الفن الشعبي

(من منظور جغرافي)

اعداد

د/ عبد اللطيف محمد احمد حسين

كلية الآداب – قسم الجغرافيا

العام الجامعي ٢٠٢٢-٢٠٢٣

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب

الفرقة: الاولى

التخصص: الجغرافيا ونظم المعلومات الجغرافية

تاريخ النشر: ٢٠٢٢-٢٠٢٣

عدد الصفحات: ٢٨٠

المؤلف: د عبد اللطيف محمد احمد حسين

المحتوي	الصفحات
المقدمة:	٥-١٣
الفصل الأول: المناهج	١٣-٢٣
العمل الميداني	٢٣-٤١
الفصل الثاني: العوامل المؤثرة في الفن الشعبي	٤٢-٤٥
الفصل الثالث: التباين المكاني لخصائص الفن الشعبي	٤٦-٤٧
الفصل الرابع:. منطقة الصعيد (النسيج اليدوي)	٤٨-٦٣
الفصل الخامس: تابع: منطقة الصعيد (العمارة)	٦٤-٨٩
الفصل السادس: تابع: منطقة الصعيد- (الفخار)	٩٠-١١٧
الفصل السابع: الفن الشعبي بمنطقة الدلتا	١١٨-١٢٩
الفصل الثامن: الفن الشعبي بهوامش الدلتا	١٣٠-١٤٦
الفصل التاسع : الفن الشعبي بمنطقة سيناء	١٤٧-١٧٤
الفصل العاشر: الفن الشعبي بمنطقة حلايب وشلاتين	١٧٥-٢٠٣
الفصل الحادي عشر: الفن الشعبي بمنطقة النوبة	٢٠٤-٢٣٧
الفصل الثاني عشر: الفن الشعبي بمنطقتي الواحات والصحراء الغربيه	٢٣٨-٢٨٠

مقدمة:

ليست الجغرافيا منبتة الصلة عن الفن فهي كما عبر ستامب وأكد جمال حمدان ان الجغرافيا: علمية بمادتها ... فنية بتناولها.. فلسفية بنظرتها، اذن الفن هو ضلع ثالث من اضلاع الجغرافيا

– تعريف الفن الشعبي ومكوناته:

يعد الفن الشعبي أحد اقسام الفن عموما، ويعد تعبير عن الهوية الثقافية

ويعد فنا بصريا وظيفيا، يصنع باليد أو بآلات بسيطة، من قبل مجموعة صغيرة من الفنانين الشعبيين ويعبر عن طريقة الإنسان في صنع الحضارات عن طريق إنتاج أدوات أو لوحات أو مبان مفيدة، لكنها في الوقت نفسه جميلة ومعبرة عن ثقافة الصانع وبيئته.

ويشير مفهوم الفن الشعبي إلى فن الشعب، الذي يختلف عن فنون النخبة أو الفنان المحترف الذي يشكل تيار الفن الرئيسي في المجتمع، وهو مصطلح يجمع أنواعا فنية متعددة ومتباينة.

وقد تم اعتماد المصطلح، لتعيين تلك الفئة الفنية المنتجة بشكل تجاري لتلبية الذوق الشعبي، باعتباره فنا أنشئ بين مجموعات صغيرة في إطار مجتمع متطور، لكن لأسباب ثقافية أو جغرافية يتم فصلها إلى حد كبير عن التطورات الفنية العالمية في عصرها، بشكل يجعلها أقرب للاندثار مثل فنون قرى الصعيد وواحة سيوة والفنون التراثية المصرية.

الجانب النفعي

يعبر الفن الشعبي عن الهوية الثقافية وينقل القيم الجمالية المجتمعية، ويشمل مجموعة من الوسائط النفعية والديكورية، بما في ذلك القماش والتطريز والأخشاب، والفخار والمعادن، ويعكس الأشكال الفنية التقليدية للمجموعات الصغيرة داخل المجتمع والمختلفة إثنيا، أو قبليا، أو جغرافيا، أو دينيا، أو مهنيا.

وينتقل الفن الشعبي في بيئة اجتماعية غير رسمية من خلال التعلم على يد الصانع الأكبر سنا في المجتمع أو العائلة، بشكل فطري لا يستخدم فيه قواعد الرسم الكلاسيكية ولا نسب المنظور المدروسة.

ويتم إنتاجه بوصفه فنا لإنتاج ضرورات الحياة، أو لتلبية الاحتياجات اليومية، لذلك يوجد ميل إلى استبعاد وفصل الفن الشعبي عن الأشكال الجمالية الكلاسيكية الأكثر صرامة، حيث لا يهتم صانع الفن الشعبي بالديمومة والخلود، لكن الاهتمام الأكبر يكون بتقديم الوظيفة التي صنع الفن الشعبي من أجلها، لذلك هناك نسبة كبيرة من الفنون الشعبية سريعة الزوال.

وتعد منتجات الفن الشعبي غالبا من أصول مجهولة، لم يخضع منتجوها للتدريب الجمالي أو الفني بالمعنى الأكاديمي، وقد تم اكتشافه من قبل مؤرخي الفنون أواخر القرن ١٩ باعتباره جزءا تاريخيا وجماليا من الثقافة التقليدية، يرافقه اختفاء متزايد لهذه الظاهرة خاصة في المجتمعات الصناعية المتطورة.

- **أهمية الفن الشعبي:**

للفنون الشعبية أهمية كبيرة، للمجتمع وللفرد، وفي جوانب كثيرة، نستعرضها فيما يأتي:

[١] تعزيز روح الولاء للمجتمع وتوطيد أواصر العلاقات بين أفراده، حيث يساهم الفن الشعبي بتقوية الروابط ومشاعر الانتماء.

[٢] يُوظف الفن الشعبي الموارد المتاحة في البيئة المحلية، وبالتالي يوفر الكثير من التسهيلات للفنان الشعبي، ويُعد مصدر رزق له ولغيره.

[٣] يتم إنتاجه لتلبية الاحتياجات اليومية، مثل صناعة الخزف المغربي لاستخدامه كآنية للطبخ (الطاجن المغربي أهم منتجات المغرب الشعبية)، أو للتبخير، أو الزينة.

(٤) لا تحتاج بعض الفنون الشعبية لتعليم أكاديمي متخصص، أو لتدريب جمالي، مما يوفر تكاليف ومدة التعليم أو التدريب على من ينوون اتخاذه مهنة.

(٥) تقوم بعض الحكومات أو المبادرات الخاصة أو الأشخاص المستقلين أو المتاحف الصغيرة، بجمع الفنون الشعبية المهددة بالاندثار، ومنها ما يقوم على تطوير الحرف اليدوية، أو إنشاء أماكن جديدة لتعليم أصولها، حفاظاً عليها من النسيان والزوال، حيث تعد هذه الحركات نقطة جذب للسياح مما يؤدي لإنعاش القطاع السياحي.

(٦) الفن الشعبي فن جماعي يمثل معتقدات وأفكار وتجارب مجتمع كامل، لا حقوق ملكية له، بعكس الفن الخاص بفنان معين فهو يعكس تجربته وحده، وله الحق في الملكية، وهذا يُسهل استخدامه وتداوله.

[٧] بعد العولمة والتطور الصناعي الكبير وانتشار فنون ما بعد الحداثة، شعرت الشعوب بالحاجة إلى العودة إلى جذورها، وللتأكيد على ما يُرسّخ هويتها الثقافية والحضارية، فأصبحت تستعيد تراثها الشعبي بجميع المجالات، وأصبح البعض يقتني القطع التراثية التي تمثل هويته.

- **أشكال الفنون الشعبية:**

قد يكون الفن الشعبي شفهياً: مثل الحكايات والقصص المتداولة، أو الأغاني التي تؤدَى في المناسبات، موثقاً أو لا، وقد يكون يدوياً مثل: فن التطريز الفلاحي في فلسطين، أو يستخدم لإنتاجه بعض الآلات البسيطة، على سبيل المثال: صناعة المنسوجات من الصوف المحلي وصناعة بعض دور الأزياء تصاميم تستلهمها من تراث قبائل الإنكا.

كما يقوم بعض الكُتاب والمؤلفين بإصدار الكتب التي تجمع الأمثال والنوادر والحكايات المتعلقة في مجتمع ما، كما اهتم البعض بتوثيق الوصفات الشعبية في الطهي، وإحيائها وتقديمها في المناسبات، مثلاً: يُعد أهالي بلاد الشام حلوى "القطايف" في شهر رمضان المبارك، وتؤدى الرقصات الشعبية المعروفة (بالدبكة) أو الدحية وغيرها في الأعراس والمناسبات السعيدة في بعض مناطق ومدن وقرى الوطن العربي.

في اليابان وبالرغم من التطور التكنولوجي الكبير فإنها ما زالت تحتفظ بالكيمونو وهو اللباس التراثي الخاص بالمرأة اليابانية، حيث تتم حياكته من قماش حريري مخصص، يمتاز بزخارفه التقليدية، بل ويعتبر علامة فارقة للمرأة اليابانية مع تسريحة الشعر المميزة، والحذاء الخاص بهذا الزي، وقد أصبح الكيمونو واحداً من أهم المقتنيات التي يسعى إليها السياح في اليابان.

- **منهج البحث لدراسة الحرف والصناعات الشعبية اليدوية**

إن دراسة الحرف والصناعات الشعبية اليدوية يمكن أن تهم قطاعات واسعة من المجتمع العربي فهي تهم الصانع اليدوي الذي يصنع ليرتزق ويكسب عيشه والذي يصنع ليبين إبداعه الفني والجمالي، فهي تتصل بالمبدع الفقير ،وكذلك رجل الاقتصاد والسياحة والفن والذي ينظر من زوايا مختلفة لهذه الصناعة ، ويرى فيها محل استثمار مالي.

هذه الصناعات تشكل نتاج حرف صغيرة وحرف كبيرة. حرف تنتج بضاعة زهيدة السعر وأخرى تنتج بضاعة ثمينة مثل السفن واللؤلؤ والسجاد والرسم على الحرير الخ . وبعض هذه الصناعات تعتمد على المنتج المحلي، وكثير غيرها ينتجها الصانع الأجنبي للتصدير. يصنع بضاعة شعبية توافق مزاج الوسط الشعبي وهي تنتج في الصين واليابان مثلا لتستهلك في الشرق الأوسط، من مثل قناديل الإضاءة وخيوط التطريز التي تطرز بها النساء ثيابهن ... الخ، وقد تخضع المسألة لمنافسة بين الصناعة الشعبية المحلية والحرف الأجنبية. وقد ولدت المنافسة وسائل لإدخال المكننة(الماكنات) على هذه الصناعات لإنتاج أكثر وأسرع، طلبا للربح وسد حاجة التصدير.

إن هذه الصناعات تتصل بالفن والجماليات، ولها علاقة بالسحر١ والعلاج، والطلب الشعبي الخرافي ولذلك تكاد تصعب مسألة حصرها، وطرق تناول دراستها.

وهي ذات علاقة كبيرة بالجغرافيا، لأنها تعتمد على المواد الخام المتوفرة في البيئة المحلية، فالذين يزرعون القمح ينتجون أدوات من القش والذين يزرعون النخيل يصنعون شيئاً ما من سعف النخيل والمناطق المحاذية للبحر تحترف الصيد وصيد اللؤلؤ وصناعة السفن. وفلسطين مهبط الأديان تخصصت بصناعة الأراضي المقدسة لتلبية حاجات حجاج الأراضي المقدسة ومن مكة يشتري الحاج المسلم صناعات شعبية يدوية أنتجت في الخارج، ولكنها ظلت تدور في فلك الفكر والمزاج الشعبي، والمعتقدات الدينية الشعبية. ومن هنا كان دور الهدف السياحي، وتوفيره صناعات تعكس التفكير المحلي وله مساحة كبير ومع الزمن ارتبطت الصناعات الشعبية بالغرض السياحي لدرجة كبيرة.

ويرى البعض أن الصناعات الشعبية اليدوية مهددة بالانقراض،نظرا لدقة صنعها وضآلة مردودها. هكذا رأت (فاطمة المغنى) الباحثة الإماراتية في الفنون الشعبية اليدوية، وأنا لا أعتقد ذلك، بل أرى أن الصناعات الشعبية اليدوية ستتحول إلى اتجاه آخر لأن الماكنات غزت عملية الصنع، ولم تهددها بالانقراض بل بضآلة الأصالة الشعبية. هل نقول بأن الغناء الشعبي سينقرض لأنه يستوعب بعض الالآت الموسيقية الحديثة، والكلمات المنمقة أكثر، والتلحين الأجود. طبعاً لا، كل مناحي الحياة الفولكلورية تتطور وتصبح أحدث. ومن أجل أن نوصل الفكرة أكثر للقارىء نقول إن

فولكلور بلد مثل النمسا متقدم جداً على فولكلور بلد أفريقي فقير مثلاً. وهل يعني ذلك أنه في النمسا لا يولد لحن شعبي وكل ما فيها هو فن رسمي أن الفني الشعبي هو ثقافة مختلفة بالنسبة لثقافة أرقى.

لابد من أن نضع في الاعتبار أن صناعات شعبية ستنقرض لأنها لم تعد موجودة في الاستعمال الشعبي. فأين السراج (وسيلة الإضاءة بالزيت) الذي انقرض في عصر الكهرباء؟ وأين الحلس.(غطاء ظهر الحمار) الذي انقرض دوره لأن الحمار لم يعد وسيلة نقل إلا في حدود ضيقة جداً في أعماق الريف. إن صناعاتٍ تنقرض لأنها لم تعد صالحة للاستعمال اليومي. ذهب بابور الكاز وتوارى خلف أدوات وأفران الغاز. وتوارى المكوى (على الفحم) لأنه لم يعد شيئاً عملياً في عصر الكهرباء. إن تطور الحياة عموما سيدفع ببعض الأدوات الفولكلورية للاختفاء ولكن هناك إبداعات شعبية تقفز إلى الصدارة، فهذا الثوب الفلسطيني ترتديه أجمل نساء العالم، والقطع المطرزة الفلسطينية تعلق في إطارات ثمينة في واجهات أفخم القصور. وفي المقابل فإن إبريق الماء الفخاري والجرة الفخارية لم يعودا وسيلة لحفظ الماء للشرب، في عصر الثلاجات والتبريد. ولماذا تبقى عملية حفظ اللحم بالطاجن في عصر التبريد والحفظ الممنهج.

وهكذا فإنه لا مجال للحديث عن انقراض حرف وصناعات شعبية يدوية. بل هناك تطور طرأ على تلك المنتجات من حيث:

-دور المكننة التي لم تلغ الصفة الشعبية بل أثرت على اتجاهات تطورها.

-وظيفة المنتج الشعبي، في ضوء الحاجات اليومية واستعمال تلك المنتجات بصورها الفنية والسياحية والاقتصادية.

وفي ضوء كل ذلك فإن منهج دراسة تلك الحرف والصناعات الشعبية هو رهن بمدى الحاجة إليها ووظيفتها الاقتصادية والفنية والاجتماعية. هذا فضلا عن أن الموضوع برمته يمكن أن يستغل في البحث عن العناصر المشتركة في الصناعات الشعبية العربية بما يبين شكلا من أشكال ما يمكن تسميته بحذر ''وحدة الفولكلور العربي''، ذلك الافتراض الذي يجري العمل على التحقق من إمكانية وجوده.

وعليه فان الحديث عن منهج دراسة الصناعات الشعبية اليدوية، وفى ضوء ما حدث يمكن أن يتناول:

أولا :المنهج الوصفي التاريخي:

ثانيا :المنهج الوظيفي:

المنهج الوصفي التاريخي:

في هذا السياق يجب أن تأخذ الدراسة المنهجية، تاريخ وجود هذه الحرف، ووصفها، وتوثيقها وهو منهج يهدف لتحديد تلك الحرف والصناعات، وتاريخ وجودها، والتطور الذي طرأ عليها، وأيضا وصفها وتوثيقها.

يعتمد هذا المنهج أسلوب وصف المنتج الشعبي وربطه بما يلى:

١ – العلاقة بين الصناعات الشعبية والمواد الخام المتوفرة. ويتبين أن وجود الحرف والصناعات مرهون بالخامات المتوفرة في البيئة المحلية، كما أسلفنا.

٢ – الوصف الدقيق لتلك الصناعات من وجهة النظر الفنية، بما يوضح أيضا الاستعمال اليومي لتلك الأدوات.

٣ – تصنيف تلك الأدوات وتوثيقها عبر استعمال المسميات الشعبية لها وتوثيق ذلك، وتوثيق صور تلك المنتجات، وتوضيح مدى الجودة الصناعية. وأخيرا الحفظ المتخفي لتلك الأدوات.

ويطبق نفس المنهج الوصفي التاريخي على الحرف كما يطبق على الصناعات الشعبية اليدوية على النحو التالي، وبحيث يضم التصنيف:

-اسم الحرفة.

-الأدوات والماكنات القديمة والحديثة التي تستعمل في إنتاج الصناعات الشعبية.

-دورة القوة البشرية، وحجمها وخبرتها.

-الخبرة السابقة المستفادة (تطور الإنتاج).

-معالجة المواد الخام (تقطيع، صبغ .....الخ)قبل دخول المرحلة الصناعية الحاسمة.

-القدم والحداثة والمراحل التاريخية التي مرت بها الحرفة.

-التقييم الفني والجمالي للمصنوع الشعبي، وهذا أمر مهم روتيني،لأنه يتصل بعملية التسويق ويمهد لها.

-مدى حاجة المشتري للمصنوع من الناحيتين الجمالية وناحية الاستعمال اليومي.

-خطة العمل المنهجية الوصفية التاريخية لدارسة الصناعات الشعبية العربية:

١ – في البدء لا بد من التأكيد على أن التعامل مع مناطق الوطن العربي، كمناطق فولكلورية، وليس كأقطار، فمصر مثلا ليست منطقة فولكلورية واحدة، وشمال فلسطين متداخلة فولكلورياً مع سورية ولبنان، وأكثر من منطقة خليجية تنتظم في وحدة فولكلورياً مع بلدان الخليج وعمان.

٢ – يبدأ البحث عبر المنهج التاريخي، بحيث يتم دراسة أصول الصناعات الشعبية وعلاقاتها بالفن والمعتقدات ابتداءً من أيام الفراعنة بالنسبة لمصر، وعبر حضارة ما بين النهرين في العراق وهذا يستتبع البحث في المتاحف والمجموعات الفولكلورية الخاصة، ومراكز التراث والأسواق الخاصة، ومراكز التراث.

٣ – بعد الانتهاء مع العلاقة مع الماضي وجذور الفن الشعبي الحالي وصلته بالتاريخ يأتي دور حاضر الصناعات الشعبية، ويتخذ منهج البحث في حاضرها:

-التعامل مع المصادر المكتوبة.

-الملاحظة.

-إجراء المقابلات الشخصية مع المصانع، والإنسان الذي يستعمل الأداة الشعبية.

-تسجيل البيانات والمعلومات بالتدوين والتصوير.

-المقارنة، بين وضع الصناعات الشعبية في الماضي والحاضر.

-تثبيت الصناعات الشعبية البائدة.

-البحث في التطور التاريخي الذي طرأ على الصناعات الشعبية وإلى يومنا الحاضر.

-المنهج الوظيفي:

-المقصود بالمنهج الوظيفي (Functionalism) هو التعامل مع الحرفة والصناعة الشعبية اليدوية من زاوية وظيفتها في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والفنية، من حيث:

-إن هذه الصناعة، تبيّن أن لها دوراً في الحياة الواقعية للناس، دور في توفير لقمة العيش لشرائح معينة في المجتمع تعمل في مجال تلك الصناعة الشعبية، إن دور الصناعة الشعبية في إعالة المجتمع يظهر من خلال توفير فرص عمل لأفراد وجماعات في الصناعات الشعبية، ومن وجهة نظر أعم وأشمل يمكن أن ينظر للأمر كيف أن هذه الصناعة تدر دخلاً على المجتمع كله بالنظر إليها كصناعة تشجع على السياحة وتأتي بدخل سياحي للبلد كله، كما يمكن النظر للأمر من زاوية أنه إلى أي حد تسهم هذه الصناعة في الناتج الوطني الصناعي كله. هنا يصبح النظر لهذه الصناعة من زاوية كيف أن المبدع الشعبي يعمل من خلال إبداعه على تطوير وضعه المعاشي ووضع البلد الذي يعيش فيه إن المسألة هنا هي كيف يمكن للفن الشعبي أن يعطي مردوداً اقتصادياً، باعتباره فنًّا مرغوباً وجذاباً لمن يشتري مفرداته، ويتعامل معها كسلع أيضاً، صحيح أن الفن سواء كان رسمياً أو شعبياً من الممكن أن يحوّل السلع إلى سلع تدر مورداً مالياً، لكن الفن الشعبي له المقدرة على تسويق نفسه على نطاق واسع، باعتبار أن جمهوره من الاتساع بمكان لدرجة التحول إلى مادة سوقية تستقطب اهتمام المستهلك المحلي، والمستهلك الأجنبي، فالفن الشعبي مسألة مفهومة وجذابة حتى للزائر الأجنبي، وللدّلالة على ما نقول، فإن أبناء الخليج العربي وحتى عهد متأخر ينتجون نصف محصول العالم من اللؤلؤ، ويدر ذلك عليهم أرباحاً كثيرة، سواء كانوا يعملون في هذه الصناعة الشعبية أفراداً أو جماعات. إن عائدات الغوص في إحدى السنوات، قدرّت بأربعة ملايين وستمائة ألف روبية هندية، وتبلغ مواقع الغوص من دبيّ وحتى الكويت (٢٣٩) مغاصاً وهي مباحة للجميع.

إن إلقاء نظرة على ملحق هذه الدراسة (قائمة الحرف والصناعات الشعبية اليدوية والعربية) يمكن أن يعطي فكرة دامغة عن تغلغل الصناعات الشعبية داخل المجتمع وتغطيتها للكثير من الحاجات اليومية، وإسهامها في الاقتصاد المحلي، ولنأخذ أمثلة على ذلك في الصناعات الشعبية الرئيسية، صيد اللؤلؤ والسمك، والنسيج بأنواعه، صناعة السفن والقوارب، والفخار، والتطريز.

إن هذه الصناعات توفر مواد تدخل في الاستعمال اليومي: البيت، الفراش، السجاد، الحصر... الخ وهي توفر وتدر دخلاً جيّداً لشرائح كثيرة من المجتمع، في الأردن وفلسطين تأسست جمعيات ومؤسسات وهيئات للحياكة والتطريز والإنتاج على نطاق واسع عملت فيها المئات من النساء والرجال، وتعاون معها الآلاف من الأفراد الذين زودوها بالمصنوعات الشعبية بهدف التسويق. في جمعية إنعاش الأسرة، في البيرة، فلسطين، ومؤسسات الحياكة وصناعة البسط في مأدبا (الأردن) تجاوز العمل في هذه المؤسسات هامش العمل الفني ليتحول إلى مدخل اقتصادي جيد، يدرُّ دخلاً، ويسمح بإيجاد فرص عمل، وفُتحت أسواق للتطريز الفلسطيني وتسويق ثياب فلسطينية مصنوعة حديثاً، ومطرّزة على الأنماط التقليدية، وقد بلغ سعر الثوب الواحد (٢٠٠٠دولاراً). واحتلّت مراكز التوزيع للثوب الفلسطيني والقطع المطرّزة مكاناً في أرقى الأسواق في لندن وباريس ونيويورك ومدن عالمية أخرى.

لقد أصبح الأمر والحالة هذه، بأن الصناعات الشعبية اليدوية العربية ليست مجرد تعبير عن إبداع فني شعبي، بل هي مداخل لمؤسسات اقتصادية لها سوقها، ليس في المجال المحلّي بل أيضاً في السوق العالمي، وعلى هذا الأساس يأخذ منهج البحث طابع وظيفة العمل الفني وتطويره ليتحول إلى مدخل اقتصادي، وفرص عمل، فالحرفة، في الأصل مأخوذة من المال وفلان يحترف ليكسب عيشه وعيش عائلته، إن الحرفة هي المهنة، وقد جاء في المثل الشعبي قولهم بأن « مالك صنعة (حرفة) مالك قلعة» أي من امتلك حرفة، وعمل بها، واكتسب منها فهو كمالك القلعة (الحاكم العسكري).

وإذا ألقينا نظرة على الأسواق القديمة في المدن العربية نجد أنها كانت مكدسة للمنتوج الشعبي، إن المتجول في سوق أبو ظبي القديم، يلمس مدى روعة الحرف والصناعات التقليدية المعبرّة عن الهوية الثقافية للبلد، والاتجاه لإحيائها بأسلوب نوعي، وكذلك فإن الاهتمام بالسوق من جانب الهيئات الثقافية الرسمية هو بهدف جذب الانتباه للحرف والصناعات اليدوية وتسليط الضوء عليها. لقد قامت هيئة أبو ظبي باختيار سوق أبو ظبي القديم لأنه كان واحداً من أهم الأسواق الشعبية التي تمتاز بالأصالة والمعاصرة، وتجد الآن في ذلك السوق العديد من الصناعات الشعبية مثل السدو والتطريز والفخار والعصي والخناجر والنحاسيات والفضيات ودكان العطّار، ومكاناً لعرض أدوات الصيد والبحث عن اللؤلؤ، فضلاً عن المقهى الشعبي ومعرض الصور التراثية.

وفي سوق « الحميدية » في دمشق، والموسكي في القاهرة، وحي خان الخليلي، وحي السيدة لا تزال المصنوعات الشعبية، بل هي أدوات الصناعات الشعبية تباع. وهنا تكمن أهمية التواصل مع الصناعات الشعبية بالقيام بعملية تدريب مستمرة للصناعات الشعبية وأيضاً عملية تزويد ودعم لإنتاجه الذي يعبر عن هويتنا الصناعية والثقافية، ومن المهم جدا ضرورة إنشاء مراكز مخصصة للتدريب.

وهنا نصل إلى الاستنتاج بأن الحياة المعاصرة، رغم تقدمها الصناعي والتكنولوجيا لا تستغني عن الصناعة الشعبية٣ التي يرى فيها الإنسان العربي سرّ ارتباطه بالفن الشعبي التقليدي.

خلاصة:

المنهج السائد الآن في دراسة الحرف والصناعات الشعبية العربية هو المنهج الوصفي. وهناك المنهج الوظيفي الذي يحاول القيام بدراسة واقعية من حيث دور الأداة المصنوعة الشعبية في الحياة اليومية والاقتصادية، ويضع في الموقع الآخر مسألة القيمة الفنية. ولا يتعامل المنهج الوظيفي مع القيمة الفنية إلا من زاوية قدرتها عل تسويق المنهج الشعبي، في حين أن المنهج الوصفي لا يغفل التوجهين.

إن الحاجة ملحة لاستكمال دراسة المصنوعات الشعبية اليدوية في كل قطر عربي، وخاصة تلك الأقطار التي لم يجر فيها مسح فولكلوري منظم.

الهوامش

١ :هناك العديد من الصناعات الشعبية التي تهدف إلى رد العين الحاسدة، وصناعة الأدوية، والعلاج بالطب الشعبي الخرافي من مثل طاسة الرعبة، والأواني السحرية والكف والخزر الملون والخواتم الحامية... الخ والتي وجدت كاستجابة للمعتقدات الشعبية وتماشياً معه.

٢ :الطاجن هو وعاء من الفخار المدهون أو المعدن، وبه تتم عملية تطجين اللحم أي تحويله لقطع صغيرة، يضاف له الملح والبهارات ويحمّى على النار كوسيلة لحفظها وحمايتها من التلف.

٣ :لاحظ الفرق بين لوحة تمثل منظراً طبيعياً ومصنوعة آلياً وبين لوحة تمثل نفس المنظر ومطرّز باليد.

المراجع والمصادر

١ :صفوت كمال، المدخل لدراسة الفولكور الكويتي.

٢ :حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة – الجزء الثاني.

٣ :نزار العبد الجابر: الحرف والصناعات التقليدية في القطيف.

٤ :فاطمة المغني: تجربة وزارة الشؤون الاجتماعية في إحياء وتوثيق الصناعات اليدوية النساسية في الإمارات.

٥ :عيسى الصبّاغ، أهمية التدريب الحرفي، تاريخ الصناعات الحرفية في سلطنة عُمان.

٦ :عبد الرحمن أيوب، الحرف التقليدية ، تونس.

٧ :عبد الجليل السعد: الحرف والصناعات الشعبية بين الأمس واليوم والغد، الإمارات العربية المتحدة.

٨ :سعيد الحدّاد: صناعة السفن القديمة – الإمارات العربية المتحدة.

٩ :ليلى صالح البسّام: مشغولات الخرز التقليدية في المملكة العربية السعودية: الرياض ١٩٩٩م.

١٠ :سيريل ألدريد، مجوهرات الفراعنة، القاهرة، ١٩٩٠، (ترجمة مختار السويفي)

١١ :ليلي صالح البسام: الأساليب والزخارف في الملابس التقليدية في نجد، الرياض ١٩٨٨م.

١٢ :علي زين العابدين: فن صناعة الحلي الشعبية النوبية، القاهرة، ١٩٨١م.

١٣ :علي زين العابدين: وظائف الحلي الشعبية، بغداد، مجلة التراث الشعبية العدد ١٢ السنة الثامنة، بغداد ١٩٧٧م.

١٤ :إيمان عبد الرحيم منيمني: تطوير الملابس التقليدية المتوازنة، مكة المكرمة، ١٩٩٦م.

١٥ :راشد الرميحي: الأزياء الشعبية في دول مجلس التعاون الخليجي.

١٦ :يوسف العدّان، أيادٍ من ذهب، الحرف والصناعات التقليدية في دولة الإمارات العربية المتحدة.

١٧: الحرف الشعبية بالمملكة العربية السعودية، محمد إبراهيم الميمان.

الحرف التقليدية.. أهمية الدراسة الميدانية ومنهجية دراستها[١])

ويبدأ العمل الميداني في أي مجال بالمكتبة، أي بالإطلاع على الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع البحث، إذ علينا جمع كل المادة المكتوبة المنشورة وغير المنشورة عن موضوع البحث ومنطقته وسكانه[٢].

كذلك يتعين على الباحث في مجال االثقافة المادية الاستعانة بالباحثين الذين سبقوه في العمل الميداني في المناطق قيد البحث، علاوة على المؤرخين المحليين وجامعي الثقافة المادية بالمناطق المعنية، ولكنا نعلم يقيناً أن العمل الميداني هو العمود الفقري لدراساتنا في الثقافة المادية وميادين الثقافة الشعبية الأخرى.

وورد في القاموس الوسيط للفولكلور والمثيولوجيا والخرافة واحد وعشرون تعريفاً(١) للفولكلور ولكنها لم توفق جميعاً بشكل كامل في الوصول إلى تعريف يفي بشغلنا وشاغلنا في مجال الثقافة المادية والفولكلور معاً ثمانية منها ذكرت الثقافة المادية كجزء من الموروث الثقافي أو الثقافة الشعبية أو الفولكلور، أما بقية التعريفات فقد أهملتها تماماً. ولكنها جميعاً فشلت في الوصول إلى ربطها بسياقات إنتاجها. لكن في قاموس العلوم الاجتماعية ورد تعريف للثقافة المادية، رغم قصره لكنه يربط الثقافة المادية بالبيئة والسياقات التي تنتجها، جاء فيه)٢:(

«Material Culture denotes those aspects that govern the production and use of Artifacts»(٣).

تأسيساً على ما جاء في قاموس العلوم الاجتماعية يمكن القول أن الفصل بين الثقافة المادية وغير المادية فيه ازدواجية زائفة بمعنى أننا لا يمكننا اعتبار الثقافة المادية كمادة منفصلة عن الثقافة غير المادية، هذا الفهم يمكن أن يكون مربكاً

---

١ نمر سرحان، منهج البحث لدراسة الحرف والصناعات الشعبية اليدوية، العدد ١٤ – ثقافة مادية، مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين

٢ يوسف حسن مدني اتجاهات وطرق ومناهج العمل الميداني لدراسة الثقافة الشعبية المادية العدد ٣٥ – آفاق، مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين. العدد ١٣ – ثقافة مادية

ومضللاً، ذلك لأن دراسة نشاط واحد من الثقافة المادية، مثلاً، لا يقتصر على توثيق هذا النشاط من بداية تشكيل المادة الخام إلى المحصلة النهائية، هذا بالطبع مهم ولكن من المهم أيضاً كيفية صناعتها واستخدامها مع البحث عن ما يتعلق بها من عادات وممارسات وغناء وأشعار ومرويات شفاهية أخرى علاوة على المعتقدات المرتبطة بها. بالإضافة لذلك علينا أن نركز على استنطاق هذا النشاط المادي ليخبرنا عن صانعيه ومستخدميه. لذا يمكننا اعتبار الثقافة المادية وغير المادية وفهمهاً فهماً يوضح أنهما يكملان بعضهما البعض حتى لا تكون دراسة الثقافة المادية ردة إلى الوراء إلى مرحلة الحركة التحفية باعتبارها ناجيات أو عاديات يابسة من عهود قديمة كما كان الحال في القرن التاسع عشر في أوروبا.

علينا تقويم الفهم للثقافة المادية كمادة معاصرة حية مرتبطة بصانعيها ومستخدميها وعاداتهم وفهمهم لها بما يدور حولها من ثقافة شفاهية. هذا بالإضافة إلى ربط النشاط المادي بالإنسان ببيئاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في سياق تراكمها التاريخي. نأخذ مثالاً – طقس الزواج كجزء من دورة حياة البشر إذا أردنا دراسة الزواج ميدانياً يتعين علينا توثيق الأدوات المادية والزينة والعطور والمعتقدات والممارسات والعادات المتصلة بهذا الطقس. من ناحية أخرى إذا أردنا أن نوثق لحرفة من الحرف فنحن لا نركز على المنتج المادي فقط وطريقة صناعته من مرحلة المادة الخام إلى المحصلة النهائية بل يصاحب ذلك بالضرورة جمع ما يتعلق بهذه الحرفة من معتقدات وعادات وأغاني عمل وأشعار علاوة على مفردات اللغة المتعلقة بأسماء أجزائها إذا كان المنتج المادي يتكون من عدة أجزاء، كذلك من المهم جداً توثيق أسماء الأدوات المستخدمة في تشكيل وصناعة حرفة ما.

في مقال لي باللغة الإنجليزية نشر في مجلة المأثورات قمت بتقديم تعريف لدراسة الثقافة المادية أوضحت فيه ما ذهبت إليه أعلاه.

التعريف كما كتبته بالإنجليزية كالآتي:

«Material objects of man's activities can be defined as the visual dynamic manifestations of a long history of cultural contacts. They reflect the level of technology, the economic needs, social values, the artistic taste, beliefs and practices that lead us to understand the cultural morphology and reflect what is happening the social, economic and ecological contexts»(٤).

أي أننا ندرس لفهم هذه الأدوات المادية مرتبطة بالبشر في سياقاتها التي تنتجها وتغذيتها في نفس الوقت بما يرتبط بها من ثقافة غير مادية. هذا بالإضافة إلى توثيق انتشارها زمانياً ومكانياً مع تبيان عبقرية المكان والإنسان. فالإنسان أينما كان له القدرة على إنتاج أنماط ثقافية مرتبطة بالزمان والمكان، في الظروف البيئية المتشابهة ينتج الإنسان ثقافة متشابهة.

المصدر الأول والأساسي لدراسة الثقافة المادية هو الجمع الميداني المباشر ولكن هناك مصادر ثانوية متمثلة في:
كتابات ومؤلفات المؤرخين الكلاسيكيين أمثال هيروروتس وبليني واسترابو.
كتابات المؤرخين العرب مثل المسعودي وياقوت الحموي.
كتابات ومؤلفات الرحالة الأوروبيين مثل جون لويس بركهاردت.
مؤلفات الرحالة العرب أمثال ابن بطوطة.
كتابات المؤرخين من العرب وغيرهم في الفترة الحديثة والمعاصرة.
يأتي من بعد ذلك الجمع الميداني الذي يعتبر العمود الفقري لدراسة الثقافة المادية.

الثقافة المادية هي دراسة للإنتاج اليدوي فالإنسان في حركة نشاطه اليومي ويشمل هذا النشاط اليومي كل صناعته اليدوية والخراطة والدباغة والمصنوعات الجلدية وكذلك الحدادة وصياغة الذهب والفضة وكل أدوات الزينة ثم الغزل والنسيج والأزياء وأدوات الزراعة والصيد والرعي والعمارة، وكل ذلك يدرس في إطار العوامل التي تتحكم في إنتاج هذه الأدوات واستخدامها. هذه العوامل الحاكمة لإنتاج الأدوات واستخدامها هي العوامل البيئية من بيئة طبيعية وبيئة اجتماعية واقتصادية وسياسية وتراكم تاريخي. وهذا شأن كل إنتاج الإنسان الثقافي، مادي كان أو غير ذلك.

نحن نعلم أن دراسة الثقافة المادية تقررت حديثاً ولم تجد طريقها كمادة للتدريس الجامعي في كثير من الجامعات ولكن هذا لم يمنع الإهتمام بتطوير بعض الموجهات النظرية والمنهجية الخاصة بها فاليوم هناك مجموعة من المفاهيم النظرية الهامة والمفيدة للتطوير المنهجي فهناك المفاهيم النظرية الثلاث التي قدمها اريكسون في السويد وهي دراسة الثقافة المادية بأبعادها الجغرافية والتاريخية والاجتماعية وهي تشكل اتجاهاً رئيسياً للبحث في هذا المجال.

١ .يكتب آنتر فيريز ما ترجمته:

»مفاهيم أخرى لعبت دوراً في تطوير البحث في مجال الثقافة المادية مثل التقاليد مقابل التحديث، وكذلك التداخل اللغوي الذي يلعب دوراً أساسياً في الدراسات الثقافية كما لعب مفهوم المناطق أو الأقاليم الثقافية والتواصل الثقافي والتغيير الثقافي في مقابل الثبات والاستلاب الثقافي ... إلخ دوراً إيجابياً في توسيع دائرة المناهج المستخدمة في دراسة الثقافة بصورة عامة والثقافة المادية بصورة خاصة. ولكن تبقى الجوانب النظرية التارخية الجغرافية والاجتماعية هي أساس الدراسات في مجال الثقافة المادية) «٥.(

وعليه أصبح من المؤكد أن الدراسات القديمة التي اتجهت اتجاهاً مقارناً وتصنيفياً لا تفي بالغرض المنشود لفهم الثقافة والمجتمع وبالتالي بات من الضروري جداً معرفة وظيفة هذه الأدوات في المجتمع وكجزء من النظام الثقافي الشامل، وكذلك الظروف الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية ودورها في عمليات وإنتاج الثقافي في المجتمع فمثلاً إذا أردنا دراسة الأدوات

الزراعية فعلينا الاهتمام بمعرفة تفاصيل المناخ والتربة ونتاج المحاصيل والحصاد وعلاقات الإنتاج والعادات والتقاليد والممارسات وأشكال التعبير الشفهي التابعة لهذا النشاط كل ذلك يتم وفق معرفة الخلفية التاريخية المتصلة الحلقات.

٢ .يكتب د. مصطفى جاد كاتب من مصر:

»وصلنا إلى مرحلة مستقرة فيما يخص مناهج البحث والجمع الميداني، فأصبح لدينا أدلة للجمع الميداني تميَّزت عن سائر الأدوات في العلوم الأخرى، كما استفدنا بمناهج الملاحظة والملاحظة بالمشاركة والمقابلة المباشرة وغيرها من مناهج الأنثربولوجي التي تم توظيفها في البحث الفولكلوري. بل أصبح لدينا منهج متكامل في البحث الفولكلوري يحمل إسم المنهج الفولكلوري الذي يبحث المادة الفولكلورية في مداخلها التاريخية والسوسيولوجية)«٦(

هذا ما كتبه د. مصطفي جاد في مقال له منشور بمجلة الثقافة الشعبية.

بالإضافة إلى ما ذكره جاد أعلاه فإننا نوثق هذا لحقيقة أن هناك كتابات كثيرة عن العمل الميداني في مجال الثقافة الشعبية أوضحت بالتفصيل الأطر المنهجية والنظرية للعمل والتوثيق الميداني نذكر منها كتاب كينيت قولدشتاين باللغة الإنجليزية... ومقالات أخرى لكتَّاب نرصدهم أدناه مثل وارين روبرتز، دونالد ماكدونالد، جورج ليست وريتشارد دورسون ومحمد الجوهري.

في كتاب folklore and Folklife وهو مجموعة من المقالات قام بتحريرها والتقديم لها عالم الفولكلور الأمريكي ريتشارد دورسون في ١٩٧٢ عن دار جامعة شيكاقو للنشر، كتب وارين روبرتز:

by warren Roberts.٤٤٨- ٤٣١Fieldwork: C. Recording material culture pp.

.٤٣٠ - ٤٠٨Fieldwork: collecting oral literature, by Donald Macdonald, PP.

.٤٤٤ - ٤٣١Fieldwork Recording Traditional music by George list PP.

كلها منشورة في كتاب ريتشارد دورسون. كما يتوفر الآن كتاب الدليل العام للجمع الميداني في مجال الفولكلور ولكنه لم يتناول جمع وتوثيق الثقافة المادية وإنما نرصده هنا للفائدة العامة وهو لكاتبه كينيث قولد شتاين)٧.(

نلاحظ أنه من الستينات والسبعينات توفرت كتابات عن الجمع الميداني في مجال الفولكلور والثقافة المادية على المستوى الأوروبي والأمريكي من القرن الماضي، هذه الكتابات تفيدنا بصورة عامة ولكنها لم تكتب للباحث في العالم العربي أو الباحث في أفريقيا لذا يجب أن أنبه إلى أننا نستعين بها ولكن بحذر ونحاول وضع دليل للجمع الميداني يتناسب مع ظروف الباحثين في كل من العالم العربي وأفريقيا وربما قارة آسيا. ولكن ليس هذا مجال التفصيل فيه هنا ولكني قصدت التنبيه إلى ضرورة قراءتهما والزيادة عليهما في دليل يوافقنا.

هنا يجب أن نذكر أهمية الاطلاع على كتاب محمد الجوهري من مصر عن علم الفولكلور(٨) بجزئيه الأول والثاني ولكن الذي يهمنا هنا الجزء الأول فيما يتعلق بالجمع الميداني. كذلك سيد حامد حريز من السودان الذي كتب عن تصنيف العادات والتقاليد الشعبية في مجلة المأثورات(٩). وهناك كتابات أخرى انتخبت منها ما رصدته أعلاه. أعكف

في هذه الفترة على كتابة دليل للجمع والتوثيق الميداني في مجال الثقافة المادية أرجو أن يفيدنا مستقبلاً. كما استفاد دارس الثقافة المادية والثقافة الشعبية من الأنثربولوجيا، استفاد أيضاً من الدراسات الآثارية أو علم الآثار بصورة عامة، بل إن الثقافة المادية في بعض الجامعات الأوروبية الحقت بأقسام الآثار كما في بعض الدول الاسكندنافية. ولكن في هذه المرحلة ترسخ عند اعتقادي الذي يصل إلى درجة اليقين إلى أن دراسة الآثار والثقافة المادية هما ميدانان يكملان بعضهما كما أوضح ذلك يوسف مختار الآمين في كتابه الأثنوكولوجيا: الدراسة الآثارية للثقافة المادية المعاصرة(١٠). ولكني منذ سبعينات القرن الماضي تخصصت في علم الآثار ودخلت مجال الثقافة الشعبية بقسم الفولكلور جامعة الخرطوم للتخصص في مجال الثقافة المادية. وكدارس للآثار أعددت أطروحتي للماجستير وأنهيتها في العام ١٩٨٠م رابطاً بين الثقافة المادية المعاصرة والآثار وعلوم أخرى مساعدة كتبتها باللغة الإنجليزية أولاً ثم قمت بترجمتها للعربية وهي في طورها الأخير قراءة ومراجعة توطئة لنشرها)١١.(

نعود بعد هذه المقدمة إلى البحث والتوثيق والجمع الميداني في مجال الثقافة المادية بعد قراءة ما كتبه من سبقني في المجال طورت منهجاً للجمع الميداني والتوثيق للثقافة المادية وهو بداية لمشروع كتابة الدليل المخصص لدراسة الثقافة المادية.

تبدأ أولاً بتحديد زمن إجراء العمل الميداني في الثقافة المادية وما هي المشاكل التي يمكن أن تقابل الباحث الميداني في هذا المجال ثم من بعد ذلك ندلف إلى تفصيل مناهج الجمع. فيما يتعلق بمشكلة الزمن وهو زمن الباحث وزمن الحرفي المختص في حرفة ما. مثلاً زمن الباحث تعترضه. بعض العقبات الخارجية التي لا يستطيع السيطرة عليها مثل القيد الزمني للجهة الممولة للبحث وقدراته وملكاته الشخصية، أما زمن الحرفي فهو مكرّس للعمل منذ الصباح الباكر وإلى المساء بالتالي يكون متعباً من إرهاق يوم العمل ويتعذر على الباحث إجراء حوار مسجل معه.

ثانياً صاحب الحرفة أو أصحاب الحرف عامة هم تعوّدوا على العمل ولم يعتادوا على الحديث عنه، هم ليسوا مثل رواة القصة الشعبية والشعر الشعبي.. إلخ فهؤلاء صنعتهم الكلام أما الحرفيون فصنعتهم العمل وعليه يصعب على الباحث استنطاقهم أولاً لأن زمنه أثناء عمله يعني المال والمال يعني توفيرمتطلبات حياة أسرته. فالصعوبة التي نواجهها هنا هي زمن الحرفيين وكيفية الوصول لحل لها. على دارس الثقافة المادية أن يكون صبوراً قوي الملاحظة على درجة عالية من الذكاء الاجتماعي وقوة الحضور المؤثر في الآخر. بهذه الصفات يمكن أن ينجح الباحث وبدونها يفسد مهمته.

أثناء يوم العمل على الباحث أن يكتفي بالتصوير وتدوين الملاحظات ورسم الاسكتشات هذا بعد توطيد علاقة الثقة بينه وبين الحرفيين. وهنا يحتاج الباحث لصفة الذكاء الاجتماعي بالحضور المؤثر في الآخر وقدرته في التعبير عن نفسه وتوضيح مهمته دونما استعلاء وإنما في تواضع وأدب جم. لاحظ هنا أن صاحب الحرفة شخصية تعتز بنفسها إلى درجة تضخم الذات لذا فعليك أن تكون حذراً في التعامل مع مثل هذه الشخصيات وعليّ هنا أن أذكر قاعدة مهمة وهي أن العمل الميداني هو فعل بشري إنساني في المقام الأول.

هذه تقودنا إلى الحديث إلى إعداد الباحث لنفسه قبل بداية الجمع المباشر. قبل الجمع الميداني يتعين على الباحث قراءة كل ما كتب عن الحرفة قيد البحث وأهلها وأخلاقهم وعاداتهم ذلك لأنه لا يحب أن يذهب الباحث للجمع الميداني مغمض العينين وهذا يعينه على وضع الأسئلة المناسبة إذ لابد أن يوفر الباحث قائمة بالأسئلة التي يبحث عن إجابة لها. هنا تأتي مقدرته في طرح السؤال إذ يجب أن يكون السؤال استفهامياً وليس تقريرياً والمسألة في غاية البساطة ولكنها خطيرة فهناك فرق كبير بين أن تسأله أنت تعلمت الحرفة من أبيك أليس كذلك؟ وبين أن تسأله ممن تعلمت الحرفة؟ في الحالة الأولى تكون الإجابة بلا أو نعم إن كنت تعلم أنه تعلمها من أبيه فما هي حاجتك للسؤال! في هذه الحالة لا يحصل الباحث على إفادة بجملة تغذي بحثه. أما في حالة السؤال الاستفهامي فالباحث يترك للراوي الحرفي فسحة للكلام والذي أساساً غير معتاد عليه، حاول أن تستدرجه بهدوء هذا إن تمكنت من جعله يتحدث إليك. هذا من ناحية، من ناحية أخرى فقد ذكرت آنفاً أن الحرفي يعد من بين الشخصيات التي تعتز وتعتد بنفسها فيجب على الباحث ألا يضع الكلمات في فمه وألا تظهر له أنك تعرف عن الحرفة أكثر منه – مع تذكر أن الباحث اطلع على الحرفة قبل الذهاب إلى الجمع الميداني – إذا أحسَّ بأنك تدلي بمعرفة عن الحرفة أكثر تكون قد خسرت مهنتك كباحث وبالتالي وهو – أي – الحرفي يمكن أن يسألك إذا أنت على هذا القدر من المعرفة بحرفتي ماذا تريد مني. لذا يجب أن تتعامل مع معلوماتك بحذر شديد، فالباحث مهما قرأ فهو قطعاً لا يعرف عن الحرفة أكثر من صاحبها. فهناك أعماق وأغوار لم تصل إليها قدم باحث وهناك معلومات مهمة مخبوءة يدلي بها الحرفي وهناك أسرار لا توجد إلا في صدورهم ولم يحوها كتاب من قبل.

مسألة أخرى تتعلق بزمن إجراء العمل الميداني وهي حقيقة أن هناك بعض الحرف تمارس في مواسم محددة من السنة فعلى الباحث معرفة الجدول الزمني لكل حرفة يريد دراستها. فمثلاً بناء المراكب في السودان يتم في فترة ما قبل فيضان النيل لأن عمل الحرفيين يتوقف تماماً في موسم الفيضان والخريف إذ يعلو الماء ويغطي الضفتين. علماً بأن المراكب تبنى دائماً قرب النيل لسهولة تدشينها عند الفراغ من بنائها. كذلك حرفة بناء المنازل والزراعة والحصاد والرعي كلها لها مواسمها الخاصة التي يتعين على الباحث معرفتها وجمع كل ما يتعلق بالحرفة قيد البحث ومنطقتها وقاطنيها قبل بداية الجمع الميداني المباشر منها.

قبل تفصيل أدوات البحث والتوثيق الميداني هناك مسألة هامة يحددها الباحث قبل السفر إلى المنطقة التي سيجري فيها بحثه وهي كما ذكر كينيت قولد شتاين في كتابه دليل العمل الميداني للباحثين في مجال الفولكلور يحدد قولد شتاين الخطوات التالية:

تحديد مشكلة البحث وهي التي على أساسها يجمع الباحث مادته سعياً وراء حلها.

تحليل المشكلة، وهي تحديد المناهج المناسبة للحصول على ما يعينه على الجمع والتوثيق.
جمع وتوثيق المادة ميدانياً عن طريق الجمع والتوثيق المباشر من المنطقة قيد البحث) ١٢.(
تحديد المشكل هي المرحلة الأولى للبحث العلمي، الباحث المدّرب في مجال الثقافة الشعبية بصورة عامة والثقافة المادية بصورة خاصة لا يبدأ العمل الميداني دون الأخذ بخطوات المنهج العلمي للدراسة، دون تحديد مشكلة البحث، بدونها يأخذ الجمع صفة الجامعين الهواة ويكون الجمع غير دقيق، غير محدد وغير منظم. تحديد مشكلة البحث تتأتى إلا للدارس الأكاديمي المدّرب في مجال نظريات الفولكلور ولكن ليس هذا مجالا للخوض في تفاصيل النظريات وإنما أردت التنبيه إلى أهمية التدريب الكامل في المجال النظري، نظريات الفولكلور تدرس عادة على مدى فصل دراسي كامل وكذلك مناهج الجمع والتوثيق الميداني.
٣ .تحليل مشكلة البحث الميداني كالآتي:
وهي تحديد المناهج المناسبة للحصول على ما تنشده من مادة وتحديد المكان والزمن.
اختيار المنطقة التي يتم منها الجمع والتي ترتبط بمشكلة البحث، فمثلاً إذا أردت معرفة كيفية تأثير التحديث على الصناعات والحرف اليدوية الموروثة يجب اختيار المدن والحواضر دون البوادي، وإن كان في أيامنا هذه قد تداخلت وتشابهت مع انتشار ما يسمى بالعولمة.
الوقت أو الفترة التي يحتاجها الباحث لإنجاز مهمته، هنا لابد من ذكر أن المادة في الحقل غير محدودة ولكن على الباحث أن يقرر جمع مادته على أساس صلتها بمشكلة بحثه.
مناهج ووسائل التوثيق وهي مناهج ووسائل يمتلك الباحث بعضها وبعضها يحتاج لمختص لمعاونته – مناهج الملاحظة والمشاركة وتسجيل المقابلات المباشرة لابد أن تتوفر لدى الباحث لكن التصوير ورسم الاسكتشات، إن كان لا يجيدها فعليه الاستعانة بمن يتقنها.
نأتي للمرحلة الثالثة بعد تحديد المشكلة وتحليل المشكلة وهي الجمع والتوثيق الميداني المباشر. في هذه المرحلة يكون الباحث قد وضع قائمة الأسئلة التي يجيب عليها الرواة لكي لا يذهب دون موجهات لعمله الميداني. تحتاج هذه القائمة لاختيار مطابقتها لما نود معرفته، إذ أن هذه القائمة خاضعة للتعديل حذفاً وإضافة حسبما تقتضي الضرورة عند أو قبل إجراء المقابلات، فبعض الأسئلة التي تضعها قد تكون غير مرتبطة بالموضوع عندما تبدأ بحثك في المنطقة قد يستجد ما يملي عليك إضافة أو حذف بعض الأسئلة فمثلاً في كل تجاربي المبكرة في الجمع الميداني كنت أضع أسئلة متعلقة بخطوات عمل الحرفي ولكني حذفتها لأني وجدت أن الملاحظة وتسجيل ملاحظاتي لا تحتاج لسؤال ثم أن الحرفيين لا يتحدثون إليك أثناء ساعات عملهم. فالحرفيون اعتادوا على صنع الأشياء وليس الحديث عنها فهم ليسوا رواة مثل حملة التراث الشفاهي من قصص، شعر أو أمثال فهؤلاء صنعهم الكلام كما ذكرت آنفاً.

يتعلق بما سبق ذكره أنك إذا أردت دراسة حرفة بعينها يجب أن تعرف عنها قراءة في الأدبيات وبحثاً في الأرشيف والمتحف لكي تتمكن من تحديد وبدقة كاملة ما تريد معرفته. فالحرفي دائماً يستجيب للباحث الذي يعرف بعضاً عن حرفته ولكن ويجب أن نضع لكن تحت هذه عدة خطوط فالمعلومات التي تعرفها عن حرفة ما يجب استخدامها بحذر وحنكة. قلنا أن الحرفي يحتفي بأنك تعرف عن حرفته ولكن ولمرة ثانية نحذر الباحث في مجال الحرف ألاّ يعتد بمعرفته وألا يظهر أو يتباهى أمام الحرفي بأنه يعرف أكثر منه – وهذا بالطبع لا ولن يحدث – إذا أحس الحرفي بذلك تكون أن خسرت علاقتك بالحرفي كباحث إذا ربما يسألك الحرفي نفسه: ماذ تريد إذا كنت تعرف أكثر مني عن حرفتي ويجب هنا ألا ننسى أن صاحب الحرفة دائماً هو شخصية قوية إلى درجة تصل إلى تضخم الذات عنده، وأنه ليس هناك من هو أعلم منه في مجاله، علينا بالتالي أخذ هذا في الحسبان لكي لا نفسد مهمة الجمع والتوثيق الميداني. إن أهملت ذلك فما عليك سوى أن تستعد للعودة خاوي الوفاض – وهذا تكرار لما سبق ذكره لأهميته.

الأسئلة للحرفي يجب ألا تتعدى حدود سؤاله عن كيف تعلم الحرفة ومتى ومن علمه، هل ورثها عن آبائه وأجداده أم أنه تعلم من كبار الحرفيين في المنطقة. كما يجب أن تشمل الأسئلة المواد الخام وكيفية الحصول عليها، أدوات العمل وكيفية التصميم، المعتقدات، العادات والممارسات.

هنا نركز على نقطة هامة هي:

تجنب تسجيل الحوارات أثناء يوم العمل، وإذا أجريتها مساء يجب أن تكون قصيرة لأن الحرفي يبدأ يومه في الصباح الباكر وإلى المساء وبالتالي يكون متعباً، لذا لا يجب أن تربك نظامه بل علينا نحن كباحثين أن نتكيّف مع نظام حياته اليومي. ومن الأفضل إتمام الحوارات أيام العطلات، يوم الجمعة على سبيل المثال أو إذا صادفتك عطلة أعياد. كيف تتكيف مع نظام حياته اليومي؟ أثناء يوم العمل نكتفي بالتصوير ورسم الاسكتشات وتدوين خطوات العمل وهذا هو منهج الملاحظة ولكن قد يكشف الباحث بعض الأبعاد إذا شارك في إنجاز عمل ما بمعاونة الحرفي ومن يعمل معه ويتتلمذ على يديه في هذه المرحلة المهمة تركز على توثيق خطوات العمل من المادة الخام مروراً بالخطوات المتتابعة وحتى المحصلة النهائية للمنتج.

هنا أنت لا تتعلم فقط وإنما تكتسب ثقة واحترام الحرفي وفريق عمله وتنجز مهمة توطيد علاقتك بهم. عند التسجيل الصوتي يجب توثيق اسم الراوي والمكان، التاريخ والمادة التي يحويها التسجيل. الباحث غير مطالب بجمع الأدوات المصنوعة من المنطقة إلا إذا طلبت منه جهة مموّلة مثل متحف أو غيره.

٤ .توثيق الأدوات كالآتي:

اسم الأداة أو الآلة.

تاريخ صنعها.

اسم الحرفي الذي صنعها وأين.

من استخدمها وأين.

كيفية استخدامها.

وصف عام للمصنوعات الحرفية

أسماء الأجزاء (إن كان يتركب من عدة أجزاء).

الزخارف والرموز.

مقاسات المصنوعات الحرفية.

المعتقدات، العادات، أغاني، أشعار وروايات شفاهية لها علاقة بالأشياء الموثقة ميدانياً.

٥ .معدات العمل والتوثيق الميداني:

كدارس للثقافة المادية أنت لا تجمع المصنوعات الحرفية إلا إذا كانت هناك جهة ممّولة تطلب ذلك كما ذكرت أعلاه. يحتاج الباحث إلى توثيق وتوفير مادة شخصية عن الحرفيين الاسم – العمر – المكان – كيف ومتى – من علمه – التاريخ. أما عن المصنوعات الحرفية فعلى الباحث لإنجاز عمله الميداني توفير معلومات كاملة تشمل الصور الفوتوغرافية – المقاسات والرسومات التوضيحية. الرسومات التوضيحية مهمتها كشف مدى قدرة الباحث على فهم واستيعاب مادته بتفاصيلها الدقيقة. ثانياً هناك زوايا وأماكن لا تصل إليها عدسة الكاميرا بالتالي تكملها بالرسومات التوضيحية. لهذه المهمة يحتاج الباحث لكاميرا للتصوير الفوتوغرافي أو كاميرتين وجهازي تسجيل صوتي تحسباً للعطل الذي قد يطرأ للكاميرا أو جهاز التسجيل عليك تجربة الأجهزة قبل بدء العمل الميداني للتأكد من قوة صلاحيتها سواء لجهاز التسجيل أو التصوير بصوتك سجل بعض ما تحفظ من كلام لاختيار جودة التسجيل الصوتي. أما الكاميرا فتختبر بأخذ لقطات قبل التحرك إلى العمل الميداني وطباعتها للتأكد من قدرة الكاميرا على إنتاج صور واضحة. هذا ما كان في السابق. أما الآن فمعدات التسجيل والتصوير تطورت من اليدوية إلى الرقمية وتعددت وسائل التوثيق الثابت كان أو المتحرك. إلى التسعينات من القرن الماضي كان للكاميرا وجهاز التسجيل سطوتهما في التوثيق أما حالياً وبعد الطفرة الهائلة في مجال تقنية المعلومات يمكن استخدام الأدوات الرقمية للتوثيق. أكثر ما كنا نطمع فيه في زمن إعدادنا لأطروحات دراساتنا العليا هو ما كان يعرف بالكاميرا السينمائية حتى كاميرا الفيديو التي عفا زمانها الآن لم تكن متوفرة. ولكن بعد ذلك وفي بحوثنا اللاحقة حققنا جودة في التوثيق الفوتوغرافي أو التسجيل الصوتي بفضل هذه الأجهزة الرقمية. كنا نحمل معدات ثقيلة ولمسافات طويلة أما الآن فالباحث لا يصيبه هذا العبء من التعب والنصب الذي عانيناه في السابق. لكن هناك أداة لا غنى عنها في السابق أو الآن ألا وهي المقياس الذي يوضع بجانب الأدوات لتوضيح أبعادها القياسية وهي مكعب من الخشب مقسم إلى بوصات تطلى تعاقبياً باللونين الأسود والأبيض لتعطي قراءة آنية لأبعاد الأدوات المصورة.

أدوات قياس أخرى لا غنى عنها كما يكتب واين روبرتز:

«Since measurements are important data, measuring devices appropriate to the task must be taken into the field. For architectural work a fify-foot steel tape and a six-foot rule are most useful. for investigating a craft, a six-foot rule may be adequate. with it one can measuring a workshop or a tool equally well, it is also useful to have a clearly marked rule, preferably with alternating black and white Solid rectangles marking the inches, that can be placed beside a small item to be photographed. In this way the size of the item is clearly indicated without recourse to separate notes»(١٣).

قبل كل هذا لابد للباحث من توفير وسيلة مواصلات يعتمد عليها للتنقل من منطقة إلى أخرى. في كثير من الحالات – مثلاً عندنا في السودان يمكن للباحث الاعتماد على أهل المنطقة لمساعدته في الوسيلة المناسبة للمواصلات التي قد تتراوح من تزويده بعربة أو دابة من الدواب المتوفرة في المنطقة. أدوات أخرى ضرورية وهي ورق لرسم الإيضاحات وأقلام ولوح للرسم.(Drawing Board)

دارس الثقافة المادية في الحقل لا يبدأ أو لايدلف إلى بداية الجمع فور وصوله إلى المنطقة. تكون البداية بزيارة أولى وثانية وربما ثالثة للحرفيين دون أدوات لشرح مهمته التي أتى من أجلها. وكما ذكرنا فإن الحرفيين لا يدلون بإفاداتهم بسهولة لأنهم كما ذكرنا أنهم ليسوا بمتحدثين وربما تكون زيارتك هي المرة الأولى التي يسأل فيها الحرفي عن حرفته لذا يتعين علينا توطيد العلاقة وشرح وتوضيح ما نريده أولاً وقبل أي خطوة نحو الجمع والتوثيق. كثير من الحرفيين لا يثق بمثل هذه الزيارات لأنهم وفي كثير من التجارب منها تجربتي الخاصة معهم – ينظر لهذه الزيارات بعين الريبة ولا يتعاون مع الباحث على افتراض أنه من مصلحة الضرائب. لذا علينا أن نكون حذرين في التعامل معهم خلال زياراتنا الأولى لهم.

لاختصار مهمة الجامع والباحث في مجال الثقافة الشعبية المادية، هي تتلخص في مهمتين يتوجب على الباحث إنجازها: المهمة الأولى تتعلق بتوثيق وتسجيل المادة الخاصة بالأدوات والتي يضطلع بصناعتها الحرفيون والتي تتراوح بين توثيق نشاط كبير مثل العمارة الشعبية وحرفة البناء ومثيلاتها مثل بناء المراكب ونجارة الأثاث والفخار مستعيناً على ذلك بالتصوير والرسومات التوضيحية وأخذ المقاسات.

المهمة الثانية هي تتبع خطوات العمليات الانتاجية تسجيلاً وتوثيقاً وتوصيفاً بالصوت والصورة والرسومات التوضيحية وتسجيل الملاحظات مثل خطوات عمل الحداد والنجار والبناء وصانع الفخار، توثيقاً لكل مراحل العمل، واختصاراً نقول إن التوثيق ينحصر في ثلاثة أنواع:

١ .القياسات.

٢ .الصور الفوتوغرافية.

٣ .الرسومات التوضيحية يكملها التسجيل الصوتي لإفادات الرواة والمخبرين.

كل هذه الأنواع من التوثيق تكمل بعضها لإنجاز دراسة ناجحة في مجال الثقافة المادية.

خطوات أخرى مهمة للحصول على مادة حقلية مكتملة وهي القيام بتفريغ الشرايط وتحويلها من صيغتها الصوتية إلى الكتابية أثناء وجودك في المنطقة وهذا يمكن إنجازه ليلاً. تفريغ المادة وتحويلها من الصوت إلى الحرف تمكن الباحث من ملء الفراغات في إفادات الرواه نتيجة لنسيانهم أو نسيانه هو. هذا مهم جداً لأنك إذا لم تنجزه أثناء وجودك في المنطقة، فالعودة مرة أخرى من أجل إكمال نقص المعلومات يكون صعباً جداً يصل أحياناً إلى درجة الاستحالة. وهنا لابد من التذكير أن العمل الميداني يكلف مالاً وجهداً وزمناً. لذا يجب أن تستثمر كل سانحة للحصول على مادة مكتملة دون حاجة لإعادة الرحلة..

نقطة أخرى غاية في الأهمية وهي كيفية التأكد من صحة الإفادات التي يدلي بها الرواه. إذا كنت في منطقة يوجد بها حرفي واحد وهو الراوي في نفس الوقت، يمكن ضبط إفاداته بإجراء الحوار معه عدة مرات ولكن على فترات متباعدة، إذ أنه ومن خلال التجربة وضح أن الراوي قد ينسى ما قاله ويدلي بإفادة أو رواية مختلفة. بعد الحصول على الروايات منه يمكن تحريكها ومقارنتها مع ما كتب من قبل من التقارير الاثنوغرافية، الآثارية والتاريخية.

أما إذا توفر عدة رواة في المنطقة الواحدة، في هذه الحالة تجرى مقابلات معهم جميعاً ثم تقارن إفاداتهم للخروج بالمعلومة الموثوق بها وأيضاً يتبع ذلك مقارنتها مع الأدبيات السابقة المذكورة أعلاه. في كل مرة سواء كان من راوٍ واحد أو عدة رواة نجد معلومة جديدة مؤكدة أو مخالفة. العمل الميداني يحتاج منك لصبر وزمن طويل كما أنه عالي التكلفة المالية.

متى نستوثق ونتأكد من نهاية عملنا الميداني وأننا أنجزنا المهمة كاملة. نتأكد من ذلك عندما تبدأ المعلومات الواردة في التكرار. عندها يكون عملك الميداني انتهى لتبدأ مرحلة التصنيف والتحليل والمقارنة واختبار الأسئلة على ضوء ما حصلت عليه من معلومات. وهذه في باب مناهج البحث العلمي أدخل ولها قواعدها وموجهاتها المنفصلة تماماً عن مرحلة العمل الميداني، وليس هذا مقام التفصيل فيها. ونكون بهذا قد أنهينا عملنا الميداني.

الهوامش:

١ . Maria Leach (ed.) Jerome Fried associate (ed.) Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend.

٢. A dictionary of social science, p. ٤٠٤.
٣. Yousif H. Madani: "Writing about objects: Fieldwork and methods of studying material culture" Al.Ma'thurot al-Sha'biyyah. Vol. ٤١, Jan. ١٩٩٦. P.٩.
٤. Ants Viires: " On the Methods of studying the material culture of European people Ethnologia Europea, Vol. !X, ١٩٦٩, p. ٣٦.
٥ .مصطفى جاد، «منهج توثيق المادة الفوكلورية، مجلة الثقافة الشعبية، مجلة فصلية تصدر في البحرين، العدد السابع ص ٨٢ – خريف ٢٠٠٩.
٦. Kennith Goldstien: Aguide for feldworkers in Folklore, the American Folklore society, Pennsylvania ١٩٦٤.
٧ .محمد الجوهري: علم الفولكلور، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، الباب الرابع صفحات ٥٧٥ – ٦٧٢.
٨ .سيد حامد حريز: تصنيف العادات والتقاليد الشعبية، مجلة المأثورات عدد أكتوبر ١٩٨٨ صفحات ١٧ – ٢٩.
٩ .يوسف مختار الأمين: الأثنوراركيولوجيا: الدراسة الآثارية للثقافة المادية المعاصرة، دار التواصل للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٨.
١٠. Yousif H. Madani: Al-a'ngareb: Atraditional bed craft industry in the Sudan, M.A. Dept. of Folklore, I.A.A.S. University of Khartoum, ١٩٨٠.
١١. Kenneth Goldstein A guide for fieldworkers in Folklore, the American folklore society, Pennsylvania, ١٩٦٤, p. ١٦.
١٢. Warren Roberts, Fieldwork: Recording material cultures, in Folklore and Folklife, Richard Dorson (ed.) Chicago University press, Chicago, ١٩٧٢, pp. ٤٣٤ – ٤٣٥.

العمل الميداني

على الرغم من توفر بعض المعارف الأكاديمية حول العمل الميداني والتي تمثل نتاج تجارب قام بها العلماء في مجال الدراسات الإنسانية، والتي تعين كثيراً في إنجاح مهمة الجامع للمادة من الحقل، إلا أن التجربة العملية دائماً لها نتائجها الذاتية. فكثير من العموميات قد يتعثر تطبيقها على الواقع المعين، وكثير من الأدوات والوسائل التي يُعتقد أنها على درجة عالية من الفعالية قد تفشل جزئياً أو كلياً في أداء المهام، أو تكون عائقاً حقيقياً في إنجاز العمل.[٣]

سنحاول في هذا المقال المختصر، والذي ينبنى على محصلة خمسة وعشرين عاماً من تجربة جمع المادة من الحقل بمختلف بقاع السودان، أولاً أن نسلط الضوء على بعض أساليب العمل الميداني المتفق عليها، ثم نحاول ثانياً إيضاح مدى النجاحات والإخفاقات التي حدثت لفريق العمل الميداني وهو يجمع مادة الثقافة الموسيقية من شتى بقاع السودان. نحاول أن نجيب على تساؤلات مثل: أين كان مكمن الضعف؟ ما هي مقترحاتنا لمعالجة أوجه القصور؟ وكيف يمكن سد النقص في وسائل وأساليب الجمع الميداني، حتى نتمكن لاحقاً من جمع المادة بطريقة أكثر إتقاناً، حتى نحصل على نتائج أكثر جودة ويمكن الاعتماد عليها في التوثيق والبحوث معاً.

دون الدخول في تفاصيل المادة الأكاديمية حول العمل الميداني والتي ولا شك أن العاملين في حقل الدراسات الإنسانية على دراية بها، ودون إغفال ذلك كلية، ولمصلحة الحوار وتلاقح الأفكار أوجز الأمر في النقاط الهامة التالية:

١ – لا بد من تحديد المكان واختيار الزمان المناسب الذي نقوم فيه بالعمل الميداني. أي لا بد من تحديد المنطقة عموماً، ثم تحديد الموقع أو المواقع على وجه الدقة والتي سوف يتم العمل فيها. ففي رحلتنا إلى جنوب النيل الأزرق رأينا أن يتم العمل في شهر نوفمبر، وذلك لأنه وفي هذا الوقت من كل عام تُقام احتفالات الحصاد، ما يتيح لنا فرصة جمع المادة المستهدفة وهي تؤدى في سياقها الطبيعي. كما رأينا العمل مع ثلاث مجموعات رئيسة تقطن المنطقة، ومن ثم حددنا مسبقاً مواقع بعينها تكون لنا بمثابة مراكز ننطلق منها إلى كل مجموعة حسب مقتضيات الحال في الحقل. فكانت مدينة باو للجمع من قبائل الانقسنا، وقرية أوفد للجمع من قبائل البرتا، وقرية شانشا للجمع من قبائل القُمز. فرغم أن المخزون الموسيقي لكل ثقافة موسيقية متشابه لدى كل مجموعة، إلا أن الموسيقيين المجيدين والموهوبين أفراد محددون يشار إليهم بالبنان، لذا لا بد من استهدافهم بالجمع. ويتواجد أمثال هؤلاء في هذه المواقع. كما أنه ومن ناحية ثانية تمثل هذه المواقع مراكز جغرافية يسهل الاتصال بها والتنقل منها إلى غيرها من المواقع إذا لزم الأمر دون عناء.

٢ – لا بد من تحديد المادة المراد جمعها، ومن ثم تحديد الوقت الكافي لجمعها. إن اعتبارات الوقت، وحسب التجربة، تقتضي أخذ المفاجآت والظروف غير المنظورة، وهي كثيرة خاصة في الدول النامية، في الحسبان. ففي رحلتنا إلى جنوب

---

[٣] علي إبراهيم الضو العمل الميداني بين النظرية والتجربة العدد ١٦ – آفاق

كردفان في تسعينات القرن المنصرم، أضعنا ثلث الوقت المقرر للعمل الميداني في إصلاح العربة من الأعطاب التي حدثت لها وهي تقطع المسافة بين الخرطوم وكردفان في طريق غير معبد ومحاط بكثبان الرمال.

٣ – قبل أن يشد الجامع للمادة الرحال إلى الحقل لا بد له من الاطّلاع على أي مادة مكتوبة عن المنطقة أو الموضوع المراد جمعه، لأن المعلومات المتوافرة في هذا تساعد على تحديد خطط السفر وتسهل المهمة.

٤ – كذلك على الجامع للمادة الاتصال بالجامعين الذين سبقوه للمنطقة لتنفيذ مهام مشابهة. فهذا قد يوفر معلومات عن الرواة الجيدين وعن أسماء المسؤولين وقادة المجتمع المعني، ومن ثم يمكن من الاتصال بهؤلاء القادة، ما يساعد على توفير معلومات عن المنطقة وترتيب الإقامة وما إلى ذلك.

٥ – لا بد للجامع من محاولة الاستماع ومشاهدة أي تسجيلات عن المنطقة. فحفظ بعض أنماط الذخيرة اللغوية أو الغنائية للمنطقة، أو تسجيل نماذج منها ومحاولة بثها عبر جهاز التسجيل المثبت بعربة العمل الميداني يخلق صلات جيدة مع السكان المحليين.

٦ – لا بد من إعداد المؤن وأدوات الجمع التي تيسر المهمة وتجعلها سلسة. وتوفير أدوات التسجيل الصوتي والمرئي، وأدوات الكتابة والقياس، مع الإلمام الجيد بتشغيل تلك الأدوات والإلمام بالحد الأدنى من معرفة صيانتها، وتوفير الطاقة اللازمة لتشغيلها. فالعجز عن تشغيل الأجهزة، لأي سبب من الأسباب، أمام الرواة والإخباريين يقلل من هيبة الجامع ويضعف المردود من العمل وجمع المادة.

إن كانت هذه بعض عموميات النصائح الأكاديمية لإنجاح العمل الميداني، فما هي التجارب التي مر بها فريق العمل الميداني لجمع الموسيقى التقليدية في رحلات العمل التي قام بها داخل السودان؟ ما هي النجاحات وما هي الإخفاقات؟ ما هي السلبيات وما هي الإيجابيات؟

إن طبيعة العمل بمشروع الموسيقى التقليدية، وهو مشروع بدأ بمعهد الدراسات الأفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم وبتمويل من مؤسسة فورد الأمريكية منذ العام ١٩٨٣م، ليس بغرض إجراء دراسات عميقة حول موسيقى مجموعة بعينها، ولكن الأمر كان مسحاً بغرض جمع أكبر قدر ممكن من عناصر الثقافة الموسيقية لمختلف الشعوب السودانية، ومحاولة حفظها وتوثيقها ونشرها وتشجيع الموسيقيين المحليين على المحافظة عليها وأدائها والإحساس بقيمتها الثقافية والاجتماعية والفنية التي تؤديها لتلك المجتمعات، ما يساعد على أن تظل جذوة الثقافات المحلية متقدة وحية.

وإيفاءً لهذا الغرض، فقد تم التخطيط في المراحل الأولى للمشروع القيام بعدة رحلات ميدانية لمناطق عدة من السودان، شملت حتى نهايات العام ٢٠٠٠م كل من:

منطقة شرق السودان (بورتسودان، سواكن، كسلا) للعمل وسط مجموعات الهدندوة، الحلنقة، البني عامر، المواليد، السواكنية، ثم الرشايدة.

منطقة نهر النيل (شندي المتمة، كبوشية) للعمل وسط مجموعة الجعليين.

منطقة جبال النوبة (الدلنج، كادقلي، ميري، النتل، الصبي، الدبيبات) للعمل وسط بعض مجموعات النوبة والحوازما.
منطقة جنوب النيل الأزرق (الدمازين، أوفد، قنيص، باو، شانشا، الكدالو) للعمل وسط مجموعات البرتا، الانقسنا، القُمز، والجبلاويين،.
منطقة دارفور الكبرى (الفاشر، نيالا، جبل مرة، تُلُس، الضعين، زالنجي، عد الفرسان) للعمل وسط مجموعات الفور، والفلاتة، والرزيقات، وأولاد راشد، البرتي، والهبانية.
منطقة شمال السودان (حلفا القديمة، دنقلا، كريمة، مروي) للعمل وسط مجموعات الحلفاويين المتبقين بالمنطقة، والدناقلة، والشايقية.
منطقة حلفا الجديدة، للعمل وسط الحلفاويين المرحلين عقب بناء السد العالي لهذه المنطقة.
منطقة شمال كردفان (الابيض، أم حراز، الرهد، أم روابة، الخوي، الزريبة) للعمل وسط مجموعات البديرية، والجوامة، الحمر، الطرق الصوفية(
منطقة الجزيرة (طيبة الشيخ عبد المحمود، طيبة الشيخ عبد الباقي، أبو حراز) للعمل وسط الطرق الصوفية.
منطقة البطانة (رفاعة، الرهد، تمبول، أبو دليق) للعمل وسط مجموعات الشكرية، والبطاحين.
منطقة الخرطوم (أم بدة، الحاج يوسف، مايو، سوبا) للعمل وسط النازحين من جنوب السودان.
لقد كانت أولى اهتمامات المشروع هي توفير وسائل الجمع المناسبة وتوفير وسيلة التنقل الفاعلة حتى يتسنى لنا ملاحقة العروض الأدائية وتغطية أكبر رقعة جغرافية في المكان والزمان المحددين. لذلك وفرنا عربة لاندكروز ذات دفع رباعي، كما وفرنا جهاز تسجيل صوتي ماركة ناقرا، وهو جهاز يُعتبر في ذلك الزمان، من أفضل أجهزة التسجيل الصوتي، خاصة في مجال التسجيلات الصوتية المنغمة. ولكن ومن واقع التجربة اتضح لنا أن استخدام ميكرفونات استريو بدون مازج للصوت يؤدي إلى تسجيل كل مستويات الذبذبات الصوتية في آن واحد، مما يجعل مهمة دراسة أو إنتاج موسيقى بغرض الاستماع للتذوق الفني يحتاج لاحقاً إلى جهد كبير، وبالتالي قد يكلف المشروع، إن أراد أن يمضي في هذا الطريق، مبالغ طائلة. كذلك اتضح لنا أن وضع الميكرفونات وسط المؤدين ومد أسلاكها بينهم يربك الكثير منهم ويحدث الفزع لبعضهم، ظناً منهم أنها تحمل تيارات كهربية.
لهذا فنحن نعتقد بأن استخدام ميكرفونات بدون أسلاك هو الأنسب في مثل هذه الحالات. فاستخدام ميكرفونات كهذه والتي يمكن أن يحملها فريق الجمع وهو يشارك الآخرين في العروض، يقلل من تأثير وجودهم على المؤدين، ما يسهم في جعل السياق طبيعياً ومنساباً.

لقد تم كذلك استخدام مسجلات من ماركات أخرى أقل حجماً لتسجيل المقابلات مع الرواة، وذلك لتقليل الطاقة المستهلكة ولسهولة حمل مثل هذه الأجهزة والتنقل بها. بيد أننا وفي إحدى الرحلات تعرض أحد أجهزة التسجيل لعطب صعب علينا إصلاحه، رغم أن فريق العمل يضم إختصاصي تسجيلات صوتية وله درجة عالية من الإلمام بصيانة المسجلات. وهذا يعني أننا لم نقم بفحص كل أدوات التسجيل بشكل جيد قبل الرحيل إلى الحقل. لهذا ننصح بأن يكون مع فريق العمل بالحقل أكثر من جهاز، فالتحوط لمثل هذه الظروف واجب.

على الرغم من أن العروض الأدائية مرتبطة شرطياً بحركة الجسم وأحياناً ممارسة الطقوس، ما يجعل التسجيل المرئي ضرورة وبدونه يكون التوثيق مبتوراً، إلا أن هنالك عدة عيوب في استخدام كاميرات الفيديو، نجملها في الآتي:

-استخدام الفيديو قد يؤثر سلباً على المؤدين لعلمهم بأن كل حركاتهم وسكناتهم تسجل. لهذا فإن البعض منهم يحتاط ويتحفظ وفي بعض الحالات قد يمتنع عن المشاركة، خاصة عند استخدام الإضاءة ليلاً.

-إن الكاميرا، وفي ذات اللحظة، لا تسجل إلا جانباً من الحدث ولا تسجل كل الحدث. وإن كانت هنالك إمكانية للتقليل من هذا العيب باستخدام عدة كاميرات.

-الكاميرا أيضاً تسجل ما يراه القابض على أداة التصوير وحسب رؤيته. بمعنى، أن حدثاً معيناً قد يتم تسجيله بصور مختلفة من قبل شخصين مختلفين (فلم عادة جدع النار لدى البرتا: الطيب محمدالطيب وآخرون اعتمد المصور فيه على تفسيراته الشخصية للحدث). وإن كان هذا العيب يمكن التحكم فيه إذا كانت هنالك معلومات متوفرة مسبقاً عن العرض وأعد سناريو للتصوير.

-إن كثيراً من العروض، وخاصة تلك التي ترتبط بعادات الناس ومعتقداتهم، تتم ليلاً. فيتعذر استخدام أجهزة التصوير المتوفرة حالياً إلا باستخدام الإضاءة. والإضاءة تؤدي إلى النتائج السلبية التالية:

قد تقلب السياق الطبيعي إلى سياق غير طبيعي، على نحو ماذكرنا سابقاً.

تحصر الإضاءة التصوير في دائرة الضوء فقط.

في بعض العروض الطقوسية قد يُمنع استخدام الإضاءة (الزار وطقوس التنشئة) ما يتعذر معه التسجيل المرئي على الرغم من أهمية ذلك.

وفي رأيي أن مثل هذه المعضلة يمكن حلها باستخدام كاميرات تعمل بأشعة تساعد على التسجيل الليلي مثلاً، أو تعمل بعدسات بالغة الحساسية، خاصة في حالة التصوير الليلي.

هنالك أداة أخرى للتوثيق لها أهميتها، ألا وهي الكاميرا الفوتغرافية، خاصة في حالة توثيق الرواة وأدوات الثقافة المادية، حيث يفيد مثل هذا التصوير عند النشر المكتوب. إن الكاميرا الفوتغرافية توفر أيضاً الشرائح، وهي وسيلة فاعلة، وإن كان توفر الحاسوب في السنوات الأخيرة قلل من فعالية مثل هذه الوسائط.

إن وسيلة التنقل الفاعلة تحت تصرف فريق الجمع الميداني، وتوفر الوقود، لمن أهم أسباب نجاح العمل الميداني في مجالات الدراسات الإنسانية عامة والفولكلورية على وجه التخصيص. فهي تسعف في اللحظات المناسبة لحضور ممارسة لم تكن مبرمجة قبلاً. كما تساعد عل الاتصال بالرواة والإخباريين أينما كانوا. وكذلك تعطي العمل الحقلي احترامه من قبل المواطنين المحليين وتظهر جدية القائمين عليه.

إن خلق صلات جيدة بالرواة وجمهور المواطنين من أهم الأسباب التي تساعد على إنجاح المهمة بالحقل. وقد قمنا بعدة إجراءات في هذا السياق يمكن أن نجملها في الآتي:

أولاً: في جل المناطق التي عملنا بها اتصلنا مباشرة بالمواطنين، إما عن طريق مشايخهم أو عن طريق أحد أفراد المجموعة، كما نزلنا ضيوفاً عليهم. وهذا خلق قدراً كبيراً من الثقة فينا وتفهماً تاماً للمهمة التي حضرنا من أجلها.

ثانياً: تحرك بعض أفراد الفريق وسط المواطنين خارج ساعات العمل والتسجيل واحتك بهم وتعرف عليهم، ما ساعد كثيراً في التعرف على بقية أفراد الفريق والإلمام بالمهام التي يقومون بها.

ثالثاً: حرصنا ونحن في الحقل على تقديم أي مساعدة ممكنة للمواطنين في حدود الإمكانات المتوفرة للفريق وعند الطلب (ولم يكن الطلب كبيراً). فقدمنا الترحيل إلى الشفخانة، والأدوية البسيطة، والسكر، وحجارة البطاريات المستعملة....إلخ.

رابعاً: حرصنا على بث بعض التسجيلات الصوتية الخاصة بالمنطقة عبر جهاز التلعيب المثبت بالعربة، وهذا شجع كثيراً من الموسيقيين على الأداء الأفضل، لإحساسهم بأننا نتذوق موسيقاهم وعلى دراية ببعض أنماطها.

خامساً: حرصنا على تشجيع الموسيقيين والرواة مادياً، ولكن حرصنا بذات القدر على إيضاح أن المبالغ التي ندفعها لهم، وهي لم تكن كبيرة، هي عبارة عن مساهمات منا في تكاليف المناسبة لشراء ذبيحة أو حاجيات أخرى تسهم في إكرام الضيوف، بمن فيهم أعضاء الفريق، وليست أجراً أو مقابلاً مادياً نظير ما يقومون به من أداء. وقد قصدنا بذلك أن نبين لهم بأن هذا العمل الميداني الذي نقوم به فيه فائدة لمجتمعاتهم. فالصرف المالي على الرواة والإخباريين المبالغ فيه يؤدي إلى إتلاف الحقل على الآخرين فيتعذر بذلك على الطلاب الدارسين لمثل هذه الجوانب والذين لا يملكون إمكانات مالية كبيرة، العمل في هذه المناطق مستقبلاً.

أوضحنا لهم أنه ومن خلال نشر هذه المادة التي نقوم بجمعها يتمكن الآخرون من التعرف على ثقافاتهم. فقد عرضنا على قاطني جنوب النيل الأزرق، على سبيل المثال، كتاب الموسيقى التقليدية بمجتمع البرتا، فسروا لذلك كثيراً وقدروا أهمية العمل الذي نقوم به. وعرضنا حديثاً على قاطني مدينة الدلنج بجبال النوبة، جنوب كردفان، تسجيلات الكجور (وهو الشخصية المسؤولة عن العقائد في بعض المجتمعات الأفريقية) والتي مر عليها عشرون عاماً، فكان ذلك حدثاً مدهشاً تناقله كل المواطنين بالدهشة والثناء.

خاتمة:

إن كل عمل ميداني هو تجربة قائمة بذاتها، لهذا فإن تراكم التجارب من خلال الممارسة المصقولة بالمعرفة المنهجية تؤدي إلى أفضل النتائج المرجوة.

إن أهمية هذه المقال تكمن في ضرورة تبادل التجارب الميدانية في مجال الدراسات الإنسانية عامة والفولكلورية على وجه التخصيص. وهذا التبادل يؤدي في نهاية الأمر إلى استخلاص النتائج والموجهات العامة التي تعين على توسيع مداركنا حول أساليب ومناهج العمل الميداني على وجه العموم.

المراجع والهوامش

المقترح الأولي لتأسيس أرشيف الموسيقى التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ١٩٨٣م.

تقارير العمل الميداني لجمع الموسيقى التقليدية بالسودان، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، الفترة من ١٩٨٣ – ٢٠٠٤م.

علي الضو وفرح عيسى، علم موسيقى الشعوب، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ٢٠٠٤م.

فرح عيسى، دليل التوثيق، العمل الحقلي والحفظ لدارسي موسيقى السلالات، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ١٩٨٥م.

مصطفى مبارك، دليل الباحث القطري لجمع الفولكلور، إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، ١٩٨٥م.

Georges, Robert and Michael O. Jones, People Studying People: the Human Element in Fieldwork, Berkeley, University of California Press, ١٩٧٩.

Goldstein, K. S., A Guide for Field Workers in Folklore, Folklore Associate, INC, Hatlroro, Pennsylvania, Herbert Jenkins, London,

رابعًا: العوامل الجغرافية في الفن الشعبي

الحضارة المصرية القديمة واحدة من أعرق الحضارات على مر التاريخ، تركت مجموعة من الآثار والعلوم والفنون لا زال الكثير منها يشكل لغزاً محيراً بالنسبة للكثير من العلماء فلم يتمكنوا من التوصل لكيفية تمكنهم من القيام بها أو اكتشفاها ومنها عملية التحنيط. وفي مجال الفنون هناك الكثير من اللوحات والتماثيل والرسوم والنقوش على جدران المعابد والقصور وحتى في القبور تدل على براعتهم ومهاراتهم التي لا مثيل لها.

هناك الكثير من العوامل التي أثرت على الفن المصري في الحضارة الفرعونية القديمة، ومنها نهر النيل والصيد والزراعة والسماء والحيوانات بالإضافة للمعتقدات الدينية والمملكتين السفلى في الشمال والعليا في الجنوب، واعتمدت الفنون في الحضارة المصيرية القديمة على استخدام الرموز بشكل عام سواء في الرسم أو النحت بشكل سخي إما لإخفاء رسالة معينة أو إرسال رسالة بعينها، واستخدم في ذلك اللغة الهيروغليفية أو الرسوم المختلفة.

ومن أهم العوامل التي أثرت على الفنون المصرية كان العامل الديني والذي استمر تأثيره لما يقارب الثلاثة آلاف عام، فكان الدين يمثل جزء رئيسي من حياة المصريين القدماء اليومية وتطور كثيراً حتى صار في النهاية الأمر يتطلب لكتب لشرح الرموز الفنية المختلفة التي استخدمت للإشارة للآلهة ، فاستخدمت الرموز للإشارة للملوك بكونهم آلهة حتى بعد موتهم كانت تستخدم رموز جديدة للإشارة إليهم بكونهم آلهة تولد من جديد].١[

العوامل الطبيعية

يمكن القول بأن ما تركه المصريين القدماء من فنون يمثل انعكاس مشاعرهم وأحاسيسهم بمظاهر الطبيعة الساحرة الخلابة التي كانت تحيط بهم من كل جانب وحالهم في ذلك حال أي أمة بالتأثر بالطبيعة والبيئة المحيطة به، فمما تميز به المصريون القدماء هو بحثهم عن الجمال حيث كان سواء في الأرض أو في السماء ومن ثم تجسيده في نقوش ورسومات على جدران معابدهم ومنازلهم وقصورهم وقبورهم وغيرها، ومن أمثلة تأثير الطبيعة على الفن المصري القديم:

تأثر المصريون القدماء بأشعة الشمس المشرقة الذهبية الساحرة الخلابة، وبنهر النيل الأزرق اللامع الذي ينعكس على صفحته السماء الصافية الزرقاء، وبالحقول الخضراء الرائعة المنتشرة على ضفتيه، بالإضافة للصحراء اللامعة الصفراء من حولهم والجبال والوديان، كل تلك المظاهر الطبيعية الخلابة دفعتهم لتجسيد ما لمسوه من جمال على جدران المعابد وأوراق البردي والمقابر وأي مساحة كانت تتوفر أمامهم فلم يتركوها دون أن يملؤها بالرسومات الزاهية.

من العوامل الطبيعية أيضاً التي مكنت المصريين القدماء من الإبداع في الفنون هي الخامات الطبيعية التي احتوت عليها الطبيعة المصرية من أحجار تميزت بسهولة النحت والنقش عليها، بالإضافة لطمي النيل فاستخدم في صناعة المنازل وفي صناعة الأواني الفخارية.

العوامل الثقافية

تأثر المصريين القدماء كذلك بمجموعة من العوامل الثقافية التي أثرت على ما تركوه من فنون بشكل واضح، ومن أبرز مظاهر التأثير الثقافي هو التأثر باللغة الهيروغليفية التي تتكون من مجموعة من الرموز النباتية والطبيعية والحيوانية والأشكال الهندسية المختلفة.

فنرى الرسوم الموجودة على جدران المعابد وعلى ما تركوه من أوراق البردي مليئة بالرموز سواء كانت الآدمية أو الحيوانية أو النباتية والتي يرمز كل منها لشيء معين يجسد في النهاية صورة فنية متكاملة سواء بما تحمله من رسالة أو بما تمثله من صورة فنية بديعة.

العوامل الاجتماعية

أثرت العوامل الاجتماعية كذلك على الفن المصري القديم فقد تمتع المصريون القدماء بفترات طويلة من الاستقرار، ونعمت بسنوات هادئة بعيداً عن الصراعات والحروب التي انشغلت بها بعض الحضارات القديمة، وهذا الأمر انعكس على تمتعهم بحياة هادئة جعلتهم متفرغين بشكل أكبر للإبداع والابتكار، فقد مثلت الأسطح المختلفة بالنسبة إليهم مساحات مختلفة للرسم والنقش سواء كانت أسطح جدران المعابد والمنازل أو أوراق البردي أو الأحجار والصخور الضخمة.

كذلك تأثرت الفنون المصرية القديمة بالحالة الاجتماعية لأفراد المجتمع فكلما كان الفنان من طبقة راقية ومن عائلة ثرية كلما كانت الفنون والرسوم التي يتركها ذات جودة ودقة عالية وكلما كان حجم الرسوم والتماثيل أكبر ومصنوعة من مواد ذات جودة عالية، فيما كانت الرسوم والتماثيل التي يتركها فنان من طبقة فقيرة أو متوسطة تعرف بصغر حجمها وانخفاض جودتها من حيث الشكل ومن حيث المواد المستخدمة في صناعته.

مما أثر على فنون المصرين القدماء كذلك هو انفتاحهم هلى الحضارات والثقافات المجاورة لهم، والتي سمحت لهم بالتعرف على أشكال جديدة من الفنون أثرت على الفنون المصرية وساعدت على تطورها.

العوامل الاقتصادية

تتأثر الظروف الاقتصادية لأي دولة بالظروف السياسية السائدة بها فإن كانت الحالة السياسية مستقرة ازدهرت الحالة الاقتصادية والعكس، وكانت مصر القديمة تتمتع بظروف اقتصادية مزدهرة في ذلك الوقت انعكست من تمتعها بحالة من الهدوء والاستقرار، فتمتعت بمصادر دخل متنوعة مثل امتلاكها عدد من مناجم الذهب وازدهار الزراعة وبراعتهم في الغزل والنسيج وصناعة الزجاج.

كل ذلك أدى إلى غنى مصر القديمة وانعكس ذلك على الفنون التي تمتعت بدقة عالية وبجودة لا مثيل لها وبالمثالية الرائعة، فخصوبة الأرض ووفرة المحاصيل وعظم الثروات الطبيعية ووفرة أرزاق الناس عوامل جعلت المصري القديم يعتني بالفن ويقدره ويمنحه مكانة خاصة ويوليه اهتماماً خاصاً، فلم يقتصر الفن في ذلك الوقت على طبقة معينة في المجتمع كما سبق وأشرنا فالجميع كان يهتم بأنواع الفنون من رسم ونحت وغيرها، لذا نجد أن الفنون المصرية تدهورت في العصور

المتأخرة وتميزت بقلة جودتها وعدم دقة تفاصيلها كنتيجة طبيعية لانحراطها في الصراعات المختلفة التي تسببت في تدهور الحالة الاقتصادية وتشتت الفنانين.

العوامل الدينية

من أبرز العوامل التي أثرت على الفنون المصرية القديمة هي العوامل الدينية فقد تأثر المصريون القدماء كثيراً بالآلهة وكان لهم دور كبير في كل صغيرة وكبيرة تمر بهم في حياتهم اليومية، لذا كانت جدران المعابد بالنسبة إليهم بمثابة صفحات لكتب يجسدون عليها طقوسهم الدينية المختلفة ورسم مختلف العبادات التي اعتادوا ممارستها تعبيراً عن امتنانهم لهم حتى لا تنقطع عنهم خدماتهم.

وما يفسر النقوش التي تتواجد على هيئة أشكال طبيعية وصور لحيوانات على جدران المعابد والقبور، هو أن المصريين القدماء عمدوا إلى عبادة الطبيعية وجسدوا صور آلهتهم برموز حيوانية لكل منها دلالة معينة وقوة معينة.

أيضاً اعتناء المصريين القدماء بالجانب الديني دفعهم لتطوير فنون الرسم والنقش على جدران المعابد فبعض المعابد لم تمكن أشعة الشمس تصل إليها بشكل جيد بالتالي لم تكن النقوش والرسم تبدو زاهية وواضحة ومن هنا بدئوا في استخدام التلوين بإضافة ألوان زاهية للنقوش والرسوم حتى تظهر لامعة وواضحة.

كذلك فإن الدوافع الدينية واعتقاد المصريين القدماء بالبعث عقب الموت وبالخلود هو ما دفعهم للاعتناء بشكل خاص بالقبور والرسم والنحت عليها بأشكال مختلفة، بالإضافة لصناعة تماثيل مختلفة ومنها تماثيل تشبه المتوفى حتى تتمكن روحه من التعرف عليه والعودة إليه من جديد.

أيضاً بعض المدارس الدينية دعت للتجديد وأثر ذلك على شكل الفنون كثيراً ومنها المدرسة الآتونية التي دعا من خلالها الملك أخناتون إلى تجسيد الإنسان في صورته الحقيقية، وفي الواقع كانت هذه العقيدة واحدة من أكثر العقائد التي أثرت على الفن المصرية القديمة وساعدت على تطويرها كثيراً.[٢]

خامسًا: التباين الجغرافي للفن الشعبي

الفن والثقافة في أقاليم مصر

فى كل مرة تثبت الأقاليم المصرية بمدنها وقراها الكبيرة والصغيرة أنها تشتاق إلى الفن والثقافة، وأنها تحتفى بكل ما يقدم لها من إبداع،

يؤدي التباين الجغرافي بين أقاليم مصر الي تجليات متباينة من أنماط مختلفة من الفنون الشعبية يمكن تبين ملامحها في أقاليم: النوبة، خلايب وشلاتين،والواحات بالصحراء الغربية، والبيئة الريفية، وبيئة القاهرة، وبيئة القناه، وبيئة سيناء، وبيئة القناه، وبيئة أولاد علي بمحافظة مطروح،

قد تناول البحث هذا الموضوع على جزئين، الأول نشرح فيه "أصول الفن الشعبى" من حيث الثقافة وهى العادات والمعلومات والمهارات والحياة الخاصة والعامة فى السلم والحرب، والدين والعلم والفن، وتتمثل الثقافة فى نقل تجارب الماضى للجيل الجديد، والفلكلور وهو التراث الذى انتقل من شخص إلى آخر وتم حفظه أما عن طريق الذاكرة أو الممارسة أكثر من حفظه عن طريق التسجيل المدون، كما أن للفولكلور أهمية نظرية تتمثل فى تحليل عمليات التغير الثقافى والتخطيط من حيث العوامل والمتغيرات والاتجاهات والنتائج للمساهمة فى رسم سياسات التخطيط بمستوياتها المختلفة، وأهمية تطبيقية من حيث ما يقدمه من معلومات تساعد فى توجيه عمليات التغير الإجتماعى والثقافى في المجتمع مما يساعد المجتمعات وخاصة المجتمعات النامية لتحقيق التفاهم والتكامل، وللفلكلور مناهج متعددة فى الدراسة من أهمها أربع مناهج وهى (المنهج الجغرافى –الإجتماعى –التاريخى – السيكولوجى).

أما الجزء الثانى فقد تناول "أنماط الفن الشعبى المصري حسب المنهج الجغرافى" من حيث أهمية المنهج الجغرافى حيث أن الارتباط الجغرافى لعناصر التراث الشعبى ذو تأثير حاسم على هذه العناصر، لذلك تحتل النظرة المكانية للتراث الثقافى المكانة الأولى فى المفهوم المعاصر لدراسات التراث الشعبى، فيحرص على ربط المعلومة بالمكان، وتلك الأهمية أدت لظهور ادوات جديدة مثل "أطلس الفولكلور" فهو يكشف عن عوامل التشابه والاختلاف فى التوزيع المكانى لعناصر التراث الشعبى فى مكان معين.

تنقسم أنماط التراث الشعبي المصري حسب المنهج الجغرافي إلى ست مناطق وهم (منطقة جنوب الوادي "النوبة" – المناطق الصحراوية "البدوية" – المناطق الريفية "الدلتا" – منطقة القناة – المناطق الساحلية ذات الطابع الصحراوي "الساحل الشمالي الغربى والساحل الشرقي" – مدينة الإسكندرية – مدينة القاهرة) وكل واحدة من تلك المناطق تحمل طابع خاص بها بسبب الظروف المناخية والجغرفية التى أثرت فى ساكنيها وبالتالي فى منتجاتهم وفنونهم الشعبية

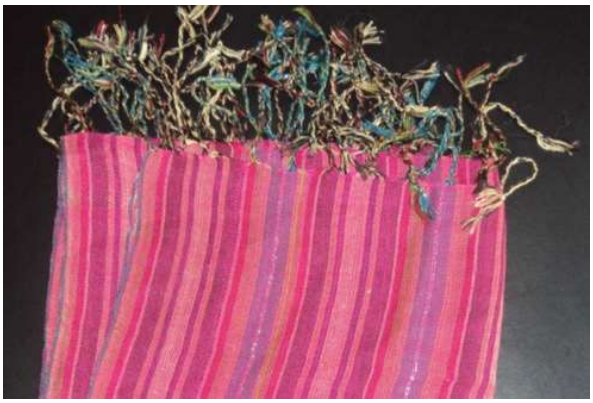
صناعة الفركة: بين الموروث الحضاري والمردود الاقتصادي دراسة ميدانية بمنطقة نقادة في صعيد مصر

العدد ٣١ – ثقافة مادية

عبد اللطيف محمد أحمد حسين

باحث من مصر

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على صناعة الفركة بمنطقة نقاده التابعة لمحافظة قنا في صعيد مصر من حيث خصائصها، وأسباب توطنها، و مدى اقتران قوة الدفع التاريخي لها (الموروث الحضاري) بقوة دفع جغرافي اقتصادي أسهم في استمراريتها، فضلا عن تحديد المشكلات التي تواجهها وتنذر باندثارها ، مع وضع اقتراحات بكيفية حلهاللحيلولة دون تحولها من صناعة شهيرة إلى صناعة شهيدة .



مناهج الدراسة وأساليبها:

انتهجت هذه الدراسة عددا من المناهج تراوحت مابين المنهج الوصفي عند توصيف الحرفة، والمنهج الوظيفي في دراسة الجانب الوظيفي لهذه الصناعة (عملا وإنتاجا) ومدى ارتباطها بقطاعات إنتاجية أخرى، والمنهج الأصولي في دراسة عوامل توطن هذه الحرفة في المنطقة، والتاريخي في تتبع هذه الصناعة وما لحق بها من تغيرات في أدوات الإنتاج وشكل المنتج، والاقتصادي في التعرف على المردود المادي للعاملين بهذه الصناعة ومدى مساهمتها في الدخل القومي، في إطار جغرافي محدد.(١)

واعتمدت الدراسة أسلوب العمل الميداني لتعويض النقص في البيانات، باستيفاء نموذج استبيان، وزع على عينة من العاملين بهذه الصناعة بمدينة نقاده وقريتي الخطارة وكوم الضبع المجاورتين للمدينة، كما أجريت مقابلات شخصية مع ذوي الخبرة في هذه الصناعة للتعرف على أبعادها ومشكلاتها.

والفِركة (بكسر الفاء) صناعة يدوية، تعتمد في مادتها الخام على خيوط من الحرير أو القطن تُصنع منها أشكالا مختلفة من الأقمشة، أشهرها الطرحة و الملاية وترتديهما النساء في صعيد مصر والسودان، والشال (يضعه الرجال على الكتف كنوع من الزينة أو حماية من برودة الشتاء).

وعرفت منطقة نقاده صناعة النسيج اليدوي منذ عصور الحضارات القديمة (إلى جانب صناعات حرفية أخرى)، وظلت تتوارثها عبر العصور. إلاأن الفِركة كانت أكثرها شهرة لدرجة أن مدينة نقادة ارتبط اسمهابحرفة الفِركة زمنا طويلا في مصر والعواصم الأفريقية، فقد لاقت الملاية النقادية شهرة واسعة الآفاق، خصوصا في العواصم الأفريقية، كالخرطوم ونيروبي وأديس أبابا وغيرها، حيث تتهافت عليها النساء الأفريقيات لاعتقادهن أن هذه (الملايات) تجلب الحظ والبركة،

وتضفي عليهن قدرا كبيرامن الوقار والحشمة وهن يقمن بلف هذه (الملايات) حول أجسادهن، حتى إن العروس الأفريقية كانت تشترط على عريسها تقديم عدد معين من هذه (الملايات) ضمن جهازها قبل الزفاف. وسميت الفركة بالسودانية نتيجة تصديرها لأهل السودان في الخرطوم وأم درمان، وساعد علي ذلك وجود أعداد كبيرة من أبناء نقادة يعيشون في السودان، ويعملون بالتجارة وتربطهم بالسودانيين علاقات نسب ومصاهرة.

وكانت فترة نهاية السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي عصرا ذهبيا لفركه نقادة، إذ كانت تدر ما يعادل أربعة ملايين دولار سنويا عليها وعلى قراها التي احتكرت المنتج، إلا أن الظروف التي مرت بها السودان وأفريقيا حالت دون الاستمرار في تصدير أثواب الفركة وأصبحت هذه الصناعة مهددة بالكساد، وبدأ الحرفيون يهجرون هذه الصناعة التي كانت مصدر الدخل الأساسي لأكثر من ٩٠٠ أسرة لكونها صناعة عائلية تمارسها الأسرة بجميع أفرادها ، وكادت تذوب وتنزوي.

لولا أن لحق بها تطوير في النول المستخدم، والمادة الخام، ونوعية المنتج بما يتناسب مع الأسواق الجديدة. [٢]

وتتناول الدراسة المحاور الآتية :

أولا: عوامل توطن صناعة الفركة.

ثانيا: مراحل تصنيع الفركة وتسويقها.

ثالثا: اقتصاديات صناعة الفركة.

رابعا: مشكلات صناعة الفركة ،وإمكانية حلها.

خامسا: مستقبل صناعة الفركة .

أولا : عوامل توطن صناعة الفركة :

تمثل منطقة نقادة إحدى مراكز محافظ قنا، وأشهرها في صناعة الفركة، وهي إحدى صناعات النسيج اليدوي، وتتوزع جغرافيا في مدينة نقادة وقريتي الخطارة وكوم الضبع المجاورتين لها.

وقد تضافرت مجموعة من المقومات الجغرافية في توطن هذه الصناعة اليدوية في منطقة نقادة، كقوة الدفع التاريخي، والأيدي العاملة، والمادة الخام، وسوق الاستهلاك.

أ – قوة الدفع التاريخي (الموروث الحضاري):

تاريخيا، عرفت حضارة نقادة الأولى والثانية والثالثة منذ الألف الرابعة قبل الميلاد صناعة النسيج اليدوي والكليم إلى جوار صناعة الفخار والخزف[٣]، وحظيت المنسوجات الكتانية بالإضافة إلى صوف الغنم والماعز وألياف النخيل بشهرة واسعة، امتدت حتى العصر الروماني (٣٠ق م – ٣٢٥م) مرورا بالعصر البطلمي، ومع انتشار المسيحية في مصر (٣٢٥م – ٦٤١م) حدث امتزاج بين الموروثات القائمة آنذاك مع الرؤية الفنية النابعة من العقيدة المسيحية، وانتشرت مصانع النسيج في هذا العصر.

كما حظيت صناعة النسيج باهتمام واضح في العصر الإسلامي بعد الفتح العربي لمصر (٦٤١م)[٤] فقد بدأ تأسيس أول مصنع للنسيج في أواخر العصرالأموي وكان يطلق على مصانع الخليفة وحاشيته (طراز الخاصة)، وساعد على ذلك تصنيع كسوة الكعبة. ونزح حرفيو نسيج الحرير اليدوي من تونس إلى مصر في القرن ١٦ وانتقلت المهارة معهم كما انتقل المفرش الحريري الشهير الذي كان يصنع في تونس لينتقل إلى ''نقادة'' بالصعيد وامتزج بخبرة المصريين مع النول اليدوي لتخرج قطعة الحرير اليدوي الشهيرة ''الفركة'' ذات اللون الأحمر المقلم وهى القطعة التي ترتديها العروس السودانية في ليلة الحنة ويرجع الفضل في ذلك إلى النول اليدوي الذي يدار بالقدمين إلى أعلى وإلى أدنى[٥] .

وفي العصور الحديثة خاصة في عصر محمد علي (١٨٠٥–١٨٤٨م) اتسمت تلك الصناعة باعتمادها على القطن إلى جوار الكتان، وسادت الزخارف التركية، ونسج الأتراك كسوة الكعبة المشرفة وستور الأضرحة. ثم اتجهت الصناعة في الوقت الحالي إلى الحرير الصناعي المستوردة من الصين والهند كمادة خام[٦] بالإضافة إلى القطن. ثم توالى توارث الحرفة في العصور الحديثة والمعاصرة وحتى الوقت الحالي. لذا لجأت هذه الصناعة إلى التوطن في المواقع التي نشأت فيها منذ البداية بفعل عامل القصور الذاتي واكتساب أهلها لمهاراتها على مر الزمن، حيث انه بمجرد تجمع بعض العمال المهرة في منطقة ما، سرعان ما يتكون وجودا جغرافيا له صفة الدوام النسبي. ومن ثم يصبح العمل الماهر عاملا له مغذيا في التوطن الصناعي[٧].

ب – الأيدي العاملة :

امتدت صناعة الفركة تاريخيا بمثل ما تمددت جغرافيا، فتاريخياتوارث الأبناء الحرفة من الآباء في نظام مغلق لم يسمح باتساع دائرة الحرفة، لذا احتكرت الحرفة فئات معينة من سكان المنطقة الأقباط، مما أدى إلى الحفاظ على الأشكال التقليدية للمنتجات الحرفية دون تطوير يذكر.

وجغرافيا انتشرت هذه الحرفة لتنتقل إلى قرية الخطارة عام ١٩٤٨. ثم قرية كوم الضبع عام ١٩٩٩، وتعدى انتشارها النطاق الجغرافي للمنطقة إلى المناطق المجاورة بمنطقة الأقصر عام ٢٠١١.

ويمتهن حرفة صناعة النسيج اليدوي نحو ٤٠ % من إجمالي سكان المنطقة البالغ ١٤٥ ألف نسمةاستمدتها من الخبرة المتراكمة عبر التاريخ. بعد أن كانت النسبة تزيد على ٧٠ % من سكان المنطقة قبل الثمانينات من القرن الماضي، بعد توقف تصدير الفركة الى السودان بسبب الظروف السياسية.ويتفرغ نحو ٦٠ %من العاملين للعمل بهذه الحرفة، والباقي يعملون كموظفين. (نتائج الدراسة الميدانية)

وتتوزع العمالة جغرافيا داخل منطقة الدراسة حيث يعمل بالحرفة بمدينة نقادة نحو ٧٠٠ أسرة على نحو ١٤٠٠ نول، بينما يعمل في قرية الخطارة نحو ٢٠٠ أسرة على نحو ٤٠٠ نول، بينما يعمل في قرية كوم الضبع نحو ٢٠ بنتا وسيدة يعملن على ٢٠ نولا ضمن مشروع البيت اليدوي، ويمتاز العاملون بارتفاع نسبة الفئة العمرية (اقل من ٣٠ عاما) إلى (٦٦ %) وهذا يرجع إلى ارتفاع نسبة العاملات في هذه الصناعة قبل زواجهن (٦٤,٧ % من إجمالي العاملين بهذه

الصناعة)، لكون هذه الصناعة من الصناعات الخفيفة في مادتها الخام وتحتاج إلى جلد وصبر، كما أنها تتم في المنازل أو المناطق المغلقة حيث يتخذ البيت مشغلا. (نتائج الدراسة الميدانية)

وترتفع نسبة الأمية بين العاملين في هذه الصناعة لتصل إلى ٦٠ % من إجمالي العاملين وهو ما يعني أن هذه الصناعة تعتمد على الخبرات المتوارثة أكثر من التدريب والدراسة، وهو ما يؤشر سلبا على مستقبل هذه الحرف. إلا أن هذه الأمية يعوضها ارتفاع مستوى المهارة إلى أكثر من ٦٠ % التي يتم اكتسابها من خلال الأسرة التي تشاركها مراكز التدريب في تعليم العاملين في هذه الصناعة بنسبة الثلثين إلى الثلث على الترتيب . (نتائج الدراسة الميدانية)

جـ – المادة الخام :

تنوعت المادة الخام التي يصنع منها الفركة عبر تاريخها من الكتان وصوف الأغنام إلى القطن ، ثم الحرير الطبيعي، لتعتمد بعدها على الحرير الصناعي المستورد من الصين والهند إلى جانب الخيوط المصنوعة من القطن والفسكوز (الفوبران) بعد ارتفاع أسعار الحرير الصناعي المستورد.ويجلب تجار الجملة المادة الخام من القاهرة وسوهاج مصبوغة وجاهزة للنسج .

د – سوق التصريف :

كانت تصدرفركة منطقة نقاده إلى السودان لاستخدامها في المناسبات السعيدة لديهم إلا أن الظروف التي مرت بها السـودان عام ١٩٨٧ حالت دون الاستمرار في تصدير الفركة إليها، وتم البحث عن اسواق بديلة تمثلت في الأسواق السياحيةفي مدينة الغردقة التي تستحوذ على نحو ثلث عدد السائحين المصريين والأجانب (٣٠,٤ %)، وأسوان (٢٢,٩ %) والأقصر (٢٢,٧ %) أي ما يربو على ثلاثة أرباع أعداد السائحين الوافدين إلى مصر والبالغ عددهم ١٢٧٨٣١٤٨ سائحا عام ٢٠٠٩م[٨].كما تستحوذ هذه المدن على أكثر من نصف بازارات الجمهورية عام ٢٠٠٩[٩]، فضلا عن امتداد هذه السوق إلى أوروبا.

ثانيا: مراحل تصنيع الفركة وتسويقها :

تمر صناعة النسيج اليدوي في منطقة نقاده وتسويقها عبر أربع مراحل: جمع المادة الخام ونقلها إلى الورشة ثم إعدادهاللتصنيع، وأخيرا تسويقها. ويشرف على هذه المراحل الأربع كبير النساجين، حيث يقوم بشراء الخيوط من كبار تجار الجملة، ويتولى الإشراف على توزيعها على أنوال المنطقة ويحدد لهم نوعية المنتج المراد صناعته، وبعد ذلك يقوم بتجميع الأقمشة التي تم نسجها في منزله، حيث يأتي التجار والبائعون يوم السبت أسبوعيا في منزله لشراء الأقمشة المختلفة لتوزيعها على الأسواق السياحية . (نتائج الدراسة الميدانية)

أ– جلب المادة الخام ونقلها إلى الورشة:

يتم جمع المادة الخام ونقلها إلى النول عن طريق كبير النساجين المعروفين ، حيث يتم جلب خام القطن يسمى (الفوبران) لاستخدامه في إنتاج الشال والكوفية السياحي، كما يجلب الحرير الصناعي لاستخدامه في إنتاج الشال السياحي والكوفية والملاية الإسناوي وأثواب السياحة والفركه السوداني.

وتأتي المادة الخام من أخميم بسوهاج المجاورة على هيئة كرة، (تسمى محليا جازوزة أو الشاب) (ملحق الصور) من الخيوط البيضاء اللون، ويتراوح وزن الكرة الواحدة مابين ١ : ٥ كجم .

ب–إعداد المادة الخام:

يتم في هذه المرحلة إعداد لف الجازوزة على قطعة معدنية تسمى اللطاخ. بواسطة مايعرف بالدوارة ثم تجمع على دواليب يدوية صغيرة وصفها على النول اليدوي بواسطة المسداية وهى عبارة عن خيط سدا من الجريد والخشب لعمل المسداية من الخيوط. تتبعها مرحلة اللقوة: وهى عبارة عن التقاء الخيوط بالنير والمشط. ثم مرحلة التركيب: وهى عبارة عن تركيب المسداية على النول وضبط الخيوط بالمطواة وتجهيزها للتصنيع.

مكونات النول :

يتكون النول من(١٣) قطعة خشبية مصفوفة بطريقة منظمة تصف عليه الخيوط،(ملحق الصور) ويتكون من :

الجعزل:

ويصنع من الخشب ويستخدم لمعايرة واتزان وضبط النول عن طريق ضبط المسداية مع النول .

النير:

يستخدم لضبط الخيوط وعدم تداخل الخيوط مع بعضها.

المشط:

يستخدم لضم الخيوط مع بعضها البعض وعدم تداخل الخيوط مع بعضها قبل استخدام النير.

المطواة: تستخدم لضم الشال المصنع او للف الشال المصنع عليها وربط الخيوط بها بطريقة منظمة .

المكوك:

ويستخدم لشد الخيوط أمام النول يمينا وشمالا.

الحُق:

يستخدم لوضع المطواة عليه وضبط النول .

الحبال:

وتستخدم لضبط النول والمسداية مع البسطة .

المعيار :

ويستخدم لمعايرة النول " المشط والنير مع الحُق".

الدواسات: وتستخدم لعمل توسيع بين الخيوط العلوية والسفلية لمرور المكوك.

اللطخ:

ويستخدم في لف الخيوط لعمل المسداية

البسطة:

وهى التي تشد عليها الخيوط

البكرة:

وهى كرة الخيط

الدولاب:

ويستخدم في لف الخيوط على ماسورة اللحام.

ويقوم النوال بصناعة نوله بنفسه، بتكاليف لا تزيد على ٧٠٠ جنيها للنول الواحد، ويتسم النول بالبساطة في تركيبه، كما لم يطرأ عليه أي تغيير منذ عصور الفراعنة، إلا من بعض القطع التي أضيفت إليه بغرض صناعة السجاد اليدوي إلى جانب صناعة الفركة.

ج – تصنيع الفركة:

تتم عملية التصنيع داخل الورشة التي تتكون عادة من نول أو اثنين في مساحة لا تقل عن ١٢ متر مربع . وتتعدد أنواع الأنوال مابين النول الموضوع في حفرة (مدينة نقاده والخطارة)، والنول العادي (المقام فوق سطح الأرض) في قرية كوم الضبع، والنوع الأخير أكثر حداثة. ويشبه نول السجاد نول النسيج الحديث. وجميعها ملحق بالمنازل، وأنشئت برأس مال شخصي.(ملحق الصور)

ويجلس النوّال أمام النول، يمد قدميه أسفل حفرة النول، يحرك الجزء السفلي من النول، ويستخدم كلتا يديه في عملية شدالمضرب من أعلى لضم الخيوط المصفوفة بعضها إلى بعض، وعندما تنتهي الخيوط المصفوفة بجوار بعضها يكون بذلك قد انتهى من تصنيع أول ملاية فيقوم بقطعها، والبدء في تصنيع غيرها، وفي نهاية اليوم يقوم النوال بتسلم أجره من صاحب النول ويكون الأجر على عدد (القطع) التي قام بصنعها.

وتنقسم منتجات الفركة إلى نوعين:الفركة (الشال) والملاية، والأولى تنقسم إلى الفركة السودانية[١٠] والفركة السياحية، والأخيرة هي السائدة الآن لأنها سهلة في إنتاجها،إلى جانب الكوفية السياحي، والثوب السياحي[١١].

د – تسويق الفركة:

يجمع التاجر الإنتاج ويسوق نحو ٧٥ % منه إلى الأسواق السياحية (الأقصر – القاهرة – الغردقة – شرم الشيخ) بينما يسوق النسبة الباقية في قرى المنطقة والمناطق المجاورة مثل: إسنا وكوم امبو وادفو. أما النسبة الباقية فيسوقها الحرفي

بنفسه إلى الأسواق المحلية بنسبة ٤٦ %، بينما يسوق ٥٤ % منهم إلى الأسواق السياحية إلى الأقصر، و الغردقة، ومرسى علم، وشرم الشيخ.

وكان يتم التسويق سابقا بنظام المقايضة، حيث يزود تاجر الجملة النوالين بالمادة الخام لقاء المنتج بعد خصم هامش ربح ، بينما يتم التعامل الآن بالنظام النقدي.

ثالثا: اقتصاديات صناعة الفركة :

أصبحت صناعة الفركة كغيرها من الحرف والصناعات اليدوية موضوعا اقتصاديا له أبعاده التاريخية فالبعد الاقتصادي يساعد في استمرارية الصناعة وحمايتها من الاندثار فضلا عن الارتقاء بالصناعة اليدوية بما يحقق مردودا اقتصاديا له دور في التنمية الشاملة وهو ما تقوم به بعض الدول الأسيوية (الصين) والعربية (البحرين وعمان وتونس والمغرب)[١٢]. وتشير البيانات المقدمة من منظمة السياحة العالمية أن منتجات الحرف والصناعات التقليدية عموما تستحوذ على نحو خمس سوق السياحة العالمية. فضلا عن أن الاستثمار في الصناعات التقليدية أصبح أداة أساسية في تنويع قاعدة الاستثمار الاقتصادي لأي منطقة، واستغلال مواردها الذاتية. وتوفير فرص عمل للشرائح السكانية – خاصة المرأة – التي لا تتيح لها ظروفها المختلفة العمل في القطاع الرسمي.

وتشكل هذه الصناعة مصدر الرزق الأساسي لمعظم العائلات في منطقة نقادة، كما تعد الصناعة الأولى بالمدينة، حيث يبلغ عدد الأسر المشتغلة بهذه الصناعة ٩٢٠ أسرة وكل أسرة تمتلك نولا، وتتوزع جغرافيا بواقع ٧٠٠ نولا في مدينة نقادة، ٢٠٠ نول في قرية الخطارة، و ٢٠ نولا في قرية كوم الضبع ، وتوفر هذه الصناعة حوالي ٣٠٠٠ فرصة عمل.

وتنتج هذه الأنوال الفركة، عدا نولا واحدا ينتج السجاد اليدوي بجمعية الشابات المسلمات بالمدينة، ومثله في قرية الخطارة، بينما يصل إلى خمسة أنوال في قرية كوم الضبع ضمن مشروع البيت اليدوي .

ولم يعد يستخدم الحرير الصناعي لارتفاع سعره (٣٠٠ جنيه /كجم) ويعتمد على القطن العادي بسعر ٢٥ جنيه / كجم)، والقطن الفوبران (الفيسكوز) بسعر ٥٥ جنيه /كجم. وتأتي الخامة على هيئة كرة تتراوح أوزانها مابين نصف الكيلو جرام، و٥ كجم، ويأتي من سوهاج بتكلفة نقل تصل إلى نصف جنيه/كيلو من سوهاج، أو جنيه /كيلو جرام من القاهرة. وتأتي الخامة مصبوغة وجاهزة للاستخدام مباشرة بعد إعدادها على النول .

وتتمثل التكاليف الثابتة لصناعة النسيج اليدوي بنحو ٧٠٠ جنيها. بينما يمكن حساب التكاليف المتغيرة على أساس نسج واحد كيلوجرام من الخيوط، حيث اتضح انه ينتج ١٣ قطعة بعرض ٤٥سم للقطعة الواحدة، ويتم إنتاجها في يومين ونصف اليوم، ويتم بيع القطعة الواحدة للتاجر الوسيط بمبلغ ١٠ جنيهات للقطعة الواحدة ، الذي يبيعها بدوره إلى بائع البازار في الأقصر أو الغردقة بسعر ١٥ جنيها، ليبيعها الأخير إلى المستهلك النهائي بمبلغ ٣٥ جنيها للقطعة الواحدة. وعلى هذا فان صافي نصيب المنتج يمثل نحو ٥٥ %، لكن يقل نصيبه من قيمة المنتج النهائي بعد تسويقه

ليصل إلى ٢٩ %، أي أن نصيبه لا يصل إلى ثلث قيمته النهائية والبالغة ٣٥ جنيها للقطعة الواحدة.بينما يستأثر الوسطاء بنحو أكثر من ثلثي قيمة المنتج.وهذا راجع إلى المسارات التسويقية المتعددة .

ويتم إنتاج الفركة على مدار العام غير انه يزيد بزيادة الطلب عليه خاصة في الموسم السياحي، حيث يسوق الحرفيون منتجاتهم إلى الأسواق السياحية عبر التجار. وتتقاضى الحرفية أجراعن قطعة الشال الواحد لا تتعدى الجنيهين.

رابعا: مشكلات صناعة الفركة وإمكانية حلها:

على الرغم من شهرة نقادة التاريخية بصناعة الفركة إلا أنها تعاني عددا من المشكلات، والتي تهدد باندثار هذه الصناعة حيث اتضح من خلال الدراسة الميدانية ما يلي :

أ – ارتفاع أسعار الخيوط مما أدى إلى ضعف المردود المادي، ويكمن الحل في الاقتصار علي الأقطان المصرية الطويلة التيلة للتأكيد على خصوصية المنتج المحلي, ومن ثم ارتفاع قيمته المادية. واستخدام الألوان الطبيعية في الصباغة كالحنة وغيرها ، وعدم استعمال أي منسوجات صناعية.

ب – عدم إقبال الشباب على هذه الصناعة ويكمن الحل بالاهتمام بمراكز التدريب بحيث تقتصر على التدريب والدعم الفني لتكوين كوادر مدربه تنشر هذه الحرف في القرى المجاورة، وبإقامة برامج تدريبية متخصصة وتصميمات جديدة للحرفيين على استحداث تصميمات جديدة، وزيادة التنسيق بين مراكز التدريب لتبادل الخبرات كما هو الحال بين مركز النسيج اليدوي بنقادة والبيت النوبي بالأقصر، والتدريب على استخدام أنوال لصناعة السجاجيد ذات العقد حيث أن قيمتها أعلى من السجاد اليدوي العادي.

ج– موسمية العمل إلى حد ما، ومن ثم عدم توفر دخل ثابت، حيث يقتصر العمل على موسم الشتاء فقط لارتباطه بموسم السياحة في الأقصر. لذا لابد من العمل على عودة تصدير الفركة السودانية مما يوسع من الأسواق ، ومن ثم مزيدا من الإنتاج ، وهو ما ينعكس على زيادة دخول العاملين في هذه الحرفة .

د– تواجه هذه الصناعة من منافسة شرسة من الصين والهند ومناطق أخرى داخل مصر، من حيث كم الإنتاج، حيث تمثل المنتجات الصينية نحو خمس سوق الحرف السياحية في مصر(١٣). بالإضافة إلى المنافسة في نوعية ورخص ثمن المنتج، ففي حين تصل ثمن القطعة الواحدة من منتج نقادة إلى ٣٥ جنيها ينخفض السعر الصيني إلى ٢٠ جنيهاً. كما تنافس الصين منافسة في المادة الخام، حيث يتم استيراد خيوط الفركة الجاهزة(١٤)، لذا لابد من أن يطرأ تطوير لهذه الصناعة لمواجهة هذه المنافسة .ويجب حماية هذه الصناعة من خلال الحماية الجمركية والتقليد والاقتباس والسرقة وحماية الملكية الفكرية من خلال العلامة التجارية والمؤشرات الجغرافية(١٥). فيها لمنع التزوير والتضليل للمستهلك، ولا تحمى المؤشرات الجغرافية لسلعة غير محمية في بلد المنشأ.

هـ–يحتكر الصناعة الفركة في المنطقة تاجران احدهما محتكر لسوق الغردقة والآخر محتكر لسوق الأقصر من حيث توريد المادة الخام، مقابل شراء المنتجات من الحرفيين بأسعار زهيدة لا تساوي الجهد المبذول في الصناعة، وفي الواقع العملي

فإن الحرفي يعمل أجيرا عند تاجر المادة الخام والتاجر المسوق أيضا. ولكن مشروع تنمية الحرف بالمنطقة أعطى فرصا تسويقية جيدة وأساليب جديدة لتدريب العمالة استطاعت جذب عدد كبير من الأسر للتدريب والتعامل بالقطعة .

خامسا : مستقبل صناعة الفركة :

في ضوء واقع صناعة الفركة بمنطقة الدراسة يتوقع مستقبلا ما يلي :

أ-الاستعانة بعمالة من خارج العائلة لتعلم هذه الحرف، وهو ما ينبئ باتساع دائرة الحرف مستقبلا وانتشارها مكانيا مما يستتبع معه دخول قرى أخرى على غرار انتقال الحرفة من مدينة نقادة إلى قريتي الخطارة وكوم الضبع داخل منطقة الدراسة، ثم خارج المنطقة إلى منطقة الأقصر من خلال إقامة المراكز التدريبية الحرفية.ومن ثم تتحول الحرف من نمط المشغل / الورشة إلى نمط المصنع ومن ثم إمكانية تحديث منتجاتها لتقابل نوعية الطلب عليها.

ب – تحول حرفيوا هذه الصناعة من حرفيي القرية إلى القرية الحرفية على غرار القرية المزمع إقامتها على الهوامش الصحراوية المقابلة لمنطقة الدراسة والمعروفة باسم حاجر طوخ .

جـ – زيادة نسبة منتجات الفركة المتجهة إلى الأسواق السياحية على حساب نظيرتها الريفية أو السودانية، بسبب تغير النمط المعيشي للسكان الريفيين، أو النمط الحضاري للسكان السودانيين.

د – الربط بين نشاط الصناعات النسيجية ببرامج التنمية السياحية واعتبارها عنصرا من عناصر الجذب السياحي مما يسهم في تسويق المنتجات الحرفيةاقتصادياً وثقافياً، على غرار وزارة للحرف التقليدية والسياحة في تونس والمغرب(١٦) من خلال وضع خطة تسويقية على أساس معرفة حاجة السوق السياحي واختيار أفضل أشكال المنتجات النسيجية القادرة على الوصول إلى الأهداف الاقتصادية(١٧). ووضع المنطقة ضمن جدول زيارة السياح مما يساهم في تسويق منتجاتها، والتركيز على الجودة والدقة في إنتاج الحرف السياحية مع وجود مواصفات قياسية لبعض هذه السلع. مع تطوير شكل المنتج ليتناسب مع السوق السياحي(١٨).

الخلاصة :

يهدف بحث صناعة الفركة في منطقة نقادة بصعيد مصر إلى التعرف على خصائصها، وأسباب توطنها، ومدى اقتران قوة الدفع التاريخي لها بدفع جغرافي يسهم في استمراريتها، إضافة إلى تحديد المشكلات التي تواجهها، مع وضع اقتراحات بكيفية حلها.

وخلصت الدراسة إلى تضافر مجموعة من المقومات الجغرافية في توطن هذه الصناعة اليدوية في منطقة نقادة، كقوة الدفع التاريخي، حيث اكتسبت المنطقة شهرة كبيرة في صناعتها اليدوية من خلال تراكم الخبرة من جيل إلى جيل، معتمدة بذلك على مواد خام تراوحت مابين الكتان والصوف والقطن والحرير الطبيعي منه والصناعي .

ويعمل نحو ٤٠ % من سكان المنطقة ممثلة في تسعمائة أسرة في هذه الصناعة، معظمها من النساء لطبيعة المهنة التي تحتاج إلى صبر وجلد فضلا عن التصنيع داخل المنازل، وكان لقرب المنطقة من مناطق المادة الخام (القطن والكتان

والحرير) والقرب من الأسواق السياحية في الأقصر والغردقة وأسوان والتي تمثل مجتمعة نحو ثلاثة أرباع أعداد السائحين الوافدين إلى مصر، وهو ما يمثل فرصة كبيرة لاستمرارية هذه الصناعة بعد أن عانت من التدهور والاندثار في ثمانينيات القرن الماضي.

وتمر مرحلة تصنيع النسيج اليدوي بأربع مراحل: جمع المادة الخام ونقلها من القاهرة وسوهاج إلى الورشة وإعداد المادة الخام بتنظيمها وشدها على النول، لتبدأ بعدها مرحلة التصنيع ثم يسوق معظم المنتج بعد ذلك إلى الأسواق السياحية. وتعد صناعة النسيج اليدوي موضوعا اقتصاديا له أبعاده التاريخية، حيث تشكل هذه الصناعة مصدر الرزق الأساسي لمعظم العائلات في منطقة نقادة، وتوفر هذه الصناعة حوالي ٣٠٠٠ فرصة عمل. ويعد صافي نصيب المنتج نحو ٥٥ %، ٢٩ % من قيمة المنتج النهائي، أي أن نصيبه لا يصل إلى ثلث قيمته النهائية والبالغة ٣٥ جنيها للقطعة الواحدة . بينما يستأثر الوسطاء بنحو أكثر من ثلثي قيمة المنتج. وهذا راجع إلى المسارات التسويقية المتعددة .

وتعاني الصناعة عددا من المشكلات منها مشكلات ترتبط بمدخلات الصناعة: مثل ارتفاع أسعار الخيوط وضعف المردود المادي، ويكمن الحل في الاقتصار علي الأقطان المصرية الطويلة التيلة للتأكيد على خصوصية المنتج المحلي. كما تعاني من قلة العمالة الماهرة، ويكمن الحل بالاهتمام بمراكز التدريب بحيث تقتصر على التدريب والدعم الفني لتكوين كوادر مدربة تنشر هذه الحرف في القرى المجاورة، كما تعاني الصناعة من موسمية الطلب على السلعة لموسمية النشاط السياحي لذا لابد من العمل على عودة تصدير الفركة السودانية مما يوسع من الأسواق كما تعاني الصناعة من المنافسة الصينية والهندية لذا لابد من عمل الإجراءات الحماية لهذه الصناعة كما تعاني من احتكار القلة من الوسطاء لهذه الصناعة من خلال تدخل الدولة لتنظيم عملية التسويق.

وتتوقع الدراسة اتساع دائرة الصناعة مستقبلا وانتشارها مكانيا، وإمكانية تحديث منتجاتها لتقابل نوعية الطلب عليها. وزيادة نسبة المنتجات النسيجية المتجهة إلى الأسواق السياحية على حساب نظيرتها الريفية أو السودانية، بسبب تغير النمط المعيشي للسكان الريفيين، أو النمط الحضاري للسكان السودانيين. والربط بين نشاط الصناعات النسيجية ببرامج التنمية السياحية واعتبارها عنصرا من عناصر الجذب السياحي مما يسهم في تسويق المنتجات الحرفيةاقتصادياً وثقافياً.

الهوامش

علي البزي ، الحرف التقليدية : أهمية ومناهج دراستها ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد (١٢) ، البحرين ، ٢٠١١ .١

و نمر سرحان ، منهج البحث لدراسة الحرف والصناعات الشعبية اليدوية ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد (١٤) ، – البحرين ، ٢٠١١ .

اشرف صالح سيد ، النسيج المصري : حكاية صناعة شعبية عريقة ، العدد (١٩) ، مجلة الثقافة الشعبية ، ٢. البحرين، ٢٠١١ .

عبد الحليم نور الدين ، تاريخ و حضارة مصر القديمة، منذ بداية الأسرات وحتى نهاية الدولة الحديثة ، ج١ ، ٣٠ .بدون دار نشر ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ص ص ٩٩ - ١٠٢

السيد طه السيد أبو سديره، الحرف والصناعات في مصر الإسلامية، الألف كتاب الثاني، ١٩٩٥، الهيئة المصرية ٤٠. العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١. ص ص ١٥ – ٥٦ .، وصلاح سليم، الحرف والصناعات في مدينة قوص منذ العصر الفاطمي حتى نهاية عصر المماليك، بحوث مؤتمر قنا عبر العصور، كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، ١٢:١٤ أكتوبر ٢٠٠٨.ص ص ٣٢٣ – ٣٥٦ .

http://kenanaonline.com/users/shahygelbab/posts/١٠٠٤٣٣

اشرف صالح سيد ، النسيج المصري : حكاية صناعة شعبية عريقة ، العدد (١٩) ، مجلة الثقافة الشعبية ، ٦٠ . البحرين ، ٢٠١١

محمد محمود إبراهيم الديب ، الجغرافيا الاقتصادية : منظور معاصر ، الانجلو المصرية ، القاهرة ، ٢٠٠٦، ص ٧٠ ص ٨٤٢ – ٨٤٣ ويوسف توني ، معجم المصطلحات الجغرافية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٢٤.

General Department of Tourist and Antiquities Police (Ministry of Interior Affairs),٢٠١٠.

Travel Agencies and Tourist Establishments Sector (Ministry of Tourism), ٢٠١٠.

مرت الفركة بعصر ذهبي ، حينما كانت تصدر إلى السودان وكان يقدر إنتاجها سنويا بحوالي ٧٠٠ ألف ١٠. .قطعةفركه تقدر قيمتها حوالي أربعة ملايين من الدولارات، إلا أن التصدير توقف عام ١٩٨٧ للظروف السياسية

محمد كمال، موسوعة الحرف التقليدية في مصر، أصالة لرعاية الفنون التراثية المعاصرة، الجزء الثاني، الطبعة ١١. .الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥. ، ص ١٤٠

هاني إبراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥. ص ٢٦١ ١٢. .

http://www.oealibya.com/oea-sections/tourism/-١٢-٢١-٢٠-٠٦-٢٠٠٩-١٤٦٤

٤٩.

قدر أن هناك ١٣ سلعة سياحية مصرية مهددة بالاختفاء من السوق المصرية بسبب المنافسة السعرية غير ١٣. .العادلة مع الواردات الصينية

المؤشرات الجغرافية : وهيالعلامات أو الإشارات التي توضع على سلعة لتشير إلى المنطقة أو الدولة التي صنعت ١٤. .

١٥. كرم سعيد ، الفخار والفواخرجية إلى أين ، مجلة أحوال مصرية، ، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، السنة التاسعة، العدد ٣٥، شتاء ٢٠٠٧، ص٤٢ .

١٦. هاني إبراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥. ص ص ٢٣٨ -٢٥٥.

١٧. إيمان مهران، الفخار الشعبي في مدينة قنا، سلسلة فنون بلدنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧.ص ١١٤.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع باللغة العربية:

١. اشرف صالح سيد ، النسيج المصري : حكاية صناعة شعبية عريقة ، العدد (١٩) ، مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين ، ٢٠١١ .

٢. إيمان مهران، الفخار الشعبي في مدينة قنا، سلسلة فنون بلدنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧.

٣. السيد طه السيد أبو سديره، الحرف والصناعات في مصر الإسلامية، الألف كتاب الثاني، ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩١.

٤. عبد الحليم نور الدين ، تاريخ و حضارة مصر القديمة، منذ بداية الأسرات وحتى نهاية الدولة الحديثة ، ج١ ، بدون دار نشر ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .

٥. علي البزي ، الحرف التقليدية : أهمية ومناهج دراستها ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد (١٢) ، البحرين ، ٢٠١١

٦. كرم سعيد ، الفخار والفواخرجية إلى أين ، مجلة أحوال مصرية، ، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، السنة التاسعة، العدد ٣٥، شتاء ٢٠٠٧.

٧. محمد كمال، موسوعة الحرف التقليدية في مصر، أصالة لرعاية الفنون التراثية المعاصرة، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥.

٨. محمد محمود إبراهيم الديب ، الجغرافيا الاقتصادية: منظور معاصر ، الانجلو المصرية ، القاهرة ، ٢٠٠٦.

٩. نمر سرحان، منهج البحث لدراسة الحرف والصناعات الشعبية اليدوية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد (١٤)، البحرين ،٢٠١١.

١٠. هاني إبراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

١١. هاني إبراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

١٢. وصلاح سليم، الحرف والصناعات في مدينة قوص منذ العصر الفاطمي حتى نهاية عصر المماليك، بحوث مؤتمر قنا عبر العصور، كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، ١٢:١٤ أكتوبر ٢٠٠٨.

١٣. ويوسف توني ، معجم المصطلحات الجغرافية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
١٤. http://www.garagoshandmade.com/.
١٥. http://www.oealibya.com/oea-sections/tourism/-٢١-٢٠-٠٦-٢٠٠٩-١٤٦٤
٤٩-١٢.

ثانيا : المراجع غير العربية :

١. General Department of Tourist and Antiquities Police (Ministry of Interior Affairs),٢٠١٠.
٢. Travel Agencies and Tourist Establishments Sector (Ministry of Tourism), ٢٠١٠.

مصادر الصور

. التقطت الصورة بمعرفة الباحث بالبيت اليدوي بقرية كوم الضبع بمنطقة نقاده في فبراير ٢٠١٣

١ - ٢ - ٣ : www.kenanaonline.com.

محمد شحاته علي

كاتب من مصر

العمارة في صعيد مصر لا تطلق فقط على المساكن، لكنها تعني العَمَار، وهو وجود أهل المنزل في منزلهم، مما يُضفي عليه الروح ويجعله كائنا حيا يستأنس به أصحاب المنزل وأحبابهم، كما أن البيت لا يُطلق فقط على المسكن، ولكنه يعني عندهم العائلة أو القبيلة الكبيرة فيقولون (بيت عطية – بيت الجيلاني...)، كما أن البيوت عندهم مقدسة كقدسية المرأة، فلا يدخلها أحد بدون استئذان فيقولون (البيوت لها حُرمَة)، لذلك كان للبيت قيمة وأهمية كبيرة عندهم.

وعرف المصريون المنازل منذ عصور ما قبل الميلاد، وما تبقى من منازل الفراعنة ومعابدهم شاهد على ذلك، حيث أن المجتمع المصري عرف الاستقرار من آلاف السنين بسبب وجود النيل والعمل بالزراعة، فبنى المصريون القدماء منازلهم من الطين اللبن.

«أما مبانيهم الدنيوية فكانت تقام وسط المزارع من اللبن، فلذلك كان اختفاؤها محتما، لعدم صلابة المادة التي تبنى منها أولا، ولتعاقب المدنيات ثانيا، وكان ظهور أول مميزات واضحة في فن المعمار المصري، في خلال الأسرتين الأولى والثانية، انتشار استعمال اللبن في إقامة الجدران وصنع الأبواب وصنع الأبواب والعمد والسقف من الخشب، وهما المادتان اللتان كانتا في متناول المصري في ذلك العصر، ولا غرابة في ذلك؛ فطمي النيل الذي كان يخلط ببعض مواد أخرى وخاصة التبن كان صالحا لعمل قوالب من اللبن صلبة، قاومت لعدة آلاف من السنين. يضاف إلى ذلك أن طبيعة البناء باللبن في جو حار كجو البلاد المصرية لا يمتص الحرارة بسهولة كالأحجار الصلبة»١.

ثم تغيّرت أنماط بناء المنازل ومكونات البناء وخاماته في الفتح الإسلامي لمصر وفي عهد الدولة الفاطمية والمملوكية والعثمانية وتأثر بثقافة الوافد سواء العربي أو الأجنبي أثناء الاحتلال الفرنسي والبريطاني لمصر، وربما تأثرت المدن الحضرية أكثر بهذا التغير لأنها كانت محط الرحال لتلك العهود، غير أن صعيد مصر البعيد كثيرًا عن تلك المدن ظلّ على حاله لفترات كبيرة، وصمد أمام تلك التغيرات وظلَّت منازله التقليدية بكرًا وامتدادا لطرق البناء وخاماته في مصر القديمة وحتى وقت قريب، حتى طالها التغير في السنوات الأخيرة، بفعل وصول التحضر لكل بقاع مصر.

وأهم ما يميز العمارة التقليدية في صعيد مصر هو استخدامها لمواد خام من البيئة الزراعية، وكذلك بساطة المنازل وعدم وجود تفاصيل كثيرة كعمارة المدن، لأن الصعيدي لا يريد من المنزل سوى أن يكون مكانا للنوم والحماية من الشمس والمطر واستقبال ضيوفه، ومكان لتخزين حبوبه وماشيته وطيوره.

ولم تتأثر العمارة التقليدية في صعيد مصر بالفروق الطبقية آنذاك، حيث أن معظم أفراد المجتمع كانوا طبقة واحدة تقريبًا فيما عدا بعض الأفراد في كل قرية ويعدون على أصابع اليدّ الواحدة الذين تميزت منازلهم عن باقي منازل أفراد المجتمع الفقراء. والبحث الذي بين أيديكم هو بحث ميداني تمَّ جمع مادته باستخدام أدوات العمل الميداني مثل (الكاميرا والتسجيل والمقابلات الميدانية ودليل العمل الميداني) كما اعتمد البحث المنهج الوصفي في دراسة الموضوع، وتم جمع مادته الميدانية أعوام«٢٠٠٩ – ٢٠١٠ – ٢٠١٢ — ٢٠١٣ — ٢٠١٥ – ٢٠١٧»، من إحدى قرى مركز البداري — محافظة أسيوط.

منطقة البحث

- (قرية نزلة القنطرة – مركز البداري – محافظة أسيوط – مصر)

- مركز البداري:

- يقع مركز البداري شرق النيل جنوب محافظة أسيوط على الحدود مع مركز ساقلته التابع لمحافظة سوهاج جنوبًا ومركز ساحل سليم التابع لمحافظة أسيوط شمالًا.

- يضم مركز البداري سبع وحدات محلية، ويُعد البداري من أكبر البلدان تصديرًا للرمان.

وكان البداري مركزًا لحضارتين من أقدم حضارات البشر، وهما حضارة دير تاسا (حوالي سنة ٤٨٠٠ ق.م.) وحضارة البداري (حوالي سنة ٤٥٠٠ ق.م.)، وتعتبر حضارتها من أغني حضارات مصر الخالدة في العصر الحجري؛ حيث تشمل بعض النواحي الهامة كالزراعة والزينة والأثاث، وتعتبر النقلة الأولى لحضارتيّ نقادة الأولى ونقادة الثانية، وتضاهي حضارتي بابل وآشور بالعراق، وهي أهم حضارات عصر ما قبل التاريخ لحضارة الفراعنة والتي سبقت غيرها في مناحٍ عديدة هامة مثل٢:

الزراعة والفخار والزينة والمقابر، وتوجد بها منطقة أثرية في بطن الجبل الشرقي المواجه لقرية (الهماميّة)، وهي عبارة عن مقابر أثرية بها تماثيل حجرية، ووجد في المنطقة المقابلة لقرية الهماميّة منطقة أثرية بها مومياء في أمعائها بقايا شعير غير مهضوم، مما يدل على أنها من أولى البلدان التي عرفت الزراعة في تاريخ مصر.

والمساكن قديما كانت تقع بالغرب من مقابرهم ولم يعثر على مساكن ظاهرة – والأثاث بسيط شمل أغطية ووسائد جلد وإن كان يرى البعض أنها كانت أكواخا بيضاوية من مواد نباتية ضعيفة ولعله السبب فى اختفاء هذه المساكن.

قرية البحث (نزلة القنطرة) ٣.

وقرية (نزلة القنطرة) من قرى مركز البداري، وتتبع الوحدة المحلية لقرية العقال القبلي وتتكون من:

١) الجزيرة (منطقة الصيد والزراعة):

يقع الجزء الغربي من القرية على ضفاف النيل، ويمتلكُ جزءٌ من أهلها مساحة من الأراضي في جزيرة وسط النيل؛ تقع في الجانب الغربي من القرية، تُسمى أيضًا (الجزيرة)، ويزرعون فيها القمح والبرسيم وبعض الخضراوات في موسم الشتاء، وفي نهاية الموسم عندما يقترب فصل الشتاء تغمر المياه الجزيرة، فلا يظهر منها أي شيء، ويقوم الأهالي بحصاد القمح بالكاد لأن المياه ترتفع في كل يوم؛ ويقومون بنقل القمح في مراكب صغيرة تُسمى (الفلوكة)، أو في مركب كبير يُسمى (الصندل)، وينقلونه للجهة الشرقية فوق الضفة؛ لتتم عملية (الدَرس)، وهي فصل التبن عن حبات القمح.

ويطلق على السكان القريبين من النهر اسم (الجوازرية)، أي الذين يملكون أرض الجزيرة ويعملون بحرفة صيد السمك.

ونادرًا ما تُبنى المنازل في الجزيرة بسبب فيضان النهر الذي يأتي في الصيف فيدمر كل شيء، وأحيانا تبنى بيوت الخوص (الذرة الرفيعة) التي يسهل إقامة غيرها بعد إنحسار مياه الفيضان.

٢) البلد (منطقة الزراعة والإقامة):

وعلى مسافة كيلو متر من ضفاف النيل تقع القرية الأمّ، ويسمونها (البلد)، وبها غالبية منازل القرية، والمبنية من الطين اللبِن، باستثناء بعض المنازل المبنية من الطوب الأخضر (اللبن) وأحيانًا الحُمرة، وبعض المنازل المبنية من الخوص (أعواد الذرة الرفيعة) والمنتشرة في الزراعات.

ويحدُّ القرية من الشرق (ترعة)، وإلى الشرق من الترعة تمتد الأراضي الزراعية، لمسافة كبيرة.

ويعمل جميع أهل القرية بالزراعة وتربية الماشية، وفي أثناء النهار يقوم الفلاحون برعاية الأرض، إما بالحرث أو الري أو زرع واقتلاع المحاصيل أو جزّ الحشائش للماشية حسب المحصول وموسم الزراعة، ويرتبط (الجوازرية) بأهل البلد بروابط النسب، ومن أهل البلد من له أراضٍ زراعية في الجزيرة والعكس أيضًا، وذلك لأن المكانين متجاوران.

٣) الشيخ عيسى (منطقة المقابر):

وتقع في الشرق من قرية البحث، أسفل الجبل الشرقى، وتبعد حوالى ثلاثة كيلو مترات من القرية، نذهب إليها سيرًا على الأقدام. وتُعد هذه المنطقة مكانًا لدفن موتى قريتنا وجميع القرى المجاورة، وتتميز بارتفاعها عن سطح الأرض، كونها متاخمة للجبل، وبها المقابر، والتي تسمى عندنا (التُرَب- الفَسقيَّة)؛ وهي مبنية من الطوب اللبِن، وعبارة عن غرفة أسفل الأرض، وبها (طاقة) يُدْخِلون منها الميت ويغلقون عليه بالطوب اللبِن؛ ثم يردمونها بالرمال.

ويعد هذا المكان من أكثر الأماكن التي يرتبط بها أهل القرية، ففيه يرقد جميع أقاربهم من الأجداد والآباء والإخوة والأبناء الذين انتقلوا إلى العالم الآخر.

أشكال المنازل في منطقة البحث ومكوناتها

أراضي الصعيد (وادي النيل) أراضٍ طينية، يمكن البناء عليها بدون أساس خرساني قوي، لأنها تحتمل الأثقال والأبنية المرتفعة ولا يحدث بها انهيارات كما في الأراضي الرملية.

وغالبية المنازل في صعيد مصر كانت تُبنى في الأراضي الزراعية، ولكن يختلف المنزل حسب الحالة المادية لأصحابه، ويختلف اتساعه حسب احتياجاتهم.

منازل البوص (السَبَاتَه)

١) أساس المنزل:

هذا النوع من المنازل لا يحتاج إلى أساس، فقط كان المزارع يقوم بشقِّ قناة على هيئة مربع أو مستطيل حسب مساحة المنزل بعمق متر تقريبًا، ليضع بها الجزء السفلي من (السَبَاتَه)، ثُمَّ يقوم بردمها بالحجارة والتراب، لتثبيتها ثُمَّ يقوم برشّها بالمياه زيادةً في متانتها.

٢) خامات المنزل:

تتكون منازل البوص من مكونات الزراعة والبيئة في الصعيد، وهي أعواد الذرة الرفيعة الجافة، وأحيانًا أعواد نبات (الغاب) وحبال من ليف النخيل وجذوع النخيل وأخشاب السنط والطين.

٣) طريقة إعداد الخامات المستعملة في بناء المنزل:

جدار منازل البوص يسمى (سَبَاته)، وهي عبارة عن أعواد الذرة الرفيعة الجافة، يتمّ جمعها في الحقل، ثُمَّ يقوم المزارع بإحضار ليف النخيل، ويقوم بتضفير تلك الحبال في شكل دائري حتى تصبح قطعة واحدة حسب الطول الذي يريده، ويحرص على أن يكون سُمْكُها رفيعًا، ويصنع منها مئات الأمتار، وبعد تمام صنع حبال الليف يقوم بوضع تلك الحبال على الأرض بشكل طولي، ويقسّمها ثلاثة حبال متوازية، ويثبت كل واحد منها بعصا في بداية الحبل وعصا في نهايته، ويكون كل حبل من الثلاثة بطول خمسة عشر مترًا، يقوم بشدّ خمسة أمتار منها على الأرض، والباقي يقوم بطيّه ليصبح مثل الكرة أو اللفة في بداية الحبل، وتكون المسافة بين كل حبل من الثلاثة حوالي متر تقريبًا.

ثم يقوم بعد ذلك بوضع أعواد الذرة الرفيعة فوق الحبال الثلاثة بشكل عرضي، بحيث يُشكل الحبل وأعواد البوص شكلاً متقاطع (الطول والعرض) أو رأسي وأفقي.

بعد ذلك يجلس ثلاثة أفراد؛ كل واحد منهم في مقدمة حبل من الحبال، ويجذبون أعواد البوص في وقت واحد، وكل حزمة بها حوالي خمسة أعواد من بوص الذرة الرفيعة، ثم يقومون بربط تلك الحزمة بالحبل الذي تمّ طيّه قبل ذلك عن طريق ربط الحبل الأعلى بحزمة البوص بالحبل السفلي، وبعد ذلك يجذبون حزمة أخرى ويكررون هذا الفعل في وقت واحد حتى تنتهي أعواد البوص ويتمّ تضفير (السَبَاته) بطول خمسة أمتار تقريبًا، ويحرصون على ترك جزء من الحبال في نهاية (السَبَاته) بطول متر تقريبًا، لأنه سيستعمل بعد ذلك في مهمة أخرى.

ثم يقومون بتضفير أعداد أخرى من (السَباته) على حسب طول المنزل المراد بناؤه، وبعد تمام تجهيز جدران المنزل (السَباته) يتم وضعها جانبا.

ثم يقومون بتجهيز (سَباته) أخرى بغرض سقف المنزل بها بعد بنائه حسب المساحة المربعة للمنزل (الطول في العرض)، ثُمَّ يتم وضعها جانبًا.

وبعد ذلك؛ يحضرون أجزاء النخيل التي تمَّ شقها إلى أربعة أجزاء بشكل طولي لاستعمالها كدعائم للمنزل، ويحضرون أيضًا بعد فروع الأشجار (السنط).

٤) طريقة بناء المنزل (السباته):

– جدران المنزل من الخارج والداخل:

بعد تمام تجهيز الخامات المستعملة في البناء، يبدأ العمل في البناء، فيقومون بحفر حفرة كبيرة وتثبيت جذع النخلة بشكل رأسي في كل طرف من أطراف المنزل الأربعة، وأحيانًا يضعون جذعاً بين كل طرف وطرف حسب طول ضلع المنزل، وبعد ذلك يقومون برفع (سباته) إلى جانب الجذع الأول ويضعونها في القناة المحفورة بالأرض، ويربطون الحبال الثلاثة

المتبقية في طرف (السباته) في جذعا النخلة لتثبيتها، وبعد ذلك يقومون بوضع الأحجار والتراب حول (السباته) لتثبيتها في الأرض جيدًا بحيث تقف مثل الجدار، وبعد ذلك يحضرون (سباته) أخرى إلى جانب (السباته) التي سبق تثبيتها في الأرض ويضعونها في القناة المحفورة، ويقومون بربط الحبال الثلاثة المتبقية من السباته الثانية في طرف السباته الأولى المثبتة، ويتم تكرار ذلك حتى يكتمل بناء جدران المنزل من الخارج، وبعد ذلك يتم تقسيم المنزل من الداخل حسب الحاجة (غرفة للنوم وثانية لجلوس أفراد الأسرة وثالثة لجلوس الضيوف ورابعة للطيور والماشية)، ويتمّ تثبيت جدران (السباته) من الداخل كما حدث في الخارج تمامًا، وبعد تمام تثبيت جميع جدران المنزل؛ يتمّ وضع الطين المخلوط بتبن القمح فوق الجدار حتى لا تدخل الحشرات والحيوانات للمنزل أو يصبح عرضة للمارة يرون ما بداخل المنزل، وللحفاظ على جدران المنزل من التلف لفترات طويلة.

– سقف المنزل:

وبعد الانتهاء من تثبيت جدران المنزل من الخارج والتقسيم الداخلي له، يتم تثبيت سقف المنزل، عن طريق وضع أخشاب السنط من أعلى بين كل جذع نخلة وآخر وربطها جيدًا، ثُمَّ بعد ذلك يتم حمل (سباته) ووضعها فوق تلك الأخشاب وربطها بالحبال في الأخشاب جيدًا حتى لا تؤثر الرياح فيها لتُكوّن سقف المنزل، ولوجود مسافات بين حزم أعواد الذرة تنفذ منها أشعة الشمس، يقومون بوضع الطين المخلوط بتبن القمح فوق السباته من أعلى لمنع تسرب المطر أو أشعة الشمس لداخل المنزل.

– أبواب المنزل:

الأبواب الداخلية: يحرص صاحب المنزل أن تكون الأبواب الداخلية للغرف خفيفة، حتى لا تؤثر على جدران المنزل الضعيفة، فيتمّ صنع الأبواب الداخلية من أعواد الذرة الرفيعة أيضًا، ويتم تثبيتها في جدار الغرفة بأعواد من جريد النخل.
الباب الخارجي: يحرص صاحب المنزل أن يكون الباب الرئيسي للمنزل قويا إلى حد ما، فيقوم بعمل دعائم له من جذوع النخل من اليمين واليسار والجزء العلوي ويكون ارتفاعه مترين ونصف المتر تقريبًا، ثُمّ يقوم بتصنيع جسم الباب من أعواد جريد النخل المثبتة في أخشاب السنط، ويتمّ تثبيت أعواد جريد النخل في أخشاب السنط عن طريق (مسمار) أو عن طريق حبال الليف، ويتم عمل قفل لغلق الباب من خشب السنط يغلق داخل فتحة في جذع النخلة المثبت على يسار جسم الباب، ويحرصون على أن تكون فتحة الباب الرئيسي كبيرة لتسمح بدخول الماشية التي يربونها للحوش الداخلي للمنزل.

٥) مكونات المنزل من الداخل:

– أدوات إعداد الطعام والخبز:

بعد الانتهاء من بناء جسم المنزل (السباته) تبدأ ربة المنزل في تجهيز الأدوات التي تحتاجها أثناء الحياة اليومية مثل:

الفرن البلدي: والفرن بناء مهمته إعداد الخبز، ويُبنى في الجزء الخلفي للمنزل، والمكان الذي يُبنى به الفرن لا يكون مسقوفًا حتى يسمح بتطاير دخان الفرن لأعلى تلافيًا دخوله المنزل.

فتقوم بعمل بلاطة الفرن من طين يأتي خصيصًا لذلك الغرض من حافة النهر، يتم خلطه بالتبن والحُمرة جيدًا، وتُبنى البلاطة على هيئة دائرة قطرها متر ونصف المتر تقريبًا، وتوجد بها فتحة على إحدى جوانبها بقطر ثلاثين سنتيمتر تسمح بخروج النار واللهب من أسفل إلى أعلى، حتى تساعد على تسخين البلاطة، وبعد تمام جفاف البلاطة تقوم ببناء دائرة من الجدران بقطر متر ونصف المتر تقريبًا، ترتفع حتى نصف المتر من الطين والأحجار، وبعد ذلك تقوم بتثبيت (بلاطة الفرن) أعلى تلك الدائرة، ثم بعد ذلك تكمل بناء الجدران الدائرية أعلى البلاطة على شكل قُبة، وتقوم بعمل فتحة أسفل البلاطة لوضع القشّ بها لتسخين الفرن، وتقوم بعمل فتحة بجانب قُبة الفرن على ارتفاع متر وأخرى أعلى قُبة الفرن لتسمح بخروج الدخان لأعلى وللتهوية.

وتظهر معتقدات الجماعة حول السحر والحسد في بناء الفرن، فمعظم الأفران البلدي بمنطقة البحث ترسم النساء عليها كف اليدّ (خمسة وخميسة) لمنع العين والحسد من وجهة نظرهم.

ثم بعد ذلك تقوم بعمل دوائر من الطين المخلوط بالتبن بأعداد كبيرة بقطر خمسة عشر سنتيمتر تقريبًا، تُسمى (مقارص)، وذلك لوضع أرغفة الخبز فوقها، وتركه تحت أشعة الشمس أثناء عملية (الخبز) تجهيز العيش الشمسي قبل وضعه بالفرن لإكمال نضجه بالنار.

الكانون أو التنور: وهو أداة تستخدم في تجهيز الطعام والشاي. وتحرص ربة المنزل على بناء الكانون أو التنور بجانب الفرن، وهو عبارة عن جدران من الطين المخلوط بالتبن على شكل مربع بارتفاع حوالي نصف المتر، وتترك به فتحة من الأمام لوضع القشّ والأخشاب أثناء إعداد الطعام، ويكون بناؤه من الأحجار أو الطوب فقط.

وفي أحد أركان المنزل يتمّ وضع (زير أو بُرمَة) من الفخار لتبريد المياه التي يحضرونها من النيل أثناء فصل الصيف، ويتمّ تثبيته فوق ثلاثة أحجار، إضافة لقلة من الفخار لتناول الماء بها، و(بَلَّاص) لجلب المياه من النهر ووضعها في الزير، كما تستخدم البلاص أيضًا لتخزين (الجبن بالمِش) لفترات طويلة، وأيضًا (ماجور) من الفخار لتخزين اللبن تمهيدًا لاستخراج الزبد منه، و(بِرام) من الفخار لتجهيز طعام معين يسمى (المرَق)، ومكوناته البصل والطماطم والسمن البلدي واللحم، و(مِقلايَة) من الفخار تشبه الطبق لتقديم طعام (المرَق)، إضافة (لمِفراك) من جريد النخل طوله حوالي ثلاثين سنتيمتر لتجهيز طعام (الملوخية والبامية).

ويكون بداخل المنزل أدوات أخرى مثل (الطبلية)، وهي عبارة عن دائرة من الخشب مرفوعة على أربعة أرجل من الخشب بارتفاع ربع المتر تقريبًا، يوضع عليها الطعام أثناء الوجبات المختلفة ويجتمع أفراد الأسرة حولها، إضافة إلى (كَنكَة) من النحاس لتجهيز الشاي على الكانون، و(مِحساس) من الحديد عبارة عن حديدة بطول المتر ونصف المتر لتقليب النار داخل الفرن، ولسحب أرغفة الخبز من البلاطة بعد نضجها، و(صَبَّابّة) عبارة عن يدّ من جريد النخل طولها المتر ونصف

المتر تقريبًا، وفي نهايتها توجد دائرة من معدن (الصفيح) على هيئة كوب لوضع (صَبّ)عجين العيش (البتاو) بها فوق البلاطة، و(فَوَّادَة) وهي عبارة عن عصا من جريد النخل طولها المتر ونصف المتر تقريبًا، وفي نهايتها تثبت قطعة قماش، وذلك لتنظيف بلاطة الفرن بها قبل وبعد وضع الخبز عليها، وتوجد (النِشَّابَة) وهي عبارة عن عصا من الخشب طولها حوالي المتر تقريبًا، وتستخدم في عمل الفطير، إضافة إلى (طبق) مصنوع من جريد النخل بقطر حوالي المتر تقريبًا، لوضع الخبز فوقه بعد إخراجه من الفرن لتبريده.

وتقوم ربة المنزل بصنع بعض الأدوات الأخرى من الطين مثل (المِخوَل) وهو عبارة عن دائرة من جدران الطين المخلوط بالتبن بارتفاع نصف المتر تقريبًا، مغلقة من أسفل ومفتوحة من أعلى، يتم وضع التبن والعلف به لتتناوله الماشية ومكانه حوش الماشية.

وأيضا (الصَومَعَة) وهي عبارة عن جدران من الطين المخلوط بالتبن على هيئة قبة ترتفع حوالي ثلاثة أمتار، وبها فتحة على أحد جوانبها من أعلى وأخرى على أحد جوانبها من أسفل، وتستخدم في تخزين الحبوب والفتحة العلوية يتم وضع الحبوب من خلالها، والفتحة السفلية يتم إخراج الحبوب منها أثناء الحاجة، ويتم إغلاقها بحجر أو طوبة من الطين أو مقرصة من الطين حسب قطر فتحة الصومعة.

ويوجد (تشت – طشت) وهو عبارة عن إناء مصنوع من الألومنيوم على شكل دائرة قطرها المتر تقريبًا، يستخدم في غسل الملابس، ولنشر الملابس تقوم بتثبيت حبال الليف في جذوع الأشجار على ارتفاع مترين تقريبًا أمام الجزء المكشوف من المنزل ليسمح بتجفيف الملابس.

– أدوات إضاءة المنزل:

في تلك المنازل التقليدية لم يكن هناك مصدر للكهرباء وقتها، وكانوا يستخدمون أدوات تقليدية للإضاءة ومنها:

– لمبة (عَويل أو صاروخ أو شريط): وهي عبارة عن كوب من الصفيح به فتحة صغيرة من أعلى، يتم وضع شريط من القماش بداخله ويظهر طرف منه أعلى الكوب ويتم تثبيت الشريط بقطعة من الطين حتى لا يسقط داخل الكوب، ويتم وضع (السولار) داخل الكوب الصفيح، وأثناء الليل يتمّ إشعال الشريط ليظل مضاءً طوال الليل، وعندما يحترق جزء الشريط يتمّ رفعه لأعلى مرة أخرى حتى ينتهي، ثم تقوم ربة المنزل بتغييره بآخر جديد، ويمكن تصنيع لمبة (العويل) داخل المنزل بأدوات بسيطة.

لمبة (بَنّورَة): وهي عبارة عن لمبة يتمّ بيعها بالمحلات التجارية، وتتكون من كوب سفلي من الصفيح أو الزجاج، يخرج منه شريط من القطن أو الكتان ويتم وضع السولار داخله وإشعال الشريط، ومن أعلى يتم تثبيت (بنورة) من الزجاج الشفاف فوق الشريط، لتضيء المنزل ليلاً، واللمبة البنورة أكثر إضاءة من اللمبة العويل وأقل تلويثًا، إذ تخرج اللمبة العويل كمية كبيرة من الدخان تسمى (صَماد) تتسبب في جعل الجدران سوداء.

– أدوات الجلوس والنوم:

المصطَبة: وهي عبارة عن مكان مُعد لجلوس أهل المنزل والضيوف وأحيانًا للنوم، وهي عبارة عن مستطيل على ارتفاع نصف المتر من الأرض، وعرضها حوالي المتر، ويتمّ بناء جدرانها من الطين، ومن الداخل يتمّ وضع التراب بها، ومن أعلى يتمّ وضع الطين المخلوط بالتبن لتسويتها، ويتمّ الجلوس والنوم فوقها بعد جفافها، وتكون المصطبة ملتصقة بجدار المنزل حتى يتكيء الجالس على الجدار خلفه، ويتم بناء العديد من المصاطب للنوم والجلوس حسب الحاجة.

حصير الحَلْف: وهي عبارة عن فراش يوضع على الأرض أو المصطبة للجلوس أو النوم عليها، وتصنع من نباتات تنمو على حافة الترع والمصارف تسمى (الحَلْف)، ويوجد حرفي متخصص في صناعتها، فيقوم بتجفيف نبات الحلف وأحيانًا الغاب الذي ينمو داخل النيل، ثم يقوم بتضفيره بحبال صغيرة جدًا من الليف، وأحيانًا يتم تضفيره من (الحَلْف) نفسه وذلك بتمرير (الحَلْف) بعضه ببعض بشكل طولي وعرضي.

– أدوات الزراعة:

لم يكن يخلو منزل من منازل الصعيد وقتها من أدوات العمل الزراعي، ومنها (الفأس أو التُوريَّة) والتي تستخدم في تقليب الأرض، و(تُوريَّة الشَك أو المنقَرة) لعمل نقر صغيرة في الخطوط ووضع الحبوب بها، و(مَشرَط أو مَحَش أو مَنجَل) ويستخدم في حصاد القمح وقطع الحشائش، و(شُجرُف) لتنظيف الحشائش الضارة حول النباتات، و(مَزبَلَة) مصنوعة من الليف لنقل السماد العضوي (السِباخ) من حوش الماشية إلى الحقول، و(بَرذعَة) مصنوعة من الليف والقشّ والقماش على هيئة كرسي توضع على الدابة (الحمار) لركوب الرجال فوقها، و(النورج) وهو الأداة التقليدية المستخدمة قديمًا في فصل التبن عن حبوب القمح.

منازل الطين

كان لوجود النهر في مصر أثر كبير على تنوع المواد الخام المستخدمة في العمارة المصرية، ومن أهمها الطين الذي ظل ميراث البنَّاء المصري منذ فجر التاريخ وحتى أوقات قريبة.

(وقد جلب النيل إلى مصر على مدى آلاف السنين طبقة سميكة من الطمي. صنع منها المصريون منذ أواخر ما قبل الأسرات اللبن، وذلك بخلطه برمل أو تبن أو مادة أخرى ليقوى تماسكه، وحتى لا يتقلص ويتشقق ويفسد شكله عندما يجف، وكان يعجن بالماء حتى يصير ازجا، ومن ثم كانت تملأ به قوالب صغيرة مستطيلة من خشب، تترك في الشمس حتى يجف ما بها)٤.

وقد ورث أهل الصعيد تلك الخامات وتلك الطريقة في البناء، فاستخدموا الطين اللبن في البناء بدون تشكيل (جالوص الطين) ثم بعد ذلك ظهرت فكرة تشكيله في قوالب من الخشب، ثم بعد ذلك ظهر حرق الطين في أفران تقليدية (القمير) ولكن منازل الطين اللبن كانت هى الأكثر شيوعا في منطقة البحث نتيجة للأحوال الاقتصادية الضعيفة لسكان منطقة البحث.

ولا تختلف منازل الطين في كثيرٍ من حيث الشكل والتقسيم الداخلي والمكونات الداخلية عن منازل البوص (السَبَاتَه)، إلا أن منازل الطين تُبنى من الطين اللبِن وأحيانًا الطوب، وتكون تكلفتها أعلى من المنزل البوص (السَبَاتَه)، ولا يقدر على بنائه جميع الفقراء، وتكون جدرانها قوية تحتمل المكوث لسنوات أطول بكثير من المنزل (السَباتَه)، وأيضًا تسمح ببناء دور علوي واحد فوقها، حيث أن سقف المنزل يتكون من العديد من جذوع النخل، ويتمّ وضع جريد النخل فوقها ثُمَّ تُسد الفراغات بينها بالطين المخلوط بالتبن، وأيضًا يتم عمل سلم للصعود أعلى المنزل وهو عبارة عن جذوع نخل مثبت بها قطع خشب صغيرة على هيئة درجات السلم، ثُمَّ يتم بناء الطين حولها لتصبح متينة وآمنة، وتتميز منازل القرية الطينية باتساعها فتتكون من غرف كبيرة لوضع أثاث المنزل وخزين البيت، وأحيانًا توجد غرفة أعلى المنزل تُسمى «الرواق» وتستخدم كغرفة للمعيشة، وتوجد غرفة كبيرة في الدور الأرضي لوضع (التِبن) الذى تأكله الماشية وتسمى (الشونَة)، ومكان كبير خلف المنزل لوضع (المواشى الكبيرة والماعز) ويسمى (الحوش) ويوجد داخل جدران الحوش فتحات صغيرة من الطين تسمى (البَنَاني – البِنيَّة) وهي بيت خاص بالحمام الذي يُربَّى داخل المنزل، كما توجد (عِشَّة) من الخوص لتربية الطيور وتوجد داخل (العِشَّة أو الحظيرة أو المراح) أبنية صغيرة من الطين على الأرض تسمى (قُن) وهي مخصصة لتربية الدواجن والبط والأوز، وتضع بَيْضَهُا فيها، كما يوجد بناء من الطين صغير على الأرض مخصص لتربية ومبيت وتكاثر الأرانب يسمى (قُطرَة)، غير أن الأرانب لا تكتفي بالبناء الذي فوق الأرض؛ وتقوم بحفر أنفاق أسفل (القُطرَة) لتلد بها وتتكاثر.

وفي بعض المنازل الكبيرة يقومون ببناء برج من الطين بجانب المنزل وبه فتحات كثيرة (بناني) وهو مخصص لتربية الحمام (برج الحمام).

وبجانب حوش الماشية يوجد مكان به الفرن البلدى و(الكانون) يقومون بتسخين الماء عليه بإناء من النحاس يسمى (القِدر). ويحوى البيت معظم عناصر التراث الشعبى المادية ومنها (زير وبُرمَة وقُلَّة) لتخزين الماء وتناوله، وهي أدوات مصنوعة من الفخار، (بَلَّاص) لجلب الماء من النيل إلى المنزل ووضعها في الزير، (بِرام ومِقلايَة) لطهي الطعام وتناوله، وحصير من الحَلف للجلوس والنوم عليها، كما يوجد (حِرام) مصنوع من القطن أو الصوف ويستخدم كغطاء في الشتاء، وفي بداية المنزل توجد غرفة كبيرة مستطيلة تسمى (المِجاز أو المندرة) وبها مصاطب من الطين وأحيانا دكك خشبية أو جريد. وهي مُعَدّة لاستقبال الضيوف وأحيانًا لجلوس أفراد الأسرة لسماع الراديو أو تناول الطعام والشاى وتبادل الحديث، و(الرَهَبَة) وهي مكان متسع أمام المنزل ويقع وسط منازل العائلة؛ وهي مخصصة لجلوس أفراد العائلة من المنازل المختلفة، وأحيانًا يبنون فوق المنزل (صَومَعَة) كبيرة لوضع الغلال مصنوعة من الطين أيضًا، ويستخدمها أصحاب المساحات الزراعية الكبيرة، والبعض منها له سلم لوضع الغلال من أعلى وفتحة لجلب الغلال من أسفل.

كما يتم بناء مكان لتخزين الأشياء الهامة في المنزل ويسمى (الطاقَة)، ويتم حفرها داخل جدار المنزل من الداخل، ويتمّ عمل باب خاص بها يغلق بقفل يكون مع صاحب المنزل أو ربة المنزل، وتوضع بها الأوراق الهامة والأموال والذهب.

كما أن المنازل الطينية تسمح بوجود فتحات تهوية وإضاءة (شباك) في جدران المنازل من الخارج، كما أن البيوت الطينية أكثر أمانًا ولا تؤثر فيها الأمطار أو الشمس كما يحدث للبيوت البوص (السَبَاته) التي تهلك كل عام ويتمّ إستبدالها بأخرى، وأحيانًا تحترق نتيجة لنار الفرن أو الكانون.

وأمام بعض المنزل توجد أداة لرفع المياه من باطن الأرض تسمى (الطرنبة أو الحَضَّارَة) وهي عبارة عن ميكنة من (الحديد الزهر) تتصل من أسفل بمواسير من المعدن على أعماق كبيرة، يتم تشغيلها يدويًّا لإخراج الماء من باطن الأرض لأعلى.

ولا تخلو جدران المنازل الطينية من الداخل والخارج من وجود الأحجبة وأوراق فكّ السحر والحسد الملصقة بعجين الخبز، ورسومات معينة مثل كفة اليدّ والعين.

١) مصطلحات خاصة بالمنزل الطيني:

الطوف: ويطلق على الحائط التي تمّ بناؤها من الطين، وعملية بناء الحائط يسمونها (يطَوفوا) أي يضعون الطين بعضه فوق بعض.

جالوص الطين أو (جالوس) كما ينطقونه بمنطقة البحث: وهو عبارة عن كتلة كبيرة من الطين مثل قالب الطوب في شكلها، ويوجد بها منحنى من أسفل يسمح بتثبيتها فوق الحائط لزيادة ارتفاعه، وسُمِّيَ الجالوص لأنه يشبه في شكله الرجل الجالس على أقدامه ويديه، والجالوص هو ما يوضع على (الطوف).

التلييس: وهو عبارة عن وضع (طلاء) الطين الطري غير المتماسك على جوانب الحائط، وذلك لزيادة صلابتها وسدّ الفراغات بين (الجالوص) والآخر، ويقولون (يليسوا) أي يضعون الطين المعجون بالتبن والذي تزداد به نسبة الماء (الماهي) حول الجدار (الطوف).

(وكانت الجدران من اللبن تطلى بطلاء من طين، وكان نوعين، نوع خشن يتكون من طمي الطين العادي، ونوع جيد يتكون من خليط طبيعي من طين دقيق الحبيبات)٥.

المعجنة أو البربيط: وهو المكان المخصص لعجن الطين المستخدم في بناء جدران المنزل (الطوف)، ويتم وضع التراب وفوقه التبن ويصب الماء فوقهما، ويقوم الذي يعمل على البناء بخلط تلك المكونات بقدميه حتى تصبح متماسكة، ويقوم بقطع (الجالوص) منها ووضعه على (الطوف).

ومنازل الطين والبوص كانت الأكثر انتشارًا في مجتمع البحث في فترة ما قبل الثمانينيات من القرن الماضي، وبعد حدوث تغير ثقافي واقتصادي في منطقة البحث نتيجة لسفر أفراده إلى الخارج، بدأ ظهور نوع جديد من المنازل المبنية من الطوب الأحمر والخرسانة، وظهرت الأبواب الخشبية والحديدية، وتم توصيل المرافق مثل الكهرباء والمياه، وظهرت الأدوات المنزلية الحديثة مثل التليفزيون والثلاجة والغسالة والبوتاجاز، الأمر الذي جعل البعض يُغَيّر من نمط البناء كي يواكب التغير من حوله، غير أن البعض ظلّ على حاله في البيوت الطينية والبوص حتى الآن نتيجة لظروفهم الاقتصادية البسيطة،

والتي لا تسمح لهم بمواكبة التطور، ويقولون أن بيوت الطين والخوص تساعد على تقليل الشعور بالحرارة في فصل الصيف لأنها من خامات البيئة بعكس البيوت الخرسانية التي تزيد من حرارة الجو.

٢) قَمين الطوب الأحمر أو (قَمير) كما ينطقونه في منطقة البحث:

وعندما بدأ التغير في القرية تم استخدام الطوب الأحمر في البناء سواء باستخدام الطين أو الأسمنت، وكان أهالي القرية القادرون يحضرون حرفيين متخصصين في صناعة الطوب الأحمر، غير أن حرق الطوب اللبن كان عادة مصرية قديمة ورثها أبناء منطقة البحث من أجدادهم القدماء.

(ومع أن المصريين صنعوا اللبن منذ أواخر ما قبل الأسرات فإنهم لم يستخدموه محروقا إلا في العهد المتأخر)٦.

وفي تلك العملية يقومون بتجهيز كميات كبيرة من التراب الذي يجلبونه من الأراضي الزراعية ويتم خلطه بالتبن، ويشكلون الطوب بشكل منتظم وموحد عن طريق صبّ الطين في قالب من الخشب، ثم يضعونه على الأرض ليجفَّ تحت أشعة الشمس، ثم بعد ذلك يقومون برصِّ الطوب الجاف بعضه فوق بعض على هيئة بناء مربع كبير يسمى (القمين) يسع حوالي عشرة ألاف طوبة، وبه فتحات من أسفل يضعون بها الكثير من أخشاب الأشجار ويرشون فوقها (المازوت)، ويشعلون النار بها، ويظل (القمين) مشتعل لأسبوع كامل حتى يتحول الطوب الطيني إلى طوب أحمر بفعل حرقه بنار (القمين)، ثُمَّ بعد ذلك يقومون بفصل الطوب، ويتم بناء المنازل الحديثة به.

غير أن هذه التجربة كان لها أثر سيئ على الأراضي الزراعية في القرية، حيث أن صناعة الطوب تستلزم كميات كبيرة من التراب والتي كانوا يجلبونها من الأراضي الزراعية؛ مما أدى لتجريف التربة وتبوير مساحات كبيرة من الحقول، كما أدى استخدام الأخشاب الكثيرة في إشعال (القمين) إلى قطع الكثير من أشجار السنط والبرتقال، كما أن اشتعاله لفترات طويلة أدى لتلوث بيئة القرية وظهور أمراض الصدر والحساسية نتيجة للدخان المتصاعد منه بكميات كبيرة بفعل (المازوت)، فسنت الدولة القوانين لمعاقبة القائمين على ذلك وتغريمهم مبالغ كبيرة، مما أدى لتراجع تلك التجربة، وظهرت بعد ذلك مصانع في أطراف المدن والمناطق الصحراوية مخصصة لصناعة الطوب الأحمر، مما أدى لقيام أهل القرية بشراء الطوب بدلاً من التكلفة الكبيرة والجهد الذي يضيع في صناعة الطوب عن طريق (القمين) في القرية.

وبفعل التغير الثقافي والاقتصادي ظهرت المساكن الحديثة واختفت تلك المبنية من البوص والطوب اللبن، غير أن بعض الفقراء في بعض قرى الصعيد لا تزال بيوتهم من الطوب الأخضر (اللبن) مما ساعدنا في جمع مادة هذا البحث ورصد هذا النوع من العمارة قبل اختفاءه.

المعتقدات المتعلقة بالعمارة الشعبية.

الجماعة الشعبية في صعيد مصر لها معتقداتها الخاصة سواء المتعلقة بالأماكن أو الأشياء أو المخلوقات فوق الطبيعية مثل الجن والعفاريت والعين والحسد، لذلك يحرصون على وقاية أنفسهم وذويهم والأشياء الخاصة ببعض الممارسات التي

يعتقدون أنها تبعد الشر والعين. ولأن البيوت هى أول ما تقع عليه عيون المارة وأهل القرية، فيبدأون بوقايتها أولا من تلك الشرور.

١) المعتقدات الشعبية المرتبطة بالمنازل:

-وقاية المنزل وقت البناء:

تبدأ معتقدات الجماعة فيما يخص العمارة الشعبية مبكرا عند البدء في بناء المنزل، ولأنهم يعتقدون أن الجن والعفاريت تسكن أسفل الأرض، فجميع الأراضي عندهم مسكونة بالأرواح والجن، وعند البدء في بناء المنزل يقومون برش الملح على أرضية المنزل وخاصة في الحفرة التي يوضع بها الجدار أو أساس المنزل. ووضع العيش والملح داخل حفرة أساس المنزل.

-وقاية المنزل أثناء بناء الجدران والأسقف:

وأثناء بناء الجدران يرشون الملح وسط الجدار ويستمرون في البناء، وخاصة في منازل الطين والطوب اللبن والطوب الأحمر والجيري، وأثناء سقف حجرات المنزل يضعون الملح والخبز أسفل طبقة الطين التي يسقف بها المنزل.

- وقاية المنزل ومحتوياته بعد البناء:

بعد الانتهاء من بناء المنزل، يقوم أصحاب المنزل بلصق أوراق أحجِبَة للتحصين يتم إعدادها عند رجل متخصص في كتابة الأحجبة، وتتوزع تلك الأوراق على جدران المنزل من الداخل ويتم لصقها بعجين الخبز، وهناك أوراق تلصق على الجدران للوقاية من الحشرات الضارة والحيوانات الزاحفة ومنها (العقارب والثعابين) غير أن المفردات المكتوبة في تلك الأوراق غير مفهومة وغير واضحة ولا يعرف معانيها إلا (عبد المعِز) وهو رجل متخصص في عمل الأحجبة في منطقة البحث. ويعتقدون أن تلك الأوراق تمنع أي سحر أو عين أو شر عن المنزل وأهله، كما أنهم يقومون بعمل عرائس صغيرة وكفة يد من الطين ويلصقونها على واجهة المنزل، وأيضا على واجهة الأفران البلدي الطينية، ويعتقدون أنها تحصين ضد الحسد والعين.

وعقب ذبح الماشية والخراف والماعز في عيد الأضحى يقومون بتعليق قرون الأضحية على واجهة المنزل أعلى الباب الرئيسي للبيت، ويعتقدون أنها تجلب البركة للمنزل وأهله لأنها ذُبِحَت لله، وأيضًا لإظهار عادة الكرم عند أصحاب المنزل الذين يتصدقون بلحومها للفقراء.

ويعتقد أهل المنزل أن سكب الماء الساخن على الأرض قد يأتي بالضرر لأهل المنزل، لأن الأرض يسكنها الجن والتي قد يؤذيها سكب الماء الساخن، كما أن كنس المنزل بالليل يعتقدون أنه يتسبب في موت أحد أفراد المنزل، كما أنهم يمنعون الخياطة ورمي قشر الثوم والبصل لأنهم يعتقدون أنه يجلب النكد لأهل المنزل، كما يمنعون استعمال مقص الخياطة لأن فتحه وغلقه يمنع العلاقة الزوجية وخاصة للمتزوجين حديثًا. ولزيادة تحصين المنزل من السحر والسَحَرَة، يعلقون في

أحد أنحاء المنزل كيسًا به شبكة وداخلها حبوب برسيم وسمسم ورمل وإبر خياطة. ويعتقدون أن الساحر لا يستطيع التأثير على هذا المنزل أو أهله، لأن محتويات الكيس من برسيم ورمل وسمسم يصعب عليه معرفة أعدادها، كما أن شبكة الصيد بها عُقَد كثيرة يصعب عليها فَكُّها. وزيادة في تحصين أفراد المنزل يقومون بارتداء الملابس الداخلية مقلوبة لتحصينهم من السحر.

٢) المعتقدات الشعبية المرتبطة بالمساجد والقبور:

للمساجد والقبور دور أيضاً في معتقدات الجماعة الشعبية في منطقة البحث، ففي حال تعرض أحد أفراد مجتمع البحث للظلم، يقوم بقلب حصير المسجد يوم الجمعة، ويعتقدون أن قلب الحصير في المسجد والدعاء على الظالم يكون له أثر سريع وينتقم الله منه قبل حلول الجمعة التالية.

في حال تعرض أحدهم للظلم من شخص معين، يعقَد مجلس للتأكد من شخصية الظالم، فيحضرون قالبًا من الطوب الأحمر، ويطلبون ممن يتَّهِمونَه الحَلِف على قالب الطوب بأنه لم يفعل هذا الجرم، وبعد أن يحلف يقومون بوضع قماشة كفن بيضاء حول قالب الطوب (يكفنوه) كما يكفنون المتوفى تمامًا، ثم يقرأون عليه سورة (يَس) وبعض آيات القرآن الأخرى ويسمونها (عِديَّة يس)، ثم يذهبون بهذا القالب لمنطقة المدافن (الجَبَّانَة) ويدفنونه في قبر مثل قبر الميت، ثم يتركونه لمدة أربعين يومًا، ثم يذهبون لمنطقة المقابر ويخرجون قالب الطوب من القبر وينزعون عنه الكفن، فإذا كان بحالته سليمًا فمن حَلَف عليه صادق في الحَلِف، وإذا كان مكسورًا (مفلوق) يتأكدون من كَذِب الحالِف، وعِندها يقيمون عليه حُكم الجماعة حسب الجُرم الذي ارتكبه، ويشتهر هذا الطقس في حالة القتل والثأر.

وفي حال السيدة التي لا تنجب يطلبون منها أن تغتسل، ثم يذهبون بها لمنطقة المقابر ويطلبون منها أن تتدحرج من فوق الجبل على الرمال، وبعد ذلك يُدخِلونها فَسقية مفتوحة لم يدفن بها أحد قبل ذلك ويغلقون عليها باب الفسقية لمدة نصف ساعة تقريبًا، ويعتقدون أن تعرضها للفزع والخوف نتيجة وجودها في الفسقية يتسبب في زوال سبب عدم الإنجاب، وعقب ذلك تنجب تلك السيدة كما ذكر أبناء منطقة البحث.

العادات المرتبطة بالعمارة الشعبية

ترتبط بالعمارة الشعبية بعض العادات والمناسبات، فعندما يحضر أحدهم سواء من الأقارب أو الضيوف للمنزل الذي يقصِدُه، يقوم بالنداء على أهل الدار بالمولود الذكر (يا أبو عمر) أو يا (أبو غايب) في حال عدم وجود مولود ذكر أو عدم وجود خليفة لصاحب الدار. ويكون النداء من مسافة بعيدة عن الدار حتى تختبئ النساء وتحتشم. وإذا كان الضيف يركب دابة فيقوم بالنزول من فوق دابته عند الاقتراب من المنزل الذي يقصده، احترامًا لأهل المنزل وتقديرًا لقيمتهم.

وفي مناسبات الحج يقوم أهل المنزل عند اقتراب عودة الحاج من الأراضي المقدسة، بطلاء المنزل من الخارج باللون الأبيض (الجير) ورسم جداريات الحج على الجدار (الكعبة – سفينة – جمل – طائرة). والغرض من ذلك الاحتفاء بالحاج وليعلم

القاصي والداني أن صاحب تلك الدار قد أدى فريضة الحج، الأمر الذي يكسبه ثقة أبناء مجتمع البحث، كما في الصورة.

وفي حال وفاة أحد أفراد المنزل وخاصة الرجال في نزاعات الثأر، تقوم النساء بوضع الطين والنيلة على جدران المنزل من الخارج (يطَينوه)، ويدل ذلك على فاجعة أهل المنزل وحزنهم الشديد على وفاة أحدهم، وليعلم المارون بالمنزل أن أهل المنزل في حالة حزن وحداد. كما أنهم لا يوقدون نارا في بيتهم ويمتنعون عن إعداد الطعام على الكانون والخبز على الفرن، فتصاعُد دخان الفرن والكانون من منزلهم يعرضهم لانتقاد أفراد المجتمع، ويظنون أنهم غير حزانى على ميتهم. لذلك يحرص أفراد العائلة الآخرين على دعهمهم بالطعام والخبز طوال فترة الحداد التي تستمر حتى يوم الأربعين.

كما أنهم يقومون بزراعة الصبار وأشجار الزيتون بجوار قبور المتوفى، لأنهم يعتقدون أنها تخفف عنهم عذاب القبر، ويضعون زيرًا من الفخار بجوار القبر؛ لأنهم يعتقدون أن الميت سيشرب منه عندما يشتد عليه العطش في القبر، .

وفي مناسبات الوفاة والعرس يكون لمنضرة العائلة دور كبير، فيقومون بتنظيف المنضرة وفرشها بالحصير ويحضرون الدكك الخشبية من بيوت العائلة لمقر المنضرة لاستقبال ضيوف الجنازة أو العرس، وتتجه الأنظار إلى تلك المنضرة والتي تتعرض للانتقاد أو الإعجاب من الضيوف وتكون مسار حديثهم عقب انتهاء المناسبة، لذلك نجد العائلات في مجتمع البحث يهتمون ببناء المنضرة وتجهيزها، لأنها واجهتهم أمام باقي العائلات وتظهر من خلالها قيمتهم ومكانتهم الاجتماعية. كما تكون المنضرة الملحقة بالمنزل مكانا لتجمع النساء أثناء تلك المناسبات.

وأثناء بناء منزل أحد أفراد العائلة، يقوم باقي أفراد العائلة بتقديم الدعم له سواء بالمساعدة في أعمال البناء أو بتقديم (الواجِب) والمتمثل في أكياس السكر والشاي وأحيانا الدواجن والطيور الأخرى لذبحها لمن يعملون في البناء.

العمارة في الأمثال الشعبية:

تنتشر الأمثال الشعبية في منطقة البحث بشكل كبير، فتعبر عن مواقفهم اليومية ويستدلون بها عن أحوالهم ومشاعرهم ووجهات نظرهم فيما يحدث حولهم، ورغم أن جملة المثل قصيرة وموجزة؛ إلا أنها تحمل الكثير من المعاني والحكم والنصائح. ويُعَرِف أحمد أمين الأمثال الشعبية بأنها نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، وتنبع من كل طبقات الشعب٧.

وتعرفه نبيلة إبراهيم «المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة»٨. أما معجم «روبير» الفرنسي فيعرف المثل بقوله «المثل حكمة مشتركة بين أفراد فئة شعبية معبر عنها بعبارة موجزة، غالبا ما تكون مجازية ذات زخرف٩.

ونعرض هنا لبعض الأمثال التي ورد بها الحديث عن العمارة أو عناصرها وخاماتها، سواء ما يتعلق بشكل البناء أو عاداته أو التمثيل به في بعض المواقف التي يمر بها أفراد المجتمع.

عامل زي الطين الماهي لا يسِد ولا يليس

الطين الماهي: هو الطين الذي تزيد فيه نسبة الماء بشكل كبير، بحيث لا يصلح لوضعه على جدران منزل الطين أو الطوب اللبن لطلائه من الخارج (التلبيس).

يا باني في غير ملكك يا مربي في غير ولدك

يعرض المثل هنا ضرورة بناء المنزل في أرض يملكها صاحبه، لأن البناء في أرض الغير سيأتي يوم ويسترد صاحب الأرض أرضه ويأخذ البيت أو يهدمه.

اختار الجار قبل الدار

ويعرض المثل هنا لمبدأ هام قبل بناء البيت، وهو اختيار الجار الذي سيسكن بجواره، ولوجود الكثير من النزاعات بين أفراد وعائلات مجتمع البحث، فإنهم يفضلون السكن بجوار منازل العائلة.

البيت بيت أبونا والغرب يطردونا

ويضرب هذا المثل عندما يقسم ميراث العائلة، ويرث أحد الأقارب جزءًا من المنزل ويحاول إخراج أهله منه، أو حرمانهم من الميراث.

ما تضيق الزريبة إلا على الحمارة الغريبة

ورد في هذا المثل لفظ (الزريبة) وهى مكان تربية الماشية في المنزل، ويذكر المثل أن الزريبة ترفض وجود حيوانات غريبة بها غير حيوانات صاحب المنزل.

ماعون المشّ ما ينضح عسل

ورد في المثل لفظ (ماعون المش) وهو إناء من الفخار يوضع به الجبن والمش ويسمى (بلاص المش)، ويقولون إن الإناء الذي يحوي المش لا يمكنه أن ينضح عسلًا، أي أن الإنسان السيئ لا ينتظر منه الخير.

ما يعجبكش الباب وتزويقه يا ترى صاحبه فطر ولا على ريقه

يهتم أهل منطقة البحث بزينة المنازل من الخارج وطلاء المنزل وخاصة الأبواب، مهما كانت حالتهم الاقتصادية، وتدل هنا على أهمية المنزل وقيمته وضرورة الاعتناء بمظهره عند أهل منطقة البحث.

مسمار في الحيط ولا جاموسة في الغيط

هذا المثل يعبر عن أهمية بناء البيوت (مسمار في الحيط)، وأن ملكية المنزل أفضل بكثير من ملكية الماشية، ويمكن للإنسان بيع الماشية وبناء المنزل والذي يعطي له قيمة بين أفراد المجتمع ويشعره بالاستقرار.

الحيطان لها ودان

هذا المثل ينهى أصحاب المنزل عن الحديث بجوار جدران المنزل، وخاصة تلك المبنية من البوص والتي يمكن للصوت أن ينفذ من خلالها لمن يسيرون بجوار المنزل أو يسكنون بجوارهم، وينهاهم عن الحديث عن الغير.

اِللّي غِيطُهْ عَلَى بَابْ دَارُهْ هَنِيَّالُهْ

يعرض المثل هنا لأهمية بناء المنازل بجوار الحقول (الغيط) والتي تسمح لصاحب المنزل بالعناية بحقله، وعادة أهل منطقة البحث بناء المنازل بجوار الحقول.

إِنْ خَسَّعِ الْحَجَرْ بِكُونِ الْعِيبْ مِنِ الْقَاعْدَهْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات البناء وهى تأسيس المنزل، فإذا كان الأساس ضعيفًا سينهار جدار المنزل بعد زمن.

بَابِ الْحَزِينْ مِعَلِّمْ بِطِينْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات أهل منطقة البحث، فعند وفاة أحد الرجال بالمنزل وخاصة في حوادث الثأر تقوم النساء بوضع الطين والنيلة على جدران المنزل من الخارج تعبيرا عن الحزن لفقد المتوفى.

اِلْبَابْ بِفَوِّتِ الْجَمَلْ

يعرض المثل هنا لعادة من عادات البناء في مجتمع البحث، فأبواب بيوت مجتمع البحث تكون متسعة بشكل كبير كي تسمح بدخول وخروج الماشية.

بَانِي طَالِعْ، وِالْفَاحِتْ نَازِلْ

ويعرض المثل هنا لأهمية وقيمة بناء البيوت الذي يجلب الخير والاستقرار. فالبناء يرتفع بجدرانه وبأصحابه أيضا. فكلما كانت جدران المنزل مرتفعة دل ذلك على قيمة أهل المنزل الكبيرة، فمنازل الأثرياء في منطقة البحث عادة ما تكون جدرانها مرتفعة.

بُكْرَهْ تْمُوتْ يَا ابُو جِبَّهْ وَاعْمِلْ لَكْ فُوقْ قَبْرَكْ قُبَّهْ ١٠

يعرض المثل هنا لعادة من عادات بناء القبور في منطقة البحث، والذين يميزون القبور بقبة مرتفعة حتى لا تدوسها أقدام من يسيرون في منطقة المقابر.

بِيتِ الْمُحْسِنْ عَمَارْ

يعد هذا المثل دعاء لأهل الكرم والعطاء، بأن يجعل الله بيوتهم عامرة بأهلها وأموالهم.

بِيتْ بِنْكِرِي وِبِيتْ بِنْشِرِي

يعرض المثل هنا لأهمية تملك المنازل، فأهل منطقة البحث يفضلون تملك المنازل عن السكن في منازل مؤجرة.

بِيعُوا مِنْ قُوتْكُمْ وِاسْرِجُوا بْيُوتْكُم

يعرض المثل هنا لأهمية أدوات الإضاءة في المنزل (اللمبة) والتي تساعدهم على مزاولة أنشطتهم ليلًا.

اِلْحِيطَهْ اِللِّي لَهَا سَنَّادْ مَا تِفْقِش ١ ١

يعرض المثل هنا للخامات المستخدمة في البناء، وأهمها الدعائم التي تسند الحائط، وعادة ما توضع جذوع النخل كأعمدة ودعائم للحائط. فالحوائط التي لها دعائم لا تتشقق.

دُخُولَكْ فِي بِيتِ اللِّي مَا تِعْرَفُهْ قِلِّةْ حَيَا

ويعرض المثل هنا لعادة من عادات أهل منطقة البحث، وهى عدم الدخول في منازل الغرباء وأيضًا الاستئذان قبل دخول المنازل.

ضَبَّة خَشَبْ تِحْفَظِ الْعَتَب١٢

يعرض المثل هنا لأداة غلق الباب وهى (الضَبَّة) أو (المصران) وهو قفل من الخشب يثبت في باب المنزل الخشب ويدخل في جدار المنزل المحيط بالباب، وأن هذا القفل يحمي العتبة أو البيت من الدخلاء.

ضَيَّقْ تُسْقُفْ

ويعرض المثل هنا لعادة من عادات بناء المنازل، وخاصة ما يتصل بسقف غرفة منازل الطين والطوب اللبن، ولأن أسقف الغرف تكون من الجريد والطين فيحرص البَنَّاء على أن تكون مساحة الغرفة صغيرة؛ حتى لا ينهار السقف إذا اتسعت مساحة الغرفة، بعكس المنازل التي تبنى من الطوب والخرسانة ويكون سقفها من الخرسانة، والتي تكون فيها مساحة الغرف كبيرة.

الطِّينَهْ مِنِ الطِّينَهْ واللَّتَّهْ مِنِ الْعَجِينَهْ

أي أن الطينة لا تكون إلا من الطين، واللتة هى الطين المعجون بالماء (الكُحلَة) التي توضع بين قوالب الطوب لسد الفراغ بينها وتثبيتها.

قَبْلْ مَاخَطَبْ عَبَّى الْحَطَبْ، وِقَالْ: أَبْنِي الْكَوَانِينْ فِينْ ؟

ويقصد المثل هنا أنه لابد من بناء المنزل أولا وبعد ذلك يتم بناء محتوياته مثل (الكانون والفرن).

قُعَادِ الْخَزَانَهْ وَلَا الْجَوَازَهْ النَّدَامَهْ

ويذكر المثل هنا أن الفتاة خيرا لها أن تجلس بغرفتها (الخَزَانة) بدلا من أن تتزوج رجلًا غير مناسب لها وتندم بعد ذلك.

قَعْدِتِي بِينِ أَعْتَابِي وَلَا قَعْدِتِي بِينَ أَحْبَابِي

ويضرب المثل هنا لبيان أهمية تملك الدار، فالأفضل للمرء أن يجلس بداره التي يملكها بدلا من الجلوس كضيف في منازل أقاربه وأحبابه. ويقابله مثل آخر يقول (اللي خرج من دارُه إتقَّل مِقدَارُه).

مَا بَقَى فِي الْخُن رِيشْ إِلَّا الْمِقَصَّصْ وِالضَّعِيفْ

وورد في المثل هنا لفظ (الخن) وهو بناء من الطين خاص بتربية الطيور داخل المنزل.

مِنْ لَقَى بَنَّا مِنْ غِيرْ كُلْفَهْ يِبْنِي لُهْ مِيةْ غُرْفَهْ ١٣

أي أن الذي يجد بناء يبني له المنزل دون أجر أو تكلفة، فعليه أن يطمع في المزيد من الغرف وزيادة مساحة المنزل، ويقابله مثل في نفس المعنى (أبو بلاش كَتِّر مِنُّه). فأهل منطقة البحث جلهم من الفقراء وتكلفة بناء المنازل تكون مرتفعة عليهم وخاصة منازل الطوب اللبن والأحمر.

مِنْ لَقَى بِيتْ مَبْنِي لَقَى كِيسْ مَرْمِي

ويعرض المثل هنا لقيمة المنزل وتكلفة وجهد بنائه الكبير، وأن من حصل على بيت مبني وجاهز فكأنه وجد كنزًا (كيس مرمي)، وعادة ما توجد مثل هذه البيوت كميراث لأصحابها.

الأصالة والتلقائية فى المهن والحرف التقليدية صعيد مصر: أنموذجا

العدد ٣٨ – ثقافة مادية

الهوامش

١ – .حسن ، سليم – موسوعة مصر القديمة – الجزء الثاني – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة – ص ٢١٢ – ٢٠٠٠م.

٢ .٢ – رزقانة ، إبراهيم أحمد – الحضارات المصرية في فجر التاريخ – حضارة البداري – ص١٣٩– القاهرة – مكتبة الآداب – ١٩٤٨م.

٣ .٣ – شكري، محمد أنور– العمارة في مصر القديمة – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – ١٩٧٠م – ص ٣٩.

٤ .٤ – مرجع سابق – ص ٤١.

٥ .٥ – مرجع سابق – ص ٤٠.

٦ .٦ – شعلان ، إبراهيم أحمد – الشعب المصري في أمثاله الشعبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب– ص٣٦٠ – ٢٠٠٨م.

٧ – ( ) .أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص٦١.

٨ – ( ) .نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٤٤.

٩ – ( ) .عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية (لبرج بوعريريج)، دار القصبة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٧ ، ص .١٢.

١٠ – ( ) .أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤، ص ١٣٠.

١١ – ( ) .مرجع سابق، ص ١٨١.

١٢ – ( ) .مرجع سابق، ص ٢٧٩.

١٣ – ( ) .مرجع سابق، ص ٤٤٤.

الإخباريون

.١

الاسم فزاع تمام يحيى

النوع ذكر

العمر ٨٢ سنة

الحالة الاجتماعية متزوج ويعول ١٦

التعليم والعمل محو الأمية – شيخ بلد

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة ٢٠١٠/١/٤

.٢

الاسم شحاته علي عثمان

النوع ذكر

العمر ٦٠ سنة

الحالة الاجتماعية متزوج ويعول ٤

التعليم والعمل الابتدائية – مزارع

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة ٢٠٠٩/١٢/٢٣ -أغسطس ٢٠١٧

.٣

الاسم سراج مهران عبد الرحمن

النوع ذكر

العمر ٤٧ سنة

الحالة الاجتماعية متزوج ويعول ٦

التعليم والعمل دبلوم زراعة – المقاولات

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١١ – مايو ٢٠١٤

.٤

الاسم جميلة علي عثمان

النوع أنثى

العمر ٨٠ سنة

الحالة الاجتماعية أرملة

التعليم والعمل بدون – ربة منزل

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة أبريل ٢٠١٣

.٥

الاسم رئيسة أم محمود

النوع أنثى

العمر ٦٧ سنة

الحالة الاجتماعية أرملة

التعليم والعمل بدون – ربة منزل

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٥

.٦

الاسم أم ياسر

النوع أنثى

العمر ٦٥ سنة

الحالة الاجتماعية أرملة وتعول ٦

التعليم والعمل بدون – ربة منزل

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٥

.٧

الاسم عبدالحميد كامل

النوع ذكر

العمر ٧٠ سنة

الحالة الاجتماعية متزوج ويعول ٢

التعليم والعمل بدون – مزارع

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٣

.٨

الاسم عبدالرحيم محمد عثمان

النوع ذكر

العمر ٦٦ سنة

الحالة الاجتماعية متزوج ويعول ٢

التعليم والعمل بدون – مزارع

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة ١٧/ ٨/ ٢٠١٤

.٩

الاسم أم هيثم

النوع أنثى

العمر ٥٣ سنة

الحالة الاجتماعية متزوجة ولديها ٦

التعليم والعمل بدون – ربة منزل

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٢

.١٠

الاسم شادية شحاته علي

النوع أنثى

العمر ٣٠ سنة

الحالة الاجتماعية متزوجة ولديها ١

التعليم والعمل بكالوريوس تجارة – معلمة

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٠ – أغسطس ٢٠١٧

.١١

الاسم عباس مهني السيد

النوع ذكر

العمر ٧٠ سنة

الحالة الاجتماعية متزوج ويعول ٤

التعليم والعمل محو أمية – مزارع

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٠

.١٢

الاسم محمود نفادي عبدالتواب

النوع ذكر

العمر ٧٥ سنة

الحالة الاجتماعية متزوج ويعول ٧

التعليم والعمل بدون – يعمل في بناء المنازل

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٠

.١٣

الاسم سعيد محمد منصور

النوع ذكر

العمر ٦٥ سنة

الحالة الاجتماعية متزوج ويعول ٥

التعليم والعمل دبلوم المعلمين – ناظر مدرسة

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٠

.١٤

الاسم نادية أم محمد

النوع أنثى

العمر ٦٧ سنة

الحالة الاجتماعية أرملة ولديها ٤

التعليم والعمل بدون – ربة منزل

العنوان قرية نزلة القنطرة

تاريخ المقابلة يوليو ٢٠١٠

المصادر

-حسن، سليم، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م.

-رزقانة، إبراهيم أحمد، الحضارات المصرية في فجر التاريخ، حضارة البداري، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٤٨م.

-شعلان، إبراهيم أحمد، الشعب المصري في أمثاله الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

-شكري، محمد أنور، العمارة في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – ١٩٧٠م

-علي، محمد شحاته، أغاني النساء في صعيد مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م.

-جميع النصوص والصور من جمع الباحث وتصويره.

البلاص حامل مياه النيل[٤]

كان لوجود نهر النيل في مصر والاستقرار الانساني على ضفافه أعظم الأثر في ازدهار صناعات وفنون عديدة منها فن الفخار، وهو فن له خصوصيته وطرزه المختلف ، فالمنتج الفخاري منتج نفعي له شكل جمالي ، يحمل قيم التشكيل من خلال شكله و الرموزالمنقوشة والمحفورة عليه ، والتي تمثل فكرالجماعة الشعبية وقيمها في بساطة ، وهو ما يمثل انعكاسا للتراكمات الحضارية المرتبطة بالمكان على مر العصور.

لقد ارتبط الفخار بالحياة اليومية حيث ساير طقوس الزواج والإنجاب والحمل والوضع واحتفالية الميلاد (السبوع)، كما أن طقوس الموت شاركت فيها المنتجات الفخارية، فقد تواجدت في الحوش والقبر والجبانة،كما ارتبط الفخار بالسحر والكتابة على سطحه الطينى قبل تعرضه للحريق، وعندما يحرق على حالته هذه لا يستطيع أحد محو تلك الكتابة التي غالباًما تستهدف الضرر١.

وفي قنا بصعيد مصر يوجد أكبر تجمع لتصنيع الفخار، والتي أجرينا دراسة ميدانية عليها٢، ومن أشهر هذه الأشكال «البلاص»، حيث كان لهذا الشكل الفخاري المتميز مكانته في مصر على مر العصور.

لقد ساعد موقع قنا في توفر خامات التصنيع لوجودها على ضفاف نهر النيل حيث توافر الطمية السوداء، كما ساهم وجود الجبل الغربي على حدود قنا على توفير الطفلة التي تعتبر أساس عملية التصنيع، وقد ساهمت الوديان وممرات السيول التي تشق محافظة قنا والقادمة من جبال البحر الأحمرعلى إمدادها بطينة السيل التي تسمى (بالحيبة الصفراء)٣.

[٤] إيمان مهران- البلاص حامل مياه النيل، العدد ٩ – حرف وصناعات مجلة الثقافة الشعبية، البحرين.

كما ساهم مناخ قنا الجاف في إتمام عملية جفاف الأشكال الفخارية بالشكل المطلوب، ولأن محافظة قنا محافظة زراعية فقد ساهم ذلك في تنوع الوقود المستعمل في حرق الفخار سواء كان بوص ذرة أومخلفات قصب السكر وخلافه وهو ما انعكس بشكل كبيرعلى جودة الحريق .

هذا وقد وجدت آثار فخارية كثيرة في منطقة تسمى «نقادة» بقنا، وهي ذاتها منطقة حضارة نقادة الأولى والثانية والتى عرفت في عصر ما قبل الأسرات (منذ أكثر من عشرة آلاف سنة)، وتشمل هذه الحضارة جبانات أرمنت، وخزام،ونقادة،وبلدة البلاص. كما اكتشف «كيوبيل» العالم الأنجليزي «جبانة البلاص» الموجودة في مركز المحروسة (البلاص سابقا)، وبها محتويات تسعمائة مقبرة كاملة ومن بينها الفخار٤.

والبلاص ينتشر في شتى ربوع مصر غير أنه لا يصنع إلا بقنا حيث تركزت صناعته في مركز المحروسة وهي البلدة التي تعتمد على البلاص فقط في دخلها الرئيسي..، وكان في السابق يصدر للسودان ولكن بعد دخول المياه للمنازل قلت الحاجة إليه ليعتمد الناس على الثلاجات وزجاجات السوائل والأواني المختلفة في خاماتها وأحجامها، التي تصنع من البلاستيك وخلافه..

ويتم العمل داخل ورش تصنيع البلاص بطريقة منظمة تعتمد على عدد من الحرفيين المهرة، حيث يتم تجهيز الطينة بداية من غربلة الخامة وتنقيتها من الشوائب ثم نقعها ودوسها (أي دهسها بالأرجل) وضربها مرة أخرى كى تصبح جاهزة للعمل.

ويقوم الصبي بإمداد الفخراني بالطينة اللازمة للتشكيل على عجلة الفخار التي تسمى(بالحجر)، حيث يقوم بتقطيع الطينة بأحجام متساوية دون الاستعانة بميزان، وينجح في إخراج قطع طينية بأحجام وأوزان تناسب حجم البلاص المراد تشكيله.

وبعد تجفيف الشكل، يتم رص البلاص في الفرن عن طريق شخص متخصص، يساعده صبي يناوله الأشكال من مكان جفافها، كما يناوله المكسور من الفخار لتغطية الفرن، وغالباً لا يعمل المسؤول على رص الفرن في ورشة واحدة بل يمر على الورش التي تحتاج لرص أفرانها أيضاً، وتستغرق هذه العملية حوالي ساعة ونصف تقريباً حسب عدد الأشكال المراد حرقها ونوعها وحجم الفرن الذي ترص فيه البلاليص.

ألقاب العاملين في الفاخورة:

هناك ألقاب للعاملين في الورشة تختلف باختلاف تخصصاتهم٥، وهذه الألقاب هي:

كبير الفخرانية: وهو شيخ المهنة الأكبر سناً والأكثر منزلة بينهم.

المعلم: صاحب الورشة المسؤول عن إدارتها ومالياتها ويكون غالباً فخرانيا.

صنايعي: وهو الفخراني المسؤول عن عملية تشكيل الطين داخل الورشة.

المناول: الصبي الذى يقوم بمناولة الطين للفخراني.

العمال: وهم المساعدون في كل مراحل العمل.

أما الأدوات التي يستخدمها الفخراني في تشكيل منتجاته الطينية فهي:

الشاطوف: أداة معدنية لها شكل هندسي ولها عدة أحجام حسب المنتج الفخاري الذي تستعمل فيه..

الخيطة: خيط من البلاستيك الغليظ مربوط في نهايتها قطعة خشبة تستعمل في فصل الشكل الفخاري عن قرص التشكيل.

السادف: قطعة معدنية مربعة الشكل لها فتحة في المنتصف يدخل منها إصبع الفخراني، حيث يتم بها التشكيل على عجلة الفخار.

الجارودي: قطعة معدنية عل هيئة حرف (L) طولها ٢٠ سم تستخدم في عملية الجرد وحذف الزائد عن الشكل الطيني.

العجلة الدوارة (الحجر): تتكون من قرص حديدي وقرص خشبي مثبتين على عمود رأسي حديدي يدور على رمان بلى بواسطة الأرجل عن طريق تحكم الفخراني بقدمه الموضوعة على القرص الخشبي وتدويرها،حيث تقوم بتحريك القرص العلوي الحديدي الذي يحمل عليه الشكل الطيني.

الغربال: إطار خشبي مساحته مترفي متر ، مثبت عليه سلك معدني يستخدم في فصل الشوائب عن الطين المنقوع.

المحفار: قطعة حديدية تستخدم في حفر قاعدة الشكل الطيني.

الخامة: تستخدم الطفلة فقط في تشكيل طينة البلاص وذلك لانها خامة خفيفة وجيدة الرشح بعد حرقها واكتسابها صلابة. كما تعتمد الطفلة في مكوناتها على معادن الطين من سلكيات الألمنيوم المائية، التي عندما تخلط بالمياه تصبح سهلة التشكيل.

فالخامة متوفرة في منطقة البحث ويتم استخراجها بشكل تقليدي حيث تُكسر وتنقل بالسيارات في زمن قصير (حوالي عشر دقائق). وكانت في السابق منذ حوالي خمسة عشر عاما تقريباً، تنقل على ظهور الجمال في حدود ساعة ونصف الساعة.

التحليل التشكيلي للبلاص

كان للبلاص أشكال عديدة في السابق و تتكون من نفس الأجزاء التي يتكون منها البلاص الحالي مع بعض الاختلافات البسيطة، كما كانت تتفق تقريباً في نسب هذه الأجزاء مع بعضها البعض. وقد كان لجماله وتناسق أجزائه ما زاده من جمال على جمال عند حمل المرأة له . كما نلاحظ أن جماله قد ارتبط بالمرأة الجميلة «حاملة البلاص» والتي تناولها العديد من الفنانين التشكيليين وأشهرهم النحات محمود مختار, الذي استلهم البلاص والمرأة حاملة البلاص في الكثيرمن منحوتاته و جدارياته خاصة الموجودة في قاعدة تمثال سعد زغلول في القاهرة..كما كانت المرأة حاملة البلاص ملهمة للعديد من المصورين الذين تناولوها في أعمالهم.

وعلى مر التاريخ الحديث رسمت لوحات عن مصر سجلت مظاهر الحياة اليومية، فقد سجل المستشرقون وعلماء الحملة الفرنسية العديد من النساء حاملات الجرار لتظهر روعة الرداء وطريقة شد الثوب بيد ورفع الأخرى على (البلاص) لتحدث التوازن في مشيتها، وهو ما اشتهر عن المرأة المصرية التى تسير ممشوقة القوام تحمل بلاصا على رأسها في شكل انسيابي، ليتم تكامل الجمال وتبادله بين السيدة وشكل البلاص، وبين نسب البلاص وعلاقة كل جزء بالآخر، لتحقيق الانسجام الموجود بين وزنه بعد ملئه بالمياه وشكله حين يتم حمله، وهذا ما أثر بشكل كبيرعلى استمراريته واستخدامه في الحياة اليومية حتى اليوم، رغم كل ما يحدث من انسحاب لموروثات شعبية كثيرة.

أجزاء البلاص

يتكون البلاص من عدة أجزاء على النحو التالي:

عنق : يشبه عنق الإنسان . قصير نسبياً عن جسمه المخروطي وذلك للتحكم في المياه المنسابة منه.

فوهة : ضيقة نسبياً ولكنها تحافظ على ما بداخل البلاص من السوائل حتى لا تنسكب.

بدن : يشبه القمع ينتهي بقاعدة متسعة نسبياً عن بدايات الجسم.

مقبض : مقبضان متقابلان ليساعدا في حمل البلاص وتحريكه من مكان لآخر.

قاعدة : محدبة الشكل تسمح للبلاص بالارتكاز عليها كما تسمح بلفه وتدويره عند الحاجة إلى سكب السوائل الموجودة بداخله . كما أن ارتكاز البلاص على القاعدة بميل لا يسمح بدخول الشوائب إليه ، وقد ساهم اتساع أسفله في حمل كمية كبيرة من المياه.

وقد انحصرت أنواع البلاليص في شكل واحد متعدد الأحجام على النحو التالي:

-بلاص حجري ويحمل (٧٠رطلا) وارتفاعه ٧٠ سم.

-بلاص خماسي ويحمل (٤٥رطلا) وارتفاعه٥٥ سم.

-بلاص جنطار ويحمل (٣٠رطلا) وارتفاعه ٥٠ سم.

-بلاص زراوية ويحمل (٢٠رطلا) وارتفاعه ٥٠ سم.

-بلاص ستات ويحمل (٦رطلا) وارتفاعه ٣٠ سم.

-بلاص عسالي ويحمل (٣رطلا) وارتفاعه ٤٥ سم.

-بلاص تمن ويحمل (١,٥رطلا) وارتفاعه ٣٠ سم.

كما تركزت استخدامات هذه الأشكال في حفظ السوائل والأطعمة السائلة وتخزينها، كما استخدمها (المعماري الشعبي) في بناء المنازل والأسوار وأبراج الحمام وغيرها من البنايات..

وظيفة البلاص

عرف عن البلاص منذ القدم أنه خفيف الوزن، ولذا ظل محتفظاً بإمكانياته في تخزين المياه وسهولة استخدام السيدات له وخاصة في الأماكن التي لا تصلها مواسير مياه صحية.. وإن كانت الأواني البلاستيكية والمعدنية قد حلت بعض الشيء مكان البلاص في منطقة البحث، إلا أنه مازال يقع عليه العبء الأكبر في عملية تخزين ونقل المياه..

ونلاحظ في العديد من المنازل وفي الشوارع الموجودة بقرية المحروسة والقرى المجاورة لها، وجود البلاليص في الأركان بدلاً من الزير ليشرب منه المارة، حتى أن المنازل لا تخلو من بلاص لشرب المياه مثبت على قاعدة حجرية، وقد استحدثت عادة فتح البلاليص من أسفل وتركيب صنبور معدني بالجبس. كما ان هناك علاقة ألفة بين البلاص وكافة الأماكن في قرية الدير، حيث يوجد في الحقول وفي المناطق غير الآهلة بالسكان كالمقابر وغيرها ليشرب منه عابرو السبيل..

ويستخدم البلاص ضمن أدوات الطعام حيث يتم تخزين العسل الأسود الذي يحافظ بدوره على عدم تغير طعم العسل ورائحته لفترة زمنية طويلة.

كما يخزن به الجبن القديم، وهوجبن يضاف له قشر البرتقال وقشر الخيار وشرش الجبن ليستعمل على المدى البعيد، كما يحافظ على تخزين المقبلات من المخللات، ويحافظ عليها من الفساد وبقائها لمدة طويلة.

استخدام البلاص في التشكيل المعماري

هناك منازل عديدة في المحروسة تعتمد على البلاص في بنائها بشكل رئيسي، بل أن هناك منازل قديمة صنعت من البلاليص تعدت عشرات السنين وما زالت قائمة تقاوم الزمن. حيث يتم توظيف البلاليص التي لا تصلح للاستخدام في وظيفتها الأساسية لبناء الجدران والمنازل والأسطح العليا وسد الفتحات وغيرها، وتقوم فكرة إعادة توظيف البلاص على الاستفادة من:

-توفرالبلاليص بشكل دائم في الأسواق بما يضمن بيعه بأسعار رخيصة في متناول أهالي القرية..

-إعتام الشكل الفخاري حيث لا يكشف عن الأشياء التي تقع خلفه.

-إمكانية الاستفادة من فراغ الشكل الداخلي بجعله بديلاً للدرج توضع فيه أشياء وروافع.

-الترميم وإعادة البناء ليس مكلفاً لهذه المنازل المشيدة بالبلاليص ، وهو ما يسمح بانتشارها وتعدد طرق الاستفادة منها فضلا عن تكلفتها البسيطة.

-تعود السكان على المنازل المبنية من البلاليص وتآلفها مع نشأتهم.

-تأثر البلاليص بأي صوت بما ينذر أهل المنزل بما يحدث في الخارج.

-ملاءمة البلاص للبيئة الجنوبية حيث يقوم بترطيب وحجز درجات الحرارة المرتفعة.

عيوب البناء بالأشكال الفخارية

يعتمد التشييد بهذه الأشكال الفخارية على البناء الأفقي، ولا يصلح الاعتماد عليها في البناء الرأسي، وهو ما يعني استحالة تحمل الأحمال القوية. كما يلزم الصيانة المستمرة لهذه المنازل نظراً لتأثرها بالأمطار وتهدمها في حال تعرضها للسيول.

البلاص والسحر

اقترن الفخار بالسحر فالاعتقاد السائد هو أن أي شكل طيني يُمكن استعماله في السحر لو تم التدوين عليه بما يريده صاحبه، وبالتالي ظل هذا الاعتقاد السائد لدى الفخرانية، حيث أنهم يعتقدون أنه في حال بيعهم لأي قطعة طينية تم تشكيلها ولم تحرق سيتم الكتابة بالسحر عليها . وهو ما ينعكس بالضرر على الفخراني الذى شكل تلك القطعة إما بالمرض أوبالعجز الكامل (الشلل) أو (النحس) بغلق فاخورته، ويرجع هذا الاعتقاد إلى المصري القديم حين كان السحر يتم بتدوين المرغوب فيه على قطعة طينية ثم تحرق لتصبح فخارا ويتم إلقاؤها في النهر، وهي بذلك لا تبلى ولاتمحى، وتصيب صاحبها طوال الحياة.

البلاص والزواج

هناك نوع من البلاليص يطلق عليه بطة العروسة وهو أحد أنواع البلاليص الذي يصنع خصيصاٌ للعروس، له أربعة مقابض أوأكثر كانت العروس تشتريه ضمن حاجاتها قبل زفافها لتستخدمه في الصباحية عند زيارة الأم والأصدقاء. ويعتبر رمزاً من رموز الخير والسعادة. تحكي زوجة لمزارع في الدير الغربي «كل واحدة ليها بطتها تشيلها طول العمر، وهى بلاصة تَّشرب ضيوفها منها يوم الصباحية، بعد ما تكون خشت.. عشان تضمن تعيش سعيدة والناس تقول لها إسجينا من بطتك.«

البلاص وصدقة المياه الجارية

في مجتمع فقير كالمحروسة تتجلى صور صدقة المياه الجارية وذلك في الحوش والقبر والجبانة، حيث ينتشر البلاص المضاف له صنبور عند مؤخرته في محاولة ليصبح سهلاً في استعماله وحتى لا يحركه من يريد الشرب حيث يثبت على حامل معدني.

بعد قراءتنا لجماليات البلاص ووظيفته نطرح تساؤلا:

هل سيتراجع البلاص ويختفي؟ أم سيصمد ويستبدل وظيفته التى انتفت؟ أم سيحافظ على هويته أمام المنتجات الأخرى؟ هل سنعيد توظيف البلاص بما يناسب الحياة الحديثة ليعيش الشكل وتتبدل الوظيفة، حتى لا يندثر شكل آخر من منتجاتنا الشعبية ؟

الهوامش

(١)عبد الغني الشال. الفخار الشعبي في مصر، مجلة عالم الفكر العدد الرابع – المجلد السادس، يناير/ فبراير / مارس، ١٩٧٦م.

(٢)ايمان مهران. الفخار الشعبي – دراسة ميدانية في مدينة قنا بصعيد مصر، أطروحة ماجستير، المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون بالقاهرة، ٢٠٠٥م.

(٣)المجلس القومى للإنتاج والشؤون الاقتصادية، الثروة السياحية في قنا والأقصر، القاهرة، ١٩٨٧م.

(٤)رمضان السيد. تاريخ مصر القديمة، الجزء الأول، القاهرة، هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٨م.

(٥)أسعد نديم. فنون وحرف تقليدية من القاهرة، القاهرة: العلاقات الثقافية الخارجية، وزارة الثقافة، ١٩٩٨م.

الثأر فولكلوريًّا[٥]

من الصعوبة أن نحدد الزمن التاريخي لنظام الثأر في المجتمع المصري قديمه وحديثه فلم يسرد لنا التاريخ الفرعوني أنباء عن الظاهرة، وهل كانت عهد قدماء المصريين جرائم قتل بدافع الثأر حتى أصبح يمثل شكلاً اجتماعيًّا يعترف به المجتمع أو أحد قطاعاته؟!.. فقد أمدت أوراق البردي كثيراً عن أهم نواحي الحياة الاجتماعية عند قدماء المصريين، إلا أننا لم نستطع أن نستدل بشكل قاطع على وجود أو عدم وجود الثأر، وإنما كانت حالات القتل ترتكب بدوافع أخرى مختلفة تماماً، أهمها الفقر الذي كان يدفع إلى انتهاك حرمة المعابد، ونبش المقابر بأنواعها.

وقد خضعت مصر لأنواع مختلفة من الحكم الأجنبي، حتى فتحها العرب وإن كانت مصر قد احتفظت بكثير من نظمها الاجتماعية الأصلية وعاداتها وتقاليدها، وبذلك لم تندثر المؤثرات الأجنبية الدخيلة.

ولكن هذا لم يحدث بعد الفتح العربي وبعد انتشار الإسلام، وبالتالي بعد اندماج العرب بالمصريين، وهذا لم يحدث قبل الفتح العربي، أي في عهود الحكم الأجنبي المختلفة.

وكانت نتيجة اندماج العرب بالمصريين أن اكتسب المصريون كثيراً من عاداتهم وتقاليدهم ومنها عادة ممارسة القتل بدافع الأخذ بالثار، وهى عادة أصلية عند العرب كانوا يمارسونها في جاهليتهم، وظلت حتى بعد عصر الإسلام الذي لم يستطع في الواقع القضاء عليه، رغم موقف الإسلام من القتل للثار. وهذا يرجع إلى ارتباطه كنظام اجتماعى قبلي يقوم أساساً على التعصب للأهل والعشيرة والقبيلة، هذا ما نراه في المجتمع المصري الريفي بالذات، فهو له نظامه وقوانينه الصارمة التي بدأ يظهر فيها تغير تدريجي سوف نلحظه في صفحات قادمة.

ولكن الذي نؤكده الآن أن ظاهرة الأخذ بالثأر لا نستطيع أن نجزم أنها ظاهرة بدأت منذ عهد قدماء المصريين، تأخذ شكلاً ووضعاً اجتماعيًّا يعترف به المجتمع، أم أن العرب واندماجهم بالمصريين أكسبوهم هذه الظاهرة أوالعادة، وهي

[٥] أحمد محمد عبد الرحيم، الثأر فولكلوريًّا، العدد ٧ - عادات وتقاليد، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين.

أصلية في جاهليتهم تمسكوا بها أيضاً بعد عصر الإسلام قد غير الإسلام من عادتهم السيئة التي كانت علماً واضحاً يشتهر به عصر جاهليتهم.

إن الاحتمال السائد والواقعى ـ دون أن نجزم ـ قد أخذ هذه الظاهرة أوالعادة من العرب، وهو ما نراه الآن سائداً في مجتمع الريف المصري وبالأخص في أقاصي الصعيد، وفي مجتمعات القبائل العربية، فإن الثأر في مجتمع الريف المصري ومجتمعات القبائل العربية له دستور غير مكتوب، وعرف سائد معترف به، وشريعة ابتدعها إنسان هذا المجتمع وأقرها دون رجوع إلى حكمة الدين وشريعة الله.

لقد كان العرب يعتقدون أن روح الميت تبدأ في قبرها، وتظل معذبة وتائهة، تنادي الأخذ بالثار، ولا يهدأ لها حال حتى يؤخذ بثأرها.

نلاحظ في قرية مصرية ، وبخاصة قرى الصعيد أن الأصل التاريخي، والاجتماعي لها، ينحدر من صلب رجل واحد، ثم ما لبث أن تزوج، وأنجب أولاده من بعده أحفاداً ، ثم أحفاد الأحفاد حتى كون ما يشبه القبيلة التي تسكن هذه القرية أو تلك، ثم تتفرع من هذه القبيلة التي تحمل اسمه بصفته المؤسس الأول لها عدة أفرع، كل فرع يكون عائلة أوما نطلق عليه البيوت وكل بيت ينتمي إلى بدنة، والبدنة تتكون من عدة بيوت أو عائلات، والبيت أو العائلة يتكون من عدة أسر ـ والأسرة تتكون من الأب ـ والأم والأولاد.. وفي أحيان كثيرة تتكون القرية من عدد من القبائل أو العائلات التي لا تربطها القرابة.

ومنطقة بحث ظاهرة الثأر في قرية الصوامعة شرق التابعة إداريًّا إلى مركز أخميم بمحافظة سوهاج، مثلها مثل كل قرية في الصعيد، حينما ندرس مؤسسها الأول وسبب تسميتها وما تلا ذلك من تطور اجتماعي في شكل بدنات أوعائلات كبيرة وهو الاسم البديل لكلمة بدنة، هذه البدنة أوالعائلة الكبيرة جمع مؤسسها أفراد عائلته في مكان محدد يطلق عليه الزمام، ويبني بمساعدتهم، ومن بعده مساكن لهم يسكنون بها بجوار أرضهم الزراعية، وقد أعطى وجودهم في زمام واحد، القوة والمنعة ضد معتد يسعى إلى الاعتداء عليهم والسطو على أرزاقهم، وقد تضعف هذه المنعة حينما ينتقل أفراد منها، يسكنون خارج زمامهم، أو حينما يبيع أفراد منها أرضاً كانت لهم، ورثوها عن الآباء، والأجداد، فتصبح هذه البدنة في مركز ضعيف يتيح للبدنة الأكثر قوة ومنعة ووحدة الفرصة في الاعتداء عليها، وهذا ماكان يحدث، بداية لارتكاب جرائم الانتقام ورد الفعل بالفعل وهو مانسميه بظاهرة الثأر، التي تفشت في حقيقة الأمر بين جماعات أو بدنات هم في الأصل ينتمون إلى أب واحد.

وقد تفشت ظاهرة الأخذ بالثأر في قرية الصوامعة شرق، شأنها شأن كل قرى الصعيد وهي تتشابه معها في النفوس، وتدمير لكل قيمة نافعة.

والذي يحرك هذه الظاهرة . في رأيي . هو الإحساس بالعار والمعايرة والشماتة من قبل جماعة أو أفراد غير مسئولين ، فيصبح الثأر في نظرهم هو دستورهم وطريقتهم لرد الاعتبار، والكرامة، و((رفع الراس)) ومن غيرة عليهم أن يلبسوا – ((الطرح)) ويعيشوا حياة ((الحريم)).

ظاهرة البحث ، أسبابها ، وقانونها من خلال رؤية ميدانية:

كان لكل عائلة ((كبير)) مسموع الكلمة، يهابه الصغير، ويحترمه الكبير وكان بدوره أهلاً لكي يكون كبيراً لعائلته، فيجب أن يكون صاحب ثروة وأراضٍ زراعية تعد بعشرات الأفدنة، صاحب حق وعدل لا يفرق بين الآخرين حينما يكون حكماً، يعطي كل ذي حق حقه، وبالتالي يحافظ على هيبة العائلة، ومركزها الاجتماعي بين العائلات .

وكانت تنشب معارك بين العائلات، قد تستمر ساعات وسلاحها المستخدم.. التشابك بالأيدي، والألفاظ النابية أو استخدام ((الشومة)) أو القذف بالطوب من أعلى أسطح المنازل وتنتهي المعركة فور ظهور ((أكابر)) العائلات وهم يطلبون من المتعاركين إنهاء معركتهم، واللافت للنظر أن هؤلاء ((الأكابر)) يدخلون أرض المعركة، ولا يجرأ أحد على إصابتهم بسوء وكان لا ينفض نهارهم أو ليلهم إلا وهم في ود وسلام.

وكان في القرية لصوص، يعرفون بالاسم، وهوعادة من فقراء العائلات، يسرقون الزرع أو الماشية، أو ينقبون البيوت لسرقة ما قد يحصلون عليه، وما دام اللص لم يقبض عليه، يظل طليقاً رغم معرفتهم به، وإذا قبض عليه ووصل إلى العمدة الذي كان حاكمها المطلق، ينال الأذى الكبير، والمهانة التي تحرمه ألا يعود الى السرقة مرة أخرى، ومن هذه المهانات.. حلق شاربه وهي أقسى الإهانات التي تلحق به، أو يؤمر بركوب حمار على أن يكون وجهه لذيل الحمار، وخلفه الأطفال، يصيحون فيه بعبارات الإهانة والمذلة – ولا تستطيع عائلة اللص أن تدافع عنه، وتعتبر فعله فعلاً فاضحاً، البراءة منه واجبة.

كما أوضحت منذ قليل فإن القرية – قرية الصوامعة شرق محل الدراسة كانت تعيش في هدوء تام، ومنذ أربعين عاماً حدثت جريمة أخذ بالثأر، لذا أستطيع أن أكون شاهد عيان أو راوياً لما حدث بها من أحداث بصفتى ابناً من أبنائها، على اتصال دائم بأهلها، ولكني فضلت أن أشرك معي واقعية لهذه الظاهرة، بعد أن أخذوا مني وعداً بألاّ أذكر أسماءهم لو كتبت عن هذه الظاهرة.

ففي قرية الصوامعة شرق وقع حادث قتل كان له أثره السيئ على واقع الحياة اليومية في القرية، وبالتحديد، أثره السيئ على أسرتين هما طرفا الحادث، يتجاوران في السكن، وفي ملكية أرض زراعية ..... شدنى إلى معرفة تفاصيل عنه، والناس عادة في مثل هذه الأمور قليلو الكلام، يترددون في مناقشتها. فالحديث عن أهل القتيل وأهل القاتل قد يأتي بنتائج عكسية، وقد يصبح مردد الأخبار صادقاً كان أم كاذباً، طرفاً، وبالتالي فإن عائلته قد تصبح أيضاً – طرفاً إذا اشترك مع أهل أحد الطرفين، وأحد أهل الطرفين قد يجد في مردد الأخبار تدخلاً لا يرضاه، وقد يبدأ بالعتاب وينتهى بجريمة أخرى. ويصبح الطرفان ثلاثة، لذا، نجد الناس يبتعدون عن ترديد أخبار المتخاصمين إلا في نطاق ضيق، في إطار

الأسرة الواحدة أو بين الأصدقاء. وكل من أهل القرية يسلك طريقه في معترك حياته غير مبال بما حوله من مشاحنات، أصبحت غير مقبولة، وعادة أو ((ظاهرة))، ما زال لها وجود في مجتمع قروي في حالة تطور مادي تشغله الصراعات المادية... هل هذه الظاهرة، تقف – أمام التغير دون أن يتصدى لها أحد؟... ومن يتصدى لها؟ القانون... أم الناس؟ لم أجد صعوبة – بوصفي من أبناء القرية – في جمع معلومات عن الحادث وحوادث أخرى كثيرة، حدثت قبل ذلك بسنوات، ما زال تأثيرها باقياً إلى الآن، لها جذور لم تخلع بعد ولكنها جذور بدأت في التآكل بفعل عامل الزمن، ورحيل من كانوا ينتمون إلى عصور الثار القديم.

لم أجد أي حرج في التحدث مع من أعرفه، وبالتالي لم يجدوا معى هذا الحرج إلا في أمر واحد حينما طلبت أن أسجل هذه المعلومات. الكل يرفض بإصرار شديد، ومن غير تفاهم ولهم حجة قوية في ذلك بأننا نتناول موضوعاً خطيراً يمس الآخرين، هؤلاء الآخرون أحياء بيننا، لدرجة أن أحدهم كلمني بلهجة قاسية، واتهمني بإثارة فتنة، أو ما حاولت أن أعرف الأسباب الحقيقية التي لا تخرج عن كونها أسباباً مادية واهية، لو وجدت العاقل الواعي لأبقاها في حكم المنتهي. لم يخبرني أحد عن حادث واحد سببه الدفاع عن الشرف أو ما يسمى بغسل العار، لأنه في مثل هذه الأمور تكون المرأة هي الضحية الوحيدة التي قيل عنها في شرفها ولو ادعاء ... مجرد أي إشاعة تؤدي بها إلى القتل من قبل أهلها، وينتهي الحادث إلى الأبد أي يموت وحده كما وصف الموقف أحد الرواة لأن العرف هنا يقر بأحقية أهل ((المرأة برفع الرأس)) .. لأنهم أنهوا على من أرادت أن تلوث شرف ((العيلة)) وهيبتها.

ولم يكن حادثاً بسبب علاقة حب مثلاً، أو شاب تسبب في حادث رفض من قبل أهل العروس، أو ابن عم تسبب في حادث أيضاً لأن العم أو بنت العم رفضته. وإنما حوادث الثأر في معظمها كانت نتيجة خلافات مادية، وقلما تكون هذه الماديات ذات قيمة كبيرة تحتم على صاحبها الصراع من أجل الفوز بها، أو يكون متمسكاً به، غير عابئ بما حدث نتيجة هذا التمسك الشديد، فكل شيء ممكن الوصول فيه الى حل مرضٍ، لكن التسرع والتهور وسب الوالدين والمسك بالأيدي، واستخدام العصا، كلها وسائل ساعدت على استخدام السلاح القاتل .. ويرجع ذلك –أيضاً– إلى أسباب أخرى منها ظهور قطاع الطرق من بين أفراد الأسر الفقيرة من سارقي الزرع والماشية، وتهديد بخطف أولاد الأغنياء من أجل الفوز بفدية حتى ولو كانت قيمتها صغيرة.

ذن هناك أسباب تؤدي في النهاية إلى جريمة القتل، ثم الثار، والتي بسببها عاشت القرية فترة عصيبة من حياتها، ما زالت تعاني حتى اليوم، من هذه الأسباب، كما تحدثت عنها بعض الرواة من القرية هي:

–خلاف بين المزارعين حول من يروي زرعه أولاً.

–مزارع سد الماء عن جاره دون وجه حق ليعطي زرعه كفاية من الماء.

–ماشية الجار أكلت من الزرع المجاور.

–تبادل الاتهامات في سرقة محصول الأرض وسرقة الماشية والطيور.

-المنافسة على السلطة والنفوذ في حكم القرية فيما يتصل بالعمودية والخفراء ومشايخ الحصص.
-خلافات في إيجار الأرض الزراعية وعدم تسديد قيمة الإيجار في الموعد المحدد.
-حدوث مشاجرة بين الأطفال أو بين الزوجات.
-مزاح ينقلب إلى جد وهو أمر نادر حدوث تطوره إلى معركة تنتهي إلى القتل.
-فروق في البيع والشراء حتى ولو كانت هذه الفروق صغيرة.

وقد حدثت معركة بين رجلين من عائلتين بسبب (مية فضة) أي خمسة وعشرين مليماً، أدت إلى حادث قتل من أحد الطرفين خلاف الإصابات الخطيرة التي أدت إلى وفاة أكثر من شخص فيما بعد الحادث، وكان عدد القتلى والجرحى في إحدى العائلتين أكثر من العائلة الأخرى مما تطلب الأخذ بالثار من هذه العائلة حتى يتساوى الطرفان وكان من نتيجة ذلك دام الصراع بينهما الذي هو أشبه بحرب العصابات أكثر من عشر سنوات، قتل وجرح من العائلتين أكثر من أربعين شخصاً، ولم يتم الصلح بينهما حتى تساوت الكفتان وهو ما يعرف ((بقانون الثأر)) وبعد أن خربت بيوت، ودمرت مزارع، وقد حدث في فترات كثيرة أن أصبح الرجال في البيوت والنساء في الحقول، تزرع وتجمع المحصول في الوقت الذي كانت فيه المرأة حبيسة البيت، لاتخرج منه قط إلا لزيارة أهلها، أو أداء واجب فرح أو عزاء أو تنتقل إلى الرفيق الأعلى.

وتلعب المرأة دوراً هامًّا في عملية الثأر، فإن من يقتل إما زوجا لها، أو ابنا، أو أخا أو والدها، وصلة الرحم قوية بين المرأة وهؤلاء، لذلك نجدها المحرض الرئيسي للأخذ بالثأر، فلا تحزن ولاتلبس السواد عليه إلا بعد أن يؤخذ لها بثأره، هنا تكون الفرحة برد الاعتبار. ثم الحزن عليه إلا بعد أن يوخذ لها بثأره، . وتقبل العزاء كما يفعل الرجال حينما يرفضون تقبل العزاء إلا بعد أن ينتقموا من العائلة التي قتلت واحداً منهم.

والأمر اللافت للنظر أن المرأة التي يقتل قريب لها، في الوقت الذي تكون فيه متزوجة في العائلة التي قتلت، يخيرونها، إما أن تظل معهم أو ترحل إلى أهلها معززة.

اللافت للنظر أيضاً – وكثيراً ما يحدث – أنها تفضل البقاء مع زوجها، خاصة حينما تكون مرتبطة معه بأولاد، فيستجيبون إلى رغبتها، مع الحذر الشديد منها فلا يتحدثون أمامها في أمر يتعلق بأخذ الثأر من أهلها .

كانت هذه المعركة – والمعلومة للرواة الذين كانوا يتحدثون معي، ومعلوماتي عنها منذ فترة طويلة – بداية لتحكم عادة الثأر في هذه القرية.

وقد جذب انتباهي موقف غريب وشاذ لأحد الآباء. فقد قتل ولد له في هذه المعركة, فأقسم أن يشرب من دم قاتل ولده – وكان هذا الوالد معروفاً بالغلظة والجفاء وقسوة القلب، ولكن أن يشرب من دم إنسان كنوع من التشفي فهذه هي الوحشية بعينها، والجاهلية في جبروتها، وقد أكد لى أكثر من راوٍ أن هذا الوالد قد شرب من دم قاتل ولده فعلاً .

هذه المعركة حدثت خلال عام ١٩٤٩ – وقد استمرت أكثر من عشر سنوات حتى تم الصلح بين الطرفين، ومن تاريخ الصلح وحتى الآن حدث كثير من المعارك بين العائلات انتهت بعضها بالقتل وبالتالي الأخذ بالثأر.

في بداية الأمر، لم يشترط أن يقتل القاتل مباحاً للطرفين مع دمار البيوت وخرابها، ثم بدا هذا الدم المباح يسيل في نطاق ضيق، بدا يسيل مع الحكمة التي تقول ((من قتل يقتل)) إلا أنها لم تطبق كما أرادها الناس، إلا مع تطور المجتمع، فمثلاً، القاتل، إما أن يقتل هو، أو يقتل أخ له، أو ابن له، أو أحد من أسرته الصغيرة وهو الاتجاه الذي أصبح سائداً الآن، وهو تفكير اقتصادي بحت، ومن أجل حقن دماء الأبرياء، وليس تفكيراً دينيًّا، لأن الآخذ بالثأر لا يفكر في أمور دينية، بقدر تفكيره في أمور دنيوية، حتى لا يكون مطارداً بالمعايرة من قبل الآخرين من أهل القرية.

وأقصد بالتفكير الاقتصادي أو المادي، عرف بدأ يسود وهو أن من يقتل يتحمل وحده نتائج فعله، فمن يقتل عليه أن ينتظر من الطرف الآخر أن يقتله أو يقتل من أسرته فحسب، ولكن عليه أن يتحمل نتيجة فعله في القضايا، وشراء المزيد من السلاح، فهو بالضرورة يحمي نفسه، هذه الحماية لها ثمنها الفادح مع بيع الأرض وكساد التجارة.

والحادث الذي نحن بصدده أسبابه جد واهية ..

أسرتان متجاورتان من عائلتين مختلفتين، صلتهما صلة الجيرة الطيبة، ولأتفه سبب انقلبت إلى جيرة حائرة .

تخطت ماشية إحدى الأسرتين، وداست على زرع الأسرة الأخرى، وأكلت منه، صاحب الزرع سب صاحب الماشية، خرجت النسوة, يتقاذفن بالسباب، تدخل الرجال، تشابكوا بالأيدي، ثم العصي، إحدى الأسرتين تغلبت على الأخرى، واحد من هذه الأسرة المغلوبة دخل وأحضر بندقية، وأطلق عياراً في الهواء، تهديداً للأسرة الأخرى.. شاب تقدم اليه بعجرفة شديدة، يريد أخذ البندقية، الرجل لا يريد أن يقتله، يحذره، يهدده، الشاب تقدم إليه بجسارة الجاهلية، الرجل يطلق عليه عدة طلقات على جانبيه وفوق رأسه، وتحت قدميه حتى يرتدع، الشاب لا يهاب التهديد وأوشك أن يصل إلى الرجل الذي لم يجد بدًّا من إصابته، فجاءته في مقتل .

قتل الشاب تحت سمع وبصر الناس من كلا العائلتين، وآخرين من العائلات الأخرى هم يدركون تماماً أن الرجل لم يخطئ، لقد كان ما حدث منه دفاعاً عن النفس، كل خطأ الرجل أنه أحضر بندقية. وآخرون يدافعون عنه ويقولون إنه مدفوع لحماية نفسه وأقربائه من غطرسة هؤلاء وتعمدهم النيل منهم من أجل عدة خراف، أكلت من زرعهم، السبب كان واهياً، ولكن الذي حدث فقد حدث .

تفرق الناس، دخل كل إلى بيته، تدخلت الشرطة، وقبضت على من نسب إليه تهمة القتل، وحولته الى المحاكمة لينال القصاص العادل، وبقى قصاص العادة، العرف المتبع، تجنب العار، الثأر، لا بد من الثأر حتى وإن كان القاتل مظلوماً، قتل دفاعاً عن نفسه، العرف، العادة لا تعترف به ... الناس، ليسوا هم من كانوا يعيشون في الماضي، فقد تغير المجتمع،

وأصبح في كل بيت موظف، يحمل شهادة جامعية أو متوسطة والصغار كلهم في مدارس، ووسائل الحياة المعيشية الحديثة، حتى ((الفيديو)) أصبح له وجود في القرية، ومشاهدة الأفلام المعيبة في المقاهي البعيدة عن الأعين.

وفي المقابل، بدأ التيار الديني في المهد، وإن كان قد أصبح له وجود، بفضل شباب متعلم، هداه الله إلى التقويم والإصلاح والتنبيه والتحذير.. أما عادة ((الثار)) هل وجدت من يقاومها ويحاربها؟

هذه العادة، لم يستطع أعقل العقلاء في القرية، بحكمة الدين وعقلانية العقل أن يؤثروا حتى في التخفيف من شدة الالتزام بهذه العادة، وإن كان قد خفف من غلوائها ليس بحكمة الدين فحسب، ولكن بتاثير اقتصادي واجتماعي.

إن الطموح الاقتصادي، والتغيير الاجتماعي الذي أحدث زعزعة في فكر الناس، وتطلعات إلى تحديث أنفسهم وأوضاعهم بما ملكت أيديهم من أموال جلبوها من أسفارهم، وأعمالهم في دول عربية، حتى انقلبت بعض الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، فأصبح من لا يملك المال يملكه، وأصبح من كان يملك المال لا يملكه، هذه الأوضاع المستحدثة، كان لابد لها من تاثير على هذه العادة إيجاباً ولو ببطء شديد، جعلت في فكر الناس وعياً يترسخ، وبحسابات مادية بحتة، تطلعوا إلى تعميق الحكمة التي تقول ((من قتل يقتل)) أي يصبح مفهوماً محصوراً بين القاتل وأهل القتيل ولا دخل لأحد بينهما، فإن شاءوا تركوا القاتل وهو أمر في حدوثه استحالة، أو يتريثوا حتى تتاح الفرصة لهم للنيل منه.

نحاول معرفة تطور حادثة الثأر السابقة... مع سؤالنا للرواة الذين رفضوا تسجيل أسمائهم، والذين يبدون رأياً في عادة الثأر، يقولون... إن تطبيق الحكمة التي تقول ((من قتل يقتل)) صعب تنفيذها. وإن أبعدت عنها معنى الاستحالة فالرغبة الملحة في تحقيق مضمونها الإيجابي له وجود عند كل الناس.

حاول أهل القتيل في بادئ الأمر أن يقتلوا أحد الأشخاص من أقرباء القاتل، وتكررت هذه المحاولة أكثر من مرة، وفي كل مرة يفشلون رغم سكن الرجل في طرف من أطراف القرية، لقد كان هذا الرجل حذراً كل الحذر فهو يعلم أنه المقصود لانفراده بالسكن بعيداً عن أهله وعائلته.

ورغم الحذر الذي كان بين العائلتين، وشرائهما أحدث الأسلحة أكثر من مرة حينما كانت الشرطة تهاجمهما في بيوتهما، وتصادر السلاح، وتوقعهما في مخالفات قانونية فإن محاولات أهل القتيل فشلت في كل محاولة تسربت الأخبار من عقر ديارهم تقول إن اتجاههم أصبح محدداً في شخص القاتل نفسه، ولا ذنب للآخرين، ولا ذنب لمن يسكن في طرف من أطراف القرية، فهو أصلاً – لم يكن في القرية ساعة حدوث القتل .

لكن الحذر، ما زال له وجود بين الطرفين رغم أن الاتجاه الصحيح باتوا ينوون مسلكه، لكي تبدأ مرحلة متقدمة في تطور العادة، وتعميق الحكمة التي تقول ((من قتل يقتل)) نصًّا وروحاً، ويصبح القاتل ملزماً بدفع دمه نتيجة ما جنت يداه.

سألت محدثي.. هل يأتي اليوم الذي يترك فيه القصاص لسلطة القانون؟. . . أجاب محدثي: كثير من العادات تغيرت، ولم يصبح لها وجود أمام التقدم العلمي ونضوج الفكر، ولكن عادة الثأر من العادات التي لا تمحي، كما محيت غيرها

من العادات، ما دام هناك تكفل عائلي، وقد تجد فرقاً واضحاً بين الفرد الذي يعيش في القرية في كنف عائلته الكبيرة، وبين الفرد الذي يعيش في المدن الكبيرة، فإنك تلاحظ أن الساكن في المدن لا يكاد يتعرف على الحد الفاصل بين المنازعات أيًّا كان نوعها، بينما نرى أن قانون العرف- فيما يتصل بالثأر— هو الذي ما زال سائداً في القرية مهما كانت سطوة قانون السلطةأوالحكومة.

المعتقد في شبح القتيل: ...

من المعتقدات في هذه المنطقة — الصوامعة شرق — أن لكل مقتول عفريتاً يظهر في شكله وهندامه، يشبهه كل الشبه، ولا يختلف عنه إلا في حمرة عينه كما جمرتين من نار، وهذا ينقلنا من العادة إلى الاعتقاد .

حكى لي شاب في الثلاثين من عمره الحكاية التالية، وقد طلب عدم ذكر اسمه، متخرج من إحدى المعاهد المتوسطة، يعمل في إحدى المصالح التابعة لوزارة الزراعة، طلب مني — أيضاً— أذا كتبت في هذا الحادث عدم ذكر الأسماء الحقيقية. وبطل هذه الحكاية، أو الحادث، شاب في مثل سنه، حصل على دبلوم صنايع, مشهور بالغلظة والجفاء، اتهم بعدة سرقات، قتل إنهاء لهذا الحادث الذي استمر بضع سنين بين عائلتين في القرية. وقصة هذا الحادث من أولها تبدأ بمقتل عمه حينما كان يحرس ((جرن القمح)) وسرق منه خمسمائة جنيه .. أشارت أصابع الاتهام إلى هذا الشاب، فغضب عليه والده أشد الغضب، إذ كيف يقتل عمه من أجل سرقة مبلغ من المال، فأطلق عليه عيارين من بندقيته دون أن يصيبه، هرب الشاب من أمامه واختفي عنه، وهو بريء من هذا الاتهام، غير مصدق أنه متهم بقتل عمه ... ولما كان الحادث بالليل فلم يعلم عنه أحد من أهل القرية إلا في الصباح.

للمقتول قريبة لا تنجب، قيل لها أنها لو ((خطت)) مقتولاً سوف تحمل، قامت بما وصف لها، وخطت قريبها المقتول، بعدها مباشرة ((لبسها)) عفريته وبدأت تهذي، وأصبحت تصرفاتها غير عادية، وبدا لسانها يتكلم وينطق بصوت رجل مما سبب دهشة الجميع، وما زال الشاب في رأي الجميع قاتل عمه طمعاً في مال كان يملكه.

وفي يوم، بينما كانت عائلة القتيل تتحاور وتفكر في القاتل المجهول، والمرأة بينهم، وقد بدأت تتصرف تصرفات غريبة وغير طبيعية، ثم فوجئوا بها تتكلم بصوت المقتول موجهه كلامها أو كلامه إلى أخيه والد الشاب المتهم.

أخبره أن ابنه بريء من دمه، وأن قاتله ثلاثة أشخاص، غادروا القرية بعد قتلهم له، وأخبرهم أيضاً أن الثلاثة لم يسرقوا ماله، وإنما الذي سرقه إحدى قريباته، وضعت يدها في جيبه وسرقت المال بعد إن تأكدت من موته، وطالب بثأره من الثلاثة الذين هربوا إلى مدابغ مصر القديمة بالقاهرة.

لكي يتحققوا من هذا الأمر، ذهبوا إلى قريبتهم التي اعترفت بالسرقة فتيقنوا من صدق عفريت المقتول.

يقول الراوي ..... إنه بعد ذلك أحضروا ((قسيساً)) للمرأة فاستطاع أن يخرج العفريت، منها ولم يعرف الراوي، إذا كانت قد حملت أم لا، وإن كان يرى أنها لم تحمل لأنه - في رأيه —كيف يعاشرها زوجها وقد لبسها عفريت، حتى ولو كان عفريتاً من الأسرة؟

حينما عرف الشاب المتهم بقتل عمه الحقيقة من ((العفريت)) ظهر من مخبئه وأقسم لوالده بأخذ ثأر عمه بنفسه، وذهب إلى المدابغ – مدابغ مصر القديمة – وقتل اثنين من الثلاثة، أما الثالث فقد هرب إلى القرية، وأقسم لأهل القتيل أنه فعلاً كان مع الاثنين حين تم القتل، ولكنه لم يشارك في قتله، وأن الخلاف كان بين المقتول وقاتليه، ولا ذنب له إلا أنه كان صديق القاتلين.

وقد كان لأحد الرجلين اللذين قتلا، شاب في سن التجنيد، أقسم أن يأخذ بثأر أبيه من الشاب الذي أصبح مشهوراً بالقتل بعد أن كان مشهوراً بالسرقة..... تزوج، وفي نيته أن يقتل هذا الشاب بعد أن تحمل زوجته لكي يترك من يحمل اسمه واسم أسرته من بعده، ثم طلب للتجنيد، وحملت زوجته، ولم يعلم بهذا الحمل، فقد أخفت أمه عنه هذا الحدث وباعت قطعة أرض يملكها، واشترت سلاحاً، واستأجرت قاتلاً، وأعطته ما يكفيه من مال مقابل قتل هذا الشاب المشهور والذي قتل زوجها.

ذكرتني هذه الحكاية بحكاية سمعتها منذ أكثر من ثلاثين عاماً عن المعتقد الشعبي في حكاية عفريت المقتول، وما زلت أذكر أن الناس في ذلك الوقت يحكونها باعتبار أنها حكاية حقيقية بكل شخوصها ومواقفها.

وملخص الحكاية يقول إن شخصاً متزوجاً، قتل في إحدى المعارك التي نشبت بين عائلتين وكانت الزوجة صغيرة السن، جميلة، وفية لزوجها، رفضت أن تنتقل إلى بيت والدها، وفضلت العيش في بيت زوجها، تربي أولاداً منه وكثيراً ما عرضوا عليها الزواج إلا أن رفضها كان قاطعاً. ولم يرغمها والدها وأخوتها على الزواج، واحترموا فيها رغبتها في تربية أولادها، وكانت تشرف على زراعة أرض زوجها، وجمع محصوله، ثم فجأة خلعت السواد، وعاد إليها رونق شبابها وبهجة جمالها، ولبست الثوب الواسع، هذا الثوب الذي يشبه ثوب الزوجة الحامل، مما أثار الأقاويل حولها التي بدأت همساً، ثم أصبحت علناً، وأن لهذه الزوجة المقتول زوجها عشيقاً، ويأتيها كل ليلة، وفي ساعة محددة، وقد وصلت هذه الأقاويل والهمسات إلى سمع والدها وأخوتها، ولما كانوا يثقون فيها كل الثقة، فقد أرادوا التحقق من الأقاويل التي تقال عنها، وهمسات زاد فيها خصوم لهم.

طلب ((الوالد)) من ابنه الأكبر أن يراقب بيتها، وأمره أن يقتل من يدخل عندها في هذه الساعة التي حددت لدخول غريب عليها.

وفي الساعة الموقوتة، وبينما كان الأخ الأكبر مختبئاً في مكان لا يراه فيه أحد، لاح شخص يدخل بيت أخته، فغلى الدم في عروقه، وصوب عليه البندقية، فأصابه في مقتل، وكانت المفاجأة؟

حينما أطلق عليه رصاص بندقيته لم يجد له أثراً، وبحث عنه في كل مكان رغم تأكده أنه لم يهرب منه لأنه أصابه في مقتل.

و كانت المفاجأة الثانية !!.. حينما وجد في مكان مقتل الشخص الغريب"فردة حذاء قديم" وبها آثار رصاص بندقية.

أما المفاجأة الثالثة التي أذهلت الجميع.. حينما خرجت من فم الزوجة التي أصابها شك الجميع في سلوكها، مولولة صارخة، تقول بصوت باك.. إن من قتلتموه، إنما هو زوجي .. تقتلونه مرتين —كان يأتيني كل ليلة، وأنا به سعيدة– لقد حملت منه.

الموقف التالي الذي يدل على مدى اعتقاد أهل القرية في وجود شبح للمقتول، كنت مراقباً لحدوثه– ففي أيام الطفولة، وفي بداية مرحلة دراستي في المدرسة الابتدائية الوحيدة التي كانت في القرية — أقضى ليالي الصيف الحار، مع شباب القرية، نجلس في مكان فسيح، تحيطه البيوت المبنية بالطوب اللبن، أو الأحمر، إذ كانت هذه البيوت يملكها الأغنياء من العائلات الكبيرة، ويطلق على هذا المكان ''الرهبة'' وكان بمثابة سوق القرية الذي يعقد يوماً كل أسبوع، يبيعون فيه ويشترون منتجاتهم الزراعية والحيوانية.

في الليل كان يحلو فيه السهر، وبخاصة في ليالي الصيف، كنا نقضي الليالي، ونقتل الوقت بسرد الحكايات التي كنا نسمعها من الكبار أمثال جدتنا وأمهاتنا، وكنت في الحقيقة أسمع الحكايات وأتخيلها، وكأني أعيش وقائعها ومواقفها ولا أحكيها، وما زلت حتى الآن أسمع الحكايات وأسجلها.

في تلك الفترة كانت حوادث القتل تلعب دوراً جديداً في حياة القرية، وظاهرة الأخذ بالثأر تعرض وجودها حتى أنها أعطت القرية كآبة وغموضاً لا يبشر بعودة حياتها الهادئة.

ونحن جلوس الليالي الصيفية تطرق حديث السمر إلى حكايات العفاريت وانقسم الحاضرون إلى فريقين، الأكثرية كانت تعتقد في وجود العفاريت وتعطي برهاناً ودليلاً على وجودها، وانفرد شاب برأي قاطع أن لا وجود لهذه العفاريت، وأنه يتحدى وجودها. ويراهن على السير الآن في الطريق الذي قتل فيه أحد الأشخاص، ويحضر شيئاً من بيت قريب له يسكن في نهاية هذا الطريق. وكنا في تلك الليلة في ساعة متأخرة من الليل وكان التحدي وقبول الرهان، رغم تحذيره الشديد من هذا العفريت، لأن المقتول كان شرساً في حياته، وبالتالي فإن العفريت سيكون بنفس شراسته إن لم يكن أكثر، وبكل حماس الشباب بدأ يسلك الطريق وكان الليل مظلماً حالك السواد. لقد كنا في أواخر الشهر القمري ... لم يغب عنا الشاب برهة من الوقت بعد أن غاب عن أنظارنا حتى سمعنا صراخه و استغاثته وهو يهرول نحونا بكل خوف وذعر، فقام الشباب يعانقونه ويحمونه ولم يستطع الكلام إلا بعد وقت يلتقط فيه أنفاسه، لقد كان في شبه غيبوبة.

حدثنا بما رأى بعد أن أفاق واسترد وعيه، قال إنه بعد أن سار بضع خطوات في الظلام أحس بالخوف، وكاد أن يرجع إلا أنه تماسك واستمر في السير، والخوف بدأ يتملكه، وفوجئ بالشبح أمامه، بعينين يخرج منهما شهب من نار، يلوح له بذراعين طويلتين كذراعي المحراث، فثقلت خطواته، وكأنه يسير في بحر من دم.

يقول وهو يرتعش ويرتجف إنه رآه فعلاً، وإنه قرب منه وكاد أن يلفحه بذراعيه الطويلتين، وكاد لهيب عينه أن يلفح وجهه فصرخ واستغاث، وكاد أن لا يسمع صراخه واستغاثته، ثم راح في حشرجة من البكاء الهستيري، فقام الشباب

وحملوه إلى منزله.. وأنا بدوري تملكني الخوف، ولم أرحل إلى بيتنا القريب منا إلا في حماية أصدقاء السمر، حيث كنا نجلس في ليلة سمر ومنذ زمن بعيد ذاع في القرية الكثير من الحكايات عن ''عفاريت الناس'' الذين يقتلون في حوادث، أو أخذ الثأر وما زال الناس حتى الآن يعتقدون في وجود هذا النوع من العفاريت.

واللافت للنظر –من خلال أحاديث لرواة – أن عفريت المقتول لا يظهر إلا لشخص يكون بمفرده. وقليل منهم قالوا إنه ظهر لأكثر من شخص، ولكنهم لم يروا ملامح له، وإنما يشعرون بشيء غير عادي في المكان الذي تمت فيه عملية القتل.

أما إذا كانوا جماعات أو أكثر من فرد فإن العفريت لا يظهر لهم، وتفسير ذلك في رأيي – أن الخوف وحده الذي يخلق في قلب الفرد الرعب من مكان الحادث، فيتهيأ له وجود شبح القتيل، يتحرك أمامه، ويقوم بأفعال تدخل في قلبه هذا الرعب، فيوقن تماماً أن الذي يراه ((عفريت)) ولا يذهب الخوف والرعب منه إلا إذا ترك مكان الحادث. – فالعفريت محدود المكان والزمان أو الوقت ولا يظهر – بالتالي–

في ليلة يكون فيها القمر ساطعاً، أما إذا كان بجواره مكان الحادث زرع كثيف كعيدان الذرة مثلاً، فان الفرد الذي يسلك هذا الطريق، ولو في ليلة مقمرة، ويدب في قلبه الخوف، يعتقد أن العفريت بين عيدان الذرة، وتلقائيًّا يجد نفسه ينظر إلى الزرع، فيهيأ له وجود الشبح أمامه بعينيه الحمراوين كجمرة من نار.

أما الشخص الذي لا يعلم بوجود حادث قتل في هذا المكان فإنه يمر دون أن يظهر له شبح عفريت، يرجع ذلك إلى أنه لم يشعر بالخوف – فالخوف وحده هو الذي يجعله يعتقد في وجود عفريت، وبالتالي يرى ما يراه أو ما يعتقد أنه يراه .

لكن اليوم ، وبعد أن أضيئت القرى بالكهرباء، قل الحديث عن وجود العفاريت، ولم نعد نسمع أن شخصاً ظهر عفريت له في مكان حادث قتل إلا ما ندر، وإذا حدث وظهر عفريت فإنما يكون في ليلة قطعت فيها الكهرباء .

روى لي ابن أخي مدرس الإعدادية وخريج الجامعة أن عفريتاً لمقتول حديث ظهر له في مكان الحادث بين الأشجار، حيث كان يمر فيه وقال إنه كان يمر في أمان، ولكن حينما تذكر القتيل، دب الخوف في قلبه، ونظر حوله فوجده واقفاً تحت الشجرة وهو المكان الذي قتل فيه، ولم ينقذه من خوفه ورعبه الا عودة الإضاءة الكهربائية إلى القرية، وكنت معه نسلك نفس المكان الذي قتل فيه الشخص، وأشار إلى المكان الذي رآه فيه، وأصارح بالقول ولا أخفيه، فقد دخل في قلبي الخوف، لأني تذكرت أيام الصبا حينما كنت أسمع الحكايات عن العفاريت، وأخاف من وجودهم، الخوف ما زال مترسباً في قلبي رغم مرور هذه السنين الطويلة ورغم بحثي اليوم عن أن مجرد وجودهم هو وهم الخوف والاعتقاد الموروث والمترسب في العقل الباطن أيام كانت حكايات الشياطين لها وجود واقعي في حياتنا.

توظيف المعتقد الشعبي:

في الحكاية الأولى، نجد الجماعة الشعبية قد وظفت المعتقد لتنفيذ مخطط تهدف منه إلى تحقيق الثأر، وهو المعتقد الذي يؤمن به الكافة من الناس فعفريت المقتول يتلبس إحدى السيدات. وبدورها تقوم بأفعال هستيرية، وتتكلم بلسانه، وتخبر أهل القتيل عن القاتل وذلك كل باسمه، ولكي يصدق قول العفريت يطلعهم عن امرأة سرقت منه خمسمائة جنيه.

ولا تتخلص المرأة من العفريت الذي يتلبسها إلا عن طريق قسيس ((يقرأ)) عليه، ويجبره أن يخرج منها، وتدور بين القسيس محاورات حادة في كيفية الخروج، ومن أي المنافذ يخرج، مثال العين، أو الأنف، أو اليد، إلا أن القسيس يرفض ويأمره أن يخرج من ظفر إحدى أصابع قدمه وإلا فإن القسيس يعدمه إلى الأبد، والحكمة في خروج العفريت من ظفر الإصبع تحقيراً له حتى لا يرجع إليها.

لقد ذكرني دور القسيس بالدور الذي يحدث في عملية الزار لإخراج ((الأسياد))

وبالمقارنة بينهما، فإن القسيس يخرج العفريت إلى الأبد من الشخص الذي يتلبسه وغالباً يكون امرأة. أما في عملية الزار فإن ما يحدث فيها من تشنجات ورقص عاصف على أنغام صاخبة من أجل تهدئة وإرضاء تجار في المعتقد، وكمصدر رزق لهم، وفي حد الأمرين استغلال لحالة نفسية ضعيفة، تستخدم فيها قوة الإيحاء والإرادة في شفاء المريض أوالتخفيف عنه .

وفي حكايتنا هذه ، تحوم الشبهات حول شاب فاسد، رغم حصوله على قسط من التعليم، إلا أنه سلك مسلك اللصوص وقطاع الطرق وارتكاب جرائم القتل، وقد قمت بجولة في مدابغ مصر القديمة حيث التجمع السكاني لأهالى القرية، والذين يعملون فيها ، وسألت أكثر من شخص عن ظروف وملابسات جريمة الشاب الذي قتل اثنين في المدابغ من أجل الثار، وقد أجمع كل من سألتهم –والباحث يعرفهم – أن هذا الشاب قتل عمه فعلاً من أجل السرقة، ولم يقتله الثلاثة الذين اتهموا فيه، وأن ما حدث كان تغطية لقتله عمه، ومن أجل خصومات قديمة بينهما، وكان هذا الشاب مكروهاً من أهل القرية لشراسة طباعه، وقد نال جزاءه ((بتوضيبه)) بالخناجر والمطاوي على مرأى من الناس الذين أبوا الدفاع عنه.

لقد وظف هذا الشاب وجماعته المعتقد الشائع في ظهور شبح القتيل أسوأ استغلال وأشاع أن عفريت عمه تكلم بلسان امرأة منهم وأبلغ عن قاتليه وبذلك انتقم منهم.

أما الحكاية الثانية فإن الباحث يعتبر نفسه راوياً لها. فقد سمعها منذ أكثر من ثلاثين عاماً، ويتذكر تماماً أن الناس في القرية كانوا يتحدثون عن وقائعها إنها حدثت فعلاً، وكانوا يتذكرون الأسماء الحقيقة لشخوصها، فعفريت المقتول يدخل على زوجته كل ليلة، وفي ميعاد موقوت، ويشاع الخبر أن لهذه الزوجة التي فضلت أن تعيش في بيت زوجها المقتول – عشيقاً– ونعرف أن مجرد إشاعة تقال عن امرأة في القرية كفيلة بأن تنهي حياتها إلى الأبد.

وفي إثناء تجوالي في مدابغ مصر القديمة، مع أهل القرية الذين يسكنون فيها، كان سؤالي التالي حول هذه الواقعة. وقد سألت رجالاً يتراوح أعمارهم بين الثلاثين والستين. ووجدت أكثرهم يتذكر هذه الواقعة. وإن اختلفت روايتهم في بعض

وقائعها. فمنهم من يقول إن العفريت كان يزور زوجته فعلاً، ويدخل عندها. ومنهم من يقول إن العفريت كان يحمل كل ليلة البرسيم والحشائش لمواشيه وأغنامه التي تركها.. واتفقوا جميعاً على الموقف الأخير. وهو قتل العفريت بيد أخ الزوجة وكان بذلك نهاية ظهوره.

ما زال الناس يعتقدون في وجود شبح للقتيل، ولم يصل أحد منهم رغم مرور السنين العديدة أن وراء هذه الحكاية أو الواقعة أمراً, مجرد إشاعة ولو كاذبة عن امرأة في سلوكها عار على أهلها، ولا ((يغسل العار)) إلا دم هذه المرأة.

والعرف المتبع لا ينتقم من مردد هذه الإشاعة التي تبدأ همساً ثم تنتشر، ولا ينتهي ترددها إلا بالخلاص من المرأة .

إذن، المرأة الشعبية هنا، استغلت في ذكاء حينما أعلنت أن عفريت المقتول هو الذي يتردد على زوجته، بدليل أن أخ الزوجة أطلق عليه النار في موعده المحدد الذي يزور فيه زوجته، وأن هذا العفريت انقلب إلى ((فردة حذاء قديم)) عليها آثار طلقة نار.

وبفضل المعتقد وتوظيفه توظيفاً جيدًّا تموت الإشاعة بل وتموت إلى الأبد وتصبح حكاية تروى على مر السنين.

إن الحكايات عن المعتقد الشعبي في ظهور عفاريت القتلى كثيرة وتروى، لكنني أختتم هذا البحث الميداني بهذا الموقف الفكه .

يرى الناس أن عفريت القتيل لا يظهر إلا في الليل حيث يسود الظلام المكان الذي حدثت فيه الواقعة، إلا أنهم يعتقدون في عفريت يظهر وقت الظهيرة، هذا العفريت الذي يظهر في وضح النهار يعتبر من أخبث العفاريت وأشدهم رعباً وشراسة .

مرة في القيلولة، وفي الطريق الذي يصل بين داخل القرية وخارجها كان رجل يمر من هذا (الطريق) نحيف القامة، طويل، أسود اللون، واسع العينين، كثيف الحاجبين، .. تصادف أن كان صبي صغير قادماً في الاتجاه العكسي لهذا الرجل، فلما رأى الصبي الرجل خاف، واعتقد أنه ((عفريت الظهر)) فولى إلى داخل القرية في رعب، صارخاً ((عفريت ... عفريت)) ... الرجل بدوره اعتقد أن الصبي رأى ((عفريت الظهر)) فصرخ في رعب، مهرولاً خلف الصبي، وقد ألقى بعصاه وهو يصيح بكل خوف ورعب ((عفريت ... عفريت)) ... الصبي ينظر خلفه، فيجد الرجل يجري خلفه، كأنه يريد الإمساك به، فيزداد في صراخه وطلب النجدة، والرجل بدوره يصرخ، حتى دخلا القرية، وقد خرج الناس يشاهدون هذا الموقف الفكه. فإن شكل الرجل يوحي بشكل ((عفريت الظهر)) ... أخذوا يداعبون الرجل، ويطلبون منه ألا يخرج في ((الظهرية))

وأصبح الرجل لفترة طويلة الوسيلة التي يخوفون بها الأطفال.

الفن الشعبي في ريف الدلتا (الفلاحين)

قبائل العرب في الشرقية بمصر بين التاريخ والموروث الشعبيم[٦]

في الشرقية «تتسع الرؤية وتضيق العبارة», فالاتساع بحجم التاريخ وعبقرية الجغرافيا وقراءة الأنثروبولوچية, والضيق بقدر المخزون الموروث منذ آلاف السنين, والذي تختزله الثقافة الشعبية في طيات الجيولوجيا الإنسانية لتعيد إنتاجه في اختزال شحيح. تلك البيئة المعطاءة مازالت ترفد الإنسان لتعيد إنتاجه في اختزال شحيح. تلك البيئة الكريمة المعطاءة مازالت ترفد الإنسان بزاد لا ينتهي وتسقيه من كوثر جنة الثوابت القيمة ـ العربية والإسلامية ـ وتطبع على بطاقته الجينية أبرز الصفات المنتقاة من سلالة الفراعين البنائين المحاربين. والسمات المصطفاة من مجد قبائل عرب الشمال وسؤدد وجسارة عرب الجنوب ونفحة المجاهدين الأوائل في فتوح الإسلام, فرض المكان قانونه, ومارس الزمان سلطته لتتحول التضاريس بدن يكتنز باللحم وينبت بالدم ويسيل من فرط العرق. ويفعل التاريخ فعل الكائن الحى في الواقع والوقائع ... في الشرقية فتش عن كل فرد تجد مخاضات السنين في المرآة تسقى بماء واحد يساقط من ذرا البدايات بمجرد هزة فى جذع نخلة أو رعشة فى ساق فسيلة.

حينما تمشي فى دروبها وبين مراعيها تجد أنك تنتقل بين دفات المعاجم وعجائب الآثار وكتب التاريخ ومرافئ الحكايات الشعبية وساحات الإنشاد الديني. أنت في عاصمة الرعامسة والهكسوس وفى تل بسطة, وحيناً فى قنتير و تانيس وفاقوس والختاعنة وبلبيس أو تسبح فى بحر (مويس) حيث طاف بالصندوق موسى «عليه السلام» وأنت فى كل الأحيان تحيا وسط الكلأ الآمن لهزيل وتميم وچهينه وبكر وتغلب وقيس وجذام. وتستطيع أن تقفز لأي قرن غابر بمجرد أن تنقل قدميك خطوة أو خطوتين لتشارك فى '' هوجة '' عرابي وتؤسس مع طلعت حرب وتكتب مع إدريس وتنشد مع عبد الصبور وتطرب للعندليب وتصيد مع عبد العاطى وتقاوم مع الشرقاوي١

في محافظة الشرقية «بوابة مصر الشرقية» والتي استقبلت مواكب الإسلام واستقرت في ربوعها الأصالة العربية, في هذه المنطقة ظل تاريخ وعادات القبائل العربية التي استقرت في ربوعها لفترات متفاوتة مسكوتاً عنه (بقصد أو بدون وعي) في الدراسات العلمية ذات الصبغة التاريخية أو حتى الدراسات الشعبية رغم تزايد الاهتمام بدراسة الفئات والشرائح الاجتماعية داخل مصر وخارجها من جانب علماء الاجتماع والسياسة والقانون والتاريخ والفولكلور.

وأقصد بالقبائل العربية أولئك البدو الرحل الذين وفدوا على مصر من شبة جزيرة العرب بعد فتح عمرو بن العاص في فترات متفاوتة. ثم استقروا فيها إلى الآن أو قطنوها مدة ورحلوا عنها ثم عادوا إليها ولكن معظمهم حافظوا على عروبتهم وأنسابهم واحسابهم ولم يصاهروا أهل مصر وفوق ذلك اثبتوا عروبتهم أمام لجان فحص العربان في سنتي (١٩١٠م

---

[٦] عمرو عبد العزيز منير– قبائل العرب في الشرقية بمصر بين التاريخ والموروث الشعبي– العدد ٦ – عادات وتقاليد– مجلة الثقافة الشعبية، البحرين.

و١٩١١م). وهي لجان شكلت من عمد القبائل ومن رؤساء مجالس القرعة وكانوا يثبتون اسم كل فرد وبصمة أصابعه وقد يسألون الكبار منهم عن أنسابهم وأحسابهم أو عن أعمال العرب الدقيقة فإن عجزوا سقطت عروبتهم.

وكان هؤلاء العربان سواقط قيد جعلت لهم دفاتر خاصة لقيد مواليدهم ووفايتهم في البلاد والمديريات وذلك ابتداء من سنة ١٩٠٦.وقد أحصوا إحصاء تقريبياً في سنة ١٨٨٣م في عهد الحملة الفرنسية وإحصاء آخر في سنة ١٩٠٧م. ومع ذلك لا يزالوا منتشرين في الصحارى والمراعى والحدود الشرقية والشمالية للشرقية وهم رحل غير مستقرين ولا مقيدين٢. وإذا كانوا ينوون الإقامة في أي بلدة اثناء عبورهم الطريق كان يتعين على عمدة البلد أن يتحقق من عددهم وحالتهم والقبيلة التي ينتمون إليها واسم كبيرهم ومشايخهم وكان يختار لهم محلاً قريباً من المساكن وبعيداً عن المزارع والسواقي حتى لايحدث احتكاك بينهم وبين الأهالي يكون سبباً في اختلال الأمن٣ وهذا لا يمنع من وجود بيوت في مصر أصولها من شبة الجزيرة العربية ولكنهم لم يهتموا بإثبات عروبتهم أمام لجان فحص العربان المذكورة فضاعت وأصبحوا مقيدين كبقية المصريين.

القبائل العربية وتاريخهم

في مدة فتح عمرو بن العاص لمصر كانت قناة السويس غير موجودة. وكانت جل وسائل الري غير متوفرة والقناطر والسدود والخزانات الموجودة الآن في الشرقية غير مقامة. وكان النيل يغمر البلاد مدة الفيضان فإذا انحسرت المياه بعد الفيضان تركت مستنقعات وأراضى مغطاة بالبردي والكلأ والحشائش الصالحة لرعي الأغنام والماعز والإبل والخيل في معظم أراضى الشرقية وبخاصة الشمالية والمجاورة للصحراء منها. فشجع ذلك القبائل العربية بعد الفتح على الرحيل إليها لقربها من بلاد العرب واخذوا يتنقلون في ربوعها طلبا للرزق. ولم يجدوا فارقا كبيرا بين صحاري الشرقية ومراعيها ومناخها وبين صحاري بلادهم ومراعيها ومناخها واستوطنوا واخذوا يرعون ويتاجرون ويفلحون الأرض ويزرعونها وساعدهم على ذلك أن أغنامهم وماعزهم وإبلهم وخيلهم كانت تقطع الحشيش وتسمد الأرض فتجعلها صالحة للزرع ولذا كان من أقوالهم المأثورة عن الغنم (إن في جرتها سلاسل ذهب) يعنون أن الغنم تدر الخير بنتاجها وصوفها ولبنها وفوق ذلك تخصب الأرض فتصلح للزرع وإن كان في ذلك تضييق على رزقها. وتتسع الأراضي الزراعية. وإلى عهد قريب كان كثير من الفلاحين يقدمون الاراضي المنزرعة بالبرسيم الأخضر والقطن بعد جنيه والقمح والفول والشعير بعد حصادها للأعراب من أصحاب الأغنام والإبل فيرعونها بدون مقابل نظير تسميد الأرض. وبعد الفتح استوطن كثير من العرب فى الجهات الشرقية من مصر. واستمروا بعد ذلك يفدون وينتقلون ويستوطنون حتى أواخر أيام الدولة العباسية. إذ سادت الفوضى أرجاء الدولة العربية. وحل القحط بمصر. فرحلت بعض القبائل من الشرقية ومن مصر كلها إلى الغرب وبخاصة طرابلس. ولما عاد الأمن والرخاء إلى مصر في عهد الفاطميين عادت بعض القبائل إلى مصر ومنذ ذلك العهد يسمى العرب الذين لم يرحلوا إلى الغرب عرب الشرق والذين رحلوا وعادوا إلى مصر عرب الغرب. ومن القبائل التي

رحلت إلى الغرب وعادت وأصبحت من عرب الغرب قبيلة الهنادي ومنها الطحاوية وسمالوس التي سميت بهذا الاسم نسبة إلى وادي سمالوس ببلاد المغرب٤.

وبقيت الحال على ذلك حتى سنة ١٠٩هـ و(٧٢٨م) إذ أحضر ابن الحبحاب وهو احد حكام مصر في ذلك الوقت مائة بيت من قيس وأقطعهم أرضا في بلبيس وزودهم بالخيل والإبل ثم أناط بهم حراسة القوافل بين ساحل البحر الأحمر وداخل البلاد. وأفادوا من ذلك الربح الواسع مما جذب بيوتاً أخرى من قيس لتلحق بهم حتى صاروا في عام واحد ١٥٠ بيتا فأحدثوا نقلة اجتماعية كبيرة في البناء الاجتماعي لسكان الشرقية؛ حيث جاءت هجرتهم وفقاً لرغبات رجال الإدارة والحكم في الإكثار من القبائل التي ينتمون إليها في البلاد التي يديرونها.٥كما جاءت لإحداث توازن القوى مع القبائل اليمنية من لخم وجذام في المنطقة, فضلاً عن التوازن في البناء الاجتماعي لسكان الشرقية من العرب وأهل الذمة.٦

وأمرت قبيلة قيس بشراء الخيول وتربيتها وتدريبها خاصة مع انخفاض تكلفة تربيتها لجودة مراعي الشرقية. ولم تكتف قبيلة قيس بشراء الخيول وتربيتها وتدريبها فقط لاستخدام القبيلة وأفرادها بل إن الأمر تعدى ذلك إلى تجارتها مع باقي القبائل العربية الأخرى فضلاً عن إمداد القوات العسكرية العربية بالفسطاط بها أيضاً. وذكر المقريزي :«أن الرجل يشتري المهر فلا يمكث إلا شهر حتى يركب»٧ ومعنى هذا توفر أعداد كبيرة من هذه الخيول التي يستفاد منها في الأغراض المختلفة وخاصة العسكرية منها.

ولما غامر محمد على باشا بحروبة في بلاد العرب ساهم عرب الشرقية وسينا في هذه الحملة بنصيب أكثر من غيرهم إذ قدموا له الخيل ودربوا له الجند على طريقة الكر والفر المعهودة في الحروب عند الوهابيين٨ وفي هذه الحملة إلى السودان والشام عرض محمد على باشا على عرب الشرقية وغيرهم تشكيل فرق ترسل عددا من رجالها الأشداء تحت إمرة رئيس منهم يطلق عليه الصاري وكان بمثابة قائد لهم وكان محمد على باشا يجزل لهم العطاء لما كان يلمس فيهم من شجاعة وإخلاص وتضحية. وقد منحهم ما يسمى امتياز العرب وهو تعهد يعفى العرب من التجنيد الإجباري ومن حراسة جسور النيل ومن السخرة وحفر الترع وإقامة الجسور. وذلك نظير وعد العرب بتقديم الجند عند الطلب بوساطة عمد القبائل وقد ألغى هذا الامتياز بعد صدور القانون الجديد بالتجنيد الإجباري في ٨ سبتمبر سنة ١٩٤٧,٩

وقد منح محمد علي باشا العرب أراضي زراعية سميت إنعامات وذلك بدون ثمن نظير دفع ضريبة (أكياس) من النقود أو قدر من المحصولات الزراعية وقد طلب إلي عرب المشارقة حراسة حدود مصر.

وقد أفادت هذه الفرق الجيش من الوجهة العسكرية فكانت عليهم مهمة استطلاع العدو ومطاردته في أثناء الهزيمة وعند التقهقر وهم الذين اسروا رشيد باشا في موقعة قونية.١٠

وكان العرب في عهد محمد علي باشا يعرفون الدروب وطرق القوافل ويحملون البريد والمعدات وكانوا خبراء في معرفة الطرق والمسالك والدروب.١١

وقد ساعدوا محمد علي باشا مساعدة كبيرة في حرب الوهابيين والسودان واليونان والشام ولازال أحفاد عرب الشرقية يذكرون ما استقر في ذاكرتهم الشعبية من أنهم حجوا بيت الله الحرام في حرب الوهابيين (وطيبوا أى فتحوا) عكا في حرب الشام وأن بعضهم قضى ما لا يقل عن عشر سنوات في جنوب الوادي في حرب السودان وتزوجوا من السودانيات وأنجبوا خلفا ومن هؤلاء الأجداد عامر ويونس وكريم ومجلي من الطحاوية والحاج عبد الله محمد من عائلة جمعة من سمالوس.

ولما أتى عباس باشا الأول غضب على بعض القبائل في الشرقية فأدى ذلك إلي ارتحال هذه القبائل إلى الشام. وأعطيت أملاكهم في الشرقية إلى أعدائهم من العرب نكاية بهم ولكنهم عادوا إلى أملاكهم ثانية في عهد سعيد باشا وفى أثناء وجودهم في الشام عين مجلي سليمان قائدا في الجيش العثماني.

ولما ظهرت العملية والسخرة في خفر الترع وإقامة الجسور ومد السكك الحديدية ولما كان العرب لم يألفوا هذه الأعمال ولم يألفوا الشدة والضيم ترك البعض ديارهم وأملاكهم وهربوا إلى جهات مختلفة في مصر أو في غيرها خشية ألا يراعى امتيازهم ويساقوا ضمن المصريين.١٢

وعندما ما قامت ثورة عرابي باشا (هوجة عرابي) اندفع العرب بسليقتهم وميلهم للحرب وانضموا إلي جانب الثوار وقاتلوا في كفر القنال والتل الكبير. وقبل أن تتعهد الحكومة المصرية بحراسة المحمل المصري إلى الحجاز ذهابا وإيابا كان عرب الشرقية والقليوبية بالتناوب يقدمون الإبل للمحمل وكانت كل قبيلة تقدم من ٤٠٠ جمل إلى خمسمائة. ١٣

قبائلهم في الشرقية

ومن أشهر قبائل العرب في الشرقية الهنادي وهي تتفرع إلي بيوت منها الطحاوية وهم منتشرون في الشرقية وكان من أشهر عمدهم الشيخ محمد بك سعود والحاج عبد الحميد راجح وبيت سمالوس وكان من عمدهم الشيخ جوده خليفة غيث, والبهجة بجهة فاقوس. وكان من عمدهم الشيخ محمد صميده والشيخ عبد المطلب جايل والفواخر وكان عمدتها الشيخ عبد السلام رشوان والأفراد بجهة هميا وكان عمدتهم أبو زيدان واسلم بجهة كفر صقر وكان عمدتهم الشيخ حسين عبد السميع. والنفيعات وكان من عمدهم الشيخ إبراهيم أبو صالح وأبو نصر الله والطميلات وكان عمدتهم أبو بغدادي والبياضيين وكان عمدتهم أبو مرزوق وهذه القبائل الثلاث من المشارقة وهيتم وكان عمدتهم الحاج سلامة شاهين والسعديون وكان عمدتهم الشيخ عبد الحميد شلبي وأولاد موسي وكان عمدتهم محمد بك بدران والأخارسة وعمدتهم الشيخ عبد السلام عطوان وبلى الضعفا بحري١٤ والعيايدة بحري, ومطيربحري والسماعنة والصوالح والحرابى وكان تعيين العمد وعزلهم وكذلك تعيين صاري الجيش بفرمان. وكان يمكن تعيين عمدة أو أكثر حسب تعداد القبيلة والتي قد تكون منتشرة في أكثر من مكان وهو المسؤول عن توطيد روابط الألفة بينهم وبين الأهالي, وصيانة حقوقهم وأملاكهم وأملاك الحكومة.١٥

وقد بلغ عدد عرب الشرقية حسب تعداد سنة١٩٢٧ م نحو ٤٦٤٤٠ منهم نحو ٢٣٠٠٠ ذكور و٢٣٤٤٠ إناث وبلغ عدد عرب الشرقية بحسب تعداد سنة ١٩٣٧م نحو ٩٣١٩ ومنطقة القنال ٣٠٨ ومنطقة سينا وهذا بخلاف العرب الرحل البالغ عددهم ١٢٠٠٠ نفس وبلغ عدد العرب فى مصر بحسب تعداد سنة ١٩٢٧ نحو ٧٧٦٨٦ ولكن الثابت أن عددهم آنذاك فى الشرقية و مصر كان أكثر من ذلك بكثير بسبب زيادة النسل ولصعوبة إحصاء المنتشرين في أطراف الشرقية والصحاري آنذاك.١٦

معيشتهم

في أول قدوم العرب إلي الشرقية كانوا يعيشون علي رعي الغنم والماعز والإبل والخيل والمتاجرة في نتاجها وأوبارها وكانوا قوما رحلا يتنقلون من مكان إلى مكان طلبا للكلأ والمسرح. وكانت طبيعة البلاد حينئذ أكثر مساعد لهم على ذلك كما ذكرت. وكانوا يسكنون في خيام يطلقون عليها بيوت الشعر وهذه تكبر وتصغر بحسب طاقة كل أسرة. وهو بارعون وسريعون في نصبها وكان شبان كل بيت يرعون الأغنام والماشية ويساعدهم العبيد وبعض النسوة المسترجلات الكبيرات السن. وأما باقي النساء والبنات فيبقين في مقر الأسرة يغزلن الصوف في أثناء قيامهم بالرعي وكلهن ذوات براعة في هذه الأعمال وكن على عهد قريب موضع إعجاب في هذه الصناعات لجودة صناعتها وجمالها وثبات ألوانها غير أن الحضارة قضت على هذه الرف الآن ولم يبق لها من اثر سوى قطع من البسط (الأكلمة) ويقوم بصنعها بعض الأعراب الذين يسكنون أطراف المديرية وكان على النساء المقيمات في موطن الأسرة أن يعددن الطعام ويطحن الحبوب على الرحى أو الطاحونة.

أما كبار السن فعليهم تدبير شؤونها والبحث عن أماكن الكلأ وكان يكون من بعض هؤلاء الكبار مجلس يسمى (المجلس العرفي) يقضي في الخلافات التي تنشب بين أفراد القبيلة الواحدة أو بينهم وبين القبائل المختلفة وقد أتى على هذه المجالس حين من الدهر كان معترفا بها من الحكومة.

ويلاحظ أنه منذ عهد محمد علي باشا اخذ الاهتمام بوسائل الري يزداد وزادت معه مساحة الاراضي وضاقت أراضي المراعي فرحل كثير من عرب الشرقية إلى أطراف المديرية شمالا وشرقا وجنوبا ولا يزالون حتى الآن يعيشون عيشة البداوة ومعظمهم من قبائل المشارقة والبياضيين وهيتم والمعازة وهم لا يخالطون الاهالي إلا قليلا وذلك في الأسواق عندما يذهبون لشراء ما يحتاجون إليه من المأكل والعلف والحبوب والملابس أو في الصيف عند ما تجدب الأرض فينزحون إلى الريف حيث يجدون المراعي وبقايا القمح والفول والشعير والبرسيم التي حصدت. فيضربون خيامهم في اقرب مكان للرعي وقد ينزحون إلي الريف في الربيع لشراء البرسيم الأخضر مرعي لماشيتهم.

وأما بقية عرب الشرقية فقد أصبحت معيشتهم خليطاً بين البداوة والحضر إذ يزرعون بعض الأرض ويبنون المساكن والمضايف والاستراحات مع محافظتهم على خيامهم وأغنامهم وماعزهم وإبلهم وخيلهم يسرحونها إلي أماكن الكلأ وتعود

من حين لآخر لترعى الحشائش والبرسيم وبقايا القمح والشعير والفول والبرسيم المحصود وأوراق القطن في أراضيهم الزراعية. وعلى توالي الأيام وتقدم وسائل الري اهتم العرب بالزراعة وأهملوا تربية الأغنام والحيوان وأصبحوا متحضرين وبعضهم يعتبر من أمهر الزراع وقد احتفظوا بقليل من الأغنام والماعز والخيل التي يكفيها البرسيم وأوراق القطن وبعض الأعشاب في الاراضي الزراعية.

عاداتهم

من عادات العرب في الشرقية الكرم حتى يكلف احدهم نفسه ما لا يطيق ليكرم ضيفه والأخذ بالثأر والاعتداد بالنفس والكبر وحب السيطرة وحب الظهور وأن يحترم صغيرهم كبيرهم حتى انه لا يشرب القهوة ولا يدخن ولا يمزح في مجلسه واستمروا لفترة طويلة لا يخالطون بقية المصريين ويصاهرونهم ويسمونهم (الفلاحين). وكثيرا ما كانت تقوم بينهم المناوشات ويقولون فيما بينهم :«نرميها السباع ولا نرميها للفلاح» ولكن الآن قد بدأوا يتزوجون من بناتهم ولكنهم لا يزوجون بناتهم منهم إلا نادراً. وكانوا يتفاخرون بكثرة العبيد أو كما يسمونهم (في جزيرة سعود التابعة لمركز الحسينية بالشرقية) (الحبة السمراء)١٧ ولا يزال لديهم عدد محدود منهم وسبب ذلك أن العبيد ألفوا حياتهم ولم يقبلوا مفارقتهم ومنذ ما يقرب من عقدين أو أكثر من الزمان كانوا يكرهون التعليم ويحتقرون من يذهب إلى المدارس. ولكنهم الآن بدأوا يرسلون أبناءهم إلى المدارس ويوجد عدد كبير منهم أصبحوا أعلاماً في الأدب والطب والمحاماة وقد أظهر بعضهم نباهة وهم في قرارة أنفسهم لا يحبون الاشتغال بالفلاحة.

ولكن فشو الكرم فى الشرقية حبب إلى العرب مصاهرتهم ومجاورتهم مثل قبيلة '' طيء'' التى صارت مضرب الأمثال الشعبية فى الكرم وخاصة حاتم الطائي الذى صار الكرم مرتبطا باسمه فقيل الكرم الحاتمي.وقد استقرت قبيلة طيء فى أطراف الشرقية وعلى حدودها وعلى طول الحافة الرملية فى شمال سيناء وفى دمياط وما حولها وفى ناحية بنى شبل (مركز الزقازيق) ومنزل حيان (مركز ههيا) والمعينة (الهجارسة – مركز كفر صقر شرقية).

فضلا عما كان لقبيلة جذام من إقطاعات فى الشرقية منها هربيط وتل بسطة ونوب وغيرها، ولهذا السبب على ما يبدو اشتهرت العديد من مناطق الشرقية التى استقرت فيها بطون قبيلة جذام بالكرم الشديد من تلك المناطق بلدتي الجواشنة (مركز ههيا) والجواشنة (مركز السنبلاوين) نسبة إلى بطن الجواشنة وهم بنو جوش بن منظور بن بعجة المضروب به المثل فى الكرم والشجاعة.

ولدينا أسر كثيرة هوت إلى هوة الفقر فى الشرقية من جراء ذلك. ولكن بيوتها المجيدة لا تزال تنطق بالفخار لتلك الأسر العريقة فى الكرم والوفاء حيث آثروا غيرهم بالثراء الذي حققوه حيث نشب الغلاء وحدث الجدب والقحط فى مصر أيام الشدة المستنصرية. فهب (طريف بن مكنون) أحد أبناء قبيلة جذام بالشرقية يمد الموائد فى مضيفته لتتسع لاثني عشر الفا يأكلون عنده كل يوم حتى اضطر إلى أن يهشم الثريد فى المراكب تحمل اللحم والثريد عبر الخلجان والترع لتسد حاجة الجوع ولم يتوقف الكرم النابع من الشرقية عند هذا الحد بل ان مهنا بن علوان وهو من بنى بعجة الذين

استقروا بالشرقية حين طرقه الضيوف فى فصل الشتاء ولم يجد حطباً يوقده ليدفئ ضيوفه ويصنع لهم الطعام فاستخدم أحمالا من أعواد القمح بمحصولها (بثمارها) فجعلها وقوداً محتذيا فى ذلك بما فعله حاتم الطائي حين نزل به ضيوف ولم يجد ما يسد رمقهم سوى حصانه الوحيد فذبحه لهم واستحق بذلك ان يعد مثلاً للكرماء والكرم الحاتمي.١٨

وعرب قبائل الشرقية عندهم عناد ويميلون إلى تسمية أبنائهم بأسماء مخيفة او ثقيلة على السمع مثل (حنظل – وغومة – وفدغم – وضرغام – متعب- زعار- ومناع) ويسمون عبيدهم وبناتهم أسماء مبشرة أو مفرحة أو خفيفة على السمع مثل فرج وسعيد وسعد ومصباح وسعدة وعزيزة وغالية وذلك لأنهم يعتقدون أن للاسم تأثيرا في أذن السامع وفى ايحائه ففي جانب الرجل يخيف الاسم عدوه وفي ناحية العبد والمرآة يطمئن الاسم السامع ويشرح صدره وفى ذلك يقولون:

أسماؤنا لأعدائنا وأسماء عبيدنا لنا ١٩

الحال نفسه في نظرتهم لتسمية خيولهم العربية الأصيلة فهم يسمون خيولهم بأسماء قوية حماسية تبعث على الهيبة والاحترام والخوف لدى من يسمعها. ومن تلك الأسماء التي يطلقونها على خيولهم: دهمان, المعنقي, صنديد, مشعان, جدعان, ناصر العرب, فارس الصحراء, جدران, ابن الليل, فارس العرب. ولهم وجهة نظر في ألوان خيولهم. فهم يرون أن اللون الأبيض واللون الأشهب (لونه أبيض والذيل أسود) هما أكثر الألوان تحملاً للعطش. ثم يرون أن اللون الأحمر واللون الأدهم (مابين الأحمر والأسود) واللون الأسود هي أقل الألوان تحملاً للعطش وأكثرها عرقاً, ومن الألوان الأخرى. الأشقر, الماوردي, والكستنائي والأزرق الحديدي (لون الحديد وشعره أميل للأسود), وقد يأتي المهر المولود لأبيه أو لأمه أو لأجداده في اللون وفي الحجل فلا غرابة في ذلك. ويفضل عرب الشرقية الحجل (البياض في أيدي وأرجل الخيل) في الخيل ويبحثون عنه عند الميلاد مباشرة. وهناك بعض الصفات التي تتوارثها الخيل من أجدادها من الرشاقة والجمال والحجل ومن الممكن أن تستمر هذه الصفات حتى الجيل الخامس.ومن بعض مجاريدهم (أشعارهم) في الخيل قولهم:

شوقك شوق كحيلة الأصيلة(أحد بيوت الخيل)

تغلب في الميز(السباق)وصُباره

ما فيها من الشين (العيب)وقية

تعجب في الناس النظارة

بالسوم (أغلى ثمن) الغالي مشرية

جيدة في الخيل وسيارة

وصاحبها عنده مالية

ما يطلب من واحد بارة(عملة)

ويحفظ كثير من عرب الشرقية وصفات طبية مفيدة. ولهم ثقة فائقة في الكي والخزام ولهما عندهم فن يجيده بعضهم. كما يلجأ بعض الناس إلى عرب الطحاوية ومعهم آنية من الأواني ويطلبون قليلاً من لبن الخيل لمداواة بعض الأمراض,

مثل أمراض العيون والأمراض الجلدية وما إلى ذلك. وأيضاً يستخدم بعضهم سبيب الخيل (شعر الذيل) في علاج السنطة وهى أن تربط السنطة بالسبيبة حتى تجف وتسقط. وترى النساء أن للحدوة (برواز من الحديد يوضع أسفل الحافر ليحافظ عليه) علاقة بالخير الوفير, ويرون أن هذه التميمة تجلب إليهم الرزق والفأل الحسن.

ومن الاعتقادات الشائعة أنه إذا كان عند جارك فرس فافتح بينك وبينه نافذة ليأتي منها الخير, وتربط خرزة زرقاء زجاجية في عرف أو ذيل الفرس أو شعر سنام الجمل ليجلب الحظ السعيد. وأدوات الخيل وكل ما يلزم الخيل عند عرب الطحاوية يصنعونها بأنفسهم، فهم ينسجون بأيديهم (مقاود) الخيل أي (الأمراس) المنسوجة من صوف الأغنام الطبيعي، والمغزول عندهم ذى الألوان الطبيعية (الأبيض، البني، الأسود) وكذلك ينسجون شرائح (العدة العربى) وبعض (الخراج)٢٠ والتي تعلق على المسند الخلفي للعدة العربي وفيه جيبان يستخدمهما الفارس في حمل أغراضه الخاصة وأدوات القهوة وذلك أثناء ترحاله وسفره، فهم يستخدمون لقيادة الحصان (القرطمة)٢١. وهى تحل محل اللجام فهم لا يستخدمون اللجام بالمرة ولكنه يستخدم مع الخيل الشرسة الصعبة المراس. ويستخدمون مع القرطمة (الرشمة)٢٢ على أن تكون سيورها مصنوعة من الصوف الطبيعي ذي الألوان الطبيعية وأحيانا يزينون حزام الرأس (عدار)٢٣ بالودع مع استخدام الصوف المنسوج بأيديهم.

وأحيانا يصنعون من الصوف أيضا (لبب)٢٤ به بعض الكراريت (شرابات) المدلاة ويعلق على صدر الحصان وينتهي أطرافه بالمسند الأمامي للعدة العربي، إلا أنهم لا يفضلون ذلك ويكتفون بلف المرس الصوف أو الشعر حول رقبة الحصان وعقده بعقدة معينة جميلة. أو ربط المرس في المسند الأمامي للعدة ويقومون بترك باقي المرس وبه عقدة السيف فيسمونها عقدة السيف وهم مهرة في صناعتها وحلها لها شكل جميل راق ومعبر.

لابد من وضع قلادة من الصوف تتماشى مع لون الخيل منذ صغرها ويغيرونها مع مراحل السن، وهذه تزين الفرس وتمنع الحسد، لأن الحسد معروف في عالم الخيل فيجعل من ينظر إلى الفرس يحول نظره إلى القلادة.٢٥ ونساء عرب المشارقة محجبات ولا يخالطن الرجال إلا لضرورة العمل وأما نساء الغرب فسافرات ويخالطن الرجال بعد الزواج.

ملابس عرب الشرقية

وزي العرب في الشرقية على أنواع كثيرة فرجال المشارقة يلبسون الطاقية الصوف أو الوبر (والكوفية) والعقال ونساؤهم يلبسن نقابا محلى بقطع من الذهب أو الفضة. وعرب الغرب يلبسون الطربوش المغربي لا يعتمون عليه وبعضهم يلبس العمامة والشملة (الحرام) والبعض يلبس العقال والطاقية (الكوفية كعرب الشرق).

وكانوا إلى عهد قريب يلبسون جلاليب من الصوف من غزل ونسج وصبغ أيديهم ويغلب علي جميع رجال العرب لبس العباءة ونساء عرب الغرب سافرات ويتميز كل نساء العرب بلبس حزام عريض احمر أو ابيض ويلبسن الحلي من الذهب أو الفضة في أنوفهن (الشناف) وآذانهن وأصابعهن ومعاصمهن (الدملج) وأرجلهن (الخلخال) ونحورهن وكلما كانت

الحى كبيرة دل ذلك علي ثراء لابسته ولو أدي إلى تشويه آذانهن وأنوفهن ويتخذن الوشم الأخضر علي الشفة السفلى والذقن وظهر اليدين للزينة.

ولهجة عرب الشرقية عربية محرفة وتختلف في جهة عن الأخرى فمثلا (يا وِلد بدل يا وَ لد ويا بِنِت بدل يا بِنْت والچمل بدل الجمل وهاضيش بدل ما هذا والغلا بدل الحب ، وغادي بدل هناك وإقهوى بدل قهوة).

نظام المقاضاة عندهم

ولعل أحسن العادات عندهم هو نظام المقاضاة. والقضايا نوعان: نوع خفيف وفي هذة الحالة يذهب الطرفان إلي قاض من قضاة العرب وهم أشخاص مشهور عنهم الاستقامة والصدق والعدل وقوة الحجة. وعادة لا تخلو كل قبيلة من عدد من الرجال تتوافر فيهم هذة الصفات ويرضى الطرفان بحكم القاضي وينفذونة في الحال أو بعد مدة وجيزة يحددها القاضي. أما النوع الثاني وهو المهم إذا كانت الخصومة شديدة لسبب من الأسباب فيذهب الطرفان المتخاصمان إلى رجل محترم من أفراد القبيلة ويجتمع الطرفان في منزله ويسمى صاحب المنزل في حالة (ملم) أي جامع بين الخصوم في منزله وهذا الرجل عليه أن يختار ثلاثة قضاة من رجال العرب ويعرض الأسماء الثلاثة على المتخاصمين وعلى الطرف الأول أن يختار اثنين من الثلاثة ويهدف الثالث أي لا يقبله وعلى الطرف الثاني أن يهدف قاضيا من الاثنين فيكون الطرفان قد قبلا التحكيم إلي قاض واحد ثم يذهب الطرفان إلى هذا القاضي في موعد محدد وأول ما يفعله القاضي أن يحدد مبلغا من المال يدفعه كل طرف ويسمى هذا المبلغ (الرزقة) وهذا المبلغ يظل عند القاضي حتى ينتهي الفصل في الدعوى. فيأخذ القاضي مبلغ المحكوم عليه أما الأخر فإن مبلغه يرد إليه وهذه الرزقة يأخذها القاضي نظير ماصرف من مأكل ومشرب وغيرهما وفي كثير من الأحيان يرفض القاضي هذه الرزقه إذا كان موسراً وبعد أن يقدم كل من طرفي الخصومة الرزقة يطلب القاضي من كل منهما ضامناً ويسمي عند العرب الكفيل. يقوم بكل ما يتأخرفيه صاحبه.

وفي يوم الجلسة يطلب القاضي من طرفي الخصومة شخصا ليدلي بحجتة أمام القاضي وبعد سماع المرافعة وحجج كل فريق يصدر القاضي حكمة. فإن قبل الطرفان هذا الحكم نفذ في الحال أو في مدة يحددها القاضي وإذا لم يقبل احد من الطرفين هذا الحكم تحال القضية علي القاضي الثالث وفي هذة الحالة ينفذ الحكم الذي وافق عليه اثنان وهذا مجمل وجيز لنظام القضاء عند عرب المشارقة.

وهناك حكم فصل للقضايا المهمة التي لا يوجد أدلة وألا وهى (البشعة) وهى عبارة عن آنية من معدن كالنحاس أو الحديد لها يد طويلة تبلغ حوالي ٦٠ سنتيمترا وقطرها يبلغ حوالي ٢٠ سنتيمترا وصاحبها رجل يسمى جربيع من عرب المشارقة بمدينة بلبيس بالشرقية والطريقة أن يذهب إلى جربيع هذا كل من المتهم والمتهم ويدفع المتهم مبلغاً من المال لجربيع الذي يضع كومه من الخشب ويشعل فيها النار ويحمى فيها البشعة حتى تحمر تماماً وفى أثناء ذلك ينصح المتهم أن يصدقه القول ويعترف فإذا لم يعترف وأصر علي لحس البشعة كشف جربيع على فمه ولسانه واخرج البشعة من النار ومسحها بيده وقدمها لمتهم ليلحسها بلسانه وهم يعتقدون انه إذا كان بريئا فإنه لا يصاب بسوء أما إذا كان مذنبا

فإنها تضره ضرراً بليغا ولا أدري ما السر في هذه الآنية اللهم إلا إذا كان الاضطراب والرعب يجفف الريق في حالة الشخص المذنب فتكون النتيجة وهو مطمئن القلب بمجرد لحسها في حين أن الاطمئنان والهدوء في حالة الشخص البريء يجعله يقدم عليها وهو مطمئن القلب فلا تصيبه بسوء وكثيرا ما دفعت هذه البشعة بعض المذنبين إلي الاعتراف وكثيرا ما كانت سببا في حقن الدماء وعادة لا يلجأ إلى البشعة إلا في الأمور الهامة كالقتل والأخذ بالثأر وجربيع هذا لا يبشع الفلاحين مطلقا ولا يبشع عرب الغرب إلا نادراً.٢٦

ونظام التقاضي عند عرب الغرب يختلف قليلاً عنه عند عرب الشرق وذلك أنه عند حدوث أية خصومة يعقد ما يسمى المجلس العرفي وهو يشكل من قاضيين أو أربعة كل طرف النصف من بين الرجال المعروف عنهم العدل والفراسة وحصافة الرأي ويشتهرون بأنهم قضاة العرب. ثم يجتمع القضاة في مقر الأسرة أو القبيلة التي حدث فيها النزاع وقد يجتمعون ويقررون ما يسمى حق العرب يدفعه كل كأمانة تحت يد القضاة وهو عبارة عن مبلغ من المال يكبر ويصغر بحسب أهمية النزاع. فقد يكون خمسة جنيهات أو عشرة وقد يكون مائه أومائتين ثم يدلي كل طرف بحجتة. ثم يجتمع القضاة ويصدرون حكمهم فمن كان مذنبا ضاع وأعطى للأخر كما ترد للبريء أمانته وقد يتنازل صاحب الحق عن حقة فتصفو القلوب وتزول الأحقاد وكثيرا ما تعترف الحكومة بأحكام المجالس العرفية.

الألعاب الشعبية عند قبائل عرب الشرقية

إنهم يهوون اقتناء الخيل وهم مهرة في تربيتها وتدريبها وركوبها ويعتقدون أن الخير معقود بنواصيها ويعرفون بيوتها وأنسابها واحسابها, ويدربونها علي جميع ألعاب الفروسية من كر وفر ورقص على المزمار والطبل وركوع ونوم وغيرها. ويجب هنا أن نذكر أن الخيل تنسب لأمهاتها لا لآبائها فهذا الحصان ابن فلان ولكنه من بيت أمه – الدهمة مثلا.

ومن بيوت الخيل التى أحضرها عرب الطحاوية وعليها تأسست مرابطهم (الدهمة – العبية – الصقلاوية – التامرية – الخلاوية – الشعيفية – النواقية – الشويمة – المعنقية – الخرساء – الكحيلة) وتتفرع من هذه البيوت فروع كثيرة، وعندما عمل عرب الطحاوية على شراء أمهات الخيل واستقدامها من الشام عمل كل شيخ على شراء أنواع من الخيل تختلف عما يقوم أخوه بشرائه من بيوت الخيل، ليتمكنوا من التبادل فيما بينهم من الطلائق الإنتاج.٢٧

ويحبون الرماية والصيد والقنص إذا يخرج بعضهم في الربيع والخريف على ظهور جيادهم وهجنهم ومعهم كلاب الصيد (السلوقي) والصقور والشواهين والعبيد والأدلاء والزاد والخيام إلي أطراف الشرقية وإلى سيناء وساحل البحر الأحمر لصيد الحيوان كالغزال والبدن والأرنب البري أوالطيور كالحباي والسمان والقطا والحجل والخضاري والبلبول وأبوفروة. ويحطون رحالهم في احد الأدوية كوادي الجفرة أو وادي الوطن ويخرجون من هذا المكان للصيد والقنص وطريقتهم في ذلك أن الصياد يتبع اثر الصيد ويطارده فإن كان غزالا أطلق في أثره صقرين آو ثلاثة بعد رفع الغطاء عن عيونها وتوجيهها نحوه وإن كان أرنبا اكتفى بصقر واحد وان كان بدنا لا تطلق الصقور في أثره لأنها تخشى قرونة الطويلة ثم يطلق كلب أو الكلاب في أثره كذلك فتطير الصقور حتى تكون فوق الصيد فتنقض عليه وترفرف بأجنحتها على عينيه ووجهه وتنشب

مخالبها فية فتعطل حركته حتى يدركة الكلب فيمسك به من رجله ويزيد في تعطيل حركته وياتي الصياد ويأخذه وكثيرا ما يستعمل الصياد بندقيته وخاصة في صيد الطيور وقل أن يخطئ الصياد الهدف سواء كان الطير حاطا أو طائرا وكثير من العرب يفضل صيد الطائر وهو طائر. ورياضة الصيد والقنص رياضة مفيدة تكسب العرب صحة وعافية وتروح عن نفوسهم وهم يعتقدون أنها تزيل الأمراض وتشفي العلل لركوبهم ومشيهم في الهواء الطلق .٢٨٠

ومن أمتع ألعابهم الشعبية: لعب الجريد وهي تقام في الموالد والأفراح وفيها يقف الفرسان بعضهم في مواجهة بعض على بعد مائتي متر على الأقل وكلما زاد عدد الفرسان على خمسة في كل صف كان ذلك أدعي إلي السرور، ويقوم فارس من احد الصفين جريا حتى يقابل زميله الآتي من الصف المقابل فيلمسه بعصاه (جريدته) أو رمحه ويعود بسرعة إلي صفه وزميله يطارده بدون أن يمكنه من أن يلمسه بعصاه و إلا عد مغلوبا؛ وقد يجري الفارس وراء منافسه ويرميه بعصاه فإذا أصابه عد غالبا و إذا لم يصبه عاد خاسرا.

وأما إذا تمكن الفارس المطرود من التقاط العصا التي رمي بها وسددها إلي زميله فكأن الرامي الأول قد قتل بسلاحه.وفي ثلاثينيات القرن الماضي كانت هذه اللعبة رياضة محببة طالما كان الحقد والعداوة بعيدين عنها فلما استغلت للانتقام ونتجت عنها أضرار ابتعد عنها العرب وأوقفتها الحكومة .إلى أن عادت باستحياء هذه الأيام.

وكان من ألعابهم القديمة لعب البارود. وكانت قديماً تقام في الأفراح أمام موكب العروس، وفيها يرمح الفرسان أمام هذا الموكب مظهرين براعتهم في الفروسية، وقد يقف الفارس على ظهر جواده وهو يجري بأقصى سرعته ويطلق بندقيته، وقد يضطجع علي جنب جواده بحيث تظهر ماسورة البندقية أمام صدر الحصان ثم يطلقها وهكذا. أما الآن فقد ظلت هذه الألعاب موجودة ولكن بدون نيران بسبب تضييق جهات الأمن المصرية علي ترخيص الأسلحة. وبرغم ذلك لا يزال يحتفظ العديد من عرب الشرقية بأسلحتهم القديمة والأثرية التي توارثوها عن أجدادهم. وقد أطلعني بعض عرب الطحاوية على أسلحة تاريخية لديهم بالإضافة لأسلحة حديثة يستخدمونها لحمايتهم أحياناً وخاصة تنشط تلك الأسلحة في الانتخابات المحلية والشعبية.

دق الكف

وهي تقام في الأفراح إذ يحتشد قبل العرس بنحو الشهر كل مساء شبان البلدة والبلاد المجاورة لها ويقفون على شكل نصف دائرة ويصفقون مع مد أيديهم إلي الأمام وجذبها إلي الخلف بنظام واحد ويرتلون بعض الألفاظ بنغمة واحدة وترقص أمامهم امرأة أو بنت محجبة لا يظهر منها شيء حتى وجهها وتلبس (حراما) يلف بشكل خاص من وسطها وتحزم فوقه بشكل خاص أيضا وتمسك في يدها عصا أو سيفا أو بندقية، وتسير أمامهم وهي تحجل وترقص بهز جسمها متنقلة من طرف نصف الدائرة الأيمن إلي طرفها الأيسر وبالعكس ومتقدمة ومتأخرة ويطلق عليها (الحجالة أو البيه) وكل ربع ساعة تقريبا يقف التصفيق والرقص.

ويبدأ أحدهم بإلقاء ثلث أغنية مترنما ورافعا صوته ثم يستمر التصفيق، وأخيرا يغني الثلث الأخير ويعيد معه الثلثين السابقين، وعند الانتهاء منها يهلل الجميع وتطلق طلقات نارية كثيرة. وهذه الأغاني ذات معانٍ مختلفة: فمنها ما يكون دائرا حول الغرام أو النجوى أو الشجاعة، ومنها ما يكون دائرا حول التغزل في (الحجالة) أو مدحها.

ولكل أغنية حداء خاص يتغنون في أثناء تصفيقهم، وقد يرتل أحدهم ما يسمي (المجرودة) وهي قصيدة طويلة دارجة في مدح الخيل أو الصقر أو الغزال أو الحجالة أو في الغرام.

والويل لمن اقترب من الحجالة فسرعان ما تضربه علي يده بالعصا أو السيف، وقد يخرج من بين المصفقين رجل يلعب بالعصا أو السيف مع (الحجالة) محاولا لمسها وهي تحاول منعه ولمسه، ويعتبر مغلوبا من لمس وينسحب من الميدان.

وهناك فى الدحية عند العرب ما يطلقون عليه (بوشان)٢٩ وذلك عند أفراحهم، وهو موال عربى يقول:

)شعرك يا بنت سبيب خيل ويا بنت علقى على الخيل وكثرى للأدهم عليقة بكرة سوق الاثنين لمى الحصى من طريقه.(

يرى عرب الشرقية ويتفق معهم الكثير فى أن الخيل تطرب٣٠. وتطرب إلى الطبول والمزمار البلدى، ولكنهم يرون أن الخيل تطرب فى مرابطها لا نتيجة لأدب وتعليم، ويرون أيضا ويؤكدون أنه لا علاقة بينهم وبين من يعملون على أدب الخيل بالمرة. فالخيل عندهم كسائر أبنائهم فهم لا يسمحون لابنتهم أن ترقص كما لا يسمحون لخيلهم كذلك، ويرون أنه من العار أن يرقص الحصان والحصان الذى يرقص يطلقون عليه النار فى التو والحين. فخيلهم لهم ولعزهم وجاههم وللإنتاج ولرياضاتهم المختلفة وخيلهم للحرب وللكر والفر٣١.

ومن أمثلة أغانيهم- :

)إِللِّى غَلاَهُ٣٢ بِالتَّحْنِين٣٣ إِنْسَاه يادَلِيلِي٣٤ وَاتْرُكُهُ(

ومعناها : (الذي لا يجدي في حبه التاحيل ويصر على الصد اتركه يا عقلي)

وحداؤها : (قديم الغية ينسى ليه)

ومن أمثلة المجرودة:

عِينَكْ عِينْ فَرِيدٍ٣٥ أَزْيَل٣٦ غريب ومكانه الأوعار٣٧

إِللِّي رَاعَ٣٨ الْقَنَّاص اجْفَل٣٩ وروّح مرعوب٤٠ ومحتار

خايف مِا لصَّقْرِ القاتل نِدَاوى٤١ مِتْكُوبِ بِحَمَارْ

ومن أشهر ألعابهم التي قد تجد أطفال العرب يمارسونها هي السيجة.وهي عبارة عن مربع مكون من خمس وعشرين أغنية أو تسع وأربعين عينا ويلعبها اثنان لكل منهما اثنتا عشرة قطعة في الحالة الأولى وأربع وعشرون قطعة في الحالة الثانية، وذلك لترك العين الوسطي خالية. وتتميز قطع أحدهما عن الآخر بأن تكون قطع الأولى من الطين مثلا والثاني من الحجارة أو الحصى، ويبدأ أحد اللاعبين بوضع قطعتين بنظام خاص ير سمة الذهن، ويليه الثاني بوضع قطعتين وهكذا بالتبادل حتى تملأ العيون كلها ماعدا الوسطى.

ثم يبدأ احدهما بنقل القطعة المجاورة للعين الوسطى إليها، ويتبعه زميله بحيث لو وقعت قطعة أحدهما بين قطعتين من قطع زميله (أكلها) أي رفعها وهكذا، ومن رفعت قطعة قبل زميله عد مغلوبا.

وهذه القطع تسمى (الكلاب) وهذه اللعبة تشبه الشطرنج إلي حد بعيد، ولها عند العرب فن مخصوص يجيده بعضهم، وقد يسافر أحدهم من بلد غلى آخر ليلاعب رجلا مشهورا بلعبها.

ومن ألعابهم أيضاً الحكشة أو الجدلة: وهي لعبة تشبه (الهوكي) تلعب بعصا معوجة من طرفها وكرة من الخرق ومجدول عليها بالحبال، وهي حجم كرة القدم، ويتكون كل فريق من حوالي العشرة على الأقل، ويقفون متقابلين كل في مكان معين أمام زميله، وتلعب على أرض واسعة محدودة المعالم، ويبدأ اللعب من وسط الميدان ويمرر كل فرد الكرة إلي أعضاء فريقه ويحاول الآخرون أخذها منه، ومن أوصل الكرة إلي نهاية الملعب في ناحية خصمه (إلى الرد) عد غالبا، ومن قواعدها عدم رفع العصا إلي اعلي من الرأس وعدم توجيه الوجه إلي جوانب الملعب والظهر غلى داخله وعدم إخراج الكرة إلي خارج الملعب، والجزاء في هذه الأحوال إعطاء الخصم الكرة ليضربها فرد من أعضائه من مكان الخطأ، وهي تلعب في الليالي المقمرة من شبان أشداء.

أما لعبة العشرة والعشرين : فهي تلعب علي أرض منبسطة طولها ثلاثون خطوة واسعة ، وتوضع عصا وعليها طاقية علي بعد عشر خطوات من احد طرفي الملعب ، ويقف أحد اللاعبين ومعه منديل كبير مجدول (طرة) في طرف المسافة الطويلة ويقف الثاني في طرف المسافة القصيرة ثم يلوح لهما الحكم بالجري وتكون مهمة من بدأ من المسافة القصيرة أن يخطف الطاقية ويعود إلى مكانه قبل أن يدركه الثاني لأنه إذا أدركه يستمر بضربه (بالطرة) حتى يصل إلي مكانه.

ولأفراحهم خصوصية ومذاق خاص: وذلك أنه قبل يوم العرس بنحو الشهر يحتشد كل مساء شبان البلدة والبلاد المجاورة (ويدقون الكف الذي سبق شرحه) حتى إذا جاء يوم العرس أعد هودج علي جمل تركب فيه العروس، ومعها بنتان أو ثلاث من أقرب قريباتها، ويسير خلف هذا الجمل تكثر أو تقل على حسب يسار أهل العروسين،وعلي كل جمل أربع أو ست نساء يغنين في أثناء سير المركب نحو بيت العريس، ويتبارى الفرسان إظهار براعتهم في ألعاب الفروسية والبارود كما سبق شرحه.

ويسير حول الموكب شبان ومعهم بنادقهم يطلقون منها طلقات نارية من حين لآخر ، وعندما يصل الموكب إلي منزل العريس تناخ الجمال وينزل من عليها .ويحمل العروس التي تكون محجبة أقرب الناس إليها كأخيها أو خالها وقد يحملها أحد عبيد أو خدم أبيها ، وفي هذه الليلة تنحر الذبائح وتقام الولائم.

وقديماً كان من عادتهم القبيحة في الأفراح انه إذا مر موكب عرس علي بلد فيها عرب خرج هؤلاء لدعوة الموكب فإن كانوا لا يضمرون شرا اكتفو بتقديم الدعوة والترحيب والتهنئة وتلقي الشكر وسار الموكب في سبيله مرحبا من الداعين ، وإن كانو يضمرون شرا لثأر قديم أو للحط من قدر أهل العرس أو النهب قدموا الدعوة وأصروا علي قبولها وأصر أهل

الفرح علي رفضها لأنهم يرون في ذلك أكبر عار فتنشب بين الفريقين معركة يكون غرض الداعين منها أن يستولوا علي جمل العروس ومن فوقه ، وغرض أهل العرس إحباط مسعاهم ، ولذا يختار جمل العروس من أشد الجمال شكيمة ومن أشرسها طبعاً، وعند نشوب المعركة ينزع مقوده لكيلا يستطيع أحد الاقتراب منه إلا صاحبه.٤٢

وفي كثير من الأحيان نجد أن الشاب العربي ليست له حرية في اختيار خطيبته، ولكن يختارها له أبوه وأمه كما أن البنت ليس لها من الأمر شيء فلا تسأل ولا يؤخذ رأيها، وإنما يخطر الشاب والبنت بعد انتهاء الاتفاق. وتختار الخطيبة من بين أقارب الشاب، وتفضل بنت العم كما يفضل ابن العم، وفي بعض الأحيان النادرة يفهم الأب والأم ميل ابنهما فيختاران له من يحبها وبخاصة إذا كانت قريبته.

وكما أن العربي يغالي في أفراحه كذلك في أحزانه وبخاصة إذا كان الميت شاباً أو رجلاً . فتقام ليالي المأتم التي لا تقل عن ثلاث وتنحر الذبائح ويأتي المعزون، وتكون أمارات الحزن بادية علي أهل الميت فيطلق الرجال لحالهم ولا يهتمون بمظهرهم وملبسهم وهندامهم. وتقيم النسوة منادب وهي عبارة عن حلقة من النسوة وسطها امرأة تندب وتلطم وهن يرددن حولها ويندبن و يلطمن الخدود، ويرددن عبارات تنم عن الحزن، ويستمر الحزن عاماً كاملاً لا تزين، ولا تعطر، ولا أفراح، ولا مواسم، ولا أعياد، وحتى الضحايا لا تنحر، وتلبس الملابس السوداء، وقديماً كانت عندهم عادة سيئة ضارة وهي عدم بياض النحاس لمدة عام.٤٣ .

وعلى كل حال فنحن نرى الآن أن تيار المدينة قد جرف كثيراً من عادات عرب الشرقية وتقاليدهم فاندمجوا فى المصريين.خاصة بعدما أُلغي الامتياز الذي كان ممنوحاً لهم في ٨ سبتمبر سنة ١٩٤٧م. كما يوجد الكثير من عامة الناس في مصر أصلهم من شبه الجزيرة العربية, ولكنهم لم يهتموا بإثبات جذورهم فضاعت وأصبحوا معتبرين كبقية المصريين وامتزجوا معهم وشكلوا سبيكة حضارية واحدة وربطت بينهم عوامل صنعها الله ودعمتها إرادة القدر ولم تفتعلها تصاريف الإنسان أو نقائص البشر.

لذلك يصح القول: إن عوائد الكرم وطبائعه الشعبية التى وضحت معالمها فى سكان الشرقية وأقرانهم من أقاليم مصر الأخرى قد ارتبطت بجذورها العربية والوطنية فى آن واحد حين انصهر العنصران على جنبات نهر النيل المعطاء لتنسج وشائج تعكس درجات عالية من السمو الإنسانى الذى يتجه إلى الآخر إما فداء له أو وصلاً ومحبةً وإكراماً وحنواً عليه. وكلها وشائج ترتفع بالسلوك الإنسانى وتجعل لوجوده وحياته معنى وقيمة مضافة إلى مجتمعه ناهيك عن أنها تخرجه من منظومة الأنانية والبخل والجشع والتى تطرد تلقائيا كل معانى «القناعة» ولا تدع مجالاً لمفهوم الكرم والإيثار الذى سيبدو بالنسبة لكثيرين أمراً غير قابل للتصديق.

مراجع وهوامش

- ١عزازي على عزازي :قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة (مطبوعات مؤتمر الشرقية الأدبي, الزقازيق٢٠٠٢م),ص٧

– ٢أحمد لطفي السيد :قبائل العرب في مصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة ٢٠٠٨م),٣٢–٣٨

– ٣على حلمي: الدليل لعمد ومشايخ البلاد (الطبعة الثانية , مطبعة الرحمانية بمصر, القاهرة ١٩٢٥م),ص٦٥

– ٤أحمد لطفي السيد :مرجع سابق , ص١٠ وما بعدها وانظر الشرقية وسيناء :بحث نشرته منطقة الزقازيق التعليمية (الزقازيق ١٩٤٩م),ص٤٢؛وانظر : المجلة السنوية لمدرسة الزقازيق الثانوية , عدد عام ١٩٣٩م, ص٨٩

– ٥أحمد السيد سرحان : الحوف الشرقي من الفتح العربي حتى نهاية الدولة الفاطمية (رسالة دكتوراه ـ غير منشورة ـ آداب الزقازيق ١٩٩٥م),ص٣٥٨

– ٦نفسه , ص٣٥٧

– ٧المقريزي (تقي الدين أحمد بن على) (ت٨٤٥هـ): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار(ج١,طبعة الذخائر),ص٨٠ وما بعدها

– ٨طارق البشري:المسلمون والأقباط في إطار الجماعة الوطنية (دار الشروق, القاهرة١٩٨٨م),ص٢١

– ٩أحمد لطفي السيد : مرجع سابق, ص٢٩

– ١٠مجلة مدرسة الزقازيق الثانوية,ص٩٢

– ١١نعوم شقير: تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها(الطبعة الثانية, مطبعة دار الكتب والوثائق القومية, القاهرة ٢٠٠٥م),ص٥٤١

– ١٢الشرقية وسيناء :بحث منطقة الزقازيق التعليمية ١٩٤٩م,ص٤٩

– ١٣نعوم شقير :تاريخ سيناء و ص٢٦٣؛ أحمد لطفي السيد : قبائل العرب في مصر ,ص٩٢

– ١٤نعوم شقير : تاريخ سيناء , ص ٧٢٤؛ أحمد لطفي السيد : قبائل العرب , ص ٣٨ ؛ مجلة مدرسة الزقازيق الثانوية ١٩٣٩م , ص٩٤

– ١٥على حلمي :دليل العمد والمشايخ , ص٦٦

– ١٦مجلة مدرسة الزقازيق الثانوية سنة ١٩٣٩م , ص٩٤ ؛ إصدار منطقة الزقازيق التعليمية سنة ١٩٤٩م,ص٥٠

– ١٧لقاء مسجل فيديو مع الشيخ الطحاوي سعود من مشايخ العرب الطحاوية بجزيرة سعود مركز الحسينية بمحافظة الشرقية يوم ٢٠٠٨/٤/١١م

– ١٨عمرو عبد العزيز منير : الشرقية بين التاريخ والفولكلور ,ص١٧٧

– ١٩عمرو عبد العزيز منير : الشرقية بين التاريخ والفولكلور (الطبعة الأولى , دار الإسلام للنشر٢٠٠٤م), ص١٨٥

– ٢٠الخراج: جمع خرج وهو يصنع من الصوف الطبيعى.

– ٢١أخف حدة من اللجام ويستخدم مع الخيل الناضجة من سن سنتين فأكثر.

– ٢٢وهى لركوب المهارة وهى سلسلة من الحديد ويخرم بها فم المهر ويستخدم أيضا مع القرطمة لربط الحصان منها.

- ٢٣وهو ما يلف حول رأس الفرس ويحمل الرشمة وتزين بأشياء كثيرة ويكون خفيفا وشحيحا.
- ٢٤لبب: وشاح من الصوف يوضع على صدر الفرس وتتدلى منه بعض الكراريت الجميلة.
- ٢٥الطحاوي سعود لقاء مسجل يوم ٢٠٠٨/٤/١١م بجزيرة سعود حسينية بالشرقية , وانظر :الطحاوي سعود الخيول العربية جلة الفنون الشعبية, العدد٦٦/٦٧,صفحات متنوعة
- ٢٦لقاء مع بعض عرب الطحاوية يوم ٢٠٠٨ /٤/١١م؛ مجلة مدرسة الزقازيق سنة ١٩٣٩م, ص٩٩
- ٢٧لقاء مع الشيخ الطحاوي سعود, والشيخ الدكتور حاتم الطحاوي يوم ٢٠٠٨/٤/١٥م.
- ٢٨الشرقية وسيناء ,مرجع سابق , ص٥٥
- ٢٩موال يطلق أثناء الدحية.
- ٣٠تميل إلى الأنغام والموسيقى.
- ٣١الطحاوي سعود لقاء مسجل ٢٠٠٨/٤/١١م
- ٣٢الحب
- ٣٣التاحيل
- ٣٤عقلي
- ٣٥غزال
- ٣٦جميل
- ٣٧الجهات الوعرة
- ٣٨رأى
- ٣٩خاف
- ٤٠خائف
- ٤١الصقر الطويل الجناحين
- ٤٢مجلة مدرسة الزقازيق الثانوية عدد١٩٣٩م,ص١٠٠؛ مجلة منطقة الزقازيق التعليمية ١٩٤٩م,ص٥٩
- ٤٣نفسه ,ص٦٠

حرفة صناعة الحناطير وعربات الكارو / دراسة انثروبولوجية في محافظة الدقهلية[٧]

في الواقع إن الحنطور وجد في الحضارات القديمة ولكن ليس بالضرورة بنفس الشكل الذي نراه الآن أو بالتسمية الشائعة عنه. وكانت بداياته منذ آلاف السنين في آسيا عندما اخترعت العجله التي أدت إلى ثورة في وسائل المواصلات حولت الزحافة من مركبة يلزم سحبها على الأرض بقوة إلى وسيلة تجري نسبياً برفق وسهولة.

ومن المحتمل أن العجلة قد تطورت أصلاً عن استعمال جذع الشجرة كدرافيل لنقل الأحمال الثقيلة، فإذا كان الجزء الأوسط من الجذع يجذ ليترك محوراً (دنجل) ينتهى بعجلة صلدة عند كل من طرفيه، ويمكن تثبيته تحت زحافة تصبح مركبة بعجل.

ولا يعرف متى حدث هذا لأول مرة، وإذا كان هذا هو ما حدث فعلاً، فالعربات الأولى نظراً لكونها من الخشب القابل للفناء، قد تلاشت ولم يمكن التأكد من وجود مركبات بعجل إلا بعد ظهور النماذج والرسومات ومن المؤكد أنها كانت معروفة عند السومريين في عصر مبكر حوالى ٣٥٠٠ق.م. ثم شاع استعمالها حوالي ٣٠٠٠ ق.م. في جميع أنحاء النصف الشرقي من الهلال الخصيب، وفي ٢٠٠٠ق.م. ظهرت في آسيا الصغرى، والأمر الشائع أن المصريين لم يعرفوا العجلة حتى أدخلها الهكسوس.

والواقع أن العجلة كانت معروفة في مصر قبل عصر الهكسوس وربما كان استعمالها على نطاق ضيق لأن المصريّ كان يعتمد على النيل في تنقلاته وخاصة أن هذه العربات لا تصلح لنقل الأحجام الضخمة أو الثقيلة، إنما ينسب إلى الهكسوس إدخال العجلة الحربية السريعة.

وفي عهد الدولة الحديثة (١٥٨٠-١١٠٠ق.م) كانت هناك العجلة وتجرها الثيران وكانت تستخدم غالباً لنقل الزاد إلى عمال المناجم وعلى ذلك فقد كانت نوعاً من عربات النقل، أما المركبة فإننا نعرف عنها الكثير فكانت تستعمل للسفر والصيد في الصحراء وفي القتال وقد كانت عبارة عن عربة صغيرة خفيفة للغاية لاتسع أكثر من ثلاثة أشخاص واقفين وكانت المركبة دائماً ذات عجلتين فقط مثل الحنطور الشائع الآن تصنعان بعناية من مختلف الأخشاب وكان لها أربعة أنصاف محاور ومنذ النصف الثاني من الأسرة الثانية عشرة صار لها ستة محاور وفي النادر ثمانية أما المركبة الأسيوية فكان لها أربعة) وكان قطبها(الدنجل) تحيط بها من الأمام ومن الجانبين جدران رفيعة من الجلد المشدود أو سياج(درابزين) خفيف من الخشب المقوس أما (العريش) فكان مثبتاً من طرفه الخلفي في هذه القاعدة وكان يربط مع السياج بالسيور زيادة في الاحتياط وفي قمته خشبة متعارضة عقف طرفاها ليثبت فيهما جهاز فرس المركبة، وقد كان هذا الجهاز بسيطاً للغاية، فلم يكن المصريّ يعرف استخدام (العدة) الخاصة بالخيول في العربات وإنما كان يحيط صدر كل من الفرسين بسير عريض بالخشبة المتعارضة للسلب، وبهذا فقط كان الفرسان يشدان العربة، ولكي لا يحتك هذا السير برقبة الفرس

[٧] محمد غنيم- حرفة صناعة الحناطير وعربات الكارو / دراسة انثروبولوجية في محافظة الدقهلية- العدد ٥ – حرف وصناعات- مجلة الثقافة الشعبية، البحرين.

كانت توضع تحته من الخلف قطعة عريضة من الجلد (الكفل) يمر منها سير أقل عرضاً يتصل بالسلب من تحت البطن ليمنع السير العريض من أن ينتقل من مكانه ولقيادة الخيل كانت تستعمل الأعنّة وكانت تمضي فوق (عقافة) في الكفل إلى الشكيمة وكانت طريقة لجام هي نفس الطريقة الحالية الشائعة في كل مكان، ومنذ الأسرة التاسعة عشرة كانت تستعمل أيضاً الأغطية لعيون الخيل١.

على هذا النحو كانت تصنع سائر المركبات المصرية ولم يكن يختلف بعضها عن بعض إلا من حيث ازدياد أو قلة فخامة جهازها، وفي كثير من الأحيان كانت سيور جهاز الفرس وكذلك كساء الجلد لصندوق العربة يلون بلون أرجواني كما كان هذا الكساء يحلى بزخارف ومناظر مطبوعة، وكانت المركبة الملكية بطبيعة الحال تفوق غيرها وجاهة وعظمة وكان لابد من تمويه سائر الأجزاء المعدنية فيها بالذهب، وكانت الخيل تحمل ريشاً ملوناً يستقر في بعض الأحيان فى رؤوس صغيرة تمثل رؤوس السباع، وحتى مسمار العجلة كان يشكل على هيئة أسير أسيوى.

ويدل هذا الإعداد الفخم وحده على عظيم تقدير المصريين للمركبات والخيل في الدول الحديثة، وقد كان الفنان لا يجنح عن تصويرها كلما تسنى له ذلك وكان وصفها وتجميلها من الموضوعات المحببه عند أدباء هذا العصر، ولم تكن تخلو أسرة من أسر الأشراف من سائق مركبة وكانت وظيفة (السائق الأول لجلالته) من الأهمية في البلاط بحيث كان يشغلها حتى الأمراء وكانت تطلق أسماء لها رنين زوجان من الخيل لسيتى الأول (١٣٠٩-١٢٩١ق.م) (آمون يمنح القوة) و(آمون وافاه النصر).

ولم تستعمل المركبات في مصر الإسلامية ويبدو أن ذلك كان راجعاً إلى ازدحام القاهرة وضيق الشوارع فكما يذكر جاستون فييت أن القاهرة كانت مزدحمة لدرجة أن ثلاثة أو أربعة أشخاص لا يمكنهم السير في شارع دون أن يصطدموا ببعض، وكان أكثر الشوارع والأزقة قصيرة وضيقة فقد بلغ طول بعضها مسافة بيتين أو أكثر قليلاً بحيث أن المدينة كانت تبدو وكأنها خليط من البيوت لدرجة أن الجمل بحمولته كان كفيلاً بعرقلة الحركة في الشوارع وبالإضافة إلى ضيق الشوارع كانت توجد المصاطب التي وضعت أمام الحوانيت وكذلك (المنظر الذي لانزال نشاهده إلى الآن) الباعة المتجولون يرصون سلعهم على هيئة أكوام على أرض الشارع ومما يدل على استحالة استخدام المركبات ما حدث عندما أمر السلطان الغوري في عام ٩١٨هـ بنقل المدافع من المسبك إلى تربة العادل حتى يجربها هناك فوضعت على عجل وسحبتها الأبقار وكانت عملية شاقة جداً رجت لها الأسواق٢.

لذلك كانت الخيل هي وسيلة التنقل لدى النبلاء وذوي المكانة الاجتماعية بينما كان باقي المواطنين يستعملون الحمير وكانت تقف عند تقاطع الطريق ينتظرون الزبائن الذين يرغبون في ركوبها سواء داخل المدينة أم خارجها ويقال أنه كان من أطرف المناظر رؤية هذا العدد الضخم من الحمير التي تزين ببرادع كاملة من الحرير وقد طليت آذانها وأعرافها باللون الأصفر. وذكر ابن بطوطه أنه كان يوجد بمصر ثلاثين ألف مكاري وقد قدر بعض الرحالة عدد المكارين بنفس العدد الذي ذكره ابن بطوطه وكان ذلك في أواخر القرن الثامن عشر ويذكرون أن المكارين كانوا يتقاضون أجورهم حسب

طول المشوار ومدته ويتراوح من ٨ إلى ١٠ باره للذهاب من طرف المدينة إلى طرفها الآخر ومن ٣٠ إلى ٤٠ باره اذا شاء العميل الاحتفاظ بالركوبة نهاراً كاملاً ويبدو أن استخدام المركبات والتي سميت في خطط علي باشا مبارك باسم «هنتور» عادت في عهد خلفاء محمد علي، فتعرف أن الخديوي إسماعيل وهذه حادثة طريفة عندما دعا ملوك أوروبا وأمرائها لحفل إفتتاح قناة السويس وحضرت معهم «أوجينى» إمبراطورة فرنسا، أمراءها بأن تعمل مطبات على الطريق التي ستسلكها أوجينى في طريقها لزيارة الأهرامات وكان الخديوي إسماعيل يرافقها في تلك الزيارة وكان الغرض من هذه المطبات هو أن تميل عليه ويميل عليها في اهتزاز الحنطور.

وكان الحنطور في تلك الفترة أواخر القرن التاسع عشر أحد الوسائل الهامة للتنقل داخل المدن خاصة للطبقتين العليا والمتوسطة، ويذكر علي باشا مبارك بأنه يوجد بمدينة القاهرة ألف وستمائة وخمس وسبعون عربة من العربات الكرلو والصندوق وأربعمائة عربة من عربات الركوب المملوكة لأصحابها وأربعمائة وست وثمانون عربة من عربات الركوب المعدة للأجرة وعشر عربات بقارى وكان عدد عربات الركوب الخاصة في الاسكندرية مائة وثمان وثلاثون مزدوجة، ست وثمانون مفردة وثلثمائة وستة وأربعون هنتور.

ولكن متى بدأت حرفة صناعة الحناطير؟ يذكر بعض الرواة وهو في الوقت نفسه أحد صانعي الحناطير في مصر بأن صناعة الحناطير بدأت غالباً في أوائل القرن التاسع عشر وقد ظهرت في مصر منذ أيام محمد علي باشا عندما كانوا يستوردون تلك العربات من إيطاليا وفرنسا وإنجلترا حيث كانت تأتي في صناديق ويتم تركيبها في مصر على يد الصناع الإيطاليين الذين تعلم منهم المصريون هذه الحرفة وقد استطاعوا تقليدها بمهارة بل وقاموا بصناعة عربات الركوب وأضافوا إليها بعض التعديلات ومن أهمها ابتكار طراز خاص بمصر يسمى (نصف دوران) تكون فيه الكنبة الخلفية مستديرة الجوانب وهذا الطراز أقوى إحتمالاً من المستورد.

وكان هناك أنواع كثيرة للحناطير منها نوع ايطالى «روشيل» ويستورد من فرنسا ونصف دوران وقد سبق ذكره، بيزابيه وهو مقفل ويوجد منه في المتحف الحربي وآخر يسمى «كومبيل» ومنها اشتقت كلمة « أتومبيل» أي سيارة باللغة الفرنسية لأنه يشبهها وهو أيضاً مقفل وكان يستخدم هذا النوع في زفة العرائس٣.

صناعة عربات الحنطور

مما يلفت النظر للحنطور الزينة التي يضعها السائق أو الصانع عليه وهي غالباً من النحاس وهي عبارة عن وحدات زخرفية مختلفة تمثل أشكالاً متنوعة ومن تلك الأشكال السمكة وهي تدل على الرزق الوفير والنسل في الموروث الشعبي وتوجد وحدات أخرى للزينة مثل خمسة وخميسة والدائرة المخرمة وتسمى كفة وأيضاً نصف دائرة وكلها كما يعتقد واضعوها انها تقي العربة من الحسد، وعلى كل من جانبي الحنطور يوجد فانوس وهو مصنوع من النحاس. ومن مسميات أشكال الفوانيس الفانوس البيضاوي والفانوس قرن غزال، وللفانوس عمر افتراضى أيضاً حيث يستمر صالحاً عشرة سنوات أو أكثر قليلاً والفانوس على شكل علبة مربعة الشكل ولها أربع واجهات واجهتان من النحاس، والأخريات

من الزجاج البنور، وله من أسفل ذراع يفك بقلاوظ لإدخال اللمبة داخل الفانوس وتثبت في المسمار وقبل ذلك قديما كانت توضع شمعة بفتيل وتسمى سوكريجة ولها خزان صغير يملأ بالجاز، أما الآن فتستعمل لمبة ببطارية، وللفانوس حلية من أعلى تسمى برنيطة وهي تشبه البرنيطة إلى حد كبير ومفتوحة من أعلى لكي تقوم بوظيفة المدخنة وترجع أهميتها أيضاً إلى أنها تقوم بتجميع الواجهات الأربع للفانوس، ورغم إستعمال اللمبة إلا أنه ما زالت توضع البرنيطة والسوكريجة بخزان الجاز للحفاظ على الشكل القديم، ويوجد فانوس ثالث يتم تركيبه في العربة أسفل الصندوق ويكون لونه أحمر ويسمى فانوس خطر، وتوضع على ذلك الفانوس إشارة حمراء تعكس ضوءاً أحمر إذا ما سلط عليه ضوء من الخلف.

وكما هو واضح فإن معدن النحاس يمثل عنصر الزينة الأساسي في الحنطور فيدخل في كسوة السلم وزينة الكبود وفي الفوانيس وأيضا نجده يكسى به مسند كرسي السائق واسمه المعروف به الدرابزين وهو من الحديد المكسو بالنحاس الورق مثل الذهب الذي تذهب به الكراسي فهو عبارة عن شريط نحاسي أصفر يلف على الدرابزين ومن الأجزاء النحاسية أيضاً في الحنطور الجرس الذي نسمعه مصاحباً لوقع الخيل حينما يعترض الحنطور عارض والجرس عبارة عن علبة مستديرة داخلها ماكينة نحاس مركب بها سوستة تضغط على الشاكوش الموضوع يمين طاستين من النحاس ويركب الجرس في أرضية الحنطور تحت رجل السائق ويبرز منه مسمار عندما يدوس عليه السائق يضغط على الشاكوش ويضرب في الطاستين.

ويبقى بعد هذا من الحنطور آلته الحية وهو الحصان ولحصان الحنطور عدة يلبسها وهي عبارة عن الصرع والرقبية ويقوم السروجي بتصنيع تلك العدة ويثبت الصرع في العربة بواسطة عريشان، عريش على كل جانب، وهو عبارة عن قائم خشبي ويطلى هذا القائم بالبوية أو يكسى بالجلد٤.

ويعمل الحصان يومياً لمدة اثنتي عشرة ساعة تقريباً وقيمة غذائه يومياً تكلف صاحبه حوالي ثلاثة جنيهات أسعار عام ١٩٨٩، وذلك في محافظة المنيا أما في محافظة الاسكندرية فيتكلف طعام الحصان، وهو عبارة عن ذرة وفول وبرسيم أو الموجود منهما ولكن الشعير يعتبر أساسياً بالنسبة له ويمكن أن يبدأ الحصان عملية جر الحنطور وهو في سن الثانية والنصف وذلك بعد أن يكون قد جاز تدريبات شاقة على عملية الجر هذه ويستمر في العمل إلى سن العاشرة أو بعدها بقليل. قد اختلفت وظيفة الحنطور من عصر إلى آخر وكذلك من مدينة لأخرى ففي أواخر القرن التاسع عشر كان يعتبر وسيلة الانتقال الرئيسية لأبناء الطبقة العليا أما عامة الشعب فكانوا يستخدمون الركائب في التنقل وزاد الإقبال عليه من قبل طبقات الشعب المختلفة في أوائل القرن العشرين إلى أن انتشرت وسائل المواصلات العامة من عربات سوارس والترام ثم الأتوبيس بعد ذلك، وإن ظل استعماله موجودا خاصة في المناطق التي لاتصلها تلك المواصلات أو لمن يرغب في أن يكون بمفرده، ويذكر بعض المعمرين أن أعداد الحناطير كانت كثيرة جداً أمام محطات السكك الحديدية في مختلف المدن وخاصة باب الحديد وأنه في أربعينات القرن العشرين كان يأخذ الحنطور من باب الحديد إلى حي المنيل بخمسة قروش والآن يقوم بنفس الوظيفة ولكن في عواصم المحافظات والمدن خاصة تلك التي لم تنتشر بها عربات التاكسي

الداخلية فهي محدودة الحجم لا تحتمل التاكسيات مثل مدن المحافظة وإن كان استخدامه يتزايد بكثرة داخل مدن الأقليم خاصة في الشتاء مثل مدينة بلقاس وشربين والسنبلاوين ودكرنس والمنزلة والمطرية.

وصناعة الحناطير من الحرف الشعبية التي تتميز بها بلقاس وشربين عن سائر مدن وقرى الدقهلية وهي مهنة متوارثة وتقع الورشة في طريق فرعي داخل البلد وتصل مساحتها إلى ١٠٠م تقريباً بينما يبعد عنها المخزن بحوالي ٥٠٠م ويقع في مبنى آخر ومساحته حوالي ٣٠٠م ويستخدم في تخزين الحناطير بعد الإنتهاء من صناعتها، والمبنى الذي يضم الورشة عبارة عن عمارة من أربعة طوابق تقع الورشة في الدور الأول وتحتوي على-:

-منشار كهربائى : يستخدم لشق الخشب.

-ساروخ: عبارة عن قرص يدور بالكهرباء ويستخدم في تقطيع وتنظيف الحديد.

-المثقاب : آلة كهربائية تستعمل في خرم الحديد والخشب.

-المخرطة : تستخدم في تشكيل الأخشاب.

-شاكوش : لدق المسامير.

-قدوم : وهو آله تشبه الشاكوش إلا أن لها من الأمام سلاحاً مسنوناً وتستخدم في تنجير الأخشاب.

-الكور الكهربائي : يستخدم في تسخين الحديد.

أما مراحل الانتاج فإنها تتم في الورشة وخارجها وذلك على النحو التالى-:

-تتم جميع مراحل تصنيع الهيكل في الورشة بواسطة الحرفيين.

-يتم التنجيد داخل الورشة ولكن بواسطة سروجى يأتي من المنصورة.

-يتم دهان الحنطور داخل الورشة بواسطة بهيجي يأتي من المنصورة أيضاً.

-أما الفضيات المستخدمة في تزيين الحنطور من الخارج فيتم طلاؤها في ورشة لطلاء النيكل والفضيات بالمنصورة.

-وأخيراً يتم تخزين الحنطور بالمخزن الذي يقع في نفس الشارع الذي يضم الورشة.

-وتقوم الورشة بالوظائف التجارية والإنتاجية معاً وتلعب هذه الورشة دوراً اجتماعياً هاماً في المجتمع المحلي الذي توجد به خاصة اذا علمنا ان وسيلة المواصلات في بلقاس هي الحناطير فلا يوجد سيارات أجره «تاكسي» في بلقاس هذا فضلاً عن ان الطلاب في الإجازة الصيفية يلجؤون للعمل على هذه الحناطير كوسيلة لشغل الفراغ وإيجاد مصدر مؤقت للربح في الإجازة.

-ولا يوجد مصادر للتهوية داخل الورشة سوى الباب الرئيسي إلا أنها مضاءه باللمبات الكهربائية ونظراً لطبيعة العمل فإن هناك ضوضاء عالية تصدر عن تقطيع وتشكيل الخشب والحديد وتركيبهما في الهيكل النهائيّ للحنطور إلا أن هذه الضوضاء لا تؤثر على التفاعل الاجتماعي والعلاقات بين العاملين بالورشة نظراً لأنهم جميعاً أخوة ولا يوجد إعتماد كبير على المجتمع المحلي في توفير المواد الخام حيث إن الخشب والحديد يأتي الجانب الأكبر منهما من المنصورة.

أما الجلود فتأتي من طنطا كما لا يوجد إعتماد على المجتمع المحلي في تدبير العمالة حيث لا يعمل في هذه الحرفة أحد من خارج العائلة بل يورثها الأب لأبنائه كما أن الورشة ملكية جماعية للأب والأبناء.

وتختلف أنواع الحناطير كالآتي-:

- ١حسب الخامات المستخدمة يوجب:

-بويه كحلي أو عنابي «حنطور من الجلد.«

-شلستين جلد « من الشلستين والجلد.«

-مشمع خفيف « يكون من المشمع.«

- ٢حسب الشكل يوجد:

-حنطور طلياني: يكون جسم الحنطور مربعاً وهو أفضل في شكله وأصغر في حجمه وهناك إقبال شديد عليه.

-حنطور مصري: يكون جسم الحنطور دوران وحجمه أكبر ويكون الإقبال عليه أقل.

-حنطور نمساوى: يكون كبير الحجم وجسمه على شكل دورات ولكن لا يوجد إقبال عليه لأن شكله غير جيد.

وعن التطورات التي لحقت بهذه الحرفة فهناك العديد منها فمن ناحية الشكل أو الحجم فقد صغر حجم الحنطور لكي يكون أجمل كما تم تزيينه بقطع الفضيات هذا فضلاً عن إضافة الإضاءة الكهربائية للحنطور من الداخل إضافة إلى « الكلاكسات» التي اضيفت جديداً للحناطير.

ولكن يلاحظ ان الحرفيين لا يرضون عن هذه المهنة ويرون ألا مستقبل لها وأنهم يعملون بها فقط لأنها مهنة الوالد الذي يرفض تركها أو تغييرها لذلك فإن الأبناء يمكن أن يعملوا في أيّ مهنة أخرى أو يقبلوا على السفر للخارج.

مراحل صنع الحنطور هي:

- ١جسم الحنطور: صندوق خشب « خشب شجر» وهو عبارة عن قطع منفصلة تركب مع بعضها ويركب معها أبلاكاش وهو «جسم الحنطور» وداخل هذا الجسم الخشبي إطار حديدي يبطن به الصندوق.

- ٢ومن الأمام يوجد آلة حديد تلف «اسطواناتين متحركتان» وتساعد الأسطوانتان على حركة الحصان ولف جسم الحنطور.

- ٣على جانب الاسطوانتين يوجد ٤ سست ٢ أمام و٢ خلف وتعمل هذه السست على تلافي المطبات « كمساعدين للسيارات العادية.«

- ٤العجل: وهو عبارة عن اسطوانة خشب تنقر من الدورات ويركب بداخلها قطع من الخشب على شكل دوران العجلة ليعطي الشكل النهائي للعجلة ويركب فوق هذا الشكل داير من الخشب ثم دائر حديد فوق الخشب ليحكم العجلة ثم إطار كاوتش فوق الحديد وهو عبارة عن كاوتش عربات نقل يشق الجزء الأمامي منها ثم يركب في العجلة.

– ٥حاملان للصندوق: بالعصب وهما من الحديد أما العصب فهو من الخشب.

وهذه هي المراحل النهائية لاكتمال جسم الحنطور.

–بالنسبة لزينة الحنطور فهي كالتالي–:

– ١الدهان: حيث يبطن الخشب ويغطى بقشرة معجون ثم يسنفر الخشب ويزهر بلون فاتح ويبطن بلون أفتح حتى يصل إلى اللون الأزرق الزاهي . ويتم الحصول على هذا اللون من «زهرة الغسيل وورنيش ونفط وتنر. «

وهناك ألوان مختلفة لتزيين الحنطور منها: كحلي، عنابي، زيتي.

ويزخرف بألوان أخرى أحمر، لبني، ثم يغطى بوش ورنيش للتلميع.

– ٢السلالم: وهي تسهل عملية الصعود إلى الحنطور مع ملاحظة وجود دنجل: وهو حامل العجل من الخلف.

– ٣فرش الكابوت من الداخل: وله ٣ جرايد أو ٣ حوامل من الخشب.

ويبطن ببطانه صوف من الداخل والغلاف الخارجى للكابوت من الجلد ويشد الكابوت من الجانبين عن طريق صوالب وهذه الصوالب متحركه وذلك لكشف الكابوت أو تغطيته.

–وبالنسبة للتنجيد داخل الحنطور:

يوجد في الكابوت كنبتان: الكنبة الداخلية تكون أعرض من الكنبة المواجهة لها والكنب يكون بداخلها سست لتكون مريحة وهي مزخرفة وتبطن بمشمع وهذه الكنبات بعضها ثابت « الداخلية » والبعض الآخر متحرك « ٣ كنبات.«

–ويوجد ٤ زخارف وهم حماية من الأتربة وساتر للحنطور.

–المرايا الأمامية وتتكون من حديد مكسُوّ بالجلد وتزخرف بإشارات وفوانيس وتركب في حامل للإضاءة ليلاً والجرس يركب اسفل الصندوق.

بالنسبة للتخصص وتقسيم العمل فى هذه الحرفة فيوجد في هذه الحرفة تخصصات وتتمثل في–:

– ١الحاج الكبير يقوم بصنع الجسم الخشبي للحنطور.

– ٢أولاده يقومون بعمل الغلاف الحديدي لجسم الحنطور.

– ٣المنجد الذي يقوم بتنجيد كنب الحنطور.

– ٤هناك من يقوم بصنع عجل الحنطور.

– ٥هناك من يقوم بدهان جسم الحنطور«عمه. «

–وهناك بعض المراحل تقوم بها ورش فنية أخرى مثل–:

– ١الحديد والهياكل: تصنع فى ورش الحدادة.

– ٢البوهيجي: يقوم بدهان الحنطور« يقوم بعمله داخل الورشة. «

- ٣السروجي: يقوم بتنجيد الكنب « بالمشمع والبلاستيك والجلد.«

-وبالنسبة للأدوات التي تستخدمها هذه الحرفة فهي-:

-١الفارة والإزميل: تقوم بقطع الخشب بالمنشار ثم تلميعه بالفارة وإزالة الزوائد.

-٢كورنار: يسخن عليه الحديد ويثبت بسندان في الأرض للدق عليه.

-٣الشنيور الكهربائى: ويستخدم في اللحام.

وبالنسبة للعملية الإنتاجية فهو يقوم بصنع الحناطير حسب الطلب وهو يعمل من الصباح إلى المغرب ويتخلل ذلك فترات من الراحة.

وبالنسبة للمواد الخام فهي متوفرة حيث إنه يحصل على الخشب من بلقاس أما السست فهي عبارة عن حديد يحصل عليه من المنصورة.

أما بالنسبة للضوضاء المصاحبة لهذه العملية فهي متوسطة وبالنسبة لاستخدام الأدوات الكهربائية فهو يستخدم أدوات كهربائية مثل الشنيور.

ويعمل بحرفة الوالد ٤ أبناء وليس لديه أي أبناء تعمل في مجال آخر غير الحناطير والمستوى التعليمي للأبناء هو حصولهم على مؤهلات متوسطة (دبلومات زراعية، صناعية، تجارية).

ويعمل في هذه المهنة منذ أكثر من ٢٥ عاماً وكانت لديه رغبة في توريث هذه الحرفة لأبنائه ولكن بعد التعليم.

وقد تدرب على يد الجد الأكبر واستغرق فترة طويلة في تعلم هذه الحرفة.

أما بالنسبة للصناع الحرفيين فلا يوجد في هذه الورشة أي حرفيين لأن لديه ٤ أبناء يعملون في ورشته.ويمارس الحرفة منذ أن كان في المرحلة الإعدادية.

وقام والده بتدريبه على قطع وتركيب الخشب وهذه الحرفة في مجتمع البحث «بلقاس» منذ أكثر من ٢٠ عاماً ولا يوجد ألقاب بينهم لأنهم اخوات.

ولايوجد عمالة أطفال ولكن قد يأتي في بعض الإجازات الصيفية بعض الأطفال في سن ١٢ سنة.

وهؤلاء الأبناء لا يعتزون بهذه الحرفة ولكنهم مهتمون بها لأنها مهنة الوالد. وأساليب التنشئة المهنية داخل هذه الحرفة هي الزعيق حيث أنه على حد تعبيرهم يقولون «كان بيزعق لنا لما نغلط من غير ضرب علشان نتعلم. «

وهذه المهنة متوارثة في العائلة منذ الجد الأكبر وهذه الورشة مستقلة بذاتها في عملها حتى إن المنجد والبوهيجي يقومون بعملها داخل الورشة نفسها.

العربات الكارو

توجد هذه الحرفة في شربين منذ زمن طويل لأنها وراثية ويوجد ٨ ورش في البلد متخصصة في صناعة العربات الكارو. تقع ورشة العمل في أحد الشوارع الجانبية داخل البلد وهو محل صغير ٦٣ X م يقع في الدور الأرضى من عمارة ٣ أدوار.

-والأدوات المستخدمة في هذه الصناعة:

-شنيور كهربائي: لخرم الخشب

-قدوم نجارة: لتنجير الخشب

-مطرقة: لدق المسامير.

-رُبع: فاره صغيرة الحجم «وتستخدم في مسح الخشب. «

-شاكوش ثقيل: لدق الخشب في بعضه «تعشيق الخشب. «

-كماشة : لتخليع المسامير.

ونظراً لضيق مساحة الورشة حيث إنها تضم العديد من الألواح الخشبية المقطعة بمقاسات مختلفة كما إنها لا تتسع لتجميع العربات الكارو ولذلك يتم العمل في الشارع أمام الورشة وخاصة عند تجميع العربات الكارو.

الورشة ليست ملك للحرفيين العاملين بها بل هي مؤجرة من حرفي آخر يعمل في نفس المهنة أما العمالة فإنها تأتي من نفس المجتمع وهم راضون عن مهنتهم ويرون أن لها مستقبلاً جيداً ولا يمكن أن يتركوها.

ولا توجد مشكلات في هذه الحرفة سوى أنها مرتبطة بالفلاحين وظروفهم المادية حيث إنهم أكثر الفئات إقبالاً على شراء هذه السلعة.

ومن أنواع العربات الكارو:

كارو عادي : وهي المخصصة للحمار.

كارو خيالي : وهي المخصصة للخيل وتكون أكبر في الحجم وتأخذ وقتاً وشغلاً أكثر.

مراحل صنع «العربات الكارو» في شربين هي-:

-١عبارة عن خشب شجر يشق إلى ألواح.

-٢يصنع الخشب الألواح ويتنجر.

-٣يوضع بها فرش أبيض وهو عبارة عن ألواح أيضاً.

-٤عرشان«لوحان بطول الخشب» ويوضع الخشب بداخله ويشد بها العربية.

-٥علفة بصندوق وهي توجد تحت العربة.

-٦شبكة العربة يوجد بها عارضتان وهي عبارة عن شبكة يقعد عليها.

-٧عمود دنجل يوضع على العلفة وداخله ٤ رمان بلي وسرتين لحمل العربية بفردتين كاوتش.

-٨يوجد بالعربة الكارو عوارض تقفيل، سلايب لمسك العربية وهي عبارة عن ٢ في الجنب وواحدة في النصف.

ويوجد أيضاً جوز حمالات حديد على العلفة لوزن العربية.

يوجد بهذه الحرفة مراحل تقوم بها ورش أخرى مثل-:

-شق الخشب في المكنة.

-الحديد من ورشة الحدادة.

وبالنسبة لمواعيد العمل فهي تبدأ من ٨ صباحاً إلى ٦ مساءاً.

ويوجد بهذه الحرفه صوت ولكنه بسيط وليس قوياً وتعتمد هذه الحرفة على بعض الأدوات الكهربائية مثل الشنيور الكهربائى. وتستخدم أدوات أخرى مثل أدوم، مطرقة، شاكوش، كماشة، ربع (لشق الخشب).

ويوجد بهذه الحرفة بعض التغيير مثل التغيير من شكل العجل فبعد أن كان خشباً أصبح كاوتش برمان بلي.

ويقوم الإخباري بكافة مراحلها ولكن يوجد معه بعض المساعدين للتربيط أو دق المسامير.

وهناك مراحل أخرى لصناعة العربات الكارو أو « النقل الخفيف» وذلك في مكان آخر فهي تعتمد على بعض الأدوات مثل:

ربع، مطرقة، ازميل، قدوم.

أما المراحل فهي:

- ١العرشان: تكون جاهزة.
- ٢العوارض: حيث يطبق اللوح«الفرش» ويوضع اللوح على العرشان.
- ٣السدايب: قطعتان لمسك لوح الفرش.
- ٤القبقاب: يسمر القبقاب في العرشان.
- ٥العلفه: تركب في القبقاب بمسمار والعلفة عبارة عن لوحين خشب بينهم صندوق ويستخدم هذا الصندوق كمخزن لراكب العربة.
- ٦الدنجل: يوجد تحت العربة.
- ٧ذراع حديد: لحمل العربة.
- ٨تركيب العجل.

يوجد تحت العارضة بعض الخشب للزخرفة وداخل العجلة «صره وجنت» للدنجل لربط الدنجل بالعجلة.

ويوجد الدنجل بين العجلتين وهو يربط في السست.

مراجع

-١سونيا ولى الدين وشوقى عبدالقوى حبيب : الحنطور – الفنون الشعبية ، العدد ٤ ديسمبر١٩٩١ – ص ٧٧.

-٢المرجع السابق ص ٧٨ ، ص ٧٩.

-٣المرجع السابق ص ٨٠.

-٤المرجع السابق ص ٨١.

سادسا: الفن الشعبي السيناوي وخط القناة[٨]

يعالج هذا البحث وضع الأغاني الشعبية المصاحبة للرقص في السامر السيناوي وعلاقتها بما أدخلته العولمة من تغيرات في أحد المجتمعات البدوية المصرية التي تتميز بظروف حياتية خاصة، فالمجتمعات البدوية عرف عنها أنها مجتمعات مغلقة أو شبه مغلقة، وظلت إلى عهد قريب بعيدة عن التأثر بما يفد إليها من الخارج، ولكن هذه المجتمعات لم تعد بمنأى عن آثار العولمة نظراً لانتشار وسائل الاتصال الحديثة وغزوها المتنامي لكل أرجاء المعمورة.

ومنطقة الشمال الشرقي من سيناء برغم أنها مجتمع بدوى إلا أنها تعرضت – وتتعرض – بحكم موقعها الجغرافي وظروفها التاريخية وتكويناتها البشرية لموجات متعددة من الجذب والشد، فهي تقع على الحدود بين مصر وفلسطين المحتلة، وهناك العديد من القبائل السيناوية التي لها امتداد في فلسطين، وتشكل المصاهرة بين العائلات في سيناء وفلسطين ظاهرة واضحة.

وقد تعرضت سيناء في الثلاثين سنة الأخيرة لعدة أحداث وتغيرات عميقة أعملت فيها مظاهر الاحتكاك الثقافي عملها، فقد احتلتها إسرائيل عام ١٩٦٧، وأثناء الاحتلال هاجر بعض أبنائها إلى محافظات الدلتا والوادي واكتسبوا عادات وتقاليد جديدة، كما أن بعض الذين بقوا في سيناء أثناء الاحتلال اكتسبوا عادات جديدة من خلال العمل في فلسطين آنذاك. وعادت سيناء إلى أحضان الوطن الأم عام ١٩٨٢، وشهدت تنفيذ الكثير من مشروعات التطوير والتحديث

[٨] إبراهيم عبد الحافظ– أغاني السامر السيناوي في عصر العولمة– العدد ٢ – أدب شعبي– مجلة الثقافة الشعبية، البحرين.

منذ ذلك التاريخ. وقد وفد إليها الآلاف من أبناء الدلتا والوادي سواء للعمل أو الإقامة بصورة دائمة، وبخاصة في مدينة العريش عاصمة شمال سيناء التي تعد حالياً نموذجاً للمدن البوتقة التي تنصهر فيها العناصر الثقافية المحلية والوافدة، بما يدعونا لمحاولة الإجابة عن التساؤل التالي:

– إلى أي حد تأثرت الأغاني المصاحبة للسامر السيناوي الذي يعد أحد مظاهر الثقافة التقليدية الخاصة بالمنطقة بهذا التفاعل الثقافي ثم بالعولمة وتداعياتها المختلفة؟

ويقوم هذا البحث على المادة الميدانية التي جمعت عن السامر السيناوي أثناء زيارتي للمنطقة مرات عديدة وعن طريق المقابلات المتعمقة مع الرواة، وذلك خلال الثلاث سنوات الماضية (٢٠٠٣–٢٠٠٦). وقد جُمعت المادة من ضواحي الشيخ زويد التي سميت بهذا الاسم نسبة لأحد مجاهدي الفتح الإسلامي وتعد نموذجاً للمجتمع البدوي التقليدي، وكذلك من مدينة العريش. وتركز الجمع على نصوص الأغانى الشعبية كالمربوعة والموال وغيرها والتي تؤدى مصاحبة للرقص (الرزعة – الدحية – المشرقية – الخوجار...) بوصفها نماذج نصية تميز هذه الأشكال الأدبية الشعبية وتظهر إلى أي حد تأثرت بالعولمة.

لقد برز فى السنوات الأخيرة اتجاه جديد في الدراسات الإنسانية والأدبية وهو ما يسمى بالنقد الثقافي الذي واكب التطور المنهجي والتوجهات المابعد حداثية. ولعلنا نستطيع من خلال إتباع هذا المنهج في دراسة المأثورات الشعبية عموماً والأغاني الشعبية خصوصاً أن نضع أيدينا على عوامل التأثر بالعولمة[١]، وشواهدها وعلاقتها بالمتغيرات المجتمعية العامة في هذه المنطقة التي تتميز بطبيعة اجتماعية وثقافية خاصة.

والنقد الثقافي منهج يقوم على دمج المعطيات النظرية والمنهجية دون إهمال منهج التحليل النقدي الأدبي لكي يتميز بثلاث ميزات:

١ – التمرد على الفهم الرسمي للنصوص.

٢ – التوظيف الواعي لمزيد من المناهج التي تُعنى بتأويل النصوص.

٣ – العناية بفحص أنظمة الخطاب والكيفية التي تفصح بها عن نفسها[٢].

فهل نسميه التحليل الثقافي؟ الذي يقوم على تحليل أغاني السامر بوصفها نصوصاً ثقافية والسامر نفسه بوصفه نصاً في ثقافة تقليدية متحولة، من أجل الكشف عن أنساق اجتماعية وفنية ورمزية. ودليلي في التحليل آفاق النظرية السيميوطيقية التي تعنى بالتأكيد على الطبيعة الدينامية بين العلامات الداخلة في الأنشطة التعبيرية والنظر إليها في شموليتها، العلامة وصاحبها ومفسرها، وفى العلامات من خلال توالدها[٣]. ولعل ذلك يساعدنا في محاولة اختبار ثلاث مقولات حول العولمة وهى: أنها تحاول تفكيك النسق الجماعي، وإعلاء الأيديولوجيا، وتكريس المالتي ثقافة أي المزج الثقافي. وبهذا تلتقي العولمة مع الفكر ما بعد البنيوي وما بعد الحداثي في التأكيد على الاختلاف لا على الوحدة.

أولاً: الأنماط الشعرية التي تؤدى في السامر

أ- في تعريف السامر:

قيل السامر والسمار: الجماعة الذين يتحدثون بالليل، والسمر: حديث الليل خاصة، والسمر: مجلس السُمَار. والسامر هو الموضع الذي يجتمعون للسمر فيه، ومما أنشد فيه: وسامر طال فيه اللهو والسمرُ[٤].

ولكننا يجب أن نفرق بين السامر السيناوي والسامر الذي ساد إلى عهد قريب في مناطق مصر الأخرى كالدلتا والوادي والذي يأخذ تسميات عديدة في المحافظات المختلفة، بما كان يحتوى عليه من تمثيليات وأنشطة غنائية من قبل بعض الفرق الشعبية المحترفة كالخلابيص والمحبظين... إلخ.

فالسامر السيناوي في رأينا "حفل يقام في المناسبات الاجتماعية سواء أكانت عرساً أو عيداً أو أية مناسبة سعيدة أخرى كالعودة من الحج أو عودة الغائب... إلخ، وكان من المعتاد أن يقام في الليالي المقمرة فإذا احتاجوا في الليالي الأولى والأخيرة من الشهر إلى الإضاءة أضرموا ناراً وتحلقوا حولها، وأهم ما يميز السامر السيناوي أنه حفل سمر من نوع خاص يحتوى على غناء الشعر والرقص معاً، وتتنوع فيه الأشكال الشعرية كالبدع، والمربوعة، والهجيني... إلخ. ويبرز في السامر الحماس والمباراة والمساجلة بين البداعين في غناء الشعر، وبين الحاشيات في أداء الرقص أمام الرجال". فما دور الشعر فى السامر؟

يقول نعوم شقير "كل شعر في سيناء يغنى. والشعر والغناء عندهم أربعة أنواع: القصيد والمواليا وحداء الإبل وغناء الرقص وهو ثلاثة أنواع: الدحية والسامر والمشرقية. والشعر في هذه الأنواع الثلاثة يرتجل كالقرادة والمعنى في لبنان، والزجل في مصر. ولغة الشعر عندهم على أنواعه اللغة العامية"[٥].

وقد عرف شقير كل نوع منها وأورد نماذج له في مؤلفه المشهور. كما أقر هذا التقسيم حاتم عبد الهادي في كتابه "ملامح الشعر في بادية سيناء"، وأضاف إلى التقسيم أن السامر نوعان:

(أ) الخوجار: وتبدع فيه النساء،

(ب) الرزعة:ويبدع فيه الرجال، إلى جانب بعض الأغاني الخاصة بموسم الحصاد ورؤية الهلال، علاوة على وجود البداع الذي يرتجل الشعر وغيره من الألوان الأدبية الأخرى[٦].

ويمكننا بناء على ذلك أن نقر بأن رواة الشعر الشعبي في سيناء ينقسمون إلى ثلاثة هم:

- الشاعر:ويختص بإبداع وإنشاد القصائد وأغلبها شعر نبطي.
- البداع:ويختص بالغناء في السامر مصاحباً للرقص.
- الحادى: وينشد عند سقى الإبل أو تحفيزها على السير.

وتتداخل أنواع الشعر الشعبي لدى البداع والحادي، فالحادي قد ينشد الموال ويقال له هجيني أي ينشد الهجيني ومن نماذجه:

يا راكباً على الجعود (القعود)[1] علم على الدرب عجبي[2]

وصار الجديد ما يظل في الجلب ماضي وعندما يطلب من مغن أن ينشد الهجيني، يقال له شوبش أو ما تشوبش يا ولد أي غن أو قل موالاً. وكان الشائع في الموال أن يتبادل غناءه بداعان أو حاديان ولكن هذه المساجلات قلت إلى حد بعيد الآن.

ب– وصف سامر تقليدي:

إننا نستطيع أن نطلق على التجمع الاحتفالي في المناسبات الاجتماعية الفرحة في سيناء من بدايته حتى نهايته اسم السامر الذي ينقسم بدوره إلى عدة أقسام هي:

١ – الرزعة: وهى بداية السامر التي تكون بطيئة، حيث يقوم الرجال والنساء بدق الكف وهم جالسون، وتبدأ النساء في إطلاق الزغاريد والغناء. ويسمى هذا القسم الرزيع أو الرزعة، وهو عبارة عن نداء لأفراد القبيلة لحضور السامر ويغنى الرجال قائلين:

جوموا للرزعة يا شباب يا حلوين

فى بلاد الزينة موجع للعشاج يطيب

جلبي في هواهن جرح منهن ما يطيب

إلى أن يكتمل الجمع المشارك فى السامر ويتحمسون للتعبير عن فرحتهم. وهنا يهب أحدهم واقفاً وينادى بصوت مرتفع: ها ها ها فيقف الجميع ويصطفون صفاً واحداً ليبدأ القسم الثاني من السامر وهو رقصة الدحية، وينطلق فيها الغناء مصحوباً بالرقص[٧].

٢ – الدحية: الدحية أو الدحة يقصد بها دحية الحاشية (الحاشي). والغناء فيها له طريقة خاصة في الأداء. يصطف الرجال فيها جنباً إلى جنب متلامسي الأكتاف، بينما تصطف النساء على بُعد. ويقف في منتصف الصف أكفأ الرجال، وعادة ما يكونون من الكهول، لأنهم يتميزون بقدرتهم على الرقص (اللعب) وعلى الغناء، وهم الذين يحفظون الأشعار.

وتدخل الحاشي فتبدأ مجموعة الرجال فى تحيتها بدق الكف مع الحركة والغناء:

دحيوه دحيوه دحيه(٣٠ مرة)

ع رويحه نجول الريداه

رويحه نجول الريداه

٣ – البدع: فإذا ما حمى إيقاع رقص الدحية انبرى البداعون للغناء.

البديع: واعطونا الخمسة من إيديكموالخمسة زواج الدحيه[٣]

المرددون: حان نجول الريده

ويطلق على الغناء في هذا القسم البدع، ويسمى شاعره في الشيخ زويد البديع؛ لأن الشاعر الذي يقود المجموعة يبدع في القول ويرتجل الغناء[٨]. وهنا ينقسم الرجال إلى صفين ويختار لقيادة الغناء بداعين ويبدأ كل منهما بالبيت الأساسي. ويتجه كل بداع نحو الصف ويأخذ في الغناء فيستجيب له صف الرجال بالرقص وترديد المطلع[٩].

حاني نجول الريده أي يريحيني القول الطيب

ويستمر الغناء والرقص في الدحية حتى نهايتها التي تختم بالصلاة على النبي.

٤ – المربوعة: ويستمر فيها الغناء والرقص وفى الوسط الحاشية أو الحاشيتان ولا تستطيع إحداهن ترك الساحة إلا إذا استأذنت صاحبتها بأن تتقدم للرقص مكانها. وطوال السامر يحاول كل بداع أن يتفوق على الآخر فى استمالة الحاشية نحوه.

ويستعد البديع للانتقال إلى المربوعة فيقول:

ها ها .. ها ها .. ها ها، ورتم الغناء فى هذا القسم من السامر أسرع، ويقف فيه المشاركون في صفين متقابلين أي مجموعتين:

البديع ١:

هولو هولو

بك يا هولو

لا يا حليفي يا لولد[١٠]

ويقصد بهذه العبارة الترحيب (أهلاً وسهلاً بك أيها الصديق فأنت حليفي).

ولكننا يجب أن ننبه إلى أن هذه الرقصات أصبحت نادرة، كما أن الأغاني التي تصحبها قاربت على الاندثار لقلة البداعين وحفاظ الشعر الذي هو في معظمه مرتجل.

٤ – الدبكة: فى منطقة الشيخ زويد والعريش لا يقتصر السامر عند بعض القبائل وبخاصة ذات الأصول الفلسطينية على الرزعة والدحية وغناء المربوعة، فمن الرقصات التي نجد التأثير الشامى واضحاً فيها رقصة الدبكة، وهى أنواع مختلفة مثل: الدبكة العادية وتسمى بالثلاثية، ودبكة ظريف الطول ودبكة عليادي ودبكة الطياري.

ففي الدبكة الثلاثية يقف على الأقل سبعة أفراد ممسكين الأيدي في دائرة وهم يقفون بعكس عقرب الساعة وفى الوسط يقف عازف الشبابة (الناي) ويتحرك الراقصون خطوات ثلاثية، وفى الخطوة الرابعة حجلة وتكرر هذه الحركة أربع مرات ثم الوثبة الثلاثية وتكون الحجلة على قدم واحدة وتتم الوثبة على قدم وينزل على نفس القدم، وبعد ذلك يضرب الراقصون على رجلهم الثانية ثلاث مرات ويكرر أربع خطوات والحجلة والوثبة الثلاثية[١١].

ومن الأغاني المصاحبة لدبكة ظريف الطول:

يا ظريف الطول
ويا رايح تُروح
غلبت جلبي
وفتحت الجروح

أما الدبكة الثالثة عاليادى فتؤدى فيها أغنية عاليادي[١٢].

وأما الدبكة الطياري فهي تعد بمثابة رقصة عسكرية فيها خطوات عسكرية مع مسك كتف المشتركين باليد اليمنى ووضع اليد اليسرى في الوسط[١٣].

إن مغنى الدلعونا الذي يقود الغناء فى الدبكة يقف فى مركز الدائرة بينما يقف الدبيكة "الراقصون" فى دائرة. ويحاول المغنى وعازف الشبابة أو الأرغول تحقيق الانسجام الموسيقى بينهما، وتكون حركات الدبكة على ألحان الدلعونا[١٤].

ومن نصوص الدبكة في الشيخ زويد:

أول ما نبدى بالهـادي
الله يمسيكم يا هالشبابـي
غنى دلعونه موالكي بابـي
بالله لسعدكم يا هالشبابـي
يا شيخ زويد ما أبيض أحجارك
يا ريحة العطر مـع زوارك
وأنزل ع الدبكه وأدبك برجلي
وجلبي بيحب الدبكه من أجله
يسلم لى طوله ويسلم لى حجله
يسلم لى غمزه أسمر اللونـا
ع دلعونه ع دلعونـه
هوا الشمال غير اللونـا
يا بنت الشيخ هيه المزيونه[١٥]

ويجيب لنا عادل موسى البطيني عن أسباب انتشار الدبكة في منطقة الشيخ زويد بقوله:

إ- إيه السبب فى وجود الدبكة مع السامر؟

ع- أنا هأقول لك: الناس هنا نصفها من فلسطين، ودول جابوا الدبكة معاهم.

إ- إزاي تأثير وجود الفلسطينيين والشوام على السامر؟ هل غير في السامر حاجة؟

ع- هم ما يعرفوش يقولوا سامر زى العرب (البدو)... مهما يجلدوا (يقلدوا)...
ولا العرب يجدورا (يقدروا) يعملوا دبكة زيهم، أو اللي زى فيروز الحركة دي، دي دبكة السامر أردنية.
إ- إزاي؟
ع- العرب عامه السامر تبعهم مالهمش في الدبكة.....
ع- برده لدلوقتي الأيام دى بس ... زمان ماكانوش يدبكوا، الدبكة مقتبسه من الشام. العرب ماكانوش حد بيدبك فيها. كان سامر بس كل نشاطتهم سامر ويتسابقوا بالخيل"[١٦].
ومن خلال المقارنة بين أساليب غناء النصوص في السامر السيناوي المصاحب للرقص في المنطقة التي أجريت فيها هذه الدراسة من حيث الجماعية والفردية يتضح لنا غلبة نمط الأداء الجماعي للأغاني المصاحبة للرقص في السامر التقليدي وفق الجدول التالي:
ج- البناء الفني لأشعار السامر
ومن حيث البناء الفني لأشعار السامر، فإن الأشعار التي تغنى في السامر بأقسامه المختلفة تكاد تتمحور حول بناء فني واحد مهما اختلفت التسميات. فالمربوعة وهى شكل شعري يتكون من بيتين شعريين في مربع شعري يشبه الزجل في تكوينه، بحيث تتفق قافية الشطرة الأولى مع الثالثة والثانية مع الرابعة:
بديع١: إن دج جليبك يالغالي
جلبي بيسمع داويه
بديع٢: ربعك ربيعك يالغالي
والكل بسيف وشبريّه
ولكن الأمر الذي يميز المربوعة في الأداء أنها تقسم بين بداعين يحاول أولهما أن يطرح صدر المربوعة، ويحاول الثاني أن يغلق المربوعة بالعجز الذي يتطابق صوتياً مع الشطرة الثانية:
بديع١: يا زينه وزينتك رماني
يا نعنع فى المرطماني
بديع٢: يا زهرة في نص الوديان
وأبوكى شيخ العرباني
وأما الدلعونا التي تصاحب رقصة الدبكة فهي لون من الشعر المغنى الشائع في بلاد الشام إلى جانب العتابا والميجانا، وهى عبارة عن لفظة يبدأ بها هذا اللون من الغناء "على دلعونا". ويقول محمد بكر البوحي عن التسمية: "وربما كانت تدل في الأصل على شئ من الدلع مما يدل عليه تكرار مشتقات هذه الكلمة مثل: مدلعن، مدلعاني، دلع، دلعونة، الدلعينة... إلخ.

مثل: على دلعونا يا مد لعنيّه

رقبة دلعونا طول القنيه

والدلعونا بحر البسيط: مستفعل، فاعل. مستفعل، فاعل الذي حذف التنوين من أواخر تفعيلاته، فزاده الحذف بساطة. وتعد الدلعونا من أهم الأنغام في مصاحبة الدبكة[١٧].

يتكون البناء الفني لبيت الدلعونا من بيتين من الشعر، يتكون كل منهما من شطرتين، صدر وعجز وتقع الدلعونا كلها ضمن بحر البسيط، لكن تفعيلاته تخضع لأحكام النطق الشعبي الغنائي الذي يتميز بظاهرتين: هما الميل للمد والميل للتسكين، وفى كلتا الحالتين تختفي المقاطع الصوتية للمتحرك الثاني، مما يميله مع المتحرك الأول إلى مقطع طويل، ومعروف أن العبرة باللفظ (الصوت) وليس بالصورة المكتوبة.

وتتميز لغة الدلعونا بالإشباع الصوتي، ولاسيما في كلمات القوافي، ولا يتغير نظام القوافي في الدلعونا على نهاية أعجاز الأبيات، بل يهتم بنهاية صدورها أيضاً، وكذلك وفق قاعدة تقول إن نظام القوافي في الدلعونا، تتمثل في أن تلتزم الشطرات الأول روياً واحداً، بينما تنتهي الشطرة الرابعة والأخيرة من البيت بروي، هو في الأغلب الأعم إما النون أو الميم، تتبعها ألف مد، تسمع بإشباع الصوت[١٨].

ثانياً: السامر بوصفه نصاً ثقافياً

"يستخدم مصطلح النص بمعنى سيميوطيقي محدد، يجعله ينطبق لا على الرسائل بالمعنى اللغوي فقط، بل ينطبق أيضاً على أي حامل لمعنى (نص) متكامل، ينطبق على احتفال أو على عمل فني جميل أو على قطعة من الموسيقى"(١٩).

فهل يمكن لنا أن ننظر إلى السامر بوصفه نصاً يكشف لنا عن الثقافة السيناوية في عمومها؟ لعلنا لاحظنا من خلال استعراضنا للسامر التقليدي ومن خلال النصوص الشعرية المصاحبة له أن السامر يكاد يلخص ثقافة أهل سيناء التقليدية، فالرقصات الجماعية تبدأ في السامر منذ إعلان الوهبة أي منذ أن تهب العروس نفسها للعريس الذي يقبل الهبة. وفى السامر التقليدي بمناسبة العرس يمتد الاحتفال أكثر من أسبوع. ويدرج السامر من الرزيع الهادئ فى البداية والذي يعد أرضية لطريقة التجمع للسامر، فإذا اصطف الرجال يبدأ البديع أو البداع بالجزء الأول ويقال له الروحاني أي أن مطلعه يكون دينياً:

دحيوه دحيوه

ذكر محمد لا تنسوه

وترد كل مجموعة من صفى السامر على البداع الذي يوجه غناءه إليها. وفى هذه الأثناء تدخل الحاشي وهى تتدثر بغطاء ملاءة أو عباءة من رأسها حتى منطقة الوسط، حتى لا يكاد يعرفها أحد وهى تمسك بعصا بيدها اليمنى، وتتحول أنظار الجميع للحاشي فتصبح هي القائد لما يؤدى في السامر من رقص وشعر معاً[٢٠].

إن رقص الحاشي بهز كتفيها ورأسها على نغمات البديع ورد الرجال عليه ودق الكف هو دعوة للرجال للحماس والحمية في الأداء تمهيداً للوصول به إلى نقطة الذروة.

وحين يزداد التصاق أكتاف الرجال، وتزداد درجة تمايلهم للأمام يكون ذلك تعبيراً منهم عن رغبتهم في ملاعبة الحاشي محاولين خطف عباءتها التي تغطى بها رأسها، وهى تمنعهم بدورها بإبعادهم عنها باستخدام العصا، بحركة تطويحية تشبه حركة تطويح السيف قديماً، وتتكرر المحاورة بين صف الرجال والحاشي.

وعندما يصل حماس الرقص إلى الذروة، يزداد تصفيق الرجال وتكرار كلمة دحيوه دحيوه أي دقوا الكف محاولين إغلاق الدائرة، وتحاول الحاشي جاهدة منعهم وذلك باستخدام الحركة التطويحية أو رسم خط على الأرض حتى تحتفظ بالدائرة مفتوحة في شكل القوس الذي تقف هي في مركزه[٢١].

إننا نستنتج من شكل السامر على هذا النحو عدة أمور:

١ – أن الحاشي تمثل مركز السامر.

٢ – أن السامر مباراة في الرقص والشعر معاً. سواء بين البداعين اللذين يقودان صفى الرجال المشاركين أو بين صف الرجال والحاشي.

٣ – أن حركات الحاشي تكون غالباً عكس اتجاه حركات الرجال.

٤ – أن الرجال يحاكون الحاشي في حركاتها فإذا جلست جلسوا وإذا تحمست تحمسوا وإذا حاولت خطف عمامة أحدهم حاولوا خطف شال الحاشي الذي تغطى به وجهها، وهكذا.

وفى تدرج العلاقة بين الحاشي وصفى الرجال في السامر تلخيص يكاد يكون رمزياً للعلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع البدوي. وكأن الخط الذي ترسمه الحاشي بالعصا على الأرض أو تطويحها بها لإبعاد الرجال إلى الخلف يضع أمامنا صورة للربط بين وضع المرأة في المجتمع البدوي والنظرة التي ينظر بها أبناء المجتمع من الرجال إليها (الحجاب– الحريم – الفصل بين الجنسين – الشرف) وهى رباعية وضع المرأة البدوية. وكل هذه الأمور تحمل معنى مسئولية الرجال عن حماية المرأة. وإذا كان طقس السامر يكسر هذه القيود ويبيح للمرأة الرقص أمام الرجال وأن تثير حماستهم، فإن تنافسهم معها يتم لمحاولة التعرف على شخصيتها في دلالة ثقافية عن وضع المرأة (المحرم) في هذا المجتمع.

وإذا عدنا إلى تدرج النصوص الشعرية نجد أنها تبدأ بالرزيع وبما يسمى بالروحانية أي الدعاء بأن يتم السامر في جو روحاني، سرعان ما يتحول إلى جو غزلي واضح[٢٢]، فيوجه كل بداع أشعاره إلى الحاشي خاطباً ودها:

وكما يبدأ السامر بالروحانية أو الدعاء والصلاة على النبي يختتم كذلك بالدعاء والصلاة على النبي، وإن كانت المنافسة الغزلية تسيطر على السامر، ولعل أشهر نصوص المنافسة الغزلية التي دارت بين بداع وحاشى ما أورده نعوم شقير: قالوا حضر بداع ظريف دحية فرقصت فيها حاشية رشيقة القد والحركة فعلق بها قلبه فأنشد:

أنا مجيــرك يالغالـي

مد إيدك سلم علـى

فمدت يدها وسلمت عليه فقال:

أنا مجيــرك يالغالـي

تلعب باركان الدحيه

فتحمست ورقصت رقصاً بديعاً فقال:

وإن كنت مطيع من زمان

رد الـركبه مثنيه

فركعت على ركبة ونصف فقال:

هيدي بـروك المخاليف

ودي بروك المطيه

فركعت على الركبتين فقال:

أنا قصدتـك يالحاشي

ودي أشوف المعطيه

فناولته السيف التي كانت ترقص به فقال:

الحاشيه أعطاني السيف

والسيف يجطع إيديه

أنا ودي شناف الفضه

شرع جبال الكليه

فنزعت شنافها من أنفها وناولته إياه فقال:

أنا ودي خاتم الفضه

واحطه في إيدي اليمينيه

فنزعت خاتمها الفضة وناولته إياه فارجعه إليها ومعه قطعة من الفضة وقال:

هذى عطيتك يالحاشيه

وهى حرام عليه
واختم كلامـي
يا مصلين على النبي
محمد نور الشـرق
والسيد نور الغربيه[٢٣]

وفي مشهد تمثيلي لخطف النساء واستعادتهن، والذي يلخص وضع الرجل والمرأة في مجتمع البدو، يشير فاروق مصطفى إلى إحدى الرقصات البدوية المشهورة وهى رقصة الهلال. وتتم هذه الرقصة بأن يؤخذ ذهب القبيلة والمشغولات الذهبية ويوضع في داخل قطعة قماش ملفوفة تسمى الهلال ثم تقوم فتاة بوضعها على رأسها ويحضر شخص ما من الهجانة "راكبي الجمال" ويقوم بخطف لفة القماش والتي بداخلها ذهب القبيلة ومصوغاتها، وهنا يخرج رجال القبيلة بجمالهم وتتم مطاردته ومحاولة إرجاع الهلال ويحاول هو الهرب بجمله. وهذه الرقصة تتم في الأعياد والاحتفالات الخاصة وفى الأفراح وتكون من نتيجة هذه المطاردة إما إعادة الهلال إلى القبيلة بعد أن تلحق به جمال القبيلة، وهنا يخسر هذا الشخص ويتعرض للمهانة كما أن جمله إذا عرض للبيع يباع بسعر بخس، أما إذا لم تلحق به جمال القبيلة فيعد فائزاً وينال احترام القبيلة فضلاً عن الهدايا الأخرى المادية مثل "الخُرج" الذي يوضع على الجمل وهو مصنوع من القماش المزركش والمطرز بأشكال وألوان مختلفة، كما تعطى له هدية أخرى اسمها "الفرده" من قماش ملون ومزخرف وإذا حدث أن عُرض الجمل الفائز للبيع فإن ثمنه يكون مرتفعاً بالقياس للجمل الآخر الذي لم يكتب له الفوز[٢٤].

ويضيف في تحليله الثقافي لهذه الرقصة "الواقع أن رقصة الهلال رقصة حركية تتوافر فيها عناصر الدراما المختلفة من فعل، وفاعل ومشهد ووسائل وهدف أو غرض يراد تحقيقه، فالفعل يتمثل في أداء الرقصة نفسها وممارستها أما الفاعل هو الشخص الذي يقوم بخطف الهلال، والمشهد يتمثل في المطرادة المثيرة خلفه، والوسائل تتمثل في الجمال المستخدمة وفى قطعة القماش التي تسمى بالهلال والتي بداخلها مصوغات القبيلة الذهبية. ويكون الهدف المراد تحقيقه ليس الاستمتاع بالرقصة وقضاء فترة للتسلية، ولكن إظهار مدى قدرة أعضاء القبيلة على الدفاع والذود عنها"[٢٥].

ثالثاً: أغاني السامر من منظور سيميوطيقي

سوف نتخذ مثالاً من إحدى أغاني السامر الجماعية التي تؤديها مجموعة من الرجال ويظهر فيها صوت قائد المجموعة بين كل مقطع وآخر محمساً المجموعة بعبارة ها ها عاشوا... ها ها. والنص من أنواع سمسمية الرفيحي التي تأثرت بها منطقة الشيخ زويد بصورة كبيرة في العقود الأخيرة.

وفيما يلى نقوم بإيراد النص أولاً ثم نحاول تحليله تحليلاً سيميوطيقياً فيما بعد.

للثقافات على النحو التالي: الهدف العام للنص/ مستوى الوحدات الدلالية الأساسية/ البناء التركيبي/ الدلالي للجملة/ مستوى الكلمة/ مستوى مجموعات المقاطع/ المستوى الصوتي/ تخطيط عام لتشفير نص لغوى على أساس المستويات[٢٦].

إن الهدف العام للنص الغنائي في السامر يكاد يتراوح بين التعبير عن الفرح أو الاحتفاء بالمناسبة السعيدة والترحيب بالضيوف ومغازلة الحاشي، فالفكرة الرئيسية هي مباراة الحاشي والفخر.

وعلى مستوى الوحدات الدلالية الأساسية في النص نجد أنها جاءت كالتالي:

١ – ترحيب بالضيوف.

٢ – صيد الأرانب (المهارة والخفة).

٣ – تحميس اللعب والرقص (ترفيه) .

٤ – مغازلة الحاشي (تيمة صيد مرة واحدة).

٥ – إظهار الفرح (طخ البارودة والفروسية والشجاعة).

٦ – غزل الحاشي مرة أخرى.

٧ – وصف سباق الخيل.

٨ – الغزل.

٩ – معاناة الحب.

والجمل فى النص تعتمد على حسن التقسيم والتركيب المتتالي، فهي قصيرة نسبياً، تبدأ بالتعريف بهوية المجموعة التي تؤدى الغناء، وهم رجال صيد متمرسون يمتلكون الكلاب السلوقية وهى من أشهر أنواع كلاب الصيد المدربة التي تدل على أن من يملكها مغرم بصيد الغزلان والأرانب، وأنه يتميز بالخفة وسرعة الحركة. وهم أيضاً رجال غزل عاشقون متمرسون:

وعند مقاربتنا لنسيج النص الداخلى يمكن أن نختبره على ثلاثة أصعدة:

الأول: التشاكل Isotope كما يراه جريماس Greimas، ويعنى مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية أو المقومات التى تجعل قراءته متشاكلة، كما تنتج عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها. هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة.

والثانى: العماد Predicat وهو ما تستند إليه معاني النص.

والثالث: العلاقات التى تتشكل عبر ثنائية القاصد والمقصود على الرغم من تنوعها[٢٧].

وسنتخذ من المقطع الثانى فى النص السابق مجالاً لإجراء هذا التحليل والذي يتمركز حول وحدة الغزل وهى الوحدة المعنوية لهذا المقطع.

٣ – تقابل الألفاظ:

الرياح ≠ الملاح

عافونا ≠ عارفنا

الوديان ≠ الجبال

٤ – تقابل الجمل:

إحنا سكان الوديان

إحنا في روس الجبال

٥ – تقابل على مستوى الشطرة: ضرب الكف تنحف

الكف عمار الدحية

رابعاً: تحول الإطار الاجتماعي والثقافي للسامر

أشرنا في المقدمة بصورة سريعة إلى بعض الأحداث التاريخية والوقائع التي تعرضت لها سيناء، والتي كانت ذات تأثير كبير في السامر وفى الفنون الشعرية التي تؤدى فيه. ولا يغيب عن بالنا أن المجتمع البدوي التقليدي في سيناء لم يكن معزولاً تماماً عما جاوره من مجتمعات. إذ توفرت بعض وسائل الاتصال وسبل الاحتكاك بالتقنيات الحديثة ومن ذلك الاستماع للإذاعة واقتناء أجهزة الراديو، فكثيراً ما اعتاد شباب البدو الاستماع إلى إذاعة لندن ومتابعة برنامج ما يطلبه المستمعون، وكثيراً ما كانوا يرسلون لفتياتهم أغنية من أغاني الحب البدوية المتداولة ولا يذكر الواحد منهم اسم محبوبته، ولكن يطلق تشبيهاً لها غزال الصحراء مثلاً وكانت البنات يذهبن للرعي حاملات جهاز الراديو الترانزستور ليستمعن إلى هذه الأغاني. وكانت أفراح مدينة العريش قبل التحرير خليطاً من مناطق مختلفة من مكونات العرس الشامي الوافد مع الاحتفال التقليدي؛ ولكنها بعد التحرير زادت وتيرة التغير بالاحتكاك الشديد مع الآلاف الوافدة إلى سيناء والتي أقامت هناك.

أ– أثر الاحتكاك بالوافدين في الأغاني

نظراً لتأثر الفنون التي تؤدى في السامر بظواهر الحداثة وبعد تحويل سيناء إلى محافظة جاذبة، وبعد انتشار التليفزيون والراديو، فقد أصبحت الفنون التي تنسب إلى سيناء – سواء منها الغناء الحديث وغير الحديث – خليطاً من الفنون الشامية ومن فنون الغناء المصرية من الدلتا والوادي. وهناك بعض الدراسات التي أشارت إلى تأثير هذا الاحتكاك بالوافدين من الوادي والدلتا على الأغاني الشعبية فى المناسبات المختلفة، ومن بينها دراسة نهلة إمام عن عادات الزواج لدى قبيلة الدواغرة التي قسمت نصوص الأغاني الشعبية الخاصة بمناسبة الزواج – والتي جمعتها في حقبة التسعينيات – إلى ثلاثة أنماط. الأول النمط النسائي التقليدي، أما الثاني فهو نمط متغير نتيجة تأثر المجتمع السيناوي واحتكاكه ببعض الثقافات الوافدة، وأما الثالث فهو نمط الشعر العاطفي الذي يؤدى في السامر.

وقد رأت أن النمط التقليدي تؤديه النساء ويطلق عليه "الشلي" أو "غنا الفروح" وإن كان الشلي هو الاسم الأكثر شيوعاً بين أفراد المجتمع وتؤديه النساء وهن جالسات في مجموعات تتكون كل منها من ثلاث نساء، يرددن بصوت خفيض نسبياً حتى لا يسمعهن الرجال. وتغلب الأنغام الحزينة على أغاني النساء التقليدية بما يشبه إلى حد كبير النواح والبكائيات، فالجو العام الذي يسود أغاني النساء جو حزين. وترى الدراسة أن سبب هذه الظاهرة هو شعور المرأة بأن حقها مهضوم وأن مركزها ضعيف في مجتمع البادية. وكأن النساء ينتهزن فرصة أغاني الأعراس ليعبرن بها عن همومهن وضعفهن[٢٨].

والنمط الثاني في رأيها نسائي تقليدي أيضاً، ولكنه يظهر مدى التأثر بأغاني الأفراح لدى نساء الريف المصري، إذ يؤدى بصوت مرتفع، ومن حيث المضمون تظهر فيه بعض الأفكار والمعاني الجديدة والمفردات الوافدة ومن بينها عبارة "كتب الكتاب"، وجهاز العروس وغير ذلك من معاني[٢٩]. ومن نماذجه التي أوردتها

خدناها بالسيف الماضي

وابوها ماكنش راضى

خدناها بالقوة الحاميه

وابوها كان طالع بره[٣٠]

وأما النمط الثالث، فقد أطلقت عليه الباحثة النمط الخاص بالشعر العاطفي ويسمى البديع أو الرزيع، ومع تحفظنا على تسمية هذا النمط بالشعر العاطفي، إلا أنه يمثل النمط الذي تدور حوله دراستنا الحالية. وما يلفت النظر هو رصدها للتغير الذي أصاب الأغاني النسائية وإيرادها لعدد كبير من النصوص التي تضمنت تأثراً ببعض المفردات والأفكار الوافدة، كما يلفت النظر محاولتها التنبؤ بمستقبل هذه الأغاني إذ تقول بأن إفرادها جزءاً خاصاً بالنمط الوافد من الأغاني جاء من منطلق حرصها على إبراز التغير الذي حدث في مجتمع بحثها. وقد يصاحب ذلك انتشار هذا النمط في الفترة المقبلة نتيجة الاحتكاك المتزايد بثقافة وادي النيل وبوسائل الاتصال الحديثة، حيث لوحظ غلبة تأثير الأغنية الوافدة بسهولة، نتيجة تأثير وسائل الإعلام، ولهذا فسيادة النمط الوافد من الأغاني متوقعة(٣١).

ولا نغفل العديد من الظواهر الغنائية التي رصدتها دراسة سابقة أيضاً لفاروق أحمد مصطفى حول الأغاني الشعبية من العريش والتي سجلت إحداها من قرية الصيادين بأبي صقل أو أبى سجل على حد تسمية أهل القرية لها، وفيها يلاحظ أن العلاقة بين الحبيبين يجب أن تتم على أساس الزواج وأن الله وحده هو الذي يحمى هذه العلاقة ويحافظ عليها.

ومن الأمثلة الأخرى أغنية تطريز الثوب:

ويلاحظ فاروق مصطفى وجود التأثير الواضح للهجة المصرية الشائعة لدى أبناء الوادي من مفردة البوسة من العروس لعريسها قبل الزواج وقيامها بتطريز ثوب زفافها لمدة سبع سنوات كعادة الفتاة البدوية، ولكنها لا تمانع بعد انتهاء تطريز الثوب من أن تعطى عريسها القبلة التي يطلبها[٣٢].

وهناك أغان أخرى لأوقات الزفاف المختلفة كأغنية حمَّام العروس والتي يقتطف منها:

مشطك وقع فى الطشت يا غاليا

بيك رضي ولا نزود يا أم الدلال

بيك رضي ولا نزود كمـان

وهى أغنية تقال عند تمشيط العروس واستعدادها لحفل القران والزواج. وللزفة أغان كثيرة بعضها للعريس وبعضها للعروس.

وفي زفة العريس نجد العريس ورفاقه يسيرون في الشوارع سيراً على الأقدام ويغنى له أصدقاؤه ويرقصون ويرددون.

الروزا[٤٦] تقيله في الميـزان

على أول حشه يا برسيـم

عريسنا ربنا يخليه هوى هوى

ويكتر عليه الفرح والعز الدايم

هـوى هـوى[٣٣]

إننا نلاحظ دخول بعض الظواهر المستحدثة خلال العقدين الأخيرين ومنها عمل زفة للعريس تشبه الزفة التي كانت تقام للعريس في منطقة الدلتا، ومن هذه الأغاني التي تغنى في زفة العريس في العريش والشيخ زويد:

ب– مظاهر عولمية جديدة

وفي العقود الأخيرة نلاحظ عدداً من الظواهر التي تدل على التحول الذي أصاب الحياة في المجتمع السيناوي. ومن ذلك الانفتاح في أزياء الرجال والنساء بسرعة هائلة بسبب انتشار التعليم متأثرين في ذلك بأبناء الوادي والدلتا الوافدين، بل إن هناك من المظاهر الأخرى التي تتعلق بالعزاء والمأتم الذي أصبح يتم في سرادق، وأصبح العرس في مدينة العريش يتم في النادي بعد أن كان يتم في مقعد، بل إنهم الآن يستخدمون الأجهزة الحديثة مثل الـ DJ في احتفالات العرس.

ونظراً لاختلاط أبناء المجتمع السيناوي مع الوافدين، بدأت حالات من التصاهر والنسب بين أبناء سيناء وأبناء الوادي والدلتا، وأصبحت احتفالات الأفراح في مدينة العريش أو حتى في مدينة الشيخ زويد تتميز بالاستعانة بمطربين والاختلاط بين الرجال والنساء في الأعراس التي تتم فى النوادي والفنادق في مدينة العريش، في حين كان أهل القرى والنجوع المحيطة بمنطقة الشيخ زويد تقيم السامر البدوي الذي كان يتم في ساحة أو مكان متسع خارج مضارب القبيلة.

لقد انتشرت وسائل النقل والمواصلات اليوم فى سيناء وتم ربطها بالقاهرة والإسماعيلية وبورسعيد بعد أن استمرت تعانى من العزلة، وانتشرت وسائل النقل وازدهرت عن طريق تعبيد الطرق وانتشار السيارات وإنشاء كوبري السلام "المعلق"

على قناة السويس، وتبع ذلك عمل العديد من أبناء سيناء بقطاع النقل[٣٥]، وفضلاً عن هذا كله تشهد سيناء الآن تنوعاً هائلاً في المهن التي أدخلها أبناء الوادي والدلتا المقيمين فيها مثل المخابز ومحال العصائر والفطائر، والمطاعم التي تقدم وجبات جاهزة وانتشار المقاهي والسنترالات... إلخ. فكل المهن المستحدثة انتشرت في المجتمع السيناوي، فهناك في العريش الآن العديد من محال تجارة الأطباق الهوائية، ومحال بيع المحمول، بحيث لا تختلف عن أية مدينة مصرية تقريباً، بل إن الشيخ زويد بها الآن ما يزيد عن ثلاثة محال لتجارة الأطباق الهوائية وعدد من محال بيع المحمول.

إننا نعلم أن الحدود الشرقية والشمالية الشرقية لسيناء لم تكن قبل عام ١٩٤٨م حدوداً فاصلة بين سيناء والمشرق العربي؛ ولذلك تأثر بدو سيناء بالشام، ولما ظهرت الإذاعة، تأثر أهل سيناء بالمحطات الإذاعية في بلاد الشام: فلسطين والأردن وسوريا ولبنان، وبالإذاعات الأجنبية الأخرى مثل BBC ومونتكارلو... إلخ، والملاحظ أن الإذاعة المصرية لم تنشط إلا عند احتلال سيناء عام ١٩٦٧. وبعد ظهور التليفزيون والتعرض للقنوات الفضائية الخارجية وزيادة موجة اقتناء الأطباق الهوائية والانفتاح على الخارج كل ذلك أسهم إلى حد بعيد فى ذائقة أهل المنطقة وتبنيهم لأنماط جديدة من الاحتفال والغناء.

ج- السامر في الظل

كان لظواهر التحول السالفة الذكر أثرها على تراجع السامر التقليدي. لقد كان السامر يؤدى وظيفة مهمة في التعبير عن العواطف، ولم يكن الغناء والغزل في السامر نوعاً من الترفيه فحسب، وإنما هو نشاط جدي يساهم في كيان المجتمع البدوي، ففي الغزل تعويض عن خشونة الحياة. وليس أدل على تراجع السامر عن أداء هذه الوظيفة سوى ما رصدته من خلال مهرجان سباق الهجن العربية في العريش في المدة من الأحد ٨/٢٧ إلى الأربعاء ٢٠٠٦/٨/٣٠ فقد لاحظت أن المشاركة تتم على مستويين:

١ - الضيوف وكبار الزوار والوفود العربية المشاركة.

٢ - جمهور المشاركين من قبائل أبناء سيناء.

وعلى مدى الأيام الأربعة وهى نشاط المهرجان، كانت فقرات الاحتفال المسائي تتم في أنشطة الغناء وإلقاء لقصائد الشعر النبطي يتناوب خلالها الشعراء من الدول المشاركة إلقاء قصائدهم، وهى في أغلبها في الحماسة والسياسة ومدح الحكام العرب وفى الفخر... إلخ.

بينما ينتهز شباب القبائل السيناوية الذين حضروا المهرجان هذه الفرصة في عمل السامر بعيداً عن الأضواء. وتميز السامر الذي أقامه الشباب بطابع ساخر أو فكاهي، فهو يتم في الظل من المهرجان، وهو تعبير شبابي ساخر من "شباب العولمة" الذي ينظر إلى التراث ما بين نظرة الفخر والاعتداد، ونظرة السخرية والفكاهة. وقد استمر السامر مدة قصيرة لا تتعدى الساعة انفض بعدها المشاركون في الحفل وكان أغلبهم من قبيلة الترابين التي ينظر إليها أبناء العريش على أنها

قبيلة بدوية قح. إن إقامة السامر في الظل في هذه المناسبة لهو أصدق دليل على ما يعانيه السامر في عصر العولمة من تقلص وتراجع.

خامساً: العولمة ومؤد بدوى مشهور (من الجماعية إلى الفردية)

تمتلك المجتمعات العتيقة قدرة أوسع على امتصاص الإسهامات الفردية وعلى صهرها لتشكل منها أعرافاً ملزمة بقدر أو بآخر؛ أما توسيع نطاق الاتصالات، ونشر الكتابة ثم إقامة نظام يضمن لها اليد العليا، كل ذلك يسهم في إضعاف الذاكرات وتسريع إيقاعات التناقل، أصبح هذا التناقض يدمغ اللغة نفسها، وكذلك العلاقة بين اللغة والجسد. من هنا نشأت أدوار اجتماعية جديدة: المثقف، الشاعر "المؤلف"...[٣٦].

ويدعونا القول السابق إلى اختبار قضية التحول من الجماعية إلى الفردية سواء على مستوى السياق أي الحضور الجماعي والغناء الجماعي في السامر إلى مستوى الفردانية أي التحول إلى الأغاني الفردية في احتفالات النوادي والفنادق. ولعل تتبعنا لسيرة حياة مؤد بدوى تكشف لنا عن تجليات هذه القضية. فالملاحظ أن عدداً من البداعين الشعبيين في منطقة العريش

قد تحولوا من الغناء في السامر إلى الأغاني الفردية، ومن هؤلاء أحد البداعين من مدينة العريش، الذي رحل من الشمال إلى الجنوب، وكون فرقة بدوية تغنى الهجيني على أنغام الشبابة. وهذا المؤدى هو عبدالرحمن عايش الذي تزوج من إحدى الأجنبيات، واعتاد إقامة الحفلات للسائحين بل إن التحول قد طال أولئك الذين بقوا في مدينة العريش من البداعين الشعبيين.

أ- النشأة في مجتمع بدوى متحول

إننا نتخذ من مؤد بدوى آخر نموذجاً وهو المغنى البدوي حميد إبراهيم عايد. وقد ولد حميد عام ١٩٦٠ بمدينة العريش، وعاش طفولته أيام الاحتلال الإسرائيلي لسيناء، فلم يهاجر من موطنه أثناء الاحتلال. وكان حميد يصحب والده ووالدته لجني المحصول في بادية العريش، وتأثر بعادات وتقاليد البادية، وكانت أمه مهتمة بالتراث وبخاصة تراث المرأة البدوية التي تغنيه في السوامر. وكانت تغذى حميد بالنصوص البدوية[٣٧].

فى البداية ولع حميد بغناء الشعر البدوي الذي حفظه عن السوامر التي شارك فيها كشاعر أو بديع يغنى الأغاني القديمة التي حفظها عن السامر "انته لما يكون واقف أمامك بيقول موال وترد عليه بموال ده تعلمت منه، وأنا اتأثرت لما كنت باسمع السامر، ولما كنت بتأثر بالنغمة وهى ولدت في السمع الموسيقى. وكنت أقول الموال لوحدي"[٣٨].

وفى عام ١٩٧٩ ومنذ اللحظات الأولى لعودة العريش إلى مصر بعد زوال الاحتلال التحق حميد بفرقة الثقافة الجماهيرية، ثم داوم على الغناء في أفراح العريش المحلية منذ عام ١٩٨٢، مما أعطاه فرصة لأن يحتك بالمغنين الآخرين وأن يكتسب القدرة على الغناء على مسرح أمام جمهور. وبدأ حميد يشارك فرقة الرقص الشعبي، بل إنه اتصل ببعض المؤلفين والملحنين الذين كتبوا له أغان عن السلام وعودة سيناء، وعن المشروعات التي تقوم بها الدولة في سيناء.

والجدير بالذكر أن فترة الاحتلال قد شهدت تكثيفاً لتوجيه البرامج الإذاعية عبر إذاعة صوت العرب إلى أبناء سيناء. وكان القائمون عليها حريصون على توجيه بعض الأغاني البدوية. بل إن تلك الإذاعة كانت تستعين ببعض أبناء سيناء من المغنين الشعبيين للقيام بهذا الدور وكان حميد من بين هؤلاء.

كان حميد يغنى في البداية بمصاحبة عازف المقرونة أو الشبابة أو الربابة، وكان حريصاً على ارتداء زى الرجل السيناوي زى الرأس والجلباب البدوي؛ وذلك في المناسبات التي يحيها في مدينة العريش وفى السوامر التي يدعى إليها لدى القبائل السيناوية خارج مدينة العريش.

ب– حميد وجهاز الثقافة الجماهيرية واختلاف نوعية الجمهور

ومع اتصال حميد إبراهيم بالثقافة الجماهيرية كما سبقت الإشارة اعتاد أن يؤدى أغانيه على المسرح في فرقة العريش، فحدث تغير كبير في طريقة الأداء وضم إلى محفوظه الأدبي أغاني مقتبسة من (لبنان وسوريا وفلسطين والأردن) ومن أهم من استمع إليهم عبده موسى من الأردن وأبوغسان الزغبي. وبعد أن حقق حميد بعض الشهرة، بدأ فى إحياء الأعراس السيناوية بالغناء بمصاحبة فرقته الموسيقية، بل إنه قام بتكوين فرقة السامر السيناوي التي تعرض فنون شمال سيناء في احتفالات جهاز الثقافة الجماهيرية وعلى مسرح الثقافة بالعريش وفى المناسبات الدينية والوطنية في محافظات مصر المختلفة[٣٩].

ويقول حميد عن الجمهور إن الجمهور البدوي في النجوع يميل إلى سماع الأغاني الغزلية التي يغلب عليها أسلوب التورية المغلق، فالنساء لا يشاركن الرجال في مكان الاحتفال سواء في السامر التقليدي أو حتى بحضور مغن شعبي، بينما جمهور المدينة فى العريش، وجمهور المسرح فهو جمهور مختلط من الرجال والنساء، ولابد من إفهام هؤلاء معنى الأغنية بنطقها بلهجة معدلة. وعن مدة الغناء يقول إنها تكون أطول في البادية، بينما تقصر في المدينة سواء أكانت في ناد أو فندق فهي لا تزيد عن ساعتين تقريباً وقد لا يمتد الغناء أكثر من ساعة واحدة؛ إذ يحضر الحفل عدد من المغنين الشعبيين، ولا يعتمد على مغن واحد في إحياء الحفل. ويقول مسلم سلمى الحوص عن تغير أسلوب حميد إبراهيم أن حميد اعتمد في البداية على الموروث من أغاني السامر، ولكنه فيما بعد لجأ لتعديل بعض المفردات أو تصرف في نطق بعضها لكي يفهمها أبناء الشعب المصري من غير أبناء سيناء ولكن الجوهر واحد[٤٠].

ج– السفر للخارج

ولأن المنطقة التي نشأ فيها حميد منطقة حدودية وهناك ترابط قبلي بين الحدود، فقد تهيأت أمامه فرص الغناء في بعض الدول كالأردن وبعض الدول الخليجية. وقد سافر حميد إبراهيم مع فرقة الفنون الشعبية بالعريش إلى محافظات مصر مما أتاح له فرصة الاتصال بجمهور جديد عبر هذه الفرقة، ووصلت شهرته إلى محافظات الجمهورية، وعد ممثلاً للغناء البدوي، وسافر إلى بعض الدول الأجنبية مثل أسبانيا وإيطاليا وفرنسا. وفي هذه الفترة بدأ يزدهر الغناء الفردي أو غناء

الفرق الموسيقية التي تغنى أغان بدوية، سواء من بدو الصحراء الغربية من أولاد على أو من بدو سيناء، وكان حميد من بين هؤلاء الذين ازدهرت فنونهم في حقبة الثمانينات والتسعينيات بصورة لافتة.

ولا ينكر أبناء المنطقة التي أجريت فيها الدراسة أن الغناء الشعبي الشائع حالياً هو خليط من الأغاني البدوية السيناوية والشامية (سوريا وفلسطين والأردن ولبنان) مثل موال دالعونة – الميجانا، ومن الأغاني الخليجية أحياناً.

ويعلق عادل موسى البطيني عازف الشبابة من الشيخ زويد على تغير أسلوب حميد إبراهيم في الغناء بعد سفره للخارج بقوله: "في السامر هي الكلمات أبيات شعرية محفوظة والبديع بيقول عليها... ولكن حميد بيطور يدخل أغاني المهباش وأغاني من الشام والأردن ودلعونه وميجانه وأغنية يا حموده، ودي مش ممكن تتغنى في السامر.. ده صار مطرب بدوى بفرقة موسيقى وبيسافر ويطلع في الراديو والتليفزيون... ده مختلف عن السامر"[٤١]. وهناك من المغنيين الشعبيين غير حميد إبراهيم موسى سالم، وأحد أخوة حميد إبراهيم.

د– حميد والميديا الصغيرة

كانت سيناء في وقت من الأوقات بوابة مصر لدخول أجهزة التسجيل الصوتي؛ لأن قطاع غزة كان تابعاً للإدارة المصرية قبل عام ١٩٦٧، وكان مقصداً لشراء أجهزة التسجيل الصوتي. وقد دخلت هذه الأجهزة إلى مدينة العريش في وقت مبكر، ويقول مسلم سلمى الحوص أن عمدة العريش من قبيلة السواركة وكان اسمه أبوعيطة كان أول من استخدم التسجيل الصوتي عام ١٩٦٠، وذلك بحكم إقامته في المدينة[٤٢].

ولاشك في أن انتشار أجهزة التسجيل الصوتي بين الشباب فيما بعد قد هيأت لهم أن يذهبوا بها إلى الوديان ومعهم شرائط الأغاني البدوية، حيث تكون هناك الفرصة لتشغيل الجهاز على الأغاني البدوية المعروفة أملاً في التقرب من الفتيات. وكثيراً ما تستخدم أغاني هؤلاء المغنين الشعبيين المعروفين مثل حميد إبراهيم وغيره.

وكان العديد من أبناء سيناء حريصاً على اقتناء أجهزة التسجيل وازداد اقتناؤهم لها بعد دخول الكهرباء إلى النجوع النائية وبدأ تشغيلهم لها سواء بالكهرباء العادية أو من خلال موتورات تعمل بالديزل لتوليد الكهرباء، فإذا تعذر عليهم تشغيلها بالكهرباء استخدموا البطاريات الجافة.

حرص حميد على تسجيل عدد من شرائط التسجيل تجارياً، ففي الفترة من عام ١٩٨٥ وحتى عام ١٩٩٠ سجل ما يزيد على أربعة شرائط تجارية. وفى هذه الشرائط نجد عدداً من الأغنيات التي تعد إعادة إنتاج للأغاني البدوية الموروثة؛ حيث إنه لجأ إلى بعض المؤلفين ليعيدوا تأليف هذه الأغاني لكي تتلاءم مع الغناء الفردي بمصاحبة الفرقة الموسيقية، كما حاول الاتصال ببعض ملحني الأغاني ليلحنوا له هذه الأغاني التراثية. ونكاد نضع أيدينا على هذه الأغاني من مراجعتنا للأشعار الواردة فيها. إذ يضم أحد شرائط حميد – على سبيل المثال – البرنامج التالي من الأغاني:

١ – يا سينا.

٢ – يا حلو يا لابس الحلو (موال ميجانا وعتابه تقليد للأغاني الشامية).

٣ – غلطانه يا عين.

٤ – يا أم الخلة البدوية (أردنية).

٥ – يا صحاب الفرح مبروك.

٦ – هاليوم رأيت معشوق (نص مؤلف ومعد موسيقياً من قبل ملحن).

٧ – دحيوه دحيوه (إعادة إنتاج لأغنية من أغاني سامر الدحية).

٨ – نسمه هوا تشفى القلب.

٩ – يا أحبابنا أهلاً بكم في ديارنا.

١٠ – شوف الأفراح وما فيها.

١١ – رايحين نقول الريدة (إعادة إنتاج لمربوعة من أغاني السامر).

يقول بول زمتور "إن ما نضعه موضع التساؤل هو العلاقة بين الواقع والوعي. هل أدى استخدام الوسائط غير المباشرة إلى تعديل هذه العلاقة؟ أم أن هذه العلاقة هي التي تعرضت للتعديل فهيأت بذلك إمكانية وجود الوسائط غير المباشرة؟ في إطار حدود يبدو أنها غير قابلة للزحزحة تقنياً، يمكن لمجريات التلقي أن تختلف اختلافاً شديداً، تبعاً لطبيعة البيئة الثقافية. المستمع الذي تصل إليه الوسائط غير المباشرة هو كائن منفرد وتاريخي؛ أياً كانت تقنيات نزع التفكير التي تطبق عليه، فهو لا يدرك الأمور إلا عبر تاريخه، ولا يتفاعل إلا بموجبها، الحق أن بينه وبين ما ينصت إليه، يتخذ المبرمج موضعاً. المبرمج شخصية جديدة على سيناريو الأداء، وهو منظم تجارى لا يعرف زبائنه إلا بواسطة الشرائح الاجتماعية ودراسات السوق. كثيراً ما أدينت تداعيات مثل هذا النظام الذي تدور عجلته لمصلحة النجوم دون غيرهم"[٤٣].

– حميد وإعادة إنتاج أغاني السامر

ومن النماذج النصية لإعادة إنتاج[٤٤] أغاني السامر النص التالي الذي غناه حميد إبراهيم في حفل عرس أقيم في فندق الضباط بمدينة العريش في أغسطس ٢٠٠٦:

لقد كان المكان الذي تم فيه الحفل حول حمام السباحة الملحق بالفندق، وكان أصحاب العرس يلتفون حول المناضد التي أعدت لهم، وكان الاختلاط بين الأسر المشاركة وبين الرجال والنساء هو السمة الغالبة. وقد أمضى حميد حوالي الساعتين في الغناء لكي يترك لمؤد (مطرب) آخر وفرقته المشاركة في إحياء العرس.

ويطلعنا النص السابق على عدة اختلافات بينه وبين نصوص السامر التقليدي التي أوردنا عدداً منها في الصفحات السابقة ويمكن لنا أن نجملها فيما يلي:

١ – أنه يجمع من حيث الشكل بين عدة أشكال أدبية فقد بدأ بالموال الذي أداه المؤدى بطريقة أداء الموال الشامية، وانتقل إلى نظام المقاطع الغنائية (الطقطوقة).

٢ – تغير الهدف الرئيسي للنص واحتل الغزل فيه شطرات قليلة، بينما أقحم فيه موضوع وطني يتغنى بحب مصر وتراب سيناء... إلخ وهى الموضوعات التي لا تكاد تظهر في السامر التقليدي إلا نادراً.

٣ – ومن حيث لغة النص نجد أنها تبتعد كثيراً عن اللهجة المميزة للمنطقة، فقد زجت مفردات شامية فى النص ياباي يابوي... وظهرت فيها بعض سمات العامية غير المحلية مثل: بطوي جناحي على جراحي – ليالي الهنا... إلخ.

٤ – أن النص ينبئ من حيث تقسيمه والموسيقى المصاحبة له أنه نص معد سلفاً تدربت عليه الفرقة المصاحبة للمؤدى حميد إبراهيم، وأنه يأتي ضمن مجموعة أخرى من الأغاني التي أعدها بمعاونة أحد مؤلفي الأغاني من شعراء العامية، وأحد الملحنين المعروفين. ويعترف حميد بذلك ويقول عن التحول الذي أصاب أغانيه "ممكن الغنا يختلف لما يكون في نادي أو فندق وجمهور المدينة، لأن الحضري لازم أوصل له رسالة والبدوي له رسالة أقول له تراثك أهو، أنا لما أروح الصحراء فيه نوعية تختلف أنا باعمل كلام ليهم، ممكن الكلام ده الحضري لا يفهمه. وأنا باعمل مجهود مضاعف في النادي وعلى المسرح علشان أوصل للجمهور وأخليهم يفهموا لهجتي البدوية. الأغنية البدوية تختلف في الحضر عن السامر.. فيه دي الوقت كتابة لزمات، وحدث تغير في الموضوع، والإعلام اهتم بها، الأغنيات البدوية تحب الوصف في الجمال والغزل، وفيه موضوعات جديدة عن السلام والتنمية وأطفال الحجارة"[٤٥].

وتكاد تطرح تجربة حميد إبراهيم تأكيداً لقول أصحاب اتجاه ما بعد الحداثة من أن هناك من السلوك الذي ينحرف عن النموذج المعرفي أو لا يتطابق معه نتيجة تدخل المصالح والدوافع والرغبات الشخصية بما يقلل من الخاصية التي تتميز بها الثقافة الشعبية عن بقية النماذج المعرفية، والتي تتمثل في أن أفكارها ومعانيها وما تثيره من العاطفة ودافعية السلوك، لا ترتبط بمصالح ورغبات ودوافع شخصية، بل إن هذه العاطفة تثير المتعة لدى أفراد الجماعة الشعبية بخاصة، وأن هذه العاطفة نابعة من الدور التاريخي لمكونات هذه الثقافة[٤٦].

سادساً: ارتحال النصوص في عصر العولمة

كانت الهجرة والتجارة والحروب فى الماضي هي الوسائل التي ترتحل النصوص عبرها من مكان إلى مكان ولم يكن التجاور الجغرافي وحده محققاً الانتشار للشعر الشفاهي، وإن كانت معظم وقائع انتشار الشعر المؤكدة تم رصدها على طول مسارات معروفة للغاية، هجرة أو تجارة أو حج.

وإن لم تقع هجرات جماعية، فقد يحدث تأثير متبادل بين قطاعات متجاورة من مناطق جغرافية وثقافية منسجمة بقدر كاف. هناك روايات من ملحمة الجي سار التبتية ينشدها المنشدون في منغوليا وفى بعض أقاليم الصين؛ "الأغنية الجديدة" في شيلي، في ستينيات القرن العشرين، كانت بسبيلها لاجتياح أمريكا اللاتينية جمعاء.

لا تستطيع الحدود اللغوية وحدها أن توقف هذه الحركة؛ بل إن القرابة المعجمية والتراكيبية، والإيقاعية بخاصة، بين اللغات المتماسة، تدعمها. هكذا ظلت سيرورة الشعر الشفاهي كثيفة، على مدار عدة قرون، بين مختلف النطاقات اللغوية السكندينافية، حيث وصلت أحياناً إلى اسكتلندة[٤٧].

وإذا كان هذا الوصف يصدق على ارتحال النصوص بين البلاد المتجاورة جغرافياً والتي تتعدد لغاتها، فمن باب أولى أن يكون الانتشار والارتحال أكثر كثافة بين الشعوب ذات اللغة الواحدة واللهجات المتقاربة؛ فالعلاقة بين الجزء الشمالي الشرقي من سيناء وبلاد الشام وبخاصة فلسطين والأردن كان شديداً في الماضي، وظل فاعلاً حتى وقت قريب، حينما وقعت هذه البلاد تحت الانتداب البريطاني ووضعت الحدود بين مصر وبلاد الشام وبخاصة فلسطين، حتى إذا جاء النصف الثاني من القرن العشرين اشتدت عوامل الفصل هذه عندما استطاعت إسرائيل احتلال فلسطين، وحدت من انتقال الفلسطينيين إلى البلدان المجاورة (مصر – الأردن). وكانت الحروب المتتالية في هذه الحالة عاملاً معوقاً. ولكن الملاحظ في العقدين الأخيرين انطلاق بداية حثيثة لانتقال الفلسطينيين إلى مصر وعودتهم إلى فلسطين بصور متعددة. إننا نلاحظ التأثير الشامي في أغاني السامر في منطقة الشيخ زويد والعريش من خلال انتشار شرائط التسجيل الصوتي والـ CDs والتعرض للقنوات الفضائية، ويظهر ذلك في تسرب طريقة الغناء الشامية، وتسرب العديد من النصوص الشعرية الشامية (الأردن – فلسطين – لبنان) مثل:

وأغنية أخرى لمغن يدعى نايف أبوعياش:

ومن الأغاني الأردنية كذلك إحدى أغاني سميرة توفيق:

وتسربت طريقة الغناء الشامية إلى الشيخ زويد فنجدها واضحة في أغاني الدلعونة، وتبدأ بطريقة أداء للموال بالطريقة الشامية:

واللى سريته بليل وأهلي ما دروبي[٤٩]

جطعت جبال ياباي وياما دروبي[٥٠]

لاعلم إن المنايا على دروبي

ما ودعت الاحبابي ولاسريت دروبي

ولا يتوقف التأثر بالأغاني البدوية عند تلك الأغاني الوافدة من الأردن وفلسطين، بل من باب أولى أن يتم التأثر ببعض الأغاني البدوية لبدو مطروح[٥١]. ومن بينها أغنية مشهورة لمغن معروف من مطروح هو عوض المالكي تنتشر الآن بين أغاني منطقة العريش والشيخ زويد وهى تقوم على بناء شعري على طريقة المجرودة المعروفة وهى أقرب إلى الطريقة الزجلية رباعية الشطرات ونقتطف من أبياتها:

ثم ينتقل النص في أسلوب فكاهي إلى نقد إحدى العادات التي كانت شائعة وهى تزويج الشباب دون ترك الفرصة لهم للاختيار:

سابعاً: خاتمة

نستطيع بعد هذا العرض أن نصل إلى عدة نتائج أساسية لهذا البحث وهى:

١ – تغير وسائل ارتحال النصوص في عصر العولمة. فبعد أن كانت تتم عن طريق الهجرة والتجارة، أصبحت تنتقل عن طريق الوسائل الحديثة (شرائط التسجيل – الميديا الصغيرة – CDs الكمبيوتر – التليفزيون – الأطباق الهوائية – المحطات الفضائية).

٢ – التحول التدريجي في الغناء الشعبي لدى بدو سيناء الشمالية من الجماعية إلى الفردية (نموذج حميد إبراهيم).

٣ – تشكل نصوص الأغاني على هيئة موزايكو، بمعنى أن النصوص الوافدة تزرع مع النصوص التقليدية وتطعم معها سواء على مستوى المفردات أو على مستوى نص الأغنية بالكامل، ويبدو ذلك بوضوح في العريش والشيخ زويد.

٤ – تحول طرق أداء الأغاني بتحول السياق الذي تؤدى فيه من السامر التقليدي، إلى العرس فى الفندق، إلى السامر في سباق الهجن السنوي.

٥ – إنه إذا كانت العولمة قد أسهمت في سرعة التحول في أغاني السامر السيناوي وفى تراجع السامر، وإذا كانت منطقة الشمال الشرقي من سيناء ومجتمعاتها المحلية تعد بوتقة تنصهر فيها النصوص المحلية والوافدة، فإن اختيار الأغاني يتم وفق آلية متعددة الدوائر تبدأ من الدائرة الأقرب ثقافياً، ثم مكانياً، ثم خارج حدود الوطن بما يمكن رسمه .

المراجع

١ – انظر: أرثر أيزا برجر، النقد الثقافى: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣. وانظر أيضاً إنجيلا ماكروبي: مابعد الحداثة والثقافة الشعبية، ترجمة منى سلام، مراجعة محمد الجوهري، مجلة الفن المعاصر، ع١، صيف ٢٠٠٠، ص ص ١٥٥–١٧٠. وانظر أيضاً مايك فيذرستون، ثقافة العولمة: القومية والعولمة والحداثة، ترجمة عبدالوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

٢ – عبدالله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مجلة فصول، ع ٦٣٤، شتاء ربيع ٢٠٠٦، ص ١٩٢.

٣ – Umberto Eco, A Theory of Semiotics, Bloomington, Indiana University Press, ١٩٧٦, P. ٧١.

٤ – لسان العرب لابن منظور، مادة: سَمَر.

٥ –نعوم بك شقير، تاريخ سيناء، ط٢، القاهرة: دار الكتب والوثائق المصرية، ٢٠٠٥، ص ص ٣٤٤–٣٥١.

٦ – حاتم عبدالهادي، الشعر النبطي: ملامح الشعر في بادية سيناء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، ٢٠٠٠، ص ٢٣.

٧ – يذهب سمير جابر فى دراسته للرقص الشعبي لدى بدو الشرقية إلى القول: "يشمل سامر عرب الشرق ثلاثة أجزاء، شأنه في هذا شأن السامر عند عرب الغرب أيضاً وهى: البوشان – الريدة – الدحية. وقد يستمر إلقاء البوشان نصف ساعة أو أكثر ويعد نموذجاً أفضل لكيفية التجمع للسامر حتى إذا تجمع الرجال وتم اصطفافهم، وانتظم ترتيبهم، يبدأ البديع بجزء الريدة وأحياناً يسمونه الريدية أي ما يريدونه أو يرغبون فيه، وفى هذا الجزء الثاني من السامر، يبدأ الرجال بدق الكف والرد على البديع (رايحين نجول الريدة)". انظر سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ج١، ط١، ٢٠٠٦، ص ١١١.

٨ –تقول نهلة إمام إن بعض الإخباريين فى منطقة بئر العبد في شمال سيناء أخبروها "أن بعض الموسرين يمكن أن يؤجروا بداعاً لإحياء أعراس أبنائهم، وعموماً فإن كثيرين من أفراد القبيلة لديهم القدرة على قول البديع لأنهم يرددون ما يحفظونه من الشعر الشعبي مع حرية التصرف فيه بالتعبير من حذف وإضافة، حيث يسقط الراوى حالته النفسية أو قصته الغرامية على أشعاره". انظر نهلة إمام، عادات وتقاليد الزواج لدى قبيلة الدواغرة في محافظة شمال سيناء، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٢٣١.

٩ – سجل النص في سامر أقيم بضواحى الشيخ زويد بتاريخ ٢٩ أغسطس ٢٠٠٦، وكان يقود الغناء عادل موسى البطيني من قبيلة المعازة مقيم بالشيخ زويد.

١٠ – وقد تدلنا هذه العبارة على النظام الاجتماعي الذي كان سائداً بين القبائل في سيناء وهو نظام الأحلاف، بمعنى أن القبيلة الأقل عدداً وأقل قدرة على حماية ربوعها تدخل في حلف مع قبيلة أقوى لحمايتها والذود عنها. انظر أحمد أبوزيد، النظام السياسي التقليدي (في): الإنسان والمجتمع والثقافة فى شمال سيناء، إشراف أحمد أبوزيد، تحرير تغريد شرارة، القاهرة، ج١، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٩١، ص ص ١٩٠–١٩١ ومواضع أخرى متفرقة.

١١ – فاروق أحمد مصطفى، التعبير بالحركة والفنون الشعبية: دراسة مقارنة، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦، ص ١٣.

١٢ – سيرد تفصيل الحديث عن بعض أشعار العليادي أو على دلعونا في موضع لاحق في هذه الدراسة.

١٣ – فاروق أحمد مصطفى، مرجع سابق، ص ١٣.

١٤ – يشير محمد بكر البوحي إلى أن الدلعونا في فلسطين يمكن أن تؤدى بطريقة منفردة أثناء العمل أو في طريق العودة منه، أو يتغنى بها الأفراد والجماعة، دون عزف، فترد عليه الجماعة بلازمة معينة، هي عبارة عن نصف بيت من الدلعونا. وتستطيع النساء أداء هذه الأغنية على أنغام الدلعونا وإيقاع الطبلة، دون مشاركة الرجال. لمزيد من التفاصيل انظر محمد بكر البوحى، جهود عبداللطيف البرغوثي في جمع وتحليل الأدب الشعبي في فلسطين، مؤتمر المأثورات الشعبية في ١٠٠ عام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج٢، ٢٠٠٢، ص ص ٢٩٨–٣٠٠.

١٥ – سجل النص من سامر أقيم بالشيخ زويد في أغسطس عام ٢٠٠٦.

١٦ – هذا المقتطف من مقابلة أجريت معه فى مدينة الشيخ زويد بتاريخ ٢٠٠٦/٨/٢٦.

١٧ – محمد بكر البوحي، جهود عبداللطيف البرغوثي في جمع وتحليل الأدب الشعبي فى فلسطين، مرجع سابق، ص ٢٩٨.

١٨ – محمد بكر البوحي، المرجع السابق، ص ٣٠١.

١٩ – ب.أ. أوسبنسكي، ن.ف. إيفانوف. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات مطبقة على النصوص السلافية، ترجمة نصر حامد أبوزيد، في: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣٢٣.

٢٠ – يذكر بعض الرواة من الشيخ زويد أن الحاشي كانت تحمل سيفاً عند دخولها ساحة السامر، وكأنها كانت تدافع عن نفسها تجاه الرجال الذين يحاولون مشاكستها وخطف عباءتها أثناء الرقص، وتحول حمل السيف إلى العصا في العقود الأخيرة. وقد ذكر سمير جابر في كتابه أطلس الرقصات الشعبية المصرية (٢٠٠٦) أن الحاشي لدى عرب الشرق في محافظة الشرقية تحمل العصا وأن هذه الرقصة لازالت تؤدى بالسيف بالموصل بالعراق، وأن الحاشي خلال دفاعها ضد من يحاول خطف عباءتها ممكن أن تصيبه إصابة بالغة، وأنه شاهد هذه الرقصة بالعراق أثناء زيارته لها مع الفرقة القومية للرقص عام ١٩٦٨. انظر سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، مرجع سابق، ص ص ١١٣–١١٤.

٢١ – انظر سمير جابر، المرجع السابق، ص ص ١١٦–١١٨.

٢٢ – يتدرج الغزل بين البداعين فيصل إلى ذروته في المباراة الشعرية والرقص بين البداعين والحاشى، مما يظهر في وصف نعوم شقير: قال البداع فى رقص الدحية مغازلاً الحاشي:

سابعا: الفن الشعبي في حلايب وشلاتين

رقصة «الهوسيت» عند قبائل «البشارية» وتأثرها بالبيئة فى حلايب وشلاتين[٩]

عرف الإنسان الرقص منذ أقدم العصور، فأصبح أحد وسائل التعبير عن حاجاته العاطفية، واتجاهاته الذاتية، وتصوراته لما في الكون والطبيعة من ظواهر، وما إعتقده من قوى تسيطر على هذة الظواهر وتؤثر على أنماط حياته١، وإستمر هذا النوع من الفن ملازماً له في التطور والارتقاء مروراً بالحضارات التى مرت بها الشعوب والأمم. إن الرقص لم يكن مجرد أشكال مختلفة من الحركات طبقاً لإيقاع معين فحسب، إنما فن روحي يعتمد على إحساس الإنسان ومشاعره، لذلك نجده دائماً ما يصدر في صورته التلقائيه بطريقة عفوية في التعبير، ليحقق المتعه والحيوية في أدائه كلما دعت الحاجة إليه، فتظهر وظيفته الفنية والجمالية والإجتماعية التى يؤديها من خلال قدرة الإنسان على إبراز انفعالاته بالحياة واستجابته لوحي الطبيعة وما يحيط بها من عناصر، فالرقص لغة كمثل باقى اللغات، لكنها صامتة غير مدونة أو مكتوبة، حيث لا يستخدم فيها أبجديات الكلمات، إنما تعتمد في الأساس على الحركة، فالحركة من أبسط أنواع التعبير عن الإنسان وما يقوم به من نشاط، لذلك يعتبر فن الرقص من أقدم أنواع الفنون التى إرتبطت بحياة الإنسان وأكثرها شمولاً.

---

[٩] محمد أبو شنب– رقصة «الهوسيت» عند قبائل «البشارية» وتأثرها بالبيئة فى حلايب وشلاتين– العدد ٥٢ – موسيقى وأداء حركي– مجلة الثقافة الشعبية، البحرين.

وبالنظر إلى إحدى تعريفاته لدى دائرة المعارف البريطانية نجد إنه «أقدم من الفن نفسه، وإنه يحوي على أسس جميع الفنون، وإن الدراما والديكور والموسيقى كلها بدأت من الرقص»٢، إلا أن بعض المتخصصين في مجال التربية الرياضية أطلقوا عليه لفظ (التعبير الحركي)، نظراً لما يتطرق إلى أذهان الكثير منا عندما نذكر مُصطلح (الرقص) عامة، وعلى الرغم من تعدد تلك التعريفات وتنوعها، إلا أنها تشير إلى ذلك المفهوم الذى يعني (التعبير الحركي)، لما يتضمنه من شمول٣، فالتعبير في حد ذاته مقدرة يسعى الفرد لتهذيبها وتنميتها بشتى الوسائل كي يستطيع بواسطتها أن يفصح عما يجول بنفسه وبخاطره، حتى يتمكن من نقل أفكاره ومشاعره لغيره من الناس في سهولة ويسر٤.

مما لا شك فيه أن لكل مجتمع من المجتمعات رقصاته الشعبية الخاصة به التى تعبر عن سمات شخصيته التاريخية والثقافية، وما تحمله تلك الشخصية من أفكار اعتقادية وعادات وتقاليد متوارثة، تظهر من خلال تلك الحركات الراقصة التى تخضع لضوابط معينة وقوانين مُحكمة تفرضها ثقافة ذلك المجتمع الذى تنشأ فيه وتتشكل منه تلك الرقصة، لتصبح بذلك جزءا أصيلا من هذا التراث الشعبي الذى يعبر عن ثقافة تلك الجماعة الشعبية التى تنتجه وتبدع في صياغته في بيئتها الشعبية، حيث يتأثر بكل ما يحيط به من عوامل طبيعية وجغرافية، وهذا ما يجعله يختلف ويتميز من مكان إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، وبالرجوع إلى ما يعنية أقسام علم الفولكلور، نجد أن الرقص الشعبي أحد أنواع الفنون الشعبية التي تضمها الثقافة الشعبية (الفولكلور).(الطبيعة الجغرافية).

عندما تدق أقدامنا لنبحر في أعماق الجنوب لننقب ونبحث عن جذور بعض عناصر تراثنا الشعبي المصري الأصيل، نكتشف سراً غامضاً من أسرار مصر القديمة لم يكن معلوماً لدينا، بل نجده يسري من أمام أعيننا في عروق أهله وباطن أرضه، لما يحمله كل منهما من أصالة وعراقة يعبران عن جوهر الشخصية المصرية منذ آلاف السنين، حيث كانت تلك البقعة الحدودية الجنوبية موطناً للإنسان الأول على أرض مصر، والمسرح الذى نشأت فيه حضارته التى إرتكزت على أسس قوية جعلته يقفز بتلك الحضارة إلى الأمام.

اولاً: الموقع:

وهنا في أقصى الجنوب الشرقي من الصحراء الشرقية على الحدود «المصرية – السودانية» تقع تلك المنطقة التى تُعرف إعلامياً بمثلث (حلايب وشلاتين)، حيث تضم ثلاث مُدن كبرى من الشمال إلى الجنوب، «شلاتين – أبو رماد – حلايب»، والتى تبلغ مساحتها حوإلى ما يقرب من ١٨,٥٠٠ كم مربع إلى ٢٠٥٨٠ كم مربع، وتعتبر مدينة شلاتين المركز الرئيسي لها، حيث تبعد عن «القاهرة» بحوالي ١٦٠٠ كم، وتشكل تلك المنطقة ما يشبه المثلث المتساوي الأضلاع لذلك تُعرف بالمثلث، تمتد قاعدته بطول ٣٠٠ كم، وطول كل من ضلعيه الشرقى المطل على البحر الأحمر والغربي المشرف على الصحراء الشرقية نحو ٢٠٠ كم، ويبدأ رأس هذا المثلث عند نقطة تقع على ساحل البحر الأحمر بالقرب ممّا يُعرف ببئر الشلاتين٥.

فنجد أن هذة المنطقة غنية بالعديد من الثروات الطبيعة، لما تحتويه أرضها من تنوع بيئي مميز يشمل ثلاث بيئات مختلفة، فمنها البيئة «الجبلية – الصحراوية – الساحلية»، بالإضافة إلى موقعها الجغرافي الفريد حيث تقع على الطريق الساحلي بين مصر والسودان، وكذلك قرب سواحلها من السواحل اليمنية السعودية، لذلك فهي تعتبر بمثابة البوابة الجنوبية الشرقية لمصر٦.

ثانياً: المناخ:

فهذا التنوع يجعلها تختلف في أحوالها الجوية، فمناخها صحراوي مداري، جاف صيفاً يميل إلى البرودة شتاءً، تهب عليها رياح شمالية غربية جافة وجنوبية شرقية رطبة، مما تجعلها تقع في حزام التجمع بين المداري، وهو النطاق الذي تتساقط فيه الأمطار بغزارة، ولهذا يوجد بها فصلان للآمطار، أولهما قبل شهري مارس ومايو، أما الأخر في شهري أكتوبر ونوفمبر، فالحياة فيها تعتمد على مياه تلك الأمطار التى تتساقط على سلاسل جبال البحر الأحمر ثم تنساب في بعض الفصول على هيئة سيول، مما تتكون خزانات المياه الطبيعية التي يعتمد عليها سكان المنطقة إلى جانب بعض الآبار٧.

المعالم الطبيعية والأثرية في حلايب:

اولاً: محميات (علبة):

ومن ضمن المعالم الطبيعية التي تتميز بها منطقة حلايب محميات (عُلبة) التي سُميت بهذا الاسم نسبةً إلى جبل (عُلبة) الذي يعتبر الركيزة الأساسية لهذة المحمية الطبيعية الكبيرة، حيث يبلغ إرتفاعه حوإلى ١٤٣٧ متراً، كما يُطلق عليه أهل تلك المنطقة بلغتهم التبداوية «إيلب» الذى يعنى (الجبل الأبيض)، نظراً للون صخوره أو تجمع السحب البيضاء على قمته.

ونظراً لمساحتها الشاسعة التى تبلغ حوإلى ما يقرب من ٣٥٦٠٠ كم مربع، أصبحت أرضا خصبة في إنتشار الغابات الشجيرة والحشائش البحرية، حيث تنمو فيه ما يقرب من ٤٠٠ نوعاً من النباتات نمواً طبيعياً، تستخدم بعضها كأعشاب طبية منذ أقدم العصور، كما أتاحت لها الظروف أن تكون بيئة مناسبة في انتشار العديد من الطيور النادرة أو الجارحة (المستوطنة والمهاجرة) والتى بلغت ما يقرب من ١٥٠ نوعا حتى الآن، كالنسور الأفريقية الكبيرة مثل (الأوزون – الرخمة المصرية – الصقور – العقبان)، وغيرها من الحيوانات البرية والمتوحشة والزواحف السامة، وذلك نظراً لطبيعة تلك البيئة الجبلية.

ثانياً: ميناء عيذاب:

أما عن المعالم الأثرية نسبةً لأهميتها التاريخية هو ميناء (عيذاب)، الذى كان يقع جنوب مدينة أبو رماد على بعد ٢٣ كم شمإلى مدينة حلايب، فكان من أهم الموانئ الرئيسية على ساحل البحر الأحمر جنوباً في تلك المنطقة، ويقال أن

اسمه قد يرجع نسبة إلى أحد الأنواع من الأعشاب باللغة البيجاوية التى كانت تنمو في هذه المنطقة بكثرة. بدأت مدينة عيذاب كنقطة لتلبية احتياجات عمال المناجم في الصحراء الشرقية، ثم صار بعد ذلك ميناءً رئيسياً ومحطة للسفن القادمة من الهند وشرق افريقيا وجنوب الجزيرة العربية٨، وفي العقد الرابع من القرن الثالث الهجري، سيطر بنو يونس وهم فرع من قبيلة بني ربيعة على عيذاب، ولكنهم أجبروا على التراجع للحجاز بعد معركتهم مع أبناء عمومتهم بنى بشر الذين ركزوا سيطرتهم على منطقة المناجم عن طريق التزاوج مع (البِجا) السكان الأصليين للمنطقة خاصة الحضارمة منهم٩، حيث تم إكتشاف هذا الموقع على يد «تيودور بنت» Theodore bent في عام ١٨٩٦، وكان ذلك من خلال قيامه برحلة من مرسى حلايب متجهاً نحو الشمال، حيث وجد على مسافة ٢٠ كم آثاراً تشرف على البحر، وبعد دراسته لهذة الآثار رجح أنها تعود إلى مدينة عيذاب١٠، وتشير بعض المراجع إلى أن سواكن القديمة هي عيذاب الحالية التى غطتها الرمال والصخور الآن١١.

ثالثاً: الهوسيت.. وتأثرها بالبيئة والطبيعة:

عُرفت الثقافة بأنها نتاج عملية تطور طويلة إمتدت على طوال ألآف السنين، ترسبت في كل مجتمع بشري، متضمنة قدراً عظيماً من الحكمة في معاييرها وأنماطها الشديدة التنوع، ولا يمكن لآحد أن يهرب من تأثيرها في أي مجتمع كان، إبتداء من أكثر المجتمعات بساطة حتى أشدها تعقيداً وتطوراً١٢، ومما لا شك فيه أن هذة العملية التى تحدث بداخل كل مجتمع أو منطقة جغرافية معينة قد تتعرض لمؤثرات تفرضها عليها بعض العوامل الطبيعية والجغرافية سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذة المؤثرات بالتالي قد تؤثر في بعض العناصر الثقافية التي تعبر عن أفرادها الذين يحملون تلك الثقافة.

ومن هنا لعبت تلك العوامل والظروف دوراً حيوياً مؤثراً على تشكيل ثقافة تلك الجماعات الإنسانية المتمثلة في هذة القبائل التي تعيش وسط أحضان تلك البيئة المتنوعة، وهذا ما نراه بوضوح في استخدام بعض الأدوات والأسلحة كجزء من ثقافتهم المادية في بعض العناصر التي تندرج تحت الفنون الشعبية، والتي منها على سبيل المثال الرقصات والألعاب الشعبية، حيث يتم استخدام هذة الأسلحة التى يعتمد عليها الرجل البجاوي بصفة دائمة في حياته اليومية سواء في الصيد أو في الدفاع عن نفسه لمواجهة مخاطر تلك الطبيعة كاستخدام (السيف – الرمح – الخنجر) وكذلك العصي كما في حالة الرعي أثناء أدائه لرقصة «الهوسيت» كأداة من أدوات التعبير عن الفرح أو السعادة وليس كأداة للدفاع كما في صورتها الحقيقية، فالمهارة في الصيد جزء مهم من شخصية البدوي، على الرغم من أن هذه الأدوات بدائية الصنع محدودة الإمكانيات، كما أنهم يرمزون إلى بعض القطع المستخدمة في أداء لعبة (توي إستيت – تُ سِدّءِ) التي تعني الجالس بـ «الجمل» والذي يُطلق عليه بلغتهم البداويت «أوكام»، حيث إنها تعتبر رمزاً هاماً وأساسياً من رموز البيئة الصحراوية، وهذا يدل على مدى إرتباط الإنسان بكل ما يحيط به من طبيعة مستخدماً عناصرها في التعبير عن ثقافته. كما أن الظروف المناخية التي تتمتع بها تلك المنطقة جعلتهم يرتدون نمطا معينا من الملابس التقليدية ذات اللون الواحد

وهو اللون الأبيض، والتي من سماته إنه يعكس أشعة الشمس القاسية مما يجعلها أقل حدة، فأصبحوا يتميزون به عن غيرهم من المجتمعات الأخرى البعيدة عنهم، إلا إنهم يتشابهون فيه مع غيرهم من المجتمعات القريبة منهم، وهذا التشابة يدل على إمتزاج ثقافتهم بثقافة غيرهم من المجتمعات المتماثلة، طبقاً لتشابه هذه العوامل والظروف التي تحيط بهم، حيث أن العلاقة بين الإنسان والبيئة الفيزيقية أو المكانية التي تحيط به تعكس التداخل في نسيج الثقافة الشعبية١٣. فهذة المنطقة تُعد واحدة من ضمن المناطق الثقافية الجنوبية، حيث تتمثل في الإقليم الواقع بأقصى جنوب مصر الذي يشترك مع إقليم شمال السودان في ثقافة واحدة، وهذة الثقافة تعتبر مزيجاً بين الثقافتين، مما نتجت عنها وجود جماعة شعبية ذات تميز وتفرد شديد الخصوصية، استطاعت أن تخلق لنفسها ثقافة متميزة تُعرف بـ «ثقافة الحدود»، وهذة الثقافة تمثل خليطا متنوعا من عناصر ثقافية شديدة التجانس١٤، فأصبحت تمثل حلقة الوصل والصلة بينهما، مما جعلت هذة المناطق تزخر بحركة دائبة منذ القدم، كما يشير إلى ذلك مفهوم المناطق الثقافية من حيث الامتدادت الجغرافية لبعض الأنماط الثقافية وكذلك إلى الامتدادت التاريخية للتراث المشترك، ولهذا فإن تراث المنطقة المشترك هو بناء ثقافي يتميز بالامتداد التاريخي والجغرافي، فالمنطقة الثقافية تتمثل في تلك الرقعة التي توجد بها ثقافات متماثلة١٥.

رابعاً: الإبل كعنصر ثقافي:

بما أن الرقص ارتبط منذ القدم بتفاعل الإنسان مع بيئته في التعبير عمّا في نفسه وخاطره، فإن محاكاة الإنسان لغيره من الكائنات التي تعيش معه في هذة البيئة صفة من صفات ذلك التفاعل والارتباط، ومن هنا نجد أن أفراد هذة القبائل أثناء أدائهم لرقصة «الهوسيت» يتقمصون صفات وحركات بعض الحيوانات التي تتداخل معهم في الكثير من أمور حياتهم والتي من أبرزها الإبل، حيث تعتمد عليها هذه القبائل في نشاطهم الإقتصادي ونظامهم الاجتماعي لتصبح أيضاً جزءاً أصيلاً من تراثهم الثقافي لا يمكن استئصاله من بيئته الصحراوية.

فالإبل حيوان يتصف بالقوة والشجاعة ولديه القدرة على تحمل الصعوبات والمشقة، كما أن صبره وقوة تحمله صفة يتشبه بها الرجال العظماء، بالإضافة إلى أنه أثناء سيره من مكان إلى أخر نجده يتحرك بحركات خفيفه جميلة لا يستطيع الإنسان أن يقلدها أو يحاكيها إلآ من يمتلك القدرة على فعل ذلك، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن مصادر الرعي لديهم تنقسم إلى قسمين أحدهما «مراع طبيعية» يعتمدون فيها على مياه الأمطار، أما الأخرى «مراع غير طبيعية» يعتمدون فيها على مياة الآبار والوديان، فالأولى تجعلهم يتنقلون من مكان إلى أخر على حسب فصول السنة، حيث إنهم يقومون بثلاث جولات في السنة، الأولى تتم في فصل الخريف من مشرق نهر عطبرة وحول دلتا «الجاش» ومدخل أريتريا وأثيوبيا وتسمى بـ «جولة تمار»، والثانية في فصل الشتاء حيث يتجه الرعاة إلى ساحل البحر الأحمر في موسم الأمطار وتسمى المنطقة «قنب»، وفي فصل الصيف يتجهون إلى أعإلى الجبال وبطون الأودية، حيث يستقرون فيها أكثر من أي منطقة أخرى وتسمى «دامر»١٦.

وهذا التنقل الذي يدور حول مورد معين من الماء، ينتج عنه تأثر ثقافة هذة القبائل بثقافات أخرى أو العكس في الكثير من الأماكن التي يتنقلون إليها سواء بداخل مصر أو خارجها، لآنهم لا يرتبطون بمكان محدد أثناء ممارستهم لهذة المهنة، وفي مفهوم علماء الإجتماع للبدو، إنهم فئة من السكان يتميزون بخصائص معينة وسلوك خاص ترسمه لهم بيئتهم الصحراوية المحيطة بهم، ولا تسمح بإقامة حياة سكانية مستقرة، كما أنهم ينتمون إلى مجموعة تغير محل إقامتها في أوقات معلومة تبعاً للتغيرات الموسمية لكل مجتمع محلي، مثل صيد أفضل، حشائش للقطع، وطقس أفضل، فالبدو لا يتجولون بدون هدف١٧، وهذا ما يُعرف في علم الإنثربولوجيا الثقافية بعملية «التثقف» وهي الحالة التي تحدث نتيجة لإلتقاء ثقافتين مختلفتين، وقد عبر «كروبر» عنها في أحد المواضع بأنها «تشمل على تلك التغيرات التي تحدث في ثقافة معينة بتأثير ثقافة أخرى، والذي ينتج عنها ازدياد التشابه بين الثقافتين المعنيتين، وقد يكون هذا التأثير متبدلاً أو طاغي التأثير من جانب واحد»، حيث يرى كل من «جريبنر وشميدت» اللذين ينظران إلى «التثقف» على إنه مجرد ثقافات مختلطة ببعضها١٨.

ومن هنا يمكن القول أن الإبل تمثل إحدى وسائل الاتصال الثقافي بين مختلف القبائل والمجتمعات الصحراية الأخرى، فضلاً عن الدور الحيوي والوظيفي الذي تؤديه بالنسبة لأبناء هذة القبائل في مختلف مجالات الحياة ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً.

خامساً: الطبيعة البشرية:

أما الجانب الآخر الذي يتعلق بهذة القبائل وأصولها السلالية، وما يندرج منها من فروع قبائلية متشعبة قَاطِنَةٌ في أقصى الجنوب الشرقي من الصحراء الشرقية على الحدود (المصرية – السودانية) وما يليها من مناطق أكثر عمقاً في الجنوب، يجعلنا نرجع بالزمن إلى الوراء لمعرفة الجذور التاريخية لتلك الجماعات الإنسانية المنتجة لتراثها الشعبي كجزء أصيل من ثقافتها التي تنتمي إليها، بهدف محاولة فهم طبيعة ذلك الإنسان الذي يعيش في هذا المكان، من خلال ما يصدر عنه من أفعال وسلوكيات وأفكار وممارسات تتمثل في مفردات ثقافته التي تتكون من عاداته وتقاليده، معتقداته وتصوراته، خبراته ومعارفه، آدابه وفنونه، حرفه ومهاراته.

سادساً: قبائل المنطقة:

تعيش قبائل «البشارية» التي تُعد فرعاً من فروع قبيلة «البِجا» في هذة البقعة الجغرافية من الصحراء الشرقية وتنتشر أفرادها في جميع أرجائها في الصحراء والجبال والوديان، ويقال إن إسمها يرجع نسبةً إلى جدهم الأكبر (بشار بن كاهل) من قبيلة الكوهلة التي تنحدر من نسب الزبير بن العوام، وأن بشارا قد تزوج إمرأتين من «البِجا» أحدهما يُطلق عليها (أم علي)، أما الأخرى فيطلق عليها (أم ناجي)، فبشارية (أم علي) هي تلك القبائل التي توجد بداخل الحدود المصرية،

أما الأخرى هي التى توجد بداخل الحدود السودانية١٩، حيث تتفرع الأولى إلى عدة بطون كثيرة فمنها (العلياب — العميراب — الحمدوراب — الشتنراب – القمهتاب) وغيرها، حيث تنتشر هذة القبائل بين مصر والسودان في ثلاث مناطق، أحدهما تمتد من القصير حتى سواكن، والثانية تعيش على نهر عطبرة بالسودان، والأخيرة تقطن جزيرة عتباي.

البِجا عبر العصور التاريخية:

سُميت قبائل «البِجا» قديماً بعدة أسماء طبقاً للعصور المختلفة التي مرت بها، حيث أطلق عليها في المصادر الرومانية «البليميين»، في المصادر المروية «الميديد»، في المصادر العربية «البِجا»، في المصادر الكوشية والمصرية القديمة «المدچاي»، وتجمع بعض المصادر أن وطن «المدچاي» هو شرق السودان، وتشير الأدلة الأثرية والتاريخية إلى أنهم اشتركوا في أصولهم العرقية مع الكوشيين، وأن نمط حياتهم السائد كرعاة عُرف من خلال بيئتهم القاسية الشبه قاحلة في شرق السودان، كما عُرف شعب «المدچاي» في العالم القديم بكفاءتهم العالية وجدارتهم في مجال الحروب العسكرية، نظراً لمهارتهم الاستثنائية في الحروب٢٠.

تُعد قبيلة «البِجا» من القبائل الرُحل التي تنتمي إلى الجنس الحامي، إلا إنهم بعد قرون عديدة تأثروا بالإتصال العمراني والمشروعات الزراعية التي تمت في الكثير من المناطق في تلك البقعة الجغرافية الكبيرة التي يعيشون عليها، فاستجابوا إلى هذه التطورات، وبدأوا يتخذون قرى على ضفاف القنوات، ويحتلون أحياء من بعض المدن، وأخذ كثير منهم يشتغل بالزراعة وفي مختلف الحرف٢١.

وتشير بعض المصادر الأخرى أن في الفترة التي ظهرت فيها معالم حضارة جديدة في منطقة النوبة قديماً، وأطلق عليها العالم الأمريكي «جورج رايزنر» حضارة المجموعة «X» شهدت في هذا العصر قيام مملكتين وهما مملكة «البليميين» ومملكة «النوباتيون»، والبليميين هم قبائل سكنت شرق النيل وحتى البحر الأحمر، وقد عرفوا عند الإغريق بهذا الاسم، ولكن المؤرخين العرب أسموهم بـ «البِجا»، وهم قبائل «البجه – البِجا» الحالية القاطنة في شرق السودان٢٢، حيث عاشت في منطقة بلاد النوبة السفلى قبائل عدة ذكرها المصريون القدماء منها (وا وات — إيرثت — ستاو — إيام — مدجاو أو مدجاى)، والأخيرة منها هي تلك القبائل الرُحل التي لم تستقر في منقطة بعينها، وكانت تجوب مناطق السودان والنوبة السفلى٢٣.

اولاً: فروع البِجا:

تنقسم فروع قبيلة «البِجا» وهى القبيلة الأم لكل هذة الفروع إلى أربعة قبائل رئيسية، وهما «البشاريون» في الشمال الذين يعيشون في تلك البيئة الجبلية الصخرية، كما يحتلون معظم الإقليم المسمى بصحراء العتباي، ثم يليهم من الجنوب قبيلة «الأمرأر» الذين يمتدون بإنحراف في إتجاه الغرب في مسمار على الخط الحديدي إلى الشمال الشرقي في اتجاه بور سودان، ثم يليهم جنوباً «الهدندوه» وهم أكثر البِجا في السودان عدداً، حيث يمتدون من سواكن إلى سنار وفي الأرض المجاورة للخط الحديدي الممتد بين البلدين وبذلك أصبحوا يحتلون دلتا الجاش، كما يعيشون على شواطىء العطبرة المجاورة

لهم، وأخيراً نجد في الجنوب الشرقي قبيلة «بنى عامر» الذين يمتدون من «طوكر» شمالاً إلى داخل حدود أريتريا جنوباً، كما توجد جماعات أخرى من «البِجا» أو قبائل صغيرة، مثل «الأرتيقا»، «الكميلاب»، «الحالنقا» وغيرهم، وبعضهم يدور في فلك القبائل الكبيرة وترتبط بهم٢٤.

ثانياً: لغة البِجا:

تتحدث قبائل «البِجا» لغتهم الحامية، وهي المسماه «التبدواى أو البداويت» ويستثنى من هذا معظم العشائر الجنوبية من «بنى عامر» ومن يجاورهم من الجماعات القليلة التي تتحدث لغة خاصة تعرف بـ «تِجره»، وهي لغة سامية منتشرة في أريتريا وشمال بلاد الحبشة، وإن كان بعضهم يتكلم اللغة البجاوية، فأكثر قبائل «البِجا» يعرفون اللغة العربية إلى جانب معرفتهم للغتهم التى يتحدثون بها، واللغة العربية ما هي إلا أثر من أثار النفوذ العربي الذى دخل إليهم في عهد متأخر نسبياً إلى أوطانهم٢٥.

ثالثاً: صفات البِجا:

أن «البِجا» بوجه عام شعب لا تزال تغلب عليهم الصفة العسكرية، والطابع الحربى الذى أملته البيئة والكفاح للمحافظة على النفس والمال، وشجاعتهم وقوة احتمالهم مضرب الأمثال، إلا أن هذه الروح لا تزال سائدة فيهم متغلغلة في نفوسهم، وسلاحهم الرئيسي هو السيف للهجوم والدرقة للدفاع، فقد قل استخدامهم للرمح أو القسي والسهام، ولكنهم يحملون في منطقهم خنجراً منذ الحداثة ويظلون محتفظين به، ومن المرجح أن سلاحهم فيما ماضى كان الرمح، سلاح أهل الجنوب، ولكن السيف جاءهم من الشمال، أو من الجزيرة العربية عن طريق البحر الأحمر، فأقبلوا على إقتنائه، وكثيراً ما يُطلق أحدهم على سيفه اسماً خاصاً، كعادة فرسان العرب، ويرددون قصصاً عن بعض السيوف وحدتها٢٦، وتظهر النزعه الحربية لد «البِجا» حتى في لهوهم ولعبهم فيرقصون رقصاتهم الحربية على دقات الطبول، وأناشيدهم وأغانيهم تردد قصص أبطالهم القدماء٢٧.

أنوع الرقصات الشعبية:

توجد أنوع مختلفة من الرقصات الشعبية عند قبائل «البشارية» فمنها رقصة (الواندوب – الهوسيت – البيبوب – أوكل) كل منها يتميز بفن الأداء الشعبي، حيث تؤدى تلك الرقصات بتحريك جميع أجزاء الجسم، نظرا لأنها تعتمد في حركاتها على القفز والوثب والحجل، فكل رقصة من هذة الرقصات لها إيقاعها الخاص ومناسبتها الخاصة التي خصصت من أجلها.

فنجد فنون الأداء فيها تحتوي على عدة عناصر منها «التقمص» وهو ما عرفه علماء الأنثربولوجيا بأنه «قدرة الإنسان البدائي على التقليد ومحاكاة الطبيعة»، وكذلك على «الحركـة» حيث استطاع الإنسان من خلالها أن يعبر عن إرادته، ومخاوفه، ورغباته، وشهواته، وظلت لغة حية حققت له التواصل والاتصال والتعبير عن ما يشعر به ويعتقده، وأيضاً على «الإيقاع» الذى يعتبر واحداً من أبرز عناصر اللغة الموسيقية نظراً لأنه يرتبط بالحياة، فنجده يرتبط بالفنون الزمانية

والمكانية، حيث يحتوي علي حركة ورقص وطبول وتصفيق بالأيدي وضرب بالأرجل، كما أن «الأإيقاع» في الرقص يحتوي على بعدين، أحدهما «مكاني» يرتبط بإيقاع حركة الرقصة وأبعادها وإمكانية الانسجام والتوافق والتماثل والتكرار في الحركة، وآخر «زماني» يرتبط بالإيقاع الموسيقي في الآلات الموسيقية التي صنعت خصيصاً لهذه الرقصات وحركاتها، وأخيراً على «التأثير» وهو القيمة الأساسية في «الأداء الشعبي»، لأنها ترتبط بأحداث الحياة اليومية، وبهذا الإنسجام التلقائي تتحقق قيم الأشكال لفنون الأداء الشعبي، كما أن جميع الإيقاعات المستخدمة في فن الأداء الشعبي سواء في أشكالها ومضامينها تعتمد على عناصر البيئة بوصفها المكون المباشر لها والتي تستمد منها أشكال الرقصات والإيقاعات٢٨.

رقصة الهوسيت وما تحمله من معنى:

«الهوسيت».. كلمة ليست عربية.. بل بجاوية الأصل، نسبةً للقبائل التى عُرفت حديثاً بهذا الأسم (البِجة – البِجا – البِجاه) بكسر الباء وتعطيش الجيم، وهذا الإسم هو الأكثر تداولاً وانتشاراً في العديد من المناطق المختلفة٢٩. فـ «الهوسيت».. كمُصطلح يعنى في مُجمل مضمونه العام «الاستعداد» سواء للحرب أو للقتال أو للمبارزة، ومن هنا عُرفت رقصة «الهوسيت» برقصة الاستعداد أو رقصة الحرب، فهى رقصة استعراضية قتالية تعبر عن حاملي تلك الثقافة الذين يتميزون بروح الفروسية وما تحمله تلك الروح من الشجاعة والجرأة، وما تتمتع به أجسادهم من القوة والحركة الخفيفة التي تعبر عن مدى اللياقة البدنية العالية.

اولاً: وصف الرقصة:

تُعد رقصة «الهوسيت» من أشهر تلك الرقصات الشعبية التى تبرز مدى قوة وشجاعة المؤدي كأنه مقاتل شرس يواجه الأعداء في ساحة المعركة، حيث اكتسبت قيمتها الفنية والجمالية والإبداعية في أدائها الشعبي من خلال تلك الحركات الإنسيابيه المنظمة، فنجد المؤدي للرقصة يستخدم السيف للهجوم والدرقة «الدرع» للدفاع، كوسيلة من وسائل الأداء، حيث يعبران من خلالهما عن السمات الثقافية والتاريخية لشخصية ذلك المجتمع البدوي. يتم أداء تلك الرقصة طبقاً لطقوس معينة وضوابط مُحكمة تحترمها وتقدسها أبناء هذه القبائل، حيث تصاحبها آلات موسيقية وأصوات إيقاعية تُعرف في مجال الموسيقى بأساليب الإتصال والتفاعل، وهي تلك (التأثيرات التي تخلقها الموسيقى في حواس مسقبل فردي أو جماعة من المستقبلين)٣٠، والتي تتمثل في عدة عناصر، أحدهما يشمل (الأدوات الصوتية وتكويناتها) وهي الأصوات الإضافية المصاحبه لصوت الإنسان نفسه، كحركات التصفيق بالأيدي بطريقة منتظمة (ضرب الكفوف) ودق الأقدام بقوة أو بخفة على الأرض، وكذلك ما يردد عن طريق اللسان من (النصوص الشفوية) والتي تتمثل في نصوص الأغاني وبدائل الكلام المستعملة في المجالات الموسيقية كقناة كبرى للتفاعل، بالإضافة إلى إستخدام الأغنية نفسها كأداة للتأمل، وأخيراً التعبير من خلال الأداء الحركي عن طريق (الرقص) الذي يشكل حلقة هامة في الإتصال والتواصل مع الآخرين٣١.

من هنا تبدأ الرقصة:

في البداية لا يجوز مطلقاً أن يتقدم أي فرد من المشاركين في أداء تلك الرقصة وسط الساحة المخصصة للرقص، قبل أن يبدأ بها من يكبرهم سناً أو من يحتل مكانه اجتماعية وسط أفراد قبيلته.

فعند سماع الإيقاع الموسيقي من آلة «الباسنكوب» يتوجه مجموعة من الشباب باختلاف إعمارهم بتكوين حلقة شبه دائرية يطلقون عليها «نصف قرص»، فيأتى أكبرهم سناً أو من يحتل تلك المكانة الاجتماعية، حاملاً في يده اليمنى السيف وفي يده اليسرى الدرقة «الدرع»، ليتجة إلى وسط هذة الساحة المخصصة للرقص، فيقوم في البداية بعرض تحيته لهذة المجموعة المشكلة أمامه، عن طريق رفع كل من السيف والدرقة «الدرع» مع تحريك كل منهما بطريقة معينة غير ثابتة، حيث تستقيم يده للأمام ويبدأ في رسغها فتتحرك في رعشة شديدة، يرتعش السيف من أعلى إلى أسفل، ثم يصاحبها حركة الدرقة «الدرع» مع ثني قدميه اليمنى أثناء أدائه لهذة الرقصة.

وفي هذة الحالة تقوم هذة المجموعة بالرد على تحيته عن طريق إطلاق أصوات من أفواههم تشبه أصوات «الهمهمة» مصاحبة أصوات ضربات الكفوف ودق الأقدام على الأرض بطريقة في غاية الروعة لما لها من شكل إيقاعى منظم، وذلك لضبط الإيقاع الحركي والموسيقى بالنسبة للمؤدين، كأنها نابعة من شخص واحد، وعيونهم متجهة في أغلب الأحيان إلى الأرض، وأجسامهم قد تبدو منحنية، وأقدامهم لا تزال تدك على الأرض بقوة عنيفة بإستخدام أحد الأقدام إما اليمنى أو اليسرى، أو كلاهما معاً على التوالي، بحيث تكون مرة بالقدم اليمنى ومرة أخرى بالقدم اليسرى.

وأثناء ذلك العرض الاستعراضي للرقصة الذي لم يستغرق عدة ثوان معدودة، يتقدم شخص آخر من المؤدين سواء من أبناء القبيلة أو غيرها إلى ساحة الرقص حاملاً في يده نفس الأدوات المستخدمة في أداء الرقصة، فيقدم تحيته للمجموعة كما فعل الأول من قبل، مع الوضع في الاعتبار مراعاة مستوى العمر بينهما أو درجة المكانة الاجتماعية، ثم يقوم كل منهما بالوقوف أمام بعضهما البعض وهما يؤديان تلك الرقصة من خلال تحريك السيف والدرقة «الدرع» في حركة سريعة بطريقة إبداعية في الأداء أكثر احترافية في التنفيذ، مما يلفت أنظار الحاضرين سواء من المشاهدين أو المشاركين في أداء الرقصة.

ومن هنا يبدأ كل منهما بإظهار قدرته القتالية ومدى لياقته البدنية من خلال عرض حركات تعبيرية منظمة سريعة باستخدام السيف والدرقة «الدرع»، حيث يتحكم فيها إيقاع الموسيقى التى تعلو وتهبط من صوت آلة «الباسنكوب» وكذلك إيقاع ضربات الكفوف من المشاركين حولهم، وأثناء هذا الأداء الجماعي المشترك بين المؤدين والمشاركين في الأداء وعلى مدار فترته الزمنية، يزداد حماس المؤديين.

وفي وضع آخر نجد أن المؤدين للرقصة يقوم كل منهما باللف حول زميله في حركة شبه دائرية بطريقة ثني الجسم إلى الأمام مع الضرب بقدميه على الأرض، ومن شدة هذة الضربة القوية العنيفة ينبعث الغبار من تحت أقدامهم، وكل منهما ماسكُاً سيفه والدرقة «الدرع» بقوة بكل فخر وعزة وكبرياء، وأحياناً قد نجد العكس في طريقة الإمساك سواء

للسيف أو الدرقة «الدرع»، وقد يرجع ذلك إلى الشخص نفسه المؤدي لتلك الرقصة، ثم يقف كل منهما فجأة فينظران إلى بعضهما البعض نظرات حادة قوية، رافعاً كل منهما سيفه أمام الآخر، وهما يدكان الأرض بشدة بكلتا أقدامهما، كأنهما يعلنان عن انتصار أحدهما على الآخر أو صمود كل منهما أمام الآخر في هذه الساحة القتالية. وبعد مرور عدة دقائق قد تتجاوز عشر دقائق أو أكثر من أداء تلك الرقصة وفي لحظاتها النهائية الأخيرة، يقوم كل منهما بطرق سيفه على الدرقة «الدرع» التي يحملها أمام هذة المجموعة ليعلنا نهاية أدائهما للرقصة، فأحياناً قد يتم ترك السيف والدرقة على الأرض وسط ساحة الرقص أو أخذهما معاً، فإذا تم تركهما يأتي شخصان آخران من هذة المجموعة المشاركة بدونهما ليبدأ كل منهما بهما الرقصة من جديد، وإذا لم يتم تركهما يأتي كل واحد منهم ومعه سيفه والدرقة «الدرع» الخاصه به.

ثم تبدأ الرقصة في مرحلة جديدة مع شخصين آخرين من هذه المجموعة التي تلتف حولهما لم يسبق لهما الرقص من قبل بداخل هذه الساحة، مع الوضع في الإعتبار عامل العمر بينهما، إلا إنه في بعض الأحيان قد يشارك فيها شخصان آخران من هذة المجموعة يرغب كل منهما في الرقص مع الآخر، فتبدأ الجماعة في التشكيل مرة أخرى، حيث يتقدم كل من المؤدين في لحظة سريعة بطريقة قد تبدو عشوائية، فيقوم كل منهما بخطف السيف والدرقة «الدرع» من على الأرض كنقطة بداية لمرحلة جديدة لأداء تلك الرقصة.

ويستمر الوضع هكذا لفترة زمنية طويلة قد تتجاوز ساعات، إلا إنها لا تزال محافظة على نفس القوة والحيوية والنشاط في أدائها، ولكنها تختلف بالطبع من حالة إلى أخرى على حسب طبيعة كل موقف أو المناسبة التي خصصت من أجلها لأداء تلك الرقصة.

السمات الخاصة بالرقصة:

لا ترتبط هذة الرقصة بعدد معين من الأفراد المؤدين لها، كما أنها تتم في كثير من الحالات إما بطريقة فردية أو جماعية، ولا يمكن أن تتم إلا باستخدام أدواتها الخاصة التي تتكون من السيف والدرقة «الدرع»، فاللعب بالسيف سواء في وضع الثبات أو الحركة السريعة المتوازنة على الجسد، يدل على مدى مهارة الأفراد الذين يقومون بهذا الأداء، فهي تعبر عن ثقافة هذه القبائل وما مر بها من أحداث تاريخية عبر ماضيهم الطويل، وكذلك تظهر مهارتهم القتالية في الدفاع عن أنفسهم وشجاعتهم في حماية قبيلتهم ضد الأعداء، كما إنها تهدف إلى رفع الروح المعنوية لدى الشباب خاصةً، مما تثير فيهم روح الشجاعة والإقدام والحماسة، فمضمون دلالتها يختص بأوقات الحرب لإثارة الحماس.

المناسبات والمواقف الخاصة بأداء الرقصة:

تقام هذة الرقصة في الكثير من الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية العامة أو الخاصة، وكذلك في جلسات الونسة وفي أوقات الفراغ عند ممارستهم لمهنة الرعي في الصحراء، وأيضاً في بعض المواقف الأخرى تعبيراً عن تحية أهلها للضيوف أو

الزائرين لهذة المنطقة، فهي تُعد وسيلة من وسائل التحية والتعبير عن الفرح والسعادة طبقاً للمناسبة أوالظرف الخاص بها من ناحية، وكذلك وسيلة للتسلية والترويح عن النفس من ناحية أخرى.

(الأزياء المستخدمة في أداء الرقصة)

يعبر الزي عامةً عن هوية الشعوب، فالزي ممارسة إجتماعية وعنصر ثقافي يرتبط ارتباطا وثيقاً بالعناصر الثقافية الأخرى، ويتكون الزي التقليدي الخاص بالرجال في هذة المنطقة من (العراقي – السروال – الجلابية – الصندل).

اولاً: العرَّاقي:

جلباب من القماش الخفيف، أبيض اللون، واسع الفتحة من الأمام يشبه الجلَّابية، لكنه أقصر منها طولاً ذو أكمام قصيرة، حيث يتم ارتداؤه عامةً تحت الجلابية الخارجية، كما توجد به جيوب على جانبيه لحفظ الممتلكات، وسُمى بهذا الاسم نسبةً لكلمة «عرق» أي مخفف للعرق نظراً لالتصاقه بالجسد، جاءت به بعض القبائل العربية إلى السودان قبل أن تستقر فيه، فقد كان معروفاً لدى سكان جدة قديماً، حيث تتكون خامته من أنواع عديدة، فكان يصنع من القطن الخفيف والذي يُعرف بالشاش٣٢، كما يمكن للشخص ارتداؤه والجلوس به بداخل منزله، ولا يجوز الخروج به دون أن يكون مرتدياً الجلباب أو الجلابية.

ثانياً: السروال «سربادوب»:

يُعرف السروال باللغة البجاوية بـ «سربادوب»، وعند قبائل بني عامر يُعرف بـ «البوجا»، فهو يشبه في شكله البنطلون، وهو عبارة عن قماش خفيف، أبيض اللون، يتم ارتداؤه أسفل «العراقى» وكذلك الجلابية الخارجية، حيث يتم ربطه من أعلى بحبل من نفس القماش الذي تنتهي أطرافه «بالتَّكة»، يثنى في أعلى «السروال» بفتحتين يدخل من طريقهما الحبل وينتهي بفتحة أخرى ليتسع ويضيق، وهو بذلك الشكل يتناسب تماماً لطبيعة حياتهم التي تعتمد على الترحال والتنقل من مكان لآخر، وكذلك يتناسب أيضاً مع أدائهم لرقصاتهم المختلفة التى تحتاج إلى خفة في الوزن ورشاقة عالية٣٣.

ثالثاً: الجلَّابية:

عبارة عن زي خارجي أبيض اللون ذي أكمام مدورة، وأحياناً يكون لها ياقة، ويمكن ارتداؤها دون صديرى إذا كان بياقة٣٤، وقد يرجع تسميتها بهذا الأسم نسبةً لكلمة «الجلابة» وهم التجار الذين كانوا يقومون بجلبها.

رابعاً: الصديري:

يشبه الجاكت في شكله إلا أنه ليس له أكمام، كما يصنع من أنواع مختلفة من القماش، وهو متعدد الألوان فمنه «الأسود – الأزرق – البيج – البني»، إلا أن اللون السائد لدى أفراد هذة القبائل هو اللون الأسود والأزرق الغامق، بينما توجد بعض القبائل الأخرى في مناطق متعددة يلبسونه بألوان مختلفة، حيث إرتبط دخول الصديري في العهد

التركي، ويعتبر الإقليم الشرقي من أكثر الأقاليم تأثراً بالهجرات، نظراً لوجود بعض الموانئ على سواحلها مقابلة لشبه الجزيرة العربية٣٥، مما كان لها الأثر الكبير في سرعة اقتباس بعض الأزياء الغربية والتي من بينها الصديري، حيث تصدرت فرنسا الموضة الأوربية خاصة في القرن الثامن عشر، وقد كان الشعب الفرنسي أول من ارتدى الصديري، كما أن للصديري نوعين أحدهما يُعرف بالأفرنجي، أما الآخر فيعرف بـ «السواكني» نسبة لمدينة سواكن حيث يشتهر به سكان شرق السودان٣٦.

خامساً: الشبط «الصندل أو الحذاء»:

اشتهرت قبائل «البِجا» بإرتداء الحذاء المعروف بالصندل، والذى يُطلق عليه باللغة البجاوية «نادوركيدات – قى دأتْ»، وهو حذاء من نمط قديم يتكون من الحبال ويصنع من جلد الجمال، وبه ثقب من الأمام، وثقبان من الخلف يتم إدخال جلد الماعز من الثقب الأمامي، ويوجد به مكان للآصابع وينتهي بخرز عريض نوعاً ما على وجه الحذاء، ويخرج من الجلد الثقبان الخلفيان٣٧.

(الأدوات المستخدمة في الرقصة)

اولاً: السيف «مَأدَدْ»:

عبارة عن سلاح معدني حاد طويل، له يد من الخشب والحديد مكسوة بالجلد أو الصوف، ومحلاة بخيوط من الفضة، وله جراب من الجلد يُسمى «سير» وذلك لحمله، كما يوضع على جرابه عدد من الأحجبة الجلدية وكذلك بعض الأشكال الزخرفية من أعلى.

يُعد السيف أحد رموز السلطة والملك، حيث نجده في كل الفترات التاريخية، وظلت الأسر الحاكمة تتوارث بعض السيوف التي أصبحت مشهورة بأسمائها مثل النَمنم، والمِطَقْ٣٨، كما له مُسميات عديدة يختلف كل منها عن الآخر على حسب ما يحتويه من شكل، حيث يُسمى السيف نفسه باللغة البجاوية «مَأدَدْ»، أما السيف المزين بالفضة فيسمى «أوكارْ»، السيف الطويل ذو النجمة فيسمى «سُليمانْ»، السيف الذى به زخرفه على شكل هلالين فيسمى «أيرابّ نافيبْ»، السيف ذو نصل حديد فيسمى «يُسرياي»٣٩.

ثانياً: الدرقة «الدرع»:

عبارة عن قطعة كبيرة دائرية الشكل تتكون من الجلد مع بروز في وسطه لقبضة اليد التي تلبس بالحديد، وله ثلاثة أنواع أحدهما يُسمى «كربياى» وهو سميك وأثقل وكان يصنع من جلد الفيل، ذو قبضة حديدية وسميك، أما الثانى «داشكاب» وهو يصنع من جلد التمساح ولكنه أقل سمكاً، أما الأخير «تايسنتياي» وهو يصنع من جلد فرس البحر، وهو أكبر حجماً من الأنواع السابقة، وفي مركزه يد من جدائل الجلد، ومنقوش على الدائرة رسوم هندسية لها مغزى سحري، وتستخدم الدرقة «الدرع» في الدفاع عن النفس لصد المخاطر أو الأذى عن الجسد، وهو جزء من سلاح الرجل البجاوي وشيء أصيل من تراثه الثقافي لا يمكن الاستغناء عنه أينما تنقل من مكان إلى آخر، وفي أوقات السلم

يعتبر أداة من الأدوات الهامة المستخدمة في أداء الرقص وخاصةً رقصة «الهوسيت»، حيث يتم جلب الجلود المستخدمة في صنعه من السودان، لأنها تتميز بسمكها وصلابتها أثناء استخدامه عند ضربه السيف٤٠.

ثالثاً: الخنجر «شُوتَال»:

يتميز الخنجر عن السكين بأن له جزءا مثنى من الأمام حادا، كما تصنع يده من الخشب أو العاج، ثم يوضع في جراب خاص من الجلد، ويعتبر من الأسلحة التي يستخدمها البجاوى أثناء تنقله المستمر في الصحراء، فقد تهاجمه بعض الحيوانات المفترسه والزواحف السامة، كما أنه يستخدم في تقطيع لحم الغنم أثناء عمله لآكله «السلات» الشهيرة والمفضلة لدى هذة القبائل٤١.

رابعاً: العصا «أكوإلى»:

إحدى الأدوات التي يعتمد عليها البجاوي في حياته اليومية، حيث يقوم بصنعها بنفسه، فهي ذات انحناء رفيع من أسفل، ويتم استخدامها في بعض الرقصات الشعبية الأخرى، حيث يتكئ عليها المؤدي أثناء أدائه للرقص، وقد تستعمل أيضاً في الدفاع عن النفس، وهناك عصا تسمى بـ «كوليت» تصنع من فروع أشجار «السيال أو السنط»، وهي منقوشة برسومات لها مغزى سحري ولها طرف معكوس والطرف الآخر يغلف بجلد التمساح أو الثعبان وتسمى «الحداثة» فهي نوع من العصي يحملها الشيخ أو كبار القبائل، وللعصا دلالة على مكانة الفرد الاجتماعية وسط أبناء قبيلته، كما يتم استخدامها في بعض الحالات الأخرى حيث يخطط بها على الأرض خطوطاً معينة أثناء حديثه مع بعض أفراد القبيلة وهم جالسون على الأرض٤٢، وكذلك لصيد بعض الزواحف السامة كالثعابين.

خامساً: السوط «الكرباج»:

يُعد السوط «الكرباج» إحدى الأدوات المادية التي يتم استخدامها في بعض الرقصات الشعبية الأخرى الخاصة بهذة القبائل، فهو يصنع في السودان، كما له أنواع أخرى عديدة يختلف كل منها على حسب نوع الحيوان الذي يصنع منه السوط «الكرباج»، فأحدهما يصنع من جلد فرس البحر ويُعرف بـ «القرنتى»، وغيره يُعرف بسياط «الكروج»، وأنواع أخرى تصنع معظمها من ذيل كل من الإبل أوالخرتيت أوالقرنيته، كما أن السوط يُعد رمزاً من رموز السلطة والملك، والذي اشتهر بسوط العنج.

(الآلات الموسيقية المستخدمة في الرقصة)

اولاً: آلة الباسنكوب (الطنبورة):

تعتبر آلة «الباسنكوب» من أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية القديمة، التي كانت تُعرف في عصور ما قبل التاريخ، حيث كانت تسمى «كنر » أو »كنارة » ولا زالت تصنع بنفس الشكل الآن في مناطق السودان والنوبة، وهي تشبة آلة (الطنبورة) النوبية تماماً من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف،

حيث عرفتها القبائل الإفريقية القديمة، كما لها أسماء عديدة تختلف باختلاف المناطق التي تستخدمها، ففي السودان والنوبة تُعرف بـ (الطنبورة) ويُطلق عليها باللغة النوبية (كِيسر)، ولدى قبائل (البِجا) (الباسنكوب)، وفي أثيوبيا (الكرارة)، حيث تستخدم هذة الآلة الموسيقية في معظم الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية الخاصة بهذه القبائل٤٣.

تصنع آلة «الباسنكوب» بأدوات متاحة من بيئتها، فهي عبارة عن صندوق دائري الشكل مجوف من الخشب مغطى بطبقة جلدية بها خمسة ثقوب ومثبت بالصندوق مثلث قاعدته من أعلى، وقاعدة المثلث بها خمسة مفاتيح مشدود بها الأوتار المصنوعة من أمعاء الحيوانات أو شعر الخيول، وطرفها الآخر مثبت على حجم الصندوق بعقدة خشبية، كما أن الأساس الهارموني الذي بنيت عليه طريقة ضبط الآلة هو السلم الخماسي الإفريقي، وهو من السلالم الموسيقية التي استخدمت في موسيقى الحضارات القديمة وخاصةً في أفريقيا.

تعتبر هذه الآلة الموسيقية وسيلة من وسائل لغة الحوار بين أفراد القبيلة، حيث تدل نغماتها على معان وإشارات لا يفهمها أحد إلا أبناء هذه القبائل، فأحياناً يتم العزف عليها عندما يطلب أحدهم المساعدة أو النجدة.

ثانياً: الإيقاع المصاحب للرقصة:

تعتمد هذة الرقصة على الأدوات الصوتية وتكويناتها، والتي من أصوات الهمهمة وضربات الكفوف بالإضافة إلى أصوات دق الأقدام بقوة على الأرض التي يقوم بها المشاركون في أداء هذة الرقصة، وكذلك الإيقاع الصادر من آلة «الباسنكوب»، ومن هنا تختفي منها بعض الأغاني المصاحبة لها في أغلب الأحيان، وإذا وجدت فمعظمها تكون إما مدحا في أصول القبيلة وأمجادها وبطولاتها عبر فترات تاريخها الطويل أو التمجيد في أحد فرسانها الأقوياء أو الغناء للإبل وعظمتها أو في البيئة وما تحتويه من طبيعة كالصحراء والجبال.

الهوامش

١ .نادية عبد الحميد الدمرداش، علا توفيق إبراهيم. مدخل الى علم الفولكلور.- القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ٢٠٠٧. ص٨٣.

٢ .نادية عبد الحميد الدمرداش،علا توفيق إبراهيم. مرجع سابق، ص٧٤.

٣ .نادية عبد الحميد الدمرداش،علا توفيق إبراهيم. مرجع سابق، ص٧٥.

٤ .نادية عبد الحميد الدمرداش،علا توفيق إبراهيم. مرجع سابق، ص٧٥.

٥ .سوزان السعيد. الحياة الشعبية جنوب البحر الأحمر- القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ٢٠٠٢.- ص١١.

٦ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص ٣١.

٧ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص٣١.

٨ .نهى عبد الحافظ. الأهمية التاريخية لميناء عيذاب الأثرى.- دراسات إفريقية.- ع ٣٦ (ديسمبر ٢٠٠٦).- ص ٢٠٤.
٩ .نهى عبد الحافظ. مرجع سابق، ص ٢٠٤.
١٠ .نهى عبد الحافظ. مرجع سابق، ص ٢٠٥.
١١ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص ٢٥.
١٢ .محمد الجوهرى. علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية.- القاهرة: مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، ٢٠١٦.- ٣٧٤ ص.- (المجلد الأول، ص٢٥).
١٣ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص١٦.
١٤ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص٩٥.
١٥ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص٨٦.
١٦ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص ٥٨.
١٧ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص ٥٦.
١٨ .محمد الجوهرى. علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية، مرجع سابق، ص٩.
١٩ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص ٣٧ – ٣٨.
٢٠_ http://www.ancientsudan.org/trans_history_medjay.html١٨.
٢١ .محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية.- القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. ١٩٦٥.-ص ٢٥٤.
٢٢/ http://nubiat.blogspot.com.eg/٢٠١٣/٠٩_post-blog/٨٩١٨html.
٢٣ .عبد المنعم أبو بكر. بلاد النوبة.- القاهرة: دار القلم، ١٩٦٢.- ص ٥٨.
٢٤ .محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية، مرجع سابق، ص ٢٤٩-٢٥٠.
٢٥ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص ٣٦.
٢٦ .محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية، مرجع سابق، ص ٢٨٣.
٢٧ .محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية، مرجع سابق، ص ٢٨٢ – ٢٨٣.
٢٨ .عادل حربى. فنون الأداء الشعبى فى السودان.- سودابيديا (الموسوعة السودانية).- ع ٢٤ (سبتمبر ٢٠١٧).
٢٩ .محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية، مرجع سابق، ص٢٤٦.
٣٠ .محمد شبانه. أغانى الضمة فى بورسعيد.- القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٦.- ص ٣١.

٣١ .محمد شبانه. أغانى الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص٣٢ – ٣٤.

٣٢ .زينب عبد الله محمد صالح. الأزياء فى السودان.– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– ع ٢٦ (سبتمبر ٢٠١٧).

٣٣ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق،ص ١٨٣.

٣٤ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق،ص ١٨٣.

٣٥ .زينب عبد الله محمد صالح. الأزياء فى السودان، مرجع سابق.

٣٦ .زينب عبد الله محمد صالح. الأزياء فى السودان، مرجع سابق.

٣٧ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص ١٨٣.

٣٨ .أحمد معتصم الشيخ. الجَرْتِقْ (من مظاهر الاستمرارية الحضارية).– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– س٥، (سبتمبر ٢٠١٧).

٣٩ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين.مرجع سابق، ص ١٨٦.

٤٠ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين.مرجع سابق، ص ١٨٨.

٤١ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين.مرجع سابق، ص ١٨٣.

٤٢ .جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص ١٨٧.

٤٣ .محمد شبانه. أغانى الضمة فى بروسعيد، مرجع سابق، ص١٩١.

•المصادر و المراجع

–نادية عبد الحميد الدمرداش،علا توفيق إبراهيم. مدخل الى علم الفولكلور.– القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ٢٠٠٧.

–سوزان السعيد. الحياة الشعبية جنوب البحر الأحمر.– القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ٢٠٠٢.

–نهى عبد الحافظ. الأهمية التاريخية لميناء عيذاب الأثرى.– دراسات إفريقية.– ع ٣٦ (ديسمبر ٢٠٠٦).

–محمد الجوهرى. علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية.– القاهرة: مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، ٢٠١٦.– ٣٧٤ ص.– (المجلد الأول، ص٢٥).

_medjay.html١٨- -http://www.ancientsudan.org/trans_history_

–عبد المنعم أبو بكر. بلاد النوبة.– القاهرة: دار القلم، ١٩٦٢.

–عادل حربي. فنون الأداء الشعبي فى السودان.– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– ع ٢٤ (سبتمبر ٢٠١٧).

–محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية.– القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. ١٩٦٥.

–محمد شبانه. أغاني الضمة في بورسعيد.– القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٦.

-زينب عبد الله محمد صالح. الأزياء في السودان.- سودابيديا (الموسوعة السودانية).- ع ٢٦ (سبتمبر ٢٠١٧).
-أحمد معتصم الشيخ. الجَرْتِقْ (من مظاهر الاستمرارية الحضارية).- سودابيديا (الموسوعة السودانية).- س٥، (سبتمبر ٢٠١٧).
.html٨٩١٨/blog-post_٠٩/٢٠١٣- http://nubiat.blogspot.com.eg/

التَرْ بَـله .. النسق الحركي لدى العبابدة[١٠]

خلال العقدين الماضيين ظهر لنا نحن الدارسون والباحثون في مجال الفنون الحركية الشعبية، تعبير علمي جديد وهو «الرقص الاثنولوجي. Dance Ethnology

وهذا التعبير يطلق بصورة عامة على جميع أشكال الرقص الشعبي التي تقوم بها أجناس وسلالات شعوب العالم، أو هو دراسة الأجناس والسلالات البشرية عن طريق دراسة رقصاتها الشعبية.

وجميعنا يعلم أن «أسلوب الرقص Style يختلف من سلالة إلى أخرى، ومن شعب إلى آخر، فأسلوب الرقص يتكيف وفقاً لعوامل عديدة منها المناخ، والبيئة المحيطة، ومن ثم الأزياء التى يرتدونها، وطريقة ارتدائها، ونوع الأرض التي يمشون عليها (صخرية – عشبية – رملية) وطريقة الجلوس والتحية والانحناء والعبادة.

فالرقصات الشعبية بكل أساليبها هي من نتاج البيئة المحيطة، بكل تعدداتها، وهي في الوقت نفسه ضرورة للتعبير العاطفي والنفسي والروحي لمجتمعاتها وممارسيها.

وبالعودة إلى «الاثنولوجيا والرقص» نعود مع الاثنولوجيين إلى المملكة الحيوانية قبل ظهور الإنسان، حيث كانت هناك العديد من الحركات والأصوات والإيماءات التى لا حصر لها، وجاء الإنسان ليرث كل هذه الحركات والإيماءات والأصوات، ولم يكتف بهذا الميراث بل قام بتطويره مع إضافة المعنى لكل إيماءة وكل حركة حتى صار لديه شبه أبجدية حركية.

ولما لم تكن هناك كلمات بعد، لجأ هذا الإنسان إلى الأبجدية الحركية ليصف ما يريد وصفه من مغامرة صيد، أو هروب من مفترس، أو غزوة خطرة . وربما كان يصاحب هذه الأبجدية الحركية بعض الصيحات والنغمات الصوتية . ومع دبيب القدمين على الأرض، وبين الوثبات هنا وهناك ومع حماس المشاركين بضرب الكفين... ولد التعبير بالحركة كاحتياج.

من هنا..، يمكننا أن نلمح بدايات الإنسان المعبّر بالحركة، القادر على أدائها وتوصيل معانيها إلى الآخر، فهو في هذه المشاهد يحكي قصة موقعة ومنغمة، لها مستمعون ومشاهدون ومشاركون .

---

[١٠] سمير جابر- التَرْ بَـــله .. النسق الحركي لدى العبابدة- العدد ٩ – موسيقى وأداء حركي– مجلة الثقافة الشعبية، البخرين.

الرقص الشعبي ظاهرة ثقافية مركبة:

إن الفكر الإنساني الذي يسود جماعة من الجماعات قد يتشابه أو يختلف عن الفكر الذي يسود جماعة أخرى، هذا الفكر الإنساني هو الذي يشكل أنماط السلوك ويطبعها بطابع معين.

فسلوك الجماعة تجاه ظواهر الحياة المختلفة كالموت والزواج والميلاد لابد وأن تتم من خلال ممارسات تتبناها الجماعة وتتوارثها، وهذه الممارسات تأخذ أشكالا عديدة، فالعادة والتقليد، والتحية والملبس والحركة والإيقاع ..إلخ كلها أنماط من السلوك.

والأنساق الاحتفالية الخاصة بالمناسبات المختلفة لكل جماعة – ومنها الفنون الحركية – هي سلوك تولد أصلاً عن فكر وقيم هذه الجماعة.

وتعد الفنون الحركية – كالرقص – ظاهرة ثقافية مركبة، تتفاعل في تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البناء الاجتماعي بما يشمله من بيئة ايكولوجية وعادات وتقاليد، ومعتقدات وأنساق احتفالية، وإيقاعات وأغان وملابس .. إلخ، والتي تؤثر بالضرورة في صياغة أشكال ومضامين الرقصات الشعبية لهذه الجماعات.

فالممارسات الحركية، والأنساق الاحتفالية لكل جماعة، لابد وأن تحمل في تفاصيلها ومجملها مضامين ومعاني كامنة بفكر هذه الجماعة.

فالرقصة الشعبية الخاصة بمناسبة «الحنّة» – مثلاً – تعني الفرحة. بينما الحركات التطويحية فى «الذِكر» تعنى تخفيف الذنوب، وتؤدي إلى مرحلة التوازن النفسي والروحي والجسدي معاً.

الفنون الحركية كضرورة:

إن نظرة الباحثين إلى المادة الفولكورية – بكل تعدداتها – تختلف عن نظرة الممارس نفسه إلى ما يبدعه من فنون.

وإذا درسنا نحن الباحثين هذه الإبداعات كثقافة أو كفنون سنلحظ أن الممارس يظل دائماً ينظر إلى إبداعاته كضرورة حياتية، فهو مثلاً لم يستخدم جريد النخل في صنع الأقفاص المختلفة من أجلنا نحن الباحثين، بل نحن فى الواقع لم ندخل في حساباته على الإطلاق.

فهو يفكر، ويتخيل، ويبدع، ثم ينفّذ من أجل ضرورة، سواء كانت هذه الضرورة اقتصادية أو اجتماعية أو نفسية أو تربوية...إلخ.

والفنون الحركية هي إحدى إبداعات البشر في كل الدنيا، أبدعوها – في البدء – من أجل ضرورة.

الموتيف والهوية الحركية:

الموتيف الحركي لا ينفصل عن النسق العام للاحتفالية الشعبية وما يصلح منه لاحتفالية قد لا يصلح لاحتفالية أخرى.

فالمعتقد له موتيفاته الحركية (الدورانات التطويحية بالذكر) والحرب لها موتيفاتها الحركية التي لا تصلح لغير الحرب (اللعب بالسيف والدرقة لدى العبابده).

فالموتيف Motive (١)الحركي الشعبي هو الإبن الشرعي للبيئة المحيطة وإن كان هذا الموتيف من إبداع الإنسان أينما كان، يظل الإنسان نفسه – مبدع كل الفنون – هو ذاته إبن البيئة المحيطة.

وما نقصده بالبيئة ليس فقط البيئة الجغرافية المناخية – وإن كان لها دور بارز في نمط الحركة – وإنما أيضاً البيئة المحيطة بكل أبعادها الاجتماعية والعقائدية والاقتصادية والنفسية.

فالبيئة تشكلنا نحن البشر، ونشكل نحن بالتالي فنونا تتواءم وتتناغم مع هذه البيئة، ولا يوجد أي مجال للخروج عنها، لأن أي إبداع يتنافر معها هو إبداع مرفوض، والبيئة دائماً تلفظ المرفوض.

وكل مجتمع من مجتمعات البحث يتميز بسلسلة من الموتيفات الحركية التي تعلن بوضوح عن النمط، وتفصح عن الأسلوب.

فإذا كانت النغمة أو الزي أو الآلة الموسيقية تعلن عن هويتها، كذلك أيضاً تعلن الحركة، فالفنون الحركية الشعبية هي مثل بصمة الإنسان لا تتشابه ولا تتطابق، فكما أن البصمة تعلن عن صاحبها، كذلك أيضاً الفنون الحركية تعلن عن مجتمعاتها.

العبابدة ودور التربلة:

قبائل العبابده(٢) هي قبائل عربية انتشرت في كل من مصر والسودان. ففي مصر احتلت مواطنهم الصحراء الشرقية جنوب الخط الذي يصل بين سفاجة وقنا شمالاً، والبحر الأحمر شرقاً، ووادي النيل غرباً، وحتى الحدود الإدارية جنوباً.

وقد استقر العبابدة في قنا وقوص والأقصر وأرمنت شرق النيل وفي إسنا وإدفو وكوم امبو شرق النيل، وفي أسوان وبلاد النوبة، كان تركزهم شرق النيل، وقد خلط أكثر الباحثين بين قبائل العبابدة وقبائل البشارية الذين هم فرع من «البيجاه» ، نظراً لتجاور مناطقهم واختلاطها أحياناً كثيرة في الصحراء الشرقية (انظر الخريطة).

ينقسم العبابده إلى أربع مجموعات قبلية هي:

(١)العشاباب.

(٢)الفقرا.

(٣)المليكاب.

(٤)الشناطير والعبوديين.

والعبابدة الذين يسكنون شمال أسوان (منطقة البحث) أغلبهم من العشاباب، والجدير بالذكر أنه لا توجد مناطق خاصة لقبيلة بعينها، لأنه حسب طبيعة معيشتهم فإنهم غالباً ما ينزحون إلى مناطق سبقهم إليها عبابدة آخرون أياً كانت تبعيتهم القبلية.

لقد فضّل العبادي الاستقرار والعمل بالزراعة، وهذه الحياة المستقرة أتاحت لهم فرصة التعليم، كما شغل بعضهم مناصب إدارية وحكومية، ومنهم من فضّل الزراعة نجده قد سكن في حضن الجبل شرق النيل. (انظر الصورة رقم١)

من عادات العبابدة وتقاليدهم الاحتفالية بولادة طفل، وكذلك الاحتفال بالزواج٣٥ ، نجدهم يذبحون الذبائح، كما يحتفلون أيضاً بختان الولد، فهم بعد تناول العشاء يبدأ السامر بآلة الطنبورة فقط، فهم لا يستخدمون آلات إيقاعية (انظر الصورة رقم ٢) بل بدق الكف والرزم بالقدم على الأرض يؤدون إيقاعهم الذى يلعبون عليه بالسيف والدرق في دور «التربلة.«

والسيف والدرق لدى العبادي هما مجرد أدوات يستخدمها فقط في الاحتفالية الشعبية بشكل فردي أمام الصف الذي يغني ويدق الكف على أنغام الطنبورة (انظر الصورة رقم ٣)

النميم والتربلة لدى العبابدة:

»النميم» و«التربلة» و«الهوسيب»، هي ثلاثة أنواع من الفنون المختلفة، وهذه الفنون نجدها لدى العبابدة والبشارية على حد سواء، غير أن الفروق في أداء هذه الفنون يمكن ملاحظتها.

فالنميم – مثلاً – هو نوع من الفنون الغنائية، أو هو نوع من فنون الموال، وعادة ما تحكي كلماتها عن الغزل في أغلب الأحيان، هذا اللون من الغناء يؤديه البشاري باللغة «التوبداويه»(٣) ، بينما يؤديه العبادي باللغة العربية.

مثال:

تتطوحّ تجول زي فرعة الحنّايا
أم شعرٍ طويلٍ نازلٍ تنايا تنايا
رمانها استوى ما لاجى ليه چنّايا
رحت أنا أچنى فيه لبسونى چنايه.
أبشر .. أبشر .. (يرد الجميع)
جمالك نمره واحد والبلد عرفيكي
وعنيكى بتبص الناس ولا مكيّفيكي
سنه واتننين تلاته عيونى ما شايفيكي
مدام اسمك حنان وين الحنان آل فيكي.
أبشر .. أبشر .. (يرد الجميع)

وعادة ما يؤدى النميم في بداية الاحتفالية أثناء عمل القهوة التقليدية لديهم، حيث يجلسون حول عازف الطنبورة ، ويتناوب أكثر من فرد أداء النميم، وعند انتهاء أي فرد من إتمام النميم يتبعه الجالسون «بنطر» أصبع السبابة مع رفع

الذراع عالياً في اتجاه المؤدي قائلين «أبشر أبشر....» ، وقد يصل حماس بعضهم إلى القيام من مكانه متجهاً ناحية المغني ليبشر فوق رأسه إعجاباً بما قال، ثم يعود لمكانه.

وقد تدوم جلسات السمر هذه إلى أوقات طويلة، فهي بمثابة التجمع للاحتفال سواء لميلاد مولود أو ختان أو زواج أو استقبال ضيف. (انظر الصورة رقم٤)

يبدأون بعد ذلك في الدخول إلى المرحلة الثانية من الغناء الموقعّ بالكف وقيادة عازف الطنبورة.

مثال:

أه ياليل ياليل لانهّ

وتأنى ليل ياليل لانهّ

يا أصيل الخال والجدود

إللى يمشى ع الحدود

باب الجنة ليه مردود

آه ياليل ياليل لانهّ

بعد فترة من الغناء ودق الكف والرد على المغني وعازف الطنبورة يكون الجميع قد تهيأ واحتشد لأداء المرحلة الأولى من الاحتفالية الحركية وهي التربلة الجماعية، حيث يصطف الشباب، ثم يقف المغني والعازف على يمين الصف ومع رد الشباب في الصف على المغني وأدائهم بدق الكف بإيقاع «Noir» بينما يدقون أقدامهم على الأرض بإيقاع «Blanche»بلونش.

والموتيفات الحركية التي يؤدونها في التربلة الجماعية عبارة عن دق الكف مع رزم القدم على الأرض من الثبات، أو دق القدم مع دق الكف مع الوثب الخفيف وبالتناوب (مرة يمين ثم مرة أخرى يسار)، أو دق الكف مع دق القدمين على الأرض بحيث تصدر صوتاً عن طريق وثبة بالقدمين معاً.

والجدير بالذكر هو أن هذه التوليفة من الموتيفات الحركية الإيقاعية لابد أن تلتزم بالإيقاع العام وهو .(انظر الصورة رقم ٥)

أمثلة:

عزنا يا عزنا

يا أحلى سهره تلمنا (تكرر)

ياللا يا نورا تعالي لي

سمحة الصورة تعالي لي (تكُرر)

الله يا خفيف الروح يا منجى

يا بيت الجلب مجروح يا منجى

وقد تطول التربلة الجماعية لفترة طويلة، فيستريحون قليلاً لسماع الطنبورة منفردة، يتخللها بعض النميم وشرب القهوة التقليدية، وفي هذه الاستراحة يكون قد تم تحضير السيف والدرقة لبدء دور التربله الفردية، وهي اللعب بهما لإظهار المهارة في استخدامهما.

يتم وضع السيف والدرقة أمام منتصف صف الشباب الذين يدقون الكف والرزم بالقدم، ومع عزف الطنبورة (دون غناء)، يخرج أحدهم من الصف ويمسك السيف والدرقة مؤدياً حركة الوثب الخفيف أو الحجل بالقدمين ويمر أمام الصف ذهاباً وإيابا بهذه الحركة شبه الواثبة وفي نفس الوقت يلعب بالدرقة والسيف عن طريق نطر السيف لأعلى فارداً الذراع تتلوها حركة أخرى عن طريق نطر الدرقة لأعلى فارداً ذراعه، وهما حركتان متشابهتان. (انظر الصورة رقم ٦)

وعند انتهاء كل مشارك من دوره يقوم بضرب السيف على الدرقة معلناً اكتفاءه باللعب ثم يضعهما على الأرض ليخرج آخر ليأخذ دوره في اللعب.

والجدير بالذكر أنه في حفل العرس يتم دعوة العريس للّعب والمشاركة بالتربلة الفردية، وتكون هذه اللحظة هى ذروة الحماس ودق القدم والكف وزغاريد السيدات.

الحواشي

(١مصطلح موتيف Motive هو أصغر وحدة حركية يتم تكرارها خلال الاحتفالية الشعبية.

(٢مناطق البحث: ، جمهورية مصر العربية ، محافظة أسوان : بهاريف –كسر الحجر – أبو الريس قبلي وبحري – نجع العجيبات الخطاره – خور الشيخ عمران – نجع المودره.

(٣اللغة التوبداوية Tobedawi هى لهجة أو رطانة يعرفها كل من البشارية والهدندوه.

المراجع

(١سمير جابر. الرقص الشعبي والتدوين .- القاهرة ، ١٩٩١.- أطروحة (ماجستير) - أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون الشعبية.

(٢سمير جابر . أطلس الرقصات الشعبية المصرية القاهرة : المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ٢٠٠٧. – ٢ مج

٣)Curt szaks. The history of the word dance, U.S.A: Laundrok, ١٩٦٢

٤)Ronaldo rivaira. Seeking life, Cord; The third conference on research in dance, Arizona; P.٢١٣

عاشرا: الفن الشعبي للنوبة (عادات الزواج في بلاد النوبة)[11]

منطقة النوبة ثرية بتراثها الإنساني، ولها خصوصيتها النابعة من تفرد المكان، وفي هذه الدراسة القيمة «عادات الزواج في بلاد النوبة» الصادرة عن سلسلة «الدراسات الشعبية» بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، يصحبنا الباحث مصطفى محمد عبد القادر، مستعيناً بالدراسات الكثيرة حول هذه المنطقة،وبالإخباريين، وبمشاهداته الشخصية كواحد من أهل النوبة، ليقدم لنا عادات الزواج في بلاد النوبة، تلك العادت التي اندثر منها الكثير بعد تهجير أهلها عام ١٩٦٤م بسبب بناء السد العالي.

وفي مقدمة الدراسة يذكر لنا الباحث «أن منطقة النوبة تسكنها ثلاث جماعات بشرية مختلفة هي: الفاديجا وعرب العليقات والكنوز تختلف بعضها عن بعض في الأصول السلالية واللغة واللهجة، مما ينعكس بالضرورة على بعض العادات والممارسات.«

والدراسة ترصد أوجه التشابه والاختلاف بين جماعتي الفاديجا والكنوز فيما يتعلق بالعادت والتقاليد والممارسات المرتبطة باحتفالات الزواج

فماهي تفاصيل العادات والتقاليد والممارسات المتعلقة بمناسبة الزواج عند الجماعتين؟، وإلى أي حد يلعب الاقتراب والتباعد السكاني دوره في تحديد التشابه والاختلاف؟، وماهو الدور الذي تلعبه طبيعة المكان، وإلى أي مدى يلعب كبار السن دوراً في ترسيخ هذه العادات؟، وماهي دور وسائل الاتصال الجماهيري في صياغة جوانب التشابه في عادت الزواج عند الجماعتين بعد تهجرهما إلى الموطن الجديد؟.

هذا ما تحاول الدراسة الإجابة عنه،وقد قام الباحث باختيار قريتين من قرى النوبة المصرية هما قريتا (أدندان) ممثلة لجماعة« الفاديجا»وقرية (توشكى غرب) ممثلة لجماعة الكنوز.وقرية أدندان كانت تقع قبل التهجير- في أقصى جنوب النوبة المصرية،وينتمي إليها الباحث،أما قرية توشكى غرب، كانت تقع على الضفة الغربية للنيل، ومايفصل بين القريتين شارع واحد في قرى التهجير.

الملامح العامة لمجتمعي الفاديجا والكنوز

في الفصل الأول يتطرق الباحث للملامح العامة لمجتمعي الفاديجا والكنوز،ويذكر أن أصل كلمة نوبة يرجع للجغرافي اليوناني أرسطنينوس(٢٤٠ ق.م) حيث ذكرها باسم (نوباي) وتبعه المؤرخ الروماني استرايون(٢٧ق.م) ثم الروماني بيلينيوس(٧٠ق.م)، ويخلص الباحث أن كلمة نوبة إما أن تكون تطورا تاريخيا لكلمة (نوباي)، أو أن كلمة نوبة قديمة لا صلة لها بأحفاد المصريين من القبط، ويميل لهذا الرأي.

[11] مصطفى محمد عبد القادر- عادات الزواج في بلاد النوبة- العدد ٢٣ – مجلة الثقافة الشعبية- البحرين.

وعن أصول النوبيين وخصائصهم، يشير الباحث أن النوبيين هم سكان النوبة الأصليين، والفاديجا صفة شائعة تطلق على أهل المنطقة الممتدة من قرية الديوان جنوب كروسكو وحتى قرية أدندان عند الحدود السودانية، وكلمة فاديجا تعني أصحاب الحوض الخامس أو الخمس.

أما عرب العليقات أو العقيلات، فهم من عرب الحجاز ويقطنون بين أرض الكنوز وبلاد الفلديجا وقد حافظوا على لغتهم، وهناك من يؤكد أن الأسم الحقيقي لهم نسبة إلى عقيل بن علي بن أبي طالب.

أما الكنوز أو الماتوكية، فهم من قبائل عدنانية أكبرها ربيعة ومضر وقحطانية أكبرها قبيلةجهينة التي اشتركت في حملات الفتح الإسلامي وانتشرت في أقاليم مصر.

وقد تشكلت الجماعات الثلاث المشار إليها وسكنت المنطقة وظلت بها حتى تم تهجيرهم عند بناء السد العالي سنة ١٩٦٤م.

وعن الإطار الجغرافي للمجتمعين يذكر الباحث أن منطقة النوبة كانت تمتد جنوبا من الشلال الأول جنوب أسوان وحتى الدبَّة عند انحناء النيل إلى الجنوب من الشلال الثالث بامتداد ٩٠٠ كم موزعة على ٢٦٠ قرية على ضفتي النيل منها ١١٤ قرية على الضفة الغربية و١٤٥ قرية على الضفة الشرقية، ومن مجموع هذه القرى تقع ٤٣ قرية داخل حدود مصر بامتداد٢١٠كم، و٢١٧ قرية تابعة للسودان.

أما عن قريتي الدراسة فقرية أندادن تمتد بطول لا يتجازو ١٠كم وتضم حوالي ١٧ نجعا متلاصقا تشترك في زراعة حوالي ١٢٠ فدانا تزرع بالسواقي وفي الشتاء يزرعون القمح والفول وفي الصيف يزرعون الذرة والدخن والشعير بالإضافة لمحصول البلح وتربية الماشية والأغنام.

وقرية توشكى غرب من القرى المستقرة نسبيا وكانت أوسع سهولاًوامتدادا مع النيل بنحو ١٥ كم والفيجا هم السكان الأصليون للقرية التي تضم ٢١ نجعا، ومحاصليها الزراعية مثل قرية أندادن، بالإضافة لصيد الأسماك وصناعة الفحم والتجارة عبر المراكب الشراعية.

في التمهيد للزواج

ينقلنا الباحث للفصل الثاني ويتطرق فيه للتمهيد للزواج وطرق اختيار الفتاة(العروس) والتي تتم بثلاث طرق: النذور أو التسمية، الاختيار بين فتاتين أو أكثر، زواج البدل.

أما عن النذور أو التسمية فيتم عند ولادة البنت، فيقولون هي عروسة لفلان وغالبا يكون ابن عمها.

أما طريقة الاختيار.. عن طريق عرض فتاة أو أكثر على والدة العريس لترشيح من تراها مناسبة بالتشاور مع والد العريس.. ويقول الإخباريون إن ذلك يكون في شأن الشاب القادم من المدينة أو من خارج القرية عموما وليس له بنات عم أو خالة.

أما زواج البدل، فهو تبادل بين شابين وشقيقتهما، وله أسباب كصداقة الشابين ورغبتهما في تقوية الصداقة،أوالنذر بتبادل الأطفال بين عائلتين، أو كبر سن الفتاتين أو إحداهما.. وهذا الزواج أحدث الكثير من المشاكل.

وبعد الاختيار تتم مرحلة المشاورة،وهي عبارة عن استطلاع رأي أهل العروس ويتم بين النساء وبمنأى عن الرجال حتى لا يسبب إحراجا إن قوبل الطلب بالرفض.

وبعدها تأتي الخطوبة التي تبدأ بالإجراء الرسمي والذهاب لبيت العروس لمخاطبة والديها ورغبتهم في خطبة ابنتهم.

وينتظر أهل العريس الرد ويسمى يوم الرباط، فيذهب أهل العريس ليقدموا ما يسمى بـ«الودة أو الوجاهة» ويتحدثوا في التفاصيل، ويعرف هذااليوم عند الكنوز بالرباط، وبعد هذا اليوم واتفاق العائلتين على التفاصيل الأولية للفرح، يقوم أهل العريس بزيارة لأهل العروس لتقديم«الشيلة» وهي عبارة عن كميات من الحبوب والطحين والسكر والصابون والكبريت والملح وبعض الملابس.. الخ». وذكر الباحث أن هذه التقاليد كانت شائعة عند جماعتي الفايجا والكنوز وأن الأصل في البداية كان مقدراً بنسبة مكاييل من الحبوب يحملها سبعة من شباب العريس على الدواب إلى بيت العروس قبل الزفاف رمزا لمساهمة العريس في تكاليف إقامته في بيت العروس طوال الأيام السبعة الأولى من الزفاف، ونتيجة لتغير الأوضاع الاقتصادية لسفر كثير من الشباب للعمل بدول الخليج أصبحت الشيلة نوعا من التنافس بين العائلات، مما حدا بالمجتمع إلى وقفة لمراجعة هذه العادة عند كلا الجماعتين.

وقد أجمع الرواة أن أهل العريس كانوا يخرجون بالشيلة في اليوم الثاني أو الثالث ليوم الرباط.. وعند وصولهم تخرج العروسة مغطاة بشجة كبيرة متعددة الألوان يعد لهذاالغرض تعرب «بالفركة» وتدخل النساء حاملات الشيلة ويبقى الرجال في المضيفة وبعد دخول الشيلة تدخل العروسة وذلك تقليد ملزم درءا للمشاهرة.

وبعد الخطوبة لايرى العريس عروسه وإن رأته تجري وتتوارى من أمامه، وليس هناك مدة محددة للخطوبة فقد تطول سنوات، وبعدها يبدأ الإعلان عن البدء للفرح والذي يبدأ إعلانه رسميا بين كل أهل القرية ويسمى يوم« السَّما» أي تسمية البدء في إجراءات الفرح،ويدعى كل أهل القرية لهذا اليوم ويقدم لهم فيه أطباق الفشار والبلح والشاي.

ويبدأالجميع في الإعداد والتجهيز من تنظيف الغلال وطحنها،وصناعة الشعرية، وإعداد الخبز وطلاء حجرات العروسين، وتوزع هذه الأعمال تلقائيا بين رجال ونساء النجع.

ولم يكن مألوفا أن تتداخل إجراءات فرحين في وقت واحد، بمعنى أن« السما» إعلان بالبدء في إجراءات فرح وامتناع الغير عن الشروع في ذلك حتى يتم الزواج.

ثم يأتي تحديد يوم الزواج ويتم عن طريق فقيه القرية، فلدى المجتمع النوبي اعتقاد راسخ بأن هناك أياما يحسن اختيارهالمثل هذه المناسبات.

ففي قرية توشكىغرب كان الحاج عبده داود يختار لهم اليوم المناسب للزواج.

وفي قرية أدندان كان يتم تحديد اليوم باستشارة الحاجة مبروكة.

وفور تحديد يوم الفرح يختار العريس من بين أصدقائه شابا يكون له حارسا طوال أيام العرس يكسوه ويعطيه سيفا، ويسمى الحراس عند الكنور، وعند الفاديجا يسمى الوزير، وتبدأ الدعوة للفرح ويعرف هذااليوم بيوم: «نهارمس» أي يوم السعد عند الفيجا، وتعد أم العريس طبقا مزخرفا من سعف النخيل تملؤه بالبلح والفيشار ويتوسطه مخروط من الخشب المزخرف باللونين الأحمر والأصفر يعرف بـ«الآجوال» مملوء بعطور الصندل والمحلب، تحمله إحدى قريبات العريس ومعها الصبية والفتيات ويمرون على البيوت بيتا بيتا لتعرف القرية موعد الفرح وهم يغنون ببعض الأغاني منها:

وو يو اكون اجولك انيه

)وأنت يا امي احملي الاجول(

جورا كيرتتان تمك اوجريه

)وارقصي وغني وادعي الجيران(

وبعدها يتم دعوة الفنانين،والفنان النوبي كان له كيان ووزن اجتماعي وكان يرتجل كلمات أغانيه من واقع مشاهداته في حلقة الرقص.

وقد يعجبه جمال امرأة فيتغنى بها،وهذا يعطيها قيمة اجتماعية.. ولذلك كانت النساء طوال الأيام المتبقية وحتى يوم الزفات يتسللن إلى حيث يقيم الفنانون لتلقينهم أسماءهن ليتغنوا بها.

احتفالات الفيجا بليلتي الحنة والزفاف

في الفصل الثالث يتناول الباحث احتفالات الفيجا بليلتي الحنة والزفاف

فيذكر في البداية أن الأزياء النوبية تكاد تكون موحدة، فأزياء الرجال عبارة عن جلابية من القماش الأبيض وأحيانا من الأزرق السماوي أو السمني، وعراجي وهو قميص من القماش الأبيض، وعمامة بيضاء يتراوح طولها من متر إلى أربعة أمتار.

أما أزياء النساء، عبارة عن الكومين وهو من القماش الأسود الثقيل الفوال أو رمش العين، يخاط يدويا فضفاضا على شكل وطواط وله ذيل يغطي كعب المراة ويزيل أقدامها،وهو الزي الرسمي لكبار السن، والجرجار وهو من القماش الأسود الشفاف, وأحيانا من الأزرق في بعض مناطق الشمال ويقترب شكله من شكل فستان الزفاف الأبيض، والطرحة قطع من القماش يتراوح طولها من متر إلى ٢ متر وغالبا ما تكون من الشيفون، وأزياء النساء عند الكنوز تتميز بثوب أبيض تلفه المرأة فوق الجلباب ويعرف بـ«الشجة»،وتكتفي الفتيات بالجلباب والطرحة دون الشجة.

أما ملابس العريس فتتكون من جلباب أبيض من القطن أو السكروتة وفوقها قفطان من الحرير ويضع على كتفه شالاً أبيض ويعتمر عمامة بيضاء، والعروس بعد اغتسالها من الحناء صباح يوم الزفاف وبعد عقد القران تلبس جلابية من قماش مشجر، عليها شال من الحرير يقال له«هانمي» وتتزين بشتى أنواع المصوغات والحلي النوبية.

ومن الحلي النوبية:البييه: وهو عقد أو قلادة تتدلى على الصدر مكونة من ٦ قطع مسطحة كمثرية الشكل، والجادك قلادة أيضاً مكونة من ستة أقراص مستديرة، وقص الرحمن أو قصة الرحمن وهو شكل مثلث يرتكز على مستطيل ينتهي بحلقة مستديرة مفرغة يعلق على جبهة المرأة، والسافا أو الشفٍّ مربعات مفرغة من الداخل مكونة من ٩ حبات تصف إلى بعضها بخيط يفصل بين حباتها حبات من الخرز يقال لها«كياي»، وتعقد حول رقبة المرأة ملتصقة بها، الرَّسَنْ وهو عبارة عن سلسلة تتدلى من عشرة حبات من وحدات دائرية مسطحة صغيرة تعلق بها حلية القص رحمن على الجبهة، وبلتاوي أو قمر بويه قرط على شكل هلال وله عدة أحجام، وباجُول أو جسمه وهي حلية صغيرة تلتصق بأحد جانبي الأنف، والدينار أو الكوكب عبارة عن قطع مستديرة قطره حوالي ٣ سم تعلق على الجبهة، وقلادة النجار عبارة عن عقد يتشكل من اثني عشر قرصا على كل جانب ستة أقراص ويتوسطها قرص أكبر حجما وهو يقارب الجكد ويعتبر بديلا.

وتوجد عادة استعارة المصوغات والمشغولات الذهبية من العائلات لتقديمها أمام الشهود عند عقد القران وإعادتها إليهم بعد انتهاء مراسم الزواج.

أما عن الأغاني والرقصات النوبية، فكما يذكر الباحث في مجملها أغان جماعية يتقاسم أداؤها المغني وجمهور المشاركين من الرجال والنساء، ويبدأ الاحتفال عادة بأغان ورقصات هادئة يصطف فيها الرجال والشباب في مواجهة النساء والفتيات وتتشكل حلقة دائرية يفصلهم خفير القرية.

ولم يكن يصاحب الرقص النوبي سوى «الطار» وهو عبارة عن إطار خشبي رقيق على شكل دائرة تُشد عليه قطعة من جلد الماعز معالج ومدبوغ بالملح والقرض ويحمل على اليد ويدق عليه باليد الأخرى وأشهر الإيقاعات النوبية: الكوم باكkoumback ، كومبان كاشkoumban-kash ، نجر يشادnagrishad ، شكاًّshakka ، فندي جالينكو.findi galico

ويعتبر الإيقاع الأول ‘‘كوم باك’’ هو الإيقاع الرئيسي للرقص عند النوبيين، أما إيقاع ‘‘كومبان كاش ’’ فهو لأغاني السمر وأغاني الموال البطيئة، وإيقاع ‘‘ النجر يشاد ’’ خاص برقصة الكف، وفي هذه الرقصة يشكل الرجال نصف الدائرة والنساء النصف الثاني ويقف المغنون في المنتصف بين الطرفين ويصفق الرجال بأيدهم في إيقاع منتظم مع إيقاع النجر شاد،ويتبادلون الدَّب على الأرض بالأقدام مع التصفيق بالأيدي وتتمايل النساء باهتزازات خفيفة حتى إذابلغن المغنين يتراجعن إلى الخلف دون استدارة ويصاحب الرقص أغاني خاصة منها:

سكاًّلج ويرا ياسلام بجبجانا

)ما أجمل هذه البغبغانة(

بجبجانا دهيبيبو

)هذه البغبغانة الذهبية(

أبا نايجا الجي ياسلام

)من تشبه ياترى(

أما الإيقاع الرابع وهو ''شكاً'' فهو قريب من ''كوم باك'' إلا أن به كسرة ومحدود الاستخدام.

والإيقاع الخامس ''فندي جالينكو '' فهو إيقاع خاص لرقصتين هامتين هما ''بلاَّجة وفري، وهما متشابهان حيث تنزل الفتيات فردای إلى الحلقة في حوار راقص بين كل اثنتين بحركات في اهتزازات وخطوات سريعة جدا، وكلما انسحبتا حلت محلهما أخريات،والأغنية التي تصاحب رقصة بلاجة:

الليلة ووا بلاَّجة

)تدللي أيتها الدلوعة(

صباح الليلة ووا بلاجة

)فالليلة لك والصباح أيضا لك(

إرون بلاجلينكنجوكي

)مادمت أنت الدلوعة(

ديوانيل جاشي ووايلاجة

)فتمخطري في جناح الديوان(

إدن شركي دامو ناني

)لا يشاركك فيه أحد(

غرتكو جاشي ووابلاجة

)فتدللي وتمخطري فيه وحدك(

والأغنيةالثانية اسمها ''فيري'' وتقول مفرداتها:

أوَكَّج اوللَّرا

)نوجه آذاننا إلى مصدر الصوت(

تارنج أوَكَّرا

)ونسمع دقات الدفوف(

فرَّج أرجا

)ونرقص رقصة الفرى(

ويستمر أهل القرية أيام السما في عمل دؤوب طوال اليوم ورقص وغناء طوال الليالي الخمسة عشرة أو أكثر السابقة على اليوم المحدد للزفاف،ويعرف اليوم السابق للزفاف بيوم ''الحنة ''،وفيه يتناوب أهل القرية بالذهاب لبيت العريس والعروس ويقدم لهم أطباق الفيشار والبلح والشاي وتنحر ذبيحة للغداء، وبعدالعشاء تبدأ حلقات الرقص،عند منتصف الليل وينسحب العريس مع الأصدقاء مصاحبة الأغاني الجماعية الخاصة بالزفة وهي أغاني بسيطة منها:

أي اج نارو اسالاربا

)ألا ترون عز العرب(

اسارابا جاهلربا

)عز العرب وجاه العرب(

تني هلالوج كيجا فلوكا

)لقد فاز الفتى بجلاله(

اج ناروا اسالاربا

)أتزون عز العرب(

فلان فلانجون جنك بليجا

)إنه فرج فلان بن فلان(

اج نارو اسالاربا (ألاترون عز العرب).

ويصل العريس بهذه الزفة إلى الحوش حيث يفرش له بُرش يقال له ''عجري'' جديد ويستقبل القبلة وتجلس في مواجهته أمه أو إحدى قريباته المسنات بشرط أن تكون في عصمة زوجها وأن يكون ابنها البكر على قيد الحياة، كما يشترط أن تكون على دراية بأنساب العائلات وأسماء الأقارب للتغني بأمجادهم، وأمامها طبق كبير من الخوص الملون مملوء بالفشار والبلح ويتوسطه صحن كبير مقعربغطاء يقال له ''جوير'' وبه كمية من الحناء و''اللاجول'' به كمية من عطورالصندل والمحلب وإناء به ماء وتقوم السيدة بخلط كمية بالماء والعطور وتقدم منه جزءا بإصبعها للعريس لشمه وتبدأ في تخضيب يديه ورجليه وهي تغني بعض الإغاني يقال لها ''جِتنْ كيريه''،ومنها خاص بالعريس ومنها خاص بالعروس.

وتقضي العروس ليلتها في حجرة خاصة في الجناح يسمى ''حاصل'' حتى إذاوصلت الزفة بعد الفجر يقدم العريس للمشتركين أطباق الشعرية وشاي الصباح.. ويبقى الجميع في ضيافة العريس حتى الظهر.. وعند الظهر يقدم الطعام وينصرف الجميع ويخلى الديوان ويقف الحارس عند الباب وتصحب الداية ''الدشا'' العروس حيث يجلس العريس، ويبقى الجناح مغلقا عليهما حتى المساء حيث تفتح الداية الباب وتدخل عليهما لترتيب الأمور قبل دخول الزوار، وبعد العشاء ينصرف الجميع ويبدأ العريس في محادثة عروسه التي ترفض محادثته حتى يقدم لها مبلغا من المال.

عادات الكنوز في احتفالات الزواج

وفي الفصل الرابع يتناول الباحث عادات الكنوز في احتفالات الزواج، وكما يذكر الباحث تبدأ احتفالات الكنوز بالزواج فور اتفاق أهل العروسين على إجراءات الفرح وتفاصيله.. وتستمرالاحتفالات حتى صباح يوم الحنة أوالزفاف، بحيث يخرج العريس صباح هذاليوم برفقةوزيره والأصدقاء للدعوة للفرح، ويُنحر صباح هذا اليوم عجل أو شاه وتعقد حلقات الذكر، ويعود الجميع بعد دعوة الجميع للفرح ويتناولون وجبة تعرف ب''المِدْ'' في فترة ما بعد الظهر.

ويقدم المشاركون بعض الرقصات المسماة بـ ''النهارية'' قبل الغروب وهي مجموعة من رقصات الكف والكرو.

ولاتختلف الإيقاعات الكنزية كثيرا عن مثيلاتها عند الفيجا وأشهرها: الهولي هولي وغالبا ما يصاحب رقصة الكف، والكومبان كاش وهو مشترك بين الفاديجا والكنوز، والسوكيو يعرف أيضا بالإيقاع الابوهوري وهو إيقاع سريع يصاحب معظم الأغاني العاطفية، والصفصافي وهو يصاحب لرقصة الكف.

أما أشهر الآلات الموسيقية عند الكنوز: النقارة ,هو جسم مقعر من الخشب أو النحاس ويشد على وجهه جلد ماعز ويحكم بخيوط متينة ويضرب عليه بقطعتين من جريد، والطار وتحدثنا عنه سالفا، والجردي وهو أصغر حجما من الطار،والطنبور وهي آلة وترية عبارة عن جسم مقعر من الخشب أو الصاج يُشد على وجهه جلد ماعز ويثبت عليه خمسة أوتار من الصلب الرقيق على قاعدة مثلث من الخشب رأسه مثبت داخل الجلد المشدود ويعزف عليه بقطعة من الجلد.

وبعد تناول العشاء وغالبا ما يكون قبل الغروب تنتظم حلقات الرقص أمام بيت العريس في احتفالية تعرف بالنهاية وتؤدى فيها رقصات أهمها رقصة الكف أو الهيلا هيلا، حيث يقف ضاربو الدفوف الثلاثة وهم في نفس الوقت المغنون يتوسطهم حامل '' الجريدي'' ويتحلق الرجال حولهم وتجلس النساء عند طرف الحلقة وتبدأ الرقصة بتقديم أربعة يقال لهم ''الكفافة'' يتقافزون ويصفقون على إيقاعات النقارة والدفوف،وفي أثناء ذلك تقف إحدى الفتيات لتشارك بالرقص وهي متشحة بغلالة خفيفة لا يظهر من وجهها شيء.. فيتقدم لها الكفافة ويتقهقرون حتى يصلوا بها للمغنين فتتراجع حتى مجلس النساء، ومن أشهر الأغاني المصاحبة لرقصة الكف:

إكَّ تِرَّا بلجيرا ووا بلاجة

)تمخطري أيتهاالدلوعة(

بلجا أناي جليليه ووا بلاجه

)فماذا ينقصك.. لا ينقصك شيء(

أرجون عريسناي مير جليله ووا بلاجه

)وعريسنا ماذا ينقصه(

بلجا أناي جليليه ووا بلاجه

)لاينقصه شيء(

أرجون عريس أرجو أو ينجا ووا بلاجة

)ولما دعانا العريس(

طيار نوْرا رفريَّ تاسوا ووا بلاجة

)أتيناه طايرن كما تطير الطائرة(

وهناك فارق واضح بين رقصة الكف التي تؤدى على إيقاعات النقارة والطار وأحيانا بمشاركة الطنبور ومشاركة النساء بالرقص ويطلق عليها رقصة الهيلا هيلا.. وبين رقصة السيف والدرقة التي يطلق عليها في منطقة البحث رقصة ''الكرو''، بينما رقصة الكف تقارب على نهايتها يتقدم والد العريس ويضع طرف سيفه على النقارة فيتوقف العزف وتنتهي رقصة الكف وتبدأ رقصة الكرو وتتشكل الدائرة إلى مستطيل ويفتتح والد العريس الرقصة برفع سيفه وهزه في الهواء وهو يصيح: أبدأ كلامي بالصلاة على النبي العربي.. ويبدأ في ذكر أسماء الفرسان، ويدخل غيره حلبة الرقص وكلما أكمل راقص دورته يطلق والد العريس النار من بندقيته في الهواء.

ومن ضمن الاحتفالات أيضا مباراة الرماية التي تسمى الهدف، وكان الهدف في الأصل رأس العجل المذبوح ويعطي مكافأة لمن يصوب عليه.

ويعرف اليوم الذي يتم تحديده للزفاف عند الكنوز ب''نهار نلو'' أي اليوم الأبيض، ويتولى حلاق القرية حلاقة رأس العريس قبل الزفاف

أماالعروس فكانت عمليات تجهيزها لليلة الدخلة تسبق ليلة الحنة، وكما يقول الرواة كانوا بيعملوا للعروسة حاجة اسمها ''المِجْد'' وهو عبارة عن وبر أو صوف مغزول يلف به جسم العروسة بعد دهنها بزيوت الصندل والمحلب ويخصص جزء من حجرة العروس تُحفر فيه حفرة يوقد فيهاالنار وتجلس العروس بالقرب من النار لعرق جسدها ويتشرب الزيوت.

وعقد القران عندمهم يسمى بالمصافحة حيث يتصافح وكيلا العروسين بينما يقرأ الشيخ فاتحة الكتاب، ويستقبل العريس جموع العائدين من مسابقةالهدف ويقدم هديته للفائز وسط زغاريد النساء.. وعند اقتراب موكب الزفاف من بيت العروس يرفع أحد المسنين قطعة القماش الأبيض وتتقدم إحدى المسنات من أقارب العروس لتلوح أيضا بقطعة قماش أبيض،وهذه العادة بديل لما كان شائعا من أن العريس قام لاختطاف عروسه.. ولايدخل العريس البيت قبل أن يقدم له الهبات من أجزاء الأرض والنخيل من وتسجل باسم العريس ضمن أملاكه، يقوم بعدها بضرب الباب بطرف سيفه على العتبة ثلاث مرات وتستقبله سيدة في يدها إناء به لبن، وتؤتى بالعروس أمامه فيسارع العريس ببخ اللبن على وجهها والضغط على قدمها بإصبع قدمه الكبير، وتعاد العروس لغرفتها ويدخل العريس الجناح المخصص له وعند انصراف الجميع تصحب الداية العروس حيث يجلس العريس.

احتفالات ما بعد الزواج

وفي الفصل الخامس يتناول الباحث احتفالات ما بعد الزواج،والتي تبدأ في صباح اليوم الثاني لإقامة العريس في أهل بيت العروس، حيث تخرج أم العريس بصحبة النساء حاملا حقيبة بها كل ملابس العريس ومتعلقاته، ويستقبلهاأهل العروس بأطباق الفشار والبلح والشاي.

وفي كل صباح يصحب العريس عروسه وسط جمع من الأصدقاء إلى شاطئ النيل حيث يغسل كل منهما وجهه بماء النيل،وفي العودة تُختار لهما نخلة كثيرة الفسائل يطوفان حولها ٧ مرات، ويقطفان بعضا من الزرع الأخضر يعلقانه على جدران الديوان, بعد عودتهما يوقد لهما نار يخطو كل منهما عليها منفردا ٧ مرات، وذلك منعا للمشاهرة، ويبقى العريس في بيت العروس ٧ أيام، وفي نهاية مراسم الزواج يقوم العروسان بزيارة سبعة بيوت لأقاربهما، ونلاحظ أن الرقم سبعة له تقديس ومعتقد خاص،وبعد تمام الأربعين يوما تنتهي مراسم الزفاف، ويحدد العريس هل سيبقى في بيت العروس أم يغادر هو وعروسه إلى بيته.

أثر التهجير في تغيير عادات الزواج

وفي الفصل السادس والأخير من الدراسة يتناول الباحث أثر التهجير في تغيير عادات الزواج، وقد لاحظ الباحث تراجع سلطة الأبوين على الفتى في اختيار شريكة حياته، وأصبح الالتزام بالزواج من ابنة العم أوالخال غيرملزم، وأخذت الخطوبة شكلا جديدا في ظل المتغيرات التي أحدثها التهجير ووسائل الاتصال الحديثة..فالشباب يتعرف على خطيبته ويراها، فالشبكة تقدم حسب إمكانيات العريس، ويحيي حفلات الزفاف فنانون هواة، وتحديد يوم الزفاف حرص المقدمون على أن تكون ليلة الزفاف ليلة الجمعة أو الأثنين دون اللجوء لعراف القرية،والدعوة للفرح عن طريق طبع الكروت وتوزيعها على أهل القرية، والاحتفال بيوم الحنة مازال موجودا ولكن لم تعد الأواني التقليدية موجودة، ولم تقبل البنات على تخضيب أيديهن وأرجلهن بالحناءكما كان واكتفين بالرسم بالحناء بأشكال حديثة،ولم تعد تجري مراسم منفصلة للعريس والعروس على حدة،ولم تعد هناك ملكية خاصة للعريس بعد التهجير،ولم يعد عقد القران ملزما لحضور أهل القرية، كما تخلى النوبيون عن عادة جلب الماء من النيل لرشه على العريس فيما كان يسمى بماء العقد، كما رصدت الدراسة تغيرا في عادات الكنوز بما يسمى بالشيلة واستبدل بمبلغ بمن المال يقدم للعروس، وألغيت مسابقة الهدف لأسباب أمنية.

وكما يقول الباحث في نهاية هذه الدراسة القيمة: ''برغم كل هذه التغيرات يحاول المجتمع النوبي التشبث ببعض العادات الحميدة برغم الظروف مثل استقبال العريس بسلطانية اللبن المحلى باالسكر عند باب البيت وتقديم شاي الصباح وأطباق الشعرية للإفطار ومرافقيه في الزفة رغم تراجع معظم العادات التي كانت تحكم هذا المجتمع بفعل تغير المكان''.

احتفالية الزواج عند النوبيين[١٢]

هناك الكثير من الدراسات التي تناولت عادات وتقاليد الزواج كما يمارسها النوبيون في مناطقهم المختلفة ، وقد تنوعت هذه الدراسات وجاءت في مستويات علمية مختلفة، وما نؤكد عليه أن تقوم الدراسة على أسس علمية ومنهجية، وتوثيق المادة الفولكلورية التي تتناولها من خلال عمل ميداني بالتعامل مباشرة مع الرواة وواقع المجتمع الثقافي.

من هذه الدراسات ما هو متخصص بالفعل، ويتناول بشكل مباشر عادات وتقاليد الزواج والتركيز على الاحتفالية التي تميز ليلة الزفاف وما قبلها عند النوبيين.

إلا أن بعض هذه الدراسات كان نتاجا للاجتهاد، فنحا نحو التعميم الذي لا يعتمد في أحيان كثيرة على وثائق علمية تدعمه أو تؤكده .

وقد مزج البعض الخيال الأدبي والقدرة على الكتابة .. كتابة المقال – مثلا – بالأسلوب العلمي وكانت النتيجة هذا المزيج من الدراسات التي تحتاج إلى مناقشة وتقييم .

وفي هذه الدراسة نتناول بالوصف عادات وتقاليد احتفال ليلة الزفاف وما قبلها من احتفالات أخرى، وما يصاحب هذه الاحتفالات من أنشطة فنية وغنائية .

ومن الملاحظ أن هناك التنوع والتشابه والاختلاف بين الجماعات النوبية المختلفة فيما يتصل باحتفالية الزواج، ويرجع ذلك في رأيي إلى اختلاف العادات في أصولها بين النوبيين أنفسهم

فعناصر السكان في النوبة مقسمة إلى ثلاثة أقسام كل قسم له عاداته وتقاليده، المستقلة، وفي نفس الوقت تنوع واختلاف العادة في تفاصيلها ومراحلها المتتالية .

الأقسام الثلاثة هي :-

١ – الكنوز

٢- منطقة العرب

٣- منطقة النوبيين

وهناك من يقسم السكان إلى قسمين رئيسيين هما :-

١- الفاد دجا (تنوكى) أي سكان الغرب .

٢- الكنوز(متوكيه) أي سكان الشرق .

عناصر الجماعات النوبية المختلفة ليس هدف هذا البحث، أما التركيز عليه فذلك من أجل توثيق اختلاف عادة الزواج بين عناصر السكان في النوبة وبالتالي تنوع تفاصيل هذه العادة في مراحلها.

---

[١٢] أحمد محمد عبد الرحيم- احتفالية الزواج عند النوبيين- العدد ٥ – عادات وتقاليد-مجلة الثقافة الشعبية- البحرين.

وهى دراسة لاتتأتى إلا بعمل ميداني متكامل، يقوم به متخصص في المأثورات الشعبية، إذا عرفنا أنّ جذور التأصل في النوبة قبل وبعد التهجير وحتى الآن باقية ولها فروعها التي قد يحدث فيها التغيير والتطوير ومن ثم التحديث .

أما هدف هذا البحث والموضوع الرئيسي له فهو الاحتفالات التي تقام بدءا من يوم الرباط وهو اليوم الذي يتم فيه طلب العروس من أهلها إلى ممارسة الحياة الزوجية .

وتعتبر هذه الاحتفالات عنصرا مهما من عناصر عادات الزواج ليس في النوبة وحدها وإنما في كل مكان وزمان يحدث فيه زواج، وقد اختار الباحث هذا العنصر من عناصر عادات الزواج في النوبة لما لامسه بنفسه في النوبة الجديدة ومع نوبيين في القاهرة وهو مانسميه بالعمل الميداني الذي تتمثل فيه المشاهدة والملاحظة وتسجيل الظاهرة والتحاور مع حامل الظاهرة أو ما نطلق عليه «الراوي»، وبالتالي ما قرأه الباحث واستفاد به من

دراسات وأبحاث الذين سبقوه في هذه الدراسة البحثية وهم الذين عاصروا وتعايشوا حياة النوبة القديمة قبل وبعد التهجير.

هذه المصادر تحتوي على معلومات ودراسات حول ثقافة أهل النوبة.

بالنسبة للنوبة الجديدة فقد قام الباحث بعمل ميداني في مجال التراث الشعبي والعادات والتقاليد الشعبية في مناطق النوبة الجديدة ومواد هذه الدراسة مسجلة صوتيا وكتابيا وموجودة ضمن أرشيف تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية وذلك في عام ١٩٧١. وتكرر هذا العمل عام ١٩٩٢ حيث شاهد ولاحظ حفل زواج في النوبة الجديدة.

أما بالنسبة للاحتفالات الخاصة للزواج عند أهل النوبة المقيمين خارج النوبة فقد قام الباحث بتسجيلات صوتية ومرئية لأحد احتفالات الزواج التي أقامها جماعة النوبيين في مدينة القاهرة وبالتحديد رملة بولاق عام ١٩٨٦ وهى مصدر أساسي للتعرف على مدى التغير والتنوع والتحديث الذي لحق باحتفال الزواج بعد هجرة أهل النوبة من أماكنهم الأصلية إلى مدينه القاهرة. وتأثير الحياة الاجتماعية والثقافية على أحداث التغيير والتحديث لهذه الاحتفالات مع العلم بأن أهل النوبة من الجماعات التي تحافظ بشكل كبير على ثقافتها الأصلية مهما حدث من هجرة وتغيير موطن الإقامة، فهو مجتمع متماسك ولكنه لا يغلق الباب كلية أمام عوامل التغيير والتحديث التي سوف تظهر بعض أثارها فيما سنعرضه من الاحتفالية المقامة في مدينة القاهرة .

واحتفالات الزواج لها مراحلها المتتالية وصولا إلى المرحلة الأخيرة وهي مرحلة لقاء العريس مع عروسه وبدء الحياة الزوجية

١- حفل إعلان الموافقة على الزواج ويتم عند أقارب العروس على أن يقدم العريس إلى أهل عروسه مبلغا من المال متفق عليه وبعض الملابس التي تعتبر إعلانا للزواج .

٢- حفل الزفاف الذي يبدأ منذ صباح اليوم المحدد للزفاف عند أقارب العريس ثم الانتقال إلى منزل والد العروس عند الغروب حيث يستكمل حفل الزفاف عند أقارب العروس.

هذا بالنسبة للكنوز والنوبيين.

أما حفلات الزواج عند العرب فهي أكثر من ذلك :-

١- هناك حفل «الطيبة الخارجية» وهو إعلان الموافقة على الزواج ويتم عند أقارب العروس. ويقدم العريس لأقارب عروسه بعض الملابس كما هو الحال عند الكنوز والنوبيين .

٢- حفل (الشيلة) وهو الخاص بنقل«الجهاز» من منزل العريس إلى منزل العروس ويتم أولا عند أقارب العروس عند وصولهم«بالجهاز» إليهم.

٣- حفل (ليلة الحنة) ويقام عند أقارب العريس.

٤- حفل (النهاية) الذي يتم في صباح اليوم التالي لليلة الحنة في منزل أقارب العريس وهو الحفل الذي يقدم أثناءه (النقوط).

٥- وأخيرا حفل (ليلة الزفاف) ويتم عند أقارب العروس.

أولاً : احتفالات الزواج فى النوبة القديمة

تبدأ أحتفالات الزواج بعد الاتفاق بيوم الرباط استعدادا لعقد القران، فقبل أسبوع من عقد القران تخرج سيدة مسنة تحمل طبقا من الخوص في داخله إناء خشبي توضع فيه الروائح العطرية من محلب وقرنفل تمشي هذه السيدة في القرية، تتغنى بأمجاد عائلة كل من العريس والعروس ويكون ذلك بمثابة دعوة لكل نساء القرية ليذهبن لمشاركة أهل العروس استعدادا للفرح، ويعتبر ذلك إعلانا شرعيا للزواج.

تذهب النساء والفتيات الى منزل العروس يساعدن في طحن الذرة والقمح والخبيز وإعداد البلح والفشار وتقدم هذه الأطعمة في الولائم احتفالا بالزواج .

وأثناء عمل النسوة يغنين للعروس والعريس أغاني، منها ..

تدلل وتهاد في مشيتك يا من أصلك طيب

يا من أتيت من جزيرة ساب، سابحا

حيث توجد التماسيح ولم تخف

وإذا كانت هذه المشاركة من جانب النساء تعتبر تعبيرا عن المشاعر الطيبة فهي في الوقت ذاته تقدم في مقابل مشاركة سابقة من جانب أهل العروس كما هو الحال فيما يتعلق بالمشاركة في الرقص.

الاحتفال بليلة الحنة

يقام في هذه الليلة احتفالان كبيران، احدهما في منزل العروس ويقتصر على أهلها أما الاحتفال الآخر فيقام في منزل العريس إذ يحضر أصدقاؤه ليشتركوا في الاحتفال بالغناء والرقص والعزف على الطار.

يبدأ الاحتفال بتقليد خاص هو أن تقوم إحدى السيدات المسنات المحرمات عليه كجدته أو خالته مثلا بإحضار صحن به ماء وحناء، تقوم هذه السيدة بتخضيب جسم العريس من رأسه إلى أخمص قدميه ويرتدى في هذه الأثناء جلبابا قديما دون ملابس داخلية وذلك من أجل سهولة تحنية كل جسمه ودون أن يخسر جلبابا جديدا. ويقوم أصدقاؤه من

الشبان وخاصة غير المتزوجين بالممازحة أثناء تخضيبه وهو مزح فيه تفاؤل من أجل الالتحاق به والزواج مثله، وذلك بعد أن يأخذ كل واحد منهم قطعه من الحنة يدهن بها جزءاً من جسمه ثم يحنون أيديهم أيضا.

ثم تبدأ عملية «النقوط» وذلك بأن يجلس العريس وأمامه صحن الحناء وعن يمينه أحد أصدقائه الذي سوف يلازمه طوال أيام الفرح يحمل سوطا في يده وعن يساره آخر يحمل سيفا. هؤلاء هم حرسه من الحسد والجن والشياطين أو وزراؤه وهو بينهم «السلطان» ويجلس بجوار العريس شخصان أحدهما يحمل كراسة يدون فيها النقوط الذي يدفع للعريس واسم صاحب النقوط، ويصيح الآخر قائلا «شوبش».. شوبش فلان ابن فلان دفع كذا..

وبعد أن تنتهي مراسم الحنة والنقوط يتبادلون العشاء ويقوم الموجودون بعمل حفل ذكر ثم يغنون ويرقصون، وقد يبدأ الاحتفال من رقص وغناء قبل ليلة الحنة بأسبوع.

ومن الأغاني التي تؤدى في «ليلة الحنة» هذه الأغنية.

إنها من مالك الحلال

أركب يافتى

وتدلل في مشيتك ... وتهاد

اركب العريس ....

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

مرحبا يانور عيني مرحبا

جد الحسين مرحبا

انت نور فوق نور مرحبا

ياكريم الوالدين مرحبا

ياكريم الوالدين مرحبا

مثل حسنك ما رأينا مرحبا

قط يانور الصدور مرحبا

وهناك أغنية أخرى

فرقوا الشربات

واجمعوا الأحباب

خذوا عريسنا

واعزفوا لحن الدلال .

وفى منزل العروس تمارس نفس العادات ونفس الأغاني والرقص إلا أن الرقص في هذه الحالة يكون من جانب الفتيات والسيدات.

وتحنى العروس وتستحم ولا تبقى الحنة إلا في يديها ورجليها فقط، وكذلك بالنسبة للعريس. وتقوم الفتيات أيضا بالمشاركة في تخضيب جسد العروس بالحناء في نفس الوقت الذي يقوم به الشبان بنفس العمل بالنسبة للعريس.

الاحتفال بيوم عقد القران

فى اليوم التالي وهو يوم عقد القران، وبعد الغداء يجتمع نفس الأصدقاء والصديقات الّذين كانوا موجودين في الاحتفال بليلة الحنة... يذهب أصدقاء العريس معه إلى النهر من أجل الاستحمام وقبل الوصول إلى النهر يجري العريس ويسبق أصدقاءه وكل منهم يحرص على ألاّ يسبق العريس، فالعريس دائما عند النوبيين هو الذي يفوق كل الشبان في كل شيء، وبعد أن يخرج من النهر يطلق 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 الكتاب الذي تعلم فيه العريس وهو صبي، ومع الشيخ مجموعة من الصبية يدرسون في الكتاب القرآن الكريم والقصائد الدينية يقابله شيخ الكتاب ومن معه بالغناء الديني والإنشاد، ومن هذه الأغاني الدينية:-

الله الله احمد حبيب الله

الله الله احمد حبيب الله

بنبدى بذكر الله

سبحان الله جل الله

احمد حبيب الله

احمد حبيب الله

سبحان الله جل الله

سبحان الله جل الله

احمد حبيب الله .

وبعد أن ينتهي الفقيه أو شيخ الكتاب من الإنشاد الديني يقدم له أهل العريس صحنين من الخوص أحدهما به قمح والآخر به بلح وكل من الصحنين مغطى بقماش الدبلان الأبيض الذي يخيطه بعد ذلك ثوبا.

ثم يخرج العريس من المنزل بصحبة أصدقائه والفقهاء الذين كانوا يقرءون القرآن ليتوجهوا إلى منزل العروس، وفى طريقهم لابد أن يمروا بسبعة بيوت مجاورة وأن يكون طريقهم من جهة خروج العريس من منزله.. وأمام كل منزل من السبعة

منازل يتوقفون، ويقدم أصحاب المنزل للفقراء صحنا به فشار وآخر به بلح. وهكذا من منزل إلى آخر إلى أن تنتهي المنازل السبعة، وأثناء سيرهم تغنى النساء للعريس ومن هذه الأغاني:-

إنه ابن بار أصيل

يا صلاة النبي

وذهبنا للنبي

في الحجاز

ربنا يتم ديننا بالحج

ويغني أصدقاء العريس بدورهم ويطلبون منه أن يسير متهاديا متعاجبا قويا كالتمساح، فالرجل يوصف في مشيته بأنه كالتمساح وتوصف الفتاة بأنها كالنعامة.. ويطالبون العريس في أغانيهم بأن يمشى في الزفة متهاديا قويا، وتفرق الشربات فرحا به (عند الكنوز) وتفرق الملبس فرحا به أيضا (عند الفاددجا) وذلك من أجله ومن أجل عروسه.

ولا يقتصر الاحتفال على الرجال فقط بل تشارك النساء في الاحتفال بالزغاريد والأغاني والرقص.

ومن الرقصات المشهورة (الرقصة الوسطانية) وتتكون من مجموعة من النساء، ويصطففن في نصف حلقة متماسكات الأيدي ويتحركن في حركة بطيئة، نصف خطوة إلى الأمام ثم إلى الخلف بالرجل اليمنى ثم باليسرى، ثم يهتززن مع المجموعة يمينا وشمالا، ثم يتقدمن بصدورهن في انحناءة خفيفة، ثم تتقدم إحدى السيدات من الجهة اليمنى وترقص في حركة أسرع وتسمى هذه الرقصة بالرقصة الوسطانية إذ أنّ هذه السيدة في وسط الحلقة، ويقف الرجال ويعزفون الدفوف والنساء على الجانب الآخر في نصف حلقة أيضا، وبينهم المغني والمرددون.

ويصاحب هذه الرقصة أغنية تتغزل في بالعروس التي ستنتقل إلى الديواني وهى حجرتها الخاصة وستستقبل أصدقاءها فيها وكذلك سيفعل العريس.

هذه الأغنية يطلق عليها (بلاجة) وهى من أشهر الأغاني عند الفاددجا وكثير من الكنوز يغنونها أيضا مع تغيير بسيط في الأداء :-

أيتها الفتاة المدللة

أسعد الله صباحك بعد ليلة سعيدة

اذا كنت انت المدللة التي أحبها

سأجلسك على أعلى برش عندي « غجري »

ستجلسين على « الغجري »

وسأحضر آنية الكحل لتتكحلي

وسوف أخلي المنزل حتى نسمع

آذان الشيخ محمد وصوت الديك في الفجر
وقد أخليت الديواني
وتركته من أجلك وحدك
فتمايلي وتدللي يافتاتي الجميلة المدللة في الديواني
فليس هناك من يشاركك الدلال في الحجرة
ولا أحد يشترك معك في ملكيتها
فتدللي بمفردك يا محبوبتي

ويستمر الموكب بالأغاني والرقص إلى أن يصلوا منزل العروس، فيقابلهم أهل العروس بالزغاريد ويستقبله أهل العروس أيضا من الرجال ويدخل معهم وأصدقاؤه، وحينئذ يتوقف الغناء والرقص وتبدأ المراسم التقليدية لعقد القران.

ثانيا : احتفال زواج نوبي في القاهرة

كان ذلك في سنة ١٩٨٦ حينما قام الباحث بمشاهدة زواج نوبي في القاهرة قام به هؤلاء النوبيون الذين استقروا في القاهرة منذ بدء التهجير وبناء السد العالي وتقابل مع كثير منهم وتحدث معهم عن مدى استمرارية العادات المتبعة في النوبة سواء كانت قبل أو بعد التهجير، وقد خلص من حديثه معهم أنّ النوبي نوبي بكل عاداته وتقاليده وموروثاته حتى ولو هاجر المنبع وسكن المهجر أي مهجر، بعيدا عن منبع موروثاته التي تحمل في طياتها كل عاداته وتقاليده وموروثاته، فهو منتمٍ لها كل انتماء حتى ولو لاح تغيير وتطوير بل وتحديث في موروثاته، فإن هذا التغيير والتطوير وحتى التحديث يكون ظاهريا في الشكل لا في مضمون الموروثات، لأن الجذور ثابتة والذي يحدث فيها من تغيير قد يكون في فروع الجذور، والفرع قد يذبل وينبت غيره، لكن الجذر مازال فى قوة ثبوته.

حرص الباحث على أن يشاهد ويلاحظ الاحتفال من أوله فكان فى مقدمة من حضروا من المدعوين وقد دعاني زميل نوبي كان يعمل معنا كباحث في مركز دراسات الفنون الشعبية. وله اهتمامات خاصة بالمأثور الشعبي وخاصة المأثور الشعبي النوبي، شأنه شأن الإخوة النوبيين الذين في حكم التأصل النوبي العريق وإن اختلف مظهر التقليد عن الجذور الأصيلة في العادات التي مازالت متبعة في النوبة الجديدة، لأنه- على ما يبدو — مهما كان النوبي يعيش عصره وتقدمه العلمي وتطوره الشديد التحديث فإنه في النهاية نوبي الأصل لا يتخلى عن وجدانه النوبي الأصيل وهو ليس كغيره من المجتمعات والبيئات الأخرى التي بدأت تعيش عصرها فرعا وتغييرا في الجذور. وهو ما نلاحظه في وصف احتفالات هذا الفرح.

تجمع المدعوون في ساحة كبيرة بين المساكن الشعبية في رملة بولاق بروض الفرج... المدعوون نوبيون إلا قلة قليلة جدا من سكان رملة بولاق حتم عليهم واجب الجيرة دعوتهم، كلهم من الشباب، ولم ألمح سيدة واحدة غير نوبية في الحفل، ومن المشاهدة وجدت أن الحاضرين من أهل النوبة يرتدون الملابس العصرية سواء كانوا من الرجال أو النساء إلا قلة

قليلة من السيدات المسنات ما زلن يحتفظن بالزي النوبي والزهو بما ترتدينه من صنوف الذهب سواء كان في اليد أوعلى الصدرو في الأذن، ولم أشاهد إلا نوبيا واحدا من الرجال يرتدي الزي النوبي، وقد عرفت أنه مطرب الحفل، وعلى ما يبدو اضطر أن يرتدي الزي التقليدي ليتناسب مع الغناء النوبي .

حتى اللهجة فهي إلى حد كبير تقليد لهجة أهل القاهرة، وكان مسموحا لي بحرية الحركة مع النوبيين سواء كانوا من الرجال أو السيدات أو البنات، أتحدث معهم وأصورهم بعدسة الفيديو

النساء المسنات كن يتحدثن مع بعضهن باللهجة أو اللغة النوبية ثم يغيرن حديثهن بلهجة أهل القاهرة.

جذب انتباهي سيدة عجوز لا تعرف التحدث إلا بالنوبية ولا تعرف كلمة واحدة بلغة عربية، وكانت قد حضرت من النوبة الجديدة مع من دعوا للحفل ولأول مرة لذلك كن يتحدثن معها بالنوبية.

كانت نوبية الملامح والشكل والجوهر أيضا، ومن أجل صفاتها التي أصبحت مميزة في الحفل كان الاهتمام بها، هذا الاهتمام لمحته مجموعة من النوبيات اللاتي بدأن في سن النضج وهن بطبيعة الحال لسن جالسات في البيوت ففيهن الدارسة والطالبة والموظفة، عصريات في لهجتهن وفى لبسهن وفى تزينهن، فيهن من النوبية الملامح وسمرة النيل وحرقة الشمس .

الحفل منظم، الرجال في مكان مخصص لهم، والسيدات والبنات مخصص لهن مكان آخر. لا يوجد اختلاط بينهم، بين المكانين وفي المقدمة خصص مكان عال عليه مقعدات من مقاعد العرس مؤجر.. خصصا للعريس والعروس وحتى يكونا في مشهد من الجميع .

وصل موكب العروسين، كانت العروس عند «الكوافير» ترتدي فستان الفرح المعروف عند الحضر والذي أصبح معروفا في القرى والأرياف والذي يشبه زي العروس الرسمي في ليلة زفافها، والتاج على رأسها «مكياجها» لم يستطع أن يخفي سمرة وجهها وبريق عينيها.

أما العريس وإن كان قريبا لها، فإنّ ملامحه وسواد بشرته تقول أنه نوبي من أصل زنجي، والدلالة على ذلك شفتاه الغليظتان .

بدأت الزفة عند وصولهما بداية الشارع.. الشباب على الصفين، وأمامهما بدأت الفتيات يتجمعن ويرقصن في شكل حلقة دائرية على أنغام الدفوف – الحلقة تتسع مع خطوات العروسين البطيئة.. أيديهما متشابكة في ود – العريس في شموخ، فهو ملازم شرطة، فالصفة التي يتميز بها العريس في ليلة زفافه أن يكون في شموخ والعروس في دلال أنثوي، وهى أيضا خريجة معهد خدمة اجتماعية عال.. سعيدة بزفتها ومهرجان فرح هي عروسه.

تدخل وسط الحلقة فتاتان ، تتشابك أيديهما وترقصان.. هزات في ملامح رقص نوبي، ثم ما لبثت الهزات أن تحولت إلى رقص عصري على أنغام الدفوف ثم يشارك الفتاتين شابان، وتتشابك الأيدي ويرقصون في شكل حركي ودائري.. رقصات امتزج فيها الرقص النوبي مع الرقص العصري، يستمر الرقص والغناء الجماعي وأنغام الدفوف حتى يصل العروسان

إلى مكانهما المخصص لهما بين النساء والرجال ويبدآن في استقبال المهنئين، ومن جانب الباحث كان يصورهما بعدسة الفيديو وبالكاميرا الفوتغرافيه.. الكل يرحب ويبارك ثم يأتي دور توزيع الشربات والعلب التي تحتوي على السندوتشات وقطع الجاتوه .

الكل سعيد ومهنئ وبعد فترة ليست بالقصيرة يبدأ ثلاثة شبان بالدق على الدفوف دون سابق إعلان، تبدأ إحداهن بالرقص على النغم، ثم تبعها أخرى وأخريات، وقفن فى صف واحد يتمايلن ويرقصن على أنغام الدفوف ومطرب الحفل النوبي الوحيد بالزي التقليدي.. أغانيه باللغة النوبية الصفة الوحيدة التي احتفظ بها الحفل هي الغناء باللغة النوبية. وبالتالي أنغام الدفوف فهي نوبية الأصل، وإن كانت تتغير النغمة حينما ترقص فتاة أو عدة فتيات رقصات عصرية بعيدا عن فن الرقص النوبي الأصيل.

وفى الجهة المقابلة لصف الفتيات بدأ الفتية يعملون صفا مواجها لصفهن.. وبدأ رقص الصفين وكلما يكتمل صف يبدأ صف آخر خلف الصف الأول حتى كان كل المدعوون من الفتية والفتيات يتبادلون الرقص والغناء وضاربو الدفوف فى الوسط بين الصفين.. هذه الرقصة تسمى (اراجيد) كما أخبرنا عن اسمها أحد الشبان وقال إن هذه الرقصة رقصة نوبية أصيلة، وهى مشهورة يعرفها كل نوبي يجيد رقصها، ويتعلمها منذ الصغر، والكل يشارك فيها من الشباب والشيوخ من الجنسين، الشرط الوحيد فيها أن النساء في جهة والرجال فى جهة مقابلة فهما لا يختلطان، وليس لهذه الرقصة فترة محددة فقد تستغرق الليلة كلها .

قال أحد النوبيين وهو في سن متقدم لا يشارك الشباب في رقصة الأراجيد إن الشباب يرقص الأراجيد لأنها موروث نوبي، وكل موروث نوبي يحافظون عليه لأنهم تعلموا أن يحافظوا على موروثاتهم، ولكن هذا الشاب لم يدرك المعنى والدلالة لهذه الرقصة التي كانت تمثل في فترة من الفترات ما قبل جيلهم بجيل الوجد ان والأمل لكل نوبي في الحياة، كانت الحياة صعبة، وتمثل هذه الرقصة التكاتف والوحدة والقوة والتصدي لصعاب الحياة والمنعة لقسوتها لذلك كان لها معنى ودلالة، يرى أن الشباب فقد روح الهدف من رقصة الأراجيد، يرقصها لأنها موروث عن الآباء والأجداد والأولين، والحفاظ على كل موروث يعطي استمرارية الماضي فى عاداته وتقاليده حق واجب، فالنوبي نوبي مهما وصل إلى أرقى الوظائف والرتب. والرجل يعطي عذرا لهؤلاء الشباب، فأكثرهم ولد بعيدا عن أرض النوبة فى أقسى الشمال في القاهرة وغيرها، ولم تمنح له الفرصة لمشاهدتها أو العيش بها، لكنه تعلم كيف يكون نوبيا فى عاداته وتقاليده وفهمه للغة الآباء والأجداد.

ومن النساء النوبيات من هن مطربات غير محترفات، لكن مشهورات بين الجماعة النوبية، فقد تقدمت إحدى السيدات وعمرها تجاوز الخمسين وبدأت تغني وحولها الفتية والفتيات في شكل حلقه دائرية، ويطلقون عليها أم كلثوم النوبة.

الأمر المدهش والمفرح أن قامت العروس في آخر السهرة وبناء على طلب صديقاتها ترقص معهن وهى فرحة سعيدة بينما لم يشاركها عريسها الرقص، وظل في مكانه في وقار رجل الشرطة.. ويبدو ان العروس لم تشأ أن تتركه وحيدا فراحت تجلس بجواره حتى انتهى الحفل قرب الفجر.

ثالثا : احتفال ليلة زواج فى النوبة الجديدة

كان ذلك في ابريل سنة ١٩٩٢ تعايش الباحث مهرجان ليلة الحنة وهو نفس المهرجان الذي سيقام في اليوم التالي وهو يوم الزفاف وله ذكريات لا تنسى لاحتفالات زواج في القاهرة منذ عدة سنوات قليلة.

بداية فإن الحفل هو عودة طبيعية لمشاهدة زواج نوبي حيث المكان والبيئة الثقافية الأصيلة.. لكن الأصالة رغم ذلك فقد حدث فيها تغيير في العادات النوبية الاجتماعية، وإن كان هذا التغيير لم يستطع أن يسيطر على جذور الأصالة أو يمحو الكثير من موروثات العادات والتقاليد التي مازال لها وجود قوي.

إن التغيير الثقافي والاجتماعي «عند كثير من النوبيين لن يمحو جذور الأصالة وقد لمسه الباحث» حينما شاهد الحفل النوبي حيث المقر والمكان .

الاختلاف بين في حفل القاهرة وهذا الحفل وإن كان يتفق في كثير من التغيرات التي حدثت في العادة المتبعة في احتفالات الزواج، وذلك راجع في رأيه إلى التغيير الثقافي والاجتماعي وحتى الاقتصادي وذلك يتمثل في إيضاح مستوى المعيشة المتصاعد.

أقيم الاحتفال في نادي نوبي مخصص لكل المناسبات له ساحة كبيرة يتسع لأي مهرجان حيث يكون أكثر تنظيما بالنسبة لنظيره في القاهرة حيث تشمل كل تجمعات النوبيين الذين يعيشون بها ولهم وظائفهم وأعمالهم.

تجمع المدعوون في الساحة وكان أكثرهم من السيدات والبنات وأكثر الرجال من الشباب من كل الأعمار، ولم يشاهد الباحث مدعوا غير نوبي والنوبيون المدعوون أكثرهم أقارب العريس والعروس، ومن جماعة واحدة فالنوبي لا يتزوج إلا من قريبة له وقل أن تجد نوبيا يتزوج من خارج أهله لضرورة. هذه الضرورة تتمثل في عدم وجود الزوجة المناسبة أو خروجا لتقليد متبع يقول إن الأقرباء أحق بغيرهم وبالتالي فان المثل النوبي الذي يقول (غطى معونك قبل ما تغطي ماعون غيرك) هو تقرير لواقع الزواج في النوبة من الأقارب على اختلاف أقسامهم واختلاف ثقافتهم ومجتمعاتهم ،وقلما تجد هذا الخروج.

رقصة الاراجيد

هي الرقصة السائدة، يحفظ كل نوبي حركاتها ونغماتها ولا يمل من رقصها، وهى رقصة النساء والرجال معا دون اختلاط أو تلاحم بينهما، الدفوف تعطيهم نغماتها فيتحركون على هذه النغمات وقوفا في صف واحد، الرجال في صف ، يقابله صف للنساء، وتستمر هذه الرقصة كما هو معروف الليل كله وحتى ينتهي الفرح قرب الفجر وهذا ما كان في هذا المهرجان الاحتفالي.

في هذا الاحتفال اختلفت الأزياء وتعددت، أما العريس فيلبس الزي النوبي لكن دون غطاء الرأس والبنات يلبسن الزي العصري إلا السيدات المتزوجات والمسنات يلبسن الزي النوبي ويتحلين بالذهب على صدورهن وفى أيديهن. الجديد في

هذا المهرجان بنات بيض البشرة بعيدات عن ملامح النوبيات. اعتقد الباحث أنهن مدعوات غير نوبيات ولكن المفاجأة حينما سأل وعرف أنهن نوبيات وقريبات للعروس، فالصف الأول يكون عادة من نصيب قريبات العروس، وأدرك الباحث أن هناك خروجا عن العادة وقلما يكون حينما عرف من أحد النوبيين أن قلة قليلة من النوبيين يعدّون على الأصابع تزوجوا من أجنبيات حينما أتيحت لهم الفرصة وأتموا دراستهم خارج مصر .. والعهدة على الراوي.

الاحتفال ليس فيه بذخ احتفال القاهرة فلم يقدموا للضيوف والمدعوين إلا الشاي وهو ضرورة اقتصادية متفق عليها .

من هذا العرض السريع لاحتفال الزواج عند النوبة قبل وبعد التهجير سواء في النوبة الجديدة ومحل إقامتهم خارج النوبة وبالتحديد مدينة القاهرة حيث أتيحت للباحث الفرصة لمشاهدة هذه الاحتفالات تبين الفروق الواضحة التي تتمثل في التغيرات التي حدثت في العادات والتقاليد المتبعة في النوبة قبل التهجير وبعد التهجير سواء كان التهجير في النوبة الجديدة أو في الإقامة الدائمة خارج النوبة الجديدة وذلك يرجع إلى التغير الثقافي والاجتماعي والبيئي عند النوبي وتطور الحياة الاجتماعية أصلا مع تقدم الزمن، فالزمن هنا عامل كبير فى التغيير الاجتماعى والبيئة الثقافية الجديدة حيث المكان وتأثيرها على الوارد الجديد عليها.

والنوبيون في القاهرة لهم جمعياتهم المختلفة، كل جمعية ينتمي إليها نوبيون لهم صلة القرابة والدم والعنصر.

يجتمعون مرة كل أسبوع على الأقل في الجمعية يتناقشون في أمورهم ومشكلات حياتهم، وذلك من أجل حماية تراثهم وعاداتهم وتقاليدهم وهم بعيدون عن ارض بيئتهم الثقافية الأصيلة، ولا يهملون التغيير الثقافي الجديد والمؤثرات القريبة منهم والتي يمكن أن يكون لها أثرها البالغ في تغيير وتحديث عاداتهم وموروثاتهم، لذلك يكتبون التوصيات والقرارات في شكل نداءات وتوزع بينهم من أجل الحفاظ على الروح النوبية الأصيلة ولا يغفلون الحياة الجديدة التي يكتسبها النوبي وما يكون لها من أثر بالغ في تغيير عاداتهم وموروثاتهم الأصيلة الباقية الممتدة.

ليس من حق الباحث أن ينتقد تحكمهم فى تطوير أو تغيير ما ألفوا عليه من عادات موروثة حتى ولو جاء هذا التحكم من فوق بقرارات ونداءات دون أن يتخذ التغيير وفقا للتأثر الثقافي والاجتماعي المتغير بطبيعته.

فالتغيير يكون في أعماق الناس، الكل يريده حينما يجب أن يكون.. يكفى أن يبدأ أحد منهم بالتغيير، الكل يسايره إلا قلة تصر على العادة الأولى لكنها ما تلبث ان تحذو حذو الجميع.. أما الشخص الذي يبدأ بالتغيير فهو ليس شخصا عاديا حتى يكون متبعا فيما غير .. هذا الشخص يكون أعقل القوم وأشدهم ، أي من ذوى التأثير ويحق له أن يتبع ، وهو لم يغير العادة لمجرد التغيير ، إنما كان ذلك استجابة لتطور الحياة اليومية نفسها والناس بطبعهم يميلون إلى استجابة كبير لهم إذا كانت هذه الاستجابة تنبع عن رغبة فيهم .

نختتم هذا البحث أو الدراسة المتواضعة بمنشور أو نداء وزعته جمعية كشتمنة النوبية بالقاهرة على أعضائها نأخذ مقدمة النداء والجزء الخاص بواجبات أفراح النوبة.

« إن المجتمع الذي يريد أن يبنى نفسه بأساس صحيح، فيجب أن يقوم على الاختيار السليم للعادات الاجتماعية بأسلوب صحيح ومجابهة الظروف الاجتماعية والاقتصادية المرتفعة حاليا ومما تبين للجميع من ظاهرة تغييرات في العادات النوبية الاجتماعية واتباع عادات مظهرية فيها إسراف وتبذير لأموال طائلة والتي يمكن الاستفادة بها في نواحي أخرى تعود على الأهل بالنفع والفائدة».

« فإن الإسراف والتبذير حرام كما في قوله سبحانه وتعالى (إن الله لايحب المسرفين) وقوله تعالى(إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين)». إن هذه العادات المظهرية المستحدثة تؤدي إلى خلق نوع من الطبقية مخالفا بذلك العادات النوبية الأصيلة لذلك نبادر بوضع بعض الضوابط الاجتماعية بين أفراد أهالي كشتمنة عموما بما تربطنا من روابط القربى والمصاهرة والمعايشة فى حالة اجتماعية واحده بين الأسر كلها وقد أجمعت آراء أهالي كشتمنة بالقاهرة ممثلين في مندوبي العائلات على القرارات التالية:-

واجبات الافراح

١- تبسيط إجراءات يوم الشبكة بمنزل العروس حيث يختصر إلى تقديم الشبكة المحددة مع واجب الضيافة الذي لا يتعدى الشربات والحلويات على أهل العروسين فقط، وتكون بعد صلاة العصر وحتى حلول صلاة المغرب وبدون إعداد وتقديم وجبات العشاء للحاضرين وممنوع إقامة سهرة غنائية .

٢- تختصر شبكة العروس إلى: دبلتين – اثنين غويشه رفيعة – سلسلة فقط بحد أقصى.

٣- منع ذهاب العروس إلى محل التزين «الكوافير» يوم الشبكة .

٤- منع إقامة حفل غنائي بفرقه أو أراجيز عامه مساء يوم الشبكة على نفقة أهل العروس.

٥- تحديد مهر العروس البكر بأن يكون «المقدم» مبلغ ١٥٠ جنيه «مائه وخمسون جنيها فقط» والمتأخر لها ٥٠٠ جنيه «خمسمائة جنيه» أما السيدة الشيّب فيكون مقدم المهر لها مبلغ ١٠٠ج مائه جنيه والمتأخر لها ٢٠٠ج مائتان جنيها فقط.

٦- مصاريف أتعاب المأذون على نفقة العريس فقط.

٧- الملابس والأقمشة الجديدة تقدم للعروس مع قيمة تكاليف الخياطة في وقت مبكر بعد الخطوبة داخل شنطة مغلقة وأن تحتفظ هذه الملابس طرف العروس لحين تقديمها في ليله الزفاف.

٨- منح تقديم عشاء خاص للعريس ثاني يوم الشبكة من أهل العروس وأيضا الأيام التالية لليلة الزفاف.

٩- منع شراء وتقديم أي مستلزمات منزلية من أهل العروس لمنزل العريس قبل أو بعد ليلة الزفاف.

١٠- تقديم شهرية للعروس مبلغ وقدره ٢٠ جنيها «عشرون جنيها» خلال فترة الخطوبة وعقد القران ومبلغ وقدره ٣٠ جنيها (ثلاثون جنيها) خلال فترة ما بعد عقد القران والزفاف.

١١- في حالة قيام العريس بإقامة ليلة الزفاف خارج دار الجمعية فيجب عليه تسديد مبلغ وقدره ٥٠ جنيه (خمسون جنيها) لصندوق إدارة جمعيته بالقاهرة.

١٢- منع تقديم أي نقدية من أهل العروس للواردين لعملية طلب الخطبة .

١٣- تقديم مبلغ وقدره ١٠٠جنيه (مائه جنيه) من أهل العريس للعروس تكاليف وجبة غذاء يوم ليلة الزفاف.

١٤- منع السيدات من الرقص الجماعي أمام الفرقة أو بجوار المسرح.

المصادر والمراجع الشفهيه

١ -صدقي ربيع – النوبة بين القديم والجديد..

-د. السيد احمد حامد – النوبة الجديدة دراسة الانثربولوجيا الاجتماعية.

-صفوت كمال مجله الفنون الشعبية . العدد الأول.

-الروائح العطرية من محلب وقرنفل التي تضعها السيدة المسنة داخل إناء خشبي القصد منها : أن يتطيب بها العروس والعريس.

-صفوت كمال - مجله الفنون الشعبية - العدد الأول.

-عمر خضر – نوبي ، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، ويعمل حاليا في المملكة العربية السعودية.

-زاملني في هذا العمل الباحثة أحلام أبو زيد ومصور الفيديو سامي الخولي.

-سألتني إحدى البنات النوبيات حينما رأتني أصور السيدة المسنة فوتوجغرافيا: - وان شاء الله تعلقها فين وتقصد بالطبع صورة السيدة

-تفتكري أعلقها فين

-في المحافظة إن شاء الله

وأطلقت ضحكة وتبعتها صديقاتها في ضحكهن الصاخب.

-أحمد أبو بكر صالح – نوبى ، طالب جامعي في السنة النهائية – فنون تشكيلية ٢٢ سنة.

-احمد محمد عبد الرحيم (الباحث) – «معاناة وارث. «

-قام الباحث بعدة رحلات ميدانية في النوبة الجديدة عام ١٩٧١، ١٩٩٢ ومع نوبيين في القاهرة عام ١٩٨٦ خلاف الاتصال الشخصي مع نوبيين يعيشون ويعملون في القاهرة.

- النداء الذي وزعته جمعية كشتمنى النوبية فى القاهرة بين أعضائها وهم أهل وأقارب ، وقد اخترت منه النداء الخاص بواجبات الزواج أما بقية النداء ويحمل رقم ١ عن واجبات خلاف الطلاق الزوجية واجبات العزاء بالمنازل – أحكام عامة .

تاسعا: الفن الشعبي للواحات[١٣]

الواحات البحرية هي واحدة من خمس واحات كبرى تنتشر في صحراء مصر الغربية، وهي تجمعات تاريخية صنعت حياة منذ آلاف السنين رغم قسوة الطبيعة وعزلة المكان. وتتبع من حيث التقسيم الإداري محافظة الجيزة، وتبعد عن القاهرة بحوالى ٣٦٠ كم ناحية الغرب. و(الباويطى) هي المدينة الأكبر في الواحات البحرية، بمثابة العاصمة وبها الإدارات الحكومية. كما تضم الواحات عدة قرى منها: الحيز .. وهي تبعد عن الباويطى مسافة ٥٠ كم، وقرية القصر تقع على طريق الحيز، فضلا عن قرى صغيرة أقرب إلى دروب سكنية، منها: قرية الحارّة والعجوز ومنديشة، إضافة إلى منطقة المناجم، وهي أول منطقة تقابلها في مدخل الواحات البحرية للقادم من القاهرة، وبها مقر شركة الحديد والصلب، والمنطقة السكانية الخاصة بالعاملين فى المناجم(١).

الطريق للواحات البحرية

"حتى عام ١٩٦٩ كان الطريق إلى الواحات البحرية مجرد درب صحراوي يبلغ طوله حوالى ٣٤٠ كم، يبدأ من أهرامات الجيزة ويسلك طريقا قديما للقوافل، وكان يعد أصعب الطرق الصحراوية التي تؤدي الى أي من واحات صحراء مصر

[١٣] تامر يحيى عبد الغفار- الرقصات الشعبية في الواحات البحرية- العدد ٣٩ - موسيقى وأداء حركي- مجلة الثقافة الشعبية، البحرين.

الغربية وأكثرها خطورة في نفس الوقت وذلك لأن مساره لم يكن محددا كما أنه في كثير من الأماكن يجتاز كثبانا رملية. وغالبا ما ضلت السيارات طريقها وتعطلت خلال سفرها وعانى كثير من المسافرين أشد المعاناة بل ولقي بعضهم حتفه. ولكن الصورة تغيرت الآن فالطريق صار مرصوفا منذ بدايته بالقرب من الأهرامات حتى موقع مناجم الحديد التي تبعد بمسافة ٣٥كم من الباويطى عاصمة هذه الواحة.ومن المأمول أن ينتهي العمل في رصيف الجزء الباقي في عام ١٩٧٣"(٢).

"الطريق منذ بدايته و حتى الوصول إلى الواحات لا يوجد عليه أي عمران عدا استراحة بسيطة بمنتصف الطريق بالضبط، بجوار خط للسكك الحديدية يستخدم في نقل خام الحديد من الواحات البحرية إلى القاهرة"(٣).

تعريف الواحة

"تعرف الواحة من الوجهة الجغرافية بأنها تجويف عظيم الاتساع منخفض في قلب الصحراء، ولا يزرع منه إلا جزء يسير. أما المفهوم العلمي، فهي منخفض كبير في قلب هضبة صحراوية، ويكون هذا المنخفض خصبا بينما الجزء الأكبر من مساحته صحراء. وتعنى كلمة (واحة) مكانا للراحة، وهي تعرف بالعين أو البئر الذي يمده بالمياه"(٤).

"ولقد عّرف المصريون القدماء، الواحة باسم "أوتو Otou" أي "مكان التحنيط" كما عُرِفَت باسم "وَيِتْ Wait" أي "المومياء" وكلا الاسمين متصل المعنى مع الآخر.. ثم عُرِفت في اللغة القبطية باسم "واهي Wahy" ومعناها "العامرة" أو "المعمورة" وهذه التسمية تدل على ما كانت عليه الواحات في ذلك العهد من ازدهار وعمران، إذ معناها "البقعة الخضراء وسط موات الصحراء" وهذا هو التعريف الجغرافي للواحة. ولقد جاء العرب إلى مصر، فوجدوها مسماة بهذا الاسم، فلم يحاولوا تغييره.

وعندما زار المؤرخ اليونانى "هيرودوت" مصر، وجد المصريين يطلقون على الواحات "جزر الرحمة" لأنها عن جدارة الملاذ الرحيم الذي يقدم الراحة والطمأنينة، هبة لكل مرتحل في دروب الصحراء القاحلة... فليس بدعا أن يطلق عليها الرومان اسم "أويسز Oasis" أي "نهاية الرحلة" أو "محطة الاستراحة"(٥).

لقد ذكر أحمد فخرى الكثير من الحقائق عن الواحات البحرية في الفترات الماضية، والتي كانت بالطبع عونا على معرفة الكثير من التغيرات التي حدثت على مر الوقت من ١٩٣٢ وحتى فترة كتابة هذا البحث، والتي أثرت الباحث وعاونته في الكثير من معلومات البحث. فمن هذه الحقائق أن "الواحة البحرية هي إحدى منخفضات صحراء مصر الغربية وتقع بين خطي عرض ٢٧ و ٤٥ دقيقة شمالا ومن خطي طول ٣٠ و١٠ دقائق شرقا أما قراها فهي على ارتفاع يتراوح بين ١٢٠:١٢٨ مترا فوق مستوى سطح البحر وعدد القرى الرئيسية بالواحة أربعة تقترب كل اثنين منهما لتكون مجموعة واحدة، وتقع المباني الحكومية والاستراحات في الباويطى وتوأم الباويطى هي قرية القصر ولا يوجد خط فاصل بينهما بل يشير الأهالي إلى حجر في أحد الشوارع على أنه بداية القصر وعلى مسافة ثمانية كيلو مترات شرقي الباويطى تقع المجموعة الثانية والتي تتكون من قريتي منديشة والزبو ولا يفصل بينهما أكثر من كيلو متر واحد. وإلى جانب هذه

القرى الأربعة فإنه توجد ثلاث عزب صغيرة هي العجوز (أو منديشة العجوز) وتقع على الطريق بين الباويطى ومنديشة وعلى بعد ثلاث كيلو مترات من هذه الأخيرة، والحارّة تقع في الشرق قرب نهاية المنخفض على بعد ٣٥ كم من الباويطى وأخيرا الحيز الواقعة على بعد ٤٧ كم إلى الجنوب من الباويطى"(٦).

أما موسوعة ويكيبيديا، فقد ذكرت أن "الواحات البحرية هي إحدى واحات الصحراء الغربية في مصر وتتبع محافظة الجيزة، وتقع على بعد ٣٦٥ كم إلى الجنوب الغربي من الجيزة، وهي تقع على منخفض مساحته أكبر من ٢٠٠٠ متر مربع. ويوجد بها نحو ٤٠٠ عين للمياه المعدنية والكبريتية الدافئة والباردة. وفي العصور القديمة كانت الواحات البحرية تتبع إقليم أوكسيرنخوس (البهنسا). وجنود الجيش الروماني المكون من الأقباط والرومان غالبا ما كانوا يتحركون في الوادي بين مدينة أوكسيرنخوس والواحات البحرية، حيث كانوا يحتلون الجزء الشمالي من الواحة شرق الباويطى. وخلال الفترة المسيحية عندما دخلت مصر تحت حكم الرومان، عُرِّفَتْ الواحات البحرية باسم واحة البهنسا. وهي فترة لم تكن آمنة بالنسبة للواحات. وأما القائد الروماني هادريان هو الذي كان يُشْرِفُ على القوات العسكرية في الواحات وذلك في حوالي سنة ٢١٣ ميلادية"(٧).

وكما ذُكِر في كتاب أحمد فخرى عن إحصاء عام ١٩٦٦، فقد "كان تعداد سكان الواحة يبلغ ٩٦٠١ نسمة، موزعا كالتالي: الزبو ١٠٤٧ نسمة ومنديشة (بما فيها العجوز) ٢٩٧٤ نسمة، وسكان البحرية عبارة عن خليط من ثلاث مجموعات: السكان الأصليون بالواحة، البدو الذين نزحوا إليها من الصحراء الغربية إما من الساحل وإما من ليبيا، وأخيرا أولئك الذين جاؤوا من مصر العليا وبوجه خاص من محافظة المنيا"(٨).

وقد وصل تعداد السكان "طبقا لإحصاء ١٩٨٦ عدد سكان الواحة البحرية ١٩٥٧٠ (الباويطى والقصر ١٠،٢٧٢، الحيز ٧٢٧، منديشة ٣١١٦، الزبو ٢٠٤٥، الجارة ١٨٣٢، المناجم ١٥٧٨ وقد ذكر المراجع "شوقي عبد القوى عثمان": "وحسب بيان مكتب التموين في عام ١٩٩٨ يبلغ عددهم حوالى ٢٧٠٠٠ نسمة"(٩).

أما تعداد سكان الواحات البحرية وحسب البوابة الإلكترونية لمحافظة الجيزة على الإنترنت ٣٠٥٠٠ نسمة موزعين على مدينة الباويطى وقرى منديشة – الزبو – القصر – الحارة – القبالة والعجوز(١٠).

وإذ توضح مجلة الواحات أن الواحات البحرية تقع في الشمال الغربي من الصحراء الغربية وهي على مسافة ٣٦٠ كم من الجيزة وجنوب شرق واحة سيوة بمسافة ٣٢٠ كم وشمال واحة الفرافرة بـ٢٠٠ كم ولا تربطها طرق مرصوفة سوى بالجيزة والفرافرة، وتعد الواحات البحرية أقرب الواحات المصرية إلى عمران وادي النيل حيث تقع – جغرافيا – على مسافة ١٨٠ كم غرب محافظة المنيا.

والواحات البحرية هي إحدى واحات الصحراء الغربية، وتمتد الصحراء الغربية بين وادي النيل شرقا والحدود المصرية الليبية غربا، وبين البحر المتوسط شمالا والحدود المصرية السودانية جنوبا وهي أكبر الأقاليم الجغرافية المصرية حيث تشغل أكثر من ثلثي مساحة مصر، إذ تغطى مساحه تبلغ ٦٨١ ألف كيلومتر مربع. والصحراء الغربية جزء من الهضبة الأفريقية

العظمى التي تمتد غربا متمثلة في منطقة الصحراء الكبرى حتى سواحل المحيط الأطلنطي، وهي بذلك جزء من النطاق الصحراوي الضخم الممتد من المحيط الأطلنطي في الغرب حتى أواسط آسيا شرقا. وتتكون الصحراء الغربية من سطوح صخرية واسعة بمصر فيما بينها أرض واطئه تعرف بالمنخفضات حيث الواحات المختلفة، وتوجد أعلى مناطق الصحراء الغربية في أقصى الجنوب الغربي عند التقاء حدود مصر بالسودان وليبيا في موضع جبل العوينات حيث ترتفع إلى ١٥٠٠ م تقريبا تتدرج إلى ارتفاعات أقل في هضبة الجلف الكبير التي تتميز رغم ارتفاعها النسبي بعدم وعورتها وخلو مساحات منها من الغطاءات الرملية، ويلي هضبة الجلف الكبير شمالا منخفضات الواحة الخارجة ثم تظهر هضبة أخرى تتألف من صخور جيرية تحد وادي النيل من الغرب وتطل عليها بحروف واضحة وتشمل هذه الهضبة الجيرية منخفضين كبيرين هما الواحات البحرية وواحة الفرافرة. وأهمية المنخفضات الصحراوية التي تشغلها الواحات في كونها آهلة بالسكان وعامرة بأوجه النشاط الاقتصادي المختلفة وذلك بفضل وجود الآبار والعيون الطبيعية التي تستغل مياهها في الزراعة وتربيه الحيوان مما جعلها محطات هامة للراحة والتموين في الصحراء الغربية منذ أقدم العصور مع احتفاظ أهلها بنمط الحياة البسيطة.

ولذلك نجد اهتمام المصريين القدماء بالواحات البحرية المصرية منذ قديم الزمن، وجاء من بعدهم الرومان وذلك نظرا للإمكانيات الزراعية الهائلة التي وفرت سبل العيش الكريم لهم، وباتت تلك المنطقة تمثل سلة خبز للفراعنة والرومان لفترات طويلة من الزمن، والدليل الأكبر على ذلك عدد المقابر والمعابد والكنائس التي تم اكتشافها بالواحات البحرية. فمدينة الباويطى العاصمة الحالية للواحات البحرية يوجد بها العديد من الأماكن الأثرية وأهمها منطقة يوسف سليم التى يوجد بها ست مقابر فرعونية منقوشة وملونة وهي منسوبة إلى مأمور مركز الباويطى والتي كان يوجد بها القصر الذي يعيش فيه وقت اكتشاف المقابر وتوجد على عمق ٥ أمتار تحت سطح الأرض وقد استغلها الرومان كذلك عند قدومهم إلى الواحات، إلى جانب ثلاث مناطق من المقابر المنقوشة والملونة التي تم الكشف عنها في منطقة الشيخ سويبي، وفي منطقة الفروج يوجد بها أضخم مقبرة ترجع للعصر البطلمي مخصصة لدفن الطائر (أيبس)، كما يوجد بالمنطقة الأثرية بالحيز مجموعة من الكنائس والقصور والمقابر وجبانات ترجع للعصور المتأخرة والعصر الروماني، وكذلك في قرى الزبو ومنديشة والحارة والقبالة والعجوز، حيث تمتاز هذه القرى بوجود التلال الصخرية الرملية في أجزاء كثيرة، كما أنها اعتمدت في العهدين القديم والحديث على الزراعة التي تقوم على المياه الجوفية ومعظم آثارها تقع حول المناطق الزراعية والعيون القديمة والآثار الرومانية كما تضم المنطقة مقبرة (بينا نيتو) وهي مقبرة تم اكتشافها عام ١٩٣٨ وترجع للعصر الخاص بالأسرة ٢٦، وترجع الأهمية التاريخية لهذه المقبرة إلى معرفة الأسلوب المستعمل في طريقة الرسوم والنقوش والخطوط الفرعونية والألوان. وبالنسبة لأهم المقومات السياحية المتوفرة بالواحات البحرية كذلك أنها عبارة عن سهل منبسط فسيح ومنطقة مزروعة كثيفة، خاصة منطقة بئر المطار وهي أثر تاريخي لبئر رئيسي يمثل انكسارا صخريا طبيعيا عميقا تصل مياهه إلى مناطق الزراعة على بعد من ١٠ إلى ١٥ كيلومتر عبر مجموعة من الآبار الرومانية التاريخية، وكذلك بئر مياه

الواحات وهو عبارة عن هضبة رملية تطل على مجموعة من الزراعات الشاسعة بوادي محاط بمجموعة من الجبال العالية وتمثل بانوراما للمنطقة كما يوجد معبد جنائزي فرعوني بمصدرين للمياه أحدهما بارد والآخر ساخن يلتقيان في مسار واحد في تجويف صخري عميق داخل كهف جبل.

تعد زراعة أشجار النخيل ويليها أشجار الزيتون هما فقط النشاط السائد في المنطقة دون زراعات محصولية أخرى نظرا لتناقص مياه الآبار القديمة وعدم اهتمام الأهالي بحفر آبار جديدة بالإضافة إلى نزوع الشباب نحو العمل الحكومى والاستثمارى خاصة في مجال العمل السياحي والتي تشهد الواحات البحرية فيه طفرة كبيرة في هذه المرحلة.

يسكن الواحات البحرية ٣٥ ألف نسمة (تعداد ٢٠٠٨) موزعون على مدينة الباويطى العاصمة والقصر التي أصبحت ملاصقة تماما لها وقريتي منديشة والحارّة وقرية الزبو (شرق الباويطى) وقرى الحيز التى تقع جنوب الباويطى بمسافة ٥٠ كم جنوب العاصمة على طريق الفرافرة ثم تأتي أخيرا (مستعمرة) مناجم الحديد وهي تضم خليطا سكانيا من وادي النيل بالإضافة الى نسبة سكانية ضئيلة من المحليين وتقع على مسافة ٤٥ كم شرق الباويطى (على طريق المسافر من الجيزة)(١١) .

أصل سكان الواحات البحرية:

ذكر أحمد فخري أنه "عند سؤال أي شخص لأهل البحرية عن الأصل الذى ينحدرون منه فإنه يتلقى نفس الإجابة التى يتلقاها في كافة الواحات الأخرى: أنهم ينحدرون من قبائل بدوية عربية. غير أننا لا نأخذ هذه الإجابة مأخذ الجد. حقا أن أصولا بدوية عربية ربما توفرت على نطاق محدود ولكن حتى هذه الأقلية القليلة اختلطت بالآخرين على مدى قرون حتى أنها لا تختلف الآن عنهم، فسكان الواحة الحاليون في الواقع جماعات ذات حضارة موحدة، إذا بحثنا أعمق فإننا سنأتي إلى نتيجة خلاصها أنهم خليط من سكان الواحات القدماء الذين اعتنقوا الدين الإسلامي وقليل من البدو العرب الذين استقر بهم المقام هناك فضلا عن النازحين من الواحات الداخلة. وبالإضافة إلى هذا لا ينبغي أن ننسى أنه عبر السنين حتى وقتنا الحاضر يأتي إلى البحرية أناس من مصر الوسطى بحثا عن عمل ويستقرون فيها كتجار والكثيرون منهم يبقون فيها إلى الأبد"(١٢).

"وبالإضافة إلى هذا لا ينبغي أن ننسى أنه عبر السنين حتى وقتنا الحاضر، يأتي إلى الواحات البحرية الناس من جميع محافظات مصر، خاصة الفيوم والجيزة والقاهرة والمنيا وبنى سويف بحثا عن عمل، ويستقرون فيها كتجار ومزارعين وموظفين ومستثمرين، والكثير منهم يبقى فيها إلى الأبد، ومنهم من يتزوج من بناتها أو يزوج بناته لأحد أبناء الواحة، وقبول الآخر الوافد إلى حد المصاهرة وهو ملمح حضارى يميز سكان الواحة عن البدو"(١٣).

أيضا لاحظ الباحث عند زياراته الميدانية أن هناك عددا لا بأس به من شباب الواحات قد تزوج من أجنبيات وإقامة الكثير من المشروعات السياحية كالفنادق والشركات السياحية وغيرها، مما سيؤدى في المستقبل القريب من تغير لعادات وتقاليد أهل الواحات.

النمط الاقتصادي للواحات البحرية:

"رسمال(١٤) الواحات في النخل والمواشي".

هذه عبارة تكررت كثيرا على ألسنة الكبار، ولكن الشباب لهم رأي آخر، يقولون:

"السياحة تُدِرْ مكاسب كبيرة على أهل الواحات".

والفارق بين الرأيين مهم وخطير؛ حيث يجسد طبيعة المتغير فى النمط الاقتصادي، والصراع بين نمطين، أحدهما قديم تقليدي يتمثل في الزراعة، والآخر حديث لم تتحدد معالمه بوضوح فهو حائر بين السياحة والصناعات الصغيرة والمهن اليدوية البسيطة(١٥).

وهذا بالتبعية له مردوده على الألعاب الشعبية والأدوات المستخدمة والتي يتوارثها الأجيال كنتيجة فعلية لاحتكاك ثقافة أهل الواحات والثقافات الآتية من خارجه والتي سوف يكون لها بحث آخر فى القريب العاجل.

الحياة الثقافية والفنية الشعبية:

ذكر أحمد فخري أن "أهل البحرية مغرمون باللهو، فهم لا يملون سماع موسيقاهم التي تتكون أدواتها من الطبلة والأرغول المزدوج ونوع بدائي من الناي، وأكثر مناسبات الطرب عندهم ترتبط بالزواج، وخلال الاحتفالات تشترك العذراوات في الرقص الواحدة تلو الأخرى ولكنهم لا يرقصن أبدا كجماعة. وهن ينحنين بأيديهن على عصي وعلى الإيقاع يحركن ظهورهن وأقدامهن، ويعجب الرجال بهذا النوع من الرقص وإن كنت أجده دون رقص البدويات والقرويات في وادى النيل وسيوة، ولأي مشاهد من غير أهل البحرية فإنه رتيب ممل وللمثقف ربما بدا خال من الذوق. ويرقص أهل البحرية كذلك في مناسبات ختان الأطفال وغيرها من المناسبات"(١٦).

وما زالت هذه الأدوات الموسيقية هي المستخدمة حتى الآن، ولم يزد عليها إلا أجهزة التكبير الصوتية الحديثة. أما شكل الأداء الحركي للعذراوات والذي شرحه أحمد فخري فمازال تقريبا كما هو ولكن يُؤدى من قِبل الشباب والرجال مع عدم وجود النساء نظرا للفكر والمد الديني الآتى من الغرب والذي أثر على أهل الواحات البحرية(١٧).

"ومن المعروف أنه في قرى الوادي وفي الواحات الأخرى حينما تقوم النساء بزيارة ضريح ولي من أولياء الله فمن عاداتهن أن يبقين ساكنات إظهارا لاحترامهن العميق للمكان ولأهميته الدينية، ولكن الأمر مختلف فى البحرية، ففى مساء كل خميس، وبمجرد غروب الشمس تقوم النسوة ومعظمهن من المتزوجات، بزيارة ضريح الشيخ السويبى أو الشيخ على أبو رمالة فى الباويطى أو ضريح الشيخ بدوى فى القصر، وهناك يشعلن شموعا أحضرنها معهن وبدلا من أن يحافظن على هدوئهن وسكونهن أو يتلين بعض الدعوات فإنهن يصفقن ويرقصن الواحدة تلو الأخرى، وتفسيرهن لذلك بسيط

ومنطقي، على الأقل في نظرهن: أن مولى الله لن يهتم بمديد العوان لهن إلا إذا رضي وسعد قلبه، وإرضاؤه يكون عن طريق غنائهن ورقصهن"(١٨).

وعند سؤال الباحث لأهل الباويطى عن هذه الظاهرة، أنكرها معظمهم إلا قلة قليلة والتى قالت أنها كانت ظاهرة قديمة نظرا لعدم فهم الجدود للدين مفهوما صحيحا. ولا يوجد شكل أدائي راقص للأطفال حتى سن البلوغ، ولكن الألعاب الشعبية هي السمة الواضحة في أدائهم الحركي لهذا السن. كما لا يوجد أي نوع من التحفظ على عدم لعب البنات مع الأولاد، ولكن هناك بعض الألعاب التى يمارسها الأولاد دون البنات والعكس صحيح، مثال الألعاب التى تحتاج إلى العنف كألعاب المصارعة أو الاشتباك بالأيدي وغيرها من ألعاب العنف والتي تعلمها الأولاد بعد دخول البث التليفزيوني والذي تأثر به أهل الواحات حديثا. أيضا لعبت أجهزة الكومبيوتر دورا هاما في الحياة الثقافية في الواحات البحرية من خلال محورين أساسيين، المحور الأول هو الألعاب الحديثة والتي أصبحت الهاجس الرئيس للأولاد والشباب ومدى تأثرهم بها، أما المحور الثاني فهو الولوج على الإنترنت ومدى اتصال الشباب بالثقافات الأخرى. وبملاحظة الباحث للألعاب الشعبية ومدى تواجدها في مجتمع الواحات البحرية أنها أصبحت قليلة، نسبة إلى ظهور أجهزة الكومبيوتر والفيديو جيم المتواجدة فى الكثير من المنازل، وذلك بالأخص فى مدينة الباويطى والقصر، مما أدى إلى عدم ظهور وتواجد الأطفال لفترات طويلة بالشوارع وممارسة اللعب كما الماضي. أيضا من السهل التواصل مع أطفال هذه المدن سريعا وبدون أي عوائق، ويرجح الباحث هذه الظاهرة نتيجة تواجد الكثير من الزائرين الأجانب الذين يذهبون للسياحة هناك. أما في الحيز والحارّة فمازال الأطفال يمارسون ألعابهم أمام المنازل وفي الساحات والحقول. وأما القرى والمدن البعيدة عن الباويطى والقصر فيصعب التواصل السريع مع أطفالها وكسر حدة الخجل لديهم. وعند زيارة الباحث لهذه القرى البعيدة استطاع مع مجموعة الباحثين الآخرين عمل بعض من الخدع لجعل الأطفال يتجاوبون في الحديث، وذلك عن طريق طلب بعض من الأطفال فى الدخول معنا في لعبة الاستغماية، والتي اختبأ واحدٌ منا وطلبنا من الأطفال البحث عنه، ومن سيجده منهم، له منا هدية. وهكذا حتى أتى معظم الأطفال حولنا وبدأنا جميعا اللعب. أيضا لاحظ الباحث أنه ابتداء من وقت الظهيرة وحتى العصر "حوالى من الساعة الواحدة وحتى الرابعة والنصف" لا يمارس الأطفال الألعاب ذات الحركة القوية أو العنيفة، نظرا لحرارة الجو المرتفعة أثناء النهار – حيث كانت هذه الرحلة العلمية في شهر أبريل – ذلك في جميع المدن والقرى التي ذهبنا لها. أما الألعاب الأساسية التي يمارسونها في العموم هي ألعاب الكرة على عمومها وركوب الدراجات والسباحة في مياه الآبار. وهناك ألعاب أخرى قد جمعها الباحث سيأتي ذكرها في بحث آخر. والسواد الأعظم من الأطفال يمارسون ألعابهم منتعلين شباشب، أما القليل منهم فينتعلون أحذية خفيفة، أما الباقي، فهم يلعبون حفاة، ولا توجد ملابس خاصة لتأدية الألعاب، والجميع على سجيته.

رقصة البرمية البحرية(١٩)

نظرا لندرة الأبحاث حول التعبير الحركى الجمالي وأشكال أدائه وخطواته الفنية لمنطقة الواحات البحرية، مما أدى إلى وضعها من قِبل الباحث على أولويات البحث. ولقد كان من الصعوبة رصد هذه الظاهرة الشعبية والتي تطلبت الكثير من الزيارات لبناء تواصل بين الباحث وأهل المنطقة محل البحث. ذلك لأنه بعد المد الديني أصبح أهل الواحات شديدي الاعتقاد بأن الرقص من الوثنية، ولكن الفئة الكبيرة منهم يمارسونه بعيدا عن أعين الغرباء. وأما السيدات فلا يمارسن الرقص مطلقا خارج بيوتهن كعاداتهن التي رصدها أحمد فكري لهذا الأداء في أربعينات القرن المنصرم. والشيئ المثير للدهشة أن أشكال خطوات الرقص وآدائها من قِبل رجال الواحات والتي رصدها الباحث في رحلته العلمية في ٢٠١٤ كانت شديدة الشبه تماما وما شرحه أحمد فكري عند رصده للرقصات الشعبية من قبل السيدات.

نظرة عامة على أماكن الاحتفالات وملابس أهل البلد

ارتبط الرقص الشعبي بالعاملين، الجغرافي والبيئي، وتحددت أشكال خطواته وأدائها في الكثير من الأحيان بنوع العمل الذي تؤديه الجماعة الشعبية، أما المعنى من الأداء فيذهب إلى العادات والتقاليد والتي تظهر جلية من خلال الشعور والأحاسيس للمؤدي.

إذ نجد أن الواحات البحرية ما هي إلا بقعة مختلفة درجات ألوانها وحسب نوع الزراعة، تقع في منطقة صحراوية أيضا مختلفة ألوانها بين الأصفر الفاتح وحتى الغامق في تناسق عجيب رائع، والجو دائما جاف مما كان له تأثير على أهل الواحات. فأداؤهم الحركي اليومي بطيئ عن أهل الحضر. ومعظم المحال التجارية والمطاعم والمقاهي وغيرها تُغلَق وقت الظهيرة وحتى حوالي الساعة الرابعة بعد الظهر، وأهل الواحات لا يتكلمون بصوت مرتفع، وقليلا ما يحدث عراك مع بعضهم البعض. وعند حدوث نزاع، يلجأ المتنازعون لكبير البلد فيُتَقبل منه كل ما يقوله دون أي رجوع أو مخالفة. إن هذه العادات سببها الأساسي هو الحياة الصحراوية، ولكنها ازدادت عند أهل الواحات نظرا لوجود الزراعة والتي تطبع الهدوء والسكينة في النفس، مما كان لها تأثير كبير على أدائهم الحركي، ورقصاتهم الشعبية. ولأن درجات الحرارة دائما مرتفعة في فصول السنة وأيضا وجود الجو الجاف مما يؤثر على الحركة والتي بدورها تؤثر على أشكال خطوات الرقص الشعبية، إذ نجد أنها خطوات ذات حركات بطيئة ويستخدم فيها الجزع أكثر من أي منطقة أخرى بالجسد.

أماكن الاحتفالات:

الأماكن التي يقيم أهل الواحات احتفالاتهم بها دائما ما نجدها على أطراف الحقول أو بعيدا عن أماكن السكن، ومعظم المواد المستخدمة في بنائها من البيئة. ماعدا احتفالات الزواج والتي تقام أمام المنازل، وأيضا احتفالات الموالد والتي تقام أمام الأضرحة.

الشباب والرجال هم من يمارسون الرقص الشعبي في الاحتفالات، أما النساء فلا يمارسن الرقص الشعبي خارج المنازل، والأولاد يقلدون آباءهم أثناء الاحتفالات كما سيرد في شرح خطوات الرقص الشعبي.

أما الحوائط المستخدمة في بناء أماكن الاحتفالات خارج أو داخل البلد تتكون من:

الطوب المصنع من البيئة.

أو من الخوص المجدول مع بعضه البعض.

أو من الخيامية المطبوعة.

أو من الأحجار الجيرية الكبيرة والمقطعة بطريقة غير منتظمة، تُرَص فوق بعضها البعض ويوضع بينها الأسمنت لتتماسك وتُكوِّن أشكالا جميلة لا تبعد عن البيئة. وهذا الشكل نجده قريبا من المنازل أو في الفنادق الموجودة في الواحات.

وتفرش الأرض إما بسجاجيد من البلاستيك، أو من السجاد المصنوع يدويا من بواقي الملابس القديمة. وتوضع السجاجيد إما بجانب الحوائط مع ترك المنطقة الوسطى عارية وحتى الباب الرئيسي، أو تغطى كامل الأرض بالسجاجيد ماعدا مكان واحد يترك دائما بدون غطاء على الأرض ويستخدم في عمل الشاي وذلك عن طريق وضع أعواد من أغصان الأشجار الناشفة والتي ينتقونها مسبقا من الحقل فوق بعضها البعض داخل حفرة في الأرض ليست عميقة – حوالى ١٥ سم– ثم يشعلونها بعد سكب القليل من الجازولين عليها ليساعد في عملية الاشتعال، ويتركونها قليلا حتى تشتعل جميع الأغصان ثم يضعون إبريقا كبيرا من المعدن المملوء بالماء والشاي فوق النار.

الأزياء :

ملابس الرجال: معظم أهل البلد ينتعلون شباشب مصنوعة من سيور من الجلد والقليل منهم ينتعلون أحذية. ويخلع أهل البلد أحذيتهم على مقدمة السجاد قبل الدخول لأماكن الاحتفال، ذلك لأنهم لا يستخدمون الكراسي للجلوس في أماكن احتفالاتهم، ولكن يجلس الجميع على السجاجيد المفروشة على الأرض. وهم لا يأخذون بناتهم أو نساءهم معهم في الاحتفالات التي يقيمونها خارج البلد ولكن لا يمنعون أي بنات أو نساء أخريات – أجنبيات – من خارج البلد للدخول ومشاهدة الاحتفالية. والجلابية من الملابس المفضلة عند أهل الواحات ودائما ما تكون ألوانها فاتحة، غير أنها لا تختلف عن غيرها من أشكال الجلابيات المصرية الأخرى غير أنه معظم الجلابيات لا يوجد بها ياقة، ويُلبَس تحتها بنطلون من نفس نوع القماش، وقليلا ما نشاهد الجلابيات القصيرة والتي تصل حتى ما بين الركبة والقدم والمشهورة في منطقة سيوة. وسواء الجلابية القصيرة أو الطويلة، يلبسون فوقها صديرى دائما ما يكون لونه غامقا عن لون الجلابية. ويضع أهل الواحات غطاء يغلب عليه اللون الواحد على الرأس وبدون طاقية. ولهم طريقة خاصة في ربط هذا الغطاء. كما أنهم يضعون هذا الغطاء أحيانا على أكتافهم مثل الكوفية.

ملابس السيدات: تتواجد السيدات في احتفالات الزواج أمام باب المنزل المقام عنده الاحتفال، ودائما ما تلبسن الجلابية الطويلة ذات فتحة الكم الواسعة قليلا، وتضع معظم النساء النقاب على رؤوسهن. أما الباقيات، فيضعن طرحة على رؤوسهن أو يلبسن حجابا. أما الجلابية والتي كانت مشهورة قديما في البلد، فليس لها تواجد في الوقت الحالي إلآ عند بعض من السيدات القلائل وأشهرهن السيدة "أمنة" والتى يناديها بـ "يامنة" وهي ما زالت تصنعها ولكن للسياح أو

لمن يطلب هذا الشكل القديم فقط. ويتواجد الأطفال دائما مع أمهاتهم أثناء الاحتفالات، ولم يشاهد الباحث أيا من الأطفال البنات تلبسن النقاب أو الحجاب.

العصا المستخدمة في الرقص:

طول العصا حوالى"١,١٥ سم" متر وخمسة عشر سنت، ولا يستخدم أهل الواحات عصا خاصة، ولكن معظم العصي من البيئة المحلية.

الموسيقى:

لا يوجد تعدد للآلات الموسيقية في قرية الباويطى كما في معظم قرى ومحافظات جمهورية مصر العربية. إذ نجد أن أهم ما في موسيقاهم هو الإيقاع، لذلك يستخدمون الطبلة والطار كآلتين أساسيتين في ذلك، وإيقاعهم دائما هو إيقاع عشوائي في زمن رباعي ٤/٤ ، أما النغم الموسيقي فيستخدمون فيه آلة الأرغول، وهو أُوكتاف واحد يكَرَّر معظم الوقت أثناء اللعب الموسيقي، ولا يستخدمون الغناء في معظم رقصاتهم الشعبية، ولكن الأداء الغنائي يكون إما قبل أو بعد الرقصات. ويبدأ العزف الموسيقي دائما بأداء صولو على آلة الأرغول ثم يليه الغناء مع العزف للفرقة أو العزف الجماعي للفرقة الموسيقية إذا لم يكن هناك غناء. كما يستخدمون آلات تضخيم الصوت والميكروفونات. ولقد لاحظ الباحث أن جميع العازفين والمغنين من الرجال فقط ولا وجود للنساء في العزف أو الغناء.

الآلات الموسيقية المستخدمة في الواحات البحرية:

آلة الطبلة: وهي الشكل الحديث من الدربكة و"الدربكة آلة طرق شعبية مصرية الأصل من الطبول ذات الرق الواحد، ويصنع جسم الدربكة من الفخار على شكل اسطوانه واسعة الفوهة ناحية الرق الذي يصنع من جلد الماعز أو سمك البياض الكبير، ويلصق هذا الجلد على حافة الآلة ويشد بواسطة خيط متين على الجزء الأوسط من الآلة، ويضبط صوتها وتشد بالتسخين أو التدفئة أو بدلكها بقطعة من الصوف. بينما بقية جسم الآلة يكون ضيقا من الناحية السفلية الأخرى المفتوحة". وهذا الشكل هو بالضبط شكل آلة الطبلة الحديثة والتي يشد على فوهتها بلاستيك بدلا من الرق الجلد داخل إطار يربط بمسامير على جدران فوهة الآلة ولا يحتاج إلى تسخين. ويستخدم العازف الآلة وهي مستندة على فخده الأيسر واضعا رجله اليسرى على كرسي واليمنى على الأرض، بينما ينقر الآلة بأصابع اليدين معا، اليد اليمنى للضرب على وسط الرق لتعطي الدرجة الأغلظ (الدُمْ)، واليد اليسرى للنقر على الحافة، أو باليدين معا لإصدار الدرجة الأحد (التِكْ).

آلة الدهلة: وهي لا تختلف عن آلة الطبلة إلا في أنها أكبر حجما.

آلة الطار: وهي من آلات الطرق الإيقاعية ذات الرق الواحد، وتتميز بإطار دائرى رفيع نوعا من الخشب، ويتراوح عرضه حوالى ١٥ سم ويشد عليه رق من جلود الحيوانات الرقيق المرن. ويطرق الدف باليد اليمنى بينما يمسك باليد اليسرى، وهذا الدف له مقبض يمسك به.

آلة الأرغول: "الأرغول آلة نفخ شعبية مصرية مزدوجة الأنبوبة صنعت وتصنع من الغاب، عرفها الفراعنة منذ سبعة آلاف عام وسميت (المزمار المزدوج) ثم أخذها عنهم الأشوريون والبابليون ثم الإغريق والرومان تحت اسم (الأولوس)"(٢٠). والأرغول الذي يستخدمونه هو عبارة عن قصبتين من الغاب متلاصقتين تماما، إحداهما طويلة – ما بين ٦٠ الى ٨٥ سم – وهذه الأنبوب الطويلة بدون ثقوب، وتعطى درجة صوتية واحدة ثابتة هي القرار بالنسبة للقصبة الثانية القصيرة والتي تبلغ ثلث الكبيرة تقريبا، والتي توجد بها ستة ثقوب والتي تؤدى عليها الميلودى. ولا يوجد بالأرغول أي قصبات إضافية.

وتتكون القصبة الطويلة من:

البلابل: وهي الريش التي تتذبذب داخل فم العازف. وهي عبارة عن قصبة صغيرة واحدة من الغاب طولها يتراوح من ٣ الى ٥ سم وقطرها ١ سم مقفلة من أعلاها، وتشرط من أحد جوانبها لكي يتذبذب الجزء المشروط فتنتقل بذلك الذبذبات والصوت الى الأجزاء الأخرى من الأرغول لتكبيره.وللأرغول اثنان من البلابل، لكل أنبوبة من أنبوبتيه واحدة وهي توضع من الناحية المفتوحة في الجزء التالي من الأرغول والمعروف بالركب.

الركب: وهي عقلة أطول وأغلظ قليلا من البلابل وسمكها حوالى ١,٥ سم لكي تكون وسطا بين البلابل والجزء الرئيسي لجسم الأرغول في كل أنبوبة من الأنبوبتين، لذا توضع الركب في كلا من القصبة الصغيرة والقصبة الكبيرة.

البدال: وهو القصبة القصيرة ذات الثقوب الست والتي تختص بإصدار الحركة اللحنية، وأداء الجمل الموسيقية الميلودية وتسمى أيضا (القوال).

الزنان: وهو القصبة الطويلة ذات الصوت الثابت الممتد.

الأداء الموسقي للفرقة

إن الأداء الموسيقي للفرقة ما هو إلا تقاسيم حرة من مقام راست ومطعمة بجمل موسيقية من البياتي وذلك في زمن رباعي ٤/٤ بها بعض الخروج والنشاز، وهي تعتبر ارتجالا عشوائيا.

خطوات الأداء لرقصة البرمية البحرية:

تؤدى خطوات الرقص من قِبَل الرجال في الواحات البحرية على العزف الموسيقي فقط، وليس لهذا الشكل الأدائي التعبيري الحركي أي نوع من الغناء. ويتحدد شكل أداء الخطوات الراقصة ونوع العمل للجماعة الشعبية المؤدية لهذا التعبير الحركي الجمالي، ومعنى أدائها بالعادات والتقاليد والتي تظهر جلية من خلال شعور وأحاسيس المؤدين، والتي تضفي المعنى والمغزى من هذه الخطوات. وهناك بعض التشابه أثناء تأدية الخطوات في الشكل العام لمؤدي الرقص الشعبي في معظم الواحات البحرية، إذ يقوم المؤدي بانحناء للأمام قليلا أثناء الحركة، أما عند تأدية الخطوات بالحركة في المكان وبدون أدوات، يكون الجذع على استقامته مع ثني الركبتين قليلا أثناء تأدية الرقص. وتستقيم الركبتان ثانيا وينحني الجذع للأمام إذا ما استخدم المؤدي العصا.

أما الحركة الرئيسية للجذع والوسط فهي دائما ما تتم في شكل نصف دائري لليمين واليسار بالتتابع، وقليلا ما تأخذ الشكل النصف دائري للأمام والخلف مع ثني الركبتين أثناء تأدية الخطوة الحركية مع ثني الجذع للأمام، والذي نجده واضحا كل الوضوح في واحة سيوة. فهي تعطي شكلا كالبَرم، لذلك اقترح الباحث تسميتها برقصة البُرمية البحرية ... وهناك شكلان من الأداء التعبيري الحركي الجمالي في الباويطى:

رقصة البُرمية البحرية بدون أدوات: وهي دائما رقص فردي.

رقصة البُرمية البحرية بأدوات: وهي تبدأ فردي ثم تنتهي برقص جماعي. ويستخدم فيها الراقص عصا من البيئة.

خطوات رقصة البُرمية البحرية بدون عصا:

يبدأ المؤدي برفع يديه مستقيمتين على الجانبين بمحاذاة كتفيه وأصابع اليدين مفرودة على استقامتها، ومع استقامة الجسم والجذع مع انثناء خفيف بالركبتين. يتحرك الجذع ليرسم شكل ٨ بالإنجليزية، فيبدأ الجذع من الجهة اليمنى بالرجوع للخلف ثم الاتجاه للخارج فللأمام مع رفع كعب الرجل اليمنى قليلا عن الأرض ثم العودة، وفي منتصف هذه الحركة يضع المؤدي يديه على مؤخرة رأسه فاتحا الكوعين للخارج، ليبدأ الجزع من الجهة اليسرى للرجوع للخلف ثم الاتجاه للخارج يسارا ثم للأمام مع رفع كعب الرجل اليسرى قليلا عن الأرض ثم العودة وهكذا.

ثم ينتقل المؤدي للخطوة الثانية في أدائه وهي وضع الرجل اليسرى للخلف قليلا وهو مازال في وضع ثني الركبتين قليلا ثم يحرك الجذع للخارج ناحية الجهة اليمنى ثم العودة مع التحرك للجهة اليمنى ولكن بشكل نصف دائري، ثم يغير الحركة من الجهة اليمنى إلى الجهة اليسرى والتحرك في مسار النصف دائري العكسي.

ثم ينتقل المؤدي للخطوة الثالثة وهي فتح الذراعين على الجانبين بمحاذاة الكتف وهو في وضع ثني الركبتين قليلا، ثم يحرك الجذع لأعلى ثم للأمام ثم لأسفل ثم لأعلى ثم للخلف ثم لأسفل وهكذا(٢١).

ثم يعاود أداء الحركة الأولى مرة أخرى، ثم الحركة الثانية وهكذا.

وهناك شكل أدائي آخر وبنفس الخطوة الأدائية وهو المشي بالخطوة الأولى حتى الوصول لأقرب جدار أو جذع شجرة ثم يضع المؤدي يديه عليها، وإما الكفين فوق بعضهما البعض إذا ما كانتا على جزع الشجرة، أو بجانب بعضهما البعض إذا ما كانتا على الجدار، ثم ينحني الجسم للأمام قليلا، ثم يحرك المؤدي جزعه ناحية اليمين وللخارج تارة ثم ناحية اليسار وللخارج تارة أخرى وهكذا.

ملاحظة: إن هذا الشكل من الأداء لحركة الجزع هو شكل الحركة الأساسي والذي يؤديه الراقصون باستخدام العصي.

خطوات رقصة البرمية البحرية بالعصا:

أداة الرقص الأساسية في الواحات البحرية هي العصا. وهذا الشكل من الأداء تقوم به الجماعة وليس أداء فرديا خالصا كما في الرقصة السابقة. هناك عدة أشكال من الأداء سواء للوصول الى المنطقة التي سوف يؤدي فيها المؤدي رقصته بالعصا وأيضا طريقة وقوف المؤديين:

الشكل الأول: يتحرك المؤدي بخطوات جانبية وهو في وضع ثني الركبتين قليلا ممسكا العصا بيديه الإثنين أعلى الرأس حتى يصل للمكان الذي سوف يؤدي فيه رقصته. فيضع طرفا من العصا على الأرض ويمسك بالطرف الآخر ثم يقوم بأداء باقي خطوات الرقصة.

الشكل الثاني: يتحرك فيه المؤدي بخطوات صغيرة على النغم الموسيقي وهو في وضع ثني الركبتين قليلا، رافعا ذراعيه والكوعين للخارج – تقريبا أسفل الكتفين – واليدين لأعلى بمحاذاة الرأس. أما الجذع فيتحرك للخارج وجهة اليمين عكس القدم وهكذا حتى يصل للمؤدي الممسك بالعصا، ليصبح الإثنان ممسكين العصا من الطرف الأعلى، ثم يبدآن بأداء خطوات الرقصة. وفي أحيان كثيرة يأتي مؤد ثالث بنفس طريقة الأداء ليصبح الثلاثة ممسكين بالعصا من طرفها الأعلى ويؤديان الرقصة مع بعضهم البعض.

الشكل الثالث: يتحرك فيه المؤدي بنفس شكل الأداء الأول حتى الوصول للمؤدي الممسك بالعصا، ولكن بدلا من أن يمسك العصا معه، يذهب إلى خلفه ويضع يديه على كتف الممسك بالعصا من الخلف ويبدأ بنفس طريقة الأداء كما لو كان واضعا يديه على جذع الشجر أو على الجدار.

الشكل الرابع: يقف المؤدون إما إثنان بجانب بعضهما البعض ويقف الثالث أمامهما ممسكا بعصا كل منهما، أو تقف المجموعة بجانب بعضهم وكل ممسك بعصاه من الطرف الأعلى والطرف الآخر على الأرض، ثم يؤدون سويا خطوات الرقصة.

نتائج البحث:

١. إن معظم أوقات العمل لأهل الواحات دائما ما تكون في الحقول ما بين الفلاحة في الأرض وتلقيح النخيل وجني البلح. وعند عمل تحليل حركي لهذا العمل نجد أن مؤديه في معظم الأوقات في حالة انحناء للأمام وثني قليل للركبتين، مع بطء الحركة والذي ينقسم إلى العمل بأعلى النخيل لفترات طويلة وأيضا نتيجة الجفاف والحرارة العالية معظم أوقات العام، بالإضافة إلى العمل في جني البلح في الحقول بهذا النمط الأدائي، مما يؤدي بمرور الوقت إلى تأثير على الشكل العام للحركة الإنسان والتي بالتبعية ظهر في التعبير الحركي لأهل الواحات.

٢. والخطوة التماوجية المنبثقة من خطوة الرعشة هي المستخدمة في الواحات البحرية من قبل الرجال، وقد كانت مستخدمة من النساء في أربعينات القرن المنصرم.

٣. تلعب العصا الدور الأساسي في رقصة البرمية البحرية حيث أن جميع الراقصين سواء الفردي أو الثنائي أو الثلاثي أو الجماعي يعتمدون عليها في التعبير عند حركة الرعشة.

٤. إن طريقة انحناء الجذع عند مسك العصا وطريقة وضع المؤدي يديه على جذع الشجر أو على الحائط أو على المؤدي الآخر ناتج عن نوع العمل لأهل الواحات نظرا لتطلب انحناء الجزع لفترات طويلة.

الهوامش:

١ .حمدى سليمان/ سيد الوكيل: الواحات البحرية، دراسة ميدانية (٢٠٠٩)، مجلة الفنون الشعبية، العددان ٩٢/ ٩٣ ، ديسمبر ٢٠١٢، يناير ٢٠١٣، ص ١٨

٢ .كان ذلك آخر ما كتب عن الطريق المؤدى للواحات البحرية فى البحث الشامل من:
أحمد فخرى: الصحراوات المصرية، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، ص ١٣

٣ .مجلة الواحات البحرية – الإنترنت

٤ .سحر أحمد إبراهيم منصور: الوحدات الزخرفية فى الواحات، مجلة الفنون الشعبية، العددان ٩٢/ ٩٣ ديسمبر ٢٠١٢ ، يناير ٢٠١٣، ص٩٩

٥ .عبد اللطيف واكد / حسن مرعى: واحات مصر، جزر الرحمة وجنات الصحراء، دار الطباعة الحديثة، الطبعة الأولى ١٩٥٧، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١١، ١٢، ١٣

٦ .أحمد فخرى: مرجع سابق، ص ٣٦

٧ .الواحات البحرية، موسوعة ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

٨ .أحمد فخرى: مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٧

٩ .أحمد فخرى: المرجع السابق، ص ٣٦

١٠ .البوابة الإلكترونية لمحافظة الجيزة على الإنترنت.

١١ .مجلة الواحات البحرية– الإنترنت.

١٢ .أحمد فخرى: مرجع سابق، ص ٥٥

١٣ .حمدى سليمان / سيد الوكيل: مرجع سابق، ص ١٨

١٤ .(رسمال) هى كلمة تقال فى العامية المصرية ومعناها ''رأس مال''

١٥ .حمدى سليمان / سيد الوكيل: مرجع سابق، ص ١٩

١٦ .أحمد فخرى : مرجع سابق، ص٦٢، ٦٣

١٧ .الباحث

١٨ .أحمد فخرى : مرجع سابق، ص٦٣

١٩ .اقترح البحث إسم (البُرمية البحرية) على هذا الشكل من الأداء الحركى فى الرسالة التى قدمت فى أكاديمية الفنون بالقاهرة فى ٢٠١٦ م. وقد كان من الصعوبة اكتشاف هذا الأداء نظرا لأن أهل الواحات البحرية لا يؤدونه كاملا أمام من هم خارج الواحات .

٢٠ . فتحى الصنفاوى: تاريخ الآلات الشعبية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الصحافة ٢٠٠٠، ص ٧٨

٢١. لاحظ الباحث أن هناك بعضا من المؤديين يؤدون هذه الخطوات بشكل عكسى. أى يبدؤن من الأمام وللخلف.

ملامح الأعراف القبلية عند بدو الصحراء الغربية المصرية[١٤]

تدخل التاريخ المشترك لبدو الصحراء الغربية المصرية وجغرافية المكان في تحديد ملامح البناء الاجتماعي والواقع الثقافي الذي تتشكل به قبائل الصحراء الغربية، فهم أصحاب ذلك التاريخ والمشاركون فيه بأدوار مختلفة. تلك الأدوار التي حددت فيما بعد مدى أحقية كل قبيلة في صياغة الأسس والقواعد التي تحكم العلاقات المتداخلة بين الأفراد والقبائل. وأصبح لكل قبيلة – بعد تجاوز سنوات الحرب والمناوشات فيما بينهم وبين أبناء عمومتهم قبائل «الحرابي» الليبية – دور حفظ لها تتولى مسئوليته تحرص على إتمامه منذ بداية الاستقرار في هذه البقعة وحتى الآن.

فقد كان لقبائل أولاد علي الأحمر وأولاد علي الأبيض وإخوتهم أو أبناء عمومتهم السننة، كان لهم الحق في تحديد صيغ العلاقات التي يجب أن تتشكل بين أفراد مجتمعهم الجديد في بيئتهم الجديدة، تلك القوانين العرفية المنظمة لحياة البدو في الصحراء الغربية التي أطلق عليها «عوايد أولاد علي» ، والتي احتوت على كثير من القواعد الحاكمة لتصرفات البشر وخلافاتهم في أمور حياتية هامة، تلك القواعد التي ارتضت بها وقبلتها ووافقت على الانصياع لها والرضا بمحدداتها كثير من القبائل البدوية التي تقطن الصحراء الغربية المصرية، كما ارتضت بها قبيلة الجميعات التي سبقت أولاد علي في الاستيطان في تلك الصحراء، ويعود ذلك إلى مؤازرة قبائل أولاد علي لقبيلة الجميعات في حربهم مع قبيلة الهنادي، وهو الأمر الذي عزز القناعة والرضا بزعامة أولاد علي من واقع قدراتهم المتفوقة في أمور الحروب. وهو الأمر الذي يسمح لهم بتحديد القواعد الحاكمة للعلاقات بين الأفراد والقبائل.

كما ارتضت قبائل المرابطين التي توافدت إلى الصحراء الغربية المصرية للحاق بقبائل أولاد علي بعد نزوحهم الإجباري من إقليم برقة بليبيا عام ١٦٧٠ م عقب الحروب التي خاضوها مع قبائل الحرابي الليبية. وقبائل المرابطين قبائل مسالمة ليس لها في أمورالحرب والنزال، لذا اعتادت الحياة المسالمة بجوار قبائل أولاد علي القادرة على تلك الأمور وارتضت في ذات الوقت القواعد العرفية التي نظمتها وأسست لوجودها قبائل أولاد علي، تبعاً لما هو شائع بين أفراد المنطقة وقبائلها أن من ليس لديه القدرة على النزال ليس لديه الحق في تثبيت القواعد ووضع الأسس المنظمة للعلاقات بين الأفراد

[١٤] سميح عبد الغفار شعلان– ملامح الأعراف القبلية عند بدو الصحراء الغربية المصرية– العدد ١٠ – عادات وتقاليد– مجلة الثقافة الشعبية– البخرين.

والجماعات. وهو ما دفعهم إلى القناعة والرضا والقبول بعوايد أولاد علي من حيث كونها الأنسب والأوفق لمنطق حياة الصحراء التي يحيونها.

كذلك فإن جغرافية المكان الصحراوي المتسع دعا القبائل إلى نشاط اقتصادي يقوم في الأساس على رعي الإبل والأغنام، وهذا النوع من النشاط يتطلب الحماية المتبادلة بين الأفراد وممتلكاتهم وهو ما يدعو إلى التماسك الاجتماعي بحيث تغيب مصالح الفرد في مصالح الجماعة، إذ أن الحاجة إلى الآخر وإلى الجماعة حاجة ملحة في المجتمعات الصحراوية الرعوية، وذلك لدرء أخطار تعارض المصالح الذاتية التي تقوض روح الجماعة وتأتي على تكاتفها، وهو ما تعززه في كثير من الأحيان العصبية القبلية التي يمكن أن تؤدي إلى الحروب وهلاك القبائل المتحاربة. وهو الأمر الذي دفع بالقبائل في الصحراء الغربية المصرية للانصياع لأعراف تنهي الخلافات وتحل المشكلات ليتكاتف الجميع ضد أخطار الصحراء سعياً لجلب خيرها ودرء شرورها.

نضيف إلى ذلك عدم إمكانية اعتماد القبائل البدوية اعتماداً كلياً على السلطة المركزية في تثبيت الأمن والأمان بين القبائل، بسبب اتساع الرقعة وصعوبة التوغل في الصحراء. كان كل هذا سبباً قوياً دافعاً إلى الأحكام العرفية التي تحددها «عوايد أولاد علي» التي تعمل على صد أذى الخلافات القبلية والتجاوزات الفردية، فتؤسس لمجالات التلاقي من واقع التزام الفرد والقبيلة بتنفيذ ما يصدر من أحكام.

تختص قبائل بعينها في النظر في أمور الخلاف واستصدار الحكم المناسب، ويأتي هذا التخصص من واقع اشتغال تلك القبائل وخبرة أفرادها في الموضوعات المتنازع عليها ومعرفتهم الدقيقة بكل ما يتعلق بأمر الخلاف، ومن هنا تأتي القدرة على التعرض للحكم فيه، حيث أن أصحاب الزراعات والمزارع هم الأقدر على التحكيم في أمور تخص الخلاف حولها. يختار من بين أفراد القبيلة المتخصصة بعض الذين يمتلكون قدرات خاصة وإمكانات شخصية تضمن حكمتهم في تحليل موضوع الخلاف وصياغة قرار الحكم. كما أن لأصحاب الأراضي نفس القدر من أهمية توليهم لمسئولية التحكيم في القضايا التي تتعلق بهذا النوع من المنازعات. ومربو الإبل والأغنام هم أيضاً محكمو الخلاف حولها. كما اختصت قبائل محددة ونبغ بعض أفرادها في التحقيق والحكم وتحديد التعويض المناسب لحالات القتال بين الأفراد الذي قد يؤدي إلى كسر أو عاهة.

هذا التخصص الذي أصبح ميراثاً تختص به قبائل بعينها تفهم موضوع النزاع وتحكم فيه بما أصبح لديها من خبرة الممارسة عبر مئات السنين، جعل الوثوق في قرار محكميها دافعاً نحو رضا وقناعة المتنازعين بالحكم الصادر مما يؤثر بالإيجاب على استتباب الأمن بين القبائل والفروع.

كذلك فإن اعتراف أجهزة الشرطة بقدرة الأعراف المتوارثة على حل المنازعات قدرة تتفوق على القوانين الوضعية، ويأتي ذلك من واقع خبرة المحكمين وقناعة المتنازعين بنزاهة المحكمين الذين يختارونهم بأنفسهم، إذ تؤدي حرية الاختيار إلى القبول غير المتردد للقرار الصادر.

نضيف إلى ذلك حرص القبائل البدوية بالصحراء الغربية على الحل السلمي للمشكلات وهو ما يدعوهم إلى دفع المتنازعين منهم نحو اللجوء إلى الأعراف، والالتزام بما يصدر عنها من قرارات، حتى لا يؤدي الخلاف بين الأفراد إلى دخول القبائل في دائرة الاختلاف والتحيز للمتنازع منها، وهو ما قد يدعو القبائل أو الفروع إلى حروب هم الأحرص على تجاوزها، الأمر الذي يدعو كل قبيلة إلى دفع المتخاصم منها لقبول محكم في مجال خصومته للحكم فيما بينه وبين خصمه.

إن حرية اختيار المحكم والرضا التام عنه، سواء أكان هو نفس المحكم الذي طالب به الخصم أو محكم آخر يرتضيه المتخاصمان ويوافقان على تداوله للقضية تدعوهما تلك الحرية دعوة حقيقية نحو قبول الحكم الصادر عنه. ويشير الإخباريون في منطقة البحث إلى مزيد من الحرية في قبول الحكم إذ أنه في حالة عدم موافقة أحد أطراف النزاع على الحكم الصادر، يحق له إعادة عرض الموضوع على محكم جديد يختاره بنفسه ويوافق عليه الخصم.

سنسعى فيما يلي إلى استعراض بعض الأعراف القبلية عند بدو الصحراء الغربية والتي تعمل على عدم تفاقم الخلافات الفردية والجماعية لتمنع الصدامات والحروب القبلية.

أولاً: قضايا الإتلاف

كثيرا ما يحدث إتلاف من قبل شخص ما أو ما يملكه أو من هو مسئول عنه، لما يخص شخصا آخر، وفي هذه الحالة يكون أسلوب التحكيم في هذه الواقعة متفقاً مع رد فعل المتهم بالإتلاف، إذ أنه في حالة اعترافه بمسئوليته عن الإتلاف سواء كان هذا الإتلاف صادرا منه شخصياً دون قصد، أو نتج عن أمر خارج عن إرادته أو نتج عمّا يملك من ماشية أو إبل أو أغنام، أو كان مصدره أحد صغاره المسئول عنهم. في حالة الاعتراف هذه يتفق الطرفان على موعد محدد يسمى «ميعاد تقدير» يأتي «مقدر» معروف لدى المتخاصمين والمنطقة كلها بفهمه ومعرفته لتقدير التلف في الموضوع المتخاصم عليه.

ويقول محمد الفقية فقيه النجيلة أن «المقدر» يكون « اطرفي» بمعنى أنه لا يكون منتميا لأحد المتخاصمين، ولابد وأن يوافق عليه الطرفان «اللي يديره علينا فلان ماشي»، يأتي إليه الطرفان ليقدر لهما قدر التلف وما يساويه، ويكتب عليهما ورقة تتضمن موافقتهما المبدئية على تقديره «اللي نديره عليكما ماشي بما عرفني الله» ويختم كلاهما على الورقة ويقضي بينهما بمقدار الضرر محولا إلى نقود.. ويقول أن هذا المقدر لابد أن يكون متخصصا في المجال الذي «يقدر فيه» «الزراعة لها ناس» و «الخلاف على الأراضي لها ناس»و»الإبل والغنم لهم ناس». ويضيف أن «أغلب الناس أولاد علي الأحرار ميخدوش فلوس»ويتركوا الأمر إلى الأيام التي ربما يحدث أن يتلف صاحب الحق شيئا ما مساويا لما أتلفه

المحكوم عليه بهذا المبلغ «يمكن الغنم بتاعتي تيجي لزرعك وتتلفه»ولهذا فكما يقول أن المقدر يكتب ورقة بالتلف ومقداره المستحق وكتب فيها «علي عازة الأيام والليالي»١ وهذه الجملة تفيد أن مقدار التلف لم يسدد تحسبا للأيام والليالي التي ربما تجعل صاحب الحق في مستقبل الأيام هو الذي يطلب منه الحق. كما يضيف أن صاحب الحق يريد وفقط أن يثبت حقه «يريد يثبت حقه أنه هنا وخلاص» وفي حالة عدم اعتراف المدعى عليه بالإتلاف، إنه لم يفعل هذا ولم يتسبب في الإتلاف هنا يكون الاختلاف، وفي هذه الحالة أيضا يتفق الطرفان على موعد يسمى «ميعادا» هذا الميعاد يكمل مسماه بالموضوع الذي يعقد من أجله فيقال مثلا «ميعاد زرع» إذا كان الخلاف عليه، أو «ميعاد أرض»أو ميعاد للبل «أي ميعاد الإبل وهكذا .. ويحدد ذلك الموعد وغالبا ما يكون عند المحكم المرضي عنه من قبل الطرفين، وفي حالة اختلاف الطرفين على المحكم كما يقول الشيخ عبد اللطيف عبد الملك٢ يرتضي كل منهما بمحكم، ليتفقوا في النهاية على الحكم، وفي حالة وصول النزاع إلى قسم البوليس يكون المأموركما يقول محكما ثالثا يعزز رأي أحدهما. وفي «الميعاد» الموعد المحدد، يحاول كلا الطرفين إثبات أحقيته، فالمدعي يحاول إثبات ادعائه، معززا ما يقول بالحجج والبراهين، وكذلك الشهود في حالة توفرهم ، وكذلك يدفع المدعى عليه التهمة المنسوبة إليه بنفس الأسلوب. والمحكمون لديهم القدرة على الاستنتاج والوقوف على الحقائق، فإذا ثبتت الإدانة والإتلاف يحدد «ميعاد تقدير»حيث يقوم المقدر بتحديد مقدار التلف.

ثانيا: قضايا السرقة

اذا اتهم رجل رجلا آخر بسرقة شيء ما يخصه، وبالقطع لا يعترف المدعي عليه بالفعلة، لأنها عيب خطير في نظر الجماعة ، وبالطبع يكون الفعل في الخفاء إذا كان قد تم بالفعل، على أيه حال فالمدعى عليه ينفي عن نفسه التهمة المنسوبة اليه، ولهذا يتفق المدعي والمدعى عليه على موعد «ميعاد» محدد و محكمين محددين أيضا متخصصين في مثل هذا النوع من القضايا، ويتقابل الطرفان في الموعد ، ويدفع كل منهما بإثباتاته لتأكيد وقوع السرقة من جانب المدعى عليه، وينفي المدعى عليه التهمة بكل ما لديه من وقائع تثبت ذلك.. وإذا بات على السارق أنه فاعلها، أي ثبتت التهمة عليه من خلال شهادة الشهود، أو سبل الإثبات المختلفة، هنا يكون الحكم عليه بأن يدفع للمدعي أربعة أمثال نوع المسروق المتنازع عليه، أي إذا كان الاتهام يخص سرقة جمل مثلا وثبت الاتهام، على المتهم جزاء ما اقترفه أن يعوض المسروق منه بأربعة جمال٣.

وهذا الجزاء الرادع من قبل عوايد أولاد علي تجبر كل من تسول له نفسه الشروع في تلك الفعلة، أن يفكر ألف مرة قبل أن يقدم على ذلك الأمر، ويرجع هذا الشكل من العقاب إلى توقع المقنن لتلك الأعراف حدوث . مثل ذلك النوع من السرقات حيث تمتد الصحراء الغربية، وعلى هذا الامتداد تنتشر مراعي الإبل والغنم والماعز، وهذا النوع من النشاط الاقتصادي بما يتبعه من ظروف أمنية غاية في الضآلة، حيث يقوم على رعي أعداد هائلة من تلك الأنواع، راع واحد.

وليس وجوده للقيام بتلك المهمة يفرض عليه الحماية من السرقة بل يقتصر دوره على التوجيه إلى مناطق المراعي ومصادر المياه بما يكفل لتلك الحيوانات المأكل والمشرب، وليس معنى هذا أنه غير مسؤول عنهم ولكن مجمل القول هنا أن التشديد في العقاب في حالة السرقة نتيجة لحرص المجتمع البدوي على حياة السلم بين آهالي الصحراء الغربية، حيث أن نشاطهم يتجه في الأساس نحو الرعي الذي يفرض على كافة الأفراد والجماعات الحماية المتبادلة لأموال الغير، والتي لا يتوفر لها الحماية الفردية المناسبة من قبل أصحابها، لهذا كان الحرص على هذا النوع من العقاب الرادع في حالة ثبوت السرقة «السرقة المربعة.«

وفي حال إنكار المدعى عليه، عليه أن يحلف ويبرئ نفسه مما نسب إليه من اتهام... وهنا يكتب ورقة «بميعاد حلف» «تم الاتفاق بأن يحلف فلان الفلاني يوم الجمعة في مقام الشيخ الفلاني»٤ وكما يقول الشيخ عبد اللطيف أن الحلف في القديم كان لابد أن يكون في مقام أحد الشيوخ، أما الآن فأصبح يُكتفى بالمصحف... ولا يزال يوم الجمعة هو اليوم المحدد لحلف المدعى عليه، ويصلح يوم الجمعة كله من مشرق الشمس حتى مغربها للحلف، ويتفق الطرفان على وقت محدد من يوم الجمعة للالتقاء في المكان المحدد، سواء أكان في ضريح الشيخ الذي غالبا ما يكون قريبا من منطقة المتنازعين، أو في مكان ما يختاره المتخاصمان للحلف على المصحف.

وفي حالة الاتفاق على الحلف يختار صاحب الدعوى أربعة أشخاص من أقارب المدعى عليه ليعززوا حلفه أو يزكوه٥ . في حالة عدم وجود دليل على السارق، يقول « عبد الملك»يحلف المتهم على المصحف والله والله والله وكتاب الله ومقام هذا الشيخ أنا ما سرقت الجمل، ثم يحلف من خلف حلفانه أربعة من أقاربه، يختارهم صاحب الجمل المسروق عمه وخاله وأبوه وأخوه مثلا، يحلفوا على كتاب الله أن فلان لم يقل إلا الصح، تغير هذا الشكل كثيرا ، الناس ما عدتش تروح الشيخ تكتفي بالمصحف»٦ وإذا غاب المتهم عن الموعد المتفق عليه للحلف، أو غاب أحد الأربعة «الحلافة» المؤكدين على حلفانه تثبت عليه السرقة ويدفع أربعة أضعاف السرقة المتهم فيها.

وكما يقول الشيخ عبد اللطيف أن ٩٥٪ من الناس لا يحلفون إلا على صدق والخمسة على الأقل لابد أن يكون أحدهم رجلاً صالحا وفي حالة امتناع أحدهم عن الحلف تثبت السرقة ويلزم السارق بالدفع المقدر بأربعة الأضعاف.

وفي حالة حلف الأربعة أشخاص المختارين من قبل المدعي بالإضافة إلى المدعى عليه، لا يحق للمتهم المطالبة بأية حقوق من المدعي، ويكتفي ببراءته مما نسب إليه من اتهام.

وهذا النوع من الحلف الذي يجعل المدعي واثقاً كل الوثوق من صدق «الحلافة» الذين اختارهم بنفسه لتزكية المتهم حال حلفه، ذلك الحق المكتسب لدى المدعي في اختيار الحلافة يضيف إلى مساحة الوثوق في حلف خصمه وبراءته مما نسبه إليه، الأمر الذي يجعله راضيا تماما عما ينتهي إليه أمر دعواه.. وهذا يؤثر في صفاء النفوس تجاه بعضها البعض، الأمر الذي تحرص عليه «عوايد أولاد علي» كل الحرص ليعيش ذلك المجتمع في ترابط يدفع بهم نحو الهدف الواحد من خلال المصير المشترك.

ثالثا : قضايا الاعتداء الشخصي

في حالة اعتداء شخص ما على آخر. ليس هناك بديل للمعتدي سوى الاعتذار عن اعتدائه، وفي هذه الحالة لا يصح تحديد ميعاد للحكم في التخاصم بين المتخاصمين، كما سبق أن ذكرنا في حالات الاختلافات على أرض أو زرع أو إبل. أو غيرها من الموضوعات التي يحتمل إنهاء خصوماتها، من خلال محكمين لهم باع في مجال الخصومة، يمكنهم من التعرض لها بالتحليل لإظهار الحقوق لمستحقيها. لكن «عوايد أولاد علي»قد خصت الإنسان بخصوصية تضعه في موقع يختلف كل الاختلاف عن كافة الكائنات والزروع المملوكة له، ولذا فقد حددت أشكالاً مختلفة من التوفيق بين المتخاصمين من خلال اعتداء أحدهم على آخر. وهنا تلزم «العوايد» المعتدي بالاعتراف السريع بخطئه ويذهب إلى المعتدي عليه في بيته ليعبر له عن ذلك. «ولابد أن يذهب إلى المعتدي عليه يصالحه، يأخذ ناسه وراس أو راسين غنم ويروح يصالحه في بيته وإن لم يذهب تبقى حرب» وهو الأمر الذي تحرص قبيلة المعتدى عليه على عدم حدوثه بسبب أحد أفرادها، ولذلك تدفع قبيلة المعتدي دفعا نحو تحقيق ذلك الصلح من خلال هذا الشكل الذي لا يجد بالقطع إلا كل ترحاب من المعتدى عليه وأهله.

وإذا كان هذا الاعتداء بالضرب قد أدى إلى إصابات يلجأ المعتدي والمعتدي عليه إلى «النظار» الذي يحدد الإصابة وقيمتها.

و»النظار» رجل متخصص في تلك الأمور من التقدير، فهو يستطيع تحديد خطورة الكسر في الساق أو الذراع مثلا وتحتفظ بعض القبائل لبعض أفرادها بتوارث مهارات «النظارة. غير أن بعض الأفراد يسعون لامتلاك قدرات التقدير في مثل تلك الحالات من خلال قدرات ومهارات شخصية دونما ميراث يدعوهم إلى التقدير.

ويذهب المعتدى عليه إلى «النظار»أو يؤتى به لتقدير الإصابة ويكتب «النظار»ورقة تفيد معاينته للشخص المصاب بأنه قد حضر إليه المصاب الفلاني أو حضر هو بنفسه إليه ويحدد فيها نوع إصابته ومدى خطورتها وبالمعاينة فإن إصابته تستحق مبلغا وقدره «كذا»جنيه، ويوقع عليها، وهنا يلتزم المعتدي بدفع ما قدره «النظار» ويكتب ورقة مخالصة «الإصابة في فلان الفلاني قدرها فلان الفلاني وقدرها «كذا» وقمت بدفعها وأصبحنا متخالصين» ويوقع المعتدي والمعتدى عليه والشهود، وإذا تنازل المعتدى عليه عن القيمة المقدرة لإصابته، يكتب تنازلاً بذلك «لعوزة الأيام والليالي»وتعني أن يبقى هذا سلفا ودينا فربما يحدث العكس في يوم من الأيام.

وفي أغلب تلك الحالات يترك المصاب المال المقدر نظير إصابته «ويقول متروك لك، مسموح لك المال ده يا عمي، ويسمي هذا التعويض «دمه»، الراجل الممتاز لا يأخذ «دمه»والبعض القليل يوافق على أخذ الدية المقدرة.«

وكما أسلفنا فإن اعتداء إنسان على إنسان تميز بوضع خاص في «عوايد أولاد علي» بقدر ما للإنسان من تميز يتفوق به على كافة الكائنات المعاونة له في حياته فجميعها إنما خلقت له ومن أجله وتحت سيطرته لتساعده على الاستقرار والاستمرار في تلك البقعة من بقاع الأرض، وكان ذلك دافعا لتمييز الإنسان في حال تعرضه للضرر والإصابة، هنا لا تستطيع كافة أنواع التحكيم أن تعيد للمعتدى عليه حقه إلا الاعتذار والاعتراف بالخطأ من قبل من أخطأ.

رابعاً: قضايا القتل

يشير الإخباريون بأن قضايا القتل تحدث في أغلب الأحيان عن طريق الخطإ أي دون سبق إصرار وترصد «القتل العمد عندنا قليل جدا.«

وفي هذه الحالة لابد وأن تحدث «النزالة»، والنزالة تعني أن يعترف القاتل وكل قبيلته بهذه الفعلة من خلاله النزوح المباشر من مكان إقامتهم، إلى ديار إحدى القبائل التي لها حق النزالة، أي التي لها الحق في أن تنزل قبيلة القتيل عليها لتحتمي فيها.

وليست كافة القبائل في المنطقة من حقها النزالة كما يقول الشيخ سعيد فرج رسلان من النجيلة ويؤكد على ذلك كافة الإخباريين، حيث أن هذه القبائل صاحبة الحق في الحماية «النزالة»قد انفردت بذلك الحق بخصائص مميزة تمثلت في القدرة على النزال والحرب التي أظهرتها تلك القبائل في زمن الحرب مع قبائل «الحرابي الليبية» ومنذ تلك الأيام قد اكتسبت بعض القبائل الحق في النزالة دون سواهم من القبائل الأخرى، ذلك الحق الذي بقي لهم وحتى الآن رغم أن بعض تلك القبائل تدخل الزمن في تغيير كثير من ملامحها، إذ أن الاحتفاظ بهذا الحق لم يتغير عن كافة القبائل التي اكتسبته نظراً لما أظهرته من شجاعة وإقدام أيام الحرب، وكأن ذلك الحق بات وساما تحتفظ به تلك القبائل دليل شجاعتها الأولى «القبائل القوية هي التي كانت لها النزالة ولا تزال مستمرة في أخذ هذا الحق رغم التغيير الذي حصل لها واختلاف ميزان القوى بين القبائل». «بعض القبائل كانت تبارز تسمى «السعادي» أو «السعداوية» والبعض الذي لم يكن يقوم بهذا الدور يسمى «مرابط»والمرابطون مسالمون وليس لهم الحق في النزالة.

وهناك فقط ثلاث قبائل من المرابطين لهم حق النزالة، هم قبائل «الصوالح»لأن أجدادهم قد ساهموا في أمور الحرب والنزال، ولذا فقد اكتسبوا حق النزالة كغيرهم من قبائل أولاد علي والسننه. وسميت هذه القبائل الصوالح نسبة إلى أجدادهم الذين كان اسم كل منهم صالح الصليحي، وصالح المريري، وصالح الفلاتي السمالوسي.

ويشير الإخباريون في مجتمع الدراسة إلى أن قبائل المرابطين كان لهم دور يتناسب مع نسبهم الديني إذ ينتسبون إلى نسل الرسول (صلى الله عليه وسلم) ذلك الانتساب جعل دورهم في حياة الصحراء يتيح لهم الريادة في مجال الدين وإقامة الشعائر، ولذا فلقد وزعت الأدوار حسب الدور الذي لعبته كل قبيلة أيام الحرب والمعارك واستمر كل يقوم بدوره في أيام السلم.

»المساعدين هم الحماة والحراس والمرابطين ناس مسالمين وطيبين شيوخ يدخلوا بيك المسجد ويعلموك الدين لكن ما يارزوش»٧.

وحال حدوث جريمة، تتجه بعض القبائل صاحبة الحق في النزالة حيث قبيلة القتيل، تستأذن كلا منهم قبول نزالتها أي أن كلا منهم يطلب من قبيلة القتيل التدخل للمساهمة في حل النزاع من خلال رضا قبيلة القتيل عن رحيل قبيلة القاتل إلى حيث ديار إحدى القبائل صاحبة الحق في النزول عليها.

»أصحاب النزالة هم اللي يسعون لتقريب وجهات النظر بين القبيلتين حتي تختار قبيلة القتيل واحدة منها للنزالة، في العادة أولا كانت تشيل القبيلة اللي منها القاتل تلاثة مراحل على الجمال، من الصبح وحتي العصر، وتبيت وتشيل من الصبح وحتى العصر، وتبيت وتشيل من الصبح وحتى العصر، يعني لابد أن تبعد عن القبيلة التي قتلت منها مسافة تقدر بمسيرة ثلاثة أيام مبحر، مشرق مغرب، أي اتجاه، وفي حالة هذا السير تعتبر هذه القبيلة راغبة في السلام، وفي حالة عدم مبادرتها بالتحرك تكون بذلك قد أعلنت الحرب.«

والمقصود بهذا السير التباعد بين القبيلتين حتي لا يحدث أي نوع من الاحتكاك، الذي يؤدي إلى سلسلة من القتال والقتل.

ويقول الشيخ عبد اللطيف عبد المالك « بعد أن يحدث القتل يعود القاتل إلى هل بيته ويعلمهم بما حدث.. يجتمعوا ويمشوا إلى قبيلة أخرى بعيدة ويقصوا لهم حدث واحنا جايين في حماية الله وحماتكم وتولوا أنتم الموضوع».. ويذهب شيوخ القبائل صاحبة الحق في النزالة ليعرضوا على أهل القتيل الموقف ويطلبوا منهم الموافقة على نزول القاتل وأهله عليهم.

موافقة قبيلة القتيل على نزالة إحدى القبائل أمر لابد منه إذ أن القبيلة التي تتولى النزالة، هي نفسها التي تسعى إلى الصلح بين القبيلتين، ولذا فلابد أن ترضاها قبيلة القتيل لتقوم بتلك الوساطة.

وفي حالة موافقة قبيلة القتيل على قبيلة بعينها لتقوم بهذا الدور، تنتقل قبيلة القاتل برمتها بيوتها وخيامها وأغنامها وأولادها وكل ماتملك، لتعيش جوار القبيلة الموافق على نزالتها لمدة لم تكن تقل بأي حال من الأحوال عن العام الكامل (١٢ شهر) وأيضا لا تزيد. أما الآن فيمكن بالاتفاق بين قبيلة القتيل والقبيلة الوسيطة ، على أن يكون الصلح أثناء هذا العام وأن تتم مداولات المصالحة في خلال ٤٠ يوماً وتنتهي بالصلح بعد انقضاء هذه المدة ويتم ذلك في شهرين أو ثلاثة أو أربعة أشهر.

»الآن أصبح الناس عندهم رأفة، لكن أهلنا القدام كان مخهم ناشف، لازم تبقى سنة، النهاردة احنا غيرنا في حاجات كتيرة.. والآن فيه ناس ترأف بالقبيلة يقولك لا كل واحد يكون في داره وكل قبيلة تبقي مكانها إلا عدد محدد من أهل القاتل، ودائما ما يكونوا المقربين اليه أبوه وأخواته وأخواله وأعمامه، دول بس اللي يطلب نزوحهم ونزولهم على إحدى القبائل التي لديها حق النزالة، ولأهل القتيل الحق في تحديد الأفراد الذين يطلب نزوحهم.«

وهذا التغيير الذي طرأ كما يقول الشيخ سعيد فرج رسلان نتج عن ارتباط القبائل بما طرأ على المنطقة من تغيرات، اذ أن التعليم يجعل الأطفال مرتبطين كل الارتباط بمدارسهم، بالإضافة إلى اشتغال بعض الأفراد في وظائف حكومية تجبرهم على الحضور اليومي لأماكن العمل، هذا الأمر الذي أدى إلى بعض التسامح في العادة ودخول بعض التغيير عليها، حتى تتوافق مع معطيات الحياة الجديدة، وحيث أن تلك المعطيات أثرت على كافة القبائل، لذا يتسلل التغيير فيؤدي إلى موافقة جماعية عليه.

وفي بعض الأحيان تكون قبيلة القاتل كبيرة العدد ، بحيث يصعب على القبيلة المنزول عليها توفير المكان الذي يستوعبها ولذلك يمكن استئذان قبيلة القتيل بالموافقة على الانتقال العكسي، بمعنى أن يختار شيخ القبيلة صاحبة النزالة بعض أفراد قبيلته، قد لا يتجاوز أربعة بيوت أو أقل أو أكثر بقليل، لينتقلوا هم إلى ديار قبيلة القاتل، ليمكثوا معها مدة النزالة، إلى أن يحين الصلح حسب الاتفاق على موعده أثناء العام، أو كما كان قديما بعد انتهاء العام، ويتم اختيار هؤلاء الأفراد حسب موافقة ظروفهم الحياتية، وارتباطاتهم المصلحية لذلك الانتقال.. وعند موافقة قبيلة القتيل على ذلك، يؤدي ذلك الانتقال نفس دور انتقال قبيلة القتيل إلى أرض قبيلة النزالة.. وحينئذ تحترم حمايتها، المتمثلة في تواجدها الرمزي من خلال أفرادها القلائل.

وتسعى القبيلة الوسيطة (صاحبة النزالة) كل السعي أثناء مدة النزالة لتقريب وجهات النظر والاتفاق على مقدار الدية التي كانت تقدر فيما مضى بـ ١٠٠ جمل ثم قدرت بـ ٤٠٠ جنيه وصلت إلى ما يقرب الـ ٨٠٠٠ جنيه، وتقدر الآن بما يوازي سعر الـ ١٠٠ جمل أي حوالي مليون جنيه مصري.

كذلك تعمل القبيلة الوسيطة على تنظيم العلاقة بين القبيلتين، بحيث تضمن عدم التقاء أفرادها التقاءً مباشرا سوى في أضيق الحدود، تحسبا لمواقف متهورة يمكن أن تصدر من أحد أفراد قبيلة القتيل، قد تؤدي إلى ما لا يحمد عقباه. ولذا يقسم استخدام السوق الأسبوعي بين القبيلتين، بحيث يكون استخدامه متعاقبا بينهما، أي أن لكل منهما الحق في أسبوع، فإذا استخدمت قبيلة القتيل الأسبوع الأول، فالثاني لقبيلة القاتل.

ورغم أن قبول النزالة يستدعي ويلزم بعدم التعرض لقبيلة القاتل، طالما أنهم في حمى من نزلوا عليهم، إلا أن محاولة التفرقة تلك تأتي تحسبا لتهور المتهورين كما ذكرنا.

وحتي ينهي الزمن ما لدى قبيلة القتيل من غيظ من غريمهم وقبيلته «الغيظ زي الغدير كل ما تغيب عليه ينزح»أي الغيظ كالماء كلما تركته تطاير وانتهى.

ويلتزم أهل القاتل بعدم تخطي المكان المحدد لهم أثناء نزالتهم، وعدم القيام بأعمال خارجية أثناء مدة النزالة، وكما يقول محمد الفقية: «إذا قام واحد منهم بعمل خارجي بعيد، دون أن يكون معه أحد من القبيلة التي لها الحق في النزالة في هذه الخصومة واستطاع أحد من أهل القتيل قتله فهذا معناه «إنه هو أهدر دمه»، وليس له دية وليس من حق أهله

المطالبة بها، وفي حالة قبول النزالة.. ما عدوش أهل القاتل يمشوا بحرية أو يدوروا بكيفهم.. يحدد لهم أماكن علشان ما يتعدى عليهم أحد، مدام معاه نزيل ميقدرش حد يكلمه، حتى لو شافوا واحد بيدور يقولوا للمرافق، لم غنمك الغنم بتاعك بتدور من غير راعي، يعني لو بيجي دلوقت واحد سفيه من قبيلة القتيل ويقتل واحد منهم، يبقي كده النزالة فسدت وهيبقي خصام شديد، ويمكن تتطور لحالة لا تحمد عقباها، والمنزول عليه يمكن يباشر أعماله، لكن اللي هي أمانة واللي حاططها بين عينيه هي القبيلة اللي نازلة عليه، علشان يحميها، وقبيلة القتيل ما يمرسوش أعمال برانية أبدا خالص، إذا كان واحد مشي وبعدين قتل، يبقى هو اللي أهدر دمه، أهل القتيل ما يتعرضوش للحيوانات، الحيوانات إيه ذنبها بهايم خرس، مش عارفه حاجة، ولا يتعرضوش للأطفال الصغار ولا الحريم ولا كبار السن، حتي دلوقت، بعد النزالة لو واحد يجي لبيت من بيوت أهل القاتل، وجه في الليل لا يمكن يطلع له الراجل أبدا، لازم تطلع حريم، الحريم ما يتعدي عليهم أحد، ربما اللي جاي غريمه يقتله، يلقي حريم يبقى عيب إنه يتعدي على الحريم.«

وكما أوضح الإخباري أن الأسس والقواعد المحددة لتلك النزالة تلزم الطرفين بمحددات لا يحق لأحدهما تجاوزها، حفاظا على العرف ذاته الذي ثبت لهم من خلال تجاربهم معه، أنه يؤدي إلى إنهاء المشكلة وحلها. كذلك تؤكد عوايد أولاد علي، على حرصها على تثبيت أخلاق المحاربين وفروسيتهم، ويتجلى ذلك في عدم التعرض للنساء والأطفال والشيوخ والحيوانات حتى ولو كانت تخص الغريم أو تمت له بصلة، وهنا يظهر التأكيد على خصال المقاتلين القدامى، أصحاب تلك الأعراف وواضعي بنودها.

أما عن طبيعة العلاقة المادية بين القبيلتين النازلة والمنزول عليها، يقول الشيخ عبد اللطيف عبد المالك «الغني منهم يصرف على الآخر لمدة النزالة، ثم يقول: إن القبائل المنزول عليها دائما تأبى أن تصرف عليها القبيلة النازلة فالشرف يمنعها من ذلك فتتقاسم مع القبيلة النازلة عليها حتى في لقمة العيش والرشف يمنعهم من الأخذ، ويضيف. وإذا كانت القبيلة التي منها القاتل كبيرة وغنية والقبيلة التي قبل النزول عليها أفقر وأقل عدد ينزل فردين أو ثلاثة أو أربعة من القبيلة صاحبة النزالة على قبيلة القتيل وفي هذه الحالة يقوم أهل القاتل بالصرف عليهم إذا رأوا أنهم يستحقون ذلك «تعطيهم .«

ويقول محمد الفقية في هذه العلاقة « النازل طبعا عنده قبيلة وعنده قبايل، إذا كانت حالته ضعيفة، القبائل الأخرى بتساعده، القبايل الأخري اللي هي بينهم صلة دم أو أخوة أي القبائل اللي بينها وبين القبيلة القاتلة لعب، كل واحد يديهم مبلغ من المال، ألف جنيه، ألفين ، ثلاثة آلاف جنيه قبيلة القاتل ويساعدهم لأن إذا كانت القبيلة المنزول عليها ضعيفة لازم اللي هو نازل عليه يساعده، يديله.«

ومن خلال هذا نلحظ أنه ليس هناك تحديد لنوع العلاقة المادية بين القبيلتين النازلة والمنزول عليها سوى المساعدة المتبادلة بين من يملك ومن لا يملك. وما نلحظه في حديث الشيخ عبد اللطيف أن بعض القبائل صاحبة النازلة والمتفق على نزالتها تنهج نهجا يقيها الأخذ المباشر من قبيلة القاتل، ولذا فتوفر عدد من أفرادها لقبيلة القاتل لتعيش في ديارها،

هذا بالطبع بعد موافقة قبيلة القتيل، وفي تلك الحالة من العيب عدم استضافتهم وإعانتهم على أمور الحياة، خاصة وأن هؤلاء الأفراد المختارين في أغلب الأحيان إن لم يكن جميعهم غير مرتبطين في ديارهم بوسائل رزق أو كسب مباشر، أي ليس لديهم أراض أو زروع تفرض عليهم المتابعة المستمرة، كما أن ما نلحظه فيما قال محمد الفقية أن قبيلة القاتل تعد في حاجة إلى مساعدة المساعدين من القبائل القريبة التي بينهم صلة دم والتي بينها علاقة ود وهذه المساعدة توعز إلى الحال الذي ستعيشه تلك القبيلة أثناء فترة النزالة التي تستمر في أغلب الأحيان إلى حول كامل، وهذا الإيعاز يظهر بشكل خفي ما تلاقيه تلك القبيلة من أضرار نتيجة للجرم الذي أحدثه أحد أفرادها، ذلك الجرم الذي يضع أهله وعشيرته في ذلك الوضع المحاط بأسوار وحدود وهمية، لكنها قائمة في خيال الجماعة المحيطة بها، ذلك المعتقل المفتوح المغلق ليس على القاتل فقط، بل على كل قبيلته أو أهله المقربين. تلك الحدود الملزمة في حالة النزالة تتيح لأهل القتيل قدرا من الرضى والقناعة بأن مصابهم تعاقب من أجله قبيلة بأسرها، وهنا يكون الدافع للأخذ بالثأر واهنا. بالإضافة إلى حرص القبائل بأن لا تتعرض لذلك النوع من التشريد والنزوح وترك الديار والمصالح، من خلال الحرص على عدم قيام أحد أفرادها بالقتل، ويدفع أفرادها بعضهم البعض نحو ضبط النفس عند كل خلاف. ذلك المنطق العرفي في عوايد أولاد علي يتلاءم مع ما أسلفنا من حتمية الشعور الدائم بالكيان الواحد والتوحد ضد كل ما يعرض ذلك الكيان للهلاك.

ويؤكد الشيخ عبد اللطيف عبد المالك أنه يمكن لفرع من القبيلة النزول على فرع آخر من نفس قبيلته، إذا وافق أهل قبيلته على ذلك فالعشيبات كما يقول، أحد عشر فرعا كل فرع مستقبل ومسؤول عن نفسه ويمكن نزول أحد الأفرع على الآخر.

أما عن دور الحكومة المتمثلة في قسم البوليس، الذي عليه التعرض لتلك المشاكل فيقول محمد الفقية: في حالة قبول قبيلة القتيل لنزالة قبيلة ما واتفاقهم على هذا نذير بينهم ورقة يوقع عليها الطرفان على أنهم قبلوا نزالة القبيلة الفلانية. الحكومة يهمها أن يتم قبول النزالة حيث أن هذا القبول يلقي عبء المشكلة برمتها على القبيلة المنزول عليها.

يوم الصلح

ويأتي هذا اليوم في اليوم المتفق عليه بين الأطراف الثلاثة المشاركة في النزاع، القاتلة والمقتول منها، والمنزول عليها. هذا اليوم الذي كان ولا يزال في كثير من الأحيان اليوم الأخير من المهلة المحددة للتداول حول المصالحة. وقبل اليوم المحدد للصلح تسعى القبيلة المنزول عليها، إلى الاتفاق مع أهل القتيل وقبيلته، على كافة نواحي الصلح، ومنها بالطبع الدية ومقدارها وكيفية دفعها، التي غالبا ما تدفع يوم الصلح، كما أجمع الإخباريون.

وقبل يوم الصلح بيوم «يبعث أهل القاتل قدر ما يستطيعون من غنم وبقر بدون تحديد، كان زمان بيودوا جمال، واحدا غني بيودي أكثر من اللازم، وواحد فقير بيجيب على قدر استطاعته، بالإضافة لرز وشاي وزيت وسمن ودقيق.. وأهل

القتيل أيضا تجيب. قبيلة القاتل تجيب بيتين «خيمتين»وتنصبهم في ديار القتيل، يروح فيهم الصبايا و العيال الصغيرين والناس اللي عليهم النزالة بيروحوا يطبخوا وتخلط النساء في هذا اليوم وسط الزغاريد اللي الحريم بتزغرتها من الناحيتين.« »قبل الصلح بيوم ياخدو الهلبة ٥٠ أو ٧٠ أو بقر ووظابها، السكر الشاي الرز الطحين الزيت يخدوها في عربيان كان الأول «للبل» الإبل.«

ويطلق الناس في مجتمع الدراسة على تلك الذبائح بما يلزم الوليمة والاحتفالية من احتياجات مصطلح «المسار» أو «الهلبة.«

وكما هو واضح أن «الهلبة» هي نفسها التي كانت عند الاعتداء الشخصي، أي عندما يعتدي شخص على آخر فلابد أن «يهلب عليه»، أي يذهب له بذبيحة أو اثنتين من أجل طلب الصلح، ولكنها هنا تتوافق حجمها وشكلها وطريقة تقديمها مع فداحة الجرم، فالجرم هنا ليس في عيب اقترفه شخص في حق، أو اعتداء بالضرب الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى قليل من الخدوش أو الكسور الموضوع هنا والحالة تختلف فقد فُقد الشخص ذاته ولذا فالهلبة لابد وأن تتفق مع فداحة الضرر.

وفي يوم الصلح الذي « يكون دائما في الصباح تأتي قوات الأمن والمأمور والعمد والمشايخ وجميع أعيان القبائل ويقولوا كلمات الخير، كلام يلين ويرطب النفوس، وغالبا ما تقوم به القبيلة المنزول عليها.«

ويأتي أهل القاتل ومعهم أهل النزالة في الموعد المحدد وغالبا ما يكون الساعة ١٢ ظهرا أو الواحدة، وعند قدومهم تطلق النساء الزغاريد. ويصطف أهل القتيل ومعهم شيوخ القبائل المجاورة أو البعيدة بالإضافة إلى المأمور، وفي بعض الأحيان المحافظ . في هذا اليوم في بعض الحالات لا يقل العدد عن ألف رجل . ويمر أهل القتيل عليهم ويصافحونهم. «وزمان كان أهل القاتل يجيبوا معاهم حريم يزغرتو وترد عليهم حريم قبيلة القتيل بالزغاريد طبعا علشان فرحانين بالصلح. ويأكلوا مع بعض مع الناس الحاضرة الغدا وفي بعض الحالات يحلف أهل القتيل على أهل القاتل إنهم يبقوا للعشا، اما الدية يكونوا اتفقوا عليها قبل يوم الصلح ومفيش مجال للكلام فيها يوم الصلح... والدية بتتدفع يوم الصلح وفي منطق الكلام يقول أهل القتيل والله احنا بنريد عشرين ألف جنيه، خمس آلاف للهلبة وخمسة آلاف للعمد والمشايخ مثلا وخمس آلاف للناس الحاضرين..لا تقدم الدية أمام الناس، يطلب الراجل إلي معاه الفلوس من واحد من أهل القتيل الخروج ومعه ويعطيه المبلغ المتفق عليه.«

وهنا ينتهي الخلاف وتعود القبيلة التي نزحت إلى ديارها أو الأفراد النازحين إليها من قبل القبيلة صاحبة الحق في النزالة، وتعود الحياة إلى ما كانت عليه ليصبح يوم الصلح هو يوم الصفح عن خطأ ارتكبه إنسان لينهي حياة إنسان، إلا أن تلك الإجراءات العرفية تجعل ذلك الخطأ لا يحدث إلا في حدود ضيقة للغاية، ويحدث في أغلب الأحيان دون سبق إصرار أو ترصد، ولتكفل تلك الأعراف حياة تسير نحو تعايش سلمي وهدوء نسبي، يتيح لتلك القبائل توجيه النشاط

الإنساني نحو صالح الإنسان والابتعاد به عن الغرائز الفردية الدافعة نحو الخطإ في حق الغير مما يؤثر على ألفة ووحدة الجماعة.

خامساً : قضايا المرأة (نزالة «الولية»)

وهذا النوع من النزالة يعطي للمرأة البدوية في الصحراء الغربية المصرية منافذ للحرية، تلك المنافذ التي قد لا تتوافر في مجتمعات أخرى. وحيث أن عوايد أولاد علي قد حددت في بنودها العرفية إجبار البنت على الموافقة على من يختاره الأب لها زوجا، كما تتيح لابن العم الحق في الزواج من ابنة عمه دون سواه. وتؤكد على ذلك الحق بأحقيته في «مسك» ابنة عمه له، إذا كان هناك اعتراض على تزويجها إياه. و«مسك» بنت العم يعني انعدام حريتها في الزواج من غير ابن عمها، سوى بعد موافقته على هذا الزواج، هذا الأمر الذي يؤدي إلى كثير من الزيجات التي لم يتح لها فرص الاختيار.. ورغم هذا الحرص من العوايد إلا أن نفس العوايد قد تفوقت على كثير من عادات الجماعات التي تماثلها في هذا الصدد، فقد أتاحت للمرأة قدرا من الحرية ومنفذا لتلك الحرية، تستطيع المرأة من خلاله الاعتراض على ما أجبرت عليه ، بل وأنه في أغلب الأحيان ينفذ لها ما تطلبه.

ويفسر عبد اللطيف عبد المالك عمدة القصر نزالة الولية في قوله التالي: «أفرض أنا صممت إني أجوز بنتي من فلان بان عمها مثلا، وهي مش راضية وأمها مش راضية، في هذه الحالة تروح هي أو توديها أمها لبيت العمدة أو الشيخ أو راجل محترم، وتدخل في بيته وتقول أنا في عرضك والدي عايز يجوزني فلان وأنا مش عوزاه. وتديرها حتي بعد الخطوبة بعد «السياق«.«

»كان عندنا موضوع فيه عنف أن أنا بجوز بنتي للي أنا عايزه مش هي اللي عاوزته أنا بختار لبنتي مش بعطيها الفرصة إنها تختار. لا يزال هذا الموضوع مستمر لكنه خف شوية، هذا هو السبب إن النسوان تنزل على العمدة أو الشيخ أو أي عظيم وتقوله أنا في دخلك متسغيثة بيك ولابد إنه يتدخل٨.«

وتحدث نزالة الولية أيضا بعد الزواج اذا كرهت الحياة مع زوجها، تستطيع أن تقوم بهذا النزول كما يقول محمد الفقية « إذا كرهت المرأة زوجها ومقدرتش تعيش معاه.. ومقدرش أهلها أبوها أو أخوها تخليصها منه، وأجبرها على البقاء معاه، في الحالة هذه تتسلل المرأة وتمشي على كبري من كبراء القبائل، أي قبيلة، المهم الرجل اللي تمشي ليه يقدر يخلصها «وترمي عليه» ويكون شيخ او كبير قبيلته او عمدة تقوله أنا رامية عليك وعلى ولادك إنك تفكني٩.«

وفي البداية دائما ما يعلن ذلك الرجل ترحيبه بها وتقديره لنزالتها عليه، وعلى الفور كما يجمع كافة الإخباريين يذبح لها ، ترحيبا بها (لابد لها ذبيحة لازم يقدرها١٠) (طالما إنها غريبة لابد أن يذبح أول ما تنزل عليه).

وبعد ذلك الترحيب تبدأ في قص روايتها وتبدي أسباب كرهها لتلك الزيجة، إذا كانت لم تتزوج بعد، أو هذا الزواج إذا كانت متزوجة بالفعل، وغالبا ما يأتي أهلها في إثرها طالما أنهم عرفوا مكان نزولها، أو يبعث الرجل المنزول عليه في طلبهم إذا لم يأتوا أو أبطأوا في الحضور (فيه وِّليه لكم عندي تعالوا خلصوا موضوعها)، ويبدأ الرجل في بحث الموضوع معهم

ويناقشهم في موضوع ابنتهم ويحاول إقناع «الولية»بكل سبل الإقناع فإذا لم تقتنع بما يحاول إقناعها به، فليس عليه إلا تنفيذ ما طالبت به «طالما إنها نزلت على راجل، لازم يخلصها فمن حق اللي نزلت عليه، أن يزوجها بمعرفته، أو يزوجها لابنه أو لنفسه، بعد موافقتها بالطبع، حيت لو حدثت خلافات بين الراجل وبين أهلها، فالعيب أن تذهب من عنده من غير ما يخلصها.. عليه أولا إنه يصلح الموضوع يراضيها ويفهمها معلش مع أبوك.. فإذا اقتنعت ومشت مقتنعة يجوز .. لكن لا يمكن تمشي من بيتي تعيط ١١.«

وفي الحالات القليلة التي تحدث لنزالة المرأة المتزوجة، وبعد استحالة التوفيق بين الزوجين فإذا وافق الزوج على تركها لحال سبيلها، يصبح من حقه المطالبة بالخسائر التي تسبب فيها زواجه منها « هاتولي اللي خسرته، الكسوة والغنم اللي دبحتها، والصداق والمهر هنا يلتزم أبوها أولا بتسديد المبلغ، فإن لم يكن في استطاعته في بعض الأحيان يدفع عنه الرجل اللي نزلت عليه الولية وإن لم يدفع، تكتب عليها ورقة إلى أن يحين زواجها من آخر (الطلاق في الصداق) أي يؤجل المطلوب منها في حالة طلاقها إلى أن يحين زواجها ويدفع الزوج الجديد ما عليها لزوجها القديم ويخصم من صداقها او يدفع ما عليها ويكتفي. ويسمي هذا التأجيل في الدفع في بعض الأحيان «على جصتها١٢«

وفي بعض الحالات يأتي أهل المرأة يطلبون عودتها، ويقال للمنزول عليه « نزالتك ماشية ، وخليها تروح بيتها، فيطلب منهم عدم التعرض لها وتنفذ طلبها. وفي بعض الحالات تطلب المرأة عدم مغادرة البيت إلا بعد انتهاء موضوعها.«

وتعد تلك المرأة في حمى من نزلت عليه، وعليه أن يكون بقدر تلك الثقة فيه، ودائما ما يحرص على أن يجيب لها ما تريد لأن تحقيقه لإرادتها هو تأكيد على قدرته ومكانته، وثقتها في تلك القدرة والمكانة، مما دفعها نحوه مستغيثة به «رامية» حملها وهمها على ذلك الرجل الذي غالبا ما يكون بقدر ما حملته من ثقة.

وإذا شكت زوجة من زوجها إهانته لها وعيبه فيها وأنكر الزوج ما نسب إليه، بل اشتكى هو، من تصرفات زوجته، الأمر الذي لا يستطيع الرجل المنزول عليه البت في أمر أحقية أحدهما في رد المبالغ التي تكلفها الزوج، في هذه الحالة يختار المنزول عليه، رجلا عاقلا وصالحا مدركا قواعد أولاد علي ليكون رقيبا على تصرفات الزوجين ويبني للزوجين بيتا (خيمة) بجوار ذلك الرجل المختار، ويسمى هذا البيت «الدار الشرعية» يعيش فيه الزوجان تحت رقابة الرقيب، وبعد مضي شهر أو شهرين أو ثلاث، يقرر الرقيب صاحب الحق، من خلال مراقبته لهما وهنا وجب تطليقها، على أن يدفع الزوج مؤخر الصداق اذا كان هو المعيب، أو يدفع أبوها ما تكبده زوجها من خسائر حال زواجه بها أو يؤجل ذلك لحين زواجها، وبالطبع إذا لم تتزوج تكون في حل من الدفع..

وإذا ادعت زوجة قصور زوجها وعدم قدرته على القيام بمهامه الزوجية ، أي قصوره الجنسي، وأنكر الزوج هذا الإدعاء، أقيم «بيت الشنعة» أي بيت الرزيلة ويقول محمد سعيد: أن هذا التقليد لم يعد يتبع الآن، وكان يحدث حين تشكو زوجة إلى السيدات أو إلى أمها عن ذلك القصور حتى يصل إدعاؤها إلى والدها الذي يوصل هذا الأمر إلى أهل العريس، وإذا أنكر العريس ما نسب إليه وأكد على أنه صحيح ليس به عيب. في هذه الحالة كان يبني بيت عرب أي

خيمة في جوانبها الأربع طاقات صغيرة تسمح بالرؤية من خلالها، بحيث يكون في كل جانب فتحتان ويكون المجموع ثمان فتحات، ويعين ثمانية شهود لرؤية الحدث بين الزوجين، وبالفعل يدخل الزوجان الخيمة، وعليهما أن يقيما علاقة جنسية كاملة، على مرأى الشهود الثمانية الذين تتاح لهم الفرصة بشكل دقيق للرؤية من كافة الاتجاهات بحيث يستطيعون الحكم فيما نسب إلى الزوج، وفي حالة قيامه بواجبه نحوها، تطلق في الحال، ويدفع أبوها للزوج كل ما أنفقه على الزواج، وإذا أقرت اللجنة المشكلة صدق إدعائها، تطلق أيضا ويدفع الزوج مؤخر صداقها١٣.

وفي الحالات القليلة والنادرة لاستحالة الحياة الزوجية بين الزوجين بعد الإنجاب فيقول عبد اللطيف عبد المالك: أنه في هذه الحالة يكون من حق الزوجة قرار ترك الأطفال أو أخذهم، كما إنه من حق أبيها الاعتراض على أخذهم « الرأي للزوجة تأخذهم معاها ووالدها يتحملهم وفي بعض الحالات يرفض الأب استقبالها بأولادها، ويمتنع عن قبول الأطفال خوفا من حدوث مكروه لهم وهم في بيته وتحت مسؤوليته فيحاسب على ما حدث فهم من قبل أبيهم وأهله، فالرأي للزوجة وأبوها وفي الغالب تحرص الأم على أخذ أطفالها الرضع والصغار الذين لم يبلغوا سن الدراسة وتتركهم لأبيهم إذا بلغوا سن الدراسة١٤ «

ومن هنا نجد أن «عوايد أولاد علي»تعرضت لكافة مناحي الحياة ووضعت تقنينا دقيقا للعلاقات بين القبائل والأفراد من خلال الأعراف التي حرصت العوايد على وضع ضوابطها وحدودها بحيث تتناسب مع قيم القبائل المنظمة لعلاقاتها، نستطيع القول بأن تلك الأعراف لها القدرة على التطور بحيث تتناسب مع التغيرات التي تطرأ على الظروف الحياتية لتلك القبائل البدوية.الأمر الذي يحقق للجماعة قدرا هائلا من الرضا على ما يحققه ذلك العرف من أمن وسلامة الفرد من خلال ما تحدده الجماعة من قواعد وضوابط عرفية.

خاتمة

ونخلص في استعراضنا لملامح الأعراف القبلية عند بدو الصحراء الغربية المصرية إلى ما يلي:

١ – إن التاريخ الذي مرت به قبائل أولاد علي منذ استقرارهم بإقليم برقة، ونزوحهم الإجباري منه بعد الحروب التي خاضوها مع قبائل «الحرابي» الليبية، ذلك التاريخ كان سببا أوليا في نشأة عوايد أولاد علي، على يد القبائل المحاربة التي خاضت المعارك من أجل بقائها وبقاء من حولها من القبائل، ذلك التاريخ الذي فرض على تلك الأعراف شخصية المحارب بما لديه من صرامة، وبما يملك من نبل الفارس وشهامته، كما أن ذلك التاريخ قد أملى على تلك القبائل أدوارا تتناسب مع قدراتها التي أظهرتها أيام الحروب.

٢ – كما أن لجغرافية المنطقة وطبيعتها الصحراوية وامتداد أراضيها الشاسعة واعتماد أهلها على الأمطار في زراعة بعض احتياجاتهم، وممارستهم للرعي الذي يعد المصدر الأول للمعيشة في تلك المنطقة، كل تلك المعطيات الطبيعية للمنطقة، دفعت بأعراف تتناسب مع تلك الطبيعة، وتؤكد على أهمية التكاتف ضد أخطارها لاستجلاب خيرها.

٣ – إن تلك الأعراف بما تتيحه من حرية اختيار المحكمين، والوثوق في قراراتهم المنبعثة أساسا من خبرتهم بالموضوع المتنازع عليه، حيث أن هناك تخصصا دقيقا لكل فروع النزاع، ذلك التخصص الذي يفرض قدرا واسعا من القدرة على الحل، والحيلولة دون تفاقم النزاع، وهذا التخصص يدفع دائما المتخاصمين نحو ذلك العرف القبلي المتوافق دائما مع تصورهم للحل.

٤ – كما أن احترام الإنسان ووضعه في مكانة خاصة، تختلف اختلافا كبيرا عما يملكه،وهو أمر تؤكد عليه العوايد من خلال الأعراف المحددة للخلافات فالضرر بالإنسان أمر يعد من أهم الأمور التي تتعرض لها تلك الأعراف.

٥ – تعد السرقة في عوايد أولاد علي جرما تعاقب عليه أشد العقاب بحيث تضمن عدم حدوثها، لسهولة القيام بها. فتجعل العقاب بأربعة أضعاف المسروق أو الحلف بالإضافة إلى «الحلافة الأربع» المعززين للحلف، أمر يجعل الكل يسعى نحو رزق له من صنع يده، لا من صنع الآخرين، بحيث تدفع الأعراف بالفرد دفعا نحو أن يكون عضوا نافعا لنفسه ولمجتمعه.

٦ – إن التغير الذي يحدث لظروف الجماعة الآن في حدود تتسع أحيانا وتضيق أحيانا. يدعو تلك الأعراف القبلية إلى حذف بعض مفرداتها أو إضافة مفردات أخرى عليها، أو إحلال بعضها لبعض آخر. كل ذلك يعين تلك الأعراف على إمكانية التعايش مع منطق العصر، من واقع قدرتها على التعبير الأمين عن حاجات الجماعة، وهو ما يدعوهم إلى الوثوق في صحة تلك الأعراف والرضا والقبول بها، من خلال ما تعين عليه من صد أذى الخلاف المتغير الذي يتأثر بانشغالات الناس المتغيرة.

الهوامش

١ – محمد الفقيه، النجيلة، ٦٠ سنة، ٦٠ كيلو غرب مطروح.

٢ – الشيخ عبد اللطيف عبد المالك، عمدة القصر، ٧٥ سنة، ١٥ ك غرب مطروح.

٣ – الشيخ عبد اللطيف عبد المالك، قرية القصر.

٤ – محمد الفقية ، قرية النجيلة.

٥ – الشيخ عبد اللطيف عبد المالك، قرية القصر.

٦ – الشيخ عبد اللطيف عبد المالك، قرية القصر.

٧ – مايزورش: لا يحاربوا أو يقاتلوا

٨ – محمد سعيد مدينة مرسي مطروح.

٩ – محمد الفقيه النجيلة.

١٠ – عبد اللطيف عبد المالك القصر.

١١ – عبد اللطيف عبد المالك عمدة القصر.

١٢ – الجصة: القصة والقصة هي شعر المرأة النازل علي جبهتها ليبين شبابها وزينتها.

١٣ – محمد سعيد، مدينة مرسي مطروح.

١٤ – عبد اللطيف عبد المالك، قرية القصر.

مصادر المعلومات

١–الحاج عبد اللطيف عبد المالك ٧٥سنة عمدة قرية القصر ١٥ كيلو غرب مرسى مطروح

٢ –محمد الفقية ٥٤ سنة فقية النجيلة، ٧٠ كيلو غرب مرسى مطروح

٣ –سعيد فرج رسلان ٥٦ سنة أمين الحزب الوطني بالنجيلة، النجيلة ٧٠ كيلو غرب مرسي مطروح

٤ –الشيخ عبد العاطي غاوي ختال ٥٢ سنة مرابط، مبذر، مدينة مرسي مطروح

٥ –الشيخ عثمان علي ٦٣ سنة صاحب محل تصليح أسلحة ، «وتجاز» مدينة مرسى مطروح.

٦ –محمد سعيد ٢٣ سنة مدرس مدينة مرسي مطروح.

الفولكلور – وحدة النص وتعدد القراءة (الواحات المصرية – الخارجة جبانة البجوات)[١٥]

[١٥] سوزان السعيد– وحدة النص وتعدد القراءة (الواحات المصرية – الخارجة جبانة البجوات– العدد ٤٤ – عادات وتقاليد– مجلة الثقافة الشعبية– القبحرين.

تتميز النصوص الفولكلورية بأنها نصوص مرنة ،قابلة لاعادة القراءة، واعادة ترجمة الرموز التى تشير اليها. وهذة المرونة تجعلها تعبر الحدود التاريخية، والجغرافية، والعقائدية. ففي مصر استخدمت المقابر الفرعونية في الواحات الخارجة كملاجئ للمسيحيين الأوائل الذين فروا من الاضطهاد الرومانى في فلسطين فاستقروا في المقابر بعيدا عن السكان الذين كانوا يعتنقون الديانة المصرية القديمة. وظلت المسيحية في بداية نشأتها حتى القرن الخامس الميلادى تعتمد على نصوص العهد القديم مع إعادة تفسير هذه النصوص من وجهة النظر المسيحية وظهر ذلك في مزار الخروج الذى استوحت كل رسوماتة من العهد القديم. وفي القرن الخامس الميلادى اتجه الفن المسيحى الى الرمز واعتمد على الرموز النباتية والحيوانية، والهندسية وظهر ذلك في مزار السلام ،ومزار العنب، وفي الكنيسة البازيليكية.

تقع جبانة البجوات١ في الواحات الخارجة فوق هضبة جبل الطير ففي عهد تحتمس الثالث تم تنظيم الواحات وتقسيمها إلى مجموعتين المجموعة الجنوبية، والمجموعة الشمالية. والمجموعة الجنوبية تضم الخارجة والداخلة. ومن المرجح أن عاصمة الواحات الخارجة كانت على مقربة من معبد هيبس، وأن جبانتها القديمة كانت بالتلال التي توجد بها جبانة البجوات، وظلت هذه الجبانة تستخدم كمقابر بعد انتشار المسيحية في الواحات الخارجة٢.

وتضم الجبانة عددا من المزارات من أهمها مزار الخروج، ومزار السلام،والكنيسة البازيليكية، ومزار العنب، وبعض المزارات التي تحتوي على مخربشات ترجع إلى العصر القبطي أو الإسلامي. ويعتبر مزار الخروج من أقدم هذه المزارات، وترجع أهميته إلى أنه يحتوي على تصاوير مسيحية مبكرة، يمكن نسبتها إلى النصف الأول من القرن الرابع الميلادي.

هذه الدراسة تحاول أن تجيب عن التساؤلات التالية:

ما هي الأسباب التي جعلت الفنان يختار معظم مشاهده في مزار الخروج من العهد القديم ولم يعتمد على العهد الجديد؟

كيف استطاع الفنان أن يربط بين هذه القصص ويكون منها موضوعاً عاماً عن الخلاص؟ ومن أين جاء بهذا التصور عن الخلاص أو الخروج.

كيف صور مفهوم السلام في مزار السلام؟

ماهى الرموز القبطية في المزار ٢٥، ومزار العنب، وبعض المزارات الأخرى؟

ماهى ملامح العمارة في الكنيسة القبطية القديمة؟

ماهى العلاقة بين الفن القبطي والفنون الشعبية المصرية؟

ستحاول الدراسة الإجابة على هذه التساؤلات عن طريق التحليل التاريخي للاساطير والرموز، فمن الضروري التركيز على الطابع التاريخي، والطابع الأسطوري للرموز المستخدمة في المزارات .

وتفترض الدراسة أن مفهوم الخلاص، والسلام، والخلود، والكثرة،في رسومات جبانة البجوات القبطية، قد اتخذ شكلاً جديداً، يختلف عما جاء في قصص العهد القديم والجديد ولكنه ارتبط بالفكر المصري القديم وحضارات الشرق الأدنى القديم والثقافة الشعبية المصرية.

الآثار القبطية

إن عمليات التنقيب عن الآثار القبطية لم تنل الدفع اللازم الا انطلاقا من النصف الثانى للقرن التاسع عشر، عن طريق التنظيم الرسمي لهذه العمليات في مصر، تحت إشراف أغسطس ماريت (١٨٢١-١٨٨١)الذي أسس متحف بولاق في القاهرة في عام ١٨٦١، ومن خلال عمليات التنقيب التي قامت بها متاحف النمسا في سقارة، والصندوق المصري للحفريات في الفيوم، وجامعة ستراسبورج الالمانية في أخميم، وأصدر (ويدا الفيدج بيلر) مجلدين لوصف الكنائس القبطية عام ١٨٨٤. وتميزت الفترة بين نهاية القرن التاسع عشر وفجر القرن العشرين، بعمليات التنقيب عن الآثار الرومانية والقبطية بصورة منظمة، وتبع ذلك نشر مطبوعات مكرسة للمواقع المسيحية. وتأسست جمعية أصدقاء الفن القبطي على يد (ميريت بطرس غالى) في عام١٩٣٥ ثُم تسمت باسم (جمعية الآثار القبطية) عام ١٩٣٨. وتم الكشف الأثري في الواحات الخارجة في البجوات من خلال متحف المتروبوليتان عام٣١٩٣١.

مصطلح قبطي

زاد استخدام اللغة القبطية في مصر في القرن الثاني الميلادى. وحافظ الأقباط حتى يومنا هذا على استخدام اللغة القبطية في طقوس كنائسهم وإن كانوا يتكلمون العربية.واللغة القبطية هي آخر الصيغ للغة المصرية القديمة التي اتخذت كتابتها أشكالا مختلفة، بدأ من الهيراطيقية وانتهاء بالديموطيقية، وكان كهنة ايزيس آخر من استخدم الخط الديموطيقى في نقوشهم، في جزيرة فيلة سنة ٤٥٢م. كانت الهيروغليفية تستخدم في الكتابة المقدسة على جدران المعابد، وفي المقابر، وعلى أوراق البردى، مشتملة على علامات مشتقة من كتاب الوتى. وكانت الهيراطيقية الصيغة الأقل رسمية والاكثر تبسيطا، وكان الكهنة يستخدمونها في الوثائق الملكية الرسمية، وإن كانت في أواخر مراحلها اقتصرت تقريبا على الطقوس الدينية. ومع مرور الوقت أصبحت هاتان اللغتان من الصعوبة بمكان بالنسبة للبسطاءالذين وجدوا أنفسهم عاجزين عن الربط بين صوتياتهما ومخارج الالفاظ، ومن هنا ولدت المرحلة الثالثة الديموطيقية التى كانت أبسط في تصاويرها الكتابية عن سابقيها، وان ظلت عسيرة بالنسبة لتسجيل متطلبات الحياة اليومية. ومع مجيء اليونان ثم دخول المسيحية مصر في عهد الرومان ، لجأ الكتبة المصريون الى استخدام أسلوب جديد لكتابة النصوص المصرية بحروف يونانية ، ولكنهم اكتشفوا أن الأبجدية اليونانية لا تحتوى على بعض اللأصوات المصرية القديمة (حروف الحلق)، فأضافوا اليها سبعة حروف من الخط الديموطيقى٤.

وعلى هذا يمكن تعريف اللغة القبطية بأنها آخر مراحل اللغة المصرية القديمة مكتوبة بحروف يونانية مضاف اليها سبعة حروف من الديموطيقية.

أصول المسيحية المصرية

دخلت المسيحية مصر عن طريق القديس مرقص، وكان قد بشر في قارة افريقيا في المدائن الخمس، حيث كان أكثر المستوطنين من الأفارقة واليهود، ثم قصد مدينة الاسكندرية متخذا طريقا دائريا يمر بالواحات ومدينة بابليون (مصر القديمة).

والرواية تقول: إن القديس مرقص عند دخوله الى الاسكندرية من البوابة الشرقية انقطعت أوصال حذائه، فلجأ الى خراز يهودي لإصلاحه، وعندما أمسك الخراز أداة الخرز لإصلاح الحذاء، اذا بالمخرز يجرح يده فيصيح باليونانية (هيس – هو – نيوس) (واحد هو الله)، ولقد تهلل مرقص عند سماعه هذا الاعتراف ، وبصق على جرج الإسكافي فشفى الجرح، ويصبح هذا الخراز أول من يعتنق المسيحية هو وأهل بيته وجيرانه، ويدعى(أنبا نوس) ويصبح ثاني بطريك لمدينة الاسكندرية.

ويعد إنجيل مرقص أقدم الأناجيل الذي اعتمد عليه كل من القديسيين: متى، ولوقا، ويوحنا. والقديس مرقص هو الأول في قائمة القديسين والشهداء واعتنق المسيحية على يد ابن عمه القديس برنابا، وارتبط بشخص السيد المسيح واختاره واحدا من السبعين المقربين، وكان مثقفا مستنيرا، ونقل أخبارا شفاهية عن السيد المسيح، ويحتوى إنجيله على أحداث شاهدها بعينه، ومن المحتمل أن القديس مرقص قد سجل إنجيله باليونانية واللاتينية وأيضا باللغة المصرية لخدمة من لايعرفون اليونانية.وتمت كتابة انجيل مرقص في مصر سنة ٤٥م٥.

مزار الخروج(رقم ٣٠)

ويشمل مزار الخروج على المشاهد التالية :حواء وآدم– دنيال في جب الأسود–العبريين الثلاثة في النار– تعذيب أشعيا – قصة يونان والحوت –زواج رفقة من اسحق– أيوب –سوسنة – الراعى– تعذيب القديسة تكلا – العذراوات السبع أمام معبد الرب– حديقة– اضافات متأخرة. وقد كون الفنان من هذه المشاهد مفهوما جديدا عن الخروج يختلف عن معنى خروج العبريين من مصر.

١ – الخلاص كما صوره فنان مزار الخروج:

اختار الفنان الذي رسم التصاوير في مزار الخروج عدة مشاهد من العهد القديم، تصور الخلاص. وجعل موضوعه الرئيسي قصة الخروج، وأضاف مشاهد من أسفار الأوبكريفا٦ (الاسفر غير المعترف بها بأنها أسفار مقدسة)، ومن القصص الشعبي المسيحي، وصبغ مشاهده بالطابع المصري، وصاغ مفهوماً عاماً عن الخلاص، يختلف عن المفهوم المذكور في العهد القديم ويبدو كالآتي:

المشهد الأول أسطورة الخروج:

جعل مشاهده الأساسية من قصة الخروج، فقد احتلت قصة الخروج مكانة هامة في الفكر المسيحي حيث أنها ترتبط بخروج السيد المسيح من مصر. فقد جاء في إنجيل متى:

«حينئذ دعا هيرودس المجوس سراً، وتحقق منهم زمان النجم الذي ظهر ثم أرسلهم إلى بيت لحم، وقال اذهبوا وافحصوا بالتدقيق عن الصبي. وبعد ما انصرفوا إذا ملاك الرب قد ظهر ليوسف في الحلم قائلاً: قم وخذ الصبي وأمه وأهرب إلى مصر. وكن هناك حتى أقول لك، لأن هيرودس مزمع أن يطلب الصبي ليهلكه، فقام وأخذ الصبي وأمه ليلاً وانصرف إلى مصر، وكان هناك إلى وفاة هيرودس، لكي يتم ما قيل من الرب بالنبي القائل من مصر دعوت ابني»٧.

ويفسر سفر الخروج من وجهة النظر المسيحية كالآتي:

موضوع السفر الرئيسي هو الفداء، ولا يظهر هذا الموضوع في أي سفر من أسفار العهد القديم بوضوح كما يظهر في سفر الخروج، فالرموز العديدة والمتنوعة في هذا السفر تدور حول موضوع الفداء من الدينونة والعالم وقوة الشيطان، والعلاقة مع الله المؤسسة على هذا الفداء.

فخلاص الشعب بواسطة ذبح خروف الفصح٨، يرمز إلى السيد المسيح الذي قدم فداء للبشرية. وإنشقاق البحر بعصا موسى، رمز للمسيح الذي ضرب لأجل البشر لإنقاذهم من عبودية الشيطان والعالم، وترنيمة موسى بعد عبور البحر الأحمر، صورة لنصرة المؤمنين بالمسيح ،الذين امتحنوا في إيمانهم عن طريق مياه مارة المرة، التي صارت عذبة، وبمياه ايليم الحية، فهي تعطي مثلاً لاختبار النفس، ثم فرحها في عبور الاختبار، وإعطائهم الخير من السماء، رمزاً للنعمة السماوية في المسيح ،الذي هو خبز الحياة، وضرب موسى الصخرة، وخروج الماء رمز لحضور روح القدس، نتيجة لضرب المسيح لأجل البشرية، والحرب مع عماليق، رمز للشيطان الذي يحاول التسلط على جسد المؤمن الضعيف»٩.

وهذا التفسير الرمزي ، يختلف تماماً عن قصة خروج موسى بالعبريين من مصر. فالفكر المسيحي لا يهتم بالأحداث الحرفية للقصة، ولكنه يضفي عليها مفهوماً لاهوتياً، يتفق مع العقيدة المسيحية.

٢ – المشهد الثاني أسطورة الراعي:

صور العهد القديم موسى، باعتباره الراعي الأمين للقبائل العبرية، لأنه كان أميناً على غنم يثرون (حما موسى). كما أن الأدب الشعبي المسيحي، صور النبي إليا في الصحراء، مقابل أجون في الحديقة، وقد وصف السيد المسيح بأنه حمل الله، الذي يرفع خطيئة العالم١٠.

كما صور السيد المسيح بأنه الراعي، الذي يقود القطيع ويحمل الخروف الضائع فوق كتفيه١١.

فالصحراء هي المكان الذي يتم فيه الخلاص الروحي للأنبياء، وهي المكان الذي يعبره المؤمن ليتم له الخلاص الروحي.

٣ – المشهد الثالث: أسطورة الخلق والطوفان:

قصة الخلق كانت جزءًا من قصة الطوفان البابلية، وهي الملحمة الرئيسية في الإنتاج الأدبي لشعوب بلاد ما بين النهرين، وقد ظهرت في شكلها الكلاسيكي في عصر حمورابي١٢، عندما كتبت باللغة الآكدية، وهي أقرب إلى الأدب الكهنوتي والفلسفة الدينية. وقد حققت شعراً في ملحمة جلجامش، التي تعد أقدم ملحمة بطولية في العالم، ولكنها في المفهوم المسيحي ترتبط بخطيئة الإنسان الأول، وطرده من الجنة١٣.

٤ – المشهد الرابع: خلاص دنيال ونوح وأيوب:

تروي القصة أن الملك داريوس الفارسي، أراد أن ينصب دانيال حاكماً على المملكة كلها بسبب حكمته، ولكن الوزراء أوقعوا بين الملك ودنيال لأنه كان يعبد إله العبريين. فاضطر الملك لإصدار مرسوماً ملكياً، ينص على أن كل من يطلب طلباً من إله غير آلهة الدولة، يمهل ثلاثين يوماً، ثم يُلقى في جُب الأسود.

ولكن دنيال كان يركع على ركبتيه ثلاث مرات في اليوم، ويصلي ويحمد الله كما كان يفعل من قبل، وعندما أعلم الملك بأمر دنيال، أمر بإلقائه في جب الأسود. فرغم محبة الملك لدنيال، إلا أن شريعة ماداي وفارس تقضي بأن كل أمر أو حكم يصدره الملك لا يتغير.

فجيء بدنيال وألقي به في جُب الأسود، وقال الملك لدنيال: إلهك الذي أنت مواظب على عبادته هو ينقذك، وجيء بحجر فوضع على فم الجُب، وختمه الملك بخاتمه، وخاتم عظمائه لئلا يتغير الرأي في شأن دنيال، ثم مضى الملك إلى قصره وبات ليلته صائماً، ولم تدخل عليه جواريه، ونفر عنه النوم.

وفي الفجر باكراً قام الملك وأسرع إلى جُب الأسود، ولما اقترب من الجُب نادى دنيال بصوت ضعيف وقال له: يا دنيال عبد الله الحي، لعل إلهك الذي أنت مواظب على عبادته قدر أن ينقذك من الأسود. فأجابه دنيال: أيها الملك عشت إلى الأبد، إلهي أرسل ملاكه فسد أفواه الأسود، فما أساءت إليَّ لأنني وجدت بريئاً أمامهم، وأنا أمامك أيضاً أيها الملك ما فعلت سوءاً، فطابت نفس الملك جداً، وأمر بإخراجه من الجُب، فخرج سالماً من كل سوء لأنه آمن بإلهه، وأمر الملك فجيئ بأولئك الرجال الذين وشوا بدنيال، وألقوا في جُب الأسود هم ونساؤهم، فما أن وصلوا إلى أرض الجُب، حتى بطشت بهم الأسود، وسحقت جميع عظامهم١٤.

والفنان الذي رسم المزار ربط بين خلاص نوح ودنيال وأيوب، فقد جاء في سفر حزقيال:

«يا ابن آدم، إن أخطأت إلى الأرض وخانت، فمددت يدي عليها، وكسرت لها قوام الخير، وأرسلت عليها الجوع وقطعت منها الإنسان والحيوان. وكان فيها هؤلاء الرجال الثلاثة نوح ودنيال وأيوب، فإنهم إنما يخلصون أنفسهم ببرهم يقول السيد الرب»١٥.

فسفر حزقيال الذي يربط بين هذه الأسماء الثلاثة، له خلفية بابلية، فهو يقول: أن الشخص التقي قد يتعرض للمعاناة، ولكن من المؤكد أنه ينجو في النهاية، فالهدف الرئيسي هو تعلم القوانين الخاصة بالخلاص، وكان بطل الطوفان في الأدب البابلي مثالاً للخلاص، فنوح هو أيوب في الأدب العبري، ودنيال في الأدب البابلي.

٥ – المشهد الخامس خلاص العبريين الثلاثة من النار:

وضع الملك نبخذ نصر تمثالاً من ذهب، طوله ستون ذراعاً وعرضه ست أذرع، وأقامه في بقعة «دورا» بإقليم بابل، وأرسل الملك يجمع الولاة،والحكام ،والعظماء، والقضاة، وأمناء الخزينة، وعلماء الشريعة والفقهاء، وسواهم من كبار موظفي الأقاليم، لتدشين التمثال الذي أقامه، فلما اجتمعوا، ووقفوا أمام التمثال، هتف مناد بصوت شديد: «أمرتكم

أيها الشعب من كل أمة ولسان بأنكم عندما تسمعون صوت البوق والناي والقيثار والرباب والدف والمزمار وسائر أنواع المعازف تقعون ساجدين لتمثال الذهب الذي أقامه نبخذ نصر الملك، ومن لا يقع ساجداً ففي الحال يلقى في وسط أتون النار».

وتقدم بعض البابليين ووشوا باليهود فقالوا: هناك من اليهود رجال وليتهم على أعمال إقليم بابل، وهم: شدرخ، وميشخ، وعبد نغو، لم يعبدوا آلهتك، ولا سجدوا لتمثال الذهب الذي أقمته.

وتستمر القصة تروي عن رفض العبريين الثلاثة السجود لتمثال الملك، فيأمر الملك بإلقائهم في أتون النار بعد أن تقيد أيديهم وأرجلهم، ولكن ملاك الرب يأتي إلى أتون النار وينقذهم١٦.

٦ – المشهد السادس خلاص يونان (يونس)١٧ من بطن الحوت:

كانت كلمة الرب إلى يونان بن امتاي: قم اذهب إلى نينوى المدينة العظيمة، ونادي بأن أخبار شرورها قد صعدت إليَّ، فقام يونان ولم يصعد إلى نينوى، بل إلى مدينة ترشيش هرباً من وجه الرب. فنزل إلى يافا، فوجد سفينة سائرة إلى ترشيش، فدفع أجرها، ونزل فيها ليذهب مع ملاحيها إلى هناك بعيداً عن وجه الرب.

فحرك الرب ريحاً شديدة على البحر، فثارت زوبعة عظيمة كادت تحطم السفينة. فقال البحارة بعضهم لبعض تعالوا نلقي القرعة لنعلم بسبب من أصابنا هذا الشر، فألقوا القرعة فوقعت على يونان، وعندما عرف الرجال منه أنه هارب من وجه الرب خافوا خوفاً عظيماً، وقالوا له ما هذا الذي فعلت؟ ثم قالوا ماذا نفعل بك حتى يسكن البحر عنا؟ وكان البحر يزداد هياجاً.

فقال لهم أحملوني وألقوا بي إلى البحر فيسكن البحر عنكم، فأنا أعرف أن هذه الزوبعة العظيمة حلت بكم بسببي، ثم حملوا يونان وألقوه إلى البحر، فوقف البحر عن هياجه.

أما الرب فأعد حوتاً عظيماً لابتلاع يونان، فكان يونان في جوف الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال، فصلى يونان إلى الرب إلهه من جوف الحوت قائلاً:

(إليك يا رب صرخت فاستجبت لي في ضيقي، من جوف الموت استغيث، فسمعت يا رب صوتي)١٨.

فأمر الرب الحوت فقذف يونان إلى البر.

٧ – المشهد السابع الخلاص والموت على الصليب:

الفنان اختار مشاهد تمثل فكرة الخلاص أو الموت على الصليب، في مشهد تعذيب أشعيا، وفي مشهد تقديم إبراهيم ابنه إسحق ذبيحة للرب. فالتفسير المسيحي للقصة أن الرب أراد أن يجرب إبراهيم لمحبته حيث جاء في الإنجيل: (من أحب ابنا أو ابنة أكثر مني فلا يستحقني)١٩.

واتخذ إسحق رمزاً للسيد المسيح الذي أطاع حتى الموت على الصليب.

خلاص المرأة

الفنان قدم لنا نماذج مختلفة لخلاص المرأة في الحياة الدنيا وفي الحياة الأبدية، مثل: خلاص رفقة، خلاص سوسنه، خلاص سارة، خلاص تكلا.

١ – خلاص رفقة:

رفقة هي نموذج للزوجة المثالية، فهي نموذج للحشمة والاحترام لأنها أخذت البرقع وغطت وجهها عند لقائها الأول بإسحق، كما نزلت عن دابتها عند لقاء عبد إبراهيم٢٠.

والفنان يصور لنا عبد إبراهيم بجوار بئر الماء، ومشهد لرفقة وهي تملأ الجرار، فبئر الماء من المشاهد المحببة في الأدب الشعبي. والقصة صورت هذا الزواج بين رفقة وإسحق باعتباره عملاً إلهياً لخلاص القبائل العبرية من الإندماج في الأمم الأخرى. والقصة تروي عن خروج رفقة من أور الكلدانية لكي تتزوج من إسحق في أرض كنعان، ثم تخبرنا عن عقم رفقة وخلاصها من العقم، حيث تلد التوأم عسو ويعقوب أي العبريين والكنعانيين، ويتغلب الأصغر على الأكبر عسو أي يتغلب العبري على الكنعاني.

وهذه القصة التي تروى عن الزواج المقدر، يمكن أن نجد لها مثيلاً تحت الموتيف العالمي (٩٣٠AT) والقصص التي تروى عن اللقاءات عند بئر الماء يمكن أن نجدها تحت الموتيف العالمي (F٩٣٠AT).

٢ – خلاص سارة:

ولا ندري هل أراد الفنان سارة أم إسحق التي تصلي من أجل خلاص ابنها، أم سارة التي جاء ذكرها في سفر طوبيا، وهي المرأة التي تزوجت سبع مرات وفي كل مرة كان العريس يموت ليلة العرس، لأن شيطاناً كان يحبها ولكن خلاصها تم على يد طوبيا الذي شق بطن الحوت وأخذ قلبه وكبده، وأحرق أجزاء منها ليلة العرس ففر الشيطان بعيداً وتم زواج طوبيا من سارة٢١.

٣ – خلاص سوسنة:

كان في بابل رجل اسمه بوياقيم، تزوج من امرأة اسمها سوسنة ابنة حلفيا وكانت جميلة جداً، وتعيش في مخافة الرب، وكان أبواها بارين، فربيا ابنتهما بحسب شريعة موسى، وكان بوياقيم غنياً جداً، وكانت له حديقة جميلة في داره، يجتمع فيها اليهود إليه لأنه كان أوجههم جميعاً. فنصب في تلك السنة شيخين ليقضيا بين الشعب، وهما اللذان قال الرب فيهما (جاء الشر من بابل من شيوخ وقضاة يحسبون مدبري الشعب وهم لا يرونه) وكانا يترددان إلى دار بوياقيم كل صباح لينظرا في الدعاوي، وكانت سوسنة تدخل عند الظهر وتتمشى في الحديقة بعد أن ينصرف الشعب، فكان الشيخان يريانها كل يوم تتمشى ففتنا بها، فأفسدت الشهوة عقليهما وصرفا أعينهما عن السماء، لئلا ينظرا ويتذكرا أحكام الله العادلة.

والقصة تقص عن محاولة الشيخين إغواء سوسنة، ولكنها ترفض غوايتهما، فيدبران لها خطة ويتهمانها بالزنا، ويشهدان عليها بالزور، فحكم على سوسنة بالموت، وفي اللحظة الأخيرة يظهر الشاب دنيال، فيصرخ في الجماعة (إني برئ من دم هذه المرأة) فتعاد المحاكمة ويستجوب كلاً من الشهود على حدة، فيظهر كذبهما ويتم خلاص سوسنة٢٢.

٤ – خلاص القديسة تكلا:

القديسة تكلا هي نموذج العذراء مريم، وكانت تلميذة القديس بولس الرسول، ومثالاً للبتولة وللطهارة، ونموذج الجهاد واحتمال الشدائد. كانت مخطوبة لأحد أشراف تلك المدينة، وعندما وصل إليها القديس بولس في أواخر الأربعينيات من القرن الأول الميلادي، سحرها جمال تعاليمه فلزمته ووهبت بتولها للرب، وكان ذلك سبباً في تركها لخطيبها وتركها للزينة، وتمضي القصة تشرح كيف أن تكلا تعرضت لأنواع من العذاب، فأدخلها حاكم المدينة النار، ولكن المطر انهمر غزيراً فانطفأت النار، ويفرج عنها وتهجر مدينتها مصاحبة القديس إلى انطاكيا، وهناك يعجب بجمالها أحد الشباب من وجهاء المدينة، وعندما تعرض عنه يشي بها إلى الحاكم الذي يأمر بطرحها للوحوش، ثلاثة مرات في ثلاث أيام متوالية، ولكن الوحوش لم تقترب منها، وألقيت في جب مليء بالأفاعي السامة فلم تؤذها، فأمر الحاكم بإطلاق سراحها، فتعود إلى أيقونية، وهناك يؤمن على يديها عدد كبير من أهلها.

وتنتهي القصة بأن تصور تكلا عاكفة على حياة التأمل والنسك، وقد وهبها الله موهبة الشفاء، وكان الكثيرون يذهبون إليها طالبين البرء من أمراضهم٢٣.

٥ – خلاص العذراوات السبع:

صور الفنان مشهداً لعذراوات سبع يحملن الشموع أمام كنيسة، وقد صور الكنيسة في شكل هرمي وهو رمز الإله رع إله الشمس، كما رسم عليها ثلاث علامات عنخ، وهي العلامة المصرية القديمة التي تدل على الحياة الأبدية، وكررها ثلاث مرات لتدل على الثالوث المقدس (الأب، الابن، الروح القدس) ورسم السبع عذراوات، لأن هذا الرقم يرتبط بالمعتقدات الشعبية المصرية عن قداسة الرقم سبعة٢٤ الذي يرمز إلى السماوات، فهو يمثل إيقاع الحياة، فالأيام مقسمة إلى سبع بعدد دورات الأرض حول القمر. بينما القصة التي جاءت في العهد القديم تذكر خمس عذراوات، والرقم خمسة يرتبط بالمعتقدات المغربية عن قداسة الرقم خمسة ،فهو يمثل عدد أصابع اليد، ويرتبط بالممارسات القديمة عن القسم حيث كان الشاهد يرفع يده عند القسم، لتأكيد الشهادة وقد تحول في المعتقد الشعبي إلى تعويذة تمنع الحسد.

تطور فكرة الخروج:

حاولت كل حضارة أن تحل مشكلتين أساسيتين: المشكلة الأولى هي علاقة الإنسان بالطبيعة، والمشكلة الثانية هي علاقة الإنسان بالمجتمع.

ولتفسير علاقة الإنسان بالطبيعة، اختلفت الحلول من مجتمع إلى آخر. أما المشكلة الثانية التي تدور حول علاقة الفرد بالمجتمع، فكان حلها دائماً أن جماعتي على حق، والآخرين على خطأ.

الخلاص في مصر القديمة

دارت العقيدة المصرية حول إيجاد حل لمشكلة الموت وكيفية الحصول على الحياة الأبدية، وكانت العقيدة الشمسية في فترة ما قبل الأسرات ترتبط بالشمس وظاهرة الشروق والغروب، فالملك بعد الموت يتحد مع والده الإله رع، أما العقيدة الأوزيرية ارتبطت بتغير الفصول ونماء النباتات في فصل الربيع، وكانت العقيدة الاوزيرية هي العقيدة الشعبية حيث ترى أن الملك يتحد مع الإله أزوريس أما عامة الناس فيذهبون إلى العالم السفلي٢٥.

وفي مرحلة متقدمة من الحضارة اتحدت العقيدة الشمسية بالعقيدة الأوزيرية، وأصبح الملك المتوفي ينتقل من عالم الجبانة إلى عالم السماء، ويقوم برحلته عن طريق مراكب الشمس تحت رعاية الإله أوزير، وقبل أن يصل إلى عالم الخلود والخلاص الأبدي، تتم محاكمته عن طريق وزن قلبه الذي يوضح أعماله الطيبة وأعماله السيئة، فإذا رجحت كفة الخير حصل على الخلود، وأصبح هذا المصير متاحاً لكل البشر إذا تشبهوا بالملك الإله٢٦.

فقد أدت ظاهرة الشروق و الغروب، وفيضان نهر النيل، ونمو النباتات في موسم الحصاد إلى تطور فكرة الخلود لدى المصري القديم.

الخلاص في العقيدة اليهودية:

ربطت أسفار العهد القديم بين الخروج من مصر والوعد بالأرض، وقد تأكد العهد بين الرب والآباء من خلال سلسلة من الوعود، تبدأ بالعهد بين الرب ونوح، ثم العهد بين الرب وإبراهيم، ثم العهد بين الرب وموسى٢٧.

أما في أسفار الأنبياء فقد ارتبطت فكرة الخلاص بفكرة الخطيئة والحكم، وفي أسفار أشعيا وأرميا بدأت بعض الاتجاهات الأخلاقية نحو العدالة، وارتبط الخلاص بفكرة المسيح المخلص وظهوره وتجديد العهد٢٨.

ولكن بعض الفرق اليهودية عارضت هذه الاتجاهات الأخلاقية، وجعلت الخلاص خاصا باليهود دون سائر البشر مثل فرقة الفريسيين٢٩.

وتناولت أسفار العهد القديم كل قصة من القصص في صورة مسلسل تاريخي كامل الأجزاء مترامي الأحداث كما تفعل كتب التاريخ، ففكرة التاريخ في العهد القديم لا تتضمن فقط معالجة الأحداث والشخصيات على حدة، بل تشمل نظرة شاملة إلى كل تاريخ الأمة ومكانتها في التاريخ العام٣٠، وتصور النجاة من مصر باعتبارها العمل الإلهي الحاسم الذي تكونت به الأمة، وهو عمل أساسى يميز العهد القديم ككل ويقدم لنا صورة مختصرة عن هذا التاريخ في العبارة التالية.

«كان أبي أراميا متجولاً وقد توجه إلى مصر وأقام هناك وهناك أصبح أمة عظيمة وقوية وكثيرة العدد. فأخرجنا «يهوه» من مصر بيد قوية جبارة» (التثنية ١٠:٢٦).

الخلاص في العقيدة المسيحية:

١ – في فلسطين:

ظهرت الديانة المسيحية كحركة إصلاح للديانة اليهودية، وقدم العهد الجديد باعتباره امتدادا للعهد القديم، ولكن القديس بولس أوضح أن الصلب قد أظهر رسالة جديدة هي أن اليهود بقتلهم للسيد المسيح قد فصلوا عن العهد الجديد٣١.

٢ – في مصر:

اندمجت المسيحية في مصر بالمعتقدات المصرية عن البعث والخلود في الآخرة، وتحولت إيزيس وابنها حورس إلى رمز للرحمة واندمجت في التصورات عن السيدة العذراء وابنها السيد المسيح.

وتحول مفتاح الحياة (علامة عنخ) المصرية، إلى الصليب الذي تحول إلى رمز للخلاص الذي قدمه السيد المسيح للبشرية عندما صلب حسب العقيدة المسيحية.

كما اندمجت المعتقدات المسيحية بالأفكار الفلسفية، التي نشأت في مدرسة الإسكندرية وخاصة الاتجاهات النسكية التي ترى أن المادة شر وضرورة التخلص من أدناس الجسد، فالارثوذكسية المبكرة ترى أن المسيح هو الصلة بين الإنسان والله، ورأى الرهبان أن الخلاص يتم بالابتعاد عن مباهج الحياة والاعتزال في الصحراء٣٢.

وكانت الواحات الخارجة مفراً للمسيحيين الذين هربوا من الاضطهاد الروماني، وقد حولوا بعض المزارات إلى كنائس، ورسموا على جدرانها قصصا تساعد في شرح تعاليم الديانة المسيحية.

٣ – تقاليد الفن القبطي:

تأثر الفن القبطي بمؤثرات عديدة، فقد نقل كل تقاليد الفن المصري القديم، وتأثر بالفن الإغريقي، وانتقلت تقاليد الرسم بالفرسكو من الإسكندرية إلى سائر أنحاء العالم المسيحي.

٤ – موضوعات الرسم:

في بداية انتشار المسيحية في مصر، اعتمدت موضوعات الرسم القبطي على موضوعات مستمدة من قصص العهد القديمة مثل:

قصة آدم وحواء والخطيئة الأولى للبشر.

قتل هابيل كرمز للخطيئة.

أيوب وعذابه الذي أصبح رمزاً للمسيح.

نوح وسفينته التي تحولت إلى رمز للكنيسة التي تنجي المؤمنين.

شمشون الذي يهزم الأسد.

موت ابشالوم.

صراع يعقوب مع الملاك الذي يرمز إلى صراع الإنسان ضد الشيطان.

فداء إسحق الذي أصبح يرمز إلى تجرد إبراهيم في حب الله وإسحق الذي يرمز إلى السيد المسيح الذي قدم نفسه على الصليب فداء للبشرية.

تجول اليا في الصحراء مقابل أجون في الحديقة.

دنيال والعبريين الثلاثة في النار.

رفقة بجوار بئر الماء.

حزقيال في المركبة أو مركبتان يرمزان للعهد القديم والعهد الجديد.

استير التي أصبحت رمزاً للعذراء مريم.

قصة جدعون.

قصة شلوميت مع عبارات من نشيد الإنشاد.

وفي القرن الثاني الميلادي أضيفت مناظر من كتاب (ابن سيرا) الذي يشرح سفر التكوين، ودخلت بعض الموضوعات من المشنا، وبدأت تظهر بعض التأثيرات من الفن الهيليني.

أسباب شعبية قصة الخروج

تتميز قصة الخروج بطابع أسطوري، ويمكن مقارنة القصة بالقصص المصري القديم الذي جاء في بردية وستكار، وهي ترجع إلى عصر الهكسوس، وقصة الملاح الغريق التي ترجع إلى زمن الدولة الوسطى، كما يمكن مقارنة القصة بالأدب البابلي وأسطورة سرجون الاكاري التي ترجع إلى ٢٥٠ ق. م٣٣، وبعد عودة اليهود من السبي البابلي (٤٤٤ ق.م) بدأ شرح نصوص العهد القديم باللغة الآرمية، وكانت نتيجة هذه الشروح أن ظهرت «المشنا» و«التلمود»، وقد اعتمدت هذه الشروح على الأساطير والقصص الشعبي، وظلت هذه الروايات تتداول لسنوات طويلة شفاهياً، قبل تدوينها على يد «يهوذا هنسي»، واختلفت الروايات عن القصص المدونة في العهد القديم، وانتشرت انتشاراً واسعاً خاصة أنها كانت تستخدم في الوعظ بين الطبقات غير المتعلمة.

وقد انتقلت هذه الروايات الشعبية إلى العالم المسيحي واستخدمت في التبشير واندمجت في روايات أخرى من آداب الشعوب، وخاصة الأدب الإغريقي وطبعت بطابع مسيحي يتفق مع الديانة الجديدة٣٤.

ترجع المقبرة الى القرن الخامس الميلادى وهي تشتمل على نفس مشاهد مزار الخروج مع بعض الإضافات التي تؤكد مفهوم السلام فقد اشتملت على المشاهد التالية:

أدم وحواء–قصة تضحية ابراهيم بوحيدة – دنيال في جب الاسود – رمز العدالة – رمزالصلاة– يعقوب – سفينة نوح – شكل البشارة–القديسة تكلا مع القديس بولا وهي من اهم الموضوعات المصرية– بالإضافةالى شكل الدوائر، افرع الكروم ،عناقيد العنب،الزهرات رباعية البتلات، كتبت أسماء الشخصيات باللغة القبطية.

العديد من المخربشات القبطية والإسلامية تركها الزوار بالقبطية والعربية.

والفنان الذى قام بالرسم يتميز بقدر عال من المهارة على خلاف الرسام في مزار الخروج،وقد استخدم الألوان بمهارة فائقة والطراز بيزنطي وكذلك الملابس. واستخدم الألوان: الأحمر – الأخضر – الرمادى – الأبيض.

رمز السلام: لقد استخدم الفنان المشاهد لكي يكون مفهوما عاما عن السلام فقد استخدم عدة رموز من العهدين القديم والجديد والثقافة المصرية القديمة واليونانية كالتالي:

رمزالسلام (ارينا): على شكل إنسان يرتدى الزي المصري القديم وفي يده اليمنى مفتاح الحياة، وفي يده اليسرى سهم، وحوله مجموعة من الزهور ذات البتلات الأربعة.

رمز العدالة: على هيئة امرأة ترتدي ثوبا أرجوانيا بدون أكمام يصل الى كعبيها، وترتدي عباءة رمادية، والمرأة شعرها أشقر مجعد، وفوق رأسها خمار أبيض، وتمسك بميزان في يدها اليمنى، وثمار وزهور في اليد اليسرى، ويظهر النبي دنيال وشجرة محملة بالثمار.

رمز الصلاة: عبارة عن امرأة ملتفة بالثياب وترفع كلتا يديها مصلية وترتدي زيا أبيض.

يعقوب صور بجوار رمز العدالة وسفينة نوح، وهو يرتدي زيا رماديا فوقه عباءة بيضاء.

رمز البشارة: على شكل السيدة العذراء واقفة تصلي، بينما تقبل الحمامة طائرة لتعلمها بالبشارة. وهي ترتدي ثوبا قصيرا أرجوانيا به زخرفة باللون الأخضر، وشعرها أشقر مموج.

١ – القديسة تكلا والقديس بولا :

يجلسان متقابلين على كرسيين ليس لهما مساند ظهر وذات أرجل متقاطعة. يرتدى القديس بولا ثوبا لونه أبيض ويضع شالا على رأسه ويمسك بيده اليمنى قلما وفي يده اليسرى محبرة، ويحاول الكتابة في كتاب تمسك به القديسة تكلا، وهي ترتدي ثوبا أخضر اللون، وشعرها أشقر مجعد.

١ – المزار رقم ٢٥:

يشتمل المزار تحت القبة زخارف ملونة على شكل قشور السمك في شكل مثلث باللون الأحمر والسمك يرمز للكثرة .وفي الزوايا الأربعة رسم مثلث بداخل كل مثلث طائر العنقاء المصري الذي يرمز للخلود والأبدية.فالرقم أربعة رمز مسيحي يرمز للصليب ،وفي مصر القديمة يرمز لجهات العالم الأربعة.

٢ – المزار ٢١٠ :

يسمى مزار العنب :وهو مزين بعناقيد العنب وأوراقه وثماره ،ملونة باللون الأحمر .وهي رمز لاستشهاد السيد المسيح.

٣ – الكنيسة البازيليكية (رقم ١٨٠)

تقع في وسط الجبانة، مكونة من ثلاثة أروقة وبعض جدرانها ترتفع أكثر من ستة أمتار، المدخل في الركن الجنوبي الغربي، يؤدي الى ممر صغير به شرفة تواجه المدخل وفي وسطها حنية، وفي الجانب الأيمن صالة الكنيسة، والأقسام الثلاثة للكنيسة يفصلها صفوف من الأعمدة يتكون كل صف من خمسة أعمدة، وهناك بقايا سقف في الأجزاء الشرقية على شكل قباب وأنصاف قباب، الأجزاء الأخرى سقف مسطح.لا توجد شرفات في الجدار الشرقي، ربما كانت هناك حواجز من الخشب، في الجدار الشرقي للرواق الأوسط ثلاث حنيات ذات شكل بيضاوي في أعلاها، وثلاث حنيات صغيرة ربما كانت تستخدم في حفظ الأواني المقدسة، وأشياء أخرى تستخدم في الخدمة. وقد كسي البناء من الداخل والخارج بالملاط الأبيض.

الخلاصة

لعبت الموتيفات المستوحاة من العهد القديم دورا كبيرا في الفن المسيحي حتى القرن الرابع الميلادي.وقد لقيت أساطير العهد القديم شعبية واسعة بين البسطاء بسبب ارتباط هذه الأساطير بالثقافة الشرقية، فقد شاعت الأساطير البابلية والكنعانية والمصرية في كل من مصر وبابل وفلسطين بسبب الصلات السياسية والتجارية بين بلاد الشرق الأدنى القديم. الفنان الذي قام بالتصوير في مزار الخروج كان أقرب الى الفنان الشعبي البسيط فكان يفتقد الى المهارة والحرفية، إلا أنة قدم مفهوما عاما عن الخروج اعتمد فيه على مخزونه الشعبي من الثقافة المصرية وثقافات الشرق القديم التي عرفها من الروايات الشفهية .

في القرن الخامس الميلادي تأثر الفن المسيحي بالثقافة اليونانية التي امتزجت بالمفاهيم المصرية، وأصبح الفنان أميل الى تصوير الرموز المجردة من: النبات، والطيور، كما استخدم ألوانا محددة لكي تعبرعن الأفكار المسيحية التي أصبحت مفاهيم متعارف عليها، وأصبح الفنان أكثر مهارة وأتقن فنون الزخرفة والتصوير، ولكنة احتفظ بأساليب الفن الشعبي فحافظ على الموضوعات الأساسية ،وعلى عادة كتابة أسماء الشخصيات باللغة القبطية، وأصبح مفهوم السلام والعدالة رموزا واضحة أضيفت الى المفاهيم القديمة عن الخلاص والخلود.

تعد عمارة البجوات نموذجا للعمارة التقليدية في مصر.

الهوامش

١ – البجوات : تعني القبوات لأن القاف قلبت ياء في النطق المحلي، والقبوات نسبة إلى القباب التي يبنى بها السقف.

٢ – أحمد فخري: الصحراء المصرية. جبانة البجوات في الواحات الخارجة. ترجمة عبد الرحمن عبد التواب. وزارة الثقافة، هيئة الآثار، القاهرة ١٩٨٩. ص ١٨.

٣ – الكتاب التذكارى لمعرض أقيم فى معهد العالم العربى فى باريس:الفن القبطى فى مصى فى ٢٠٠٠عامن المسيحية .الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٨ .صص١٩–٢٢.

٤ – عزيزسوريال عطية:تاريخ المسيحية الشرقية،ترجمة اسحاق عبيد ،المجلس الاعلى للثقافة ،٢٠٠٥ ص٢١.

٥ – المرجع السابق ص٣٣–٣٤

٦ – الاوبكرفا ؛هى الأسفار التى ضمت الى الترجمة اليونانية للعهد القديم ولم يعترف بها اليهود وتشمل الأسفار الآتية :طوبيا ،يهوديت ،أستير يونانى،الحكمة،يةشع بن سيراخ،بارك،رسالة أرميا،(دنيال يونانى)الذى يحتوى نشيد الفتيات الثلاثة،سوسنة،بال والتنين،،سفر المكابيين الأول والثانى.راجع الكتاب المقدس ،دار الكتاب المقدس،الكتاب اليونانى من الترجمةالسبعينية،لبنان ١٩٩٨.

٧ – متى ٢ : ٧ — ١٥

٨ – القربان: يقدم في الكنيسة يوم الأحد وفي القدسات وهو نوع من الخبز عليه علامة الصليب، والخروم التي ترمز إلى المسامير التي وضعت في جسد السيد المسيح عندما صلب. وهذا الخبز يرمز إلى جسد السيد المسيح.

٩ – منى بهنام: مفتاح كنز الأسفار الإلهية. مكتبة الأخوة بالقاهرة. طبعة ثانية منقحة. ١٩٦٧، المجلد الأول ص ٤٣.

١٠ – يوحنا: ١ : ٢٩

١١ – لوقا ١٥ : ٤ — ٧

١٢ – حمورابي : كان الملك السادس لأسرة (سامو ـ آبي) حوالي القرن ٢٣ ق.م. ومن المحتمل أنه اعتلى العرش حوالي عام ٢٢٨٥ ق.م. وحرر بابل من عبودية عيلام ووحد شمال وجنوب العراق. وتنسب إليه أقدم مجموعة من القوانين في القرن ٢٦ ق.م. وذكر في التوراة باسم امرافيل. وبعض الآراء ترجح أنه من أصول عربية في كنعان.

١٣ – مجموعة من العلماء: خلق الإنسان والعالم في نصوص من الشرق الأدنى القديم، نقله إلى العربية الأب سليم دكانس اليسوعي. دار المشرق. بيروت ١٩٩٩، الطبعة الأولى ص ٤٥ — ٤٨.

١٤ – يؤكد بعض الدارسين أن الأجزاء العبرية في سفر دنيال نسخت من الآرامية وكان سفر دنيال وسفر عزرا في البداية سفر واحد.

*راجع كتاب : زالمان شازار: تاريخ نقد العهد القديم من أقدم العصور حتى العصر الحديث. ترجمة أحمد محمد هويدي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٠٠.

١٥ – دانيال ٦ : ٢ — ٢٥.

١٦ – حزقيال ١٤ : ١٤.

١٧ – دنيال ٢ ، ٣.

١٨ – (يونس) ذكر في القرآن الكريم باسم (ذو النون) صاحب الحوت، سورة الأنبياء الآية ٨٧.

١٩ – يونان : ١ ، ٢

٢٠ – متى: ١٠ : ٣٧.

٢١ – نيافة الانبا يوآنس: يافات عطرة من سير الأبرار والقديسين (بدون بيانات نشر)، ص ٤٠.

٢٢ – طوبيا ٣ – ٨.

٢٣ – دنيال يوناني. ١٣.

٢٤ – نيافة الانبا يوآتس: ص ٨٩.

٢٥ – في مصر تنتشر العديد من المعتقدات عن مواقع مقدسة تخص سبع بنات ففي المنيا في البهنسا يوجد مكان مقدس تدور حوله قصص عن استشهاد (سبع فتيات) عند الفتح الإسلامي. وفي محافظة المنوفية في قرية الشيخ صالح مركز الشهداء يوجد مكان مقدس وسط الأرض الزراعية تدور حوله قصص عن استشهاد سبع فتيات. وفي القاهرة يوجد جامع في منطقة العطارين يسمى جامع السبع بنات.

٢٦ – سليم حسن: موسوعة مصر القديمة. الهيئة العامة، للكتاب القاهرة، ٢٠٠٠، الجزء السابع، ص ١٠٦.

٢٧ – جيمس هنري برستد: فجر الصمير. ترجمة سليم حسن. الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٧٦.

٢٨ – روبرت سميث: محاضرات في ديانة الساميين، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧. ص ٤٢ . ٤٣.

٢٩ – اشعيا ٥٣ : ٤ – ٢٨ زكريا ٩ : ٩ –١١ ، ارميا ٣١ : ٣١ – ٣٤.

٣٠ – فرقة الفريسيين : ظهرت في القرنين السابقين لميلاد السيد المسيح ونشأت الخلافات بينها في العقيدة. ففرقة الفريسيين يعتقدون بالعهد القديم والتلمود بخلاف فرقة الصدوقيين، راجع علي عبد الواحد وافي، اليهود واليهودية.

٣١ – Ronald . H. Bain ton. The idea of the history in the Ancient Near East. Oxford u. Press ١٩٥٥ p . ٤٥.

٣٢ – إيرس حبيب المصري: قصة الكنيسة القبطية وهي تاريخ الكنيسة الأرثوذكسية المصرية التي أسسها مارمرقس البشير. مكتبة المحبة القاهرة، الجزء الأول، ص ٣٠، راجع: صبري أبو الخير سليم: تاريخ مصر في العصر البيزنطي، دار عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٦٢.

٣٣ – Gabriel Siren, Salon. M Paul. The Bible and Civilization . kilter Publishing. ١٩٧٣. p. ٣٣٩.

٣٤ – مقال فؤاد جميل: الطوفان في المصادر السومرية والبابلية والعبرية والأشورية. مجلة سومر مجلة تبحث في آثار العراق وتاريخه. إصدار مديرية الآثار وزارة الإعلام بالعراق. بأعداد ١٩٧٢. الجزء الأول والثاني المجلد الثامن والعشرون.

١ -
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨٧%D٨٤%٩D٨٨%D٨AC%D٨٨%٩
D٨٧%D٨AA
٢ - https://i٢.wp.com/www.bawabetelmadar.com/wp-
content/uploads/١٠١١٠٧٣/٠٩/٢٠١٧_٦١١٦٩٧٣١٨٨٨٥٠٠٨_٧٩٦٨١١٩_n.jpg?zoo
m=٢&resize=٢٧٨٠C٤٠٥٣ -
http://www.alkhaleej.ae/file/GetImageCustom/e٥a٣ab٣e-٣ee-٤٨٣٣-٥
٨٦c٧-٨d٧be٢dba٠٧d/٣٥٥/٤٦٠