الفنون الشعبية

العدد ١٠٠ يناير - ديسمبر ٢٠١٥

مجلة علمية مُحكمة
أسّسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنيًّا
عبدالسلام الشريف
وشارك فى تحريرها
صفوت كمال

الفنون الشعبية

العـدد ١٠٠ ينـايـر - ديسمبـر ٢٠١٥

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
هـيـثـم الـحـاج عـلي

رئيس مجلس إدارة
الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية
ورئيس التحرير
أحـمـد عـلـي مـرسـي

نائبا رئيس التحرير
حـسـن سـرور
نـهـلـة عـبـدالـلـه إمـام

مدير التحرير
هـالـة نمَّـر

مدير التحرير التنفيذي
أحمد بهي الدين العسَّاسي

سكرتير التحرير
مـروان حـمّاد أحـمـد

المشرف الفني
محـمـد أبـاظـة

الإخراج الفني وتنفيذ الجرافيك
عـا صـم مـحـمـد حـسـن

مجلس التحرير
أحـمـد شمس الـديـن الحجاجي
حـنّـا نـعـيـم
سـمـيـح شـعـلان
عـبـدالحميـد حـوَّاس
عـبـدالـرحـمـن الـشـافـعـي
عـصـمـت يـحـيـى
عـلي عـبـد الـلـه خـلـيـفـة
مـحـمـد مـحـمـود الـجـوهـري
مـصـطـفـى الـرزاز
نـوال المـسـيـري

الغـلاف: الفنـان محمـد أبـاظـة

هذه المجلة ١٩٦٥ ..... ٥
محمد عبدالقادر حاتم

مجلتنا تعود ١٩٨٧ ..... ٧
عبدالحميد يونس

ذكريات مع شابة عمرها خمسون عامًا ٩
أحمد علي مرسي

زمن الوعود المحجوزة..... ١٥
عبد الحميد حوَّاس

في الذكرى الخمسين: تأسيس البحث الوطني القومي في الثقافة الشعبية ١٧
عبدالحميد بورايو

١٩٩٢ ..... ٢١
حسن سرور

مقـالات تـأسيـسية

المأثورات الشعبية طابعها القومي والإنساني ٢٥
عبدالحميد يونس

الأدب الشعبي بين المحلية والعالمية ٣١
سهير القلماوي

الخيال الشعبي في الأدب العربي ٣٧
عبدالعزيز الأهواني

المعهد العالي للأنثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية ٤٥
حسن فتحي

أفراح النوبة ٥١
صفوت كمال

نظم فهرست القصص الشعبي ٧٧
حسن الشامي

الفوازير وظيفتها وبناؤها اللغوي ٩٥
نصر حامد أبو زيد

احتفالية المولد في مصر ١٠١
علي فهمي

تـنويـه:

- الآراء الواردة في المواد المنشورة تعبِّر عن رأى أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأي المجلة.
- يخضع ترتيب المواد داخل المجلة لاعتبارات فنية.
- الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد سواء نشرت أم لم تنشر.
- المراسلات الواردة للمجلة باسم رئيس التحرير.

- الأسعار فى البلاد العربية:

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

- الاشتراكات من الداخل:

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

حماية التراث الشعبي دور مستقبلي لعلم الفولكلور.... ١١١
محمد الجوهري

عناقيد النور

من عناقيد النور ١٣٥
خيري شلبي

التنمية في التراث الثقافي غير المادي

حول المأثورات الشعبية والتنمية المستدامة (الحرف الشعبية نموذجًا) ١٥٣
أحمد علي مرسي

التلِّي... حرفة وفن ١٧٧
نوال المسيري

الاحتفال مفهومه وتشكله ٢٠٥
أليساندرو فالسي، ترجمة: ثروت مرسي

نصوص شفاهية

من السيرة الهلالية: زواج رزق من خضرة الشريفة ومولد أبوزيد الهلالي ٢١٣
رواية الشاعر: عبد الجليل عراقي حوَّاس، جمع وتدوين وتوثيق: أحمد بهي الدين العسَّاسي

رسوم المقالات التأسيسية
أحمد نوار
جميل شفيق
محمد قطب
نادية يوسف

رسوم السيرة الهلالية
حسني عباس

خطوط العدد
محمد أباظة

المراجعة اللغوية
أمل أحمد حسين
شيماء محمد حسن

متابعة
سمير خليل
شيماء موسى سالم
عزة طلبة جمال
هند طه عبدربه

- الاشتراكات من الخارج: عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا ـ أوروبا: ١٦ دولارًا ـ أمريكا وكندا: ٢٠ دولارًا مضافًا إليها مصاريف البريد.
- المراسلات: مجلة «الفنون الشعبية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كورنيش النيل، رملة بولاق، القاهرة.
- تليفون: ٢٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٢٥٧٧٥١٠٩ ـ ٢٥٧٧٥٣٧١
- البريد الإلكتروني: alfununalshaabia@hotmail.com
- رقم الإيداع: ١٩٨٨/٦٢٨٣ ISSN ١١١٠ – ٥٤٨٨

مفتاح قديم
معلق على باب من أبواب
القاهرة القديمة

هذه المجلة

محمد عبدالقادر حاتم

إن صدور هذه المجلة له أكثر من دلالة، فهي ليست مجرد دورية ثقافية متخصصة في موضوع معين، ولكنها استجابة طبيعية لإحساس مجتمعنا العربي الاشتراكي بذاته، واستكمال ملامحه بعد أن أتم مرحلة التحول، وبدأ مرحلة الانطلاق العظيم. ولم تعد الدعوة، في هذا المجتمع، إلى دراسة الفنون الشعبية وعرضها وتطورها، ترفًا فنيًا أو عقليًا يقوم به فريق من الناس، يريد أن يتظاهر باحترام هذه الفنون، ذلك لأن الشعب الذي حقق وجوده الكامل على أرضه، وأدرك مكانه الصحيح من الحياة والتاريخ والحضارة، قد عبّر، ولا يزال يعبّر، بالكلمة والصورة والإيقاع وتشكيل المادة، عن تجاربه ومواقفه، وعن آماله ومثله العليا. وهذه القيمة الحيوية للفنون الشعبية، باعتبارها التراث والذخيرة، وباعتبارها الخبرة والتجربة، وباعتبارها التعبير الصادق والأصيل، تفرض الاهتمام بكل ما يصدر عن الشعب، وعن الناس العاديين، من كلمة منظومة، وحركة موقعة منغومة، ومن صورة أو مادة تلخص حياته، وتحدد موقفه، وتستشرف مستقبله... ومن هنا كان صدور هذه المجلة استجابة منطقية لاحترام الشعب لذاته، وتقديره لفنونه.

وما نظن أن أحدًا من الناس، في الجمهورية العربية المتحدة، وفي الوطن العربي الكبير، يجهل أهمية الثقافة بصفة عامة، والثقافة الشعبية بصفة خاصة. والمجتمع العربي الاشتراكي، الذي يقيم الحياة على أرضه بالكفاية والعدل، يجعل الثقافة حظًا مشتركًا بين جميع أفراده، ويمنح الفرصة المتكافئة في الحصول عليها لكل مواطن أيًا كانت مهنته.. وأيًا كانت سنه.. ولذلك عنيت ثورة ٢٣ يوليو، منذ بزغ فجرها على العالم العربي، بالثقافة عنايتها بالإرشاد القومي، وجعلتها مرفقًا عامًا، له مكانته الأساسية بين المرافق الوطنية والقومية، وهكذا برزت الثقافة الحرة في الجمهورية العربية المتحدة، إلى جانب التعليم والبحث العلمي، وهكذا اضطلعت أجهزتها بمسؤوليتها الثورية في إزالة رواسب التخلف والسلبية عن العقول والقلوب جميعًا، وفي بعث القيم الأصلية، التي عاش مجتمعنا، محققًا لها ومدافعًا عنها، وفي تعميق المفاهيم الثورية التي أبرزت حركة التاريخ الصحيحة، والتي جعلت العمل حقًا وواجبًا وشرفًا لكل مواطن على أرضه.

وقد أحس مرفق الثقافة والإرشاد القومي بحاجة الشعب إلى أجهزة ثقافية جديدة لم يكن لها وجود من قبل الثورة، فأخرج لجماهيره التليفزيون العربي الذي أخذ مكان الصدارة بين أشباهه في العالم على حداثة سنّه، وافتتح المسارح على اختلاف أنواعها للنظارة المتعطشين إلى هذا الفن العظيم، ودعم السينما والإذاعة والكتاب والصحيفة، فإذا بها جميعًا شرايين من الدم الحار، تبعث الحياة والحركة والوعي والخبرة إلى كل مواطن في كل مكان.

وكان من الطبيعي أن ترتبط الفنون الشعبية بمرفق الثقافة والإرشاد القومي ارتباطًا وثيقًا، وأن تتعاون أجهزته، عن وعي وتخطيط ودراسة، على جمعها وإبرازها، وتقديم نماذج منها للأدباء والفنانين والنقاد والدارسين، فلا يمر يوم إلا ويصدر كتاب عن فن من فنون الشعب، أو تُمثل مسرحية اتخذت موضوعها من أدبه، أو يظهر فيلم يصور ملحمة من ملاحمه، إلى جانب البرامج الخاصة بالفنون الشعبية، والفرق التي تعتمد على الحركة والإيقاع، مصورة حياة الشعب، مستوحية فنونه، وفي المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية لجنة خاصة بالفنون الشعبية، تعمل مع لجان المجلس الأخرى على التخطيط والتنسيق، ووضع البرامج، وتقديم المقترحات. وفي وزارة الثقافة والإرشاد القومي مركز للفنون الشعبية يجمع مادتها، ويسجلها بأحدث الأجهزة العلمية، ولم يقف الأمر عند الجمع والعرض والاستيحاء، بل تعداه إلى الكشف عن وسائل هذه الفنون الشعبية، ووظائفها وتطويرها، لكي تساير النهضة الشاملة، ولكي تكون في الوقت موردًا اقتصاديًا يضم المنفعة إلى الجمال، ويجتذب السائحين إلى هذا الوطن الذي يجتمع فيه مجد الماضي، وعزم الحاضر، وأمل المستقبل، إلى جانب الطبيعة بشمسها المشرقة، ونيلها العظيم.

ورسالة مجلة **الفنون الشعبية** هي أن تكون مرآة صافية وصادقة، تعكس نبض المجتمع العربي الاشتراكي، كما يبدو في مأثوراته وآدابه ورسومه وتماثيله وعروضه التي تتوسل بالحركة والإيقاع والتمثيل، وهي مطالبة بتصحيح مفهوم الفنون الشعبية، والكشف عن المجهول فيها، ودراسة روائعها، وتقديم أعلامها، وتخليصها من رواسب السلبية والتردد والتواكل، وإظهار ما في هذه الفنون الشعبية من القيم الإنسانية العليا، كالحق والخير والجمال، وإبراز ما تمتاز به من الأصالة التي تجعلها إنسانية قومية وطنية، بلا تناقض ولا صراع. ولذلك فأنا أتخيل هذه المجلة تعمل في ثلاثة ميادين، تنتظمها جميعًا الفنون الشعبية، الأول: هو العناية بمادة المأثورات الشعبية وشرحها ودراستها على أساس علمي، الثاني: هو الاهتمام بالفنون الشعبية المتطورة في واقعنا الثوري الاشتراكي، الثالث: هو الكشف عن الأشكال والمضامين الشعبية في الأدب الفصيح والفنون الرفيعة، وهي ميادين يقوم العمل فيها على التعاون الذي يتسم به مجتمعنا الاشتراكي.

وإنني لسعيد إذ أقدم مجلة **الفنون الشعبية** إلى العرب في كل مكان من وطنهم الكبير؛ ليجدوا فيها وحدة تراثهم، ووحدة هدفهم.. ليجدوا فيها أنفسهم أمة واحدة بمأثور واحد مهما تنوعت وسائله.. وبفن واحد مهما اختلفت أزياؤه.. وهذه المجلة من الشعب إلى الشعب.. وكلي أمل أن تحقق رسالتها التي هي رسالة الشعب، بقيادة زعيمنا الرئيس "جمال عبدالناصر" الذي نبت من الشعب، واستلهم من آماله ومن كفاحه ومن تراثه سياسته ورسالته.

مجلتنا تعود

عبدالحميد يونس

لم نعد في حاجة إلى التعريف بالتراث الشعبي وجمعه وتصنيفه ودراسته؛ ذلك لأن الثقافة بالمفهوم العام هي القوام الإنساني للفرد والجماعة. ومن هنا ظهرت مجلة **الفنون الشعبية**، التي صدر العدد الأول منها في يناير سنة ١٩٦٥، وقامت برسالتها الإيجابية، لتكون حلقة بارزة من حلقات حياتنا الفكرية والفنية. وأسهم في تحريرها الكثيرون من المتخصصين والمحبين للتراث الشعبي. وأصبحت هذه المجلة بمثابة القلب النابض بحياة المجتمع العربي، بصفة عامة، والمجتمع المصرى بصفة خاصة. وتعد هذه المجلة رائدة في مجال الفنون الشعبية، وهي التي تفخر بأنها دعت إلى إنشاء معهد للفنون الشعبية، الذي يحقق الدراسة ويؤصلها، ويعد الأجيال المتعاقبة للكشف عن معالم تراثنا الشعبي الأصيل.

وكل الدارسين لتراثنا الشعبي يذكرون مدى الاهتمام بهذه المجلة، والإقبال عليها، والإفادة منها. وهي الحقيقة التي تسجلها الرسائل المتعددة، التي ظلت تصل إلى هيئة تحريرها من القراء والدارسين في مختلف بقاع العالم. وأنا من ناحيتي أسجل أن متخصصين كثيرين ظلوا يبعثون إليَّ باعتباري من الذين يسهمون في تحرير المجلة، وأن بعض هذه الرسائل كانت ترد إليَّ حتى بعد أن توقفت المجلة عن الصدور.

واتسع مجال الاهتمام بالتراث الشعبي في عالمنا العربي، فأنشئت مراكز لدراسة هذا التراث في العديد من البلاد العربية، وأعانت هذه المبادرة الواقعية الحية على استكمال الدراسات الإنسانية، ووضع التراث الشعبي في مكانه الجدير به من هذه الدراسات.

وظهرت مجلات متخصصة أيضًا في ربوع مختلفة من الوطن العربي الكبير. نذكر مجلات **التراث الشعبي** في العراق، و**الفنون الشعبية** في الأردن، و**المأثورات الشعبية** في قطر.

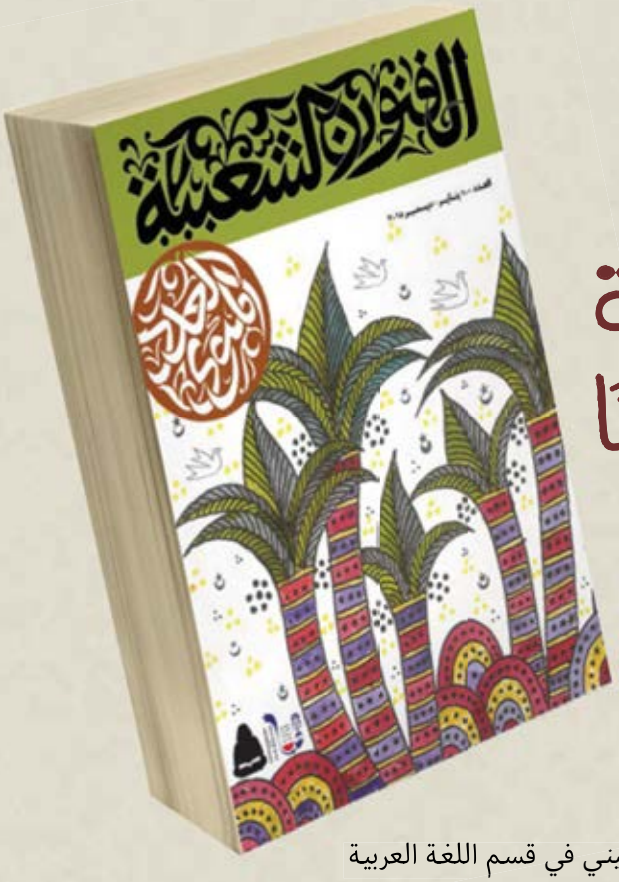
ومن أبرز وظائف مجلتنا هذه أنها تسجل أو تلخص الدراسات الميدانية، التي ينهض بها الفريق المتخصص في جوانب مختلفة من التراث الشعبي، كالعادات والتقاليد والآداب والفنون الشعبية، وإبراز الوثائق أو الصور الخاصة بملامح مجتمع له مقوماته وخصائصه.

ثم إن هناك تلخيصًا وافيًا للمقالات والدراسات باللغة الإنجليزية؛ لكي يستطيع الدارسون غير العرب الاطلاع على هذا الجهد العلمي والفني، وهو ما يثمر، في الوقت نفسه، دراسات مقارنة تعين على الكشف عن الأصالة، من ناحية، وعن وجود التأثر والتأثير بين مختلف البيئات، من ناحية أخرى.

وظلت الحاجة إلى صدور هذه المجلة قوية ومؤثرة؛ لأن الرأي العام الفكري استمر يحس بالحاجة إلى مواصلة التعبير عن وجدانه الشعبي، وهو اليوم يعيد إصدار هذه المجلة، لتكون استعادة لهذا الجهاز الذي لا يمكن أن يستغنى عنه، بعد أن اعترفنا بأن التراث الشعبي هو الجانب الأكبر من ثقافتنا العريقة المتواصلة.

ومجلة **الفنون الشعبية**، إذ تعود إلى الصدور، تؤكد قيمة تراثنا الشعبي، وتعمل في الوقت نفسه، على تحقيق الخطوات الإيجابية في الكشف عنه، وجمعه وتصنيفه ودراسته، إلى جانب تقديمه إلى المتعلمين الذين كانوا يجهلونه، أو يستعلون عليه. وإنني لأشعر بالسعادة الغامرة في هذه اللحظات، التي أتيح لي فيها أن أسجل عودة هذه المجلة إلى الصدور، ونهوضها برسالتها الإيجابية في حياتنا الثقافية. وحسبي أن أحس، في الوقت نفسه، بغبطة المتخصصين في التراث الشعبي بخاصة، والمشغوفين به والمبدعين من الفنانين والأدباء الذين يستلهمون هذا التراث بعامة. ومن حقهم أن يسجلوا في هذه المجلة ثمرات أبحاثهم، ونتاج قرائحهم، إلى جانب إبراز الشواهد والوثائق التي تعرض ملامح الوجدان الشعبي في مختلف بيئاته ومراحله.

وسأجد من ناحيتي الفرصة المتاحة لكي أواصل جهدي في هذا المجال الذي أعيش به وله.



ذكريات مع شابة عمرها خمسون عامًا

أحمد علي مرسي

تعود بي الذاكرة إلى عام ١٩٦٤، كان قد مضى على تعييني في قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة في سبتمبر ١٩٦٣ أقل من سنة، وكنت قد اخترت التخصص في الأدب الشعبي، وطلبت منّي أستاذتي الدكتورة سهير القلماوي -رحمها الله - أن أصحب الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس وأن أحضر معه محاضراته، وهو ما تطور بعد ذلك لأصبح تلميذه وابنه الذي يصحبه يوميًا، سواء في الجامعة أم خارجها طيلة عشر سنوات كاملة.

ذات يوم في صيف ذلك العام زَفّ إليَّ أستاذي الدكتور عبدالحميد يونس- رحمه الله- أن وزارة الثقافة ستصدر مجلة للفنون الشعبية وأنه سيكون رئيس تحريرها، وسأكون أنا سكرتير التحرير. ومهما حاولت أن أصور فرحتي بالخبر؛ فإن اللغة ستقصر عن ذلك ولن تكون الصفات التقليدية التي يوصف بها الفرح كافية أو معبرة عن مشاعري آنذاك.. هل سيوضع اسمي مع اسم شيخي على مطبوعة تصدرها وزارة الثقافة وأنا مازلت في بدايات العشرينات من عمري..

بدأ أستاذي يعرض تصوره للمجلة وأبوابها وأقسامها وشكلها، ويطلب رأيي.. لم أكن أصدق أن هذا يحدث، لكنه كان يحدث بالفعل، فقد كان رحمه الله لا يستبد برأيه ولا يفرضه، ومنه تعلمت الكثير في هذا الشأن وغيره.

قال بسعادة إنه استطاع أن يقنع الفنان الأستاذ عبدالسلام الشريف أستاذ إخراج الكتب والمجلات بأن يشرف فنيًا على المجلة، وأنه قبل برغم مشاغله الكثيرة من أجل الصداقة التي تربطهما.. وكان هذا- كما تبيّنت فيما بعد- كسبًا كبيرًا وشرفًا للمجلة.. ولقد تعلمت من هذا الفنان الإنسان- رحمه الله- الكثير أيضًا.

كنا نجتمع بعد ظهر كل يوم في المكتب الذي أصبح مكتب وزير الثقافة فيما بعد في شارع شجرة الدر بالزمالك، وبدأ أستاذي يتصل بكبار الأساتذة الذين بدأت بهم المجلة ويعرض عليهم تصوره الذي لاقى منهم قبولاً وتشجيعًا ووعدًا بالكتابة. وكان دوري أن أذهب

إليهم في مكاتبهم أو في بيوتهم لأتسلم المقالات، وأعود لأقرأها على أستاذي، ثم بعد موافقته أحملها إلى الأستاذ الفنان عبدالسلام الشريف ليبدأ مع مجموعة من تلاميذه الفنانين الذين يساعدونه- أذكر منهم الفنانين المتميزين: علي دسوقي، مصطفى حسين، محمد قطب، أحمد نوار،جميل شفيق، حلمي التوني، سوسن عامر، إسماعيل دياب، صبري ناشد، كمال درويش، سعيد المسيري- في وضع تصور للماكيت الذي ستكون عليه المجلة.

كان الأستاذ عبدالسلام الشريف ينهي محاضراته في كلية الفنون الجميلة القريبة من المكان الذي كنا نجتمع فيه في الزمالك، عند الظهر، ثم يأتي لنجلس جميعًا معًا، نقرأ المقالات، ونتشاور في ترتيبها، والموتيفات التشكيلية التي ستكون المهاد أو الإطار للمقالات التي كنت أحملها إلى المطبعة ثم أعود بها مصحّحة لأسلمها إليهم، كي يبدأوا في إعداد الماكيت الذي ستكون عليه المجلة، الذي نعرضه على أستاذي مكتملاً كي يبدي رأيه، ويأذن بالطبع.

كانت مهمتي إلى جانب ذلك، أن أذهب لإحضار طعام الغداء الذي لم يكن يزيد على الخبز والجبن الأبيض والرومي والتونة والسلمون وما تيسر من خضراوات وفواكه متاحة، ثم نجلس جميعًا ببساطة لنأكل معًا لا فرق بين الأستاذ والتلاميذ.

كان هذا هو الجو الذي نعمل فيه، مفعم بالود والتفاؤل، والسعادة بأننا نشارك في إعداد مجلة متفرّدة.

وكانت مهمتي بعد ذلك أن أحمل المقالات والصور والرسومات إلى المطبعة وأتابع عملية الطباعة وتصحيح الأخطاء، بصحبة أحد الفنانين المساعدين للأستاذ عبدالسلام الشريف.

كنت أذهب إلى المطبعة في كل مرة ومعي علبة سجائر هوليود، "كان هذا هو الصنف الأشهر من السجائر آنذاك"، برغم أني لم أكن أدخِّن، لتحية عمال المطبعة الذين سعدت بصداقتهم التي أعانت على تذليل كثير من الصعاب مما جعل المجلة تصدر في الوقت المحدد لها دون تأخير.

تكامل العدد الأول وأصبح جاهزًا لأن يُصدر أستاذي الدكتور عبدالحميد يونس أَمْرَه بالطبع، ولم يتبق إلاّ ما يسمى في العرف الصحفي بالترويسة، أي الغلاف والصفحة الداخلية التي تحمل اسم رئيس التحرير، ومجلس التحرير، والمشرف الفني، وسكرتير التحرير...إلخ.

ناداني أستاذي لأجلس إلى جانبه ليملي عليَّ ما سوف يُكْتَب، وبالطبع كنت أعرف الأسماء التي تم الاستقرار عليها، إلاّ أن المفاجأة عندما قال لي بالحرف الواحد: "**يا واد أنا كنت قلت لك إنك ها تكون سكرتير التحرير.. لكن اكتب أحمد عبدالفتاح سكرتير التحرير.. وأنت ستكون مسؤولًا عن باب عرض الكتب**". كان الأستاذ أحمد عبدالفتاح سكرتيره الخاص، وهو رجل لا علاقة له بالموضوع، سواء علميًا، أم عمليًا، إلا كونه سكرتيرًا خاصًا، نفذت بالطبع ما طلبه أستاذي، ولم أنطق بكلمة، واستدرك هو: "**دا لظروف خاصة ها قول لك عليها بعدين**". لم أعلق، ولكني سألته: هل أخطأت في شيء أو قصّرت في شيء.. سيادتك بالطبع لك الحق في أن تختار من تشاء، وأنا يكفيني شرفًا أني أتعلم منك.. المهم ألا يكون السبب خطأ أو تقصيرًا مني، قال: "**لا... أنت ابني لكن فيه ظروف جعلتني أتخذ هذا القرار**".

حملت الصورة النهائية للغلاف وتوابعها بعد أن صممها الأستاذ عبدالسلام الشريف، وذهبت إلى المطبعة لأتابع طبع المجلة التي كانت قد اكتملت طباعتها فيما عدا ما ذكرته.

كنت فرِحًا فرَحًا غامرًا بأن المجلة ستخرج إلى النور، وأخذت ما طُبع وأخذت أتصفحه، وكدت أقع مَغشيًا عليّ عندما أخذت أطالع كلمة السيد وزير الثقافة وقتها المرحوم الدكتور عبدالقادر حاتم. كنت أحفظ الكلام، وقد راجعتها أكثر من مرة.. وكان الكلام الذي طبع عن أمور اقتصادية وإحصاءات عن تصدير منتجات زراعية واستيراد أشياء وأرقام.. إلخ. صرخت "**يا خبر أسود ومنيّل.. إيه ده**"، جاء بعض عمال المطبعة مسرعين مذعورين ليسألوا: "**فيه إيه**"، أشرت إلى الصفحات، وأنا أبكي.. فهدّأوا من خاطري معتذرين وقالوا إنهم سيعيدون كتابة الصفحتين مرة أخرى.. قلت: "**لكننا ارتبطنا بموعد لصدور المجلة، وهذا سيضعنا في موقف حرج وسيؤدي إلى خراب بيتي لأني أنا اللي ف وِشّ المدفع**"، قالوا بشهامة أبناء البلد: "**مش هنروّح إلاّ إذا صححنا الغلط ده، والمجلة هتطلع في معادها**"... لم أعد إلى بيتي يومها.. أخذت أقرأ المجلة مرة عاشرة حرفًا حرفًا وسطرًا سطرًا وأدقق في الموتيفات التي زين بها الفنانون صفحاتها.. غفوت لبضع ساعات، حتى جاء رئيس العمال مبتسمًا ليسلمني المجلة مكتملة مجلدة، وقال لي: "**أول قطفة**". قبّلته وسلّمت على العمال فردًا فردًا، صدرت المجلة، وحملت "**القطفة الأولى**" إلى أستاذي، وكان الاحتفاء بها من المثقفين والقراء العاديينَ مفرحًا ومشجعًا.. وبدأنا في الإعداد للعدد الثاني.. وهنا قال لي أستاذي: "**يا واد.. أحمد عبدالفتاح مش موظف في أي حته وهوَّه عاوز يأمِّن نفسه.. افرض إني مشّيته أو مُتّ ها يعيش منين.. فأنا فكرت أعمله سكرتير المجلة**".. كانت فرحتي بصدور المجلة أكثر من أي شيء، لم يكن يهمني أن يكتب اسمي أو لا يكتب.. ولا حتى كرئيس تحرير.. المهم "المجلة طلعت".. "المجلة طلعت"، والجميع يعرفون ما بذلته من جهد في سبيل ذلك.. وحتى لو لم يعرفوا، لم يكن يعنيني إلاّ أنها صدرت وعلى الشكل المحترم الذي كان أستاذي يطمح إليه..

ومرت السنوات ورأى القائمون على **هيئة الكتاب** التي تصدر عنها المجلة أن يكون سكرتير التحرير من موظفي الهيئة، وتم تشكيل مجلس تحرير شرفت بأن أكون ضمن أعضائه حتى توقفت المجلة في عام ١٩٧١.

كان توقف المجلة مع غيرها من المجلات التي تصدرها **هيئة الكتاب** صادمًا لنا- أسرة المجلة- ولكل المثقفين، وكان السبب الذي أعلنه الدكتور حاتم في لقاء ضمه مع أستاذي الدكتور يونس الذي كنت بصحبته، هو أن هذا الإيقاف ترشيد للإنفاق وتوفير ما تنفقه الدولة على هذه المجلات، ليكون في خدمة المجهود الحربي استعدادًا لتحرير الأرض المحتلة في سيناء بعد هزيمة ١٩٦٧. لم أتمالك نفسي- ونحن على وشك الخروج من مكتب الدكتور حاتم وكان أستاذي الدكتور يونس يمسك بذراعي- أن قلت: "**يا سيادة الوزير إن ما ينفق على المجلة لا يساوي ثمن مدفع رشاش**"، ولم أكمل، فقد ضغط أستاذي على ذراعي ضغطًا شديدًا أدركت منه أنه ينبغي ألا أتكلم.. نظر إليّ الدكتور حاتم نظرة غاضبة لكنه لم يقل شيئًا وخرجنا.. وأثناء خروجنا قال لي أستاذي: "**إنت يا بني مش تبطّل طولة لسان..**"، وسرنا ولم أعلق، ولم يقل أستاذي شيئًا بعدها..

في عام ١٩٨٧ عُيِّن المرحوم الصديق سمير سرحان رئيسًا لهيئة الكتاب، فطلبت منه أن تعود المجلة إلى الصدور، وأن يرأس تحريرها أستاذي الدكتور يونس الذي كان ما زال على قيد الحياة.. ووافق- رحمه الله- فورًا، وكتب إلى المجلس الأعلى للصحافة للترخيص بإصدار المجلة على أن يكون الدكتور يونس، رئيس التحرير وأنا مديرًا للتحرير.. ولم يوافق المجلس بدعوى أن رئيس التحرير عليه أن يرى كل ما يكتب لأنه المسؤول عن كل حرف ينشر في المجلة، وأن أستاذي الدكتور يونس، لا يتوفر فيه هذا الشرط، هذا بالإضافة إلى أنه ينبغي أن نُسجِّل ذلك في الشهر العقاري وأن يوقع رئيس التحرير على الوثيقة.. كنت قد أخبرت أستاذي الذي فرح فرحًا شديدًا بعودة المجلة، ولم أكن أعرف كيف أنقل إليه نبأ اعتراض المجلس الأعلى للصحافة على رئاسته لتحريرها لحساسية الموقف والسبب.. في النهاية أبلغته أن المجلس الأعلى للصحافة يعترض على رئاسته للتحرير لأنه تجاوز الستين والقانون لا يجيز التعيين بعد تلك السنّ، طبعًا كنت كاذبًا.. لكن ماذا أفعل. بادرني أستاذي بقوله: "**أنت يا واد تبقى رئيس التحرير.. انت امتداد ليّه**".. شكرته على هذه الثقة وبدأنا الإجراءات، فذهبت إلى الشهر العقاري بصحبة أحد أفراد الشؤون القانونية بالهيئة لتوثيق إصدار المجلة ورئاستي لتحريرها.

كانت فرحة الأصدقاء المهمومين بالمأثورات الشعبية وعلى رأسهم صديقي العزيز صفوت كمال لا تسع الدنيا كلها.. وكان تكرُّمًا منه أن يقبل أن يكون نائبًا لرئيس التحرير، فهو الأكبر سنًّا والأسبق إلى العمل في هذا المجال.. اتفقنا على أن يصدر العدد الجديد تحت رقم (١٨)، ذلك أن المجلة كانت قد توقفت عند العدد (١٧)، وأن تصدر بالحجم نفسه وبالشكل نفسه، وكانت رؤيتي أن نؤكد بذلك على الاستمرارية، وفاءً لمن قاموا على إصدارها الأول.. أستاذي الدكتور عبدالحميد يونس الذي أسعدنا بأن يكون مستشارًا للمجلة، وكان عليّ أن أذهب للقاء الأستاذ الفنان المرحوم عبدالسلام الشريف لأرجوه أن يقبل الإشراف الفني على المجلة، وكانت فرحتي لا توصف عندما استقبلني العم عبدالسلام الشريف بحفاوة كبيرة، وأبدى استعداده للاستمرار في الإشراف الفني على المجلة. انضم إلينا شاب من العاملين في الهيئة هو الأستاذ حسن سرور سكرتيرًا لتحرير المجلة وهو الآن نائب رئيس تحرير... عملنا كفريق.. همنا الأول أن تصدر المجلة وأعددنا العدد (١٨)، ثم حدث أن تم تكليفي بالعمل مستشارًا ثقافيًا لمصر في إسبانيا، فالتقيت الدكتور سمير سرحان رئيس الهيئة وأطلعته على ما استجد، وطلبت منه أن يختار رئيس تحرير غيري، ورشحت له الأستاذ صفوت كمال أو الدكتور محمد الجوهري.. ولكنه لم يقبل وقال لي بالحرف الواحد: "**دي مجلة فصلية لا تحتاج إلى وجود رئيس التحرير بشكل يومي، إحنا نبعت لك المقالات بالحقيبة الدبلوماسية والإخوة هنا يتابعوا الطبع وما إلى ذلك**..."‥ حاولت كثيرًا أن أقنعه أن هذا سيثير أقاويل كثيرة.. وأنا لا أريد أن أسبب له حرجًا.. لكنه أصر على أن يبقى الوضع على ما هو عليه، وقال ضاحكًا: "**الظاهر إنك مش عايز المجلة تطلع ما دمت مسافر.. لسّه ها نبتدي من جديد، نبعت للمجلس الأعلى للصحافة، وبعدين نروح الشهر العقاري تاني.. ليه دا كلّه.. مش العدد خلص.. خلاص**".. وهنا لا بد أن أعترف بجميل صديقي وأخي الأكبر صفوت كمال، وأخي وصديقي حسن سرور اللذين تحمَّلا عبء المجلة خمس سنوات حتى عدت واستمر الفريق يعمل بالروح نفسها والإخلاص نفسه.

وغادرنا أستاذي الدكتور عبدالحميد يونس، ثم أستاذي الفنان عبدالسلام الشريف، ثم الصديق صفوت كمال... رحمهم الله جميعًا. وكان لا بد من أن ترفد المجلة دماء جديدة، فانضم إلينا الأستاذة هالة نمَّر، والدكتورة نهلة إمام، والدكتور أحمد بهي الدين، ليضيفوا إلى المجلة جديدًا من ناحية الإخراج والشكل الذي تصدر به المجلة الآن.. شابة حسناء بهية تسرّ الناظرين، وتبهج العقل.

وهذا هو العدد المائة، أردنا به أن نحتفل ونفرح باستمرار المجلة برغم كل الصعوبات والعقبات التي واجهتها، كما أردنا أن نؤكد به قيمًا حرصنا على إرسائها، وهي أولًا أننا دعاة وصل لا قطع، وثانيًا أننا أوفياء لمن علّمونا وسبقونا ووضعونا على أول الطريق، وثالثًا أننا نتكامل معًا شيوخًا وشبابًا من أجل تحقيق هدف نسعى إليه احترامًا للثقافة الشعبية وتجلياتها.. واحترامًا لأصحابها الحافظين لها.

ذكريات مع شابة عمرها خمسون عامًا.. أحمد علي مرسي

أحد شوارع القاهرة القديمة عام ١٨٤٥م

زمن الوعود المحجوزة

عبدالحميد حوَّاس

عندما صدرت مجلة **الفنون الشعبية** لم يكن الحافز إلى إصدارها مُجرَّد نشر صحيفة تحوي كتابات حول المُنتجات العامية لغة وبيئة، أي أن تكون تلك المنتجات باللهجة المحلية سواء كانت قولًا أو خطًا ولونًا أو نغمة وحركة. ولا كان الحافز تغليب مصطلح "الفنون الشعبية" دلالة على هذه المنتجات العامية سعيًا إلى أن ترقى منزلتها إلى منزلة الفنون الرسمية المعتمدة بعد أن كانت تُعدّ هَذْرًا لا قوام له.

وإنما كان الحافز المباشر- فوق ذلك كله - حافزًا تأصيليًا- يرمي إلى جعل هذه المُنتجات العامية حاضرة في الثقافة العربية المعاصرة، وأن تكون إبداعاتها رصيدًا تغتني به هذه الثقافات المعاصرة.

أمَّا الحافز العميق فكان الاستجابة لحاجة مجتمعية تتطلب تأسيس منبر يُذاع منه التعريف بالثقافة الشعبية وما يتناولها من دراسات. فلقد كان المجتمع الناهض -إذ ذاك- يسعى إلى اكتشاف ذاته الكامنة وسبر إمكاناتها. وكان ذلك المجتمع الناهض قد نَمَّى اهتماماته بهذا الشطر الشعبي من الثقافة العربية المعاصرة منذ مطلع القرن التاسع عشر على أيدي رفاعة الطهطاوي وتلاميذه المتتابعين. ولكنه افتقد المنبر الذي يتجسد في هيئة صحيفة دورية مكرسة لمجال الثقافة الشعبية على وجه الخصوص.

وهذا ما يجعلنا ندرك أسباب مبادرة أحمد رشدي صالح لإصدار دورية متخصصة باسم **الفنون الشعبية** صادرة من مركز الفنون الشعبية في سنة ١٩٦٠. غير أنها توقفت عن الصدور بعد عددين لأسباب تتعلق بما عاناه المركز من تراجع التمويل والتشغيل.

ولكن ما كان لهذه البادرة أن تكفّ وينتهي الأمر، وإنما آلى الدكتور عبدالحميد يونس على نفسه إصدار دورية جديدة وإن حَمَلَت الاسم السابق نفسه. ولقد عاصرتُ مرحلة إعداده لإصدار المجلة وعاينتُ الجهد الدؤوب الموصول الذي بذله لإقناع دوائر رسمية متعددة بضرورة صدور مثل هذه المجلة، وشهدتُ صبره الذي لا ينفد على عَنَت بعض تلك الدوائر،

إلى أن تكلل صبره وجهده بتبنِّي وزارة الثقافة ممثَّلةً في الهيئة المصرية العامة للكتاب إصدار مجلة **الفنون الشعبية**، مجلة فصلية متخصصة يرأس تحريرها مؤسسها عبد الحميد يونس. ولكي تتجنب المجلة الجديدة عوامل توقف الدورية السابقة حرص الدكتور عبد الحميد يونس على إكسابها شكلًا جديدًا وسياسة تحريرية مختلفة، فصار توضيبها وإخراجها أداتين لكونها مجلة سيارة تتوجّه إلى القارئ العام غير المتخصص، مما جعلها قادرة على أن تترافق مع عدد من المجلات كانت تصدرها الهيئة - إذْ ذاك- وكانت تسعى إلى التأسيس الفكري والمعرفي للمجتمع الجديد الناهض الذي كانت تتوالى الوعود ببنائه بناء حداثيًا مستنيرًا، مثل مجلة **الفكر المعاصر** و**مجلة المسرح**، ...إلخ.

وفي هذا السياق علينا أن نتذكر أن عبد الحميد يونس كان قد أصدر كتابًا -من قبل- باسم **مجتمعنا**، حاول فيه أن يرسم معالم المجتمع الجديد الناهض الذي يوده. ولا غَرْو، فقد كان عبد الحميد يونس معاصرًا لجيل ١٩٤٦ العظيم، وقد أزهر منذ الحرب العالمية الثانية وبعيدها، وكان له دوره البنّاء في تكوين ملامح الثقافة المصرية المعاصرة في كافة المناحي. لقد كان ذلك الجيل يؤدي الدور الذي حمَّله على نفسه لأنه كان يؤمن بأنها "رسالته" التي تُمكّن من تحرير الوطن والمواطن، عمليًا وعقليًا ووجدانيًا.

ولهذا، لا غرابة في أن يتحقق إصدار مجلة **الفنون الشعبية** في هذا السياق، ولا أن تأخذ هذا المنحى في سياستها التحريرية.

في الذكرى الخمسين

تأسيس البحث الوطني القومي في الثقافة الشعبية

عبدالحميد بورايو

تحتفل مجلة **الفنون الشعبية** بالذكرى الخمسين لتأسيسها من قِبَل رائد الدراسات الشعبية في العالم العربي الدكتور عبدالحميد يونس؛ وقد ارتبط تاريخ تأسيس المجلة بفترة حاسمة في تاريخ مجتمعات ما كان يُسمّى بـ "العالم الثالث"، وما يُطلق عليه اليوم "الدول النامية" أو التي هي في طريق النموّ، بعامّة، والعالم العربي بخاصّة. يمثّل هذا التاريخ منطلقًا لمرحلة جديدة في تاريخ العلوم الإنسانية التي تعتني بموضوع الثقافة، والتي تسمّيها الدراسات الثقافية مرحلة ما بعد الاستعمار. إنها منعرج كبير في تاريخ العلوم الإنسانية؛ لأنّها عرفت انقلابًا جذريًا في المفاهيم وفي المناهج وفي الرؤية وفي منطلقات التفكير في ما أنتجه الإنسان من ثقافة ومن علوم تعالجها. فبعد أن كانت الأنثروبولوجيا الاستعمارية تشترط في الباحث الذي يعالج ثقافة قوم أن يكون غريبًا عنها، أي من خارجها، ومن ثمّ أن يكون غربيًا ينتمي إلى الحضارة الغربية، ويصدر عن رؤية مركزية أوروبية، أصبح بإمكان أبناء الوطن المعنيّ بالبحث أن يتكفّلوا ببحث تراثهم الثقافي ودراسته. وقد توفّرت ظروف مواتية لمثل هذا التكفل من قبل باحثين أكفاء أثبتوا جدارتهم في هذا الميدان، وكان من أبرزهم عبدالحميد يونس، مؤسس مجلة **الفنون الشعبية**، وكان واعيًا بهذه المهمة كلّ الوعي، إذ يقول في مقال له منشور في المجلة نفسها بعد خمس سنوات من تاريخ التأسيس: "ولقد كان هناك من المستشرقين المشهود لهم بالعلم من تغيب عنه بعض الدلالات في نصوص الأدب الرسمي، ومن يكبو في فهم تركيب لغويّ غير مشهور. والأمر في مجال المأثورات الشعبية أوضح وأظهر؛ فإنّ سلوك الآحاد العاديين وعلاقاتهم وتقاليدهم وعاداتهم وتعابيرهم، فيها من الإشارات والإيحاءات ما لا يفطن إليه غير المشاركين في البيئة والطبقة والفترة، ومن أجل ذلك تعيَّن على المتخصصين من أبناء الأمّة أو الشعب أن ينهضوا بتبعات التنقيب والتمييز والجمع والتسجيل والعرض والدراسة لعناصر تراثهم الشعبي"[١].

لقد كان هذا الموقف نقطة الانطلاق للدراسات ما بعد الكولونيالية في مجال الثقافة الشعبية، وكانت مجلة **الفنون الشعبية** منبرًا فاعلًا وحاسمًا في فرض البحث الوطني والقومي،

ووضع أسسه من خلال ما نشرته من دراسات نظرية وميدانية؛ وبخاصة أنها ظهرت في مرحلة ما بعد التحرّر السياسي من ربقة الاستعمار والشروع في تنفيذ مشروع الدولة الوطنية والقومية، فكان عليها أن تقوم بتكوين- وتأطير- الرعيل الأول من الباحثين والدارسين للثقافة الشعبية في الأقطار العربية، وأن تقدم ثقافات الشعوب الأخرى من المنظور القومي. وقد جاء هذا التأسيس في مرحلة كان فيها للمجلات والدوريات دور كبير اضطلعت به في غياب المؤسسات الرسمية العلمية والثقافية، التي هيأت لها ودعت إلى تأسيسها وقدمت مشاريعها.

واكب تأسيس المجلة ظهور الجامعات الوطنية في كثير من البلاد العربية الحديثة التحرر من الاستعمار، ومن بينها الدول المغاربية، وإذا ما كانت هذه الجامعات قد غيّبت العناية بالتراث الثقافي المحلي، بفعل المشروع الوطني المحافظ المتعلق بالعلوم الإنسانية على وجه الخصوص، الذي كان ينظر إلى الثقافة من منطلق نخبويّ قومي، ولا يرى منها سوى الإنتاج الرسمي باللغة العربية المكتوبة؛ فإن طلبة هذه الجامعات في الأقسام التي كانت تعتني بموضوع الثقافة مثل أقسام: العلوم الاجتماعية والآداب واللغات.. وجدوا في مجلة **الفنون الشعبية** الصادرة في مصر منذ منتصف الستينيات، ثم مجلة **التراث الشعبي** العراقية التي ظهرت فيما بعد (خلال الثمانينيات)، مادة مهمة وتواصلًا للاهتمامات الأولى المحتشمة بالتراث الشعبي في بلدانهم من طرف ثلة من الباحثين الرواد من أمثال: محمد بن شنب (الجزائر)، وعثمان الكعاك وعبدالرحمن قيقة (تونس)، ومحمد الفاسي (المغرب)، ناهيك عن طلبة البعثات المغاربية الذين كانوا يدرسون في الجامعات المصرية خلال النصف الثاني من الستينيات وخلال السبعينيات، والذين توجهوا إلى بحث التراث الشعبي في بلدانهم، وتأطير الباحثين والطلبة في مجاله وتأسيس المؤسسات التي تعتني به، وإدراج مواده في البرامج التعليمية الجامعية فيما بعد، وأبرز مثال لهم خلال هذه الفترة عباس الجراري (المغرب)، وعبدالله ركيبي، وصاحب هذا المقال (الجزائر). لقد ملأت مجلة **الفنون الشعبية** فراغًا من حيث كونها مثلت مرجعًا وسندًا ثقافيًا وعلميًّا للوعي بأهمية الثقافة المحلية والقومية الجمعية وضرورة العناية بها جمعًا وأرشفةً وبحثًا، كما مثلت نافذة أطل منها المستعملون للغة العربية في البلدان المغاربية في بداية مرحلة التعريب التي عرفتها المؤسسات الرسمية (التي كانت تستعمل الفرنسية في مرحلة الاستعمار وبداية الاستقلال) على الثقافة الشعبية في الوطن العربي وفي العالم.

واكبت المجلة تطوّر البحث في مجال المأثورات المغاربيّة عن طريق انفتاحها ونشرها لإنتاج باحثين من مختلف بلدان المغرب العربيّ؛ فنشرت الكثير من الأبحاث المتعلقة بفنون التعبير الشعبي سواء أكانت الموادّ المدروسة باللهجات العربية أم الأمازيغية، والمطلع على فهرسها في أعدادها في السنوات الأخيرة، يدرك مدى هذه العناية وأهمّيتها، وبخاصة أنّ الساحة المغاربيّة لم تشهد حتى اليوم ظهور- وانتظام- صدور مجلة متخصّصة في مجال الثقافة الشعبية، لذلك تظل مجلة **الفنون الشعبية** منبرًا للباحثين المغاربيين[٢] الذين يكتبون باللغة العربية إلى جانب بعض المنابر الأخرى التي ظهرت في البلدان العربية الأخرى.

لا شكّ أنّ استمرار حضور مجلّة **الفنون الشعبيّة** في الوسط العلمي والثقافي العربيّ له أهمّيته ودلالته على المكانة الوطنية والقوميّة والدولية التي تحظى بها العناية بالثقافة الشعبيّة في البلدان العربيّة، وهي عناية متزايدة ومتطورة ومسايرة لتطور العلوم الاجتماعية واهتمام

المنظمات الدولية، ومن أهمها اليونسكو، وقد تأكدت هذه العناية من خلال المواثيق الدولية المتعلقة بالتراث غير المادّي؛ وهو التراث الذي مثّل المادّة الأساسيّة لجميع ما نشرته المجلّة منذ تأسيسها، وقد أصبحت هذه المجلّة وستظلّ النموذج لمجلات أخرى بدأت تظهر في البلاد العربيّة؛ بعضها توقّف عن الصدور وبعضها الآخر تمكّن من الاستمرار. ويلاحِظُ المُتابِع للنشر في هذا المجال أن كُتَّاب مجلة **الفنون الشعبيّة** يظلّون على الدوام مبادرين وضامنين لنجاح كلّ مبادرة جديدة في العالم العربي للعناية بالثقافة الشعبية، ومعنى ذلك أنّ مهمّة التأسيس ظلّت مرتبطة بهذه المجلة القومية التاريخيّة التي نتمنّى لها الاستمرار والقدرة على التطوّر ومجابهة التحديات وتحقيق التواصل ما بين الفاعلين في مجال التراث غير المادّي بخاصّة، وعلى رأسهم أستاذنا القدير الدكتور أحمد مرسي، الذي واصل بكلّ اقتدار مهمة المؤسس الأول للمجلّة الدكتور عبدالحميد يونس في الإشراف وتوجيه هذا المَعْلم الثقافي والعلمي.

الهوامش

(١) رائد التراث الشعبي عبدالحميد يونس: **الأعمال الكاملة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧)، ج١، ص١٢٤.

(٢) نستعمل عبارة مغاربيين للتمييز بين الباحثين المغاربة المنتمين إلى بلاد المغرب فقط، والباحثين المنتمين إلى مختلف دول المغرب العربي، وكذلك عبارة البلاد المغاربية بدل المغربيّة في المفهوم نفسه، مراعاة للحدود السياسية القطرية الحالية بين أقطار المغرب العربيّ.

تصميم لموتيفات شعبية على ورق تغليف

١٩٩٢

حسن سرور

أحببتُ مهنة الطباعة بسبب مؤسسة **دار الهلال** التي لعبتُ على "بَكَر" ورقها طفلًا، أحببتُ مبناها الجميل العريق، وهو من تصميم المعماري "ألبيرت زنانيري"، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذي تفوح منه روائح الأحبار، أعشقُ الورق والحبر إلى حد الهوس، ومع كل كتاب أقتنيه، أمارس طقس "الشم"، ويبدو أن ذلك إدمان، لن أشفى منه أبدًا.

عندما كان شائعًا، في أوائل الثمانينيات، أن الفولكلور يعني: "فول وعليه كلور"، أو "أماه نعيمة نعمين، خلي عليوة يكلمني"، سَمعتُ كلمة "فولكلور"، خلال مناقشات أصدقائي طلاب مرحلة الليسانس في قسم اللغة العربية، في كلية الآداب، جامعة القاهرة، حول أهمية الكتب التي يكتبها هواة الفولكلور بالمقارنة بالكتب التي يكتبها الأكاديميون، وسمعت أسماء: عبد الحميد يونس، أحمد مرسي، نبيلة إبراهيم، فاروق خورشيد، شوقي عبد الحكيم، فوزي العنتيل، وعبد الحميد حواس.انتهت المناقشة الجادة بين الأصدقاء، وبقيت معي- طالب المرحلة الثانوية- حالة الجدية والاهتمام بكلمة "فولكلور"، وأسماء الأساتذة، التي مازالت تتردد إلى يومنا هذا.

درستُ الأنثروبولوجيا في كلية الآداب، في جامعة الإسكندرية، وكان ضمن حصص (مواد) الدراسة مادة الفولكلور، وقد قام بتدريسها أستاذ ساعتُه في يده اليمنى، إشارة إلى توجهه الديني السلفي. كان،دائمًا،يُصَدّر حالة من الازدراء للفولكلور: مادةً وعلمًا، وهو ما دفعني، بقوة شديدة، إلى التعرف بهذا التخصص، فأدركت مبكرًا أن أصحاب النزعات السلفية، أيًا كان انتماؤهم الإيديولوجي، هم في معاداة للناس، على الدوام، ولا يمكن أن تُعنى بعلوم الناس ومعارفهم، من منطق إيديولوجي، أيًا كان، وأن محبة الناس تتأتَّى من احترامهم، أيًا كانوا، فهم أهلك وناسك، مهما يكن من أمرهم: ما يزعجك، أو ما لا تفهمه جيدًا.

عملتُ في الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ضمن القسم الفني في مجلة **القاهرة** الأسبوعية، برئاسة تحرير الأديب عبد الرحمن فهمي، ثم برئاسة تحرير الناقد إبراهيم حمادة، في مرحلتها الشهرية الأولى، وفيها انتقلت من القسم الفني إلى إدارة التحرير، وفي عام ١٩٨٩، تعرفت إلى فريق العمل في مجلة **الفنون الشعبية**، بواسطة الناقد حازم شحاتة. كنت شديد الإعجاب بالطريقة الاحتفالية التي يدار بها العمل في المجلة، (كل يوم إتنين وأربع)، حيث يجتمع مجلس تحرير المجلة: ضحك وجد ولعب، حالة مبهجة لا حدود لها، تنتقل إلى المكان. حازم، ومايسة زكي، وعمر نجم يحضرون من مجلة **المسرح**، وآمال كمال، ومحمد إبراهيم من مجلة **علم النفس**، ووليد منير، ومحمد غيث، وعصام بهي من مجلة **فصول**، وأنا، وعصام عبدالله، ومحمود الهندي من مجلة **القاهرة**، الجميع في "زيارة" إلى مجلة **الفنون الشعبية**، الضحك والمحبة والمرح والجدية، نقطة مشعة في مبنى هيئة الكتاب، نقاشات لا تنتهي وحوارات عميقة، جامعة مفتوحة. أحيانًا، يحضر من المركز الإعلامي أيمن حمدي، ونادية مصطفى، وعمرو صبري.

طلبتُ- مرة- من الصديق محمد بدوي أن يذهب معي إلى جامعة القاهرة لمقابلة أحمد مرسي؛ لتقديم طلب نقلي إلى مجلة **الفنون الشعبية**، وعلى الرغم من بشاشة أحمد مرسي وابتسامته التي لا تفارق وجهه، فهيبة الأستاذ لا تفارقه أيضًا، وافق أحمد مرسي على انضمامي إلى أسرة تحرير المجلة، وبعد ذلك بارك هذا الأمر سيد عواد، أستاذي في النشاط الثقافي الجماهيري.

بدأت العمل في مجلة **الفنون الشعبية**، وكان يدير تحريرها الأستاذ صفوت كمال. أريد أن تقف معي، عزيزي القارئ، أمام اسم صفوت كمال، الذي عملت تحت رئاسته خمسة عشر عامًا. إنه مدرسة في الوطنية المصرية، بما تحمل هذه الكلمة من معانٍ، كان يتحدث كثيرًا عن المدرسة المصرية في دراسة علوم الإنسان، وأعمدتها: أحمد رشديً صالح (مركز الفنون الشعبية)، وأحمد مصطفى أبوزيد (قسم الأنثروبولوجيا، جامعة الإسكندرية)، وسيد عويس (مركز البحوث الاجتماعية والجنائية)، وعبد الحميد يونس (جامعة القاهرة)، وهو يرى أن إشكالية هذه المدرسة المصرية، هي عدم السماح لها بالبحوث الإثنوجرافية المعمقة، نتيجة لغياب الديموقراطية في البلاد، وعدم ثقة الحكام في المثقفين ورجال العلم وأهل الخبرة.

لا أنكر أن صفوت كمال أرهقني إرهاقًا شديدًا، لقد طبق معي مفهوم الصبية في الورشة، ولم أسمع منه كلمة "تبلّ الريق" على رأي المثل، لم أفهم منهجه في التعامل معي، إلا بعد سنوات وسنوات، عندما أدركت ماذا يعني العمل في مجلة ثقافية، وأن المسألة ليست كلامًا، وليست وجاهةً، وإنما هي عمل شاق، ويقين، جائزته الوحيدة هي (الفرح) يوم صدور عدد جديد من المجلة.

والغريب الذي مازلت أفكر فيه: كيف يتفق صفوت كمال وأحمد مرسي؟ وكلامهما واحد (دون لقاء أو مناقشة) في أمر ما، على الرغم من اختلافهما في الجماعة المرجعية، والطباع، والمزاج: فالأول (قاهري، ابن ثورة ١٩١٩)، وتخرج في قسم الفلسفة، جامعة القاهرة، والثاني (فلاح من كفر الشيخ، ابن ثورة ١٩٥٢)، وتخرج في قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة؟ لعل انتماءهما إلى أفكار الوطنية المصرية أحد أسباب ذلك، فمدرسة الوطنية المصرية تحددت بالعَلامة أحمد لطفي السيد، وتأسست على روح ثورة ١٩١٩، كما تبنت مفهوم "الحركة

الوطنية المصرية"، ومن ثم التعامل بواقعية مع مطلب التغيير الاجتماعي والتغيير الثقافي، مع إيمان عميق بقيم الثقافة العربية الإسلامية وتنوعها. ومن أبرز أبناء تلك المدرسة المثقف المصري المسيحي الأستاذ توفيق حنا.

بدأت العمل في سكرتارية تحرير المجلة، في فضاء عودة المثقفين المصريين من رحيلهم في أيام السادات: عاد جابر عصفور رئيسًا لتحرير مجلة **فصول**، وأحمد عبد المعطي حجازي رئيسًا لتحرير مجلة **إبداع**، وغالي شكري رئيسًا لتحرير مجلة **القاهرة**، وأصبحت الهيئة تصدر سبع مجلات ثقافية مهمة (تُقرَأ)، وقد أدار هذه التجربة بمهارة المسرحي سمير سرحان، في كل مجلة شخص "وتد" يعمل في صمت: سليمان فياض في مجلة **إبداع**، وحسين حمودة في مجلة **فصول**، وحازم شحاتة في مجلة **المسرح**، وعبده جبير في مجلة **القاهرة**، والمنجي سرحان في **عالم الكتاب**، واستمرت هذه الحالة الثقافية، التي تحتاج إلى الدراسة، من مؤرخ ثقافي،لتقييمها، إلى أن انتشرت في الحياة الثقافية شائعة خبيثة جدًا، تردد أن هذه المجلات تدور في فضاء الستينيات، في إشارة إلى روح اليسار وكتّابه في هذه الدوريات، والشيء الذي يدفع إلى التأمل في تجربة مجلات التسعينيات الثقافية المصرية، هو ربط الجدية بالنشاط الثقافي لليسار، وكأن من هم خارج اليسار هزل! هذا الربط- بمعنى من المعاني- هو عزل تجارب هذه المجلات عن دوائر الحوار الشاب، الذي تبلورت في إطاره تجربة جيل السبعينيات من الشعراء المصريين، وبداية ظهور جيل التسعينيات في السرد المصري، والاتجاه نحو كتابة قصيدة النثر، مع ظهور واضح للإسلام السياسي، والمزايدات السياسية التي ذهبت بمجلة **إبداع** إلى استجواب وزير الثقافة ورئيس الهيئة في مجلس الشعب، وبدأت محاولات التضييق على المجلات، بسؤال التوزيع، والمعارك الصحافية الساذجة، والمناصب لبعض رؤساء التحرير، وأزمات الخامات والورق. والشهادة لله أن سمير سرحان أدار هذه الأزمات بحنكة ومهارة وإيمان بدور المجلات كأدوات في التثقيف والحوار المجتمعي، ولم يسمح بإغلاقها، رغم الضغوط الكثيرة، ومنها ضغوط وزير الثقافة نفسه وإصداره بعض المجلات عن المجلس الأعلى للثقافة مثل مجلة **المحيط الثقافي**، وللمفارقة رأس تحريرها الكاتب اليساري فتحي عبد الفتاح.

المناخان: السياسي والمجتمعي كانا معاديين للثقافة الوطنية (كما تقدمها الحركة الوطنية المصرية بتنوعاتها) بشكل عام،في بداية الألفية الجديدة، بدأت تتبلور قيم تريُّف المدينة، وظهور نخب ريفية تقليدية، ترتدي قناع الإسلام، وتعادي كل ما هو قومي وحداثي، وتتحالف مع رجال الأعمال الذين نجحوا في الوصول إلى مراكز صنع القرار. لقد ظهرت نتائج الانفتاح الاقتصادي، والوقوف أمام "الأفنديات بتوع مصر"، على المستوى المحلي، بالإضافة إلى تغييرات إقليمية وعالمية كثيرة، لسنا بصدد عرضها في هذا المقام.

أصبحت مجلة **الفنون الشعبية**،التي صدر عددها الأول في يناير ١٩٦٥- في مناخ يؤمن بالقومية العربية، ويتأسس على المسألة الوطنية - مجلة تحتاج إلى إعادة النظر في سياستها وأهدافها، أدركنا ذلك كأسرة تحرير، وقدمنا بعض الحلول والتطويرات: الحل الأول هو تبني الحِرَف والصناعات التقليدية في إطار التنمية المستدامة، والتركيز على نشر النصوص المجموعة من الميدان والموثقة توثيقًا علميًا مع الإيمان بأهمية فكرة المناطق الثقافية والتنوع الثقافي المصري، وترجمة بعض النصوص النظرية، وبخاصة المناهج الجديدة،والتواصل مع

نصوص الاتفاقيات والصكوك الدولية، وكتب رئيس التحرير عن اتفاقية اليونسكو (٢٠٠٣) لصون التراث الثقافي غير المادي، وعن منظمة الوَيبو، والحل الثاني هو شراء ورق طباعة المجلة من حساب الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية، بحسبان التعاون بين مؤسسة ثقافية رسمية وجمعية أهلية، حتى نتمكن من طباعة المجلة كاملة (أربعة لون)،والاستغناء عن غلافها الذي صممه الفنان القدير عبد السلام الشريف، والذي عرفت به المجلة، مع إيماننا بأن غلاف المجلات العريقة في كل الدنيا لا يتغير، وكذا شعارها، ودمج أكثر من عدد في مجلد واحد.

لقد حاول الدكتور أحمد علي مرسي، رئيس تحرير المجلة، مع أسرة تحريرها (في إصدارها الثاني)، أن تستمر المجلة الأم في حركة دراسة المأثورات الشعبية العربية، بكل ما يملك من علاقات وخبرات ووقت، وتحمَّل الكثير من أجل المجلة، ومن أجل غيرها من المشروعات التي تخدم حركة دراسة الثقافة الوطنية المصرية.

أخيرًا، أعترفُ أني فشلتُ في الكتابة عن تجربتي في العمل ضمن أسرة تحرير، وتنفيذ مجلة **الفنون الشعبية.**

المأثورات الشعبية طابعها القومي والإنساني

عبدالحميد يونس

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

وليست العناية بالمأثورات الشعبية العربية جديدة على الفكر العربي، فلقد كان لها رواد عظام، أشاروا إلى هذه المأثورات، ودعوا إلى جمعها، وسجلوا بعض نصوصها، إلى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية، والذين رأوا فيها الوثائق التي تفصل الغامض من رواية التاريخ، ولكن العصر الحديث الذي شهد القومية العربية بمضمونها الاجتماعي، قد احتفل بتراث الشعب باعتباره دعامة قوية من دعائم ثقافته وحضارته، فعمل على جمع عناصر هذا التراث في مختلف البيئات... في البادية وفي الريف وفي المدينة. واستعان في ذلك بالأجهزة الحديثة التي تسجل الصورة والصوت والنغم، وعكف المتخصصون على تصنيف ما يجمع من عناصر هذا التراث الشعبي، والحكم عليه، وموازنة بعضه ببعض، والمقارنة بينه وبين تراث الثقافات والحضارات الإنسانية الأخرى. والجميع يفعلون ذلك استكمالاً لعناصر هذا التراث وإبرازًا لما فيه من معارف وخبرات وفنون، وكشفًا عن الطابع القومي الأصيل، وعن القسمات الإنسانية المشتركة فيه.

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

المسؤولية القومية والعلمية

وليس من غرضي أن أشغل القارئ في هذا المقال الأول بالمصطلحات والتعاريف الخاصة بالمأثورات الشعبية، ومجالها، وعناصرها، وأنواعها، وحسبي أن أنبه فقط إلى وجوب الانتباه إلى الناحية الوظيفية في هذه المأثورات الشعبية، وهي إذا اتضحت- ولا يحتاج الكشف عنها إلى كبير عناء- فإنها ستبرز، أولاً وقبل كل شيء، الطابع القومي الأصيل فيها، ويصحح ذلك من غير شك، ما وقع فيه بعض الرواد الذين وجهوا كل عنايتهم إلى الشكل والزي، دون المضمون والوظيفة، ونحن مهما أجلنا النظر فيما يصدر عن المواطن العربي في أي بيئة من بيئاته، فإننا سنواجه دائمًا هذا الطابع القومي الأصيل، في سلوكه وفي عاداته وتقاليده، وفيما يتفنن به من قول وحركة وتشكيل مادة. وبين يدي - وأنا أسجل هذا المقال – مجموعات من السير والأغاني والأمثال والأحاجي، سجلها باحثون من العرب، في نجد والعراق والكويت وسائر ربوع الشام، والجمهورية العربية المتحدة والسودان والشمال الأفريقي. وكل من يلم بهذه المجموعات تبدهه الحقيقة السافرة التي تتجاوز النهج الواحد في السلوك والتعبير، إلى الصياغة المشتركة والمضمون الواحد.. والوظائف الثانوية لهذه المأثورات مهما تعددت، تحتفظ دائمًا بطابعها القومي الأصيل.

ومن حسنات نهضتنا العربية اليوم، أننا لم نعد ننتظر الرحالة الغربيين وعلماء الآثار الأوربيين، والسائحين الأجانب، لكي يجمعوا تراثنا الشعبي، ولكي يقدموا إليه بالدراسات المستفيضة، ولكننا أصبحنا نقوم بأنفسنا على الجمع والدراسة عن بصر بالمنهج، وأمانة في التسجيل والحكم، ولم نغفل ما نتج عن تداعي الحواجز المادية والمعنوية بين ربوع الوطن العربي الكبير، ولم ننس تأثير وسائل الإعلام في هذه المأثورات الشعبية، ولذلك يتضاعف حماسنا في التسجيل والدراسة والموازنة جميعًا. ونحس بالمسؤولية القومية والعلمية والإنسانية، ويستوجب ذلك بالضرورة، سرعة الالتقاء بين المعنيين بالمأثورات الشعبية العربية. ومن هنا كانت مجلة **الفنون الشعبية**، ضرورة تحتمها هذه المسؤولية، ووسيلة من وسائل الالتقاء المنشود، ولن تضن من أجل ذلك بعرض الدعوة المخلصة، والمادة الأصيلة والاقتراح المفيد.

ولعل أنصع دليل يمكن أن نقدمه على عظم هذه المسؤولية القومية والعلمية، هو ذلك الاعتراف الذي سجله المستشرق الإنجليزي "جب" في كتاب **تراث الإسلام**، فقد ذكر صراحة أن أوروبا تأثرت أواخر القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة بالمأثورات الشعبية العربية، وهي التي أعطتها السمات القومية في الأدب، وغيَّرت من قوالب الشعر المنظوم، ومنحتها القافية، والكثير من المضامين. وعلى الرغم مما قيل عن عجز القريحة العربية في مجال القصة، فإن

هذا المستشرق يصرح بأن القصص الإيطالي من عصر النهضة إنما ظهر حكاية للقصص الشعبي العربي، وأن "شوسر" أبا الأدب الإنجليزي قد تأثر بطريق مباشر وغير مباشر، بالنهج العربي في السرد والوصف والتصوير، ولقد عدَّد هذا المستشرق الآثار الأدبية الكثيرة، التي قلد بها الأوربيون الأشكال والمضامين الشعبية العربية، وهي مجالات حرية بأن نعود إلى دراستها من جديد، لا لنؤكد مزية من مزايا العرب، وإنما لنجلو الحقيقة، ولنتبين مرحلة من مراحل التطور في مأثوراتنا الشعبية الحية، ولنتعرف على القسمات الأصيلة في تراثنا الشعبي الذي صاغه مزاجنا وفكرنا ووجداننا على مدى العصور.

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

والعقلية الشعبية لا يعوقها الزمان أو المكان عن إبراز النماذج والمثل والأهداف .. إنها لا تهتم بالتواريخ ولا تشغل نفسها بمنطق السياق أو طاقة الزمان، وحسبها أن يتحقق الهدف المطلوب ولو في لمحة عين! وهذه العقلية، لا يصدها أيضًا حاجز جغرافي أيًا كان .. إن الحدث لا بد أن يقع .. في أعماق البحار .. في أغوار الأرض .. في أعلى السماء .. والنتيجة دائمًا واحدة، وهي انتصار الفضيلة والعدل .. انتصار القومية العربية على أعدائها. ومهما جهد الدارسون أنفسهم في الموازنة بين الحقيقة التاريخية من جانب، وبين الحقيقة الفنية الشعبية من جانب آخر، فإنهم لا يستطيعون أن يغفلوا وظيفة السير والملاحم .. لقد كانت وظيفة قومية فحسب، ولا يستطيعون أيضًا أن يتجاهلوا ما تحمله هذه الآثار الأدبية الكبيرة من طابع قومي أصيل في الشكل والمضمون معًا.

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

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

المأثورات الشعبية طابعها القومي والإنساني .. عبد الحميد يونس

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

وما يقال عن السير والملاحم والنوادر، يمكن أن يقال عن المواويل والأغاني الشعبية والأمثال السائرة، والأحاجي والفوازير، بل يمكن أن يقال عن تلك الفنون الشعبية التي أهملناها دهرًا طويلًا، والتي تستوعب التمثيل والإيقاع الفرديين والجماعيين، إن هذه المأثورات الشعبية، وما يقترن بها من فنون تشكيلية، ومن عادات وتقاليد تختلف أزياؤها، وتتباين أشكالها، ولكنها تحتفظ دائمًا أبدًا بطابعها القومي، سواء صدرت عن الشعب العربي في أقصى المغرب أو أقصى المشرق. وهي في الوقت نفسه حلقة عظيمة من حلقات تراثنا العربي، ولم نعد في حاجة إلى تأكيد هذه الحقيقة، بعد ما اتضح للدارسين الغربيين أنفسهم، أن للمأثورات الشعبية العربية جوهرًا يجعلها عالمية وإنسانية أيضًا.

أساس النهضة الفنية

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

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

وإذا كان هذا النفاذ قد حدث في مراحل سابقة، وأثر في عصر النهضة الأوروبية، فليس من

شك في تحققه الآن، بعد أن أصبحنا قادرين على النظر العلمي إلى الحياة، وبعد أن استكملنا، أو كدنا، الرؤيا الفنية التي تتعمق الإنسان والطبيعة والكون ...

على هذه الأسس التي تعنى بمادة المأثورات الشعبية، والتي تحتفل بتطويرها على أساس فني، والتي لا تبخل بتقديم نماذج رائعة منها إلى المبدعين من الأدباء والفنانين، تقوم مجلة **الفنون الشعبية** بحمل الأمانة والنهوض بالتبعة، وحسبها أنها تؤصل أهداف القومية العربية في مجال من مجالاتها الحيوية، وهو "الفنون الشعبية" التي تعبر دائمًا عن النماذج والقيم والمثل العربية والإنسانية العليا، والتي تصور حركة التاريخ العربي في التمكين للحرية والبناء والسلام لأمة العرب وللعالم بأسره.

المأثورات الشعبية طابعها القومي والإنساني .. عبد الحميد يونس

عنترة بن شد شداد - رسوم من فن التراث الشعبي

الأدب الشعبي بين المحلية والعالمية

سهير القلماوي

عندما يلتقي العقل البشري على نظريات العلم لا نلمح شيئًا من الخصائص المحلية تنعكس على فهمه أو تطبيقه، ولكن عندما يلتقي الفكر والعواطف الإنسانية على الفن بعامة، نجد هذه الخصائص المحلية تتجلى بشكل أو بآخر حسب نوع هذا الفن وحسب ظروف التقائه زمانًا ومكانًا. والفن الشعبي في كل مظاهره أكثر أنواع الفنون إبرازًا لهذه الخصائص المحلية في قوة ووضوح. وهذا يعود إلى ما يمتاز به هذا الفن من فطرية وعفوية تجعله لا يعتمد على الصنعة الفنية في إخراجه. تلك الصنعة التي تضفي كثيرًا من أوجه الشبه.

ومع هذا فإن شعوب الأرض لا يمكن أن تلتقي التقاءً أحر وأعمق من التقائها حول الفنون الشعبية. إن الالتقاء حول العلم التقاء تام محكم، ولكنه لا يقرب ولا يوحد لأنه التقاء عقلي، وقد تنجم عنه آثار في الحياة اليومية ولكن هذه الآثار، ما لم تترجم فنًا، لا يمكن أن تكون محل التقاء مقرِّب أو موحِّد بين الشعوب.

هذا التناقض الظاهري في الفن الشعبي، الذي يجعله من أبرز ما يحمل الخصائص المحلية ومن أقوى ما تلتقي حوله الشعوب المختلفة جدًا في صفاتها المحلية، من أهم خصائص هذا الفن. وليس هناك من عالم في الفولكلور بعامة لم يشغل نفسه ـ في وقت ما ـ بتعليل هذه الظاهرة ودراسة إمكانية الوصول فيها إلى نتائج ثابتة.

ولكم تساءل علماء هذا الفن كم ذا فيه من المحلية، وكم ذا فيه من العالمية؟ أو كم ذا فيه مما هو من نبع بيئة بعينها دون غيرها، وكم ذا فيه مما هو من نبع بيئات مختلطة حملها أثناء تطوافه ورحلاته الواسعة غير المحدودة؟ يقول بعض الدارسين وفي تعميمهم شمول أكثر مما يجب، يُصعِّب المشكلة في الواقع ولا يحلها:

إن موضوعات الفن الشعبي عالمية، ولكن تفاصيل المعالجة الفنية وطريقتها هي التي تحمل طابع المحلية.

ولكن الخلاف طويل عريض حول ماهية الموضوع العام، وحول علاقته بالتفاصيل والإخراج، ثم حول التفاصيل والإخراج ومقامهما في الفن أصلًا. ثم إذا كانت هذه التفصيلات تحمل خصائص البيئة فإلى أي حد تحملها؟ وكيف تحملها؟ وكم ذا تصمد هذه الخصائص أمام الصنعة وكل فن مهما كان بسيطًا لا بد فيه من صنعة؟؟

ولنأخذ لذلك مثلًا موضوع الفراق بين حبيبين يلقى فيه البطل بخاصة أهوالاً خارقة في سبيل أن يصل إلى محبوبته، هذا موضوع عالمي. والصعاب والأهوال تختلف من بيئة إلى أخرى حسب هذه البيئة وما تتيحه للقاص من صور، فلننظر إلى هذه الأهوال لنثير المشكلة عن قرب. إن القاص يريد أن يهول الهول. يقول قوم إذا كانت بيئته جبلية فكثيرًا ما يكون الهول جبلًا عاتيًا مخيفًا شامخًا شاهقًا. ولكن القاص العربي نراه وهو لا يجد البحار في بيئته وإنما يسمع بأهوالها، يضع الصعاب محيطات وبحارًا لم يرتدها ولم يعرف عنها إلا سماعًا، وحجته في ذلك أنها تمثل أقصى الهول، ومعرفة صورة المهول تضعف من شأنه، أما الجهل به فإنه يضاعف من قدرته على التأثير.

إننا أمام ظاهرة تعد من التفصيلات البيئية، ومع ذلك نجد القاص يضطر فنيًا إلى ذكر ظواهر غريبة عن بيئته ليجوِّد صنعته. كيف إذن يمكن أن تدلنا الصعاب على الطابع المحلي وهي تحت إلحاح الصنعة تفزع إلى ما هو ليس من البيئة.

إن ما ليس في البيئة يخلقه الخيال، وقد يضطر إلى الارتكاز على بعض ما يرى ليصف ما يتخيل، ولكن هذه خاصية الخيال أينما يكون وكيفما يكون. وإذن فدراسة الخيال، وهو عماد كل فن، قد تتداخل كثيرًا في دراسة البيئي أو المحلي في مقارنته بالعالمي. ولا ننسى أن عمل الخيال يتبع عالميًا مسارب معينة وينفرد بدوره بخصائص محلية إلى جانب خصائصه العامة أو العالمية. وإذن نخرج من المشكلة لنقع فيها هي نفسها عند نقطة أدق في البحث.

جهاد الخير

نعود مرة أخرى إلى الموضوعات العامة؛ ما مدى عموميتها، وما أثر هذه العمومية في الفن؟ إننا نجد أنفسنا بسرعة وقد وقعنا في هذا الشمول المضلل مرة أخرى. فالحبيبة التي يجاهد البطل في سبيل الوصول إليها هي عند الدارسين رمز لجهاد الربيع لفك إسار الشتاء الرهيب ليخرج من الموت البارد حياة دافقة. أو هي الشمس أو النهار الذي يجاهد ظلمات الليل ليخرج لآلئ النور. وقد تكون الزهرة التي تجاهد التجمد والموت والصقيع لتخرج الجمال والحياة إلى الوجود. وقد تكون.. وقد تكون جمالًا يجاهد القبح أو خيرًا يجاهد الشر. وها نحن أولاء قد وصلنا أخيرًا إلى عمومية تستوعب كل شيء تقريبًا. جهاد الخير ضد الشر هو محور كل الفن، بل هو محور النشاط الإنساني في كل مظاهره. وكل شيء يمكن بعدئذ أن يتدرج تحت هذا الموضوع العام. وها نحن آخرًا أمام الشمول الذي يصل في شموله إلى التضليل لا إلى التحديد.

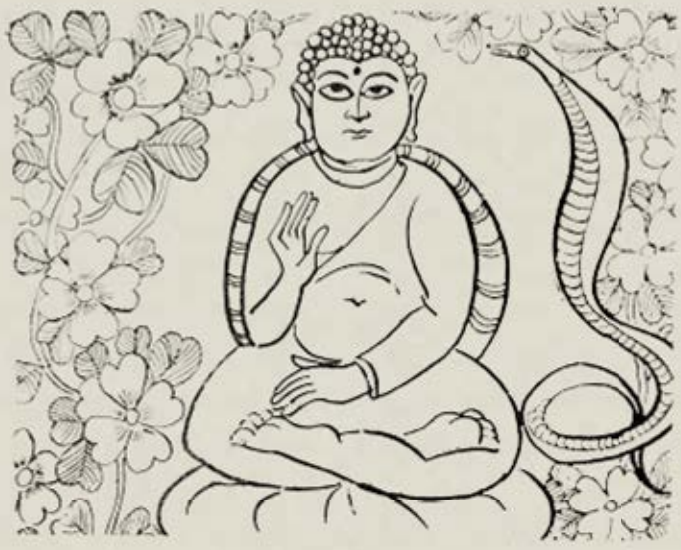
فالموضوع كالتفصيلات عند التطبيق لن يكون فيصلًا دقيقًا ولا شبه دقيق في تحديد ما هو محلي وما هو عالمي في آثار الفن الشعبي. وإن كنا من باب تسهيل الصعب نقول كلامًا يبدو أنه في جوهره سليم. لهذا استدعى الموضوع دراسات أدق.. دراسات تنصب على الآثار نفسها أو مجموعات منها بعينها ودراسة ما هو عالمي فيها وما هو محلي؛ بل لقد تواضع الدرس واستهدف إبراز ما هو غريب على البيئة وما هو من صميم البيئة التي تشيع فيها أو توجد عندها هذه الآثار الفنية الشعبية. ولقد تبين لبعض علماء الفن الشعبي أنه يحسن أن ندرس موضوعات بعينها قبل أن نصل إلى حل هذه المشكلة. ولكن قبل فتح أبواب هذه الموضوعات أو المشاكل التفصيلية لا بد من إقرار بعض عموميات قد تكون أوضح وأليق أن نسلم بها.

فأولًا ليست كل صور الفن الشعبي تثير هذه المشكلة بدرجة واحدة. فالرسوم على الجدار أو الآنية المعروضة- مع تذكرنا للتوافق الذي تمليه ضرورات الاستعمال في كل بيئة- صعبة الانتقال من بيئة إلى أخرى لتحمل خصائص محلية من مكان إلى مكان في سبيل شيوعها وعالميتها، بينما القصة مثلًا أو موضوعها من السهل جدًا أن تنتقل إلى كل البيئات ليصبح الموضوع المحلي شبه عالمي في غمضة عين من الزمان.

وتثير القصة خاصة، مشكلات أهمها، مشكلة المنبع الأصلي أو الأم التي عنها خرج كل هؤلاء الأبناء في شكل قصص متشابهة في بقاع كثيرة من العالم. وليس العماد في هذه التفرقة على ما هو سمعي أو بصري من الفنون؛ لأن نقل موضوع القصة - حتى ببعض تفصيلاتها المحلية الطريفة- أسهل كثيرًا من نقل نغم موسيقي، لاعتماد الموسيقى على آلة، ولصعوبة أدائها دون آلة حتى على الإنسان العادي. فكلنا يستطيع أن يقص نادرة أو خبرًا أو قصة بصورة أو بأخرى، ولكن قلة قليلة منا هي التي تستطيع أن تنقل النغم دون أن تكسره حتى مع الآلة.

وفي مشكلة سريان القصة من بيئة إلى أخرى اشتهرت ثلاث نظريات تقف كلها جنبًا إلى جنب وإن حاولت كل منها في بدء ظهورها أن تهدم كل ما سلف من نظريات.

أما النظرية الأولى فهي التي ترتكز على أن البشرية قبل انتشارها في الأرض كانت تتركز مجموعات في أرض واحدة ثم تتفرق من الوطن الأم إلى سائر البلاد. ولكنها تحمل معها كثيرًا من تراثها المشترك الذي تكوّن لها أيام كانت مجموعة واحدة على أرض واحدة.



مثال ذلك المجموعة الهندوأوروبية اللغوية التي تضم لغات شعوب من الهند وإيران وتركيا وغيرها من بلاد وسط آسيا وجنوب أوروبا إلى شعوب أوروبا التي تتفرع من أصول عدة، ولكنها ترجع في لغاتها إلى هذا الأصل كشعب ألمانيا وفرنسا وغيرهما. وكان دارسو اللغة والمتفقهون في أصولها هم أكثر من روَّج لهذه النظرية؛ إذ وجدوا في دراساتهم المقارنة لأول وهلة شبهًا ظاهرًا بين كلمات في لغات هذه الشعوب دلت عندهم على الأصل اللغوي المشترك للمجموعة

أو للأسرة الهندوأوروبية في اللغة يوم كانت تعيش أصول هذه الشعوب شعبًا واحدًا في شمال الهند أو شرق إيران. ولكن الاستمرار في هذه المقارنات اللغوية خيّب ظن هؤلاء العلماء؛ لأن الكلمات التي لفتت نظرهم أول الأمر لم يستطيعوا أن يضيفوا إليها بالبحث كثيرًا، فلم تتجاوز بضع عشرات، وبذلك أجدب الدرس ونضب وتجمدت ثماره. وعكس هذا التجمد آثاره على الدراسات الأخرى التي انتعشت أول أمرها في ظل الرواج الأول، فإذا كثيرون من علماء الفولكلور يسخرون من نظرية الأصل المشترك الواحد ومنهم من يغالي في هذا فيقول: إنه يظن أن الشعب الهندوأوروبي- أيام كان في وطنه الأول- كان مشغولًا بمعاشه عن أن يصعد الجبال ليتأمل الشمس والقمر ويسرح بالخيال ليغني للنجوم ويؤلف كل هذا القصص الذي ينسبه العلماء إلى هذا الوطن في ذلك الزمان.

وجاء علماء الأنثروبولوجيا فساعدوا بعنف هجومهم على هزيمة هذه النظرية. إن ما كان يعد تراثًا لهذه الأرومة الكبيرة الهندوأوروبية يوجد بعيدًا هناك في قبائل في شمال إسكندیناوه المعزولة بل في وسط إفريقيا، ولا يمكن أن تكون هذه القبائل قد اتصلت بشكل أو بآخر في أي وقت بأي فرع من فروع هذه الأرومة الهندوأوروبية. بل إن علم التاريخ يثبت بما لا يجعل مجالًا للشك عزلة هذه القبائل عن أي مؤثر خارجي. وهنا تأتي النظرية الثانية لتنقل إلينا وجهًا آخر للموضوع.

أما نظرية الأطوار الثلاثة فتقول هذه إن الإنسان هو الإنسان حيث كان. واحتكاكه بالطبيعة من حوله- نباتها وحيوانها وجمادها، بل إنسانها أيضًا- احتكاك متشابه إلى حد بعيد. وعلى ذلك فالإنسان يمر في كل بيئة بدورة متشابهة هي بالنسبة للقصص الشعبي يمكن أن تكون على ثلاث مراحل أو أطوار: طور الخرافة، ثم طور الأسطورة، وأخيرًا طور القصة الشعبية المألوفة.

وفي طور الخرافة نجد أن القصص كلها تنظر في خوف إلى ما حولها من مظاهر الطبيعة ولكنها تحس أنها مفهومة مفسرة، هي هكذا ولا بد من تقبلها هكذا والإنسان يتعايش معها مؤمنًا يتقي شرها بحيلة ساذجة أو بجهاد صامد. وقليلًا قليلًا يزحف طور الأساطير الذي يبدأ بالشك والرغبة في تفسير الغامض، والقلق من أنه غير مفهوم، وتنسحب الأرض المطمئنة من تحت أقدام الإنسان، ويستمر هكذا زمنًا يجرب الحلول ويقترح التفسيرات حتى يتوج هذا الطور بنظام تام متكامل مفهوم مسلَّم به، تتعدد فيه الآلهة والقوى وتكوِّن فيما بينها علاقات نصف بشرية بطولية ونصف إلهية خارقة؛ ولكنها كلها مع علاقاتها بالإنسان تؤلف عالمًا مفهومًا متماسكًا له نظام معلل. وتدور القصة عادة حول مظاهر هذا النظام ونوادر الإنسان والآلهة والأبطال في ظله.

ويُصدم عهد الأساطير صدمتين كبيرتين فلا يثبت أمام الأولى وينزوي في ركن منعزل على إثر الثانية. يُصدم بالأديان السماوية ثم بالعلم الحديث فتتهاوى في الأولى عروشه ويفقد في الثانية مجالات كثيرة من مجالات تأثيره وحياته. فيعيش قصصًا خياليًا لا يحاول أن يفسر الكون فقد فسره الدين وأيده من بعده العلم، وإنما يحاول أن يلذ ويسلي ويعلو فوق الواقع إلى عالم جديد اسمه عالم الخيال، عالم منفصل ولكن له دوره الخطير في تشكيل واقعنا ودوره الأخطر في محاولاتنا لتغييره.

وهذه القصص ترتكز على بقايا من عهد الخرافات ومخلفات من عهد الأساطير فإذا بها كلها مع معتقدات الدين ومسلمات العلم الحديث تتعايش في سلام عجيب في داخل نفوسنا

وباطن العالم من حولنا. إن الحيوان في زمان الخرافة يتصل بالإنسان صلات قوية مباشرة تصل إلى حد التوالد معه، وفي زمان الأساطير يؤلف عالمًا وحده، بينه وبين الإنسان صلات صداقة أو عداء، أما في زمان القصة بعد الأديان والعلم الحديث؛ فإنه يعيش في عالم فيه للحيوان والنبات والجماد والإنسان نظام خاص وآخر عام. تتشابه الأنظمة ولكن كل صنف من المخلوقات له نظامه الخاص الذي يفصله نوعًا ما، والذي يسيطر عليه الإنسان سيطرة قوية. وفي هذا القصص يحدثنا الحيوان بالحكمة كما كان يحدث أسلافنا زمان الخرافات وزمان الأساطير؛ ولكنه يتحدث في الخيال ونحن نتلقى حديثه متأثرين به ولكن على أنه من عالم الخيال. ومع هذا نحب هذا الخيال، تسانده في النفس البشرية معتقدات خرافية ومصدقات أسطورية ما زالت ـ رغم عدم الإيمان بها أمام العقل ـ تعيش في زوايا النفس عالقة بها. إنّ نعيب البوم إيذان بموت عزيز، ونعيق الغراب إيذان بعودة مسافر حبيب. إنّ مثل هذه المعتقدات تبهت أمام الدين وتكاد تتلاشى أمام العلم الحديث، ولكنها ما زالت تعيش في أغوار النفس دون أن نعرف لذلك سببًا.

وبناء على هذه النظرية؛ فإن التشابه في القصص الشعبي لا يأتي من رحلته من الأرض الأم إلى سائر الأرضين، وإنما التشابه يأتي من أن كل قصة تنبت على حدة في أرض ما وزمان ما، ولكنها إذا نبتت في طور من الأطوار الحضارية للإنسان بعينه فإنها تتشابه؛ لأنها تصور هذا الطور دون سواه.

وفي القرن التاسع عشر هبَّت على هذه النظرية الثانية زوابع مزلزلة لها. وكل هذا لم يأت إلا باكتشاف علماء الفولكلور في الغرب لظاهرة كانت دائمًا موجودة وإن لم يكونوا يعرفون عنها شيئًا.

في هذا القرن ترجم "تيودور بنفي"سنة ١٨٥٩، كتاب **البانشاتنترا** السنسكريتي، وكتب له مقدمة في ستمائة صفحة، يقارب فيها بين الفكر الشرقي والفكر الغربي إلى الحد الذي دفعه إلى أن ينشئ مجلة باسم **الشرق والغرب**، سنة ١٨٦٠، لعلها أولى المجلات في هذا المجال الذي يتسع ويتسع يومًا بعد يوم وتنبني عليه لسلام البشرية آمال وآمال.

وفي هذه المقدمة يقرر الأستاذ "بنفي" أن منبع القصص الشعبي الذي تزخر به أوروبا هو الهند، ولما كانت الهند لم تتعرض لغزو الإسلام بصفة ساحقة ماحقة، أي غزو دين سماوي، ولم تتعرض إلى ذلك الحين لغزو العلم الحديث؛ لذلك ظلت خرافاتها وأساطيرها حية تعيش بين ظهرانيها على أنها أساطير دينية. وبخاصة أن "بوذا" المعلم الأكبر كان يعتمد في كل ما وعظ به البشر على القصة الوعظية، فالدين كله قصص وتعاليمه كلها تشرح في هذا النوع من القصة الوعظية. واستغلت ترجمة **ألف ليلة وليلة** وترجمة أو تلخيص **كليلة ودمنة**؛ فإذا نظرية الأصل الهندي يرتفع التحمس لها، ويتزعم هذا التيار القوي مستشرق ألماني له وزنه هو "ماكس مولر" الذي توفي أول هذا القرن العشرين.

واستتبع هذا التيار وضع نماذج من القصص الشعبي كثيرة كل منها إلى جانب الأخرى، ونشط جمع هذه القصص في أوروبا، كما نشط الجمع في الشرق على يد الأوربيين في الأغلب وبعض الشرقيين في النادر، ولكن هذا التيار يتوقف كثيرًا أمام العوالم التي فتحتها هذه المجاميع العديدة التي قوي البحث عنها في حماس مسعور.

لقد تفتق كثير من الموضوعات وتفتق كثير من مناطق الدرس. وأصبح علماء الفولكلور لا يهتمون بموضوع الأصل الذي ظل الأنثروبولوجيون متحمسين له قدر اهتمامهم بفنية هذه القصص والتقاء العناصر التي تتركب منها حول أساسيات مركزية اتخذت نواة لدراسة خصائص الشعوب من خلالها، كما اتخذت مصدرًا للوحي في شتى أنواع الفنون.

وفي ظل هذه الدراسات، برزت فكرة الأصل والفروع أو الموضوع الرئيسي والتفصيلات ووجوب التفرقة بينهما عندما نتعرض لأية ناحية من نواحي الكلام عن خصائص العالمية والمحلية في القصص الشعبي.

تراثنا الشعبي

لقد نشطت حكومة الثورة في الجمهورية العربية المتحدة في كل ميدان، وما كان لها أن تغفل هذا الميدان الحيوي المهم وفي تراثنا الثري الزاخر كنوز وكنوز من الفن الشعبي.

إن علينا أن ندرس نواحي العالمية ونواحي المحلية في فنوننا الشعبية، لنضيف إلى جهود العلماء الذين انتفعنا بعلمهم جهودًا عربية أصيلة خليقة بمن لهم هذا التراث الذي بهر الغرب فعكفوا على درسه.

الخيال الشعبي في الأدب العربي

عبدالعزيز الأهواني

لقد ألفنا أن نذكر الأدب الشعبي في مقابل الأدب المدرسي أو الأدب الفصيح باعتبارهما أدبين منفصلين يستقل أحدهما عن الآخر. فلدينا بجانب الشعر العربي كما يتمثل في القصيدة المعربة شعر آخر كتب في لغة ملحونة، هو الزجل والمواليا والقوما والكان وكان. وقد ظفر كلا النوعين بعناية مستقلة من المؤرخين القدماء والمحدثين، على تفاوت الحظ في ذلك.

فعني بالشعر الملحون من القدماء، وبخاصة ما يتصل منه بالأندلس، على بن سعيد المغربي، وابن خلدون، وصفي الدين الحلي، وعني به من المحدثين نفر كانت لهم أبحاثهم الجامعية الحديثة، والأمر واضح فيما يتصل بالشعر المعرب قديمًا وحديثًا، ولدينا من ناحية أخرى في مجال النثر أمثال عربية وأمثال عامية، أما الأخيرة فظفرت بيسير من عناية القدماء من أمثال: ابن عاصم الغرناطي ويونس المالكي، والأبشيهي، وابن هشام اللخمي، وأما الأولى فأمامنا ثبت طويل بأسماء رواتها ومن دونوا مجموعات منها منذ آخر العصر الأموي إلى عصرنا هذا. وما يقال عن الشعر والأمثال يقال أيضًا عن بعض أنواع النثر العربي. فقصص **ألف ليلة وليلة** والملاحم النثرية الشعبية الكبرى كانت موضعًا لدراسات علمية جادة ممتازة، تعالج غالبًا مستقلة عن النثر العربي الممثل في المقامات والرسائل الديوانية والإخوانية؛ لأن هذه إنتاج بعيد في أساليبه وغاياته وأغراضه عن تلك، أما كتب التاريخ والرحلات والتراجم والجغرافيا والحيوان والنبات والفلك فقد نظر إليها بما يكاد يجعلها تخرج عن ميدان الأدب لتدخل في ميدان العلوم، وتناولها الباحثون على أنها إنتاج لعلماء مثقفين، فباعدوا بينها وبين الأدب بعامة، وبينها وبين الأدب الشعبي بخاصة، وهكذا مضت الأمور وكادت تستقر الأوضاع على الفصل التام بين الأدبين الفصيح والعامي، بين المنهجين العلمي والشعبي.

والمسألة التي نريد أن ننبه إليها هو ما نراه من وجوب اجتياز الهوة التي تفصل بين الأدبين، وأن ما نسميه بالأدب المثقف أو المدرسي، وهو الذي صدر عن أقلام العلماء والمؤلفين المعروفين والذي اصطنع اللغة المعربة أداة للتعبير يمكن أن يستخلص منه قدر كبير من الأدب الشعبي،

ويمكن أن يستكشف في أثنائه تيار عامي يختلط به ويشترك فيه، ولكننا نؤثر أن نقول هنا "الخيال الشعبي" بدلًا من "الأدب الشعبي" لتجنب الحرج فيما يتصل بالمصطلحات والمسميات، إذ إن العالم القديم الذي اعتمد على الأدب الشعبي فيما ضمته مؤلفاته، قد روى عن ذلك الأدب الشعبي بالمعنى دون اللفظ، وتصرف فيه بالصياغة والتلخيص والتحوير حتى يستقيم له النسق ويتحقق الانسجام بين النصوص، وليس من شك في أنه أيضًا قد أسقط من هذه الروايات بعض ما يجد فيها من مبالغات أو شطحات لا يرضى عنها عقله ولا يقرها تفكيره ومنطقه.

وسنورد نماذج لهذا التداخل الذي نشير إليه فيما بين أيدينا من أدب أندلسي مكتوب وصل إلينا عبر الأجيال. ولا بد أن نتوسع هنا في مدلول لفظ الأدب بحيث يتجاوز المعنى الضيق الذي يقصره على الشعر وعلى ما يسمى بالنثر الفني وحدهما. وهو توسع في المدلول ينتهجه دارسو الأدب المحدثون، ثم إنه يتفق واتساع مدلول لفظ الأدب الشعبي أو المأثورات الشعبية في الاصطلاح العلمي الحديث. ومع ذلك فلن نعدم شواهد لهذا الاختلاط في الشعر الفصيح نفسه وفي النثر الفني، على ضيق المجال في ذلك ووعورة الطريق إليه.

وأحسب أن أدبنا العربي القديم أحوج ما يكون إلى اصطناع هذا المنهج في دراسته، أو على الأقل في دراسة بعض جوانب منه، وهو أمر لم يلق بعد ما يستحقه من عناية مؤرخي الأدب العربي المحدثين على كثرة ما كتبوا من دراسات فيه.

وإنما جاءت حاجة الأدب العربي إلى هذا المنهج أشد من حاجة الآداب الأوروبية إليه، لنوع من الانعزالية فرضت على تاريخ الأدب العربي، فباعدت بينه وبين ما يلتمسه الناس في العصر الحاضر من صلة وثيقة بين الأدب والحياة، ومن فهم حديث ينظر إلى الآداب على أنها تصوير للجماعات، وتعبير عن المشاعر الإنسانية التي تربط بين الأديب وبين المجتمع في عصره، وما يرجوه الناس من أن يجدوا في الآداب وثبات عاطفية وخيالية تقتحم بهم عالمًا محوطًا بالأسرار، وتنفذ بهم إلى ما وراء الظواهر القريبة المألوفة.

إن كثيرًا من الإنتاج الكلاسيكي في الأدب العربي كان من عمل طبقة من المثقفين أخذت نفسها بمفاهيم، والتزمت قواعد، وتحركت بينها وبين الانطلاق في الآفاق الرحيبة للنفس الإنسانية. ومن هنا كان للأدب العربي، بالمفهوم الكلاسيكي، "خصوصية " يستعصي بها على الأذواق الحديثة أن تفهمه في يسر، خلافًا لما تجده هذه الأذواق في أدب أوروبي قديم كالأدب اليوناني اشتملت مفاهيمه الكلاسيكية على الملحمة الشعرية وعلى المسرحية الجماهيرية وعلى القصص الشعبي أو ما يشبه أن يكون شعبيًا.

ومن هنا كان الأدب العربي الكلاسيكي في حاجة إلى اصطناع ما أشرنا إليه من منهج، يكتشف ما في باطنه من أدب شعبي يقرب بينه وبين الذوق الحديث، ويفتح له منافذ جديدة يطل منها أبناء العصر الحاضر عليه، فيجدون فيه من التشويق والطرافة ما يؤلف قلوبهم ويقربها إليه.

إننا لا نحب أن نتورط في الخطأ الذي تورط فيه القدماء فنخص جانبًا واحدًا من الأدب بالعناية ونهمل الجانب الآخر، فلن نقف عند الأدب الشعبي وحده كما وقفوا هم عند الأدب الفصيح وحده، وإنما مهنتنا، كدارسين للأدب العربي، أن نعنى بالجانبين جميعًا، ومن مظاهر عنايتنا بالأدب الفصيح أن نجدد دراسته، وأن نبث في نصوصه الحياة، وأن نكتشف أسرارًا فيه كانت ولا تزال حية، قادرة على الإيحاء لو التفت إليها المثقفون.

التفسير الشعبي لأحداث التاريخ

كان فتح الأندلس، أو إسبانيا، بالقياس إلى الفتوحات العربية الإسلامية حدثًا ضخمًا، عبر به الفاتحون البحر، وهو خطر كان العرب يحذرونه، ودخلوا به إلى قارة كبيرة لا عهد لهم بها، ثم كان بعد ذلك ما كان من فتن وحروب وصراع دام طويلًا بين العالم العربي الإسلامي المشرقي والعالم اللاتيني المسيحي الأوروبي. فاستثار هذا الفتح، الذي هو مغامرة كبرى، الخيال الشعبي، فأخذ يخترع الأساطير، ويبتكر القصص والحكايات، يفسر بها الأحداث ويعللها، ويلتمس فيها حلولًا لمشكلات أو عزاء لمصائب وكوارث. وتسرب هذا الخيال الشعبي إلى كتب المؤرخين العلماء الذين دونوا أخبار الفتح وما تلاه.

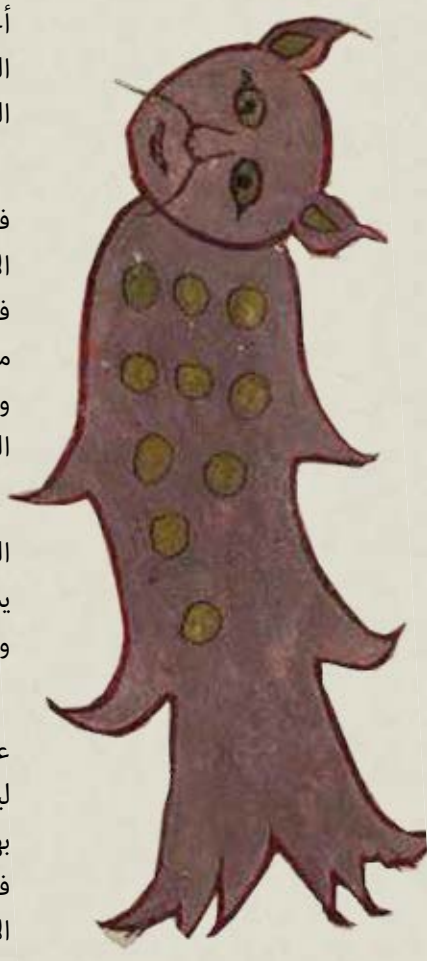
فكان للحب في الخيال الشعبي دور عظيم في هذا الفتح، وكانت قصة "ابنة يوليان" حاكم مدينة سبتة مع "لذريق" آخر ملوك القوط بإسبانيا ثمرة لهذا الخيال. والقصة وردت في النصوص العربية كما وردت في النصوص الإسبانية، وتعددت رواياتها وتفاصيلها في مجموعة من الشعر الإسباني يطلق عليه **الرومانسيرو**. وخلاصة القصة أن إسبانيا القوطية ضاعت نتيجة لشهوة "لذريق" الآثمة إزاء جسد "الكافا" الفاتنة. فقد كانت "ابنة يوليان" الجميلة تعيش في بلاط الملك في طليطلة شأن بنات الأسر النبيلة، فنظر الملك يومًا من إحدى نوافذ قصره إليها وهي عارية تستحم في نهر تاجه؛ حيث لا يزال الخيال الشعبي يسمي مكانًا هنالك بحمام الكافا، ففتن بجمالها، ولم يستطع صبرًا فراودها عن نفسها أو اغتصبها. ولما جاء "يوليان" بهداياه إلى بلاط القوط من سبتة على عادته السنوية أخبرته ابنته الخبر، فأضمر في نفسه ما عبر عنه بقوله، حين استنجزه الملك هداياه للعام القابل: "لأهدين إليك في العام القادم هدية نادرة تتحدث بها الدنيا كلها"، وكانت هدية العام القابل جيوش "طارق بن زياد" و"موسى بن نصير" تحملها سفن "يوليان"، وكان للقدر المجهول والإرادة السماوية الغامضة دور آخر في هذا الفتح. أو قل: كان للجاج والعناد وحب الاستطلاع دوره في الخيال الشعبي، فجعل فتح الأندلس أثرًا لهذا كله، ممثلًا في قصة المنزل أو البيت المقفل في طليطلة، وهي قصة استغلها فيما بعد الكاتب الفرنسي "شاتوبريان". فقد ذكرت الرواية العربية التي تسربت إلى النصوص التاريخية، أن هذا البيت كان غرفة غامضة مغلقة الباب تقوم في أحد جوانب مدينة طليطلة عاصمة القوط، وكان هذا البيت معظَّمًا من رجال الكنيسة، بالرغم من أن أحدًا لم يعرف ما يشتمل عليه! وكان كل ملك يلي الحكم من ملوك القوط يضع قفلًا على باب البيت تأكيدًا لوجوب صيانته عن الدخول واحتفاظًا بسره، فصار عدد الأقفال بعدد من تعاقب من ملوك القوط على حكم إسبانيا، حتى جاء "لذريق" وطلب إليه أن يتبع السنة ويضيف إلى الأقفال قفلًا آخر، فاستبد به الفضول وأرَّقه حب استطلاع المجهول، فنهي عن ذلك أشد النهي، وعُظِّم لديه خطر خرق العادة وقطع السنة، فأبى. وفتح باب الغرفة ودخل، فلم يجد إلا صندوقًا صغيرًا يشتمل على صورة رسم عليها محاربون يلبسون العمائم ويعتقلون القسي العربية، قد كتب تحتها "حين يفتح هذا الصندوق يدخل مَنْ هذه صورتهم البلاد" فكان الندم، ولات حين مندم!

وللأحلام دورها أيضًا في الخيال الشعبي، فكتب التاريخ تذكر أن "موسى بن نصير" غفا وهو على ظهر السفينة في طريقه إلى الأندلس فرأى في نومه بشرى الرسول له بالفتح، فقص رؤياه على جيشه فاستبشروا وتأكدوا، وكان الفتح تصديقًا للرؤيا.

ولقد أشفق الخيال الشعبي من هذا الفتح وخاف عاقبة المضي فيه إلى بلاد مجهولة سميت بالأرض الكبيرة، فجعل هذا الخيال الشعبي التماثيل القديمة أو الأصنام تقوم بدور من أدوار التثبيط. فالفاتحون يصلون في رحلاتهم إلى صنم هائل غامض عليه كتابة مجهولة لهم، فيستقدمون من يقرؤها، فإذا بها تقول "يا بني إسماعيل إلى هنا ينتهي ملككم فعودوا"، وتنذرهم الكتابة بأنهم سيعودون إلى الفتن والحروب الداخلية. وبذلك فسَّر الخيال الشعبي ما حدث بأنه قضاء محتوم سُجل منذ عصور موغلة في القدم.

وهكذا نستطيع ونحن نقرأ كتب التاريخ أن نرصد عناصر من الخيال الشعبي تعبر عن شعور الجماهير وعواطفها ومخاوفها خلال هذه الملحمة التاريخية الكبرى التي دارت بين الشرق والغرب، وهي لمحات موجزة التقطها المؤرخون من تراث شعبي كبير، وحاولوا أن يصوغوها بما يشبه صياغة الأحداث التاريخية المعقولة إلى حد ما، فأسقطوا منها ما أسقطوا، ولكنها بقيت مع ذلك تتألق بنوع من البريق الشعبي خلال سطور من المؤرخين العلماء، ويرى القارئ الحديث على بريقها كنوزًا من الأدب الشعبي هي حصيلة أجيال طويلة متعاقبة عاشت هذه المغامرة الكبرى.

ولم يقف الخيال الشعبي عند أحلام النوم وإنما عبر عن أحلام اليقظة فيما يتصل بالأندلس تعبيرًا تجده في غير كتب التاريخ. ولقد نقل الدميري في **حياة الحيوان** عددًا من أحلام اليقظة هذه يرويها عن مؤلفين أندلسيين يدور أكثرها حول حياة الأسرى، والأسرى من المسلمين في بلاد المسيحية، وأسرى المسيحية في بلاد الإسلام في الأندلس، فتحت للخيال الشعبي مجالًا كاد يسع كل شيء.



فهذا أسير يمتد به الأسر عشرين سنة حتى يصيبه اليأس من العودة إلى وطنه وأهله، فبينما هو يفكر ذات ليلة في صبيانه ويبكي إذ بطائر يسقط على حائط السجن ويتلو على الأسير دعاء، فيحفظه هذا ويكرره ثلاث ليالٍ متتابعات، وينام، ثم يستيقظ فإذا به يجد نفسه فوق داره في بلده، فينزل من السطح إلى عياله فتكون المفاجأة المذهلة والفرحة الغامرة معًا. ويحج الأسير بعد ذلك ويدعو بدعائه فيضربه على يده رجل يسأله عن الدعاء وكيف وصل إليه، وإذا هذا الرجل هو الخضر يؤكد انفراد طائر في بلاد الروم بهذا الدعاء، وقد أورد الدميري أيضًا نص الدعاء، فليحفظه من شاء!

وكانت كارثة الأندلس، وتقلص ظل المملكة الإسلامية فيها أمام الغزو المسيحي الشمالي الذي شاركت فيه جيوش من سائر أقطار أوروبا. وأبى الخيال الشعبي إلا أن يقيم حروبًا أو ما يشبه الحروب التي ينتصر فيها المسلمون على أعدائهم، ولكنها حروب لا تقوم بها الجيوش، وإنما يقوم بها الأولياء والصوفية وأصحاب الكرامات.

وكرامات الأولياء واسعة المجال في هذا السبيل، وقد أورد الدميري في **حياة الحيوان** عددًا منها، بل إنه جعل بعض ملوك إسبانيا المسيحية يضمرون الإسلام، ويتحينون الفرص ليوقعوا برجال الدين المسيحي بدعوى الغضب للمسيحية بما لا يستطيع أن يفعله المسلمون بهم. وهو قصص طريف جدير أن يقرأ، وفيه تعبير حي عن أحلام اليقظة والتنفيس عن الضيق في سبحات الخيال. وهذه القصص مستند نفسي له قيمته العظمى في تصوير النفسية الأندلسية ينبغي أن يحسب له حسابه عند مؤرخ الحياة الأندلسية، ما دمنا ننظر إلى التاريخ

نظرة أوسع من نظرة القدماء، وإن دخلت فيه الحياة العامة وعواطف الجماهير، ولا نقصره على الملوك والأمراء.

أصول التفكير الشعبي

ولعلنا وقد أكثرنا من ذكر لفظ "الخيال الشعبي" نحس بالحاجة إلى نوع من التمييز بينه وبين خيال ليس بشعبي، أي خيال يقصد إليه المثقفون قصدًا ويجيئون به عن وعي وتنبه. والفصل بين الخيالين الشعبي وغير الشعبي من الأمور العسيرة، وإقامة الحدود بينهما مما يصعب على الباحث. ولعل ما أشرنا إليه من نصوص، على إيجازها، هو أقرب إلى تعريف ما نريده بلفظ الخيال الشعبي من تعريف ذلك الخيال في لغة تقريرية منطقية.

ومع ذلك فإذا أردنا هذه المحاولة للتفريق بين الخيالين، وجب أن نتصور أن الخيال الشعبي هو في حقيقته التفكير الشعبي أو العقلية الشعبية، ومعنى هذا أن الأسطورة عند العلماء هي الحقيقة عند من نطلق عليهم لفظ الشعب، وأن الخوارق أمور طبيعية الحدوث في العقلية الشعبية. ومن هنا يستوي أن نقول: الخيال الشعبي والمنطق الشعبي أو التفكير الشعبي. فالتفرقة في حقيقتها بين عقليتين، عقلية شعبية تصدق ما تتوهمه وتتخيله، وعقلية مثقفة تفصل بين الخيال والواقع، وتجنح إلى تفسير الواقع تفسيرًا منطقيًا يبحث عن العلل والأسباب المنطقية المعقولة لتفسير الظواهر.

والتفكير الشعبي لا يكلف نفسه مشقة المنطق المعقول، وإنما يعتمد في تفسير الظواهر على الناحية العاطفية من جانب، وعلى ناحية مسلمات قامت عنده مقام الحقائق.

من هذه المسلمات أن هنالك عالمًا خفيًا يعيش جنبًا إلى جنب مع هذا العالم الإنساني الظاهر. وهذا العالم الخفي أو المستتر يموج بالأرواح الشريرة والخيرة التي تتدخل تدخلًا مباشرًا في حياة الناس.

ومن خصائص التفكير الشعبي أنه يكتفي بسبب واحد في تفسير الظاهرة التي يفترض أن أسبابًا كثيرة قد اشتركت في وجودها. وغالبًا ما يردُّ هذا السبب إلى ما يسمى بالمصادفة أو الحظ، وهو إحدى المسلمات في التفكير الشعبي يمت بصلة إلى فكرة العالم الخفي، ولكنه يختلف عنها. وقد مكن لمسألة الحظ والمصادفة في التفكير الشعبي أن هذا التفكير لا يتمعن الفروق الدقيقة الصغيرة التي تختلف بها واقعة عن واقعة، وحادثة عن حادثة، فهذه الوقائع، وهي متشابهة تنتهي في رأي العين إلى نتائج متعارضة، فلا بد إذن من عنصر الحظ أو المصادفة السعيدة أو السيئة تفسيرًا لما أخطأه الفحص من فروق دقيقة.

فالمصدر العاطفي لا العقلي، وتدخل القوى الخفية، ووحدانية السبب، ودور الحظ والمصادفة هي قواعد التفكير الشعبي وأصوله أو هي منطقه ومنهجه. ويبقى بعد ذلك أسلوب التفكير الشعبي وطرائقه في الأداء.

وأوضح ما يتسم به أسلوب التفكير الشعبي هو ما يمكن أن نسميه بتخلخل البناء، أو بعبارة أخرى كثرة الفجوات في السرد، وعدم القدرة على الربط بين المقدمات والنتائج بحيث تظهر فيه الوثبات الفجائية التي لا يضبطها تنظيم منطقي، فالانتقال من الإنشاء إلى الخبر، ونسيان أول

الكلام بعد المضي فيه، والاستطراد من موضوع إلى موضوع دون عودة إلى الأول، كثير الحدوث في الأسلوب الشعبي، ومطاردة إحدى الجزئيات للتفكير الشعبي، وما يتبع هذا من مبالغة وتضخيم في جانب وضمور في آخر ومن تكرار وإعادة يبدو واضحًا في الأسلوب الشعبي، وإنه ليتمثل في الرسومات والنقوش والتماثيل الشعبية، ومن هنا كانت خصوبة هذا التعبير الشعبي وقدرته على الإيحاء وفتحه المجال لخيال جديد يضاف إلى الخيال الأصلي.

وكل هذه السمات تتضح في النصوص الشعبية الخالصة، ولكنها تفقد بعض عناصرها حين تنقل إلينا بأقلام المثقفين، ولكننا استنادًا إلى أصول التفكير الشعبي نستطيع كما قلنا أن نتبين صداه وأثره في كثير من المؤلفات الكلاسيكية التي بين أيدينا في مجال التأليف المتصل بالتاريخ والجغرافيا وكثير من العلوم الأخرى.

التوابع والزوابع

وندع جانبًا كتب الرحلات والجغرافيا وما جاء فيها من عجائب المخلوقات وغرائب الهياكل والكهوف والنبات والعيون والأنهار، فالخيال الشعبي فيها أوضح من أن نلتمس له الشواهد ونسوق النماذج. وننتقل إلى النثر الفني وإلى الشعر المعرب، تاركين جانبًا أمر الأزجال والموشحات؛ لأن هذه الأخيرة ذات صلة مباشرة بالأدب الشعبي. وقد ذكرنا من قبل صعوبة الأمر في اكتشاف منابع الخيال الشعبي في النثر الفني وفي الشعر، وذلك لغلبة الناحية البلاغية المدرسية في الأول، ولطبيعة الإيجاز والتركيز ونزعة التقليد في الثاني، ومع ذلك فنحن واجدون مثلًا عند ابن شهيد القرطبي، وفي رسالته أو مقامته المسماة بـ**التوابع والزوابع**، وثبة من الوثبات اعتمد فيها على الخيال الشعبي، وذلك في رحلته المتخيلة إلى عالم الجن والشياطين؛ حيث يلقى شياطين الشعراء والكتاب القدماء ويصفهم ويطارحهم الشعر والنثر ويظفر بإجازاتهم.

وقد استوحى ابن شهيد موضوعه من التراث القديم عند العرب، وهو تراث شعبي، ولكننا نلمح مع ذلك في بعض أوصافه ما يمكن أن يكون قد اقتبسه مباشرة من خيال العامة في عصره وبيئته، وذلك في طريقة استحضاره لشيطانه، وفي أوصافه لحيوانات تعيش في عالم الجن.

وإنا لواجدون أيضًا في الشعر الكلاسيكي الأندلسي أبياتًا نستشف من خلالها أمثالًا عامية أو تشبيهات شعبية. فالحديث عن الثعبان يستتر بين الورود والأزهار في قول ابن عبدون متحدثًا عن الدنيا:

تسر بالشيء لكن كي تغر به كالأيم ثار إلى الجاني من الزهر

أو لدى شاعر أندلسي يشبِّه حيرته بحيرة السلحفاة البحرية (القلبق):

حيران من دهشة كأني قلبق خانه الغدير

أو في حديث آخر عن الدب يحطم خلايا النحل بحثًا عن العسل، بل وفي بيت ابن عبد ربه:

وأصبح الداخل في بيتنا كساقط بين فراشين

نقول إننا نلمح وراء هذه المعاني صورًا لها نظائر في آداب إسبانيا اللاتينية مما يشير إلى أصلها الشعبي.

وربما كانت النماذج في الشعر الأندلسي أقل منها في الشعر العربي في أقطار أخرى، لغلبة التقليد والتفصح في الشعر الأندلسي، ولكن التماس هذه النماذج ميسور لمن قرأ دواوين الشعر الأندلسي، وهو يلتفت إلى التقاط طرائف الخيال الشعبي وتأثير المثل أو القصة أو الأسطورة الشعبية على شعراء كانوا حريصين على تجنب هذا التأثير، ولكنهم لم يستطيعوا الإفلات منه.

ونحن حين نرجع إلى الشعر العربي في عصوره الأولى سنجد عشرات النماذج بل مئاتها، أصبحت فيما بعد جزءًا من الأدب الكلاسيكي، حتى كدنا ننسى أصلها الشعبي، فالإشارة إلى بكاء الحمام الهديل، وإلى لُبد النسر المعمر، وإلى القطا وهدايته، وإلى الهامة ومطالبتها بالثأر، وغير ذلك من إشارات كثرت في الشعر العربي وانتقلت إلى شعراء الأندلس وغير الأندلس، فلم يتحرجوا في استخدامها باعتبارها تراثًا عربيًا كلاسيكيًا، نقول إن هذا كله يدل على نوع من الارتباط بين الإنتاج المثقف والإنتاج الشعبي في الشعر العربي وفي غير الشعر على اختلاف العصور والأقطار، بما في ذلك الأندلس وغيرها، وهو ارتباط جدير بنا أن نتبينه ونتنبه إليه، وأن نستعرض النصوص الأدبية بمعناها الواسع ودواوين الشعر العربي على هديه؛ لنصل ما بين التراث العربي الكلاسيكي وبين المنابع الشعبية الحية؛ فإن في ذلك كسبًا محققًا لذلك التراث.

موسيقيون مصريون ١٨٨٠م.

المعهد العالي للأنثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية

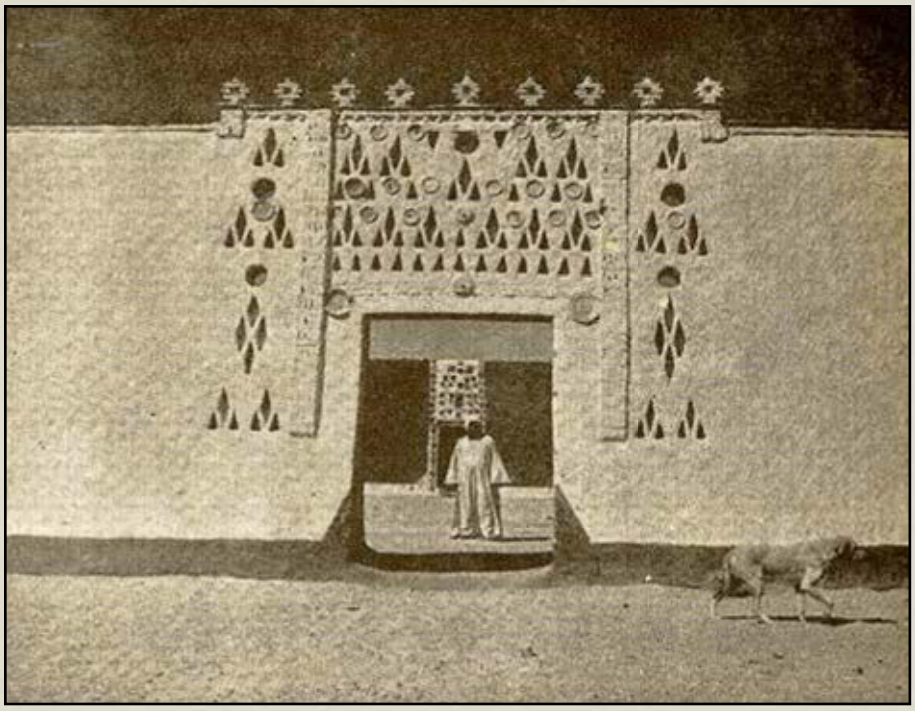
حسن فتحي

إن علم الإنسان الاجتماعي أو الأنثروبولوجيا الاجتماعية social anthropology من العلوم الحديثة، وقد نشأت - أساسًا- عن اختلاط أهل الغرب بالشعوب الأخرى من سكان أفريقيا وآسيا والسكان الأصليين بالأمريكتين وأستراليا عندما استعمروا هذه البلاد. وهذا العلم - كباقي العلوم- سلاح ذو حدين أحدهما للخير والآخر للشر تبعًا لمن هو في يده، ولمصلحة من يستخدم هذا العلم.

فإذا ما كان علم الإنسان الاجتماعي في أيدي أهل البلاد، فإن المفروض أن يستخدموه في التخطيط والتحكم في عمليات التغير والتحول الثقافيين ولضمان سلامة تطور الجماعة. أما إذا كان في يد المستعمر فستستخدم نفس المعرفة بطبائع وخصائص البشر في إحكام حلقات الاستعمار والاستغلال حول رقابهم. كما قد يكون هذا العلم محايدًا بأن يبقى في بطون العلماء والنشرات الأكاديمية التي لا تلبث أن تخرج إلى حيز النشر حتى تعود الى المكتبات الخاصة ودور المحفوظات. وكان يغلب في السابق استعمال هذا العلم لخدمة الاستعمار ولخدمة العالم الأكاديمي ساكن البرج العاجي.

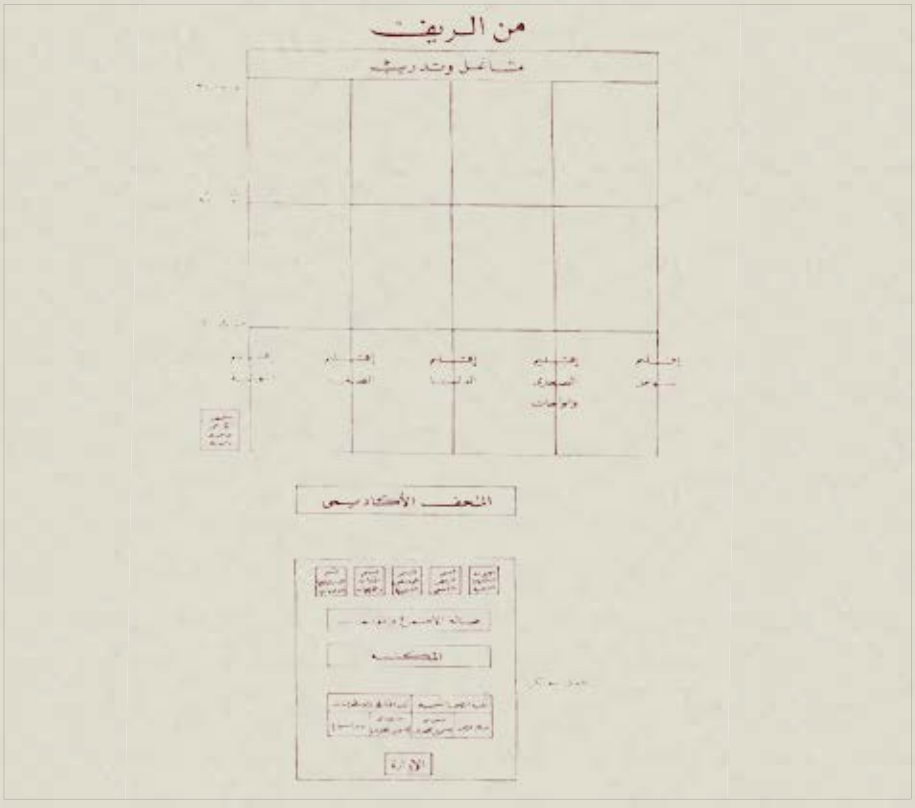
غير أن السياسة الاشتراكية ركزت أهمية هذا العلم في الناحية الإيجابية لخدمة الأهلين، لذا فكرت وزارة الثقافة في إنشاء معهد عالٍ للأنثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية؛ وذلك كخطوة عملية في سبيل تحقيق هذه السياسة وأداة لتنفيذ توصيات مختلف لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب الهادفة إلى توحيد الثقافة، على أن يزود هذا المعهد بكل الإمكانيات المادية التي تضمن الاستفادة منه على أكمل الوجوه.

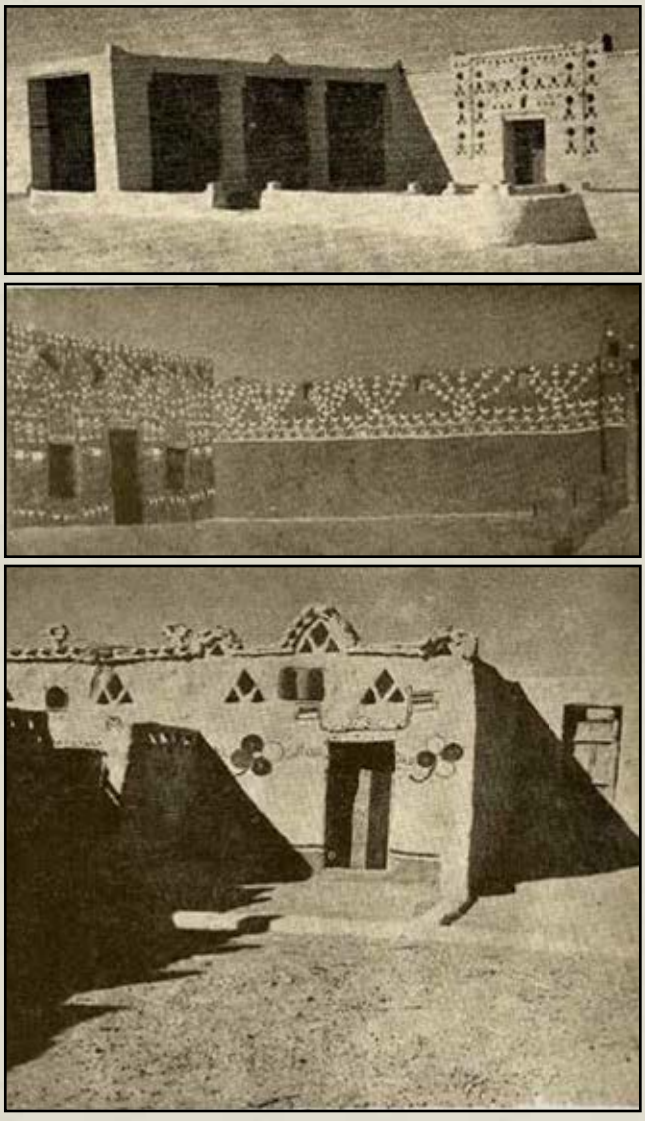
وقد أعدت وزارة الثقافة بالفعل مشروعًا معماريًا، وضعت له التصميمات المعمارية والإنشائية. هذا المشروع الجليل نرجو أن يتحقق في القريب العاجل بإذن الله ليشغل الفراغ الذي نشأ من سرعة عمليات التحول الثقافي والاجتماعي- اقتصادي بما لم يعد معه في مقدور الإنسان المتوسط أن يتولى توجيه هذا التحول وقيادته كما كان الأمر في السابق، الأمر الذي يحتم الالتجاء إلى العلم والتخصص.



قرية قُرْتَـة

وسنكتفي في هذا المقال الحالي برسم صورة سريعة عن هذا المعهد العالي بشكل عام وما يشتمل عليه من متاحف بشكل خاص، آملين في مقالاتنا القادمة أن نتناول محتويات المعهد بشكل تفصيلي دقيق.





قرية دهميت

باب قرية دهميت

المعهد العالي وأقسامه الخاصة

يحتوي المعهد العالي للأنثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية على خمسة أقسام هي: قسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية، قسم الآداب واللهجات، قسم الموسيقى الشعبية، قسم الرقص الشعبي، قسم الفنون التشكيلية الشعبية.

هذا وتشتمل أقسام هذا المعهد الأكاديمي على: قاعات الدراسة، واستوديوهات ممارسة مختلف الفنون، وصالات الاجتماعات والمؤتمرات، والمكتبات لحفظ الكتب والأسطوانات وأشرطة التسجيل والصور الشمسية والأشرطة السينمائية الملحق بها قاعات المطالعة والاستماع والعرض، ثم معامل التسجيل الصوتي والضوئي.

كما يحتوي على مسرحين أحدهما مقفول والآخر مفتوح صمم بطريقة تسمح باستعراض المواكب الشعبية كالموالد وغيرها.

المتاحف

ويشتمل برنامج المعهد على متحفين: الأول متحف مقفول (أكاديمي)، والثاني مفتوح كمدينة للحياة الشعبية.

وتهدف الفكرة من إنشاء المتحف الأكاديمي والمفتوح إلى تعريف الجمهور بحركة التحول والتغير الحادة في مختلف مجالات الفنون وتطورها على أساس دينامي، ويشمل العرض فنون العمارة والزخرفة الداخلية ممثلة في مباني المتحف نفسها، بحيث تدخل ضمن العرض المتحفي، وذلك بتصميم حجرات وصالات المتحف الأكاديمي على نحو يمثل نماذج من مختلف العصور منسقة في تسلسل تاريخي يبين التحولات الحادثة في مجال فن العمارة، ذلك الفن الحيوي الذي لا يحظى بنفس الدرجة من اهتمامات الجمهور كباقي الفنون برغم ارتباطه بحياة الناس عن قرب وأهميته في تحوير مستقبل العمران والحضارة.

فمن الملاحظ أن الأمثلة الموجودة من مختلف العمائر التاريخية ذات الصفة الفولكلورية الحضرية والريفية متناثرة في مختلف أرجاء المدينة الواحدة كالقاهرة أو الإسكندرية أو رشيد، ومن ثم فهي متناثرة بشكل أكبر في مختلف أنحاء البلاد بالنسبة للعمارة الريفية.

وإن وضع وتنسيق الفن المعماري في مكان واحد مسألة بالغة الأهمية؛ وذلك ليسهل تعريف الجمهور بمختلف عمارات بلده، كما ييسر على المهندسين إجراء البحوث ويعرفهم بالعمارة الشعبية التي أوجدها الأهالي والتي ترد على متطلبات حياتهم المادية وتطلعاتهم الروحية والفنية، مما قد يؤدي إلى فتح باب البحث بينهم لتطوير هذه العمارة توصلًا إلى حلول تكون أكثر ملاءمة للأهالي عندما يصممون لهم بيوتهم. وبهذا تصبح عمارة المتحفين الأكاديمي والمفتوح جزءًا من العرض المتحفي نفسه.

هذا بالنسبة للعمارة والفنون الريفية، والشيء نفسه ينطبق على تصميم المتحف المقفول بالنسبة للعمارة والفنون الحضرية.

وقد روعي في مشروع المتحف المفتوح أن ينقسم إلى شوارع طولية وشوارع عرضية. فالشوارع الطولية تمثل التطور الزمني للإقليم الواحد، والشوارع العرضية تمثل الفنون الشعبية في الأقاليم المختلفة في فترة زمنية واحدة؛ وذلك حتى يسهل على الباحث أو المشاهد أن يتتبع التطور المعماري والفن الشعبي على مدى العصور وفي مختلف أنحاء البلاد.

وهكذا نجد خمسة شوارع تمثل الأقاليم الرئيسية في البلاد ألا وهي: النوبة، الصعيد، الدلتا، الصحاري، والواحات، والسواحل. كما نجد أن الشوارع الطولية قد قسمت إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول حتى قبل عام ١٩٠٠، والثاني من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٤٠، والقسم الثالث ما بعد عام ١٩٤٠، وذلك على النحو المبين بالرسم الخاص لأقسام المعهد العالي للأنثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية.

وهكذا يتكامل المعهد.. إنه بذلك سيصبح العقل المفكر الذي يهيمن على حركة مختلف الفنون الشعبية في البلاد بأقسامه الخمسة السالفة الذكر ومكتبته واستوديوهات التسجيل وصالات الاجتماعات والمؤتمرات والمتاحف التي تبرز النواحي العلمية للفنون الشعبية بجانب عمليات التدريب، حتى يكون التدخل في مجال الفنون الشعبية نابعًا من وعي عملي لدى رجال مسؤولين، بحيث لا ينفصل الفكر الواعي عن العمل السليم.

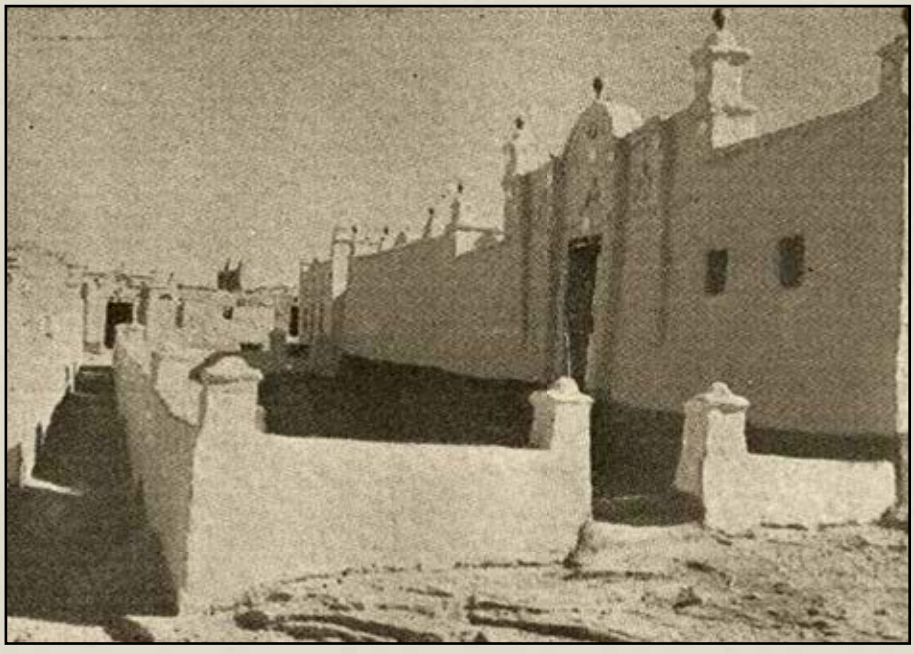
فولكلورية التنفيذ

ولما كان هذا المعهد معهدًا تبرز فيه الفنون الشعبية، كان لا بد أن يصطبغ بالطابع الفولكلوري حتى في التنفيذ باتباع نفس الطرق التي كانت سائدة في السابق لتشغيل أهل الحرف التقليدية والصناع المهرة مباشرة دون وسطاء. على أن يكون تنفيذ أعمال هؤلاء تحت إشراف العلماء المتخصصين. إننا بذلك سنعمل على استمرار تقاليد العمل الفولكلوري، وسنعمل على تنمية الفنون الشعبية وزيادة عدد المشتغلين بها مع المحافظة على الجو الذي ساعد ويساعد على هذه التنمية.

إن المباني والخيام يجب أن تكون في مجملها وتفصيلها وفي مواد وطريقة صنعها وصقل أسطح جدرانها وزخرفتها فولكلورية مائة في المائة، ومن صنع أهل الحرف أنفسهم حتى تتوافر الأصالة والصدق. ولضمان هذا يراعى الآتي:

١- بالنسبة للتصميم يجب الابتعاد عن البهرجة المسرحية في الإبراز، فمن الواجب المحافظة على الروح الريفية دون أية مغالاة أو إضافات فنية من عنديات المصمم على مبتكرات قرائح الأهالي أنفسهم.

٢- الابتعاد تمامًا عن كل العناصر التي ليست من أصل أهلي، ولكنها أصبحت شائعة لدى الفلاحين، مما يصنع من الأدوات والسلع ذات الألوان الزاهية والصقل اللامع والذوق الرخيص التي تعمل خصيصًا لكي تبهر الفلاحين، والتي تنتجها مصانع البلاد الأوروبية مثل إيطاليا وتشيكوسلوفاكيا وغيرها خصيصًا للبلاد النامية. ولقد كان من الممكن تخصيص صالات لمثل هذه السلع، وذلك كمثل لما يجب الابتعاد عنه، ولكنه خوفًا من اتخاذ مجرد عرض هذه القباحات على أنها تستحق العرض في المتاحف بما قد يشوش أفكار السذج، فقد رؤي الابتعاد الكلي عن عرض ما يجب نبذه واستبعاده من محيط حياة فلاحينا إلى أن يرتقي وعيهم وتعود إليهم القدرة على التمييز. وإن كان هذا لا يمنع من إمكانية عرضها للمثقفين والدارسين.



قريـة كـلابشـة

بيـــت نـوبـي - أســوان

أفراح النوبة

صفوت كمال

تزداد قدرة الإنسان العربي على تقرير مصيره وصنع مستقبله رسوخًا وقوة يومًا بعد يوم، فقد تمكن الشعب العربي في مصر بإرادته الثورية أن يغير معالم حياته تغييرًا أساسيًا وعميقًا، متجهًا بكل قواه البناءة نحو دعم مستقبله وتحقيق آماله الواسعة، وقد كان إنشاء السد العالي رمزًا لإرادة شعبنا الثورية، وقدرته على صنع حياته من جديد وفق أمانيه وتطلعاته نحو آفاق أرحب من الرفعة والرخاء.

فقد أحدث السد العالي تغييرًا جذريًّا في المنطقة التي سوف تغمرها مياهه، أدى إلى ضرورة تهجير أهالي تلك المنطقة إلى مكان آخر. وفي هذا المقال عرض لتقاليد أهل النوبة في الزواج قبل انتقالهم إلى موطنهم الجديد. في الشمال حيث الكنوز، وفي الجنوب حيث الفاديجا، لم نكن نجد غير أسرة واحدة ذات فرعين كبيرين: الأول الكنوز، والثاني الفاديجا، هؤلاء كانوا يعيشون على الضفة الغربية للنيل.. وأولئك على الضفة الشرقية، وكل منهما صنع الحياة في هذا الجزء على ضفتي النيل، عاشوا في أمن وطمأنينة، يجمع شملهم روابط أسرية تؤكد علاقات المحبة وتوثق عرى المودة بينهم.

ويعتبر النوبيون الزواج وسيلة من وسائل تأكيد هذا الترابط، فإن المجتمع النوبي يحرص على أن يجعل من الزواج أكبر مناسبة للاحتفال والفرح.. إنه فرحة كبرى يشترك في تحقيقها كل أبناء القرية، ويبدأون الاستعداد لها مبكرين، منذ اللحظة التي يعلن فيها الفتى عن اختياره لفتاته التي خفق قلبه لحبها مذ رآها تخطر في دلال في طريقها إلى "الموردة" لجلب الماء، أو ترقص في فرح إحدى صديقاتها، أو تودع أسرتها أو تستقبل أباها على مرسى الباخرة، فإن هذه كلها أماكن مما يحرص الفتيان على ارتيادها؛ ولذا نجدهم يذكرونها كثيرًا في أغانيهم.

ماذا يحدث إذن عندما يقع اختيار الفتى على فتاته؟ إن الحال يتغير عندئذ، فبعد أن كان الفتى يرى الفتاة بلا رقيب أو حجاب يمنع بينهما، إذ الكل في هذا المجتمع إخوة تجمعهم أسرة واحدة، يصبح لزامًا عليه أن يتجنب لقاءها، ويمتنع عن رؤيتها، حتى إذا لقيها مصادفة في

الرقصة الوسطانية التي تؤديها فتيات النوبة

الطريق كان عليه أن يغض من بصره، فمنذ أعلن عن رغبته في الزواج بها لم تعد أخته، ولم يعد يستطيع مصاحبتها إلى "الموردة" أو المنزل. ويبرر كبار السن- ويسمونهم في النوبة العقلاء - ذلك بأن بعدهما سيزيد من شدة الرغبة في لقاء كل منهما الآخر، فحينما يلتقيان ليلة الزفاف سيجدان من شدة الشوق دافعًا لحرارة اللقاء.

وللزواج نظمه وعاداته وتقاليده، أغانيه ورقصاته وأزياؤه، طقوسه ومعتقداته. فالزواج من أهم المناسبات التي يمارس المجتمع فيها كثيرًا من عاداته وتقاليده التي تمتزج بكل أوجه النشاط الإبداعي والتلقائي المتوارث، وفيه يختلط اللعب بأحكام القيم، ويمتزج المعتقد بالسحر، ويعبر الإنسان عن أحاسيسه وأخيلته بكل ضروب التعبير الفني من غناء، ورقص، وإيقاع، وحركة، ورسم، ونقش، وأزياء لتبرز من خلالها خبرة الحياة داخل حلبات السمر أو الحكايات والأساطير وما تنفعل به نفسه من إحساس جماعي مشترك يسيطر فيه الوجدان الجماعي على الوجدان الذاتي الفردي، ويعيش الإنسان أيام الفرح في فرحة واعية تزخر بقيمه وعاداته وتقاليده.

وفي الصفحات التالية سنحرص على أن نقدم دراسة لمأثورات هذا الشعب قبل هجرته إلى النوبة الجديدة في كوم إمبو. نعرضها دون تخريج كبير من جانبنا، فالنوبة تحتاج في تفسير ظاهراتها الفولكلورية إلى خبرات كثيرة متعددة كخبرات الأنثروبولوجيين مع الاجتماعيين ودارسي التاريخ والآثار، مع الدراسات الشاملة لتراث النوبة ومأثوراتها الشعبية.

والزواج في أي مجتمع تحكمه عادات وتقاليد، وتمارس فيه مأثورات تناقلها الشعب جيلًا بعد جيل، كل جيل يضيف شيئًا جديدًا أو يحذف أشياء لتتفق مع حياته التي يعيشها.

والزواج في النوبة- شأنه في كل المجتمعات -له طقوسه ومأثوراته، ومنذ اللحظة التي يختار فيها العريس عروسه يبدأ الإنسان في ممارسة مأثوراته في كل مرحلة من مراحل تحقيق هذا الزواج الذي يبدأ بالخطوبة.

الخطوبة

يحدد المجتمع النوبي قواعد وأنماطًا للسلوك تحتم على الفتى الذي يرغب في الزواج أن يسلك طريقًا معينًا. إن عليه أولًا أن يخبر والده، ولكن التقاليد العائلية المتفق عليها تمنع الفتى من أن يصارح أباه برغبته في الزواج من فتاة معينة؛ ولذلك فهو يتحايل على ذلك بالتلميح أحيانًا ثم بإخبار والدته لتتولى هي مهمة إبلاغ الأب برغبة الابن، فإذا رفض الأب هذا الاختيار فإنه من الواجب عليه أن يصدع لرغبة أبيه؛ إذ ربما كان الأب قد اختار له ابنة أحد أصدقائه، واتفق مع هذا الصديق على أن يزوج ابنته لابنه، وفي هذه الحالة فإن على الفتى أيضًا أن يطيع أباه فيرضى بمن اختارها له. أما إذا وافق الأب على اختيار الابن فإنه يبدأ مناقشته في قدرته على الوفاء بتكاليف الزواج، فإذا اطمأن إلى ذلك فإنه يذهب إلى مشاورة بعض أصدقائه من المسنين (العقال)؛ أي العقلاء الذين يتمتعون بصداقة أهل العروس أيضًا، ثم يذهبون جميعًا إلى منزل العروس لمقابلة والدها أو من يحل محله من أهلها لمفاتحته في رغبة فلان في خطبة ابنتهم لابنه، فإذا ما وافق أهل العروس حضر الأب ومعه أصدقاؤه لتحديد المهر وموعد عقد القران والزفاف.

ويطلقون على يوم الخطوبة هذا "يوم الرباط"، ففي هذا اليوم يدفع العريس لوالد العروس مبلغًا من المال لا يقل عن جنيهين ولا يزيد على خمسة، ويقدم أهل العروس لوالد العريس وأصدقائه في هذا اليوم البلح " فنتي" مع الفشار، ثم يقدمون الشاي الذي يعني عندهم انتهاء الجلسة فيشربونه ثم ينصرفون. ومن الملاحظ أن العريس وأهله جميعًا -باستثناء النساء - ليس لهم الحق في رؤية العروس. ولكن الشاب يتحايل لرؤية عروسه- إن لم يكن قد رآها- فإن أقاربه يصفونها له، فيذهب هو إلى "الموردة" لرؤيتها خلسة، أو ينتظر على قارعة الطريق الموصل إلى النهر "مشر الوجه" ليراها تصحب صديقاتها لملء الجرار بالماء. ويأتي ذكر "مشر الوجه والموردة" في كثير من أغاني السمر بين الشباب، تقول الأغنية:

شوبن شوبن دولجي دونجا

سيسبان نورن وينيونه

أساج جلي نانورا

مشرا لوج كيرا شوكي كاني

جاشا سايا تيني كانييه

هو جولي جون كنكي لينيه

جوسا وهمان تمينجي

أساج جلي نانورا

ومعنى هذه الأغنية:

زمان كان حبنا

في ظلال أشجار السيسبان كنا نتسامر

هل تذكرين الآن يا نورا

في طلوعك ونزولك في مشر الوجه

تسيرين في دلال كاليمامة

مع رنين الخلاخيل

ولمعان قصة الرحمن

هل تذكرين الآن يا نورا؟

ففي هذه الأغنية يتغنى الفتى بفتاته التي أحبها ويصف الطبيعة التي تحف بهما، كأشجار السيسبان التي تتهدل أغصانها في ماء النيل، ومشيتها التي تخطر فيها كاليمامة في صعودها، ونزولها إلى "الموردة" في الطريق الموصل بين القرية والنهر "مشر الوجه"، ولمعان "قُصِّة الرحمن" يهديها العريس لعروسه.

وهو يصور في أغنية أخرى الفتيات عند "الموردة" سائلًا فتاته أن تبتعد عنها لأن الشبان يقفون هناك، كما يتحدى جميع الشبان أن أحدًا منهم لا يستطيع أن يأخذ فتاته منه، فهو لا يبالي بهم إذ إن فتاته منذورة له، ولكنه يخشى عليها من الحسد فحسب؛ ولذا فإنه سوف يطلق البخور ذاكرًا اسم الله القادر على كل شيء والذي سوف يساعده ضد الحساد.

وهذه الأغنية شائعة عند الكنوز، وبخاصة بين أبناء أسوان.

تقول الأغنية:

أمـــا بنـــا ووصياد أما بنا

يا عــم يا صيـــاد يا عـــم

أي سيري البـاي يا راجـزي

أنـــا نـــادر في الشبـكـة

ويشترك في أداء هذه الأغنية مجموعة من الشبان يرددون بعض مقاطعها..

المـــغـنـي: يا عم يا صياد يا للي بتصطاد عالبحر

أنا نادر في الشبكة

المجموعة: يا عم يا صياد يا للي بتصطاد عالبحر.

المـــغـنـي: ما تروحش البحر يا عم

الموردة البحري يا عم

الشبان واجفين مكشرين

حيئولوا عليك سمرا ويخطفوك

المجموعة: يا عم يا صياد يا للي بتصطاد عالبحر.

أنا نادر في الشبكة

المغني: عم يا صياد.. لو تصطاد في الجبال.

خش جوه وصيد لي غزالة

المجموعة: يا عم يا صياد يا اللي بتصطاد عالبحر.

أنا نادر في الشبكة

المغني: يا عم لو انت فريز.... خش في سوج الخميس.

نَجِّي لي واحدة حلوة.

المجموعة: يا عم يا صياد يا للي بتصطاد عالبحر.

أنا نادر في الشبكة.

المغني: يا لا يا صياد. لو انت بتصطاد بالشبكة.

اطرح الشبكة جوه شوية هات لي الساموس.

المجموعة: يا عم يا صياد يا للي بتصطاد عالبحر.

أنا نادر في الشبكة.

المغني: ما تروحش البحر يا أختي.

حاسب من الحساد ليحسدوك

المجموعة: يا عم يا صياد يا للي بتصطاد عالبحر.

أنا نادر في الشبكة.

المغني: لما يخش بخروا له، ولما يطلع بخروا له.

ولو راح... ولو جه... بخروا له

الله أكبر... كبروا له.

ما تروحش الموردة بتاع الحسادين ولا تجف تبص وراك... أحسن يصيبوك بالعين.

المرددون: لو راح... ولو جه كبروا له

الله أكبر... كبروا له.

وتشيع في هذه الأغنية بعض المعتقدات الاجتماعية.. فالأم مثلًا قد تنذر ابنها قبل مولده أو بعده لشيء معين، ولا بد من أن يتحقق ما نذرته أمه، فهو مكتوب على الجبين والله يستجيب دائمًا لدعاء الأم، وهي قد نذرته لهذه الفتاة "أنا نادر في الشبكة". كما نجد تصورًا آخر لمعتقد يؤمن به الجميع وهو "الحسد". إنه يكافح هذا الحسد بإطلاق البخور الذي يذهب قدرة الحاسدين، ويذكر اسم الله القوي الذي يقهر كل القوى التي تريد أن تضر بمحبوبته.

هذه الأغنية تصور بوضوح وجلاء أخيلة الشعب ومعتقداته، فالأغنية الشعبية بطبيعتها تعبير عن

أحاسيس ومخيلات أبناء المجتمع وتصوير انفعالاتهم وأفكارهم. كما أنها تسجيل للتجارب التي مرَّ بها في حياته.

وعند الكنوز نجد الأغاني تتضمن كثيرًا من الألفاظ العربية؛ بل تؤدى كلها بالعربية وبخاصة كلما اقتربنا من أسوان، فنجد فيها وصفًا للبيئة المجاورة، بيئة المدينة.

تقول الأغنية:

المـــغـنـي: يا ليل يا ليل... ليل يا ليل.

ليل يا بو المراويد.

يا بنات يا للي نازلين..

نازلين بصفايح الميه

فيكم واحدة سمرا.. السمرا أبو سنة.

لابسة شبشب زهري.. وفوج منها شال بجطيفة.

المـرددون: ليل يا ليل.. يا ليل يا بو المراويد.

المـــغـنـي: لو مش جاي السنة دي

ولا السنة الجاية.

في شهر أمشير

حاطلع فوج السطوح وأنوح.

المـرددون: ليل يا ليل.. يا بو المراويد.

المـــغـنـي: ليلة كتب الكتاب، العصافير نامت في الفلايك.

الصجر نامت عالشجر، حرام أنا ما نمتش خالص.

المـرددون: ليل يا ليل.. يا بو المراويد.

المـــغـنـي: امبارح في الحلم.

شفت واحدة لابسة جميص أبيض وواجفة.

افتكرتها واحدة من رعاية الطفل.

المـرددون: ليل يا ليل.. يا ابو المراويد.

المـــغـنـي: بنات الزمن ده.. بينزلوا عالبحر.

بيحكوا رجليهم على شط البحر بيدوروا عالشبان.

المـرددون: ليل يا ليل.. يا بو المراويد.

في هذه الأغنية أيضًا نلحظ عادة أخرى لا يرضى عنها الشاب النوبي، وهي ذهاب البنات إلى شاطئ البحر وحك أرجلهن بالطمي على شاطئ النيل، فهذا الطمي يزيد من لمعان بشرتهن كما يزيل

رقصة الكف، وكانت قديمًا يستخدم فيها السيف والدرع وبمصاحبة الدفوف

الشعر. والشبان قد يذهبون هناك لمراقبة الفتيات، وهو يغار على فتاته منهم، إنه يبحث عن فتاته ولا يراها.. إلا في الحلم.

وهو قلق لا يستطيع النوم حتى ولو نام الصقر على الشجر؛ لأنه ينتظر ليلة كتب الكتاب، فيوم عقد القران عند النوبيين هو اليوم الذي يسبق الزفاف، وهو اليوم الذي سيلتقي فيه بفتاته.

فبعد الانتهاء من الاتفاق بين أهل العريس والعروس وتحديد "يوم الرباط" يبدأ أهل العروسين في الاستعداد لعقد القران، وقبل الميعاد المحدد بأسبوع تخرج سيدة تحمل طبقًا من الخوص وعليه "أوجل"، وهو الإناء الخشبي الذي توضع به الروائح العطرية من صندلية ومحلب وقرنفل يتطيب بها العريس والعروس، وتمشي في القرية تتغنى بأمجاد عائلة كل من العريس والعروس، ويكون ذلك بمثابة دعوة لكل نساء القرية ليذهبن لمشاركة أهل العروس في الاستعداد للفرح، وهو أول يوم من أيام الاحتفال بالزواج.

فتذهب النساء والفتيات إلى منزل العروس يساعدن في طحن الذرة والقمح والخبيز، وإعداد البلح والفشار، وأثناء عملهن يغنين بفرحتهن للعروس سائلين الله أن يحفظ والدة سمراء.. العروس:

"يا إلهي ارينو سيه، سمرا جون تنيكجه".

ويغنون للعريس ذي الأصل الطيب الذي يمشي مختالًا:

"جلايي سايا"

"جلايي ساي وو يويو أنيني سايلنتو"

"ساب لقو قيتار سابنلقارجا قميني"

"جيا تاري.. جلايي سايي".

تدلل وتهاد في مشيتك يا من أصلك طيب.

يا من أتيت من جزيرة ساب، سابحًا؛ حيث توجد التماسيح ولم تخف.

اسبح وتعال متهاديًا متدللًا.

وقبل الاحتفال بالزفاف بيوم يقام احتفال بحنة العروسين، ويسمى احتفال "ليلة الحنة".

ليلة الحنة

يقام في هذه الليلة احتفالان كبيران أحدهما بمنزل العروس ويقتصر فيه على أهلها، أما الاحتفال الآخر فيقام في منزل العريس؛ إذ يحضر أصدقاؤه ليشتركوا في الاحتفال بالغناء والرقص والعزف على الطار "تاركا نجريشارد"، ويبدأ الاحتفال بأن تقوم إحدى السيدات المسنات من أقارب العريس المحرمات عليه كجدته أو خالته مثلًا بإحضار صحن به ماء وحناء، وتقوم هذه السيدة بتخضيب جسم العريس كله من رأسه إلى قدميه بالحناء. ويرتدي هو في هذه الأثناء جلبابًا قديمًا دون ملابس داخلية، ثم يتقدم أصدقاؤه للمشاركة في دهن جسم العريس بأن يضيف كل واحد منهم قطعة من الحناء إلى جسد العريس. وبانتهاء عملية الخضاب هذه تبدأ عملية "النقوط"؛ وذلك بأن يجلس العريس وأمامه صحن الحناء وعن يمينه أحد أصدقائه الذي سوف يلازمه طوال أيام الفرح يحمل سوطًا في يده، وعن يساره آخر يحمل سيفًا، وهؤلاء هم حراسه من الحسد والجن والشياطين، أو وزراؤه وهو بينهم "السلطان"، كما يسميه النوبيون آنذاك، ويجلس بجوار العريس شخصان أحدهما يحمل كراسة يدون فيها النقوط الذي يدفع للعريس واسم صاحب النقوط، ويصيح الآخر قائلًا: "شوبش.. شوبش.. فلان بن فلان دفع كذا"، وعادة يتراوح المبلغ بين عشرة قروش وخمسين قرشًا، وقد يزيد على ذلك حسب مقدرة صاحب النقوط، أو حسب ما يكون العريس قد دفعه من نقوط من قبل لصاحب النقوط الحالي.

ثم يتوجه بعد ذلك الشخص نفسه الذي دفع "النقوط" إلى الحلاق الذي "قام بتزيين العريس" ويمنحه بعض القروش أيضًا.

وبعد أن تنتهي عملية النقوط هذه يجمع " الكاتبان " النقود ويقدمانها إلى وكيل العريس - والده أو أخيه - ومع النقود الكراسة المدون بها أسماء من شاركوا في النقوط.

ويحتفظ العريس بهذه الكراسة؛ إذ يعتبر "النقوط" دينًا عليه يجب سداده في مناسبة مماثلة لصاحب "النقطة" في عرسه أو حفل ختان ابنه. وأهمية التدوين هذه ترجع إلى أن العريس يجب أن يرد لصديقه نفس المبلغ على الأقل في مثل هذه المناسبات.

وبعد أن تنتهي مراسم الحنة والنقوط يتناولون العشاء، ويقوم الموجودون بعمل حفل ذكر، ثم يغنون ويرقصون، ويسمى الغناء والرقص "الطبل"، ويقولون "أشر درابوكه" أي اضرب الطبل. برغم أنه لا توجد طبول في النوبة فهم يعزفون على الطار، والأغلب أن كلمة الطبل نازحة إليهم فالأصل هو الطار، وقد يبدأ هذا الاحتفال من رقص وغناء قبل ليلة الحنة بأسبوع منذ "يوم السما" إعلان ميعاد الزواج.

ومن الأغاني التي تؤدي أغنية "**دوجي دوجي واعريس دوجي**" وهي شائعة بين الفاديجا. ومعناها: اركب يا عريس.. اركب.

اركب العدة الذهب

"دوجي دوجي.. عدة جيلج"

إنها من مالك الحلال

"مال حلا لوك دويجة"

"اركب يا فتي"

"واتود دوجي"

"وتدلل في مشيتك.. وتهاد"

"جلايي سايي.. واعريس سايي"

"اركب يا عريس"

"واعريس دوجي"

ومن الأغاني التي ينشدونها في حفل الذكر بعض القصائد التي يرددها أتباع الطريقة المرغنية الصوفية:

مرحبا يا نور عيني مرحبا

جد الحسين مرحبا

انت نور فوق نور مرحبا

يا كريم الوالدين مرحبا

مثل حسنك ما رأينا مرحبا

قط يا نور الصدور مرحبا.

وعند الكنوز يغني الشبان:

شربات فريجيوي

حبايب ليميوي

فرقوا الشربات

واجمعوا الأحباب

أرجون أريسنا كينيمي

ووأشري بليجيري

خذوا عريسنا

واعزفوا لحن الدلال

وفي منزل العروس تمارس نفس العادات، وتُحنَّى العروس وتستحم ولا تبقى الحنة إلا في

يديها ورجليها فقط، وكذلك بالنسبة للعريس. وتقوم الفتيات أيضًا بالمشاركة في تخضيب جسد العروس بالحناء.

والحقيقة أن عادة دهن العريس أو العروس بدهان معين، ومشاركة الأصدقاء في ذلك بلمس جزء من جسمه هي عادة شائعة عند معظم المجتمعات المتأخرة؛ إذ يعتقد أن عملية الدهان هذه تكسب العريس أو العروس الجمال والخصب. ونجد استخدام الحناء في النوبة يرجع إلى اعتقادهم بأن الحناء تكسب الجسد "طهارة"، ومن المرجح أن الحناء كانت شائعة في العصر الفرعوني أيضًا.

مثل هذه العادة متبعة عند سكان جنوب الهند؛ إذ تقوم سيدة عجوز بدهان كل من العروسين بالزيت من رأسيهما إلى أخمص القدم.

والنوبيون يعتقدون في أن الحنة تساعد على كسب جلد العروس نعومة وكذلك للعريس، علاوة على الرائحة الذكية التي تفوح من الحناء. وفي صباح اليوم التالي، وهو يوم عقد القران يجتمع فيه نفس الأصدقاء والصديقات الذين كانوا موجودين ليلة الحنة، ويذهب العريس بعد أن يتناول الغداء في منزله إلى النهر – البحر – ليستحم وبرفقته مجموعة من أصدقائه، وقرب الوصول إلى النهر يجري العريس ليسبق أصدقاءه، وكل منهم يحرص على ألا يسبق العريس.. فالعريس دائمًا عند النوبيين هو الذي يفوق كل الشبان في كل شيء.. وبعد أن يخرج من النهر، يُطلق البخور ثم يرتدي ملابسه الجديدة البيضاء، ويعطي الملابس القديمة لأحد المسنين الموجودين من الفقراء، ثم يتوجه العريس إلى منزله وسط أصدقائه، وعند المنزل يكون في انتظاره شيخ الكتَّاب الذي تعلم فيه العريس وهو صبي، ومع الشيخ مجموعة من الصبية يدرسون في الكتاب يقرؤون القرآن وبعض القصائد الدينية مثل:

"على النبي صلينا

صلي يا جماعة صلينا

صلينا واتولينا

صلجا دول توجيو

صلكون كسبان

تارك الصلاة ندمان

على الحبيب وصلينا

عاشق الحبيب يا غالي"

وهم يحفظون الأغاني الدينية من أتباع الطرق الصوفية وبخاصة الطريقة المرغنية، وهي الطريقة الصوفية السائدة في النوبة، ومن هذه الأغاني أيضًا ما يقال في الذكر وفي الاحتفالات العائلية لإضفاء الإيمان والمحبة على قلوب الموجودين وإبعاد الشر، وذلك بذكر اسم الله والتسبيح لله، وذكر النبي صلى الله عليه وسلم:

" الله.. الله.. أحمد حبيب الله

الله.. الله.. أحمد حبيب الله

نبدي بذكر الله.. سبحان الله.. جل الله

أحمد حبيب الله

أحمد حبيب الله

سبحان الله.. جل الله

سبحان الله.. جل الله.. أحمد حبيب الله

وأثناء قراءة القرآن ثم تلاوة القصائد الدينية تجلس النساء بعيدًا يزغردن للمنشدين، ثم يحضر العريس ومعه اللوح الصفيح الذي كان يتعلم عليه حفظ القرآن أثناء وجوده في الكتاب "زرافة"، وبعد أن ينتهي الفقيه من الإنشاد يقدم له أهل العريس صحنين من الخوص، أحدهما به قمح والآخر به بلح، وكل من الصحنين مغطى بقماش الدبلان الأبيض الذي يخيطه بعد ذلك ثوبًا.

ثم يخرج العريس من المنزل يصحبه أصدقاؤه والفقهاء الذين كانوا يقرؤون القرآن ليتوجهوا إلى منزل العروس، وفي طريقهم لا بد أن يمروا بسبعة بيوت مجاورة، وأن يكون طريقهم من جهة يمين خروج العريس من منزله. وأمام كل منزل من السبعة منازل يتوقفون ويقدم أصحاب المنزل للفقهاء صحنًا به فشار وآخر به بلح، وهكذا من منزل إلى آخر إلى أن تنتهي المنازل السبعة. أثناء سيرهم تغني النساء للعريس، ومن هذه الأغاني:

"ماري ماري توي.. يا صلوي عالنبي"

"آل النبي صلينا.. صلي يا جماعة صلينا"

"نبيو حجل جوسو.. نور تمنا دنجلا"

ومعناها:

إنه ابن بار أصيل.. يا صلاة النبي

وذهبنا للنبي في الحجاز

ربنا يتم ديننا بالحج

ثم يتوجه الموكب بعد ذلك إلى منزل العريس، وإذا كان العريس ممن يتمسك بالتقاليد الدينية، فإن الفقهاء يظلون في صحبته يتلون القصائد الدينية، أما إذا كان من الشبان الذين يميلون إلى الطرب والمرح، فإنهم يكتفون بالشعائر الدينية فقط دون مراسم الاحتفالات الدينية الأخرى.

فينسحبون بعد زيارة المنزل السابع وكذلك الرجال المسنون المتحفظون، ويواصل موكب العريس طريقه إلى منزل العروس وسط أصدقائه وهم يغنون له طالبين منه أن يسير متهاديًا متعاجبًا قويًّا كالتمساح، فالرجل يوصف في مشيته بأنه كالتمساح، وتوصف الفتاة بأنها كاليمامة... ويطالبون العريس في أغانيهم بأن يمشي في الزفة متهاديًا قويًّا، فسيفرق الشربات فرحًا به (شربات فريجوي) بلهجة الكنوز.. وسيفرق الملبس عند الفاديجا (اكاملبسكا) من أجله ومن أجل عروسه:

"أيقونم إلا ندروس دسي ليموني"

"باليه سولفوا إلا ندروس"

"اكاملبسكا كترل دساسي ليموني"

معناها:

لقد نذرت لك نذرًا جميلًا

نذرت لك في الأفراح فقط

يا حلوة حلاوة الملبس الذي يوزع في فرحك يا سمراء يا صغيرة "دسي ليموني".

ولا يقتصر الاحتفال على الرجال فقط، بل تشارك النساء في الاحتفال بالزغاريد والأغاني والرقص، ومن الرقصات المشهورة "الرقصة الوسطانية"، وتتكون هذه الرقصة من مجموعة من النساء يصطففن في نصف حلقة متماسكات الأيدي، ويتحركن في حركة بطيئة، نصف خطوة إلى الأمام ثم إلى الخلف بالرجل اليمنى ثم باليسرى، ثم يهتززن مع المجموعة يمينًا وشمالًا، ثم يتقدمن بصدورهن في انحناءة خفيفة، ثم تتقدم إحدى السيدات من الجهة اليمنى وترقص في حركة، أسرع، وتسمي هذه الرقصة بـ"الرقصة الوسطانية"؛ إذ إن هذه السيدة في وسط الحلقة، ويقف الرجال ويعزفون الدفوف أو النساء على الجانب الآخر في نصف حلقة أيضًا وبينهم المغني والمرددون.

ومعظم الأغاني هي أغاني جماعية، فالشعب النوبي يؤمن بالجماعية في الفن والحياة.

ويصاحب هذه الرقصة عادة أغنية "ووبلاجة"، وهذه الأغنية تتغزل في العروس التي ستنتقل إلى الديواني، وهو حجرتها الخاصة، وستستقبل أصدقاءها وكذلك سيفعل العريس، وأغنية "بلاجة" من أشهر الأغاني عند الفاديجا، وكثير من الكنوز يغنونها أيضًا مع تغيير بسيط في الأداء:

"الليلة ووبلاجة.. صباح الليل ووبلاجة"

أيتها الفتاة المدللة.. أسعد الله صباحك بعد ليلة سعيدة.

"ارن بلا جلكوني.. غجري اسكر ففو كيري"

إذا كنت أنت المدللة التي أحبها سأجلسك على أغلى برش عندي (غجري).

"غجري اسكر ففوكيري.. قد موسى أكز فكمحي"

ستجلسين على الغجري وسأحضر (قدموس) آنية الكحل لتتكحلي

وسوف أخلي المنزل حتى نسمع أذان الشيخ محمد وصوت الديك في الفجر.

"شيخ محمد ادينو سابي.. دريننـدي كيكي لوسايي"

"اك ديواني صرحوتس"

وقد أخليت الديواني وتركته من أجلك وحدك.

"اركو توفاش ووبلاجه.. دوانيل فاش ووبلاجه"

"أدن شركيرا مناني.. دواني قاشي ووبلاجه"

فتمايلي وتدللي يا فتاتي الجميلة المدللة (ووبلاجه) في الديواني.

فليس هناك إنسان يشاركك الدلال في الحجرة.

ولا أحد يشترك معك في ملكيتها.. فتدللي بمفردك يا محبوبي.

منظر جانبي داخل حجرة عروس بقرية جرف حسين (منطقة الكنوز)

ويستمر موكب الأغاني والرقص إلى أن يصلوا إلى منزل العريس، فيقابلهم أهل العروس بالزغاريد، ويستقبله أهل العروس من الرجال، ويدخل معهم هو وأصدقاؤه، وحينئذ يتوقف الغناء والرقص وتبدأ المراسم التقليدية لعقد القران.

عقد القران

يجلس العريس وسط أصدقائه ومعهم المأذون والعمدة وشيخ البلد والأعيان والمسنون وأقارب العروس، ويبدأ المأذون بقراءة الفاتحة سائلًا الله أن يمنح العروسين البركة والسعادة،

ثم يعقد قران العريس على العروسة حسب الشريعة الإسلامية، دون أن تحضر العروس، بل ينوب عنها والدها أو ولي أمرها كوكيل عنها.

مجموعة من الفتيات فى حفل عرس بقرية الدكا (منطقة الكنوز)
يلاحظ الزي وتصفيف الشعر والحلي

حينئذ يقدم العريس مهر العروس، ولا يقل عادة عن خمسة جنيهات ولا يزيد على عشرين جنيهًا، منها خمسة أو عشرة مقدم والباقي مؤخر صداق. ويقدم مع الصداق مصاغ العروس؛ وذلك بحضور المدعوين جميعًا ويتكون هذا المصاغ المصنوع من الذهب من:

١ – قصة النور أو (جُصِّة الرحمن) وهي مثلثة الشكل وتعلق على جبهة العروس، وبها تتميز المرأة المتزوجة عن غيرها.

٢ – "جكد" وهو عبارة عن عقد به ست دوائر مسطحة من الذهب، ويتوسطها "ما شاء الله" من الذهب أيضًا.

٣ – "شيش"، وهو سوار من الفضة.

كما يحضر ملابس لعروسه وتقدم داخل غلاف من القماش أمام المأذون، ولا يفتح شيء مما أحضره العريس أمام المدعوين والمأذون غير المصاغ، هذه الهدايا التي يقدمها العريس لعروسه هي موضوع تتغنى به الفتيات والشبان، يصفون في أغانيهم ما قدمه العريس لعروسه من مصاغ وملابس وروائح عطرية، فالنوبيون مغرمون بالتطيب بالروائح الزكية مثلما يغرمون بالتزيين والنظافة، فيصف الفتى طيب الرائحة الذكية التي انتشرت قطعة منها على ثيابه: (**يا سلام يا اريحه ما يوما حتوي فنا وايسكر**)، ويدعو للعروس بأن ترعاها عين الإله.. "**ما ينتروه جورا مانجان تؤلنا نورنا**"، ويتغنى بفتاته الجميلة السمراء "واسمرا اللونا"، ثم يصف الهدايا التي قدمها لعروسه، ومنها "ما شاء الله" مبروكة لها:

"تود أريس كاتابنا.. حافظ وهبلتوني"

"تود أريس كاتابنا... حافظ وهبلتوني"

فالعريس ملزم بأن يقدم ذلك لعروسه

مبروك يا عروسة كرفينفا.. فايوسا أو هدياتنا.

وكذلك خاتم المنى، والفرج الله المكتوب عليها ربنا يحفظك.

تود أريس لينا خاتم المنايا .. وا سمرا اللونا..

و"الفرج الله" التي تعلق على الصدر "علتنين فرجناني"، ومكتوب عليها ربنا يحفظ "نوركا

سلموا سلا". إنها هدايا العريس لك يا سمراء، "ووأسمرا اللونا".

بعد أن يقدم العريس هذه الهدايا "والصداق" يكون مسؤولًا أيضًا عن تأثيث بيته بمجموعة من: الأبراش، والسراير (عنجريب) المصنوع من خشب وجريد النخل، وأغطية هذا "العنجريب"، أما العروس فتحضر فقط آنية الطعام وبصفة خاصة آنية الشاي، التي يقدم فيها الشاي لضيوف العريس. كما تعد العروس قبل الزفاف مجموعة من الأبراش الخوص والأطباق الملونة التي تعلق على الحائط، وكذلك "الشعلوب" الذي يعلق في سقف الحجرة وبه آنية الطعام لتكون بعيدة عن أيدي الأطفال أو الدواب والهوام، وتصنع هذه الأطباق "الشعاليب" من الخوص الملون بأحجام وأشكال مختلفة. ويصنع من كل طبق اثنان، وتعلق هذه الأطباق على جوانب الحائط في حجرة نوم العروس الخاصة وتسمى "الحاصل"، وفي الديوان حجرة استقبال الأصدقاء.

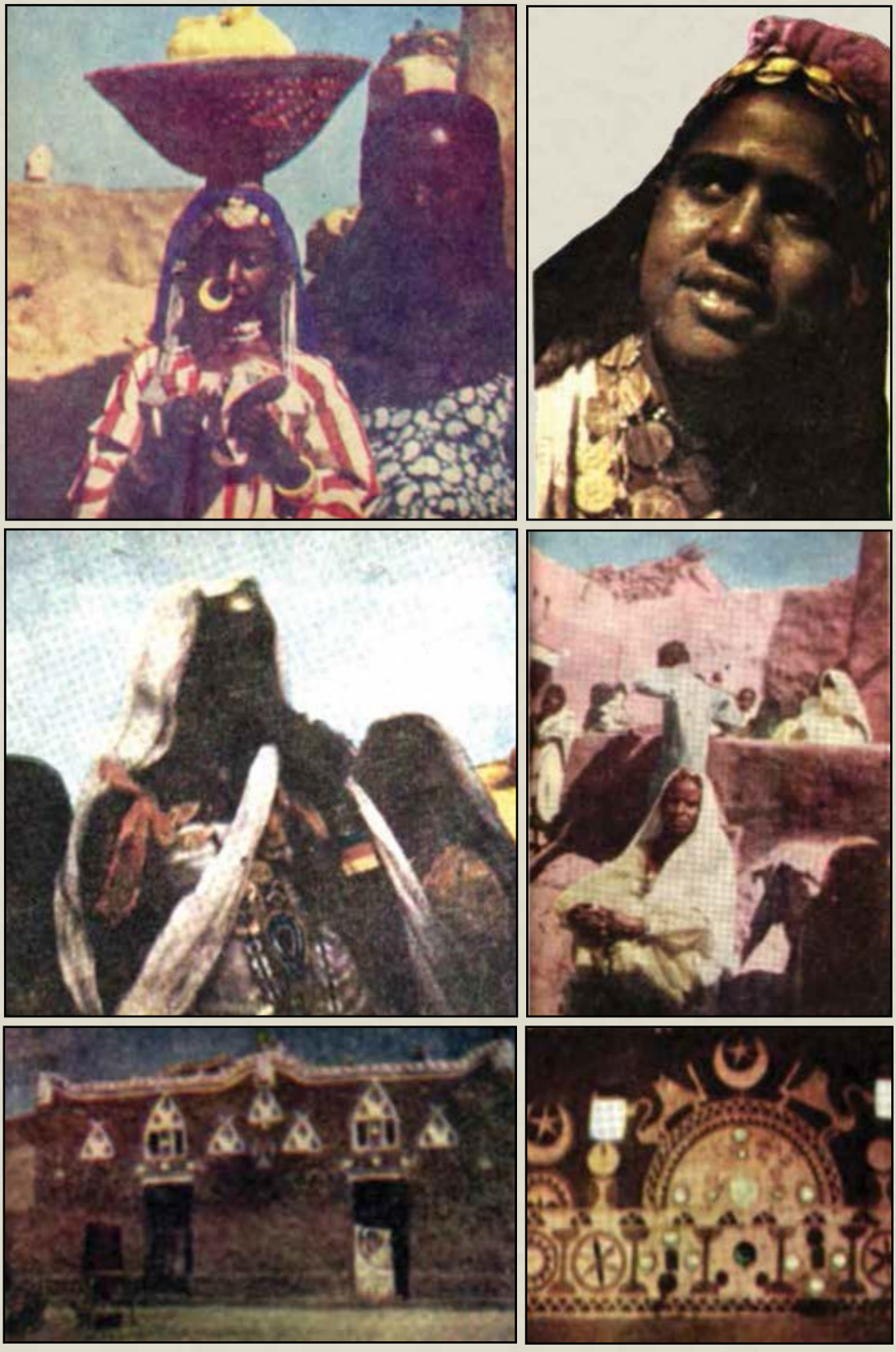
ولا يقتصر في الهدايا على ذلك، بل تعد العروس مجموعة من الطواقي المشغولة بالحرير الملون تقدمها لعريسها هدية بعد الزفاف، وكذلك حزامًا أبيض مشغول الأطراف، وهذه الهدايا لا تقدم إلا بعد الزفاف، كما يقدم العريس لعروسه - غير المصاغ السابق - خلخالًا من الفضة (هوجل)، هذا الخلخال يرد ذكره في كثير من الأغاني كأغنية - زمان كان حبنا - التي عرفناها من قبل.

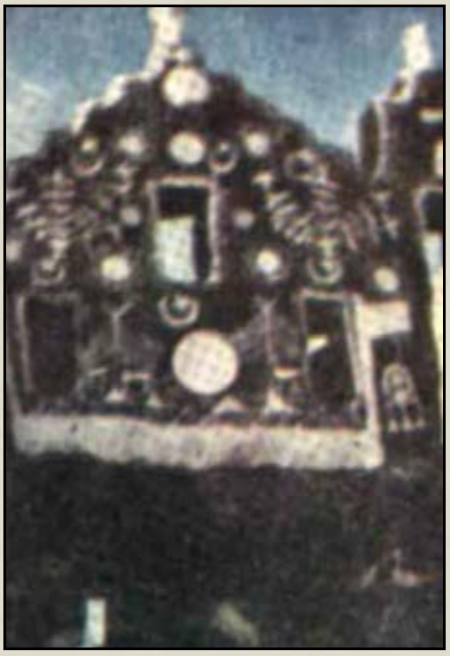
والخلخال لا يقدمه العريس عادة إلا في الصباحية، إذ يعتبر قدم المرأة من (الحجل) عورة، فلا يجوز للرجل أن يقدم هدية تلبس فيها إلا إذا كان زوجًا لها، فمن خلخال الرجل ورنته يعرف مقدار أنوثتها، فكلما ثقل وزن الخلخال وصدحت رنته دل ذلك على شدة أنوثة صاحبته، وأنها ممتلئة الكعب الذي لا يستطيع الرجل رؤيته لأن ثوبها طويل، ويتجرجر على الأرض خلفها ويسمى "جرجار"، وهو الزي الشعبي السائد في النوبة، ويفترض البعض أن ثوب الزفاف الحديث اقتبس من هذا الجرجار.

وكما يقدم العريس لعروسه يوم عقد القران هداياه، يجب أيضًا أن يقدم لأهله بعض الهدايا، مثل بعض الملابس الجديدة، وكان قديمًا ملزمًا أن يحضر لجميع أفراد أسرته وأسرة عروسه ملابس جديدة.

بعد عقد القران تنطلق الزغاريد والأغاني، ويقدم العشاء للموجودين، ويقوم أهل العروس بكل تكاليف هذا العشاء، ثم يقوم العريس ويدخل حجرة العروس لرؤيتها، وتصاحبه في هذه المرة أمه وبعض النساء من قريباته ومن أهل العروس.

مجموعة من الصور تمثل نماذج من الفنون الشعبية فى النوبة (أزياء وحلي - صناعات يدوية - عادات وتقاليد - رقصات - عمارة)





أفـــراح الـنـــوبـــة.. صـفـــوت كـــمـــال

وتكون العروس مرتدية ثيابها الجديدة ومتزينة بالمصاغ الذي أحضره العريس، وعادة يكون الثوب الخارجي للعروس أحمر اللون من الحرير، ويشف عن الثوب الذي تحته الذي يكون من القماش القطني المشجر المرسوم عليه ورود كبيرة. وتضع على رأسها طرحة بيضاء من الشاش أو الحرير تسمى (شُجَّة) تغطي وجهها، ويتقدم العريس ويلمس وجه الفتاة من فوق (الشُجَّة) أو يرفع (الشُجَّة) وينظر إلى وجهها، وتكون هذه أول رؤية رسمية لها، ومعنى اللمس أو الرؤية أنه قبلها، ثم بعد ذلك يعود إلى أصدقائه الذين يغنون له، وكذلك للعروس، ثم يتناولون العشاء، وكذلك العروس مع صديقاتها.

جاوعشينا

بعد العشاء يقولون للعريس "جاوعشينا" أي هل قمت بتقديم العشاء "للجاو"، وهو عبارة عن "مصحن" مدق من الحجر البازلت يستخدم لصحن العطور، وذلك بمعنى هل صحنت العطور، فيقوم العريس ويضع العطور على المصحن ويصحنها فترة قصيرة، ثم بعد ذلك تتوالى الفتيات بصحن العطور ويتغنين بأسماء العطور، وبخاصة الصندل (صندلية وو)، وتعتز المسنات بهذه العادة، ويحرصن على تنفيذها كل ليلة طوال أربعين يومًا. وتقوم العروس بعد ذلك بتعطير ملابس العريس وكذلك الفتيات صديقاتها، ثم تجمع العطور المكونة من الصندل والقرنفل والمحلب والجاوي في إناء من الخشب يسمى "أوجل"، ثم يوضع المصحن تحت السرير.

هذا المصحن عبارة عن قطعة من حجر البازلت مستديرة تقريبًا، قطرها حوالي خمسة عشر سنتيمترًا، وقطعة أخرى كروية تمسك باليد ويصحن بها العطور. نجد مثيلًا لهذا المعجن في النقوش الفرعونية الموجودة بآثار النوبة، وطريقة استخدامها حاليًا هي نفسها التي كانت تستخدم في العصور القديمة. ولم يستدل على الأغراض التي يستخدمونها فيها، غير أن النوع الكبير منها كان يستخدم في صحن الحبوب، ويوجد مثله للآن في النوبة ويستخدم لنفس الغرض، وله نظيره في كثير من قرى البلاد الأوروبية.

وتحرص الفتيات اللاتي لم يتزوجن بعد، أن ينلن شيئًا من فضلات هذه العطور التي تسقط من المصحن. وبعد صحن العطور ونثر بعضها على الأصدقاء يواصل الشبان والفتيات الغناء، ويكون العريس مع أصدقائه والعروس مع صديقاتها، وكلهم في منزل العروس، وينام الجميع هناك العريس مع أصدقائه والعروس مع صديقاتها.

في الصباح الباكر يقدم أهل العروس للعريس طعامًا بلبن أو إناء به لبن حليب ليشربه، فوجود اللبن في هذا الصباح ضروري ويتفاءلون به، ثم يذهبون إلى البحر منعًا للحسد وإبطال السحر؛ إذ إنهم

حلقة ذكر في حفل "ختم القرآن" للعريس

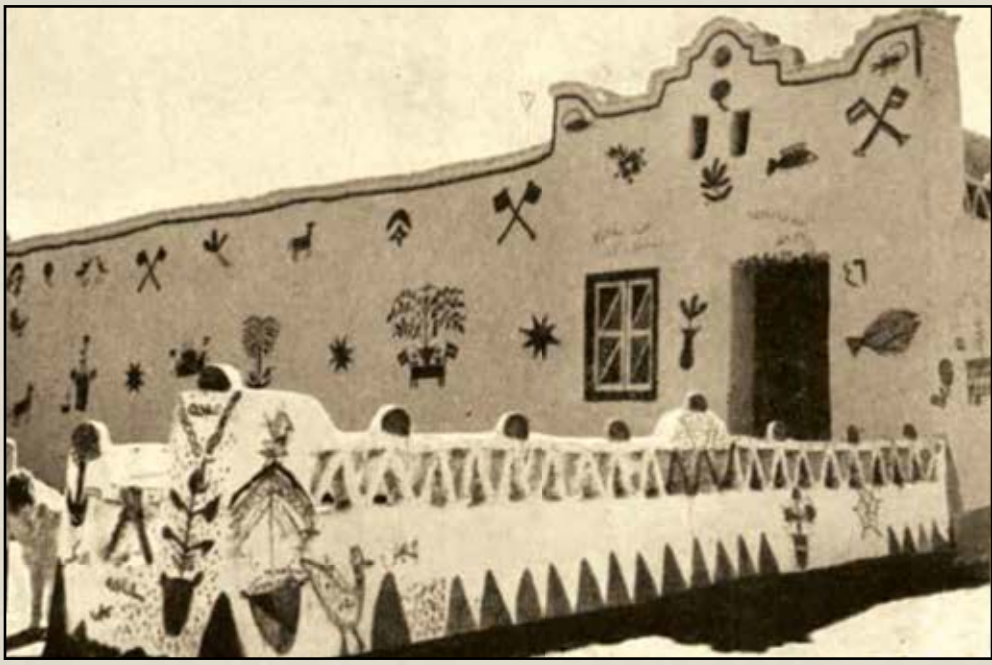
يعتقدون أن الماء الجاري لا تقربه الأرواح الشريرة، كما أنه يبطل السحر ويقي من الحسد.

والنوبيون أشد أبناء وادي النيل اعتقادًا في الحسد وسلطان الماء على ذلك. هذا الاعتقاد نجده سائدًا بين معظم المجتمعات التي لم تأخذ بعد نصيبًا من الحضارة الحديثة والمدنية. والاعتقاد بطهارة وقداسة ماء النيل اعتقاد قديم عند المصريين.

واللبن والماء فأل طيب مع الصباح ، "نهارك أبيض زي اللبن"، والماء مرتبط بصفات اللبن، فهو أبيض من اللبن، وهو الماء الحي الطاهر، وهو غذاء كل شيء حي، والنيل هو مصدر الحياة، والقسم بالنيل (وحق البحر الطاهر) قسم عظيم.

وبعد أن يتناول العريس والعروس اللبن، يذهب إلى البحر مع أصدقائه، وقديمًا كان العريس يذهب ويلتقي مع عروسه التي تذهب مع صديقاتها، وكان اللقاء في هذا المكان مصادفة، ويقوم أحد أصدقاء العريس الذي يصاحبه بصفة دائمة منذ الحنة، ويحمل "كرباج" العريس ويسمى وزيره أو حارسه لأنه يحرسه من الحساد، يقدم له الحارس إناءً به لبن يرسله أهل العروس، ويأخذ منه العريس رشفة ثم يبخها على عروسه التي تكون قد حضرت مع صديقاتها، وكذلك تفعل العروس ثلاث مرات. وعادة بخ اللبن أو رش الماء كانت شائعة أيضًا في إسنا، ومن المرجح أنها انتقلت من النوبة إلى إسنا مع بعض النوبيين الذين هاجروا إليها واستوطنوا بها منذ مئات السنين، وللماء واللبن منزلة وقيمة واحدة في المعتقد الشعبي.

يعود العريس والعروس بعد ذلك من "البحر" إلى منزل العريس، ويوقد أهل العروس نارًا أمام المنزل ويلقون عليها حفنة من الملح، وكل ذلك للوقاية من الحسد، ثم يخطو العريس وكذلك العروس من فوق هذه النار سبع مرات، ويمارس ذلك لمدة سبعة أيام وقبيل غروب الشمس. وأثناء تخطية النار لا يقولون شيئًا. كما يعمل للعريس والعروس عند أحد المشايخ حجاب. أما في اليوم الثاني بعد ليلة عقد القران، فيعود العريس مع أصدقائه بعد الذهاب إلى النهر وكذلك العروس، إلى منزل أهل العروس، ويستمر الغناء والرقص إلى قرب طلوع الفجر. ويتبارى الشبان في ضرب الكف والرقص؛ إذ يصطفون في حلقات أو حلقة كبيرة، ثم ينزل في وسط الحلقة أربعة شبان ويتبارون في الرقص، كل اثنين مقابل اثنين آخرين، ومع هذا الرقص يشتد ضرب الكف والعزف على الدفوف (تاركا نجريشاد)، ولا يوجد في النوبة آلات موسيقية غير الدفوف والطنبورة ولا يستخدمون آلات النفخ. والطنبورة تشبه الهارب الفرعوني القديم، وتماثلها السمسمية الآلة الموسيقية الشائعة في بورسعيد وعلى شواطئ القنال والبحر الأحمر، وهي شائعة في المنطقة الشمالية من النوبة وبخاصة بين سكان وداي العرب، أما عند الفاديجا فمن النادر أن نجد أحد العازفين عليها. ويتخلل الرقص والغناء فترات راحة إلى أن يحين موعد العشاء، بعد العشاء يدخل العريس حجرة عروسه، ومعه عدد قليل من أقاربه وبعض أقارب العروس وواحد من أصدقائه يحمل طبقًا به أذرة، ويأخذ ملء يديه من الأذرة ويضعها في يدي عروسه. وتضعها هي بالتالي في "حجرها" ثم يقدم لها حفنة أخرى، فعلى العروس أن تسرع وتضرب يدي العريس حتى يتناثر الذرة، أو يسرع هو بإلقائها على العروس، ومن سبق الآخر كان رمزًا إلى أنه هو الذي سيسيطر على الآخر؛ ولذلك يحرص العريس على أن يسبق العروس وينثر الحب عليها. ويطلب العريس من الموجودين بالمنزل مغادرته فيرفضون ممازحة منهم، فيقوم صديقه الذي كان يحمل صحن الذرة (وزيره أو حارسه) -كما يسمى أحيانًا- بضربهم بالسوط وطردهم من المنزل.



رسوم حائطية رمزية لواجهة منزل بقرية

بعد ذلك يصلي العريس ركعتين شكرًا لله. ويعود ليدخل حجرة عروسه فيجد صاحبه الذي طرد الموجودين واقفًا أمام الباب ليمنعه من الدخول، حينئذ يقدم له العريس بعض النقود نقوطًا له ويأخذ من يده السوط ويطرده خارج المنزل، ويعود ليدخل حجرة عروسه وفي يده السوط الذي يحمله ليحميه من الجان، وكذلك الخنجر الذي يعلقه على ذراعه الأيسر.

ولقد لاحظ ماكليان أن كثيرًا من الجماعات المتخلفة حضاريًا وبعض المجتمعات المتمدينة التي تعيش في عصرنا الحديث تمارس طريقة خاصة، مقتضاها أن يقوم الخاطب وحده أو بمساعدة جمع من أصدقائه فينتزع خطيبته من أهلها حتى يعطي للزواج مظهر الخطف والاغتصاب بالقوة. فهذه العادة تكون أثرًا من الآثار المتبعة في نظام الزواج البدائي؛ حيث كان الرجال يغتصبون زوجاتهم من القبائل الأخرى بالقوة.

وفي النوبة لم تعد هذه العادة تمارس حاليًا بصورتها الأولى، وأصبح حارس العريس يعطيه السوط دون الإطالة في محاولة منعه من الدخول إلى حجرة العروس، وطوال الأربعين يومًا الأولى من الزواج لا يترك العريس السوط من يده إذا خرج من المنزل ولا يترك الخنجر أيضًا. فالسوط والخنجر هما اللذان يقيانه من الأرواح الشريرة ويمنعان عنه عشق الجان.. وإذا غادر العريس فراش الزوجية ترك خنجره تحت الوسادة ليمنع الأرواح الشريرة من احتلال مكانه بجوار عروسه، واستخدام المعادن في كثير من المجتمعات بأشكالها المختلفة من خنجر أو نقود أو تماثيل صغيرة لنفس الغرض إنما يرجع إلى اعتقادهم بأن للمعادن ثم النار والماء قوة خاصة على الأرواح، فللنحاس والرصاص والذهب قيمة في هذا الأمر ولكن الأكثر أهمية هو الحديد.

الـزفـاف

يخرج كل الناس ويبقى العريس مع عروسه، وفي الخارج يستمر الشبان في الغناء والرقص، ويرقصون حينذاك رقصة سريعة على نغم عالٍ سريع يسمى "فيري نراجيد"، وهي نغمة للرقص السريع تسمى بالرقصة الخاطفة لأن الأرجل تتحرك فيها في حركة سريعة خاطفة.

ولا يبدأ العريس في ممازحة عروسه إلا بعد ظهور نجم معين في السماء يكون قد حدده له أحد فقهاء القرية، وهم يعتقدون بأن لكل شخص نجمًا خاصًا. وتظل العروس صامتة لا تتكلم وتحرص على ألا تنطق بأي حرف، بل حتى لا يسمع العريس ضحكتها، ويظل العريس يحادثها

وهي صامتة ويلقي بالأسئلة فلا تجيب، فيقوم بدفع نقوط خاص لها يبدأ بعشرة قروش، طالبًا منها الإجابة عن أسئلته فلا تجيبه، ويظل يضاعف المبلغ الذي يدفعه وهي صامتة لا تجيب، وعادة لا تجيبه عن أي سؤال إلا بعد أن يبلغ ما دفعه جنيهين. وحينئذ تبدأ العروس في الرد على أسئلته أو تبتسم فإذا تكلمت أو ابتسمت كان هذا إعلانًا عن قبولها لممازحته؛ وبذلك يتوقف عن دفع النقود ويتقدم لرفع "الشجة" عن وجهها أو تقوم هي بذلك. وتحرص العروس على أن يدفع العريس أكبر قدر من النقود، ففي الصباح حينما تحضر صديقاتها للمباركة في الصباحية سيسألنها عن مقدار المبلغ ولا بد أن تظهره لهن، ويحرص العريس كذلك على أن يجعلها تنطق دون أن يزيد كثيرًا مما دفعه فسيسأله أصدقاؤه عن المبلغ الذي دفعه.. وقد يلجأ العريس إلى القيام بأشياء تثير ضحكها، أو يخيفها بشيء فتصرخ رعبًا، فمجرد صدور أي صوت منها ضحك أو بكاء أو كلمة يعطيه الحق في "كشف الوش" ورفع "الشجة" دون أن يستمر في دفع النقود، أما إذا استمرت العروس في صمتها برغم كل محاولاته، وبعد أن يدفع جنيهين أو أكثر، فإنه يتقدم لرفع "الشُجَّة" عن وجهها حتى ولو كان ذلك دون رغبتها.

يوم الصباحية

في صباح اليوم التالي يحضر أهل العريس والعروس للتهنئة ويقدمون لهما النقوط، كما يقدم العريس لعروسه "خلخالًا من الفضة"، وتقدم الفتيات للعروس هداياهن داخل طبقين من الخوص.

قبل حضور الضيوف يقدم أهل العروس للعروسين لبنًا، وشعرية (مصنوعة من دقيق القمح) مصنوعة بلبن وسكر وسمن. وقديمًا كانوا يذبحون ذبيحة تقدم في الإفطار، وتكون هذه الذبيحة مذبوحة ليلًا، وتقدم في الصباح لإفطار الضيوف مقسمة إلى أربعة أقسام، ومن الضروري أن يقوم أحد الموجودين من الضيوف باستلام الذبيحة كاملة، وتسمى هذه الذبيحة أكلة الضيوف (اسكتي جوجير).

قديمًا يذكر بوركهارت أنه "في العرس ينحر العريس بقرة أو عجلًا، فإذا نحر كبشًا كان ذلك فضيحة الفضائح، ويذبح أهل العروس يوم الرباط ذبيحة أيضًا. أما ذبيحة يوم الصباحية فهي حتمية". في يوم الصباحية يخرج العريس مرتديًا ملابس العرس وعلى كتفيه الشال الحريري، ويحمل في يده "كرباجًا"، ومربوطًا على ذراعه الأيسر خنجر ذو حدين، وتسير أمامه طفلة تحمل إناء البخور و"جارية" تحمل "طشطًا" وإبريق ماء. وبعد تناول الغداء يذهبون إلى "البحر"، ويظل هذا الاحتفال يتكرر لمدة أسبوع وطوال الأسبوع يظل العريس في منزل أهل العروس لا يغادره إلا للذهاب إلى "البحر"، ويقوم أهل العروس بجميع النفقات، كما يرسلون طعام الإفطار المكون من الشعرية واللبن والسكر والسمن طوال أيام الأسبوع، كما يحضر الأصدقاء من القرى المجاورة طوال هذا الأسبوع للتهنئة وتقديم النقوط والهدايا.

وفي يوم الصباحية هذا يقدم أبو العروس لابنته هدية تكون شيئًا نادرًا، فيقدم لها مثلًا بيضة نعام مما يجلب من السودان، أوعقدًا غالي الثمن، شيئًا أثريًا.

أما الهدايا التي يقدمها أبو العريس لابنه فتكون يوم زفافه حينما يجلس العريس في "الزرافة" ختم القرآن (زرافة جاني)[١]، وبعد ختم القرآن يتبرع والد العريس لابنه بهدية عبارة

عن نخلة أو بقرة وتسمى هذه الهدية "هبة القرآن":

منظر داخل حجرة عروس منطقة (الكنوز)

اك سيدي ووييونتو
سيدي أميري ووييونتو
اك سيدي كيكوقوني
النسقون انيقونينا
ترقبال قبالونينا
صفا سكي ووي يونتو
سيدي أمير حجابين الله
دهبن سعيا لنلقيا
سيدي أميري دقركنا
دهبن دقركنا
دهبن دقركنا
دموبرسكون كنا
فضة ارمديقون كنا

ومعناها:

أنت سيدي ويا أميري ويا ابن أخي يا أمير ابن أمي.

إن الذين يجعلونك سيدًا في قومك هم أختك وأمك، لأنهم شموعك الذين يضيئون لك الطريق في فرحك.

وإن كان الذي تزف فيه قبالنا وتحت أملاكنا، فانزل إليه أيها العريس وزف نفسك إليه يا ابن أمي.

سيدي يا أمير أنت حجاب من الله، وفي قلبك حجاب من ذهب.

سيدي الأمير عليك بالسرج المصنوع من الذهب الخالص (كناية عن صفات الفروسية).

أنت تملك السرج المصنوع من الذهب وكذلك اللجام المصنوع من الفضة، (برغم عدم وجود خيول حاليًا في النوبة، إلا أن كثيرًا من الأغاني تتغنى بركوب الجياد). ومن الأغاني التي يتغنى بها الفتيات للعروس أغنية:

كفاية ووكفاية نورك كفاية ووكفاية
كفاية ووكفاية حلوة وجميلة ووكفاية
كفاية وهي ووكفاية نورك زيادة وهي ووكفاية
كفاية وهي ووكفاية مشروعوا جومي ووكفاية

كفاية ووكفاية زيرني شورا ووكفاية

كفاية ووكفاية شكر كاجاص ووكفاية.

مزج الدم أو التشريط

قديمًا كانت تمارس عادة التشريط أو مزج الدم- دم العريس والعروس-، كانت هذه العادة شائعة بين "الفاديجا " بصفة خاصة إلى سنوات قريبة وتسمى بالتشريط، وهذه العادة أصبحت منقرضة الآن؛ إذ كان في اليوم السابق للزفاف وبعد عقد القران في اليوم الذي يرى فيه عروسه لأول مرة رؤية رسمية، فيجلس العريس وعلى يمينه عروسه، ويقوم أحد أقرباء العروسين بتشريط رجل العريس اليمنى ورجل العروس اليسرى عند عضلة الساق ويحضرون له صحنًا به ماء رائق، ويلصق الساقين معًا، وتحت الساقين يوجد الصحن الذي به الماء وما ينساب من دم يتساقط في الصحن ويختلط بالماء. ثم يقوم هذا الشخص بغسل رجليهما بهذا الماء المخلوط بدمهما، ثم يقوم بعد ذلك بغسل رجليهما بماء جديد. ثم يجمع هذا الماء في إناء خاص، ويظل أهل العريس محتفظين به لمدة أربعين يومًا، ثم يلقى في النهر أو يدفن مع باقي الأشياء التي تبقى من احتفالات العرس، مثل الحناء وفضلات أدوات التجميل والعطور وغير ذلك، مثل شاش البكارة أو ما يتناثر من شعر العروسين، وتدفن هذه الأشياء في مكان لا تطؤه الأقدام.

وأثناء عملية تشريط رجلي العروسين تغني الفتيات والشبان أغنية:

" كد أدلسو ماورتكاجا جمن اتفقو حلو "

"وا أسمرا اللونا "

التمر مأكولية دورن جنيلتوني ولاتون جنيلتون

اك تياد ووفنيتي دور كومنجيا ختم القرآن أي دلري

ارقدين الساقية جوز منجيا ختم القرآن أي دلري

وا أسمرا اللونا

وفي هذه الأغنية يتحدثون عن عملية التشريط ذاتها ومزج الدم، وترجمتها: سنتفق فشرط "كد" وامزج دماءنا "أدلسو" معًا.

ويرددون "يا أسمرا اللون" يا حسناء فهي توصف بالسمراء، "ودسي ليموني" [٢].

ويغنون للعريس بأنه يأكل التمر من الحديقة العليا (دورن)، ومن الحديقة السفلى (ولاتون) ،وأعطيك البلح (فينتي) من أعلى ومن أسفل كما أرغب في سماع القرآن وأحبه.

وكالساقية التي لها قرنان فأنا أيضًا لا وجود لي بغير ختم القرآن.

يا أسمر اللون..

وقد أخبرني بعض المسنين أن عملية التشريط هذه كانت من تقاليد الأفراح، وكانت تتم بأن تشرط الساق اليمنى لكل من العروسين دون أن يجلسا متجاورين؛ بل كان يتم ذلك وكل واحد منهما بمفرده، ثم يمزج بالماء المختلط بدم كل منهما معًا. كما حرص كثير منهم على إنكار هذه،

وبعضهم أكدها بأن كشف عن مكان التشريط في ساقه، وتفسير ذلك بالنسبة لهم هو تأكيد الرابطة بينهما، وإشعار العروسين بأن كلًا منهما أصبح دمه يجري في دم الآخر.

وبعد عادة التشريط هذه تمارس بقية طقوس الفرح والزفاف، والتشريط لا يتم إلا بعد عقد القران وقبل الزفاف.

بعد الزفاف يظل العريس طوال الأسبوع الأول من زفافه في منزل أهل العروس لا يغادره إلا للذهاب إلى "البحر"، وعند عودته يطلق البخور وتوقد نار ـ كما ذكرنا من قبل ـ ويخطو عليها سبع مرات، قبل دخوله المنزل، كما يجلب معه شيئًا أخضر، وعادة ما يكون قطعة من زعف النخيل ويعلقه على الحائط بحجرته.

السبوع

بعد هذه الأيام السبعة ينتقل العريس مع عروسه إلى منزله فتذبح ذبيحة في بيت العروس، ويذهب العريس للغداء مع أسرته، ويرسل له الأكل مجهزًا من منزل أهل عروسه على أن يكون هو الذي دفع تكاليف هذا الغداء. وفي منزله يدعو أصدقاءه للغداء معه، كما يرسل منه لجيرانه، وتتلى في هذا اليوم البردة للبوصيري، كما أنه قبل أن يدخل منزله يمر بسبعة منازل من جيرانه من جهة اليمين ويكون حاملًا عصا من البوص وبداخلها عطور (صندلية)، والكل يكسر أعلى قطعة من هذه العصا بما فيها من طيب يتطيبون به، وآخر قطعة من هذه العصا يحتفظ بها العريس في بيته، ويتغنى الشبان بهذه الروائح الطيبة التي انتشرت قطعة منها على ثيابهم:

يا سلام يا اريحة ما يقوما

حتوي فتا وايكر

في هذا اليوم يقدم والد العريس للعريس هدية تتكون مما يلزمه من مئونة وسكر وشاي ودقيق وسمن تكفيه شهرًا على الأقل؛ إذ إن العريس يظل أربعين يومًا لا يعمل شيئًا، ولا يغادر المنزل إلا إذا أراد الخروج لأمر ضروري، وطوال هذه المدة يترك الخنجر الذي يحمله تحت الوسادة، ويعود إلى منزله قبيل غروب الشمس. أما العروس فلا تغادر المنزل قبل الأربعين يومًا، ثم بعد ذلك تخرج بالملابس التي أهدتها لها أم العريس، فأول ثوب للخروج ترتديه العروس لا بد أن يكون من هدية أم العريس، هذا عند الفاديجا، أما عند الكنوز فإن العريس يظل في بيت أهل العروس مقيمًا معهم، ويقومون هم بتكاليف إقامته مدة الأربعين يومًا الأولى، ثم بعد ذلك يقوم هو بتكاليف معيشته هو وزوجته، وأحيانًا يظل أهل العروس قائمين بكافة المصاريف طوال السنة الأولى. ولا تنتقل الزوجة إلى منزل زوجها إلا بعد أن تنجب أو بعد ثلاث سنوات على الأقل إن لم يتفق على غير ذلك أثناء عقد القران. والحد الأدنى دائمًا سنة، وتظل الزوجة طوال العام الأول من زواجها لا تقوم بأي عمل غير خدمة الزوج. وعند حضور الزوج من الخارج لا بد أن تكون في أبهى زينتها. وأم العروس هي التي تقوم بكل الأعمال المنزلية طوال السنة الأولى؛ إذ إن هذه السنة تعتبر بمثابة شهر العسل للعروسين. وتحرص الحماة على ألا يراها زوج ابنتها، وقد أخبرني أحد أصدقائي النوبيين بأنه لم ير حماته لمدة عشر سنوات أو أكثر من زواجه، وأحدهم ظل ١٦ عامًا تحتجب حماته عنه برغم أنها عمته، وكانت تدلله قبل زواجه منذ صباه، ولكن بعد أن أصبح

زوج ابنتها تبدل الموقف وأصبح لا يراها. وموقف الحماة هذا يصبح أقل تشددًا بعد أن تنجب ابنتها. إذا ظلت العروس في منزل أهلها. يبرر الكنوز عادة إبقاء العروس في منزل أهلها بأنهم يعتزون ببناتهم، وكذلك لكي تعلم الأم ابنتها كيفية خدمة الزوج، ولتزودها بالنصائح وتعاونها في تدبير أمور حياتها، وتلك وسيلة لاستتباب واستقرار الحياة العائلية بين الزوج وعروسه، ولكن بعد أن تنجب فسيؤكد علاقتهما المولود الجديد. وعادة بقاء العروس والعريس في منزل أهلها نجد مثيلها عند سكان الواحات المصرية أيضًا، ففي واحة باريس عندما يحل موعد الزفاف لا تزف العروس لزوجها، بل يزف عريسها إليها ويقيم معها في دار أبيها، فالزوج يقيم مع زوجته بين أهلها وذويها يفلح أرض أصهاره، ويعمل عندهم في مختلف الأعمال، حتى تنجب ابنتهم، وسيان كان المولود ذكرًا أم أنثى، وحينئذ يكون له الحق في أن يحمل الزوجة إلى حيث يعيش بها مستقلًا[٢].

نعود إلى الحديث عن عادات الزواج، وبخاصة ما كان مرتبطًا بالسحر والخرافة، فالنوبيون من أشد الناس خوفًا من السحر. فتقاليد المجتمع أي مجتمع، تتشكل بظروف الحياة الطبيعية وما يتوهمه الناس من خيال.

ومن التقاليد الشائعة في النوبة بعامة أنه لا يجوز لمن عاد من تشييع جنازة أن يدخل على العروسين إلا بعد غروب الشمس، أما من يحمل لحمًا نيئًا فلا يجوز أن يدخل عليهما به إلا إذا كان قد مضى شهر قمري على زواجهما وكذلك من عبر البحر، منعًا من المشاهرة.

وإذا حدث نفور بين الزوجين، أو مرض أحدهما أو كلاهما، فإنهما يبحثان عمن يفترض أنه حسدهما ويُقطع جزء من ثيابه المستعملة وتُحرق ويُبخر بها العروسان، وهذا يتبع كذلك بالنسبة للنساء اللائي ولدن حديثًا.

هذه الطقوس السحرية وغيرها مما يرتبط بالعمل أو التجارة نجد مثيلها في سائر قطاعات المجتمع المصري العربي، وفي مجتمعات كثيرة غيرها، وهي من أهم موضوعات علم الفولكلور لما تلعبه من دور كبير في تكوين البناء الثقافي الشعبي، مثلها في ذلك مثل أنواع الأغاني والموسيقى. ففي الزواج تمارس كل أنماط المأثورات الشعبية التي تناقلها الشعب، ويلعب الدين والمعتقد دورًا كبيرًا في كيفية ممارسة هذه الطقوس.

وفي النوبة حيث الدين الإسلامي هو الدين الشائع والسائد، بل كل النوبيين يعتنقون الإسلام. والإسلام يبيح الزواج بأكثر من واحدة، نجد الإنسان النوبي اصطنع من التقاليد ما يتفق مع روح الشرع. فالزواج في النوبة بقدر ثرائه بألوان الفنون، غني بتقاليده وعاداته، ومناسبة الزواج مجال لكل إبداع يمارسه الشعب، ويعبر فيه تلقائيًا عما تناقله من تراث، إنه فرحة كبرى مليئة بكل جوانب التراث الشعبي الحي.

الهوامش

(١)زرافة جاني: هو اسم اللوح الصفيح الذي كان العريس يدون عليه وهو صبي فى الكتَّاب آيات القرآن الكريم.

(٢)دسي: معناها الأخضر القاتم ولا يوجد كلمة أسود فى اللغة النوبية.

(٣) راجع كتاب **مدائن الصحراء**: عبد اللطيف واكد، ص ١٢٥.

من ارشيف المجلة الصور من مخطوطات «كتاب المواليد».و«كتاب عجائب الدنيا» القرون الوسطى.

نظم فهرست القصص الشعبي

حسن الشامي

الحلقة الأولى: فهرست الطراز

اتصفت الاهتمامات المبكرة بالقصص الشعبي بالفردية فـ**الليالي** Nights التي قدمها ستراباورلا G.Straparola، و**الديكامرون** Decameron التي قدمها بوكاشيو Boccacio، و**ألف ليلة وليلة** التي ترجمها وقدمها جالان A.Gallanq تتصف بالصفة الأدبية البحتة التي تظهر فيها شخصية صاحب العمل ككاتب يستخدم مواد شعبية في إنشائه وليس كجامع لنصوص شعبية، ونجد أنه في مطلع القرن التاسع عشر لم يشعر الأخوان جريم[١] W.I.Grimm بأية غضاضة في تعديل و"تحسين " نصوص الحكايات التي احتواها عملهما من طبعة لأخرى على الرغم من شعبية مصدرها. إلا أنه قبل انتصاف القرن التاسع عشر كانت هناك محاولات جادة لجمع مواد فولكلورية شفاهية ونشرها على حالتها الأصلية التي وجدت عليها. ثم توالت مثل هذه التجميعات على أيدي الجامعين مثل: أفاناسلسف Afanaslef الروسي، وهيلتين كافاليوس Hylten Cavallius السويدي، وسفند جراندتفيج، وأ.ت كريستنسن الدنماركيين، وأسبجوتسن Asbgotsen النرويجي، وباتريك كنيدي P.Kennedy الأيرلندي، وكامبل F.J.campbell الإسكتلندي، وإمانويل كوسكين، وب سبديلوت Sebbillot الفرنسيين الذين قدموا في تجميعاتهم نصوصًا شعبية الصياغة والفحوى.

ولقد كان التشابه القوي بين حكايات البلدان والثقافات المختلفة واضحًا. وتلاحقت النظريات القائمة على الحدس والتخمين لتعليل تلك الظاهرة مثل: "نظرية المستهندين" Indianists التي تزعمها[٢] تيودور بنفي Theodor Benfey التي أرجعت جميع الحكايات إلى الهند كمصدر وحيد لها، ونظرية "الميثولوجيا الشمسية" التي تزعمها[٣] ماكس مولر Max Muller والتي أرجعت الحكايات والأساطير والخرافات الروائية بخاصة إلى مرض لغوي أصاب اللغة الأم لمجموعة اللغات الهند أوروبية ونشرت الصراع بين أبطال الحكاية وغيلانها مثلًا على أنه صراع بين الشمس والقمر أو الضوء والظلمة أو الإشراق و العواصف.

ولقد أصبحت الحاجة لترتيب وتبويب وفهرسة الحصيلة الضخمة من المواد التي توافرت من شتى بقاع العالم وبخاصة من شمال أوروبا حاجة ملحة، وتوالت المشاريع لاستحداث نظام شامل للفهرسة.

المحاولات المبكرة للفهرسة

جاءت أولى محاولات الفهرسة المنطقية على يدي الباحث [٤] فون هان J.G. Von Hahn في عام ١٨٦٤ في شروحه لتجميعة من الحكايات اليونانية والألبانية. حاول فون هان مقارنة تلك الحكايات التي كانت شائعة آنذاك في اليونان وألبانيا "بالخرافات الروائية التي كانت سائدة عند الإغريق منذ آلاف السنين". أي إنه اتخذ "الخرافات الروائية" الإغريقية معيارًا يقيس عليه الحكايات وتبويبها تبعًا لدرجة تشابه المحتوى بينها وبين هذا المعيار. إلا أن هذه المحاولة لم تحظ بأدنى اهتمام من بقية الفولكلوريين للأسباب التالية:

أ) اختلاف وظيفة المعيار - وهو الخرافة الروائية القديمة عن وظيفة الحكاية وهي المادة التي تقاس.

ب) الاختلاف النسبي في المحتوى القصصي وكذلك البنائي بين الخرافة الروائية وبين الحكاية.

ج) ضآلة مجموعة الحكايات المدروسة بحيث لم تسمح بالقدر الكافي من الاستقرار ثم التعميم.

د) محدودية الأنشطة في الخرافات الروائية بما يترك جانبًا كبيرًا من أنشطة الحكاية دون مقابل في الخرافات الروائية.

هـ) لم يفرق فون هان بين الطراز الكامل type وهو حكاية كاملة، وبين الموتيفة motif وهي مجرد جزيء روائي.

وكانت نتيجة هذا القصور أن مشروع فون هان Von Hahn لم يستعمل قط، واستمر غالبية الفولكلوريين في الإشارة إلى الجديد من الحكايات المجموعة باستعمال عناوين معروفة: مثل سندريلا Cindrella، وسنوهوايت Snow White إلخ، أو باستعمال الأرقام التي حملتها تلك الحكايات عفوًا في تجميعات للحكايات المشهورة وبخاصة تجميعة الأخوين جريم.

- سأستعمل "الخرافة الروائية" للدلالة على ما يشير إليه المصطلح الإنجليزي myth، وذلك بدلًا من الكلمة الشائعة "أسطورة" التي تستعمل خطأ للدلالة على مفهوم "الخرافة الروائية".

الجمل المميزة معيار التصنيف

بمرور الزمن واتساع ميدان البحث في الحكاية فإن الشراح من أمثال راينهوتد كيفر الذي عمل أمينًا "لمكتبة الدوق" بمدينه فيمار،كانوا قد أعطوا شيوعا لعدد كبير من "الجمل المميزة"

للحكايات المدروسة، والتي تصف أشياء معينة أو وقائع في تلك الحكايات (مثل البنت التي كانت روحها في جوهرة في عقدها، والسمكة اللى بتتكلم ورماها الصياد في البحر تاني، والبنت اللي كانت تدلدل شعرها علشان الغول يطلع عليه... إلخ). ولقد استخدمت هذه "الجمل المميزة" للدلالة على نظيراتها في القصص المعني، وكانت ترتب ترتيبًا أبجديًا في نهاية التجميعات. إلا أنه على الرغم من هذا الترتيب الأبجدي؛ فإن فائدة تلك القوائم كانت مقصورة على أولئك الذين كانت لهم دراية مسبقة بتلك "الجمل المميزة" وبمواقعها في الحكايات التي سبق لهم معرفتها. وكذلك.. بطبيعة اللغة المستعملة والمرادفات فيها وما يقابلها في اللغات الأخرى.

ولقد قام جوزيف جاكوبس الإنجليزي بمحاولة جادة لإعداد قائمة واحدة متكاملة يجمع فيها كل تلك "الجمل المميزة" - بالإنجليزية - وقدمها لـ **مؤتمر الفولكلور العالمي** المنعقد في لندن عام ١٨٩١، إلا أن هذه المحاولة لم تأت بجديد في كيفية التبويب، فالاختلاف بينها وبين ما سبقها من محاولات كان مجرد اختلاف كمية المادة المفهرسة وليس في كيفية الفهرسة. وكانت حصيلة جاكوبس حشدًا هائلًا من الجمل والعبارات والمفاهيم والتجريدات وما يمكن أن نسميه الآن بالموتيفات، ولكن بلا دليل يعين الباحث على الخوض فيه أو الاهتداء إلى ما يبحث عنه.

واستمر ترتيب مادة الحكايات القصصية يتبع ثلاثة طرق جزئية مختلفة:

١- العنوان الشائع.

٢ - الرقم العفوي الذي حملته الحكاية في مجموعة الأخوين جريم.

٣ - الجمل المميزة.

وبالإضافة إلى جزئية هذه الوسائل وأن الغالبية العظمى للمادة المستعملة فيها جاءت من منطقة محدودة ثقافيًا وجغرافيًا فلقد بدأت بشمال أوروبا ثم امتدت تدريجيًا- ولكن بصفة استثنائية- إلى بقية القارة الأوروبية ثم إلى الهند والشرق الأوسط، وإلى جانب هذا وذاك فإن القوائم المنشورة كانت مقصورة على الحكاية تاركة الأنواع القصصية الأخرى مثل: الأسطورة والخرافة الروائية.

لم تساعد هذه القوائم الباحثين في حقل الثقافات البدائية، مما دعا الأنثروبولوجيين المهتمين بدراسة ثقافات الهنود الحمر إلى إعداد قوائم لـ"الجمل المميزة" للقصص البدائي على غرار القوائم السابق ذكرها. ففي عام ١٩٠٨ نشر الأنثروبولوجيان الأمريكيان روبرت. هـ. لووي وألفرد كريبر قوائم مطولة [٦] تحوي "الجمل المميزة" لقصص قبائل الهنود الحمر المختلفة. ثم استخدم فرانز بواس Franz Boas القوائم ونماها عام ١٩١٦ في دراسته المشهورة عن **ميثولوجيا [الخرافات الروائية] جماعة التسمشيان**[٧]، ولقد أثبتت هذه القوائم فعاليتها في دراسة تلك المواد البدائية وبخاصة في مناطق جغرافية محدودة.

وكما هي الحال في كل قوائم "الجمل المميزة"؛ فإنها لم تفرق بين الطراز وبين الوحدات القصصية الصغرى مثل: الواقعة episode، والموتيفة. ويعد هذا التمييز ضروريًا لعملية الفهرسة المتكاملة؛ حيث إن طبيعة التبويب والمشكلات المتعلقة به تختلف باختلاف تكوين المادة المعنية.

وحدات قياس القصص الشعبية

يستخدم الفولكلوريون ثلاث وحدات أساسية من وحدات القياس: الطراز والواقعة والموتيفة.

الطراز

يعرفه العلامة الأمريكي ستيث طومبسون Stith Thompson على أنه حكاية تقليدية ذات وجود مستقل[٨]، وقد تقص هذه الحكاية ككل متكامل لا يعتمد في استكماله لوحدته على أية عناصر قصصية خارجية. وقد تحكي الحكاية الممثلة للطراز ضمن حكاية أخرى (كما هو الحال في قصص **ألف ليلة وليلة**، إذ يرد قصص مستقل من خلال القصة الإطارية العامة الخاصة بشهرزاد والملك شهريار)، إلا أن ظهور الحكاية بمفردها في مواقف أخرى إلى جانب اكتمال معناها يؤكد استقلالها وتكامل كيانها البنائي والمضموني. أما من الناحية البنائية فقد يكون الطراز مكونًا من موتيفة واحدة كما هو الحال في قصص الحيوان البسيطة، وقد يكون مكونًا من عدة وقائع وسلسلة من الموتيفات بالغة التعقيد، كما هو الحال في معظم الحكايات العادية مثل حكاية علي بابا أو الجلدانة مثلًا ويرتبط بمفهوم الطراز مفهوم الرواية. فالرواية هي صورة من صور أو طريقة من طرق قص نفس الحكاية. وقد تختلف الروايات في واحدة أو أكثر من التفصيلات وقد تختلف الروايات عن بعضها بالحذف أو بالإضافة، إلا أن هذا الاختلاف لا يخرج بمضمون الرواية ذاتها عن طابعه الأساسي وهو ما نسميه الطراز.

الواقعة

هي جزء قصصي يمثل حدثًا واحدًا من سلسلة أحداث الحكاية. وهي حدث متكامل إلا أنه غير مستقل، تعتمد في استكمالها لمعناها على ما قبلها أو بعدها من وقائع. والواقعة لها القدرة على الانفصال عنه أو الانضمام إلى قصص مختلفة. وهي بذلك وحدة بنائية قصصية ليس لها اكتمال الطراز؛ حيث إنها نادرًا ما تظهر منفردة، وإذا ما ظهرت وحدها عدت كسرة أو حكاية ناقصة fragment، والواقعة أكبر من الموتيفة؛ حيث إنها غالبًا ما تكون مكونة من مجموعة من الموتيفات الروائية التقليدية، وهي أصغر من الطراز؛ حيث إن الطراز غالبًا ما يكون مكونًا من وقائع عدة وبخاصة في الحكاية العادية.

الموتيفة

هي أصغر عنصر في القصة الشعبية لها القدرة على الاستمرار في التقاليد والموتيفة مجرد جزيء قصصي.

فهرست الطراز

كان الفولكلوري الفنلندى آنتي آرني Antti Aarne هو أفضل من فصل بين الطراز والوحدات القصصية الأخرى، وجعل من ذلك أساسًا لنظام فهرسة متكامل، ويشرح آرني Aarne الدواعي التي استوجبت قيامه بهذا العمل فيقول في مقدمة الفهرست: "لقد ظلت الحاجة لنظام عام لتبويب وفهرسة القصص الشعبي بشكل يستجيب لاحتياجات البلدان المختلفة قائمة دون حل لمدة طويلة. وتتلخص فائدة هذا النظام في أنه يرتب ويبوب القصص الشعبي، وبالإضافة إلى ذلك فإن له أهمية عملية للباحثين". ويتساءل آرني: كيف تكون

الأمور بالنسبة لجامعي القصص الشعبي لو أن كل تجميعات الحكايات المطبوعة (حتى ذلك الوقت قد نظمت طبقًا لنظام موحد؟)، ويجيب عن ذلك بأنه "سيكون في قدرة الباحث أن يكتشف في لحظات المادة التي يحتاجها في أية تجميعة أخرى في حين أنه في الوقت الحاضر مرغم على أن ينظر في كل محتويات الكتب لاكتساب مجرد فكرة عابرة"[١٠].

ويعتبر التمييز الواضح بين الطراز والموتيفة هو أهم ما يفصل عمل آرني هذا عما سبقه من محاولات لفهرسة الحكايات. ويقول آرني: "لقد استخدمت بقدر المستطاع حكاية كاملة كأساس لكل طراز". واقترح في نفس الوقت إمكانية تبويب وفهرسة الوقائع المستقلة. وكذلك الموتيفات.إلا أنه لم ينفذ هذا الاقتراح في فهرست الطراز؛ حيث إن ذلك كان يستوجب تقطيع أوصَال القصة الشعبية إلى الحد الذى يحد من قدرة الباحثين على استخدام هذا النظام من الفهرسة (المبني على الطراز) بصفة فعالة"[١١]، وذلك لأن فهرسة الوقائع أو الموتيفات تقدم جزئيات متشابهة وليس حكايات متكاملة تشكل روايات مختلفة لطراز واحد.

ويعترف آرني بأن هناك بعض الجنوح عن هذه القاعدة في اختيار الطراز. فلقد اضطر إلى فهرسة حكايات "دائرة الغول الغبي" Stupid Ogre Cycle في شكل وقائع مستقلة وليس كقصص متكاملة وذلك لأن.. الحكايات المنفردة التي تنتمي لدائرة الغول الغبي يحكيها الناس في توليفات متباينة تجمع بين وقائع مستقلة مما لم يسمح لأي من النصوص بالتكرار والغلبة بحيث يمكن اعتباره طرازًا، واضطر آرني إلى نفس هذا الجنوح في بابي قصص الحيوان Tales Animal والنكت والنوادر.

"الطرز"

ولقد كان فهرست "الطرز" في شكله الأول أبعد ما يكون عن الاكتمال المنشود، وذلك لأن آرني أقامه على قاعدة قوامها ثلاث تجميعات رئيسية فقط تمثل شمال أوروبا وهي: تجميعة هلسنكي المخطوطة، وتجميعة سفد جروندفيج Svend Grundtvig الدانماركية التي جمعها في منتصف القرن التاسع عشر وتجميعة الأخوين جريم الألمانية عام ١٨١٢ بعنوان Kinder Und Hausmarschen؛ واضطر آرني إلى استبعاد بعض القصص التي أحس أنها لم تكن تمثل حكايات أصيلة في هذه التجميعات ثم أضاف عددًا ضئيلًا من مصادر جانبية أخرى.

ويقوم فهرست الطراز على أساس أن جميع روايات الطراز الواحد "على الرغم من البعد المكاني- الجغرافي- بينها "؛ فإنها جميعًا مرتبطة ببعضها ارتباطًا مصدريًا عضويًا Genetic أي إن الروايات جميعها متفرعة عن أصل مصري واحد، في حين أن فهرست الموتيفات يكتفي بمجرد التشابه بين وحدات الموتيفة الواحدة ولا يفترض وجود أية علاقة مصدرية بينها مهما بلغت درجة التشابه.

ظهر فهرست الطراز عام ١٩١٠ به حوالي ٥٤٠ طرازًا مستقلًا، ونظم بحيث يسمح بتوسيع محتوياته إلى ١٩٤٠ طرازًا تمتد من ١ إلى ١٩٤٠، إلا أنه كان بطيئًا جدًا في الوصول إلى علم الباحثين في ميدان الفولكلور والميادين المتحالفة معه مثل الأنثروبولوجيا الثقافية. ويصرح طومبسون بأنه على الرغم من حاجته الشديدة لمثل هذا الفهرست أثناء إعداده لبحث

الدكتوراه بجامعة هارفارد، فإنه لم يكن قد سمع - ولا أحد آخر من المحيطين به - بهذا العمل حتى نهاية سنة ١٩١٤[١٢]. ورأينا كيف أن بولس قد قام بعمله عن ميثولوجيا التسمشيان عام ١٩١٦ دون مدونة بالفهرس إلا أن سلسلة من التجميعات والدراسات التي بدأت بتجميعة قام بها آرني نفسه عن الحكاية الفنلندية - دفعت بالفهرست إلى حيز الاستعمال[١٣]. وبلغت الأعمال التي ارتكزت عليه حتى وفاة صاحبه عام ١٩٢٣ - برغم ظروف الحرب - ثمانية تجميعات رئيسية جاءت كلها كدليل على جدوى وأهمية الفهرست، واقترح القائمون بها إضافات كثيرة الطرز لم يحتوها عمل آرني الأساسي، مما جعل توسيع الفهرست أمرًا ضروريًا. ونظرًا لوفاة آرني، فلقد نظر خلفاؤه فيما بينهم عمن يمكنه استكمال العمل، وطلب الفولكلوري الفنلندي كارل كرون Kaarle Krohn من طومبسون أن يأخذ على عاتقه مهمة علاج الثغرات الموجودة في **فهرست الطراز**. وبعد العديد من الاستشارات والزيارات لأرشيفات الحكاية والباحثين في ميدانها[١٤] في أوروبا أخرج طومبسون لعالم الفولكلور عام ١٩٢٨ الطبعة الأولى باللغة الإنجليزية من فهرست طرز الحكاية تحت عنوان **طرز الحكاية الشعبية**.

ومرة أخرى أثير موضوع توسيع **فهرست الطراز** في **مؤتمر دراسة القصة الشعبية** المنعقد في مدينة لند بالسويد عام ١٩٣٥، إذ إنه على الرغم من المحاولات التي بذلها طومبسون لتوسيع الرقعة الجغرافية التي يعطيها الفهرست؛ فإن غالبية بلدان شمال وشمال شرق أوروبا وآسيا- من أيرلندا حتى الهند- تركت دون معالجة الثغرات الكبيرة فيها. ولقد ضاعف من خطورة هذا الموقف ما أثبتته الدراسات التطبيقية- وهذا إلى جانب النظريات الحدسية التي سبق ذكر بعضها- من أهمية روايات منطقة حوض البحر الأبيض الثقافية والشرق الأوسط والهند لأية دراسات مقارنة عن الحكاية [١٥].

وظهرت الطبعة الثانية (بالإنجليزية) من **الفهرست** عام ١٩٦١ وبها حوالي ٢٥٠٠ طراز مستقل ومئات أخرى من الطرز المتفرعة عنها، واحتوت هذه الطبعة أضعاف حجم المادة التي احتواها **الفهرست** في صورته الأولى التي قدمها آرني أو الطبعة الإنجليزية الأولى التي قدمها طومبسون على حد سواء.

وعلى الرغم من هذا التوسع فإن طومبسون يشكو عدم تمكنه من معالجة جميع ثغرات **الفهرست**، إذ إنه على الرغم من الدراسات المتلاحقة والتجميعات المستمرة في ميدان الحكاية؛ فإن هناك مناطق ذات أهمية مركزية "لم تستكشف بعد" مثل: إيران، والعراق، وشبه الجزيرة العربية بأسرها، ومناطق أخرى لا يمثلها إلا قدر ضئيل من التجميعات مثل: مصر، والسودان، ومعظم بقية الأقطار العربية[١٦].

ويحذر طومبسون من محاولات استعمال **الفهرست** في شكله الحالي لفهرسة قصص الجماعات البدائية. ويقرر أن طبيعة بنائه والمواد التي يحتويها لا تسمح بهذا الاستعمال، وذلك لأن **الفهرست** قائم على افتراض قيام علاقات تبادل قوية بين حكايات الشعوب القاطنة في المنطقة الجغرافية الممتدة من أيرلندا إلى الهند، في حين أن هذا التبادل ضعيف بين جماعات هذه المنطقة والجماعات البدائية إلا في القليل من الحالات مثل: بعض جماعات الهنود الحمر، وإفريقيا، وإندونيسيا [١٧]. ويصرح طومبسون بأن **الفهرست** كان يجب أن يسمى "طرز الحكاية الشعبية لأوروبا وغرب آسيا والبلاد التي تقطنها شعوب تلك المناطق"[١٨].

تبويب فهرست الطراز

تنقسم المواد التي يحتويها **الفهرست** إلى أربعة أبواب رئيسية وباب خامس غير مبوب. وتنقسم تلك الأبواب بدورها إلى ٣٢ مدخلًا على النحو الآتي:

الباب الأول: قصص الحيوان

١ - ٩٩ حيوانات وحشية

١٠٠- ١٤٩ حيوانات وحشية وحيوانات مستأنسة

١٥٠- ١٩٩ بشر وحيوانات وحشية

٢٠٠- ٢١٩ حيوانات مستأنسة

٢٢٠- ٢٤٩ الطيور

٢٥٠- ٢٧٤ الأسماك

٢٧٥- ٢٩٩ حيوانات وأشياء أخرى

الباب الثاني: حكايات عادية

٣٠٠- ٣٤٩ (أ) حكايات السحر

٣٥٠- ٣٩٩ الخصوم الخوارق

٤٠٠- ٤٥٩ الزوج (زوجة) أو القريب المسحور أو الخارق

٤٦٠- ٤٩٩ الواجبات الخارقة

٥٠٠- ٥٥٩ المساعدون الخارقون

٥٦٠- ٦٤٩ أشياء سحرية

٦٥٠- ٦٩٩ القدرة أو المعرفة الخارقة

٧٠٠- ٧٤٩ قصص أخرى عن الخوارق

٧٥٠- ٨٤٩ (ب) قصص ديني

٨٥٠- ٩٩٩ (ج) الليالي (القصة الرومانسية)

١٠٠٠- ١١٩٩ (د) قصص عن الغول الغبي

الباب الثالث: نكت ونوادر

١٢٠٠ - ١٣٤٩ قصص الحمقى

١٣٥٠- ١٤٣٩ قصص عن الأزواج

١٤٤٠ - ١٥٢٤ قصص عن المرأة (البنت)

١٥٢٥- ١٨٧٤ قصص عن الرجل (الولد)

نظم فهرست القصص الشعبي.. حسن الشامي

١٥٢٥- ١٥٣٩الرجل (الشاطر)

١٦٤٠- ١٦٧٤حـوادث الحـــظ

١٦٧٥- ١٧٢٤الرجـــل الغبـي

١٧٢٥- ١٨٤٩ نكت عن رجال وهيئات الدين

١٨٥٠ - ١٨٧٤ نوادر عن جماعات من الناس

١٨٧٥- ١٩٩٩ قصص الكذب

الباب الرابع: قصص التركيبات

٢٠٠٠- ٢١٩٩ قصص تراكمية

٢٢٠٠-٢٢٩٩ قصص خادعة

٢٣٠٠-٢٣٩٩ قصص تركيبات أخرى

الباب الخامس: قصص غير مبوبة

٢٤٠٠-٢٤٩٩ قصص غير مبوبة

الهدف الأساسي من هذا التبويب هو تمكين الباحث من العثور على مثيلات حكاية معينة في التراث الشعبي عند الشعوب المختلفة، لا أن يتعثر في رواية منها هنا وأخرى هناك بمحض الصدفة.

خصائص دليل الفهرست

وكما يتضح من دليل **الفهرست** بأن الخطوة الأولى في عملية البحث هي تحديد طبيعة الحكاية المعنية طبقًا لمحتواها الموضوعي.

مثال (١): فحكاية الثعلب الذي تظاهر بالموت فوضعه صائد سمك فوق عربته، مما أعطى الثعلب فرصة سرقة الصيد؛ تقع في الباب الأول "قصص الحيوان"، وتدخل في المدخل الأول "حيوانات وحشية"، ومجرد وجود الصياد هنا لا يدخل الحكاية ضمن مدخل "إنسان وحيوانات وحشية"؛ وذلك لأن الصياد لم يلعب دورًا ذا أهمية في تطور أحداث الحكاية.

ويسجل **الفهرست** هذا الطراز تحت رقم سرقة السمك. ويورد آرني وطومبسون ٤٩ مصدرًا مختلفًا لمئات الروايات لهذا الطراز في مطبوعات ومحفوظات أرشيفات على حد سواء.

مثال (٢): وحكاية الملك الذي جاءه ثلاثة خطاب لابنته فوعد بتزويجها لمن يحضر له أعجب شيء في الوجود، فأحضر الأول مرآة يرى فيها الناظر أي شيء يريد. وأحضر الثاني بساطًا طيارًا. وأحضر الثالث ليمونة تحيي الميت قبل نزوله القبر. واجتمع الثلاثة يعرضون عجائبهم فإذا بهم يرون الأميرة تحتضر واضطروا لاستعمال البساط الطائر للوصول إليها، ثم استعمال الليمونة لإحيائها. فأي واحد من هؤلاء يفوز بها؟ تقع هذه الحكاية في الباب الثاني "حكايات عادية"، وتدخل في المدخل السابع "القدرة أو المعرفة الخارقة"، أو في المدخل

السادس: أشياء مسحورة. (إلا أن الحكاية تتمركز في قوة الليمونة على إحياء الميت وليس حول الأشياء الثلاثة كعناصر مسحورة)، وبهذا تكون القصة في المدخل الأول ٦٥٠- ٦٩٩ ورقمها الفهرسى هو ٦٥٣ (أ) أندر شيء في العالم، ويورد **الفهرست** مراجع لروايات هذا الطراز لنصوص إسبانية وأيسلندية، وهنغارية، وصربوكرواتية، وبولندية، ويونانية، وإسبانية أمريكية زمن جمهورية الدومنيكان وبورتريكو، وولاية نيومكسكو الأمريكية، والمكسيك، ومجموعة جزر كيب فرد.

هذا وواضح أن عدم ورود دولة معينة لا يعني بالقطع عدم وجود الطراز في ثقافتها، كما هي الحال في مصر مثلًا. فالطراز موجود ولكنه غير مدون أو على الأقل لم يكن متاحًا لمصنفي **الفهرست**.

مثال (٣): وحكاية العنز التي رفضت العودة إلى منزل صاحبتها فذهبت صاحبتها إلى الجزار ليذبح العنز فرفض، وذهبت للحبل ليخنق الجزار فرفض، ثم ذهبت للفأر ليقرض الحبل فرضي، ولما شرع الفأر في قرض الحبل.. أسرع الحبل ليخنق الجزار، وأسرع الجزار ليذبح العنز، وأسرعت العنز للمنزل. تقع هذه الحكاية في الباب الرابع "قصص التركيبات"؛ حيث إن القصة هنا تتمركز حول طريقة بنائها أو تركيبها وليس حول مجرد دفع العنز إلى المنزل. وتدخل في المدخل الأول "قصص تراكمية"؛ حيث إن تطور أحداث القصة يأتي عن طريق تراكم عناصر بنائية متشابهة ثم انعكاس دورة هذا التراكم. ورقمها الفهرسي هو ٢٠١٥ العنز الذي رفض أن يذهب إلى المنزل، ويورد **الفهرست** مراجع لمطبوعات وأرشيفات لزهاء مائتي رواية مختلفة من هذا الطراز.

نواحي القصور في فهرست الطراز

يمكن حصر مظاهر قصور **الفهرست** في مجالين: الأول: كمي.. يتعلق بالمادة المفهرسة وحجمها، وكذلك بالرقعة الجغرافية التي يعطيها **الفهرست**، والثاني: نوعي.. يتعلق بكيفية الفهرسة.

أولًا: مجال التغطية

أ) التغطية النوعية: ظهر **الفهرست** لأول مرة عام ١٩١٠ تحت Verzeichnis der Marchentypen ثم ترجمة طومبسون تحت عنوان **طرز الحكاية الشعبية** Types of Folk، والواقع أن أيًا من العنوانين لا يعبر بدقة عن طبيعة المادة التي يفهرسها الكتاب. فالعنوان الألماني يقصر العمل على الـ Marchen، وهو ما يقابل في العربية الحكاية أو الحدوتة، إلا أن **الفهرست** ليس مقصورًا على الحكاية فقط، فالنادرة مثلًا أو النكتة ليست حكاية أو على الأصح ليست Marchen.

وإذا كان العنوان الألماني مصابًا بتقصير الحذف فإن نظيره الإنجليزي مصاب بتقصير الإضافة. فلفظة Folktale بالإنجليزية تعني أيًا من الأنواع والأشكال الأدبية القصصية النثرية في الأدب الشعبي، وتندرج تحت هذا المصطلح الخرافة الروائية والأسطورة المحلية والأسطورة المهاجرة وغير ذلك من الأنواع التي لا يتعامل معها **الفهرست** أساسًا.

ب) محدودية المنطقة الجغرافية التي يغطيها **الفهرست** وكثرة الفجوات فيها.

ج) إقصاء الكثير من التجميعات ذات الصيغة الأدبية، على الرغم من أن تلك التجميعات كان يمكن اعتبارها مجرد روايات خاصة من النصوص الشعبية .

ثانيًا: كيفية التبويب والفهرست

أ) يعتمد التبويب في كثير من الأحيان على شخصيات الحكاية وليس على طبيعة الأحداث. والشخصية تتغير من مجتمع لآخر في نفس الثقافة، ومن ثقافة لأخرى. فرجل الدين في مجتمع قد يصبح أبًا في مجتمع آخر، وملكًا في مجتمع ثالث...وهكذا؛ إذ إن ما يجمع بين الجميع هو السلطة والنفوذ وليس مجرد كون الملك ملكًا، أو الأب أبًا، أو القس قسًا.

فالنادرة الشائعة في مصر عن "الصعيدي اللي راح الحمام وبعد نص ساعة من الدعك والحك لقوا فانلته"، يوردها **الفهرست** في الباب الثالث "النكت والنوادر"، المدخل الثالث "قصص عن المرأة"، ورقمها الفهرسي هو ١٤٤٧ المرأة القذرة، وهو وصف لا يتفق مع نادرتنا؛ إذ إنها لا تخص امرأة. وتحكي النادرة نفسها في العراق عن كردي. فالحدث واحد في جميع الروايات وإن اختلفت الشخصيات. وتجد أيضًا النادرة الشائعة في مصر عن الزوج الذي كانت زوجته تعطي أطايب الطعام لعشيقها. فأتى لها الزوج بدجاجتين بعد أن عرضهما على الجيران وطلب منها طهيهما، وجاء العشيق مطالبًا بهما فأمهلته الزوجة، وعند موعد العشاء طلبت الزوجة من زوجها إحضار ضيف ليقتسم معهما الطعام الزائد، فأحضر الزوج رجلًا فقيرًا إلى المنزل، وطلبت الزوجة من زوجها الذهاب لشراء ليمون، وبينما الزوج في الخارج أوهمت الزوجة الضيف أن زوجها مريض وأن الطبيب أوصاه بأكل خصيتي رجل كل عام. ففر الضيف وأسرعت الزوجة بإخفاء الدجاجتين، ولما جاء الزوج أخبرته زوجته بأن الضيف قد استولى على الدجاجتين وهرب، فطارده، ولما يئس من اللحاق به صاح: "طب اديني واحدة وخلي لك واحدة"، فرد عليه الضيف: "لو حصلتنى خذ الاثنين". يورد **الفهرست** هذه النادرة في الباب الثالث "نكت ونوادر"، المدخل الرابع قصص عن الرجل، تحت المدخل الثانوي، "القسيس يخدع"؛ حيث إن الطراز الأوروبي المعتمد تضمن قسيسًا بدلًا من الزوج، وخادمًا بدلًا من الزوجة. ورقم هذه النادرة الفهرسي هو ١٧٤١: ضيف القسيس والدجاج المأكول. كما هو الحال في المثال الأول فإن الحدث واحد ولكن الشخصيات تختلف.

ب) قلة المداخل التي تحدد طبيعة المواد التي تحويها الأبواب العامة، مما يجعل البحث فيها عن مادة معينة ضربًا من ضروب الحدس في بعض الأحيان [١٨].

الليالي نوع من القصص الشعبي شديد الاقتراب من الواقع، وبه أقل قدر ممكن من الخوارق، وتعتبر **الديكامرون** لبوكاشيو و**ألف ليلة وليلة** من أمثلة هذا النوع الأدبي الشعبي وهو القصص الشعبي الذي يلعب فيه البناء الدور الأساسي بدلًا من التطور الموضوعي للأحداث، فهي قصة ذات طبيعة بنائية تركيبية. وهو القصص الذي تذكر فيه عبارة بسيطة بشكل تراكمي، وعادة يكون هذا التكرار بمصاحبة إضافة بسيطة، ومع كل إضافة يعاد ذكر كل ما سبق روايته.

الحلقة الثانية: فهرست الموتيفة

عرضنا في السابق لمفهوم الطراز في دراسات القصص الشعبي، وانتهينا إلى أن الطراز هو أكبر وحدة قياسية (تحليلية) من وحدات تحليل الأدب الروائي، ونعرض الآن لمفهوم آخر لا يختلف عن المفهوم السابق في أهميته وإن اختلف عنه في الترتيب والمضمون، وهو مفهوم الموتيفة التي هي أصغر وحدات القياس.

الموتيفة

هي الجزيء المتكرر والمستمر الحامل لمعنى أو قيمة ثقافية ،والذي يدخل في تكوين الشكل أو المحتوى لمختلف أنواع الإنتاج الثقافي - هذا من الناحية العامة. أما في الأدب التقليدي فالموتيفة - أو الجزيء القصصي - هو أصغر عنصر روائي له المقدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من التقاليد في ثقافة معينة. وتعتمد هذه الصفة الاستمرارية على قدرة أفراد المجتمع وحفظ هذه المادة الثقافية على مر الأيام، ثم قدرتهم على تمكين الأجيال التي تليهم من اكتساب هذه المعرفة وما يرتبط بها من قيم، وذلك عن طريق العمليات العقلية الداخلة في عمليتي التعليم وحفظ المادة المتعلمة في حدود القوى الثقافية والاجتماعية التي تولدها الظروف الاجتماعية والثقافية.

ولقد حاول كثير من علماء الفولكلور أن يفسروا هذه الظاهرة، وأن يحددوا القوى التي تستمر بمقتضاها هذه المواد الثقافية، (وإن كانت هذه المحاولات قد تمت بمعزل عن الأبحاث التي دارت في ميدان التعليم - وبخاصة في الربع الأول من القرن العشرين)، فنجد آرثر كرستنسن الدانماركي يعرف الموتيفة على أنها عنصر يحمل معنى معينًا، ويتوافر في المجتمع طبقًا لمبدأ نفسي ليس من السهل تفسيره.

ويتفق الفولكلوريون على أن هذه الخاصية ترتبط بكون الموتيفة عنصرًا غير عادي ولافتًا للنظر. فالكلب إذا نبح لا يعتبر نباحه أمرًا غير عادي أو لافتًا للنظر في أي ثقافة، بحيث يستتبع استمرار أخبار واقعة نباحه في التقاليد؛ أما إذا تكلم الكلب فإن هذا أمر آخر. والمرآة التي يرى فيها الشخص انعكاس وجهه على صفحتها تعتبر أمرًا طبيعيًا. أما إذا رأى هذا الشخص صورته بعد زمن ما في المستقبل أو وجه شخص آخر غير موجود فهذا أمر غير عادي ويسترعي الانتباه، والمدينة التي تباع الأشياء وتشترى فيها بالنقود أو بالمقايضة لا تثير أي نوع خاص من الاهتمام - تحت الظروف المعتادة ، ولكن المدينة التي تكون فيها الوحدة المصرفية المعترف بها هي " الصلاة على النبي"، والتي تباع وتشترى بمقتضاها الأشياء، هي ولا شك مدينة عجيبة مثيرة للاهتمام، والمرأة التي تعض زوجها قد لا تثير اهتمامًا كبيرًا، أما إذا أكلت الزوجة ذراع زوجها فإن هذا يعتبر شيئًا غير عادي، فمجرد نباح الكلب وظهور صورة الناظر على سطح المرآة لحظة نظره إليها، والمدينة العادية والمرأة العضاضة لا يمكن اعتبارهما عناصر قصصية مستقلة أو موتيفات، ولكن الكلب المتكلم والمرأة المسحورة والمدينة التي تستعمل" الصلاة على النبي"، والمرأة التي أكلت ذراع زوجها، هي عناصر قصصية لها إمكانية الاستمرار في التقاليد، نظرًا إلى جانب العوامل الأخرى الداخلة في عمليتي الإدراك والتعلم، فالنقطة الحمراء وسط مجموعة من النقاط السود تجذب النظر إليها وحدها دون أن ينحرف إلى جارتها، والصوت الثاقب المختلط بمجموعة من الأصوات الخشنة المتماثلة يستقبله السمع ويدخل الأذن دون كبير عناء من قبل السامع، كذلك فإن العنصر المعرفي الغريب يسترعي الانتباه بما يتصف به

من الغرابة أو الفخامة او القوة أو الجدة.. إلخ، وهو ما يعرف عند أصحاب مدرسة الجشطلت بمبدأ الشكل على الأرضية في عملية الإدراك.

ويقرر طومبسون أنه "بينما يستعمل المصطلح "موتيف" استعمالًا فضفاضًا ليعني أيًا من العناصر الداخلة في رواية تقليدية، فإنه يجب علينا أن نتذكر أنه لا بد له من شيء خاص يجعل الناس يتذكرونه ويرددونه لكي يصبح جزءًا حقيقيًا من التقاليد، وليس مجرد شيء عادي يقابله الجميع في حياتهم اليومية".

الطوائف الثلاث للموتيفات

ويمكننا تقسيم معظم الموتيفات المعروفة إلى طوائف:

شخصيات

ونقصد بالشخصيات هنا المعنى الأوسع والأعم للكلمة؛ إذ تشمل الإنسان والحيوان والجان وأحيانًا الجماد على حد سواء ممن يلعبون دورًا في القصة الشعبية، فأبطال مثل: الشاطر محمد، وعلي بابا. وأوغاد مثل: المرابي، واللص. وأحيانًا اليهودي، و"الخواجة"، وحيوانات مثل: الأسد، والنمر، والعنز. وكائنات عجيبة مثل: الحصان، والطائر، والكلب المتكلم. وجمادات مثل: المنخل الذي يخبر الغول بفرار ضحاياه. وشخصيات متكررة مثل: زوجة الأب الشريرة، والابنة الصغرى الأكثر جمالًا، والأخ الأصغر الذي ينجح دائمًا فيما يفشل فيه إخوته الكبار، كلها عناصر قصصية قاعدية أو موتيفات تدخل في تكوين القصص الشعبي.

أشياء

تكون هذه الأشياء ذات محدودية نسبية في ظهورها، وغالبًا ما تلعب دورها كعنصر مساعد، وتبقى في خلفية الأحداث، فالأشياء السحرية مثل: البساط الطائر، والقصر الذهب، وخاتم الملك،والشعرة التي تجلب العفريت للنجدة، وكذلك العادات الغريبة (التي يمكن اعتبارها ضمن طائفة الوقائع) مثل: دفن الأرمل حيًا، وبيع الأشياء "بالصلاة على النبي" واختيار أول داخل للمدينة لتولي الملك، كلها عناصر قصصية غير عادية يمكن اعتبارها موتيفات.

وقائع (حوادث)

وتمثل الوقائع المقررة الغالبية العظمى للجزئيات القصصية القاعدية - الموتيفات. فتزويج الأميرة لمن يحضر أثمن شيء في الوجود، ومخادعة الغول مما يؤدي إلى قتله أولاده هو بدلًا من ضحاياه، والملك الذي يقتل زوجاته الواحدة تلو الأخرى، والشخص الذي يهبط إلى قاع بئر ليجد عالمًا غير عالمنا.. هذه كلها موتيفات.

وتشكل هذه الطائفة من الموتيفات المادة التي لها القدرة على الوجود المستقل، والتي يمكنها أن تصوغ القصة وتطور أحداثها من البداية إلى النهاية، والتي يمكنها أيضًا أن تشكل الطراز الحقيقي للحكاية. وترى أرمينيا فوجلين في دراستها عن قصص الهنود الحمر أنه من الممكن أن تشكل موتيفة واحدة قصة كاملة - وبخاصة في الروايات البسيطة للمجتمعات البدائية.

إلا أن الطراز لا يتكون من الموتيفات فحسب، فلا بد لهذه الموتيفات من اكتساب تتابع خاص يؤدي إلى ظهور الأنماط.

الطــراز والنمــط

يعتبر عامل التتابع من أهم العوامل التي تقرر ماهية الحكاية. فلو أننا افترضنا وجود مجموعة معينة من الوحدات القاعدية القصصية الموتيفات؛ فإنه لا يمكن لهذه المجموعة أن تبقى مجرد حفنة من الجزئيات المتناثرة، إذا لم تربطها علاقات عضوية. ويمكن لها كذلك أن تشكل أكثر من طراز مختلف أو أكثر من رواية لنفس الطراز، وذلك تبعًا لطبيعة العلاقات المختلفة القائمة بين هذه الموتيفات وتتابعها ودرجة ترابط عناصرها، وهو ما يؤدي إلى ظهور النمط. فالنمط إذن هو ترتيب العناصر أو المكونات في كل متكامل متميز بشكله وتركيبه الذي يفصل بينه وبين بقية التركيبات التي قد يكون لها نفس المحتوى. والنمط كذلك هو العلاقات القائمة بين هذه العناصر ودرجة تفاعلها مع بعضها؛ أي العلاقات الدينامية بين مكونات الطراز المختلفة. بينما الطراز هو القصة الشعبية ذات الشكل والمحتوى الثابتين نسبيًا.

وتشير روث في دراستها عن "دائرة سندريلا" إلى وجود اختلافات وظيفية وتركيبية في عمل الموتيفات. وبناء على هذا فهي تقسم الموتيفات إلى طبقات تبعًا لأهمية الدور الذي تلعبه الموتيفة في القصة. فهناك ما تسميه "الموتيفة الأساسية" تزويج ابنته لمن يحضر له أثمن شيء في العالم السبب الرئيسي الذي من أجله يتنافس المتنافسون وتعقد المقارنات (طراز ٦٦٥٣ أ.. أندر شيء في العالم).

وكذلك حكاية الزوجة وعشيقها الذي أرادت أن تعطيه الدجاجتين اللتين أحضرهما زوجها فطلبت منه دعوة ضيف للعشاء معهما، ثم أرسلته في طلب شيء آخر، وبينما هي مع الضيف والزوج غائب أخبرته بأن زوجها مريض وأنه سيستعمل خصيته (أي الضيف) كعلاج (طراز ١٧٤١: ضيف القس والدجاج المأكول)، فبدون موتيفة الضيف لفقدت النادرة حبكتها.

وهناك ما تسميه روث "موتيفة التفاصيل"، وهي الموتيفة ذات الأهمية الجانبية التي يقتصر عملها على المساعدة في توضيح أو استكمال الأحداث المؤدية إلى تحقيق موتيفة التفاصيل خللًا بنائيًا أو روائيًا خطيرًا. فالمرأة المسحورة التي رأى فيها أحد الخطاب صورة الأميرة وهي تحتضر يمكن أن تستبدل بموتيفة الهاتف الذي يأتيه بالخبز والليمونة اللذين يعيدان الميت إلى الحياة، يمكن أن تكون أي شيء آخر؛ وكذلك فإننا نجد في حكاية سندريلا أن الحذاء الزجاجي موتيفة تفاصيل؛ إذ إن محور الحكاية هو صغر حجم قدم سندريلا وليس كون الحذاء زجاجيًا. (ومن الطريف هنا أن نذكر أن إحدى قبائل الهنود الحمر في شمال أمريكا أخذت رواية سندريلا عن الأصل الأوروبي، إلا أن الراوي البدائي اضطر إلى تغيير النص بحيث أصبحت "سندريلا" صاحبة أكبر قدم في القبيلة، وذلك لأن ضخامة القدم وليس صغرها هي علامة الجمال عندها).

ولا شك أن دارس الأدب الشعبي يقابل في معظم قصصه الكثير من العناصر الروائية التي يمكن إسقاطها دون أن تصاب القصة بأدنى ضرر، ومن أمثال ذلك الموتيفات الخاصة بالوصف وعناصر التشويق وإطالة الأحداث حتى تستغرق الرواية - لسبب أو لآخر - أطول وقت ممكن.

وتتحدث روث أيضًا عن وجود تجمعات موتيفة منطقية سمَّتها المركب الموتيفي [يجب ألا نخلط بين مفهوم روث عن المركب الموتيفي والمفهوم الأنثروبولوجي عن المركب الثقافي - وهو ما سنعرض له عاجلًا- وهو أصغر جزء قصصي مكتمل مكون من عدد من الموتيفات يمكن أن ينظر إليها على أنها مترابطة مع بعضها، إلا أنها تتمتع بقدر من الاستقلال والقدرة على الحركة الذاتية

بالانضمام إلى النصوص المختلفة أو الانفصال عنها، ويسمي كرستنسن هذا التجمع بالموتيفة المتلازمة ويؤكد الجانب المنطقي فيه. فالصخرة التي تفتح لقول معين موتيفة مستقلة، والكهف الذي تؤدي إليه هذه الصخرة موتيفة مستقلة أخرى، والعجائب التي يحتويها الكهف موتيفة ثالثة، وسكان الكهف - سواء أكانوا بشرًا أم كائنات خارقة - موتيفة رابعة، إلا أن هذه الموتيفات الأربع تتلازم وغالبًا لا تظهر منها واحدة دون الأخريات. ويتفق شفان مع روث وكرستنسن على وجود المركبات الموتيفية، إلا أنه يختلف معهما في افتراض عنصر المنطقية في العلاقات القائمة بين مكونات المركب الموتيفي.

وهنا ينبغي علينا أن نحدد ماهية الموتيفة والطراز كوحدات قياسية (تحليلية) بالنسبة لوحدات القياس لظواهر الثقافة الأخرى، فالفولكلور ظاهرة ثقافية في المقام الأول: يقوم تقسيم الثقافة إلى وحدات صغرى أساسًا على مبدأ أنه مجرد وسيلة دراسية وليس حقيقة واقعية، فالأنثروبولوجيون الثقافيون والاجتماعيون منذ تيلر يجمعون على أن الثقافة بجميع مظاهرها كل متكامل لا يتجزأ.

إن أصغر وحدة لقياس حجم الظواهر الثقافية هي العنصر الثقافي، فالعنصر هو أصغر جزيء يمكن التعرف عليه مستقلًا في ثقافة معينة، ويعرف هوبل العنصر بأنه "وحدة من وحدات الأنماط السلوكية، أو أنه النتاج المادي واللا مادي لتلك الأنماط، والذي يعرف عنه أنه لا يمكن أن يخفض أو يُجزَّأ إلى أقل من تكوينه القائم"؛ فالنحاس مثلاً إذا لم يكن معروفًا لجماعة لا يمكن اعتباره عنصرًا من عناصر ثقافتهم.أما إذا عرف هذا المعدن لجماعة معينة أصبحت تلك المعرفة وأصبح هذا المعدن عنصرًا من عناصر ثقافتهم.

وكذلك المدينة كمجرد فكرة أو مفهوم يناظر مفهوم جماعة معينة، وكذلك إمكانية تشكيل النحاس إلى أشكال معينة. فإذا ما نحن قارنا بين تلك العناصر الثقافية العامة ومفهوم الموتيفة لوجدنا أن أيًا منهما لا يصح اعتباره موتيفة بمفرده.

أما المدينة النحاسية فهي موتيفة يقتضي وجودها في ثقافة معينة وجود العناصر الثقافية السابق ذكرها (وهي المعرفة بالنحاس وبإمكانية تشكيله وبالمدينة). ومن هنا يمكننا القول بأن الموتيفة هي أصغر وحدة من وحدات القصص الشعبي، ولكنها ليست بالضرورة أصغر وحدة في الثقافة الشعبية.

أما الوحدة القياسية (التحليلية) الثانية للثقافة فهي المركب الثقافي ويمكن تعريفه على أنه مجموعة من العناصر الثقافية المترابطة ترابطًا عضويًا التي تؤدي وظيفة معينة. فالخاتم مثلًا مركب ثقافي من حيث إن عناصره هي المعدن والحجر والصنعة والشكل ثم الوظيفة التي قد تكون جمالية أو شعائرية أو اقتصادية وما إلى ذلك، والحكاية في حد ذاتها مجموعة من المركبات الثقافية المترابطة التي تؤدي وظيفة قصصية معينة، ومن هنا يمكننا القول إن القص (كاستجابة ثقافية) في حد ذاته - أي إمكانية أن يقص المرء ما حدث- هو عنصر ثقافي لا بد أن يوجد في الثقافة قبل أن يمكن للحكاية كما نفهمها الآن أن توجد كمركب ثقافي.. ويمكننا كذلك القول بأن الموتيفة والمركب الموتيفي والواقعة والطراز كلها درجات متفاوتة من المركبات الثقافية.

وأما الوحدة القياسية (التحليلية) الثالثة للثقافة فهي المؤسسة الثقافية، وهذه المؤسسة يمكن تعريفها على أنها مركب من الأنماط السلوكية التي تنتظم حول حاجة قوية، أو أنها مجموعة من المركبات الثقافية والاجتماعية التي تشبع حاجات أساسية في المجتمع. ولقد

ذهب بعض الباحثين إلى أن تلك الحاجات الأساسية هي الحاجة الأسرية والحاجة الاقتصادية والحاجة التربوية والحاجة الدينية والحاجة السياسية. وبالنظر إلى الحكاية في سياقها الثقافي والاجتماعي العريض نجد أنها قد تشكل جزءًا من أي من هذه المؤسسات الثقافية وتنتمي إليها. فالحكاية التي يتكسب بها راويها تصبح جزءًا من المؤسسة الاقتصادية، والحكاية التي تسلي بها الأم أولادها، أي تضمهم بها إلى الفراش للنوم، تصبح جزءًا من المؤسسة الأسرية والحكاية التي يقصد بها راويها أن يعلم سامعيه شيئًا معينًا تصبح جزءًا من المؤسسة التربوية وهكذا. فالحكاية لا تقوم بمحتواها وشكلها وتكوينها فقط وإنما بوظيفتها وماهية راويها وسامعها وظروف الرواية والاستماع على حد سواء. مع ملاحظة أن الحكاية غالبًا ما تكون متعددة الوظائف وذلك لتكامل المؤسسات الثقافية التي تنتمي إليها الحكاية واعتمادها المتبادل على بعضها البعض.

المحاولات الأولى للفهرسة الموتيفية

كانت قوائم الجمل المميزة (التي سبق وصفها سابقًا) هي أولى المحاولات لفهرسة القصص الشعبي. وقد احتوت هذه القوائم على عناصر كثيرة مما يمكن تسميته الآن بالموتيفات. وفي الوقت الذي اقترح فيه آرني إمكانية فهرسة سواد القصص الشعبي باستخدام الوحدات القصصية الصغرى كالموتيفات، كانت هذه القوائم الأبجدية خليطًا من الموتيفات والوقائع والطرز. إلا أن الموتيفة بمفهومها الحالي لم تظهر بوضوح إلا على يد طومبسون وتحت تأثير مباشر وقوي من المدرسة الأنثروبولوجية الأمريكية وبخاصة أعمال وسلر.

يصرح طومبسون بأن اهتمامه بموضوع الموتيفة بدأ في وقت مبكر (مستهل هذا القرن)؛ حيث اقتضت رسالته لنيل درجة الدكتوراه عن "القصص الشعبي الأوروبي عند هنود أمريكا الشمالية" من جامعة هارفارد إعداد قوائم تتضمن دقائق هذا القصص لمقارنة وقائع وملامح القصص الهندي الأحمر بنظيره الأوروبي، واقتضت تلك القوائم تبويبًا خاصًا إلا أن هذا العمل لم يؤد إلى نتيجة محددة، وذلك لعدم وضوح مفهوم الموتيفة بما فيه الكفاية آنذاك للقيام بمثل هذا العمل.

وفي عام ١٩٢٢ قرر طومبسون توسيع دائرة بحثه لتشمل العناصر الأصلية في قصص الهنود الحمر التي لا ترجع إلى أصل أوروبي. إلا أنه أيقن بعد عدد من المحاولات أن أية دراسة فعالة لتلك العناصر القصصية الدقيقة يجب أن تقوم على أساس تنسيق (فهرسة) هذه العناصر وتبويبها في مداخل واضحة ومستقلة.

ويجب أن نشير إلى أنه في نفس الوقت الذي كانت فيه المدرسة الفولكلورية مشغولة بكيفية تحليل الظواهر الروائية التقليدية كانت المدرسة الأنثروبولوجية الأمريكية بصدد تقديم مفهوم مكونات الثقافة (العنصر، المركب، المؤسسة)، وهي المحاولات التي بدأها كروبر ولوي عام ١٩٠٨، ثم تبعهما بواز بتحليله **ميثولوجيا جماعة التسمشيان** عام ١٩١٦. ولقد كان لأعمال وسلر التي قدم فيها مفهوم العنصر الثقافي أثر قوي في بلورة الموتيفة وبخاصة فيما يتعلق بأثر العناصر الطبيعية على تكوين ثقافات الجماعات الأصلية في أمريكا الشمالية وما تبعها من تكوين المناطق الثقافية، وتتمركز هذه الدراسات حول تحديد العامل المكاني - الموقع الجغرافي- الذي يغطيه العنصر الثقافي بالنسبة للعامل الزمني.

محاولتان مبكرتان

ولقد سبقت محاولة طومبسون المبكرة هذه محاولتان أخريان على الأقل لتنمية نظام فهرس يعتمد على عناصر قصصية أصغر من الطراز: أي العناصر القصصية الصغرى، ففي عام ١٩٢٥ قام كرستنسن الدانمركي - بمحاولة لتبويب وفهرسة مادة القصص الشعبي تبعًا للعناصر القصصية الصغرى فيها، واقترح كرستنسن وحدتين أساسيتين لهذا النظام وهما الموتيفة و"الموضوع الأساسي".

مراجع المقال

1. Johanes Bolte and George Polivka, Anmerkungen zu den Kinderund Hausmarchen der Bruder Grimm, vol. 4, p. 418 ff., 5 vole. (Leipzig, 1913-1932).

2. Theoder Bentey, Panchatantra: Funt Bucher indischer Fablen Mar-chen, und Erzahlungen, 2 vols. (Leipzig, 1859) ; Reinhold Kolen, Aufsatze uber Marchen und Volkslieder (Berlin, 1894) ; Emmanuel Cosquin, Etudes Folkloriques (Paris, 1922) ; Les Contes Indiens et l'Occident (Paris, 1922).

3. Max Millller, Chips from a German Workshop (New York, 1881) ; Angelo de Gebernatis, Zoological Mythology (London, 1872) ; John Fisk, Myths and Mythmakcrs (Boston, 1872) ; (Sir) George Cox, Mythology of the Aryan Nations (London, 1870).

4. J.G. Von Hahn, Griechsche und Albancsische Marehen, 2 vols. (Leip¬zig, 1864).

5. International Folklore Congress in London, 1891.

6. Journal of American Folklore (JAF), vol. 21, (Boston, 1908).

7. Franz Boas, Tsimshian Mythology, Report of the Bureau of American Ethnology, No. 31,. (Washington, 1916).

8. Stith Thompson, The Folktale, p. 415 (New York, 1946).

9. Antti Aarne, Verzeichnis der Marchentypen, Folklore Fellows Com-munications (FFC), No.3, (Helsinki, 1910).

10. Ibid., p. 8.

11. Ibid., p.10.

12. Thompson, The Follktale, p. 419 n.

13. Aarne, Finnische Marchenvariaten, FFC, Nos. 5, 53 ; Aarne, Estni¬sche Marchen- und Sagemaritaen, FFC, No. 25 ; O. Hackman, Kata¬log der Marchen der Finlandischen Schweden, FFC, No. 60 ; R. Chris¬tiansen, The Norwegian Fairytale, A Short Summary, FFC, No. 46, M. de Meyer, Les Conies Populaires de la Flander, FFc, No. 37, O. Loorits, Liuische Marchen- und Sagenvariaten, FFc, No. 66.

14. For a brief resume of these visits, see Thompson, The Folktale, pp. 419-420 n.

15. i.e. The Historic-Geographic Method known as the Finnish Method.

16. Thompson The Types of the Folktale (1961), p. 6 ; See also The

Folktale, p. 421.

17. For a brief description of the European-Asiatic folktale in primitive cultures, See Thompson. "European-Asiatic Folktales in other countries", in The Folktale, pp. 283-296, See also Thompson, European toles among the North American Indians (Calorado Springs, 1919).

18. "The Types of the Folktale of Europe, West Asia, and the Lands settled by these Peoples ", The Types of the Folktale (1961), p. 7.

ABAZA 95

الفوازير وظيفتها وبناؤها اللغوي

نصر أبو زيد

قد يكون من المفيد أن يحاول الباحثون في مجال الفولكلور الإفادة من مناهج الدراسات الأخرى التي أحرزت قدرًا من التقدم في صياغة طبيعة مادتها وتحديدها، وفي تحديد المداخل العلمية الكفيلة بالكشف عن خصوصية الظاهرة التي تدرسها. وعلم اللغة وما يتفرع عنه من علوم يعد أحد العلوم الاجتماعية المهمة التي بلورت لنفسها منهجًا يتسم بقدر هائل من الدقة والوضوح.

وليست محاولتنا هنا للإفادة من علم اللغة والنقد الأدبي في تحليل ظاهرة أدبية شعبية، هي الفزورة، محاولة تنطلق من فراغ، فالعلاقة بين الفولكلور والدراسات اللغوية علاقة وثيقة. والفولكلور في أحدث تعريفاته في المدرسة الأمريكية المعاصرة هو الاتصال الفني بين مجموعة محددة من البشر. وهذا التعريف إذا حللناه يستند إلى معايير ثلاثة: المعيار الأول يحدد وظيفة الفولكلور بأنها وظيفة اتصالية، وهذا المعيار يربط الفولكلور ربطًا وثيقًا بنظرية الاتصال في جوانبها المختلفة، ومنها نظرية الاتصال اللغوي التي تنصب أساسًا على أنواع الأدب الشعبي أو فنون القول الشعبية. وليس من المغالاة في شيء أن نقول إن هذا التعريف الشامل للفولكلور يربطه بعلم السميوطيقا أو علم الإشارات والعلامات. هذا عن المعيار الأول في التعريف، أما المعيار الثاني فهو يحدد تلك الوظيفة الاتصالية بصفة الفنية، وذلك الفصل بين الفولكلور ووسائل الاتصال الأخرى غير الفنية ومنها اللغة العادية والحركات والإشارات الاتفاقية ذات المعنى المحدد العملي كإشارات المرور وغيرها من العلامات. وهذا المعيار الثاني يجب أن يشد الباحثين إلى محاولة تلمس الجوانب الاتصالية الفنية في أنواع الفولكلور وأنماطه، وإلى محاولة درسها وتحليلها. أما المعيار الثالث فهو مفهوم الجماعة التي يؤدي الفولكلور من خلالها ولها تلك الوظيفة الاتصالية والفنية.

هذه المعايير الثلاثة التي يقوم عليها تعريف الفولكلور تفرض على الباحث التسلح بمناهج عدة من العلوم الإنسانية، والإفادة من نتائج هذه العلوم، وذلك لكي يفهم طبيعة النشاط

الفني الشعبي، ولكي يكون قادرًا على توصيفه وتحليله، ويهمنا من هذه العلوم فيما نحن بصدده الآن علم اللغة والنقد الأدبي وعلم الاجتماع بفروعه المختلفة.

يساعدنا منهج علم اللغة على الكشف عن الأدوات والوسائل الاتصالية التي يستخدمها نوع بعينه من أنواع الأدب الشعبي، ويساعدنا النقد الأدبي على تحليل الجوانب الفنية التي تتضافر مع الوسائل اللغوية، وتنبثق عنها وتتجلى من خلالها في أداء عملية الاتصال الفنية. أما علم الاجتماع فهو العلم الذي يساعدنا على دراسة السياق الاجتماعي الذي تتم العملية كلها فيه ومن خلاله، وذلك بمستوياته المختلفة وتعقيداته وتركيباته. بهذا وحده يمكن إخراج دراسة الفولكلور من إطار الخطب الحماسية والتخمينات الاجتهادية ونقلها إلى إطار الدراسة الموضوعية العلمية.

وإذا انتقلنا من التعريف الشامل للفولكلور إلى أحد فروعه وهو الأدب الشعبي، ومنه إلى نوع خاص من هذا الأدب هو الفزورة، لوجدنا أن التعريف السابق،رغم شموليته، يتطابق معها تمام التطابق، فالفزورة بناء لغوي فني يقوم بوظيفة الاتصال بين مجموعة من البشر. والفارق بين الفزورة وغيرها من أنواع الأدب الشعبي يكمن في أن المجموعة التي يتم الاتصال الفني بينها يمكن أن تقل لتصل إلى شخصين فقط، وذلك على عكس الأغنية أو الموال أو السيرة مثلًا، وتتشابه الفزورة من هذه الزاوية مع النكتة والمثل اللذين يكفي فيهما أيضًا شخصان لتحقيق عملية الاتصال الفنية.

وتهتم هذه الدراسة انطلاقًا من هذا المنظور بالكشف عن الأدوات اللغوية والفنية التي تؤدي الفزورة من خلالها وظيفتها الاتصالية الفنية، ورغم أن الحديث قد كثر وطال حول الوظائف الاجتماعية التي تؤديها الفزورة كما تؤديها غيرها من أنواع الأدب الشعبي؛ فإن المدخل اللغوي النقدي كفيل، فيما نرى، بالكشف عن خصوصية بنائها وكفيل من ثم بالكشف عن خصوصية الوظيفة التي تؤديها والتي تميز بينها وبين أنواع مثيلة تشبه الفزورة من حيث البناء؛ وذلك كالنكتة والمثل والأقوال الشعبية. وسوف يكون التركيز هنا منصَبا على الوظيفة الفنية التي يمكن تلخيصها في المتعة التي يثيرها حكي الفزورة عند المتلقي، والوظيفة التي تؤديها الفزورة بالنسبة للمتلقي هي إثارة الدهشة التي يعقبها لذة الاكتشاف بعد حل اللغز الكامن وراء الفزورة، والدهشة قرينة الإثارة التأملية والحث العقلي واستفزاز الطاقة الذهنية والعقلية من أجل اكتشاف اللغز الذي تنطوي عليه الفزورة.

وهذه الوظيفة المعقدة المركبة تؤديها الفزورة من خلال وسيلة لغوية يطلق عليها علماء اللغة "اللبس" أو "الالتباس" فما هذه الوسيلة اللغوية؟ وكيف يقوم بناء الفزورة عليها؟

اللبس ظاهرة لغوية، تعني العجز عن التعبير، ويؤدي ذلك العجز بدوره إلى فقدان اللغة لوظيفتها الاتصالية. ولذلك كثيرًا ما حذر علماء اللغة العرب القدامى من هذا اللبس ووضعوا القواعد والقوانين التي تعصم المتكلم من الوقوع في هذا "الالتباس"، وأباحوا للشعراء كثيرًا من المحظورات اللغوية بشرط عدم الوقوع في هذا اللبس الذي يحول اللغة عن وظيفتها الأصلية والأساسية وهي الإفهام والاتصال. وليس علم النحو العربي إلا القوانين التي يستهدي بها متكلم العربية للحماية من هذا "اللبس" أو ما يطلق عليه علماء اللغة "أمن اللبس"، من هذا المنطلق حرَّم علماء اللغة تحريمًا قاطعًا أن يتقدم الضمير في الجملة على الاسم الذي

يشير إليه فلا يصح أن يقول قائل "ضرب ابنه المدرس" على معنى أن ابن المدرس قد ضرب أباه المدرس، وذلك لأن الضمير في "ابنه" يعود على المدرس، وهو الاسم الذي جاء متأخرًا في الجملة، فهو متأخر في ترتيب وجوده في الجملة، وهذا ما يطلق عليه علماء اللغة "متأخر من حيث اللفظ"، ومن جانب آخر فهذا الاسم "المدرس" موقعه في الجملة مفعول به؛ لأنه هو الذي وقع عليه فعل الضرب، والفاعل هو الابن، وبذلك يكون الاسم متأخرًا من حيث اللفظ ومتأخرًا كذلك من حيث الرتبة؛ لأن رتبة المفعول تلي رتبة الفاعل في سياق التركيب اللغوي العربي.

هذا هو اللبس على مستوى اللغة العادية لغة الحديث، وهو ينطبق تمامًا على اللهجة العامية، فلا يصح أن نقول "صاحبها في الشقة" نعني صاحب الشقة فيها، وذلك لأن المستمع سيتساءل: صاحب إيه اللي في الشقة؟ وعلى مستوى لغة الشعر أيضًا حذر علماء اللغة من الوقوع في "اللبس"، وذلك برغم ما أعطوه للشعراء من حرية لم يبيحوها للمتكلم العادي باللغة.. ومن الأمثلة التي أوردها شيخ البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجاني على اللبس الذي يؤدي إلى الغموض قول أبي تمام:

ومـــا مثلـــه فـي النـــاس إلا ممـلكـا أبـــو أمـــه حـــي أبوه يقـــاربـــه

ويكمن اللبس في هذا البيت في مجموعة من الظواهر اللغوية التي يعرفها علماء اللغة. والمعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه هو: وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكًا أبو أم هذا الملك هو أبوه. فالشاعر كان يمدح خال الخليفة هشام بن عبدالملك، وأراد أن يقول إن خال الخليفة هذا لا يماثله من الأحياء إلا شخص واحد (هو الخليفة) وأن أبا أم هذا الشخص (الخليفة) هو أبو الممدوح "خال الخليفة". ومكمن اللبس في هذا البيت أن الشاعر فصل بين المبتدأ "وما مثله في الناس" والخبر "حي يقاربه" بكلمات غريبة عن سياق المبتدأ والخبر وهو قوله "إلا مملكا .. أبو أمه". الظاهرة الأخرى أنه قدم المستثنى على المستثنى منه وتوسط به بين المبتدأ والخبر، فالمستثنى هو "حي" والمستثنى منه هو "مملكا" وأداة الاستثناء هي "إلا"، الأمر الثالث أنه فصل بين الصفة والموصوف "حي يقاربه" بكلمة أجنبية هي "أبوه"، الأمر الرابع أنه فصل في الجملة الثانية "أبو أمه أبوه" بين المبتدأ والخبر بكلمة تنتمي إلى جملة أخرى هي كلمة "حي"، ولكي تستبين هذه الأخطاء التركيبية التي أدت إلى اللبس والغموض على مستوى المعنى نضع البيت مرة أخرى في السياق التركيبي الذي يقضي على هذا اللبس.

"ومـــا مثلـــه في النـــاس حـــي يقـاربه إلا مملكـــا أبـــــو أمـــــه أبـــوه"

هذا هو اللبس على المستوى اللغوي.. والسؤال الآن: كيف تستطيع الفزورة أن تستخدم هذه الظاهرة اللغوية التي تؤدي إلى إفقاد اللغة لوظيفتها الاتصالية لكي تؤدي وظيفة اتصالية، ناهيك عن أن تكون وظيفة اتصالية لغوية. للإجابة عن هذا السؤال نبدأ بتحليل فزورة ما للكشف عن هذا التحويل الوظيفي الذي تقوم به الفزورة.. تقول الفزورة: واحد بياخد كل يوم اثنين جنيه. ياخد في الشهر كام جنيه؟!".

وقبل أن نطرح الحل نبدأ في تحليل البناء اللغوي للفزورة. الحل الذي يتبادر للذهن لأول وهلة هو "ستين جنيه" على أساس أن أجر اليوم جنيهان والشهر ثلاثون يومًا والنتيجة هي

حاصل ضرب اثنين في ثلاثين. ولو كان هذا الحل صحيحًا لانتفت عن المسألة صفة الفزورة وتحولت إلى مسألة رياضية يحلها طفل في الابتدائي. ولذلك فذهن المتلقي ينصرف تلقائيًا عن هذا الحل السهل الذي يتبادر له بمجرد السماع. هذا الانصراف عن الحل السهل، رغم صحته، جزء من استراتيجية الفزورة النابع من سياقها الاجتماعي.

أما المعنى الآخر أو المستوى الدلالي الثاني فتتغير فيه معنى الكلمة "اثنين" من الرقم "٢" إلى أن تكون أحد أيام الأسبوع. وتكون العلاقة بين الظرف الزماني "كل يوم" والكلمة علاقة إضافة يمكن وضعها على النحو التالي:

واحد بياخد كل يوم اثنين جنيه

ويكون حل الفزورة ٤ جنيهات بدلاً من ستين جنيهًا. إن الغموض الذي تطرحه الفزورة على المستويين التركيبي والدلالي ليس غموضًا حقيقيًا مساويًا للغموض الذي سبقت مناقشته في بيت أبي تمام. إنه غموض مقصود قائم على نوع من الاتفاق العرفي بين قائل الفزورة ومتلقيها. وعلى ذلك لا يعترض المتلقي على الحل الذي يطرحه عليه القائل، بل يتلقاه عنه باعتباره الحل الحقيقي، وذلك رغم أن البناء اللغوي للفزورة يحتمل الحل الأول أيضًا.

إن هذا البناء الذي يعتمد على الغموض أو "اللبس" على المستويين التركيبي والدلالي يثير دهشة المتلقي، ويحفزه للتأمل والتفكير وطرح الحل الذي يكون غير صحيح من وجهة نظر الراوي.. وحين يطرح الحل تتحقق اللذة الذهنية، وذلك لأن الحل يزيد الغموض المفترض ويكشف للمتلقي ذلك الغموض الدلالي والتركيبي فتتحرك عقليته لفهم البناء اللغوي للفزورة فهمًا جديدًا تتحقق به لذة الاكتشاف والتنوير. إنها لحظة شبيهة بلحظة الخلاص من شرك أو الخروج من مأزق عسير، ولنترك الحديث عن المغزى السيكولوجي لهذه اللحظة للمتخصصين في مجال التحليل النفسي. ومعنى ذلك أن الفزورة تحقق وظيفتها الاتصالية الفنية من خلال إثارة اللذة عن طريق بنائها اللغوي متعدد الدلالات والمعاني.

وإذا انتقلنا إلى نماذج أخرى لبناء لغوي مخالف من الفوازير نجدها تعتمد على أمرين هما: الغموض الدلالي الذي يتجلى من خلال أداة بلاغية هي التشبيه أو الاستعارة، كما تعتمد من ناحية أخرى على المقابلة التركيبية بمستوييها الصوتي والدلالي على السواء... ولننظر إلى الفوازير التالية على سبيل المثال:

قَــدْ الفيــل ويِتْلَــفْ فــي منديــل (الناموسية)

قَــدْ الكَــفْ ويمَــوَّت مِيَّــه وأَلــف (المشط)

الست من حُسنها نِزِلت دُموعها على خَدَّها (الشمعة)

يعتمد هذا النمط من الفوازير على أمرين؛ أولهما التصوير المتمثل في التشبيه والاستعارة في الجزء الأول من الفزورة.. ويعتمد التشبيه على حذف المشبه (الذي هو حل الفزورة)، وبذلك يقترب إلى حد كبير من الاستعارة مع فارق وحيد هو ذكر وجه المشابهة الذي تعبر عنه كلمة (قد) في الفزورتين الأولى والثانية. أما الفزورة الثالثة فهي استعارة.. والبدء بالتشبيه المحذوف أحد طرفيه أو بالاستعارة يؤدي إلى نوع من الغموض الدلالي يوهم بأن الصورة الاستعارية أو التشبيهية مقصودة بذاتها. هذا الغموض يتعارض مع الوظيفة التي حددها البلاغيون للتشبيه

والاستعارة سواء في النقد القديم أم الحديث. هذا الغموض يخف نسبيًا عن طريق الجزء الثاني من الفزورة الذي يعتمد على التضاد المعنوي مع الجزء الأول، وهو التضاد الذي يطلق عليه البلاغيون اسم "الطباق"؛ هذا التضاد ينفي جزئيًا حرفية الصورة التي يطرحها الجزء الأول. أما الوسيلة الثالثة التي يعتمد عليها هذا النمط من الفوازير فهو الجناس الصوتي بين الكلمتين الأخيرتين من كل مقطع. ويمكن القول إن هذا النمط يعتمد ثلاث وسائل بلاغية: إحداها إيقاعي، أما الوسيلتان الأخريان فإحداهما تجسد الغموض (التشبيه أو الاستعارة) والأخرى تقربنا من إزالة هذا الغموض (الطباق). وبذلك يتحول الطباق إلى مفتاح لحل غموض اللغز، فيتحقق هدف الدهشة واللذة معًا.

ونطرح في النهاية سؤالًا أخيرًا عن مغزى التحويل الوظيفي الذي تحدثه الفزورة لظاهرة الغموض اللغوي. وللإجابة عن هذا السؤال لا بد من الانتقال من مناقشة مستوى البناء اللغوي للغة كما يحدده علماء اللغة إلى مستوى البناء الفني للغة كما يحدده نقاد الأدب والفن: الفارق بين اللغة في مستواها العادي واللغة في مستواها الأدبي الفني هو الفارق بين الوظيفة الاتصالية العادية التي يفترض في اللغة أن تؤديها وبين الوظيفة الجمالية التي يفترض أن تؤديها لغة الأدب والفن.

وفي لغة الأدب الرسمي يتحول الغموض إلى ظاهرة ترتبط بخصوصية التجربة الجمالية التي تنبثق عن العمل الأدبي من خلال مستوياته المتعددة.. الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية.. وهو غموض لا يعني فقدان الاتصال، بل يعني تكثيف أدوات هذا الاتصال، الأمر الذي يؤدي إلى تعميق الاتصال بين المبدع والمتلقي، ومن ثم لا يصبح المتلقي سلبيًا إزاء معطيات العمل الأدبي بل يقوم بدور إبداعي خلال عملية التلقي. وينتج عن ذلك اتصال من نوع جديد قائم على كثافة المعلومات التي تنتقل من المبدع إلى المتلقي، هذا التكثيف يعدد دلالات العمل، ويثريها وينقلها من مستوى المعنى الواحد إلى مستويات المعاني المركبة المتعددة.

وهذا بالضبط ما يحدث في الفزورة، فهي بوسائلها الفنية التي يعد الغموض أهمها، تعمق الاتصال بين القائل والمتلقي، وذلك عن طريق تكثيف أدوات الاتصال، وجعل المتلقي طرفًا مهمًا فيها، ذلك أن الفزورة لا يحلها قائلها دون وجود متلقٍ يحاول هذا الحل ويفشل، فيكشف فشله عن تعدد مستويات المعنى في تيار الفزورة.

ونتساءل الآن عن مغزى هذا المنهج اللغوي في تحليل بناء الفزورة والكشف عن وظيفتها الفنية والاجتماعية. وتنقسم الإجابة عن هذا التساؤل إلى شقين. الشق الأول أنه منهج يثري فهمنا لطبيعة الظاهرة الفولكلورية، ويباعد بيننا وبين مستويات التسطيح والخطابية التي لا تزال تسيطر على كثير من جوانب نظرتنا للتراث الشعبي، هذا إلى جانب أنه منهج يكشف عن تعقيد هذه الظاهرة ويؤكد الحاجة الضرورية إلى انفتاح ذهن الباحث الفولكلوري للإفادة من مناهج العلوم الإنسانية كافة. الشق الثاني شق عملي يتصل بعملية إعادة إنتاج الفولكلور وليكن حديثنا أيضًا عن الفزورة.

إن ما كشفت عنه هذه الدراسة التجريبية لبناء الفزورة ووظيفتها يلفت أذهاننا بشدة إلى تفاهة ما يقدمه التليفزيون في رمضان وعبثيته.

لقد حول تجار الثقافة الوظيفة الاتصالية للفزورة إلى عملية من عمليات التلقي السلبية

الفارغة الخالية من المعنى والدلالة. ونتيجة لتغير الوظيفة تغير البناء تمامًا، وتحولت الفزورة إلى فانتازيا من الألوان والرقصات والأغاني، وليت هذه العناصر تتضافر في بناء حقيقي، يولد في نفوسنا المتعة والدهشة، بل صار حل الفزورة كامنًا في كلمة واحدة، وهذه الكلمة تسقط كل هذه الوسائل، التي يتصور مبدعوها أنها فنية، في هوة الفجاجة والتسلية الضارة.

وهكذا يتحول الإنتاج الفني الشعبي عن وظيفته التي أبدعها لها أصحابها إلى وظيفة هامشية يعاد تصديرها إلى مبدع هذا الفن، وتتحول عملية إعادة الإنتاج هذه إلى محاولة مقصودة للتخريب، وذلك بحكم سيطرة الأجهزة الإعلامية وهيمنتها وقدرتها على استلاب وعي الجماهير، ولكن الصرخة الموجهة من هنا إلى هؤلاء التجار ارفعوا أيديكم عن التراث الشعبي.

احتفالية المولد في مصر

علي فهمي

تحتل احتفالية المولد مساحة كبيرة في الفضاء السوسيو ثقافي المصري، وبالتالي فهي تكتسب أهمية خاصة في هذا المجتمع تاريخيًا وآنيًا.ومن اللافت أن احتفالية المولد في مصر، تختلف اختلافات جوهرية في الشكل وفي المضمون عن المولد في الكثير من المجتمعات العربية والإسلامية الأخرى، مما يدعو إلى شيء من التقصي، ولسوف نعود إلى هذه الجزئية بالتفصيل فيما بعد.

ويبدو- لنا- أن السبب في هذا الاختلاف الجوهري، يعود إلى أن المجتمع المصري، كان يعرف قبل الفتح العربي الإسلامي ألوانًا شبيهة من الاحتفالات الدينية المصرية الصميمة. فيتضح من بعض النصوص المعروفة بـ **نصوص الأهرام** أن "أوزوريس" الميت كان يخاطب باعتباره شخصًا منذ القرن الثاني عشر "ق.م". وتشير هذه النصوص- أيضًا- إلى ارتباط أوزوريس ارتباطًا وثيقًا بالحياة النباتية بمصر، فعندما يطيب محصول العنب "الفاكهة التي تعيش عليها مصر- وفقًا للنص"؛ فإن مولد أوزوريس كان يطلق عليه: "مولده الذي لا عيب فيه"[١].

وثمة إشارات واضحة عن علاقات كثيرة بين المعبود الأكبر بالعاصمة والمعبودات المحلية بالأقاليم من ناحية، وجماهير الأتباع من ناحية أخرى؛ حيث يلجأ الأخيرون إلى المعبودات طلبًا للصحة والشفاء، أو للرخاء، أو ملتمسين تدخل هؤلاء المعبودات لدفع ظلم حاق ببعض الأتباع أو للشكوى من خصم جائر قوي[٢].

كما أن ثمة إشارات أخرى عدة تمثل خروجًا دوريًا- من المعبد- لمعبود معين "يختلف باختلاف الأقاليم"، وكيف كان يحتفل بهذه المناسبة، احتفالات رسمية يترأسها– أحيانًا- الملك نفسه وأولاده وكبار المسؤولين، هذا على المستوى الرسمي، كما كانت تقام للمناسبة ذاتها احتفاليات أخرى شعبية تتسم بالصخب وبعض العنف التمثيلي "مثال: خروج المعبود "مين" وعيد "أوبت" الجميل.. ونحو ذلك"[٣].

وهذه الاحتفالات بخروج "المعبودات" كانت تطول لأيام عدة. ولكي تجذب هذه الاحتفالات جموعًا غفيرة من الأهالي، كانت تتنوع على نحو مثير، وكان التمثيل والرقص يحتلان مكانة بارزة في تنويع الإثارة هذه[٤]. وفي "سايس" شاهد هيرودوت بنفسه في عصر لاحق تمثيليات ليلية على حافة البحيرة المستديرة؛ حيث مثلت فيها قصة المعبود "أوزوريس" بتفاصيلها كافة. كما أتيحت لـ "هيرودوت"- أيضًا- الفرصة لأن يزور "بابريميس" في شمالي شرق مصر؛ حيث شاهد إحدى التمثيليات مكرسة لقاتل "أوزوريس" وأخيه: "ست"؛ حيث "نقل تمثال المعبود "ست"- وهو في تابوته- خارج الأملاك المقدسة يحرسه رجال الدين، ولما حان وقت عودته كان يوضع فوق عربة ذات أربع عجلات. "وما لبث أن هجم أكثر من ألف شخص مسلحين بالعصي الغليظة على الكهنة الذين كانوا يحرسون التمثال، وأتت لهؤلاء إمدادات من الرجال. وأصبحت الاشتباكات عنيفة. وفي نهاية المعركة، كانت الأعين المصابة والجماجم المكسورة تفوق الحصر. ومع هذا فإن أهل المدينة زعموا أن هذا لم يكن إلا مجرد مزاح"[٥].

وعلى ضوء ما سلف بيانه- بإيجاز- فإننا نرى أن المناخ السوسيو ثقافي المصري، وقد عرف هذه الاحتفاليات الدينية القديمة، وقد عرف التوصل بالمعبودات للشفاء ولجلب المنفعة ولدفع الأذى وقضاء الحاجات، فقد كان هنا المناخ ملائمًا لاحتفاليات لاحقة ذات طابع ديني أيضًا عندما انتشرت المسيحية فالإسلام.

فنحن نعرف كم عانى قبط مصر الاضطهاد الديني والسياسي في القرون الأولى للميلاد، وبخاصة في "عصر الشهداء". ومن المنطقي أن يكون الأقباط قد أفادوا من مناخ الاحتفاليات القديمة في تخليد ذكرى هؤلاء الشهداء، فانتشر- بسهولة- هذا النوع من الاحتفالات بالشهداء والقديسين. ولعل مما ساعد على هذا، أن مصر القبطية قد أحدثت لأول مرة في تاريخ المسيحية نظام الديرية بعيدًا عن طغيان الرومان المحتلين، مما يسر على الأقباط- آنذاك- هذا النوع من الاحتفاليات بعيدًا في الأديرة النائية في قلب الصحراء.

ومنذ هذا التاريخ، نلاحظ أن القديس القبطي ومن قضوا من الشهداء آنذاك، كانوا يقومون بجهاد مزدوج: ديني للحفاظ على العقيدة الجديدة المضطهدة وللدفاع عنها، وقومي بالدفاع عن التراب الوطني ضد المحتل الروماني الغاصب. ولسوف تتكرر هذه الازدواجية في الجهاد - فيما بعد- في العصر الإسلامي، إذ إن عددًا كبيرًا من أبرز رموز الولاية لدى مسلمي مصر، كانوا يدافعون عن راية الإسلام من ناحية وعن راية الوطن من ناحية أخرى، في وجه جحافل الغزاة الصليبيين والتتار. ولعلنا أن نشير مجرد إشارة، إلى أن السيد "أحمد البدوي"، كان صوفيًا ومجاهدًا ضد الصليبيين في آن. وحتى السيرة الشعبية، قد أسبغت الولاية الدينية على سلطان مصر "الملك الصالح نجم الدين أيوب"،"ولي الله المجذوب"، والذي طبّقت شهرته الآفاق قائدًا حربيًا مسلمًا متميزًا، حين أوقع الهزيمة الفادحة بجيوش الصليبيين تحت قيادة ملك فرنسا: "لويس التاسع" في موقعة المنصورة الشهيرة.

وقد يُحاجُّ بأن الجمع بين الولاية والتصوف من ناحية والجهاد من ناحية أخرى، ظاهرة لا تقتصر على المجتمع المصري في العصر الوسيط، ذلك أن الأمصار الإسلامية الأخرى، وبخاصة في الشمال الإفريقي، قد عرفت "الرباط" على طول الساحل لصد المغيرين من الأعداء الفرنج، بحيث كان "الرباط" يجمع بين المتصوفة والمجاهدين في قلعة حصينة. بيد أن

هذه المحاجة هي من قبيل القياس مع الفارق، ذلك أن أهل "الرباط" كانوا يكتفون بالدفاع، دون خروج بعيد لملاقاة العدو، بعكس الحال في المثال المصري؛ حيث كان المتصوفة وأرباب الولاية يخرجون- دائمًا- مع الجيش بل وفي مقدمته للحث على الجهاد والتحريض عليه، وأيضًا لإشاعة البركة.

وقد يكون من الوارد في هذا السياق، أن كوكبة من أبرز المتصوفة من "الأندلس" ومن "المغرب الكبير"، قد جاءوا إلى مصر لأسباب تتعلق بانكسار المسلمين هناك. ولقد احتفى المصريون من المسلمين بهم أيما احتفاء. ونجتزئ بذكر مولانا الإمام "أبو الحسن الشاذلي" من "شاذلة" بالأندلس، ومولانا الإمام "أبو العباس المرسي" من "مرسية" بالأندلس، ومولانا الإمام "الشاطبي" من "شاطبة" بالأندلس أيضًا، وكذا مولانا الإمام "ابن عطاء الله السكندري" قدس الله تعالى سرهم، وللمصريين فيهم اعتقاد عظيم، ويحتفلون بموالدهم كل عام وعلى مر السنين.

فإذا قارنا احتفاليات المصريين بالمولد، مع احتفاليات أخرى ذات طابع ديني أيضًا، في بعض الأمصار العربية الإسلامية، مثل جنوب "العراق" و"إيران"؛ حيث الغالبية من الشيعة المسلمين، فإن الاختلافات بين النوعين من الاحتفاليات تبدو فارقة للغاية. فبينما احتفاليات المصريين من المسلمين ومن الأقباط تكسوها مظاهر الفرح والمرح وكثرة القصف (على حد تعبير المؤرخين المصريين من أمثال: "ابن إياس" و"الجبرتي")؛ لأنها احتفاليات بمولد، أي ببداية حياة؛ فإن احتفاليات الشيعة المسلمين هي بذكرى وفاة أو استشهاد، وبالتالي فيكسوها حزن مقيم وإحساس عام (ولو على مستوى شعوري) بعقدة الذنب- على نحو تعبير أدبيات التحليل النفسي. فالاحتفالية المصرية بالمولد تمتلئ بالحيوية ويمتزج فيها الدين بالفن، والفن بالطقس الديني،في تناغم مذهل، وتتردد في جنباتها الأذكار بتوقيع موسيقي "بالنسبة للمسلمين"، والتراتيل بأنغام عذبة "بالنسبة للأقباط". والمولد في مصر سوق اقتصادية وتجارية ولعب وترويح وتسلية وطعام وشراب ورقص ومرح يذكرنا بالاحتفاليات المصرية القديمة: "والأهالي الذين أتوا من الجهات كافة ليشاهدوا هذا الاحتفال ويشاركوا فيه بقدر ما يستطيعون قد ملأوا شاطئ النيل. وكان يعجبهم هذا المنظر أيما إعجاب، وقد أقيمت الخيام والمشارب في كل مكان، ولا يفتأ التموين من الطعام يتدفق من كل ناحية..."[٦]. بينما الاحتفالية الشيعية تمتلئ جنباتها بالنوح والبكاء، وبتمثل ما حدث من قتل وحرب واستشهاد، وفيها يعاد تمثيل المشاهد التاريخية المأساوية بنوع من المبالغة في جلد الذات حتى حدود القسوة.

ألم تر كيف تكون احتفالية المصريين بالمولد الحسيني بالقاهرة كل عام، تملأ جنباتها البهجة ويكسوها المرح والإنشاد المنغم والرقص والطرب وألعاب الأطفال المبهجة وأكل الحلوى الفقيرة والكشرى والسمين ونبوت الغفير؟ فإذا عمدنا إلى المقارنة بالاحتفالية الشيعية المماثلة بالعراق وإيران (وهي للولي المناضل نفسه: الحسين سبط النبي وزينة العترة الشريفة)؛ فإن الاحتفالية الشيعية هناك يملأ جنباتها البكاء ويكسوها الحزن والهم، حتى لكأن الناس يستحضرون في الاحتفالية كل أحزان العالم مقطرة.

ولعل هذه المقارنات الإسكتشية، أن تدعونا إلى التقرير الموضوعي بأن احتفالية المولد في مصر، هي جزء من كل، نسيج سوسيو ثقافي مصري صميمي متفرد، حتى إن هي تشابهت- في بعض الجزئيات- مع غيرها من الاحتفاليات ذات الطابع الديني في بعض أقاليم "دار الإسلام".

ومما قد يدعم هذا النظر، أن احتفالية المولد في مصر،سواء فيما يتعلق بولي مسلم أم بقديس قبطي، تتشابه في مظاهرها العامة والجزئية حتى لتكاد أن تتطابق، فيما عدا الاختلاف اللفظي في الأذكار والأوراد الإسلامية من ناحية، والتراتيل الدينية القبطية من ناحية أخرى. وحتى في هذه الجزئية؛ فإن الملاحظات الميدانية المتبصرة تقودنا إلى بعض أوجه الشبه- أحيانًا- في المصاحبات الإيقاعية الموسيقية، إذ توسدها- في الغالب - تيمات موسيقية شعبية ذات طابع تراثي. ونلاحظ بالنسبة لاحتفالية المولد "الإسلامي" أن عددًا كبيرًا ممن يرتادون هذه الاحتفالية من الأقباط، الذين كثيرًا ما يقدمون النذور النقدية والعينية لضريح ولخدم ضريح الولي المسلم المحتفى بمولده. وبالمقابل فإن أعدادًا كبيرة ممن يرتادون المولد "القبطي" من المسلمين، الذين يقومون بالوفاء بنذور قطعوها على أنفسهم إن أتم الله تعالى ما في مرادهم على عين ضريح القديس القبطي تيمنًا ببركته. هذا الامتزاج بين عنصري الأمة في احتفالية المولد، لقمين بأن يؤيد ما نذهب إليه، من أن احتفالية المولد في مصر، هي احتفالية مصرية صميمة، وإن اختلف المعتقد الديني. فالواقع أننا- من الناحية السوسيو ثقافية- على اقتناع علمي له ما يبرره، بأن الدين الشعبوي السائد لدى الشعب المصري، هو دين واحد أو يكاد، على نحو ما ذهبنا إليه في دراسة سابقة لنا منشورة حول هذا الموضوع[٧].

ويجدر الالتفات- هنا- إلى أن احتفالية المولد في المجتمع المصري، قد استمرت عبر قرون عددًا وحتى الآن، على الرغم من أمرين مهمين:

أولهما أن معظم الفقهاء المسلمين من أهل السنة في مصر،طالما هاجموا فكرة الاحتفالية بالمولد، بل طالما هاجموا- بدرجة أقل- فكرة الولاية ذاتها، واعتبروا في هذا كله خروجًا على الخط الإسلامي السني. ويكفي للتدليل على هذا مواقف فقهاء كبار من أمثال الإمام "جلال الدين السيوطي" من هذه الظواهر البدعية في تقديرهم. وثانيهما أن احتفالية المولد في مصر مستمرة وعلى نطاق واسع، برغم اتساع رقعة التعليم العلماني ومظاهر تحديث المجتمع والدولة منذ قرابة قرنين من الزمان، بل تشير إلى أن الأجهزة الرسمية بالدولة كثيرًا ما تشارك في احتفالية المولد، إما عن مشاركة في المعتقد الشعبوي، وإما ممالأة لهذا المعتقد ولأشياعه.

وعلى الرغم من اقتناعنا بالمادية التاريخية منهجًا مدخليًا في دراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية (بما في ذلك الممارسات ذات الطابع الديني)، فنحن لا نعتقد أن العلاقة بين ما يسمى في الأدبيات بالأبنية التحتية وتلك الفوقية هي علاقة آلية، بل إنها علاقة جدلية بالضرورة. كما نذهب إلى أن الوظيفة النفعية للظاهرة السوسيو ثقافية هي التي تبرر- في المقام الأول- استمرارية هذه الظاهرة،حتى مع حدوث بعض التنويعات على سلم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية.

آليات وملامح احتفالية المولد في مصر

لاحتفالية المولد في مصر ملامح مشتركة خاصة ومتميزة، كما أن وراء هذه الاحتفاليات آليات أو شبه آليات تسمح بتنظيم- ما- ضروري لهذا الزخم البشري الهائل ولتلبية احتياجاته.

فالمولد سوق تجارية، يعرض فيها المنتجون بضائعهم ويسعى إليهم المستهلكون للشراء.

المنتج والبائع- من ناحية- يفيدان من المولد سرعة وسهولة تصريف السلع، والمستهلك- من ناحية أخرى- يفيد من المنافسة بين الباعة لدى الشراء. ومن اللافت للباحث المدقق، أن الموالد وبخاصة في الأقاليم المصرية، ترتبط مواسم إقامتها بتصريف محاصيل زراعية بعينها. وتتفق مواعيد الموالد الإقليمية هذه مع مواعيد الانتهاء من جني المحصول الذي يشتهر به الإقليم الذي يقام فيه المولد. وحتى في القاهرة والعواصم الأقل حجمًا مثل "الإسكندرية"؛ فإن غالبية موالد الأولياءالمشهورين تأتي في الأشهر السابقة على شهر رمضان. وكأن الرواج التجاري الذي يحدث إبان هذه الموالد، مقدمة ضرورية للإنفاق خلال الشهر الكريم، وللإنفاق على رحلة الحج بعد ذلك. كما يلعب المولد دورًا مهمًا في توثيق العلاقات الاجتماعية بين الوافدين إليه من أبناء القرية الواحدة أو الإقليم الواحد، أو بين المنتمين إلى طريقة صوفية واحدة وإن تعددت مواطنهم الإقليمية. ولعل في توثيق العلاقات هذه بينهم، أن تخلق فرصًا مواتية للإصهار والزواج والتجارة والمشاركة في أنشطة اقتصادية في قابل الأيام[٨].

على أن ما يهمنا في هذا السياق، مجرد طرح بعض فرضيات تتعلق بالآليات التي تحكم وتنظم احتفالات المولد. ولا شك في أن بعض هذه الآليات رسمية، وتتمثل في الأجهزة الحكومية المعنية، كأجهزة وزارات الأوقاف والداخلية والصحة والتموين ونحو ذلك. كما أن بعض الآليات الأخرى وهي أكثر أهمية فيما يتعلق باحتفالية المولد، ليست رسمية خالصة، مثل الطرق الصوفية (في الموالد الإسلامية)، والكنيسة المصرية (في الموالد القبطية)، وبالطبع فإن هذه الآليات شبه الرسمية تقوم بالأدوار التموينية والتنظيمية الحيوية، في احتفالية المولد، إذ لها سلطان كبير ونفوذ رائع في صفوف الأتباع المؤمنين. بيد أن ما نود الإشارة العجلى إليه– هنا- أن بعض ملاحظاتنا الميدانية، تشير إلى وجود تنظيمات موازية لتلك الرسمية وشبه الرسمية، تلعب أدوارًا بالغة الأهمية فيما يتعلق بتمويل احتفالية المولد وكفالة التموين اللازم.هذه التنظيمات الشعبوية تسمى "الساحة"، وهي تنتشر في الحضر المصري وفي الريف وفي بعض أنحاء البادية على حد سواء. ونحن نعتبرها من قبيل المجتمع المدني التقليدي أو الموازي للرسمي. ولعل التفسير الذي نقدمه- هنا- لمثل هذه الآليات الشعبوية، أن يكون الرغبة التلقائية ذات الدافع الديني- لدى الكثيرين- في التكافل الاجتماعي السري. وبعامة؛ فإن هذه التنظيمات الشعبوية تحتاج إلى مزيد من البحث العلمي الرصين.

وإلى جانب الأغراض الاقتصادية والاجتماعية التي تتغياها احتفالية المولد، فثمة أغراض أخرى علاجية وترويحية. إذ يختلف بعض الناس إلى احتفالية المولد تخففًا من أعراض مرضية عصابية أو ذهانية، لعلهم أن يصيبوا شفاء وأن تمسهم بركات الولي أو القديس. كما أن الكثير من مرضى الجسد وقد أحوجتهم القدرة المالية على نفقات العلاج الطبي، أو أيأسهم فشل العلاج الطبي في مداواتهم، يلوذون بالمولد، عسى أن يأتي الشفاء من لدنه تعالى بشفاعة الولي أو القديس.

أما عن الأغراض الترويحية، وهي ما نركز عليه في دراستنا الماثلة، فاحتفالية المولد في مصر وعلى ضوء الفهم الشعبي للدين، تزخر بألوان عدة من الفن وهو فن شعبي بسيط في الغالب، يختلط فيه الطقس الديني بالفن ويمتزجان في توليفة رائعة محببة إلى نفوس البسطاء بخاصة. حتى تلاوة القرآن الكريم في احتفالية المولد من مقرئي مصر، فيها حلاوة خاصة تنساب من الأذن إلى القلب فتشفي صدور قوم مؤمنين. والذكر والأوراد عبادة وفن،

وتقرب إلى الله تعالى وشدو. فالطقس بقدر ما هو ديني هو فني، أو بقدر ما هو فني هو ديني. ألم تر إلى العلاقة التاريخية بين الإنشاد الديني في مصر والطرب والغناء المصريين؟

ويشير الكثير من الملاحظات الميدانية في احتفالية المولد، إلى أن المنشدات والمنشدين، يستخدمون تيمات من الموسيقى المصرية الشائعة في الأغنيات المعروفة مع تغيير- ضروري- في ألفاظ الأغنية لتكتسي طابعًا دينيًا. والأمر نفسه نلاحظه في بعض التراتيل والترانيم "الشعبوية" في الاحتفالات القبطية.

وفي ميدان الاسترواح– أيضًا- تنتشر في احتفالية المولد، الألعاب التقليدية للأطفال والصبية "إناثًا وذكورًا على السواء" مثل المراجيح على اختلاف أنواعها وبعض أنواع السهام النارية البسيطة. كما تنتشر في ساحات المولد الغرز والمقاهي الفقيرة، يُؤدَّى فيها ألوان من الحكي الشعبي بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية. كما نشير إلى انتشار ما يسمى بـ"ألعاب الحظ" القمار، وألعاب الفتوة والقوة حيث تتبارى القوى العضلية. كما تنتشر ألعاب السيرك وألعاب الحواة ونحو ذلك.

ولقد لخص مؤرخنا الأشهر "الجبرتي" أغراض المولد على عهده أوائل القرن التاسع عشر بقوله: "..في هذه الأيام كان مولد سيدي أحمد البدوي بطندتا "بطنطا"، هرع أغلب أهل البلد بالذهاب إليه واكتروا الجمال والحمير بأعلى أجرة؛ لأن ذلك صار عند أهل الإقليم موسمًا وعيدًا لا يتخلفون عنه، إما للزيارة أو للتجارة أو للنزهة أو للفسوق". وفي مقاله الرائع عرض المؤرخ الكبير "يونان لبيب رزق" في **الأهرام** "عالم الموالد" من واقع قراءة واعية لبعض أعداد جريدة **الأهرام** منذ تأسيسها عام ١٨٧٥ وحتى أواخر القرن الماضي. ويستعرض في هذا المقال أهم الأغراض التي يتوخاها الناس من الموالد، وهي لا تخرج عما أورده "الجبرتي" من قبل [٩].

ولأغراض دراستنا الماثلة، فسوف نركز على جانب النزاهة- على حد تعبير الجبرتي- أو ما يسميه بالترويح. ولسوف نركز- بخاصة- على الفنون الشعبية الحركية في احتفالية المولد، ثم نخرج إلى مناقشة مدى إمكان توظيف هذه الآليات والمظاهر من الفن الشعبي، في ميادين الفنون المعاصرة وحدود هذا التوظيف وشروطه، وذلك في مبحثين على التوالي، ثم بثبت بأهم الإشارات والإحالات.

المبحث الأول: حول الفنون الشعبية الحركية واحتفالية المولد

تخرج الفنون الشعبية القولية في احتفاليات المولد عن دائرة أبحاثنا لأغراض هذه الدراسة، على ما فيها من تنوع وثراء وعلى ما لها من أهمية. ولذلك فنحن نقصر أبحاثنا- هنا- على ما قد يعتبر من فنون شعبية حركية في نطاق احتفاليات المولد.

ولعل أول ما يقابلنا بهذا الصدد هو "الحضرة" بما تتضمنه من أذكار. والذكر- بحسب الأصل- إن هو إلا تسبيح لله تعالى، والتسبيح إنما يكون في القلب بيد أنه كثيرًا ما ينداح عن القلب فينبض به اللسان، فيغدو من قبيل القول. بيد أن ما يعنينا- هنا- هو الحركات البدنية المنتظمة والمتناغمة التي تصاحب الورد والذكر كما يعبر عنه القول المنغم عادة. فالإيقاع الحركي في الحضرة وفي حلقة الذكر وحتى عند الإنشاد الديني، هو إيقاع منتظم،

إلا عندما ينتهي إلى نوبة عصابية "الجذبة"، وهو ما يقع غالبًا بعد فترة من الإيقاع الحركي المنتظم. وحتى في حالات "الجذبة" هذه، كثيرًا ما يتدخل إيقاع الشيخ لجعل هذا الإيقاع الحركي العنيف في حال من الانتظام برغم السرعة والتلاحق. ويساعد هذا الانتظام في الإيقاع الحركي، الإيقاع الصوتي المنغم (الذي تتفاوت سرعته بحسب المقام)، وهذا الإيقاع الصوتي يقوم على إيراد لفظ "الجلالة" في تواتر وتلاحق بطيء ثم متوسط ثم سريع ثم بالغ السرعة.

وعلى هذا؛ فإن الحركة والإيقاع الحركي واللفظ والإيقاع الصوتي كلها تتضافر في الحضرة وفي حلقة الذكر منها بخاصة. وبالطبع فإن ما قدمناه يمثل الصورة العامة دون مساس بالتفاصيل، التي تختلف سواء في الإيقاع الحركي أم في الإيقاع الصوتي من طريقة صوفية إلى أخرى، بل وقد تختلف بعض التفاصيل الجزئية حتى في الطريقة الواحدة، بحسب اجتهاد الشيخ ورؤيته[١٠].

وقد يُحاجُّ بأن هذا الإيقاع الحركي المنتظم الذي يقع في حلقات الذكر، ليس من قبيل الفنون الشعبية الحركية، بمقولة إن هذا الإيقاع الحركي مقصور على المشاركين فيه من أتباع الطريقة الصوفية المعنية، فهو- بالتالي- لا يتسم بالتلقائية والعفوية التي يتسم بها الموروث الشعبي، كما أن ليس له طابع العمومية. وعلى الرغم من الوجاهة الظاهرة لهذه الحجج؛ فإن دحضها ليس بالعسير، ذلك أن حلقات الذكر لما يمكن أن يشارك فيها آخرون من غير أتباع الطريقة، إذا هم دربوا أنفسهم على الإيقاع الحركي الذي يسود الحلقة. كما أن كثرة عدد الطرق الصوفية المسجلة رسميًا في مصر توحي بسعة الانتشار وبكثرة مذهلة في عدد المنتمين إليها[١١]. وفي تقديرنا، أن هذا كله كاف لإسباغ "الشعبية"، على هذه الإيقاعات الحركية المنتظمة التي تقوم عليها حلقات الذكر والحضرة.

ولقد اختفت من احتفاليات المولد في مصر، بعض الظواهر التي كانت تقوم على نوع من الحركة، ونخص بالذكر- هنا- احتفالية "الدوسة"، التي كانت تتم في إطار احتفالية المولد، ولا تزال قائمة حتى الآن في احتفاليات المولد في بعض الأقطار الإسلامية. ويقصد باحتفالية "الدوسة"، قيام بعض المتهوسين من شباب أتباع بعض الطرق بالرقاد على بسط، بحيث تواجه بطونهم وصدورهم ووجوههم الأرض، وتكون ظهورهم عرضة لأن يطأها بعض شيوخ الطريقة من الفرسان بأقدام الأحصنة،دون أن يظهر على الراقدين أرضًا أي نوع من التعبير عن الألم المفترض، وذلك كنوع من إظهار الإعجاز أو القوة أو البركة أو كلها معًا. وقد اختفت "الدوسة" من احتفاليات المولد بمصر منذ نحو قرن في حدود ما نعلم، نتيجة تدخل السلطات لمنعها نظرًا لمظاهر القسوة التي تعتورها. ويظهر لنا أن مما يسر أمر هذا الإلغاء، أن المصريين البسطاء وهم غالبية من يرتادون احتفاليات المولد، هم ممن لا يميلون إلى استعذاب مثل هذه المناظر القاسية، على نحو لا يزال يحدث في احتفاليات المولد ببعض الأمصار الإسلامية الأخرى. (قد أتيح لنا أن نشهد بعض احتفاليات "الدوسة" في بعض أنحاء من العراق والمغرب، كما أتيح لنا أن نشهد بعض احتفاليات أكثر بشاعة بالعراق بخاصة؛ حيث كان بعض المريدين يعمدون إلى إدخال سيف مسنون في جنوبهم ليخرج من الطرف الآخر، دون إظهار للألم ودون نقطة دم واحدة.وقد قمنا في الحال بتصوير الواقعة فوتوغرافيا، خشية أن يكون ثمة خداع بصري، وقد أظهرت صور عدة الواقعة بتفاصيلها. بيد أن التفسير

الطبي لهذه الواقعة، أن هؤلاء الأفراد قد مارسوا هذا العمل مرات عدة، فحدث تليف تام للأنسجة في مواضع بعينها من أجسادهم، بحيث لا يشعرون بالألم، ولا ينجم عن الواقعة أي إدماء).

وثمة فنون شعبية تقليدية قديمة تقوم على نوع من الأداء الحركي والصوتي معًا،بتحريك دمى مع بعض الحكي الساذج، ونعني بذلك "القرقوز" وهو فن شعبي قديم، عرف ببعض الولايات العثمانية منذ عهود بعيدة نسبيًا، وانتشر في مصر باعتبارها واحدة من الولايات التابعة للدولة العلية. هذا الفن الشعبي التقليدي ينتشر إبان احتفاليات الموالد، سواء بالقاهرة أو بالمدن الأقل حجمًا. وهو فن محبب للعامة وبخاصة الأطفال. ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن فن "القرقوز" هو الأساس القاعدي الذي يقوم عليه مسرح العرائس المعاصر.

فإذا انتقلنا خطوة أخرى للبحث عن بعض أجناس الفنون الشعبية الحركية التي تنتشر في فضاء احتفالية المولد، فلسوف يبرز على نحو جلي ما يسمى بـ"رقص الغوازي". والغوازي- بحسب الأصل- فتيات من طوائف الغجر، الذين ينتشرون في بعض أنحاء مصر وبخاصة في الريف. وهي طوائف تتضارب الآراء في أصولهم البعيدة، ولعل أرجح هذه الآراء أن أصولهم ترجع إلى شبه القارة الهندية. والغجر من الشعوب أو الأقوام الذين يدينون إلى الزواج من الداخل وإلى بعض أنماط السرية في المحافظة على نوع من الوحدة الإثنية تسود بينهم. ومن المعروف أن "الغجر" يميلون إلى ممارسة مهن بعينها، مثل: "فتح المندل" و"معرفة الطالع" و"ختان الإناث" و"أعمال القرداتية" و"أعمال الحواة". ومن بين المهن الذائعة التي تمارسها نساء الغجر بخاصة نوع معين من الرقص التقليدي يسمى بـ"رقص الغوازي". وتشير بعض كتب الرحالة الأجانب الذين أتوا إلى مصر، إلى انتشار هذا النوع من الرقص حتى في شوارع القاهرة إلى حوالي منتصف القرن التاسع عشر[١٢]. ويبدو أن سياسات التحديث المتعاقبة في مصر القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وانتشار فن المسرح ثم السينما فالإذاعة المسموعة وتلك المرئية وعوامل كثيرة أخرى، كل ذلك أدى إلى انحسار ظاهرة رقص الغوازي من الشارع في الحضر المصري. وفي اعتقادنا أن هذا الانحسار، قد أدى إلى توسع- في الطرف المقابل- في انتشار رقص الغوازي في الريف المحروم من الفنون الحديثة، وبخاصة إبان احتفاليات المولد.

ولا مشاحة في أن رقص الغوازي هو أحد أجناس الفنون الشعبية الحركية التقليدية. وهو فن محبب إلى قطاعات كثيرة من العوام رجالًا ونساءً على حد سواء. وهذا الفن ذو طابع شهواني في حركاته وفي معظم المصاحبات للأداء، مما يجعل له نوعًا من القبول الاجتماعي الواسع، ليس فقط من ناحية جمالياته والتذوق الفني، بل لأن فيه تعويضًا ذا طابع من "الفانتازيا" عن الكبت الجنسي والفصل بين النوعين وعدم الإشباع الجنسي (على ضوء غلبة الزواج المرتب دون قاعدة من الحب المتبادل وعدم وجود تربية جنسية للنوعين ونحو ذلك). ولا شك- عندنا- في أن هذه "الفانتازيا الجنسية" تزيد لدى المتلقين من القيم الفنية والجمالية لهذا الفن.

بل أكثر من هذا، فنحن نعتقد أن رقص الغوازي واحد من المصادر المهمة، لما نعرفه من رقص احترافي وغير احترافي بمصر. إذ نحن نكاد نلمس فروقًا ظاهرة بين ما يسمى بـ"الرقص الشرقي بمصر"، كما تمارسه الراقصات المحترفات، وغير ذلك مما يسمى أيضًا بـ"الرقص

الشرقي" في أقطار أخرى، بما فيها "تركيا" التي يعتقد أنها المهاد الأصلي لهذا النوع من الرقص. ومن ثم، فإن من المبرر علميًا- لدينا- أن هذه الفروق الظاهرة بين أنماط ما يسمى بـ"الرقص الشرقي"، إنما يرجع- في المثال المصري- إلى تأثر هذا الأخير برقص الغوازي (ذي الملامح والإيماءات الجنسية الصريحة والمقنعة).

يبقى الإلمام ببعض الفنون الشعبية الحركية التي تسود ساحة احتفاليات المولد، والتي تعتمد على نوع مميز من اللياقات والمهارات البدنية والعضلية بخاصة. فمواكب الفروسية التي تنظم وتلتئم بغرض استعراض مهارات الفارس في نوع من الطواف المنتظم حول موقع ضريح الولي المحتفى بمولده- هي من المواكب الشائعة التي يتبارى فيها أتباع الطرق من الفرسان ذوي المهارة واللياقة. وهي تنظم- في أحيان كثيرة- كنوع من المباريات تخصص للفائز فيها بعض الجوائز المالية عادة. ونزعم أن مواكب الفروسية هذه هي من آثار مواكب "الدوسة" التي ألغيت بمصر والتي أشرنا إليها فيما سلف.

كما أن الكثير من ألعاب القوة والفتوة "الساذجة"، تنتشر أيضًا في جنبات احتفالية المولد. ونعني بها ألعاب الجذب والدفع لأجسام حديدية ثقيلة الوزن؛ حيث يحدث تنافس محموم بين الشباب ذوي اللياقة البدنية والعضلية العالية. وتكون الجائزة للمتباري المتميز إما عينية في غالب الأحوال أو نقدية في حالات أقل.كما تعقد مباريات في التصويب على أهداف ضئيلة الحجم أو تتفاوت في حجومها (مكونة من بارود رخيص) ببنادق رش. وفي هذه المباريات الأخيرة، يكون التنافس حول المهارة في التصويب، التي تعتمد على قدرة فائقة في الاتزان الحركي من ناحية وقوة إبصار عالية من ناحية أخرى. وتكون الجوائز- عادة- من حلوى رخيصة مثل "الملبن"، ويكون الشعار المعلن: "فتّح عينك تاكل ملبن !".

المبحث الثاني: حول التوظيف.. الحدود والشروط

وإذ يكون ذلك كله؛ فإن سؤالًا محوريًا من الضروري أن يُطرح حول إمكان أو عدم إمكان استخدام التيمات التي يدور حولها المبدع الشعبي (هنا المبدع الشعبي الحركي في احتفالية المولد)، في إثراء أعمال إبداعية معاصرة؟

وهذا السؤال المحوري الذي أوردناه في الفقرة السابقة مباشرة، يترتب عليه سؤال محوري آخر يتعلق بمدى الحاجة الآتية إلى مثل هذا الاستخدام، ودواعيه إن كانت ثمة حاجة لذلك؟

ولا مشاحة في أن المبدع الشعبي ينتمي إلى ثقافة وظروف ومواصفات ثقافية واجتماعية تنتمي- بحسب الأصل- إلى الماضي. ولعل هذا التقرير أن يشي بالإجابة الصحيحة لما طرحناه آنفًا، أي بمعنى آخر، هل نحن في عصر لاحق لعصر تخلق المأثور الشعبي ومختلف- بالضرورة- عنه، هل نحن بحاجة حقيقية لاستخدام هذا المأثور أو حتى لاستلهامه في فنوننا المعاصرة؟

للإجابة عن هذا السؤال السابق مباشرة، يجدر التفرقة بين أمرين نراهما واردين ومهمين في آن، ألا وهما: الاستخدام المباشر والاستلهام. وبادئ ذي بدء، نحن مع الاستلهام وضد الاستخدام المباشر، إلا إذا كان هذا الاستخدام المباشر يترجم عن واقع يتسم بالإفلاس الفني.

بيد أنه يجدر إعمال تفرقة أخرى، بين تسجيل المأثور الشعبي- كما هو- للحفاظ عليه كمادة أرشيفية بحتة وبين الاعتماد المباشر بالنقل الحرفي عن المأثور الشعبي لإدخاله عنصرًا في عمل فني معاصر. وبالطبع لسنا ضد التسجيل ذي الطابع الأرشيفي لأغراض علمية ومعرفية مشروعة، بيد أننا ضد الاستخدام المباشر والحرفي للمأثور الشعبي في عمل فني معاصر.

ففي أي عمل فني معاصر، تكون الرؤى المعاصرة هي الأساس القاعدي الذي يقوم عليه العمل الفني، إلا في حالات استثنائية نادرة ذات طابع وثائقي. فلا شك- عندنا- في أن الفن كأي تعبير عن بناء فوقي، إنما يجدر أن يقوم على أساس من مواصفات وظروف محددة من الأبنية التحتية الواقعية، في إطار النظام المعني للعلاقات الاقتصادية والاجتماعية. إذ لا يمكن- في النظر وفي المنطق- أن تستخدم تيمات فنية تنتمي إلى أبنية مغايرة من نظم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية للتعبير الفني عن واقع آني مغاير ومتغير.

غاية ما في الأمر، أن ثمة أعمالًا فنية تترجم عن بعض جوانب ذات طابع محدد في تاريخنا الاجتماعي، الأمر الذي يسمح بالاستعانة الجزئية وفي حدود، ببعض التيمات من المأثور الفني الشعبي، بحيث يمكن لهذه التيمات المحدودة أن تؤدي مهام توضيحية في الأساس. أما تجاوز هذه الحدود في استخدم التيمات الشعبية وبخاصة على نحو مباشر، فهو تعبير عن منزلق خطير فنيًا وأخلاقيًا.

وفي الوقت ذاته، فليس بالسائغ- لدينا- أن يلجأ معدُّ العمل الفني المعاصر إلى الافتئات على المأثور بإجراء تعديلات جوهرية عليه أو تشويهه بعدم الفهم أو بالخلط أو بالعمد. فنحن نرى في الكثير من أعمال فنية معاصرة، مظاهر عدة تقوم- في ظاهر الأمر- على استلهام المأثور الشعبي دون تعمق كاف لدراسة هذا المأثور أو فهمه. وهذه الأعمال الفنية المعاصرة، تكتفي بنظرة عجلى إلى بعض الجزئيات الشكلية- في الغالب- للمأثور الشعبي ذي العلاقة، بحيث تستلهمه استلهامًا مبتسرًا مشوهًا.

وإذ تكون الصراحة الكاملة والموضوعية العلمية مطلبًا شديد الإلحاح- آنيًا- حتى لا تزيد الأمور السلبية إلى العجلة أو الجهل أو التخبط أو التشوش العقلي، أو كل هذا جميعًا.

وهنا تلزم الدعوة الملحة، إلى أن تقوم المراكز البحثية الجادة حول المأثور الشعبي (إن كان ثمة)، بالتسجيل العلمي الدقيق للمأثور وحفظه حفظًا علميًا، وتصنيفه ودراسته والتعليق عليه من كل النواحي المعرفية ذات العلاقة. وتكون هذه المراكز- في هذه الحالة- قد قامت بواجبها المعرفي والمهني والقومي، هذا من ناحية، كما تكون قد أتاحت أمام المبدع المعاصر، الفرصة المرضية للاستلهام الرصين لمواد المأثور الشعبي، هذا من ناحية أخرى.

وحتى إذا تم هذا الذي ندعو إليه (ونحن في شك مبرر، أن يحدث في المدى الزمني القريب)؛ فإن هذا لا يمنع من ضرورة استعانة المتصدين للإبداع الفني المعاصر- إن أرادوا استلهام المأثور الشعبي- من ضرورة الاستعانة بخبراء متخصصين أكفاء في الميادين المعرفية والثقافية المعنية، لإبداء الرأي حول تصورات مبدعي العمل الفني المعاصر. وبغير هذا؛ فإن النتيجة الحتمية أن يغدو المأثور الشعبي نهبًا لجهلاء ومرتزقة، وأن يمكن لهؤلاء من السطو الساذج على المأثور الشعبي واستخدام تيماته على نحو متهافت، وبذلك كله يتم إعادة خلق الجهل والسطو والانتهازية والفهلوة إلى أجيال قادمة جيلًا إثر جيل.

وعلى الرغم من قتامة الصورة؛ فإن مما يبرر رسم ملامحها بصراحة، أن التدهور أضحى ملمحًا ثابتًا شديد الترسخ، وأن السلبيات تتراكم على نحو خطير وغير مسبوق، على صعيد الفن وعلى كل الأصعدة.

ثبت بأهم الإشارات والإحالات..

(١) جيمس هنري برستد: **تطور الفكر الديني في مصر القديمة**،ترجمة:زكي سوس،(القاهرة،دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع١٩٦١)،ص٥٢،٥٣.

(٢) انظر في التفاصيل: بيير مونتييه: **الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة**، "ترجمة: عزيز مرقص منصور، مراجعة: عبدالحميد الدواخلي،(القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥)، ص ٣٨٢ وما بعدها. ومن عجب أن تستمر ظاهرة الشكوى إلى أضرحة الأولياء في مصر حتى الآن لأسباب مشابهة. انظر: سيد عويس:**ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعي**، (القاهرة: نشر المركز القومي للبحوث الاجتماعية، ١٩٦٥).

(٣) بيير مونتييه، المصدر السابق،ص ٣٨٨، ٣٩٩.

(٤) المصدر السابق،ص ٣٩٩-٤٠٤.

(٥) نقلًا عن "هيرودوت"، المصدر السابق، ص٤٠١.

(٦) بيير مونتييه، المصدر السابق، ص٣٩٦.

(٧) علي فهمي: دين الحرافيش في مصر المحروسة- **دراسة في الفهم السوسيولوجي الشعبي للدين**، من أعمال الندوة العلمية عن: **الدين والمجتمع العربي**،(الجمعية العربية لعلم الاجتماع بتونس، القاهرة: أبريل/نيسان ١٩٨٩).

(٨) علي فهمي: **دين الحرافيش في مصر المحروسة**.

(٩) يونان لبيب رزق: **الأهرام**، ديوان الحياة المعاصرة (١٢٣)،عالم الموالد،(جريدة **الأهرام**،٣ يونيه/حزيران ١٩٩٦).

(١٠) سليمان جميل: **الإنشاد في الحضرة الصوفية**، تقديم: سيد عويس.د.ت "وإن كنا نتذكر أن هذه الدراسة قد نشرت في أواخر الستينيات".

(١١) يبلغ عدد الطرق الصوفية المسجلة رسميًا في مصر نحو ستين طريقة. وتختلف التقديرات عن عدد المنضمين رسميًا إليها، والشائع أن عدتهم قد تصل إلى نحو أربعة ملايين.. انظر: محمد السيد سابق: **دراسة عن الطرق الصوفية واختيار واحدة منها لدراسة مفصلة**، مشروع مهني للحصول على درجة البكالوريس في الخدمة الاجتماعية، غير منشور. تحت إشراف: سيد عويس: العام الجامعي ١٩٦٦/٦٥، وقد شاركنا في تقييم هذه الدراسة آنذاك.

(١٢) إدوارد وليم لين: **المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر**، ترجمة: عدلي طاهر نور، (القاهرة: مطبعة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٩٥٠).

حماية التراث الشعبي
دور مستقبلي لعلم الفولكلور

محمد الجوهري

١- الخلفية العامة للحماية: تغير التراث الشعبي

لو ألقينا نظرة عامة على حصيلتنا اليوم من عناصر التراث الشعبي الأصيلة، لتبينا أن الكثير منها يحتضر فعلًا أو في سبيله إلى الاحتضار في المستقبل القريب. فالمساكن في الريف وفي المدن على السواء لم تعد في الغالب الأعم من الحالات تبنى وفقًا للأسلوب والنظام التقليدي المتوارث. وحتى لو حافظ أحدهم على النظام القديم للمسكن الريفي؛ فإنه يعطي نفسه حرية التغيير تبعًا لهواه أو وفقًا لما تمليه عليه ضرورة ملحة. قد يقول البعض إن هناك مناطق ريفية ما زال نظام البيت الريفي القديم سائدًا فيها، ولكن الحكم العام، سواء عندنا في العالم العربي أو خارج العالم العربي: إن هذا الأسلوب وهذا النظام في سبيلهما إلى التقهقر. فلن يستطيعا الصمود طويلًا أمام زحف التصنيع وزحف التحضر. وقد جعلت الكثافة المتزايدة للمدن، والوحدات العمرانية عمومًا، من التخطيط ضرورة حيوية لا غناء عنها. والكلام نفسه يمكن أن يقال، ولكن بدرجة مخففة، عن الزي الشعبي. أما اللهجات المحلية فقد بدأت هي الأخرى تتعرض لضربات عنيفة تهدد كيانها.

ومن أبرز مصادر توجيه هذه الضربات: لغة الصحافة، والإذاعة المسموعة والمرئية، وما إليها من وسائل الاتصال الجماهيري. هذا بالإضافة إلى أنواع المؤسسات التربوية والاجتماعية الحديثة التي من شأنها أن تجمع أبناء مناطق مختلفة- وبالتالي أصحاب لهجات مختلفة- في مكان واحد، يكون عاملًا على صهر وتلقيح هذه اللهجات ببعضها، على نحو يأثر على معالم كل منها على حدة تأثيرًا لا ينكر. من أخطر هذه المؤسسات وأبعدها تأثيرًا المدارس ومعاهد التعليم على اختلافها، ومعسكرات الجيش، وبخاصة حيث يجري العمل بنظام التجنيد الإجباري. كذلك المعتقدات والخرافات الشعبية سائرة هي الأخرى إلى التقهقر، ولم تعد بصورتها التقليدية النقية إلا في القليل من المناطق، أما في سائر أنحاء البلاد وقطاعات المجتمع فتمتزج بها أو تحل محلها بشكل تدريجي المعتقدات والأفكار وكذلك الخرافات الحديثة.

والملاحظ على كل الأمثلة التي ضربناها أنه لم يكن هناك عامل قهر خارجي يدعو الناس إلى الحفاظ على القديم. فظروف العصر هي عامل التأثير الأبقى والأدوم، وهي قادرة على فرض نفسها في النهاية، وإن اختلفت سرعة هذا التأثير واختلفت كذلك قوته من مكان إلى آخر ومن عصر إلى عصر ومن فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، ولا حاجة بنا إلى استعراض جميع ميادين التراث الشعبية للتدليل على هذه الحقيقة، وحسبنا الاكتفاء بتقرير هذا المبدأ العام.

على أن هذا القديم لا يذهب هكذا أدراج الرياح ببساطة، ولا يختفي كليًا دون أن تبقى أية مخلفات أو رتوش في الصورة العامة. ولدينا مثل واضح على ذلك من دنيا العادات والتقاليد والأعراف الشعبية. فقد بدأت هذه العادات والأعراف التقليدية تفقد هي الأخرى سطوتها القديمة، وبخاصة منذ أخذ القانون الوضعي يحل تدريجيًا محل القانون الشعبي التقليدي (العرفي)، ومن ثم يسلبه سطوته المتوارثة، وهي السطوة التي كانت السند الأساسي لكل عادة ولكل تقليد شعبي. وكلما امتد تأثير القانون الوضعي واتسعت دائرة نفوذه، تقلصت دائرة نفوذ العادات والأعراف الشعبية. ولم يعد بوسع هذه العادات والأعراف أن توقع العقاب بالمخالف، كما كان يفعل القانون التقليدي، وأقصى ما أصبحت تفعله هو أن تثير نفور المجتمع واستهجانه للمخالف. وفقدت العادة بذلك كثيرًا من المراسيم والتفاصيل المصاحبة لها. حقيقة أن الفرد لا يخرج هكذا صرامة وكلية عن العادة والعرف، فالإلزام الاجتماعي مازال قائمًا، ولكن من المألوف أن نجده يتحرر من بعض عناصرها ويتخفف من بعض قيودها. وهكذا بقيت لدينا بعض العادات القديمة المرتبطة بإحياء مواسم السنة، والأحداث الكبرى في حياة الفرد والأسرة وهكذا.

أما دنيا العمل التقليدي فقد فقدت كل عاداتها وتقاليدها المتوارثة أو كادت تحت سطوة التنظيم الصناعي الحديث والأوضاع الاقتصادية المرتبطة بهذا العالم الجديد. غير أن ظروف هذا المصنع الحديث نفسها قد شجعت على وجود عادات جديدة واتخاذها هي الأخرى شكلًا محددًا وثابتًا إلى حد ما (أي تقليديًا أو جمعيًا على نحو ما). ولو أننا يجب أن نلاحظ أن الكثير من هذه العادات الجديدة له أساس في التنظيم الرسمي الجديد، وليس نموًا تلقائيًا كاملًا.

فإذا افترضنا أن التاريخ الشعبي كان قد عمل في مرحلة سابقة على تنمية كل هذه الأنواع إنماء كاملًا بحيث أخضع لها كل مجالات الحياة - المادية والروحية على السواء- فإننا يمكن أن نتبين بوضوح قلة العناصر المتبقية من هذا التراث القديم العريض، إذ استبدل الكثير منه عن طريق النظم الثقافية (الرسمية) الحديثة: كالقانون، والمدرسة، ولوائح العمل... إلخ. فالمدرسة تضطلع الآن بتربية الجيل الجديد، بحيث لم يعد التراث الشعبي المتوارث يلعب إلا دورًا ثانويًا فقط في هذه العملية. كذلك أخذت ثقافة الفئات الاجتماعية العليا تغرق كل العناصر التقليدية في الترفيه والتسلية. وأخذت المؤسسات الجديدة تحل محل الصور التنظيمية التقليدية... وهكذا.

على أننا يجب أن نؤكد مجددًا أن هذه الصورة العامة تختلف من منطقة إلى أخرى، ومن طبقة إلى أخرى. ولكن لا جدال- برغم تباين السرعة والدرجات- في أن التراث الشعبي في طريقه إلى التقهقر. ومن ثم يجعل هذا الوضع من الاهتمام بوجود التراث الشعبي وطبيعته في مجتمعنا الحديث اهتمامًا جوهريًا وملحًا، وبخاصة أن الأشكال، والمضامين، والقيم المتوارثة آخذة في التواري باستمرار. كما أن هذه الأوضاع تجعل من قضية الحماية، أو صون هذا التراث مطلبًا عالميًا تجمع عليه كل الشعوب، كما تهتم به كل الدول والمؤسسات[١].

٢- قبل الحماية: ماذا نحمي؟

إن الحديث عن صون التراث، أو حماية عناصره، يمكن أن يدخل في روع البعض أن هناك تراثًا واحدًا لا يتغير، وأن هذا التراث هو الذي يتعين صون عناصره. وقد يذهب هذا الفريق لمزيد من التوضيح إلى القول بأن المقصود هو التراث الأصيل أو العريق أو الأصلي authentic. والحقيقة- كما أشرنا في المقدمة- أن عناصر التراث لا تثبت على حال واحد، كما أن جوانب الاجتماع الإنساني تخضع في المقام الأول لقانون التغير. فكما أنك لا تستطيع أن تنزل إلى النهر نفسه مرتين، كذلك أنت لن تستطيع أن تجد عنصرًا شعبيًا واحدًا ثابتًا على امتداد العصور.

فهل المقصود أن أصون شكلًا معينًا، ومن الذي يحدد الشكل الجدير بالصون.. هل هو الأقدم، أم هو الأكثر شيوعًا، أو ربما كان الأكثر اتفاقًا مع نسق القيم وأحكام الدين وابتعادًا عن "العيب".. هل هو تراث فئة معينة: الفلاحون مثلًا في مصر، أو أبناء البادية في غيرها، أو عمال الصناعة اليدوية في مجتمع أوروبي؟ إن شيئًا من هذا كله لم يبق على حاله؟ بل لا يصح أن يبقى على حاله، بالنسبة لتطور المجتمع المصري، أو السعودي، أو الإنجليزي.

إنه يتعين علينا أن نقيم توازنًا دقيقًا وأمينًا بين "أصالة" العنصر التراثي وحركته عبر الزمن، ونموه أو أفوله، وقدراته الدائبة على الحياة التي يمكن أن تعدل في كل يوم من شكله ومضمونه ومن وظيفته، كما تعدل من دائرة انتشاره ومن قيمته... إلخ.

ومع ذلك يتعين أن ننتبه إلى أن عمليات التسجيل والتصنيف والحفظ... إلخ تنصرف إلى كل العناصر الحية، على تنوعها، كما تمتد إلى العناصر الأثرية التي لم تعد جارية في الاستعمال المعاصر، ولكن هناك شواهد وآثارًا تدل عليها. من تلك الشواهد أقوال الإخباريين، أو العناصر المادية لدى بعض الأسر (وبخاصة الريفية أو البدوية)، أو المخطوطات، أو الشواهد المتحفية... إلخ. فتلك الفئة الأثرية من التراث هي جزء من تاريخ هذا المجتمع وثقافته، وبدهي أنها تمثل مكونًا رئيسيًا لتراث هذا المجتمع الذي نصون فولكلوره. ولذلك يجب أن نتفق على أن جهود الصون والحماية سوف تشمل- أيضًا- كل ما يقع تحت أيدينا من آثار لتراث شعب يعود لمراحل تاريخية مضت وانقضت.

٣- مشكلة الصون عند اختفاء العنصر التراثي التقليدي

يفهم من عملية الحماية صون العناصر الحية الماثلة التي يجري عليها التداول، وتتجدد كل صباح في ممارسات الملايين أو الآلاف من الناس. ولكن ماذا أصون إذا كان العنصر الشعبي التقليدي قد اختفى تمامًا، أو واجه مصيرًا شبيهًا بالاختفاء الكامل؟ سوف يبادر البعض إلى القول: لا نفعل شيئًا، فلا مشكلة. لقد مات بعض التراث ولا حيلة أمام قضاء الله. ولكن هذا القول مردود؛ لأن تلك العناصر التي انقطعت بشكلها التقليدي، قد انبعثت بشكل جديد، قد يكون قريب الصلة بالعنصر التقليدي، وقد يكون بعيد الصلة، ولكن المهم أنه ليس هو. وأنه إما قد خرج من يد الصانع الشعبي التقليدي إلى آلة الصناعة الحديثة، ومن الحرفية إلى التكنولوجيا، ومن الفردية أو المحلية إلى الإنتاج الكبير أو الجماهيرية.. وهكذا. إنه لم يمت كوظيفة، ولكن ماتت فيه التقليدية والشعبية، و"الأصالة" إن شئت.

والأمثلة على مثل هذه العناصر لا تقع تحت حصر. وهي ليست وقفًا على زماننا، ولكنها سُنَّة كل عصر، وإن تعددت وازدادت كثافة بفعل سرعة إيقاع التغير في عصرنا الحاضر. هناك

ملايين البيوت في شتى أنحاء مصر التي اختفت منها أدوات تسوية الخبز التقليدية، كالفرن ومكوناته والأدوات المصاحبة لعملية التسوية. ولكن أولئك الملايين ما زالوا يأكلون الخبز، ولكنه يسوى الآن في أماكن أخرى وبطرق أخرى. وهناك الملايين من المصريين الذين اختفت من حياتهم اليومية بعض قطع الزي ومكملاته الخارجية والداخلية، لعل أشهرها وأوضحها في التغير الملابس الداخلية التقليدية، وكذلك بعض القطع الخارجية المهمة ومكملاتها، وبخاصة القطع ذات الدلالة على المكانة، أو على النوع، أو الانتماء القبلي أو العائلي أو الإقليمي... إلخ. المهم أن أولئك الملايين ما زالوا يرتدون أزياء بمكملاتها، ولكنها قد اتخذت مسميات أخرى، وأصبحت تنتج بطرق تصنيع أخرى، وربما أصبحت تنتج صناعيًا بنظام الإنتاج الكبير. والأهم أن بعضها قد تم إنتاجه بذوق وتصميم وخامات من خارج الوطن. كذلك اختفت- بقوة القانون- الأسماء المزدوجة للشخص الواحد (مثل: محمد عبدالله، أو عدلي عبداللطيف، أو أحمد علاء الدين.. إلخ) وأصبح لكل مواطن اسم شخصي واحد.

هناك قائمة لا تنتهي من الظواهر التي اختفت تمامًا، أو جددت بأشكال ومضامين مغايرة، ولن يستطيع أحد أن يحصرها. ولكن التساؤل في ظل تلك الخلفية العامة: هل إذا وجدت فرنًا تقليديًا لتسوية الخبز في إحدى قرى سوهاج، أو في أحد بيوت مدينة المنيا (في قلب الحضر)، من الطبيعي أن أقوم بتسجيله تسجيلًا علميًا دقيقًا. وقد يمكنني اقتناؤه في متحف مفتوح أو في متحف عادي، ولكن السؤال هنا: هل يعد هذا الفرن قرينة على فرن القليوبية أو البحيرة، وهل فرن البادية المستخدم في واحة قارة أم الصغير[٢] قرينة على الفرن عند بدو سيناء[٣]؟ يبدو أننا يجب أن نتواضع في طموحاتنا العلمية من وراء عملية الحماية أو الصون. وربما يتعين أن نحدد لها في كل مجتمع مفاهيم معينة، ووظائف خاصة بتلك الثقافة تراعي حركة التاريخ، وحقائق الجغرافيا وإيقاع التغير الاجتماعي.

٤- عند الحماية: ماذا أفعل بالعناصر المستحدثة؟

عندما يتصدى دارس الفولكلور المعاصر لجمع عناصر التراث الشعبي جمعًا علميًا منظمًا في أحد المجتمعات التقليدية في الوطن العربي، ولنأخذ مصر على سبيل المثال، سوف يجد أن غذاء المصري المعاصر (في المدينة مثلًا) يضم طائفة من الأصناف ذات المسميات، وربما ذات المواصفات التقليدية، ولكنها مصنعة تجاريًا وبكم كبير، على يد متخصصين في مصانع، وليس في بيوت الناس أو في محال الحرفيين. سوف يجد "الفطير المشلتت" ويجد "أم علي" على قائمة الطعام في أفخر الفنادق، ومسحوق "الطعمية" أو "الفلافل" الجاهزة. كما سيجد بعض قطع الأثاث الشعبي مصنعة تجاريًا متخذة مظهرًا شعبيًا (مثل كرسي الجلوس الخشبي ذي المقعد المصنوع من السعف المضفر- كرسي المقهى التقليدي) وبعض قطع الحلي ومكملات الزي وأدوات الزينة التقليدية شكلًا والصناعية إنتاجًا وتسويقًا... إلخ.

لعل أهم ما يتصل بتلك العناصر المستحدثة أنها لم تعد ترتبط بمكان؛ وبالتالي لا ترتبط بجماعة اجتماعية ثقافية معينة. ومهم أيضًا أن نلاحظ ما طرأ على مكانتها من تبدل وتحول. فالفطير لم يعد هو الفطير، إنه أقرب إلى الديكور، أو إلى التعلق الرومانسي بالماضي، أو التفكه، ولكن المهم أنه فقد مكانته التقليدية كطعام للمناسبات السعيدة ومناسبات التباهي.

إن هناك صنفًا آخر كالطعمية، أكسبته عملية الإنتاج الصناعي (والتسويق التجاري) الواسع مكانة أكبر بكثير من مكانته السابقة، ودخل إلى حياة الناس، وعرفته كل الشرائح الاجتماعية، وفي كل الأصقاع... ولكن معلومات أفراد الشعب- الذين يأكلونها- عن مكوناتها، وطريقة "دقها"، وتسويتها... إلخ. أصبحت لا تزيد عن معلوماتهم عن شرائح الهامبورجر.

وأقصد من ذلك القول إن الاستحداث والتجديد في عنصر شعبي لم يسر دائمًا في خط واحد، ولم يتخذ دائمًا اتجاهًا واحدًا. لقد همش بعض تلك العناصر الشعبية، ومكن لبعضها الآخر، وغيَّر الخريطة الطبقية (الاجتماعية) لانتشار بعضها، كما غير خريطة انتشارها عبر المكان (جغرافيًا).... إلخ.

إن الحماية في مثل هذا الموقف تطرح من التساؤلات أكثر مما تقدم من إجابات، ولكنها تثير قضايا علمية مهمة جديرة بالبحث والدرس والتأمل.

ولكن ربما كان يتعين في هذا السياق بالذات ونحن نتحدث عن تراث الشعوب العربية والإفريقية أن نذكر أن عملية التحديث التي تدخل على عناصر التراث غالبًا ما تنطوي على تبني مؤثرات وافدة من ثقافات أجنبية، بعضها استعماري، وكثير منها إمبريالي، وربما كلها غربية. وهنا يتعين أن نلتزم حذرًا مزدوجًا. الأول حذر من هذا التسريب لعناصر أجنبية إلى تراث محلي تقليدي. والحذر الثاني أن يؤدي حذرنا الأول إلى رفض الاتصال الثقافي، وتجريم التفاعل بين الثقافات، والانغلاق على الذات الثقافية، أي الجمود أو نحوه. وهذه كارثة بكل المقاييس. وتلك كما قلت من أهم القضايا التي شغلت، وما زالت تشغل، علماء الفولكلور في كل مكان، ولكنها ذات أهمية خاصة في بلاد تابعة، كانت مستعمرة، أو تتهددها اليوم قوى الهيمنة الثقافية.

تلك عينة من المشكلات العلمية التي تثيرها عمليات صون الفولكلور على أساس علمي رصين، كذلك الجهد الذي أدى إلى وضع الاتفاقية الدولية التي نعرض لها فيما بعد.

وليس بمقدور فرد واحد أن يرد عليها على عجل، بل لا بد بعد أن تقطع الدول العربية شوطًا في إعداد البنية العلمية الأساسية لعمليات الجمع والحماية أن يلتقي المختصون فيها في إطار ورشة عمل- ذات طابع فني تطبيقي- لتناقش عشرات من مثل هذه المشكلات، ويجتهد العلماء في العثور على حلول للكثير منها. وسيكون المعين الأساسي لهم في هذا الجهد الاطلاع على تجارب الجمع والتسجيل والتصنيف والحفظ... إلخ. في الدول التي سبقتنا في مضمار الدراسة العلمية للتراث الشعبي، وتقدم العمل في هذه المجالات في كل وطن عربي.

٥- الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور

مدخل

في الدورة الرابعة والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو التي عقدت في شتاء عام ١٩٨٧ اعتمدت توصية موجهة إلى الدول الأعضاء بشأن صون الفولكلور.

وبناء على طلب المدير العام لليونسكو، عقد اجتماع للجنة خاصة تألفت من فنيين

وقانونيين عينتهم الدول الأعضاء لوضع المشروع النهائي. وقد عقدت تلك اللجنة اجتماعاتها في مقر اليونسكو بباريس في الفترة من ٢٤ / ٢٨ أبريل ١٩٨٩. واعتمدت النص الذي عرض على المؤتمر العام الخامس والعشرين في شهر نوفمبر ١٩٨٩، والذي ننشره بنصه كملحق لهذا المقال.

وسوف أقدم فيما يلي ملخصًا موجزًا لبنود الاتفاقية المذكورة، لا يغني القارئ الكريم عن الرجوع إلى النص الكامل في الملحق. ثم أشير في عجالة عقب كل فقرة إلى أهم المناقشات والاعتبارات التي أثيرت تعليقًا على النص. وسوف يتبين القارئ أن بعض هذه الملاحظات التي أبديت قد قبلت وتم تبنيها في النص، وبعضها قد التفت عنه المجتمعون. ولكنه يمثل في جانب منه نظرة علمية يمكن أن تهم بعض المتخصصين بدرجة أكبر. وهي قبل هذا وبعد هذا تعطينا صورة جلية للفكر الذي صدرت عنه هذه الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور.

وقد سجل مشروع التوصية في ديباجته أهمية الفولكلور وضرورة صونه وحمايته. فقرر أن الفولكلور يشكل جزءًا من التراث العالمي للبشرية، وأنه وسيلة قوية للتقارب بين مختلف الشعوب والفئات الاجتماعية ولتأكيد ذاتيتها الثقافية. وأبرز النص أهمية الفولكلور الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية ودوره في تاريخ كل شعب، والمكانة التي يحتلها في الثقافة المعاصرة. وطبيعته الخاصة باعتباره جزءًا لا يتجزأ من التراث الثقافي ومن الثقافة الحية.

وأشارت الديباجة إلى الطابع الهش للغاية الذي يتسم به الفولكلور في أشكاله التقليدية، ولا سيما في جوانبه المتعلقة بالتراث الشعبي الشفاهي، وأيضًا إلى مخاطر تعرض هذه الجوانب للاندثار. ومن هنا أكد النص ضرورة اعتراف جميع بلاد العالم بدور الفولكلور وأبرز المخاطر التي تتهدده من طرف عوامل متعددة. وطالبت الاتفاقية الحكومات بأن تضطلع بدور حاسم فيما يتعلق بصون الفولكلور، وناشدتها أن تبادر إلى العمل لتحقيق هذه الغاية بأسرع ما يمكن.

وقد تبنت الاتفاقية تعريفًا للفولكلور يقول: "الفولكلور أو الثقافة التقليدية والشعبية هو جملة أعمال إبداع نابعة من مجتمع ثقافي وقائمة على التقاليد، تعبر عنه جماعة أو أفراد معترف بأنهم يصورون تطلعات المجتمع، وذلك بوصفه تعبيرًا عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع. وتُتناقل معاييره وقيمته شفاهيًا أو عن طريق المحاكاة أو بغير ذلك من الطرق. وتضم أشكاله فيما تضم: اللغة، والأدب، والموسيقى، والرقص، والألعاب، والأساطير، والطقوس، والعادات، والحرف، والعمارة، وغير ذلك من الفنون". (صفحة ٢ من الاتفاقية)[٤].

وقد علق وفد الهند على هذه النقطة، بأن عملية تقديم تعريف جامع مانع في عبارات موجزة تثبت دائمًا أنها عملية صعبة، واتضح أن أي تعريف لا يمكن أن يكون كاملًا أبدًا. ولكنه أكد أن تعريف التراث الشعبي ينبغي أن يستند إلى نهجين أحدهما أنثروبولوجي، والآخر سوسيولوجي. وأعلن فضلًا عن ذلك عدم اعتراضه على عناصر التراث أو أشكال الفولكلور التي ورد ذكرها في المقطع الأخير من التعريف المذكور أعلاه.

أما وفد ألمانيا، فقد لاحظ أن هذا التعريف يتسم بالغموض والنزوع إلى الماضي. ولاحظ أن الاتفاق على تعريف موحد هو أمر صعب المنال لتعدد المنطلقات والتوجهات. أما فيما يتعلق بما ورد في الديباجة من مخاطر اندثار الفولكلور، فقد رأى "أن السؤال الجدير بالطرح

هو ما إذا كان الفولكلور في حاجة إلى "حماية" تبعد عنه شبح الاندثار وتؤكد "أصالته". فالبحوث الإثنوجرافية تعترف عمومًا بحيوية الفولكلور. وهذا يعني أيضًا شدة تنوعه وقابليته للتغير والحاجة إلى التغيير. ومع ذلك، فمن الضروري القيام بما يكفل حماية الفولكلور في حدود ما يقصد به عمومًا من عبارة: الثقافة التقليدية الشعبية" (انظر ملحق٢ ، صفحة ٧)[٥].

٦- مهمة تحضيرية: تحديد الفولكلور في كل مجتمع

تدعو الاتفاقية إلى صون الفولكلور باعتباره شكلًا للتعبير الثقافي من قبل الجماعة ومن أجل الجماعة (العائلية أو المهنية أو الوطنية أو الإقليمية أو الدينية أو الإثنية- السلالية) الذي يعبر عن ذاتيتها. ولهذه الغاية ينبغي للدول الأعضاء أن تشجع البحوث الملائمة على المستوى الوطني والإقليمي والدولي بهدف:

أ) إجراء حصر على المستوى الوطني للمؤسسات التي تهتم بالفولكلور بغية إدراجها في سجلات إقليمية وعالمية للمؤسسات المعنية بالفولكلور.

ب) إنشاء نظم للتحديد والتسجيل (الجمع والفهرسة والتدوين) أو تطوير النظم القائمة عن طريق إصدار أدلة، وأدلة للجمع[٦]، وفهارس نموذجية.... إلخ. وذلك نظرًا للحاجة إلى التنسيق بين نظم التصنيف التي تستخدمها المؤسسات المختلفة.

ج) تنشيط عملية إعداد نظام موحد لتصنيف الفولكلور:

- من خلال إعداد مخطط عام لتصنيف الفولكلور بهدف تقديم التوجيه على المستوى العالمي.

- ومن خلال إعداد سجل تفصيلي للفولكلور.

- ومن خلال إعداد نظم إقليمية لتصنيف الفولكلور، ولا سيما عن طريق مشروعات رائدة ميدانية.

٧- البنية العلمية الأساسية من أجل حفظ الفولكلور

دعت الاتفاقية إلى ضرورة إنشاء مراكز المحفوظات، وتقديم الخدمات العلمية، وأقسام للتراث الشعبي بالمتاحف القائمة بكل دولة، أو متاحف فولكلورية متخصصة، وتوحيد وتقنين أساليب الجمع والحفظ ووسيلتها الأساسية أدلة الجمع الميداني التي تتبنى نظامًا موحدًا يلتزم به الجامعون كافة، والقائمون على الفهرسة والتصنيف، والباحثون. وقد عرفت أغلب دول العالم التي سبقتنا في دراسة الفولكلور أنواعًا مختلفة من الأدلة، كما عرفته قلة من الدول العربية. وقد سبقت الإشارة إلى صدور ٦ مجلدات منه في مصر.

كما دعت الاتفاقية في هذا الجزء إلى تنظيم برامج لتدريب العاملين في جمع عناصر التراث الشعبي وأمناء دور المحفوظات (الأرشيف) والتوثيق وغيرهم من الاختصاصيين في حفظ الفولكلور.

ومن الطبيعي أن يثير حديث البنية العلمية الأساسية كثيرًا من المشكلات والمخاوف، ويستدعي أيضًا الكثير من المحاذير والاحتياطات الضرورية. وعلى رأس تلك المشكلات يأتي التساؤل التالي: هل يأتي الدارسون قبل حملة التراث؟

وتلك قضية قد لا يراها البعض جديرة بأي حديث، ليس لتفاهتها أو خطئها، ولكن لأنها يمكن أن تحسم سريعًا بالبداهة وحسن التقدير. فنحن ندرس التراث، وحملة التراث هم سادتنا وهم أيضًا أحباؤنا، ونحن نعمل لديهم، وليسوا هم الذين يعملون لدينا.

ولكن القضية ليست للأسف بهذه البساطة، فالقارئ المتدبر لنص الاتفاقية سوف يدرك بوضوح أن هذا النص يهتم بالباحثين والدارسين والمفهرسين... إلخ. أكثر من الاهتمام بحملة التراث من المؤدين- المبدعين أو الممارسين. وقد أثار وفد ألمانيا، بلد علم الفولكلور، هذا الموضوع محذرًا وموضحًا: "إن النص يؤكد أكثر مما ينبغي على وظيفة الإشراف وتحسين مستوى الباحثين والمحفوظات ووسائل الإعلام، بينما يجب أن يركز بدرجة أكبر على الأشخاص الذين يقومون فعلًا بإنتاج الفولكلور. إذ ينبغي معاونتهم على مساعدة أنفسهم وألا يغمطهم الباحثون والمتخصصون في الفولكلور وغيرهم قدرهم والنظر إليهم على أنهم مجرد كم إحصائي. (ملحق ٢، صفحة ٤).

إن هذا الكلام لم ينطلق من فراغ، فالباحثون ودارسو الفولكلور هم الذين ينتقون، وهم الذين يسجلون، وهم الذين يصنفون، وهم الذين يرون ذلك العنصر "جديرًا" بالحفظ، فيخلعون صفة "الشعبية" و"الأصالة" على عنصر، ويحجبونها عن عنصر آخر. فنحن معلقون في هذه الحالة بمدى فهم هذا الباحث، وأمانته العلمية، ثم ميوله ونزعاته. وإذا كان البعض يرى تلك المخاطر قليلة أو منعدمة في حالة الباحث العلمي "الأمين"؛ فإنها ولا شك ماثلة بشكل جلي في حالة النشر، أو قرار العرض في المتحف، أو إعادة الإنتاج.... إلخ.

من هنا ذهب وفد ألمانيا إلى "أن الاقتراح (يقصد النص المقترح للوثيقة) بصورته الراهنة يثير الشكوك حول هذه السياسة التقليدية. وينبغي تفادي فرض أية بنية أخرى على حساب الثقافة الشعبية الحية في أي ظرف من الظروف. كما ينبغي استبعاد إستراتيجيات التوحيد الشامل على الوجه المذكور في القسم (باء)، وعلى نحو جزئي في القسم (زاي)،والأخذ بدلًا من ذلك بتدابير كتلك الواردة في القسم (جيم). (ملحق ٢، صفحة ٤).

وحلًا لهذه المعضلة ذهب الوفد الألماني إلى أهمية تشجيع إجراء البحوث والدراسات بواسطة أفراد من المنطقة ذاتها، أو من الجماعة نفسها التي نحن بصدد تسجيل وحفظ تراثها. ولا صلة لذلك بطبيعة الحال بالإخلال بالحقوق القانونية للملكية الفردية- حق المؤلف- التي يحرص الجميع على احترامها، وتلزمهم التشريعات الدولية والمحلية إلزامًا صارمًا بمراعاتها.

فطالب الوفد الألماني، "بتقديم المساندة والدعم القوي لمشروعات البحوث (البحوث التاريخية مثلًا) التي تضعها أو تتولى تنفيذها الجماعات نفسها، (التي يجري تسجيل تراثها) (المرجع السابق، ص ص ٤- ٥).

وهنا أثار ممثل الاتحاد الدولي لجمعيات المؤلفين والملحنين أن الجماعة التي تعبر عن الفولكلور قد لا تكون هي دائمًا الجماعة نفسها التي أبدعته، وأعرب عن رغبته في أن تؤخذ هذه الحالة في الحسبان (المرجع السابق، صفحة ٦).

ورغبة من لجنة الخبراء، وحرصًا من الجميع، على وضع ضوابط على هذه الجزئية تضمن عدم تدخل الجامعين بالانتقاء أو التشويه، ذهب الوفد الألماني إلى اقتراح تسليم الجماعة أو أهل المنطقة التي جمع منها التراث نسخة مما جمع للاطلاع عليه وحفظه (وبالطبع مراقبة مدى صدقه). فاقترح الوفد: ".... وينبغي في جميع الأحوال إعطاء نسخة من نتائج البحوث

والأفلام والتسجيلات الصوتية والصور الفوتوغرافية مباشرة إلى الجماعة التي أجريت تلك البحوث بشأنها، وذلك باللغة الوطنية إن أمكن أو- إذا اختلفت لغة الجماعة المعنية عن اللسان الوطني- (إن أمكن) أيضًا بلغة الجماعة ذاتها. وينبغي تأمين إنشاء محفوظات ومتاحف ومؤسسات ثقافية لا مركزية تملكها الجماعات. وينبغي بصفة خاصة دعم البحوث التي تستهدف تعزيز الذاتية الخاصة للجماعات". (المرجع السابق، صفحة ١٠). وقد أيد وفد بنجلاديش روح هذه الفكرة عندما طلب: "اتخاذ الترتيبات اللازمة لتوفير نسخ من المحفوظات ونسخ معدة لأغراض الاستعمال من جميع المواد الفولكلورية المجمعة في المنطقة المعنية لكي تستعملها المؤسسات الإقليمية. (المرجع السابق، الصفحة نفسها).

وإزاء ضخامة المهام التي تتطلبها عمليات الحماية من دراسات وبحوث ومؤسسات تتكفل بالجمع والتسجيل والفهرسة والحفظ... إلخ؛ فقد عبرت كثير من الدول الإفريقية الحاضرة عن نقص الإمكانات اللازمة لتوفير ذلك، وعن العجز في إعداد المتخصصين في علم الفولكلور اللازمين لأداء هذه الأعمال جميعًا، وطالبت بناء على ذلك بدعم دولي كبير في هذا السبيل، وتبادل للخبرات مع دول العالم التي سبقت في هذا المجال.

ولعل المستوى المتقدم الذي بلغته الدراسات الفولكلورية في مصر، وتوفر مؤسسات البحث والتدريس منذ أمد بعيد[٧]، فضلًا عن الكوادر البشرية المؤهلة، والصندوق المصري للتنمية الإفريقية، كل ذلك يمكن أن يمهد الطريق لمصر لكي تقدم لشقيقاتها الإفريقيات العون الفني والدعم العلمي اللازم للبدء في مهمة صون التراث الشعبي فيها من غوائل الزمن وفعل التغيير وآثار العولمة.

٨- دعم الفولكلور: عن طريق تدريسه ودراسته والانتفاع به

انتقلت الاتفاقية في الفقرة (دال) إلى لفت الانتباه إلى برنامج متكامل يمكن أن يعد الدعامة الأساسية لصون التراث بالمعنى الحق للكلمة. فهذا الدعم لجهود الصون يتأتى أولًا عن طريق إدخال دراسة الفولكلور في مناهج التعليم النظامي وغير النظامي، وأن يجري تدريسه في إطار ينمي لدى المتلقي احترام هذا التراث، كما يطلعه ليس على التراث القروي فحسب، وإنما يطلعه أيضًا على عناصر التراث المتولدة في البيئة الحضرية، فيتكون لديه إيمان عملي بالتنوع الثقافي على مستوى وطنه وعلى مستوى العالم.

ويستتبع ذلك ضمان انتفاع كل جماعة من الجماعات الثقافية بفولكلورها، وإتاحة الفرصة لها للاضطلاع بمسؤوليات معينة في الجمع والتسجيل والحفظ... إلخ، وتنسيق تلك الجهود المحلية والإقليمية عن طريق إنشاء مجلس وطني للفولكلور، ودعم البحوث الفولكلورية العلمية بالسبل كافة عن طريق "توفير مساندة معنوية واقتصادية للأفراد والمؤسسات التي تدرس المواد الفولكلورية، أو تعرف بها أو تعنى بشؤونها أو تحوزها".

وقد أيد وفد الهند جميع التدابير الموصى باتخاذها لصون الفولكلور والواردة تحت هذه الفقرة (دال)، ولكنه نبه إلى أن "من طبيعة الثقافة الصناعية ووسائل الإعلام الجماهيري الملازمة لها تدمير هذا الفولكلور".ونظرًا لذلك فقد رأى وفد الهند أن ثمة حاجةً إلى إضافة عبارة أخرى بشأن الثقافة الصناعية تتضمن حثها على ألا تكتفي بوصف التدابير اللازمة لصون الفولكلور، بل أن تمتنع عن إتيان أي فعل يفضي إلى تدميره، وذلك من أجل القضاء على جميع أسباب هذا التدمير". (انظر ملحق رقم ٢، صفحة ١١).

٩- نشر الفولكلور

أكدت الاتفاقية أن نشر عناصر التراث الشعبي على نطاق واسع يعد من الأمور الجوهرية؛ لأن مثل هذا النشر سيكون أداة رئيسية لتوعية السكان بأهمية الفولكلور كعنصر من عناصر الذاتية الثقافية وللمساعدة على تنمية الوعي بقيمة الفولكلور وضرورة صونه.

ومن أنشطة النشر والتعريف التي أشارت إليها التوصية تنظيم أنشطة فولكلورية على الأصعدة الوطنية والإقليمية والدولية: كالأعياد، والمهرجانات، والأفلام، والمعارض، والحلقات الدراسية، والندوات، وورش العمل، والدورات التدريبية، والمؤتمرات، ونشر الدراسات.... إلخ.

وأشارت أيضًا إلى أهمية توفير تغطية أكبر لعناصر التراث الشعبي في مؤسسات الاتصال الجماهيري، والمهم أنها اقترحت إنشاء وظائف لإخصائيي الفولكلور في تلك المؤسسات وإنشاء أقسام للفولكلور في إطار هذه الهيئات، بل ذهبت الاتفاقية إلى اقتراح تشجيع المؤسسات المحلية بأنواعها على إنشاء وظائف لإخصائيي فولكلور متفرغين... وغير ذلك من إجراءات تشجيع إنتاج أفلام تسجيلية فولكلورية للأغراض التربوية، والعناية بالإعلام عن مصادر توفر المادة الفولكلورية.

وفي رأينا أن أهم ما تحويه هذه الفقرة: "تشجيع الأوساط العلمية الدولية على اعتماد قواعد سلوك أخلاقي ملائمة لتناول الثقافات التقليدية واحترامها"[٨].

١٠- خطر ماثل: الحماية (بالنشر) قد تؤدي إلى التجميد

وقد أثارت قضية نشر الفولكلور والتوسع في أقسامه بمؤسسات الاتصال الجماهيري كثيرًا من الجدل بين الخبراء المجتمعين. حقيقة أن العلماء المجتمعين كافة يتفقون على أن صون الفولكلور لا يتحقق إلا عن طريق جمعه، وحفظه، وتسجيله، ثم تصنيفه وفهرسته، ونشره وإتاحته للباحثين وللجماهير على السواء. وأيضًا حقيقة أن الآراء التقت على أن الحماية تنصرف إلى عناصر التراث الحي أساسًا. ولكننا نرى هنا خطرًا ماثلاً: هناك عشرات أو مئات وربما آلاف الروايات لسيرة شعبية معينة، فلو أننا سجلنا بعضها، فلن نستطيع أن نسجلها جميعًا. ولو أننا نشرنا رواية واحدة أو روايتين؛ فإننا نكون قد اختزلنا آلاف الروايات إلى رواية واحدة، ولنفكر في حكايات الأطفال والبيت التي جمعها الأخوان جريم في ألمانيا، وأصبحت جزءًا من مكتبة كل بيت وحكاياتها من تراث كل طفل ألماني (وربما أطفال آخرين خارج ألمانيا. ولكن هذه قصة أخرى). ولنفكر في بلادنا في طبعات حكايات **ألف ليلة وليلة**، وفي **سيرة عنترة**، أو **السيرة الهلالية**، أو غيرها من السير.

حقيقة أن الطباعة تجمد رواية بعينها، ولكنها لا تمنعها من التداول على ألسنة الرواة، ولا تحجر على إبداعاتهم الفردية. ولكن إذا اقترن هذا التجميد بالطباعة باختفاء الراوي، وحلول الراديو أو الفيلم مكانه؛ فإننا نكون قد بدأنا نسير في طريق تراث جديد، فيه شيء من القديم، ولكنه فردي الإنتاج والصياغة، جماهيري الانتشار، مركزي التوجيه، عرضة لكل استغلال إيديولوجي، كما هو عرضة لكل إسفاف أو استخفاف. ولنتذكر أدهم الشرقاوي مقاوم الاستعمار، وغريم حسن في حب نعيمة الذي صورناه أقرب إلى الانحراف، بل أدخل إلى الإجرام، وليس مجرد غريم في حب فتاة. ولا أشير إلى أمثلة أخرى نعرفها جميعًا وأكثر من أن تقع تحت حصر.

إننا ندرك تمام الإدراك أننا لسنا أوصياء على التراث، ولكننا لا يصح أن نتركه يندثر، ولا صلة لنا إذا سجلناه ونشرناه فتجمد. ولسنا نستطيع أن نحجر على إبداع الفنانين، وبخاصة أن وسائل الاتصال الجماهيري الحديثة تفتح فمًا لا يمتلئ يطلب ملايين الأعمال الفنية من دراما، وغناء،ورقص، وتشكيل... إلخ، وليست عناصر الفن الشعبي مستثناة منها. ولكن هذه الاعتبارات التي نناقشها ونلفت النظر إليها هنا سوف تكون ذات فائدة مؤكدة لمن يتصدى للدراسة العلمية لعناصر التراث الشعبي.. كما أنها تطرح إجابات جديدة حول قضايا قديمة، أهمها: مفهوم الشعبية. فإننا لو تبنينا تعريفًا دقيقًا محدودًا لـ "الشعبية" فقد نصطدم بأنه لا ينطبق على الغالبية العظمى من التراث الحي. لذلك ننبه إلى أهمية أن نتدبر، ونلتزم الحذر عند استخدام المفاهيم والمقولات العلمية التقليدية، فكل عصر جديد يستلزم أدوات علمية جديدة. وتلك دعوة إلى المراجعة والتأمل المنهجي الواعي.

لقد أثارت كل من الهند وبنما هذه القضية أثناء مداولات لجنة الخبراء الحكوميين الخاصة التي أشرنا إليها. فأعرب وفد الهند عن موافقته المبدئية على النص المقترح للاتفاقية، ولكنه رأى "ضرورة النظر في صون الفولكلور انطلاقًا من منظور تطوري".

وينبغي... ألا تؤدي الحماية إلى تجميد مفهوم الفولكلور في إطار تعريف عفا عليه الزمن ينبثق من الأفكار التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر، وإلى حصره في إطار مصطلحات معارضة مثل حضري/ ريفي، وشفهي/ مدون، ومثقف/ أمي. وإنما يجب على العكس "أن يتيح صون الفولكلور لمختلف الجماعات الثقافية أن تتطور، ويجب الاعتراف بدوره الفعال في بناء صرح المستقبل" (ملحق٢ ،صفحة٣ - ٤). وأيد وفد بنما تحفظات الوفد الهندي وتلك المتعلقة بالتعريف المقترح للفولكلور. وتساءل: "إلى أي مدى يمكن حماية الفولكلور إذا ما راعينا ما ينطوي عليه من جوانب دينامية وتطورية" (المرجع السابق، صفحة٤).

١١ - من الذي يراقب عملية التشويه عند النشر؟

أثار هذا الموضوع جدلًا واسعًا بين الخبراء؛ حيث كانت مقدمة الفقرة تنص على ضرورة أن يتلافى النشر كل تشويه مخل ضمانًا لسلامة عناصر التراث. وقد أشار وفد ألمانيا إلى أنه "من الصعب تعيين الجهة المخولة بتحديد ما يمكن اعتباره مخلًا أو تشويهًا" كما أنه يمكن في هذا السياق اعتبار العروض الموسيقية التي تقدم أمام السائحين، برغم منطقيتها "نوعًا من التبسيط المخل". (ملحق٢، صفحة ١٣).

ورأى وفدا السويد وكوستاريكا أيضًا أنهما يعتبران أن استخدام تعبير "التبسيط المخل" غير ملائم، إذ إن التبسيط لا يشكل في حد ذاته- حسب رأيهما- تشويهًا أو تحريفًا. ومن ثم طلب هذان الوفدان حذف هذه العبارة أو على الأقل تعديل صياغة هذه الفقرة كي يتاح اتخاذ التدابير اللازمة لإعلام الجمهور بأن الفولكلور استخدم لهذا الغرض. وأيد وفدا الأرجنتين والمكسيك الاقتراح المتعلق بحذف عبارة "التبسيط المخل". وقد انتهى المجتمعون إلى حذف عبارة التبسيط المخل، والإبقاء على النص بصورته الراهنة، الواردة في الملحق.

١٢ - النشر الواسع قد يروج لتراث جماعة أو منطقة معينة على حساب أخرى

إن فرصة النشر لن تتاح بالقدر نفسه لتراث كل المناطق وكل الجماعات الثقافية. فالجماعات تتفاوت ثراء وإغراء وطرافة (!!) في تراثها. ولذلك من الطبيعي أن تجتذب مؤسسات النشر أنواعًا معينة دون سواها لاعتبارات تقدرها هى، لا محل لمناقشتها هنا. ولكن ما يهمنا مناقشته أن هذه العناصر الفولكلورية التي ينفخ فيها بوق الإعلام سوف تنتشر على نطاق واسع، وتحظى بكثافة عرض (مشاهدة أو استماعًا أو قراءة)، ولأن مثل هذه الوسائل الاتصالية الجماهيرية وطنية وليست محلية، فطبيعي أن تتمكن من أن تفسح لنفسها مكانًا في الاستعمال أو التذوق اليومي لدى فئات أعرض من حجم الجماعة التي أنتجتها. وبدهي أن تراث هؤلاء الناس (المتلقين) سوف يتأثر مع الزمن.. وقد يضعف وقد يندثر أمام هذا التراث الوافد الجديد.

وقد علمتنا دراسات علم الفولكلور أن الأسرة النووية في عالم اليوم أصبحت موصلًا ضعيفًا لتراث المجتمع، وأن الجزء الأكبر من عناصر التراث الشعبي التي يتعلمها الجيل الجديد يتلقاها في العادة خارج هذه الأسرة الصغيرة، ويجدها بوفرة في وسائل الاتصال الجماهيري من كتاب وفيلم وبرنامج مسموع أو مرئي... إلخ. ولن يستطيع أحد أن يقف أمام حركة تغير المجتمع كما أشرنا مرارًا، ولكننا نستطيع عندما ننشر تراثًا أو نعممه من خلال آلة الاتصال الجماهيري أن نراعي شيئًا من العدل، لا ينتصر لمنطقة ولا لجماعة على حساب الباقين.

١٣- حماية حقوق الملكية الفكرية لمبدعي التراث

أكدت الاتفاقية في الفقرة (واو) أن الفولكلور يستحق، باعتباره من مظاهر الإبداع الفكري فرديًا أو جماعيًا أن يشمل بحماية مستوحاة من الحماية الممنوحة لنتاجات الفكر. وقد تبين أن توفير مثل هذه الحماية للفولكلور أمر لا بد منه "كوسيلة لتطوير هذا التراث واستمراره ونشره على نطاق أوسع، سواء في داخل البلد أو في الخارج، دون المساس بالمصالح المشروعة المعنية".

وإلى جانب حقوق الملكية الفكرية في مراكز التوثيق والمحفوظات المخصصة للفولكلور، نبهت الاتفاقية إلى ضرورة حماية مبلغ المعلومات (الإخباري) بوصفه ناقلًا للتراث، وحماية جامعي المعلومات (بضمان حفظ المواد المجموعة في الأرشيف في حالة جيدة وطريقة منهجية)، وحماية التراث المجموع من إساءة استخدامه قصدًا أو عن غير قصد، وإقرار حق مسؤول الأرشيف الفولكلوري بمسؤولية الإشراف على استخدام المواد الشعبية المجموعة.

وكانت اليونسكو قبل العمل في هذه الاتفاقية، قد قامت بإجراء عدد من الدراسات بالاشتراك مع المنظمة العالمية للملكية الفكرية عن الجوانب المتصلة بالملكية الفكرية في صون أشكال التعبير الفولكلوري. ولهذا الغرض اجتمع في عام ١٩٨٠ فريق عمل مكلف بدراسة مشروع أحكام نموذجية للاستعانة بها في التشريعات الوطنية، وكذلك تدابير دولية لحماية مصنفات الفولكلور. وكان هذا الفريق مؤلفًا من ١٦ خبيرًا من بلدان مختلفة... وقد رأى فريق العمل ما يأتي:

١. أن من المستحسن توفير حماية قانونية ملائمة للفولكلور.
٢. يمكن تشجيع هذه الحماية القانونية على الصعيد الوطني بوضع أحكام تشريعية نموذجية في هذا الصدد.

٣. يجب أن تمهد الأحكام النموذجية للتشريعات الوطنية السبيل لحماية إبداعات الفولكلور على الصعيدين الإقليمي، والدولي. (ملحق٢، ص ص ١٦-١٥).

ثم اجتمعت لجنة خبراء حكوميين في جنيف في يوليو ١٩٨٢، واعتمدت بصورة نهائية "الأحكام النموذجية للتشريعات الوطنية المتعلقة بحماية أشكال التعبير الفولكلوري من استغلالها غير المشروع، وغير ذلك من الأعمال الضارة". وبحثت أربع لجان خبراء إقليمية بدورها طرق تطبيق هذه الأحكام النموذجية على المستوى الإقليمي.

أما فيما يتعلق بحماية أشكال التعبير الفولكلوري على المستوى الدولي عن طريق الملكية، فقد اجتمع فريق خبراء في باريس عام ١٩٨٤، وقد بينت مناقشات لجنة صياغة اتفاقية صون الفولكلور: أن جميع المشتركين يدركون ضرورة تأمين حماية دولية لأشكال التعبير الفولكلوري وبخاصة إزاء التطور المتسارع وغير المحكوم لاستغلالها عن طريق الوسائل التكنولوجية الحديثة خارج البلدان أو الجماعات التي تنبثق منها. وقد أبلغت نتائج هذه الأعمال إلى الهيئات الرئاسية لليونسكو والويبو التي قررت معاودة دراسة هذه المسألة بعد اعتماد الاتفاقية.. حتى يمكن أن تأخذ من هذا النص العناصر اللازمة لإعداد اتفاقية دولية عن "حماية أشكال التعبير الفولكلوري عن طريق الملكية الفكرية، ولا سيما فيما يتعلق بتعريف الفولكلور واستخدامه". (ملحق٢، صفحة ١٦).

وهكذا تقودنا تلك النقطة إلى الفقرة التالية من مقالنا.

١٤- التعاون الدولي في ميدان صون الفولكلور

اهتمت الاتفاقية بتشجيع التعاون الدولي وتنميته في هذا الميدان الثقافي الحيوي، فأشارت إلى ضرورة تبادل المعلومات على اختلاف أنواعها وكذلك المطبوعات العلمية والفنية. ودعت إلى تشجيع التعاون الدولي في تدريب الإخصائيين، وتقديم منح لسفرهم إلى حيث تزداد قدراتهم العلمية والفنية وتبادل المعدات اللازمة لعمليات جمع التراث الشعبي وتصنيفه وحفظه وعرضه... إلخ. وطالبت الاتفاقية في هذا الصدد أيضًا باضطلاع الدول بمشروعات ثلاثية أو متعددة الأطراف في مجال التوثيق عن الفولكلور المعاصر. ونبهت كذلك إلى أهمية تنظيم لقاءات وورش عمل وحلقات بحث بين المختصين بشأن موضوعات محددة، أشارت إلى أمثلة منها ميدان تصنيف وفهرسة البيانات وأشكال التعبير الشعبية، وحول الوسائل والتقنيات الحديثة في مجال البحث.

وقد اقترح وفد جمهورية أوكرانيا إنشاء مركز دولي دائم لتنسيق الجهود في ميدان الفولكلور وتعميم تنظيم مهرجانات دولية للفولكلور، وذلك في إطار التعاون الدولي في هذا المجال. ومن الملاحظات الطريفة والمهمة التي أبديت حول قضية التعاون الدولي اقتراح وفد روسيا البيضاء: "إعداد فهارس دولية تشتمل على قوائم بجميع الممتلكات الثقافية ذات المضمون الفولكلوري، وكذلك نشر مختارات من الفولكلور" (ملحق٢، صفحة ١٨).

وقد طلب وفد كندا إضافة فقرة (د) جديدة تتعلق بحق الدول الأعضاء التي احتضنت بحثًا فولكلوريًا في الحصول على نسخة من نتائج هذه الأعمال، ففي ذلك ما يتيح للبلدان التي لا تملك إمكانيات إجراء هذه البحوث أن تنتفع بنتائجها. وعند تقديم هذا الاقتراح أشار الوفد إلى ما هو قائم بالفعل في مجال التراث غير المادي، وفقًا لما اقترح من قبل في التوصية الخاصة برد الممتلكات الثقافية إلى بلادها الأصلية (ملحق٢، صفحة ١٨).

ومن هذا المنطلق ذاته وبناء على اقتراح من وفد بنما أيدته وفود المكسيك وكوستاريكا والبرتغال وكولومبيا وألمانيا، وانضم إليهم فيما بعد وفدا الأرجنتين وفنزويلا، فقد طلبت إضافة فقرة (د) جديدة إلى هذا القسم تنص على: "إتاحة نسخ من الوثائق وأشرطة الفيديو والأفلام والمواد الأخرى للأمم أو المناطق المعنية مباشرة بأمثال عمليات البحث هذه، وذلك وفقًا لقواعد التبادل الدولي وبدافع من الاعتبارات الأخلاقية" (المرجع والصفحة نفسهما).

وقد أعرب وفد فرنسا عن موافقته على فكرة هذه الفقرة الجديدة، وإن كان قد أبدى بعض التحفظات بسبب الآثار المالية لهذا الالتزام. وأوضح أنه وإن كان يوافق على ما تنطوي عليه هذه الاقتراحات من اعتبارات تتعلق بقواعد المهنة وأخلاقياتها، إلا أنه أعرب عن قلقه إزاء ما قد تسفر عنه من قيود. وبعد مداولات طويلة حول تكلفة هذا التعديل رُؤي الاقتصار على الصيغة التي وردت للفقرة (د) بحق الدولة التي احتضنت البحوث في الحصول من الدولة المعنية على نسخ من كل الوثائق والتسجيلات... والمواد الأخرى.

١٥ - حماية تراث الشعوب الأخرى، وبخاصة تراث الأراضي المحتلة

وقد تضمنت الاتفاقية هذا الموضوع في فقرتين فرعيتين (هـ) و (و) من الفقرة (ز) الخاصة بالتعاون الدولي. وتطالب الفقرة الفرعية (هـ) الدول جميعًا "بالامتناع عن الأعمال التي من شأنها الإضرار بالمواد الفولكلورية أو تقلل من قيمتها أو تعوق نشرها والإفادة منها، سواء وجدت هذه المواد على أراضيها أو أراضي دول أخرى".

أما الفقرة الفرعية (و) من الفقرة (ز) فتختص بصون التراث الشعبي من أخطار الحروب والنزاعات المسلحة والأخطار الطبيعية وغير ذلك، فنصت على: "اتخاذ التدابير اللازمة لصون الفولكلور من كافة المخاطر البشرية والطبيعية التي تهدده، بما في ذلك المخاطر التي تحيط به من جراء النزاعات المسلحة أو احتلال الأراضي أو أية اضطرابات عامة أخرى".

وعند الإقرار النهائي لهذا النص، ذكر وفد مصر بأن هذه الفقرة الفرعية أخذت جزئيًا باقتراح التعديل الذي قدمته مصر. وأصر على موقفه فيما يتعلق بإضافة عبارة: "ولا سيما في الأراضي التي تكون تحت الاحتلال". وقد أيد وفد سوريا موقف وفد مصر،كما أيده مراقب فلسطين، مذكرًا في هذا الصدد بضرورة ذكر الأراضي العربية المحتلة صراحة، ذلك أن ما يجري في هذه البقعة من العالم لا يخص سكان هذه الأراضي وحدهم، بل يخص البشرية جمعاء. (ملحق ٢، صفحة٢٢).

وأبدى وفد كندا تحفظه على طلبات الدول الثلاث، فاقترح وفد اليونان كحل وسط، أن يذكر في التقرير اتفاق اللجنة في مجموعها على التفسير الواجب إعطاؤه لمضمون الفقرة الفرعية (هـ)، ومؤداه أن هذا النص يشمل أيضًا حالات الأراضي التي تحتل انتهاكًا للقانون الدولي.

وعلى إثر المناقشة وبعد إجراء تصويت لاستقصاء الرأي،قررت اللجنة أن تدرج في التقرير نص الفقرة ٤ من اقتراح التعديل رقم (١) المقدم من الجمهورية العربية السورية. وهذا النص هو كالتالي:

"إضافة فقرة جديدة تتعلق بصون وحماية التراث الفولكلوري في مرتفعات الجولان

العربية السورية التي تحتلها إسرائيل، والأراضي العربية المحتلة الأخرى وتقضي باتخاذ توصية من المؤتمر العام توجب على سلطات الاحتلال عدم المساس أو التعدي على التراث الفولكلوري في الأراضي المحتلة احتلالاً غير مشروع، ومنعها من تشويه وطمس وإلغاء التراث الفولكلوري في محاولة للقضاء على الذاتية الثقافية والتراث الفولكلوري للسكان في جميع الأراضي العربية المحتلة، وبذل الجهود الدولية لصون وحماية التراث الفولكلوري فيها، والتصدي بحزم للغزو الثقافي العنصري الاستيطاني الصهيوني الذي يحول دون تفتح الشخصية الإنسانية فيها" .(ملحق٢، صفحة٢٣).

الملحق

توصية موجهة إلى الدول الأعضاء بشأن صون الفولكلور

إن المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة- المنعقد في باريس من أكتوبر/ تشرين الأول إلى نوفمبر/ تشرين الثاني١٩٨٩ بمناسبة دورته الخامسة والعشرين- يرى أن الفولكلور يشكل جزءًا من التراث العالمي للبشرية، وأنه وسيلة قوية للتقارب بين مختلف الشعوب والفئات الاجتماعية لتأكيد ذاتيتها الثقافية.

ويلاحظ أهميته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية ودوره في تاريخ كل شعب والمكانة التي يحتلها في الثقافة المعاصرة.

إذ يؤكد على الطبيعة الخاصة للفولكلور، وعلى أهميته باعتباره جزءًا لا يتجزأ من التراث الثقافي والثقافة الحية.

ويقر بالطابع الهش للغاية الذي يتسم به الفولكلور في أشكاله التقليدية، ولا سيما في جوانبه المتعلقة بالتراث الشفهي وأيضًا بمخاطر تعرض هذه الجوانب للاندثار.

ويؤكد ضرورة الاعتراف في جميع البلدان بدور الفولكلور، كما يؤكد الخطر الذي يهدده من طرف عوامل متعددة.

ويرى أن على الحكومات أن تضطلع بدور حاسم فيما يتعلق بصون الفولكلور، وأن تبادر إلى العمل لتحقيق هذه الغاية بأسرع ما يمكن.

وإذ قرر في دورته الرابعة والعشرين أن تكون مسألة صون الفولكلور موضع توصية موجهة إلى الدول الأعضاء وفقًا للفقرة ٤ من المادة الرابعة من الميثاق التأسيسي.

يعتمد التوصية الحالية بتاريخ.....١٩٨٩.

ويوصي المؤتمر العام الدول الأعضاء بتطبيق الأحكام التالية الخاصة بحماية الفولكلور، وذلك بأن تتخذ التدابير الضرورية، تشريعية كانت أم غير تشريعية طبقًا للممارسات الدستورية لكل واحدة منها، لتنفيذ المبادئ والتدابير المقررة في هذه التوصية في أراضيها.

ويوصي المؤتمر العام الدول الأعضاء بإطلاع السلطات والمرافق والهيئات المعنية بمشكلات حماية الفولكلور على هذه التوصية، وكذلك مختلف المنظمات والمؤسسات المعنية بالفولكلور وبتشجيع اتصالاتها بالمنظمات الدولية المناسبة العاملة في مجال حماية الفولكلور.

ويوصي المؤتمر العام بأن تقدم الدول الأعضاء في المواعيد وبالطرق التي يحددها- تقارير إلى المنظمة عن التدابير التي تتخذها لتنفيذ هذه التوصية.

أ) تعريف الفولكلور

يمكن تعريف الفولكلور لأغراض التوصية الحالية على النحو التالي:

"الفولكلور أو الثقافة التقليدية والشعبية هو جملة أعمال إبداع نابعة من مجتمع ثقافي وقائمة على التقاليد تعبر عنه جماعة أو أفراد معترف بأنهم يصورون تطلعات المجتمع وذلك بوصفه تعبيرًا عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع، وتُتناقل معاييره وقيمه شفهيًا أو عن طريق المحاكاة أو بغير ذلك من الطرق، وتضم أشكاله، فيما تضم، اللغة والأدب والموسيقى والرقص والألعاب والأساطير والطقوس والعادات والحرف والعمارة وغير ذلك من الفنون".

ب) تحديد الفولكلور

ينبغي صون الفولكلور باعتباره شكلًا للتعبير الثقافي، من قبل الجماعة ومن أجل الجماعة (العائلية أو المهنية أو الوطنية أو الإقليمية أو الدينية أو الإثنية) الذي يعبر عن ذاتيتها. ولهذه الغاية، ينبغي للدول الأعضاء أن تشجع البحوث الملائمة على المستوى الوطني والإقليمي والدولي بهدف:

أ) إجراء حصر على المستوى الوطني للمؤسسات التي تهتم بالفولكلور بغية إدراجها في سجلات إقليمية وعالمية للمؤسسات المعنية بالفولكلور.

ب) إنشاء نظم للتحديد والتسجيل (الجمع والفهرسة والتدوين) أو تطوير النظم القائمة عن طريق إصدار أدلة، وأدلة للجمع، وفهارس نموذجية.. إلخ، وذلك نظرًا للحاجة إلى التنسيق بين نظم التصنيف التي تستخدمها المؤسسات المختلفة.

ج) تنشيط عملية إعداد نظام موحد لتصنيف الفولكلور (١) من خلال إعداد مخطط عام لتصنيف الفولكلور بهدف تقديم التوجيه على المستوى العالمي، (٢) ومن خلال إعداد سجل تفصيلي للفولكلور، (٣) ومن خلال إعداد نظم إقليمية لتصنيف الفولكلور، ولا سيما عن طريق مشروعات رائدة ميدانية.

ج) حفظ الفولكلور

يتعلق الحفظ بالوثائق المتصلة بالتقاليد الفولكلورية، ويهدف في حالة عدم استخدام هذه التقاليد، أو تطويرها، إلى تمكين الباحثين وحملة التراث من الحصول على بيانات تمكنهم من فهم عملية تغيير التقاليد، ولئن كان الفولكلور الحي، بحكم طابعه المتطور، لا يخضع دائمًا لحماية مباشرة؛ فإن الفولكلور الثابت ينبغي أن يكون موضوع حماية فعالة. ولهذا الغرض ينبغي للدول الأعضاء:

أ) إنشاء مراكز وطنية للمحفوظات؛ حيث تختزن بصورة سليمة المواد الفولكلورية التي تم جمعها وأن تتاح للاستخدام.

ب) إنشاء مركز وطني مركزي للمحفوظات لأغراض تقديم الخدمات (الفهرسة المركزية. نشر المعلومات عن المواد الفولكلورية ومعايير العمل الفولكلوري، بما في ذلك الجانب المتعلق بالصون).

ج) إنشاء متاحف أو أقسام للفولكلور في المتاحف القائمة يمكن أن تعرض فيها الثقافة التقليدية والشعبية.

د) إيلاء أهمية خاصة لأشكال عرض الثقافات التقليدية والشعبية التي تبرز قيمة الشواهد الحية أو القديمة على هذه الثقافات (المواقع أو أساليب العيش أو المعارف المادية أو غير المادية).

هـ) توحيد أساليب الجمع والحفظ.

و) تدريب العاملين في جمع المواد وأمناء دور المحفوظات والتوثيق وغيرهم من الإخصائيين في حفظ الفولكلور، في مجالات الصون المادي والعمل التحليلي.

ز) توفير الوسائل اللازمة لإعداد نسخ للمحفوظات ولأغراض العمل من جميع المواد الفولكلورية، ولإعداد نسخ للمؤسسات الإقليمية من المواد التي يتم جمعها في منطقتها لكي تضمن بهذه الطريقة للجماعات الثقافية المعنية الحصول على المواد التي تم جمعها.

د) صون الفولكلور

يتعلق الصون بحماية التقاليد الفولكلورية وحملتها من حيث إن لكل شعب الحق في ثقافته الخاصة، وأن إيمانه بتلك الثقافة غالبًا ما يضمحل بتأثير ثقافة صناعية تنشرها وسائل الإعلام الجماهيرى، فمن الواجب عليه اتخاذ تدابير تضمن للتقاليد الفولكلورية مكانها وتدعمها اقتصاديًا سواء داخل المجتمعات التي تنتجها أو خارجها.. ولهذا الغرض ينبغي للدول الأعضاء:

أ) استحداث وإدخال دراسة الفولكلور بشكل ملائم مع التأكيد بصفة خاصة على احترام الفولكلور بأوسع معنى للكلمة في مناهج التعليم النظامي وغير النظامي، على ألا تؤخذ فقط في الاعتبار ثقافات القرية أو غيرها من ثقافات الريف وإنما أيضًا الثقافات التي تتولد في الأوساط الحضرية على أيدي مجموعات اجتماعية وفئات مهنية ومؤسسات شتى... إلخ، والتي تعزز بذلك فهمًا أفضل للتنوع الثقافي ولمختلف وجهات النظر العالمية، ولا سيما الثقافات التي لا تشكل جزءًا من الثقافة المهيمنة.

ب) ضمان حق مختلف الجماعات الثقافية في الانتفاع بفولكلورها الخاص بها، عن طريق مساندة عملها في مجالات التوثيق وحفظ الوثائق والبحوث وغيرها، وكذلك في مجال ممارسة تقاليدها.

ج) إنشاء مجلس وطني للفولكلور أو هيئة تنسيق مماثلة تضم ممثلين عن مختلف الفئات المعنية، ذلك على أساس جامع بين التخصصات.

د) توفير مساندة معنوية واقتصادية للأفراد والمؤسسات التي تدرس المواد الفولكلورية، أو تعرف بها أو تعنى بشؤونها أو تحوزها..

د) تعزيز البحوث العلمية المتعلقة بحماية الفولكلور.

هـ) نشر الفولكلور

ينبغي توعية السكان بأهمية الفولكلور باعتباره عنصرًا من عناصر الذاتية الثقافية وللمساعدة على استحثاث الوعي بقيمة الفولكلور وضرورة صونه. ويعد نشر العناصر المكونة لهذا التراث الثقافي على نطاق واسع من الأمور الجوهرية. ولكن من المهم، عند الاضطلاع بهذه المهمة، تلافي

كل تشويه ضمانًا لسلامة التقاليد المتوارثة. ولتحقيق نشر منصف ينبغي على الدول الأعضاء:

أ) تشجيع تنظيم أنشطة فولكلورية على الصعيد الوطني والإقليمي والدولي كالأعياد والمهرجانات والأفلام والمعارض وحلقات التدارس والندوات وحلقات العمل والدورات التدريبية والمؤتمرات وغيرها، ودعم توزيع ونشر المواد والدراسات والنتائج الأخرى المتعلقة بها.

ب) تشجيع توفير تغطية أكبر للمواد الفولكلورية في الصحف والمطبوعات وهيئات التليفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الرئيسية على الصعيدين الوطني والإقليمي، وذلك مثلًا عن طريق تقديم منح خاصة وإنشاء وظائف لإخصائيي الفولكلور في هذه الهيئات، وضمان حفظ ونشر مواد الفولكلور المجمعة بواسطة وسائل الإعلام الجماهيري، على نحو سليم، وإنشاء أقسام للفولكلور في إطار هذه الهيئات.

ج) تشجيع المناطق والبلديات والرابطات وغيرها من الأطراف العاملة في مجال الفولكلور على إنشاء وظائف لإخصائيي فولكلور متفرغين، بهدف إحداث وتنسيق أنشطة الفولكلور في المنطقة.

د) دعم الوحدات القائمة لإنتاج المواد التربوية (وعلى سبيل المثال، إنشاء وحدات جديدة لإنتاج أفلام فيديو على أساس أحدث المواد التي تم جمعها من الموقع ذاته) وتشجيع استخدام هذه المواد في المدارس ومتاحف الفولكلور والمهرجانات والمعارض الفولكلورية على الصعيدين الوطني والدولي.

هـ) ضمان توافر المعلومات الملائمة عن الفولكلور عن طريق مراكز التوثيق والمكتبات والمتاحف ودور المحفوظات، ومن خلال النشرات والدوريات المتخصصة في الفولكلور.

و) تيسير اللقاءات والمبادلات بين الأشخاص والجماعات والمؤسسات المعنية بالفولكلور على الصعيدين الوطني والدولي، مع مراعاة الاتفاقات الثقافية الثنائية.

ز) تشجيع الأوساط العلمية الدولية على اعتماد قواعد سلوك أخلاقي ملائمة لتناول الثقافات التقليدية واحترامها.

و) استخدام الفولكلور

يستحق الفولكلور باعتباره من مظاهر الإبداع الفكري فرديًا أو جماعيًا، أن يشمل بحماية مستوحاة من الحماية الممنوحة لنتاجات الفكر. وقد تبين أن توفير مثل هذه الحماية للفولكلور أمر لا بد منه كوسيلة لتطوير هذا التراث واستمراره ونشره على نطاق أوسع، سواء في داخل البلد أو في الخارج، دون المساس بالمصالح المشروعة المعنية.

ويوجد بالإضافة إلى جوانب "الملكية الفكرية" لحماية أشكال التعبير الفولكلوري أنواع عدة من الحقوق تشملها الحماية فعلًا، وينبغي الاستمرار في حمايتها في المستقبل أيضًا في مراكز التوثيق والمحفوظات المخصصة للفولكلور. ولهذه الغاية ينبغي للدول الأعضاء:

أ) فيما يتعلق بجوانب الملكية الفكرية:

توجيه اهتمام السلطات المختصة إلى أهمية العمل الذي تضطلع به اليونسكو والمنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو)، فيما يخص الملكية الفكرية، مع إدراك أن هذا العمل لا يتعلق إلا بجانب واحد من جوانب حماية الفولكلور، وأن ثمة حاجة ماسة للعمل في مجموعة من المجالات من أجل حماية الفولكلور.

ب) فيما يتعلق بالحقوق الأخرى المتعلقة بهذا الموضوع:

١ - حماية مبلغ المعلومات بوصفه ناقلًا للتراث، (حماية الحياة الخاصة وحماية الأسرار).

٢ - حماية جامع المعلومات بضمان حفظ المواد المجمعة في المحفوظات في حالة جيدة وبطريقة منهجية.

٣ - اعتماد التدابير اللازمة لحماية المواد المجمعة من إساءة استخدامها قصدًا أو عن غير قصد.

٤ - الإقرار لمرافق المحفوظات بمسؤولية الإشراف على استخدام المواد المجمعة.

ز) التعاون الدولي

نظرًا لضرورة تكثيف التعاون والمبادلات الثقافية، وبخاصة عن طريق الاستخدام المشترك للموارد البشرية والمالية لتنفيذ برامج لتنمية الفولكلور تستهدف تنشيطه، وعن طريق البحوث التي يضطلع بها إخصائيون من رعايا دولة عضو في دولة عضو أخرى، ينبغي للدول الأعضاء:

أ) التعاون مع الجمعيات والمؤسسات والمنظمات الدولية والإقليمية المعنية بالفولكلور.

ب) التعاون في مجال معرفة الفولكلور ونشره وحمايته ولا سيما بالطرق الآتية:

١ - تبادل المعلومات على اختلاف أنواعها والمطبوعات العلمية والعقلية.

٢ - تدريب الإخصائيين وتقديم منح السفر وإيفاد العلميين والتقنيين وتبادل المعدات.

٣ - النهوض بمشروعات ثنائية أو متعددة الأطراف في مجال التوثيق عن الفولكلور المعاصر.

٤ - تنظيم لقاءات بين الإخصائيين ودورات دراسية وفرق عمل بشأن موضوعات محددة، وخصوصًا في مجال تصنيف وفهرسة البيانات وأشكال التعبير الفولكلورية كما هو الشأن فيما يخص الوسائل والتقنيات الحديثة في مجال البحث.

ج) التعاون الوثيق فيما بينها لكي تكفل لمختلف المنتفعين بحقوق المؤلف على المستوى الدولي (المجتمع المحلي أو الأشخاص الطبيعيين أو المعنويين) التمتع بالحقوق المالية والمعنوية والحقوق المسماة بالحقوق المجاورة، المترتبة على البحث عن الفولكلور أو إبداعه أو تلحينه أو أدائه أو تسجيله أو نشره.

د) ضمان الحق للدول الأعضاء التي احتضنت البحوث في الحصول من الدولة المعنية على نسخ من كل الوثائق والتسجيلات وأشرطة الفيديو والأفلام والمواد الأخرى.

هـ) أن تمتنع عن الأعمال التي من شأنها الإضرار بالمواد الفولكلورية أو تقلل من قيمتها أو تعوق نشرها والاستفادة منها، سواء وجدت هذه المواد على أراضيها أو أراضي دول أخرى.

و) اتخاذ التدابير اللازمة لصون الفولكلور من جميع المخاطر البشرية والطبيعية التي تتهدده، بما في ذلك المخاطر التي تحيق به من جراء النزاعات المسلحة أو احتلال الأراضي أو أي اضطرابات عامة أخرى.

الهوامش

(١) انظر مزيدًا من التفاصيل حول قضية تغير التراث الشعبي في: محمد الجوهري: **علم الفولكلور**، المجلد الأول: الأسس النظرية والمنهجية، الطبعة العاشرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥، صفحة٥٣٤وما بعدها.

(٢) أقرب واحة إليها هي واحة سيوة، التي تبعد عنها مسيرة يوم. وقد درسها دراسة شاملة ، نبيل صبحي حنا. الأستاذ بقسم الاجتماع بكلية الآداب، جامعة القاهرة- في رسالة لنيل درجة الماجستير.

(٣) هذا ليس فرضًا خياليًا أو تخمينًا منا يمكن أن يحدث؛ لأن هذا الأسلوب هو ما حدث فعلاً من جانب علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا رواد النزعة التطورية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؛ حيث كانوا يتخذون من صور وأشكال متباعدة في خلفيتها التراثية وفي أماكن تواجدها وفي دلالتها، يتخذون منها شواهد لتشييد نظرية عامة، في تطور الزواج- مثلاً- تجمع كل تلك النماذج في سلسلة تطورية واحدة من تأليف هذا المفكر. ومن المهم الانتباه إلى أن النزعة التطورية لم تمت كلية، بالرغم من أن الاتجاه التاريخي في العلوم الاجتماعية قد اتخذ منحنى جديدًا منضبطًا، ولكن حدوث مثل هذه المخططات النظرية الجامحة موجود ويمكن أن يستمر موجودًا في حقل علم الفولكلور لأسباب عدة ليس هذا مجال تفصيلها. انظر مؤلفنا **علم الفولكلور**، مرجع سابق، بخاصة حديثنا عن المنهج التاريخي، الفصل العاشر، صفحة ٣٦١ وما بعدها. وانظر أيضًا، بوتومور: **تمهيد في علم الاجتماع**، ترجمة كاتب هذه السطور وزملائه، طبعات متعددة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، فقد صور تطورالنزعة التطورية ودخولها إلى الانضباط في حقل العلوم الاجتماعية تصويرًا فذًا، وانظر أخيرًا، إيكه هولتكراس: **قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور**، ترجمة: محمد الجوهري وزميله، دار المعارف.

(٤) انظر تعريفًا مفصلاً للتراث الشعبي، موضوع الدراسة في علم الفولكلور في كتابنا **علم الفولكلور**، مرجع سابق، المجلد الأول، الفصل الثالث.

(٥) الإشارة هنا وفيما يلي من إحالات إلى ملاحق الاتفاقية.

(٦) قام كاتب هذه السطور بالاشتراك مع زملاء له بإعداد مشروع دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي. وقد انطلق هذا الدليل من الحوار مع الأدلة العالمية البارزة والأكثر شهرة في العالم، كما تحاور مع أبرز التصنيفات المعتمدة عالميًا لتصنيف الفولكلور، وتبنى الدليل تصنيفًا شاملاً للتراث الشعبي المصري. وقد دلت تجربة إصدار مجلدات الدليل على سلامة الإطار العام لأقسام الدليل، ولخطة تقسيم موضوعات التراث، كما دلت الخطة السابقة على مرونتها وقابليتها للتعديل والحذف والإضافة مع تقدم العمل في وضع أسئلة الدليل، ومع اضطراد العمل في تطبيقه في جميع عناصر التراث الشعبي المصري والعربي من الميدان. وقد صدرت من الدليل الأجزاء التالية:

١ - الجزء الأول: **الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية**، إشراف: محمد الجوهري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.

٢ - الجزء الثاني: **الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية**، مجلد رقم (٢) المشرف نفسه، والناشر نفسه.

٣ - الجزء الثالث: **الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية** (دورة الحياة)، تأليف محمد الجوهري وعلياءشكري وعبدالحميد حواس، دارالمعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

٤- الجزء الرابع: **عادات الطعام وآداب المائدة**، تأليف علياء شكري، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

٥ - الجزء الخامس: **الدراسة العلمية للثقافة المادية الريفية**، تأليف: رجب عفيفي ومحمد الجوهري، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢.

٦- الجزء السادس: **الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية**، تأليف: محمد عمران، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧.

(٧) انظر مزيدًا من التفاصيل عن حركة الفولكلور المصري عند: محمد الجرهري: **علم الفولكلور**، مرجع سابق، الفصل الرابع، ص ص١٣٥- ٢٠٨.

(٨) انظر دراسة علياء شكري المعنونة : "**أخلاقيات البحث العلمي في مجال التراث الشعبي: قضية وطنية**" بحث مقدم إلى **مؤتمر أخلاقيات البحث العلمي الاجتماعي**، الذي نظمه المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية في أكتوبر ١٩٥٥.

شابة مصرية عام ١٩٢٣م

مِنْ عَناقِيدِ النّورِ

خيـــري شـلـبي

الأم شَجَاعَة

إبريق نحاس من العصر العباسي ذو طابع ملوكي مهيب، مشغول باليد كتحفة فنية لافتة للأنظار..

إصيص من النحاس الأصفر اللامع، مملوء بتربة رمادية، تنبعث منها شجرة صبار يانعة الأفرع.

لوزة قطن كبيرة ضخمة..

بفعل حرارة الجو نشفت اللوزة وتفتحت، انبثق منها القطن منسكبًا على فصوص اللوزة كتاج من الزبد..

أيقونة..

مشكاة..

فانوس من فوانيس رمضان صنعه فنان من عامة الشعب على ذوق رفيع مستمد من زخم التاريخ..

مشروع نخلة ملوكية قصيرة القامة جاذبة للهواء والضوء،بميلان عليها في تحيز حتى لا تتعب نفسها في الصعود إليهما، يمتد جريدها الأخضر في كل اتجاه يصنع للنخلة الطفلة حاشية من الظل والستر حتى لا تراها أعين المتطفلين أثناء صعودها البطيء لمعانقة السماء. أليست ملوكية؟..

ذلك الوجه ملتبس..

هل هو مصري؟..

مغـولي؟..

إيــراني؟..

عــربــي؟..

رومـاني؟..

إغـريقي؟..

مغـربـي؟..

كل هذه الجنسيات ممثلة فيه بوضوح..

ذلك الوجه الغني كأنه ساحة لتلاقي الجنسيات. ما أشبهه بأرض مصر التي تنفرد بسحرها في تمصير كل الجنسيات الوافدة عليها بالغزو أو بالهجرة..

كل ملمح من ملامح الوجه معْلم قائم بذاته ينادي بأعلى صوته طالبًا كبار رسامي البورتريه في العالم..

الرجولة والأنوثة مجتمعان ها هنا في حسن جوار، بينهما علاقة حميمة وجدلية، كل منهما يؤثر في الآخر تأثيرًا إيجابيًا.

الرجولة تاج على وجه أنثوي صرف..

هذا الشعر الغزير جدًا، الواقف، الشبيه بكودية الحشائش البرية الخشنة، لتسريحته "فورم" رجولي خالص، تسريحة نجم من نجوم المجتمع؛ من الفودين الثقيلين إلى الجبين الغاطس في كثافة الشعر الواقف؛ يبدو الرأس كأنه رأس رجل مهيب، سيما والشعر مغزو بضوء الصبح في بقع كثيرة. القمر طالع فوق حقل من السنابل..

جبين كرصيف الميناء..

كمرسى للسفن على هيئة مجرى محصور بين صخور الميناء تدخله السفينة المراد تعتيقها أو تحميلها؛ حيث يصعد إليها العمال من الجانبين.

إذن،فالشعر الواقف على الجبين يبدو كسفينة راسية من سفن السندباد البحري أحد أبطال **ألف ليلة وليلة**..

أسفل الجبين حاجبان محددان تحديدًا قاطعًا، كجنزيرين من الحديد مربوطين في عمود الأنف لاحتجاز المارة عن حرم العينين..

نعم..

لهاتين العينين حرمة تفرض عليك احترامها وتوقف نظراتك عند حدها قبل أن تفكر أنت في التعامل مع العينين باعتبارهما عيني امرأة.

كل عين مثل فص من حجر كريم غائص في مخدة من القطيفة الناعمة تتشكل من منطقة ما بين الحاجب والرمش.

الطبيعة الأنثوية للعينين من فصيلة متفردة، مطبوعة بخاتم الردع الأمومي الحاسم الباتر..

هذا الردع يصادر في العينين سحرهما الطبيعي، ويبعد الناظر إليهما عن جمالهما الساطع، فلا يرى فيهما إلا حنان الأم، وروح الأخت الكبيرة، وسموق العلم، وعملقة الأستاذية، ومرح الطبقة المتوسطة الكبيرة؛ ذلك المرح المسنود بقيم أخلاقية متينة وراسخة.

نظرات هاتين العينين فيهما عطف كبير، لكأنهما مخزن للعطف لا ينضب. إنه عطف تربوي خلاق. عطف يستفز ذكاء الطلاب وقدراتهم، عطف ينظر إليك بعتاب حميم؛ لأنك لم تنطق بالإجابة بالطلاقة المطلوبة، عطف يبدي استعداده لمساعدتك وتصحيح أخطائك دون جلبة أو صخب أو ادعاء الأستذة..

الأنف هو أبرز المعالم في هذا الوجه الغني الذي تتدفق في ملامحه رقة وإنسانية بدلًا من صفائح الدم..

أنف سرح..

انسيابي..

أشبه بعصا المارشالية..

يقف على ناصية الوجه بارزًا طاغيًا على كل الملامح..

يقف كعمود السواري فوق ثغر الفم...

ليس فمًا هو..

إنما هو ابتسامة واسعة طازجة، تتغذى على المشاعر المتجددة الطافحة؛ فتحتفظ بطزاجتها كوردة موضوعة في كأس به ماء متجدد..

الابتسامة وردة..

والكأس حنك..

قاعدته ذقن دائرية مثلثة معًا..

ولأن الوردة المتفتحة صار تفتحها أعرض من حافة الكأس فقد ألقت بظلها على الجانبين..

تتسع الابتسامة فينضغط الصدغ الأيسر مكونًا طابع حسن مستطيل كانطواء الغصن على الغصن..

صف من الأسنان اللؤلؤية النضيدة، بين السنَّة والسنة فراغ لطيف، يزداد اتساعًا بين السنَّتين الأماميتين، مما يوحي- حسب المعتقدات الفولكلورية المصرية- بالحظ المجدود..

هذا وجه حميم جدًا بالنسبة للمصريين والعرب على السواء.

يعرفه كل من يراه، حتى الذين لا يفكون الخط، أولئك الذين يشيرون بأصابعهم إلى الصور المنشورة في الصحف قائلين- دون قراءة- هذا طه حسين وهذا العقاد وهذا لطفي السيد وهذا كامل الشناوي، يشيرون إلى هذا الوجه قائلين هذه هي الدكتورة سهير القلماوي..

ذلك أن حضورها في حياتنا قد تجاوز نطاق الجامعة، ونطاق العمل الأكاديمي، ونطاق المثقفين عمومًا، فأصبح حضورًا عامًا، ممثلًا في جميع مناحي الحياة، علمية كانت أو ثقافية أو اجتماعية. أصبحت عنصرًا فعالًا في الحياة.

لسهير القلماوي قيمة مزدوجة، تاريخية وأدبية واجتماعية وعلمية؛ فضلًا عن قيمتها الإنسانية كشخصية عامة.

أما عن القيمة التاريخية؛ فإن سهير القلماوي تعتبر رمزًا لأولى ثمار عصر النهضة الثقافية العلمية الكبيرة التي بعثها ذلك الجيل الذهبي الفاتن المبهر، جيل طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم وسلامة موسى ويحيى حقي. هو جيل عاش بداياته في ظل مناخ نهضوي عام؛ حيث شهدت البلاد قيام الصحافة اليومية المزهرة، والصحافة الثقافية المبكرة؛ **الهلال** و**المقتطف** على سبيل المثال، والصحافة الأسبوعية النشطة، ناهيك عن قيام فن المسرح وفن السينما. كانت مصر في ذلك الحين قد دخلت القرن العشرين من جميع أبوابه وباتت مواكبة لأوروبا في أشياء كثيرة، من السكك الحديدية إلى الصحافة اليومية إلى دور النشر إلى السينما إلى المسرح إلى قيام الجامعات العلمية الحديثة.

مظاهر التقدم في مصر لم تكن مجرد مظاهر شكلية، إنما كانت تمثيلًا حقيقيًا لوعي كبير قادته الطبقة المتوسطة الكبيرة بشقيها الزراعي والصناعي. كان أبناؤها هم رجالات السياسة والعلم والأدب والمحاماة والهندسة والطب، منهم من تعلم في باريس ولندن على نفقة الدولة في البعثات العلمية كطه حسين مثلًا، ومنهم من تعلم على نفقة أهله كتوفيق الحكيم؛ وأمثاله كثيرون؛ كانوا يعودون إلى بلادهم حاملين مشعل التقدم، وسرعان ما يصبح لهم أدوار قيادية مهمة في جميع المجالات.

سهير القلماوي- كانت فيما أذكر- ابنة أحد الأطباء، ألحقها أبوها بالمدارس فتعلمت وحققت نبوغًا ملحوظًا في سنوات الدراسة الأولى.كان قد مر من سنوات القرن العشرين عقد كامل حين ولدت. وكان العقد الثالث على وشك التمام حين التحقت بالجامعة، لتكون ضمن أول دفعة من فتيات مصر اللائي اقتحمن أسوار الجامعة ليخضن تجربة اجتماعية مليئة بالأشواك. ففي ذاك العصر كان الزوج لا يستطيع رؤية الفتاة التي ستكون زوجته إلا يوم الدخلة. نسبة قليلة جدًا من أبناء الطبقات الكبيرة كانوا يتمتعون بقدر من الحرية يسمح لهم بالاحتكاك بالفتيات في المنتديات والمحافل العامة. ولم يكن للفتاة رصيد في المجتمع يجعلها تختلط بالشبان في مدرجات العلم ذات التاريخ الرجولي الراسخ.

ربما يتصور البعض منا أن فتيات تلك الدفعة قد خضن معركة قاسية لفرض احترامهن على المجتمع الرجولي الذي انضممن إليه في الجامعة، وأنهن قد لاقين من العنت والسخرية ما ينهك الأعصاب. والواقع أن سهير القلماوي صاحبة العقل الراجح والنظرة الموضوعية كانت هي الوحيدة- ربما- من أبناء تلك الدفعة لم تحاول تحميل تجربة التعليم في الجامعة أكثر مما تحتمل. لقد قرأت وسمعت من غيرها عن مواقف بطولية زائفة تشي بأنهن كن يتعرضن للسخرية والاحتكاك الخشن من جانب الطلاب الذين لم يستوعبوا فكرة أن تتعلم المرأة تعليمًا عاليًا لتنافس الرجل في الميادين العامة. أما سهير القلماوي فإن من يقرأ بعض مذكراتها المتناثرة عن تلك التجربة يشعر بأنها أقربهن جميعًا إلى الحقيقة، إننا نستشف من كتاباتها المتعددة والمتنوعة أن المجتمع العلمي والثقافي في مصر آنذاك كان واعيًا بضرورة التجربة ومجهَّزًا لها، لم يكن ثمة استنكار على الإطلاق، فمن يتتلمذ على أساتذة من أمثال طه حسين وأحمد أمين وعبدالحميد العبادي.. وغيرهم، لا بد أن يكون قد اتسع أفقه واستنار عقله وأصبح مستوعبًا لمقتضيات التقدم.

الطلاب أنفسهم كانوا سعداء بزميلاتهم، يتمنون نجاحهن، ويقدمون لهن المساعدات بجميع أنواعها، ويحافظون على شعورهن، ويقدمون لهن الحماية إذا تعرضن لأى خدش من شخص غليظ الحس؛ ذلك أنهم جميعًا من أبناء البيوتات المحترمة، وكلهم تلقى أكبر قدر ممكن من التربية في طفولته بين أسرته.

أن تختار سهير القلماوي كلية الآداب يعني أنها حددت لنفسها الوجهة الصحيحة المناسبة لها؛ فالمؤكد أنها كانت ذات ميول أدبية واضحة منذ الطفولة؛ حيث كانت تكتب الخواطر والأشعار والقصص القصيرة، فدخلت كلية الآداب لتستعين بمناهجها على تنمية موهبتها الأدبية وتوسيع آفاقها. وقد تأكد هذا فور تخرجها، إذ ما لبثت حتى انتمت إلى طائفة الأدباء والشعراء دون أن يتعارض ذلك مع نشاطها العلمي داخل الجامعة.

تتضح القيمة الأدبية الكبيرة لسهير القلماوي حين نستعرض نشاطها في كتابة القصص القصيرة التي جمعتها بعد ذلك في كتابين أحدهما بعنوان: **أحاديث جدتي**، والآخر بعنوان: **الشياطين تلهو**. وقد حظي الكتاب الأول بشهرة كبيرة وكان معلمونا في المدارس الابتدائية والثانوية ينصحوننا بقراءته، فلما قرأناه في مرحلة مبكرة ظهر لنا إلى أى حد سعت بإبداعها إلى تحرير القصة القصيرة المصرية من الأجواء الأجنبية ومن محاكاة الغرب في أساليب القص والحكي.

أحاديث جدتي- إذن- محاولة مبكرة لتمصير فن القصة القصيرة قبل أن يوجد أحد من فرسانها المعاصرين.وفي مجموعة **الشياطين تلهو** وصلت إلى مستوى رفيع جدًا من الحكي المصري الصرف؛حيث الأبطال والأحداث وجميع المفردات متجذرة في التربة المصرية.

في نفس الوقت كان غرامها بالشعر كبيرًا. لقد ورثت عن أستاذها طه حسين روح الريادة والعمل على التأسيس، فأستاذها كتب القصة والرواية لا ليصبح قاصًا أو روائيًا محترفًا، وإنما ليؤسس في اللغة العربية الحديثة فنَّي القصة والرواية بشكل علمي حتى يأتي من بعده من يبني فوق هذا الأساس.هي الأخرى خطت خطوات في نفس الاتجاه بالنسبة للقصة القصيرة وبالنسبة للشعر؛ حيث شاركت في تأسيس مجلة **أبوللو**، التي تخصصت في خدمة الشعر وحده وعلى صفحاتها تأسست مدرسة شعرية كاملة.

والواقع أن القيمة الأدبية والعلمية لسهير القلماوي تعتبر كبيرة جدًا في ميزان التقدير والتقويم تبعًا لما قامت به من أعمال تأسيسية ريادية..

فمن التأسيس أن تقوم بترجمة الكثير من الأعمال الأدبية العالمية التي رأت فيها تمثيلًا للأدب الإنساني الرفيع كما تفهمه. لقد كانت تجيد أكثر من لغة أجنبية إلى جانب لغتها الأصلية التي تعتبر أحد علمائها ومجدديها والعاملين على تطويرها وتسهيل قواعدها التعليمية.ولذلك يشهد الكثيرون من تلاميذها المباشرين- أي الذين درسوا عليها في الجامعة- أن ترجماتها للأعمال الأدبية الرفيعة كانت مضرب المثل في الاحتفاظ بأسلوب الكاتب الأصلي في لغتها التي تترجم إليها، فأنت حين تقرأ عملاً أدبيًا من ترجمتها؛ فأنت تقرأ أسلوب الكاتب الأصلي لا أسلوب المترجمة، تنتقل إليك روح الكاتب ومفردات عالمه عبر لغة عربية شفافة مرنة مطواعة.

لم تكن تترجم للترجمة.. فإعجابها الشخصي بعمل أدبي أجنبي ما، ليس سببًا كافيًا لترجمته، إنما كانت تتخير الأعمال التي ترى أنها يمكن أن تفتح للأدب العربي أفقًا جديدًا،

الأعمال المحرضة على الإبداع، الأعمال التي افتتحت مناطق جديدة وابتدعت أساليب جديدة، لكي تعلِّم الأدب العربي كيف يكون له فتوحاته الكبيرة.

هي إذن كانت تترجم وفق خطة منهجية قومية تأسيسية.. يستوي لديها حينئذ أن تكون هي مترجمة العمل أو مراجعته؛ فحتى الأعمال التي يُعهد إليها بمراجعة ترجماتها، وكتابة مقدمة لها، لم تكن تقبلها إلا إذا كانت متسقة مع منهجها التأسيسي؛ ونراها تحرص على تدوين ذلك في مقدماتها لترجمتها أو لمراجعتها.

وقد ازدوجت جهودها في الترجمة بوجهين كلاهما تأسيسي ريادي: ترجمة الأعمال الإبداعية، وترجمة المصادر النقدية العالمية.

في هذه الأخيرة كانت تتخير المصادر النقدية التي يمكن أن تسهم بقدر كبير في بناء وتأسيس عقلية نقدية عربية مستنيرة. تترجم المصادر الأساسية المهمة، التي تخدم طلاب العلم من ناحية، وتخدم الثقافة العامة من ناحية أخرى. كانت على يقين بأن الأمم لا تتقدم ولا تحقق صعودًا إلا إذا نشطت لديها الملكة النقدية، وتكوَّن عندها فكر نقدي يزن الأمور بميزان موضوعي دقيق.

أما الدراسات الأدبية والنقدية التي كتبتها سهير القلماوي لجميع الدوريات الثقافية العربية، على امتداد ما يزيد على نصف قرن من الزمان فإنها وحدها تصلح أن تكون جامعة حرة يتخرج فيها أجيال وأجيال من المثقفين والمبدعين.

وأما نشاطها الثقافي والعلمي العام، في الندوات، والمؤتمرات، في مناقشات الرسائل العلمية الجامعية والإشراف عليها، فحدِّث ولا حرج.

المعروف أن سهير القلماوي بدأت نشاطها الأكاديمي المبكر بدراسة عن **شعر الخوارج**، أي إنها كانت واعية منذ وقت مبكر جدًا بالمسكوت عنه، في الدراسات العلمية والأدبية. شعر الخوارج مثلًا كان شبه منبوذ كأصحابه من أصحاب الفكر المتحفظ الممثلين لوجه الثقافة الرسمية؛ وقد ظل قرونًا طويلة منفيًا من الدراسات الأدبية.

إنه إبداع إنساني إن اختلفنا مع المنهج الفكري لأصحابه فلن نختلف مع معطيات وجدانهم الإنساني، ولا بد أننا واجدون فيه ما ينفع ويفيد. ولا بد أنها وقد أخذت عن أستاذها طه حسين إيمانه بأهمية أن يخضع كل شيء للدراسة والتمحيص قد أخذت عنه أيضًا جرأته في البحث واتساع أفق النظرة العلمية.

ثم جاءت دراستها العلمية الرائدة، الفذة، عن **صورة المرأة في حكايات ألف ليلة وليلة**، التي طبعت في كتاب تداولته الأجيال فأحدث هزة قوية في العقليات الرجعية المتحجرة. غني عن الذكر طبعًا أن هذه الدراسة تعتبر فتحًا جديدًا في مجال الدراسات الأدبية العلمية آنذاك، إنها أول بحث علمي أكاديمي في نتاج الوجدان الشعبي العربي المتمثل في حكايات **ألف ليلة وليلة**. وهو لا شك بحث في غاية من الجرأة؛ وبخاصة إذا قامت به سيدة، فالمعروف أن حكايات **ألف ليلة وليلة** كانت مليئة بالإباحية والألفاظ الجنسية الصريحة، والمواقعات، والغراميات التي مورست فيها جميع ألوان العهر والفجور من وجهة نظر الطبقات المحافظة التي تنتمي إليها الباحثة؛ وكان مجرد أن تقرأ الفتاة هذا الكتاب يعتبر في حد ذاته خروجًا

على تقاليد الأدب والتربية، وقد تدفع الفتاة ثمنه الفادح من سمعتها واحترامها. ولكن تلميذة طه حسين ترتفع علميًا واجتماعيًا فوق هذه النظرة المتخلفة؛ وإذا كان الرجال أنفسهم قد أحجموا عن إظهار أي علاقة لهم بهذا الكتاب سيئ السمعة؛ فإن سهير القلماوي تقبل على دراسته بأريحية علمية وحساسية علمية مرهفة، فتكتشف أنه ديوان الإبداع القصصي الحقيقي بالنسبة للشعب المصري؛ الشعر هو ديوان العرب، و**ألف ليلة وليلة** هو ديوان الحكي المصري العظيم، وخياله الخصيب، الذي علم العالم فن القصة القصيرة.

كانت سهير القلماوي معلمة، ليس فحسب لأنها علمت المرأة العربية كيف تعبر عن نفسها بالقلم في شجاعة وجرأة وصراحة ووضوح، بل لأنها علمت الشعب المصري كله مفردات العلم والثقافة والحضارة، لا من خلال القلم فحسب، وإنما من خلال الحديث الإذاعي الأسبوعي الذي كان الناس ينتظرونه بشغف هائل. أشهد أن الكثير والكثير من المفردات والمعلومات والحقائق قد وصلتني لأول مرة عبر حديثها الإذاعي ذاك، حتى يوسف إدريس في أول مجاميعه القصصية المبشرة: **أرخص ليالي**، عرفتُه وعرفتَها لأول مرة من حديث سهير القلماوي، ولا أزال أدين لها بالفضل في اكتشافي لهذا الكاتب الراحل، وفي اكتشاف أشياء كثيرة يضيق عنها هذا المقام؛ لكن أهم ما تعلمته من حديثها هو أن الحياة تصبح جنة للحضارة والسلام والإنسانية إذا حكمها العقل الراجح والنظرة الموضوعية للأمور.

القُــطْــب

يتكور الوجه يأخذ شكل خريطة الدلتا. ملامح بارزة وأخرى مضغمة، ومضمرة. النقطة الباهتة الحجم من بعيد ربما كانت بلدًا، والخط ربما كان طريقًا أو جسر سكة حديد. كل أذن من الأذنين تشبه بحيرة المنزلة. أما الجبهة فصخرة عالية تلطمها أمواج البحر المتوسط منذ عشرات القرون حتى نبت فوقها العشب واخضرَّ سطحها. صدغان مدوران بيضاويان. الخدان كرسيان تتربع فوقهما عينان حانيتان منضبطتان على ورع وتقوى. صرَّتان من الحنين الدائم للارتحال بين ربوع البلاد وفي أعطاف العباد.

أنف كفيونكة الشعر، برزت مقدمته وضاعت بقيته في رحابة الملامح المتضخمة المكتنزة بالعواطف الإنسانية الجياشة.

حنك كبير واسع عريض الشفتين تفوح منه رائحة شبع هو أقرب إلى القناعة. لو أكل طبق الفول المدمس والرغيفين وفحل البصل والباذنجانة المحدقة لبدا كأنه أكل لتوه خروفًا مشويًا. ظِلٌّ من شهوانية بدائية قمعتها روح حضارية حكيمة.

على أديم الوجه سمت تراثي الطابع. وكأنه وجه من التراث القديم ينبغي الحفاظ عليه كتحفة أثرية ثمينة لا تقدر بمال. ترى فيه الإنسان على لونه الأصلي قبل أن تزخرفه المدنية الزائفة وتختصر ظلاله وتحوله إلى سخطة آدمية براقة. ظلال الملامح لا تزال كثيفة تتماوج فيها ألوان الانفعالات بدرجات متباينة تشف عن صدق المشاعر، عن حس يقظ بالحياة، عن حب عارم لكل ما فيها من مثيرات ومغامرات ومخاطرات وتناقضات.

ظلال هي- مع ذلك- طرح للرجولة في أجلى وأكمل معانيها، تشع فيها بوارق من الشعور بالمسؤولية، والقدرة الخارقة على احتمال المصاعب والمشقات والأعباء، مشبعة بروح الإيثار والتضحية، إنه آدم. الأب الأكبر للبشرية، ابن الطين وعاشق الطين الذي اجترأ على اقتحام المعرفة حتى لو كان ثمنها طرده من الجنة.

إنه زكريا الحجاوي، سخي كالماء، مبذول كالهواء، غامر كالضياء، على وجهه قنديل من البهاء، لو كنت من أبناء جيلنا لأسعدك الحظ برؤيته والتعامل والإفادة من علمه الغزير وقلبه الكبير وحنانه الوفير وعلاقاته الواسعة.

بمجرد وقوع بصرك عليه تدرك في الحال أنه مصري، ولو كنت من جيلنا أيضًا لربطت بينه وبين تلك الصورة الكاريكاتورية التي شاعت في صحفنا واسمها "المصري أفندي"، شخصية فنية ابتدعتها ريشة رسام كبير أظنه صاروخان. جسَّد في ملامحها ومظهرها شخصية المواطن المصري الصميم الذي يتغابى بمزاجه ليرى كل شيء وهو في حقيقة أمره بالغ الذكاء حكيم ذو رأي صائب في قضايانا السياسية والاجتماعية، يكشف كل ألاعيب الساسة والحكام والمتاجرين بمصيره.

لا بالطويل ولا بالقصير، ربعة، ممتلئ الجسد ذو كرش صغير بارز فوق حزام السروال الواسع المتهدل ويمنع تزرير السترة المتهدلة، ورغم أن البدلة والقميص ورباط العنق والحذاء كل ذلك من أنواع ثمينة؛ فإن المظهر بوجه عام غير متسق وإن تناسقت الألوان في ذوق رفيع.

مهما كانت ثيابه جديدة حتى ولو كان قد ارتداها لتوه فلا بد أن تبدو عليها وعثاء السفر.

العجيب حقًا أن الملابس على جسد زكريا الحجاوي- حتى ولو كانت بسيطة زهيدة الثمن- تكتسب من جسده عراقة، فبرغم تهدلها تبدو ثمينة وعلى درجة كبيرة من الأصالة. بل إن التهدل والترهل يكسبانها هذه الأصالة المستمدة لا شك من لابسها، وبدرجة يحسده عليها الأُنقاء، فكم من أنيق الملبس تمنى لو كان مترهلًا هكذا كزكريا الحجاوي بالذات. حقيقة الأمر أن الأناقة داخلية في الأساس؛ فالرجل ذو نفس أنيقة متسقة مع نفسها متناسقة الأفكار والمبادئ في إطار أخلاقي متين البنيان لا يتزعزع.

القيمة الجمالية لزكريا الحجاوي شخصية محضة؛ فجماله - الفني والسلوكي- ينبع من شخصه، من تربيته، من ثقافته الموسوعية المهضومة جيدًا، من ربطه للثقافة بالوطنية، الثقافة عنده تعني التغلغل- أولًا وقبل كل شيء- في أرض الوطن، في فهم تاريخه، في استيعابه لجذور الشخصية القومية ووقوفه على جوهرها الثمين وامتلاك مفاتيحها السحرية.

والثقافة عنده ليست مجردة، إنما هي مبطنة بفلسفة أخلاقية تحميها وتحميه من أي ابتذال أو ترخص، وحين نتذكر المجال الذي كان يتحرك فيه زكريا الحجاوي لتأكدنا أن رجلًا غيره لو قدِّر له الدخول في هذا المجال بغير الفلسفة الأخلاقية المبطنة للثقافة لأصبح ظاهرة سلبية شديدة الخطر.

لم يكن زكريا الحجاوي مجرد مثقف أو مجرد فنان، بل كان إلى هذا وذاك معلمًا حقيقيًا بمعنى الكلمة، أخذ على عاتقه مهمة الإسهام في تعليم الشعب العربي كله؛ تعليمه، ليس القراءة والكتابة على الورق، بل قراءة الحياة لاستيعاب دروسها واكتشاف جمالياتها وقيمها الإنسانية الخالدة وتبصير المواطن بجوهر الشخصية القومية حتى يتملكها عن صدق ووعي وجدارة.

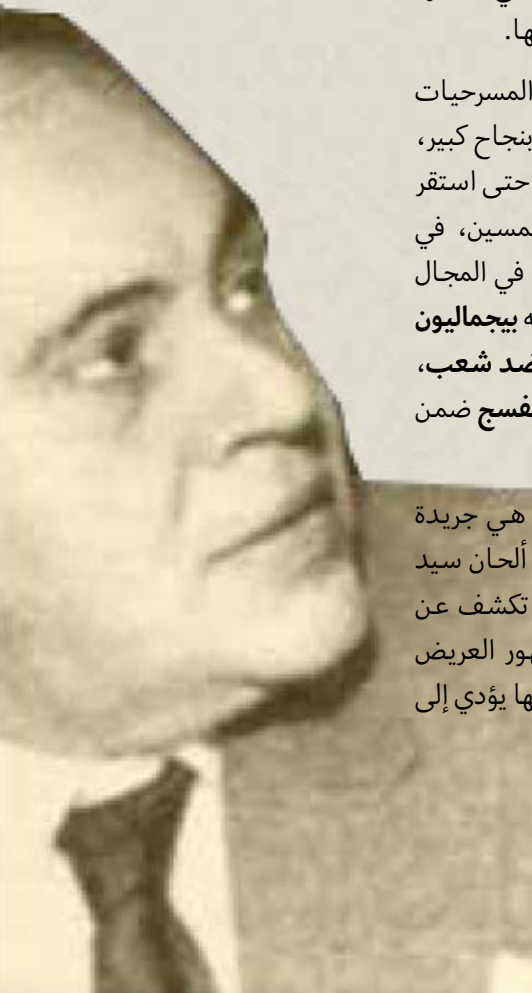
وعلى هذا الجانب ركز جهوده العلمية والأدبية وكل نشاطه الفني الغزير. في هذا الصدد، كان مصريًا بمعنى الكلمة، عربيًا كأعمق ما تكون العروبية. مصريته الخالصة لا تنفي عروبيته الصرفة بل تؤكدها، فمبدأ القومية الإحساس بالوطنية، اعتزاز الإنسان بمسقط رأسه الذي منه- وبه- يتسع مفهوم الوطن الكبير، ولأن مصر هي قلب العروبة النابض فإن فكرة الوطن الأكبر تكمن أساسًا في القلب.

بدأ حياته كأديب يكتب القصة والمقالة الأدبية والبحث العلمي، وينشر في جريدة **المصري** بشكل خاص وبقية الجرائد والمجلات بشكل عام، ثم تطورت اهتماماته واتسعت رقعة همومه الأدبية والفنية باتساع هموم المجتمع المصري والعربي في ذلك الزمان. أعني بداية الثلاثينيات والأربعينيات ثم الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، هو ابن النهضة الثقافية الحقيقية التي انتعشت في تلك الفترة؛ حيث شهدت مصر أثناءها مجتمعًا ينبض بالحرية والنشاط الثقافي الناضج الكبير. الوحدة الوطنية في ذروة تلاحمها وتضافرها؛ لأن هناك قضية كبرى تستحوذ على الجميع وتشغل بال الجميع هي قضية التحرر الوطني.

ولد زكريا الحجاوي عام ١٩١٤ بالمطرية- دقهلية قبل ثورة ١٩١٩ بخمس سنوات، ولا بد أن صوت الثورة الذي عمَّ جميع القرى والدساكر قد طرق وجدانه الصغير آنذاك مفرداتها وشاهد أوارها الملتهب، فتكونت تركيبته الاجتماعية بمضمونها الثقافي والفني،حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة بورسعيد بتفوق؛ حيث كان ترتيبه الأول على مديرية القنال، التحق بمدرسة الصنايع البحرية بمدينة السويس، ومنها إلى مدرسة الفنون والصناعات الملكية التي تحولت بعد ذلك إلى كلية هندسة عين شمس، ولأنه ولد في مهد الثورة كان من الطلاب الوطنيين، دائم النشاط السياسي، يقود المظاهرات المطالبة بإنهاء الحكم الملكي كخطوة أساسية لإجلاء المستعمر، فاعتقله النحاس باشا وحدد إقامته في قريته لا يبرحها.

أثناء الدراسة وهو دون العشرين بعامين،كتب عددًا كبيرًا من الأوبريتات والمسرحيات الغنائية بفرقة **أوبرا ملك** وفرقة **أحمد المسيري**، وتم تنفيذها كلها على المسرح بنجاح كبير، وحينما حيل بينه وبين المؤهل الدراسي اتجه إلى الصحافة يكتب لها من المنزل حتى استقر به المقام كسكرتير لتحرير جريدة **المصري**؛ فاستمر بها حتى العام الثاني والخمسين، في تلك الآونة كان نشاطه يمضي في شعبتين: التأليف القصصي والبحث العلمي في المجال الفني، وبخاصة في الموسيقى والغناء؛ في منتصف الأربعينيات صدرت مسرحيته **بيجماليون** في كتاب، وفي مطلع الخمسينيات أصدر كتابًا عن الملك فاروق بعنوان: **ملك ضد شعب**، وفي أواسط الخمسينيات جمع معظم قصصه القصيرة في كتاب بعنوان: **نهر البنفسج** ضمن سلسلة **الكتاب الذهبي**.

من منجزاته المهمة جدًا ككاتب صحفي في جريدة سيارة واسعة الانتشار، هي جريدة **المصري**، اضطلاعه بمهمة التنبيه إلى عبقرية سيد درويش الموسيقية، ذلك أن ألحان سيد درويش وإن كانت ذائعة، إلا أنها كانت في أشد الاحتياج لذائقة نقدية واعية تكشف عن الجوانب الإيجابية الخطيرة في هذه الثورة الموسيقية الجديدة وتفسرها للجمهور العريض وتوصلها في الوجدان العام، وتكشف عن جذورها وأبعادها، وتخلق رأيًا عامًا حولها يؤدي إلى احتضانها، وهذا ما فعله الحجاوي بأصالة واقتدار.



جعل من موسيقى سيد درويش موضوعه الأثير الحميم يواصل الكتابة فيه في جميع الصحف والمجلات، ثم ألَّف كتابًا مستقلًا عن سيد درويش لا يزال مخطوطًا حتى الآن لم ير النور بعد.

انشغاله بموسيقى سيد درويش وبحثه الدائم في جذورها المصرية ومحاولة ربطها بالوجدان المصري أدت به إلى دراسة الوجدان المصري والعربي بوجه عام، وكان بذلك أول مثقف مصري دارس يهتم بما عُرف بعد ذلك في الثقافة العربية باسم الفولكلور، أي الفن الشعبي مجهول المؤلف. لقد أدرك الحجاوي منذ وقت مبكر أن الإبداع العربي الحقيقي الذي يعتد به ليس هو ما كتبه المثقفون ونشروه في الكتب، إنما هو ما أبدعه رجل الشارع العربي تعبيرًا عن آلامه وهمومه وقضاياه الحيوية البعيدة كل البعد عن اهتمامات الطبقة الحاكمة بساستها ومثقفيها. إن وثائق الوجدان العربي ومسيرة المعاناة والشقاء التي عاشها الشعب المصري وملحمة كفاحه ضد الطغيان والاستبداد من حكامه الأجانب المغتصبين، إنما تكمن في الإبداع الشعبي بجميع فروعه وأشكاله.

عندما قامت ثورة يوليو تزامن قيامها مع زمن نضج الحجاوي، فتدفق عطاؤه، سيما وأنه كان على علاقة وثيقة بمعظم قادة الثورة قبل ظهورهم مع الثورة، وهو يعتبر أستاذًا لأنور السادات بغير جدال، وأكبر المؤثرين فيه، لدرجة أن السادات كان حين يخطب وهو رئيس الجمهورية، يستعير صوت زكريا الحجاوي ولهجته وقاموسه بكل مفرداته، حتى مصطلحات: أخلاق القرية وكبير العائلة.. وما إلى ذلك هي من ابتداع زكريا الحجاوي. ومن المعروف أن لزكريا الحجاوي دورًا كبيرًا في تهريب أنور السادات ذات يوم حين كان مطلوبًا للمحاكمة في قضية "مقتل أمين عثمان"، وبعد قيام الثورة لم ينتظر زكريا الحجاوي منصبًا ولا مغنمًا؛ لأن ذلك لم يكن في حسابه قط، إنما مارس حياته الفكرية والفنية والصحفية كواحد من عامة الشعب لا يحصل على ربع ما يستحقه من تقدير.

اختار مجلة أدبية من المجلات التي أنشأتها حكومة الثورة، هي مجلة **الرسالة الجديدة**، وراح يواصل على صفحاتها رسالته الثقافية العظيمة، قام بعملية مسح جغرافي للفنون الشعبية فبعثها من مراقدها، وفتح عيون المثقفين عليها: الرقص، الغناء، المواويل، البكائيات، الأراجوز، خيال الظل، السامر، الألعاب، الحواديت، الأساطير، الموالد، الأفراح.. إلخ. وكانت تلك موادًا ثقافية طازجة وأرضًا بكرًا فتحها للمثقفين، هو الذي جعل للفنون الشعبية حضورًا حقيقيًا على الساحة، هيَّأ لها مناخًا ثقافيًا ملائمًا أزال عنها النظرة الاستعلائية المقيتة من عيون مثقفي الطبقة الوسطى الكبيرة.

لزكريا الحجاوي أكبر وأهم دور في تأسيس الفنون الشعبية التي لم يكن لها من قبل أي وجود، في سبيل القيام بهذه المهمة استغنى عن الكثير من حقوقه المادية والأدبية، نبذ حياة النجومية واختار حياة صاحب الرسالة المعلم. كان عليه أن يختار بنفسه العناصر المكونة لفرق الرقص والغناء، وأن يرتحل في جميع الأقاليم المصرية والعربية ليضع يده على العناصر البشرية الموهوبة، فيأتي بها إلى مناطق الضوء يضعها في معمل التدريب والصقل الذي يشرف عليه بنفسه، وأن يجمع وثائق الوجدان الشعبي بجميع فنونه وأشكاله، فيسجل أغنياته ومواويله ومدائحه وأمثاله وحكاياته الشعبية وملاحمه وسيره.. بألحانها البدائية بأصوات بقايا أصحابها قبل انقراضهم. وقد أدلى يحيى حقي بشهادة حق حين سجل دور زكريا الحجاوي هذا في

كتابه **يا ليل يا عين**؛ حيث وصفه بأعظم الأوصاف ونحت له تمثالًا خالدًا.

هذا الفنان المتعدد المواهب كان من أمتع المتحدثين وأكثرهم لباقة وأنسًا وإشاعة للبهجة، تأصلت فيه هذه الموهبة بحكم اتصاله الوثيق بنماذج غنية من بيئات شعبية مختلفة كان يصادقها ويخلص لها الود، وكانت تتلهف على لقائه شخصيات من جميع أنحاء الأقاليم المصرية من أقصاها إلى أقصاها.

إنه الوحيد بين جميع مثقفي العالم يستطيع أن يبيت كل يوم في بلد دون أن يحمل هم أي شيء على الإطلاق، وهو واثق أن كل بلد ينزل فيه لا بد واجد صداقات حميمة تشرف باستضافته ما يشاء من الأيام والليالي.

لا غرابة إذن إن كان على علم ودراية بجميع اللهجات المصرية بدوية كانت أو صعيدية أو نوبية أو بحراوية أو سويسية أو دمياطية، وما وراء هذه اللهجات من أنساب وتواريخ وأصول عريقة، ناهيك عما تنطوي عليه هذه اللهجات من فنون قول وحكمة.

كذلك هو على علم ودراية بجميع الأنساب والعلاقات والعائلات في أنحاء الوطن العربي الكبير. ويستطيع أن يكشف جنسية المثل الشعبي أو الغنوة أو البكائية، وأن يكتب شهادة ميلاد هذا القول أو ذاك بوثائق لهجته وحروف مفرداته، وقد رشحته موهبته كمتحدث لأن يتحدث في الراديو، فأصبح له حديث ثقافي أسبوعي ينتظره المستمعون بشغف مع طه حسين والعقاد وفكري أباظة، والواقع أن اقتناعه بالحديث والنشاط العملي الميداني وعشقه لدور المعلم، كل ذلك فوَّت عليه وعلينا أعمالًا أدبية عظيمة كان من المنتظر أن يكتبها للقراء، ولكن اكتشافه لجهاز الراديو كوسيلة لمخاطبة الجماهير الغفيرة كان بعيد النظر، إذ اتسق هذا الاكتشاف المبكر مع طبيعة دوره كقبطان لسفينة الفن الشعبي.

اتجاهه للراديو في أوائل الأربعينيات كان من محاسن الصدف لكليهما، له وللراديو معًا، وللجماهير بطبيعة الحال، فبزكريا الحجاوي تكاملت للراديو شخصيته الشعبية الحقيقية، وبالراديو اكتشف زكريا عبقريته في الدراما الإذاعية بجميع ألوانها،في البداية كتب سهرة إذاعية عن ملك فرعوني ظالم، فيها غمز ولمز واضحان، وفيها تعريض بالملك فاروق أخرجها السيد بدير، فما إن أذيعت حتى قُدم بسببها للمحاكمة، والطريف أن وكيل النائب العام الذي حقق معه بشأنها كان محمد أمين حماد الذي أصبح فيما بعد رئيسًا للإذاعة في عهد الثورة،وكان الحجاوي مهددًا بالحبس من جراء هذه التمثيلية لولا أن الله ألهم مخرجها السيد بدير فكسر الأسطوانة التي سُجلت عليها، فلم تكن الشرائط قد اخترعت بعد، وبذلك عجزت النيابة عن وضع يدها على جسم الجريمة.

على يد زكريا الحجاوي عرف الراديو لأول مرة المسلسل الإذاعي ذا الحلقات اليومية، وكان أول مسلسل وضع على خريطة الإذاعة هو مسلسل **العقد اللولي** من تأليف الحجاوي،ثم تبعه بعديد من المسلسلات لعل أشهرها: **الأرملة العذراء** و**الحب الأسير**.. وغيرهما مما تحفل به مكتبة الإذاعة.

وإذا كان الحجاوي هو أول من اخترع المقدمة والنهاية الغنائيتين للمسلسل الإذاعي؛ فإن الأهم من ذلك أنه أول من كتب المسلسل الغنائي الاستعراضي الذي عُرف بـ **الملحمة الشعبية**، وهو نوع من التمثيليات تلعب فيه الأغنيات دورًا رئيسيًا إلى جانب الحوار وبقية

المؤثرات الصوتية؛ حيث تقوم الأغنية بالحكي والتمهيد للمسمع الدرامي والتعليق على المواقف والأحداث، وقد حفلت ملاحمه هذه بأجواء وبيئات متعددة من الصيادين إلى الشيالين والنشالين إلى الفلاحين والبحارة والمراكبية والمشايخ إلى الأحياء الوطنية القاهرية، فلم يحدث أن تشابهت بيئة مع الأخرى.

الجدير بالذكر أنه كان يؤلف المسلسل ويؤلف أغانيه ويلحنها ويشرف على تحفيظ الألحان للمطربين وعلى تدريب الفرقة الموسيقية وعلى التسجيلات، كما أنه يحرص على حضور جميع جلسات تدريب الممثلين على الترابيزة، لكي يصحح لهم نطق اللهجات تبعًا للبيئة الاجتماعية التي يدور فيها العمل الفني،كذلك هو أول من ابتدع أشكالًا فنية للدراما الإذاعية بعيدة عن الأطر التقليدية الموروثة؛ فمسلسل **وراء الأسوار** مثلاً قدمه على شكل "صندوق الدنيا" الذي يحمله صاحبه على ظهره ويلف به الشوارع ليعرض من خلاله الصور والحواديت بواسطة الغناء "اتفرج يا سلام"، ومن أشهر ملاحمه: **أيوب المصرى**،**كيد النسا**، **سعد اليتيم**، **ابن عروس**، **عزيزة الفرشوطية**.

رائد التنوير الشعبي

لو جمعت الإنسانية كلها في وجه ذي ملامح محددة لكيان بشري محدد، لكان ذلك هو وجه الأديب والصحفي والباحث العبقري الراحل.. أحمد رشدي صالح..

وجه هو الإنسانية في صورة واقعية ملموسة..

تحت بشرته الصعيدية المخشوشنة برغم ما طبعت عليه الملامح من رقة مفرطة يتدفق نهر النيل في عنفوانه القديم في أوسع أحواضه عند بلدة النخيلة التي أنجبت شاعرًا في قامة محمود حسن إسماعيل..

نحن المصريين لا نخاف نهر النيل وإن كنا لا نجيد السباحة، بل نشعر نحوه بالتضامن، بالثقة في أنه الأب المجبول على أن يطعمنا ويروينا، ومهما تطاولنا عليه وألقينا فيه بقاذوراتنا؛ فإنه سيبقى دائمًا أبدًا يحنو علينا، ولا يكفّ عن العطاء..

كذلك كان أحمد رشدي صالح بالنسبة لمن يتعاملون معه في الحياة، ناهيك عن أصدقائه وزملائه وقرائه وتلاميذه وهم أعداد يصعب حصرها..

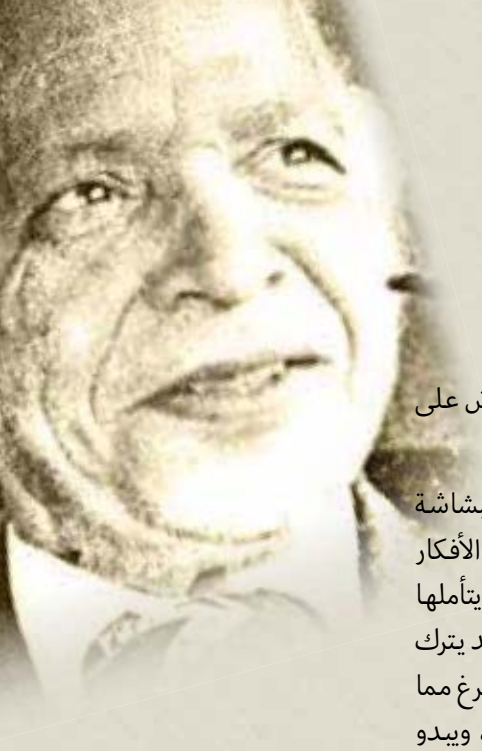
جميعهم كانوا يرون في أحمد رشدي صالح تشخيصًا بشريًا لنهر النيل، في قدرته على العطاء، في عنفوانه، في تفريعاته الخصيبة..

في ملامحه أنس ومودة، وحب مبذول لكل من يقترب منه..

مع ذلك فإن من يقترب منه- ما لم يكن خبيرًا به- قد يقع في شيء من اللبس لأول وهلة، مصدره تجدُّد الملامح فيه بين لحظة وأخرى، جريان النهر من تحت بشرته..

الفرق بين الجهامة والبشاشة طرفة عين وانتباهتها..

حقيقة الأمر أنهما معًا: البشاشة والجهامة، أصبحتا في وجهه شيئًا واحدًا..



نعم هكذا الأمر!..

البشاشة هي نفسها الجهامة!..

والجهامة هي بذاتها البشاشة!..

فأحمد رشدي صالح حين يبتهج يبشّ..ولما كان هو نفسه مصدر ابتهاج؛ فإنه بشوش على الدوام بالضرورة..

على أنه حين يبش بعمق يتجهم!.. يتجهم إلى حد التكشير. ذلك أن الابتهاج فالبشاشة ليستا مجرد خواطر عابرة لا أصل لها ولا فصل.كلا، إنما هو يبتهج فجأة حين تراوده الأفكار عن نفسه، وتكاد تنجح في الاستيلاء عليه وانتزاعه من الملمح الراهن ليتفرغ لها هي، يتأملها ويتذوقها ويقيس أطوالها وأبعادها ليفصِّل لها ثيابًا من الكلمات تبرز مفاتنها.عندئذ قد يترك ما في يده ويسحب ورقة جانبية يدون فيها بعض الرموز الغامضة ليعود إليها، ريثما يفرغ مما بين يديه. وقد يقوم بهذا الإجراء التسجيلي في رأسه بغير قلم ولا ورقة، فتتضح ملامحه، ويبدو رأسه الدائري، وقد اتسع وتمدد وصار كالكرة، ويتجهم إلى حد التكشير، فيخيل إليك أنه قد ضاق بك ويريد الانفراد بنفسه؛ فإن شرعت في القيام لتتركه مع نفسه مد ذراعه في سرعة ليمنعك من القيام..

ذلك ما كان يحدث معي حينما كنت أقضي فترة تدريب في جريدة **الجمهورية** في أوائل ستينيات القرن الماضي، وكان يطيب لي أن أجالس بعض كبار الأقلام الذين فتنت بهم في زمن الصبا.في ذلك الزمان كانت جريدة **الجمهورية**- التي صدرت رخصتها باسم قائد ثورة يوليو لتكون معبرة عن الثورة- تعج بكبار الموهوبين من حملة الأقلام، وبخاصة أولئك الذين أرهصوا في كتاباتهم بقيام الثورة وكرسوا لها ثم ساندوها وكان على رأسهم أحمد رشدي صالح..

إبان الثورة كان رشدي صالح أحد أهم الرموز البارزة فيما عرف وقتها بالفكر الاشتراكي، بين أصحاب الأقلام الناضجة صاحبة الفكر الجديد المطالب بتحقيق العدالة الاجتماعية..

من بين أولئك الذين حملوا ذلك الفكر عن صدق وقناعة كان رشدي صالح أوضحهم وأكثرهم أصالة وأعمقهم استقراءً للواقع المصري بتراكيبه الاجتماعية الغريبة..

كان من أغزر أبناء جيله ثقافة، وأوضحهم أسلوبًا، في عبارة صافية بسيطة التركيب لكنها محشوة بالفكر والمعلومات..

في أواسط الأربعينيات عمل مذيعًا بالإذاعة المصرية التي اجتذبت آنذاك كوكبة رائعة من أبناء جيله من المثقفين المبدعين: صالح جودت وعلي الراعي وسامي داود وغيرهم. تدرج في سلم الترقي حتى أصبح كبير المذيعين. وإنه لمن الطريف أنني لم أكن ملمًا بهذه المعلومة حينما تعرفت على رشدي صالح عن قرب، وحينما أسرتني شخصيته الصعيدية الواضحة بقوامها الأخلاقي الصلب ومضمونها الثقافي الصرف لاحظت أن صوته يطربني،وأنني أميل إلى الاستماع إليه إذ يتحدث مسترسلًا في الحديث..

كان صوتًا فريدًا، عريضًا، عميقًا، له إشعاعات دقيقة كشوارب القط، نفاذة تمتد عبر الأصيل فتلامس مشاعر المستمع برقة يقشعر منها البدن..

فإذا ما تحدث هذا الصوت في الثقافة أو في الأدب جذبك في الحال إلى الثقافة والأدب، يجعلك تحب أسماء الأعلام التي ينطقها سواء العربية أو الإنجليزية- مفخمة الحروف. كان صوته يقوم بتلميع الأسماء وإكسابها بريقًا وألقًا، ناهيك عما يضفيه على المعلومات من مصداقية، وعلى المعاني من تعميق لتأثيرها في النفس..

لسذاجتي قلت له يومًا إن صوته يصلح لأن يكون مذيعًا كحسني الحديدي وجلال معوض.. فانفجر في ضحكة صاعقة ارتجت منها درف الشبابيك والستائر. ولشدة ذكائه الخارق تراجع بذقنه إلى أن أسنده فوق صدره، وقال بابتسامته العريضة:

- متى دخل الراديو بلدتكم؟

تفكرت قليلًا، ثم أجبت:

- في أواسط الخمسينيات تقريبًا.

قال:

- عندك حق إذن..

ثم حدثني، وإن بشكل عابر مقتضب عن تجربته مع ميكروفون الإذاعة، وكيف كان ولا يزال يحب العمل الإذاعي ويجد متعة كبيرة جدًا في المقارنة بين القلم والميكروفون؛ حيث كلاهما أداة للتعبير في يد الإعلامي. أسفت لأنني لم أقم بتسجيل تلك اللحظة بكل ما دار فيها، وكم من لحظات كثيرة مشابهة أسفت على عدم تسجيلها في حينها قبل أن تضيع في ركام الزمن. إلا أنني لا أزال أتذكر بعض البوارق الخلّابة التي حفرت لنفسها مكانًا في الذاكرة. قال مثلًا: إن الميكروفون بما فطر عليه من حساسية ورهافة هو أقدر- بما لا يقاس- من القلم على تجسيد الصوت البشري، وهذه بديهة لا شك تعلمها، فلو حاولت أن تدلي بصوتك في أي أمر من الأمور عن طريق القلم بمفرداته الأدبية؛ فإن صفحات بأكملها لا تبلغ في التأثير ما تبلغه برهة وجيزة تقول فيها: هنا القاهرة، في الحال يصل صوتك إلى المتلقي حاملًا زخمه العاطفي وكثافته الشعورية مدموغة بملامحك الصوتية الذاتية الخاصة فيتفتح لك قلب المتلقي ويعطيك نفسه تمامًا على البعد. إن المسموع أكثرُ تأثيرًا من المقروء، كما أنه أسرع وأشد فاعلية، وبخاصة بالنسبة للبث الإذاعي كإمكانية هائلة من تكنولوجيا القرن العشرين، ولهذا عشقنا العمل الإذاعي أنا ومعظم أبناء جيلي المنبهرين برحابة الأثير. ولكني ككاتب ومفكر تربيت على تجليات القلم والقاموس الأدبي الحميم أرى أن تجلياتي الحقيقية لا تتحقق إلا في المكتوب والمقروء، سيما وأن ما أعالجه من قضايا فكرية وأدبية وعلمية ليس يحتاج للتأثير الوقتي المباشر الذي يتواءم مع طبيعة الإعلام، إن كلمة الإعلام نفسها تعني الوقتي والمباشر الآني، تعني الحشد وسرعة الإبلاغ؛ أما الفكر بجميع مناحيه وأساليبه فيقتضي التمهل والتأمل والمراجعة؛ وهذا ما يحدد الفرق الحاسم بين الصحافة والإعلام باعتبار أنهما عملان مختلفان وإن تشابها في كثير من الأهداف والغايات، وإذن فإن الفرق بين الميكروفون والقلم هو الفرق بين الإعلام والصحافة، الإعلام يعني القضايا الوقتية الملحة بما تحتاجه من حشد وتبليغ، والصحافة تعني الرأي الحر المدروس بما يقتضيه من وقت..إلخ.. إلخ..

ولقد تبينت تلك الرؤية واهتديت بها ضمن الكثير والكثير مما تعلمته من أحمد رشدي صالح..

حقيقة الأمر أن أحمد رشدي صالح بالنسبة لجيلنا بوجه خاص، وللأجيال التالية بوجه عام يعتبر

المعلم الحقيقي، يحتل المكانة الأولى بين جميع من علمونا..

لا أظنني مبالغًا إن قررت هاهنا أن تأثير أحمد رشدي صالح في الثقافة العربية كان موازيًا لتأثير فريق بأكمله من فرقاء جيله الرهيب، أولئك الذين كرسوا بالفعل لثقافة جديدة طازجة؛ ربطوا بين الثقافة والخبز، وبين الخبز والحرية، وبين الحرية والإنسانية..

بين كل الذين كتبوا عن الشعب المصري لاستجلاء شخصيته على الحقيقة وإبراز أصالته وجدارته بأن يتبوأ مكانة مرموقة في كل العصور- كانت كتابات أحمد رشدي صالح صائبة، وفي الصميم..

ففي أواسط الخمسينيات وأواخرها لم نكن في الثقافة العربية نعرف شيئًا عن الفولكلور، لم يكن هذا العلم قد وصلنا؛ ومن ثم لم نكن نعرف أن البحث في التراث الشفاهي للشعوب، هو بحث في أصالتها ووقوف على أدق تفاصيل شخصيتها القومية.

وحينما فاجأنا أحمد رشدي صالح بكتابه العظيم عن **الأدب الشعبي** أدركنا لأول مرة أننا أمام مجال للبحث شديد الخصوبة.

كتاب **الأدب الشعبي**، فتح وعينا على الجوهر الثمين للشخصية المصرية، ذلك الجوهر الذي استعلى عليه المثقفون زمنًا طويلًا،إذ إنهم تربوا على النموذج الغربي في التعليم النظامي،وانبهروا بالثقافة الغربية ثم تقطعت الصلة بينهم وبين تراثهم الرسمي..فما بالك بالتراث الشفاهي العامي؟

وإذا كان الدكتور فؤاد حسنين قد قدم الخطوة الريادية الأكاديمية الأولى بكتابه عن **قصصنا الشعبي**، بما يعتبر أول اعتراف أكاديمي بالسير الشعبية كأعمال فنية ذات قيمة رفيعة.. فإن أحمد رشدي صالح، يعتبر صاحب ريادة تعد من قبيل الثورة، إذ يقوم بدراسة الأدب الشعبي المكتوب- أو المؤلَّف بمعنى أصح- بالعامية المصرية، وحيث كانت الثقافة الرسمية تستعلي على العامية باعتبارها لغة السوقة ولا تصلح أن تكون لغة للأدب والفن، إلى جانب أنها إقليمية قطرية لا تتسق مع التوجه السياسي العربي نحو قيام الوحدة العربية؛ إذا برشدي صالح يضيف للعامية المصرية ولكل ما أبدعته من فنون: الأغنية، الموال، الحدوتة، الأمثولة، القول المأثور.. إلخ.والانتصاف للعامية حينذاك انتصاف للشعب المصري صاحب هذه العبقرية الفولكلورية الفذة التي كشف عنها رشدي صالح بكتابين من أهم ما صدر باللغة العربية من منتصف القرن العشرين إلى اليوم: كتاب **الأدب الشعبي**، الذي وضع فيه جهده النظري في تحديد معنى الأدب الشعبي، ومعنى العامية ودراسة مستوياتها التعبيرية، ثم كتاب **فنون الأدب الشعبي** بجزءيه، الذي وضع فيه تجميعاته لفنون الفولكلور المصري من أفواه الناس..

لقد أثبت عراقة الأدب الشعبي بادئ ذي بدء..

ولكن: ما النتائج المترتبة على عراقة الأدب الشعبي؟..

هكذا يتساءل في المقدمة التمهيدية لكتاب: **الأدب الشعبي**. ثم يقول:

قد يقول الفولكلوريون إن الآداب الشعبية لعراقتها تحفظ لنا ذخيرة واقية نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين، وكذلك نستطيع بواسطتها أن نضبط التاريخ الاجتماعي لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشري.

وقد يقول دارسو الأدب إنها تطلعنا على مكانته، وعلى طبيعته حين لم يكن قد استقل عن الفنون والمعارف الشعبية الأخرى. الواقع أن تقرير هذه الحقيقة يساعدنا نحن على فهم التضمينات الأسطورية الشائعة في أدبنا الشعبي، وعلى إدراك المحيط الاجتماعي الذي نشأ فيه، ومن ثم على تتبع تطور الحياة الفكرية والفنية لدى الشعب. فالأمر إذًا أنه قد ترتب على عراقة الأدب الشعبي قيام ظاهرة خاصة به ثار حولها الجدل وما زال يثور، تلك هي احتفاؤه بالأسطورة والخرافة والخارقة، مما يحمل الكثير على وصفه بأنه أدب محافظ من حيث الشكل، سلفي من حيث المحتوى. وهذا الرأي ليس خاطئًا فحسب، بل ولا يدرك طبيعة الأدب الشعبي وحيويته. إذ يسقط أهم صفات الأدب الشعبي وتلك هي واقعيته، وليس من شك في أن الوهم والخرافة والنظر الغيبي بعامة حقائق واقعية عند منشئ ذلك الأدب ونقاده وجمهوره.

وأما أنه لا يدرك حيوية الأدب الشعبي- يقول- فذلك أنه يسقط من حسابه فعالية العاميات العظيمة وصلاحيتها الدائمة لاحتضان الألفاظ والتراكيب والمعاني الجديدة ييسر لها ذلك مرونة نسيجها النحوي والبلاغي. ولعل العدد الكبير من الكلمات غير العربية الموجودة في عاميتنا الآن، وكذلك اتضاح فكرة الوطنية في أدبها، وهي فكرة طفلة إذا قيست بالأفكار التقليدية الأخرى- أن يكونا دليلين على أن هذه اللغة وذلك الأدب متعاظما الحيوية ودائما الاستقبال للجديد، ثم إن المستوى البلاغي الرفيع الذي بلغه أسلوب العامية الفني عندنا بحيث يستطيع أن يرسم أدق الخلجات النفسية بصور راقية مركبة ورهافة ظاهرة، وبحيث تستطيع فنونه أن تخلد على الأيام فلا يزيدها الاستعمال إلا طيبًا وصلاحية وعمق تأثير. لعل ذلك أن يكون بدوره دليلًا ثالثًا على أن الأدب الشعبي أدب الحاضر والمستقبل، كما أنه أدب الماضي القريب والبعيد.

وعن العامية المصرية يقول:

العرب سوَّدوا الفصحى كلغة رسمية، وألزموا القبط باستخدامها، وجعلوا الإسلام الدين السائد فعلًا، ولكن تلك القبائل والبطون كانت أقرب إلى الفلاحين القبط منها إلى السادة، من حيث السيطرة على مصائر الأمور، ونستطيع أن نتصور ما يقع من أمة ذات حضارة عريقة الجذور كالأمة المصرية، وذات أسلوب من العادات ووسائل العمل والتصورات لاصقة بنوع الحياة القديمة العريقة التي بدأ هؤلاء البدو آنذاك يدخلون إليها، ونستطيع أن نفهم قول المستشرقين بأن العرب اضطروا إلى تقريب لغتهم إلى الأهالي، والتعامل بما يطيقون. نستطيع أن نفهم هذا القول على أن ذلك التقريب والتغاضي عن قواعد النحو والتجديد في وجوه استعمال الكلمة، وفي ذلك الاستخدام لكلمات وعبارات جديدة على العربية ونابعة في مصر وفي مجتمعها الزراعي، هذا كله كان مرحلة ميلاد العامية المصرية.

إننا نعرف أن التحولات الجدلية التي تنتقل بالشيء ونقيضه إلى موجود جديد، تبدأ هكذا بالتغيرات الصغيرة والجزئية، وأن هذه التحولات الجدلية كانت رهن الضرورة التاريخية، وكانت جزءًا من موجود جديد لا هو عربي بدوي ولا هو قبطي مصري،ولا هو خليط من هذا وذاك، وإنما هو شيء جديد على العنصرين، وإن كان نابعًا منهما. ولنذكر أن الأقباط أنفسهم كالعرب لم يستخدموا القبطية الفصحى في حياتهم اليومية الجارية. بل استخدموا القبطية الصعيدية الدارجة.فالتفاعل- في مداه الواسع- كان بين العاميات العربية والقبطية في معظمه من ناحية والفصحى من ناحية ثانية.

ولقد كان أمرًا منطقيًا- يقول- مع نمو لغة جديدة ليست بالفصحى ولا بالعامية البدوية ولا بالعامية القبطية أن تنعزل هذه اللغات السابقة شيئًا فشيئًا. فقبعت القبطية الفصحى في الصوامع والأديرة والكنائس. وضاق مجال الفصحى العربية ولم يحمها من مصير القبطية إلا القرآن والحديث عمودا الدين السائد. وتلاشت العامية القبطية وغزت العامية المصرية عاميات البدو غزوًا متزايدًا..

وقد أثبت أن انفصال عامية القبطية عن فصحاها قد لوحظ منذ أواخر القرن السابع الميلادي. ومعنى ذلك أنهما بدأتا تنفصلان عندما احتكتا بعاميات العربية البدوية وفصحاها. ومعناه أيضًا أن الكيان اللغوي كان يتشقق عن مولود جديد هو العامية المصرية. كما أثبت العلماء أيضًا أن مرحلة انفصال عامية القبطية عن فصحاها استغرق ثمانية قرون تقريبًا، أي حتى القرن الرابع عشر حين التزمت فصحى القبطية مدار الاستعمال الكنسي وحده. والأمر اللافت حقًا، أن كثرة الأعمال الأدبية الكبيرة كـ **ألف ليلة وليلة** والسير وبعض دواوين الشعر العامي قد تمت أواخر القرون الثمانية أو في الفترة التالية لها مما يحمل على الظن أن الأدب العامي قد بدأ قبل ذلك بفترة ليست قصيرة.

بائع عــرق سوس
الـقــاهـرة ١٩٣٥

حول المأثورات الشعبية والتنمية المستدامة

(الحرف الشعبية نموذجًا)

أحمد علي مرسي

التنمية كما يراها المتخصصون هي نشاط أو فعل إنساني متصل، يستغرق زمنًا قصيرًا أو متوسطًا أو طويلاً، وفقًا للفلسفة التي تقوم عليها التنمية، والأهداف المرجو تحقيقها.

وسواء أكان المراد تنميته فردًا أم جماعة، أم مجتمعًا بأسره، وأيًا ما كانت الفترة الزمنية التي تستغرقها عملية التنمية، فإننا لا بد أن نتوقع أن ثمة علاقات سوف تتغير، على الصعيد الفردي، وعلى الصعيد الجمعي أيضًا، وعلى ذلك فإذا كنا بصدد الحديث عن تنمية المأثورات الشعبية، فإن إدارة هذه التنمية لا بد لها أن تستند إلى رؤية مستقبلية لوضع هذه المأثورات ودورها خلال فترة زمنية محددة، واضعين في اعتبارنا أن هذه الرؤية المستقبلية لا تصدر من فراغ ولا تتجه إلى فراغ، وإنما تقوم على استقراء علمي لطبيعة الوضع وحقيقة الدور ماضيًا وحاضرًا، ومن ثم مستقبلاً.

ونحن عندما نشير هنا إلى وضع هذه المأثورات ووظائفها، إنما نعني بذلك خاصية ذاتية تتعلق بمكوناتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية. أما الدور فإننا نعني به صفة نسبية نابعة من مبدعيها والحافظين لها، والمحافظين عليها وعلاقاتهم بها والمجتمع الذي ينتمون إليه.

هذا التصور المستقبلي لوضع المأثورات الشعبية، ودور مبدعيها وحَفَظَتها، إنما يلخص في واقع الأمر جملة الأهداف الكبرى التي ينبغي أن تقوم عليها أية خُطة للحفاظ عليها، والاستفادة منها في خطط التنمية خلال آجال قصيرة ومتوسطة وطويلة أيضًا.

كما أن إدارة هذه التنمية لا بد أن تتضمن تصورًا محددًا للأسلوب الذي يمكن أن تتعامل به مع هذه المأثورات أو الطريق الذي علينا أن نسلكه لكي نحافظ عليها وعلى استمراريتها وتنميتها في المستقبل القريب والبعيد، وذلك في ضوء ما يمكن توقعه أو التنبؤ به، ومن ثم العمل من أجل تحقيقه والوصول إليه.

والحقيقة أن صون المأثورات الشعبية وتنميتها وحمايتها يعتمد بصورة أساسية على مواصلة إبداعها، والاستمرار في أدائها ومزاولتها، وهو ما تنبهت إليه هيئات دولية كثيرة مثل **منظمة اليونسكو** في دعوتها إلى عقد اتفاقيات دولية لصون التراث الثقافي العالمي وتنميته وما فعلته دول كثيرة من أجل ذلك ومن أجل خير أصحابه.

وفي هذه الورقة الموجزة نقدم رؤيتنا حول المأثورات الشعبية والتنمية المستدامة، مركزين على الحرف الشعبية أو التقليدية باعتبارها نموذجًا للتنمية المحلية التي هي من وجهة نظرنا حماية واستقرار، مؤكدين قيمًا أصيلة في ثقافتنا الشعبية ترى أن "الإيد البطالة نجسة" وأن "صاحب صنعة خير من صاحب قلعة".

لقد احتلت الحرف والصناعات الشعبية (التقليدية) وأصحابها مكانة خاصة في الحياة والثقافة المصرية منذ أقدم العصور؛ فقد كانت هناك آلهة للحرف والصناعات في مصر القديمة، مما لا نزال نجد له آثارًا متعددة في ثقافة أهل هذه الحرف والصناعات على نحو أو آخر إلى وقت قريب، فكل حرفة تنسب إلى نبيّ أو إلى وَليّ يعتقد أنه شيخ هذه الصنعة أو معلمها الأكبر. وينتسب "الحدادون" مثلًا إلى النبي داوود؛ فقد ورد في سورة **سبأ**: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ * أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾. وينتسب "سبّاكو النحاس" الأصفر إلى سليمان (عليه السلام) فقد جاء في السورة نفسها: ﴿وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ).. "سبأ: الآيات ١٠- ١٢". والبنّاءون ينتسبون إلى إبراهيم (عليه السلام) ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ "البقرة: الآية ١٢٧". وينتسب النساجون، والخياطون إلى إدريس (عليه السلام)، والصيادون إلى يونس (عليه السلام)، والذين يحترفون لحام الحديد بالنحاس ينتسبون إلى "ذي القرنين"، ففي سورة **الكهف**: ﴿قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَى أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا * قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا * آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انْفُخُوا حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا * فَمَا اسْطَاعُوا أَنْ يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْبًا﴾ "الكهف: الآيات ٩٤-٩٧"؛ أما "نجارو المركب" فهم يعتقدون أنهم ينتسبون إلى نوح (عليه السلام)، فقد ورد في سورة **هود**: ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ * وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ﴾ "هود: الآيات ٣٧، ٣٨".

ويحفل تراثنا بالكثير من التعبيرات والأمثال التي تعلي من شأن العمل بعامة، والعمل اليدوي بخاصة، وتعبر عن تقدير الثقافة الشعبية للحرف وأصحابها، وعن خصائص وسمات بعض الحرف وأصحابها، "فصاحب صنعة خير من صاحب قلعة"، والمثل يعني أن أحدًا لا يمكنه أن يسلب صنعة من صاحبها أو أن يأخذها منه؛ في حين أن صاحب القلعة (أي السلطان أو الملك) يمكن لآخر أقوى منه أن يسلبه قلعته، "والإيد البطالة نجسة تتقطع وتنداس بمداس"، وهذا المثل يربط اليد التي لا تعمل بالنجاسة فيجعلها غير طاهرة ثم يضيف أنها لا فائدة منها، بل لعل ضررها أخطر، ومن ثم فهي تستحق أن تبتر وأن توطأ

بالأقدام تعبيرًا عن وضاعتها وتحقيرًا من شأنها، فالشيء الذي يوطأ بالقدم هو التافه الذي لا قيمة له، وفي مقابل نجاسة وحقارة اليد التي لا تعمل وحقارتها فـ "الإيد التعبانة شبعانة"؛ أي إن اليد التي تعمل تغني صاحبها وتشبعه ولا تحوجه إلى التسول وتساعده على مواجهة الزمان وتقلباته: "إن مال عليك الزمن ميّل على دراعك"، فإذا مال عليك الزمان اعتمد على ذراعك؛ لأن عملك هو الذي يجعلك قادرًا على الانتصار على غدر الزمان. "وصنعة في اليد أمان من الفقر"، و "صنعة في اليد تغني من الفقر، وتنجي من المهالك"؛ و"الشغلة البَدْرِيَّة مَنْسِيَّة"، فالعمل الذي ينجز مبكرًا لا يكلف صاحبه جهدًا كبيرًا كما أنه ينجز في وقت قليل، و"من غسل وشِّه بعد غداءه يا فَقْره بعد غناه"، وفيه إشارة إلى أن من يبدأ يوم عمله بعد الغداء أي في منتصف النهار فإن مصيره إلى الفقر؛ لأنه لا ينجز شيئًا لتأخره في النهوض والبدء في عمله مبكرًا.

"وَماسِكْ الفَاسْ زَارِعْ، وماسك الشَّاكُوشْ صَانعْ، ومَاسِكْ الْهَوَا ضَايِعْ": فالذي يعمل هو من له قيمة، ومن له هوية، أما من لا يعمل فهو كالذي يمسك بالهواء، أي يمسك بلا شيء، ومن ثم فهو ضائع لا قيمة له.

وهناك كثير من التعبيرات التي تشيد بالإتقان والكمال، فالصانع المتميز الخبير "إيديه تتلف في حرير"، وكذلك التي تعظم من شأن الخبرة لأنه ليس من السهل اكتسابها فـ" ربة المعلم بألف ولو تِرُوح ببلاش"، كما أنه ليس من السهل على أي إنسان أن يقلد إنتاجها؛ لأنه "شُغْل المعلم لابنه"، وبالتأكيد فإن ما يصنعه المعلم لابنه لا بد أن يكون نموذجًا يصعب تقليده.

إن مثل هذه التعبيرات والأمثال كثيرة في ثقافتنا الشعبية، وهي في مجملها تعبير حقيقي عن قيم أصيلة تحتاج إلى من ينفض عنها الغبار ويزيل عنها ما علق بها من شوائب لأنها تقوم بوظائف حيوية عدة، لعل أهمها أن تعود لتؤكد قيمًا، وأنماطًا وسلوكًا وعلاقات تقتضي منا الحفاظ عليها ونشرها.

وفي النهاية؛ فإننا نؤكد على أن التراث الثقافي المادي وغير المادي بما يضمّه من فنون وحرف شعبية (تقليدية) وعناصر أخرى كثيرة يمكن أن تكون جميعًا-وهي كذلك بالفعل- وسائل فعالة لتوفير فرص عمل لا تكلف كثيرًا، ولتحقيق تنمية مستدامة قائمة على أسس علمية ومجتمعية سليمة.

لقد قمنا -**الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية**- منذ سنوات بإعداد دراسة عن الحرف الشعبية في مصر وأماكن وجودها بتكليف من مركز تحديث الصناعة، ومرفق قائمة بهذه الحرف لإمكان الاستفادة منها في التخطيط لصونها وتنميتها.

ونرى أن الأسلوب الأمثل لتحقيق الصون والتنمية أن تنشأ شركة خاصة بهذا الأمر بعيدًا عن الروتين الحكومي يقوم على وضع نظامها وأسلوب عملها المتخصصون في أمور المال والإدارة، فربما كانت ذا فائدة لتحقيق الأهداف المرجوة.

حصر بأسماء الحرف وتبويبها وأماكن تمركزها

- وجود علامة (√√) يعنى أن الحرفة تصلح للتصدير بعد عملية تنميتها.
- وجود علامـة (√) يعني أن الحرفـة ينبغـي تنميتهـا للســوق المحلية.

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
١.الأخشاب			
١/١ نجار موبيليا	√√		دمياط - القاهرة - الإسكندرية - المنصورة- الشرقية (الطيبة)- الغربية (كوم النجار- كتامة- سندبسط- الجعفرية)- البحيرة (محلة الأمير)
٢/١ نجار كراسي (كرسجى)	√√		دمياط - القاهرة - الإسكندرية - المنصورة
٣/١ نجار باب و شباك		√	دمياط - القاهرة - الإسكندرية - المنصورة
٤/١ نجار تعشيقات			
١/٤/١ نجارة بلدي	√√		القاهرة
٢/٤/١ نجارة عربي	√√		القاهرة
٣/٤/١ نجارة باركيه أو ألواح	√√		القاهرة
٤/٤/١ نجارة براميل خشب		√	القاهرة
٥/١ نجار مسلح		√	لا يوجد تكتلات
٦/١ نجار صناديق موتى		√	لا يوجد تكتلات
٧/١ نجار لصق قشرة (قشرجي)		√	دمياط - القاهرة - الإسكندرية - المنصورة
٨/١ نجار تطعيم (ماركترية)	√√		دمياط- المنصورة

٩/١ نجار سواقي (الجيفاوي)		√	لا يوجد تكتلات
١٠/١ نجار طنبور		√	لا يوجد تكتلات
١١/١ نجار محراث		√	لا يوجد تكتلات
١٢/١ نجار نورج		√	لا يوجد تكتلات
١٣/١ نجار قبقاب		√	القاهرة
١٤/١ نجار أورمة الجزار		√	لا يوجد تكتلات
١٥/١ نجار عربات يد		√	القاهرة - طنطا - الزقازيق
١٦/١ نجار عربات كارو		√	القاهرة - طنطا - الزقازيق
١٧/١ نجار عربات حنطور		√	المنيا
١٨/١ نجار أطباق	√√		حجازة (المنيا)
١٩/١ خراط عربي	√√		القاهرة
٢٠/١ خراط أفرنجي	√√		دمياط - القاهرة - الإسكندرية
٢١/١ الأويما (الحفر)	√√		دمياط - القاهرة
٢٢/١ نجار مراكب	√√		رشيد - كفر الشيخ - الإسكندرية
٢٣/١ مشابك الغسيل		√	لا يوجد تكتلات
٢٤/١ المدهباتي		√	لا يوجد تكتلات
٢٥/١ الأسترجي		√	لا يوجد تكتلات
٢ . الغزل والنسيج			
١/٢ الغزل			
١/١/٢ غزل الأقطان		√	الإسكندرية - المحلة
٢/١/٢ غزل الكتان		√	لا يوجد تكتلات- الغربية (شبرا ملس)
٣/١/٢ غزل صوف الخراف		√	مطروح - الواحات - الإسكندرية (بهيج)- الإسماعيلية (جلبانة)

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
٤/١/٢ غزل الحرير		√	إخميم- الإسكندرية (بهيج- الحرانية)- الفيوم (دسيا - فيدمين - هوارة المقطع - منية الحيط)
٢/٢ النسيج			
١/٢/٢النسيج بأنواعه	√√		المحلة الكبرى - الإسكندرية - القاهرة - إخميم- الجيزة (كرداسة)- الدقهلية (المقاطعة)- الغربية (محلة أبو علي- صفط تراب- شبرا ملكان- بلقينا- الراهبين)
٢/٢/٢ النسيج السادة	√√		المحلة الكبرى - الإسكندرية - القاهرة - إخميم
٣/٢/٢ النسيج الجاكار	√√		المحلة الكبرى - الإسكندرية - القاهرة - إخميم
٣/٢ الكليم بأنواعه			
١/٣/٢ كليم الواحات	√√		الواحات
٢/٣/٢ كليم الحرانية	√√		الجيزة
٣/٣/٢ كليم المفرش	√√		إخميم
٤/٣/٢ كليم القباطي	√√		القاهرة - كفر الشيخ (فوه) - كرداسة - أسيوط (بني عدي)
٥/٣/٢ المرسمات	√√		الجيزة - كفر الشيخ (فوه) - كرداسة
٦/٣/٢ المشايات	√√		لا يوجد تكتلات
٧/٣/٢ غطاء على ظهر الدواب		√	لا يوجد تكتلات
٨/٣/٢ سجاد القصاقيص		√	المحلة الكبرى - القليوبية - القاهرة - إخميم- قنا

٢/٣/٩ كليم	√√		أسيوط (بني عديات- درنكة- الزرابي- النخيلة)- الإسكندرية (بهيج)- الجيزة (كرداسة- الحرانية)- الدقهلية (طوخ الأقلام)- الشرقية (أولاد سيف- كفر الحمام) - الفيوم (دسيا/ فيدمين/هوارة المقطع/ منية الحيط)
٢/٤ السجاد اليدوي بأنواعه	√√		أسيوط (بني عديات - درنكة - الزرابي- النخيلة) - الإسكندرية (بهيج)- البحيرة (محلة الأمير)- الجيزة (كرداسة- الحرانية)- الدقهلية (طوخ الأقلام)- الشرقية (بني جرى- الحلوات- كفور نجم- أولاد سيف- بيشة فايد- كفر الحمام)- الفيوم (دسيا / فيدمين / هوارة المقطع / منية الحيط)
٢/٤/١ سجاد الصوف	√√		القاهرة - كفر الشيخ (فوه) - أسيوط (بني عدي)- المحلة
٢/٤/٢ سجاد حرير	√√		القاهرة - الفيوم
٢/٥ التطريز			
٢/٥/١ شغل الواحات	√√		الواحات
٢/٥/٢ شغل سينا (كنافاه)	√√		سيناء
٢/٥/٢/١ التلّي	√√		سوهاج - أسيوط
٢/٥/٢/٢ المنسج	√√		سوهاج
٢/٥/٢/٣ الخرز	√√		كوم أمبو - النوبة
٢/٥/٢/٤ الأُوية	√√		دمياط - رشيد
٢/٦ العقادة			
٢/٦/ ١ الشريط	√√		القاهرة - الغربية (محلة مرحوم- الجوهرية)

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
٢/٦/٢ القيطان	√√		القاهرة - الغربية (محلة مرحوم)
٣/٦/٢ الشرابية	√√		القاهرة - الغربية (محلة مرحوم)
٤/٦/٢ فرانشات			الغربية (محلة مرحوم- الجوهرية)
٥/٦/٢ مكرميات			أسوان (الدكة - عنيبة - بلانة)
٧/٢ الخيامية			
١/٧/٢ خيام البدو		√	القاهرة (الدرب الأحمر) - سيناء- مطروح
٢/٧/٢ رسوم هندسية	√√		القاهرة (الدرب الأحمر)
٣/٧/٢ رسوم مشخصة	√√		القاهرة (الدرب الأحمر)
٨/٢ الخياطة			
١/٨/٢ ترزي بلدي رجالي		√	لا يوجد تكتلات
٢/٨/٢ ترزي كورنيشه (ستائر)		√	لا يوجد تكتلات
٣/٨/٢ الخياطة		√	لا يوجد تكتلات
٤/٨/٢ إنتاج الملابس البدوية		√	الإسماعيلية (جلبانة)
٥/٨/٢ إنتاج الملابس		√	الدقهلية (سلامون القماش)- الدقهلية (كوم النور)
٩/٢ الرفا		√	لا يوجد تكتلات
١٠/٢طواقي		√	أسوان (الدكة - عنيبة - بلانة)- الفيوم (السنباط)

٣. المعـادن			
١/٣ النحاس			
١/١/٣ الحلل وأدوات المطبخ		√	القاهرة
٢/١/٣ المبيض		√	لا يوجد تكتلات
٣/١/٣ النقش على النحاس	√√		القاهرة
٤/١/٣ التكفيت	√√		القاهرة
٥/١/٣ الطرق		√	القاهرة
٦/١/٣ هلال الجامع	√√	√	القاهرة
٧/١/٣ الموازين	√√		القاهرة
٢/٣ الفضة			
١/٢/٣ الحلي الفضة	√√		القاهرة
٢/٢/٣ الصواني الفضة	√√		القاهرة
٣/٣ الألومنيوم		√√	الدقهلية (ميت غمر)
٤/٣ الذهب			
١/٤/٣ السلاسل	√√		القاهرة
٢/٤/٣ الدبل والخواتم	√√		القاهرة

حـول المـأثـورات الشعـبية... أحمـد علـي مرسـي

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
٣/٤/٣ الغوايش	√√		القاهرة
٤/٤/٣ الحلقان	√√		القاهرة
٥/٤/٣ الكردان	√√		القاهرة
٦/٤/٣ الذهب القشرة	√√		القاهرة
٥/٣ الحديد			
١/٥/٣ حدادة النار		√	لا يوجد تكتلات
٢/٥/٣ حدادة الكور		√	لا يوجد تكتلات
٣/٥/٣ حدادة الكريتال		√	لا يوجد تكتلات
٤/٥/٣ حدادة بلدي		√	لا يوجد تكتلات
٥/٥/٣ حدادة المنفاخ		√	لا يوجد تكتلات
٦/٥/٣ حدادة مسبك		√	لا يوجد تكتلات
٧/٥/٣ حدادة سوستة		√	لا يوجد تكتلات
٨/٥/٣ حدادة طلمبة		√	لا يوجد تكتلات
٩/٥/٣ حدادة حدوة الحصان		√	لا يوجد تكتلات
٦/٣ سنَّان أسلحة			

٤. التربة والرمل والحجر والرخام			
١/٤ الفخَّار وأنواعه		√	الفيوم (قارون / النزلة)- أسيوط(ديروط الشريف)
١/١/٤ فخَّار الواحات	√√		الواحات - الفيوم - قنا
٢/١/٤ فخَّار مصر القديمة	√√		القاهرة
٣/١/٤ الفخَّار الأسود	√√		الشرقية
٤/١/٤ السيراميك	√√		القاهرة
٢/٤ نحت الحجر		√	
٣/٤ الرخام الخردة		√	
١/٣/٤القبلة	√√		القاهرة
٢/٣/٤ الفسقية	√√		القاهرة
٣/٣/٤ الصفة	√√		القاهرة
٤/٤ إنتاج البلاط		√	
٥/٤ الطوب			
١/٥/٤ النيّ		√	
٢/٥/٤ الطفلي		√	القاهرة - الجيزة - البحيرة (سمخراط) - القليوبية
٣/٥/٤ الأحمر		√	القاهرة - الجيزة - البحيرة -القليوبية

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
٤/٥/٤ الأسمنتي		√	القاهرة - الجيزة - البحيرة - القليوبية
٦/٤ البنا		√	منتشرة
٧/٤ المبيض		√	منتشرة
٨/٤ النقاش		√	منتشرة
٩/٤ مبلط		√	منتشرة
١٠/٤ الألباستر - التحف الفرعونية		√	الأقصر (القرنة) - أسيوط (المعابدة)
١٠/٤ منتجات خزفية		√	الأقصر (الكرنك)- الفيوم (قارون / النزلة)
١٢/٤ الجبس الزراعي		√	الإسماعيلية (أبوخليفة)
١٣/٤ الزجاج الملون		√	الدقهلية (جراح)
٥ الجلود			
١/٥الدباغة	√√		القاهرة
٢/٥ الصباغة	√√		القاهرة
٣/٥ السروجي	√√		لا يوجد تكتلات
٤/٥ الجزمجي	√√		القاهرة - الإسكندرية
٥/٥ الشنط	√√		القاهرة - الإسكندرية
٦/٥ الغراء	√√		القاهرة - الإسكندرية

٧/٥ العظام		√	القاهرة
٨/٥ تجليد الكتب		√	القاهرة
٩/٥ السرج وبرادع الحيوانات		√	لا يوجد تكتلات
١٠/٥ تصنيع منتجات العظم وسن الفيل	√√		أسيوط (بني مر)
٦ ـ حرف متصلة بالصيد			
١/٦ الشباك		√	الإسكندرية - رشيد - كفر الشيخ - الفيوم (كحك/ أبو شنب / الخالدية)
٢/٦ الحبال		√	الإسكندرية - رشيد - كفر الشيخ
٧- الحصير			
١/٧ الحصير البلدي		√	الشرقية (بيشة فايد- كفر الحصر) - سوهاج - القليوبية - أسيوط (الوسطي - بني طالب - أولاد سراج) - الغربية (محلة منوف)- الفيوم (ترسا)
٢/٧ حصير الجبنة		√	الشرقية (كفر الحصر) - سوهاج - القليوبية
٣/٧ حصير المصلين		√	الشرقية (كفر الحصر) - سوهاج - القليوبية
٤/٧ التندات والحواجز والكيب		√	الشرقية (كفر الحصر) - سوهاج - القليوبية
٥/٧ صناعة السمار		√	الإسكندرية - السويس - الصعيد - الشرقية
٨- المنجد			
١/٨ منجد بلدي		√	منتشرة

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
٢/٨ منجد أفرنجي	√√		منتشرة
٩- التطعيم			
١/٩ تطعيم بالصدف	√√		القاهرة
٢/٩ تطعيم بالعظم	√√		القاهرة
٣/٩ تطعيم بالخشب	√√		القاهرة
٤/٩ تطعيم بالطبخ	√√		القاهرة
١٠- السمكري			
١/١٠ فانوس رمضان	√√		القاهرة
٢/١٠ وابور الجاز		√	لا يوجد تكتلات
٣/١٠ اللمبة الجاز		√	لا يوجد تكتلات
٤/١٠ الكوز		√	لا يوجد تكتلات
١١- الخطاطين			القاهرة - الإسكندرية
١٢- أشغال الغاب			لا يوجد تكتلات
١٣ – صناعة آلات الموسيقى الشعبية			
١/١٣ آلات الإيقاع			
١/١/١٣ الدف	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)

٢/١/١٣ الدربكة	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
٣/١/١٣ البازة	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
٤/١/١٣ النقرزان	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
٥/١/١٣ النقارة	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
٦/١/١٣ طبل المزمار	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
٧/١/١٣ الطبل السيوي	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
٨/١/١٣ الطبل الكبير	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
٩/١/١٣ الصاجات	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
١٠/١/١٣ الطورة	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
١١/١/١٣ الكاسات	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
١٢/١/١٣ صاجات الباعة	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
١٣/١/١٣ المثلث	√√		القاهرة - سوهاج (البلينة)
٢/١٣ آلات النفخ			
١/٢/١٣ السلامية	√√		المنوفية
٢/٢/١٣ الأرغول	√√		المنوفية
٣/٢/١٣ القرمة	√√		المنوفية
٤/٢/١٣ الستاوية	√√		المنوفية

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
١٣/٢/٥ المقرونة	√√		المنوفية
١٣/٢/٦ المزمار الصعيدي	√√		المنوفية
١٣/٣ آلات وترية			
١٣/٣/١ السمسمية	√√		المنوفية - القناة - أسوان
١٣/٣/٢ الربابة	√√		المنوفية - القناة - أسوان
١٣/٣/٣ الطنبورة	√√		المنوفية - القناة - أسوان
١٤- الغربال المناخل		√	لا يوجد تكتلات
١٥- صناعة الشمع			
١٥/١ شمع الأفراح		√	القاهرة - الإسكندرية
١٥/٢ الشمع العادي		√	القاهرة - الإسكندرية
١٥/٣ شمع الزينة	√√		القاهرة - الإسكندرية
١٦ – حرف متصلة بالنخيل			
١٦/١ رعاية النخيل		√	منتشرة
١٦/٢ صناعة البلح			البحيرة (برج رشيد)- الشرقية (زينة القرين)
١٦/٢/١ العجوة	√√		الواحات
١٦/٢/٢ التعليب	√√		الواحات

٣/١٦ صناعة الموبيليا			
١/٣/١٦ السراير	√√		الواحات - أسيوط - الجيزة - رشيد - سوهاج
٢/٣/١٦ الكراسي	√√		الواحات - أسيوط - الجيزة - رشيد - سوهاج
٣/٣/١٦ الكنب	√√		الواحات - أسيوط - الجيزة - رشيد - سوهاج
١٦ /٤/٣ الترابيزات	√√		الواحات - أسيوط - الجيزة - رشيد - سوهاج
١٦ /٤ الأطباق الخوص	√√		أسوان (الدكة - عنيبة - بلانة)- الواحات - الفيوم
٥/١٦ الأقفاص + جريدة العيش	√√		الجيزة - سوهاج - رشيد
٦/١٦ شغل الخوص للأعياد	√√		القاهرة
٧/١٦ الكرينا	√√		
٨/١٦ حصير العرجون	√√		الفيوم
٩/١٦ اللوف	√√		منتشرة
١٠/١٦ الحبال	√√		منتشرة- الفيوم (جرفس)
١١/١٦ منتجات جريد وأشغال يدوية		√	الأقصر (البغدادي)- أسيوط(الشامية - نزلة الملك - نزلة الشيخ شحاتة)- الإسماعيلية (جلبانة)- البحيرة (محلة الأمير)- الشرقية (زينة القرين)- الفيوم (بهيمو - الكعابي - الأعلام - العجميين)
١٢/١٦ صناعة الزعف		√	أسيوط(الشامية - نزلة الملك - نزلة الشيخ شحاتة)

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
١٧ – الغذاء التقليدي			
١/١٧ الخبز			
١/١/١٧ شمسي	√√		الوادي الجديد - الصعيد
٢/١/١٧ سن	√√		القليوبية - المنوفية
٣/١/١٧ مرحرح		√	الشرقية - - القناة - دمياط - مدن الدلتا
٤/١/١٧ الرقاق		√	البحيرة - القناة - المنوفية
٥/١/١٧ دشيشة		√	البحيرة - القناة - المنوفية
٦/١/١٧ دوكة		√	أسوان
٧/١/١٧ بتاو		√	بني سويف - المنوفية - الجيزة - المنيا
٨/١/١٧ عيش بلدي		√	القاهرة - مدن الدلتا - بني سويف
٩/١/١٧ عيش ذرة		√	المنوفية - البحيرة - قنا
١٠/١/١٧ عيش شعير		√	القليوبية - الغربية - الوادي الجديد
١١/١/١٧ عيش البامية		√	الغربية
١٢/١/١٧ شامي		√	المنوفية - سوهاج - قنا - أسوان - الإسكندرية

١٣/١/١٧ كماج		√	الغربية - دمياط
١٤/١/١٧ بطاطي		√	مدن الدلتا - مدن القناة
١٥/١/١٧ خمريت		√	أسوان
١٦/١/١٧ مصري		√	القاهرة - الإسكندرية - الدقهلية - الغربية - الجيزة
١٧/١/١٧ عيش أبو حلبة		√	الغربية
١٨/١/١٧ عيش بيتي		√	القاهرة - الإسكندرية - الدقهلية - الغربية - الجيزة
١٩/١/١٧ عيش فلاحي		√	دمياط - القليوبية - الغربية - البحيرة
٢/١٧ الفطائر			
١/٢/١٧ فطير مشلتت	√√		منتشرة في ريف مدن الدلتا
٢/٢/١٧ فطير بالسكر		√	القاهرة - الإسكندرية
٣/١٧ منتجات الألبان			
١/٣/١٧الكشك	√√		أسيوط (ديروط الشريف)- الفيوم (دمو سنهور) - سوهاج - المنيا
٢/٣/١٧ الزبادي		√	منتشرة
٣/٣/١٧ اللبن الرايب		√	منتشرة
٤/٣/١٧ الجبن			
١/٤/٣/١٧ الدمياطي	√√		دمياط

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
٢/٤/٣/١٧ المش	√√		منتشرة في الريف
٣/٤/٣/١٧ الاسطنبولي	√√		دمياط
٤/٤/٣/١٧ البراميلي	√√		دمياط
٥/٤/٣/١٧ القريش	√√		منتشرة
٤/١٧ البقول			
١/٤/١٧ الفول المدمس	√√		منتشرة
٢/٤/١٧ البصارة		√	منتشرة
٣/٤/١٧ الفول النابت		√	منتشرة
٤/٤/١٧ العدس الشوربة	√√		منتشرة
٥/٤/١٧ الطعمية	√√		منتشرة
٥/١٧ النشويات			
١/٥/١٧ الكشري		√	منتشرة
٢/٥/١٧ الرز المعمر		√	منتشرة

٣/٥/١٧ الفتة		√	منتشرة
٤/٥/١٧ الرقاق		√	منتشرة
٥/٥/١٧ جلاش		√	منتشرة
٦/٥/١٧ كسكسي	√√		منتشرة
٧/٥/١٧ المخروطة		√	منتشرة
٨/٥/١٧ الشعرية		√	منتشرة
٦/١٧ الخضراوات			
١/٦/١٧ الملوخية	√√		منتشرة
٢/٦/١٧ الرجلة		√	منتشرة في ريف الدلتا
٣/٦/١٧ الخبيزة		√	منتشرة في ريف الدلتا
٤/٦/١٧ السريس (شيكوريا)		√	منتشرة في ريف الدلتا
٧/١٧ اللحوم والطيور والأسماك			
١/٧/١٧ حمام محشي		√	منتشرة
٢/٧/١٧ نيفا		√	القاهرة
٣/٧/١٧ كوارع		√	القاهرة

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
٤/٧/١٧ لحمة راس		√	القاهرة
٥/٧/١٧ سمك صيادية		√	الإسكندرية - دمياط - مدن القناة
٦/٧/١٧ ملوخية بالجمبري		√	الإسكندرية - مدن القناة
٨/١٧ المشروبات			
١/٨/١٧ كركديه	√√		منتشرة
٢/٨/١٧ تمر هندي	√√		منتشرة
٣/٨/١٧ عرقسوس	√√		منتشرة
٤/٨/١٧ الأبريج		√	أسوان
٥/٨/١٧ عصير القصب		√	منتشرة
٦/٨/١٧ الخروب	√√		منتشرة
٧/٨/١٧ الدوم	√√		منتشرة
٨/٨/١٧ سوبيا		√	منتشرة
٩/٨/١٧ حمص الشام (حلبسة)		√	منتشرة
٩/١٧ التسالي			
١/٩/١٧ اللب		√	منتشرة

٢/٩/١٧ الحمص (المولد)	√√		منتشرة
٣/٩/١٧ الأصليح (النوبة)		√	النوبة
٤/٩/١٧ درة مشوي		√	منتشرة
١٠/١٧ الحلويات			
١/١٠/١٧ الحلاوة الطحينية	√√		الغربية - رشيد
٢/١٠/١٧ حلاوة المولد			
١/٢/١٠/١٧ حلاوة مولد النبي	√√		طنطا - القاهرة
٢/٢/١٠/١٧ حلاوة بالمكسرات		√	طنطا - القاهرة
٣/٢/١٠/١٧ حلاوة علف		√	طنطا - القاهرة
٤/٢/١٠/١٧ العروسة الحلاوة		√	طنطا - القاهرة
٥/٢/١٠/١٧ الحصان الحلاوة		√	طنطا - القاهرة
٦/٢/١٠/١٧ المركب الحلاوة		√	طنطا - القاهرة
٣/١٠/١٧ المشبك	√√		دمياط
٤/١٠/١٧ الكنافة	√√		منتشرة
٥/١٠/١٧ القطائف	√√		منتشرة
٦/١٠/١٧ أرز باللبن		√	منتشرة

الحرفة	قابلية التصدير	السوق المحلية	أماكن تمركز الحرفة
٧/١٠/١٧ مهلبية		√	منتشرة
٨/١٠/١٧ العسلية	√√		منتشرة
١١/١٧ الزيوت			
١/١١/١٧ الزيتون	√√		الواحات
٢/١١/١٧ الذرة		√	طنطا
٣/١١/١٧ القطن		√	طنطا
٤/١١/١٧ الخروع		√	
٥/١١/١٧ النخيل		√	الواحات - طنطا
٦/١١/١٧ عباد الشمس		√	
١٢/١٧ عسل النحل		√	أسيوط (العقال البحري)- الغربية (شبشير الحصة)

التّلّي... حِرفة وَ فنّ

نـوال المـسيـري

لا أحد يعلم متى بدأ فن التلِّي في مصر تحديدًا. فأقدم كتابات تشير إليه موجودة في كتابات المؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي، يقول إنه في القرن التاسع عشر قام محمد علي باشا بتأميم تجارة السكر والتلِّي المطرز بالفضة. مما يعنى أن هذا الفن كان شائعًا ومنتشرًا في ذلك الوقت، بل يبدو أنه كان يشكل تجارة مهمة تضاهي بقية المنتجات التجارية. ويذكر سعد الخادم[١] أيضًا، أنه خلال القرن الثامن عشر، كان يتم تطريز التلِّي على قماش الحرير وكان يجري تطريزه بخيط معدني، وأضاف أنه بحلول القرن التاسع عشر أصبح النسيج الذي يتم التطريز عليه هو نسيج التُل.

ولا نستطيع القطع كذلك أن شخصًا بمفرده اخترع فن التلِّي، ولذلك ليس بوسع أحد أن يدعي أنه صاحب هذا الفن، ولكنه مثل أي عُنصر من عناصر الثقافة الشعبية ينشأ، وبمجرد توافر الحاجة إليه والظروف المناسبة أو العوامل المحفِّزة التي تجعله ينتشر بين الناس فإنه يصبح ملكًا لهم جميعًا، يستطيعون الإضافة إليه والتغيير فيه. ويكون معدل التغيير بطيئًا عندما تكون منتجات الفنانين مطلوبة ومستخدمة من جانب أعضاء مجتمعهم الذين لديهم خلفيات اجتماعية وثقافية متشابهة. ويعرف الفنانون احتياجات وأذواق أبناء مجتمعاتهم، ولذلك لا تكون التغيرات الكبرى أمرًا معتادًا. ويتأثر معدل التغير عندما يجتذب الفن مجموعة مختلفة من المستخدمين. لقد تأثرت الملابس التي تصنع من التلِّي بالتغيرات التي طرأت على الزبائن والموضة. ففي القرن التاسع عشر، انجذب السائحون إلى أعمال التلِّي، خلال رحلاتهم النيلية إلى صعيد مصر، ولذلك طلبوا فساتين مطرزة بالتلِّي، ولكن بموديلات أوروبية، وانتشرت هذه الموضة بين الطبقة الراقية في مصر، مما أدى إلى إحياء فن التلِّي وازدهاره. لكن الأمر كان على عكس ذلك، عندما تم استخدام ثوب التلِّي كزيّ للراقصات، حينئذ لم تجرؤ النساء غير الراقصات على ارتداء هذا النوع من الملابس. وكان هناك سبب آخر مهم لتراجع إنتاج التلِّي يمكن تلخيصه في اندلاع الحربين العالميتين الأولى والثانية. وكانت خيوط التلِّي تستورد من أوروبا، ولم تكن تلك الخيوط متاحة في مصر، كما كان الحال بالنسبة لكثير من البضائع في ذلك الوقت. وعندئذ تراجع الإنتاج، ونتيجة لذلك عانى فن التلِّي حتى اقترب من شبح الانقراض.

ولقد أسهمت عدة عوامل مؤخرًا في زيادة إنتاج التلِّي، منها شيوع تزيين الملابس بالحليات البراقة واللامعة التي يتميز بها هذا الفن، وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه من بين العوامل الرئيسية التي أسهمت في ازدهار فن التلِّي، المشروعات التدريبية التي أسهمت فيها جهات عديدة. هذا بالإضافة إلى انتشار القصات التراثية بين مختلف طبقات المجتمع، وتزايد الاهتمام الإعلامي بفن التلِّي، وهكذا يتراوح هذا الفن صعودًا وهبوطًا بتأثير عوامل كثيرة. وغَنِيَّ عن البيان القول إنه طالما ارتبط التلِّي بالموضة فسوف يتأثر دومًا بالتغيرات التي تطرأ على هذه الموضة؛ لذلك كان من الضروري التنبه إلى أنه في سعينا إلى تنمية هذا الفن كان علينا أن نؤكد على تنويع استخداماته، بحيث لا يقتصر على الملابس النسائية؛ وعلى ذلك فقد كان حتميًا أن يندمج تغيير السوق وديناميات الموضة في عملية إنتاج التلِّي. وهو ما تم تجريبه في نماذج لخطوط إنتاج صنعت خصيصًا لدمجها في عمل مصممين فرنسيين، بالإضافة إلى مجموعة ماري لوي، مصممة الأزياء المصرية الشهيرة. وقد تم تدشين المجموعة الجديدة في عرض أزياء أقيم في "كاروسيل دو لوفر" في باريس. وبدأت الطلبات على أعمال التلِّي، وأسفر ذلك عن منح بُعد جديد للعملية كلها.

كانت العقبة أمام انتشار التلِّي واستدامته هي توفير الخيوط بصفة منتظمة. وطالما أن توفير الخيط محكوم باستيراده من دول أجنبية، فإن هذا سيجعل توافره، وكذلك سعره غير مستقر؛ إذ كانت حرفة التلِّي معرضة للخطر دائمًا بسبب نقص الخيوط واحتكار استيرادها من قبل تاجر واحد يدَّعي دائمًا عدم وجوده حتى يتيسر له رفع السعر كلما زاد الطلب. وقد أثر تزايد قيمة العملة الأجنبية في مواجهة الجنيه المصري على سعر خيوط التلِّي أيضًا؛ لأن خيوطه يتم استيرادها كما سبق أن ذكرنا. وللأسف فقد فشلت حتى الآن كل المحاولات الرامية إلى إنتاج خيط التلِّي محليًا، ونأمل أن يتم تصحيح هذا الوضع على نحو يضمن استمرار هذا الفن، وتخليصه من احتكار استيراد خيوطه وتقلبات أسعارها، وبخاصة عندما يتعرض المنتج لاقتصاديات الإنتاج الكبير.

وقد نجحنا في اقتفاء أثر مصدر تصنيع خيوط التلِّي في الهند، وحاولنا استيراد خيوط التلِّي من هناك من خلال المصدر؛ حيث قمنا بشراء التلِّي بكمية تكفي الاحتياج لمدة عام حتى يتم تثبيت السعر في هذه الفترة ، ويتم توفير خيوط التلِّي بكميات صغيرة تتناسب مع احتياجات كل فنانة، ولقد حافظ ذلك على وجود مصدر مستمر وفعال يمد الفتيات العاملات في صناعة التلِّي باحتياجاتهن من الخيوط، التي تتسم بجودة أفضل؛ حيث إنه غير قابل للصدأ وهذه الخاصية في غاية الأهمية بالنسبة للتصدير، وتمكِّن الفتيات من شغل القطع وتخزينها دون الخوف من أن يصيبها الصدأ، قبل بيعها.

وحاليًا يتم توصيل التلِّي إلى أماكن طلبه عبر البريد السريع بناء على الكميات المطلوبة، حتى لا يمثل عبئًا ماليًا عليهن. وقد أحدثت مسألة الضمان والاعتماد على مصدر منتظم لتزويد الخيوط اختلافًا كبيرًا بالنسبة للفتيات. وعلى أية حال، فإن ذلك لا يعد من الوسائل النموذجية الدائمة لتوفير خيوط التلِّي؛ حيث ينبغي أن يتم ذلك بشكل مؤسسي في الكميات الكبيرة. ولن يتم هذا إلا إذا حصلت المجموعات المشتغلة على تسجيل عملهم رسميًا، وتوفر سجل تجاري أو صناعي لديهم يمكنهم من الاستيراد والتصدير، وأن تتولى الدولة من خلال المراكز البحثية تصنيع وتوفير هذه الخامة.

التلِّي: تقنياته وموتيفاته

يشير مصطلح "تلِّي" إلى نوع من التطريز المصري الذي يستخدم الخيوط المعدنية الفضية أو الذهبية اللامعة، التي اعتادت النساء في صعيد مصر التطريز به ، وعلى وجه الخصوص في محافظتي أسيوط وسوهاج. وفقًا للتقاليد التي كانت سائدة هناك، كان يتم استخدام هذا النوع من التطريز في تزيين جلابيب النساء وطرحة العروس عند الزفاف.

كما يشير مصطلح التلِّي إلى منتج نهائي مكتمل بشكل أو بآخر. وبوسعنا أن نقول "شال التلِّي"، أو "جلابية تلِّي"، أو "ستارة تلِّي"، وما إلى ذلك، كما يطلق أيضًا على الخيط المستخدم في عملية التطريز.

صُنعت أقدم فساتين مطرزة بالتلِّي، مما وجدناه في متحف مركز الفنون الشعبية، من النسيج الحرير، وتم تزيينها بخيوط تلِّي من الذهب والفضة الحقيقية. ويغطي تطريز هذه الفساتين القديمة تلك الأجزاء المحيطة بالعنق وفتحة الرأس، بالإضافة إلى الأجزاء الموجودة عند الكتفين. وقد تم العثور على عدد محدود من هذه القطع، ويرجع ذلك إلى صعوبة تطريز هذا النوع من القماش بتلك الخيوط.

وعندما بدأ استعمال نسيج التُل أصبح التطريز عليه بالخيوط المعدنية أسهل، ومن ثم فقد انتشر التطريز باضطراد في مصر، ولم تعد فرنسا وألمانيا والتشيك هي مصدر هذا الخيط المعدني الآن؛ إذ أصبحت الهند هي مصدره الرئيسي، تستخدمه في تطريز في مساحة أكبر من الثوب.

إن تطريز التلِّي بوصفه مصطلحًا تقنيًا ونوعًا من الخيوط موجود في دول أخرى بمنطقة الشرق الأوسط، فالتلِّي بوصفه منتجًا موجود ومرغوب في الكويت والبحرين والإمارات العربية المتحدة وقطر والمملكة العربية السعودية. كما أنه شائع أيضًا في الهند.

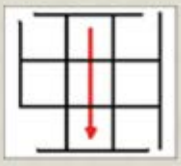
وتتواجد منتجات التلِّي في تلك الدول بشكل أو بآخر. ففي دول الخليج والمملكة العربية السعودية تزين النسوة ملابسهن التقليدية (الجلابية) بالتلِّي، وكذلك الأمر في دول الخليج الأخرى. على أية حال هناك شواهد تشير إلى أنه من المحتمل استخدام تقنية هذا الفن هناك، ولكن هذه الدول ما زالت تعتمد على مصر في الحصول عليه. وتستخدم الهند خيوط التلّي في صناعة الزي الهندي التقليدي، المعروف باسم "الساري" مع اختلاف الغرزة والموتيفات والنسيج المستعمل.

ويتم التطريز على خامة من التُل المصنوعة بشكل أساسي من القطن. واللون المستخدم في الغالب هو اللون الأسود أو اللون الطبيعي للقماش. ويصنع هذا القماش، بعرض قياسي هو ٩٠ سنتيمترًا. وهناك مصنع متخصص في هذا النوع من القماش، ولكن ماكيناته باتت قديمة وجار تحديثها لتعطي إمكانيات أكبر في عرض التوب. وجار أيضًا استخدام خامات أخرى من النسيج غير نسيج التُل، بشرط أن يكون نسيج القماش غير محكم بالشكل الذي يسمح للإبرة والخيط بالمرور فيه بسهولة.

تتكون الغرزة نفسها من عدة خطوات ضرورية لعملية تثبيت الخيط على القماش

(٤)

رابعًا: تصعد بالإبرة إلى أعلى.

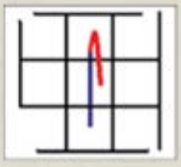


(١)

أولًا: يتم إدخال جزء صغير من الخيط فى أحد ثقبي الإبرة ويتم الضغط على الخيط بإبهام اليد.

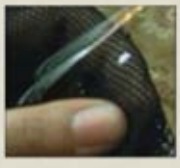
(٥)

خامسًا: قطع الخيط بأظافر الإصبع.



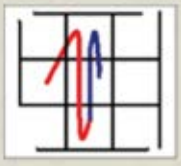
(٢)

ثانيًا: يتم إدخاله في الثقب الثاني وشدّه جهة اليمين ثم تعود لجهة اليسار.



(٦)

سادسًا: الضغط على الخيط من أجل تثبيته.



(٣)

ثالثًا: يتم تمرير الخيط في القماش من فوق لتحت.

وتتكرر هذه العملية فى كل غرزة ، ويحتاج قطع الخيط بالأظافر إلى خبرة تحمي الثوب الرقيق والناعم من التمزق

تستخدم إبرة خاصة جدًا في هذا النوع من العمل، وهي إبرة مسطحة ودائرية في أحد طرفيها، وبها ثقبان في الطرف الآخر، بما يسمح للخيط المعدني المسطح بالمرور من أحد ثقبي الإبرة، ويكون مشدودًا بتمريره مرة أخرى من خلال الثقب الثاني الموجود في الإبرة. ويبلغ طول الإبرة نحو ٣ سنتيمترات، وهي أقصر نسبيًا من الإبرة العادية، وذلك ببساطة لأن خيط التلِّي أكثر تكلفة وأغلى سعرًا بما لا يسمح بإهدار المزيد منه، مع الوضع في الاعتبار حقيقة أن الإبرة الطويلة تستلزم إهدار قطعة أطول من الخيط عند نهاية الغرزة. وفي الماضي كانت الإبر تصنع من الذهب، وكان الصائغ هو من يصنعها. أصبحت الآن تصنع من المعدن، والسمكري هو من يصنعها. وأحيانًا تقوم الفتيات المشتغلات بالتلِّي بصناعة إبرهن بأنفسهن، عبر الطرق بمطرقة على مسمار عادي ليصبح المسمار مسطحًا.

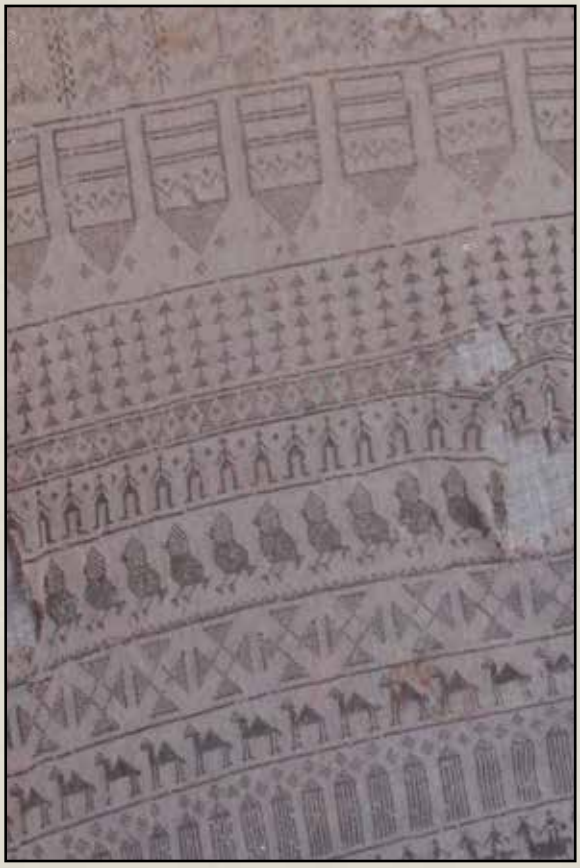
وبسبب طبيعة الخيط تكون الغرزة عملية معقدة إلى حد كبير، ومن ثم تحتاج إلى تدريب وخبرة. فكل غرزة تصنع على حدة وبمفردها، ولا ترتبط بالغرزة الأخرى. ولذلك يكون مظهرها متشابهًا من الأمام والخلف، ويتم تقييم براعة ومهارة أية فنانة عبر النظر إلى تطابق شكل الغرزة من الأمام أو الخلف.

موتيفات التلِّي

الموتيف هو أصغر وحدة بنائية- مفردة أو متكررة- في العمل الفني. وتتميز موتيفات التلِّي المصرية عن غيرها من أعمال هذا الفن في أية دولة أخرى، سواء أكانت في آسيا أم منطقة الشرق الأوسط، فالموتيفات في فن التلِّي المصري عبارة عن تصميمات تراثية تستخدمها الفنانات في التعبير عن هويتهن. وتتكرر هذه الموتيفات بشكل مستمر وتستخدمها تقريبًا كل من تمارس عمل التلِّي. ويكشف هذا التكرار ذوقًا مشتركًا واهتمامًا شعبيًا وعامًا، يحمل خصائص ثقافية وتاريخية محددة تمثل قيمة أساسية للمجتمع وتحدد نظرته إلى العالم. وبحسب عالم الفولكلور الشهير آلان داندس: "لكل جماعة من الناس بعض العادات والتقاليد التي يعتبرونها ملكًا لهم. وقد لا يعرف أحد أعضاء هذه الجماعة بقية هذه العناصر جميعها ، لكنه على الأرجح سيعرف الجوهر العام للتراث الخاص بالجماعة. لأن التراث والتقاليد يتضمنان إحساسًا بهوية الجماعة"[٢].

وعند مناقشة الدلالة الجمالية والمعنوية لموتيفات التلِّي، سنحتاج بالتأكيد أن نضع في اعتبارنا عددًا من القضايا الرئيسية. أولًا إن طبيعة الخيط تفرض قيودًا محددة على شكل الموتيف؛ فكونه مصنوعًا من المعدن، يجعله يتطلب اتخاذ عدة خطوات من أجل تجنب تراخي الغرزة، لأنه من المستحيل أن نصنع عقدة في هذا الخيط المعدني. علاوة على ذلك، يستلزم الخيط أن تكون الغرز متتابعة في خطوط مستقيمة، ويعني هذا أن موتيفات التلِّي من الصعب أن تتخذ أشكالاً دائرية. ثانيًا يحتاج هذا النوع من الخيط إلى إبرة من نوع خاص، تكون مسطحة وبها ثقبان لتسمح بتثبيت وإحكام الخيط؛ وهكذا يكون القماش المنسوج (mesh cloth) هو القماش الأكثر ملاءمة لطبيعة الخيط والإبرة.

وكان يتم تنفيذ أعمال التلِّي بشكلها القديم على قماش عادي. ووفقًا لذلك، كان حجم العمل على القطعة الواحدة محدودًا. ولكن استخدام قماش التُل ييسِّر شغل مساحات أكبر من التلِّي، مما يعد تنوعًا لافتًا.



طرحة عمتي

طرحة مصنوعة منذ ٧٠ عامًا تقريبًا كمثال على فن التلّي. والطرحة مطرزة بخيوط من الفضة الأصلية، وتملكها حتى الآن إحدى فنانات التلّي. وكانت هذه الطرحة طرحة زفاف خالتها التى توفيت عام ٢٠٠٧.

وقد أخبرتها خالتها أنها عندما تمت خطبتها طلبت من سيدة ثرية في قرية جزيرة شندويل أن تعيرها طرحتها كي ترتديها فى حفل الزفاف، ولكن السيدة رفضت، ولذلك أراد خطيبها تعويض عروسه فاشترى لها خيوطًا أصلية كي تتمكن بنفسها من صناعة طرحة مشابهة لنفسها، وهو ما فعلته العروس فعلًا، وأنتجت هذه الطرحة المطرزة بخيوط فضية حقيقية. وقد تم استنساخ هذه الطرحة بكل موتيفاتها من التلّي، وأصبحت معروفة باسم " طرحة عمتي".

ويتبع القماش المنسوج أنماطًا هندسية محددة ينبغي مراعاتها لإنتاج موتيف صحيح ومعبر. ولا يلغي هذا الشرط استخدام أنواع أخرى من القماش، بشرط ألا يكون نسيجه متلاحمًا بإحكام؛ لأن ذلك يحول دون استخدام الخيط والإبرة فيه بسهولة. وتكون القدرة على فهم الشخصية الفنية لموتيفات التلِّي وتقييم جودة المنتج عملية محكومة بضرورة وضع طبيعة الخيط والإبرة والقماش في الاعتبار.

وتشكل موتيفات التلِّي في أكثر صورها تقليدية وانتشارًا، التي نجدها على قطعة ملابس، وحدة مهمة. فهذه الموتيفات تهدف إلى تزيين طرحة الزفاف أو الجلباب. ويمكن اعتبار تسلسل توزيع الموتيفات على الطرحة في حد ذاته بمثابة توثيق للأحداث المهمة المرتبطة بحياة العروس، مثل ذهابها إلى المدرسة وإحاطة زميلاتها بها، وتكون المقتنيات الشخصية، التي يكون من المتوقع أن تحملها العروس معها إلى منزل الزوجية، وأنواع الطعام المختلفة التي تحبها، جزءًا من نمط الموتيفات. وحتى موكب الزفاف من منزلها إلى منزل العريس، بما في ذلك المشهد الذي تلاحظه أثناء الرحلة، كل ذلك يتم تسجيله في موتيفات التلِّي. وكذلك توقعاتها المتعلقة بمنزل الزوجية يتم التعبير عنها من خلال الموتيفات. فعلى سبيل المثال، عندما تتخيل والدة العروس أن في المنزل نباتًا متسلقًا (اللبلاب)، أو أنه يقع بالقرب من مسجد، نجد على الطرحة تطريزًا لموتيف على شكل نبات أو مسجد. ويتم الإشارة إلى العريس أيضًا على الطرحة، من خلال موتيف على شكل نخلة أو جمل. ويعتمد عدد الموتيفات المطرزة على القطعة الواحدة من القماش، بشكل أساسي، على معرفة الفنانة بالموتيفات المختلفة، بالإضافة إلى إبداعها وابتكارها.

وعلى أية حال، إذا كانت الطرحة مصنوعة لأسباب تجارية؛ فإن الموتيفات ستكون محكومة بعوامل أخرى، فقد تطلب الزبونة طرحة تقليدية بها موتيفات تشبه الموتيفات الأصلية. وفي هذه الحالة ستقول الزبونة: "عاوزة طرحة بعروسة وجمل". ولكن عندما تقوم الفنانة بصناعة قطعة مطرزة دون طلب مسبق، تستخدم حكمها وتقييمها الخاص لتحديد الموتيفات التي تتوقع أن تثير اهتمام الزبونة بإبداعها، وكذلك تحديد الثمن الذي ستكون مستعدة لدفعه. وبعبارة

أخرى؛ إن كثافة الموتيفات أو تنوعاتها التي يجري تنفيذها على الطرحة تعتمد على قدر المال الذي ستحصل عليه الفنانة مقابل عملها، ذلك أن كمية الخيط المستخدم في تلك القطعة، والوقت الذي سيستغرقه العمل، والموتيفات التي ستنفذها يختلف من قطعة إلى أخرى. ينبغي الإشارة هنا إلى أن كل الفنانات لَسْنَ على دراية بكل موتيفات التلّي.

مجموعة من الطرح
تم عرضها في معرض أقيم في باريس بفرنسا

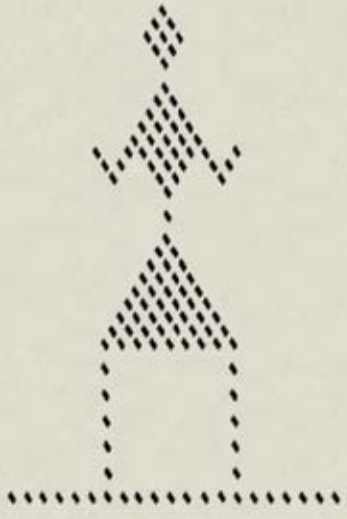
تصنيف موتيفات التلّي

يمكن تصنيف موتيفات التلّي وفق الأنواع الآتية:

أولاً: الموتيفات الأساسية

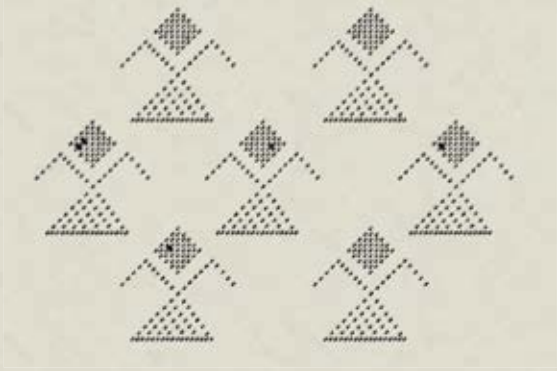
العروسة

العروسة (العروس)، وتشير أيضًا إلى "الدمية"، وهي واحدة من الموتيفات الأساسية التي ترتبط بموضوع التلّي. ويرتبط الاستخدام الأصلي لهذا النوع من التطريز بتزيين طرحة العروس ليلة الزفاف. ولذلك، تعد العروس هي الموضوع الرئيسي للتلّي، ويهيمن موتيف "العروسة" على تطريز التلّي. ومن العادات والتقاليد الشعبية، أن تبدأ الأم في مرحلة مبكرة من حياة ابنتها، بإعداد عدة طرحات ضمن جهاز عرسها، فتصنع لها طرحة بيضاء لليلة زفافها، وتكون الأخريات سوداوات اللون للاستخدام اليومي. ويكون الشكل المميز لهذا الموتيف هو شكل الرأس التي تكون دائمًا على شكل المثلث، ويضاف إليها أحيانًا أقراط (جمع قرط) وضفائر أو شعر، ويمكن التعبير عن العنق برسم نقطة، أو خط، أو خطين، أما الجذع أو الجسم فيتم التعبير عنه من خلال رسم شكل مثلث يشبه ذلك الشكل المستخدم في رسم الرأس، ولكن بحجم أكبر، ويتضمن امتدادًا لذراعين خارجين من المثلث، ويكون هناك دائمًا شكل يشير إلى منطقة الخصر، ويكون في المنطقة السفلى، حيث نجد مثلثًا يعبر عن التنورة أو الجزء السفلي المتدلي من الثوب.



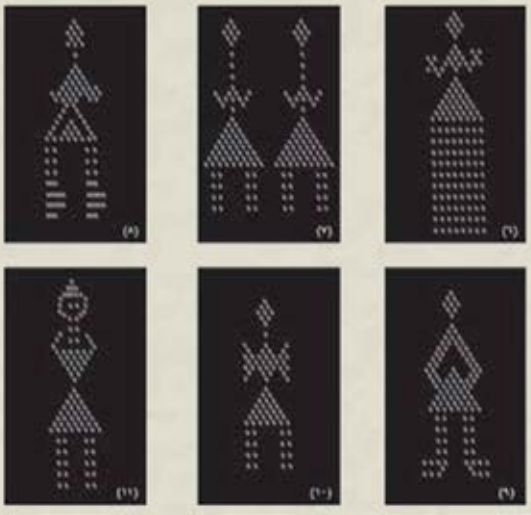
(١) العروسة

وأخيرًا، يتم تطريز ساقين، يتم التعبير عن كل منهما برسم خط مستقيم، وأحيانًا تضاف بعض الغرز القليلة إلى الساقين اليمنى واليسرى للإشارة إلى القدمين والحذاء.

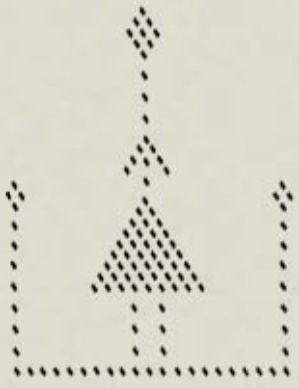


(٣) عروسة كسر

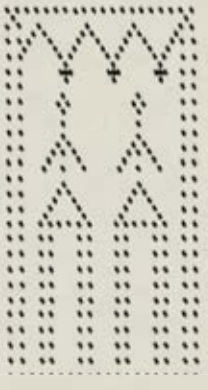
(٢) أصدقاء العروس



(٦-١١) بعض الأشكال المختلفة
لموتيفات العرايس



(٥) عروس فى
المسجد



(٤) عروس فى
الفراش

أصدقاء العروس

يعرض هذا الموتيف عددًا من العرائس الواقفة إلى جوار بعضها البعض، وتشير غالبًا إلى صديقات العروس وهن يحطن بها ليلة الزفاف.

وعندما يتم تطريز عروستين متجاورتين، يشير الموتيف إلى ذهاب الفتيات إلى المدرسة معًا، أو إلى أن فتاة تمسك بيد شقيقها. ويمكن تفسير فكرة إمساك الفتاة بيد شقيقها، بدلًا من يد شقيقتها، من خلال ثقافة التشدد المرتبطة بنظام العائلة الأبوية التي يسيطر عليها الأب، وهو ما كان سائدًا في الصعيد، إذ يفرض على الفتاة عدم الخروج إلا بصحبة أخيها.

وهناك شكل آخر من العروسة يدعى "عروسة كسر". يتخذ موتيف العروسة أشكالًا أخرى، مثل ذلك الموتيف الذي يشير إلى فراش العروس والعريس. وهناك موتيف آخر يعرض العروس والعريس في المسجد. وفي هاتين الحالتين، يمكن للستائر أن تشير إلى ستائر غرفة النوم، أو الديكورات التي تكون موجودة داخل المسجد. وفي كل الحالات، فإن العامل الأكثر دلالة على أهمية موتيف العروسة هو عدد الأشكال المختلفة للموتيف بذراعيها اللذين يتخذان شكل الرقم (٨) كما لو كانت الذراعان مكسورتين.

(١٢)

(١٣)

(١٤)

(١٥)

العريس

العريس هو الموتيف الثاني الذي يدخل في الموضوع الرئيسي لنقش التلِّي، أي طرحة الزفاف. ويتم التعبير عن العريس عادة برسم سعفة نخلة مثبتة على قمة سنام جمل. ولسبب ما، من النادر أن يتم تجسيد العريس، أي رسمه على هيئة رجل، حيث إن الغالب هو الإشارة إليه بصورة رمزية. ويتم رسم النخلة التي تعبر عن العريس بسعفة واحدة أو اثنتين أو ثلاث سعفات. وربما يشير طول السعفة إلى أهمية العريس، ومن الممكن أن تكون فقط مجرد وسيلة لملء فراغ معين في المشهد العام. أما ساق الجمل فيتم رسمها بخط واحد أو خطين لتأخذ الشكل المناسب. ويتغير طول رقبة الجمل بحسب ما تفضله فنانة التلِّي، والوقت المتاح أمامها لإنهاء القطعة التي تعمل بها، والتكلفة المحددة للمنتج. وبالقطع، يكون هذا التنوع محكومًا بمعايير جمالية محددة.

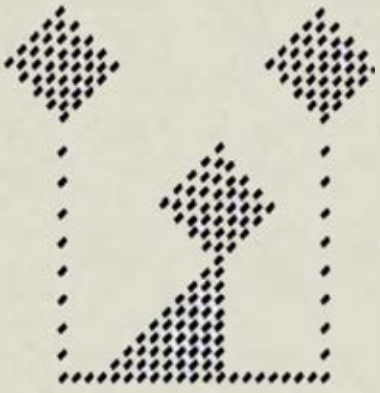
وبصفة عامة، هناك أشكال قليلة نسبيًا للتعبير عن العريس أو أي شكل ذكوري. وطوال الفترة التي قضيتها كلها في العمل الميداني صادفت شكلًا واحدًا للعريس يتم التعبير عنه بشكل واضح عبر رسمه ممتطيًا حصانًا، وشكلًا آخر على قمة سنام جمل. وفي هذه الحالة، يكون جسم العريس عبارة عن مثلث دون أن يكون هناك ما يشير إلى منطقة الخصر أو الوسط.

ثانيًا: موتيفات ترتبط بالمعتقدات الشعبية

المسجد والحجاب (التميمة)

يؤمن المصريون بقوة بوجود الحسد والعين الشريرة الحاسدة. ووفقًا لمنظومة المعتقدات الشعبية المصرية، يكون الأفراد، وبخاصة أولئك الذين يدخلون في مرحلة جديدة من مراحل الحياة، معرضين للإيذاء من جانب الحاسدين. وليس هناك بالطبع من هو في موقف كهذا أكثر من العروس، التي تظهر خلال الزفاف في أجمل صورة وأحسن ملابس. وتسعى العروس إلى زيارة المسجد قبل الزفاف طلبًا للبركة وحماية الله، ومن هنا تأتي أهمية موتيف المسجد في تطريزات التلِّي.

من المعروف أن الحجاب يحمي الأفراد من شر الحسد، ولذلك يكون الحجاب أول موتيف يتم تطريزه على طرحة الزفاف وآخر موتيف أيضًا. فيطرز خط من الأحجبة في بداية الطرحة ونهايتها، وأحيانًا تحيط الأحجبة كل حدود الطرحة قبل ملء المساحة الداخلية بتطريز أشكال أخرى. وبرغم أهمية الحجاب في منظومة المعتقدات الشعبية؛ إلا أن انتشار استخدامه على نحو واسع قد يكون نتيجة لوظيفة نفعية ما، فالحجاب يتخذ شكل مثلث يحدد اتجاه القماش



(١٦) المسجد

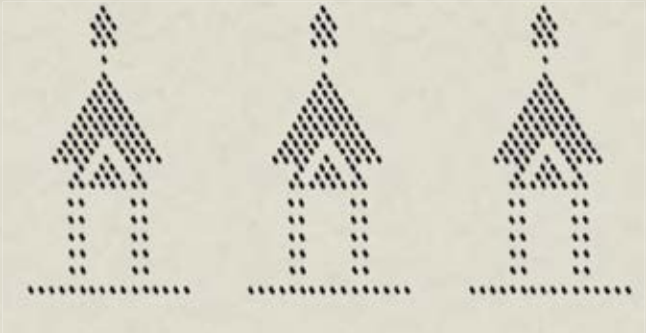
(١٧) أحجبة

المستخدم. وفي فن التلِّي، يحظى شكل المثلث بالكثير من الاهتمام، فيتم التعبير عن جسم العروس برسم المثلث على اعتبار أنه فستانها، ويتم رسم سنام الجمل أيضًا على صورة مثلث.

ويتسق شكل المثلث كثيرًا مع اتجاه ثقوب القماش. وعندما يتم ترتيب المثلثات بطريقة خاصة، تصنع أشكالًا تجميلية أخرى. وفي المناقشة التالية عن الموتيفات التي ما زالت باقية حتى الآن، سنجد أن انتشار المثلث أمر لافت وملحوظ.

الحرس

بحسب المعتقدات الشعبية، تحتاج العروس أثناء ليلة الزفاف إلى حماية، ليس فقط من عين الحسود، وإنما تحتاج إلى حماية فعلية من حراس القرية. وتبين الموتيفات التالية نوعين مختلفين من الحراس: الأول تكون له مكونات تشبه مكونات العروس، بينما يظهر الآخر في صورة مبسطة.

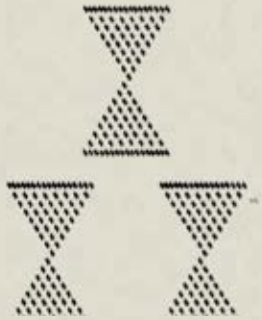


(١٨) الحراس

(١٩) تنوع موتيفة الحراس

الأحجبة

يمتلك المثلث أهمية هندسية معينة، فهو أقوى شكل هندسي قائم، فبوسع المثلث أن يعبر عن الجبال التي تميز البيئة المحيطة، وبالتالي يدل على الطبيعة. أضف إلى ذلك أن الشكل المثلثي للهرم يرمز إلى السمو السماوي ورفعة الشأن، وهو الشكل الذي حظي بأكبر قدر من الاحترام والتقدير في الثقافة المصرية؛ لأنه يعبر عن الخلود والوصول إلى إله الشمس عند الفراعنة "رع". وتشير سلسلة مكونة من مثلثات مرتبطة ببعضها في اللغة الهيروغليفية إلى الماء، كما يشير المثلث في الموروث الشعبي إلى الحجاب.

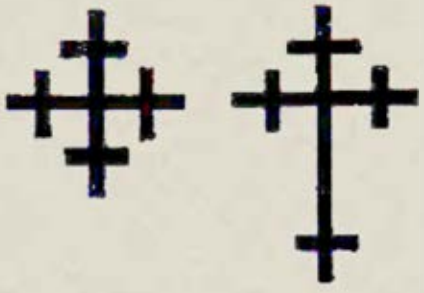


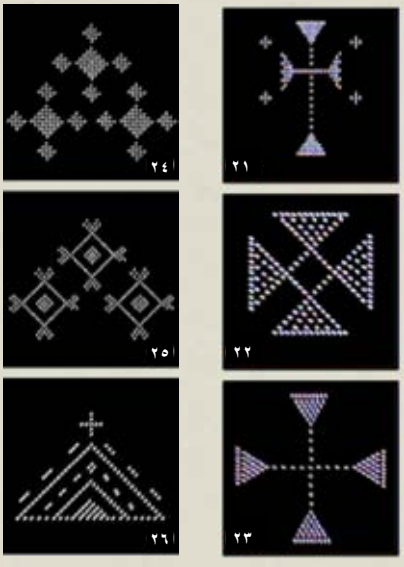
(٢٠) أحجبة مزركشة

حجاب نوبى مزركش

الصليب

الصليب هو موتيف رئيسي آخر مرتبط بالمعتقدات الشعبية. وهناك أشكال مختلفة من الصليب يتم تطريزها لتعبر عن كنائس وطوائف مختلفة. وفي أحيان كثيرة لا تكون الفنانات على علم بهذه الاختلافات، ولا يستخدمن الصليب، أو يتجنبن استخدامه بسبب انتماءاتهن الدينية، فهن يعتقدن أن الصليب كتصميم زخرفي يكون مناسبًا لملء مساحة خالية معينة. ونعرض أسفل الصفحة أشكالًا متنوعة للصليب تعبر عن أشكال رمزية مختلفة له حسب الكنائس المختلفة.





وكما هو الحال بالنسبة لموتيف الحجاب، يتخذ الصليب بأشكاله المختلفة، صورة المثلث. ودون وعي من الفنانات، يتم استخدام الحجاب والصليب غالبًا كموتيف واحد. وعندما ظهر فن التلِّي وازدهر في صعيد مصر، كان متأثرًا بالفن القبطي بشكل لافت . فجميع فنانات التلِّي، بغض النظر عن انتماءاتهن الدينية، يستخدمن موتيف الصليب وموتيف الحجاب في منتجاتهن.

وفي مدينة سوهاج؛ حيث توجد جمعية أهلية مسيحية، تنتمي إلى الكنيسة، يتم التدريب في مركز حرفي على فن التلِّي. وفي هذه الحالة، يكون موتيف الصليب مهيمنًا وسائدًا في منتجات التلِّي، وبخاصة أن أغلب المشترين المحتملين من هذا المركز هم من المسيحيين.

ويعد التأثير المسيحي على موتيفات التلِّي مهمًا للغاية. ووفقًا للحسابات الإحصائية، هناك تسعة صلبان صريحة بين كل ستين موتيفًا مسجلًا لفن التلِّي. وعلى أية حال، هناك موتيفات أخرى تتخذ تسميات أخرى، ولكن يمكن بسهولة تحديد هويتها بأنها صلبان. وهناك الموتيف الذي يسمى "صليب مبتكر" وهو شكل جديد مبتكر للصليب فعلًا، وقد يكون ابتكارًا أو وسيلة لإخفاء شكل الصليب بطريقة تجعله مقبولًا من مستخدمي التلِّي غير المسيحيين. ويتخذ موتيف الطبلة شكل الصليب بالإضافة إلى اثنتي عشرة سعفة ربما تعبر عن الحواريين الاثني عشر لعيسى عليه السلام.

ثالثًا: موتيفات معبرة عن الطبيعة والنباتات والحيوانات

المياه

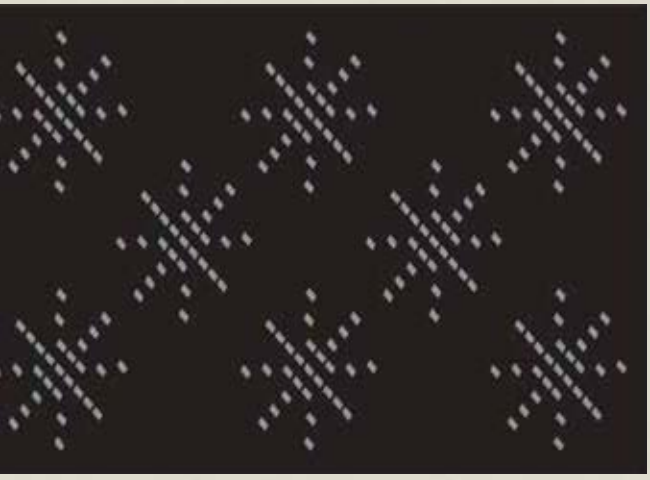
النيل هو رمز الحياة في مصر، ويتم التعبير عن مياهه برسم خط متعرج، وهو الموتيف نفسه الذي نجده في قطعة مطرزة بالتلِّي مأخوذة من الرموز التي تعنى كلمة مياه في اللغة الهيروغليفية. ويتم رسمها دائمًا بشكل أفقي، وغالبًا يتم رسم عدة خطوط فوق بعضها في هذا الموتيف للتعبير عن المياه الجارية.

(٢٧)موتيفة مياه النيل

النجوم

من المعروف أنه في الريف المصري، لا تكون السماء محجوبة بالمباني العالية، وتكون النجوم ظاهرة دائمًا في الليل. ومن هنا تكون النجمة مصدر إلهام لفنانات التلِّي عبر توزيع موتيفات النجوم على قطعة القماش. ويتم استخدام النجوم ذات خمس نقاط وثماني نقاط على نحو واسع في أعمال التلِّي. ونجد النجمة المكونة من خمس نقاط في الأسقف المنتمية للآثار

النجوم في معابد مصر القديمة



(٢٨) موتيفة النجوم

المصرية القديمة، بينما نجد النجمة المكونة من ثماني نقاط كملمح دائم في الفن الإسلامي.

النباتات

تتدخل النباتات في نقوش أنماط التطريز كلها تقريبًا. ويتحدد اختيار نبات معين باعتباره أفضل من الآخر، وفقًا لما هو متاح في بيئة الفنانة وحسب الأهمية الرمزية لكل نبات وجمال شكله، ومدى ملاءمته لتقنيات فَنْ التلِّي.

وهناك دائمًا أهمية لأشجار النخيل وسعف النخيل في الثقافة المصرية، فكلاهما كانا يستخدمان في أعياد أوزيريس في مصر القديمة، وما زال سعف النخيل جزءًا من طقوس الكنيسة المسيحية. وبالنسبة لثقافة العرب والمسلمين عمومًا، يعد النخل والتمر أمرًا مهمًا للغاية، باعتباره نباتًا ينمو في البيئة الصحراوية التي تميز المنطقة العربية، وقد أوصى سيدنا محمد ﷺ بتناول التمر بسبب فوائده الغذائية الكبيرة. ويجري استخدام النخيل أكثر من أي نبات آخر في نقوش التطريز.

(٢٩) أشجار النخيل

(٣٠) سعف النخيل

(٣١) أشجار النخيل

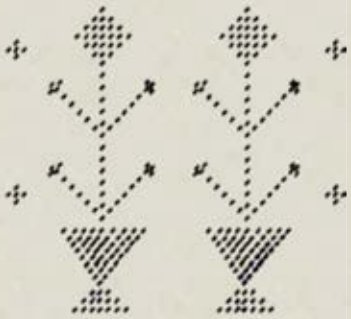
(٣٢) نبات اللوبيا

وفي فن التلِّي، يمكن تنفيذ شكل سعفة النخيل بكل سهولة عند الأخذ في الاعتبار طبيعة القماش والخيط المعدني المستخدم في التطريز. ويتيح لنا سعف النخيل إجراء معالجات متنوعة في تطوير وتطريز القطعة التي يتم زخرفتها به. فمن الممكن تغيير المسافة بين كل سعفة نخيل وأخرى، وأيضًا تطويل أو تقصير طول السعفة نفسها. ولاحظت الباحثة سارة عياد "أن زخارف سعف النخل التي تزين الثوب تكون مقلمة طوليًا وتتكون من خمسة أقلام، ثلاثة أمامية واثنين جانبيين، والعدد خمسة له دلالة سحرية يتخذها الناس وسيلة وقائية في قولهم "خمسة وخميسة في عين العدو"، وتتخذ الأقلام الطولية في هذا الثوب شكل فروع شجرة على الجانبين تتجه جميعها إلى أسفل، وذلك عكس طبيعة النبات. وتنتهي هذه الزخارف فجأة عند حافة الثوب السفلي، أما زخارف سعف النخل على الكم فتمثل ثلاثة فروع مشجرة تتجه نحو الذراع، ويجعل ضيق الكم على الذراع زخارف الفروع تتمايل وترقص تبعًا لحركة الجسم".

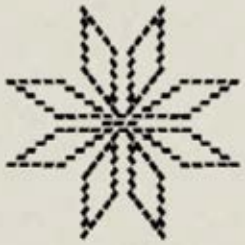
وتعد الأشجار وأواني الزهور التي تحتوي بعض النباتات موتيفات تعبر عن الطبيعة أيضًا. ويكون تصميم الشجرة مشابهًا للغاية لتصميم سعفة النخيل، ولكن يتم تحديدها دائمًا باتخاذها شكل الماسة في القمة أو كقاعدة في القاع لتبين اتجاه الشجرة. وأحيانًا تكون هناك زهور

في الشجرة. وما يميز بين فروع الشجرة وسعف النخيل هو المسافة التي تكون موجودة بين الفرع وشكل الزهرة. ومن الجدير بالذكر أنه في دراسة للنقوش وللرموز الفولكلورية في النقوش الجدارية الموجودة في المقابر الفرعونية بأسيوط، أشار أحد الباحثين الذين درسوا هذا الموضوع إلى أن عناصر النبات والزهور تتخذ شكل الشريط المكون من موتيفات متكررة. ولذلك يعد هذا دليلاً على استمرارية الموتيفات في الثقافة المصرية.

ويعد نبات اللبلاب المصري، الذي يتسلق جدران منازل القرية، موتيفًا آخر من موتيفات التلِّي. فهو مرن جدًا في أنماط التصميم التي يمكن استخدامها لملء مساحات واسعة بدون استخدام موتيفات تكميلية. وهي تشبه النبات الأصلي الذي يغطي واجهة المنزل دون أن يترك فيها مساحات خالية.



(٣٣)



(٣٤)

(٣٥)

(٣٣-٣٥)تنويعات من الزهور

الحيوانات

باستثناء الجمل، تعد الحيوانات أقل انتشارًا واستخدامًا من النباتات في أنماط التطريز الخاصة بالتلِّي. وتعبر النقوش عن الجمل الذي يحمل العروس، أو ما يعرف باسم "الهودج".

(٣٦) الكتكوت

(٣٧) الهودج

(٣٨) الشموع

(٣٩) الفانوس

(٤٠) شمعدان

(٤١) عمود كهرباء

وهناك موتيف آخر يعبر عن الجمل الذي يحمل كسوة الكعبة المشرفة من مصر إلى مكة المكرمة. وقد صادفت حالتين كانت بهما نقوش لكتكوت وحصان تم تطريزهما على طرحة زفاف يرجع تاريخها إلى الثلاثينيات من القرن العشرين. على أية حال، فعند بيع منتجات التلِّي لزبائن من دول الخليج العربي، يطلبون منتجات لا تكون فيها أية صور. ويحرم مثل هذا الطلب فن التلِّي من أهم عناصره وموضوعاته، وهي العروس والجمل.

رابعًا: موتيفات متعلقة بالحياة اليومية

أسهم دخول الكهرباء في تنمية الحضر بمصر، وظل الريف محرومًا لمدة أطول من هذه الميزة؛ لذلك استمرت المصابيح والشموع في توفير الإضاءة لهذه المجتمعات، واكتسبت هذه العناصر أهمية خاصة في الثقافة المصرية. فمثلاً في شهر رمضان يحصل الأطفال على فوانيس تضاء بالشموع يتجولون بها ليلًا قاصدين منازل الجيران لجمع الحلوى منهم تعبيرًا عن الفرحة بهذا الشهر المبارك. وترى بعض الآراء أن المأثورات الشعبية المتعلقة بالفانوس

ترجع إلى العصر الفاطمي. وبالإضافة إلى استعمال الشموع في إضاءة الفانوس فإنها أيضًا تضيء الشمعدان الذي يستخدم في المنازل. وكانت الراقصات الشعبيات يضعن الشمعدان فوق رؤوسهن ويرقصن به.

كان لدخول الكهرباء إلى الريف أثر كبير في المجتمع ككل مما حفز فنانات التلِّي على إضافة موتيفة جديدة أسموها كهرباء وهي عبارة عن عمود نور.

خامسًا: الموتيفات المعبرة عن الطعام

وتتضمن موتيفات التلِّي رسومًا تعبر عن أنواع الأطعمة، مثل: التفاح، والبسكويت، والسكر، وأوراق الملوخية وأوراق العنب، والرمان....إلخ.

(٤٢) تفاحة من الداخل

(٤٣) أوراق العنب

(٤٤) رمان

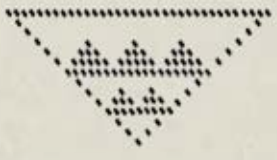
(٤٥) أوراق ملوخية

(٤٦) البسكويت

(٤٧) فتافيت السكر

سادسًا: موتيفات المتعلقات الشخصية

يتم توثيق المتعلقات الشخصية التي ينبغي على العروس أن تأخذها معها إلى منزل الزوجية، فيتم التعبير عن الحذاء في نقوش التلِّي، عبر رسم مثلث مقلوب للتعبير عن كعب الحذاء، الذي كانت العروس ترتديه عادة في حفل الزفاف فقط. وكان المشط الشعبي المعروف باسم "الفلاية" من بين الأشياء التي تعد من المقتنيات الشخصية للعروس. ويكون للمشط جانبان من



(٤٨) حجاب الرأس

(٤٩)كعب الحذاء

(٥٠) المشط بتطريز التلّي

صورة المشط الفرعوني

الأسنان، أحدهما أسنانه أضيق من الآخر، وما زال مستخدمًا حتى يومنا هذا. ومن المتعلقات الشخصية أيضًا حجاب الرأس الذي ترتديه العروس.

سابعًا: موتيفات الأدوات المنزلية

تم التعبير عن الأواني المنزلية أيضًا في التلِّي. وتنتشر أشكال مختلفة للأباريق على سبيل المثال. ويعد الغربال من الأدوات المنزلية المهمة أيضًا في القرى المصرية. ويكون مفتاح المنزل مشابهًا للمفتاح النوبي ذي الأسنان المتعددة، ويتخذ شكلًا معينًا يختلف عن أي مفتاح آخر.

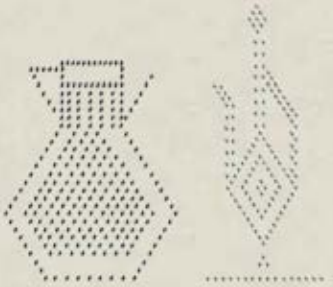
(٥١) غربال

امرأة نوبية تحمل سلسلة مفاتيحها،

المصدر: النوبيون فى مصر تأليف " آرفيرنيا "

(٥٢)

المفتاح بتطريز التلّي



(٥٣) (٥٤)

أشكال مختلفة للإبريق

الطبلة

لا تتجاهل الفنانات وسائل التسلية في فن التلِّي، ولذلك نجد الطبلة جزءًا من مجموعة الموتيفات. وعندما كنا نسأل عن شكل الطبلة كنا نحصل على توضيح بأن هذا الشكل يعبر عن الاهتزاز الصادر عن القرع على الطبلة. ويمكن التعبير عنها أيضًا من خلال رسم صليب مع حواريي عيسى عليه السلام الاثني عشر.

(٥٥) الطبلة

(٥٦) البلاط

وحتى بلاط الحمام تم تسجيله أيضًا في التلِّي؛ حيث يستخدم هذا المثلث في تشكيل أنماط متنوعة.وقد أخبروني أن فنانات التلِّي يستلهمن أحيانًا أشكالًا متنوعة من الموتيفات من الحرفي الذي يقوم بتركيب البلاط بشكل مختلف لإنتاج أشكال وأنماط متنوعة.

ثامنًا: الموتيفات التكميلية

هناك العديد من الموتيفات التي يتم استخدامها لأغراض تجميلية أو لملء الفراغات أو لرسم حدود القطعة التي تنفذ عليها أشغال أو موتيفات التلِّي. ويطلق عليها عادة أسماؤها الهندسية، مثل: المربعات، والمستطيلات، والنقاط، والخطوط. وعندما نضع هذه الأشكال الهندسية معًا تتكون لدينا تصميمات أخرى تعبر عن الإبداع الفردي للفنانة، فهناك حَدّ يطلق عليه اسم "عارجة وعريجة"، ويبدو تجريده وكأنه شخص يعرج فعلًا. وينقل هذا الموتيف ذلك الشعور تمامًا. وهناك حدود تتكون عادة من مربعات ومثلثات أو خطوط مرتبة بأسلوب فني. وأي موتيف عندما يتم ترتيبه بطريقة معينة في المكان المناسب يمكن استخدامه كحد من الحدود، ولكن ليس من المعتاد مثلًا استخدام العروسة أو الجمل كحدود.

ومن الجدير بالذكر هنا أنه من الصعب غالبًا أن نعرف أيًا من تلك الموتيفات هي الموتيفات الرئيسية، وأيًا منها الفرعية أو البديلة. وغالبًا ما ترتبط الاختلافات بمجموعات معينة من العاملات بفن التلِّي اللواتي يتبعن قائدة أو مدربة محددة. وبوسعنا أن نميز عمل فريق ما عن عمل فريق آخر. وتقول قائدة إحدى الفرق: "لا يهم ما أفعله، فعندما أطلب من إحدى العاملات أن تصنع قطعتين متطابقتين؛ فإنها تفشل دائمًا في إنتاج قطعتين متشابهتين تمامًا، فدائمًا تكون هناك اختلافات بين القطعتين".

(٥٧) عارجة وعريجة

(٥٨) مربعات

(٥٩) مربعات ومثلثات

قواعد توزيع الموتيفات

تشكل الموتيفات التي يتم تنفيذها على قطعة معينة من القماش وحدة مهمة، ففي طرحة الزفاف التقليدية، يبدأ النقش بمقدمة دينية فولكلورية، في صورة حد عبارة عن خط من الأحجبة لحماية العروس. وتنتشر هذه المقدمة الدينية الفولكلورية في كل مجالات الثقافة المصرية. (على سبيل المثال، فعند الشروع في أي نشاط، سواء أكان محاضرة أم لعبة أم قصة شعبية،

ينبغي على المرء أن يبدأ بالتسمية قائلًا: بسم الله الرحمن الرحيم).

وبالنسبة لموتيفات الختام في التلِّي، تنتهي الطرحة بخط آخر من الأحجبة الواقية والحامية. وكل أنواع الطرح بها ملمح عام وشائع يجعل من الضروري أن تمتد الموتيفات في اتجاه واحد حتى منتصف الطرحة، وبعد ذلك ينعكس التصميم كأنه صورة في مرآة، بما يجعل كل الموتيفات في الاتجاه المناسب عند ارتداء الطرحة.

والملاحظ أن مجموعة الموتيفات المستخدمة في التلِّي تذكرنا بالعناصر المتنوعة الموجودة على جدران المعابد والمقابر الفرعونية التي يرجع تاريخها إلى الحضارة المصرية القديمة التي كان الهدف منها أن تبين ما كان من المفترض أن يحمله الفرد معه في رحلته إلى حياته الأخرى بعد الموت. وعند التأمل في النقوش والرموز الفولكلورية المنقوشة على جدران المعابد والمقابر الفرعونية، نلاحظ أن العناصر المنقوشة بكثرة تأخذ صورة شريط من الموتيفات المتكررة.

وتتبع الموتيفات المستخدمة في ملء وشغل الطرحة خطًا أفقيًا. ويبدأ كل خط بموتيف واحد يتكرر حتى نهاية الخط، وعندئذ تبدأ الفنانة خطًا آخر. وهذا هو الأسلوب نفسه الذي نجده مستخدمًا في النقوش الموجودة على جدران آثار مصر القديمة.

والطرحة التي لا تكون مخصصة للزفاف، يمكن أن يكون بها حد من الأحجبة، بينما تكون بقية مساحة الطرحة مشغولة بتصميم واحد أو أكثر يتم توزيع الموتيفات فيه بطريقة فنية. وأحيانًا، يكون في منتصف الطرحة حجاب كبير نوعًا ما، ومحاط بموتيف أو أشكال هندسية من التلِّي.

وهناك منطق خاص يحكم توزيع الموتيفات على الجلابية التقليدية، التي تتكون من ست قطع بالإضافة إلى الأكمام. وتكون القطعة الأمامية بها غرز صريحة قريبة من بعضها بما يشكل خطوطًا تسمى "درس"، بما يضفي تأثيرًا على منطقة العنق المحيطة بالرقبة. وتنخفض تلك الخطوط لتغطي جانبي الفتحة، وعندئذ تتوحدان معًا لتشكلا ميدالية كبيرة، تسمى "حجاب". وخلافًا لما يحدث في الطرحة، لا تظهر البداية الدينية في الحدود، وإنما يتم تطريزها في أكثر المناطق التي تلفت أو تجذب النظر في الجلابية، حتى لا تخطئها العين.

وتعد الأكتاف النهاية العليا لقطعة القماش التي يجري العمل فيها، ولذلك ينال هذا الجزء

كمية هائلة من العمل بهدف التزيين والتجميل. بالإضافة إلى ذلك؛ فإن الشغل الكثيف والثقيل يقوي القماش في تلك المنطقة التي تحمل وزن الجلابية كله.

ويتم تطريز الجلابية التقليدية بخطين من التلِّي بموتيف سعف النخيل، الذي يظهر في الاتجاه المعاكس. ويبدأ هذا الموتيف من الكتف إلى نهاية الجلابية. وهناك ثلاثة من فروع سعفات النخيل الأقصر طويلة تنبع من سعفة النخيل الرئيسية لتغطي جزءًا أوسع من الجلابية. ويرجع سعد الخادم هذا النمط إلى عصور أعياد الربيع الزراعية التي ترجع إلى العصر اليوناني الروماني. ويشير إلى أن موقع الوشم على الجسم في المومياوات الفرعونية يتحدد بموضع الحجاب على الجلابية. ويؤدي ذلك بنا إلى استنتاج أن التوزيع التقليدي لهذه الموتيفات ربما يرتبط بمعتقدات دينية ما.

تبدأ أكمام الجلابية بحدود الحجاب، بينما يتم تصميم الباقي بطريقة مشابهة لبقية أجزاء الجلابية. وعندما يكون لدينا خطوط أفقية من الموتيفات مثل الطرحة، لا تكون الخمس سعفات من النخيل جزءًا من النقش.

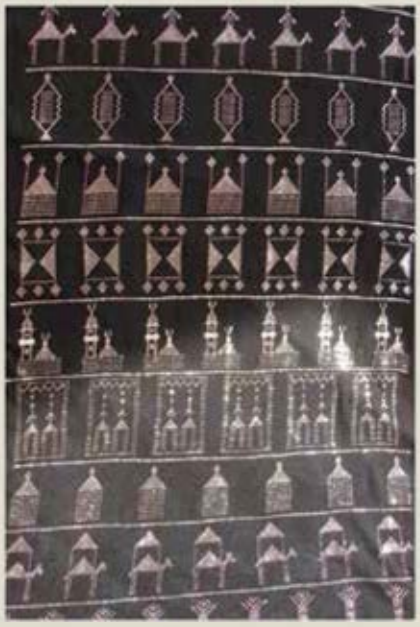
تلعب موتيفات التلِّي وظيفة الأرشيف لمختلف عناصر الثقافة المصرية. فعلى سبيل المثال، هناك موتيف يسمى "المياه" لديه الرمز الهيروغليفي نفسه الذي يشير إلى المياه، والموجود على جدران المعابد والتوابيت الفرعونية كما أشرنا في موضع سابق. كما أن مفتاح الحياة الفرعوني يشبه الصليب وإلى جانبه ما يسمى الصلبان المبتدعة (Novelty Cross). وهناك أشكال مختلفة من المثلثات أيضًا. وما زال شكل المشط مستخدمًا من جانب الناس العاديين والتقليديين ويسمى "فلاية". كما نجد سعف النخيل موجودًا أيضًا في الثقافات والحضارات المصرية القديمة، واليونانية، والرومانية، والقبطية، والإسلامية.

ويتمثل استمرار الثقافة المصرية القديمة في التشابه الموجود بين مفتاح الحياة الفرعوني والصليب المسيحي الذي بقي كموتيف مهم بغض النظر عن تغير دين الدولة إلى الإسلام. وتعد موتيفات التلِّي مثالًا حيًا على الدور الذي يلعبه المأثور الشعبي في صيانة وحماية واستمرار الثقافة المصرية.

المصدر: عائلة مبروك

شريط من الموتيفات الفرعونية المتكررة

موتيفات فرعونية



موتيفات إسلامية

موتيفات قبطية

وتعد أغلب موتيفات التلِّي انعكاسًا للخبرات الثقافية التي مر بها الفنان الشعبي التقليدي في صعيد مصر.

وليس من الصعب أن نتعلم الغرزة، ولكن من أجل تقدير قيمة الموتيفات والإحساس بها يحتاج الإنسان إلى أن ينتمي إلى هذه الثقافة أو يكتسب هذه المعرفة. وقد كانت هناك محاولات مبذولة لنقل الحرفة إلى مناطق أخرى في مصر، ولكن إذا لم تتم ممارسة الحرفة من خلال سياقها وإطارها الشامل، لن تصبح مجددًا ثقافة شعبية تقليدية تعبر عن الهوية المصرية. وإذا كانت هناك أجيال جديدة يجري تدريبها، فمن المهم تزويد المتدربات وإحاطتهن بكل تفاصيل الخلفية التاريخية والثقافية لتلك الحرفة. ولا بد أن يكون هناك دائمًا إعادة تأكيد وتذكير بمختلف أنواع الموتيفات.

جيل جديد من فنانات التلِّي

نشأت فتيات يعملن حاليًا كفنانات تلِّي، في بيئة تشجع وتمارس أعمال التطريز اليدوي بشكل عام، وليس بالضرورة أعمال التلِّي.

برغم القيود التي كانت مفروضة على عمل النساء خارج منازلهن، فإنهن يشتهرن بامتلاك شخصيات قوية،إضافة إلى كونهن تاجرات بارعات.

وهناك قيود اجتماعية ترفض عمل المرأة كبائعة في محل أو صيدلية. ويمكن أن يحدث ذلك في مدن مثل إخميم، ولكن لا يمكن أن يحدث في القرية. وتقاليد أهل القرية في جزيرة شندويل ليست ضد اكتساب المال طالما أنه يأتي من عمل في المنزل. أما النساء التاجرات، اللاتي يبعن في سوق السبت فلسن من أهل القرية. وتبيع تلك النساء الملابس والأدوات المنزلية وما شابه ذلك، بينما تقوم نساء جزيرة شندويل خلال سوق السبت ببيع ما أنتجن في

منازلهن فقط، مثل الدواجن ومنتجات الألبان، والفائض من الاستخدام العائلي أو عند الاحتياج إلى مبلغ من المال، وفي هذه الحالة تقوم السيدة ببيع معزة صغيرة أو أرنب أو بطة مثلًا... وعندما توفق في بيعها ترجع مباشرة إلى منزلها.

ونساء هذه القرية، شأنهن شأن النساء المصريات بصفة عامة، هن حافظات الثقافة الشعبية، فهن المسؤولات بمفردهن عن تربية أطفالهن وتلقينهم العادات والتقاليد. وفي أوقات المشكلات وفي الشؤون العائلية المهمة، يقدمن معايير السلوك المتوقع أو الذي ينبغي انتهاجه. وأصبح ذلك واضحًا في القرية، فعلى سبيل المثال، عندما يندلع نزاع بين عائلتين بسبب جريمة قتل. عندئذ تكون المرأة هي من تصر على أن يثأر الرجال من المسؤولين عن ارتكاب جريمة القتل. وهنا تلعب النساء في كلتا العائلتين دورًا تحريضيًا مهمًا للغاية في هذا الموقف.

وليس من الغريب أن تكتشف أن الجيل الجديد من فنانات التلِّي يكافحن بعزيمة وإرادة لا تلين من أجل اتخاذ طريقهن في عالم الأعمال، فسكان هذه القرية، وبخاصة النساء، يتمتعن بكل المتطلبات والمواصفات التي تدعم إحياء وتنمية هذا الفن، فهن يمتلكن الاهتمام ومعرفة مهارات العمل اليدوي، ويمتلكن التقاليد الثقافية الخاصة بعقلية التجارة وعالم الأعمال. وتحتاج تنمية هذا الفن إلى العوامل والحوافز اللازمة لدعم هؤلاء الفنانات المحتملات.

وتصف "بياضة" إحدى فنانات التلِّي بداية انخراطها في مجال التلِّي قائلة: "كان عمري اثني عشر عامًا فقط عندما قدمتني صديقة لي إلى سيدة في منتصف العمر من القرية، كانت تعلم الفتيات كيف يصنعن التلِّي. لم يكن ذلك برنامجًا تدريبيًا، ولكنه كان في صورة دورة تدريبية.. وهناك اختلاف بين الاثنين. ففي البرنامج التدريبي كانت الفتاة تحصل على المال كي تكون متدربة. وهكذا كانت الفتاة تنضم إلى البرنامج التدريبي من أجل المال، سواء أكانت تحب ذلك الفن أم لا، بغض النظر عن رغبتها في الاستمرار بتلك المهنة أم لا. أما في الدورة التدريبية فلا تأخذ أو تحصل على مال مقابل التعلم، ولكن كل من التحقت بالدورة كانت تتطلع إلى العمل وتحب فن التلِّي. أخذنا الدروس في شقة متواضعة للغاية، لم يكن بها سوى مائدة واحدة وعدد من الكراسي. وكان أول شيء تعلمته هو كيفية إدخال الخيط في الإبرة. ولم تكن تلك عملية عادية أو سهلة. فالإبرة لها ثقبان، وينبغي ألا تكون هناك عقدة بالخيط. وكانت المعلمة تجلس إلى جواري وتريني كيف أنفذ الغرزة وكيف أمسك الإبرة. وبعد ذلك كانت تريني كيف ينبغي أن أمسك القماش، إذ يجب أن يكون مشدودًا تمامًا، لأنه إذا لم يكن مشدودًا سيكون من الصعب قطع خيط التلِّي. بعد ذلك كانت تعلمني كيف أقوم بإدخال الإبرة في ثقوب القماش وكيف أثني نهاية الخيط المعدني، ثم كيف أضع الإبرة في الثقب التالي، وأشد الخيط، ثم أقطعه دون أن أمزق القماش. وكان ذلك يتطلب تركيزًا شديدًا. وبنهاية اليوم أعطتني قطعة قماش وطلبت مني أن أحملها معي إلى المنزل، وأن أبدأ بتطريز مثلثات في مكان محدد. وأحببت العمل جدًا. كنت كالطفلة التي حصلت على لعبة جديدة وظلت تلعب بها ولم تفعل شيئًا آخر. بقيت أعمل ساهرة طوال الليل حتى أنهيت المطلوب مني. في اليوم التالي ذهبت إليها وقالت لي: "ممتاز.. الغرزة جيدة، هذا هو أهم شيء.. إذا كانت الغرزة سليمة بوسعك أن تفعلي أي شيء". في ذلك اليوم أعطتني خمسة جنيهات. كدت أطير من شدة السعادة. فقد كنت أريد أن

أكسب مالًا بجهدي وعملي، لا أريد هبات ولا مساعدات من أحد، لا أريد أن يعطيني أحد مالًا، حتى وإن كان والدي. فقد كنت أتحرج أن أطلب مالًا منه. وقررت أن أدخر هذا المال لأنفقه على مصاريفي الدراسية".

التلِّي بوصفه نمط حياة

على الرغم من أن النساء المسنات كن يمارسن ويسيطرن على فن التلِّي في الماضي، فقد تحول الأمر في الوقت الحاضر ليصبح في يد فتيات شابات متعلمات. بالتأكيد كان هناك انقطاع وتوقف للدور التقليدي للفنان، بالإضافة إلى تعطل النظام التقليدي في الإنتاج والتوزيع.

وفي هذه المسألة، تظهر على السطح مشكلة نظرية؛ ذلك أن تركيز هذه الدراسة ينصب على جيل جديد من فنانات التلِّي. فعندما بدأت تلك الفتيات في الانخراط في هذا المجال، كن مثل بقية الفتيات المصريات اللواتي ينتمين إلى نفس جيلهن، يعرفن القليل جدًا عن فن التلِّي، فقد كن يسمعن عنه، وشاهدن قطعة أو قطعتين في دولاب أمهاتهن أو جداتهن، ولكنهن لم ينخرطن في إنتاجه أبدًا. في هذا البحث، لا أقوم فقط بتسجيل أو توثيق فن تقليدي في حد ذاته، ولكنني أقوم بتوثيق وتقييم حالة من الفولكلور التطبيقي، والتي تم فيها الاستعانة بقنوات مختلفة أسهمت في إعادة إحياء فن تقليدي كان على وشك الانقراض. فنحن هنا شهود على انبعاث وميلاد جديد لجيل جديد من الفنانين التقليديين.

وعندما سُئلت "بياضة" إحدى فنانات التلِّي، عما تعنيه بقولها: "إن التلِّي عبارة عن فن"، أجابت قائلة: "عندما تعملين بالتلِّي، تشعرين بأن كل جزء من جسمك يعمل معك.. مشاعرك.. عقلك.. يداك. حتى الفم يعمل، ففي الواقع عندما أقوم أحيانًا بلضم الخيط في الإبرة، أشعر أن خيط التلِّي يأتي من فمي. تشعرين بأن كل جزء فيك يفكر.. وتظلين تفكرين في العمل الذي تقومين به. هل هو جيد أم لا؟ هل هناك أخطاء؟ هل هناك شيء عليك أن تعيديه أو تتراجعي عنه؟ لا بد أن تكوني مقتنعة. إذا أنا لم أحس بقطعة التلِّي التي أعمل عليها، لا أعتبرها فنًّا".

الهيكل التنظيمي لفنانات التلِّي

في الوقت الحاضر هناك هيكل تنظيمي واضح للغاية لفنانات التلِّي، يتضمن أدوارًا محددة ومكانة اجتماعية تختلف من فنانة لأخرى حسب قدرة كل واحدة منهن على الكسب المالي. وفي قرية جزيرة شندويل، يوجد ما يقرب من ٦٥٠ فتاة تعرف كيفية صنع التلِّي، ويتضمن هذا العدد ٦٠٠ أسرة على الأقل. ولسن جميعهن فنانات، ولسن منتجات ناشطات للتلِّي أيضًا. ويمكن تصنيفهن على أساس مساهماتهن في الفن، ومكانتهن بين فنانات التلِّي الأخريات، ومجتمع العاملات بهذا الفن عمومًا. ويتخذ الهيكل التنظيمي لفنانات التلِّي شكل الهرم، الذي تقع على رأسه قياديات التلِّي.

قياديات التلِّي

هناك ٦ قياديات لفن التلِّي في قرية جزيرة شندويل، وليس من السهل أن تصبح الواحدة قيادية في فن التلِّي، فمن المهم أن تتقن القيادية هذا الفن حتى تنقله إلى الغير. ولا يرتبط الوصول إلى مرحلة الإتقان بمدة محدودة فبعض الفتيات- بصرف النظر عن أنهن قياديات أو غير ذلك - يحتجن

إلى وقت أكثر من الأخريات للوصول إلى تلك المرحلة، ويختلف وصولهن إلى مرحلة الإتقان من واحدة لأخرى حسب من قام بتدريبهن. فمنهن من اكتسبت مهارتها وإتقان العمل من خلال سيدة مسنة في العائلة ما زالت تذكر هذا الفن، بينما تعلمته أخريات من خلال حصولهن على تدريب رسمي قامت به منظمات محلية أو دولية.

وعملية الإتقان تحتاج في المقام الأول إلى إتقان الغرزة وهي التقنية اللازمة لإنتاج عمل جيد الصنع، والمعيار الأساسي لهذا العمل هو أن تكون الغرزة متشابهة في كل من الظهر والأمام. كذلك يجب أن تكون القيادية ملمة بالموتيفات المختلفة وأساليب تنسيقها. وبالإضافة إلى إتقان العمل فينبغي أن تكون القائدة قادرة على تدريب الأخريات ولديها مجموعة من النساء اللواتي يعملن معها في هذا المجال. وتتم عملية التدريب والمتابعة غالبًا في منزل القائدة، ولكن إذا استدعى الأمر، تذهب إليهن في منازلهن. ويمكن أن تكون هذه المجموعة من أقارب القيادية أو صديقاتها أو جيرانها اللواتي يمكنها أن تعتمد عليهن، وأن تثق فيهن وتأمنهن على المواد الخام من القماش والخيوط المعدنية. وأكثر القياديات نجاحًا واحدة من الفتيات لديها ست شقيقات يعملن تحت إشرافها ويساعدنها في الإشراف على الأخريات.

لقد شجعت عمليات التدريب والفرص المحتملة لتحقيق عائد مالي كثيرًا من فتيات القرية على الانضمام إلى هذه القيادية أو تلك. ويكون لدى القيادية عادة غرفة في منزلها، تستخدمها لتدريب العاملات الجديدات، بالإضافة إلى إجراء المقابلات مع من يتولين توصيل الأعمال المنجزة إلى المشترين، وأولئك اللواتي يأتين للاستفسار عن أمور تتعلق بالعمل. وفي الوقت الحالي تشغل قياديات التلِّي مكانة مهمة في عائلاتهن، إلى درجة أن العائلات باتت تخصص لهن المندرة لإدارة أعمال التلِّي منها.

ومن المهم إذن أن يكون لدى القيادية رأس مال كاف لشراء الخيوط والقماش الذي تحتاجه العاملات في التلِّي. وليس من عادة فنانة التلِّي أنً تحصل على عربون أو مبالغ مالية مقدمًا عن الطلبيات المطلوبة منها، ولا أن تدفع هي مقدمًا لمن يعملون على إنجاز الطلبيات المطلوبة. وعندما يتم إنجاز العمل تدفع للعاملات لديها حقوقهن، بينما تحصل هي على مستحقاتها عند توصيل الطلبيات إلى أصحابها. وعلى أية حال، يقوم بعض أصحاب المحال بالدفع عند بيع المنتج فقط. (أي لا يدفعون ثمن التلِّي بمجرد شرائه من الفنانات، وإنما ينتظرون حتى تباع هذه الأعمال في محالهم).

ويعد التحدي الحقيقي لمفهوم القيادة هو امتلاك حرية السفر إلى المدينة، والعثور على زبائن وقنوات لتوزيع المنتجات. ولم يكن ذلك خطوة سهلة؛ لأنها تحتاج إلى قدر كبير من الشجاعة والحنكة، وكل من نجحت في ذلك أثبتت أنها تمتلك شخصية قوية وتستحق أن تكون قائدة بكل ما تعنيه الكلمة.

قياديات محدودات الصلاحية (Restricted leaders)

هناك فنانات في مجال التلِّي، ممتازات فيما ينتجن، ويدربن الأخريات، ولدى كل منهن مجموعتها الخاصة، ولكن ما ينقصهن هو عدم قدرتهن على السفر لبيع منتجاتهن. وهناك سبع فتيات من هذا النوع. وبمعايير القيادة وتدريب المجموعات، يمتلكن قدرات مساوية

لقدرات الفتيات القياديات الأخريات. وأحيانًا يتم الاستعانة بهذه المجموعة من الفتيات عندما يكون هناك ضغط في العمل، وتصبح هناك حاجة إلى عاملات إضافيات. وتفضل القيادات هذه المجموعة من الفتيات عن غيرهن، لأن بوسعهن الثقة فيهن للقيام بأي عمل، مهما كان صعبًا.

المشتغلات بالتلِّي لحسابهن الخاص (Individual freelancer)

تعمل بعض الفنانات بشكل مستقل، لكنهن لا يستطعن السفر بمفردهن، وليست لديهن مجموعة يعملن في إطارها، ولا يقمن بتدريب الأخريات. وهناك فتيات من هذا النوع تم تدريبهن، لكنهن تزوجن وغادرن القرية، ولذلك يرسلن أعمالهن إلى إحدى الفتيات القياديات.

وهناك فتيات ينتمين إلى هذه النوعية أيضًا انخرطن في برنامج التدريب، وحظين بدعم وتمويل من عائلاتهن لبدء مشروع مستقل. لكن ليس لديهن زبائن دائمون. وهن في الغالب تابعات أو مرتبطات بفتاة أو أكثر من الفتيات القياديات، اللواتي يسلمن لهن عادة منتجًا جاهزًا مكتملًا، فهن يشترين القماش والخيوط من خلال دعم الأسرة لهن. ولا تحصل هذه المجموعة على أجور كالتي تحصل عليها بقية الفتيات العاملات، ولكنهن يستثمرن منتجاتهن، عبر بيع منتجات جاهزة ومنتهية للفتيات القياديات. وتعاني هذه المجموعة وضعًا سيّئًا، فبعضهن يقمن بإنتاج قطع غير مطلوبة ولا زبائن لها، وعندئذ تأخذها الفتاة القيادية منها على سبيل الأمانة، ولا تعطيها المال إلا عند بيع المنتج، بل وتقتطع من المبلغ عمولة لها. وعند البيع، تمنح الفتاة القيادية بالطبع أولوية لمنتجات أفراد مجموعتها.

وتعمل اثنتان من قياديات التلِّي مع هذه المجموعة من عاملات التلِّي. وتعمل بعض عضوات هذه المجموعة بموجب تكليفات من القياديات اللواتي يشرحن لهن طبيعة العمل المطلوب، وعندئذ يقمن بالمرور على منازلهن لجمع الأعمال بعد إنجازها. وتفضل قياديات التلِّي هذا النوع من الترتيبات؛ لأن الفتيات العاملات يتقاسمن معهن نسبة المخاطر المالية. وإذا كانت نتيجة الجودة سيئة، تعترض القيادية عليها وترفض استلامها. وفي تلك الحالة، لا تخسر ثمن القماش أو الخيوط. وعادة، تميل قياديات التلِّي، اللواتي لا تملكن رأس مال كبير، إلى هذا النوع من التعامل بتلك الطريقة. ويقال إن الفتيات العاملات بالتلِّي يفضلن هذا التعامل، لأنهن يشعرن بالاستقلال وأن لديهن مشروعهن الخاص. وهناك نحو ٥٠ فتاة من هذا النوع. ويمكن اعتبار ذلك مكسبًا حقيقيًا لما حققه برنامج التدريب، بالإضافة إلى الفتيات الأخريات اللاتي انضممن إلى مجموعات تقودها فتيات قياديات.

توصيات وخاتمة

هذه الدراسة في الأساس دراسة حالة للتطبيق على حرفة شعبية؛ وعلى ذلك أود أن أقترح، في السطور التالية ، على رجال الصناعة ومتخذي القرار بعض الأفكار الرامية إلى دعم الفنون والحرف التقليدية، والتي من بينها فن التلِّي.

إننا نحتاج إلى أن نضع في الاعتبار إعداد خطة طويلة المدى، فيما يرتبط بهذا الموضوع، ويمكن أن نتخذ من جزيرة شندويل مثالاً دالاً؛ ذلك أن جزيرة شندويل تمتلك المقومات الصالحة

لتصبح مركز جذب سياحي، ويمكن بسهولة شديدة وضعها على الخريطة السياحية في مصر. إن غرفة المندرة في كل منزل هناك تتيح مكانًا يسع السائحين الذين تستهويهم الحرف التقليدية، ويمكنها أن تتحول إلى غرفة عرض. وبوسع الزوار أن يحصلوا على فرصة لمشاهدة الفتيات أثناء عملهن بالتلِّي، ليختار كل منهم بعد ذلك ما يحتاجه من المنتجات المعروضة. ومن ثم لا تكون هناك حاجة إلى أن يكون فن التلِّي مضطرًا إلى الانتقال إلى للقاهرة، وإنما ينبغي تشجيع من يرغب على الذهاب إلى قرية جزيرة شندويل لشراء التلِّي من هناك، بما يعنى تشجيع نوع من السياحة الداخلية بين المصريين. لقد كانت سوهاج محافظة فقيرة وغير محظوظة، لأنها لم تكن تمتلك مطارًا جويًا، وبما أن هذا قد تم بالفعل. فلا بد أن يرافق ذلك إعداد خطط لدعم السياحة في هذا الجزء الثري من الناحية الثقافية في مصر. وفي حالة كهذه، لا ينبغي أن يأتي السائحون لزيارة آثار محافظة سوهاج فقط، وإنما يمكن لهم أن يزوروا إخميم وقرية جزيرة شندويل أيضًا.

وبالنسبة للمؤسسات الصناعية المنخرطة أو المشاركة مع صناعات ذات خلفية تقليدية أو فولكلورية، بوسع كل منها أن تتبنى مجموعة معينة من تلك الحرف. على سبيل المثال، تمكن مصنع كبير للسجاد من مساعدة مجموعة من ناسجي السجاد التقليدي، عبر تزويدهم بمنفذ لبيع منتجاتهم، من خلال تخصيص حجرة لهم في المعارض الدولية التي ينظمها ذلك المصنع. ويمكن تطبيق أسلوب مشابه مع فنانات التلِّي إذا كن يتعاملن مع مصانع الملابس. وسوف يحقق هذا الأسلوب فوائد لكلا الجانبين، لأنه سوف يعرض للعالم أن في مصر صناعة متطورة تقنيًا بالإضافة إلى هويتها وتاريخها العريق. ويصبح ذلك أمرًا مهمًا على نحو خاص في ضوء تقرير التنمية البشرية في مصر لعام ٢٠٠٨، الذي يشير إلى أن العلاقات المؤسسية بين المشروعات الكبيرة والصغيرة في مصر لم تصل إلى الحد الأدنى مما ينبغي أن تكون عليه.

ويُطالب الصانعون بالضرورة بتقديم دعم مالي للفنانين التقليديين والحرفيين، عبر توفير منح وأشكال أخرى من الدعم المادي. ومثل هذه الحزم من خدمات الرعاية الاجتماعية ومكافحة الفقر لا تكفي ولا تشكل حلاً ناجحًا، فهناك احتياج بالأحرى إلى ترسيخ قيمة العمل والدفاع عن أهمية جودته. وبكلمات أخرى، نحتاج إلى تحسين ذاتي للمعايير والمستويات الاقتصادية للأفراد من خلال تقليص دور الوسطاء والسماسرة. ومن الضروري أيضًا أن نعثر على طرق ووسائل لتعزيز الطاقة الإنتاجية لفنانات التلِّي، وتزويدهن بالوسائل التي تمكنهن من التعامل والانخراط في نظام التوزيع المحلي وسوق التوزيع العالمية. ويشكل هذا بعض المجالات التي يمكن لأهل الصناعة الذين أعتقد أنه ينبغي عليهم، أن يقدموا فيها الدعم اللازم الذي سيساعد على تيسير الاعتراف العالمي بهذا الفن، وهو ما تحقق بالفعل في تجربتين، أولاهما، قامت بها مؤسسة نديم لصناعة الأثاث والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية، من تقديم دعم متنوع لهؤلاء الفنانات. وثانيهما تمت في جزيرة شندويل، فأصبح فن التلِّي مهنة ذات شأن تؤثر في بناء مجتمع قرية جزيرة شندويل. وأصبح مفتاحًا لفهم أنماط السلوك التقليدية في المجتمع. ويقف هذا العنصر التقليدي شاهدًا على أهمية الثقافة والتاريخ في تشكيل المجتمع. وقد قاد فن التلِّي جزيرة شندويل إلى اكتساب مكانة بارزة بين بقية القرى المجاورة لها التي تتشابه معها في نفس الظروف الاجتماعية والبيئية.

إن فن التلِّي يعود تاريخه إلى ثلاثة قرون مضت تقريبًا، وما زالت موتيفاته تعكس تاريخًا يعود إلى سنين كثيرة تتناسب مع عمر القرية نفسها. كما تعكس موتيفات التلِّي استمرارية الثقافات

المتعاقبة التي مرت بالقرية، فبعض الموتيفات تعود إلى العصور المصرية القديمة، بينما تعود موتيفات أخرى إلى العصور القبطية والإسلامية والثقافات الحديثة. وتعد الموتيفات، التي تقوم بتطريزها فنانات التلِّي فرادى على أية قطعة قماش أو ملابس بمثابة وثيقة على الحضارة المصرية، بالإضافة إلى أنها تمثل تسجيلًا لأحداث المناسبة التي صنعت من أجلها هذه القطعة. ويعد هذا الملمح مثالًا حيًا على التفاعل بين التاريخ الشخصي والتاريخ الاجتماعي.

وهناك أسباب عديدة تجعل أهالي جزيرة شندويل يشعرون بالفخر بقريتهم. فهي جزء من تاريخ مصر القديمة، بالإضافة إلى أن بعضًا من عائلات القرية تزعم أن جذورها وأنسابها تعود إلى النبي صلى الله عليه وسلم. وأن لديهم تربة خصبة، ولديهم أفضل أنواع البصل وأفضل أنواع البطيخ. وبالإضافة إلى ذلك، فإنهم يستضيفون واحدًا من أكبر أسواق للمواشي في مصر، وهو أكبر سوق من نوعه في محافظة سوهاج. بل إنهم فخورون أيضًا بإصرارهم ومثابرتهم. وفي بيئة كهذه، يبدو طبيعيًا أن نحصل على أفضل تلِّي.

"ويعد التلِّي تجربة ينبغي خوضها بجدية. ويبدو أنه استفاد من مجموعة عوامل اجتمعت بالصدفة، وتشمل رعاية رسمية على مستوى عالٍ لهذا الفن، وإسناد التنفيذ إلى متخصصين على درجة عالية من الكفاءة؛ وتحقيق التكامل بين أسلوب اجتماعي علمي؛ وتحديد أهداف واقعية وعملية، وبخاصة عبر التركيز على نطاق محدد، والتركيز على حرفة واحدة في منطقة محددة".

إن التحدي الحقيقي الذي يواجه استمرارية هذه الفنون التقليدية أو الحرف هو مدى ما يمكن أن تهم به في تنمية الاقتصاد الوطني. ومن أجل ذلك قد يكون من المهم جدًا الانتباه إلى القياس الكمي أو الحجم، وليس مجرد تسجيل وتوثيق الفنون والحرف التقليدية التي ما زالت موجودة، وهو أمر لا بد من القيام به في كل الأحوال لأنه الأساس الذي يبنى عليه كل ما يأتي بعد ذلك. وتتضمن هذه العملية حصر أعداد المبدعين والعاملين في تلك الفنون والحرف، إضافة إلى سماتهم وخصائصهم؛ وكمية الخامات المطلوبة لإنتاج كمية معينة من المنتجات؛ ويضاف إلى ذلك ما هو متاح من منافذ للتوزيع وعددها وإمكاناتها. ويطرح ذلك بدوره عددًا من المشكلات المهمة التي تحتاج إلى معالجة، ومن ذلك مثلًا: كم عدد الفنانين أو الحرفيين والحرفيات الذين يملكون أوراقًا ومستندات قانونية تتيح لهم تصدير منتجاتهم؟ ما حجم المبيعات التي يشتريها الأجانب؟ ما طبيعة المشترين والزبائن المهتمين بهذا المنتج؟. وإذا قمنا بمعالجة هذه الأمور والإجابة عن تلك التساؤلات وما شابهها، سنكون قادرين على تقدير حجم مساهمة تلك الحرف في الاقتصاد الوطني.

عندما بدأنا البحث في تلك القرية التي أجرينا عليها هذه الدراسة، علمنا أن هناك نحو ٧٠ امرأة تقمن بإنتاج التلِّي، وقد ارتفع العدد اليوم إلى ما يتراوح بين ٦٥٠ و١٠٠٠ امرأة، تختلف قدرات كل منهن عن الأخرى. وتحظى أولئك النساء بدعم عائلاتهن، فهناك من يشارك وبشكل مباشر ونشيط في عملية توزيع منتجات التلِّي، أو كانوا يدعمون ويشجعون بشكل غير مباشر من يشارك في الإنتاج. وعلى الجانب الآخر، تسهم الفتاة العاملة بمجال التلِّي وبشكل ملحوظ في دعم دخل عائلتها، بل ولم يعد ممكنًا الاستغناء عن دخلها في ميزانية المنزل.

ومع ذلك، قد يكون من الصعب تطبيق هذا النهج في مصر كلها، لكن الحقيقة أنه يمكن أن

يتحقق ذلك عبر اختيار كتلة أو مجموعة تعمل بفن أو حرفة تقليدية معينة في كل محافظة، ثم يتم تقييم وتقدير إنتاج كل مجموعة بالنسبة للمجتمع الذي تتم فيه ممارسة ذلك الفن أو الحرفة، ومقارنة ذلك بالأنشطة الاقتصادية الأخرى المتاحة في نفس التجمعات والمناطق. وقد أسهمت جماعة العاملات بالتلِّي في جزيرة شندويل، وبشكل واضح، في تحقيق التنمية الاقتصادية للقرية، بيسر ودون التسبب في أي تغير ثقافي مفاجئ. كما كان لهن تأثيرهن على بعض القيم الاجتماعية والثقافية السلبية، لأن اشتغال المجتمع هنا في فن التلِّي أدى إلى النهوض بالمرأة الريفية. كما أتاح العديد من فرص العمل للنساء المتعلمات وغير المتعلمات دون حاجة ملحة إلى مغادرة القرية للبحث عن فرصة عمل في المدينة.

ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن تكلفة خلق فرص عمل في فنون تقليدية كهذه تعد الحد الأدنى بمعايير تكلفة بدء التشغيل في أي قطاع حكومي. وتكاليف بدء التشغيل، في حالة التلِّي، لا يتم حسابها وفقًا للعائد المادي، بقدر اعتمادها على تراكم المخزون الثقافي الذي يضفي على المنتج هويته المصرية. وفي تلك الحالة، يتم تعظيم القيمة المضافة.

أخيرًا، علينا أن ندرك أن فن التلِّي يتم تقديمه بطرق عديدة وعلى نحو خاص باعتباره فنًا نسائيًا. ولذلك، فإنه بالإضافة إلى دور المنظمات ورجال الصناعة والأفراد، فإننا ندعو كل المنظمات النسائية الحكومية والأهلية (غير الحكومية) وسيدات الأعمال، ومحافل المرأة بشكل عام، إلى لفت الأنظار بشكل خاص إلى تجربة إنتاج التلِّي في جزيرة شندويل، باعتبارها نموذجًا يستحق التنمية والتكرار. ومن خلال إحياء فن التلِّي في هذه القرية، تم إنقاذ فن نسائي من الانقراض، بالإضافة إلى تأثيره الاجتماعي الثقافي باعتباره وسيلة للنهوض بالمرأة الريفية وتقليل الفجوة الموجودة بين الجنسين، في واحدة من أشد المناطق تشددًا ومحافظة في مصر.

وتحتاج هذه التجربة بما تضمنته من توثيق وتدريب وفهم للسياق الثقافي للفنانات، أن يتم النظر إليها بجدية عند القيام بأية مشروعات تنموية أخرى في مجال الفنون أو الحرف التقليدية.

الهوامش

(١)سعد الخادم : **الأزياء الشعبية** (القاهرة: دار المعارف ١٩٨١)،ص٩.

(2) Dandus، Alan، **The Study of Folklore**، Engle Wood، eliff،N.J. Princeton Gall، 1965 Inc.

المراجيح
من ألعاب الأطفال الشعبية / تفصيلية

الاحتفال
مفهومه وتشكله

أليساندرو فالَسّي(*)
ترجمة: ثروت مرسي

الاحتفال هو حدث وظاهرة اجتماعيّة نجدها فعليًّا في كلّ ثقافات البشر. إن التنوع النابض بالحياة والكثافة الدراميّة لمظاهره الجماليّة والحركيّة، والعلامات عميقة المعنى التي تكمن فيه، وجذورها التاريخيّة، وإشراك المواطنين- يجذب دائمًا انتباه الزوّار العابرين، كما يجذب السائحين المعتادين والأدباء على السواء. ومنذ القرن المنصرم، انشغل علماء من مجالات معرفيّة متعددة، مثل: الأديان المقارنة، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والفولكلور، بوصف المهرجانات، وتحليلها، وتفسيرها في مرحلة أحدث. وقد نُذر فوق هذا شيءٌ من الجهد النظريّ الواضح للجهاز الاصطلاحيّ للأحداث الاحتفاليّة، أو لتعريف مصطلح الاحتفال. ونتيجة لهذا؛ فإن معنى الاحتفال في العلوم الاجتماعيّة مأخوذ ببساطة من اللغة الشائعة؛ حيث يغطّي المصطلح مجموعة من الأحداث المختلفة بدرجة كبيرة، المقدّسة والمدنّسة [الدينيّة والدنيويّة]، الخاصّة والعامّة، المقرّة بالتقاليد والمقدّمة للابتكارات، الهادفة إلى إحياء ما نحنّ إليه من الماضي، والموفرة لطرائق تعبيريّة للإبقاء على العادات الفولكلورية الأقدم، والتي تحتفي كذلك بالفنون الجميلة للروّاد الأكثر تأمليّة وتجريبيّة.

وبالنسبة إلى أصل الكلمة؛ فإن كلمة الاحتفال festival تشتق أساسًا من الكلمة اللاتينية festum، لكن اللاتينية في الأصل لديها مصطلحان للأحداث الاحتفاليّة: festum الذي يستخدم "للمسرّات الشعبيّة، والمهرجانات، وحفلات العربدة". والثاني feria؛ حيث يعني "الامتناع عن العمل تكريمًا للآلهة". وقد استُخدمت الكلمتان في صيغة الجمع: festa/feria، وهذا يشير إلى أنه في هذه الحالة تستمر الاحتفالات أيامًا عدة، وتتضمن مجموعة من الوقائع. وفي اللاتينية الكلاسيكيّة، اتجهت الكلمتان إلى أن تكونا مترادفتين، إذ إنّ هذين النوعين من الاحتفال اتجها إلى الاندماج.

ومن الكلمة اللاتينية festa اشتقت اللغة الإيطاليّة كلمة festa وجمعها feste، والفرنسية fête وجمعها fêtes والصّفة festif، والإسبانيّة fiesta وجمعها fiestas، وفي الإنجليزية الوسيطة، feste dai، feste، ثمّ festival، festial، في البداية، ثمّ صفة تفيد ضمنيّا الأحداث، ثم اسم يدلّ عليها.

أمّا feria وجمعها ferai فكان لها معنى ضمنيّ يدور حول الافتقار والتقطّع والغياب، وهذا ما نجده باقيًا في المعنى الأصليّ للكلمة الإيطاليّة feria (التي تعني الامتناع عن العمل تكريمًا لقدّيس)، ferie (وتعني قطع العمل لوقت ما)، و giorni feriali (وتعني الغياب لأيام من أجل الاحتفالات الدينية)، كما هو الحال أيضًا في الكلمة القروسطيّة feriae (هدنة)، وferiae matricularm (أجازة ترويحيّة لطلاب الجامعة)، والكلمة الإسبانيّة ferias (يوم راحة على شرف قديس). إن معنى "الفراغ/ الخلو" (الذي يمكن أن يُؤخذ بوصفه إشارة إلى أنّ الاحتفال هو فضاء صدى الثقافة) قد ضُمّ لاحقًا وظُلّل بالأحداث الاحتفاليّة التي ملأت على نحو متزايد تلك الأيام "المخصصة للراحة". ومن ثمّ أصبحت feria مصطلحًا للسوق ومعارض المنتوجات التجاريّة، مثلما هو الحال في البرتغالية fiera، والإسبانيّة feria، والإيطاليّة fiera، والفرنسيّة القديمة fiere ثمّ foire، والإنجليزيّة القديمة faire ثمّ fair (معرض).

وتشير المعاني الثانوية الأخرى إلى هذين المصطلحين الأساسيين في صيغ لغوية مختلفة إلى سلوك احتفاليّ أو أجزاء من احتفالات، مثل: fest وfestine لوجبة رسميّة غدقة، والإسبانيّة fiesta لاستعراض شعبيّ قتاليّ لليال لإظهار القدرات والشجاعة، واللاتينيّة festo للقرابين المقدّسة، والرومانيّة festa للتّزيين، أو الإيطاليّة festa، والفرنسيّة fête لـ"احتفال عيد الميلاد" أو مجرّد "الترحيب بدفء".

وتعني احتفال festival في الإنجليزيّة المعاصرة:

- وقت احتفال مقدّس أو مدنّس يوسَم بعادات خاصّة؛
- الاحتفال السنويّ بشخص بارز أو حدث، أو حصاد منتج مهمّ؛
- حدث ثقافيّ يتكوّن من سلسلة من عروض الفنون الجميلة غالبًا تختص بفنان واحد أو جنس فنيّ؛
- معرض؛
- مسرّة عامّة، مرح، ابتهاج. ويمكن أن توجد استعمالات لغويّة مشابهة في كلّ اللغات الرّومانسيّة.

وبالنسبة إلى العلوم الاجتماعيّة فإنّ التعريف الذي يمكن أن يُستنتج من أعمال الباحثين، الذين تناولوا الاحتفالات عند دراستهم للمناسبات الاجتماعيّة الطقوسيّة انطلاقًا من مقاربات متنوّعة، مثل: الأديان المقارنة، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس الاجتماعيّ، والفولكلور، وعلم الاجتماع، يشيرُ [ما يمكن استنتاجه] إلى أنّ الاحتفال يعني عادةً مناسبة اجتماعيّة متكررة دوريًّا، يشارك فيها كلّ أعضاء المجتمع، عبر أشكال متعددة وسلسلة من الأحداث المنسّقة، بشكل مباشر أو غير مباشر وبدرجات متفاوتة؛ حيث تجمعهم روابط إثنيّة ولغويّة ودينيّة وتاريخيّة، ويشتركون في رؤيتهم للعالم. إنّ كلًا من الوظيفة الاجتماعيّة والمعنى الرمزيّ للاحتفال يرتبطان بوثاقة بسلسلة من القيم الصريحة التي يعترف بها المجتمع بوصفها أساسيّة لإيديولوجيته ورؤيته للعالم، وذلك نظرًا إلى هويتها الاجتماعيّة، واستمراريّتها التاريخيّة، وبقائها الماديّ، وهذا ما يحتفي به الاحتفال بصورة جوهريّة.

وقد ميّز الباحثون بين أنواع متعدّدة من الاحتفال معتمدين بصورة أساسيّة على ثنائيّة المقدّس/ المدنّس التي كان دوركايم Émile Durkheim أوّل من ناقشها. وهو تمييز ذو طابع نظريّ أكثر من كونه عمليًّا؛ حيث إنّ كلّ نوع يتضمّن عادة عناصر من النوع الآخر، حتى ولو كانت ثانويّة وفرعيّة. فالاحتفالات الدينيّة لها مضامين دنيويّة واضحة، والاحتفالات الدنيويّة غالبًا تلجأ إلى الميتافيزيقا لتضفي جلالًا واستحسانًا على أحداثها أو متعهّديها. وثمّة تمييز تصنيفيّ آخر يؤسّس على خلفيّة الاحتفالات التي تكون ظاهريًّا أقدم، ولها علاقة بالزّراعة، ومتمحورة حول طقوس الخصب والنماء، وأساطير نشأة الكون،

بينما الاحتفالات الأحدث، فتحتفي الاحتفالات الحضريّة بالرّخاء في أشكال غير مغرقة في القدم، وربمّا يتمّ ربطها بالأساطير الأساس أو الوقائع التاريخيّة والمآثر البطوليّة. ويمكن إرساء تمييز ثالث بناء على السلطة والبنية الطبقيّة والأدوار الاجتماعيّة، التي تميّز بين الاحتفالات التي تقدّم من الناس إلى الناس، وتلك التي تقدّمها المؤسّسة إلى الناس، ويقدمها الناس ضد المؤسسة.

وقد دُرست السلوكيات الاحتفاليّة بوصفها مركبًّا كليًّا ذا خاصيّة رمزيّة أساسيّة. في حين أشار إليها بعض الباحثين بوصفها الانعكاس الرّمزيّ الأكثر أهمية، المظهر المعكوس الجليّ في الاحتفالات، مثل: "العيد الرومانيّ للإله ساتورن"، أو "وليمة المغفّلين"، مؤكدين أن الأخير يوازي السّابق عن طريق تشكيل ذي أسلوب معيّن، وفحوى دلاليّة متزايدة بشدّة.

وهاتان المقاربتان ليستا قصريّتين بالتبادل. بخاصّة إذا وضعنا في الاعتبار أن الوظيفة الأصليّة والأكثر عموميّة للاحتفال هي هجر ثقافة ما ثمّ إعلان حضورها، وذلك لتجديد سريان الحياة لمجتمع ما بصورة دوريّة عن طريق تفجير طاقة جديدة، ولمعاقبة مؤسساته، والوسائل الرمزيّة لإنجازه هي تمثيل التشوش الأساسيّ قبل الإبداع، أو اضطراب تاريخيّ قبل تأسيس الثقافة، أو المجتمع، أو نظام الحكم، حيثما اتفق للاحتفال أن يحدث.

ومثل هذا التمثيل لا يمكن أن يتمّ على نحو صحيح بسلوك انعكاسيّ، أو بطقوس التكثيف وحدها، ولكن فقط بالحضور المتزامن في الاحتفال نفسه لكلّ الكيفيّات السلوكيّة الأساسيّة للحياة الاجتماعيّة اليوميّة، كلّ ما هو مُحوّر- بالتحريف، أو القلب، أو التنميط، أو التمويه- بمثل تلك الطريقة التي تتمظهر في سمة رمزيّة خاصّة ذات معنى. ولذلك فإن الانعكاس الرمزيّ والتكثيف لا بدّ أن يكونا حاضرين في الاحتفال، بالإضافة إلى أنه سيكون هناك عنصر التطهّر الرمزيّ، مثلًا: من عمل، من مسرحية، من دراسة، من العادات الدينيّة.

وخلاصة القول: إنّ الاحتفال يمثّل نطاقًا كاملًا من الكيفيّات السلوكيّة، يرتبط كلّ منها بكيفيّات الحياة اليوميّة الطبيعيّة. ففي الأوقات الاحتفاليّة يفعل الناس ما لا يفعلونه عادة: فهم يمتنعون عن أشياء يقومون بها في العادة، يقدمون على سلوكيات قصوى في الغالب ما تكون محكومة بمقدار معتدل، يعكسون أنماطًا من الحياة الاجتماعيّة اليوميّة. إن التكثيف، والانعكاس، والتجاوز، والتطهّر هي النقاط الأربع الأساسيّة في السلوك الاحتفاليّ.

إنّ مورفولوجيا الاحتفال يجب أن تبيّن وحداته الدنيا، وتسلسلها الممكن. ومثل هذه العمليّة التنظيريّة، التي تشبه ما قام به فلاديمير بروب Vladimir Propp بالنسبة إلى الأجزاء المكوّنة للحكاية الشعبيّة، يمكن أن تشير إلى الأنموذج الأصليّ المفسّر لكلّ الاحتفالات، أو بدقة أكبر الأنماط المفسّرة لصنف من الاحتفالات المنتمية إلى نوع واحد، أو المنتمية إلى المنطقة الثقافيّة نفسها.

وقد أظهرت الدراسات أنّ هذه الأجزاء المكوّنة تبدو متكررة باستمرار كمًّا، ومهمّة كيفًا في الأحداث الاحتفاليّة. وهذه الوحدات، التي تبني لبنات الاحتفالات، يمكن اعتبارها أعمالًا شعائريّة "طقوس"؛ حيث إنها تقع ضمن إطار استثنائيّ سواء في الزمان أم المكان، كما أنّ معناها يُنظر فيه عبر تجاوز مظاهرها الصريحة والحرفيّة.

إن الإطار الشعائريّ الذي يبدأ به الاحتفال هو واحد من جوانب إضفاء القيمة (الذي يسمى إضفاء القدسيّة/التقديس في الأحداث الدينيّة) الذي يعدّل معنى الزمان والمكان ووظيفتهما المعتادة واليوميّة. إذ يتمّ تصليح مساحة وتنظيفها وتحديدها وتسويرها وتزيينها ومنع استخدامها لأي نشاطات عاديّة، كي تستخدم كمسرح للأحداث الاحتفاليّة.

وبالمثل يُعدّل الميقات اليوميّ بالتدريج أو فجأة، وهذا يقدّم "وقتًا مستقطعًا"، وهو بعد زمانيّ خاص يُكرَّس للأحداث المخصوصة، والوقت الاحتفاليّ يفرض نفسه بوصفه مدى زمنيًّا مستقلًّا لا يُقاس كثيرًا ولا يُدرَك بالسّاعات والأيام، ولكن ليُقَسّم داخليًّا بما يحدث فيه من بدايته إلى نهايته، كما هو الحال في "التنقّل" في السرد الأسطوريّ أو السلالم الموسيقيّة.

ويتبع الطقسَ الافتتاحيّ عددٌ من الأحداث التي تعود إلى مجموعة محدودة من الأنواع الطقوسيّة العامّة. فهناك طقوس تطهير بوسائل مثل: النار أو الماء أو الهواء، أو تتمحور حول طرد مهيب لشيء من قبيل كبش الفداء الذي يحمل "الشرّ" و"السّوء" بعيدًا عن المجتمع. وإذا كان منطلق هذه الطقوس هو طرد الشرّ المتضمَّن بالفعل، كما في التّعويذة، فبعض الطقوس التكميليّة الأخرى تهدف إلى إبقاء الشرّ المحسوس بعيدًا بوصفه تهديدًا يأتي من الخارج. إن طقوس الحماية هذه تتضمّن أشكالًا متنوّعة من منح البركة، ومواكب الأغراض المقدسة حول نقاط جليلة ضمن الإطار المكانيّ للاحتفال وخلالها بغية تجديد الدفاعات السّحريّة للجماعة ضد العدوّ الطبيعيّ أو الخارق للطبيعيّ.

أمّا طقوس العبور، حسب الصيغة التي وصفها ڤان جيناب Van Gennep، فتَسِمُ التحول من مرحلة حياة إلى مرحلة لاحقة عليها. وربّما تُعطي شأنًا خاصًّا بكونها جزءًا من حدث احتفاليّ. وهذه قد تحوي أشكالًا من طقوس الدخول في مجموعات عمريّة، مثل: الطفولة والشباب والرُّشد، وحتّى تنفيذ أحكام الإعدام بحقّ المجرمين على رؤوس الأشهاد، أو طقوس الدخول في مجموعات مهنيّة أو عسكريّة أو دينيّة.

وتمثّل طقوس الانعكاس، عبر الانعكاس الرّمزيّ، تحوليّة الناس والثقافة والحياة نفسها. فتُقلَب مصطلحات دالّة توجد في ثنائيّة متقابلة في "الحياة الطبيعيّة" لثقافة ما. فتتحوّل قواعد الجنس عن طريق التنكّر؛ فالرجال يلبسون زيّ النساء، والنساء يلبسون زيّ الرجال، وكذلك القواعد الاجتماعيّة؛ فالسادة يقومون بخدمة الخدم. كما تستخدم الفضاءات المقدّسة والمدنّسة بصورة عكسيّة أيضًا.

وتسمح طقوس العرض الصّريح للعناصر الرمزيّة الأكثر أهمية في المجتمع بالظهور والتواصل المباشر: الممسوسين، والوالهين، والمقدّسين؛ حيث تكون وظيفتهم التي لا تحفّظ فيها هي الاتصال اللفظيّ. كذلك تظهر الأضرحة المقدّسة والرّفات والأشياء السحريّة وتصبح مقصدًا للزيارة من الحدود المباشرة للاحتفال أو عبر رحلات طويلة من مناطق بعيدة. وفي المواكب المقدّسة والعروض العسكريّة على السّواء تتحرك العناصر الرّمزيّة والأيقونات، خلال فضاء مزيّن بزينات احتفاليّة مؤقتة، مثل: الأكاليل الخاصّة، وتشكيلات الورود، والستائر واللافتات، والإضاءة، والأعلام. وفي مثل هذه الأحداث السيّارة، تظهر المجموعات الحاكمة، جنبًا إلى جنب مع أيقونات المجتمع، مقدّمة نفسها بوصفها الحامية للناس والحافظة لهم، وأنّها مستودع الدين والدنيا، السلطة والقوّة العسكريّة.

وتتضمّن طقوس الاستهلاك الصريح الطعام والشراب؛ حيث يُجهّز بكثرة تبلغ حدّ الإسراف، ويُبذَل بسخاء، ويستهلك بطريقة رسميّة في أشكال متنوّعة من الاحتفالات أو الولائم أو حفلات الشراب symposia (تعني حرفيًّا: أن نشرب معًا في نهاية وليمة). وتُعدّ الوجبات التقليديّة وطعام البركة من أهم المظاهر المألوفة والنمطيّة للاحتفال؛ حيث إنّهما وسيلة صريحة جدًّا لتمثيل المتعة القصوى، والخصب والنماء، والرخاء. كما أن الطعام الطقوسيّ هو أيضًا وسيلة

للتّواصل مع الآلهة والأسلاف، مثلما هو الحال في المسيحيّة التي تعتقد بحضور المسيح في الوجبة المباركة للمناولة. أو في التراث اليونانيّ إذ يُعتقد أن زيوس يوجد بشكل غير مرئيّ في الولائم الطقوسيّة للألعاب الأوليمبيّة، أو في ممارسات شعوب تسيمبانجيا مارينج Tesembanga Maring في غينيا الجديدة الذين يطاردون الخنازير ويذبحونها ويأكلونها من أجل الأسلاف معتقدين أنّهم يشاركونهم هذا الصنيع. وفي حالات بعيدة أقلّ تواترًا، كما هو الحال في عيد الهديّة Potlatch؛ فإنّ أشياءً من معادن خاصّة وذات قيمة رمزيّة تُستهلك في الطقوس، أو تُهدر، أو تُحطّم.

وتُعرَض الدراما الطقوسيّة عادة في مواقع احتفاليّة بوصفها شعائر ذات ارتباط وثيق بالأساطير. وموضوعها غالبًا ما يكون أسطورة خلق، أو أسطورة تأسيس أو هجرة، أو انتصارًا عسكريًا مرتبطًا خصوصًا بالذاكرة التاريخيّة أو الشعبيّة للجماعة البشريّة، هذا ليُتاح لها أن تُعرَض في الاحتفال. وعن طريق الوسائل الدراميّة يتمّ تذكير أفراد المجتمع بعصرهم الذهبيّ، وبمحاولات آبائهم الأصليّين ومِحنِهم في سبيل الوصول إلى المجتمع بوضعه الحالي، كذلك تذكيرهم بمعجزات قدّيس، أو بزيارة الإله الدوريّة لذلك الشخص الذي خُصّص له الاحتفال. وحين لا تُعرَض الحكاية المقدّسة بشكل مباشر، فغالبًا ما يتمّ التّلميح إليها، أو الإحالة إليها في بعض أجزاء الاحتفال أو أحداثه.

وتعبّر طقوس التبادُل عن التّساوي المثاليّ بين أفراد المجتمع، وعن حالتهم النّظريّة بوصفهم أعضاءً متماسكين متساوين في "مجتمع مُواطَنة communitas"، أي: مجتمع من الأفراد المتساوين الذين يحتكمون إلى قوانين تبادليّة مشتركة محدّدة. ففي المعرض يتمّ تبادل الأموال والبضائع على المستوى الاقتصاديّ. وعلى مستويات أكثر تجريديّة ورمزيّة يتمّ تبادل الأخبار، والهدايا الطقوسيّة، ويمكن تبادل الزيارات، وقد تقع جلسات المصالحة الشعبيّة، والإعفاء الرمزيّ من الديون remissio debitum، أو توجيه الشكر للإله على نعمة حصلت، يحدث هذا في أشكال متنوّعة من التكافل يتعهّدها المجتمع، أو الفرد المنعَم عليه، الذي يشكر بهذا صنيع المجتمع أو الإله نظير ما أنعم به عليه.

كما يتضمّن الاحتفال بشكل نموذجي طقوس التباري التي تشكّل غالبًا لحظة التنفيس [بالمفهوم الأرسطيّ] في صيغة ألعاب. وحتى إذا كانت الألعاب تعرّف عادة بوصفها منافسات تُنظّم بقوانين معيّنة، وتكون نتائجها غير معروفة قبل انتهاء وقائعها (على عكس الطقوس فنتائجها معلومة سلفًا)، إلا أنّ الاحتفال يهتمّ بالمباريات ومنح الجوائز للفائزين؛ حيث تكون قواعد اللعبة قانونيّة، في حين يكون أساسها المعرفيّ/ البارادايم طقوسيًّا. وتُعيّن الأجزاء والقواعد للأشخاص في البداية بوصفهم مرشحين طموحين متبارين بتكافؤ وبلا تمييز. ثم تخلق سيرورة الألعاب ونتائجها تراتبيّةً نهائيّة بينهم أو ثنائيّة (فائزين/خاسرين) أو بترتيب المراكز (من الأوّل إلى الأخير).

إن الألعاب تُظهر كيف يمكن أن تتحوّل المساواة إلى تراتبيّة، فإلى جانب طبيعتها الدقيقة، تتضمّن المنافسات الاحتفاليّة أشكالًا متنوّعة من التباري ومنح الجوائز، بدءًا من اختيار ملكة الجمال إلى اختيار أفضل موسيقيّ، أو أفضل لاعب، أو أفضل مطرب، أو أفضل راقص، فرادى أو فرقًا، إلى جائزة الحكي الارتجاليّ المبتَدَع، أو العمل الفنيّ، بأنواعه المختلفة، إلى أفضل ديكور احتفاليّ. وبتحديد هؤلاء الأعضاء الفائقين ومنحهم الجوائز، تعيد الجماعة البشريّة ضمنيًّا تأكيد عدد من قيمها المهمّة.

وتضمّ الأنشطة الرياضيّة أو الأحداث الرياضيّة التنافسيّة ألعابًا جماعيّة وفردية، سواء كانت تنبني على الحظّ أم القوة أم البراعة والاقتدار؛ تلك التي اعتُبرت تحويرًا للألعاب القديمة، أو المعارك الطقوسيّة الموسومة بالرتابة والنهايات الإجباريّة، مثلما هو الحال في الصراع بين النور والظلام بوصفه تمثيلًا لنشأة الكون، ثم حوّرت بصورة تصاعديّة تاريخيًّا وإقليميًّا فتحولت إلى معارك بين المسيحين والمورو، على سبيل المثال، أو تمثيل الأفراد؛ فالأبطال الفائزون champions (التي تعني حرفيًّا العيّنة) يمثّلون كلّ أطياف الجماعة البشريّة.

ومثل هذه الألعاب، في جوانبها الوظيفيّة، قد تُرى بوصفها عرضًا وتشجيعًا للمهارات، مثل: القوة والتحمّل والدّقّة، التي تكون مطلوبة في الأعمال اليوميّة، والأشغال العسكريّة، وقد كان هذا، على سبيل المثال، الأساس المنطقيّ للمعارك القروسطيّة التجريبيّة. أما في جوانبه الرمزيّة فإنّ التباري الاحتفاليّ قد يُنظر إليه على أنّه استعارة لبزوغ السلطة وتأسيسها؛ مثلما يغنم المنتصر كلّ شيء، تأخذ الفرقة الفائزة رمزيًا المضمار أو المدينة عند ظفرها بالمباراة.

وفي نهاية الاحتفال تأتي طقوس وضعيّة النّهاية [الانسحاب من الحالة الاحتفاليّة زمانًا ومكانًا= تفكيك الاحتفال]، وهي متناظرة مع تلك التي تقع في وضعيّة البداية [التحوّل إلى الحالة الاحتفاليّة زمانًا ومكانًا= تشييد الاحتفال]؛ حيث تسم [الطقوس] أنشطةَ النهاية، وتمهّد للعودة إلى البعدين المكانيّ والزمانيّ الطبيعيّين للحياة اليوميّة.

إن مورفولوجيّة شاملة أو حتّى واسعة للاحتفالات سوف توافق بالفعل مجموعة قليلة، إن وجدت، من الأحداث الحقيقيّة. فالاحتفالات الواقعيّة في الحياة لا تمثّل كلّ المكوّنات المسرودة، ولا حتى باختزال دلالاتها، التي تكون أشكالًا ثانوية ونادرًا ما تكون ذات معنى. بينما ستتوافق مورفولوجيّة شاملة للاحتفال مع دائرة احتفاليّة كاملة، وستشكّل أجزاء عدة منها صورًا لكلّ واحد من الأحداث الاحتفاليّة الحقيقيّة.

إنّ تجزئة المركب الاحتفاليّ إلى أحداث موزّعة على طول اللائحة الزمنيّة للدائرة الاحتفاليّة تتّفق مع طريقة التأريخ ونزعاته إلى المركزيّة واللا مركزيّة في الحياة الاجتماعيّة، إلى جانب التفاعل بين السلطات الدينيّة والدنيويّة، واقتسامهما تسيير الحياة الاجتماعيّة والرمزيّة و"طقوسها الجمعيّة".

إضافة إلى ما سبق؛ فإنه في العصر الحالي وفي ظل الثقافات الغربيّة والمتغربنة تحاول كينونات كبيرة ومختلفة وغالبًا أكثر مثاليّة أن تضع نفسها بديلًا عن الجماعات المتماسكة الصغيرة القديمة، بوصفها مجموعات مرجعيّة ومراكز للحياة الرمزيّة للنّاس.

واليوم نحاول أن نجذب الجمهور إلى الحدث عن طريق وسائل الإعلام، أو نقل الحدث إلى الجمهور بتفويض كينونات أصغر، مثل الأسرة، لإدارته في أماكن متعددة في الوقت نفسه، أو بتشظية الاحتفالات القديمة إلى أحداث احتفالية بسيطة متمحورة حول طقس واحد بالغ الأهميّة والدلالة. ويمكننا أن نرى مثل هذا التجزيء في الولايات المتحدة؛ حيث تكون الوجبة الطقوسيّة هي بؤرة احتفال عيد الشكر، وتبادل الهدايا هو بؤرة عيد الميلاد المجيد (الكريسماس)، ودخول السّنة الجديدة. في حين يكون الاقتدار العسكريّ والانتصارات والفخر الشعبيّ هي الثيمات الكامنة خلف الاستعراض العسكريّ في الرّابع من يوليو، واستعراض الورود Rose Parade. إن المظاهر الكرنڤاليّة هي الأساس لثلاثاء الاعتراف Madri gras [Fat Tuesday =Shrove Tuesday]، والهالووين [عشية عيد جميع القّديسين]، ويظهر الانعكاس الرمزيّ

بجلاء في سباق "ديربي التّدمير" Demolition derby. كما أن تقاليد الذكرى السنويّة لمولد السلالة الحاكمة حاضر أيضًا، وربّما حوّر كذلك، في احتفالات مولد جورج واشنطن وإبراهام لينكولن؛ حيث استنسخت المسابقات تمامًا عن طريق سباق إنديانابوليس ٥٠٠، والسوبر بول Superbowl، وديربي كنتاكي [سباق الخيول]. وحتى الاتجاه القديم الذي ينظر إلى الألعاب الطقوسيّة للاحتفال بوصفها أحداثا كونيّة ربّما يُسطّح مصطلح "البطولات العالميّة"؛ حيث يُستخدَم بشيء من التجوُّز لأحداث هي بالمعنى الدقيق مواجهة بين فرق محليّة تمثّل ثقافة مشتركة أو لعبة إقليميّة محدودة، مثل: كرة القدم الأمريكيّة أو كرة القاعدة/البيسبول. وتقع طقوس العبور الاحتفاليّة في يوم الثالنتين (عيد الحبّ)، وحفل نضج الأنثى debutantes ball' [تعني في الأصل بلوغها سنّ الرّشد وكونها صالحة للزّواج]، واحتفالات الشّراب بمناسبة بلوغ العام الثامن عشر، واحتفالات التآخي سواء في جمعيّات الذّكور أم الإناث المؤمنين بأفكار ما تجمعهم. وتشمل طقوس الإذعان والإقرار بالحالة تولية الرؤساء، ويوم الأب، ويوم الأم. إن الملوك والملكات الكلاسيكيّين للاحتفال التقليدي "ملك/ملكة مايو" لهم معادلهم الوظيفيّ في مسابقات الجمال سواء بالنسبة لملكة الجمال من الآنسات، أم المتزوجات، وبالنسبة إلى الرجال كذلك، على مستوى أمريكا. كما انتظمت المسرحيات في الاحتفالات السنويّة المتنوّعة للفنون بدءًا من احتفالات شكسبير إلى احتفالات جوائز الأوسكار في لوس أنجيليس مرورًا بالسيمفونيّات، وحفلات الجاز، ومسابقات العزف على الكمان، والصورة العصريّة لأجازة العمال/عيد العمّال feria /Ferias، [هو يوم كان لا يُجبر فيه النّاس بخاصّة العبيد على العمل في روما القديمة]، ومعارض الرّيف، كلّها ما زالت موجودة وقائمة بهذا التنوّع الكبير.

وإذا لم تكن هذه الأحداث احتفالًا بالفعل فهي جزء من دائرة احتفاليّة، أي سلسلة من الأحداث التي تقع ضمن حدود أكثر إحكامًا من حيث الزمان والمكان والأفعال في ثقافات وأزمان أخرى. وهذا المركّب الاحتفاليّ دائم التغيّر والتطوّر، ويحتفظ الاحتفال بأهميّته الأصيلة في كل الثقافات بكلّ تحوّراته؛ لأنّه يبقى بالنسبة إلى الإنسان بطبيعته الاجتماعيّة هو السبيل الأكثر أهميّة ليشعر بالتناغم مع عالمه، وبما هو أبعد من مشاركته في الوقائع الخاصّة بالاحتفال، وكذلك هو سبيله للاحتفاء بالحياة في لحظات مسروقة من الزّمن.

(*) بروفيسور إيطالي في الفولكلور، مدير اللجنة العلمية "لاحتفال الشمس"، له العديد من الكتب والأبحاث في التراث الثقافيّ وقضاياه باللغتين الإيطاليّة والإنجليزية، من أشهرها: **صدمة الثقافة، إيطاليا !**، و**الفولكلور في البيت**، و**الفولكلور الإيطالي: بيليوغرافيا** و**تعليقات، وقت مستقطع: مقالات عن الاحتفالات**. ومنه أُخذ هذا المقال Festival: Definition and Morphology. وكل ما هو مذكور في المتن بين معقوفين [] هو من إضافة المترجم .

من السّيرة الهلاليّة

زواج رزق من خضرة الشريفة ومولد أبو زيد الهلالي

رواية الشاعر: عبد الجليل عراقي حواس(*)
جمع وتدوين وتوثيق:أحمد بهي الدين العسّاسي

الصلاة على النّبي أَفضلْ:

النّبي سعيد ومن صلّى على النّبي يَستفيد، وما اجْتمعنا إلا لنصلي عليه.

عنْد مَا قَال رَاوي الكلام والنّص والأَقْوَالْ، عن عَربْ تُسَمّى عَرَبْ بَنيّ هِلَال، وكان في العصر والأوان سُلطانهم اسمه الملك سَرْحَان، أمّا الأمير رزقْ بَعد مَا اتْجَوّز الملكة شَمَّة بنت زيد النِّقي بن حارث وقعدت معاه فترة من الأيام والسنين ما خَلَفْتشْ، ماجَابتش خَلَفْ خَالِص، كانت عَاقِر. فَعَنْد ذلك الأمير رزْق السّجيع بن نايل، كان عَنده مَالْ، غَنِي يَامَه قوي، غَني مَال كِتير بس ماعَندُوش خَلَفْ صُبْيَان.

فرِزْق قَعَد يبْكى في الأحوال، شُوف هَيْبكي يقول إيه، وعاشق النّبي يصلّي عليه:

سَعيـد النّبـي واللّـي يصلّـي علـى النّبـي
والمُصْطَـفَى نُـوره مـن الشّـرْق لَايـحْ
واسْمـع مـا قَـال رِزْق السّجيـع بـن نايلْ
دَمـعٌ جَـرى مـن مَحْجـر العِيـن سَـايـحْ
وقَضيت زَمـانى يـا جَاويد على فَرْشة الهَنَا
لَكَ الحَمـد يـا رَحمـن مـا بِيـن السّمايحْ
ومَالـي كِتِيـر يـا رب مافِيـش بَقى الخَلـَفْ
ومَال بلا خِلْفَة بَعْـد العُمـر زايـل ورايـحْ
وخَـدْنـا مـن الحريـم تَمانية صبـايـة
خَـلِّفْـت أنـا بَنـات تـزَيّـن المطـارحْ
وخَلَـفْ البَنـات والله مـا مِنـه فايِـدة
خَلَـفْ البَنـات آي مـا مِنـه مَصَـالـح

أَنْظُـــر بعينـى أَلْقَـى غـانـم بِبِـركـبْ
تِرْكَب عِيـالـه وَرَاه سُبُـوعَـة فَـوَالـحْ
أَنْظـر بعينـى أَلْقى القَـاضي بِبِرْكَـب
تِركبْ عِيـالـه وَراه تِسـدْ المَطـارحْ
وأنا أَرْكب فَريـد القُوم مَكـسُور خَاطِـري
مـا عَنديش أنـا غـُلام ولا ضُـفْـر نَـاجـحْ
سَمـع الكـلام غَـانـم نَـادى وقـال لـه
الصّبـر يـا مَنْسُـوب تِنْـول المصـالـحْ
وقُـوم يـا رِزْق إجـّوز بِجُـلّاس بِنـتِـي
منهـا غُلام إن شَـاء الله وِيْكُـون صَـالـحْ
قَـام الأميـر دا رِزْق عَقَـدْ لعَقْـدِهـا
فَـرح الأميـرة جُلّاس عَـمَـلـوا دَبـايـحْ
قَعَـدِت معـاه سَنتين والتّـالِتَة حَمَـلَت
مِـنْ حَمـل الزُّغْبِيَّـة بَـانـت الـروايـحْ
تَمَّتْ مـن الشهـور تِسْعَـة كَوَاملْ ووَضَعَتْ
وجَابت بِنت كِمِلُوا حِدَاشر آي كده وصَحَايِحْ
صَقَّفْ عَلـى اليَدِّيـن مِـن مِيـلة الزَّمـنْ
يـا بِيْن صَالحـني مـا إنِتَ رَاضي تِـصالحْ
يـا بِيـنْ صَالحـني كفـايـة مـَا فَعَلت بي
ذَلّتْـنى يَعْنِـي آي مـا بيـن السـمـايَحْ
جُـلّاس يـا جُـلّاس رَوَّحـي بِيت أبـوكي
مَانِـش عَـايز حِرْمَـانْ هنـا فِي المَطَـارحْ
قَالـتْ لُـه يـا جَـاوِيـد الصَّبـر طَيِّـب
بالصَّبـر يـا مَنْسـوب تِنْـول الـرَّبـايـحْ
اللّي تِجيب البنـت طبعًا تِجيـب الولـد
اصْبُـر يـا مَنْـسُوب تِـنُـول المصـالـحْ
تَمّـت مَعـاه سَنتيـن والتَّالتـة حَمَلَتْ
تُمّت مـن الشهـور تِسعـة ووَضعَـت
وجَابت له وَلد إِيده الاتنين عُوج ورِجْلِيه كَسَايِحْ
صَقَّـفْ على اليَـدّيـن رِزْق بـن نـايل
يـا الله السـلامة مِـن الزَّمـان المكـافحْ
يا بِيـنْ صَالحنـي آه كفـايـة مـا فَعَلْتَ بي

رَميـت سِـلاحـي لـك والعُـذر واضـحْ
جُـلّاس يـا جُلّاس روَّحي بيـت أبـوكي
مَانـش عـايـز حِـرْمَـانْ هنـا في المَطَـارحْ

يالَّه خُدي ابنك ورَوَّحي بيت أبوكي، خَدِتْ ابنها على كِتْفِها وبِنْتِها في يَدّها ورَاحت على بِيت أبوها غانم، الناس لمّا يكون الجُود شَاحِحْ.

رَكَبْ الأمير رِزْق وسَرْحَان الاتنين معًا سَوَه
بِصِيـدُم غـزال يَعـني مـن هـذا الكفـايحْ
بِلْقُـم راجـل مَجْـذُوب فـي المُلْـك سَارِحْ
الشِّـيـخ بِقَـفْ يِقُـول اللّـه
الرِّيـم عَلى صَـدْرُه كمـا بَحْـر مَالِحْ
حَوِّدْ عليهـم الشِّيـخ سَـدْ طرِيقهـم
قـال لـه يـا رِزْق يـا أبو وَجْـه سَامِحْ
شَايْفَـك بَقَـتْ زَعْـلانْ عَلى قِلِّـةْ الوَلَدْ
نِـظَـام الرَّحمَـن فـي المُلـك صَـالِـح
مِـنْ طَلْعِـة الحُجَّـاج مِـنْ مَصـر للنَّبي
زُورْ النّبـي يـا جـاويـد تِنُـول الرَّبَـايِـحْ
رِسْيُـم على قِرْضَـة الشَّـريف بـن هاشم
مِـن بِيـت رَسـول الله أبـو نُـور ولَايِـحْ
رِسْيُـم علـى الشَّـريف قِرْضَـة بـن هاشم
عَنْـدُه صَبِـيَّـة حِـلْـوَة وبَـهِـيَّـة
مِـن بِيـت رَسـول الله أبـو نُـور ولَايِـحْ
تُسَـمَّـى خَضْـرَة الشَّـرِيفَـة المُنَسَّـبَة
مِأَصّلَـة الجَـدِّيـن وكُـل المَصَـالِـحْ
اِمْهُرهـا مـن مَهْـر الأَمَـارَى تِفُوز بها
اكْسِيـها مِـن خَـاصْ الحَـرير الرَّتَـايِـبْ
إن شَـاءَ رَبِّـي منهـا بقَـت وَلَـدْ
مِنْهـا غُلَام يـا ابْنـي يِكُـون صَـاحِـحْ
سِـمِـع الكـلام دَا رِزْق قَـال لُـه
يا أَخـي إنتَ مِيـنْ يـا اللّي بِتِدِلِّني
على طَرِيـق الخيـر وكُـل المصَـالِـحْ
قَـال لـه أنـا قُطْـب الرِّجَـالْ يـا ابني

قُطْب الرِّجَـالْ يَعْني فـي البَـر سَـارِحْ
خَـدُوا بَقَـتْ الشـيخ وَصَلُـم على الخِيَـم
قَعَـدُوا بَقَتْ مـع الشيـخ تَلَتْ لَيـالِـي
وِكُـلْ لِيلَـة يِبْقَى ذِكْـرْ اللّـه صَاحِـحْ
وفي العُـزُومَـة يـا جَـاوِيدْ دَبَحُـمْ دَبَايِحْ
والذّكْر كان شَغَّالْ طُول اللِّيلْ لِحَدْ الوُجُوه السَّمايحْ
ذِكـرْ اللّـه يـا جَـاوِيدْ هُـوَّ وِصَـايَـة
أتـى مَعَـادْ الحـج رِزْق وقـال لـهـم
أنـا لِرَسُـول اللّـه هَـايِـم وِرَايِـحْ
قالوا الجَميع ويَّـاك يـا فَـارس العَرَبْ
يـا بَخْـت مِـنْ كـان مُشْتَـاق وِرَايِـحْ
نِـزُور النّـبي يـا شِيـخْ وِكُـلْ المَصالحْ

صَلُّوا على رَسُول الله

قَالوا: نِرُوح مَعاك نِزُور النّبي هُوَّ حَدْ يكْرَه زِيارة النّبي، قال: يالَّه، هِدِّوا. هَدَّوا الخِيَام وحَمِّلوُها على القِعْدَانْ، ومَشُوا لِحَدْ أَرْض النّبي عليه السلام، فلقوا الملك الشريف قِرْضَة بن هاشم، نَاصِب أَرْبَع خِيَام، بَس كُل خِيمَة لها تَوْجِيه، خِيمَة بِيضة، وخِيمَة حَمرة، وخِيمَة سَمرة، وخِيمَةخَضْرَة، فالعَرَبْ احتاروا يملكوا إيه؟، قال سَرْحَان: يا رِزْق، قال له: نَعَم، قال له: دُول أَرْبِع خِيَامْ، واحْنَا مِشْ عَارفين الخِيَم أَنْهي بِتَاعِتْ الكَرَم، وأَنْهي بِتَاعِتْ إيه، احْنَا أَرْبَع تِسعِينَات أُلُوف، كل تِسْعِينْ أَلْف مِنّنا يِسْكِنُوا في خِيمَة، قَالوا: فَنَّطْنَا إِنْت بَقى، قَعَّدْنَا إنت، قال سَرْحَان: أنا الملك بِتَاعْ العَرَبْ أَقْعُد في الخِيمَة البِيضَة، وأَخُويَه رِزْق بالنسبة إنّه عَرِيس جديد نِهَيَّأ له الفَرح يُقعد في الخِيمَة الخَضْرَة، وغانم ورِجَاله يِقْعُدوا في الخِيمَة الحَمْرة لأن غانم أَحْمَر، والقَاضي بِدِير راجل بِيقْرَا القرآن، وقال لك العلم نُور وإن دَخَلْ مكان يِنَوَّرُه، يِقعُد في الخِيمَة السَّمْرة، فالعَرَبْ يِملكوا بَعضْ.

مِلكُوا الخِيَام مِن كُل جِهَة وكُل مَكان، فالملك قِرْضَة الشَّريف كان عَنْدُه تَعَوُّدْ آخِر النَّهار يِشُوف الخِيَم فيها حَدْ أو ما فِيهاشْ، فلقى الخيم مَمْلُوكِين الأَرْبَعَة، فالشّيخ قِرْضَة وَقَف على القَدم قَعَد يِرَحَّب بِيهم يقول لهم هذا الكلام، والعَرَبْ تِسْمع إليه، وعاشق محمد يِكَثَّر مِن الصَّلاة والسَّلام عَليه:

يـا مَـرْحَبـا بِيـكُـم يـا حَبَـايِـبْ
حَصَلِـتْ بِيكُـم البـركات ونُلْنَـا الفَّوَايِـد
أَيْـنَ أَسَـامِيـكُـم وأَسَـامِـي بِلَادِكُـم
تِنْـدَهْـكُـم الـلّمـة وِكُـلْ الحَبَـايِـبْ
كُنْتُـم ضُـيُـوفْ الـلـه أهـلاً ومَـرْحَبـًا

اللّي مـــا يرَحَّبْـش بضيف الله أَخْطَأ وعَايِبْ
وإن كُنتـــم مَطْـرُودين بِيكـُم أَلْـــف مَـرْحَبَا
مُـتـُّمْ ولا يِكْشِـــفْ عليـكـــم المُطَـالِـبْ
وإن كُنتـــم حَرْبِـيَّـــة بِيـكُـم أَلْـــف مَرْحَبَـا
احْنَـــا وانتـــم بَـقَـــى دَا فُـــوق الرَّكَـايِـبْ
وإن كُنتـــم بقى طُنَبَـــا أَلْفِيـــن مَرْحَبـــا
عَشَـــان الطَّـيب احْنَـــا نِبِـيع الرَّقَـــايِبْ
سَمَعْ الكَـــلَام سَرْحَـان ضَحَـك وقـــال له
تِسْلَـم بَقَى وِتِدُوم مِـــن كُـــل المَصَايِبْ
احْـنَـــا ضُيُـــوف اللـه ثُـــمَّ ضُيـوُفَـــك
مَا لَقِيتـــش أنـــا حِلِّي لِضِيفُـــه يِحَـــاربْ
قَالْ لـــه ضُيـــوف اللـه بِيـــكم أَلْف مَرحَبا
احْنَا نِحـــبْ الضِّيـــف وِكِـــل الحَبـــايِبْ
مَرحَـــبْ وِبِالأَسْيَـــاد عَنْـــد عَبـيَـدهِـــم
اللّي مـــا يِرَحَّبْش بِضِيفْ الله أَخْطَـــأ وِعَايِبْ
يَـــا مَرْحَبَـــا بِيـكـــم أَلْـفِيـــن مَرْحَـبا
عَـــدَدْ مـــا جِيتُونَـــا وِدُسْتُـــوا التَّـــرَايِبْ

صَلُّوا على النّبي

قَال لُه: يا أَلف مَرْحَب بيكُم عَدَد ما جِيتُونَا ودُسْتُوا التَّرايِبْ، طيب إنما إنتو دِلوقتي الخِيمَة البيضة نَاصِبها للضُيوف، والخِيمَة الحَمْرة نَاصِبها للنَّسَايِبْ، والخِيمَة السُّودة نَاصِبها للحَرب، والخِيمَة الخَضْرَة نَاصِبها للطَّنَايِب، أنا مش عارف مِين الطَّنيب، ومِين اللّي هَيْحارِبْ، ومِين النِّسيب، مِش عَارف، قال سَرْحَان كِبير العَرَبْ مَلك الهَلَايْلَة: احْنَا ضُيُوفَك، وبَعْد الإِضَافَة يمكن يحصل نَسَب لِبَعض الناس، قال: أهلاً وسهلاً حَصَلت البَركة.

دَبَحُوا الدَّبَايِح، وعَزَم اللّي جَاى واللّي رايِح، والرِّجَالْ السَّمايح قَعَدوا في حَظ وإِكْرام زَايد، صَلُّوا على رَسُول الله.

العَرَبْ خَدُوا الإِضَافَة بِتَاعِتْهم تَلَتْ تيام، بَعْد تَلات أيام تَقَدَّم الأمير سَرْحَان كِبير العَرَبْ مَلك الهَلَايْلَة قال له: يا شَرِيف قِرْضَة، قال له: نَعم، قال له: احْنَا دِلوَقتي خَدْنَا الإِضَافَة بِتَاعِتْنا، قال له: آه، قال له: وعَايزين نِنَاسب، عَنْدك طَلَبْنا؟، قال له: عندي، قال: يعني عَنْدك بنت كُوَيّسة، قال له: عندي، أنا هَأَلاقي أَحْسن مِنكم، إنتو نَاس عَالْ، قال له: طَيّب أنا هّأقول لك على حّاجة، قال له: نعم.

شوف الملك سَرْحَان كِبير العَرَبْ مَلك الهَلَايْلَة يقول للملك قِرْضَة الشريف بن هاشم خَدّام البيت والحرم يقول له إيه، والعَرَبْ كُلك تِسْمَع إليه، وعاشق محمد يصلّى عليه:

المُصْطَفَى طَلَب الشَّفاعة ونَالها
يَقُول الأَمِير سَرْحَان اسْمع كَلَامي
قَلْبي حَمَل أَحْمَال ما حَدْ شَالها
إِن مَالت الأَحْمَال بإِيدي عَدَلْتها
وإِن مَالت الدنيا على الله اعْتِدَالها
اسْمَع كَلَامي لك يا شَرِيف يا ابن هاشم
اسْمَع كَلَامي آه وافْهم سُؤَالْها
احْنَا عَرَب هِلَال احْنَا الأَكَابِر
احْنَا الأَكَابِر آه سلاطين رِجَالْها
ولا نَاخُد البِيضَة على بَيَاض خَدِّهَا
إِن مَالت البِيضَة تِعَيّب رِجَالْها
ولا نَاخُد السَّمْرة على كُثْر مَالِها
إِن خَسْ مَالَك يُوم تِعَايْرَك بِمَالها
ولا نَاخُد الرَّعْنَة ولا بِنْت الدِّنِيَّة
مَتْهُومَة بالعِيب ما نِقْرَبْلَهَا
ولا نَاخُد اللّي تِلْحَسْ الماعون بإِيدْهَا
إِن صَابْها يُومِين شُحّ تَاكُل عِيَالها
ما نَاخُد إلا صَبِيَّة أَصِيلَة مِأَصّلَة
مِأَصّلَة الجَدّين عمًّا وخَالها
نِمْهُرْهَا مِن مَهْر الأَمَارى نِفُوز بها
نِكْسِيها مِن خَاصْ الحَرِير رِتَالْها
يمكن يِصَادِف يِبْقَى مِن المَاعُون وَلَد
يِبْقَى مِن المَاعُون صَافي زِلَالْها
إِذا تُكَلَّم آه في الجَمْع كِلْمَة
يِقُولُوا مَحْلَى وابن رِزْق أَتى وِقَالها
إِن كان عَنْدك الطَّلَب احْنَا نِنَاسِبْ
مَا عَنْدَك الطَّلبْ نِجِيب تِقِيل الحِمْل فُوق جِمَالها
ضَحَكْ الشَّرِيف قِرْضَة آه وقَال له
والله كَلامك شَهْد مَا بين رِجَالْها
أنا عَنْدى صَبِيِّة كَواكِب زَهِيَّة حِلوَة ومِسْتِوِيَّة

مِــن بِيــت رَسـوُل الـلـه بَايِــن جَمالهـا
اسْمـهـا خَضْــرَة الشَّــرِيفَــة الـمُنَسَّــبَة
مِــأَصّلَــة الجّــدِّيــن عمًــا وخّـالهــا
بَسْ اتْكـلم فـي المَهْـر كِـدَه قُــدَّام العَرَبْ
افْــرِض المَهْــر بِيــن عَمّهــا وخَـالهــا
سَمَـع الكَـلام سَرْحَــان ضَحـك وقَــال له
احْنَــا عَـرَبْ هِــلَال دا احْـنَــا الأَصَـايــل
احْنَــا الكُبَــارة آي كبَــارة هِــلَالهــا.

واللّي بِيْنَاسِب مَا بِيْدَوَّرْش عَلى المَال يا سِيادْنَا، اللّي بِيْنَاسِبب يْنَاسِب رِجَّالَة، خُدْ بِنْت الأَصيل تِنَاسِب أَصِيل، المُهم مِش في الفُلوس يا رِجَّالَة ، المُهم في الكَمال والإنسانية والوَاجب والمَعْروف.

هَنِدِّيــك يــا قِرْضَــة فـي مَهْــر الشَّرِيفَــة
خَمْسيــن مِــن الأَبقــار وخَمْسيـن من الغَنَم
خَمْسين جَمَــل يَا شِيخْ يِشِيــلـوا حِمَـالْهَـا
أَلْـفِيــن عَــبْــد آه عَبْــد سُــلَالَــة
عَـبِيــد مَشْـهُــورَة لنُقْـلِــة رِجَــالْــهــا
نِدِّيــك بَقـى كِيســة مِــن الـدَّهــب
تِــوْزِن قِنْـطَــار وتِجْــرَح قُبَــالْهَــا
والله العّريــس فَقيــر مــا بِيــن العَــرَبْ
وِدِي مِش أَوِّل وَاحــدة لِيه ولَا تَــاني حَلَالْهَـا
إنّ عَنْــدك المَهــر وافِــقْ أَهْــلاً وَسَهــلاً
ماعَجَبَكْش المَهْر نِمْشي ونْشِيل الحِمْل فُوق جِمَالها
ضَحَــك المَلك قِرْضَــة الشَّريف وقــال له
يــا زِيــن المَهــر والله مــا بِين رِجَـالْهــا

يا قَاضي العَرَبْ اكْتِب عَقْدِها، اكْتِب العقد واعمل قَايْمَة عَنْدك، وقَدْ دِه تَلَتْ مَرّات مِن عَنْدي أنا.

قَــدُّه تَلَــتْ مَــرَّاتْ مِــن عَنْــدي أنــا
لخَضْرَة بِنْتي نُقوط يِمْكِن يميل عليها الزَّمن تِسْنِد قُبَالْهَا
قَالـوا وِكِيــلَك مين آه يــا ابــن نايِــل
وِقَــال وِكِيلِى سَرْحَــان أَحْســن رِجَــالْهـا
قَــالُم وِكِيلــك مِيــن يــا سِت خَضْــرَة

من السيــرة الهــلاليــة... أحمــد بهــي الــديــن

قَـالـت أَبـويـه مـا بيـن رِجَـالْهـا
عَقَـدُم بَقَـت العَقْـد عُقْبـال عَنْدِكُم
عُقْبـال بَقـى الأَفراح يـا أَحْسْن رِجَالْهـا

دَخَلَ الأَمير رِزْق بخَضْرَة الشَّريفَة وعملوا الفَرَح فَرَحين، واتْلَمّت الحَبايب والمُسْتَمعين، وبَعد كِده ارْتَحَلت العَرَبْ وراحُوا نَجْع هِلَال، حُجَّاج وجَابوا عَرُوسة أَحْسَن فُعَالْهَا. صَلُّوا على النّبي.

حَجُّوا وزَارُوا وجَابوا عَرُوسَة أَحْسَن حَاجة، صَلُّوا على رَسُول الله، وقَالوا احْنَا عَايْزين نَاخُدها بيضَة عَشَان نفْرَّحُوا قَرَايينا اللّي هناك؛ فَخَدُوا العَرُوسة وارْتَحُلوا وراحُوا نَجْع هِلَال كلَّك العَرَبْ، صَلُّوا على رَسُول الله.

أَرَادَ الله بإرَادَته خَضْرَة قَعَدت مَع رِزْق سَبَع سَنَوات لا حَمَلت لَا بنْت ولَا وَلَد، مَا جَابتْش حَاجَة خَالص لَا وَلَد ولا غُلام، فالعَرَبْ كانت تقُول لُه بَقى عَاقِر وتجيبها من عِنْد رَسُول الله تَقْعُد مَعَاك سَبَع سِنين، يا طُولة بَالَكْ يا أَخِي، قال: أَصْلها حِلْوَة، جَميلة، أَصيلَة، مُنَسَّبَة، قالوا: إنْ شَاء الله بالنَّسَب ولا فيهاش خَلَفْ!، عَلى رَأْى الرَّسول ما قَال دُونَ الخَلَفْ فِيه لا خَيْرَ فيه، قال: يا سْيَادْنا دِي أَصيلة وشَريفَة.

احْنَا قُلْنا إنْ غَانم إدَّى لرِزْق بنته اسْمها جُلَّاسْ، فغَانم قال له يا رِزْق أَقُول لَك كِلمْتين:

يـا رِزْق جَرْيَـك على العَقَـارة خَسَـارةْ
صَبِيَّـة عَـاقِـر مـا فِيـهـا نَـوَالـهـا
سَبَع سِنين وِهِيَّ ويَّـاك لَا حَمَلتْ ولَا شَالت
ولا جَـابِت لا بِنْت ولا وَلَـد إيـه دِه
ورَجَّعْ دِي يـا مَنْسُـوب وهَـات بَدَالهـا.

فالعَرَبْ قَعَدت تلُوم رِزْق، فرِزْق قَعَدْ تَلَتْ تِيَّام مَحْجُوز عَنْد الصيوَان، العَرَبْ حَمَّضوا، نفْسُه وكَرَّهُوه في مِرَاتُه، فَبَعْد تَلَتْ أَيَام رِزْق رَحَل من صيوَانه فَقَابْلته خَضْرَة، كانت خَضْرَة بتْقَابْلُه مُقَابلة نَاس مِتْربيين محُتَرَمين، المَيَّة في إديها، والفُوطَة على إديها، وتسْقيه إن كان عَطْشَان، وتأَكَّله إن كان جَعَان، وتقَابْلُه مُقَابْلَة حَنان حلوة، فرِزْق قَعَد فَلَقَتُه زَعْلَان وَجْهُه مكَشَّر- وطَبعًا السّت من دول لها طَلَّة في الراجل فقَابْلته قالت له: مَالَك؟، قال لها: أَقُول لك على حَاجة، قالت له: اتْفَضَّل قُول.

فَصَار رِزْق يكلم خَضْرَة بنت قِرْضَة الشَّريف بهذا الكَلام، وهى تِسْمَع إليه، وأَحِب النّبي وأَحِب كل مَنْ يصلّي عليه:

بأَقْـول غَزَالـة الرّيف لهـا حِلْقَـان في الأَوْدَانْ
الشَّعـر سَـادِل ومَطـروح وَرَا الأَوْدَانْ
خَطِرت قبالى شَغَلِتْ لي بَالي من غير شُغل وسِحْرْ
منين أَجِيب مَغْرَبي يِعْمِل لي حجاب للسحرْ
أَمَـرّ مـن السّحر قـال الـزَّن في الأَوْدَانْ

***

أَنـــا عَبـــد مِن يِعْشَـــقْ جَمَـــال مُحمـد
المُصْطَـفَـى فـي الحَـشـــر نِسْـتَرْجَـــاه
قَـــال الأميـــر رِزْق السَّجيـع بـــن نَـــايـــل
آهٍ مِـــن حُـكْـــم الـــزَّمـــن وقَسَـــاه
آهٍ دَا مِـــن الـــزَّمـــن الُمعَـــاكِـــسْ
مِسْكِيـــن مِـــن هَـــدْ الـزَّمـــان قِـــوَاه
خَضْرَة يـــا خَضْـــرَة اسْمَـعـى كَـلامِـي
يـــا بنت قِرْضَـــة افْهَـــمِي كَلَام مَعْنَـــاه
أَمَانَـــــة... أَمَانَـــــة... أَمَانَـــــة
أنـــا مِشْ وَاخْـدِك بَقَـت إمَّـــال أَنْغَـنِي
وَلَا أَنـــا وَاخْـــدِك عَلى خَـــدِّك وحَـــلَاه
وَاخْـــدِك عَـشَـــان أَكِيـــد بِيكي الأَعْـــادَه
تِـجـيـبى وَلَـــد يِعَـــمَّـــر لِـــي دَار أَبَـــاه
تِجيبى وَلَـــد يـــا خَضْرَة وِيحْمـــل ذِكْـرَتي
مـــن بعـــد عينى يِقُـولوا عَـــاش ابـــن أَبَـــاه
ضَحَكِتْ وِقَالت إيـــه رُدْ عَليَّـــه رَد الصَّالحين
الصَّبر طَيّب بُكْرة الفَرح يِيجى مِن عَنْد الله
قَـــال تَـــاه مِنِّي الصَّبر عَلى إيـــه أَصْبُـــر
آدِي لِـــك سَبَـــع سِنِيـــن وإنتـــي مَـعـــاه
النَّـــاس تِعـايِرنِى وآدِي النَّـــاس تِـقُـــول لي
جَابْهـــا عَـــاقِـــر مِـــن بِيـت رَســـول الله
يـا خَضْرَة قُـولي لـي يـــا خَضْرَة عَلّمِيني
إيـــــه... إيـــــه بَـــسْ قِلَّـــة ضَنَـــاه
ضَحَكِـت الشَّـرِيفَـــة آه تِقُـــول لُـــه
مِيـــن بستَعْـــدِي نَفْسُـــه بِيَـــدَاه
إنْ الخَـــلَـــفْ آهٍ وخِـــلَافُـــه
وكُـــل شِيء طَبعًـــا مِـــن عَنـــد الله
اصْبـــر الصَّـبـــر طـيِّـــبْ
يَـــامَـــه يِنُـــول الـصَّـــابريـــن مُنَـــاه

من السيـرة الهـلاليـة... أحمـد بهـي الـديـن

سَمَع الـــكلَام دَا رِزْق هَاجِـــتْ ضَمَـــايـــره
مِـــن كَلَام النَّـــاس يـــا أَخُويه الغِيظْ مَلَاه
آدِي لِـــك سَبَع سِنيـــن وإنـــتـــي عَـــاقِـــرْ
وإنـــتي دَا عَـــاقِـــر مـــا فِيكى ضَنَـــاه
أَوّلْ سَنَـــة قُلْنـــا فَـــاتِـــتْ وانْتَـــهِـــتْ
والتّـــانِيَـــة اتْعَـــشَّـــمْنَـــا بِفَـــرَج اللـــه
والتَّـــالِتَـــة بَـــرْضُـــه تَـــاهِـــتْ بَصِيـــرَتِـــي
الرَّابِعَـــة العَقْـــل مَنِّـــي تَـــاه
خَامِس سَنة يـــا خَضْرَة النـــاس تِقُـــول لي
جَابْهـــا عَـــاقِر مِن بِيـــت رَسُـــول الله
قَالت لُه مَالَك ومَـــال النَّاس يا ابـــن نَايـــل
مَن تَبَع النَّـــاس والله يِـــرُوح في لَظَـــاه
خَلِّيك مَع ربَّـــك مَالكْـــش دَعْوَة بالنَّـــاس
مِـــن تَـــبَـــع النَّـــاس رَاح بَـــلاش
قَال لهـــا تَاه مِنّي صَبْرِي مِشْ طَايِق أَصْبُر
وِضَرِبْهـــا دَا بِالقَلَـــم عَلى حُسْـــن خَدّهـــا
الـــخَـــد الأبـــيـــض ورَاحْ حَـــلَاه
وِقَـــال لهـــا ارحَلي من أَرْضنـــا وبِلَادنـــا
ما عَـــاد لك أَقَامَـــة في الأَرض والوَطَنـــاه
يَالَّـــه خُـــدِي عِزَالِك واتْوِكلي على اللـــه
قَالت أَرُوح فِين وآجي مِنين يا كُبر بَلْوَتي
مِنين بِيت أَبُويَـــه والله مـــا أَنـــا عَـــارفَـــاه

طَالْعَة بِتِبْكِي ومَاشْيَة في الجَبل مِش عَارْفَة حَاجَة، عَدِّت عَلى شَمَّة مِرَاتْ الملك سَرْحَان، كانت رَاحْرَةْ شَمَّة عَاقِر ماخَلِّفْتْش، عَاشِت مع الملك سَرْحَان فَتْرَة من السِّنين ماخَلَفْتش، قالت لها شَمَّة: إنتي رايْحَة فين يا خَضْرَة؟، قالت لها: رِزْق كَرَشْنِي وضَرَبْنِي بالقَلَم عَلى صَدْغِي، وقال لي اطلعى مادام إنتي ما خَلِّفْتِيش، وأنا عَايزة أَروَّح بِيت أَبُويَه، قالت لها: طيَّب اقْعُدي مَعَايه هِنَاهُه، إنتى عَاقِر وأنا عَاقِر نِتْسَلَّى مع بَعضينَا ورِزْقنا على الله، المَالْ بِتَاعِتْنا يَامَه، واحْنَا ناس مَبسُوطين مِشْ عايزين رِجَّاله، اقعُدي. صَلُّوا على رَسُول الله.

قَعَدت شَمَّة والأَميرة خَضْرَة، طَبعًا ضَحَّكتها ورَوَّقتْها وبَيِّتت معاها لتَاني ليلة، وزَي ما قَال مُؤَلِف الكلام والسّيرة كان يوم خميس، فخَضْرَة بَاتت مع شَمَّة مرات الملك سَرْحَان، وقَالت لها: تَعَالي لمَّا أَفَرَجك على المَالِح بتاعنا كِده، ونْرُوحوا المَالِح نِسْتَحَمُّوا، ومَيّة المَالِح حِلْوَة شِفَاءْ،

يَالَّه بينا. مِشت شَمَّة وخَضْرَة قَابْلتْهُم وَاحْدَة جَارِيَة اسْمِها "سِعيدَة"، صَلُّوا على رَسُول الله، قَابْلتْها وَاحْد تَانيَة اسْمها "بَسْمة"، قَابَلَتْهُما وَاحْدَة تَانية اسْمها "بَذْلَة"، بَقُوا أَرْبَعَة؛ طَبعًا رَايْحين يِسْتحَمُّوا في المَالِح قَلَعُوا هُدُومهُم في المَّية، نِزلوُا وطِلعُوا لبِسُوا بدَل وحَرير وحَاجات غَالية الأَتْمَان، وشْوَيِّتين طِير حَوَلين المَيَّة، الطُّيور هِناك في المَالح، رَبنا يِوْعدنا جميعًا بزِيارة النّبي، هناك حَاجَة اسمها بِرْكة الطِّير عند جَمَصة والرِكَابيَّة، صَلُّوا على رَسُول الله.

والطيور كُلَّها تحُوم حَوَالين المَّية، شِوَّية وطِير أبيض جِه، وبَعد الطِّير الأبيض طِير أَحْمَر، وطِير أسمر وطَايفة تقُوم وطَايفة تِيجي، فالبنات شَافوا الطِّير ضَحَكُوا عليه، فشَمَّة مِرَات الملك سَرْحَان بنت زِيد النِّقي بن حارث، قالت: شوفي يا خَضْرَة الطير ده أَبْيِض وجَمِيل، سُبْحَان الصَّانع، سُبْحان الخلَّاق العَظِيم، قالت لها: طيَّب أنا هأَطْلُب من الله كدَه، يَالَّه كُل وَاحْدَة منّنَا تِطْلُب، إِيَّاك على الله ربِّنا يِكْرِمنا، يِمْكِن ربِّنا يِسمَع دَعْوتْنَا لأن ربنا قَال اتَّقُوا دَعوة المَظْلُوم، لِيْس بينها وبين الله حِجاب، واحْنَا مافيش أَظْلَم منَّا، هَنخَلِّفْوا إزاي هُوَّ الخَلَفْ هَنْخُطُّوه بِإِدِينا، دَا الرِّجَالْة بتُوعنا ظَالمينَّا، أنا هَأَطلُب من رَبِّنا الأَوِّل وإِنْتُو تِطْلُبُوا وَرَايَه، وكُل وَاحدة تِطْلُب طَلَب يِمْكِن ربِّنَا يِكْرِمْنَا.

شُوف بَقَى شَمَّة هَتْقُول إِيه، بِكَلام أَقُول لِكُم عليه، وعاشق النّبي يصلّى عليه:

المُصْطَفَى مَـــالِـــي شَـفُـــوع سِـــــوَاه
قَـالِـــت الأَميـــرة شَمَّـــة يـــا رَافِع السَّمَـــا
إِلـــــــه تَعَـــالـــى لَا إِلـــــــهَ سِـــــوَاه
ارزْقنـــى بِوَلَـــد أَبْيَـــضْ زَيّ الطِّيـــر هَـــذا
وِيكُـــون كَـــريـــم بِـــفْـــرَح لِضِيـــف الـــلـــه
وإِن حَـــطْ ولَّا شَـــال كُـــل الرِّجَـــالْ طَـــايْعَـــاه
يِحْكُـــم عَلِيـــهـــم وِيْطِـــيـــعُـــوا أَوَامْـــــرُه
وإِنْ حَـــطْ ولَّا شَـــال كُـل الرِّجَـــالْ طَـــايْعَـــاه
شِوِيَّـــة وطِيـــر أَحْمـــر مِن البُعـــد جَـالْهُـــم
لُـــــه غُـــــرَّة بِـيضَـــــة عَلى حَجبَـــاه
قَالِت الأَميـــرة بَذْلَـــة يَـــا رَافِـــع السَّمـــا
إِلـــــــه تَعَـــالـــى لَا إِلـــــــهَ سِـــــوَاه
ارزْقنى بولـــد أحمـــر زَيّ الطِّيـــر هَـــذا
وِيْكُون شَجِيعْ فِي الحَـــرب يِكِيـــدْ عِـــدَاه
وِشْوَيَّـــة وطِير أَسْوَد مِـــن البُعْـــد جَالهُـــم
سِعِيدَة قَالت يَارَب ترزْقنى بِوَلد أَسْمر زَيّ الطِّير هَذا
وِشوِيَّة وطِيـــر أَسْـــوَد مِـــن البُعـــد جَالهُم
لُـــــه غُـــــرَّة بِـيضَـــــة عَلى حَجبَـــاه

هَجَـــم عَلَى الطُّيُـــور وشَحْتَـــر لَـمِّهُـــم
شَحْتَـــر لِمَامْهـــم أيْـــوَه ومِـــن مَرْعَـــاه
كُـــل الطّيـــور يَعنِي وخَـــافِت دَا مِنِّـــه
كُـــل الطّيـــور يَعنِي بَقَـــت تِخشَـــتاه
والطّير اللّـــي يِصَقَّـــر ويِيجِـــى قُدَّامُـــه
يِضْـــرَبُـــه بِـمِنْـقَـــارُه يِـكُـــب دِمَـــــاه
خَـضْـــرَة شَـــافِـت الـطّيـــر قَـــالـــت
مَحْـــلَاك يَـــادِي الطّيـــر ومَحْلَى سَمَـــارَك
لُـــون الـدُّجَى اللّـــي الإلِـــــه ذِكْـــراه
يَـــا رَب يـــا معبـــود تِجبُـــر بخَـــاطِـرى
إلـــــهٍ تَعـــالَـــى لا إلـــــه سِـــوَاه
يـــا رَبْ يـــا مَعبُـــود ولا لِيَّـــه غِيـــرَك
مـــا لِيَّـــه غِيـــرَك سَنِيـــد ولَا جَـــــاه
يـــا رَازِق الـخَرْسَـــة وحَتى الـشَّـــاه
يـــا رَازِق الـــدُّود في حَجَـــر صَـمَّـــاه
تِـرِزْقنى يـــا رَب وتِـجْبُـــر بِخَـــاطِـــرى
إلـــهٍ تَعـــالَى يـــا رَافِـــع السَّمَـــاه
تِـدِّيني وَلَـــد أسْـمَـــر زَيّ الـطِّيـــر هَـــذا
ويِكُون شَجِيـــع في الحَـــرب يِكيـــد عِـــدَاه
وكُل مِن ضَربه من أَخْصَامُه مـــا يِشِم عَشَاه
تَمّـــت بَقَى الطُّلْبَـــة الصَّبـــايَـــا وروَّحُـــوا
يـــا بَخْت مِـــن طَلَب من الإلـــه وعَطَـــاه

صَلُّوا على رَسُول الله

لِيلِة دِي اتصالح رِزْق على خَضْرَة، عَرَبْ طَيِّبين قَالوا لُه دي وِلِيَّة أَصيلة وشَرِيفَة، وكل قَعْدة فِيها من دَه ومن دَه، فِيها الطَّيب وفِيها البَطَّال.

فرزْق جَابْ خَضْرَة، الملك سَرْحَان جَابْ مِراتُه شَمَّة، أمَّا بَذْلَة خَدْها غانم، سِعِيدَة مِرَات عَبْد يُسمَّى "عَنَان" كُل شيء بإرادة الله.

يَشاء الله حَمَلُوا الأَربعة معًا سَوَه، قَعَدُوا تِسَع شُهور وَفُّوا الحَمْل وجَاهم الخَبر إنْ خَضْرَة وَضَعِت، حَبِّتين وقَالوا شَمَّة وَضَعِت، وسِعِيدة وَضَعِت، وبَذْلَة وَضَعِت، رَبنا فَتَح عَلى النَّاس بِحَالها.

طَبعًا ابن المَلك الأَول يِروُح، كَانت العَرَبْ زَمان تِشيل العَيِّل عَلى صِينِيَّة، ويِغَطُّوه بمنديل حَرير

ويوَدُّوه الدِّيوَان ينَقَّطُوه ويسَمُّوه، فالجَارْيَة خَدت ابن سَرْحَان وراحت تِوَدِّيه للرّجَال ينَقَّطُوه، مَدْ إيدُه رِزْق، كان عَمّ الوَلَد، كَشَف الوَلَد لَقَاه زَيّ قَمَر لِيلة أَربَعْتَاشَر، قال: يا صلاة النَّبي، العَرَبْ نَقَّطُوه، كَل وَاحد طلَّع ميتْ دِينار، قال: يا سَرْحَان يا أُخويه الوَلَد ده حِلو، قال: طيِّب نسَمِّيه إيه؟، اخْتَار لُه اسْم، اجْعَلُه إنه ابْنَك، قال له: الوَلد ده حِسنْ واسْمه عَلى وَجْهُه، ما دَام حِسن واسْمُه على وَجهُه سَمِّيه حَسَنْ، قال: على خِيرة الله سَمِّيه حَسَنْ، فالدَّلَّالَة اللّي جَابته خَدت من فَضَّة وخَدت من دَهَب، وخَدت من أَغنام، وخَدت من الخِير اللّي رَبَّنا إدَّاه، وروَّحت فجَاها الخَبر إنْ سعِيدَة جَابت وَلَد أَسْوَد، فطبعًا حَصَلت أَزْمَة في الوِلَادَة، الأَرْبَعة ولِدُوا في لِيلة وَاحْدة، حَصَل أَزمة في الهِدُوم، كُل ما تروح سِعيدة لْحَد يدُّوا لها قَميص حتى لَمِّت سَبَع قِمصَان، قالوا: نِسَمِّيه إيه، قالت: أبو القِمْصَانْ.

أما بَذْلَة جَابت وَلد ووَدِّتُه الدّيوان، لَقُوه أَحْمَر، قالوا: نِسَمّيه دِيَاب الأَحْمَر؛ لأن شَكلُه شَكْل الدِّيابة وبِشِع، اسمه دِيَاب الأحمر بن غَانم، وغَانم من حِمْيَر اليَمَن.

لَمَّا جه الخَبر لخَضْرَة وقال لها خَضْرَة وَضَعت وَلَد، قالت الدَّايَة "بَوَادَة" مِوَلِّدة النِّساء، كانت وِلِيَّة كِبيرة، فالدَّايَة مَدِّت إيدها وقالت:

بِـــاسْم الإلـــــه أَمِـــــد يَـــــدِّي
وِتَرَكـــت ضَهْـــري عَلى الـــوَاحد الرَّحمَـــنْ
ومَدِت يَدِّهَا سَحَبت وَلَد أسمر من تَحْت خَضْرة
نِـــزل يِهَمْهِـــم زَيّ السَّبـــع في الغِيطَـــانْ

أَسْمر غَطِيس زَيّ البَلَح لَمَّا يكُون طَايب عَلى أَبُوه، لفُّوه بالعَجَل، وقَالوا: رُوحوا وَدُّوه الدّيوان، العَرَبْ ينَقَّطُوه ويسَمُّوه.

شَالت المَوْلُود عَلى إيدها ودَخلت الدّيوَان، وقالت: ابن المَحْرُوم المُشْتَاق المحْتَاج اللّيال كَرِيم رَضَاه، آدي ابْنَك يَا رِزْق أَهُه، قال لها: ابْني! بَعد السَّبع سِنين أَجيب عَيِّل تَاني، قالوا: مَاتبْعدش حَاجَة عَلى الله، إنَّ الله يرزْق مَن يَشاء بغَير حِساب، قَال رِزْق: والله ما يكُون ابني غُلام وَسْطْ الرِّجَالْ وعِيني تِشُوفُه وَسْطْ الأَبْطَال لأَدِّيكي مَالْ كِتِير، خُدِي اللّي إنتي عَايْزَاه كلُّه، مَالْ بَلَا بَنُون مَالُوش ذِكْرَى، يقول لك:

مَـــال بَـــلا رِجـــــال يِبـــقى مايِلِـــــذِّشْ
وراجِـل تِحكُم عَليه المَرَة يِبْقى مَشْيُه مايِلِـذِّشْ

حَطّت الوَلَد ما بينْ قَرَايْبُه، مَدْ إيدُه "عَزْقَل"، كان لهُم أَخ لَقيط من حِتَّة تَانية اسْمُه "عَزْقَل"، كان أُخُوهم في الرِّضَاعَة، وكان "عَزْقَل" مَحْضَره سَوّ، كان رَاجِل سَوّ الأَبْعَد، مَاكَانْش يمشي في العَمَار، كان مغَرَّق النَّاس في بعضها، فعَزْقَل قال: لمَّا أَشُوف الوَلَد ده كده يا أُخويه. عَرَّا الوَلد كَشَف عنَّه الغَطا لَقَاه زَيّ ليلة تِسْعَة وعِشرين في الشهر، وشُّه ضَلمَة زَيّ لِيلة، لا نِجْمَة طَالعَة ولا قَمَر طَالِع، قال: أَعُوذ بالله، إيه ده! سَحَب السِّيف وكَان هيقتله، قال رِزْق: إيه يا عَزْقَل تِقْتِل صَغير جَنين وتَلْتِزم بخَطَاه، قال: والله إنْ ما كان يمْشي من قُدَّام عُيونى لأَقَطَّعُه بالسِّيف هُوَّ واللّي جَايْباه كَمَان؛ فَخَدت الوَلَد وطَلَعت تِبْكي مَا خَدتْش لَا يَامَه ولَا شُوَّية إلَّا عَزْقَل كان

هيقْتِلها كَمَان طَلَعِت تقول إيه:

مَحْلَاك يا سُلطـــان ومَحْلَى دَا يُومَـــك
ابن السّلطـــان والله يُومُـــه يـــا مَحْـلَاه
وخَدْت مِـــن فَضَّة وخَدْت مِـــن دَهَـــب
بَقِيـــت أَطْلُـــب اللّـي أَنَـــا عَـايـــزَاه
لَكِنّي يـــا خَضْـرَة وخُـــدي المَرْدُودْ بِتَاعِـك
كَـــان يَـــوم زَيّ وِشُّـــه وزَيّ قَـفَـــاه
قَالـت لها مَا تِزْعَلِيش ولَا تِسْأَلِيش يا صبيَّة
مَالْ أَبُويَه كِتِير بِسِـــد اللّي إِنتـي طَالْبَـــاه

هَأَدِّيكي والله مَال أَكْثر مِن ابن المَلك، دَا بَسْ مِن فَرْحتْهُم بيه يعني عَنْده دَفعَة قَوِيَّة

ولَا تِـــزْعَلِيش آه ولَا تِنَكـــدي يـــا أَصيلَـــة
المَال كِتير آه خُدِي اللّي إِنتى بَقَى طَالبـــاه.

خَضْرة إِدَّتْها طَبعًا مَالْ ورَضَتْها وبَسَطِتْهَا يِرجَع مَرْجُوعْنَا للأَمير رِزْق الشَّجيع بن نايل هوَّ ورجَالُه في الدّيوان، فرزْق قال: يا رجَّالة نسَمّي الوَلد ده إيه؟، قالوا: بتقُول إيه، قال: أنا ما شُفْتُوش الأَوَّل، أسمَر ما شُفتُه، أبيض ما شُفتُه، إنت يا عَزْقَل شُفتُه؟، قال: شُفتُه، دا خُسارة فيه إن احْنَا نِسَمُّوه؛ شُوفْ عَبد مِين يسَمِّى الوَلد ويَّاك، العَبد اللّي جَايبُه أَبُوه هوَّ اللّي يسمّيه، إنما هوَّ لا هُو ابنِنَا ولا شَكلِنا ولا صَنْفِنا، دَا عَبد أسوَد، قال القَاضي فايد: يا سِيادنا يخْلُق الله ما يَشاء، قال: يا عَم الشيخ يَخلق ما يَشاء صَحيح، بَس الوَاد يَعْنِي يِبْقَى فِيه أَمارة مِن أُمُّه مِن أَبُوه، وعلى رأْي الأمثال:اللّي ما يطلعش لأهله يبقى حلال قتله، الوَاد ده ما فيهش أَمارة خَالص لا مِن خَضْرَة ولا من رِزْق، خَضْرَة بيضة وبنت ناس مُلوك، ورزْق أَخُويه مَلك، إنما دِه عَبد نُوحي، وإذا كُنت يا أَخُويه يا رِزْق مكَدّب كَلامي اسأل مِراتَك شُوفها مِنين جَايباه، الواد ده من مِش ابنا خَالِص.

الغَرَضْ عَزْقَل قَعَد يِكَلم أَخُوه سَبَع أيام، بَعد السَّبَع تِيَّام رِزْق رَاح صِيوانُه عَند خَضْرَة، قَابْلِتُه خَضْرَة ابْنها على إِديها، وفَرحانة بيه، قالت له: خُد يا رِزْق سَمَّي وحَفَّظ؛ شُوف خَضْرَة هتقول لُه إيه، وعُشَّاق النّبي محمد يصلُّوا عليه:

يا صَاحِب العَقْل ماعَنْدكش عَقْل تِبِيع مِنُّه
قَال العَقل زَيّ الجَواهِـــر أَبِيـــع وأَشْتِري مِنُّـــه
والفِجْـــل لمَّـــا يَمنّـــنْ يِنتِلِـــف مِنُّـــه
والبِيتْ اللّي كُتُـــر هَرْجُه تِخِفْ القَدَم عَنُّه
لَتْرُوحْ عَنُّـــه بَضَـــايِع يِتهِمُـــوهَا فِيـــك
يِبقَى إِنْت مَظْلُوم وغِيـــرَك مِنْتَفَـــع مِنُّـــه
الـحَّـــق يِظْهَـــر والكتَـــابِ الـمُنْـــزَل

إِنْ رَسُـــــــول اللـه نَبينَـــــــا الأَوَل
خَضْرة يـــا خَضْـــرَة اسْمَـعِي كَـلامـي
عَبْـــد مِيـــنْ لَفِّـــك وِهَـــوِّ مِسْتَـعْجِـل
الـوَادْ مَـــا هُـو ابني ولا ابْنـك يـا شَريفَة
شُوفي عَبد مِين اسْتَجْرَأ ونَام فُوق فَرش الجَعْفَري

***

والمُصْطَفَى مَـالنـــا شَـفُـــوع سِـــواه
شُـــوفي عَبْـــد جَالِـــك كِـــده يَـا شَريفَـة
وِعَبْـد مِيـن لَـفِّـك فِـي طَـرْف عَبَـاه
وِحَيَـاة رَب البِيـت مَـا مِلْـت لِحَـد غِـيرَك
مِـــن عَنْـــد ربّـــي أنـــا طَـالْبَـاه
قـــال لـهـــا ارْحَـلـي مِـــن بِـــلادِي
الـــوادْ مـــا هُـــو ابْنـــي ولَا أنـــا أبَـــاه
شَـــوفي عَبْـد مِيـن سَمَّـى الـواد وَيَّـاه
شُـــوفي عَبْـد مِيـن لَفِّـك في طَـرْف عَبَاه
وضَرَبـهـا بِالـقَلَـم عَـلـى حُسْـن خَـدَّهـا
غُـــوري مِـــن أَرضـنـــا وبِـلادِنـــا
دَا إنـتـي فَضَحـتـيـني يَـا عَـاهِـرَاه

ضَرَبها بالقَلَم، وقال لها: اطْلَعي بَقى دا إنْتي فَضَحْتِيني يَا عَاهرة وَسْط النَّاس، ذَلِّيتي نَفْسي وذَلِّيتي كَرامْتي وَسْطْ النَّاس والأُمَراه، تِجيبي عَيِّل من العَبيد تِقُولي ابني، وتَاخْدي نُقُوط من النَّاس وأَسْتَرضَاه، يَالَّه اتَّكِّلي عَلى الله، اطْلَعي بَقَى بَدَال مَا أَقْتِلِك وآخُد ذَنبِك وِذَنْب الوَلد اللّي مَعَاكي دِه، اطْلَعي.

طَلَعِت خَضْرَة، وتِقُول بَقى إيه:

إِدِّينـــي مَـــالْ يَعْـــنِي أَرَبّـــي بِيـــه الـــوَلَد
الوَلَـــد هَيتْرَبَّى يَـــا شِيـــخ مِـــن مَـــالْ أَبَـــاه
قَال لِها خُدِي الدَّبُّوس في المَال واحْدِفي
عَلى قَدْ مَا يِقْطَع خُدِي اللّي إنْتي دَا طَالبَاه
خَـــدِت بَقَى الـــدَّبُوس والـعِـين بِتـبِكِـي
العِيـــن بِتـــبْـكـــي والـــدُّمُـــوع نَـــازْلَاه

هيَّ مَاشية حَوَالين المَال عَايْزَه تِحْدِف الدَّبُوس أو الرُّمح إلَّا قَابلها:

آه قَـــابِـــلْهَـــا دَا رَاجِـــل شَـــايِـــب

رَاجِـــل دَا شَـــايب وِسبْحِـتُـــه فـــي يَـــدَاه
قَال هَاتي عَنِّـــك المَوْلُـــود كِـــدَه يَـــا شَرِيفَة
وِلَا تِزْعَـــلِيـــتشْ كُـــلُّـــه بِـــإِرَادِة الـــلـــه

إِدَّتُه الوَلَد وقَالت لُه: يا عَمْ الشّيخ، العَرَبْ سَبُّونى بكلَام مِشْ كُوَيِّس، إِدَّته الوَلد إِدَّنْ ، وتَفْ في حَنَكُه، واتْعَاهِد ويَّاه، وحَزِّمُه بحِزَام كان ويَّاه، وحَطْ عَليه الطَرطُور بتَاعُه، وقال له: يَابْني روح الله يحْيِي ذِكْرتَكْ، وكُل مَا تتْقَدَم تزِيد في حَلَاكْ، قَالت له: طَيِّب نسَمّيه إيه؟، قَال لها: اسْمُه بَركَات، إِن شَاء رَبّي يكِيد عِدَاه. هَاتي عَنِّك الدَّبُوس لَمَّا أَطَوَّحُه ولَا تزعَليشْ كلُّه بإرادة الله.

قَالت له: إِنْت رَاجل كبير ومَافيكش مروَّة، قَال لها: المروَّة من عَنْد رَبِّنا، هَاتي بَسْ الدَّبُوس كُلُّه بإرادة الله، إِدَّت لُه الدَّبُوس. الشّيخ مسك الدَّبُوس وطَوَّحُه:

وِمِســـك بَقَى الدَّبُوس وِقَـــال يَـــا هَـــادِي
يَـــا نَـــاصِـــر الحَـــق والقِـــوَاه
طَلَـــع بَقَـــى الدَّبُـــوس يِوَحّـــد العَلِـــي
ويِقُـــول سَبْحَـــان العَلِـــي في سَمَـــاه
حَـلَّـــق عَلَـــى مَـــال رِزْق كُـــلُّـــه
مَـــا خـــلَّاش لَا جَـمَـــل وَلَا شَـــاه

الدَّبُوسْ اللّي حَدَفُه الشّيخ حَلَّق عَلى مَالْ رِزْق كُلُّه مَا خَلَّاش لَا جَمَل وَلَا نَاقَة وَلَا شَاة، ونُصْ مَال عَزْقَل، ونُصْ مَالْ القَاضي، ونُصْ مَالْ سَرْحَان، العَرَبْ كلك نُصْ مَالْهُم الدَّبُوس خَدْهُم. خَضْرَة بَكتْ قَالت: دلْوَقْتي العَرَبْ لمَّا يسْأَلُوني يقُولُوا إِنْتي حَدَفْتي الدَّبُوس دَه يَا خَضْرَة، قَال لِها: شُوفي إِن أَحدًا سَأَلك من العَرَبْ قُولي إِن اللّي حَدَف الدَّبُوس، الرَّاجل اللّي جَالك باللّيل وإِنت نايم وقَال لَك "**النَّخْل وَاحِد والبَلَح أَلْوان**"؛ أَتَاري سِيدنَا القُطْب قَال لرزْق باللّيل دِه ابْنَك، خَضْرة مَا مَالتْش ولَا ذَلّتْ وَلَا رَاحت لأي حَاجة، مَا عَملتْش الفَاحشَة، إِن رَبَّك يَخْلُق مَا يَشَاء هُو الخَلَّاق العَظيم، إِنَّما النَّخْل يبْقَى وَاحِد والبَلَح أَحْمَر وأَسْمَر والبَلَح أَلْوَان، إِنَّ سَألُوكي قُولي اللّي حَدَفْ الدَّبُوسْ الرَّاجِل اللّي جَالَك باللّيل وإِنت نايم.

فَالشِّيخ مَشَى وسَابْها، بَس بين المَال وبَعْضُه سُبْحَان الله وتعَالى السِّكَة الزرَاعِيَة، طَرِيق يَمْشي فيه الخيَّالْ، لَا هَذا يروُح هِنا، ولَا هذا يرُوح لِذَلِك، اتْمَنَع المَال عَن بَعْضُه، شِيخْ يا أَخِي قُطْب الرِّجَالْ.

قَالت خَضْرَة: يَا عَرَبْ أنا عَايْزَة وَاحِد يوَصّلْني، أنا خَدتْ المَال اللّي أنا عَايْزَاه بَسْ أنا عَايْزَة وَاحِد يوَصَّلْني، رزق قَال لها: إِنْتى اللّي حَدَفْتي هَذا الدَّبُوس، قَالت لُه: لأ، قَال لها: قُولي بحَق الله، قَالت: والله اللّي حَدَف الدَّبُوس أَقُولْ لَك عَليه، قال لها: انْطَقي، قَالت له: اللّي حَدَفْ الدَّبُوس الرَّاجِل اللّي جَالَك باللّيل وقَال لَك النَّخْل وَاحِد والبَلَح أَلوان؛ سَمَع الكَلَام قَال إِيه:

هَـــذا بَقَتْ القُطْب يَـــا كُبْر بَلْـــوَتِـــي
وَأنـــا أَعْمِـــل إِيه فِي حُكْـــم الزَّمَـــان وِقَضَاه

سُقْت النّبي عَليكي يَا شَريفَة إنّك تِعَاودِي
والحَـــقْ حَـــــقْ والأُصُـــــولْ بِتْـبَـــانْ
وأَنا غَلْطَـــان لِـــك آي كِـــده يا شَـــريفَة
وِحْيَـــاة النّبـــي أشْرَف بنـــي عَـــدْنَـــان
قَالِت وِحْيَـــاة النّبي أَنَا مَـــا أَرْجَع لحَيِّكُم
لمَّـــا الأَسْمَـــر فُـــوق الرّكَـــاب يِـبَـــانْ
وِيَبْقَـى قَـائِد يَعْـني عَلى الجِـيـــش كُلُّـــه
يِحْـمِـــى العُـــرُوبَـــة يِـــرْفَـــع الأَعْـــلامْ
قَـــال المَلـــك سَرْحَـــان يـــا خَضْرَة عَاوِدِي
سُقْـــت عَليكي النّبي أَشْـــرَف بَني عَدْنَـــانْ
قَـــالِـــت أَرْجَـــع يَـــا عَـــمْ سَرْحَـــان!
أَنَـــا أَقْسَمْت بِالـــدِّيـــن واللـــه والنّبـــي
إِنَّـــى مَـــا أَرْجَـــع تَـــانـــي عَنْـــدِكُـــم
إِلّا لمَّـــا ابْنـــي فُـــوقْ الحُصَـــان يِبَـــانْ

سَعَدْني زَماني وِبَقَى فَارِس وِقَام وِظَهَر وِبقَى حِلْو مَاشِي، مَا ظَهَرْش يَبْقَى آدي اللّي كَانْ.
صَلُّوا عَلى النَّبي.

(*) عبدالجليل عراقي حواس: شاعر سيرة محترف، قرية الورق، مركز سيدي سالم، محافظة كفر الشيخ. جمعت هذه الرواية صيف ٢٠٠٥.

تهـدي الجمعيـة المصريـة للمأثـورات الشـعبية والهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، وأرشـيف الحيـاة والمأثـورات الشـعبية المـصري، قـراء مجلـة الفنـون الشـعبية قرصًـا مدمجًـا يحـوي أعـداد المجلـة منـذ عـدد هـا الأول عـام ١٩٦٥ وحتـى العـدد المئـوي ٢٠١٥، مشـاركة منهـا في الاحتفـال بمئويـة مجلـة الفنـون الشـعبية بوصفهـا (المجلـة الأم فى الوطـن العـربي) التـي قامـت بنـشر الوعـي بأهميـة الـتراث الثقـافي غـير المـادي المـصري والعـربي.

ويضـم القـرص المدمـج أعـداد المجلـة المائـة، ويحتـوى كل عـدد منهـا عـلى: المقـالات الموجـودة بالعـدد والمعلومـات المتعلقـة بكل مقـال، إضافة إلى صـور وموتيفـات المجلـة، وكذلـك الرسـوم التوضيحيـة التـي رسـمها كبـار الفنانـين للمجلـة. كـما يقـدم القـرص تقاريـر إحصائيـة عـن عددمقـالات كل كاتـب، كـما توجـد خريطـة تـبرز الأماكـن التـى تتحـدث عنهـا الدراسـات العلميـة بالمجلـة أو التـي وثقتهـا.

ويمكـن للقـارئ البحـث في أعـداد المجلـة داخـل القـرص المدمـج بعنـوان المقـال أو المؤلـف أو أي كلمـة دالـة. كـما يمكنـه الاطـلاع عـلى محتويـات المجلـة عـلى موقعهـا الإلكـتروني:
http : //alfunun- alshaabia.esft.info. وهـذا القـرص المدمـج ثمـرة فريـق عمـل متخصـص مـن الجمعيـة المصريـة للمأثـورات الشـعبية.

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.: 100 June 2015 – December 2015

Chairman of GEBO
Haitham alHaj Ali

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

Eexecutive Managing Editor
Ahmed Bahi Aldin Alassasy

Editorial Secretaries
Marwan hammad

Technical Supervisor
Mohamed Abaza

Graphic & Art Director
Asem Mohamed Hassan

Editorial Board
A . Shams Eddin El-Hagagy
Hannah Na'eem
Sameeh Sha'lan
Abdel-Hamid Hawass
Abdel-Rahman El-Shaf'ey
Esmat Yehia
Ali Abdullah Khalifa
Mohamed M. El-Gohary
Mostafa El-Razaz
Nawal El-Messiry

AL FUNUN AL SHAABIA

Journal of Folklore
No.:100 January - December 2015