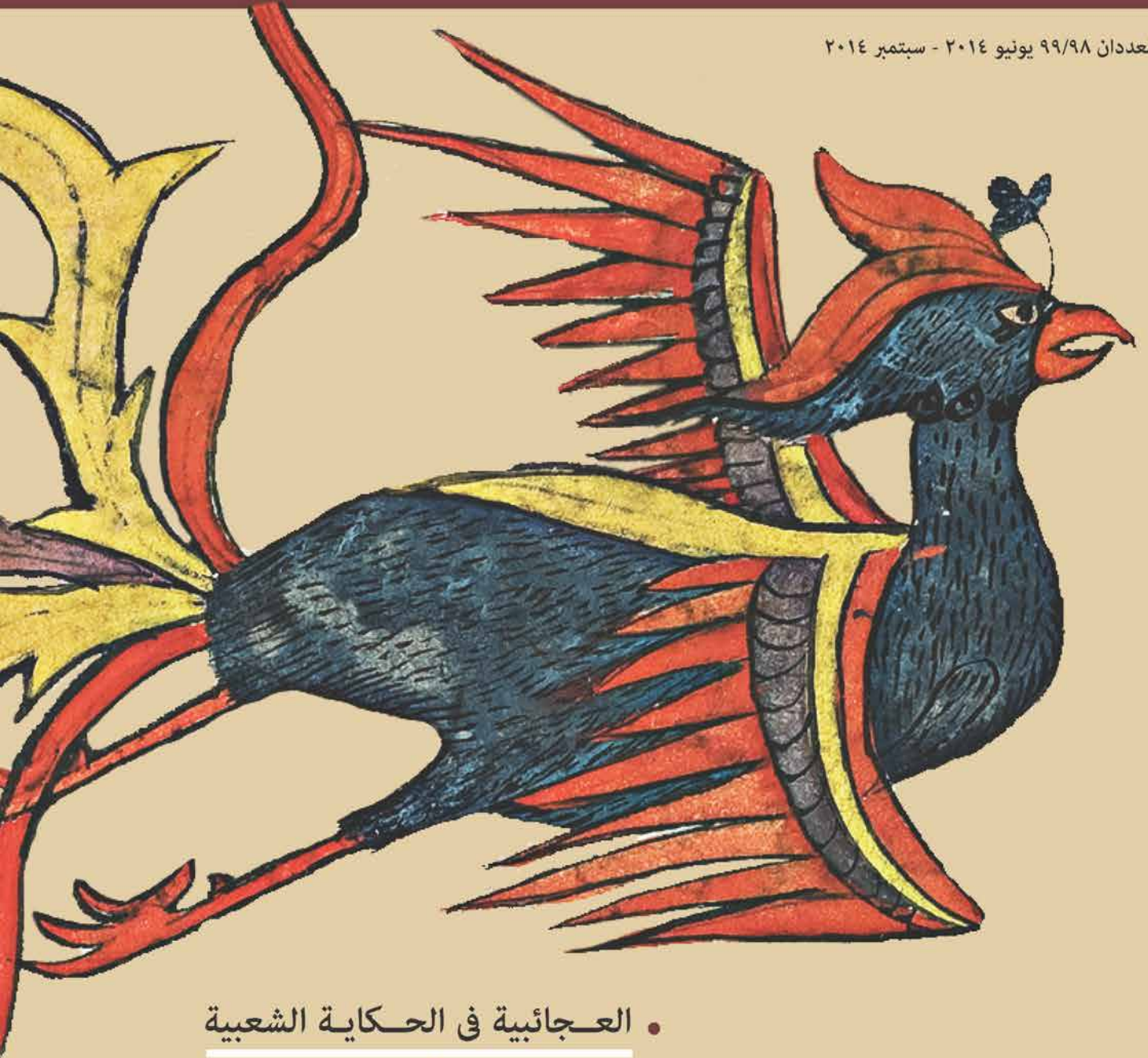


الفنون الشعبية

العددان ٩٩/٩٨ يونيو ٢٠١٤ - سبتمبر ٢٠١٤



- العجائبية في الحكاية الشعبية
- الموال بين الأدب والموسيقى
- الفنان التشكيلي والفنون الشعبية
- رمزية الإعاقة في الثقافة الشعبية



الفرق الشعبية

العددان ٩٩/٩٨ يونيو ٢٠١٤ - سبتمبر ٢٠١٤

مجلة علمية مُحكمة

أسَّسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥

عبد الحميد يونس

وأشرف عليها فنياً

عبد السلام الشريف

وشارك في تحريرها

صفوت كمال

رئيس مجلس إدارة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أحمد مجاهد

رئيس مجلس إدارة

الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية

ورئيس التحرير

أحمد على مرسى

نائباً رئيس التحرير

حسن سرور

نهلة عبدالله إمام

مدير التحرير

هالة فؤاد

مدير التحرير التنفيذي

أحمد بهي الدين العسّاسي

سكرتير التحرير

مروان حمّاد أحمد

المشرف الفني

محمد أباطة

الإخراج الفني وتنفيذ الجرافيك

عاصم محمد حسن



مجلس التحرير

أحمد شمس الدين الحجاجي

حنّان عيم

سميح شعلان

عبد الحميد حوّاس

عبد الرحمن الشافعي

عصمت يحيى

على عبدالله خليفة

محمد محمود الجوهري

مصطفى الـرزاز

نوال المـسيـري





الغلاف الأمامي: طائر أسطوري من مخطوط «علم أوصاف الكون» أو «عجائب المخلوقات» للمؤلف «أبو يحيى زكريا بن محمد بن محمود القزويني» المعروف اختصاراً باسم «القزويني»، وهو واحد من المؤرخين والجغرافيين في الفترة من (١٢٠٣-١٢٨٣م)، وتعد هذه المخطوطة واحدة من نصوص التاريخ الطبيعي الأكثر أهمية في العالم الإسلامي في القرون الوسطى.

تنويه:

- الآراء الواردة في المواد المنشورة تعبر عن رأي أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي 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.

القصص الشعبي رافداً للرواية العربية (عاشق الحى)
ليوسف أبو رية نموذجاً ٥
مصطفى يعلى

التراث الشعبي المصرى فى مسرح أبو العلا السلامونى.. ١٥
محمد عبدالله حسين

الفنان التشكيلى والفنون الشعبية علاقة شائكة ... ٢٩
سيد هويدى

العجائبية فى الحكاية الشعبية ٤٩
أحمد زياد محبك

تجليات الغزل العفيف فى «غناوى العلم» ٦١
خطرى عرابى أبوليفة أحمد

أحمد يونس عتيم شاعر مصرى شعبى مجهول ١٠١
خالد أبو الليل

«سيرتنا على لسانهم» عادات ومعتقدات المصريين كما
وثّقها الاستشراق ١١٥
نهلة عبدالله أمام

الموال بين الشكل الأدبى والأداء الموسيقى ١٣٣
محمد شبانة

رمزية الإعاقة فى الثقافة الشعبية ١٥٥
محمد حسن عبدالحافظ

• 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 درهماً، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريالات، سلطنة عُمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

• الاشتراكات من الداخل:

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



الغلاف الخلفى: حاملو المياه «السقا» في القاهرة عام ١٨٨٠م

خطوط العدد

محمد أباطة

المراجعة اللغوية

أمل أحمد حسين

شيماء محمد حسن

متابعة

شيماء موسى سالم

سمير خليل

عزة طلبة جمال

هند طه عبدربه



- الاشتراكات من الخارج: عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا – أوروبا: ١٦ دولارًا – أمريكا وكندا: ٢٠ دولارًا مضافًا إليها مصاريف البريد.
- المراسلات: مجلة «الفنون الشعبية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كورنيش النيل، رملة بولاق، القاهرة.
- تليفون: ٢٥٧٧٥٠٠٠ – ٢٥٧٧٥١٠٩ – ٢٥٧٧٥٣٧١
- البريد الإلكتروني: alfununshaabia@hotmail.com
- رقم الإيداع: ١٩٨٨/٦٢٨٣ ISSN 1110 – 5488



بنت بدوية شابة.. مصر، ١٩١٥



الفَصَصُ الشَّعْبِيُّ رَافِدًا لِلرَّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ (عَاشِقُ الْحَيِّ) لِيُوسُفَ أَبُورَيَّةَ نَمُودَجَا

مصطفى يعلى

لم يعد أحد يعترض على القول بغنى الموروث الشعبي بالأجناس الأدبية المتنوعة، من حكاية وأسطورة وسيرة ومثل وشعر وغيرها، وبالمضامين العميقة والرموز الدالة، وكذا بالأبنية والمكونات الجمالية الرائعة. ومن هنا يأتي هذا الاهتمام، الذى أولاه عدد من الدارسين لأنواعه ومتونه، وبخاصة لموروثه السردى، وفى مقدمته الحكاية العجيبة، منذ وضع فلاديمير بروب تقنيته العلمى للوحدات الوظيفية البنيوية، التى تنهض عليها هذه الحكاية تخصيصًا. وقبل هذا الاهتمام العلمى والنقدى وبعده، كانت هنالك هذه العلاقة الاستلهامية بين هذا الموروث السردى والأجناس الأدبية الرسمية المختلفة، من شعر ومسرح وقصة قصيرة ورواية، من غير أن نسرِد كل لائحة الفنون الأخرى، المتأثرة بهذا الموروث، كما نجد فى الموسيقى الكلاسيكية، مثلما عند الروسى رمسكى كورسكوف فى سيمفونيته الشهيرة الرائعة (شهرزاد)، أو فى المسرح لدى برناردشو أو توفيق الحكيم برائعتيهما (بجماليون)، أو فى الرسم مثل لوحة (ولادة فينوس) لساندرو بوتيتشيللى أو لوحة (قسم هوراس) لجاك لويس دافيد.

وبما أن الاهتمام قد انصب أساساً على الحكاية العجيبة تنظيراً وتصنيفاً ودراسة واستلهاماً، أكثر من العناية بغيرها من الأنواع السردية الشعبية الأخرى، من حكاية خرافية وحكاية مرحلة وحكاية شعبية، ربما لتوفر هذه الحكاية على بلاغة عجائية مميزة، كثيراً ما ترقى إلى مستوى الفانتاستيك، وعلى قيم جمالية معتبرة وأبعاد رمزية عميقة، لذا سنقف عندها قليلاً، من أجل التذكير بمفهومها، وتعيين بعض مكوناتها، حتى يسهل علينا تبين تجليات استلهامها في الرواية العربية المعاصرة، بصورة أكثر وضوحاً وملامسة، من خلال نموذج روائي بليغ الدلالة على هذه الظاهرة.

يُعرف فلاديمير بروب الحكاية العجيبة بقوله: «يمكن من وجهة نظر مورفولوجية إطلاق اسم حكاية عجيبة على كل تصور منطلق من إساءة (A) أو نقص (α)، مروراً بالوظائف الوسيطة، ليتوج بالزواج (W)، (S) أو بوظائف أخرى مستعملة للنهاية. ويمكن أن تكون الوظيفة النهائية الجزاء (F)، اغتنام الشيء موضوع البحث، أو بشكل عام إصلاح الإساءة (K)، المساعدات والنجاة خلال المطاردة (RS) إلخ...»^(١).

إن أول ما يميز هذه الحكاية، كونها تواجهنا بما هو خارق، وليس في الحساب، وبعيد عن منطق الواقع. فالعجيب يهيمن على عوالمها بصورة شاملة. وتتقاسم الشخصيات هذه الأهمية في تحديد الحكاية مع عنصر العجائية. ذلك أن الأحداث في هذه الحكاية، تتحرك عبر سبع شخصيات نمطية أساسية، تتكرر وظيفياً في معظم نصوص المتن الحكائي العجيب. وقد حدد بروب مستويات فعلها، في: الشخصية الشريرة، الشخصية المساعدة، الشخصية المانحة، شخصية الأميرة أو الزوجة بصفة عامة، الشخصية المبعدة للبطل في بداية الحكاية، شخصية البطل، شخصية البطل المزيف. علماً بأن هذه الشخصيات تندمج في العوالم العجيبة المشبعة بالغرابة والخوارق والكنوز المرصودة والسحر والمسخ والتحول والطلاسم والقوى الخفية وما أشبه، كما لو كان عالماً حقيقياً، وفق ما لاحظته معظم دارسي هذه الحكاية.

وعكس ما هو متداول لدى شريحة واسعة من نخبة المثقفين؛ فإن الحكاية العجيبة تمتلك تقنية جمالية مدهشة. فلا هلهلة، ولا تخبط، ولا فجاجة، بل هي الدقة والتماسك وبلاغة التكرار واكتمال البناء، على أساس خطوات منظمة ثابتة ومضبوطة بعناصر شكلية محددة، وبحس جمالي رفيع، يمكّن من الاستثمار الجيد لمختلف المكونات السردية، وذلك هو سر بهائها وشدة تأثيرها^(٢). إضافة إلى وظائفها المتعددة في المجتمعات الإنسانية التي تداولتها؛ حيث «يظل العجيب في الحكاية الشعبية تعبيراً عن وضع اجتماعي وحالة معيشية، وهو نابع من خيال رغبى، قوامه التعويض عن حرمان، ولا شك أن فيه شفاءً من قهر وانعتاقاً من كبت، فهو مريح للنفس، يعيد إليها توازنها، وهي تتلقاه على أنه حقيقة وواقع داخل الحكاية، وأنه وهم وخيال خارجها، ولذلك تسبح النفس وراءه كأنها في حلم»^(٣).

وبالطبع، فإننا لا نستطيع هنا، أن نلم بتأثير القصص الشعبي بكل أنواعه، في مجمل النصوص الروائية العربية التي استلهمته بطريقة أو أخرى. لهذا سنعمد لانتخاب عينة محددة، نرى من خلالها كيف تمت عملية استرفاد عوالم الحكاية العجيبة، لتنهض عليها حدثاً وبناء وشخصيات ودلالات.



وقبل أن ندخل معمعان هذه النمذجة، نذكر بأن كثيراً من الأعمال الروائية لكل من نجيب محفوظ^(٤) وجمال الغيطاني وهاني الراهب والطاهر وطار وواسيني الأعرج ومبارك ربيع وغيرهم، قد ابتكرت سبلاً مختلفة للانباء على أنقاض الحكاية العجيبة، وخصوصاً ألف ليلة وليلة. ويبدو أن ما فعله هذا النوع من القصص الشعبي بالأسطورة؛ حيث ورثها وقام على أنقاضها؛ كذلك تفعل الرواية العربية بهذا القصص، فتقتات على أدبياته، تسعفها نزعتها الانفتاحية على مختلف السرود، بل وعلى الأجناس الأدبية الأخرى والخبرات الإنسانية المختلفة.

فلننظر في النموذج المرشح لتجسيد هذا الاتكاء على الحكاية العجيبة، من أجل تشييد عوالم روائية عجائبية مدهشة. وقد اخترنا لهذه الغاية، رواية (عاشق الحى)^(٥) ليوסף أبو رية. على أننا سنتعرف قبلاً على نص الحكاية العجيبة، التى كونت مصدر عجائبية هذه الرواية، بسبب الاحتفاء بها هنا والاستلهاام الكلى إلى حد الاستنساخ لها، وليس الجزئى كما فعل بعضهم فى روايته. إنها حكاية «الحرذون»^(٦).

فهى حكاية بدوية صحراوية، تدور ككثير من نصوص الحكاية العجيبة، حول موضوع الزواج. وإن كان الزواج هنا سابق على الحكاية، وليس متوجاً لها كما يحدث فى معظم نصوص متن الحكاية العجيبة عادة. وهى تنطلق بمرحلة تمهيدية مثلما هى عادة الحكاية العجيبة عامة، تبسط فيها الوضعية الهادئة للأسرة الجديدة، حين تقدم الزوجة الشابة المتزوجة حديثاً، وهى تطهو فى خيمة/مطبخ، آمنة مطمئنة، (مرحلة بدئية، α)، ثم يتعكر الجو بانخراط القوة الشريرة المجسدة فى الحرذون/ الجنى، فى مجرى الأفعال، عند دخوله فجأة إلى مسرح الحدث

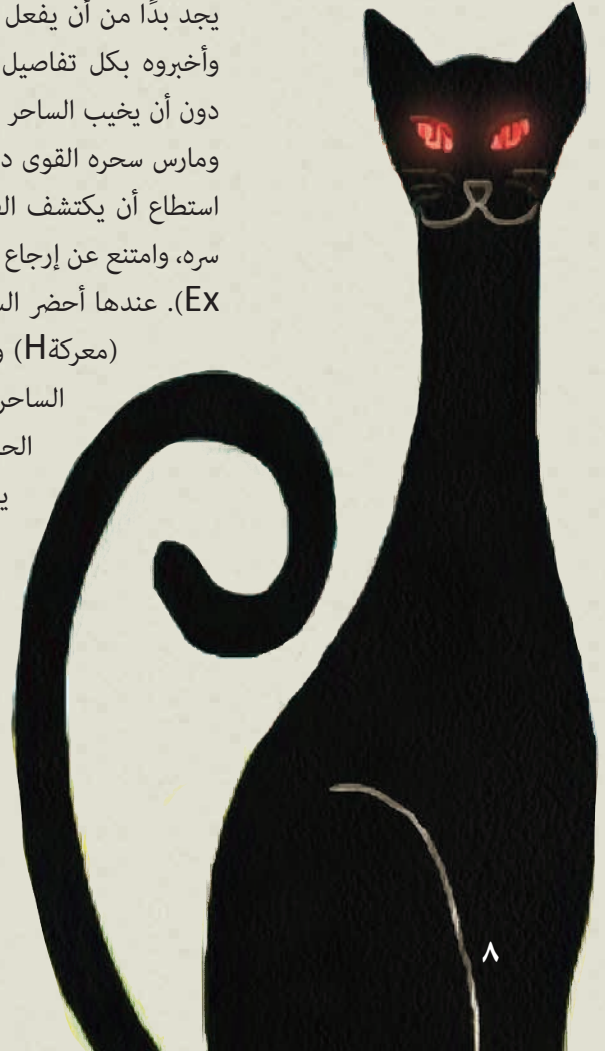
بالخيمة، وإطالته النظر إلى الزوجة، من فوق عمود ياحدى زوايا الخيمة، على غير صفته الحقيقية(خداع η)، مراقبًا كل خطوات الزوجة(مطاردة Pr).

فامتلك الخوف الزوجة الشابة، وامتنعت عن دخول الخيمة، إلا رفقة زوجها، حتى يتأكد بنفسه (منع γ). ولم يكن بطل الحكاية الزوج، يصدق مخاوف زوجته من الحرذون المتطفل، بل سخر منها مترفعًا عن دخول الخيمة/المطبخ (انتهاك δ)، لولا أنه عاد أخيرًا، فتحداها بمرافقتها إلى الخيمة، والسخرية من الحرذون قائلا: «أتخشين من هذا الحرذون؟»، وخاطبه ضاحكًا: «إذن خذها يا حرذون؟» (تواطؤ θ). وهنا يجدها الراوى مناسبة مواتية للدفع بالحدث نحو مستوى التأزم، عندما يجعل رد فعل الحرذون هو اختطاف الزوجة الشابة فعلًا، كنتيجة منطقية لسير الأمور (إساءة A¹). وكما هى منظومة فلاديمير بروب المقننة لبنية الحكاية العجيبة عبر نظام وحداتها الوظيفية، يأتى الشعور بالفقدان بعد هذه الوظيفة، مجسدًا فى خلق جو من التوتر لا يطاق. ذلك أن الزوج يجن جنونه على اختفاء زوجته والحرذون، ويصاب بالخيبة، فيرهقه ندم شديد، وينخرط فى ندب حظه ولوم نفسه وبكاء زوجته المختطفة. وبهذا يكون الغياب هو قطب الرحى فى الحدث، منه وإليه تمتد تشعباته، وخيوط التفاعل بين الشخصيات (نقص a¹).

ولما ركب هوس البحث عن طريقة لاسترجاعها، لم يسعفه سوى بعض أقاربه وأصدقائه من الشخصيات المساعدة الثانوية فى الحكاية، حين أرشدوه إلى الشخصية المساعدة الحقيقية، وهى شخصية الساحر الكبير القادر عن تجربة على حل مثل هذه المعضلات (وساطة B)، فلم يجد بدءًا من أن يفعل بعد يأسه التام. ثم توجه وبعض الأشخاص من أهله إلى ذلك الساحر وأخبروه بكل تفاصيل الواقعة (استغاثة B¹). فصحبوه معهم إلى الخيمة مسرح الجريمة، دون أن يخيب الساحر ظن الزوج؛ حيث تجاوب مع نداء استغاثته (استهلال الفعل المعاكس C)، ومارس سحره القوى داخل الخيمة (المساعد الساحر يضع نفسه رهن إشارة البطل F⁹). وفعلًا استطاع أن يكتشف الفاعل الذى لم يكن سوى جنى تجسد فى صورة الحرذون، الذى افترض سره، وامتنع عن إرجاع الزوجة إلى زوجها، بحجة أنه هو نفسه الذى طلب منه أخذها (اكتشاف EX). عندها أحضر الساحر ملك الجن إلى الخيمة، وأرغمه على إرجاع الزوجة من الحرذون، (معركة H) ولما امتنع الأخير حكم عليه ملك الجن بالموت شنفًا (انتصار J⁵)، صفق الساحر بيديه، فعادت الزوجة إلى الخيمة سليمة معافاة (إصلاح K)، كما ظهر الحرذون الجنى معلقًا من رقبتة بخيط على عمود الخيمة نفسه الذى كان يقف عليه مراقبًا الزوجة (عقاب U).

تلكم هى الحكاية العجيبة المستلهمة، بحدثها المركزى، وشخصياتها الفاعلة والمتفاعلة، وفضاؤها المسعف، ومناخها العجيب، وبنائها المتماسك المتولد عن ثنائية ضدية معتادة فى الحكاية العجيبة، طرفاها النقص والإصلاح. فماذا عن الرواية المستلهمة لها إلى حد الاستنساخ؟

رواية (عاشق الحى) ليوסף أبو رية، تتوزع إلى ثلاثة عناوين محورية. أولها وأكبرها هو (غياب فى التراب) ويمتد من الصفحة



السابعة إلى صفحة ١٠٧. وثانيها بعنوان (غياب في الرمل)، ويغطي الصفحات ١٠٩ - ١٨٢. وثالثها هو الأصغر وقد وسم بـ (غياب في الغياب)، ويتكون من الصفحات الثمانية المتبقية، أى من ١٨٣ إلى ١٩١. وواضح أن ما يجمع بين العناوين الثلاثة هو موضوع الغياب؛ غياب في التراب، وفي الرمل، وفي الغياب. أو النقص حسب مصطلح بروب. ولنتذكر ما قلناه سابقاً، من أن الغياب قد مثل قطب الرحى في الحدث السردى بحكاية (الحرذون)، مثلما هو الأمر في معظم نصوص المتن القصصى الشعبى العجيب.

إن ما يهمننا في موضوعنا من الرواية، هو القسم الأول والأكبر بالدرجة الأولى. ومن حسن الحظ أنه هو الأضخم، والمهيمن على كل عالم الرواية. فمنذ العنوان المفتاح (هكذا بدأت الحكاية..). بالهامش، تواجهنا الرواية باستعارة أسلوب القصص الشعبى. كما أن البداية تتم على غرار حكاية (الحرذون) بمرحلة الهدوء، أو ما سماه بروب (المرحلة البدئية)؛ حيث كان بطل الرواية دسوقي بن بدران بن الشواذ في أستاذ اللغة العربية بمدرسة الجزيرة الإعدادية، ((يجلس على المائدة، لتناول الغذاء مع زوجته سميرة))^(٧) (مرحلة بدئية α). علماً بأن الزوجة لم تحضر غداء الجمعة المعتاد عند انتهاء صلاة الظهر (انتهاك δ)، لسهوها مع القط الغريب، الذى اقتحم عليها البيت، وأثارها جنسياً (مطاردة Pr)، مثلما امتنعت الزوجة في حكاية (الحرذون) عن دخول الخيمة/المطبخ، بسبب الزاحف الغريب.

ثم تدخل الشخصية الشريرة المعتدية مسرح الأحداث، في صورة بديلة للحرذون، هى صورة قط أسود، سيتبين فيما بعد، أنه ليس سوى روح صلاح، غريم الزوج في الطمع بالزواج من سميرة، قبل أن يقتل في حادث سير مروع (خداع η). ومثلما فعل الزوج في حكاية الحرذون، استسلم دسوقي بدران لخديعة القط الأسود الغريب، فساعده دون وعى منه لحقيقة الموقف، في تمرير خداعه، حين لاحظ أنه يحدق في العينين المكحولتين لزوجته سميرة، وخاطبه مستنكراً «إيه..عجباك؟؟خدها»^(٨) (تواطؤ θ).

فيقع المحذور، ويتحرك الفعل الدرامى برموزه ودلالاته، إذ تختفى الزوجة والقط معاً في وقت واحد بشكل مفاجئ (إساءة A⁷)، ويصيبه هو الدهول، فيتوقف عن الأكل، ويشرع في المناداة على زوجته سميرة دون جواب منها، لهذا ينخرط مثل بطل (الحرذون) في ندب حظه والبقاء على زوجته، وضرب رأسه في حائط المطبخ. خصوصاً أنه مثل زوج الحكاية، هو من سلمها لغريمه، مبرراً للأخير أخذها عطاءً وليس عنوة (نقص a¹). مما سيحرك الحدث الروائى المركزى، نحو شبكة الانحباك المولدة لكل التطورات البانية لجسد الرواية، بما فيها المناخ العجائبي المهيمن. إذ يشيع خبر اختطاف الجنى المجسد في صورة قط أسود، للبطل الضحية الزوجة سميرة، وتدور الحكاية «من بيت إلى بيت، ومن شارع إلى شارع، ومن حارة إلى حارة، وتسربت عبر الأبواب التى لا تغلق ليل نهار، والنوافذ التى تستقبل من الكلام أكثر مما تمنح من النور.

وككرة الثلج الشهيرة، تضخمت وتضخمت حتى صارت مظلة كبيرة تنسدل على الأسطح، وتسد عين الشمس المانحة للدفء والنور»^(٩). وتتوالى الحكايات والأقوال والتقوليات عن الحادث العجيب، وسط فضاء مختار بدقة لتحقيق العجائية، هو بلدة (الجزيرة)، وما ترشح به من إحياءات أسطورية وطقوسية، بحيث يقول عنها أهلها: (بلدنا حبّلت البغلة)، و(الى تنام مع زوجها بالليل يظهر حبلها في الصبح) (وساطة B⁴).

وعند هذا الحد، تبدأ الشخصيات الأخرى تحضر في فضاء الرواية، لتتجزع مستويات وظائفها المنوطة بها. في مقدمتها الشخصية المساعدة الأولى، الجار وزميل الدراسة على إبراهيم، أستاذ التاريخ، الساكن في الدور الأعلى من العمارة. يأتي لتضميد جراح رأس البطل الزوج، ويخبره بأن الأمر يتعلق بأرواح قطط حكمت مصر قديماً، ولابد من زيارة معبدهم القديم في (تل بسطة)، فيوافق (استهلال الفعل المعاكس C). ويتفقان على زيارته، ثم يرحلان إليه (رحيل ↑). وهنا تبدأ مغامرة البحث، وما يوازيها من صعوبات ومواجهات ومتاعب. فتجدها الرواية فرصة لتوسيع حبكة التفاصيل والإضافات والأوصاف والفضاءات، مما يعيدها إلى جماليات الرواية، ويضع مسافة بينها وبين الحكاية الأصل، وإن ظلت تتلمس خطوط مسارها وتطورها.

وعلى شاكلة القصة الشعبي العجيب، تلتزم الرواية طريقة توليد الحكايات، من أجل تطويل وتوسيع نصها. كما يتطور الحدث فيها وفق مبدأ التثليث النبوي، المعتمد في تشكيل وتطوير حركة الحدث بهذا القصة. إذ لم يجد الرجلان بغيتهما في معبد القطط القديم. وحين أرشدهما حارسه الصعدي إلى الشيخ أبو النجا، بدأت مغامرة البحث الثانية. لتتفنن الرواية، عند الاهتداء إليه، في توصيف الفضاء الخرافي المتخلف بكل مشمولاته، بما فيها طقوس الشعوذة الممارسة من لدن الشيخ أبو النجا، ودخوله في صراع مرير مع الجنى العنيد (معركة H)، لكن دون فائدة. فقد عجز المشعوذ عن إرجاع الزوجة المختطفة. وإن كانت امرأته أو مساعدته قد أرشدتهم إلى الشيخ هداية.

وللمرة الثالثة يرحل الرجلان، بعد أسبوع في القطار، من بلديهما (الجزيرة) بمحافظة الشرقية إلى القاهرة، وراء بصيص نور حامل لبعض الأمل في نفس البطل المكلوم (خروج ↑).

وبينما كان معظم ركاب القطار نائمين، بمن فيهم جاره وصديقه على، إذا به يلمح شخص غريمه المتوفى صلاح، آتياً من عربة أخرى يدخن سيجارته كالمعهود به. فيقوم ويتبعه للانتقام منه (مطاردة Pr)، عبر حلم طويل عميق وكابوس مخيف، يستحضر فيه ماضيها مع سميرة، ويتعاركان في حقد وكراهية وسط ماء بئر عميقة (معركة H)، مع استدعاء حكاية (واقعية) عن الجن، في محاولة لإقناع البطل صديقه بوجود الجن والأرواح حقيقة.

وحالما وصلا مسجد سيدنا الحسين، أطلت على فضاء الرواية أجواء شرقية مضمخة بروحانية الدين الإسلامي، من خلال عيني السارد الواصفة. فتعرفنا من بعيد على الدرويش الشيخ هداية، بتيابه المرقعة بألوان قوس قزح، ولحيته المرسلّة القذرة، وعمامته الخضراء، ومساحبه الطويلة المتدلّية على صدره، وهتافه المتردد بين الحين والآخر (حى، قيوم، لا إله إلا الله).

ومثلما يفشل بطل الحكاية العجيبة في المحاولات الأولى للحصول على موضوع البحث، كذلك يفشل البطل ومساعدته الأستاذ دسوقي، في الظفر بالشيخ هداية في البداية، كما فشلا في استرجاع الزوجة سميرة على يد الشيخ أبو النجا. فهما يكادان يضيعان فرصة اللقاء بالشيخ هداية، حين قررا دخول المسجد والتوضؤ ثم يأتيانه، فوجداه قد انصرف، لولا أن لحقا به وسط الزحام، فهداهما إلى دخول خرابة واسعة بأحد الأزقة القريبة من الأزهر، والصلاة مع المصلين، وعند الانتهاء يقبل الزوج دسوقي يد الإمام، ثم يحكى له حكايته. وهنا نجد أنفسنا قد دخلنا عالماً عجيباً يرتقى بنا إلى مستوى التأثير الفانتاستيكي، برغم أنه أطر في جغرافية واقعية هى محيط الأزهر؛ حيث وجدا الخرابة فعلاً خرابة مهجورة خالية، لا وجود لمسجد فيها (البطل يقاد إلى مكان ضالته G⁴).

وطبعاً ستعتمد الرواية عند هذه اللحظة، إلى استثمار المخيال الشعبي عن الخرائب، وما تغوص به من أرواح، محاكاة لمغارات القصص الشعبي المسحورة. فبعد تردد دخل الصديقان المأزومان الخرابة. وصارا كلما تقدما إلى الأمام سمعا مواء قطط خفية يتضخم أكثر، إلى أن اقتحمهما مواء يشبه صوت خطيب، وإذا بهما يجدان نفسيهما في مواجهة منبر ومحراب ومصلين كلهم من القطط. وبعد أداء الصلاة، تردد دسوقي قبل تقبيل يد الإمام، كما أوصاه الشيخ هداية، إذ أفرغته شعيرات كف الإمام القط، وأرعبه ملمس مخلبه (رد فعل البطل E).

وفي موقف عجائبي، تواجه فيه الخصمان، أمر الإمام صلاح القط المعتدى، أن يعيد المرأة إلى زوجها، فاعتذر كما في حكاية (الحرذون)، بأن زوجها هو الذي أمره بأخذها. فكاد البطل الزوج أن يشد بخناق له لولا أن منعه صديقه وأمره بضبط النفس (معركة H). ولم يجد صلاح سوى الإذعان لأمر الإمام بإعادة الزوجة إلى البطل، لكونها ليست من حقه بعد أن تزوجت من غيره (انتصار L). والتفت الإمام القط إلى دسوقي وقال له: «اذهب إلى بيتك.. هي الآن بانتظارك»^(١٠) (إصلاح K). كل ذلك سيق جمالياً في إطار فانتاستيكي ملتبس بين الاحتمالين الخيالي والواقعي.

وفي رحلة عودة البطل الزوج ومساعدته الجار والرفيق، من القاهرة إلى بلديهما (الجزيرة)، يحدث مثل ما يحدث لأبطال الحكاية العجيبة، حين يفوزون بموضوع البحث؛ حيث يطاردون في طريق العودة، من أجل اختطافه منهم. ذلك أن بطل الرواية يلاحظ خصمه صلاح يسير بجانبه في زحام الموسيقى، وينتصب أمامه في مرحاض المحطة، فيدخل معه في عراك مميت كاد أن يقتل فيه الزوج (مطاردة P^{١٦})، لولا أن أنجده صديقه على (النجدة RS). كما يدخل في هذه المطاردة المعوقة للرجوع، اختطافه من لدن الجنية بنت ملك الجن في التربة وروافدها، خلال حلمه الكابوسي بقطار العودة؛ حيث تتجسد في صورة سميرة، ويحاكم من طرف والدها بحضور خصمه صلاح الذي يتسلمه لتنفيذ الحكم فيه. وكذلك ظل يطارده، حتى وصوله إلى البلدة (عودة ↓).

ومنذ صفحة ١٠٩، نعلم في القسم الثاني الأصغر من الرواية، أن كل ذلك الكابوس لم يكن سوى مشروع رواية للبطل الحقيقي للرواية، حين نقرأ في رسالته لزوجته: «أحاول هذه الأيام مع نص مراوغ، قطعت مرحلة لا بأس بها. بدأت بجملته كانت تلح بشدة على عقلي: عجايب.. خذها ولم أخطئ لشيء آخر، كل ما في الأمر، أن أبدأ النص هكذا، بهذه الجملة.

وستدهشين أن الكلمة هنا، لم توجه لبشر ما، إنما قيلت لقط أسود اقتحم شقة الزوجية ساعة الغداء، عقب عودة الرجل من الصلاة مباشرة، وستدهشين أكثر حين تعرفين استجابة القط، فقد اختفى هو والزوجة التي سميتها سميرة.

ومن هذه الورطة، تبدأ الحكاية، فهل سيكون النص مجرد محاولة للبحث عن الزوجة، المختفية. لا أدري، فقد قطعت شوطاً بالفعل في هذه المحاولة. الغريب في الأمر أنني أثناء الكتابة أبتعث الغريم المبيت، وسميته صلاح، وهناك شك في أنه تماهى في جسد قط. إنه نص مجنون وغريب. سأتبعه حتى أرى ما يريده مني^(١١)».

ومن هنا تكون حكاية (القط الأسود) عبارة عن معادل موضوعي لما يعيشه بطل الرواية من ضغط الحب والوحدة والفراق والشوق لزوجته، التي سافرت للعمل في الميدان الطبي بالخليج، تاركة إياه وحده. وقد تدرج استكشاف سر هذه الحكاية العجيبة في القسم الأكبر

من الرواية، من الغموض والالتباس الفانتاستيكي، إلى مستوى المعادل الموضوعي، ثم أخيراً إلى التنصيص الصريح خلال الرسائل المتبادلة بين الزوجين، على أن تلك الحكاية العجيبة هي مجرد مشروع رواية للزوج المبدع، وإسقاط لحالته النفسية. وبذلك يتوقف التأثير العجيب، الذي بلغ في لحظة الذروة مستوى الفانتاستيك، بعد أن كشف سره بطل الرواية الحقيقي أى الزوج الروائي.

وهكذا تتحول الصفحات القليلة المتبقية من نص الرواية، إلى مجرد رسائل غرامية بين البطل وزوجته، مضمخة بالمشاعر الوجدانية المعهودة بين الزوجين. وإن كانت لا تخلو من إضاءة لحكاية (القط الأسود) باعتبارها الحادثة الأساس في الرواية. خصوصاً أن المشترك بينها وبين القسمين القصيرين المتبقين من الرواية، هو الغياب وفق ما تؤشر إليه عناوين الأقسام الثلاثة وعتبنا القسمين الأول والثاني:

القسم	العتبة	الصفحة	العنوان	الصفحة
١	«كل ما يريده العالم ويبحث عنه أصبح الآن غريباً عن قلبي». هينيه	٥	١- غياب في التراب	٧
٢	«كل أيام غيبوبة إثر غيبوبة وكل أحلامى الليلية تتوجه إلى حيث تلمع عينيك* السوداء وحيث تلمع خطواتك». إدجار آلان بو	١٠٨	٢ - غياب في الرمل	١٠٩
٣			غياب في الغياب	١٠٣

ويبدو من المقارنة بين النصين الشعبي والروائي، أنهما ذوا بنية واحدة مشتركة، تتكون من ثلاث وظائف مطردة في القصص الشعبي، هي: النقص (المقدمة)، البحث (العقدة)، الإصلاح (الخاتمة). علماً بأن الحادثة العجيبة (اختطاف الزوجة من لدن قوة خارقة)، هي النواة التي نهض عليها الناصن معاً. وعند هذه النقطة، يمكن إثارة ملاحظة كون مسار الرواية كان شيقاً جدّاً في القسم الأول الأكبر، عندما كان يتطور تخييلياً بموازاة مع موتيفات حكاية (الحرذون) العجيبة، بيد أنه أصبح مملاً عندما ابتعد عنها، فسقط في بسط التفاصيل اليومية الواقعية المكرورة^(١٢)، إلى حد الإسفاف، مثلما هو الطرح الانطباعي غير الفني عن الخليجيات^(١٣). وأمام هذا الفصل بين المستويين الجماليين، تكون حكاية (القط الأسود) التخيلية المستنسخة للحكاية العجيبة الشعبية (الحرذون)، والمدعومة بأسطورة الإله (بست) الفرعونية، هي المجسدة لفرصة التعجيب في رواية (عاشق الحى) ليوسف أبو رية.

ولعل مما زود هذه الرواية بمؤثرات الموروث الشعبي العجيب، هذه الهيمنة للجو الشعبي الخرافي على فضاءها، ولجوئها إلى استدعاء الأمثال الشعبية والأشعار التراثية، وكذا ميلها إلى استعمال اللهجة العامية في الحوار غالباً والسرد أحياناً، الأمر الذي يذكر بلغة الرواية الشفاهية لتداول القصص الشعبي. في حين صارت لغة القسم الأخير من الرواية مثقفة وواقعية، بعيدة عن مستوى حملتها الخرافية السابقة. إضافة إلى استحضار الأسطورة الفرعونية للإله (بست)

المتشكل على صورة قط أسود، إلى جانب أحداث وتفسيرات تاريخية متعددة.

يتأكد من هذه المقاربة، أن الموروث الشعبي، وضمنه القصص الشعبي، فعلاً يوفر معيّنًا ثراءً، لمن يحسن استرفاده بحس جمالي رفيع ووعي فني أعمق. ويمكن استثماره في توليد النصوص الإبداعية من كل الأجناس الأدبية، وفي مقدمتها الآثار السردية الرائعة، وفق ما اجتريه جبريل جارسيا ماركيز وباولو كويلهو ونجيب محفوظ، وأمثالهم من أعلام الرواية والقصة القصيرة.

هوامش:

(1) Vladimir Propp : Morfologia del cuento, Tr. Laurdes Orte, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, P. 107.

(2) انظر: مصطفى يعلى: القصص الشعبي بالمغرب - دراسة مورفولوجية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص ٦٢.

(3) أحمد زياد محبك: العجائبية في الحكايات الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية، س ١٩، ع ٧١، ص ٦٨، ٦٩.

(4) راجع: مصطفى يعلى: العجيب ألقاً للخلص في رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، ضمن كتاب «نجيب محفوظ والنقد المغربي» المركز الثقافي المصري، الرباط، ٢٠١٣، ص ٨٥ - ١٠٥.

(5) منشورة بسلسلة (روايات الهلال) المصرية، ع ٦٧٤، فبراير ٢٠٠٥.

(6) وردت في (حكايات من الصحراء) لصالح زيادنة، مطبعة أسيل - الرام، القدس، ٢٠٠٣، ص .

(7) عاشق الحى، ص ٩.

(٨) المصدر والصفحة نفسهما.

(٩) نفسه، ص ٩.

* الصواب: أعينك السوداء، أو عينك السوداء.

(١٠) نفسه، ص ٦٩.

(١١) نفسه، ص ١٣٧.

(١٢) انظر: ص ١٣٣.

(١٣) انظر: ص ١٧٣.



رجل معه طبل، وبجانبه قرد على حمار يقوم بتدريسيهما .. مصر، ١٩١٤



التراث الشعبي المصري في مسرح أبو الغلا السلا موني « ماذن المحروسة » نموذجا

محمد عبد الله حسين

- ١ -

يمكن للباحث المدقق في تاريخ العلاقة بين النص المسرحي والتراث - بأشكاله كافة - أن يحدد ثلاثة اتجاهات اتجه نحوها الكاتب المسرحي العربي أثناء تعامله مع التراث:

(١) اتجاه نحو المسرحية الحرفية للتراث، وهي مجرد مسرحية شكلية لا تعكس موقفاً أو تقترح تعديلاً على المادة التراثية.

(٢) اتجاه نحو المزاجية بين النقل الحرفي للمسرح للتراث مع اقتراح تعديلات طفيفة لإسقاط الواقع الحاضر على وقائع التراث بقصد نقد الواقع (اللحظة الراهنة) دون الصدام مع السلطة أو الرقيب.

(٣) تطويع المادة التراثية للحاضر مع استشراف المستقبل عن طريق الاختلاف مع هذه المادة التراثية أو الصدام معها، عن طريق إعادة قراءتها أو إعادة خلقها أو إبداعها من جديد في زمن مغاير لزمانها.

وهذه الاتجاهات الثلاثة تعكس التطور التاريخي للكتابة المسرحية التي تعتمد على مادة تراثية من جهة، ومن جهة أخرى تعكس تطور مفهوم الكاتب المسرحي للمادة التراثية وكيفية التعامل معها بوصفها مادة ليس لها وجود خارج الآن، خارج النحن؛ لأن التراث يمثل ذاكرتنا الجمعية التي تلتقى فيها كل الذوات وتنصهر فيها كل الأنوات؛ فالتراث على حد تعبير عبدالكريم برشيد هو «النحن، وهو يحيا بحياتنا، ويموت بموتنا، وهو يتسع باتساع اهتماماتنا وأفاننا، ويضيق بضيق قضايانا ومحدوديتها»^(١)، ومن ثم يمكن أن نصف الذاكرة التراثية بأنها ذاكرة مفتوحة، تقبل الحوار والجدل، يمكن التأثير فيها والتأثر بها.

- ٢ -

استلهم كثير من كتاب الدراما مادتهم الدرامية من التراث ومصادره المختلفة (الأسطورة- التاريخ- الأدب الشعبي- التراث الديني)، ويمكن ملاحظة ذلك ورصده منذ البدايات الأولى عند مارون نقاش وأبي خليل القباني الذي عرف عنه تركيزه الشديد «على المحلى ثم تعزيزه لهذا المحلى من خلال استخدام التراث من جهة ثانية»^(٢)، لقد ركز القباني على المحلية تركيزاً كاملاً من حيث اللغة ومن حيث الموقف الحيائي للإنسان البسيط ومشكلاته معتمداً على حوادث تراثية وحكايات شعبية، ويمكن رصد ذلك في المسرح المصري منذ بداياته الحقيقية منذ أن كتب إبراهيم رمزي مسرحية «سر الحاكم بأمر الله»، وهى عرض لأحداث تاريخية وقعت في عهد الدولة الفاطمية، ومسرحية «أبطال المنصورة»، وتناول فيها صفحات مشرقة من تاريخ الكفاح الوطنى ضد الصليبيين، ثم توالى بعد ذلك الأعمال الدرامية المستمدة من التاريخ والأسطورة أو التراث الدينى على يد الرواد توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير، ثم عند كتاب الواقعية الاشتراكية (ألفريد فرج، يوسف إدريس، محمود دياب، سعد وهبة، نجيب سرور.. وغيرهم) هذا على مستوى الدراما النثرية، وكانت أعمال شوقي وعزيز أباظة المسرحية نموذجاً للدراما الشعرية التى تستقى موضوعاتها من التاريخ ومن التراث على سبيل المثال: «عنتر»، و«قمبيز»، و«مصرع كليوباترا»، و«مجنون ليلي»، و«على بك الكبير» لشوقي، و«العباسة»، و«شهریار»، و«غروب الأندلس»، و«قيس وليلى»، و«الناصر» لعزيز أباظة.

كانت هذه الأعمال وغيرها على مستوى الدراما الشعرية والنثرية تتعامل مع التراث بوصفه «مادة» خام «تنتمى إلى الماضى الذى انتهت وظيفته»^(٣)، ولم تتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة تسهم فى تطوير التاريخ وتغييره، وتنبه إلى ما يجب إعادة النظر فيه، فقد كان التراث بالنسبة لهؤلاء الرواد أقرب لأن يكون «وسيلة للتسجيل وعرض الموضوعات الجاهزة التى لا تحتاج إلى أكثر من الصياغة أو النظم الشعرى»^(٤). لقد وقع الرواد الأوائل فيما يمكن تسميته بالوقوع فى أسر التاريخ أو التراث بوجه عام- إن صح التعبير-، بل إن بعض هؤلاء الرواد يصدق عليهم ما قاله محمد مندور عن مسرح عزيز أباظة؛ حيث إنه «تقيد بحقائق التاريخ، بل أثبت مراجعه التاريخية بشأنها... إمعاناً فى الدقة، وكان قصده من ذلك إحياء البطولات التاريخية»^(٥)، ومن ثم أصبح هذا التراث عند هؤلاء الرواد- فى نظرى- كمّاً من المعارف والمعلومات تعرض فى شكل حوارات بين الشخصيات كما وردت فى كتب التاريخ، غافلين السمة المميزة للتاريخ من حيث «قابلية استيعابه لفن المسرح بشرط أن يستوعب المسرح القدرة البعيدة على إبقاء النبض الحيوى فيما ينظر إليه من

أحداث التاريخ»^(٦)، هذا النبض الحيوى لن يستمر إلا إذا لمس التاريخ همومًا متشابهة على أرض الواقع الذى أفرز النص المسرحى، أو بمعنى آخر أن يجد النظير التاريخى للنظير الواقعى الذى يماثله وهذا ما يفسر «تعدد القراءات لحدث تاريخى واحد... وقد تكون هذه القراءات مناقضة، لأى قراءة تعكس موقفًا معينًا، والموقف لا يعد وأن يكون فى النهاية إلا معطى ذاتيًا»^(٧). إذن فالتراث يتجدد من خلال علاقتنا نحن به.. فهو ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه، لقد وقع كثير من كتاب الدراما فى فخ النظرة إلى التراث على أنه شىء مقدس لا يمكن المساس به، والنظر إليه من خلال علاقة ميكانيكية تربطنا به، وهذه هى المعضلة الكبرى التى أرقّت ولا تزال تؤرق المهتمين بالمسرح؛ لأن هذه النظرة الجامدة لا يمكن أن تخلق مسرحًا بقدر ما توثق تراثًا- هو فى الأصل موثق- فالعلاقة بين الدراما والتراث يجب أن تكون علاقة جدلية تأخذ منه وتعطيه بقدر ما تأخذ؛ لأن الارتباط بالتراث من خلال علاقة التقديس «لا يمكن أن يعطى فى النهاية إلا موروثًا جامدًا وثابتًا وميتًا.. أما العلاقة الميكانيكية به فإنها لا يمكن أن تنتج تراثًا متحركًا، وأقصى ما يمكن أن تعطيه هو موروث أحادى البعد والمستوى، موروث لا يفعل ولا ينفعل ولا يؤثر ولا يتأثر، ولا يغير ولا يتغير»^(٨)، إن الفارق بين المؤرخ أو دارس التراث والكاتب الدرامى فارق كبير، فالأول يعتمد على الظواهر الاجتماعية فى صورها المطلقة والتى تتخذ من التراث أحداثًا ووقائع ليست لها خصائص إنسانية محددة، وبالتالى فهو يقف عند المرحلة التاريخية التى يريد معالجتها. أما الثانى فيتخذ من النفس البشرية- بكل صراعاتها وتناقضاتها- نقطة انطلاق لبنائه الفنى متخذًا من المرحلة التاريخية مادة لى ينطلق إلى آفاق إنسانية أوسع وأرحب، وبذلك يتحول العمل المسرحى إلى عمل إنسانى خالد يصلح لكل زمان أو مكان، وهذا بالضبط ما فعله شكسبير فى مسرحياته التاريخية ومآسيه الكبرى.

- ٣ -

تتجلى أشكال جديدة من أشكال آليات استخدام التراث على مستوى الشكل والمضمون بشكل لافت للنظر فى مسرحية محمد أبو العلا السلامونى «مآذن المحروسة»، بحيث يمكننا أن نصف هذا النص الدرامى بأنه النموذج أو المثل لما ينبغى أن يكون بين الكاتب المسرحى وتراثه؛ حيث يمتزج فيه الحدث التاريخى بالتراث الشعبى، فى محاولة ناجحة لتأصيل الشكل المسرحى العربى، استطاع الكاتب من خلاله أن يهدم الثوابت التى سيطرت على فكر مبدعى المسرح، ونقاده ومنظريه زمنًا طويلًا، ولم يستطيعوا التخلص منها حتى الآن. فللكاتب محاولات كثيرة للبحث عن الصيغة المسرحية المبتغاة، صيغة نابعة من التراث العربى بشكل عام، والتراث الشعبى المصرى بشكل خاص، يمكن أن نتلمسها بشكل أو بآخر فى معظم أعماله المسرحية المعتمدة على التراث، بداية من مسرحياته التى كتبها فى المرحلة الإبداعية المبكرة عنده مثل: «الثأر ورحلة العذاب»، و«سيف الله خالد بن الوليد»، ثم إبداعاته فى المرحلة التالية والتى يتكئ فيها على استلهام أحداث مهمة فى التاريخ المصرى الحديث، فى زمن الحملة الفرنسية وزمن حكم



محمد على، وهى فترة مليئة بالأحداث التى خطفت لب السلامونى وأسرته، فكانت بمثابة قوة الدفع الذاتية نحو البحث عن الشكل الأصيل، الذى يحاول الكاتب من خلاله إثبات أن الظاهرة المسرحية متجذرة فى التربة المصرية من قبل أن يعرف المصريون المسرح بشكله الأوروبى، فكانت أعماله: «رجل فى القلعة»، و«زوبة المصرية»، و«المصرى وأميرة الفرنجة» و«مآذن المحروسة».

تمثل «مآذن المحروسة»- فى نظرى- ذرة التاج- إن صح التعبير- فى سلسلة المسرحيات التى تعاملت مع التراث بآليات جديدة مختلفة ومعاصرة. بداية من عنوانها الدال (مآذن)؛ حيث الأزهر والدين المصطفى فى مصر، وأولياء الله الصالحين ومالهم من قداسة عند المصريين، يقيمون لهم الموالد والاحتفالات الشعبية ذات النكهة المصرية الخالصة. و«المحروسة» وهى الصفة التى أطلقها المأثور الشعبى على مصر، فهى محروسة بنيلها، وأبنائها، والأزهر الشريف، ومساجدها، وأولياء الله الصالحين المنتشرين فى ربوعها، محروسة أيضًا بكنائسها وأديرتها ورهبانها.

العنوان إذن عنوان دال، ومضمون المسرحية يؤكد هذه الدلالة، فالموضوع الرئيس للمسرحية هو إظهار صفحة مشرقة من صفحات النضال الوطنى المصرى فى مقاومة الحملة الفرنسية، وصموده العظيم بقيادة مشايخ الأزهر من أجل الحفاظ على هوية مصر العربية والدينية؛ حيث تبدو مقومات الشخصية المصرية- من خلال النص- واضحة جلية ضد شراسة الغزاة وبطشهم المائل فى قواتهم وعتادهم الحربى الحديث غير المؤلف للمصريين.

وهنا تكمن صعوبة الطرح، فالموضوع جاد يحتمل قدرًا كبيرًا من المباشرة والخطابية التى قلما ينجو منها نص مسرحى يتعرض للمواقف البطولية؛ حيث تبدو انفصالات الأبطال تجاه قضاياهم الوطنية المصرية، وهذا فى ذاته فخ كبير يقع فيه كاتب الدراما، فيبتعد بنصه المسرحى عن جماليات الفن، ويضعف من قوة تأثيره على المتلقى؛ بما يحمله من خطاب مباشر وصريح.

واللافت للنظر هنا أن السلامونى قد نجا- بحس الكاتب الدرامى المتمرس- من الوقوع فى هذا الشرك، وذلك عن طريق الشكل التراثى الذى اختاره بوعى شديد لطرح هذا الموضوع، فلجأ إلى فنون الفرجة الشعبية التى كانت سائدة أثناء الحملة الفرنسية، عارضًا صورًا حية لاحتفالات المصريين فى الموالد، والأعياد، مازجًا بين الأغاني الشعبية فى مثل هذه المناسبات وبين الشكل الاحتفالى للمصريين فى مناسباتهم المقدسة (المولد النبوى- عيد وفاء النيل)، إضافة إلى طقوس حفلات الختان والزواج.... إلخ، وهنا تكتمل الدائرة التراثية؛ حيث اتكأ السلامونى على شكل تراثى كان موجودًا بالفعل على أرض الواقع فى زمن الحدث التاريخى نفسه، لائدًا بمفرداته الشعبية الاحتفالية، وهذا- فى ظنى- ما يميز هذا العمل؛ حيث تكتمل فيه الدائرة التراثية من جميع الأوجه على مستوى الشكل والمضمون فى آن واحد، وبهذا تبدو التشكيلات الدرامية فى النص تراثية مئة بالمئة (مضمونًا وشكلًا وشخصية ولغة وحوارًا.. إلخ)، وهذا ما يدفعنى إلى الزعم بأن هذا الطرح بهذا الشكل هو من أكمل تجليات آليات استخدام الكاتب المسرحى للتراث.



اختار السلاموني مجموعة من الممثلين الشعبيين الجوالين، كانوا يعرفون في ذلك الوقت باسم «المحبطين»، وجسد من خلالهم أحداث نضال الشعب مستخدمًا الفصل بين ما هو واقع وما هو تمثيل، ليعطى لعمله الدرامى قيمة جمالية تشد المتلقى وتثرى الحدث في آن واحد.

كانت أول إشارة إلى «المحبطين» قد وردت في كتاب الرحالة إدوارد وليم لين المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر؛ حيث ذكر أن «هؤلاء المحبطين كانوا يقدمون عروضهم الفنية في حفلات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون في الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة..... إلخ»^(٩).

ثم أخبر عنهم أيضًا يعقوب لاندوا في كتابه دراسات في المسرح والسينما عند العرب قائلاً عنهم: إنهم كانوا «يجذبون السامعين والنظارة في حلقات يقيمونها في الأماكن العامة في أحياء القاهرة.... وأن عروضهم كانت تعتمد أساسًا على فكاهات فجة وأفعال غير مهذبة بهدف المتعة والتسلية وتلقى الاستحسان والتحية»^(١٠).

لقد اختار السلاموني أبطال مسرحيته من بين هؤلاء المحبطين، واستخدم أسلوبهم في التهريج والتنكيك والتشخيص؛ ليتخلص من الخطابية والمباشرة التي تفرض غالبًا على المسرحيات ذات الصبغة الوطنية. لم يكتف السلاموني بذلك، بل أضاف إلى شخصيات المسرحية، شخصيات أخرى جادة من مجاوري الأزهر. وهنا ينجح السلاموني نجاحًا مبهرًا حقًا- عندما جعل هؤلاء المجاورين يشاركون فرقة المحبطين في التشخيص، فيؤدون أدوار مشايخ الأزهر الشرفاء، ودور الزعيم محمد كريم.. ليؤكد السلاموني من خلال هذا الامتزاج بين مجاوري الأزهر والمحبطين- برغم ما بينهما من تفاوت في الثقافة والعلم- دور الفن ووظيفته الاجتماعية وأهمية ارتباطه بالواقع، ودوره في إذكاء روح المقاومة هذا من ناحية، ويؤكد أنه لا تعارض بين الدين وبين الفن الهادف المحترم من ناحية أخرى. والدليل القاطع مشاركة المجاورين في لعبة التشخيص، مؤكدًا قوة تأثير الفنون الشعبية من ناحية ثالثة.

ذيل السلاموني عنوان المسرحية بهذا الوصف: مآذن المحروسة «سهرة مسرحية شعبية أحييتها فرقة المحبطين الشعبية بأمر سارى عسكر الفرنسيس نابليون بونابرت في القاهرة المحروسة سنة ١٧٩٨م»^(١١).

المسرحية مكونة من «تمهيد.. وبداية السهرة.. ونهاية السهرة»، تدور أحداث التمهيد في حارة من حارات الحرافيش في القاهرة المحروسة سنة ١٧٩٨م، وهى حارة خاصة بفرق المحبطين والمشخصاتية وفنانى هذا العصر من المداحين والطبالين والغوازي.. وغيرهم؛ حيث يقومون بالتدريب المعتاد تحت قيادة «سعدون» نقيب المحبطين..

هذا التمهيد بمثابة التقديمية الدرامية، لكنها تقديمية غير منظمة مخالفة تمامًا للتقديمية الأرسطية؛ حيث تبدأ تلقائية دون تخطيط مسبق، نفهم منها كيف يعيش الفنان الشعبى حياته والجو العام المحيط به ومستوى لغته في الخطاب، وطريقة تحايله على الآخرين،

ومداعباته ومشاكساته الدائمة لزملائه وللجماهير على حد سواء. حالة من الفوضى الممتعة المشبعة بعبق أحياء القاهرة الشعبية....

زوبة: وأنا ذنبى إيه يا سعدون يا خويا.. دول شوية مهاييل.. مخاييل.. هو أنا لو عاوزه اتجوز.. اتجوز محبظاتي منهم.

سعدون: لا يا شيخه.. آمال عاوزه تتجوزى مين يا بنت القرداتي.. تكونيش عاوزه تجوزى الوالى العثمانى...

زوبة: (بكبرياء) اطلع لفوق يا سعدون.

سعدون: إيه.. (ساخرًا) يبقى مفيش غير السلطان.

زوبة: لا وانت الصادق... الى غلب السلطان..

سعدون: ويطلع مين ده بقى الى غلب السلطان يا روح أخوك.

زوبة: سارى عسكر الفرنسيس.. نابليون يا سعدون.

سعدون: (وهو يكتفم فمها) يخرب بيتك.. طب غورى من وشى لاحسن أخلى يومك أسود قطران زى الهباب...^(١٢).

هذا نموذج لمستوى من مستويات الحوار داخل النص، يكشف عن حياة المحبطين، سرعان ما يتكشف أكثر بدخول المحبطين (على كاك- أبو عجور- حسون). يبدأ سعدون عمل البروفات والتدريبات فى جو فوضى وغير منظم بالمرّة؛ حيث يتصارع ثلاثتهم على حب زوبة أخت سعدون، وهى تتمنع عليهم وهذا خط درامى فرعى يلعب عليه السلامونى طوال زمن السهرة، ومن المفارقات أنه يتحد مع الخط الرئيس فى النهاية عندما يقوم على كاك بدور نابليون مرتدياً ملابسه... فتقع زوبة فى حبه!! وتوافق على الزواج منه.... تتكشف أحداث السهرة عندما يدخل «بارتلمى» كتحدا مستحفظان المحروسة... فيشيع الرعب فى الجميع لما له من سطوة، فهو رومى لا يتفاهم بسهولة، كان مستحفظان القاهرة فى أثناء حكم الوالى العثمانى، واستمر فى منصبه بعد دخول نابليون، لا مبدأ، لا ذمة، لا دين!!

بارتلمى: ما دام حظرتنا يتكلم... يبقى سش.. حظرتكم يسمع.

سعدون: بس كده.. اتكلم وأنا ودانى مطرطقها لك أهى... إيه أوامر جنابك؟

بارتلمى: جناب سارى عسكر نابليون بونابرته... قائد جيوش فرنسيس ناوى يقيم احتفالات عظيمة.. بمناسبات وفاء نيل.. مولد نبوى.. عيد جمهوريات فرنساويات..

سعدون: طب وفاء النيل ومولد النبى وفهمناه.. إيه بقى عيد الجمهوريات فرنساويات دى.. ما لنا بيها دى يا جناب كتحدا..؟

بارتلمى: دى عشان يكون احتفالات مصريين وفرنسيس كله مع بعضه سوا.. سوا.. مفهوم.

سعدون: آه.. قلت لى..... قصدك يبقى زيتنا فى ديقنا ونبقى حبايب^(١٣).

يدرك الفنان الشعبى الأصيل بحسه الوطنى أنه لا علاقة بين أعيادنا الشعبية، وأعياد الفرنسيين، لكنه فى النهاية يخضع لرغبات سارى عسكر ويدعن لأوامر الكتخدا، يقع سعدون فى حيص بيص، ضميره يلقظ يرفض الاحتفال مع الأعداء وخوفه من الكتخدا وبطشه يجعله يتردد فى القبول!! فيلجأ إلى «محمد» و«أحمد» مجاورى الأزهر... يستفتيهم.. فيشجعونه على القبول، حتى يتلهى الفرنسيين وتبتعد أعينهم عن الثوار.. حيث مشايخ الأزهر وطلابه يستعدون لثورة عارمة، ليس ذلك فحسب بل يعرضان عليه المشاركة معه فى «التحبيظ» إذا اقتضت الضرورة، وهنا يؤكد السلامونى على دور الفنان الشعبى، وقوة تأثير ما يعرضه على متلقيه؛ حيث تتلاحم الظاهرة الشعبية مع الواقع المعيش، تفضحه وتعريه، وكثيراً ما ترسم لأبناء الشعب طريق الخلاص.

أحمد: الثورة الى حا تنطلق من الأزهر.. لازم نهد لها فى كل مكان عن طريق الفن وتأثيره فى وجدان الناس.....

محمد: برضه مش فاهم إنت ناوى على إيه بالضبط..

أحمد: شوف يا شيخ أحمد لازم تعرف إن الفن ده شىء خطير.. ممكن تتغير بيه مفاهيم الناس وأفكارهم.. وهى دى خطورة المسألة الى ناوى عليها سارى عسكر نابليون.. وعشان كده احنا كمان لازم ننتهز الفرصة دى ونستخدم نفس السلاح.. سلاح فن الشعب^(١٤).

تبدأ السهرة فى ميدان الأزبكية وهو ساحة الاحتفال الرئيسة.. ثلاث منصات.. الوسطى لنابليون وقواده.. واليمنى للعلماء والمشايخ، واليسرى لفرق المحبطين والمداحين.. وباقى الساحة للنظارة من أهالى المحروسة.

تبدأ السهرة تحت التهديد الكتخدا يهدد ويتوعد المحبطين الذين تأخروا عن موعد حضورهم إلى ساحة الاحتفال....

بارتلمى: رص خوازيق ولد... كل محبظاتي له خازوق..

سعدون: يا جناب الكتخدا صلى على النبى آمال... اخزى عين الشيطان وحياء أبوك.. إحنا مش ناقصين..

بارتلمى: مستحيل.. كل عسكرى يحط محبظاتي فوق خازوق^(١٥).

لا ينقذ سعدون ورفاقه من هذه الورطة سوى «زوبة» بدلالها؛ حيث تغوى الكتخدا، فيسامح المحبطين... هذا الموقف وغيره يعتمد الكاتب إثارته من حين لآخر من أجل تهيئة الجو العام للأحداث الساخنة القادمة؛ لأن ما سوف يقدمه المحبظون لا يرضى نابليون وبالطبع لا يرضى أداة قمعه الجهنمية «الكتخدا».

يقوم المحبظون بالتشخيص... تشخيص حال مصر أثناء قدوم الحملة الفرنسية (على كاك) فى ملابس الوالى العثمانى، (أبو عجور) فى ملابس مراد بك، (حسون) فى ملابس إبراهيم بك... وتدور لعبة التشخيص فى سهولة ويسر وبطريقة ترضى «الكتخدا» و«نابليون» فى البداية.. ثم يقوم «محمد» بدور الشيخ السادات، و«أحمد» يقوم بدور الشيخ الشرقاوى، وتسير اللعبة فى طريقها إلى أن يدخل نابليون اللعبة رسمياً.

سعدون: ... حاشي شخص ساري عسكر نابليون.

بارتلمي: أمان ربي أمان.. بتقول إيه محبظاتي مجنون...؟

سعدون: وفيها إيه بس يا جناب الكتخد..

بارتلمي: فيها إيه.. فيها قطع رقبات.. فيها خازوق تقعد عليه محبظاتي خرسيس.. هات خازوق ولد..

سعدون: صبرك بالله بس وبلاش الحمقة دي.. أنا عندي فكرة.. روح اسأل ساري عسكر واعرض عليه الفكرة.. إذا وافق كان بها... وإن موافقش يبقى خلاص.. بس أنا متأكد أنه حاشي يوافق.

بارتلمي: (مستنكرًا) معقول سعدون...^(١٦).

كلما وصلت اللعبة إلى منطقة خطيرة، يلجأ السلاموني إلى الفصل إما عن طريق الغناء الشعبي والإنشاد الديني، وإما عن طريق تحويل خط الصراع الرئيس إلى أحد الخطوط الفرعية ليخفف من حدة التوتر، وهو ما يعرف في لغة النقد باسم الترويح الكوميدي، فيحيلنا إلى الخط الفرعي (على كاك- زوبة).

نابليون يوافق على تشخيص المحبظانية شخصيته ليدخل اللعبة التشخيصية ماثلاً في شخص «على كاك»، بينما هو يجلس مع المتفرجين، وهنا تدخل اللعبة إلى منطقة الذروة.

أحمد: فلتسمع يا ساري عسكر.. إن كان لديك القوة كي تتباهي أمام الشعب الأعزل.. فاعلم أن القوة في أيدي الإنسان تزول.. لكن القوة عند الله هي الأبقى وإليه جميع الأشياء تؤول.. وإذا كنا قد جئناك لكي نبحث معك المحنة.. لا يعني ذلك أن نسلمك الدين والدنيا.. فالدين له رب يحميه أما الدنيا فلتأخذ منها ما أنت تشاء.. لكن فلتعلم أنك لن تشيع منها.. وستخرج منها صفر اليد وكأنك لم تأكل أبدًا.. جوعك للعالم جوع أبدى لا يشبع قط ونهايته البطلان.

على كاك: من أنت لتتجرأ بالقول علينا يا هذا؟

أحمد: أنا عبدالله الشرقاوي شيخ الأزهر.. أتكلم باسم الأزهر والعلماء وباسم المصريين.

على كاك: حسنا.. أين نقيب الأشراف.. أعني السيد مكرم.

أحمد: فضل أن يهجر أرضاً يحكمها ظلم العدوان.

على كاك: وأين الشيخ السادات.

أحمد: قرر أن يعتكف الظلم ولزم الدار.

على كاك: ... أنتم آتون على مضض...

أحمد: ما تنتظر إذن من قوم تسلب منهم كل الأرض.. أجنابك ينتظر الترحيب وتقديم القربان.

على كاك: هذا هو حكم الأمر الواقع.. وعلينا أن نتفق عليه الآن^(١٧).

الحدث يصل إلى ذروته على المستويين (الواقع- التشخيص) ومن داخل اللعبة يدعو مشايخ الأزهر نابليون لحقن دماء المصريين، ونابليون يشترط شرطاً عجيباً: مبايعته على أن يملك مصر. وهذا ما يرفضه المشايخ ويتطور الأمر إلى أن يعلن الأزهر الحرب على نابليون!! لكن يتدخل الشيخ «مهدى» ويقوم بدوره أحد المجاورين أيضاً ليقنع الشيخ الشرقاوى بقبول الهدنة مع سارى عسكر فرنسا، ويوافقون على تكوين الديوان.... لتنتهى بداية السهرة نهاية غير متوقعة عندما يحاول (على كاك) أن يضع طيلسان الجمهورية الفرنسية المثلث الألوان، على كتفى الشيخ أحمد، إلا أن الشيخ أحمد يتناول الطيلسان بغضب ويطرحه أرضاً، قائلاً: (كلا يا سارى عسكر نابليون.. إنا لا نعمل فى ظل فرنسا.. بل مصر ومصر فقط) فيلتهب حماس الجماهير حاملين الشيخ أحمد على الأعناق ويدوسون الطيلسان الفرنسى بالأقدام مرددين: «الله أكبر الله أكبر.. متجهين إلى على كاكا يركلونه بالأقدام تعبيراً عن غيظهم من سارى عسكر».

على كاك: (مستنجداً) الحقونى يا جدعان.. ده تحبىظ مش جد.. أنا مش سارى عسكر نابليون.. ده تشخيص يا هوه الحقنى يا سعدون.. الحقنى يا جناب الكتخدا^(١٨).

يعد هذا الموقف وغيره فى النص الدرامى نموذجاً لتفاعل الفن الشعبى مع الواقع، وهو موقف دال أيضاً على ما يمكن أن يناله الفنان الشعبى من عقاب، قد يصل إلى حد جلوسه على الخازوق!!!

تنتهى بداية السهرة نهاية يفصل فيها بين الواقع والتشخيص، وهى تمثل ذروة من ذروات المواجهة المتعددة بين الشعب والفرنسيين على مستوى التشخيص وعلى مستوى الواقع أيضاً. تبدأ نهاية السهرة، فى المكان نفسه؛ حيث يحتجز الكتخدا ورجاله المحبطين والمجاورين شاهرين أسلحتهم فى وجوههم مضيقين عليهم الخناق فى شبه دائرة.

نابليون يصدر تعليماته بالإفراج عن المحبطين طالباً استمرار الحفل، فيأمر المحبطين بتجسيد احتفالات وفاء النيل. يبدأ سعدون ومجموعته الاستعداد للاحتفال، وقد جهز عروسة من الخشب والقماش لتزين الحفل، لكن (الكتخدا) يقترح عليه استبدالها بعروسة من لحم ودم ليقدمها هدية لسارى عسكر. يرفض سعدون وبشدة بينما توافق زوبة على القيام بهذا الدور.. وهنا يعاود السلامونى لعبته المفضلة فى امتزاج الفن الشعبى بالواقع، ذلك من خلال مشهد احتفالى بديع يصور احتفالات المصريين بعيد «وفاء النيل».

بارتلمى: جناب سارى عسكر يقدم عظيم احترامات لشعب النيل وعروس النيل.. (يتقدم نابليون مقبلاً يد زوبة وسط أصوات الاستهجان من جانب الجماهير، ويبدو أن زوبة تتعمد أن تشجع نابليون لتبعث فى نفوس الناس مزيداً من الحنق والحمية- نابليون يهمس إلى بارتلمى).

بارتلمى: بشرى لأهالى المحروسة، جناب سارى عسكر يريد زواج عروس النيل^(١٩).

ويبدو أنه لا فكاك، فكلما انقضت حكاية، تحل حكاية غيرها وكلما انفرجت عقدة، تحل مكانها عقدة جديدة، والعامل المشترك بين هذه الحكايات هو قصة كفاح الشعب ضد المعتدى المغتصب، وهذا هو السر- فى نظرى- الذى لا يجعل الصراع الدرامى يصاب بالركود داخل

الدراما، إضافة إلى ما تحدثه عناصر الفرجة الشعبية من متعة للمتلقى، فتجعله في حالة من الاندهاش المستمر، بين رفض «سعدون» ورفاقه خصوصًا «على كاك» الذى يهيم حبًا في زوبة، وتصميم سارى عسكر الحقيقى على الزواج من عروس النيل تتأرجح اللعبة، حتى يدخل المجاورون مرة أخرى فيها، وهم رمز الوعى الرسمى داخل اللعبة التشخيصية فيكشفون الملعوب (خليك صاحى يا سعدون.. سارى عسكر بدأ يدخل لعبة التشخيص لما حس أن الاحتفال حايفلت من أيديه.. هدفه يكسب الناس بحكاية الجواز من عروس النيل)^(٢٠).

يتقمص «محمد» دور المأذون حتى يفسد هذا الزواج وقد أصبح نابليون نفسه داخل اللعبة مع المحبطين، فيعلن أن: الزواج باطل كل البطلان.. لأن العروس مسلمة.. والعريس غير مسلم.. فيواجهه نابليون بدهاء آخر، فيعلن إسلامه وإسلام الجنود ويدخل اللعبة رسميًا، وسعدون في حيرة، بل في ورطة، لكن الشيخ أحمد يدرك مغزى اللعبة، فنابليون بدأ يغزو مصر من الداخل بعدما فشل في غزوها من الخارج، فيتحدى معه في اللعبة محاولًا كشفه أمام الناس.

محمد: .. عشان سارى عسكر وجنوده يبقوا مسلمين ويصح إسلامهم لازم يبرهنوا على ده بحاجتين.. يمتنعوا عن شرب الخمر وينفذوا عملية الختان^(٢١).

وهنا ينتهز السلامونى الفرصة السانحة لممارسة اللعب على التراث داخل النص والتنوع فيبنى التراثية التى تتراكم تلقائيًا دومًا اقتحام.. ذلك عندما يحاول سعدون أن يفهم «الكتخدا» معنى كلمة ختان، فلا يفهم، فيغنى له أغنية شعبية (يا عريس يا صغير علقه تفوت ولا حد يموت) فلا يفهم؛ فيضطر إلى شرحها له مباشرة.. فإذا كان هذا هو حال الكتخدا الذى عاش المصريين منذ زمن فكيف إذن سيفهم نابليون معنى عملية الختان، فيلجأ سعدون إلى عمل فاصل احتفالى شعبى عن احتفالات الطهور.. لتكتمل به الدائرة التراثية داخل النص من حيث كونه وظيفة فنية استخدمها الكاتب أدت دورًا دراميًا في الحكاية الأصلية أضفت بُعدًا جماليًا على الفرجة الشعبية في آن واحد.

يرفض نابليون هذا الاقتراح، فيطلب محمد منهم كفارة يدفعونها عن هذه المخالفة، أو هذا الذنب، فينسحب نابليون من اللعبة مقررًا أن كل ذلك تشخيص، ليعود «على كاك» من جديد في دور نابليون ويتزوج من عروس النيل «زوبة»، وهذا ما كان يتمناه على مستوى الواقع وعلى مستوى التشخيص.

يقدم المحبطون ملعوبًا آخر «حكاية السيد محمد كريم»، وهى بمثابة الجرح الذى ينغص «نابليون» ويثير حفيظة المصريين ويؤلبهم على نابليون فيقوم الشيخ أحمد بدور محمد كريم، ويظل الجدل بين نابليون ومحمد كريم فيحكم عليه بالإعدام.

مجاور^(١): أو تقبل أن تعدم ومقدروك أن تدفع مقدار الفدية..؟

أحمد: ولماذا لا أقبل يا شيخ مهدي.. أنا أشتري الآن الآخرة بدنيا يحكمها سارى عسكر جيش فرنسا.. أو ليس الثمن زهيدًا حقًا يا سادة.. أو ليس زهيدًا أن أشتري كرامة وطنى بدلًا من أن أحيأ تحت ظلال الظالم أو المحتل.. أو ليس الثمن زهيدًا يا أبناء المحروسة (يصفق الناس ويهتفون من شدة التأثر).

الجماهير: عاش السيد محمد كريم.. يسقط الظلم.. يسقط العدوان.

على كاكا: (غاضبًا) فليعدم هذا الرجل الآن^(٢٣).

إن المحبطين- بتخطيط من رجال الأزهر- يجترون الذكريات الأليمة، مذكرين الشعب بما حدث، وهنا تتأكد وظيفة الفن في توعية الشعب، وفي الوقت نفسه فإن هذه الذكريات (موقف نابليون من رجال الأزهر- وكشف خدعة إسلامه- ثم موقفه في محاكمة السيد محمد كريم)، هذه الذكريات القريبة من ذاكرة نابليون ومن ذاكرة الشعب؛ حيث إن أحداثها التي وقعت منذ أسابيع أو أيام بالنسبة لزمن المسرحية!! تدفع الصراع إلى الأمام وتصل به إلى ذروة الذروة، مؤذنة بنهاية هذه الخطة الجهنمية التي نفذها المحبضون بتخطيط من مشايخ الأزهر، وفي الوقت نفسه تثير حفيظتنا في زمن المتلقى، فنستشعر قيمة ما قدمه أجدادنا وآباؤنا. نستشعر معنى الوطنية والحرية وهذه وظيفة أخرى من وظائف الفن.

هذا التوظيف غير المباشر للحدث التراثي من خلال تشخيص المحبطين في «شكل (المسرح داخل المسرح) يؤكد أن الفنان الشعبى المصرى قد سبق «بيراندلو الإيطالى» في دعوته إلى المسرح داخل المسرح و«بيرشت» الألمانى في دعوته إلى كسر الإيهام وتطبيق الإغراب المسرحى»^(٢٣).

اللعبة اقتربت من النهاية، ونابليون يدرك مدى خطورتها عليه وعلى نظام حكمه، والمحبضون والمشايخ والجماهير جميعهم متحفزون لحدث ما.. التوتر هو السمة السائدة على المشهد.. ولا بد من نهاية.

النهاية تأتي: عندما يأمر نابليون المحبطين بتشخيص قصة الإسكندر الأكبر.. يقوم على كاكا بدور الإسكندر.. وبقية المحبطين بدور الكهنة، وهنا يتدخل «بارتلمى» إذ يجب على المجاورين أن يركعوا ويسجدوا بوصفهم كهنة- للإسكندر، وهى إيماء واضحة من السلامونى يسقطها على موقف نابليون من مشايخ الأزهر، وهنا يدخل نابليون اللعبة بوصفة الإسكندر الأكبر ويتنحى على كاكا جانبًا:

المجاورون: لكننا لسنا الكهنة يا سارى عسكر.

نابليون: بل أنتم كهنة هذا العصر.. وسواء عندى أن ترضوا أو لا.. فلسوف تقومون بنفس الدور السابق... أعنى ما صنع الكهنة للإسكندر فى معبد آمون.

أحمد: حاشانا يا سارى عسكر أن نفعل هذا الأمر..

محمد: هذا فى زمن الوثنية لا فى زمن التوحيد..

نابليون: لا فرق هناك.. إذ إن الفيصل فى هذا الموضوع وقائع هذا الأمر.. إنى أطلب تنفيذ الدور ولو كرها^(٢٤).

يرفض المجاورون الركوع، ونابليون يصر (أملك أن أزحف نحو الكعبة فى مكة كي أعلن نفسى حامى حمى الحرمين.. وسيركع كل الشرق أمامى بلا استحياء).. لكنه أمام الرفض المطلق من قبل المجاورين، يعاود اللين، ويطلب منهم- مشايخ الأزهر- أن يصدروا فتوى

بالطاعة له والحكم على من يخرج عن طاعته بالكفر والعصيان..

شدَّ وجذب بين نابليون وعلماء الأزهر، ينتهى بأن يرسل الجنرال (ديبوى) قومندان القاهرة، ليأتى بالفتوى كرهاً من مشايخ الأزهر الكبار.. ليعود إليه مقتولاً.

أحمد: هذا هو رأى المحروسة والأزهر.. فى فتواك يا سارى عسكر فلتتدبر.

نابليون: (يتحقق من الجثة مصعوقاً) جنرال ديبوى.. مستحيل..

محمد: أرايت إذن يا سارى عسكر أن الثورة آتية لا ريب.. وبأنك تحرث فى أمواج البحر.

نابليون: (هائجاً) سأدمر تلك المحروسة بالحرق..

أحمد: هيهات.. انظر يا سارى عسكر.. ها هى ذى الثورة آتية كى تجرفكم كالطوفان..^(٢٥)

لتنهى المسرحية بثورة عارمة من مشايخ الأزهر، ومن المجاورين ومن حشود الشعب حاملين البيارق والنباييت.

إنَّ «مآذن المحروسة» مسرحية جيدة بحق وظَّف فيها كاتبها التراث التاريخى فى تناغم تام مع فنون الفرجة الشعبية، مستخدماً كمًّا كبيراً من المفردات الشعبية والموروث الشعبى، ليؤكد فى النهاية أن الفن الشعبى البسيط الهادف قد يكون أكثر قوة وضراوة فى مواجهة الغزاة.

إنَّ «مآذن المحروسة» تدفعنى مرة أخرى إلى القول إنها فى مضمونها وشكلها تعد نموذجاً كاملاً لتجليات آليات استخدام الكاتب المسرحى للتراث.

الهوامش

انظر: عبدالكريم برشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبى بين الفن والصياغة والعلم والأيدىولوجيا، مجلة فصول، مج ١٣، العدد ٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٥، ص ١٧.

(١) انظر: نديم معلًا محمد، الأدب المسرحى فى سورية- نشأته وتطوره، منشورات مؤسسة الوحدة، ١٩٨٦م، ص ٧.

(٢) مصطفى رمضان، توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى، مجلة عالم الفكر- الكويت، مج ١٧، عدد ٤، ص ٧٩.

(٣) انظر: إبراهيم عبدالله غلوم، ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين- الربيعان للنشر والتوزيع، د، ت، ص ٢٢.

(٤) انظر: محمد مندور، المسرح، دار المعارف، ط ١، ١٩٥٩، ص ٩٨.

(٥) انظر: إبراهيم عبدالله غلوم، ظواهر التجربة المسرحية- مرجع سابق، ص ٢٣.

(٦) انظر: مصطفى رمضان، توظيف التراث وإشكالية التأصيل، مرجع سابق، ص ٨٢.

(٧) انظر: عبدالكريم برشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبى، مرجع سابق، ص ١٧.

(٨) انظر: ١- إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر، ترجمة عدلى طاهر نور، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٥١، ص ٢٩٠، ٢٩١ / ٢- على الراعى، المسرح فى الوطن العربى- مرجع سابق، ص ٥٣، ٥٤، ٥٥.

٣- عبدالحميد غنيم، صنوع رائد المسرح المصرى، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، سلسلة مذاهب وشخصيات- القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٨، ١٩.

(٩) انظر: يعقوب لاندوا، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب، ترجمة وتعليق أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٠٨ / وعن تجذير هذه الظاهرة المسرحية فى الإبداع المسرحى المصرى، انظر: محمد عبدالله

حسين، **دراما الفلاح المصري حتى ١٩٧٣**، دار الحرم للتراث، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٧١ - ٧٤.
(١٠) محمد أبو العلا السلاموني، **الأعمال الكاملة «مآذن المحروسة»**، مج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، صفحة العنوان.

(١١) محمد أبو العلا السلاموني، **مآذن المحروسة**، مصدر سابق، ص ٩.

(١٢) المصدر السابق، ص ١٩، ٢٠.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٧، ٢٨.

(١٤) نفسه، ص، ٤٠.

(١٥) نفسه، ص، ٥٥.

(١٦) نفسه، ص، ٥٩، ٦٠.

(١٧) نفسه، ص، ٦٤.

(١٨) نفسه، ص، ٧٢.

(١٩) نفسه، ص، ٧٤.

(٢٠) نفسه، ص، ٧٨.

(٢١) نفسه، ص، ٩٠.

(٢٢) انظر: فؤاد دواره، **مآذن المحروسة وعودة المحبطين**، مقال منشور في

ملحق ما بعد المسرحية، مصدر سابق، ص ١١٠.

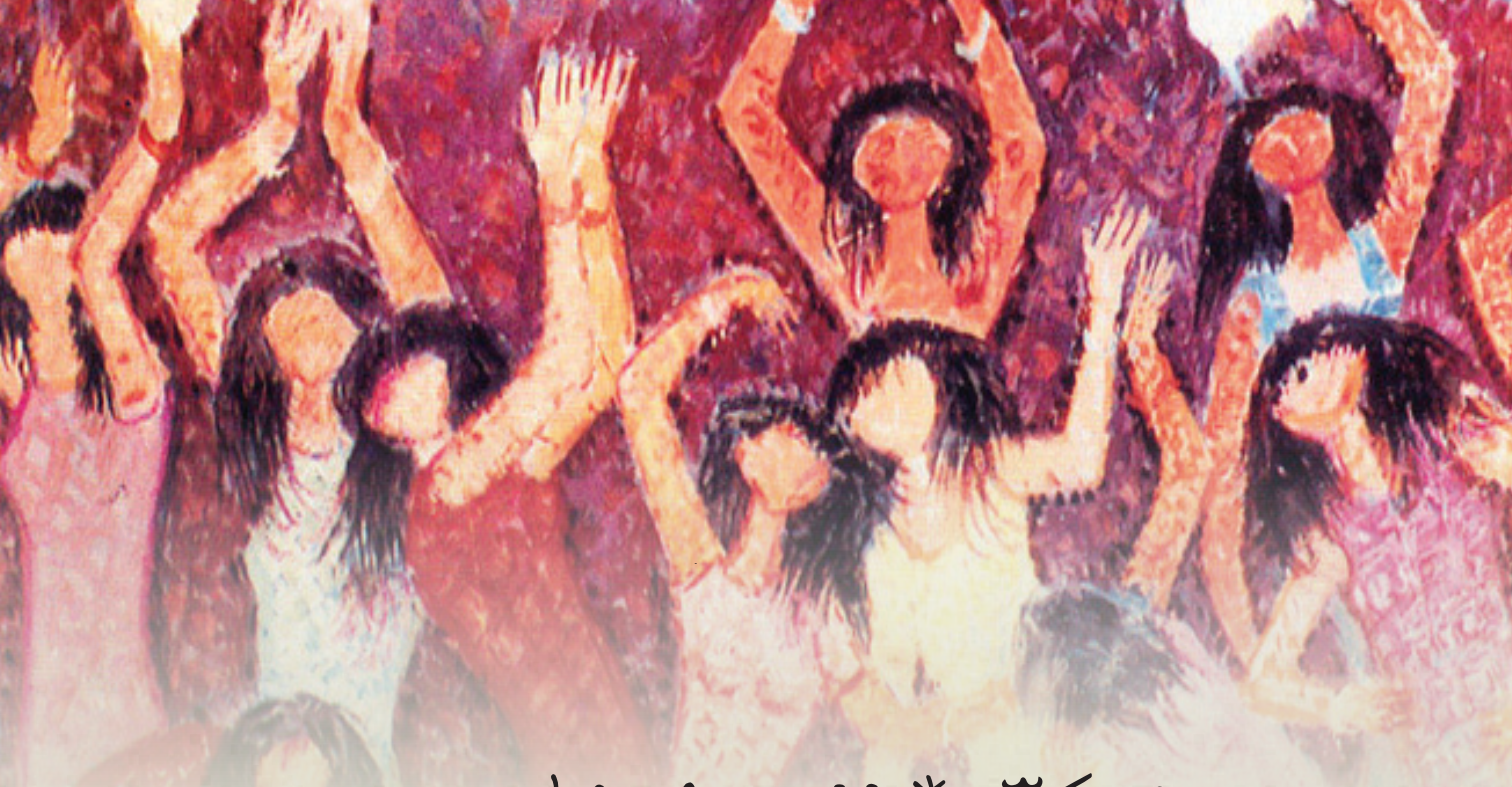
(٢٣) انظر: محمد أبو العلا السلاموني، **مآذن المحروسة**، مصدر سابق، ص ٩٤.

٩٥.

(٢٤) المصدر السابق، ص ١٠١.







الفنّان التشكيليُّ والفنونُ الشعبيَّةُ عُلافةٌ شائكةٌ

سيد هويدى

ظل التاريخ يحفظ مسارًا للفنون الشعبية يعكس الضمير الجمعى للأمم كل الأمم، عبر العصور المختلفة، فالفن الشعبى يعبر عن ما يختمر فى عقل ووجدان الناس ويمتلك لغة تواصل، حقيقية تنتخبها أطراف العملية الإبداعية، تعمق الممارسات وتعطيها شرعية وجودها، فالفنان الشعبى يسعى من خلال عمله ونشاطه الفنى إلى سد احتياجاته الحياتية، لذلك دوافعه ترتبط بحاجة الأفراد إلى عمل فنى يتم توظيفه فى مختلف مناحى الحياة، بينما يعمل الفنانون الآخرون لأفراد لا يعرفونهم، بل الأكثر من ذلك يسعون إلى تجاوز الذائقة العامة إلى فضاءات جديدة، على سبيل الابتكار والتجديد والإضافة، والتعبير عن العصر بطروفه الملتبسة، بل واستشراف واقع جديد.

تماسُّ نادر هو التعبير الأقرب الذى يمكن أن يصف علاقة الفنون الشعبية وفنون النخب، التى تمارس داخل دوائر ثقافية سواء كانوا فنانيين تشكيليين أكاديميين أم فنانيين مستقلين، تماس شائك عندما تنوى أو تتجه إلى معرفة المواقف التى ترتبت على نظرة فنانى النخب لنتاج الفنان الشعبى، وهل اتسمت المواقف فى بعض الأحيان بالشوفينية والنظرة الفوقية؟ أم هى نظرة تعكس موقفًا متأملًا، يدعو إلى الإعجاب والتمهل والتفاعل الخلاق؟ ومع ذلك نخوض غمار

هذه التجربة التحليلية، التى قد تكشف عن جوانب مهمة لدوافع ونتائج العملية الإبداعية، لكن المشكلة هى دأب بعض الفنانين المنتمين إلى دوائر النخب، تلك التى يتوفر لها تعليم أكاديمى وقواعد فنية ثقافية تتسع معها الرؤية البصرية لعناصر الكون، رغبة هؤلاء الفنانين فى تمثيل أعمال وطريقة الفنان الشعبى وتجاوز الحدود الفاصلة بين نشاط الفنان الشعبى التلقائى ورغبة الفنان الأكاديمى فى المثالية والتحقق وإعمال الخيال ومنهجية التنفيذ، كما أن تأثير الفنون الشعبية على الفنان التشكيلى جعلته يبحث عن مصادر للإلهام فيما ينتجه الفنان الشعبى، أو تقليده فى بعض الأحيان، لدرجة ضاعت معها الحدود الفاصلة بين عالمين مختلفين تمام الاختلاف لكل منهما منابعه ودوافعه ومشاربه واتجاهاته وأغراضه وطريقة حياته ومصدر رزقه والجمهور الذى يقابله.

فمن غير الطبيعى مثلاً أن يتمثل الفنان التشكيلى المؤسسى نشاط فنان شعبى يصنع أعماله، من الصباح الباكر وسط الناس فى الشارع وإلى جواره فى الغالب صاحب الشأن، وقد يتدخل فى طبيعة المنتج الفنى ومواصفاته، ليصبح المنتج النهائى مزيجاً من ذهنية الفنان ورغبات محيطه، بينما فى أغلب الأحيان ينصرف الفنان التشكيلى يومياً إلى عمل لا يتعلق بشكل مباشر بالعملية الإبداعية؛ فأغلب الفنانين غير متفرغين، ربما بسبب عدم وجود سوق للأعمال الفنية، يستوعب أعمالهم الفنية ويصبح مصدرًا للدخل، أو أن أعمالهم الفنية لا تلتقى مع ذائقة موجودة، وربما لعدم الإيمان الكامل بقضية الفن الإبداعية. وإن كان الفنان التشكيلى يمتد هدفه وتأثيره إلى ما هو أبعد من الجانب التزيينى، إلى آفاق التأثير فى توجهات الذوق العام والمزاج الجمالى، للناس بما يطرحه من رؤى جديدة لكل أشكال الموجودات، على نحو يعيد إحياء القيم الجمالية للمنتجات باستمرار، فيسهم فى خطوط التصميم، ويعيد صياغة المفاهيم والمداخل التى تتعلق بتلقى صور وهيئة الأشكال، من خلال بوابة الخيال الواسعة، فالعملية الإبداعية هدفها يتجاوز الواقع المعيش إلى فضاء جديد غير مسبوق، وهو الفضاء الذى يسمح للناس بالتقدم إليه والاستفادة من الرؤى الفنية التى يقدمها الفنان للإنسانية.

وعلى الرغم من وجود منابر تعليم الفنون أكاديمياً منذ أكثر من ١٤٠ عاماً عندما أنشئت مدرسة المعلمات ببولاق (كلية الفنون التطبيقية الآن)؛ فإن التصوير الشعبى الذى عرفته مصر منذ عصر ما قبل الأسرات سيظل وحتى الآن واحداً من أهم مصادر إلهام الفنانين، بما يحمله من ثراء وأصالة وحيوية متدفقة وتعبير ساحر مؤثر فعال استمد كل هذه الخصال والسجاي من تراكم خبرات ومهارات وقدرات على مدى طويل، فقد استطاع الفنان الشعبى أن يفك شفرة نداء احتياجات حياتية سواء تخصه أو تشبع رغبات سيكولوجية ونفعية أو جمالية، لدى الأفراد والناس والجمهور والشرائح التى يرتبط بها بعيداً عن قواعد وأحكام الأكاديميات التى تضع قواعدها النخب، وليس أدل على ذلك من إبداعه على جدران البيوت فى الريف والمدن، وما تحويه ألوان الفنان الشعبى من حيوية بارزة فى المنتجات التى يقدمها للحياة العامة والمجتمع.

يخضع الرسام الشعبى فى إنتاجه الفنى تلقائياً إلى قوانين متوارثة وقواعد ومقاييس حددها المجتمع، تتوافق مع تلقائية التعبير عن وجدان الجماعة التى اتفقت على ثوابت، لذلك كان عمله محبباً لعامة الشعب كنمط فنى له كيان وأسلوب مميزين، لدرجة اعتقاد الناس به؛ لأنه يمثل وجدانهم ومثلهم العليا. من هذا المنطلق نقول إن الرسوم الموجودة على الخزف والأوانى

والحصير والجدران والمقابر، لا يمكن أن تكون شعبية إلا إذا كانت تعبر عن القيم الاجتماعية والثقافية والدينية للمجتمع الشعبي، فقرون الأغنام تعلق على الأبواب اتقاءً للشر، والكف وجريدة النخيل ذات السبع وريقات ضد إصابة العين ولجلب الخير وطول العمر، كما تستخدم التماثيل والأحجية في تألف القلوب ومنع الحسد والشر.

إن المعيار الوحيد للأعمال الشعبية هو ذات الرسام المستندة إلى حساسيته الفنية وخبرته السابقة، بمعنى أن التأليف والبناء لا يحكمه المنطق البصري؛ بل إنه يمارس نشاطه الإبداعي من داخل اللاوعي، يعبر عن معانٍ تدور في نفسه وعن رموز لفكر اعتقادي مرتبط بحياته، فلهذا تتميز أشكاله بالبساطة والأصالة والصراحة، والقدرة المحدودة، البعيدة عن التراكيب الفنية التي تضعها النخب هدفًا.

في الوقت الذي يتجه فيه الفنان التشكيلي في الغالب إلى استنهاض الوعي على نحو يستدعي حسابات دقيقة عقلية وفكرية وملكات خيالية، بهدف تجاوز دوائر تمثل الواقع كما هو، بل يسعى الفنان إلى إضافة رؤى مبتكرة إلى الحياة، مستشرفًا قيمًا جمالية مستقبلية سواء تخص الشكل أو المضمون، وهو الأمر الذي يشبه قاطرة تجر النمطى والسائد والواقعي والمألوف والوصفي إلى أرض وفضاء جديدين، وجزر يدعو إليها الناس لأول مرة، أو فيما يشبه الغارة التي تقع على رؤوس البشر.

أسلوب الفنان الشعبي

استمد الفنان الشعبي حصيلة أعماله من علوم ومعارف حياتية كاستصلاح الأرض الزراعية والحرف والعمارة وغيرها، اكتسبها بحكم التراكم الحضاري، هذا التراث التليد دفعه إلى أن يكون أميئًا عليه محافظًا على ثقافته الموروثة، وبخاصة أن أغلب شؤونه ارتبطت بالدين والمثل العليا وسير الأبطال والأسطورة ليصبح المأثور الشعبي عقيدة حياة.

فالعالم «أندريد ليبرو جوران» يعارض رأى آدم في كتابه **البدائية Primitive**، والذي يعرف الفنون الشعبية على أنها بدائية، فقال: إن هذه غلطة كبيرة؛ لأن هذه الفنون قد مرت بتطور يعادل في طوله تطور الفنون الغربية.

وها هو الأنثروبولوجي الأمريكي لنتون Linton يدلى برأيه تجاه الخلط بين الفن البدائي والفنون التي تمارسها الشعوب غير المتحضرة، وهو أن فنون الشعوب الحالية غير المتحضرة ليست بدائية، فالبدائية لا تتميز بوجود لغة مكتوبة، فهي إذن تتضمن حالة الأمية أو الحالة التي تسبق وجود الكتابة.

فيما كان يرى الفنان عبدالغنى الشال (١٩١٦-٢٠١١) أنه من الأخطاء الشائعة أن يقال عن الفن الشعبي إنه فن بدائي، له مدلول تاريخي، ويرتبط بالحضارات الإنسانية الأولى، الفنون البدائية هي فنون ما قبل التاريخ، فنون المجتمعات التي عاشت على الصيد وجمع الثمار. أما الفنون الشعبية فهي فنون الفلاحين والمجتمعات الزراعية. إنها الفنون التي عبرت عن مرحلة التاريخ المعلوم لنا، والتي بدأت بعد انقضاء عصر التوحش.

لا يلتزم الفنان الشعبى عندما يصوغ عمله الفنى بتركيب رياضى محسوب ثابت سواء للشكل أو المضمون، إنما تراه وقد حقق التلقائية المباشرة السهلة والحيوية والمتدفقة والتعبير المؤثر والفعال، وكلها صفات للأصالة الفنية المطلوبة لأى عمل فنى، حتى إن الفنون المعاصرة الآن قد رفضت الحساب الدقيق المبني على القواعد والنظريات الأكاديمية المعروفة، بل ولجأت إلى مثل هذه الفنون التى تتمتع بقدر بدائى، كذلك الفنون الشعبية تنهل منها عن طريقها فى التعبير الحر المباشر.

وإن كان الفن الشعبى اتخذ مساراً خاصاً جداً عبر التاريخ فى تعبيره عن الضمير الجمعى للشعوب، إلا أن هذا المسار لم يرتفع ولو قليلاً عن التعبير اللحظى، تلك اللحظة التى يعيشها الفنان، ربما بسبب أمانته فى نقل الواقع والتعبير عنه كما هو، لدرجة التنميط وخلق نموذج، لكن هذا الانغماس فى الواقع، جعله لا يدرك أبعاد دوره كجزء من سياق تاريخى وأهمل تأريخ أعماله، بل فى أغلب الأحيان لم يهرها بالتوقيع، وهو الأمر الذى أفقد الأعمال الفنية الشعبية، وجودها فى سجل الخلود، كما أن الرسوم التى بقيت قليلة جداً، قياساً بدورها فى التطور التاريخى كوجوه الفيوم مثلاً، كما أن الخامات التى لجأ إليها خامات غير معمرة، ولم تصمد كثيراً أمام طوفان التغيرات المناخية والتقلبات والأحداث.

ويرجع للفنانين والنقاد فضل الكشف عن معالم الفنون الشعبية وقيمتها الفنية، باعتبار أن الفنان الشعبى يمارس مهنة تتعلق بأحد جوانب العملية الإبداعية، فقد كان للنقاد فضل لفت النظر إلى هذه الفنون، سواء من خلال تسليط الضوء عليها أو تبنى أساليب الفنان الشعبى عبر تلك العلاقة التى نشأت بين فناني دوائر النخب شديدة الصلة بالأكاديميات والفنان الشعبى، لكن يبدو أن الكشف عن مواطن الجمال فىنتاجات الفنان الشعبى أغرت البعض بالاقتراب أكثر من اللازم، إلى المناطق المحظورة التى تندرج تحت باب التقليد، والاستنساخ والتماهى رغم اختلاف المنطلقات والمنابع.

وإذا كان للفنانين فضل الكشف عن أبعاد القيم الجمالية فى مجالات الفنون الشعبية، فقد كان للفنان الشعبى أكبر الأثر فى التكريس لفكرة الرمز وتأصيلها كأنها قاموس مرسوم أو خريطة لعناصر أغلب مناحى الحياة.

الاهتمام بالفن الشعبى

نعود إلى بواكير القرن العشرين، قرن الحداثة فى مصر؛ فقد شهد فجر الحركة الفنية الحديث محاولات حثيثة لربط الحاضر بالماضى عندما اتجه جيل الرواد أمثال: مثلاً مصر الأول «محمود مختار» و«محمد ناجى» و«محمود سعيد» إلى التعبير عن طريق الموضوعات الشعبية، فقد اختار «مختار» فتيات الريف مجسداً نموذجاً نادراً للمرأة، بينما عبر «ناجى» عن موكب المحمل والألعاب الشعبية كـ «النقرزان، والمزمار، والتحطيب..»، فى الوقت الذى لجأ فيه «محمود سعيد» إلى أسلوب قريب فى بساطته من الفن الشعبى، أما المصور «راغب عياد» فاستمد رؤيته من منطلقات الفنان الشعبى سواء التلقائية والعفوية، كاعتماده على تقسيم اللوحة إلى مستويات أفقية. ربما كان مولد «فنان الأحياء الشعبية» يوسف كامل

بحى القلعة سببًا فى اتجاهه إلى رسم الأحياء الشعبية، إلا أنه تمسك بالأسلوب التأثيرى الذى تعرف عليه فى إيطاليا.

سعيد الصدر

ذهب سعيد الصدر إلى منجم فن الفخار ليقىم وسط الفخارين، ويقوم باستخدام أساليب الفنان الشعبى، القديمة، وبين أطلالها فى مدينة الفسطاط القديمة عاصر أمجاد (سعد ومسلم وشيوخ الصنعة)، استهدف المتعة الجمالية وتلبية احتياج الإنسان المصرى والعربى إلى الروح الشرقية التى تشبع النزوع الفكرى إلى النكهة المحلية والحدائث والانتماء، ويرجع إليه فضل إقامة مركز للخزف فى الفسطاط، كالمنازة بين الفواخير التقليدية والقمان التى تزود الجماهير بالقلل والأباريق والأزيار والمواجير والمواسير، بين هؤلاء الحرفيين الذين ورثوا سر الصنعة عن الآباء والأجداد منذ مئات السنين، كان سعيدًا بصحبتهم واستشاروه فى كل صغيرة وكبيرة، كما تعلم منهم أسرار الأفران الشعبية العملاقة المعروفة بـ«القمان»، التف حوله شباب الفخارية من أبناء هؤلاء المعلمين وبدأت تنتشر اللمسات الفنية على بعض الأواني الشعبية هناك منذ عام ١٩٦٤، وبدأ الأستاذ أعظم تجاربه على البريق المعدنى حتى وصل به إلى مستويات رفيعة، وتعتبر تلك السنوات أكثر مراحل حياته خصوبة وإبداعًا.



خزفيات الفنان سعيد الصدر

امتد ذلك الجسر الذى أقامه سعيد الصدر بين حرفة تراثية قديمة، وعطاء الأكاديميات العلمى والتقنى، ذلك الجسر الذى امتد إلى الآن ممثلاً فى إقامة منشآت فنية كمرکز الخزف بالفسطاط وظهور أجيال جديدة تنتهج أسلوب سعيد الصدر نفسه، كالفنان العاصمى محمد مندور (١٩٥٠)، وإن كان لم يتوفر لمندور الدراسة الأكاديمية والاحتكاك الخارجى مع الثقافة الأوروبية التى توفرت للصدر، ومع ذلك أعاد مجدداً ضائعاً للفنان الشعبى.

كما اتجه أيضاً عدد غير قليل من أفراد الجيل الثانى فى الحركة التشكيلية المصرية إلى الفنون الشعبية فى محاولات جادة لإقامة جسور وحلقات اتصال بين الماضى والحاضر، ويتجه تيار الارتباط بالفن الشعبى فى مسارين، المسار الأول: اقتصر على مسيرة النزعة الشعبية فقط دون إضافة حقيقية، أما المسار الثانى فقد اتجه فيه بعض الفنانين إلى استلهام الزخارف والنقوش الشعبية، بما تحمله من طابع تجريدى، فمن زخارف الحصر ونقوش التطريز وأشكال آنية الفخار والرسوم والوحدات البصرية الهندسية على المنسوجات والبرادع، أمكن تكشف فهم الزخارف العربية المجردة، فالبعض اتخذ من رسوم الوشم ورسوم عنزة التى تزين المقاهى الشعبية، عناصر أساسية لإبداعاتهم، فيما اتجه البعض الآخر إلى المطبوعات الشعبية الخاصة بكشف الطالع، وأبرز رواد هذا الجيل «سمير رافع»، و«عبدالهادى الجزار»، و«حامد ندا»، و«جمال السجيني»، ويمتد الخط الذى بدأه الرواد ليظهر جلياً فى إبداعات الفنانين جيلاً بعد جيل للكشف عن جوانب جديدة يمكن الاستفادة منها فنياً من منجم الفنون الشعبية بهدف التأصيل وترسيخ مفاهيم الارتباط بالهوية القومية والجذور العميقة، وإن اقتصر جهود البعض على مسيرة النزعة الشعبية فقط دون إضافة حقيقية.

وينفرد سعد كامل (١٩٢٤)، بتقديم الفن الشعبى من خلال رؤية ومزيج يجمع بين منطلقات الفنان الشعبى الأساسية وتناول فنان تشكلى من داخل دائرة ثقافية أكاديمية؛ حيث انتخب عناصر موحية كان الفنان الشعبى يدمغها على منتجاته، مثل: الألوان الفخارية وعرائس الحلوى، والرسوم الجدارية، ورسم الفرسان بشوارب مفتولة، ومشاهد التحطيب، وبرع فى تناول الديك والحمامة، لقد استلهم هذه العناصر والرموز وفق منهج أسلوبى شديد الخصوصية، لا يتجاوز طريقة عمل الفنان الشعبى، فجاءت أعماله كأنها إعادة صياغة إبداع الفنان الشعبى، وبخاصة أنه لجأ إلى البعد الواحد الذى يسطح الشكل، مضيفاً لعناصر التراث الشعبى التى اختارها بناءً محكماً ومعالجة جديدة تضعها فى ثوب جديد قد يدهش الفنان الشعبى نفسه صاحب المنتج، بسبب التأليف الجديد للعناصر بأبعادها الرمزية وتداخل الوحدات الزخرفية معها، كاستخدامه الحرف العربى داخل أشرطة زخرفية والتى يمكن إرجاعها إلى النسيج القبطى التى تسمى «جامات»، لكنها مع سعد كامل بصورة مختلفة، لذلك يعد أحد أهم رواد استلهام الفن الشعبى، بل يمكن القول إنه امتداد طبيعى لهذا التراث الطويل على نحو متجدد، عندما طرح نموذجاً لتفاعل الفن مع الفنون الشعبية نحو استنهاض معانى الهوية خلال فترة الخمسينيات والستينيات، فترة المد القومى فى حركة الفن المصرى المعاصر.

سيد عبدالرسول

استمد «سيد عبدالرسول» رؤاه من رشاقة الفنان الشعبى فى تلوينه لجداريات الحارة، احتفالاً بقدوم الحجاج فأخذته الخطوط البسيطة التى يندفع بها الرسام ليرسم مراكب تبحر فوق طائرات، وقطار مدخنه التى تتجه إلى السماء، لكنه يشترك مع الفنان الشعبى فى التخلّى عن إصرار البعض على مركز اللوحة، فقد صنع عبدالرسول مركزاً خاصاً للوحاته؛ حيث تعددت البؤر ومحاور الارتكاز فى اللوحة على نحو فريد، لكنه يلتقى مع خصائص جداريات بنى حسن التى تتجاوز فيها الموضوعات المختلفة فى نسيج واحد ويعكس فلسفة مركزية وادى النيل، حاكى عبدالرسول الفنان الشعبى فى طريقة صنع عروسة المولد والحصان الحلاوة سواء فى لوحاته أو فى إنتاجه الخزفى النحتى؛ فقد كان أكثر ما يشغل عقل وفكر ابن الجمالية هو تقديم معادل موضوعى لما رآه فى هذا الحى العريق، بهدف إقامة التواصل بين القيم البصرية القومية والذائقة العامة، باعتبار أن ذلك هدفاً يتفق مع توجهات جماعته الثورية «جماعة الفن الحديث» التى كانت تسعى إلى التثقيف بالفن.



الفنان سيد عبد الرسول

فقد جاءت لوحاته كمن يعزف على آلة الربابة، لكن من مقام الصبا الذى يثير الشجن والتأمل، فقد اتخذت عصا التحطيب فى لوحة (رقصة الخيل) أشكالاً متعددة ومتباينة، ومختلفة فى أيدي الفرسان بشكل ليس فقط يوحى بالحركة ولكن بإيقاع موسيقى يتناغم مع حركة كل حصان على حدة.

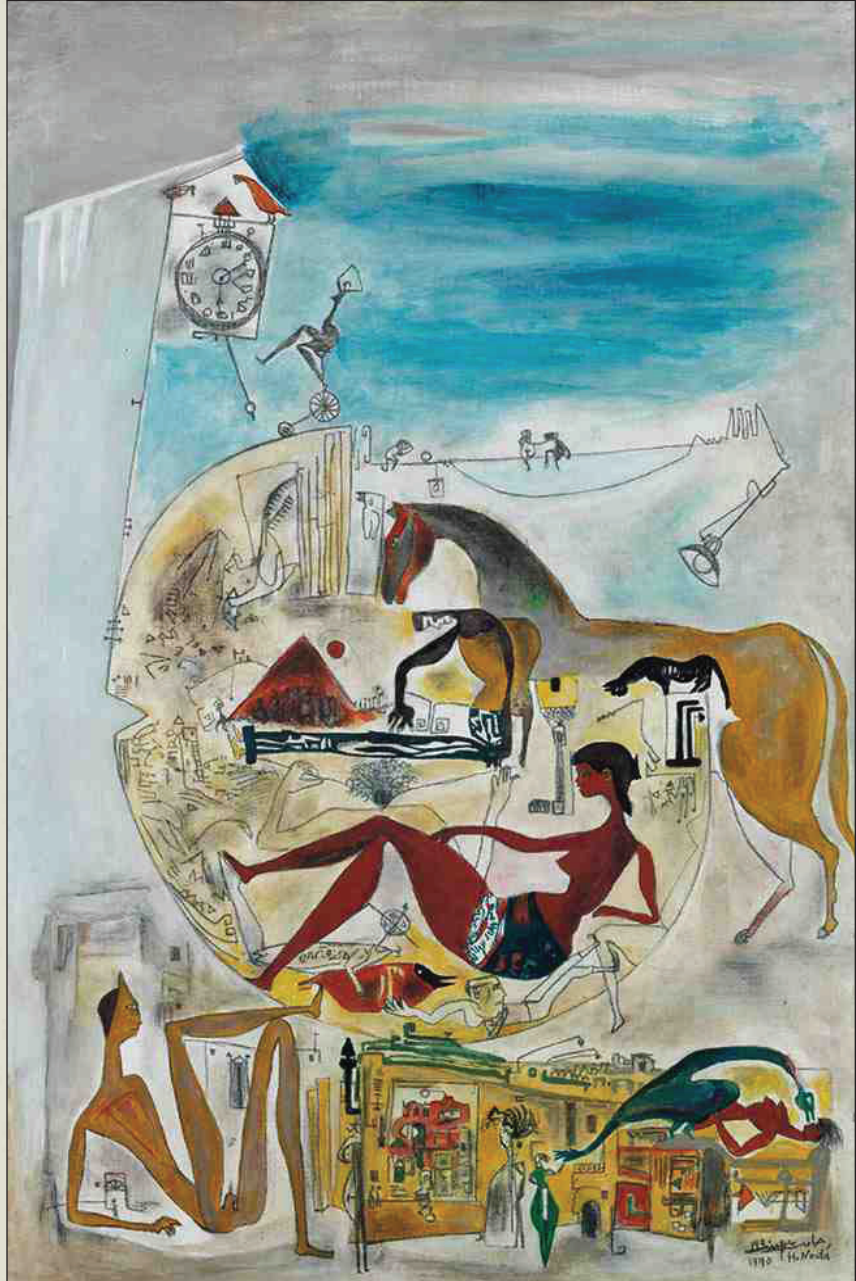
ندا رائد الأسطورة الشعبية

حامد ندا السريالي المصرى الراحل (١٩٢٤-١٩٩٠)، واحد من فرسان «جماعة الفن المعاصر»، سبق الجميع بجسارة وجرأة مشهودة إلى مناطق محرمة في الميثولوجيا الشعبية للمجتمع المصرى، بل والأكثر من ذلك أنه دعا زميله ورفيقه الفنان «عبدالهادى الجزار» (١٩٢٥-١٩٦٦) إلى المضممار نفسه، وأثر في جيل بأكمله بعد أن وجد في عالمه الجديد كل أدوات تعبيره التى جاءت ممثلة في وحدات بصرية ورموز صريحة- لم تشهدها الحياة الفنية البرجوازية قبلاً- من مصابيح باهتة تنبعث منها الرهبة إلى النور، والكراسى الخشبية الراصدة لحركة الإنسان في اللوحة، والقط

الفنان حامد ندا

والسحلية والعناكب ورموز الوشم؛ فلم يفتته أى عنصر من العناصر التى تشكل في مجملها نسيج الحياة الشعبية التى تحاصر الإنسان في الأحياء الفقيرة بجمودها وبرودتها وألغازها بعدما أسقط عليها «ندا» مفاهيمه الفلسفية الخاصة المكتسبة فكانت بداية لتغيير مفاهيم جمالية تقليدية كانت سائدة وراسخة، ولذلك كان له فضل فتح الطريق أمام أقرانه لمعيشة هذه البيئة الشعبية في ألفة بكل ما تحمله من مأس وأمال وأحلام.

وحامد ندا ينتمى إلى الجيل الثانى في الحركة الفنية التشكيلية، الذى درس في كلية الفنون الجميلة، وهو الجيل الذى أخذ على عاتقه عبء تمصير الفن القادم من أوروبا، تلك المسيرة التى بدأها الجيل الأول بقيادة المثال «محمود مختار» والمصورين «يوسف كامل» و«راغب عياد»، وفي ظل هذا السياق كان محور ارتكاز الفنان «حامد ندا» وانطلاقه إلى هذا العالم الشعبى هو حبه للبيئة الفقيرة من خلال قناعات وثوابت ذاتية تؤمن بالكوامن الخصبة من خيال هؤلاء البسطاء الذين وقعوا فريسة الجهل والفقر والمرض فاستكانوا، وإن جاءت ممارساته تحمل نقدًا لاذعًا لكل السليبيات التى رآها لدى أفراد المجتمع الفقير المستغرقين في أحلام اليقظة المعتمدين على الخرافة في حل مشكلاتهم بشكل اتكالى، فلم تكن قسوته إلا دليل حب



وبدافع تسليط الضوء وكشف المستور كطبيب يستخدم المجهر والمشرط في فحص وعلاج الداء.

كان لقاء الطفل «حامد ندا» ابن حى القلعة القديم- أحد أعرق أحياء القاهرة- بالحياة الشعبية لقاءً مثيراً للغاية؛ فقد كان يومياً يتسلل إلى مسامعه أغرب الحواديت والأقاصيص الخيالية من نسوة كن يأتين إلى منزله ليحكين ويقمن بتسليية والدته بأغرب الحواديت مثل: «حمام السعد» و«الديك والخمس فرخات» و«الديك المذبوح والكنز الموعود»، وشكلت هذه الحواديت الخيالية الخميرة الأولى لخياله في رحلة استكشافه الطويلة سابقاً وراء المجهول المثير والغامض، ففي رحلة الذهاب إلى المدرسة كان عليه اختراق أزقة وحوارى الحى القديم ماراً بمقاهى العاطلين ومجالس الدجالين والمشعوذين أمام المساجد بعقودهم الطويلة وخرزها الملفوف حول أعناقهم، وكأنهم يحملون قدرهم المكتوب، أناس غرباء لهم أقدام ضخمة حافية وأجساد مهملة ملقاة في تكاسل على كراسى المقهى المتآكلة وداخل بيوت الحى العتيق، عيناه على حوائط مشققة تسكنها السحالي والعناكب والبشر معاً في وئام عجيب، وعلى الجدران الرطبة رُسمت رموز لجلب الحظ ومنع الحسد، وكثيراً ما اصطدمت القدم الصغيرة بزيز أو قبقاب أو قطعة أو إنسان مكوم أرضاً، وفي المساء، وعلى ضوء عمود النور القديم الباهت الضوء كانت تراوده أشباح القصص والحواديت فيلجأ مسرعاً إلى منزله المملوكى الطراز فيسمع في أرجائه أنغام «فنان الشعب سيد درويش» و«سلامة حجازى» و«منيرة المهدية».



الفنان حامد ندا

زينب السجيني

اتكأت زينب السجيني على ثقافة فنية موسوعية بحكم انتمائها إلى أسرة فنية، لذا انطلقت من محددات أساسية للعملية الإبداعية معتمدة على عناصر البيئة بكل ما تحمله من عناصر حية وطبيعية، ووعي وإدراك للموروث الشعبي فيما جاءت اختياراتها موحية تعكس رموز ودلالات كثيرة معبرة ومؤثرة.



الفنانة زينب السجيني

حلمى التونى

اعترف الفنان حلمى التونى فى أحد اللقاءات التى تنظمها الجمعية الأهلية للفنون الجميلة، أنه تمثل الفن الشعبى بعد عودته من لبنان، فقد جاءت لوحاته لتزيح قدرًا من الحدود الفاصلة الدقيقة بين الفنون الشعبية، وما يمكن أن نطلق عليه الفنون العليا الجميلة أو الرفيعة؛ حيث يقول: «المشهد الريفى المصرى، بطبيعته وشخصه موضوع أثير ومفضل، تناولته الكثير من الفنانين مستشرقين ومصريين رواد معاصرين»، مضيفًا: «هذه نظرة جديدة إلى هذا الموضوع القديم، وكما يقال إنه لا جديد تحت الشمس، فليس هناك قديم ولا جديد فى الموضوع.. وإنما القديم والجديد هو فى الأسلوب واللغة الفنية التى يتم بهما معالجة تناول الموضوع».

وعلى طريقة مثال مصر «محمود مختار» اختار الفلاحة بطلًا للوحاته، تلك المرأة التى تتمتع بالصحة والعافية والشباب والرشاقة والجمال، والتى تتكحل كالمصرية القديمة «نفرتارى» وتشبه وجوه الفيوم وتمتلك أنوثة طاغية لكنها غير حسية، بل إنها أشبه بالنموذج



الفنان حلمى التونى

المقدس الذى يجد فى الآفاق والسماء مكانه بين السحب إلى جوار الشمس والقمر فى الوقت الذى تنتصب فيه أطراف فروع النخيل لتصل إلى حافة السماء لتقف إلى جانبها وهالة الضياء تلفح وجوه النساء فى كبرياء. استطاع التونى أن يحقق معادلة تبدو للكثير صعبة، أطراف هذه المعادلة هى: التراث باعتباره مرجعية تاريخية تخص الماضى بقيمه ورموزه وأفكاره وتقاليده، والحاضر بمتطلباته الفلسفية وإيقاعه اللاهث، وتوجهاته القسرية للتفكيك.

وقد اشترك مع الفنون الشعبية فى الكثير من منطلقاتها، ومنها تجاوز قواعد المنظور الحسابية عندما تخلق عن إحداث البعد الثالث التجسيم، فى الوقت الذى لجأ فيه إلى الخط الأسود الكثيف ليحيط به أشكاله ورموزه، وكأنه يحفظها من العبث والمحيط الخارجى، وهى الصيغة التى حققت شكلاً جديداً للإيقاع على مسطح اللوحة، يتفرد بها «التونى» بين أقرانه ويحملها طابعه المميز، وبخاصة عندما أغناه عن ضرورة وجود المنظور الذى يعتبره البعض خداعاً بصرياً!

سوسن عامر

أما «سوسن عامر» فقد تمثلت الفنان الشعبى فى الموضوعات والأسلوب وطريقة عمله والتقنيات التى استخدمها، وبخاصة فى التعامل مع استخدام الزجاج كوسيط أساسى فى العملية الفنية، وكما كان يستخدمه الفنان الشعبى فقد اتجهت تجربة «سوسن عامر» الإبداعية إلى البحث عن روح الحكاية الشعبية الأسطورية، عندما نسجت لوحاتها من عناصر



الفنانة سوسن عامر

الطبيعة التى لها دلالات واضحة فى التراث الشعبى؛ حيث نرى الشجرة تتخلى عن وظيفتها فى الطبيعة لصالح القيم التعبيرية والسرد، باعتبارها أيضًا حاضنة لحكايات البشر وأحلامهم، كما ترى «سوسن عامر» فى عروسة المولد التى اكتشفها الفنان الشعبى عنصرًا دراميًا ومن ثم أحاطتها بالطيور البيضاء، والنخيل المزدهر وهالة الزخارف التراثية المحببة إلى النفس والتى تمثل تاريخًا طويلًا يحتضن رأس وجذع العروسة. واتسقت معالجة «سوسن عامر» لموضوعاتها مع طبيعة الفن الشعبى؛ فقد جاءت أشكالها وخطوطها تعكس بساطة متناهية وتلقائية فى الأداء تصل فى بعض الأحيان إلى الفطرة الفنية، سواء فى تناولها للعناصر أو طريقة الأداء التى تشبه الأيقونات التى تحتضنها الكنائس القبطية، لكنها فى الحقيقة عمل فنى استثنائى نظرًا لخصوصيته الخاصة، فنفذت أغلب لوحات «سوسن عامر» على الزجاج، تلك الخامة الأثيرة لدى الجميع، فى الوقت الذى أضفت إليه خامات أخرى كالأوراق المفضضة أو المذهبة التى تضيف إحساسًا بالبهجة والألفة، وبعد أن تلصق هذه الأوراق على سطح لوحاتها تؤكد الخطوط وترسم التفاصيل بالألوان الأحبار، وبخاصة الحبر الشينى، فطالع خليطًا ساحرًا من الأصالة والأساطير، يذكرنا بنقوش أواخر عصر الفيوم القديم وقيشانى قرطبة ومآذن الأزهر الشريف وقباب الكنائس وأشكال أبراج الحمام.

تنطلق «سوسن عامر» من إحساس دفين أن الجمال سر الوجود؛ لذا جاءت أعمالها أشبه بقصيدة صوفية تبحث عن المعانى فى الناس والأشياء وتسبح بقدره الخالق.

عفت ناجى

إذا أردنا قراءة أعمال الفنانة «عفت ناجى» يجب أن نراها فى ضوء استهدافها المبكر إلى دخول العالم الشعبى والتحيز الكامل للوحدات التراثية وطريقة التعبير الفطرية؛ حيث تحمل الأعمال قدرًا كبيرًا من الفطرية الممنهجة. إن صح التعبير- والجرأة المتناهية، وبخاصة فى استخدام اللون الأسود وأيضًا التناول الجديد للوحدات البصرية متجاوزة الوصفية الأدبية.



سعد الخادم

على الرغم من اتجاه الفنان سعد الخادم إلى البحث العلمى الأكاديمى فى مجال الفنون الشعبية، فإنه ترك تراثاً فنياً تشكيليًا يتسق مع هذا التوجه، وإن كانت قضية ممارسة الفنان الدارس أكاديميًا للفنون الشعبية تعد تجاوزاً لطبيعة هذه الفنون، وبخاصة أن الفنان الشعبى لم تتوفر له معارف فنية مكتسبة أو دراسات أكاديمية؛ حيث يتسم إبداعه بالتلقائية وهو ما يتنافى مع طبيعة تناول الفنون الممنهجة.

الفنان سعد الخادم



خميس شحاتة

تأتى نتاجات «خميس شحاتة» لتزواج بين شعر الشعراء وألوانه ورسمه؛ ففي عام ١٩٥١ قدم «رباعيات الخيام» مرسومة فى لوحات فنية على طريقة الفنان الإسلامى فى العصر العباسى ليذكرنا بـ «بهزاد» و«يحيى الواسطى».

وعشق «خميس شحاتة» الإنسان الفنان للكلمة ينقله من «رباعيات الخيام» إلى رباعيات «صلاح جاهين»، فيتناولها رسمًا فى عشرين لوحة، فأقام بها احتفالاً بالألوان والمعانى ومزج فيها بين التصوير والتعبير بالخط واللون تعبيرًا عن مضامين الرباعيات الفلسفية.

وعلى هذا النحو كانت علاقة الفنان بأعمال شيخ شعراء العامية «فؤاد حداد» عام ١٩٧٣، عندما كان يفكر في لوحة لعروسة المولد التي شارك في تزيين كسوتها، ووجد ضالته في ديوان «كلمة مصر» ولوحته الشهيرة «الاستمارة راكبة الحمار».

وفي ظل اهتمامه بكل ما هو مكتوب قدم شعر العقاد مرسومًا والشعر الصوفي والآي القرآنية والمواويل الشعبي، فكساه خيالًا شعبيًا ووفر لأعماله بهاء اللون ونورانيته استلهامًا من تراثنا لتتخلق قصيدة جديدة أبدعها فنان تشكيلي تزوج بين الشعر والرسم في علاقة أبدية.

الفنان خميس شحاتة



عصمت داوستاشي

ينتمي «عصمت داوستاشي» (١٩١٤) إلى واحد من أكثر أحياء مدينة الإسكندرية شعبية، «حي بحري»، جمع «داوستاشي» بين ثقافة مدينة الإسكندرية، تلك المدينة العالمية التي تراكمت على أرضها حضارات عدة وتلاحقت ثقافات، وفي الوقت نفسه ارتباطه بالحس الشعبي العريق، وبخاصة عندما يكون هذا الحي منجمًا للفن الشعبي الذي تعلق به، وشارك الفنان الشعبي في تجلياته أثناء رسمه الاحتفال بسفر وقدم الحجاج من الأراضي الحجازية، أو تجلياته في رسم السير الشعبية، تلك الصور والرسوم التي عايشها منذ طفولته بجوار مسجد المرسى أبو العباس وتعرفه المبكر على المظاهر الغنية للحياة الشعبية، كالموالد، خيال الظل، الأراجوز، صندوق الدنيا.



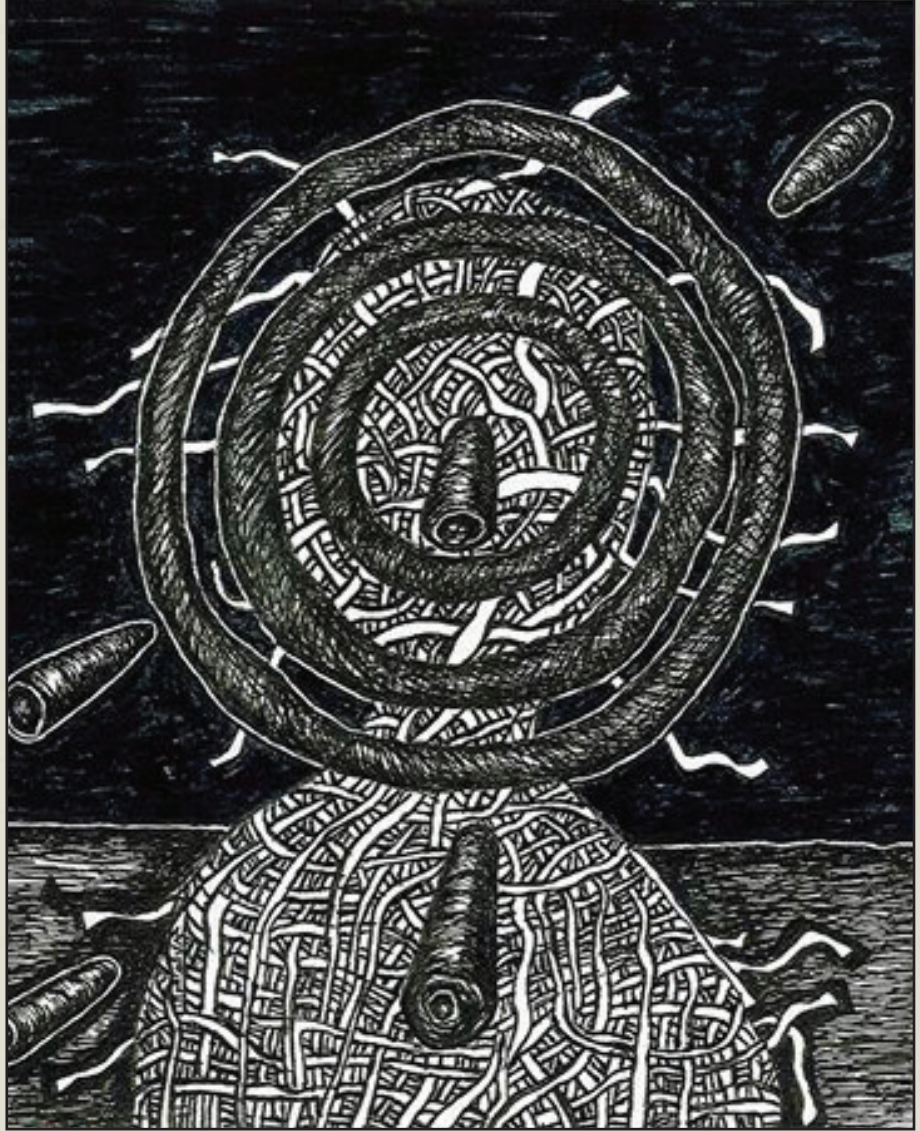
الفنان عصمت داوودشاشي

كان «عصمت داوودشاشي» قد خاض تجربة العمل الفني الشعبي مبكراً عندما ذهب إلى أشهر خطاط ورسام في حي بحري المعروف بـ(الوحش) وطلب العمل معه، وبالفعل قام برسم عربات الكارو والكشري والدندورمة، هذه التجربة كانت كفيلة بأن تدفعه دفعاً للتعليق بالأشكال والرموز والوحدات البصرية (الموتيف) في تراثنا الشعبي الشرقي الغني، وبخاصة تلك التي اكتسبت عبر السنين شهرة واختارها الضمير الجمعي الشعبي لتعبر عنه، كالسمكة، والنخلة، والحصان، والثعبان، والحمام.. كما وقع داوودشاشي في حب الخامات بكل أنواعها، والتي نجدها أمامنا باستمرار ولا نغيرها أي اهتمام، لكن داوودشاشي يوظفها بشكل غير تقليدي في أعماله، وساعده في ذلك بحثه الدائم ودراساته في مختلف المجالات الفنية خاصة النحت - مجال دراسته الأساسية بكلية الفنون الجميلة التي تخرج فيها العام ١٩٦٩.

حمدى عبدالله

إذا كان الفنان الشعبى ارتبط إبداعه بالرمز فى أقصى تجلياته، فالفنان حمدى عبدالله اتخذ من الرمز الشفرة الخاصة بأعماله، للدرجة التى تصل إلى لغة تشكيلية بصرية تخاطب ذائقة جديدة، بسبب تحويل الرموز على نحو ميتافيزيقي؛ حيث قدم رؤية للكائنات الدقيقة والثعابين والطيور تختلف عما ألفناه.

الفنان حمدى عبد الله



مريم عبدالعليم تتصوف تشكيليًا

على الرغم من حصول الفنانة ابنة الإسكندرية «مريم عبدالعليم» على الدكتوراه، فى تاريخ الفنون من جامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، وتعرّفها واحتكاكها المبكر بالتيارات الحداثيّة، والصراعات الفنيّة، فإنها ظلت متمسكة بالمنطلقات الأساسيّة، لفنون حضارتها وثقافتها الأم، كالحضارة الفرعونية، كما اتخذت من الحرف العربى عنصرًا تشكيليًا، يميز إبداعاتها.

لذا تعد «مريم عبدالعليم» من أبرز الأسماء في مجال الجرافيك عالميًا ومحليًا، ليس باعتبارها إحدى المخلصات لتخصصها الأكاديمي، وارتباطها بقسم التصميمات المطبوعة، منذ إنشائه في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، في ١٩٥٨، لكن لأنها اعتمدت في منهجها على ثلاثة روافد أساسية عبر مسيرتها الفنية، أول هذه الروافد الاتكاء على البحث الأكاديمي الرصين، ومحاولات التطوير المستمر في تقنياته، والوصول إلى صيغ جديدة باستمرار، أما ثانيها، فهو الارتباط الوثيق بالجذور، تلك الجذور التي انتخبت لها رموزًا وأشكالًا شديدة الأصالة، يألّفها المتلقي، بل ويتفاعل معها ويجد نفسه في بعضها، من خلال التعبير الصادق عن همومه وقضاياها، بينما جاء الرافد الثالث ممثلًا في الوعي والإصرار على اختيار الحرف العربي، كعنصر تشكيلي باعتباره أحد عناصر الأمة البصرية، وبما يحمله من دلالة سواء روحية أو رمزية، أو ضمنية تعبر عن ثقافة شعب، وأيضًا باعتباره وسيط اتصال شفاف ومؤثر.



وعلى الرغم أن أسلوب «مريم» في فترات كثيرة، اتسم بمسحة فطرية، تعكس تلقائية التناول وعضوية استلهم أشكال ورموز من الطبيعة، على طريقة الفنانين الفطريين، فإن هذا الأسلوب لم يتناف مع إدراكها للقواعد والأسس الأكاديمية سواء من الناحية المادية أو من ناحية إحساسنا بالعمل ككل، فيما يأتي الاستثناء في الإشراف عند الاستخدام المباشر للعنصر،

وبخاصة عندما يتضمن العمل الفنى الحرف العربى؛ حيث تعد زيارة الأراضى المقدسة، وبيت الله الحرام، وأداء فريضة الحج، نقطة تحول فى حياة الفنانة، وتناولها لبناء العمل الفنى، فقد لجأت إلى استعمال الكتابات الدارجة، سواء كما هى، فى شكل آيات قرآنية، أو أحاديث، أو لفظ الجلالة.

ولا يزال الفن الشعبى يلهم الأجيال الجديدة ومنهم «خالد سرور»، الذى زاوج بين الحرف العربى وعناصر ورموز الحياة الشعبية، وكذلك ميرفت الشاذلى، وعمر عبدالظاهر.. وغيرهم ممن وجدوا لدى الفنان الشعبى ما يقدمه للحياة الفنية والثقافية، مستندًا إلى تراث لا ينضب.

الفنان حلمى التونى





الصور من مخطوطات «كتاب الموالي» و«كتاب عجائب المخلوقات»، و«كتاب عجائب الدنيا» القرون الوسطى.

أحمد زياد محبك



العجائبية في الحكاية الشعبية

العجائبية

العجائبية نزعة إنسانية، قوامها ابتكار ما هو عجيب، والعجيب هو ما يكسر المألوف، ويتجاوز الممكن، ليخترق المستحيل، ويحقق ما لا يمكن تحقيقه، محدثاً بذلك حالة من الدهشة، معتمداً على الابتكار الذي يقيم علاقات غير متوقعة وغير ممكنة بين الأشياء، والعجيب هو من نتاج خيال عفوى بسيط أقرب إلى السذاجة، وهو خيال مصدق كأنه حقيقة واقعة، ومصدره روح شعبية، وغالباً ما يأتي لتحقيق الخلاص عندما تنعدم كل الحيل وتنقطع كل السبل، وهو تعبير عن قهر داخلي أو حرمان وقمع، أو محض انطلاق خيالي لتحقيق المتعة الفنية، وكلما كان موهلاً في اختراق المستحيل كان أكثر تأثيراً، ولعل مرجع العجائبية إلى رغبات أولية غير مشبعة لدى الإنسان، فهو من خلال العجائبية يحقق كثيراً من الرغبات المستحيلة، والعجائبية تظهر في أشكال كثيرة من الإبداع منها الحكايات الشعبية.

العجيب المبني على الإرادة الإلهية وفق التصور الشعبي

من الممكن ملاحظة أنواع عدة من العجيب، منها العجيب المبني على تصورات شعبية دينية الطابع ككرامة ولى والاعتقاد فيه، والحكاية العجائبية تلمح إلى ذلك أحياناً ولا تصرح، ومن ذلك أحياناً ما يحكى عن رجل قتل تسعة وتسعين رجلاً، ثم رأى أن يتوب، فقصده شيخاً

بعد منتصف الليل، ويده على خنجره، ليسأله، إن كان من الممكن قبول توبته، ولكي يتخلص منه الشيخ ويدفع عن نفسه الأذى يناوله قضيباً حديدياً، ويقول له: خذ هذا المحراك، واغرسه، فإن نبت وأورق غفر الله لك، ويمضى الشقى بالمحراك، ويمر في الطريق بمقبرة، فيسمع حركة غريبة، فيقترب، فيرى رجلاً يحفر في قبر، وهو يغمغم معبراً عن عزمه على النيل من صبية ميتة؛ لأنه لم يتمكن من النيل منها وهى على قيد الحياة، فيضربه بالقضيب فيقتله، كي ينقذ عرض المرأة الميتة، وبذلك يتم عدد قتلاه مئة، ثم يضع على القبر علامة، ويغرس القضيب إلى جواره، ويرجع في صباح اليوم التالى إلى القبر الذى وضع عليه العلامة، فيجد شجرة كبيرة إلى جواره، ولا يجد أثراً للقضيب، فيدرك أنه تحول إلى شجرة، فيقتلعها من جذورها، ويمضى بها إلى الشيخ، وحين يخرج إليه، يدرك أن الله تعالى قد غفر له، فما يكون منه إلا أن يزوجه ابنته الوحيدة.

والعجيب في الحكاية هو تحول القضيب الحديدى إلى شجرة مورقة، والغاية من هذا العجيب هى القول إن باب التوبة مفتوح دائماً، وإنَّ في داخل الإنسان نزعة أصيلة نحو الخير، وهو لا بد عائد إلى جادة الصواب مهما ابتعد عنها، وهذا ليس بمستحيل بشرط أن تتوفر لدى الإنسان الإرادة الصادقة على نحو ما توافر لدى ذلك الرجل. ومن الجميل اختيار الحكاية الشجرة بعد تحولها من القضيب الحديدى، لما في الشجرة من دلالات الخصب والإثمار والحياة، ومن الجميل أيضاً ثقة الحكاية بالإنسان وقولها إن في الإنسان إرادة خيرة لا يمكن أن تموت مهما طغى الشر.

ومن هذا النوع أيضاً ما يحكى عن زوجة عاقر لم ترزق بولد، فتمنت على الله تعالى أن يرزقها ولداً ولو كان بطول عقله الإصبع، واستجاب الله دعاءها، فحملت ووضعت ولداً بطول عقله الإصبع، والعجيب ههنا تعبير عن شدة حاجة الإنسان إلى الولد، لا سيما المرأة، إذ لا يغنى عن الولد شيء من مال أو عقار أو سواه، ولفرط شدة هذه الحاجة كان سؤال المرأة الله تعالى أن يرزقها بولد ولو كان بطول عقله الإصبع؛ لأنه يشبع لديها هذه الحاجة. وثمة حكاية عربية أخرى تم التعبير فيها عن الحاجة إلى الولد بأسلوب عجائبي أيضاً، وهى تروى أن امرأة عاقرًا دعت ربها متمنية أن تحمل ولو بخنفساء، فاستجاب الله دعاءها، فحملت ووضعت خنفساء، وكانت تقعد أمام باب الدار، لتتسلى بالفرجة على الرائح والغادى، وذات يوم مر الجمل بالخنفساء، فعرض عليها الزواج، فاستشارت أمها، فقالت لها: «أصرفيه؛ لأنه بخبطة من قدمه يقتلك»، ثم مرَّ بها الحمار، فعرض عليها الزواج، فاستشارت أمها؛ فقالت لها مثلما قالت عن الجمل، ثم مرَّ بها الجرذ، فاستشارت أمها، فوافقت، وخرجت لتخبره بموافقة أمها، فبسط لها ذيله، فتسلقت عليه، حتى بلغت ظهره، فتشبثت به، ومضى يعبر بها الأزقة، ثم دخل في بالوعة، وأخذ يجتاز بها المجارى، حتى بلغ قصر الملك، فخرج من بالوعة في مطبخ القصر، وأنزلها قرب ما يلقيه الخدم من بقايا طعام، وكان عرس ابن الملك قائماً، فأخذ الجرذ والخنفساء ينعمان بأطياب الألوان، ثم أحست الخنفساء بالعطش، فحملها على ظهره، ومشى بها حتى بلغ بركة القصر، والناس مشغولون عنهما بالموائد والأفراح، ودنت من الماء لتشرب، ولكن قدمها زلت بها، فوقعت في البركة، وغرقت.



والحكاية تروى على الأغلب للأطفال، لإضحاحهم وتسليتهم، وهى جميلة جدًا، وذات قدرة على إثارة الضحك، وما تمتاز به هو اعتمادها على الحيوانات الصغيرة، مما يساعد على إثارة الخيال، وتحقيق عنصر الإضحاح. ولكن الحكاية من جهة أخرى تحمل دلالات كبيرة، غير مباشرة، فهى تدل على فقر العامة وضعفهم وحرمانهم وسوء أحوالهم، ويظهر ذلك من خلال المرأة التى حُرمت الولد، فتمنت لو رزقت ولو بخنفساء. ويتأكد ذلك من خلال رفض المرأة تزويج ابنتها الخنفساء للجمل أو الحمار، وتزويجها للجرذ، ومرجع ذلك ليس إلى التناسب فى الحجم، كما هو فى الظاهر، إنما مرجعه إلى قدرة الجرذ على التسرب داخل السرايب والوصول إلى قصر الملك، ليوفر للخنفساء عيش القصور، على حين لا يستطيع الجمل أو الحمار شيئًا من ذلك، فالأول يعيش فى الصحراء؛ حيث القحط، ويمضى عمره فى الأسفار، والثانى يعيش عمره يكدح ويكدح ويحمل الأثقال ولا يجنى شيئًا. وبذلك يتأكد حلم العامة دائمًا بقصور الملوك وتخيلهم أن العيش فيها هو الأمل، كما يتأكد غياب وعيهم، ولكن النهاية تأتى مفاجئة، إذ تغرق الخنفساء فى بركة القصر، وبذلك ينكسر الوهم والحلم ويتحطم الخلاص، ويظهر أن القصر ليس هو الخلاص الحقيقى، إن الحكاية وهى تتوجه إلى الصغار إنما تدل على قهر الكبار، وشعورهم بالحرمان وإحساسهم بالضالة والضعف، واضطرارهم إلى التعبير بأسلوب الرمز والحلم والخيال. والعجيب فى الحكاية مدهش ومضحك، يتمثل فى الخنفساء، ولكنه فاجع ومؤلم، وهو ذو طابع رمزى يحمل دلالات اجتماعية مكثفة.



عجيب المسخ من إنسان إلى كائن آخر

من العجيب نوع يعتمد على مسخ الإنسان فى هيئة غير إنسانية من طير أو حيوان أو نحوه، كى يمر هذا الإنسان بمشاق وصعوبات إلى أن يحين موعد عودته إلى ما كان عليه وزوال المسخ عنه، وغالبًا ما يكون الخلاص بوساطة الحب، وليس ثمة قوة محددة أو معروفة تقف وراء ذلك المسخ، وعلى كل حال هو مسخ مؤقت، ومنه ما يحكى عن ابنة ملك كانت تستحم فى بركة القصر، فيحط طائر ليسرق أساورها، ثم يزورها ليلاً، فيحط فى نافذة غرفتها، ليخلع عنه الريش، وإذا هو شاب مترف الحسن، يؤكد حبه لها، ويظل هذا دأبه عدة ليال، ثم تضطر إلى إخبار أمها، فتوصيها أن تطلب منه هدية لتعرفه من خلالها، وتطلب منه هدية فيخبرها أنه يترك لها كل ليلة تحت وسادتها صرة ليرات ذهبية، فتفطن عندئذ إلى أن المربية التى تهين لها الفراش هى التى تأخذ الصرة، فتطلب منها أن تترك ترتيب الفراش، وتستاء المربية منها، فتفرش فى غيابها أرض النافذة بزجاج مكسر، ويحط عليه الطائر فيجرح جسمه، فيغادر النافذة ولا يعود إلى زيارتها، وتدخل ابنة الملك إلى غرفتها لتجد خيط دم يسيل من النافذة، فتدرك أن هذا من فعل المربية، وينقطع الطائر عن زيارتها، فتغتم وتصاب بالاكئاب ويعتريها المرض، ويعجز الأطباء عن شفائها، ثم ينصح أحد الحكماء لوالدها الملك أن يبتنى لها حمامًا، وتكون أجرة الاستحمام حكاية غريبة تتسلى بها، وتتفق جارتان فى الريف فقيرتان لا تخلوان من حمق على المضى إلى المدينة للاستحمام فى حمام ابنة الملك، وتنامان باكراً، وتستيقظ إحداهما، فترى القمر يتوسط قبة السماء، ولشدة حمقها وشوقها إلى الحمام تحسبه الشمس، فتسرع إلى جارتها توقظها، وتمضيان معًا، وبينما هما فى بعض

الطريق تدركان أنهما في منتصف الليل، فينتابهما الخوف، وتسرعان إلى شجرة تتسلقانهما، لتمضيا بقية الليل على أغصانها، وبينما هما على هذه الحال، إذ تنشق الأرض وتخرج جوقة تبدأ العزف والغناء، وسرعان ما يؤتي بشاب محمول على سرير، ملفوف بالضماد، وبين يديه أساور، يستمع إلى الغناء، ويشكو قسوة صاحبة هذه الأساور، وفور انتهاء الجوقة من العزف والغناء وانصراف الشاب، تسرع القرويتان الساذجتان إلى المدينة، وتدخلان الحمام، لتقصا على ابنة الملك ما شاهدتاه، وفي الليلة التالية تمضى معهما إلى حيث الشجرة، فتختبئ فيها مع المرأتين، ويتكرر المشهد أمامها، وإذا ذلك الفتى هو نفسه حبيبها، فتنزل من الشجرة وتمضى هائمة على وجهها وهى أشد حزناً، إذ لا تعرف كيف الوصول إلى من تهواه نفسها، وبينما هى فى بعض الطريق إذ ترى حمامتين تتناجيان متألمتين لحال الشاب ابن الملك، وما هو عليه من جروح، ثم تقول إحداهما: ليت يعلم أن شفاه فينا، وتسأل الأخرى: وكيف؟ فتجيب: أن يذبحنا ويعجن لحمنا مع العظم والدم والريش ويصنع منه مرهمًا يشفى به جروحه، وتبادر ابنة الملك بالإمساك بهما فتدبحهما وتمزج العظم باللحم والدم والريش وتصنع منه مرهمًا، ثم تتنكر فى زى طبيب، وتطوف فى البلاد تنادى على طبيب يداوى القروح، حتى تبلغ بلدًا يدعوها فيه الملك إلى معالجة ولده، وتدخل عليه، فإذا هو الشاب نفسه، فأقامت فى القصر وهى متنكرة تداوى جروحه إلى أن شفى، ولما سألها ما تطلب من أجر، أبت أن تأخذ أى شىء، ولكنها رجته أن يمنحها منديله الخاص هدية، ورجعت فى الحال إلى قصر أبيها، وما هى إلا بضعة أيام حتى حط الطائر الأبيض فى النافذة، وخلع ريشه وهبط إليها، وأخذ فى لومها وتقريعها، فأخرجت المنديل الذى طلبته منه هدية، ثم عرفته إلى حقيقة الأمر، وتقدم إلى خطبتها من أبيها، وتزوجا ليعيشا فى هناءة وسرور.



والغاية من هذا العجيب هى التعبير عن الحب، فالحب حاجة عليا، ولكنها مقموعة، لذلك يتم تحقيقها بأسلوب عجيب وهو التحول إلى طائر، ويظهر العجيب فى مسخ الإنسان إلى طائر، ويدل هذا المسخ على معاناة الشاب قبل الوصول إلى من يحب، وما يجب أن يمر به من صعاب وتحديات، كما يدل على صعوبة الحب نفسه، فالحب محرم وممنوع ولا يمكن أن يتم إلا من وراء قناع، أو من خلال تنكر يخفى الشخصية الحقيقية ولا بد فيه من المعاناة، ومهما يكن فإن مسخ الحبيب هنا فى هيئة الطائر هو مسخ للخير والحب والجمال، وليس من أجل الأذى أو القبح، ولذلك كان فى شكل طائر.

ويروى فى الأساطير الإغريقية عن تحول كبير الأرباب زيوس إلى طائر وزيارته من يهوى من نساء بهذه الهيئة، وفى هذا دلالة على ما للطائر فى الوجدان والحس والخيال والثقافة من أثر.

عجيب تحول الكلام إلى زهور وعقارب

من العجيب أيضًا تحول الكلام الذى هو صوت إلى ورود وأزاهير أو إلى أفاع وعقارب، إذ يحكى أن حماة كانت تحب كنتها، وكانت عذبة الحديث، حلوة المعشر، وذات يوم

صادفها رجلان هما الشتاء والصيف، فسألاها إن كانت تحب الصيف أكثر أو الشتاء، فأثنت على الاثنين وقالت إن في كليهما خيراً كثيراً، وحين وصلت إلى بيتها وبدأت الكلام أخذ كل ما تنطق به من كلام يتحول إلى ورود وأزاهير، ثم إن حماة أخرى كانت لا تحب كنتها وكانت تقسو عليها دائماً بالقول وكانت لا يعجبها شيء، وبينما هي في الطريق صادفها رجلان اثنان هما الشتاء والصيف، فسألاها إن كانت تحب الشتاء أكثر أو الصيف، فتذمرت من كليهما، وأنكرتهما، وتأففت، وقالت فيهما كلاماً قاسياً، وعلى الفور أصبح كل ما تلفظ به من كلام ينقلب إلى أفاع وعقارب. وقد يكون من المألوف في الخيال ظهور الشتاء والصيف في هيئة رجلين، ولكن لا يمكن إغفال مثل هذا التشخيص الجميل وهو نوع من أنواع العجيب، ولكنه مألوف لكثرة ما في الواقع من أشكال للتشخيص غدت عادية ومألوفة، ولكن مما لا شك فيه أن تحول الكلام إلى أفاع وعقارب أو إلى ورود وأزاهير هو ضرب من العجيب المدهش. وهذا التحول عفوى وبسيط ولا تعقيد فيه، ومن الطبيعي تحول الكلمة الطيبة إلى وردة أو زهرة، وكذلك تحول الكلمة المرة القاسية إلى عقرب أو أفعى، ولقد ورد في القرآن الكريم تشبيه الكلمة الطيبة بشجرة؛ حيث يقول عز وجل: «أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ﴿٢٤﴾ تُوْقَى أَكْلُهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ ﴿٢٦﴾» (سورة إبراهيم).

عجيب الحيوان والنبات

من العجيب ما هو عجيب الحيوان ومنه ما هو عجيب النبات، وثمة حكاية جمعت النوعين، إذ يحكى أن ثلاث فتيات مات أبوهن ثم ماتت أمهن، فكن يغزلن القطن كي يعشن، وكانت الصغرى تنزل السوق تحمل القطن المغزول لتبيعه وتشتري لهن بثمنه الطعام، وذات يوم رأت في السوق فأرة في قفص معروضة للبيع، فاشتريتها بثمن ما باعت من قطن مغزول،

ورجعت إلى البيت فرحة تحمل القفص وفيه الفأرة بدلاً من الطعام، فغضبت منها أختاها وطردتاها، فلجأت إلى قبر أمها؛ حيث قعدت تبكي وتنوح، ثم نظرت فإذا الفأرة تضع ليرتين ذهبيتين، تظنهما مجرد قطعتين من معدن بخرس، ويهرّ بها ابن السلطان، فيحملها إلى قصره؛ حيث يخصصها بجناح ويكرم ضيافتها، وتحيا في رغد، في حين تسوء حال الأختين، فتضطران إلى التسول، وتمران بقصر الأخت، فتقرعان عليها الباب تطلبان صدقة، وسرعان ما تعرفهما فتدعوها إليهما، وتكرمهما، وتزودهما بما يكفيهما، وتأخذ الأختان في التردد عليها، ويعرفان منها قصة الفأرة التي تضع كل يوم ليرتين ذهبيتين،



فيأكل الحسد قلب كل منهما، ثم تدعوها إلى حمام السوق، وتدعى إحداهما أنها نسيت في البيت مشطها وتزعم أنها ستذهب لإحضاره، وترجع الأخت الصغيرة إلى القصر لتجد الفأرة ميتة خنقًا، فتدفنها في حديقة القصر، وتأخذ في زيارتها كل يوم وهي تذرف عليها دموع الحزن والألم، وتستمر الأختان في زيارة الأخت، وهما تخفيان إحساسهما بالغيرة والحسد، وتدهش الأخت ذات يوم إذ تجد غصنًا ناحلًا قد نبت واستطال وأورق فوق قبر الفأرة، وما إن تمسه بيدها حتى يهرب منه اللؤلؤ والمرجان، وتسرع إلى ابن السلطان تخبره فيسر للأمر وينصح لها ألا تخبر أختيها، ولكنها لطيب قلبها تبادر في أول زيارة إلى إخبارهما، بل تزودهما بقدر من اللؤلؤ والمرجان، وذات يوم تزورها إحداهما وحدها، لتزعم أن الأخت الأخرى مريضة، وتدعوها إلى الذهاب معها إلى زيارتها، وبينما هي في زيارتها، ترجع الأخت الشريرة إلى القصر لترش الملح على الفرع النابت فوق قبر الفأرة، وترجع الأخت الطيبة إلى القصر لتجد الفرع يابسًا، وتشكو أمرها لابن السلطان، فيؤكد لها أنه كان قد وضع في القصر حراسًا وأنهم رأوا أختها وهي ترش الملح، ويقرر أن يوقع بهما ما تستحقان من عقاب، ولكنها ترجوه أن يعفو عنهما، فيتأكد له طيبة قلبها، فيعقد قرانه عليها، ويتزوجها، ليعيشا معًا في هناءة وسرور، وتظل نار الحسد تأكل قلب الأختين.

ويظهر العجيب في الفأرة التي تضع ليرتين ذهبيتين لفتاة فقيرة، تطردها أختها من المنزل، لا لشيء إلا لأنها أحبت تلك الفأرة، وهذا العجيب في الحيوان يقابله عجيب في عالم الإنسان، وهو كراهية الأختين للأخت وحسدهما لها، وإقدامهما على خنق الفأرة، ويظهر العجيب ثانية في فرع من النبات يظهر على قبر الفأرة، وهذا الفرع يسقط منه اللؤلؤ والمرجان، دليل وفاء مستمر من الفأرة، كما يظهر العجيب ثانية في عالم الإنسان إذ تقدم الأختان أيضًا على خنق الغصن برش الملح عليه، ويبدو العجيب في عالم الحيوان أكثر إدهاشًا وأكثر غرابة وعجائبية؛ لأنه مستحيل وغير ممكن الوقوع، هو ضرب من الخيال المحض، في حين يبدو العجيب في عالم الإنسان ممكنًا ومحتمل الوقوع، ولكنه مستنكر.

والحكاية تذكر بحكاية الراعي الذي كان يرعى غنمه في أرض فيها أفعى، وقد اتفقا على الأمان، يرعى غنمه ولا يؤذيها، فترمى له بليرة ذهبية كل يوم، ثم إنه مرض فأوصى ابنه بها خيرًا، ولكن ابنه طمع في نيل كل ما لديها من ذهب، فلحق بها إلى الجحر فضربها فشحها في رأسها ولم يتمكن من قتلها فعقصته فمات، ثم شفى الراعي، وعاد إليها، فانقطعت عما كانت تعطيه من ليرات، فدعاها إلى العودة إلى ما كان بينهما من عهد، فأكدت له أنها لا يمكن أن تنسى الجرح، ولا يستطيع هو أن ينسى موت ولده.

وتشف الحكاية في الواقع عن فقر الفقراء وبؤسهم الشديد، فقد ضاقت عليهم موارد الرزق، وإذا هم يحلمون بالخلاص المعجز، من خلال فأرة تضع كل يوم ليرتين ذهبيتين، وفي هذا الخلاص العجيب تناقض مر وسخرية كبيرة، فليرتا الذهب وسيلة للعيش، وذواتا قيمة مادية كبيرة، والذهب معدن نفيس، وذو قيمة عليا، ولكن هذا كله لا يتأتى من سبل شريفة وأساليب راقية، إنما يتأتى من خلال فأرة، وهي ليست بذات قيمة على الإطلاق، بل هي متدنية جدًا، وفي هذا التناقض دليل قهر ومعاناة مرة.

ولعل الأشد ألمًا حقد الفقراء بعضهم على بعضهم الآخر وحسدهم وكيدهم، على نحو

ما كان من الأختين لأختهما الصغرى، وغياب الوعى وروح المحبة والفهم والتعاون، وتصورهم أن الخلاص لا يكون إلا في قصور الأمراء والسلطين، وأن جهد العمال المنتجين ضائع لا يضمن ولا يغنى من جوع.

والعجيب المتمثل في الفأرة طريف ومبتكر، وفيه ظرافة ولطف، فعلى الرغم من حطة الفأرة وقلة شأنها، فهي ظريفة، وليست في قبح الجرذ مثلاً وشدة أذاه، ولكن تبقى المفارقة كبيرة، بين الإنسان الذى لا يستطيع أن يرزق بشيء، في حين تضع الفأرة كل يوم ليرتين ذهبيتين، هنا يظهر بؤس الإنسان وشدة فقره.

عجيب المارد

من العجيب ما هو عجيبُ ماردٍ يخدم الإنسان ويساعده، أو ينصح له ويساعده، ومن ذلك حكاية تروى أن أحد الخطابين قصد الغابة كعادته كل يوم، وبينما هو يضرب جذع الشجرة طارت الفأس من يده وسقطت في النهر، فخلع ثيابه، ونزل في إثرها يبحث عنها، ولكنه لم يجدها، فخرج مغتماً حزيناً، ثم أخذ يدعو ربه أن

يساعده على استرجاع فأسه، فخرج من النهر مارد يحمل فأساً ذهبية، وسأله: «أهذه فأسك؟»، فأجاب الخطاب: «لا»، فغاص المارد في النهر، ثم خرج، وهو يحمل فأساً فضية، وسأله: «أهذه فأسك؟»، فأجاب: «لا»، غاص المارد الثالثة، ثم خرج، وهو يحمل فأساً حديدية، ثم سأله: «أهذه فأسك؟»، فأجاب الخطاب: «نعم، هذه هى فأسى»، فأعطاه المارد الفؤوس الثلاث، جزاء صدقه وأمانته، وفرح الخطاب، وتابع جدّه في جمع الحطب، ثم حمل كومة ومضى بها، وقد شدّ الفؤوس الثلاث بالحبل إلى طرف الكومة، وفي الطريق صادفه تاجر غنى، فلما رأى التماع الفأس الذهبية والفأس الفضية، ذهل، وسأله كيف حصل عليهما؛ فروى الصياد ما حدث، وأسرع التاجر الغنى يحمل فأساً حديدية، ورمى بها في النهر، وأخذ يدعو ربه، فخرج له المارد من النهر، وهو يحمل فأساً حديدية، ثم سأله: «أهذه فأسك؟»، فأجابه التاجر الغنى: «لا»، ليست هى، فأسى من ذهب، ولا أريد عنها بدلاً، فردّ عليه المارد: «لا ضرورة للكذب أيها الرجل، فهذه هى فأسك، وعلى كل حال فأنت لست بحاجة إليها، والأفضل أن ترجع الفأس إلى قاع النهر، وأن تعود أنت خائباً، جزاء طمعك وكذبك»، ورمى المارد الفأس في النهر، ثم غاب.



والحكاية تمجد صدق الحطاب الفقير وقناعته واعتماده على جده في الكسب، وتدين كذب التاجر وتكشف طمعه ورغبته في الكسب من غير تعب، كما تكشف الحكاية التناقض بين الحطاب ابن الغابة والحياة الطبيعية العفوية المعتمدة على التعب والجهد، والتاجر ابن المدينة والحياة المعتمدة على استغلال جهود الآخرين.

ومن هنا يبدو العجيب في الحكاية تعبيراً عن شقاء أصحاب الحرف والمهن الذين يكدحون ويعملون بزندهم ويمثلهم الحطاب، وإحساسهم بالقهر من التجار الذين يأتيهم رزقهم رغداً من غير تعب ولا مشقة مستغلين جهود الآخرين، وفي هذا العجيب أيضاً تعبير عن حلم أولئك الكادحين في الخلاص من بؤسهم وقهرهم بوساطة قوة خفية تتمثل في المارد الذي يقدم للحطاب فأساً من ذهب وأخرى من فضة. يتمثل العجيب في هذه الحكاية في مارد يخرج من النهر ليكافئ الصادق القنوع، ويعاقب الكاذب الطماع، وهو قوة خيرة طيبة، يحسن ولا يسيء، يساعد ولا يؤذي. ويلاحظ أن المارد العادل المنصف قد خرج من النهر، فكأن العدل والإنصاف يتحقق في النهر، أو في الماء، في حين لا يتحقق على اليابسة، في الأرض؛ حيث يقنع الحطاب ويرضى ويصدق، وحيث يطمع التاجر ويكذب ويخدع.

ومن عجيب المارد ما يروى عن صياد عاثر الحظ غالباً ما كان أولاده ينامون جياغاً، وذات صباح لقيه في الطريق إلى البحر رجل يحمل سلة فاكهة، عرض عليه شراءها، فاشترها على أن يدفع له ثمنها فيما بعد حين يجود عليه البحر بصيد، ثم إنه ألقى شبكته، ولم يطل به الانتظار حتى أحس بها تهتز، فسحبها فإذا هي ثقيلة، فشدّها بكل ما أوتي من قوة، وإذا فيها مارد توسل إليه أن يطلقه، فأطلقه، فمنحه المارد صرة ليرات ذهبية، فقدم له الصياد كرمًا منه سلة الفاكهة، فعرض عليه المارد أن يأتيه كل يوم بمثل هذه السلة من الفاكهة مقابل صرة من الليرات الذهبية، على ألا يخبر أحداً بالسر، وبسرعة تبدلت حياة الصياد، وتحول من البؤس والشقاء والحرمان والجوع إلى الوفرة والرغد والخير الكثير، وشكّت زوجته في الأمر، فأرسلت في إثره ابنتها، فرجعت لتخبرها بأمر المارد، فأخذت الزوجة تخبر جاراتها مباحية مفاخرة، ولما رجع زوجها من البحر عاتبته على كتمانها السر عنها، وقصد في الصباح البحر يحمل إلى المارد سلة الفاكهة، وناداه، ولكن ما من عجيب.

والعجيب هو المارد الذي يمنح الصياد صرة ليرات ذهبية صباح كل يوم مقابل سلة فاكهة، وهذا العجيب هو تعبير عن رغبة الفقير بالخلاص من الفقر وحلمه بالغنى، وهو خلاص لا يتحقق بالكد والعمل إنما يتحقق بقوة خفية هي المارد، وكأن ثمة إحساساً أيضاً بأن الغنى بصورة عامة لا يمكن أن يكون من سبل العمل العادى ولا بد من قوة، ومرجع هذا الإحساس إلى فقر الفقراء وغنى المستغلين والتجار المحتكرين.

وهذا العجيب نابع من خيال يرى في البحر أسراراً وكنوزاً، وليس بالضرورة أن تكون الحكاية نابعة من بيئة بحرية، بل قد تكون نابعة من بيئة صحراوية جافة قاحلة تتخيل الخلاص في كنوز البحر.





والحلم الجميل الذى يتحقق فى الحكاية بوساطة المارد سرعان ما يتلاشى، لتكون العودة ثانية إلى الواقع، وليتأكد أن الخلاص لا يمكن أن يكون بوساطة المارد، والمرأة تمثل ههنا كل ما هو حقيقى وواقعى وطبيعى؛ لأنها هى التى تكشف زيف الحلم وبطلان الوهم لتحقيق الصحة، ولذلك تبدو كالمتهمة والمدانة؛ لأنها كسرت الحلم، ولكنها فى الحقيقة ليست كذلك، بل هى التى لها الفضل فى خلق الوعى وتحقيق الصحة.

عجيب السحر والكنز المرصود

من العجيب عجيب السحر والقوى الخفية والكنز المرصود لصاحبه لا يناله إلا هو، ومنه ما يحكى عن أسرة بائسة فقيرة، الأب فيها لا يكاد يحصل لقمة العيش، والأم لا شغل لها ولا عمل، وحدث أن رأت فى عنق جارتها قلادة فاشتتهت لنفسها مثلها، فطلبتها من زوجها، فوعدها أن يحضر لها واحدة فى الغد، وفى اليوم التالى وعدها بسوار بدلاً من القلادة، وفى اليوم الثالث وعدها بخلخال، ثم وعدها بشراء دار، وكانت فى كل مرة تصدق وعده، وتنسى فقره، وحدث أن سمع منادياً يعلن عن بيع دار بفرشها وأثاثها، وما على الراغب فى الشراء إلا أن يسكنها سبعة أيام، ثم له أن يدفع ثمنها أو يغادرها، وأسرع إلى هذا المنادى، وأخذ منه مفتاح الدار، ومضى إلى زوجته يدعوها إلى الانتقال إلى الدار الجديدة، فجن جنونها فرحاً، وأخذت تباهى الجارات وتفاخرهن، وسعدت بالدار الجديدة الواسعة المفروشة وطهت لأولادها أطيب الطعام، وهى ذاهلة، ففى الدار كل شىء مما تشتهيه النفس، وكان زوجها قد أخبرها أنه مسافر فى شغل لسبعة أيام، فلما كان الليل أوت إلى فراشها ونامت، وإذا هى عند منتصف الليل تسمع صوتاً مخيفاً يسألها: «هل أقوم؟» وتكرر السؤال ثلاث مرات، ولكنها لم تبال به، وفى اليوم الثانى استمتعت مع أولادها بسعة الدار وما فيها من فرش وأثاث، ثم نامت هانئة، وعند منتصف الليل تكرر السؤال، فأهملته واستغرقت فى النوم، ولما كانت الليلة الثالثة أحضرت عصا غليظة وضعتها إلى جوارها، ولما سمعت السؤال طوحت بالعصا بأقصى ما تستطيع من قوة صوب الصوت، وإذا بشىء ضخم صلب يسقط على الأرض تارگاً دويًا عظيمًا، فنامت مطمئنة، وفى الفجر استيقظت لتجد على الأرض عمودًا من ذهب، فأدركت عندئذ أن الدار كانت مسكونة بعفريت مرصود، وأن ساكنيها أرادوا بيعها للتخلص منها، وأدركت أيضًا أن زوجها قد هرب من الدار خوفًا، وممرت أربعة أيام، وإذا زوجها يقرع الباب ليطلب منها أن تعود مع الأولاد إلى الدار القديمة؛ لأنه لا يملك فى الحقيقة ثمن الدار، فدعته إلى الداخل وأطلعته على عمود الذهب، فكسر قطعة منه واشترى الدار، وعاش مع زوجته والأولاد فى سعادة ورخاء.

ويتضح العجيب فى ذلك الكائن المجهول الذى لا تراه المرأة إنما تسمع صوته، ومن المتوقع أن يكون شريكاً يريد بها السوء والأذى، وإذا هو كنز مرصود لها، وهو قوة مجهولة غريبة تمتلك القدرة على التحول إلى ذهب، انطلاقًا من قوة الرصد والسحر والجن، كما يظهر العجيب فى هذا التحول من حياة البؤس والفقر والحرمان إلى حياة الغنى والوفر، بفضل قوة مجهولة. والحكاية تعبر عن حلم الفقراء بالخلاص من الفقر، وهو محض حلم، لا يحمل شيئًا من الوعى بالفقر والإدراك لأسبابه ومعرفته سبل الخلاص الواقعية، فالحكاية تتوهم الخلاص فى شكل ساخر وأهم عُمدته الحظ والسحر والجن، وليس الفعل الواقعى الصحيح، وهى بذلك تعبر عن خيال يستند

إلى الرغبة والتعويض. والحكاية تجمع الوهم الجميل، والخيال الخصب، إلى السخرية المرة، والألم الفاجع، فتصور حرمان المرأة من أسباب المتعة والزينة والحياة الرغدة، ثم تصورها وهى تنعم بأقصى أشكال المتع من طعام وشراب وسكن وفراش وأثاث ورياش وحرير وذهب محققة أبعد أشكال الوهم والحلم. والحكاية تؤكد قيمًا عدة فى المرأة، فهى صابرة على فقرها، وهى شجاعة فى مواجهة المجهول، وهى حكيمة فى تصرفها، وهى ذات حظ جميل، ولكنها فى الوقت نفسه تصورها جاهلة بواقعها تحلم بالعقود والحلى والأساور متناسية فقر زوجها. وهكذا فالحكاية ترد الغنى ووفرة المال إلى الحظ والسحر والجن، وتنسى استغلال الأغنياء وسيطرتهم على الأموال وتحكمهم فى الأسواق والأسعار والأجور.



خاتمة

من هنا يلاحظ وجود حكايات فيها عجيب واحد بسيط، وحكايات أخرى فيها سلسلة عجائب مركبة يقود بعضها إلى بعضه الآخر فى تركيب منطقى وأخلاقى. ويظل العجيب فى الحكاية الشعبية تعبيرًا عن وضع اجتماعى وحالة معيشية، وهو نابع من خيال رغبى، قوامه التعويض عن حرمان، ولا شك أن فيه شفاءً من قهر وانعتاقًا من كبت، فهو مريح للنفس، يعيد إليها توازنها، وهى تتلقاه على أنه حقيقة وواقع داخل الحكاية، وأنه وهم وخيال خارجها، ولذلك تسبح النفس وراءه كأنها فى حلم.

وللعجيب وظيفة أخرى، هى إطلاق خيال الأطفال الذين يستمعون إلى الحكاية، وفتح آفاق

من المعرفة الفنية والجمالية أمامهم، بالإضافة إلى تمليكهم اللغة، وتعليمهم فن السرد. والحكايات غالبًا ما تروىها الجدات العجائز للأحفاد للتسلية والتربية وتزجية الوقت، وإذا دل هذا على شيء فإنه يدل على ما كانت تمتلكه المرأة من موهبة قصصية، وملكة لغوية، وثقافة متناقلة بالحفظ شفاهًا، وعلى ما تمتلكه أيضًا من خيال خصب، وهى التى كانت تعيش فى مجتمع أمى مغلق متخلف.

ويستند العجيب فى حقيقته إلى قدر غير قليل من الموروث الأسطوري والدينى والتاريخى، إذ يمكن البحث عن جذوره الضاربة فى تلك الأشكال الثقافية، ويقوم فى بعض الحالات على التكرار، ولكنه لا يخلو من إبداع، وفى هذا دلالة على استمرار الإبداع الثقافى للشعوب عبر الرواية شفاهًا والحفظ.

وللعجيب جانبان، الأول طاقة شعبية متوارثة قادرة على عطاء مستمر ومتجدد، والثانى موهبة فردية متميزة قادرة على الحفظ والاستيعاب ومتمكنة من القص والرواية، بل قادرة على الإضافة والتركيب، وفى بعض الحالات قادرة على التوليد والإبداع، ومما لا شك فيه أن الحكاية هى نتاج لتلاحم هذين الجانبين: الفردى المتمثل فى الراوى والشعبى المتمثل فى الذاكرة والمخزون التاريخى للأمة.

ولذلك تظل الحكاية الشعبية مفتوحة دائماً على أشكال مختلفة من القراءة المتجددة، لما للحكاية من طابع العموم، فهى نتاج شعبى متغير، لا تخضع لزمان أو مكان، وتتضمن كل ما هو مكتنز فى وجدان الشعب من خبرات وتجارب تم التعبير عنها بأشكال مختلفة من الرموز والإشارات العفوية البسيطة، وضمن بنى فنية بسيطة ولكنها ضاربة فى أعماق التراث والثقافة القومية والإنسانية، ولذلك فهى قابلة لأشكال مختلفة من التأويل والتفسير.

المصدر

- الحكايات جميعها مما سمعه المؤلف عن جدته ورواه فى كتابه: حكايات شعبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ٧٧٠ صفحة، ويضم مئة وخمسين حكاية.





عبد بن عبد

خطرى عرابى أبو ليفة

نَجَلِيَّاتُ الْغَزَلِ الْعَفِيفِ فِي غَنَاوِي الْعَلَمِ

«غَنَاوِي الْعَلَمِ»- كما سَنرى- لَوْنٌ من ألوان الشعر البدوى الخالص، وقد يبدو غريبًا- للوهلة الأولى- هذا الرَبْطُ الذى يطرَحُهُ العنوان؛ إذ إِنَّهُ يثيرُ فى ذهن القارئ سؤالاً مشروعاً مؤداه: هل ثَمَّةُ جامعٍ بين الغزل العفيف، وغناوى الْعَلَمِ على ما بينهما من بعد الشُّقَّة؟! والحقُّ أَنَّ هناكَ رابطاً قوياً، وتجلياتٍ لا تُخطِئُها العين، هذا الرابطُ وتلك التجلياتُ هو ما تسعى هذه الدراسة لتلمسَ خيوطه الدَّقِيقَةَ إجابةً عن السؤال السابق.

على أَنَّ هذا المدخل الذى ارتضيته- أعنى الغزل العفيف- إمَّا أَمَلْتُهُ عَلَى المادةِ الميدانيةِ نفسها حين قمتُ بجمعها، وأخذتُ أَتأملُ مضمونها، وبنيتها العميقة؛ فمن واقع الحكاية التعليلية التى يسوقها الرواة مساقَ تفسيرِ الأُوليةِ المجهولةِ «لغناوى الْعَلَمِ»- إن صَحَّ التعبير- فضلاً عن الشَّتَاوَةِ التى وردت فى تضاعيف هذه الحكاية- أقول من هذه وتلك- يتبينُ لنا كيف أَنَّها قَوْلُبْتُ أبوابَ غناوى الْعَلَمِ الرئيسةِ فى إطارٍ شفيفٍ من الغزل العفيف. لا أريدُ أنْ أصادرَ على القارئِ أكثرَ من هذا، بحسبى وإيَّاه هذه الإماعة؛ لنتركَ لما يلى من سطورِ فرصةَ الكشف والتحليل.

أهمية الدراسة:

١ - ترجع أهمية هذه الدراسة إلى أنها تتناول أهمَّ نوعٍ من أنواع الشعر الشعبي البدوي، وهو «غناوى العَلَم»، التى يُنْتَحَبُ من أجودها ما يسمُّونه «المعلقات»، كما أنَّها تُعدُّ البصمة الخاصة التى ينمازُ بها البدوى عَمَّن سواه على مستوى روايتها، وطريقة أدائها، ومخارج حروفها.

٢ - لم تُفرد دراسة مستقلة- فى مصر على الأقل- لهذا النوع من أنواع التعبير الشعبى المتميز^(١)، على الرغم ممَّا فيه من تكثيف واكتناز بالغين يوفِّران له التعبير عن المعانى الثرية فى ألفاظٍ محدودة.

٣ - أنَّ مضامين «غناوى العَلَم» تعكس على نحوٍ جلىِّ القيم التى تتبناها الجماعة البدوية وتتوارثها من جيلٍ إلى جيلٍ؛ بما يوقفنا بدقة على الأبعاد الثقافية والحضارية والاجتماعية لهذا القطاع الأصيل من مجتمعنا المصرى.

٤ - أنَّ «غناوى العَلَم» أشبه ما تكون بالخيط الدقيق، الذى يربط أواصر البدو على المستويين المحلى والإقليمى؛ ولذا فإنَّ دراستها بمثابة البحث عن المشترك الإنسانى الذى يجمعنا، وهذه قيمة- فى حدِّ ذاتها- بحاجة لأن تضعها الأبحاث العلمية نصب أعينها.

حدود الدراسة:

١ - الحدود النوعية: تقتصر هذه الدراسة نوعيًّا على «غناوى العَلَم» البدوية.

٢ - الحدود المكانية: على الرغم من أنَّ «غناوى العَلَم» بمثابة القاسم المشترك بين البدو؛ فإنَّ الباحث آثر أن يلمس هذا بنفسه؛ حيثُ توزَّع الجمع الميدانى بين الأماكن الأربعة التالية:

مطروح- عزبة حامد عزاقا^(٢) - واحة الفرافرة- قرية أبو كاشيك^(٣).

٣ - الحدود الزمانية: مرَّ هذا البحث بمراحلٍ زمنيةٍ ثلاث؛ بدأت إرهاباتها فى صيف ١٩٩٧، عندما كنت أجمع «المجرودة» فى مطروح، وعلى الهامش جمعت بعض غناوى العلم قبل أن تكون موضوعًا لهذه الدراسة.

وكانت المرحلة الثانية فى سبتمبر ٢٠١٢، عندما قمت برحلة ميدانية لجمع المأثورات الشعبية من واحة الفرافرة، وتقابلتُ مع شاعرها البدوى الكبير «محمد رضا عبدالعظيم»، وجمعتُ منه كثيرًا من غناوى العلم، وقد دار بينى وبينه حوار حول أصل سكان الفرافرة، والقبائل العربية التى تقطنها^(٤)، كما دار حوارٌ بينى وبينه حول غناوى العَلَم. وفى الشهر نفسه، وبعد عودتى من واحة الفرافرة إلى الواحات البحرية استعملتُ أحد العمال فى استصلاح الأرض الخاصة بى، وكان هذا الرجلُ بدويًّا من عرب المنيا^(٥)، فجمعتُ منه كثيرًا من غناوى العلم.

المرحلة الثالثة والأخيرة: وهى أهم المراحل؛ إذ توجهتُ مرتين لقرية أبو كاشيك- التابعة لمركز أبو المطامير بمحافظة البحيرة؛ بهدف جمع «غناوى العلم»، ودراستها، كانت الزيارة

الأولى في مايو ٢٠١٤، واستمرت يومين تعرفتُ على بعض رواتها، وجمعت بعض الغناوى، وقد لفت انتباهى غير ما راوٍ إلى شاعرهم الكبير كرم عبدالسلام هنداوى، الذى كان يؤدى بعض أعماله التجارية في برج العرب. أمّا المرة الثانية فكانت في يوليو ٢٠١٤؛ حيثُ توجهتُ إلى الشاعر الكبير كرم عبدالسلام هنداوى، ووصلتُ إليه عن طريق الدليل الميدانى الذى توطّدت علاقته به منذ المرة الأولى، وهو الشيخ «مفتاح هنداوى» أخو الشاعر.

أهداف الدراسة:

- ١ - تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بهذا النوع البدوى المتميز، وسماته الفنية، وقيمه الموضوعية، وطريقة أدائه.
- ٢ - كما تهدف الدراسة ضمناً إلى جمع أكبر قدر ممكن من «غناوى العلم»، وإخراجها للنور، بما يتيح للباحثين في مجال الدراسات اللغوية واللهجات التّوفر عليها بالبحث والدراسة.
- ٣ - حصر الموضوعات التى تتناولها «غناوى العلم» والوقوف على أكثر الموضوعات ثراءً، وهو موضوع «الغزل العفيف»، الذى اتضح لى من خلال المادة المجموعة ومناقشاته مع الرواة أنّه المحور الموضوعى المهيمن على السواد الأعظم من غناوى العلم، مع تلمّس النقاط المشتركة بين الغزل العفيف في التراث العربى القديم، ونظيره في غناوى العلم.

منهج الدراسة:

ثمّة بعضُ الإجراءات المنهجية التى تسبق الدراسة، تتمثل في الجمع الميدانى للمادة- موضوع الدراسة- ورؤية الرواة أنفسهم لطبيعة النوع الأدبى الذى تنتمى له (غناوى العلم)، وسماته الفنية وطرق أدائه ونحو ذلك.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفى في تعريف غناوى العلم، وطريقة أدائها وسماتها الفنية، ومحاورها الموضوعية، مفيدة في هذا وذلك من رؤية الرواة أنفسهم حول توصيف النوع، وتفسير بعض ظواهره الفنية، وإخضاع كل هذا- إبداعاً ونقداً- للتحليل الذى أخذ مساحته الكافية من الاتفاق أو الاختلاف مع رؤية الرواة بما يتسق وطبيعة المادة نفسها بوصفها الأساس الأوّل المتحكم في عمليّتى الوصف والتحليل اللّتين لم يُفْتَهَمَا أن يُدرجاها متسلسلة في قالبٍ منطقي يبدو- في تقديري- هو المهيمن على غناوى العلم في مجملها.

صعوبات الدراسة:

- ١- صعوبة اختراق الجامع الميدانى للمجتمع البدوى؛ وذلك لكونه غريباً عن هذا المجتمع، فتعاونهم معه ضربٌ من المستحيل طالما لا تجمعهم به صلة قرابة، أو معرفة، وقد تغلبت على هذه الصعوبة بالدليل الميدانى، وبعض من أعرفهم من طلابٍ ينتمون إلى الجماعة البدوية.

٢- لغة غناوى العلم مغرقة في البداوة، يصعب تلمس معناها الدقيق للوهلة الأولى إلا على رفيف الأذن شديد الحساسية لدقائق اللهجة البدوية^(٦).

٣- ما تتعمده تركيبة غناوى العلم من الإرباك الناجم عن التقديم والتأخير، والتورية والالتفات، ونحو ذلك مما يعمق صعوبة الفهم، ثم صعوبة التفريغ، وقد تغلبت عليها باستشارة الرواة أنفسهم فيما يستغلق فهمه ويلغز.

٤- ما يصاحب أداء غناوى العلم من مدّ صوتي، وإطالة، ونبرٍ، وتنغيم، وغير ذلك من ظواهر صوتية قد تعيق غير الطَّبَّ باللهجة البدوية عن إدراك فحواها، هذا فضلاً عن طبيعة أدائها الذي لا يخلو أيضاً من إرباك؛ حيث يبدأ المؤدى بنهايتها، ثم ينشئ ببدايتها، ثم يربط البداية بالنهاية كما تكلمنا عن ذلك في أدائها.

٥- صعوبة الجمع نفسها كانت على مستويين: الأول ما يستلزمه هذا النوع الخاص من مهارات وأدوات في الباحث نفسه، وقد حاولت أن أستوفيهما، والثاني صعوبة استدعائها من قبل الراوى نفسه؛ حيث لا يتوفر على روايتها- فضلاً عن تأليفها- إلا فحول البادية.

٦- صعوبة تتبع المسار الأم لغناوى العلم لما يكتنفها من تعدد الرواة في سلسلة تشبه سلسلة السند الحديثي وعننته، وبخاصة فيما يسمونه بـ «المعلقات».

«غَنَّاوَى الْعَلَمِ»

نوعها- تسميتها- وظيفتها- رواتها- مناسباتها- أداؤها- بنيتها- مصطلحاتها الرئيسية «غَنَّاوَة^(٧) العَلَم» أشهر أنواع الشعر الشعبي البدوى الخالص، يمتاز بها البدوى عَمَّن يدعى البداوة، وهى الوحيدة من الشعر البدوى التى يسمُّها البدوى بلفظة «غَنَّاوَة»؛ ذلك لاعتمادها على ترنيم الصوت وتكراره مراتٍ عدَّة أكثر من اعتمادها على كلماتها، ومن هنا كانت كلمة غَنَّاوَة ألصق بها وأقرب إلى حقيقتها من كلمة أغنية^(٨).

وقد اهتم البدوى بها أيما اهتمام، واحتفى بشعرائها العظام؛ إذ كان الشعراء يروون غَنَّاوَة العَلَم عن بعض الشعراء الفحول، ويسمونها «المعلقات^(٩)»، مثل تلك التى رواها لنا الشاعر: كرم هندواى (أبو كاشيك) عن «حميدة عيسى» (مطروح) عن عبدالكافي البرعصى (ليبيا)^(١٠).

تؤدَّى غَنَّاوَة العلم فى كل الظروف، فالبدوى يترنم بها منفرداً فى أثناء رعيه لإبله وغنمه، وفى أثناء تهنين الأم لوليدها، وفى أثناء الصابية، وفى أثناء «تجليمه» لصوف غنمه- التقدير- فى فرحه وفى حزنه لا يجد سوى غَنَّاوَة العلم تسرى عنه همومه.

من هنا كانت الوظيفة الأساسية لغَنَّاوَة العلم التى يؤدِّيها البدوى منفرداً أثناء رعيه لغنمه، أو لإبله هى التسرية عن نفس الشاعر، وكسر حاجر الملل، وهى فى هذا تشبه الوظيفة الأساسية لأغاني العمل الفردية. أمَّا الغناوى التى ينشدها الرواة فى الصابية، أو فى السامر فوظيفتها الطرب، والمشاركة الفعَّالة فى إحياء المناسبة الاجتماعية التى يحتفى بها البدوى، وهى- كأي نوع شعري غزلى- تكون «بمثابة وسيط للتعبير عن مشاعر حميمة مثل الحب، والرغبة فى الزواج^(١١)». ويدور موضوعها- كما سيرد فى الدراسة- حول الغزل العفيف، وعادة ما يكون غزلها من وحي الخيال، وعلى سبيل رياضة القول، يتبارى فيها الرواة روايةً والشعراء



ارتجالاً؛ فتأخذ بعدين: الأول تنافسى، والثاني ترفيهى، بهدف التسلية وتزجية وقت الفراغ^(١٢). هذا بالإضافة إلى الرمزية التى تحملها خصوصاً فى التقدير^(١٣).

وغناوى العلم يرويها الرجال والنساء، ولكن يغلب أن يكون روايتها رجالاً قد تتبعها فى المحافل الشتاوة التى يصاحبها ضرب الكف، وتأخذ شكلاً تنافسياً بحيث يتبارى السَّمَّار فى روايتها وارتجالها، مندرجة فى قالب موضوعى واحد، أو متقارب بحيث تستدعى هذه الغنَّاوة تلك فيما يشبه الإجازات، على أن تكون الغلبة للراوى الأطول نفساً، والأكثر قدرة على استدعاء الكم الأكبر من الغناوى المندرجة فى القالب المضمونى الواحد الذى سبق أن استُهلَّتْ به جلسة السمر هذه^(١٤). يقول صلاح الراوى: «لا يكاد نمطٌ من أنماط الشعر فى هذه المنطقة، يبلغ شعر العلم وفرة وانتشاراً، وسعة تداول؛ إذ نصوصه أقرب إلى ما يمكن تسميته نصوص التداول اليومى، وهى نصوص يشترك فى حفظها الرجال والنساء والأطفال^(١٥)».

ومن واقع حواراتى مع الرواة، وما لمستته بنفسى، أنَّ غناوى العلم على الرغم من أنها تميز البدوى الخالص عن المَهْجَن، وأنَّ البدو يعتزون بها أيما اعتزاز، وأنَّها ذات طابع خاص وفريد؛ فإنَّ صلاح الراوى يبدو- فى توصيفه لها- مغالياً، وبخاصة فيما ذكره من رواية الأطفال لها؛ فليس معنى أن غناوى العلم شفرة البدو الخاصة، أنَّها منتشرة إلى هذا الحد الذى يجعل الأطفال يروونها، فقد عاينت من الشعراء البدو من يروى ويؤلف أنواعاً أخرى، كالمجرودة، والشتاوة، بيد أنَّه لا يجيد غناوى العلم تأليفاً، ولا رواية مع أنَّه شاعرٌ وابن شاعر^(١٦)، وقد صرَّح راوٍ آخر^(١٧) أنَّ خصوصية أداء غناوى العلم، وألفاظها المغرقة فى البداوة سببٌ رئيس فى عزوف بعض البدو عن حفظها وروايتها، خاصة أولئك الذين تأثروا بالحضارة الحديثة، واختلطوا مع الفلاحين، وهو ما فسَّر لى اعتذار أكثر من راوٍ عن إنشادى إيَّها.

أداء غنَّاوة العلم

ينماز الأداء فى غنَّاوة العلم عن أى نوع آخر من الإبداع الشعرى البدوى؛ إذ إنَّ الشاعر يقسمها إلى ثلاثة مقاطع؛ حيث يبدأ الترنم بالجزء الأخير من الغنَّاوة، مع تكراره مرات عدة لا تقل عن ثلاث، ثم يثنى بالجزء الأول، ويعيد تكراره مرات عدة، ثمَّ يربط الجزء الأول بالآخر عن طريق كلمة الربط التى تربط الجزئين. ثمَّ يبدأ الترنم بالغنَّاوة كاملة من البداية إلى النهاية. وهى غناوة قليلة الكلمات كما ذكرنا لكنها كثيرة المعانى، إذا سمعها أى إنسان من غير البدو، لا يستطيع أن يفهم شيئاً، حتى يقوم البدوى بتفسيرها له، وكأنَّها غناوة للشفرة الخاصة بين الجماعة البدوية. لهذا كثيراً ما تليها الشتاوة، أو المجرودة- خاصة فى المحافل- لتفسير غنَّاوة العلم؛ لأن الشتاوة، والمجرودة أكثر وضوحاً، ولتوضيح ذلك نسوق المثال الآتى:

كَامِلُ بَنَّا وَدَرَجٍ وَبَعْدِكَ يَا عِلْمُ وَيْنَ الْعِلْمُ؟

إنه يمدح شخصاً قائلاً له: إنه كامل المبنى والدَّرَج (كناية عن أنه من عائلة كريمة) فهو كامل مشهور النسب كريم المحتد، ينتمى إلى أصل طيب، وأين يكون العلم بعدك أيها العلم؟ إنه لا يوجد أحدٌ فى رفعتك أيها العلم.

فيبدأ الراوي، أو الشاعر الترنم بالجزء الأخير مرات عدة؛ هكذا: «يا علم وين العلم» خمس مرّات، ثم يأتي بالجزء الأول: «كامل بنا ودراج» خمس مرات، ثم يأتي بجزء الربط، وهو الجزء الأوسط، ويربطه بالجزء الأخير: «وبعدك»، ثم يأتي بالجزء الأخير: «يا علم وبين العلم؟»، ثم يكرر الغناوة من الأول إلى الآخر، ويستمر في غنائها وترنيمها أكثر من نصف ساعة^(١٨).

ثم تأتي الشتاوة لتفسير معنى غناوة العلم، في إيقاعٍ سريع على ضرب الكف:

علم ودراجا مبنّيات^(١٩)

ويروى كرم عبدالسلام أنّ غناوى العلم التى يُترنّم بها فى الصايبية^(٢٠)، قد تختلف فى أدائها عن تلك التى يترنم بها الشاعر منفردًا، فالأولى يبدأها بالثلث الأخير من الغناوة، يترنم به ما شاء له الترنم، ثم يدخل المجرد؛ لينشد مجرودة، وبعد الانتهاء منها يدخل شاعر العلم ليترنم بالثلث الأول، ما شاء له الترنم، ثم يدخل المجرد؛ لينشد مجرودة ثانية، ثم يدخل شاعر العلم ليختم غناوته بالجزء الثالث والأخير، ثم يترنم بالغناوة كاملة، ويدخل المجرد؛ لينشد المجرودة الثالثة والأخيرة، تتبعها الشتاوة على إيقاع الكف.

أمّا عن الأداء الموسيقى الذى يتبعها فقد أخبرنى المطرب البدوى فتحى مهنى الحوقى، أنّ أداء غناوة العلم فى الصايبية، أو السامر لا بدّ وأنّ تصحبه المقرونة، وبتعبيرٍ أدقّ فالمقرونة لازمة من لوازم أداء غناوة العلم فى السامر؛ حيث يبدأ السامر بالترنم بالمقرونة، حسب المقام الذى يتناوله مؤدى العلم، ثم يدخل مؤدى العلم- ووقتها تسكت آلة النفخ المقرونة- ويترنم ما شاء له الترنم، فإذا ما انتهى تدخل المقرونة مرة أخرى.

ومع التطور الحضارى، واشتتار حفلات المطربين البدو، دخلت آلات أخرى فى الأداء، كالعود، والأوكورديون، والناى. وإذا كان موضوع غناوة العلم الموح، أو النار، أو المرهون، أو الياس، أو الجضر؛ فإنّ الناي يستخدم معها كثيرًا ويكون المقام الموسيقى مقام الصبا لما فيه من نغمة حزينة تعبر عن طبيعة الموضوع.

أمّا عن سبب وصفها «بالعلم»^(٢١)؛ فقد حكى لى الشاعر محمد رضا عبدالعظيم فى هذا الصدد حكاية- على سبيل التعليل- أشبه ما تكون بالحكاية الخرافية مؤداها: أنه كان هناك ملك، عنده بنت وحيدة وجميلة، ترفض كل من يتقدم إليها؛ إذ لم يكن يستطيع حل اللغز الذى تطرحه عليه، وكانت قد اشترطت ألاّ تتزوج إلا من يستطيع تفسير اللغز الذى تطرحه عليه. فمر فارس بجوار القصر اسمّه «علم» فى غياب الوالد والوالدة، ولا يوجد وقتها سوى الفتاة وخادمتها، فقابل «علم» الخادمة، وقال لها: أريد أن أقابل «ستك»، وأخذ يترنم بغناوة قائلاً:

يَقْصِّصْ عَلَى لَقْدَارٍ عِنْدَى الْعَقْلِ يَا بَالِغَ الْجَفَا^(٢٢)

أى: أرانى- فى الهوى- أسير فى طريق قدرى المحتوم، وأنت يا قاسية القلب لا تلقين بالألى، ولا تعبين بى.

فعندما قالت الخادمة لسيدتها ما دار بينها وبين الفارس، قالت الأميرة: إذا أتى مرة ثانية

أدخله بسرعة. وعندما جاء دخل في البهو، وأتت الملكة فأدارت له «ظهرها» دون أن تتكلم، فقال: سلامٌ عليكم، وقبل أن ترد السلام نظرت له بوجهها فارتبك من جمالها وارتعش، وسلم عليها مرة أخرى من رعشته فردت عليه:

سَلامُكْ اَتَمَكَّنْ وعِظامُكْ اَرَتَكَّنْ^(٢٣) وهات لى ستين غناوة على صوب العزيز يَبَكَّنْ

فرد عليها بهذه الغناوة:

ما يَبَكَّنْ على صوب عزيز إن فات الياس والمُوح والجَضْر

الذى يُبكي المحب على حبيبه العزيز إن رحل عنه، هو اليأس من لقائه، وبعده عنه، والقلق النفسى والملل الذى ينتابه مما يؤدى إلى شوقه الشديد إليه، فيبكيه بكاءً حاراً.

ثم أتبعها بهذه الشتاوة:

مُوح وياس جَضْر يا نارى.. صوب عزيز عَلم مَدَّارى^(٢٤).

ثم أنزلته من على الفرس وقالت لخدامها عثمان: سبح الفرس واعلفه، وهات حوًلياً (خروفاً) واذبحه. فأتى خادماً بخروف وذبحه، فقالت له: اعزل «الدماغ» على ناحية وضع معها الدوّارة (الكرش). وضع القلب والكارعين (الرجلين) مع بعضهما. ثم افرش جلد الخروف وضع بقية اللحم على الجلد. ثم قالت لعَلم الذى يريد أن يخطبها: لماذا عزلت اللحم بهذه الطريقة؟ فرد عليها: وضعت القلب مع الكارعين؛ لأنّ المثل يقول: مطرح ما القلب يحبّ الرّجل تدب. (الرّجل تدب مطرح ما تحب). أمّا الدوّارة مع الرأس؛ فالمثل يقول: اطعم الفم تستحى العين. وبقية اللحم على الجلد؛ لأن المثل يقول: اللّى ينقطع من أبوه يبيس. فقالت: اذهب وهات المأذون، وتزوجا^(٢٥).

وفي السياق التعليلى ذاته أورد صلاح الراوى- نقلاً عن عبدالسلام قادر بوه- حكاية مشابهة^(٢٦)، على الرغم من أنّها مغرقة في الخيال غير أنّها لم تقدم تفسيراً مرضياً حتّى إنّ غناوة العلم التى أوردتها هذه:

مِفْتاحُه مَعَ لُوفال العين قفلها صاك يا «علم»

لم تكن من تأليف «علم» نفسه، بل وجدها مكتوبة على القفل، كما تتشابه الحكاية التى أوردتها صلاح الراوى، مع الحكاية التى أوردتها فى الإشارة إلى أنّ «علم» هو الفارس المحب. وهذا ما يبرر قول الرواة إنّ المقصود بـ «علم» هو المحب، على الرغم من أن المقصود به ينصرف إلى المحبوبة فى جُلّ الأحيان.

وفي الواقع أنّ ما قمْتُ بجمعه من غناوى العلم يدور جُلّه فى فلك الغزل العفيف، قد تتخذ من الحكمة موضوعاً لها، بحيث تجرى مجرى الأمثال - وقد يحدو بها البدوى إبله، وقد يهدد بها طفله، وحتّى هذه يمكن توظيفها فى إطار موضوع الغزل العفيف^(٢٨).

وهنا أجدنى مشدوداً للتعقيب على الحكاية الأولى التى سمعتها بنفسى من الراوى من زوايا ثلاث:

الأولى: أنّ بطل القصة «علم»- الذى تنسب له غناوى العلم فى الحكابتين- قد نصّ صراحة- فى الحكاية التى أوردتها- على الفواحق (الأبواب) السبعة الأساسية التى ترد عليها

غناوى العلم، وذلك فى غناوة العلم والشتاوة التى أتبعها إيّاها، كما أنّه هو الذى قام بإنشادها بنفسه.

الثانية: أنّ طلب الفتاة الحسنة منه أن ينشدها (ستين غناوة على صوب الحبيب بىكن) يحمل فى طيّاته دلالة على أنّ غناوى العلم بمثابة تأشيرة مرور الغرام، وأنّها شارة برهنة المحب على صدق حبه.

الثالثة: أنّ انصراف رمز «علم» على المحب، أو المحبوبة- كما أكّد لى أكثر من راو- يؤكّد لنا أنّ موضوع هذه الغناوى، كما يعرفه البدوى يتمحور فى غناوى الحب، أو المحبين.

وهكذا قوبلت الحكاية التعليقية- التى أوردتها- غناوى العلم فى إطار موضوع الغزل العفيف، وهو ما يسوّغ- بالتضافر مع ما لمستّه فى أثناء تحليل المادة المجموعة- استجلاء ملامح الغزل العفيف مدخلاً لهذه الدراسة.

فإذا أضفنا إلى كل هذا ما ذكره الشاعر محمد رضا عبدالعظيم من أنّ بنية غناوى العلم تتكون من سبع كلمات، وهى تقع فى سبعة أبواب^(٢٩) (فواحق)، وهى المعانى التى يدور حولها الغزل العفيف، يجعلنا مطمئنين لجعل الغزل العفيف مدخلاً لهذه الدراسة. تلك الأبواب السبعة التى عبرت عنها الشتاوة فى الحكاية التعليقية سالف الذكر، هى:

مُوح وَيَاسُ جَضْر يا نَارِى.. صُوب اغْزِيرُ عَلمُ مَدَّارِى

هنا أجدنى بحاجةٍ لأنّ أفرد بالشرح المصطلحات السبعة الرئيسة لأبواب غناوى العلم، تاركاً ما يتفرع عنها من مصطلحات إلى حينه.

١- عَلمُ: أخبرنى الراوى محمد رضا عبدالعظيم، أنّ كلمة علم معناها: الحاجة الشهيرة، والمشهورة، وقد تطلق على الرجل المحب، وقد تطلق على المحبوبة، وقد تطلق على رجل صاحب موقف. وقال الراوى كرم هنداوى: إنّ لفظ العلم مأخوذاً من اللغة العربية، فهو المكان العالى الذى يراه الجميع، ويكنى عن المحبوب الذى ارتقى عند المحب إلى مكانة عالية يعرفها الجميع. وعقّب الراوى: مفتاح هنداوى بأنّ العلم هو الرمز؛ إذ إنّ التصريح باسم المحبوبة مرفوض فى المجتمع البدوى، فأتخذ من العلم رمزاً للمحبوبة. وينصرف معنى العلم فى لسان العرب على المكان المرتفع، فهو «الجبل... وهو الراية التى تجتمع إليها الجند^(٣٠)».

لا يختلف ما ذكره الرواة عمّا ورد فى لسان العرب؛ فإذا كان ما ورد فى لسان العرب يعنى المكان المرتفع الذى يراه كل الناس؛ فقد رُمزَ به عن المحب، وعن المحبوبة؛ إذ ارتفع كل منهما فى نظر صاحبه، وأصبح لديه المكانة العليا عنده.

٢- عزيز: وهو كل إنسان عزيز عندك، غالٍ على قلبك، سواء أكان حبيباً، أم زوجة، أم زوجاً، أم أباً، أم أختاً. وأكثر ما يستخدم اللفظ فى غناوة العلم للمحبوبة التى يهيم المحب بها. وينصرف معنى العزيز فى اللسان إلى الغلبة، والمنعة فجاء فى لسان العرب: «رجل عزيز: منيعٌ لا يغلب، ولا يقهر... وقول أبى كبير:

حتّى انتهيت إلى فراشٍ عزيزٍ شعواء روثة أنفها كالمحصف

عنى عقاباً، وجعلها عزيزة لامتناعها وسكنهاها أعالي الجبال^(٣١)».

وهذا لا يتنافى أيضًا مع ما ذكره الرواة؛ فالمحبة عزيزة عند حبيبها، غالبية عنده لامتناعها عليه، وصعوبة الوصول إليها.

٣- صوب: حب عفيف: وهذه الكلمة كثيرًا ما يستخدمها البدوي بمعنى الحب الطاهر النقي العفيف، وقد توصف عندهم بصوب خليل، أى حب خليل، والشريك. وقد ذكر عبدالعزيز مطر أنَّ معناها العشق والهيام، وهى مأخوذة من الصبابة، وربما تطورت عين المضجع(الصبُّ) إلى واو، ومن أمثلتها العسّ، والعوسّ^(٣٢).

٤- موح: في اللهجة البدوية: البعد، وهو بعد المحبوبة، وهجرها للمحب. ولم أجد لها أصلًا في لسان العرب، وقد يكون لها استخدام مجازي من مادة «ميح»، وهو ضربٌ حسنٌ من المشي، وهو مشى البطة، وامرأة مياحة: تميح في مشيها، وتتبختر^(٣٣). وربما كان معناها في اللهجة، بعد المحبوبة التي تتمايح في مشيتها؛ إشارة إلى دلالتها.

٥- نار: شدة الحب، وهو استخدام مجازي للوعة الحب وشدته، وكأنها نار تشتعل في أحشائه.

٦- يأس: اليأس من اللقاء: وهو اليأس من لقاء المحبوبة والاجتماع بها، نتيجة طول الفراق، أو لوجود رقيب، أو لزواجها، أو لمنافسة أحد أقوى منه على حبها.

٧ - جَصَرَ^(٣٤) «جَذَرَ»: القلق والحيرة من بعد المحبوبة، وانقطاع الأمل من لقاءها، ولم توجد هذه المادة في لسان العرب، لكن المعنى الذي يذكره الرواة ينصرف تمامًا إلى معنى الضَّجَر وهو في اللسان: القلق من الغم^(٣٥)، وبهذا يكون الجَصَر هو مقلوب الضَّجَر.

هذه هي المصطلحات السبعة الرئيسة التي تعتمد عليها غناوة العلم، قد تكون بلفظها، وقد تكون بمعناها، بأن تأتي مفردات أخرى في معناها تتعدى الثلاثين مصطلحًا، وكلها تعتمد على الوصف المعنوي لعلاقة الحب بين المحب ومحبوته، بالإضافة إلى تبايرح الهوى، وآلام الهجر والفراق التي يعاني منها المحبان، وكأننا نعيد ذاكرة الغزل العفيف، أو الغزل البدوي.

وإذا كان الراوى محمد رضا قد ذكر أن غناوة العلم تحتوى على سبع كلمات، وسبعة أبواب، أو فواحق (خواطر)^(٣٦)، فإن هذه الكلمات السبع، قد تزيد كثيرًا من خلال المرادفات، بالإضافة إلى أن هناك كلمات أخرى تتردد في غناوى العلم، تكوّن ما يشبه المصطلحات الخاصة بهذا النوع الفريد سنذكرها في حينها.



تجليات الغزل العفيف في «غناوى العلم»

طالما أطال الباحثون الحديث عن أنَّ الأدب الشعبى يعكس الجانب الأصيل من قيم الجماعة الشعبىة، وها هى «غناوى العلم» تأبى إلّا أن تأخذ بأيدينا- عبر الزمن- إلى حيث كان منبع الغزل العفيف؛ لتؤكد لنا أنَّ قيم الجماعة البدوىة كانت من التماسك، بحيث لم تتلاش مع التطور الحضارى- بكل ماله من ضجيج، وبريق، ومادية- بل توارثها جيل عن جيل، وأخذت مكانها بجسارٍ من توجهات بنيها، وعبر قناعاتهم، حتّى صارت منهج حياة، وشفرة خاصة بالجماعة البدوىة دون غيرها.

ولمّا كان البدو- قبائل وبطونًا، وعشائر- معروفين بسيماهم، وطبائعهم الخاصة؛ فقد حملوا جينات الغزل العفيف- إن جاز لنا استخدام هذا المجاز- وأودعوها «غناوى العلم»، بوصفها الشفرة الخاصة بهم، والبصمة التى تميزهم عن سواهم، والصوت البدوى الأنقى الذى لا يشاركهم فيه من عداهم. فكل هذه الخصوصية التى تتسم بها غناوى العلم كقيلة بتفسير هيمنة المسحة الغزلية العفيفة على مضامينها، على النحو الذى يشعرنا- نحن أبناء القرن الحادى والعشرين- أنَّ أصداء مجنون ليلى، وجميل بثينة، وقيس بن ذريح، وكثير عزة، وأبى صخر الهذلى، وذى الرمة، وجميع شعراء هذا الطراز ما زالت تتردد فى «غناوى العلم» التى تتجاوب مع رجوع صدى القصيدة العربية القديمة فى جانبها الأصيل.

ولا يعيننا فى هذا المقام ما إذا كان الغزل العفيف المنسوب للشعراء الغزليين فى العصر الأموى أمثال قيس بن الملوّح، وقيس بن ذريح وغيرهما ثابتاً لهم؛ بل الذى يعيننا أنَّ هذا الشعر قد وجد بكثرة فى هذا العصر. وقد وقف طه حسين كثيراً أمام هذه الظاهرة مشككاً فى وجود قيس بن الملوّح، وقيس بن ذريح، معتمداً على ما ذكره أبو الفرج الأصفهاني والجاحظ من تحفظ حول هذه الشخصيات من جانب، ومفنداً الروايات التى تدور حول هذا الشعر من جانب آخر؛ حيث يقول: «وأزعم أنَّ قيس^(٣٧) بن الملوّح خاصة؛ إنما هو شخص من الأشخاص الخياليين الذين تخرعهم الشعوب لتمثيل فكرة خاصة، أو نحو خاص من أنحاء الحياة. بل ربما لم يكن قيس بن الملوّح شخصاً شعبياً كـ «جحا»، وإنما كان شخصاً اخترعه نفر من الرواة وأصحاب القصص ليلهو به الناس، أو ليرضوا به حاجة أدبية أو خلقية^(٣٨)».

وراح طه حسين يبرر وجود هذا الغزل العفيف فى البادية دون غيرها، قائلاً: «هذا الغزل العفيف الذى هو فى حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى فى الحب من جهة، ولبراءتها من ألوان الفساد التى كانت تغمر أهل مكة والمدينة من جهة أخرى^(٣٩)».

وقد سار شوقى ضيف على نهج طه حسين فى أنَّ هذا الشعر من صنع الخيال، وأنه ضرب من الأدب الشعبى؛ إذ يقول: «ولا تظن أنَّ مجنون ليلى شخصية حقيقية؛ فقد كان الرواة القدماء أنفسهم ينكرونه، ويقولون: إنَّ المجانين كثير، وكأماً اتخذ النجديون رمزاً يضيفون إليه هذا الغزل العذرى العفيف الذى كان يجرى على ألسنتهم... ولعل فى هذا ما يلفتنا إلى أنَّ هذا الغزل العذرى العفيف الذى شاع حينذاك؛ إنما كان ضرباً من الأدب الشعبى المبكر فى اللغة العربية، فأصحابه مجهولون، وقد صحبته أقاصيص كثيرة، فلم يكن شعراً خالصاً؛

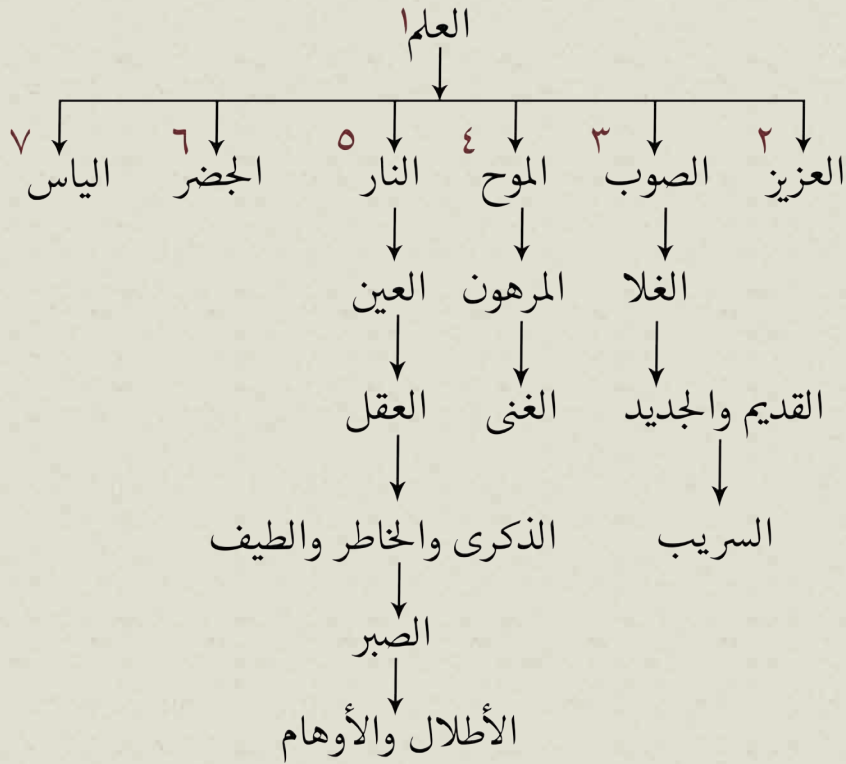
بل كان شعراً ونثراً... وكان القصص والشعر يدوران على ألسنة النجديين، هذا الدوران الذي نعرفه للأدب الشعبي^(٤٠)».

هذه النصوص التي ذكرتها تبين لنا أيضاً، أنَّ تجارب الغزل العفيف لم تكن - في الغالب - تجارب حقيقية، عاشها الشعراء وأودعوها أشعارهم، إنما هي من وحي خيال الشعراء، ومن وحي خيال الوعي الجمعي، الذي يؤلف وينسب إلى شعراء مجهولين، أو أسطوريين كمجنون ليلي - على حد تعبير شوقي ضيف. فإذا أضفنا إلى ذلك ما أجابني به الراوي كرم هنداوي عندما سألته: هل تجارب الغزل العفيف في غناوى العلم تجارب حقيقية؟ فأجابني بقوله: إنها من وحي الخيال، وخرجنا وجدنا آباءنا يروونها، ويؤلفونها، دون أن نعلم أنهم يوجهونها إلى محبوبٍ بعينه؛ فإذا أضفنا ذلك إلى ما تبين لنا من النصوص التي أوردناها لطف حسين وشوقي ضيف، يتضح لنا أنَّ الغزل العفيف في غناوى العلم يسير وفقاً لما ورد في تراثنا العربي القديم.

وتقدرى أنَّ مساحة الغزل العفيف المهيمنة على غناوى العلم؛ إنما هي وثيقة الصلة بنظيرتها في المجتمع العربي القديم؛ حيث جاءت رعاية للتقاليد والأعراف التي تستهجن التصريح باسم المحبوبة، أو التشبيب بها تحت أى سبب من الأسباب، فكان لهم في تلك الغناوى - التي تشي، ولا تصرح، وتنفس عن مشاعرهم، دون اصطدام بقيم المجتمع وعاداته وتقاليده - مخرجاً من التقاليد البدوية.

وبعد إمعان النظر فيما جمعته من «غناوى العلم» تبين لى أنَّ هذه المادة تحكى قصة الهوى العذرى العفيف في تسلسل درامى محكم، من خلال أبواب الغناوى السبعة الرئيسية، وما تتضمنه من أبواب فرعية - يبدأ من «العلم» (رمز المحبوبة) «فالعزیز»، والمقصود بها المحبوبة الغالية، العزيزة عند حبيبها مروراً «بالصوب»، وهو الحب الطاهر العفيف، وما يرمز لحرارة الحب، وشدته ثم (الغلا)، الذى يشير إلى عمق هذا الحب من (قديم وجديد)، وما يتبعه من قصة (السريب) ثم «الموح» وهو البعد والهجر والفراق، الناتج عن رهن المحبوبة عند غيره (المرهون)، أو غناها عنه بغيره (الغنى) فتضطرم نار الشوق في أحشاء العاشق الولهان، «النار» فتبحث العين على حبيبها حتى تطفئ نار الحب؛ فإذا لم تجده تجهش بالبكاء (العين)، ويكاد العقل يجنَّ من نار المحبوب، (العقل) ولا يملك سوى التجول بين أفانين (الذكرى والخطر والطيף والنوم) عساه يتمتع برؤيا المحبوبة، لكنَّ هذه الذكريات، وهذا الطيف لا يزيده إلا شوقاً وهياماً فيلجأ المحب إلى الاحتماء بالصبر، والتجمل به (الصبر)، فيلوذ (بالطلل، ويحتمى بالأوهام)؛ عساه أن يخفف من لوااعج شوقه، ومن لهيب حبه، لكنَّه يدرك أنَّ سعيه دون جدوى، وقد أصابته العدوى، فيتملكه «الجضر» وينقطع أمله من الوصل من جانب، ومن إيجاد متنفسٍ لعذابه من نار شوقه من جانب آخر؛ فيقع في - التحليل الأخير - فريسة «الياس» الذى لا تقوم للعاشق بعده قائمة^(٤١).

والرواة - في السبعة أبواب الرئيسية السابقة، وما يتبعها من أبواب فرعية - يستدعون من غناوى العلم ما يجسّد ملامحها، ويعكسُ قسماً منها بدقة متناهية، وكأنَّ غناوى العلم - والحالة تلك - تحكى قصة الهوى العذرى الخالدة، بما يعترىها من أحداث تعقبها عقدة، وتنتهى بلحظة الكشف أو التنوير؛ ممَّا يجعلنا نطلق عليها - دون مبالغة - ملحمة الغزل البدوى الكبرى.



شكل يوضح أبواب غنواى العلم الرئيسة والفرعية

وسأحاول في هذا الجزء من البحث أن أصنف غنواى العلم، وفقاً لهذه الأبواب التى ذكرتها سابقاً مع التدليل على أن هذه الأبواب، أو هذه المعانى هى ما ترددت في قصيدة الغزل العذرى القديم.

١- العلم

هذا الباب في غنواى العلم رمزٌ للمحبة الراقية عند حبيبها؛ لذلك يتوزع- في كثيرٍ من الأحيان- على أبواب الغناوى الأخرى، ولا نستطيع- إلا في النادر- فصل الغناوى التى تتناول لفظة «علم»، عن بقية الأبواب الأخرى؛ لأن استخدام هذا المصطلح لا يعدو ذكر المحبوبة الجميلة الكاملة، التى ابتعدت، وخلفت لحبيبها الآلام، وأطارت النوم من عينه، وأصابته بالجنون، وأصابه الضجر، وسيطر عليه اليأس. ومن أمثلة هذا الباب ما جاء خاصاً به دون غيره:

١- كَامِلٌ بَنَّا وَدَرَجٌ وَبَعْدِكَ يَا عِلْمٌ وَيَنْ الْعِلْمُ؟

إنه يمدح في محبوبته قائلاً لها على سبيل الكناية: إنها مبنى كامل البناء والدَّرَج (كناية عن أنها من عائلة كريمة)؛ فهي كاملة مشهورة تنتسب إلى أصل طيب، وأين يكون العلم بعدك أيها العلم؟ إنه لا يوجد أحدٌ مثلك أيتها المحبوبة.

٢- بلاك ما نريد انعيش تفداك الرُّوح يا عِلْم

إننى لا أريد العيش فى هذه الحياة من دونك أيها المحبوب، فأرأف بحالتى وصلنى، وإلا فدتك روحى.

ويلتقى هذا بقول المجنون مكنياً عن نفسه- وقد صار علماً فى الهوى العذرى- بصفة الشهرة، يقول^(٤٣):

بُحْبُكِ يَا لَيْلى قَدْ أَصْبَحْتُ شَهْرَةً وَكُلُّ بِمَا أَلْقَاهُ عِنْدَكَ يَفْهَمُ

كما أنَّ منه ما جاء عرضاً فى بابٍ آخر، وهذا كثير يتوزع على معظم أبواب غناوى العلم، إذ لا يعدو ذكر المحبوبة فى إطار الباب الذى ذكرت فيه، وعلى سبيل المثال لا الحصر:

٣- غَفَتِ الْعَيْنُ جَابَ الْعَقْلُ سَرِيبٌ يَا عَلَمُ طَارَ نَوْمُهَا

لقد نامت العين فجاءته قصة الحبيب فى المنام فطار النوم من عينيه. فقد ورد لفظ «علم» فى إطار حكاية المحبوبة (السريب)، وفى إطار ذكر العقل.

٤- الْعَقْلُ مَا جَنَى مَكْسُوبٌ بَعْدَكَ يَا عَلَمُ غَيْرَ الْجَضَرِ

أى أنَّ العقل لم يكتسب شيئاً بعدك أيها الحبيب سوى الحيرة والملل من اليأس، وشدة الاشتياق.

وفى هذه الغناوة جاء لفظ علم فى إطار الحديث عن الجضر (الجدى)، والعقل، وحتى لا نكرر الغناوى، سنذكر هذه الغناوى فى أبوابها الأخرى.

وبالمثل اختلط العلم- فى الشعر القديم- بغيره من أبواب الهوى العذرى فنجد المجنون يقول عقب البيت السالف الذكر مباشرة^(٤٤):

صَرِيعٌ مِنَ الْحَبِّ الْمَبْرَحِ وَالْجَوَى وَأَى فِتْنَى مِنْ لَوْعَةِ الْبَيْنِ يَسْلَمُ
وَمَا هِيَ إِلَّا حَسْرَةٌ بَعْدَ نَظَرَةٍ أَثَارَتْ لَهِيئاً فِى الْحَشَاشَةِ يُضْرَمُ

٢- العزيز:

عزيز، أو العزيز، أو اعزاز: وهو كل إنسان عزيز عندك، غالٍ على قلبك، سواء أكان حبيباً، أم زوجاً، أم زوجة، أم أباً، أم أختاً. وأكثر ما يستخدم اللفظ فى غناوة العلم للحبيبة التى يهيم بها المحب وهذا الباب كسابقه؛ إذ تتناول الغناوة الحديث على هذا العزيز بشكلٍ أساسى، وقد يأتى ذكره عرضاً فى أبواب غناوى العلم الأخرى.

فما جاء خاصاً بهذا الباب مثل:

٥ - عزيز هو دواى، ودأى ومشكاى وطيبى وعلتى

إنَّ هذا المحبوب، هو دأى ودوائى، وطيبى ومرضى، فأين أفر منه؟

٦- عزيز فى خطاه أمعاى ندمٌ أمغير مو نافع ندمٌ

إنَّ هذا المحبوب العزيز، قد أخطأ فى حقى، وقد ندم على ذلك، ولات ساعة مندم.

وقد ورد هذا الباب عرضًا في أكثر من باب من أبواب غناوى العلم، وعلى سبيل المثال لا الحصر:

٧- عليه ابشرى يا عين عزيز كان مرهون وفَضَى

أبشرى خيرًا يا عيني، فقد كان الحبيب مشغولًا بغيرى ثم عاد لى. ونلاحظ هنا أن ذكر العزيز قد جاء عرضًا في باب ثانوى هو باب المرهون.

وحتى لا أكرر الغناوى، سأذكر ذلك في بابهِ الأساسى الذى تحمله مضمون الغناوة.

٨- اغزاز علّموه الكيف عليه وين ما والف احرم

لقد وقع الشاعر في حب محبوبته الغالية، حتى إذا ما أدمن هواها فطمته عنه.

٩- اغزاز علّموه الكيف شرّق القى كيوفه غربن

لقد كان المحبوب عزيزًا لدى الشاعر، وقد أوقعه في هواه حتّى أدمن الحب، فإذا طلب محبوبته، وجدها في طريق خلاف طريقه.

١٠- برّاد والكيوف حذاه، مضحك عزيز يانا هفنى

لقد أغراني ميثم ثغرك، وابتسامتك، إغراء براد الشاى مع راغبى الكيف، وقد اجتمع البراد ولوازمه للمتسامرين.

١١- العُمُر مو طويل أنموت نلقى اعزير يا عين اصبرى

إنّ العمرَ ليس طويلًا، فسيموتُ المحب، ويلقى إلفه، وعزيريه في الجنة، وعليك أن تتحلّى بالصبر أيتها العين، وأن تتجملّى به. وهنا يمتنى الشاعر نفسه برؤية عزيزه في الجنة؛ لأنه لم يفعل شيئًا يغضب الله.

ولقد عبّر قيس بن ذريح عن هذا المعنى بمنتهى الدقة، وتشابهه معه إلى حدٍّ بعيد حين قال عن ديمومة هواه^(٤٤):

ولكنّه باقٍ على كلّ حادثٍ وزائرُنّا فى ظلمة القبرِ واللحدِ

وقد أفاد كثيرٌ عزّة باسم محبوبته فناداها بالتصغير والتدليل موريًا الاسم بالصفة قائلاً^(٤٥):

أقولُ لها «عُزَيْرٌ» مطلتِ دينى وشرُّ الغانياتِ ذوو المطالِ

ويقول مجنون ليلى عن الحبيب^(٤٦):

ولا خير فى الدنيا إذا أنتَ لم تَزُرْ حبيبًا، ولم يطربْ إليك حبيبُ

وقوله^(٤٧):

فيا ربّ قد صيّرتَ ليلى هى المنى فزِنّى بعينيهما كما زنتّها ليا

وقوله^(٤٨):

طوبى لمن أنتَ فى الدنيا قرينتهُ لقد نفى الله عنه الهمّ والجزعا

ويبقى من أجمل تجليات الغزل العذرى في هذا الباب قول العباس بن الأحنف^(٤٩):

ما إن لما بى دواءً غير رؤيتها دواءً ما بى عزيزٌ غير موجودٌ

٣- الصُّوب: وهو الحب الطاهر العفيف أو العشق، ويبدو أنَّ لها أصلاً في اللغة يرجع إلى الصبابة، فالصبابة رقة الشوق وحرارته، «وربما تطورت عين هذا المضعف إلى واو، ومن أمثلتها العَسَّ والعَوْس، وهو الطواف بالليل، والجُبُّ، والجَوْبُ: القطع^(٥٠)».

١٢- حال غايتي فى الصُّوب وإن صار الخطا ما نحضره

إنَّ أقصى طموحى هو الحب الطاهر العفيف، ذلك أنَّنى لا أفعل الخطأ، ولا أشهده.

١٣- الصُّوب غير ناسكٌ نوسٍ إشحال لو تماضى يا علم

فالحب في بدايته قد فعل بك الأفاعيل، فكيف لو تمكن منك وتعلقت به؟

١٤- نسينا سريب الصُّوب من غيبة اللي عارفينه

أى: لقد نسينا قصة حبنا، بسبب بعد الحبيبة، وهجرها، وغيابها، وهى التى تعرف هذه القصة.

١٥- ليش يا أصحاب الصوب نديروا خطا نين نوحولوا

لماذا نسير نحن- المحبين- فى خطى صعبة تؤدى بنا إلى الوحل والتهلكة.

١٦- إن درت صوب لك ويين وإن عبت يا شريكى أنازعك

أى: إن أحببتنى أحببتك ضعف ما تحبنى، وإن عبت يا حبيبى أنازعك، وأرد عليك.

وإذا نحن ماهينا دلالة الصوب فى الصبابة، طالعنا قائمة يطول سردها من أبيات الغزل العفيف التى تعبر عن معانى الشوق لدى العاشق بلفظ «صب» نذكر منها على سبيل المثال قول العباس بن الأحنف^(٥١):

يا شغل نفسى عن الدنيا وبهجتها ما تأمرين بصبِّ القلب معمود

وقوله^(٥٢):

ما إن صبا مثلى «جميل» فاعلمى حقاً، ولا المقتول «عروة» إذ صبا

وقد يصرح الشاعر العذرى بالصبابة كما فى قول المجنون^(٥٣):

أرى أهل ليلى أورثونى صبابةً ومالى سوى ليلى الغداة طيبُ

وقول جميل^(٥٤):

عليها سلامُ الله من ذى صبابةٍ وصبَّ معنّى بالوساوس والفكر

٣- ١ الغلا: وهو ما يشعر به العاشق من حرارة الحب، وهو تعبير مجازى عن الحب من قولهم: «غلت القدر تغلى غلياً، وغلياناً^(٥٥)» مثل:

١٧- غلاى حاش فيه ضياغ مدوبة قديمين فى وعَر

لقد ضاع حبى وهلك؛ ذلك أنَّ لى محبوباً قديماً ألقى به فى أرضٍ وعرة فأهلكه.

١٨- برنامج انقذم فيه، غلاك يوماتى نجبه

أى: إنَّ حبك أصبح برنامجًا يوميًا أقدمه، وأتغنّى به، له جمهوره، ومستمعوه.
ونلاحظ أنَّ أغنية العلم ليست كلامًا قديمًا يردد فقط؛ بل إنها تستوعب كثيرًا من ألفاظ الحضارة، وتصبها في قالب القديم، مفيدة في ذلك من الدلالة الجديدة للفظ الحضارية في تكثيف معنى تريده.

١٩- شراب فى المفاصل ذاب غلاك داه مالا دوا

استخدم الشاعر هنا التشبيه التمثيلي لبعض الأمراض المستعصية، مثل خشونة الركبة إذا ذهب السائل الجلاتيني بها، فيقول: إذا كان داء المفاصل الذى ذهب ماؤه لا علاج له؛ فإنَّ داء حبك أيضًا لا دواء له، أيها المحبوب.

٢٠- غلا عزيز مضنى عقر فرحوبه ثغا ماردّه

أى: إنَّ هذا الحب بمثابة ولدٍ لرجلٍ عاقرٍ، جاءه بعد طول انتظار فما إن سمع صوته حتَّى فارقه موتًا. وقد تجلت هذه المعانى في قول مجنون ليلى عن الحب^(٥٦):

قسمتُ الهوى نصفين بينى وبينها فنصفٌ لها هذا لهذا، وذا ليا
وقوله^(٥٧):

مابالُ قلبك يا مجنونُ قد هلعًا من حُبِّ من لا ترى فى وصلها طمعا
الحُبُّ والعشقُ سيطا من دمي هلعًا فأصبحا فى فؤادى نابتين معا
وقول جميل^(٥٨):

ألا أيُّها الحُبُّ المبرِّحُ هل ترى أخا كلِّفٍ، يُغرى بحُبِّ كما أغرى

٣-٢ القديم الجديد: والمقصود الحب القديم الجديد.

٢١- تلذيع القديم اقهرك إن درتِ جديد يا عين شاورى

لقد قهرك الحب القديم وأذلك؛ فإنَّ جدَّدت الحب فعليك بالمشورة حتى لا تقع فيما وقعت فيه من قبل.

٢٢- حطيت على القديم رديم مع جديد يا نار اولعى

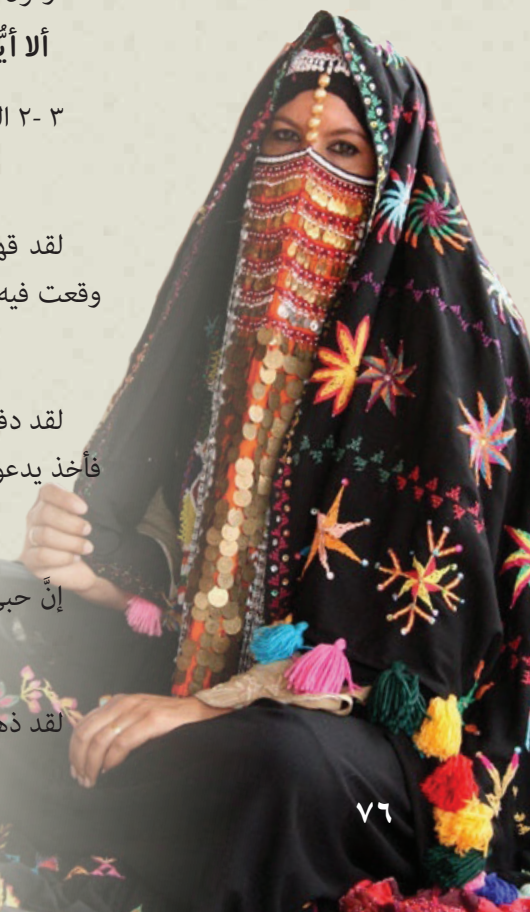
لقد دفنت الحب القديم وواريته في التراب، وأقمت حبًا جديدًا كابدت فيه مرارة الشوق، فأخذ يدعو على نفسه أن تلتهب نار الشوق وتشتعل؛ إذ إنه يشعر بلذتها.

٢٣- قديم جرحهم لولاف جديد لهلبت نار الغلا

إنَّ حبي لمحبوبتى كان قديمًا، وتجدد مرة أخرى فاشتعلت نار الحب.

٢٤- مشيت مرمده ياعمر تلذيع نار وجروح م القدم

لقد ذهب عمري هباءً في حبي القديم الذى لم أئل منه سوى الجروح والآلام، والكى بالنار.



يقول جميل^(٥٩):

وقد كان حُبِّكم طريفاً وتالداً وما الحبُّ إلا طارفٌ وتليدٌ

وقوله^(٦٠):

فلو تُكشَفُ الأحشاءُ صُودِفَ تحتَه البشنةُ، حُبُّ طارفٌ وتليدٌ

٣- ٣ السَّريِّبُ: قصة الغرام. ولم أجد هذا اللفظ في اللسان، لكنها ربما كانت مأخوذة على سبيل المجاز من مادة سرب، فورد في اللسان: «طريقٌ سَرِبٌ: تتابع الناسُ فيه^(٦١)». فرمما سميت القصة سريب؛ لأنَّ أحداثها تتابع في ذهن العاشق.

٢٥- العقلُ ما عليه ملام جَبَد سَرِيبٌ ديوان الغلا^(٦٢)

أى: أنَّ العقل لا يلام لأنه متعلق بحبيبه، ولهذا أتى بقصة الصبا، وما يتعلق بها من حبه لحبيبتة.

٢٦- سريب غيرهم ما جابَّ الخاطر على طول ما فَكَّرَ

أى: أنَّ الخاطر لم يذكر، ولم يفكر في أحد غيرهم، ولهذا يأتي بقصة الغرام، وذكرياته، وأحاديثه المشوقة.

٢٧- جَبَد سريب جابك فيه بكى العقل ما حوته سَكَّتْ

لقد تحدث المحب في موضوع ذكر فيه قصتها، فبكى بكاءً شديداً حتى لم يكد يسكت إلا بصعوبة.

٢٨- إِنْ نامَتْ العين العقلُ يجِبِد سَرِيبٌ ملقاهم لها

ما أن تلوذ العين فراراً من نار الجوى حتَّى يمر شريط الذكريات، وأيام الوصل أمام ناظريه. ونلاحظ هنا تداخل (السريب) في بعض مستوياته بالذكريات والأطياف والخواطر التي تحول بين عين المحب، والرقاد والمنام.

٤- الموح

الموح: هو بُعد الأحبة، وما يخلفه من شوق، وتباريح حبٍّ.

٢٩- الموح ما يقصّر عُمر.. انْ طالَتْ أنْجُو لولافنا

أى: أنَّ الفراق لا يقصر العمر، وإن طال الأجل سنأتى ونقابل الحبيب.

٣٠- تباعد وحازة موح.. عزيز كان يا عين يشغلْك

أى: أنَّ الحبيب، افترق ورحل، وامتلكه البعد والفراق، والعين كانت مشغولة به على الدوام.

يقول العباس بن الأحنف^(٦٣):

أرى البينَ يشكوهُ الأحبَّة كلهم فياربِّ قَرَّبَ دارَ كلِّ حبيبٍ

يقولُ مجنون ليلي^(٦٤):

البيّن يؤلمُنِي، والشَّوقُ يجرُّ حُنِي والدَّارُ نازحَةٌ، والشَّمْلُ مُنْشَعِبُ

وقوله^(٦٥):

أُموتُ إذا شطَّتْ، وأحيا إذا دَنَت وتبعثُ أحراني الصِّبَا ونسيْمُها

وقول قيس بن ذريح^(٦٦):

بانَتْ لُبَيْنِي فهاجَ القلبَ مَنْ بانا وكان ما وعدتَ مطلاً وليَّانا

وأخلفْتَكَ مُنَى قَدْ كُنْتَ تأملُها فأصبحَ القلبُ بعدَ البيّنِ حيرانا

وليس أدل على جذع العاشق العذرى من البيّن والنوى أنَّ المجنون كرَّرَ لفظة

البيّن أربع مرّات في ثلاثة أبيات متتالية^(٦٧):

أمن أجلٍ سارٍ في دجى الليلِ لامِعٍ جفوتَ حذارِ البيّنِ لينَ المضاجِعِ

علامَ تخافُ البيّنَ والبيّنُ نافعُ إذا كانَ قَرُبُ الدَّارِ ليسَ بنافعِ

إذا لم تزلِ ممَّن تحبُّ مُروَّعًا بغدرٍ فإنَّ البيّنَ ليسَ برائعِ

٤ - ١ المرهون: ويطلق في لغة البدو على الرجل المحصن، أو المرأة المحصنة، وقد يطلق على الرجل الخاطب، أو الفتاة المخطوبة، وبالتالي فهذا الرجل مرهون لدى أخرى، وهى مرهونة لدى آخر، وأغلب ما تستخدم هذه الكلمة على المحبوبة التى قد رهنّت عند آخر بخطبة، أو بزواج. وهذا المعنى مأخوذ من لسان العرب؛ إذ ورد في مادة «رهن» ما نصه: «الشيء مرهونٌ ورهينٌ... والأنثى رهينة، وكلُّ أمرٍ يُحتَبَسُ به شيءٌ، فهو رهينة، ومرتهنة، كما أنَّ الإنسانَ رهينَ عمله^(٦٨)».

وقد تم تصنيف المرهون مع الموح؛ لأنَّ سبب البعد والفراق قد يكون- في كثير من الأحيان- ناتجًا عن رهن المحبوبة لدى آخر بالخطبة أو بالزواج.

٣١- غالى على لنضار حتى وانت مرهون يا علم

إنك غالٍ عندي أيها المحبوب، حتى وأنت منشغل عني بغيري.

٣٢- عليه ابشرى يا عين عزيز كان مرهون وفضى

أى: أبشرى خيرًا يا عيني، فقد كان الحبيب مشغولاً بغيري ثم عاد لى.

٣٣- خلى دعاى يا مرهون تلقاه فى ضرارى كبيدتك

يدعو المحب على حبيبه الذى صار رهينة عند غيره، ولم يعد فى حوزته، أن ينال كل هذا الدعاء سقمًا فى كبده جزاء ما يعتلج خاطره من آلام الشوق والحب.

٣٤- مرهون عند شين اللون احجر نباه ما عاد ينطرى

أى: أن المحبوب مرتبط بمن هو كريحه المنظر، وقد غاب خبره عني، وما عاد يُذكر.

٣٥- مرهون تحت ناس اعزاز رزاني وناره مقايله

أى: أن من أحبه مشغول بأناس كرام الشرف، وأنا مشغول به فعذبنى بناره.

٣٦- مرهون يالعين انسيه ديري عزاوين واصبرى

إن من أحبه مرتبط بغیری، لا أستطيع التواصل معه، فعلى أن أقيم عزاءً، وأنساه.

٣٧- مرهون دارلك يا عين سراقه غلا نين ذيبلك^(٦٩)

لقد سرقك الحب يا عيني حتى أذبل زهرتك.

٣٨- مرهون عظم فاضى صوب - لنا - عذاب مولای خالقَه

أى: لقد خلقت هذه المحبوبة للعذاب، فبينما عظامها، وجسدها ملك للزوج الذى يرهنها؛ إذ بقلبها لا يزال يُشوى على نار الشوق.

٣٩- يشاكن ابدا مرهون لانظار زاد حتّى للغريب

من شدة بعده عن محبوبته، أخذ المحب يشكو داء حبه لحبيبته المرهونة لدى غيره، حتّى هام على وجهه في الطرقات، يبتشكواه لمن لا يعرفه، وكأنّه مخبول.

٤٠- مرهون هو طبيب العقل يقدر يجيب ويوارى الدوا

إن حبيبي المرهون هو طبيبي، يعرف دوائى يستطيع أن يخفيه، ويأتيني به.

يقول قيس بن ذريح^(٧٠):

وَأَنْتَ قَسَمْتَ الْفَوَادَ فَنَصْفُهُ رَهِينٌ وَنَصْفٌ فِي الْحِبَالِ وَثِيقُ

ويقول جميل بثينة^(٧١):

فَإِنْ دَامَ هَذَا الصَّرْمُ مِنْكَ فَإِنِّى لِأَعْبَرَهَا فِي الْجَانِبَيْنِ رَهِينُ

٤- ٢- الغنى: ويطلق على الرجل الذى استغنى بزوجه عن غيرها، وأكثر ما يستخدم في غناوة العلم في التعبير عن الزوجة التى استغنت بزواجها، أو بخطبتها عمّن كان يحبها في البداية، ولم يتمكن من الزواج منها؛ لأى سبب اجتماعى. وهذا المعنى قد ورد قريباً منه في اللسان، «فالغانية: التى غنيت بحسنها، وجمالها عن الحلى، وقيل: هى التى تُطْلَبُ، ولا تُطْلَبُ، وقيل: هى التى غنيت بيت أبويها^(٧٢)».

وقد تم تصنيف الغنى مع الموح؛ لأنّ سبباً رئيساً في بعد المحبوبة عن حبيبها الأول استغناؤها بغيره.

٤١- جوای ونّت تدرى بى لهيب ياغنى وين نلحظك

متى ألحظك أيّها الحبيب، لقد فارقتنى، وأشعلت النار داخلي، وأنت تدرى بحالى؛ لكنك استغنيت بغيرى عنى أيها الغنى.

٤٢- يرتاحن معاك شوى لنظار يا غنى حال ودّهن

أيها المحبوب الغنى، إنَّ عيناى ترتاح لطلعتك البهية إذا رضيتَ عنى، وبادلتنى
السود والمحبة. وقد شارف جميل بثينة هذا المعنى فى علاقته بمحبوبته حين تمنى أن
يعاودهما زمان غناهما ببعضهما والشمل مجتمع^(٧٣):

فغننى كما كنّا نكونُ وأنتُم صديقٌ وإذ ما تبذلينَ زهيدُ

٥- النَّار

النار: وهو استخدام مجازى للوعة الحب ولهيبه، تلك النار التى تشتعل فى أحشاء المحبين
نتيجة البعد، وشدة الشوق.

٤٣- بلاش قشقة ع النار... تشييط توحلوا فى ردمها^(٧٤)

أى: لا تضعوا القش على النار، فتشتعل وتزيد، وفى النهاية لا تستطيعون إطفاء هذه النار،
والمعنى كله مجازى، أى لا تزيدوا المحب شوقاً ووعة بعدكم عنه.

٤٤- تشييط فى خفا وتبان سبيل عادة النار يا علم

كعادة نار الحب تهب فى الخفاء ولكنها تظهر آثارها على المحب، فتشتم رائحة (الشياطين)
من جسده.

٤٥- تاكل بلا دخان جوانى نارهم يا علم

إن نار المحبة ثقيلة، تلتهم قلبى بلا دخان حتى لا يشعر بها أحد.

٤٦- عدل جابهاع الكبد خير يا علم نار الغلا

إن نار الحب أتى بها خير إلى سويداء الكبد مباشرة، تعرف طريقها لحرق كبدى وأحشائى.

٤٧- جضيض خاطرى م النار بكى جميع مولاي ما خلق

الآهات التى تخرجها نفسى من نار الشوق جعلت جميع المخلوقات تبكى تأثراً بى.

٤٨- النار قايله للعقل إن صار ياس لولاف ناخذك

أى: أن العذاب (النار) يقول للعقل إن قُسم اليأس من نصيبك، فسوف تعيش معى.

٤٩- الناس يحسبوك ربيع وانت عذاب يا نار الغلا

يظن الناس أننى فى سعادة، ورغد، والحقيقة أننى فى عذاب من نار الأوبة.

٥٠- النار فى قرار العقل، نزلت يا علم دار راکحه

أى: أن عقلى يتعذب من نار الحب، وعندما نزلت دار المحبوبة ركحت النار واستراحت.

٥١- اتقول للشقا مجعول م اللى فى الحشا واسمينه

من كثرة ما عنيت من الشقاء إثر فراق المحبوب، فكأنى به وقد وسمنى بالنار فى أحشائى
وسماً أعرف به، ويعرف بى.

٥٢- فرقاهم: عذاب، وحزن، وبكا، وهم، ومرا، ونكد

يا لقلبي من ألم الفراق، فقد صار أيقونة للنَّار، ووقع فريسة ينهشُه العذابُ، والحننُ، ويستطيْلُ به الهم والمرار والنكد، ولا يكاد يجد في البكاء عزاءً.

يقول قيس بن ذريح^(٧٥):

إلى الله أشكو ما ألقى من الهوى ومن حرقٍ تعتادُنِي وزفيرُ
ومن حرقٍ للحُبِّ في باطن الحشا وليلٍ طويلٍ الحزنِ غير قصيرِ

ويقول أيضًا^(٧٦):

كأنَّ الهوى بينَ الحيازيمِ والحشا وبين التراقي واللِّهاةِ حريقُ
ويقول مجنون ليلي^(٧٧):

يا موقِدَ النَّارِ يُذكيها ويخمدُها قرُّ الشِّتاءِ بأرياحٍ وأمطارِ
قم فاصطَلِ النَّارَ من قلبي مضرمةً فالشُّوقُ يُضرمُها يا موقِدَ النَّارِ

وقوله^(٧٨):

أقول لأصحابي، وقد طلبوا الصِّلا تعالوا اصطلوا، إن خِفْتُمُ القَرَّ، من صدرِي
فإنَّ لهيبَ النَّارِ بينَ جوانحي إذا ذِكرْتُ ليلي، أحرُّ من الجمرِ

وقول العباس بن الأحنف^(٧٩):

ألا تفتحْ لِي «فوزُ» من الرَّحمةِ أبوابا؟
فقد ألْهَبَتِ النَّيرَ ان في قلبي إلهابا

١-٥ العين: يقصد بالعين، العين الباحثة عن المحبوب، الباكية عليه، فمن النار التي تشتعل في الأحشاء، تضطر العين إلى النظر في كل الاتجاهات بحثًا عن المحبوب حتى ينفس عنها الآلام، أو تنهمر في البكاء.

٥٣- العينُ دمعها، والنُّومُ ضجيا مَضْنُ في فراقهنَّ

لقد بذلتُ إثر هجرِكِ دمعِي، وقُضَّ مضجعي، فلا نومٌ يُسِّينِي، ولا دمعٌ يريِّحُنِي.

٥٤- العين من غلا مرهون تذوخ ما دياره لاقية

إنَّ العين تجرى مسرعة تبحث عن ديار المحبوب المرهون، لكنها فشلت في العثور عليها. ونلاحظ في الغناوة السابقة تلاقى أكثر من باب معًا ما بين عين وغلا ومرهون وطلل، وإن تكن العين غالبية عليهم جميعًا.

٥٥- العين طايِره في ليل، وطواطه على نار انعمتُ

ررفت عيني في جنح الظلام بحثًا عن المحبوب دون جدوى، فغدت أشبه ما تكون حالًا بالخفاش، الذي انكفأ على النَّار، فلا هدفًا أصاب، ولا عينًا أبقى.

٥٦- العين حاسبتُ لوقات لقت زمانها مايل بختُ

لقد أخذت العين تحسب في الأوقات، والأزمان، فوجدت زمانها ناقصَ حظ.

٥٧- دموعي على لولاف اسقطن في صفاء دارنُ احفرُ

إنَّ دموعي على محبوبتي سقطت على أرضٍ صافيةٍ مستويةٍ فحفرت فيها حفراً.

يقول قيس بن ذريح^(٨٠):

وإني لمُفِنٍ دمعَ عيني بالبكا حِذارَ الذي قد كان، أو هو كائنُ
وما كنتُ أخشى أن تكونَ منيتي بكفِّيك إلا أنَّ ما حانَ حائنُ

يقول ذو الرمة أيضاً^(٨١):

بكيتُ على مي بها إذ عرفتها وهجتُ الهوى حتَّى بكى القومُ من أجلي
فظلُّوا ومنهم دمعُهُ غالبٌ له وآخرُ يئنُّ عبرةَ العينِ بالهملِ

ويقول مجنون ليلى^(٨٢):

فقالوا نريدُ الماءَ نسقي ونستقي فقلتُ تعالوا نستقي الماءَ من نهري
فقالوا: وأين النَّهرُ؟ قلتُ: مدامعي سيغنيكم دمعُ الجفونِ عَنِ النَّهرِ

٥-٢ العقل: يقصد به العقل الذي كاد يجن من آثار نار المحبوب.

٥٨- خليتُ يا عزيز العقل جنازة بلا روح واقفه

أيها العزيز الغالي ارفق بي، لقد تركت عقلي مشلولاً عن التفكير حتى كأنه ليشبه ميتاً في جنازة، وقد نزعَت روحه.

٥٩- العقل ما عاطوه حقوق أصحاب الغلا ظالمينه

إن محبوبتي قد ظلمتني، ولم تعطِ العقل حقوقه؛ فلو أنها فكرت لوصلتني، وما ظلمتني هذا الظلم.

٦٠- شزع شذَّ حيل العقل برك وشال ميتين كايه

ما أشدَّ عزم قلبي وصلابته؛ فكم من تحمل - باركاً - من المصائب ما إنَّ معشاره لينوء بالعصبة أولى القوة.

٦١- يخاف م العتاب افراقُ كتم خطاك عقلي حامله

إنَّ عقلي يخشى أن يعاتبك حتى لا يحدث الفراق مرة ثانية، لذلك فقد كتم أخطأك وحملها.

يقول جميل بثينة^(٨٣):

وإن قلتُ: رُدِّي بعضَ عقلي أعش به مع النَّاسِ قالت: ذاك منك بعيدُ

وقول مجنون ليلى^(٨٤):

أَظْلُ ذَرِيحِ الْعَقْلِ مَا أَطْعَمُ الْكَرَى وَلِلْقَلْبِ مِنِّي أَنَّةٌ وَخُفُوقٌ

٥- ٣ النوم وطيف المحبوبة والخطر: ويأتي النوم في غناوى العلم، بمعنى عدم القدرة على النوم بسبب بُعد الحبيب، والتفكير فيه، الذى يؤرق عليه نومه، كما أن طيف المحبوبة الذى يزوره ليلاً يؤرق عليه منامه، أمّا الخاطر فيعتريه في اليقظة، يأتيه ليلاً أو نهاراً، فينشغل بالتفكير فيه، فتتداعى عليه الهموم والأحزان.

٦٢- العين قسمتها فى النوم دقيقة وفيها شاركوا

أى: أن العين بطبيعتها نصيبها من النوم قليل، وقد شاركها الحبيب في هذه الدقيقة، فمنعها النوم.

٦٣- دَوَّامَاتُ غَلا مرهون م النوم وين نوعى تصيدنى

أى: أن المحب تتناوبه دَوَّامَاتُ حب، وزواجع شوق من أثر حبه الغالى لحبيبه، لدرجة أنه لا يستريح منها إلا بالنوم، وحينما يستيقظ تصيبه هذه الدَوَّامَاتُ وتلك الزواجع.

٦٤- اغراز مالكين العقل ينسأهم منامى يجيبهم

أى: أن حبيبته، وعزیزته قد ملكت عقله، فلو استطاع نسيانها في اليقظة، تأتیه في المنام.

٦٥- العقل ما ينام الليل سَطِيرُ جرح لولاف سَمَرَةٌ

أى: أن العقل لا ينام الليل؛ لأن آلام جرح الأحباب بغياهن سهرة.

٦٦- العقل يا بعاد الدار يمسى معاى وبيات عندكم

أى: أن عقله إن خلد إلى النوم فإنه ينام عند المحبوب؛ إذ يأتيه طيف المحبوبة في المنام فيسيطر على عقله ومشاعره.

٦٧- وديمة اقبال العين كدأب يأنضر ما ريتهن^(٨٥)

أى: أن الحبيب لا يفارق حبيبته في المنام، لكن العين لا تراه في الحقيقة.

٦٨- غفت العين جاب العقل سريب يا علم طار نومها

لقد نامت العين فدارت قصة الحبيب في المنام فطار النوم من عيني.

٦٩- عزيز وقت نوم الناس سريبه يجى دون خاطرى

تأتى قصة الحبيب لخاطري عند النوم فتحول بينى وبينه.

٧٠- العين راضية بمنام تنظر عزيز فى هود تنعمى

يا له من عزيز غال، لا أملك وصاله، وقد رضيتُ منه بطيفٍ في المنام أراه في فلاة، وألقى عليه نظرة، لا أكثرث بعدها إن أصابنى العمى.

٧١- من غادى كدى فى النوم، وبَعَاد فيه ديمه يخطرأ

إنه بطبيعته قليل النوم، ثم أصيب بما يحرمه من النوم القليل وهو المحبوب البعيد.

٧٢- العين دمعها، والنُّوم ضحايا مَضْن فى فراقهم

لقد بذلتُ إثر هجرِكَ دمعى وقُصَّ مضجعى.

٧٣- جُضِيفُ خاطرى مِ الوقت، جَنِينُ جا اَصْدِافُهُ شَيِّبُهُ

لقد فعل بى الزمان ما فعل، فلقد آلمتنى الآلام، حتى إنَّ خاطرى أصبح يئنُّ أنيئًا، هذا الأئين سمعه جنين صدفة شَيِّبُهُ.

٧٤- على جَارِ طالقُ نار غلاك وين ما جا لخاطرى

لقد جار على حُبِّكَ وظلمنى، فما إن جاء لخاطرى حتَّى أضرمتُ فى أحشائى نار الشوق.

٧٥- جَوَّاه ونِتْ مَوْشِ حِذاه العقل فيك رايه مِخْتَلَف

قسمتنى على نفسى أيها المحبوب، وأرهقتنى حيرةً وفكرًا؛ فشطرتُ يحويك، وآخر يبحثُ عنك.

يقول قيس بن ذريح^(٨٦):

وإنَّى لأهوى النَّومَ فى غيرِ حينه لعلَّ لقاءً فى المنام يكونُ

تُحدِّثُننى الأحلامُ أنَّى أراكمُ فىا ليتَ أحلامَ المنامِ يقيُنُ

وقوله^(٨٧):

أقضى نهارى بالحديثِ وبالْمُنَى ويجمَعُننى والهَمُّ بالليلِ جامعُ

ويقول مجنون ليلى^(٨٨):

يمرُّ بوهمى خاطِرٍ فيودُّها ويجرُّها دونَ العَيانِ لها فكرى

٥- الصبر^(٨٩): المقصود به الصبر على فراق الحبيب، وتحمل نار الشوق.

٧٦- الصَّبْرُ قال موبيدى، امرضكُ مولا قيله دوا

لقد كاشفنى الصبر: أنَّ داءك خارجٌ عن طوقى، فمثل دائك أوقفنى مكتوف اليدين أمامه.

٧٧- اتركهنَّ وتنال الصَّبْرَ مالكُ سبب فى دمعهن

حاول أن تنسى المحبوب، وأن تتحلّى بالصبر وتتجمل به، حتَّى لا تتسبب فى دمع عينيك.

٧٨- صَبَّار والكواين فيه شديد عزم نارىت خاطرى

لقد رأيتُ خاطرى قويًا صبورًا شديد العزم على الرغم من النار المضطربة فى أحشائه.

٧٩- فراق الحبيب صعيب، والصَّبْرُ فى فراقه كادنى

ما أصعبه فراق الحبيب، وما أمرُّ الصبر على فراقه. لقد صبرت كثيرًا على بعده حتى غلبَ صبرى وآلمنى.

يقول ذو الرمة بعد أن بلغ به الشوق مبلغه، ولم يعد يملك أمامه صبرًا ولا عزاءً، وليس له

إلا تلك الدموع التي يذرفها غزيرة حارة^(٩٠) :

فلا صبرَ أنْ تَسْتَعْبِرَ العينُ إنَّنى على ذاكِ إلَّا جَوْلَةَ الدَّمْعِ صابِرُ

ويقولُ قيس بن ذريح^(٩١) :

وحدَّثْتَنِي يا قلبُ أنَّكَ صابِرُ على اليينِ من لبنى فسوف تذوقُ

فمَتَّ كمدًا أو عَشَ سَقِيمًا فَإِنَّمَا تَكَلَّفْنِي مَا لَا أَرَاكَ تَطِيقُ

وقول مجنون ليلى^(٩٢) :

فلا مَلَكُ الموتِ المُرِيحُ يُرِيحُنِي ولا أنا ذو عيشٍ ولا أنا ذو صبرِ

وقول العباس بن الأحنف^(٩٣) :

وصبرتُ حتَّى عِيلَ صبرى كُلُّهُ وهويتُكم - يا حَبَّ نفسى - للشَّقا

٥- ٥ الأوهام (لَوْهَام) / الدَّار: وهى تعبير عن الوقوف على الأطلال، فإذا ما اشتد الشوق بالمحب، واشتعلت ناره فى أحشائه، لا يجد متنفسًا من هذه اللوعة، ومن هذا اللهب سوى الوقوف على الأطلال (لوهام) يسألها عن حبيبته الراحلة، ويتذكر أيامها الخوالى علَّه يطفئ لهيب الشوق، وأنى له ذلك؟ إنَّ أطلالها فى الغالب تزيد النار اشتعالًا فى أحشائه.

إنَّ «غناوى العلم» فى استحضارها قصيدة الغزل العفيف القديم لا يفوتها الحديث عن الأطلال؛ فقد عبرت عنها بمصطلحين أساسين هما: أ- الأوهام «لَوْهَام»، والدَّار، كما سنرى فى هذه الغناوى:

أ- لَوْهَام (الأوهام) مثل:

٨٠- ما نَبِكَى إلَّا فِيهِنَّ عَظِيْتُ عَهْدَ لَمَوَاهِمِهِنَّ

لقد أعطيت عهدًا للأطلال بالأبكى إلَّا فيها على الأيام الخوالى التى كنا ننعم باللقاء والوصال فى رحابها.

٨١- الجَايِدُ، والمَجْبُودُ، احْنَا عَمِينَا خلاص وَلَوْهَام خلا^(٩٤)

إنَّ المحبوبة التى صنعت القيد لصاحبها- ذلك القيد الذى منعه من الوصول إلى محبوبته - جعله لا يملك شيئًا من أمره إلَّا أن يقف على الأطلال فوجدها خالية، لا أنيس فيها ولا جليس، فبكى - ذلك المحبُّ المُقَيَّدُ - وقد بكت حبيبته - صانعة القيد- من أثر الهجر والفراق حتى أصابهما العمى.

٨٢ - أَوْهَام يا عزيز غلاكِ كَلِنْ فَوَاهِقِي حَايسَ بَهْنِ^(٩٥)

إنَّ وقوفى على أطلال المحبوبة الغالية، جعلنى أسترجع ذكريات الماضى، فزاد حسرتى، وضاعف ألمى، وأشعل النار فى أحشائى، وتركنى فى حيرة من أمرى، أكابد مرارة الفراق، وأتحسّر عمَّا آلت إليه الدِّيار.

٨٣- أَوْهَامُكَ وَخَلَوِ الدَّارَ خَلًّا الْعَقْلَ لَا نَوْمَ لَا هَنَا

لقد وقفتُ على أطلال المحبوبة، فوجدتُ الدَّارَ خاليةً من أهلها، الأمر الذى خلف لى
الهمَّ، وأطار النوم من عيني، وأعمل التفكير فى عقلى، فأبعدنى عن لحظات الهناء والسعادة.

٨٤- أَوْهَامُكَ مَعَ الْيَاسَاتِ خَلَنَ الْعَيْنُ فِي عَازَةِ الْغَنَى^(٩٦)

إنَّ وقوفى على أطلال ديارك وما أتبعه من ذكرياتٍ مضت تحملُ اليأس من لقاء المحبوبة
بعد طول غياب، جعل النفس فى حاجة للقاء هذه المحبوبة التى استغنت عَنَّا بغيرنا.

٨٥- تَرْدِيدُكَ عَلَى لَوْهَامٍ بِلَا نَصِيبٍ يَا عَيْنُ تَتَعَمَّى

إنَّ ترددك على الأطلال دون أن يكون لك نصيب فى لقاء المحبوبة سيسبب لك العمى
من كثرة البكاء.

ب- الدار: وهو مصطلح مرادف للأوهام، أو الأطلال؛ إذ يقصد به المكان الذى تربي فيه
وترعرع، أو هى دار حبيبته التى كانت تسكنها؛ فأصبح هذا المكان خرابًا، أو أطلالًا.

٨٦- عَلَيْكَ دَارٌ كُنْتَ دَارَ وَعَلَيْكَ دَارٌ يَا دَارَ بَاقِيَةٍ^(٩٧)

لقد دار عليك الزمن أيتها الدار، وأصبحت خرابًا يابًا بعدما كُنْتَ دارًا عامرة بأهلها، لقد
دار الزمن عليك، وهجركَ أهلك، لكنك ما زلت باقية فى نفسى وفى ذاكرتى.

٨٧- تَذَوُّخٌ فِي عَجَابِ الدَّارِ تَلْقَى عَزِيزَ هَيْالٍ بِأَلْهَا^(٩٨)

لقد وقف على الديار، يتنقل فى أرجائها، متفرسًا معاملها، وباحثًا فى بقايا آثارها علَّه يجد
محبوبته، أو يستدعى ذكرياتها فى مخيلته.

٨٨- يَا دَارَ قَدِيمٍ اخْرُبْ جَالِكَ لَا تَنْهَدَ لِيَنَّ جَالِكَ^(٩٩)

لقد كان لى محبوبٌ قديم يسكن فيكَ أيتها الدار، وقد حلَّ بك الخرابُ بعد رحيله،
فألَّيتُ عليك أيتها الدار أن تتماسكى، ولا تنهدى حتى تأتيك المحبوبة مرة أخرى؛ لأننى سأظل
أنتظرها إلى أن تأتيك.

٨٩- أَجْدَابُ شَيْنِ الدَّارِ يَبْسُ وَطَاتُهَا نَيْنٌ شَقَّقَتْ^(١٠٠)

لقد أقفرت من أهلها ديار المحبوبة، وحلَّ بها الجذبُ، حتَّى تشققت قيعانها التى كانت
تمتلئ بالمياه، وفيها كناية عن تغير مآل هذه الديار بعد رحيل المحبوبة عنها.

٩٠- كُلُّ مَا نَقُولُ نَسِيْتُ يَسْهَى الْعَقْلُ وَيَجِى لِدَارِهِمْ

كلَّمَا أحاول أن أتناسى المحبوبة؛ فإنَّ عقلى ينسى ما كنتُ قد عزمت عليه من هجرها،
ويأتى بى لدار المحبوبة؛ لاستدعاء ذكرياتها.

وهكذا وقف الشعراء البدو فى غناوى العلم على الأطلال مثلما كان يقف شعراء الغزل
العذرى قديمًا على ديار المحبوبة كقول مجنون ليلى:

سقى الله أطلالاً بناحية الحمى وإن كنَّ قد أبدين للناس ما بيا^(١٠١)

منازل لو مرَّت عليها جنازتى لقال الصدى يا حاملى انزلا بى^١

وكقول قيس بن ذريح:

سقى طَلَل الدَّارِ التى أَنْتُمْ بها حَيَّى ثُمَّ وبلَّ صَيْفٌ وريبعٌ^(١٠٢)

وقوله:

ألا يا ربَّعَ لُبْنَةَ ما تُقُولُ أبْنِ لى اليومَ ما فعلَ الحُلُولُ^(١٠٣)

وقول جميل بثينة:

رَسَمِ دارٍ وقفتُ فى طَلَلِهِ كِدْتُ أَقْضى الغدَاةَ مِنْ جَلَلِهِ
موحِشًا ما ترى به أحداً تَنْتَسِجُ الرِّيحُ تُرَبَّ مُعْتَدِلِهِ

واقفاً فى ديارٍ أمَّ حُسَيْنٍ من ضَحى يومٍ إلى أَصْلِهِ^(١٠٤)

وقوله:

ألا أَيُّهَا الرَّبَّعُ الذى غَيَّرَ البَلَى عَفَا وَخَلَا من بعدٍ ما كانَ لا يخلو
تَذَابُّ رِيحِ الْمَسكِ فيه وإِنَّمَا بهِ الْمَسْكُ إِنْ مَرَّتْ بِهِ ذَيْلُهَا جُمْلُ^(١٠٥)

وهكذا توقفنا «غناوى العلم» من القراءة المتعمقة على الجانب الطللى فى قصائد الغزل العفيف مع الفارق؛ فبينما تتخذ القصيدة العربية القديمة من الطلل مقدمة لموضوعها نجد «غناوى العلم» توقف نفسها حِكْراً على هذا الطلل مكتفية به، مستعيضةً عن بقية العناصر التى تتوفر عليها قصيدة الغزل العفيف بغناوى علم أخرى ستوزع نفسها تلقائياً على هاتيك العناصر؛ بحيث تستقل كل غنَّاة منها بعنصرٍ، أو عنصرين غزليين أو أكثر، وهذا يعنى أنَّ غناوى العلم تتضافر فيما بينها لتشكّل ملحمة البدو الكبرى فى الغزل العفيف، تستوفى سماته الفنية كافة، وليس هذا فحسب؛ بل تضع بصماتها الخاصة على كل عنصر من عناصر الغزل العفيف، وتطبعه بسيماها، مفيدةً فى هذا وذاك من استقلالها الموضوعى من ناحية، واكتنازها، وتكثيفها البالغين من ناحية أخرى.

ولكنَّ على الرغم من استقلال كل «غناوة علم بعنصر واحد- غالباً- من عناصر الغزل العفيف؛ فإنَّ إشعاعات هذه الغنَّاة تحيلنا بدورها على بقية عناصر الغزل العفيف، وما تنطوى عليه من حلقات السلسلة المتتابعة التى تحكى قصة الغزل البدوى العفيف فى أبوابه السبعة الرئيسة.

٦- الجَضْر

الجَضْرُ: معناه الملل والكآبة، وهما مظنة أن يخلفهما فراق الحبيبة، وهى مقلوب الضجر كما بينا سالفًا.

٩١- الْعَقْلُ ما جَنَى مَكْسُوبٌ بَعْدَكَ يا عِلْمُ غيرَ الْجَضْرِ

أى: أنَّ العقل لم يكتسب شيئاً بعدك أيها الحبيب سوى الحيرة والقلق والفكر وشدة الاشتياق.

٩٢- امْغِيرْ فَكَّنَا مِ اليَاسِ عِنْدِي مِعَاكُ مِيعَادِ يَا جَصْرَ

أى: عندما يذهب عَنَّا اليَّاسُ، ويكون هناك أَمَلٌ في اللقاء، سيكون لى موعِدٌ مع المَلَلِ والكآبة والحيرة التى يخلّفها لى فراق الحبيب.

٩٣- مَتَوَرَّخْ امْعَايَ وَطَالَ يَا عَزِيزُ يَا نَا مَنِ الْجَصْرَ

إنَّ القلق والحيرة التى تتناوبنى من بعد الحبيب، وفقد الأمل فى لقائه، لى معه تاريخ قد طال، فلتدركنى يا محبوبى.

٩٤- عَلَى اسْبَابِ جُورِ أَيَّامِ بُوِي وَيُنْ يَا يَامِ نِنْشَدَهْ^(١٠٦)

هل تُرى يا أُمى أن أجنى ما زرعه والدى، فلقد جنيْتُ ثَمرةَ ظلمه بجور الأيام على، دلينى أين أجد والدى، كى أشكو إليه مما حدث لى.

٩٥- عَلَامَ بِالْغُيُوبِ رَقِيبَ عَزِيزٍ حَقَّنَا يَا خَذَلْنَا

نظرًا لما بدر من المحبوب من قطيعة وهجر فأطلب من الله علام الغيوب، الرقيب أن يأخذ حقنا من هذا المحبوب، وقد يكون المعنى: أن الله العزيز يفتص لنا من هذه المحبوبة، ويأتينا بحقنا.

وهذا يلتقى مع قول كثير عزة^(١٠٧):

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو لَا إِلَى النَّاسِ حَبَّهَا وَلَا بَدَّ مِنْ شَكْوَى حَبِيبٍ يُوَدِّعُ

كما يلتقى مع قول قيس بن ذريح:

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو فَقَدْ لَبِنِي كَمَا شَكَا إِلَى اللَّهِ فَقَدَ الْوَالِدِينَ يَتِيمُ

ويقول مجنون ليلى^(١٠٨):

كَيْفَ السَّبِيلُ إِلَى لَيْلَى وَقَدْ حُجِبَتْ؟! عَهْدِي بِهَازِمْنَا مَا دُونَهَا حُجْبُ

ويقول ذو الرمة^(١٠٩):

عَشِيَّةً مَالِي حِيلَةً غَيْرَ أَنْتَنِي بَلَقَطِ الْحَصَى وَالْخَطَّ فِي التُّرْبِ مَوْلَعُ
أَخْطُ وَأَمْحُو الْخَطَّ ثُمَّ أُعِيدُهُ بَكَفَّتِي وَالْغَرْبَانَ فِي الدَّارِ وَقَعُ

وقول العباس بن الأحنف^(١١٠):

أَخْطُ وَأَمْحُو مَا كَتَبْتُ بِعَبْرَةٍ تَسْحُجُ عَلَى الْقِرَاطِ سَحَّ غُرُوبِ

٧- اليَّاسُ

اليَّاسُ: آخر ما تَوَوَّلُ إليه حال المحب من انقطاع الأمل على مستويين:

الأول: انقطاع الأمل فى وصل ما كان من لقاء المحبوب ومعاودة الهوى سيرته الأولى.

الثانى: انقطاع الأمل فى كل ما عساه يُسرَّى عن العاشق لوعته، ويخفف من نار شوقه.

٩٦- الياس فى عضاى يقيم اديار دارنى، واطن بهن

لقد حلّ اليأس بى واتحد، فإذا ما رأيته رأيتنى رأيتته؛ إذ صار جسدى له موطنًا وقرارًا.

٩٧- الياس قال قول لهلك: امعاى ضيف قبرى وسعه

لقد أومأ اليأس لى أن أعلم أهلك أن ثمة رفيقًا سيلزمك حتى الممات، فأوسع له من دارك وقبرك متكأً.

٩٨- بنيت قصر فى لامال اكبر الياس جانى وهدمه

لقد كانت آمالى كبيرة فى لقاء المحبوب، لكنّ اليأس أزالها من جذورها، وهذه الغناوة تعتمد على الاستعارة؛ فالمحب قد عول كثيرًا على الأمل حتى بنى قصرًا كبيرًا منه غير أن اليأس كبر وشب وجاء فهدم هذا القصر.

٩٩- غلاى نين دار ثمار مشاله الياس وقطعه

إنّ حبى لهذا المحبوب نما وزاد، وأصبح كالشجرة التى أثمرت، فلمّا أثمرت جاء اليأس وقطف ثمارها.

١٠٠- بعد رديم الياس شقيت نار لولاف لهبت

أى: حاولت أن أتخلص من اليأس فقبرته، وواريته التراب، وكشفت عن نار حبى فاشتعلت من جديد.

١٠١- طير الغلا محتار القى الياس على باب الرجا

لقد أصبح الحب حائرًا، ولم يقر له قرار؛ لأنه وجد اليأس طارقًا باب الأمل.

١٠٢- صنم شكيث له م الياس جبر بخاطرى وقال يقسموا

لقد شكوت لخاطرى من اليأس، وما جرّه على من آلام، فأجبر بخاطرى، وأخبرنى بأن المحبوب سيكون من نصيبك.

١٠٣- طارح فراش الياس العقل نام نومه ريحه

لقد بلغ بى اليأس مبلغه، وجعلنى طريح الفراش، ولم يخلصنى منه سوى اللجوء إلى النوم الذى أراحنى.

١٠٤- الياس والبلى والحزن ثلاثة، ونا رابع لهن

لقد سيطر اليأس والبلى والحزن على الشاعر، فأصبحوا رفقاء ثلاثة رابعهم المحب الذى تشخص فى صورة مثلهم.

١٠٥- شزيع^(١١٢) يضربك بالنار اسعى عليه يا عين دورى

آخر الدواء الكى، فلقد بلغ منى اليأس مبلغه، وطفح الكيل، وبلغ السيل الزبى، ولم يعد ثم مخرج إلا أن أكرى أحدًا يقتلنى رميًا بالرصاص حتى أستريح منها.

يقول قيس بن ذريح^(١١٣):

فلا اليأس يسليني ولا القرب نفعي ولبنى ممنوع ما تكاد تجود

يقول ذو الرمة، وفي أعماقه ذكريات حُبٍّ تحمل اليأس الذي أخذ يرفع له أعلامه؛ ليصرفه عن ذلك الأمل الذي عاش عليه فترة من صباه^(١١٤):

لقد كان أبدى اليأس من أمّ سالم مشاريطه لو كانت النفس تعزف

ويبقى لسان العاشق اليأس كحال كثير عزّة حين قال^(١١٥):

فما في حياة بعد موتك رغبة وما في وصال بعد هجرك مطمئ

وإن يكن من تعقيب أختم به الحديث عن آليات تجاوب غناوى العلم مع الغزل العفيف؛ فهو أنّ الغزل العفيف - كما هي الحال في غناوى العلم - كان يخلط هو الآخر الأبواب بعضها ببعض؛ لما بينها من تداخل معنوي يصعب معه الفصل الحاد بينها، كما سبق أن رأينا أبواب غناوى العلم يختلط بعضها ببعض. ويمكننا أن نردّ هذه الظاهرة لمنبعها الأصيل في الشعر العربي القديم، يقول مجنون ليلي^(١١٦):

أقام بقلبي من هواي صباة وبين ضلوعي والفؤاد وجيب

فلو أنّ ما بي بالحصا فلق الحصا وبالريح لم يسمع لهنّ هبوب

ولو أنّ أنفاسي أصابت بحرّها حديثاً لكانت للحديد تذيب

أحبك حبّاً قد تمكّن في الحشا له بين جلدی والعظام ديب

وكما داخل المجنون بين الحب وناره يداخل أيضاً بين الهوى والبكاء على فواته^(١١٧):

سأبكي على ما فات مني صباة وأندب أيام السرور الذواهب

بل إنّه يفلسف لهذا الربط بين الهوى / العشق / الصباة وبين البكاء في استفهام استنكاري^(١١٨):

أأزعم أنّي عاشق ذو صباة بليلى ولا أبكي وتبكي البهائم

كذبت، وبيت الله لو كنت عاشقاً لما سبقتني بالبكاء الحمائم

وليس المجنون نسيج وحده في هذه التقاطعات، وإنّما هي سنة الغزل العذري عند جميع الشعراء، التي انتقلت عدواها- إن جاز استخدام هذا التعبير- إلى غناوى العلم البدوية التي تجلّت فيها كل معاني الغزل العذري في تراثنا العربي القديم؛ لتؤكد لنا وحدة تراثنا العربي القديم والمعاصر بشقيه الشعبي والفصيح.

خاتمة

توصّل البحث إلى بعض النتائج المهمة نوجزها فيما يلي:

١- إنّ «غناوى العلم» نوعٌ من أنواع الشعر الشعبي البدوي، يأتي على قمة الإبداع الشعري لدى الجماعة البدوية، لا يؤلفه، ولا يرويه إلا البدوي الخالص. وتتميز هذه الغناوى

بتركيزها الشديد؛ إذ تتكون الغنّاة من سبع كلمات في الغالب، لكنّها تحوى كثيرًا من المعانى. ٢- ينماز الأداء في هذه الغناوى بطريقة خاصة؛ إذ يترنم البدوى بالثلث الأخير من الغنّاة مراتٍ عدة، ثم يأتى بالجزء الأول منها، ويترنم به ما شاء له الترنم، ثم يربط بالجزء الثانى، ويعود لبدأ الغناوة من البداية حتى النهاية مستغرقًا وقتًا طويلًا على نحو ما أوضحنا في متن البحث.

٣- الموضوع الرئيس لغناوى العلم هو الغزل البدوى العفيف، كما جاء في الحكاية التعليلية التى أوردناها لتعليل التسمية بالعلم، وكما هو واضحٌ من مضمونها.

٤- تتمحور عناصر الغزل العفيف فى غناوى العلم فى أبوابٍ سبعة رئيسة، تتفرع عنها أبواب كثيرة، وقد جاءت هذه الأبواب السبعة فى شتّاة واحدة:

موح وياس جضر يا نارى صوب عزيز علم مدّارى

وقد أشرت إلى الأبواب السبعة الرئيسة، وما يتفرع عنها فى شكل توضيحى فى متن البحث.

٥- المعانى التى تضمنتها الأبواب الرئيسة والفرعية لغناوى العلم، هى تلك المعانى التى عبر عنها شعراء الغزل العفيف فى تراثنا الشعرى القديم، كما مثلنا ببعض الأبيات التى تشابهت معانىها مع ما أوردنا من غناوى العلم، وهذا يدل على أنّ العرب لا يزالون يحتفظون بتقاليدهم، وعاداتهم التى تشابهت مع تقاليد أسلافهم وعاداتهم، وظروف حياتهم فتشابه إنتاجهم الأدبى.

٦- تستقل الغنّاة الواحدة بعنصرٍ أو عنصرين من عناصر الغزل العفيف، لكنها- بذكرها هذا العنصر- تستدعى بإشعاعاتها بقية العناصر الأخرى، علاوة على أنّ الغناوى مجتمعة تكونُ ملحمة الغزل البدوى الكبرى.

٧- يقع فى بعض الأحيان خلطٌ بين بعض الأبواب الفرعية، يصعبُ معه فصل بعض الأبواب عن بعضها البعض، هذا الخلطُ هو نفسه كان موجودًا فى قصيدة الغزل العفيف فى تراثنا العربى القديم؛ لتقارب المعانى وصعوبة الفصل بينها.

٨- كل هذا يؤدى إلى نتيجة رئيسة مؤدّاها: أنّ غناوى العلم البدوية فى تاريخها القديم والمعاصر، تتجاوب وتتوحد مع قصيدة الغزل العفيف فى تراثنا الشعرى؛ لتؤكد لنا وحدة تراثنا العربى القديم والمعاصر بشقيه الفصيح والشعبى.

الهوامش

(١) لا أعلم فيما طالعت من دراسات تناولت الشعر البدوى أحدًا عرض لغناوى العَلَم سوى «صلاح الراوى»، الذى لم يورد منها غير إحدى عشرة غناوة فقط؛ إذ كانت دراسته معنية بتناول الحيوان فى الشعر البدوى عامة. (لمطالعة هذه النماذج انظر: صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٨، ج٢، ص ٦٠٧، ٦٠٨.

(٢) تابعة لنقع طوخ الخيل، محافظة المنيا.

(٣) قرية تابعة لمركز أبو المطامير محافظة البحيرة. ومركز أبو المطامير هو الحد الغربى لمحافظة البحيرة، وهو امتداد

للقبائل العربية الموجودة في الصحراء الغربية؛ إذ توجد به قبائل أولاد علي (الأبيض والأحمر)، ومنها أولاد خروف وهم رأس أولاد علي وعمدهم ومشايخهم، وتضم: أبو الجربة- أبو كاشيك- أبو خشيم- الجريدات- البراهمة- أولاد منصور- أبو بهية- داود وغيرهم. ومع أولاد خروف هناك الصنافة، وتضم: الأفراد- المغاورة- الحبون- العرايم- الصعيط - وغيرهم. بالإضافة إلى أولاد علي الأحمر؛ وهم: القنيشات- الموالك- العراوة- الكميلات.. وغيرهم، كما يوجد السننة، وهم: الشوالحة- والعجنة- والقطيفة- والمحافظ.. وغيرهم، كما يوجد المرابطين ومنهم: الصريحات- الحوتة- السمالوس- الفرجان- الهوارة- المنفة- القطعان- الجمعيات- السراحنة.. وغيرهم. (عن الشاعر كرم عبدالسلام هندأوى).

(٤) دار بيني، وبينه هذا الحوار: حدثني عن أصل السكان في الفرافرة؛ فقال: يرجع أصل الفرافرة إلى أربعة ملوك من الفراعنة هم: الملك جنس، والملك فرفور، والملك منقار، والملكة دالة.

الملك حنس: وينسب إليه وادي حنس شمال شرق الصحراء البيضاء ويبعد عن مدينة الفرافرة حوالي ٥٠ كيلو في اتجاه الشمال الشرقي من الفرافرة. هذا الوادي يقع بين عين خضراء وعين السرو. وهذه العيون ما زالت تقطر بالمياه، وهناك بعض الآثار التي تدل على أن هذه المناطق كانت مأهولة بالسكان في العصور القديمة، وخلت من سكانها، فرما كانت تمثل واحة في هذا المكان. هذا الملك كان عنده من الأولاد تسعة، وهو مدفون هو وزوجته في وادي حنس، ولم تُكتشف مقابرهم حتى الآن - وهناك أخبار تدل على أن هذا المكان كان مأهولاً بالسكان حتى العصر القبطي؛ إذ كانت هناك كنيسة تقع بين عين السرو، وعين خضراء، والكنيسة اسمها كنيسة الأسقف ماكاربيوس لم تكتشف حتى الآن.

الملك فرفور: وهو الذي نسبت له الفرافرة، وهو ينتمي إلى الأسرة ٢٣.

الملك منقار: وهو الذي تنسب إليه قرية أبو منقار جنوب الفرافرة بـ ٩٠ كيلو مترًا.

الملكة دالة: وإليها تنسب عين الدالة جنوب غرب الفرافرة بـ ٩٠ كيلو مترًا، وما زالت بها عين مياه، وهي تقع فوق بحيرة غزيرة من المياه الجوفية، وسيحفر فيها هذا العام أربع آبار جوفية لاستصلاح وزراعة ٢٠ ألف فدان. هذا عن الفراعنة، فماذا عن أصل السكان الحاليين؟

- أول من اكتشف الفرافرة من العرب رجل يسمى أبو كليله، وهو تاجر رحالة، كان ينتقل بالجمال من أسبوط إلى ليبيا فيمر بهذا الطريق، فلما وقع على الفرافرة، لم يجد فيها سوى رجل وامرأة في قصر الفرافرة عارين، كما وجد البلح = والمشمش على الشجر جافًا، فأعطى الرجل والمرأة سترة ليستترا بها، ثم حمل الجمال بالبلح والمشمش، وقال لهما سأتيكما بعد أحد عشر يومًا، ثم بدأت القبائل العربية تنتشر في هذا المكان.

ما أهم القبائل العربية التي ينتسب إليها أهل الفرافرة؟ يرجع أصل السكان الحاليين إلى سبع قبائل عربية، هم: قبيلة العيادية: بعضهم من الساقية الحمراء في المغرب، وبعضهم من عرب ليبيا. قبيلة الركابية: بعضهم من السعودية، وبعضهم من الخارجة. قبيلة الحنانوة: من عرب المنيا من بلد اسمها حننا (منيا الفول). قبيلة العكارة: من جنوب إفريقيا. قبيلة الرميحات: بعضهم من ليبيا، وبعضهم من أسبوط - دشلوط. قبيلة الجرابعة: من ليبيا. قبيلة القادارة، وهم من الجزائر، وبعضهم من العراق، وينتسب إليهم عبدالقادر الجيلاني.

وعاشت هذه القبائل منصهرة في بوتقة واحدة، في واحة الفرافرة، واستقرت حول المياه الجوفية، وعملت بالزراعة، وغلبت عليها اللهجة البدوية، التي تتشابه مع بدو تونس والمغرب، لنطقهم القاف الفصيحة، مع استخدامهم للإمالة.

(٥) هو الراوى محمد بوديب بوسعد بوبكر- عزبة حامد عزاقا- نقع طوخ الخيل - المنيا - السن ٥٠ سنة.

(٦) جديرٌ بالذكر أنني قرأتُ هذا بدايةً في عيون الرواة الممتلئة بالشك في قدرة الجامع على فهم ما يطلب منهم روايته، من منطلق الاعتزاز باللهجة، وظنهم أنَّ الجامع جاهلٌ بها. وكان من أقسى ردود الأفعال التي من هذا القبيل ما كان من الراوى عبدالمجيد عبدالغنى الحلَّاب، وشهرته: حميد بن حلَّاب، حين باغتني بهذا السؤال: تفهم إيه انتَّ عن اللهجة البدوية؟ ولم يكن أمامي سوى أن أنشده طرْفًا ليس بالقليل من محفوظي البدوي، الذي لولاه لانصرف

عنى هذا الراوى. ولم تكن الحاجة وزنة فرج بأقلّ حدّة منه، وهى التى أكرمت ضيافتى حين نزلت بهم، فلمّا قامت منى مقام الراوية، وبدأت أسجل عنها بعض غناوى العلم التى تحفظها باغتتنى بلهجة حادة: انت فاهم اللى بنقولة ولاّ تكتب وخلاص؟ ولا أتخيّل كيف سيكون موقفى معها لو لم أكن - بحمد الله - مدركاً للمعنى الحرفى والكلّى لما روته لى، وقمت بتدوينه عنها، وهكذا لا يرحم الميدان باحثاً بلا أسنان.

(٧) هى تكتب بالألف لكنها تنطق بالإمالة فى اللهجة البدوية (غنيّة).

(٨) الشاعر كرم عبدالسلام هنداوى - يتصرف.

(٩) فها هو الشاعر كرم هنداوى يروى عن شاعر مطروح الفحل حميدة عيسى، ٦٥ عامًا، الذى يروى بدوره بعض غناوى العلم عن شاعر ليبي يسمى عبدالكافي البرعصى.

(١٠) ومن هذه الملاحظات:

من غادى كدى فى النوم، وبعاد فيه دمه يخطروا

والمعنى: أنه بطبيعته قليل النوم، ثم أصيب بما يحرمه حتى من النوم القليل، وهو حضور المحبوب البعيد فى مخيلته. ومن الملاحظات أيضًا تلك التى يروها الشاعر كرم عن سليمان الشريعة (مطروح):

إن دارث الريخ يزول خصص المال مو كيف فقدهم

والمعنى: ذهاب المال تعوضه الأيام، غير أن فقد المحبوب لا عوض له. ومثلها أيضًا تلك التى يروها كرم هنداوى عن حميدة عيسى:

=غلاى طرشقت فى الأرض منبوت فى قراقيع ما نبت

وهذه المعلقة تشييه تمثيلى، فمثله كزارع يزرع فى أرض صلبة، تشققت دون أن ينبت فيها شىء، والمقصود فشل محاولته للوصول إلى المراد.

(١١) جيف توديتون وآخرون، عوالم من الموسيقى - مقدمة لموسيقا شعوب العالم، ترجمة: حسام الدين زكريا، المركز القومى للترجمة، تحت الطبع، ج ٣، ص ٤٠٢.

(١٢) كرم عبدالسلام هنداوى مع تغيير الصياغة من قبل الباحث.

(١٣) التقدير: نوع من غناوى العلم لا يقال إلّا عند تقليم (تجليم) صوف الغنم، وينطقونها فى اللهجة البدوية التقدير، بإبدال الدال ذالاً، وفى الغالب تمارس هذه العادة الاجتماعية، الاقتصادية فى مارس أو أبريل من كل عام؛ للاستفادة من أصواف الغنم، كما أن الغنم فى هذا الفصل تستطيع التعويض بسرعة؛ لأنه موسم الربيع. والتقدير، يُترنم به كغناوة العلم، لكنه شعر رمزى عن المرأة، مباح فى هذا الموسم للبدو، ألفاظه مأخوذة من طبيعة الممارسة، لكنها ترمز للمرأة، وهذا النوع هو أصعب الأنواع تفسيراً، لا يفك شفرته إلا البدوى الخالص. ومنه: حاكم عليك رُكاسٌ أمغير معيز يا ضان صابرة، فهو استخدم «الضان والمعيز» من وحي المناسبة، لكن المعنى الرمزى المقصود: أننى عزلتك عنى تحبين، وأحكمت وثاقك بالحبلى أيتها المرأة، فلا تستطيعين الفكك منى، وأنت صابرة على هذه الحالة، فالأفضل لك أن تستسلمى لى. وهذا النوع على الرغم من أنه يشبه غناوى العلم شكلاً وأداءً؛ فإن طبيعته الرمزية، وارتباطه بمناسبة بعينها، وخصوصية موضوعه، تجعله نوعاً مستقلاً، خارجاً عن حدود هذه الدراسة. (عن الشيخ حكيم بوخزام، ٧٧ سنة، أبو كاشيك، أبو المطامير، البحيرة).

(١٤) الحاجة وازنة فرج، أبو كاشيك، ٦٥ سنة، مع إعادة الصياغة من قبل الباحث.

(١٥) صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ج ٢، ص ٥٩٦.

(١٦) الراوى فرج أبو طالب هيّوب، أبو كاشيك، أبو المطامير، البحيرة.

(١٧) كرم عبدالسلام هنداوى، أبو كاشيك، أبو المطامير، البحيرة.

(١٨) الشاعر: محمد رضا عبدالعظيم.

(١٩) تُكرّر مرّات عدة فى تدرج صوتى يبدأ فى رتم سريع ونبرة مرتفعة، ثم يأخذ الرتم فى البطء، والنبرة فى الانخفاض،

وكذا ضرب الكف المصاحب للشتاوة حتى تتلاشى تمامًا فيما يشبه صدى الصوت.

(٢٠) والصَّابِيَّة: هي السامر الذي يقام عند حفل الزواج.

(٢١) حاول الدكتور سليمان العطار في أثناء بحثه عن نشأة الموشحات، ووجود بعض الأغاني في شرق ليبيا من أصل أندلسي، تفسير كلمة العلم تفسيرًا زراعيًا؛ إذ معناها على الماء، فكلمة علم - على حد تعبيره - صرخة للمطر ودعوة بنزوله، وحاول الربط بين كلمة شتاوة التي تتبع أغنية العلم بما نعرفه في العامية من قولنا: الدنيا بتشتي، لكنني اختلف معه في هذا التفسير من خلال توجه غناوى العلم إلى الغزل العفيف. لمزيد من التفصيل راجع: سليمان العطار، نشأة الموشحات الأندلسية، دار العين للنشر، ٢٠١٠، ص ٨٥ وما بعدها.

(٢٢) يقصص: يتحسس. والجفا: الهجر والقسوة.

(٢٣) ارتكَّن: ارتعشوا. صوب العزیز: حب الغالي.

(٢٤) نلاحظ أنه ذكر الأبواب السبعة لغثاوة العلم في شتاوة واحدة. كما سنذكرها بعد ذلك - وبالتالي فكل غناوى العلم التي تبكى الحبيب قد أتت بها.

(٢٥) الراوى: محمد رضا عبدالعظيم، مواليد الفرافرة، ١٩٤٤.

(٢٦) ونص الحكاية يقول: «يحكى أنه كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، شابٌ بهي الطلعة مشبوب الخيال، فارس عظيم لا يشق له غبار في الحرب، وشاعر ملهم في السلم، يردد الرواة قصائده، ويحفظها الناس في كل مكان، وكان اسم هذا الفارس الشاعر «علم»، وفي يومٍ من الأيام كان «علم» يمتطي صهوة جواده الأصيل، ويتجول في البرية، وقد سحرته المناظر حوله، ولم يشعر إلا والجواد يتعثّر، في شيء ما، فنزل عنه ليتحقق من الأمر، وتتبع ذلك الشيء، فإذا به جدائل متهدلة على الدرب، لفتاة ساحرة الجمال، تطل من شرفة قصر منيف. وقف علم حائرًا برهة من الوقت، وهو يتطلع إلى الفتاة مسحورًا بجمالها ورقتها، ثم أب إلى نفسه، وانتزع رجله من الأرض انتزاعًا؛ ليخلص قوائم جواده من جدائل الشعر، وعاد إلى الفتاة ينظر إليها، فلم تكلف نفسها مجرد النظر نحوه، بل استمرت في تطلعها نحو الأفق، وخطا «علم» نحو باب القصر ليطرقة، ويعرّف بنفسه... فإذا به أمام الباب مباشرة، وكاد أن يطرقة لولا أنه وجده مغلقًا وعليه قفل كبير يلفت الانتباه، فلما أمعن فيه النظر وجد مكتوبًا عليه هذه الأغنية:

مفتاحه مع لُوف العَيْنُ قَفْلُهَا صَاكٌ يَا عَلمَ .

الشعر البدوي في مصر، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٥٩٧، ٥٩٨. وقد نقل هذه الحكاية عن: عبدالسلام قادريه - أغنيات من بلادي - دراسة في الأغنية الشعبية، منشورات الكتاب والتوزيع، طرابلس الغرب، ط ٢، ١٩٧٧. (٢٧) قلْتُ كله؛ لأنَّ الراوى كرم هنداوى أخبرني بأنَّ بعض غناوى العلم قد يكون في الغزل الصريح، ولا يروى سوى أمام مجموعة الشباب، وحلق الرفاق، وأنشدني منها: **حلال في كتاب الصُوب تعمير البناخي خالته.** إذ إنَّ كلمة «تعمير» في اللهجة البدوية محظورة. فهو يقول: إنه يجوز في العشق أن يقع العاشق على عشيقته، وإن كانت خالته. وفي تصوري أنَّ هذه الغناوة - وإن كانت فيها كلمة محظورة الاستخدام - لا تخرج عن إطار الغزل العفيف إذا فهم القصد منها المبالغة في الحب، والعشق.

(٢٨) مثل: **مِشَيْتُ تَجِيبُ الغُربَالُ لِقَيْتُ سَهَارِي مَا يَعدُّتُ. ومعناها:** أنها ذهبت تأتي بالغربال، فوجدت قومًا يتحاكون، فما عادت. وهذا مثل، يُضرب لمن يُشغل بالنافلة عن الفرض. وقد يوظف في إطار موضوع الغزل العفيف. وقد نجد من هذه الحكمة ما يستخدم في تهنين الأطفال مثل: **سَلِّمْ بُوِي خَلَاتِي هَوَاوِي كَيْفِ النُّجْمِ زَاهِي،** وهذه أيضًا. وإن كانت تستخدم في الهددة. فإنَّ موضوعها الغزل، على أساس أن الطفل الذي يهين بهذه الغناوة، سيكبر ويكون لامعًا مثل النجم مطلوبًا من النساء. ومنها ما يستخدم في حياء الإبل مثل: **في السَّما لاني من رقيقن الشَّهاوى، ولاني من عطيين الظَّنَى.** وهى حكمة أيضًا تنصرف في موضوع الغزل العفيف؛ إذ إنَّ رأسه في السماء، صابر، يتحمل البعد، فهو ليس ضعيف الشهوة، وليس خاليًا من الأولاد. (الراوى: مفتاح عبدالسلام والشاعر كرم هنداوى، والرواية: الحاجة وازنة فرج).

(٢٩) هذه الأبواب السبعة كما وردت في الشتاوة، هي: الموح، والياس، والجضر (وقد تنطق: الجذر)، النار، الصوب، العزيز، العلم. وقد نقل صلاح الراوى عن صلاح الدين جبريل أن غناوى العلم تقع في عشرين بابًا، كلها في الغزل. انظر صلاح الراوى، **الشعر البدوى في مصر**، ج٢، ص ٥٩٩، ٦٠٠. نقلًا عن صلاح الدين جبريل، **تجريدة حبيب**، مكتبة قورينا للنشر، بنگازى، ط١، ١٩٧٤، ص ٧٢. والحقيقة أن الأبواب العشرين التى ذكرها تدرج فى إطار الأبواب السبعة لأغاني العلم التى ذكرناها.

(٣٠) **لسان العرب**، مادة علم.

(٣١) **لسان العرب**، مادة «عزز».

(٣٢) عبدالعزيز مطر، **لهجة البدو في إقليم ساحل مريوط**، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، وقد نقل المعنى عن الصحاح، ص ٣٣٠.

(٣٣) انظر **لسان العرب**، مادة «مبح».

(٣٤) بعض الرواة، يروونها بالضاد - كما فى الفرافرة، ومطروح، وبعضهم يرونها بالذال، وأيضًا بالذال (جذر) كما فى أبو المطامير وبرج العرب.

(٣٥) **لسان العرب**، مادة «صَجَرَ».

(٣٦) الفواحق: مفردھا فاهق، والفاهق الفجوة التى تقع بين كل خلال وخلال تربط به رواقات الخيمة، واستعيرت إلى أبواب الهم، أو الجرح، أو الشاغل، أو ما يخطر على بال الشاعر من حنين ومشاعر.

(٣٧) هكذا وردت فى النص، والصواب «قيسًا».

(٣٨) طه حسين، **حديث الأربعاء**، ج١، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ١٧٥، ولمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع راجع الكتاب نفسه من ص ١٧٣ - ٢٣١.

(٣٩) المرجع نفسه، ص ١٩٠.

(٤٠) شوقى ضيف، **التطور والتجديد فى العصر الأموى**، دار المعارف، ٩٦، سنة ١٩٩١، ص ١٠٨.

(٤١) حاول الباحث ترتيب عناصر قصة الحب العفيف كما وردت فى غناوى العلم وفقًا لأبوابها السبعة الرئيسة، وما يتبعها من فروع، وقد جعلت الأبواب الرئيسة خارج الأقواس، أما ما يتفرع عنها؛ فقد جعلته بين معكوفتين، وهى محاولة من الباحث لربط الأبواب الرئيسة، بالأبواب الفرعية بشكل منطقى حتى يسهل تصنيفها، ودراستها، ولا دخل للرواة فى هذا الترتيب، علمًا بأن صعوبة التصنيف وفقًا للأبواب، يصعب فصلها بشكل دقيق؛ لأن كثيرًا من غناوى العلم، تتضمن كلمات يمكن - على أساسها تصنيفها فى أكثر من باب.

(٤٢) **ديوان مجنون ليلي**، جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مكتبة مصر، سنة ١٩٧٩، ص ١٨٨.

(٤٣) الديوان نفسه، ص ١٨٨.

(٤٤) **ديوان قيس بن ذريح (قيس ولبنى)**، اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المصطاوى، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص ٧٢.

(٤٥) **ديوان كثير عزة**، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص ٢٢٩.

(٤٦) الديوان نفسه، ص ٤٠.

(٤٧) نفسه، ص ٣٨.

(٤٨) نفسه، ص ٣٩.

(٤٩) نفسه، ص ٩٤.

(٥٠) عبدالعزيز مطر، **لهجة البدو فى إقليم ساحل مريوط**، ص ٣٣٠.

(٥١) **ديوان العباس بن الأحنف**، شرح وتحقيق: عائكة الخزرجى، دار الكتب المصرية، ١٩٥٤، ص ٩٤.

(٥٢) الديوان نفسه، ص ١.

- (٥٣) نفسه، ص ٤٤.
- (٥٤) نفسه، ص ٢٣.
- (٥٥) الجوهري، الصحاح.. تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبدالغفور عطا، دار الكتاب العربي، ١٩٥٦، مادة غلا.
- (٥٦) ديوان مجنون ليلى، ص ٣٨.
- (٥٧) الديوان نفسه، ص ٣٩.
- (٥٨) ديوان جميل بن معمر، ص ٢٣.
- (٥٩) ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٦.
- (٦٠) الديوان نفسه، ص ١٨.
- (٦١) لسان العرب، «مادة سرب».
- (٦٢) وهذه الغناوة تتبعها شتاو تقول: يا بوخذ تشاكع ضيّه عقلى مُوناسى لك عَيّه.
- (٦٣) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٦.
- (٦٤) ديوان مجنون ليلى، ص ٥٠.
- (٦٥) الديوان نفسه، ص ٦٠.
- (٦٦) ديوان قيس وليبنى، ص ٢٩.
- (٦٧) ديوان مجنون ليلى، ص ١٥٤، ١٥٥.
- (٦٨) لسان العرب، مادة «رهن».
- (٦٩) وقد تأتى الشتاوة، بعد غناوة العلم، وتسمى بنتها مثل التى تعقب تلك الغناوة:
- عندى ع المرهون دلالة نغمز له قدّام اعياله
= يا مرهون مراتك نيّه كيف انجيها تفرح بيّه
- (٧٠) ديوان قيس وليبنى، ص ٣٣.
- (٧١) ديوان جميل بثينة، ص ١٢٨.
- (٧٢) لسان العرب، مادة «غنا».
- (٧٣) ديوان قيس وليبنى، ص ٣٣.
- (٧٤) ديوان جميل بثينة، ص ١٢٨.
- (٧٥) ديوان جميل بثينة، ص ١٥.
- (٧٦) وهذه الغناو لها شتاوة تقول: نارك يامردوع الدور تمت للخاطر صيُور (أى: نارالشوق أيها المحب المساوى
الشعر، أصبحت تشتعل فى أحشائى طوال الدهر).
- (٧٧) ديوان قيس وليبنى، ص ٣٠.
- (٧٨) الديوان نفسه، ص ٣٤.
- (٧٩) ديوان مجنون ليلى، ص ٦١.
- (٨٠) الديوان نفسه، ص ٦١.
- (٨١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ١٦.
- (٨٢) ديوان مجنون ليلى، ص ٦١.
- (٨٣) ديوان جميل بثينة، ص ١٥.
- (٨٤) ديوان مجنون ليلى، ص ٦٦.
- (٨٥) الراوى محمد بوديب بوسعد بوبكر - عزة حامد عزاقا - نقع طوخ الخيل - المنيا - السن ٦٠ سنة.



(٨٦) ديوان قيس ولبنى، ص، ٤٣.

(٨٧) الديوان نفسه، ص، ٤٣.

(٨٨) ديوان مجنون ليلى، ص، ٦١.

(٨٩) شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص ٣٦٨.

(٩٠) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ص ١٢٠.

(٩١) ديوان قيس ولبنى، ص ٣٣.

(٩٢) ديوان مجنون ليلى، ص ٦١.

(٩٣) ديوان العباس بن الأحنف: ص ١.

(٩٤) الجايد: صانع القيد. المجبود: المُقَيَّد.

(٩٥) كِلْنُ: أكلن. فواهقي: أحشائي. حابس: محتار.

(٩٦) الياسات: اليأس من لقاء المحبوبة. خلن: جعلن. الغنى: المحبوبة التى استغنت عن المحب بغيره. نلاحظ أنَّ

غناوى العلم تعبر عن المؤنث بالمذكر أحياناً، وبالجمع أحياناً أخرى.

(٩٧) نلاحظ استخدام التورية في غناوى العلم؛ مما يُصعَّبُ فهمها، وتفسيرها.

(٩٨) تذوق: تبحث، وتتفرس المعالم بسرعة، ولها أصل في اللغة من السير السريع أو التنقل بين البيوت في طلب

العتاء. (انظر عبدالعزيز مطر، لهجة البدو في إقليم ساحل مريوط، ص ٣٢٠). عجاب: آثار.

(٩٩) قديم: أى محبوبة قديمة. خرَّب: خراب. جالك: أتى لك الخراب. جالك الثانية: أتت إليك المحبوبة. نلاحظ التورية

هنا في (جالك، وجالك)، وهذه الغثاوة تتبعها شتاوة، وتسمى بنتها لتوضح معناها، وهى:

يا عين ع الدَّارِ حلقتى... لكنْ جرُّوكِ وخالفتى

أى: لقد أقسمت يا نفسى أنك لن تذهبي لهذه الدار بعد رحيل الحبيبة عنها، لكن الشوق إلى الحبيب جرَّك إليها،

وخالفتِ ما كنت قد قسمت عليه.

(١٠٠) أجذاب: الجذب. وطاتها: قيعانها. نين: إلى أن أو حتَّى .

(١٠١) ديوان قيس بن الملوح، دراسة وتعليق: يسرى عبد الغنى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩ ص ٤٢.

(١٠٢) ديوان قيس ولبنى، ص ٤٣.

(١٠٣) الديوان نفسه، ص ١٤.

(١٠٤) ديوان جميل بثينة، ص ٥٠.

(١٠٥) الديوان نفسه، ص ١١٠.

(١٠٦) قد يدور مضمون الغناوة عن الجضر دون ذكر اللفظ، كما في هذه الغناوة.

(١٠٧) ديوان كثير عزة، ص ٤٠٩.

(١٠٨) ديوان مجنون ليلى، ص ٥٠.

(١٠٩) شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص ١٢٦، ١٢٧.

(١١٠) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٦.

(١١١) في الغناوة تورية في قوله: ونا رابع لهن، فيجوز أن يكون المعنى: وأنا الرابع لهذه الثلاثة، أو أن تكون: فأنا

المتربع لهذه الثلاثة أحاول أن أقاوم اليأس والبلا والحزن، وهذا المعنى البعيد هو الذى قصده الشاعر.

(١١٢) شَرِيع: هكذا نطقها الشاعر: كرم هنداوى، ومعناها: الشجاع القوى.

(١١٣) ديوان قيس ولبنى، ص ٤٤.

(١١٤) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ص ١١٥.

(١١٥) ديوان كثير عزة، ص ٤٠٩.

(١١٦) ديوان مجنون ليلى، ص ٤٥.

(١١٧) الديوان نفسه، ص ٦٠.

(١١٨) نفسه، ص ١٨٦.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر الشفاهية (الرواية)

- ١- جرارى على هاشم القناشي، بدو مطروح، كان أمين مساعد الحزب الوطنى فى مطروح، ٦٥ سنة.
- ٢- حكيم بوخزام، أبو كاشيك، أبو المطامير، البحيرة، ٧٧ سنة، أمى.
- ٣- سناء محمد فرج - ليبيبة الأصل - تخرجت فى كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٣، ٢١ سنة. تمت المقابلة فى جامعة القاهرة.
- ٤- صلاح فرج عبدالجليل، أبو كاشيك، أبو المطامير، بحيرة، يقرأ ويكتب، ٥٥ سنة.
- ٥- عبدالسلام هندواى بوجرية، شاعر وراوية، كان عمدة قبائل أولاد خروف، أبو كاشيك، أبو المطامير، بحيرة، توفاه الله عن عمر يناهز ٦٣ عامًا.
- ٦- عبدالقادر سالم الحوتى، قرية التلة، أبو المطامير، بحيرة، أمى، متزوج ويعول، ٤٨ سنة، تمت المقابلة فى قرية أبو كاشيك.
- ٧- عبدالمجيد عبدالغنى الحلاب (الشهرة: حميد بن حلاب)، أبو كاشيك، دبلوم فنى، متزوج ويعول، ٥١ سنة.
- ٨ - فتحى مهني الحوتى، أبو كاشيك، مطرب بدوى، أمى، ٤٠ سنة.
- ٩- فرج أبو طالب هيوب، أبو كاشيك، ابتدائي، متزوج ويعول، ٣٦ سنة.
- ١٠- كرم عبدالسلام هندواى بوجرية، ابن عمدة أبو كاشيك السابق، شاعر وراوية، ثانوية أزهريّة، متزوج ويعول، ٣٧ سنة.
- ١١- محمد بوديب بوسعد، عزبة حامد عزاقا، نقع طوخ الخيل، المنيا، أمى، ٦٠ سنة. تمت المقابلة فى الواحات البحرية.
- ١٢- محمد رضا عبدالعظيم، واحة الفرافرة، مواليد الفرافرة ١٩٤٤.
- متزوج له أولاد، وأحفاد، حصل على الإعدادية من حلوان، وعلى دبلوم المعلمين من القناطر الخيرية سنة ١٩٦٣، التقى فى القناطر طلبة الواحات البحرية ومنهم الشاعر عبدالصادق البدرمانى، وكانت له معه مساجلات شعرية، ترقى فى وزارة التربية والتعليم بالفرافرة، والآن على المعاش. الهواية: شاعر، ومدّاح، وصائد للطيور.
- ١٣- مفتاح عبدالسلام هندواى، ابن عمدة أبو كاشيك السابق، مهندس زراعى، وإمام جامع، وقاضٍ عرفى، متزوج ويعول، ٤٨ سنة.
- ١٤- الحاجة وازنة فرج عبدالجليل، زوجة عمدة أبو كاشيك السابق، أمية، ٦٥ سنة.

ثانيًا: المصادر والمراجع المدونة

- ١- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، د.ت.
- ٢- ديوان جميل بن معمر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٢.
- ٣- الجوهري، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار الكاتب العربى، ١٩٥٦.
- ٤- سليمان العطار، نشأة الموشحات الأندلسية، دار العين للنشر، ٢٠١٠.
- ٥- شوقى ضيف، التطور والتجديد فى الشعر الأموى، دار المعارف، ط٩، ١٩٩١.

-العصر الإسلامي، دار المعارف، ط١٤، ١٩٩٣.

٦- صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٨.

٧- طه حسين، حديث الأربعاء، ج١، دار المعارف، ١٩٩٣.

٨- ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عائشة الخزرجى، دار الكتب المصرية، ١٩٥٤.

٩- عبدالعزيز مطر، لهجة البدو فى إقليم ساحل مريوط دراسة لغوية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

١٠- ديوان قيس بن ذريح (قيس ولبنى)، اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المصطاوى، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤.

١١- ديوان قيس بن الملوّح، دراسة وتعليق: يسرى عبدالغنى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩.

١٢- ديوان كئيب عزة، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

١٣- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبدالستار فراج، مكتبة مصر، ١٩٧٩.

١٤- نبيل صبحى حنا، المجتمعات الصحراوية فى الوطن العربى، دار المعارف، ١٩٨٤.

١٥- يوسف خليف، ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء، مكتبة غريب، د.ت.





« التلى الذى ترتديه الفتاة بقطع من الفضة » .. كارت بوستال من أوائل القرن العشرين

خالد أبو الليل

أحمد يونس عتيم شاعر مصري شعبي مجهول

(١)

أحمد بن يونس بن محمد بن علي بن محمد بن جاب الله عتيم، هو الاسم الكامل لشاعرنا، ذلك الشاعر الذي لم يكن يعرف أن ما يكتبه سوف يلقي اهتماماً يومًا ما، فيُنشر. وهو شاعر شعبي مصري ولد وعاش ومات في قرية غيضان «أو المَشْرَك بحري»، إحدى قرى محافظة الفيوم- النائية بين عامي (١٩٠٧- ١٩٨٩). والقارئ لديوان الشاعر يستطيع أن يلمس مجموعة من الخصائص والملامح الفنية في قصائده، تمامًا كما يستطيع التعرف على بعض المعلومات الشخصية للشاعر، والسمات الشخصية المميزة له. فهو شاعر نصيبه من التعليم كان محدودًا، كما أن نصيبه من الإلمام بالقراءة والكتابة كان كذلك؛ إذ- ربما- لم يتجاوز مرحلة «الكُتَّاب»، غير أن نصيبه من الثقافة والخبرة الحياتية والاجتماعية كان أكبر بكثير. وبرغم أن الشاعر لم يكن يخطر بباله أن يلتفت أحد الباحثين أو دور النشر يومًا ما إلى إنتاجه الشعري المتنوع لنشره أو دراسته؛ فإنه أعد ديوانه وقصائده ورتبها على نحوٍ كما لو كان يعدها للنشر. وقد قدم لديوانه بأبيات يعتذر فيها للقارئ عما تحتويه قصائده من أخطاء لغوية أو إملائية؛ نظرًا لعدم إلمامه الكامل بقواعد النحو والصرف وقواعد اللغة، فيقول في نهاية هذه الأبيات:

رَجَائِي تَقْبَلُ الْأَعْذَارَ إِنِّي
لِخَوْفِي قَقُولُكُمْ دِيوانُ غِرٍّ
بِعِلْمِ النَّخْوِ وَالْإِعْرَابِ قَقَاصِرُ
فَقَدْ سَمَّيْتُهُ حَذْرًا (خَوَاطِرُ)
فَكَمْ مِنْ نُبُوَّةٍ وَالسَّيْفُ بَاتِرُ
فَإِنْ أَخْطِئُ فَهَلْ كُلُّ مُصِيبٍ؟

كما يتبدى وعى الشاعر بما يكتب، وبقيمة ما يكتبه، بكتابته عددًا من المقدمات المتتالية لديوانه، التى تبلغ أربع مقدمات، إلى جانب اعتذاره الذى سبقت الإشارة إليه. يعرف الشاعر ديوانه بأنه «يحتوى على مواويل وأزجال وأشعار عامية^(١) وغير عامية^(٢)، ابتدأت فى تأليفها من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٨٣م، وجمعتها بخطى فى الخامسة والسبعين من عمري للذكرى». كما يقول عنه: «كتبت كتابى هذا على أنه مسودة؛ إذ كتبت على عجل خوفًا من أن أنسى ما بخاطري؛ إذ كنت أحفظ أغلبه فى قلبى دون الورق». ويتبدى وعى الشاعر على غرار السابقين بأن ما يكتبه به أخطاء، فيسمح للقارئ- شاكرًا- أن يقوم بتصحيح ما تقع عليه عيناه من أخطاء. «فإذا تمكنت من التصحيح والنقل كان بها، وإلا أرجو ممن وقع فى يديه كتابى هذا قبل التصحيح، أو قبل تفسير بعض الكلمات المبهمة، ولربما لا يعرفها الجيل القادم؛ إذ هى كانت بلهجة جيل مضى، ولكل جيل لغته. فإذا أصلحت منه أصلحك الله، وإلا فدعه على حاله، فإنه^(٣) أمانة بين يديك، والسلام».

وعن حياته الشخصية، ونشأته وما تحصل عليه من علم وثقافة، يقول: «وتركنى فى منزل عمتى أتعلم فى المدرسة التى^(٤) لم يكن غيرها فى كل المنطقة، وأتممت تعليمى فى عام ١٩١٩. وكانت تسمى وقتها المدرسة الأولية، وكانت مدتها أربع سنوات لا غير. وبرغم أنى كنت نبيهاً على ما كنت أسمع من المدرسين، وما عرفته أخيراً من كتبى فإنى لم أوصل، وذلك بسبب عدم الحصول على شهادة الميلاد، فرجعت إلى المشرك البحرى، وأقمت مع أبى وإخوتى، ورعيت الغنم. وكنت وأنا صغير عندى هواية فى الشعر، وكنت أشتري كتب أبو زيد الهلالي، وأقرأ فيها وأنا أرى الغنم، وكان الذين يكبرونى سنًا، وهم رؤساء الرعاة يجلسونى معهم وأقرأ لهم لذلك ارتحت من المشقة؛ إذ كنت لا أستطيع الرعى لأنى لم أتعوده وأنا صغير، فنمت عندى غريزة الشعر. فكنت كلما نهرنى أحد أو طردنى بغنمى من جوار زراعته أقول عليه زجلًا حسب لهجة القرية التى^(٥) لم يكن يعرف فيها القراءة غيرى وبعض رجال من الذى^(٦) تربوا فى الكُتَّاب، فكانوا يتجنبونى^(٧) لذلك».

(٢)

يحتوى الديوان على أشكال متعددة من أشكال الشعر الشعبى، يأتى على رأسها فن الموالم الشعبى. ويشير المؤلف إلى تأثره- فى هذا الفن- بالفنانين الشعبيين المتجولين، الذين كانوا يجوبون القرى والريف المصرى أوقات الحصاد. يقول عن هذا المصدر الشعبى الذى تأثر به: «وما كان يعبر عن العاطفة فى ذاك الوقت غير المواويل، وكان يأتى فى القرية رجال ممن يجيدون هذه الصنعة، ومعهم واحد همزمار ويقىمون حفلات فى القرية ليلاً. ولم أكتفى^(٨) بهذا فكنت أشتري كتب المواويل، وأقرأها وأتمتع بها. غير أنى وجدت بها أخطاءً كثيرة، ولا أدرى هل

هى من المؤلف، أو من المطبعة. فقلت فى نفسى لماذا لم أعبر عن خواطرى بنفسى؛ حيث إن^(٩) من ألف هذه المواويل هو رجل مثلى!!». ويذكر المؤلف أن بداياته التأليفية ركزت على كتابة المواويل العاطفية، المتأثرة بنشأته الريفية، وذلك قبل اطلاعه على قصص الحب والعشاق المعروفة فى تراثنا الأدبى العربى. «فبدأت أكتب المواويل العاطفية، وكنت وقتها لم أطلع على أشعار العشاق مثل مجنون ليلى أو جميل بثينة، أو أختلط بأحد الشعراء والمثقفين وإلا كنت سرت على نهجهم؛ إذ كنت فى شبابى قريحتى متوقدة، وكانت عندى القدرة على القول، ولكنى أحمد الله على كل حال».

ولعل إشارة الشاعر السريعة عن مسألة تأليف المواويل وغيرها من الأشكال الشعرية التى وردت فى الديوان، يثير قضية هل هذه المواويل من تأليف الشاعر أحمد يونس عتيم، أم أن بعضها من تأليفه وبعضها الآخر سمعه بحكم نشأته الريفية، ولكنه نسب تأليفه إلى نفسه، خاصة فى ظل وجود عدد من المواويل الشعبية التى لا تزال رواياتها الشفاهية تتردد على مسامعنا حتى الآن؟ إن مسألة تداول ما هو مؤلف مع ما هو متناقل شفاهياً أمر مألوف عند الرواة الشعبيين، فالرواة الشعبيون عادة ما يؤكدون تأليفهم لما يروونه، وبخاصة إذا كان موالداً، برغم وجوده شفاهياً، ربما بحكم اعتبار الأداء الجديد للنص تأليفاً له، أو ربما لأسباب نفسية تتعلق بالمبدع الشعبى نفسه. فكثيراً ما نجد مغنياً شعبياً يختم مواله بجملة: «موالى أنا الى مألّفه بنعيم»، أو آخر يؤكد أن ما يرويه من تأليف «العقل المجوهر»، مؤكداً أن ما يرويه لن يتمكن راوٍ آخر من روايته. ربما يكون شاعرنا نفسه وقع تحت تأثير هذه الخاصية النفسية بنسبة ما هو شعبى إلى نفسه- هذا فى حال وجود مثل هذه النصوص ذات الأصل الشعبى فى ثنايا الديوان- سواء كان مرجع ذلك إلى ما أحدثه من تغييرات فى بعض النصوص، أم ربما يكون قد اكتسب هذا الحق بحكم أنه هو من نقل النص الشفاهى إلى نص مكتوب. وسواء كانت هناك نصوص شعبية داخل الديوان، أو لم تكن فإن الفضل يظل للشاعر فى أنه حفظ لهذه النصوص بقاءها، وحماها من الضياع، بغض النظر عن أى تساؤلات من الممكن أن تُثار حول الديوان ومحتواه، وهى تساؤلات مشروعة بالطبع.

(٣)

وقد حاول الشاعر القيام بطباعة ديوانه، الذى أطلق عليه آنذاك «روضة النسيم فى مواويل العاشق والمهيم»، عن طريق أحد أصدقائه، غير أنه فشل فى ذلك، ولم يرد الديوان إلى شاعرنا، الذى كان يشتمل على ١٥٠ نصاً، تم تأليفها فيما بين عامى (١٩٣٠-١٩٣٧): «فقد جمعت عدد ١٥٠ موال^(١٠) فى كتاب، وأخذته أحد الأصحاب من قرية بجوار الفيوم ليطبعه، فرفضت المطبعة طبعه، فلم يرد على الكتاب، ولم أهتم به ظناً منى أنى لم أنساه^(١١)، ولكن مرور الأيام أنسانيه». غير أن مرور الأيام، وكبر السن، كانا سبباً وراء ضياع جزء من هذه القصائد الشعبية من ذاكرة الشاعر. ونظراً إلى شعور الشاعر بأن ما ألفه فى طريقه للنسيان والضياع؛ فإنه اهتدى فى أخريات حياته إلى تدوين محفوظه، غير أن ذاكرته لم تسعفه لتذكر كل ما كتبه طيلة حياته، والتى ذكر أنها ١٥٠ نصاً؛ حيث إنها ضاعت، فلم يبق منها سوى ٤٣ نصاً، ثم زاد عليها حفيده الأستاذ محمد مصطفى نصين، فصارت ٤٥ نصاً.

إليك عزيزي القارئ جزءًا مختارًا من النصوص، تمهيدًا لنشر الديوان كاملاً بعد أن قمت بتحقيقه وتقديم دراسة عنه وعن صاحبه، وعن الشعر الشعبي بعامة.

نصوص مختارة من الديوان

١- واجِبْ على كُلِّ مَنْ غَنَى وعَالَ: يا ليلَ
يَمْدَحْ نبي نَوَّرِ الدنيا وهَيَّا ليلَ
لِعِلْوِ شَأْنِ النبي أَسْرَى بِهِ بِاللَّيْلِ
وقال لَهُ: دُوسْ يا مُحَمَّدُ فُوقْ بَسَاطِ الْأُنْسِ
وَفَرَضِ الصَّلَاةَ خَمْسَ عَ الْأُمَّةِ نَهَارَ وَلَيْلَ

** ** *

٢- مِنْ صُغُرُ سِنِّي وانا لَسَّه بَخَطَى وَاَمِيلُ^(١٢)
أَهْوَى الْجَمَالَاتِ وَأَدْرِى عِشْقُهُمْ وَأَمِيلُ
جَاتِ^(١٣) شَبَكْتِي فِي غَزَالِ حِلْوِ الدَّلَالِ وَجَمِيلُ
قَضَيْتُ عُمْرِي مَعَاهُ فِي دَارِ مِتَخَلَّى
وَيَامَا تَعَبُ فِي جَرَايِرِنَا وَمَا تَخَلَّى^(١٤)
إِتْقَلَبِ الدَّهْرُ بَدَلَ الْحِلْوِ بِالْخَلَّى^(١٥)
وَفَرَقَ لِحَلَّى وَأَنَا لِسَّه إِلَيْهِ بَمِيلُ

** ** *

٣- الْعِشْقُ زَرَعَ فِي قَلْبِي يَشْبُهُ النَّبَاتُ^(١٦)
وَمِنْ صُغُرُ سِنِّي أَلَاوِي زَوَارِجِ النَّبَاتِ
وَحَيَّيْتُ جَمِيلُ زَيْنَ شَيْئِهِ الطَّبِّي فِي الْغَابَاتِ
أَبْيَضُ مَسْرُولُ يَفُوقُ الْبَدْرَ وَهُوَ طَالِعُ
لَهُ جُوزُ عِيُونِ سُودَ وَخَدُودُ حُمْرَ بِمَطَالِعِ
وَلَهُ لَوَاحِظُ تَتَوَّهَ كُلُّ مَنْ طَالِعُ
مِنْ أَجَلِ حُبِّهِ تَرَانِي كَالنَّبَاتِ

** ** *

٤- يا عَيْنِ ابْنِي على اللي كنتِ تَشْكِيْلُهُ^(١٧)

يَا هَلْتَرَى مَاتَ وَلَا فِينْ تَشْكِيْلُهُ^(١٨)
أَنَا جِئْتُ رَمَّالَ ضَرْبٍ لِلرَّمْلِ تَشْكِيْلُهُ
ضَرْبٍ وَقَالَ لِي: حَبِيْبُكَ غِيْثُهُ تَطُوْلُ
هَيْهَاتَ إِنْ كَانَ يَشْكِيْلُكَ وَتَشْكِيْلُهُ

** ** *

٥- مَنْ صُغُرَ سِنِّي مَا فَارِقْنِي الْغَرَامَ وَلَا يَوْمَ
لَا إِنْ كُنْتُ صَاحِي وَلَا إِنْ كُنْتُ فِي لَذِيذِ النَّوْمِ
وَلَا إِنْ كُنْتُ فِي بَرٍّ وَلَا^(١٩) فِي غَوِيْطِ النَّوْمِ
وَالشَّعْرَ أَهْوَ شَابٍ وَأَنَا مِنْ كُلِّ جِيلٍ أَغْشَقُ
أَنَا لَقِيْتُ رَفَقَ الزَّمَانِ دَهْ مَا يَتَمُّ الْيَوْمُ

** ** *

٦- مَنْ صُغُرَ سِنِّي وَادِي مَا بَقَاشَ وَلَا نَابِي^(٢٠)
أَهْوَى الْجَمَالَاتِ وَلَا فَادْنِي وَلَا نَابِي^(٢١)
ضَيَّعْتُ مَالِي وَغَيَّرَ الْقَلْبُ مَا نَابِي^(٢٢)
عَلَى رَفَقِ نَاسٍ تَعَبَوُ^(٢٣) الْقَلْبَ وَلَعُونِي
لَافُو^(٢٤) لَغِيْرِي وَبِالْهَجْرَانِ وَلَعُونِي
أَنَا مَا هَمَّنِي غَيْرَ كَلَامِ النَّاسِ عَايِرُونِي
يَقُولُوا حَبِيْبُكَ لِحْضَمِّكَ دَاقِ النَّابِي

** ** *

٧- جَرْتُ مَجَارِي تَشْيِيْبِ النَّاسِ مَا شِبْنَا
وَلَوْ لَا فِرَاقَ الْحَبَائِبِ كَانَ مَا شِبْنَا
وَذُقْتُ كُلَّ الْمَرَارِ مَا مَرَّ لَا شِبْنَا
إِلَّا مَرَارِ الْفِرَاقِ الَّلِي كَوَى كِبْدِي
أَنَا أَسْأَلُكَ يَا رَبِّ يَا مُجْرِي الْكَوَاكِبْدِي^(٢٥)
تَلِمَ شَمْلِي عَلَى الَّلِي غَابَ كَوَى كِبْدِي
مَلَقَاهُ يُرَدُّ الصَّبَا مِنْ بَعْدِ مَا شِبْنَا



٨- يا قلبى فُضِكَ مِنْ اللّٰى كُلَّ يَوْمٍ فِى حَالٍ
يَغْضَبُ وَيَرْضَى وَلَمْ تَعْرِفْ لَطَبُهُ حَالٍ
إِنْ صُنْتَ وَدَّهَ يَخُونِ الْوَدَّ فِى أَقْرَبِ حَالٍ
وَإِنْ قُلْتَ حَبَّيْتُ يَهْجُرْنِى وَيَتَكَبَّرُ
وَإِنْ عَنْهُ صَدَّيْتُ يَبْكِى لِى وَيَسْتَعْذِرُ
وَعُلْبْتُ وَيَّاهُ وَتَاهُ الْفَكْرُ وَتَحْيَرُ
مَا أَظُنُّ إِلَّا عَزُولَ بَيْنِى وَبَيْنَهُ حَالٍ

*** ** **

٩- لَمَّا أَنْتَ رَيْسٌ وَتَمْشِى تَعَانِدِ الْارْيَاحُ^(٢٩)
تَنَامُ فِى الْبَحْرِ لِيهِ لَمَّا تَقْلُبُكَ الْارْيَاحُ
يَا مَاهِئَتِكَ عَنِ التَّطْلِيْعِ فِى الْارْيَاحُ^(٣٠)
خَالَفْتُ سُورِى وَقُلْتُ: أَنَا مَا عِنْدِ شَىْ
لَمَّا انْكَسَرَ مَقْدَمُكَ وَبَقِيَتْ مَا تَسْوَى شَىْ
وَدِى مِنْ عِدَانَا يَبْلَى كُلُّ نُوْبِهِ شَىْ
حَرَّصَ مِنَ الْجَىِّ يَبْقَى أَكْبَرُ مِنَ اللّٰى رَاحُ

*** ** **

١٠- النَّفْسُ مِنْ نَارٍ وَرَمَتْنِى مَعْفَتَشِى^(٣١)
عَلَى رَفَقٍ نَاسٍ عَنِ الْأَنْدَالِ مَا عَفَّتَشِى^(٣٢)
لَمَّا لَقِيَتْهَا مَالَتْ لِلْغَيْرِ مَا كَفَّتَشِى
خَلَيْتُ سَبِيلَهُ لَكِنْ نَفْسِى بَتْرَمِينِى
وَشَاوَرْتُ قَلْبِى قَالُ: أَنَا مَا بَعْفَتَشِى^(٣٣)

*** ** **

١١- أَضَلَّ الْمَحَبَّةَ جَرَتْ مِنْكُمْ مَا هِىَ مِنِّى
وَهَجَرْتُ مُوْنِى بِلا سَيِّئًا^(٣٤) جَرَتْ مِنِّى
مَا لَيْشَ عَلَيْكُمْ عَتَبَ دِى وَفَعَتِى مِنِّى
عَتَبِى عَلَى مُهْجَتِى اللّٰى نَحْوَكُمْ مَالَتْ

مَثَلُ سَمِيعَنَاهُ مِنْ نَاسٍ قَلِيلًا قَالَتْ:
الْحَمْدُ لِلَّهِ جَعَلَ^(٣٧) مِنْكَ مَا جَعَلَ مِنِّي

** ** *

١٢- كَمْ هَجَرَكُمُ صَدٌّ؟ كَمْ عَيْبُهُ حِمْلَانَاهَا؟
وَأَكْبَرُ عِدَانَا عَلَى الْأَكْتَفِ حَمْلَانَاهَا
وفى حَقِّكُمْ رُبْعُ عَيْبِهِ مَا حِمْلَانَاهَا^(٣٨)
ورابِطٌ على عَهْدِكُمْ مَنْ مَضَعَرِي مَا مَلَّيْتُ
وانْتُمْ هَجَرْتُمْ وَظَنَنْيْتُمْ بَأَنِّي مِلْتُ
وحياة^(٣٩) نبي زين^(٤٠) أَنَا عَنْكُمْ لَمْ أَتَحَوَّلْتُ
وياما ذلات^(٤١) علشانكم^(٤٢) حِمْلَانَاهَا

** ** *

١٣- الصَّاحِبُ اللى طَعَمْتُهُ الشَّهْدُ مِنْ كَفِّي
خَانَ الرَّفْقَ لِيهِ وَعَنَّا بِالْقَدَمِ كَفِّي؟^(٤٣)
يا نفسِ ذُوقِي مَرَارِ الْهَجْرِ وَأَنْ كَفِّي^(٤٤)
ياما نَهَيْتَكَ عَنِ الْمَعْيُوبِ وَالْمَتْلُوفِ
خَالِفْتِي قَوْلِي وَقُلْتِي: دَا صَاحِبِ مَعْرُوفِ
أَنَا وَزَنْتُ عَيْبَهُ لِقِيَّتُهُ زَادَ عَنِ الْمَعْرُوفِ
وياما نُشُوفِي إِذَا مَا كُنْتِي تَنْكَفِي^(٤٥)

** ** *

١٤- يَا طُولُ بُكَايَا^(٤٦) عَلَى اللى مَا عَرِفْتُ ابْنِيهِ
سَافِرِ بَلَانَا وَكَانَ جِسْمِي سَلِيمِ ابْنِيهِ^(٤٧)
لَوْ كَانَ حِدَانَا مَالٌ وَلَا عِنْدَنَا ابْنِيهِ^(٤٨)
لَكُنْتُ أَرْوُحُ لَهُ وَاسِيْبُ نَاسِي وَلَمَّتْنَا
بِكُمِنْ لَجْرَاحٍ نَتَرْتُ دُودَ وَكَادِتْنَا^(٤٩)

أنا أسألك يا رب عُدْ أَيَّامَ لَمَّتْنا
وَمِنْ كَانَ سَبَبَ لافْتِرَاقِنا يا زَمانَ اِبْلِيهِ^(٥٠)

** ** *

١٥- يا ناسُ يا اللى قَضَّينا العُمُرَ وَيَاكُم
وَجُدْنَا بالمالِ وقلنا: الروحُ دى فِدَاكُم
وَمِنْ يَوْمٍ عَاشِرْتُكُم ما مَالَتْ^(٥١) لِسَواكُم
وَهَجَرْتُ أَهْلِي وَخَدَّتْكَ مَطَرِحُ^(٥٢) الوَالِدِينَ
وَأَزَاى تَفَوُّتِي وانا حاملٌ عليك الدينَ
يا ترى يومَ عِرْفَتِكَ كانَ عَقْلِي فِين؟
يا مِية^(٥٣) خَسارَه على مَسَبَّتِنا^(٥٤) وَيَاكُم

** ** *

١٦- ما شَابَ^(٥٥) إِلا الذى يَقْدِرُ على نَفْسِه
وَإِذا مَالٌ حَبيبُه يَكُونُ حاكِمَ على نَفْسِه
كانَ لى حَبيبٌ يَجِئِنى الدَّارَ مِنْ نَفْسِه
فَتَنُّوا العَوَازِلَ لا بَقى يَبْجى ولا ارْوَحُلَه^(٥٦)
وَشَيَّعْتُ جَوابِينَ قال: انا مَحْكُوكُ ما رُحُلَه^(٥٧)
مَثَلُ سَمِغَناهُ مِنْ ناسٍ قَبِلْنا اِترَاحِلَه
ما يَنْفَعُشى احبُه إِلا مَنْ يَرْضى^١ صَرَرَ نَفْسِه

** ** *

١٧- إِنْ هُوَ الدَّليلُ يَنْزِلُ الجَرَحَ وَيُبْلَى^(٥٨)
عِلْشان^(٥٩) غزالُ زَيْنٍ صَبَحَ مَحْجُورُ ما يَبانُ لى
مَضَتْ لَيْالى شَبِيه السَّكرِ البلى
راحَتْ وَجَثْنَا لَيْالى ضِدَّها سَمَواتُ
أَبَيْتُ أَلالى^(٦٠) أَراعى النُّجْمَ والسَّمَواتُ
والجَرَحُ لَمَّا بَنَواضُ يَدْفَقِ الدَّمَواتُ
إِئْمَتَه^(٦١) تَعُودِ اللَّيالى البَيْضُ وَيَبانُ لى؟

١٨- يا رِيتِنِي قَبْلَ ما عَرِفْتِكَ سَأَلَتِ النَّاسَ
وَعَرِفْتُ أَصْلَكَ وَلَا^(٦٢) أَنْتَ مِنْ أَنْهَى نَاسٍ
تَوَهَّتْ عَقْلِي وَخَلَّيْتَنِي عَادَيْتِ النَّاسَ
وَخَلَقْتَ لِي جَرْحَ مِنْ جُوه^(٦٣) الْحَشَا مَلَقَا
وَطَبِيبَ لِاجْرَاحِ دَوَّرَ عَلَى الدَّوَا مَلَقَا^(٦٤)
لِاشْكِيكَ يا حِلْوِ يَوْمِ الْعَرَضِ وَالْمَلَقَا^(٦٥)
تَبْقَى تَقُولُ أَيُّهُ عَلَى هَجْرِكَ لِرَبِّ النَّاسِ؟

*** **

١٩- عَزَلِ اللَّبَنَ مِنَ الدِّمَا^(٦٦) رَبِّي وَعَزَلْنِي لَكَ
تُهْجُرُ تَقُولُ أَيُّهُ وَاَنَا ضَيَّعْتُ صِبَايَ مِنْي لَكَ
لو كَانَ ما لُقْتُشَ^(٦٧) لَغَيْرِي وَبَسَ مِنْي لَكَ
ما كُنْتُ تُهْجُرُ بِلَا ذَنْبٍ جَرَى مِنْي
وَلَمَّا تَشَوَّفُنِي بَتَلَفْتَ فِي الطَّرِيقِ مِنْي
لا هُوَ^(٦٨) أَنَا بَعْدِي وَلَا إِيشَ جَرَى مِنْي؟
دانا ان مُتْ عَطْشَانُ ما أَشْرَبَشُ مِنْ نَيْلِكَ

*** **

٢٠- سَلاماتُ^(٦٩) يا اللِّي تَرَكَتُونَا بِلَا سَلاماتِ
مِنْ يَوْمِ ما غِبْتُمْ وَاَنَا بَامْشِي^(٧٠) عَلَى سَلاماتِ
يا ريتَ نهارِ اشْتَبَاكَ الْقَلْبُ كَانَ سَلاماتِ
ولا كُنْتُ تَرَحَّلُ بِلَا الْأَحْبَابِ وَدَّعَهُمْ
ولا تَقُولُ لِّي: حَبَايِبَ لَمَّا اوَدَّعَهُمْ
مثلَ سَمْعَناهِ مِنَ اللَّيِّ الدَّهْرِ وَدَّعَهُمْ
إِذَا ما حَضَرْتَ لَسَفَرَ حِسْكَ^(٧١) تَقُولُ: سَلاماتِ

*** **

٢١- نَحْمَلُ أَسَاهُمْ وَنَحْمَلُ ما جَرَى مِنْهُمْ
فِي زَمَنْ صَفَاهُمْ ما فِيشَ عَيْنُهُ جَرَتْ مِنْهُ

يَا رَبِّ جَازِي لِمَنْ كَانَ السَّبَبُ مِنْهُمْ
 سَبُّونِي بِمَحَبَّتِهِ وَاتَّسَبَّبُوا^(٧٢) فِي الْبُعْدِ
 هُوَ^(٧٣) يَرُومُ الْوَصَالَ بَسِ الْأَسَى مِنْهُمْ

*** ** *

٢٢- حَكِمْتُ لِي الْعَيْشُ غَمَّسْتَهُ بِمَاءِ اللَّفْتِ
 دُنِيَا غَرُورَهُ بَتَّعْطَى كُلِّ وَاحِدٍ لِفَتْ^(٧٤)
 الصَّاحِبِ الَّتِي أَنْتَ يَا قَلْبِي مِنْ بَيْنِ الْجُمُوعِ وَلَفْتُ^(٧٥)
 خَانَ الْوِدَادَ الْقَدِيمَ وَطَاوَعُ عَزُورٍ دَرُبُهُ^(٧٦)
 لَا تَرُكْ سَبِيلَهُ وَاكْفِ الدُّوسَ مِنْ دَرُبِهِ^(٧٧)
 كَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ يَقُولُ لِي^(٧٨): سَامَحْهُ وَدُورْبُهُ
 أَبَدًا مَا ادُّورْبُهُ^(٧٩) أَنَا غَيْرُهُ جَدِيدٌ وَلَفْتُ

*** ** *

٢٣- وَقُلْتُ لِحُذَّامِ الْمَسْجِدِ، وَهُمْ يَرْفَعُونَ الْبُكْلَ^(٨٠)
 الَّتِي كَانُوا يَسْقُونَ بِهَا
 النَّاسَ فِي الْفُطُورِ وَالسَّحُورِ بَعْدَ انْتِهَاءِ رَمَضَانَ.
 رَمَضَانُ مَضَى^١ وَفَاتَ عَادَ^(٨١) لِمُؤَا بُكَالِيكُمْ^(٨٢)
 ثَلَاثِينَ^(٨٣) مَسَا تَسْقُوا مِيَّهَ مِنْ بُكَالِيكُمْ
 بَاطِلٌ مِنَ اللَّهِ تَكُونُ قَبْلَتْ بُكَالِيكُمْ^(٨٤)
 يَا فَرَحَ قَلْبِي بِمَا قَدَّمَ صَلَاةً أَوْ صُومًا
 وَإِنْ حَسَّ بِاللُّؤْمِ بَكَى^١ لَيْنَا وَبَكَى^١ لِيَكُمْ

*** ** *

٢٤-عزيزى القارئ:

قامت الثورة في عام ١٩٥٢، فلما كانت في عيدها الثاني عشر أردت أن أهنئ السيد الرئيس جمال عبدالناصر في هذا العيد، وكان موافقا شهر ربيع الأول، فقلت — ١٩٦٤
 السيد الرئيس جمال عبدالناصر رئيس الجمهورية العربية المتحدة
 مقدمه لسيادتكم/ أحمد يونس محمد من المشرك بحرى مركز ابشواى^(٨٥) فيوم

تحية طيبة

وبعد

بينما كنت في طريقى الى^(٨٦) الحقل مبكراً تذكرت الشهور والأيام، فوجدتنا نحن المصريين نتمتع بشهرين مباركين وفيهما إحتفالين^(٨٧) سعيدين وعيدين خالدين. أولهما: شهر ربيع الأول، وفيه ولد المصطفى- صلى الله عليه وسلم- الذى^(٨٨) أرسله رحمة للناس، يخرجهم من الظلمات إلى النور. والثانى: شهر يولييه وفيه قامت ثورتنا المجيدة، هذه الثورة التى حققت للجمهورية العربية المتحدة كل أمنيتها.

ثورة الاحرار^(٨٩) الذين يابون الضيم والاستعمار. ثورة في سنها الثانى عشر، وجاءت بالمعجزات، فما بالك عندما بلغت أشدها؟! ثورة لو ذكرت فضائلها ملل القلم، فاقصرت حتى لا يمل القارئ. علما بأنى عاجز عن وصف ما جاءت به من سعادة ويمن وبركة، وما قامت به من جليل الأعمال نحو جمهوريتنا خاصة^(٩٠)، والوطن العربى عامه^(٩١). كيف لا وقائدها بطل العروبة، ورائد القومية العربية، الرئيس^(٩٢) جمال عبدالناصر، الذى أوقد شعلة التحرير في أنحاء الجزيرة العربية وأفريقيا، وساند كل حر على تحرير بلاده بما استطاع من عتاد ومال ورجال. إستعرضت^(٩٣) كل هذا في تفكيرى، وتذكرت حالتي، فجادت قريحتي بما سأقول معترفا بعجزى.

تحية إلى الرئيس جمال عبدالناصر ١٩٦٤

حييُّ الرئيس إذا ما جئت ساحتَه	وبلغه عنى تحياتى وعن آل ^(٩٥)
وهنئه بالعيد إيماناً بثورته	وققبِّل أياديه ثم اشرح له حالى
إنى فقير وفى سن مقدمه ^(٩٦)	ورب أسره من زوج وأطفال
فلاح كنت فضاقت أرض قرينتنا	لاملك عندى ولا الاصلاح اعطى لى ^(٩٧)
واحسن ^(٩٨) الخط عربى وأقرأه	ويخطر الشعر أحيانا على بالى
بدنى صحيح ولكن قوتى ضعفت	وحبذا العيش من عرقى وأعمالى
أحمد ^(٩٩) الله الاف مصانعنا	هلا لمثلنى بها من موضع خالى؟
هلا لمثلنى بها عمل يناسبنى	لأصون نفسى إهانتها وإذلالى؟
أو ما تجود به كفاك من منح	يا طيب الفرس من عم ومن خال
حتى اكون ^(١٠٠) على من علت ذوسعة	ولا على الغير ألقى حمل أثقالى
إننا نراك كأطفال يرون أبا	يقضى حوائجهم من غير إهمال
لا سيما ما ينالوا فى مواسمهم	وها هو العيد ينذرنا باقبال ^(١٠١)

أملى كبير بأن ألبس على بدنى
لكى أباهى أقرانى ومن ظلوا
ولست فى شك من أنال منى
من نسج ثورتنا ثوبا من الغالى
يعيرونى على فقرى وإقلالى
لما لدى من البرهان والదال

*** ** **

ققل لى بربك من طهر كنانتنا
ومن أطاح رؤس^(١٠٢) المال أجمعها
أعتقت أعناقنا من نير رقتها
أو هل نسيت قناة طالما طمعت
أمتها فاعتدوا فكسرت شوكتهم
أو المدارس بالأرياف قاطبه^(١٠٤)
وما زرعت بصحراء قاحلة
من للصواريخ صممها وأطلقها
والطائرات لها فى الجو سرعتها
والمعجزات التى عن مثلها عجزت
وما بنيت وما أبدعت فى سد
آخيت بين شعوب الشرق كلهمو
فأنت قائد تحرير وتجمعة
حتى بدت مصر فى تيجان عزتها
فهل كل من كان ذا من بعض همته
فاسدى إلى^(١٠٦) معاونه^(١٠٧) تنل أجرا

من الفساد والاستعمار فى الحال؟
وأغنى الملايين زراعا وعمالى؟
من بعد ذل بعهد بائد بالى
فيها العداة وحرمونا من المال؟
ولو^(١٠٣) يعضون من غيظ لإنمال
أو ما يداوى بها المرضى بلا مال
مضى عليها من الإهمال أجيال
وفى ثوانٍ تقطع عد أميال؟
تسابق الصوت أضعافاً وأمثال
فى الشرق والغرب علماء وعمال
شتى المآرب حواها سدنا العالى
كما ييثرب آخا^(١٠٥) خير مفضل
وسلم وعلم وتقديم وأعمال
وبالجاه والبأس والقادات تختال
يعيبه أمرى وما يصلح به حالى
عنى يجازيك ربى عشر أمثال

فأرسل إلى الرئيس خطاب شكر بتاريخ ١ / ٨ / ١٩٦٤

وموقع عليه (حسن صبرى الخولى) - مدير مكتب الرئيس للشئون العامه^(١٠٨).

وبعد..

فهذه بعض المختارات لشاعر مصرى شعبى مجهول، تكشف عن ذلك التنوع والثراء الذى يعكسه ديوانه الذى ظل مجهولاً لفترة ليست بالقليلة. وربما تكون هذه المختارات دافعاً قوياً لإخراج الديوان كاملاً إلى النور عما قريب.

الهوامش

- (٧٨) مكتوبة في الأصل: «يقول».
- (٧٩) مكتوبة في الأصل: «دوره».
- (٨٠) البكل: جمع «بكلة»، آنية من الفخار تستخدم لتخزين الماء بها.
- (٨١) عاد: معناها هيا.
- (٨٢) بكاليكم: بكلكم، الأواني الفخارية.
- (٨٣) مكتوبة في الأصل: «ثلاثين».
- (٨٤) بكاليكم: بكاءكم وخشوعكم.
- (٨٥) الصواب: أبشواى.
- (٨٦) الصواب: إلى.
- (٨٧) الصواب: احتفالان.
- (٨٨) الصواب: الذى.
- (٨٩) الصواب: الأحرار.
- (٩٠) الصواب: خاصة.
- (٩١) الصواب: عامة.
- (٩٢) الصواب: الرئيس.
- (٩٣) الصواب: استعرضت.
- (٩٤) الصواب: حىً.
- (٩٥) الصواب: آلى، والمقصود: أهلى وأسرقى.
- (٩٦) الصواب: مقدمة.
- (٩٧) الصواب: ولا الإصلاح أعطى لى.
- (٩٨) الصواب: وأحسن.
- (٩٩) الصواب: الحمد.
- (١٠٠) الصواب: أكون، والمقصود: من أعول.
- (١٠١) الصواب: بإقبال.
- (١٠٢) الصواب: رؤوس.
- (١٠٣) الصواب: ولّوا، والمقصود: فروا هاربين.
- (١٠٤) الصواب: قاطبة.
- (١٠٥) الصواب: آخى.
- (١٠٦) الصواب: فأسد إلى.
- (١٠٧) هذه الكلمة غير واضحة في الكتابة، ويبدو أنها «معاونة»، ويقصد بها «معوّنة».
- (١٠٨) الصواب: العامة.

- (٣٨) ما حملناها: لم نحملها.
- (٣٩) كتبها في الأصل: حيات
- (٤٠) المعنى: أقسم بحياة النبى.
- (٤١) ذلات: سوءات.
- (٤٢) كتبها في الأصل: على شانكم.
- (٤٣) المعنى: خان الصداقة والعشرة، وخف القدم عنا.
- (٤٤) كتبها في الأصل عبارة عن كلمة واحدة: «وانكفى»، والمعنى: ولو كفانا المزار لشدة ما يمرون من الحزن.
- (٤٥) تنكفى: تقعين وتسقطين.
- (٤٦) كتبها في الأصل: بكأى.
- (٤٧) بلانا: دوننا، بلبية، أبتلى.
- (٤٨) ولّا: كتبها في الأصل «والا»، إلبية: إبل.
- (٤٩) بكمين: بسبب، نثرت: نثرت، والمعنى: الجرح امتلأ بالديدان وألمتنا.
- (٥٠) ابلية: ابتله (ارزقهم بابتلاء).
- (٥١) مكتوبة في الأصل: «ملت».
- (٥٢) مكتوبة في الأصل: «مترح»، والمعنى: بدىلا.
- (٥٣) مكتوبة في الأصل: «ميت».
- (٥٤) مسبتنا: ما لحقنا من سب وشتم.
- (٥٥) مكتوبة في الأصل: «شب».
- (٥٦) يقصد «ولا روح له»، والمعنى: لا أذهب إليه.
- (٥٧) اتراحله: رحلوا عنا.
- (٥٨) المعنى: إذا هدا الليل ينزف الجرح دما يبلل ملابسى.
- (٥٩) مكتوبة في الأصل: «على شان».
- (٦٠) أبيت لآلى: أسهر أخاطب.
- (٦١) مكتوبة في الأصل: «أتمته»، والمعنى: متى.
- (٦٢) مكتوبة في الأصل: «والا».
- (٦٣) مكتوبة في الأصل: «جو».
- (٦٤) ملقا: ما لقي، أى ما وجد دواء لجرحه.
- (٦٥) الملقا: يوم القيامة.
- الدماء: الدماء.
- (٦٧) ما لقتش: ملت إلى غيرى.
- (٦٨) مكتوبة في الأصل: «لهو».
- (٦٩) مكتوبة في الأصل: «يالى».
- (٧٠) مكتوبة في الأصل: «بمشى».
- (٧١) حسك: إياك أن.
- (٧٢) مكتوبة في الأصل: «وتسبوا».
- (٧٣) مكتوبة في الأصل: «هوا».
- (٧٤) لفت: لفة، والمعنى: لا يستقر حالها مع أحد.
- (٧٥) ولفت: أحببته واخترتة، وتعودت عليه.
- (٧٦) مكتوبة في الأصل: «داربه»، وأظن الصواب: «دربه»، بمعنى «حيه»، أو المكان الذى يعيش فيه.
- (٧٧) المعنى: أتركه لحاله، وأمتنع عن الاستمرار فى حبه.

- (١) مكتوبة في الأصل «عاميه».
- (٢) مكتوبة في الأصل «عاميه».
- (٣) مكتوبة في الأصل: «فأنه».
- (٤) مكتوبة في الأصل: ألتى.
- (٥) مكتوبة في الأصل: ألتى.
- (٦) الصواب: الذين.
- (٧) الصواب: يتجنبوننى.
- (٨) الصواب: أكتفٍ.
- (٩) مكتوبة في الأصل: أن.
- (١٠) الصواب: موألاً.
- (١١) الصواب: أسسه.
- (١٢) كتبها: «ميل»، والمقصود: منذ أن كنت أتعلم السير والخطى فكنت آنذاك أتهاوى وأتمايل ميمًا وشمالًا.
- (١٣) كتبها في الأصل «جت»، بمعنى: جاءت.
- (١٤) فى جرابنا: بسببنا، ما تخلى: صوابها «ما اتخلى»، بمعنى: ما تخلى عنا.
- (١٥) بالخل: بالخل، أى تبدل بنا الحال، فأصبح الحلو مرًا وعلقمًا.
- (١٦) النابات: النبات.
- (١٧) تشكيه: تشكى إليه.
- (١٨) والا: هكذا في الأصل «والا». تشكيه: ملامحه وجسده.
- (١٩) كتبها في الأصل: «والا».
- (٢٠) ناي: أسنان أو أضراس.
- (٢١) ناي: لم يصبنى من ورائه خير.
- (٢٢) ناي: لم يصبنى سوى مرض القلب.
- (٢٣) تعبوا: الصواب «تعبوا».
- (٢٤) لافو: الصواب «لافوا».
- (٢٥) الكواكبدي: هذه الكواكب.
- (٢٦) ملقاه: رؤيته.
- (٢٧) فضك: دحك.
- (٢٨) يستعذر: يبدى له أعذارًا.
- (٢٩) ينطق كلمة الأرياح في الأشطر الثلاثة كما لو كانت «لرياح». والمعنى: لماذا تسير في عكس اتجاه الريح؟
- (٣٠) الارياح: الأماكن المختلفة.
- (٣١) مقدمك: المقداف.
- (٣٢) احترس من القادم.
- (٣٣) مَعَفْتَشِي = ما عفتشى.
- (٣٤) مَعَفْتَشِي: لم تبعد عنهم، أو تترفع عن معرفتهم.
- (٣٥) ما بعفشى: لا أعفو.
- (٣٦) سيا: سيئات.
- (٣٧) جت: جاءت.





تمثال إدوارد ولیم لین لـ «ریتشارد جیمس لین»، عام ۱۸۲۹م.



سِيرُنَا عَلَى لِسَانِهِمْ عَادَاتٌ وَمَعْنَفَاتُ الْمَصْرِيِّينَ كَمَا وَتَفَهَا الْاِسْتِشْرَاقُ

نهلة عبد الله إمام

الشرق كما الغرب كيان ثقافي له حضوره الخاص أمام من ينظر إليه من الغرب، كيان طالما لفت نظر الغرب فأغراه بتقديم صورة له، وفي ضوء ذلك تتركز الدراسة الراهنة على أحد ملامح تلك الصورة ودوافع رسمها.

نحاول بداية أن ن مهد الطريق بالتعرض لمفهوم الاستشراق وأسباب اختيار الفترة الزمنية (من القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين) لفحص أعمال المستشرقين فيها، بالرغم من أنه قد سبقتها أعمال قيمة وتلتها أخرى وما زالت، ثم اختيار نموذج للعادات وآخر للمعتقدات ليكونا محور البحث.

الاستشراق:

الاستشراق هو دراسة الغرب للشرق، أو هو «التفاهم مع الشرق بأسلوب قائم على المكانة الخاصة التي يشغلها هذا الشرق في الخبرة الأوروبية الغربية، فليس الشرق وحسب

مجاورًا لأوروبا، بل إنه أيضًا موقع أعظم وأغنى وأقدم المستعمرات الأوروبية، وهو مصدر حضاراتها ولغاتها ومنافسها الثقافي، وهو يمثل صورة من أعمق صور الآخر وأكثرها تواترًا لدى الأوروبيين» (إدوارد سعيد، الاستشراق - المفاهيم الغربية للشرق).

يمثل الشرق بالنسبة لأوروبا في القرن التاسع عشر ممرًا للتجارة وأرض المستعمرات التي تتكبد فيها إنجلترا وفرنسا الأموال والأرواح، والتي استشعروا بأنه لا سبيل لخفض تلك التكلفة إلى حدها الأدنى إلا من خلال فهم تلك المجتمعات والاقتراب بالدرس من ثقافتها، فكان الغرض الأول هو تخفيض نفقات إدارة المستعمرات، تلك كانت الأهداف الحقيقية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، ثم بزغ نجم أمريكا التي كانت لها رؤية أخرى في الشرق وآليات التعامل معه، بل وحتى في شكل الاستعمار، ولقد كانت دراسات الاستشراق الإنجليزية والفرنسية قد جذبت الغرب إلى تذوق توابل الشرق وموسيقاه وحكاياته وخرافاته وعطوره، فافتتح المجال أمام منافس ثقافي شرس مع أوروبا، وبخاصة مع ازدياد أهمية المنطقة بظهور مصادر للطاقة بها يحتاجها الغرب وعليه أن يشحذ كل أدواته للحصول عليها، ووظف الاستشراق كأحد تلك الأدوات، وإذا لم تكن الدوافع الاستعمارية وراء هذا الاهتمام الإثنوجرافي المبكر بالشرق فلا يخفى على أحد ما تنطق به تلك الدراسات من تعصب عرقي واضح لا يخطئه باحث مدقق، فخلط الاستشراق - كمنهج - بداية بين الشرق والغرب والمسلمين واختزل الشرق في العرب المسلمين في أغلب الأحوال، مما مثل بداية خطأ منهجيًا في تحديد مجال الاستشراق، ولكنه الواقع على أية حال.

وما زال منجز إدوارد سعيد الفذ في مجال الاستشراق يلقى بظلاله على كل إطلالة على الشرق من الزاوية الثقافية؛ حيث «قدم نقدًا معمقًا يركز على ارتباط افتراضات ومفاهيم المستشرقين الغربيين عن الشرق عمومًا، والعالم الإسلامي خصوصًا، خلال الفترة من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، بسطوة السلطة الإمبراطورية الاستعمارية والإمبريالية. لذلك، لم تكن هذه المعرفة محايدة أو تتسم بغرض النبل العلمي، ولكن هذه الدراسات تأثرت بشكل مباشر وغير مباشر بفكر وأجندة الدولة الاستعمارية الغربية، وبالتالي صنعت عالمًا شرقيًا، واحدًا، وتقليديًا، وغير عقلاني» (ما بعد الاستشراق، ص ٢٠). ويصل على عبداللطيف في تحليله لافتراضات الاستشراق التي قدمها إدوارد سعيد إلى أن «الافتراضات والتحليلات القائلة بشرق متخلف وتقليدي، إنما هي وظائف لتبرير الهيمنة الإمبريالية بإعطاء الدول الأوروبية الغربية المستعمرة الحق والشرعية في فرض الاستعمار وفرض الهيمنة» (ما بعد الاستشراق، ص ٢٠).

فللشرق صورة قدمها الغرب وأطر لها وصدرها للعالم - بما فيه الشرق - صورة تم رسم ملامحها وتبلورت في القرن التاسع عشر - قرن الهيمنة الغربية بامتياز - وتم إخضاع الشرق لتلك الصورة، والمدهش أن الشرق تناولها على أنها حق في مطلقها، وجاءت كثير من ملامح تلك الصورة مقارنة للواقع وبعضها جاء عاطفيًا، ثم لا يخلو الأمر من عدة ملامح تتم عن عدائية أو على الأقل نظرة فوقية أو عنصرية.

ومن خلال تناول معتقد الاعتقاد في الجن والعفاريت عند المصريين وعادات الزواج لديهم، نحاول البحث في بعض ملامح تلك الصورة التي رسمها الاستشراق في القرن التاسع عشر بعيدًا عن رومانسية الانتماء للشرق، أو البحث عن أبنية القوة في تلك المجتمعات لنصل إلى كم هي نسبية القوة.

الإطار النظري والمنهجي:

فرضت ضخامة المادة المتوفرة عن ثقافة المصريين الشعبية في كتابات المستشرقين إطاراً نظرياً ومنهجياً يحدد الفترة الزمنية التي نبحث فيها مع الإشارة إلى عنصرين فقط من عناصر الثقافة الشعبية في مجالي، العادات والمعتقدات، ثم تضيق الدائرة باختيار نموذج يعبر عن كل عنصر منهما، وقصر الاختيار على مستشرقين ينتمون إلى إنجلترا وفرنسا؛ صاحبتى أكبر كم من الكتابات في تلك الفترة، وأيضاً باعتبارهما تمثلاً أكبر قوتين في الاستعمار القديم، واللّتين اقتسمتا العالم الذى جعلوه ميداناً لدراساتهم، ويتفق مع هذا ما حدد به إدوارد سعيد إطار الاستشراق فيقول: «والحديث عن الاستشراق إذن يعنى أساساً الحديث عن المشروع الثقافى البريطانى والفرنسى، وإن لم يكن مقصوراً عليه». فالزمان هو القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، والميدان هو مصر والمستشرق هو الإنجليزى إدوارد وليام لين ومعه ومن بعده أسرته، ومجال البحث هو اعتقاد المصريين فى الجن والعفاريت وعاداتهم المتبعة فى الزواج. وحتى فى هذا الإطار الزمنى والجغرافى (سواء للباحثين أو المبحوثين) وتضييق مجال البحث ليصبح عادة واحدة واعتقاداً واحداً ظل حجم المادة المتوفرة عن عادات الشرق وطبائعه ضخماً وعصياً على الإلمام به، لذا كان من المحتم تضيق الإطار مرة أخرى من بين تلك الأعمال التى سبق إليها المؤرخون والرحالة والمستكشفون ثم رجال الدين وتبلورت فى أعمال المستشرقين. لذا نكتفى فى هذا المقام بعرض تجربة أحد المستشرقين. أما دور رجال الدين الأوروبيين الذين وفدوا إلى الشرق فتلك تجربة تحتاج إلى دراسة مفصلة ومنفصلة.

الانتماء النظرى للمستشرقين منذ القرن التاسع عشر:

طبق المستشرقون المنهج الأنثروبولوجى فى دراسة المجتمعات التى أطلقوا عليها مصطلح «بدائية» بحرفية وصرامة شديدين، من حيث الإقامة فى مجتمع البحث مدة لا تقل بحال من الأحوال عن عام كامل والمشاركة فى حياة المبحوثين، وكانت الدراسات فى تلك المرحلة وصفية لكل جوانب حياة الناس وممارساتهم ولا تقتصر على عنصر ثقافى بعينه، وهو ما ظهر لاحقاً فى الدراسات الإنجليزية لمجتمعات إفريقية مع ظهور المدرسة الوظيفية.

ويمكننا أن نلاحظ أن عادات ومعتقدات المصريين ظهرت فى كتابات المستشرقين كأنها مشكلات تتطلب إيجاد حلول لها أكثر من كونها مجرد سرد أو بحث عن الأسباب، والباحثون لم يمنعهم موقفهم العلمى الذى من المفترض أن يكون محايداً من أن يصدروا أحكاماً قيمية على ما عايشوه من عادات ومعتقدات أعجبوا ببعضها ولكنهم فى أغلب الأحيان نظروا إليها من أعلى، وكأن قدومهم من مجتمعات سبقت إلى الصناعة سمح لهم أن يضعوا الثقافات فى تراتبية، وبالطبع كانت ثقافتهم هى الأعلى.

ظهرت بعد ذلك بعقود المدرسة الوظيفية بقوة فى إنجلترا لتلغى التراتب الثقافى وتنتقد المدخل التطورى لفهم الممارسات الثقافية، وتعلن إدراكاً علمياً لمهمة كل عنصر فى تماسك البناء وخلق توازنه. وبالتالى كان علينا أن نقدم رؤية لبعض ما تناوله المستشرقون ونحن على وعى بالإطار التاريخى والسياسى لتلك البحوث، مما يسر عملنا بل وجعله رحلة ممتعة؛ فكانت تلك الدراسات تنتمى إلى مرحلة ما قبل الوظيفية وتؤمن بالتطور كتفسير أحادى لعناصر الثقافة.

مبررات اختيار القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين:

تستحق تجربة توثيق المستشرقين لعادات ومعتقدات المصريين في القرن التاسع عشر إلقاء الضوء عليها.. لعدة أسباب:

أولاً: غزارة إنتاج تلك المرحلة من «البحوث» التي جاءت إما على شكل رسائل للأصدقاء أو للأهل في الوطن، أو تقارير قدمت للجهة التي مولت تلك الزيارات، أو على هيئة كتب تم نشرها بلغة أصحابها، وبخاصة أن اكتشاف الآثار في مصر في تلك الفترة وتسييل الأضواء عليها جذب إليها أنظار الرحالة «لدرجة أن عدد الإنجليز الذين زاروا مصر في العقدين الأول والثاني من القرن التاسع عشر فاق عددهم طوال النصف الأول من القرن الثامن عشر». ويرجع ذلك إلى عدة عوامل منها: صعوبة الترحال في أوروبا في تلك الفترة بسبب حروب نابليون، وازدياد الأمان في مصر بعد تولى محمد على فأصبحت الطرق أكثر أمناً، بالإضافة إلى ظهور تنظيم لعملية نقل البريد من مصر إلى أوروبا والعكس، كما ظهرت الشركات التي نظمت الرحلات إلى مصر، مثل: شركة «كوك» الشهيرة؛ ولا يخفى على أحد الدوافع السياسية التي دفعت الغرب إلى معرفة الشرق معرفة حقيقية.

وإذا كان العقدان الأولان من القرن التاسع عشر هما عقدي اهتمام الغرب بما لدى مصر من آثار؛ فإن العقد الثالث شهد بداية التحول في اهتمام الغرب بالشرق؛ فبدأ الاهتمام بحياة الناس وطبائعهم التي كانت مختلفة عن الحياة الأوروبية ومثيرة للفضول - في أحسن الأحوال - بعيداً عن الافتراضات الاستعمارية، فيكتب من القاهرة عام ١٨٣٢ أوجستاس سينجون، وهو رحالة كرس جزءاً كبيراً من حياته لمصر، «إنني لا أسافر كعالم آثار، فلا الأهرامات ولا المعابد ولا شيء يمكن أن يصرف انتباهي عن وضع البشر الأحياء حولى، رجالاً كانوا أو نساء» «رشاد رشدي، سحر مصر في كتابات الرحالة الإنجليز في القرن التاسع عشر، ترجمة: جمال الجزيري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩، ص ٣٩». وعلى عكس المتصور من أن الكم الكبير من المادة المتاحة يثقل كاهل البحث؛ فإن الكم الغزير من مادة الاستشراق يسرت التصنيف وجعلت تضيق الاختيار أمراً ممكناً.

ويسهل على المطلع لكتابات الرحالة والمستشرقين التفريق بينهما، إذ بدا لي في نهاية الأمر وكأن الفرق ببساطة هو فرق تناول ما بين الهواية والاحتراف.

ثانياً: أن تكثيف تلك الدراسات في القرن التاسع عشر ثم في النصف الأول من القرن العشرين لافِت للنظر، وانتهى بتقسيم الوطن العربي بين الدولتين صاحبتى أكبر عدد من الدراسات الإثنوجرافية المشهود لها بالإتقان وبسخاء تمويلها مما يشي بوقوف دول أخرى وراءها. ويؤشر استقرار الدراسات التي تمت في تلك الفترة بوضوح إلى ذلك النوع من التدريب الذي كان يتلقاه الدارس للشرق، بداية من إتقان اللغة العربية، ومعرفة بالديانة الإسلامية وتعاليمها، وبالرسم (الذي كان هو معادل التصوير الفوتوغرافي في زمننا)، علاوة على إتقان فنون التنكر كما أشار بعضهم، وطريقة كتابة التقارير، وتعلم اللغة؛ فلقد كانت أولى تلك المهارات، والتي كانت

تتم في بلادهم قبل النزول إلى الميidan، وإن كان بعضهم استكمل إتقانه للغة العربية في الشرق؛ مثل حالة بوركهارت، الذي قرر استكمال تعلمه للغة العربية وتمكنه منها في حلب قبل نزوله إلى الميidan في مصر، وبلغ مقدار هذا التمكن لدى إدوارد لين أن شرع في إعداد معجم إنجليزي/عربي تم استكماله بعد وفاته.

ويحار المرء في كم المهارات التي كان يلزم بها المستشرق نفسه (أو تلزمه بها الجهة التي أرسلته) قبل نزوله إلى الميidan في الشرق، وهل كان يتوقع تعاوناً أقل من شعب حُكم عليه بالتخلف إذا ما أفصح عن هويته؟

ثالثاً: كانت حركة توثيق التراث في تلك الفترة من قبل الباحثين المصريين تشهد خفوتاً ملحوظاً مقارنة بفترات أخرى سبقتها، خاصة من المؤرخين، علاوة على النشاط المكثف الحالي- على اختلاف درجات جديته- وما شهدته البحوث الفولكلورية في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين من نشاط مع المد القومي وما صحبه من نشأة بعض المؤسسات المتخصصة في جمع وتوثيق التراث وإنشاء المتاحف الإثنوجرافية. فبعد مرور حوالى القرنين من الاهتمام الغربى المنظم بالشرق آن أوان الاعتراف بندية العلاقة واحترام تحولاتها، والاعتراف بما شابها من تغيرات دقيقة أسهمت فيها عدة عوامل؛ منها: تنامي الاهتمام العلمى لدى الشرقيين بجدوى دراسة مجتمعاتهم دراسة علمية دقيقة، وظهور طبقة من الدارسين العرب المتسلحين بأدوات العلم ومناهجه والقادرين على سبر أغوار ثقافتهم وتقديمها إلى العالم مع إمكانية مناصرة الدراسات الغربية مناصرة تحترم تراثاً نظرياً قدمه الغرب بسبقه إلى دراسة الشرق وامتلاك أدوات البحث العلمى مبكراً، فكان هذا الحوار اختياراً عملياً للوصول إلى شكل جديد من علاقة الشرق/ الغرب. والعامل الآخر هو ازدياد ثقل المجتمع الشرقى الاقتصادى بعد اكتشاف النفط به؛ فبعد أن كان يستمد أهميته من سيطرته على طرق الملاحة بين الشرق والغرب، وسوق لسلع يحتاجها الغرب، ظهر النفط ليزيد من أهميته وبالتالي ضرورة معرفته معرفة حقيقية؛ ومن ثم احتياج القوى الدولية إلى توفر معلومات حول مجتمعات تمتلك مصادر الطاقة.

رابعاً: يرجع إلى تلك الدراسات الفضل في لفت الأنظار إلى الكثير من العادات والمعتقدات المصرية وإلى أهمية جمعها وتوثيقها، وقد أدت ألفة الدارسين المصريين لها إلى إهمالهم لها؛ حيث يرجع الفضل إلى تلك الدراسات في جعل حياة المصريين موضوعاً لها في إلقاء الضوء على مجالات للبحث ما كان الشرق أن يلتفت إلى أهمية تدوينها أو إلى تثمينها؛ فهي رحلة إلى الشرق بدأها البريطانيون والفرنسيون، وقدموا فيها إسهاماً لا يستهان به، وتبعهم بعد الحرب العالمية الثانية الظهور الأمريكى الجامح، والذي لم يستطع- فيما أرى- أن يتجاوز التراث الهائل الذى أنجزه المستعمر الأول للشرق. قدم الغرب القديم كماً هائلاً من ما يمكن أن نطلق عليه اليوم بمقاييس العلم «دراسات» عن الشرق القديم، واليوم بعد أن ظهر غرب أبعد وأحدث وتبدلت أحوال الشرق وامتلك أدواته وأمره نستعرض نذراً مما قدموه مدركين العلاقة في تحولاتها لعلنا نستضىء بها.

وجدير بالذكر أن القراءة الثانية لإنتاج الاستشراق ما زالت قادرة على أن تضىء الطريق أمام دراسة الكثير من العادات والمعتقدات التى لم يتعرض لها الباحثون الوطنيون.

خامسًا: نشأت في أوروبا في تلك الفترة الكثير من الجمعيات، أهمها وأبرزها نشاطًا «الجمعية الجغرافية»، التي تبنت الكثير من الرحلات إلى مصر وإفريقيا لتحقيق مزيد من الاكتشافات والدراسات والأبحاث، كذلك عدد من الجمعيات ذات الطابع الإنساني مثل: جمعيات مكافحة تجارة الرقيق، والتي وفد أعضاؤها إلى مصر لمحاربة هذه التجارة، «كما ظهرت خلال هذه الفترة جمعيات لظواهرها أهداف إنسانية؛ فنادت بشعارات مهمة الرجل الأبيض وواجهه الحضارى تجاه غيره من الشعوب، أضف إلى ذلك أصحاب الدعوات الإنسانية، لا سيما سان سيمون برئاسة الأب «انفتان» الذى نادى باختلاط السلالات البشرية، وبخاصة الإفريقية النابضة بالعاطفة مع السلالة البيضاء المتسلحة بالعلم. وقدم سان سيمون الكثير من المشروعات لمحمد على ظاهرها التمدن بينما حقيقتها السيطرة والاستعمار» (إلهام ذهنى، رؤية الرحالة الأوروبيين لمصر- بين النزعة الإنسانية والاستعمارية، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨، ص ٣٠).

إدوارد وليم لين شيخ المستشرقين:

إدوارد وليم لين

لم يحظ كتاب أنتجه الاستشراق بالاهتمام مثل ما حظى به كتاب إدوارد لين «عادات المصريين المحدثين وطبائعهم في القرن التاسع عشر» من احتفاء وشهرة، بالرغم من أنه لم يكن الأضخم ولا الأعظم ولا أقربهم إليه؛ حيث كان المعجم الإنجليزى/ العربى هو إنجازهم الأهم، كذلك ترجمته لكتاب العرب «ألف ليلة وليلة»، ومؤلفه المهم «وصف مصر»، الذى وفد إلى مصر أصلاً لإنجازه، ومن الجدير بالذكر أن هذه المنجزات لم يطلع عليها كثير من الدارسين الشرقيين، فجاء كتابه «عادات المصريين المحدثين»، محققاً لشروط الدراسة الإثنوجرافية شكلاً ومنهجاً ومضموناً، وبالتالي أصبحت هى الأكثر رواجاً. ومن المدهش أن هذا الإنجاز الإثنوجرافى لـ «لين» أصبح حجة لمن يريد أن يدرس أى مجتمع فى الشرق، حتى ولو كانت ظروفه مغايره، «فقد كان لين حجة فى بابه ولا مناص من أن يرجع إليه كل من يكتب عن الشرق أو يفكر فيه، لا من يكتب عن مصر فقط أو يفكر فيها، فكان «نيرفال» يستعير فقرات كاملة وحرفية من المصريين المحدثين حتى يستعين بحجية «لين» فى وصف مشاهد القرى فى سوريا لا فى مصر، وقد نشأت حجية «لين» والفرص المتاحة للاستشهاد به، بفطنة وتمييز أو دون تمييز؛ لأن الاستشراق قد هباً للنص الذى كتبه ما اكتسبه من شيوع وتداول» (الاستشراق، ص ٧٣). والواقع أن دقة المنهجية وجاذبية



الحقل الإثنوجرافي في الدراسة عاملان أيضًا لا يمكن إغفالهما عند دراسة حالة لين وحجته على ما تلاه من دراسات إثنوجرافية للشرق.

لقد قام المستشرق الإنجليزي بثلاث زيارات إلى مصر ليقدّم إنتاجه الضخم والمهم عنها، والذي أصبح حجة على البحوث التي تجرى على الوطن العربي بعامة؛ حيث اهتم لين فيها بمصر وارتبط بها ومشروعه الدراسي اهتمام المحب؛ وأعطى من وقته وجهده، وأصر على استكمال المشروع حتى لو احتاج الأمر إلى تكرار الزيارات إلى الميدان - على مشقتها -؛ حيث كانت الرحلة البحرية تنتهى بالنزول إلى الإسكندرية ومنها إلى القاهرة؛ حيث استقر بها وبدأ عمله فيها بمعاونة الأصدقاء من الإنجليز المقيمين وأعضاء السفارة الإنجليزية، ثم وبمساعدة المصريين الذين توطدت صلته بهم.

يصادق «لين» المصريين فيتكلم لغتهم ويرتدى زيهم، ويتأدّب بآدابهم، ويأكل من طعامهم، فيفتحون له بيوتهم وقلوبهم. يقدم لهم نفسه باسم «منصور»، ولأنه كان في نظرهم تركيًا نادوه «منصور أفندي»، وبعد أن توطدت صلته بهم وشاركهم حياتهم وصلاتهم - وهو مسيحي ابن قس - انتهى به الأمر في مصر إلى أن عرف بـ «الشيخ منصور».

وتنتقل عدوى الاهتمام بمصر وثقافتها من إدوارد لين إلى أسرته، فيرسم له أخوه ريتشارد صورته الوحيدة المتوفرة وهو يلبس الزي الشرقى، ويصطحب معه أخته صوفيا لتستكمل جانبًا لم يستطع أن يصل إليه عن حياة النساء، فتقع أسيرة جاذبية الثقافة المصرية - مع كثير من حُسن الظن - أو تكلف بسد بعض الثغرات في عمل إدوارد لين السبّاق، فتطفق جامعة كل ما تلاحظه من عادات ومعتقدات ومواكب وحكايات، وتدون بحيلة حاكها لها أخواها بعد أن صارحته بعدم معرفتها بكيفية كتابة التقارير؛ وهى أن تكتب مشاهداتها في صورة خطابات إلى صديقة افتراضية، وبعد صوفيا وإدوارد يأتي حفيد صوفيا «ستانلى بول» ليكمل مشوار خاله «الرائد» كما يلعبه في مقدمة مؤلفه عنه «حياة إدوارد وليم لين».

الاعتقاد فى الجن والعفاريت كما وثّقه الاستشراق:

كان الاعتقاد فى الجن والعفاريت وقدرتهم على التأثير فى حياة الأفراد وعلاقاتهم أمرًا من الطبيعى أن يلفت نظر المستشرقين الذين خالطوا المصريين وتقرّبوا إليهم بهدف فهم عاداتهم ومعتقداتهم، وبخاصة أن مجتمعاتهم الأصلية كان قد انحسر فيها هذا النوع من التفكير الغيبى إلى حد كبير بعد الثورة الصناعية التى بدأت بإنجلترا منذ القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، وانتقلت بعد ذلك إلى دول غرب أوروبا ومن ثم باقى أنحاء العالم؛ فكان لتحول نمط الإنتاج من الزراعة إلى الصناعة وبدء التعامل مع الآلة أثرًا كبيرًا فى تغيير نمط العلاقات الاجتماعية والأفكار الاقتصادية فى تلك المجتمعات. كما أدى فى الوقت نفسه إلى البحث عن موارد أخرى للمواد الخام، وكانت مصر أحد تلك المصادر المهمة، وبذلك حينما آن أوان دراسة المجتمعات التى تقع فى الشرق من مجتمعات أوروبا الغربية، كان نمط التفكير الخرافى واستقراره فى الشرق يستحق الدراسة والتوثيق من قبل المستشرقين لغرابته.

وتفاوت عرض المستشرقين للاعتقاد فى الجن والعفاريت بقدر اقتراب كل منهم من الناس



وتغلغلهم في حياتهم والسؤال عن تفاصيل الاعتقاد وإحالاته الدينية وطرق الوقاية من أذيتهم وكيفية التعامل معهم على أنهم كائنات موجودة يتفاعل معها الأفراد في حياتهم اليومية.

فيأخذ إدوارد لين منذ اللحظة الأولى من الاعتقاد في الجن والعفاريت موقفًا سلبيًا ولا يجد أي داعٍ لأن يخفى هذا الموقف القيمي أو حتى تبريره، وساعده على ذلك أنه كان يكتب «تقاريره» أو مؤلفه لقارئ أجنبي ولم يلتفت إلى القارئ العربي؛ حيث لم يكن يتصور أن تترجم أعماله في يوم من الأيام وتصل إلى مجتمع بحثه وتكون محلًا للدراسة والتحليل.

يبدو هذا الحكم القيمي، بداية، جليًا حين يفرد «لين» لهذا الموضوع في مؤلفه «عادات المصريين المحدثين- عاداتهم وشمالهم في القرن التاسع عشر»، فصلين هما الفصل العاشر والحادي عشر تحت عنوان واحد، هو «الخرافات»، ثم يكمل دائرة الاهتمام بالتفكير الغيبي لدى المصريين في الفصل الثاني عشر المعنون «السحر/ التنجيم/ الكيمياء»، على أنه يُضمن فصلى الخرافات الكثير من المادة حول الاعتقاد في الأولياء والدراويش والطرق الصوفية جنبًا إلى جنب مع العفاريت والجن ويساوى بين الاعتقادين.

ويستهل «لين» حديثه عن الاعتقاد في الجن لدى المصريين بقوله: «المصريون هم أكثر الشعوب العربية إيمانًا بالخرافات، فهي تشكل جزءًا مهمًا في ديانتهم، وقد نزلت في آيات

القرآن الكريم، وأهم هذه الخرافات إيمانهم بالجن» (عادات المصريين، ص ٢٢٧). يتسم حكم لين بالعمومية؛ حيث إنه لا يكلف نفسه حتى عبء إقامة الدليل عليه، وعلى الرغم من تشارك مجتمعات أخرى مع مصر نفس الدين الذى يعتبره سبب الاعتقاد فى الخرافات؛ فإن مصر هى أكثر تلك الشعوب إيماناً بالخرافات لديه، ويبدل لين جهداً كبيراً فى توصيف الاعتقاد فى الجن وجمع الحكايات والوقائع الميدانية التى يشى تنوع الإخباريين فيها بذيوع هذا الاعتقاد وتخطى انتشاره منذ القرن التاسع عشر حدود التعليم والطبقة الاجتماعية، وإن كان المستشرق الكبير يقع كعاداته فى خطأ التعميم الذى لازمه فى كل مؤلفاته عن مصر، فكل اعتقاد صادفه أو عادة خبرها تنسحب على المصريين جميعاً، فيشرح المعتقد بداية بقوله: «يؤمن المصريون أن جنساً من الكائنات مغايراً لجنسنا الأنسى شكلاً وأكثر قوة قد سكن الأرض قبل آدم، وأن أربعين ملكاً قبل آدم - ويحدددهم البعض باثنين وسبعين - كل منهم يحمل اسم سليمان تعاقبوا على حكم هذه الكائنات. وآخر هؤلاء الملوك كان يعرف بالجان ابن الجان؛ ومنه - باعتقاد البعض - يستقى الجن اسمهم، ويؤكد البعض الآخر أن هؤلاء الجن يشكلون طبقة متميزة من الكائنات أخضعها الجنس قبل الآدمى» (عادات المصريين، ص ٢٢٩).

ويورد «لين» الكثير من القصص التى جمعها من الميدان، والتى تؤكد انتشار المعتقد وتشكله بأشكال متعددة، ومن هذه الروايات: «كان الشيخ خليل المدابغى، أحد أشهر علماء مصر وصاحب مؤلفات علمية عدة، والذى توفى فى سن متقدمة خلال زيارته السابقة لهذه البلاد يردد دائماً النادرة التالية، ومفادها بأنه كان عند شيخنا الجليل قطرة سوداء اعتادت النوم عند طرف ناموسيته، وذات مرة سمع عند منتصف الليل نقرًا على باب منزله، فتوجهت القطة وفتحت مزلاج النافذة المغلق وصرخت: «من هنا؟» فأجابها صوت: «أنا الجنى فلان (وذكر اسمًا غريبًا)، افتحوا الباب، فردت القطة: «إن القفل يحمل اسم الله عليه». فقال لها الجنى: «إذن اطرعى لى من تحت الباب قطعتين من الخبز». فأثابه صوت القطة: «ولكن سلة الخبز تحمل اسم الله عليها أيضًا». فرد الغريب: «حسنًا اعطنى جرعة ماء على الأقل». أجابته القطة ثانية: «إن الماء محصنة بالطريقة عينها». وهنا سألهما الغريب ما عساه أن يفعل وهو على شفا الهلاك عطشًا وجوعًا؟ فطلبت منه القطة التوجه إلى باب المنزل المجاور، ففعل الغريب وتوجه إلى المكان وفتح الباب ولكنه ما لبث أن رجع. وعمد الشيخ فى صباح اليوم التالى إلى تغيير عادة درج عليها: إذ أعطى قطته نصف فطيرته الصباحية بدلًا من قطعة صغيرة منها، ثم توجه إليها قائلاً: «تعرفين يا قطتى أننى رجل فقير الحال، فاحضرى لى قطعة ذهب صغيرة»، وما كاد الشيخ يتلفظ بهذه الكلمات حتى توارت القطة عن أنظاره إلى الأبد» (عادات المصريين، ص ٢٢٩)، ولا يستطيع «لين» إلا أن يعلق على هذا الاعتقاد الذى لمس تكراره لدى المصريين فيقول: «ومهما بلغت هذه النوادر والحكايات من سخافة يستحيل علينا دونها تكوين فكرة واضحة عن أفكار الشعب المصرى الذى أسعى جاهداً إلى وصفه» (عادات المصريين، ص ٢٣٠). ولا يجد «لين» نفسه مضطراً إلى تفنيد عناصر الاعتقاد أو شرح معنى التحصين من الجن باسم الله أو الجن الحارس للمكان والذى ليس من مهامه قضاء حاجات أصحاب المكان، أو ينتبه إلى أن المعتقد شيخ من أشهر علماء مصر، وما يعنيه ذلك من أن نوع التعليم السائد - وكان دينياً - يدعم هذا الاعتقاد. كل هذا غفله فى مقابل أن ينعت المعتقد بالسخافة وأن قيمة التعرف عليه هى أن يفهم الشعب المصرى.

لقد بحث إدوارد لين عن أماكن سكنى الجن والعفاريت، ووجدهم في أماكن معينة، فيقول: «لابد في معرض حديثي عن الخرافات التي يؤمن بها المصريون من التوقف عند معتقد بال قديم يقضى بوجود جنى حارس خاص لكل حى من أحياء القاهرة يتجسد في شكل أفعى. كذلك يعتقد أبناء هذا الشعب بأن العفاريت يسكنون الأضرحة القديمة في مصر وأعماق المعابد المظلمة. ولم أفلح في إقناع أحد من خدمى بدخول الهرم الكبير- هرم خوفو- معى، ومثل هذه الخرافات معششة في أفكارهم. ويعزو كثير من العرب بناء الأهرامات وكل الآثار المذهلة المتبقية من سالف العهود والأزمان في بلادهم إلى «الجان ابن الجان» وخدمه من الجن، إذ يستحيل أن تكون أيادٍ بشرية قد شيدت هذه الأهرامات» (عادات المصريين، ص ٢٣١).

والجن يخيف البعض ويتخذون من الوسائل الكثير لكف أذاهم، لكنه يلاحظ أيضًا أن هناك أفرادًا لا يخافون الجن ولا يهابونهم، وهى ملاحظة سديدة على العموم؛ فتفاعل المعتقدين مع الجن في بعض الأحيان يظهر القبول بالأمر ووضعه وضع الواقع الذى يتم التعامل معه على أنه من وقائع الحياة اليومية، وعن هؤلاء يحكى «لين» بعض الروايات التى عايشها ومنها: «ولكننا نجد في المقابل أشخاصًا لا يخافون قط من هؤلاء الجن ومنهم طباحى الظريف المدمن نوعًا ما على الحشيش، فلقد سمعته ذات ليلة بعد بدء عمله في منزلى يتمم ويتحدث بلهجة تعجبية على السلام كما لو أن حدثًا ما أثار دهشته»، ثم يردف بكل تهذيب واحترام: «ولكن لماذا أنت جالس في مجرى الهواء؟ تعال واجلس معى في المطبخ تسلينى بحديثك قليلًا». ولما لم يلق خادمى جوابًا على طلبه أعاده مرارًا وتكرارًا حتى صرخت به وسألته إلى من يتحدث؟ فأجبنى بكل بساطة: إلى عفريت جندى تركى يجلس على السلام يدخن غليونيه ويرفض التزحزح من مكانه. فلقد صعد من البئر تحت المنزل؛ أرجوك أن تتقدم خطوة حتى تراه». فصعدت السلام ولكننى قلت لخادمى إننى لا أميز شيئًا، فاكتفى بملاحظة أننى لا أملك «الكشف». وعرف خادمى لاحقًا أن المنزل مسكون منذ زمن طويل ولكنه أكد أنه لم يكن يعلم مسبقًا أن سبب ذلك مقتل جندى تركى في المنزل. وزعم خادمى أنه كان يرى لاحقًا هذا العفريت كثيرًا.

وهذا هو قدر الباحث المحترف الذى يجد نفسه في قلب حدث فهو مشارك رغمًا عنه وراصد للحدث، فيسكن «لين» وزوجته وأخته وولداها في منزل مسكون بالعفريت.. وتحكى أخته حكاية سكن العفريت للمنزل كالتالى: «إن الرجل الذى كان يمتلك هذا المنزل في الماضى والذى وافاه الأجل منذ فترة، كان أثناء إقامته هنا قد قتل بائعًا متجولًا دخل فناء الدار ببضاعته كما قتل أيضًا جارتين له، إحداهما وكانت زنجية فقضى عليها في الحمام، ليس من المستغرب أن يكون لمثل هذه القصة التى تبدو واقعية أثر فعال في أناس تعودوا الإيمان بالخرافات والخزعبلات» (صوفيا لين بول، حريم محمد على باشا، رسائل من القاهرة «١٨٤٢- ١٨٤٦»، كتاب سطور، ترجمة ودراسة: عزة كرارة، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٦٧). ونستطيع أن نلمح تنبه صوفيا إلى آليات التعامل مع الوضع الشائك الذى نجم عن سكن العفريت في المنزل وأولى تلك الآليات «فاتنى أن أذكر لك أن الرجل الحقير عديم الضمير الذى كان في الماضى يمتلك هذا البيت كان- ربما تكفيرًا عن جرائمه- قد أوقفه على مسجد، والآلية الثانية كانت تقديم بعض الفطائر «الرحمة» على روح المرحوم صاحب البيت، فتقول صاحبة البيت: «أقوم بخبز بعض القرص في فرن المطبخ لأحملها باكراً إلى القرافة وأوزعها على الفقراء

والمساكين عند قبر المرحوم صاحب البيت الأصلي. وتعلق صوفيا على هذا التدبير الذى تجريه صاحبة المنزل بقولها «مسكينة» (نهلة إمام، **حكايات عن الحريم العالى**، مجلة الفنون الشعبية، العددان ٩٤/٩٥)، وتحكى صوفيا باستفاضة عن العفريت وكيف كانت هى وأخوها وولداها يسخرون من هذا الاعتقاد فيما بينهم، وأن الحدث يصل إلى ذروته حين يعلن بواب لديهم أنه قضى- كما يتصور- على العفريت بأن أفرغ فيه بندقيته، «وها هى رفاته»، وحين عرض إدوارد لين تلك البقايا على الأسرة وجدوها تشبه إلى حد ما نعل حذاء ثقبته النار من عدة أماكن ولا يتبقى منه سوى كتلة محترقة، وتقول: «أكد الرجل (يدعّمه فى زعمه الرأى العام) أن هذا الأثر هو الذى يتبقى دائماً حينما يهلك شيطان» (حريم محمد على، ص ١٢٥). لكنها فى الوقت نفسه تؤكد أن أخاها لم يكن يعلم قصة هذا المنزل عندما استأجره، ولو علم بذلك لأدرك أنه من المستحيل التغلب على هذه المعتقدات خصوصاً لدى الطبقة السفلى. وانتهت القصة بأنهم اضطروا إلى ترك البيت الجميل لأنه استحال أن تظل فيه خادمة.

ويلاحظ كل المستشرقين ومنهم إدوارد لين، اعتقاد المصريين بأن الجن يُسجن فى شهر رمضان، فيذكر هذا الاعتقاد بقوله: «والجن- كما الاعتقاد السائد- نزلاء السجون خلال شهر رمضان، لذا تقوم النساء عشية عيد الفطر الذى يلى شهر الصيام برش الملح على أرض حجرات منازلهن فيمنعن- برأيهن- هذه الكائنات المخيفة من دخول المنازل ويرددن وهن ينثرن الملح البسملة أى: بسم الله الرحمن الرحيم» (عادات المصريين المحدثين، ص ٢٣١).

ويبلور «لين» حكمه على اعتقاد المصريين فى الجن بتقييم واضح للاعتقاد والمعتقدين، بل والثقافة المصرية فى عموميتها بقوله: «لا تدهشنا مثل هذه التخيلات والأوهام الراسخة فى معتقدات شعب غير متنور أو متفتح كالشعب محور حديثنا فى هذا الكتاب» (عادات المصريين المحدثين، ص ٢٣٢).

عادات الزواج كما وثّقها الاستشراق:

كان الزواج وممارساته والطعام من أكثر موضوعات العادات جاذبية للرحالة والمستشرقين الذين لفت نظرهم وبقوة وضع المرأة فى تلك المجتمعات والتعامل معها وطقوس انتقالها من منزل والديها إلى بيت الزوجية وما يتم دفعه من مبالغ نقدية لها وما يتم تجهيزها به، وبهر كثير منهم بما يتم من احتفال بالزواج فى المجتمع.

بداية يعرض «لين» لعادات الزواج التى جمعها من الإخباريين من مصر، ومن خلال معاشيته للمجتمع ومشاركته فى بعض تلك الاحتفالات ومشاهداته عن علاقة المرأة والرجل بعد الزواج فى فصل بعنوان «الحياة المنزلية»، وهو الفصل السادس من مؤلفه الذى خصصه لعادات المصريين ومعتقداتهم. ويجدر بنا أن نشير إلى أن إدوارد لين التفت قبل غيره من المستشرقين إلى ظاهرة مهمة، وهى الوضع الخاص للرجل المتزوج أو الأعزب فى المجتمع المصرى، وأن عدم الزواج بعد بلوغ سن معينة هو عمل خاطئ فى نظر المصريين ويعتبرونه أمراً ضاراً بالسمعة، ويقول: «ولأننى ارتكبت شخصياً هذا الذنب- أى عدم الزواج- فلقد عانيت ما عانيته من عدم الراحة والإزعاج طوال فترة إقامتى فى هذا البلد وسمعت ما سمعته من عبارات اللوم». ولا يقف الأمر عند هذا؛ بل يجبره المصريون على ترك المنزل الذى

استأجره لأنه أعزب، ليتأكد أن قيم المجتمع المصرى تسرى على الجميع حتى الأتراك (وكانوا يعتقدون أنه تركى)، فيحكى خبرته ويقول: «أتانى وكيل المنزل بعد يومين يعلمنى أن سكان الحى ومعظمهم من الأشراف يعارضون عيشى فى وسطهم؛ لأننى رجل غير متزوج، وأردف أنهم يرحبون بوجودى إن قمت بابتیاع جارية تغينى عن أى مسلك مخز سببه حاجتى الماسة إلى زوجة»، وهنا تتضح حنكة وموهبة لين كجامع ميدانى، والتي كانت تمكنه دائماً من الخروج من كل مأزق وضعه فيه المييدان، فيرفض ابتیاع جارية مبرراً ذلك بقوله: «فكان جوابى أننى مقيم لفترة مؤقتة فى مصر، ولذا لم أشأ أن أتخذ لنفسى زوجة أو جارية أضطر لهجرها بعد حين»، وقبل المصريون لين ليقیم بينهم دون زواج بشرط ألا يستقبل أشخاصاً يعتَمرون قبعات. أما عن سن الزواج وضرورته بالنسبة للفتيات فيذكر ملاحظته أن قليلاً من الفتيات تبقيّن دون زواج بعد سن السادسة عشرة، فمن خلال شرح لين للزواج وعاداته فى المجتمع المصرى، يقرر أن السائد هو الزواج المبكر، ونمط الزواج الداخلى هو الأكثر شيوعاً (ويذكر تحديداً الزواج من ابن العم)، ووسيط الزواج موجود سواء من القريبات أو الخاطبة التى تدخل إلى الحريم أحياناً بصفتها الدلالة، وقد تصطحب قريبات للعريس لمعاينة العروس وإعطاء تقريرهن له، ويفرق بين زواج الفتاة وزواج الأرملة أو المطلقة، وأنه «يتم زواج الأرملة أو المطلقة فى أوساط المسلمين المصريين وغيرهم من العرب بطريقة بسيطة خالية من التعقيدات؛ ويقدر مهرها عادة بربع أو ثلث أو نصف مهر البتول» (عادات المصريين المحدثين، ص ١٧٥). كما أن العرف يقضى بأنه لا يمكن تزويج الابنة الصغرى قبل الابنة الكبرى، وينتبه مبكراً إلى الفروق الريفية الحضرية فى عادات الزواج، كما يوضح بجلاء الفروق الطبقيّة فيه وأن الطبقات الدنيا تتحرر من التقاليد بأكثر ما هو متعارف عليه، ففيها يستطيع العريس أن يرى وجه عروسه.

أما عن المهر والاتفاق عليه؛ فهو أمر ما كان لباحث مخضرم مثل «لين» أن يغفله عند شرح إجراءات الزواج فى مصر، فيشير إلى أن الاتفاق هنا يتم «كما فى الصفقات المالية»، فيحدث فيه «مماحكة بسيطة»؛ فإن طلب وكيل العروس ألف ريال فقد يعرض فريق العريس ست مائة ريال، عندها يبادر فريق العروس إلى تخفيض طلبه، بينما يأخذ الفريق الثانى برفع العرض ويتوافق الفريقان بعد قليل وقال وطول مجادلة إلى تحديد المهر بثمانى مائة ريال»، وهنا تتم قراءة الفاتحة «لتثبيت أمر المهر» الذى يُدفع قبل كتب الكتاب، ويذكر «لين» الاحتفالات والمراحل التى يتم بها الزواج فى مصر بالمصطلحات المحلية التى يستخدمها المصريون فهى «قراءة الفاتحة وكتب الكتاب وليلة الدخلة والصباحية»، وعلى خلاف ما ذكره الأنثروبولوجيون من أن المهر هو «ثمن العروس»؛ فإنه يحدد بشكل واضح أن ما رصده هو أن المهر الذى يدفعه العريس بجانب مبلغ إضافى من جانب أهل العروس كان ينفق فى شراء الأثاث والفستان وزينة العروس، وأنه فى حالة الطلاق تصبح كل هذه الأشياء من حقها، وهو أمر متقدم نسبياً بالنسبة لما ذكره الدارسون الأجانب فى المجتمعات التقليدية، والذين قرروا أن ما يتم من إجراءات للزواج فى تلك المجتمعات هو بمثابة نقل ملكية المرأة من الأب إلى الزوج، ويقول صراحة: «فى الواقع لا يمكننا البتة القول إن العروس ابتيعت». ويتحدث باستفاضة عن الهدايا التى تقدم للعروسين والهدية التى يقدمها العريس لعروسه ليلة الدخلة، فيقول: «من واجب العريس أن يقدم لعروسه هدية مالية تُعرف بثمن كشف الوجه قبل أن يرفع الغطاء عن وجهها» (عادات المصريين المحدثين، ص ١٧٣).



ويسهب «لين» في وصف زفتى الحمام والزفاف ويفرق بين الزفة في الريف والحضر، وعن مكان إقامة الزوجين. يذكر المستشرق الأكبر أن الزوج يفضل أن تقيم والدته معه وزوجته حتى تحمى شرف زوجته وبالتالي شرفه، وأن هذا هو السبب وراء إطلاق لقب «الحماة» على أم العريس، دون أن يكلف نفسه عناء البحث عن سبب تسمية والددة العروس أيضًا بالاسم ذاته، ولا يستطيع «لين» إلا أن يقيم سلوك المرأة المتزوجة في أكثر من موضع، فيقول: «ويقال إن نساء مصر ميالات بطبعهن إلى الحيل الإجرامية، وأخشى أن يكون الاتهام الموجه لهن غير مجحف تمامًا». ولو لم يعقب على الاتهام الموجه لنساء مصر بأنه صحيح لكان التزم حياد العلم والنقل الميداني الأمين، لكنه أبى إلا أن يبدي رأيه ويسقط أحكامه على شعب جعل من نفسه كتابًا مفتوحًا أمامه فقرأه بمهارة ولكن بعين المستشرق الأقوى. ويسمح لنفسه في موضع آخر بأن يصف سلوك الزوجات المصريات بقوله: «تحاول زوجات الطبقتين المتوسطة والغنية بشتى الوسائل إرضاء أزواجهن وبهرهم دون كلل أو ملل- فيعتمدن إلى إظهار مفاتهن والتغندر في مشيتهن عند خروجهن فيلتن إليهن الأنظار بهزة خصرهن. وأما في حضرة الزوج الكريم فيتحفظن في الغندرة. لذا، تراهن سعيدات مسرورات إن لم يتردد الزوج كثيرًا على المنزل خلال النهار ويرحن في غيابه يطلقن العنان لمرحهن الصახب» (عادات المصريين المحدثين، ص ١٨٩). وهو هنا لم يكلف نفسه حتى بتوخى الحرص من إطلاق تعميمات عند الحديث عن اتجاهات النساء الأخلاقية، كأن يستخدم مثلًا كلمة «بعض» لتخرجه من مأزق الأحكام العامة على أخلاق نساء أمة بأسرها، ولا ينسى في معرض حديثه عن المرأة أن يتعرض لحجابها مفسرًا الآيات القرآنية في الحجاب وكيف أن المرأة المصرية «تغطي القسمين العلوى والخلفى من رأسها أكثر من وجهها؛ وهى ملزمة كذلك بتغطية وجهها أكثر من أى جزء آخر فى جسدها. فإن لم تكن المرأة مثلًا لتقتنع بكشف وجهها فى حضور رجل، فهى لا تبدى خجلًا كبيرًا فى إظهار مفاتن صدرها أو القسم الأكبر من ساقها» (عادات المصريين المحدثين، ص ١٧٩). كما أن الرجال الذين يصادفون النساء نسمعهن يرددون «دستور» أو «يا ساتر» حتى تغطي المرأة وجهها أو تسدل جزءًا من طرحتها على وجهها فلا تظهر إلا عينًا واحدة.

وعلى الرغم من الانحيازية الواضحة في تفسيرات «لين» وتحليلاته لعادات زواج المصريين، وإعطاء نفسه الحق في أن يقيم تلك العادات وممارسيها؛ فإنه يحسب لدراسته ارتيادها لموضوعات في تلك العادات لم يدرسها أحد من قبله، كما أنها ما زالت مهمة إلى حد بعيد من الدارسين المعاصرين؛ مثل انتباهه مثلًا إلى ظاهرة تكرار الطلاق في المجتمع المصرى، وبخاصة الطلاق الذى أطلق عليه «الطلاق الثلاثى»، وهو أن يقول الرجل للمرأة «أنت طالق بالثلاثة»، وأن الرجل فى مصر يطلق زوجته مثنى ويرجعها دون احتفال، ولا يمكنه أن يرجعها بعد طلاق ثالث إلا إذا تزوجت برجل آخر ثم طُلق منه، ويقول: «ليس بغريب فى مثل هذه الحالات أن يستخدم الزوج رجلًا ليتزوج مطلقته شرط أن يعيدها بعد يوم من زواجهما إلى حضن زوجها الأول.. ويقع الاختيار عادةً على رجل فقير (دميم الخلقة أعور) للقيام بهذه المهمة» (المصريون المحدثون، ص ١٨٣). ويذكر أن الاسم الذى يطلق على هذا الرجل هو «المستحل»، وأن هذا الأمر لا يعتبر مجازفة كبرى؛ حيث يذكر أنه كان من عادة الكثير من الأتراك وبعض المصريين استخدام عبد أسود يكون ملكهم ليلعب دور المستحل وأحيانًا يتم ابتياع العبد خصيصًا لهذه المهمة. ويشرح إجراءات زواج المطلقة من العبد وأنه فى صباح

اليوم التالي للزواج يقدم زوجها السابق العبد إليها كملك خاص لها ولحظة قبولها به يعتبر زواجها باطلاً. وعن الحيل المتبعة في هذا الأمر يورد «لين» حادثة رواها صديق له كان شاهداً على جملة الطلاق فيقول: «كان هذا الصديق يجلس على أحد المقاهى مع رجلين آخرين أحدهما مستاء من فعل أو قول زوجته، وبعد مباحكة كلامية حول ما حصل أرسل الزوج الغاضب في طلب زوجته فحضرت؛ فقال لها: «أنت طالق بالثلاثة»، ثم أردف موجهاً الكلام لصديقيه: «أنتما يا إخواني شاهدان». وما لبث صديقنا أن ندم على فعلته بعد فترة قصيرة وأراد إرجاع زوجته المطلقة التي رفضت العودة إليه وأرادت الاحتكام إلى شرع الله. هكذا رفعت القضية أمام المحكمة؛ حيث ذكرت المدعية أن المدعى عليه هو زوجها وأنه تلفظ بجملة الطلاق الثلاثي ويريد الآن إرجاعها ومعاشرتها كزوجة خلافاً للشرع فيعيش معها في الخطيئة. لكن المدعى عليه نفى قيامه بتطليقها. وطلب القاضى من المدعية إبراز شهودها فكان ردها: «عندى شاهدان وهما الرجلان اللذان كانا جالسين في المقهى عندما تلفظ الزوج بجملة الطلاق»؛ فطلب منهما القاضى الإدلاء بشهادتهما، فذكر أن المدعى عليه طلق زوجته طلاقاً ثلاثياً بحضورهما. ولكن المدعى عليه زعم أن التى طلقها فى المقهى زوجة أخرى له، وأكدت المدعية أن زوجها لا زوجة أخرى له، ولفت القاضى نظرها إلى أنه يستحيل عليها معرفة ذلك، وسأل الشاهدان إن كان باستطاعتهم القسم بأن المدعية هى المرأة التى طلقها أمامهما، فأجاباه أنهما لا يستطيعان القسم؛ لأنهما لم يريا قط وجهها سافراً. فارتأى القاضى رفض الدعوى وأجبرت الزوجة على العودة إلى كنف زوجها» (المصريون المحدثون، ص ١٨٢).

والتفت «لين» إلى ظاهرة تعدد الزوجات فى المجتمع المصرى، ويذكر أن «فائدته الوحيدة الحد من انتشار الفسوق والفجور»، وقام بتحليل هذه الظاهرة الغريبة على شخص قادم من مجتمع أوروبى وابن لقس لا يؤمن بالطلاق أو بتعدد الزوجات، ولقد حاول تحليلها طبقاً أيضاً فرأى أنها تنتشر بصورة أكبر لدى الطبقات الدنيا، كما اهتم بتفسير وضع كل زوجة من الزوجات فى ضوء المعطيات التى تملكها؛ كأن تكون الزوجة الأولى (الهانم الكبيرة)، أو أن تنجب إحدى الزوجات مولوداً ذكراً، أو أن تكون الأجمل بين نسائه، ويتعرض لكيفية تعامل الزوجات بعضهن مع بعض.

الخلاصة:

من خلال استقراءنا لتناول الاستشراق ممثلاً فى أحد كبار المستشرقين فى القرن التاسع عشر، والذى قدر له أن تكتمل مسيرته من خلال أسرته التى آمنت بالمهمة الملقاة عليه فعاوته على أدائها واستكملت بعد وفاته جانباً مهماً منها؛ ألا وهو المعجم الإنجليزى/ العربى الذى أتم العمل فيه حفيد أخته صوفيا «ستانلى بول»، وفى ظنى أنه كان يريد من خلاله أن يمهّد الطريق لغيره من المستشرقين للتعاطى مع مصر بشكل أيسر ويخفف عنهم بعض المعاناة التى عاشها، ومن المؤكد أن ما تلى دراسة لين عن مصر يختلف كثيراً عن الأعمال التى أُجريت قبل أن يتم عمله، وبهذا نكون وصلنا إلى بعض النتائج الأولية، ومنها:

أولاً: أنه لا توثيق ولا تاريخ بلا وجهة نظر للمؤرخ والمؤثّق والباحث، وأن المدخل النظرى والدوافع محرّكان رئيسان يوجهان البحث فى جميع مراحلها، يسلطان الأضواء على ممارسات

واعتقادات ويعطلان النظر إلى أخرى. وأن دراسة الاستشراق لمصر لم تكن بجذب من عطر الشرق وسحره بقدر ما كانت رحلة لفهم الآخر للوصول إلى أكبر قدر من المنفعة بأقل قدر من الخسائر، وقد شحذ الغرب لتلك الرحلة جميع إمكاناته العلمية والفنية والسياسية، بل والدينية، فها هو مبعوث البابا في حفل افتتاح قناة السويس في نوفمبر عام ١٨٦٩، ينهى كلمته بقوله: «إن طرفي الكرة الأرضية يتقاربان، وبهذا التقارب يتعارفان، وفي ظل هذا التعارف تهتز طرباً أجساد سائر البشر.. أيها الغرب، أيها الشرق، تقاربا، تبادلا النظر، تعارفا، تبادلا التحية». وبدا هنا أن الغرب أتى إلى الشرق حتى يظل فيه دائماً.

ثانياً: أن تحليل دراسة الاستشراق لعادات ومعتقدات المصريين يكشف- ضمن ما يكشف- عن تحول تدريجي في الخطاب الغربي من ثنائية الشرق/ الغرب إلى التفاعل الجدى والجدلى بين طرفي العلاقة، وأن هذا التحول يدين فيه الشرق إلى ثلاثة عوامل رئيسية: أولها: هو النشاط الملحوظ في حركة ترجمة دراسات المستشرقين إلى العربية، إذ إن معظم دراساتهم كانت موجهة للقارئ والدارس الأوروبي ولم يحاولوا ترجمة تلك الأعمال للغة العربية لتفيد منها المكتبة العربية وتكون عوناً للدارسين الشرقيين، هذا على الرغم من معرفتهم باللغة العربية التي كانت أحد شروط نزولهم إلى الميدان في الشرق. نحن مدينون إذن لحركة الترجمة التي قمت لتلك الأعمال والتي وفرتها لنا لنبحث عن السر الغائب في معادلة الاهتمام بالشرق على اختلاف دوافعه.

والعامل الثاني: هو ظهور التكنولوجيا الحديثة متمثلة في شبكة الإنترنت، التي أتاحَت كل الدراسات لكل الدارسين؛ فما عادت الدراسات تقدم كرسائل إلى مجهول أو تقارير إلى جهات أو حتى- في أحسن الأحوال- كتب تستهدف جمهوراً غربياً غير عابئة بالجمهور الشرقي موضوع البحث، وهذا المتغير وإن كان يبدو مستقلاً عن البحوث، إلا أنه بات يحدث تغيراً نوعياً في الدراسات، فما هي دراسات المستشرقين تُتاح للدارسين في الشرق ليعرفوا عن مجتمعاتهم وقيموا ما كتب عنهم؛ فإلى أى مدى اقترب أو ابتعد عن طبائعهم ومعتقداتهم ما أدى إلى الاعتراف بندية العلاقة، وأن الفروق بين الثقافات ما هي إلا فروق نوعية تطورت عن طريقها نظرة إلى ما يمكن أن نطلق عليه «المجتمع الإنساني العالمى» الذى أجبره هذا الاتجاه على احترام «التنوع الثقافى».

العامل الثالث: هو قيام أبناء البلدان التي تحررت من الاستعمار بإعادة النظر في التركة الاستعمارية التي أسهم فيها المستشرقون بنصيب كبير، فكان وراء تكوين صورة ذهنية عن ثقافة العرب من مختلف جوانبها؛ «المستشرقون ينطلقون مهما اختلفت مذاهبهم، من الإيمان بوجود صورة ثابتة جامدة لما سموه الشرق» (محمد عناني، مقدمة ترجمة «الاستشراق»، ص ٣٠). ومن ثم امتلاك الباحثين الوطنيين لأسس البحث الإثنوجرافى وتطويعها لخدمة مشروع إنشاء مدرسة علمية تدرس الشرق من الداخل بهدف تنموى وطنى.

ثالثاً: إن الدور الذى لعبه الشرق في رسم الصورة التي أطلقها الاستشراق لم يكن سلبياً، إذ أسهم بتعاونه وترحابه بالغريب وتيسيره له الدخول إلى حياته بأدق تفاصيلها، ونزوعه إلى تصديق ما يسوقه من مبررات للبحث والتسليم بأن كل نتيجة وصلت إليها دراساتهم هي الحق المطلق، فيكفى لأن يدلل باحث على صدق مقولته أو فكرته بأن يقول إن إدوارد لين

قد ذكرها أو تعرض لها، فيذهب سعيد إلى أنه «لقد حضر العلماء أو الباحثون أو المبشرون أو التجار أو الجنود إلى الشرق أو فكروا في أمر الشرق؛ لأنهم كانوا يستطيعون الحضور إلى الشرق، أو التفكير في الشرق، دون مقاومة تذكر من جانب الشرق»، وتدلنا رواية صوفيا لين عن دخولها إلى مسجد الحسين على مدى «تعاون» المصريين وتشجيعهم للمستشرقين على الدخول إلى كل الأماكن حتى المحظور منها؛ فهي «علمت أن الدخول إلى المساجد أصبح من الصعب جدًا على أي نصراني، فوافق أحد أصدقاء أخيها القدامى على أن يصطحبها إذا وافقت على أن تتبعه بحمارها في الطرقات وتمشي وراءه في الجامع وتبدو مؤقتًا كأنها السيدة الأولى في حريمه»، وتنتهي حكايتها الطويلة عن هذه الخبرة بقولها: «كنت أدرك تمامًا أنه إذا صادف وحدث شك في أمرنا أننا لسنا شرفيات أو لم نبذ كمسلمات، فسوف نتعرض لشر طردة من أي جامع ندخله ويكال لنا اللوم والإهانة»، وتقول: «تعجبت فعلًا لأنني تمكنت من زيارة أقدس مساجد مصر دون أن أثير أدنى ارتياب في أني مسيحية» (صوفيا لين، ص ٩٤). إذا كان هذا موقف صوفيا وزهوها بزيارة المسجد، فنرى ما مشاعر لين الذي كان يؤدي معهم الصلاة؟ الحق أن طريق المستشرقين كان مفروشًا بنوايا الشرقيين الطيبة.

والواقع أن أكثر محاولات إضفاء غلالة من المثالية على إسهامات المستشرقين في دراسة عادات ومعتقدات المصريين كانت من المصريين أنفسهم، مبررين ذلك بأن تلك الدراسات كان لها الفضل في إرساء قواعد العمل الأنثروبولوجي في مصر، وهذا الموقف بالنسبة لي هو وثيق الشبه بموقف البعض من تبرير الحملة الفرنسية على مصر بأنها أنتجت «وصف مصر».

إذا كان الاستشراق قد درس عادات ومعتقدات المصريين بغرض الهيمنة؛ فإن إمكانية إعادة صياغة تلك العلاقة المعرفية من خلال وعى أعمق لدى القائمين بالدرس الثقافى بأهمية التبادل السلمى بين الثقافات والتخلص من أى تعصب عرقى أو دينى أو ثقافى والاعتراف بأن الثقافة هى منتج بشرى تتطلب دراسته درجة من التجرد والتسامح، و«أن فكرة النقاء والعزلة سواء فى الشرق أو فى الغرب - فى رأى سعيد - خرافة لابد من مواجهتها كي نستطيع أن نخلق ثقافة إنسانية عالمية متسامحة» (ما بعد الاستشراق، ص ٢٣). ولكن من يملك شجاعة إطلاق دعوى الإيمان بالتعدد وقبول الآخر ثقافيًا وأن يتحمل الاتهام بالتفريط فى هويته الثقافية، ومن هنا كان البحث وراء تفاصيل علاقة الغرب بدراسة ثقافة المصريين فى أحد تفصيلاتها مهمًا؛ إذ يشكل خطوة فى طريق الفهم للطريق الذى سارت فيه تلك الدراسات ومحاولة رسم مسار آخر لها فى المستقبل، «وإن التحدى الأساسى فى القرن الحادى والعشرين - من وجهة نظر إدوارد سعيد - هو تقبل الواقع التاريخى لتداخل وتعدد الهوية وارتباط المجتمعات بعضها ببعض، اقتصاديًا، واجتماعيًا، وعرقياً، وثقافياً» (ما بعد الاستشراق، ص ٢٣).

المراجع:

- إدوارد سعيد، الاستشراق - المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: محمد عنانى، دار رؤية، ٢٠٠٦.
- إلهام ذهنى، رؤية الرحالة الأوروبيين لمصر بين النزعة الإنسانية والاستعمارية، (دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٨).
- رشاد رشدى، سحر مصر فى كتابات الرحالة الإنجليز فى القرن التاسع عشر، ترجمة: جمال الجزيرى، مراجعة فاطمة موسى، (المركز القومى للترجمة، ٢/٣٤٦، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩).

- ستانلى لين بول، *سيرة القاهرة*، ترجمة: حسن إبراهيم حسن، على إبراهيم حسن، إدوارد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.
- إدوارد وليم لين، *عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم في مصر ما بين ١٨٣٣-١٨٣٥* ترجمة: سهير دسوم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١.
- صوفيا لين بول، *حريم محمد على باشا: رسائل من القاهرة ١٨٤٢-١٨٤٦*، ترجمة ودراسة: عزة كرامة، كتاب سطور، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٨.
- نهلة إمام، *حكايات عن الحريم العالي*، مجلة الفنون الشعبية، العددان ٩٥/٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣.
- على عبداللطيف، *ما بعد الاستشراق - مراجعات نقدية في التاريخ الاجتماعي والثقافي المغربي* ١٩٩٠-٢٠٠٧، (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، مايو ٢٠٠٩).





الموسيقيون في القاهرة عام ١٨٦٤م



محمد شبانة

المَوَالُ بَيْنَ الشَّكْلِ الْأَدَبِيِّ وَالْأَدَاءِ الْمَوْسِيقِيِّ

يمثل الموال اهتمامًا مشتركًا بين المهتمين بالإبداع الأدبي والإبداع الموسيقي - على حد سواء، وإن اختلفت زوايا الرؤية والتناول لكل فريق، فعلى حين يبدى دارسو الأدب اهتمامًا بنشأته وتطوره وأنواعه وأشكاله، يتخذ منه المبدع في حقل الموسيقى مجالًا لإبراز ملكاته وقدراته وثقافته الموسيقية والغنائية، وعليه فالموال مجال بيني، بين الأدب والموسيقى، ومن ثم فمن المهم معالجته باعتباره فنًا يجمع بين الشعر والموسيقى في آن دون انفصام بينهما، وكذلك أيضًا من المهم أن يكون الأداء الفني هو المدخل الذي نحاول من خلاله تلمس الفروق - إن وجدت - بين أداء الموال في سياق شعبي، أو في سياق أداء الموسيقى التقليدية المصرية.

- أنواع الموال من حيث الشكل:

الموال لون من ألوان الغناء الشعبي، يُكتب بالزجل، ويعتمد في نظمه على ألوان البديع والبيان كالاستعارة والجناس والطباق والتورية، وفيما يرتبط بالشكل فهناك أشكال متعددة للموال، ومنها:

- الموال المربع (البغدادي):

يتألف من أربعة أشطر متحدة القافية، ومن المواويل الشائعة في هذا الشكل نذكر:

أنا باعلم الصبر يصبر على صبر حبيب جارنا
وباقول يا صبر صبرك عليه حتى يبجي يوم جارنا
إن كان غيرنا حلي واحنا اللي مررنا
الله يهون عليهم واحنا يصبرنا^(١)

ومنه كذلك:

برضاك يا خالجي لا رغبتى ورضاك
خلجت صوتى ويدك صورت أعضاى
أبلغ بصوتى يا ربى مقصدى ومناى
لما أناديك ولما تستمع شكواى^(٢)

- الموال الخمس (الأعرج):

يتألف من خمسة أشطر تتحد جميعها في القافية عدا الشطر الرابع، ومنه نذكر:

ليه الحبيب طال جفاه والحب داعى له
والدمع ع الخد يجرى يوم وداعى له
يا هل ترى الهجر منه فيه دواعى له
حتى رمانى بسهم اللحظ فى نيران
وبرضه بحمل أساه والقلب داعى له

وكذلك:

يا بنت ردى الباب باقفاله
قالت حبيبي خطر فى الدرب واقفاله
دا حبيبي زى عيد رمضان كل الناس واقفاله
وحق النبي اللي الغزاة استجارت بيه
لأ زمزم الكاسات وأبات طول الليل واقفاله

ومنه كذلك:

يا واخذ القرد اوعى يخدعك ماله
تحتار فى طبعه وتتعذب بأفعاله
حب الوداد إن وصلته يقطع أحباله
تقضى عمرك حليف الفكر والأحزان
ويذهب المال ويبقى القرد على حاله^(٣)



- الموال المرصع:

يتألف من ستة أشطر تتحد جميعها في القافية عدا الشطر الخامس ، ومثال ذلك:

أنا من عشقى فى الزرع جبت عود مرير ونشيته
وجبتله ميه فى كف إيدى وسقيته
وجبت غربال وفضلت أغربل فيه ونقيته
وصبرت عليه حول لما انطرح جيته
وجبت أدوقه لقيته مُر لم ينداق
تعتب عليه ليه ما هو أصل المر من بيته^(٤)

- الموال النعمانى (السبعوى):

يتكون من سبعة أشطر، الثلاثة الأول متحدة القافية، والثلاثة التالية من قافية أخرى، ثم الشطر السابع من قافية الشطر الأول، ومنه هذا الموال:

ياللى مراتك من الأسىاد عيانه
خدعاك على طول تملى تقول عيانه
لحمل زمنك ماهيش وياك عيانه
قوم فوق لنفسك بقى ياله كفايه عار
مراتك ادلعت بكرة تجيب لك عار
عشان الأسىاد تتزين ما تخشى عار
ترمح على الزار لكن فى الدار عيانه^(٥)

وكذلك هذا الموال:

ياللى كلامك عسل والقلب مليون شوك
بستلف ورد وترده لصاحبه شوك
الشربيرىك والخير يشكك شوك
علامة الغيظ من حقدك عليك ظاهره
وقلة البخت من طبعك عليك ظاهره
الورد لو صح يبقى العود فيه زهره
والسنت لو صح شجره ما يطرح إلا شوك^(٦)

وهناك أنواع أخرى من المواويل لا تلتزم عددًا محددًا من الأشطر، فقد يتكون الموال من شطرين أو ثلاثة أو ثمانية، وقد يصل إلى تسعة عشر شطرًا أو أكثر.

– أنواع الموالم من حيث المضمون:

أما فيما يتعلق بمضمون الموالم، فإنه يحمل أسماءً منها الأحمر والأخضر والأبيض، وقد اختلف الدارسون في سبب تسمية الموالم بهذه الألوان، فمنهم من قال إن الموالم الأحمر هو موالم الحب العفیف الذى يعبر عن جراح قلوب قائلیه، وهناك من يطلق اسم الموالم الأحمر على نصوص خاصة بالقتال والفخر والتذكیر بأمجاد القبائل والأسر الكبيرة والرجال المشاهیر، وربما اكتسب الموالم الأحمر من الدم اسمه ولونه.

والموالم الأخضر هو الذى يتغنى بالحب الهادئ، والغزل المرح، أى الذى يرتبط بالخضرة والحياة، أما الموالم الأبيض فيعبر عن وصف الطبيعة كالتغنى بالقمر والشمس وما غير ذلك، ومنهم من ذهب إلى أن الموالم الأحمر هو موالم الغضب، وهو الموالم الذى يیث فيه الإنسان الشعبى لوعته وآلامه- لا من الحب- بل من خوفه على ضیاع القيم الأخلاقية، والموالم الأخضر هو موالم العاطفة، والموالم الأبيض هو الذى تتحد قوافیه دون تلاعب فى معانى القافية^(٧).

– الموالم القصصی:

ثمة نوع آخر من الموالم اشتهر فى مصر ولاقى رواجًا واستحسانًا لدى الجماهير، وهو ما يعرف بـ «الموالم القصصی»، وفيه يسرد الفنان الشعبى أحداثًا وبطولات معروفة، منها ما يتعلق بالحب والغزل، ومنها ما يتعلق بأحداث سياسية.

ومن أشهر الموالم القصصية: أدهم الشرقاوى، وحسن ونعيمة، وشفیقة ومتولى، وبهية وياسين، والطير.. وغيرها، ويتميز الموالم القصصى بطول عدد أبياته الذى قد يصل أحيانًا إلى أربعمئة بيت^(٨).

ويمثل الموالم مدخلًا مناسبًا وضروريًا يستهل به المنشد الصييت ما يقدمه من الغناء القصصى الاجتماعى فى وصلاته الغنائية، ومن هذه الموالم ذات السمى الدينى هذا الموالم المربع ذو الأربعة أشطر متحدة القافية:

أنا من زمان يا نبى شوقى إلیك یزید

ومن جمالك يا نبى باعرف الموامید

واخش جوه الحرم وأصلی وابقى سعید

ولما أزورك يا نبى یبقالى عمر جدید^(٩)

والفنانون المحترفون هم أشهر من یحفظون هذا النوع من الموالم، ومن النادر أن يكون غناء الموالم القصصى دون مصاحبة موسيقية. فالموسيقى عنصر أساسى ومهم فى بنائه؛ حيث تسهم فى التعبير عن المواقف المختلفة التى یحفل بها الموالم. كما أنها تعكس الصورة العامة التى يرسمها الموالم.

– الوظائف الاجتماعية للموالم:

للموالم الشعبى علاقة وطيدة بالجماعة الشعبیة؛ حيث يرتبط بالمناسبات الاجتماعية، مثل: الزواج والختان والاحتفال بعودة الحجيج، وكذلك فى الموالم؛ حيث یستخدم المنشد الصييت

الموال بأشكاله المختلفة فيما يقدمه من قصص ديني واجتماعي؛ حيث يعبر الفنان الشعبي من خلاله عن الأحداث التي يتناولها.

وإضافة لوظيفة الموال الجمالية أدبيًا وموسيقياً، تبرز وظيفته الاجتماعية، فهو أداة للنقد البناء والحكمة والموعظة الحسنة، ومن ثم فهو يكرس لتأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية، والمساهمة في استمرار الثقافة واستقرارها، فالموال يعبر عن القيم الاجتماعية السائدة، وما يعتري هذه القيم من ثبات أو تغير^(١٠)؛ حيث ينبه الموال الشعب إلى قيمه الأخلاقية الأصيلة التي يخشى أن تضيع في زحمة الاندفاع الحضاري، وفي زحمة تكالب الناس على المكسب المادي حيث يمكن أن تختلط الأمور على الناس^(١١).

– مغنو الموال:

يرى كثيرون أن الموال فن رجالي (أى يختص بإبداعه الرجال)، وأن الإسهام الحقيقي فيه للمغنين وليس للمغنيات اللاتي كن يؤدين المواليل المحفوظة دون إضافات حقيقية في إطار الارتجال سواء من الناحية اللغوية أو النغمية.

ومن الفنانين الذين تألقوا في أداء الموال في القرن التاسع عشر، عبده الحامولي، والشيخ يوسف المنيلوي، والشيخ سيد الصفتي، وعبدالحى حلمى الذى نذكر له موالاً صيغ في الشكل المخمس، وما زال يؤدى ضمن احتفالية الضمة في بورسعيد، وإن تغيرت صيغة أدائه إلى شكل دور الضمة واسمه «يا حادى العيس»، وهو مسجل على اسطوانة يعود تاريخ إنتاجها إلى سنة ١٩٠٩م، ونصه كالتالى:

يا حادى العيس خلينى أسير وحدى
ع اللى جفونى وخلونى أسير وحدى
كم أسهر الليل أستنظر وفا وعدى
ألقي غرامى يطول شرحه
أزد فى النوح وأقول لعينى اسعفينى بالبكا وحدى^(١٢)

أما في القرن العشرين فيعتبر صالح عبدالحى من أقدر من أدوا الموال بمهارة فائقة، وبصنعة المحترف المحنك المتمكن من المقامات العربية الأصيلة، وقد اشتهر بموال كان يؤديه في الثلاثينيات والأربعينيات؛ حيث كان يتصرف في لحن الموال، وينتقل في ارتجالاته من مقام إلى آخر. وتقول كلمات هذا الموال:

فيك ناس يا ليل يشكو لك مواعهم
بالله يا ليل ما تبقاش تواجهم
جريت يا ليل على الخدين مدامهم
باتوا سهارى بطول الليل نواحين
من خوف يا ليل لا يطول المدى معهم

ومن المطربات اللواتي كن يؤدين فن الموالم منيرة المهديّة التي كانت تلقب بـ «سلطنة الطرب»، وفتحية أحمد التي كانت تلقب بـ «مطربة القطرين»، والمطربة نادرة والتي كانت تلقب بـ «أميرة الطرب»، وغالبًا كن يقدمن مواويل معدة سلفًا، ولا يعتمدن في أدائهن على عملية الارتجال.

ومن المغنيات الأخريات اللواتي برعن في أداء الموالم خضرة محمد خضر، وفاطمة سرحان، وهما أيضًا سارتا في أدائهما على النحو السالف ذكره.

ومن الفنانين الذين اشتهروا بأداء الموالم أيضًا نذكر محمد عبدالمطلب، ومحمد الكحلاوي، ومحمد العزبي، ومحمد رشدي، وشفيق جلال.

وقد اشتهر بغناء الموالم الكثير من الفنانين في بعض البلاد العربية، نذكر منهم: وديع الصافي (لبنان)، وصباح فخري (سوريا)، ولطفى بوشناق (تونس)، وناظم الغزالي (العراق). ومن الفنانين الشعبيين المجيدين لفن الموالم الشعبي نذكر «مصطفى مرسى»، و«محمد طه»، و«أبو دراع»، و«متقال قناوى»، و«يوسف شتا».

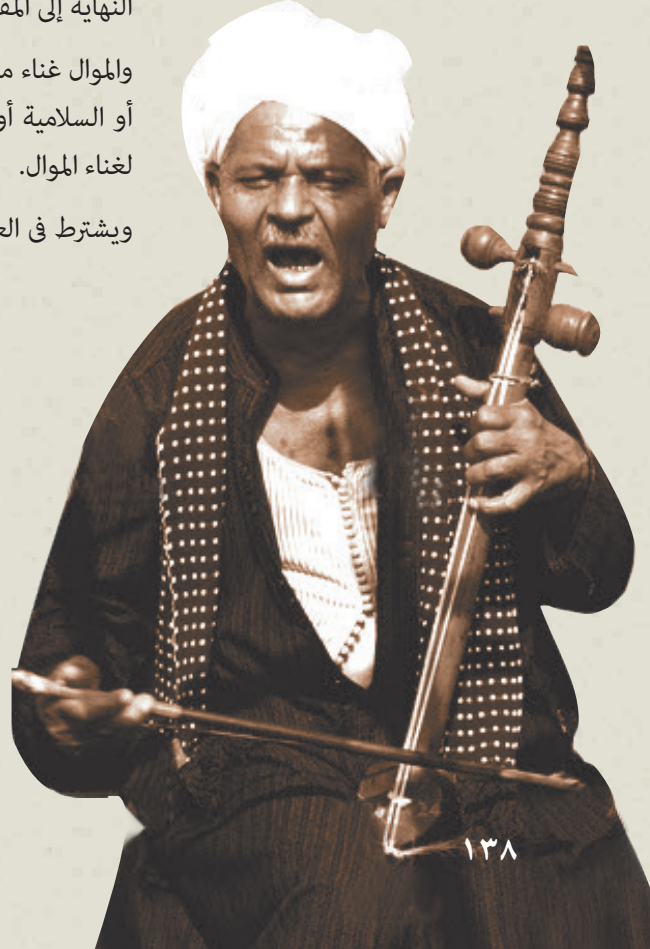
– أسلوب أداء الموالم:

يقوم أداء الموالم على الارتجال دون التقيد بإيقاع موسيقى في أغلب الأحيان؛ حيث يكون عادة إما بطريقة السرد الإلقائي Parlando، أو بطريقة السرد الغنائي Recitative، وفيه يستعرض المغني قدراته الفنية وإمكاناته الصوتية، ومهارته في التنقل بين المقامات ثم العودة في النهاية إلى المقام الأصلي الذي بدأ فيه.

والموالم غناء منفرد بمصاحبة إحدى الآلات الموسيقية، مثل: القانون أو العود أو الناي أو السلامة أو الكولة أو السمسمة، وفي الإسكندرية تبرز مصاحبة آلة الأكورديون لغناء الموالم.

ويشترط في العازف الذي يصاحب مغني الموالم أن يكون متمكنًا من آله وأن يمتلك قدرات موسيقية تمكنه من تهيئة جو الغناء للمغني ومتابعته فيما ينتقل إليه من مقامات موسيقية، أو ترجمة ما يغنيه بدقة وأمانة.

ويبدأ الموالم عادة بمقدمة موسيقية قصيرة على شكل الدولاب، يليها جمل غنائية غنية بالزخارف اللحنية وهي (يا ليل يا عين) يرددها المغني في شكل تنويعات لحنية، تزيد أو تقل وفقًا لمزاج المغني وظروف السهرة وسلطنة المستمعين واستعدادهم، ثم يبدأ المغني في سرد الموالم بروح المقام نفسها التي بدأ بها غناء الليالي بأسلوب حر، الغرض منه التعبير عما يتضمنه الموالم من معان وأفكار، وتظل حالة التفاعل بين المغني والجمهور رهناً بقدرته على امتلاك ناصية الأداء وتمكنه من عناصر العملية الأدائية، كما تمثل لغة الجسد عنصرًا حيويًا من عناصر أداء الموالم.



ومن الأهمية الإشارة إلى تغير نصوص الأداء لغويًا وموسيقياً وفق المناسبة التي يؤدي فيها، ووفق الحالة المزاجية للمؤدي، وآليات التفاعل التي يتيحها الجو العام للأداء بعناصره المختلفة (الجمهور- المكان- السياق- الهدف)، وهو ما يلقي بظلاله الإيجابية أو السلبية على المنتج الأدائي.

ولعله من الضروري أن نقدم نماذج من فن الموالم لبعض المؤدين الذين تميزوا في أداء هذا النوع الفني المهم سواء من الناحية الأدبية أو الناحية الموسيقية، وذلك من خلال أعمال تمثل الأداء الشعبي والأداء التقليدي، وكذلك تمثل النساء والرجال على السواء، وسوف نعرض هنا لموالم يكاد يكون ذا نص أدبي واحد مع اختلاف بين بدايته فقط، ولكن الاختلاف الأساسي يكمن في مؤديتيه وأسلوبهما ولهجهما والمقام الموسيقي المستخدم لدى كل واحدة منهما، وكذلك الآلات الموسيقية المصاحبة.

١ - موالم «طلعت فوق السطوح»:

هو من أداء المطربة السكندرية «بدرية السيد»، وهى من المطربات الشعبيات اللاتي برزن في أداء الموالم ونلن شهرة في هذا المضمار، ومن أشهر ما قدمته من مواويل هذا الموالم والذي تطلق عليه أيضًا تسمية موالم «الطير»، وربما كان من المهم في هذا السياق أن نذكر أن هناك مواويل أخرى اتخذت أيضًا مسمى موالم «الطير» ولكنها مواويل تميزت بكثرة أبياتها الشعرية والتي وصلت إلى ستة وتسعين بيتًا^(١٣).

وهذا الموالم الذي نتناوله بالتحليل الموسيقي، يأتي في شكل الموالم المربع، المكون من أربعة أشطر متحدة القافية، ونصه كالتالي:

طلعت فوق السطوح أنه على طيرى
لقيت طيرى بيشرب من قنا غيرى
زعقت من عزم ما بى وقلت يا طيرى
قالى زمانك مضى دور على غيرى.

وقد أدت «بدرية السيد» هذا الموالم بمصاحبة آلات الكمان والقانون والأكورديون، ومن المهم الإشارة إلى أن الآلات الموسيقية المصاحبة هي آلات غربية: الكمان (الفيلولينة)، والأكورديون، وآلة القانون، وهى آلة أساسية من آلات الفرقة الموسيقية المصاحبة للغناء التقليدي، وقد اكتسبت آلة الأكورديون حضورًا في مصاحبة الغناء الشعبى السكندري، وأصبحت آلة أساسية في التكوينات الآلية المصاحبة للفنون الغنائية والاستعراضية بمدينة الإسكندرية.

وهذا الموالم مثال واضح على ثبات النص؛ حيث يؤدي من قبل المغنية باعتباره موالمًا ملحّنًا، وهو مسجل على أشرطة كاسيت ضمن التسجيلات التي سجلتها المطربة لشركات التسجيلات الفنية، ويؤدي كذلك من قبل آخرين مع إقرارهم بأنه موالم بدرية السيد.

ولعل التحليل الموسيقي لمدونة هذا الموالم تكشف عن حبكة في الصياغة اللحنية تكرر لاعتباره لحّنًا في شكل الموالم.

موال طلعت فوق السطوح



ولعل من سمات الموال الشعبي عدم الإغراق في التنويعات اللحنية، والانتقالات المقامية، وهو ما يبدو جلياً في هذا الموال؛ حيث المقام المستخدم هو مقام الحجاز مصوراً على درجة النوى، دون تنويع مقامى، اللهم في إعادة الجملة الثالثة (زعتت من علو ما بى وقلت يا طيرى)؛ حيث تعرج المغنية على جنس البياق على درجة النوى، ثم تختتم المغنية الشطر الرابع من الموال (قالى زمانك مضى دؤر على غيرى)، وهو بمثابة الجملة اللحنية الرابعة في جنس الحجاز على النوى بالعودة إلى جنس الحجاز على درجة النوى.

۲- موال «طلعت بره الخلا»:

هذا الموال من غناء الفنانة الشعبية «جماليات شيحة»، مع تصرف بسيط في النص الأدبي جاء على هذا النحو التالي:

طلعت بره الخلا بسأل علي طيري

لقیت طیری بیشرب من قناغیری

قتله ليه يا طيري بتشرب من قنا غيري

قالی زمانک مضي دور علی غیری^(۱۴)

وتؤدى جمالات شيحة هذا الموال بلون (صعيدى) ذى نكهة موسيقية مختلفة عن لون بدرية السيد (الإسكندراني)، فعلى حين جاء أداء «بدرية السيد» في مقام الحجاز ودون مصاحبة إيقاعية وبلهجة قاهرية، جاء أداء «جمالات شيحة» في مقام الصبا على إيقاع الدويك، في ميزان



حيث تمثل المصاحبة الإيقاعية أرضية أو فرشاة للأداء الغنائي، «ولا تتبع هذه الحالة في الغناء الشعبى إلا في أداء الموال لدى المحترفين فقط»^(١٥).

ويصاحب الأداء آلات الربابة والكولة والطبلية؛ حيث تستمر المصاحبة الآلية بتكرار إيقاع الدويك أثناء غناء المغنية، وبلهجة ونكهة صعيدية لغة وموسيقى؛ حيث تؤدى المغنية أربعة مقاطع لحنية، يشمل كل مقطع موسيقى بيت شعري، ويأتى البيت الشعري الأول (العتب) (طلعت بره الخلى أنده على طيرى)، وهو المقطع الموسيقى الأول بمثابة التمهيد أو قسم العرض في مقام الصبا مع التركيز على درجة الدوكاه أساس المقام، ويأتى البيت الشعري الثانى ردفة الموال (لقيت طيرى يبشرب من قنا غيرى) بمثابة المقطع الموسيقى الثانى أو قسم النماء على شاكلة المقطع الأول، من حيث المقام الموسيقى مع التنويع مرة على درجة الدوكاه ثم التركيز على درجة السيكا، ونأتى بعد ذلك إلى البيت الثالث (قلتله ليه يا طيرى بتشرب من قنا غيرى)، وهو يمثل من الوجهة الموسيقية قسم إعادة العرض مع تنويع بسيط وركز على نغمة السيكا، وفي النهاية يأتى البيت الشعري الرابع أو غطاء الموال (قالى زمانك مضى دور على غيرى)، وهو نهاية القول من الناحية الأدبية، أما من الناحية الموسيقية فهو بمثابة القفلة الموسيقية؛ حيث ينتهى الغناء في درجة الدوكاه أساس مقام الصبا وهو المقام الذى قامت عليه الصياغة اللحنية.

ولعل المقارنة السابقة بين أداء موال الطير عند «بدرية السيد» و«جمالات شيحة» تشير إلى حرية الأداء لدى مغنى الموال، حتى وإن كان النص الأدبى للموال واحداً، فهناك في الأداء الموسيقى عناصر مختلفة تتيح للمؤدى إمكانية التعبير عن خصوصية الأداء لكل شخص على حدة، ومن هذه العناصر الإيقاع والمقام الموسيقى والطابع النغمى للآلات الموسيقية المصاحبة، إضافة للهِجَة التى يغنى بها المغنى أو المغنية.

٣- موال «لغانى لاغيتيه»:

وهذا الموال للفنان الشعبى «يوسف شتا»، والملقب بـ«ريس الموال»، وهو من المواليل التى يعبر فيها عن تفاعل الجمهور معه، والذى يمثل تحية لعشاق فنه ومحبيه، وهو يندرج في الشكل تحت ما يعرف بالموال السباعى أو النعمانى، وهو يتألف من سبعة أشطر، الثلاثة الأولى متحدة القافية، والثلاثة التالية من قافية أخرى، ثم يأتى الشطر السابع متفقا في القافية مع الأشطر الثلاثة الأولى، وذلك على النحو كالتالى:

الى لغانى لاغيتيه وقلت له فنى
وعندى بستان هديته من زهور فنى
وكل عطشان سقيته من بحور فنى

توب الرجولة على أولاد الأصول ملبوس
وان قابلك الحر فى الوجه السمح ميل بوس
تحية للى عليه توب الشرف ملبوس
وتحية مخصوصة للى بيعشقوا فنى^(١٦)

موال اللى لاغانى لاغيته

- التحليل الموسيقى لأسلوب أداء الموال عند يوسف شتا:

يتميز أسلوب أداء الموال عند «يوسف شتا» بما يطلق عليه طريقة (العد)، وهو أسلوب يتسم بالارتجال دون التقيد بإيقاع موسيقى فى أغلب الأحيان؛ حيث يكون عادة إما بطريقة السرد الإلقائى Parlando، أو بطريقة السرد الغنائى Recitative، وهذا الأسلوب يلبي الحاجة التى يهدف إليها الفنان من حيث توصيل رسالة فنية تحمل قيماً ثقافية بعينها للتأكيد عليها؛ حيث تحمل معانى النصح وتكرس للقيم التى تتبناها الثقافة.

وتبدو طريقة وأسلوب أداء «يوسف شتا» واضحة فى هذا الموال؛ حيث يؤدى هذا الموال فى مقام الببائى، وهو من المقامات الأثيرة لدى المستمع والقريبة إلى وجدانه، وذلك فى شكل إلقاء منغم حيث يطابق اللحن إيقاع الكلمات.

وكما أشرنا آنفاً، تؤكد المدونة الموسيقية لهذا الموال للفنان «يوسف شتا» إحدى سمات الموال الشعبى، وهى عدم الإغراق فى التنويعات اللحنية، والانتقالات المقامية؛ حيث يستغرق

المؤدى فى طابع مقام أو ربما جنس مقام، وهو هنا طابع مقام البياق مصوراً على درجة النوى. ولعل الأداء الغنائى فى طبقات صوتية حادة، إضافة لجهورية الصوت وقوته، ما يشير إلى روح الخطابة التى يتسم بها الغناء الشعبى غالباً.

– التكوين الآلى المصاحب لـ«يوسف شتا»:

يصاحب الفنان «يوسف شتا» فى غناؤه تكوين آلى (فرقة موسيقية) يتكون من آلات العود والكمان والربابة والسلامية والطبله والرق، ويتمثل دور الفرقة فى عزف مقدمة موسيقية قصيرة تكون بمثابة تمهيد للغناء، وتنفرد الآلات النغمية بمصاحبة الغناء حال قيام المغنى بالأداء المرتجل دون مشاركة الآلات الإيقاعية.

– الموال فى الغناء المصرى التقليدى:

الموال أحد الصيغ الغنائية المهمة فى الموسيقى المصرية التقليدية، وكان للموال فى القرن التاسع عشر مكانة كبيرة، إذ كان عنصراً مهماً فى عالم الغناء والطرب، لما يشتمل عليه من معانٍ عاطفية وفكرية جعلته معبراً عما يجيش ويختلج فى نفوس الشعب، ولما يتركه من أثر طيب لدى المستمعين.

وقد كان الموال وفق التقاليد المتبعة هو الفقرة الثالثة فى ترتيب الوصلة الغنائية فى الموسيقى العربية الفصحى إبان عصر النهضة؛ حيث يسبقه الاستهلال الآلى المتمثل فى السماعى أو البشرف والاستهلال الغنائى المتجسد فى الموشح، وذلك لتركيز المقام الموسيقى الذى يغنى منه المطرب، ويمثل الارتجال عنصراً مهماً فى أداء الموال؛ حيث يرتجل المغنى فى مقام الوصلة الغنائية نفسه.

والموال غناء فردى حر لا يتقيد بأزمة قياسية أو إيقاعات بعينها، ويتفنن المطرب فى التنقل من المقام الذى بدأ فيه الغناء إلى مقامات أخرى بطريقة تمكنه من العودة إلى المقام نفسه، وقد يغنى الموال من مقامات مختلفة، إذ لا يشترط غناؤه من نفس المقام نفسه كل مرة.

ويتيح أداء الموال الفرصة لدى كل من المغنى والعازف لاستعراض قدرتهما الفنية؛ حيث يبرز العازف إمكاناته الفنية وثقافته الموسيقية خلال مصاحبته للمغنى، وذلك وفق آليات مختلفة؛ فقد يترجم ما يؤديه المغنى فقط دون إضافة أو انتقال مقامى، وقد يتبارى مع المغنى فيما يقدمه من تقاسيم تحتوى انتقالات لحنية تمثل إنعاشاً لخيال المغنى، ويرتبط ذلك بمدى التواصل الفنى والإنسانى بين مغنى الموال والعازف المصاحب له.

ومن المهم أن نشير إلى أن الموال قد يبدأ بغناء الليالى، وقد تكون الليالى نوعاً من الموال حيث يغنى المغنى فقط بكلمة «يا ليل أو يا عين»، وليس الغرض منه التغنى بالكلمات بل هدفه الأساسى الطرب، وهو استعراض ارتجالى فورى للمطرب الذى يستعرض فيه إمكانات صوته وحسه النغمى ومعرفته بالمقامات التى يتنقل بينها، بينما يعود إلى المقام الذى بدأ منه، وقد يكون غناء الليالى تمهيداً لوصلة غنائية أو داخل الأغنية كجزء حر يستعرض فيه المغنى قدراته، أو يستخدمه أداة للتفاعل مع الجمهور فى الأداء الحى.

– عبدالوهاب وفن الموال:

يعد «محمد عبدالوهاب» أحد أهم أعلام الغناء العربي التقليدي، وقد كانت له إسهاماته المتميزة في حقل الإبداع الموسيقي المصري والعربي؛ حيث قدم كل أشكال الغناء المصري التقليدي، وقد ظل الموال مرتجلاً إلى أن جاء «محمد عبدالوهاب» الذي لم يكتف بتلحين الموال، بل لحن أيضاً الليالي، ولعل عبدالوهاب أول من قدم الموال الملحن، وقد تفنن في أداء المواويل وله عدد شهير منها؛ حيث اتخذت مواويل عبدالوهاب شكلاً لحنياً ثابتاً، ومن ثم فقد التزم كل من حاول غناءها اللحن نفسه الذي وضعه عبدالوهاب.

غير أنه من المنصف أن نشير إلى قدرة «عبدالوهاب» الفائقة في الارتجال، وهو ما بدا واضحاً فيما قدمه من ارتجالات في طقطوقة «كل ده كان ليه» التي قدمها في حفل جماهيري في أربعينيات القرن العشرين، إضافة إلى بعض الارتجالات التي تضمنتها بعض أغنياته المسجلة مثل مواله الموقع في أغنية «خى خى»، والتي تأتى كلماته في شكل الموال الخماسي على هذا النحو:

أمانة لو يسألك فى البعد عن حالى
تحكيه ع اللي جرى واللى بيجرالى
وقوله صاحبك حبيبك من ضناه جالى
وفات معايه كلام م الحلو والغالى
يهز قلب الحجر لو يفهمه الخالى^(١٧)

إن مواويل عبدالوهاب برغم قيمتها الفنية العالية لا يمكن إدراجها في إطار الموال المرتجل، ومن المواويل التي لحنها وغناها «محمد عبدالوهاب» نذكر: «كل اللي حب اتنصف»، و«الى انكتب ع الجبين»، و«فى البحر لم فتكم»، و«أمانة يا ليل تقول للفجر يستنى»، و«اشكى لمين الهوى والكل عوزالى»، و«شجاني نوحك يا بلبل وانت بتغنى»، وغيرها.

وبرغم ما يبدو في النصوص الأدبية لمواويل «عبدالوهاب» من مسحة شعبية واضحة، فإن الصياغة اللحنية والأداء الغنائى ينم عن احترافية كاملة في مجال الصياغة اللحنية، وما تتضمنه من انتقالات مقامية واتساع للمدى اللحنى الذى يؤديه غناء «محمد عبدالوهاب»، وكذلك الحوار بين المغنى والآلات الموسيقية المصاحبة له، ويعد موال «الى انكتب ع الجبين» مثلاً واضحاً على ذلك، وتأتى الصياغة الشعرية في شكل الموال الخماسي (الأعرج)، والمكون من خمسة أشطر، الثلاثة الأولى في قافية واحدة، والرابع مختلف القافية، ويأتى الشطر الخامس على قافية الثلاثة الأول، وذلك على النحو التالى:

الى انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين
وعدك ومكتوبك يا قلبى كان مخبى فين
ان كان كده قسمتك بختك أجيبه منين
سلم أمورك يا قلبى وامثل لله
واللى انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين^(١٨)

وقد سجل «عبدالوهاب» هذا الموال على اسطوانة شركة «بيضافون» عام ١٩٢٧، بمصاحبة العازف «محمد العقاد الكبير» على آلة القانون، والعازف «سامى الشوا» على آلة الكمان.

التحليل الموسيقى لموال اللى انكتب ع الجبين

- التمهيد الموسيقى:



يبدأ الموال بتمهيد موسيقى فى مقام الحجازكاركورد يقوم بأدائه عازف القانون. وذلك لتهيئة المغنى للبدء فى ليالى الموال والتى جاءت أيضًا فى المقام نفسه، وذلك دون مصاحبة إيقاعية ودون تقيد بميزان إيقاعى.



- المقطع الموسيقى الأول:



فيه يبدأ المغنى بأداء اليالى فى مقام التقاسيم نفسه وهو مقام الحجازكاركورد، وينتهى بقفلة غنائية محكمة.

- المقطع الموسيقي الثاني:

يبدأ المقطع الغنائي الثاني من الموالم بفواصل موسيقى قصير، ويستكمل المغنى أداء الليالي في منطقة الجوابات لمقام البياتي المصور على درجة الراسـت، مع لمس مقام النهاوند، ثم العودة لاستعراض مقام البياتي مصورًا على درجة الراسـت مرة أخرى.

المقطع الثاني

22 قانون

26 غناء

31 قانون

35

39

- المقطع الموسيقي الثالث:

يبدأ المقطع الثالث من الموالم بفواصل موسيقى قصير لآلة القانون في مقام البياتي المصور على درجة الراسـت مع التركيز على درجة الكردان، ويبدأ المغنى في أداء الموالم (البيت الشعري الأول) في حوار متبادل بينه وبين عازف القانون في المقام الموسيقي نفسه (البياتي على درجة الراسـت).

المقطع الثالث

40 قانون

44

48 مطرب غناء

قانون

52 مطرب

قانون

56

- المقطع الموسيقي الرابع:

يبدأ بفواصل موسيقى لعازف الكمان في مقام البياتي مصورًا على درجة الراسـت ويستمر أداء المغنى بمصاحبة آلة الكمان باستخدام أسلوب المحاكاة، وذلك في تتابع إيقاعى هابط يبرز المسار اللحني لمقام الحجازكاركورد، مع ملاحظة وجود تلوين كروماتي وتتابع سلمى صاعد لمقام البياتي المصور على درجة الراسـت، الذي يختتم به المغنى هذا الجزء من الموال.

المقطع الرابع

57 كمان

61

65 غناء

69 قانون

73

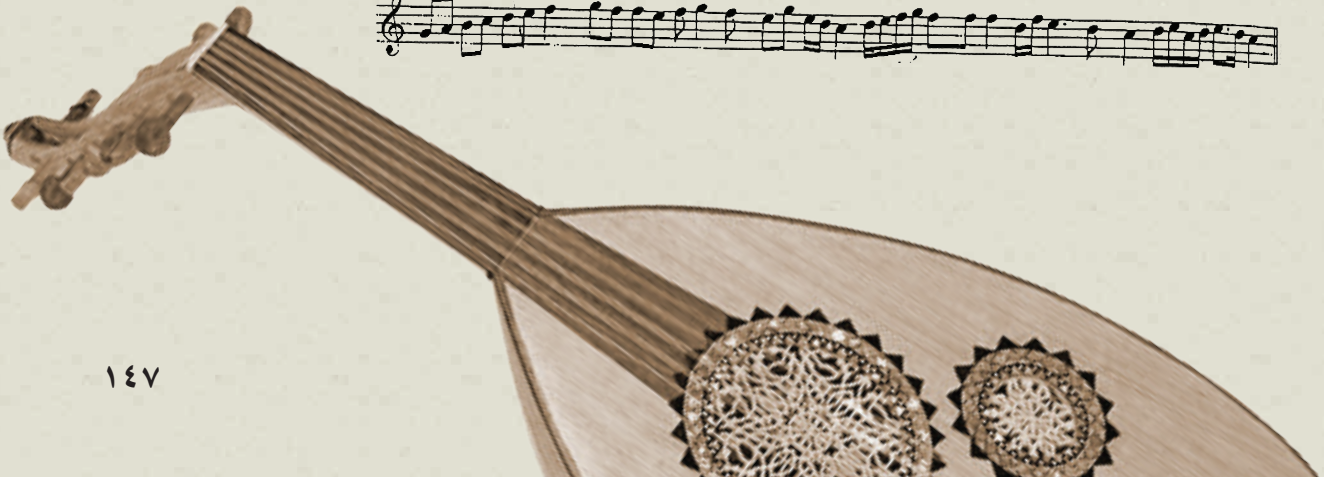
77 غناء

81 قانون

86

90

95



– المقطع الموسيقى الخامس:

يبدأ المقطع الموسيقى الخامس من الموال بفواصل قصير لآلة القانون في مقام البياتي المصور على درجة الكردان، ويتسلم المغنى الغناء في المقام نفسه، ويتجول لحنياً في محاولة العودة للمقام الأساسى للموال وهو مقام الحجازكاركورد ويلمس المغنى مقام النهاوند ذا الإحساس المصور على درجة الجهاركاه، ثم ينتقل بالمسار اللحنى إلى مقام الصبا على الدوكاه، مع لمس مقام الصبا بوسليك، والعودة إلى مقام الصبا، ثم العودة مرة أخرى والركوز على درجة الأساس لمقام الحجازكاركورد وهو المقام الرئيس للموال.

إن مراجعة سريعة للمقامات الموسيقية المتعددة التى تجول فيها «محمد عبدالوهاب»، وهى مقامات الحجازكاركورد والبياتي والنهاوند والصبا، تكشف عن خيال موسيقى خصب ورحب، وعن تمكن فى أداء هذه المقامات مصورة على درجات غير درجاتها الأصلية، وذلك فى طبقات صوتية حادة ومتوسطة وخفيضة ما يكشف عن إمكانية صوتية واسعة وتمكن وفهم لآليات التحويل من مقام لآخر، وهو ما يكشف عن التوجه والتكوين والهدف الذى يرمى إليه «محمد عبدالوهاب» بصفته مطرباً قديراً فى الغناء التقليدى.

ويلاحظ أيضاً أن عبدالوهاب لم يلتزم فى تقسيمه للمقاطع الغنائية بحيث يكون كل مقطع موسيقى مشتملاً على شطر شعري من الموال، ولكنه استغرق فى أداء الليالى فى المقطعين الموسيقيين الأول والثانى، ثم جاء المقطع الموسيقى الثالث مواكباً للشطر الشعري الأول (الى انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)، مع تكرار مفردة (الى انكتب ثلاث مرات) ثم يؤدى الجملة كاملة لتأكيد المعنى مكرراً مفردة (لازم) ثلاث مرات، ويضم المقطع الموسيقى الرابع

الثلاثة أخطر الأول من الموالم، وهى (الى انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)، مع إعادة (الى انكتب ع الجبين)، وتكرار (لازم) ثلاث مرات، ثم يستكمل (تشوفه العين) ثم يكرر (وعدك) ثلاث مرات، ويستكمل (وعدك ومكتوبك)، ثم يكرر (يا قلبى) ثلاث مرات، ويستكمل (كان مخبى فىن) مع التكرار ثلاث مرات، ثم يستكمل (إن كان ده قسمتك بختك أجيبه منين).

ويتضمن المقطع الموسيقى الخامس من الموالم تكررًا للشطر الشعرى الثالث (إن كان ده قسمتك بختك أجيبه منين)، ويمضى إلى الشطر الشعرى الرابع (سلم أمورك يا قلبى وامتلل لله)، مع تكرار (وامتلل لله) ثلاث مرات، ثم يمضى إلى الشطر الشعرى الخامس والمكرر فى الصياغة الشعرية (والى انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)، وهو بمثابة الغطاء أو الطاقية، ومن الناحية الموسيقية القفلة أو النهاية.

ومن هذا أيضًا يتبين أن عبدالوهاب انصب حرصه الأساسى على استخدام النص الأدبى لخدمة وتفاعل الأداء الغنائى الموسيقى، وليس العكس.

– الموالم بين السياق الشعبى والسياق التقليدى:

لعله من الضرورى أن نشير إلى ثمة اختلاف من الناحية الموسيقية بين أداء الموالم فى السياق الشعبى وأدائه فى سياق الغناء التقليدى، وما نقصده بالغناء التقليدى هو ذلك الغناء المرتجل أو الملحن فى شكل الموالم وذلك من قبل مطربى الغناء التقليدى أو الشائع، والذين يقدمون الموالم كجزء من برامجهم الأدائية كتعبير أو إشارة إلى تمكّنهم فى الصنعة الفنية والثقافة الموسيقية، وكذلك للتفاعل مع الجماهير، وذلك من خلال التغنى بـ «يا ليل يا عين» أو تحويل بعض أجزاء أغانيهم إلى جزء مرتجل فى شكل الموالم، أو بدء أدائهم الغنائى الجماهيرى الحى بموالم يمهّدون به لبقية فقرات برنامجهم، وتصاحبهم فرق موسيقية تقليدية تتكون من آلات التخت المعروفة وهى: العود والقانون والناى والكمان والطبلة والرق، تقوم كلها أو بعض عازفيها البارعين بمصاحبة هؤلاء المغنين وتبادل الحوار الموسيقى معهم فيما يعرف بـ «الترجمة»، وكذلك التمهيد لغنائهم بجملة موسيقية قصيرة تؤكّد المقام الموسيقى الذى يريدون الغناء فيه.

وعلى حين تمثل الموسيقى همًا أساسيًا لهؤلاء المغنين باعتبارهم ينتمون إلى الوسط الموسيقى المحترف، ربما يشكل النص الأدبى مرحلة تالية فى اهتمامهم.

ويذكر أحمد على مرسى فى كتابه *الأغنية الشعبية*، وفى سياق حديثه عن العلاقة بين اللحن والكلمات بالنسبة للمغنى الشعبى: إن النص الذى يغنيه المغنى مهم للغاية، ودور اللحن هو أن يحمل النص وأن يضيف إليه قدرًا من التميز الذى يجعله عندما يغنى يبدو مختلفًا وأكثر جمالًا منه عندما يتلى بشكل عادى^(١٩)، إن النص الشعرى يحتل الجانب الأكبر من اهتمامه وعنايته، وإن اللحن بالنسبة للمغنى الشعبى يمثل أحد الطرق الرئيسة التى يؤثر بها فى مستمعيه؛ حيث يهتم المغنى الشعبى بكلمات الأغانى أكثر من اهتمامه بالموسيقى^(٢٠). ويشير فى ملاحظاته أن كثيرًا من المغنين الشعبيين لا يستطيعون

أداء الألحان دون الكلمات، ويؤكد أنه لم يصادف مغنيًا واحدًا قبل هذا أو كان قادرًا عليه.

إن هذه الملاحظة غاية في الأهمية، وتؤسس لاختلاف مهم بين المغنى الشعبى، وبخاصة مغنى الموال، والمغنى التقليدى أو الدارج الذى يتأسس تكوينه الفنى على خلفية موسيقية، وهو ما اختبرناه مرارًا وتكرارًا، فالفنان الشعبى يستند فى استدعاء محفوظه الفنى على آلية لغوية شعرية، فى حين يستند الموسيقى على آلية موسيقية تعتمد على الجملة الموسيقية بعنصرها الإيقاعى والمقامى.

ومن هذا المنطلق فإن مغنى الموال الشعبى غالبًا ما يقومون بتأليف ما يقدمون من مواويل، ولديهم القدرة على النسج الآنى فى مجال الكلمة الشعرية، وربما يستدعون أبنية متراكمة فى محفوظهم الشعرى مع إمكانية وبراعة تتيح لهم تغيير القوافى لتعبر عن مواقف متباينة من قبل الترحيب ببعض الضيوف من ذوى الحيثية والأهمية؛ حيث يستدعى المغنى الشعبى من محفوظه مع بعض التصرف باستخدام اسم الشخص المراد الترحيب به؛ حيث يضيف عليه خصلاً وصفات تلقى احترام وتقدير الجماعة الشعبية، وقد يكون الموقف مغايرًا؛ حيث يعبر المغنى عن استيائه من عدم إصغاء بعض الحضور فيرتجل وفق الآلية السالف ذكرها أحيانًا لجزر هؤلاء.

وعلى النقيض؛ فإن مغنى الموال فى الجانب الفنى الموسيقى يعتمد آلية تستدعى محفوظه النغمى، ومن ثم يكون إبداعه منصبًا بالأساس على التنوع اللحنى والقدرة على توليد الجمل اللحنية والانتقال بين المقامات الموسيقية، وذلك وفق ما تسمح به ملكاته الارتجالية المرتكزة على التراكم النغمى فى ذاكرته الفنية. وكذلك وفق إمكاناته الصوتية وخبراته الأدائية وثقافته الموسيقية وقدرته على التعبير عن النص الأدبى من خلال تقديمه غنائيًا فى حلة نغمية موفقة، وفى محاولة دائبة للاستفادة المثلى من الانتقالات المقامية، والتنقل بين مناطق القرارات والجوبات لتأكيد إمكاناته الصوتية وقدرته الأدائية بعناصرها المتعددة.

ولعل النماذج الواردة فى سياق هذا البحث تؤكد هذه الفكرة؛ حيث نلاحظ اهتمام المغنى الشعبى بالجانب الشعرى وما يحتويه من قيم وأفكار يحرص على توصيلها لمستمعيه دون إغراق فى الصنعة الغنائية والموسيقية؛ حيث لوحظ اعتماد المغنى الشعبى على تركيبة نغمية فى حدود خمس نغمات (طابع المقام)، أو أربع نغمات (جنس مقام)، وهو ما سوف يتضح فى التحليل الموسيقى لموال «طلعت فوق السطوح» لبدرية السيد، وموال «طلعت بره الخلا» لجماليات شيحة، وموال «لغنى لاغيته» ليوסף شتا.

فى حين نجد فى موال «الى انكتب ع الجبين» لمحمد عبدالوهاب، وهو بالتأكيد يندرج فى سياق الغناء التقليدى- وربما يعد نموذجًا فى هذا المجال- نجد حبكة فى الصياغة اللحنية، واتساعًا فى المساحة الصوتية وبراعة لافتة فى الأداء الغنائى، وحضورًا للحوار الموسيقى بين المغنى والعازفين المصاحبين له، ولعل هذا يؤكد ما أشرنا إليه من وجود اختلاف بين المغنى الشعبى والمغنى التقليدى.

ثمّة ملاحظة ربما كانت جديرة بالعرض فى سياق المقارنة بين أداء الموال فى السياق الشعبى وأدائه فى سياق الموسيقى التقليدية، وهذه الملاحظة تتعلق ببداية غناء الموال بكلمة «يا ليل يا عين»؛ حيث لوحظ أن الفنان الشعبى لا



يستخدم غالبًا «يا ليل يا عين» في بداية غنائه الموالي، بل يبدأ مباشرة غناء النص الأدبي للموال، وربما يشذ عن هذا الفنان الشعبي «محمد طه»؛ حيث يبدأ بـ «يا ليل يا عين» بطريقته الخاصة المتميزة، وعلى العكس نجد المغنين في سياق الموسيقى التقليدية غالبًا ما يبدأون غنائهم للموال بـ «يا ليل يا عين» وربما تدلل على ذلك كل مواويل «محمد عبدالوهاب».

ومما هو معروف أن أداء الموالي في الموسيقى التقليدية يكون فرديًا؛ حيث يقوم المطرب بالأداء الغنائي فقط دون أن يشاركه في ذلك مطرب آخر، وتظل المشاركة أو الحوار الموسيقي بين المطرب والعازف أو العازفين المصاحبين له، غير أنه «يبدو أن تقليدًا كان سائدًا بين مغني الموالي في السياق الشعبي، وهو أن يتم غناء الموالي، بالتناوب بين اثنين أو ثلاثة من المؤدين، وكان المؤدون حينما يجتمعون لغناء الموالي، يختارون موضوعًا أو عدة موضوعات للغناء، فإذا بدأ أحد المغنين القولة على الطيب غنى رفيقه أو رفيقه في الموضوع نفسه».

ولعله من المهم أن نشير إلى أن جل الأداء الغنائي للموال - سواء في السياق الشعبي أو السياق التقليدي - في المرحلة الراهنة، يفتقر إلى ما يعنيه الارتجال بمفهومه العلمي وتقاليده الفنية المتعارف عليها، وأن ما يقدم قد يعده الملتقى ارتجالًا باعتبارها المرة الأولى التي يستمع فيها لهذا المغنى أو تلك المغنية، غير أن المستمع الخبير والمهتم والمتابع سوف يدرك أننا ندور في فلك مغلق يطلق عليه «الموال الملحن».

الهوامش

- (١) موال الصبر، أداء شفيق جلال، موال شائع مجهول المؤلف ، <http://www.dailymotion.com/> ، video، انظر أيضًا:
- أحمد على مرسى، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.
- (٢) من أشعار بيرم التونسي، وألحان زكريا أحمد، وغناء السيدة أم كلثوم.
- يلاحظ أن القاف قلبت في النطق جيم (يا خالجي «يا خالقي» - خلجت «خلقت»).
- (٣) رضا محسن حمود، الفنون الشعبية غير المعربة - ١ المواليا ، منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية - السلسلة الفولكلورية (١٠)، ١٩٧٦، ص ٧٠ .
- (٤) ناهد أحمد حافظ، الأغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين، «رسالة دكتوراه- غير منشورة- القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٧.
- (٥) موال ليوسف شتا، الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت).
- (٦) من تسجيلات يوسف شتا.
- (٧) انظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، ط٣، القاهرة.
- (٨) انظر: أحمد على مرسى، مرجع سابق.
- (٩) موال للمنشد الشيخ ماجد عبدالباسط حرك، الجامع: محمد شبانة، مولد السيد أحمد البدوي، طنطا، ٢٠٠٨/١٠/٢٢.
- (١٠) شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي.. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، ع٢٦٧، الكويت، مارس ٢٠٠١، ص ٢٨٧، ٢٨٨. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٤٧.
- (١١) محمد شبانة، أغاني الضمة في بورسعيد، المركز القومي للموسيقى والمسرح والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٧٣.
- (١٢) أحمد على مرسى، مرجع سابق، ص ٣٥٥ : ٣٦١.
- (١٣) انظر: مصطفى محمد عبدالحليم، أساليب أداء مطربات الغناء الشعبي (البلدي) في مصر، رسالة ماجستير

- غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٢١٩-٢٩٧.
- (١٤) محمد عمران، سيد المغنى الموالم، المركز المصرى للثقافة والفنون، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٣٣.
- (١٥) انظر: طارق يوسف إبراهيم، الأساليب المختلفة لأداء الموالم عند بعض كبار المؤدين، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥.
- (١٦) كلمات الشاعر: حسين السيد، ألحان وغناء: محمد عبدالوهاب.
- (١٧) انظر: أحمد محمد إبراهيم، تنمية مهارات الارتجال لدارسى العود من خلال الموالم عند محمد عبدالوهاب، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٩.
- (١٨) أحمد على مرسى، مرجع سابق، ص ١٥٢.
- (١٩) المرجع نفسه، ص ٨٣.
- (٢٠) إبراهيم عبدالحافظ، الفنون الأدائية الشعبية دراسة فى ديناميات التغير، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٧٣.

المصادر والمراجع

أولاً المصادر:

- الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية، موالم للمنشد الشيخ ماجد عبدالباسط حرك، ضمن حوار مع المنشد أجراه الجامع محمد شبانة، مولد السيد أحمد البدوى، طنطا، ٢٠٠٨/١٠/٢٢.

ثانياً المراجع:

- أحمد على مرسى، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.
- أحمد محمد إبراهيم، تنمية مهارات الارتجال لدارسى آلة العود من خلال الموالم عند محمد عبدالوهاب، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٩.
- إبراهيم عبدالحافظ، الفنون الأدائية الشعبية دراسة فى ديناميات التغير، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٤.
- زين نصار، الصيغ الغنائية فى الموسيقى العربية، مجلة الفنون، ع ٦٤، القاهرة، صيف ١٩٩٧.
- شاكى عبدالحميد، التفضيل الجمالى دراسة فى سيكولوجية التذوق الفنى، عالم المعرفة، ع ٢٦٧، الكويت، مارس ٢٠٠١.
- شفيق جلال: موالم الصبر.
- الشبكة الدولية للمعلومات الإنترنت: <http://www.dailymotion.com/video>.
- طارق يوسف إبراهيم، الأساليب المختلفة لأداء الموالم عند بعض كبار المؤدين، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥.
- محمد السيد شبانة، أغانى الضمة فى بور سعيد: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٦.

- محمد عمران، سيد المغنى الموالي، المركز المصرى للثقافة والفنون، القاهرة، ٢٠٠٨.
- مصطفى محمد عبدالحليم، أساليب أداء مطربات الغناء الشعبى (البلدى) فى مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠١٣.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، مكتبة غريب، ط٣، القاهرة، ١٩٨٣.
- ناهد أحمد حافظ، الأغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين، رسالة دكتوراه- غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٧.





رجل من مصر، عام ١٨٩٠م



رمزية الأعففة في الثقافة الشعبية

١. رمزية الإعاقة في المثل الشعبي

يرتكز فهم مجال «الإعاقة» على المجال الطبي، بينما يخفت فهمه على الصعيد الاجتماعي، ويكاد ينعدم على الصعيد الثقافي، بالرغم من أهميتهما، بل إن طرح مسألة الإعاقة على الثقافة الشعبية يدفع الفولكلوريين إلى الهرب أو الانسحاب خجلاً؛ ذلك لأن التصور المكسّر لدى كثير منهم يتمثل في أن المأثورات الشعبية تحتشد بتعبيرات فائقة القسوة تجاه مختلف أنواع الإعاقة، غالباً ما تطغى على أذهانهم ألفاظ المثل الشعبي الذي اطلعوا عليه بحكم التخصص: «إن شُفْتُ أَعْمَى دُبُّهُ، وَخُدَّ عَشَاهُ مِنْ عَيْبِهِ، مَا نَتَشُّ أَرْحَمُ مِنْ رَبِّهِ»^(١). بالطبع، فإن الوقوف عند حدود اللفظ في المثل الشعبي، دون الوعي بالمعاني والدلالات الرمزية التي تنتجها سياقات المثل عبر أفعال تأويلية، هو خطأ فادح من قبَل النخب، والأفدح عندما يقع بعض المتخصصين- في التحليل الفولكلوري، أو غيره- في شَرَك انتزاع المثل من سياقات تداوله^(٢)؛ حيث يُساق بمعزل عن المواقف الإنسانية المعيشة (أو الافتراضية)، ويُستغرق في فهم مغزاه عبر تفسير ضيق انطلاقاً من ألفاظه، دون غوص في جوهره، وليس هذا الجوهر سوى السياقات والمواقف المتعددة والمتكررة والمتناظرة التي تستدعي المثل، وتستحضره، وتمنحه كينونته ووظيفته.

لا تنحصر المقاربة اللفظية في سرد الأمثال التي تنطوي على ألفاظ الإعاقَة فحسب (وهي محدودة، قياسًا بحجم تداول الأمثال الشعبية على الصعيد العام)، بل تتعداها إلى الأمثال الشعبية التي تشي ألفاظها بقيم سلبية تجاه النساء، وأخرى بقيم سلبية تجاه الرجال، وأخرى تجاه الأطفال، وتجاه العجائز، وتجاه بعض المهنيين.. إلخ، بل كثيرًا ما تُحاكم الأمثال من منظور الفكر الديني، لنجد معظمها- إن لم يكن كلها- يدخل في تصنيفات الكفر أو الشرك أو الحرام أو المكروه، وكثير من الأفكار النخبوية تضع يدها على التناقضات في الأمثال الشعبية، وعلى التمييز ضد المرأة، وعلى الخضوع والإذعان وطاعة الحاكم المستبد.. إلخ، حتى صار المثل الشعبي- كغيره من النتاجات الإبداعية الشعبية- مجالًا مستباحًا يُعاد فيه إنتاج الأفكار الإيديولوجية، بوصفها وعيًا زائفًا بالثقافة الشعبية وأصحابها.

من مثالب تلك المقاربات كذلك؛ ردُّ هذا المثل الشعبي، أو ذاك، إلى عموم الجماعة الشعبية، أو تعميمه على مختلف الجماعات الاجتماعية على نحو مطلق، بينما وجهٌ من وجوه «سياق المثل»؛ انتماؤه إلى طيف، أو بعض أطراف، من المجتمع الأهلي، فثمة أمثال تنتسب إنتاجًا وتداولًا إلى النساء، وأخرى إلى الرجال، وأخرى إلى جماعات حرفية ومهنية، وأخرى إلى أماكن ونواحي ديموجرافية.. إلخ. ولكل طيف منها حقول دلالية ورمزية خاصة به.

وفقًا لذلك، فإن المقاربات البلاغية للأمثال التي تنطوي على ألفاظ الإعاقَة تفضي إلى ما تنتجه تلك الأمثال- في سياق مقتضى الحال- من معانٍ وقيم رمزية أبعد ما تكون عن الإعاقَة. لا تحمل الأمثال الشعبية التي تنطوي على ألفاظ الإعاقَة معاني قصدية مسيئة لـ «ذوي الإعاقَة»، وإن وردت فيها ألفاظ الإعاقَة واضحة وصريحة في تركيب يشي ظاهريًا بأنه مسيء أو عنيف. تمامًا كما يشي مختلف الألفاظ التي تحيل- في التصور الذهني اللفظي- إلى صور أيقونية ودلائل إشارية مباشرة، دون إنتاج دلالات رمزية، جمالية وبلاغية.

بوسعنا رصد عشرات الأمثال التي تحمل ألفاظ الإعاقَة والمعاقين («أصحاب العاهات» في خطاب أحمد تيمور باشا الذي يميل- في الأغلب الأعم- إلى اعتماد اللفظ في تفسير المثل الشعبي، بل تتمثل بؤرة تركيزه في هذا الكتاب في إعادة الألفاظ العامية إلى رصدها وصوابها اللغوي المعياري، أو إلى ما يسمى بـ «الفصحى»)، مثل: «إيش غرض الأعمى؟ قال: فُقَّة عيون»، و«خاطر الأعمى فُقَّة عيون»^(٣). في سياقات تداول أشباه هذه الأمثال، نجد أنها تطلق- بصفة عامة- على الحرمان من شيء، ليس بالضرورة أن يكون الإبصار تحديدًا، فلكل أمنية بحسب حاله. ويقول المثل: «إن شُفَّت من جوّه، بكيت لَمَّا اتعميت»^(٤)، وتتمثل الدلالة السياقية العامة لهذا المثل في أن المتكلم يلفت وعي المتلقي إلى باطنه المناقض لظاهره، ولسان حاله يقول: إنك إن جاوزت حدود ظاهري إلى عمق باطنى، وعيت بالمفارقة، ولبكيت تضامنًا أو تفاعلًا أو حزنًا على حقيقة حالى، ويستعير ضارب المثل- في إنتاجه للدلالة الرمزية للمثل- أيقونة فُقَّة البصر من أثر البكاء حزنًا؛ ليعمق المتكلم التفاته البلاغى. ويقول المثل: «دارت الدُّوْرَة عليك يا عورة»^(٥)؛ أى إن الإنسان الذى يرصد أخطاء الآخرين تدور الأيام عليه، فيجد من يرصد أخطاءه. وأيضًا: «تغور العورة بفدانها»^(٦)، المدلول الرمزي: لا يمحو المال أو الجاه علامات العَوَار، دون أن يكون العَوَار هنا ذا مدلول مادي حصرًا.

ونجد أمثالًا عن الخَرَس، مثل: «أم الأخرس تَعْرِف بِ لُغَى ابنها» و«الخَرَسَة تَعْرِف بِ لُغَى ابنها»، والمعنى السياقى الدارج لهذا المثل- على تعدد روايته- أن الأم أقدر الناس على فهم

ابنها، وأوعى من فهم الأغيار له ولها. ويضرب- في حقله السياقي العام- للذي يمتلك القدرة على فهم من/ ما لا يفهمه الناس.

أما المثل: «إن شُفْتُ أَعْمَى دُبُّهُ، وَخُذْ عَشَاهُ مِنْ عِبُّهُ، مَا نَتَاشِ أَرْحَمَ مِنْ رَبُّهُ»، فقد قمت بأدائه في مناسبات وسياقات متعددة إلى آخرين متعددي المواقع الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، ف بجانب القلة القليلة جدًا التي مرَّ عليها المثل، وبالكاد يتذكرونه، بدت استجابات من لم يعرفوا المثل لافتة للوعى (وليس للنظر):

يا ساتر- أول مره أعرفه- أول مره أسمع- إيه دا إيه دا- يا خبر- إيه الفظاظه دى- فى كدا!!.. إلخ.

أليست استجابات تلقى المثل (المصدومة؛ المستغربة؛ الضديّة) هذه، هى بالضبط إحدى صور التلقى التى يستهدفها المثل؟

خل أنك- عبر قيم برجماتية تتبناها- تدفعنى- بوصفى لصًا محرومًا أو طامعًا- إلى السطو على شيء وحيد يملكه إنسان قليل الحيلة، عاجز عن حماية نفسه، بل تدفعنى إلى انتهاك حقه بشرعية مطلقة، تفرضها قوة، أو سلطة ما، ترائى أملكها، فتقول لى فى هذا السياق: «إن شفت الأعمى دُبُّهُ، وخد عشاها من عِبُّهُ، ما نتاش أرحم عليه من رَبُّهُ». علينا أن نفكر فى حجم اللحظات التى يضرب فيها المثل الشعبى، وفى حدود دائرته الاجتماعية التى تتبنى قيمه، وفى كنه أطرافه ورموزه: من الشَوَاف؟ من الأعمى؟ من الآخذ غصبًا؟ من الرب؟

تمثل المعالجة السطحية، غير البلاغية، لنص المثل الشعبى، صورة رمزية للعجز عن معرفة المغزى العميق الذى تنطوى عليه عشرات الأمثال الشعبية التى أبدعها الإنسان المصرى، وورث بها «الحكمة» جيلًا بعد جيل بعد جيل، أودع فيها منظومة متكاملة من القيم الرمزية التى يغوص مغزاها فى أعماق التأويلات. لذلك، يخرج المثل الشعبى عن المدار التعليمى القصوى التلقينى المباشر، ليسكن فى رحاب التمثيل الرمضى والبلاغى والاستعارى لمواقف الحياة بحلوها ومرها وخيرها وشرها وتناقضاتها.

يمثل قصر النظر إلى «الإعاقة» (أليس قصر النظر- فى هذا السياق- مجازيًا؟) بوصفها «عاهات جسدية» انحصارًا ماديًا للإعاقة، وتغيبًا مطلقًا لمجالها الثقافى غير المادى؛ ذلك لأن المدخل الثقافى يغيب عن الإسهام مفاهيميًا وإبداعيًا فى شؤون الوقائع الإنسانية، ليس لأن الثقافة عاجزة عن أداء هذا الدور؛ بل لأننا معاقون عن الإسهام بالثقافة فى الشؤون الإنسانية، وفى مجالات حياتنا.

٢. المعاق مبدعًا

يؤكد بول زومتور، أن تاريخ الشعر الشفهى عبر العالم يكشف لنا عن أحد الثوابت التى اكتسبت- فى إطار نظام عتيق للمخيلة الجمعية- قيمة طقسية واجتماعية قوية، وهى: كف بصر كثير من الشعراء والرواة والمنشدين^(٨). ويشير عبد الحميد يونس إلى نبوغ المكفوفين فى الترتيل والإنشاد والتوقيع الموسيقى، وكانوا ينصرفون لهذه المهنة انصرافًا دينيًا أو شبه ديني^(٩).

«هوميروس» الذي تنسب إليه واحدة من أروع النفاثات الأدبية في التراث الثقافي الإنساني (ملحمتا الإلياذة والأوديسا اللتان نسج على منوالهما الشعراء فيرجيل باللاتينية ودانتى بالإيطالية وملتون بالإنجليزية ملاحمهم)، وواحدة من أهم الأساطير المؤسسة للحلقات الحضارية الأوروبية، المتمددة في الذاكرة الإنسانية؛ لا تكتفى الموسوعات والمصنفات بوصفه بالشاعر الإغريقي العظيم- المشكوك في وجوده، لكنه وُجِدَ بالفعل وبالقوة-، بل تصفه بأنه الشاعر الأعمى، بل إن لفظ هوميروس ليس له إلا دلالة لغوية واحدة: «الأعمى»^(١٠).

يؤكد بورخيس أنه إذا كان هوميروس ضريباً- حسب ما يروى التراث الإغريقي- فإن في ذلك ضرباً من التأكيد على أولوية الشفوية والغنائية الشعرية- أى الموسيقى والكلام- على ما هو مرئى، ذلك لأن الكلام في حالته الأولية ينطوى على قدرة فائقة على التجريد المكتنز بالطاقة الخيالية^(١١).

يعزو التراث الصينى إلى بعض الموسيقيين المكفوفين نصيباً في نشر القصائد المجموعة في المنتخبات القديمة الموسومة بكتاب **شى كينج Che King**. أما التراث اليابانى، فيرجع ذبوع **سيرة «التايرا» Taira** الملحمية منذ القرن الثالث عشر الميلادى، إلى منشدين مكفوفين، وطالما عرفت اليابان برواة الملاحم المكفوفين. شبه القارة الإيبيرية، ومن بعدها أمريكا اللاتينية، قامت أكثر من غيرهما من أرجاء العالم الغربى بإعلان شأن تلك الوظيفة الغامضة التى يؤديها الأعمى؛ فمنذ القرن الرابع عشر الميلادى وكلمة **ciego** الإسبانية (أعمى)، قد تحولت لتشير إلى كل مغنٍ شعبى^(١٢).

أما في إفريقيا، فيذكر «ب. ألكسندر» أن المنشدين الأكفاء كثيرون في الكاميرون؛ حيث يتصور الناس أن الشعراء يدفعون كذلك من لحمهم ثمن الميزة شبه المقدسة المتمثلة في تمكنهم من الفن الملحمى. ويسوق زومتور أمثلة لرواة عميان أفارقة تمتعوا بشهرة واسعة في مناطقهم: من غانا (زكريا)، ومالى (باعثماننا)، والكونغو (إيميل ندمبى)^(١٣).

يوصف الأعمى في الثقافة الشعبية المصرية، استناداً إلى المأثور الصوفى، بـ «كريم العينين»، والأعور بـ «كريم العين». يستدعى هذا التشريف الشعبى ذكر كرماء الأعين المصريين الذين أبدعوا فناً وأدباً وفكرًا، وكان لهم تأثير عميق في الذاكرة الجمعية: طه حسين، وعبد الحميد يونس، وجابر أبو حسين، وسيد مكاوى، وإمام عيسى، وعمار الشريعى، على سبيل المثال. هم علامة الطاقة لا الإعاقة من جانب، وهم أيقونة الإعاقة الخلقة والمبدعة من جانب موازٍ.

خلال سنوات العمل في جمع السيرة الهلالية ودراساتها منذ عام ١٩٩٦، كنت أجد الشاعر المكفوف- ك «عبدالعاطى نايل»^(١٤)- موصوفاً بـ «صاحب العيون الكريمة»، والأعور- ك الشاعر الشعبى جابر أبو حسين^(١٥)- بـ «صاحب العين الكريمة»، وأجد الحكايات التى تدور حول موهبتهم الفنية تفسر موهبتهم بأنها نتيجة إلهام، ف «عبدالعاطى نايل» كان يرقى الغنم فى أوان العصر، ومراً على شجرة برتقال، فسقطت إحدى ثمارها، فمصها، فصار قوَّالاً. أما «جابر أبو حسين»، فقد مرَّ عليه رجل عجوز رثَّ الثياب (الخضر عليه السلام)، وسأله حاجة، فاستجاب له أبو حسين عن طيب خاطر، فسأله: هل تريد العطاء فى يدك أم فى فمك؟ فاختار فمه، فصار شاعرًا شعبيًا عظيمًا.

٣. رمزية الإعاقة في المأثور الصوفي

تتجلى الأوصاف التشرييفية التي تتمسك بها الجماعة الشعبية تجاه المعاقين، بعمق واتساع، في المأثور الصوفي على وجه الخصوص؛ حيث يحتفى التأمل الصوفي بالقيمة الوجودية والوظيفية الكلية للإنسان العاجز/ المعاق.

ينطوى التصوف على صور رمزية شعبية للدين، والتأمل الصوفي هو نظام إدراكي يعتنى بفهم أحوال الإنسان الفرد الظاهرية والباطنية وتشريحها. أما المعاق، فظاهرة موجودة بإرادة واعية غير اعتباطية من الخالق الذي ارتضى لها ظهوراً ناقصاً حسب معايير الكمال الذهني والعضوي للإنسان، ولكنها قد تحمل كماليات ترقى عن الفهم المعهود لدى العوام أو الأغيار عن الجماعة الصوفية، وهى ظاهرة في الوجود تكتنز بحكمة ربانية ووظيفة روحية في محيطها الإنساني. ولذلك، خلع عليها التأمل الصوفي نعتاً وأوصافاً تشريفية، بل يكرّس التسليك الروحي الطرفي، على نحو ما، صورة الغياب الإدراكي المحدود بحدود الواقع المادي/ الدنيوي. ومن المأثور عن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) في مرويّات الإرشاد الصوفي أنه قال: «أذكر الله حتى يراك الناس مجنوناً». وكان سيدي سلامة الراضى يقول: «إن الله يحب من عباده الهُبل» رافعاً هذا الحال بالنسبة، إلى هابيل بن آدم عليه السلام. وتلك الرؤية من رواسخ النظر الصوفي التي لم تنفك عنه في تدبراته في خلق الإنسان.

في سردها لصور ذوى الإعاقة في أدبيات المتصوفين، تشير نهاد حلمى إلى تصنيفات الصوفية، ولدى باحثيها، للمعاقين، ولأنواع الإعاقة، في ثلاثة حقول رئيسة^(١٦):

أ. فى معنى الإعاقة الخَلْقِيّة

التعبير	الترجمة الدلالية - السياق
طيّار، من أهل الطيران	إذا كان المعاق من أهل الجذب الباطني/ الروحي بإقرار أهل الاختصاص (الأولياء).
درويش، مجذوب	
بتاع ربنا	
بركة	
من أهل الله	
طيب، من الطيبين	
فيه شيء لله	
بينه وبين ربنا عمار	

ب. فى معنى الإعاقه والعجز السلوكى الباطنى

التعبير	الترجمة الدلالية - السياق
عُتِّلَ، بيعتل	من التعابير كثيرة التواتر والاستخدام، فى تبصير المرید بالتوبيخ والمعاقبة.
محبوس فى أنواره، يدور فى	فى وصف المرید الذى إعاقته فتنة أنوار الصلاح
فلك ذاته	توهم الوصول إلى مراده (الله)، ويقال فى شأنه تنفيرًا لإخوانه من حاله: «قرد ملحلح ولا ولى نطع».
نَفَسَه مقطوع	فى حال من أعاقته البلىا عن متابعة السير والسلوك.
مِرْنَخ	فى من استعذب التسليم لقبض الهم، وبرزت فى سلوكه نوازع الارتكان للعجز.
حَاطِطُ	المعاند لإرشادات الشيخ إصرارًا على ما يرى ورفعته فى الصحة على توجيهات الشيخ.
واقف مع نفسه، ذاته	المعاند لإرشادات الشيخ إصرارًا على ما يرى ورفعته فى الصحة على توجيهات الشيخ.
مِتَلَجِّمٌ	فى من تكاثرت عليه الابتلاءات وهو فى محل الاختبار للترقى وإعاقته شهوة خفية فى نفسه، التف على نفسه فى الإقرار بها، أو استكبر عن إطلاع شيخه عليها.
متكعبل، متعطل	تعبير إجمالى لحمولة المعانى السابقة.
واقف مع الدنيا	كحال الواقف مع نفسه.
مأسور(أسير)، ربنا يفك أسرہ	

ج. فى معنى العماء والإبصار

التعبير	الترجمة الدلالية - السياق
من أهل البصيرة	كل من بنى صلاحه على النظر لمراد الله استجاب لأوامره حيث أقامه ربه

من أهل النظر	
من أهل الشَّوْقَان	
مطموس على بصيرته	كالغاضب والحاقد والحاسد والمعارض والمعاجز لإرادة الله فيه.
أعمى البصيرة	
ربنا يرفع عن العين غينه	العين هي القلب ونقطة غينها هي التعلق بهوى النفس ولو في طاعة، وأصل هذه الصورة الرمزية هو ذات المصطفى الكريم التي هي نقطة غين الحقائق الإلهية في نظرية المعرفة الصوفية، ولكن العقل الصوفي يمتلك سلطة تحريك الصور الذهنية والتعابير والاصطلاحات الأصولية من حقل الإيجاب إلى حقل السلب دون جرح أو تلبيس.
كشَّاف	الرائي يقظة في بواطن الحضرة أثناء قيامها.
من أهل الكشف	المطلع على خبيئة نفس أو حقيقة أمر أو موجود من الموجودات.
بصره غلب بصيرته	أى حجب الظاهر عن النفاذ إلى الحقيقة.
اختلط بصره ببصيرته	أى أصبح يرى بعين رأسه ما تراه عين قلبه وذلك لا يكون إلا لأهل التمكين من أفراد الأقطاب كالإمام الشاذلي قُدس سره ميراثاً من جده المصطفى صلوات الله عليه وتسليماته.

إن معاني الإعاقة عند المتصوفين ليست منحصرة في الإعاقة الجسدية الواضحة؛ إنما يطلق لفظ معاق- في المضمار الصوفي- على أصحاب الغشاوات الروحية. بينما يُوسم ذوو الإعاقات الحسية والعقلية بصفات تشريفية راقية.

في مجال «حكايات الأولياء»، وهو نوع من جنس الحكاية الشعبية، يروى عدد من أهالي قرى جهينة وطهطا في سوهاج، قصة قالوا إنها حدثت في ستينيات القرن العشرين؛ حيث كان يعيش شاب ينتمي إلى عائلة كبيرة، ويتمثل ثقل عائلته في أنها تجمع بين قوتين، الأولى: القوة الدينية حيث درس وتخرج عدد كبير من أفراد العائلة في الأزهر الشريف، والثانية: «كرسي العمودية» الذي كان يورث جيلاً بعد جيل، إلى جانب ما تملكه العائلة من زمام زراعي مميز عن باقي العائلات.

تميز هذا الشاب الذي درس في الأزهر، ولم يكمل تعليمه نظراً لسلوكه الذي بدا غريباً، وغير مهندم، فداءً تصدر عنه أفعال مبهمة وعصية على فهم الأغيار. أصبح سلوكه وحاله مصدر إزعاج وخجل شديد من قبل العائلة، مما دفع أخوه الذي يصغره بعامين (وهو خريج أزهرى أيضاً) إلى تقييده وحبسه داخل غرفته؛ كي لا يسىء إلى سمعة العائلة؛ لأن أهل البلد أصبحوا يطلقون عليه لقب «عبيط». وأثناء حبسه داخل غرفته، كان ينادى بأعلى صوته على أحد الأولياء مستنجداً به. وبعد مرور يوم على حبسه، فتحووا الغرفة، فلم يجدوه داخلها.

سافر هذا الشاب تاركاً أسرته، وجاور أحد مقامات الأولياء، وزادت أفعاله التي بدأ يستغريها كل من يراه من أهله، أو ممن لا يعرفونه؛ حيث تجده فجأة يقوم من مجلسه وهو يأكل، ويحمل طبقاً به طعام وخبز، ويتجه إلى مكان ما، ويحفر حفرة في الأرض، ويضع فيها الطعام والخبز، ثم يردم عليهما وينصرف. وذات مرة، تبعه أحد الأشخاص، وكان يأكل معه، وأخذ يراقبه وهو يحفر الأرض ويضع الطعام والخبز، وبعد انصرافه وانصراف الناس ذهب الرجل، وحفر في المكان نفسه، لكنه لم يجد أى أثر للطعام أو كسر الخبز.

ومن أفعاله التي تحولت إلى كرامة من بعد: في يوم من أيام تنقله بين القرى، نزل فجأة من السيارة التي كانت تنقله، ووقف على جانب الطريق، وعند مرور سيارة بيجو أجرة أشار إلى سائق السيارة أن يقف، فوقف السائق (وكان يعرفه)، وحدد أربعة أشخاص في السيارة، وطلب منهم النزول فوراً، وتعجب هؤلاء الأشخاص، ورفضوا النزول من السيارة، إلا أن سائق السيارة طلب منهم تنفيذ كلام الشيخ وطاعته، فنزل الأربعة وهم في غاية الضيق، وأكمل سيره وسط غضب شديد منه، تحركت السيارة، وفي أثناء سيرها تعرضت إلى إطلاق الرصاص، وموت كل من فيها طلباً لنثار، ويصل الخبر بعد ذلك للأشخاص الأربعة، فيذهبون إلى الشيخ ويشكروه.

ذات يوم، دخل عليه ابن أخته في البلدة التي يعيش فيها هو وزوج أخته، وكانت لديهم مشكلة كبيرة في قضية ما، وتسلموا أمر ضبط وإحضار من النيابة، فقرروا الاختباء عند الشيخ حتى يحين وقت استئناف القضية، وعندما دخلوا عليه قام مهرولاً عليهم وهو يصرخ «النار.. النار ماسكة في راسكم»، وجاء بإناء به ماء وبدأ يصب الماء على رأس ابن أخته، وزوج أخته، وعندما انتهى من صب الماء قال لهم: «النار إطفئت خلاص»، فإذا بهم بعد أيام يصلهم من محامى العائلة نبأ البراءة في هذه القضية، بالرغم من أن هذا المحامى كان قد نصحهم بالهرب، لتوقعه إصدار حكم بإدانتهم.

ومن كراماته المتداولة: في إحدى ليالي الذكر التي كانت تقام في القرى، كان يجلس في مجلسه بالساحة المعدة لمشاهدة حلقة الذكر، وإذا بإحدى النساء اللائي كن يتابعن الإنشاد وحركة الرجال في الساحة من فوق سطح أحد البيوت المطللة على الساحة، تسقط في وسط الحلقة أمامه تماماً، وبعد أن أفاقت من صدمة السقوط من أعلى البيت، انتبعت إلى أنها لم تصب بشيء، ولم تتعرثر سقوطها، بينما الحاضرون الشاهدون على الواقعة يصيحون: الله أكبر.. الله أكبر، اتجهت السيدة نحوه لتقبل يده طالبة منه أن يسامحها، فابتسم وأومأ لها بأن تذهب. كانت السيدة عندما راقبته من فوق السطح، ورأت ملابسه غير المهندمة، قالت على مسمع سيدات بجوارها: «إيه ده، ما لفتوش غير العبيط دا وتجيويه الليلة!»، وفي اللحظة نفسها رفع ذراعه اليمنى قائلاً: «حاص»، فسقطت السيدة على الفور.

بعد وفاته، وهو في العقد الثالث من عمره، تسلم مشيخة الطريقة عنه أخوه الأصغر الذى سبق أن حبسه وقيده باعتباره «عبيطاً» لا يشرف العائلة مظهره وسلوكه غير المنضبط في نظره ونظر الآخرين، هو نفسه من جلس مكانه محبباً ومريداً ومخلصاً لذكره الطيبة، ولكراماته المتداولة على أسنة الناس في قرى محافظتى أسيوط وسوهاج، إلى حد أن صيته فاق صيت العائلة القوية الكبيرة نفسها.

٤. إعاقة أم إفقار؟

ما الآليات التى تعمل بموجبها الإعاقة؛ لدى النخب، وفي الوسائط، وفي السياسات.. إلخ؟ بالرغم من أن السؤال يبدو بعيداً عن تجليات الإعاقة وصورها الرمزية في الثقافة الشعبية وفنونها وخطاباتها، لكن من المهم الوعى بما تصنعه الثقافة العامة (الرسمية أو النخبوية أو السائدة) وأجهزتها ومؤسساتها، في مقابل ما تنطوى عليه الثقافة الشعبية من قيم رمزية بديلة. هل في الوسع مثلاً مراجعة مفهوم «ذوى الاحتياجات الخاصة»؟ وإلى مراجعة الحيز المفهومى الضيق لـ «الإعاقة» والعجز؟ وإلى مجاوزة حدود التجليات والصور الثابتة والمستقرة للإعاقة والعجز في التصورات الذهنية العامة (والخاصة)؟^(١٧) وإلى التفكير في ما يمكن أن تمنحه الثقافة الشعبية وفنونها وآدابها من أفكار ملهمة؟ وإلى استلهاهم الفنون الحديثة: الأدبية والموسيقية والغنائية والتشكيلية والحركية- التى تحظى بالحماية المؤسسية، والذيوخ عبر وسائط فاقت كل الحدود القديمة- للقيم الإبداعية الشعبية التى سَمَتْ بالمعاقين، ونفذت إلى الباطن الإعاقي، وأضأت الجوانب الروحية والجمالية للإعاقة وذويها؟

علينا طرح الأسئلة التى لا تُعد أسئلة تُطرح، وعلينا تحليل ما لا يُعد من باب البيانات والمعلومات، المعممة والمكرسة، وما يصنّف في خانة الأسطوري، غير المعقول وغير العلمى، بالمعنى الذى طرحته المركزية الأوروبية حول العقل والعلم. ينبغى لنا أن نبدأ بالبحث خارج الخطاب السائد، في مجال يقع دون المستوى المطلوب من العلمية، وما وراء مقاييس المعرفة القائمة، لنكتشف معارف شعبية وطرائق أصيلة، لنكتشف التجارب الخاصة لمجموعات المهمشين، وال دراويش، والسائحين، والفقراء، والنساء، والفلاحين، والأرزقية، والعَجَرَة، وقليلى الحيل، والحكماء المحليين، والرواة الشعبيين، والحكّائين، وأصحاب الخيال البسطاء، وأصحاب المعارف التى لا تعرفها النخب، لتبين ما في مآثوراتهم، ومعارفهم، ومقولاتهم، من رؤى أخرى للعالم، وطرائق تصدّ للضغوط والإعاقات. يتعين علينا مفارقة تقاليد الخطاب المهيم، فنجد أنفسنا في ذلك المجال الذى احتقره هذا الخطاب؛ أى مجال الجماعات الشعبية، والثقافة الشعبية، لنكتشف ما يكتنز به من معارف مطموسة؛ خبيثة. لنصغى إلى صوت الحكمة يتصاعد من المعارف الشعبية العامة المحلية. لعلنا نتنقل- حينئذ- إلى مرحلة استنباط رؤى جديدة، فيها مزيد من الأصالة، مؤهلة لمجابهة ما في الواقع من تعقد مستمر، رؤى فيها مزيج عضوى من الروح النقدية والإبداع؛ المنطقى والأسطوري؛ السياسى والشعرى؛ العلمى والجمالى؛ الظاهر والباطن^(١٨).

إن استراتيجية الشفقة والإعانة التى تُمارس تجاه المعاقين- بدءاً من تخصيص نسبة الـ ٥٪ من وظائف الدولة، وصولاً إلى الامتيازات التى تمثل، في معناها العميق، تمييزاً وليس عدلاً أو

دمجاً- تدفع الفقراء، بكثافة، نحو الحصول على شهادة تأهيل المعاقين من الجهة الإدارية المختصة (التي تغير اسم الوزارة التابعة لها مراراً: الشؤون الاجتماعية، التضامن الاجتماعي، وهلم جرا). في تقديري، ليس لدى الفقراء مشكلة في أن يكونوا معاقين في الأوراق الرسمية، فليست الإعاقة سبباً بالنسبة إليهم، أو لأن الإعاقة المكتوبة أهون من الإفكار الشفهي. بل لا غشاة من أن يتعرضوا للإعاقة الجسدية فعلياً في أية لحظة من لحظات المخاطر التي يمرون بها في حياتهم اليومية. ليست الإعاقة سبباً عند الفقراء المدفوعين دوماً إلى الاستعانة، هرباً من الإفكار، فالعار هو الفقر، بل العار الجوهرى هو الإفكار؛ ذلك لأن «الفقر» يحظى بصفات تشريفية شعبية ذات جذور صوفية (فـ «الفقر فخر»، و«الفقر إلى الله»، والإنسان الفقير هو الإنسان الغنى بالجمال وبالطبيعة وبالأخلاق وبالتعاقد الاجتماعي). أما الإفكار، فهو المحو للعمد لقيمة العدل.

على نحو مجازى وحقيقى في آن، فإن عارنا الصريح هو في الإفكار، وليس في الإعاقة. وبالرغم من الفقر، فإن الفقراء يضربون المثل- منذ آلاف السنين- على إبداع الحياة والعيش والاستمرار والاتصال. إن إبداعهم يغير ما يسمى بـ «الحد الأدنى» لإشباع الحاجات الأساسية الذى يحولونه إلى حد أدنى نسبى ومتحرك، فيخلقون من «الفسخ شربات»؛ لأن إبداعهم يقدم نماذج تفيد في درس التعبئة؛ لمواجهة اليومى المباشر؛ ولتحدى التبعية بآلياتها؛ ولأنه إبداع يُظهر، في بعده الفنى والروحى، ضرورة التصالح مع الحياة، للبقاء والاستمرار والتجدد، ولمواجهة المشكلات والإعاقات مواجهة مبدعة، رغم أنف الظروف المحيطة به وبأصحابه الذين لا يملكون إلا الضعف الذى يتضاعف مع الأيام، ويضحون- عبر هذه الرحلة المريرة- بكل طاقاتهم العقلية والذهنية والنفسية.

إنهم نتاج أوضاع البنية الاجتماعية التى تجبرهم على التصرف بلا اختيارات حقيقية، ليلتقطوا المتاح من الفرص، بينما تعوزهم الشروط التى توسع دائرة اختياراتهم. إنهم أصحاب القطع القزمية من الأرض (وربما أكثرهم بلا أرض)، هم العمال الأجراء، ذكوراً وإناتاً وأطفالاً ومنتجو بعض أدوات العمل وبعض السلع. هم أصحاب الحرف والصناعات اليدوية البسيطة والشاقة. وبرغم أنهم يعملون أكثر من غيرهم- بمجهود مضاعف- فى الحقول، وفى الشوارع، وفى الدور، وفى الورش، وفى البحيرات، فإنهم يعيشون من أيديهم إلى أفواههم مباشرة، مضطرون لقبول ما يسمح به الآخر لهم. إنهم الفئات التى حُوصِرَ إبداعها، وتجهلت مقولاتها ومشاعرها، وحُجِبَتَا عن المرور إلى الثقافة المكتوبة والمسموعة والتاريخ المسجل والسياسات العليا، هى التى فرضت أوضاع البنية الاجتماعية أن يكون إبداعها من أجل البقاء، والتصالح مع الحياة، لتخفيف أثقالها، وجعلها أقل عناء، وأكثر إنسانية^(١٩)، من خلال المقاومة اليومية لكل ما يُعيق عن تحقيق مقادير من كرامتهم وعيشهم. هى نفسها الجماعات الاجتماعية الشعبية التى تمثل المجال الإنسانى الشعبى الرحب الذى يسكن فيه ضعف المعاقين، وهواجس المعاقين، وقوة المعاقين، وإبداع المعاقين، ودمج المعاقين.

فى الثقافة الشعبية، ليست الإعاقة سوى الإفكار (ليس مفهوم الإفكار هنا مادياً حصراً، مثلما ليست الإعاقة مادية- حسية فحسب). وبالرغم من الضغوط التاريخية التى مورست على دوائر اجتماعية واسعة عبر إفكارها، فإن الفقراء استطاعوا أن يكونوا أثرياء جمالياً؛ حيث ظلوا يبتنون الإبداع والقيم الروحية فى الأقدار الإعاقية، أجيالاً فأجيال.

تلکم هى قوة الضعفاء، وقوة من يُعتقد أن لا قوة لهم.

٥. المنظور الثقافى - غير المادى - للإعاقة:

ثمة طرق بديلة إلى فهم الإعاقة، تُجاوز الدلالات المادية إلى الدلالات الاجتماعية والثقافية. فإذا كنْتُ لا أستطيع المشى لدخول بناية، فإنها- فى الحقيقة- غير مهيأة لى، فالدرج (السلم) يمثل الأداة الوحيدة للصعود. وبما أننى لا أستطيع الوصول إلى الهدف، فإننى معاق على نحو مطلق من وجهة نظر الآخر، لكننى- بوصفى معاقاً- لا أُفسّر الموضوع أو أنظر إليه استناداً إلى منظور الآخر، ولكن من منظورى المتمثل فى أن هناك مجموعة من درجات السلم تمنعنى من الوصول إلى البناية. ومن ثم، فهى التى تعيقنى؛ أى أن السلم هو مصدر الإعاقة، ولست أنا. إننى لست معاقاً بالمعنى المطلق؛ لأن ثمة حلولاً ممكنة، لكنها لم تتحقق؛ لأنى لم أكن موجوداً فى وعى مصمّم البناية. عندما يريد شخص، لا يستخدم الكرسي المتحرك، الدخول إلى بناية، يكون لديه توقع مسبق يستند إلى ثقته بالقدرة على دخولها دون أى تعديلات، والصعود إلى الأعلى باستخدام الدرج، هذه هى الطريقة التى يفكر فيها المهندس عندما يخطط للبناء. وبالمثل تماماً؛ فإن الشخص الذى يستخدم الكرسي المتحرك، لا يجد فى نفسه، أو فى نفس غيره، إعاقة، ما دام يتوفر فى البناية مصعد ومنحدرات معدة له. يعنى هذا أنه ليس لدى الشخص المعاق جسدياً عجزاً جسدياً، ولكن القصد هو أن سياسات التوزيع الاجتماعى مصمّمة بطريقة تعيق ذا المعاق عن تمكينه من بلوغ الهدف.

عندما يكون الآخرون معاقين عن رؤيتى والإحساس بوجودى فى هذا العالم؛ فإن ذلك يمثل الانتكاس الحقيقى. علينا أن نعرف الآخرين دوماً، وأن نراهم فى أنفسنا، وأن نفكر بهم ولهم ومنهم، عندما نصمم ونبنى ونخترع وننظر ونبدع.

عندما نقول إن العاهات الجسدية للإنسان هى مكامن إعاقاته، فمن شأن ذلك أن يضع الأمور فى سياقها الخاطئ، ربما كان يحظى هذا التفسير بالقبول النسبى فى الماضى، برغم تبعاته السلبية، لكننا معنيون الآن بتعبيد طرق جديدة للوصول بالإعاقة إلى آفاق جديدة، عبر إعادة تفسير المشكلات التى يواجهها المعاقون ورؤاهم لذواتهم والعالم والكون (فى كثير من الحالات، قد تبرز هذه الفعاليات عبر الفنون اللغوية وغير اللغوية)، إنها نفسها الآفاق التى يسكن فيها تقدم عمراننا البشرى وتطوره.

لا ينبغى أن ينحصر منظور الإعاقة فى الآخر، سواء أكان هذا الآخر طبيياً؛ أم نفسائياً؛ أم سوسولوجياً؛ أم إعلامياً.. إلخ؛ وإنما يجب أن يتمدد، ليشمل منظور المعاقين إلى أنفسهم: مشاعرهم ورغباتهم وحكاياتهم وتوقعاتهم ورؤاهم للعالم. وفقاً لهذا المنظور الذاق، تتبلور مفاهيم الإعاقة التى يُعتقد بها فى مضمار البحوث الثقافية والاجتماعية. إن كثيراً من الناس ذوى الإعاقة أعانتهم أفكارهم وقوّاهم خيالهم على الأسباب المادية لإعاقاتهم. وكثيراً من الناس من ذوى العجز الروحى أعاقتهم أفكارهم ومعتقداتهم ونظرتهم السلبية إلى الذات، عن تحقيق أهدافهم، أو عن وضع أهداف قابلة للتحقيق فى حياتهم. ومن ثم، فليس ذوى الإعاقة الجسمية هم المعاقون حصراً؛ بل إن أكثر الناس إعاقة

هم ممن يُعتقد أنهم غير معاقين، والخلاصة أن للإعاقة مفهومًا ذا خصائص مادية، وآخر غير مادي ذو خصائص روحية ومعنوية، وأن الثاني معرض إلى التهميش. وللإعاقة كذلك مفهومٌ نسبى على الصعيد التاريخي؛ فإن كثيرًا من الإعاقات في الماضي، لم تعد كذلك في المستقبل. في الماضي، كانت «الإعاقة/ الحاجة»، دومًا، «أم الاختراع» ودافعه الجوهري، ورافدًا من روافد الخيال. وكذلك يجب أن تكون في أفق المستقبل: خلاقة، ومبدعة، ومنتجة، ومحركة، ومضيئة للإنسانية.

٦. على سبيل الختام

وفقًا للرؤية التي تنطوى عليها هذه الورقة، أتصور أن تجسير العلاقة بين الثقافة الشعبية وذوى الإعاقة، يتحقق عبر حزمة من الإجراءات:

١. إعادة قراءة التراث والمأثور الشعبى من زوايا مختلفة عن التفسيرات السطحية والمغلوبة تجاه الإعاقة وذويها.
٢. دفع البحث في مجال العلوم الإنسانية إلى مقاربة عوائق السياسات الإعلامية والثقافية تجاه المواطنين ذوى الإعاقة.
٣. العمل على دمج رؤى ذوى الإعاقة ومطالبهم في رسم السياسات الثقافية في مصر.
٤. تمكين ذوى الإعاقة من الثقافة الشعبية وفنونها، عبر إتاحتها في البرامج الثقافية والفنية الموجهة إليهم.
٥. تيسير سفر ذوى الإعاقة وتنقلهم الداخلى والخارجى، وإتاحة فرص حقيقية لهم للتعلم وكسب الخبرات والمهارات عبر الفنون في مختلف أنحاء مصر وبلدان العالم.
٦. الإفادة من تجارب الشعوب في مجال تمكين ذوى الإعاقة ثقافيًا، لا سيما تجارب شعوب الجنوب العالمى: الهند؛ ماليزيا؛ دول أمريكا اللاتينية، على سبيل المثال.
٧. دمج ذوى الإعاقة في ورش تدريبية لتخريج الفنانين في المجال الموسيقى والغنائى والحركى والتشكيلى.
٨. إتاحة الفرصة أمام المدربين الأكفاء من ذوى الإعاقة للمشاركة في عمليات الإدارة الإعلامية والثقافية والفنية.
٩. تخطيط المنشآت وفق هندسة ملائمة لذوى الإعاقة، وتزويد المؤسسات الثقافية والإعلامية منها بالوسائل السمع- بصرية المعينة على دمجهم.

الهوامش

- (١) انظر: أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٣٠.
- (٢) انظر على سبيل المثال: محمد حسن غانم، صورة المعاق في الأمثال الشعبية، مؤتمر تجليات الإعاقة في التراث الشعبى المصرى: قراءة في أبعاد التنوع الخلاق، الهيئة العامة لقصور الثقافة- جامعة الفيوم (الفيوم، ٢٥: ٢٦ ديسمبر ٢٠١٢)، ص ١٢٣: ١٥٩؛ حيث

يؤكد في أولى نتائج بحثه الذى صنف فيه ألفاظ الإعاقة وذويها في المثلث الشعبى على وجود «نوع من الظلم الاجتماعى تجاه المعاق، وبخاصة من يعانون الإعاقة البصرية (الأعمى)، ولعل مثل: اضرب الأعمى واكسر عصاه ما انتشأ عدل من ربه الى عماء، خير نموذج على ذلك»! (ص ١٥٥).

(٣) انظر: تيمور، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٦-٢٤٣.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٣١.

(٥) المرجع نفسه، ص ٣٦٠.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٩٥.

(٧) المرجع نفسه، ص ١١٦-٢٥٠.

(٨) انظر: بول زومتور، **مدخل إلى الشعر الشفاهى**، ترجمة: وليد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢١٨، ٢١٩.

(٩) انظر: عبد الحميد يونس، **الشاعر والربابة**، المجلة (القاهرة)، العدد الثامن والثلاثون، فبراير ١٩٦٠، ص ٣٦.

(١٠) انظر: زومتور، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٨.

(١١) انظر: صلاح ستيتة، **جلال الكلمة المنطوقة**، رسالة اليونسكو (باريس)، العدد ٢٩١، أغسطس ١٩٨٥، ص ٢٣.

(١٢) انظر: زومتور، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٩.

(١٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٢١٨ - ٢٢٠.

(١٤) المؤدى الشعبى: عبدالعاطى نابل عبدالعال رزق. اسم الشهرة: أبو سيد وأبو ظهير. تاريخ الميلاد: سجل في البطاقة عام ١٩٢٩. سنة الميلاد الحقيقية ١٩٣٣. محل الميلاد: قرية النخيلة، مركز أبوتيج، محافظة أسيوط. التعليم: تعلم في الكتاتيب، ولم يلتحق بالتعليم النظامى. العمل المدون في بطاقة تحقيق الشخصية: فلاح.

(١٥) المؤدى - الشاعر الشعبى: جابر حسين، شهرته: جابر أبو حسين، ولد في أبار الوقف - مركز أخميم - سوهاج عام ١٩١٣. أقام في «أبار الوقف» و«المراغة» و«البلينا» (سوهاج)، وفي «السمطة» (دشنا- قنا). توفي عام ١٩٨٠، ويعد أشهر شعراء السيرة الهلالية المصريين في القرن العشرين.

(١٦) راجع: نهاد حلمى، **المعاق في العامية المصرية**، مؤتمر تجليات الإعاقة في التراث الشعبى المصرى: قراءة في أبعاد التنوع الخلاق، الهيئة العامة لقصور الثقافة - جامعة الفيوم (الفيوم، ٢٥: ٢٦ ديسمبر ٢٠١٢)، ص ١٨٠-١٨٧.

(١٧) يمثل استخدام تعبير «ذوى الاحتياجات الخاصة» اتفاقاً على استخدام مفهوم «المعاقين» أو «ذوى الإعاقة». إن شئت الدقة، فإن كل إنسان هو من ذوى الاحتياجات الخاصة. عندما يفتش كل منا في نفسه يجد أن بداخله احتياجات خاصة حتمًا. إننا نهرب من استخدام مصطلح «معاق» بسبب محمولاته السلبية التى تستثري في البنى النفسية والذهنية. وعندما يدركون بأن محمولاته الإنسانية الإيجابية فائضة، ستتلاشى أوهامهم حيال الإعاقة والمعاقين.

(١٨) راجع: محمد حسن عبد الحافظ، **الفولكلور والتنمية (مهاد نظرى)**، مؤتمر الأدب وهموم المجتمع في صعيد مصر، إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الغردقة، ٢٦: ٢٨ فبراير ٢٠٠٦).

(١٩) انظر: عبدالباسط عبدالمعطى، **التدين والإبداع.. الوعى الشعبى في مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١١٥-١٣١.



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.: 98 /99 June 2014 – September 2014



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

Chairman of GEBO

Ahmed Mogahed

Chairman of the Egyptian

Society For Folk

Traditions & Editor-in-chief

Ahmed Ali Morsi

Deputy Editors-in-Chief

Hassan Surour

Nahla Abdullah Emam

Managing Editor

Hala Nammar

Executive Managing Editor

Ahmed Bahi Aldin Alassasy

Editorial Secretaries

Marwan hammad

Technical Supervisor

Mohamed Abaza

Graphic & Art Director

Asem Mohamed Hassan



AL FUNUN AL SHAABIA

Journal of Folklore

No.: 98/ 99 June 2014 – September 2014

