلًا لأننى تمكنت من زيارة أقدس مساجد القاهرة دون أن أثير أدنى ارتياب فى أنى مسيحية! - ص٩٤".

وبصرف النظر عن وصفها لمواقع المساجد ومعمارها إلا أن ما يلفت النظر تعرضها لآداب السلوك المتبعة داخل المساجد من خلع النعال والأحذية عند مدخل المسجد والنساء يلبسن فى المسجد جوارب من الجلد المراكشى الناعم. لاحظت أن الأثرياء وعلية القوم عادة يرافقهم خادم يحمل سجادة الصلاة لسيده، وتشيد بالعناية الفائقة بالنظافة، والمنظر عامة تصفه بأنه "المظهر كله فخم ومهيب". وفيما يظهر بدايات تكيف مع المجتمع القاهرى تقول "المنظر العام مبهر للغاية مما يجعلنى أؤكد أنه لو اقتصرت زيارة أجنبى على ضريح الحسين فقط، لأيقن أن الإسلام خالد - ص٩٦". وعن طقوس الزيارة تصف وتقول: "لاحظت أن جميع الزوار يطوفون حول الضريح من اليسار إلى اليمين ويلمسون كل ركن من السياج باليد اليمنى ثم ينقلونها إلى الشفاه والجبين مع تلاوة الفاتحة بصوت خافت، تكررت هذه المراسم عند زيارة أضرحة أخرى... كما رأيت امرأة أخرى تقبل السياج بورع وإيمان صادق شعرت معه بالإعجاب والأسى فى آن واحد - ص٩٦". ولا تنسى صوفيا أن تذكر إعجابها بشخصية الحسين من خلال ما سمعته بالطبع من حكايات المصريين عنه الأمر الذى حدا بها إلى أن تصفه على أنه «الرجل النبيل الذى اجتمعت فيه إلى درجة كبيرة كثير من أسمى الفضائل المسيحية - ص٩٦».

ومصر لدى من زارها من الإفرنج هى بلد الأزهر، فهو بالنسبة لهم - بحق - مسجد القاهرة الرئيسى وجامعة الشرق، فتصف معماره وأعمدته ثم «الأروقة» وهى «الحجرات التى يسكن فيها عديد من الطلبة يؤمون هذه الجامعة الشهيرة من أقصى البلاد فى أفريقيا وآسيا وأوروبا وكذلك من أقاليم مصر المختلفة - ص٩٧". ففى الأزهر طلاب من كل صوب وحدب وتذكر كيف مرَّت فوجدت قومًا من أهل مكة والمدينة وبعدهم سوريون ثم بعد دقيقة وجدت نفسها بين مسلمين من وسط أفريقيا يليهم مغاربة ثم أتراك من أهل آسيا وأوروبا، وتتركهم لتقابل مسلمين من إيران ومن الهند، وتصف سعادتها وتمتعها بميزة لم تتوفر لمسيحية أخرى إذ تجولت بين الأروقة ولاحظت طلابًا من مختلف الأجناس وهم يتلقون الدرس على أيدى

أساتذتهم، وتلخص تلك الخبرة بقولها "لم يعجبنى فى القاهرة أى شىء أكثر من داخل الأزهر - ص٩٧".

والأبنيـة العامـة التـى ذكرتهـا ووصفتها الكاتبة فى الرسـالة التاسـعة عديدة ويشـى ذكرها بإعمال للملاحظة والمنهجية الدقيقة ومن تلك الأبنية: التكايا والأسبلة والأحواض المخصصة لشرب الدواب والحمامات والمقاهى، فالقاهرة بالنسبة لها بلد الألف مقهى التى لا تقدم فيها سوى القهوة ويحضر الرواد معهم النراجيل والطباق .

حكايات من المورستان

إن المبنـى العام الذى تسـهب فـى وصفه وجمعت العديـد من الحكايات حوله هو «المارستان» و(يلفظها العامة مورستان)، وهو مبنى مستشفى ملحق بمسجد السلطان قلاوون، وتصف المستشفى بقولها "يضم المارستان ساحتين صغيرتين تحيط بهما زنزانات ضيقة يحجز ويقيد فيها المجانين، الرجال فى سـاحة والنسـاء فى الأخرى، ورغم أن المؤسسة لديها ما يكفى من المال لسد حاجـة هؤلاء البؤسـاء إلا أنه جـرت العادة أن يمدهم الـزوار بالطعام الذى يطلبونه بطريقة مؤثرة جدًا - ص١٠١". والانطباع الذى تصدره تلك الرسالة أن هـؤلاء المرضـى تعامـل معهم المجتمع فـى تلك الفترة معاملة المسـاجين المقيدين بالأغلال والمحبوسين فى زنزانات تصفها صوفيا بقولها "إن طريقة حبسهم فى زنزانات جرداء كئيبة تجعل المنظر أكثر شبهًا بحظائر الحيوانات ... ويبدو لى أنه غاية فى القسـوة أن يترك هؤلاء المجاذيب البؤساء دون أى شىء يرقدون عليه سوى الأرض الجرداء - ص١٠٢".

وتورد حكايات جمعتها حول هؤلاء المرضى وتعتبرها «نوادر المجذوبين المساكين» . ومنها حكاية القصاب المجنون الذى طلب من زوجته أن تخفى له فى سلة الطعام الذى تحضره الأدوات التى يستخدمها فى مهنته وهى الساطور والسكين ومخطافين، وأنه استخدم تلك الأدوات فى فك القيود ودخل على جيرانه واحدًا تلو الآخر وأطلق سراح أربعة منهم، ثم هاجم بالساطور جاره الذى كان يكرهه وذبحه وقطع جثته، ثم علقها بالمخطافين فى نافذة الزنزانة وتخيل نفسه جزارًا كما كان، وعندما تدخل أحد الحراس ورأى جثة الرجل المقتول قال له القصاب إنه معلق للبيع، فقال له الحارس «ممتاز» ولكن يجب أن ندفنه حتى لا يفتضح الأمر، فرمى الجزار الساطور وبدأ يحفر فقذف الحارس الطوق حول رقبته وتمكن من قيده، وتختم بقولها "وعلى هذا النحو انتهت هذه المأساة".

وتورد صوفيا حكايات أخرى من المارستان من أطرفها تلك التى تحكى عن "هروب مجنون من المارستان بعد أن أخلد الحراس إلى النوم، بأن تسلق مئذنة ضريح السلطان قلاوون المجاور، وهناك فى الشرفة وجد المؤذن يردد بعض الابتهالات والتلاوات ويردد بصوت جهورى «يارب»، فأمسكه من رقبته، فانتاب المؤذن الفزع وصاح أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، الله أكبر! قال المجذوب: لست بشيطان تهلكنى كلمات الله أكبر، (هنا يجدر بى أن أخبرك أنه من المعتقدات السائدة أن هذه الألفاظ لها المفعول المذكور أى القضاء على الشياطين) سأل المؤذن: ومن تكون إذن؟ أجاب الآخر: أنا مجنون هارب من المارستان، قال المؤذن: أهلًا وسهلًا، الحمدلله على سلامتك! تفضل، اجلس ودعنا نتجاذب أطراف الحديث، بدأ المجنون بالسؤال: لم تنادى بأعلى صوتك: يارب؟ ألا تعلم أن الله يمكنه أن يسمعك إذا تكلمت بصوت خافت؟ أردف الآخر: هذا صحيح ولكنى أنادى كى يسمعنى الناس أيضًا، قال المجنون: إن هذا يسرنى، واستجابة لطلبه بدأ المؤذن يردد أغنية ذات طابع هزلى جعلت بعض خدم المارستان الجالسين كعادتهم بالليل فى أحد المقاهى المجاورة يندهشون ويرتابون فى الأمر، طلعوا بسرعة وقبضوا على المجنون - ص١٠٦" . تلك كانت بعض ما روته الكاتبة من حكايات سمعتها حول المارستان ونزلائه والذين شعرت نحوهم بإشفاق ووصفتهم بأنهم مخلوقات تعيسة.

وعن القلعة وبنائها وقصورها ومساجدها تخصص جزءًا من رسالتها العاشرة، ومشهد عروض الفرجة الشعبية فى الشوارع للفنون المتداولة فى هذا العصر يلفت نظرها مؤكدة بذكرها له ما سبق ورواه المستشرقون والمؤرخون، فالقلعة "هى المقام الدائم لسلاطين مصر وحكامها، تقع أمامها ساحة فسيحة الأرجاء تسمى الرملية حيث يقام بها سوق، وحيث يمكن مشاهدة الحواة والآلاتية ورواة القصص، يحيط بكل منهم جمع من المتسكعين - ص١١١" .

ومن الآثار التى تصفها داخل القلعة مسجد عظيم كان قد بناه السلطان بن قلاوون فى القرن الثامن الهجرى، وتبدى إعجابها بالمنظر من حافة التل فتقول: "يمكننا أن نرى منظرًا فريدًا للعاصمة وضواحيها، بمآذنها وقبابها العديدة ومنازلها المسطحة والمشربيات الخشبية للتهوية وبعض أشجار النخيل وغيرها تتخلل المساكن.... ومن المستحيل ألا يتأثر أى فرد له ذرة من الإحساس بهذا المشهد؛ المنظر الطبيعى فى حد ذاته مبهر - ص١٣٠". ثم تصف الجبانات منها ما هو قبالة باب النصر وجبانة أخرى تدعى «القرافة»، وبها -على حد تعبيرها - العديد من المقابر الجميلة جدًا، وتصف مقبرة الإمام الشافعى، ولا تنسى فى تلك الرسالة أن تذكر مدنًا أخرى قريبة من القاهرة مثل الجيزة وهليوبوليس «مدينة الشمس».

ضيفة فى حريم «محترم»

ومن الرسالة الثانية عشرة نستطيع أن نقول إن رسائل النساء والحياة العائلية قد بدأت، وكأن الرسائل السابقة كلها كانت تمهيدًا وتعريفًا بالحياة اليومية وطبيعة الحياة والأنشطة والمبانى والمعتقدات السائرة فى البلاد لنعرف عن أى قوم وأى نساء نتحدث، ولم يغب عن صوفيا طوال الحديث عن مفردات الحياة فى مصر أهمية التفرقة بين طبقات المجتمع من حيث المظهر أو الجوهر، إذ هيأت لها الفترة التى أقامت فيها بالقاهرة معرفة أوليَّة مكنتها من أن تحدد أى قوم تريد أن تزور وبأى أناس يجب أن تختلط لتستقى المعلومات، ومن الذى تستطيع أن تعتمد عليه كدليل لها ومن هُم الإخباريون المثاليون.

تبدأ صوفيا رسالتها بإطراء على سيدات مصر من الطبقة المتوسطة والعليا وما لاحظته من طريقتهن الجذابة فى رفع الكلفة ورقة سلوكهن الفطرى ورغبتها الشديدة لدخول حرملك «محترم»، وكان أول حرملك استطاعت دخوله هو حرملك حبيب أفندى حاكم القاهرة السابق، وتلك كانت المرة الأولى التى تتشجع فيها وتمتطى «الحمار العالى أو المغطى» وتشعر صوفيا بالفرق وتقول "لا وجه لمقارنة الحمار العالى مع الحمار العادى فهو يفوقه بكل تأكيد".

حرملك حبيب أفندى منزل خاص كامل منفصل عن منزل الرجال، ومقابلة الحريم لها وطريقة السلام "الطريقة الشرقية التقليدية بأن لمست بيدها اليمنى شفتيها ثم جبينها - ص١٣٠"، وكيف كانت تحرص على ارتداء تحت التزييرة الملابس الإنجليزية لسبب برجماتى تفصح عنه بقولها "فهذا يجنبنى ضرورة الامتثال لعادات قد تشعرنى بالإذلال : إذ لو ارتديت الزى التركى لزم على أن أؤدى التحية التقليدية المتبعة التى تبدى خضوعًا لا أكنه ولا أود أن أشعر به؛ فى حين أننى كامرأة إنجليزية، تعاملنى أرقى السيدات ليس فقط كمثيلات لهن بل يعتبرننى غالبًا أرفع منهن منزلة - ص١٣٠". وتسهب فى وصف ملابس النساء فى الحرملك وما يتحلين به من حلىّ من

الماس والأحجار الكريمة وتثنى على طرق التزين التى تنم عن مهارة ودقة فى استخدام الكحل للأعين والحواجب، إلا أن هناك طريقة للتزين لم تعجب صوفيا وصرحت بها ألا وهى "أن كثيرًا من النساء من مختلف الطبقات يشوهن وجوههن بأن يزججن حواجبهن بالكحل ويمددن الطلاء الأسود ليضمهما بخط عريض قبيح للغاية - ص١٣٠".

وبعد أن تشرح آداب الضيافة وحسن الاستقبال تضع صديقتها فى تفاصيل المشهد الذى يبدأ بتقديم الجوارى للحلوى فتدخل صينيات من الفضة عليها أطباق زجاجية بها حلوى كان كل طبق به ثلاث ملاعق وفى كل ملعقة قطعتان من الحلوى، تبع هذا فى الحال تقديم القهوة فوق صوان من الفضة أيضًا، كانت كالمعتاد فى أقداح صغيرة من الصينى وضعت فى حوامل على شكل كؤوس البيض - ص١٣٠". وعن طريقة التقديم تفصّل وتقول: "لا تقدم القهوة أبدًا من الصينية رأسًا، بل تمسك التابعة الحامل بين إبهام وسبابة اليمنى وتقدمها هكذا برقة فائقة. ولا تقتصر مشروبات الضيافة على ذلك بل يتبعها أيضًا صوان فضية عليها الشربات فى أكواب غاية فى الأناقة من زجاج الكريستال لها أطباق وأغطية والصينية كلها مغطاة بمفرش وردى اللون غنى فى تطريزه. وجريًا على العادة، لا نحتسى إلا ثلثيه، ثم تتقدم جارية أخرى وفى يدها منديل كبير أبيض مطرز لتجفيف الفم، والمفروض أن يمس الشفاه فقط ومن تفعل أكثر من ذلك تعتبر «غشيمة» - ص١٣٢" وجزء من حسن الضيافة العرض على الضيف أن يرى المنزل واصطحابه فى جولة به وهنا تشعر الضيفة بالشرف العظيم الذى حظيت به من أصحاب المنزل، وتتّخذ من هذا فرصة لتصف المنزل لصديقتها. وفى النهاية تساعدها المضيفات على ارتداء ثوبها ويقمن بتوصيلها إلى البوابة الكبيرة التى دخلت منها لتمتطى الحمار العالى بمساعدة الأغوات، وتنهى رسالتها بقولها "بعد مرور عدة أيام على هذه الزيارة، تلقيت دعوة أخرى من الحريم ذاته يؤكدن فيها بكل ذوق ورقة أنهن يردن إقامة حفلة و«فنتازيا لتسليتى» - ص١٣٥".

وتردنا صوفيا فى بداية الرسالة الثالثة عشرة إلى ما سبق وأشرنا إليه من التزام بقواعد الدرس الأنثروبولوجى من الإقامة فى مجتمع الدراسة عامًا كاملًا فتقول لصديقتها: "لكننى مقتنعة بشىء واحد وهو أنه لابد من أن تمر على المرء سنة كاملة بدورة فصولها قبل أن يمكنه إصدار حكم حقيقى بشأن مميزات البلد - ص١٣٨". فلا عجب إذن أن تأتى «دراستها» على هذا النحو من الشمول وقد تلقت تدريبًا مسبقًا ورافقها فى إقامتها باحث مخضرم (إدوارد لين) وأفادت من خصوصية وضعها كامرأة وأجنبية فتوفرت لها من المزايا ما لم يكن متاحًا - بسهولة- لغيرها من الباحثين. وتؤكد الحقيقة البسيطة التى مؤداها أنه بقدر سخاء الميدان يرتبط الباحث به ويقع فى حبه، فنراها تفصح عن هذا التعلق بمصر حين تقول: "لهذا يمكننى أن أفصح دون تحفظ عن مبعث انجذابى لهذه المنطقة، ودون خشية

أن أتهم بالتحيز للإقامة فى الشرق على العيش فى انجلترا، ولعل مرجع هذا هو الطقس وفى عادات الناس وبساطة تقاليدهم التى تدعو إلى الإعجاب والتخفف من شعورى بالتأثر لحالة الفقر السائدة عما إذا كنت فى وطنى حيث البؤس أقل - ص١٣٩". وتخبر صديقتها عن السبب فى عدم وجود مساكن فى مصر لإيواء الفقراء مثلما توجد فى انجلترا وأن ذلك يرجع إلى "قناعة ورضا الفقراء هنا بكسرة من الخبز وجرعة من الماء، وفوق كل هذا هناك الرباط الأسرى القوى الذى يسود فى الشرق كله وأن الفقير يتحمل بحق هم أخيه - ص١٣٩". وعن صلات الدم والنسب والعلاقات فى المجتمع المصرى تذكر أن "صلة الرحم فى الشرق لها الأولوية على الزوجة التى تستقبل فى الأسرة كأخت صغرى. ولا يحدث هنا أن يترك الأب والأم المنزل لتحل محلهما زوجة الابن ..... أليس هذا هو المفروض أن يحدث ؟ - ص١٣٩".

ومرة أخرى تدلل بل وتقر صراحة بأسباب نجاح مهمتها فى الشرق فتقول "إن لدى ميزات كثيرة تؤهلنى أن أحسن فهم تقاليد وعادات النساء، أولها ألفة أخى بالشرق وأحواله، وثانيهما خطتى أن ألتزم التزامًا صارمًا بالتقاليد التى يحافظ عليها القوم مما يجعلهم يكنون لى الاحترام، وفى الوقت نفسه أثير اهتمامهم. ولقد بلغ بنا أن تبنينا طريقتهم فى الأكل - ص١٤٠". وكأن الأمر تم بمنهجية صارمة ألزمت نفسها بها متبعة خطى الأخ العليم بأمور الشرق وأحواله. والحق أن ما أبدته صوفيا من اندماج فى المجتمع المصرى لا يبدو فى أى وقت مفتعلًا وإن جاء عن قناعة تعبر عنها بقولها "لم أجد صعوبة فى اعتناق أساليب السلوك الشرقية ويبدو لى، من الاحترام الذى أقابل به والطريقة التى أعامل بها والإصرار أن أكرر الزيارة، أننى نجحت فى فهم الناس وإرضائهم. ولدى اعتقاد راسخ نشأت عليه، هو أنه يمكن تجنب الاختلافات البسيطة على التوافه التى كثيرًا ما تعكر صفو المجتمع - ص١٤١".

وتحكى صوفيا عن المأكولات وتصنفها تصنيفًا فريدًا، فهى إما أطعمة تتناول بالأصابع مثل المحشى وورق العنب والكفتة المحمرة والكعك، أو أطعمة تستخدم الملاعق فى تناولها مثل الأرز واليخنى والحساء، وتفصح عن مشكلة كانت تواجهها فى الطعام ألا وهى أنه "حينما ندعى للأكل خارج المنزل فإن ربة البيت، تكريمًا لضيوفها، تقدم بيدها قطعًا من اختيارها، وقد تتكرر هذه المجاملة عدة مرات، ورفضها يعتبر إهانة لا تليق إطلاقًا. لا أظن أن أى سيدة إنجليزية باستطاعتها، مهما حاولت أن تبدو حسنة السلوك، أن تأكل كل ما تقدمه لها مضيفتها للحفاوة بها - ص١٤٠". وتخبرنا عن طريقتها للتخلص من هذا الموقف والتى تنم عن كياسة وحس اجتماعى مرهف فهى تبدى إعجابًا بالمأكولات وباختيار المضيفة لها وتطلب منها أن تجىء لها بعد الغداء بمن أشرفت على إعداده لتستقى منها بعض المعلومات وتقول: "بهذه الطريقة أزيل أى انطباع بأن الطعام لم يجهز بالطريقة التى تعجبنى، وتكون

الملاحظة الوحيدة التى تقال لى هى، حقًا أن الإنجليز يأكلون أقل بكثير من الشرقيين - ص١٤١".

وتقدم وصفًا دقيقًا لطريقة تناول الطعام والجلوس على الأرض «متربعين» واضعين فوطة على أرجلهم - ولا تنسى ذكر مقاسها - والخادمة التى تقف إلى جوارهم بالإبريق لسقايتهم أو لطرد الذباب وكيف أن الالتفاف حول هذه الصينية المستديرة يساعد كثيرًا على الألفة، وتنصح صديقتها وسائر الأصدقاء فى انجلترا بالمناضد الصغيرة أو المستديرة.

والحريم مكان مغلق لا يدخله الغرباء من الرجال إلا إذا كانوا مثلًا يحملون شيئًا ثقيلًا يصعب على النساء حمله أو غير ذلك من الأمور وهنا لابد أن يردد أى منهم بصوت مسموع عبارات معينة مثل «يا ساتر» أو «دستور»، وبطرافة بالغة تقول "وكثيرًا ما يخطر ببالى أن أى شخص يفهم اللغة العربية ولكن ليست لديه الدراية الكافية بالعادات والتقاليد، قد يظن هؤلاء السقاة من النساك المتعبدين لكثرة ما يرددونه من تعابير التقوى والورع - ص١٤٢".

فوضى الزواج المبكر وتعدد الزوجات

تورد صوفيا حكايات زواج عديدة لفتت انتباهها (تذكر بتلك النماذج التى ظل موريس أويلر يذكرها ليحلل العلاقات الاجتماعية)، منها حكاية شاب خطب فتاة صغيرة السن بناء على تزكية رفيق له دون أن يبعث قريبة

له للتأكد من حسن أو سوء مظهرها، ولكن القلق انتابه بعد يومين فأرسل صديقة له فأخبرته أن العروس عوراء، لام العريس صديقه ولجأ إلى امرأة عجوز لها قدسية يلجأ إليها أبناء الحى لاستشارتها، فقالت له ولماذا قبلت أن تخطب فتاة لا تعرفها والدتك أو نساء بيتك؟ وقال لها إنه اشترى لها قطعًا كثيرة من الثياب ودفع لها مهرًا كبيرًا، فسألت العجوز: وهل تعلمت أى حرفة بحيث تطلب هذا المهر ؟ فقال لها: لا ولكنها تنتمى إلى أسرة أرفع من أسرتى ولها منازل وأراض وأملاك، فأجابت: المُلك لله وحده وانسحبت. تلك حكاية من حكايات زواج عديدة تضمنها فى الرسائل وجميعها تحمل دلالات قوية عن الثقافة السائدة فى مصر فى تلك الحقبة.

وفى الرسالة الرابعة عشرة حديث عن الجوارى والعبيد ومعاملتهم وزواجهم وتشير إلى أنه "فى كثير من الأحيان يزوج نبيل من الأعيان عددًا من جواريه وأحيانًا محظياته فى يوم واحد لأزواج من اختياره - ص١٤٨"، وتصف تلك الأفراح والرقص الذى تصفه وصفًا طريفًا بقولها "الفتيات يقمن بحركات فيها شىء من الإفراط ولكنها غالبًا رشيقة كما أنهن يقمن بحركات «شقلباظ» رأسًا على عقب بمهارة فائقة. إن العرض لا يروقنى ولكنه غير منفر - ص١٤٨"، وتحكم على أصوات المغنين والآلات الموسيقية فالغناء لا يطربها والآلات فى نظرها غير موسيقية على الإطلاق «وتتنافى مع أى نوع من الانسجام»، ولكنها رأت أن أصوات المغنين فى حد ذاتها ممتازة، وفى لمحة ذكية تشير إلى تميز الجمهور فى قولها "الفنانون لهم حب وحماس شديدان لفنهم ويفوقهم فى ذلك المستمعون - ص١٤٨".

وعن هيمنة النساء التى لاحظتها، عكس ما هو شائع عن خضوعهن، تحكى لصديقتها وتقول "قد تجدين من الصعب أن تصدقى أن رب البيت قد يمنع لعدة أيام من الدخول إلى حريمه إذا وضع بأمر من زوجته أو زوجاته، زوج من البابوج (نوع من الأحذية) على عتبة الباب من الخارج دلالة على أن هناك زائرات بالداخل - ص١٤٩". وتلك تفاصيل لا يصل إليها إلا ملاحظ قَبِل المجتمع مشاركته فى أنشطة الحياة اليومية وأطلعه على خباياها، وكيف كان لإدوارد لين أن يصل إلى تلك المعلومة دون الاستعانة بصوفيا!

الزواج المبكر لفت نظرها وكتبت عنه مصدرة حكمها فتقول "الرجال بحماقة يتزوجون مخلوقات صغيرة بلهاء يصلحن أولادًا لهم لا كزوجات - ص١٤٩"، وتعلق على حكاية رجل كانت طفلة تستثيره فيتوعدها أنه حينما يكون لديه مال سيتزوجها ويعاقبها كل يوم بقولها "إن هذا النوع من الأخذ بالثأر لا يمكن أن يخطر على بالنا نحن الأوروبيين - ص١٤٩". وتحكى أنها شاهدة على زفة عروس صغيرة لا يتعدى سنها العشر سنوات ضاقت فيها العروس الطفلة بالالتزامات المفروضة عليها وأصرَّت أن تسير فى الخلف وتقوم هى بالتهوية. وإن أهم ما يشغل الحريم هو التطريز الذى تصفه بإعجاب وانبهار شديدين. والمهارات المنزلية التى تتعلمها النساء وتتقنها فى مصر عديدة وتفصل فى وصفها مثل عمل الشربات من الورود خاصة

البنفسج ثم شربات البرتقال والمشمش وتندهش من مشهد ابنة الباشا وهى تشرف على غسل وصقل الأرضية الرخامية فى قصرها، مقرنة بين هذا الاهتمام المنزلى والتعليم وأن "قليل من النساء من يقرأن أو يكتبن حتى لغتهن - ص١٥١".

وتستكمل فى الرسالة الخامسة عشرة حديثًا عن الزواج والبذخ الشديد فى مظاهر زفة العرس، من خلال مشاهدتها لزفة عرس فلاح بسيط بها أعلام من الحرير الأحمر والأخضر تتدلى من حبل مد عبر الطريق ومن فوقها علقت سبع نجفات ضخمة مكونة من مصابيح ملونة ... إلخ من مظاهر البذخ، وتحكى عن طعام الفرح والولائم والفاكهة والتبغ والقهوة، والمطربين والراقصات المجلوبين لتسلية الضيوف، وأن الفرد لكى يفى بكل هذا يقترض المال، ويدعو الجميع من الأقارب والأصدقاء والمعارف الذين يجب أن يلبوا الدعوة، ويأتى كل منهم بهدية، وتعلق على هذا بقولها «وهكذا يكون غالبًا العريس هو الرابح من الاحتفال، وعلى أى حال يمكّنه أصدقاؤه من سداد ديونه، فى الواقع، ليس هنا أى مجال لكرم حقيقى - ص١٥١". ذلك هو النقوط وتلك هى الهدايا المُلزِمة التى تحدثت عنها صوفيا قبل كثير من الباحثين .

جلباب الموت والجراد والثعبان

تلاحظ صوفيا ولع المصريين بالحدائق والمياه فالماء حتى الراكد إذا كان حلوًا يعتبرونه نوعًا من الرفاهية، وإذا كان جاريًا مهما بلغت قذارته، فهو منتهى الرفاهية. إلا أن تلك الرسالة - الخامسة عشرة - كان عنوانها الذى اختارته المترجمة «الطاعون فى مصر» وبه حديث عن الأوبئة والحجر الصحى «المنزلى» فى مصر وتحكى حكاية شديدة الدلالة عن الأطباء الروس الذين قدموا لدراسة وباء الطاعون وإذا كان معديًا أوغير معد، فطلبوا من بعض الأفراد أن يلبسوا ملابس من أصيبوا وماتوا بالمرض ومقابل ذلك، دفعوا لكل منهم خمسة قروش فى اليوم الواحد، وهذا مبلغ يعد كبيرًا جدًا فى تلك الحقبة، فوصفت هذا بالعرض الروسى السخى، وكيف أن الفقراء لم يخطر ببالهم الخطر "وتدفق الفقراء من كل أرجاء المدينة إلى الأطباء يتوسلون إليهم أن يسمحوا لهم بلبس جلباب الطاعون". وتعلق فى النهاية بأنه "ظل الفلاحون المساكين أحياء، يأكلون الطعام الجيد ويزدهرون ولم يمت سوى أحد الأطباء ولا يدرى أحد كيف انتقلت إليه العدوى". وترصد أيضًا طريقة مقاومة الجراد مثل "قذف الحجارة والصياح ودق الطبول - ص١٥٤". وفى الرسالة التالية تواصل الحديث عن الزواحف والحشرات التى شاهدتها أو شاهدت تعامل الناس معها، منها أولًا الثعبان الذى ظهر فى منزلهم وكيف أنهم أتوا بحاوٍ يسيطر على الأفاعى وأن القاهرة تعج بهم وتصف ممارساته بأنه "بدأ بأن صفَّر قليلًا، وقام ببعض المقدمات السخيفة قبل أن يستحضر الثعبان بالكلمات التالية: أستحلفك بسيدنا سليمان الذى

حكم الإنس والجن، إن كنت مطيعًا أن تأتى إلىَّ، وإن لم تكن مطيعًا، ألا تؤذينى، وبعد فترة وجيزة، انزلق ثعبان من شق فى حائط الغرفة واقترب من الرجل الذى أمسك به - ص١٦٣". ثم عن لدغ العقارب وعلاجه بوضع كربونات النوشادر على الجرح، وترجع السبب فى انتشار تلك الزواحف والحشرات إلى العدد الكبير من المنازل الخربة، مما دعا الباشا أن يصدر مرسومًا بأن المشربيّات ممنوعة والمصاطب يجب أن تزال وما يتبع ذلك من تغيرات اجتماعية.

ولا يفوت صوفيا أن تسرد حكايات ما تعرضت له وأسرتها من قصص احتيال للحصول على الأموال من ادعاء للفقر أو حتى ادعاء الموت.

والولائم من الأمور التى لفتت نظر صوفيا وأسهبت فى الحديث عنها، خاصة أنها كانت ضيفة على الطبقات العليا فى المجتمع فأحيطت بكل أنواع البذخ والترحيب اللائقين بضيفة أجنبية، فتصف الاستقبال والبدء بتقديم القهوة وما يصحبها من مراسم ثم يحين وقت الغذاء فتشرح كيفية الجلوس إليه وتراتب الجلوس، فبعد أن تأكل الضيفة بمصاحبة المضيفة وعلية النساء فى المنزل تتبعهم حول الصينية أرقى سيدات المنزل ثم أخريات يجئن بعدهن حسب مركزهن الاجتماعى وهكذا حتى ينتهى الجميع من تناول وجبة الغذاء، ثم تصف الأوانى الفضية البديعة وأنواع المأكولات والحلوى، وكيفية وقوف الجوارى والخادمات لخدمة سيدة المنزل وضيوفها والإلحاح على الضيف فى الطعام وكيف أن أرملة طوسون باشا "وهى تقدم لى لقمة بعد لقمة، تردد كل مرة عبارة «بسم الله» وهذا القول يلفظه المسلمون دائمًا قبل الشروع فى الأكل أو الشرب، كما أن الدعاء بعد الطعام أو الشراب هو: «الحمد لله»، وهناك تقليد مريح جدًا يتبع فى الشرق بعد تناول الطعام، وهو أن كل فرد له مطلق الحرية أن يغادر المائدة إذا شبع، وهذه العادة تعتبر نجدة حقيقية بالنسبة للأوروبيين بسبب كثرة وتعدد ودسامة الأطعمة - ص١٧١".

وتبدى الكاتبة فى الرسالة إعجابًا خاصًا بطريقة تصفيف شعر المصريات وذلك بقولها «لا يبدو لى أن أى طريقة فى تصفيف الشعر تضاهى فى جمالها الأسلوب الذى تتبعه السيدات المصريات اللاتى يتركن شعورهن الطويلة تتدلى على الظهر فى ضفائر متعددة رفيعة وقد تضاف إليها جدائل من الحرير لتبدو أكثر طولًا وتزين بمئات من الحلىّ الصغيرة الذهبية التى تشبه التبريقات (الترتر) البيضاوية الشكل وهذا طراز أكثر انسجامًا مع الملابس الشرقية من أى طريقة أخرى.

الحريم درجات

وتشرح فى الرسالة الثامنة عشرة لصديقتها التراتب الهرمى داخل الحرملك، فوالدة رب الأسرة هى سيدة الحريم الأولى، وإن لم تكن على قيد الحياة، فتتخذ أخته أو أخواته الصدارة، وفى هذا تسليم سبق وأشرنا إليه من تقديم منزلة رابطة الدم على المصاهرة فى المجتمع المصرى، وتتبعهن

فى المرتبة زوجته المفضلة، وتشرح هنا الأفضلية من وجهة النظر الشرقية والتى لها دلالاتها أيضًا فتقول لصديقتها "ومسألة الأولوية بين زوجات رجل واحد تنظم بطريقة أبسط بكثير مما يمكنك تخيلها بفكرك الأوروبى عن حقوق المرأة، وعادة ما تتم على النحو التالى: الزوجة الأولى للرجل إذا أنجبت منه تحتفظ بمرتبتها العليا على أى زوجة أخرى تليها، وإن لم تنجب، تتنحى لأخرى أكثر حظًا منها وبالتالى تستحق محبة أكثر وتكريمًا، تتدرج مراتب الزوجات التاليات حسب إيثار الزوج لهن - ص١٧٥". فالإنجاب هو المعيار الأول فى التراتب والذى يَجُب أى معيار آخر، وبعد معيار الزمن وأخيرًا يأتى معيار العاطفة، وتخبرها أن كل زوجة فى الطبقات العليا لها جناحها المنفصل وأتباعها، وليس من المستبعد عند عظماء القوم أن تنفرد كل زوجة بقصر مستقل .والتراتب يسود أيضًا عالم العبيد والجوارى ففى القاع نجد الجوارى السود اللاتى يقمن بالخدمات الوضيعة فى الحريم، ثم الجوارى البيض اللاتى توجد بينهن من هن أرفع مرتبة من الأخريات، والهانم لها عادة أربع تابعات أساسيات، تليهن فى المقام اللاتى يقدمن الشاى والقهوة، ولكل واحدة منهن مجموعة من المساعدات، وتضم أدنى مرتبة الطاهيات وخادمات المنزل وأغلبهن من الجوارى السود. فالحريم "عالم صغير من النساء تقضى فيه الكثيرات حياتهن منذ نعومة أظافرهن: إنه مسرح لأفراحهن وأحزانهن، لسعادتهن وهمومهن، وليست لديهن فكرة عن عالم آخر أوسع خارجه ولا يتوقعن أى تغيير سوى الانتقال إلى حريم أزواجهن - ص١٧٨".

الاعتقاد فى الحسد لفت نظر صوفيا منذ وصولها إلى مصر، وأشارت له فى أكثر من موضع من رسائلها شارحة له ولطرق الوقاية منه، ولكنها لا تمنع نفسها - كما فى مواقف عديدة- من أن تأخذ موقفًا من ذلك المعتقد الذى رأته شاذًا وغير مبرر وتصفه مرة بقولها "هذا التطير الجاهل يرغمنى أن ألتزم بالحذر الشديد فى معاملاتى مع الأمهات المسلمات فيما يخص أى ملاحظة عن أولادهن - ص١٧٩"، وأنها شخصيًا تعرضت لموقف تحكيه وتقول "حدث مرة أن خانتنى الحظ فى ملاحظة أبديتها من هذا القبيل ولكن لحسن الحظ كان أحد ولدىَّ هو موضوع الحديث، فقد سببت إزعاجًا شديدًا لسيدة مصرية حين ذكرت عن تأثير الجو فى صحة الصغار، أن ابنى الأكبر لم يصبه ما أصاب باقى أسرتنا من جرّاء شدة الحرارة وأضفت أننى سعيدة لأن بنيته قوية، صاحت لتوها «صلى على النبى، صلى على النبى» وكررت هذه العبارة عدة مرات، وامتقع لونها وبدا عليها اضطراب شديد .... ولم أستسغ فكرة الصلاة على النبى، ولذلك حاولت أن أهدئ من روعها بأن أردد بعض العبارات على الطريقة الشرقية مثل «الحمدلله على صحة أسرتى» فحاولت إقناع السيدة «أن الإنجليز لا يخشون من إبداء سعادتهم لسلامة من يحبون» - ص١٧٩"، فتلاحظ أن «من المعتقدات أن عبارة اللهم صل على سيدنا محمد تزيل أثر عين الحسود»، وهنا تشير إلى دقة موقفها

كأجنبية لا تعرف كل ما يدور حولها، فمهما أتقنت اللغة هى غير مكتملة، والإشارات والإيماءات أحد فروع اللغة التى يلزم على الفرد الإلمام بمفرداتها، وتحكى أنها أشارت لخادمة فابتعدت عنها، فأشارت لها ثانية فاستمرت فى الهروب فصفقت لها فحضرت، وعندما سألتها: "لماذا ابتعدت عنى حينما أومأت إليك ؟ قالت لأنك أشرت إلى أن أبتعد عنك، أى أن إشارتى إليها كانت بظهر يدى ولو كنت قلبت الوضع، أى أشرت وراحة يدى إلى أسفل، لأدركت أنى أطلب مجيئها؛ ولكن الحركة التى صدرت عنى جعلتها تظن أنى أطلب منها الابتعاد عنى بأسرع ما يمكن - ص١٨٠".

الرسالة التاسعة عشرة خصصت فى معظمها لوصف زفة عرس، لكن قبل الزفة تشير إلى اختيار الزوج، حيث قد تم ترتيب كل شىء إلا نقطة واحدة لم يبت فيها ألا وهى اختيار العريس وتقول لصديقتها "نجد بين علية القوم فى هذا البلد، أن رأى الابنة التى يراد تزويجها لا يؤخذ إلا نادرًا جدًا، .. وتعجبين دون شك أن مثل هذه العادات لاتزال تمارس، وقد تشعرين بالأسى نحو هؤلاء النساء المغلوبات على أمرهن اللاتى يتقرر مصيرهن بهذه الطريقة، ولكن إصلاح هذه السنة درب من المستحيل إذ أنى متأكدة أن النساء أنفسهن سوف يجزعن إذا عرض عليهن أن يتعرفن شخصيًا على الزوج قبل الزفاف - ص١٨٦"، والزفة التى تصفها بالتفصيل فى تلك الرسالة هى لحفل زفاف فى الطبقة المتوسطة ولا يختلف كثيرًا عما سبق وعرضنا له من مهرج وألعاب وراقصات ومشاعل ومهرج ورقص بالسيوف، لكن ما يلفت النظر هنا هو "خمسة صبية تتراوح أعمارهم بين الخامسة والسادسة، يرتدون ملابس نسائية غنية مقصبة ومزركشة ويتزينون بفيض من الحلىّ النسائى من ذهب ومجوهرات تبهر النظر، كانوا يستعرضون فى الموكب قبيل ختانهم، وكان يغطى جانبًا من وجه كل منهم منديل مطرز ومطوى لحمايتهم من عين الحسود .... المنظر كله يشبه ما جاء فى ألف ليلة وليلة فى بهجته وألوانه الزاهية وطابعه الشرقى المميز. وكان الموكب يتقدم ببطء شديد مثل زحف السلحفاة تقريبًا - ص١٨٧". وتذكر أيضًا أنها شاهدت تنفيذ حكم صدر على أربعة محامين بالأشغال الشاقة وأن يطاف بهم فى الشوارع وهم يركبون الحمير ووجوههم تجاه الذيل.

صوفيا تفصح عن مهمتها

تبدأ صوفيا رسالتها العشرين بالإفصاح عن مهمتها، فلا هى مجرد رسائل ولا يوميات وإنما هى تقارير تستكمل بها عملاً بدأه أخوها وطلب منها أن تسد له ثغرات فى عمله ليكتب له الكمال ولهذا كانت كلماتها مباشرة وواضحة وهى: "إن وصف أخى للحريم وكل ما كتبه فيما يخص عادات وتقاليد نساء هذا البلد دقيق إلى أقصى حد وذو فائدة عظمى لإعدادى للحياة التى أعيشها حاليًا، ولكن لأن معلوماته فى هذا المجال مستقاة من الرجال فقط، فهى بطبيعة الحال غير كاملة، ولهذا طلب منى

أن أعوض هذا النقص بملاحظاتى الذاتية وكل ما يطرق سمعى عن أحوال وأخلاق النساء والطريقة التى يعاملن بها من أفواههن شخصيًا - ص١٩٠".

وتعلن عن رأيها الذى تحرجت من ذكره فى البداية فتقول: "كنت أتحرج من إبداء رأى قاطع انطبع على ذهنى بكل شدة فى الأشهر الأولى من وصولى إلى هذا البلد، ألا وهو أن نسبة كبيرة جدًا من الرجال وغير قليلة من النساء يجنحون غالبًا، أو عادة، للقسوة وارتكاب أبشع أنواع العنف والجبروت - ص١٩١"، والمفارقة أنها تجد أن الزوجات والجوارى فى بيوت الطبقة الراقية، عادة ما يعاملهن الزوج والسيد بلطف ولين ... ولكن بالنسبة للطبقة الوسطى والدنيا، فإن معاملة الزوجة والجوارى يتسم عادة بالوحشية المتناهية "فكثيرًا ما تتعرض الزوجات للضرب المبرح، بينما يؤدى الضرب فى حالات ليست بالقليلة إلى موت الجارية"، وتشير إلى أن وضع الجوارى أفضل من وضع الزوجات اللاتى يخفن من الطلاق. ومن مظاهر القسوة الضرب بالسوط والعصا، وأنهم كثيرًا ما كانوا يتدخلون لوقف تلك البربرية وبعض الأفراد كانوا يستجيبون ويتوقفون «من أجل خاطرنا»، وتقول "فى اعتقادى أن ظاهرة القسوة هذه يمكن أن تعزى إلى الظلم الذى يعانيه من يمارسون القسوة أنفسهم .. المظلوم أشد الناس ظلمًا! - ص١٩٣"، وفى القسوة لا فرق بين مسلم ومسيحى، فهى تعرض لحالات ضرب قام بها أقباط مسيحيون وتعلق بقولها "إن سلوك المسلمين أحيانًا ينم عن خصائص مسيحية أكثر من الأقباط - ص١٩٢"، وهى ليست سعيدة بذلك إذ تقول "يؤلمنى أن واجب الالتزام بالحق يرغمنى أن أبين هذا الفارق - ص١٩٢"، إنها الموضوعية التى تظهر حينًا وتختفى أحيانًا فى تناول صوفيا لحياة المصريين. وترصد صوفيا وجود رجل مهمته التأديب كانت الأسر ترسل تستدعيه ليقوم بمهمة تأديب من يرتكب خطأ.

ثم تخصص صوفيا رسالتين تصف فيهما رحلتها مع الأسرة إلى الأهرامات وأبى الهول، وما يعنينا فى محاولتنا لاستقراء الحياة اليومية وعناصر التراث غير المادى بعين «دارسة» أجنبية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر فى هاتين الرسالتين إشارات طفيفة عن «الأعراب» ساكنى تلك الصحراء وأنه "فى اليوم الثانى لإقامتنا فى منطقة الأهرام جاء بدوى يطلب حق الضيافة... سعد به أخى كثيرًا إذ كان كل مساء وهو يدخن غليونه، يستمع إلى إنشاده لقصص وأشعار من سيرة أبى زيد الهلالى الشعبية، ولكنه فى الوقت نفسه سبَّبَ استياءً شديدًا لخدم أخى المصريين وذلك بسبب احتقاره للفلاحين - ص٢٠٣". وتفصح عن رأيها فتقول "هؤلاء الأعراب لا قانون لهم - ص٢١٤".

الليفة والتصبين والفرك فى الحمام العمومى

الحمام العمومى فى مصر من الأمور التى استمتعت صوفيا بها، ووصفته من الداخل وذكرت فوائده فتقول "أجد سعادة كبيرة جدًا فى عملية الاستحمام

ذاتها على الطريقة الشرقية، كما أجدها مفيدة جدًا لإزالة الشعور بالكسل الذى يسببه الطقس - ص٢١٦". وتعبر عن دهشتها من المشهد الذى رأته عند الزيارة الأولى فتحكى لصديقتها: "تخيلى دهشتى حينما وجدت ثلاثين امرأة على الأقل من كافة الأعمار وكثيرًا من الفتيات والأطفال عاريات تمامًا، سوف يصعب عليك أن تتخيلى أنه لم يكن هناك أحد سوانا يرتدى أى قطعة من الملابس - ص٢١٨". وتصارحها بأنها وجدت هذا الموقف مقززًا، ولكنها وجدت فى نفس الوقت عملية الاستحمام ذاتها متعة حقيقية. وتشرح مراحل عملية الاستحمام التى تبدأ بالتكبيس ثم طقطقة المفاصل يليه حك للجسد بمسحل، وتصف «الليفة» واستعمال الصابون والماء والشطف مرتين أو ثلاثة. وتذكر عملية رأتها ممتعة وهى «التصبين والفرك»، وتعلن فى النهاية رأيها وهو "أن الطريقة الشرقية فى الاستحمام صحية جدًا". والطريف أنها تنصح صديقتها فى النهاية وتقول لها «كى تستطيع امرأة إنجليزية أن تشعر بسعادة فى حمام عمومى بمصر عليها أن تغلق عينيها وتصم أذنيها - ص٢٢٠". وفى موضع آخر حين يأتى ذكر الحمام تقول إن المصريين "يؤمنون مثل كافة الشرقيين أن كل حمام يسكنه عفريت أو أحد أفراد الجن الأشداء، ولهم تأثير قوى فى مصير الأسرة".

ويلفت نظر صوفيا الأدب واللياقة التى يتعامل بها أفراد الطبقة العليا مع الأكبر سنًا، فتلاحظ فى الحريم السلوك الرفيع والأدب الجم والترحاب الفياض. وتلاحظ أن زيارة الأوروبيات للحريم تعد حدثًا مهمًا "زيارات الأوروبيات لهن أحقاب يؤرخ بها فى حياتهن - ص٢٢٦".

الحجاب للجميع مسلمات ومسيحيات

بالرسالة الخامسة والعشرين تكون صوفيا قد وصلت إلى حد من الاندماج فى المجتمع المصرى وفر لها معرفة أعمق مما كان يبدو كانطباعات فى الفترة الأولى، وها هى تشخص تلك الحالة بقولها "بعد إقامة ما يقرب من ثلاث سنوات فى بلد شرقى مع الاختلاط الدائم الودى بسيدات الطبقتين الوسطى والعليا من الأهالى، أشعر بأنى قادرة على إبداء بعض الأفكار العامة عن أحوالهن الاجتماعية والأخلاقية، وهذه مهمة صعبة جدًا مع أننى أتمتع بفرص للملاحظة قلما تسنح إلا لقلة من الإنجليزيات - ص٢٢٨". وبهذا يتبدد كل شك لدينا فى أن إقامة صوفيا وزيارتها لم تكن إلا زيارة عمل لها هدف ومتبعة لمنهج، وتجاهر بأنها لم تستطع أن تتفادى المقارنة بين الوضع الذى رأته شاذًا للنساء فى مصر مقارنة بما أسمته «قيم اللياقة الإنجليزية»، وهى هنا تبدى ملاحظة فى غاية الأهمية: فهى حين تتحدث عن حجاب النساء تقول "من الأشياء الكثيرة المحيرة التى تسود العالم الإسلامى عادة التمسك بالحجاب ليس بالنسبة للمسلمات فقط، بل أيضًا بالنسبة للمسيحيات الشرقيات - ص٢٢٩".

وعن الاختيار الوالدى فى الزواج أو ما يطلق عليه الأنثروبولوجيون «الزواج المرتب» تحكى صوفيا عددًا من الحكايات وبها كثير من الزيجات الناجحة وتسرد أسباب نجاحها من وجهة نظرها، ولا تعجبها ظاهرة تعدد الزوجات والطلاق وأن المرأة من الممكن أن تتزوج أكثر من رجل - فى حالات الطلاق - وترى أنه لا حل، هذا الوضع «الغريب» من وجهة نظرها هو انتشار المسيحية. فحياة المرأة المصرية كما رأتها صوفيا "عجيبة حقًا خصوصًا فى الطبقات الدنيا - ص٢٣٣".

وهى حين تتعرض لمشكلات الحريم العالى، التى هى فى نفس الوقت مشكلات المجتمع المصرى فى تلك الحقبة، تشير إلى أن إدوارد لين لم يكن ينظر باستحسان إلى تعاليم الشريعة والعادات الخاصة بالزواج والفصل بين الجنسين، ولعل ما حدا بهما إلى هذا الحكم هو "تعدد الزوجات وما يترتب عليه حتميًا من سهولة الطلاق والزواج المبكر للصبيان - ص٢٣٩"، وعن زواج البنات المبكر تقول "تعطى فتيات صغيرات كزوجات لشيوخ فى سن جدودهن، وتقبل هؤلاء الصغيرات الأزواج إرضاء لأهلهن الذين تم الاختيار على أيديهم. ولا داعى أن أذكر مدى البؤس والشقاء الذى ينتج عادة من هذه الزيجات - ص٢٤٠". وتعدد أسباب التعاسة والشقاء داخل الحريم والتى منها "عدم الوفاق والترابط بين الأطفال فى الحريم الذى يضم العديد من الأمهات، فمع الزمن ينمو شجار الأطفال ويتحول إلى منازعات جدية بين الشباب كما يزداد الحقد والغيرة إذا حدث تفضيل بينهم أو بين أمهاتهم فينقلب إلى كراهية مميتة ..... فهم يمثلون الحقد المجسم وعدم الوفاق - ص٢٤١".

وأهم ما فى الرسالة السادسة والعشرين هو حكايتها عن اختيار الولى لمكان دفنه كما يعتقد المصريون، ومشاهداتها لنعش الولى يذهب ويرجع وحاملى النعش يندفعون فى اتجاه يقولون إن الولى هو الذى يختاره. وتشير إلى المناظر المتعددة التى تمر أمام نافذة منزلها، وإن أكثر ما يقلق راحتهم مواكب العرس والجنائز، "الأولى فى أيام الاثنين والخميس وهما اليومان المباركان لمثل هذه المناسبات، أما الثانية فتقريبًا كل يوم - ص٢٤٤" وبالنظر إلى معدلات الوفيات المرتفعة فى تلك الفترة وانتشار عادة استئجار النائحات المحترفات التى أشارت إليها يمكننا أن نتصور مدى ما عانته الأسرة خلال إقامتها فى القاهرة من تلك المواكب. وتصف مرور جنازة خورشيد باشا التى هى "أغرب ما يمكن رؤيته فى شوارع القاهرة - ص٢٤٦" إذ تصدر الموكب تسعة جمال يحمل كل منها صندوقين بهما قمح وتمر وفوق كل جمل جلس رجل ينثر الخيرات بيد وبالأخرى يمسك عصا يزيح بها جموع البشر التى تتزاحم حوله، ثم جاءت ثلاثة جمال تحمل الماء وتبعتها جاموستان ليضحى بهما فوق القبر ويوزع لحمهما على الفقراء، ثم ثلاثون من قارئى القرآن وفصيلة من الشاويشية فخمسين نبيلًا من كافة الأعمار تبعهم فتيان فى يد كل منهم مصحف، ثم مجموعة من الرجال يحملون البخور فى مباخر فضية

وآخـرون معهـم زجاجات عطر من الفضـة ينثرون محتوياتهـا العطرة على الجمهـور من علية القـوم، وبعد ذلك يأتى النعش وتتبعه السـيدات يمتطين الحمار العالى والجوارى يمتطين الحمار العادى.

وتخصص صوفيا رسـالة لمراسم الحداد بين الأقباط وهنا نتنبه إلى بعد مراسـم الحداد عن المعتقد الدينى وجنوحها إلى المعتقد الشـعبى واستدعاء المخـزون الثقافى الذى يزيح الرسـمى ليتسـيَّد الموقف، فها هى المسـيحية المحافظة ابنة القس وصديقتها (مسـز ليدر) زوجة المبشر يشاهدون مراسم الحداد فى حريم مسـيحى ثرى باندهاش وسخط، فتحكى عن مشهد سيدة متوفيـة مسـجاة على الأرض (ربما علـى مرتبة) والغرفة فـى حالة فوضى عارمة وكل شـىء حولها ممزق ومكسـر، والأشـياء مبعثـرة وامرأتين تدقان بالدف وتنشـدان ترانيم جنائزيـة وندابات مأجورات ينتحـبن ويلطمن على دقات الدفوف وأخريات يقفزن ويصفقن بأيديهن وأجسامهن تنحنى لتلمس رؤوسـهن الأرض، ثم «جلسـت النسـاء من الأقارب بجوار الجثة وبدأت كل واحـدة منهـن بالتنـاوب تخاطب المتوفاة وتعبـر لها عما تكنـه لها من «حب ومعـزة»، وتبدى دهشـتها مما سـمعته من عبـارات مثل "يا حبيبتـى يا نور عينى، ويا خسـارة شـبابك يا روح قلبى، آه يا شابة يا صغيرة، فارقت جوزك وأمك يا ضنايا، وتسيبى جاريتك اللى بتخبز لك العيش بإيديها؟ - ص٢٤٦"، مشهد ممتد من مصر القديمة ويمر على القرن التاسع عشر ويحيا بتنويعاته فى القرن الواحد والعشـرين متخطيًا الزمـن والدين وموحدًا بين المصريين فى بوتقة المعتقد والعادة الشـعبيين بالصراخ والعويل وشـق الملابس وارتداء الملابـس الداكنـة وتعصيـب الـرأس، ولا تخلو الرسـالة من انتقـاد لعادات المصريين تعكس استعلاء من الكاتبة على مسيحيى الشرق.

وعـن تسـلية الحـريم تقول إن التسـلية تكون فـى الطعام والشـراب ثم بالنرجيلة وتبادل النوادر التافهة، وهنا تسـرد عددًا من تلك الحكايات والتى أسمتها «نوادر»: فحكاية عن تاجر متفاخر مع شحاذة وحكاية صاحب عجل ولصـوص وحكايـة تعكس موقـف المصرى من الهدية، وهـو موقف خال من اللياقة إذ لا يشكر ولا يقدر الهدية المقدمة له كما ينبغى.

وتكشف صوفيا فى رسالتها التاسعة والعشرين عن تعصب مسيحى يمكن فهمه فى إطار الخلفية الاجتماعية لها واختلاطها بالمبشـرين المسيحيين فى مصر ودأبهم على مدها بحكايات المسيحيين وما يتعرضون له من اضطهاد، والواقع أن وجود نظام العبيد والجوارى سمح بما يمكن أن نطلق عليه حراكًا دينيًا، فهناك من الجوارى من ولدن من أبوين مسـيحيين ونشأن فى العقيدة المسيحية ولكنهن الآن بحكم الأسرة التى يعيشون فى كنفها يدينون بالإسلام، وهؤلاء تلاحظ عليهن الطباع السـمحة، أما الذين ارتدوا عن المسـيحية بعد بلوغهم سـن الرشـد فهم متعصبون، وتسـوق على ذلك حكاية كمثال لا نعلم أهذه قصة واقعية أم حكاية سمعتها، وتشيد هنا بما يتمتع به محمد على من

تسامح دينى وسياسته المستنيرة العاقلة وأنه وضع أساس كنيسة إنجليزية عظيمة فى الإسكندرية، وتذكر أن هذا التسامح جلب له كراهية المسلمين!

زواج فى حريم عال

من الرسالة الثلاثين وحتى الرابعة والثلاثين تسهب صوفيا فى وصف العالم الأسطورى الذى شاهدته والذى بهرها فى احتفالات الزواج فى الحريم العالى فتشرح تفاصيل عرس شقيقة أحمد باشا ابن عم الوالى معتمدة فيها بشكل أساسى على مذكرات إدوارد لين: حيث أقيم هذا الحفل فى حديقة الأزبكية، ووصف لين له يذكرنا بمشهد المولد المعاصر من الأراجيح والمقاهى التى تقام فى الشوارع والألعاب النارية والمهرجين والمغنين والراقصين الذين يقومون بتسلية الجماهير أيضًا "الحواة الذين يقدمون حيلًا تنم عن خفة يد أثارت إعجاب الحاضرين"، والمحبظين وهم «ممثلون هزليون»، وفرق الموسيقى العسكرية والآلاتية، كذلك راقصات من الغجر، والحاوى الذى "يحمل بأسنانه فقط ثقلًا يزن حوالى ستين أو سبعين رطلًا ... ويرفع مشاعل كبيرة فوق جبهته مع الحفاظ على توازنها". وملاحظة عن أن "أحقر الناس كان لهم مطلق الحرية فى الدخول ولم يفرد الباشا سوى بعض الغرف لاستعماله الخاص ولأصدقائه - ص٢٧٠". وكيف كان الأوروبيون حاضرين للاحتفال "ومن بينهم نساء بعضهن يرتدين الزى الأوروبى العادى فى حين ارتدت أخريات ملابس الرجال الأتراك ليظن أنهن غلمان إذ ليس من المعتاد أن تظهر النساء فى الشرق بصحبة الرجال أو حتى أن يخرجن بالليل؛ ولكن جنسهن كان واضحًا جليًا - ص٢٧١". وأثناء العرس تقدم المشروبات الروحية وشراب عصير الفاكهة والقهوة. وأنه قد أقيمت فى وقت العرس منصة خشبية فى وسط البحيرة خصصت للألعاب النارية فوضع فوقها خمسة مدافع لهذا الغرض، ثم تصف زفة العروس. وتكمل الوصف بمذكراتها أثناء حضورها الاحتفال بعرس زينب هانم صغرى بنات محمد على وأنها لاحظت أن أم العروس تنثر وابلًا من العملات الذهبية والفضية بين الجموع مخلوط معها شعير وملح وأنها علمت أن الغرض من الملح هو درء عين الحسود، فالاعتقاد فى الحسد أيضًا استطاع اختراق الطبقات جميعها ليصل إلى الطبقة الحاكمة، ولا تنسى صوفيا أن تبث الرسالة حكمها على نثر النقود بقولها "من المؤسف أن يسمح بهذه العادة البربرية من إلقاء النقود - ص٢٧٥". وتفيض صوفيا فى وصف العرس وروعة ثياب العروس وكيف أنهم استعرضوا أمامها ما جلبه الباشا لابنته «جهاز العروس» من حلى وماس وملبوسات فى تباه وأنها وجدت "كل شىء فى الواقع رائعًا بدرجة تفوق أكثر تطلعاتى - ص٢٨٧". وتحكى عن فرق الموسيقى والرقص التى انتشرت فى كل مكان وإن بدت فى أكثر من موضع على مر الرسائل غير معجبة بالرقص العربى الذى رأته "مثيرًا للاشمئزاز إلى أقصى حد" - ص٢٩٢، فى المقابل أبدت إعجابًا بأصوات المغنين بل

اعتبرت فى بعض المواضع هذا الغناء «فذًا» إذ به "انسجام تام فى طبقات الصوت، جعل وقعها على الأذن عذبًا ومريحًا - ص٣١٠".

وتصف موكبًا رآته غريبًا ولافتًا للنظر من القلعة إلى الأزبكية ينقل مجوهرات ومقتنيات العروس فيما يشبه ما يتبع اليوم من «زفة العفش»، ثم اليوم السابع وهو يوم الحناء «الذى تحنى فيه يدا العروس بعد الحمام وفقًا للعادات القديمة، وهو أيضًا اليوم الذى تقدم فيه للعريس»، وفيه يسير مع الفرق موكب للشموع، والجوارى "تحمل كل واحدة سبع شمعات أو ثمان مثبتة فى سلة مزينة بأزهار زاهية الألوان فوق إناء صغير أخضر يحوى، كما قيل لى، عجينة من الحناء لخضاب الأيدى كى تكسبها لونًا أحمر داكنًا يميل قليلاً إلى البرتقالى - ص٣١٦". وفيما يشبه النميمة النسائية تقول صوفيا لصديقتها "لابد أنك متطلعة لمعرفة طريقة استقبال العريس لعروسه. حينما دخلت عربتها ساحة الحريم بقصرها، كان كامل باشا عند الباب ليرحب بها، ولكنها ظلت داخل العربة لمدة ساعتين والأبواب مغلقة والستائر مسدلة حسب تقاليد التمنع العربية..... وأخيرًا فتح باب العربة وتقدم كامل باشا وكشف عن يدى وقدمى العروس وقبلها باحترام، ولكنه لم يكشف الحجاب عن وجهها. ثم حملها بين ذراعيه، وأخرجها من العربة وصعد بها السلم وأجلسها على ديوان فى غرفة..... تركها لبضع ساعات مع أتباعها. وفى المساء المتأخر استأذن لزيارتها .... كانت محجبة.. وبعد أن قبل يديها وقدميها، أزاح الحجاب عن وجهها، وتقهقر إلى الوراء، يمعن النظر فيها مدة دقيقة. تحدث معها فى بعض الأمور لمدة ما يقرب من ساعة ونصف، ثم انسحب إلى جناحه الخاص: ظل مدة أحد عشر يومًا يزور عروسه على هذا المنوال الرسمى حتى أنست له، كما قيل لى وتخلت عن تحفظها - ص٣٢١".

وتشير المؤلفة إلى العواقب الوخيمة التى عادة ما تحدث بعد زفاف من هذا النوع وأهمها زيادة عدد السرقات بشكل غير مألوف فى القاهرة والسبب فى ذلك "يرجع إلى عادة قبيحة فى مثل هذه المناسبات وهى الإفراج عن كافة المجرمين من السجون - ص٣٢٢". ولا تنسى كعادتها أن تحكم فتقول "ولصوص مصر، فى اعتقادى، لا يفوقهم أحد فى الوقاحة - ص٣٢٢". وتنتهز تلك الفرصة لتحكى عددًا من حوادث السرقة.

وتلجأ صوفيا مرة أخرى إلى مذكرات إدوارد لتحكى عن موكب المشايخ والتابعين المتجهين إلى منزل الشيخ البكرى للاشتراك فى مراسم الدوسة ومولد النبى. وتؤكد بكلمات مباشرة ما سبق واستخلصناه من رسائلها فتقول "تعلمين أن المسيحيين فى البلاد الشرقية يشبهون المسلمين كثيرًا فى عاداتهم وطريقة معيشتهم العامة، وكذلك فى كثير من معتقداتهم الخرافية - ص٣٢٦".

وجاءت آخر رسالة حزينة: إذ خصصتها للحداد ومراسم الدفن التى شاهدتها، فتحكى عن أن ملابس الحداد فى هذا البلد سوداء أو زرقاء، وعن مراسم الدفن تقول "بسط شال كشميرى فى القبر، وطوى آخر ليكون

مثل الوسادة تحت الرأس، ثم رفعت الجثة من النعش، ووضعت فى القبر، غطيت بشال كشميرى ثالث أخفى تحته تمامًا رداء الجثة القيم، غادرت النادبات الضريح وهن يولولن بحدة وأغلقت البوابة - ص٣٣٠"، ما أشبه تلك الطقوس بما سبق وأشارت إليه من مراسم الدفن عند الأقباط؛ فهكذا وحد الموت بين المصريين منذ القدم وما زال.

وآخر ما تختم به رسائلها حزين أيضًا وهو استعراض لمجموعة من الآثار التى بحوزة طبيب إنجليزى مقيم اسمه الدكتور آبوت، منها قرط مكتوب عليه مينا وخاتم "له أهمية قصوى إذ من الموثوق به أنه خاتم الملك خوفو - ص٣٣١"، وغيرها من الآثار القيمة، ولا تعلق صوفيا التى وصفت لصوص مصر كما سبق وأشرنا أنه لا يفوقهم أحد فى الوقاحة، فتتركنا ولدينا انطباع بأن مصر بتراثها المادى وغير المادى فى تلك الفترة كانت متاحة أمام الأجانب بكل ما تحمل كلمة الإتاحة من معانٍ.

ولا يسعنا بعد هذه الجولة التى صحبنا فيها صوفيا فى عالم القاهرة فى القرن التاسع عشر إلا أن نعترف أننا كنا بصحبة دارسة مدربة تجمع بمنهجية وتسعى للوصول إلى أهداف ولا تسمح للميدان - الذى كان ولاشك مغريًا بالنسبة لها - أن يجرفها، فهى لم تدع الموضوعية وأظهرت أحيانًا تحيزها لمجتمعها المتقدم - نسبيًا - لكنها ولا شك أعجبت بتفاصيل مصرية، فهى باحثة تعرف قيمة ما جمعته من مادة ميدانية متباهية بها؛ ذهبت إلى تفاصيل لا يقف عندها إلا مدقق فتعرف النمط المفضل من الجمال فى النساء فالمصرى يستملح البدينات من النساء، إن ضجعة الظهيرة بعد الغذاء من العادات المألوفة، وتلاحظ أن النساء لا يخرجن كثيرًا وأن هذا يعلى من منزلتهن؛ فالرجل يدلل زوجته ويدعوها «الجوهرة المصونة والدرة المكنونة» وكأن بقائها فى المنزل هو لإعزازها وليس لقهرها، ولكن هذا لا يقنعها فتصرح بأنها تراهن غير سعيدات ولا مرحات إلا فى حالات قليلة، والسبب فى ذلك فى رأيها القسوة وتعدد الزوجات والزواج المبكر، ولكن مع كل ما أنكرته على المصريين لم تستنكر استحلال طبيب إنجليزى لآثار مصر!

تلك كانت رحلة الأربع سنوات فى مصر نفتح من خلالها ملف المستشرقين والرحالة والدارسين الأجانب الذين اتخذوا من مصر ميدانًا للدراسة؛ فكان أهل المحروسة كرماء معهم فتحوا لهم بيوتهم وقلوبهم وتركوا لهم حرية رسم الصورة التى ارتأوها.

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

AL FUNUN AL SHAABIA

Journal of Folklore

No.: 94 / 95 April 2013 – September 2013

Chairman of GEBO
Ahmed Mogahed

Chairman of the Egyptian Society For Folk Traditions & Editor-in-chief
Ahmed Ali Morsy

Deputy Editors-in-Chief
Hassan Surour
Nahla Abdullah Emam

Managing Editor
Hala Nammar

Editorial Secretaries
Doaa Mostafa Kamel
Ali Sayed Ali

Art Director
Mohamed Abaza

Editorial Board
A . Shams Eddin El-Hagagy
Hannah Na'eem
Sameeh Sha'lan
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 SHABIA

Journal of folkore

No: 94/95 April 2012 - September 2013

مطابع الهيئة المصرية العامة لكتاب

خمسة جنيهات