

الترجمة الكاملة
(٨)

وطفء مطر

ترجمة
زهيد الشايب

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

الموسيقى والغناء

عند المصريين المحدثين



C
S:2
18

اهداءات ١٩٩٣
صندوق التنمية الثقافية
ج.٥٠٤

٨

الترجمة الكاملة

وَصِيْفَةُ الْمُصْرِيَّةِ

الموسيقى والغناء عند المصريين والحديث

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
شويتو

حقوق الطبع محفوظة للمترجم

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

فكثيرة هي الصعوبات المنهجية التي اكتنفت ، وواكبت ، ترجمة هذا الجزء من موسوعة وصف مصر ؛ أما السبب الرئيسي في ظهور مثل هذه الصعوبات فهو المبدأ الذي أصرت هذه الترجمة أن تقوم على أساسه ، وأن تضعه نصب عينها دوما ، مبدأ أن يقدم العمل بأمانة تامة ، بحيث يكون النص العربى مقابلا ومطابقا للأصل الفرنسى ، نصا وروحا .

كانت هناك أمور كثيرة سوف يلمسها قارئ هذا الجزء تدعو إلى التردد في تقديمها ، إما لأنها لا تنتمى إلى « العلم » في حد ذاته ، وإنما تدخل فيما يعد تاريخا للعلم ، وإما لأن الاصرار على تقديم الأشكال والنماذج والإشارات والسلام الموسيقية .. الخ ، والمحرص على أن تأتى ، في كل تفصيلاتها ، مماثلة لأصلها الفرنسى ، أمر يبعث على إملال احتاج إلى مجاهدة شديدة ومعاناة أشد ، وإما لأن جزءا لا بأس به من مادة هذا الكتاب تتناول موسيقى الجاليات الأجنبية التي كانت تقطن مصر من أفارقة وأروام وفرنس .. الخ ، ناهيك عن أن كثيرا من المباحث التي توقفت عندها الدراسة بأناة لا بد أن نحمد لها للمؤلف ، فالأناة والدقة ، في حد ذاتهما ، مطلب علمى وأكاديمى تشد إليه الرِّحال ، قد تغير الآن ، فالتناس في كل مكان يستخدمون السلم الموسيقى والإشارات الموسيقية الغربية ، بحيث لم تعد هذه بذات موضوع اليوم ، وهذا ما أدى إلى القول بأنها تعد تاريخا للعلم ، بل تكاد تكون تاريخا للتاريخ ذاته .

وإذا كان الأمر قد انتهى ، لاعتبارات كثيرة ، إلى تأكيد المبدأ الذى قامت الترجمة عليه ، مبدأ تقديم العمل بتمامه وكأله ، بنصه وروحه ، فأرجو ألا يعد هذا من قبيل تفسير الماء بعد الجهد بالماء ، إذا ما وقفنا أمام المعنى السطحي لهذا المثل ، ذلك أن تحليل شئ ، والوقوف على كافة العناصر المكونة له ، والتي يؤدى تركيبها بعد ذلك إلى الشئ نفسه قبل تصدينا له بالتحليل لا يمكن أن ينظر إليه قط كأمر عابث أو كعمل يدعو للسخرية والاستخفاف .

ولبعض من الاعتبارات السابقة ، وغيرها ، ألحت كثيرا فكرة التلخيص أو الاختصار ، لكنها نجت على الدوام ، وفي كل مرة ألحت فيها ، لأسباب عديدة ؛ فمثل هذا التصرف قد يعد تجاسرا على نص يحظى بهالة من القداسة لدى الجميع ، مما سيعد ثغرة في مجهودنا ، لماذا نتبرع بايجادها ؟ ونحن لا نريد أن نكون ممن يحترقون في البحر أو يهيلون بأنفسهم التراب على أثر نقبوا عنه وما كادوا يظهرونه للعيان ؛ كذلك فمن يدرى أن تكون مثل هذا المادة التي قد نرى فيها اليوم تزييدا لا طائل منه أو حشوا ، هي ذات نفع عظيم لآخرين ، ولست ممتخصص ، ولست أدعى العلم بكل شيء ؛ وأكثر من ذلك : أو ليس كل هؤلاء الأرقام قد اندمجوا اليوم في شعاب مصر وأصبحوا جزءا منه ؟ ألا يعنى هذا أن ثقافتهم بدورها أصبحت رافدا ظل يرفد في ثقافتنا حتى صار اليوم جزءا أصيلا منها ؟ وبالتالي ألا يمكن أن يكون في دراسة ذلك كله سعيا للوقوف على كل الروافد والجذور ؟

ومع ذلك فكثير من جلائل الأعمال والمؤلفات قد تعرضت لتلخيص أو لتبسيط ، وقد راجت بفعل ذلك ، لكن الرد على ذلك كان واضحا وبسيطا : إن أى تلخيص لا غنى له عن الأصل ، فهذا الأصل ، حتى ولو لم يرجع إليه الكثيرون ، ولا نقول لو لم يرجع إليه أحد ، هو بمثابة الغطاء الذهبى لعملات النقد الورقية ، فهو في الحقيقة غطاء ثقة علمى لعملية التلخيص ، إن كانت قط واردة .

ولقد سبق هذا المجلد (وهو الثامن) ، المجلد أو الجزء السابع الذى يتناول موسيقى وغناء المصريين القدماء ، وسيتلوه بإذن الله المجلد التاسع الذى يتناول الآلات الموسيقية التى كان يستخدمها المصريون المحدثون ، والجاليات التى كانت تقيم بينهم ، فى ذلك الوقت . وكل هذه الدراسات من وضع رجل واحد ، يجمل بنا أن نقول شيئا عنه .

تذكر عنه مصادر المعرفة الفرنسية :

ما يلى :

جيوم أندريه فيوتو Guillaume- André Villoteau مؤلف موسيقى ولد فى

Orne (Bellême) في عام ١٧٥٩ ، وتوفي عام ١٨٣٩ . أتم دراسته في كولييج دى مانس Collège de Mans ؛ وكانت أسرته تريد له أن يكون قسيسا ، على الرغم منه ، فترك مدينته وعمل موسيقيا جوالا ، ثم عاد إلى بلدته ، ثم تركها إلى لاروشيل ، ومن هناك ذهب إلى باريس ؛ ولكي يكسب قوته ، كان عليه أن يذعن ويدخل في سلك الكهنوت ؛ وحيث لم يكف عن الاهتمام بالموسيقى فقد التحق بجوقة نوتر دام ؛ وعند بداية الثورة ' رسيية سارع بخلع رداء الكهنوت والتحق مغنيا في فرقة الأوبرا لبعض الوقت . وقد أهلته معارفه الموسيقية ليصبح واحدا من البعثة العلمية التي رافقت حملة بوناپرت إلى مصر ، فدرس بعمق فن الموسيقى لهذا الشعب .

وبعد عودته إلى فرنسا ، كتب بحثا هامة حول هذا الموضوع ، ظهرت في موسوعة « وصف مصر » . وحيث لم يوفق في الحصول على مركز أو وظيفة في باريس ، فقد انسحب إلى تور ، حيث قضى بقية حياته .

وتدين له المكتبة الفرنسية بالمؤلفات التالية :

Memoires sur la possibilité et l' utilité d' une théorie exacte des principes généraux de la musique (1807) .

أى :

مذكرات حول امكانية وضرورة قيام نظرية دقيقة حول المبادئ العامة للموسيقى (١٨٠٧) .

Recherches sur l' analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l' imitation de la langue (2 Vol) .

أى :

بحوث حول التماثل القائم بين الموسيقى وبين الفنون التي تنهض على أساس المحاكاة اللغوية (في مجلدين) .

وتضيف هذه المصادر بأن هذا المؤلف الأخير كان عملا بالغ التجريد ، فلم يحز قط النجاح الذي كان مؤلفه يطمح إليه .

وقد لا يكون لدينا المزيد لنقوله عن الرجل ، لكن منهجه وسعة اطلاعه ، وسعة أفقه ، ودأبه وأمانته ، كل هذه ، وغيرها ، خصال وميزات ينطق بها كل سطر في دراساته .

ولابد في النهاية أن أوجه شكرا وتقديرا لاحد لهما للصدیق الدكتور محمد حمدی ابراهیم أستاذ اللغات القديمة بأداب القاهرة على ما قدمه من عون في ترجمة النصوص والعبارات اليونانية القديمة واللاتينية ، في إخلاص وتجرد مع دماثة خلق لا تتحقق إلا عند عالم حق ؛ كما أوجه شكري للصدیق والأديب الكبير الدكتور نعيم عطية لما بذله من جهد في إيضاح لفظ ومعاني النصوص اليونانية الحديثة ، كما أشكر الصدیق رينيه خورى على ما يقدمه دوما من عون ؛ وسيظل هذا العمل كذلك مدينا لمجلة الثقافة ، ولشخص رئيس تحريرها الأديب الكبير الدكتور عبد العزيز الدسوقي لاحتضانه هذا العمل منذ كان وليدا يجبو وتشجيعه إياه ، بإفساح المجال له للنشر ، والتنويه به في عبارات مشجعة تفيض نبلا ورقة ؛ كما أتوجه بالشكر لكل من يبادر بالنصح لاستدراك شيء فاتني ، أو لتصويب خطأ إنزلقت إليه ، سهوا أو عن غير علم ، « وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » ؛ وأكرر شكري لمكتبة الخانجي ومطبعتها سواء في عهد الراحل العزيز الحاج نجيب الخانجي أو حاليا في عهد ولده الأستاذ محمد أمين الخانجي ؛ على ما تبذله في سبيل نشر وتطوير هذا العمل ، ليبدو ، ككتاب ، في صورة لائقة مشرفة ، وجديرة به ، كما تستحق السيدة زوجتي شكرا كبيرا لا أمل من الإشارة إليه .

والله أسأل أن يجنبنا العثرات ويهدينا سواء السبيل وأن يكون في هذا العمل نفع لوطني مصر خاصة ، ولقراء العربية عامة ، فإن تحقق هذا فسوف يكون أعظم الجراء .

زهير الشايب

أغسطس ١٩٨١ م

الباب الأول

عن الأنواع المختلفة للموسيقى الأفريقية المستعملة في مصر ،
وفي القاهرة بشكل خاص

الفصل الأول عن الموسيقى العربية

المبحث الأول

عن مشروع الدراسة كما كنا قد أعددناه
عند بدئنا العمل ؛ وعن الأساليب والوسائل
التي كانت في حوزتنا كي نضعه موضوع التنفيذ ،
وعن الدوافع التي حدث بنا لاتباع المنهج
الذي تبيناه في النهاية

كنا على يقين منذ البداية ، وظل الأمر كذلك لبعض الوقت ، أن من المناسب ، حتى نضع القارىء في وضع يمكنه من الوقوف بنفسه على الحالة الراهنة للموسيقى العربية في مصر ، ومن تبين صدق ملاحظاتنا عنها ، أن نلحق بأوصافنا لها كلا من النص العربى والترجمة الفرنسية للبحوث المختلفة التي تناولت نظرية الموسيقى العربية وتطبيقاتها ، تلك التي حملناها معنا من هذا البلد . وكنا قد انتوينا أن نلحق بكل ذلك ، في شكل تعليقات أو تعقيبات ، نتائج الفحص المقارن الذي قمنا به ، كيما ننضئ النقاط الغامضة والعسيرة في النص ، وذلك عن طريق أفكار أو معلومات اكتسبناها عن هذا الفن خلال سنوات ثلاث ونصف السنة ، لم نكف خلالها عن الاستماع إلى هذه الموسيقى ، وعن (رؤيتها) وهى تؤدى ، أو عن التخاطب مع أولئك الذين يمارسونها .

ومن هذه الوجهة ، فما أن عدنا إلى فرنسا ، وتوجهنا إلى باريس ، حتى أخذنا نلتمس العون من علماء اللغة العربية في ترجمة مخطوطاتنا إلى الفرنسية ^(١) ، بل إن

(١) شاء المستشرق الشهير ، المسيو سلفستر دى ساسى ، عن طيب خاطر ليس فقط أن يترجم لنا واحدة منها بنفسه ؛ وأن يصحح الأخطاء والمعاني المتعارضة ، وتغيير مواضع بعض السطور وحذف الثرثرات أو اللغو الذى لا طائل من ورائه ، والتي تمتلىء بها النصوص بفعل جهالة أو غفلة الناسخ العربى ، وأخيرا أن يجلو النصوص العسيرة أو الغامضة أو تلك التى =

واحدًا منهم قد مكنتنا من أن نلم بكل ما كان يوجد في المكتبة الملكية من دراسات

= كانت معانيها تبعث على الشك ، بل إن كرمه قد مضى لأبعد من ذلك إلى حد أنه دعا المسيو سيديو Sédillot^(١) ، أحد تلاميذه المجددين والمتفوقين في اللغة العربية لأن يتفحص معنا مخطوطتين أخريين .

أما المسيو هريان Herbin^(ب) . وهو بالمثل تلميذ للمسيو دى ساسى ، فقد ترجم لنا كذلك واحدة من مخطوطاتنا ، وقد فعل ذلك بقدر بالغ من الترحيب ، ويقدر كبير من النجاح . فبقدر ما كان موسيقيا بارعا ، بقدر ما كان قد ترجم غالبية المخطوطات العربية والفارسية والتركية التي تعالج هذا الفن ، والتي أمكنه اكتشافها في المكتبة الملكية ، حين كان يقوم لسنوات طويلة بإجراء بحوث حول الموسيقى الشرقية ، وقد مكنتنا من الاطلاع عليها في مقابل تمكيننا إياه من المخطوطات التي تتناول الموضوع نفسه ، والتي قد حملناها معنا من مصر ، ومن المذكرات العديدة التي عملناها هناك حول الممارسة الاعتيادية لفن الموسيقى عند الشرقيين .

وكنا قد انتوينا أن نقدم بعد ذلك ، على المدى الطويل ، من كل هذه المواد مجملًا تحليليا ومنهجيا في الوقت نفسه ، كنا سنورد فيه كل الآراء المختلفة التي وضعها المؤلفون الشرقيون حول الموسيقى ، ونقدم فيه بطريقة مقارنة النظم المتباينة المعروفة عن هذا الفن والتي كانت تستخدم ، أو التي لا تزال تستخدم حتى اليوم ، في الشرق ، وكنا كذلك قد جمعنا مفردات بالغة الكثرة حول كل المصطلحات الفنية في الموسيقى العربية والتركية والفارسية والهندية^(ج) ، ولم يكن الموت قد =

(١) يعمل المسيو سيديو حاليا سكرتيرا للمدرسة الخاصة باللغات الشرقية في المكتبة الملكية ، ومدرسا لهذه اللغات نفسها .

(ب) المسيو هريان هو مؤلف قواعد اللغة الدارجة وهو الذى نشر مؤلفات كثيرة هامة ، من بين عدد كبير من ترجماته للمخطوطات الشرقية الثمينة للغاية والموجودة في المكتبة الملكية ، والتي كان بالمستطاع أن نجد لها منشورة اليوم ، لو لم يكن الموت قد أوقفه في اللحظة نفسها التي كان يوشك فيها أن يجني بعض ثمار بعض الأعمال التي أكب عليها ، دون مجاملة أو حرج من نوع ما ، وهي أمور تجعله دون جدال ، قمينا بأن يشغل مكانة متميزة بين العلماء الذين يتشرف بهم عصرنا .

(ج) كنا قد شرعنا بالفعل في عمل قاموس متعدد اللغات ، من هذا النوع يتضمن =

عن الموسيقى ، مؤلفة باللغات العربية والتركية والفارسية ، حتى إن وفرة الوسائل التي كانت لدينا لتنفيذ هذا العمل ، والتي فاقت كل حد حتى بلغت مرتبة الخلط أو الإرتباك ، كانت هي الشيء الوحيد الذي أمكنه أن يوقع بنا في الحيرة .

لقد كانت المواد التي جمعناها للعمل الذي نقدمه هنا كثيرة لحد بالغ حتى بات في غير مقلورنا أن نستخدمها جميعا . فنحن في الواقع لم نستخدم سوى المواد التي تدخل مباشرة في مجال بحثنا ، والتي يمكننا أن تسد وحدها — كذلك — فراغا في أمور متباينة ، بل بالغة التباين لمدى بعيد ، بالمقارنة مع المدى الذي وصلت إليه أمور أكثر أهمية بكثير من موضوعنا .

وفضلا عن ذلك ، وكما استرعى البعض أنظارنا ، وكما لمسنا الأمر كذلك جيدا بأنفسنا ، فإن خطة هذا البحث ، لم تكن لتسمح بأن نضمه تاريخ الموسيقى العربية . وعرضا منهجيا لمبادئ نظرية هذا الفن مع كل تطوراتها مع قواعد ممارسته ، ولم يكن يتحتم عليها ألا تضم سوى حكايات الرحالة المخلصين ، الذين قدموا عرضا بالبحوث والملاحظات والكشوف التي قاموا بها في هذا البلد الذي زاروه (مصر) .

لكننا لم نسمح لأنفسنا ، خشية أن نتجاوز الحدود المقبولة ، إلا بعرض الأفكار — التي بدت لنا — وحدها — ضرورة لا غنى عنها ، لكي نجعل من أفكارنا

= اختطف منا ، منذ عدة سنوات هذا الصديق العالم الذي يحظى بكل الاحترام والتقدير ، وهو بعد في ربيع عمره ، لكانت سعادتنا بالغة في أن نكب معه على هذا العمل الذي بات من العسير علينا أن ننجزه في غيبته ، إذا ما توفرت لدينا — برغم ذلك — الوسائل الضرورية ، ناهيك عن الوقت لإتمامه .

= بخلاف المصطلحات الفنية ، وأسماء الآلات الموسيقية في اللغات العربية والتركية والفارسية والهندية ، كل هذه المصطلحات نفسها في اللغات العبرية والأثيوبية والقبطية والسيرانية واليونانية والكلتية ، واللاتينية ، واللغات الحية في أوربا .

أمورا محسوسة بالقدر الأكبر ، عندما يتيسر لنا أن نرسمها على هذا النحو عن طريق مجرد عرض الوقائع .

ولما كان الغرض الرئيسى لأبحاثنا هو الفن منظورا إليه في حد ذاته ، أكثر مما كنا نهدف إلى تناول موسيقى هذا أو ذلك من الشعوب ، فإننا لم نتوقف قط عند مجرد تفحص الحالة التى أصبح عليها هذا الفن بين المصريين المحدثين ، وإنما ظننا أن من الواجب علينا أن نهتم بكل ما يشكل الحالة الراهنة لهذا الفن في مصر .

هكذا إذن قد كان علينا - ليس فقط أن نولى أهمية لماهية الموسيقى العربية بالنسبة للمصريين ، الذين تبناها - وإنما كذلك بكل الأنواع الأخرى من الموسيقى المختلفة ، التى تمارس بصفة اعتيادية في مصر ، سواء على يد أهل البلاد ، أو على يد الأجانب الذين إستقروا فيها ، على شكل جاليات شديدة التميز ، وبصفة خاصة في مدينة القاهرة ، حيث يتجمع هؤلاء الأجانب ، كل مع مواطنيه ، في أحياء أوقفت عليهم بشكل خاص .

ولذلك فإننا سنتناول على التوالى : الموسيقى العربية ، والموسيقى الأفريقية ، والموسيقى الأثيوبية ، والقبطية ، والسيرانية ، والأرمنية ، واليونانية الحديثة ، وموسيقى اليهود في مصر .

وبرغم أننا لن نتحدث إلا عما هو معروف ومتداول في القاهرة فإننا سنقدم مع ذلك ، تفاصيل عن هذه الأنواع المختلفة من الموسيقى ، حصلنا عليها من تقارير الرحالة الذين زاروا هؤلاء الأقوام في عقر دارهم ، وأن كان هؤلاء الرحالة لم يعقدوا قدرا مماثلا من الأهمية على ما يخص الموسيقى مثلما فعلنا ، نحن الذين درسنا منذ نيف وأربعين عاما هذا الفن ، كما أنهم - من جهة أخرى - لم يكونوا في ظروف مواتية مثل تلك التى كنا فيها حين قمنا بملاحظاتنا هذه .

المبحث الثاني

فكرة موجزة عن حالة العلوم والفنون والحضارة عند المصريين المحدثين

لم تكذب تبقى لدى المصريين المحدثين سوى ظلال آثار باهته ، بل يشك في صحتها كثيرا ، عن المؤسسات والأنظمة التي كانت تنتمي قديما لبلادهم ، فالدين والقوانين واللغة والموسيقى ، وفي كلمة ، العلوم والفنون التي يمارسونها .. كل هذا قد أخذوه عن العرب ، إذ تلقوه عن هؤلاء حين كانوا يحكمونهم . وبعيدا عن أن يكون المصريون قد توسعوا أو طوروا هذه المعارف . إذا ما إستثنينا علوم الدين الاسلامي ، فإنهم قد تركوا هذه المعارف تسقط في هوة الالهام والنسيان ، أو قل إنهم شوهوها كثيرا منذ خضعوا لنير العثمانيين ، حتى باتوا وقد كادوا ألا يحتفظوا بشيء مما يميز الأمم المتحضرة ، في هذا المجال ، عن العصب الهمجية ، بل أنهم أكثر من هذه العصب البربرية تعاسة . إذ هم لا يتمتعون بحرية أن يقاوموا صنوف القهر ، أما حالتهم الاجتماعية فليست سوى عبودية قاسية تبعث على الشعور بالخزي ، تضاءلوا هم إليها بفعل ضعف حكاهمهم ، الذين تركوهم بنذالة شديدة نها للمظالم المقيته ، التي يجرها الطغيان الوقح والقاسي ، الذي يمارسه البكوات المماليك ، أولئك الذين يقدمون اليوم بعد اليوم ، ضحية جديدة على مذبح نهمهم الذي لا يشبع ، وتجارهم البغيض .

وحيث قد أصبح المصريون فريسة لكل الأفكار المسبقة التي تملها الجهالة والخطأ اللذان استقرا بينهم ، فإنهم لم يعودوا يتطلعون حتى إلى البحث عن سبب آلامهم وبالتالي أن يضعوا لها حدا . فهم ينسبون كل أمر إلى أحكام القدر التي لإراد ولا دافع لها ، ويكتفون بأن يرددوا في كل لحظة : الله أكبر ، الله رحمن رحيم . الحمد لله .. الخ وبأن يكرروا هذه الكلمات دفعا لكل دعوة عاقلة تحثهم على التفكير في قدرهم التمس وردا على الآراء التي كنا نقترحها عليهم للتخفيف من قساوة هذا القدر ، أما التعصب الذي يشوه كل المبادئ ويتلف كل الفضائل فيفرض على

عقوظم الصمت التام ، ويرين ببرودة الثلج على قلوبهم ، ويحطم طاقتهم وحيويتهم . إنهم يعيشون في حالة من اللامبالاة البليدة والبائسة ، وحيث لم يعد هؤلاء يستجيبون للمباهج الرقيقة التي ترفع الانسان فوق مصاف البهائم . فإنهم لا يبدون أدنى إهتمام لكل ما تجود به القرائح ، ولا يكونون سوى الأزدراء التام لكل شيء لم يأمر به القرآن .

المبحث الثالث

حول قلة الأهمية التي يعقدها المصريون على دراسة وممارسة فن الموسيقى وحول قلة ما يعرفونه عن هذا الفن

لم يعد ينظر في مصر إلى فن الموسيقى ، وهو الذى قد كان يدرس هناك بنجاح منذ زمان بعيد ، والذى ازدهر هناك ازدهارا رائعا في عهد البطالمة ، وفي عهد الرومان ، ثم في عهد الخلفاء المسلمين ولا سيما في عهد الأيوبيين الذى احتفوا به وأولوه رعايتهم ، وبسطوا عليه حمايتهم بطريقة تسترعى الانتباه — لم يعد ينظر في هذه البلاد إلى هذا الفن المحبوب للغاية ، والباعث على السلوى ، إلا باعتباره أمرا هزليا ، لا يليق بأن يشغل فراغ أى مسلم صالح ، وحيث قد أصبح من يمارسون هذا الفن محقرين مهانين من جانب الرأى العام ، فقد لفظوا ليشكلوا جزءا من هذه الفئة المهينة ، فئة المهرجين والمضحكين ، ولذلك لم يعد يوجد من بين المصريين من يحترفون المهن الموسيقية ، سوى أناس عارين كلية من أية موهبة ، لم يتلقوا أى قسط من التعليم وليس لديهم أوهى أمل فى أن يحصلوا من قبل المجتمع على أدنى إعتبار . أما معرفة هؤلاء بالموسيقى فلا تمتد إلى ما وراء دائرة الروتين الخاص بالممارسة المعتادة ، وليس لديهم لا إرادة ولا وسائل تطويرها أو إجادتها . وحيث يعرف هؤلاء أن يقرأوا أو يكتبوا فإنهم غير قادرين على دراسة المخطوطات التى تدور أبحاثها حول نظرية فنيهم .

وهذه البحوث باللغة النادرة ، والتى لا يفهمها اليوم أحد فى مصر^(١) لم يعد بمقدور المرء أن يصادفها إلا فى مكتبات عدد ضئيل للغاية من العلماء الذين

(١) كذلك فليس بمقدور الناس فى أوربا أن يفهموها على نحو أفضل ؛ فحيث أن اللغة الفنية التى صيغت بها بحوث الموسيقى عند العرب تكاد تكون كلية ، لغة مجازية ، فليس هناك من يمكنهم أن يجعلوا من فهم هذه البحوث شيئا ميسورا سوى الأساتذة العلماء ، واسعى المعرفة ، ومثل هؤلاء لا يستطيع المرء أن يجدهم فى كل مكان .

يحتفظون بها بدافع من الفضول المحض . كذلك يستطيع المرء أن يجدها في عمليات البيع والشراء العشوائية عند (الكتبية) حيث نجدها بمحض الصدفة قد جاءت مختلطة مع مخطوطات أخرى لا تحظى بأية قيمة على الإطلاق ، بل إننا لنجدها في بعض الأحيان ، دون علم منهم ، ملقاة تحت أكداس من الأضابير والأوراق عديمة القيمة والنفايات ، التي يتركونها لتعلوها الأتربة أو نهبا للديدان والفئران .

ليس هناك سوى هذه المؤلفات ، ما يمكنها أن تقدم بنفسها معلومات كافية عن مبادئ الموسيقى العربية لأولئك الذين قد لا تتوفر لهم وسائل أخرى لمعرفة ، أو مع ذلك ، فبيما عدا أن كل واحدة من هذه المخطوطات لا تعالج سوى جزئية من هذا الفن ، فإن غالبيتها ليست في واقع الأمر سوى منسوخات غير دقيقة بالمرّة ، وتصح بالأخطاء وضعها موسيقيون جهلاء أو انتحلها كتاب محترفون لم يستطيعوا ، حيث هم لا يفهمون ما كانوا يكتبون ، أن يتبينوا الأخطاء المتضاعفة التي أفلتت منهم أو التي كانت توجد في النسخ الأصلية التي نقلوا عنها . ونستطيع أن نعرف ذلك بسهولة بفعل اضطراب المواد ، والتكرار الذي لا جلوى منه والاستخدام المزدوج للشئ الواحد ، بل والتناقضات في الأفكار ، وبصفة عامة ، بفعل قلة الاتفاق ، وهو ما يبدو واضحا بين المؤلفين .

وبرغم ذلك فلا بد أن المؤلفات الأصلية — وهذا واضح — قد وضعت على يد علماء موسيقيين هم شعراء وفلاسفة في وقت معا ، بل إن من المرجح أن تعود هذه المؤلفات إلى عصر الخلفاء ، الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأنها قد كتبت في غالبيتها نثرا وبأسلوب راق مليء بالحكمة ، وبأن بعضها قد ألف شعرا ، وأنها في معظمها مليئة بأفكار عميقة وتعلن عن معارف واسعة متنوعة ؛ ومن الواضح أن مؤلفيها كانوا وثيقي الصلة ببحوث الفلاسفة والموسيقيين اليونانيين الذين يحلو لهم أن يشاروا إليهم .

إنه لشئ مفزع دون شك ، أن تهمل هذه البحوث الرائعة ، وأن يتلفها أولئك الذين شاءوا ، هم أنفسهم ، الاحتفاظ بها وتوصيل ما فيها ،

ومع ذلك ، فمهما تكن التشويهاً التي تعيب هذه النسخ التي احتفظت
بهذه البحوث لنا ، فإننا لانستطيع أن ننكر أنها كانت بالنسبة لنا ذات عون بالغ ،
وأنة لولاها لما أمكننا أن نفسر الكثير من الأمور التي كانت ستصبح باعثة على
شكوكنا ، لأنها بالغة البعد عن مبادئنا الموسيقية ، ولو لم يكن في حوزتنا كضمانة على
دقة هذه الأمور ، سوى ما تستطيع أن تقدمه لنا الممارسة الروتينية للموسيقيين
المصريين .

المبحث الرابع

عن أصل وطبيعة الموسيقى العربية

على الرغم من أنه من المرجح أن تكون العلوم والفنون قد درست في بلاد العرب ، وبصفة خاصة في العربية السعيدة (اليمن) منذ أقدم العصور ، فليس من الضروري مع ذلك أن نعود إلى عصور يمثل هذا القدم ، كى نكتشف أصل الموسيقى العربية المتداولة اليوم .

كذلك فإن أى أمرىء سيقوم مثلنا ، بدراسة تالية عن الفن الموسيقى ، سواء عند الشعوب القديمة أو عند الشعوب الحديثة ، وسيكون بالتالى ملتزما بأن يتفحص الموسيقى العربية بعناية في مبادئها وفي قواعدها ، وباختصار ، في كل نظامها ، سوف يتعرف كذلك على الفور ، معنا ، على الأصل الحقيقى لهذه الموسيقى ، وإذا لم يحملنا العقل وحده على الاعتقاد بأن العرب ، حين تطلعوا إلى العلوم والمعارف ، لم يستطيعوا أن ينهلوا معارفهم من مصدر آخر سوى تلك الشعوب التى كانت واسعة العلم عندئذ ؛ وحين يحدث ألا يجزينا العلم أن هذه الشعوب هم الأغرقيق الذين يلاصقون آسيا والفرس الذين يتاخمون بلاد العرب — فإن كل الأمور تدفعنا لأن نحسم اعتقادنا بأن هناك من عند هذه الشعوب ، استتقت الموسيقى العربية أصولها ؛ بل إن الشكل والطابع اللذين لهذا الفن عندهم يشيان كذلك بالزمن الذى نقلوا عنه هذا الفن — حتى ليستطيع المرء أن يحدده عند نقطة بعينها .

إن إنقسام فروع ، وفروع فروع المقامات العربية إلى فواصل بالغة الصغر ، مجافية للطبيعة حتى لا يستطيع السمع أن يمك بها بتحديد بالغ الدقة ، وبحيث لا يستطيع الصوت البشرى أن يتغنى بها بدقة صارمة ، كذلك فإن الكثرة الهائلة في المقامات والانتقالات والدورات أو السلام النغمية المختلفة والمتباينة والناطقة عن نشأة هذه الأنواع من الفواصل^(١) : كل هذا ينبىء أن هذا النوع من الموسيقى ، قد

(١) يعود زمن انحلال الموسيقى الاغريقية القديمة إلى ماض بعيد للغاية ، فقد شكنا =

نشأ عن فساد وتحلل الموسيقى اليونانية القديمة ، وكذا الموسيقى الآسيوية القديمة . وقد يتجاسر المرء على القول بأن الحكمة والجنون قد ساهما ، متنافسين ، في تأليف نظرية هذا الفن عند العرب ، فهو واجد فيها قدرا كبيرا من الشطحات المجافية للعقل حول أصل وقوة وتأثير الموسيقى ، وقدزا مماثلا كذلك من البحوث الصببانية والباعثة على الضحك حول قواعد الممارسة ، بقدر ماهو واجد فيها من أفكار مؤكدة ومبادئ رائعة تتناول الجزء الفلسفى من الفن ، وليس بمقدور المرء أن ينكر أنه يتعرف فيها على المبادئ التى قام عليها هذا الفن فى الماضى ، ولكنه لا يستطيع كذلك أن ينسى أن كل شىء فيها يشعرك بالمساوىة التى يقتربها على الدوام هذا الصنف من الموسيقين ، الذين لا يمتلكون سوى الزهو والخيلاء اللذين يدعوانهم إلى الزعم بأنهم علماء ، دون أن تكون لديهم قط أدنى رغبة فى العمل الجاد لكى يصبحوا كذلك ،

= أفلاطون من الترميق والتزويق الشديدين فى الحساب اللذين كانا قد أدخلنا على الموسيقى بالفعل قبيل عصره ، واللذين كانا يتلفان طربها ، وإن كانت هذه العيوب أكثر من ذلك قدما بكثير ، حيث أن فيريكراوس Phérécrate فقد جعل من الأمر ، فى إحدى كوميدياته ، موضوعا لشكاوى تجار بها « السيدة موسيقى » ضد ميلانبيد وقينسياس وفيرينيس وتيموثيه . ومع ذلك فإن هذا لم يمنع من استمرار المزايدة والرهان على هذا التدقيق فى الحسابات ، وأن يأتى فيما بعد موسيقيون فلاسفة ، من أمثال أريستوكسينيس Aristoxéne وإقليدس ، ليقوموا بالموسيقى على الأرقام والحسابات فى شكل مبادئ فى بحوثهم حول هذا الفن ، وذلك بأن يدرسوا المقامات الثلاث والأرباع والأسداس وأنصاف الأرباع بل والإثنى عشريات فى الأنغام او المقامات وكذلك فى المقامات الدياتونية والكروماتية والتجانسية المختلفة ، ومن هذه الزاوية نفسها ، حدث أن ألف بطليموس ، على غرار أريستوكسينيس بحثه عن التناغم أو الهارموني الموسيقى ، وحيث كان مسقط رأس هذا الأخير هو بيلوز (*) فى مصر ، وهى بلدة تتاخم بلاد العرب ، فلا بد أن تكون مؤلفاته قد عرفت بالضرورة من جانب العرب ، وأنهم قد اتخذوها نموذجا للبحوث التى ألفوها هم عن الموسيقى . وهكذا نرى أن نظامه الموسيقى هو النمط الذى احتذاه العرب وأخذوا به ، وصلة القرى ، بل المصاهرة ، القائمة بين هذا النظام الموسيقى وذلك ، تبدد أى ظل لشك .

(*) تل الفرما أو بالوظة حاليا (المترجم) .

والذين يسعون إلى الإدهاش في فهم أكثر مما يجدون لآحداث تأثير نافع ؛ لأنهم يفضلون شهرة مدوية على التقدير المتأنى الذى تدعو إليه الجدارة الحقيقية . لقد كانت هذه — عند قرب إنهار الامبراطورية الرومانية — هى آفات الموسيقى ومثالب الموسيقيين ، ولا يكف شعراء هذا العصر ، سواء كانوا مسحيين أو وثنيين عن الشكاية من كل ذلك بمرارة ، وبمعنى آخر فمن المعروف أن الناس فى مصر ، وفى الجزيرة العربية وفى أوروبا ، لم يكونوا يعرفون سوى الموسيقى اليونانية القديمة مع تحفظ هام هو أنهم لم يعرفوا هذه الموسيقى إلا فى حالة تدهورها وإنحلالها . هنا إذن نضع يدنا على أحد الينايبع التى اغترف العرب منها موسيقاهم ، بعد أن أصبحوا غزاة بفعل التعصب (كذا !) وبعد أن جعلوا من أنفسهم سادة وحكاما لأجزاء من أفريقيا وآسيا وأوروبا ، وبعد أن تفهموا ضرورة العلوم والفنون لازدهار مجد الأمبراطورية الجديدة التى انتهوا من تأسيسها .

أما بخصوص ما يكشف المصاهرة التى قامت بين الموسيقى الآسيوية وموسيقى العرب فأمر أوضح من ألا يدركه العالم أجمع . ويكفى المرء أن يستمع مرة واحدة إلى الموسيقيين المصريين وهم يغنون أغنيات عربية حتى يلاحظ الحواشى التى يثقلون بها كاهل اللحن ، وحتى تستفزه النغمات الخادشة للحياء التى يعبر بها هؤلاء عن أفكارهم الشهوانية ، وتستثيره الكلمات الفاحشة التى تزخر بها هذه الأغنيات عادة ، ولكى يتعرف المرء فى النهاية ، على كل العيوب التى كان الشعراء اللاتين ومن أعقبوهم من المؤلفين ، يلومون عليها ، بشكل إجماعى ، الموسيقى الآسيوية ، حين يسمونها لنا باعتبارها مزدحمة النغمات عند مدخلها ، وأنها لا تصلح إلا للايحاء بالرخاوة والشهوات الحسية ، أو للتعبير عن اضطراب الأحاسيس التى تثيرها الدعارة والفسوق .

وقد يكون بإمكاننا أن نضيف إلى كل هذه المعالم عن أصل الموسيقى العربية ، الكثير من المعالم والآثار التى تقدمها لنا المصطلحات الفنية ، وأسماء المقامات والنغمات والآلات ، التى تكاد أن تكون كلها فارسية أو مشتقة عن اليونانية (١) .

(١) وقد وجدنا فى بحث عن الموسيقى حملناه معنا من مصر ، أن المقامات الرئيسية =

أما إذا كانت لاتزال هناك بعض شكوك ضئيلة باقية ، فلسوف تتبدد هذه بسهولة دون جدال ، عن طريق اعتراف كل مؤلفي بحوث الموسيقى العربية أنفسهم ، بأن نظامهم الموسيقى ، وكل مصطلحاتهم الفنية وأسماء آلاتهم قد جاءهم عن الأغريق والفرس^(١) والهنود .

وهكذا يكون علي المرء أن يرى كحقيقة مؤكدة ولا جدال فيها ، أن الموسيقى العربية هذه الأيام قد تشكلت في زمن الخلفاء من بقايا الموسيقى الأخرية القديمة والموسيقى الآسيوية القديمة ، واللتين لم تكونا مختلفان فيما بينهما ، سواء في مبادئهما ، أو في نوع التطريب الذي كانتا يتحدثانه .

= للموسيقى العربية هي نفسها مقامات الموسيقى عند الاغريق ، وإن كانت قد أعطيت أسماء أخرى ، كما أن المصطلحات الفنية الفارسية ، المستخدمة في الموسيقى العربية ، أكثر بدرجة كبيرة عن تلك المشتقة من اللغة اليونانية ، ومن بين الكلمات المشتقة عن اليونانية نلاحظ بصفة خاصة هذه الكلمات التي نراها تتردد في كثير من بحوثهم : موسيقى ، موسيقا ، موسيقة ، وهي كلمات جاءت من الكلمة اليونانية mousikê وتقابل بالفرنسية كلمة musique ، وكذلك كلمات موسيقار وتقابلها عندنا كلمة musicien وموسيقارى أو موسيقال وتقابلها كلمة musical ، ثم كلمة موسيقان وتشير إلى ناى بان وهي آلة موسيقية ، ثم كلمة ليرة وهي مشتقة من الاغريقيه lyre وكلمات كويطرة ، قيطارة ، قيثارة وتجيء من الكلمة اليونانية khitara و cithare ؛ وكلمة قانون وهي من اليونانية canon الخ الخ .

(١) يقول جمال الدين في مقدمة بحثه عن الموسيقى العربية ، بشكل صريح :

وإننى أذكر أسماء النغم
مختلفا على قوانين
العجم

أى أنه يستعيد أسماء كل الأنغام طبقا للنظام الموسيقى الفارسي .

المبحث الخامس

عن نظام الموسيقى العربية وعن نظرية هذه الموسيقى

يبدو أن نظام الموسيقى العربية لم يحتفظ لنفسه بشكل ثابت ، وأن المؤلفين لم يتفقوا على الدوام حول طريقة تأليفه ، فالبعض يقسم المجموعة الثمانية (الأوكتاف) إلى تونات وأنصاف تونات وأرباع تونات ، ليلعب بذلك عدد النغمات في السلم الموسيقي أربعاً وعشرين نغمة مختلفة ، وأوزان يقسمونها إلى تونات وأثلاث تونات ليصبح السلم الموسيقي مكوناً من ثمانى عشرة نغمة ، وهناك فريق أخير يزعم أن الخط البياني العام للنغمات يشتمل على أربعين نغمة ، وحيث يحظى التقسيم إلى أثلاث التونات بالقبول العام ، فإنه يترتب على ذلك أن تشتمل هذه الأربعون نغمة على مجموعتين ثمانيتين وثلاث ، باتساع أو مدى هذا النظام كله ، وهو الأمر الذى يتفق فى الواقع مع الخط البياني العام للانغام التى وجدناها موضحة فى العربية ، وهو الخط الذى سنعرف به فى موضعه من البحث .

إن النغمات الطبيعية ، أى تلك التى تتابع فى النسق الدياتونى تأق مرتبة فى النظام الموسيقي عند العرب ، على نفس النحو الذى نجدتها مرتبة عليه فى النظام الموسيقي عند اليونان ، أى على شكل رباعيات ، أى سلسلة من أربع نغمات متعاقبة تسمى : بحر (جنس أو عقد) .

وتؤدى الفواصل الثلاثة التى يضمها البحر الأول ، أو الرباعية الأولى ، إلى نشأة ثلاثة مقامات رئيسية ، هى نمط لكل المقامات الأخرى . ولقد كان هذا هو الشيء نفسه فى النسق الموسيقي عند الاغريق . كذلك فإن الفواصل الثلاثة فى الرباعية الأولى ، تؤدى بالمثل إلى نشأة ثلاث رباعيات أخرى تحدد المقامات الرئيسية ، إذ أننا لن نحصل ، على أية طريقة نشكل عليها فواصل السلم الدياتونى ، إلا على ثلاث رباعيات مختلفة : فإما أن يشكل نصف التون الفاصلة الأولى ونحصل بذلك على البحر : سى ، أوت (دو) ، رى ، مى ، si,ut, ré, mi ، وأما أن يكون نصف التون هو الفاصلة

الثانية ونحصل بذلك على الرباعية التالية : رى ، مى ، فا ، صول ، ré, mi, fa, sol ،
أو أخيراً أن يوجد نصف التون فى الفاصلة الثالثة ، وهو الأمر الذى سيشكل الرباعية
التالية : أوت (دو) ، رى ، مى ، فا ut, ré,mi, fa : وهكذا ، فمن أية درجة من
درجات السلم الدياتونى نريد أن نبدأ ، فإننا لن نجد النغمات تنتظم قط الا على
واحدة من هذه الطرق الثلاث .

واليكم الآن علام يقوم مبدأ البحر فى النظام الموسيقى العربى

المبحث السادس

بيان بالنظام الموسيقى عند العرب

يفسر المؤلف المجهول للبحوث التي حصلنا عليها ، والتي تحمل عنوان :
الشجرة المغطاة بالورود التي تضم كؤوسها مبادئ فن الموسيقى — يفسر على هذا
النحو تكوين هذا الفن :

تألف قاعدة الغناء الطبيعي من ثمانى نغمات لحنية تخرج من الحنجرة بشكل
طبيعى ، تتصل أولها بالأخيرة بصلة مباشرة . ولا يمكن أن تنتج نغمة أخرى بخلاف
هذه النغمات ، وبشكل طبيعى ، عن طريق الصوت ، ويطلق على هذه اسم الدورة
الخاصة بالرست . وقد سميت على هذا النحو لأن كلمة رست بالفارسية تعنى
مستقيم . ويطلق عليها كذلك اسم دورة الدرجات أو الانتقالات أو دورة الفواصل
أو الأبعاد المتعاقبة ^(١) وحين نبلغ النغمة الثامنة تتم الدورة ، وتسمى هذه
بالفاصلة الكاملة ، لتبدأ عندئذ دورة أخرى ...

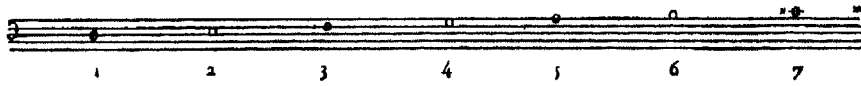
وحتى نزيد هذا البيان وضوحاً فإننا نضيف هنا أمثلة مدونة بنوتات
الموسيقى الأوربية : ونحن ننوه سلفاً بأننا نستخدم هنا السلم الموسيقى
المنقسم إلى أثلاث تونات لأنه يحظى بقبول أكبر من غيره من قبل المؤلفين
العرب ، ولأنه أكثر توافقاً مع الجدول الموسيقى فى الآتهم . وطبقاً لهذا السلم
فإن الفاصلة التى نسميها نحن بنصف التون الدياتونى ليست (فى سلمنا)
سوى ثلث تون . وحيث لا توجد قط فى سلم الرست ، فواصل أقل من
الفاصلة ذات ثلثى التون ، فقد لجأنا إلى إستخدام العلامة X للإشارة إلى
فاصلة تزيد على ثلث التون ، وأضفناها إلى التوته فا fa ، ولولا ذلك ، وكما سبق أن
لاحظنا ، لكانت تساوى فى السلم العربى فقط ثلث التون مى mi ، إذ أن هاتين

(١) كلمة متعاقبة أو متوالية فى هذه الحالة تعنى الشئ نفسه الذى تعنيه كلمة دياتونية
فى النظام الموسيقى عند الاغريق ، وعندنا نحن كذلك .

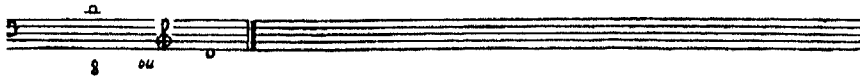
النغمتين في نظامنا الموسيقي ، تقدمان فاصلة من نصف تون دياتوني ، بينما تقدم هذه فاصلة من ثلث تون فقط في النظام العربي ، وقد فعلنا الشيء ذاته ، وللسبب نفسه مع النغمة أوت (دو) ut .

مثال لدورة من درجات (أو إنتقالات) متعاقبة
أو دياتونية مع فاصلة كاملة .

الدورة الأولى



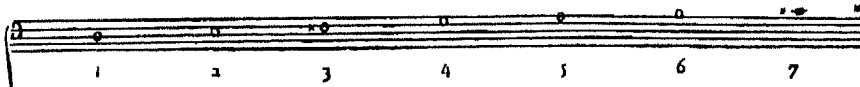
بداية الدورة الثانية



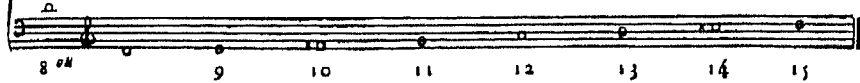
ثم يتابع المؤلف العربي حديثه قائلاً: «وعندما نبدأ من هناك — يقصد من النغم الثامن أو التون الثامن — ونواصل تقدمنا حتى التون الخامس عشر ، فإننا نبلغ الدرجة الأخيرة من النظام . وهو ما نطلق عليه إسم دورة كاملة مضاعفة أو نظام كامل .»

مثال للدورتين اللتين تشتمل عليهما الخمسة عشر درجة (أو انتقال) المتعاقبة ، أي مثال لدورة كاملة مضاعفة أو لنظام كامل

الدورة الأولى



الدورة الثانية



«وأخيرا فإن الأسماء التي يخلعها الفلاسفة القدماء والفرس على هذه التونات (النونات) أو الأنغام ، نجدها اليوم متضمنة في أسماء : هنوك^(١) وأبعاد^(٢) ، وانتقالات^(٣) وأخيرا برداه^(٤) ، وهي كلها كلمات فارسية .

أما عن الأسماء الخاصة التي أطلقت على التونات أو الأنغام ، فقد أعطيت لها طبقا لترتيب انتقالاتها أو درجاتها .

فتسمى البردة (أو التونة) الأولى جذر الرست أو اليكاه^(٥) : وتسمى الثانية جذر اللوكاه^(٦) : والثالثة جذر السيكاه (أو السهكاه)^(٧) والرابعة جذر الجاراه^(٨) والخامسة جذر البنجكاه^(٩) والسادسة جذر البرداه الحسيني^(١٠) ،

(١) مجموعات أو سلاسل .

(٢) فواصل .

(٣) درجات .

(٤) تون أو نغم .

(٥) هذه الكلمة فارسية ، وتعني أول درجة أو الدرجة الأولى ، وهي تتكون من يك التي تعني في الفارسية واحد أو أول ، وكاه وتعني موضع أو مكان .

(٦) وتعني هذه الكلمة الدرجة الثانية وتتكون من كلمة دو بمعنى اثنين (أو الثاني) وكاه

بالمعنى السابق .

(٧) سه (أو : سي) بمعنى ثلاثة (أو الثالث) .

(٨) جهار (بتعطيش الجيم) أو جار (مع عدم تعطيشها) ومعناها أربعة (أو الرابع) .

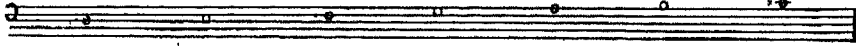
(٩) بنج ومعناها خمسة (أو الخامس) .

(١٠) الحسين هو اسم شهيد مسلم تألفت على شرفه كثير من الابتهالات والأناشيد والقصائد الغنائية ، ولعل السبب الذي أدى إلى إطلاق اسم الحسيني على هذه الدرجة ، هو أن كل هذه الأغنيات قد ألقت على المقام الذي كان يتخذ من هذه الدرجة (أو الإنتقال) أساسا له ، أي أنها كانت بالنسبة له بمثابة القرار أو النغمة الأساسية .

أو الششكاه^(١) والسابعة المقلوب^(٢) أو الهفتكاه^(٣) . وتلكم هي الجذور السبعة على النحو الذى أوردناه .

مثال للجذور السبعة

Exemple des sept Racines.



الهفتكاه	الششكاه	البيجكاه	التشازكاه	السيكاه	الدوكاه	الريست
أو المقلوب	أو الحسينى					أو البكاه
البرده السابعة	البرده السادسة	البرده الخامسة	البرده الرابعة	البرده الثالثة	البرده الثانية	البرده الأولى

« فإذا صعدنا حتى النغمة الثامنة فيسمى هذا فوق أو أعلى الرست ، وهو الجواب على جذر الرست ، ويشكل كما سبق القول فاصلة كاملة ، أما إذا صعدنا حتى التاسعة ، فإنه يسمى أعلى جذر الدوكاه ، ويشكل جوابا له كذلك .. وهكذا دواليك حتى النغمة الرابعة عشر ، التى هى أعلى أو فوق المقلوب وجوابه . وأخيرا فإذا ما صعدنا حتى النغمة الخامسة عشر ، فإنها تصبح جوابا لجواب الرست . وبطريقة أخرى ، وكما قلنا فإنه يسمى كذلك الفاصلة المزدوجة الكاملة .

(١) شش ومعناه ست أو ستة (أو السادس) .

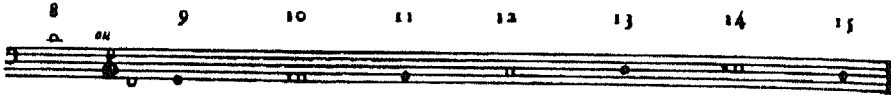
(٢) مقلوب ، وقد أطلق عليها ، على وجه الترجيح ، هذا الاسم لأنها تعلن عودة السلم النغمى ، أو النسق النغمى ، عندما يعود العازف أدراجه ، بعد أن يكون قد بلغ النغمة الثامنة على النحو الذى سنعرض له عما قليل .

(٣) هفت ومعناها سبع أو سبعة (أو السابع) .

Exemple des Racines et de leur Réplique.



جذر	جذر	جذر	جذر	جذر	جذر	جذر
الرسب	الدوكاه	السيكاه	التشاركاه	البنجكاه	الششكاه	المفتكاه
أو اليكاه					أو الحمسينى	أو المقلوب
الرداه الأولى	الرداه الثانية	الرداه الثالثة	الرداه الرابعة	الرداه الخامسة	الرداه السادسة	الرداه السابعة



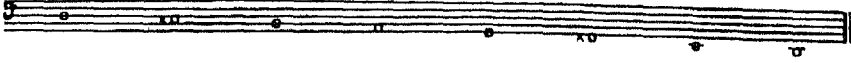
جواب	جواب	جواب	جواب	جواب	جواب	جواب	جواب
جذر	جذر	جذر	جذر	جذر	جذر	جذر	جذر
الرسب	الدوكاه	السيكاه	التشاركاه	البنجكاه	الششكاه	المفتكاه	الرسب
الرداه الثامنة	الرداه التاسعة	الرداه العاشرة	الرداه الحادية عشرة	الرداه الثانية عشرة	الرداه الثالثة عشرة	الرداه الرابعة عشرة	الرداه الخامسة عشرة

(ملحوظة : اليكاه هي جواب الدرجة [الراسب] وبذلك يكون لفظ أو كناية بمعنى ثمانية فتصبح اليكاه رقم ٨)

والحال على نفس المنوال عند المهبوط ، فحين نهبط أو نترزل إلى ماتحت أو ما أسفل
الرسب ، فإننا نكون بصدد نغمه من أسفل المقلوب ، فإذا نزلت مرة أخرى عن الرداه ،
فسيكون هذا هو أسفل الحسينى ، وهكذا دواليك حتى برداه أسفل اليرسب ، وهذه
الفاصلة الثلاثية الكاملة أو الثامنة تحتوى على كل نغمات اليرداهات .

مثال لهذا البيان مع تطوراته أو امتداداته برده تحت الجذور

Bordâh du dessous des Racines.



جذر	أسفل	أسفل	أسفل	أسفل	أسفل	أسفل	أسفل
الرس	المقلوب	الششكاه	البنجكاه	الشاركاه	السيكاه	الدركاه	الرس
		أو الحسيني					
برده	برده	برده	برده	برده	برده	برده	برده

مثال لفاصلة ثلاثية كاملة أو تامة

Exemple du triple Intervalle complet.



أسفل الجذور الجذور أعلى الجذور أو الأجهية

«ولا تستخدم الكلمات : جذر وأعلى وأسفل من الناحية العملية أو عند الممارسة ، ولكننا بعد أن أعيانا البحث للوصول إلى تعبيرات أو إصطلاحات تشير إلى هذه الأنغام ، لم نجد اصطلاحات مناسبة أكثر من هذه .»
«وفي الواقع ، فإنك إذا أخذت آلة نفخ مثل الناي^(١) أو الزمارة^(٢)

(١) وهو يقارب لما نطلق عليه نحن اسم الفلاوت flûte ، وهو هنا ما يسمى عادة بناي الدراويش ، وهم نوع من «الرهبان» المسلمين ، يستخدمون عادة هذه الآلة الموسيقية .
(٢) وتسمى هذه الآلة أيضا في القاهرة زامر أو زمر ، وهي نوع من الأرغول .

أو الموصول^(١) أو آلات أخرى شبيهة ، وإذا لمست ثقبها السبعة وأنت تنفخ فيها ، فإنك ستحصل على هذه النتائج » .

« وسنهي هذا الفصل ، وهو الفصل الأخير من الباب ، بملاحظة ، هي أنك ستكون بحاجة فيما بعد ، حين يتصل الأمر باستخراج الالخان الموسيقية من الشجرة^(٢) إلى نصف برده ، وتقع هذه بين براده ما والبرده التالية . وتسمى البرده ، بالتحديد الذي وضعناه لها : البرده المقيدة^(٣) ، أما أية برده أخرى فتسمى مطلقة^(٤) » .

« وإليك العلامات التي نتعرف بها على البرداهات ، المقيدة والمطلقة ، سواء في جذور الشجرة أو في فروعها^(٥) ، فالمطلقة خط يمر بمركز عيون الشجرة وينتهي بمحيط الدائرة ، في حين أن البرده المقيدة توجد عند طرف كل برداهات التون التي هي جزء منه^(٦) ، سواء من ناحية هذا الطرف أو ذاك ؛ ومع ذلك فإذا وجدت المقيدة بين برداهات هذا التون ، فذلك لأن ليست لها به علاقة خاصة . ويتعرف عليها المرء بسهولة عند تكوين لحن . وانتبه لهذا جيدا ، فهذه نقطة دقيقة » .

« وفي الواقع ، فعندما يؤلف دارس لحننا ينبغي أن توجد به أنصاف برده كما في مقامات الرمل ، والرهاوي ، والركبي ، والحجاز^(٧) والعشاق^(٨) ، ومقامات أخرى

(١) الموصول آلة موسيقية فارسية مجهولة لنا .

(٢) الأنغام .

(٣) مقيدة أى مربوطة .

(٤) مطلقة بمعنى حرة .

(٥) يطلق اسم فروع الشجرة على الأنغام المتفرعة بشكل منهجي عن الجذور ، والفروع هي النغمات التي تكون الفاصلة الثلاثية الغالبة فوق وتحت النغمة الجذرية .

(٦) يتعلق الأمر هنا بالفرق الذي يميز أنصاف التون الطبيعية عن أنصاف التون العارضة .

(٧) حجاز ، وتعني هذه الكلمة الآتي من بلاد الحجاز ، ويلفظونها في العربية حجاز .

(٨) عُشاق ، وهي تعني العاشق الوطاني ، ولعله قد سمي بهذا الاسم لأن نغمته توحى

بالحب ، ومع ذلك فيزعم بعض المؤلفين أنه يوحى بالشجاعة والفضيلة ..

شبيهة ، وهي كثيرة العدد ، تبعاً لترتيب درجاتها أو انتقالاتها الطبيعية ، وإذا ما عرف ما ينبغى عليه أن يأخذ نفسه به لكي يصعد أو يهبط إلى أنصاف البرداه ، فإنه سيتمكن من تكوين عدد كبير من الألحان بإذن الله »

« واعلم كذلك أن نصف البرداه الذى انتبهنا من الحديث عنه هو نصف تون ، وأنه يوجد تون كامل^(١) من نصف برداه لنصف برداه آخر ، وأنه يوجد تون ثان بين النصف تون الثانى والنصف تون الثالث ، وهكذا دواليك حتى التون الذى ينتج التساوق النغمى مع التون الأول^(٢) ، وهذا مما يصعب تنفيذه بالصوت البشرى . ومع ذلك فسوف يتعرف المرء على صحة ما ذهبنا إليه ، إذا ما لجأ إلى آتة الموسيقى ، ذلك أن الانسان يستطيع ، على هذه الآلة ، وبين نغمتين دياتونيتين ، أن يحصل على نغمتين أو ثلاث نغمات أخرى ، مختلفة لكنها متنافرة . فنفهم ذلك جيداً تكن على الطريق الصحيح . »

وبعد أن يتحدث على هذا النحو عن طبيعة الأنغام ، وعن الانتقالات (الدرجات) ، والأبعاد (الفواصل) ، وبعد أن عرفنا ماهية النغمات الجذرية والنغمات المشتقة ، وأنصاف التونات الطبيعية ، وأنصاف التونات العارضة وأخيراً ، بعد أن بيين إستخدام كل هذه الأشياء ، ينتقل المؤلف إلى الفصل الثالث ، الذى يعالج فيه أسماء الجذور الأربعة الأولية ، والطريقة التى تتحول بها أو تندمج بها ، أحدها فى الآخر . وعن تكوين اشتقاقات المقامات^(٣) والشعب^(٤)

(١) عندما يرد التعبير على هذا النحو فإن المعنى لا يبدو واضحاً . ولعل من الواجب أن يقال : إن نصف برداه حين يضاف إلى نصف البرداه التالية فإنهما يكونان معا نغمة كاملة ثم إن النصف الثانى حين يضاف إلى نصف البرداه الثالث فإنهما معا كذلك يكونان نغمة كاملة أخرى .

(٢) النص فى العربية هو : إلى جوابها ؛ ولكن الأقل من ذلك ، غموضاً فى لغتنا الموسيقية هو أن نقول حتى النغمة التى تحدث تساوقاً نغمياً مع النغمة الأولى .

(٣) مقامات والمفرد مقام ومعناه الموضع أو المكان أو الدرجة .

(٤) شعب والمفرد شعبة بمعنى غصن ؛ وعلى هذا النحو تسمى النغمات المشتقة عن الفروع أو الاشتقاقات الأولى ، فى النظام الموسيقى العربى ؛ وهكذا تشتق الشعب عن الفروع ، كما تشتق الفروع عن الجذور .

والأوازات^(١) ، وعن علاقاتها بعلامات البروج الاثنتي عشرة ، وبالعناصر الأربعة ، والأمزجة الأربعة ، وأخيرا بتكوين الشجرة الموسيقية . وهذا الفصل يتكون من جزئين ويستحق بدوره أن نعرضه .

القسم الأول — عن الجذور الأربعة وعن اشتقاقات كل منها ، وعن علاقاتها بعلامات البروج وبالعناصر وبالأمزجة

« تأتي الجذور الأربعة مكونة بطريقة تماثل تكوين العناصر الأربعة ، أصل أو مبدأ كل شيء ، وأول هذه العناصر وهو النار ساخن وجاف : وهو ينتقل من هذه الحالة إلى حالة الهواء وهو حار رطب ، وينتقل هذا بدوره إلى حالة الماء مبدأ البرودة والرطوبة ، ويتحول هذا أخيرا إلى حالة التراب^(٢) مبدأ البرودة والجفاف .

« تلکم هي تحولات العناصر الأربعة . أما تحولات الجذور فهي على النحو بشكل مطلق . أما أولها وهو الذي لم يشتق عن غيره فهو الرست ، ومنه يتفرع العراق^(٣) ، وعنه يتفرع الزير فكنند^(٤) ، ومن الأخير يتفرع الأصفهان^(٥) .

وهذه النغمات الأربع^(٦) هي جذور أو قواعد الأنغام أو المقامات جميعا ، وعن هذه الجذور تولد الفروع الثانية : فرعان عن كل جذر أو قاعدة ؛ وقد نتج هذا العدد الكبير من المقامات ، واشتقاقاتها بعضها عن البعض الآخر ، مع تنوع

(١) أوازات والمفرد أواز بمعنى نغمة أو تون .

(٢) الكلمة العربية تراب وهي تدل على تربة غير متاسكة ، أو غبار .

(٣) وقد أطلق هذا الاسم على هذا المقام لأنه ابتكر فيما يقال في بلاد العراق .

(٤) زيرفكنند ، كلمة فارسية .

(٥) أصفهان ، ويلفظها المصريون وإصفهان ، أما الأوربيون فيلفظونها إسبهان ، وهو

اسم عاصمة فارس ، كما أنه هو المكان الذي يزعم أنه قد اخترع فيه هذا المقام . وفي بعض المخطوطات نجد أن نغمة الأصفهان تسبق نغمة الزيرفكنند ، فهل كان هذا الاختلاف قائما في أذهان المؤلفين أم أنه خطأ من جانب النساخ ؛ لكن هذا أمر لم يتيسر لنا بعد أن نكتشفه .

(٦) كلمة ton (نغمة) هنا مستخدمة بمعنى نغمة الأساس ، كما نفعل

أحيانا .

أصنافها ، من تطور أو امتداد الفواصل التي تحدثنا من قبل عنها ، ومن قابلية بعضها أن يندمج مع غيره ، إذ ينتج بالضرورة عن كل ذلك عدد كبير من النغمات ، ومع ذلك فهناك نغمات من بينها تعد ناشرا ، وأخرى هي نغمات متوافقة ؛ وانتبه لهذا ، ذلك أن الأمر يتعلق بالطريقة التي تشتق بها المقامات من الجذور : فمن الرست يشتق الزنكلا والعشاق^(١) ، ومن العراق : الحجاز وأبو سليك ، ومن الزيرفكند الرهاوى والبزرك^(٢) ، ومن الاصفهان : الحسينى والنوى^(٣) .

« وعلى هذا الأساس ، وبحكم هذه القاعدة ، نجد لدينا اثني عشر نغما أو تونا نسميها مقامات ، هي بدورها جذور لمقامات أخرى . ومع ذلك فلهذه المقامات الاثني عشر الأولية ، بحكم أصلها ، علاقة أكيدة بعلامات البروج الاثنتي عشرة » .

« فالرست والزنكلاه والعشاق ذات مزاج حار وجاف ، فهي تتجاوب مع عنصر النار ومع المزاج الصفراوى ، وبصفة خاصة فإن الرست يتفق مع برج الحمل والزنكلاه مع برج الأسد والعشاق مع برج القوس . أما العراق والحجاز والبوسليك فلهم مزاج حار ورطب ، فهي تتجاوب مع عنصر الهواء ومع المزاج الدموى ، ويتفق العراق مع برج الجوزاء والحجاز مع الميزان ، والأبوسيليك مع الدلو ؛ أما الزيرفكند والرهاوى والبزرك فلهم مزاج بارد ورطب ، فهي تتفق مع عنصر الماء ومع المزاج البلغمى ، ويتجاوب الزيرفكند مع برج السرطان ، والرهاوى مع برج العقرب ، والبزرك مع برج الحوت أما الاصفهان والحسينى والنوى فلهم مزاج بارد وجاف ، فهي إذن تتفق مع عنصر التراب ، ومزاجها سوداوى ، ويتجاوب الاصفهان مع برج الثور والحسينى مع برج العذراء والنوى مع برج الجدى »

(١) سبق لنا أن لاحظنا أن كلمة عُشاق تعنى المحب الوهان ، وأن هذا المقام فى رأى بعض المؤلفين يوحى بالشجاعة والفضيلة . أما الزنكلا الذى يتفرع فى الوقت نفسه عن نفس الجذر فله فى رأى هؤلاء المؤلفين أنفسهم طابع شديد التعارض ، فهو يوحى — عندهم — بالحزن والأسى والشجن . فكيف يمكن أن تخرج من جذر واحد أشياء من طبيعة مختلفة ؟ أما كلمة زنكلا نفسها فتعنى الرنة أو الرنين .

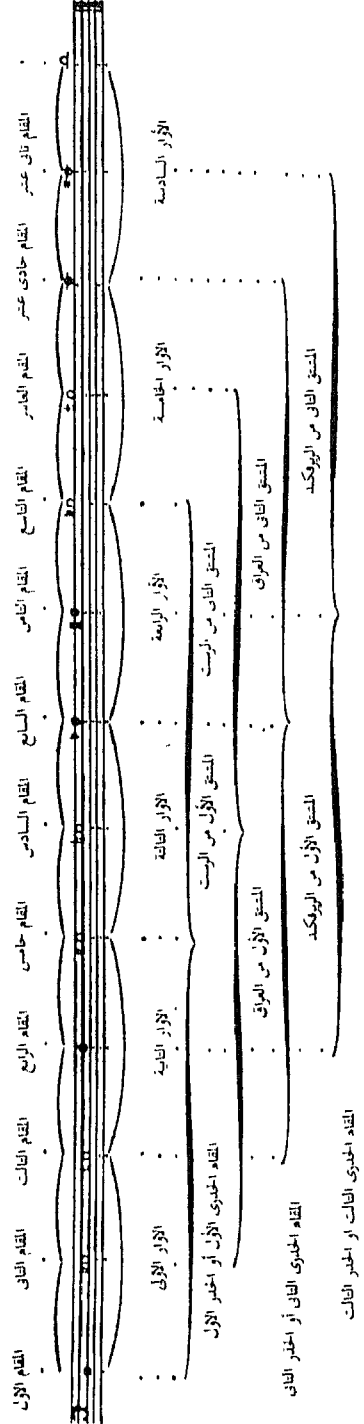
(٢) بزرك ومعناها كبير ، وهى كلمة فارسية .

(٣) نوى ومعناها جديد ، وهى كذلك كلمة فارسية .

ومن الواضح أنه توجد هنا أخطاء كثيرة وفاحشة ارتكبت بفعل إهمال أو جهل الناسخ العربى ، ذلك أن المقامات هنا لا تتع ، كما كان ينبغي لها أن تفعل ، ترتيب علامات البروج ، ومع ذلك ، فحتى نجنب القارىء مشقة تقويم هذه الأخطاء بنفسه ، وهو الأمر الذى يمكن أن يتم برغم ذلك عقليا ، فإننا سنقدم لوحة صغيرة للجدول مقسما إلى إثني عشر نصف تون مع اشتقاقها عن الإثني عشر مقاما الرئيسية ، ومع ارتباطها بالعناصر الأربعة وبالبروج .. الخ . وكذلك الأوازات الست التى تتكون من كل زوج من أنصاف التونات هذه ، متطابقين فى ذلك مع منهج ونظام المؤلف . ونحن فى هذا لم نهمل سوى التماثلات الأخرى ، التى تتناول التفاصيل الرهيفة (والتى لاضرورة لها) أو العلاقات الخرافية والمتوهمة ، التى أقامها المؤلف بين الأنغام (المقامات) والكواكب وأيام الأسبوع ولياليه .

Exemple des douze Maqâmât et des six Aouâz, de leurs Dérivations et de leurs Rapporis.

BILIER.	TAUREAU.	GÉMEAUX.	ÉCUEVILLE.	LION.	VIERGE.	BALANCE.	SCORPION.	SAGITTAIRE.	CAPRICORNE.	VERSEAU.	POISSONS.
Bile.	Sang.	Fléme.	Humectivoire.	Bile.	Sang.	Fléme.	Humectivoire.	Bile.	Sang.	Fléme.	Humectivoire.
Feu.	Air.	Eau.	Terre.	Feu.	Air.	Eau.	Terre.	Feu.	Air.	Eau.	Terre.
Chaud et sec.	Chaud et humide.	Humide et froid.	Froid et sec.	Chaud et sec.	Chaud et humide.	Humide et froid.	Froid et sec.	Chaud et humide.	Chaud et humide.	Humide et froid.	Froid et sec.
MAIT.	E'ÂAQ.	ZYMFREYD.	ISFAHÂN.	ZENELÂ.	HOZÂZ.	BAHAÛT.	HOSETTY.	O'CHAQ.	MOUSETTE.	BOUZOUFFK.	MAÛVA.
.
.
.
.
.
.



المستق الثاني من الأصفهان

المستق الأول من الأصفهان

المقام الحيدري الرابع أو الحيدري الرابع

المقام الحيدري الثالث أو الحيدري الثالث

المقام الحيدري الثاني أو الحيدري الثاني

المقام الحيدري الأول أو الحيدري الأول

الأز الأول

الأز الثانية

الأز الثالثة

الأز الرابعة

الأز الخامسة

الأز السادسة

مثال عن المقامات الاثني عشر ، ومن
الأوزات الست ، وعن اشتقاقاتها ، وعن
علاقاتها

الحوت	الدنو	الحدى	القوس	العقرب	الميزان	العدراء	الأسد	السرطان	الجوزاء	الثور	الحمل
سوداوى	بلغمى	دموى	صمراوى	سوداوى	بلغمى	دموى	صمراوى	سوداوى	بلغمى	دموى	صمراوى
التراب	الماء	الهواء	النار	التراب	الماء	الهواء	النار	التراب	الماء	الهواء	النار
نارد	رطب	حار	حار	نارد	رطب	حار	حار	نارد	رطب	حار	حار
حوائف	وحناف	ونارد	ورطب	وحناف	وحناف	ونارد	ورطب	وحناف	وحناف	ونارد	ورطب
الربست	بوى	برزك	أبو سيليك	نخشاقي	حسيبي	رهاوى	حجار	رنكلا	إصمهان	ربرفكند	عراق

«وحين نقول إن طابع الرست حار وجاف فإننا لانزعم أن الصفات الأخرى لا توجد فيه كلية ؛ ولكننا نريد أن يفهم من قولنا هذا ، أن ماهو فيه أوضح من غيره . سواء في جوهره أو في تأثيره ، هو الحرارة والجفاف »

« وينبغي قول الشيء نفسه بخصوص الأمزجة الأربعة ، فهناك من بينها ما يتفق مع عنصرين ، ومن بينها أمزجة تتفق مع عناصر ثلاثة ، وأخرى في النهاية توحد فيما بين هذه العناصر الأربعة . وهذا أمر بالغ الاتساع ويشتمل على علم عميق » .

«ولكى نعود إلى الموضوع الذى نعالجه فإننا نقول إنه من بداية كل واحد من الاثنى عشر مقاما ، ومن نهايته ، تتكون نغمتان أخريان ليستا ، لا هذه ولا تلك ، هى المقام الأول (الأصلي) ، وهو الأمر الذى يتم لأن أنغام الفواصل تتصل وتختلط ، بعضها مع بعضها الآخر ، كما ألحنا إلى ذلك من طرف خفى من قبل ، فقد قارنا المقامات أو الأنغام بالشعبتين اللتين تتفرعان عن غصن شجرة ما ، ورأينا كيف تتكون ، بهذه الطريقة ، من خليط هذه المقامات ، ست درجات أخرى تسمى أوازات ، ومن خليط كل زوج من المقامات تشتق أو تتفرع أواز واحدة^(١) »

« فإذا ما أبدى امرؤ اعتراضا ، وإذا ما سأل لماذا توجد أوازات ست وليس اثنتى عشرة ، أو لماذا لا يكون العدد الذى ينتج عن ذلك سبعا ، فلأولئك الذين يجعلون الأمر على هذا النحو ، سوف نجيب على ذلك ، بأننا بعد أتمنا حديثنا عن تكون الاثنى عشر مقاما ، قد قلنا من قبل إنه تتفرع كذلك شعبتان عن كل مقام على النحو الذى عرضناه ، وكل هذا يقلل من كثافة الدرجات أو الانتقالات ، بحيث لم يعد فى مقدورها أن تنتج أكثر من ست أوازات عن المقامين ، كما يعترف بذلك كل أساتذة الفن الذين يستطيع المرء أن يعتمد على رأيهم »

الفصل الثانى : عن الشعب وعن الأوازات المتفرعة عن المقامات ، وعن أسمائها ، طبقا للبحث فى وضع الشجرة التى تشكل موضوع هذا الكتاب

« قد منا من قبل أسماء الجذور الأربعة ، ووضحنا الطريقة التى يتكون بها هذا وذاك من الجذور ، وعلاقتها بعلاقات البروج ، وبالعناصر الأربعة ، وبالأمزجة الأربعة ،

(١) انظر الجدول السابق .

وبالأيام ، والليالي .. الخ وحددنا الفروع التي تخرج من كل جذر ، وأسماءها ، وقلنا كذلك إنه يصدر عن كل مقام شعبتان واحدة عند بدايته وأخرى عند نهايته ، وأنه تنشأ بين كل زوج من المقامات إواز واحدة . وطبقا لهذه القاعدة توجد أربع وعشرون شعبة وست أوازات ، أقوم الآن بعرضها عليك واحدة بعد واحدة طبقا لترتيبها . وسأبدأ بالرست ، أول المقامات ، وشعبته هما : المربع والبنجكاه ؛ ثم نأتى إلى الزنكلا وشعبته الجاركااه و العزل ؛ أما العشاق فشعبته هما الزوالى والأواج ؛ كما أن شعبتى العراق هما القلوب والروى ؛ وشعبتا الحجاز السيكاه والحُصاد ؛ وللأبوسيليك العشيران ونوروز الصدى ؛ وللزيرفكند الركبى والرمل ؛ وللهاوى نوروز العرب ونوروز العجم ؛ وللبزرك النهفت والهمايون ؛ وللأصفهان النوروز والتشاورك ؛ وللنوى النوروز الناطق والمهاور ؛ وأخيرا فشعبتا الحسينى هما الدوكاه والمخير ، مما يشكل طبقا لقاعدة البيعى^(١) أربعاً وعشرين درجة (أو انتقاله) تتفرع عن المقامات .

« أما الأوازات الست المشتقة من المقامات فهى الكردانية والسلمك والمياه و الكوشت والنوروز والشهناز » ، وهى تتفرع كما يلى :

أولا : الكردانية عن الرست والعشاق ؛

ثانيا : والسلمك عن الزنكلا والاصفهان ؛

ثالثا : والمياه عن العراق والزيرفكند ؛

رابعا : والكوشت عن الحجاز والنوى ؛

خامسا : والنوروز عن الحسينى والبوسليك ؛

سادسا : والشهناز عن الرهاوى والبزرك .

(١) هكذا يسمون قاعدة الاشتقاقات .

وقد اشتقت هذه الأوزات على هذا النحو ، طبقا للمبادئ والأسس ؛ وكل ما لم يردّ هنا يمكن النظر إليه على أنه غير صحيح .

« لتعلم إذن أن الشجرة تضم كل هذه المقامات والشعب التي أطلعناك عليها ، ولكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأوزات . ولهذا السبب فقد تناولنا تكوينها بشكل منفصل بقصد أن نيسر دراستها ، وأن نجعل فهمها أكثر يسرا ، أو لكى نصل بالأحرى إلى غايتنا . لذلك فقد وضعنا نظام الشجرة تبعا للمنهج الطبيعي ، الذى للتأليف الهندى ، طبقا لما سبق أن ذكرناه ماسا بتكوين التونات أو المقامات » .

« ولقد جعلنا من الجذور الأربعة جذرا واحدا تصدر عنه كل الفروع ، ويستحق هذا الجذر أن يكون فى وضع رأسى^(١) ، وبعد ذلك قسمناه إلى أربعة أقسام عينت كل منها بصفة خاصة فى التكوين المبدئى للجذور الأربعة ، بواسطة دائرة كبيرة بالنسبة لدائرة هذا الجذر ، كما سبق أن علمناك » .

« وقد وضعنا أحدهما على يمين الجذر وهو الزنكلا ، والأخر على اليسار وهو العشاق ، وينشأ كل منهما من الموضع نفسه الذى تخرج منه برداه جذر الرست ، وبعد ذلك وزعنا بقية الفروع الأربعة التى عرضناها من قبل غير هذه الجذور الأربعة » .

« وقد ولدنا شعبتى الرست وهما المبرقع والبنجكاه ؛ أما المبرقع فنتجه شعبته إلى أسفل فى حين تتجه شعبة البنجكاه إلى أعلا ؛ أما الزنكلا فإن الجاركا هو جذره (شعبته) السفلى ، أما شعبته العلوية فهى العزل . وقد هيأنا الشعبة العلوية بحيث تبدأ من نفس جذع الفرع الذى نشأت هى عنه ، والذى يتجه إلى أسفل . وقد لاحظنا الموضع نفسه بخصوص كل مقام فيما عدا وضع الجذور الأربعة ، ذلك أن شعبتى كل جذر من هذه الجذور تتجهان ، متشعبتين ومتباعذتين ، نحو الأسفل ، كما أن كلا منها تواجه الأخرى ، ذلك أن ترتيب النظام الهندى وهيبته تفرضان عليه هذا الموضع » .

(١) لم نجد هذا الشكل قط مرسوما فى البحث العربى لأن المخطوطة لم تكن تامة ، ولأن نهايتها كانت ناقصة ، وإن يكن من المحتمل أن هذا الشكل كان ينبغى أن يوضع فى هذا الجزء الأخير ؛ وزيادة على ذلك فليس من العسير أن نتمثله طبقا للوصف الذى يقدمه عنه المؤلف .

« ومع ذلك فسوف نتعرف من الشعبتين اللتين تبدءان من الجذور على الشعبة الدنيا ، فهى التى توجد على يمين الجذر ، فى حين تكون الشعبة العليا عن يساره . فافهم ذلك جيدا » .

« وزيادة على ذلك فإن أى إنسان صاحب ذوق ، ليس فى حاجة كى نعلمه كيف يميز الشعبة العلوية عن الشعبة السفلية ، ومع ذلك فقد وضعنا إشارة لتمييزها فى الفرع ذاته ، قاصدين أن نسهل الأمور على المبتدئ ؛ فقد وضعنا عند طرف كل واحد من فروع الشجرة دائرة كبيرة ، بالمقارنة مع صغر عيون (دوائر) هذه الفروع ، وفى هذه الدوائر كتبنا اسم الشعبة العليا والشعبة السفلى ، وقد فعلنا الشيء نفسه بالنسبة للجذور كما سبق لنا القول » .

وقد لا نستطيع أن نتوسع أكثر من ذلك فى تقديم هذا البيان ، دون أن نغوص فى تفاصيل غامضة عن نظرية الموسيقى عند العرب ، وهى تفاصيل قد تتطلب تعليقات طويلة مثقلة بأدق التفاصيل حتى تبين . وهو أمر غير مناسب قط هنا . وأخيرا فإن ما إنتهينا من نقله إنما هو أكثر من كاف كى نتبين شكل النظام الموسيقى عند العرب .

المبحث السابع

عن مبادئ وقواعد التلحين أو التطريب في الموسيقى العربية

جعل العرب من طربهم مسألة أكثر صعوبة بكثير مما جاء عليه هذا الجانب من فن الموسيقى عند أى شعب من الشعوب على الإطلاق ، فمبادئ التطريب وقواعده معقدة ، حتى أنه لا يوجد قط متبحر يتجاسر على التباهى بأنه قد امتلكها بشكل تام .

وإذا ما صدقنا تاريخ هذه الشعوب ، فقد كان فن التلحين أو التطريب فيما مضى مصدرا لكثير من الأساليب أو الحيل للموسيقين الذين برعوا فيه ، حتى أنهم كانوا يستطيعون ، كيفما يخلو لهم ، التعبير عن كل المشاعر وكل العواطف وأن يوحوا بها بالتالى إلى كل من كانوا يستمعون إليهم ؛ بل أن التاريخ يذكر عددا كبيرا من الأمثلة على التأثير الرائع الذى كان يحدثه أولئك الموسيقيون ، الذين كانوا يعيشون في العصور التى ازدهرت فيها الموسيقى في بلاد العرب وفارس ؛ ولهذا السبب ، كان ينظر إلى هؤلاء الموسيقيين باعتبارهم علماء من الطبقة الأولى يستحقون عظيم التقدير .

أما المنهج الذى يتبعه العرب في تعليم فن التلحين أو التطريب فليس بأفضل من المنهج الذى تبناه في شرحهم لنظامهم الموسيقى : فأسلوب لغتهم المعبر عن أمور هذا الفن ، والمجازى في جزء منه ، البسيط في الجزء الآخر يعوق كثيرا في جلو الأفكار التى تغرق عادة ، فضلا عن ذلك ، في خضم محيط من كلمات لا تضيف أى معنى ، ولا تتيح على الدوام فرصة لاختيار الأفكار التى يسعى المرء لاقتباسها أو استخلاصها .

وهنا ، فإننا سندير الحديث ، مرة أخرى ، على لسان ذلك المؤلف المجهول الذى أشرنا إليه في المبحث السابق ، وإليكم كيف يشرح لنا أفكاره في بحثه عن الموسيقى ، الفصل الرابع ، وعنوانه : طريقة استخراج الجذور الأربعة من مخارج

البرداهات ؛ عن جذور الشجرة عند الممارسة وعن فروع هذه الجذور وعن المبدلات (*)
وينقسم هذا الفصل إلى قسمين يحتويان على الاختبارات أو التجارب .
« وهذه المناسبة نقول للدارسين إن عليهم أن يعرفوا أننا عرضنا فيما سبق كل
ما يتصل بعلم الأنغام » .

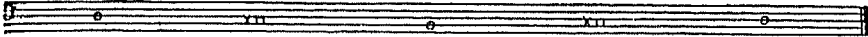
القسم الأول — طريقة إستخراج الجذور الأربعة من مخارج البرداهات ومن عيون جذر الشجرة عند الممارسة .

« سنقوم في البداية بمعالجة مقام الرست وتكوينه »

« فهو يبدأ برده جذر الرست^(١) وينزل إلى برده أسفل المقلوب^(٢) وبعد
ذلك إلى برده أسفل الحسيني^(٣) ثم يصعد إلى أسفل المقلوب^(٤) وبعد ذلك إلى برده
جذر الرست^(٥) حيث يتوقف » .

مثال على تكوين مقام الرست

برده من جذر الرست	برده من أسفل المقلوب	برده من أسفل الحسيني	برده من أسفل المقلوب	برده من جذر الرست
----------------------	-------------------------	-------------------------	-------------------------	----------------------



١	٢	٣	٢	١
برده مطلقه	برده مطلقه	برده مطلقه	برده مطلقه	برده مطلقه

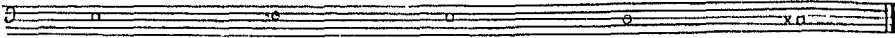
[هذا التدوين وإعتبار الراس يعادل (صول) كان يعمل به حتى انعقاد مؤتمر
الموسيقى العربية الدولي الأول عام ١٩٣٢ م . بالقاهرة . ثم أصبح الراس يعادل (دو)]

- (*) المبدلات ، علامة موسيقية تستخدم للدلالة على تغيير في النغمة .
(١) انظر ما سبق ، مثال على الجذور السبعة ، برده الرست أو البرده الأولى .
(٢) انظر ما سبق ، مثال للجذور التحتية (أسفل الجذر) ، البرده أسفل المقلوب .
(٣) انظر في المثال السابق نفسه ، البرده أسفل الحسيني .
(٤) المثال السابق نفسه .
(٥) انظر مثال الجذور السبعة السابق الإشارة إليه .

«وطبقا لهذه القاعدة فإن نغمة الرست^(١) تتكون من ثلاث برداهات مطلقة دون وجود لبرده مقيده^(٢) ، فهو إذن يتكون من خمس نغمات^(٣) »
 أما عن مقام العراق فالإيكم ما يتصل بأمر تكوينه : فهو يبدأ ببرده من جذر الدوكاه^(٤) ويصعد إلى برده من السيكا^(٥) ، ثم ينزل مرة أخرى إلى برداه من الدوكاه^(٦) لينزل أكثر من ذلك إلى برده من الرست^(٧) وبعد ذلك يواصل نزوله إلى برده أسفل المقلوب^(٨) ، حيث يتوقف .

مثال على تكوين مقام العراق

برده من جذر	برده من جذر	برده من جذر	برده من جذر	برده من جذر
الدوكاه	السيكا	الدوكاه	الرست	المقلوب



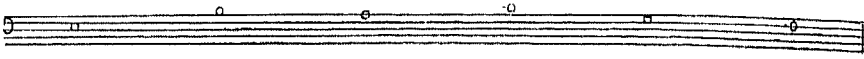
1	2	1	3	4
برده مطلقه	برده مطلقه	برده مطلقه	برده مطلقه	برده مطلقه

- (١) كلمة نغمة تعنى عموما كل رنة لحنية ؛ وهى مستخدمة هنا بمعنى التطريب أو اللحن ؛ وهكذا فإن عبارة نغمة الرست هى الشئ نفسه الذى تعنيه عبارة لحن أو مقام الرست .
- (٢) انظر مثال الجذور السفلية (أسفل أو تحت الجذور) .
- (٣) ينبغى مما قيل هنا أن نرى أن كلمة نغمة قد جاءت مرادفة لكلمة تون أى مقام : أولا : بمعنى المقام أو اللحن وقد استخدمناها من قبل بهذا المعنى .
ثانيا : تعنى نغمة لحنية وهنا نجد المعنى أو التفسير الذى ينبغى أن يكون لها الآن .
- (٤) انظر من جذور السبعة ، جذر الدوكاه .
- (٥) انظر المتسلسل نفسه .
- (٦) انظر المثال السابق نفسه .
- (٧) انظر المثال السابق نفسه .
- (٨) انظر مثال الجذور السفلية ، البردهات أسفل الجذور .

وهكذا يتكون مقام العراق من أربع بورداهات مطلقة وخمس نغمات.

ويبدأ الزيرفكند ببداه من جذر الدوكاه^(١)، ويصعد قفزة واحدة إلى بداه من جذر الحسيني^(٢) ثم يتحطى كل البرداهات الوسيطة في هذه الفاصلة ليهبط إلى جذر البنجكاه^(٣)، ويصعد بعد ذلك إلى نصف بداه من الحسيني^(٤)، ومنه يهبط إلى بداه من الجارگاه^(٥)، ثم من ذلك أخيرا إلى السيگاه^(٦) حيث يتوقف.

مثال لتكوين من مقام الزيرفكند

بداه	بداه	نصف بداه	بداه من جذر	بداه من جذر	بداه من جذر
سيگاه	جارگاه	حسيني	البنجكاه	الحسيني	الدوكاه
					
بداه مطلقة	بداه مطلقة	بداه مقيدة	بداه مطلقة	بداه مطلقة	بداه مطلقة

(١) انظر مثال الجذور السبعة .

(٢) انظر المثال السابق .

(٣) انظر المثال السابق .

(٤) نصف البدهه هي ، كما سبق أن شرحنا من قبل ، التي تقع بين براده ما والتي تليها ، أي هي النغمة الوسيطة بين هاتين النغمتين ؛ وبمعنى آخر ، فحيث أن الحسيني هو الـ سي الطبيعية وأن النغمة التالية هي : أوت × فإن من الواضح أن يكون نصف الحسيني هو الأوت الـ الطبيعية .

(٥) انظر مثال الجذور السبعة .

(٦) انظر مثال الجذور السبعة .

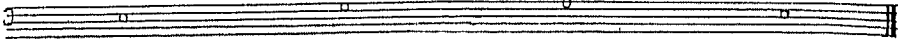
وطبقا لهذه القاعدة فإنه يتكون إذن من خمس بورداهات مطلقة ، ونصف برداه مقيدة » .

« أما عن مقام الإصْفهان . فالله سبحانه وتعالى أعلم » .

هكذا ينهى المؤلف بحثه فجأة ، أو على الأقل فهنا ينتهى كل ما فى حوزتنا من هذا البحث ، وثمة شواهد كثيرة على أنه كان يجهل مقام الإصْفهان ، وإن كنا سنستعيض عن ذلك بما يخبرنا به مؤلف آخر ، بسبب الأفكار العويصة التى يزخر بها مؤلفه . وإليكم بعض ما يقول بمناسبة حديثه عن مقام الأصفهان :

« وإذا أردت المبدأ الرابع : فاحمل البيت الثانى^(١) إلى البيت الرابع^(٢) ثم ارتفع بمقدار درجة ، فيسمى ذلك بالبيت الخامس^(٣) ، ثم ابدأ من البيت الخامس إلى البيت الثانى ، واعمل ذلك ، تحصل على مقام الأصفهان » .

مثال لتكوين من مقام الإصْفهان



البيت الثانى أو الدوكاه البيت الخامس أو النجكاه البيت الرابع أو المهزكاه البيت الثانى أو الدوكاه

ولا يتخيل أحد بطبيعة الحال أن الأعانى المؤلفة أو الملحنة على هذا المقام

(١) بيت أى منزل ؛ وهذه الكلمة مرادفة لكلمة مقام بمعنى مقر ، مكان ، درجة ، نغمة ، وهنا فإن نغمة الدوكاه هى البيت الثانى . انظر مثال الجذور السبعة ، ما جاء عن جذر الدوكاه ، وكذلك البيان الذى يسبق هذا المثال .

(٢) وهو الشئ نفسه الذى نراه بخصوص جذر الجركاه . انظر مثال الجذور السبعة .

(٣) وهو الشئ نفسه الذى نراه بخصوص جذر البنجكاه ، انظر البيان ؛ ومثال الجذور

السبعة .

أو ذاك ، تقتصر على مثل هذا العدد الصغير من الأنغام الذى سقناه في هذه الأمثلة ، إذ لا يمكن أن يحدث هذا في الواقع ، فهذه الأنغام - الأمثلة تشكل فقط النوتات المقامية ، أى تلك التى تشكل طابع المقام أكثر من غيرها . فحتى نحن ، في تراثنا الكنسية ، التى ترتبط قواعد التطريب فيها على نحو ما بقواعد الطرب العربى ، فإننا نتعرف بالمثل على كل مقام ، عن طريق نوع من التشكيلة الغنائية ، المؤلفة من نوتات (نغمات) متميزة ، تحمل طابع هذا المقام .

ويخصى العرب في موسيقاهم نحو مائة نغم أو مقام مختلف ، قد يكون بالامكان أن نقدم بيانا عنها على نحو ما قدمناه عن المقامات السابقة ، ومع ذلك فحيث أننا مضطرون لضغط مادتنا ، قاصدين أن نهىء مكانا للموضوعات الأخرى من بحثنا حول الموسيقى الشرقية ، فقد تحتم علينا أن نختار بين المقامات التى علينا أن نلزم الصمت عنها ، وبين تلك التى كان علينا أن نتناولها بالحديث . ولقد فضلنا ، كما كان علينا أن نفعل ، أن نقدم الأنغام الأربعة المبدئية والجذرية التى تعرضنا لها للتو .

ومع ذلك ، وحتى لا ندع الكثير للتمنى حول هذه النقطة ، وحتى نلقى نظرة سريعة على كل الينابيع ، وكذلك في نفس الوقت على كل صعوبات قواعد التطريب العربى ، فإننا سنقدم الدورات الرئيسية أو السلم النغمى لهذا الإطراب ، ثم سنعطى أمثلة على التتابع المتماثل لهذه الدورات ولتطورها المنهجى والهارمونى ، في تسلسل عملية التلحين ؛ وحيث أننا نسعى لمزيد من الإختصار ، فسوف نقدم نوته موسيقية لكل هذه الأشياء ؛ وحيث أننا كذلك سنستخدم علامات معينة خاصة ، غير مستخدمة قط ، للإشارة إلى فواصل في الموسيقى العربية ليست موجودة في موسيقانا ، فإننا سنتحدث في البداية عن أصل وابتكار واستخدام الاشارات التى يستخدمها الشرقيون لتدوين موسيقاهم ، وكذلك عن هذه الاشارات التى توضح عن طريقها الفواصل التى يستخدمونها في موسيقاهم ، والتى لم تدخل قط في ممارستنا الموسيقية .

المبحث الثامن

عن العلامات أو الاشارات أو نوتات الموسيقى المستخدمة عند العرب ،
والشرقيين بصفة عامة ، وعن الوسائل التي استخدمناها للتعبير عن
هذه الاشارات بالنوتات التي تستخدمها موسيقانا الأوربية

لم يكن الشرقيون منذ مائتي عام يعرفون قط الاشارات أو العلامات
لنوتين موسيقاهم أو في تدوين الموسيقى العربية . وقد كان ديمتريوس كانتيمير^(١)
Démétrius Cantemir هو الذى اخترع منذ مائة عام ونيف ، النوتات التي
يستخدمونها اليوم في بعض مناطق الشرق ، وبصفة خاصة في تركيا .

ومع ذلك فقد أكد منيسكى Meniski وكتاب آخرون ، على غير أساس
على الاطلاق ، أن العرب قد تبناوا ، من قبل ، استخدام هذه العلامات في ممارسة
موسيقاهم ، ولكنهم في الحقيقة لم يستخدموها قط ، ولقد أقنعنا أكثر رجالهم تبجرا
في العلم بأنهم لم يسمعوا بها على الاطلاق ، وفي واقع الأمر فإن بحوث الموسيقى
التي وضعها العرب لم تشر إليها ، في أية فترة ، على الاطلاق .

(١) يتسمى ديمتريوس كانتيمير إلى أسرة مرموقة من بلاد التتار ؛ وقد ولد في عام
١٦٧٣ ، وكان أبوه حاكما لمقاطعات ثلاث في مولدافيا ، وقد أرسل الأخير ابنه الأكبر إلى
القسطنطينية ليتعلم هناك . وقد بقى ديمتريوس كانتيمير في هذه المدينة نحو عشرين عاما .
وهناك عكف على دراسة اللغة التركية والموسيقى ، وأحرز في ذلك تقدما سريعا . وخلال
هذه المدة ابتكر النوتة الموسيقية التي أصبحت تستخدم منذ هذا الوقت في هذه البلاد وفي بلاد
أخرى كثيرة في الشرق . وليست هذه العلامات شيئا آخر سوى حروف الهجاء التركية ،
وهي على وجه التقريب نفس حروف الهجاء العربية . ولقد كانت القيمة العددية للأرقام هي
القاعدة التي اتبعها لايضاح الترتيب التعاقبي للنغمات ، في السلم الموسيقي ، مع الصعود في
درجات تبعد كل منها عن الأخرى لمسافة ثلث تون .

ومن بين المؤلفات المختلفة التي ألفها ديمتريوس كانتيمير نذكر كتابه عن الألحان طبقا
لقواعد الموسيقى التركية في مجلد واحد ، ومدخل إلى الموسيقى التركية .

ويرجح أن يكون السبب الذى أدى إلى حدوث هذا الخطأ وإلى أن يعطى لهذا الخطأ بعض مظهر من الحقيقة ، هو أن العلامات الموسيقية التى ابتكرها ديمتريوس كانتيمير ، كانت تتكون من حروف الهجاء العربية ، ومع ذلك فمن المعروف أن الحروف العربية كانت قد تُقبلت ، منذ قرون عدة ، فى كل لغات شعوب الشرق الذين خضعوا للعرب واعتنقوا الاسلام . أما ديمتريوس كانتيمير ، الذى تلقى علومه فى القسطنطينية والذى أتم فى هذه المدينة كل خطوات تقدمه وكل اكتشافاته فى الموسيقى ، فلم يفضل حروف الهجاء العربية فى تدوين الموسيقى إلا لأنها - هى كذلك - نفس حروف هجاء لغة البلد الذى كان يقيم فيه ، والذى وضع فيه مؤلفاته الموسيقية ، وهو بالتأكيد لم يشتط فى طموحه فيحلم بأن يتقبل العرب إشارات أو نوتته الموسيقية ، بله أن يتقبلها المصريون ، وهم أقل الشعوب جنوحا نحو التجديد ، والذين - من جهة أخرى - ينظرون إلى الموسيقى ، تلك التى يجرمها الدين ، باعتبارها فنا جديرا بالاحتقار .

ولهذا السبب فلن نتحدث هنا عن هذه العلامات أو الاشارات ، باعتبار أنها تنتمى إلى الموسيقى العربية ، وإنما لأنها - فقط - كانت ذات نفع لنا فى تحديد درجات السلم الموسيقى العربى بدقة ، وكذا الجدول الموسيقى لآلاتها ، ولأنها تؤكد صدق ما دلتنا عليه الملاحظة والتجربة حول هذا الموضوع .

إن كل إشارة تتكون من هذه الحروف تشير إلى درجة من السلم الموسيقى ، مقسمة إلى ثلاثة أنغام (نوتات) ، وحيث أن المجموعة الثمانية (الأوكتاف) تتكون من شئ أقل من ست نوتات ، وأن العرب لا يحسبون مقابل ثلث التون إلا واحدة من نصفى التون الدياتونى ، فإن المجموعة الثمانية (الأوكتاف) توجد عندهم منقسمة إلى سبعة عشر ثلث تون ، محصورة بين ثمانى عشرة درجة مختلفة ، تشير إلى كل واحدة منهن إشارة خاصة .

ولقد أرغمتنا غيبة الاشارات الدالة فى موسيقانا على فواصل مشابهة ، على استخدام إشارات جديدة ، وعلى أن نعطى للأشارات التى كانت معروفة قيمة مختلفة عن تلك التى لها فى الاستخدام العادى ، لذلك فقد استخدمنا العلامة \times أو نصف رافعة لأثلاث التونات الصاعدة ، والعلامة \surd أو نصف الخافضة ، لأثلاث

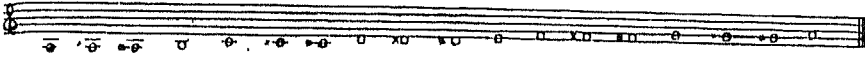
التونات الهابطة والعلوية \times لفاصلة متوسطة بين ثلث وثلثي التون في النغم (أو التون) الصاعد ، والرافعة \times لثلثي التون الصاعدين ، والخافضة b لثلثي التون الهابطين .

وقد أمكننا بهذه الوسيلة أن نتمثل بواسطة نوتاتنا ، ويقدر من الدقة يماثل ما حصل عليه ديمتريوس كانتيمير عن طريق الحروف ، كل درجات السلم الموسيقي (العري) منقسما إلى أثلاث تونات . وقد حصلنا - زيادة على ذلك ، على ميزة أن ندون النغمات نفسها بطريقتين ، وأن نتمكن على الدوام ، ودون أن يتحقق من جراء ذلك ضرر واحد ، من أن نحل طريقة محل الأخرى حين يكون ذلك مفيدا ، وإليكم كيف تحقق ذلك .

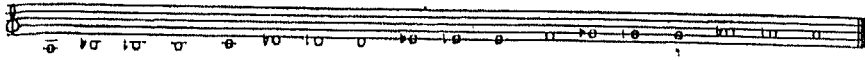
إذا افترضنا وجود نغمتين يفصل بينهما نغم فاصل أو مقام فاصل ، فإننا إذا رفعا النغمة الدنيا بمقدار ثلث التون ، أو إذا خفضنا النغمة العليا بمقدار ثلثي التون ، فمن الواضح أن هذا سوف يعطينا الدرجة أو الانتقال نفسها ، وعلى العكس من ذلك ، فإذا نحن خفضنا النغمة العليا بمقدار ثلث التون ، أو إذا رفعا النغمة الدنيا بمقدار ثلثي التون ، فإن من الواضح كذلك أننا بذلك نحصل على الانتقال أو الدرجة نفسها ، وبالتالي فإذا نحن رسمنا النغمة الدنيا بالعلوية \times التي تشير إلى ثلث التون الصاعد ، فسيكون الأمر مساويا لما نعمل إذا قد رسمنا النغمة العلوية بالعلوية (b) التي نعبر بها عن ثلثي التون الهابطين ، وبالمثل فإذا نحن دوننا النغمة العلوية بالعلوية (\times) التي تشير عندنا إلى ثلثي تون صاعدين ، فإنه ينتج الشيء نفسه لو أننا أشرنا إلى هذه النغمة العلوية بالإشارة (\surd) التي تشير إلى ثلث التون الهابط . وسوف تعفينا هذه الحيلة ، كما سنرى بعد ذلك ، من مضاعفة الاشارات ، مما يجعل طريقتنا في التدوين أكثر بساطة بكثير عما كانت ستغدو عليه بغير ذلك . وزيادة على ذلك فسيصبح هذا أكثر وضوحا عند التطبيق ، وحتى نتمكن من الحكم مقدما على ذلك فسنقدم السلم العري مدونا بهاتين الطريقتين ، مقابلين النغمات المدونة بالاشارات المختلفة ، المعبرة عن الدرجة أو الانتقال نفسها ، بعضها مع البعض الآخر كاتبين فوق كل نغمة ، الحرف العري الذي يشير إلى النغمة نفسها ، بالإضافة إلى الرقم العددي الذي يرتبط بها .

الاشارات أو العلامات ، مدونة بالحروف العربية ، وهي
التي تمثل الثمان عشرة نغمة مختلفة من السلم الموسيقي ،
المقسم إلى أثلاث تونات ، وكذلك الاشارات
والعلامات المقابلة بطرق مختلفة ، في الموسيقى الأوربية ،
لنفس الحروف ، ولنفس النغمات العربية

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
خ م ن و ه د ح ب ا ، ط ح ر و ه د ح ب ا



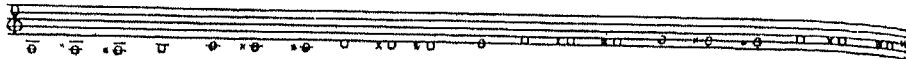
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
خ م ن و ه د ح ب ا ، ط ح ر و ه د ح ب ا



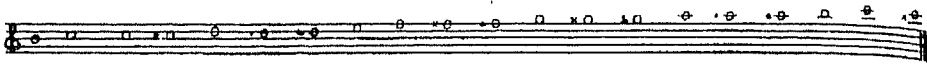
تلكم هي الطريقة التي دونت بها الثمان عشرة درجة من السلم الموسيقي العربي ،
المنقسم إلى أثلاث تونات ، ولقد دونت على هذا النحو كل نغمات السلم العام مع
الاشارة إلى كل نغمة - كما في المبحث السابق - بإشارة خاصة ، ويشتمل هذا الجدول
على أربعين نغمة تفصل كل منهما عن الأخرى بفاصلة من ثلث تون ، وسوف نقدمه
بالشكل نفسه الذي قدمنا به السلم الموسيقي ، مع تدوينه كذلك باتباع طريقتين
مختلفتين ، بنوتات أو إشارات موسيقانا الأوربية . وبمقدور القارئ أن يلجأ إليها بعد
ذلك إذا ما قابلته شيء يريد التحقق منه ، حيث أننا لن نشير ، في الأمثلة التي سنقدمها ،
إلى الاشارات العربية ، إلا عن طريق رقم يحدد ترتيبها في هذا الجدول .

تخطيط أو جدول عام بنغمات السلم الموسيقي العربي
مدونه بواسطة حروفهم و مترجمة إلى نوتات الموسيقى الأوربية

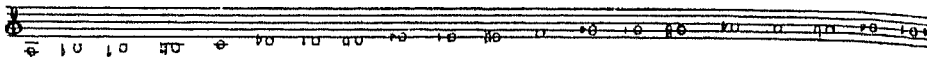
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
ك ط خ م ن و ه د ح ب ا ، ط ح ر و ه د ح ب ا



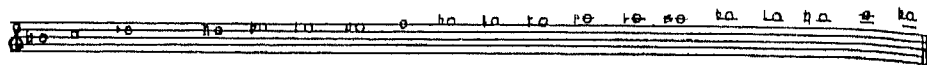
21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
م ل ط ل ح ل ر ل و له ل د ل ح ل ب ل ل ل ك ط ح ح ر ك و ك د ك ك ب ك ا



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
ك ط ح ح ر ن و ن د ك ب م ا ط ح ر و د ح ب ا



21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
م ل ط ل ح ل ر ل و له ل د ل ح ل ب ل ل ل ك ط ح ح ر ك و ك د ك ك ب ك ا



المبحث التاسع

عن الدورات ، عن سلام الأنغام أو المقامات في الموسيقى العربية

ليست أعلى أو أدنى انتقالاً أو درجة ، من درجات الصعود أو درجات الهبوط لأول نغمة في السلم النغمي أو في قرار مقام ما ، وبصفة عامة ، هي التي تحدد الفروق بين المقامات النغمية عند العرب ، ولكنه الترتيب أو النظام الذي تتبعه الفواصل فيما بينها ، هو الذي يحقق بصفة أساسية هذا الغرض . وهكذا ، فمهما يكن حظ المقام الموسيقى الذي نؤديه من الارتفاع أو الانخفاض ، فمن المفترض أنه يظل في الحالين نفس المقام ، ما لم يحدث تغيير في ترتيب الفواصل الواقعة بين النغمات .

وفي الوقت نفسه ، فإن المقامات تتنوع لتشكّل عدداً هائلاً ، فبخلاف هذه المقامات المتداخلة ، فإن بالإمكان كذلك تكوين عدد كبير من مقامات آخر ، وذلك عن طريق تكوين الفواصل المختلفة في السلم النغمي بشكل مختلف ، أو حتى بالاكْتفاء بإضافة نغمة وسيطة إلى هذه النغمات من سلم آخر .

ولسوف تجعلنا الأمثلة الآتية ، ندرك بشكل أفضل ، عن أي شيء كنا سنقوله شرحاً لذلك .

مقام عشاق	الدورة الأولى	الدورة الثانية
آ د ح ر ب ع	آ د ح ر ب ع	آ د ح ر ب ع
الدورة الثالثة	4' Circulation.	
آ د ح ر ب ع	آ د ح ر ب ع	آ د ح ر ب ع

الدورة الخامسة

الدورة السادسة

خ هـ ب ، ح ر د آ خ هـ ب ، ح ر د آ

الدورة السابعة

الدورة الثامنة

خ هـ ب ، ح ر د آ خ هـ ب ، ح ر د آ

الدورة التاسعة

الدورة العاشرة

خ هـ ب ، ح ر د آ خ هـ ب ، ح ر د آ

الدورة الحادية عشرة

الدورة الثانية عشرة

خ هـ ب ، ح ر د آ خ هـ ب ، ح ر د آ

الدورة الثالثة عشرة

الدورة الرابعة عشرة

خ هـ ب ، ح ر د آ خ هـ ب ، ح ر د آ

الدورة الخامسة عشرة

الدورة السادسة عشرة

خ هـ ب ، ح ر د آ خ هـ ب ، ح ر د آ

الدورة السابعة عشرة

الدورة الثامنة عشرة

خ هـ ب ، ح ر د آ خ هـ ب ، ح ر د آ

الدورة التاسعة عشر

الدورة العشرون

خ م نه ك ما ح ه د آ خ نه د ب ح ه د آ

الدورة الحادية والعشرون

الدورة الثانية والعشرون

خ نو د ما ح ه د آ خ م نه ك ما ح ه د آ

الدورة الثالثة والعشرون

الدورة الرابعة والعشرون

خ نو ك ما ح ه د آ خ نو ك ب ح ه د آ

الدورة الخامسة والعشرون

الدورة السادسة والعشرون

خ نه د ب ما ح ه د آ خ نه د ب ما ح ه د آ

مقام أمر سليلك

الدورة السابعة والعشرون

الدورة الثامنة والعشرون

خ نه ك ما ح ه د آ خ نه د ب ط ح ه د آ

الدورة التاسعة والعشرون

الدورة الثلاثون

خ نه د ب ح ه د آ خ نه د ب ح ه د آ

الدورة الحادية والثلاثون

الدورة الثانية والثلاثون

خ نه ك ما ح ه د آ خ نه د ب ح ه د آ

الدورة الثالثة والثلاثون

الدورة الرابعة والثلاثون

خ نوبدا ، ح هب آ خ نر نه ك ، ح هب آ

الدورة الخامسة والثلاثون

الدورة السادسة والثلاثون

خ نوبك با ، ح هب آ خ نوبك ب ، ح هب آ

الدورة السابعة والثلاثون

الدورة الثامنة والثلاثون

خ نوب ما ح و د آ خ نه دب ما ح و د آ

الدورة التاسعة والثلاثون

الدورة الأربعون

خ نه دب ك ما ح و د آ خ نه دب ط ح و د آ

الدورة الحادية والأربعون

الدورة الثانية والأربعون

مقام زكلا

خ نه ك ، ح و د آ خ نه دب ، ح و د آ

الدورة الثالثة والأربعون

الدورة الرابعة والأربعون

مقام إصفهان

خ نر نه ك ما ح و د آ خ نه دب ، ح و د آ

الدورة السادسة والأربعون

مقام كردانية

لي رأى البعض الدورة الخامسة والأربعون

خ نوبدا ، ح و د آ خ نر نه ك ، ح و د آ

E. M.

○○○○

الدورة السابعة والأربعون

الدورة الثامنة والأربعون

خ نوك ما ح و د آ خ نوك ما ح و د آ

الدورة التاسعة والأربعون

الدورة الخمسون

خ نه سد ما ح ه د آ خ نه سد ما ح ه د آ

الدورة الحادية والخمسون

مقام بحر

الدورة الثانية والخمسون

خ نه سد ما ح ط ه د آ خ نه سد ما ح ه د آ

الدورة الثالثة والخمسون

مقام حجار

الدورة الرابعة والخمسون

مقام حسي

خ نه سد ما ح ه د آ خ نه سد ما ح ه د آ

الدورة الخامسة والخمسون

الدورة السادسة والخمسون

خ نه سد ما ح ه د آ خ نه سد ما ح ه د آ

الدورة السابعة والخمسون

الدورة الثامنة والخمسون

خ نود ما ح ه د آ خ نود ما ح ه د آ

مقام ريفكند

الدورة التاسعة والخمسون

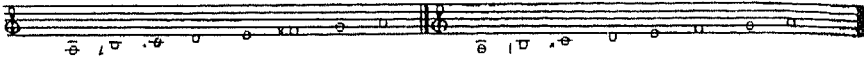
الدورة الستون

خ نوك ما ح ه د آ خ نوك ما ح ه د آ

الدورة الحادية والستون

الدورة الثانية والستون

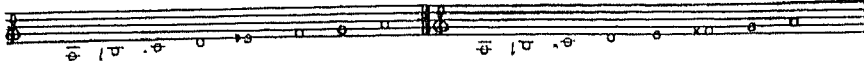
خ ده ب ما ح و ح آ خ ده ب ما ح و ح آ



و رأى المعص الدورة الرابعة والستون مقام حجار

الدورة الثالثة والستون

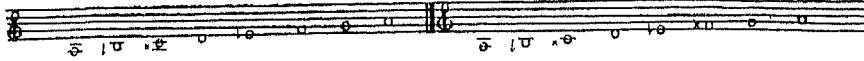
خ ده ب ما ح و ح آ خ ده ب ط ح و ح آ



و رأى آخرين الدورة السادسة والستون مقام حجاز

الدورة الخامسة والستون مقام رهاوى

خ ده ب ك ح و ح آ خ ده ب ك ح و ح آ



الدورة السابعة والستون

خ مر نه ك ما ح و ح آ خ نه ب ب ح و ح آ



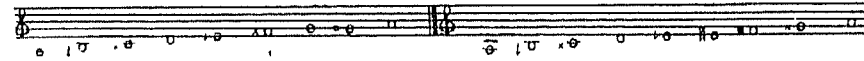
الدورة الثمانون

مقام بُرُوك

الدورة التاسعة والستون

مقام عراق

خ نو د نا ح و ح آ خ مر نه ك ح و ح آ

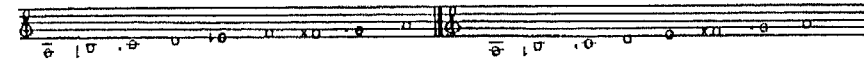


الدورة الثانية والستون

الدورة الحادية والستون

مقام كوشت

خ نو ك ما ح و ح آ خ نو ك ب ح و ح آ



الدورة الثالثة والسبعون

الدورة الرابعة والسبعون

خ هـ ب با ح ر هـ آ

Musical notation for the 73rd and 74th cycles, first row. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures, each containing a sequence of notes corresponding to the Arabic letters above. The first measure is for the 73rd cycle and the second for the 74th cycle.

الدورة الخامسة والسبعون

الدورة السادسة والسبعون

خ هـ ب با ح ر هـ آ

Musical notation for the 75th and 76th cycles, second row. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures, each containing a sequence of notes corresponding to the Arabic letters above. The first measure is for the 75th cycle and the second for the 76th cycle.

الدورة السابعة والسبعون

الدورة الثامنة والسبعون

خ هـ ب با ح ر هـ آ

Musical notation for the 77th and 78th cycles, third row. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures, each containing a sequence of notes corresponding to the Arabic letters above. The first measure is for the 77th cycle and the second for the 78th cycle. Below the first measure is the text "E. M." and below the second measure is "Ooooo".

الدورة التاسعة والسبعون

الدورة الثمانون

خ هـ ب با ح ر هـ آ

Musical notation for the 79th and 80th cycles, fourth row. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures, each containing a sequence of notes corresponding to the Arabic letters above. The first measure is for the 79th cycle and the second for the 80th cycle.

الدورة الحادية والثمانون

الدورة الثانية والثمانون

خ هـ ب با ح ر هـ آ

Musical notation for the 81st and 82nd cycles, fifth row. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures, each containing a sequence of notes corresponding to the Arabic letters above. The first measure is for the 81st cycle and the second for the 82nd cycle.

الدورة الثالثة والثمانون

84. Circulation.

خ هـ ب با ح ر هـ آ

Musical notation for the 83rd and 84th cycles, sixth row. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures, each containing a sequence of notes corresponding to the Arabic letters above. The first measure is for the 83rd cycle and the second for the 84th cycle.

ونلاحظ في هذه الدورات أن كثيرا من السلام الموسيقية لا تتطابق بشكل تام ، مع دورات سنقدمها فيما بعد ، من المقامات نفسها التي تنتسب إليها هذه الدورات . وهذا يؤكد ما سبق أن لاحظناه حين قلنا إن النظام أو النسق العري لا يحتفظ على الدوام بالشكل نفسه ، وإن المؤلفين ليسوا على اتفاق فيما بينهم بهذا الخصوص ، ومن الواضح ، حتى عن طريق ما هو مدون بالخطوط التي استخلصنا منها هذه السلام الموسيقية أن سلما ما قد ينتمى في رأى بعض المؤلفين إلى مقام وينتمى في رأى مؤلفين آخرين إلى مقام مختلف .

ويلاحظ المرء من جهة أخرى ، أن هناك نغمة ثابتة لا تتغير ، تنتهج كل هذه السلام ، وهى تلك النغمة التي تُكوّن الفاصلة الرباعية فوق النغمة الغليظة ، والفاصلة الخماسية تحت النغمة الأخيرة الحادة . وهكذا نضع أيدينا على علاقة مصاهرة أخرى بين النسق الموسيقى عند العزب ، وبين مثيله عند الأغرقيق ، الذى كانت الفاصلة الرباعية فيه تشكل نغمة ثابتة ، ليس فقط في الموسيقى من النوع الدياتونى ، وإنما كذلك في الموسيقى الكروماتيكية(*) والموسيقى المتجانسة .

إذن فقد نظر العرب ، شأنهم في ذلك شأن الأغرقيق ، وشأننا نحن كذلك ، إلى النغمة الرابعة الدياتونية من المقام ، باعتبارها نغمة أساسية ، وعلى هذا فقد تقبلوا هم كذلك تقسيم السلم الرباعى لكل مقام ، إلى رباعيات ، أى إلى وحدات صغيرة ذات نغمات أربع . ومع ذلك فإننا ، خشية أن يظن بنا أننا نعير العرب بشكل مجانى ، رعن غير جدارة من جانبهم ، أفكارنا الخاصة ، سنجعل المؤلف الذى استقيننا منه الدورات السابقة يتحدث بنفسه :

يقول المؤلف : « تلك هى الدورات المعروفة ، أما النغمات الجذرية فهى تقسيمات يطلق على كل منها اسم بحر^(١) ، ويتكون البحر الأول من الدورة

(*) تطلق على سلسلة من النغمات المكونة من أنصاف التونات ، سواء كانت نغمات صاعدة أو نغمات هابطة .

(١) انظر ما سبق أن قيل حول هذا الموضوع في المبحث الخامس .

الرابعة (١) من أربع نغمات .

«البحر الأول ويتكون من أربع نغمات ؛

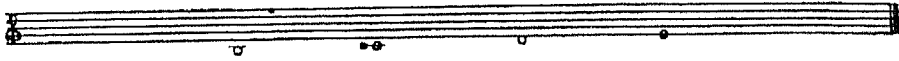
١	٤	٧	٨
آ	د	ر	ح



البحر الثاني ويتكون من أربع نغمات ؛

» La seconde MER, qui est la seconde division, est composée des quatre autres sons,

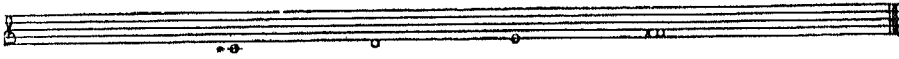
٤	٧	٨	١١
د	ر	ح	ما



البحر الثالث ويتكون من أربع نغمات ؛

» La troisième MER est formée des quatre autres sons suivants,

٧	٨	١١	١٣
ر	ح	ما	س

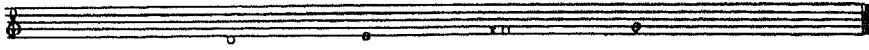


(١) انظر ما سبق ، الدورة الرابعة .

البحر الرابع ويتكون بالمثل من أربع نغمات ؛

« La quatrième MER est composée de ces quatre autres sons ,

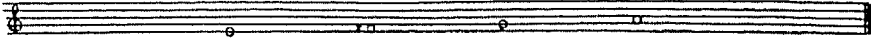
8	11	13	15
ح	با .	ك	هـ



وأخيرا البحر الخامس ويتكون بدوره من أربع نغمات ؛

« La cinquième MER enfin est formée des quatre dernières notes ,

11	13	15	18
با	ك	هـ	خ



« وبمعنى آخر فأنت تعلم أن هذا ليس شيئا آخر سوى الجذور نفسها »

« فالبحر الثاني هو التقسيم الخامس من التقاسيم التى ذكرت من قبل »

« والبحر الثالث هو التقسيم السادس »

« والبحر الرابع هو التقسيم الرابع »

« والبحر الخامس هو التقسيم الخامس »

وهكذا إذن ، وبوضوح شديد ، يستقر تقسيم الدورة الرابعة إلى رباعيات أو وحدات تتكون من أربع نغمات . ويقدم المؤلف تقسيما لهذه الدورة كمثال على التقاسيم التى يمكن أن تنقسم إليها الدورات الأخرى .

ومع ذلك فإن النص هنا ، ونحن نوافق على ذلك ، غير قابل للفهم على الاطلاق عندما نقدمه كما هو ؛ فمما لاشك فيه أنه إما أن الناسخ العربى لم يكن يفهم

شيئا مما كان يكتبه ، وإما أنه قد حذف أو حرف بعض الكلمات ، وهو أمر قد شوه المعنى الذى يقصد المؤلف إليه ، والذى ليس من العسير أن نحدهه .

وينبغى أن نعرف منذ البداية أن الموسيقيين العرب يُعدّون كل درجة من درجات السلم بمثابة جزء أو قسم من هذا السلم نفسه ، ولعل ذلك قد نتج من أن الناس فيما مضى كانوا يستخدمون قيثارة وحيدة الوتر ، وأنهم كانوا يقسمونها إلى قواسمها المختلفة ، حتى يعرفوا ويثبتوا العلاقات الدقيقة التى للنغمات الموسيقية فيما بينها ، ومن أنهم حين كانوا يرتبون سلسلة هذه الأنغام قد أطلقوا على النغمة الأولى اسم التقسيم الأول ، وعلى النغمة الثانية اسم التقسيم الثانى وعلى الثالثة إسم التقسيم الثالث ، وعلى الرابعة التقسيم الرابع إلى آخر هذه السلسلة من النغمات (والتقسيم

أما وقد استقر ذلك . فالإيكم ما كان ينبغى أن يكون عليه نص المؤلف (وينتهى البحر الثانى عند التقسيم الخامس أى عند النغمة الخامسة أو الدرجة الخامسة من السلم الموسيقى ، وينتهى البحر الثالث عند التقسيم السادس أى عند النغمة السادسة أو الدرجة السادسة من السلم ؛ ويبدأ البحر الرابع عند التقسيم الرابع ، أى عند النغمة الرابعة أو الدرجة الرابعة من السلم الموسيقى)

أو أن بإمكاننا أن نبقي النص على ما هو عليه شريطة أن نفسره على المعنى الذى أعطيناه له .

ثم يضيف المؤلف نفسه ، أو بالأحرى ناسخة وشارحه العربى : « وبمعنى آخر ، فحيث أن التقاسيم تعنى بشكل مطلق الشئ نفسه الذى تعنيه البحور ، فإن المرء لا يستطيع القول بأن الدورة الرابعة تتكون من خمسة بحور ، وإنما هى تتكون من ثلاثة بحور فقط ، فالبحر الأول هو نفسه البحر الرابع ، والبحر الثانى هو نفس البحر الخامس » .

« إذن فلن يكون ثمة أى فرق فيما بينها إذا لم يحدث سوى أن إحداها لم تأت قط فى نفس درجة الأخرى »

وطبقا لما يقوله المؤلف هنا فإن الدرجات الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة التى تكون البحر الرابع : رى ، مى ، فا ، صول ، من هذه الدورة ، ينبغى أن تأتى مرتبة على غرار الدرجات الأولى والثانية والثالثة والرابعة التى تكون البحر الأول : لا ، سى ،

أوت ♣ ، رى ، من الدورة نفسها ، ويتطابق هذا المبدأ مع النظرية الموسيقية عند الاغريق ، التي استقر على أساسها أن النغمات في كل المقامات وكل المصنفات ، ينبغي أن توجد على الدوام منتظمة ، بشكل متماثل ، من أربع نغمات لأربع نغمات . إذن فهناك خطأ بالضرورة في الطريقة التي وضعت بها هذه الدورة في العربية ؛ ذلك أن النغمات رى ، مى ، فا ♯ صول من البحر الرابع ، لا تربطها فيما بينها قط نفس الروابط القائمة بين النغمات : لا ، سى ل ، أوت ♣ ، رى ، التي للبحر الأول ، حيث أن النغمة فا ♯ من البحر الرابع لا تبعد عن النغمة مى التي تسبقها إلا بمسافة ثلثي تون ، في حين أن النغمة الثالثة أوت ♣ من البحر الأول ، توجد على مسافة ثلاثة أثلث تون ، أى على مسافة تون كامل ، من النغمة سى التي تسبقها ، وهكذا كان ينبغي طبقاً لمبادئ المؤلف نفسه إما أن نحل النغمة أوت (دو) ♯ محل النغمة أوت ♣ أو أن نأتي بالنغمة فا ♯ في نفس موضع النغمة فا ♯ ، وحين يتم هذا التغيير فسنجد البحر الرابع مشابهاً كما قيل هنا للبحر الأول ، والبحر الخامس مشابهاً للثاني ؛ وبهذه الطريقة ، لن يوجد في واقع الأمر سوى ثلاثة بحور مختلفة في هذه الوحدة ، هي التي ستكون البحور الأول والثاني والثالث كما لم يكن في سلم الأغريق سوى ثلاثة diatessarons مختلفة ، وكما لن يوجد بعد ذلك سوى ثلاث وحدات رباعية في سلمنا الحديث ما لم يكن هذا السلم معيباً^(١) .

(١) توجد في سلمنا الموسيقى ثلاثة كوارتات (رباعيات) مختلفة للغاية مع رباعية زائدة ومتنافرة تسمى triton أى ثلاثية النغم لأنها تتكون من ثلاث نغمات ؛ وهكذا تتكون لدينا الرباعيات أو الكوارتات الآتية : أوت (دو) ، رى ، مى ، فا ؛ رى ، مى ، فا ، صول ؛ مى ، فا ، صول ، لا ؛ فا ، صول ، لا ، سى ؛ صول ، لا ، سى ، أوت (دو) . والأولى والخامسة من هذه الوحدات الرباعية متشابهة ، حيث يتكون كلتاها من تون ، وتون ، ونصف تون ؛ وتتكون الثانية من تون ونصف تون وتون ؛ وتتكون الثالثة من نصف تون ، وتون ، وتون . وكل هذه الوحدات الرباعية لا تختلف فيما بينها إلا في أن نصف التون لا يشغل فيها جميعاً المكان نفسه (إذ يختلف موضعه من وحدة لأخرى) ؛ وإن كانت الوحدة الرباعية المكونة من ثلاث نغمات تعد خطأ ونشازاً ، وتشكل سوءة في نظامنا الموسيقى .

ثم يمضى المؤلف قائلا : «ومع ذلك فإن البحر يعنى الشيء نفسه الذى يعنيه التقسيم ، برغم أنه يوجد ، وعلى درجة متفاوتة ، داخل بحر آخر » وأقل ما يقال عن ذلك أنه قول بالغ الغموض والاضطراب ، ويؤدى لأن يوقع فى الخطأ أى أمرىء لم يقم بدراسة خاصة للموسيقى ، أو ليست لديه سوى أفكار سطحية عن موسيقى العرب ، وهو قول يماثل على وجه التقريب أن نقول إن النغمات التى تكون الوحدات الرباعية هى بدورها وحدات رباعية ، وهى الشيء نفسه بشكل مطلق . ومع ذلك فنحن فى الحقيقة نطلق على النغمة الرابعة ، صاعدة كانت أو هابطة ، وعند قياسها بدءا من أية درجة ، وحدة رباعية ، وإن كنا نعمل ذلك لأننا ننظر إليها عندئذ بشكل غير منفصل ، وإنما فى علاقتها مع النغمة من نقطة البدء ، وبخلاف ذلك ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نطلق عليها هذا الاسم ، بالقدر الذى لا نستطيع معه أن نطلقه على النغمات الوسيطة .

والأمر هو نفس الأمر بخصوص التقاسيم أو الدرجات فى السلم العربى ؛ فمع أن أربعة من هذه التقاسيم ، متقاربة ، تكون بحرا ، وبرغم أننا نطلق كذلك اسم بحر على أول وآخر قسم من هذه التقاسيم أو النغمات أو الدرجات الأربع ، فإن المرء لا يستطيع القول بأن هذه التقاسيم هى والبحور شىء واحد ، ما لم نكن نفهم من كلمة تقسيم كل واحدة من الوحدات الرباعية التى يتكون منها البحر . ومع ذلك فقد يظل الامر غامضا ، مادامت كل نغمة أو درجة فى السلم الموسيقى ، وطبقا للنظرية العربية تسمى كذلك تقسيما .

كم كنا نود أن نتجنب التعليق ، لكننا قد فعلنا ذلك للتو ، وقد يكون كل ما نذكره بحاجة لأن يتضح أو أن يبقى ، دون ذلك ، غامضا . إن حيرتنا لبالغة ، كما أن عملنا هنا هو من أكثر الأعمال عرضه للنكران ، فعلينا أن نقدم بيانات توضيحية لنوع من الموسيقى ، قد يكون أكثر الفنون التى عرفها الانسان تعقيدا على الاطلاق ، كما تكاد تكون كل مبادئه قد تعرضت للتشويه بشكل تام ، وكما أن أشكاله المنهجية تختلف تمام الاختلاف كذلك عن الأشكال المنهجية لموسيقانا ، وأخيرا فإن مفرداته الفنية ليس لها ما يقابلها قط فى لغتنا ، وتستخدم فى غالبيتها العظمى بمعانها المجازية ، وفى الوقت نفسه ، فإننا نشعر أنه لا ينبغى علينا أن نقدم شيئا لا يستند إلى أدلة ،

وبالتالى فإننا نجد أنفسنا فى حاجة لأن ندير الحديث ، فى غالبية الأحيان ، على لسان المؤلفين العرب أنفسهم ؛ ومع ذلك فمهما تكن الدقة التى نتوخاها فى اختيار اقتباساتنا عنهم ، فإنه يستحيل علينا أن نقدمها بطريقة لا تعوقنا فيها ، إما أخطاء من قبل النساخ وإما تعبيرات غريبة أو ألفاظ لم يسمح بقبولها قط فى لغتنا ، ولقد ضاعفنا الأمثلة بقدر ما نستطيع ، حتى نجعل الأشياء أقرب إلى التصور ، وحتى تعفينا فى كثير من الأحيان عن تقديم الأيضاحات المسهية . ومع ذلك فليس من طبيعة كل أمر أن يتضح على هذا النحو .

سبق أن قلنا إن عدد المقامات أو دوائر الموسيقى العربية بالغ الكثرة ، وفى نفس الوقت ، فإن عدد المقامات التى شاع استعمالها من بينها ، والتى لا تزال تستخدم حتى اليوم ، يقتصر على اثنى عشر مقاما .

يقول المؤلف الأخير الذى أشرنا إليه : « يحصى الناس اثنتى عشرة دورة (مقاما) هى : عشاق ، نوى ، بوسيليك ، رست ، عراق ، إصفهان ، زيرفكند بزرك ، زنكلاه ، رهاوى ، حسيني ، حجاز » .

« أما الدورات الأخرى فكثيرة ، ومنها مالا يستخدم قط بسبب الفوارق الدقيقة للغاية التى تفرق بينها ، ومع ذلك فإن الناس يستخدمون بعضا من نغماتها فى تأليف دورات أخرى ، ويكون أثر هذه لطيفا (١) » .

« وبعض من هذه الدورات أو المقامات الأخرى هى نفس المقامات المستخدمة ، والتى تحدثنا عنها ، وإن كانت درجاتها قد تغيرت »

وقد يكون لدينا كذلك ما نقوله حول دورات (مقامات) الأوازات ، وعن الدورات المختلطة الأخرى والمركبة . وكذلك عن تنوع الآراء حول تكوين هذه الدورات ، وحول استعمالها ، وحول تأثيرها ، وحول أسمائها ، لكن هذا كله ليس من

(١) وهو ما رأيناه يحدث على يد الموسيقيين المصريين ، وهو أمر تنتسرعى إليه الأنظار عندما نتصدى لممارستهم لهذا الفن .

شأنه إلا أن يحدث مزيدا من الخلط وعدم الدقة في الأفكار التي قد نقدمها عنها ، دون أن نضيف جديدا عما أوردناه عنها من قبل ، ولذلك فإننا نمضي قدما ، كى نقدم أمثلة على التطور المنهجي والقياسي للثنتى عشرة دورة (مقاما) التي سبق أن أشرنا إليها ؛ وهذا النوع من البارادجمية « الموسيقية الذي يعلم كيف ننقل بطريقة واحدة ، بالغة البساطة ، مقاما ما ، إلى كل تون من السبعة عشر تونا المختلفة في السلم الموسيقى ، المنقسم إلى أثلاث تونات ، يقدم أكبر الفوائد فيما يتصل بالفن .

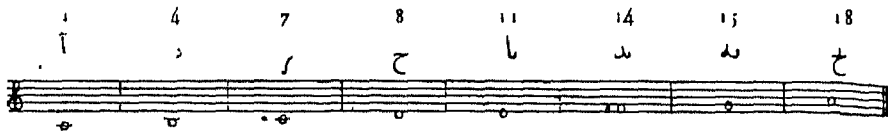
فإذا ما دهش المرء من العدد الهائل من التغييرات التي يمكن أن تتناول المقام الواحد . فإنه سيكون أكثر دهشة بكثير ، حين يعلم أن الموسيقى العربية تضم نحو المائة من المقامات المختلفة ، وسيتصور عندئذ كيف ينبغي أن تكون مبادئ وقواعد هذه الموسيقى بالغة الاتساع ، وكيف يمكن أن تكون ممارسة فنونها بالغة التعقيد والعسر ، وبالتالي سيكتشف واحدا من الأسباب التي أدت إلى سقوط هذا الفن في هوة النسيان في الشرق منذ الوقت الذي لم يعد فيه تذوق العلوم ومحبتها محبذين هناك .

أمثلة على التطور المنهجي والقياسي للثنتى عشرة
دورة (مقاما) الرئيسية في الموسيقى العربية
مقام عُشاق — الدورة الأولى (أو المقام الأول)
الطبقة أو السلم الموسيقى

MODE O'CHÀQ. *Premiere Circulation.*

Tabaqah ou Gannas

الطبقة الأولى



(*) الكلمة الفرنسية هي Paradigme وهي تعنى مجموع الصيغات التصريفية لجذر

معين . (المترجم) .

الطبقة الثانية

8 11 14 15 18 21 22 25

ح با - هـ هـ خ كا كى كه

الطبقة الثالثة

15 18 21 22 25 28 29 33

هـ خ كا كى كه كح كط لى

الطبقة الرابعة

5 8 11 12 15 18 19 22

هـ ح با سى هـ خ ط كى

الطبقة الخامسة

12 15 18 19 22 25 26 29

سى هـ خ ط كى كه كو كط

الطبقة السادسة

2 5 8 9 12 15 16 19

ب هـ ح ط سى هـ نو ط

الطبقة السابعة

9 12 15 16 19 22 23 26

ط سى هـ نو ط كى كح كو

الطبقة الثامنة

14 19 22 23 26 29 30 33

نو ط كى كح كو كط لى ط

الطبعة التاسعة

6 9 12 13 16 19 20 23
و ط س ك نو ط ك

E. M. Pppp

الطبعة العاشرة

13 16 19 20 23 26 27 30
ك نو ط ك ك كو ك ل

الطبعة الحادية عشرة

3 6 9 10 13 16 17 20
ح و ط ح ك نو م ك

الطبعة الثانية عشرة

10 13 16 17 20 23 24 27
ح ك نو م ك ك ك ك

الطبعة الثالثة عشر

17 20 23 24 27 30 31 34
م ك ك ك ك ل لا لا

الطبعة الرابعة عشر

7 10 13 14 17 20 21 24
ف ح ك د م ك كا ك

الطبعة الخامسة عشر

14 17 20 21 24 27 28 31
د م ك كا ك ك ك ك لا

الطبقة السادسة عشر

4	7	10	11	14	17	18	21
د	ر	ع	با	مد	مر	خ	كا

الطبقة السابعة عشر

11	14	17	18	21	24	25	28
با	مد	مر	خ	كا	كد	كه	كح

MODE ABOUSELYK.

مقام أبو سليلك

2. Circulation.

الطبقة الأولى

1	2	5	8	9	12	15	18
آ	ب	ا	ح	ط	س	هـ	خ

الطبقة الثانية

8	9	12	15	16	19	22	25
ح	ط	س	هـ	و	ظ	كب	كه

الطبقة الثالثة

15	16	19	22	23	26	29	32
هـ	و	ظ	كب	كح	كو	كط	كب

الطبقة الرابعة

5	6	9	12	13	16	19	22
ا	و	ط	س	ح	و	ظ	كب

الطبقة الخامسة

12	13	16	19	20	23	26	29
س	ك	مو	ط	ك	ك	كو	كط

الطبقة السادسة

2	3	6	9	10	13	16	19
س	ط	و	ط	ك	ك	مو	ط

الطبقة السابعة

9	10	13	16	17	20	23	26
ط	ك	ك	مو	س	ك	ك	كو

E. M. P p p p a

الطبقة الثامنة

10	17	20	23	24	27	30	33
مو	س	ك	ك	كد	ك	ل	ط

الطبقة التاسعة

6	7	10	13	14	17	20	23
و	ط	ك	ك	ط	س	ك	ك

الطبقة العاشرة

13	14	17	20	21	24	27	30
ك	ط	س	ك	كا	كد	ك	ل

الطبقة الحادية عشرة

3	4	7	10	11	14	17	20
ط	د	ط	ك	نا	ط	س	ك

الطبقة الثانية عشرة

10	11	14	17	18	21	24	27
ع	ا	د	ر	خ	كا	كد	كر

الطبقة الثالثة عشر

17	18	21	24	25	28	31	34
ر	خ	كا	كد	كه	كح	لا	لد

الطبقة الرابعة عشر

7	8	11	14	15	18	21	24
ر	ح	ا	د	هـ	خ	كا	كد

الطبقة الخامسة عشر

14	15	18	21	22	25	28	31
د	هـ	خ	كا	كب	كه	كح	لا

الطبقة السادسة عشر

4	5	8	11	12	15	18	21
د	هـ	ح	ا	ب	هـ	خ	كا

الطبقة السابعة عشر

11	12	15	18	19	22	25	28
ا	ب	هـ	خ	ط	كب	كه	كح

MODE NAOUA.

3. Circulation.

الطبقة الأولى

1	4	5	8	11	12	15	18
أ	د	هـ	ح	ما	س	هـ	خ

الطبقة الثانية

8	11	12	15	18	19	22	25
ح	ما	س	هـ	خ	ط	ك	كه

الطبقة الثالثة

15	18	19	22	25	26	29	32
هـ	خ	ط	ك	كه	كو	كا	ل

الطبقة الرابعة

5	8	9	12	15	16	19	22
هـ	ح	ط	س	هـ	و	ط	ك

الطبقة الخامسة

12	15	16	19	22	23	26	29
س	هـ	و	ط	ك	كا	كو	كا

الطبقة السادسة

2	5	6	9	12	13	16	19
ب	هـ	و	ط	س	كا	و	ط

الطقة السابعة

9	12	13	16	19	20	23	26
ط	س	ك	نو	ط	ك	ك	كو

الطقة الثامنة

16	19	20	23	26	27	30	33
نو	ط	ك	ك	كو	ك	ل	ط

الطقة التاسعة

6	9	10	13	16	17	20	23
و	ط	ك	ك	نو	س	ك	ك

الطقة العاشرة

13	16	17	20	23	24	27	30
ك	نو	س	ك	ك	كد	ك	ل

الطقة الحادية عشرة

3	6	7	10	13	14	17	20
ط	و	س	ك	ك	مد	س	ك

الطقة الثانية عشرة

10	13	14	17	20	21	24	27
ك	ك	مد	س	ك	كا	كد	ك

الطقة الثالثة عشر

17	20	21	24	27	28	31	34
س	ك	كا	كد	ك	كح	لا	لد

الطبقة الرابعة عشر

7	10	11	14	17	18	21	24
ر	ز	ح	د	ر	خ	كا	كد

الطبقة الخامسة عشر

14	17	18	21	24	25	28	31
د	ر	خ	كا	كد	كه	ح	لا

الطبقة السادسة عشر

4	7	8	11	14	15	18	21
د	ر	ح	نا	د	هـ	خ	كا

الطبقة السابعة عشر

11	14	15	18	21	22	25	28
نا	د	هـ	خ	كا	كب	كه	ح

MODE RAST.

مقام رست

4/4 Circulation.

الطبقة الأولى

1	4	6	8	11	13	15	18
آ	د	و	ح	نا	كا	كه	خ

الطبقة الثانية

8	11	13	15	18	20	22	25
ح	نا	كا	كه	خ	كب	كب	كه

الطبقة الثالثة

15	18	20	22	25	27	29	32
هـ	خ	ك	ك	ك	ك	ك	ل

الطبقة الرابعة

5	8	10	12	15	17	19	22
ا	ح	ع	س	هـ	ر	ط	ك

الطبقة الخامسة

12	15	17	19	22	24	26	29
س	هـ	ر	ط	ك	ك	ك	ك

الطبقة السادسة

2	5	7	9	12	14	16	19
ب	ا	ر	ط	س	هـ	و	ط

الطبقة السابعة

9	12	14	16	19	21	23	26
ط	س	هـ	و	ط	ك	ك	ك

الطبقة الثامنة

16	19	21	23	26	28	30	33
و	ط	ك	ك	ك	ح	ل	ط

الطبقة التاسعة

6	9	11	13	16	18	20	23
و	ط	ا	ك	و	خ	ك	ك

الطقة العاشرة

١٣	١٦	١٨	٢٠	٢٣	٢٥	٢٧	٣٠
ك	مو	خ	ك	ك	كه	ك	ل

الطقة الحادية عشرة

٣	٦	٨	١٠	١٣	١٥	١٧	٢٠
ك	و	ح	ك	ك	ه	س	ك

الطقة الثانية عشرة

١٠	١٣	١٥	١٧	٢٠	٢٢	٢٤	٢٧
ك	ك	ه	س	ك	ك	ك	ك

الطقة الثالثة عشر

١٧	٢٠	٢٢	٢٤	٢٧	٢٩	٣١	٣٤
س	ك	ك	ك	ك	ك	لا	لد

الطقة الرابعة عشر

٧	١٠	١٢	١٤	١٧	١٩	٢١	٢٤
س	ك	س	د	س	ط	كا	كد

الطقة الخامسة عشر

١٤	١٧	١٩	٢١	٢٤	٢٦	٢٨	٣١
د	س	ط	كا	كد	كو	كح	لا

الطقة السادسة عشر

٤	٧	٩	١١	١٤	١٦	١٨	٢١
د	س	ط	نا	د	مو	خ	كا

الطقة السابعة عشر

11	14	16	18	21	23	25	28
نا	مد	نو	خ	كا	كح	كه	كخ

MODE HOSSEYNY.

مقام حسيني

5. Circulation.

الطقة الأولى

1	3	5	8	10	12	15	18
ا	ح	د	ح	د	س	د	خ

E. M. Q q q q

الطقة الثانية

8	10	12	15	17	19	22	25
ح	د	س	د	ر	ط	كس	كه

الطقة الثالثة

15	17	19	22	24	26	29	32
د	ر	ط	كس	كد	كو	كط	كس

الطقة الرابعة

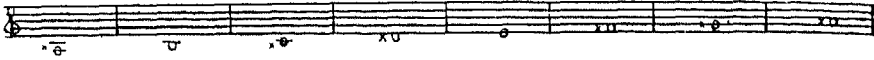
5	7	9	12	14	16	19	22
د	ر	ط	س	مد	نو	ط	كس

الطقة الخامسة

12	14	16	19	21	23	26	29
س	مد	نو	ط	كا	كح	كو	كط

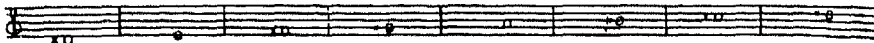
الطقة السادسة

٢	٤	٦	٩	١١	١٣	١٦	١٩
ب	د	و	ط	ما	كا	نو	نط



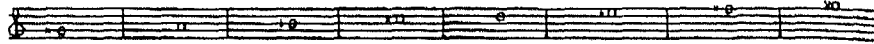
الطقة السابعة

٩	١١	١٣	١٦	١٨	٢٠	٢٣	٢٦
ط	ما	كا	نو	خ	ك	كو	كو



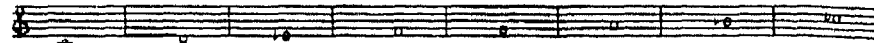
الطقة الثامنة

١٦	١٨	٢٠	٢٣	٢٥	٢٧	٣٠	٣٢
نو	خ	ك	كو	كد	كر	ل	لب



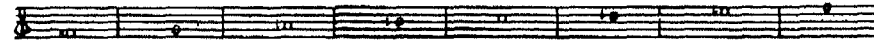
الطقة التاسعة

٦	٨	١٠	١٣	١٥	١٧	٢٠	٢٣
و	ح	ع	كا	مه	مر	ك	ك



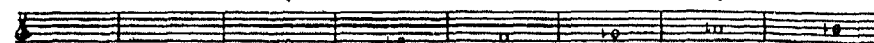
الطقة العاشرة

١٣	١٥	١٧	٢٠	٢٢	٢٤	٢٧	٣٠
كا	مه	مر	ك	كب	كد	كر	ل



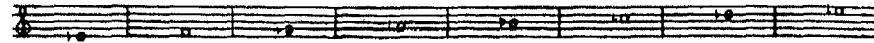
الطقة الحادية عشرة

٣	٥	٧	١٠	١٢	١٤	١٧	٢٠
ح	ع	مر	ع	س	مد	مر	ك



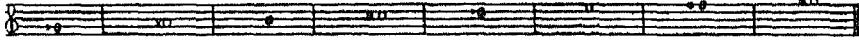
الطقة الثانية عشرة

١٥	١٢	١٤	١٧	١٩	٢١	٢٤	٢٧
ع	س	مد	مر	نط	كا	كد	كر



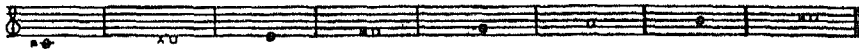
الطبقة الثالثة عشر

17	19	21	24	26	28	31	34
مر	ط	كا	كد	كو	ح	لا	لد



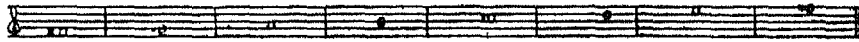
الطبقة الرابعة عشر

7	9	11	14	16	18	21	24
ر	ط	نا	مد	نو	ح	كا	كد



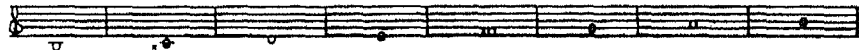
الطبقة الخامسة عشر

14	16	18	21	23	25	28	31
مد	نو	ح	كا	ك	كه	ح	لا



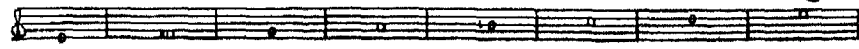
الطبقة السادسة عشر

4	6	8	11	13	15	18	21
د	و	ح	نا	كا	نه	ح	كا



الطبقة السابعة عشر

11	13	15	18	20	22	25	28
نا	كا	نه	ح	ك	كب	كه	ح



E. M.

Q 999 1

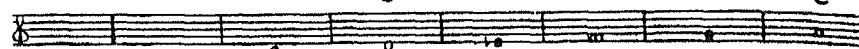
MODE HOGÂZ.

مقام حجاز

6! Circulation.

الطبقة الأولى

1	3	6	8	10	13	15	18
ر	ط	و	ح	ك	كا	نه	ح



الطقة الثانية

8	10	13	15	17	20	22	25
ح	ع	ك	د	ر	ك	ك	ك

الطقة الثالثة

15	17	20	22	24	27	29	32
د	ر	ك	ك	ك	ك	ك	ل

الطقة الرابعة

5	7	10	12	14	17	19	22
أ	ر	ع	س	د	ر	ط	ك

الطقة الخامسة

12	14	17	19	21	24	26	29
س	د	ر	ط	ك	ك	ك	ك

الطقة السادسة

2	4	7	9	11	14	16	19
ب	د	ر	ط	أ	د	و	ط

الطقة السابعة

9	11	14	16	18	21	23	26
ط	أ	د	و	خ	ك	ك	ك

الطقة الثامنة

16	18	21	23	25	28	30	33
و	خ	ك	ك	ك	ك	ل	ل

الطقة التاسعة

6	8	11	13	15	18	20	23
و	ح	نا	كا	ده	خ	ك	ك

الطقة العاشرة

13	15	18	20	22	25	27	30
كا	ده	خ	ك	ك	ك	ك	ل

الطقة الحادية عشرة

3	5	8	10	12	15	17	20
ا	ه	ح	ع	س	ده	ر	ك

الطقة الثانية عشرة

10	12	15	17	19	22	24	27
ع	س	ده	ر	ط	ك	ك	ك

الطقة الثالثة عشر

17	19	22	24	26	29	31	34
ر	ط	ك	ك	كو	كط	لا	لد

7	9	11	14	16	19	21	24
ر	ط	س	د	س	ط	كا	ك

الطقة الخامسة عشر

14	16	19	21	24	26	28	31
مد	نو	ط	كا	ك	كو	ك	لا

الطقة السادسة عشر

4	6	9	11	13	16	18	21
د	و	ط	ثا	كا	مو	خ	كا

الطقة السابعة عشر

11	13	16	18	20	23	25	28
ثا	كا	مو	خ	كا	كا	كا	كا

MODE RAHÂOÛY.

مقام رهاوى

7. Circulation.

الطقة الأولى

1	3	6	8	10	12	15	18
أ	ح	و	خ	ع	س	هـ	خ

الطقة الثانية

8	10	13	15	17	19	22	25
ح	ع	كا	هـ	س	ط	كب	كه

الطقة الثالثة

15	17	20	22	24	26	29	32
هـ	س	كا	كب	كد	كو	كط	كب

الطقة الرابعة

5	7	10	13	14	16	19	22
هـ	س	ع	كا	كد	مو	ط	كب

الطقة الخامسة

12	14	17	19	21	23	26	29
ب	د	ر	ط	كا	ك	كو	كطا

الطقة السادسة

2	4	7	9	11	13	16	19
ب	د	ر	ط	ما	ك	نو	نط

الطقة السابعة

9	11	14	16	18	20	23	26
ط	ما	د	نو	خ	ك	كو	كو

الطقة الثامنة

16	18	21	23	25	27	30	33
نو	خ	كا	ك	كه	كر	ل	لخ

الطقة التاسعة

6	8	11	13	15	17	20	23
و	ح	ما	ك	ده	ر	ك	ك

الطقة العاشرة

13	15	18	20	22	24	27	30
ك	ده	خ	ك	ك	كد	كر	ل

الطقة الحادية عشرة

3	5	8	10	12	14	17	20
ح	ح	ح	ح	ب	د	ر	ك

الطقة الثانية عشرة

١٥	١٢	١٥	١٧	١٩	٢١	٢٤	٢٧
ح	س	هـ	ر	ط	كا	كد	ك

الطقة الثالثة عشر

٢٧	١٩	٢٢	٢٤	٢٦	٢٨	٣١	٣٤
ر	ط	ك	كد	كو	كح	لا	لد

الطقة الرابعة عشر

٧	٩	١٢	١٤	١٧	١٩	٢١	٢٤
ر	ط	س	د	ر	ط	كا	كد

الطقة الخامسة عشر

١٤	١٦	١٩	٢١	٢٤	٢٦	٢٨	٣١
د	و	ط	كا	كد	كو	كح	لا

الطقة السادسة عشر

٤	٦	٩	١١	١٤	١٦	١٨	٢١
ح	و	ط	نا	د	و	ح	كا

الطقة السابعة عشر

١١	١٣	١٦	١٨	٢١	٢٣	٢٥	٢٨
نا	كا	و	ح	كا	كا	كه	كح

MODE ZENKLÁ.

مقام زنكلا

♩: Circulation.

1	4	6	8	10	13	15	18
آ	د	د	ح	ع	ك	هـ	خ

الطقة الثانية

8	11	13	15	17	20	22	25
ح	ا	ك	هـ	س	ك	ك	ك

الطقة الثالثة

15	18	20	22	24	26	29	32
هـ	خ	ك	ك	كد	كو	كط	ل

الطقة الرابعة

5	8	10	12	14	17	19	22
ا	ح	ع	س	د	س	ط	ك

الطقة الخامسة

12	15	17	19	21	24	26	29
س	هـ	س	ط	كا	كد	كو	كط

الطقة السادسة

2	5	7	9	11	14	16	19
ب	هـ	س	ط	ا	د	سو	ط

الطقة السابعة

9	12	14	16	18	21	23	26
ط	ب	د	و	خ	كا	ك	كو

الطقة الثامنة

10	19	21	23	25	28	30	33
و	ط	كا	ك	كه	كح	ل	ط

الطقة التاسعة

6	9	11	13	15	18	20	23
و	ط	با	ك	ده	خ	ك	ك

الطقة العاشرة

13	16	18	20	22	25	27	30
ك	و	خ	ك	ك	كه	ك	ل

الطقة الحادية عشرة

3	6	8	10	12	15	17	20
ح	و	ح	ك	ب	ده	م	ك

E M.

R r r

الطقة الثانية عشرة

10	13	15	17	19	22	24	27
ك	ك	ده	م	ط	ك	كد	ك

الطقة الثالثة عشر

17	20	22	24	26	29	31	34
م	ك	ك	كد	كو	كط	لا	لد

الطبقة الرابعة عشر

7	10	12	14	16	19	21	24
ر	ع	س	د	نو	ط	كا	كد

الطبقة الخامسة عشر

14	17	19	21	23	26	28	31
د	ر	ط	كا	ك	كو	ح	لا

الطبقة السادسة عشر

4	7	9	11	13	16	18	21
د	ر	ط	نا	ك	نو	ح	كا

الطبقة السابعة عشر

11	14	16	18	20	23	25	28
نا	د	نو	ح	ك	كو	كه	كح

MODE ISFAHÂN.

مقام إصفهان

و. Circulation.

الطبقة الأولى

1	4	6	8	11	13	15	17	18
آ	د	و	ح	نا	ك	نه	ر	ح

الطبقة الثانية

8	11	13	15	18	20	22	24	25
ح	نا	ك	نه	ح	ك	ك	كد	كه

الطقة الثالثة

15	18	20	22	25	27	29	31	32
هـ	ح	هـ	كـ	كـ	كـ	كـ	لا	لـ

الطقة الرابعة

5	8	10	12	15	17	19	21	22
هـ	ح	ع	بـ	هـ	ر	ط	كا	كـ

الطقة الخامسة

12	15	17	19	22	24	26	28	29
بـ	هـ	ر	ط	كـ	كـ	كو	كـ	كـ

الطقة السادسة

2	5	7	9	12	14	16	18	19
بـ	هـ	ر	ط	بـ	د	و	ح	ط

الطقة السابعة

9	12	14	16	19	21	23	25	26
ط	بـ	د	و	ط	كا	كـ	كـ	كو

الطقة الثامنة

16	19	21	23	26	28	30	32	33
و	ط	كا	كـ	كو	كـ	ل	لـ	ط

الطقة التاسعة

6	9	11	13	16	18	20	22	23
و	ط	نا	كـ	و	ح	هـ	كـ	كـ

الطقة العاشرة

13	16	18	20	23	25	27	29	30
ك	نو	ح	ك	ك	ك	ك	ك	ل

الطقة الحادية عشرة

3	6	8	10	13	15	17	19	20
ك	و	ح	ك	ك	ه	ر	ط	ك

الطقة الثانية عشرة

10	13	15	17	20	22	24	26	27
ك	ك	ه	ر	ك	ك	ك	كو	ك

الطقة الثالثة عشر

17	20	22	24	27	29	31	33	34
ر	ك	ك	ك	ك	ك	لا	ل	لد

الطقة الرابعة عشر

7	10	12	14	17	19	21	23	24
ر	ك	س	مد	ر	ط	كا	ك	ك

الطقة الخامسة عشر

14	17	19	21	24	26	28	30	31
مد	ر	ط	كا	ك	كو	ح	ل	لا

الطقة السادسة عشر

4	7	9	11	14	16	18	20	21
د	ر	ط	ما	مد	نو	ح	ك	كا

الطبقة السابعة عشر

11	14	16	18	21	23	25	27	28
نا	ند	نو	خ	كا	كح	كه	كمر	كخ

MODE E'RÂQ.

مقام عراق

10.^e Circulation.

الطبقة الأولى

1	3	6	8	10	13	15	17	18
أ	ا	و	ح	ع	ك	هـ	مر	خ

الطبقة الثانية

8	10	13	15	17	20	22	24	25
ح	ع	ك	هـ	مر	ك	ك	كد	كه

الطبقة الثالثة

15	17	20	22	24	27	29	31	32
هـ	مر	ك	ك	كد	كمر	كط	لا	ل

الطبقة الرابعة

5	7	10	12	14	17	19	21	22
ا	ا	ع	س	ند	مر	ط	كا	ك

الطبقة الخامسة

12	14	17	19	21	24	26	28	29
س	ند	مر	ط	كا	كد	كعو	كخ	كط

الطقة السادسة

2	4	7	9	11	14	16	18	19
ب	د	ر	ط	ثا	د	و	خ	ط

الطقة السابعة

9	11	14	16	18	21	23	25	26
ط	ثا	د	و	خ	كا	ك	كه	كو

الطقة الثامنة

16	18	21	23	25	28	30	32	33
و	خ	كا	ك	كه	كح	ل	لب	لث

الطقة التاسعة

6	8	11	13	15	18	20	22	23
و	ح	ثا	ج	ده	خ	د	كب	ك

الطقة العاشرة

13	15	18	20	22	25	27	29	30
ج	ده	خ	د	كب	كه	كر	كط	ل

الطقة الحادية عشرة

3	5	8	10	12	15	17	19	20
د	ه	ح	ج	ب	ده	ر	ط	ك

الطقة الثانية عشرة

10	12	15	17	19	22	24	26	27
ج	ب	ده	ر	ط	كب	كد	كو	كر

الطبقة الثالثة عشر

17	19	22	24	26	29	31	33	34
س	ط	كب	كد	كو	كط	لا	لح	لد

الطبقة الرابعة عشر

7	9	12	14	16	19	21	23	24
س	ط	سب	سد	سو	سك	كا	كب	كد

الطبقة الخامسة عشر

14	16	19	21	23	26	28	30	31
سد	سو	سك	كا	كب	كو	كح	ل	لا

الطبقة السادسة عشر

4	6	9	11	13	16	18	20	21
د	و	ط	ما	ك	مو	ح	ك	كا

الطبقة السابعة عشر

11	13	16	18	20	23	25	27	28
ما	كا	سو	ح	ك	كب	كده	س	كح

MODE ZYRAFKEND.

مقام زيرافكند

11.^o Circulation.

الطبقة الأولى

1	3	5	8	10	12	13	16	18
آ	ب	س	ح	د	سب	ك	مو	ح

الطقة الثانية

8	10	13	15	17	19	20	23	25
ح	ع	س	هـ	ز	ط	ظ	ك	ك

الطقة الثالثة

16	17	19	21	24	26	27	30	32
هـ	ز	ط	ك	ك	و	ز	ل	ل

الطقة الرابعة

5	7	9	12	14	16	17	20	22
س	ز	ط	س	د	و	ز	ك	ك

الطقة الخامسة

12	14	16	19	21	23	24	27	29
س	د	و	ط	ك	ك	ك	ز	ك

الطقة السادسة

2	4	6	9	11	13	14	17	19
س	د	و	ط	أ	ح	د	ز	ط

الطقة السابعة

9	11	13	16	18	20	21	24	26
ط	أ	ح	و	خ	ك	ك	ك	و

الطقة الثامنة

16	18	20	23	25	27	28	31	33
و	خ	ك	ك	ك	ك	ح	لا	ط

الطقة التاسعة

6	8	10	13	15	17	18	21	23
و	ح	ع	ك	هـ	س	خ	كا	ك

الطقة العاشرة

13	15	17	20	22	24	25	28	30
ك	هـ	س	ع	كب	كد	كه	كح	ل

الطقة الحادية عشرة

3	5	7	10	12	14	15	18	20
ح	هـ	س	ع	س	مد	هـ	خ	ك

الطقة الثانية عشرة

10	12	14	17	19	21	22	25	27
ع	س	مد	س	ط	كا	كب	كه	كس

الطقة الثالثة عشر

17	19	21	24	26	28	29	32	34
س	ط	كا	كد	كو	كح	كط	ل	لد

الطقة الرابعة عشر

7	9	11	14	16	18	19	22	24
س	ط	كا	مد	مو	خ	ط	كب	كد

الطقة الخامسة عشر

14	16	18	21	23	25	26	29	31
مد	مو	خ	كا	كح	كه	كو	كط	لا

الطبعة السادسة عشر

4	6	8	11	13	15	16	19	21
د	و	ح	نا	كا	ده	مو	ط	كا

الطبعة السابعة عشر

11	13	15	18	20	22	23	26	28
نا	كا	ده	خ	س	س	كا	كو	كح

MODE BONZOURK.

مقام بُزْرُك

12. Circulation.

الطبعة الأولى

1	3	6	8	10	11	14	16	18
آ	ح	و	ح	د	نا	ده	مو	خ

الطبعة الثانية

8	10	13	15	17	18	21	23	25
ح	د	كا	ده	س	خ	كا	كح	كه

الطبعة الثالثة

15	17	20	22	24	25	28	30	32
ده	س	س	مكي	كد	كه	كح	ل	لب

E. M.

S 111

الطبعة الرابعة

5	7	10	12	14	15	18	20	22
د	س	د	س	ده	ده	خ	س	مكي

١٠١

الطفة الخامسة

12	14	17	19	21	22	25	27	29
ب	د	ر	ط	كا	كب	كه	كر	كط

الطفة السادسة

2	4	7	9	11	12	15	17	19
ب	د	ر	ط	نا	نب	نه	نر	نط

الطفة السابعة

9	11	14	16	18	19	22	24	26
ط	نا	ند	نو	نخ	نط	كب	كد	كو

الطفة الثامنة

16	18	21	23	25	26	29	31	33
نو	نخ	كا	كب	كه	كو	كط	لا	لح

الطفة التاسعة

6	8	11	13	15	16	19	21	23
و	ح	نا	نح	نه	نو	نط	كا	كب

الطفة العاشرة

13	15	18	20	22	23	26	28	30
ك	ه	خ	ط	كب	كح	كو	كخ	ل

الطفة الحادية عشرة

3	5	8	10	12	13	16	18	20
ب	د	ح	ط	نب	نح	نو	نخ	ك

الطقة الثانية عشرة

10 12 15 17 19 20 23 25 27

ر س هـ م ط ك ك ك ك

الطقة الثالثة عشر

17 19 22 24 26 27 30 32 34

م ط م ك ك كو ك ل لب لد

الطقة الرابعة عشر

7 9 12 14 16 17 20 22 24

ر ط س م م م م م ك ك

الطقة الخامسة عشر

14 16 19 21 23 24 27 29 31

م م ط ك ك ك ك ك ك لا

الطقة السادسة عشر

4 6 9 11 13 14 17 19 21

ر و ط م م م م م م م

الطقة السابعة عشر

11 13 16 18 20 21 24 26 28

م م م م م م م م م

وهكذا نرى أن كل السلام الموسيقية ، وهي التي تسمى في العربية طبقات^(١) ، بل حتى كل النغمات التي تكونها ، تنتظم على الدوام في شكل

(١) انظر هامش ص ٣٤

تنتظم في نسبة ٩ : ١٠ ، ولهذا السبب نطلق عليها اسم الصغرى ، بحيث تتجاوز بعض الفواصل التي نسميها أنصاف تونات ، نصف التون ، في حين لا يبلغ بعضها الآخر نصف التون ، أى أن مساحة الأوليات تبلغ ٥ : ٩ في حين تبلغ مساحة الأخرى ٤ : ٩^(١) . وينتج عن ذلك بالضرورة أن نقر بأن نظام الموسيقى العربية أكثر انتظاما وتمائلا عن نظامنا الموسيقى . وقد يبدو إستنتاج كهذا زعما لا معقولا ، يبعث على الصدمة ، وقد نسارع برفضه بازدياد قبل أن نعقله ، ولكننا اليوم مرغمون

(١) من المعروف أنهم يجعلون ، بموجب افتراضات حسابية تجديدية ، من نصف التون الكبير من ١٥ إلى ١٦ ، ومن نصف التون الصغير من ٢٤ ، ٢٥ ؛ وميزة هذا الحساب أنه يمكننا أن نتقبل ما هو افتراضى ومحمّل باعتباره أمرا واقعا ، لكن التجربة لا يمكنها أن تمتد إلى ما وراء ما هو كائن بالفعل ؛ فضلا عن ذلك ، فسيوجد ، في هذه الحالة كما في تلك . نوعان من أنصاف التونات على الدوام ، أحدهما أكبر من نصف التون وثانيهما أصغر منه . أما حين نقصر حدينا على نصف التون الديقوتى ، وهو الوحيد الذى يمكنه أن يدخل في تكوين ما نسميه نحن بالكوارتة أو الرباعية الصحيحة ، فإننا حين نكونه من بهذين النوعين من أنصاف التونات ، التون الكبير والتون الصغير ، فإنه ينتج عن ذلك ستة أنواع من الكوارتات أو الرباعيات ، تختلف كل منها عن الأخرى في تركيبها : فتتكون الأولى من نصف تون ، وتون كبير ، وتون صغير ؛ وتون كبير ، وتون صغير ؛ والثانية من نصف تون ، وتون صغير وتون كبير ؛ والثالثة من تون كبير ، وتون صغير ، ونصف تون ، أما الرابعة فتتكون من تون كبير ومن نصف تون وتون صغير ، والخامسة من تون صغير وتون كبير ونصف تون (والسادسة من تون صغير ونصف تون وتون كبير)^(*) . وبمعنى آخر فليس بإمكاننا أن نحصل على الدوام ، وعن طريق هذه الفواصل التي رتبنا بطرق مختلفة أن نحصل على نفس النسب أو العلامات ولحسن الحظ فإننا لم نضع قواعد ثابتة تحدد استخدام كل واحدة من هذه الرباعيات الصحيحة المختلفة سواء في الألحان . ميلودى ، أو في التناغم ، هارمونى . ونحن ننظر إليهن جميعا ، عند الممارسة ، باعتبارهن ينتمين إلى النوع نفسه ، وإلا فإننا سنواجه هؤلاء الذين يمارسونها بصعوبات جمة للغاية ، كما سيصبح الفن منفرا لأولئك الذين لا يدرسونه إلا لمتعتهم الخاصة .

(*) لم توجد في الأصل ولكن السياق يقتضيها (المترجم) .

العربية أكثر انتظاما وتمائلا عن نظامنا الموسيقى . وقد يبدو إستنتاج كهذا زعما لا معقولا ، يبعث على الصدمة ، وقد نسارع برفضه بازدياد قبل أن نعقله ، ولكننا اليوم مرغمون على تقبله ، ومهما يكن هذا الاعتراف قاسيا ماسا بكرامتنا ، فإن الحقيقة هي التي تمليه ، ولا نستطيع نحن أن نكنتمه ؛ فهل يكون بمقدور ذلك في عصرنا العامر بالأعاجيب ، أن يدفع رجلا يتحلى بعبقريّة شجاعة أن يأخذ على عاتقه أن يحلو عن فن الموسيقى عندنا ، صداً المبادئ الخاطئة ، والأحكام المسبقة ، وهي بغیضة لاكثر مما نطبق ، تخلفت عن جهالة وبربرية القرون التي تكونت فيها ؛ أيمنك لمثل هذا الرجل خفا أن يعيد إلى الحياة ، حماسة كل الموسيقيين الماهرين حتى يعملوا على إخراج هذا الفن من حيز الدائرة الضيقة التي حصره في داخلها الروتين ، بشكل عار عن أية مهارة ، وحيث تلاحقه الاهانات من الأذواق الفجة ، وحيث تعذبه النزوات العجيبة التي تملها (موضنة) هوائية ومتقلبة .

الفصل الثاني

عن ممارسة المصريين المحدثين
لفن الموسيقى

المبحث الأول

عن قلة اعتياد المصريين المحدثين على التفكير
والتأمل في هذا الفن ، وعن نجاح محاولتنا الأولى
للحصول منهم على بعض أفكار حول قواعد
الممارسة ، وعن الانطباعات الأولى التي أحدثتها
فينا الموسيقى العربية

لم يحدث إلا بعد جهد جهيد ، وبعد أن امتلأنا ضيقا وتقرزا ، أن استطعنا
النجاح في اكتشاف ما تنطوى عليه المعارف الموسيقية عند المصريين : فالأسلوب
اللفظي ، والهذر لحد يفوق كل تصور ، عند أبناء هذه الأمة ، والاستطرادات التي
لا نهاية لها التي تحتشد بها أحاديثهم ، وخروجهم الدائم عن موضوع الحديث — قد
أرغمنا — كل هذا — على الجلوس إليهم لساعات طوال ، وفي بعض الأحيان لأيام
متعاقبة ، كي نستجوبهم حول الموضوع نفسه ، دون أن نتلقى عنهم إجابة موضوعية
واضحة .

وقبل أن نتزود ببعض المخطوطات حول الموسيقى العربية ، وقبل أن يتيسر لنا
الوقت الكافي لدراستها ، لحد نستطيع معه أن نفهم بعض شيء منها ، كنا نظن أن
الاجابات المراوغة التي يرد بها الموسيقيون المصريون على الأمثلة التي كنا نطرحها
عليهم ، حول فنهم ، والحكايات التي كانوا يجدون الفرصة ، على الدوام ، لإلحاقها
بهذه الاجابات ، كانت ، من جانبهم ، التفافا ماهرا يستخدمونه بشرف ، حتى
لا يجدون أنفسهم ملزمين على القول بأنهم لا يفهمونها ، وبأننا لانستخدم من
المصطلحات الفنية ما يكفي لكي ننقل إليهم بدقة أفكارنا . ومع ذلك ، وبعد مضي
وقت طويل ، فحين أمكننا أن نعبر عن أنفسنا بلغة الفن (السائدة عندهم) قد تيقنا
أن السبب لا يكمن في ذلك على الإطلاق . فلقد أدركنا أن هذا الأسلوب من
جانبهم كان طبيعيا بالنسبة لهم ، كما الهواء الذي يتنفسونه ، وأنهم حين كانوا يتأخرون
في الرد على أسئلتنا فقد كان الأمر ناتجا ، كسبب أوحده ، عن الحيرة التي

يجدون فيها أنفسهم عندما كنا نسألهم ؛ ذلك أنهم ، طبقا لكل الشواهد ، لم يكونوا يتخيلون قط ، أن يتبينوا أسباب ما يفعلون ، أو أنهم سيسألون يوما أن يقدموا تفسيرات له .

وفي الوقت نفسه ، فإننا كى لاندعهم يدركون أننا قد لمسنا جهلهم ، وهو أمر يمكنه أن يقلل من ثقتهم وأن يثبط من عزيمتهم ، بل ربما قد يتسبب في ابتعادهم عنا ، قد لجأنا إلى التجربة ؛ لكن هذه الوسيلة أصبحت أشد تنفيرا لنا وأكثر استهجانا من جانبنا ، بل لقد كادت تصبح أكثر جدبا من الوسيلة الأولى .

لقد كان يلزمنا ، نحن الذين تعودنا منذ نعومة أظفارنا على لذة الاستماع وتذوق روائع أعمال كبار أساتذة الموسيقى عندنا — أن نتحمل كل يوم ، مع الموسيقين المصريين ، ومن الصباح حتى المساء ، هذا التأثير المثير للحنق لموسيقى كانت تخرق منا الأذان ، ولألحان متكلفة وجافة وباروكية(*) وحواشى ذات مزاج مسرف وهمجى ، تؤديها أصوات منكورة ، أنفية ، تخلو من كل ثقة ، وتصحبها آلات موسيقية ، نغماتها إما هزيلة ضامرة وصماء ، أو حادة خارقة للأذن — على هذا النحو كانت الانطباعات الأولية التى أحدثتها فينا موسيقى المصريين . وإذا كان التعود قد جعل منها مرور الوقت أمرا يمكن التسامح فيه ، فإنه لم يستطع قط ، مع ذلك ، أن يجعلها مقبولة من جانبنا طيلة الوقت الذى مكثناه فى مصر .

ومع ذلك ، فكما تصبح بعض المشروبات التى لا نسيغ مذاقها حين نشربها لأول مرة ، أقل تنفيرا مع دوام استعمالنا لها ، بل قد ينتهى بها الأمر فى بعض الأحيان بأن يغدو مذاقها بالنسبة لنا لذيذا ، حين نعتادها بشكل تام ، فإن تعودنا على الاستماع إلى الموسيقى العربية ، وبشكل يتجاوز اعتيادنا لأى شراب لا نسيغه ، كان بمقدوره أن يزيل ، كلية ، النفور الذى كان يعترينا عند سماع ألحان هذه الموسيقى ؛ وقد لاتواتينا هنا الجرأة على التأكيد بأننا واجدون ، ذات يوم ، طريا وجمالا فى شىء كان هو أكثر الأمور تنفيرا لنا ، ومع ذلك فكم من الأحاسيس التى ننظر إليها على أنها

(*) نسبة إلى أسلوب فنى ساد القرن السابع عشر ويتميز بكثرة الزخارف والحركة والحرية فى التشكيل . (المترجم) .

أحاسيس طبيعية ، هي أبعد من أن تكون كذلك ! فالمصريون بدورهم لا يسيغون قط موسيقانا ويرون موسيقاهم جميلة ولذيذة ؛ وهكذا يعتقد كل فريق من جانبه أنه المحق ويدهشه أن يرى أن هناك من يتأثر بطريقة تخالف طريقته . ومع ذلك فمن يدرى أى الفريقين يقف على أرض أكثر صلابة من تلك التى يقف عليها غيره ؛ أما بالنسبة لنا ، فنحن نظن أن الموسيقى الاكثر تعبيراً والأسلس سبيلا ، لا بد لها أن تنال الاعجاب بصفة عامة ، وأن تلك التى لا تستند إلا على جماليات مصطنعة ، وتنهض على مفاهيم لا تعبر عن مشاعر من أى نوع لا تستطيع أن تحوز إعجاباً إلا فى البلدان التى اعتاد فيها الناس على الاستماع إليها . ولقد عرفنا فى مصر أورييين يمتثلون حسا وذوقا وتفكيراً ، قد أكدوا لنا ، بعد أن اعترفوا بأن الموسيقى العربية فى السنوات الأولى من إقامتهم فى هذا البلد كانت تسبب لهم الكثير من الضجر ، أنهم بعد أن أقاموا فى هذه البلاد ثمانية عشر أو عشرين عاماً ، قد اعتادوا على هذه الموسيقى ، لدرجة أنهم يرغبون أنفسهم عليها ، ولدرجة أنهم اكتشفوا فيها جماليات كانوا ، هم ، من قبل — أبعد ما يكونون عن أن يظنوا وجودها فيها : وهكذا فليست هذه الموسيقى إذن باروكية أو همجية بالقدر الذى بدت لنا عليه عند البداية .

وفضلاً عن ذلك فلا ينبغي أن ينظر قط إلى ما نقوله هنا عن التأثير الذى أحدثته فينا الموسيقى العربية ، وإلى ما سنقوله عنها فيما بعد ، باعتباره حكماً نهائياً نصدره على هذه الموسيقى ؛ فلعل لجهل ، وقلة القمرس ، وتخلف الذوق ، وعجز أصوات المغنين ، بالإضافة إلى رداءة حال الانغام التى تصدر عن الآلات الموسيقية المستخدمة هناك ... لعل كل ذلك قد أسهم أكثر من غيره فى خلق الإحساس الذى شجعنا به . وإن كانت هذه أمور لا تحتاج إلى التأكيد بأنها ، بالأحرى ، هى كل ما يناقض الفن .

ولقد كنا نستدعى الموسيقيين المصريين إلينا كل يوم للاستماع وملاحظة موسيقاهم ، لكن ما صدمنا بصفة خاصة ، أكثر من غيره ، هو أننا لم نستطع قط فى البداية ، أن نستخلص النغمات اللحنية — أى النغمات الأساسية للحن — من بين هذا الحشد المختلط من التنغيمات والزخارف المتضاعفة . لحد لا يمكن تصوره من الغرابة والشذوذ ، والتى كانوا يثقلون بها كاهل غنائهم ؛ ولن نخفى أننا أوشكنا أكثر من مرة أن

نستجيب لغواية العدول عن المشروع الذى اختططناه لمعرفة الموسيقى العربية ؛ بل لقد دنا أن نفعل ذلك لو لم تأت الصدفة ، كما يحدث فى غالبية الأمور فى حالات مشابهة ، لنجدتنا ولتكلمل محاولتنا بالنجاح فى أقل أوقاتنا توقعنا لحدوثها . وإليك كيف أمكننا أن نكتشف ذلك : لقد اعتقدنا فجأة ، حين غنى لنا أحد الموسيقيين أغنية كان زميل له قد غناها إياها من قبل ، أننا قد تعرفنا على اللحن ؛ وكان هو فى واقع الأمر اللحن نفسه ، ولكى نستوثق من ذلك فقد جعلناه يكرر لأكثر من مرة ، المقطع (الكويليه) الأول جملة جملة ، حتى يسهل علينا تدوين النوتة الموسيقية ، وحتى نستطيع بعد ذلك أن نقارن لحن غناؤه هذا مع اللحن الذى اعتقدنا أننا قد تعرفنا عليه ، وذلك عندما ستواتينا الفرصة للالتقاء بالمغنى الأول لنطلب إليه أن يغنينا الأغنية نفسها ، وسعينا من هذه الزاوية لتدوين كل ما سمعناه بدقة تعادل دقة موسوس متشكك .

وحين انتهينا كررنا اللحن مع دهشة بالغة من جانب الرجل الذى كان قد أملاه علينا ، ذلك أنه قد تجشم كل صعاب العالم كى يحسم رأيه فيصدق ، وقد كان يرى ذلك ضربا من المستحيل ، أن الأنغام تكتب ، وأن بالمستطاع أن نتعلم فى ربع الساعة شيئا يتطلب ، كما أخبرنا ، دراسة تتصل لسنوات عديدة ، ولقد وجد اللحن صحيحا وإن كنا حقلم نردده بنفس الأداء ، وبنفس التذوق ، وبنفس التعبير الذى أداه هو به ، وهو أمر كان ينظر إليه على أنه شىء هام ، ولكنه ظل يردد دهشة من نجاحنا وإعجابا به : عجائب ! عجائب !^(١) أى يالها من أعجوبة . فلم يكن الرجل يستطيع أن يتصور أنه أشكال أمكننا أن نعطيها للنغمات المختلفة من صوته كى نتعرف من بعد عليها ، حتى نستعيد علوها وانخفاضها ، ومدة دوامها أو درجة سرعتها ؛ ولم كان بمقدورنا أن نفسر له كل هذا على الفور ، ولكننا رغبة منا فى إثارة فضوله ، ولكى يظل شغوقا بالبحوث التى كنا نقوم بها ، وحتى نلزمه ألا يهمل فى تقديم شىء من شأنه أن يعاون فى أغراضنا ، وعدناه أننا سوف نجعله ، حالما يصبح أكثر علما بالموسيقى العربية ، قادرا على أن يتعرف وحده إشاراتنا الموسيقية ، ومع ذلك فقد ظل على ظنه ، فيما يبدو ، بأننا قد استخدمنا شيئا آخر بخلاف الوسائل

(١) أى عجيب ! وهى تلفظ على هذا النحو طبقا لنطق المصريين المعيب .

البسيطة والطبيعية ، ولم نشأ وقتها أن نضيع وقتنا حتى نبرهن له عكس ظنونه .
ولقد أشاع الرجل هذه الواقعة ، ويقدر من المبالغة ربما ، حتى أن العامة قد تخيلوا أن في الأمر ضربا من السحر ، وحتى أن الشخصيات الأكثر علما قد تاهوا في خضم فروض وتخمينات بالغة الغرابة ، وكلها ، أكثر من بعضها البعض إثارة للسخرية ، حتى أن المشايخ أنفسهم ظلوا يسألون الكثيرين من زملائنا حول إمكانية حدوث هذا الأمر ، وحتى أنهم لم يقتنعوا أو يقنعوا إلا عندما علموا منا أنفسنا علام تشتمل وسائلنا ، حتى نعبر بإشارة أو خط واحد نخطه على الورقة ، عن نغمة ما ، مع التغيرات المختلفة التي تكون عرضه لها .

وفي الوقت نفسه ، دفعتنا مغامرة مباحته وخارجه عن المألوف ، صدرت عن واقعة بدت لنا حتى ذلك الوقت بعيدة عن أن تبعث في حد ذاتها على أية دهشة ، والتي ظنناها معروفة من كل الشعوب التي تتبع نسقا موسيقيا ونظاما يشتمل على المبادئ والقواعد التي تحدد أساليب ممارسة هذا الفن ، دفعتنا هذه المغامرة لان نطلب إلى المشايخ ما إن كانوا قد سمعوا على الاطلاق بوجود علامات أو إشارات تشير إلى النغمات أو لتدوين (نوتة) الموسيقى العربية ؛ ولقد أكدوا لنا جميعا ، مجتمعين على ذلك ، أن لا . ومنذ ذلك الوقت تملكنا الرغبة في أن نستعلم عن الشيء نفسه من كل العلماء المصريين والعرب الذين أجابوا بالرد نفسه الذي رد به الشيوخ ، بل لقد ذهبنا إلى حد أن طلبنا إلى تجار أترك من مواطني القسطنطينية ومن يقطنون القاهرة ، بعض معلومات حول استخدام النوتات الموسيقية في ممارسة هذا الفن ، فأكدوا لنا أن مثل هذه النوتات لا تستخدم قط في الممارسة الاعتيادية لهذا الفن في بلادهم ، بل إنهم يشكّون أن تكون هذه قد استخدمت قط بصفة شائعة ، وبشكل عام في تركيا ، لكننا لم نستطع أن نعرف أية درجة من الثقة يمكن أن تستحقها هذه الاجابة الأخيرة ، ومع ذلك فقد كان من السهل على الفرنسيين من قاطني القسطنطينية أن يبددوا ، حول هذه النقطة ، كل شكوكنا .

وحيث قد عكفنا بصفة دائمة ، ونحن في القاهرة على بحثنا حول الموسيقى ، وحيث قد باتت لنا صلات معتادة مع الموسيقيين المصريين ؛ فإننا لم نتردد في أن نستدعى من بينهم ، مرة أخرى ، الشخص الذي كان أول من أسمعننا الأغنية التي

تحدثنا عنها للتو ، واستعدناه إياها ، ودونها للمرة الثانية ؛ وبمقارنتنا هذه النسخة بسابقتها ، وجدنا فيما بينهما اختلافات بينة ، ثم استعدنا الأغنية نفسها من كل المغنيين الآخرين .. ودونا في كل مرة ، وبدقة متناهية نوته عاء كل واحد منهم ، فلم تبد من بين كل هذه النسخ نسختان متطابقتين تمام التطابق فيما بينهما ؛ ونتيجة لذلك فقد حاولنا أن ندون على حدة مقدمة كل هذه النسخ ، كشيء ثابت لا يتغير ، حتى نرى ما إذا كنا سنكتشف بهذه الوسيلة الشكل الحقيقي للحن ، متصورين جيدا أن كل النويجات التي نجدها عليها إنما تنتمي إلى تذوق كل موسيقى ، وسرعان ما تبيننا أننا في ذلك لم نجاب الصواب . ذلك أننا بعد أن بسطناها ، بأن جردناها على هذا النحو من الإضافات والحواشي ، وبعد أن أسمناها على التوالي لكل أولئك الذين غنونا إياها فإنهم قد تعرفوا عليها جميعا دون لبس ، وإن كانوا جميعا قد لامونا على أننا حرمانا الملحن من الزخارف التي كانت تجمله ، ولكننا استرعينا انتباههم إلى أن اللحن البسيط — خلوا من الزخارف والحواشي — هو شخص الغناء نفسه ، وأن هذه الزخارف والحواشي ليست سوى ملامسه وأنا بالتالي ، ورغبة منافي التعريف بالشخص بطريقة أكثر حميمية ، لم نكن لنستطيع أن نعفى أنفسنا من أن نحى جانبا كل ما يخفى عن نظرانا أكثر ملاحظة جذبا للانتباه وأكثرها أهمية بالنسبة لنا ، فأقرونا جميعا على هذا الرأي ؛ واتفقنا فيما بيننا على أنهم في كل مرة يؤدون الموسيقى أمامنا منذ الآن ، لا بد لهم أن يسمعون إياها دون زخارف أولا ، ثم يكون بمقدورهم بعد ذلك أن يرخفوها بقدر ما يحلو لهم ، شريطة ألا يحول ذلك دوننا ودون التعرف على « شخص » الملحن نفسه .

ومع ذلك فإننا لم نحصل بشكل صارم على ما طلبناه إليهم ؛ فالعادة التي اعتادوها ، وأصبحت جزءا من تكوينهم ، قد جعلت ، بالعكس ، هذه البساطة عليهم مستحيلة ، ولكنهم في النهاية بذلوا قصارى جهودهم في أن يعملوا وفق اتفاقنا معهم ؛ وهكذا أصبحت ألحانهم أقل ارجاما واختلاطا ، وتبيننا ، بدورنا ، بشكل أفضل .

وعن طريق هذه الوسيلة وبمعاونة من آلائهم الموسيقية التي استخدمناها ، أمكننا أن نحعلهم يتفهون على نحو أفضل ما كنا نريد قوله لهم ؛ ولقد كانت لدينا القدرة على أن نأخذ بيدهم حتى يفسروا لنا ما كنا نريد أن نعرفه ؛ ومنذ هذه اللحظة

أصبحت جلساتنا أقل لغوا ومشقة ، وأكثر مجلبة للنفع ، وليس هناك ما يحول بيننا وبين أن نقول أنه إن لم يكن لم يكن لدينا الكثير مما ينبغي قوله عن ممارسة الموسيقى العربية في مصر ، فذلك لأن الموسيقيين المصريين لم يكونوا يعرفون عن الأمر أكثر مما قلناه .

وحيث لم يكن هؤلاء الموسيقيون يسترشدون في فهم بمبادئ أخرى غير المبادئ التي نقلتها العادة والممارسة إليهم ، فقد كان علينا أن نحسد بأن تقليدا كهذا من شأنه أن يتعرض للسوءات ، بفعل الجهل أو الأهمال ، من جانب الذين قد كانوا لسان حاله والمعبرين عنه منذ قرنين أو ثلاثة قرون ، لدرجة لا يمكن معها أن يستقيم خلال هذه المدة الطويلة دون أن يتناوله تحريف أو انحراف من نوع ما ؛ ومع ذلك فإننا لم نتوقف عند ذلك طويلا مستسلمين « في ثقة » ! فقد كان علينا أن نوقن بأن أشياء قد كرسها العادة أو الممارسة ، وليس لدى القوم مطلقا النية بأن يضيفوا إليها بعضا من ابتكار ، لم يكن من شأنها مع ذلك أن تتعرض للتشوية لدرجة لا يبقى معها منها شيء . ولهذا السبب ، لم يكن علينا أن نهمل أية وسيلة من الوسائل يبدو لنا أن من شأنها أن تعيننا على التعرف عليها .

ومهما تكن رتبة أداء الموسيقيين المصريين ، فإن ذلك لم يكن قط مدعاة لازدراء من جانبنا ، بل لقد كان في وسع ذلك أن يلقي المزيد من الضوء ، أو أن يؤكد أو يطابق ما كانت تعترينا من شكوك ، تجعلنا نتحفظ إزاء بعض ما تقدمه لنا البحوث المخطوطة حول الموسيقى العربية . وفي واقع الأمر ، فلولا هذا الأداء من جانب الموسيقيين المصريين ، ما كنا لنحصل على الأفكار التي اكتسبناها حول ممارسة هذه الموسيقى ، ولما كنا لنستطيع أن نقدر مطلقا أو أن نحسم معيار درجات أنغام السلم الموسيقى الذي كانوا يستخدمونه ، كما لم نكن لنحصل إلا على أفكار مشوشة حول المقامات وحول الأنغام المستخدمة منها ، ولم نكن لنتمكن من معرفة الاستثناءات أو الإضافات التي استقرت في قواعد الممارسة ، سواء عن طريق التذوق ، أو بفعل أي دوافع أخرى ، وأخيرا ، فكم كان سيصبح مستحيلا علينا أن نقدم كما نفعل الآن ، أمثلة معروفة جعلت ما كنا نرغب في التعريف به ، أمرا ملموسا وواقعا .

المبحث الثاني

حول مدى معرفة الموسيقين المصريين في الوقت الحاضر بنظام الموسيقى العربية

لعل أحد الأسباب الرئيسية التي أدت بالموسيقين المصريين ألا يفقدوا ، بصفة تامة ، المعرفة بالنظام الموسيقى العربي ، هو أن الجدول الموسيقى لآلاتهم الموسيقية ولكل الآلات الموسيقية الشرقية ، يتكون طبقا لهذا النظام ، ومع ذلك فإن ما يفهمونه منه ، يقتصر على أقل القليل .

وبرغم ذلك فإنهم في الحقيقة يميزون الدرجات المختلفة للسلم الدياتوني للنغمات ، بأسمائها ، بل يعرفون كذلك أن هناك نغمات وسيطة للنغمات الأولية ، ناهيك عن أنهم كثيرا ما يستخدمونها ، وإن كانوا لا يستطيعون أن يقولوا بشكل صحيح ، ماهي طبيعة ومدى الفواصل أو الأبعاد التي تفصل هذه الدرجات أو الانتقالات بعضها عن البعض الآخر ، ويقتصرون على الإشارة بكلمتي عفق^(١) وبقة^(٢) ، إلى تلك الفواصل الأقل مدى من الفواصل الدياتونية . وفي الوقت ذاته فإنهم يجهلون أن سلمهم الموسيقى ينقسم إلى ثمانى عشر درجة تضم سبع عشرة فاصلة ، كل منها تتكون من ثلث تون وهم يدوزنون أو يضبطون آلاتهم الموسيقية بالوحدات الرباعية والخماسية والثمانية ، لكنهم لا يتفهمون الأهمية الكاملة لهذه الفواصل في تشكيل نظامهم الموسيقى ، ولا يعرفون أن أربع نغمات دياتونية متعاقبة تحمل اسم بحر في اللغة الفنية التي تعبر بها عن نفسها النظرية العربية للموسيقى ؛ وباختصار فإن مالدتهم من أفكار ضئيلة عن فنهم ، ليست هي بالمنهجية ولا بالمتعلقة ، فهي ليست كما سبق أن لاحظنا سوى نتيجة لممارسة نمطية ولتجربة عمياء .

(١) عفق ، كلمة يطلقونها في الموسيقى بمعنى قطع أو حذف جزء من الفاصلة ، وهي بذلك تقابل الأبتوما aptome عند الاغريق ؛ وعلى هذا يكون لابورد Laborde قد أساء المعنى عندما كتب في دراسته عن الموسيقى أن هذه الكلمة تشير إلى الايقاع السريع في الغناء .

(٢) بقة بمعنى بقية ، وهي تقابل الفاصلة المسماة ليمما leimma عند الاغريق .

المبحث الثالث

عن المقامات الموسيقية وضروب الألحان التي يستخدمها المصريون المحدثون عند ممارستهم لفن الموسيقى

كان ينبغي ، كأمر لابد منه ، أن يعرف الموسيقيون المصريون ، وأن يستخدموا كل مقامات الموسيقى العربية ، وكل الطبقات التي يمكن كل مقام أن يشتمل عليها (١) .

ومع ذلك ، ففيما عدا الاثنى عشر مقاما رئيسيا ، وبعض المقامات التي تشتق عنها ، والتي يستطيعون بشأنها جميعا ، أن يؤدوها على طبقة أو على طبقتين فقط ، فهم يكادون لا يعرفون حتى أسماء المقامات الأخرى كما أنهم يشكلون مقام الرست ، الذي يعد بمثابة النمط المحتذى في النظام الموسيقي ، بالطريقة نفسها التي دونها في الأمثلة على تكوين هذه الأنظمة . وهم يشيرون إلى الدرجات الأربع الأولية وإلى الدرجة السادسة بالطريقة نفسها التي تسمى بها هذه الدرجات في نظرية الموسيقى (٢) ، وإن كانوا يطلقون على الدرجات الأخرى اسم المقام التي تشكل هي قراره أو نغمته الأساسية (٣) . وتمييز نغمات الوحدات الثماني (الأوكتاف) الغليظة ، والتي تسميها نظرية الموسيقى باسم أسفل الجذور (٤) عن نغمات الوحدات الثماني الوسيطة التي تسمى الجذور (٥) فإنهم يضيفون إلى اسم كل

(١) انظر الأمثلة التي وردت بالمبحث الأخير من الفصل السابق .

(٢) انظر الأمثلة التي قدمناها عن مكونات النظام الموسيقي .

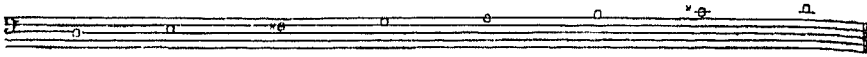
(٣) تلفظ هذه الأسماء على هذا النحو في اللغة الدارجة في القاهرة : رست ، دوكا ، سيكا ، جركاه ، نوى ، حسيني ، عراق ، كردان .

(٤) انظر المثالين الواردين في ص ٣١ ، الفصل السابق ، المبحث السادس .

(٥) انظر المثالين الأول والثاني من ص ٣٢ .

واحدة من هذه النغمات الصفة قب^(١) ، ثم يحددون بالصفة جواب^(٢) نغمات
الوحدات الثماني العلوية .

مثال



كردان عراق حسيني نوى جيركاه سيكاه دوگاه رست

وبرغم أن المرء يستطيع أن يؤدي لنا ما على كل درجات السلم الموسيقى ،
لأنغام الطبقات التي تتكون منها دورة كل مقام ، فإن هناك اختياراً كرسته العادة على
الأقل ، ما لم تكن المبادئ الموسيقية هي التي تكرسه ، إذ يتحدد هذا الاختيار بفعل
الدرجة التي تشغلها في السلم الموسيقى ، النغمة القرارية التامة ، أي نغمة الأساس
الخاصة بكل مقام .

وعندما ينقل السلم الموسيقى لمقام ما على درجة أخرى ، غير تلك التي هي
محدودة له في السلم الموسيقى ، فإنهم يميزون ذلك عندئذ بأن يلحقوا به اسم الدرجة
التي استقرت عندها نغمته المقامية ؛ فعلى سبيل المثال ، عندما ينتقل السلم الموسيقى
لمقام الرست ، وهو مقام أول درجة ، إلى الثالثة المسماه سيكاه ، فإنهم يطلقون عليه
في هذه الحالة اسم رست سيكاه ؛ وعندما ينتقل سلم النوى على الدرجة الرابعة
يسمونوه نوى الجركاه .

(١) قب ومعناها رئيس أو أمير ، وهي تقابل الكلمة اليونانية « أساس الأساسيات » التي
يطلقها الاغريق كذلك على النغمات الأشد غلظة في نظامهم الموسيقي .

(٢) جواب بمعنى إجابة أو رد . وقد استخدمنا كذلك كلمة جواب لتمييز الوحدات
العليا ؛ وكان الأمر يقتضى أن نلفظها بالجم المعطشة ولكننا نسترعى الانتباه مرة أخرى بالألا لا نعبر
هنا إلا طبقاً لنطق المصريين من أهل القاهرة ، ولذلك فمن واجبنا أن نبقي على الأمور التي نقدمها
هنا طابعها المحلي .

وقد يمكن هذه التسميات أن تكون نفس مسمياتنا ، على وجه التقريب ، لو أننا قلنا بدلا من مقام رى كبير ، أو مقام فا كبير ، أو مقام صول صغير ، أو مقام سى صغير الخ ، المقام الكبير للنغمة رى ، والمقام الكبير للنغمة فا ، والمقام الصغير للنغمة صول ، والمقام الصغير للنغمة سى .. الخ ، مما قد يؤدي بشكل مطلق إلى الشيء نفسه ، بل لعله يكون أكثر دقة .

وطبقا لما لاحظناه في التطبيق ، أى عند الممارسة ، فإن كل مقام يمكنه أن يستقبل ، عرضا ، بعض نغمات خاصة بمقامات أخرى ، وفي هذه الحالة تسمى هذه النغمات بالمركبات^(١) ؛ وإضافة هذه النغمات إلى مقام ما أمر تبيحه المبادئ كما أسلفنا^(٢) ؛ وينتج هذا على نحو ما إثر تنعيم مصطنع ؛ وهى رخصة تتطلب عادة الكثير من المهارة الفنية من جانب الشخص الذى يستبيحها لنفسه ، وإلا فإنه قد يجازف بأن يغير من الطبقة بالرغم منه ، وبأن يفسد المقام ، مما قد يبعث على الصدمة ، إذ سيأتى الانتقال مفاجئا ومباغتاً .

وتوجد في الموسيقى العربية ، كما توجد في موسيقانا ، قواعد للانتقال من مقام إلى مقام آخر ، أهمها هى التنبيه على الدوام ببعض نغمات تمهيدية ، تهيب الأذن للتغيير الذى يزعمون إحداثه في المقام . وهذا الأعداد يتشكل بصفة خاصة من ربط نغمات البحر الذى تقع فيه الدرجة التى يراد أن ينقل إليها السلم ، بنغمات البحر المماثل والمقابل للمقام الذى يراد الدخول فيه ، وبهذه الطريقة يمكن أن تنتقل على التوالى بين كل المقامات ، ثم نعود إلى المقام الذى خرجنا منه ، دون خدش للأذن .

(١) مركبات والمفرد مركبة بمعنى مضافة ، مدخلة ، مكونة من أجزاء . ولهذا السبب فإنه إذا أريد التنبيه على عازف ما بأن يضيف نغمة ما ، ولتكن الرست على سبيل المثال ، إلى مقام آخر خلافاً ، فإنه يقال له ، كما حدث معنا : اركب الرست .

(٢) انظر المبحث التاسع من الفصل السابق حيث قيل : « ومع ذلك فإن الناس يستخدمون بعضاً من نغماتها في تأليف دورات أخرى ، ويكون أثر هذه لطيفاً » ، وسوف تواتينا الفرصة دون شك لكى نسترعى الانتباه إلى تطبيق هذا المبدأ على بعض الأغنيات العربية التى سنقدمها عما قريب .

هذا هو كل ما استطعنا أن نعرفه حول هذه النقطة ، أو بالأحرى هو كل ما بدا لنا أنه جدير بأن نوليه أكبر قدر من الثقة ، في كل ما قاله لنا الموسيقيون المصريون ، وفيما أسمعونا إياه من الموسيقى .

وسنقدم الآن بعض أمثلة لسلم كل من المقامات ، التي بدا لنا أن هؤلاء الموسيقيين يعرفونها بشكل أفضل من غيرها ؛ وقد دونها بينا كان هؤلاء يؤدونها بآلاتهم الموسيقية ، وسنميز في ذلك النغمات الرئيسية من النغمات العارضة ، إذ ستكون الأوليات مميزة بدوائر في حين سنميز الأخرى بكرات سوداء .

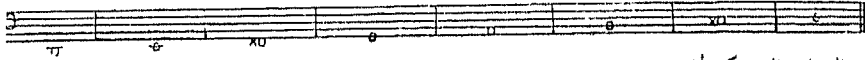
أمثلة لطبقة كل واحد من المقامات المعروفة

التي يمارسها الموسيقيون المصريون

الرست وبقية المقامات

رست

قلب الرست قلب العراق قلب العشرين قلب النوى قلب الجركاه قلب السيكاه قلب الدوكاه قلب الرست

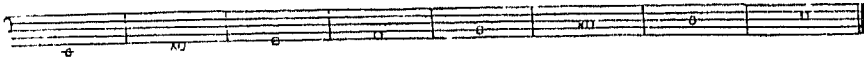


النغمات التي يمكن أن

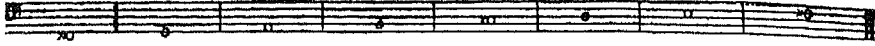
يرتفع إليها الرست كردان عراق حسيني نوى جيركاه سيكاه دوكاه رست



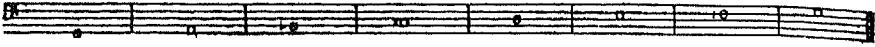
دوكاه ويطلق عليه كذلك اسم المر ، حيث يعليه بمقدار فاصلة ثمانية



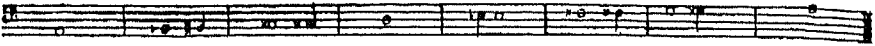
سيكاه



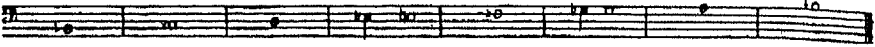
جبركاه



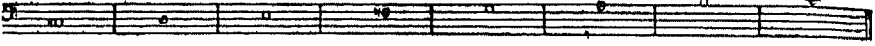
نراف الثانية الغليظة للنوى



عشيران الثانية الغليظة للحسيني

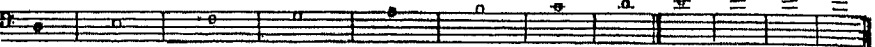


عراق

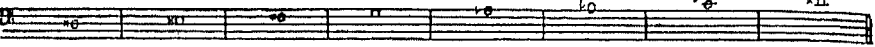


الدفقات التي يمكن إضافتها إليه

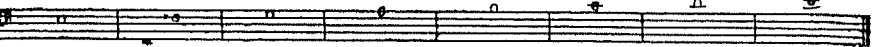
نيريس



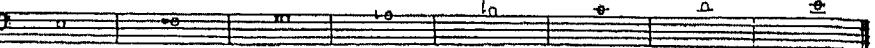
زنكلا



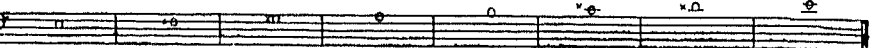
نيريس بيات



إصفهان



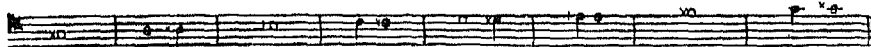
زيرفكند



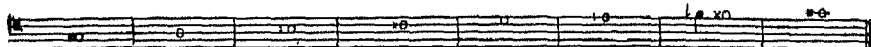
عشاق آر برسلیک



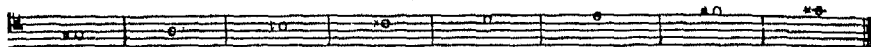
رهاوی



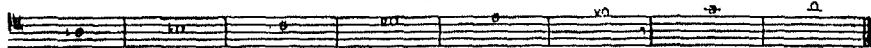
حجاز



حجاز اصفهان



رغزل



المبحث الرابع

عن الأغنيات الملحنة التي يؤديها الآلاتية ، أى الموسيقيون المحترفون ، باللغة العربية الدارجة

سبق أن عرفنا من قبل في فرنسا وانجلترا الكثير من الأغنيات العربية في لغتها الفصيحة ، ولكننا لانظن أنه قد نقلت قط إلى أوربا ، من قبل ، أغنيات بالعربية الدارجة ، مدونه مع لحنها الموسيقى ، لذلك فإن تلك الأغنيات التي سنقدمها هنا ، من بعد ، سيتحقق لها جدارة السبق بالأضافة إلى ماها من جدارة الأصالة . ومع ذلك فإن ما يمنحها قيمة لا تقدر ، هو أننا نوردها هنا مصحوبة بترجمة فرنسية شاء أن يقدمها لها عن طيب خاطر ، وبرجاء منا ، المستشرق الشهير المسيو سلفستر دى ساسى ، مع إثرائه لها بملاحظات نقدية ، سواء حول اللغة أو حول أسلوب وعادات المصريين ، في كل مرة تهيأت له المناسبة كى يفعل ذلك (*) .

ولقد سبق لنا أن قلنا كيف تبدو ألحان هذه الأغنيات معقدة ومضطربة حين يغنيها الموسيقيون المصريون ، وكم هو عسير أن نستخلص نغمات اللحن وسط ركام الزخارف الغربية والمتضاعفة لأقصى حد ، والتي يثقل بها هؤلاء كاهل اللحن ؛ ولقد

(*) وزيادة في الحيلة فقد قمنا بدورنا بترجمة هذه الترجمة الفرنسية نفسها إلى العربية برغم أنها في الأصل ترجمة لنص عربى مائل أمامنا . وقد رأينا أن نعمل ذلك بعد تردد طال ، لعدة أسباب ، من بينها ، أننا هنا نقدم رؤية الفرنسيين وفهمهم لنا ، ولأن هذه الترجمة قد تكون عوناً لبعض القراء العرب من غير المصريين حيث جاءت هذه الأغنيات باللغة الدارجة لأهل القاهرة في ذلك الوقت ؛ بالإضافة إلى أن ذلك كان أمراً ضرورياً إذا شئنا أن نلم بالتعليقات والشروح التي أوردها هذه النصوص المسيو سلفستر دى ساسى .

كذلك تعرضت الهوامش المشار إليها والتي جاءت في الأصل الفرنسى لتغييرات طفيفة تقتضيها عملية النقل إلى العربية لنص فرنسى ، هو بدوره شرح وإيضاح لنص كان في الأصل عربياً . وسنتبين ذلك كله عند تقديم نص الأغنيات المشار إليها ، فيما بعد . (المترجم)

عرفنا كذلك بالوسائل التي استخدمناها لاكتشاف وتدوين النغم البسيط والحقيقي لهذه الأغنيات ، وقد منا كذلك بيانا بالاحتياطات التي اتخذناها كي نستوثق من دقة نسخنا ، ولهذا السبب فقد كان من السهل علينا أن نقدم هذه الألحان مدونة بهذه الطريقة أو بتلك ، وإذا كنا قد فضلنا الطريقة الأسهل ، فلأنها تبدو في الوقت نفسه هي الطريقة الأكثر وضوحا ، بالإضافة إلى أن تأثير الطريقة الأخرى لن يكون أقل تنفيرا للعين ، كما هو عليه اللحن نفسه بالنسبة للأذن ، وبالإضافة لذلك ، فلكى يتصور المرء ما هية الزخارف التي وجدنا أن الواجب يقتضى منا أن نحذفها ، فيكفى أن نقول إنها تتمثل في تحميل الصوت ، بنقله من نغمة لأخرى ، مرورا بكل النغمات الوسيطة أو بتقديم نغمات سريعة متعاقبة ، ومرتعشة ، في مقطع واحد مع عبور هذه الدرجات أو الانتقالات نفسها ، ثم بعد أن يصل بنا المعنى إلى نقطة الارتكاز في اللحن ، فإنه يعود يترنم من جديد بصوت مرتعش بزغردات (*) أو توقيعات ، أو يعمد في أغلب الأحيان لأن يقدم حواشي أخرى ، أو زخارف غير قابلة للتحديد بسبب غرابتها أو شذوذها المسرفين ، وبخلاف ذلك يقوم المغنون بإضافة بعض السوابق أو اللواحق (***) من عندياتهم ، عند نهاية فقرات الغناء (الكوبليات) ، مضيفين بذلك إلى اللحن كلمات من تأليفهم ، حسبما يترأى لمزاجهم مثل ياعين ياليل . يالاللى .. الخ . مكررين هذه الكلمات عدة مرات بقدر ما يحلو لهم ، لكى يطيلوا من سوابقهم أو من لواحقهم ، وقد وجدنا أن علينا أن نستبعد كل هذه الأشياء التي لا تتصل قط بالفن ، منظورا إليه في حد ذاته ، ولولا ذلك لتغيرت الأوضاع ، ولوجدنا أنفسنا مضطرين لأن ننسخ هنا كل لحن بالطريقتين اللتين نسخناه بهما في البداية لأنفسنا ، وقد لا يحمد لنا القراء كثيرا أن أضعنا عليهم وقتا وحيزا مضاعفين ، بسبب عدم استطاعتنا الاقتصاد فيهما ؛ مع أن هذا الاقتصاد في الوقت والحيز ، أمر لا بد منه حتى لا نضطر للتضحية بأشياء أكثر إثارة للاهتمام ، لا يزال علينا أن تناو لها .

(*) الزغردة هي تكرار لحنين بسرعة . (المترجم) . [الاصطلاح الشائع فَرْدَشَة

(المراجع)]

(**) وهى جمل أو لوازم موسيقية تسبق الغناء أو تعقبه . (المترجم) .

ولم نستطع أن نعفى أنفسنا ، عند نسخنا الأغنيات التالية ، من أن نستخدم الاشارات التى استخدمناها من قبل ، للإشارة إلى أثلاث التونات الصاعدة وأثلاث التونات الهابطة ولولا ذلك لكان مستحيلا علينا أن نقدم لحن هذه الأغنيات بمثل هذه الدقة الصارمة التى تحقق بها الأمر ؛ بل إن هذه الألحان كانت ستصبح شيئا آخر ، بحيث يستحيل التعرف عليها ، لو لم نكن قد بذلنا أكبر قدر من العناية ، فى ألا نهمل هذه التحوطات التى لا غنى عنها ، أو لو أننا كنا قد استخدمنا مكان أثلاث التونات نصف التون الصغير المستخدم عندنا ، وفى مكان ثلثي التون نصف التون الكبير الذى نستخدمه ، فمهما يكن تأثير ذلك ضعيفا فإنه محسوس بدرجة كافية عند الأداء ، حتى أنه لا ينبغي علينا مطلقا أن نخلط بين ثلث التون (عند العرب) ونصف التون الصغير (عندنا) ، والذى له فاصلة أكبر قوة ، ولا بين ثلثي التون (عند العرب) ونصف التون الكبير (عندنا) ، والذى له فاصلة أقل قوة^(١) . ولقد اكتسبنا ، بخبرتنا الخاصة ، اليقين بأن الميلودى (اللحن) ، يتغير فى

(١) يقسم العرب التون مثلما نفعل إلى تسعة أجزاء ، نطلق عليها ، تقليدا للإغريق اسم فاصلات (فاصلة : Comma) ؛ وكل ثلاث فاصلات يشكلن ثلث تون ، إذن فثلث التون أضعف من نصف التون الصغير عندنا إذ يتكون الأخير من أربع فاصلات ؛ كما أن كل ست فاصلات يشكلن ثلثي تون ، وهو أقوى من نصف التون الكبير عندنا ، ذلك الذى لا يشمل إلا على خمس فاصلات ، وحين نقابل تقسيماتنا للتون بتقسيم العرب له ، معبرين عن الأمر بالفاصلات فنسجد لدينا هذه العلاقة :

التون الواحد : ٩ فاصلات .

$\frac{2}{3}$ التون : ٦ فاصلات .

$\frac{1}{2}$ التون الكبير : ٥ فاصلات .

$\frac{1}{3}$ التون الصغير : ٤ فاصلات .

$\frac{1}{4}$ التون : ٣ فاصلات .

وهكذا نرى بوضوح أن نصف التون الكبير أقل قوة بمقدار فاصلة واحدة عن ثلثي التون ، وأن ثلث التون أقل قوة كذلك بمقدار فاصلة عن نصف التون الصغير .

طابعه ، بشكل مطلق ، بمجرد أن نحل واحدة من تقسيماتنا للتون ، في محل تقسيم للتون ارتضاه العرب .

وقد كنا نظن ، قبل أن نستوثق من أنه توجد في الواقع ، في السلم الموسيقي عند هذه الشعوب ، فواصل مشابهة لتلك التي انتهينا من الحديث عنها ، أن التأثير المزعج الذي كان يحدثه فينا غناء الموسيقيين المصريين أو الآلاتية^(١) يعود إلى قلة مهارة هؤلاء ، أو إلى رداءة صوتهم ، الذي لم يكن لا بالواضح ولا بالواثق من نفسه ، أو أنه يعود إلى عيب خَلَقِي ، جعل أصواتهم وآذانهم خاطئة .

وهكذا ، فعندما كان يتم الأداء بواسطة ثلث التون الصاعدة مع زيادة رافعة ، كنا ندون اللحن بالمقام الكبير ، وعندما كنا نُؤديه على هذا النحو أمام صديقنا المغني كان يرى أننا نغنيه خطأ ، وقد تبينا بأنفسنا أن اللحن الذي نُؤديه ذو طابع بالغ الاختلاف عن اللحن الذي يقدمه الآلاتي ، وعندما كنا نستبعد الرافعة يصبح اللحن من المقام الصغير ويقول لنا الآلاتي إننا لم (نمسك) اللحن جيدا ، وكنا في واقع الأمر نحس بأن اللحن لم يعد له نفس الطابع ، أو نفس اللون ، الذي يعطيه له الآلاتي المصري عندما يغنيه ، ومهما يكن قد بدا هذا الاختلاف لنا غريباً فقد استوجب الأمر أن نعترف بضرورته ، لكننا لم نكن نعرف كيف نعبّر عنه .

وقد أمكننا فقط عن طريق تفحص الجدول الموسيقي للآلات الموسيقية في مصر ، وبخاصة تلك الآلات التي ينقسم بعضها إلى ملامس ثابتة ، أن نتبين أن النغمات لم تكن تتتابع ، مثلما تتتابع نغماتنا ، على شكل تونات وأنصاف

(١) آلاتية ، والمفرد : آلاتي ، وترجمتها الحرفية : العارف على الآلات الموسيقية ؛ إذ أتى هذا الاسم من كلمة آلات والمفرد آلة . ويسمى الموسيقيون بهذا الاسم لأنهم لا يغنون مطلقاً دون أن تصحبهم آلة موسيقية ، ولأن مهنتهم ، فضلا عن ذلك ، هي العزف على الآلات الموسيقية .

تونات ، وحينئذ أدركنا أن التون يشتمل على أربع درجات ، وثلاث فواصل ، يساوى مدى كل واحدة منها ثلث التون ، واقتنعنا في النهاية أن هذه الفاصلة التي لم نكن قد استطعنا تقديرها حق قدرها في غناء صديقنا الآلاتي ، والتي هي أصغر من نصف توننا الصغير إنما هي ثلث التون ، وبعد ذلك أخذت المخطوطات التي تدور حول نظرية الموسيقى العربية تؤكد لنا هذا الاعتقاد ، ولم نتردد في استخدام علامات جديدة للإشارة إلى الفواصل التي هي أصغر من تلك التي يتكون منها السلم العام لنظامنا الموسيقي ، وفي أن نعطي قيمة أخرى للرافعة وللخافضة اللتين استبعدناهما ، بأن مثلنا بالأولى ثلثي التون الصاعدين ، وبالأخرى ثلثي التون الهابطين ؛ بهذه الطريقة أمكننا أن ندون بدقة كل الألحان التي سمعناها ، ولهذا السبب فإننا نتجاسر على التأكيد بأن ألحان الأغنيات ، التي نقدمها هنا ، تتطابق كل التطابق ليس مع هذا الغناء الخارج عن المعقولية لهؤلاء الذين قد أسمعوننا إياها ، وإنما مع اللحن البسيط (الميلودي) الذي يكوّنها ، لكن ما كنا نرغب في تدوينه ، زيادة على ذلك - لو أن ذلك كان ممكنا - إنما هو نبرة العفوية والرخاوة التي يعبر بها هؤلاء المغنون عن الشهوة الحسية الشائعة في غالبية هذه الأغنيات ، ومع ذلك فإننا سنتحاشى أن نقدم الشهوانية غير العفيفة ، والتي يحلو لهم أن يضيفوها إلى كلمات فظة ونابية ، والتي لا تنفث إلا حبا فاحشا فظا لا حشمة فيه ، بل هو في غالب الأحيان أمر تعافه النفس (١) .

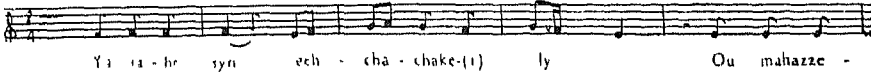
أغنيات الآلاتية

مقام الرست ، إيقاع المصمودى

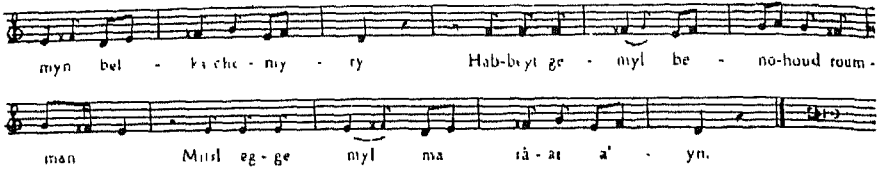
« يبدأ هذا اللحن على الدرجة الثالثة المسماه سيكاه »

(١) هنا ، كما في مواضع أخرى من الأغنيات ، يلاحظ وجود مقطع صوتي أضافه المعنى من عندياته إلى الكلمة وذلك حتى يجعل الكلمات متوافقة مع اللحن ؛ وفي بعض الأحيان كذلك ، وللدفاع نفسه ، تحذف مقاطع صوتية ، كما يمكننا أن نلاحظ في الكلمة الأخيرة من هذا الكويليه . (فيوتو) .

حركة معتدلة



رست



(١)

يا لابسين الشيشيكلى^(١) ،

ومحزمين بالكشميرى ،

حببت جميل بنهودرمان ؛

مثل الجميل ما رأت عيني .

الترجمة « الفرنسية » : (أنتم يا من تلبسون أقمشة محلاة بالورود ،
ويا من تلبسون حزاما من الكشمير : لقد أحببت جميلا له صدر
يشبه الرمان ، لم تر عيناى ، طيلة حياتى ، مثل جماله)

(٢)

يا أبيض ويا لون الياسمين ،

ياللى^(٢) على الصب لاحظ ؛

(١) شيشيكلى ، تحريف للكلمة التركية جيجكلو ، أى المزدان بالورود .
(سلفستر دى ساسى) .

(٢) اللى ، كلمة دارجة تقابل كلمة : الذى . (ساسى) .

وحياة عيونك والوجنت ،
أنا أسير اللواظ .

الترجمة « الفرنسية » : « أنت أيتها البيضاء ، يا من تضارعين لون
الياسمين ، أنت يا من تعرفين الحب الذى أكنه ، أقسم بحياة عينيك
ونخدودك ، أننى عبد لنظراتك » .

(٣)

الخمير^(١) والورد الأحمر ،
بيتغزلوا^(٢) فى نخدودك ؛
ناديت من عظم وجدى ،
ياشبكتنى من عيونك .

الترجمة « الفرنسية » : « الخمير والورد الأحمر يبدوان وكأنهما يتحدثان
عن نخدودك ؛ وفى ذروة فرحتى النشوانة صحت : آه كم أن عينيك
بالنسبة لى شبك لا يمكن تجنبها » .

(٤)

قال لى غزالى أدين جيت ،
وافعل كما تختار فى ؛
وأركبك صدر برمان ،
وتحل دكة ألفية .

(١) كلمة الخمير هنا محمولة على معناها المجازى ، وهى تعنى نشوة الحب ، ونار
الشهوة التى يتوهج معها لون الوجه . وهذا هو المعنى الذى قدمه لنا المصريون تفسيرا لهذه
الكلمة . (فيوتو) .

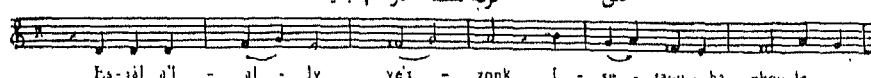
(٢) يغزلوا بمعنى يتحدثون كما تشقشق العصافير ، أى يقولون غزليات . ويظن السيد
ميشيل صباغ أن من الواجب أن تقرأ الكلمة على أنها يغرزوا بمعنى يغرسون ، ولكننى لم أتقبل قط
هذا التفسير الذى لا يتناسب مع فكرة الخمير .

الترجمة « الفرنسية » : « فقالت لي غزالتى ، هأندى ^(١) : لقد جئت ساعة إليك ، فتصرف معى كما يحلو لك ، سأضعك فوق هذا الصدر الذى يزدان برمانتين ، وستحل حزاما مطرزا وملونا بألف لون ^(٢) »

رست

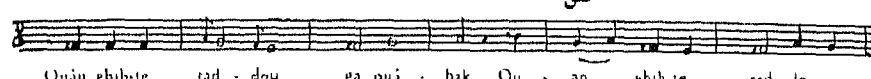
حركة نشطة أكثر منها بطيئة

عفق



ghy - à - bak Yt bas - te - mou hyu y - rs - ouk

عفق



ga - ouâ - - - bak.

(١) أدين أو أدينى بمعنى هأنذا (أو هأندى) ؛ ولا يستخدم هذا التعبير إلا في مصر .

(ساسى)

(٢) دكة أو بالأصح تكة ، كلمة من أصل فارسى ، وتعنى حرفيا القيطان الذى يمر داخل مجرى والذى يستخدم في ضم أعلى السروال وعقده . أما بخصوص كلمة ألى والتى ينبغى أن تكتب ألفية فتعنى حرفيا : التى يوجد بها ألف ؛ أى المطرزة بألف . ولعلها تعنى كذلك : التى يبلغ ثمنها ألف قرش أسباني (أى ألف ريال) (سلفستر دى ساسى) .

ملاحظة : أما الدكة أو الديقكة كما يلفظها أهل القاهرة فهى عند فقراء الناس تتكون من عصابة من قماش متفاوت درجة سمكها ، وتمر من مجرى ينتهى به سروال واسع بالغ الطول ترتديه النسوة تحت قميصهن ؛ وهو مفتوح من الأمام ، ويضم بواسطة هذه الدكة التى يعقدونها بصنع حلقتين متقابلتين تترك أطرافهما مدلاة ؛ أما هذه التكة نفسها عند النساء الغريات فتتكون من شريط طويل وعريض مصنوع من موسيلين بالغ النعومة ، مطرز في العادة بحجر ذى ألوان متنوعة بترتر من الذهب والفضة . وترتدى النسوة الغريات كذلك فوق التكة بنطالا بالغ الطول من الخيزر . يسمى الشنتيان . (فيوبو) .

(١)

اسأل، على اللي يعزوك^(١) ،
استوحشوا لغيابك ؛
يتبسموا حين يروك ؛
وان غبت ردوا جوابك

الترجمة « الفرنسية » : « انشد أخبار من يقدرونك ، ومن يؤسيهم
غيابك وتفعمهم رؤيتك بالفرح ، ويستجييون لطلبك مهما تكن
بعيدا عنهم »

(٢)

يابدري ياسهم اللواظ ،
صابوا الشجى فى فؤاده ؛
جُد له بقبلة من فمك ،
يشفى ويبلغ مراده

الترجمة « الفرنسية » : أيها (الجمال الشبيه بـ) القمر فى تمامه ، إن
سهام عينيك قد أصابت الشقى وأدمت قلبه ، فاسمح له بقبلة من
فيك ، وبذلك يشفى وتحقق أمانيه»

(٣)

أهيف طاف بالكؤوس ،
وجهه أخجل الشموس ؛
ثغرة باسم النفوس ،
جمع الشهد والمدام .

الترجمة « الفرنسية » : « جميل رشيق القوام ، حمل الكؤوس وطاف
بها ، وقد جعل وجهه (الجميل) الشمس تحمر نخجلا ، إن فمه

يأسر النفوس ، فهو يجمع بين حلاوة العسل وطلاوة الخمر » (١) .

(٤)

عَلَّنى بنت الكروم ،
شادن من بنى الكرام ؛
خمرة تذهب الهموم ،
كم فتى حبها وهام .

الترجمة « الفرنسية » : « إن شادنا (نوع من الأيائل) ينحدر من سلالة كريمة ، قد قدّم إلى (٢) عصير العنب ، هى الخمرة التى تبدد الهموم ، آه . كم أحب هذه الخمر آخرون ، وكم أصابهم بسبب حبها الجنون » .

أغنية من الملبروك

« اتخذت شكل الغناء العربى على يد المصريين » (٣)

(١) يكاد الأمر يقتضى منا على الدوام أن نحمل على المعنى المجازى ، كل التلميحات التى تتصل بالخمر أو الكروم ، ذلك أن الشعراء العرب لا يكفون ؛ برغم تحريم الدين الاسلامى لشرب الخمر ، عن استخدام هذه التعبيرات فى غالبية الأحيان للإشارة إلى اللذة الحسية أو إلى الشئ الذى يتسبب فيها أو يوحى بها ، وعلى هذا النحو ، ينبغى كذلك أن نفهم كلمات : الخمر ، بنت الكروم ... الخ . (فيوتو) .

(٢) من الجدير بالذكر أن نلاحظ هنا ، وبصفة عامة ، فى هذه الأغنية ، وفى الأغنيات التى تليها أن الأمر يتصل بمعشوقة أو حبيبة برغم مجيء الكلمات التى تتصل بشخص المحبوب ، فى صيغة المذكر ؛ ذلك أن الشرقيين طبقا للعادة التى اعتادوها بأن لا يتحدثون قط عن نساءهم ، يحملون المذكر فى محل المؤنث عند الحديث . (سلفستر دى ساسى)

(٣) ألفت هذه الأغنية أثناء إقامتنا بمصر ، ولكن لحنا كان شائعا من قبل ، وكان يؤدى مع كلمات أخرى . وقد نقل هذا اللحن إلى مصر ، طبقا لما قيل لنا ، عن طريق تجار يونانيين . ويحتمل أن يكون التحريف قد نال منه قبل انتقاله إلى مصر ؛ ذلك أن العبارات التى يلاحظها المرء فيه لا تنتمى قط إلى أذواق المصريين ولا تتفق مع أساليبهم الموسيقية .

مقام رست



(١)

يا عاذلى خليلنى (تكرر) ،
 حب الجميل كاوينى (تكرر) ؛
 ع * الجمر لو يسلينى ،
 بالروح أنا ما أسلاه ؛
 يا تمر تمرتين
 يا كويستو يا بونو^(١) .

الترجمة « الفرنسية » : « أيها الرقيب المتعنت ، إليك عنى ؛ فحب

(١) تتفق عبارة : يا تمر تمرتين مع النغمات :

ميرون تون - تون - تون - ميرون تين .

ولهذا فإننى استنتج أن من الواجب أن نكتب عبارة باكويستو يابونو على النحو التالى (والترجمة هنا بتصرف يقتضيه الحال) :

Ya Koueys Sitoya Bono

بمعنى : أوه ! كم هو لطيف هذا المواطن (ستوايان ، Citoyen) بونو ، فكلمة ستوايا Sitoya هى فى رأى تحريف لكلمة Citoyen (ستوايان) وأن بونو Bono هو اختصار أو تحريف لاسم القائد العام بونابرت .
 (سلفستر دى ساسى) .

هذا الجميل قد أهلكنى ؛ فلو أن شاء أن يذيني فوق جمرات الفحم الملتهبة ؛ كلاً
فحتى لو ذهبت في ذلك حياتي ، فلن أكف عن التعلق به ... يا تمر .

(٢)

وجه الجميل بينور ^(١) (تكرر) ،

جل الذي قد صور (تكرر) ؛

وأنا عليه بدور ،

شرع الهوى وياه ^(٢)

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : «وجه هذا الجميل ينشر ضوء النهار ، المجد
لخالقه ، سألجأ معه لكل قوانين الحب حتى أحصل على الأنصاف
من قسوته .. يا تمر »

(٣)

الساق مثل اللولى ^(٣) (تكرر) ،

والشنتيان دابولى (تكرر) ؛

لما سكر ^(٤) حله لى .

(١) بينور : الباء التي تبدأ الكلمة هي نوع من أداة تسبق الجزء الثابت من الكلمة ؛
وتوضع في الاستعمال الدارج قبل أشخاص أفعال الماضي المبهم لكي تعطيه دلالة الحاضر ؛
ونفس الحال مع كلمة بدور وأصلها بأدور التي تقوم مقام أدور (بمعنى أبحث) .
(سلفستر دى ساسى) .

(٢) وياه والمقصود هنا : معه . انظر مؤلفنا Chrestomathie arabe ، الجزء الثالث ،
ص ٣٤٤ . (ساسى)

(٣) لولى ، في موضع : لؤلؤ أو لؤلؤة . (ساسى)

(٤) سكر (بكسر السين فالكاف) ، وتعنى هنا خصوصاً الانتشاء من الخمر ؛ ولابد
أن نفهم الأمر هنا على أنه نشوة الحب . وهذا التعبير نتيجة طبيعية للملاحظة التي سبق أن
سقناها عن كلمتي خمر وكروم الح ، والتي أوردناها في هوامش الأغنية السابقة (الهامش رقم ١ ،
ص ١٣١) (فيوتو)

ولعبت أنا وياه .

ياتمر .

الترجمة « الفرنسية » : « فخذها مثل لؤلؤة (أى له بياض اللؤلؤة) ؛
أما بنظلوونها فمن الدابولي (١) وعندما بلغت حالة النشوة ، فكنت
حزامها وتسريت معها ... يا تمر »

(٤)

قوام حبيبي مايس (تكرر) ،
وجفن عينه ناعس (تكرر) ؛
ما احلاه في الملابس ،
والله جميل تياه (٢) .
ياتمر .

الترجمة « الفرنسية » : « محبوبتي دقيقة القوام ؛ ورموش عينيها تطبقان
في نعاس : كم تجملها المفاتن حين ترتدى ملابسها ؛ بحق الله .
يا محبوبى من جميل فخور ولطيف . يا تمر »

(٥)

يالابس الليمونى . (تكرر) ،
عُدالى فيك لامونى (تكرر) ؛
نانا جفا يا عيونى (٣) ،

(١) هو نوع من قماش خفيف من الحرير والقطن ، مخطط بألوان عدة ، ويسنع في
دمشق . (ساسى) ؛ والحديث هنا يدور حول الشتيتان الذى سبقت الاشارة إليه في الهامش
رقم ٢ ، ص ١٣٠ . (فيوتو)

(٢) كلمة تياه تعنى في وقت معا : شىء من الفخار والتباهى ، ومن الرقة والدلال .
(سلفستر دى ساسى)

(٣) نانا أو نانه ، كلمة من اللغة الدارجة في مصر ، تعبر عما تعنيه كلمة : كفى
بالعربية الفصحى . (ساسى)

لك ثغر ما أحلاه .

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « أنتِ يامن ترتدين ملابس من قماش برتقالى اللون ، لقد لآمنى الغرماء على حبى لك ، آه يا عينى ، كفى إبداء للقسوة معى ، كم أن لفمك مفاتن تعز على الوصف . يا تمر . »

(٦)

الحب قاسى وله ناس (تكرر) ،

أعيا الطيبى المداوى (تكرر) ؛

يا مُدعى الحب قل حاس^(١) ،

هياً^(٢) المحبة دعاوى ؟

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « الحب قاس ، وهناك من بين من جرحهم الحب أناس لم تُجد معهم عناية وعلاج الطيبى المعالج ، وأنت يامن تتظاهر بحب لا تشعر به : كفى ، فالحب ليس موضوعا للتبجح ولزاعم لا جدوى منها . يا تمر »

(٧)

يا من يحى يتفرج (تكرر) .

(١) حاس ، كلمة من اللغة العامية وتعنى : ابتعد ، انسحب . فمثلا إذا ما وقع رجل فى أيدى أناس يسيئون معاملته وصرخ ينادى من ينجده ، فإن من يأتى لنجدته سيصبح فيمن يسيئون معاملته : حاس عن فلان . (ساسى)

وهذه الكلمة التى يلفظونها حوش فى اللغة الدارجة لأهل القاهرة تستخدم فى غالبية الأحيان بمعنى : ارجع ، ابتعد أكثر مما تستخدم لمعنى آخر . وقد بدا لنا أنهم عادة لا يستخدمون هذا التعبير إلا بدافع من الازدراء ، أو على الأقل بفعل الفة بالغة . (فيدتو)

(٢) أحللت كلمة ليس محل كلمة هيا التى نقرؤها فى النص الأصيل إذ بدت لنا عديمة المعنى ؛ ولعله قد أريد أن تكتب كلمة هل ؛ أى : هل الحب مجرد مزاعم أو ادعاءات (والترجمة يتصرف يقتضيه السياق كما أننا أبقينا على كلمة هياً لوضوح معناها بالنسبة لنا ولطابقتها للحال أكثر من كلمة ليس . (المترجم)

على نهود بمدرج^(١) (تكرر) ؛
 سيدى الحليوه جرج ،
 ما حدشئ يعلاه^(٢) .
 يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « أنت يامن تجول بعينيك فوق هذا الصدر
 وهذا الشعر المتموج : إن معشوقتى ، موضع حبيبى ، قد رفضت أن
 يتخاسر كائن من يكون على أن يلمسها ، يا تمر »

(٨)

محبوب قلبى جانى (تكرر) ،
 بورد خده جانى (تكرر) ،
 ولحبه ألبانى ،
 والله جميل تياه .
 يا تمر .

(١) يرى السيد مشيل صباغ أنه ينبغي القول ! على جبين بمدرج ، أى فوق جبهة صنف
 الشعر عليها بعناية . وقد وجدت فى نبذة من ترجمة ايطالية أن المعنى هو : نهود وبشعر مصفف ؛
 وهو ما يجمع بين هذين المعنيين . وقد أخذت بهذه الترجمة .
 (٢) ما حدشئ بمعنى لا أحد ، بإضافة حرف الشين ، وهو يأتي من شئ بمعنى شئ ،
 وذلك فى غالبية الأحيان ، فى اللغة الدارجة ، عند تكوين الجمل الاستفهامية والمنفية . (سلفستر
 دى ساسى) . وهذا التعبير فى اللغة الدارجة يعنى نفس ما تعنيه كلمة nemo فى اللاتينية وكلمة
 personne بالفرنسية بمعنى لا أحد ؛ وأخيرا فإنها تعنى باللغة الدارجة : كائنا ما كان ، أو كائنا
 من يكون طبقا لمقتضى الحال . وقد استوثقنا من صحة ذلك من الاجابة التى قدمها لنا واحد من
 أمهر النحاة فى القاهرة حين سألناه عما تعنيه الشين أو كلمة شئ التى تضاف عادة فى اللغة
 الدارجة عند نهاية الكلمات العربية فأجاب « بأن الشين هى اختصار لكلمة شئ فى حالة تشبه
 للمعنى : كائنا من يكون » ومن جهة أخرى فإن هذا التفسير يتطابق مع المعنى الذى يقدمه
 المسيو سيلفستر دى ساسى لكلمة ما حدشئ . ويستطيع المرء فى الواقع ، وبدون أن يحرف المعنى
 العربى أن يترجم كلمة شئ أو الشين فقط إلى المعنى كائنا من كان أو كائنا من يكون ، فى كل مرة
 تضاف فيها هذه الكلمة ، فى اللغة الدارجة ، إلى نهاية الكلمات . (فيوتو) .

الترجمة « الفرنسية » : « قد جاء يراني من بهواه قلبي ، بورود خديه ،
فأرغمني أن أوقف عليه حبي ؛ بحق الله كم هو جميل فخور ورقيق
ذو دلالة . يا تمر »

مقام عشاق

عشق عفتق نعمة حسيني



(١)

شعجني يفوق على الشجون ،
يا مايسا فضح الغصون ،
وصل الحبيب متى يكون ،
لمتيم (*) قلق الجفون (١) .

(*) في الأصل لتتيم .. الخ ، ولعله خطأ في النقل لأن الكسر في الوزن والاضطراب في
المعنى بالغا الوضوح كما كانت يا مايسا في الأصل يا مايس والخطأ النحوي واضح كذلك .
(المترجم)
(١) يبدو أن الآلات قد أضاف بعد البيت الأول كلمات : يا عيني على الشجون .
(فيوتو)

الترجمة « الفرنسية » : « لقد تجاوز ضيقى كل حد ، أنت يا رهييف ،
يامن تميل بفعل حركاته الرشيقة الأغصان الحنون ، متى يتم وصالى
بمعشوقتي ، حتى أضع نهاية للعذابات التي سلبت الراحة من جفنى »

(٢)

قسما به وحياته ،
وبما حواه من الفنون ،
إن زارنى متسترا ،
قرت بزورته العيون ،

الترجمة « الفرنسية » : « أقسم بالمحجوب الغالى وبحياته ، وبكل ماله من
مواهب : أنه إذا مازارنى خفية فستبهج رؤيته عيني وستفعمهما
بالسرور »

مقام نبروز جركاه

عفق

Za - ha - rat a' - leyk a' - leyk - a sa - ba - ba - tv sa - ba - ba -
(١) كردان
ty Min ba'-dy ka - - - net ka - ne - ta kha - fy - ah Al - basr ta -
'y tsaub as-se - qani Youl - be - sak tsaub - - - -

(١) يدخل اللحن هنا في مقام الكردان ، وهو مقام ذو وحدة ثمانية حادة من مقام
الرسر . وإذ خشي الآلاتي الذي أملانا هذه الأغنية ، والتي كررناها عليه بعد أن نسخناها أن
نتمكن من تدوين نوتة هذا الفاصل بدقة ، فقد صاح بنا ، كأنما رغما عنه ، في اللحظة التي بلغنا
فيها هذا الموضوع : اربط الكردان ؛ ولدهشته الشديدة لم يكن قد فاتنا أن نربط الكردان .

(فيوتو)

tsaub el a' - ly ah. (2) Yâ a'yn ouâ bi-nour-i ouegh ouâ bi-nour-i ouegh - i

kas - sa y - dy sa - y - dy Lâ taf - daha - - - - na a' - y -

ou - bhou - - - v

(١)

ظهرت عليك صبايتي ،
من بعد كانت خافية ،
ألبستى ثوب السقام ،
يلبسك ثوب العافية .

الترجمة « الفرنسية » : « إن حبي الذي احتفظت لك به خافيا لوقت
طويل ، قد بان في النهاية لعينيك . لقد غطيتني بثوب ككتابة قاتل ،
فهل لك أن تتدثر بثياب الصحة التامة »

(٢)

ولقد أتى لك عاشقا
يرجو وصالك شافيه
فبنور وجهك سيدى
لا تفضحن عيوبه

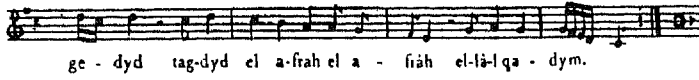
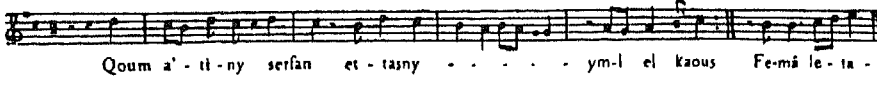
الترجمة الفرنسية : « ولقد سعى حبيبك إليك ، يدفعه الأمل في أن
يجد شفاءه في بهجة ما يحب ؛ فيا معشوقة قلبه ، إنه يستحلفك
بضياء وجهك ألا تفضحي نقاط ضعفه » .

(١) الجزء الباقي ، بدءا من كلمة يا عين التي أضافها على نحو ما يحدث في غالبية
الأحيان ، مستعار من الكوبليه الثاني ؛ لكن يكاد يصبح من الصعب أن نتعرف على البيتين
الأخيرين ، بفعل الطريقة التي قفلا بها ، وقد نقلناهما إملائيًا بأمانة تامة .

(فيوتو)

مقام عراق

TON D'E'RAQ.



(١)

قم عاطني صرف التسيم
ملا الكؤس
فما لتجديد الأفراح
إلا القديم
واسع بها ياصنو الريم
سعى العروس
ومرّ فينا بالأقداح
مرّ النسيم

الترجمة الفرنسية : « انهض وأعطني خمر نجوم الذرى ، واملاؤها
كأسي ؛ فليس بمقدور شيء أن يوجب مسراتي من جديد إلا خمر .
معتقة . فيا ابنة غزالة حنون قدمي ، لنا هذا الرحيق على نحو ما تفعل
كاعب تزوجت حديثا ؛ مرّرى الكأس بيننا ، وليكن مرورها في رقة
الأنسام » .

(٢)

راح بها عهد التكليم
ضمن الطروس
مشحونة منها الألواح
قبل الكليم
تعيد في الأكباد الهيم
وفي النفوس
من قبل نشأت الأوراح

روح النعيم^(١)

الترجمة الفرنسية : « تذكّرنا الخمر بلقاءات الرب بموسى ، وتوحى بكلمات جدية بأن تدون فى الكتب (المقدسة) ، فقبل مجيء هذا النبى كآبت الألواح زاخرة بالفعل بالخطابات التى أوحى بها هذا الرحيق الثمين ؛ فهو يعيد الحياة إلى القلوب وإلى العشاق المساكين بأن ينفخ فى الأرواح بعضا من الفرح ؛ وهذه السطوة المقدسة قد أخذ هذا المرحيق يمارسها حتى من قبل أن تبعث نفخة الخالق ذواتنا الفانية » .

(٣)

باكر إلى الروض الممطور

وقت الصباح

فقد أتانا بالنوار

فصل الربيع

والطل كالدرد المنثور

بالمسك فاح

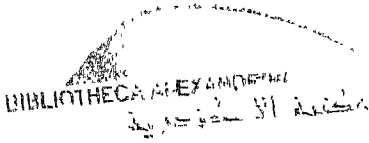
والغيث قد عمّ الأقطار

غيث مريع

الترجمة الفرنسية : « بادر بالتوجه فى الصباح الباكر إلى هذه الحديقة التى تروىها مياه السماء ، فقد جاء الربيع يصحبنا بالورود ؛ أما قطرات الندى ، الشبيهة بلآلىء منتثرة ، فتفوح منها رائحة المسك ، وتحيل كل الأرض إلى مرعى تكسوه خضرة يانعة » .

(١) هذا المقطع بالغ الغموض ، وقد اضطررت لاجتزائه كى أقدم التلميحات التى تعبر عنها كلمات : التكليم ، الألواح ، الكلم ، وهى تتصل جميعا بأحاديث موسى مع الرب وبألواح الشريعة . أما الجزء الثانى من المقطع نفسه فيشير إلى خلق الانسان ، الذى دبت الحياة فى جسده بفعل نفخة من الله ؛ وهو يتضمن مبالغة ، أو تطرفا فى التعبير ، مبالغا فيه للغاية ، من ذلك النوع الذى يسميه العرب : غلو وإغراق .

(سلفستر دى ساسى)



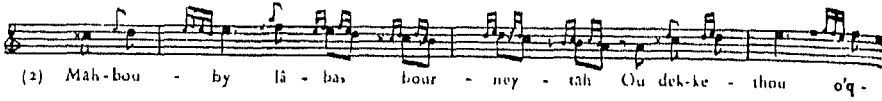
(٤)

والورود كالكم المزور
 يحكى الأفاح^(١)
 وأنشدت عجم الأطيبار
 في البديع
 والبان من أجل التسليم
 محنى الرعوس
 وشم وجنات التفاح
 تحبى الرميم

الترجمة « الفرنسية » : « أما الورد الشبيه بكم أقتلت أزراره فيحاكى
 زهور الاقحوان ، أما الطيور بلغاتها العجيبة فتتسافس في الفصاحة ،
 أما أغصان البان فتحنى الرأس تحيه لنا ، في حين تبعث الرائحة التى
 تفوح من حدود التفاح المعطر ، الحياة فى رماذ الموقى »

مقام النوى

ايقاع دريك



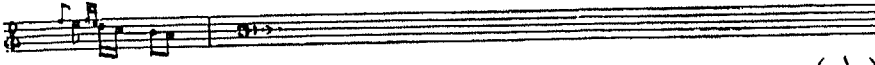
(٢)

(١) أفاح جمع كلمة أقحواو ؛ وقد احتذيت التفسير الشائع عندما ترجمت هذه الكلمة
 بكلمة Camomille ؛ وإن كنت أجهل ما إن كانت هذه الترجمة صحيحة . ويشير الشعراء في
 غالبية الأحيان إلى هذه الزهرة . (ساسى)

(٢) حيث كان هذا اللحن ، الذى يؤديه عادة الموسيقيون وغيرهم من أبناء البلاد ، أقل
 زخرفية وباروكية وغرابة عما نجد عليها زخارف الأغنيات العربية الأخرى ، فقد أخذنا على عاتقنا أن
 ندون هذه الزخارف ؛ ورغم أنها لا تشبه اللحن الأساسى (الميلودى) بقدر ما تفعل الزخارف
 الأخرى ، فإن كل النغمات مثقلة بالخواشى حتى لتشكّل كل جملة موسيقية رولادا كاملا
 (تعاقب سريع للنغمات فى وقت واحد) ، وحتى أن اللحن البسيط يوجد مغلفا بشدة ولدرجة
 لا يستطيع معها أن يبين . (فيوتو)



(١) (٢) هذه الأرقام توضع على السلام الموسيقية



(١)

محبوى لابس برنيطة
ودكته عقد وشنيطة
طلبت وصلة قاللى أسبيطه
ما أحلى كلامه بالطلياني
ياسلام من عيونه
عيون الغزلان
واصلنى يا حلو الكلام
يا سلام

الترجمة الفرنسية : «محبوى تغطى رأسه قبعة ؛ والعقدة والورود
تزين سرواله»^(٣) (الشنتيان) ، أردت أن أقبله فقال بالايطالية

- (١) هذه الكلمة : لإسيطة ، تحل هنا محل كلمة اسبيتيتا espeteta وهى نفسها
الكلمة الايطالية أسبتا aspetta بعد تحريفها . (فيوتو)
(٢) لا يوجد سوى هذين النوعين من اللزمات (اللازمة) أما ما يزيد على ذلك فقد
أضافه النساخ العرب . (فيوتو)
(٣) المعنى الحرفى : حزامه ؛ انظر ما سبق ، الهامش رقم ٩ من أغنية يا لابسين
الشيشكى . (ساسى)

انتظر^(١) آه كم هي حلوة لفته الايطالية ، ليحيم الله هذا الشخص الذى
له عيون الغزال ، ولتقبلنى يا صاحب هذه اللهجة العذبة . ياسلام»

(٢)

ما أحسنك يا فرط الرمان
لما تنادى بالأمان
وفى يدك ماسك الفرمان
تبقى الرعية قلبها فرحان
يا سلام

الترجمة « الفرنسية » : « كم تكون جميل المنظر يا فرط الرمان^(٢) عندما
تعلن حالة الأمان والعفو العام ، ممسكا الفرمان بيدك ! إنك
(بذلك) تعيد الفرحة إلى قلوب الرعايا ... ياسلام ! »

(٣)

أوحشتنا^(٣) ياسارى عسكر
تشرب القهوة بالسكر
وعسكرك داير يسكر

(١) هذه الكلمة : انتظر ، كان يعبر عنها في الأصل باللغة الايطالية aspetta .

(ساسى)

(٢) فرط الرمان تحريف لاسم بارتولومى أو بارتيليمى Barthélemi الذى كان القائد
العام لجيش الشرق قد أوكل إليه شرطة القاهرة . وحين وجد المصريون هذا الاسم عسير النطق فقد
حرفوه إلى فرط الرمان
(ساسى)

وتعنى هذه الكلمة في اللغة الدارجة قشر (كذا) الرمان (فيوتو)

(٣) تعنى العبارة الأصلية لقد آلمنا غيابك وتسبب في أسانا ؛ وهى كلمة تقال لمسافر ،
للتعبير عن الأسى الذى يحس به ذوه عند رؤيته وهو يرحل .
(ساسى)

ملاحظة : وهى كذلك صيغة تكريم ، ويستخدمونها عادة مثل كلمة صباح الخير ، كما
يستخدمونها في العادة أيضا كى يعبروا لشخص ما عن الرغبة القوية التى كانت لديهم لرؤيته ، وكى
تأخر تحقيقها إلى أن جاءت هذه اللحظة في النهاية .
(فيوتو)

وفي البلد حبوا النسوان

يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا إليك في غيابك أيها القائد
العام ، يامن يشرب البن محلى بالسكر ، ويجوب جنوده المدينة بحثا
عن النساء .. ياسلام »

(٤)

أوحشتنا يا جننار^(١)
يا جميل يا راخى العذار
وسيفك فى مصر دار
ع الغزو والعريان
يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا لك فى غيابك أيها الجنرال
الجداب ، يا صاحب الوجنتين اللطيفتين ، يامن تضرب بسيفك فى
عاصمة مصر الغز (المماليك) والعريان . ياسلام »

(٥)

أوحشتنا يا جمهور
يا جميل ياراخى الشعور
من يوم جيت مصر فيها نور
زى^(٢) قنديل من بللور
يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا لك فى غيابك يا (ممثل)
الجمهورية يا صاحب الشعر بالغ الجمال ؛ فمنذ اليوم الذى دخلت

(١) كلمة جننار هو تحريف لكلمة جنرال .

(٢) كلمة زى فى اللهجة الشعبية لأهل القاهرة ترادف كلمة : مثل . (ساسى)

فيه القاهرة ، والمدينة تتلألاً بأضواء تشبه ضوء مصباح من بللور » .

(٦)

يا جمهور عسكريك داير فرحان^(١)
 في قطع (دابر) الغز والعريان
 يا سلام بونا برته
 يا سلام ملك السلام^(٢)
 يا سلام

: « يامثل الجمهورية أن عساكر الممتلئين بهجة يجوبون كل
 الانحاء كى يضربوا الترك والعريان ؛ سلام عليك يا بونا برت !
 سلام عليك ياملك السلام . ياسلام »

(٧)

يارسول الغرام قوم^(*)
 هات لى أهيف القوام
 الذى إن نهض يقوم

(١) يبدو البيت الأول من هذا الكوبليه طويلاً ، وأظن أن علينا إما أن نحذف كلمة
 فرحان أو بالأحرى كلمة : داير (ساسى)

(٢) نقرأ فى الأصل ، فى البيت الرابع من هذا الكوبليه عبارة ملك السلام ؛ وقد أضفت
 قبلها كلمة يا سلام ؛ ولست أدري ما إن كنت قد أحسنت صنعا (ساسى) . وفى
 نسخة أخرى من هذه الأغنية العربية نقرأ : ياسلام ، بونا برته ملك الاسلام ؛ أى ! سلام عليك يا
 بونا برته يا ملك الاسلام ؛ ومع ذلك ، فإن البيت الرابع بالغ القصر لحد يصعب معه غناؤه ، وهو
 أمر يبرهن على وجود خطأ ما ؛ ويؤدى التصحيح الذى أدخله المسيو دى ساسى إلى اختفاء هذا
 الخطأ ، ويعطى لهذا البيت الوزن والايقاع اللذين تحتمهما هذه الأغنية . (فيوتو)

(*) فى الأصل قم وهى وإن كانت أصح من ناحية النحو إلا أن كتابتها بهذه الطريقة
 تؤدى إلى كسر الوزن والقافية ولذا فضلت كتابتها بالشكل الدارج . (المترجم)

يمنعه ردفه القيام^(١)

يا سلام

(١) حيث تعد ضخامة الأرداف جمالا في نظر الشرقيين فأظنني قد أحسنت تقديم نهاية الكوبليه . وقد وجدت ترجمة تخالف ذلك في مسودات المسيو فيوتو : « يا رسول الحب أسرع وأحضر لي معشوقة رشيقة وسريعة ، ذلك أن معشوقتي بمنكبيها العريضين لا تستطيع الحركة » ؛ لكن النص العرى لا يحتمل قط هذا المعنى . ونقرأ في الترجمة الايطالية :

il quale volendo levarsi per alzarsi, impedisce di replicare l'alzarta

ويبدو أن صاحب هذه الترجمة لم يفهم المراد من كلمة ردفه . (سلفستر دى ساسى)
ملاحظة : أرغمتنا هذه الصعوبات التي ما كنا نظن أن من شأنها أن تبعث على حيرة مستشرق مثل سلفستر دى ساسى على أن نبتعد عن محاولة تبصر المعاني الحرفية للنص :

١ - فنحن لم نتخيل أن المصريين في أغانيهم ، وعند حديثهم عن محبوباتهم ، كانوا معتادين على ألا يشيروا إليهن في صيغة المؤنث ؛ وهو الأمر الذي لاحظته بحق المسيو سلفستر دى ساسى .

٢ - وحيث أن كلمة أهيف التي تعنى قامة خفيفة ، مشوقة (أو مشيقة) يمكنها أن تعنى كذلك : سريع ، يقظ ، شجاع ، فقد فضلنا المعنى الأخير لأنه يناسب أفضل ما يناسب رجلا ، وقد استبعدنا المعنى الأول لأن القامة الخفيفة أو النحيلة ، وهى أبعد من أن يجد أحد طلبها في مصر ، لا توحى إلا بالشفقة والأزدراء باعتبارها أثرا من آثار الفاقة والحرمان اللذين يتعرض لهما امرؤ ما .

٣ - وبرغم أننا كنا نتبين جيدا معنى كلمة ردف ، فإننا لم نكن قد تمكنا من أن نمسك بالكلمة المعادلة في اللغة الفرنسية ؛ لكن هذه لم تكن لتفوت المسيو دى ساسى ، وتلك هى الأسباب التي حملتنا على الظن بأن الأمر هنا لا يخص إلا رجلا يمنعه ثقل جسمه من أن يتحرك . أن ينهض .

وفضلا عن ذلك فإن المسيو دى ساسى عندما يزودنا بملاحظاته النقدية فإنه لا يفعل سوى أن يستخدم حقا هو جدير به منذ زمان طويل ، ونحن من جانبنا نكن له أكبر قدر من العرواد .
(فيوتو)

الترجمة « الفرنسية » : « يارسول الحب انهض وأحضر لى هذه الجميلة ، ذات القامة الهيفاء والتي يمنعها ثقل ردفها من أن تنهض ، عندما تريد النهوض لتقف »

(٨)

قم بنا ياسيدى نسكر
تحت ظل الياسمين
نقطف الخوخ من على أمه
والعواذل شايفين
يا سلام

الترجمة « الفرنسية » : هيا بنا ياسيدى ننتش تحت ظل الياسمين ، سنقطف الخوخ من شجرته ، على مرأى من الحاسدين . يا سلام «

أغنية أخرى على نفس اللحن (١)

(أى مقام النوى إيقاع الدويك)

Mah - bou - by lá - yt a' - ley yeh Kallenthou
- mâ radd a' - ley - yeh Kachmy - ihou
bi - mi - à a' - da - di - yah Mâ-hiâ qou mhou ty lals al
hen - di - yah Ya salam. ru sa - lîm ma ba - nam.

(١) يبدو أن ألحان الموسيقى العربية تعترضها بعض الاختلافات طبقاً لتفاوت أوزان الكلمات التي تنطبق عليها . (فيوتو)

الأغنية نفسها ، مقام النوى



(١)

محبوبى فايت على

كلمته مارد على

كشميره بماية عددية

ما احلا قوامه فى لبس الهندية^(١)

يانا يانا آه يا حالى

ليلى ليلى يا لللى

الترجمة « الفرنسية » : « مرت معشوقتى بالقرب منى ، توجهت إليها بالحديث ، ولكنها ماردت قط ؛ كشميرها يساوى مائة قرش عدا ونقدا ، كما أن قامتها جميلة تحت هذه الملابس المصنوعة من أقمشة الهند ، وا أسفاه وا أسفاه أيها الليل ! أيها الليل ! أية ليلة تلك التى قضيتها !

(١) أى من الموسلين أو من قماش القطن .

(٢)

محبوبى له خال فوق خده
والألحاظ تجرح مع قده
أهيف مافى الغزلان نده
زاد بى فرحى لما جانى
يانا يانا (١)

الترجمة « الفرنسية » : « لمحبوبتى خال فوق خدها ، عيونها وقوامها
تجرح القلب ، أما رشاققتها فتفوق رشاقة كل الغزلان ، وحين جاءت
تزورنى أفعمتنى بالفرح وا أسفاه ! وا أسفاه »

(٣)

محبوبى لابس متنانة
ونهوده البيض عريانه
كلمته قالى رح نانه (٢)
يضربوك تصعب على
يانا يانا

الترجمة « الفرنسية » : « ترتدى محبوبتى معطفًا فاخرًا ، أما نهداها
فأبيضًا اللون عاريان ، وجهت الحديث إليها فقالت اذهب ، كفى ،
قد يضربونك فيمضننى الألم لذلك وا أسفاه ! وا أسفاه ! »

(٤)

جل الخالق فى وجناته
يفتن صبه من لفتاته

(١) يانا ، يانا : كلمات لا تعنى شيئًا مثلما تقول نحن :

(ساسى)

oh, lon, lan, la

(٢) نانه تعبير فى اللغة الدارجة فى مصر ، وهو يدل على المعنى نفسه الذى تعبر عنه
كلمة كفى . انظر ما سبق ، الهامش رقم ١ من ص ١٣٥ . وفى هذا الكوليه نجد كلمة متنانة ،
وهى كلمة دارجة اشتقت بلا جدال من الإيطالية .
(ساسى)

ياروحى على حركاته^(١)
كيف الحيلة الصبر اعيانى
يانا يانا

الترجمة « الفرنسية » : « أجد الخالق الذى صور خديها ، وحين تدير
رأسها توجج عواطف المحبين . آه كم كل حركاتها مبهجه . ما
حيلتى ؟ لم أعد بقادر على التحكم فى نفسى بخصوص هذا الأمر ،
وا أسفاه ! وا أسفاه ! »

موضع من مقام السيكاه

ايقاع مدرر

MOUCHAH DANS LE MODE SYKRH.

عراق عفق

A' - eyeh ya mouna qai - by ya sy - dy (1) tar. di bel rar - di hes u doud (1) u'
rouh-met le ta' - zi - by ya sy - dy (2) a' - zou-ly a' - zou-ly gahoud A' -'

(١) يستخدم الناس فى مصر صيغات مختلفة للتعبير عن الدهشة والاعجاب ؛ فالمسلم
يصيح : ما شاء الله ، والمسيحى : سبحان الخالق . أما المرأة المسلمة أو المسيحية فتقولان ، دون
اختلاف ، حين تعجب من كلمات رجل : يا عينى على كلامه ؛ وفى حالات أخرى تقول :
يا قلبى على أوصافه ؛ يا روحى على جماله ؛ يا روحى عليه .

(سلفستر دى ساسى)

(٢) تسترعى هذه الأغنية الانتباه بسبب التجاوزات التى أباحها لنفسه واضع الموسيقى ،
فإنه لم يستيح لنفسه فقط أن يكرر كلمات بعينها مثل : ترضى بالصد .. ترضح-بالصدود ، لتدوير
الجمل فى غنائها ، وإنما هو قد أضاف كذلك كلمات مثل : يا سيدى ، التى سنشير إليها فى كل مرة
نجد فيها هذه الكلمات فى الجزء الباقى من الأغنية ، وهى لا تشكل قط جزءا من البيت الشعرى .

(٣) أضيفت كلمة يا سيدى هنا أيضا عن طريق الآلاتى .

eych yâ gha - zâl nâ - fer Tah - gourny oua - na sâ - ber yâ sy - dy (j)

Ha - grak mà la - hou a - kher yâ a'yn (i) Fattel el keboud (Juà nâ

ser - to men a - ge - lak ya sy - dy (s) a' - dam a' - dam fy-l - ou - goud

(١)

على إيش يامنى قلبى ترضى بالصدور
وتشمتت لتعذيبى عدولى جحود
على إيش يا غزال نافر
تهجرنى وأنا صابر
هجرك ماله آخر
فتت الكبود
وأنا صرت من أجلك عدم فى الوجود

الترجمة « الفرنسية » : « لماذا يا منية القلب ترضين بهجرانى ؟ لماذا
أيتها الجاحدة تحلولى لك الآلام التى يسببها لى حسادى ! لماذا أيتها
الغزاة النافرة تهريين منى ، أنا الذى يتحمل كل نزواتك ؟ أليس
لغيبتك قط من نهاية ؟ لقد حطمت قلبى بسبب قسوتك وتقلص
وجودى بين الكائنات إلى عدم »

(٢)

محبوى الذى أهواه بديع الجمال
كويس رشيق القد وريقه زلال

- (١) كلمة يا عين التى تقال هنا فى مقام كلمة يا عينى ، هى بدورها كلمة مضافة .
(٢) كلمة يا سيدى مضافة هنا أيضا (فيوتو) .
(٣) كلمات يا سيدى مضافة كذلك كما فى الحالات السابقة .

مليح كامل الأحداق
سبا سائر العشاق
قلبي له مشتاق
وهو لى جحود
من يحسد العشاق عمره لا يسود(*)

الترجمة « الفرنسية » : « معشوقتي ، موضوع هواى ، ذات جمال نادر ، وهى لطيفة ذات قوام خفيف ، رضاها كالشهد ، وهى جميلة جمالا لا مزيد عليه لمستزيد ، كبلت بجمالها كل المحبين ، قلبي يتحرق شوقا إليها ، ومع ذلك فهى جاحدة لا تبالى بلهيبى ، يامن تكن الحسد للعشاق ، ليكن نصيبك ألا تنال قط مباهج السعادة .

(٣)

نصبت شرك صيدى لهذا الغزال
بقيت فى الشرك وحدى شبيهه الخيال
جائز ما التفت صوى
وما درى مكتوى
يا مهجتى دوى
غزالى شرود
مادى إلا غزال نافر يصيد الأسود

الترجمة « الفرنسية » : نصبت شباكى كى أصيد هذه الغزالة فبقيت وحيدا فى الشباك ، شبيهة هى بالشبح ، ولقد مرت دون أن تتنازل بالالتفات نحوى ، كم أجهل القدر الذى رسمته لى السماء . آه ياروحى ، ذوى دمعاً ، فغزالتى تصر على النأى ، وماهى إلا غزالة تقوم بصيد الأسود «

(*) فى الأصل : الذى ، ورأيت تغييرها بمن حفاظا على الوزن (المترجم)

المبحث الخامس
عن العوالم ، وعن الفوازي ، أو الراقصات
العموميات ، وعن الأنواع المختلفة من عازفي
الكمان ، وعن المتشردين وعن البهلوانات ، وعن
المضحكين .. الخ الذين يستخدمون بعض الآلات
الموسيقية

العوالم ، مغنيات وراقصات محترفات ؛ وهناك فيما يبدو صنفان منهن :
الأول ، ويتكون من هؤلاء اللاتي يسلكن سلوكا يتسم بالحشمة ، ويحظين بتقدير
أفاضل الناس ، أما الثاني فيشمل أولئك اللاتي يركلن بالأقدام كل لياقة ، ولا يتسم
سلوكهن بأى نوع من الاحتشام ، ولا يوحين إلا بالازدراء ، ويمتدح القوم كثيرا أغاني
الأوليات ، والأسلوب الفني الذي تؤدى به ، وإن كنا لم نستطع لا أن نراهن ولا أن
نسمعهن . فقد هجرن القاهرة ، كما قيل لنا ، بمجرد أن سيطر عليها الفرنسيون ، ولم
يعدن إلى هذه العاصمة إلا في الأيام الأخيرة من إقامتنا بمصر . كذلك فقد بقين
مختبئات عن أنظارنا ، ولم يكن بالمستطاع أن نجاهد نفورهن من الغناء أمام الرجال ،
وبشكل خاص أمام الفرنسيين . وفي العادة فإنهن عندما يدعين للغناء في بيت واحد
من السراة ، بمناسبة بعض الأعياد ، أو في بعض المناسبات العائلية السعيدة ، تقوم
بعض النسوة بقيادتهن إلى مقر الحريم^(١) ؛ وهناك يقمن بالغناء بمصاحبة نوع من
الدفوف تسمى بالعربية : طار ، أو بدف من نوع آخر يسمى دربكة^(٢) ،

(١) حريم ، وتعنى هذه الكلمة الشيء المقدس ، المنوع ، أو المكان المحرم الذي لا
ينبغي لأحد أن يهتك ستره ؛ وهو اسم الجناح . (المسكن) الذي تقيم فيه السيدات في بيوت
مصر ، وكذلك في الشرق كله . وهذا المقر ، على الدوام ، هو أكثر الأماكن انعزالا ، وأكثرها
ارتفاعا في البيت كله .

(٢) ضرابكة أو دربكة ، وتشبه هذه الطبلية على نحو التقريب قمعا مصنوعا من الخشب ،
يغلفه جلد . وستناولها بالتفصيل في دراستنا عن الآلات الموسيقية عند الشرقيين (المجلد التاسع
في الترجمة العربية) ، الباب الثالث ، الفصل الرابع .

ولا يكون لرب البيت ، طيلة الوقت الذى يقضينه فى الحريم ، حرية أن يدخل البيت مهما تكن الذرائع بل يكون من المعتاد عكس ذلك ، أن ينزل رب البيت مع أصدقائه إلى فناء البيت ، أو إلى الشارع ، كى يستمتعوا بلذة الاستماع لإلهن .

أما الصنف الأخر من العوالم ، كما أشرنا من قبل ، فيضم راقصات عموميات لا تقاليد ولا عفة لمن ، ويطلق القوم على هذا الصنف من العوالم اسم الغوازى ، وهؤلاء يظهرن فى الأماكن المطروقة بكثرة ، وكذلك فى الميادين العامة ، وفى البيوت التى يدعين إليها ، كى يكسبن بعض قطع المدينى التى يجمعنها هن ، أو التى يجمعها نيابة عنهن النساء والرجال الذين يصحبونهن ، عازفين على بعض الآلات الموسيقية ، وعندما ترقص هؤلاء الغوازى فى الشوارع ، فإنهن يكن على ثقة بأن حصيلتهن ستكون وفيرة مجزية ، ذلك أن النساء شغوفات للغاية برؤيتهن وسماعهن ، ولا يفوتهن قط تشجيعهن وحشهن ، بأن يلقين إلى هؤلاء بعض قطع النقود من خلال المشربيات الخشبية التى تحجب نوافذ الحريم ، ومع ذلك فإن ضروب الغناء ، وهذا الصوت الأجلج النابح والصارخ لهؤلاء الراقصات لا يشكل طربا حلوا أو لحنا طيبا ، كما أن رقصاتهن لا تقدم سوى مشهد مثير للغاية ، ولعله لا يستطيع أن يسرى إلا عن المصريات ، بسبب تلك الرتابة الكئيبة التى تبعث على إملالهن وهن أسيرات الحريم .

ومن العسير أن نصف هذا النوع من الرقص فى لغتنا بدقة ، إذ يأتى على نحو لا يستطيع أحد أن يتخيل معه شيئا يفوق فحش حركاته (١) ؛ ويعبر هذا الرقص الذى لا تكاد تسهم فيه سوى القدمين وأعلى الجسم ، بأكبر التبدلات جسارة ، عن الانفعالات الجارحة التى يمكن أن تحدثها الشهوة فى النفس ، والأفعال التى يمكن أن تؤدى إلى تصاعد عاطفة شبقية ، ودغدغة بالغة القوة لرغبة حسية ملححة ، وفى البداية لا يبدو أن لحركات الراقصة ، بالغة الوهن ، لحد لا يمكن أن تفصح معه عن حقيقتها ،

(١) كان هذا الرقص معروفا عند الإغريق ، وكان يستخدم فى أعياد باخوس واكتسب الجارديتانان *garditanes* ، فى زمن الرومان ، شهرة واسعة فيه ؛ وقد وضعه الشعراء الإغريق وقدموا عنه فى أشعارهم لوحات حية ، قد تمجها رقة ورهافة تقاليدنا ، تلك التى قد تنفر من خلاعتها وعدم حشمتها بحيث لا تقر ورودها فى لغتنا . وهناك على ذلك أمثلة عديدة .

من غرض سوى التسلية البريئة ، ولكن حين تصبح هذه الحركات محسوسة شيئاً فشيئاً ، فإن المرء لا يلبث أن يتعرف على صورة متوثبة لكل ما للخلاعة من عهر ، فتعبيرات وجه الراقصة ، وهيئة جسدها تعبر أكثر فأكثر عن ظهور الشهوة التي تنم عنها ، وتجسدها حركات الجسم الخليعة ، ويرى المرء تولد التوتر والشجن ، فتتعاقب الاضطرابات وخفقات القلب ، وسرعان ما تعلن الرجفة التي تسرى في الجسد كله ، عن الرغبة الجامحة والملحة في المتعة والانتشاء ، بل تكاد تحاكي تشنجات الوصال ، ويظن المشاهد أن الرغبة قد أشبعت ، وسرعان ما ينقلب الأمر إلى وهن مصحوب بالحجل ، لكن هذا الشعور الوافد يأخذ في التلاشي ، شيئاً فشيئاً ، كيما تتولد الثقة من جديد ، وتعود الشهوة أكثر جموحاً عما كانته في المرة الأولى — وهكذا يستمر هذا التمثيل الصامت ، الخليع ، حتى يزهّد في الأمر المتفرجون فينسحبون ، أو حتى تسأم الراقصة نفسها فتكف .

أما الأمر الذي يعز على التصديق ، فهو تلك المهمة التي يخضعها على تعبيرات هذا الرقص إيقاع صوت آلات الإيقاع أو النقر ، فهذا الإيقاع يجسم كل الحركات بطريقة لا تدع في الأمر شبهة شك ، فلا شيء أكثر شهوانية من رنات الأجراس الفضية ، وأجرؤ على القول من تلك الرنات المتراخية (لصاجات) النحاس الأصفر التي تمسك بهن الراقصات بين أيديهن ؛ ولهذه الآلات شكل صنّاج بالغة الصفرة ، يبلغ قطر الواحدة منها ٤٨ مم^(١) ويبلغ سمك الحافة نحو مليمتر واحد ، وبها حلقة صغيرة من خيط الذهب أو الفضة ، تمر من خلال ثقب موجود في مركز الجزء المقرب من هذه الآلة الموسيقية ، حيث تثبت هناك بفعل عقدة ، وعن طريق هذه الحلقة تمسك الراقصات بهذه الصنّاج في أصابعهن دون أن يعوق حركة الأصابع عائق فتكون طبيعة : وتمسك الراقصة بزوج من هذه الصنّاج في كل يد من يديها ، أى أنها تحمل صنّجة بالابهام وأخرى بالوسطى سواء كان ذلك في اليد اليسرى أو اليد اليمنى ؛ وبهذه الطريقة تضربهما الراقصة واحدة بالأخرى ، كل زوج مرة بالتوالي ، وأحياناً تضرب كلا الزوجين معاً ، تبعاً للتأثير الذي تريد الراقصة أن تحدثه ، وتكون رنة

(١) نحو البوصة وثمانى شرطات .

الصنّاج أشد إذا ما ضربتها على التوالي الواحدة فوق حافة الأخرى ، وتكون الرنة أقل إذا ما واصلت ضربهن كلا منهما فوق الأخرى ، ويكاد يكون الصوت مكتوما ، دون رنين إذا تم الضرب على مركز الصنّاج بحيث تغطى كل واحدة منهما بالأخرى بشكل تام ، وعن طريق التدريب والممارسة تعرف الراقصة كيف تحدث ، طبقا للأحوال ، هذه التغييرات في نعم صاجاتها ، وتبعا للإيقاع الذى يأخذن به في الموقف الذى يرون رسمه ، ذلك أنهم يميزن بدقة ، وبطريقة مدهشة للغاية ، أثر الاحساس الذى يرون الوصول إليه في تمثيلهن الصامت ، وبينما هن يحدثن هذا الصليل اللطيف ، يقمن ببسط أو رفع أذرعهن برخاوة راسمات دوائر بها في الهواء ، كما لو كن يلتمنسن أو يتهبأان للاحتضان ، ثم يقاربن أذرعهن من وجوههن ، ويكاد يتم ذلك فوق عيونهن ، اللاتي يغضضن منها خفرا وحياء ، وكما لو كن يتخفين عن النظرات .

وباختصار ، فإن كل حركات هذه الراقصة ، ترمى إلى التعبير عن مجاهدة العفة للشهوة ، وعن انتصار الأخيرة وهزيمة الأولى . ويحس المرء ما إن كانت المعركة أكثر أو أقل تكافؤا ، أو ما إن كان الأكبر قوة هو الذى ينتصر ويجنى ثمار فوزه ، وأن لا مفر للأضعف من أن يستسلم ويخضع لمشيئة المنتصر ، تبعا لما إن كانت حركات الراقصة ورنين الصاجات أكثر أو أقل اعتدالا ، أكبر انتظاما وأكبر رقة ، وأكثر وضوحا وأكبر حيوية أو إن كانت أكثر تهدجا وأقل رنينا أو أكبر إختناقا أو أشد خفوتا .

وإليك الإيقاعات المختلفة للصنّاج التى تعبر عن مدى تنامى الصراع بالتبادل ، وقد كان بمقدورنا أن نضيف إلى ذلك إيقاعات كثيرة أخرى ، لكن هذه لن تكون سوى درجات أو تنوعات على هذه التى نقدمها هنا :

١ — باليدين معا ، حركة الصاجات ضعيفة إحدهما تتقدم على الأخرى ،

والنغمة أقل رنينا .

حركة معتدلة



٢ — باليدين بالتبادل ، والحركة أكبر قوة بقليل ؛ الصاجات أقل تقدما أى أقرب إلى التطابق إحداهما فوق الأخرى ، النغمة أكثر رنيناً .

حركة أكثر نشاطاً



٣ — باليدين بالتبادل ، الحركة أقوى من ذى قبل ؛ الصاجات متقدمة لقرب الخواف ، والنغمة كذلك أقوى رنيناً عما سبق .

حركة قوية



٤ — باليدين بالتبادل ، بقوة شديدة ، الصاجات تضرب كل منها بشدة على حافة الأخرى ، النغمة عاليه الرنين .

حركة نشطة وسريعة



٥ — باليدين ، بالتبادل ، الصاجات مقدمة (غير متطابقة) إحداهما فوق الأخرى ، والنغمة أقل رنيناً .

حركة بطيئة



٦ — باليدين معا ، الصاجات تتقابل عند المركز ، النغمة مكتومة .

حركة أكثر بطئاً

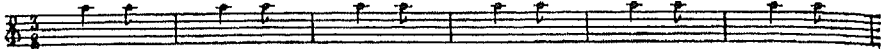


Segue.

(*) كلمة segue التي ستقابلنا كثيراً فيما بعد تحت السلام الموسيقية تدل على أن بقية لحن سوف يمضى على نفس الوتيرة ، إلى أن تشير النوتة الموسيقية إلى تغيير جديد .
(المترجم)

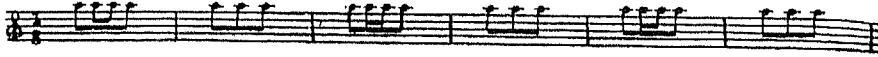
٧ — باليدين بالتبادل ، الصاجات أقل تقدما (أى أقرب إلى التطابق) النغمة ذات رنين .

حركة معتدلة



وفي الايقاعات يتبع نفس التطور ، فيتصاعد في البداية ثم يتراجع ، وإن كان أكثر وضوحا نسبيا ، عما هو في الأمثلة السابقة .

— ا —



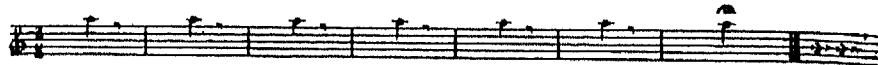
ب —

حركة بالغة النشاط والقوة



ج —

حركة متراخية



ومهما تكن ، فيما قد يبدو ، نتائج المتعة التي يحصل عليها المصريون من أمثال هذه الرقصات ، خطيرة ، فإننا لم نلاحظ مع ذلك أن هؤلاء يهدفون لغرض آخر من وراء مشاهدتها ، سوى ما نستهدفه نحن من وراء عروضنا ، حيث تمثل كذلك العواطف الجموح وبالغة الغرابة والشذوذ ، وكذلك الجرائم الشنعاء في أشكال مغرية أحيانا ، ومنفرة أحيانا أخرى ؛ ولقد كانت هذه العروض بالنسبة لنا لوحات من التاريخ وضعت في هيئة حركة ، وحيث نعرف أن كل شيء فيها مصطنع وظاهري ، فقد بات اهتمامنا ينصب ، ويكاد يكون ذلك بشكل تام ، حول جدارة التماثل بين النسخة وبين النموذج

أو المثال الذى نصبنا من أنفسنا قضاة عليه ؛ وكلما زاد انشغال روحنا بالفن ، كلما قل تفكيرنا فيما هى عليه الحركة التى تشكل موضوعا له فى حد ذاتها ، وفى النتائج التى يمكن أن تكون لها فى المجتمع . ولعل الأطفال وأبناء الطبقة الدنيا من الشعب ، هم وحدهم الذين يصبح بمقدور الوهم أن يكون ذا سطوة عليهم ، وأن يؤثر فيهم تأثيرا مدمرا ، بفعل التشوهات الدائمة والعميقة التى يحفرها فى نفوسهم .

وحيث أن تقاليد المصريين التى ليست ، مع كثير من التقريب ، فى مثل رهافة تقاليدنا ، قلما تجعلهم يلمحون الفحش خارج ماهو غير مشروع (محرم) فإن لديهم أفكارا بالغة الاختلاف عن أفكارنا حول هذه النقطة ؛ إذ يبدو لهم أمرا طبيعيا للغاية أن يسمّوا وأن يكشفوا ، حتى أمام الأطفال ، عن أشياء يجعلنا مجرد تخيلها نحمر خجلا^(١) ، وفى الوقت نفسه ، ومع ذلك ، فليس مسموحا لامرأة أن تكشف عن وجهها لرجل آخر غير زوجها ، ولو أن هذه المرأة فوجئت ، بالصدفة ، وهى دون خمار ، فإنها لن تتردد فى أن تكشف عن أى جزء آخر من جسمها حتى تخفى وجهها ، ولهذا السبب ، فإن الغوازى اللاتي يرقصن ووجوهن مكشوفة فى غالبية الأحيان ، ينظر إليهن من قبل الناس فى مصر باعتبارهن بغايا .

ولكل هذا فمن المرجح ألا ينظر المصريون إلى رقصهم ، مع مثل هذه الأفكار المسبقة ، بنفس العين التى ننظر بها نحن إليه ؛ ومع ذلك فإن الراقين منهم لا يقرون شيئا يبهج السوق كثيرا ، وهو أن تخلع الراقصة نقابها ، وأن يقوم مهرج يشار إليه بإسم حلبوص ، بأوضاع بالغة الفحش ، وبحركات وقحة ، تواكب الحركات المختلفة لهذه الراقصة .

وتستصحب الغوازى فى غالبية الأحيان عازفى كمان يسمى الواحد منهم غزواتى ، يعزفون على الربابة^(٢) أو الكمنجة العجوز^(٣) أو الكمنجة الفرخ^(٤) ،

(١) يشبه المصريون كثيرا من هذه الناحية قدماء الإغريق ، فكوميديات أريستوفان و plaute تهض دليلا على أن تقاليد القدماء لم تكن أكثر عفة من تقاليدنا ، فلقد كان حظهم من الوقار والرزانة والحياء قليلا ، فهل تقوم العفة والحياء على مبادئ مختلفة ؟

(٢) انظر وصف الآلات الموسيقية عند الشرقيين (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .

الباب الأول ، الفصل الثانى عشر .

وعلى الزمار المصرى المسمى زمير^(١) ، وفي غالبية الأحيان يصحب رقصاتهن دف الباسك^(٢) ، الذى تضرب عليه فى الغالب راقصات مسنات ، أفقدن تقدم السن الخفة والمرونة اللازمتين لمواصلة حرفتهن الأولى ؛ ومع ذلك فنادرا ما ترقص الغوازى دون أن تصبهن الدريكة^(٣) التى ينقر عليها الغزواتية ؛ وبرغم أن إيقاع الدفوف يختلف قليلا عن إيقاع الصاجات ، فإنه مع ذلك يعلن عن كل التغييرات ، ويحصل المرء منه كذلك على نغمات ذات صفات عديدة تبعا لما إن كنا نضرب عليه قريبا أو بعيدا عن مركز دائرة سطحه ، وتنتج النغمات الأشد حدة عن طريق أصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، وتنتج الأنغام الأكثر غلظة بفعل ضربات تتم بكل أصابع اليد اليمنى ، مبسوطة فوق منتصف الجلد المشدود ، الذى يغطى هذه الآلة الموسيقية^(٤) .

وستقدم هنا ، كى نعطي فكرة عن إيقاع ونغمات هذا النوع من الآلات ، مثالين أو ثلاثة أمثلة فقط ؛ وسوف نشير إلى النغمات الغليظة أو الخفيضة التى نحصل عليها من أصابع اليد اليمنى ، بإشارة موسيقية ذات ذيل مزدوج . أما النغمات الحادة ، التى تحدثها أصابع اليد اليسرى ، فنشير إليها بالعلامات النغمية الأخرى .

(٣) قدمنا هنا هذه الكلمة بالشكل الاملائي الذى يتفق مع نطقها المحرف والمعيب عند المصريين فى مدينة القاهرة ؛ وفى اللغة العربية السليمة ينبغى لهذه الكلمة أن تقرأ الكمنجة العجوز (بتعطيش الجيم) . انظر وصف الآلات الموسيقية المشار إليه ، الباب الأول ، الفصل التاسع .

(٤) نفس المرجع ، الباب الأول ، الفصل الحادى عشر .

(١) نفس المرجع ، الباب الثانى ، الفصل الأول .

(٢) توجد فى مصر أنواع كثيرة من دفوف الباسك مثل الطار ، والبدير ، والدف ، والرق ، والمزهر (الجلاجل) . انظر المرجع السابق ، الباب الثالث ، الفصل الثانى ، المبحث الخامس .

(٣) المرجع نفسه ، الباب الثالث ، الفصل الرابع .

(٤) لا تلقى نغمات هذا النوع من الآلات الموسيقية تقديرا يكفى كى يمكننا من تحديدها بدقة ؛ أما تلك التى دونها هنا فلا تشكل سوى النغمات التى اعتقدنا أننا ميزنا فيما بينها النغمات الحادة أو الجهيرة والنغمات الغليظة أو الخفيضة .

- ١

حركة بطيئة



Segue.

- ٢

حركة معتدلة



Segue.

- ٣

حركة أكثر قوة وحيوية



وهناك بالمثل عازفون أو منشدون من مرتبة أدنى من الغزوانية ، ويسمون الطرّافة ، ويستخدم هؤلاء الفلاوت المسمى بالنأى ، وكذلك الرباب والدريكة ، وهم يعنون أحيانا ، ولكن بدون فن على الاطلاق ، أغنيات أكثر فجاجة ، ويلقاهم المرء في إنر القرداتية ، أى أولئك الذين يُرَقِّصون القروود والكلاب والماعز والدببة ... الخ . أو في مصاحبة مشعوذين يسمون هواك أو أولئك الذين يقدمون أشياء مثيرة للفضول ^(١) . كما نقابل هؤلاء الذين يقدمون الخيالات الصينية ^(٢) ، ويعنى هؤلاء بمصاحبة رق .

وقد كان بمقدورنا أن نذكر بعض الحرف التي تستخدم في ممارستها بعض آلات موسيقية مثل :

(١) نحن نجهل ما إن كان لهذه الحرفة اسم خاص ، فالمعلومات التي حصلنا عليها ماسة بها لم نخبرنا بأكثر مما رأيناها بأنفسنا ، وإليك التحديد الذي أعطاه لنا القوم عنها : « هواك ، شئ يقال له تصاوير في صناديق » أى « شئ عجيب يُراه المرء مصورا في صناديق » .

(٢) ولم نستطع بالمثل أن نعرف ما إن كان لهذه الفئة الأخيرة اسم خاص ؛ وقد عرفه القوم لنا على النحو التالي : « طايفة يلعبوا خيال الظل ويلعبوا بالرق والعرقية » أى طائفة من الناس يلعبون بالظل ويعنون على أنغام الرق والعرقية (بفتح العين أو بكسرهما) .

١ — البهلويين (البهلوان) وهم أصناف من المهرجين يرقصون على الحبل في بعض الأحيان ، أو يقفون أحيانا أخرى فوق عكازين ، ويتبعون مواكب الأعياد العامة والأفراح ، مستصحبين الطار أو الكمان المسمى كمنجة .

٢ — مهنة الجنك^(١) وهن نسوة يهوديات يقمن بتعليم الرقص ، ويركبن في بعض الأحيان فوق ظهور الحمير ، ويتبعن مواكب الأفراح ، ضاربات على الدف (الطار) أو الرباب .

لكننا سنتوقف عند هذا الحد ، إذ قد نبعد بذلك ، دون أن ندري ، عن موضوعنا ، لكي ندخل في تفاصيل يكاد لا يكون للموسيقى أى نصيب فيها .

(١) في العربية الصحيحة تلفظ الجيم معطشة .

المبحث السادس

عن الموسيقى العسكرية

برغم أن المرء لا يشك قط في أن المصريين يمتلكون على الدوام القدرة على الثبات ورباطة الجأش ، إبان المحن العظمى والكوارث والأخطار الشديدة ، بل كذلك حيال أجهزة التعذيب والنكال بالغة الفظاعة ^(١) ، فإننا لا نلمس فيهم مزاجا حرييا قط ، فلو كان لديهم مثل هذا المزاج (أو الطابع) لما تركوا لأجانب ، منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف عام وحتى يومنا الحاضر ، أن يمتلكوا بلادهم وأن يقوموا بمجراستها والدفاع عنها ، لذلك فليس من المدهش ألا نجد عندهم قط ، وبمعنى الكلمة ، موسيقى حربية أو عسكرية .

ومع ذلك فإن لديهم ألحانا لمارشات ، وإن لم تكن هذه مارشات عسكرية صرفة شأن مارشاتنا ؛ وهذه الألحان ، عندهم ، هي تلك التي تؤدي في بعض المناسبات الاحتفالية مثل مواكب رمضان ، وطواف المحمل وقوافل الحج ، أى التي تتكون من أولئك الذين يتهبأون للقيام برحلة الحج إلى مكة ، أو كذلك عندما تذهب السلطات المدنية والعسكرية في القاهرة لاستقبال الباشا الذى يرسله الباب العالى حاكما على مصر ، ولقد حسمنا رأينا على أن نضعها في نطاق هذه الدراسة ، بسبب ذلك التطابق التام القائم بين هذه المارشات وبين ألحان موسيقانا العسكرية ، سواء في اختيار الآلات الموسيقية المستخدمة لأدائها ، أو في إيقاعها بالغ الوضوح الذى يميزها ؛ وفي واقع الأمر ، وكما هو الحال في موسيقانا العسكرية ، فإنه لا يستخدم فيها سوى الآلات الصاخبة مثل المزمار ، والنفير والصنوج والدفوف أو الطبول ، ولا تقبل فيها قط الآلات التوتيرية ولا آلات الناي ، أما آلة الكلارينيت فلا تستخدم في مصر قط .

(١) يقدم التاريخ في هذا الصدد شهادات لا لبس فيها ، ويذكر أكسانوفون في مؤلفه cyropédie ، الكتاب السابع واقعة تسترعى الانتباه بهذا الخصوص ؛ وقد عرفنا كذلك مزيدا من الوقائع تأتي مطابقة لهذه الشهادات .

لكن عدد الطبول والدفوف^(١) المستخدمة ، من مختلف الاحجام ، هائل للغاية ، وتنتج عنه ضجة جد هائلة ، أما صوت الصنوج (النحاسية) فيكاد يؤدي إلى الصمم ، كما أن النغمة الحادة والثاقبة (التي تكاد تثقب أذن سامعيها) للمزامير المسماة زمير^(٢) ترج الأرض بقوة بالغة ، في حين تمزق الأذن أصوات الأبواق والنفير ، حتى أن أشد حالات الجلبة والضوضاء الصادرة عن العراك ، لا يمكنها أن تعطى إلا فكرة مبسطة وضئيلة للغاية ، عن الأثر العام الذي ينتج عن هذا الحشد من الآلات الموسيقية .

وقد كان أحد هذه الألحان ، وهو الذي بدا لنا أكثر من غيره جذبا للانتباه ، بسبب أصالة لحنه ، وبصفة خاصة بسبب المناسبة الخالدة التي يذكرنا بها ، هو اللحن الذي تم عزفه عندما ذهب المشايخ والسلطات العسكرية والمدنية في القاهرة ، وكذلك الفرنسيون المقيمون في هذه المدينة ، يتبعهم حشد هائل من المصريين ، على مبعده ربع الفرسخ إلى خارج هذه المدينة ، لاستقبال القائد العام بونايرت ، الذي عاد مصطحبا جيشه بعد حملته على سوريا ، فلم يحدث أن استقبل قط ، في ولاياته ، حاكم أو ملك يعتر به رعاياه ، بأمارات صَحَّابة أكثر جلبة ، من تلك البهجة العامة والفرح الطاغى الذي نتج في ذلك الوقت عن ظهور وعودة القائد العام ، وأبدا لم يحدث أن أبدى إخوة متحابون ، افترقوا عن بعضهم البعض لوقت طويل ، مثل هذه

(١) لابد أن نستثنى من هذا العدد الطار والبندير والرق والدف والمزهر (الجللجل) والدربكة ؛ والأخيرة وعاء كبير له رقبة طويلة أسطوانية الشكل ، ومجوفة ؛ وأن نستبعد كذلك كل الآلات الأخرى من هذا النوع ؛ إذ لا تستخدم هذه قط في حالات مماثلة (أى في الموسيقى العسكرية) ؛ إما لأن استخدامها يقتصر على مناسبات المسرات الشعبية ، وإما لأنها لا تصاحب سوى رقصات الغوازي ورقصات القروود والكلااب والماعز والديبة الخ وكذلك هزليات المهرجين من كل صنف ، ولأها - هذه الأسباب - سوف تستدعى إلى الذهن أفكارا لا تتفق كثيرا مع الاحترام الواجب في أمثال هذه الاحتفالات المهيبة ؛ وإما لأن هذه الآلات الموسيقية - أخيرا - لا تحدث الضجة الكافية ؛ وإن كان السبب الأول هو الأقرب احتالا فيما يلوح لنا .

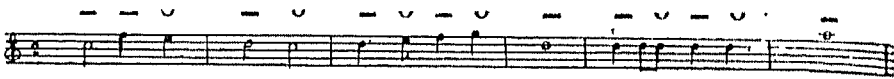
(٢) زمير أو زمر في المفرد ، ورمارة في الجمع (كذا) .

العواطف الجياشة والمؤثرة ، كما فعل عندئذ الفرنسيون الذين كانوا في القاهرة ، وأولئك الذين كانوا عائددين من سوريا .

وربما لم يكن بمقدور أجمل موسيقى أوربية أن تعبر عن أدق خلجاتنا ، إعجابا بمشهد له مثل هذه الأهمية ، لكن اللحن الهمجي لهذه الموسيقى التي سمعناها ، إذ كانت تذكرنا بأننا على مبعدة ستائة من وطننا ، وفي جزء آخر من العالم قد كان له علينا تأثير بالغ القوة ، ومنح لمشاعرنا التي كنا نحس بها حيوية بالغة حتى أننا لا نجد من الكلمات ما يسعفنا لوصفها ، ولم يكن مارش الاسكيت Scythes في أوبرا إيفيجنيا في: توريد لجلوك Jluck على مافيه من سمو ، بل ربما بسبب هذا السمو نفسه ، ليهزنا بمثل هذه القوة ، وعلى النحو الذي أحدثه فينا هذا الأسلوب البدائي للمارش الآتي الذي كان يعزفه الموسيقيون المصريون ، والذي كان يصحبه ما سبق أن أوضحنا ؛ فلحن مارش جلوك يستدعي إلى الذاكرة ذلك الطابع الوحشي ، بالغ القسوة للاسكيت من أبناء توريد Taurde بالاضافة إلى حيوية التعبير التي لا يسمح ببلوغها إلا في الفن بالغ الكمال ، الذي تقوده المشاعر بالغة الرهافة والذوق الرفيع : وهذا الكمال التام في الفن ، على وجه الدقة ، وهذه الرهافة في الذوق ، تقويان فينا الثقة التي تمنحنا إياها فكرة موسية تهمس في أذننا بأننا بعيدين عن الأخطار وفي حمى من كل ضروب الفزع ، في بلد يسوسها العقل وتدار أمورها بالحكمة الواجبة ؛ أما اللحن المصري فكان هو التأثير المباشر والحقيقي للغاية ، والمحسوس لأقصى حد ، لبربرية هذه الشعوب الفظة التي كنا نعيش بينها ، وإليكم هذا اللحن .

لحن مارش مصري

إيقاع خمس (١)



(١) هذا الإيقاع نفسه يسمى الديوك بالتركية ؛ وهو نفس الإيقاع (أو المقام) الذي عرفه الاغريق بالإيقاع المتساوي أو المتعادل أو الإيقاع التفعيلي أو الدكتيلي =



أما الشيء الذى يسهم أكثر من غيره فى إحداب ارتباك كبير فى تأثير هذا النوع من المارشات فهو اختلاف توقيت الإيقاع الواحد الذى يصدر عن الصنوج والدفوف والطبول ، ونقدم هنا بعضاً من الألحان العسكرية التى دوناها ، ونحن نوضح مرة أخرى أننا قد حددنا بإشارات موسيقية (نوتات) مزدوجة الذيل ، تلك الضربات القوية والنغمات الحفيضة أو الغليظة التى تدقها اليد اليمنى ، أما الضربات الضعيفة وكذلك النغمات الجهيرة أو الحادة التى تحدثها اليد اليسرى ، فقد أشرنا إليها بإشارات من النوع المخالف .

طبول ضخام : يد مزودة بعضاً لتضرب من ناحية ؛
أما اليد الأخرى فتمسك بقضيب لتضرب من الناحية الأخرى

= (والدكتيلة تفعيلة يونانية أو لاتينية مكونة من مقطع طويل ومقطعين قصيرين) . أما الأزمان (الزمن هو جزء وزن اللحن) المشار إليها بإشارة (أو نوتة) طويلة تسمى دوم ، وتلك المشار إليها بإشارة مقتضبة فوق آلات الإيقاع فتسمى تك . وفى مجال الغناء يسمى الزمن طا ، وبدلاً من تسمية الزمن الآخر تك فإنهم يسمونه دح . والدوم ، مثله فى ذلك مثل الطا ، هو الزمن القوى ؛ وتتميز الدوم ، عندما توضع فوق آلات الإيقاع فى أنها تضرب باليد اليمنى فوق منتصف الآلة ، وأنها تحدث نغمة أكثر خفوتاً (غلظة) وأكثر قوة ؛ أما التك فإنها ، عكس ذلك ، تضرب باليد اليسرى ، قريباً من حافة الآلة الموسيقية بحيث تعطى نغمة أكثر جهارة (جهيرة) وأقل قوة ؛ وتُستدعى الطا (يطلب عزفها) بضربة من اليد فوق الركبة أو كذلك بإبهام اليد نفسها ؛ وهكذا يكون من الجلى أن المصريين يقومون - فيما يتصل بالأزمان الإيقاعية - بنفس التمييز الذى نقوم به نحن .

١٦٩

إيقاع ثالث إيقاع آخر إيقاع

طبول عادية

إيقاع إيقاع ثان ثالث رابع

طبول تسمى نقارية ، ويوجد منها على الدوام اثنتان :
واحدة بالغة الضخامة ، أما الأخرى فمتوسطة الحجم

إيقاع إيقاع ثان ثالث رابع خامس

سادس سابع

Seve.

إيقاع إيقاع ثان

صنوج تضرب عند وسطها طبول صغيرة للغاية
طبول صغيرة تسمى نقرزان

إيقاع إيقاع إيقاع آخر

المبحث السابع

عن الموسيقى الدينية أو الإنشاد الديني بصفة عامة ،
وعن الإنشاد المسمى آذان ، بصفة خاصة

حرم محمد على المسلمين استخدام الموسيقى والآلات الموسيقية ، ومع ذلك فإنهم يرتلون أو يكادون يغنون ، في كل صلواتهم ، بل إنهم في بعض الأحيان يصحبون هذه الصلوات (أى الأدعيات) بصوت آلات الموسيقى ، كما أن لديهم تراتيل يؤديونها على شرف النبي وشرف أوليائهم .

ولن نأخذ على عاتقنا أن نورد هنا كل هذه الأغاني ، وإن كنا سنُعرف ببعض منها ، من كل نوع ، حتى يصبح بالإمكان الحكم عليها ؛ أما الأخرى فسنسوف نكتفى بإيراد وصف لها .

وسيكون النشيد الذى سنبدأ به ذلك الذى اسمعنا إياه المؤذنون ^(١) من فوق المآذن ^(٢) للإعلان عن حلول وقت الصلاة .

وإليك أصل وسبب هذا النوع من الاعلان أو المناداة حسبما تروى الروايات ^(٣) :

(١) مودن وبالعبية الفصحى مؤذن .

(٢) المئذنة هى نوع من برج دائرى بالغ الارتفاع ، يوجد عند نحو منتصفها ممر يدور حولها من الخارج ، يقف عليه المؤذن ليؤدى نداءه . ويدور المؤذن فوق هذا الممر (حول المئذنة) ليتوقف عند كل واحدة من الجهات الأصلية أى تجاه الشرق والجنوب والغرب والشمال . وعادة ما يختار عميان لأداء هذه المهمة مخافة أن يلمح المؤذن - حالة كونه مبصرا - النسوة فى شرفات بيوتهن عند قيامهن بأداء بعض الأمور المنزلية . ويسمى هذا البرج فى مصر أيضا (مدنة) وتكتب الكلمة بالعبية الفصحى مئذنة .

(٣) انظر :

Tableau général de l'Empire Ottoman, par M. Obisson, Paris, 1788, t.II,
Code réligieux, P. 108.

« حيث لم يكن نبي المسلمين ، عند هجرته إلى المدينة يقوم بأداء الصلوات الخمس في التوقيت نفسه ، والساعة نفسها ، فقد تجمع تلاميذه (صحابته) الذين كان يفوتهم في غالبية الأوقات أن يؤدوا التَّمَاز^(١) معه ، ذات مرة ، كى يحثوا عن وسيلة لإعلان العامة بحلول الأوقات ، من النهار أو الليل ، التي لا بد أن تؤدي فيه الفريضة الأولى التي فرضها دينهم ؛ وقد رُفِضَ على التعاقب :- استخدام البيارق ، والأجراس ، والأبواق ، والنار ، حين اقترحت كل واحدة مما سبق كعلامة يتفق عليها لهذا الغرض . فقد لفظت البيارق أو الرايات باعتبارها لا تتفق مع قداسة الأمر ، ونحيت الأجراس حتى لا يكون في ذلك تقليد للمسيحيين^(٢) ؛ أما الأبواق فرفضت لأنها خاصة باليهود ، كما رفضت النار لأن في استخدامها تشبهاً بديانة المجوس ، عبدة النار » .

« وإزاء تعارض الآراء ، فقد تفرقت الصحابة دون أن يتوصلوا إلى شيء ؛ وفي الليل رأى أحدهم في المنام ، وهو عبد الله بن زيد ، ملاكا يرتدى ملابس خضراء ، ففأتحه عبد الله في الأمر الذي شغل صحابة الرسول ، فقال له هذا الملاك سأدلك على وسيلة توضح لك كيف ينبغي القيام بهذه الفريضة المقدسة : وهنا صعد فوق سطح منزل وأدى الآذان^(٣) بصوت عال ، وبالعبارات نفسها التي أخذ الناس يستخدمونها منذ ذلك الوقت لإعلان مواقيت الصلوات المفروضة » .

« وإذ قام عبد الله من نومه ، فقد هرع ليعلن رؤياه على النبي ، فأقرها وباركها ، وفوض على الفور بلالا الحبشي ، وهو واحد من الصحابة ، ليؤدي من فوق سطح منزل ، هذه المهمة الجليلة باعتباره مؤذن (الرسول) » .

(١) نماز كلمة فارسية ، وهي الكلمة التي تطلق على كل واحدة من الصلوات الخمس المفروضة .

(٢) هناك حالة أخرى رفض فيها المسلمون استخدام الأجراس التي يستخدمها المسيحيون ، وسنشير إلى ذلك في مبحثنا عن المقرئين أو المنشدين عندما يتصل الأمر بالمُسْحَر (المسحراق) .

(٣) تعنى كلمة آذان بالعربية الدعوة إلى الصلاة .

وستقوم هنا بتدوين هذه الصيغة من الدعوة إلى الصلاة ، طبقا للأداء المنغم الذى سمعناه ، وفى أكثر مراته وضوحا ، ومع ذلك فهذا (الانشاد) قابل لبعض تغيرات أو اختلافات طبقا لمزاج ، أو تبعا لمدى قوة صوت المؤذن .

وأناشيد نداءات الصلوات المختلفة ، والتي تتم من فوق المآذن ، هنى من أنواع عدة ، ولها فى مجملها طابع أصيل يختلف عن الطابع الذى تأخذه ضروب الإنشاد الأخرى ، إذ ينبغي لها أن تُنغم على الدوام بأكبر قدر من القوة ، وفى أكثر طبقات الصوت جهارة حتى تسمع عند أقصى بعد مستطاع ، مما يجعلها تأخذ مكانا وسطا بين الصيحات وبين الغناء كثير الحواشى أو الزخارف ، ويمكننا أن ندعى فى جرأة أننا قد نقلنا هذا الأذان على وجه الدقة ، لدرجة يصبح من السهل معها على هؤلاء الذين تسنى لهم أن يسمعوها فى مصر ، أن يتعرفوا عليها ، وفى الوقت نفسه فإنه من العسير على شخص لم يكن قد جاء بنفسه إلى هذه البلاد ، أن يقدر كل الصعوبات التى كان علينا أن ندللها ، حتى ننجح فى الأمر بشكل تام ، برغم استعادتنا (لهذا الأذان) مرات كثيرة عندما جئنا بمن يؤديه عندنا .

تنغيمات الأذان

«أو : النوتة الموسيقية لإنشاد الدعوة إلى الصلاة»^(١)

(١)

Al - la - ho ak - bar al - la - ho ak - bar

ach - hadou en - na la i - lah ell al - lah ach - hadou en

na la i - lah ell - lah

(١) دوننا نغمات الغناء (الأذان) فى نغمة الصول (سول) وعلى النحو الذى عرفت به بشكل عام ؛ ومع ذلك فمن السهل أن نفترض وجود هذا الغناء فى طبقات الأصوات البشرية .

ach-ha-dou en - nâ Moham-med ra-soul al - lah

hayé a'-lä es - sa - lât . hayé a' - lä - - el fe lah - - -

al-la - - ho ak - bar al - la - ho ak-bar - - - - -

lä i - lah ell - al-lah.

تغيم آخر للإشاد نفسه

Allaho ak - bar al-laho ak - bar

ach ha - dou en - nâ lä i - lah ell - al - lah - - - achhadou en - uâ lä i - lah ell - al -

lah ach-ha-dou en - uâ Mohammed ra-soul al - lah hayé a'-lä es-sa -

lax hayé a' - la el te - lah alla-ho ak - bar - - - - -

la i - lah ell al - lah.

إشاد آخر لم نستطع تبين كلماته

إشاد المؤذن قبل صلاة الفجر

Sou-be - han el - lah a - la - dy el a - bid sou-be - han el ouâ - ha -
 ou - el - a - bid sou-be - han el malck el wa' - boud el maq - soud ou - l - mau -
 goud *f. forte* sabta - - na - ka ya - - - ha - y sou-bân - na -
 ka yâ - - - da - ym gella kha - leqou - nâ gel-la ra - zi - qou -
 na gella lâ - - dy - - - na gella mahou - dy - - -
 . . . na gella moumy - - - to - nâ sou-be - hâ - nâ mo - ha - y -
 na gel la el ba - - - - - - qy sou-be - hân al - lah.

« سبحان الله (هادي) العباد ، سبحان الواحد الأحد ، سبحان الملك
 المعبود ، المقصود والموجود ، سبحانك يا حي ، سبحانك يا دايم ، جل خالقنا ، جل
 رازقنا ، جل هادينا ، جل مهدينا ، جل مميّتنا ، سبحان محيينا جل الباقي سبحان الله »

المبحث الثامن

عن حفلات (زفة) المولد وأغانيه

لا يقيم المصريون قط حفلات سنوية لذكرى وفاة راحليهم ، وإنما يحتفلون بالذكرى السنوية لمولدهم ، ويتم هذا الاحتفال ، الذى يطلق عليه اسم المولد ، بقدر متفاوت من البذخ والأبهة ، يتناسب مع درجة القداسة أو التبجيل التى يوحى بها الشخص موضوع التكريم ، فإذا كان هذا المولد يقام احتفالاً بذكرى ولى أو شبيخة ، فإن الناس يتجمعون فى الجامع الرئيسى بالحى الذى يقع فيه ضريح أو مقام هذا الولي ؛ ومن هناك يتوجهون فى شكل موكب (زفة) إلى المكان المحدد للاحتفال بهذا الولي بصفة خاصة .

ولعل الوصف الذى سنقدمه هنا عن مولد ستي زينب (١) وهى واحدة من أكثر شبيخات (أولياء) المسلمين قداسة ، وكذا الأغنيات (التراتيل أو الأناشيد) التى سنلحقها بهذا الوصف ، سيكون كافياً كى يعطى القارىء فكرة توشك أن تكون دقيقة ، عن الاحتفالات الأخرى من هذا النوع .

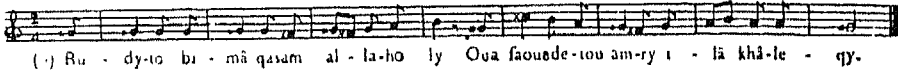
عندما تبدأ الزفة مسيرتها من جامع ستي زينب فإنها تبدأ بترتيل هذا النشيد

(الموشح) :

نشيد (أو موشح) مولد ستي زينب

مقام حجاز ، إيقاع صريفان

الدور الأول



(١) زينب هى كبرى البنات اللاتي أنجبهن محمد ﷺ من (السيدة) خديجة ، زوجته .
(والحقيقة أنها ابنة الامام على كرم الله وجهه) أما الحى المعروف باسم ستي زينب فى القاهرة فيجاور حى قاسم بك الذى كنا نقطنه ؛ وأما الجامع الذى وضع تحت كنف السيدة زينب فيوجد فى الحى الذى يحمل هذا الاسم ، والذى يقع بين حى وجامع طولون وحى قاسم بك .

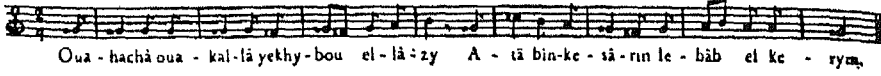
الدور الثاني (١)



الدور الثالث



الدور الرابع



النص العربي

رضيت بما قسم الله لي ،
وفوضت أمري إلى خالقي ،
كما أحسن الله فيما مضى ،
كذلك يصلح فيما بقى .
وقفت ببابك يا ذا الغنى ،
فقير وأنت بحالى عليم ،
وحاشا وكلا يخيب الذى أتى
بانكسار لباب الكريم (١)

(١) بمقارنة الشكل الإملائي للكلمات المكتوبة تحت النشيد ، بشكلها الإملائي في النطق العادى لهذه الكلمات نفسها ، شعرا ، وهو ما اتبعناه في العمود الأوسط (وهو العمود الذى كان ينقل النشيد العربى بلفظه العربى ولكن بحروف لاتينية ، كى يتمكن القارئ الفرنسى من قراءته ، وقد حذفناه لعدم ضرورته هنا) نلاحظ اختلافا محسوسا ، ناتجا عن بعض جوازات أو تصرفات مسموح بها عند الغناء حتى يمكن تطويع الكلمات ، بشكل أفضل ، وبطريقة أكثر مناسبة ، مع الأزمنة الإيقاعية .

(٢) على هذا الشكل الهجائى ، يكتب المسيو سلفستر دى ساسى ، وهو الذى يعد =

(ترجمة) المسو سلفستردى ساسى

« إننى راض بما أعطاه الله نصيبا لى ،
 وأدع لخالقى مهمة رعاية كل أحوالى ؛
 وإذ غمرنى الله بآلائه فى الماضى ، فإنه
 بالمثل سيقضى بكل شىء ، فى
 المستقبل ، على النحو الذى يحقق
 مصالحى . لقد التمسيت بابلك يا واسع
 الغنى ، إننى فقير وأنت تعلم حالتى .
 كلا ، إن الله لن يرضى بذلك ، فلن
 يجيب قط ، رجاء ذلك الذى يأتى
 بقلب مفعم بالعشم ، يلتمس باب
 الرب السخى المعطاء » .

وبينا ينشد الناس هذا الموشح ، يواصل الموكب مسيرته صوب المكان المحدد له .
 وتكون هذه الزفة فى العادة كبيرة العدد ، وتم على ضوء المشاعل ، وتضم فى
 صفوفها :

١ - « الفقها » الذين ينشدون التواشيح والقصائد ، مثال ذلك القصيدة التى
 قدمناها للتو .

٢ - حشدا هائلا من الطرق الصوفية المكونة من « الفقرا » الذين لهم
 تواشيحهم وموسيقاهم وبيارقهم الخاصة بهم . وتكون ييارق كل طريقة صوفية على
 الدوام من نفس لون عمامتهم ، طبقا للعادات أو الممارسات التى تحددها لوائح
 وتعليمات هذه الطرق ، ولهذا السبب فإن لبعضها ييارق بيضاء اللون مثل القادرية

= رأيه نافذا فيما يتصل بنطق اللغة الفصيحة ، نص هذا النشيد ، الذى شاء عن طيب خاطر ،
 ويرجاء منا ، أن يترجمه إلى الفرنسية .

والطباية والعلوانية الخ ، كما أن لبعضها بيارق سوداء اللون مثل الرفاعية الخ^(١) ، وتكون بيارق فريق ثالث حمراء اللون مثل الشناوية والعيسوية والنقشبندية والقاسمية الخ ، في حين تحمل طرق أخرى بيارق خضراء اللون مثل الملاوية والبرهامية الخ ؛ كما يحمل فريق خامس بيارق صفراء مثل العفية الخ ، وتستضيء كل طريقة بعدد متفاوت من المنارات (منارة)^(٢) والمشاعل (مشعل)^(٣) تنشر ضوءا بالغ الإبهار ، ويهرع ألوف المسلمين الذين يؤججهم الورع ، من كل صوب نحو هذه المواكب ، في شكل جموع غفيرة ، تتخذ مكانها خلف المسيرة .

(١) قلة من المسلمين فقط هم الذين لا يتبعون أيا من هذه الطرق الصوفية ؛ ويوشك أن يكون هناك عدد من هذه الطرق المختلفة يماثل عدد المشايخ أو الأولياء المسلمين ؛ وحيث أن لكل امرئ الحرية في الانضمام إلى أى من هذه الطرق كما يترأى له ، فإن هناك من بين المسلمين من ينتمى إلى هذه الطريقة التى نشأت في بلدة ما حاملة اسم أحد الأولياء ؛ وهناك كذلك آخرون ينضمون إلى طريقة نشأت وهى تحمل اسم هذا الولي نفسه ولكن في بلدة أخرى ، أو في بلدة هؤلاء « المريرين » أنفسهم ؛ وهكذا توجد في كل مكان عدة طرق تحمل الاسم نفسه ، وتتميز عن مثيلاتها باسم البلدة التى نشأت بها ، أو التى تتبع هى عادات أهلها ومارساتهم .

(٢) المنارات (والمفرد : منارة) تشبه مشكاة مخروطية الشكل ، هائلة الحجم ، وهى تتكون من ثلاثة أو أربعة أرفف من الخشب ، يشكل كل واحد منها دائرة مسطحة الشكل ؛ أما الرف أو القرص الأول فقطره أكبر من قطر القرص الثانى ؛ وقطر هذا الدف الثانى أكبر من قطر الدف الثالث ، وهكذا ، بحيث يبرز الدف أو القرص السفلى ، إلى الخارج ، القرص الذى يعلوه مباشرة ، وتحترق محيط كل قرص ثقب توضع بها الشموع أو الشمعدانات ؛ وتمسك هذه المنارة من أعلا بعضا طويلة .

(٣) أما المشاعل فهى صنف من المواقد المقفلة من أسفلها عن طريق لوحة دائرية من الحديد ؛ وتقتسمها من أعلا اثنتان أو ثلاث من الدوائر أو الشرائط المستديرة من المعدن نفسه ، تدعمها دعامتان من الحديد كذلك . وتحمل هذه المشاعل من أعلا بواسطة عصا طويلة ؛ وتشتعل في داخلها قطع صغيرة من خشب الراتنج أو الصمغ .

ويسير الفقها على رأس هذه المواكب ، ويفصل بين هؤلاء وبين أول جماعة صوفية من جماعات الفقرا ، نفر من الموسيقين يعزفون على آلاتهم أَلحانا موسيقية ، ويعقب كل جماعة من جماعات الفقرا هذه فريق من الموسيقين يعزفون على نوع من الناي يسمى مزمار ، وعلى صنوج ، وعلى طبول يسمونها نقرزان ، وعلى طبول بالغة الصغر تسمى باز ، وعلى الدفوف ، وعلى دف الباسك المسمى البندير ؛ أما أثر كل ذلك ، وهو الأمر الذى يسترعى الأنظار بشدة ، فهو ضجة صحابة ، ومع ذلك ، فكل هذه الأنغام موزعة بطريقة لا يحدث معها خلط أو اضطراب ، وبحيث لا تحول الضجة الصادرة عن فريق ، دون سماع الغناء (الانشاد) الصادر عن الفرقاء الآخرين .

وعندما يصل موكب التطواف (الزفة) إلى الضريح الذى أودعت إياه ، حسب الاعتقاد الشائع ، رفات القديسة (الولية) المسلمة ، يذهب كل امرئ إلى هناك ليؤدى صلواته ويقدم قرايينه (نذوره) ، إذ يولى المسلمون ثقة تامة لمعجزات مشايخهم أو أوليائهم ، وبصفة خاصة لمعجزات أولئك الذين ينحدرون من سلالة محمد أو ينتمون إلى عائلته . ولكى يستطيعوا أن يجوزوا مثل هذا الشرف ، فإنهم يلقون ببعض قطع المدينى فى حوض صغير يوجد فوق ضريح الولي بعد أن يفارقوا مزاره ، أو يوقدون هناك شمعة ، فإذا كانوا هم مرضى أو كانوا يصطحبون معهم أقارب مرضى يرجون شفاءهم ، فإنهم يمسخون بملابسهم هذا الضريح ، وقد جرت العادة كذلك بأن يلقوا بأغصان الريحان فوق الضريح أثناء آدائهم لصلواتهم ، ثم يستعيدونها بعد ذلك ، لكى تعلق هذه الأغصان بعد ذلك فراشهم ، أو يعلقونها فى المكان الذى يسكنونه ، ويقوم البؤساء بملامسة هذا الضريح بحزم كبيرة من فروع الريحان ، ثم يسارعون بعد ذلك بتوزيعها على المارة فى الشوارع ، ولاسيما هؤلاء الذين يتوسمون أنهم سيحصلون منهم على مكافأة أكبر ، ولهذا لم يكن يفوت هؤلاء قط أن يقدموا بعضا منهم إلى كل فرنسى كانوا يلقونه ، طيلة الوقت الذى كنا نحتل فيه مصر ، دون أن يوحى اختلاف الدين لهؤلاء البؤساء بأى هاجس .

وفى الوقت الذى يذهب فيه كل مسلم ورع ليلتمس بركة ورضاء وليه المقدس ، يمضى الفقها ليجلسوا خارج الضريح ، وهناك يرتلون معا إحدى سور

القرآن ، التي يقسمونها إلى أربعة أجزاء ، يوزعونها فيما بينهم ، بحيث لا يرتل أى منهم سوى الربع من هذه السورة ، وبعد ذلك يأتي دور إنشاد الموشحات والقصائد .

وتتخذ كل واحدة من الطرق الصوفية للفقرا ، من ناحيتها ، مكانها داخل سور الضريح ، أو في الميدان السابق على هذا الضريح ، وهناك ترفع يارقها وتعزف موسيقاها ، وتؤدي « رقصات » (الذكر) المتصل بممارساتها الخاصة ، ثم تترنم باللحن الآتي على طبقتين ، تؤدي خفيضتهما بشكل جماعي ، أما الجهيرة فيقوم بأدائها المنشد ، أى ذلك الشخص الذى يدير حركة الغناء ، وكذلك حركة « الرقص » (الذكر) وذلك بتحديدده للإيقاع ، الذى يصبح فضلا عن ذلك محسوسا ، بفعل ضجة الصنوج وتوقيعات الدفوف .

غناء الرقص الدينى للفقرا

(أى الانشاد الذى يتم أثناء أداء الذكر)

المنشد

Lâ il - la - ho ell - al - l a h

Lâ il - laho ell - al - lah. Lâ il.

لا إله إلا الله ، لا إله إلا الله

أما رقص هؤلاء فيشتمل على تكوينهم لدائرة ، ثم الدوران حولها ، كلهم معا في وقت واحد بإيقاع معين ، وكل منهم ممسك بيدي جاره ، ملقنين بالرأس مرة إلى اليمين ومرة أخرى إلى اليسار ، ومع كل نوبة من نوبات الإيقاع ، وفى البداية ، تكون حركة الرأس بطيئة ، وكذلك تكون حركة الغناء ، ثم يسرع بها المنشد ، على درجات ، أثناء إنشاده ، وبالتالي تصبح حركة الرأس أكثر سرعة وأكبر عنفا ، وأخيرا ينتهى الأمر بهذه الحركات ، التى تتزايد سرعتها درجة درجة ، بأن تصبح بالغة السرعة

حتى أن الكثيرين من الفقرا ، بفعل من غيبة الوعي بقدر ماهو بفعل التعب ، يترنحون ثم يسقطون على الأرض ، وهم في حالة من الانتشاء والانفعال ، تدفع بهم إلى الارتقاء على هؤلاء المحيطين بهم ، بل وأحيانا إلى عضهم ، وإن كان الناس في العادة يهرعون إلى مساعدتهم ، والتهدئة من روعهم بكل وسيلة يرونها أكثر ملائمة من غيرها ، وعندما يستعيد هؤلاء وعيهم ، يبجلهم الناس كما لو كانوا أولياء ، ويعرضون ، هم بدورهم ، أيديهم ليقبلها هؤلاء الذين يمثلون أمامهم أو يباركون بأيديهم رعوس من حولهم .

وفي بعض الأحيان يذهب إلى مثل هذه الأعياد ، شعراء ينشدون قصائدهم في مدح الولي .

وحين تنتهي الصلوات (الأدعيات أو الابتهالات) يعود الفقرا من هناك مع العامة ، إلى المسجد منشدين مايلي :

نشيد العودة من مكب التطواف (الزفة)

في المولد إلى المسجد



الله ، الله

وهذا الانشاد ، كما نرى ، لا يتكون إلا من نغمتين ، وهو يبدأ في بطء شديد ، بحيث تستطيل كل نغمة لحد تنقطع معه الانفاس ، وهو ما أشرنا إليه بالدوائر ، ثم يأخذ بعد ذلك في الاسراع ، درجة فدرجة ، ليصبح أقل بطئا ، وقد أشرنا إلى ذلك بالدوائر البيضاء ، ثم يصبح الايقاع أكثر قوة ، وهو ما أشرنا إليه بالدوائر السوداء ، وكلما زاد اقتراب القوم من الجامع ، كلما يصبح اللحن سريعا وقويا ، وعندما يصبح هؤلاء في النهاية على وشك الدخول إلى الجامع ، يصبح الانشاد سريعا لدرجة لا يستطيع المرء معها أن يتابعه ، ثم يدخل الناس إلى المسجد في صمت ، وتنتهي (زفة) المولد .

المبحث التاسع

عن أناشيد وعن رقصات الذكر^(١) عند الفقرا

يؤدى الفقرا كذلك أناشيد ورقصات توشك أن تشبه سابقاتها ، فى بعض المناسبات الدينية ، مثل احتفالات الذكر ؛ وفى هذه المناسبة يتجمع الفقرا ، من الذين ينتمون إلى الطريقة الصوفية نفسها ، سواء فى المساجد التى أسسها شيخهم ، أو فى أى جامع آخر ، إذ أن لهم منشئات خاصة بهم أقامها شيخهم أو أقامها ، تقريبا إليه ، بعض المتحمسين من أتباعه ، يتوجه إليها هؤلاء فى أيام بعينها من الأسبوع أو الشهر ، حددوها هم .

ولعلنا هنا نضع أيدينا على مبحث بالغ الأهمية ، ومثير للغاية ، حول هذه الأنواع من الطرق الصوفية ، وحول نشأتها وأصلها وممارستها ورقصاتها وملابسها ، وشاراتها المميزة التى تسهل التعرف عليها ، ذلك أن كل واحدة منهن تختلف عن الأخريات فى بعض من هذه الأمور ، لكننا نأسف ألا نستطيع المعلومات التى دونها حول هذا الموضوع ، أن تجد لنفسها مكانا هنا ، حيث تقتصر مهمتنا على دراسة الموسيقى . وفى واقع الأمر فإن هذه المعلومات لا تناسب سوى دراسة تهدف إلى التعرف على تقاليد وعادات المصريين .

ومع ذلك ، فسيكون بمقدورنا ، دون أن يغيب عن ناظرنا موضوعنا الرئيسى ، أن نقول بعض شئ عن الذكر الذى يمارسه فقرا طريقة السمانية ، وهو الذكر الذى سمح لنا أن نحضره فى التاسع والعشرين من بريرال من العام التاسع لقيام الجمهورية (١٨ يونية ١٨٠١) ، وقد تأسست هذه الطريقة على يد محمد السمان . وليس لهؤلاء الذين انضموا تحت لوائها شارات مميزة ، بالغة الوضوح ، فى ملابسهم ، فهم يرتدون

(١) ذكر ، وتعنى هذه الكلمة حرفيا ذكر ولى ما فى الصلوات (أو فى الابتهاى والضراعة) . وعلى هذا النحو تسمى الأدعيات والأناشيد والرقصات التى يؤديها الفقرا فى ذكرى الأولياء الذين يجلونهم أكثر من غيرهم ، وبصفة خاصة فى ذكرى موالد شيوخهم المؤسسين .

العمامة البيضاء ، ونظامهم هو واحد من أكثر الأنظمة صرامة وتقشفا ، ولهم ، شأنهم في ذلك شأن الآخرين من الفقرا ، رقصة خاصة بهم ، فعلى حين كان فقرا مولد ستي زينب تتشابهك أيديهم في حركة دائرية ، وتصحبهم ضجة الصنوج القديمة المسماة كاس باللغة العربية ، وبأنواع أخرى كثيرة من الآلات الموسيقية ، فإن هؤلاء (السمانية) يشكلون في بعض الأحيان ، كذلك ، دائرة دون أن يتشابهوا مع ذلك بالأيدى ، تاركين أذرعهم مدلاة بطول أجسامهم ؛ وبدلا من أن يستديروا كالسابقين يمينا ويسارا ، فإنهم لا يفعلون سوى أن يثبوا فوق أطراف أقدامهم ، ويتقافزون دون أن تفارق الأرض أقدامهم ، وبدون أن يتزحزحوا عن أماكنهم ، وينهض المنشد وسط دائرتهم ، ويدير حركة الغناء (الانشاد) الذي يؤديه في شكل هذه الكلمات : لا إله إلا الله ، أو بقولهم فقط : الله الله : أو قويم ، قويم .

أما ذكرهم الأكثر أبهة ومهابة فهو الذكر الذي يؤديه بالقرب من ضريح الشيخ (الامام) الشافعي^(١) ، في ميدان البيومية ، خلف قلعة القاهرة ، ويستمر هذا الذكر أربعة أيام ، بدءا من الثامن من شهر المحرم حتى الثاني عشر من الشهر نفسه ، لكننا لم نكن شهودا على هذا الذكر ، وإن كنا قد شهدنا ذكرا آخر ، للطريقة نفسها ، في مسجد صغير يقع بحي الخراطين ، وبمجرد أن تجمع الفقرا في هذا المسجد ، اصطفوا هناك في صفين متوازيين ، جلسوا على أعقابهم ، وبدأوا بأن قرأوا ، أو بالأحرى ، رتلوا بعض سور من القرآن ، بقيادة اثنين من المنشدين^(٢) ، كانا

(١) وهو اسم شيخ واحد من المذاهب الأربعة السنية في الدين الاسلامي .

(٢) المنشد ، ومعناها في العربية المغنى - الشاعر أكثر مما تعنى المغنى - الموسيقى ؛ والمعنى الحقيقي لهذه الكلمة مماثل ما تعنيه عندنا كلمة Chantre ، حين نستخدمها للحديث عن الشعراء القدامى الذين كانوا يغنون أشعارهم ؛ وبدون هذا التحديد سوف نخلط بين العرب السابقين والمحدثين ، الذين سنتناولهم عما قريب ، وهؤلاء الآخرون ليسوا سوى رواة أو حافظين ، يقصون ، ليس أشعارهم الخاصة بهم ، وإنما أشعار الغير ، وهو ما يجعل بمقدورنا أن ننظر إليهم ، دون أن يعوزنا السبب ، باعتبارهم نوعا من رواة الملاحم .

انظر بخصوص كلمة منشد الفعل نشد ، وبخصوص كلمة المحدثين الفعل حدث ، في القاموس ذي الإلهجات السبع الذي وضعه كاستل Castelle

يقودانهم أثناء الإنشاد ، وبعد هذه التراتيل أدوا الأغنية الآتية ، في نغم شعبي رتيب :



لا إله إلا الله

وكانت حركة الغناء في البداية بالغة البطء ، وكان الذاكرون يُورجحون أجسادهم بعض الشيء ، مائلين بها إلى الأمام ، ملتفتين مرة إلى جهة ومرة إلى الجهة الأخرى ، مع إتباع نفس الإيقاع المنظم الذي يتخذه الانشاد على الدوام ، وبعد ذلك زيد من سرعة ومن وقع الغناء درجة بعد أخرى ، وكذلك من سرعة حركاتهم ، ومع كل مرة يستعاد فيها الانشاد (يعود على بدء) ، يزيد هؤلاء أكثر فأكثر من إيقاعها ، حتى لم يعد ممكنا بالنسبة لهم ، في النهاية ، أن يتابعوا هذا الإيقاع ، بسبب سرعته الشديدة ؛ وحينئذ بدأوا يترنمون بهذه الأغنية ، بشكل أكثر شجنا من سابقتها :



لا إله إلا الله

وبالمثل ، فقد أدوها في البداية بكثير من البطء ، ثم أخذوا يزيدون على درجات من وقع حركاتهم حتى لم يعد يمكنهم أن يتابعوها .

وطيلة هذه الأغنية (الانشاد) وكذلك طيلة الأغنية السابقة ، غنى المنشدون القصائد على الإيقاع أو النغم الذي كان يحدده شيخ الفقرا ، بضرية من يده فوق ركبته ، وهكذا انتهى الذكر الذي استغرق ثلاثة أرباع الساعة .

المبحث العاشر

السهرات (*) الدينية

لا تسمح السهرات الدينية قط بوجود آلات موسيقية ، وهى تؤدى عادة في الليل ، في بيوت الموسرين ، وبمناسبة عيد رب الأسرة أو بمناسبة الذكرى السنوية لمولده ، أو ابتهاجا ببعض المناسبات التى حدثت عنده .

وقد كنا ، لعدة مرات ، شهودا على هذه الأنواع المختلفة من الحفلات الموسيقية (السهرات) : وهى تتضمن ثلاثة أجزاء تسمى أتلات ، يستغرق كل منها ثلث الليل ، يبدأ (التلت) الأول بسورة من القرآن ، يتلوها الفقهاء في شكل نوع من الانشاد ، ثم بعد ذلك ينشدون الموشحات^(١) وبعد ذلك تأتى القصائد^(٢) ثم الأدوار^(٣) في النهاية .

أما أجمل حفلة سمعناها من هذا النوع ، فقد تمت في ليلة ٤ — ٥ من شهر المحرم من العام ١٢١٥ من الهجرة^(٤) في بيت عثمان أغا ، أقامها هو ، شكرا لله على إبلاله من رمد عانى منه كثيرا ، لمدة ثلاثة عشر يوما ، وقد قادنا إلى هناك الشيخ الفيومي ، وكان مدعوا إلى هناك ، وقد بدأ الجزء الأول من السهرة بالسورة الثانية من القرآن^(٥) ، رتلها اثنا عشر من الفقهاء ، بطريقة لا تختلف كثيرا عن الغناء ، وبعد ذلك أنشد معها آخرون موشحات ، ثم قصائد ، أتبعوها بالأدوار أى بتلك المقاطع (الكويليات) التى يؤديها هؤلاء المنشدون كل بدوره .

(*) استخدم المؤلف في الأصل كلمة كونسير Concert

(١) الموشحات ، أشعار وضعت في شكل غنائى ، وتخضع لائقاع موسيقى .

(٢) القصائد فهى أشعار لا يخضع بناؤها إلا للوزن الشعري .

(٣) الأدوار ، والمفرد دور ، هى الكويليات .

(٤) توافق هذه الليلة ليلة ٢٧ - ٢٨ من فلورنيال من العام التاسع لقيام الجمهورية أى

ليلة ١٧ - ١٨ من مايو ١٨٠١

(٥) وهى سورة البقرة التى يجرؤها الفقهاء إلى أربعة أجزاء (أرباع) يقتسمونها فيما بينهم

وقد بدأ الجزء الثاني من السهرة بقصائد تنقسم كل منها إلى مقاطع صغيرة ، يتألف الواحد منها من بيتين أو ثلاثة أبيات ، ينشدها على التوالي كل واحد من الفقهاء وينتهي الأمر بإنشاد كل الجوقة (البطانة) أى بإنشاد يتم باشتراك كل الفقهاء .

ثم بدأ الجزء الثالث (من السهرة) بالمولات ^(١) ، وكانت الأبيات الأربعة الأولى (من الموال) ترتل بواسطة أحد الفقهاء ، أما البيت الخامس فكان يغنى في شكل جوقة ، باشتراك الفقهاء الآخرين جميعا ، على هيئة لازمة أو قرار ؛ وبعد ذلك أدت الجوقة كلها تساييح ، وهي ألحان أكثر بهجة ، ويبلغ مقاس إيقاعها ثلاثة أزمان أكثر حيوية ، وبعد ذلك أنشد اللدارج ، وهذه ليست شيئا آخر سوى الموشح بإيقاع سريع ، وأخيرا انتهت السهرة بنوع من اللحن الكبير ، مصحوب بمد نغمى على شكل لحن أرغن رتيب ، وعندما تم أداء هذا اللحن ، وجهت التهانى إلى كل شخص في الجوقة باسمه .

وقد لاحظنا في هذه السهرة ، كما لاحظنا في كل السهرات الأخرى ، أن الفقهاء كانوا يسيغون استخدام الزخارف والحواشى ، وأنهم كانوا يطيلون كثيرا من المقاطع ، وعلى نحو يتجاوز ما يفعله بعض المغنين الأوربيين ؛ كذلك قد لاحظنا أنه كان يطلب إليهم إعادة النصوص ، التى تحظى بإعجاب المستمعين ^(٢) ، لعشرة أو اثنتى عشرة مرة ، وأن هؤلاء المستمعين ، عند كل إعادة ، كانوا يصفقون من فرط الحماسة ، ويصيحون إعجابا وسرورا ، ولا يليق بنا أن نعيب أو نلمز ، على نحو مطلق

(١) المفرد موال ، والموال ليس سوى دور مكون من خمسة أبيات ، تنتهى أربعة منها بقوافى متشابهة ، فى حين تختلف عن ذلك قافية البيت الخامس .

(٢) . وإنما لنحفل ما إن كان الشريون ، عندما يحضرون إلى حفلاتنا الموسيقية أو إلى عروضنا ، وحين يسمعون تناءنا ونحن نطلب إلى أمهر عازفينا أن يؤدوا من جديد اللحن الذى انتهى من أدائه ، سوف يستشعرون نفس المشاعر التى كانت تتابنا ونحن نراهم يصفقون حماسة وإعجابا ، ونسمعهم يطلون ويستعيدون ويصفقون لبعض فقرات من إنشاد الفقهاء ، ومع ذلك فلو أن هذا قد حدث من حانهم ، فلا ينبغي علينا أن نتطلب منهم أن يروا بالضرورة رأيا مجندا ، لأكثر مما ينبغي أن يفعلوا ، لأمرجتنا وعقليتنا .

مزاج أمه بأسرها ؛ وإن كنا سنظل على الدوام نتذكر نوبات الإملال التي تعز على الاحتمال ، والتي اضطررنا لتجشمها في هذه المناسبة ، حتى لا نبدي كم كان مزاجنا الذي تكون على مذاق الموسيقى الأوربية ، يجعلنا نجد في الأغنيات التي نسمعها أمورا خرقاء بالغة الاسراف ، في الوقت الذي كنا نجد فيه التصفيق التي يتفجر تشجيعا لهذه الأغنيات ذاتها ، أكثر من هذه مجافاة للعقل وأكثر إسرافا .

المبحث الحادى عشر

الأناشيد ، والطقوس ، والعادات ، والأفكار المسبقة
التي تتصل بعمليات دفن الموتى بين المصريين-

فى مصر أناس يحترفون ، بشكل أساسى ، الغناء أو الانشاد أمام أجساد من يتم دفنهم ، ويسمى هؤلاء بالمقرئين (مقرأء) . ويحصل هؤلاء ممن يستخدمونهم على إكراميات تبلغ ١٠ — ١٥ بارة ، ولم يبد لنا أى لحن من أغانيهم قط حزينا ، مماثلا للمشاعر التي يوحى بها الحدث الذي كرسه هذه الأغاني من أجله ، فلحنها أقرب إلى الحيوية أو السرعة منه إلى البطء ، أما الطريقة النشطة أو المستخفة ، وكذلك نبرة الحيدة أو اللامبالاة التي كانت تؤدي بها هذه الأغنيات ، كل ذلك قد جعلنا نحس ، من قبل أن يقال لنا ذلك ، إنها أغنيات مدفوعة الأجر ، وأن أولئك الذين كانوا يؤدونها يسعون إلى كسب قوتهم (عن هذا الطريق) ، ومع ذلك فمن المحتمل أن هؤلاء المقرئين يدخرون الأغاني التي تحظى بتقدير من جانبهم ، أكبر مما تحظى به تلك ، لأولئك الذين يدفعون لهم إكراميات أكبر أو يكافئونهم بشكل أكثر سخاء ، وإذا كان هذا صحيحا ، وهو أمر نظن أننا قد لاحظناه ، فإن مزاجهم لا يبدو زرايته فى اختيار الأناشيد التي يؤدونها ، بقدر ما يبدو فى الطابع الذي يمنحونه لهذه الأناشيد . ونقدم هنا ، كأمثلة على مانقول ، الأغنيات الثلاث الآتية (والمقصود هو اللحن أو الإيقاع) التي يستخدمها هؤلاء عند دفن ثلاثة أفراد ، ينتمى كل واحد منهم لواحدة من الطبقات المختلفة الثلاث التي يتكون منها المجتمع (١)

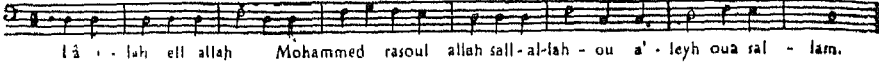
الأغنية عندما تؤدي أمام جثمان شخص مرموق



(١) قد كان بمقدورنا أن نضاعف من الأمثلة هنا . ذلك أننا ظللنا نسمع أناشيد أخرى من هذا النوع ، لكنها جميعا لا تحمل طابعا مميزا ، وتشابه فيما بينها على نحو ما .

(لا إله إلا الله محمد رسول الله وعليه السلام)

. الأغنية نفسها عندما تؤدي أمام جثمان شخص أقل يسرا .



الأغنية نفسها كذلك عند دفن واحد من العامة أو من الفلاحين



وتتكرر هذه الأغنية بشكل دائم منذ أن ينتزع المتوفى من بيته حتى ، يبلغ جثمانه المكان المخصص لدفنه .^(١)

وينظر المسلمون إلى عملية حمل جثمان الميت إلى مثواه الأخير ، باعتبارها عملا بالغ الجدارة ، وهم يسارعون إلى أن يحل بعضهم محل الآخرين بين مسافة وأخرى في هذا العمل (أى في حمل النعش) : ويحمل الجثمان داخل نعش ، فوق الأكتاف ، بواسطة أربعة رجال ، اثنين منهم عند كل طرف من طرفي النعش ، وتكون هذه (أى الجثة) في اتجاه معاكس لاتجاه مسيرة الموكب الذى يرافقه ، وعند هذا الطرف توجد رافعة تتكون من لوح صغير ضيق من الخشب ، وتغطي هذه الرافعة بشال إن كان المتوفى ثريا ، أو يكتفى بملاية (وهى غطاء مصنوع من القطن ، زرقاء اللون) إن يكن المتوفى فقيرا ، ويوضع فوق هذه الرافعة غطاء الرأس الذى كان يرتديه أو كانت ترتديه المتوفى أو المتوفاه أثناء حياتهما ، وهو بالنسبة للرجل الطربوش^(١) الذى كانت تلتف حوله العمامة^(٢) : أما إذا كان المتوفى سيدة ، أو طفلا فيضاف إلى ذلك لجللى التى كان من المعتاد أن تتزين بها السيدة ، وكذلك جدائل الحرير الداكن أو الأسود التى

(١) فلنسوة أو طاقة كبيرة من التيل ، أحمر اللون .

(٢) العمامة ، شال كبير من الموسلين أو الكشمير أبيض اللون أو أحمر ، أو أخضر ؛

ويبلغ طوله نحو ٦ إلى ٧ أذرع ، ويعرض يبلغ نحو ذراعين ، ويدور حول الطربوش .

تحاكى الشعر ، وهذه الجداول التى تتزين بها كل النسوة تتدل حتى أسفل
 خصورهن ، وتكون مجملة بكل طولها بصفائح صغيرة من الذهب ، أو بقطع نقدية
 صغيرة من المعدن نفسه أو من الفضة ، إذا لم تكن المتوفاه ، ثرية وأحياناً تكون هذه
 من النحاس إذا لم تكن هذه السيدة ميسورة ، أو تكون هذه الجداول فى النهاية عارية
 عن أية زينة ، إذا كانت المتوفاة بالغة البؤس ، وحين تكون المتوفاه فتاة ، يضاف إلى
 ذلك عقودها وبقيّة الحلّى التى كانت تستخدمها .

وعند دفن سراة القوم ، تسير فى مقدمة النعش كوكبة من الأطفال ، يحمل
 واحد منهم ، هو أوسطهم ، نسخة من القرآن فوق طوية صغيرة ، ويغنى (ينشد)
 هؤلاء الأطفال معاً أذعيات ، بنغمة مرحة وبنبرة مستخفة ، ويحصلون فى مقابل ذلك
 على بارتين (لكل منهم) أو قطعتين من المدينى ^(١) ، ويسبق هؤلاء عدد محدود من
 المنشدين ، يسمون المقرئين ، وهم الذين سبق لنا أن تناولناهم بالحديث ، وينشد
 هؤلاء بنغمة أقل سرعة وأقل خفة عن سابقهم من الأطفال . وفى مقدمة المنشدين
 كذلك توجد جوقة أخرى من المقرئين ينشدون كذلك أغنيات مختلفة ، وفى نغمة
 أخرى ، ومن لحن مختلف ، وأمام هؤلاء كذلك توجد فرقة أخرى ، ويمكن القول فى
 النهاية إنه يوجد من فرق المنشدين والمقرئين هذه نحو عشرة أو اثنتا عشرة فرقة ، أما
 خلف النعش فتوجد النائحات المأجورات أو النادبات ، وتكون رؤوس هؤلاء معصوية
 بنوع من الخمار الداكن أو الأسود ، ملفوف ، ومعقود عقدة واحدة عند الخلف ،
 أو أنهم يمسكون بأيديهم هذه العصاية ، يلوحن بها فى الهواء وهن يطلقن دون نظام
 صيحات الألم ، وإن كان أكبر عدد منهن يبدون وكأنهن يقلدن الألم ، كالقرود ،
 بشكل يبعث على الضحك أكثر مما يتمثلنه حقيقة ، أما صيحاتهن ، فبرغم كونها
 حادة للغاية وخارقة للأذان ، فإن لها نغمة واثقة ومطمئنة ، لحد لا يمكنها معها أن تعبر
 عن اللوعة أو الألم ؛ كذلك فإن حركاتهن إرادية وتطبيقاً لحد لا تستطيع معه أن تعلن
 الاضطراب والحزن . وباختصار فإن لهن هيئة من يسخر بالميت ويستخف بمن
 يؤجرونهن ، أكثر مما لهن من مظهر الباكيات المنتحبات ، ومع ذلك فإنهن لا يكفهن

(١) البارة أو المدينى شىء واحد ؛ فعلى هذا النحو تسمى فى مصر قطع النقد الصغيرة ،

وهى تساوى تسعة دراهم من عملتنا .

عن مناجاة الميت بأرق الأسماء ، وعن امتداح فضائله الخلقية العالية ، بل كذلك عن إطراء ميزاتة الجسدية ، فإن كان رجلا فإنهم يصرخن : ياخوى ياخى ياخيبى الخ أى يا أخى يا محبوى يا صديقى ، وإذا كان متزوجا يصحن : يا عريس ، حتروح وماترجعش ، أى يازوجى إنك ذاهب ولن تعود قط ، إما إن كانت سيدة فإنهم يقلن : ياأختى ياخيبتى ياستى أى ياسيدتى ، وإذا كانت هذه متزوجة (حديثا) يصرخن : يا عروستى ، وإذا كان طفلا : يا ولدى أى ياطفى العزيز ، وإذا كانت طفلة يا بنتى أى يا ابنتى : مع إضافة ألوف التعبيرات الأخرى ، الدالة على اللوعة والاسى ، والتي تهمز القلوب (١) ، وإن يكن الأمر يتم بنغمة متكلفة وباردة ، حتى لينظر إليه

(١) فى بعض الأحيان ، وأكثر كثيرا مما قد يتخيل الناس فى أوربا دون جدال ، يتوقف الموكب (الجنائز) لأن حاملى النعش ، بدلا من أن يمضوا إلى الأمام ، لا يفعلون إلا أن يستديروا ، إذ لا يصبح بمقدورهم ، كما يزعمون ، أن يتحملوا ثقل النعش الذى يضم جثمان المتوفى ، الذى يوشك أن يطير .

ويكاد يحدث ذلك فى كل مرة ينظر فيها إلى المتوفى باعتباره وليا . أما أولئك الذين ينظر إليهم فى مصر ، على اعتبار أن لهم حقوقا لا تنازع فى هذا اللقب فهم أولئك الذين ظهروا ، فى حياتهم ، كأكثر الناس بلاهة وأكثرهم تطرفا بل أكثرهم حمقا وعنفا ؛ إنهم أولئك الذين يهيمون عادة ليلا ونهارا ، عراة كما ولدتهم أمهاتهم (وقد رأينا كذلك نسوة على هذه الحالة يهمن على وجوههن على هذا النحو) ، أو يمضون ردحا من النهار يأتون بألوف الحركات البهلوانية أو التشنجات العصبية المقيتة ، أو فى لطم وجوههم (أو وجوههن) بقبضات الأيدي بقسوة أو فى خدش أو تمزيق أجسادهم ؛ وهؤلاء يتركون لحال سبيلهم ، دون تقويم (من جانب المجتمع) لكل الأفعال التى يأتى بها هؤلاء ، مجافية للشرف والعفة والسلوك القديم ، بل النزاهة ، فهم يغتصبون النساء فى بيوتهن أو على ملاء الأَشهاد ، ولعل كلمة يغتصبون هنا لا تؤدى المعنى المقصود بدقة ، ذلك أنه ، برغم النفور الذى لا بد أن يوحى به هؤلاء التعساء ، فإن القوم يحملون لهم من القداسة مالا تجرؤ النساء معه على إبداء أدنى مقاومة لهم ، ولدرجة أن يتجن لهم أن يقتحموا عليهم معقل الحرم ، ظانات أنهم بهذ يأتين بفعل خير يستحق المثوبة ، بإشباعهن نزوات هؤلاء الشياطين فى هيئة الش .

ولقد مات واحد من هذه الكائنات ، يعرفه دون جدال كل الفرنسيين الذين سكنوا القاهرة ، والذين سيتعرفون عليه بالتأكيد من اللوحة التى قدمناها للتو عنه ، مات فى هذه =

شخص واع سليم الإدراك ، إذا ما وجهت إليه وهو بعد حى ، مثل هذه الكلمات ، باعتبارها أشد ضروب الخداع وقاحة .
 ومع ذلك فإن أهل الميت الآخرين الذين يمضهم ألم حقيقى : زوجته ، أمه ، أخته ، ابنته .. الخ يبقون فى البيت يبكيه بمرارة ، وهن جالسات على فراشهن ،

= المدينة ، فى الثانى والعشرين من فلوريال من العام التاسع من تأسيس الجمهورية (١٢ مايو ١٨٠١) . وقد كنا حتى ذلك الوقت لا نزال نقيم فى عاصمة مصر ؛ وقد كان شابا يبلغ من العمر اثنين وعشرين عاما ؛ وعندما حمل جثثانه ليدفن أبدي كل أمارات « المشيخة » التى انتهينا من الحديث عنها ؛ فقد وجد حاملو النعش أنفسهم يتوقفون بغتة فى منتصف الطريق ، ولم يستطيعوا أن يحولوا بينهم وبين أنفسهم من أن يدوروا ويلفوا لوقت طويل قبل أن يتمكنوا من مواصلة طريقهم ، وفى الوقت نفسه ، قدم إلينا شيخ كنا نكلفه بأن يزودنا يوميا بالمعلومات ، بقصد أن يوجهنا بشكل أكثر دقة ، فى مجوثنا ، حول النظم والتقاليد والعادات الخاصة بسكان مصر ، وقد جاء إلينا مهرولا على غير عادة ، ليخبرنا بالمعزة التى كان - هو - شاهدا للتو عليها إذ كان يشارك نفسه فى الجنازة ، لكننا فى البداية لم نبد سوى الدهشة ، تم جاهدناه بالتدرج كى يتفكر فى الحادث الذى جاء يقصه علينا ؛ وأخيرا ، وبعد أن أقنعناه أن الله ، بالغ القدرة ، والعظيم على الدوام فى كل شىء ، لا يظهر قط مشيئته إلا بطريقة هى جديرة بها ، وأتانا نسيء إلى الله حين ننسب إليه هذه الألاعيب الباعثة على الضحك ، والتى يحمر خجلا منها كل امرىء ممتلك لمداكره وإحساسه ؛ ثم سألتنا ما إن كان يظن أن من المستحيل أن تتطوى مثل هذه المعجزات على خدعة من نوع ما ، سواء بأن تم رشوة حاملى النعش حتى يتوقفوا ويلفوا على هذا النحو ؛ أو لأن حملة النعش هؤلاء مصلحة خاصة أو مستتره كى يتصرفوا مثل هذا التصرف ؛ وقد وافق شيخنا على أن هذا كله ليس ممكنا فحسب بل هو مرجح بدرجة كافية ، وأن هذه العلامة على القداسة التى كان - هو - شاهدا عليها قد باتت بالنسبة له أمرا تكتنفه الشكوك . وأنه يتذكر أن القوم ، فى الواقع ، اكتشفوا أكثر من مرة أن الأمر ليس سوى خدعة . وقد كنا نتهبأ لأن نتعمق معه فى مثل هذا النقاش ، حين واصل - هو - تأملاته قائلا : إن الأدلة البالغة الوثوق على القداسة تتحقق عندما يطير الميت من نعشه ، أو يندفع كما لو كان يريد أن يطير ، أو عندما يرغم حاملى النعش على الجرى بأقصى سرعتهم . أو عندما يتلفظ بهذه الكلمات : بسم الله توكلت على الله ؛ عندئذ لم نجد فى أنفسنا شجاعة تكفيننا كى ندحض كل هذه الخزعبلات ؛ وظللنا على يقيننا من أن هذه الأخطاء تعود ربما إلى ضعف فى قدرته على الفهم ، بقدر ما تعود إلى ما تمارسه الخرافات والأفكار المسبقة من سطوة على البشر .

أو مفترشات الأرض . ومنذ اللحظة التي تداهمهن فيها المنية ، يتجهن إلى الشرفات اللاتي تعلق بيتهن صارخات : يا هجمتى أى يا للألم : ثم يعبرن عن دواعى أسفهن بأكثر الأساليب تمزيقا للقلوب ، أما الأهل الآخرون الذين لا يمتون بصلة قرى وثيقة بالمتوفى ، فإنهن يبكين مع هؤلاء ويواسينهن و يمضين ليجلسن لا على الأرض ، وإنما على الوسائد ، وفي بعض الأحيان تستدعى إلى البيت نادبات كى ينشدن أناشيد جنائزية ، تصحبهن الدريكة والطار ، والبندير والرق ، والدف والمزهر ، ويدوم الحداد أحد عشر يوما ، وفي خلال الأيام الثمانية الأول لا يخرج الأهل الأقربون قط من بيوتهم .

المبحث التالى عشر

عن الفناء والرقص الجنائزين

كان ينبغي أن يأتى هذا المبحث قبل المبحث السابق ، إذا ما وضعنا فى الاعتبار ترتيب الأحداث والوقائع ، ولكن ، فنظرا لقله أهميته بخصوص الفن الذى يشغلنا أمره ، وكذلك بخصوص تقاليد المصريين ، فإننا لم نجد الأمر يحتم علينا أن نأتى به قبل موضعه الحالى .

ويتصل هذا المبحث فى حقيقة الأمر بالرقص والغناء اللذين يؤديان قريبا من جثمان الميت ، قبل أن يجتث من البيت ، وقد سبق لنا أن وصفنا كل الحفلات والطقوس الجنائزية ، وإن كنا لم نظن أن علينا وقتها أن نخلط بين الغناء والرقص اللذين سنتناولهما هنا بالحديث ، وبين الحفلات والأغنيات التى يستخدمها المصريون عادة فى حالة مشابهة ، ذلك أننا لم نلاحظ حدوث ذلك إلا بين عدد ضئيل من الفلاحين ، فى أقاليم بعينها من أقاليم مصر .

وإليكم الآن كيف يكرم هؤلاء الفلاحون أهلهم الموتي ، قبل أن يحملوهم إلى المثوى الأخير .

بعد أن يكفن الجثمان ، وبعد أن يوضع فى النعش ، يقوم القوم بإنزال النعش ثم وضعه وسط الفناء ، وتقوم الجارات اللاتي سبق أن جئن إلى البيت لموساة الأسرة والانضمام إلى نسائها لتقديم آخر الواجبات إلى المرحوم ، يقمن بقيادة نسوة البيت قريبا من النعش الذى يضم الجسد ، وتمسك واحدة منهن بدف من دفوف الباسك يسمى بالعربية طار ، وتضرب عليه الايقاع الآتى ، وعندئذ تشكل الأخریات مع قريبات المتوفى ، دائرة حول النعش ثم يبدأ فى الغناء آبا ، آبا الخ (أى ، أبى ! أبى !) وتتفاقرن ويضربن بالأيدى فى وقع منغم ، ويواصلن على هذا النحو لمدة تبلغ نحو ثلث الساعة .

الأغنية والرقص الجنائزيان عند الفلاحين

حركة نشيطة وسريعة

إيقاع الطار

أغنية النسوة

Aba , Aba , Aba , Aba , Aba , Aba.

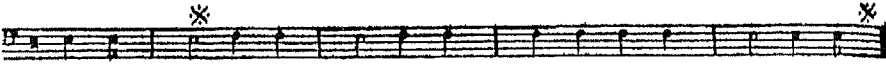
The image shows two musical staves. The first staff is titled 'حركة نشيطة وسريعة' (Fast and lively movement) and 'إيقاع الطار' (Tariq rhythm). It features a series of eighth notes on a five-line staff. The second staff is titled 'أغنية النسوة' (Women's song) and features a series of eighth notes with the syllable 'Aba' written below each note. Both staves are marked with 'X' symbols at the beginning and end.

المبحث الثالث عشر

الأدعية والتسابيح ^(١)

يتجمع المسلمون من أقارب وأصدقاء المتوفى في بيته لأيام عدة متعاقبة ، لا تزيد على التسعة أيام المتوالية التي تعقب دفن الراحل ، ليقوموا هناك بأداء أدعية الترحم عليه ، وهم في هذا الصدد ينشدون تراتيل قريبة الشبه بأناشيد الذكر ؛ وهذه الأدعية تسمى التسابيح ، لأنه بينما يقرأ بعض هؤلاء سورا من القرآن ، يقوم الآخرون بإنشاد التسبيح الإسلامى المسمى : سبح . وهذه السبحات التى لا تختلف فى كثير عن سبحاتنا ، اللهم إلا فى اختفاء الصليان بشكل مطلق ، تضم مائة حبة متساويات ، يلفظ على كل واحدة منهن على التعاقب ، اسم الله لا إله إلا هو الحى القيوم .. وحتى يتم المرء منهم على هذا النحو كل حبات المسبحة ، ويتكرر الأمر نفسه بعد ذلك ولمدة عشرة أو اثنتى عشرة أو عشرين أو خمسين أو مائة أو مائتى مرة ، أو أكثر من ذلك طبقا لقوة عقيدة كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون هذه التسابيح ، وفى أثناء هذا الوقت ، يقوم آخرون بإنشاد مايلي ، وفى كل يوم يتكرر الشيء نفسه :

لا إله إلا الله ، محمد رسول الله



(١) السبحة ، صلاة إلى مجد الله .

المبحث الرابع عشر

عن ثلاثة أنواع من الغناء عرفها القدماء ، ولانزال
نجدها حتى اليوم عند المصريين المحدثين ؛ النوع الأول
موسيقى صرف ، والنوع الثاني خاص بالإلقاء
الشعري ، أما الثالث فيتصل بلهجة الخطابة .

كان قدماء الأغريق يميزون ثلاثة أنواع من الغناء : أولها موسيقى خالص ،
كانوا يسمونه إميليس emelès أى المترنم أو المنعم ، لأن النغمات فيه ، كما كانوا
يقولون ، كانت تتباعد عن بعضها ، أو تنفصل عن بعضها بفعل فاصلات
محددة^(١) ؛ وأما الثاني ، وهو الخاص بالخطابة أو الحديث ، فكانوا يطلقون عليه إسم
إكميليس ekmelès أى غير المنعم لأن نغماته لم تكن تتباعد أو تنفصل عن بعضها
بفعل فاصلات شبيهة بالفاصلات السابقة ، أو لأنها كانت عكس ذلك نغمات
مستمرة أو متصلة^(٢) : أما النوع الثالث ، الذى كان مزجيا من النوعين السابقين
فكان يتصل بفن الإلقاء الشعري^(٣) .

(١) Aristox. Harm. Element. lib I, pag. 4, 9, 18; Aristid. Quintil. de Musica, lib I,

p. 7, apud Antiquae Musicae Auctores septem, Graec et lat. edente Marco Meibomio, Amestol.
1652, vol I et II.

(٢) المرجع السابق .

(٣) لم نضع إنشاد الدعوة إلى الصلاة الذى ذكرناه فيما سبق (الآذان) فى طبقة
الإنشاد الشعري ، برغم أننا على يقين تام بأنه ينتمى إليها أصلا ؛ فالإنشاد الشعري ، فى صورته
الشائعة التى يبدو عليها اليوم . لن يقدم ، فى حالته هذه ، فكرة دقيقة عن شكل الإنشاد أو الغناء
الشعري ، لأولئك الذين ليس بمقدورهم أن يتخيلوه ؛ وفضلا عن ذلك فمن المؤكد أن يكون
إنشاد الدعوة إلى الصلاة ، من نوع وسط بين الإنشاد الشعري والغناء الموسيقى ؛ فمن المعروف
أن لدى العرب عددا كبيرا من عروضيات مختلفة انتقى المسلمون من بينها ، أربع عشرة عروضية
للغناء أو الإنشاء الروحى ، ثم نحيت بعد ذلك سبع منها باعتبارها تنتمى إلى عرض الدنيا الزائل ،
فى حين تبنى رجال الدين السبع الأخرى ، وكانت أوسع انتشارا هى طريقة (عروض)
عاصم ، وهى التى خصصت للصلاة (قراءة القرآن ؟) ؛ ومع ذلك لم يحتفظوا باسم عروض =

ولا تزال هذه الضروب الثلاثة من الغناء تعيش اليوم في مصر ، مع بعض تحويرات ، أدى بها الجهل وسوء الذوق إلى التلف ، وإن لم يؤد ذلك قط إلى طمس معالمها ، لدرجة لا يستطيع المرء معها أن يميزها ، بدقة شديدة ، بعضها عن البعض الآخر .

وعلى قدر ما نحرص اليوم على ألا نغنى خلال حديثنا ، كان الأقدمون يبذلون قصارى جهودهم في إتيان ذلك ، فمعنى أن يغنى المرء في مفهومهم ، أنه ينغم بدقة ، وتنفيذ مجسم وصحيح ، تزخره كل الحليات التي قادت التجربة والملاحظة الفن إليها ، حتى تجعل من تأثيره أكبر قوة وأشد إقناعا . ولقد كان هذا الفن هو الذي كون بلاغة أو فصاحة تلاميذ كل من سقراط ، وأفلاطون وليرياس وإيزيوس ، وإيزوكراتوس ، وديموستين ، وإسخينوس .

وفي هذه الأزمنة المتأخرة كانت تدرس الموسيقى مقترنة بالنحو ، أو لأن النحو والعروض والمنطق لم يكونوا ، بصفة عامة ، سوى أفرع أو أجزاء من الموسيقى ، تلك التي كانت تقوم بصفة أساسية على التعبير الحق والرقيق عن المشاعر التي تبثها فينا كل أفكارنا ، كما يعلمنا أفلاطون وأرسطو وكل الفلاسفة الأقدمين ، ولهذا السبب فقد كان أى إمريء من الاغريق ، كائنا من كان ، تفلت منه نبرة خاطئة ، أو يأتى ولو دون قصد بتغيير خاطيء في مقام الصوت ، أو بنعمة واحدة خلوا من التعبير ، أو يكون تعبيرها مثار شك ، مثل هذا الشخص كان يعطى عن نفسه انطبعا غير مستحب ، مثلما يعطيه عن نفسه رجل من بيننا يلحن في حديثه ، أو تأتي على لسانه كلمات عجماءات لاتيين .

= لإنشاد الدعوة إلى الصلاة ، والتي تؤدي على المآذن ، الأمر الذى يبرهن على أنهم لم يشغلوا أنفسهم كثيرا كذلك ، بأن يحفظوا لهذا الإنشاد تقليده المضبوط ، وإن معرفتهم اليوم بقواعده ليست بأحسن حالا من معرفتهم باسمه ، وحيث أننا لا نستند إلى أسس أفضل ، وحيث أننا لا نستطيع أن ندعم رأينا بالقدر الكافي ، فقد آثرنا أن نحتفظ به لأنفسنا ، بدلا من أن نلقى به كأمر مقرر ، بينما هو لا يزال يلتمس لنفسه الضمانة والدعم .

ومن المسلم به اليوم أن من العار أن يبدو المرء عندنا جاهلاً بما كان يحدث عند الاغريق الأقدمين ، في حين كان أكثر من ذلك مدعاة للخجل عند هؤلاء ، أن يفصح امرؤ عن ذوق سقيم أو مزاج لا يتسم بقدر كبير من الرقة والحساسية ، وهو أمر لانكاد اليوم نلقى له بالا على الاطلاق ، لقد كان كل شخص حسن التربية عندهم يمتلك ناصية فن تنعيم الصوت ، مستخدماً التعبيرات الحية والحقيقية^(١) . لكن مبادئ هذا الفن اليوم قد ضاعت بددا ، وباتت مجهولة من أفضل الخطباء وأعظم الممثلين ، ولم يعد بإمكان هؤلاء أن يكتسبوا مثل هذه المبادئ إلا متلمسين ، أى عن طريق التجربة والخطأ ، وما نقوله هنا أمر بالغ الوضوح ، إذ لا يستطيع واحد من بين كل هؤلاء أن يدلك بشكل منهجى على مبادئ الخطابة ، كما أن الناس اليوم ، من جهة أخرى ، يرون ، بصفة عامة ، أن من المستحيل أن توضع حول هذه الفكرة أسس ثابتة و عامة ، ولكل الناس على اختلاف مشاربهم .

وحيث أننا بعيدون لأكثر مما ينبغي عن الأماكن والأزمنة التي كان هذا الفن يمارس فيها ، فليس بمقدورنا أن نلمح آثاراً ملموسة لوجوده عند غالبية الشعوب المعاصرة ، أو على الأقل ، فإن مثل هذه الآثار قد تكون مدعاة للجدل ، يكتنفها الشك من كل جانب ، والعكس من ذلك هو ما نراه عند المصريين ، الذين نشأ هذا الفن عندهم ، وحددته قوانينهم ، فلقد ترك هناك آثاراً بالغة العمق لحد لم يستطع الزمن معه أن يمحو هذه الآثار بشكل تام ، منذ كف هذا الفن عن أن يلحن هناك : فكل أنواع الخطب العامة ، الدينية أو الدنيوية ، لا تزال تنظم هناك في الواقع ، وإن يكن الأمر يتم دون فن ، بلا جدال ، فلقد أهملت في ذلك كل قواعد العروض ، أى كل تنغيمات الغناء ، وسقطت هذه في هوة النسيان ، كما أتلف الجهل ممارسة هذه القواعد أو المبادئ ، أما الرثابة وعدم الابتكار فقد أشاعت الأخطاء التي ولدتها

(١) بمقدورنا أن نقرأ كثيراً حول هذا الموضوع في الفصل السادس والعشرين من رحلات أناكارسيس في بلاد اليون من تأليف بارثيليمى .

الجهالة ، وإن كانت عادة إنشاء الخطب ظلت تقوم هناك ، ويتطابق هذا مع ما نجربنا به بلوتارخوس حين يقول : « إذن فقد جاء وقت اتخذت فيه الكلمة المنطوقة سمات الترانيم والأغنيات والأناشيد ، لأن فنون القول هذه ، عندئذ ، كانت هي التي تصطنع كل تاريخ وكل مذهب وكل فلسفة وكل عاطفة ، وباختصار ، كل مجال هو بحاجة إلى أكثر الأصوات خفوتاً أو غلظة أو أكثرها زخرفاً ، وكانوا يصوغون ذلك جميعاً في شكل أبيات من الشعر ، أو في شكل أغنيات موسيقية الإيقاع (أو تؤدي بمصاحبة الموسيقى ، أو يشكل غناؤها في حد ذاته ضرباً من الموسيقى)^(١) . »

ولهذا السبب كذلك ، كان يطلق اسم غناء على كل صنوف الحديث التي كانت تلقى علناً على الجمهور ، ويمكن المرء أن يجد دليلاً قاطعاً على ذلك في تركيب الكلمات التالية :

تراجيدى ، كوميدى ، أوده أيزوده ، رابسودى ، بالينودى ..

. Tragédie, Comédie, ode, épisode, rapsodie, Palinode..

التي استعرتها عن الأغريقية ، والتي تتكرر فيها جميعاً ، وعلى الدوام كلمة ode (أوده) التي تعنى في اليونانية غناء^(٢) ؛ ولهذا السبب كذلك احتفظ الشعراء جميعاً بتلك العادة التي تعود لزمان لاتعبه الذاكرة ، عادة أن يقولوا : إننى أنشد ، إننى أغنى .. كى يبدأوا معلنين أن سيتحدثوا بحقيقة نشطة ، عن وقائع خالدة .

(١) بلوتارخى ، عن نبوءات العرافة بيتى ، من ترجمة أيمو .

Plutarque; des oracles de la prophétesse pythie, traduction d' Aymot.

(٢) تأتى كلمة تراجيدى tragédie من تراجوس tragos وأودى ôdê التي تعنى غناء ؛ وكلمة كوميدى من ôdê و Kômê ؛ و ôdê و épi من ôdê ؛ وكلمة palinodie من palin و ôdê ؛ وكلمة rapsodie من ôdê و rhepton ؛ وكلمة parodie من para و ôdê ، وتأتى prosodie بالمثل من ôdê و pros .

وفي هذه الكلمات جميعاً نجد كلمة ôdê بمعنى غناء chant ، وإن كانت كلمة تاريخ histoire وهو الفن الذى كان يكتب ليقرأ وليس ليغنى ، لا تدخل في تركيبها كلمة ماثلة .

٢٠٧

وقد تمكن مقارنه فن الغناء الذى يقوم فى مجال الحديث على النحو الذى يتمثل اليوم فى مصر بقطعة من النقود القديمة ، لم يتوقف تداولها يوما واحدا ، وإن كانت نقوشها قد بدأت تنمحي شيئا فشيئا ، مما جعلها تفقد ، دون أن يلتفت لذلك أحد ، جزءا كبيرا من قيمتها ، ومما لا جدال فيه أن الضروب الثلاثة من الغناء ، التى تناولناها هنا بالحديث ، قد احتفظت ببعض وجود لها فى مصر ؛ وإن كنا فى الوقت نفسه لا نستطيع أن نرفض فكرة أنها ، أى هذه الضروب الثلاثة من الغناء ، قد استشعرت قدرا كبيرا من التحور .

المبحث الخامس عشر

عن الغناء أو الانشاد الخطابي (*)

لا جدال في أن الغناء أو الانشاد الخطابي في مصر اليوم ، هو أدعيات (أو تراتيل) المسلمين ، تحكمه قواعد هذا النوع من العروض المسمى عاصم . وليس لهذا الغناء على الدوام سلم نغمي محدد أو مميز ، على نحو ما نجد في أغنيات الاستظهار الشعري الذي سنتناوله عما قليل ، ومع ذلك فإن نغماته ، في الوقت نفسه ، تهض على أسس تحظى باحترام يكفى كى يجعل منها نغمات يمكن تمييزها .

وسنقدم كمثال على هذا النوع من الغناء صلاة (ترتيل سورة) الفاتحة على النحو الذى سمعنا الشيخ الفيومى يتلوها به ، بشكل شبه دائم ، عندما كنا نقيم عنده .

وحيث كان الجناح الذى كنا نشغله ، يكاد يلاصق الجناح الذى كان الشيخ الفيومى يؤدى فيه عادة صلواته (يقوم فيه بالتلاوة) ، وسط أهل بيته وجيرانه الذين يترددون عليه ، فقد أخذنا على عاتقنا أن ننقل إنشاد هذه الصلاة (ترتيل هذه السورة) . ولكى نقوم بذلك ، بأكبر قدر من الدقة ، فقد أعدنا أوراقنا ، كما لو كنا سندون لحنا موسيقينا ، مراعين أن نترك فراغا بين السطور ، يكفى كى نخط فيه خطين آخرين صغيرين بالقلم الرصاص ، أنشأناهما خصيصا لكى ندون عليهما الأنغام الوسيطة للأنغام الدياتونية ، وكتبنا مقدما كلمات الفاتحة ، حتى لا يكون علينا بعد ذلك سوى متابعة تغير طبقات أو مقامات الصوت ، وبعد أن أعدنا أوراقنا على هذا النحو ، تأهبنا لتدوين لحن هذه التلاوة ، في الوقت الذى اعتاد فيه الشيخ الفيومى استظهاره ، ولم نستخدم علامات نوتتنا الموسيقية ، فالوقت الذى كنا سنستغرقه في تدوينها لم يكن يسمح لنا بمتابعة الصوت ، لكننا كنا نخط بقلمنا خطوطا بسيطة ، كنا نتقل بها من فاصلة لأخرى . ومهما تكن هذه كبيرة

(*) أى غير الشعري ، والمقصود هنا هو ترتيل القرآن الكريم (المترجم) .

أو صغيرة ، ومهما تكن النغمات قوية أو ضعيفة ، فقد كانت خطوطنا الرئيسية أو الوسيطة الاشد أو الأقل وضوحا ، والتي خططناها بقلمنا ، تهيبء لنا الوسيلة للانتارة إلى ذلك كله ، بأكثر الأساليب دقة .

و بمجرد أن انتهت التلاوة ، قمنا بترجمة هذا الترتيل إلى الاشارات الموسيقية المستخدمة في النوتة المعتادة ، وذلك تفاديا لاحتمال أن تتسرب إلينا شكوك لم تكن متوقعة من جانبنا ، عندما تتلاشى من ذاكرتنا نغمات هذا الترتيل .

كان صوت الشيخ الفيومي عند تلاوته لهذه الصلاة (السورة) ، يبدو مسترشدا بما تلهمه الحماسة أكثر مما يقوده في ذلك التفكير ، وكانت نبرات صوته معبرة ، يخرج لفظها بقوة تبض بالحياة ، بالغة التأثير ، حتى أن تتابع اللفظ كان يشكل نوعا من ترتيل شجى مثير للعاطفة ، بحيث لا يكون من العسير تقديره حق قدره ، ومع ذلك فلم يكن الوزن منتظما مثل أوزاننا الموسيقية ، وإن تكن الايقاعات أو الوقفات منتظمة التوقيت ، تتكرر على نحو تنظيم متوافق ، يكاد يكون سيميتريا ، إذ هي متعادلة أو متناظرة ، بحيث كانت التغيرات التي أدخلناها عليها عند مقابلتنا إياها بإيقاعاتنا الموسيقية توشك أن تكون غير محسوسة ؛ أما عن نبرات الصوت فقد دونها بنوتتنا بدقة الموسوس ، ومع ذلك فلسوف نلاحظ أننا قد نجعل من تأثير هذا الانشاد (أو هذه التلاوة) تأثيرا سيميا ، أو أننا بالأخرى قد نشوهه كلية ، لو أننا ركبنا متن الشطط كى نزيد من درجة الاحساس بالايقاع ، كذلك فإذا نحن لم نشد (هذه التراتيل) بطريقة ، رخيمة ، ولسبب أقوى إذا مانحن أدينا هذه التراتيل على آلة موسيقية لا تستوعب نغماتها أى نبرة من نبرات الرخامة ، أو بها شىء من الثبات أو التصلب لا نجد له نظيرا قط في الصوت البشرى ، فسوف نعطي لهذا الترتيل طابعا ، يتعارض بشكل مطلق مع الطابع الذى يحق له أن يأخذه ، أى أنه سوف يبدو عديم الدلالة في حين أنه بالغ العذوبة ، مثير للعاطفة ولكل المشاعر الحية للغاية ، والباعثة على الشجن^(١)

(١) الأدعيات الأخرى (سور أو آيات القرآن الكريم) التى تؤدى في المساحد . أو فى أى أماكن أخرى ، هى على هذا النحو ، وإن تكن أكثر أو أقل من ذلك تنغيما ؛ فهناك من بينها مالا يتجاوز مدى رباعية أو خماسية ، وهو المدى الذى تحدده قواعد العروض أو الإنشاد الخطاى عند القدماء .

الفاتحة متلوة بصوت عال

(1)

(2) Bis - mil - lah - ter rahman er ra - hyn el ham - dou - l - l - la - hu rabbi el a' - le -
 - myn er - rahim er - ra - hyn ma - le - ki y - ou ni ed - dy - ni e - ya - ka na' - bo -
 do - cu e - ya - ka nek - ta' - y - no eh - di - ni s - si - ta - ta el mos - ta -
 - q - rna si ra - ta el la - zyna an - a' mta a' - ley - him ghay - ri - l - maghdoubi a' -
 ley - him dou - la a - l - dal - - - - - lyn a - myn

وبدون شك ، فإن هذا الانشاد يتجاوز كثيرا مدى الصوت كما تحدده قواعد عروض الخطب عند القدماء ، والتي يحدثنا عنها دينيس داليكارناس Denys d'halicarnasse في مؤلفه عن فن ترتيب الكلمات ، ومع ذلك ففي (صلاة) بالغة التوقد ، كما هو الحال مع هذه (السورة) ، فإن حمية الروح تشد الصوت إلى ما وراء الحدود التي قد ينحصر في إسارها في حالات الحديث الاعتيادي ، حتى لنجد هذا الصوت وقد تجاوز فواصل بالغة الكبر وبالغة القوة ، كى توحى الفكرة التي تعبر الكلمات عنها بمشاعر بالغة الحيوية ، وبالغة الهمة والتوفز .

(1) بسم الله الرحمن الرحيم ° الحمد لله رب العالمين ° الرحمن الرحيم ° مالك يوم الدين °
 إياك نعبد وإياك نستعين ° اهدنا الصراط المستقيم ° صراط الذين ° أنعمت عليهم ، غير المغضوب
 عليهم ° ولا الضالين ° آمين .

[ثم ترجمة فرنسية لمعاني هذه السورة الكريمة ، وتنويه بأنها أول سور القرآن الكريم] .

المبحث السادس عشر

عن الانشاد الشعري ، عن المرتجلين عن المحدثين أو الرواة ، وعن رواة الملاحم المصريين

يستخدم مرتجلو مصر ، الذين يطلق على الواحد منهم اسم شاعر^(١) ، وعلى نحو ما يفعل مرتجلو أوروبا ، آلة موسيقية لمساندة الصوت وإطالته ، بينما هم يرتجلون ، وهذه الآلة هي الرباب^(٢) المزودة بوتر واحد^(٣) . أما الفائدة التي تعود عليهم من استخدامها فهو ضبط النغم أو المقام الذي يغنون عليه ، وذلك بفعل مد نغمي

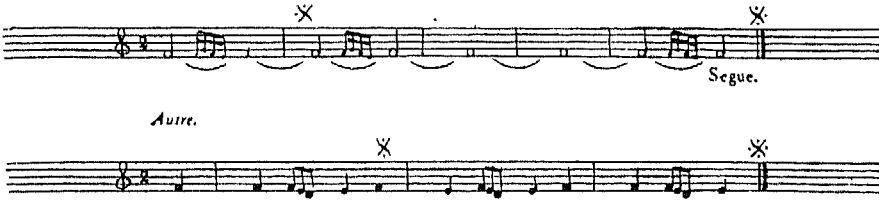
(١) شاعر ، وهو ما نطلق عليه اسم poète ، والجمع : شعراء .
(٢) وقد رسم لابورد Laborde ، في دراسته عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، هذه الآلة الموسيقية ، وهي التي نراها تحت رقم ٥ ؛ وقد سماها رباب repab ؛ وهو يزعم أن هذه الكلمة مأخوذة عن اليونانية القديمة ؛ ويضيف بأنه يطلق عليها في العربية اسم سمنجة (مع تعطيش الجيم) ؛ ولكنه قد حصل بالتأكيد في هذا الصدد ، على معلومات تنقصها الدقة ، فكلمة رباب repab ليست يونانية بقدر ما أن كلمة سمنجة ليست عربية ؛ وهما ، كلاهما ، ليستا ، في أية لغة ، اسما لآلة موسيقية . وهناك ، من بين الآلات الموسيقية العربية ، بالتأكيد ، آلة يطلقون عليها اسم كمنجة ، ويرجح أن تكون هي الآلة التي أطلق عليها لابورد اسم سمنجة ؛ وإن كان هذا الاسم - كمنجة - فارسيا وليس عربيا قط ، وبخلاف ذلك ، فإن الآلة المعروفة بهذا الاسم تختلف عن الربابة بقدر ما يختلف النفير البحري عن الكمان ، ومع ذلك فقد شفتنا أن نستوثق ما إن كان اسم الرباب في حقيقته عربيا ، فرجعنا في هذا الصدد إلى واحد من أكثر علماء القاهرة تبحرا في اللغة العربية ، وأليككم الاجابة التي قدمها لنا مكتوبة .

رباب اسم لآلة الطرب وهو مأخوذ من رَبَّ (بمعنى رَنَّ ، أو : أَرَنَّ)
ويعتقد المسيو سلفستر دى ساسي أن كلمة رباب هي كلمة فارسية الأصل ، ويلاحظ أن هذا هو كذلك رأى المعجميين الفرس ، وبعد ذلك أمكن أن ينشأ في العربية الفعل رَبَّ ، الذي يعنى ولائد : رَنَّ أو أَرَنَّ مثل الرباب ؛ ويلفظ الفرس هذا الاسم رُباب .
(٣) الرباب المزودة بوترين ، هي تلك التي يستخدمها المغنون المحترفون ، لمصاحبة صوتهم ولعزف الأُلحان .

يُدونه على النغمة نفسها طيلة وقت الحكى ، وهم في العادة يضيفون إلى هذا المد
النغمى الزخارف الآتية :

بمصاحبة الرباب ، ويؤديه الشعراء عندما

يرتلون أو ينشدون بعض الأشعار



ورغم قلة استعدادنا لتمثل مثل هذا التناغم ، فإن هارمونيته لم تهزنا بشكل
بالغ ، فلقد أحدثت فينا على وجه التقريب ، نفس الأثر الذى تحدثه الألحان الرتيبة
التي تؤديها مزامير القربة عندنا .

ومن جهة أخرى ، فإننا لم نجد أنفسنا فى وضع يسمح لنا بتدوين النوتة لغناء
حكايات الشعراء ، ومع ذلك فسوف يحصل القارئ على فكرة دقيقة عنه ولحد
كاف ، إذا ما اتخذ كوسيلة للمقارنة ، الغناء الخطأى الذى انتهينا من تقديمه ،
وبصفة خاصة ، إذا ما تمثل إنشادا من هذا النوع ، رخيما مع شئ من الوزن ،
منتظما على نحو دائم ، وله إيقاعه دون أن يكون مع ذلك منغما ، متباين الطبقات ،
أو مزخرفا على النحو الذى يأتى عليه الغناء الموسيقى ، وبدون كذلك أن تتعاقب
النغمات جميعا بفعل فواصل متساوية أو متناسبة على نحو دقيق ، كل منها إلى
الأخرى ، كما هو الحال فى الموسيقى بمعناها المفهوم .

أما المنشدون ، وهم الذين يسمون فى مصر بالمحدثين فهم رواة ملاحم
حقيقيون ، يقصون الأشعار التاريخية أو الروائية أو الخيالية المروية عن الشعراء العرب
القدماء ، وبعض هؤلاء يقص هذه الأشعار وهو يقرأ ، وهناك آخرون يستظهرونها عن
ظهر قلب ، وهم يختارون لموضوعهم سيرة عنتره البطل العربى ، الذى كان يعيش فى
عصر محمد (كذا) أو الأعمال البطولية التى أتى بها رستم زال ، البطل الفارسى ،

أو بيبرس ملك مصر ، أو الأيوبيون الذين حكموا هذه البلاد ، أو بهلول دان مهرج بلاط الخليفة هارون الرشيد . وهؤلاء الذين يحفظون عن ظهر قلب ، يرتبطون عموماً بضرب واحد من ضروب الشعر ، ولا ينشغلون إلا ببطل واحد ، يميزهم الناس عن غيرهم بإسمه ، فيسمى الظاهرية أولئك الذين يتفنون بالأعمال البطولية للظاهر (بيبرس)^(١) ، أما الذين يتغنون بمآثر عنترة ، البطل الذي غزا الجزيرة العربية من ناحية مكة ، بطول البحر الأحمر ، فيسمون بالعنترية ويطلق اسم الزنانية على الذين يستعيدون الأعمال الرائعة للزناني ، وهو شخصيته شهيرة تحظى بتبجيل كل المسلمين ، ويسمى أبا زيدية أولئك الذين يجدون الفضائل القتالية لأبي زيد ، وثمة آخرون يحملون اسم زغبى (أو الزغبية)^(٢) لأنهم يولون كبير إهتمامهم للشجاعة

(١) الظاهر ، وهذه كنية عامة يشترك فيها عدد كبير من الحكام أو الأمراء المسلمين ؛ فقد كُتبي الخليفة العباسي السابع والثلاثين ، الذي ارتقى عرش بغداد بأسم الظاهر بأمر الله ؛ أما الخليفة الفاطمي ، الذي خلف والده الحاكم بأمر الله ، الذائع الصيت ، في حكم مصر ، في العام ٤١١ من الهجرة فقد تسمى بالظاهر لإعزاز دين الله ؛ وهناك واحد من أبناء صلاح الدين ، هو الذي كان حاكماً لحلب ، كانت كنيته الملك الظاهر ؛ كذلك فقد حمل هذه الكنية كثير من سلاطين الدولتين المملوكيتين : البحرية والشركسية ، وأكثرهم تألقاً بيبرس البندقدارى ، السلطان الخامس من أول هاتين الدولتين ، وبرقوق ، أول سلاطين الدولة الثانية ، وهو الذى كان معاصراً لتامرلان Tamerlan ؛ ومن المحتمل أن يكون أحد هذين السلطانين ، هو موضوع الأناشيد أو الأشعار الظاهرية ، وأعتقد بالأحرى أنه الأخير .

ولا ينبغي لنا أن نخلط بين اسمي ظاهر zaher (زاهر ؟) ، وزهير zohayr ، والثاني اسم لأحد الشعراء الشهيرين .

(حاشية قدمها المسيو سلفستر دى ساسي إلى المسيو فيوتو)

(٢) زغبى أو الزغبى ، ويبدو هذا الاسم مشتقاً من زُغَب ، وهو اسم أحد الأشخاص دون ريب ، أما الباء (المشددة) الأخيرة فتشير إلى أهل هذا الرجل ، أو إلى تابعيه ، أو إلى أولئك الذين نذروا أنفسهم له ، مثل هؤلاء الذين يتخذون من الاحتفال بمآثره حرفة لهم ؛ وقد جرى الحديث في ألف ليلة وليلة عن أقزام يسمون الواحد منهم زغبى أى المغطى بالزُغَب ، إذ كانت جلودهم مشعرة ؛ ولعل آل الزغبى الذين تحكى عنهم أعمال خالدة ، كانوا من هذا الجنس . ويكتفى جولبوس عند تناوله لكلمة زغبى بالقول : « صغار الطيور أو الأفراخ ، المزودة برغب ، أو بشعيرات من هذا القبيل » .

والبسالة اللتين أبدهما آل الزغبى فى المعارك التى كان عليهم أن يخوضوها ضد بنى هلال ، وأخيرا فإن هناك آخرون يتخذون من الهلالية اسما لهم لأنهم ينشدون أشعارهم على شرف بنى هلال^(١)

أما الأماكن التى يتردد عليها عادة المرتجلون والمحدثون فهى المقاهى ، إذ هم على يقين بأنهم لا قون هناك على الدوام جمهورا كبير العدد ، مهيبا كذلك بتشجيعهم وتقدير ومكافأة مواهبهم ، وحيث لا يتردد الأثرياء قط على المقاهى ، فإنهم يدعون إلى بيوتهم رواة الملاحم هؤلاء ، كما يستدعون الموسيقيين والراقصات لتسليتهم ، ويتم هذا الأمر فى غالبية الأحيان احتفالا ببعض المناسبات العائلية السعيدة ، مثل مولد طفل ، أو حفل عرس أو احتفاء بأشخاص يضيفونهم .

= وقد حصلنا ، ونحن فى مصر ، على مخطوطة ، حملناها معنا إلى فرنسا ، كانت تضم الأشعار التى كان الرواة المسمون بالزغبية ، يلقونها ، ولكنها كانت لسوء الحظ منقوصة ، ونتيجة لذلك لم نستطع أن ننزود منها بمعلومات كافية حول الأبطال الذين كانت تصورهم ، وإن كنا قد اقتنعنا بأن الوقائع قد جاءت فيها ، متدثرة داخل ألوف الحكايات . وأهم شخصيات هذه الرواية هما الأمير سرحان والأميرة شمة ؛ وقد ذهب الأمير سرحان ليصارع العرب المسمون : حسب ، يتبعه ثلاثون فارسا من عائلته ، وألف شجاع من قبيلة بنى هلال . وقد تصارع مع مقاتل شاب اسمه غاتم من آل الزغبى ، وهزم عساكره . وقد استمرت هذه الحرب بين الفريقين بضراوة وشراسة متبادلتين ، وأصبحت كل البلاد ، بدءا من فارس ، حتى موريتانيا مسرحا لمعاركهم ، وألف مغامرة تفوق كل منها الأخرى غرابة ، تتجسد فيها شجاعة الأميرة شمة .

(١) هلال ، هى كنية ابن كريات ، أكثر أهل عصره فصاحة ؛ وقد كانت له ذاكرة قوية حتى أصبح مضربا للأمثال ، فيقول العرب : أحفظ من ابن كريات ، للدلالة على المادى بعض الناس من ذاكرة بالغة القوة .

المبحث السابع عشر

المسحّر (المسحراتية) ، غناؤهم ، الآلة الموسيقية التي يستخدمونها ، وظيفتهم ، امتيازاتهم خلال شهر رمضان

هناك نوع آخر من المحدثين والرواة ، في وقت معا ، وجدنا أن الأمر يقتضى منا أن نفرّد عنهم حديثا خاصا ؛ إذ هم لا يتخذون من الرواية والحديث حرفتهم الاعتيادية ، ونعنى بهؤلاء ذلك النفر الذى لا يسمع الناس غناءهم إلا خلال شهر رمضان^(١) ، والذين يسمون بالمسحرين^(٢) (مُسحّر) ، ويوصف بهذا الاسم أولئك الذين يعلنون كل يوم طيلة شهر رمضان ، عن اللحظة التى يوشك فيها نور النهار الجديد أن ينبلع من ظلام اليوم المنصرم ، وهى التى تسمى فى العربية بوقت السحور ، وهى كذلك الفترة التى ينبغى أن تتم فيها آخر وجبات الليل ، ولذلك يطلق على هذه الوجبة — كذلك — اسم السحور^(٣) ؛ وبعد انتهاء هذه الوجبة (أو انقضاء وقتها) لا يعود يسمح للمسلمين أن يشربوا ولا أن يأكلوا ، حتى مغرب الشمس ، بل إنهم ملزمون بأن يراعوا حتى هذا الوقت (وقت المغيب) العفة الصارمة .

ويشبه المسحّر من نواح عديدة ، أولئك الذين كنا نسمعهم نحن ، فى غالبية الأقاليم الغربية من فرنسا ، قبل ثورتنا^(٤) بورنوبيل bournabiles وإن كان المسحّر

(١) رمضان هو الاسم الذى يطلقه المسلمون على صيامهم (كذا) .

(٢) المسحّر ، أى الشخص الذى يقوم بإيقاظ الناس وقت السحّر ، أى عند بزوغ

النهار .

(٣) تقابل كلمة السحور عندنا كلمة réveillon [والكلمة الفرنسية تعنى سهرة العيد ،

أو سهرة منتصف الليل ، وبخاصة ليلة عيد الميلاد ، أو ليلة رأس السنة .. الخ — المترجم] .

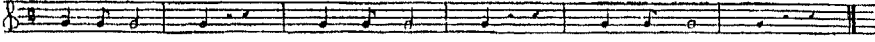
(٤) وكان هؤلاء فى العادة ، قارعى أجراس أو قواسين بالكنيسة ؛ وقد كانوا عشية الأعياد

الكبرى ، وبصفة خاصة أثناء مقدمات عيد الميلاد ، وكذلك أثناء الصيام ، يذهبون أثناء الليل ،

وهم يرتدون فوق ملابسهم رداء كهنوتيا مصبوغا بشكل خشن ومنفر ، كل منهم فى شوارع

خورتيته ، أى القرية أو المنطقة التى تخدمها كنيسته ، ويتوقف الواحد منهم أمام بيوت =

يمسك بطبلة صغيرة تسمى باز ، أو طبلة المسحر ، بدلا من تلك الأجراس الصغيرة التي يستخدمها البورنوبيل ، إذ أن الأجراس أداة تنبيه حظر على المسلمين استخدامها ، ويضرب المسحر على طبلة أربع مرات من وقت لآخر .
وإليكم الإيقاع الذي يتبعه :



ولا يجوب أى من المسحرين سوى شوارع الداخلة في نطاق حيه هو ، ولذلك فلكى يسمح له بالقيام بهذه المهمة ، فإنه ملزم بدفع جعل أو أتاوة^(١) إلى الشخصية المنوطة بحراسة هذا الحى .

وعلى غرار البورنوبيل ، فإن المسحر لا يتوقف إلا أمام بيوت أولئك الذين يتوسم فيهم أنهم سيجزلون له العطاء مكافأة له ، وبعد أن يتلو المسحر بعض الأدعيات ، يقدم بإنشاد بعض الأشعار ، ويقص حكايات شعرية (صيغت شعرا) ، ويتمنى أمنيات سعيدة لرب البيت ، مستصحبا في ذلك كله ، وعلى الدوام ، طبلة الصغيرة ، التي يدقها على شكل فاصلات تتكون الواحدة منها من أربع دقات متعاقبة على النحو الذى دوناه ، وفي الوقت نفسه ، فحيث أن المسحر

= الأشخاص الذين يتوسم أنه سيحصل منهم على هبات ، وهناك يحدث بعض الصليل عن طريق هذا الجرس الصغير الذى يحمله في يده ، وهو يصيح : استيقظوا أيها النيام ، وصلوا على راحليكم المؤمنين ، وبعد ذلك ، يتلو بعض صلوات أو أدعيات يحرص على ألا ينسى فيها رب البيت ، ويكرر ذلك ثلاث مرات ، ثم ينشد بعض أناشيد يسبقها أو يعقبها صليل جرسه . ونحن نستعيد هنا ذلك حتى يمكن القارىء أن يعقد مقابلة مع ما نرويه (في المتن) عن المسحر ؛ ذلك أن التماثل القائم بين البورنوبيل عندنا ، وبين المسحر لن يكون أكبر ، عما لو أن كان أحدهما قد جاء محاكاة للآخر .

(١) كانت هذه المهنة في ظل حكومة المماليك تدر أحيانا ما يبلغ ٥٠٠ ريال (ecu) ، وهى عملة فرنسية قديمة) من نقود أهل البلاد (مما قد يساوى ١٦٠٧ فرنك من نقودنا) على من كانوا يمارسونها ؛ ولكن المهنة قد أصبحت أقل كسبا لهؤلاء في عهد الفرنسيين .

يلقى من القبول أكثر مما يلقاه البورنوبيل عندنا ، فإنه تستطيع أن يدخل البيوت ، بل وأن ينفذ إلى عتبة الحريم ، وأن ينشد بعض أشعار رقيقة لا تخلو من غزل ، وبدلاً من أن يعلن عن وجوده في كنف الحريم بمثل هذه الصيغة المقبضة التي تلازم أقرانه عندنا : « إستيقظوا أيها النوم وصلوا على راحليكم الورعين » ، فإن المسحر يقول مثل هذه العبارة الرقيقة ، عندما يتوجه بحديثه إلى النساء : « غضى جفونك يا عيون النرجس » ، أى أظن جفونكن يا عيون النرجس ، بل إنه كثيراً ما يقص هناك (في معقل الحريم) فضائح النهار ، أو ماجرى بين القط والفار ، إذا ما شئنا أن نستخدم التعبير نفسه ، الذى استخدمه العرب فى هذا المعنى .

وما أن تبدأ تباشير الفجر فى الظهور ، حتى يعود كل مسلم إلى بيته ويرين على المدينة صمت ثقيل ، ويتوقف عمل المسحر حتى الليلة التالية .

المبحث الثامن عشر

عن ميل المصريين الطبيعي للموسيقى والغناء ،
ولممارسة هذا الغناء في غالبية الظروف والمناسبات
والأعمال ، في حياتهم الاجتماعية والعملية

حين نعيينا على المصريين أنهم قد أهملوا فن الموسيقى ، فلم يعودوا فيه سوى مبتدئين جهال ، فإننا لم نزعم قط أننا نتجاسر على القول بأنه ليست لديهم أية قابلية أو استعداد لهذا الفن ، بل إن لدينا أدلة دامغة لحد قد يزيد عما هو مطلوب ، عكس ذلك ، تحول دون أن نتصور عنهم فكرة مماثلة .

لقد كان أفلاطون يتحدث بنوع من الحماسة عن ذلك الانتقاء الرائع والرهيف ، الذى كان يرتديه سكان هذا البلد ، للتعبيرات المقبولة للغاية والتي كان من شأنها تصوير المشاعر ، ويروى ديمتريوس دى فاليرا أن حلالة ورقة ألحان الأناشيد ، التى كان الكهان يتوجهون بها إلى الالهة ، والتي كانوا ينشدونها على الحركات الصوتية السبع ، كانت تحدث أثرا طيبا يماثل ذلك الأثر الذى تحدثه آلات الناي والكيتار ، ويخبرنا أثيناىوس ، نقلا عن شهادة مؤلفين كثيرين من بين القدامى ، أن هذا الشعب قد أحرز تقدما فى الموسيقى ، فى عهد البطالمة ، لدرجة تفوق معها فيها ، على أمهر موسيقيى البلاد التى كانت معروفة آنذاك .

ومع ذلك ، فحين قد يلزم التاريخ الصمت حول هذه النقطة ، فإننا نجد فى أيامنا هذه أمورا لا يمكن الشك فيها ، ولا يمكن بموجبها أن يشك امرؤ فيما لدى المصريين من استعدادات طبيعية لفن الموسيقى ؛ ذلك أن لديهم ، فى الحقيقية ، إحساسا يماثل ، بل قد يفوق ، مالدى أى شعب آخر بالوزن والإيقاع ، كما أن لديهم كذلك القدرة على أن ينظموا على نحو طيب ، وعن طريق هذه الوسيلة (وقع) حركاتهم فى الأعمال بالغة المشقة ، والتي تتطلب تضافر مجهودات متجمعة ، حتى أن رجلين ينجحان فى معظم الأحيان ، فى أن ينجزا ، بسهولة مدهشة ، ما قد لا يستطيع أن ينجزه أربعة رجال من أمة أخرى بمشقة بالغة ، حيث لا يستطيع الناس ، (فى هذه الأمة الأخرى) أن يناغموا مجهوداتهم بدقة مماثلة ، (أى ينظموها فى إيقاع نغمى) ؛

هب أنهم يحملون أثقالاً . أه يعملون في أى عمل شاق اضطروا لأدائه ، يتطالب منهم أن يتجمعوا في عددٍ حيث يلزمهم (لإنجاز هذا العمل) قدر من المهارة والتوافق بمائل القدر . من قوة الحركة ، فلن تجد قط أنه قد فاتهم أن يغنوا معا ، وبالتبادل ، في شكل إيقاع موزون ، حتى يعمل كل واحد منهم ، في الوقت نفسه ، وبشكل متوحد أو متكامل ، كيما يقدم عونه للآخرين في الوقت المطلوب ، ويدكرنا هذا بالعادة التي كان عليها القدماء ، عادة أن تكون لهم أغنيات مخصصة لحركات كل صنوف العمل ، مثل أغاني الصيادين ، وجامعى الكروم ، والطحانين ، والنساجين ، والمجدفين (المراكبية) ، ومغترقى المياه (الذين يروون باستخدام الشادوف على سبيل المثال) (١) .

بل إننا قد لانكون بعبيدين عن الظن بأن المصريين المحدثين ، الذين لا يزال يتعرف المرء عندهم على كثير من العادات ، التي تنتمى بشكل واضح إلى العصور الضارية في القدم ، قد حفظوا ذلك الفن أو أن الأمر المؤكد ، على الأقل ، أن هذا الفن لا يزال يوجد ، هناك ، في حالات عديدة ، وبشكل مطابق ، على نحو دقيق ، لما لاحظته هناك قدماء الأغريق ، ومن بعدهم الرومان ، كما هو الحال بين البحارة (المراكبية) ونازحى المياه لرى الأرض (حركة الشادوف) ، ذلك أن كل حركات هؤلاء العمال تنتظم بفعل أغنيات ، هي في غالبيتها ذات لحن بسيط مستحب ، بل لعلها كانت هي أغاني النيل التي حظيت بتقريظ الشعراء منذ زمان بعيد (٢) ، وأخيرا ، فليس هناك شك ، في أنه ، لو لم يكن لدى المصريين لا الميل ولا الاستعداد الطبيعيين للموسيقى والغناء ، وهي أمور حرمتها عليهم شريعة نبيهم ، لما كانوا قد احتفظوا منها قط بشيء ؛ فمع كونهم أكثر تشددا من بقية المسلمين في التمسك بالقواعد التي وضعها محمد ، وبرغم حماستهم الدءوب ، والمددقة في القيام بالواجبات التي تملئها عليهم هذه القواعد أو الفروض ،

(١) بخصوص هذه الأغنيات المتفرقة جميعا ، انظر اثيناينوس في مؤلفه « مائد الفلاسفة » ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل ٣ ؛ وكذلك فوتيوس في مؤلفه : المكتبة ، ص ٩٨٣ .

(٢) إيسخيلوس ، الضارعات ، البيت ١٠٣٢ ؛

Martial, lib III, epigramme 62, ad cotylum; ovid , de Arte amandi, v. 339.

والتي كان ينتظر منها أن تحرم عليهم ، وأن تجعلهم يمجون عادة الغناء في أى موضع قد يتلمسونها فيه ، وفي أية صورة تبدو هي لهم عليها ، فإننا نجدهم على العكس من ذلك ، قد أنشأوا أغاني وأناشيد على شرف أولياء ووليات دينهم ، وألفوا كذلك أغنيات أخرى في مدح نبهم ، كما أنهم ، وهو أمر أبلغ في دلالة ، يضاعفون هذه الأغاني في أيام الأعياد بأن يضيفوا إليها ، عند إنشادهم إياها أنغام غالبية آلاتهم الموسيقية ، كما أن لديهم بالمثل أغنيات ، كما سبق أن رأينا ، حتى للجنازات ، وهو أمر محرم عليهم بصفة خاصة في دينهم ؛ لا بد إذن أنه ميل طبيعي لا سبيل لمقاومته ، هو الذى يجرحهم إلى ذلك على الرغم منهم ، فلا يسمح لهم أن يستجيبوا لصوت ضميرهم الذى ينعى عليهم ، ولابد ، في كل لحظة ، أنهم قد ارتكبوا بذلك معصية ، ولا يمكن لمثل هذا الميل أن يكون شيئا آخر ، سوى طبيعتهم نفسها أو تكوينهم نفسه ، اللذين هيئاهم للغناء والتوقيع .

ولكننا لن نسوق ، في هذا المؤلف كل الأغاني المختلفة التى سمعناها من المصريين ، والتي قمنا نحن بجمعها ، وقدر هذه هائل لحد بالغ ؛ وفضلا عن ذلك ، فحيث أن الكثير منها لايتكون إلا من نغمتين أو ثلاث نغمات إيقاعية وحسب ، ومع افتراض أنها تنظم بشكل إيقاعى حركات العمال والعاملين بالأعمال الشاقة ، فإن لحن هذه الأغنيات ليس من الجدارة بحيث يجد لنفسه مكانا هنا ؛ ومع ذلك فلعل الأمر الذى قد يكون من شأنه أن يعطى لهذه الألحان بعض أهمية ، هو أن ندخل في تفاصيل الأعمال والممارسات والألعاب ، ومناسبات الحياة الاجتماعية لهذا الشعب ، لكننا نخشى أن نتجاوز حدودنا ، وأن نتناول على حقوق أولئك الذين أخذوا على عاتقهم أن يعالجوا هذه الأمور .

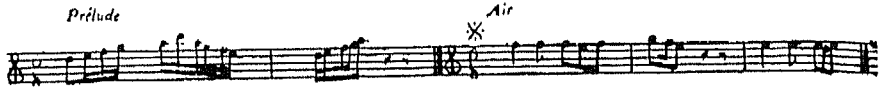
وهكذا ، وحيث لم يعد لدينا مزيد نقدمه حول ما يخص موسيقى المصريين ، فإننا سنقدم ببساطة بعض صنوف الغناء ، التى بقى علينا أن نعرف بها ، والتي تستحق هي بدورها أن تعرف .

اللحن الذى يغنيه أهل وأصدقاء (العريس)
عندما يصحبه أهله وأصدقائه إلى عروسه

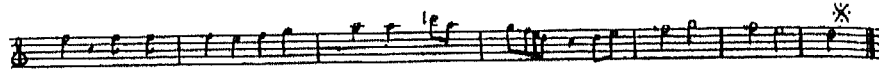
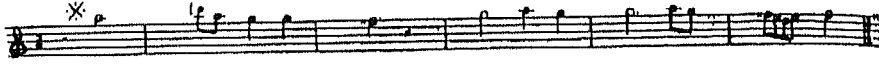


اللحن الموسيقى الذى يؤدى على آلة النفخ المسماه
بالزيمير فى موكب الزفاف ، حين يطوف هذا
الموكب بحى العروس

[ويتكرر هذا اللحن عدة مرات ، قدر ما يتراءى للعاظف
وهو من مقام الملبوك ، ويعزف على طريقة المصريين]



لحن آخر للمناسبة نفسها



التوقيعات التى تؤديها النسوة على دفوف الباسك
بينما تجلس العروس على أريكتها تتقبل الهدايا
التي تقدم لها
[الاشارات ذات الذليل المزدوج تشير إلى النغمات
الغليظة أو الخفيفة]

إيقاعات تم باليد اليمنى



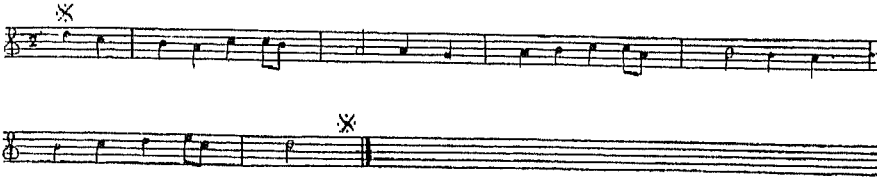
إيقاعات تم بأصابع اليد اليسرى المسككة بدف الباسك



غناء يؤديه أحد الشيوخ ، أو واحد من الفقراء
من طالبى الاحسان^(١) بالقاهرة



غناء يؤديه أحد الفقراء فى جرجا
ملاحظة : لم تتمكن من تبين كلمات هذا النوع من الغناء



غناء فقير من أبناء سيوط



أغاني مراكبية النيل

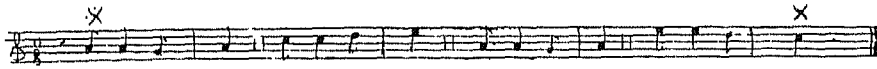
[وتكون هذه الأغاني أكثر أو أقل فرحا ، تبعا لحجم الصعوبات أو المشاق
التي يشعر المراكبية أو المجدفون بها ، وتبعا للحالة المزاجية التي يكونون عليها ، وهذه
الأغاني تستخدم فى تنظيم حركتهم ، ويواصلون هم أداءها كلما ظلوا على حركتهم لم
يبرحوها لغيرها ..]

(١) يوجد بالقاهرة ، كما يوجد فى باريس ، أناس رقيقو الحال ، وعميان ، ينشدون
الأناشيد فى الشوارع ؛ ويلقى المرء من هؤلاء ، الرجال والنساء ، ويسير خلف الواحد منهم طفل
أو طفلان ، وينشد ثلاثتهم بالتبادل مقاطع من هذه الأناشيد ، ويردد الأطفال عادة الغناء نفسه ،
مع زيادة فاصلة خماسية فوق نغم الأولين ، وهو الأمر الذى كان الأقدمون يسمونه بالمجاوبة الصوتية
antiphonie



« زينة يا حليوه قوم يا بو سلام »

[عندما يلمس المركب القاع ، ويترك المراكبية مجاديفهم خشية أن تحطمها الأحجار (أو الرمال) لكى يستخدموا (المدرة) ، وعندما يغمسوا هذه المدرة إلى قاع مجرى النيل ، حتى يخلصوا القارب ويعيدون تعويمه]



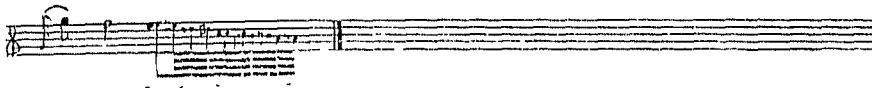
المجدفون : يا للآسلام

الريس : يا للآسلام

المجدفون : يا للآسلام

الريس : يا للآسلام

[صرخات عنيفة وقاسية ، يطلقها المراكبية بعد أن يضطروا إلى الخوض في الماء ، وإلى أن يقطروا القارب من أجنابه ، بقصد أن ينتزعه من جنوحه ؛ وعندما يدفعون القارب في مشقة]



الله .. الله ...

الله .. الله ...

[.. وعندما يبدأون في تعويم القارب ..]



هيلا .. هيلا

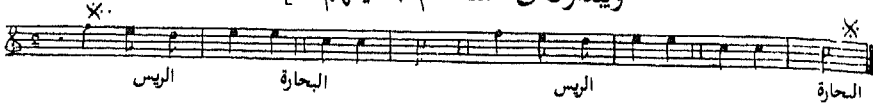
هيلا .. هيلا

هيلا .. هيلا

....

[وعندما يصعد المراكبية إلى قاربهم (بعد تعويته)

ويبدأون في استخدام مجاديفهم ..]



[عندما تملأ الريح الشراع]



الرئيس : بليل ، بليل ، يا ابو سلام

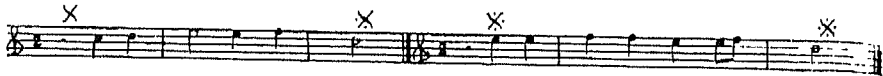
البحارة : يا الله ، يا الله ، يا ابو سلام



يا الله من حالك يا بوسلامة

غناء المجدفين وهو غناء يستخدم كتقاسيم أو لازمه

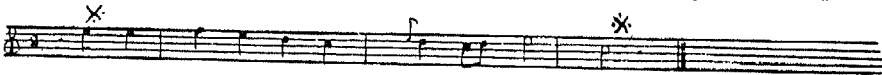
لأغنية يؤديها الرئيس



على أمى ، بدوى هيلا صاح

يا الله أمى ، بدوى هيلا صاح

يا بدوى ، يا بدوى

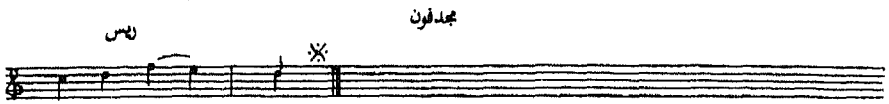
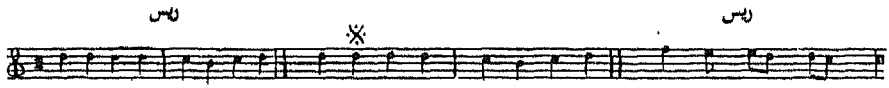


يا اللهم حالك .. أبو سلامه

أغنية أخرى لمراكبية يجدفون في ربح مواتيه



يا لله من حالك أبو سلامة
ل ع البنات على ماسونه (؟)



Sa-
مجدفون

الرئيس : سلامات يابوسلامة
البحارة: سلامات يابوسلامة
الرئيس : سلامات يابوسلامة

عندما يلوح خطر أن تنجح القارب
ويسعى البحارة جاهدين لتفادي ذلك

عندما يزول الخطر



البحارة : الله الله
الله الله

الله يسلمك يا بوسلام



البحارة

البحارة
الرئيس : الله أبو سعد
البحارة: الله أبو سعد
الرئيس : الله أبو سعد

البحارة: الله أبو سعد

أغنية أخرى

رئيس

رئيس

مجدفون

رئيس

مجدفون

مجدفون

مجدفون

أغنية ثالثة

رئيس

رئيس

مجدفون

مجدفون

رئيس

مجدفون

مجدفون

مجدفون

للاجناب نحو الشاطئ

مجدفون

مجدفون

مجدفون الحافة الأولى الحافة الثانية الحافة الأولى الحافة الثانية وهم يشقون طريقهم

رئيس

رئيس

مجدفون

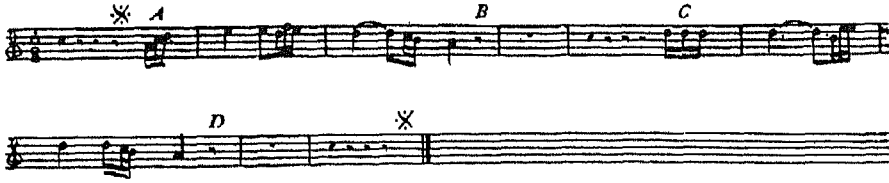
رئيس

الرئيس : سلامات يابو سلام
البحارة: سلامات يابو سلام

الريس : سلامات يابو سلام

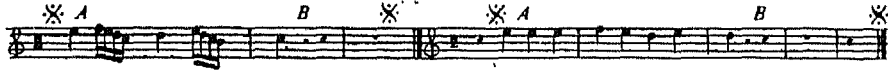
أغنية نازحى المياه (للرى بالشادوف أو المنطال)

لرى الأراضى بالقرب من إسنا^(١)

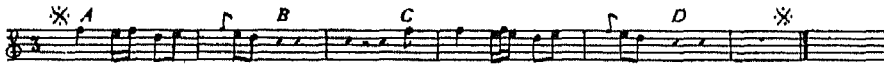


أغنية نازحى المياه بالقرب من قنا

أغنية نازحى المياه بالقرب من منفلوط



أغنية نازحى المياه بالقرب من الأقصر



(١) (١) فى أثناء هذا العمل يرفعون ويفرغون الاناء الذى اغترفوا به الماء ؛ وهذا الاناء عبارة عن سلة مصنوعة من سعف النخيل ، يوضع بقاعه جلد خروف ؛ وتعلق هذه النسلة فى طرف خيوط طويل يتدلى من أحد الأغصان ، على شكل أرجوحة أو قلاب فوق ما يشبه مشنقة تشبه حرف T ، أو فوق جذع شجرة على هيئة مذراة .

(ب) وفى أثناء هذا الغناء يدلون بسلتهم ليغترفوا المياه .

(ج) وفى أثناءه أيضا يرفعون السلة من جديد .

(د) ثم يدلونها مرة أخرى .. وهكذا .

غناء نازحى المياه بالقرب من الأقصر ، كدعوة إلى النهوض

[والوقت الذى ينبغي أن ينفقه كل واحد فى اعتراف المياه قبل أن ينهض ، هو الوقت الذى ينفقه فى إفراغ إناء يسع أربع بنتات (البنته) : كيل للسوائل يسع ٥٦٨ ر من اللتر) ، مملوء بالمياه ، ويتم إفراغه قطرة قطرة عن طريق ثقب صغير يوجد فى قاعه] .



الفصل الثالث

أغانى ورقصات بعض الشعوب الأفريقية
التي استقر عدد كبير من أبنائها فى القاهرة

المبحث الأول

أغنيات وزقصات البرابرة (أو النوبيين) الذين يقيمون في ضواحي الجندل (الشلال) الأول

الغالبية العظمى من أبناء مناطق أفريقيا المختلفة ، والذين يلقاهم المرء في القاهرة ، قد جلبوا إليها في شكل عبيد ، أو أنهم توجهوا — هم — إليها من تلقاء أنفسهم ، هربا من البؤس الذى لا يستطيعون له في بلادهم دفعا ، أو بالأحرى ، حتى يكونوا في مأمن من أن يموتوا جوعا ؛ وحيث لا يعرف هؤلاء أية حرفة ، وحيث لا تواتيهم الشجاعة ولا الإزادة للتدرب على حرفة ما ، فإنهم يقنعون بالقعود في أماكنهم بوايين ، أو حراسا للمخازن والمحال ، محققين بذلك كسبا بالغ الضآلة^(١)

ويفضل المصريون هؤلاء القوم ، بسبب إخلاصهم وأمانتهم ، على أبناء جلدتهم من المصريين ، ويشهد هذا الاختيار ، وهو في حد ذاته محك لحسن أخلاقي أولئك ، بفطنة المصريين وصواب نظرتهم ، أما الذين نعتهم هنا فهم البرابرة ، الذين يسمون كذلك ببربان أو بريير ، والذين يكادون يحتكرون وظائف البوايين وحراس المحال ، أما البلاد التى يقطنونها فتشمل كل المنطقة الأفريقية ، بطول النيل ، بدءا من جزيرة الفانتين ، تجاه مدينة أسوان ، حتى فراسخ أربعة إلى ما وراء الجندل الأول ، وتسمى لغتهم روتان (رطانة) ، وهذه لا نكتب قط ، وإنما هى نوع من اللهجات

(١) قبل مجئنا إلى مصر ، كان الواحد منهم يحصل في اليوم الواحد على اثنتين إلى ثلاثة قطع من المدينى ؛ وهى عملة نقدية ضئيلة ، تساوى الواحدة منها على وجه التقريب ثلاث لياردات liard ؛ أما نحن فقد أعطينا الواحد منهم خمس قطع من المدينى في اليوم الواحد . أى ما يعادل نحو ٤ سو (ويساوى السو ٢٠/١ من الفرنك) ، كانت هى كل موردهم الذى يتعيشون عليه ؛ ومع ذلك فقد نظروا إلينا باعتبارنا أسحياء .

الاقليمية تشكل ، بالنسبة للعربية ما تشكل لهجة الاويزنيات auvergnats بالنسبة
للعنتا الفرنسية (١) .

وإذ كنا شغوفين بالتعرف على تقاليد هؤلاء الأفريقيين ، الذين كانت تبدو لنا
عاداتهم بسيطة وبريعة للغاية ، فقد كنا نجمعهم بين الحين والآخر ، كيما نهيبى لهم ،
بتكاليف زهيدة ، حفلات كنا نتركهم فيها على سجيتهم ، ينهمكون في مسراتهم ،
وكنا في كل مرة ، ندون الألحان والأغنيات التي كانوا يسمعوننا إياها .

أما أصالة الميلودي في هذه الأغاني والألحان ، وأما الفرحة الصريحة ، والصحابة
التي تقدم معها هذه الألحان في حضرتنا ، فهي أمور ليس بمقدور امرئ ما لا أن
يدون نوتة لها ، ولا أن يصفها على نحو يقترب من الكمال ، إذ يستحيل على الإنسان
أن يعبر ، باستخدام النوتة الموسيقية ، أو عن طريق الكلمات ، عن الطابع الذي
تمنحه لهذا الغناء ، الطفولة غير المتكلفة ، عند هؤلاء القوم البسطاء .

وتؤدي الحانهم الراقصة ، كما هو الحال في رقصهم نفسه ، في مجموعتين ،
تتكون الواحدة منهما من أربعة أو ستة أو ثمانية راقصين ، وفي بعض الأحيان ، من
عدد أكبر يصطفون جميعا في صف واحد ، قبالة المجموعة الأخرى ، موازين لها ،
وبعيدين عنها بمسافة تبلغ خطوتين إلى ثلاث خطوات ، أما الرقص فيشتمل على الدق
بالأرجل ، والضرب بالأيدي في وقت معا ، وبشكل إيقاعي ، وعلى تحديد إيقاع للأيدي
يختلف عن الإيقاع الذي تحدته بدقاتها الأقدام ، وعلى أن يتقدموا ، وهم على هذا
النحو كل فريق صوب الفريق الآخر ؛ في البداية يتقدم أولئك الذين يكونون الجماعة
الأولى ، ثم أولئك الذين يكونون الجماعة الثانية ، مع محافظة هذه الجماعة وتلك ، على
الدوام ، على النظام نفسه ، أي مع بقاء أفرادها في نفس اتجاههم .

أما ألحان الرقصات التي نقدمها هنا ، فهي تلك التي أداها هؤلاء القوم
الطييون عندنا ، حين جمعناهم ، احتفالا بإبلال خليل ، بوابنا ، رفيقهم ومواطنهم ،

(١) استطعنا أن نكون مجموعة صغيرة من مفردات لغتهم ؛ ومن بين هذه كلمات
لا يمكن اعتبارها عربية قط ؛ وتختلف أرقامهم بشكل خاص ، وكثيرا ، عن مثيلاتها في اللغة العربية .

من جراحة أجريت له ، وذلك أنه برغم بلوغه الحادية والعشرين ، ولأنه لم يكن قد تم ختانه بعد ، قد واتاه العزم وقوة التحمل ، على أن تجرى له تلك العملية التي يفرض عليه دين محمد أن يمر بها (الختان) : وتم هذه العملية عادة والمرء في سن السابعة ، ويبدو أنها تكون عندئذ أقل خطورة ، أما تحليل فقد عانى منها مدة ثمانية إلى عشرة أيام ، ومع ذلك فإن الجروح في مصر ، وبشكل خاص تلك الجروح الخارجية ، تشفى بسهولة ويكاد يتم ذلك الأمر من تلقاء نفسه ، ولهذا السبب ففعل الوضوء الذي يأمر به الدين الإسلامي ، والذي كان يفرض على بوابنا أن يغسل خمس مرات في اليوم ، كل أجزاء جسمه ، التي تخرج عن طريقها الإفرازات الرئيسية ، قد ساهم كثيرا ، ربما في شفاؤه السريع .

وسنقوم هنا بتدوين غناء كل جماعة راقصة بشكل منفصل ، كما سنقدم إيقاع الأيدي منفصلا عن إيقاع القدمين ، ويبدو أن كلمات هذا الغناء تنتمي إلى الرطانة البربرية (*).

(*) لا شك أن القارئ سوف يقدر الصعاب الجمة التي تكثف مهمة التحقق من صحة الشكل الاملائي لكلمات هذه الأغنيات أو الأناشيد ، هنا ، وفي بقية ألحان الأقسام المختلفة التي تعرض لها النص الفرنسي ، مثل السيريان والأرمن والأجباش والأروام .. الخ ؛ ونحن هنا نبذل كل جهد ممكن ليأتي الشكل الاملائي العربي للكلمات قريبا من شكلها في اللغة الفرنسية ؛ ومع ذلك فقد كنا على استعداد لتجشم كافة الصعوبات لتحقيق الشكل الاملائي بقدر ما هو مستطاع ، ولايراد معانيها لولا أن الأصل الفرنسي قد أغفل المعاني من جهة ، ولأنه لايقدمها هنا إلا لدلائلها الإيقاعية ، أي للوقوف على أوزان وإيقاع الحروف والكلمات ، وهو ما يتفق مع جوهر دراسة أو بحث عن الموسيقى ، ذلك أن المعنى العربي لأي نص ، سيفقده بدهاءة ، إيقاعه أو نغمه الأصلي ، الذي هو أصل أو أساس سلمه الموسيقى .

كذلك فإننا نقر ابتداء بوجود بعض تحريفات في الشكل الاملائي لبعض الكلمات أو لموقع الكلمات في مقطعها الشعري ، وذلك نتيجة حتمية لوجود لغة بسيطة من جهة ، ولأسا نفعل ذلك اجتهادا ، ونقلا لما هو مدون على السلم الموسيقي ؛ وكل ذلك في غيبة النص الأصلي ، أو حتى منطوقه في اللغة الفرنسية في شكله المطابق لشكله في لغته الأصلية لكننا نرى مع ذلك أننا لسنا هنا بإزاء مبحث في اللغة ، حتى ولو تعرض النص الفرنسي لذلك . فندارس =

لحن رقص البرابرة

المجموعة الأولى^(١)

أى وين كافيه بانال ألور

المجموعة الثانية أى وين كافيه مارجو جباللو

Ke - re zaer - io ka - re zaer - io

إيقاع بالأيدي

إيقاع بالأقدام

ثم يتتابع الغناء نفسه ، بكلمات مختلفة ، ولنحو ثمانى دقائق

لحن ثان من رقص البرابرة

ملاحظة : كلمات هذه الأغنية ، هى كذلك من الرطانة البربرية الخالصة

المجموعة الأولى

إبلان

دوزان جوذورود أيرو رودو دا رى اللى جورودو

المجموعة الثانية

إيقاع بالأيدي

كبرى أو رودو

= هذه اللغات لن يلتبس معلوماته عنها هنا ، وإنما فى مظانها الأصلية بالتأكيد .

ونرجو ألا يكون منهجنا هذا موعباً فى الخطأ . [المترجم]

(١) دوننا نوتة هذا اللحن الراقص بفتح الصول (سول) ؛ باعتباره المفتاح المعروف بشكل عام ، أكثر من غيره ، لكل من يعرفون الموسيقى . وحيث لا توجد عند البرابرة لغة مكتوبة ، فإننا لم نستطع أن ندون ، إملاءنا ، هذه الكلمات . إلا طبقاً للفظها ، وليس طبقاً للمنهج المتبع ، عند كتابة الكلمات العربية بحروف لائينية .

إيقاع بالأقدام

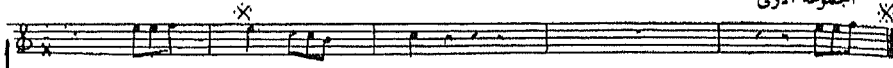


نم حان جان رين شى أوا آى

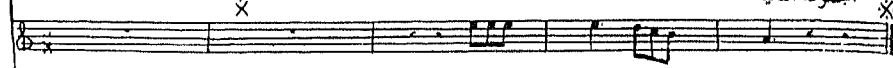
[وعند نهاية كل مقطع ، يتوقف الرقص ، وتغنى المجموعة الأولى الغناء التالى ، ثم يبدأ اللحن السابق من جديد بكلمات أخرى وكذلك يعود الرقص مرة أخرى]

لحن راقص آخر للبرابرة

المجموعة الأولى



المجموعة الثانية



إيقاع الأيدي



إيقاع الأقدام



لحن راقص آخر للبرابرة

المجموعة الأولى



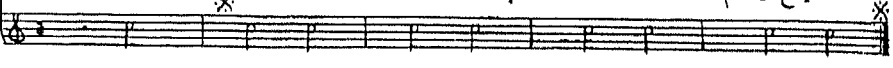
المجموعة الثانية



إيقاع الأيدي



إيقاع الأقدام



المبحث الثاني

غناء أبناء دنقلة

إننا لنجهل ما إن كان هناك من بين الرحالة الذين اجتازوا أواسط أفريقيا ، من دفعهم الفضول إلى تدوين أغنيات أبناء دنقلة ، وإن كنا نعتقد بأنه لم يعرف هذه الأغنيات في أوربا أحد ؛ ومع ذلك ، فليست هذه الأغاني بالأدنى قدرا من أغنيات أخرى كثيرة ، نقلها غيرنا عن بلاد أكثر بعدا بكثير ، كما أن شعوبها (بالنسبة لأهل دنقلة) ليست أكثر تقدما .

والحان الغناء عند الشعوب المختلفة تمثل ، بالنسبة للمشتغلين بالموسيقى ، ما تمثله رسوم الوجوه في هذه الشعوب نفسها بالنسبة للرسمين ، فكما يجد هؤلاء في الملاحم الأصلية للوجوه المختلفة ، شيئا ، ربما لم يكن بمقدور خيالهم وحده أن يتصوره ، بالإضافة إلى أنهم قد يلجأون إليها لتنويع ملاحم الأشخاص الذين قد يدخلونهم في لوحة ما ، فإن الأولين قد يكتشفون في أغنيات هذه الشعوب نفسها ، نوعا جديدا من الميلودي ، من شأنه كذلك أن يوحى لهم بأغاني ذات أصالة محببة ، عندما يستشعرون حاجة إلى ذلك ؛ وتكمن المهوبة الحقيقية (في هذا المجال) ، في معرفة كيف يمكن استخدام كل هذه الأشياء ، ومتى ، وفي معرفة الأسلوب الذي تأتي عليه ، كيما تحدث أكبر الأثر .

والميلودي في غناء أهل دنقلة رقيق شجي ، أكثر منه صاحب مرح ، أما الآلة الموسيقية التي يستخدمونها فقيثارة قديمة صنعت بشكل منفروخشن ؛ ويشيع استخدام هذه القيثارة ، التي يسمونها جيزاركة ، في كل أنحاء النوبة ، ويعرفها البرابرة بإسم كسّر . وهم يعرفون بالمثل عليها ، وإن كنا لم نلاحظ أنهم قد استخدموها في الأغنيات (التي كانوا يؤدونها في حضرتنا) ، وتسمى هذه الآلة الموسيقية نفسها ، في بعض جهات أخرى ، باسم كيسار أو كيصار ، ويطلق عليها في القاهرة إسم كيصارة ، والقيثارة البربرية أى جيتار البرابرة ، فهل يمكن أن تكون كلمة كيتارا التي يكتبها الأغريق ويلفظونها كيصارة Kiçara ، هي في الأصل مرادفة لكلمة قيثارة lyre ؟ هذا على الأقل ، أمر يتيح لنا أن نفكر في إطلاق هذا الاسم على الآلة التي نحن

بصدها ، والتي هي قيثارة حقيقية ، ذلك أن الكلمات أو الأسماء جيزاركة ، كسر ، كيسار ، كيسار ، كيسارة عند الأفريقيين ، ليست سوى كلمة واحدة ، أو اسم واحد ووحيد ، يلفظ بأساليب مختلفة .

لكن الأمر الذى يعيننا هنا ليس اسم وشكل هذه الآلة الموسيقية ، بقدر ما يعيننا الأثر الذى تحدثه ، ويقرب هذا الأثر كثيرا من التناغم أو الهارمونى ، وإن لم يكن هارمونيا كاملا أو مكتملا ، بل لقد يدهشنا أن نتعرف فى الاستماع إلى هذه الآلة ، على توافقات يشوبها بعض من الاضطراب ، قد لا تتطلب - أى هذه التوافقات - سوى قدر ضئيل من الفن حتى تغدو مطابقة للقواعد التى نسير عليها ، أما إذا كانت الصدفه وحدها هى التى أدت لحدوث ذلك ، فإن ذلك لن يعنى سوى أن العازف عليها لديه الاستعداد الفطرى كى يصبح موسيقيا ، ولا ينقصه ، ليصبح كذلك ، سوى الدراسة .

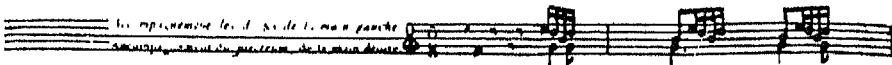
وتسمى الجيزاركة وتوقع باليد اليسرى ؛ وهناك حزام مربوط بشعبي الآلة ويستخدم سندا لها ، ولكى تتكىء عليه قبضة اليد ، بينما تعمل الأصابع ، أما اليد اليمنى فتستخدم فى نقر الأوتار بريشة العزف ، وهذه ليست سوى قطعة من الجلد تتدلى من طرف الشريط المعقود حول الشعبة اليسرى من هذه القيثارة .
ويسمى اللحن الغنائى بالغنا ، وكلمة غُنا ، طبقا لكل الشواهد هى تحريف للكلمة العربية غناء ، وهى تقابل عندنا كلمة chant ، واللحن الموسيقى وكلمات الأغنية الأولى (التى سقدمها بعد قليل) لا تشترك فى قليل أو كثير مع كلمات اللغة العربية ، أما فى الأغنيات الأخرى ، فإننا نلاحظ ، ليس فقط وجود كلمات عربية ، وإنما كذلك وجود كلمات إيطالية تناولها بعض التحريف .

غُنا من بلدة دنقلة ، تصاحبه القيثارة
المسماة فى هذه المنطقة بالجيزاركة

تمهيد موسيقى

(أو دوزنة لضبط الآلات ، أو تقاسيم تمهيدا للعزف)

Prelude.



غنا آخر

Musical score for 'Ghna Aakhir'. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody line with a 'تهدد موسيقى' (Thedd Music) label and a piano accompaniment line with an 'الأغنية' (Al-Aghniya) label. There are asterisks (*) marking specific points in the melody and piano parts.

نافة نافة بي نهف ياسنيور (*)
إلى أجيد ياسنيو آل حديد

غنا ثالث

Musical score for 'Ghna Thالث'. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody line with a 'تهدد موسيقى' (Thedd Music) label and a piano accompaniment line with an 'الأغنية' (Al-Aghniya) label. There are asterisks (*) marking specific points in the melody and piano parts.

يا سروان أجي دلكو فارس الفرسان

Musical score for 'Ghna Thالث'. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody line with a 'تهدد موسيقى' (Thedd Music) label and a piano accompaniment line with an 'الأغنية' (Al-Aghniya) label. There are asterisks (*) marking specific points in the melody and piano parts.

دوبل دوبل دوبل دوبل دوبل (١)

(*) جدير بالذكر أننا نقدم هنا وفي بقية الأغاني من هذا النوع اللفظ الأقرب لما هو مكتوب بالفرنسية حسب اجتهادنا ، ولعل القارئ يستشعر الصعاب التي تكثف التحقق من الشكل الاملائي الصحيح لهذه الكلمات ، إذا كان له وجود . (المترجم)
(١) تلفظ الباء في كلمة دوبلي على نحو بالغ الخفة ، إذ لا تكاد تتلامس الشفتان ، كل =

souei gande - ton Do - ble chandé gande - ton.

المقطع الثاني : دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ،
 دوبلي ، عاودُ دل فهاه (تكرر)
 المقطع الثالث : دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ،
 دوبلي ، عاودُ دل كيار (تكرر)
 المقطع الرابع : دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ،
 دوبلي ، أيا شكليفا (تكرر)
 المقطع الخامس : دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ، دوبلي ،
 دوبلي ، عاودُ دل هجالب (تكرر)

غنا رابع

تهيد موسيقى

الأغنية

O ya A - lymeh o ya Se - ly - meh
 Ke - iel oue - le - da a let oue - le - da
 O ya Fa - tomeh el leil be - led - na
 Leil na gour - bidna el leil ah - al - na
 Leil - na Fa - tomeh g ya Fa - to - neh (١).

= منهما على الأخرى ؛ أما إذا أطبقت الشفتان عند التلامس ، ولو على نحو ضئيل ، فإن الباء
 ستصبح عندئذ ثقيلة لأكثر مما ينبغي . ولابد أن هذا الحرف يستمد أصله من الباء أو الفاء الثقيلة
 (٧) . دون أن يكون في الوقت نفسه ، أيا منهما .

أُ أو يا أليمة (حليلة) أو يا سليمه
 كتل ولداه عيط ولداه
 أو فاطوما (فطومه) الليل بلدنا
 ليلنا جوريدنا الليل أهالنا
 ليلنا فطومه أو فطومه^(١)

غُنا خامس

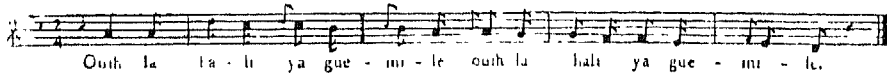
[حيث أن كل المصاحبات الموسيقية
 تكاد تتشابه في كل واحدة من الأغنيات الثلاثة السابقة
 وكذلك في الأغنيات القادمة) فسوف نغنى أنفسنا
 من مشقة تدوينها في الأغنيتين التاليتين]



درده رونا درده
 رُونا ورده ورونا
 من بلادى بُّيدونا
 بيدونا ياغزالي
 ياغزالي يا حالونا
 يا حالونا يا جميل الخ

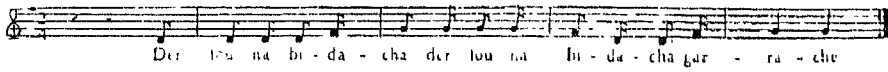
(١) طبقا لما أمكننا فهمه من رجلنا الدنقلى ، والذي لم تكن العربية مألوفة بالنسبة له لدرجة كبيرة ، فإننا نقدم في هذه الكلمات معنى هذه الأغنية :
 « يا حليلة يا سليمة ، لقد قتل أحد الأبناء ، وبكى الآخر . يافطومة ، كم أن ليل بلادنا ، وليلتنا هذه تَرزُحُ عينا فتَهصرنا ، وكم يعذبنا الليل ، ليلنا ، يا فطومة » .

غنا سادس



ويح لاحالى (ويح لالحالى) يا جميلى
ويح لاحالى يا جميلى

غنا سابع



درفونا بيداشا

درفونا بيداشا

حاراشى

المبحث الثالث

عن غناء ورقص النساء في السودان

كانت هناك من بين عبيد (وإماء) أحد الفرنسيين المقيمين في القاهرة ، امرأة من بلاد السودان ، كان ينظر إليها باعتبارها راقصة بالغة المهارة ، لكنها لم تكن لتشاء أن ترقص أمام الرجال ، ومع ذلك فقد جاهدناها حتى اضطرت لأن ترقص ، مرغمة ، في حضرتنا ، وقد صحبت هي هذا الرقص بغناء بالغ القصر ، لم نتمكن من التقاط كلماته .

وبدلا من أن تهز هذه المرأة ردفها كما تفعل المصريات ، حين يرقصن ، كانت هذه تهز كتفها رافعة إياهما إلى أعلى ، وبشكل توقيعي على الدوام ، وكانت من وقت لآخر تدير رأسها إلى اليمين مرة ، وإلى الشمال مرة ، بشكل كان في البداية ينم عن قلق ، ثم أخذ بعد ذلك يفصح عن تملل وضجر ، ثم أخذت تسرع من حركاتها ، وتدق الأرض بغتة بقدميها ، حيناً بعد حين .. وهكذا ، ومع إسراعها في حركاتها أكثر فأكثر ، بدت لنا غاضبة مستفزة ، وظهر صوتها محشرجا يخنق .. وكانت كلماتها ، في معظمها ، مبتورة ، يصدها الاختناق وتقطعها التهدات .. وفي النهاية سقطت المرأة ، كما لو كان التعب قد هدّها ، في حالة يصعب على أي إنسان أن يراها عليها .

لحن رقص النسوة في بلاد السودان



المبحث الرابع

عن الألحان الغنائية والراقصة لأبناء السنغال

وجزيرة جورية(*)

على قدر ما يستطيع امرؤ أن يحكم بمقتضى ما سمعه ، فقد بدت لنا ألحان الغناء والرقص لأبناء السنغال وجورية ، ذات ميلودي (طرب) لا ينبغي له مطلقاً أن يثير نفور الأوربيين ، وهو لا يختلف إلا في أقل القليل عن الميلودي في أغنيات بلاد دنقلة ، التي أوردناها في المبحث الثاني من هذا الفصل ، ونحن نعتقد من جانبنا أن القارىء لن يأخذ علينا أننا قد أفردنا مكاناً ، هنا ، لبعض من هذه الألحان ، هي ، فيما نستطيع أن نحدس ، ليست بعد ، معروفه .

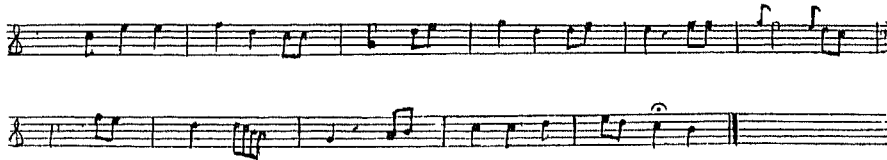
غناء راقص لأبناء السنغال



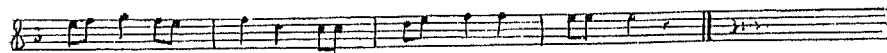
لحن راقص من جزيرة جورية



أغنية صيادى السمك فى الجزيرة نفسها



أغنية أخرى



المترجم .

(*) جزيرة تابعة للسنغال ، تقع فى مواجهة العاصمة دكار

الفصل الرابع

عن موسيقى^(١) الأحباش أو الأثيوبيين

(١) بالحبيشه : محلة (أو مهلة) ومعناها موسقى .

المبحث الأول

عن منشأ وابتكار الموسيقى الأيوبية

ينظر الأحباش إلى القديس يارد^(١) باعتباره منشئاً ومبتكراً لموسيقاهم ، وطبقاً للمأثور المتداول ، فإن القديس يارد بدوره قد تلقى معرفة هذا الفن ، وحياء من الروح القدس ، وإليكم كيف رويت لنا هذه القصة عن طريق البطريك والقسس الأحباش ، في واحدة من الزيارات التي كنا نتبادلها ، ونحن وهم ، خلال المدة التي أقاموها في القاهرة ، عندما كنا نحن في مصر .

أُرسل القديس يارد ، المولود في سيمين^(٢) في عهد نيجوس كالب^(٣) أي الملك كالب ، إلى أوكسيم^(٤) ، كى يتعلم القراءة والكتابة هناك ، وبعد أن قضى في هذه المدينة سبعة أعوام ، لم يحرز خلالها أى تقدم في مدارج التعليم ، طرده معلمه ، وبينما هو عائد إلى مسقط رأسه ، أثناء فصل القيظ الشديد ، مر بشجرة تسمى بلغة الأحباش أوركا^(٥) فجلس في ظلها ينشد بعض الراحة وما إن غلبه النعاس ، حتى لمح دودة هائلة الحجم ، كانت تقرض الشجرة ، تتجه نحو قممتها ، وإذا سقطت هذه الدودة على الأرض ، فقد صعدت مرة ثانية لتسقط مرة أخرى وهى في طريقها إلى القمة ، كما حدث في المرة الأولى ، وإذا حاولت الدودة الشئ نفسه لسبع مرات ، دون نجاح ملموس ، فقد دفع هذا القديس إلى التفكير ، بينه وبين نفسه ، ماذا يعنى

(١) بالحشية : محلة (أو مهلة) ومعناها موسيقى .

(٢) إحدى مدن الحيشة .

(٣) نيجوس كالب أى الملك كالب .

(٤) مدينة أوكسيم هى المدينة التى وضع الملك كالب فيها بلاطه وأقام مقره الثابت . ونجد اسم هذه المدينة في روايات الرحالة ، وفي البحوث الجغرافية ، وفوق الخرائط ، ويكتب إملانيا على هذا النحو : أوكسوم . ونحن نكتبه بدورنا ، أوكسيم . طبقاً للشكل الإملائى ، وللنطق ، اللذين يتبعهما القسس الأحباش .

(٥) أوركا .

ذلك ، ولماذا فامت هذه الدودة بسبع محاولات كى تصعد إلى قمة هذه الشجرة .
لتسقط نفس هذا العدد من المرات على الأرض ، ألا يمكن أن يكون في ذلك صورة
لحالى أنا ، أنا الذى ذهبت إلى المدرسة سبع سنوات متعاقبات دون أن أتمكن من
تحصيل شىء ؟ وحينئذ التهم الدودة ، فهبط عليه الروح القدس في شكل حمامة ،
ولقد ه فن القراءة وفن الكتابة ، وفن الموسيقى ، وألهمه في الوقت نفسه المقامات
الثلاثة : حيز ، إرل ، أراى ، أما المقام الأول فخاص بأيام العطلات ، أما الثانى
فيدخر لأيام الصيام والصيام الكبير ولعشية الأعياد ، وللحفلات الجنائزية ، أما الثالث
فلأعياد العام الكبرى ؛ وبعد أن نال القديس يارد المعرفة بهذا الشكل المعجز قام
بوضع نظرية تضم مبادئ وأساليب الغناء المطبقة حاليا في الحبشة .

المبحث الثاني

كيف توصلنا إلى إكتساب بعض المعرفة حول الموسيقى الأثيوبية

كثيرا ما تمنينا لو أن واحدا من هؤلاء القسس الطيبين ، قد أمكّه أن يبعثنا
علام يشتمل كل واحد من المقامات التي انتهوا من تسميتها لنا ، وماهو الاختلاف
الذى يميز هذه المقامات فيما بينها ، وماهو السلم النغمى ، وماهى الطبقة الخاصة
بكل واحد منها ، ومع ذلك ، فبرغم أننا - هم ونحن - لم نكن نلقى صعوبة كبيرة فى
التعبير عن أفكارنا ، كل منا فى اللغة العربية ، التي كانت غريبة على كلينا معا ، فإننا لم
نكن نعرف ، لاهم ولا نحن ، كيف نعبر عن أفكارنا ، حين كنا نخرج عن الأسلوب
العادى فى المناقشة ، حين يتصل الأمر بالألفاظ التقنية الخاصة بالموسيقى ، فكانوا
- هم - يجهلون هذه الألفاظ التقنية المقابلة فى اللغة العربية ، أما نحن فكنا نجهل
بشكل تام مثل هذه الألفاظ الموسيقية فى اللغة الأثيوبية .

وحتى نجعل من أنفسنا مفهومين من جانبهم ، فقد لجأنا إلى التجربة ،
ورجوناهم بالتالى أن يدللوا لنا من جانبهم ، عن طريق الأمثلة ، على مالا نستطيع أن
ندركه أو نتصوره فى أحاديثهم ، ولقد كان هذا السبيل وحده هو ما كان بمقدور كلينا
أن يأخذ به ، كما كان هو الطريق الأقصر لوصول كل منا إلى مبتغاه ، ومع ذلك
فيمكننا القول إننا كنا نتخبط فى هذه السبيل كما يتخبط الأعمى ؛ كما أنهم لم يشبعوا
نهمنا قط بما كنا نريد أن نعرفه ، فقد كان كل مثال ، يقدمه أى منا للآخر ، يغدو
مشكلة تبحث عن حل .

ومع ذلك فحيث قد أمكننا بالفعل ، ذات مرة أن ننجح ، باستخدام هذه
الطريقة ، ولدرجة محدودة ، بخصوص موسيقى العرب ، فقد كنا نأمل كذلك فى شىء
من النجاح ، إذا ما تصرفنا على النحو نفسه بخصوص موسيقى الأبحاش ، ولم يجب
قط ، فى هذا المجال رجاؤنا ، وهكذا دوننا نوتات الألحان ، وأغنيات القسس الأبحاش ،
بينما كانوا هم يسمعوننا إياها ، ثم أخذنا نتفحصها عندما كنا نخلو إلى أنفسنا ، ثم كنا

نستعيدهم إياها حيننا نلقاهم مرة أخرى ، أو كنا نستحثهم أن يكرروها أمامنا ، بغية أن نعرف ما إن كان ما دوناه عنهم صحيحا أم قد جانبه الصواب .

وعندما كنا نثق من أنه لا توجد قط (أو لم تعد توجد قط) أخطاء كنا ننقل إلى هؤلاء القسس الطيبين الملاحظات التي أفسح لوجودها مكانا فحصنا لأغانهم ، وكنا نزن أجوبتهم ، ونأخذ مذكرات بالنتائج ، وعن طريق مثل هذه الاحتياطات توصلنا إلى معرفة ما نقدمه الآن تعريفا بالموسيقى الأثيوبية ، تلك التي لم يكن قد تيسر لنا عنها حتى هذه اللحظة ، سوى معطيات سطحية بقدر ماهي كذلك غامضة .

المبحث الثالث

حول عدم دقة الأفكار التي كانت لدينا عن الموسيقى الأثيوبية

لم نحصل (نحن في أوروبا) على هذا القليل الذي كان لدينا بخصوص الموسيقى الأثيوبية ، إلا عن طريق رحالة ، إما أن بعضهم لم يكتسبوا عن فن الموسيقى ، إذ أنهم غير متبحرين فيه على الإطلاق ، القدر الكافي من التجربة ، والذي يمكنهم من القيام بملاحظات لها جدواها في بلد أجنبي ، وإما أن بعضهم الأخر كانت تشغله لدرجة أكبر مما ينبغي ، أبحاث هامة ، لم يكن موضوعها ليشارك في شيء قط ، مع الموسيقى وهكذا لم يكن ليستطيع أن يركز إنتباهه إلا على أمور من طبيعتها أن تسترعى أنظاره بقوة ، أكثر من غيرها ، مثال ذلك شكل الآلات الموسيقية ، وضجة الأنغام التي تصدر عنها ، ومدى الدهشة التي يستشعرها الأجنبي ، حين يشاهد لأول مرة طريقة العزف على هذه الآلات .

صحيح أن البروفيسور كيرشر Kircher في مؤلفة الشهير : Ars magna

. Consomi et dissoni, partie VIII Musurgia mirifica, P.135.

قد دون الموسيقى في شكل مقاطع شعرية ، أو أدوار ، من أربعة أبيات من الشعر الأثيوبي ، ومع ذلك فإنه لم يفسر لنا قط كيف بلغت — هو — على هذا النحو ، بل إنه لم يكلف نفسه حتى عناء التدليل على أصالتها ، مع أن مثل هذا الأمر كان بالغ الضرورة بالنسبة لنا ، كيما تتبدد شكوكنا حول هذه النقطة ، ولعله قد وجد ما نقله إلينا في بعض الدراسات التي أجراها الجزويت في أثيوبيا ، أو أولئك الذين كانوا يقيمون ، من بينهم ، في المناطق الأخرى من العالمين القديم والحديث ، والتي يعطونها الصدارة في نظامهم (أى يعلقون على هذه الدراسات الأهمية الأكبر) ومع ذلك ، فمثل هذه الدراسات لا تبث في نفوسنا الطمأنينة ، ونحن نتجاسر على هذا القول ، حول مدى الإخلاص الذي نسخت به هذه الأدوار الشعرية عندما انتقلت إلى أوروبا ، ولسوف نحكم بعد قليل ، ما إن كانت ربيتنا هذه ، تنهض أو لا تنهض على أساس قويم .

المبحث الرابع

حول الطريقة التي شُوِّه بها الغناء ، وحرفت
بها كلمات المقطع الشعري ، ذى الأبيات الأربعة ،
من الشعر الأثيوبي ، وكيف غنى لنا الأحباش
وكتبوا ، هذا المقطع ، أو الدور ، نفسه

في واحد من لقاءاتنا الأولى مع القسس الأحباش ، بعد أن حصرنا المناقشة
حول أغنيااتهم الدينية ، ذكرنا لهم أن بعضا كان قد نقل إلينا ، في أوربا ، بعض شيء
حول هذه الأغنيات ، وغنينا لهم على الفور ، الدور أو المقطع الذي انتهينا من الحديث
عنه ، على النحو الذي جاءت نوتته مدونة عليه ، في مؤلف الأستاذ كيرشر .

ونحن نقدمه هنا ، حتى يستطيع القارئ أن يقارن بين الغناء والكلمات ، وبين
الكلمات نفسها على النحو الذي كتبها عليه القسس الأحباش ، وبين الغناء الذي
أسمعونا إياه ، والذي نسخرناه نقلا عن إملائهم .

دور ، أو مقطع شعري من أربعة أبيات
من الشعر الأثيوبي ، مع غنائها (أى لحنها) ، كما يقدم
ذلك البروفيسور كيرشر :



« جييون	فالاش	سيمائى
زيفلاسى	فاتو	بيمائى
ما دور	تملا	بيبالا
و اتام	لا	« سألانو »

فكان الأمر بالنسبة لهؤلاء القسس الطيبين يكاد يقارب الشيء نفسه ، لو أننا قد غنينا لهم بالفرنسية أو اللاتينية ، ذلك أنهم لم يفهموا شيئا ، لا فى الغناء ولا فى الكلمات ؛ وحين وضعنا تحت ناظرهم النص المطبوع فى مؤلف كيرشر ، أمكنهم بعد لأى أن يقرأوه ؛ إما لأن الحروف فيما يبدو ، قد حُرفت فى الرسم الذى نقل عنها ، وإما لأن هذه الحروف قد نفذت بشكل ردىء بواسطة حروف من خشب .

وفى الوقت نفسه ، فإنهم ما إن تعرفوا على كلمتين أو ثلاث كلمات من هذا الدور ، حتى حدسوا الباقي ، وكتبنا ، نقلا عنهم ، المقطع الشعرى كاملا ، بحروف اللهجة الأمهرية^(١) ، عدا كلمة فيسون^(٢) Fison التى نسيت فى المقطع الشعرى

(١) الأمهرية ، هى أولى اللهجات الأثيوبية ، ويشيع استخدامها فى كل أرجاء الحبشة ، وبصفة خاصة فى الكتب الكنسية ؛ ويخصى من اللهجات المستخدمة فى الحبشة ما يصل إلى عشر لهجات ، وقلما لا يوجد حبشى لا يعرف من بينها لهجة أو اثنتين (بخلاف لهجته الأصلية) ، أما الذين يعنادون على الأسفار فيتكلمونها جميعا ؛ وكلمة أمرا (أمهرا) amara ، طبقا للشكل الاملائى الذى يكتبها عليه لودولف Ludolphe وكاستيل Castle ، وكل المستشرقين ، تكتب مع حرف الهاء (h) (أمهرا - amhara) ؛ ولكننا اتبعنا هنا ، الشكل الاملائى الذى يكتبها عليه القسس الأحباش ، فقد كتبوها لنا غفلا من حرف الهاء .

ملاحظة : حيث لم تصلنا بعد ، فى أوربا ، كل حروف الهجاء فى اللهجة الأمهرية ، وحيث ينقصنا منها الجزء الأكبر ، أو لعلها تنقص كلية فى المطبعة الأمبراطورية ، فقد أحللنا محل هذه الحروف ، التى قد تقتصر على استخدامها فى مخطوطاتنا ، حروف لهجة أخرى ، تكاد تكون ، وحدها ، المعروفة خارج أوربا .

(٢) كلمة فيسون ، فى الدور أو المقطع الذى غناه القسس ، تأتى مباشرة بعد كلمة جيون (جييون) ، ونحن فى أوربا نكتب هاتين الكلمتين على هذا النحو : phison, gihon ؛ وهما اسمان لنهرين ينبعان من الجنة ويجريان على الأرض ؛ وكل شعوب الشرق تظن أنها تحدد هذين =

الذى نقله إلينا البروفيسور كيرشر ، ذلك أنهم نقلوا لنا بأمانة هذا المقطع ، وإن كانوا هم ، قد أعادوا تشييت هذه الكلمة ، حين غنوا المقطع لنا ، فضلا عن ذلك فقد أحلوا كلمة باديفا (بالباء الثقيلة)^(١) ، محل كلمة بيمائى ، التى لا تتفق مع عروض الأثيوبيين ، إذ ينقص الوزن عندئذ بمقدار مقطع صوتى واحد ، وأحلوا هم — للسبب نفسه دون شك — كلمتى ديفا بيئلى التى لا توجد قط فى غنائهم الذى نسحناه عنهم ، والذى نقدمه نحن هنا^(٢) .

« جيون فيلاجى سيمائى
 زى فيلهى ويتوبيمائى
 مودرى تيميللى دافا بيئلى
 واتيملى سألانو »

ገገግ ሌላገ ስግዳ።
 Gi m filage saucy
 ዘይ ፋላክ ጠገቱ ጠግዳ።
 Ze y f'elhe eurtou h'omy
 ጠግዳ፣ ትጠላጋ ደበ በህል
 Meuda teulle dora brde
 ጠ ትጠላጋ ስገላ፤
 Oua tonelli' s'adaw.

وإليكم هذا المقطع أو الدور ، مدونا بنوته الموسيقية طبقا لغناء القسس الأحباش ، ولقد استعدناهم إياه ، مرات عدة ، حتى لا تفوتنا فيه أدنى نبرة صوت ، عندما يكون من طبيعة هذه النبرة أن تسمح بنقلنا إياها ، عن طريق نغماتنا ، أو نواتنا الموسيقية .

= النهرين فى البحر (أو الأنهار) التى تروى أراضيها ؛ فهناك من يتساء أن يكون هذان النهران هما دجلة والفرات ، وآخرون يزعمون أنهما الحانج والهدوس ، ويظن الأثيوبيون أنهما النيل والنيجر .

(١) يلفظ الأثيوبيون ، بصفة عامة ، وعلى نحو غالى ، حرف الباء b متلما نلفظ نحن حرف المء الثقيلة v ، وهو ما يحدث مع كلمة باديفا badiva ، التى نكتبها نحن طبقا لنطقها ، إذ حولنا حرف الباء الموجودة فى الأثيوبية إلى فاء ثقيلة ؛ أما حرف الباء فيلفظ دوما على ألسنة الأثيوبيين بحفة بالعه ، وبالطريقة نفسها التى لاحظنا أن صديقنا الدنقل يلفظها بها .

(٢) لو كان الأستاذ كيرشر يعزف أنه يوحد فى البيت الأول من هذا الدور أو المقطع التعرى كلمة زائدة ، وأنه توجد عند نهاية البيت الثانى كلمة تزيد بمقدار مقطع صوتى عن الكلمة التى أحلها محلها ، لكان دون شك قد أسس قواعد أخرى غير تلك التى قدمها ، حتى يشكّل إيقاعا ولحنا لهذا الدور ، ولو كان كيرشر كذلك قد عرف الموسيقى الأثيوبية لما كان قد قدم قط ، هذا الدور ، ناعساره منمبا إلى المقام الثالث .

أرارى زملا

أى نغم أو مقام زملا (١)

حركة معتدلة



وهناك بالتأكيد اختلاف كبير للغاية بين هذا النطق ، وبين النطق الناتج عن الكتابة على النحو الإملائي للكلمات ، الذى كتبها عليه كيرشر ، لحد لا نستطيع معه أن ننسبه إلى اختلاف اللهجات التى يمكن لهذه الكلمات أن تقدم فيها . أما بخصوص الغناء (أو اللحن) ، فليس هناك ظل من تشابه بين هذا الغناء ، وبين ما قدمه عليه كيرشر ، فالميلودى عند كيرشر أورنى خالص ، ويتعارض هشكل تام ، ويفعل بساطته المتناهية ، مع الميلودى عند الشرقيين ، وبشكل خاص ، مع غناء الأحباش الذى دونا نوتته هنا ، فالميلودى الحبشى مفرط فى الزخارف والتكلف ، وهذا ما يفصح بوضوح لا ريبه فيه عن الاختلاف البادى فى اللحن الذى يقدمه كيرشر ،

(١) ونضيف هنا اسم المقام الذى شكلت عليه هذه الأغنية ؛ وهناك ما يشهد بأنه كان مجهولا ممن قام بنقل هذا الدور إلى كيرشر ، مادام هذا الأخير لم يعرفنا به مطلقا .
(٢) ونكتبه على هذا النحو الإملائي حتى نوضح أن علينا أن نلفظ الجيم غير معطشة (فهو فى النص الفرنسى قد أضاف حرف 'u' بعد حرف 'g' لهذا الغرض ، ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش - المترجم) .

(٣) حرف 's' فى كلمة فيسون ينبغى أن يلفظ سينا (ذلك أن الـ 's' التى تقع بين حرفين متحركين فى الفرنسية تلفظ ذالا ، ومن هنا كذلك جاء هذا الهامش - المترجم) .

فليس هناك ما يرجح أن يكون هذا اللحن المخصص لطقوس العبادة ، غير معروف على نحو تام ، من جانب قسس يؤدونه كل يوم ، وأقل من ذلك ترجيحاً ، أن يكون الأثيوبيون قد أحدثوا مثل هذه التغييرات الكبيرة في غنائهم الديني ، وهو أمر لا يحدث عند كل الشعوب ، قاطبة إلا في القليل النادر ، لاسيما إذا كانوا على اقتناع تام ، كما هو الحال عند الأحباش ، بأن غنائهم ، إنما هو وحى من المروح القدس لواحد من القديسين ، يجلوته أكثر من سواه .

المبحث الخامس

حول أداء الأغنيات الدينية عند الأعباش بصوت القساوسة الأثيوبيين الذين عرفناهم ، وحول هذا الأداء كما يتم في الكنائس الحبشية

عندما يأخذ المرء في اعتباره الأسلوب الخاذق الذي تكون على أساسه الغناء ، في الدور أو المقطع الشعري السابق ، فقد يسؤل له هذا أن يعتقد بأن من الضروري أن يكون هؤلاء الذين أدوه أمامنا ، من العازفين بالغنى المهارة في فن الموسيقى ، بل لعله قد يراوده الظن بأن طموحا يخامر هؤلاء كى يبدو كذلك ، لكننا نستطيع أن نوكد بألا شىء أكثر من ذلك مجافاة للحقيقة ، فالقسس الأعباش الذين عرفناهم ، كانوا على درجة من سلامة الطوية والبساطة ، لحد لن يجد المرء لديهم معه أدنى حب للتباهى ، وأما صوتهم الخفيض والذي يوشك أن يكون واهنا من أثر الزهد والتقشف الدائمين ، اللذين يعيشون فيهما ، فقل أن يسمح لهم بأن يخالط غناءهم شىء من الادعاء أو الغرور ؛ أما ما يبدو هنا على أنه زخارف مصطنعة ، -فليست سوى توازنات لا غنى عنها ، فيما يبدو ، لأصوات توشك أن تكون شبيهة بأصوات أطفال ، لم يستطيعوا الكلام بعد ، عندما تستبد بهم فرحة غامرة ، تتردى بهم إلى حالة من الانتشاء البالغ ، حين نقدم إليهم أشياء يحبونها ؛ ليكن هذا أمرا خاصا بهؤلاء القسس الطيبين ، ولتكن هذه هى الطريقة المتبعة للغناء في الحبشة ، وهو أمر لا نعتقده ، فمن المؤكد في كل الأحوال أنهم لم يكونوا يتكلمون قط على مخارج ألفاظهم ، وإنما كانوا ، إذا جاز القول ، يدعون أصواتهم تنزلق ، بطريقة طفولية بالغة السداجة ، مع شىء من الخور .

ولم يكن ليلزمنا أقل من العادة التى تعودناها من استماعنا وأدائنا بأنفسنا لفن الموسيقى ، منذ أكثر من ثلاثين عاما ، كى نستطيع أن نتبين أنغامنا على هذه الشاكلة ، وأن نميز أغنيات تقدم بمثل هذا العجز .

وعندما قلنا بإننا لا نظن أنه من عادة الأحباش أن يقدموا أغنياهم الدينية بهذا القدر من الرقة والرخاوة والاهمال ، البادى فى الأغنيات التى سمعناها فى القاهرة ، فقد كان دافعنا لذلك هو أن كل الأمور تدعو إلى الاعتقاد بأن هذه الأغنيات تتخذ بالضرورة ، فى الحبشة ، طابعا رجوليا ، حازما وجادا للغاية ، بمعنى أن هذه الأغاني سوف تخنقها (لو أنها أديت بالشكل الذى سمعناها عليه) ضجة حشد هائل من الطبول ، لا يكفون عن قرعها عند باب الكنيسة ، بالإضافة إلى أصوات الرقصات الصخّابة التى يؤديها القساوسة و الشعب فى وقت معا ، فى داخل الكنيسة ، خلال حفلات وطقوس العبادة التى تشكل هذه الرقصات جزءا منها ؛ وتشتمل رقصات الأحباش الدينية هذه ، وهى شبيهة برقصات البرابرة التى تحدثنا عنها فى موضع سابق ، على قفزات صغيرة ، ودق بالأقدام ، وتصفيق بالأيدى ، تزامن قرعات الطبول والمزاهر التى تحدد لها إيقاعها^(١) ؛ وبمعنى آخر كذلك فإن هذا كله لا بد له أن يصدح بقوة لا تدع حتى للأصوات الممتلئة رجولة ، والجهيرة للغاية ، الفرصة لأن تسمع بسهولة ، ما لم تكن هذه الأغنيات تؤدى بأكبر قدر من الهمة والحيوية .

وفى الوقت نفسه فحيث أن الضجة الشديدة ، عندما نشاء أن نحكم على ميلودى الغناء ، هى دوما أكثر ضررا من الخور البالغ فى أصوات أولئك الذين يؤدونه ، فلو أنه أتيح لنا أن نختار بين هذين الأسلوبين فى الأداء ، لتقدير الميلودى عند الأحباش ، لوقع اختيارنا بالتأكيد على الأسلوب الأخير (أى الأداء الواهن بعيدا عن الضجة) والذى يبدو لنا أقل سوءة وأكثر وثوقا ، ذلك أن أداء صوتيا عنيقا لدرجة تزيد عن الحد المقبول ، عادة ما يجعل النغمات خاطئة ، ويحدث أثرا غير مستحب ، ولذلك فإننا لانظننا نقف على أسس غير واثقة ، عندما نتحدث عن موسيقى الأثيوبيين ، وكأننا قد ذهبنا إلى بلادهم .

(١) المزاهر (أى الجلاجل) ، نوع من الأجراس ، لا يزال استخدامها فى الحبشة مقصورا على القسس ، كما كان هو الحال عند كل الشعوب القديمة . ولقد تحدث كثيرون من قبلنا ، بشكل طيب ، عن هذه الرقصات ، وإن لم يكن هناك من تحدث قط عن طبيعتها ، وكيف كانت تؤدى .

المبحث السادس

عن كتب الأغاني ، وعن السلم الموسيقي وعن الاشارات الموسيقية المستخدمة عند الأثيوبيين

لاشك أننا لم نكن لنجد ، ربما في الحبشة نفسها ، مصادر أوسع من تلك التي وضعت تحت إمرتنا ، مجاملة ، من قبل القسس الأحباش ، كى نتزود بمعلومات كنا راغبين فى معرفتها ، حول الموسيقى الأثيوبية ؛ فقد كانت معهم كتب غناء ، دون اللحن فيها بحروف من الأبجدية الأمهرية ، بشكل يقارب ماكانت عليه موسيقى الأغرقيق فى العصور الأخيرة ، أى منذ نحو أربعة قرون سابقة على العصر المسيحى ، ولقد أبدى هؤلاء القسس كل الحماسة وكل شغف ممكن ، لإطلاعنا عليها ولإفهامنا إياها بل لقد تهيئوا لتعليمنا اللغة الأثيوبية ، وكتبوا لنا لهذا الغرض ، الأبجدية الأمهرية ، وعلمونا بعض قواعد الاعراب والنحو ، وبعض التصريفات ، لكن قصر الوقت المتاح لمثل هذه الدراسة ، يضاف إليه الفضول الشديد من جانبنا لمعرفة موسيقاهم ، لم يكونا لىسمحا لنا بأن ننشغل بقواعد اللغة الأمهرية ، ولعلنا فى ذلك ، فيما يبدو ، كنا نحس إحساسا خفيا مسبقا ، أننا سنجد أنفسنا ، عما قريب ، مرغمين على هجر أبحاثنا من قبل أن نتمها .

ولهذا فقد جاهدناهم كى يفسروا لنا استخدامات الاشارات الموسيقية هذه وخاصياتها ، ولم يكن هؤلاء ، لسوء حظنا ، بقادرين على أن يفعلوا ذلك فى شكل مصطلحات معروفة لنا ، وهكذا غابت عنا أشياء كثيرة لم نستطع أن نتبينها .

ومع ذلك فإن ما أدركناه منهم ، وبوضوح شديد ، فهو أن سلمهم الموسيقى يتكون من أنواع مختلفة من الفاصلات ، بعضها أكبر وبعضها أصغر ، وأنه يشتمل على بضع وعشرين فاصلة ، وإن كنا لم نستطع الالمام بمعانى التعريفات التى قدموها لنا عن طبيعة هذه الفاصلات ، ولقد أفهمونا بالمثل أن لديهم عددا كبيرا من الاشارات الموسيقية المختلفة ، شأنها شأن إشارات الموسيقى اليونانية الحديثة ، تحدد ليس فقط الرنات أه درجات السلم الموسيقى ، وإنما كذلك الفواصل المحصورة بين هذه

الدرجات ، فهذه الاشارات مثلا تحدد نصف تون ، وهذه الأخرى تحدد تونا كاملا ، وهذه الثالثة تشير إلى فاصلة ثلاثية بفعل درجات منفصلة(*) ، أو إلى تلك التي ينبغي لنغماتها أن تتتابع أكثر أو أقل ، بالمثل ، مع قدر أكبر أو أقل من الإبطاء أو الإسراع ، عقب الأخرى ، بحيث توجد إشارات موسيقية خاصة ، بكل واحدة من هذه الفواصل المتنوعة ، ولكل واحدة من هذه الطرق المختلفة ، لعبور هذه الفواصل نفسها ، في مصاحبته للصوت البشري ، وهناك كذلك إشارات للزخارف المختلفة التي يمكن استخدامها في هذه الحالة أو تلك ، ولكم كنا سنشعر بالرضا لو أمكننا أن نحدد بالمثل ما كانوا سيقولونه لنا حتى نلم بتطبيقات كل هذه الأشياء ، لكن ، لا أحاديثهم ، ولا حتى الأمثلة التي كانوا يسوقونها لنا في شكل غناء ، كل ذلك لم يلق الضوء الكاشف كلية على هذه النقطة ، وحين كنا نطلب إليهم مثلا يغنى عن تأثير إشارة ما أو تطبيق لها ، فإنهم لم يكونوا يقتصرون قط على تقديم نغمة محددة وإنما كانوا يقدمون جملة لحنية وغنائية كاملة ، ولم يكن الأمر ليتم على نحو مخالف مادامت كل إشارة تحدد فاصلة كاملة ، ومادامت كل فاصلة تشتمل ولا بد على الفاصلتين الطرفيتين (أى : الصاعدة والهابطة) اللتين تتأمتان ، وفي الوقت نفسه فلو كان هؤلاء قد التزموا بالبقاء في داخل حدود هذه الفاصلة ، لأمكننا أن نفهم شيئا ما ، ولكن ، فسواء لأن ليس من عادة الأثيوبيين ، شأن كل الشرقيين ، أن يغنوا النغمة البسيطة أو الغناء البسيط لأنهم على الدوام شأن كل الشرقيين كذلك ، يضللون آذاننا بفعل حواشيمهم ، أو لأنهم وكما تبيننا الأمر في بعض الأحيان ، قد قدموا لنا كمثال ، شطرا غنائيا معروفا ، توجد بينه النغمة التي نبغى نحن أن نعرف خاصيتها ، فقد كانوا يتركوننا على الدوام في الحالة نفسها من عدم اليقين ، فلم نكن نستطيع اختيار هذه النغمة من بين نغمات أخرى ، تدخل في تكوين هذا السطر من الغناء نفسه .

اقتضى الأمر منا إذن أن نجرب عاملا آخر ، فأخذنا ندون أغنيات كثيرة بأكملها ، على كل واحد من المقامات الموسيقية الثلاثة : الحيز ، الايزيل ، الأراى ، مع الاشارات الخاصة بكل واحد منها ، ذلك أن ما يشكل واحدة من أكبر العقبات

(*) الدرجة المنفصلة ، فاصل من عدة درجات يقع بين علامتين . (المترجم) .

التي تتجسد لدى معرفة هذه الاشارات ، هو أن لكل مقام إشارته الخاصة به ، وأن إشارة ما قد تشير في مقام إلى شيء ، وفي مقام آخر إلى شيء آخر ، لذلك فقد ترجمنا إلى نوتات الموسيقى الأوربية ، الأغنيات المدونة بالاشارات الأثيوبية ، في كل واحد من المقامات الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها ، وقد لاحظنا الإشارات التي تتفق أكثر من غيرها عادة مع مثل هذه الاشارات الأوربية ، ثم نقلنا ملاحظتنا إلى القيس الأبحاش ، حتى يستوثقوا لنا من صحة المقابلات التي قمنا بها ، وإليكم النتيجة التي حصلنا عليها ، وإن كنا لا نتجاسر على النظر إليها باعتبارها معصومة من الخطأ ؛ ومن جهة أخرى ، فإننا لا نقدمها هنا إلا كأثر يستطيع آخرون أن يفيدوا منه :

اشارات أو نوتات الموسيقى الأثيوبية

الإيضاح	النطق بالعربية والفرنسية	الاشارة الاثيوبية	
نصف تون صاعد :	hé	هيه	ሐ... ١
نصف تون هابط (نازل) .	se	سيه	ሰ... ٢
تون صاعد مع الانتقال إلى فاصلة	ka on	كا	} ከ... ٣
أخرى بدون توقف .	kiaka	و كياكا	
تون صاعد قصير أو مقتضب .	oué	أويه	ዩ... ٤
تون صاعد مستقيم أو مستمر .	gue	جه	ገ... ٥
تون صاعد مع التوقيع على النغمة	oua	وا	ዋ... ٦
الثانية			
تون صاعد مع التوقيع على النغمة الأولى ومع اتكاءة خفيفة على النغمة الثانية .	ouaka	واكا	ዋከ... ٧
تون صاعد مع الانتقال سريعا من النغمة الأولى إلى النغمة الثانية حيث تم وقفة قصيرة .	ho	هو ^٣	ሐ'... ٨

الإيضاح	الاشارة الاثيوبية	النطق بالعربية	والفرنسية	
: معناها أنه ينبغي الصعود والنزول على التعاقب في شكل إيقاع ؛ وهو إيقاع استراحة .	ḅé	بيه	ḅ... ٩	
: نغم أو مقام صاعد .	nou	نو	ḅ... ١٠	
: نغم أو مقام نازل .	thze	ثزه	ḅ... ١١	
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة .	ane	آنه	ḅ... ١٢	
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة مع التوقيع على النغمة الثانية .	tou	تو	ḅ... ١٣	
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعد مع المرور سريعا على النغمة الثانية .	de	ده	ḅ... ١٤	
: فاصلة ثلاثية صاعدة على هيئة فاصلة واحدة مع رنة صغيرة محمولة على النغمة الأخيرة .	khke	خكة	ḅ... ١٥	
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة مع وقفة خفيفة على النغمة الثالثة .	na	نا	ḅ... ١٦	
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة .	zéa	زيا	ḅ... ١٧	
: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة ثم نازلة على درجات متصلة أو مرافقة .	oua	وا	ḅ... ١٨	
: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات مرافقة أو متصلة .	oue	وّه	ḅ... ١٩	
: فاصلة ثلاثية صغرى تؤدي في فاصلة واحدة .	ya	يا	ḅ... ٢٠	
: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات منفصلة .	nafe	نافه	ḅ... ٢١	

الإيضاح	الاشارة الاثيوبية النطق بالعربية والفرنسية		
فاصلة ثلاثية صغرى نازلة على درجات منفصلة .	ale	آلَ	ኢላ... ٢٢
فاصلة ثلاثية صغرى دياتونية نازلة مع إيقاع توقف .	of	أف	ዕፍ... ٢٣
فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات منفصلة وبعد ذلك على درجات مرافقة أو مقترنة أو مستمرة أو دياتونية .	hane	هانَه	ክላ... ٢٤
فاصلة ثلاثية نازلة في شكل فاصلة واحدة .	dou	دو	ዶ... ٢٥
رباعية دياتونية صاعدة .	e	إِه	ኣ... ٢٦
رباعية صاعدة في شكل فاصلة واحدة .	ye	يَه	የ... ٢٧
رباعية صاعدة على درجات منفصلة أو في شكل فاصلة واحدة .	ouo	وُو	ዐ... ٢٨
رباعية صاعدة على درجات منفصلة وبعد ذلك على درجات مرافقة أو مستمرة .	a	آ	ኦ... ٢٩
رباعية دياتونية نازلة مع التوقف درجة واحدة على النغمة الأخيرة .	ou	« أو »	ዐ... ٣٠
رباعية دياتونية نازلة مع استطالتها واتخاذها وقع النغمة الأولى .	di	دِي	ደ... ٣١
رباعية دياتونية هابطة على أن يكون إيقاع تعاقب النغمات سرعياً .	se	سِيَه	ሄ... ٣٢

الإيضاح	الإشارة الاثيوبية النطق بالعربية والفرنسية		
: رباعية نازلة على درجات منفصلة مع استراحة خفيفة .	bo	بو	በ... ٣٣
: رباعية صاعدة على درجات منفصلة أو في شكل فاصلة واحدة مع الثبات على إيقاع النغمة الأخيرة .	zahe	زاهه	ሐሐ... ٣٤
: خماسية صاعدة على درجات منفصلة أو في شكل فاصلة واحدة .	zéze	زيزه	ሐሐ... ٣٥
: خماسية نازلة على النمط الدياتوني مع راحة خفيفة (توقف) على النغمة الأخيرة .	si	سى	ሣ... ٣٦
: النغم الختامى مع أو بدون إطالة .	re	ره	ር... ٣٧
: إيقاع أو نغم توقف أو استراحة مع الإطالة .	rese-re	ريزه - ره	ርሐ... ٣٨
: (بدون ايضاح) .	re	ره	ር ٣٩
: إيقاع أو نغم ختامى مع الصعود .	rese	ريزه	ር ስ... ٤٠
: إيقاع توقف أو استراحة نزولاً من الفاصلة الثلاثية .	of	أف	ዐፍ... ٤١
: إيقاع توقف أو استراحة صعوداً من الفاصلة الثلاثية .	fe	فيه	ፍ... ٤٢
: نغم ثابت أو مستقر وموقع ، أو استراحة عابرة .	bé	بيه	ቤ... ٤٣
: اطالة في إيقاع الاستراحة أو التوقف مع الصعود .	ke	كه	ቅ... ٤٤
: نغم ثابت وموقع .	agover	أجوفر	... ٤٥
: نغم ثابت ومستطيل .	tze agover	تزه أجوفر	ፀ... ٤٦

الإيضاح	الإشارة الأثيوبية	النطق بالعربية والفرنسية	
من الرباعية .	٤٧	khkoou خُكَّوُو	Φ
مع الهبوط بنغمة إطالة حتى الثمانية الغليظة أو الخفيضة .	٤٨	أجوفر ره agover re نغم ثابت يمهّد لإيقاع التوقف الختامي	Ĉ
الأحيان	٤٩	تزه tze : نغمة مستطيلة لها وقع في بعض	θ . . .
نغمة سريعة .	٥٠	يا ya : نغمة سريعة .	ϑ
نغمة ثابتة .	٥١	ثتو thto : نغمة ثابتة .	ṁ . . .
نغمة مكررة ومستطيلة .	٥٢	هو ho : نغمة مكررة ومستطيلة .	
نغمة موقعة .	٥٣	أركرك arakrek : نغمة موقعة .	{
نغمة مكررة .	٥٤	هياز hiaz : نغمة مكررة .	o

تلکم هي الإشارات أو النوتات الموسيقية^(١) الرئيسية المعروفة عند الأحباش ، فإذا كانت هناك إشارات أو نوتات موسيقية أخرى ، فإنها لم تحصل بعد على إقرار أو مصادقة الاستعمال ، لأننا لم نجد لها قط مستخدمة في المقامات الموسيقية الأثيوبية الثلاثة ، التي ابتكرها القديس يارِد ، وذلك حتى تتطابق مع تقليد الأثيوبيين في الموسيقى ، وهو التقليد الذي أوحى به الروح القدس إلى هذا القديس .

وسيكون بمقدورنا أن نحكم على خاصية كل من هذه الإشارات ؛ عن طريق ماتم من تطبيقها في هذه المقامات الثلاثة ، تلك التي سنقوم بالتعريف بالميلودي الخاص بكل واحد منها .

(١) هناك إشارات كثيرة ولدت فينا نوعاً من الشك إزاءها ، سواء بسبب من تعود استخدامها ، أو لأن بعضها منها لم يكن قد تشكل على نحو كامل أو تام ، وقد أوردنا هذه الإشارات دون أن تتمكن من شرحها .

المبحث السابع

عن المقامات الرئيسية الثلاثة في الموسيقى الدينية
عند الأثيوبيين ؛ الأغنيات مدونة بالإشارات
الأثيوبية ومترجمة إلى نوتات الموسيقى الأوربية ،
في كل واحد من هذه المقامات

حيث أن ميلوديات المقامات الرئيسية عند الأثيوبيين ، طبقا لمعتقداتهم ، قد جاءت في شكل معجزة أوحى بها إلى القديس يارد ، فإنها على وجه الترجيح ، لا تخضع في تكوينها لقواعد يمكن تفسيرها على غرار ذلك الميلودي الذي يتولد عن طريق الفن ، ولهذا السبب ، فإن القسس الأحباش لم يسعوا قط — فيما بدا لنا — إلى التعرف على تكويناتها ، وكل ما أمكنهم أن يقولوه لنا — في هذا الصدد — وما برهنت التجربة عليه ، هو أن ميلودي الأغنيات المخصصة لأيام الأعياد الكبرى قد جاء في مقام بالغ العلو (الجهارة) ، شديد الضجة ، أما ميلودي الأغاني المدخرة للأعياد من الدرجة الثانية ، أى تلك التى تنتمى إلى المقام الثانى ، فهى من طبقة أكثر اعتدالا وأقل ضجيجا ، وفي النهاية فقد جاء ميلودي أيام الراحة أكثر بساطة ، ومن مقام أكثر خفوتا عن الآخرين .

وقد اعتاد الأحباش أن يضعوا لكل أغنية نوته موسيقية (يلحنونها) في كل واحد من المقامات الثلاثة في الوقت نفسه ، وقد نتعرض نحن لارتكاب بعض الأخطاء إذا ما ابتعدنا عن عاداتهم تلك في اختيار الإشارات أو النوتات الموسيقية ، فحيث أن الإشارات الموسيقية المستخدمة بصفة خاصة في أيام الأعياد ، هى الوحيدة التى قد دونوها في كتبهم باللون الأحمر ، وحيث أن بعضا من بين الإشارات الأخرى المعروفة باللون الأسود ، يمكنه أن ينطبق في كل واحد من المقامات الثلاثة ، كما أن من بينها مالا يمكن تطبيقه إلا على المقامين الأخيرين وحدهما ، ومنها في النهاية مالا يمكن استخدامه إلا في واحد منهما فقط ، فقد كان من اليسير أن تتشابه هذه الإشارات علينا ، ولهذا السبب فقد آثرنا أن ننسخ هذه الأغنيات على النحو الذى دونت به في كتبهم ، وبدقة تامة ، وأن نذكر قرين كل إشارة اللون الذى يميزها ، واسمها ، وكذلك الملاحظات التى قدمها لنا عنها ، هؤلاء القسس الأحباش .

جيز زليما
نغم أو مقام الجيز — أو مقام
أيام الراحة

أورد أورد أورد أورد أورد	أورد أورد أورد أورد أورد	أورد أورد أورد أورد أورد	أورد أورد أورد أورد أورد	أورد أورد أورد أورد أورد	أورد أورد أورد أورد أورد
00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000
آی نو	برکاتی	وآی بو	رجیز	زلیما	زلیما

أورد	أورد	أورد	أورد	أورد	أورد
00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000
ای فوشکار	وآی بو	جلی	آی بو	اکوتیسی	وآی نو

أورد	أورد	أورد	أورد
00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000	00000000 00000000
سمن	زاینلو	للا	رفیقت

٢٧٧

مقام جيجز أو مقام (أو لحن) أيام الراحة
(السلم الموسيقي والغناء)

حركة معتدلة

(١)

(٢)

(١) نقلنا الكلمات ، في شكلها الاملائي الذي جاءت عليه هنا طبقا للنص الفرنسي ،
(وبالتالي في شكلها العربي) على النحو الذي كانت تلفظ عليه في الغناء .

(٢) لعل القسس الأحباش قد نسوا كتابة هذه الكلمة في النص الأثيوبي الذي قدموه لنا
عن كلمات هذه الأغنية ، والذي أوردناه في صفحة سابقة ؛ ولكنهم قد أضافوها عند غنائهم على
نحو ما نراه هنا . وهذه ملاحظة قد فاتتنا عندما كنا في مصر ، فالعجلة التي كنا عليها عندئذ كى
نضاعف من بحوثنا ومن ملاحظتنا بغية . إتمامها (قبل رحيلنا) ، قد ساهمت ، بدون شك ، في
هذا النسيان .

« آى نو برکاتی وای نوتیجرى
 زى تسیباحى
 آى نو کالی وای نو جیای
 و آى نو سیمی
 آى نو آکرونی
 زانی بلو لثلا زیتفیتن
 زنتو ایفستا »

ایزیل زلم

أى نغم أو مقام إيزیل
 لأیام الصیام ، وأثناء الصوم الكبير ، ولوفقات (لیلة)
 الأعیاد ، ولحفلات الجنائزیه

ایزیل زلم	ایزیل ایزیل ایزیل ایزیل (نغم)	ایزیل ایزیل	ایزیل	ایزیل	ایزیل	ایزیل
4 P Φ ρ η	O. η ς η C λ 7 IL λ 7 I C C	ρ Φ ρ η	η = V ϕ ρ η	H η Φ ρ η	. η η ρ ω	H λ ρ ω C η C η

ایزیل	ایزیل	ایزیل	ایزیل	ایزیل	ایزیل	ایزیل	ایزیل	ایزیل
λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η
H ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η	λ ρ η

مقام ایزیل
 و النغمه من اهل
 و النغمه من اهل
 اهل مقام ایزیل
 اهل مقام ایزیل
 اهل مقام ایزیل

2

Za - ta - tem - - - khka - - - he yur de - nous - - - e - - -

- - - oua - ta - sekhhla - - de - ve ehsa mas - ka - -

le te - sa - ha - le - negue - zia

نص الغناء أو الأناشيد :

حقدوس جزيا فير
 حقدوس حا ياله
 حقدوس هياو زالى زيّه ماوته
 زاتا ولدائمي ريامي
 أمكد دستي دينجيلي
 تيساها ليني إيجيزيا
 زاتاتم خقاني يور دينوسي
 واتا سخقلا ديفي إطا ماكالي
 تيساهالي نييجيريا

(ويعنى هذا النشيد أيضا في المقام أرارى وعندئذ تبدأ
 في رباعية زائدة عن المقام السابق ، على هذا النحو)

Khkeddous - e - - -

أرارى زملا

أى مقام الأارارى أى نغم أو لحن الأعياد الكبرى
 (السلم الموسيقى والغناء)

A y nou - - - - bi - ra - - - ka te oua - y - e -
(١)
na ne ou te ze - ye - nie - la he A - - y - nou
- - - - la k oua y - e - nou que - - ra - y
a y nou - - - - a - co - - u e - te a - y - e
ou - - me za ue - bio la e - la reytet - - -
ent - u r ves - ta

(سبق أن قدمنا نص هذه الاغنية بالحروف العربية)

(١) هذا الدور أو المقطع الشعري يسمى مرتين ؛ ومع ذلك فبدءا من كلمة راتا والدا ، فإن ما هو مكتوب في السطر التالي ، على النحو الذي نراه عليه ، يخل محل ما دوناه نحن تحت موسيقى هذا الدور مباشرة .

الفصل الخامس

موسيقى الأقباط

إذا كان قد بقي في مصر ، جدلا ، بعض أثر من الموسيقى القديمة لهذا البلد ، تلك التي امتدح لنا أفلاطون كإلها ونضجها التامين ، الباعثين على الإعجاب الشديد ، فلا بد لنا أن نبحت عن مثل هذا الأثر في غناء الأقباط ، مادام هذا النفر من المصريين هم أهل هذه البلاد (الأصليين) ؛ ومع ذلك فبرغم أنه يناط بهم وحدهم أن ينقلوا إلينا نظاما ثمينا لهذا الحد ، عن حكمة أجدادهم ، فإنهم قد أهملوا هذه المزية ، كما قد أهملوا كل مميزاتهم وحقوقهم الأخرى ؛ فحيث قد اعتاد هؤلاء ، منذ قرون طويلة ، على أن يدعوا أنفسهم يعاملون كأجانب في بلدهم ، وعلى أن يروا مصر وهي تحكم بموجب قوانين تخالف قوانينهم هم (!) فقد بات هؤلاء (*) غير مباليين تجاه كل ما من شأنه أن يشرف وطنهم ، فالشراة والبخل اللذان يحركان الآن ، وحدهما ، كل أعمالهم وسلوكهم ، قد نأياهم كثيرا من محبة العلوم والفنون ، لدرجة لا يستشعرون معها ، في أنفسهم ، بأقل رغبة في أن يبرزوا فيها ؛ ولهذا السبب نجدهم ، من بين كل سكان مصر ، مع استثناءات نادرة ، هم أكثر الناس جهالة ، وأشدهم سداجة .

لذلك كله ، فليس هناك شيء له بعض قيمة يمكننا أن نقوله عن موسيقاهم ، ولهذا السبب كذلك ، فإننا بدلا من أن نبدأ بهذه الموسيقى عند عرضنا للحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر بين الأفريقيين (!) فقد رأيناها غير جديرة بأن تشغل إلا هذه المكانة الأخيرة ، وأن تأتي في ذيل القائمة .

(*) من نافلة القول أن نذكر أننا ننقل هنا بأمانة ما يقوله المؤلف بنصه وروحه ، ومع ذلك فلا يفوتنا أن نسجل عليه ما يقع فيه من تناقض يتضح بجلاء حتى في منهاج عرضه لمادته هو ، ومثال ذلك ، الموضوع الذي وضع فيه الموسيقى القبطية في دراسته ، بالإضافة إلى ما سبق أن قرره من أن تلاوة القرآن الكريم إنما هي أثر من آثار الإنشاد الخطابي الذي كان يمارس في مصر القديمة ، ثم يتحدث المؤلف دون مراجعة منه لنفسه عن أهل أصليين للبلاد وأهل غير أصليين (!) (المترجم) .

ولو أن أغنيات الأقباط كانت مقبولة أو مناسبة بقدر ماهى رتيبة تبعث على الضيق ، لكان لنا أن نقارنها بالأناشيد التى كان يرتلها الكهان القدامى على الحركات السبع ، على شرف أوزيريس ، وعلى غرار هؤلاء الكهان ، فإن الأقباط كذلك لا يحتاجون إلا حركة واحدة ليستمر غناؤهم (عليها) لمدة ربع الساعة ، وليس من النادر أن نجدهم يطيلون لمدة تزيد على ثلث الساعة فى ترنمهم بكلمة واحدة هى هليلوليا .

وإذ تؤدي كل الترانيم الدينية على هذا النحو ، فلنا أن نتصور وبسهولة ، لماذا يأتي قداسهم على هذا النحو المفرط فى طوله ، ولهذا السبب فسيكون فى الحقيقة عذابا نكالا لهم أن يضطروا لحضوره ، وبصفة خاصة حين لا يؤذن له بالجلوس ، ولا حتى بأن يجثوا على ركبتيهم ولا بأن يقفوا على أية صورة سوى واقفين ، فى كنائسهم ، مالم يحرص هؤلاء على أن يتزودوا بدعامة (عصا) طويلة تسمى بالعربية : عُكاز^(١) ،

(١) يسمى الصليب المزدوج الذى يحمله بطريك الأقباط كذلك : عُكَّازٍ مجوَّزٍ ، ألا يمكن أن تكون هذه الكلمة العربية هى الأصل الذى جاء منه اسم إيكاس échasse الذى نطقه على العصى الطويلة ، التى يوجد عند نحو منتصفها نوع من الركاب توضع فيه القدم ، التى يستخدمها عادة سكان برارى بوردو ؟ لقد بدا لنا الأمر مرجحا لحد كبير إذ أننا قد تعرفنا فى اللغة العربية على عدد هائل من الكلمات دات شبه كبير ، من حيث معناها ومعناها ، مع كلمات من لغتنا ، ولعل هذه الكلمات قد أخذت عن المؤرخين الأول للحروب الصليبية مثال ذلك اسم نكير naquires ، الذى أطلق على الطبول فى فرنسا فى نحو القرن الرابع عشر ، فهذا الاسم يأتي بوضوح من كلمة نقارية ، التى تدل فى العربية دوما على الآلة الموسيقية نفسها ، ولعل هذا هو السبب فى أننا نجد فرواسار Froissart يطلق اسم نكير على الطبول فى الكتاب الأول من تاريخه ، ص ١٧٠ حين يقول :

« وركب الملك حصانه ، وسار فى موكبه ، متجها نحو كاليه ، ودخل المدينة على أصوات الأبواق والدفوف والنقير » ؛ وحين يقول فى الكتاب الرابع من هذا التاريخ ، ص ٢٥٧ ، وهو يتحدث عن إبحار دوق بورجونى ، وجنفا فى حملة على بلاد البربر : كان أمرا جميلا يبعث على السرور أن نسمع هذه الأبواق وهذه المزامير تصدح وتترن ، ... وآلات أخرى تحدث ضجيجها مثل البراميل ... والنقير ... وكانت أصوات البشر تختلط بصخب هذا الأنغام ليرن صداها بعرض البحر [جاء هذا النص فى اللغة الفرنسية القديمة] .

يضعونه تحت إبطهم كى يتكفوا ويتساندوا طيلة هذا الوقت ، أما نحن ، وقد حضرنا لمرات عديدة قداساتهم ، واضطررنا ، لعدم وجود عكاز معنا كى نتكىء عليه ، لأن نستند بظهورنا إلى الحائط ، فلم نكن نخرج من هذه القداسات إلا وقد تخدرت سيقاننا من التعب ، وإلا وقد أترعت نفوسنا ملالة وضعجرا .

وفى الوقت نفسه ، فإننا لا نعتقد أن ذلك قد أثر فى الرأى الذى كونه عن ترانيمهم ، ولا نعتقد كذلك أن من الظلم من جانبنا أن نقرر بألا شىء أكثر خلوا من المعنى وأكثر بعثا على السقم والضجر ، من الميلودى الذى تتألف عليه هذه التراتيل ، وفضلا عن ذلك فإننا لم نتوقف عند الانطباع الأول الذى تلقيناه عنها ، ذلك أننا حين أدركنا أننا لم نحرز نجاحا فى فهم بعض أمور فى هذا الميلودى البدائى والوحشى والباعث على النعاس ، وحيث ظننا أن أمورا كهذى لم تأت إلا بسبب من تشتت انتباهنا ، نتيجة للوضع المؤلم والشاق الذى نجد أنفسنا فيه عند سماعه داخل الكنيسة ، فقد واتتنا الحمية والشجاعة ، لحد استدعينا معه واحدا من أمهر المترلين الأقباط ، حتى نرى ما إن كنا نستطيع فى النهاية أن نميز بعض شىء من وراء هذه التنغيمات العاجزة والفقيرة والباروكية (أى المليئة بالزخارف) فى هذه الترانيم ، لكن هذه التجربة لم تفعل سوى أن جاءت تطابق وتدعم حكمنا الأول ، وبمعنى آخر ، فإن الطريقة الكئيبة العبوس والقاترة ، التى غنى بها صديقنا القبطى ، قد دعمت رأينا هذا أكثر من ذى قبل .

فبعد أن استمعنا إلى الترتيلة الأولى ، وكانت من نوع هليلويا استعدناه إياها حتى نتمكن من نسخها ، لكننا لم نستطع أن نحدد طبيعة الأثر الذى أحدثته فينا ، لقد كان غناء المصريين (*) يمزق آذاننا ، فجاء هذا (الغناء القبطى) أسوأ بكثير ، لقد

= ولم يعرف لآبورد laborde فى مؤلفه دراسة حول الموسيقى . هذه الآلة ، وربما لا يوجد فى أوروبا اليوم شخص واحد يعرف ما تعنيه ، ولابد أننا بدورنا ، كنا سنجهلها بالمثل ، لو لم نكن قد غدونا ، ونحن فى مصر ، فى وضع يسمح لنا بأن نعقد مثل هذه المقابلة .

(*) يقصد الغناء العربى المصرى ، وهذا خلط آخر يقع فيه المؤلف مع نفسه ، انظر التعليق السابق فى هذا الصدد (المترجم) .

كان ينثر في كل حواسنا نوعا من السقم (*) تمجه قلوبنا وترهقه أرواحنا لدرجة لا يمكن احتمالها ، ومع ذلك فقد كان علينا أن نمضي قدما حتى النهاية ، مادنا قد بدأنا الأمر وأخذناه على عاتقنا ، وعندما انتهت هذه الأغنية الأولى ، سألتنا القبطى ما إن لم يكن هناك ضرب آخر من الغناء يتم في كنيسة ، وقد كنا نظن الأمور على هذا النحو (أى أنه ليس هناك ضرب آخر من الغناء يتم في الكنيسة) فأجابنا بأن العكس هو الصحيح ، وأنه توجد عشر أنغام أو مقامات مختلفة ، وكان علينا أن ندع لسماعه يغنى بكل هذه المقامات العشرة ، وسرعان ما أمسينا في حالة لم نكتن لتبينها ، لقد تخدرت طيلة آذاننا ، ووهن إنتباهنا لحد لم نعد معه نستمع إليه إلا كما يستمع إنسان أخذ يغط في نومه ، وربما لو كان القبطى قد انصرف دون أن يحزنا لما كنا قد تنهنا لانصرافه ، إذ كان السبات الذى ألقانا فيه غناؤه عميقا ، ويستطيع القارىء أن يستنتج أننا لم نجد ما يغرينا على أن نستعيده إياها حتى يسهل علينا نسخها ، ونحن نعترف بوازع من ضميرنا بأننا لم نفكر في ذلك أصلا ، فلقد كان يستحيل علينا ، فضلا عن ذلك ، أن نأخذ عاتقنا أن نطلب ذلك إليه ، وحتى يقدر القارىء لماذا خارت عزيمتنا في هذا الصدد ، وكذلك النفور الذى بثته فينا تلك التراتيل القبطية ، فإننا نكتفى دون شك — بأن نقدم هنا الأغنية التى نسخناها .

هلليلويا — أغنية قبطية (ترتيل)

حركة بسيطة متراحية

Al le ye ye e ye e ye = = = = e ye ye ye ye

ye = = = = = ye e ye e ye ye = = = =

e ye ye = = e ye ye = = = = = = = ye ye ye

= = = = ye lo go lo go , lo = guo go ouo ouo = = = =

(*) الترجمة بتصرف تقتضيه اللياقة . (المترجم) .

ono = = = ano = = = = = = = = = = = ono ono =



= ono ois = = = = = = = = = = = ono ono on9



ouo = = = = = = = = = = = gouo ouo = = = = = = = = = = =



uio =



= =



= =



= =



= =



= =



= =



= =



= =



= =

الباب الثاني

عن موسيقى بعض الشعوب الآسيوية
والأوربية

الفصل الأول

حول فن الموسيقى عند الفرس : الأغنيات الفارسية والتركية

يستحق الفرس بجدارة ، أن نضعهم على رأس القائمة حين نتناول بالحديث موسيقى شعوب آسيا ، وبرغم أن أبناء هذه الأمة يوجدون بأعداد كبيرة في القاهرة ، فإنهم لا يقطنون قط ، في هذه المدينة ، في أحياء تقتصر عليهم ، ذلك أنهم مسلمون ، وهم ينتشرون فيها كأبناء البلد أنفسهم ، في كل أرجائها ، وإن يكن طابعهم يميزهم على الدوام ، لحد يستطيع المرء معه أن يميزهم عن المصريين ؛ وهم يغنون بشكل مستساغ وإحساس كاف ، فهم يمثلون بالنسبة لشعوب أفريقيا وآسيا ، ما يمثله الايطاليون بالنسبة لشعوب أوروبا .

وقد تفوق الفرس ، فيما مضى ، على كل الشعوب الأخرى في الشرق ، في العلوم والفنون ، ولا تزال عبقريتهم تعوضهم ، اليوم ، عما فقدوه من هذه الناحية ، وحيث يمتلىء هؤلاء حيوية ، ويتوقدون عاطفة ، فإنهم يبرزون الأتراك والعرب في رفاة أرواحهم ، وانطلاق خيالهم ، وطلاوة لغتهم وفتنة أشعارهم ، ورقة أذواقهم فيما يتصل بفن الموسيقى ، ولما كانوا — هم — أساتذة للعرب في هذا المجال ، فإن لديهم المبادئ نفسها التي نجدها لدى هؤلاء ، وإن كانت لهم في هذا الصدد تطبيقات أكثر إمتاعا .

وكنا قد جمعنا الكثير من الأغنيات والألحان الراقصة التركية والفارسية ، كان بمقدورها أن تمنحنا فكرة طيبة للغاية عن عبقرية وذوق هذه الشعوب بخصوص الموسيقى ، ومع ذلك فلم يتبق معنا من كل ما جمعناه سوى أغنية تركية كاملة ، أما بقية الأغنيات ، وكذلك كل ما كنا قد جمعناه من ملاحظات حول موسيقى الهنود ، بالإضافة إلى اثنتي عشرة أغنية هندية ، مع مخطوطات نأسف عليها أسفا أشد وأكبر ، فقد بليت وتعفنت في صندوق من صناديق أمتعتنا اخترقته المياه الآسنة في قاع

السفينة (١) التي حملتنا ونحن عائدون من مصر إلى فرنسا ، ولا بد أن هذه المياه قد بقيت بهذا الصندوق لفترة طويلة ، فلقد كان طريق عودتنا شاقا ، واستغرق ما يزيد على أشهر ثلاثة .

وإليكم الأغنية التي أسعدنا الحظ بالاحتفاظ بها ، وبإمكانها أن تعطينا فكرة عن الميلودي البسيط والرقيق ، الذي لبقية الأغنيات التي فقدناها .

أغنية تركية من إيقاع الرجز (٢)

A - se - dy ne - iy . . mi neu ba - hâr a - tchal - dy gul - lar
sou - bhe - dair A - tchsun hi - zem dah gun - glo - muz sâ - qy ma - dad son
(٢)
djâ - me djâm (١) hey hey hey hey hey hey hey hey hey.

أسدى نسيم نو بهار آجلدى كللر صبحدم
أجسن بزمدہ کوکلمز ساقی مدد صون جام جم

وقد نقلنا الشكل الاملائي لكلمات هذا المقطع تبعا لنطق الأفندي الذي أملاها علينا ، وإن كنا لم نعرف بدرجة كافية النطق الصحيح للغة التركية ، حتى نتبين ما إن كانت الكلمات قد أمليت علينا طبقا للنطق الخالص لهذه الأغنية ، بل إن هناك ما يدعوننا للارتياب فيها ما دام المستشرق الشهير ، المسيو سلفستر دى ساسي ،

(١) كان على ظهر هذه السفينة خيول كان بولها يغرق القاع ، وبرغم أن العاملين بالسفينة كانوا يحرصون ، بأكبر قدر من العناية ، على تصريف بول الخيل كل يوم ، فقد كان يتبقى منه قدر يكفى كى يغمر حقائبنا وصناديقنا .

(٢) يتألف هذا الإيقاع على هذا النحو :

-0-0, -0-0, -0-0

فإذا كان الغناء مصحوبا بآلات إيقاع فإن هذا الإيقاع هو الذى سينظم هؤلاء الذين يوفون على هذه الآلات .

٢٩٣

وهو من ندين له بهذه الترجمة (الفرنسية) ، تبعا لهذا النص ، يكتب الكلمات على هذا النحو :

أسدى نسيى نوبهار آتشيلدى جوللر صبحدم
أجون بيزمده جنجلر ساقى مدد جام جم^(١)
ومعناها (طبقا للنص أو الترجمة الفرنسية) :

أسدى ، لقد تفتحت ورود الصباح عند هبوب نسيمات الربيع ، فلتفتح قلوبنا
كذلك فى داخلنا ، فانهض لنجدتنا وقدم لنا كأس جمشيد .

(١) جم هو اسم ملك الفرس .

الفصل الثاني

حول موسيقى السريان

بمنا لمدة طويلة ، وبدون جدوى في الاسكندرية ، ورشيد والقاهرة عن سوريين (سريان) يحترفون الموسيقى ، أو عن أى شخص يجوز بعض فكرة موضوعية حول مبادئ وقواعد الميلودى السيرياني ، أما الشخص الوحيد الذى توصلنا فيه أنه يجوز مثل هذه المعرفة المحدودة عن الغناء السرياني ، فكان قسا يعقوبيا ينتمى إلى هذه الأمة (السريان) ؛ وعن طريقه حصلنا على ماوردته هنا .

لم يكتب السريان شيئاً عن هذا الفن ، بل ليست لديهم قط كذلك كتب دونت فيها أغانيهم ، وكل ما يعرفونه في هذا الصدد قد تعلموه عن طريق الممارسة وحدها ؛ وهو الأمر الذى كان متبعاً داخل الكنيسة الأصلية (لهذا المذهب) ، ولم يحدث أن بدأ السريان في أماكن عدة في تدوين نوتة لأغانيهم الدينية إلا في القرن الرابع ، وإن لم يكونوا ، فيما يبدو قد اتبعوا قط هذه الوسيلة نفسها للحفاظ على أغانيهم ونقلها (من جيل لآخر) .

ويوجد عند هؤلاء السريان ضربان من الغناء كما أن لديهم مذهبين ، أقام أركان أحدهما القديس إفريم^(١) ، وأسس الآخر تلميذ لأوثيخوس يسمى يعقوب ، وهم يطلقون على أغنيات (أو ترانيل) مذهب القديس أفريم إسم : مسخوهتو إفريمويتو ؛ ويطلقون على ترانيل مذهب يعقوب إسم : مسخوهتو يعقوبيتو .

ويتألف كل واحد من هذين الضربين من الغناء من ثمانية أنغام أو مقامات مختلفة ؛ أما ميلودى مقامات المذهب الأفريمى (أفريمويتو) ، ويبدو وكأن واضعه قد ولد في بلد تجاور فارس كان يتردد عليها بصفة شبه دائمة الأغرقي القدماء^(٢) ، وهو

(١) القديس إفريم شماسى في كنيسة إدسا تآلق في عام ٣٧٠ ؛ أما الغناء الذى نظمه فيمكن أن يكون من عصر أكثر قدما من الغناء الخاص بمذهب القديس امبرواز ؛ ولعله قد مضت عليه اليوم ١٤٤٢ سنة . [وإدسا قديما ، هى إحدى بلاد ما بين النهرين ، وكانت عاصمة إحدى المقاطعات الصليبية التى أنشأها جودفرى دى بويون أحد قادة الحروب الصليبية الأولى ، وهى اليوم مدينة أورفا في تركيا - المترجم] .

(٢) فهو ينتمى أصلا إلى بلاد ما بين النهرين ، مسقط رأسه .

ما يلمسه المرء بدرجة أكبر ، حين يقوم بالمقارنة بين هذا الميلودي وبين ميلودي أغنيات وتراتيل المذهب يعقوى ؛ إذ تتعارض الأغنيات والتراتيل الأخيرة كلية ، مع الأوليات ، وفي واقع الأمر فإن المرء في ميلودي « اليعقوبيتو » يتعرف على الزخارف المتكلفة والذوق الممجوج الذى شعوب آسيا الصغرى ، متداخلة مع فظاظة الميلودي العربى^(١)

وقد التزمنا هنا ، كما التزمنا فى كل ما سبق ، وفى كل موضع ينبغى أن يكون الأمر فيه على هذا النحو ، بأن نقدم ، بقدر ما نطبق من الأمانة ، لفظ وكلمات وميلودي وإيقاع الأغنيات ، وبفعل هذه الدقة ، والتي قاربت مرتبة الوسوسة حتى فى أدق الأشياء ، احتفظنا لكل أغنيات الشعوب بطابعها القومى ، وقدمنا لفظ الكلمات كما سمعناها من أبناء هذه البلاد أنفسهم ، مع التجاوزات التى تقبلها العادة أو الغناء نفسه ، عند كل شعب من هذه الشعوب ؛ ونرجو ألا يكون ما نقدمه هنا خلوا من الفائدة أو أن يمر عليه مرور الكرام أولئك الذين يعكفون فى أوربا على دراسة اللغات الشرقية ، وبصفة خاصة الفرنسيون منهم ، الذين لا يستطيعون بعد نطق كلمات هذه اللغة بشكل مكتمل ، حيث لم يروا بعد كلمات هذه اللغات الغربية عليهم ، وقد كتبت طبقا للهجاء الفرنسى .

ومن هذه الزاوية ، فقد كنا نأمل أن نضاعف فى بعض الأحيان ومن الأمثلة والملاحظات ! لكننا كنا نحجم عن ذلك خشية أن يعاب علينا أننا قد ألحنا ، بقدر مبالغ فيه ، على أمور تتجاوز بعض الشئ نطاق الحدود الصارمة لموضوعنا .

وحيث لم يكن بمقدورنا أن نعطي تفصيلات حول فن الموسيقى السريانية ، فسنكتفى بتقديم أغنيات من المقامات أو الطبقات أو الأنغام الثمانية المختلفة ، تبعا لهذا الطقوس أو تلك (التى تؤدى هذه الأغنيات أو التراتيل خلالها) مع نص الكلمات بالسريانية بالإضافة إلى نطقها فى حروف (فرنسية) .

(١) عبثا يبحث المرء عن مثل هذه التفرقة فى مؤلف كيرشر الذى أشرنا إليه من قبل ؛ بل إن من الضرورى أن نحذر مرة أخرى من أن ما كتبه هذا المؤلف عن موسيقى شعوب الشرق ، يتعارض كلية مع الواقع فيما يختص بالغناء والإيقاع والموسيقى ، بل إنه بالغ الخطئ ، وغير دقيق بالمرّة ، فيما يتعلق بهجاء ونطق الكلمات .

معمسا اهنمسا

كلمات معجم للبلد، وزعم معجمها، وحجبا، وحجبا معجمها -
وحجبا معجمها.

مسخوهتو أفريهوتو (١)

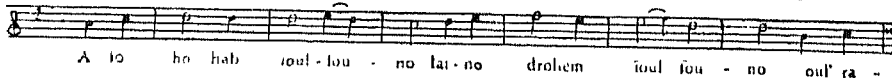
(الغناء الديني المستخدم في طقوس مذهب القديس أفريم)

« ألوهو هب أيولفونو لاينو دروهم أيولفونو والعربو

ذمالف سخافير عبيد دويهي ربو بملكوتك »

المقام أو النغم الأول (٢)

حركة معدلة

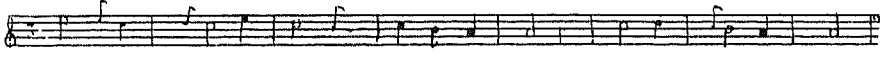


(١) لا يستوجب الأمر قط نطق حرف السين في كلمة مسخوهتو ولا في كل الكلمات الأخرى كذلك التي يسبق فيها هذا الحرف حرف الخاء (ch) ؛ لكننا اعتقدنا أنه لا ينبغي علينا أن نبتعد عن العادة التي استقرت على يد المستشرقين المرموقين ، والتي يتبعونها عادة في مثل هذه الحالات .

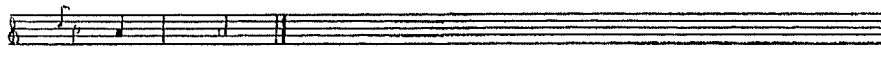
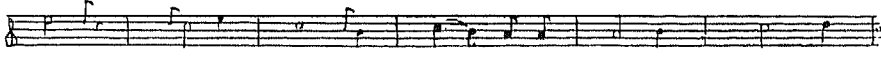
(٢) نقلنا كل هذه المقامات على حالها لأننا لم نلق كبير بال للدرجة النغمية التي اختارها القس السرياني ؛ ومع ذلك فلنكي تشبع الفضول فسوف نقول بأن المقام الأول يبدأ كما نظن بالنغمة مي من خفيض صوت القطع ؛ وأن المقام الثاني يبدأ بالنغمة ري من وسيط الصوت نفسه ، والمقام الثالث بالنغمة لا من الوسيط بالمثل ؛ والسابع بالنغمة سول من الوسيط على الدوام ؛ ويبدأ المقام الخامس بالنغمة لا ، والسادس بالنغمة سي ها ، والسابع بالنغمة سي ، والثامن بالنغمة سول ، من الوسيط على الدوام .

المقام أو النغم الثاني

حركة معتدلة

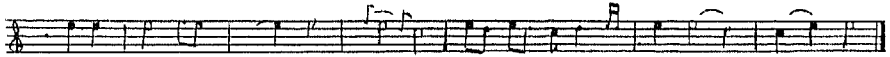


(١)



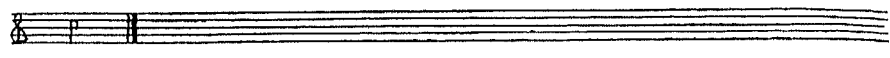
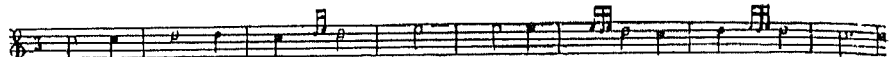
المقام أو النغم الثالث

حركة خفيفة



المقام أو النغم الرابع

حركة معتدلة



(١) المقاطع أو الحروف المكتوبة بحروف مائلة أضيفت عند الغناء بمعرفة القس السرياني ، وهذه الإضافة أمر شائع بين مغني الشرق .

٢٩٩

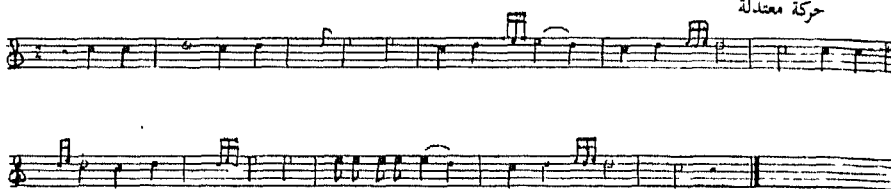
المقام أو النغم الخامس

حركة معتدلة



المقام أو النغم السادس

حركة معتدلة



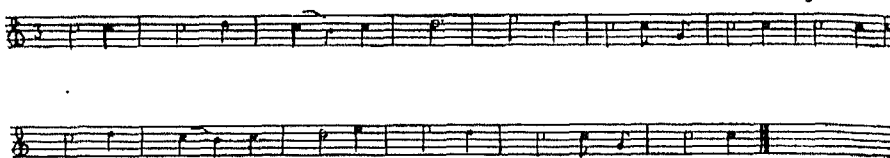
المقام أو النغم السابع

حركة خفيفة



المقام أو النغم الثامن

حركة معتدلة



مصحفنا محمدنا
Meschoukto Jacoborto.

أنا ومصحفنا هو خير وحسن ومنجنا هو حماة وسحبه منه الأجل حس
من مصحفنا صدق مع أسبب الأجل حس هلا الأوتد حشيتها وسحنا مبرر وحماة

مسخرهتو يعقوبيتو

(الغناء الديني المستخدم في طقوس مذهب يعقوب)

« أبو ذكوسخيتوهو

بيروخي ديهو داميرا

يملوخي إيهينو كاييلي

داهيلوفاي مت وتراعولى

هون كوروبنو ساي مين إيداي وتراعولى

ولو تت تكارى ليها توهيه ديساعريت

خدمون ربوتك «

المقام أو النغم الأول

حركة نشطة أكثر منها بطيئة

A - bou dkousche - to - - ho be - rokhe debe - ho dame - ra e - -
lokhe lho - no ka - be - te da - he - lo - fa - i mit ouut - ra - o' - - li
hon kour - bo - no sa - be min i - dai oua - te - ra - o' - -
li ou - lo tet tka - re li - ha to - he de - sa - a' - ré - kdou - mon ra - bou - tokh.

المقام أو النغم الثاني

حركة خفيفة

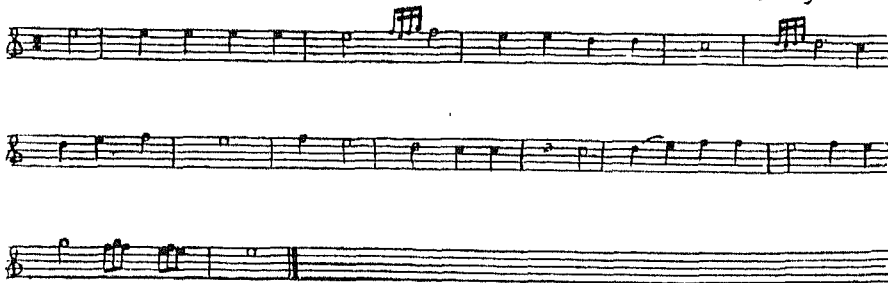
A - bou de - kouscheto ho be - ro - khe de - be ho dame - ra - - - e'

٣٠١



المقام أو النغم الثالث

حركة خفيفة



المقام أو النغم الرابع

حركة خفيفة



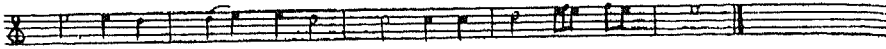
المقام أو النغم الخامس

حركة خفيفة



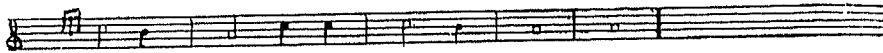
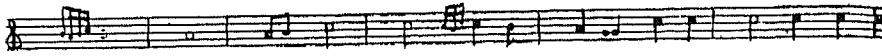
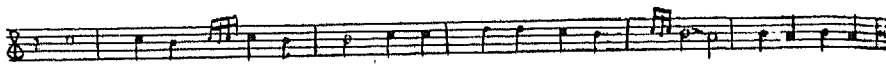
المقام أو النغم السادس

حركة خفيفة



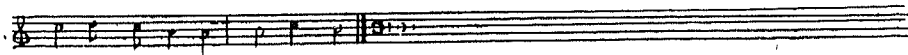
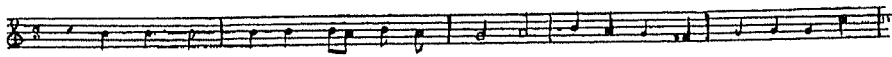
المقام أو النغم السابع

حركة نبطية



المقام أو النغم الثامن

حركة خفيفة



الفصل الثالث

عن الموسيقى الأرمينية

المبحث الأول

حول طبيعة وخواص الغناء الدينى بصفة عامة
وعند الأرمن بصفة خاصة ؛ وحول حجم الثقافة
الموسيقية التى وجدنا عليها المنشد الأول فى الكنيسة
الأنجليكانية هؤلاء الأقوام فى القاهرة ، مع عرض
موجز لما عرفناه منه حول طبيعة هذا الفن

كان الضرب من الغناء الذى بدا لنا ، وبالضرورة ، أكثر جدارة من غيره
باهتمام الدارسين هو الغناء الدينى ، فهذا الضرب من الغناء هو أكثر ضروب الغناء
صرامة ، وأثبتها فى الاحتفاظ بالطابع القومى لشعب ما ، لأنه أقل من غيره عرضة
للتغييرات المستمرة التى تخضع لها الضروب الأخرى ، بفعل عدم ثبات الذوق العام ،
وفعل تقلب الأهواء ، وفعل نزوات الفنانين أنفسهم فى بعض الأحيان ، وبالإضافة
إلى ذلك فإن هذا الغناء الدينى لا يستعير كذلك ، كما تفعل ذلك ضروب الغناء
(الدنيوية) الأخرى ، الحلى الأجنبية والزخارف الغربية ، وهكذا فإنها على عكس
أغنيات المجتمع ، تلك التى تسخر مباحجها فى إنشاء علاقات المودة بين البشر ،
والتقريب بينهم ، بفعل ما تحدثه من بهجة ، مهما تكن الأمة التى ينتمى إليها كل فريق
منهم ، تسعى لانتزاع الانسان من الانسان ، فهى أكثر تشددا ، كى توحد به بلهه ،
ولكى توحى إليه بالتالى بأن يبتعد عن كل ما من شأنه أن يحرف أو يمسخ طبيعته
الخاصة ، فهذه الأغنيات الدينية إذن هى التعبير عن الروح ، متحررة خالصة من
أباطيل العالم ، متجاوزة كل الحجب الدنيوية بسبب طبيعتها الفانية بقدر ما هو
بسبب من عظمة وقوة بارئها الذى تلمس رحمته ؛ هذه الأغاني إذن ، هى فى النهاية ،
صدى هذه الأرواح بكل طهارتها الأصيلة .

فلنقارن إذن الأغنيات الدينية عند الشعوب المختلفة ، فيما بينها ولنتفحصها
بعد ذلك منفصلة متفرقة ، ولسوف نلمح على الفور هذا الاختلاف الصارم ،
والباعث على الدهشة ، الذى يميز كلا منها عن الأخرى ، ولسوف نكتشف دون
مشقة ، رابطة المصاهرة الحميمة القائمة بين طابع اللحن (الميلودى) فى صنوف هذا

الضرب من الغناء ، وبين الطابع الخاص بأمة الشخص الذى قام بابتكارها .

ولعله لا توجد أمة تجعل أغانيها من هذه المصاهرة أمرا ملموسا أكثر مما تفعل أغنيات الأرمن ، فميلودى هذه الأغنيات ، وهو مرح أكثر منه حزينا ، لايفوح مع ذلك عن مرح ولدته اللذة ، إنما هو مرح السعادة التى يستشعرها قوم نشطاء بالطبيعة ، جادون ، يجدون لذتهم فى العمل ، لم يعرفوا الضيق قط ^(١) ، ولسنا نعتقد أن بالامكان أن نصف أو نرسم استعداداتهم ومواهبهم المثيرة ، بحبوية وحقيقة أفضل مما يفعل ميلودى أغنياتهم ، كما لانستطيع أن نعطي فكرة أكثر دقة عن طابعهم وتقاليدهم ، عن تلك الفكرة الناتجة عن المشاعر التى يولدها هذا الميلودى ، أو على الأقل فإنه قد زاد اقتناعنا بذلك أكثر وأكثر مع احتكاكنا بأبناء هذه الأمة ، ومعرفتنا إياهم بشكل أفضل ، ولابد أنه يحق لنا أن نشعر بالرضى إذ اكتشفنا ، بسهولة مماثلة ، قواعد الفن الذى نظمت فيه هذه الأغنيات ، ولا يعد المطران الأرمنى الموجود بالقاهرة مسئولاً قط ، عن أننا لم نحصل على كل المعلومات التى كنا نود الحصول عليها حول هذه النقطة ، فلقد أبدى استعداده ، فى مجاملة رقيقة تتأجج حماسة ، لتقديم العون إلى بحثنا ، بل لقد كلف المنشد الأول لكنيستته بأن يساعدنا فى أهدافنا ، وذلك بأن يمدنا بكل ما يعرفه حول فنه ، وبرغم أن هذا المنشد يعرف القراءة والكتابة والغناء ، فقد بدا لنا أقل علما ، سواء فيما يتصل بنظرية الموسيقى الأرمنية ، أو فيما يتصل بممارستها ، ولقد كتب لنا ودون النوتة ، وغنى بالأرمنية الألحان أو المقامات الثمانية الخاصة بالغناء الدينى ، كما غنى اللحن التاسع المستخلص من هذه الألحان ، ونسخناها نحن بعد ذلك فى نوتات أو إشارات موسيقية أوربية ، كذلك فقد خط لنا كل العلامات أو الحروف التى تشير إلى النغمات الموسيقية ، وإلى التغييرات المختلفة

(١) لا ينبغي علينا لكى نحكم جيدا على طبيعة وطابع الغناء الدينى عند الأرمن ، أن نتوقف لا عند الفن ولا عند الفروق اللذين يكونان هذا الميلودى ، لأن تلك الأمور ، فى العادة ، تكون مكتسبة أو مستعارة ، وهكذا فليس علينا أن نسترشد إلا بالانطباع ، وحده ، الذى يولده فى الحواس وفى الروح ، الأثر العام من كل مجموع هذا الميلودى ، إن لم نشأ أن نجعل أنفسنا عرضة لأن نصدر حكما طبقا لأفكارنا المسبقة أكثر مما نصدره تبعا للإحساس الذى شعرنا به .

التي يمر بها الصوت البشرى وهو يؤدي هذه الأغنيات ، لكننا عبثا نسعى للحصول منه على تفسير واضح وموضوعى ، لكنه لم يسع قط كى يجعل من نفسه غير مفهوم لنا . كلا فلقد حدث ذلك لأنه على وجه الدقة لم تكن لديه هو نفسه فكرة دقيقة عن الأمر ، مع أننا كنا نتوقع منه أن يكون عارفا بخصاياتها واستخداماتها ، طالما هو يقوم بتطبيقاتها كل يوم فى مجال الممارسة العملية ، ومع ذلك فحيث أن هذه العلامات ليست لها قط أية علاقة بالعلامات الموسيقية التي لدينا ، وحيث لا تشير هذه العلامات الأرمينية إلى نعمات منفصلة بقدر ما تشير إلى تغييرات فى طبقة الصوت ، أو إلى إطالة فى النغم ، أو إلى وقفة قصيرة للصوت البشرى ، فقد كان عسيرا على هذا المنشد أن يعبر عن نفسه لنا بقدر ما كان عسيرا علينا أن نفهمه جيدا باللغة العربية التي كان — هو — يتكلمها بصعوبة وبلكنة أرمينية ، والتي كانت مع ذلك هى اللغة الوحيدة التي نستطيع هو ونحن أن نتبادل من خلالها أفكارنا ، وهكذا كان علينا أن نغبط أنفسنا بحق لاننا قد اجتزنا كل تلك العقبات ، ونجحنا فى أن نضيف عدة أفكار جديدة إلى تلك التي كانت لدينا من قبل عن هذه الموسيقى ، وأن نتمكن من نشرها

المبحث الثاني

عن نشأة وإبتكار الموسيقى الحالية عند الأرمن

ينسب الأرمن نشأة موسيقاهم الحالية إلى كشف معجز تم في العام ٣٤٦ من ميلاد المسيح^(١) ، على يد واحد من بطاركتهم الأول إسمه ميسروب^(٢) ، لكننا لن نكرر هنا بالتفصيل ماقصّ علينا حول هذا الموضوع ، مادام الأمر معروفا بالفعل ، إذ يجده القارىء في جزء كبير منه ويتوسع ، في مؤلف شرودر :

Shroder, Thesaurus linguae Armenicae antiquae et hodiernae , Diddert ,^(٣)

Pag .32 et suiv .

وهذا الكشف المعجزة الذى سنقدم فى كلمات قصيرة قصة موجزة له ، يشبه كثيرا اكتشاف القديس يارد عند الأثيوبيين ، والذى أوردناه من قبل^(٤) ، فحيث كان يرغب ميسروب فى أن تتم الصلوات والترانيم فى الكنيسة باللغة الهايكانية ، وهى اللغة القديمة الخاصة بالأرمن وجهد لسنوات عديدة ، دون نجاح ، فى اكتشاف حروف يمكنها أن تعبر بدقة عن نطق وغناء هذه اللغة ، وتحل محل (الحروف) الأولى التى ضاعت معالمها ولم تعد تستخدم قط منذ قد غزا الأغرريق والفرس أرمينيا ، وجعلنا

(١) تعود موسيقى الأرمن طبقا لهذه الرواية ، إلى عصر أكثر تأخرا عن موسيقى السيريان التى ابتكرها القديس إفريم ، تلك التى كانت سابقة بالفعل على موسيقى الغناء الامبروزى (نسبة إلى القديس امبروزوار) ؛ وعلى هذا يكون عمر هذه الموسيقى اليوم ١٤٤٨ عاما ، وتكون هى ، بالتالى ، أقدم كل صنوف الموسيقى التى أعقت الموسيقى القديمة التى كانت لدى الاغريق .

(٢) كان المقر البطريركى لميسروب يوجد فى واجار شابات ، وهى واحدة من المدن الرئيسية فى أرمينيا .

(٣) امستردام ، ١٧١١ .

(٤) انظر فيما سبق ، الباب الأول ، الفصل الرابع ، المبحث الأول .

من لغتهم اللغة المسيطرة ، عندئذ قام ميسروب برحلات عديدة ليلتمس النصح ، بخصوص مهمته ، من أكثر الناس علما في عصره ، دون أن يجنى كثيرا من وراء ذلك ، وفي النهاية وضع الرب نهاية لمحاولاته المرهقة والطويلة ، وذلك بأن أرسل إليه ، بينما هو نائم ، ملاكا كشف له عن هذه الحروف التي جد كثيرا في البحث عنها (١) ؛ وسرعان ما بدأ ميسروب ، وقد تغلغت فيه روح الرب ، ينظم الأغنيات الدينية التي لم يتوقف استعمالها منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا (٢) .

(١) يظن كذلك أن عالما يدعى نيرسيس قد ساهم في اكتشاف هذه الحروف نفسها ؛ ولا يفرق الأرمن كثيرا بين العلامات العروضية أو الخاصة بلفظ الكلمات ، وبين إشارات الغناء ؛ ومن المعروف أن النحو ، عند الاغريق القدماء وكذلك عند الرومان ، كان يشكل جزءا من الموسيقى . ولعل الشيء نفسه قد حدث عند الأرمن ، ولعل حروفهم الموسيقية كانت من النوع نفسه الذي استحدثه إيزوكراتوس حتى يعيد تثبيت العروض أو علم لفظ الكلمات أى تنعيمها في اللغة الاغريقية ، التي كانت قد بدأت بالفعل تتدهور في عصره .

والأمر المؤكد هو أن الأرمن يدخلون ضمن إشاراتهم الموسيقية ، يكاد يكون كل علامات العروض لديهم أو الاشارات الخاصة بالنطق وكذا علامات تنعيم الكلمات كما سنرى في بقية هذا الفصل .

(٢) ومع ذلك فلا يزال توجد بعض أغنيات دينية أخرى ينسب الأرمن شرف وجودها إلى اسحاق ، ولعله هو الشخص نفسه الذي يسميه شرودر البطريرك اسحاق ، وهو الذي عكف على تطوير وتحسين وإذاعة اكتشاف ميسروب .

المبحث الثالث

حول الإشارات الموسيقية المستخدمة عند الأرمن

من المناسب ، قبل أن نقدم أمثلة للمقامات أو الألحان المختلفة للأغاني الأرمنية ، أن نعرف أولا بالإشارات أو الحروف التي يستخدمها هؤلاء الأرمن في تدوينها .

وهذه الإشارات أو العلامات تشير ، ليس فقط إلى تغييرات تتناول الصوت سرياً خلال الغناء ، وإنما كذلك التغييرات التي تتناوله أثناء الحديث ، ويبلغ عند الإشارات الدالة على تغييرات في الصوت خلال الحديث أربعاً هي : النبرة الحادة ، المشكلة ، والطبقة ، والروح ، والعاطفة ؛ فالنبرة أو المشكلة تكون إما حادة حادة (/) وإما غليظة خفيفة (\) أو ممدودة (^) وتدل النبرة الحادة على أن الصوت يرفع ، وتستخدم هذه للأفكار والنهي والطلب والاستفهام ، أما النبرة الغليظة فتدل على أن من الواجب أن نخفض الصوت ، وهذه توضع عادة في نصوص النصوص المستخدمة كظروف ، أو بدلا من حروف العطف ، وأما النغمة الممدودة فتنبه إلى أنه يلزم رفع وخفض الصوت على التعاقب ، وفي المقطع الصوتي نفسه . أما الطبقة فتعني الاتكاء على الصوت ، وذلك برفعه قليلا إلى ما فوق النبرة الحادة ، أو يشار إليها بالعلامة الحادة (/) ، أما عن الروح فهناك نوعان : ما يمكن تسميته بالروح الجافة أو الخشنة ، وما يمكن أن نطلق عليه اسم الروح العذبة . الطريقة (✓) وتوضع الأولى فوق الحرف الأرمني (<) (١) لتعطي نفس نطق حرف الواو (w) أما الثانية فتعني أنه ينبغي إخراج الصوت بركة .

أما بخصوص ما يطلق عليه اسم إشارات العاطفة ، فإنها تتصل كلها

(١) يجعل شرودر في كتابه : تفسير النحو الأرمني ، من هذا الحرف ، مقابلا لحرف

بالنحو ، ولم نلاحظ أنها قد استخدمت قط في مجال الموسيقى ، ولهذا فإنها لم تدخل مثل الأخرى ، في عداد علامات الغناء .

وسنقدم بعد ذلك العلامات الأولى بأسمائها مدونة بالأرمنية أولا ، ثم مكتوبة إملائيا بحروفنا اللاتينية طبقا للشكل الذى سمعناها تلفظ به ، ثم الترجمة اللاتينية التى أعطاها شرودر لها ، وفى النهاية أضفنا إليها ملاحظتنا ، ثم حواشى للتعريف بخصياتها وتطبيقاتها فى مجالات استخدامها ، وكذلك بالطريقة التى قدمنا بها أسماءها .

المبحث الرابع

شرح العلامات أو الاشارات الموسيقية المستخدمة في تدوين موسيقى الأرمن

كنا قد منينا النفس أننا سنتمكن من أن نفسر بطريقة موضوعية ، وخاصة كل واحدة من الاشارات الموسيقية عند الأرمن ؛ وبهذه الثقة فقد طلبنا أمثلة مغناة ، قمنا ، ونحن تحت تأثيرها ، بتدوين نوتة موسيقية لها ، ومع ذلك ، فبعد أن استنسختنا بالعلامات الأرمنية أغنيات من المقامات أو الألحان الثمانية ، وبعد أن ترجمناها إلى إشارات موسيقية أوربية ، استرعى إنتباهنا أن غالبية الأمثلة التي قدمت إلينا ، عن أثر هذه الاشارات ، لم تأت قط متفقة مع التأثير الناتج عن تطبيقاتها في مجال الممارسة ، وأنها لم تكن ، كذلك على الدوام ، هي نفسها في كتب الالحان ، ونتيجة لذلك فإننا لم نستطع المضي في تنفيذ مشروعنا حتى النهاية .

ومع ذلك ، فلم تزل تبقى أمور كثيرة لا بد من معرفتها ، خاصة بالموسيقى الأرمنية ، تلك التي ينظر إليها شرويدر ، وهو محق ، باعتبارها فنا بالغ الصعوبة ، والتي كنا سنعد أنفسنا تعساء حقا ، لو أننا في ظروف مواتية مثل تلك التي وجدنا أنفسنا فيها (في مصر) ، لم نستطع أن نتعلم عنها شيئا يزيد على ما كان معروفا لنا (في أوربا) ، بالفعل ، منذ مائة عام عن هذه الموسيقى نفسها ، وعن الاشارات المستخدمة في تدوينها ؛ ولهذا السبب فسنقدم بالترتيب كل هذه الاشارات ، مع شرح يفسر كل ما أمكننا أن نعرفه حول خاصية واستخدامات كل واحدة منها .

الاشارات الأرمينية وأسمائها باللغات المختلفة

اسمها باللاتينية حسب ترجمة شرودر لها	اسمها بالحروف العربية	اسمها مكتوبا بالفرنسية	اسمها مكتوبا بالأرمينية	شكل الاشارة	
celer	ششت	checht	չիչտ	Ⲙ	١
spina	بوش	pouch	բոշ	✓	٢
gravis	بوث	pouth	բութ (١)	Ⲙ	٣
curvus	باروك	Barouk	բարուկ (٢)	Ⲙ	٤
Longus	إرجار	Ergar	երգար (٣)	Ⲙ	٥
Brevis	سوغ	sough	սուղ (٤)	Ⲙ	٦
Acutus	سور	Sour	սուր (٥)	Ⲙ	٧
Acinaces	ثور	Thour	թուր	Ⲙ	٨
genus	جونك	Dzounk	ճոնկ (٦)	Ⲙ	٩
....	(٧).....	Ⲙ	١٠
concha	ناشت	Thacht	թաչտ	Ⲙ	١١
circumflexus	وولوركا	Wolorka	ուլորկա	Ⲙ	١٢
Tripudium	خونتش	Khountch	խոնչ	Ⲙ	١٣
Elevatio	ويرناخاخ أو	wiernakhakh أو	վերնախախ أو	Ⲙ	١٤
Depressio	نيرخناخاخ	Nierkhakhagh	ներնախաղ	Ⲙ	١٥
Bien uncum	بينجويردش	Piengoerdch ^(٩)	բինգուրժ (٨)	Ⲙ	١٦

اسمها باللاتينية حسب ترجمة شرودر لها	اسمها بالحروف العربية	اسمها مكتوبا بالفرنسية	اسمها مكتوبا بالأرمنية	شكل الاشارة
choserovaeus	خوزيروآين	khoserouaiñ	խօսըրուային	س ١٧
genua	جانجينية	Dzanguener	ճանկնու (١)...	cc ١٨
Euncum	إجويردش	Eggoerdch	Էկորճ (١)...	س ١٩
Dzauncum	جاجويردش	Dzagoerdch	ճանկորճ (٢)...	س ٢٠
implicatio	خوم	Khoum	խում.....	≈ ٢١
implicatio	باثوث	pathouth	փաթոթ.....	س ٢٢
productio	خَرَّخَشْ	kharkhach	քարքաշ.....	مم/٢٣
Tremulatio	هودا	Houda	հուճայ (٣)....	س ٢٤
Tactus	رارك	zark	զարկ.....	✓ ٢٥
....	(١).....	س ٢٦
....	س ٢٧
....	س ٢٨
....	س ٢٩
....	خوزيروآين	khoserouaiñ	س ٣٠
....	عليها نقطتان	à deux points
....	خوزيروآين	khoserouaiñ à	س ٣١
....	ذات نقطة ١	un point
....	ويرناخاخ	wiernakhakh	س ٣٢
....	نيرخ ناخاخ	Nierkhakhagh	س ٣٣
....	إجويردش	Eggoerdch	س ٣٤
....	مزدوجة	double


شكلا الاشارة	اسمها مكتوبا بالأرمنية	اسمها مكتوبا بالفرنسية	اسمها بالحروف العربية	اسمها باللاتينية حسب ترجمة شرودر لها
٣٥	ⵓ
٣٦	ⵍ
٣٧	ⵍ
٣٨	ⵍ
٣٩	ⵓ
٤٠	ⵍ
٤١	ⵍ
٤٢
٤٣	ⵍ

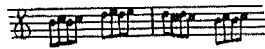
الملاحظات (*) :

- (١) إشارة دالة على الطبقة ، وهي تعنى أنه ينبغي على المعنى أن يرفع صوته بعض الشيء مع إعطاء مزيد من القوة لصوت الألة الموسيقية المصاحبة له .
- (٢) إشارة الروح العذبة ، وتعنى هذه أن من الواجب إرسال الصوت البشرى بركة وعذوبة .
- (٣) إشارة النبرة العليظة أو الخفيضة ، وتدل على وجوب خفض الصوت .
- (٤) إشارة النبرة الممدودة ، ونسبر إلى ارتفاع وانخفاض الصوت خلال المقطع الصوتى نفسه .

(*) وكانت هذه نسكل الحانة السابعة من الجدول ووجدت أن أوردها على هذا النحو لاعتبارات لا تغيب ضرورها على العارى . والرقم الذى تحمله هنا هو رقم الاشارة الموسيقية التى جاءت الملاحظة نفسرا أو شرحا لها . [المترجم]

- (٥) إشارة تدل على مد نغمى معتدل في الصوت البشرى ، وإن تكن عادة أقل طولا بالنسبة لحرف آ عنها بالنسبة لبقية حروف العلة (الحركات) .
- (٦) تدل هذه الاشارة على أن من الواجب إرسال النغمة بشكل مقتضب ، أى بطريقة جافة ، وبدون إطالة .
- (٧) وهى علامة النبرة الحادة أو الجهيرة ، وتدل على ارتفاع طبقة الصوت مع قوته .
- (٨) وتعنى هذه الاشارة أن من الضرورى الاسراع بالصوت ، وبقوة هبوطا .
- (٩) وهذه تعطى الاشارة التى تليها قيمة أو مفعول الاشارة السابقة
- (١٠) ليس لهذه الاشارة من تطبيق إلا فى المقام الاستريغنى وهم مقام مشتق .
- (١١) لا تستخدم هذه الاشارة إلا فى المقامات : الأول والثانى والخامس ، ولم تتمكن نحن من تحديد خاصيتها الحقيقية ، وهى تتوافق مع النغمة الثالثة من الايقاع الأول لغناء من المقام الأول ؛ ومع النغمة الثانية من الايقاع الأول لغناء فى المقام الخامس .
- (١٢) نقابل هذه الاشارة فى كل الطبقات (أو المقامات) على الحرف $er\dot{a}$ فى الكلمات tpara فيما عدا الكلمة الثانية والأخيرة ، [انظر النغمات التى تتوافق معها] .
- (١٣) المثال الذى قدموه لنا عن هذه الاشارة ، غناءً ، يتكون من ثلاث نغمات دياتونية تنزل بمقدار طبقة ثم بمقدار نصف طبقة دون إسراع .
- (١٤) كُتبت هذه الكلمة لنا بالطريقة الأولى ، وكتبها شرويدر بالطريقة الثانية ، وطبقا لما أسمعونا إياه ، فإن هذه الاشارة تدل على وجوب رفع الصوت مع تدويره لثلاث أو أربع مرات ، ونجد هذه الاشارة مستخدمة فى الايقاع أو الوزن السادس من غناء فى المحط المتوهم أو المقلوب (عندما تكون الخماسية فى الحاد أو الجهير والرباعية فى الغليظ أو الخفيض) للمقام الثالث ، وهنا لا يُدور الصوت إلا مرتين ، كما نجدها مستخدمة عند نهاية غناء من المقام الثانى ، وإن يظل تأثيرها عكسيا بصفة دائمة .
- (١٥) كان المثال الذى قدموا لنا ، غناءً ، عن تأثير هذه الاشارة ، توقيعا متراخيا ، ينتهى ارتفاعا بمقدار فاصلة ثلاثية دياتونية صغرى .

- (١٦) هذه الاشارة علامة نحوية أكثر منها موسيقية ، وهى تدل على وجوب إضافة حرف الواو (أى ما يقابل ذلك فى الأرمينية) إلى المقطع الصوتى الذى نجدها فيه ، بحيث أننا نلفظ أوأ oua بدلا من آ a ، وبدلا من إ نلفظ إوه eou ، وتلفظ إيوى ioui بدلا من إي (i) .
- (١٧) تبعا للمثال المغنى الذى قدموه لنا عن هذه العلامة ، فإنها تشير فيما يبدو إلى تضخيم فى الطبقة .
- (١٨) ضغيلة هى ثقتنا فى المثال الذى قدموه لنا عن هذه الاشارة ، لحد لا يشجعنا على الحديث عنها هنا.
- (١٩) ترسم هذه الاشارة بطرق عديدة ، فإما أن تجيء بمفردها كما نرى هنا ، وإما أن توضع عليها نقطتان  أو ثلاث نقاط  وأما أن تأتى مزدوجة دون نقاط  تبعا لدرجة البساطة أو التعقيد للزخرف المراد الاشارة إليه ؛ أما المثال الذى قدموه لنا عنها فيبدو باعثة على الشك لحد كبير ، ونجد هذه الاشارة مستخدمة فى الإيقاع الثانى من مقام الأستغنى .
- (٢٠) طبقا للمثال المغنى الذى قدموه لنا عن هذه الاشارة ، فإن على الصوت البشرى أن ينزل دياتونيا بشكل تدريجى بمقدار فاصلة رباعية ، وإن كنا نرتاب فى دقة هذا المثال .
- (٢١) تدل هذه الاشارة على وجوب أرجحة الصوت مرتين فى نفس النغمة .
- (٢٢) وتدلل هذه على وجوب إلحاق الياء بنغمة الحركة الصوتية ، فإذا كانت هذه الحركة هى الفتحة على سبيل المثال فإننا نقول أيا بدلا من أ ، أما إذا كانت هى الكسرة فلا بد أن نقول إي بدلا من إ ، أما إذا كانت الكسرة ممدودة فإننا نقول إيى بدلا من إي ، فإذا كانت الحركة هى الضمة فإننا نلفظها أيو بدلا من أ .
- (٢٣) هذه الاشارة تدل على وجوب إطالة النغمة مع تنعيم الصوت ارتفاعا وانخفاضاً ، وإليكم المثال الذى قدموه لنا عن تأثيرها



وقد بدا لنا أن هناك بعض شبه بين هذا المثال ، وبين شكل العلامة خرخش kharkharch ، بل كذلك مع معنى الكلمة اللاتينية التي ترجم شرويدر إليها هذا الاسم ، وقد قيل لنا أنها كانت تتكون من إشارتين : ويرناخاخ ونيرخاخاخ ، إذن فهناك شواهد على أن الاشارات أو النوتات الثمانية الأولى تنتمي إلى الوير ناخاخ في حين تنتمي النوتات الثمانية الأخيرة إلى النيرخاخاخ .

- (٢٤) تبه هذه الاشارة إلى ضرورة تغيير حركة الفتحة ، بالطريقة نفسها التي يتم بها ذلك في الاشارة السادسة عشر ، وإن يكن بشكل أكثر خشونة ، ولا تنطبق هذه الاشارة على بقية الحركات الصوتية الأخرى (الضم والكسر)
- (٢٥) ليست هذه الاشارة (زرك) شيئا آخر غير البوش ، الاشارة الثانية ، وإن تكن هنا مضاعفة ، ولهذا فقد قيل لنا إن إرسال الصوت البشرى بفعل هذه الاشارة يكون هنا أقوى من إرساله تحت تأثير إشارة البوش ، وأقل في الوقت نفسه مما يكن أن يأتي عليه مع هذه الاشارة ، إذا ما كان مصحوبا بالروح الجافة أو الخشنة .
- (٢٦) هذه الاشارة هي علامة الروح الجافة أو الخشنة ، وهذه توضع عادة فوق حرف L لتعطيه خاصية حرف الواو ، ونجدها مستخدمة على هذا النحو عند بداية الكلمة الأخيرة ، التي تختم كل مقام من المقامات التي سنقدم أمثلة عنها .
- (٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) بدون ملاحظات .
- (٣٠) وهي الاشارة نفسها التي تناولناها بالحديث في رقم ١٧ .
- (٣١) انظر الاشارة رقم ١٧ .
- (٣٢) سميت هذه الاشارة على هذا النحو لأنها لم تبد لنا مخالفة للاشارة الواردة برقم ١٤ ، وقد أكد لنا المطران أنهما شيء واحد .
- (٣٣) لا نستطيع أن نحسد لماذا تتكرر هذه الاشارة مرة أخرى في ذيل هذه القائمة ، ويبدو لنا أنها هي نفسها الاشارة الواردة برقم ١٥ .
- (٣٤) لا ملاحظات .
- (٣٥) إسم هذه الاشارة مجهول لنا تماما .
- (٣٦) يبدو أن هذه الاشارة تتكون من الويرناخاخ .

هوامش المبحث

(١) الحرف الأول من هذه الكلمة (وهو شبيه بحرف P ، والترجمة هنا بتصرف لا مناص منه) هو الحرف الثاني من حروف الهجاء الأرمينية ؛ وهو يوافق حرف الباء (b) ، وإن يكن يلفظ بقوة بالغة على نحو ما يفعل الألمان عادة ، عندما يتكلمون لغتنا (أى الفرنسية) دون أن يتخلوا عن لكتتهم الجرمانية . ولم نر نحن كبير فرق بين نطق هذا الحرف وبين نطق الحرف الأول من الكلمة السابقة ، وهو الذى يماثل تماما حرف الـ p فى الفرنسية ؛ ولهذا فإننا لم نستطع أن نقدم مقابله شيئا آخر سوى حرف الـ p .

(٢) قدم شرويدر الحرف الأول من هذه الكلمة كما لو كان باء ثقيلة p تلفظ برقة ؛ ومع ذلك فحيث أننا نكتب الكلمات هنا طبقا للطريقة التى سمعنا الأرمين يلفظونها عليها ، وحيث أنهم يلفظون هذا الحرف مثل باء خفيفة b فقد كتبناها باروك barouk وليس باروك parouk ؛ والسبب نفسه ، فحيث أننا لم نلاحظ أنهم ينطقون الحرف J الذى يقابل عند شرويدر حرف الـ I المهوتوته (أى التى تنطق بملء النفس مثل حرف الهاء) فقد حذفناه من هذه الكلمة .

(٣) الحرف م الذى جعلنا منه حرف جيم غير معطشة (g) قد مثله شرويدر فى مؤلفه بحرف k اليونانية منطوقة دون أتكاء أو تركيز ؛ ومع ذلك فإننا لم نسمعه يلفظ على هذا النحو على اللسان الأرمينى ، فهم يلفظونه مثل حرف الكاف الفارسيه ك ، أى مثل حرف الحيم الجافة أو اللينة .

(٤) الحرف الأخير من هذه الكلمة والذى مثلناه بـ gh هو جيم جافة مع هقة قوية ؛ وهو يلفظ على نحو ما تلفظ حرف الغين العربية ؛ فضلا عن ذلك فإنه يوجد فى هذه الكلمة ، وكذلك فى كلمتى بوش (رقم ٢) وبوث (رقم ٣) حرف لم نستطع قط تقديم مقابل له ، وهو الحرف z الحرف الثالث فى الأبجدية الأرمينية ، الذى يوافق فى بعض الأحيان الـ v أو الـ y اليونانية .

(٥) يوجد فى هذه الكلمة كذلك حرف z صامت على الدوام . ولهذا فإننا لم نقدم مقابلا له فى هجائنا الفرنسى للكلمة ، على غرار ما تعرفنا مع الكلمة السابقة . وحتى لا نكرر هذه الملاحظة ، من الآن فصاعدا ، فإننا نسترعى الانتباه إلى أن حرف z أو الـ v أو الـ y اليونانية يأتى دوما ، بشكل تقريبي ، عقب حرف n (أو الواو) مباشرة ؛ ولهذا السبب ، ففى كل موضع ، فى هجائنا الفرنسى للكلمات الأرمينية ، نقابل المقطع الصوتى ou (واو أو ضمة مدورة) فيمكن القارئ أن يستنتج أنه يوجد بهذه الكلمة الحرف z (v أو y يونانية أو J التى تقابل حرف I غير منطوق عقب الحرف n التى تتمثلها بالواو أو الضمة الممدودة .

(٦) الحرف الأول والذى مثلناه بالحرفين dz يقترب بعض الشيء من dz أو الحيم المعطشة

فى العربية .

(٧) لم يعرفنا أحد قط بالاسم الذى يطلق على هذه الاشارة ؛ ويبدو أن هذا الاسم كان مجهولا كذلك من شرويدر ؛ ولكن الأرمن كتبوها لنا ضمن الاشارات الموسيقية ، وبالترتيب التى نوردها عليه هنا ؛ وهذه لا توجد قط فى قائمة اشارات الغناء التى وردت فى الصفحة ٧٧٣ من كتاب غناء الأرمن .

(٨) بخصوص الحرف الرابع الذى سبق أن مثلناه بالحرف g ، انظر الهامش رقم (٣) .

(٩) سبق لنا أن لاحظنا أن الحرف الأول هنا يوافق حرف الباء الخفيفة b ، عندنا ، ملفوظا بشدة وبلكنة جرمانية ، وأنه بالتالى يشبه فى نطقه حرف الباء الثقيلة p أكثر مما يشبه الباء الخفيفة ؛ وأنا لهذا السبب قد كتبنا pouch بدلا من bouch ، وهذا هو السبب كذلك الذى يجعلنا نكتب bien goerdch بدلا من bien goerdch أى المعقوف بشدة ، مخالفين بذلك شرويدر فى ترجمته اللاتينية bien uncum للكلمة نفسها .

(١٠) سمعناهم ، فى هذه الكلمة ، يلفظون الحرف الثالث مثل الجيم غير المعطشة (g) رغم أن شرويدر قد جعله مقابلا لحرف k ، وبرغم أننا قد وجدنا لها فى الواقع النغمة نفسها التى وجدناها فى كلمة dzounk (جونك) على وجه التقريب ، وإن كنا قد سمعناهم هنا ، بوضوح شديد ، يلفظونها جانجيينية .

(١١) الحرف الثانى فى هذه الكلمة لم ينقل إلينا قط (أى لم نسمعه ينطق أبدا) فى شكل حرف الكاف k ، وإنما فى شكل حرف الجيم غير المعطشة ؛ ولهذا السبب فقد كتبنا هذه الكلمة إجويردش eggoerdch .

(١٢) ويقابلنا هنا كذلك الحرف نفسه (وهو الثالث هنا) الذى مثلناه بالحرف g لأننا سمعناهم يلفظونه على هذا النحو .

(١٣) لا يزال حرف j هنا غير ناطق تماما .

(١٤) اسم هذه الاشارة مجهول لنا ، كذلك فإن أسماء بقية الاشارات التالية مجهولة هى الأخرى من المنشد الأرمني الذى رجعنا إليه ؛ ونحن ندين بالقليل الذى عرفناه فيما يتصل بهذه الاشارات الأخيرة إلى مطران هذه الجالية ؛ ولعل شرويدر لم يستطع كذلك الحصول على تفسير لها ، طالما لم يشر - هو - إلى أية واحدة منها بالاسم ، حين تصدى للتعريف بها ؛ واكتفى بأن نسخ قائمة هذه الاشارات الموسيقية ، بالشكل الذى وجدها عليه فى كتاب الغناء عند الأرمن ، ص ٧٧٣ .

المبحث الخامس

من أين يأتي الاختلاف البين ، القائم بين ميلودى المقامات الثمانية فى الغناء الدينى للأرمن كما يقدمه شرويدر ، وبين ميلودى هذه الأغنيات نفسها كما نقدمه نحن — جدوى الوسائل التى استخدمناها للتعريف بها — أمثلة على هذه المقامات الثمانية مكتوبة ومعروفة نوتتها بالأرمنية ، ثم مدونة بحروفنا ومدونة بنوتاتنا — الأغاني الشعرية التى يتألف طربها فقط من نبرات الكلمات والتى نجدوزنها هو وزن عدد وإيقاع الأبيات .

نشر شرويدر ، منذ نحو مائة عام ، سلم المقامات الثمانية للغناء الدينى عند الأرمن فى مؤلفه :

Thesaurus linguae Armenicae etc لكننا قد أصبنا بدهشة بالغة عندما قارنا ميلودى هذه المقامات أو الألحان (كما نشرها شرويدر) ، بالميلودى الذى أسمعننا إياه منشدنا الأرمنى حين غننا هذه الأغنيات نفسها ، فقد وجدنا الواحد منهما يكاد يناقض الآخر تمام التناقض ، إذ يبلغ الاختلاف بينهما درجة أن أى شخص آخر سوانا ، حين يقارن الأغنيات التى نشرها شرويدر بتلك التى نقدمها هنا ، قد يخطر على باله فى البداية ، وهو محق ، أنه إما أن شرويدر لم ينقل هذه الألحان بدقة أمينة ، وإما أننا قد أضفنا أشياء كثيرة إلى ميلوديتها ، أو أننا قد غيرناه ، وإما أن هذا الميلودى الذى مضى عليه قرن من الزمان ، قد تعرض لتغييرات كبيرة فأصبح متكلفا لهذا الحد الهائل ، ومثقلا بالزخارف .

ومع ذلك فنحن على يقين أن شيئا من ذلك كله لم يحدث فى واقع الأمر لأسباب عديدة :

أولا : فمن الواضح أن ميلودى الأغنيات التى قدمها شرويدر يحمل طابعا أصيلا ، وملمحا شديد الخصوصية لن يكونا لهذا الميلودى ، لو أن شرويدر كان قد

حرف منه ، أو غير بعض الشيء من سلم نغماته .

ثانيا : لأن بمقدورنا أن نشهد بأننا من جانبنا قد بذلنا كل عناية ممكنة ، واتخذنا كل احتياطات ممكن تصويره ، حتى ننقل وندون غناء هذه المقامات أو الألحان بدقة وسواسة ، وبأننا قد حرصنا على هذه الدقة ، حتى في أكثر التفاصيل رهافة ودقة .

ثالثا : وأخيرا فإن من المؤكد أن ميلودي هذه المقامات لم يخضع لأى تغيير من جانب الأرمن منذ قرن ، فلقد ظلت الاشارات المستخدمة في تدوينها هي نفسها على الدوام ، كما لا تزال كتب الغناء التي كانوا يستخدمونها منذ قرن هي نفسها التي يستخدمونها اليوم ، وهي نفسها كذلك التي رجع شرويدر إليها ، بل إن من المرجح أن تكون الأغنيات التي تضمنتها هذه الكتب لا تزال تحتفظ بالشكل الذى نظمها عليه ميسروب .

ولهذا كله فإنه يلزمنا بالضرورة أن نلتمس أسبابا أخرى ، بخلاف تلك التي تراود الذهن للوهلة الأولى ، لتفسير الخلاف القائم بين الأغنيات الأرمينية التي يقدمها شرويدر ، وتلك التي دونها بأمانة صارمة وتحت إملاء منشد أرمينى ، ينظر إليه باعتباره بالغ المهارة في ممارسة فنه .

وفي رأينا ، فإن أحد الأسباب الحقيقية والرئيسية التي أوجبت حدوث مثل هذا الاختلاف ، هو أن طريقتنا في كتابة النوتة اليوم ، في أوروبا لم تعد هي الطريقة نفسها التي كانت متبعة منذ قرن ، وأننا اليوم ندون النوتة بنقاط سوداء أو ذوات أسنان ، ما كانوا ، يدونونه منذ مائة عام بدوائر وبياضات ، أو حتى نستخدم التعبيرات نفسها التي كانوا يستخدمونها في ذلك الوقت بواسطة علامات موجزة Demi brieves أو بالغة الصغر minimes ، وأن البقع السوداء التي كانوا يسمونها في ذلك الوقت Demis-minimes ربما تكون هي التي قد استبدلنا بها اليوم العلامات المزدوجة بل المسننة التي نستخدمها الآن ، وهكذا بالنسبة لبقية إشارات النوتة الموسيقية ؛ وهناك سبب آخر نظن أنه قد أسهم بالضرورة ، كذلك ، في إظهار بعض فروق بين الأغنيات الأرمينية التي عرّف بها شرويدر ، وبين تلك التي قمنا بنقلها ، وهو أنه من المحتمل أن تكون هذه المقامات أو الألحان قد قدمت إليه في نسق أو نظام

يختلف قليلا عن ذلك النسق الذى كتبها لنا ، وأنشدنا إياها ، عليه منشدها الأرمنية ، فغالبية مقامات أو ألحان شرويدلر ، على وجه التقريب تشبه مقاماتنا إذا ما بُسِّطت (هذه الأخيرة) ؛ فنحن نلاحظ أن فى مقاماتنا تطورا أو امتدادا للنغمات المتشابهة هنا وهناك ، وإن تكن مدة كل نغمة ، والوقت الذى يستغرقه الإيقاع أو الوزن ليسا على الدوام على النسبة نفسها عندنا وعندده ، وهو ما يمكن حدوثه إذا ما كان الشخص الذى أسمع هذه الأغنيات قد أداها ببطء أكبر ، وبطريقة أكثر بساطة وأقل زخرفا ، عما فعله أماننا منشدنا الأرمنية ، فإذا ما بدا الميلودى الذى نقلناه مرهفا أو متكلفا لحد كبير ، وبدا ميلودى شرويدلر بالغ البساطة ، فلعل ذلك يعود إلى أننا ، خشية منا أن نمسّ اللحن إذا ما اعتقدنا أننا لا نحذف سوى زخارف ترجع إلى ذوق المنشد وحده ، قد أثرتنا أن ننقل بحرص وسواس كل ما سمعناه ، مهما تكن الصعوبة واضحة فيما يتصل بالإيقاع ، فى حين يكون شرويدلر وهو أقل منا توجها ، قد أهمل ، وهذا محتمل ، كل ما قد بدا له من قبيل الزخارف ، فلم يلق بالآ إلا للنغمات الرئيسية لكل إيقاع ، تلك التى تنتمى ، فيما بدا له ، إلى الغناء البسيط ، ولعلنا قد نأخذ بكلا السببين ، مع تفاوت نصيب كل منهما فى التأثير ؛ ولا يلزمنا أكثر من ذلك ، فإذا ما غيرنا من نسق المقامات ، كما نحس أنه قد حدث — فإننا لن نعود بقادرين على تمييز علاقات التشابه القائمة بين ميلودى هذه المقامات كما قدمه شرويدلر ، وبينه كما قدمناه نحن ، وفى الوقت نفسه ، فبخلاف أن العقبات التى اضطررنا للتغلب عليها ، كيما نخضع للإيقاع كل الزخارف التى أضافها منشدنا لهذا الميلودى ، هى برهان على الإخلاص الذى نسخنا به أغنيات المقامات الأرمنية الثانية ، فإن هذه الزخارف نفسها تقدم فكرة أكثر كالا وأكثر حقيقة ، عن الذوق والعبقرية الموسيقية عند الأرمن .

لكن الأمر الذى نأسف عليه كثيرا ، والذى ربما كان بمقدوره أن يبدد كل ربة ، ويزيح الكثير من العقبات ، فهو أن شرويدلر لم يفكر فى أن يلزم الشخص الذى أسمع أغنيات هذه المقامات الثانية ، بأن يكتب بنفسه نص هذه الأغنيات ، وأن يدون الاشارات الموسيقية الأرمنية فوق الكلمات ، كما طلبنا نحن إلى منشدنا ، فقد بدا لنا أن هذا الاحتياط وحده ، كان هو القادر على تركيز انتباه المغنى ، وعلى أن يلتزم

بالدقة عند الغناء ، ولو أنه قد قدم هذه الاشارات الغنائية فوق الكلمات ، كما فعلنا نحن هنا ، تم كتبها بحروفنا ، ودون نوتتها عن طريق العلامات الموسيقية التي نستخدمها ، لكان قد قدم مزيدا من السهولة في التعرف عليها ، وفي تقدير أثرها ، بل لكان قد قدم للأرمنيين أنفسهم كذلك وسيلة للمقارنة ، يرجعون إليها ويلتمسون دقتها كلما تعوزهم الحاجة في هذا الصدد ، وهكذا فإن علينا منذ الآن ، أن نطبق هذه التجربة على الأغنيات التي نقدمها هنا ، وأن نقح ما سيبدو فيها موسوما بميسم انعدام الدقة ، بل إننا لندرب بأكثر مما نرغب في ذلك أحد من قبل ، ألا نكون أصحاب مصلحة في كتمان أو إخفاء أخطاء لا يمكنها ، بأية طريقة ، أن تأتينا إلا عن طريق غيرنا ، فإذا كان الغرض الرئيسي من بحوثنا ومن عملنا ، هو أن نسهل للآخرين وسائل توضيح وتعميق أمور لم يتيسر لنا لا الوقت ولا الفرصة المناسبة للكشف عنها ، أو قل إننا لم نلمحها إلا عن بعد بعيد ، وسط غبشة الظلام ، فلا شيء أتمن ، بالنسبة لنا ، من أن يتوصل إليها غيرنا ذات يوم .

(١)
 Արաճի ճան (١)
 Aradchi dsain (٢). (٢)

أرادشى دسنى ، أى

المقام الأزل

(٤) (٥) (٦)
 Օրհնեսիսօսկի արժը չէ քարոք և քարաճուրհակ
 a, ds. Orhnesisoukh ar der zze parokh e paraw noercal.

Celebremus Dominum quia gloriosè glorificatus est

وتلفظ بالعربية : أورجنستوخ آز در ظى باروخ إيه
 باراو فويريال

(١) أضاف شرويدر إلى مهاية هذه الكلمة ԿԱ وهو يقابل حرف النون (n) ، =

(١)
 Արաճի ճսայն Գուցղմե
 Aradchi dsain goucghme

= لكن منشدا الأرميى قد حذفه .

(٢) حرف النون Գ في هذه الكلمة لين ، ويلفظ كما لو أن بعده حرف ياء كما نلفظ في الفرنسية كلمة saignée ؛ وهكذا ينبغي أن نلفظها دسينى ، بدلا من دسين ، (بمعنى مقام) .

(٣) هذان الحرفان (ويقابلان الحروف اللاتينية المكتوبة أسفل كل منهما) أى آ و دس ، هما اختصار للكلمة السابقة ؛ فالحرف الأول (ويقابله حرف Գ) يأتي اختصارا للكلمة adarchai بمعنى الأول ، والحرف الثانى ويقابله الحرفان ds فهو اختصار لكلمة dsain بمعنى مقام ؛ وعلى هذا فإن هذين الحرفين هما اختصار لعبارة المقام الأول .

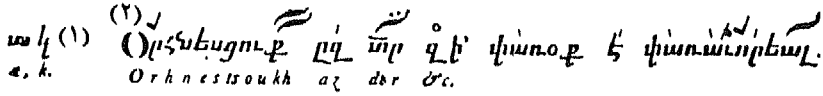
(٤) الحرف الثالث في هذه الكلمة ويقابل حرف الهاء (h) يلفظ بهته حلقية ، تحدث على وجه التقريب الأثر نفسه الذى يحدثه حرف الجيم المعطشة (j) مما يجعلنا نلفظها أورجنستسوخ (أو أوجنستسوخ) بدلا من أورهنستسوخ .

(٥) يقابل هذا الحرف ، طبقا لشرويدر ، حرف c حالة كونه صامتا ، وإن كما قد سمعناه يُلفظ كما لو كان فتحة قصيرة ، تخرج من بين الأسنان ، على نحو ما يفعل الانجليز على وجه التقريب .

(٦) يجعل شرويدر من هذا الحرف مقابلا لحرف الراء (r) ، والذى يرى أن من الواجب أن نلفظه برقة ، لكننا رأينا يلفظ دالا (d) وبشكل أقرب إلى الجفاف أو التدة فى الحقيقة ، وإن يكن فى الوقت نفسه أقل جفافا من الـ d الألمانية ، أو مما يلفظ عليه حرف الـ d الفرنسية ملفوظا بلسان جرمانى ، ولهذا فقد قابلنا هذا الحرف بالحرف d . ونحن نلاحظ هذه الأشياء ، لأن الفرنسى وحده ، فى غالبية الأحيان ، هو الذى يستطيع التقاطها ، وعندما يشير له الأحاب إليها فإنه يفعلون ذلك على الدوام بشكل قاصر إلى حد كبير ؛ وهذا هو السبب فى أننا لم نستطع ، إلا فى القليل النادر ، أن نمسك بالنطق الصحيح للكلمات التى لم نسمعها ، نحن بأنفسنا ، وهى تلفظ .

(١) وقد وضعنا فى مقابل هذا الحرف ، عند الكتابة ، جيما غير معطشة ، إذ نطقه الأرمين أمامنا على هذا النحو ، وهو يأتي مقابلا لحرف الكاف k فى حروف الهجاء الأرمينية التى قدمها شرويدر .

مقلوب (*) المقام الأول



Celebremus

Dominum &c.

السلم الموسيقي للمقام الأول (٣)



(*) الكلمة الفرنسية هي Plagal وتوردها بعض القواميس على أنها : المحط المحيّر وفيه تكون الفاصلة الحماسية في الحاد أو الجهير وتكون الرباعية في الغليظ أو الخفيض ، وتفسرها موسوعة Bibliographie Universelle الفرنسية بأنها تعنى في النظام الموسيقي الجريجوري بأنها مقلوب المقام ، حين توضع خماسية في الحاد ورباعيته في الغليظ ، وآثرنا استخدام كلمة مقلوب لسهولةا ولعلنا لا نكون قد أخطأنا . [المترجم] .

(١) هذا الحرفان ، هما اختصار للكلمة الأرمينية aradchi goueghme [أرادشي جويغم] أى مقلوب المقام الأول .

(٢) هذه هي على الدوام الكلمات نفسها ، ونحن لا نكررها هنا ، كما سنكررها فيما بعد إلا لأن الإشارات الموسيقية لا تكون هي نفسها فوق الكلمات (أى يتناولها التغيير) .

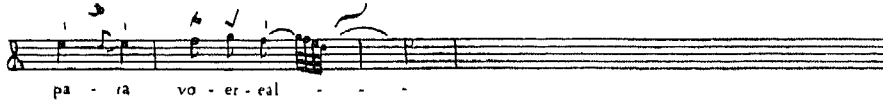
(٣) حيث لم يكن المنشد الذي أنشدنا هذه الأغنية يصطحب أية آلة موسيقية ، يمكنه أن ينتظم عليها ، ويعرفنا بالدرجة الصحيحة إلى المقام الذي كان ينشد فيه ؛ وحيث لم يكن يستطيع أن يحتفظ فيما بين المقامات الأول والثاني والثالث الخ ومقلوباتها ، بالعلاقات أو النسب التي تحددها القواعد بشكل صارم ، وحيث لم يفسر لنا - هو - بشكل واضح هذه القواعد ، فقد استنتجنا من جانبنا أن هذه المقامات تحتفظ فيما بينها بنفس النسب القائمة عندنا ، والتي كانت قائمة كذلك عند الاغريق ؛ ومع ذلك فإننا لم نجروء أن نأخذ على عاتقنا أن نضع النوتة الموسيقية لها ، على مسئوليتنا الخاصة ؛ كذلك لم تكن لدينا دوافع أخرى تحدو بنا ، عند اختيار السلم الذي دونها فيه ، إلا تجنب علامات الصعود والهبوط .

(٤) كان من الضروري أن نكتب الشكل الإملائي للكلمات على النحو الذي رأيناها =

٣٢٩



السلم الموسيقي لقلوب المقام الأول



= تلفظ عليه ، لاسيما أن إيقاع الغناء كان يقتضى في بعض الأحيان أن يمد المعنى الكلمات أو يختصرها ، وهذه رخصة تكاد تكون مقبولة من كل الشعوب ، يلاحظها المرء في كلمات غالبية الأغنيات التي قدمناها كأمثلة ، وقد كانت هذه الرخصة الشعرية شائعة بالقدر الكافي عند الاغريق طبقا لرواية أرسطو ودينيس داليكارناس ؛ بل لقد انتشرت هذه الرخصة كنتيجة للمبادئ التي نقلها هذان إلينا ، الأول في كتابه فن الشعر (البويطيقا) ، والثاني في كتابه فن تنسيق أو توفيق الكلمات ؛ فأرسطو في الفصل الحادى والعشرين من فن الشعر يقول : إن « الوسيلة التي تسهم أكثر من غيرها في النهوض بالبيان أو طريقة النطق ، دون أن تجعله أقل وضوحا ، هي أن نطيل (نمد) الكلمات أو نقصر من مداها ، وأن نغير في حروفها ومقاطعها الصوتية » ؛ ويقول دينيس داليكارناس بشكل مباشر : « إن الكلمات ينبغي أن تكون تابعة للغناء ، لا أن يكون الغناء تابعا للكلمات » . وعلة ذلك نجدها في مسائل أرسطو ، الباب التاسع عشر ، حيث يلاحظ هذا الفيلسوف : « أن من الضروري أن نحاكى عن طريق الغناء أكثر مما ينبغي أن نحاكى بواسطة الكلمات » . وفي الواقع ، فإن الكلمات قد صيغت تعبيرا عن أفكارنا ، أما النبرة أو النغمة أو الغناء فقد جاءت للتعبير عن مشاعرنا ، فالكلمات توجه إلى العقل أكثر مما تؤثر في الأحاسيس ، أما الغناء فعلى العكس من ذلك ، يأتي ليؤثر في المشاعر والعواطف أكثر مما يتوجه إلى العقل ؛ إن الكلمات هي لغة العقل ، أما الغناء فهو لغة النفس .

١٢٢٢٢٢٢٢٢ ٤١٢٣٤٥٦

(يوريرد دسينى)

المقام الثالث

$\frac{7}{4}$ $\frac{2}{4}$
8. 4s (١) *١* *٢* *٣* *٤* *٥* *٦* *٧* *٨* *٩* *١٠* *١١* *١٢* *١٣* *١٤* *١٥* *١٦* *١٧* *١٨* *١٩* *٢٠* *٢١* *٢٢* *٢٣* *٢٤* *٢٥* *٢٦* *٢٧* *٢٨* *٢٩* *٣٠* *٣١* *٣٢* *٣٣* *٣٤* *٣٥* *٣٦* *٣٧* *٣٨* *٣٩* *٤٠* *٤١* *٤٢* *٤٣* *٤٤* *٤٥* *٤٦* *٤٧* *٤٨* *٤٩* *٥٠* *٥١* *٥٢* *٥٣* *٥٤* *٥٥* *٥٦* *٥٧* *٥٨* *٥٩* *٦٠* *٦١* *٦٢* *٦٣* *٦٤* *٦٥* *٦٦* *٦٧* *٦٨* *٦٩* *٧٠* *٧١* *٧٢* *٧٣* *٧٤* *٧٥* *٧٦* *٧٧* *٧٨* *٧٩* *٨٠* *٨١* *٨٢* *٨٣* *٨٤* *٨٥* *٨٦* *٨٧* *٨٨* *٨٩* *٩٠* *٩١* *٩٢* *٩٣* *٩٤* *٩٥* *٩٦* *٩٧* *٩٨* *٩٩* *١٠٠*

١١٢٣٤٥٦٧٨٩١٠

(واره دسينى)

مقلوب المقام الثالث

$\frac{7}{4}$ $\frac{4}{4}$
8. 4s (٢) *١* *٢* *٣* *٤* *٥* *٦* *٧* *٨* *٩* *١٠* *١١* *١٢* *١٣* *١٤* *١٥* *١٦* *١٧* *١٨* *١٩* *٢٠* *٢١* *٢٢* *٢٣* *٢٤* *٢٥* *٢٦* *٢٧* *٢٨* *٢٩* *٣٠* *٣١* *٣٢* *٣٣* *٣٤* *٣٥* *٣٦* *٣٧* *٣٨* *٣٩* *٤٠* *٤١* *٤٢* *٤٣* *٤٤* *٤٥* *٤٦* *٤٧* *٤٨* *٤٩* *٥٠* *٥١* *٥٢* *٥٣* *٥٤* *٥٥* *٥٦* *٥٧* *٥٨* *٥٩* *٦٠* *٦١* *٦٢* *٦٣* *٦٤* *٦٥* *٦٦* *٦٧* *٦٨* *٦٩* *٧٠* *٧١* *٧٢* *٧٣* *٧٤* *٧٥* *٧٦* *٧٧* *٧٨* *٧٩* *٨٠* *٨١* *٨٢* *٨٣* *٨٤* *٨٥* *٨٦* *٨٧* *٨٨* *٨٩* *٩٠* *٩١* *٩٢* *٩٣* *٩٤* *٩٥* *٩٦* *٩٧* *٩٨* *٩٩* *١٠٠*

السلم الموسيقى للمقام الثانى

حركة خمسة

Or - - - - je - né - es - tsoukh az der - - - -
- - - - zzi pa - rok - - - - é pa - ra - vu - ercal -

(١) الحرف الأول هنا يستخدم حسب قيمته العددية وهى ثلاثة ، أما الحرف الثانى فهو اختصار لكلمة دسينى بمعنى مقام ، وبذلك يعنى الاختصار هنا : المقام الثالث .
(٢) يستخدم الحرف الأول هنا ، كذلك ، حسب قيمته العددية : ثلاثة ؛ أما الحرف الثانى ، كما رأينا من قبل فيشير إلى مقلوب المقام ، وهكذا يعنى هذا الاختصار : مقلوب المقام الثالث .

السلم الموسيقى لقلوب المقام الثاني

حركة خفيفة

السلم الموسيقى للمقام الثالث

حركة معتدلة

السلم الموسيقى لقلوب المقام الثالث

حركة معتدلة

Չորրորդ Հայտ.

(تشبیرورد دسینی) .

المقام الرابع

$\overline{\text{F}} \text{ } \dot{\text{X}}.$
d, ds $\text{O} \overset{\circ}{\text{r}} \overset{\circ}{\text{z}} \text{v} \text{L} \text{u} \text{y} \text{m} \text{.} \text{p} \cdot \text{r} \text{q} \text{ } \bar{\text{u}} \text{r} \text{ } \text{q} \text{L} \text{ } \overset{\circ}{\text{h}} \text{ } \overset{\circ}{\text{f}} \text{u} \text{ } \overset{\circ}{\text{m}} \text{ } \overset{\circ}{\text{o}} \text{.} \text{p} \text{ } \overset{\circ}{\text{h}} \text{ } \overset{\circ}{\text{f}} \text{u} \text{ } \overset{\circ}{\text{m}} \text{ } \overset{\circ}{\text{a}} \text{ } \overset{\circ}{\text{w}} \text{ } \overset{\circ}{\text{a}} \text{ } \overset{\circ}{\text{h}} \text{ } \overset{\circ}{\text{r}} \text{ } \overset{\circ}{\text{e}} \text{ } \overset{\circ}{\text{a}} \text{ } \overset{\circ}{\text{w}} \text{ } \overset{\circ}{\text{L}}.$
 (١)

$\text{u} \text{ } \overset{\circ}{\text{h}} \text{ } \overset{\circ}{\text{r}} \text{ } \overset{\circ}{\text{e}} \text{ } \overset{\circ}{\text{a}} \text{ } \overset{\circ}{\text{w}} \text{ } \overset{\circ}{\text{L}}.$

(٢)
 (ويردش دسينى)

مقلوب المقام الرابع

$\overline{\text{F}} \text{ } \text{h}.$
d, h $\text{O} \overset{\circ}{\text{r}} \overset{\circ}{\text{z}} \text{v} \text{L} \text{u} \text{y} \text{m} \text{.} \text{p} \cdot \text{r} \text{q} \text{ } \bar{\text{u}} \text{r} \text{ } \text{q} \text{L} \text{ } \overset{\circ}{\text{h}} \text{ } \overset{\circ}{\text{f}} \text{u} \text{ } \overset{\circ}{\text{m}} \text{ } \overset{\circ}{\text{o}} \text{.} \text{p} \text{ } \overset{\circ}{\text{h}} \text{ } \overset{\circ}{\text{f}} \text{u} \text{ } \overset{\circ}{\text{m}} \text{ } \overset{\circ}{\text{a}} \text{ } \overset{\circ}{\text{w}} \text{ } \overset{\circ}{\text{a}} \text{ } \overset{\circ}{\text{h}} \text{ } \overset{\circ}{\text{r}} \text{ } \overset{\circ}{\text{e}} \text{ } \overset{\circ}{\text{a}} \text{ } \overset{\circ}{\text{w}} \text{ } \overset{\circ}{\text{L}}.$
 (٣)

$\text{u} \text{ } \overset{\circ}{\text{h}} \text{ } \overset{\circ}{\text{r}} \text{ } \overset{\circ}{\text{e}} \text{ } \overset{\circ}{\text{a}} \text{ } \overset{\circ}{\text{w}} \text{ } \overset{\circ}{\text{L}}.$

(٤)

(إستيفى)

(١) الحرف الأول يستخدم هنا في قيمته العددية وهي أربع ؛ وباستخدامه مع الحرف الثانى ، الذى هو اختصار لكلمة دسينى أى مقام ، فإن الحرفين معا هما اختصار لعبارة : المقام الرابع .

(٢) هذه الكلمة تعنى خاتمة أو ختامى ؛ فالعبارة إذن تعنى المقام الختامى ، أو إذا شئنا الدقة ، المقام الأخير .

(٣) الحرف الأول هنا كذلك يعنى أربعة ، والثانى يشير إلى كلمة جويغيم بمعنى مقلوب المقام ، وبذلك يعنى هذا الاختصار ؛ مقلوب المقام الرابع .

(٤) لا نجد لهذا المقام أثرا عند شرويدر ؛ وقد وجدنا الحرف الثالث فى هذه الكلمة يلفظ بشكل أكثر جفافا عنه فى الكلمات الأخرى ، وأحدث فينا التأثير الذى يحدثه حرف التاء T .

(١) (٢) مقام مشتق (٣) (٤)

Օրհնէտիկ ք մայրսկունք ք ըն առ և օրհնէցէ ք զմայրսկունքս ան.
 Orhnets.kh mangounkh az der yaworhnetsekh zannounen dian.

النطق العربي :

أورهنتسيخ مانبونخ آز دِرْ ياورهنيتسيخ ديان

السلم الموسيقى للمقام الرابع

[Mouvement modéré.] حركة معتدلة

Or-jnes - tsoukh a - ze der
 - zzi - pa - rokhl é - pa - ra - vo - er -
 cal.

(١) هذان الحرفان ، هما الحرفان الأولان من كلمة استيعني بمعنى المقام المشتق من المقامات الأخرى ؛ وحين يضاف هذان الحرفان إلى الحرفين السابقين فإن هذه الحروف الأربعة تعني المشتق أو المستخلص من مقلوب المقام الرابع .

(٢) هنا ، كما في كل الحالات الأخرى ، سمعنا الحرف الرابع من هذه الكلمة يلفظ مثل حرف الجيم g وليس على غرار حرف الكاف k .

(٣) لُفِظ هذا الحرف أمامنا مثل حرف الدال d وليس مثل حرف التاء T .

(٤) هنا أيضا ، سمعنا الحرف الرابع من هذه الكلمة يلفظ على نحو قريب مما يلفظ عليه حرف الجيم المعطشة j ، مع هتة خفيفة ؛ بحيث بدت لنا الكلمة في النطق محدثة الأثر نفسه الذي تحدثه كلمة ورجنتسيخ .

السلم الموسيقى مقلوب المقام الرابع

حركة معتدلة

Or-jnes - isoukh a - ze der zzi pa - rokh é pa - ra - voer - eal.

السلم الموسيقى للمقام المشتق من مقلوب المقام الرابع

Or - jnet - sekh - ke mane - - gounkh - a - - ze der ya -

wor - je - net - - sekh zan - noun - en dia - nen

وتوجد في اللغة الأرمينية سبع حركات (سبعة حروف متحركة) وهي في الوقت نفسه حروف هجاء ، وعلامات موسيقية ؛ وحيث يمكن أن يُعنى الشعر في هذه اللغة ، حتى ولو لم تكن هناك أية إشارات موسيقية الا هذه الحروف المتحركة ، فإننا نقدم هناك مقطوعة من الشعر الأرميني منغمة تبعا للنغمات الخاصة بحروف الحركات هذه وموزونة طبقا لنغمات الايقاع :

Աւագ Կողմ.
Awag goughme.

PLAGAL DU DEUXIÈME TON.

Դ. Կ. Ճարագայթ իրառաց նորոգէ շմեմաց լույս.
Djaragayth paratç nourogé çmedats louis.
 (1) (2)
 Անճեցճս անցագան լույս ճագեա կսգոյս.
Ançdeçds ançgagan louis džaguca kusgouïs.

(١) لفظ أمامنا هذا الحرف كما يلفظ حرف الجيم ց في كل الكلمات ، عدا كلمة واحدة .

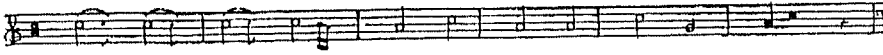
(٢) لم يحدث أن سمعنا هذا الحرف يلفظ بهتة حفيمة إلا في هذه الكلمة .

(١) (٢)

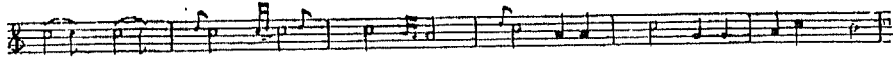
Փրըրկըրըբ բուրրեց գևս փութա փրըրկը
 Perguiched buroerits zhis poutha perguet.

« جارجيث باراتس نوروجيه زميداتس لويس أنسد يخذس أريجاجان لويس دزاجيا
 هسجويس برجيشيد بولويرتس ظيس يوثا برجل »

نشيد من ثلاثة أبيات من الشعر
 الأرميني ، منغمة موسيقيا ، طبقا
 لحركة وإيقاع الكلمات التي أملاها
 علينا وأنشدنا إياها المنشد الأرميني
 [وهي المقطوعة الشعرية السابقة نفسها]



(٣)



(١) قدم كيرشر هذا الحرف ، وهو يقابل حرف الدال D ، باعتباره تاء T ، وإن كنا نحن لم نسمعه يلفظ منغما على نحو أشد مما يلفظ عليه حرف الدال D عندنا ؛ وباختصار ، فالمعلاقة واهية بين الطريقة الاملائية التي كتب بها كيرشر كلمات هذه المقطوعة الشعرية ؛ بحروفنا اللاتينية ، وبين الطريقة التي قمنا بها نحن من جانبنا ، عندما تمثلنا نطق وغناء منشدنا الأرميني وتطابقنا معه ، حتى يمكن النظر إلى هذه الطريقة وتلك باعتبارهما ناخمين عن لهجتين مختلفين للغة واحدة ، اللهم إلا ، ونحن على استعداد لتصديق ذلك ، إذا كان هذا الاختلاف غير ناتج إلا من أن الحروف نفسها التي استخدمها كيرشر ، والتي استخدمناها نحن ، كذلك ، في كتابة الكلمات الأرمينية ، لا تحدث الأثر نفسه ، من ناحية النطق ، في اللغة الأم لكينا .

(٢) ينبغي أن نلاحظ أن هذا الحرف ، وهو الثاني من حروف اللغة الأرمينية قد لفظ أمامنا على أنه الباء الثقيلة P ، ويبدو أنه قد اتخذ الشكل نفسه عند كيرشر .

(٣) الهجاء هنا أكثر انطباقا ، على الدوام ، مع نطق الكلمات أثناء الغناء ، أكثر مما هو يتطابق مع هجاء الكلمات نفسها في النص .

٣٣٧

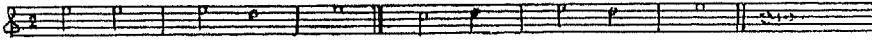


النعيمات الموسيقية

لغناء يردده أطفال الجوقة في معظم

الأحيان أثناء قداس الأزمين

[وهؤلاء الأطفال يمسكون بأيديهم نوعاً من الأجراس يؤرجحونها لأحداث الرنين بين وقت وآخر ، وسوف نتناول هذه الآلة الموسيقية بالحديث عندما نكون بصدد الحديث عن الآلات الموسيقية(*)]



(*) انظر المجلد التاسع من الترجمة العربية .

الفصل الرابع

حول الموسيقى اليونانية الحديثة

المبحث الأول

عن ضالة المعلومات التي كانت لدينا حتى هذا اليوم
عن الموسيقى اليونانية ، نجاح الخطوات الأولى التي
قمنا بها ، في مصر ، للتوصل إلى معرفة هذه
الموسيقى — وصف مخطوطة لكتاب قديم عن
الأغنيات اليونانية ، أعطانا إياها رئيس الدير اليوناني
(الرومي) الواقع قريبا من مدينة الاسكندرية

لم يكن هناك ما يمكنه أن يثير فضولنا بقوة سوى الموسيقى اليونانية ، فأصالة
نظامها ، وكثرة الإشارات التي يستخدمونها في تدوينها ، وغرابتها ، ثم ضالة المعلومات
التي لا تروى غليلا ، والتي كان قد حصل عليها كل من كيرشر kircher ومارتينى
Martini ، وبروني Bruney وجلبير gilbert ، وعلماء آخرون على مثل هذا القدر من
الجدارة والثقة ، هؤلاء الذين لم يتمكنوا ، بعد أن نقبوا في كل المؤلفات التي استطاعوا
أن يجدها في غالبية المكتبات المعروفة ، حول هذا الفن ، وبعد أن رجعوا بأنفسهم إلى
يونانيين حاذقين ، من أن يلقوا بصيصا من الضوء على أى شيء — كان كل ذلك ،
منذ زمان طويل ، قد جعلنا نأسف أننا لم تواتنا الفرصة كي نكتسب بشكل مباشر ،
وعن طريق تجربتنا الخاصة ، معرفة كافية بهذه الموسيقى ، أو على الأقل ، أن نكتشف
السبب الحقيقي الذى أدى إلى بقاء هذه الموسيقى مجهولة حتى اليوم ، في فرنسا
وأسبانيا وإيطاليا وألمانيا وإنجلترا ، برغم أنها ظلت تستخدم لقرون طويلة ، في أوروبا
وآسيا وأفريقيا ، ولقد جاءت الحملة على مصر لتقدم لنا الفرصة التي كنا نرغب فيها ،
ونحن من جانبنا ، لم نهمل شيئا كان بمقدوره أن يمدنا بالنفع في هذه الحملة .
فبمجرد أن وصلنا أرض مصر ، ولاحظنا ذلك العدد الكبير من الأروام
المنتشرين فيها ، بادرنا بعقد أواصر الصداقة مع الذين بدوا لنا ، من بين هؤلاء الأروام
أكثرهم علما واطلاعا ، وبصفة خاصة ، مع البابوات أو القسس الأروام ، في
الاسكندرية ورشيد والقاهرة ، ذلك أن بمقدور الأجنبي أن يأمل ، وهو في كنف
رجال الدين أو التجار ، بصفة خاصة ، في التزود بمعلومات بالغة الدقة عن الدين
وعن العلوم والفنون ، وعن تقاليد وعادات البلاد .

وكانت الخطوة الأولى النافعة في مشروعنا ، هي الزيارة التي قمنا بها في صحبة الجنرال ميسو ، إلى رهبان الدير اليوناني بالقرب من الاسكندرية ، وهناك ، ولأول مرة كذلك ، شعرنا ببعض العزاء عن ذلك الانطباع المقبض الأليم والعميق ، الذي طبعته فينا ، بدءاً من ميناء طولون ، مشاهد البلاد التي تبدت لأنظارنا ، أثناء الطريق ، والذي كان لا يزال يحدثه فينا ، وبدرجة أكبر ، منظر المكان الذي رسونا لتونا عنده ، فلم نكن نلمح خلال الطريق في كل ما يحيط بنا سوى جزر تغطيها الجبال الضخام ، التي كان ييئث فينا جلمود صخورها العارية والجافة ، ذات اللون الملحي الحائل الضارب إلى لون الرماد ، الملل والسأم ، بفعل رتابتها المقيته والمضجرة والتي كانت تفعم النفس بذلك البؤس القاتل الذي يغرق فيه بالضرورة هؤلاء الذين يقطنونها ، وفي الوقت نفسه فإننا ، بدلاً من أن نجد ، حين وصلنا إليها^(١) ، هذا الاقليم الشهير والذي ذاع صيت خصوبته المذهلة ، لم نجد هناك سوى أرض تحرقها الشمس ، وتربة تحولت إلى تراب ، حتى لتغدو شبيهة بالرماد ، وفناء شاسعا من خرابات لا نفع فيها ، تمتد من ورائها صحراء فسيحة يغطيها محيط من رمال متحركة ، يكاد المرء لا يصبح قادرا فيها على أن يلمح فيها قشة عشب ، وإذا ماشئنا أن ننزع البصر من مشهد مفرع إلى هذا الحد ، فإنه يتوقف ، فجأة على ما يشبه بلدة كبيرة قذرة ومنفرة ، بنيت بحذاء شاطئ البحر ، خلع الناس عليها ، على سبيل الهزء والسخرية فيما يبدو اسم تلك المدينة الشهيرة ، التي أمر بتشييدها في هذا الموضع ، الاسكندر الأكبر ، تلك المدينة التي يكاد لم يتبق منها سوى بعض أطلال قد تكون كافية للاستدلال عليها ، ولقد وجدنا هذا المكان يقطنه شعب فظ الطبع ، اشتهر عنه منذ زمان بعيد أنه كذلك ، شعب يحطمه الطاعون ، ويبعث هو ، على الرعب ، يسعى ، إذ أحنقه أنه لم يتمكن من أن يبدى سوى مقاومة لاجدوى منها ، أمام جيش من شعجان الفرنسيين يقوده بطل مغوار ، كى ينهك بالتجويع قوى غالبيه ، بأن يخفى عنهم حتى أشد صنوف الطعام ضرورة ، وليحكممن القارىء بعد ذلك على ما كان علينا أن نستشعره ، حين دخلنا بعد أن ابتعدنا مسافة لاتكاد تجاوز ربع الفرسخ من هذه المغارة ، التي تكتظ بهؤلاء الأفظاظ قساة القلوب ، هذا الملاذ الآمن في كنف أوربيين ودودين ، تشع منهم

(١) أى إلى مصر (المترجم) .

حضارة تضرب إلى بعيد ، أولئك هم اليونانيون النشطاء ، الذين أمكنهم أن يثبوا في الطبيعة الحياة وأن يزينوها بكل مفاتن الفن ومباهجة وحين تنفسنا هواء صحيا يعبق بعطور أجمل الورود ، وحين وجدنا أنفسنا ندلف إلى حجرات يسودها النظام وتسودها النظافة ، زينت بدوق ولياقة ، حتى لنرى فيها كل ما يشهد بحب العلوم والفنون ، وأخيرا يمكننا أن نجد ، ونحن جلوس إلى مائدة أعدت بشكل جذاب ، تنخر بأطعمة تشع رقة وحمور تعد بالانشوة ، عزاء وسلوى لكل صنوف الحرمان التي قاسينا منها منذ دخلنا الاسكندرية ، نعم فلقد كان بمقدور هذه اللحظة أن تسمى واحدة من أسعد لحظات حياتنا ، لو لم تكن ذاكرتنا النشطة ، تجتر على الدوام ، تلك الحاجات الملحة التي يستشعرها العديد من أصدقائنا والكثيرون غيرهم من الفرنسيين في تلك اللحظة .

ومع ذلك ، ومهما يكن الموقف الذي وجدنا أنفسنا فيه ، فلم يكن بمقدور ذلك أن ينسينا الهدف الأساسي الذي قادنا إلى هذا المكان ؛ لم نكن نشاء أن نفقد لحظة واحدة من الفرصة التي سنحت لنا ، كي نحصل على بعض معلومات حول الموسيقى اليونانية ، فوجهنا حول هذا الموضوع ، العديد من الأسئلة إلى رئيس الدير ، فأجاب علينا بكثير من الدقة والوضوح ؛ وحين فرغنا من طعامنا ونهضنا ، رجونا أن يعطينا على بعض كتب الغناء مدونة بالاشارات الموسيقية الحديثة ، فأمر على الفور بإحضار كتاب هو مخطوطة كبيرة الحجم ، تضم الأغنيات اليونانية ، نوسل إلينا أن نقبلها فائلا إنه لايعرف مخطوطة أقدم منها .

ولن يكون مضيعة الوقت ، أو أمرا عديم الجدوى ، أن نقدم هنا وصفا لهذه المخطوطة :

أولا : لأن مثل هذا الوصف سوف يكشف لنا عن العبر الذي تنتمي إليه هذه المخطوطة ، بشكل تقريبي .

ثانيا : لأنه سيمكننا من التعرف على ماهية هذا النوع من المخطوطات .

ثالثا : لأنه سيمكن القارئ من أن يحكم ، بطريقة أفضل ، على طبيعة الوسائل التي كانت في حوزتنا عند دراسة الموسيقى اليونانية الحديثة وحقبة ما أنجزناه في هذا الصدد متجاوزين به أولئك العلماء الذين سبقونا في هذا المجال .

لابد أن هذه المخطوطة كانت تضم في الأصل أربعمئة أو خمسمئة صفحة ، ويبدو أنها قد رمت مرات عدة ، وفي أوقات متفرقة وقد كانت كلها في البداية ، ثم في جزء كبير منها الآن ، مكتوبة على أوراق من الجلد ، ويرى المرء من لون وحالة وريقاتها أن بعضا من هذه الوريقات أكثر قدما من بعضها الآخر ، وهناك بعض منها مصنوعة من الورق ، لعلها قد حلت محل وريقات من الجلد بليت بفعل الاستعمال أو طول الوقت ، أو تمزقت أو انطمست لأسباب أخرى ، وحروف الكتابة فوق الجلد قصيرة ودائرية تامة مكتملة وسهلة القراءة ، أما الحروف التي خطت على الورق فهي على العكس رفيعة ورديدة وإن يكن الحبر الذي كتبت به لايزال شديد السواد ، في الوقت الذي حال فيه سواد الحبر فوق الوريقات الجلد ، حتى بدت الكتابة في لون رمادي يضرب إلى الصفرة ؛ والإشارات الموسيقية بصفة عامة بالغة الوضوح ، تبدو تلك التي دونت فوق الجلد أكثر سرعة (أى كتبت بشكل متعجل) عن الأخرى ، كما تبدو مشكلة بيد أشد تمرسا وأكثر مهارة ؛ وتغلف هذه المخطوطة لوحتان (غلافان) من الخشب ، يكسوهما قماش من صوف متشابك الخيوط ، ألصق فوقهما جلد حور ، وقد ظننا من شكل الحروف والمادة التي تكون الغلاف ، أننا بإزاء آثار تحول لنا الظن بأن هذه المخطوطة يمكنها أن تعود إلى القرن الخامس أو السادس عشر ، لكن أثرا آخر قد نهض ليؤكد لنا رأينا ، في الوقت نفسه الذي كشف لنا فيه ما كانه هذا النوع من كتب الغناء ، وهو أمر لم نكن لنعرفه — ربما — لولا ذلك ، مادامت مقدمة وخاتمة هذه المخطوطة ناقصتين ، فعلى الوريقة الأخيرة والتي لم تكن على وجه التقريب هي الوريقة النهائية من هذا الكتاب ، حيث من السهل أن نرى ذلك ، من هذا الفراغ الذي لا يزال قائما بين الغلاف ووريقات الكتاب ؛ فوق هذه الوريقة (وهي التي لم تكن كذلك واحدة من أقدم وريقات المخطوطة وهو ما يمكن الحكم عليه من لون وحالة الجلد) ، وفي أعلى الصفحة ، في الهامش ، نقرأ هذا التاريخ ، ١٦١٤^(١)

(١) بعد أن كتبنا ذلك ، وبينما كنت أتصفح المخطوطة نفسها ، عثرت في أعلا إحدى الصفحات ، في الهامش هذا التاريخ ! ٨٢٥ ، فلو كان هذا هو تاريخ الكتاب حقا ، فإنه سيعود بذلك ، وعلى وجه التقريب ، إلى نفس زمن القديس جان دماسين Jean Damascine ، مبتكر =

وبمعنى اخر ، فإذا كان هذا التاريخ يحدد السنة التي احتاج فيها الكتاب ، وقد أصبح قديما بالفعل ، لكى يرم فلا بد أن يكون افتراضنا غير بعيد عن الصواب ، ذلك أن كتابا من هذا النوع هو بالغ النفع لحد لا بد معه أن يغلف بعناية ، كما أننا لن نكون بعيدين أكثر مما ينبغى عن الحقيقة المرجحة ، إذا ما افترضنا أن يكون عمر هذه المخطوطة قد بلغ بالفعل في ذلك الوقت مائة عام ، حين تم ترميمه ، أى في العام ١٦١٤ .

وفي الوقت نفسه فإننا نقرأ بالقرب من هذا التاريخ كذلك ، عبارة ديكه ميغاس dike megas ، وهى التى نعتقد أنها عنوان الكتاب ، وقد وردت مرة أخرى في هذا الموضوع ؛ وإليكم الأساس الذى بنينا عليه رأينا : يطلق عادة على كتب الأغاني اليونانية ، وبصفة خاصة تلك الكتب التى تحوى مبادئ الفن ، اسم باباديكه Papadike ، وهى كلمة مكونة من الكلمة اليونانية ديكه dike ، وتعنى القاعدة ، الاستعمال ، العادة ، وقد ألحقت بكلمة بابا ، وهى الكلمة التى تحدد بصفة خاصة طبيعة أو استخدام هذا النوع من الكتب ، وتشكل مع كلمة ديكه كلمة واحدة نكتبها باباديكه ، لأن هذا النوع من كتب الغناء كان يستخدمه القسس الأروام (اليونانيون) والذين يسمون منهم ، بصفة خاصة باباس papas ، وقد نستطيع أن نقدم مقابلا في الفرنسية لكلمة بابا ديكه في عبارة : طقوس الغناء أو الإنشاد الدينى عند الباباس Rituel du chant des papas ، والأمر كذلك فيما يبدو بخصوص كلمة ديكه ميغاس ، التى قد تعنى إذا ما نظرنا إليها باعتبارها كلمة واحدة : الطقوس الكبرى في الغناء grand rituel du chant الذى قد ينتج عنه ، أننا قد حصلنا على كتاب الغناء الكبير الخاص بالموسيقى اليونانية ، وفي الواقع فإن هذا الكتاب برغم كونه منقوصا ، لا يزال أكبر حجما بما يعادل اثنى عشرة مرة ، عن الباباديكات باللغة الانتشار ، ولذلك فقد قيل لنا إنه كتاب بالغ الندرة وإنه لا يوجد - بعد - نظير له في أى من الأديرة اليونانية في أوروبا وآسيا وأفريقيا ، ولهذا السبب فيحق لنا أن نعتقد أننا قد حزننا أفضل كتاب من كتب الأغاني اليونانية ، ولعله هو الوحيد من نوعه ، في الوقت الحاضر .

= الموسيقى اليونانية الحديثة ؛ ولسوف يضيف هذا ، دون جدال ، قدرا كبيرا من الجدارة ، إلى هذه المخطوطة .

المبحث الثاني

حول الغناء الدينى عند اليونانيين ، وحول طابعه وتأثيره ، وحول القواعد التى يتبعها المغنون ، والرخص الشعرية التى يبيحونها لأنفسهم ، والكتب التى تضم فى ثناياها مبادئ موسيقاهم وغنائهم

لم يكن كافيا بالنسبة إلينا أن نحصل على كتاب غناء مدون باليونانية ، وأن نتمكن من مقارنة إشاراته بتلك التى عرفنا بها كيرشر ، إذ كانت تنقصنا دراسة عن هذا الغناء نستطيع عن طريقها أن ندرس نظرية الموسيقى اليونانية وتطبيقاتها ، ولكن أ يوجد شيء من ذلك فى مصر ؟ فإن وجد ، فأين يمكننا العثور عليه ؟ هذا ما لم نكن قد استطعنا بعد أن نعرفه ، وهو فى الوقت نفسه ما خبرناه فى رشيد ، التى لم نتوان فى الذهاب إليها .

وبمجرد أن وصلنا هذه المدينة ذهبنا لزيارة الباباس ، وأبدينا لهم رغبتنا فى حضور قداساتهم وسماع أغانيهم ، فحددوا لنا اليوم والساعة اللذين يمكننا فيهما التوجه إلى الكنيسة ، وإذ خشى هؤلاء أن نكون قد نسينا الموعد ، فقد تجشموا مشقة أن يحضروا بأنفسهم هذه المرة لأصطحبانا . كان اليوم يوم عيد ، وكانت الاحتفالات تتم بشكل احتفالى أكثر من المعتاد ، وإن اقتصر هذا الشكل الاحتفالى على كثرة رسم علامة الصليب وكثرة الركوع ، وكانت النسوة فى المقصورات فى حركة دائبة ناتجة عن أداء هذه الشعائر الصامته (البانثوميم) ، وكانت الأغاني أطول من المعتاد ، وقد وجدنا هذه الأغنيات بالغة التعقيد ، ولعل السبب فى ذلك يعود إلى كثرة زخارفها ، وإن كنا لم نعرف قط من قبل زخارف من هذا النوع ، فهى لا تشبه على الإطلاق زخارفنا ، كما أن الأذن منا لم تسع سماعها ، وقد كانت هذه الأغنيات تؤدى بالتبادل بين اثنين من المنشدين ؛ أما الذى لم يكن يتولى منهما ترتيل اللحن ، فكان يحافظ على نغمة القرار ، وكان يمد فيها لتستغرق كل الوقت الذى يترجم خلاله المنشد الآخر ، وكان يُعلى من صوته بين الحين والآخر ، وفى كل مرة كان يفعل فيها ذلك ، كنا نلاحظ أن

زميله يخفض من صوته ، ومن هنا استخلصنا أن الهدف من الحفاظ على نغمة القرار هذه ، منع المنشد من الابتعاد عن المقام ، أو لتنبهه إلى أنه قد خرج عنه ، مع تيسير سبيله للعودة إليه ، وحين انتهى المنشد الأول من ترانيله توجه رجل دين كان يمسك أمام هذا المنشد بكتاب مفتوح ليقف تجاه المنشد الثاني ، وبدأ المنشد الأولى بدوره يؤدي نغمة القرار .

وبعد أن انتهى القديس ، اقتادنا الباباس إلى داخل ديرهم ، وأدخلونا إلى حجرة مؤتة تأثيثا نصفه أوربي ونصفه على الطراز الشرقى ، وما أن بلغنا الباب حتى ألقوا على وجوهنا وأجسادنا بماء شديد البرودة ، من قارورة مصنوعة من زجاج أبيض اللون ، يسدها غطاء ترينه فتائل معدنية ؛ إنه ماء الورد الذى نثره علينا طبقا لعادة سرت فى الشرق منذ زمان بعيد ، تتم حين يراد الاحتفال بمقدم أحد الأجانب أو بأى شخص آخر يقوم بالزيارة وإظهار الاحترام له ، وحيث لم نك نتوقع مثل هذه الحفاوة ، فقد أجبنا فى البداية ، لكن دهشتنا لم تطل لأكثر من لحظة المفاجأة ، ولم يكن لدى الباباس دون شك من وقت ليلحظوا هذا الانفعال من جانبنا ، وفى النهاية ضحكنا من الأمر معهم ، دون أن يثير تساؤلا لامن جانبهم ولا من جانبنا ؛ كانوا شغوفين لمعرفة كيف وجدنا أغانيهم وسألونا رأينا فيها ، فامتدحنا النظام والذوق اللذين أدت الأغنيات بهما ، وإن كنا قد تحاشينا أن نطلعهم على حقيقة الأثر الذى أحدثته فينا ، فإذا كانوا — هم — على يقين تام أن أغانيهم بالغة الجمال ، فكما كنا سوف نبدو فى ناظرهم ذوى مزاج ردىء للغاية ، لو أننا ظهرنا فى صورة من لم يتقبل طربهم ، لذلك فقد حرصنا أن نلزم الصمت دونه ، وبدا لنا أن من الأفضل أن نعرف منهم فائدة هذا الصوت المستمر الذى يحدثه المنشد الثانى ، خلال ترانيل المنشد الأول ، فأجابوا على أسئلتنا بأن هذا الصوت الدائم (القرار) يسمى الأيسون (أيسون) ، وأنه على هذا الصوت الثابت (الأيسون) ، يضبط المنشد غناؤه ، فسألناهم ما إن كان المنشد عندهم لا يلتزم بشكل صارم باتباع نوتة الأغاني كما هى مدونة فى الكتب ، فأجابونا بأن المنشد الحاذق لا يكتفى قط بذلك ، بل إنه يكفيه أن يعرف المقام الذى ينبغى عليه أن يغنى فيه ، لكى يرتجل اللحن على الفور ، وأن الأيسون ، فضلا عن ذلك ، وكما نهبونا من قبل ، يستخدم مرشدا للمنشد كى يضبط إيقاع غناؤه داخل المقام ، ولكى

يعيده إليه إذا ما كان قد ابتعد عنه فعدنا نسأل : ماهى إذن مبادئ وقواعد غنائكم ؟ فأشاروا على الفور إلى كتاب عرفناه : إنه الباباديكه ، قائلين : هذا هو ، إن أى شخص كائنا من كان ، يتعلم بمعونة مدرس متمكن كل ما يضمه هذا الكتاب ، يستطيع بسهولة أن يؤلف لحنا فى أى مقام يشاء ، لكننا أجبنا متسائلين : أليست لديكم أغاني مكرسة بشكل خاص لمناسبات بعينها ، وأخرى تدخروها لبعض الاحتفالات المهمة لهذا العيد أو ذاك ؟ وإذا لم تكن لديكم مثل هذه الأغاني ، وإذا كانت اللحن تؤلف بنت الساعة ارتجالا طبقا لذوق ومهارة المنشد ، فكيف تختارون الأغنيات التى تتفق مع المناسبات المختلفة ؟ فأجابوا بأن لديهم كل هذه الأغنيات مدونة مع نوتاتها فى الكتب ، وحيث أن كل واحد منهم يحفظها عن ظهر قلب ، وفى كل المقامات التى يمكنها أن تغنى فيها ، فإنه يكفى أن يشير أحدهم إلى المقام حتى يتذكروا الأغنية (المطلوبة) على الفور ، وقد كان بمقدورنا أن نستعري انتباههم إلى هذا التناقض القائم بين هذه الاجابة الأخيرة وبين ماقلوه لنا من قبل ، ومع ذلك فحيث بدا لنا هذا التناقض ظاهريا أكثر منه واقعيا ، وأنه يعود بصفة خاصة إلى سوء استخدامهم لكلمة مؤلف التى أخذناها فى البداية بالمعنى الدقيق والصارم الذى لها فى موسيقانا ، فقد آثرنا ألا نقحم أنفسنا فى جدل حول الكلمات ، قد يكون طويلا مرهقا ، بالغ التجريد ، قليل الجدوى كما يحدث فى غالبية الأحيان بالنسبة لمثل هذه الأمور .

لقد كانت الدقائق بالنسبة لنا ثمينة للغاية ، وقد سارعنا بنفحص كتبهم ووجدنا أنه يوجد فى بدايتها بحث فى نظرية الموسيقى ، وضحت فيه خاصية الاشارات الموسيقية واستخداماتها ، وهذا على وجه الدقة ما كنا نرغب فى معرفته ، وسألناهم ما إن يكن من المستطاع أن نستنسخ الكتاب الذى يبدو أنه أكثر كتبهم شيوعا ، وهو من وضع يونانى شاب كان غائبا ، فدعونا لأن نعود فى العد ، بشكل جعلونا معه نتعشم فى أن يقبل مالك الكتاب أن يتخلى عنه لنا ، فأخذنا بنصيحتهم وحصلنا بالفعل عليه .

كنا لانزال فى حاجة إلى معلم قدير يقود خطواتنا فى الدراسة التى كنا نزمع القيام بها لهذا البحث الموسيقى ، ومع ذلك فلم يكن بالأمر السهل أن نلقى مثل هذا

الشخص حتى في اليونان نفسها ، وبالتأكيد ، فلم يكن لمثل هذا المدرس أن يوجد قط في رشيد ، كما أن كل ما كتبه كيرشر والعلماء الآخرون حول الموسيقى اليونانية الحديثة لم يكن ليلقى لنا ضوء كافيا كيما نستطيع أن نستخلص منه بعض النفع ، ونحن نقول في هذا البحث الموسيقي ، ولم يكن نص هذا البحث الذي كان في حوزتنا ليختلف عن نص أي باباديكه آخر ، فكل هذه الكتب تكاد تتشابه لحد بعيد ، ومن جهة أخرى فقد كانت تختلط فيها جميعا اليونانية الفصحى باليونانية العامية ، إلى جانب كلمات همجية (تعود إلى الشعوب البربرية) ، وهي أمور لا يتسنى تفسيرها إلا بواسطة مدرس متبحر في فن الغناء اليوناني .

وهكذا انحصرت كل دراستنا خلال الأشهر الثلاثة التي قضيناها في رشيد ، في محاولات بسيطة تتلمس الطريق ، لم يكن لها من ثمار سوى أنها جعلتنا نألف بعض الشيء الأشكال المختلفة للعلامات والأشارات الموسيقية ، وهذه كبيرة العدد بالغة التنوع^(١)

(١) سوف نشرح حاصية هذه النغمة عند التصدي لمبادئ هذه الموسيقى .

المبحث الثالث

عن مدرس الموسيقى اليونانية الذى عثرنا عليه فى القاهرة ، عن أسلوبه فى التدريس ، وعن الاختبار الفريد الذى اضطررنا للرضوخ له حتى يوافق على التدريس لنا ، حول منهاج هذا المدرس ، وكيف توصلنا إلى أن نجنى بعض الثمار منه — تفسير مبدئى لبعض الألفاظ المشكوك فيها ، فى هذه الموسيقى — عرض للنقاط الرئيسية فى هذا الفن ، والتي سيدور حولها الحديث ، فى المباحث التالية

فى النهاية التقينا فى القاهرة بالمدرس الذى كنا نبتغىه ، وكان — هو — المنشد الأول فى الكنيسة البطريركية للروم (اليونانيين)^(١) وكان يسمى دوم جبرائيل (جابرييل عدنا) ، وقد رجونا أن يفضّل مستكورا بإعطائنا دروسا فى الموسيقى اليونانية ، واتفقنا فيما بيننا أنه سيأتى كل يوم كى بعلمنا الغناء ، وكى يفسر لنا مبادئ هذا الفن وقواعده ، وكان عند كلمته معنا ، بل لقد فعل أكثر مما وعدنا به ،

(١) كان بطريك الروم (اليونانيين) ، وقت وجودنا فى مصر ، يحدد مقر له فى مصر العتيقة ، حيث توجد للأروام كنيسته تحت رعاية القديس (سان) جورج . وهذا القديس مبجل للغاية ، فى مصر ، من جانب كل المسيحيين ، والأمر الأكثر مدعاة للدهشة ، أنه مبجل من جانب المسالمين أنفسهم ؛ فلهؤلاء ثقة فى فضائل ومعجزات سان جورج ، حتى أنهم يأتون ، فى أحيان كثيرة ، يتوسلون معوته ومساعدته سواء فى أمراضهم أو الخس التى تلم بهم ؛ وهم يسمونه الحُضْر ، أى الأحضر ، لأنه قد مُثّل بهذا اللون . وقد أطلق عليه المسلمون ، بصفة خاصة ، هذا الاسم ، فى كنيسته قرية با ، وهم يتوجهون إليه ، إما فى الخاطر التى يتعرضون لها بفعل النيل ، أى بفعل تياراته العاتية التى تصطدم بالشواطىء العالية للغاية ناحيه با ، بعد هبوطها من جبل الطير ، لتشكّل منحنيات بالغه العنف ؛ وفى كل مرة يرى البحارة (المراكبية) أنفسهم فى خطر ، يصيحون : ونحن فى حماك ياخضر الأحضر ، أى أنت بامس هو أكثر خصرة بين الحُضْر ؛ وبعد ذلك يجمعون التبرعات فيما بينهم ، باسم ولى الله ، وتستخدم هذه التبرعات فى شراء شعوع يختصون بها سان جورج ، وبوقودتها فوق مدبحة .

فقد أحضر لنا بحثا عن الغناء أخبرنا أنه أفضل من ذلك البحث (أو تلك المخطوطة) الذى حصلنا عليه من قبل ، والحقيقة أنه كان به أغنيات مدونة مع نوتاتها أكثر عددا من تلك التى توجد فى مخطوطتنا ، وإن تكن أقل توسعا فيما يختص بالمبادئ ، مع أن هذا هو الأمر الأكثر أهمية بالنسبة لنا والأشد ضرورة ، إذ كنا قد حصلنا من قبل على الديكته ميجاس ، التى كانت تضم من الأغنيات المختلفة التى دونت نوتتها ، أكثر مما يوجد فى الكتاب الذى قدمه لنا دوم جبرائيل ، ومع ذلك فلم نظن أنه يجمل بنا أن نرفضه ، مهما بدا لنا مكلفا بعض الشيء .

كان الدرس الأول بالنسبة لنا نوعا من الاختبار سنظل نذكره لوقت طويل ، كان دوم جبرائيل مسنا ، وكان لصوته الرفيع الواهن والمرتجف ، نغمة مشروخة ، وكان بخلاف ذلك يغنى من أنفه بشكل متكلف ، يتصنع قدرا من الأهمية ، وكنا نعانى كل عناء العالم حتى نحتفظ بأعصابنا باردة ، وفى الوقت نفسه فقد كنا نجاهد أنفسنا حتى نظل داخل الحدود التى تقتضيها اللياقة والذوق ، ومع ذلك فحين كان يشدد علينا أن نقوم بدورنا بتقليده ، فلم نكن نعود بقادرين على أن نكظم غيظنا لأكثر من ذلك ؛ وإذا نظرنا إلى اقتراح كهذا باعتباره مزحة من جانبه ، فقد أخذنا نتندر عليه ، وكنا قد لاحظنا من قبل أن هؤلاء الذين يغنون فى مصر ، يغنون بشكل يفوق المؤلف ، لكننا كنا أبعد من أن نعتقد أن الأمر يتم بدافع من المزاج وأنهم يجدون ، فى مصر فى طلب هذه الكلفة ، بعناية تماثل ما نبذله نحن ، فى أوروبا من حرص كى لتجنبها ، وقد أقتعنا المظهر الوقور ، واللهجة الجادة لدوم جبرائيل ، وهو يتشدد علينا أن نغنى على طريقته فى النهاية ، أن لا مفر بالنسبة لنا إلا أن نطيعه أو أن نعدل نهائيا عن تعلم الموسيقى اليونانية الحديثة .

لكن الرغبة المتأججة التى كانت لدينا لمعرفة هذه الموسيقى ، أتاحت له أن يشدد علينا أن نغنى - برغم نفورنا من ذلك ، واستجينا فى النهاية وعلى الرغم منا ، فكانت كل نغمة تؤدى تصحب معها عاصفة من الضحك المجنون ، كان يستحيل علينا أن نتجنبها أو أن نخفف منها ، وكلما زادت دهشة معلمنا من سلوكنا كلما كنا نجد أنفسنا مدفوعين إلى مزيد من الضحك ، وعبثا كنا نحاول أن نفسر له أننا نضحك سخرية من فشلنا الباعث على الضحك ، إذ يبدو أن محاولتنا لمنع أنفسنا من

الضحك ، تلك التي كانت تحد من انطلاقنا على سحبتنا حين كنا نضحك ، على الرغم منا مع الآخرين ، هي على وجه الدقة ، ما كان يوضح أكثر من غيره ، أننا نضحك منه وليس من أنفسنا .

كان غضب دوم جبرائيل منا يوشك أن يصبح صريحا ، فكانت سحنته تريد وتظهر الكتابة والغم في عينه ، وكنا ننظر إليه مشفقين متألين ، فقد كان هو آخر شخص في العالم نود أن نسب له مثل هذا الضيق ، وكان هو أيضا يدرك ، لاجدال في ذلك ، من التوقير الذي كنا نبدية نحوه ، أنه ليست لدينا أية نية لتعكير صفوه ، بله لإهانتة قط ، لكن هذا — على وجه التجديد — هو ما ألقى به في حيرة تماثل حيرتنا ، برغم أنها تمضي في اتجاه مخالف تماما ، ولو كانت دروسنا قد استمرت على هذا النحو ، لما أحرزنا تقدما كبيرا فيها ، ومع ذلك فسواء لأن مدرسنا قد أصبح أكثر تساهلا أو لأننا — من جانبنا — قد بتنا أكثر وداعة وطاعة ، فقد مضى كل شيء ، بعد ذلك ، بقدر أقل من التشدد من جانبها ، وبقدر أكبر من الهدوء من جانبنا .

لم يكن من عادة دوم جبرائيل أن يبدأ بتدريس المبادئ ، وحيث كنا قد عرفنا بالفعل نوات الموسيقى اليونانية ، فقد طلب إلينا في البداية أن نغني ، قائلا إنه سيدرس النظرية لنا عندما نصبح أكثر مهارة ، وقد تكون لهذه الطريقة ميزتها ، ومع ذلك فلم يكن بمقدورنا أن نتنبأ كم من الوقت ينبغي علينا أن نعطي هذه الدراسة ، وكم كنا سنسعد لو أن النظرية والتطبيق قد سارا معا جنباً إلى جنب ، لذلك فقد كنا نوقف معلمنا في كل لحظة راجين إياه أن يفسر لنا كل ما كان يبدو أننا لا نعرفه ، وكنا ندون النوتة أو كنا نجعله يدونها بنفسه بالإشارات اليونانية ، ثم نترجمها أمامه على الفور إلى الاشارات الأوربية ، مع الحرص من جانبنا على أن نضيف فوقها التفسير الذي تلقيناه عنها ، وفي يوم آخر ، في مناسبة أخرى ، كنا نطلب من جديد إيضاحات حول الشيء نفسه ، وكنا في غيبته نقارن هذه الايضاحات مع تلك التي حصلنا عليها في شرح سابق ، ثم نتقدم إليه مرة أخرى بملاحظاتنا إذا كانت لدينا مثل هذه الملاحظات ، وبهذه الطريقة ، لم ندع شكاً ولو كان واهنا يلقي بظله على شيء عرفناه .

شيء واحد لم نستطع أن نعرفه ، وقد فسره لنا معلمنا بطريقة غامضة ينقصها الوضوح ، ذلك هو خصوصيات الاشارات الكبيرة واستخداماتها ، وهي في الوقت

نفسه إشارات موسيقية ، فهو لم يستطع قط أن يقدم تفسيراً لها إلا عن طريق أمثلة مغناة ، ولم يدهشنا الأمر كثيراً فقد سبق لنا أن سببنا مثل هذه الحيرة للأحباش والأرمن ، حين طلبنا إلى هؤلاء وإلى أولئك تفسيراً لبعض الإشارات التي لا تستطيع سوى الممارسة والاستعمال وحدهما أن يعرفا بها ، ولعلنا نحن أنفسنا سنكون في نفس حيرتهم لو أن بعض أبناء أفريقيا أو آسيا المقيمين في مصر ، قد جاءوا يطلبون إلينا أن نشرح لهم ما تعنيه trille (زغرودة أي تكرار لحين بسرعة) والـ martellement (طرق أو توقيع) أو أية إشارات أخرى ليس لها قط اسم خاص يطلق عليها في اللغات الأجنبية عنا ، وهي (أي هذه الإشارات) التي نستخدمها سواء في الموسيقى الصوتية أو الموسيقى الآلية ، فحيث أن مثل هذه الإشارة غير قابلة للتحليل بطبيعتها فقلما يمكن تفسيرها إلا عن طريق ضرب الأمثلة ، وهذه الأمثلة بدورها لا يمكن فهمها إلا إذا قدمها موسيقيون محترفون . وعوداً إلى الإشارات الموسيقية الكبيرة عند اليونانيين المحدثين ، فقد أكد الكثيرون من علماء هذه الأمة ، أن قلة ضئيلة اليوم هم الذين يعرفونها ، ولذلك فلم يكن مما يدعو لدهشتنا الشديدة أن نرى معلمنا جاهلاً بخصوصياتها ، أما الشيء المؤكد فهو أنه لم يُذكر بخصوصها شيء له أهميته في الباباديكات ، إلا فيما ندر ، ونعرف من هذه الكتب أن هذه العلامات إنما هي إشارات صامتة لا تصدر نغماً ما aphones وأنها تنتمي إلى الشيرونومييا cheironomie ، ولسنا نعرف ما إن كنا هنا على صواب ، لكننا نظن أنها تشير إلى فترات راحة أو توقف أو إبطاء في حركة الإيقاع أو في الإيقاعات الختامية ، وقد أُسميت بالصامتة لأنها في الواقع لا تشير إلى نغمة من أي نوع ، وفي واقع الأمر ، فلو أنها كانت تشير إلى نغمة ما ، أو رنة ما ، فما كانت لتوضع ، كما هو حادث ، فوق أو تحت نوتات الغناء ، وإلا لأدى الأمر إلى ثنائية في الاستخدام ، ولن يصبح ، بعد ، أثر هذه الإشارات ، هو نفسه (قبل وضعها) . ذلك أن علينا أن نلاحظ أن هناك ، من بين هذه الإشارات ، ما يوضع كذلك فوق الإشارات الدالة على النغمات الصاعدة ، وفوق مثيلاتها الدالة على النغمات النازلة ، وهناك من بينها ، إشارات أخرى توضع في بعض الأحيان تحت الإشارات الدالة على صعود ، وفي أحيان غيرها

تحت تلك الدالة على هبوط ، والأمر المؤكد ، في كل الأحوال ، أن هذه وتلك من الهممات ، تحتفظ على الدوام بخصائصها المميزة ، كما سنرى عما قليل ، عن طريق الأمثلة التي سنقدمها عنها .

وحين نقول إن الاشارات الكبيرة لا تنتمى إلا إلى الشيرونوميا فإن الأمر يعنى فيما يبدو لنا أنها تشير إلى حركة الوزن أو التوقيع التي تتحدد عادة بواسطة اليد ، ذلك أن اليونانيين لم يقدموا قط تعريفاً بالغ الوضوح لكلمة شيرونوميا ، بل إنه لا يوجد هناك موضع قط للحديث عن الإشارات الكبيرة ، في كل بحوث الموسيقى اليونانية .

وكل ما نستطيع افتراضه من المعنى الاشتقاقى لكلمة شيرونوميا هو أنها تعنى قانون أو قاعدة اليد ، التي تعطىها أو تحددها اليد ، أو يشار إليها عن طريقها ، وبالتالي فهى تعنى حرفياً الوزن أو الإيقاع الذى ينظم الغناء على النحو الذى تحدده اليد ، ولعل في هذا يكمن المعنى لما نقرؤه في بداية إحدى الدراسات عن الموسيقى اليونانية الحديثة التي في حوزتنا ، حيث قيل إن الشيرونوميا تشير إلى الميلوس melos وهذه الكلمة الأخيرة لا ينبغى في رأينا أن تؤخذ بمعنى الميلودى ، وإنما بمعنى عضو أو جزء أو قسم من الإيقاع أو الوزن ، وعن طريق هذا التفسير وحده أمكننا أن نجد معنى مقبولاً لنص آخر في أحد البحوث الموسيقية التي معنا ، حيث نقرأ أن الشير cheir (وهى اليد) إنما هى أيسون Ison^(١) الكتف ، وهو معنى يكتنفه ، في لغتنا غموض شديد ، وهو كذلك مالا يمكننا أن نفسره بثقة تامة ، فنحن نعرف أن الأيسون هو اسم الاشارة الدال على رنة الصوت ، الذى يظل دوماً في الدرجة نفسها ، دون صعود أو هبوط ، وأن هذه الرنة هي منظمة الغناء وهى الوسيلة المستخدمة ، حتى لا يستطيع المغنى أن يجيد عن المقام (أو الطبقة) ، صعوداً أو هبوطاً أو لكى تسهل له سبيل العودة إليه إذا ما كان قد خرج عنه ، وبمعنى آخر فإننا هنا بإزاء

(١) تنوه هذه الكلمة ، في بعض الأحيان ، في معنى كلمة منظم أو ضابط ، في اللغة الفنية للموسيقى اليونانية الحديثة ، فقد اعتاد اليونانيون الاحتفاظ بنغمة القرار طيلة مدة غنائهم ، ولهذا السبب يسمى هذا الغم بالأيسون Ison وهى كلمة يونانية تعنى متساوى ، أى الذى لا يعلو ولا يهبط .

تلميح إلى خاصية الأيسون هذه حين يقال : إن اليد هي أيسون الكتف ، ولهذا فمن المرجح أنه قد أريد أن يفهم من ذلك ، أنه ، كما أن الأيسون هو منظم أو ضابط الغناء ، فإن اليد هي أيضا ضابطة أو منظمة الحركة ، التي تمثل طبقا لكل الشواهد ، ولسنا نعرف لماذا ، بالكتف ؛ ما لم يكن في هذه الكلمة تلميح إلى الحركات المكرورة أو المعتادة ، وإلى هذا النوع من الحركات الصامتة (البانتوميم) التي تؤدي بشكل إيقاعي أثناء الغناء ، ولعلها هي التي يشار إليها بهذه العلامات^(١) ، ومع ذلك فلا ينبغي الاعتقاد بأن قاعدة أو قانون اليد أو الشيرونوميا ، وبالتالي ، الاشارات الكبيرة المتعلقة بها ، لا تخص الإحركات وسجدات وعلامات الصليب التي يكثر اليونانيون من القيام بها في كنائسهم أثناء القداس ، أو التي تكون على نحو ما غريبة على الغناء (أى خارجة عنه) ، فلو كان ذلك صحيحا ، لما كان هناك أى داع لتدوينها مع إشارات أو نوتات الغناء ، وما يدعم بعض الشيء ما نلاحظه نحن هنا ، أنه ، في نفس الدراسة التي قيل فيها إن اليد هي أيسون الكتف لم تُقدم علة لذلك سوى أن اليد هي التي تقود الغناء نحو غايته ، وعلى هذا فإن هذه الاشارات تنتمي إلى الغناء ، في الوقت الذي تنتمي فيه إلى الشيرونوميا ، أى إلى القاعدة التي تبينها أو تحدها اليد ، أى إلى الإيقاع ، ولسنا بقادرين أن نتحدث معنى آخرا أكثر رجحانا ، يمكننا أن نعطي هذه الكلمات .

وفي كلمة فحيث قد أعفى معلمنا نفسه من أن يقدم لنا إيضاح حول هذه النقطة ، وحيث لا تقدم لنا البحوث الموسيقية المزيد من الإيضاح عنها ، فللسنا نستطيع سوى أن نطرح رأينا قائلين قولة هوراس : « إن كنت تعرف شيئا أصح من هاتيك الأمور فأفصح عنه دون تردد » .

وسنجد التعريف بكل ما يمكن أن نعلمه اليوم عن الموسيقى اليونانية الحديثة ، وربما بكل ما سيعرف عنها منذ الآن ، فهناك محل للاعتقاد بأن استخدامها

(١) كذلك فقد ظل كل من كيرشر ومارتيني أن علامات الشيرونوميا هذه ، تختص بالحركات المتتالية التي يقوم بها الأروام في كنائسهم أثناء القداس .

يتلاشى بشكل تدريجي غير محسوس ، وليس من السهل تعميقها في الوقت الحالى بأكثر مما فعلنا .

وكم سيكون أمرا مشرفا بالنسبة لنا أن نكون قد اكتشفنا ، بعد أن سرنا على هدى كثير من العلماء المرموقين ، ما كان قد خفى لسنوات طوال عن بحوثهم . وسوف نبدأ بتقديم عرض لنظرية وممارسة الفن طبقا للدراسات التى حملناها معنا من مصر ، وسوف نلحق بها الإيضاحات والملاحظات التى سمحت لنا التجربة بالقيام بها ، وذلك لتيسير فهمها ، وسوف نقدم فى الوقت نفسه أمثلة مدونة بالنوتة اليونانية ، ثم مترجمة إلى نوتاتنا الأوربية للتعريف باستخدام إشارات الغناء ، وإشارات الراحة أو التوقف ، وكذا الاشارات الكبيرة المسماة بالصامتة ، وسوف نقدم بعد ذلك كله المقامات الثمانية مع جذورها ، أى جذور التحولات والتغيرات فى هذه المقامات نفسها ، باليونانية أولا ثم بنوتات أوربية بعد ذلك ، وننتهى بأمثلة من أغنيات تنتمى إلى كل واحد من هذه المقامات ، ومدونة كذلك بالطريقتين السابقتين التى كانت تشكل الأغانى فيها جزءا من الدروس التى تلقيناها من دؤم جبرائيل فى القاهرة ، ثم أخيرا نماذج لأغنيات من اليونانية الدارجة .

المبحث الرابع

شرح إشارات الغناء في الموسيقى اليونانية
الحديثة مستخلصة ومترجمة حرفيا من بحوث
حول ، نظرية هذه الموسيقى ، تضمنها كتب
البابادايكة ، أو كتب غناء الرهبان الروم

ΑΡΧΗ ΣΤΗΝ ΘΕΩΛ ΑΓΙΩ

أرخبى ستين ثيا أجيو [بداية لمشهد القديس]

حول إشارات فن الغناء ، حول الأرواح والأجسام^(١) ، الصاعدة والهابطة ،
لكل الشيرونوميا ، مظمة طبقا للقواعد التي وضعها الشعراء^(٢) على مدى الأزمان
سواء في العصور القديمة أو الحديثة .

الأيسون هي بداية ووسط ونهاية ونظام
كل إشارات الغناء^(٣)
ولا يقتاد الصوت إلا عن طريقيهما وتسمى
aphone أى بدون رنين ، ليس
لأنها لا تحدث رنيناً ، فهي ترن ، وإنما

(١) على هذا النحو ، نفرق بين إشارات الغناء والاشارات الموسيقية ، إذ نسمى الأوليات
أرواح ، ويطلق على الأخيريات اسم الأجسام ؛ وستشرح ذلك فيما بعد .
(٢) ينعى أن تؤخذ كلمة شاعر ، على قدر ما استطعنا أن ندركه في ثنايا هذه الدراسة ،
بدلالاتها أو معناها الاشتقاقى ؛ أى بمعنى واضح ، ناظم ، مؤلف ؛ وحيث يتعلق الأمر هنا
بالموسيقى ، فإنها تعنى ، هنا ، واضح أو مؤلف الموسيقى اليونانية .
(٣) ألحقنا هنا إشارة الأيسون إلى جانب اسمها ؛ وسفعل الشيء نفسه مع كل
الاشارات الأخرى ، كلما سنحت الفرصة ، حتى يتعود القارئ أن يتعرف عليها ، نقدر أكثر من
السهولة .

لأنه لا يتم تغيير طبقتها^(١) وهكذا
فإن الأيسون يُعْتَمَدُ في توازن تام مع
الصوت البشرى .

- أوليجون
- وتوضع فوق كل الدرجات المتصاعدة^(٢)
أبو ستروف
- وتوضع فوق كل الدرجات الهابطة^(٣)
وتوجد في الموسيقى (السلم) أربع عشرة
درجة^(٤) ، ثمان منها صاعدات وهن :
- أوليجون
- أوكسيا^(٥)
- بيتاسثة

(١) الأيسون . كما سنرى أن شرحنا ، هو تثبيت للصوت البشرى يعطيه دواما أو استمرار ،
فهر نعمة موازية لصوت المعنى أو المسد بطل دواما على الدرجة نفسها ، دون علو أو انخفاض
قط وقرأ في دراسة أخرى : لا وليس للأيسون قط صوت (بشرى) ، ولكنه يوضع تحت كل
الاشارات ، ليدعم هذه لاسارات في كل موضع يقابله فيه ، سواء وجدناه أسفل نعمة حاده
(جهود) ، و نحت نعمة علطلة (خفيصة) .

(٢) نجد في النص عبارة أنافيسوس ومعناها إشارة صعود .

(٣) نجد في النص عبارة كاتا فيسوس ومعناها إشارة نزول .

(٤) لعل الأمر كان تقصى ، عند ترجمة النص اليوناني ترجمة حرفية ، أن نقول ثمانية
أصوات VIII ، ولكننا أحللنا كلمة نعمة أو رنة son مكابها ، فهي اللفظ الأدق والذي يبعى
استخدامه في حالة مماثلة وفي دراسة أخرى أحصيت خمس عشرة نعمة ، إن يشتمل هذا العدد
على الأيسون ، الذي لم يُحْصَ هنا ضمن عدد الإشارات الموسيقية ، أي إشارات النغمات التي
يمكنها أن تحدث نغما .

(٥) في الدراسة الأخرى التي في حوزتنا ، توصف الإشارات الثلاث : أوليجون ،
أوكسيا ، سياسته باليسوفون Isophone أى التي لها نفس المساحة الصوتية ، لأن كلاهما ، في
الواقع ، بشر إلى فاصلة مقدارها تون .

٤٤ كوفيسما
٤٥ بيلاستون
٤٦ علامتا كنتيما ^(١)
٤٧ كنتيما واحدة
٤٨ هيسيلة ^(٢)

وتوجد ست هابطات ، هن :

٤٩ أبوستروف
٥٠ علامتا أبوستروف
٥١ كراتيما هيورهوري
٥٢ إيلافرون
٥٣ كاميله

ومن بين النغمات الصاعدة والنغمات الهابطة ، توجد النغمات الأجسام ، والنغمات الأرواح .

ويبلغ عدد الأجسام الصاعدة ستا ، هي :

٥٤ أوليجون
٥٥ أوكسيا
٥٦ بيستاسته
٥٧ كوفيسما
٥٨ بيلاستون

(١) يلفظها اليونانيون المحدثون كنديميا kendima ، لأنهم يلفظون حرف التو ٥٣ كما نلفظ حرف الدال d ، ويعطون لحرف الأيتا n نغمة الـ i عندنا .

(٢) وجدنا هذه الكلمة مكتوبة (في دراسة أخرى) على هذا النحو : Psile .

للنغمات الصاعدة :

كنتيما (واحدة)
هيسيلة

ولللنغمات الهابطة :

إيلافرون
كاميلة

ولكل هذه النغمات إشاراتنا الخاصة^(١) وهى كما يلى :

أولييجون -	ويرتفع بمقدار درجة واحدة ^(٢)
أوكسيينا -	ويرتفع بمقدار درجة واحدة
كوفيسما -	وترتفع بمقدار درجة واحدة
بيتاسثة -	وترتفع بمقدار درجة واحدة

(١) قد تكون الترجمة الحرفية الصارمة لهذه العبارة هى : « ولكل هذه الاشارات كذلك أصواتها كما ترى » ، لكنها على هذا النحو ، قد لا تكون واضحة المدلول عند الموسيقيين الأوربيين ، لذلك فقد أحللنا عبارة أخرى محل هذه العبارة ، جعلت معنى النص أكثر تطابقا مع تعبيراتنا الموسيقية ؛ وهو أمر لا يستطيع أن يستبيحه لنفسه شخص لم يكتسب ، عن طريق التجربة ، معرفة دقيقة بالأمر .

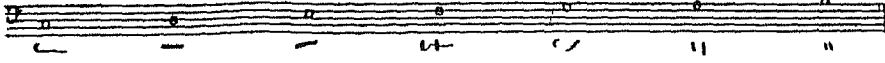
(٢) استخدم فى النص كلمة « إيخى فونى ميان » أى هناك صوت واحد ؛ ومع ذلك فينبغى لنا أن نلاحظ :

أولا : أن اليونانيين يطلقون كلمة صوت voix على عملية الانتقال من نغمة لأخرى لا تبعد عنها إلا بدرجة واحدة .

ثانيا : أن الأمر هنا يتصل بإشارات الصعود ؛ وهكذا استبحنا لأنفسنا أن نحل عبارة تعلقو بمقدار درجة محل العبارة الواردة بالنص وهى : إن لها صوتا ... حتى تنفادى الاضطراب وخلط الأفكار اللذين يمكن أن يتسبب فيهما النص اليونانى عند نقله إلى الفرنسية (على حالة تلك) ؛ ولعل التجربة التى اكتسبناها عن هذه الموسيقى أن تكون كافية لحد يسوغ لنا تقديم هذا الإيضاح ؛ ونحن من جانبنا نقدم هذا التبرير ، إرضاء لهؤلاء الذين قد لا يعجبهم آراؤنا .

بيلاشون ٧ وترتفع بمقدار درجة واحدة
 علامتا كنتيما ٨ ويرتفعان بمقدار درجة واحدة

مثال تطبيقي (١)



علامتا كنتيما بيلاشون بيتاسه كوفيسما اوكسيا اوليجون ايسون

كنتيما واحدة ٩ وترتفع بمقدار درجتين
 هيسيله (٢) ١٠ وترتفع بمقدار أربع درجات

مثال



هيسيله كنتيما
 أبو ستروف ١١ وتهبط بمقدار درجة واحدة
 علامتا أبو سترف ١٢ وتهبطان بمقدار درجة واحدة
 أبو رهوى ١٣ وتهبط بمقدار درجتين
 كراتيما هيورهورون ١٤ وتهبط بمقدار درجتين

(١) سوف نقع في الخطأ لو اعتقدنا أن هذه الاشارات تمثل ، في واقع الأمر ، الدرجات التي جعلنا منها مقابلة لها ؛ فهي لا تشير إلا إلى فاصلة بين درجة وأخرى تعقبها مباشرة ، دون اعتبار لارتفاعها أو انخفاضها ؛ وبصفة عامة ، فنحن نستعيد إلى الأذهان ، أن الاشارات الموسيقية عند اليونانيين المحدثين ، لا تتحدد سوى فاصلات أنغام ، وليس درجات أو نعمات بسيطة .

(٢) ينبغي أن نتذكر على الدوام أن الاشارات الموسيقية اليونانية لا تشير إلا إلى فاصلات ، بحيث أن أربع درجات ، هي هنا ، تعنى أربع فاصلات أو خماسية واحدة ، بمثل ما تتحدد إشارتي الكنتيما كذلك فاصلتين أو فاصلا ثلاثيا .

إيلافرون ~ وتهبط بمقدار درجتين
 كاميلة (١) 4 وتهبط بمقدار أربع درجات

مثال



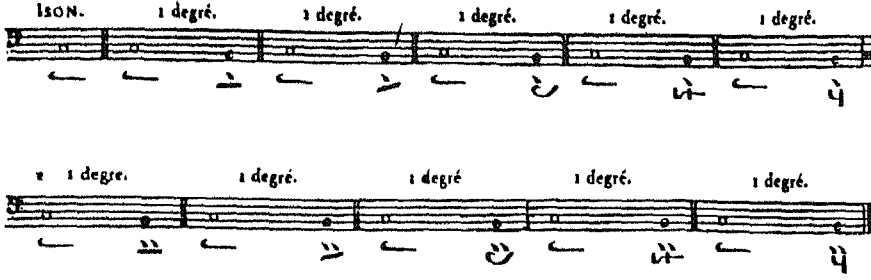
كاميله إيسون إيلازون إيسون كزالماهيرون إيسون أبورهي إيسون علاينا أبوستروف أبوستروف إيسون
 ولابد أن تلاحظ أن الأجسام الصاعدة توضع فيما تحت الهابطة ومفتاحها هو
 الأيسون (٢) كما ترى :

.....	درجة واحدة	4	درجتان
.....	درجة واحدة	5	درجتان
.....	درجة واحدة	6	درجتان
.....	درجة واحدة	7	درجتان
.....	درجة واحدة	8	درجتان
.....	درجة واحدة	9	درجتان
.....	درجة واحدة	10	درجتان
.....	درجة واحدة	11	درجتان
.....	درجة واحدة	12	درجتان
.....	درجتان	13	درجتان
.....	درجتان	14	درجتان
.....	درجتان	15	درجتان
.....	درجتان	16	درجتان
.....	درجتان	17	درجتان
.....	درجتان	18	درجتان
.....	درجتان	19	درجتان
.....	درجتان	20	درجتان

(١) لسنا نقدم هذه الأمثلة إلا للتعريف بالمدة النغمية الخاصة بالإشارات المستخدمة ، كما ينبغي أن يكون عليه الأمر عند الممارسة ؛ ذلك أن الأرواح : كنتيما ، هيسيله ، الإفرون ، كاميله لا توجد قط تحت الأجسام ، وهي الإشارات الأخرى المستخدمة للنغمات ، وقد قيل في دراسة أخرى : « إن الأرواح لا تبقى قط دون وجود المقامات الأخرى ؛ ومع ذلك فإنها تتمم الأصوات (أى الفواصل) » ، ذلك أن الكاميلة لا يمكنها أن تبقى أو أن تقوم بمفردها ، كما لا يمكنها أن تتكون بدون الأبوستروف ؛ وبالمثل فإننا لا نجد الهيسيله قط دون أى من الأوليجون أو الأوكسييا أو البيتاسته ؛ كذلك فإننا لا نجد قط ، كذلك ، الإيلافرون دون الأبوستروف ، أو قل إننا ننظر إلى ذلك باعتباره خطأ ؛ وأخيرا فإن كنتيما لا تقدم قط دون الانغام الأخرى (أى دون الأجسام) ؛ ولهذا السبب فعلينا أن نفترض أجساما للأرواح الموجودة في هذه الأمثلة ، حتى تصبح مدونة طبقا لقواعد الممارسة .
 (٢) الجزء الأول من هذه العبارة خاص بطريقة التدوين ، أما الجزء الأخير فيعني أن كل =

وهذه النغمات الأخيرة لا رنين لها (أى لا تغنى قط)^(١)

مثال



= الفاصلات تتركب (أو تتكون) بدءاً بالأيسون ؛ ومع ذلك ، وكمبدأ عام ، فحيث أن الأرواح تسبق الأجسام ، أو تعلو عليها ، فإن إشارات الصعود التي هنا ، من نوع تلك المسماة بالأجسام ، تصبح صامتة ، أما إشارات الهبوط ، التي هي من نوع الإشارات المسماة بالأرواح ، فهي التي تحدث أثرها ؛ وفي الوقت نفسه فإننا نستثنى من ذلك إشارة الأبوهروى ، التي تتمتع ، حيث ليست هي بالروح ولا بالجسم ، بميزات الأرواح ، في الوقت الذي لا تخضع فيه قط للإشارات الأخرى ، كما يحدث بالنسبة للأجسام .

(١) أفونيا أى لا صوت (أو لا نغم) لها ؛ من العسير أن يدرك المرء ، من تلقاء نفسه ، ما تعنيه ملاحظة المؤلف في هذا الموضع ؛ كما لا نستطيع أن نحسد لما تكون إشارات الغناء ، هذه التي تشير إلى أكبر الفاصلات ، إشارات صامتة لا تغنى ؛ وقد علمتنا التجربة ، ودرس دوم جيرائيل ، أن السبب في ذلك هو وجود علامة الأيسون فوقها ؛ ومع ذلك فلا يحدث أن تدون ، على التعاقب ، إشارات غناء عديدة تختلف مع الأيسون ، على نحو ما نرى هنا ، فقط نكرر هذه أو تلك ، عندما يعلو الغناء إلى الفاصلة التي تحددها ، أما حين يبقى في الدرجة نفسها فإننا نضع الأيسون ، في هذه الحالة ، فوق الإشارة المكررة ؛ وبخلاف ذلك فإن هذه الإشارة قد تحتفظ بكل قيمتها ، وقد تشير إلى أنه ينبغى الصعود لأكثر من ذلك . ولعل كلمتين كانتا كافيتين لتفسير ذلك ، بدلا من أن يصيح المثال الذي ساقه المؤلف ، وكذا ملاحظته ، لغرين . ومع ذلك ، فسوف تنقش الشكوك إذا ما قلنا في هذه المرة ما ينطبق على كل الحالات ، وهو أن الأيسون يدل ، دوما ، على أن الصوت ينبغى أن يبقى عند الدرجة نفسها ، سواء إذا رفعناه أو إذا خفضناه .



كذلك تلحق الروحان الصاعدان :

كنتيما (واحدة)

هيسيله

بالأجسام الصاعدة :

أولبحون

أوكسيا

بيتاشه

كوفيسما

ببلاستون

وتوضع أحيانا إلى جاب ، وأحيانا أخرى فوق ، وثالثة تحت كما يرى^(١).

(١) أهملت كل الدراسات والبحوث الموسيقية تقديم ملاحظة في هذا الموضع ، لن يعود بدوها ندرك شيئا ، لا في المبادئ ، ولا في البراهين ، ولا في الأمثلة التي قد يكون من شأنها أن تعرف بتطبيقاتها ، وهي أن كل إشارة من نوع تلك المسماة بالأجسام ، سواء الصاعدة أو الهابطة ، تصبح عدما ، حين تأتي على يمينها واحدة من الأرواح الأربع : كنتيما ، هيسيله ، إيلافرون ، كاميله . أى أنه لا يُعنى سوى الروح .

	٢	درجتان
	٤	درجتان
	٦	درجتان
	٨	أربع درجات
	١٠	أربع درجات
	١٢	أربع درجات
	١٤	أربع درجات
	١٦	أربع درجات
—	١٨	درجتان
—	٢٠	درجتان
—	٢٢	درجتان

مثال (١)

درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان	درجتان
٦ درجات	٦ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٤ درجات

وعلى غرار ذلك ، فإننا نلحق الروحين الهابطين :

إيلافرون ~
كاميله ٤

(١) في هذا المثال ، كما في كل الأمثلة ، اضطررنا لتكرار الأيسون عند كل فاصلة ، وبدون ذلك لن يكون بالإمكان التعريف بمساحتها ؛ ولهذا السبب قال المؤلف إن الأيسون هي بداية ووسط وختام الغناء ، وإنه بدونها لا يمكن توجيه أو ضبط الغناء .

بأجسامهما :

أبو سنروف

علامتى الأبوستروف المتجاورتين

ودلك فى حالة واحدة ، وهى أن نضع هذه العلامات ، أمام الاشارات

الموسيقية ، على هذا النحو :

١٠	درجتان
١١	درجتان
١٤	أربع درجات
١١٤	أربع درجات

مثال

درجتان	درجتان	٤ درجات	٤ درجات

١٠	وإن كانت الكراتيما هيپورهيون
١١	نلحق بالأومالون
١٤	وتشكلان معا الأرجو سنثيتون
١	أما الأبورهيوى
١١	فيلحق بالبياسما
١١٤	ويشكلان معا السّيما

ويعلو كل ميلودى من الغناء وينخفض ، عن طريق هذه العلامات ، وتوجد فى

الموسيقى ثلاث أنصاف وقفات كبيرة هى :

١٠	الكراتيما
١١	الدبليه

وعلامتا الأبوستروف المتجاورتان^(١)

ولكن ليست للزاكيسما

سوى نصف وقفة عادية

وتسمى العلامات أو الاشارات الكبيرة بالكماء أو الاقنومات (أقنوم)
الكبيرة ، وهذه ترتبط بالشيرونوميا وحدها ، وليس بالصوت (صوت المغنى)^(٢)
وهذه هي :

أيسون ^(٣)	⋈
دبليه	⋈
بارا كلتيكيه	⋈
كراتيما	⋈
ليجيسما	⋈
كيليسما	⋈






















(١) نلاحظ هنا خاصية مزدوجة لعلامتى الأبوستروف المتجاورتين :

١ - خاصية تدل على فاصلة هابطة بمقدار درجة .

٢ - خاصية أخرى تدل على نصف وقفة كبيرة .

(٢) ونقرأ كذلك فى مؤلف آخر : « أما بخصوص العلامات الكبيرة التى ليست لها
نعمة قط ، فإننا نطلق عليها غير المترددة أو الدمجات الكبيرة ، وهى آثار للإيقاع وليست آثارا
للغناء ، إذ ليس لها قط من رنين . ولا يلزمنا أكثر من ذلك حتى نطابق التفسير الذى قدمناه عن
كلمة شيرونوميا وما قلناه بمناسبة هذا التعبير : إن اليد هى أيسون الكتف ؛ ذلك أنه يصبح من
الواضح أن الشيرونوميا هى الإيقاع أو الوزن ذاته ، كما استنتجنا منذ البداية ، طالما قد أخبرونا أن
الاشارات الكبيرة يقتصر ارتباطها على الشيرونوميا من جهة ، كما أنهم قد استرعوا انتباهنا ، من
جهة أخرى ، إلى أن هذه الاشارات إنما هى آثار للإيقاع (وليست آثارا للغناء) .

(٣) لا ينبغى أن توجد هنا هذه الاشارة ، وإشارات أخرى تضمها هذه القائمة ، إذ كان
من الواجب أن تشكل هذه طبقة قائمة بذاتها ، مادامت ، هى ، ليست لها طبيعة الاشارات
الكبيرة

أنتيكيون - كيليسما	
تروميكون	
إكستريبتون	
تروميكون سينجاما	
بسيفتون	
بسيفتون سيناجما	
جورجون	
أرجون	
ستاوروس (١)	
أنتيكينوما	
أومالون	
ثيماتيسموس إسو (٢)	
هيتيروس أكسو	
إيبيجرما	
بارا كاليسما	
هيترون بارا كاليسما	
بسيفتون بارا كاليسما	
كسيرون كلاسما	
أرجو - سينثيتون (٣)	
أورانيسما (٤)	
أبودرما	

-
- (١) هذه الكلمة يلفظها اليونانيون المحدثون ستافروس .
 (٢) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة سماتيسموس إيزو .
 (٣) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة أرجو سينسيتون .
 (٤) هذه اليونانيون المحدثون هذه الكلمة أوفرانيسما .

ثيس أبوئيس	
ثيما هبلون	
شوريوما (١)	
زاكيسما	
بياسما	
سيسما	
سيناجما	
إينار كسيس	
باريما (٢)	
هيميفونون	
هيميفثورون	
جورجو سينثيتون (٣)	

(١) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة خوريفينا .

(٢) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة فاريا .

(٣) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة جورجوسينسيتون .

وبصفة عامة فإنهم يلفظون حرف B مثلما نلفظ نحن حرف ال V ؛ ويلفظون حرف مثلما نلفظ حرف ال i ، وحرف ال يماثل عندنا حرف ال s ، ويمائل حرف ال v حرف ال v وأحيانا حرف ال u وأحيانا حرف ال i وال v . ومن الواضح أنه يخيم فوق هذه الاشارات الكثير من الخلط والاضطراب ؛ ولو كانت قد رتبت بشكل منهجي ، لأدى التماثل إلى تسهيل معرفة طبيعة وخاصة كل واحدة منها ؛ وإن كان الموسيقيون اليونانيون المحدثون ليست لديهم أدنى فكرة عما يسمى بالمنهج ؛ وتشيع هذه النقيصة في كافة مؤلفاتهم غموضا يجدون معه مشقة كبيرة في التعرف عليها ، في هذه المؤلفات . ومن هنا تأتي التفسيرات الغامضة ، بل الخاطئة ، التي يقدمونها في غالبية الأحيان ؛ ففي أحد مؤلفاتهم ، على سبيل المثال ، وضعت بعض الاشارات الكبيرة ضمن التونات وأنصاف التونات ، برغم ما هو معروف من أن هذه الاشارات إنما هي اشارات صامتة ، لا نغم ولا رنين لها ، وأنها نتاج خاص بالشيرونوميا ، أي بالايقاع - وفي هذا المؤلف وجدناهم يطرحون هذا السؤال : كم عدد التونات وأشباه التونات والأرواح ؟ وإليكم الاجابة التي يقدمونها على هذا السؤال : أما =

هذا كل ما تخبرنا به النظرية بخصوص الاشارات الكبيرة ، وإن كانت
 الممارسة تعلمنا المزيد دون شك ، وقد قمنا نحن بتجربة ذلك ، ومع ذلك فلعله
 كانت تلزمتنا سنوات طوال ، بالاضافة إلى معونة من جانب معلم متمكن ، حتى
 نجلو كلية غموض واضطراب مبادئ وقواعد هذه الموسيقى ، على نحو ما رأيناها
 في الدراسات التي نعرفها ، بل إنه لعسير علينا أن نعتقد أن هناك شخصا واحدا ،
 سواء في اليونان أو في أى مكان آخر ، قد أدرك هذه الأمور بشكل تام .

= التونات فهي : أوليجون ، أو كسييا ، بيتاسه ، أبو درما ، أبوستروف ، بارييا ، انتيكينوما ،
 كراتيما ، دييليه ، أناستيما ، بياسما ، كاتاباسخما المثلث ، سيسما ، باراكليسا ؛ أما الآخرون
 على غرار البسيسيتون والاكستريبتون فهي ميلوديات melos ، أما أنصاف التونات فهي :
 إيلافرون ، كلاسما ، كوفيسما ، باراكليتيكى ، بسيفيستون ، كاتاباسما ، ايكستريبتون ،
 كاتاباسما ، والأخيران هما أغنيات وأنصاف تونات ؛ أما الأرواح فهي هيسيله الخ . وهكذا
 يكون من الواضح أن هذا الذى نقرؤه ، لا يمكن أن يكتبه إلا يونانى ، ليست لديه سوى أفكار
 مشوشة ، باللغة الخطل ، عن الأمور التى كان يعالجها .








المبحث الخامس

حول تركيب إشارات الغناء طبقا للمبادئ المعروفة في الباباديكه

كان أحد الأمور التي لا غنى عن معرفتها على نحو طيب والذي يبدو مع ذلك أكثرها تعقيدا هو تركيب علامات الغناء ، فعن طريق تكوين هذه الاشارات ، نستطيع أن نقدم الفاصلات المختلفة للغمات ، بطرق متنوعة ، حتى ليجدن المرء نفسه وقد توقف عاجزا كل لحظة ، عند الغناء (أى وهو يرجع إلى نوتة الأغنية) إذا ما كان جاهلا بنسق ومنهج تركيباتها ، بل حتى لو ساورته حول هذا الأمر أقل الشكوك . ولهذا السبب فسندم هذه الاشارات المركبة المختلفة بالترتيب ، على النحو الذى نجدها عليه في الباباديكه ، مضيفين إليها الترجمة المقابلة لها ، في نواتنا الأوربية ، كما فعلنا من قبل .

حول تركيب علامات الغناء

تركيب الأوليجون

—	غير صوتية ، أى لا نغم لها
—	ست درجات 
—	درجة واحدة 
—	سبع درجات 
—	ثمانى درجات 
—	ثلاث درجات 
—	تسع درجات 
—	عشر درجات 

مثال

أربع درجات ثلاث درجات درجتان درجتان درجة واحدة أبسون

درجات ٥ درجات ٦ درجات ٧ درجات ٩ درجات ١٠

تركيب الأوكسيا

.....	بدون نغم	ست درجات
.....	درجة واحدة	ست درجات
.....	درجتان	سبع درجات
.....	ثلاث درجات	ثلاث درجات
.....	ثلاث درجات	ثمانى درجات
.....	أربع درجات	تسع درجات
.....	أربع درجات	عشر درجات
.....	خمس درجات	إحدى عشرة درجة
.....	خمس درجات	(١)

مثال

درجات ٣ درجات ٣ درجات ٣ درجتان درجة واحدة بدون رين

(١) هذه الإشارة لا توجد قط في نسخة الباباديكه التي في حوزتنا ، وقد أخذناها عن الدروس التي تلقيناها من دوم جيرائيل ، التي نسخناها ، وهي مركبة طبقا للقواعد .

٤ درجات ٤ درجات ٥ درجات ٥ درجات ٦ درجات ٦ درجات

٧ درجات ٨ درجات ٩ درجات ١٠ درجات ١١ درجة

لم نجرؤ في البداية أن نعطي ، في المثال نفسه ، النوتات اليونانية مع ترجمتها إلى النوتات الأوربية ، خشية أن يؤدي ذلك إلى حدوث خلط بالنسبة للعيون التي لم تعتدها بعد ، لكننا في الوقت الحاضر نحدد أن ليس هناك بأس في فعل ذلك ، وقد حسبنا الرأي في ذلك لأن هذه الوسيلة قد تكون أكثر سرعة وأكبر إنجازا ، ولأن النوتات اليونانية ، سوف تصبح ، بهذه الطريقة مرتبة طبقا للنظام الذي وردت عليه في كتب الغناء أى فوق سطر واحد ، وهو أمر سوف يُعرف بها ، بسهولة أكبر .

تركيب البيئاتة

مثال

٣ درجات ٣ درجات ٣ درجات ٣ درجات ٣ درجات ٣ درجات ٣ درجات

٤ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٥ درجات ٥ درجات ٦ درجات ٦ درجات

٦ درجات ٧ درجات ٨ درجات ٩ درجات ٩ درجات ١٠ درجات

تركيب الكوفيسما

مثال

بدون نغم درجة واحدة درجة واحدة درجتان درجتان ٣ درجات

٣ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٥ درجات ٦ درجات ٦ درجات

٧ درجات ٨ درجات ٩ درجات ٩ درجات ١٠ درجات

تركيب البلاشون

مثال

بدون نغم درجة واحدة درجة واحدة درجتان درجتان ٣ درجات

٣ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٥ درجات ٥ درجات ٦ درجات

٧ درجات ٨ درجات ٩ درجات ٩ درجات ١٠ درجات

تركيب الكرايما

مثال:

بدون نغم	درجة واحدة	درجة واحدة	درجتان	درجتان	٣ درجات
----------	------------	------------	--------	--------	---------

٣ درجات	٤ درجات	٤ درجات	٥ درجات	٦ درجات	٦ درجات
---------	---------	---------	---------	---------	---------

٧ درجات	٨ درجات	٩ درجات	١٠ درجات	١٠ درجات
---------	---------	---------	----------	----------

أمثلة عن إشارات المهبوط وعن المدة النغمية للنغمات

تركيب علائقي الأبوستروف المتجاورتين

بدون نغم	درجة واحدة	درجتان	٣ درجات
----------	------------	--------	---------

٣ درجات	٣ درجات	٣ درجات
---------	---------	---------

تركيب إشارة الأبوستروف

بدون نغم	درجة واحدة	درجة واحدة	درجة واحدة	درجتان
----------	------------	------------	------------	--------

درجات ٣ درجات ٤

تركيب إشارة الأبرهوى

درجات ٣ درجات ٤ درجات ٥ درجات ٦

درجات ٧ درجات ٨

تركيب الكرابيما هيورهن مع الأبوستروف

درجات ٣

تركيب الإيلافرون

درجات ٣ درجات ٤ درجات ٥ درجات ٦

٣٨١

درجات ٣ درجات ٣ درجات ٣ درجات ٣

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each labeled 'درجات ٣' (Degrees 3). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Rhythmic markings below the staff include slurs and accents.

درجات ٣ درجات ٤ درجات ٤

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music, labeled 'درجات ٣' (Degrees 3) and 'درجات ٤' (Degrees 4). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Rhythmic markings include slurs and accents.

تركيب الكاميله

درجات ٤ درجات ٤ درجات ٥ درجات ٥ درجات ٥ درجات ٦

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, labeled 'درجات ٤' (Degrees 4), 'درجات ٤' (Degrees 4), 'درجات ٥' (Degrees 5), 'درجات ٥' (Degrees 5), 'درجات ٥' (Degrees 5), and 'درجات ٦' (Degrees 6). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Rhythmic markings include slurs and accents.

درجات ٦ درجات ٦ درجات ٦ درجات ٧ درجات ٧ درجات ٧

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, labeled 'درجات ٦' (Degrees 6), 'درجات ٦' (Degrees 6), 'درجات ٦' (Degrees 6), 'درجات ٧' (Degrees 7), 'درجات ٧' (Degrees 7), and 'درجات ٧' (Degrees 7). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Rhythmic markings include slurs and accents.

درجات ٨ درجات ٨ درجات ٨ درجات ٩ درجات ٩ درجات ١٠

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, labeled 'درجات ٨' (Degrees 8), 'درجات ٨' (Degrees 8), 'درجات ٨' (Degrees 8), 'درجات ٩' (Degrees 9), 'درجات ٩' (Degrees 9), and 'درجات ١٠' (Degrees 10). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Rhythmic markings include slurs and accents.

درجات ١٠ درجات ١٠

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, both labeled 'درجات ١٠' (Degrees 10). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Rhythmic markings include slurs and accents.

المبحث السادس

قواعد أو ملاحظات لابد من مراعاتها عند
ممارسة الغناء اليونانى ، وما ينقص كتب
الباباديكه من هذه القواعد والملاحظات

تدع كتب الباباديكه كثيرا من الأمور للتمنى (أى أنها لا تقدمها) ، وتدور
هذه الأمور حول المدة الزمنية للنغمات ، وخاضية واستعمال إشارات الغناء ، وبرغم
أن الأمثلة التى دونها بنوتاتها اليونانية ، علاوة على نواتنا الأوربية ، قد أزلت صعوبات
جمّة ، لعلها كانت جد عسيرة على الأشخاص الذين لم يتمكنوا من اكتساب خبرة ما
فى الموسيقى اليونانية الحديثة ، فإننا لا نزال نشعر أن علينا - ربما - أن نوضح وأن
نفسر من جديد ، غالبية الأمور التى انتهينا من تقديمها ، وذلك بتقديم ترجمة حرفية
لنص كافة المؤلفات التى لدينا عن فن الغناء ، لكننا لن نتوقف إلا عند النقاط
الأساسية ، التى لم تقدم عنها كل أبعادها الضرورية ، حتى نضمنها إياها جميعا ، دون
أن يتسرب إليها أى شك .

وهأم بعض القواعد المهمة ، والتى ستكون عوضا عن نقص القواعد التى
لا نجد لها قط فى كتب الباباديكه ، فيما يتصل بإشارات الغناء ، وهذه القواعد
ليست سوى ملاحق لما سبق أن قدمناه فى حواشى المبحث الأسبق ، وقد أخذناها
عن دروس دوم جبرائيل ، وقد جاءت ضمن إجاباته على الملاحظات التى وجدنا
الفرصة سانحة للسؤال عنها أثناء الدروس التى كان يعطينا إياها .

حين نجد تحت الأيسون (—) إشارة الأبودرما (—) أو الدبليه
(—) أو الكراتيما (—) مرسومة على هذا النحو : (—)
أو (—) أو (—) فإن الإشارة المركبة هنا تعنى لحظة توقف .

وعندما توضع الأيسون فوق علامة غناء ، صاعدة كانت أم هابطة ، تصبح
هذه النغمة صامته أى كأن هذه الإشارة تلغيها .

أما إذا كانت علامة الغناء التي وضعت الأيسون عليها ، مركبة من علامات عديدة أخريات ، من النوع نفسه ، فإن العلامة الرئيسية ، وحدها أو ، تلك التي توجد الأيسون فوقها مباشرة ، هي التي تصبح صامتة .

ولا توضع الأيسون إلا فوق علامات الغناء المسماه بالأجسام ، ولا توضع قط فوق العلامات المسماه بالأرواح ، وحين توضع فوق جسم مصحوب بروح فإنها تلغى تأثير الأجسام وليس تأثير الأرواح .

ويصبح الجسم عدما (أى كأنه لا وجود له) عندما توجد تحته أو إلى جانبه روح ، ولا يُغنى سوى الأخير^(١) ، أما إذا كانت الروح فوق أو وسط أو على شمال الجسم فيُغنى كلاهما ، يشكلان معا فاصلة واحدة ، مركبة من النغمتين اللتين تشيران كل واحدة منهما إليها^(٢) .

وتستقبل الأوليجون في غالبية الأحيان إشارة الأرجون (→) وكذلك غالبية العلامات الكبيرة حينما تتشكل مع الأرواح .

أما الأوكسيا فتستقبل تحتها العلامات الكبرى : ليجيسما ديليه ، ستاوروس ، تروميلكون ، إكستريتون ، أومالون ، عندما تكون ملحقة بالأبوستروف ، والأرجو سنثيتون ، وتستقبل كذلك الجورجون والأرجون ، والجورجوسنثيتون والفثورا phthora .

أما البيتاسه (←) فتستقبل تحتها كل الاشارات .

وعندما توجد في البيتاسه علامتا كنتيما ، فإنهما تؤخذان منفصلتين ، لتتكون نغمة من فاصلة ثلاثية بدرجات متجاورة .

مثال

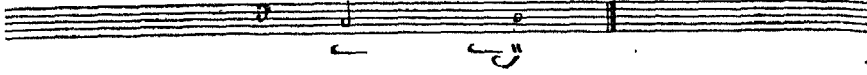


(١) ، (٢) انظر أمثلة المبحث السابق .

ويمكننا أن نلاحظ في هذا المثال أن الإيلافرون ، وهو روح ، يلغى تأثير الأوبستروف ، الذى هو جسم ، إذ توجد هذه الروح موضوعة على يمين الجسم ، وهكذا ، فبدلاً من أن ننزل بمقدار ثلاث فاصلات ، أى رباعية كاملة ، فإننا لا ننزل إلا بمقدار فاصلتين تشكلان نغمة ثلاثية ، أى الفاصلة التى تحددها الإيلافرون ، وهكذا يصبح لدينا هنا تطبيق لما لاحظناه منذ قليل ماساً بخصائص الأرواح عندما تأتى ملحقة بجسم ، على هذا النحو أو ذاك .

وعندما تقابلنا البيتاسه ، وقد جاء الأيسون فوقها ، وجاءت إلى يمينها علامتا الكنتيما تصبح هذه البيتاسه ملغاة ، تبعاً للقاعدة التى سقناها من قبل .

مثال



ونتيجة لذلك فإن علامتى الصعود فى هذا المثال لا تصنعان سوى فاصلة أو نغمة ثنائية ، بدلاً من أن تحداثا فاصلتين أو نغمة ثلاثية .

ولا تستطيع الكوفيسما (*♯*) أن تتحد بمثل هذا العدد الكبير من الاشارات التى تتحد بها الكنتيما ، كما أن لها هذه الخاصية التى تميزها عن علامات الصعود: الأوليجون ، البيتاسه ، الكنتيما حتى أنها لا تأتى قط مع الإيلافرون ، وحتى أنها لا تستقبل لا البياسما ، ولا الهيتيرون ، ولا الباراكلتيكى ، ولا أى واحدة من العلامات المكتوبة باللون الأحمر فى كتب الغناء^(١) .

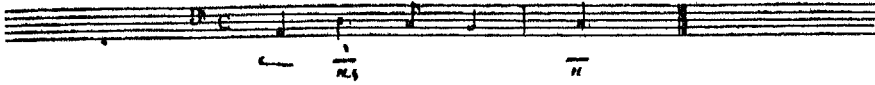
(١) هناك جزء من الاشارات الكبيرة مكتوب باللون الأحمر فى كتب الغناء ، هى تلك التى تشير إلى تغيير فى النغمات أو تدل على زخارف ؛ أما علامات الاشارات الكبيرة الدالة على وقفات ، أو على النغمات ذات المدد النغمية الأطول أو الأقصر ، الأسرع أو الأبطأ ، فقد كتبت بين نوتات الغناء ، باللون الأسود .

وتستقبل البلاشون (١٤٤) تحتها كل الاشارات الكبيرة فيما عدا السيناجما والاستاوروس ، والاياناركسيس ، كما تستقبل كذلك الكنتيما ، وهي لا توضع قط فوق العلامات الأخرى .

وعندما تكتب علامات الصعود فوق علامات الهبوط ، فلا يُلقى بالٍ إلا لاشارات الهبوط وتصبح علامات الصعود في حكم العدم .

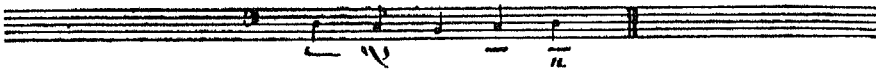
وحين تكتب الكراتيما هيپورهنون (١٤٥) تحت علامات الصعود فإنها تدل على أنه ينبغي ، بعد أن نكون قد صعدنا ، أن نهبط بمقدار درجتين أو نغمة ثلاثية ، مع التوقف قليلا فوق الرنة الأعلى في النغمة الثلاثية ، ذلك أن الكراتيما وحدها ، هي التي تشير إلى فترة توقف ، ولهذا السبب فإن الكراتيما هيپورهنون تستخدم عادة كتمهيد لإيقاع توقف .

مثال



وحيث أن السيما (١٤٦) تتركب من البياسما ، وهي العلامة الدالة على توقف أو استراحة قصيرة ، كما أن الأبورهوى هي العلامة الدالة على هبوط قدره درجتان أو نغمة ثلاثية ، فإن السيما تحدث على وجه التقريب نفس الأثر الذي تحدثه الكراتيما هيپورهنون ، عدا أن الوقفة على النغمة العليا لا تكون بالغة الطول ، وأنها لا تشكل إيقاعا دوريا للغناء .

مثال



ويرغم أن اليونانيين المحدثين لم يحسموا المدة النغمية التي لأنغامهم في الغناء ، بشكل دقيق ومحدد ، مماثل ما فعلناه نحن عن طريق ايقاعاتنا ونوتاتنا ، فإن بمقدور المرء مع ذلك ، طبقا لما تعلمناه من دروس دوم جبرائيل أن يقيم فيما بينهما النسب التالية ، التي نجىء بها على هذا النحو مستخدمين أشكال نوتاتنا .

أبو درما	٥
بارييا	٢٠
دبليه	٢
كراتيما	٢٠
أرجون	٢
بياسما	٤٠
تزاكيسما	٤

ومع ذلك ، فإن كل هذه المدد النغمية ، كما برهنت لنا التجارب ، ليست سوى أمور تقريبية ، وليست ، هي ، محدودة بدقة صارمة ، بالشكل الذى قدمناها عليه هنا ، ففترات التوقف التى تشير إليها هذه العلامات ، وثيقة الصلة بتلك التى ميزناها عند الكتابة بالنقطة ، والنقطتين ، والفاصلة المنقوطة ، والفاصلة .

المبحث السابع

حول الاشارات الكبيرة أو الأقاليم في موسيقى اليونانيين المحدثين

يطلق اسم إشارات كبيرة ، أو أقانيم ، على كل الاشارات التي لا تدخل في عداد الأربع عشرة إشارة الأولى ، والتي أشرنا إليها في المبحث الرابع ، ولم يطلق على هذه الاشارات مثل هذا الاسم لأنها ذات حجم أكبر من الأخرى ، و لأنها توضع جميعا تحت نغمات (أو إشارات) الغناء ، كما يعلن عن ذلك اسم الأقوم الذي أطلق عليها ؛ إذ يوجد بعض منها ذو حجم أصغر كثيرا حتى من حجم الاشارات الأربع عشرة الأولى التي للغناء ، وهناك بعض منها يوضع فوق هذه الاشارات الأخيرة وأخرى توضع بينها أو تحتها ، وإنما أطلقت هذه التسمية دون شك لسبب نجهله ، ولسنا نعتقد أن هناك أهمية قصوى تدفعنا للوقوف عليه .

وهناك من هذه العلامات ، سواء في القوائم التي تقدمها لنا البحوث عن هذه الاشارات الكبيرة ، أو في تلك الدراسة التي كتبها لنا دوم جبرائيل بخط يده ، ولكن في حضورنا ، مالا يشير إلا إلى وقفات وأخرى تشير في نفس الوقت إلى وقفات ونغمات^(١) ، وثالثة تدل على النهايات أو حشد الأنغام عند نهاية الغناء ، ورابعة على التغييرات والتعديلات وخامسة ، في النهاية ، تدل على علامات الصليب ، أو أي حركة أخرى تتصل بحفلات العبادة الدينية ، ذلك أن اليونانيين يكثرون من هذه الحركات طيلة قداسهم ، وعلى هذا فإن غالبية هذه الاشارات ترتبط في أحيان كثيرة بجمل غنائية معينة ، قد يكون بمقدورنا الاعتقاد بأنها تتصل بها .

ولا يبدو أن كيرشر قد حصل على معلومات أفضل مما تزودنا نحن به حول هذه الاشارات الكبيرة ، بل إن من الجلي أنهم قد غرروا به بطريقة لاتليق بمكانته كثيرا ، حين أقنعوه بأن الاشارات الكبرى لا تدل فقط على كم من الوقت ينبغي

(١) توجد في المبحث السابق أمثلة توجد بها إشارات من هذين النوعين .

٣٩١

كرايما (١) شرحه باركليتيكيه أسفل النغمات

ليجيسما شرحه

كاييسما أنتيكنو - كاييسما

إكسپتون هيترون باراكاليسما شرحه تروميكون

بسيستون سيناها بسيستون تروميكون سيناها

باريبيا أرجون جورجون تروميكون

(١) يلفظها اليونانيون المحدثون (Kratima) بدلا من (Kratéma) ، ذلك أنهم يعطون لحرف n عندهم ، النطق نفسه الذي لحرف الـ e عندنا ، كما سبق أنه نهينا (الفرق غير واضح في الهجاء بالعربية) .

جورجون شرحه ستاوروس (١) جورجون

جورجون شرحه جورجون شرحه

إيجرما أو مالون ترومبلكون إتيكييوما

ثيماتيسموس إكسو (٢) ثيماتيسموس أزرو

مثال آخر عن الثيماتيسموس أزرو

(١) لا يبدو أن إشارة لستاوروس (أو ستافروس) تحدث أدنى أثر عند الغناء؛ ومع ذلك، فهناك، حيث تقابلنا، يكون الميلودي هو نفسه، على وجه التقريب، كما نجده في كل مكان؛ ألا يكون الأمر على هذا النحو، لأن هذا الغناء يشير إلى علامات الصليب التي قد ميزوها، هم، بهذا الشكل ؟

(٢) نجد في الدراسة هيتروس إكسو heteros exo، وإن كان دوم جيراثيل يكتبها ثيماتيسموس إكسو Thematismo exo؛ وبمعنى آخر، فإن التماثل القائم بين هذه الإشارة، والإشارة السابقة عليها، يجعلنا نوقن أن الاسم الذي يعطيه لها دوم جيراثيل، هو الاسم الصحيح.

٣٩٣

جوجون باريسا جوجون

باراكلسما

هتزون باراكلسما سيفيستون باراكلسيما (١)

كسيرون كلاسيما (٢) أرجور سنستون (٣)

(١) كان على سبيل الخطأ ، دون شك ، أن قدم لنا دوم جيراثيل هذا الغناء في إشارة بسيفيستون سيناجما Psiphiston synagma ، فهذه الإشارة في الحقيقة ، ليست سوى بسيفيستون باراكلسيما P. parakalesma .

(٢) نقرأ في واحد من البحوث التي في حوزتنا ، التفسير التالي ، عند الحديث عن إشارة الكسيرون كلاسيما : « وتسمى هذه الاشارات مركبة لأنها تتكون من نغمتين أو ثلاث نغمات ؛ وعلى سبيل المثال فإن الديليليه diplé تتكون من نبرتين حادتين // ، أما هذه الإشارة (أو النغمة) فتتكون من هاتين النبرتين بالاضافة إلى البيتاسثة ؛ وتتكون البياسما من نبرتين غليظتين // ، وتتكون الأناسيما من الديليليه والبيتاسثة » (ليس لدينا قط شكل هذه الإشارة ، ولكنها قد تكون ، بالطريقة التي تكونت بها ، شبيهة بالكسيرون كلاسيما .

(٣) ويلفظها اليونانيون سنستون .

ليس وأبوليس أبودرما أورابيسما

شوروما (١) ليماهيلون

بياسما جورجون تراكيسما

إناركسيس سيناها

باريسا

هميفتورون (٣) هميفتورون (٢)

(١) لم يقدم لنا دوم جبرائيل قط مثالا عن تأثير هذه العلامة في الغناء ، كما أننا لم نجدها قط في البباديكة .

(٢) لم تفسر لنا على أى نحو هذه العلامة وتلك التى تليها ؛ ونحن من جانبنا نستنتج أن الأولى تدل على نصف تون ، أى على تغيير في طبقة الصوت ، لا يتم بشكل كامل في التون نفسه .

(٣) حيث يطلق في الموسيقى اليونانية اسم فتورا pthora على التبديل أو التغيير في التون أو المقام ، فإن من المحتمل أن تكون هميفتورون تدل كذلك على نصف تبديل ، أى على تغيير غير تام في التون أو المقام .

المبحث الثامن

عن التونات أو المقامات

مقدمة في فن الموسيقى^(١)

« لا بد أن تعلم أن أول المقامات يسمى الأول لأنه يتصدر كل المقامات الأخرى ، فهو يعد بمثابة الزعيم أو الرئيس لها ، أو شيخها جميعا ، ويطلقون عليه اسم الدوري ، أو مقام الدوريين ، وحيث قد قيل إن الدوريين كانوا يصرفون أمورهم ببساطة فقد أطلق الناس للسبب نفسه على هذا المقام اسم الدوري^(٢) ومن روح هذا المقام^(٣) نشأ الهيبودوري^(٤) فهو ابن للمقام الأول ؛ أما المقام الليدى^(٥) ، أو المقام

(١) نعود هنا إلى النص الذي اضطررنا أن نتركه جانبا ، حتى لا يأتي ترتيب المواد مقلوبا ، كما هو حادث في الباباديكه .

(٢) وهذه رواية مختلفة للنص نفسه ، ننقلها عن دراسة أخرى : « ولا بد أن نعلم أن المقام الأول قد سمي بالأول لأنه يبدأ المقامات الأخرى ويتزعمها ؛ وقد أطلق عليه اسم الدوري لأنه جاءنا عن طريق الدوريين ، ولأنهم هم الذين قاموا بنشره وإذاعته ، وأخيرا لأن الدوريين كانوا يعتبرون أصحاب طريقة بسيطة في سلوكهم ، وقد داع صيت هذا المقام أو احتفى به هكذا :
أيا أول من كنت حاكما على قوم من أهل الموسيقى ،
إننا نشئ عليك بأول الكلمات .

(وهناك ترجمة إلى اللاتينية لهدين السيتين قام بها أرشانتز Archaintr

(٣) يطلق اسم روح المقام في الموسيقى اليونانية الحديثة ، على النغمات الهارمونية في هذا المقام نفسه ، أي على النغمات الثلاثية والخماسية ، سواء الصاعدة أو النازلة ؛ ويدور الحديث هنا حول النغمة الخماسية النازلة .

(٤) وهناك رواية أخرى لهذا النص : « ومن هذا المقام الأخير تكون ابنه ومقلوبه (أو محطه المتوهم) . وقد احتفى به على هذا النحو :

شديد ميلك للمراثيات وأناشيد الشفقة ،

تنشد كثيرا وترقص على فن منغم .

(٥) وفي رواية أخرى : « أما المقام الثاني فهو المقام الليدى ، وقد سمي هكذا لأنه قد جاء من ليديا ، وليديا هي منطقة إفيزيا ، وموطن سان جان (القديس حنا) رجل اللاهوت ؛ وقد =

الثاني فقد جاءنا من ليديا ، وتسمى ليديا منطقة نيوكاسترون كما لا تزال تسمى إلى اليوم كامب ليديا أى معسكر ليديا ؛ ومن هذا المقام أيضا نشأ المقام الهيبوليدى^(١) ، والذى يشكل مقلوب هذا المقام الثانى (أو محطة المتوهم) ، لكن المقام الفريجي^(٢) أى المقام الثالث قد ابتكر فى فريجيا ، وفريجيا هى منطقة لادوكيا ، ومن أجل ذلك سمى هذا المقام الثالث بالفريجي ، ومنه يجىء المقام الهيبو فريجي^(٣) ، أو مقلوب هذا المقام أو محطه المتوهم ، وهو المقام الغليظ أو الخفيض ، أما المقام الميليزى^(٤) فقد جاءنا من

= احتفى به بهذه الكلمات :

يالك من لحن كالعسل والشهد
حتى أنه ليثرى القلب .

(١) وفى رواية أخرى : « ومن هذا المقام تولد ابنه الهيبوليدى ، وهو وسطه المتوهم (أو مقلوبه) ؛ وقد احتفى به بهذين البيتين :

إنك لتحمل إليا سرورا مضاعفا ،
كما لو كنت تضاعف مرتين ما هو مضاعفك .

(٢) وفى رواية أخرى : « ويسمى المقام الثالث بالفريجي ، ذلك لأنه من فريجيا جاء » ، وفريجيا فى النهاية هى منطقة لادوكيا ؛ وقد نُوه بهذا المقام بهذه الكلمات :

أيها الثالث ، يامن تبدأ (إنشاد) أوزان أدنى ؛
إنك حين تقدم على تنسيق (النغمات) تتوافق .

(٣) وفى رواية أخرى : « ونتيجة لذلك بالتالى ، فمن المقام الفريجي نشأ ابنه الهيبوفريجي ومحطه المتوهم ، والذى سمى ، بسبب طابعه الرجولى وقوة ميلوديه ، بالغليظ ، وقد احتفى به بهذين البيتين :

أيها الثانى بعد الثالث ، يامن تنشُد نشيد الرجولة ،
إنك لتحظى بأصدقاء بسطاء لا تنوع فيهم .

(٤) وفى رواية أخرى : « أما الرابع فيسمى الميليزى وهو يواسى المكرويين » ؛ وقد احتفى به بهذه الكلمات :

إنك تشكل مهارة (حركات) الراقصين أنفسهم ،
توجه النغمات وتدق الصناج .

وقد واجهتنا مشقة بالغة فى أن نعتقد أن كلمة ميليزى هى تحريف لكلمة مكسو ليدي ، التى كانت على الدوام هى اسم هذا المقام ؛ ولعلهم قد نطقوا هذه الكلمة ، بفعل خلط فى =

ميلية ومنه اشتق الهيبوميلىزى^(١) ذلك أنه قد ابتكرت في هذه المناطق المختلفة هذه المقامات فكما اكتشف الدوربون ميلودى المقام الأول ، والليديون طرب المقام الثانى ، والفريجيون المقام الثالث ، فقد اكتشف الميليزيون طرب المقام الرابع ، وفيما بعد أطلق بطليموس ، الملك والموسيقار ، بعد أن قام باستقصاء كل الوقائع ، أسماء الأماكن ، على المقامات التي ابتكرت فيها^(٢)

= النبرات ، ميليديان ، حيث يخفف اليونانيون المحدثون كثيرا من نطق حرف الدال d عندهم فلايد أنهم عادوا فلفظوها ميليسيان ، ومنها جاء اسم المقام الميليزى ، وأصله المفترض هو منطقة ميليت ؛ ومنها جاء اسم المقام الميليزى ، وأصله المفترض هو منطقة ميليت ؛ أما الأمر المؤكد فهو أننا لا نقرأ كلمة ميليسيان (أو ميليزيان) فوق الوردة التي وزعت عليها المقامات الثانية في الغناء اليونانى ، منهجيا ، وإنما نقرأ كلمة مكسوليدي . وهذا الشكل المنهجي ، المنقول دون شك عن الدراسات القديمة ، يقلل من ثقتنا ، بدرجة كبيرة ، فيما نخبرنا به مؤلف هذه الدراسة عن الغناء ، إذ هي ليست عرضة للتحريف مثلما يتعرض النص ، كما أنها تقدم المقامات ، بالأسماء نفسها التي كان يطلقها القدماء عليها .

(١) ومن هذا المقام الميليزى ، وهو الرابع ، نقول إنه قد تولد ابنه الهيبوميلىزى ، والذي هو كذلك مَحطَّه المتوهم أو مقلوبه . وإليك الكلمات التي احتفت به :

إنك تُورِّجح وتهز بقوة الأناشيد ،
وتحظى في البداية والنهاية .

حاشيه : كورونيس ، وترجمة حرفية : يحظى بكرونيس ، كبداية وأيضا كنهاية . أما الكورونيس coronis فهو علامة جرى العامة على كتابتها في كعب (ختام) الكتاب ، على شكل الخطاف ، بغرض توضيح النهاية لتعني أنه انتهى ؛ وهذه العلامة تسمى مارتياكس كورونيس ، وأحيانا كانت هذه العلامة تكتب في بداية الكتاب . وبالمثل فإن الكورونيس تعنى في بعض الأحيان ، علامة الطول (المد) على الحروف المتحركة ، وهي نفسها ما يعرف بالتاج Koryphē باليونانية ، ومن هنا ، فإن وضع الكورونيس لدى لوكيانوس وبلوتارخوس أمر واجب في كل من البداية والنهاية .

(٢) ليس عبثا أو مضيعة للوقت أن نلاحظ أن الدراسة التي نترجمها هنا ، قد كتبت في العام ١٦٩٥ بخط يد إيمانويل كالوس ، وأنه في هذه الفترة ، كما هو الحال الآن ، كانت قلة من اليونانيين فقط هم الذين لا يظنون أن أجدادهم ، من قبل وجود البطالمة بقرون كثيرة ، كانوا يرفون بالفعل هذه المقامات ، وبالأسماء التي تعطى لها هنا الآن ، فيما عدا المقام الذى يطلق =

« س - كم مقاما توجد؟

« ج - توجد أربعة مقامات رئيسية وأربعة مقلوبات ومقامين وسيطين^(١) أو مشتقين هما : نينانو nenanō ونانا nana وهى تغنى فى الكنيسة بشكل خاص^(٢) .

« س - كم من المقامات يغنى فى الكنيسة^(٣) وماهو هذا الشيء المسمى بالهاجيوبوليتيس^(٤) hagiopolites الذى يطلق على هذه المقامات ؟

« ج - هناك ثمانية مقامات تغنى (فى الكنيسة) ، وقد سميت بالهاجيوبوليتيس ، هكذا ، بسبب ما أولاه القديسون الشهداء والقديسون الآخرون إياها من عناية خاصة ،

= عليه هنا اسم ميليزيان (الميليزى) ؛ وفضلا عن ذلك ، ففي زمن الملك البطلمي الموسيقى ، ولم يكن هذا شخصا آخر سوى بطليموسى أوليتيس (أى الزمار) ، الذى عاش قبل ميلاد المسيح بأكثر من ستين عاما ، كان الناس لا يزالون بعيدين عن التفكير فى الموسيقى اليونانية الحديثة إذ لم تبتكر هذه إلا فى القرن الميلادى الثامن ؛ وإن كان هذا خيلاء يكاد يكون طبيعيا شائعا بين كل البشر ، يحدو بهم أن يبحثوا عن أصل قديم لكل ما يخصهم ، معتقدين بذلك أنهم يزيدون من جدارته . ولعل اليونانيين المحدثين ، بإرجاعهم ، على هذا النحو ، زمن ابتكار موسيقاهم ، لا يتصورون أنهم يرجعون بنحو تسعمائة عام ، وجود مبتكر موسيقاهم ، القديس جان دماسين ، وأنهم يفترضون له وجودا سابقا ، بأكثر من قرن على قيام المسيحية نفسها .

(١) على هذا النحو نترجم كلمة « إبيخيماتا » التى لا توجد قط فى المعاجم ، والتى تعود ، ربما ، إلى اليونانية الحديثة ، وقد اشتققنا من هذه الكلمة ، الفعل إبيخينو والذى يعنى أفرغ فى ، صب فى داخل ، نثر فوق ، ذلك أن الإبيخوماتا ، هى فى الواقع مقامات من نوع المقامات الأول والمحاط المتوهمة ؛ وسنرى فى السياق أن هذا التفسير يقوم على أساس قوى .

(٢) العبارة اليونانية الواردة فى النص تعنى حرفيا : فى المدينة المقدسة وقد أحللنا محل هذه الكلمات عبارة : فى الكنيسة ، لأننا نظن أن هذه هى فكرة المؤلف ، الذى يميز هنا بين المقامات الكنسية وبين مقامات الغناء الدنيوى ، كما سنرى بعد ذلك ، بشكل أكثر وضوحاً .

(٣) يوجد بالنص كذلك أجيوبوليتين (هاجيو بوليتيس) أى المدينة المقدسة .

(٤) تركنا هنا كذلك كلمة هاجيوبوليتيس hagioplites بسبب الشرح الذى سنقابله

بعد قليل .

فالآباء الشهداء من الشعراء^(١) ، وسان جان دماسين والقديسون الآخرون ، كانوا يترنمون في الهاجيبوليتيس^(٢) حيث يرقدون أو حيث يقيمون (أى يهجعون أو حيث دفنوا ، أو حيث توجد رفاتهم المقدسة) .

(١) لو أننا آثرنا اتباع رأينا لقلنا مؤلفى الأغنيات بدلا من كلمة الشعراء ذلك أنهم يطلقون في هذه الدراسة على الغناء اسم الأشعار ، ويسمون الغناء شعرا . ومعنى آخر ، فإن من الواضح أن هذه الكلمات ، أشعار وشعر ؛ لا تؤخذ هنا بالمعنى الذى تأخذناه عادة ، وإنما تأتيان هنا بمعنى العمل المؤلف ، أو التأليف . باعتبارهما مأخوذتين من الفعل Parið الذى يعنى : يصنع ، يؤلف الخ . وبالتالي فإن كلمة شعراء هنا تعنى مؤلفى أو مبتكرى الغناء ، ولهذا السبب فإن القديس (حنا) داماسين قد وُضِع على رأسى هؤلاء باعتباره مبتكرا للموسيقى اليونانية الحديثة .

(٢) يطابق هذا فيما يبدو لنا المعنى الذى أعطيناه لكلمة هاجيبوليتيس عندما حولناها إلى كنيسة (بدلا من المدينة المقدسة) ؛ ومن المعروف أن الكنائس ، ونحن هنا نتحدث عن المكان وليس عن جماعات المؤمنين ، كانت في الأزمنة الأولى للمسيحية أماكن مخصصة لحفظ ما يتبقى من رفات أجساد الشهداء بعد استشهادهم ، وأنه ، هناك كان المسيحيون الأول يتجمعون للعبادة ، وأن هذه الأماكن نفسها ، بعد ذلك ، أصبحت مقصورة على العبادات والصلوات والطقوس ، وأنهم كانوا يطلقون عليها اسم القديس الذى يحظى بأكبر قدر من التبرجيل ، في المنطقة بفعل معجزاته أو فضائله ، ولهذا السبب أطلق مؤلفنا اسم هاجيبوليتيس ، أى المدن المقدسة ، على الكنائس .

ويظن المسيو أشانتر ، مؤسسا رأيه في ذلك على شهادة المسيو جورجيداس اليونانى ، أن الهاجيبوليتيس تعنى ديوانا من الأناشيد أو التراتيل ، التى نظمت على شرف الشهداء على نحو قريب من النوع الذى يطلق عليه اسم أناشيد الشهداء Commun des martyrs ؛ لكن هذه الملاحظة لا تأتى ، يقينا ، من رجل لديه فكرة واضحة عما نسنيه نحن بهذا الاسم ، وإلا لكان قد عرف أن الأمر لم يعد أمر مجموعة أناشيد ؛ فهذه مجموعة أناشيد الرسل ، وهذه مجموعة أناشيد المقرين بالعقيدة ، وهذه مجموعة أناشيد العذراوات الخ ؛ فضلا عن ذلك فلماذا تقتصر المقامات الثنائية على أناشيد الشهداء أو ما هى المقامات التى تخصص فى هذه الحالة ، للأغاني الأخرى ؟ ولماذا لا يتناولها الحديث ؟ والحقيقة أن غالبية أغنيات الكنيسة عند اليونانيين . على العكس من ذلك ، ليست هى الأناشيد أو التراتيل ، وإنما هى أغنيات أخرى من نوع المرّد (كلام من القرض =

س - ولم مقاما يوجد ؟

ج - أربعة : أ ، ب ، ج ، د^(١) ومن خفض (أو قلب) هذه المقامات تنفرع مقامات أخرى هي المقلوبات الأربعة (أو المحاط المتوهمة plagal) وهذه المقلوبات أو المحاط المتوهمة قد نشأت عن الأربعة الأول باعتبارها البُعم (جمع بعيم) أى التماذج المحتذاة ، وقد تكونت الأربعة مقامات الوسيطة^(٢) بالطريقة نفسها على المحاط (أو المقلوبات) الأربعة بحيث يكون وسيط الأول^(٣) هو الخفيض

= الكنسى) والتسبيحات ، والترانيم الدينية عندنا ، ويلزم الكثير حتى نصدق أن تكون هذه الأغنيات قد نظمت بشكل يجعلها مقصورة على تخليد ذكرى الشهداء . وهكذا فإن أغنيات الماجيويوليتيس ليست شيئا آخر سوى أغاني الكنائس المسماة بالمدن المقدسة مقابلة بالحكومة الزمنية ؛ وهذه الأغنيات تقتصر على ثمانية مقامات مختلفة ، في حين أن الأغاني الدنيوية تتقبل عددا أكبر من المقامات .

(١) يوجد في النص $\text{م} , \text{ك} , \text{ج} , \text{ا}$ ، وهو ما يعنى الأول والثاني والثالث والرابع ، لأن هذه الحروف مأخوذة هنا بقيمتها العددية ؛ وهذه الطريقة في الإشارة إلى المقامات ، قد استعيرت فيما يبدو من الطريقة التي استخدمها القديس جريجوار ، والتي كان يقلد فيها اللاتين .

(٢) تقابلنا هنا الكلمة اليونانية : إيسى وتعنى الوسيلة أو الطريقة ؛ وبغير هذا إذن بالتأكيد من الافتراض الذي افترضناه بخصوص كلمة إيببيخيماتا التي دار الحديث عنها ، في الإجابة الأولى من الصفحة السابقة .

(٣) المقام الوسيط أو الأوسط ، وقد سمي على هذا النحو ، ترجيحاً ، لأنه يأخذ الوسط بين المقام المبدئى ومحطه المتوهم (أو مقلوبه) ، الذى هو فى الخماسية النازلة أو الهابطة ؛ وفى الواقع فإن المقام الوسيط يقوم على الدرجة الثالثة هبوطاً بدءاً من المقام (التون) المبدئى ؛ وهذه الدرجة هى الوسط الدقيق للخماسية ، أو للدرجات الخمس التى تتكون فيها الفاصلات الواقعة بين هذا المقام المبدئى وبين محطه المتوهم ؛ وعلى سبيل المثال فإنه يقال إن وسط المقام الأول هو الغليظ أو الخفيض ؛ ومن المعروف أن الغليظ أو الخفيض هو المحط المتوهم للمقام الثالث ، وهو المقام الفريجي ، أى أنه هو الهيبوفريجي ؛ وبمعنى آخر ، فإذا كان المقام الأول مى ، فينبغى أن يكون الثالث سول ؛ ويكون المحط المتوهم لهذا المقام ، أى خماسيته الهابطة هى بالضرورة أوت ut ، التى هى فى الواقع النغمة الثلاثية تحت مى ، وتتخذ مكان الوسط بين هذا المقام الأول مى ومحطه المتوهم =

(أو الغليظ)^(١) ووسيط الثاني هو محط الرابع (أو مقلوبه)^(٢) ووسيط الثالث هو محط أو مقلوب الأول ، ووسيط الرابع هو محط أو مقلوب الثاني . ومن هذه المقامات الوسيطة الأربعة تولدت المقامات الأربعة المنتقة ، وعلى هذا النحو انبثقت المقامات الأربعة عشر ، التي تستخدم ، في واقع الأمر ، في الغناء ، وليس في تراتيل الكنيسة^(٣) .

س - وماذا عليك أن تفعل قبل أن تشرع في الغناء ، وماذا ينبغي أن يعرفه المرء لذلك ؟

« ج - أن يبدأ في الانشاد^(٤) »

« س - وما هو المدخل الغنائي ؟ »

« ج - هو إغداد أو تمهيد المقام^(٥) كما هو الحال في تكرار أناثيس ananes^(٦) . »

« س - وما هو الأناثيس ؟ »

« س - على سبيل المثال أناكس أنيس anax anes^(٧) . »

= أى حماسيته الهابطه لا ؛ ويكون لدينا في هذا التسلسل مى كمقام أولى ، وأوت u كمقام وسيط ، ولا كمحط متوهم للمقام الأول ؛ وهذا التسلسل هو نفسه بخصوص كل المقامات .
(١) ينبغي التذكر أنه يشار على هذا النحو إلى المحط المتوهم للمقام الثالث أى الهيبوفريجي .

(٢) ليس من العسير معرفة المقام المبدئى أو مقلوبه أى محطه المتوهم ، مادام هو في النغمة الثلاثية تحت المقام المبدئى ، أو النغمة الثلاثية فوق المقلوب أو المحط المتوهم ، على النحو الذى أمكننا ملاحظته ، بفعل التجربة أو البرهان الذى قمنا به في الهامش الأسبق .

(٣) توجد هنا كذلك كلمة هاجيوبوليتيس ، ونرى ، كما سبق أن لاحظنا ، أن أغاني الهاجيوبوليتيس ، وقد وضعت هنا في مقابل الأغنيات الدنيوية التي تستخدم الأربعة عشر مقاما ، في حين أن أغاني الهاجيوبوليتيس لا تقبل سوى ثمانية مقامات . وبمعنى آخر ، فإن هذه هي المقامات المستخدمة في الأغاني المختلفة للكنيسة ، والتي تتضمنها الباباديكه .

(٤) كى ميتا (أى وبعد ذلك) إبيخيماتوس .

(٥) باليونانية : إيسين إى تو إيجو إيبيسى (أيضا) إيون أنابليون أناسيس .

(٦) وهو المدخل الغنائى للمقام الأول .

(٧) وهى الكلمات الأولى لأغنية في المقام الأول .

- « س - وما هو المدخل الغنائى للمقام الثانى ؟
 « ج - نيانيس^(١) . neanes .
 « س - وما النيانيس ؟
 « ج - على سبيل المثال كيريا أفييس Kyrie aphis^(٢) .
 « س - وما المدخل الغنائى للثالث ؟
 « ج - نانا
 « س - وما النانا ؟
 « ج - على سبيل المثال باراكليتا سنخوريسون Paraklête synchôreson^(٣) .
 « س - وما المدخل الغنائى للمقام الرابع ؟
 « ج - هاجيا .
 « س - وما الهاجيا ؟
 « ج - على سبيل المثال شيرويم وصيرافيم^(٤) وهو يرتل فى هذا المقام على غرار الترتيل الذى يبدأ على هذا النحو : أنت يا من تتجلى فى السماء على الأرض اسمح لى أن احتفى بك ، وأن أرتل أكثر الأناشيد جدارة بقدستك الخفية التى لا نراها »
 « س - وكم عدد الأرواح ، ولماذا سميت على هذا النحو^(٥) ؟
 « ج - هناك أرواح أربع^(٦) وقد سميت بالأرواح لأنها تشكل نهايات للأصوات

-
- (١) سنجد كل هذه المدخلات الغنائية فى شجرة الجذور عند نهاية هذا المبحث .
 (٢) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الثانى .
 (٣) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الثالث .
 (٤) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الرابع .
 (٥) لم نعتقد أن علينا أن نحذف هذا التكرار أو هذه الثثرة لأنها تقود إلى أسئلة أخرى مساعدة ، لم نستطع أن نضعها فى مكان آخر ، وكان من المفيد أن نعرفها .
 (٦) أضفنا بداية هذه الإجابة لأن السؤال يقتضى ذلك ؛ ولأن النقص البادى فى النص جاء سهواً من جانب المؤلف أو الناسخ ، ولا يمكننا أن نشك فى صحة هذا الافتراض من جانبنا .

(أى للفواصل)^(١) ولأنها لا توجد قط في غيبة النغمات الأخرى^(٢) .

» س - وما الصوت^(٣) (فوني) Phonê ؟

» ج - سمى الصوت^(٤) على هذا النحو لأنه ضوء أو شعاع الروح^(٥) ؛ وفي الواقع فإن ماتشعر به الروح يعبر الصوت عنه^(٦) ، إذ يوجد في نغمات الصوت ، كيان جسمي من نوع ما ، والصوت هو تأثير الأنفاس المتجمعة فينا ، ملحقا بفاعلية أو تأثير بعينه .

» س - وما البباديكه ؟

» ج - هو فن الموسيقى .

» س - وكيف تسمون المقامات ؟

» ج - أ ، ب ، ج ، د ، الخ^(٧) وليست هذه هي الأسماء الأصلية ، وإنما هي إشارات وحسب^(٨) إلى المقامات الثمانية لأن أ ، ب ، ج ، د^(٩) ، إنما هي إشارة إلى

(١) يوجد في النص اليوناني عبارة « ياتو فوناس إيبيتيلين إيبيتالين » ومعناها : أنها تنهى أو تتمم الأصوات ، وهو أمر غير قابل للفهم في (الفرنسية) . وقد أحللتنا كلمة فواصل محل كلمة أصوات ، المأخوذة هنا بالمعنى نفسه ، ذلك أن اليونانيين ، كما سبق أن رأينا ، يطلقون اسم أصوات على الفواصل النغمية .

(٢) أى التى تختم الفاصلة التى بدأت المقامات الأخرى ، والتى عبر عنها بالإشارات المسماة بالأجسام ، والتى لا تستعمل بدونها قط .

(٣) كتبنا الكلمة اليونانية فوني Phonê التى تعنى صوت ، قاصدين أن نركز الاهتمام ، بدرجة أكبر ، على المعنى الاشتقاقى الذى يعطيه المؤلف لهذه الكلمة .

(٤) Phonê فوني أى : صوت .

(٥) to phôs تو فوس ، أى : ضوء .

(٦) العبارة اليونانية تعنى حرفيا : لأن ما تشعر به دخيلة النفس (أو الروح) ، يسלט

الصوت والضوء عليه .

(٧) فى النص نجد الحروف α' ، β ، γ ، δ ، وهى هنا

مستخدمة بقيمتها العددية وتقابل كلمات ؛ الأول ، الثانى ، الثالث ، الرابع .

(٨) ترجمنا الكلمة اليونانية المستخدمة هنا وهى أونوماتا ، بمعنى أسماء بكلمة

designations (بمعنى مدلولات ، تحديدات تسميات) لأن سياق الجملة يقتضى هذا التفسير .

(٩) يارايبين : أ ، ب ، ج ، د .

الدرجات وليس إلى الأسماء . قد قلت لك إذن إن المقام الأول يسمى بالدورى ، والثانى يسمى بالليدى ، والثالث بالفريجي ، والرابع هو المكسوليدى^(١) ، ومحط الأول (أو مقلوبه) هو الهيبودورى ، ومحط الثانى هو الهيبوليدى ، ومحط الثالث هو الخفيض (أو الغليظ) ، أو الهيبوفريجي ، أما محط الرابع أو مقلوبه فهو الهيومسكو ليدى^(٢) .»

وبعد صفحات ثلاث ، يكرر خلالها المؤلف ما قاله بشأن الإشارات أو العلامات ، نجدنا من جديد أمام تفاصيل حول المقامات ، وحول تغييرها ، أو تبديلها ، ننقلها هنا لأنها ستعطينا الفرصة ، كذلك ، للقيام ببعض الملاحظات التى تهدف إلى تبديد الغموض الشديد الذى خيم على نصوص هذه الدراسة ، على نحو ما كان يحدث فى كتب الباباديكه التى عرفناها حتى اليوم ، وهكذا يعود المؤلف إلى الحديث عن المقامات التى كان قد هجرها (أى انتهى منها) .

« وإذا رفعت الصوت فوق التون (المقام أو الطبقة) الأولى أنانيس تحصل على المقام الثانى نيانيس ، وبعد ذلك فإذا رفعت الصوت بالمثل^(٣) فوق المقام الثانى

(١) وهكذا يطلق هنا اسم مكسوليدان على المقام الرابع ، بدلا من ميليزيان (ميليزى) ؛ ولا يلزمنا أكثر من ذلك لتأكيد ما سبق أن لاحظناه عند الحديث عن اسم الميليزى الذى يطلق على هذا المقام .

(٢) ونلاحظ هنا كذلك استخدام اسم هيبومكسوليدى وليس هيبوميليزى ، على نحو ما رأينا من قبل .

(٣) التجربة وحدها هى التى تستطيع أن تبين لنا عدم الدقة فى هذا التعبير ، فالمؤلف يطلق عبارة : يرفع الصوت بدرجة متساوية ، عندما يتم رفعه بشكل طبيعى وفقا للنظام الدياتونى للأنغام أو المقامات ؛ ذلك أنه من المقام الأول أنانيس إلى المقام الثانى نيانيس يوجد فرق يبلغ فاصلة تون ، فى حين أنه من المقام الثانى نيانيس إلى الثالث نانا لا يبلغ الفرق سوى نصف تون ، كما سنرى بعد قليل ، فى اللوحة التى ستقدمها عن المقامات ، وفى شجرة هذه المقامات نفسها وتحولاتها وتنغماتها ؛ وخطأ واحد من هذا النوع ، يحول المعنى الحقيقى الذى يقصده المؤلف ، قد يكفى لإلقاء الشكوك فى روع الأجنبى ، بأن اضطرابا شديدا يرين على كل هذا النظام الموسيقى . وفى الحقيقة فإنه توجد فى الباباديكه ، بل يمكن القول بأن ذلك يشيع فى كل جملة =

تحصل على المقام الثالث نانا ، وإذا رفعت الصوت بالمثل فوق المقام الثالث تجد معك المقام الرابع هاجيا ، وأخيرا فإنك إذا رفعت الصوت فوق الرابع تشكل لك المقام الخامس إنيانيس^(١) .

« س — وكيف تبلغ المقام الرابع عن طريق هذا الخطو المستمر صعودا ؟
« ج — بالطريقة نفسها التي تكونت بها المقامات الأربعة ، ينبغي كذلك أن تؤلف نغماتها الأربع »^(٢) .

عن الحاط المتزمنة أو المقلوبات

« بدءا من المقام الأول انزل أربع فاصلات^(٣) فتحصل بذلك على المحط المتوهم (أو مقلوب) للمقام الأول ، وهو المحط المسمى إنيانيس^(٤) فإذا نزلت بالمثل بدءا من المقام الثاني ، لأربع فاصلات حصلت على المحط المتوهم الثاني المسمى نيينانيس neenanes وهكذا بالنسبة للباقي ، وذلك أنك ، كما سبق لنا القول ، إذا رفعت

= أو عبارة فيها ، غموض مماثل لذلك الذى استوقفنا هنا ؛ وباختصار ، فقليلة تلك الدراسات الموسيقية التى يمكننا أن نلاحظ فيها دقة صارمة فى العبارات ، سواء فى فرنسا أو فى إيطاليا أو فى أى مكان آخر ، فاللغة الفنية (أى التقنية) تزخر فى هذه البلاد ، بل وعند كل الشعوب ، بمصطلحات وتعبيراتها تنطوى على معان خاصة ، ومجازية ، وفى الكثير من الأحيان ، تدل على مدلولات مختلفة ، لحد لا تكون معه دراسة النظرية أمرا سهلا فهمه ، دون معونة مدرس ، وبدون تجربة الممارسة .

- (١) لكى نفهم كل ذلك ، فإن من الضرورى أن نرجع إلى شجرة جذور المقامات .
- (٢) يستخدم اليونانيون كلمة إينخوس بمعنى تون أو مقام ؛ وكلمة فونى بمعنى تون ، ارتفاع أو انخفاض الصوت ، وبالتالي كذلك بمعنى فاصلة مغناة ، أو نغمة .
- (٣) نترجم هنا كلمه phōnās فوناس بكلمة فاصلات وليس بكلمة أصوات أو أنغام ، لأن الكلمة (المستبعدة) ستكون غامضة فى هذا السياق ؛ فالأمر فى الواقع يتعلق بالفاصلات الأربع التى تشكل الخماسية ؛ ولو لم تكن قد اكتسبنا ثقة جاعتنا عن طريق التجربة ؛ لما كنا لنستطيع على أكثر تقدير سوى أن نفترض أو نخمن ؛ لكننا نستطيع أن نقدم ما نلاحظه هنا ؛ وعلى مسئوليتنا ، كحقيقة واقعة ، لسناها بفعل الممارسة .
- (٤) انظر شجرة المقامات .

الصوت فوق المقام الأول ، تكون لك المقام الثانى ، وإذا رفعته ثانية تكون المقام الثالث ، والشئ نفسه بخصوص المحاط المتوهمة (أو المقلوبات) ، فكل منها يرتفع تدريجيا فوق السابق عليه ويرتبط به^(١) : هكذا علمنا شعراء الكنيسة^(٢) فقد أحصوا أربعة مقامات رئيسية ، ومن هذه المقامات كونوا المحاط المتوهمة الأربعة ، والمقامات الوسيطة والمشتقة ، أما أولئك الذين يقولون بوجود ستة عشر مقاما فيخطئون ، فهذه ليست سوى مشتقات من المقامات الثمانية ، أى من الأربعة مقامات الأول ومن المحاط المتوهمة الأربعة ، وكذلك من الوسيطين نينانو ونانا ، لقد ألف داود التونات الأربعة أو المقامات الأربعة^(٣) وألف سليمان ، ولده ، المحاط الأربعة المتوهمة (أو المقلوبات) ، وكذلك الوسيطين نينانو ونانا .

ثم يقول المؤلف :

« ولقد كتبت هذا للغاية نفسها التى أنشد لها بيليمان فى معبد أورشلیم ، وعلى المقامات العشرة ، المزمور لوداته ، أى التساييح حيث تتكرر كلمة : سبحوا عند بداية كل واحدة من آياته العشر .

(١) حتى نتصور تسلسل أو ترابط المحاط المتوهمة (أو المقلوبات) ، ينبغى أن نلجأ إلى شجرة المقامات .

(٢) نجد فى النص عبارة : تيس راكليسيس بيتى ، أى شاعر الكنيسة ولم نجرؤ على ترجمتها على النحو الذى اقتنعنا أن نترجمها عليه ، أى بعبارة مؤلف غناء الكنيسة ؛ ومع ذلك فسيكون من السهل على الدوام أن نحل ، عقليا ، هذا المعنى فى مكان المعنى الأول ، إذا تفهمنا الأسباب التى عرفناها فيما سبق . والتى جعلتنا نفضل هذا التعبير على الترجمة الحرفية التى لن تقدم ، فى لغتنا ، الأفكار نفسها التى تقدمها فى اليونانية .

(٣) نقرأ فى النص عبارة يونانية تقول : وقد ألف داود المقامات الأربعة أى الأصوات الأربعة ؛ وهنا فإن كلمة فوناس ينبغى أن تفهم على أنها المدخل الغنائى ، وحيث أن المدخل الغنائى يدل على المقام ، أو أنه على نحو ما اختصار له ، فقد ظننا أن المعنى لن يفقد شيئا هنا إذا ما أحلنا لفظة مدخل غنائى محل كلمة صوت ؛ أو بالأحرى ، ولنقلها صراحة ، فإن خيرتنا الطويلة بالموسيقى الأوربية ، والمعرفة العملية التى لدينا عن الموسيقى اليونانية الحديثة ، لا تدع مجالاً للتشكك أو التردد ، حول المعنى الذى آثرناه .

« وتوجد حول فن الباباديكه أشياء أخرى قد لا يستطيع المرء أن يتذكرها ،
 وفضلا عن ذلك فحيث أن التعريف الواحد يمكن أن يؤوّل بألف طريقة ، فسنبهر بها
 مرور البكرام حتى لا ننشر الخلط والاضطراب فيما قلنا^(١) إذ يفسر دماسين ، على
 نحو مخالف ، المقامات الثمانية^(٢) »

ثم يعود المؤلف مرة أخرى إلى علامات الغناء ويكرر ماسبق أن قيل مرات
 عديدة ثم ينهى حديثه بغتة قائلا : « وهذا هو كل ما يتصل بهذه الجزئية^(٣) فالجهد
 للرب في كل العصور ، وهكذا كان . »

(١٦٩٥ بخط يد إيما نويل كالوس ، ٢٩ أكتوبر) .

وحيث قد نسى المؤلف أن يعرفنا بالاشارات التي تستخدم للدلالة على تحولات
 أو تغيرات في المقام ، فإننا نستعير مايل ، من الدراسة الثانية التي في حوزتنا ،
 وسنلحق بها المداخل الغنائية الخاصة بكل مقام ، طبقا لما تعلمناه في دروسنا ، ثم
 سنقدم لوحتي جذور الأنغام أو المقامات ، التي نسخناها بمعونة من دوم جبرائيل من
 إحدى الدراسات عن الغناء ، التي في حوزتنا ، حيث كانت تشكل هاتان اللوحتان
 نوعا من الزخارف المرسومة في شكل كريمات (كرومة عنب) .

« على هذا النحو كتبت إنتقالات أو تحولات المقامات الثمانية في
 الستيشيراريون stichèrariون وفي الباباديكه »

(١) إذن فاليونانيون أنفسهم يعترفون بالقصور الذي نعيه على دراساتهم عن الغناء ،
 ماداموا يعترفون بأن هناك ثرثرات تتكرر ، مع خلط واضطراب سواء في دراساتهم الموسيقية أو في
 كتب الباباديكه .

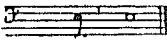
(٢) هناك محل للاعتقاد ، بفعل ما يقول المؤلف ، بأن المبادئ ليست على وجه الدقة ،
 هي المبادئ نفسها التي كانت قائمة في زمن جان داماسين ، أول من ابتكر هذا النوع من
 الموسيقى .

(٣) نقرأ في النص كلمة سندوميا ، وتعني : موحز ، مختصر ، نبذة ، شيء من ؛ وفي واقع
 الأمر فإن هذا الجزء الأخير عن بداية المقامات ، مقتطع مما سبق .

تحولات أو إنتقالات المقامات الثانية

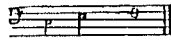
[من الشمال إلى اليمين]

تحول المقام الأول

Φ₁ ρ₁ ρ₁ ρ₁ ρ₁ ρ₁ πρώτου ἤχου. Mutation ϕ du premier ton. . . 

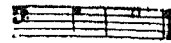
نيس نا

تحول المقام الثاني

Φ₂ ρ₂ ρ₂ ρ₂ ρ₂ ρ₂ δευτέρου ἤχου. Mutation ϖ du second ton. . . 


نيس انيس

تحول المقام الثالث

Φ₃ ρ₃ ρ₃ ρ₃ ρ₃ ρ₃ τρίτου ἤχου. Mutation ϕ du troisième ton. . . 

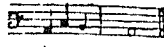
نا.. نا

تحول المقام الرابع

Φ₄ ρ₄ ρ₄ ρ₄ ρ₄ ρ₄ τετάρτου ἤχου. Mutation ϗ du quatrième ton. . . 

(١) أجيها

تحول مقلوب المقام الأول

Φ₁ ρ₁ ρ₁ ρ₁ ρ₁ ρ₁ πλαγίου πρώτου ἤχου. Mutation ϑ du plagal du 1^{er} ton. 

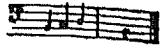
Λ-ne-a - nes.

نيس انيس

(١) ينبغي علينا هنا ، أن نلفظ حرف الجيم معطشا ، كما ينبغي أن نفعل ذلك في كلمة

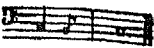
نياحي néagie فيما بعد .

تحول مقلوب المقام الثاني

Φησοεφ ρ τ λ π ρ η π πλαινίς δευτέρου ήχου. Mutation ρ du plagal du 2.^e ton. 

نيس آيه نيه

تحول مقلوب المقام الثالث

Φησοεφ ρ τ γ βαρέως ήχου. Mutation ρ du grave du 3.^e ton. 

نيس آ

تحول مقلوب المقام الرابع


Φησοεφ ρ τ λ ρ η π πλαινίς τετάρτου ήχου. Mutation ρ du plagal du 4.^e ton. 

ي ج ا ب

Φησοεφ ρ τ γ νεανίς ήχου. Mutation ρ du ton de nenand.


تحول المقام نينانو

هميفرون.

 ήμιφρονον.

 Hémiphónon.

هميفثرون

 ήμιφθορον.

 Hémiphthoron.

ولم نخبرنا الدراسات التي في حوزتنا ، كما لم يخبرنا دوم جيرائيل ماهو غناء (أو النغم الغنائي) هذه التحولات أو الانتقالات الثلاثة الأخيرة ، ولقد كان بمقدورنا ، دون شك ، أن نستدل عليها لو لم تكن تتوزعنا المشاغل المتضاعفة ، التي تثقل كاهلنا بها تلك البحوث المختلفة التي كنا نكعب عليها في وقت واحد معا ، فمن يوم لآخر ، حين كنا في القاهرة ، كنا نكتشف بعض مواطن السهو ، سواء أكانت قد فأتتنا نحن هذه السهوات أم كانت قد فاتت أولئك الذين كنا نستقى منهم معلوماتنا ومعارفنا ، وكنا نسارع بإصلاح الخطأ ، وهكذا ، فلعله كان بمقدورنا أن نتدارك هذا النقص ، مع سد ثغرات أخرى كثيرة ، لو كان الوقت قد سمح لنا بذلك .

المبحث التاسع

حول النظام الموسيقي عند اليونانيين المحدثين

ينبىء نسق وتركيب النظام الموسيقي عند اليونانيين المحدثين ، كما تنبىء العلامات التي يستخدمونها لتدوين هذه الموسيقى ، وكذا القواعد التي تُعرفهم كيفية استخدام هذه العلامات عند ممارسة الفن — ينبىء ذلك كله في الحقيقة عن عمل حاذق ، قام على أساس تصور ذكي ، ونفذ ببراعة ، على يد رجال ذوى خيال كبير ، وعقلية واسعة ، وثقافة عالية ، ومع ذلك فإن كل شيء يكشف ، كذلك ، عن أن هذا العمل قد ظل منذ نشأته ، وحتى الوقت الحاضر ، على حالته الأولى ، وأنه لم تتناول تلك التغييرات النافعة التي كانت ستحدثه فيه بالضرورة ، معطيات التجربة والتفكير ، لو أن هذا الفن قد تخلق تدريجياً بمرور الزمن ؛ فكل شيء بالتالي يشهد بأنه لم يبلغ درجة الكمال أو النضج التي كان بمقدوره أن يبلغها .

إن أى شخص قد درس وجنى ثمار ما كتبه الفلاسفة والمؤرخون والبلاغيون والموسيقيون ذائع الصيت في اليونان العاملة ، أو ما كتبه أقرانهم في العصور المزدهرة التي مرت بالامبراطورية الرومانية ، حول الفصاحة التامة والموسيقى الحقيقية — أو درس كذلك مؤلفات من سار على دروب هؤلاء ، منذ ذلك الحين ، سوف يلمس ، دون مشقة ، أن النظام الموسيقي عند اليونانيين المحدثين يتخذ قاعدة له ، المبدأ الرئيسي للغناء الخطابي ، والذي كانت الفاصلات الموسيقية ، من رباعيات وخماسيات ، تعد طبقاً له ، التناغمات (أو السجعات) الأكثر طبيعية والأتم اكتمالا ، والتي ينبغى أن يتركز عليها الصوت ، سواء عند ارتفاعه أو عند انخفاضه ، سواء كان ذلك في مجال الخطابة أو في مجال الغناء^(١) .

(١) ولهذا السبب ، فقد كرس دينيس داليكارناس ، في دراسته عن فن تنسيق أو ترتيب الكلمات ، مستندا في ذلك على تأثير الشعراء والخطباء والموسيقين بالغنى التميز ، هذا المبدأ ، حين وضع قاعدة بالأل يرفع أو يخفض الصوت قط في الخطب (التي تصحبها الموسيقى) ، إلا بمقدار فاصلة رباعية ، أو خماسية على الأكثر . وقد أدرك الجميع ، على الدوام ، ضرورة هذا =

وفي الواقع ، فإن كل مرحلة دياتونية منتظمة وكاملة في الموسيقى ، تتألف إما من سلم موسيقى ذي درجات أربع منفصلة ، أى من نظامين من أربع نغمات ، وإما من رباعية وخماسية ، سواء عند الصعود أو عند النزول ، كما في سلمنا ، أو من سلمين رباعيين متصلين كما في القيثارة سباعية الأوتار عند الأغريق .

ولا تمتد شجرة التحولات أو الانتقالات في النظام الموسيقى لليونانيين المحدثين ، عند كل تحول أو انتقال ، إلى أبعد من فاصلة نغمة خماسية ، إذ هي تنزل أولاً من الحاد إلى الغليظ (أى من الجهير إلى الخفيض) بمقدار سلمة دياتونية ، ثم تصعد من جديد بمقدار سلمة مماثلة من الغليظ إلى الحاد ، وهو الأمر الذى يرفع الصوت بعده بمقدار درجة فوق النغمة الأحدث من النقلة السابقة ، لتتشكل الانتقالة التالية التى تنزل منها ونصعد ، على التعاقب ، من الخماسية في النظام الدياتوني كما سبق أن مارسناه ، وهكذا دواليك حتى نصل إلى الرباعية ، فوق النغمة الحادة التى للانتقالة الأولى ، ومن هناك نعود عن طريق سلمة مشابهة ، مراعين في الوقت نفسه ، وفي كل مرة ، ان نخفض النغمة الابتدائية لكل انتقال جديدة ، بمقدار درجة ، بدلا من أن نرفعها كما فعلنا عند البدء ، وحين نكون قد عدنا إلى النقطة التى بدأنا منها تكون الدورة قد اكتملت بشكل تام ، وبهذه الطريقة ، نجد أن كل انتقال تقوم ، على الدوام ، على الترتيب نفسه :

١ - نغمة أساسية يكون قرارها هو النغمة أو الرنة الأولى ، أو أشد النغمات حدة .

٢ - نغمة وسيطة قرارها هو النغمة الثالثة من هذه المجموعة نفسها .

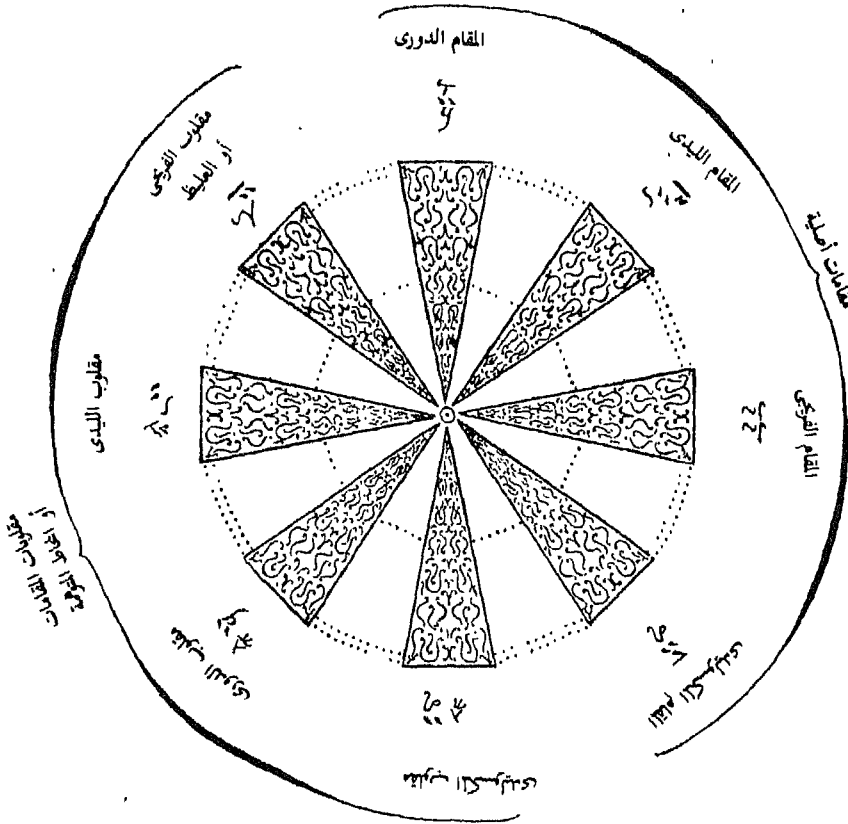
= المبدأ ، حتى أنه ظل يُرجع إليه منذ العصور القديمة ، وحتى اليوم ، كما لو كان الناس يتفقون - رغما عنهم - في ذلك مع معطيات الآلات الموسيقية ؛ وحتى أن هذا المبدأ قد ظل يشكل القاعدة في كل النظم المعروفة عن هذا الفن ، وحتى أنه يستخدم مرشدا في الطرب كما في الهارموني ، وحتى أنه قد تُقبِل في الخطابة البليغة ، تلك التى لم تعد تتواءم ، بعد أن صارت أكثر حطرا وأشد تكلفا ، إلا مع إيقاعات للصوت أكثر تحديدا وأعظم نضجا .

٤١٣ .

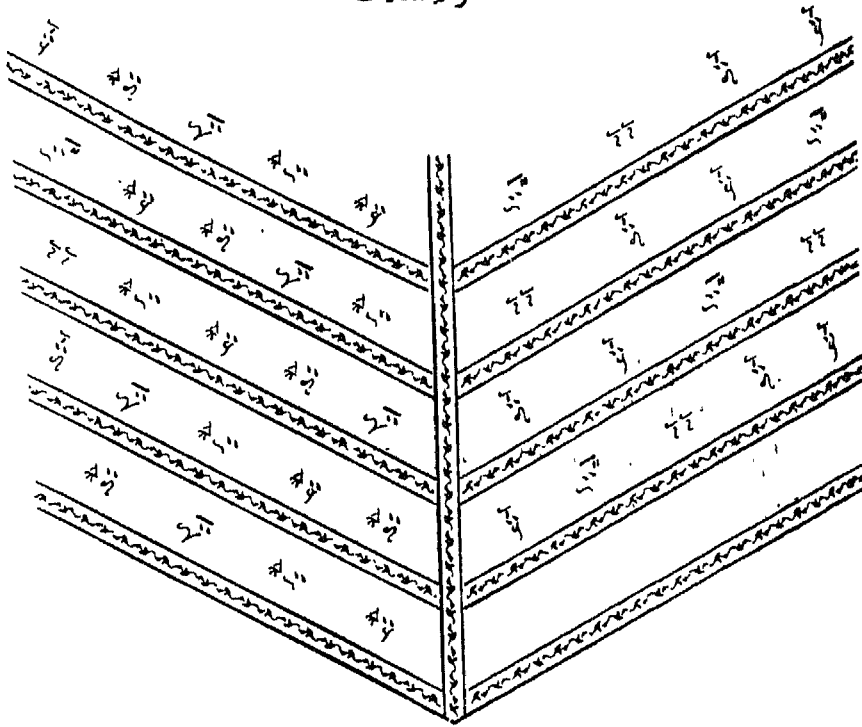
٣ - نغمة مقلوب أو محط متوهم ، قراها النغمة الأكثر غلظة أو آخر هذه النغمات .

وسوف تؤدي الأمثلة التي سنقدمها فيما يلي إلى توضيح ما انتهينا من شرحه .

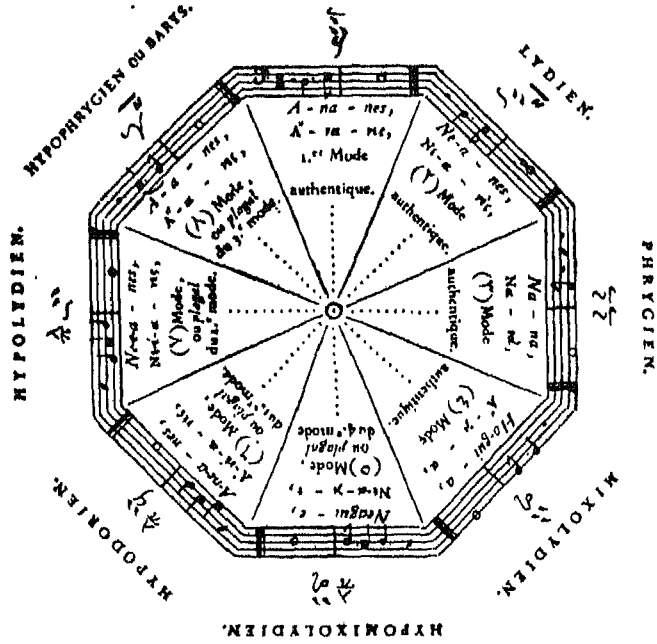
دورة المقامات طبقا للنظام الموسيقى عند اليونانيين المحدثين



شجرة جذور المقامات والانتقالات



توسيع للوحة السابقة
مع ترجمة الإشارات الموسيقية اليونانية
إلى إشارات موسيقية أوربية
DORIEN.



- بيانات الشكل الثاني (من أعلى الشكل ثم يمينا إلى النهاية)
- القسم الأول : (الدورى ، أ — نا — نيس ، المقام الأول ، أصلى)
 - القسم الثانى : (الليدى ، يـ — يا — نيس ، المقام الثانى ، أصلى)
 - القسم الثالث : (الفريجى ، نا — نا — ، المقام الثالث ، أصلى)
 - القسم الرابع : (المكسوليدى ، ها — جيـ — يا ، المقام الرابع أصلى)
 - القسم الخامس : (هيبومسكوليدى ، نيـ يا — جى ، المقام الثامن مقلوب الرابع)
 - القسم السادس : (هيبودورى ، أ — نيـ — يا — نيس ، المقام الخامس مقلوب الأول)
 - القسم السابع : (هيبوليدى ، نيـ — يا — نيس ، المقام السادس ، مقلوب الثانى)
 - القسم الثامن : (هيبوفريجى أو باريس أ — نا — نيس ، المقام السابع ، مقلوب الثالث)

شجرة حدود المقامات
والانتقالات

The diagram illustrates the relationships between six different maqamat (modes) and their transitions. The modes are represented by six staves of musical notation, arranged in a V-shape. Each staff contains a sequence of notes and rests, with Arabic letters written below them to identify the notes. The modes shown are:

- Maqam Rast (top staff)
- Maqam Yegah (second staff)
- Maqam Nahavand (third staff)
- Maqam Shushtar (fourth staff)
- Maqam Bayati (fifth staff)
- Maqam Huzam (bottom staff)

The diagram shows the transitions between these modes, with arrows indicating the direction of the transitions. The transitions are labeled with Arabic letters, such as 'رست', 'يغاه', 'نهاد', 'شوشتر', 'بياتي', and 'هزام', which correspond to the notes of the modes.

بيانات جذور المقامات : (من الشمال إلى اليمين)

السطر الأول : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب الأول)
 (تحت) : (أ.نا.نيس ؛ نياجيد.ى.آ.آ. نيس ؛ نيد.يا.نيس ،
 آ.نيد.ا.نيس ، نيد.ا.نيس ؛ نا.نا.ها.جيد.ا.آ.
 آ.نا.نيس)

السطر الثاني : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب الثاني)
 (تحت) : (نيد.ا.نيس ؛ آ.نيد.ا.نيس ؛ نيد.ا.جيد.ى ؛
 آ.نيس ، ني.يد.ا.نيس ؛ نا.نا.ها.جيد.يا.آ.
 نا.نيس ؛ نيد.ا.نيس)

السطر الثالث : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب
 الثالث)

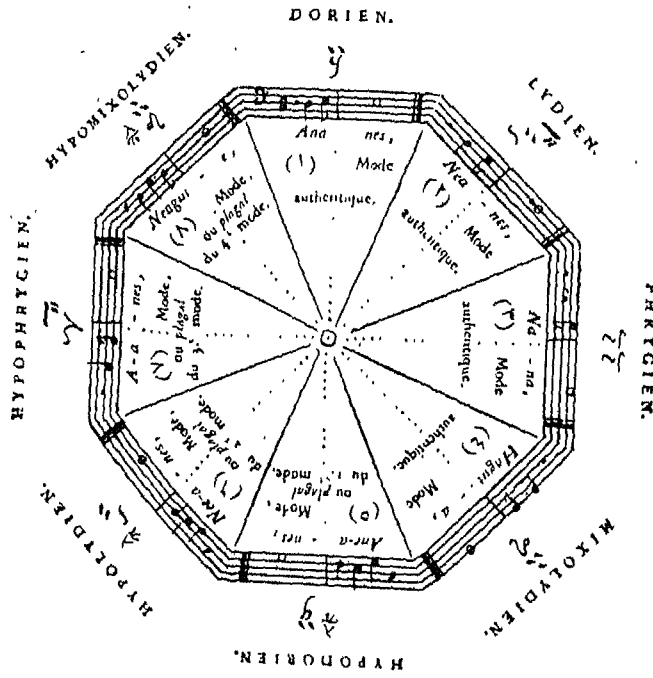
(تحت) : (نا.نا.نا ؛ نيد.يد.ا.نيس ؛ آ.نيد.ا.نيس ، نيد.ا.
 جيد.ى ؛ آ.نيس ؛ ها.جيد.ى ؛ آ.نا.نيس ؛
 نيد.ا.نيس ؛ نا.نا)

السطر الرابع : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية نغمة وسطى ، المقلوب الرابع)
 (تحت) : (ها.جيد.يا ؛ آ.نيس ؛ نيد.يا.نيس ؛ آ.نيد.ا.
 نيس ؛ نيد.ا.جيد.ى ؛ آ.نا.نيس ؛ نا.ها.
 جيد.يا.آ.نا.نيس)

السطر الخامس : (فوق) : (— نغمة وسطى)
 (تحت) : (نيد.ا.جيد.ى ؛ آ.نيس ؛ نيد.يد.ا.نيس .
 آ.نيد.ا.نيس ؛ نيد.ا.جيد.ى)

ولقد أخطأ الناسخ اليوناني خطأً بينا ، عندما رتب ، كما فعل ، المقامات الوسيطة على الوردة التي رسمناها طبقاً لرأية في الشكل الأسبق ، والتي حولناها إلى نوتات موسيقية أوربية في الشكل الثانی ، الذي يطالعنا في الصفحة السابقة ، ولم يكن الخطأ محسوساً على هذا النحو ، حين لم يكن يشار إلى هذه المقامات إلا بعلامات اختصار ، ولكن حين كتبت الكلمات كاملة ، وحين دونت المقامات بالنوتة الموسيقية التي لها ، فقد أصبح الخطأ بينا ، فالتماثل القائم بين هذه المقامات ، والمقامات الأصلية ، وشجرة الجذور التي قدمت عنها ، وكذلك القواعد في النهاية ، كل ذلك يتطلب أن تتوافق أو تتجاوب المقامات الوسيطة مع المقامات الأصلية ، وهكذا فإن المقام الهيبومكسوليدي ما كان له أن يرتبط بالمقام الدوري ، وإنما بالمقام المكسوليدي ، كما لا بد أن يتجاوب المقام الهيبودوري مع المقام الدوري وليس مع المقام الليدي ، أما المقام الهيبوليدي فينبغي أن يرتبط بالمقام الليدي وليس بالمقام المكسوليدي ، بحيث ينبغي أن تأتي المقامات بالترتيب نفسه الذي رتبناها عليه في هذا الشكل الصغير ثمانى الاضلاع^(١) .

(١) ينبغي أن نقرأ النوتات من الشمال إلى اليمين ، بدءاً من المقام الدوري ، الذي يشغل الشقة العليا من هذا الشكل الثمانى ، ثم نمضي مستديرين حتى نصل إلى المقام الهيبومكسوليدي ؛ وإلا فإن النوتات قد تغدو على غير ما هي عليه ، عندما تقلب إلى أسفل ، كما كان علينا أن نفعل ، فقد يعتقد بعضٌ أنها أعلى البطن ، بينما هي ، في الحقيقة ، في أسفله .



ترجمة بيانات الشكل :

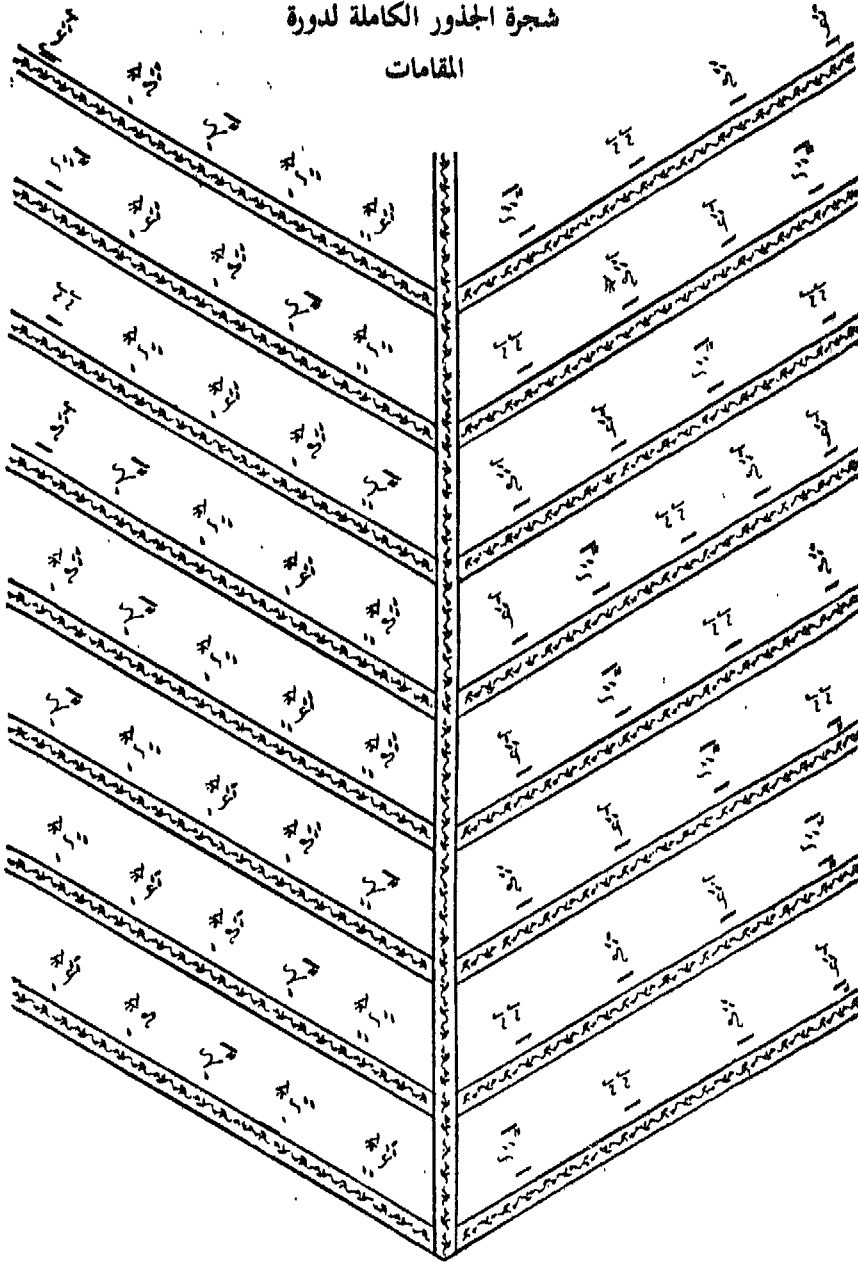
- (١) المقام الدوري ، أنا - نيس ، المقام الأول ، أصلي .
- (٢) المقام الليدي ، نيا - نيس ، المقام الثاني ، أصلي .
- (٣) المقام الفريجي ، نا - نا ، المقام الثالث ، أصلي .
- (٤) المقامالمكسوليدي ، هاجيب - ي ، المقام الرابع أصلي .
- (٥) المقام الهيبودوري ، أي - ا - نيس ، المقام الخامس (مقلوب الأول) .
- (٦) المقام الهيبوليدي ، نيا - نيس ، المقام السادس (مقلوب الثاني) .
- (٧) المقام الهيبوفريجي آ .. نيس ، المقام السابع (مقلوب الثالث) .
- (٨) المقام الهيبومكسوليدي ، نياجيب - ي ، المقام الثامن (مقلوب الرابع) .

وقد يكون لنا أن نظن - أن المثال الذى اضطررنا لتقديمه هنا - حتى لو لم يدرك القراء كم كانت تستوقفنا بالضرورة أخطاء من هذا النوع ، كان علينا أن نكتشفها بل يكاد يكون أن نحدسها سواء فى دراسات الموسيقى الأجنبية التى رجعنا إليها ، أو فى البيانات التى قدمت لنا ونحن فى مصر حول هذا الفن ، عن طريق الموسيقين الشرقيين الذى يمارسونه فى هذا البلد ، وحتى لو لم تكن لدى القارئ أية فكرة عن العناية بالدعوب ، والحيلة المهركة التى بذلناها مدفوعين بالحشية من أن نفع نحن أنفسنا فى أخطاء مماثلة عند تقديم تقارير عن بحثنا ، أن هذا المثال حين يلقى بصيصا من الضوء على ما كان لعملنا أن يواجهه من الجحود والازرار ، سوف يرهن على الأقل ، أننا لم نأل جهدا ولم ندخر وقتا ولا كان ينقصنا الصبر ، حتى نجعل من عملنا هذا هو الأكثر اكتمالا والأكثر إرضاء وإشباعا على قدر ما كان متاحا بالنسبة لنا ، ومن هذه الزاوية فإننا لم نستنكف من أن نتفحص بعناية ، فى كتب البابا ديكه التى فى حوزتنا ، كل ما أمكننا أن نلمحه فيها ، مهما تكن ضالة قيمته ، ومثل هذه العناية الدائبة ، والدعوب ، ندين باكتشافنا ، فى أحد الزخارف ، نظام الموسيقى اليونانية ، مدونا بحروف بالغة الدقة والصغر حول وردة صغيرة (زخرف على شكل ورود) ، وهو ما قدمناه هنا فى حجم أكبر بكثير ، وبالتالى فى سهولة أكبر فى تبيينها ، وذلك حين أضفنا إليها ، فضلا عن ذلك ، ما كان مكتوبا عليها بالحروف الرومانية أو بالحروف المائلة ، حتى يسهل تبيينها واستعابها ، والشئ نفسه بخصوص الشكل الذى قدمناه تحت عنوان : شجرة جذور المقامات ، إذ قدمت المقامات فيه طبقا لنسق منهجى مطابق للتماثل الذى لها فيما بينها ، وحيث نرى فى الوقت نفسه التغييرات المختلفة (أو التحولات) التى يمكن لهذه المقامات أن تتقبلها ، فقد أصبح هذا الشكل الذى كنا ننظر إليه فى البداية كنوع من الكرمة (كرمة عنب) الصغيرة ، فى زخرف بسيط ، ذا عون بالغ بالنسبة لنا ، حين تعرفنا فيه على نفس الاشارات أو العلامات الموسيقية التى كنا قد علمناها فى أحد دروس دوم جيرائيل ، والتى أصر على أن نغنيها ، بعد أن دونها لنا باليونانية ، على طريقته المعهودة ، فلقد كنا نحرض على الدوام من جانبنا أن تكتب الكلمات اليونانية بحروف فرنسية ، وأن ندون

الغناء بنوتات موسيقية أورية ، ولم يفتنا قط أن نعيد نحن كتابة الحروف أو العلامات اليونانية المكتوبة بخط يده ، وبهذه الطريقة كنا نحفر في ذاكرتنا بخطوط عميقة الدروس التي كنا نتلقاها ، بقدر يكفى كى لا ننساها بغتة : ولقد وضعنا ذلك كله في غالبية الأحيان في وضع ممكننا من القيام بمقابلات نافعة ، بل عظيمة النفع ، في وقت لم نكن ننتظر من ورائها سوى القليل^(١) .

(١) هذا الاكتشاف الذى انتهينا من الحديث عنه ، لا يلقى فقط أكبر قدر من الضوء على ما عرفناه بخصوص النوتات أو المقامات الأصيلة والوسطى والمقلوبات ، وعن انتقالها التي دار الحديث بشأنها في المبحث الثامن السابق ، ولكنه يجعلنا ، بالمثل ، نستخلص نهلا ما كاملا للمقامات والتحويلات في سلسلة متعددة من العلامات الشبيهة بعلامات الشكل المنهجى الذى عرفناه من قبل ، وإن لم يكن موزعا على شكل شجرة موسيقية ، تتفرع عنها وتصطف فروعها في ترتيب ونظام ، بحيث تصبح السلمة النغمية ، صاعدة كانت أو هابطة ، محسوسة للوهلة الأولى ، أحيانا بفعل الاتجاه الهابط ، وأحيانا بفعل الاتجاه الصاعد للعلامات أو الاشارات ، والتي يبدأ بعض منها من قمة الفروع لينزل هابطا نحو الجذع . في حين يبدأ بعض آخر منها من الجذع ليبلغ ، صاعدا ، قمة الفروع ؛ ومع ذلك فقد حددنا نحن هذه المسيرة للمقامات بطريقة أكثر إيجابية من الناحية الموسيقية ، وذلك بأن عبرنا عنها ، مستخدمين في ذلك نوتات الموسيقى اليونانية ؛ ذلك أننا كنا نضع تحت كل واحدة من إشارات المقام التي تهبط على التعاقب ، علامة الأبوستروف ٩ الدالة على نغمة (أو رنة) تنزل بمقدار درجة دياتونية واحدة ، كما سبق أن لاحظنا ، كما كنا نضع تحت كل واحدة من العلامات التي تأخذ مسارا دياتونيا صاعدا إشارة الأوليجون — الذى يدل على نغمة صاعدة بمقدار درجة دياتونية واحدة ؛ وبمعنى آخر ، فإننا حين دوننا على طريقتنا ما كان ينتج تحت تأثير ترتيب العلامات ، وشكل الاشارة التي توضع إلى أسفل ، طبقا للدروس التي تلقيناها عن دوم جيراثيل ، قد شكلنا شجرة للنظام الموسيقى (اليونانى) على غرار الشجرة التي كنا قد اكتشفناها من قبل في الكريمة (أى الزخرف الذى على شكل كريمة عنب صغيرة) ، مع إضافة العلامات تحت نوتات الموسيقى اليونانية الحديثة ، بالطريقة نفسها التي وجدناها عليها في هذه السلسلة ، ووضعنا بذلك اللوحين التاليين ، اللتين أقرهما معلمنا .

شجرة الجذور الكاملة لدورة المقامات



توسيع اللوحة السابقة
مع ترجمة لنوتاتها الموسيقية اليونانية
إلى نوتات موسيقية أوربية

The image displays a musical score with eight staves, each featuring a V-shaped fold. The notation is a combination of Greek and Western musical symbols. The Greek symbols include the letters alpha (α), beta (β), gamma (γ), delta (δ), epsilon (ε), zeta (ζ), eta (η), theta (θ), and iota (ι), which represent different musical notes or intervals. The Western notation includes clefs, stems, and beams. The score is arranged in a descending staircase pattern, with each staff starting further to the left than the one above it. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical manuscript.

ترجمة البيانات للسلم الموسيقي الموجودة في صفحة ٤٢٣

السطر الأول : (فوق) : النغمة الثانية الأساسية أو الأصلية ، النغمة الثانية الوسطى ، نغمة المقلوب الثانية

(تحت) : أ . نا . نيس ؛ ني . يا . جيد . ي ؛ ني . يا .
 نيس ؛ ا . ني . ا . نيس . ني . ا . نيس ؛ نا .
 نا ؛ ها . جيد . يا ؛ أ . نا . نيس .)

السطر الثاني : (فوق) : شرحه ، شرحه ، شرحه .

(تحت) : نيد . ا . نيس ؛ أ . ني . ا . نيس ؛ ني . ا . جيد . ي ؛
 آ .. نيس ؛ نيد . ي . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيد . ا ؛
 أ . نا . نيس ؛ ني . ا . نيس .)

السطر الثالث : (فوق) : النغمة الثالثة الأساسية أو الأصلية ، النغمة الثالثة الوسطى ؛ نغمة المقلوب الثالثة .

(تحت) : نا . نا ؛ ني . ي . ا . نيس ؛ أ . ني . ا . نيس ؛ ني .
 ا . جيد ؛ آ .. نيس ؛ ها . جيد . يا ؛ أ . نا . نيس ؛
 ني . ا . نيس ؛ نا . نا .)

السطر الرابع : (فوق) : النغمة الرابعة الأساسية أو الأصلية ؛ النغمة الرابعة الوسطى ؛ نغمة المقلوب الرابعة .

(تحت) : ها . جيد . يا ؛ آ . نيس ؛ ني .. يا . نيس ، أ . ني . ا .
 نيس ؛ ني . ا . جيد . ي ؛ أ . نا . نيس ؛ نيد . ا .
 نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيد ؛ أ . نا . نيس .)

السطر الخامس : (فوق) : لاشيء .

(تحت) : ني . ا . جيد . ي ؛ آ .. نيس ؛ ني . ا . نيس ؛ أ .
 ني . ا . نيس ؛ ني . ا . جيد . ي ؛ أ . نا . نيس ؛
 ني . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيد . ا .)

٤٢٥

السطر السادس : (فوق) : لاشيء .

(تحت) : آ .. نيس ؛ نيد . ا .. نيس ؛ أ . نيد . ا . نيس ؛ نيد .

ا . جيد . ي ؛ آ .. نيس ؛ ها . جيد . ا ؛ أ . نا .

نيس ؛ نيد . ا . نيس ؛ نا . نا) .

السطر السابع : (فوق) : لاشيء .

(تحت) : نيد .. ا . نيس ؛ أ . نيد . ا . نيس ؛ نيد . ا . جيد .

ي ؛ آ .. نيس ؛ نيد .. ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيد .

ا ؛ أ . نا . نيس ؛ نيد . ا . نيس) .

السطر الثامن : (فوق) : لاشيء .

(تحت) : أ . نيد . ا . نيس ؛ نيد . ا . جيد . ي ؛ آ .. نيس ؛

نيد .. ا . نيس ؛ أ . نيا . نيس ؛ نيد . ا . نيس ؛ نا . نا ؛

ها . جيد . ا ؛ أ . نا . نيس) .

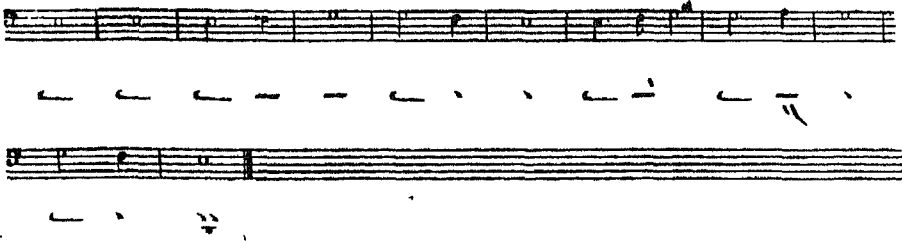


ولكى نعرف هنا ما يتصل بالعلامات الكبيرة في هذا الغناء ، أى تلك التى تعود إلى ذوق أو مزاج المغنى أو المنشد ، فليس أمامنا إلا أن ندونها مستخدمين علامات الغناء وحدها ، وبهذه الطريقة سنجد الأمر وقد أصبح مبسطا ، وسوف يقترب كثيرا من ترتيلنا الكنسى ، الذى يُتخذ أَمْوِجًا لهذا الغناء ، أو الذى يعد ، أى غناؤنا ، النبع الذى نهل منه هذا الغناء (الدينى عند اليونانيين المحدثين) .

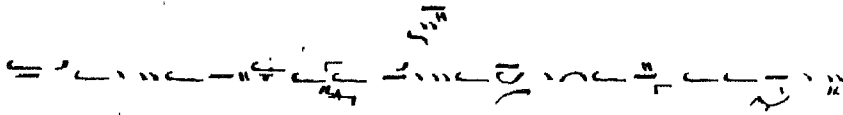
(١) أشرنا بشكل صليب صغير إلى النغمات التى بدت لنا أكثر علوا بقدر طفيف ، فوق طقتها (أو تونها) الطبيعى ، وبشكل يقل عما ستكون عليه لو أننا أشرنا إليها بعلامة الرفع ؛ وهناك ما يشير إلى أن هناك بعض صلة بين السلم الموسيقى عند اليونانيين المحدثين ، وبين السلم الموسيقى عند العرب ؛ وإن كنا لم نتمكن من التيقن من ذلك ، فى الدروس التى حصلنا عليها ، إذ كانت هذه تلقى بصوت قوى ، دون معونة من أية آلة موسيقية .

(٢) حيث توجد المقاطع الصوتية للكلمات على الدوام ، حين توزع على هذا النحو الذى جاءت عليه تحت الإشارات التى تقابلها وتجاوب معها ، باللغة البعد ، بعضها عن البعض الآخر ، الأمر الذى يؤدي لأن تكون المقاطع الصوتية لكلمة سابقة ، فى بعض الأحيان ، أكثر قربا من كلمة تالية ، عنها من الكلمة التى تشكل - هى - جزءا منها ، فقد ظننا أن علينا أن نميز الكلمات (عندما تستكمل مقاطعها الصوتية) بنقطتين على الطريقة الشرقية .

وسوف نلاحظ كذلك أن الطريقة التى ينهجها اليونانيون ، عندما يقومون بتحفيظ تلاميذهم المقامات الموسيقية ، مؤداة فى شكل أغنيات تدور حول أسماء الإشارات الغنائية المستخدمة عندهم ، كانت مطروقة كذلك فى زمن جى دارزو *gui d' Arezzo* الموسيقى الأوربية ؛ ولو كان الأمر هاما لقدمنا عنه بعض الأمثلة .



المقام الثاني - المقام الليدى

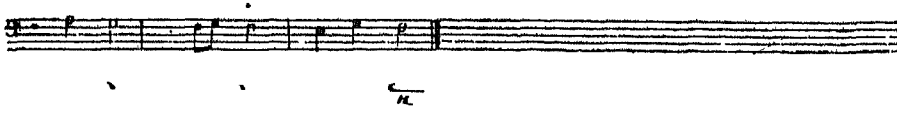


البيانات : بسيف - ستون - ليجي - ما : هو - ما - لون : أنبي - كينوما : كسيرون : كلا - ما

المدخل العائى .



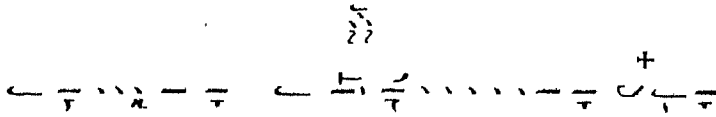
(١) نجد هنا كلمة هومالوجون بدلا من كلمة هومالون ، وفيما بعد سجد كلمة كلاناسما بدلا من كلمة كلاسما ، إذ يقوم الأغرقيق عادة بهذا النوع من الاضافات أو المّدات والإطالات في كلمات أغانيهم ؛ وكثيرا ما تقابلنا أمثال هذا النوع من الاضافات أو المّدات والإطالات ، مدونة في كتب الباباديكه .



وإليكم الأغنية نفسها وقد خلت من زخارفها لتقتصر على النغمات
(الأصلية) وحدها ، والتي تشير إليها علامات الغناء :

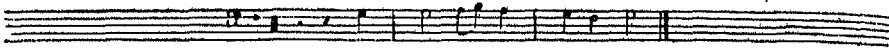


المقام الثالث - المقام الفريجي



البيانات : ترو - - - يد - - - كون ؛ اك - - - ستر - - - بتون : ستاو - روس (١) (ستافروس)

مدخل غنائي

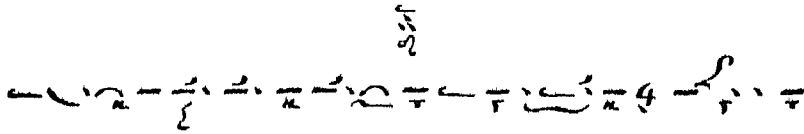


(١) نجد عندهم ترونووميسيسكون بدلا من تروميكون ؛ وإيكيكيسستريبيتون بدلا من
إيكستريبتون ؛ وستاجافروس بدلا من ستافروس ؛ ومنذ الآن فإننا سنكتفي بأن نكتب بحروفنا ،
تحت النص ، الكلمات ، كما يلفظونها خارج الغناء .



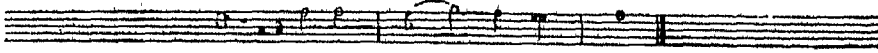
وليس ثمة شيء ذوبال يمكن أن نستبعده من هذه الأغنية كيما تقتصر على نغمات الميلودي الرئيسي ، وإن تكن ثمة أغنيات أكثر من ذلك تعقيدا بكثير في زخارفها ، حيث نجد جملا بأكملها زائدة ، إما لأنها تنتمي إلى العلامات الكبيرة أو لأن مزاج المغنى هو الذى استوحاها ؛ ومع ذلك فحين نعرف خصوصيات نوتة الغناء اليونانى ، وحين نتابع النوتات الأوربية التى دوننا تحتها هذه النوتة اليونانية ، سيصبح من السهل علينا دوما أن نكتشف الترتيمة الخاصة والأساسية ، التى وضعت أصلا لهذه المقامات .

المقام الرابع - المقام المكسولدى

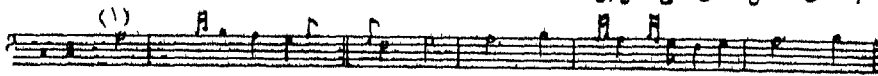


البيانات : بارا - كا - لسما : ليجيسما : يو - - - - رون

مدخل غنائى



إطالة فى المدخل الغائى حتى نصل إلى الأغنية



(١) على هذا النحو يمهّد مدرسو الغناء اليونانيون ؛ وهكذا أيضا يعوّدون تلاميذهم على التمهيد قبل أن يبدأوا دروسهم فى الغناء .

مقلوب المقام الأول أى المقام الهيبودورى



البيانات : سي - يس - ما - جو - ر - جون : سيد - - - - - ث - - - - - تون

مدخل غنائى

إطالة فى المدخل العائى حتى نصل إلى الأغنية

مقلوب المقام الثانى أى : المقام الهيبوليدى



البيانات : ني - نا - بو - ثي - ما - تيموس - إ - سو - ثي - ما - تيم - موس : إ - كسو - - - - - إ - نار - - - - - كسيس

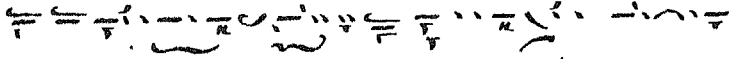
مدخل غنائى

ويستطيع المرء أن يعرف عن طريق الجسر (*) الذى يتم بواسطته العبور من المدخل إلى الأغنية ، أنه يوجد هنا ترنم (أو تغيير فى الطبقة) أو بالأحرى تغيير فى التون ، وفى واقع الأمر فإن سلم المقام الهيبوليدى يتغير فى المقام المشتق : نينانو — الذى يُعلن عنه عن طريق علامة التبديل : الخاصة به ، ويرى المرء كذلك فى هذه الأغنية تطبيقاً لشارقى : الثيماتيسموس إسو ، والثيماتيسموس إكسو ، وكلمات هذه الأغنية تأتي بالنسبة لمدخلها فى النيانيس ، أما بقيتها فتأتى فى النينانو ، والثيماتيسموس إسو ، والثيماتيسموس إكسو والأنراكسيس .

(*) الجسر مقطع موسيقى يستخدم للانتقال من لحن أو مقام إلى لحن أو مقام آخر .
(المترجم) .

مقلوب المقام الثالث أو الغليظ

أى المقام الميوزيقي



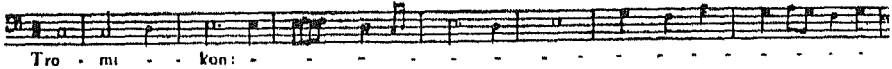
Tro-mi-kon - - - - - : pa - a - a - ra - ka - les - - ma.
Tro-mi-kon - - - - - : pa - - - ra - ka - les - - ma.

البيانات : تر - م - م - كون - - - - - : با - - - را - كا - لب - - - ما

مدخل غنائي



A - a - nes.



Tro - mi - - - kon : - - - - -



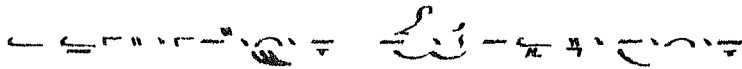
pa - - - ra - ka - les



ma.

مقلوب المقام الرابع ، أى

المقام الميوزيكي



E' - πύ - Γερ - - μα : σύ - - ναγ - μα - α - - α - - α.
E - pe - ger - - ma : sy - - nag - ma - - - - -

البيانات : إب - ب - حز - - - ما - - - سي - - - نخ - - - ما

٤٣٥

مدخل عانى

أغنية يونانية حديثة

من مقلوب المقام الرابع أى المقام الهيبومكسوليدي

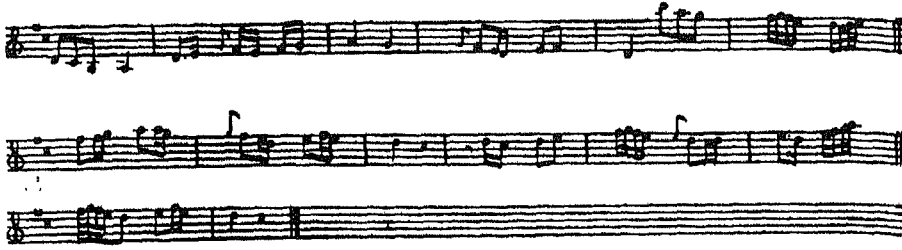
روميكا سيرتوس (رقصة يونانية)

تهديد (أو مدخل)

الأغنية

(١)

(١) حددنا الشكل الاملائي للكلمات ، ليس طبقا للنص ، وإنما للنطق الشائع بين اليونانيين ، وهو الذى استخدموه حين أسمعوننا هذه الأغنية ؛ وإن كنا قد احتفظنا بعادة أن نحول حرف X فى اليونانية إلى ch ، ومع ذلك فينبغى لهذين الحرفين (الفرنسيين) أن يلفظا مثل حرف الكاف k مع هقة ، على نحو يكاد يتسبه حرف الخاء عند العرب ، الأمر الذى جعلنا نظن أن من الأوفق أن نقدمها (أو نقوم الحرف اليونانى) على هيئة kh .



سيرتوس رومايكا (*)

الترجمة العربية (عن الفرنسية)

أنت مميز يا عيونى (١)

من قبل أن تعرف نجوم السماء

ومن قبل أن تشتهر فينيسيا (٢)

بين الحصون الكبرى

اللفظ اليونانى

كسيخوريزيسى ماتيامو

أوس كسيخوريزى تاسترا

أوس كسيخوريزى إيفينيتيا

أبو تا ميغالا كاسترا

أغنية يونانية أخرى حديثة

حركة معدلة



(*) سيرتوس (اسم رقصة) يونانية .

(١) يا عيونى ! تعبير يدل على الحنان واللهفة ، بيديه عاشق نحو معشوقته .

(٢) من المرجح أن تكون هذه الأغنيات قد نظمت فى البندقية (فينيسيا) ، وأنها بالتالى

أغنيات يونانية - إيطالية ، أو على الأقل ، فإن طابع الغناء ، بل كلمات الأغنيات نفسها ، يدفع

إلى الظن بإمكانية حدوث ذلك .



الترجمة العربية (عن الفرنسية)

أيتها الفتاة
يا يا قوتتى
يا من تجلين السعادة لقلوب الشبان
ويا من تذهبن بعقل الشيوخ

دنانيرى ، أخذتها
ولأمك ، أعطيتها
فبحق السعادة ، بحق السعادة
لكم أحبك .

اللفظ اليونانى

المقطع الأول

كورى مالا ما تينيامو
كى مارغاريتا رينيا مو
كامنيس توس نيهوس كى خيروندى
توس ييروس كى بللا نوندى

المقطع الثانى

تافلوريا موسى تابيريس
كى تسماتاسو تا بيغيس
أو نا سيخارو أوننا سيخارو
بوللا بو ساغابو

الفصل الخامس

حول موسيقى اليهود في مصر

المبحث الأول

حول غناء اليهود بشكل عام ، وعن طابع غنائهم الديني بصفة خاصة

منذ أكثر من ألف وسبعمائة عام ، كف اليهود ، وقد غدوا هائمين مشردين بلا وطن ، عن نظم الأغاني القومية ؛ وفي كل البلاد التي ذهبوا إليها استجابة لنداء الصناعة والتجارة قد اضطروا ، حين تقبلتهم هذه البلاد بين ظهرانيها ، للخضوع للعادات السائدة فيها بشكل عام ، وللعدول عن كثير من عاداتهم التي كانت وفقا عليهم ، وكانت إحدى هذه العادات التي لم يحافظوا عليها في أى مكان هى عادة الترم بأغانياتهم المدنية ، فلقد تبنا هنا وهناك أذواق وأمزجة الشعوب التي عاشوا في كنفها ، فيما يختص بمثل هذه الأنواع من الأغاني .

لكن الأمر لا يسير على هذا المنوال فيما يتصل بأغانياتهم الدينية ، فبرغم أنهم قد نوعوا في أسلوبها في البلدان المختلفة التي عاشوا فيها ، وبرغم هذه الفروق التي نلمسها بين أغانيهم هذه هنا وهناك ، بين تلك التي اكتسبت مسحة ألمانية ، وتلك التي اتخذت طابعا إيطاليا ، وتلك التي يغلب عليها الذوق الأسباني ، وتلك التي تتسم بالميسم الشرق ، أو التي لها مذاق مصرى ، فقد ظلت هذه الأغنيات وفقا عليهم ، خاصة بهم وحدهم ، لا تشترك في شئ لا مع القناء الديني ولا مع ضروب الغناء المدني لأى من الشعوب الأخرى ، بل ولا مع أغنيات الأمة التي يحملون اسمها (أى يعيشون في كنفها) ، وهم لا يطلقون على أغنياتهم هذا الاسم أو ذاك (ألمانية إيطاليا أسبانية ، مصرية .. الخ) إلا لكي يفرقوا أو يميزوا بين أسلوب هؤلاء الذين يأخذون بها في كل واحدة من البلدان المختلفة ، التي يسمح لهم بإقامة معابدهم فيها ؛ أما عن الطابع الرئيسى فواحد في كل مكان ، ويزعمون هم من جانبهم أنه لم يتغير منذ أن نشأت هذه الأغاني على يد موسى وداود وسليمان ، فطابع الأسفار (أو الألواح) رقيق ووقور ، وطابع الأنباء صاخب منذر ، أما طابع المزامير فذو جلال مصاحب بطبيعته للوجد والتأمل ، أما طابع نشيد الانشاد فيشع مرحا وخفة ، في حين يأتي إنشاد سفر الجامعة صارما يمور بالعنف والقسوة .

ومع ذلك فإن هذه الأناشيد تؤدي ، في كل بلد ، بطريقة مختلفة ، ذلك أن النغمات الموسيقية ، برغم أنها تحمل الاسم نفسه ، لا تتكون من نفس طبقات الصوت ، كما بتنوع فيها شكل الميلودي دون أن تغير مع ذلك من طابعه ، والأمر نفسه كذلك بخصوص التأثير الذي ينبغي أن ينتج عن هذه الأساليب المتنوعة التي يعبر بها اليهود ، في البلدان المختلفة ، عن أنغامهم ، على غرار التأثير الناتج عن موسيقى الكنيسة أو موسيقى المسرح ، التي يضعها مؤلفون مختلفون للكلمات نفسها ، فمع أن الميلودي الذي يضعه كل واحد من هؤلاء المؤلفين لن يأتي متماها لميلودي يضعه غيره ، فإنه مع ذلك يحتفظ على الدوام بالطابع اللصيق بالمشاعر التي ينبغي له أن يعبر عنها ، إذا ما كان مؤلفه موسيقيا بارعا ، والأمر هو نفسه كذلك فيما يتصل بالخطباء المجيدين أو الممثلين الصفوة ، الذين يستطيعون - كل منهم وعلى طريقة ، ونبرات صوته التي هي خاصة به ، وبطريقة أداء لا تعود إلا إليه وحده - أن يعبروا عن الأفكار نفسها والمشاعر ذاتها ، وبهذه الطريقة دون سواها فإن اليهود لا يغيرون قط من الطابع الرئيسي لغناء كل واحد من أسفار التوراة ، وإن كانوا يؤدونها بألحان مختلفة ، وهذا هو المدى الذي يذهبون إليه فيما يحدثونه من تغيير في طابعها الرئيسي .

المبحث الثاني

حول أسلوب الغناء الديني عند يهود مصر -
 تماثل هذا الأسلوب في الغناء الديني عند
 الطائفتين الموجودتين في مصر - تعارض
 التقاليد واختلافات الطقوس والشعائر
 عند هاتين الطائفتين

حيث لم يكن لدينا في أوروبا أدنى معرفة بالأسلوب الموسيقى الخاص بيهود مصر ، فقد اعتقدنا أن من الأفق ، حين كنا في هذه البلاد ، أن نتيقن بما إن كان لهذا الأسلوب ، أو أنه ليست له ، بعض أمور تسترعى الانتباه . وقد شاء أحد اليهود الإيطاليين ، وكان قد جاب جزءا كبيرا من أوروبا ثم اتجه إلى مالطة والقاهرة في صحبة جيش حملة مصر ، أن يساعدنا في أبحاثنا حول هذا الموضوع ، وزودنا في الوقت نفسه بمعلومات مفصلة للغاية حول تقاليد وعادات يهود مصر ، لكننا لن نتوقف عند ذلك وحسب ، فلقد شئنا كذلك أن نكون شهودا على كل ما كان مُيسّرًا لنا أن نراه وأن نسمعه ؛ ولما كنا نعلم أنه توجد بمصر طائفتان من اليهود تتعارضان بشكل تام في تقاليدهما وعاداتهما وطقوسهما ، فقد كان من السهل علينا أن نحضر حفلات العبادة عند هؤلاء وعند أولئك ، حتى يكون بمقدورنا أن نحكم بأنفسنا ما إن كان هناك اختلاف كبير بين أسلوبى الغناء عندهما ، لكن التجربة برهنت لنا أن ليس ثمة خلاف من هذا النوع ، وجعلتنا على يقين من أن تنوع غناء اليهود لا يعود قط إلى اختلاف مللهم ، وإنما هو ناتج وحسب عن الطريقة التى يعبرون فيها ، في بعض البلدان ، عن الحنانهم الموسيقية .

وأولى هاتين الطائفتين من اليهود ، المتعارضتين كل منهما مع الأخرى تمام التعارض ، في كل شيء عد الغناء الدينى ، هى طائفة الريانيم أى الريانيين ، وقد سميت بهذا الاسم لأنها تتبع المذهب الريانى ، أما الطائفة الثانية فهى طائفة القرائيم أى القرائين ، وهم صديقيون ، وقد نحت هذه الطائفة سلطة الخاخامات على عكس ما تفعل الأولى .

ويقع حى الريانيين فى القاهرة قريبا من حى الموسيقى ، وهو يؤدى إلى حى خان الخليلى ، ويسمى حارة اليهود أى حى اليهود ، أما حى القرائين فيقع غير بعيد عن ذلك ، فهو يتأخم خان الخليلى .

ولكل واحدة من هاتين الطائفتين تقاليد وعادات تختلف فيما بينها ، لحد أن يهود أى من الطائفتين لا يشاءون أن يتزودوا بمأجتهم (من اللحوم) من جزارى الطائفة الأخرى ، ولا أن يستخدموا نفس آنية الطهى التى يستخدمها الآخرون ، وحتى أنهم لا يأكلون طعام بعضهم البعض ، ولدرجة أن عمال إحدى الطائفتين ممن يعملون عند أبناء الطائفة الأخرى ، لا يأكلون كذلك من طعام هذه الطائفة ، بل يذهبون ليشتروا من عند يهود طائفتهم كل الأطعمة التى يحتاجون إليها ، عدا الفاكهة ، فهذه يشترونها دون تفرقة من عند من يبيعها مهما يكن الاختلاف فى ملة البائع أو طائفته بل حتى فى دينه .

والأمر نفسه بخصوص الشعائر الدينية ، فلكل واحدة من الطائفتين تقويم مختلف فيما يتعلق بالأعياد : فالريانيون يحتفلون بعيد القمر الجديد (الهلال) لمدة يومين متعاقبين^(١) ، لكن القرائين عكس هؤلاء لا يحتفلون به إلا لمدة يوم واحد ويتبع الريانيون والقراءون ، كل فيما يخصه ، هذه العادة نفسها فى بقية الأعياد الأخرى إذ يجعل الآخرون مدة الأحتفال تقل بيوم واحد عن المدة التى يخصصها الأولون للاحتفال بها .

(١) تعود هذه العادة ، عند الريانيم ، طبقا لأقوال اليهود المحدثين ، إلى العصر الذى كان أجدادهم يسكنون فيه فلسطين ، فى شكل أمة . وقد جاءت هذه العادة ، من أن الاسرائيليين ، عند ضواحي أورشليم ، التى يُنظر إليها باعتبارها أعلى مكان فى هذه المنطقة ، كان من عادتهم ، عند مولد القمر الجديد ، أن يكلفوا واحدا بالذهاب ، إلى أعلى الجبل ، ليرقب الميلاد الجديد لهذا الكوكب ، وبأن يشعل النيران فوق الجبال المجاورة بمجرد أن يلحظ ظهوره ؛ ومع ذلك فحيث لم يكن من المستطاع رؤية هذه النيران فى المناطق النائية ، فقد أمر الريانيم بأن يُحتفل بمولد القمر الحديدي لمدة يومين متعاقبين ، وأن تزيد مدة الأحتفال بأعيادهم الأخرى بمقدار يوم واحد عما يفعله القراءون ، فى كل البلدان البعده عن أورشليم ، حيث يقطنون .

ولذلك فلا بد أن هؤلاء اليهود يولون احتراما كبيرا لغنائهم الديني ، طالما لم يتجاسروا برغم ذلك كله ، على إدخال أدنى تغيير على هذا الغناء .

وإذا ما صدقنا — في هذا الصدد — الروايات المتواترة ، والتي يحتفظ بها اليهود حتى اليوم ، فلا بد أن تكون الشعائر والأغنيات المستخدمة عند يهود هذا البلد ، قد تناو لها قدر من التحريف أقل بكثير مما تناو لها في أى مكان آخر ، إذ هي قد انتقلت إليهم هناك — دون أن تتعرض لأى إنقطاع — منذ عصور بالغة القدم ، وفي الحقيقة فإنه لا تزال ترى في مصر ، في معابد عدة ، نسخ من التوراة مدونة بالعبرية القديمة ، أى التي لا تستخدم فيها النقاط أو الشكالات ؛ ويحتفظ بنسخة من التوراة مكتوبة على هذا النحو في معبد القاهرة المسمى ، المعبد المصرى ، ويحتفظ بنسخة مماثلة في المعبد المسمى ربانيم القربوصى باسم منشئه ، وتوجد نسخة ثالثة مشابهة في المعبد الكائن في مصر العتيقة والمعروف باسم عذير صوفر أى ابن عزرا الكاتب^(١) وهو قد سمي على

(١) يؤكد اليهود أن هذا الكاتب (للتوراة) المسمى عزرا ، هو الحبر الكبير عذير نفسه ، وهو الذى أعاد ، في العام ٤٦٧ قبل مولد المسيح ، تجميع كتب أناشيد التوراة (الأسفار) ، ونقاها من الأخطاء التى تسربت إليها ، بفعل جهالة النساخ اليهود ، الذين كانوا ، منذ الأسر البابلي ، قد نسوا استخدام لغتهم الأم ، وأنه قسم التوراة إلى ٢٢ سفرا ، طبقا لعدد الطوائف العبرية .

وفي معبد ابن عازر صوفر ، لا تزال نرى قمطرا باليا ، قد تهشم كلية ، يقال إن عزرا كان يقيم صلواته بالقرب منه ؛ وفي أعلا هذا القمطر يوجد دولاب ، يقتصر دوره على احتواء نسخة من التوراة في شكل مخطوطة ، ملفوفة أوراقها ؛ وأن هذه النسخة من التوراة ، هي نفسها ، حسب الاعتقاد الشائع ، التى كتبها عزرا بخط يده ؛ ويتم الصعود إلى هذا الدولاب عن طريق سلم دائرى من الخشب ، يرتفع بمقدار تسعة أقدام ؛ وتحيط هذا الدولاب ، بصفة دائمة ، مصابيح وشموع ، يسارع كل من هناك لرعايتها ، بفعل الاحترام الذى يوحى به هذا الدولاب ، والكتاب المقدس الذى يضمه . ويُحمل المرضى إلى هذا المعبد ، ليرقدوا عند سفح هذا القمطر لمدة يومين أو ثلاثة أيام ؛ أما أولئك الذين يأتون إلى هناك من أماكن نائية ، فيجدون أماكن يهجعون فيها ، في الغرف الواقعة فوق المعبد ، حين لا توجد أماكن شاغرة لهم في داخله ؛ وهم يبقون في هذه الحجرة أو تلك ، حتى يأتى دورهم في الرقاد بالقرب من القمطر . أما الحجرات التى يشغلونها ، انتظارا =

هذا النحو ، إذ يزعم أن هذه النسخة من التوراة قد كتبت بخط يد الحبر الأعظم عزرا ، وقيل لنا كذلك أنه توجد بالمثل بالمحلة (الكبرى) ، بالقرب من المنصورة ، نسخة من التوراة بالغة القدم كتبت على غرار النسخة السابقة ، وإن تكن فوق رقائق من النحاس ، مما جعلهم يطلقون على هذا المعبد اسم سيفر نحاس أى الكتاب النحاسي .

ومهما يكن من أمر فدم شعائر يهود مصر ، وقدم أسلوب غنائهم الديني ، فمن المؤكد ، على الأقل ، أن ميلوديهم بالغ الاختلاف عن الميلودي الذى يتبناه يهود أوروبا ، وأن ألحانهم الموسيقية ، برغم أنها تحمل الاسم نفسه الذى يطلقونه عليها فى كل مكان ، تتكون مع ذلك ، فى مصر ، من مقامات أو طبقات صوتية مختلفة عن تلك التى تتألف منها هذه الألحان نفسها فى أى مكان آخر .

= لدورهم ، ففسيحة ومرنحة ؛ وتوحد هناك ثلاث حشرات ومطبخ ، يقيم فيها الأعراب ، فى بعض الأحياء لأيام ثمانية .

المبحث الثالث

حول ميلودى الغناء والنغمات الموسيقية عند يهود مصر

لن يكون بمقدورنا أن نقدم فكرة كاملة عن ميلودى غناء يهود مصر ، لو أننا اكتفينا بأن نقدم عنه مثلا واحدا على غرار ما نعمل بخصوص يهود ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا الخ^(١) ، ذلك أن لكل غناء خاص بكل سفر من أسفار التوراة ، كما لاحظنا ، طابعا بالغ التمييز عن الطابع الذى يأخذه غناء الأنصار الأخرى فلو أننا - إذن - أخذنا مثلنا من ألحان ذات طابع ما ، فسوف يؤدي ذلك بالضرورة إلى الجهل بما هو عليه أسلوب ميلودى الأغاني من طابع مختلف ، ولو أننا من جهة أخرى أردنا أن نقدم عددا من الأمثلة عن هذه الأغاني ، يماثل عدد أسفار التوراة التى خصص لها نوع بعينه من الميلودى ، لوجدنا لدينا ، بلا جدال عددا أكبر مما ينبغي ، وحتى نجتنب هذه السوءة وتلك ، فإننا لن نأبه إلا بتقديم بيانات عما لاحظناه ، وحسب ، بهذا الخصوص ، فى واحد من أكبر الأعياد احتفالية بين اليهود .

فى الحادى والعشرين من نيفوز من العام الثامن لقيام الجمهورية ، اقتادنا إلى المعبد المصرى ، رجل يهودى هو مترجم الجنرال دوجا Duga قائد مدينة القاهرة فى ذلك الوقت ، وبمجرد أن ارتدى كل واحد منا حلة الكهان التى تستخدم فى الحالات المماثلة ، واتخذ لنفسه مكانا ، بُدىء باصباح من أسفار موسى الخمسة ، أدى فى مقام متصل وإن كان رقيقا حلوا ، وكانت التنغيمات أو الترنيمات ، برغم كونها محسوسة ، تتتابع دون أن يكون هناك ايقاع توقف آخر ، بالغ الوضوح أو التحديد ،

(١) انظر النحو العبرى والنحو الكلدانى من وضع بيير حوران .

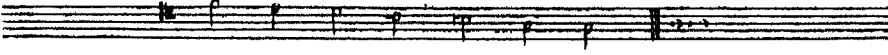
Grammatica Hebraica et chaldaica etc lauteiae parisiorum, 1726, 2 vol. in 40

وكذلك الدراسة عن الموسيقى التى عنوانها :

Ars magna consoni et dissoni, par kircher.

ومؤلفات أخرى كثيرة مماثلة

سوى ذلك الإيقاع الذى كان يتم فى التون الأول (*) الذى كانوا يرجعون إليه عند نهاية كل جملة على الأقل ، إذا ما حكمنا على ذلك طبقا لمبادئ موسيقانا ، وقد انحصر هذا الغناء فى مساحة سداسية صغيرة ، وكانت حركته بالغة الاعتدال ، وبعد ذلك أديت صلاة استغفار ابتغاء لعفو (الله) لعدم تقديم قربان يتمثل فى حروف ، وكانت أغنية (إنشاد) هذه الصلاة أكثر حيوية من الأولى ، ومع ذلك فلم يكن ميلوديا يتألف إلا من سبع نغمات مختلفة ، لكن الأمر الذى كان يجعل من تعبيرها أكثر حزنا وأشد توجعا ، فهو أنها كانت تؤدى فى المعبد الصغير ، وأنها كانت تتجاوب مع النغمات الآتية ، مؤداة بأساليب مختلفة .



وتدخل هذه النغمات ، طبقا لنظامنا الموسيقى ، فى نطاق المقام الصغير ، وكانت النغمات تعلو بمقدار نغمة ثلاثية صغيرة فوق نغمة القرار الأساسى ، وتنزل إلى ما تحته بمقدار نغمة خماسية كاملة ، وبمعنى آخر فعلى أى نحو نريد أن نشكل عليه هذه النغمات السبع ، بشرط ألا يتم ذلك بخفة وتسرع متصنعين ، فيكاد يكون مستحيلا الا يأتى الغناء الناتج عنها سوى تعبير عن الألم والتوجع .

وأخيرا ، فقد انتهى هذا الحفل بالنشيد الذى ترنم به موسى بعد عبوره البحر الأحمر ، وقد كانت حركة وميلودى هذا النشيد أكثر حيوية وأكثر مرحا عما كانت عليه الأغنيتان (النشيدان) السابقتان ، برغم أن التنغيم فيه قد جاء كذلك فى المقام الصغير .

وهكذا يتضح لنا بالتجربة ، أن اختلاف الأسلوب فى غناء اليهود ، لا يغير فى شىء من الطابع الخاص بالميلودى المكرس ، منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، لكل واحد من هذه الأسفار الخمسة ، وإننا لعلى يقين من أن يهود مصر ، لم يكفوا ، حتى اليوم ، عن أن يعطوا لكل واحد من هذه الضروب المختلفة من إنشادهم أو غنائهم الدينى ،

(*) تعنى كلمة ton فى الفرنسية : النغمة أو الطبقة أو القرار أو المقام . (المترجم) .

التعبير الحق الذى لا يسمح لنا قط بأن نرتاب ، لحظة واحدة ، فى أنهم لم يبذلوا أكبر قدر من العناية والحرص ، حتى يحتفظوا لها بالطابع الخاص بها .

ولابد أن ينتهى الأمر بالشروح والأمثلة التى سنتولى تقديمها عن الأنغام (أو الاشارات) الموسيقية ليهود مصر بأن تعرفنا بما تنبغى معرفته ، أكثر من غيره ، فيما يتصل بأسلوب الغناء أو الانشاد الذى يتبعونه .

الاشارات الموسيقية والغنائية التى يستخدمها يهود مصر

شلسلت

شلسلت

شلسلت أو السلسلة ، وقد سميت هذه العلامة (أو هذه النغمة) على هذا النحو ، لأنها تتألف من سلسلة نغمات متعاقبة صعودا بشكل دياتونى .

مثال



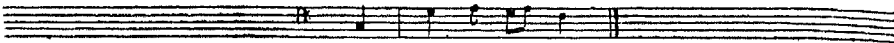
Chal - the - leth.

زرقا

زرقا

زرقا ، أى الزارع أو البادر ، وقد سميت على هذا النحو لأن النغمات تبدو فيها وكأنها تتناثر وتنسبط بشكل دائرى ، وهى توضع فوق الحرف الأخير من الكلمة ، وتستخدم فى غالبية الأحيان عند بداية الجمل .

مثال



Zar - qa - - -

سغولنا

سغولنا

سُغولتا أى العقد ، ولم نبتين العلامة القائمة بين اسم هذه العلامة وبين شكلها أو تأثيرها ، اللهم إلا إن كانت تدل على شكل ما من ترابط الصوت الذى ينبغى أن يتوقف عندئذ . وتوضع السغولتا فوق الحرف الأخير من الكلمة ، وتشير إلى لحظة توقف نبلغها بغتة ، بفعل هبوط سريع كما لو كنا ننبى جملة ما .

مثال

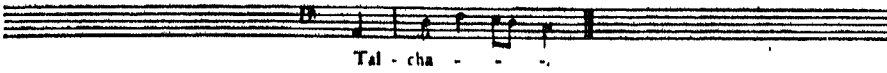


طَلْشا

طَلْشا

الطلشا ، أى النازع ، القلاع (الذى ينزع أو يقلع) ، وقد أطلق عليها هذا الاسم ، لأنها تشير إلى وجوب انتزاع أو اقتلاع الصوت من قاع الصدر ، بادئين بنغمة خفيفة ، ثم تدفع بقوة ، مع السعى لإحداث ما يشبه طوقا حولها ، وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير من الجملة .

مثال

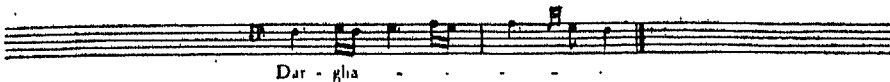


دَرْشا

دَرْشا

درشا أى الدرجة ، وهى توضع تحت الحرف الأخير من الكلمة ، وأداء هذه النغمة الغنائية ينبغى أن يعلو ويهبط على درجات ، مكونا أطواقا أو دوائر صغيرة ، ذات وقع منتظم ، وتوضع هذه العلامة فوق المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال

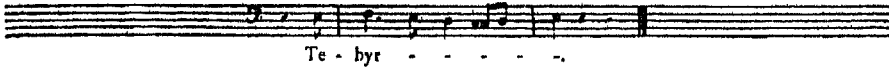


חֲבִיר

יביר

تبير أى المكسور ، وقد أطلق عليها هذا الاسم لأنها تشير إلى أن الصوت ينبغي له ، عند الغناء أن يقسم الفاصلات الغنائية إلى قسمين ، أى أن عليه أن يصدر عن نصف تون ، وهى توضع تحت المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال



מִקְפָּה

مقف

المقف أى الوصل أو الضم ، وتنتمى هذه الاشارة إلى عروض النحو أكثر من انتمائها إلى الموسيقى الخالصة ، وهى تشير إلى أنه ينبغي علينا أن نصل أو نضم المقطع الصوتى الأخير ، لكلمة ما ، بالمقطع الصوتى الأول للكلمة التالية ، بغية أن نجعل من هذين المقطعين الصوتيين نغمة واحدة .

קָרְנִי קָרְנִי

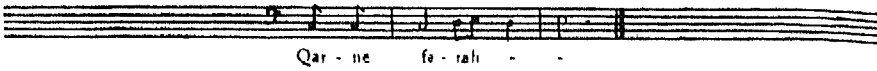
قرن فرح

قرن فرح أى قرن البقرة ويأتى اسمها هذا من تشابه شكلها مع شكل قرنى البقرة ، وهى تشير إلى وجوب خفض النغمة ليرفع الصوت بعد ذلك بقوة ، فيتكون بذلك ما يشبه الزغردة (أى تكرار لحنين بسرعة شديدة) ، وقد حصلنا على هذه الفكرة (حول هذه العلامة) من التعريف الاشتقاقى الذى انتبهنا من تقديمه عنها ، ومع ذلك فحيث أننا على يقين بأن القرون عند العبريين ، على نحو ما كانت عليه عند قدماء المصريين ، كانت شعارا للقوة والنضوج والخصوبة ، وأن كلمة قرن كانت تعادل فى معناها الاستعارى القوة والتوثب والاقدام فى المعنى المباشر ، فإننا نظن أن هذه العلامة وشكلها يدلان على وجوب إعطاء الصوت نغمة شديدة الوضوح بالغة الامتلاء .

وتسمى هذه العلامة كذلك باذر غادول أى البادر الكبير ولكنها تؤدي تحت هذا الاسم بدرجة أكبر من الخفة .

وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير للكلمة

مثال



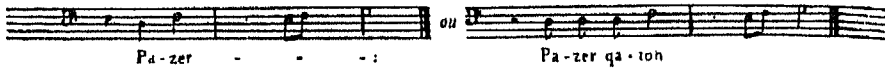
פֶּזֶרָה קָרְנֵי

باذر أو باذر قاطون

باذر أو باذر قاطون ، أى البادر أو البادر الصغير ، وقد سميت على هذا النحو لأن الصوت معها يرتفع عند الغناء وينقسم ، على نحو ما ، ويتعد متوقفاً إلى طبقة أخرى .

وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال

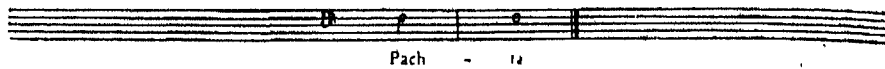


פֶּזֶרָה

باشتا

باشتا أى الباسط ، وقد أطلق عليها هذا الاسم لأنها تشير إلى وجوب أن تبسط الصوت وأن تطيل فيه فى نفس النغمة ، وهى توضع فوق الحرف الأخير من الكلمة .

مثال



زالا

زالا

زالا ، أى الذى يهرب أو يفلت ، وتدلل هذه الاشارة على انبعاث مباغت للصوت عند رفع النغمة ، وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير للكلمة .

مثال



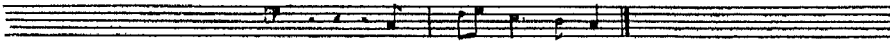
Az - la.

غرش

غرش

غرش ، أى الطارد ، وهذه الاشارة تدل على أنه ينبغي إلقاء الصوت بقوة ، بالطريقة التالية (أى الموضحة فى السلم الموسيقى) .
وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأول للكلمة .

مثال



Ghe - rech - -

شیراشایم او شین غریشیم

شیراشایم او شین غریشیم

شیراشایم او شین غریشیم ، أى الطاردان ، ويكاد يماثل الأداء الغنائى لهذه الاشارة أداء نغمة غرش وإن اقتصر الأمر على مضاعفتها ، وتوضع هذه العلامة فوق المقطع الصوتى الأخير .

مثال

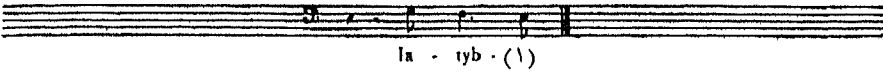


יְתִיב

يَتِيْب

لتيب ، أى المردود أو المعكوس ، أو المقرون ، وتسمى هذه العلامة كذلك شوفار مقدم أى القرن المتقدم أو القرن البارز الشاخص إلى الأمام ، وتوضع هذه العلامة تحت الحرف الأول من الكلمة .

مثال

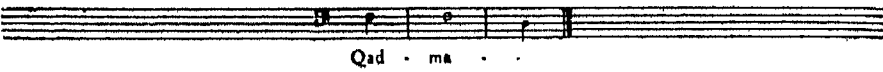


יְקַדְמָא

قَدَمَا

قدما أى السالف أو المقدم ، وقد سميت هذه العلامة على هذا النحو لأنها تسبق نهاية الكلمة ، وتوضع عند بداية ، أو في وسط وليس قط عند نهاية الكلمة ، أى فوق الحرف الأخير منها ، وهذا ما يختلف فيه عن الباشتا ، تلك التي توضع دوما ، عكس هذه ، فوق الحرف الأخير . وباختصار فإن الأداء الغنائى لواحدة منهما يكاد يماثل الأداء الغنائى للأخرى

مثال



יְקַדְמָא

زاقف قاطون

(١) وهى تلفظ عند الغناء « ياتييب » .

زاقف قاطون أى الناصب الصغير ، وسميت هذه الاشارة على هذا النحو لأنها تشير إلى ارتفاع فى الصوت أقل حجما منه مع إشارة زاقف غادول .

مثال



زاقف غادول

زاقف غادول

زاقف غادول أى الناصب الكبير : وسميت هذه الاشارة بهذا الاسم لأنها تتطلب ارتفاعا أكبر فى الصوت ، ومدى أبعد للنغمات عما تحدته الزاقف قاطون . وتوضع كل منهما فوق المقطع الصوق الأخير للكلمة

مثال



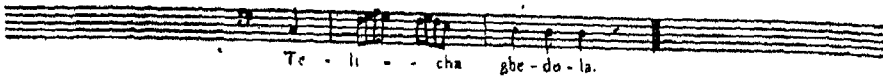
تليشا غادول

تليشا غادول

تليشا غادول أى النازع أو القالع الكبير ، وقد أطلق عليها هذا الاسم إذ ينبغي لأدائها أن يقتلع الصوت بقوة من الصدر ، وأن تنسبط النغمات ، مع إحداث طوق أو دائرة ما .

وهى توضع فوق الحرف الأول من الكلمة

مثال

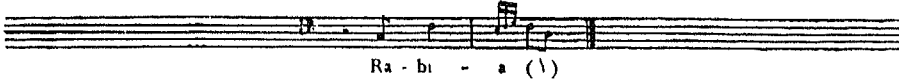


تليشا

تليشا

ربيبا أى الرخم أو الرخيم ، وتوضع هذه العلامة فوق الحرف الأوسط من الكلمة ، وتدلل على وجوب رفع الصوت مع إلقائه بقوة ، ومع الحرص على إحداث طوق أو دائرة صغيرة له قبل أن يهبط من جديد .

مثال

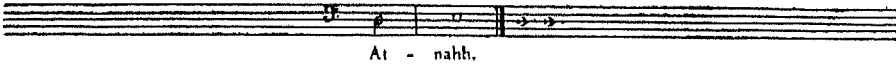


אָבִיבָא

أبتاح

أبتاح أى التوقف أو الاستراحة ، وتشير هذه العلامة إلى توقف الصوت ، وهى تعادل إشارة النقطتين عندنا ، وتوضع تحت الحرف الأخير .

مثال



وقد كان بمقدورنا ، إذا ما انتهجنا نهج العلماء الذين عالجوا غناء اليهود الأوربيين ، أن نضاعف هنا أكثر وأكثر من العلامات أو الإشارات الغنائية والموسيقية ، ومن تجميع كل العلامات التى تنتمى إلى العروض النحوى (بعضها إلى بعض) ، لكننا خشينا أن يلحق بنا اللوم لأننا قد تجاوزنا الحدود التى حددتها لنا طبيعة موضوعنا . وفضلا عن ذلك ، فبرغم أنه لم يأخذ أحد على عاتقه أن يدون علامات أو إشارات العروض التى من شأنها أن تدون ، فإننا ننبين أن هذه الإشارات لا تختلف ، إلا فى أضييق الحدود ، عن مثيلاتها عند يهود أوروبا ، وأن لن يكون من شأن عملنا هذا أن يضيف فى هذه الحالة ، شيئا ذا بال ، فى وقت كان يهمننا فيه أن نقدم فى كل شيء ببحثنا ، بيانا دقيقا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر ، طبقا للملاحظات التى قمنا بها فى هذه البلاد ، ولقد قمنا بعملنا هذا بقدر من الإخلاص مماثل ما بذلناه من مثابرة وهمة فى بحثنا .

(١) تلفظ هذه الاشارة عند الغناء : رابيا .

فهرس الموضوعات

الصفحة	
٣	المقدمة
	الباب الأول
	عن الأنواع المختلفة للموسيقى الأفريقية المستعملة في مصر ، وفي القاهرة بشكل خاص
٩	الفصل الأول : عن الموسيقى العربية
	المبحث الأول : عن مشروع الدراسة كما كنا قد أعددناه عند بدئنا العمل ؛ وعن الأساليب والوسائل التي كانت في حوزتنا كي نضعه موضع التنفيذ ، وعن الدوافع التي حدث بنا لانباع المهج الذي يبناه في المهابة
١١	المبحث الثاني : فكرة موجزة عن حالة العلوم والفنون والحضارة عند المصريين المحدثين
١٥	المبحث الثالث : حول قلة الأهمية التي يعقدها المصريون على دراسة وممارسة فن الموسيقى وحول قلة ما يعرفونه عن هذا الفن
٢١	المبحث الرابع : عن أصل وطبيعة الموسيقى العربية
	المبحث الخامس : عن نظام الموسيقى العربية وعن نظرية هذه الموسيقى
٢٥	المبحث السادس : بيان بالنظام الموسيقى عند العرب ...
٢٧	المبحث السابع : عن مبادئ وقواعد التلحين أو التطريب في الموسيقى العربية
٤٥	المبحث الثامن : عن العلامات أو الاشارات أو نوتات الموسيقى المستخدمة عند العرب ، والشرقيين بصفة عامة ، وعن الوسائل التي استخدمناها للتعبير عن هذه الاشارات

- ٥١ بالنوتات التي تستخدمها موسيقانا الأوربية
- المبحث التاسع : عن الدورات ، عن سلام الأنغام
- ٥٧ أو المقامات في الموسيقى العربية
- ١٠٥ **الفصل الثاني : عن ممارسة المصريين المحدثين لفن الموسيقى**
- المبحث الأول : عن قلة اعتياد المصريين المحدثين على التفكير والتأمل في هذا الفن ، وعن نجاح محاولتنا الأولى للحصول منهم على بعض أفكار حول قواعد الممارسة ، وعن الأنطباعات الأولى التي أحدثتها فينا الموسيقى العربية .
- ١٠٧ **المبحث الثاني : حول مدى معرفة الموسيقيين المصريين في الوقت الحاضر بنظام الموسيقى العربية**
- ١١٥ **المبحث الثالث : عن المقامات الموسيقية وضروب الألحان التي يستخدمها المصريون المحدثون عند ممارستهم لفن الموسيقى**
- ١١٧ **المبحث الرابع : عن الأغنيات الملحنة التي يؤديها الآلاتية ، أى الموسيقيون المحترفون ، باللغة العربية الدارجة**
- ١٢٣ **المبحث الخامس : عن العوالم ، وعن الغوازي ، أو الراقصات العجميات ، وعن الأنواع المختلفة من عازفي الكمان ، وعن المتشردين وعن البهلوانات ، وعن المضحكين إنخ الذين يستخدمون بعض الآلات الموسيقية**
- ١٥٥ **المبحث السادس : عن الموسيقى العسكرية**
- ١٦٥ **المبحث السابع : عن الموسيقى الدينية أو الإنشاد الديني بصفة عامة ، وعن الإنشاد المسمى آذان ، بصفة خاصة**
- ١٧١ **المبحث الثامن : عن حفلات (زفة) المولد وأغانيه**
- ١٧٧ **المبحث التاسع : عن أناشيد وعن رقصات الذكر عند الفقرا**
- ١٨٥

- ١٨٩ المبحث العاشر : السهرات الدينية
 المبحث الحادى عشر : الأناشيد، والطقوس ، والعادات ،
 والأفكار المسبقة التى تتصل بعمليات دفن الموتى بين
 المصريين ١٩٣
- ١٩٩ المبحث الثانى عشر : عن الغناء والرقص الجنائزين
 المبحث الثالث عشر : الأدعيات والتساويح ٢٠١
- المبحث الرابع عشر : عن ثلاثة أنواع من الغناء عرفها
 القدماء ، ولا نزال نجدها حتى اليوم عند المصريين المحدثين ؛
 النوع الأول موسيقى صرف ، والنوع الثانى خاص بالإلقاء
 الشعرى ، أما الثالث فيتصل بلهجة الخطابة ٢٠٣
- ٢٠٩ المبحث الخامس عشر : عن الغناء أو الإنشاد الخطابى ..
 المبحث السادس عشر : عن الإنشاد الشعرى ، عن
 المرتجلين عن المحدثين أو الرواة ، وعن رواة الملاحم المصريين
 المبحث السابع عشر : المسحّر (المسحراتية) ، غناؤهم ،
 الآلة الموسيقية التى يستخدمونها ، وظيفتهم ، امتيازاتهم
 خلال شهر رمضان ٢١٧
- المبحث الثامن عشر : عن ميل المصريين الطبيعى
 للموسيقى والغناء ، ولممارسة هذا الغناء فى غالبية الظروف
 والمناسبات والأعمال ، فى حياتهم الاجتماعية والعملية ٢٢١
- الفصل الثالث : أغانى ورقصات بعض الشعوب الأفريقية التى استقر عدد
 كبير من أبنائها فى القاهرة ٢٣٣
- المبحث الأول : أغنيات ورقصات البرابرة (أو النوبيين)
 الذين يقيمون فى ضواحي الجندل (الشلال) الأول ٢٣٥
- المبحث الثانى :- غناء أبناء دنقلة ٢٤١
- المبحث الثالث : عن غناء ورقص النساء فى السودان ... ٢٤٧

	المبحث الرابع : عن الألحان الغنائية والراقصة لأبناء
٢٤٩ السنغال وجزيرة جورية
٢٥١ : عن موسيقى الأحباش أو الأثيوبيين
٢٥٣ المبحث الأول : عن منسأ وابتكار الموسيقى الأثيوبية
	المبحث الثاني : كيف توصلنا إلى إكتساب بغض المعرفة
٢٥٥ حول الموسيقى الأثيوبية
	المبحث الثالث : حول عدم دقة الأفكار التي كانت لدينا
٢٥٧ عن الموسيقى الأثيوبية
	المبحث الرابع : حول الطريقة التي شوّه بها الغناء ، وحرفت
	بها كلمات المقطع الشعري ، ذى الأبيات الأربعة ، من
	الشعر الأثيوبي ، وكيف عنى لنا الأحباش وكتبوا ، هذا
٢٥٩ المقطع ، أو الدور ، نفسه
	المبحث الخامس : حول أداء الأغنيات الدينية عند
	الأحباش بصوت القساوسة الأثيوبيين الذين عرفناهم ،
٢٦٥ وحول هذا الأداء كما يتم في الكنائس الحبشية
	المبحث السادس : عن كتب الأغاني ، وعن السلم
	الموسيقى وعن الاشارات الموسيقية المستخدمة عند
٢٦٧ الأثيوبيين
	المبحث السابع : عن المقامات الرئيسية الثلاثة في
	الموسيقى الدينية عند الأثيوبيين ؛ الأغنيات مدونة
	بالأشارات الأثيوبية ومترجمة إلى نوتات الموسيقى الأوربية ،
٢٧٥ في كل واحد من هذه المقامات
٢٨٣ الفصل الخامس : موسيقى الأقباط
	الباب الثاني
٢٨٩ عن موسيقى بعض الشعوب الآسيوية والأوربية
	الفصل الأول : حول فن الموسيقى عند الفرس : الأغنيات الفارسية
٢٩١ والتركبة

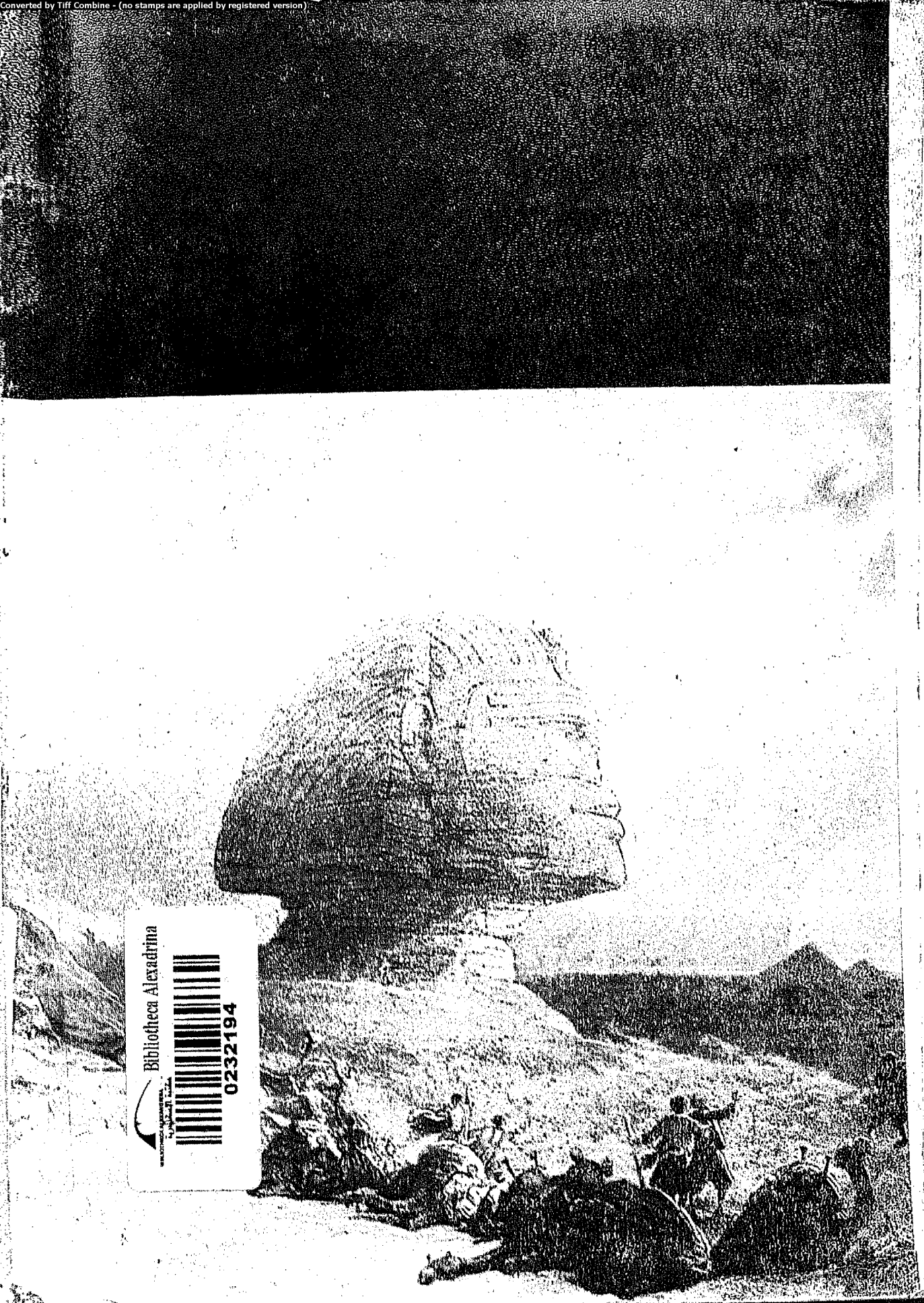
- ٢٩٥ الفصل الثاني : حول موسيقى السريان
- ٣٠٣ الفصل الثالث : عن الموسيقى الآرمينية
- المبحث الأول : حول طبيعة وخواص الغناء الدينى بصفة عامة وعند الأرمن بصفة خاصة ؛ وحول حجم الثقافة الموسيقية التى وجدنا عليها المنشد الأول فى الكنيسة الأنجليكانية لهؤلاء الأقباط فى القاهرة ، مع عرض موجز لما عرفناه منه حول طبيعة هذا الفن ٣٠٥
- المبحث الثانى : عن نشأة وإبتكار الموسيقى الحالية عند الأرمن ٣٠٩
- المبحث الثالث : حول الإشارات الموسيقية المستخدمة عند الأرمن ٣١١
- المبحث الرابع : شرح العلامات أو الاشارات الموسيقية المستخدمة فى تدوين موسيقى الأرمن ٣١٣
- المبحث الخامس : من أين يأتى الاختلاف البين ، القائم بين ميلودى المقامات الثمانية فى الغناء الدينى للأرمن كما يقدمه شرويدر ، وبين ميلودى هذه الأغنيات نفسها كما نقدمه نحن - جدوى الوسائل التى استخدمناها للتعريف بها - أمثلة على هذه المقامات الثمانية مكتوبة ومعروفة نوتها بالآرمينية ، ثم مدونة بحروفنا ومدونة بنوتاتنا - الأغاني الشعرية التى ينألف طربُّها فقط من نبرات الكلمات والتى نجد وزنها هو وزن عدد وإيقاع الأبيات ٣٢٣
- ٣٣٩ الفصل الرابع : حول الموسيقى اليونانية الحديثة
- المبحث الأول : عن ضآلة المعلومات التى كانت لدينا حتى هذا اليوم عن الموسيقى اليونانية ، نجاح الخطوات الأولى التى قمنا بها ، فى مصر ، للتوصل إلى معرفة هذه

- الموسيقى - وصف مخطوطة لكتاب قديم عن الأغنيات
اليونانية ، أعطانا إياها رئيس الدير اليونانى (الرومى) الواقع
٣٤١ قريبا من مدينة الاسكندرية
- المبحث الثانى : حول الغناء الدينى عند اليونانيين ، وحول
طابعه وتأثيره ، وحول القواعد التى يتبعها المغنون ،
والرخص الشعريه التى يبيحونها لأنفسهم ، والكتب التى
٣٤٧ تضم فى ثياها مبادئ موسيقاهم وغنائهم
- المبحث الثالث : عن مدرس الموسيقى اليونانية الذى عثرا
عليه فى القاهرة ، عن أسلوبه فى التدريس ، وعن الاختبار
الفريد الذى اضطررنا للرضوخ له حتى يوافق على التدريس
لنا ، حول منهاج هذا المدرس ، وكيف توصلنا إلى أن نجنى
بعض الثمار منه - تفسير مبدئى لبعض الألفاظ المشكوك
فيها ، فى هذه الموسيقى - عرض للنقاط الرئيسية فى هذا
٣٥١ الفن ، والتي سيدور حولها الحديث ، فى المباحث التالية .
- المبحث الرابع : شرح إشارات الغناء فى الموسيقى اليونانية
الحديثة مستخلصة ومترجمة حرفيا من بحوث حول ، نظرية
هذه الموسيقى ، تضمها كتب الباباديكه ، أو كتب غناء
٣٥٩ الرهبان الروم
- المبحث الخامس : حول تركيب إشارات الغناء طبقا
٣٧٥ للمبادئ المعروفة فى الباباديكه
- المبحث السادس : قواعد أو ملاحظات لابد من مراعاتها
عند ممارسة الغناء اليونانى ، وما ينقص كتب الباباديكه من
٣٨٣ هذه القواعد والملاحظات
- المبحث السابع : حول الاشارات الكبيرة أو الأقاليم فى
٣٨٩ موسيقى اليونانيين المحدثين


٤٦٣

- المبحث الثامن : عن التونات أو المقامات مقدمة في فن
 الموسيقى ٣٩٥
- المبحث التاسع : حول النظام الموسيقى عند اليونانيين
 المحدثين ٤١١
- المبحث العاشر : ترنيمات الغناء في المقامات الثمانية
 الرئيسية ، علامات الغناء والعلامات الكبيرة (الأرقام) في
 ترنيمات هذه المقامات الثمانية ٤٢٧
- الفصل الخامس : حول موسيقى اليهود في مصر ٤٣٩
- المبحث الأول : حول غناء اليهود بشكل عام ، وعن طابع
 غنائهم الديني بصفة خاصة ٤٤١
- المبحث الثاني : حول أسلوب الغناء الديني عند يهود
 مصر - تماثل هذا الأسلوب في الغناء الديني عند الطوائفتين
 الموجودتين في مصر - تعارض التقاليد واختلافات الطقوس
 والشعائر عند هاتين الطائفتين ٤٤٣
- المبحث الثالث : حول ميلودي الغناء والنغمات الموسيقية
 عند يهود مصر ٤٤٧

رقم الايداع ٨٣/٢٠٣٨



Bibliotheca Alexandrina
0232194



الترجمة الكاملة
(٩)

وظائف مصر

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين

دار الشايب للنشر

اهداءات ١٩٩٣
صندوق التنمية الثقافية
ج.٥٠٤

٩
وصف مصر
الترجمة الكاملة

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

دار الشايب للنشر

١٠ ش سليمان الحلبي - التوفيقية
ت: ٥٧٤١٣٧١ - ٥٧٢٦٨٣٠

الى
مصر

بسم الله الرحمن الرحيم مقدمة

كان المأمول أن تكون هذه المقدمة بقلم مترجم الكتاب ، زوجي
واستاذي المرحوم زهير الشايب ، لا قلمي . ولكن شاءت ارادة الله أن يجف
المداد في القلم . وأن ينوقف النبع عن الجريان ، وأيضا ، أن يترك المترجم
هذا المجلد مخطوطا ؛ ليضاف لذلك الجهد المضمن في حقيقته ، الدائب في
سعيه ، الصادق في غايته ، الجليل في فائدته .

لقد جاء اهتمام زهير الشايب بترجمة كتاب وصف مصر في اطار
اهتمامه بكل ما يتعلق بتاريخ مصر ، وكفاح شعبها ضد القوى التي حاولت
أن تسيطر على مصيره ، خاصة في تاريخه الحديث .

وفي هذا السياق قدم لنا كتاب « تطور مصر » لمارسيل كولومب الذي
يقدم صورة حية لتاريخ مصر المعاصر بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ،
والذي يدرس التطور السياسي في ضوء البيئة الاقتصادية والاجتماعية لمصر
المعاصرة .

كما ترجم مجموعة دراسات هامة للمؤرخ الفرنسي المستشرق أندريه
ريمون ضمها في كتابه « التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية » .

أما موقع ترجمة موسوعة وصف مصر بالذات ، فقد جاء في اطار
الروح العامة التي سادت البلاد في أعقاب نكسة ١٩٦٧ من البحث
والتفتيش في تاريخ مصر عن المقومات التي تؤكد صلاحية الشعب المصري ،
وصموده في وجه متحديه .

ومن هنا جاء اختياره البدء بترجمة الدولة الحديثة من الموسوعة
فصدر المجلد الاول من الترجمة العربية في سنة ١٩٧٦ . ويتحدث عن
المصريين المحدثين .

ثم صدر المجلد الثاني في سنة ١٩٧٨ ، ويتحدث عن العرب في ريف
مصر وصحراواتها ، وتتابعت أجزاء الكتاب واحدا بعد الآخر تتناول من
حياة المصريين المحدثين وتاريخهم أدق تفاصيل تلك الحياة من زواياها
الاجتماعية والاقتصادية والفنية ... الخ .

وأخيرا كان هذا المجلد (التاسع) ، وموضوعه : الآلات الموسيقية
المستخدمة عند المصريين المحدثين . والذي جاء ليتمم موسوعة الموسيقى
والغناء عند المصريين ، بعد أن سبقه المجلد (الثامن) الذي يتحدث عن
الموسيقى والغناء في مصر الحديثة ، وقبله كان المجلد (السابع) الذي
يتناول بالحديث الموسيقى والغناء عند قدهاء المصريين .

وجدير بالذكر أن كتاب الحملة الفرنسية لم يقتصروا في حديثهم عن
الآلات الموسيقية على صورها الراهنة في عصر الحملة ، وانما امتدت
دراساتهم في كثير من الأحيان الى التاريخ لهذه الآلات وتتبع تطورها شكلا
ووظيفة في العصور السابقة .

وإذا كانت سلاسة العبارة ، وسلامة اللغة تمثل جانبا من روعة
الترجمة في عمل زهير الشايب ، فإن جانبا آخر أهم يتجلى في قدرة المترجم
على تصوير روح العبارة ، وتساعرية الأسلوب في النص الفرنسي ، وكذلك
القدرة على نقل التفاصيل الدقيقة التي اتسمت بها مباحث علماء الحملة ،
والتي أودعوها موسوعتهم الخالدة (وصف مصر) .

ولا غرابة في ذلك ، فزهير الشايب لم يكن مجرد مترجم محترف ،

واما كان قبل كل شيء اديبا ذا قلم متميز ، وعبارة سلسة ، ولفظ فصيح ، وفكر مبدع ، وهي صفات تجلت واضحة في نتاجه الادبي سواء منه المؤلف أو المترجم .

لقد اثرى اديبنا المفكر الفنان ، بوطنيته الصادقة ، ولغته العربية المتمكنة ، وبكل اقتداره الفني وثقافته ، الحياة الادبية على مدى العقدين الاخيرين بالكثير من ابداعاته القصصية ، فقدم ثلاث مجموعات من القصص القصيرة وهي (المطاردون) ، (المصيدة) ، (حكايات من عالم الحيوان) ، وجاءت روايته (السماء تمطر ماء جافا) التي تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها ، من أهم الأعمال الادبية التسجيلية في أدبنا الحديث .

وفي جميعها ظهر - الى جانب المقدرة الفنية والسيطرة على أدوات فنه - حب زهير الشايب لوطنه مصر ، ومعايشته لكل معاناة شعبها وطموحاته واحساسه بكل خفقة في ضمير هذا الشعب ووجدانه .

كانت مصر هي قضيته الوحيدة .

وكانت مصر وراء كل نبضة فرح أو خفقة حزن اختلج بها قلبه .

كما كانت مصر خلف كل كلمة تحركت بها شفتاه ، أو جرى بها قلمه .

يقول زهير الشايب : « ان الهدف من ترجمتي هو اننى أردت ان أسهم في أن تستعيد مصر اسمها الذي كادت أن تفقده باتخاذ اسماء لا تاريخ لها ولا مضمون ، وأن اقدم لبلدى عملا هو من اخص خصوصياتها » .

وبذلك يتأكد التكامل فى إنتاج زهير الشايب بين ما ترجمه وهما الف ،
اذ جاءت مترجماته ومؤلفاته ترنما بحب مصر ، ودعاء باسمها ، وعملا
للنهوض بحاضرها ، وبراذا لاصالتها ، واستنرافا لمستقبلها الذى كان
زهير الشايب مؤمنا به ايمانه بالله ، وبعظمة مصر ، وخلود الاهرام ،
وفىضان النيل بلا حدود الى آخر الزمان .

وبعد .. فليس زهير الشايب من يلىق به فى الحديث عنه بعد رحيله
كلمات الحزن والتاسف ، لان من قدم عطاء مثل عطاء زهير الشايب ، ومن
كان فى مثل نقائه ، وخلوص سيرته ، ليس فى حاجة الى مثل هذه الكلمات ،
لقد عاش دائما ببذل الود صفوا ، ويرفع عن الصغائر والاحقاد ، عاش
مثلا رائعا للانسان الشريف بمعنى الكلمة ، ومن كانت هذه سيرته وتلك
انجازاته لا يكون جديرا بالحزن .. انه جدير قبل كل شىء ، بالاعجاب
والتقدير ، ولقد نال منهما الكثير والكثير .

ولا بد فى النهاية أن أوجه شكرا و عرفانا لا حد لهما لجميع اصداق
زهير الشايب الذين اهتموا بالحفاظ على أعماله بعد رحيله .

كما أوجه شكرا لا مزيد عليه للدكتور محمد حمدى ابراهيم استاذ
اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة للجهد الكبير الذى بذله فى
ترجمة النصوص والعبارات اليونانية القديمة واللاتينية التى جاءت فى هذا
الكتاب .

ويستحق الدكتور عبد الحكيم محمد راضى الاستاذ بكلية
الآداب جامعة القاهرة شكرا خاصا وتقديرا . للعناية التى اولها لهذا
الكتاب ، والتي ساعدت على خروجه الى النور .

كذلك أوجه الشكر الى الحاج محمد مديولى الذى لم يدخر وسعا فى

- ٩ -

سبيل نشر أعمال زهير الشايب ايماناً منه بقيمة هذه الأعمال وضرورة
استمرارها على مسرح الثقافة المصرية المعاصرة .

عفت شريف

يناير ١٩٨٦

الباب الأول

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الفصل الأول
عَنْ الْعَرَبِ

المبحث الأول

حول أصل وطبيعة العود ، وحول أهمية هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين

كان بوسعنا أن نقدم مبحثاً بالتحديد حول العود ، لو كان مخولاً لنا أن نورد هنا كل ما ذكره المؤلفون ، الفرس والعرب ، حول الغرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية ، وحول موضوعه ، وأطوال الأجزاء المختلفة لجسمه الرنان ، والنسب الخاصة لكل منها والتي تقوم فيما بينها ، بعضها والبعض الآخر ، وحول طريقة تسمية يده (الرقبة) ، لكي تتحدد عليها الحانات الخاصة بالأصناف أو المقامات المختلفة التي ينتظمها الجدول الموسيقى لهذه الآلة ، وحول عدد أوتاره ، والمادة أو الحامة التي صنعت منها ، والنسب التي ينبغي أن تكون لهذه الأوتار (في طولها) بين بعضها وبين البعض الآخر ، ودرجة شد كل واحد منها ، وانقسام كل منها إلى أجزاء قاسمة وهارمونية ، وحول النغمات التي يحدتها ، وحول العلاقة التي تبينها فيها العرب والفرس ، ونلك المقابلة التي أجروها بين الحاصية الملزمة لكل واحدة من هذه النغمات وبين الأمزجة المختلفة ، والجنسين المختلفين (ذكر أو أنثى) ، والأوضاع المبيانية للأشخاص الذين تتكون منهم الهيئة الاجتماعية الخ الخ ٠٠ ومع ذلك ، فبخلاف أن هذه الآلة الموسيقية قد تناولتها- فيما يبدو- بعض تعديلات جعلتها تختلف قليلاً عما كانه في الماضي ، وأن علينا ألا نلقى هنا بالآلة الموسيقية الخاصة التي أجريناها في مصر ، فإنه قد لا يكون بمقدورنا أن نفسر كل هذه الأمور دون أن نلجأ إلى تقديم بحث لا يتقبلها قط مجرد وصف بسيط ، ولهذا السبب فسوف نمر

مرور الكرام بقالبية هذه التفاصيل الغريبة عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر ، حتى تقصر اهتمامنا على تلك التفاصيل التى ترتبط بالضرورة بموضوعنا .

وعلى الرغم من أن العود يدخل فى عداد الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون ، فإننا مع ذلك نجد له - حين نقارنه بالآلات التى يستخدمونها بشكل اعتيادى مألوف - شكلا بالغ النباين عن شكل الآلات الأخرى ، حتى ليدفعنا الأمر إلى الظن - بشكل طبيعى - بأنه لابد أن يكون للعود أصل مخالف ، لدرجة تكاد نزع معها أنه ليس آلة شرقية على الإطلاق .

ويتفق بعض المؤلفين العرب والفرس - من الذين كتبوا عن الموسيقى ، وتناولوا بالحديث هذه الآلة - على أن العود قد جاءهم عن الاغريق ويشاء فريق من هؤلاء أن يكون فيثاغورث نفسه ، والذى يصفونه بأنه مزاحم خطير لسليمان ، هو الذى تخيل هذه الآلة ، بعد اكتشافه التناعمات الموسيقية ، أما الفريق الثانى منهم فينسب ابتكاره إلى أفلاطون ، ويرى هؤلاء أن العود هو أكمل الآلات الموسيقية طرا ، والتى قام هذا الفيلسوف بابتكارها ، كما أنها ، أى آلة العود ، هى التى تعلق بها أكثر من غيرها من آلات الموسيقى ، ويقولون ان أفلاطون قد برع فى العزف عليه لدرجة أنه كان يستطيع أن يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هسواه ، وأن يوحى اليهم بما يشاء من عواطف أو انفعالات مختلفة ، حتى أنه كان قادرا - وفق مشيئته - أن يستثير أحاسيسهم أو أن يهدئ منها ، طبقا لما يقوم به من تنويعات فى طبقات طربه (الميلودى) . فحين كان يعزف فى مقام ما ، على سبيل المثال ، كان يجعل سامعيه - على الرغم منهم - يفتون فى نعاسهم ، ثم يوقظهم بأن يبدل من النغم أو المقام ، ويضيف هؤلاء بأن أرسطو قد أمكنه - حيث كان

على دراية بهذه المقدرة ، اذ ساء أن يحاول العزف بالمنل على هذه الآلة -
 أن يجلب النعاس الى عيون سامعيه ، لكنه لم يستطع ان يوظفهم . ولذلك
 فقد أصبح أرسطو ، بعد أن اعرف بنفون أفلاطون عليه ، نلميذا له .

ومن جهة اخرى فلا تنقص الشرقيين حكايات من هذا النوع . فيروى
 شعراؤهم ومؤرخوهم الكثير والكثير من حكايات مشابهة ، اذا ما وثقنا في
 صحتها ، فنسجد أن أمهر الموسيقيين الفرس والعرب كانت لديهم - هم
 كذلك - موهبة القدرة على جلب النعاس الى عيون مسنمعيهم ، وكذا القدرة
 على ايقاظهم(١) . ففي مثل هذه البلدان ، شديدة الحرارة ، فان الاحاسيس
 التي برهفها تلك الحرارة بالغه الشدة ، نحلق الرغبة على الدوام في الراحة
 حتى ليبدو النعاس هناك ضربا من سعادة بالغة ، أما أكبر قدر من السعادة
 يروجها الناس هناك فهي أن يكون الاسان خاليا من الهموم ، بعيدا عن
 مناعب العمل وأن يعيش في دعة لا يفكر أو يلوى على شيء . ولهذا السبب
 فان الشرقيين ولا سيما المصريين منهم ، ينظرون بتقدير كبير الى أى
 موسيقى حننه الطبيعة بموهبة القدرة على أن يذهب باكتئابهم ، وأن يدفع
 بالبسمه الى سعادتهم . وأن يحلب لعبونهم اليوم الهادىء ، وأن يوظفهم في
 رفة بفعل مباحح فنه ، وفي الوقت نفسه فليس هناك - في رأيهم - ما هو
 أكبر قدرة على انضاح موهبة مثل هذا الموسيقى بروعة وعظيمة . كما أنه
 ليس هناك ما بسنطيع أن يضيف قدرا أكبر من الهمة والحيوية الى غناؤه
 سوى هارمونييه العود ، فالخواص الرائعة التي لمنمات هذه الآلة قد جعلت
 الموسيقيين العرب الضليعين بؤرونها باعتبارها رمزا لهارمونييه الطبيعه
 ككل . على نحو ما كان المصريون (القدماء) ينظرون به الى القيسارة العديمة
 التي اخترعها عطارد .

الهوامش :

(١) حتى لا نسرف في ضرب الأمانة فنسكتفى بأن نورد هنا الحكاية التالية ، المنيرة للانتباه ، والتي نقرأها في المكتبة الشرقية : الفارابي أو الفاريايبي ، هي الكنية التي يكنى بها أبو نصر محمد طرخاني والذي يسميه العرب عادة بجودة الفاريايبي (أى الفارابي) ، أما نحن (الأوربيين) فنسميه فاراييوس اذ كان مسقط رأسه مدينة تسمى فاراب وهي نفسها مدينة أوترار .

وقد ذاع صيت هذا العالم ، باعتباره فريد عصره ، وزعيم فلاسفة زمانه ، وكان يشار إليه باسم المعلم الثاني ، وقد نهل منه ابن سينا كل علمه .

ومر الفارابي وهو في طريق عودته من الحج الى مكة بسوريا حيث كان يحكم عندئذ سيف الدولة ، سلطان بيت آل حميدان في عهد الخليفة العباسي الثالث والعشرين بعد المائة . وعندما وصل الى بلاط هذا الأمير الذي يمثل ساحة مبارزة دائمة بين رجال الأدب ، وجد نفسه مجهولا من جمهور المبارزة الأدبية التي تقوم أمامه ، فظل واقفا حتى أشار اليه سيف الدولة بأن يجلس ، وعندئذ سأله الفارابي عن المكان الذي يريد منه الجلوس فيه ، فأجاب الأمير بأن بمقدوره أن يجلس في أى مكان يراه أكثر ملاءمة له ، فتوجه هذا العالم غير المعروف (ممن حوله) وبدون أن يتوجه باستفسار آخر ، ليجلس على طرف الأريكة التي كان الأمير جالسا عليها ، واذ فوجئ الأمير بجسارة هذا الغريب قال بلغته (العربية) لواحد من رجاله : مادام هذا التركي قد بلغت به القحة هذا الحد ، فأذهب اليه لتؤنبه ، وأطلب اليه في الوقت نفسه مغادرة مكانه ، وحين سمع الفارابي منه هذا القول قال للأمير : حنانيك ، فمن يسوس الناس بمثل رقتك ، يجعل نفسه عرضة لاندنم . فقال له الأمير ، وقد أدهشه أن يسمع مثل هذه العبارة : أتعرف لغتنا ؟ فرد عليه الفارابي : نعم ، وأعرف لغات كثيرة غيرها ، ثم دخل على الفور في المبارزة مع العلماء المتجمعين ، وسرعان ما ألزمهم جميعا الصمت ، فأصبحوا مجرد منصتين ، يتعلمون منه أشياء كثيرة لم يسمعوا عنها من قبل .

وحيث انتهت هذه المبارزة الأدبية أسبغ عليه سيف الدولة الكثير من التكريم واستبقاه الى جانبه ، وبينما كان الموسيقيون الذين استندعاهم سيف الدولة يغنون اندس الفارابي بينهم مشاركا إياهم بعود كان يمسك به بيده ، وحظى بأعجاب الأمير ، فسأله ما ان كانت لديه مقطوعات موسيقية

من وضعه . وعندئذ أخرج قطعة وزع أجزاءها على الموسيقيين . ثم واصل مساندة أصواتهم بعوده فأثشاع بين الحاضرين جميعا جوا من المرح حتى جعلهم يضحكون بملء أسدأقهم . ثم أمر بعد ذلك بغناء مقطوعة أخرى من مقطوعاته فقد جعل الجميع ينحرفون في البكاء . وفى النهاية غير من المقام فجلب النسوم اللذيذ الى عيون كل الموجودين ، وقد ابتهج سيف الدولة بموسيقى الفارابى وسر من علمه وأبدى رغبته فى أن يظل هذا العالم على الدوام فى صحبته . لكن هذا الفيلسوف الكبير ، الذى كان بالغ الزهد فى كل أمور الدنيا شاء أن يترك البلاط ليتخذ طريق العودة الى بلده . فاتخذ طريقه وسط الأراضى السورية ، لكن لصوصا هاجموه ، واذ كان يعرف جيدا كيف يجذب القوس ، فقد شرع يدافع عن نفسه . لكن سهما من قطاع الطريق أصابه بجرح بالغ فسقط حمة هامدة .

ويحكى كذلك عن هذا الرجل العظيم أنه كان يوما فى صحبة الصاحب ابن عباد ، فأخذ العود من يد أحد الموسيقيين ، وعزف بالطرف الثلاثة التى تحدثنا عنها من قبل ، وعندما بذرت الطريقة الثالثة النوم فى عيون الحاضرين ، كسبب على عنق العود الذى استخدمه : مر الفارابى فانفشمت الأحران . وعندما قرأ الصاحب ، ذات يوم ، مصادفة هذه الكلمات ، فقد ظل بقية حياته فى حالة كدر لأنه لم يتعرف اليه ، ذلك أن الفارابى كان قد انصرف دون أن يتفوه بكلمة ، وبدون أن يعطى أحدا الفرصة كي .

المبحث الثاني

عن اسم العود

لا يمكن اعتبار كلمة عود : اسم علم على الاطلاق ، فهي بهذا المعنى قليلة الوجود في اللغة العربية . وكلمة عود(١) تعنى كل أصناف الخشب على الاطلاق ، حين يشار الى آله أو أداة ما . أما باعتبار الكلمة اسما لآلة موسيقية فقد انتقلت الى لغات كثيرة ، وتناولها التحريف في كثير أو في قليل بحيث قد بات من العسير أن نعرف عليها . فحين خلط الأتراك بين الاسم وأداة المعرفة في كلمة واحدة (العود) فقد حرفوا هجاءها فكتبوها ولفظوها "لوطه" . أما الاسبان الذين أخذوا هذه الكلمة ، طبقا لكل الشواهد ، عن عرب الشرق ، بشكل مباشر . فقد حرفوا من لفظها وهجائها على نحو طفيف فجعلوها لاودو Laoudo ، أما الايطاليون فقد كتبوا هذه الكلمة لوتو Leuto ، ثم لفظوها ليوتو Léouto ثم كتبوها فيما بعد Liuto ليلفظوها من ثم Liouto . ومن هنا ، دون جدال ، أو من تلك المعرفة بالعود التي اكتسبها الفرنسيون ، في الشرق ، في زمن الحروب الصليبية جاءت الى فرنسا كلمة لوت Luth ، وهي اسم أطلق على نوع من الآلات الموسيقية . أدى بدوره الى ظهور الجيتار الألماني .

وقد أكد لنا أحد الشرقيين ، من المنبشرين في العلم ، أن العود الأصلي كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة الموسيقية التي نحمل اليوم هذا الاسم . وفي الوقت نفسه حيث كان حجمه باعنا على الضيق وعلى إرهاق حامله ، فقد أحلوا مكانه الآلة التي نعرفها اليوم حين نشير اليها بالاسم المصغر: عود كويطرة أو كوينزه ، والذي يعنى العود أو الجيتار الصغير .

الهوامش :

(١) من كلمة عود جاءت كلمة عواد ، وتعنى الاسم الذي يشار به الى من يحترف العزف على العود .

المبحث الثالث

عن شكل العود بصفة عامة ، وعن الأجزاء التى يتكون منها

الآلة الموسيقية التى نحن بصدد الحديث عنها ، والتى رسمت فى لوحات الدولة الحديثة ، المجلد الثانى ، اللوحة AA الشكل رقم (١)(أ) ، تمثل فى واقع الأمر شكلاً من أشكال الجيتار ، لا نجد للمقارنة به ، شكلاً أفضل من نصف ثمرة كمثرى أو شمامة سطحت قليلاً عند أسفلها .

ولكى نجعل الشكل الذى تقدمه عنها أكثر وضوحاً فسننظر إليه فى البداية من وجوهه المختلفة ، ثم فى أجزائه المتفرقة (كل على حدة) . وحين نتصدى بالشرح لهذه الأشياء فسنعفى أنفسنا من الدخول فى التفاصيل نفسها ، حين نتصدى لبقية الآلات الوترية ، ما لم تك هناك ملاحظة جديدة ينبغى تقديمها .

الوجه الأمامى للعود A هو الوجه أو الجانب الذى يوجد به مشددة التنغام ، وهو مسطح ويسمى بالعربية **وجه** ، أما الجانب الخلفى B أى الجزء المقابل للجانب السابق فمحدب أو مقبب ، فيما عدا الملوى حيث هو مسطح . ويطلق على هذا الجانب الخلفى فى مجمله فى العربية اسم **ظهر** ، ويسمى الجزء من الظهر المكون للجسم الرنان ، أى ذلك الجزء المحصور بين b و d **قصعة** ، وهى كلمة تشير إلى شيء أجوف ومحدود . وتسمى يد العود **بالرقبة** ، أما مركز الأوتاد S فيسمى بالعربية **أنف** ، كذلك يسمى الملوى D **بالبنجك** ، فى حين يسمى الجزء المجوف من الملوى E الذى تدخل فيه الأوتاد بالمسترة ، أما الأوتاد نفسها e فتسمى

عصافير (٢) وتسمى نعوب العصافير بالحرووي (٣) أما الجبسال F فهي
الآوتار (٤) ، وتسمى رافعة الأوتار أو المشط بالفروس وهي نفايل وتنفق مع
كلمة شيفاليه Chevalet عندنا ، وهو الاسم الذي نطلقه على تلك القطعة
الصغيرة من الخشب ، والتي بوضع رأسها فوق آلتنا الموسيقية ، ويطلق
على قطعة الجلد H ، المصبوغة باللون الأخضر والملصقة فوق مشددة الناعم
وتحت الأوتار والتي تمتد مبسطة من العرس الى ما تحت النافذة الصوتية
الكبيرة اسم رقمه ، أما هذه النافذة الصوتية الكبيرة (٥) فنسمى شمسة (٥)
في حين نسمى النافذتان الصوتيتان الصغيرتان oo والموحدتان تحت
الشمسة الكبرى ، بالقرب من الزوايا للرقمة بالشمسيات (٦) ، أما الجوانب
المكونة للقصة فيطلق عليها اسم بارات (٧) ، وفي النهاية فانهم يطلقون على
ريشة العزف P اسم زخمة (٨) ان كانت هذه عبارة عن رقافه من خشب ،
أو ريشة النسر ، اذا كانت حفيفة ريشة نسر .

الهوامش :

(١) مجموعة الآتبه والأثاث والآلات . وتعطي اللوحة AA الفصول السبعة من الباب الأول من هذا المجلد ، أما اللوحة BB فنغطي الفصول الستة الأخيرة ، في حين تغطي اللوحة CC الأبواب الثاني والثالث والرابع . ملاحظه مقياس الرسم الخاص بالآلات يبلغ بصعفه عامة ثلث الأصل . أما التفاصيل فقد أوردناها بالحجم الطبيعي .

(٢) هذه الكلمه هي جمع لكلمه عصمور . ولا يطلق الا على الأوتاد التي تسخذ شكل فرص صغير على هيئة زرار . أما الأنواع الأخرى من الأوتاد . مثال تلك التي لها شكل البيبر (مطرقة ذات رأسين) وتسمى أوتاد والمفرد وند . أما تلك التي لها شكل هرمي فيطلق عليها اسم ملاوى .

(٣) جمع كلمه خرق بمعنى ثقب . انظر شكل ٢ .

(٤) أوتار والمفرد وتر . وهي تقابل كلمه Corde عندنا . ولا نسمى بهذا الاسم سوى الأوتار المصنوعه من معى الحيوان ، أما تلك المصنوعه من النحاس الأصفر فنسمى : سلك أو بل ، وان يكن المصريون لا يلجئون إليها فط في صنع الآلات الموسيقية التي يستخدمونها . بحيث لا تراها الا في الآلات التي يعزف عليها الأتراك والمونانيون واليهود الذين يفتنون مصر .

(٥) مأخوذة من كلمه شمس ، وهي كلمه محرفة .

(٦) وهذه الكلمه أيضا مشتقة من كلمه سمس ، وتقابل كلمه Solaire عندنا .

(٧) والمفرد بارة (وهي وحدة العملة المصرية زمن العثمانيين) .

(٨) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .

المبحث الرابع

الخامات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منها ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من الأجزاء ، ووظيفته ، وغلاف الآلة

نصنع البنجك D من خشب الجور . وهي مقلوبة الى الحلف ، وشكل مع العنق C زاويه تبلغ ٥٠ درجة . أما الجانب B فمجوف في كل اساعه . ويبلغ سمك الأجزاء الجانبية نحو ٦ مم ، وينقسم هذا السمك في كل طول هذه الأجزاء الجانبية الى قسمين عند منصفه بفعل شبكة من خشب القيقب المصفول . مغلقة . ويبلغ عرضها ملليمترا واحدا (١) . أما الوحيان الجانبيان X فيتكون كل منهما من جزئين : أحدهما وهو الأكبر عرضا . يبلغ عرضه من ناحيه الأتف ١٦ مم . ويبلغ هذا العرص عند قمة البنجك ١١ مم فقط . أما الجزء الآخر فيشكل اطارا يحبط بكل الجزء السابق ، بكامل طول البنجك . ولا يزيد عرضه عن ٧ مم . وينقسم هذا الجزء بدوره الى قسمين بفعل شبكة من الخشب . بمد بكامل طوله . وهي مغلقة . وتماثل في سمكها تلك الشبكة التي سبق أن أشرنا اليها (٢) . وعند وسط الوحوه الجانبيه X نحد الأربعة عشر ثعبا ، التي يبعد كل ثعب منها عن الآخر بمسافه ١٤ مم ، والتي يمر من خلالها الأربعة عشر ويدا والتي تحمل الأرقام من ١ الى ١٤ . والتي تركيب علمها الأوتار (٣) ونغطي لوحة صغيرة من العاج - وهي التي لا نرى سوى سمكها في الشكل ٧- كل طول الدرك (أطراف الأوتار) . وكما هو الحال بالنسبه للدرك . فان عرض هذه اللوحة يبلغ ٢٩ مم . في حين يبلغ ارتفاعها ٢٣ مم . وينقسم امتداد الوجه فيما نحت البنجك الى رقع صغيرة . فهناك أولا رقعان طولبيان . تتكونان بفعل احاطة الجانبين اللذين تحدثنا عنهما من قبل . واللذين يبلغ

عرضهما بالمثل ٧ ملليمترات . ثم مع الاتجاه نحو مركز الوحة ٢ . وفريبا من الشبكتين السابقتين مباشرة . وعلى كل جانب يوجد شريط من خشب سانت لوسى *stout-stout* يصل عرضه الى ٦ مم فوق البنجك D . و٤ مم عند الاقتراب من نهاية الأخير ، وفريبا من كل واحد من هذين الشريطين أو الرقعتين . مع الاتجاه دائما نحو المركز . توجد شبكة من العاج يزيد عرضها قليلا عن المليمتر . ويتلو هاتين الرقعتين شريطان من خشب الاكاجه الأبيض . أحدهما على جانب . وثانيهما على الجانب الآخر ، وعرضهما غير متساو . يبلغ عرض أحدهما نحو ١٠ ملليمترات ، في حين يبلغ عرض الآخر ٧ مم . ومع ذلك فان هذا الطول . في هذا وذاك من الشريطين يبدأ في التناقص تدريجيا ، وبشكل غير ملموس حتى لا يزيد بعد على ملليمترين . ثم يعقب هذين الشريطين كذلك شبكتان صغيرتان من خشب الليمون يبلغ عرضهما ملليمترا واحدا . وأخيرا ، فعند الوسط تماما توجد شبكة من خشب سانت لوسى عرضها مساو لعرض الشبكتين أو الشريطين السابقين . وتؤدي كل هذه الشبكات أو الشرائط الى قطعة صغيرة من خشب الأكاجه الأحمر ، يبلغ سمكها نحو ملليمترين ، وتوجد مباشرة تحت لوحة العاج .

أما الأوتاد e (٤) فهي من خشب الزعرور ، ويبلغ عددها أربعة عشر كما سبق أن أوضحنا ، ويخترق كل واحد منها ثقب نفذ في سمك ذيله (٥) ليمر الوتر من خلاله .

وأما العنق (أو اليد) . فمسطح عند أعلاه أو عند مقدمته، ويتحدب في أسفله أو في الخلف . ويتكون وجهه العلوى من قطع متصلة ومغلقة . ووسطه (٦) عبارة عن نصل كبير من العاج يبلغ طوله ١٦٠ مم ويبلغ عرضه من أسفل ٣٦ مم ، ثم يأخذ هذا العرض في التناقص تدريجيا مع الارتفاع حتى لا يعود يبلغ أكثر من ٢٨ مم ، ويحاط هذا النصل العاجي باطار صغير

من خشب سانت لوسى . كما يحاط هذا الاطار بدوره بشبكة من العاج .
 ونغطى حافنا العنق ، وكذا الجزء الواضح مباشرة تحت الانف بشريطين من
 خشب سانت لوسى . وفى أسفل النصل الكبير المصنوع من العاج توجد
 قطعه من خشب الاكاجه تشكل منوارى مستطيلات عرضه ٤٥ مم وبارتفاع
 قدره ١٤ مم ، تحوطه شبكة من العاج هى بمثابة اطار له . وبعيدا عن
 ذلك ، الى أسفل ، توجد شريحة صغيرة من خشب الأبنوس تمتد ٥٢ مم
 فوق امتداد العنق ، أما ارتفاع هذه الشريحة فيبلغ ٧ ملميمترات ، وأسفل
 ذلك نجد شريطا من خشب سانت لوسى عرضه ٣ ملميمترات . وكل واحد
 من وجهى العنق فى نفس مستوى الفرس . أما أسفل العنق فمصنوع من
 خشب الصندل ، وهو ينقسم الى ثلاث عشرة رقعة ، بفعل اثنى عشر خيطا
 من خشب الليون تمتد بكل طول هذا الجزء من الآلة الموسيقية . ويرجع أن
 هناك جزءا من العنق لا نراه قط لأنه يدخل أو يندمج فى جسم الآلة ،
 وهذا الجزء الذى يبلغ ارتفاعه بالضرورة ٤٥ مم على الأقل ، يشكل بلا جدال
 نوعا من ردف أو نلة نلتصق عليها الضلوع عند أطرافها .

أما الأنف S فمن العاج ، حزب بها سبعة أزواج من نتوء صغيرة ،
 نبيت فيها الأربعة عشر وترا ، متزاوجة (اثنين اثنين) لتحول بين كل منها
 وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها .

أما مشدة التنغام A . فهى قطعة واحدة من خشب الصنوبر ، ناعمة
 وملساء بالقدر الكافى ، ولكنها غير مطلية بأى طلاء ، ونمتد لنحو ١٨ مم
 فوق العنق .

وأما الشمسيات 0,0,0 فدائرية ، ويسدها بشكل تام سمك مشدة
 التنغام . ويبلغ قطر الشمسة الكبيرة 0 ١٠٨ مم ، أما قطر الشمسين
 الصغيرتين 0,0 فلا يتجاوز ٣٢ مم .

والرقعة (٧) هي قطعة الجلد الأخضر اللون ، التي نلصق فوق مشددة التناعم ، والتي تشغل من هذه المشددة مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا بـ ١٠٤ مم عرضا ، بدءا من الفرس .

وزوايا أعلى الرقعة مبتورة ومشذبة من كل جوانبها على شكل أسناز ذئب . وقريبا من الفرس ، تجاه الفراغ الذي يفصل بين كل زوجين من الأوتار نرى فوق الرقعة ثقباً أو نافذة صوتية صغيرة (شمسة) متقوية كلية في سمك مشددة التناعم . وحيث تشكل الأزواج السبعة من الأوتار ست فاصلات (فراغات) فيترتب على ذلك وجود ست شمسات صغيرة (٨) في هذا المكان .

وتصنع الفرس g من خشب الجوز ، وتكاد تشبه فرس الجيتار عندنا ، وتخرقها سبعة أزواج (١٤) من الثقوب ، تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها .

كما تصنع الأوتار F من معى الحيوان ، وهي تختلف فيما بينها قليلا في درجة السمك ، تبعا للنفحات المتباينة التي ينبغى أن تصدر عنها ، وهي تربط بالأوتاد وبالفرس على شاكلة أوتار الجيتار عندنا .

أما الجزء المحدب من الجسم الرنان أو ما يسمى بالقصعة فيتكون من واحد وعشرين ضلعا من خشب القيقب ، يفصل بينها عشرون شريطا من خشب سانت لوسى . وفوق الضلعين الأخيرين - وهما أصغر الضلوع - تنهض مشددة التناعم (٩) .

ولإخفاء اتصال مشددة التناعم بحواف القصعة ، أى بالجزء المحدب من الجسم الرنان ، أو ربما للحيلولة دون أن تنفرط أو تتفكك مشددة التناعم فقد غطيت كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ مم ، لاصق نصفه

فوق القصعة بينما التصق نصفه الآخر بالمشددة نفسها (١٠) .

وفي الجزء السفلى من القصعة ، والذي تنتهى عنده الأضلاع متجمعة توجد حلية من خشب الليمون ، تغطي من هذه الناحية طرف الأضلاع وتعلو لنحو ٨١ مم فوق ارتفاع الضلع الأول بالقرب من مشددة التناغم من ناحية اليمين وناحية الشمال على حد سواء . وتغطي هذه الحلية فى جزء منها بحلية أخرى من خشب سانت لوسى ، التى تمتد هى الأخرى متجاوزة امتداد الحلية الأولى بنحو ٥٤ مم بارتفاع هذه الأضلاع نفسها (١١) . واذ تأتى هذه الحلية لتكون فى وضع متساو مع المشددة فانها تكون نتيجة لذلك مغطاة ، بدورها ، بشريط من القطن الأزرق ، ويبدو أن هذه الأشياء تستخدم فقط بغرض تثبيت الأضلاع ، ولكى تزيد من متانة الجزء الذى تحمل عليه الآلة ، عندما نوضع فى وضع الوقوف .

وإذا ما خططنا خطا موازيا لمشددة العود بدءا من الطرف \times من البنجك تجاه أسفل الآلة على شكل Ω فسنجد أن طوله يبلغ ٧٢٦ مم ارتفاعا ، فإذا ما قسنا امدها بدءا من الأنف S حتى نقطة Ω فى خط مستقيم فان طول الآلة فى هذا البعد لن يتجاوز ٦٧٧ مم ، مما يعطينا ٢٩ مم ، فرقا بين الجزء الأكبر ارتفاعا من البنجك وبين الأنف .

ويبلغ طول العنق من الناحية F ٢٢٤ مم ، فى حين يبلغ طوله بالقرب من الأنف ٤٩ مم ، أما عرضه بالقرب من الجسم الرنان ، فى امتداد المشددة L فيبلغ ٦٥ مم .

كما يبلغ صندوق الجسم الرنان فى أكبر عمق له ١٦٢ مم .

أما مشددة التناغم فى الامتداد المحصور بين النقطة Ω والامتداد L فتصل الى ٤٣٣ مم ، أما أقصى انساع لها ، أى على مسافة ١٣٥ مم من

النقطة Ω فيبلغ ٢٥٠ مم ، ويبلغ هذا الاتساع عند منتصف ارتفاعها ٣٣٩ مم ، أما عند ثلاثة أرباع ارتفاعها ، قريبا من جانب العنق ، فلا يزيد هذا الاتساع عن ٧٠ مم .

ويمتد الأنف بعرض يبلغ ٤٧ مم .

ويبلغ عرض البنجك ، مقيسا بالقرب من الأنف ، ٤٦ مم ، ولا يبلغ طوله عند طرفه ، في نفس البعد ، سوى ٢٨ مم .

ويأخذ عرض العود في التناقص على الدوام في اتجاهى العرض والعمق ابتداء من مسافة الـ ١٣٥ مم من نقطة Ω حتى الطرف الأكر ارتفاعا من البنجك ، كذلك فانه ينناقص في هذين الاتجاهين في مدى الـ ١٣٥ مم مع الاقتراب من النقطة Ω . ومع ذلك فان هذا التناقص ، برغم انه أكثر انحدارا وأقل مدى عنه اذا ما انجهدنا نحو الطرف الآخر ، سواء بسبب من قلة الاتساع الذى يتبقى ، أو لأن منحنى الآلة وهو يتسع تدريجيا ينتهى به الأمر بأن يتحول الى خط يكاد يكون مستقيما .

والآن ، قد انتهينا من تقديم أبعاد سُمسات الرقمة ، ولا يبقى علينا الا أن نصف الريشة P ، تلك التى لم نذكرها بكلمة واحدة حتى الآن .

تصنع ريشة العزف ، والتى تسمى بالعربية زخمة (١٢) أو ريشة النسر من نصل صغبر من رقاقة خشب أو من ريشة نسر . وحين ينخذها العازف من ريشة نسر ، فلا بد أن يقطع منها الجزء الجاف الذى يوجد فى أعلى القصبه بطول ٨١ مم ، كذلك تنزع عنها كل المادة الاسفنجية ، وتكشط جيدا بواسطة مدية أو محفار ، ثم تشذب وتدور من عند طرفها ، وفى النهاية لا يترك فيها شئ يمكنه أن يخدش الأوتار أو يعلق بها مما يؤذى توقييع من يقوم بالعزف على هذه الآلة الموسيقية .

ويصنع غلاف العود بقدر من العناية يستحق منا معه أن نتوقف عنده (١٣) ، فشكله عند اغلاقه يشبه تمام الشبه شكل الآلة نفسها ، وهو مصنوع من خشب الصنوبر مغطى بجلد من الحور مصبوغ باللون الأحمر ، ومبطن من داخله بورق مصبوغ بطريقة بدائية خشنة باللون الأحمر كذلك ، ويتشكل الجزء المقرب من الخارج ، المجوف من الداخل B ، والمد لاحتواء ظهر الجسم الرنان من أضلاع متجمعة ، وتلتصق هذه الأضلاع وتلتحم ببعضها البعض على نحو طيب حتى أننا لا نلمح أدنى أثر لها من خلال الجلد الذي يكسوها . وكل الجزء المجوف من الغلاف ثابت ، أما الجزء المسطح والمد لاحتواء مقدمة الآلة فينقسم الى ثلاث قطع احدها من فقط وهي A ثابتة ، وهي كذلك القطعة السفلية والتي ترتفع حتى ٢٧ مم أسفل الشمسات الصغيرة ، أما القطعتان الأخريان فمتحركتان ، وأولاهما C تتصل بالأولى بفعل مفصلتين صغيرتين ، يمكن عن طريقهما قفلها أو فتحها حسب الحاجة ، وهي تكسو الآلة ، أسفل الشمسات الصغيرة ٥٥ بنحو ٢٧ مم ، وحتى ارتفاع مقدمة البنجك ، ذلك أنها بعد أن تضيق حتى تأخذ شكل العنق تعزذ فتستعرض من جديد عند النقطة d ، لتغطي الجزء من الغلاف الذي يضم البنجك ، ولا بد أن تكون سعتها كبيرة لحد يكفي لأن يستوعب ، ليس فقط هذا البنجك ، بل والعصافير ، التي تبرز بنحو ٢٧ مم الى الخارج ، على النحو الذي نراها عليه في الشكل ٢ . أما السدادة E فلها حواف ناتئة ، بزواية مستقيمة عند x كما ترتفع بمقدار ١٥ مم ، وتغطي عند اقفالها القسم المفرغ من الجزء المجوف والثابت R الذي يضم البنجك . وتنتهي الحافة السابقة بالوجه y ذلك الذي يوجد بوسطه مزلاج له زنبه يدخل في بداية اللسان g عند طرف الجزء d عندما يعاد رفع الجزء C - بعد أن نكون قد أوقفنا السدادة E - لنسنده عند d على هذه السدادة نفسها .

الهوامش :

- (١) انظر شكل ٢ .
- (٢) انظر الشكل ١ الوجه × .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ حيث رقمت العصافير طبقا لترتيب الأوتار وترتيب النضات في الائتلاف النغمي .
- (٤) انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٥) اضطررنا لتقديم هذه الملاحظة إذ أننا بعد ذلك سنتحدث عن بعض الآلات الموسيقية التي نصنع عصافيرها على نحو مغاير وتربط أوتارها بطريقة مختلفة .
- (٦) انظر الشكل ١ .
- (٧) تصنع هذه الرقمة من قطعة جلد مأخوذ من أسفل بطن السمكة المسماة بالهربية بياض .
- (٨) انظر الشكل ١ .
- (٩) شرحه .
- (١٠) شرحه .
- (١١) شرحه .
- (١٢) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .
- (١٣) انظر الشكل ٤ .

المبحث الخامس

عن الائتلاف النغمى فى العود

وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقى

سوف يكون الأمر بالميل عسرا ، طويلا ومرهقا ، لو أننا حاولنا تفسير الوضع الفريد الذى تأخذه أوتار العود ، وكذا توضيح ترتيب النغمات التى تكون ائتلافه النغمى ، دون أن نسعى بصورة نجعل من هذا كله أمورا محسوسة يدركها العين ، ولهذا السبب ، فقد ظننا أنه قد كان من الأوفى أن نقدم هنا رسما للبتحاك وللأوتار بالإصافه الى اشارة للنغمات التى تحدثها .

أما الأرقام التى وضعناها من العصافير ، والاشارات الموسيقية الواقعة قبالتها على جانبى البنجك فبدل من الوصف نفسه على وضع الأوتار المربوطه الى العصافير والتربيب الذى يشغله فى التألف النغمى لآله العود وكذا الأنغام التى بأتى بها كل واحد من هذه الأوتار ، وحتى يمكن القارئ من تصور ميكانيكيات التألف النغمى بشكل أكثر وضوحا فقد أطلنا خطوط الأوتار عن طريق خطوط أخرى من العطف ، وفى نهايه هذه الخطوط ، كررنا مرة أخرى الرقم الموافق للتربيب الذى يشغله النغمة التى يحدثها الوتر والنسب عبرنا عنها بونه أو اشارة التألف التى ترى أسفل البتحاك ، وبهذه الطريعه فان العين تستطيع أن تسرشد بهذا الرسم فى تتبع الأمر بدءا من المكان الذى يربط فيه الوتر بالعصفورة ، حتى الأنف التى يتخذ عنده الوتر الوضع المخصص له ، حتى يصل الى اشارة النغمة التى يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل السالى البنجك بأوتاره ، مصحوبا بالانسونات أو الاشارات الموسيقية المربطه بالأوتار ، وبالنغمات التى نحدثها هذه

الأوتار ، والنبي يتكون منها - أي من هذه النغمات - التآلف النغمي لآلة العود . أما الأرقام التي نجدتها بين الإشارات الموسيقية والعصاير فتدل على الرتيب الذي جاء عليه الأوتار فيما يتعلق بالتآلف النغمي .
وهكذا يرى :

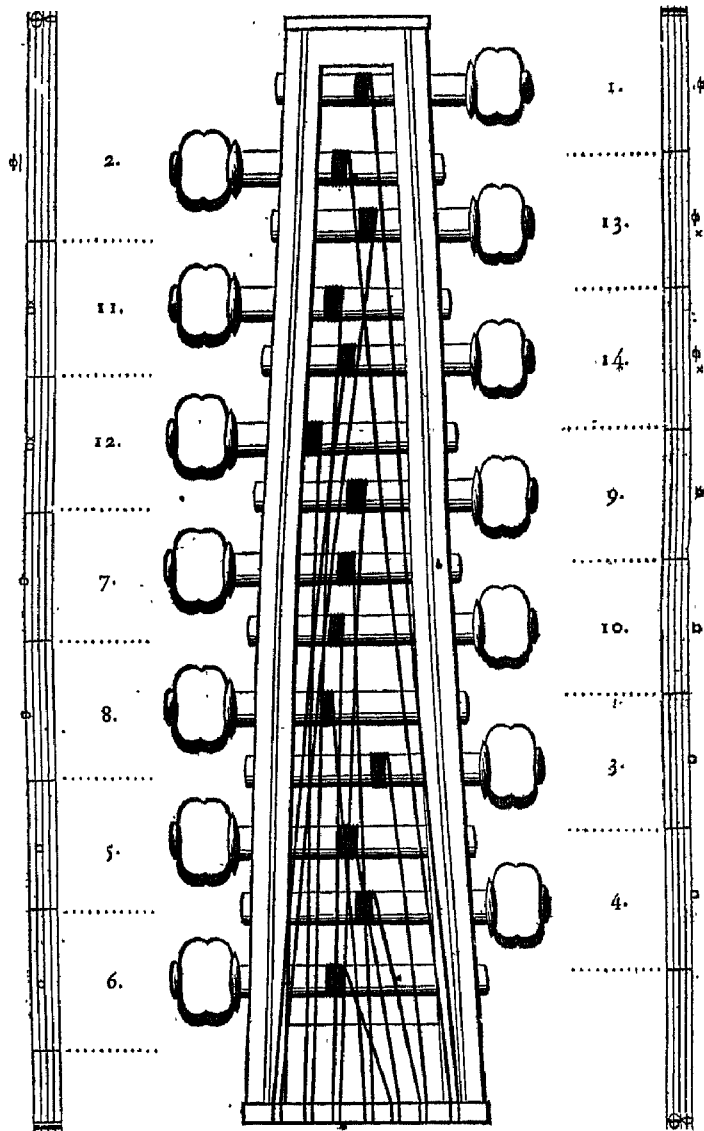
أولاً : أن كل واحدة من النغمات السبع تؤدي بواسطة وترين .

ثانياً : أن هذه النغمات جميعاً قد اختلفت في رباعيات وخماسيات ونمانيات ، سواء عند الصعود أو عند الهبوط .

ثالثاً : أن النغمة الأكبر انخفاضاً أو غاظه تشغل هنا الموضع الذي تشغله النغمة الأكبر جهارة أو حدة ، أي نغمة الزير (وهو أدق الأوتار) في جميع أنواع الكمان ، على اختلافها ، لدينا .

رابعاً : أن النورين اللذين يؤديان النغمة الأكبر غلظة هما أطول الأوتار جميعاً ، وأنهما بالنسبة لربوطان بالعصاير الأكبر تراجعاً نحو طرف المنحاك .

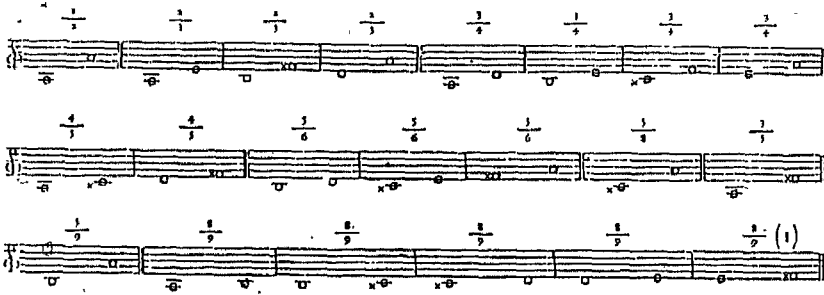
خامساً : أن من الأمور البالغة الغرابة ، والبالغة الأهمية ، والجديرة بالملاحظة في الوصف نفسه ، هو أن الائتلاف النغمي للعود يشتمل على كل النغمات الناتجة عن انقسام النور إلى أجزائه القاسمة الأساسية والمبدئية ، مع فارق طفيف بنجم عن المزاج الذي يملكه العرب عند استعمالهم لنظامهم الموسيقي . وفي واقع الأمر فإن لديهم تلك النغمة السمانية التي تشكل طبقاً لتقسيم الوتر . الفاصلة التي توجد فيما بين النغمة الناتجة عن نصف طول الوتر نفسه ، وتلك التي تصدر عن الطول الكلي لنفس الوتر ، وبتابع هذه المقارنة على الدوام ، فيما بين الأجزاء القاسمة للوتر في طوله الإجمالي ، وفي النغمات التي تحدثها هذه الأجزاء ، نجد لدينا الحماسة الناتجة عن



1. Qab-en-Nasoul.
 2. Raat.
 3. Naama.
 4. Doukha.
 5. O'zlyraa.
 6. S'kakh.
 7. E'raq.
 8.
 9.
 10.
 11.
 12.
 13.
 14.

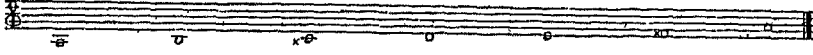
ثلثي طول اللوتر ، والرابعة التي تنتج عن ثلاثة أرباعه . والتلابثة الكبرى التي تصدر عن اربعة اقسامه . واللابثة الصغرى عن خمسة اقسامه . والسادسية الصغرى عن خمسة اقسامه . والكبرى عن ثلاثة اقسامه . والسابعة الصغرى عن خمسة اقسامه . ونعمه القرار التي تصدر عن ثمانية اقسامه .

أمثلة



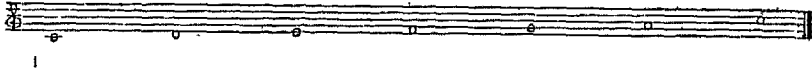
ومع ذلك فاننا لم نقل بان من الامور الهامة أن نلاحظ النسب أو العلاقات المخلفة لهذه النغمات فيما بينها لمجرد أن نغمات الائتلاف في آلة العود . بعدم كل النسب أو العلاقات التي ننتجها التقسيمات الرئيسية للوتر ، وانما كذلك لاننا نجد ما حين نحصيها جيدا ، شبر الى رابطة مصاهرة بين النظام الموسيقي العربي ، والنظام الموسيقي الذي وضعه جى أرزو Gui Arezzo لدرجة يسحيل علينا معها ألا نكون على يقين تام بان أحدهما قد ادى لنشأة الآخر ، أو أنهما على الأقل قد اشتقا كلاهما . من مصدر مشترك ، وفي الواقع . فاننا نجد النظام الموسيقي الذي ينتج عن نسب أو علاقات النغمات في ائتلاف آلة العود على النحو الآتى :

الترتيب أو النسق الدياتوني للأغنام
فى الائتلاف النغمى لآلة العود



واذ تعلو هذه السلسلة من النغمات بمقدار نغمة ثلاثية ، فانها
تختلف اختلافا طفيفا ، أو لا تكاد تختلف على الاطلاق ، عن السلم الموسيقى
الذى تكون طبقا للنظام الموسيقى عند جى أرزو . حيث لا يتكون هذا السلم
الا من النغمات الست الدياتونية التالية ، ذلك أن النغمة.سى Si لم تضاف
الى هذا السلم الا بعد ما يزيد على ستمائة عام بعد جى أرزو ، أى منذ
ما يقل عن مائتى عام ، على يد موسيقى يدعى لومير Lemaire .

السلم الموسيقى طبقا لنظام جى أرزو



وبمعنى آخر ، فحيث لا يحتمل أن يكون المصريون المحدثون والعرب
قد تلقوا هذا النظام الموسيقى عن الأوربيين ، وحيث يرجح كثيرا - على
العكس من ذلك - أن يكون الفن الموسيقى منذ سقوط الامبراطورية
الرومانية قد عانى - فى أوروبا - من نفس القدر الذى قاست منه بقية
الفنون الحرة والعلوم ، بمعنى أنها قد أضحت أمورا باطلة ، منسية مهملة ،
فى الوقت الذى كانت فيه هذه العلوم والفنون نفسها تزدهر وتحظى بأكثر
قدر من الشىوع والنجاح على يد العرب ، الذين يبذلون دوما وكأأن علوم
الاغريق وفنونهم قد وجدت عندهم الملاذ الآمن ، فقد ينتج عن ذلك أن هؤلاء
العرب ، حين بسطوا فتوحاتهم الى أوروبا ، كما كانوا قد فعلوا فى الشرق ،

وخصوصا حين سيطروا على جزء كبير من ايطاليا ، قد أمكنهم ان يمشروا هناك مع ما بذروه من بذور المعارف الأخرى ، معلوماتهم عن الموسيقى(٢) ، وبالتالي فهناك محل للاعتقاد بأن هذا التشابه بين السلم الموسيقى عند العرب وعندنا ناتج من أن جى أرزو - الذى عاش فى وقت كان عرب المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوروبا الشرقية والوسطى - قد تشرب معارفهم وأذاعها حتى تبنتها ايطاليا ، بدلا من مبادئ النظام القديم للموسيقى الاغريقية ، تلك التى كانت قد فقدت سطوتها وتخلب عنها حتى الكنائس برغم المحاولات الدءوب التى كان يبذلها كل من سسان امبرواز S. Ambroise وسان جريجوار S. Grégoire للتذكير بها . ومن هنا ، على الأقل ، نستطيع أن نحدد - كما نظن ، وبقدرة أكبر من المعقولة - استقرار ذلك النظام المغيب الذى نتبعه اليوم فى الموسيقى ، ذلك أنه لو لم يكن النظام الموسيقى (الاغريقي) عندئذ قد بات نسيا منسيا ، لما كان هناك ما يفرينا قط على أن نتبنى نظاما آخر ، مادام نظامنا الأول قد كان أكثر بساطة وأكبر وضوحا وأفضل قياسا وأشد سهولة ، وفى الوقت نفسه أحسن اكتمالا من كل الأنظمة الموسيقية المنبذة اليوم سواء فى أوروبا أو آسيا وأفريقيا ، حيث كان هذا النظام يتكون من سبع نغمات دياتونية هى : سى ، أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، دون تحريف من أى نوع ، وهى النغمات التى يستطاع أداؤها وإنشادها بشكل طبيعى ، فى حين أن سلمنا الحالي : أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، سى ، أوت ، فالنغمة سى تبدو لنا ، بل هى فى الواقع وعلى الدوام ، جافة ، وأداؤها عسير منفر ، مهما تكن العادة التى جعلتنا مرتبطين بهذا الترتيب العجيب والذى لا يتفق مع أية مسيرة هارمونية طبيعية .

ان كل هذه التغيرات والتحريفات فى الفن الموسيقى تعود - دون

جدال - الى الحسابات الحاذقة لتطليموس وافليديس وثيون الأزيدي ٠٠٠ الحج ،
 من أولئك الذين قد عن لهم - حين أولوا جل همهم الى ماده الانعام أكر مما
 أولوها الى نأثرها في الميلودي - أن يحللوا وبفسموا هذه النغمات الى
 فواصل . وعلى أن يفسموا ويفرعوا الفواصل المسنفرة والمتبعة منذ زمان
 لا نعبه الذاكره . وذلك بقصد مصاعفة اعدادها . وحى يكونوا منها فواصل
 جديدة يمجها الميلودي الجميل . العروضي والمعمر ، عند القدماء . وبهذه
 الطريقة فقد فلبوا كل سىء ، وعموا كل شىء ، حتى بات النظام الموسيقى
 القديم على يديهم مجهولا لا سبيل الى التعرف عليه . بل كذلك غير قابل
 للفهم والاسيعاب . كما جعلوه فافدا بشكل كلى لرابطة العربى الحميمة التى
 كانت تربطه بشكل وثيق بمن الخطابة وقواعد الشعر . وبالتالى بفواعد
 الانشاد والبلاغة والالقاء الشعرى . وانتهى الأمر بهم . ألا يوافقوا وبفهمهم
 التفاهم فيما بينهم . من هذا السديم ، وهذه العوضى . ولا ننسى أن يخامرنا
 الشك فى ذلك . جاء الى الوجود هذا النظام الحالى للموسيقى العربية . كما
 أن هذا النظام . طبقا لكل الشواهد هو الذى اخذ منه جى أرزو النموذج
 الذى ننبعه وحنذيده الآن .

ولقد حان الوقت . الآن . كى نمضى الى وصف وشرح آلة موسيقية
 أخرى . وعلى هذا فلن نضيف بعد ذلك . بخصوص آلتنا هذه . سوى مثال
 أخير . كيما نعطى فكرة عن الجدول الموسيقى . وبعين الملامس . والتعريف
 بالأسماء العربية بالنونات والنغمات التى يتكون منها اثتلافها النغمى . وهو
 ما لم نفعله فى الأمله السابقة . حشيه أن نكون بذلك نشنتت الانبأه عن
 الأمور التى كانت هذه الأمله . تشكل موضوعها .

الجدول الموسيقي (٣) للعود
وتعيين اللمس الخاص به

<p><i>Qab-en-Naouä.</i> (2) A vide.</p> <p>I.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	<p>Annulaire.</p>
<p><i>O'chyrän.</i> A vide.</p> <p>V.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt. du milieu.</p>	<p>Annulaire.</p>
<p><i>E'ráq.</i> A vide.</p> <p>VII.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	
<p><i>Rast.</i> A vide.</p> <p>II.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	
<p><i>Doukáh.</i> A vide.</p> <p>IV.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	
<p><i>Sykáh.</i> A vide.</p> <p>VI.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	
<p><i>Naouä.</i> A vide.</p> <p>III.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	

أما مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من هذه الآلة فهي نفسها مدى ومساحة نغمات الجيتار الألماني ، وان يكن النوع في العود أكبر كبرا ، حيث أنه لا تحده فط أربطه كما في آلات اللمس الأخرى (الوترية) ، من هذا النوع .

الهوامش :

(١) كثير من هذه المقامات أو النغمات محرف وبالح الضعف مثل المقامات من سي Si الى أوت ut ، ومن أوت X الى ري ré ، ومن مي mi الى فا X . وتوجد مقامات مشابهة على نحو قريب في البيانو القينارى لدينا . وقد نستطيع تقدير هذه المقامات في نسبة ٩ : ١٠ على غرار الفاصلة النى نطلق عليها اسم مقام صغير ، وإن لم تكن هذه النسبة دقيقة قط ، ولهذا السبب فقد آثرنا أن نهمل هذا التمييز بدلا من أن نقوم به على نحو تنقصه الدقة ، إذ كان ينبغي علينا ، حتى نأتي بتقييم دقيق ، وحتى ندلل على هذه الدقة ، أن ندخل في حسابات قد لا تكون مناسبة هنا .

(٢) لا يجهلن أحد أن الخلفاء العرب ، حين بسطوا فتوحانهم في العالم القديم ، قد نشروا فيه ، في الوقت نفسه ، العلوم والفنون التي كانوا يشجعونها والتي هيأوا لها سبل الازدهار ، في كل مكان امتدت سطوتهم اليه . وقد غدا ابن سينا ، الذي كان يعيش في زمن جي أرزو ، وابن رشد ، الذي عاش في القرن الثاني عشر ، خالددين بفعل المؤلفات الرائعة التي جادت بها قريحتهما ، والتي ترجمت كلها على وجه التقريب الى لغات أوروبا العلمية ، ولا بد ان كل امرئ يعرف كيف نال المبدأ الفلسفي ، والمضاد للدين لابن رشد تقدما هائلا في ايطاليا ، وأي تكال قد جلبه هذا المبدأ لصاحبه في مملكة المغرب . وبمقدور من يجهلونه أن يرجعوا الى قاموس Bayle تحت كلمة Averroès ، وبالإضافة الى ذلك يمكن الرجوع بخصوص ذلك العيب الجذرى للنظام الموسيقى الجديد ، الذي وضعه جي أرزو ، وكذلك عن روعة النظام الموسيقى القديم عند الاغريق فيما كتبناه في بحوثنا حول التماثل في الموسيقى وفي الفنون التي كانت تتخذ من المحاكاة اللغوية موضوعا لها ، الباب الثاني ، الفصلان : الأول والثاني .

(٣) في اللغة العربية يسمى الجدول الموسيقى لآلة ما ، وكذلك سلم المقامات : طبقة .

(٤) تدل الأرقام الرومانية هنا على ترتيب النغمات ، والتوافق النغمي لآلة العود .

الفصل الثاني

عنوان الطنور الكلبير النركي "١"

المبحث الأول

عن الطنبور بصفة عامة

يطلق عادة فى الشيق اسم طنبور على صنف من الآلات الموسيقية له بعض شبه بآلات الماندولين عندنا ، ان لم يكن فيما يتصل بالشكل على الدوام ، فعلى الأقل ، بالطريقة التى جهزت بها هذه الطنابير(٢) وبالأسلوب الذى يعزف به عليها . وتصنع أوتار هذا الصنف من الآلات من المعدن ، كما هو الحال فى أوتار الماندولين ، وكما هو حال هذه الآلة الأخيرة كذلك فان لآلات الطنبور ملامس ثابتة تتكون من ثقب عديدة ، أحدثت فى وتر صغير مصنوع من معى الحيوان ، وتتقارب هذه الثقوب الى بعضها البعض بشدة حول العنق حتى لا يتاح لها أن تتراخى ولا أن تنزلق ، ولا أن نخلي مكانها بأية كيفية . وأخيرا فان هذه الآلات توقع على غرار الطريقة المتبعة فى العزف على الماندولين ، ويتم ذلك عن طريق ريشة عزف صنعت من قطعة خشب ملساء ، أو جاءت من الجزء الجاف من ريشة النسر .

على أن ما يميز الطنبور بصفة خاصة عن الآلات الموسيقية الأخرى هو ما يلى :

أولا : أن العنق والبنجك لا يشكلان سوى ساق واحدة عمودية .

ثانيا : أن البنجك مصمت بدلا من أن يكون أجوف ، مسطح عند المقدمة مستدير عند المؤخرة .

ثالثا : ان للعصافير شكل مطارق ذات رأسين ، مستديرة عند طرفي رأسها .

رابعاً : أن نصف عدد هذه العصافير قد وضع في المقدمة ، أما النصف الآخر فموجود على الجانب الأيمن ، في حين لا توجد عصافير قط لا على الجانب الأيسر ، ولا أسفل الطنبور .

خامساً : أنه ليس لهذه العصافير قط ثقب عند الذيل تمر من خلالها الأوتار وتمسك بها .

سادساً : أن الأوتار تربط خارج البنجك ، ولا تبدىء عند الذيل ، وإنما تربط فوق رأس العصافير مع تمريرها بالتبادل على هذا الطرف وذاك من طرفى الرأس المزدوجة مكونة شكل صليب سان أندريه x ، ثم تلف حول الذيل حيث ينهيها الصانع على هذا النحو عند اعدادها .

وعلى هذا ، يكون المعجميون والرحالة قد خلطوا على سببيل الخطأ بين الطنبور والعود والكييتارة والجيتار والقينارة ٠٠٠ الخ ، لأنهم لم ينفحصوا بالقدر الكافي من الانتباه الآلات الموسيقية الشرقية ، ذلك أن هذه الآلات الأخيرة ، في الشرق ، مزودة بأوتار لم تصنع من المعدن وإنما من معى الحيوان ، كما أنها غير مزودة بملامس ثابتة ، وباختصار لأن ليس بها شئ يسترعى الانتباه من تلك الأشياء التى تميز الطنبور ، بل ان البعض على غير أساس كاف ، قد ظنوا هذا الطنبور من نوع الطنابير نفسها التى لدينا ، وقد نضيف بأن هذه الأنواع من الطنابير لا ترى فى مصر الا بين أيدي الأتراك واليهود والأروام ، وفى بعض الأحيان فى أيدي الأرمن ، لكنها لا ترى قط فى أيدي المصريين .

وإذ يمكن تطبيق كل هذه الملاحظات على كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فلن يستوجب الأمر منا ، فيما بعد ، أن نتصدى بالشرح الا للأمر الخاصة بأى آلة منها أو المقصورة عليها ، وكما أنها جميعا - فضلا عن ذلك ، تلتقى فى نقاط أخرى كثيرة ، فاننا لن نكرر عند وصف هذه الآلات ما نكون قد شرحناه مسبقا ، عند حديثنا عن غيرها من الآلات .

الهوامش :

(١) لا ينبغي لنا أن نخلط قط بين هذه الكلمة طنبور ، وبين كلمة Tambour في لغتنا المرسيه ، واننا لنجهل على أى أساس استند كاستل Castle حين أعطى للكلمه العربيه طنبور المعنى نفسه الذى للكلمة الفرنسيه المشبار اليها ، وحين يكتبها هجائيا طنبور Tombour وليس طنبور . باعتبار ذلك اسما للآلات الموسيقيه التى نشير اليها تحت اسم طنبور . لكن الأمر المؤكد للغاية لدينا هو أن هجاء كاستل لا يتفق قط مع النطق الشائع فى مصر ، بل حتى فى فارس . ولقد كان كاستل يدرك ذلك جيدا ، دون شك ، ما دنا نقرأ فى قاموسه ذى اللغات السبع ، عند الجذر طب ، برقم ١٨ كلمة طنبور ، ثم برقم ١٩ طنبور وطنبار والجمع طنابير ، مما يعنى ، كما يقول ، « ان طنبار والجمع طنابير هى نفس الشئ بخصوص كلمة طنبور فى فارس » ، وبعد ذلك ، فى أسفل الصفحة ، وفى الموضوع الذى يقدم فيه شرحا لهذه الكلمة نقرأ نصا لاتينيا مؤداه أن الكيتارة التى تقابل فى العبرية كينور أو كنور ، الواردة فى الآية ٢٧ من الاصحاح ٣١ من سفر التكوين هى آلة موسيقية ذات عنق طويل ، وبطن مستدير ، وأوتار معدنية وتوقع بريشة العزف (الآلات الوترية : آلة موسيقية وهى نوع من الآلات وحيدة الوتر ، وقد زودت بأوتار ثلاثة) وفى كل هذا نجد أشياء تبدو لنا ناقصة الدقة/وأخرى تتفق بطريقة مدهشة مع ما علمناه ، فنحن لم نعرف قط آلات من هذا النوع يشار اليها باسم طنبور ، وكلها مصحوبة بصفة يميزها ، كلا منها ، عن الأخرى ، وهى تختلف فيما بينها فى شكل الجسم الرنان وفى عدد وخامة أوتاره ، وفى الائتلاف النغمى لهذه الأوتار . وهكذا فإن التعريف بواحد من الطنابير المختلفة لا ينطبق بالضرورة على الطنابير الأخرى .

ولهذا السبب فليس هناك من صحيح سوى التعريف الأول لكاستل .
أما التعريف الثانى فمفرط فى خصوصيته .

(٢) قد يلزم أن يكون الجمع طنابير . ولكننا خشينا ، اذا ما كننا الكلمة على هذا النحو أن يظن أولئك الذين نعد اللغة العربيه غريبه عليهم أننا نبعى أن نتحدث هنا عن آلة موسيقية أخرى ، وقد حدا بنا السبب ذاته أن نسلك هذا المسلك نفسه فيما يتعلق بكلمات كتيرة أخرى .

[فى الأصل الفرسي استخدم المؤلف كلمة طنبور Tambour فى المفرد ، أما فى الجمع فقد كتبت Tambours بإضافة علامة الجمع s الى المفرد متفاديا كلمة طنابير Tanabyr . ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش فى الفرنسية . (المترجم) .

المبحث الثاني

عن الطنبور الكبير التركي ، عن اجزائه ، عن اشكالها
واطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها الى بعض ، عن
وظائفها ، وعن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية

الطنبور الكبير التركي ، آلة موسيقية مرفعة ، يبلغ ارتفاعها
مترا و٣٤٠ مم ، أما ارتفاع العنق والبنجك وحدهما فيبلغ المتر و١٥٠ مم :
في حين يشكل صندوق الآلة وفرسها الجزء الباقي والذي يبلغ بالتسالي
٣٢٥ مم (١) .

ويمكن أن ينظر الى صندوق الآلة من وجهين مختلفين : الأول وهو
الجانب المقرب ، ويتجاوز نصف كرة ، وهو الوجه اللاحق أو الظهر ، ويسمونه
بالعربية (العامية المصرية) **صهر** (٢) أما الثاني فمسطح ، وهو الوجه الأول
أو الأمامي ، ويسمونه في العربية **وجه** (٣) .

أما **القصة** (٤) ، أو الجزء المقوس ، والذي يتجاوز شكله شكل نصف كرة
في الطنبور التركي ، فمصنوعة من خشب بالغ الجمال ، ضارب الى الصهبة ،
مصقول ومعرق ، وعروقه الكثيرة العدد ، والموزعة بشكل بالغ الرقة ذات
لون أسمر يضرب الى القتامة وتبدو وكأنها محروقة . ويتكون هذا الجزء
مبدئيا من تسعة أضلاع كبيرة (٥) وتبدأ من تحت ، عند موضع التحام العنق
بجسم الطنبور ، وتستطيل حتى تبلغ الطرف المقابل تماما من الصندوق في
شكل Ω ثم تتجمع متمركزة في نقطة وحيدة ، تختفي بفعل قمة ذيل
الفرس T (٦) . وهكذا يشمل طولها كل امتداد تقوس الصندوق في

ارتفاعه بدءاً من A حتى Ω ، ويبلغ عرض كل واحد من هذه الأضلاع ٥٤ مم عند قمة المنحنى الذى يشكله، ثم يضيق أكثر فأكثر كلما اتجه نحو الطرفين الأعلى والأدنى ، يعقب الأضلع التسعة السابعة مباشرة ، وبالقرب من مشددة النناغم ، ضلعان آخران يوجد كل واحد منهما على جانب من الجانبين ، وهما مصنوعان من الحشب نفسه الذى صنعت منه الأضلاع التسعة الأولى ، وان كانا على عكس هذه ، فهما أقل عرضاً عند قمة انحنائهما ثم يمضيان متسعين بالتدرج حتى يبلغا مستوى المشددة ، ويبلغ أقصى عرض لهدين الضلعين نحو ٤١ مم فى حين يبلغ أدناه ، فى أضيق جزء منهما ، نحو ٢٧ مم ، وهما ، على غرار الأضلاع التسعة الأولى ، يبدأان من تحت نقطة التحام العنق ويستطيلان ممتدين تحت الجزء من الفرس الأكبر اتساعاً ، تلك الفرس التى تنبسط أسفل الصندوق حيث ينتهى الضلعان متلاشيين .

والجانب الأمامى المسمى **وجهه** ، والذى نطلق عليه نحن اسم **مشددة النناغم** كامل الاستدارة فى الجزء العلوى من الصندوق ، ويبلغ قطره نحو ٣١٨ مم ، وهو مصممت وليست به شمسات ومحدب بعض الشيء مما يفسح مجالاً للظن بأنه يتكئ داخلياً عند المركز على دعامة صغيرة نسميها نحن **الروح** وهى التى تعطيه هذا النحدب . ويتكون هذا الوجه من أربعة ألواح من خشب الصنوبر تغطى امتداده كله ارتفاعاً ، ولا تتجاوز جميعها - فى أقصى عرض لها - ما يزيد على ٢٥٣ مم ، أما بقيه الوجه فيشغله من كلا الجانبين ، قطعة صغيرة من خشب الأكاچه ، وتزدان كل قطعة منهما ، فى الجزء الأطول منها ، أى فى ذلك الجزء الأكثر بعداً عن المحيط ، بشرطين طوليين من الصدف المطلى باللؤلؤ ، عرض كل منهما ٦ مم بارتفاع يصل الى ١٨٠ مم ، وينتهى لوحا الصنوبر الموجودان فى الوسط بذيل يمتد نحو أسفل العنق فوق الجزء A وحتى مسافة ٨٦ مم، وتوجد فى هذا الجزء حلية من الصدف ملبسة

فى سمك الحشيب ، فوق طلاء من الشمع الأسباني ، نمثلء به كذلك العواصل الفارغه لهذه الحليه ، وعند الطرف المقابل من هذا الوجه (مشدء التناغم) ، فوق الفرس مباشرة ، نوجد كذلك حليه أخرى على هيئءه نصف مخروط ناصص مرسوم عند قطره الصعير ، وننهي قمة منحناه بزاوية ، وهو مصنوع من قطعه واحده من الصدف يبلغ عرضها ٤٣ مم ، نخترقها ثمانية ثقب متعددء الزوايا ، يسدها جميعا - كذلك - شمع أسباني مصهور .

وفى أسفل الحليه السابقه ، عند التحام المشدء بالأضلاع الأخيرة من الجزء نصف الكروى ، نلنصق حامله الأونار أو المشط المسماة بالعريية . كرسى ، ويكون هذا الكرسى من قطعتين : احدهما بقمة مدببة سميها نحن بذيل الكرسى ، ونصنع هذه من خشب الاكاجه المدهون بالاسود ، والنى يبلغ اتساعها عند قاعدتها ٦٣ مم ، أما الأخرى فشكل عند قاعدة الآله الموسيقيه ، فى شكل ؛؛ نوءا مكسوا بعلاف صعير من خشب الأبنوس ثقت فى سمكه أربعة أرواج من الثقب لمر بها الأوتار وربط فيها . أما الجزء الباقى من هذه القطعة فمسطح متآكل الحواف ، ويمتد الى أعلى الجزء نصف الكروى من الصندوق ، وينتهى فى شكل مدبب ، تماما فوق الموضع الذى أفضت البه من قبل الأضلاع التسعة الكبيره . ولعل هذا الجزء من المشط أو الكرسى يقوم بدعم الأضلاع وفى الإبقاء على تماسكها لمنحمة بعضها بعضها الآخر ، أما الجزء النابى من الكرسى فيكسوه نصل صغر من رقاقة خشب ثقت بالمثل بنفس العدد من الثقب التى نمرر من خلالها الأوتار ، ويسدها من الكرسى وحنى قاعدة العنق . لصق شريط من الغاب أو البوص ، على كل جانب من جانبي مشدء التناغم ، وبكل طول النحام بالأضلع ، مما يؤكد هذا الالتحام ويدعمه ، كما أنه يحول دون أن ينفرط عقد هذه المشدء أو أن يتزحزح عن موضعه (٧) .

أما العنق M (أ) فمسطح من أعلى ، أى من ناحية الاونار ، ومستدير من أسفل ، ويبلغ عرضه ٤١ مم بالعرب من الكرسي و ٢٥ مم عند الأنف ، وتوحد مرالى أو حزوز صغيرة بكل طول العنق ، وفى جزء كبير من البنجك، على الجانب الأيمن ، وعلى بعد ١١ مم من الجزء المسطح ، وهو سى نلاحظه كذلك فى كل الأنواع الأخرى من الطنابير ، ويكون العنق أساسا من ثلاث قطع ، أولاها B وهى من خشب الزان ، وتشكل هذه القاعدة التى ينبغى لها أن تتوغل فى جسم الآلة ، ويعلو الجزء المرئى منها بمقدار ٩٠ مم ، وفوق السطح الأمامى لهذه القاعدة يلمصو ديلا لوحى الصنوبر الخاص بوسط الوجه (مشددة الناعم) ، وفوق هذين الدبليين نثبت الحليه الصدوية التى أسرنا اليها من قبل ، تلك التى بوضح الحد الذى ينبغى ان يتوقف عنده ارتفاع قاعدة العنق هذه ، أما القطعة الثانية مشتمل كل الجزء الدانزى من العنق للصبوق بالبنجك كله C ، وهذا الجزء كله مصنوع من قطعة واحدة من خشب سانت لوسى ، متداخلة بالقاعدة B ، ويبلغ ارتفاعها ٩١٧ مم أما الجانب المسطح منها فممرغ على عمق ٩ مم بكل طول العنق الممد بين S و B ، ويمتلئ هذا الفراغ بالقطعة البالية المصنوعة بالمثل من خشب سانت لوسى ، وهذه القطعة (الثالثة) مسطحة ليس لها من طول الا امتداد الجزء الممرغ الذى أسرنا اليه لنونا ، وهى نملا كل عمق الفراغ حتى مسنوى سمك البنجك و سطح القاعدة B ، ويوجد فيما بين القطعتين البالية والمائية ، ومن الجانبين ، شريط صغير من خشب الصوبر ، ولعل هذه الرقعة نفسها تشغل كل عرض العنق فى المساحة التى نكسوها القطعة البالية ، وهو أمر لا نستطيع التأكد منه الا اذا فككنا هذه القطعة ، وهو ما لم نجد من الضرورى أن نفعله .

وفى كل الفراغ الواقع بين الأنف ومشددة الناعم ننقسم العنق كلية

الى خانان سمي بالعربية : مواضع الدساتين(٩) . وتتكون هذه الخانات من شرائط مكونة من خمسة اطواق او لفات من وبر رفيع مأخوذ من معى الحيوان نعلو كل منها الاخرى على نحو يكاد يكون لصيفا . حول العنق . ويبلغ عدد هذه الشرائط ستة وثلاثين شريطا . وبالإضافة الى ذلك توجد خانه اخرى عبارة عن قطعة صغيرة من الجزء الصلب والمرقق من ريشه نسر . ألصقت فوق مشدة التناعم على مسافة ٢٩ مم من الشريط الأخير المأخوذ من ونر من معى الحيوان . مما يجعل المجموع سبعة وثلاثين ملمسا .

وهناك قطعة صغيرة من حشب الأكاجة تكون الأنف وهذه توجد لصيقة بالقطعة الثالثة من عنق البنجك . وفوق هذه الأنف توجد أربعة أزواج من ثقب ضئيلة العمق مهمتها استقبال الأوتار .

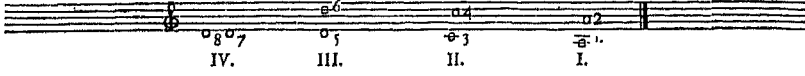
وقد سبق أن استرعيانا الانبباه الى أن البنجك وهو ما نسميه نحن Cheviller ليس سوى امتداد للقطعة المسنديرة أسفل العنق . أما اذا ما نظرنا الى البنجك فى حد ذاته وبعيدا عن بقية الأجزاء فنسجد أن ارتفاعه يبلغ ٢٠٧ مم بما فى ذلك الطرف العاجى الذى يشكل نهايه له والذى يوجد أسفله . وعلى بعد خمسة ملليمترات اخرى يوجد دائره صغيرة صنعت هى الأخرى من العاج ملتحمة بالخشب . وعلى امتداد يبلغ ٢٩ مم ينتهى بالانف نجد فوق البنجك ثمانية حزات طولية مهمتها استقبال الأوتار وتسييل مرورها من تحت حلقة نسميها مشدة الأوتار تتكون من ثلاث عشرة لفة من وتر رفيع للغاية من النحاس الأصفر . ووظيفه هذه الحلقة شد الأوتار فوق البنجك أو بالأحرى الإبقاء عليها فى الحزب الصغيرة التى يدخلها لجذبها وخفضها حتى تحمل بهذه الطريقة فوق الأنف . ولولا ذلك لظلت الأوتار - حيث هى قد ربطت خلف البنجك — بعيدة للغاية عن العنق ، ولما كان بمقدورها أن تحمل فوق الأنف ، وهو ما كان سيجعل من العزف عليها أمرا بالغ الصعوبة .

أما الأوتاد أو العصافير (١٠) فيبلغ عددها ثمانية ، وهي مصنوعة من خشب الأكاجة ، وهي ما نطلق عليه نحن اسم Chevilles ، وقد بينا شكلها فى بداية هذا الفصل ، كما بينا المكان الذى تشغله . وبذلك لم يبق لدينا ما نضيفه حول هذه النقطة .

أما ريشة العزف لهذه الآلة الموسيقية فهى رقاقة من الخشب الأملس وتسمى زخمة (١١) ، وهى رقيقه للغاية ويبلغ طولها عادة ٩٥ مم أما عرضها فيصل الى ١١ مم . وأما الطرف الذى توقع به الأوتار فدائرى عند سطحه بطريقة لا يستطاع معها الاحساس ببروز زواياها .

ومن جهة أخرى فان الائتلاف النغمى للطنبور الكبير التركى لا يشتمل إلا على أربع نغمات مختلفة . بل حتى على ثلاث ، ذلك أننا لانظر الى النغمات المتساوقة (أى التى فى التساوى) والتي توجد فى أوكتاف (وحدة ثمانية) النغمات الأولى باعتبارها أنغاما مختلفة . وفى هذه الآلة ، كما فى العود ، تشغل النغمة الأكثر انخفاضاً أو غلظة نفس الموضع الذى تشغله الأوتار التى تصدر عنها النغمات الأكثر جهارة أو رقة (الزير) فى آلاتنا الموسيقية ، أما النغمة الأشد حدة فتأتى بعد ذلك على درجات متصاعدة من الناحية التى نضع فيها الطنانة (اللحن الرتيب) . وفى الموضع الذى كان ينبغى أن يشغله الطنان توجد نغمة مزدوجة من الثمانية الغليظة (الحفيضة) التى للنغمة الحادة التى تسبقها . وعن طريق ترتيب النغمات فى هذا الائتلاف النغمى ، نجد النغمة الثانية فى الثلاثية الصغيرة فوق الأولى وتكون السالبة فى طبقة أعلى من الثانية ، كما توجد الرابعة فى تساوق مع الثمانية الحفيضة التى للثالثة .

مثال



وحيث ان لكل واحدة من النغمات الثلاث المختلفة ، في هذا الائتلاف النغمي ، نغمة أخرى متوافقة (او مدونه) مع الأوكتاف (النغمة النمانية) وحيث يستطيع كل وتر عن طريق الـ ٣٧ ملمسا النابطة في الآلة أن ينتج ٢٨ نغمة ، بما في ذلك النغمة التي على الخالي *à vide* فإنه تنتج عن ذلك ست مجموعات أو ستة سلاسل يتكون كل منها من ٣٨ نغمة . ومع ذلك . فحيث ان هذه السلاسل من النغمات لا تعدو أن تكون سوى فواصل كروماتيكية أو تجانسية (١٢) ، فان هذه السلاسل تنحصر في مدى ست عشرته (١/١٦) أو ثمانيتين ومقام .

مثال للسلاسل الست التي تنتجها الأوتار السمانية في الطنبور الكبير التركي . أو مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من كل وتر باتباع ملامس هذه الآلة الموسيقية والفاصلات التي تعزل هذه النغمات كلا منها عن الأخرى .

4.^e corde double.
A vide.

3.^e corde double.
A vide.

2.^e corde double.
A vide.

4.^e corde double.
A vide.

1.^{re} corde double.

3.^e corde double.
8.^e

2.^e corde double.
8.^e

1.^{re} corde double.
8.^e

وكل شيء هنا يكاد يحملنا على أن نجزم أننا هنا ازاء شكل جديد من
المجاديس ، ونأسف لأنه ليس بمقدورنا أن نعرض الآن كل البراهين التي
نؤسس عليها هذا الرأي - أما أسفنا هنا فسيببه أن مثل هذا الرأي يستحق
أن ندلل عليه على قدر ما يبدو لنا أن كثيرين من المؤلفين ، سواء بين القدماء
أو بين المحدثين . ليست لديهم فكرة دقيقة عما كان يطلق عليه ، في الأزمنة
القديمة ، لفظ مجاديس Magadis ، بل على العكس من ذلك . فان الشروح
الحاطة التي قدمها عنها هؤلاء المؤرخون قد أبعدتنا عن الحقيقة بأكثر مما
تساعدنا على أن نستشفها .

ولقد ظنت الغالبية - وقد خدعتها التفسيرات الغامضة التي قدمت عن
كلمة مجاديس Magadis عن طريق الشعراء الاغريق أن هذه الكلمة هي

اسم علم لآلة موسيقية ، فذكروا(١٣)- مستندين الى حدسهم - شهادة الكمان الذى يقول « دع هناك المجاديس » ، وشهادة سوفوكليس الذى يذكر كذلك فى مسرحيته ناميراس أن البقتيس Pectis والقيثارة والمجاديس والآلات الموسيقية التى توقع (بالريشة) عند الاغريق هى تلك الآلات التى يعد ميلودياها الأعدب وقعا ونغما ، وكذلك شهادة أناكريون ، الذى يسوق دليلا على ذلك الأبيات التى يقول فيها هذا الشاعر : « أى لوكاسبى ، اننى أنشد على المجاديس ذات العشرين وترا ٠٠٠ الخ ، وقد ظن آخرون أن المجاديس قد كانت هى نفسها البقتيس ، اذ يذكر مينابخيموس فى كتابه « عن الفنانين » أن سافو التى عاشت قبل أناكريون قد اخترعت فى وقت معا كلا من البقتيس والمجاديس ، ولأن أريستوكسينوس يذكر أن القوم كانوا ينشدون بمصاحبة البقتيس والمجاديس بدون أن يستخدموا ريشة العزف ، كما ظن فريق ثالث أن هذه الآلة هى نفسها البسالتريون (السنطير القديم) مؤسسين مقولتهم هذه على نص وجدوه فى رد أبوللو دروس على رسالة أريستوكليس يقول فيه : « ان ما نسميه الآن بسالتريون ليس سنوى مجاديس » ، وقد يكون هناك محل للاعتقاد - استنادا الى أسباب موثوق بها - ان المجاديس هى نوع من القيثارات ما دام أرتيمون فى بحثه عن دراسة ومحاولة فهم الأسرار الباخية ، الكتاب الأول ، قد كتب يقول ان تيموثيوس من ميليتيوس* ، حين زاد من عدد أوتار القيثارة حتى يصنع المجاديس قد أنحى عليه باللوم من قبل أهل لاكيديمونيا ، وأن هؤلاء قد أوشكوا أن يقطعوا الأوتار التى أضافها الى هذه الآلة ، لولا أن قام أحد الأشخاص ، فى اللحظة نفسها التى أوشكوا فيها أن يفعلوا ذلك ، باظهار رسم لأبوللون وهو ممسك فى يده بقيثارة مزودة بالعدد نفسه من الأوتار .

* بلد فى آسيا الصغرى .

ويُزعم فريق رابع أن المجاديس هي نوع من آلة الناي لأن الشاعر أيون من خيوس عند حديثه عن الناي الليدى **مجاديس** يقول : « ان الناي الليدى **مجاديس** يسبق الصوت » بل ان أريستاخوس ، الذى يصفه بانيتيوس الرودى (من رودس) بأنه نبي مقدس ، اذ كان ينعقم معانى وأحاسيس الشعراء ، يقول هو نفسه عند تفسيره لهذا البيت من الشعر ان المجاديس كانت نوعا من الناي ، وان يكن هذا الرأى :

١ - مضادا لرأى أريستو كسينوس فى مؤلفاته عن أصحاب الناي ، وفى كتبه التى ألفها عن أصناف الناي والآلات الموسيقية الأخرى .
٢ - مناقضا لرأى أرخسترانى الذى وضع كذلك كتابين عن أهل الناي .

٣ - ضد رأى فليس الذى وضع بالمثل كتابين عن أهل الناي .

٤ - وفى النهاية ضد رأى يوفوريون الذى يخبرنا فى بحثه عن ألعاب القلزم أن المجاديس هي آلة وترية قديمة ولم يحدث - فى رأيه - الا فى زمن متأخر للغاية أن تغير شكلها واسمها مع اطلاق اسم السامبيقة Sambyce عليها .

ولا جدال فى أن ليس هناك ما هو أكثر غموضا ، كما يترأى لنا لأول وهلة ، من تنازع الآراء هذا ، ولو لم تكن لدينا مصادر أخرى نعيننا على تبديد الحيرة التى يتركنا فيها هؤلاء المؤلفون ، لانحصرنا داخل امراضات متخبطة أو لوجب علينا أن نلزم الصمت ، كما ظل غرنا يفعل حتى اليوم . لكن شكوكنا تتلاشى ، وتنتضح الحقيقة بكل جلائها حين نقابل ونقارب بين هذه الشهادات وشهادات آخرين ، عبروا عن أنفسهم بشكل أكثر موضوعية من سابقهم (١٤) .

فالكاتب التراجيدى ديوجين فى مسرحه Sémelée لم يحلظ فظ
 يعينا . بين المحاديس والبعبس حبن يقول «ان يسوة ليدبات وباقريات»
 عندما كس يخرجن من مساكنهن مى جبل نمولى ، حيب يفتن قريبا من الشهر
 الذى يصب عند سفح هذا الجبل . كن يدهبن الى عابه معمة ليحتفلن بديانا
 على انعام البقتيس والفيارة ثلاثيه الزوايا الى كس يعرفن عليها . فيما وراء
 العنق (أى عنق الآله الموسيمبه) مع جعلهن المحاديس بطن » .

كذلك بخبرنا ولليس Phyllis من ديلوس فى مؤله عن الموسيقى
 أن المحاديس نختلف عن البفيس ، ذلك أنه بعد أن يقوم بالحصر الآتى .
 الفينيفية . البقتيس . المجاديس . الساميقه . الايامة . الكلبسيان .
 السنديسيه ، القينارة تساعية الأوبار - يضيف قائلا : ان الآلات
 الموسيقية التى لم تكن تنشد عليها سوى قصائد الهجاء (الايامب) كانت
 تسمى الايامبية ، وأن لك الى لم تكن بدخل قصائد الهجاء فى محالها فظ
 والتى أصاب التحريف ورنها الايفاعى كانت تسمى كلبسيان ، أما ما كان
 يسمى مجاديس فهى لك الآلات التى يكون نالها النغمى من نعمه ثمانبه
 عند تكرار طرب أو ميلودى المنشدين أو المغنين .

ويدكر تريغون** فى كتابه النسمبات أو الطوائف أن ما يطلق عليه اسم
 مجاديس هو عملبة احداث أو اسماع نغمتين فى الوقب الواحد . أولاهما
 حادة أو جهرة والبانية غليظة أو خفيضة . وفى هذا المعنى أيضا يقول
 ألكساندرىوسى فى مؤلفه **المقاتل المسلح** . « سأسمعكم النغمه الكبيرة
 والنغمه الصغرة من المجاديس » وهو ما ينبغى أن نفهمه على أنه النغمتان
 الجهرة والحفيضة .

* من أهالى باكتريا فى آسيا الصغرى
 ** نحوى رومانى قديم .

أما بندار في مؤلفه حاشية من أجل هيرون* فيذكر أن القوم قد أطلقوا اسم المجاديس على غناء المجاوبة الصوتية ، لأن هذا الغناء يتيح سماع نغمتين متقابلتين يشبهان نغمتي أصوات الرجال وأصوات الاطفال . أى على النغمات المضادة أو المقابلة .

كذلك فان فرينيكوس في فينقباته ، كان يسمى الاغنيات من هذا النوع بالأغاني المشكلة من نغمات ضد صوتية ، أى نغمات مضادة أو مقابلة . ومن جهة اخرى يقول سوفوكليس في مؤلفه عن أهالي ميسيا* : ان غالبية الليديين كانوا ينزعمون بأغنيات تتكون من نغمات مجاوبة أو مقابلة ، يؤدونها على آلة البقتيس ، ثلاثية الزوايا .

وفي النهاية فان أرسطو يقول في مسائله ، القسم التاسع عشر ، السؤال الثامن عشر : لماذا لا يستخدمون في الغناء سرى نألف النغمة الثمانية وحده ؟ والجواب أنهم هنا « يمجسون » وأنهم لم يستخدموا - حتى الآن - تناغما مخالفا . ولن نمضى هنا لأبعد من هذا بنى تتبع الروايات المهمة للناية ، والنى بقدميا أرسطو جوابا على هذا السؤال ، لكن الشئ الذى انهيينا من تقديمه يكفى كى يتطابق مع شهادة المؤلفين الأخيرين رخيرين ريوكدهما ، وبالنسبة لنا . . يحيل ما كان قد بدا غامضا بالضرورة الى بالغ الوضوح .

وحيث لم تكن المجاديس شينا آخر سوى غناء ، يؤدى فى النغمة الثمانية (الأوكتاف) ، سواء كان ذلك مصاحبا للصوت البشرى أو لآلة موسيقية ، فانه لأكثر من محتمل أن بشار كذلك ، نحت اسم مجاديس ، الى كل نوع من الآلات المتوافقة ، بطريقة تقدم ، فى الوقت نفسه ، نغمة خفبضة (غليظة)

* حاكم صقلية فى العصر الهلينيستى .

* فى آسيا الصغرى .

وإخرى جهيزة (حاده) . كذلك سوف يسمى بهذا الاسم كل الآلات الوترية .
 ذاب الأوبار المزدوجة المدوزة في النغمة السامية (الأوكناف) ، فيما يتصل
 بعلافه . أحد الوبرين بالآخر . وذلك بقصد تمييزها عن الآلات التي لم تزود
 إلا بأوبار بسيطة (غير مزدوجة) لا تصدر عنها بالتالي سوى نغمات بسيطة .
 إذ يظل هذا النوع من الآلات على الدوام يحفظ بأسمائه الأصلية . وقد حدث
 الشيء نفسه بخصوص النايات المزدوجة التي يؤدي واحدة من قصبتيها نغمة
 حفيضة . في حين يؤدي العصبه النايية النغمة الجهيزة . وعلى هذا النحو
 - بلا جدال - ثاب العلاب (الناي) المجاديس التي يحدنا عنه الشاعر
 أيون من خيوس . وعلى هذا فقد كانت كلمة مجاديس تطلق أحيانا على
 العيثارة . وأحيانا أخرى على البعيس . وأحيانا ثالثة على الباربيتون . ورابعة
 على البسالريون . وخامسة على السابى . طبقا لما ان كانت هذه الآلات قد أعدت
 بطريفة بجعلها تردد . في وقت معا . النغمتين المختلفتين والمتقابلتين . على
 شاكلة النغمتين اللتين تكونان المؤلف النغمة للثمانية (الأوكناف) .

فإذا كان الأمر كذلك . فليعد اذن لقراءة النصوص الأولى التي ذكرناها
 في البدايه . والتي كان القصد منها أن نقيم الدليل على أن المجاديس كانت
 آلة خاصة . تختلف عن الأخرى . أو تشبه هذه أو تلك من هذه الآلات .
 ولسوف نرى بوضوح أن هذا الرأي لم ينهض إلا فوق ذلك الغموض الذي
 استخدمت به كلمة مجاديس عن طريق بعض المؤلفين . وهو غموض ينقشع .
 كما لا بد لنا أن نحدس . ما أن نأخذ في فحصه عن قرب .

ولعل الأمر كان يعنى منا أن ندخل في جدل أطول حتى نبرهن
 بشكل أكبر ايجابية على أن الطمبور الكبير التركي . هو في الواقع أيضا .
 من نوع تلك الآلات التي كان يطلق عليها اسم مجاديس في العصور بالغة
 القدم . ولهذا السبب . فاعل الأمر كان يتطلب منا أن نتبين ما كان عليه .

فى كل المصور . استخدام الآلات المجديس . وأن نتأكد مما اذا لم يكن هذا الاستعمال قد ناله التغيير قط وأن نرجع الى أصل هذا الاستعمال . وتتبع النطورات التى ألت به عند الشعوب المختلفة . وأن نحاول اكتشاف الأشكال المتباينة التى اتخذها عندهم . وأن نبحث فى الفترة الزمنية التى أمكنه فيها أن ينفذ الى مصر ٠٠ الخ . لكن ذلك كان سيذهب بنا - فيما هو مرجح - الى بعيد . كما كان من شأنه أن يدفعنا مرغمين الى الخروج عن موضوعنا . وفى النهاية . فلا يهمنا فى كثير . فى هذه اللحظة . أن نعرف ما ان كان اسم المجديس يشتق أو لا يشتق من اسم مبتكره ماجادوس . وما ان كان هذا الرجل ينتمى أو لا ينتمى الى تراقيا . وما ان كان ابيجون أو شخصا آخر هو الذى عاد مرة أخرى لاستخدام المجديس القديم . وما ان كانت المجديس الأولى هى من نوع القيثارات المثلثة أو هى صنف من اصناف آلات البقتيس (١٥) أو هى نوع من الناي . لكن الشيء الذى لم نكن لنستطيع أن نعفى أنفسنا من القيام به . فهو أن نفسر كل ما كان ضروريا حتى نعطى فكرة تامة عن التطور الكبير التركيبى . وحتى ندعم الرأى الذى كونه لانفسنا عن نوع الآلات الموسيقية القديمة التى ينتسب إليها . على نحو ما بدأ لنا .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA ، الشكل ٥ .
- (٢) ظهر ، وهذا الجزء لا يمكن رؤيته في الشكل (الرسم) .
- (٣) وجه ، وهذا الجزء هو ما نراه في الشكل .
- (٤) انظر شكل ٦ .
- (٥) سمي الاضلاع بالعربية بارات . انظر ما سبق (شكل ٦) .
- (٦) انظر شكل ٦ .
- (٧) يوجد مثل هذا الشريط في كل الطناير الشرفية الأخرى .
- (٨) انظر اللوحة AA شكل ٦ .
- (٩) كلمة مواضع جمع لكلمة موضع ، وتعني المحل أو المكان ، أما دساتين فجمع لكلمة دستان أي ملمس . وهكذا يكون معنى كلمة مواضع الدساتين ، أماكن اللمس . وكلمة دسنان فارسية الأصل .
- (١٠) المفرد وتد .
- (١١) انظر اللوحة AA شكل ٣ .
- (١٢) يطلق على التآلف النغمي بالعربية اسم نسب ، وعلى النغمات المتآلفة اسم متناسبات . والمفرد متناسب (كذا) .
- (١٣) اضطررنا أن ننخيل مرة أخرى هذه الإشارة الموسيقية الجديدة ×× للإشارة إلى النغمة الوسيطة بين الرافعة × والرافعة ×× في مجال هذه السلاسل من النغمات .

(١٤) يكاد يكون كل ما نورده هنا منغولا عن أثينا يوس

lib XIV, Cap IX. p. و (مآدبة الفلاسفة) Deipp

634, 635, 636, 637 et 638, Lugdumi

(١٥) يشمل نوع القينسارات المنلنة الروايا آلات الهارب ، وكذا القينسارات ، وكل الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، أما البقتيس فكانت تشمل كل الآلات التي تعزف بواسطة القوس ، أو توقع بواسطة ريشة العزف .

الفصل الثالث

عَنْ الطَّبِيبِ السَّكْرِيِّ

شكل هذه الآلة
أطوال ونسب أجزائها

أطوال ونسب أجزائها

يبدو أن صفة (الشرقى) التى نلحن بهذا النوع من الطنابير ، تدل على أن هذه الآلة الموسيقية قد ابتكرت فى الشرق ، أو أن الشرقيين - بوجه خاص - هم الذين استنبطوها ، وأنها نفذت من آسيا الى مصر ، وحيث يوجد الفرس الى الشرق من مصر ، فقد يغدو من المحتمل أن تكون هذه الآلة قد انتقلت من فارس الى هذه البلاد ، وأنها هناك - فى مصر - قد اكتسبت هذه الصفة التى غدت لصيقة بها .

أما عن شكل هذا الطنبور الشرقى ، فإنه يكاد يشبه نصف ثمرة من الكمثرى ، طويلة ، تميل الى التسطح بعض الشيء ، أما اجمالى طولها فيبلغ المتر و١٢٦م، وفيما خلا المشددة فإن باقى جسم هذه الآلة مطلى باللون الأسود، أما القصعة ، أو الجزء المحدودب من الجسم الرنان ، فقد صنعت من قطعة واحدة ووحيدة من خشب الدردار ، محفورة فى كل طولها بطريقة لا ترك لها سوى سمك مناسب ، موحد على الدوام ، يبلغ فيما يبدو ، خمسة ملليمترات ، وفى الوقت نفسه فإن هذه القصعة تتخذ شكل ظهر حمار أكثر من أن تكون محدبة ، أى أنها زاوية أكثر منها دائرية . ثم تأخذ فى الضيق كلما اتجهنا نحو قاعدة العنق ، وتلتحم بها عن طريق شكل من مفرع (موضع التفرع) ، يشكل نهاية لها ، والذي يمكننا القول بأن قاعدة هذا العنق قد أدخلت فيه (٢) ، وبدءا من قمه زوايا هذا المفرع الى تشكل نهاية للقصعة من أعلى ، يبلغ امتداد طول الجسم الرنان حتى أسفل ٤٢٢ مم ، وإلى الجانب الأيمن من القصعة ، وعلى بعد ١١ مم قريبا من المشددة ، وعلى مسافة ١٨٥ مم الى أسفل زاوية المفرع السابق ، يوجد ثقب

دائري صغير ، يبلغ قطره نحو ٦ ملليمترات ، وهو محفور بميل في سمك الخشب ، ويبدو أنه قد جاء فصدا على هذا النحو ، ذلك أننا نجد شبيهاً لذلك في الطنابير الأخرى التي من نفس النوع ، أي في كافة الطنابير عدا تلك التي تتخذ نمط الطنبور الكبير الركي ، إذ البعض منها له مثل هذا القرب وان يكن مكسواً بواسطة غلاف دائري من رقافه خشب أو من صدف اللؤلؤ . أما الأنواع الأخرى ، مثل الطنبور الذي نناولُه بحدينا فيظل ثقها مكشوفاً مفتوحاً ، ولسنا بقادرين على أن نحس ماذا يمكن أن يكون فائدة هذا الثقب ، اللهم إلا أن يكون مستخدماً كشمسة .

أما مشددة التناغم فتتمتد طويلاً ، وشحذت بعض الشيء ، وهي ، شأن كل الطنابير الأخرى ، مصممة نخلو من الشمسات (٣) ، وخشها من الصنوبر ، وتنقسم إلى ثلاث قطع ، أكبرها هي القطعة الوسطى ، كما أنها تنتهي بذيل يسنطيل حتى يندمج بالعنق ليبلغ طوله نحو ٢٧ مم أعلى رويها ما يشبه قصعة ، أي فوق العنق ، وتحيط بالمشددة في كل محيطها ، وإلى القرب من حوافها ، نقاط سوداء كبيرة أحدثت عن طريق رأس مسمار محمي في النار ، انحرفت بعض الشيء وهي أحدث أثرها فوق الخشب ، وبعد كل نقطة من هذه النقاط عن الأخرى بنحو ٢٧ مم ، أو يزيد أو ينقص عن ذلك بعض الشيء .

وعلى مسافة ٢٢٤ مم من أسفل المشددة ، أي عند نحو منتصفها ، توجد حلية صنعت بشكل منفر من نقاط شبيهة بالنقاط السابقة ، وعلى مسافة ٨١ مم إلى أسفل هذه الحلية ، نجد حلية أخرى من أربع نقاط بمحاذاتها على غرار الأوليات ، ووزعت على شكل معين ، ونزولا عن ذلك بنحو ٤١ مم توجد الفرس التي لا يزيد علوها عن ٩ مم ، والتي تسد على المشددة بعرض يصل إلى ٥٤ مم ، وهي من خشب الصنوبر ، وقد صنعت بشكل بدائي

لا مهارة فيه . وقد اكتمى بتفريع الجزء الأسفل بعض الشيء عند الوسط ،
ثم جوفت قليلا فى سمكها عند الاطراف وذلك لتشكيل الاقدام .

وفد صنعت العنق والبنجك من قطعة واحدة . وهى بالمنل من خشب
الصنوبر ، دورت من أسفل دون احداث زوايا وسطحت من أعلى . ويبلغ
طول هذه القطعه ، بدءا من الجزء الزاوى ، الذى يلحم بمفرع المشدة حتى
طرف البنجك ، ٧٠٤ مم . ويزدان مساحته المسطحة بعشرين دائرة من
صدف اللؤلؤ ، تقع ١٨ دائرة منها على خط مستقيم يمتد حتى وسط هذا
السطح بدءا من مسافة ١٦ مم فوق الأنف حتى ١١ مم فوق الذيل الذى
ينتم القطعه الوسطى من المشدة . أما الدائرتان الباقيتان فوجدان
مجاورين نحو الدوائر السابقة . ويمضى هذه الدوائر الثمانى عشرة من
صدف اللؤلؤ لسعارب ندريجا ، من بعضها البعض . ويزيد ايقاع تقاربها
من أعلى الى أسفل . بحيث تكون الدائرتان الاوليان من أعلى على مسافة ،
كل منهما عن الأخرى . يبلغ ٢٩ مم . فى الوقت الذى لا يزيد فيه المسافة
الى تفصل بين الدائرتين الأخرين عن مليميرين .

ويبلغ عدد الملامس ٢١ ملمسا ، وهى تقع من بعضها البعض على
مسافات غير مساوية . ومع ذلك فقد قدرت هذه المسافات طمعا للنظام
الذى أنشئ على أساسه سلم أنغام هذه الآلة الموسيقية . وقد صنعت الملامس
السنة عشر الأولى من عقدا من معى الحيوان . صغظت بشدة حول العنق .
وتلتف حوله فى بعض الأحيان . أما الخمسة ملامس الأخرى وتلتصق فوق
المشدة . وقد صنعت هذه من نوع من الغاب يسمونه بالعرييه قلما
(قلم) (٤) ، وهو النوع نفسه من الغاب الذى يستخدمه الشرقيون فى
الكتابة . والذى يشذبونه على نحو قريب من الطريقة التى تُبرى بها
ربشاننا . ولا يكاد يبلغ قطر أنوب هذا الغاب أكثر من ٧ مم ، وهم

يفسّمونه الى اربعة أجزاء، يرقفونها ليصلصوها بعد ذلك فوق المشدّة .

وننخذ الفرس على وجه التقريب الشكل نفسه الذى يشكّل فرس الطنبور التركى ، وان تكن أصغر منها . وهى من قطعة واحده من خشب المرانيّة ، وتوجد ، بدلا من المقوّب النى تستخدم لتمرير الأوتار ، ثلاث حزات صغيرة ، يبلغ عمق كل منها خمسة مليمترات ، تقسم هذه الفرس الى اربعة اقسام نضبه اربع أسنان ، ويربط الأوتار بكل منها عن طريق حاقّة احدثت عند أطراف هذه الأوتار نفسها .

أما الأنف فقد صنعت من نصل صغير من خشب الليمون ادخلت بقوة فى نئوء ضيق احدث على مسافه ٦٨ مم فوق الملمس الاول ، على هيئة عقدة من أوتار من معى الحيوان .

وبدلا من أن تكون الحلعه أو الحزام . الوافعة على بعد خمسة مليمترات من الأنف ، (وسنطلق عليها من الآن فصاعدا اسم خافضة الأوتار) من ثلاث عشرة لفة لور من النحاس الأصفر ، فانها تكون من خمس لفات لوتر رقيق من معى الحيوان ، ومسح ذلك . فحين ان الآلة الموسيقية التى فى متناول يدنا ليست جديده ، وأن العواد الذى باعها اياها قد رمها فىل أن يسلمنا اياها . فمن المرجح أن يكون قد أحل خافضة الأوتار هذه المصنوعة من معى الحيوان ، محل تلك المصنوعة من المعدن التى كانت تنقص هذه الآلة ، ذلك أن هذا الجزء ، فى الآلات الموسيقية من هذا النوع ، والى لم نرمم فريبا ، كما يبدو ، يوجد مصنوعا من أسلاك من النحاس الأصفر ، ولن نمحدث عن النواوب ، الطوليه الموجودة على أسفل البنجك والنئ تمر من خلال الأوتار تحت الحافضة ، اذ ينبغى لهذه أن تكون ، بل هى كذلك فى واقع الأمر فى الطنابير الأخرى ، على غرار ما لاحظناها عليه فى الطنبور الكبير التركى . وهى معيدة ، بقدر ما الحافضة لا غنى عنها

لتقريب الأوتار من الأنف ، فحيث تربط الأوتار خارج البنجك ، فسوف تكون (هذه الأوتار) بدونها بالغة البعد ، ولن تحمل البتة دوى الأنف .

ويبلغ عدد الأوتار خمسة ، أربعة منها من خشب الكسناء ، أما الوتر الخامس ، وهو أدناها ، فمن خشب الليمون ، ولكل واحد من الأوتار الخمسة عند قمة رأسه ، زرار صغير مصنوع من العاج .

ويزود الطنبور الشرقي بخمسة أوتار ، ثلاثة منها من النحاس الأصفر ، وهي تلك الواقعة على الجانب الأيسر ، أما الاثنان الآخران ، الواقعان على الجانب الأيمن ، فمن الصلب . وتوقع أوتار هذه الآلة الموسيقية بريشة عزف، هي شريحة رقيقة من الخشب أو هي ببساطه ريشة سر . ومع كون هذه الأوتار الخمسة لا تحدث ، برغم ذلك ، سوى ثلاث نغمات متباينة ، فإنها تصدر النغمة الحفيضة عن طريق الوتر الأوسط وحده ، وهو مصنوع من النحاس الأصفر . أما الوتران الواقعان ناحية اليسار فيحدثان النغمة الحماسية مع وتر الوسط ، ويحدث وبرا اليمين النغمة الرباعية مع وتر الوسط كذلك . وعلى هذا ، فإن هناك وترين أعدا في النساوق النغمي (التساوي) على اليمين وهنساك اثنان منيلان على اليسار ، ويطلق في العربية ، على الوتر الذي أعد على هذا النحو اسم المساوي ، ويطلق على وترين أعدا بهذه الطريقة اسم « نغمتان متساويان » .

مثال على هذا الائتلاف النغمي



ومهما تكن الغرابة التي ستبدو عليها بنية الطنبور الشرقى ، وكذا
 اثتلافه النغمى ، فان كلا من هذين ، البنية والاثتلاف ، موجودان كذلك فى
 أوروبا حتى أيامنا هذه . ونجد آلة من هذا النوع فى البندقية ، بل انها
 تستخدم على نطاق شعبى هناك ، ولذلك فقد لا يغدو باعثا على الدهشة أن
 تكون هذه الآلة ، باثتلافها النغمى ، قد جلبت الى هذه البلاد . على يد
 العرب الشرقيين ، عندما سيطر هؤلاء على غالبية جزر البحر الأبيض
 المتوسط وعلى الجزء الاوسط من ايطاليا ، أو أن هذا يدل ، على الأقل ، انه
 قد جاء وقت ذاع فيه نظامهم الموسيقى ، وانبغ فى هذه البلاد ، ويتطابق
 هذا بالتالى مع ما سبق أن قلناه عن أصل نظامنا الموسيقى الجديد ، الذى
 وضعه جى أرزو. واليكم واقعة نشهد ، بطريقة لا تقبل أى مرء على ما نقوله
 الآن . فبعد ابرارنا على شسواطى مصر ، وبينما كنا فى زيارة للجنرال
 مينو ، الذى كان يقيم عند قنصل البندقية فى الاسكندرية ، سمعنا صوت
 آلة موسيقية كانت مجهولة من جانبنا ، فأبدينا على الفور رغبتنا فى التعرف
 على هذه الآلة ، والى الشخص الذى كان يعزف عليها ، فأخبرنا القنصل
 بأنه خادمه ، وبطلب منا أمر بحضوره وفى صحبتته أنه . وبعد أن عزف
 هذا الرجل أمامنا بضعة ألحان من بلده ، قمنا بفحص خامات وهيئة وبنية
 هذه الآلة ، فوجدنا كل الجسم والعنق مصنوعين من طرف جريدة قطع
 بطول ٤٨٧ مم بدءا من نقطة اتصال هذه الجريدة بجذع نخلتها ، ويشكل
 أعرض جزء فيها - أى القاعدة التى حفرت فى سمكها-جسم الآلة أو قصعتها ،
 ويستخدم الباقي كعنق ، وقد ألصق فوه القصعة لوح صغير من خشب
 الصنوبر ليشكل المشددة ، وفى أعلى ، فى الجزء الأضيق من العنق، توجد
 الأوتار ، وتمضى هذه الأوتار التى ربطت به ، بعد أن تمر بفرس مصنوعة
 بشكل خشن ، لتربط فى عقدة وحيدة أسفل القصعة ، عند المقدمة .

وهكذا تشبه هذه الآلهة الطنبور الشرقي سسواء في مبنائها أو في شكلها بدرجة كبيرة ، فجسمها بالمثل يكون من قطعه واحدة محفورة في سمكها حتى تتكون العصاة ، ونبدو هيئتها ببيضاويه الشكل ، ومسطحة قليلا من أسفل ، ويستطيل جسمها، بينما يميل نحو الضيق من أعلى . أما أوضاع الاوتار فلا يقل شبيها عن مبلاتها في الطنبور الشرقي ، كما ينشابه الائتلاف العمى هنا وهناك كذلك ، ما دام وير الوسط هو الذي يحدث النغمة الأشد خفونا (والأكبر علقه) ، كما أن الوتر الواقع الى الشمال يعطى النغمة الحماسية مع الوتر الأوسط ، في حين يعطى الوتر الايمن النغمة الرباعية مع خفيضتها .

ولعل الفرق الوحيد الذي لاحظنا وجوده بين هاتين الآليين ، هو ان هذه الأخيرة عزف بالقوس ، في حين يوضع الطنبور الشرقي عن طريق ريشة العزف (٥) .

وحيث لم تكن قد شاهدنا من قبل آلات موسيقية دورس على هذا النحو قبل مجيئنا الى الإسكندرية ، وحيث بدا لنا هذا الائتلاف العمى غريبا وشاذا ، فانبأ ، كيما نتأكد مما ان كان هذا السندفي قد جهز آله على هذا النحو جهلا أم قصدا أم مصادفة ، فقد انزعنا أوتارها ، ثم طلبنا اليه أن يعبد تركيبها وأن تأتي مدورنه ، وهو ما فعله على العور دووما بردد أو نخبط ، وحينئذ أيقنا أن هذا الائتلاف العمى ، مهما يكن غراته بالنسبة لنا ، قد جاء مع ذلك ثمرة للتفكير والعصد ، وعندئذ كذلك نبينا أنه بتمى بالضرورة الى نظام موسيقى منظم ، وشسبيه بالنظام الذي اكتشف راهو Rameou مبدؤه الاساسى ، وأن هذه النغمات هي نغمات أساسية ، وأنها تنتسب الى المقام الدورى ، أو مقام رى صغفر ، وأنها تدخل في اطار نظام منطوق بدرجة كبره مع المادى الهارموتيه ، وحين سألنا هذا السندفي عما

أوحى له بشكل هذه الآلة، أخبرنا أنه توجد فى بلده آلات مماثلة واذ، تكن أفضل من هذه صنعا ، وأنه سعيها منه كى يسرى عن نفسه قد عكف على تركيب هذه الآلة التى كان عليها أن تفوم ، بالنسبة له ، فى مقام تلك التى خلفها وراءه فى البندقية .

وعلى هذا ، فلا بد أن نكون على اتفاق فى أن نظامنا الموسيقى قد انبثق عن نظام أوسع هو نظام الموسيقى العربية ، أو أن علينا (ان رفضنا هذه الفكرة) أن نفسر كيف ، وفى أى عصر انتقلت الى هؤلاء العرب مبادئنا عن الهارمونى .

وبانتظار أن تسنح الفرصة لمعالجة أوسع لهذه المسألة ، كى ندحض الاعتراضات التى يمكنها أن تقف حجر عثرة أمامنا فى هذا الصدد ، أو لكى نجيب على كل الأسئلة المعارضة التى لن يفوت أحدا أن يجابهنا بها على الفور ، فاننا نستوعى الأنظار هنا الى كل ما يمكن أن ينطبق مع رأينا .

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها من
الطنبور الشرقى باتباع الملابس الثابتة ، سواء
تلك التى توجد فوق العنق أو تلك التى توجد
فوق مشددة الآلة



وسنلاحظ أن هذه الآلة لها اثنتا عشرة النغمات الخاص ، كما أن لها ، شأن الطنابير الأخرى ، سلما للأنغام يختلف عن سلم الآلات الموسيقية الأخرى ، وأن لها ، بالتالى ، شأن كل نوع من هذه الطنابير ، ميلوديا

الخاص - وأنه يتقبل بعض مقامات ويستبعد مقامات أخرى ، وسوف ندرك كذلك ، ودون جدال ، أن هذه المميزات لم تنشأ صدفة ، أو بفعل نزوة (من الصانع أو العازف) ، وإنما قد جاءت بسبب الوظيفة التي ينبغي أن تقوم بها هذه الآلة ، وبسبب التأثير الذي يراد منها أن تحدثه . فمن المعروف أنه قد تحدثت فيما مضى — عند شعوب مصر والمونان — ضروب الغناء كما تحدد للآلات الموسيقية ، التي تلائم هذه وتلك ، العمر والحالة والظروف التي ينبغي لها أن تستخدم فيها ، كما أننا نعرف طبقاً لما قرأناه في الدراسات المختلفة التي تناولت الموسيقى العربية ان الشرقيين بدورهم قد وصفوا ووجدوا كل هذه الأشياء ، وأنهم بينوا ... على سبيل المثال — أن هذا المقام يتناسب مع المحاربين وأن ذاك يلائم رجال الشرع والقانون والعلماء ، وأن هذا الثالث جدير بطلاب اللذة والمتعة ، وأن الرابع يتناسب المرأة ، في حين أن الخامس يليق بالعبيد ، والسادس للأطفال .. الخ ، وأن مقاما بعينه لابد أن يؤدي في وقت بذاته كشروق الشمس مثلا ، أو عند الظهيرة أو عند المساء أو نحو منتصف الليل ، وفي يوم محدد من أيام الأسبوع .. الخ ، وأن مقاما آخر يلائمه وقت آخر مثل بزوغ النهار أو في التاسعة من الصباح ، أو الثالثة عصرا ، أو عند صلاة الفجر ، أو عند صلاة المغرب ، وفي يوم بذاته من أيام الأسبوع .. الخ ، وأخيرا أن كلا من هذين المقامين ينبغي له أن يحدث أثرا مشابها للوضع الذي يكون من المفيد فيه أن يكون الانسان في هذه أو تلك من الظروف .

وهكذا كانت ، كذلك ، الأسباب الرئيسية التي نظمت اختيار النغمات ، وترتيب تناوبها في كل آلة بذاتها ، من الآلات الموسيقية المختلفة عند الشرقيين .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA الشكل رقم (٧) .
- (٢) بإمكاننا أن نكون فكره عن هذا الفرع أعلى الفصعه وعن الطريقة التي سويت بها العنق أو السحم هذا الفرع بها يرجوعنا الى الشكل رقم ٩ الذي يتكون ، برعم -انسايه الى الآله المرسومه فى الشكل رقم (٨) ، من أجزاء مشابهه السحم بشكل مماثل ، وان تكن بأطوال أقل .
- (٣) يدفعنا هذا على الظن بأن التقب الصغير فى الفصعه قد يكون فى واقع الأمر شمسه .
- (٤) نهنى الكلمه نفسها فى الأثيوبيه الشىء نفسه ، كما نعرف آذلك على الكلمه دانها فى الكلمه اليسوانية كالاموس Kalamos ، تلك التي تعنى الأمر نفسه ، وكذلك تفعل الكلمه اللاتينية Calamus ، وان يكن من العسير أن نعرف عليها فى الكلمه الفرنسبة Chalumeau (شبابه) ، السى اشسفت مع ذلك من الكلمه اللاتينية السابقه Calamus ، ومع ذلك فان معنى هذه الكلمه ، فى الفرنسبة ، يقتصر على المعنى المبدئى الذى كان لها فى اللغات الأولى .
- (٥) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٠) .

الفصل الرابع
عنه الطنبوري البلغاري

ينبئنا اسم هذه الآلة الموسيقية أنها ، هي ، ماندولين البلغار(١) ،
وتكشف الزخارف النى تزدهم بها والتي حملت بها عن أصلها ، وتتعرف
فيها ، كذلك ، على ميل الآسيويين الجانح نحو النرف والزخرف حتى في
الأشياء النى لا تتطلب ذلك كسرا ، وسوف لا نلزم أنفسنا بأن نشرح
بالتفصيل كل الزخارف النى حملت هذه الآلة بها ، اذ يمكن التعرف عليها
فى الرسم ، على أن نعرف مقدما أن كل ما هو أبيض فى الرسم مصنوع من
صدف اللؤلؤ ، وان كل الزخارف النى منلت بالنقط قد أحدثت بطرف
قطعة مدببة من حديد ، محميه بالنار ، وأن أسنان الذئب النى تبدو باللون
الأسود ، حول المشدة ، هي من خشب سانت لوسى ، كما لابد أن نعرف
أن طرف النجلك مأخوذ من العاج . وكذلك جاءت قمة رءوس العصافير .

والطنبور البلغارى هو أصغر ما عرفنا من أصناف الطنابير طرا
اذ لا يبلغ ارتفاعه أكثر من ٥٧٨ مم فى كل امتداده ، أما الجزء المجوف من
الصندوق فلا يتجاوز طوله ١٨٩ مم على ١١٥ مم فى أقصى اسعاع له ،
و ٣٤ مم فى أقل هذا الاتساع ، فى حين يبلغ عمقه نحو ٦٢ مم .

وتصنع قصعته ، فيما بدا لنا ، وكما هو الحال فى الطنبور الشرقى ،
من قطعة واحدة من خشب الدرदार وان تكن أكثر تعرقا ، ومع ذلك فان
بعض من ينبغى أن يكونوا أكثر منا معرفة به قد وجدوا أن هذا الخشب
شبيه بذلك الذى يطلق عليه اسم خشب الأزدرخت (وهو شجر زيمة) ،
وهو يميل قليلا نحو الاحمرار ، كما أنه خفيف النقل وبه دوائر مركزية
تدور من حول المركز ، يشاهدها المرء بالغة الوضوح فى هذا الطنبور .

وتتكون المشدة كذلك من ثلاثة ألواح من خشب الصنوبر ، يشغل

أحدها الجزء الأكبر من سطح هذه المشددة ويمتد حتى اندماج أسفل فصبة العنق 1 . بالتفرع (٢) الذي يشكل أعلى الجزء الطولى من القصعة (٣) كما هو الحال فى الطنبور الشرقى . الذى يحيل اليه فيما يختص بنفاصيل المقبض . أما اللوحان الأخيران من المشددة فيملآن بقية سطح هذه المشددة . مما يقلل من حجم الفراغ المشتمل بين وبر الفوس ومحيط المنحنى الممتد بين منتصف ارتفاع هذه المشددة نفسها وأسفلها .

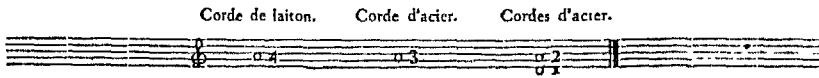
ولسنا بقادرين على أن نقدم فكرة أكثر دقة عن شكل جسم هذه الآلة الا بقولنا انها تشبه هرما ثلاثيا ممندا لم يترك من أسطحه الثلاثة مستويا سوى سطح واحد . فى حين دور السطحان الأخيران ، وبصفة خاصة سطح القاعدة ، وكذلك زاوية الضلع المقابل للوجه المسطح ، وهو سطح المشددة ، وان تكن ، حتى هذه ، قد حدثت بعض الشيء ، ويكون السطحان الأخيران وكذا الزاوية المدورة التى للقاعدة ، مع الضلع المقابل لسطح المشددة ، الجزء المحدب ، أو قصعة الطنبور البلغارى .

وقد صنعت عنق وبنجك هذه الآلة من قطعه واحدة من خشب القيقب المطعم بصندف اللؤلؤ . أما الفرس فهى كذلك من الخشب نفسه ، وان تكن الأنف من خشب الأكاجة . وتتكون الفرس من سبع عقدات أو لفات من ورن من النحاس الأصفر ، مضغوطة بشدة حول البنجك على مسافة ٧ ملليمترات فوق الأنف . والفرس هنا قريبة الشبه بمنيلتها فى الطنبور الشرقى مع مراعاة كافة النسب . أما الأوتاد (أو العصافير) فمن خشب الليمون ، وهى تشبه ، من ناحية الشكل ، أوتاد الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع .

وليس للطنبور البلغارى سوى ثلاثة عشر ملمسا ، جاءت على شكل

أوتار من معى الحيوان ، وقد شيت السنه الأولى بأربع لفات ، وشدت السبعة الأخرى بثلاث لفات حول العنق . ولا يزيد عدد هذه الأوتار عن أربعة ، أولها من النحاس الأصفر ، أما الثلاثة الباقية فمن الصلب . ولا نحدث هذه الأوتار سوى نغمتين متباينتين . وثلاثة من هذه الأوتار « متساويات » أى تدخل فى « المتساوى » . فى حين تصدر النغمة الرباعية عن وتر واحد . وتوقع هذه الأوتار بواسطة ريشة العرف (٤) .

مثال على الائتلاف النغمى للطنبور البلغارى



وهكذا لا تستطيع أوتار هذه الآلة أن تعطينا سوى سلمين من النغمات المتباينة ، يتكون كل منهما من أربع عشرة نغمة ، بما فى ذلك نغمة البدء (على الخالى) .

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها
من كسل و نرا من أوتار الطنبور البلغارى



الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (٨) .
- (٢) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (٩) .
- (٣) شرحه .
- (٤) انظر اللوحة نفسها ، الشكل رقم (١٠) .

الفصل الخامس

عن الطنبور البزركوش

المبحث الاول

عن الطنبور البزرك^(١) ، عن شكله .
عن أجزائه ، وعن زخارفه

يعنى كلمه بزرك فى اللغة الفارسيه : الكبير ، وهكذا فان كلمة طنبور برك يعنى ماندولين كبير ، وقد يعنى كلمة الطنبور الكبير التركى ، على غرار كلمة الماندولين الكبير الفارسى ، الماندولين الكبير التركى . وتأخذ هذه الآلة الموسيقية ، على نحو ما ، موضعا وسطا بين الطنبور السابق ، فهو أقل بساطة من الطنبور الشرقى ، أو الماندولين الشرقى ، ولكنه ، كذلك ، أقل تعقيدا من الطنبور الكبير التركى ، وأقل زخرفا من الطنبور البلغارى . وليس للأخير سوى أربعة أوتاد (عصار) وثلاثة عشر ملمسا ، وللطنبور الشرقى خمسة أوتاد وعدد مماثل من الأوتار ، وله كذلك عشرون ملمسا ، أما الطنبور البزرك فله ستة أوتاد (عصار) وعدد مماثل من الأوتار بالإضافة الى سبعة وثلاثين ملمسا . وشكل الطنبور البزرك أكثر انتظاما وأكثر استدارة من شكل الطنبور الشرقى ، لكنه لا يماثل نصف كرة كما هو حال الطنبور التركى ، وإنما يشبه نصف ثمرة كمبرى .

ونكون القصعة ، أو الجزء المحدب من الجسم الرنان ، من أضلاع ملاصقة بحق قاعدة العنق ، على غرار أضلاع الطنبور الكبير التركى ، لكن أضلاعه أكبر ضيقا عند أطرافها ، وأكثر اتساعا عند نحو الربع من ارتفاعها . وهى تختلف فى ذلك عن أضلاع الطنبور الكبير التركى ، التى تبلغ أكبر اساع لها عند مركز تقوسها^(٢) ، وهى تختلف عنها كذلك من حيث العدد ، فبدلا من الأحد عشر ضلعا التى لهذا الأخير ، لا توجد سوى

عشرة أضلع في البرك ، وسجمع بالملل ثمانية من أطرافها الدنيا وتلاقى أيضا أسفل القصعة ، في النقطة التي يمر بها خط ينزل رأسيا ، باتجاه مسار فصبة العنق الممتدة من الخلف حتى أسفل ، وان يكن هذا التلاقى لا يغطي قط بذيل الفرس ، كما هو الحال في أضلع الطنبور الكبير التركي التسعة ، أما الضلعان الآخران اللذان تحمل عليهما المشدة ، من الجهتين ، فيمضيان ، ناحية الأطراف بينما يردادان اتساعا ، وأما الضلعان السفليان فبلتقيان أحدهما بالآخر تحت مركز التحام الأضلع الثمانية الأول ، ويكنسيان عند هذا الموضع بذيل الفرس ، وهو بالغ العصر .

ويكون العنق من جزئين : القصبة M ، والقاعدة B ، ونشكل القصبة قطعة واحدة مع البنجك ، صنعت من خشب الكسنناء ، وننتهي ، من أسفل ، بزاوية في a حين ندخل في المفرع الذي يصنعه القاعدة بدءا من c حيث توجد فتحته ، وحتى B حيث تكون قمته . وهكذا تمتد القاعدة بدءا من a حتى c من الخارج ، على الأقل ، اذ يحمل أنها تمتد لأكثر من ذلك في داخل الجسم الرنان ، وفوق هذا الامتداد ، الذي ينهي في شكل منحنى ، تتلاصق أطراف الأضلاع .

ويصنع كل من الجسم الرنان والفرس من خشب الصنوبر ، أما رافعة الأوبار فمن خشب السرو ، وكذلك جاءت قاعدة العنق ، وتصنع أربع من العصافير من خشب الليمون ، أما العصفورتان الأخريان وهما أكبرهن انخفاضاً من ناحية الأمام ، فنصنعان من خشب سانت لوسى ، وينتهي طرف كل رأس من هذه العصافير بزر صغر من العاج ، أما الأوتار فهي معدنية : ثلاثة منها ، وهي التي تقع الى اليمين ، من الصلب ، أما الثلاثة الأخرى ، الواقعة الى اليسار ، فقد جاءت من النحاس الأصفر .

وتتكون مشدة الطنبور البرك ، كما هو الحال في مشدة الطنبور

الشرقى ، من ثلاثة ألواح صغيرة من خشب الصنوبر ، وأكبر هذه الألواح هو ، كذلك ، أوسطها ، وهو يشغل كل طول الوسط ، ويمد الى ما وراء التفرع والتحام قصبه العنق بقاعدته ، ونرى عند الخطوط الفاصلة بين هذا اللوح واللوحين الصغيرين ، اللذين يشكلان كل منهما ، نهاية لاتساع المشددة ، من الجانبين ، شبكة من الأبنوس ، توجد بالقرب منها ، الى اليمين والى الشمال ، نقاط سوداء أحدثت بواسطة طرف قطعة حديد محماة فى النار ، وصنعت بشكل يكاد يكون سطحيا ، وتوجد نقاط مشابهة حول المشددة ، قريبا من الحواف ، تبتعد كل واحدة منها عن الأخرى بنحو ٢٠ مم . وتوجد كذلك على المشددة زخارف ، تتكون بدورها من نقاط سوداء توجد وسطها رسائع مستديرة من صدف اللؤلؤ ، وتوجد فوق هذه المشددة ، كما هو الحال فى مشددة الطنبور الشرقى ، قطع صغيرة تشكّل ما يشبه أقلاما ملصقة ، تشكل ملامس اضافية ، وينحصر الفرق فى هذا بين هاتين الآلتين الموسيقيين فى أنه توجد فوق الأخيرة (البزرك) ستة ملامس ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الطنبور الشرقى سوى خمسة منها .

ولسبنا نجد ضرورة ندفعها لأن نسترعى الأنظار الى أن الزخارف الصدفية لا توجد هنا الا فوق المشددة ، كما هو الحال فى الطنبور الكبير التركى ، فى حين أننا لا نراها فى الطنبور الشرقى الا فوق العنق ، ذلك أن الشرقيين ، برغم تشبهنهم الشديد بعاداتهم ، لحد يبلغ مرتبة الوسوسة ، وحتى فى أدق التفاصيل ، فاننا على غير يقين من أنهم يولون أهمية كبيرة لمثل هذه الأنواع من الزخارف ، وعلى ذلك فلسوف تكون مضيعة للوقت أن نتوقف كثيرا عند هذه الملاحظة .

وهناك نقطة اتفاق أخرى تربط بين الطنبور البزرك والطنبور الشرقى ، لا نظنها أكبر أهمية من سابقتها ، وهى أن خافضة الأوتار ، فى كلا الآلتين

الموسيقيتين ، تؤخذ من وتر من معنى الحيوان ، مع فرق لا بد من الاشارة اليه ، وهو أنها لا تتكون في الطنبور الشرقي الا من خمس لفات ، في حين تبلغ سبع لفات في الطنبور البزرك .

واذ تستطيع كل هذه المقابلات أن تقدم فكرة دقيقة ، بالقدر الكافي ، عن شكل هذه الآلة ، فليس علينا ، بعد ، الا أن نصف أبعاده ، والنسب القائمة بين أجزائه .

الهوامش :

(١) كتبناها بزرك ، وليس بوزورك ، حتى نتوافق مع الهجاء الفارسي (والترجمة بتصرف يقتضيه النقل الى العربية) .

(٢) انظر اللوحة .

المبحث الثاني عن أطوال الطنبون البزرك وعن النسب القائمة بين أجزائه

يبلغ الامتداد الكلى لطول هذه الآلة الموسيقية مترا ٤٩ م ، ويشتمل العنق وحده على امتداد طوله ٧٢٤ م ، أما الجسم الرنان فيشكل الجزء الباقي ، ويبلغ طوله ٣٢٥ م .

ويبلغ طول المشددة ، مقيسة ابتداء من رافعة الأوتار وحتى الموضع الذى تنتهى اليه الحلية المثلثة الشكل ، المصنوعة من صدف اللؤلؤ ، والتى توجد فوق العنق ، ٤٤٢ م ، فى حين يبلغ أقصى اتساع لها ، وهو الذى يوجد أسفل الفرس بقليل ١٨٢ م ، ويبلغ عمق الصندوق نحو ١٠٨ من المليمترات . أما أضلاع القصعة فيبلغ أقصى عرض لأى منها أربعة وثلاثين مليمترا .

وهنا نجد لزاما علينا أن نلزم الصمت ازاء بقية التفاصيل حتى نجنب القراء ملال فحولتها ، واذا كنا قد قمنا من قبل بسرد هذه التفاصيل بخصوص الآلات الموسيقية السابقة ، فقد كان القصد من وراء ذلك ألا نهمل شيئا فيما يتصل بالفن والذوق والمهارة التى صنعت بها الآلات الشرقية ، ولكننا نعتقد ، حين لا يكون ثمة جديد تجدر الإشارة اليه ، فى اطار هذه الاعتبارات أن الواجب يقتضى منا أن نختصر من الأوصاف التى نسوقها أكثر فأكثر .

المبحث الثالث
عن الأثتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية
وعن مساحة نغماتها

يقوم الأثتلاف النغمى للطنبور البزرك على نفس المبدأ الذى يقوم عليه هذا الأثتلاف فى الطنبور الشرقى ، وبرغم أن هذه الآلة قد زودت بأوتار ستة فانها لا تصدر سوى ثلاث نغمات متباينة ، وان تكن قد جاءت على تريبب مغاير لميلائتها فى الطنبور الشرقى ، فالنغمة الأسد خفوتا (غلظه) تقع الى اليمين ، أى فى الموضع الذى تحتله أدق الأوتار (أحدها) فى آلات الكمان عندنا ، وتصدر هذه النغمة عن وتر واحد مصنوع من الصلب . أما النغمة النائية ، أو نغمة الوسط ، وهى الخماسية فوق الأولى ، فتصدر عن طريق وترين من الصلب ، فى المتساوى ، ويقعان الى يسار الوتر السابق ، وأما النغمة الثالثة ، وهى رباعية النغمة الخفيضة أو الغليظة ، أو فى طبقة تحت النغمة النائية ، فنصدر عن طريق أونار ثلاثة ، صنعت من النحاس الأصفر ، فى المتساوى ، وتقع هذه الى اليسار من الوترين المسابقين ، على النحو الذى نستطيع أن نراه فى المثال الآتى :

مثال



وتصدر عن كل وتر ، عن طريق الملامس التى تقسم العنق ، وتلك التى ألصقت بالمشدة ، واحدة من نغمات هذا الأثتلاف النغمى ، يمكنها مع التدرج ، أن تكون سلسلة من أنغام متصاعدة .

وحيث أن الملامس التي توجد فوق المشددة لا تمتد الى الأوتار الثلاثة الأولى التي من النحاس الأصفر والرافعة الى اليسار والداخلية في المتساوي ، وحيث لا تستطيع هذه الأوتار أن تحمل الا على التسعة عشر ملمسا المصنوعه من أوتار من معى الحيوان ، والتي تققسم العنق ، فلا يمكن أن ينجح عن ذلك الا سلسلة من عشرين نغمة ، تدخل ضمنها نغمة الفراغ أو نغمة البدء .

أما الأوتار الثلاثة التي من الصلب ، والتي دوزن أحدها في الخماسية تحت الآخرين ، وفي الرباعية تحت الثلاثة الأولى ، فبخلاف أن هذه الأوتار تستطيع كالأوتار السابقة أن تحمل على ملامس العنق ، فانها تمتد أو تتسع كذلك الى ما فوق الملامس الستة المضافة الى المشددة ، وبالتالي فانها تنتج سلسلتين من الأنغام تزيد كل منهما بخمس نغمات عن المجموعة الأولى - أى أن نغمات كل سلسلة منها تبلغ خمسا وعشرين نغمة .

مساحة وتباين النغمات التي يصدرها الطنبور البزرك

1.^o corde triple.
A vide.

2.^o corde double.
A vide.

3.^o corde simple.
A vide.

1.^o corde triple.

2.^o corde double.

3.^o corde simple.

الهوامش :

(١) نحصل على هذه النغمات الخمس الأخيرة ، التي تصدر عن الوتر المزدوج الثاني ، وعن الوتر الأوحده ، عن طريق الملامس القلمية الشكل ، والتي أضيفت على مشددة هذه الآلة .

فصل السادس

عَسَّ الظَّنُّ بِوَرِّ الْبَغْلَةِ "١"

هذا الماندولين، فيما يبدو، صورة مصغرة للطنبور البرك . ولهذا السبب ، على وجه الترجيح ، فقد أطلق عليه اسم الطنبور البغلمة . وهو ما يعنى الماندولين الطفل أو الصغير ، فى مقابل الاسم الذى يطلق على الماندولين السابق ، الذى يشار اليه باسم الطنبور البرك أى الماندولين الكبير . وفى واقع الأمر ، فان الطنبور البغلمة لا يبدو ، من النظرة الأولى ، مختلفا عن الطنبور البرك الا فى صغر أطواله التى لا تبلغ قط نسبة الثلث من أطوال البرك ، وعلى نحو قريب من ذلك فان أحدهما يشبه الآخر لدرجة كبيرة ، سواء فى شكله أو فى الزخارف التى يتحلّى بها ، فالقصعة والمشدة والعنق والعصافير ورافعة الأوتار قد صنعت ، كل منها هنا وهناك ، على نحو متماثل تماما ، وبالتالي فاننا نحيل الى الوصف الذى قدمناه عن هذه الأجزاء ، عند حديثنا عن الطنبور البرك ، وسنقصر حديثنا هنا عن الأمور التى تميز الآلة الموسيقية ، موضوع حديثنا .

تتكون قصعة الطنبور البغلمة (٢) من سبعة أضلاع ، نمضى خمسة منها نحو الأطراف ، وهى تأخذ تدريجيا فى الضيق ، وهذه الأضلاع مصنوعة من نوع من خشب الرند ، تنتثر عليه حبوب ناعمة وملساء بالقدر الكافى ، أما الضلعان الآخران فيمضيان ، وهما يزدادان عرضا ، عكس الأضلاع الخمسة الأولى ، نحو الأطراف ويفضيان ، الواحد منهما الى الآخر ، من أسفل أما الضلع الأخير فى كل وجه ، أى تلك الأضلع التى نهض فوقها المشدة فمصنوعة من خشب الزان ، فى حين تصنع قاعدة العنق من خشب الكستناء ، أما القصبه فمن خشب الصنوبر ، ويتقاسم امتداد هذين الجزئين أربعة عشر ملمسا ، هى عقدات من أوتار مأخوذة من معى الحيوان ، على غرار ملامس كل آلات الماندولين الشرقية . وأما العصافير فمن خشب القرانية ، وقد سويت

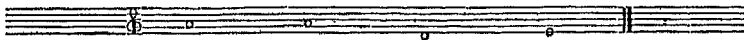
بنصل وليس عن طريق المخرطة . وان نكنن الفرس ، والأنف ، وطرف البنجك ، وقمة رؤوس العصافير ، قد جاءت من العاج . وتتشكل خافضة الاوتار من حلقة تتكون من عشر لفات ، ضمت بشده ، مصنوعة من ونر من نحاس أصفر رفيع للغاية . أما الالواح الحشبية الثلاثة التى تشكل المشدة ، فلا تملا ، كما هو الحال فى الطنبور البزرك ، كل امتداد الآلة فى عرضها ، بشكل تام ، اذ ينتهى الجزء الباقى من المشدة ، من كل ناحية ، وهو يميل الى الهبوط . بدءا من الموضع الذى يأخذ فيه المنحنى البيضاوى فى التراجع ، ليتخذ حثينا شكلا مستديرا وهو يمضى الى أسفل ، ينهى بقطعة صغيرة من نصل خشبى أملس . ومن جهة أخرى فان الفرس منخفضة للغاية . وهى مصنوعة من خشب الصنوبر . ويبلغ عدد الأوتار أربعة ، ويصنع الأول من الجانب الأيسر ، من النحاس الأصفر ، أما الأوتار الثلاثة الأخرى فقد صنعت من الصلب (٣) .

ويعد الائتلاف النغمى لهذه الآلة مقلوب نظيره فى الطنبور البزرك ، اذ نجد النغمات فى الآلة الأخيرة - اذا ما نظرنا اليها باعتبارها إنغمات الرئيسية لمقام ما - على نحو تكون فيه نغمة القرار فى الحفيض ، وتكون النغمة المسيطرة والنغمة التى تحتها فى الجهير أو الحاد ، أما الائتلاف النغمى فى آلتنا هذه فيأخذ وضعاً عكسياً ، اذ تكون نغمة القرار فى الجهير ، فى حين تأتى النغمة المسيطرة ، وتلك التى تحتها ، فى الحفيض أو الغليظ .

مثال

على الائتلاف النغمى فى آلة الطنبور البغلجة

Corde de laiton. Corde d'acier. Corde d'acier. Corde d'acier.



واذ ينقسم كل وتر بفعل الأربعة عشر ملمسا التي في العنق ، فإن بمقدوره أن يعطى خمس عشرة نغمة متباينة ، بما في ذلك نغمة البدء ، الأمر الذى يعطينا السلاسل أو المجموعات النغمية الآتية :

مساحة وتباين النغمات

التي يمكن أن يحدثها الطنبور البغلمة



الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٢) .
- (٢) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٣) .
- (٣) يقارن لابورد Laborde هذه الآلة بآلة السيورى sewuri ، وان كنا لم نسح قط في مصر أحدا يشير الى آلة بهذا الاسم ، ومع ذلك فمن المرجح ، طبقا لما يقوله هذا المؤلف في دراسته عن الموسيقى أن تكون السيورى هذه هي نفسها الآلة الموسيقية التي وصفناها تحت اسم الطنبور البزرک ، فيما عدا أن البزرک تنزود بخمسة أوتار من الصلب ، وتر سادس من النحاس الأصفر . وفي الوقت ذاته فإن الآلة التي يسميها لابورد البغلمة أو الطنبور قليلة الشبه بالآلة التي نحن بصدد الحديث عنها ، كما يبين من الرسم الذى قدمه عنها فى دراسته عن الموسيقى ، ويختلف الوصف الذى يقدمه عنها ، كثيرا ، عن الوصف الذى نورد له هنا ، اذ يقول :
« ان للبغلمة أو الطنبور ، على وجه التقريب ، الشكل نفسه الذى للسيورى ، وان تكن أصغر منها حجما ، ولا تحمل سوى أوتار ثلاثة : اثنتان منها من الصلب ، والثالث وحده من النحاس الأصفر ، وقد ربطت حول العنق أوتار من ممى الحيوان ، وحتى تكون النغمات الصادرة عنها أكثر جهرارة أو حدة فإنها توقع بالريشة ، وعادة ما يغنى العازف عليها أثناء عزفه ، وقد صنع جسمها من خشب رقيق ، أما المشددة فلا يكاد يكون بها انحناء على الإطلاق ، وأما المصافير فلا توجد ، جميعها ، على جانب العنق ، اذ يوجد بعض منها فوق هذا العنق ، »

الفصل السابع

عِزَّةُ الْكَلْبِجَةِ الرَّومِيَّةِ "أ"
أوالكمان اليوناني

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة

أخذ العرب عن الفرس اسم كمانجة (كمنجة) ، ويتركب هذا الاسم في الفارسية من **كمان** بمعنى قوس و **كاه** ، السى ينبغى لنا أن نلفظها **جياه** . ومعنى الموضع أو المكان ، وهى كلمة أو اسم تعنى عندهم ما تعنيه عبارة الآلة الموسيقية ذات القوس . أى ذات **الكمان** . ذلك أن الفرس يحددون شيئا ما بالإشارة فقط الى وظيفته أو الى طريقة استعمالهم اياه . وهكذا نراهم يقولون على سبيل المثال موضع الشمعة بدلا من أن يقولوا الشمعدان ، أو يقولون موضع النوم بدلا من أن يذكروا السرير . الخ . وكلمة كمانجة ملحقة بالصفة رومى ، التى تعنى يونانى ، لها فى العربية المعنى نفسه لكلمة الكمان اليونانى ، أو كما نقول بالفرنسية *Viole grecque*

ولعل العرب قد أساءوا نطق كلمة **كمان كاه** (أو : **كمان جياه**) ، اذا كانوا قد شاءوا أن يحتفظوا لها بهجائها الأصلية (٢) ، إذ أن حرف الكاف الذى يعطى ، فى الفارسية ، نفس الرنة التى تأخذها الجيم غير المعطشة *g* ، تقريبا ، يلفظ فى العربية كـ **كافا** ، ولكنهم ، كى يحتفظوا للكلمة بلفظها الفارسى . فد أحلوا الجيم فى موضع الكاف (٣) ، وهو حرف يقابل فى بعض البلدان (العربية) حرف *g* عند الايطاليين (الجيم المعطشة) وفى بلدان أخرى ينطق هذا الحرف نفسه جـ **جافا** (أى غير معطش كما نلفظه نحن) ، مما جعلهم يكتبونها **كمانجة** (بالجيم المعطشة أو غير المعطشة حسب المنطقة) وليس **كمان كاه** أو **كمانكة** .

الهوامس :

- (١) كلمه الكمانجة الرومى نعى الكمان اليونانى . انظر اللوحة AA ، الشكل رقم ١٤ .
- (٢) ومع ذلك فهناك فرق طفيف ، اذ تلفظ الكاف الفارسية مثل حرف الـ g الجافة عندنا مع شىء من الليونه ، على نحو لفظنا نحن للمقطعين .
• gnia ، و guia
- (٣) تلفظ الجيم العربية فى سوريا واليمن djé (أى جيما معطشة)، ولكنها تلفظ فى القاهرة ، ويكاد يتم ذلك فى كل أرجاء مصر ، جيما غير معطشة على غرار gué أو guié (عندنا) .

المبحث الثاني

حول شكل الكمانجة الرومى او الكمان اليونانى

شبه آله الكمان الاوسط هذه ، كيرا ، تلك الآله الموسيقية النى عرفناها منذ زمن ليس بالبعيد ، فى فرنسا وايطاليا ، باسم كمان العشاق *viole d'amour* . ولعل هذه الآله الموسيقية قد جاءتنا عن طريق هؤلاء اليونانيين .

ولقد شاهدنا « كمنجات رومية » من أحجام مختلفة ، بعضها كبير الحجم بالغ الضخامة ، وبعضها الآخر من أحجام أقل ، وينتمى بعض هذه الآلات لنوع بدأ لنا بالغ القدم ، فى حين بدأ لنا أن البعض الآخر ينتمى الى أشكال أكثر حداثة ، وان كنا لم نلاحظ أن القوم بفرقون بعض هذه الأشكال عن بعضها الآخر ، بأن يمنحوا كلا منها اسما خاصا ، أو أنهم دوزنوها بشكل مخالف حينما تتباين أحجامها ، لكننا على يقين من أننا قد عرفنا على أن المعيار النغمى يختلف فيما بينها ، وهو الشيء نفسه على وجه التقريب فى النظام الموسيقى عند العرب حيث أن مقاما ، لا يفترض أن تتغير طبيعته ، طالما قد ظل ربيب نغماته على حاله .

وتقع الكمنجة الرومى ، المرسومة فى اللوحة AA (١) موقعا وسطا بين آلة الكمان *violon* ، وبين الخماسية أو آلة الألتو *Alto* ، اذ لا تختلف عن الآلة الأخيرة ، بصفة أساسية ، الا فى الطريقة النى دوزنت بها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة ، الشكل رقم (١٤) .

المبحث الثالث

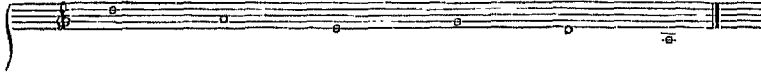
عن الائتلاف النغمى فى الكمانجة الرومى

زودت هذه الآلة باثنى عشر وترا ، ستة منها متحركة وستة أخرى ثوابت ، وقد صنعت الأوتار المتحركة من معى الحيوان ، وهى مشدودة الى الخارج فوق العنق ، مارة فوق الفرس ثم تمضى لتربط الى رافعة الأوتار ، على غرار أوتار آلات الكمان لدينا ، أما الأوتار الثوابت فتصنع من النحاس الأصفر ، ولكنها ، بدلا من أن تشد على الأنف وعلى ملمس العنق مثل الأوتار الأخرى ، تمر من أسفل ، من خلال الفراغ الذى يظل قائما بين هذه الأجزاء وقصبة العنق ، حتى يكون بمقدور هذه الأوتار أن تنفذ منه ، وأن تتردد فيه بحرية ، ودون أن تصطدم بالخشب من أية جهة ، ثم تعبر بعد ذلك الفرس عن طريق ثقب صغيرة أحدثت فى سمك هذه الفرس عند نحو منتصف ارتفاعها ، ثم تمضى لتربط فيما تحت رافعة الأوتار ، فى الطرف المقابل للطرف الذى ربطت اليه الأوتار المتحركة ، المصنوعة من معى الحيوان .

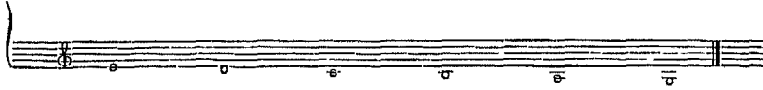
ولا يتم العزف الا على الأوتار المصنوعة من معى الحيوان ، ولا يتم مطلقا على تلك المصنوعة من النحاس الأصفر ، فحتى لو شئنا ذلك لما استطعنا ، فوجود هذه أسفل العنق ، أو تحت الأوتار الأخرى ، قد جعل مثل هذا الأمر شيئا مستحيل الحدوث . وتنحصر فائدة هذه الأوتار المصنوعة من النحاس ، فيما يبدو ، أنها تكرر ترددات ونغمات الأوتار الأخرى . عند العزف على الأوتار الأول .

واليكم الائتلاف النغمى لهذه وتلك من الأوتار .

الاتلاف النغمى للأوتار المصنوعة من معى الحيوان^(١)



الاتلاف النغمى للأوتار المصنوعة من النحاس الأصفر



وحيث لا توجد قط ملامس ثابتة للكمانجة الرومى ، فليس لها ،
بالنالى ، سلم نغمى خاص بها ، ويستطيع العازف أن يحصل على حريره ،
نتيجة لذلك ، وبدون أى عائق ، وعن طريق كل واحد من أوتارها ، مع كافة
الأنغام التى تستطيع هذه الأوتار أن تصدرها ، على طول امتدادها ، على -
النحو الذى يستطيعه ذلك العازف على أوتار آلات الكمان لدينا .

الهوامش :

(١) عرف هذا الائتلاف النغمي في أوروبا في القرن السادس عشر ،
ويكاد يكون هو نفسه الائتلاف النغمي للباص أو الفيولونسييل من وضع
جاسبار دويغو بروجكار gaspar Duiffoprugcar . عازف العود
البرولي ، والمولود في البرول بايطالبا . في سنة ١٥١٠ هاجره العر الحامس عشر .
ولعل الفرق الوحيد الذي قد يوجد بين الائتلاف النغمي للباص أو فيولونسييل
هذا العازف ، وبين نظيره في الكمانجه الرومي ، هو أن الآلة الأولى شتمل
على نفمة أزيد ، وأن نغمات الآلة النابية تجيء مرتبة على طريقه جاسبار
دويغو بروجكار ، من اليمين الى اليسار .

واليكم الائتلاف النغمي للباص



وعندما نقرؤه من اليمين الى الشمال ، يصبح ، على وجه التقريب ،
الشيء نفسه الحاص بالائتلاف النغمي للكمانجه الرومي .
حول دويغو بروجكار ، أنظر : القاموس التاريخي للموسيقيين من
وضع ال . شورون ، و . ف . فايول .

Dictionnaire historique des musiciens, par M.M. Al-Choron et F. Fayole

فصل الثامن عَنْ آيَةِ الْقَسَمِ (١)

هامش :

- (١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١)

المبحث الاول

حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند اطلاقه على آلة
موسيقية • الغرض المبدئى للآلات التى يشار اليها
بهذا الاسم • كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونييات

من غير المرجح أن يكون لكلمة قانون فى العربية ، أصل مغاير لكلمة
kanōn اليونانية ، فهذه الكلمة ونلك ، فى اللغتين ، نفس المعنى
أو المدلول ، فهما تعنيان ، هنا وهناك ، النمط ، الأنموذج ، القاعدة ،
الوزن ، وفى بعض الأحيان نؤخذ هذه الكلمة بمعنى القانون ، التعريف ،
الثمن الثابت أو المحدد ، معدل الثمن للسلع المختلفة التى تباع فى السوق ،
ومع ذلك فلا يمكن الافتراض بأن من الممكن أن تستخدم فى هذه المعانى
الأخيرة للإشارة الى آلة موسيقية •

ومن جهة أخرى فان شكل شبه المنحرف الذى يتخذه القانون المصرى ،
وهذا العدد الذى لا نهاية له من الخطوط النسبية التى يتكون منها سطحه
الواقع بين الضلعين المتوازيين ، والذى شددت الأوتار عليه ، يدل ، فيما يبدو ،
وعلى العكس ، على أن هذه الآلة كان من شأنها ، فى الأصل ، أن تستخدم
قاعدة ، أو بالأحرى سلمة نسبية أو قياسية ، لكى تقارن على أساسها
الأطوال المختلفة للأوتار ، حتى نقيم - على هذا الأساس - ونحدد العلاقات
المتباينة للنغمات ، ولكى تستخدم (هذه الآلة) فى نهاية المطاف نمطا
أو انموذجا لكل الآلات الوترية • وفى واقع الأمر ، فقد كانت هذه الآلة
تستخدم فيما مضى ، فى مصر ، لهذا الغرض بالذات ، على يد المصريين •

وقد استخدم بطليموس ، الموسيقى والعالم الرياضى ، والذي ولد فى
 نقرطيس فى الدلتا ، وترعرع فى بيلوز (تل الفرما أو بالوطة) ، فى القرن
 الثانى من العصر المسيحى ، آلة من هذا النوع ، لتكون برهانا أو قياسا
 لصحة العلاقات الهارمونية للنغمات ، عن طريق (ضبط) طول الأوتار .
 وفى الواقع فاننا نجد لبطليموس هذا رسما للقانون فى دراسته عن
 الهارمونييات *Traité des Harmoniques* ، ص ٥٢٣ ، من المخطوطة
 اليونانية المحفوظة فى المكتبة *Bibliothèque Impériale* تحت رقم
 ٢٤٥٧ ، وفوق الجانب من الرسم ، الذى يفترض أن الأوتار قد ربطت فيه
 نقرأ هذه الكلمات *basis cañon* أى قاعدة القانون ، مما يدل بوضوح على
 أن اسم قاتون ، فى اللغة العربية ، وكذلك اسم *'kanōn* ، فى اليونانية ،
 ومدلولهما واحد ، لم يطلقا فى الأصل على الآلة التى نحن بصدد الحديث عنها
 الا بمعنى قاعدة ، وزن ، نمط ، أنموذج ، وأن الاستخدام المبدئى لهذه الآلة
 كان للمقارنة بين أطوال ونسب الأوتار الى بعضها البعض (فى آلة وترية ما)
 وكذلك لتحديد العلاقات المختلفة بين النغمات ، وهو الأمر الذى ينظر اليه
 العرب ، حتى اليوم ، باعتباره لب النظام الموسيقى وجوهره ، وعلينا أن
 نستعيد الى الأذهان ، أن نظامهم الموسيقى ، طبقا لاعترااف مؤلفيهم ، وهو
 ما سبق أن أشرنا اليه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى
 مصر* قد جاء محاكاة للنظام الموسيقى لدى الاغريق .

المبحث الثانى

عن هوية او اصل القانون الاصلى ، او القانون
الانموذج الذى صنعت على غراره آلات القانون
الأخرى - حول التشابه القائم بين رسم لآلة قانون
محفورة فوق الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد
الوتر الذى ابتكره بطليموس - رأى جديد حول
اصل الآلة الموسيقية وحيدة الوتر

لا بد أنه قد كانت هناك بالضرورة ، بخلاف القانون الذى نحن بصدده
« آلة قياسية » أخرى تعد معيارا موسيقيا على نحو ما ، أو كانت - حتى
يكون حديثنا موسيقيا صرفا - تستخدم قانونا مبدئيا ، وفى واقع الأمر فقد
كانت هناك القيثارة وحيدة الوتر ، وهى بدورها آلة قانون ، كانت وظيفتها
تقتصر على تقسيم وقياس الوتر ، الى كل من أجزائه الرنانة ، على قدر
ما تستطع نغمة هذا الجزء من الأجزاء الرنانة للوتر أن تكون نغمة رئيسية ،
مقدرة ومميرة عن نغمات الأجزاء الرنانة الأخرى ، وحتى يتم التعبير -
بواسطة طول الجزء الرنان - عن العلاقة بين النغمة التى يحدثها أى من
هذه الأجزاء . والنغمة التى تصدر عن الوتر ككل .

كذلك كانت القيثارة وحيدة الوتر ، التى عرفت منذ أقدم العصور
باعتبارها الأنموذج الأول للنظام الموسيقى ، تستخدم دوما لتبيان التقسيم
الهارمونى للوتر ، ولهذا كان بطليموس يطلق عليها اسم مونوكوردوس قانون
(أى القانون وحيد الوتر) . ونجد رسما لهذه الآلة ، قريب الشبه برسم
قانون بطليموس الذى سبق أن تحدثنا عنه ، والذى يتخذ شكل شبه
المنحرف ، وذلك فى المخطوطة اليونانية نفسها : دراسة فى الهارمونييات ،

• التي ذكرناها فى المبحث الأول •

وثمة ملاحظة مثيرة للفضول ، ومن الطريف والمهم أن نقدمها هنا ، وهى أن القانون المونوكورد لبطليموس ، يشبه تمام الشبه شكلا يراه المرء محفورا بين النقوش والرسوم الرمزية التى تزين المباني الأثرية القديمة فى مصر ، وهو الشكل الذى يبدو فى بعض الأحيان مزودا بوتد (عصفورة) واحد ، ويبدو فى أحيان أخرى مزودا بوتدين ، ويتحدث لابورد فى مقالته عن الموسيقى ، المجلد الأول ص ٢٩١ - ٢٩٢ ، عن آلة موسيقية شبيهة بتلك التى نقلت من هليوبوليس فى مصر الى روما ، فى عهد أغسطس ، والتى يعتقد أنها أقيمت فى عهد سيزوستريس ، قبل حرب طروادة بنحو أربعة قرون • ولهذه الآلة ، على النحو الذى رسمت عليه ، فى دراسة لابورد عن الموسيقى التى سبقت الاشارة اليها ، وتران ، لكننا لم نجد بين الآلات الموسيقية التى تفحصناها باهتمام ، سواء بين نقوش المسلات فى الأقصر والكرنك وهليوبوليس ، أو فى نقوش مبان أثرية أخرى مثل المقابر والمعابد والتوابيت ٠٠٠ الخ ، لم نجد آلة واحدة يشتم منها أثر محسوس للأوتار التى لا بد أنها كانت مزودة بها ، وتدفعنا الأمانة والاخلاص اللذان التزمنا بهما كواجب نحرص عليه عند ملاحظة كل ما نورده هنا ، لأن نبوح بمثل هذا الاعتراف •

ومع ذلك ، فاذا كان هذا الشكل ، وهذا أمر مرجح للغاية ، هو صورة لآلة موسيقية كانت تستخدم فى مصر القديمة ، واذا ما كان ما ظنناه أوتادا هى أوتاد بالفعل ، واذا كانت توجد بالتالى من بين هذه الأشياء آلات وحيدة الوتر ، أى ذات وتر أوحده ، وآلات أخرى مزدوجة الوتر ، أى ذات وترين فسيكون من الطبيعى للغاية أن نظن أنه ، فى بلد لا تحيد العادات والتقاليد فيها أو تميل ، أقل ميل ، الا فيما ندر ، وبمشقة بالغة ، قد أمكن الاحتفاظ

بالالات وحيدة الوتر ، حتى عصر بطليموس ، بالشكل الذى كان لها فى العصور بالغه القدم ، وبصفة خاصه اذا ما كانت آلات الفانون قد حظيت باهتمام المصريين لها بشكل دينى ، ويبدو الامور كلها نعلن عن ذلك فوضعت فى عداد الرموز والشعارات المقدسه التى تشمل الجزء الاكبر من نفوسهم الهيروغليفيه ، وبمعنى آخر فان من العسير علينا الا نصدق كل ذلك اذا ما تأملنا هذه الأنواع من الآلات الموسيقية المنقوشة ، كما تبدو فوق المعابد وفوق كل المنشئات الدينية للمصريين القدماء ، حيث نجدها فى غالبية الاحيان ، فى مشاهد تمثل الطقوس الدينية لهذا الشعب ، وفضلا عن ذلك ، فطبقا لرواية الكاهن المصرى الذى نقل الينا أفلاطون ، فى حواريته تيماسوس ، لقاءه مع سولون ، وطبقا لما لاحظناه نحن أنفسنا ، فان القوم فى مصر لم يكونوا ليهملوا قط ، نقش أى شيء قد تكون له فائدة ما ، ويستحق بالنالى أن تخلد ذكره فوق المباني ، وقد شاهدنا هذه الآثار وهى تزخر برسوم تمثل حفلات العبادة الدينية ، وبالرموز والاستعارات المقدسة وأعمال الزراعة ، ومارين الرياضة ، وممارسات الفن ، ومعالم التاريخ ، والمعارك ، والألعاب ... الخ .

المبحث الثالث

المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون القدماء
برسمهم الاشكال المختلفة للقانون - التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب ، وشعوب كثيرة
أخرى قديمة ، وفام بها فلاسفة كثيرون من الاغريق
القدماء من بعدهم ، بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع
المعنى الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون

على نحو ما حظى القانون ثلاثى الأوبار ، أو قيارة عطارد القديمة ذات
الأوبار الثلاثة ؛ بالنجيل والتقدیس باعتبارها رمزا للفصول الثلاثة(١) التى
نقتسم السنة فى مصر ، فقد أمكن القانون ذو الوترين أن يكون كذلك رمزا
لنهار والليل ، أو لنصفى السنة ، اللذين تنتقل الشمس خلال كل منهما
من مدار لآخر ، وهو ما كان الأقدمون يعرفون عنه كذلك بالحكاية الرمزية
لبروزربين ، الذى كان يقضى ستة أشهر (فى العام) فى جحيم بلونون
(وهو الوقت الذى تأخذ الشمس فيه ، أو بالأحرى الأرض ، فى الانتقال
من خط الاستواء الى مدار الجدى ثم فى العودة من هذا المدار الى خط
الاستواء) ، وستة أشهر أخرى على الأرض مع أمه خبريس (وهو الوقت الذى
تستغرقه الشمس فى الانتقال من خط الاستواء الى مدار السرطان والعودة
من هذا المدار الى خط الاستواء) . وبمعنى آخر ، فحين يفكر المرء أن
المصريين القدماء (فى رواية أفلاطون وبلوتارخى) سعيا منهم الى توحيد كل
المعارف الانسانية ، فى رابطة عامة ، والى أن يكونوا منها جميعا نظاما

واحدًا ، تستطيع فيه كل معرفة من هذه المعارف أن تكنسب وضوحاً أكبر مدى وأكبر اتساعاً ، ما إن يشملها نور تألق الأخرى ، وحين يستندعى إلى ذاكرته العناية الدؤوب والموسوسة التي كانوا يتخذونها في أن يربطوا كل شيء ، إلى مبدأ واحد ووحيد ، وفي ألا يدعوا - لتفتت - أي من الروابط المشتركة للعلوم والفنون ، أو تلك التي يمكن أن تكون لها فيما بينها ، سواء أكانوا ينظرون إلى هذه العلاقات باعتبارها علاقات طبيعية أو مباشرة . أو كانوا ينظرون إليها كوحى يسنوحونه من العبقرية المجارية لهذه العصور المتأخرة ، فإن عليه أن يستنتج أن الآلة الموسيقية وحيدة الورد ، باعتبارها النمط المبدئي لنظام الهارمونية الموسيقية كله ، قد أمكنها أن تصبح ، عن طريق السمائل ، رمزا لنظام الهارمونية الكوبية والفلكية على إطلاقه ، بل كاد الأمر يصبح شيئاً راسخاً ، حتى أن أفلاطون وفيتاغورث ، اللذين نهلا فلسفتيهما من مدرسة الكهان في مصر القديمة ، واللذين وسعا هنا وطورا معارفهما ، كانا على يقين كذلك بأن المبادئ الأساسية للموسيقى ، ذات صلة فربى ومصاهرة بمبادئ الفلك ، حتى بلغ بهما الأمر أن ظنا أن المرء يصبح أكثر مقدرة على أن يفهمك بنجاح عند دراسته لهذا العلم الأخير إذا ما كان قد استحوذ جيداً على العلم الأول . ومع ذلك ، فحتى لا تنسب إلينا فكرة مماثلة ، تبدو بلا ريب مجافية للعقل ، وخرافية ، لكثير من الناس ، وبصفة خاصة لأولئك الذين يستبقون علم الموسيقى داخل الحدود الضيقة ، التي سجنته الجهالة والممارسة النمطية بين جدرانها حتى اليوم ، فسوف ننقل حرفياً نصاً متراً للانتباه من الكتاب السابع من **جمهورية أفلاطون** ، حيث بدور الحديث حول الروابط التي كانت تقوم بين الموسيقى والفلك ، وحول المعونة التي يستطيع أي امرئ أن يحصل عليها من مبادئ أول هذين العلمين كي يستدل أو يستوثق من الإثبات .

يدور الحوار بين سقراط وجلاوكوس حول العلوم التى يرى من الاوفق
أن يتقبلها فى الجمهورية . فيضع سقراط الموسيقى فى عداد هذه العلوم .
ويجعلنا القليل الذى نقتبسه من هذه الحوارية أن نحكم بسهولة على الباقي :
« سقراط : ولكن . أى نوع من هذه العلوم التى ناسبنا بالضرورة ،
تستطيع أن تذكره ؟

جلاوكوس : لا سنعنى الذاكرة قط الآن .

سقراط : ومع ذلك فإن الآلهة تقدم لنا أنواعا كثيرة من هذه العلوم
وليس نوعا واحدا .

جلاوكوس : وما هى هذه الأنواع ؟

سقراط : أولا هناك من هذه الأنواع ذلك الفن الذى يحاكي الفلك
ويمثله فى الأهمية ؟

جلاوكوس : فما هو اذن ؟

سقراط : فكما أن العيون قد خلقت كى تراقب النجوم (الفلك) .
فيبدو أن الأذن قد جاءت على نحو نستطيع معه أن تلتقط الحركات
الهارمونية ! ولهذا يظن الفيثاغورثيون أن هذين العلمين (الفلك والموسيقى)
توأمان . وهو أمر نقر به ، نحن كذلك « .

وانا على يقين من أن الناس كانوا يقارنون ، منذ زمان لا نعيه
الذاكرة ، بين الهارمونية الكونية (الالهية) والهارمونية الموسيقية . وأنهم
كانوا يقيمون مقابلات بين الكواكب السبعة والأنغام السبعة
للموسيقى(١) ، وأنهم قد متلوا الفصول بأوتار القيتارة ، بالاضافة الى
ما يخبرنا به أفلاطون هنا ، وهو الذى كان يستمد آراءه الفلسفية من

المصريين . وكل ذلك يخول لنا أن نعتقد أن الآلة الموسيقية ، وحيدة الوتر ، التي شاهدها بين الرموز المقدسة المرسومة فوق المعابد القديمة في مصر العليا ، كانت تستخدم هناك ، ليس كألة موسيقية وحسب ، وإنما كذلك كرمز لهارمونية حركة الكون ولتقلبات الفصول الدورية ، والمسافات الخاصة بالكواكب والنجوم فيما بينها ، إذ أن لكل الألغاز والرموز غرضاً واحداً . هو أن تبسط وأن تخلد المعرفة بقوانين الطبيعة ، عن طريق دراسة دائمة ومتعمقة ، وبفعل ملاحظات مستمرة . وفي إطار هذه العلاقة المزدوجة ، ولا يحق لأحد أن يشك في ذلك ، كان فيثاغورث يطلب قصداً إلى تلاميذه أن يعودوا دون انقطاع إلى القيثارة وحيدة الوتر ، ذلك أن الحركة الكونية، طبقاً لرأى هذا التلميذ، لكهان مصر (فيثاغورث) تشكل تناغماً هارمونياً محسوساً هو من شأن الموسيقى ، كذلك فعلى أساس هذا المبدأ نفسه قال باناكماس Panacmus ، الفيلسوف الفيثاغورثي ، منذ ذلك الحين (٢) ، أن واجب الموسيقى ، ليس فقط أن تنظم النغمات فيما بينها ، وإنما كذلك أن تدرس وأن تتابع قوانين الهارمونية ، في كل ما تضمنه الطبيعة .

الهوامش :

(١) اسنمرت عادة المسابله أو الربط بين النغمات الموسيقية والهارمونية الكونية والكواكب بين الموسيقيين الاغريق واللاتين ، ونجد لها كذلك بعض أثر عند بداية القرن الثامن من العصر المسيحي (التاريخ الميلادى) .

(٢) واليكم ما يورده لنا فى هذا الصدد أريستيد كانتليان فى دراسته عن الموسيقى :
 édit et Meibomius in 4e, Amestelodami, 1652
 الكتاب الأول ، ص ٢ ، ٣ ، حيث نقرأ هذا النص الذى يسترعى الانتباه :
 « غير أنها (أى الموسيقى) الفن الوحيد الذى يتفق ، كما نقول باختصار - مع كل أمر فيه امتداد ، وكذلك نلون مع كل وقت : نارة باضائها على الروح زينة التناسق (الهارمونية) ، وتارة بتشكيلها الجسم وفقاً للنغمات الرقيقة ، حيث أنها ملائمة كذلك للصبيبة . ومن أجل ذلك فإنها تعتبر صالحة من واقع منحها . ومع مرور العمر فإنها تمنح طلاوة تارة لنغمة الكلام ، وتارة للحديث بأسره فى اختصار .

وعلى ذلك فإنها تفسر للمتقدمين فى العمر طبيعة وحدات النغم واختلافات (النغمات) المتوافقة ، حقاً انها لتوضح تماماً الهارمونية (التناسق) التى توجد بذاتها فى جميع الأجسام ، وكذلك - وهو أمر فائق العظمة فائق الكمال - الهارمونية التى تتعلق بالروح ، والتى من العسير أن يدرك كنهها أحد من البشر : انها تملك أن تمد الأفراد والجماعات بالقدرة على التفكير . من أجل ذلك السبب فان معولة الرجل الحكيم باناكماس الفيناغورى ، بالنسبة لى ، شاهد مقدس ، فهو الذى قال ان الغرض من الموسيقى ليس فقط تأليف فنون الصوت ، ولكن كل ماتحتويه الطبيعة فى مجالها : ما تجمعها وتؤلف بينه وتنظمه .

حقاً ان هذا سوف يوضح فيما هسو آت عند حديثنا هنالك عن الخطبة « . (عن اللاتينية)

المبحث الرابع

حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التي ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية

يولد فينا النماثل الباعث على الدهشة ، والذي نقدمه الشكل ، سواء شكل القانون وحيد الوتر لبطليموس ، أو شكل القانون الذي وجدناه منموشا على المباني القديمة في مصر ، وكذلك شكل الآلات الموسيقية الشرقية ، التي نعرف اليوم باسم كمنجة أو فيارة - يولد لدينا أفكارا أخرى تكشف لنا - ان كات هذه الأفكار صحيحة ، مسرة تقدم أوتطور الابتكارات التي أدت الى ظهور عالمه الآلات النورية .

وإذا نظرنا الى هذا النماثل باعتبارها دليلا لا يرقى اليه الشك على الأصل المشترك لهذه الأنواع المختلفة من الآلات ، فان كل شيء يجعلنا ، أكثر فأكثر ، على يقين بأن الآلات الأخرى قد ابتكرت محاكاة للآلة وحيدة الوتر ، ثم اكتسبت هذه الآلات الأخرى ، بفعل النوسع والمجاز في استخدام هذه الآلة ، اكتمالا ، أصبح - حين أدى الى اهمال الآلة المبدئية والمجادلات الفلسفية التي كرسنها - منبعها لذلك الفن الباطل ، والرافة والشاذ ، والذي أطلق عليه ، عن غير جدارة ، اسم موسيقى ، مهما نكر علاقته بهذا العلم واهيه . فبمجرد أن بدأ الموسيقيون يضيفون الى آلة القانون أو نارا جديدة ، وعديدة ، أخذت هذه الآلة - بدلا من أن يفصر استعمالها على قياس أطوال الأوتار ونحديد العلاقات الهارمونية بين النغمات ولحسم اختيار أى منها - تستخدم فى المبلودى ، والنطريب الذى كان حتى ذلك الوقت - فيما بدا - لا ينسب ، ولا ينبغي أن ينسب ،

الا للصوت البشرى . الآله الطبيعية الوحيده العادرة على تقديم نغمات معبرة . بشكل حفيى . ومينة بأن شدة انناها . وأن مسر شغاف قلوبنا . وبالتالي فانها وحدها الصالحة للغناء والمهياة له . ولعد كان الاعريق الأقدمون . وبصفة خاصة أهالى لاليديموبيا ، لكى يحولوا دون حدوث انحلال أو فساد مماثل — يعاقبون بفسوة بالغة أولئك الذين كان ما ينكرونه من بدع فى الموسيقى يؤدى الى تغيير المسار النافع والحفيى للقينات — القوانين . ناستخدامهم اياها فى مجال ما كان ينبغى أن يظهر الى حيز الوجود . فى هذه القرون المتأخرة . ليس لانه وليد ابتكار لا يحظى بأى نرحيب . وانما بسبب ما يوجد وراءه من نروه وطيش يبعضان على الضحك لجافساتهما كل ما هو سليم من عقل وذوق واحساس . ولعله لم يكن يسمح . فى هذه الفترة كذلك . بعدم المضى حتى نهاية الشوط فى المحاولات الأولى التى كان القوم يسعون بها لتحقبق المباحج التى نقرينا اليوم . ولا بد أن كان لهذه الدوافع عندئذ . ولدوافع أخرى . كثرة بلا جدال . نجهلها نحن . القدر الكافى من القوة . حتى تؤدى الى تغريم . أو انزال عقاب شائن . بأولئك الذين يتجاسرون على اضافة أوار جديدة الى القينارة . لكن الأمر الموثوق به للغاية . أن المطاعن الرئيسية التى كانت نعباب على المذنبين . فى هذه الحالة . أنهم يخرقون القوانين . ويفسدون التقاليد باتلافهم للموسيقى .

ومن المرجح أن يكون القانون متعدد الأوار الذى على هيئة شبه منحرف . قد أوحى كذلك بظهور أنواع جديدة من آلات موسيقية مماثلة له مثل السنطير أو السنطور . عند الشرقيين المحدثين . ومثل آلات البسالثريون والسنطير (النمانون) والهارب القديم . وقد أوحى الأخير بدوره بفكرة الهارب (القينار) الحديث [البيانو الصغير] والبيانو

القياسى ، والبيانو الحديث لدينا . وهكذا يحدث فى غالبية الأحيان ، أن
يؤدى اكتشاف مفيد ، كان اللجوء اليه فى البداية أمرا طبيعيا للغاية وبالغ
البساطة . الى اسحداث مخترعات أكر تكلفا وأشد تعقيدا ، وتؤدى هذه
بدورها الى اكتشافات تعقيداتها أشد . لافعل إلا أن تتلف الفن . بدلا
من أن تسهم فى تطويره واكتماله . بالاضافة الى ما تسببه من حيرة
وارباك . بفعل آلاف الصعوبات والعقبات التى لا جدوى ولا نفع منها .
بقدر ما هى صبيانية طائشة . ويمكننا أن نقول الشئ ذاته عن الأنواع
الأخرى من الآلات الموسيقية ، فقد كان شكل تلك فى البداية بالغ
البساطة ، كما كان استخدامها أمرا طبيعيا للغاية ، على النحو الذى
ذكرناه فى مبحثنا حول الأنواع المختلفة والأسماء المختلفة للآلات
الموسيقية ، التى يلاحظها المرء بين النقوش التى تزدان بها المباني الأثرية
القديمة فى مصر* .

المبحث الخامس

عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية للقانون عند المصريين المحدثين

سبق لنا القول بأن آلة القانون تأخذ ، عند المصريين ، هيئة شبه منحرف^(١) ، فلا يبقى علينا إلا أن نضيف هنا ، حول هذه النقطة ، أن شبه المنحرف هذا ينتهى ، من ناحية اليمين ، بالجانب D الذى يفضى الى زاوية قائمة بفعل واحد من أطرافه على القاعدة Et ، وبفعل الطرف الآخر على القمة St ، وينتهى يسارا ، شبه المنحرف هذا ، بزاوية حادة ، أى أن خط الجانب الأيمن D يرتفع رأسيا من القاعدة الى القمة ، فى حين أن خط الجانب الأيسر g يعلو معها بميل أو انحراف . وسوف يؤدي إيرادنا لأطوال هذه الخطوط ، التى سنقوم بوصفها ، الى تقديم فكرة دقيقة حول شكل هذه الآلة الموسيقية .

يبلغ طول خط القمة ، حين نفترض ابتداءه عند الطرف العلوى للبنجك C ، ونطيل منه على نحو يوازى قمة المشددة حتى نبلغ طرف هذا الجزء من الآلة t ، من الناحية اليمنى ٣٢٥ مم ، ومع ذلك فحين نحذف من هذا الامتداد ٦١ مم تنتمى الى البنجك ، الذى يشكل فى كل امتداده نثوا خارج جسم الآلة الموسيقية ، وهو الأمر الذى تسهل ملاحظته فى الجزء g من الشكل ٢ ، الذى يمثل شكلا جانبيا (بروفييل) للقانون ، وعندما لا نقيس الخط من القمة الا من فوق المشددة ، فلن يبلغ طول هذا الخط سوى ٢٦٤ - ، وبرغم هذا ، فحيث أن المشددة نتجاوز كذلك جسم الآلة بـ ١٩ مم على كل امتداد الجانب الأيمن D ، وهو الأمر الذى لم

نستطع أن نجعل منه شيئاً ملموساً إلا في الشكل الجانبي (البروفيل) (٢) لهذه الآلة ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نجتزئ هذه الزيادة ، وأن نقلص طول خط القمة ، بالتالي ، إلى ٢٤٥ مم .

أما خط القاعدة B ، حين نضمه عرض خط البنجك EC ، فيبلغ امتداده ٩٥٣ مم ، فإذا استبعدنا الجزء EC من هذا الطول الذي ينتسب إلى البنجك (٣) ، والذي يبلغ نتوءه في هذا الموضع ٩٢ مم ، فإن هذا الخط يتقلص إلى ٨٦١ مم ، فإذا ما اجتزأنا ، كذلك ، الجزء C من هذا الطول ، أي تلك التسعة عشر ملليمتر التي تتجاوز بها مشددة التناغم جسم الآلة . كما سبق أن استرعينا الانتباه ، فلن يتبقى ، طولاً لخط القاعدة ، سوى ٨٤٢ مم .

وأما عن الخط الذي يشكل نهاية سطح الآلة من الجهة اليمنى ، سواء قسناه من فوق المشددة أو من فوق الجزء الذي يكون أسفل القانون ، فإن طوله في الحالتين يظل هو نفسه ، بالغا ٣٧٧ مم ، ويبلغ طول الخط المائل الذي يتم السطح من الجانب الأيسر g ، مقيساً من فوق البنجك ٧٥٧ مم ، ولكنه لا يبلغ سوى ٦٨٨ مم ، حين يقاس من أعلى جسم القانون والذي لا يشكل البنجك EC جزءاً منه .

فإذا ما عرفنا هذه الأطوال المختلفة ، فلن يتبقى علينا كيما نحصل على محيط صندوق الجسم الرنان ، إلا أن نقابل بين الأبعاد الأخرى التي تجمعت لدينا والتي تبلغ بالنسبة إلى خط القمة ٢٤٥ مم ، وبالنسبة لخط القاعدة ٨٤٢ مم ، وبالنسبة للخط الذي يتم السطح من الجانب الأيمن ٣٧٧ مم ، وبالنسبة للخط المائل الذي يشكل نهاية للجانب الأيسر من السطح نفسه ٦٨٨ مم ، أما عن سمك الآلة فهو متساو في كل امتداد الصندوق ، ويبلغ ٤٧ مم .

- ١٢٠ -

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١)
- (٢) انظر t.D من اللوحة BB ، الشكل رقم (٢)
- (٣) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (٢)

المبحث السادس

حول أجزاء القانون ، والاسم العربي الخاص بكل جزء منها(١)

هاكم الأجزاء التي تتكون منها آلة القانون :

المشدة أو مشدة التنغام A ، والوصلات E ، وهي تلك السطوح التي تغطي عمق الآلة من جهاتها الأربع ، وأسفل الجسم الرنان ، والبنجناك EC والأوتاد h ، والأوتار r ، والأنف L ، والفرس v ، والمسامع O ، ورافعة الأوتار t ، والمفتاح(٢) ، والملامس(٣) ، وريشة العزف(٤) .

وفى اللغة العربية يطلق على مشدة التنغام A اسم وجه ، ويطلق على وصلة قمة الآلة اسم قبلة أى المقدمة ، وعلى وصلة الجانب الأيمن اسم قب أى الرئيس أو رأس الآلة(٥) ، ويسمى الجانب المقابل للمشدة أو الوجه ، أى أسفل الجسم الرنان باسم الظهر(٦) وهو ما يقابل كلمة le dos عندنا ، ويشار الى البنجناك EC باسم بيت الملاوى أو المسطرة . أما الأوتاد h (العصاير) فيشار إليها باسم الملاوية ، وتعنى الكلمة العربية أوتار ما تعنيه كلمة Cordes عندنا(٧) ، ويعرف الجزء من الوتر الأكثر قربا من الفرس باسم جانب الحاد ، أى جانب النغمات الحادة ، أما الجزء من الوتر الأكثر بعدا من الفرس ، والأقرب من البنجناك ، بالتالى ، فيسمى جانب الثقيل ، أى جانب النغمات الغليظة .

ويسمى الجزء L باسم أنف أو كرسى ، وهو الجزء الذى نطلق عليه

. اسم *sillet* . أما الفرس *ح* فهي ما نسميه نحن *Chevalet* ، وأما مسمع وسط المشد أو الوحة يسمى **شمس الوسطاني** أي شمس الوسط، ويسمى **شمس التختاني** أو **الشمس الدنيا** المسمع *و* الذي يقع فوق المشد أو الوحة . فرب الزاوية الحادة لشبه المنحرف ، أو على وجه التقريب على مسافة متساوية بين كل من خط القاعدة والخط المائل ، ويسمى **مشد الأوتار** *τ* **المحال** . أما **المفتاح** فهو ما نسميه نحن *Clef* ، وتسمى الملامس باسم **الكتنتوان** ، ويطلق على ريشة العزف اسم **الزخمة** .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة BB ، الأشكال أرقام : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤
- (٢) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٣ .
- (٣) لم يرسم هذا الجزء قط .
- (٤) كذلك لم يرسم هذا الجزء أيضا .
- (٥) وهو جانب رافعة الأوتار *τ* ، انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٦) الظهر باللام الشمسية لا القمرية (بتصرف) .
- (٧) والمفرد وتر .

المبحث السابع

الحامات التي صنع منها أو تكون أو زين بها

كل واحد من الأجزاء السابقة

يتكون الوجه A من أجزاء كثيرة مختلفة آن أن نعرف بها ، فبداً من المسطرة أو بيت الملاوى (البنجاك) EG وحتى مسافة ٦٨ مم من الفرس ، يصنع الوجه من قطعة من خشب مصقول ، لونه لون بذور البلوط ، وهى تندمج وتلتصق من ثلاثة من جوانبها بشجة أو حزة تشغل الجزء الأكبر من سمك الوصلات ، وهى تسوى أو توازن من أعلى ما يتبقى من السطح الخارجى والعلوى من هذه الوصلات نفسها ، وشكل من حولها ما يشبه اطارا يبلغ سمكه نحو ٧ ملليمترات ، أما الجزء الآخر من المشدة ، أو الوجه الذى يحمل فوفه الفرس فتوجد عليه سقيفة شبكية تنقسم الى خمسة مسنطيلات، مكونة من ثمانى قطع ، سبع منها من الخشب الأبيض ، تشكل الجانب الأكبر من السقيفة الملامس أو المساوى للوجه أو المشدة : اثنتان منهن تتمان الجانب الصغيرة ، أو أطراف السقيفة ، وأربعة أخريات تقسم هذه السقيفة الشبكية ، أما القطعة الثامنة ، المشكلة للجانب الآخر من السقيفة والتي تتم امتداد المشدة فمن خشب الأكاچه الأبيض ، الحشن (أى غير المسوح) ، وهذه السقيفة مكسوة ، فى كل امتدادها بجلد (سمكة) بياض يطلق عليه اسم وقمة(١) ، كما أنها تندمج وتلتصق فوق الوصلات من ثلاثة جوانب ، حيث اصطنعت لهذا الغرض شجة تدخل فيها بكل سمكها ، بحيث تكون فى مستوى بقية المشدة أو الوجه .

وهناك من الشواهد ما يدل على أن هذه السقيفة والجزء الآخر من

المشددة، المصنوع من الخشب ، يتكئان ويلتصقان فوق عارضة توجد تحتها ، وينبغى لهذه أن تكون محمولة من طرفيها على الجزء المحزوز أو المشجوج فى سمك الوصلات ، على الجانبين المتوازيين ، كما أنها سمك بطول اتصال هاتين القطعتين بالوجه أو المشددة، وبالمثل ، نصنع الوصلات وأسفل **الجسم الرنان** ، المكون من لوحين من الخشب ، وكذلك **الفرس والأنف** L من خشب الأكاچه الأبيض الغشيم (غير المسوح) ، ونلمح فى وصلة القاعدة(٢) عند منتصف عرضها ، وعند نحو خمس طولها بدءاً من ناحية رافعة الأوتار ، تقباً كامل الاستدارة ، يبلغ قطره تسعة مليمترات ، مسدود بالشمع ، وان لم ننبين ، نحن ، الفائدة المرجوة منه ، ومع ذلك يبدو أنه معمول بقصد ما . وتزدان وصلة القمه برسم ملصق من العاج ، أما الوصلات الأخرى فعارية عن أية زينة . وتصنع **الأوتاد h والفرس v** من خشب أبيض لا يتصف بالجفاف ، أما المسامع أو الشمسات O فمن خشب الأكاچه الأبيض الغشيم ومن خشب الليمون كذلك ، وأما رافعة الأوتار أو **المعال T** فهى ذلك الجزء من القطعة الكبيرة من خشب الأكاچه الأبيض الغشيم الذى يتم أو ينهى السقيفة الشبكية ، ويتجاوز صندوق القانون(٣) ، وتصنع الأوتار R من معى الحيوان ، ولا يتفاوت سمك قطرها بشكل ملموس أو بنسبة تسترعى الانتباه ، من قاعدة الآلة الموسيقية الى قمتها ، أى من الغليظ الى الحاد ، أما المفتاح فمن النحاس(٤) كذلك تشكل الملامس أو **الكشتوان** من النحاس ، وتكون فى بعض الأحيان من الفضة ، وأما ريشة العزف أو **الزخمة** فعبارة عن نصل صغير من الخشب المصقول .

الهوامش :

- (١) سبق أن شرحنا ماهية هذا الجلد في الفصل الخاص بالعود .
- (٢) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٤) انظر الفقرة الأخيرة من المبحث السادس ، وكذا الشكل رقم ٣ .

المبحث الثامن

عن شكل وأبعاد ووظيفة الأجزاء السابقة

يأخذ الجزء الخشبي من الوجه أو مشددة النناغم A شكل معين ، ويبلغ طول خط القمة الموازي للقاعدة تسعة وتسعين ملليمترا ، بما في ذلك الجزء من هذا الخط الواقع تحت الأنف L . أما إذا لم نحسب حسابا الا لما هو مرئى من هذا الخط فلن يتجاوز طول هذا الخط أكبر من تسعين ملليمترا ، ويصل طول خط القاعدة B ، بما في ذلك الجزء منها الموجود تحت الأنف ٦٧٧ مم . فإذا لم نلق بالالا لما هو مرئى فلن يتجاوز طول هذا الخط ٦٥٥ مم ، أما الخط الذى يرتفع ، بشكل مائل ، والذى تكسوه الأنف فيصل طوله الى ٦٨٢ مم ، أما اذا استبعدنا الأنف من عملية القياس فلن يتجاوز طول هذا الخط المائل ٦٧٧ مم ، وأما الخط D ، من الناحية المقابلة للخط السابق ، والذى يرتفع عموديا من القاعدة الى القمة فيصل طوله الى ٣٧٧ مم ، وأما الجزء من الوجه أو مشددة النناغم ، والذى يكون من سقيفة شبكية ، وتلتصق عليه الرقمة ، أى تلك القطعة من جلد سمكة البياض ، والذى يمتد من X الى T ، مقيسا بشكل مواز للفرس ، فيبلغ طوله بالممل ٣٧٧ مم ، أما حين نقيسه عموديا على الفرس ، أى فى الاتجاه الآخر ، فلن يتجاوز طوله ١٦٥ مم . وأما بخصوص الرقمة الملصقة فوق السقيفة فانها تمتد لمسافة تقرب من تسعة ملليمترات الى ما وراء السقيفة وفوق المشددة ، وباختصار ، فان هذه الرقمة تكسو الأطراف الخارجية من جزء المشددة الذى نلتصق - هى - فوقه . وهناك سبع من القطع الخشبية الثماني المسكونة للسقيفة ، كما سبق أن نوهنا ، وهى تلك المصنوعة من الخشب الأبيض ، لا يتجاوز عرض سطحها سوى ثلاثة عشر ملليمترا ، فى حين لا يبلغ سمكها

الخمسة من المليمترات ، أما القطعة اللامنه (من هذه السيففة) ، وهى من خشب الأكاچه الأبيض العشيم ، فيصل عرض سطحها الى ٣٨ مم ولا يتجاوز سمكها نسعة مليمترات . ويبلغ طول كل من المستطيلات الخمسة ، التى تكونها الفراغات الواقعة بين أجزاء السفيفه الشبكية ١١٣ مم ويصل عرضه الى ٥٧ مم . وتحمل الكعوب أو أقدام الفرس فوق الجلد الذى يكسو الفراغ الخالى أو الأجوف ، ويبلغ عدد هذه الكعوب خمسة ، وهو نفس عدد المستطيلات المجوفة التى للسيففة ، ولهذا السبب فان الجلد الذى يكسو هذه المستطيلات يسجيب بشكل محسوس لضغط هذه الكعوب ، الأمر الذى أحدث آثار تجويف أسفل كل واحد منها .

أما الوصلات ، أو جوانب أو أسطح القانون ، فلها - فى ارتفاعها - نفس السمك الذى لجسم هذه الآلة الموسيقية ، والذى وجدناه يبلغ من قبل نحو ٤٧ مم (١) ، ويتساوى طولها مع امتداد وجه الجسم الرنان الذى ننتسب هذه الوصلات اليه ، ولذلك فاننا نحيل الى القرنين الأخرين من المبحث الخامس حيث ذكرنا كل هذه الأبعاد بالتفصيل ، عند حديثنا عن محيط القانون ، ونكتفى هنا بأن نضيف الى ذلك أن هذه الوصلات ، فى كل طرف من أطرافها ، تندمج ببعضها البعض بفعل الشجات (فى جانب) والأطراف الناتئة (فى الجانب الآخر) ، وأن سمكها ، فى موضع الالتحام ، وحده . يكون أكبر بقليل عما هو عليه فى بعضها الآخر ، وفى الوقت نفسه ، فاننا اذا حكمنا على ما نراه منه ، فان بمقدورنا أن نستنتج أن هذا السمك يبلغ من ١٨ الى ٢٠ مم على الأقل ، بل يكاد يصل الى أكثر من ذلك .

ويتخذ أسفل الجسم الرنان ، وهو الذى لم يستحق منا عشاء أن نتوقف عنده ، والذى لا نراه كذلك فى الرسم ، شكل المعين كذلك . وقد سبق لنا أن قدمنا أبعاد هذا الجزء فى الفقرة قبل الأخيرة من المبحث.

الخامس ، ولذلك فنحن نحيل إليها لمن يشاء الوقوف على هذه التفاصيل .
 وقد شذب اللوحان الخشبيان اللذان يصنعان السطح السفلي ، بعناية ،
 ويلتصق كل منهما الى الآخر ، في كل امتداد اتصالهما ببعضهما البعض .
 عن طريق قضيب من الخشب ، ربطا اليه بواسطة أوتاد دائرية مصنوعة
 بدورها من خشب الأكاچه الأبيض غير المشذب ، وقد خرطت هذه الأوتاد
 وشذبت بحيث أصبحت في مستوى هذا السطح . وقد أدمجت الألواح ،
 وكذلك قضيب الخشب الذي يدعمها من الداخل في داخل شجوة أحدثت
 فوق الوصلات كيما نستقبلها في كل سمكها ، وهي مثبتة كذلك بفعل
 أوتاد شبيهة بالأوليات ، عززت أو أنشبت في سمك الوصلات ، بحيث
 لا يتبقى شيء مرئي من هذه الوصلات ، فوق هذا السطح ، سوى الجزء غير
 المشجوج ، والذي يشكل ، من حول ، وفوق هذا السطح نفسه ، ما يشبه
 اطارا يصل سمكه من ٥ الى ٦ مم ، وهو شبيه بالطار الذي يلتف حول
 الوجه أو مشدة التناغم .

أما **المسطرة** أو **بيت الملاوى** فناتته كلية ، في كل امتدادها ، كما رأينا
 - ولابد - في الشكل رقم (٢) ، وينحنى هذا الجزء من الآلة الموسيقية ،
 مشكلا زاوية حادة ، مع وصلة الجانب المائل الذي يلتصق به هذا الجزء ،
 وفوق ذلك ، فهناك ثلاثة فصوص صغيرة ، منلثة الزوايا ، ومصنوعة من
 خشب أبيض ، تدعم هذا الجزء ونبته من أسفل ، وقد أدمج أو سمر كل
 واحد من هذه الفصوص في سمك الوصلات ، ويبتعد كل واحد من هذه
 الفصوص ثلاثية الزوايا عن زميله بمقدار ٢٤٤ مم . ويوجد الأول منها على
 مسافة ٥٤ مم من الطرف العلوى لهذه المسطرة أو بيت الملاوى ، ويبلغ
 طول الواحد منها ٥٩ سم بسمك يبلغ ١٠ ملليمترات ، أما الامتداد الطولى
 لهذا الجزء من أجزاء الآلة الموسيقية فيبلغ ٧٥٧ مم . كما رأينا في المبحث

شججات عميمه تقابلها أو نوافقها في الأنف ، وهي تدخل في هذه الشججات ، عند نزولها من الأوتاد ، بانحراف ، للدخل بعد ذلك فوق امداد كل سطح الوجه أو المشدة ، وبشكل مواز للقاعدة بدءاً من خروجها من الأنف ، وحسب المحال أو رافعه الأوتار ، بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس ، داخل هوات صغيرة احدثت فيها بقصد استقبال هذه الأوتار ، وعندما نصل هذه الأوتار الى المجال T ، الواقع عند طرف الجانب الايمن من العانون ، D ، فإن كل واحد منها يمر بواحد من القيوب الخمسة والسبعين التي احدثت فيها ، وهي القيوب التي تصطف ثلاثة ثلاثة ، في شكل مثل ، ويربط على نحو مشابه للطريقة التي تربط بها أوتار الحيتار عندما ، ويتمثل الفرق الوحيد في الحالتين ، في أنهم يجدلون الاطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا معها حلقة بسيطة ، ويتكون كل من الأوتار الاثني عشر الاوليات من ثلاثة خيوط ، وبعادل سمكها سمك الوتر الثاني من الوترية الغليظة (نغمة لا) ، أما الواحد والعشرون وتترا التالية فأكثر دقة اي أنها أرق من ذلك بمقدار النصف ، في حين يكون الاثنا عشر وترا التي تليها ، أكبر من هذه رقة ، وتكون بفيه الأوتار من **الزير** ، وتمضى هذه مستدقة في ثخونتها ، بشكل غير محسوس ، كلما اقتربت - هي - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد **الأنف** L موازيا للمسطرة أو بيت الملاوي ، وله شكل منشور مائل خماسي الزوايا ، غير منتظم ، طوله ٦٩٥ مم ، في حين أن عرض سطحه الملتصق بوجه الآلة أو مشدة بناغمها ، والذي يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف ، ستة عشر مليمترا ، وهو بشكل زاوية مستقيمة مع

* الزير من الأوتار هو دقيقها . (المترجم)

شجرات عميمه تقابلها أو نوافقها في الأنف ، وهي تدخل في هذه الشجرات ، عند نزولها من الأوتاد ، بانحراف ، للدخل بعد ذلك فوق امداد كل سطح الوجه أو المشدة ، وبشكل مواز للقاعدة بدءاً من خروجها من الأنف ، وحسب المحال أو رافعه الأوتار ، بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس ، داخل هوات صغيرة احدثت فيها بقصد استقبال هذه الأوتار ، وعندما نصل هذه الأوتار الى المجال T ، الواقع عند طرف الجانب الايمن من العانون D ، فإن كل واحد منها يمر بواحد من القيوب الخمسة والسبعين التي احدثت فيها ، وهي القيوب التي تصطف ثلاثة ثلاثة ، في شكل مثل ، ويربط على نحو مشابه للطريقة التي تربط بها أوتار الحيتار عندما ، ويتمثل الفرق الوحيد في الحالتين ، في أنهم يجدلون الاطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا منها حلقة بسيطة ، ويتكون كل من الأوتار الاثني عشر الاوليات من ثلاثة خيوط ، وبعادل سمكها سمك الوتر الثاني من الوترية الغليظة (نغمة لا) ، أما الواحد والعشرون وتترا التالية فأكثر دقة اي أنها أرق من ذلك بمقدار النصف ، في حين يكون الاثنا عشر وترا التي تليها ، أكبر من هذه رقة ، وتكون بفيه الأوتار من **الزير** ، وتمضى هذه مستدقة في ثخونتها ، بشكل غير محسوس ، كلما اقتربت - هي - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد **الأنف** L موازيا للمسطرة أو بيت الملاوى ، وله شكل منشور مائل خماسي الزوايا ، غير منتظم ، طوله ٦٩٥ مم ، في حين أن عرض سطحه الملتصق بوجه الآلة أو مشدة بناغمها ، والذي يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف ، ستة عشر مليمترا ، وهو بشكل زاوية مستقيمة مع

* الزير من الأوتار هو دقيقها . (المترجم)

وجه هذا الأنف نفسه (وللأنف وجوه خمسة كما رأينا) المتأخم لجانب المشددة، ويرتفع عموديا ، بكل امتداده ، ليصل ارتفاعه الى ١٨ مم ، أما الوجه من الأنف الذى يشكل نهاية لقمته فيوصل عرضه الى ثمانية ملليمترات ، ونوجد فوق هذا الوجه خمس وسبعون شجة أو فجوة يبلغ عمق الواحدة منهن سبعة ملليمترات ، ووظيفة هذه الفجوات أن تستقبل الأوتار ، وأما الوجه المماس للوجه السابق ، والذى يستدير من ناحية الأوتاد ، فينحني بميل ، ويصل عرضه الى ستة عشر ملليمترا ، فى حين يبلغ عرض الوجه الخامس (من وجوه الأنف) ، وهو العمودى على قاعدة هذا الأنف ، ثمانية ملليمترات ، وتوزع الخمس وسبعون شجة أو فجوة ، ثلاثا وثلاثة ، مشكلة خطوطا يميل كل واحد منها بعض الشيء ، بالنسبة لاتجاه الأنف ، وبشكل موافق - بدرجة أكر - لاجزاء المشد . بحيث تشكل الأوتار عند دخولها هذه الفجوات بميل ، زاوية منفرجه مع الجزء من طولها المنسد من الأوتاد حتى الأنف ، بحيث نتعرض هذه الأوتار عند دخولها الى الفجوات أو خروجها منها ، لضغط من الأنف ، يفرض أنه يسهم فى الحيلولة دون انزلاقها أو ارتخائها ، وتبتعد كل واحدة من الفجوات السلات ، عن زميلتها بمقدار ثلاثة ملليمترات ، ويفصل بين كل مجموعة من هذه الفجوات ، ذراع يبلغ خمسة عشر ملليمترا .

والفرس H عبارة عن منشور ثلاثى غير منظم ، ينهض فوق خمسة أقدام أو كعوب بكل طوله ، الذى يكون موازيا لمرض المشددة، ويمتد فى جزء كبير من هذا البعد ، وتتخذ كل قدم أو كعب هيئة حذع هرمى رباعى الزوايا ، قواعدة منوازية ، مكسورة زواياها المسطحة مع ارتفاع هذا الحذع الهرمى ، ويبلغ طول الجزء العلوى من هذه الفرس ٣٧٠ مم ، ويميل سطح قاعدة المنشور الى الاستدارة بعض الشيء ، ويبلغ عرضه قريبا من قاعدته

أحد عشر مليميترًا ، أما سطح المنشور المواجه للمحال أو رافعة الأوتار فيكون عموديا على سطح القاعدة ، ويصل عرضه الى ثلاثة عشر مليميترًا ٠٠ الخ ، وأما السطح أو الجانب المقابل لهذا ، والذي يستدير ناخيه بيت الملاوى ، فينحني بميل فوق مسطح القاعدة ، ويبلغ عرضه أربعة عشر مليميترًا(٤) ، ولكعوب الفرس عند قمتها سمك يتناسب مع سطح قاعدة المنشور ، ولا تشكل هذه الكعوب ، على نحو ما ، سوى امتداد أو بوغل له فى العمق ، ولذلك يتخذ اتجاه سطح جوانبها السابقة واللاحقة ، على وجه التقريب ، الاتجاه نفسه الذى تأخذه جوانب المنشور ، عدا أنها مجوفة بعض الشيء عند القمة(٥) ٠ ونمتد أسطح جوانب الأقدام الهرمية أو الكعوب ، الموازية لقاعدة القانون وقمته ، الى مسافة ٢٠ مم ، أما تلك التى تأخذ انجاء المنشور فلا تمتد لأكثر من ١٥ مم ، وتبتعد كل واحدة من هذه الأقدام أو الكعوب عن زميلتها بـ ٤٧ مم ، أو على نحو قريب من ذلك مع زيادة أو نقص طفيفين ، ذلك أننا نجد اختلافات طفيفة بين الفراغات التى تفصل بين بعضهن وتلك التى تفصل بين بعضهن الأخر ، وان لم يكن هذا الاختلاف ليمضى لأكثر من مليميتر واحد ، أما القدم أو الكعب القريبة من قمة الآلة الموسيقية فتبتعد عنها بـ ٤٧ مم ، وأما تلك الأشد اقترابا من القاعدة ، فلا يزيد بعدها عن هذه القاعدة ، بأكثر من ٣٦ مم ٠

ومن جهة أخرى فان المسامع أو الشمسات ه هى فتحات أو ثقوب واسعة بعض الشيء أحدثت فوق مشددة الجسم الرنان ، بقصد تهيئة اتصال بين الهواء الخارجى ، فى حالة التردد التى يكون عليها بفعل طنين الأوتار ، وبين الهواء المحتوى داخل اتساع الآلة ، بقصد أن تكتسب رنة الأوتار مدى أكبر ، وقوة أشد ، حين يؤدي تردد الهواء الى تحريك كل الأجزاء المرنة من الجسم الرنان فيجعلها بدورها تطن ، ويبلغ عدد هذه الشمسات اثنتين ،

كبرها تنحو الى الاستدارة ، أما الأخرى فشكل رباعي الزوايا ، غير منتظم ، يكاد يشبه نصل الرمح ، بمعنى أن زاويتي الطرفين العلوى والسفلى حادثان متقابلتان ، وغير متساويتين ، فى حين تكون الزاويتان المنفرجتان اللتان لجانبى هذا الشكل الرباعى متساويتين ، وتصنع الزاوية المحورية الموجودة عند منتصف المشدة من قطعة واحدة من خشب الليمون ، وهى مسننة فى كل محيطها ، وتحيط بها دائرة صنعت فيما يبدو من خشب الأكاجة ، وهذه الدائرة التى استحدثت كى تسوى أو تلامس أو توازن سطح المشدة ، تلتصق بسمك لوحة هذه المشدة نفسها ، ولا يكاد يبلغ قطرها أكثر من ثلاثة ملليمترات ، وأما محيطها فلا يزيد عن أربعة وسبعين ملليمترا ، وعلى هذه الدائرة تلتصق النجمة (أو النجمية) التى تشكل المسمع أو الشمسة ، وتتكون هذه النجمية المصنوعة من خشب الليمون ، أولا ، من دائرة يبلغ عرض حافتها ٤ ملليمترات ويصل محيطها الى ٧١ مم ، ثم من مثلثين منقوشين متناظرين ، يشكل اتحادهما شكلا (نجمة) سداسيا ذا زوايا ناتئة ، وله عدد مماثل من زوايا داخلية ، تنقسم بواسطة انصاف أقطار تبدأ من مركز الدائرة ، وعند مركز هذه الدائرة نفسها ، يوجد شكل سداسى مماثل للشكل الأول ، وان يكن بالغ الاستواء ، ولن ندخل فى التفاصيل الدقيقة حول التقسيمات الصغيرة الأخرى لهذه النجمية ، وبمقدورنا أن نراها فى الشكل الذى جاء رسمها فيه ، وعلى نحو بالغ الدقة . أما الشمسة الصغيرة ، التى لها شكل نصل الرمح ، فقد جاءت كذلك من قطعة وحيدة من خشب الليمون خرطت بشكل مسنن وتبتعد هذه عن الشمسة الأولى على اليسار ناحية الزاوية الحادة بـ ١٨٩ مم ، لتكون ، على وجه التقريب ، على مسافة مساوية مع بيت الملاوى أو المسطرة . وأكبر الزاويتين الحادثتين لهذه الشمسة ، هى تلك التى تتجه قمتها نحو

- ١٣٤ -

زاويه المشددة ، ويبلغ طول كل ضلع من ضلعيها ، وحتى قمة الزاوية المنفرجة نحو ٩٩ مم ، أما الزاوية الحادة المناظرة ، والتي بدأ قمتها ناحية الشمس الكبرى ، فأقل فى حدنها من الأولى ، ويبلغ طول كل من ضلعيها ، حتى قمة الزاوية المنفرجة التى يفضى كل منهما إليها ، بالمل ، خمسة وثلاثين مليمترًا . ويبلغ (محيط) هذه الشمس ، مقيسة من خط تأخذه من قمة الزاوية الاكبر حدة حتى قمة الزاوية الأخرى المناظرة ، والنى هى أقل منها حدة ، ١٣٥ مم ، ويبلغ طول القطر الواصل بين قمتى الزاويتين المنفرجتين المناظرتين نحو ٤٤ مم . وهذا القطر هو نفسه كذلك ، قطر دائرة نجميه صغيرة ، مماثلة للك النى تشكل الشمس الكبرى ، وينقسم الجزء الباقي من هذه الشمس ، بشكل مننظم الى تقسيمات كثيرة ، صغيرة ومتباينة ومستوية ، ويمكننا أن نراها فى الرسم .

ويتكون **المفتاح** (٦) من قسبة هرمية الشكل ، رباعية الزوايا ، وهى مجوفة من عند قاعدتها حتى خمس ارتفاعها ، وحيث يدخر هذا التجويف لتلقى رؤوس الأوتاد ، كما سبق أن لاحظنا ، فانه يتخذ كذلك شكل رأس هذه الأوتاد وله نفس أبعادها ، ويعلو الجزء العلوى من المفتاح ، أو بالأحرى يسمه ، قوس يميل بنحو ١٤٤ درجة ، وينحى أحد طرفيه فوق القسبة الهرمية بشكل أكبر مما يفعل الطرف الآخر ، ويصل الطول الاجمالى للمفتاح نحو ٦٨ مم ، ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدة القسبة أحد عشر مليمترًا ، ونقلص هذه القسبة تدريجيا ، بينما هى نمضى نحو الارتفاع بحيث لا يريد اتساع كل واحد من وجوها أو أضلاعها عن سنه مليمترات ، بدءا من الجزء المشكل للقوس ، ويتضاءل سمك القوس كذلك بنحو مليمتر واحد ، وباختصار فاننا نجد هذا المفتاح ، مرسوما لدينا ، وبشكل بالغ الدقة وبالجم الطبيعي ، فى الشكل .

ولللماس أو الكشتوان شكل حلقة واسعة ، شبيهة بنوع من الكسبان المستخدم في الحياكة وان يكن بغير قاع ، يطلق عليه عادة اسم القصيب أو المقرعة ، ومع ذلك فتمة فروو بين هذه المقرعة وكستبان الحياكة ، تشمل فيما يلي :

١ - ان هذه المقرعة ذات سعة كافية لاحتواء طرف الابهام ، حتى السلاميه الأولى . اسفل الظفر .

٢ - أن الجزء الذى يحمل نحت الاصبع ، يستطيل قليلا ، بدلا من أن يماثل الجزء العلوى ، وينتهى بزائبة ندخل تحنها ، بين الحلقة والاصبع . النصل الصغير من الحشب المصقول ، والذى يستخدمونه ريشة عرف .
أى زخمة .

وبلغ قطر الملمس أو الكشتوان أقل من ٢٠ مم ، ويصل طوله ، مقيسا من قمة الجزء الزاوى حتى ما تحت اتساع الحلقة الى نحو ٢٣ مم . فضلا عن ذلك فان ارتفاع الكشتوان لا يزيد عن أربعة عشر ملليمترا ، بل هو أقل فى بعض الأحيان ، وهكذا نرى بوضوح أن أبعاد هذه الكشتوانات ليست مقاييس لابد من الالتزام بها ، بل يستطيع كل امرئ ، حسب رغبته ، أن ينوع فى نسبها وأبعادها ، بأن يوصى الصانع بما يريد ، طبقا للفائدة التى يمكنه أن يجنيها من وراء ذلك ، وطبقا لما يناسبه أو يريجه ، ونحن هنا لا نقدم الا نسب وأطوال آلة القانون ، التى قمنا بقياسها .

أما **الزخمة** ، فهى عادة كل أداة تستخدم فى لمس أو ضرب أو نقر الأوتار . وتأتى هذه الكلمة (فى اللاتينية) Plectrum (بلكتروم) من كلمة بلكترون Plectron ، وهى بدورها مشتقة من الفعل Plectein (بلتين) ، ومعناها يضرب أو يوقع على آلة موسيقية ، ولهذا السبب فان اسم الزخمة أى بلكتروم (أى ريشة العزف) كان يطلق فى بعض الأحيان

على قوس العزف (٧) ، أما ما نطلق عليه نحن اليوم اسم بلكنروم (أى الزخمة) فليس سوى نصل صغير من خشب مصقول . بالغ النعومة والرقه . ويصل طوله الى ٨٨ مم . وعرضه الى نحو نسعة ملليمترات . وهم يدخلونه . كما سبق القول . فيما بين الحلقة والاصبع . بحيث لا يمررون منه سوى ثمانية عشر ملليمترا . وبواسطة هذا الجزء من الزخمة تنقر أوتار القانون .

الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٢) انظر الشكل رقم ٤ وبه رسم لوثر بحجمه الطبيعي .
- (٣) انظر الشكل رقم ٣ ويمثل الوتد الداخلى فى المفتاح .
- (٤) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٥) شرحه .
- (٦) انظر الشكل رقم ٣ .
- (٧) يطلق على فعل العزف على أوتار آلة القانون أو ضربها : النقر ، وهى كلمة مشتقة من الفعل نقر ، ينقر بمعنى ضرب أو عزف ، ويستخدم هذا الفعل كذلك للتعبير عن النغمة أو الرنة أو الطنة التى تصدر عن أية آلة موسيقية سواء كانت آلة طرب (ميلودية) أو آلة صاخبة أخرى .

المبحث التاسع حول الائتلاف النغمى لآلة القانون وتوليفاتها الموسيقية

تألفت أوتار القانون فى المتساوى ثلاثة ثلاثة ، وهذا بجلاء هو السبب الذى حسم توزيعها على هذا النحو ، ثلاثة بعد ثلاثة أما المنهج الذى يتبعه الموسيقى المصرى فى نوليف ودوزنة هذه الآلة الموسيقية ، وفى تقسيم سلمها النغمى فيتطابق مع التطور الهارمونى للدورات أو الطبقات الموسيقية عند العرب ، والتى قدمنا عنها مثال الاثنى عشر مقاما الرئيسية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، الفصل الاول ، المبحث التاسع ، ويقتررب الموسيقيون العرب منا كثيرا فى ذلك : فهم يأخذون نغمة **الروست** كنقطة بداية ، وهى النغمة المقابلة للنغمة رى Ré عندنا ، ثم يرتنونها (١) مع رباعيتها السفلية ، ثم مع الثمانية الحادة لهذه النغمة الأخيرة ومن هنا ينزلون الى الرباعية السفلية التى لهذه الثمانية ، ثم ينزلون أكثر ليبلغوا الرباعية التى تعلو النغمة السابقة ، التى يرتنونها كذلك مع الثمانية ، وهكذا دوما ، حتى يبلغوا نغمة الورد الأخير صعودا ، وبعد ذلك يعودون يدوزنون ، عن طريق الثمانية النغمات الغليظة ، واذ يتم التوليف النغمى بهذه الطريقة ، وعلى نحو دقيق ، فاننا نجد كافة نغمات آلة القانون مدوزنة على النحو التالى :

الهوامش :

(١) اسم الحدث الذى يطلق فى العربية على عملية ارنان الأوتار هو الجس ، وهى كلمة مشتقة من الفعل جس بمعنى بحث أو جرب عن طريق اللبس .

نغمات أوتار آلة القانون الخمسة والسبعين وأسماء المقامات التي تعد تلك النغمات قاراتها الطبيعية

قَب الدوكاه <i>Qab el-Doukâh.</i> I.	قَب السيكاه <i>Qab el-Sykhâh.</i> II.	قَب الجركاه <i>Qab el-Girkâh.</i> III.	قَب النوى <i>Qab el-Naouî.</i> IV.	عشيران <i>O'chyrân.</i> V.	عراق <i>E'râq.</i> VI.	
1, 2, 3.	4, 5, 6.	7, 8, 9	10, 11, 12.	13, 14, 15.	16, 17, 18.	
رست <i>Rast.</i> VII.	دوكاه <i>Doukâh.</i> VIII.	سيكاه <i>Sykhâh.</i> IX.	جركاه <i>Girkâh.</i> X.	نوى <i>Vaouî.</i> XI.	حسبى <i>Hosseyî.</i> XII.	عراق <i>E'râq.</i> XIII.
19, 20, 21.	22, 23, 24.	25, 26, 27.	28, 29, 30.	31, 32, 33.	34, 35, 36.	37, 38, 39.
کردان <i>Kirdân.</i> XIV.	مخير <i>Mahyar.</i> XV.	سيكاه <i>Sykhâh.</i> XVI.	جركاه <i>Girkâh.</i> XVII.	نوى <i>Naouî.</i> XVIII.	حسبى <i>Hosseyî.</i> XIX.	
40, 41, 42.	43, 44, 45.	46, 47, 48.	49, 50, 51.	52, 53, 54.	55, 56, 57.	
عراق <i>E'râq.</i> XX.	کردان <i>Kirdân.</i> XXI.	مخير <i>Mahyar.</i> XXII.	سيكاه <i>Sykhâh.</i> XXIII.	جركاه <i>Girkâh.</i> XXIV.	نوى <i>Naouî.</i> XXV.	
58, 59, 60.	61, 62, 63.	64, 65, 66.	67, 68, 69.	70, 71, 72.	73, 74, 75.	

افصل التاسع

عزّ الله الموسيقية السمّاء في العرّبة
"السنطير"

تكتب هذه الكلمة . سنطير . فى العربية بأشكال مختلفة : فهذه الكلمة . كما هو واضح . غريبة على اللغة العربية (١) . فهناك من يكتبونها املائيا سنطير . وهناك آخرون يكتبونها سنتر . ويكتبها فريق ثالث سنتر . ورابع سنتر . وهكذا . فهناك محل للشك فى امكانية تحديد الشكل الهجائى لهذه الكلمة . فى العربية . بدقة .

وليس هناك كثير لنقوله حول هذه الآلة الموسيقية التى لم نتمكن من التزود بها . التى لم نرها كذلك الا بمحض الصدفة . بل نستطيع القول بأننا قد رأيناها بشكل عابر بين أيدي من يعزفون عليها فى الشوارع ، وبالتالى فاننا لم نتمكن من تفحصها والوقوف على تفاصيلها . على نحو ما فعلناه بخصوص آلات أخريات ! بل اننا لن نتناولها هنا بالحديث . الا لأن فى شكلها بعض شبه مع آلة القانون . التى انتهينا من تناولها بالحديث .

لا تعد السنطير واحدة من الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون . فهؤلاء . على العكس من ذلك . يستهجنونها . اما لأنهم ينظرون الى قانونهم باعتباره آلة موسيقية أرقى من هذه بكثير . أو . وهذا ما يبدو لنا أكثر رجحانا . لأن المسيحيين . الذين لا يحظون من جانبهم بتقدير كاف . وكذا اليهود الذين ينفرون منهم جازعين . يعزفون على هذه الآلة .

وقد عرف منيسكى Meniski فى مؤلفه :

Thesaurus linguarum orientalium (٢)

السنطير . على نحو شبيه بما فعله مع كل الآلات الشرقية الأخرى أى بطريقة بالغة الخطل . فيطلق على هذه الآلة اسم الصناج Cymbale . لأنه قد قرأ فى موضوع ما . ربما . أن هذه الآلة تضرب . وهذا أمر

يستوعى الانبعاث بقوة بسبب الاهمال الذى صاحب تحديد كل ما له صلة بالموسيقى ، سواء فى روايات الرحالة أو فى ترجمات المؤلفات القديمة أو الأجنبية أو فى التعليقات التى نمت عليها ، وقد سبق لنا أن أشرنا ، فى دراستنا عن الآلات الموسيقية التى كان المصريون الأقدمون يستخدمونها(٣) الى بعض الآراء الجزافية لبعض الشراح الذين فسروا آلة المزهر أو الجملجلى على أنها هى النفير ، والتى أكد آخرون أنها الصناج ، ورآها فريق نال فى الناي أو الفلاوت ، ورابع على أنها الصور أو البوق ، وخامس باعتبارها الطبل أو الكوس ٠٠ الخ ، فى حين أن أقل تمنع فى قراءة الشعراء الاغريق واللاتين ، كان سيرهم الى أى حد قد جانبهم - أى هؤلاء الشراح - الصواب ، وكم جافوا - هم - الحقيقة ، ولسوف يكون بمقدور امرئ ما أن يضع مؤلفا بالغ الضخامة والغرابة معا لو أنه شاء أن يمحس وأن يحصى كاهه الأخطاء من هذا النوع ، والتى ارتكبها أناس مرموقون ، فضلا عن ذلك ، عند حديثهم عن الموسيقى وعن الآلات الموسيقية ، وقد يلذ لهذا المرء كثيرا ، بينما تستحنه رغبة ماكرة فى الايذاء ، أن يرى الى أى حد أساء بعض المؤلفين والكتاب استخدام علمهم الغزير ، وكيف عرضوا للخطر لبايتهم وهم يسعون الى اعتساف التفسيرات لبعض البصوص .

واذ يكون السنطير أبعد من أن يشبه الصناج ، تلك التى تتكون من جزئين متزاوجين ومماثلين تماما من المعدن ، فانه يتكون من صندوق مسطح ، مصنوع من الخشب ، على شكل معين ، ومماثل فى هيئته للقانون العربى ، وان يكن له جانبان مماثلان ، بدلا من جانب واحد فى آلة القانون ، كما أن السنطير يمثل شكلا ثلاثيا مجدوعا عند قمته ، وبدلا من أن تكون أوتاره من معى الحيوان وتوقع أو تنقر بالبلكتروم أو الزخمة ، تلك التى تصنع على شكل نصل من خشب أملس أو تؤخذ من ريشة نسر ، فان له

- ١٤٣ -

(أى للسنتير) ونزين من المعدن ، ينقران بعصوين صغبرنين من الخشب .
تنتهى الواحدة منهما بكعب يكون أحيانا من العاج ، ويؤخذ فى أحيان
أخرى من مادة قرنية ، ولا يلمس الأوتار منه سوى جزئه المحدث

وتربط الأوتار الى أوباد مفروسة فى الجانب الأيسر من الآلة ، وليس
على المسطرة الناتئة الى ما وراء صندوق الآلة ، على النحو الذى نشاهده فى
آلة القانون ، وان تكن الأوتار مشدودة ، بالمثل ، من الشمال الى اليمين
بدءا من المسطرة أو بيت الملاوى وحتى المحال أو رافعة الأوبار ، وحمل
بالمثل فوق فرس سابقة على المحال .

وعلى قدر استناعتنا التذكر فان أوتار هذه الآلة زوجية ، وليست
ثلاثية مثل أوتار القانون ، أما عدد هذه الأوتار ، وسامها النغمى ،
والنغمات التى تصدر عنها - فهذا ما لم تمنح لنا الفرصة لتفحصه

وتوجد الشمسسات فوق الوجه (أو مشددة التناغم) ، لكننا لسنا فى
وضع نستطيع معه أن نقطع بحقيقة عددها ، أو شكلها ، مستديرا كان أم
غير ذلك ، وذلك أننا لم نحفظ عنها بذكرى دقيقة .

ولبس بمقدورنا أن نضيف لذلك شيئا ذا بال حول هذه الآلة ، ومع
ذلك ، فمهما يكن هذا الوصف موجزا فعلا ، فانه يبدو لنا بالغ الافاضة ،
إذا ما قارناه بما قيل حتى اليوم ، عن آلة السنطير ، عند الشرقيين
المحدثين .

الهوامش :

(١) سبق لنا أن تحدثنا عن اسم السنطور الذى كان يطلق قديما على آلة موسيقية ترى بين النقوش فى معابد أثرية كثيرة فى مصر العليا .
انظر مقالتنا عن الآلات الموسيقية التى يراها المرء بين النقوش التى نزين المباني الأثرية المصرية ، الباب الأول ، المبحث الرابع ، الدولة القديمة ، المجلد الأول ، ص ١٨٧ - ١٨٨ [انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] .

(٢) سنطور voe Viennae Austr, 1680, Col 2991,

(٣) العصور القديمة ، دراسات ، ص ١٩٥ (وصف مصر) .

[انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] المترجم .

فصل العاشر

عَنْهُ لَكُمْنَ جَدَّالُ الْعَجْمُونَ "١"

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك
نمط وطابع الزخارف والحليات التي تميز الكمنجة
العجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء في
مجمليها أو في الأجزاء المختلفة المكونة لها

لا بد لنا أن نستعيد الشرح الذي قدمناه عن اسم الكمنجة عند حديثنا عن
الكمنجة الرومي ، وبذلك لا يتبقى علينا الا أن نفسر هنا كلمة عجوز ، التي
تعنى المسن ، على النحو الذي ترجمناها اليه ، وبهذا يغدو كل ما يتعلق
باسم هذه الآلة الموسيقية ، الآن ، معروفا ، وربما لم تكن هناك آلة موسيقية
تبعث أصالتها على الاثارة مثل تلك الآلة ، سواء كان ذلك في شكلها أو أبعادها
أو نمطها أو في ذلك العدد الكبير من الزخارف والحليات التي تتجمل بها (٢) ،
فلهذه الآلة طابع خاص ، عربي حق ، يختلف كلية عن طابع الآلات الشرقية
الأخرى ، إذ يتعرف فيها المرء على الذوق الآسيوي مندمجا بالذوق العربي ، كما
نلاحظه في عمارة المنشآت التي شيّدت في عصر الخلفاء المسلمين ، والتي
يطلق عليها في بعض الأحيان اسم العمارة البربرية mauresque ، وهو
الذوق الذي يعلن عن نفسه في عمارة أقدم المساجد ، ولا سيما في عمارة
المنشآت التي تبعث على الاثارة ، والبالغة البذخ ، والتي شيّدت في مدينة
المقابر - الجبانة - على مقربة من القاهرة ، تكريما لأشهر رجالات المسلمين
في أزهى عصور الاسلام ، فقد شيّدت هذه المنشآت بروعة كانت بمثابة
صدمة لكل الرحالة الأجانب .

ومع ذلك فان هذه الكمنجة لم تستلقت اليها الأنظار بفعل نمطها ،

وشكلها وأبعادها وحلياتها فقط ، وإنما كذلك ، وفوق هذا كله ، بفعل الطريقة التي تشكلت بها .

فعلى عكس كل الآلات الموسيقية الأخرى التي نجد لها عنقا مسطحا من أعلى ، أى من الجانب الذى تشد عليه الأوتار ومستديرا من أسفل ، وأكثر اتساعا بالقرب من الجسم الرنان ثم يقل عرضه مع صعوده باتجاه الأنف ، والتي تمضى فى بعض الأحيان مع تناقص أبعادها حتى طرف البنجك عكس ذلك كله فإن للكمنجة العجوز عنقا متعدد الأضلاع والزوايا فى جزء منه ، وأسطوانى الشكل فى الجزء الآخر ، ويتسع قطره كلما ابتعدنا عن الجسم الرنان A ، بل ان بنجائها له كذلك قطر أكبر من القطر الذى لأعلى العنق ، وبينما يكون البنجك فى آلات الموسيقى الشرقية الأخر مصمما ، وتكون للأوتاد رؤوس أسطوانية الشكل على هيئة بيزر ، وتنغرس فى المقدمة، على الجانب الأيسر من البنجك ، وليس قط على جانبه الأيمن ، وفى حين تربط الأوتار الى هذه الأوتاد خارج البنجك وعلى رؤوس هذه الأوتاد كذلك، فإن للكمنجة العجوز بنجاكا مجوفا وأوتادا لها رؤوس مسطحة ومستديرة على هيئة قرص ، أو تكون كروية الشكل وتنقسم الى أجزاء ، كما أن هذه الأوتاد تغرس الى يمين البنجك والى يساره ، وليس فى المقدمة قط ، كما تربط أوتارها داخل البنجك ، وحول ذيل الأوتاد ، بعد أن يمرروها من خلال ثقب أحدث لهذا الغرض فى هذا الجزء من كل وتد .

كذلك ، وفى حين يكون الوجه أو مشددة التناغم فى الآلات الموسيقية الأخرى ، بأكمله ، أو فى جزء كبير منه ، من الخشب ، فانه هنا يقتصر على قطعة من جلد (سمك) البياض ، ومرة أخرى ففى الآلات الموسيقية الأخرى التى أحدثت بها فتحات تسمى شمسات ، بقصد إيجاد صلة بين الهواء الخارجى والهواء الذى يضمه الجسم الرنان ، تكون هذه الفتحات فوق الوجه

أو مشددة التنغام ، أما فى الكمنجة العجوز ، فلا ترى هذه الفتحات الا فوق الجسم الرنان A (٣) ، وبالمثل ، تكون أوتار الآلات الأخرى من معنى الحيوان أو من المعدن، أما أوتار هذه الآلة الموسيقية فتؤخذ من خصلات طويلة من شعر معرفة الحصان ، على نحو قريب مما تكون عليه الأقواس (أقواس العزف) عندنا ، وبدلا من أن تكون خافضة الأوتار فيها فوق البنجاك ، كما نرى فى بقية الآلات الشرقية ، فإن خافضة الأوتار هنا لا توجد الا عند الملمس الموجود بالعنق .

ولا تزال هنا ، ولا بد ، ملاحظات أخرى كثيرة ، لو أنا شئنا أن نتوقف عند الكثير من التفاصيل الصغيرة ، لكن تمحيصا دقيقا كهذا لا يستحق أن يجد لنفسه مكانا هنا .

الهوامش :

- (١) الكمنجة العجوز أى الكمان القديم .
- (٢) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ٥ ، ٦ .
- (٣) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٦ .

المبحث الثاني

الأجزاء المكونة للكمنجة العجوز

لكي نتصور هذه الآلة في مجملها بشكل أفضل ، ولكي نجعل من الشرح الذي سنقدمه حول شكلها وخامتها وحلياتها وأبعادها ، أكثر وضوحا . فان من الأفضل أن نميز في البداية ، كل واحد من الأجزاء التي تتألف منها . على حدة .

تتألف الكمنجة العجوز من الأجزاء الرئيسية الآتية (١) : **الجسم الرنان**

A ، وهو يتركب من قطعتين : **الوجه** أو **مشدة التناغم** ، و**الصندوق** : ويأتي هذا الجزء بقطعتيه بعد **العنق M** الذي يمكننا أن نقسمه الى ثلاث قطع هي : **الملمس T** ، و**أسفل العنق b** ، و **القدم Q** ، ثم نجد **البنجاك**

C ، الذي نقسمه بدوره الى قسمين : الأول ونسميه **الجسم C** ، والثاني ونطلق عليه **رأس البنجاك** ، ثم **الأوتاد** (أو **العصافير**) **I** ويسمى الجزء **I** منها **الرأس** في حين يسمى الجزء **II** منها **الذيل** ، وبعد ذلك تأتي **الأوتار R** (٢) ثم **المفاصل** ، **فخاقيصة الأوتار F** ، و**رافعة الأوتار**

X ، وبعد ذلك **الفرس H** ، و**القوس p** (٣) وهو الذي يتكون من **العصا L** ومن **الشعرة J** ، ومن **السير** أو **الحزام K** . وهناك أجزاء كثيرة أخرى تمكن ملاحظتها في هذه الآلة ، ولا نجد متيلا لها قط في الآلات الأخرى ؛ حتى لينبغي علينا ، كيما لا نهمل شيئا ، لا أن نشير الى كل أجزائها وحسب ، وإنما كذلك الى ما لهذا الجزء من خصوصية في تكوينه ، سواء من ناحية الشكل الذي جاء عليه ، أو من ناحية الخامة التي صنع منها ،

- ١٥١ -

أو من ناحية الوظيفة التي يؤديها ، فهناك أشياء لا يستطيع الرسم
ولا الحفر ، على الدوام ، أن يجعلنا نتبينها بوضوح ودون أن نلجأ الى الوصف
كما أن هناك بالمثل ، أشياء لا نستطيع أن نفسرها بنجاح دون أن نلجأ الى
الرسم والحفر .

الهوامش :

- (١) انظر الشكلين ٥ . ٦ (من اللوحة BB) .
- (٢) انظر الشكل ٦ .
- (٣) انظر الشكل ٧ .

المبحث الثالث

شكل وخامة وموضع كل جزء من الأجزاء السابقة
وكذلك الحليات التي يزدان بها كل جزء من هذه
الأجزاء

ينخذ الجسم الرنان A الخاص بالكمنجة العجوز . شكل كرة اقسطع منها نحو ثلثها (١) . أما الصندوق فيكون من نواة احدى ثمار جوز الهند حرت فوى أعلى منتصفها بعليل . ثم أخذ الجزء الأكبر منها بعد تجويبه وتنظيمه . ثم ثعب فوى سطحها ثقبوب مستوية متفاوتة الاتساع . وقد رنبت بشكل منظم على هيئته صليب مزدوج . يحيط به خط منحني متموج . يبدو وكأنه أنطرطه عدة . ربطت الى بعضها البعض .

وليس الوجه أو مشدة النناغم شسبنا آخر سوى جلد بياض مشدود بقوة فوى فوهه بواة جوردة الهند . وقد ألصق هذا الجلد فوق حواف النواة . من الخارج . بعرض ٧ مللمترات فوى طول محيطها .

ويسمى العنق فى العربيه . العمود . وقسم منه لا يراه الناظر . وهو ذلك الذى يلصق الى ثقب أحدث عند منتصف قاعده البنجك . وهذا القسم أقل فى سمكه بكثر من البقية المرثيه من هذا العنق أو العمود . وهو مصنوع فى أكبر امداد له من خشب الأكاجه . تعلوه ترصيعات أو نكسيات من خشب سانت لوسى . ومن العاج . ومن صدف اللؤلؤ ومن النحاس . أما الباقي فهو . ببساطة . من العاج أو الحديد .

وأما الملمس T . أو ذلك الجزء الممتد من خافضة الأوتار حتى أسفل العنق b . الى مسافة ٦٨ مم من الجسم الرنان . فعبارة عن أنبوب له

اثنا عشر ضلعا ، وتتوزع الترصيعات التى تتحلل بها بشكل منتظم فوق جوانبها أو وجوهها الاثنى عشر التى ترصع على النوالى أو على النبادل بصدف اللؤلؤ ، والعاج ، وخشب البلساندر* وخشب سانت لوسى . أما صدف اللؤلؤ فمخروط على هيئة سداسيات مسحوبة ، سبع منهن ، تعلو الواحدة منهن فوق الأخرى بكل ارتفاع سنة من الاثنى عشر وجهاً التى للساق أو الأنبوب ، ويؤخذ كل واحد من هذه الأشكال السداسية من خشب اللؤلؤ- المحاط بشبكة صغيرة من خشب سانت لوسى ، موشاة فيما حولها بشبكة أخرى صغيرة من النحاس، وهناك ملينات من العاج تملأ الفراغات المجوفة التى تتركها فيما بينها الأشكال السداسية ، بارتفاع كل وجه من الوجوه التى تملؤها . أما الأوجه الستة الأخرى من الشكل ذى الاثنى عشر ضلعا (الأنبوب) فتملؤها شبكة صغيرة من خشب البلساندر بين شبكتين من خشب سانت لوسى .

ويتكون أسفل العنق من قطعتين : الأولى ، وهى من خشب الأكاجه المصمت ، وهى تلك التى تتأخم الملمس T . وتؤخذ الأخرى من العاج وهى الجزء الذى يتلو أو يقب مباشرة الجزء السابق ، ويلامس الجسم الرنان .

والقلم Q عبارة عن ساق حديدية مربعة الشكل ، مفروسة أسفل العنق ، وتجتاز هذه الساق نواة جوزة الهند من طرف لآخر ، وتتوغل الى ما بعدها لمسافة ٢٠٧ مم ، وتنتهى بزرار على شكل هرم صغير مقلوب ، له وجوه أربعة ، وفوق نواة جوزة الهند بقليل ، تصبح ساق القدم مسطحة بطول يصل الى ٢٣ مم ، وقد أحدث فى هذا الجزء المسطح ثقب مرر من خلاله،

* خشب فاخر بنفسجى اللون .

من الخلف ، مسمار ذو رأس ، ثنى ذيله ليتشكل المحجن أو الصنارة h من الامام ، ووظيفة هذه أن تشبك بها الحلقة e لرافعة الأوتار .

ويتكون البنجك C ، فى جزء منه ، من العاج المصمت ، وفى جزء آخر من البلاكاج ، وفى جزء ثالث من النحاس ومن خشب سانت لوسى ومن العفصية الكندية* .

ويصنع جسم البنجك من قطعة وحيدة من العاج المصمت ، وهو أسطوانى الشكل ، ويزدان بنتوء زينة فى كل طرف من طرفيه ، وتوجد فى مقدمته فتحة ضيقة وعميقة ، وتوجد حول حواف هذه الفتحة ، وكذلك على طرفى الأسطوانة ، فيما أمام نتوء الزينة وفيما وراءه ، خمس دوائر ، تتكون كل واحدة منهن من حلقات مركزية (أى تدور حول مركز واحد) تشكل حوافاً أو أطرافاً للذين الموضعين ، وتزدان بقية سطح البنجك بنجميات صغيرة صنعت بأشاليب متنوعة ، من النحاس وخشب سانت لوسى ، لكنها جميعاً تحاط ، معاً ، بدوائر صغيرة تماثل الدوائر السابقة . أما ثقب الأوتاد - ويبلغ عددها ثلاثة فى كل وجه ، على الرغم من أنه لا يوجد لهذه الآلة سوى وتدين ووترين - فتحاط بدوائر صغيرة شبيهة بدوائر الأطر أو الحواف ، وان يكن قطر النجميات المشكلة لها أكبر من قطر الأخريات .

ويكاد رأس البنجك يشبه اناء مصرى يسمونه بردق يعلوه غطاؤه ، وقد لا يكون علينا ، فى الحقيقة ، أن نقارب بينهما على نحو مبالغ فيه أو نسعى لأن نجد لهما نفس الأبعاد ونفس النسب ، ومع ذلك فان لرأس البنجك هذا علاقة شبه كافية بهيئة هذا الاناء ، حتى لتستطيع هذه ، وبسهولة ، أن تستدعى على الفور صورة الأخرى الى أذهان من يعرفونها

* شجرة من أشجار الزينة من الفصيلة الصنوبرية .

أو تساعد أولئك الذين لم يروها قط ، على أن يتصوروها . وهذا الجزء من البنجك مصنوع من خشب سببه بخشب العفصية الكندية ، وهو يزدان بشرائط صغيرة من العاج شبيهة بأضلاع شماعة ، يقف كل واحد منها من الآخر على مسافة متساوية ، بكل امتداد محيطها ، بدءاً من القمة الدنيا حتى ارتفاع ما يمكننا أن ننظر إليه باعتباره منشأ عنق البردق ، وهناك توجد كذلك زينة ملصقة ، صنعت هي الأخرى من العاج ، مشكلة خطاً دائرياً متعرجاً ، بحيث تفضى زوايا نعرجه إلى قمة الأضلاع السابقة ، وفوق الخشب البادى فى الفراغات الفاصلة بين الضلوع العاجية ، توجد دوائر صغيرة من العاج كذلك ، أما الجزء الأكثر نسولاً أو خيطية من هذا الرأس ، أى ما يمكننا تسميته بعنق البردق ، فينقسم بدوره ، فى كل ارتفاعه ، إلى ثمانية شرائط طولية من العاج ، تبدأ عند قمم الزوايا المتبادلة الداخلية ، والمناظرة للزوايا السابقة المشكلة للخط الدائرى المنعرج وعلى مسافات متساوية فوق حافة الاناء توجد أربع دوائر صغيرة من العاج ، وكذلك فوق الزرار الذى نمنلناه فى شكل غطاء هذا الاناء ، ومع ذلك فحيث أن هذه الحافة أو الاطار تشكل نتوءاً وأن الجزء الأدنى من الزرار كروى الشكل ، ويشكل سطحاً متراجعاً فان كل واحدة من الدوائر العاجية تنقسم إلى قسمين بفعل هذا الجزء المتراجع الذى ينفصل عن الاناء ، عن طريق الفتحة ، ولهذا الزرار ، وهو فيما يبدو من خشب البليساندر ، شكل كرة مستطيلة فى الجزء العلوى منها ، ينقسم سطحها كذلك إلى أربعة شرائط صغيرة من العاج ، تبدأ عند منتصف ارتفاع الكرة ، وتمتد حتى القمة ، وتوجد ، كذلك ، دوائر صغيرة من العاج ، فوق الأجزاء الوسيطة الأخرى التى نترك الخشب مكشوفاً .

وتصنع الأوتاد I ، التى وصفناها من قبل ، من خشب القيقب وهى تجتاز البنجك من طرف لآخر ، على نحو ما تفعل أوتاد الكمان لدينا ،

أما الجزء، من ذيل كل وتد من هذه الأوتار ، والذي يدخلونه في الجزء الأجويف من البنجك ، فيخترقه بالمثل ثقب يستخدم في تمرير مرابط الوتر ، ولولا ذلك ، لكان عسيرا على الوتر ، من حيث انه ينألف من نحو سبعين الى ثمانين شعرة من شعر معرفة الفرس أن يدخل في ثقب بميل هذا الضيق ، وليس لدينا ما نضيفه الى ما سبق أن قلناه بخصوص رأس الوند ، اما عن الذيل ، فهو عبارة عن ساق أو قصبه دائرية تمضي مستدقة حتى الطرف المقابل للرأس .

وتتكون الأوتار ، كما نبهنا الى ذلك منذ قليل ، من خصلات من شعر معرفة الحصان ، وتضم الواحدة عادة من ٦٠ الى ٨٠ من هذه الشعيرات ، ويعقد كل وتر ، بعقدة مربعة ، الى المفصل أو المربط ، وهذا الأخير عبارة عن حلقة كبيرة من معى الحيوان له سمك الوتر الثاني في آلة الكونترباص - أى الكمان الكبير - (وهو الوتر الذى يصدر النغمة لا la) ، ويعقد الطرف الآخر ، بعد مروره من خلال ثقب الوند الى الطرف الآخر .

أما خافضة الوتر F ، فشريط صغير من الجلد ، يلتف مرتين حول العنق ، فوق الملمس ، ثم يعقد عقدة واحدة من الحلف ، على مسافة ٢٧ مم من البنجك ، وحيث لا يوجد فى الكمنجة العجوز أنف قط ، وحيث قد تصبح الأوتار ، عند خروجها من البنجك - وبعد أن تكون قد مرت من فوق الحليه الناتئة التى نزين طرفها الأدنى - بالغه البعد ، ولحد مفرط ، عن الملمس ، فانهم يفاربون فيما بينها بضمها بقوة ؛ عن طريق شريط من الجلد F ، هو الذى بشكل ما نطلق عليه اسم خافضة الوتر .

وتوجد فى جاذبة الأوتار X حلقة دائرية من الحديد C تمعد فيها الأوتار المأخوذة من شعر معرفة الحصان ، وتشبك هذه الحلقة الى صنادرة

أو محجر من الحديد H يمسك بقدم الآلة الموسيقية .

وتصنع الفرس H من خشب التنوب* ، وتوجد عند قممها حزنان أو شجنان ، عريصتان ، لحد يكفي لاحتواء كل واحد من الوترين ، وننتهي أقدام أو كعوب هذه الفرس بنتوء صغير من الخارج ، نحط - هي - عليها . مما يجعل وعاءها أكر اتساعا ، بحيث يصبح بمقدور هذه الفرس ، بسهولة أن تظل واقفة فوق الوجه ، حتى بدون تأثير ضغط الأوتار التي تبقى على هذه الفرس ثابته في هذا الموضع ، حين تكون (هذه الأوتار) مشدودة .

أما القوس P فينألف على نحو مخالف للاقواس لدينا ، فعصاه مجرد غصن دردار ، لم يكلف القوم أنفسهم عماء تخليصه من لحائه . وهذه العصا ، التي تقابل ما نطلق عليه نحن اسم رأس القوس ، جوفاء حتى ١٤ مم من طولها . وفي هذا الطرف نفسه ، في الجهة المقابلة لتلك التي نشد إليها خصلة شعر الحصان ، نشق العصا بكل عمق الجزء الأجوف منها . وينتهي التجويف بعقب يتجاوز أو يبرز من هذا الجانب نفسه ، وعند الطرف الآخر ، وفي المكان الذي ينبغي أن يوجد فيه عقب أو كعب أقواسنا من ناحية شعيرات معرفة الحصان ، توجد حلقة من الحديد على شكل K يمر طرفها المغروسان في سمك العصا ، من جانب آخر ، ويربطان وينتزيا إلى الجانب الآخر ، وتربط خصلة الشعر عند طرفيها بخيط سميك ، ويدخل أحد هذين الطرفين في الجزء المجوف من الرأس P أو في الجانب الأعلى من القوس ، ثم يخرجونه من الثقب O ، الذي يعقد بالقرب منه هذا الطرف بقصد تشبيبه عند هذا الموضع ، ويربط الطرف الآخر من الخصلة عن طريق عقده إلى الحلقة الحديدية الأولى d في السر أو الحزام K ، ويمرر هذا

* صنف من الصنوبر .

- ١٥٨ -

السر مرتين في الحلقة الأولى والثانية ، مع سد طوييه بقوة بفصد جذب شعيرات معرفة الحصان ، ثم يعقد هذان الطرفان الى الحلقة الأخيرة التي بحجزها حلقة الحديد التي على شكل Ω ، والتي روعى أن تدخل إليها هذه الحلقة قبل غرسها في العضا ، ومن قبل أن ينتنى طرفاها .

الهوامتى :

(١) انظر اللوحه BB ، الشكل رقم ٦ .

المبحث الرابع

أبعاد الكمنجة العجوز وأطوال أجزائها

يصل الطول الاجمالي للكمنجة العجوز الى نحو ٩١٠ مم ، بدءا من قمة رأس البنجك ، حتى قمة الزرار المخروط على هيئة هرم مقلوب ، والذي يشكل نهاية لقدم هذه الآلة .

ويبلغ عمق الصندوق ٧٤ مم ، ويبلغ قطر اتساعه ، مقيسا بشكل مواز للوجه - وان يكن الى أسفل بمقدار ٢٣ مم - نحو تسعين ملليمترا ، فى حين أننا لو قسناه من حافة لأخرى لفوهة نواة جوزة الهند ، فلن يتجاوز طول هذا القطر ٨٦ مم ، وهو ما يساوى طول مشددة التناغم أو الوجه ، ويبلغ طول العنق أو العمود M ، بدءا من أسفل البنجك فى S ، وحتى الجسم الرنان ٣٧٩ مم ، أما طول الملمس T الممتد من عند خافضة الوتر F حتى أسفل العنق b فيبلغ ٣١١ مم ، ويبلغ قطر سمكه بالقرب من خافضة الوتر نحو ٣٦ مم ، لكنه لا يبلغ بالقرب من الحافة b عند أسفل العنق سوى ثلاثين ملليمترا ، ويصل ارتفاع أسفل العنق ، من النقطة b الى ٦٨ مم ، منها تسعة عشر ملليمترا تشغلها قطعة من خشب الأكاجة هي التى تتأخم الملمس T ، أما الجزء الباقي من العنق فيشغل بقطعة من العاج تسبق الجسم الرنان مباشرة ، وفوق هذا الجزء من العنق كذلك من b الى b تحك الأوتار بواسطة القوس ، وليس من فوق المشددة أو الوجه ، كما يحدث فى آلاتنا التى توقع عن طريق القوس ، وتلك خاصة أخرى تسترعى الانتباه فى آلاتنا هذه .

- ١٦٠ -

وحيث لا تضم قدم الآلة ، أى الساق أو القصبه الحديدية (Q) سوى ما هو ظاهر الى الخارج ، وليس الجزء المار فى داخل الجسم الرنان ، ولا الجزء المغروس فى القسم الاخير من أسفل العنق أو العمود ، فان الجزء المرئى من الساق لا يزيد طوله عن ٢٠٥ مم ، ومن السهل تقدير طول بقية هذه الساق ، ما دمننا قد قدمنا أطوال الأجزاء التى تدخل - هى - فيها .

ويصل ارتفاع البنجك C الى ١١٩ مم ، ويصل قطر ثخانته الى نحو ٤٥ مم ، ويبلغ علو رأس البنجك ١١٦ مم ، كما يبلغ أكبر أقطار الجزء المحذب منه سبعة وأربعين ملليمترا .

وترتفع القرص H لمقدار ١٥ مم ، ويصل اتساع تقديراتها ، كما تستقبل الأوتار الى ٥ مم بعمق يبلغ نحو ثلاثة ملليمترات .

ولا تبدو لنا بقية أجزاء الآلة ذات طبيعة تخضع لقياس صارم ، وأعتقد أن علينا أن نعفى أنفسنا من عناء تقديم تفاصيلها الى القارىء .

المبحث الخامس

حول الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، وحول حجم ومدى تنوع النغمات التي يمكننا الحصول عليها من هذه الآلة

يتعرف المرء في الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، كما يتعرف في الائتلاف النغمى لغالبية الآلات الموسيقية الشرقية ، على المبدأ الهارموني الذي ساد عند القدماء ، أولئك الذين كانوا ينظرون الى الرباعية باعتبارها أكمل التناغمات وأتمها بعد الثمانية ، وباعتبارها أنموذجا للنظام الموسيقي كله . والحد الطبيعي لتقسيم هذا النظام . ويقوم هذا المبدأ على أن النغمات ، في النظام الدياتوني الطبيعي^(١) تعلن عن نفسها ، على الدوام ، متعاقبة ، رباعية في اثر رباعية ، مع احفاظها بالعلاقات أو النسب نفسها فيما بينها ، ولم يبد لهم الحماسية باعتبارها تناغما طبيعيا مما تلا ، لأنها لم تكن تصدر بشكل مباشر عما كانوا يطلقون عليه اسم **الهارموني** ، ولأنهم لم يكونوا ينظرون اليها الا باعتبارها مقلوبا للرباعية أو مكملة للثمانية أو ملحقة بها . كانت الحماسية عندهم تأنى مقلوبا للرباعية عندما تنزل من النغمة الغليظة من هذا التناغم الى ثمانية النغمة الحادة ، كما هو الحال عندما نهبط من الرباعية النازلة فا fa ، أوت ut الى ثمانية الـ فا fa الأولى على هذا النحو : فا ، أوت . فا ، وتكون (الحماسية) مكملة أو ملحقة بالثمانية حين نشاء الانتقال من النغمة الحادة للرباعية الى الثمانية الحادة من النغمة الغليظة لهذه الرباعية نفسها ، كما هو الحال عندما نعلو من الرباعية الصاعدة : أوت ut . فا fa الى الثمانية الحادة للنغمة أوت ut والتي نترنم بها صعودا على هذا

لنحو : أوت ، فا ، أوت ، ولكن الأقدمين لم يكونوا يستخدمون الحماسية قط كى يؤلفوا . أو ينظموا ، أو يقسموا مدى أو مساحة نظامهم الموسيقى ، كما لم يستخدموها ، للسبب نفسه ، فى الائتلاف النغمى أو فى الجدول النغمى لآلاتهم الموسيقية .

ولهذا السبب ، فان الآلات الموسيقية فى الشرق ، حيث لا تعرف المبادئ الجديدة للهارمونية ، والتي أفسح لها مجالا ، ذلك الاصلاح الذى قام به جى ارزو لنظامنا الموسيقى ، وحيث يجهل الناس جهلا مطبفا ابتكار الطباقي* وكذا استخدام هارمونيتنا الحديثة هذه الآلات مدوزنة - لا تزال - فى الرباعية ، فى أغلب الأحيان ، بأكثر مما تكون مدورنه فى الحماسية فان وجدت خماسية فى السلم النغمى لهذه الآلات فانها لم تات الا بشكل غير مباشر ، على نحو ما شرحنا لتونا ، واذا حدث خلاف ذلك ، فلعل هذه الآلات - التى قد تقابل فى ائتلافها النغمى نغمة خماسية - ننتمى الى أوروبا الحديثة أكثر مما تنتمى الى آسيا أو أفريقيا ، وهو الأمر الذى يكشف عنه شكلها بسهولة ، والذى نستطيع الحكم عليه عن طريق مقارنتها بالآلات المرسومة هنا ، والتي يوجد من بينها ما سوف يتناقض بشكل صارخ مع تلك الآلات التى جمعناها فى اللوحة BB ، وهذه آلات شرقية بلا جدال .

وحيث أننا لا نجد فى الكمنجة العجوز شيئا أوروبا على الاطلاق فلا بد أن يكون ائتلافها النغمى اذن شرقيا صرفا ، وأن يتكون هذا من الرباعية ، كما هو الحال فى الواقع ، وكما نيقنا منه ، ليس فقط عن طريق النقر على أوتاره على الخالى ، بل كذلك لأننا طلبنا الى الموسيقيين اسم النغمة

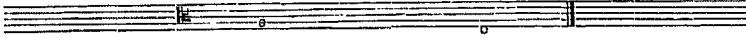
* الطباقي ، لحن يضاف الى آخر على سبيل المصاحبة ، أو قطعة موسيقية تؤلف بهذه الطريقة . (المترجم)

التي لا بد أن ترددها هذه الأوتار ، ذلك أننا اذا افترضنا أن آذاننا قد تخدعنا ، أو أن تكون أذن الموسيقى العربي قد أساءت تقديم العون اليه عند ضبطه أو دوزنته لهذه الآلة ، فلن يكون مرجحا البتة . أن يضاف الى هذه السلسلة الطويلة من الأخطاء ونوبات سوء الفهم ، خطأ جديد آخر حول اسم هذه الأوتار ، أو النغمات التي ينبغي لها أن ترددها ، ومع ذلك ، فقد سمعنا وقتئذ ، كما كنا نسمع دوما في ذلك الوقت ، وطيلة ما يزيد على سنوات ثلاث أوتار الكمنجة العجوز تردد الرباعية ، ولم يكف الموسيقيون المصريون خلال هذا الوقت عن أن يرددوا على مسامعنا أن النغمة الغليظة تسمى **دوكاه** ، والحادة تسمى **نوى** ، وكل منهما تبتعد عن الأخرى ، فى النظام الموسيقى عند العرب ، بفاصلة مقدارها رباعية ، وهكذا تكون لمثل هذه الشهادات كل ضمانات الثقة ، كما لا يمكن ، بعد هذا الحشد للبراهين ، أن يكون هناك ، بالنسبة لنا ، شبهة من شك فيما يتصل بالائتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، والذي تقدمه ، هنا ، فيما يلي :

الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز

1.^e corde.
N A O U A .

2.^e corde.
D O U K A H .



وليكن صحيحا أن أوتارا تتكون من ستين الى سبعين شعيرة من شعر معرفة الحصان لا تستطيع أن تردد نغمة موحدة ، عذبة ، ممتلئة على شاكلة النغمات التي يردددها وتر مأخوذ من معى الحيران ، مبروم جيدا ، أو نغمة بالغة الوضوح كتلك التي تصدر عن وتر مصنوع من المعدن ، وهو أمر كنا جد مهينين للاعتقاد فى صحته ، وليكن صحيحا كذلك أن بنية الكمنجة العجوز غير مهيأة كى تصدر نغمات نقية مليئة على غرار النغمات التي نشغف لسماعها من آلاتنا الموسيقية ، فان من المؤكد أن نغمات هذه

الآلة قد بدت وبها بعض شيء من عجب ، وبعض شيء كذلك من اضطراب وبعض شيء أنفيا أجسا ، حتى لقد ظننا في البداية أن اعتيادنا على سماعها دون نفور هو أمر يدخل في عداد المستحيلات ، ومع ذلك - وهذا اعتراف من جانبنا - فقد وجدنا ، بأنفسنا ، وبمضى الوقت ، أن ما كان يصدمننا منها أكثر من غيره ، في البداية قد غدا ، على وجه الدقة ، ما قد أوحى لنا بعظيم البهجة والنفع ، وما أخذ يبدو لنا الأكثر تعبيرا والأعظم تأثيرا .

وحين فكرنا في هذا التغيير غير المنطقي الذي فعل فعله فينا ، ساعين لاستكناه سببه كيما نقدم عنه تفسيرا ، فسرعان ما اقتنعنا أن انطباعنا الأول كان يعود بالضرورة ، وربما كان هذا هو سبب الأسباب ، الى أفكارنا المسبقة ، أكثر مما كان يعود الى طبيعة هذه النغمات في حد ذاتها ، كما اكتشفنا أن ما كان يشوب نقاءها ، في سمعنا ، هو ما كان يقترب بنغماتها ، ولدرجة أكبر ، من الصوت البشرى ، وهو - أى الصوت البشرى - الذى يند كثيرا عن العيوب بل يندمج بها في تعبيرات بعينها(٢) كما أنه يعانى على الدوام من انحرافات متفاوتة القدر بفعل فيض المشاعر التى يحملها أو يعبر عنها أو يجيش بها ، وبفعل التغييرات التى تعتوره ، عن ذلك ، أجزاء الأداة التى تحدثه ، لا سيما حين تكون هذه المشاعر بالغة التدفق . ومن هذه التجربة الأولية رأينا نتائج عديدة تنفرع ، جاءت الوقائع والتجارب لتطابقها أو تؤكد لها أكثر فأكثر ، حين حطمت غالبية الأحكام المسبقة لتربيتنا أو ثقافتنا الموسيقية ، حكما وراء حكم .

ومن هنا جاءت هذه المبادئ التى ننظر نحن اليها كأموث ثوابت

لا تحتمل المراء :

أولا : أن النغمات التى نعد الأكثر روعة ونقاء تفعل فعلها على

أحاسيسنا عن طريق قوة وحيوية الهزة التى تحدثها على أليافنا العصبية ،

أكثر مما تحدث هذا الأثر على أرواحنا .

ثانيا : أن الأصوات (البشرية) التى تستحوذ على اعجابنا أكثر من غيرها بفعل نقائها وروعة جرسها ، نادرا ما تكون هى تلك التى نحرك المشاعر أو تمس شغاف القلوب أكثر من غيرها (أى بنفس درجة نقائها وروعة جرسها) .

ثالثا : كثيرا ما يستطيع ممثل هزلى بارع أو ممثل درامى رائع ، لا يملك صوتا يتملق اعجاب سامعيه ، لكنه يعرف كيف يبيث الانفعالات فى نعلمات صوته - يستطيع مثل هذا الممثل أو ذاك أن يجعل المشاعر التى يعبر - هو - عنها ، تتوغل بقوة وفعالية حتى أعماق أرواحنا ومشاعرنا ، فى حين لا يقدر أفضل المغنين ، اذا ما اعتمد على مجرد نقاء صوته ومهارته أن يجعلنا نتبين الفكرة والخبرة اللتين يستهدى بهما صوته ، وفى الوقت الذى يشنف - هو - فيه آذاننا ويمتغ أرواحنا بمثل هذا الكمال ، فإن القلب منا يظل باردا .

رابعا : وأخيرا فان من المستحيل أن تتقدم الموسيقى تقدا حقيقيا ، فى أى مكان لا تكون - هى - فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل أو عندما تضحى بما لها من تعبير فى مقابل امتناع الأذن أو هدهدة الأذواق أو الجرى وراء عبث « الموضة » ونزواتها .

وهكذا ، فاذا لم يسترع انتباهنا سوى ما يمكن أن يحصل عليه الموسيقيون المصريون من الكمنجة العجوز ، فلسوف نجد هذه الآلة ، بلا ريب ، شحيحة للغاية ، ومحدودة للغاية . فهم لا يعزفون عليها سوى ألحان غنائية (أو مصاحبة للغناء) ، وهذه الألحان عندهم ، لا تتيح الفرصة لوجود مساحات نفمية بالغة الاتساع ولا تؤدى الى تنوع كبير فى النغمات ،

ومع ذلك ، فحيث لا يوجد قط على ملمسها من عقدة تحدد عدد هذه النغمات أو تحد منها ، وحيث يستطيع المرء ، عكس ذلك ، أن يحصل على نغمات تعادل كل جزئيات امتداد الوتر ، طالما ظل هذا الوتر محتفظا أو قادرا على التردد ، فإن مدى نغمات هذه الآلة يكون واسعا لحد يكفى لعدم احداث أى ضيق للحن (الميلودى) أو تضيق عليه ، ولعل النظام الموسيقى عند العرب ، وهو الذى يسمح بتنوع النغمات أكثر بكثير مما يسمح بذلك النظام الموسيقى عندنا ، أن يشكل ينابيع متجددة لينهل منها موسيقى بارع .

واليكم سلم النغمات التى أسمعنا اياها الموسيقيون المصريون ، الذين طلبنا ذلك اليهم ، ويردد كل وتر ، كما نرى ، مساحة من ثمانيتين ، وعن طريق تقسيم الفواصل ، طبقا لنظام الموسيقى العربية ، فان هاتين الثمانيتين تشتملان على خمس وثلاثين نغمة .

تنوع ومساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها من الكمنجة العجوز

1.^{re} corde. Naoua.
A vide.

2.^e corde. Doukh.
A vide.

1.^{re} corde.
A vide.

2.^e corde.
A vide.

1.^{re} corde.

2.^e corde.

1.^{re} corde.

2.^e corde.

(٣)

(٣)

الهوامش :

(١) نطلق اسم النظام الدياتونى الطبيعى على ذلك النظام الذى ينشج عن سلسلة من النغمات الطبيعية ، على غرار تلك التى تنتمى الى النظام الموسيقى عند الاغريق ، والتى كانت ننتهج هذا التسلسل الهارمونى : سى ، مى ، لا ، رى ، سول ، أوت ، فا ، مى ، فا ، رى ، سول ، لا .

(٢) يأخذ الصوت (البشرى) فى غالبية الأحيان نغمة أنفيه عند التعبير عن العواطف السوداوية والحزينه ، وتكون له نغمة حادة أو قوية واضحة عند التعبير عن الازدراء ، ولا سيما عندما تصدر عن نفور أو اشمئزاز طاغيين ، ويكون لها هذا الطابع نفسه ، كذلك ، حين تعبر عن النقمة أو السخط ، وكذلك حين تعبر عن الرغبة التى تحتدم فى صمت وكتمان ، وأن يكن ذلك على نحو أقل ، ثم تتصف بهذه الصفة نفسها ، ولكن على نحو أدنى مما سبق ، عندما تعبر عن الاحتقار - وكذلك عندما نعبر ، فى بعض الأحيان عن الأسى ، والألم والنشيج ، لا سيما حين يكون الأمر نانجا عن مظلمة ، أو عن قسوة يشعر المرء ازاءها بالموجدة ، لكنه لا يجرو على النورة عليها ، كما يتخذ الصوت البشرى هذه النبرة نفسها فى حالات أخرى كثيرة .

(٣) ، (٣) هذه النغمات الأخيرة ، هى التى نحصل عليها من عند أسفل العنق أو العمود ، وهو الجزء المصنوع من خشب الأكاجة ، والذى يقع مباشرة فوق القطعة المصنوعة من العاج .

افصل الحادي عشر

عَنْ الْأَعْمَشِ بْنِ الْعُرْفِ الْأَعْمَشِيِّ (الْقَلْبِيَّةِ) (١)

المبحث الأول

لن يكون من العسير علينا أن نوجز عند وصفنا للكمنجة الفرخ ،
 إذ إن هذه الآلة الموسيقية تنمى الى النوع نفسه الذى تنتسب اليه الكمنجة
 العجوز ، كما أنها لا تختلف عنها بصفة أساسية الا فى اثنائها النغمى
 (أى فى الطريقة التى دوزنت بها أوتارها) ، ذلك الذى يتأسس على نغمة
 خماسية أحد ، وكذلك فى نسب أبعاد صندوق الجسم الرنان ، إذ تقل هنا
 عما عليه الحال هناك بمقدار النصف ، ولعل هذا هو ما أدى الى اطلاق اسم
 الكمنجة الفرخ ، وهى تسمية تعنى قطعة أو جزء من الكمنجة ، وقد جعلنا
 نحن منها الكمنجة النصف . أو الكمنجة الصغيرة . ويمكن القول بايجاز ،
 أن هذه الآلة الصغيرة قد بنيت بالطريقة نفسها التى قامت على أساسها
 الكمنجة السابقة أما أسماء أو عدد أجزائها فهى ذاتها هنا وهناك ، وتحفظ
 أبعاد هذه بالنسب نفسها القائمة بين أبعاد تلك ، وفيما عدا جسم الآلة ،
 فإن أطوال الأجزاء فى هذه الآلة قد جاءت مماثلة لأطوال الأجزاء المناظرة
 فى الآلة السابقة .

وسنستخدم هنا نفس حروف الدلالة التى استخدمناها فى الفصل
 السابق ، للإشارة الى الأشياء نفسها ، حتى تتمكن العين ، وقد تعودت
 عليها من قبل ، أن تهتدى اليها بسهولة .

الهوامش :

(١) كمنجة فرخ أو كمانجة صغيرة أى الكمان النصف أو الكمان
 الصغير ، انظر اللوحة BB ، الشكل ٨ .

المبحث الثانى

عن التسكل والحامات والحليات والأطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول أجزائها كذلك

يكاد يكون سُكُل الكمنجة الفرخ مماثلا لشكل الكمنجة العجوز ، أما الحامة النى تستخدم فى بنيتها فعبارة عن قسم من نواة احدى نمار جوزة الهند ، وجلده سمكة بياض ، وأجزاء من خشب الأبنوس ، وخشب الأكاچه وخشب سَجرة المون* وخشب القيقب كذلك ، ثم من العاج والحديد وشعيراب معرفة الحصان والجلد وأوبار من معى الحيوان وخيوط دوبارة ٠٠ وهكذا دخل فى تركيب هذه الآلة الصغيرة ، كما رأينا ، خامات أخذت من ممالك الطبيعة البلات(١) على نحو ما حدث فى حالة الكمنجة العجوز .

أما الحليات النى تتزين بها الكمنجه الفرخ فأبسط كبرا من تلك التى وجدناها فى الكمنجة العجوز ، فهذه - هنا - ليست الا من العاج ، وقد طعمت أو أدمجت أو ثبتت بالحشب عن طريق مسامير صغيرة من النحاس .

ويبلغ الطول الاجمالى لهذه الآلة الموسيقية ٨٦٤ مم ، ويتكون الجسم الرنان A من الأجزاء نفسها التى تضمها أو يتكون منها الجسم الرنان فى الكمنجة العجوز ، كما أنها قد صنعت من الحامات نفسها فى الآلبن الموسيقيين . واصندوق آلتنا هذه(٢) شكل مخروط بيضاوى مجدوع عند قمته ، وهو مأخوذ من نصف نواة احدى نمار جوز الهند ، وقد أفرغت تماما من داخلها على غرار النواة التى صنعت منها (من قبل) الكمنجة العجوز، ولكن مع

* شجرة تطرح ثمارا كالتفاح ونفرز نسفا ساما . (المترجم) .

انتزاع قاعها ، الذى كان بمقدوره أن يشكل قمة المخروط ، مما يجعل هذا الجزء مفتوحا فتحه كبيرة مستوية ، وهناك ، بالإضافة الى ذلك ، تقوب صغيرة نقتبت بشكل مستو فوق سطحها ، وهذه موزعة بشكل منظم على الوجهين فقط ، ويوجد بالقرب من القاعدة تقبان أكبر إساعا من التقوب الأخرى ، ويصل عمق الصندوق الى ٤٤ مم ، ويشكل الوجه أو المشددة سطحها بيضاويا (٣) يزيد قطره الأكبر عن ٦٨ مم ، فى حين لا يتجاوز قطره الأصغر الـ ٥٤ ملليمتر ، وهذه الأطوال هى - كذلك - الأطوال نفسها التى لفتح نواة جوزة الهند التى يشد فوقها جلد البياض ، المشكل للوجه أو لمشد التناعم .

أما العنق M فساق أو قصبه مستديرة تمضى مستدقة بشكل ملحوظ بدءا من البنجك C حتى الجسم الرنان A ، ونجدها نحن مقسومة الى جزئين : الملمس T وأسفل العنق bb ، فأما الملمس فمن خشب شجرة الموت ، ويزدان فى كل امتداده بشمانى شبكات صغيرة من العاج ترتفع بشكل حلزوني : أربع منها فى اتجاه ، والأربع الأخرى فى الاتجاه المقابل ، وتصطف هذه الشبكات بشكل تبادلى ، وتبتعد كل منها عن الأخرى بمسافات متساوية ، بطريقة تجعل الشبكات التى تمضى فى اتجاه ، تقطع-بما يشبه زاوية مستقيمة-الشبكات الأخرى التى تتخذ الاتجاه المضاد ، مما يكون أشباه معين ، توجد فى وسطها لوحة صغيرة من العاج تشكل زهرة على هيئة صليب . ويبلغ امتداد العنق ، طولا ، ابتداء من الملمس T نحو ٢٤٠ مم ، ويصل قطر سمكه عند خافضة الأوتار F الى ٣٣ مم ، أما عند الاقتراب من قمة أسفل العنق b فلا يزيد القطر عن ٢٨ مم . ويصنع أسفل العنق bb من قطعة وحيدة من خشب الأكاجة المصمت ، والعارى من أى زخرف ، ويصل طوله الى ١٠٢ مم . ويبلغ قطر

الطرف التالى مباشرة للملمس T نحو ٢٧ مم ، أما قطر سمك الطرف المقابل ، أى الطرف الملامس للجسم الرنان فيقترب من ٢٣ مم .

وتماثل القدم Q قدم الكمنجة العجوز ، وهى تنغرس فى أسفل العنق - b ، وتمر من داخل نواة جوذة الهند المكونة لصندوق الآلة . وتنوغل العارضة بين الطرفين ، الى ما وراء الصندوق بامتداد يصل الى ٢٦٤ مم ، وتنتهى بزرار مخروطى صغير ، وعلى مسافة أربعة عشر ملليمترا أسفل صندوق الآلة تتسطح هذه القدم ، على نحو ما تصنع قدم الكمنجة العجوز ، ومثلها كذلك تتسع مكونة قطعاً ناقصاً ، يبلغ طول قطره الأكبر ، الذى يتخذ نفس اتجاه الساق أو القصبية الحديدية نفسها ، خمسة وعشرين ملليمترا ، فى حين يبلغ قطره الأصغر أربعة عشر ، ووسط هذا القطع الناقص ، أحدث ثقب مرور من خلاله ، والى الحلف ، مسمار حتى رأسه ، ثم ننى الجزء الذى يبرز من الأمام (ذيل المسمار !) بطريقة تجعل منه مجبناً كبيراً ، يفى بالغرض نفسه الذى يفى به نظيره فى الكمنجة العجوز .

أما البنجك C فمصنوع من قطعة واحدة من خشب الأبنوس ، ويختلف جسمه قليلاً فى شكله ، عن بنجك الكمنجة العجوز ، وان يكن عارياً تماماً من أى زخرف ، وليست للرأس هنا هيئة البردق التى يتخذها الرأس فى الكمنجة السابقة ، لكنها تمثل اناء آخر ، مصرياً كذلك ، يطلقون عليه فى العربية اسم قلة يعلوها غطاؤها ، ويتمثل الاختلاف بين الإثنين فى أن رقبة الأول تمضى متسعة لتتخذ شكل القمع ، فى حين تكاد تكون رقبة الآخر اسطوانية الشكل ، ولها القطر نفسه فى كل طولها .

وأما الأوتاد R فقد صنعت بشكل أكثر تأنقاً عما جاءت عليه أوتاد الكمنجة العجوز ، ورأس الأوتاد هنا من العاج ، وتتخذ شكل قرص يأخذ الجانب المسطح منه اتجاهها عمودياً موازياً للبنجك ، وقد خِرت هذا القرص

بواسطة المخرطة ، وتوجد فوق سطحه ، وكذلك على بسمكه ، نتوءات زينه زخرفية دائرية الشكل ، وتدور الدوائر التي يزدان بها السطح حول مركز واحد، أما تلك التي توجد فوق السمك فمتوازية . وعند مركز هذا القرص ، يرى الزرار الذي يشكل نهاية الذيل ، من هذه الناحية ، بارزا الى الخارج ، في حين يتوغل هذا الذيل نفسه فى الناحية المقابلة . وهو مصنوع من خشب القيقب ، وقد سويت استدارته بالمخرطة ، ويجتاز سمك البنجك من طرف لآخر ، ونتيجة لذلك ، فانه يمر بالفجوة العميقة والمستطيلة التي أحدثت بالبنجك من الأمام ، كما هو الحال فى الكمنجة العجوز ، كى تدخل فيها الأوتار ويتم ربطها الى الأوتاد . لكن القوس(٤) ، وكذا بقية ما يتصل بهذه الآلة يظل ، بشكل مطلق ، نفس ما نجده فى الآلة السابقة

الهوامش :

(١) اذ يقتنع الصينيون بأن لكل واحدة من ممالك الطبيعة ميزتها الخاصة ، وأن لكل واحد من الحيوانات المختلفة والنباتات المتفرقة ، والمعادن المتباينة خصوصية معينة ، فانهم لا يشاءون ، عند تركيبهم لآلاتهم الموسيقية أن يخلطوا ، دون تمييز كل صنوف الخامات ، اذ ينبغي ، فى رأيهم ، أن تصنع الآلة بخامات اما من المملكة الحيوانية أو من النباتية أو من مملكة المعادن ، أما حين يسمحون بالخلط بين خامات تنتمى الى كل هذه الممالك المتباينة ، فانهم يولون أهمية كبرى للانتقاء ، الذي يخضعونه لقواعد صارمة ، حددها هم ، طبقا للخواص التي ينسبونها الى الأجسام .

(٢) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ٨ ، ٩ .

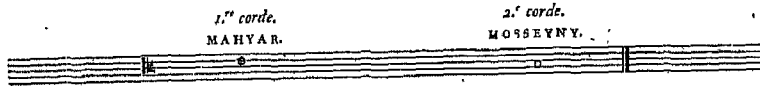
(٣) أنظر الشكل ٨ .

(٤) أنظر اللوحة BB ، الشكل ١٠ .

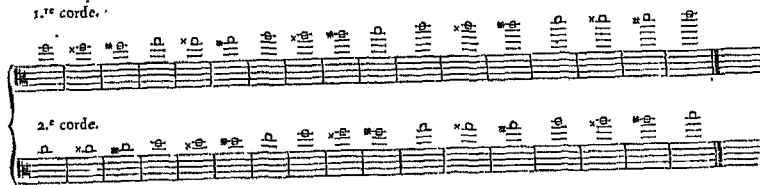
المبحث الثالث عن الائتلاف النغمي ، وعن مساحة وخاصية الكمنجة الفرخ

سبق لنا أن لاحظنا ، في المبحث الأول ، أن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ، لا يكاد يختلف في شيء عن الائتلاف النغمي للكمنجة العجوز ، الا في أنه أكثر حدة بمقدار خماسية واحدة ، ولا بد أن يدرك القارئ من ذلك ، أننا كنا نقصد أن يفهم ، ضمنا ، أن ائتلافها النغمي يتشكل على أساس الفاصلة الرباعية ، وأنه مقتبس عن المبادئ نفسها التي تأسس عليها الائتلاف النغمي في الكمنجة الأولى ، ويمكن كل ما سبق لنا قوله ، عند حديثنا عن الآلة الأولى ، أن ينطبق اذن على الثانية - أي أن مساحة النغمات ، وترتيبها ، مع مراعاة النسب ، لا تتغير هنا .

الائتلاف النغمي للكمنجة الفرخ



مساحة النغمات ونوعها



وعلى الرغم من أن نغمات هذه الآلة من نوعية مماثلة لنوعية نغمات الكمنجة العجوز ، فقد وجدنا فيها - مع ذلك - بعض شيء من اكتئاب . وبدون أن يكون هذا الاكتئاب منفرا ، فانها على العكس من ذلك نمس المشاعر ، وينتهى بها الأمر بأن يستغرق سامعها في نوع من الأحلام اذا ما أطال الانصات اليها ؛ ولعل تأثير أنغام هذه الآلة قد أسهم بعض الشيء في التقليل من النفور الذي اعترانا عند سماع أنغام الكمنجة العجوز، وأعدنا للاستماع اليها ، مع أقل قدر ممكن من التحيز ضدها ، أو الحكم المسبق عليها .

الفصل الثاني عشر
عَنْ الرَّبِّ بِلِي

المبحث الأول

حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

يتعرف المرء ، دون عناء ، اذا تمعن شكل الرباب ، على الحامة التي صنعت منها ، وطابع وأسلوب شكلها ككل ، كما سيدرك أنها تشترك ، ولا بد ، فى أصل واحد ، مع الآلتين السابقتين .

وإذا كان لابورد Laborde ، فى دراسنه عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، قد أبدى رأيا مخالفا لما نقول ، فالسبب فى ذلك أنه لم يكن يعرف الآلات الموسيقية التي تحدث عنها الا عن طريق روايات بالغه الخطل ، أو لأنه قد أورد ما كتب بناء على شهادة أناس لم تكن لديهم - وهذا مرجح للغاية - المعارف التي لا بد منها ، كى يحكموا جيدا على ما يتصل بفن الموسيقى ، كما أنه ، هو نفسه ، لا ينجو من اللوم ، لأنه لم يسع حيننا للتأكد من صدق الروايات اللى كانت تنقل اليه ، كلما كان ذلك فى مقدوره ، اذ لا يمكن التماس أى عذر له حين يقول ، ربما نقلنا عن قولة واحد من الناس ، ان كلمة رباب repab كلمة اغريقية الاصل ، وأن كلمة سمندج Semendje كلمة عربية ، برغم أنه كان ميسورا عليه للغاية أن يتفادى هذا الخطأ ، بفتح أول معجم يصادفه ، أو أن يلجأ الى مشورة المستشرقين فى العاصمة .

يقول لابورد : « ان الرباب repab باليونانية القديمة ، أو السمندج Semendje بالعربية ، هى آلة موسيقية تعزف باستخدام القوس ، وليس لها سوى وترين، أحدهما مدوزن بزيادة ثلاثية كبيرة عن الآخر ، أما ساقها فمن الحديد ، وتر من جانب لآخر من جانبى العنق ،

ويؤخذ جسمها عادة من نواة ثمرة جوز الهند ، وأما الوجه أو مشددة التناعم ، فجلد مشدود على غرار جلد الدفوف ، وهي الآلة الموسيقية المفضلة من جانب العازفين الجائلين والبحارة والبهلوانات الشرقيين ، وهم يمسكون بها (عند العزف) كما لو كانت آلة كمان ، .

ولابد أن الوصف الذى قدمناه عن الكمنجة ، فى الفصل السابق ، سيجعلنا ننبين بجلاء أن لابورد قد خلط بين الرباب والكمنجة(١) ، ذلك أن هناك فرقا هائلا بين هذه وتلك ، فالجسم الرنان للربابة مسطح ، رباعى الشكل على هيئة شبه المعين ، فى حين يأتى جسم الكمان على شكل نصف كرة .

أما الرباب ، ولا يمكن أحد أن يرتاب فى ذلك ، فهى الآلة نفسها التى وصفها لابورد تحت اسم مربى merabba ، فى المجلد الأول من دراسته عن الموسيقى ص ٣٨١ رقم ٦ ، والتى جاء رسمها فى المؤلف نفسه ص ٣٨٠ ، يقول لابورد : « انها آلة تمزف بالقوس ، وتسمى مربى ، وتكاد تنتمى الى نوع الرباب repab على الرغم من أن لها شكلا مختلفا ، ومع ذلك فليس لها فى بعض الأحيان سوى وتر واحد ، وقلما يزيد سمكها عن البوصتين ، ويغضى جسمها ، من فوق ومن تحت بجلد مشدود ، ولها شمسة أو مسمع بالقرب من العنق ، ويعزف الموسيقى عليها كما لو كان يعزف على آلة كمان أو آلة دف أو كوس ، ضاربا على الوتر فى بعض الأحيان بظهر القوس ، » .

وينبئنا هذا الوصف الصحيح ، ولكن من الجانب السالب ، عن خاصية لم تتح الفرصة لنا لملاحظتها ، فقد يحدث أحيانا أن ينقر بعض العازفين المتجولين وتر الربابة بظهر القوس ، على نحو ما يضرب العازفون الجائلون فى فرنسا مشددة كماناتهم ، وإن كنا نشك أن هذه الحركة تعد جزءا

من فن العزف على هذه الآلة ، كما أننا لا نستطيع ، فى الوقت نفسه ، أن نقنع أنفسنا بأن الناس يعزفون على الرباب ، فى أى بلد من البلدان ، على نحو ما نعزف نحن على آلة الكمان . فالقصبه الحديدية الطويلة التى تنتهى بها هذه الآلة تجعل الإمساك بها على هذا النحو أمرا مربكا ، وهكذا يكون لا يورد مفرقا فى الخطأ حول هذه النقطة ، فقد رأينا الرباب على الدوام تمسك على نحو ما تمسك نحن بآلة الكمان الجهير basse de viole ، مع مراعاة الإمساك بها عن طريق طرف ذيلها الحديدى .

وهناك من الرباب نوعان ، يتمثل الفرق الوحيد بينهما فى أن الرباب من النوع الأول مزود بوترين ، أما تلك التى تنتمى الى النوع الثانى فمزودة بوتر وحيد .

فأما الرباب المزودة بوتر واحد فتسمى **رباب الشاعر** أى التى يستخدمها الشاعر ، اذ يستصحب الشعراء والرواة هذه الآلة عند انشادهم الروايات المغناة ، والمنظومة شعرا (٢) .

وأما الرباب المزودة بوترين فتسمى **رباب المغنى** .

ويبدو أن استخدام هذه الآلة يقتصر كلية على مصاحبة الصوت البشرى سواء فى الغناء (العادى) أو فى انشاد الرواية الشعرية ، وهم يستخدمونها فى مصر ، على نحو مقارب لما كانت القيثارة تستخدم عليه فى الزمن القديم ، وعلى غرار ما كان الاغريق يستخدمون تلك الآلة الموسيقية التى كانوا يطلقون عليها اسم **الفوناسكوس** أو **التوناريون** (أى المنظمة) (٣) Tonarion و Phonas-cos ولم نر قط هذه الآلة وقد صاحبها آلات أخرى ، أو صحبت هى آلات موسيقية من نوع تلك التى يستخدمونها فى العزف الجماعى فى مصر ، أو فى موسيقات الاحتفالات الرسمية ، أو مناسبات المسرات العامة .

الهوامش :

- (١) انظر دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، ص ٧٢٢ الهامش رقم (٣) [المجلد الثامن من الترجمة العربية] .
- (٢) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المبحث السادس عشر .
- (٣) المرجع السابق ، المبحث نفسه ، حيث قدمنا أمثلة حول وظيفة هذه الآلة .

المبحث الثاني

شكل وخامة وتركيب وأطوال الرباب وأجزائها

تختلف الرباب بشكل رئيسي عن كل من الكمنجة العجوز والكمنجة الفرخ ، كما نوهنا من قبل ، في شكل جسمها الرنان (١) A ، فهو هنا على شكل معين ، قمته موازية لقاعدته ، وضلعاه متساويان أو هما قريبان من ذلك .

وللمنق M شكل اسطواني ويشكل مع البنجاك قطعة واحدة ، ويبدأ البنجاك C هناك ، من حيث يوجد اختناق صغير يوجد في وسطه نتوء زينة n ، ثم يستطيل حتى أعلى، ويبدأ ملمس العنق T من عند خافضة الوتر F حتى صندوق الجسم الرنان أي من T الى T ، والجسم الرنان للبنجاك مجوف ، على غرار الجسم الرنان في الكمنجات السابقة على هيئة فجوة طويلة وعميقة ، من شأنها أن تتلقى الأوتار ، التي تربط بالمثل الى ذيل الأوتاد ، ولرأس البنجاك كذلك شكل اناء يعلوه غطاؤه ، وان تكن رقبته أوسع من رقبة الآنية المصرية المسماة بالقلعة ، أما الوتدان فلم يصنعا ، كلاهما ، على نمط واحد ، في الآلة التي كانت في حوزتنا ، مما يجعلنا نحس أن واحدا منهما قد جاء في موضع آخر مفقود ، ولواحد منهما رأس كروية الشكل (سادة - أي بدون نقوش أو حزات) في حين تنقسم رأس الآخر الكروية الشكل بفعل نتوءات زينة ؛ دائرية ، الى أجزاء كثيرة ، ومع ذلك فهناك محلي للاعتقاد بأن شكل أوتاد هذه الآلة يختلف عن شكل أوتاد الآلات الشرقية الأخرى ، ذلك أننا لم نلق آلة موسيقية ، رهوس

أونادها كروية الشكل ، سوى هذه .

أما قدم الرباب Q فساق أو قصبية رباعية الأضلع ، مصنوعة من الحديد ، يوجد فوقها ، بين مسافة وأخرى ، وفوق كل واحدة من زواياها فجوات مربعة الشكل ، ولأكبر الأجزاء الوسيطة بين هذه الفجوات ، وعلى وجوهه الأربعة ، ثقب مستطيل ، متفوق بشكل -ستو ، أما الأجزاء الأخرى ، فتتنقسم من كافة جوانبها بفعل نلمت جوفاء ، تشكل فيما بينها ، فى بعض الأحيان ، شبكات صغيرة ، وتشكل فى أحيان أخرى ، شرائط مسطحة .

وللفرس الشكل نفسه الذى نجده فى فرس الكمنجات السابقة ، ومع ذلك فحيث لم يكن لربابتنا سوى وتر وحيد ، فلم يكن لهذه الفرس سوى فجوة واسعة تتناسب مع عرض الوتر .

ويصنع القوس على النحو الذى جاء عليه قوس الكمنجة العجوز .

ولا تصنع من الخشب من الجسم الرنان سوى الوصلات ، ويبلغ عدد هذه أربعا ، تندمج أو تتداخل فى بعضها البعض على نحو ما نفعل التروس ، أما الجزء العلوى أو الوجه ، وكذلك الجزء السفلى ، فيتشكل كل منهما من ورقة من جلد الغزال ، مشدودة وملصقة فوق الوصلات الأربع ، ووصلتا قمة وقاعدة الجسم الرنان قد صنعنا كما يبدو من خشب السرو القادم من القسطنطينية ، أما وصلتا الجانبين فمن خشب القيقب .

ويصنع العنق والبنجاك من خشب الغبيراء* ، أما رءوس الأوتاد فمن

خشب الورد ، وأما الذيل فمن خشب البقس** .

* شجر ينمو فى الأحراش ، يستخدم خشبه فى صنع الآثاث .

(المترجم)

(المترجم)

** شجر زينة يزرع لتحديد تخوم الحدائق .

وتؤخذ الأوبار وخافضة الوتر والقدم - فى آلتنا هذه - من الحامات نفسها التى نصنع منها نظيرانها فى الكمنجتين السابقتين ، أى من الحديد .
 فى حين تكون الفرس من الخشب الأبيض .
 ويبلغ الطول الاجمالي للرباب نحو ٩٢١ مم ، ويبلغ سمك الجسم الرنان ، أو عرض الوصلات ، وهما سنىء واحد ، نحو ٥٩ مم ، ويبلغ اتساع الوجه أو مشددة التناعم ، وكذلك عرض أسفل الجسم الرنان ، نحو ١٥٩ مم عند القمة و ٢٦٠ مم عند القاعدة ، ويبلغ طول الوصلات الموافقة لهذا وذاك من الطولين السابعين الامتداد نفسه بالتبادل ، ويصل طول الجزء المائل من ناحية اليمين ٢٨٨ مم ، أما الجانب المائل من اليسار فيبلغ طوله ٢٩٠ مم ، أما الوصلات التى توافق هذه الجوانب ، فلها ، بالتبادل أيضا ، الأبعاد نفسها طولاً .

وبدءاً من أسفل العنق ، قريبا من الجسم الرنان ، وحنى قمة البنجك ، يبلغ الامتداد الى ما يقرب من ٤٠٦ مم ، فى حين يكون طول العنق وحده ، بدءاً من الجسم الرنان وحتى الاختناق الذى يسبق البنجك نحو ٢١٧ مم .
 وينقسم كل هذا الامتداد الطولى ، من مسافة لأخرى مرة بواحدة ، وأخرى باثنتين ، وثالثة بنلانة تقوب دائرية تستخدم فى تحديد ملمس الأنغام .
 ويبلغ طول خافضة الوتر الى ٥٤ مم بدءاً من الاختناق الذى يرى بين العنق والبنجك .

ويمتد طول قصبه أو ساق القدم الحديدية للآلة الى ما وراء الجسم حتى يبلغ ١٧٤ مم .
 أما بقية الأجزاء والأطوال الأخرى للرباب فلا تستحق عناية الاشارة اليها ، أو أنها تماثل نظيراتها فى آلات الكمان المصرية .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB الشكل رقم ١١ .

المبحث الثالث

حول الائتلاف النغمي للرباب

وحول مساحة أو مدى نغماته

الغرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية

كانت المذكرات التى دونها عن آلة الرباب ذات الوترين ضمن مجموعة المذكرات التى فقدناها ، ولسنا نتذكر ما هو الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ، وقد يكون هو الائتلاف نفسه الذى يتحدث عنه لابورد حينما خلط ما بين الرباب والكمنجة ، والذى كانت نغماته مدوزنة ، طبقا لما يذكر ، على الثلاثية الكبيرة بين هذا الوتر وذاك ، لكن هذا ، فيما يبدو لنا ، مناقض لمبادئ الموسيقى العربية التى لا تنقبل الثلاثية قط ضمن التناغمات التى ينبغى أن يشتمل عايتها أى ائتلاف نغمي ، اذ تقوم - أى هذه المبادئ على الأسس التى كانت تنهض عليها الموسيقى الاغريقية - ولسوف يكون بالمل ، بعيدا عن المعقول أن نفترض بأن الموسيقيين العرب قد اختاروا عمدا ، وعلى وجه الدقة ، نغمتين لا يتوافقان معا قط ، فى نظامهم الموسيقى ، كى يشكلوا منهما الائتلاف النغمي لواحدة من آلاهم الموسيقية . لا سيما حين يكون دورها مقصورا على مصاحبة الصوت البشرى عند الغنا أو عند انشاد الروايات الشعرية .

وتكاد تكون آلة الرباب وحيدة الوتر ، التى حملناها معنا من مصر ، والتى رسمت وحفرت فى اللوحة BB ، الشكل ٢ ، والتى نراها تحت ناظرنا الآن ، على حالتها المبدئية ، وهذا احتمال ، ذلك أن القصد المنشود من هذه الآلة لا يتطلب منها أن تكون أشد من ذلك تعقيدا ، وهى مدوزنة

فى مقام أو نغم رى Ré ، من غليظ التينور أو من وسط نغمة الغليظ (وهو الوتر الثانى فى الآلات الوترية) . وتوافق هذه النغمة ، فى النظام الموسيقى عند العرب مقام الرست ، وهو أساس هذا النظام ، كما توافق هذه النغمة أشد النغمات غلظة فى المقام الدورى عند الاغريق ، أول وأقدم كافة مقامات الموسيقى الاغريقية ، والمقام الأساسى لكل المقامات الأخرى . وقد كان ينظر الى هذه النغمة عند اللاتين ، وعندنا نحن كذلك حتى وقت الاصلاح الذى قام به جى أرزو ، باعتبارها نغمة القرار للمقام الدورى كياً لا نزال نحن ، بدورنا ، نعتبرها كذلك فى ترتيلاتنا الكنسية ، التى تعد موسيقانا الأولى .

أما مساحة النغمات التى يستطيع المرء أن يحصل عليها من الرباب عند العزف عليها عند نقطة الملمس وحده ، فهى السداسية الصغيرة ، أو لعل القوم قد اكتفوا على الدوام بمدى خماسية أو أنهم ، على الأقل ، قد التزموا بذلك ، وهذه النغمات ، وقد سبق لنا قول ذلك ، قد تم تحديدها والاشارة اليها فوق ملمس العنق عن طريق الثقوب الدائرية الشكل ، وتتوافق نغمة الافتتاح (à vide) مع النغمة رى Ré ، فاذا وضعنا الاصبع فوق منتصف الفاصلة الثانية نحصل على النغمة مى mi ، واذا وضعناه فوق منتصف الفاصلة الثالثة حصلنا على النغمة فا x ، واذا وضعناه فوق الفاصلة الرابعة يردد الوتر النغمة سول sol ، أما اذا وضع الاصبع فوق الفاصلة الخامسة فسنستمع الى النغمة لا la ، وأخيرا فاذا وضع الاصبع الى ما وراء الثقوب الدائرية الأخيرة ، فستكون النغمة التى نحصل عليها هى النغمة سى si ، وقد أشرنا بالأرقام (١) الى كل واحدة من النغمات التى تكونها هذه الخطوط المستديرة بالاسم الذى حددناه ، والتى نحصل عليها اذا ما وضعنا الاصبع عند هذه الحانة أو تلك : فالرقم 1

يقابل خانة النغمة ري Ré ، والرقم 2 يقابل خانة النغمة مي mi
والرقم 3 يقابل خانة فا x و 4 يقابل النغمة سول Sol و 5 يوافق
لا la أما رقم 6 فيوافق النغمة سي si .



ومع ذلك ، فحيث يقتصر دور هذه الآلة على مصاحبة صوت الشعراء
والرواة والرابسوديين عند الانشاد الشعري ، فان الفاصلة السداسية ليست
ضرورية في هذا النوع من الانشاد الشعري أو الرواية الشعرية ، ومن
المعروف ان الأقدمين كانت لديهم قواعد تصف وتحدد مدى ومساحة النغمات
التي لأبد أن يمر بها الصوت البشرى عند الانشاد الخطابي(٢) وكذلك عند
انشاد الملاحم الشعرية(٣) . وأول وأهم هذه القواعد ، طبقا لما يذكره
دينيس داليكارناس هي أنه لا ينبغي للصوت البشرى أن يعلو فوق الحماسية
ولا أن ينخفض الى ما دونها ، اذ يقول : « ان ميلودي الخطابة ينحصر عادة
في فاصلة واحدة تسمى ديابنته أى خماسية ، بمعنى انه لا يحق له أن
يعلو الى ما وراء ثلاثة مقامات ونصف المقام باتجاه الحاد ، ولا ينبغي له أن
ينخفض الى ما دون هذه الفاصلة »(٤) . وهكذا ، وكما سبق أن لاحظنا أكثر
من مرة ، فحيث أننا لا نزال نتعرف على آثار بعينها لكنير من الممارسات
القديمة التي ظلت سارية هناك حتى اليوم بفعل لامبالاة المصريين ، وبفعل
تعلقهم العنيد بعاداتهم القديمة ، وكذلك بفعل ابتعادهم الشديد ونفورهم
من كل ضرب من ضروب التجديد ، وحيث أن ثبات المصريين الذي لا يتزعزع
لم تضعفه قط كافة المساويء التي تسربت اليهم ، بحيث يبدو ثباتهم هذا
شبيها بسد صمد لكافة الضغوط العنيفه والمندفعة التي يقوم بها سيل بلغ حا

✽ رواية محترف للقصائد الملحمية قديما ، أما الرابسودي أو
الرابسودة فهي القصيدة الملحمية التي كان يتم انشادها (المترجم) .

القيض ، فقد أمكنهم أن يحتفظوا وأن يبقوا على العدد الكبير من عاداتهم فى منأى عن كل التغييرات ، وبالرغم منها ، تلك التغييرات التى أدت إليها ، والى أن تفعل ما فعلته فى وجه مصر ، تلك الثورات أو التطورات العنيفة التى جرت هناك ، فان علينا أن نصدق اذن أن السلوك الذى كان معروفا منذ العصور البالغة القدم ، عند الاغريق ، والذى لم يعد موجودا اليوم ، الأ فى مصر ، لا يمكنه أن يظل هناك طيلة هذه القرون المتعاقبة بفعل غريزة التعود وحدها لو أن مبادئ هذا السلوك كانت قد اندثرت بشكل تام ، ومع ذلك ، فكل شىء يذكرنا ، وكل شىء يشهد كذلك على أنه ان لم يكن بمعرفة المصريين المحدثين اليوم لهذه المبادئ ، فعلى الأقل بوجود الوسائل التى استخدمت فى الماضى والتى لا يزال بالامكان الافادة منها فى تحديد استخداماتها ، وهو الأمر الذى أدى الى دوام ممارستها حتى اليوم فى مصر . ومنل هذه الشهادة نجدها اليوم ، بلا مرأ ، فى آلة الرباب ، تلك التى يقتصر دورها على تحديد المدى الذى وضعه الأقدمون للانشاد الخطابى ولانشاد الملاحم الشعرية ، ما دام استخدام هذه الآلة لا يزال مقصورا على مصاحبة رواة الملاحم والشعراء حين ينشدون أشعارهم (واهمال بقية اماكنها النغمية) . وهكذا تكون الرباب فى الواقع « توناريون » حقة ، كما يبرهن الغرض الذى تستخدم اليوم فيه على أن الغاية المبدئية من ورائها هى مساندة واطالة مدى الصوت البشرى ، وكذا الإبقاء عليه داخل الأطر التى حددتها المبادئ الموروثة .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١١ .
- (٢) هكذا كان الاغريق الأقدمون واللاتين يطلقون على ممارسة قواعد الرابسودة ، وهو ما نسميه نحن اليوم بنبرة الصوت . وكلمة نبرة accent كلمة مركبة من كلمتين لاتينيتين تعنيان معا : من أجل أو بقصد الغناء ، وعلى غرار كلمة بروزودي Prosodie ، المكونة هي الأخرى من كلمتين يونانيتين تعنيان الشيء ذاته . ذلك أن البروزودي ، لم تكن تعنى الا ما له علاقة بطريقة رفع أو خفض الصوت أثناءلقاء الخطاب ، وقد كانت - كما يدل على ذلك اسمها - فن اخراج وتعديل نغمات أو نبرات الصوت أثناء الحديث ، وذلك لجعله ضربا من ضروب الانشاد ، أى باعطائه التعبير المقنع ، لكن قواعد هذا البروزودي قد عفا عليها الزمن ، ونوسيت كلية أو لم يعد معترفا بها بيننا ، أما المدلول الذى نعطيه حاليا لكلمة بروزودي Prosodie فليس له أية علاقة بالمعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة ، ولا بالفكرة التى كان يربطها بها الأقدمون . ويقول داليكارناس « ان الخطابة ضرب من الموسيقى ، ولا يختلف فن الخطاب عن غناء أو انشاد الآلات الموسيقية الا عن طريق المدى أو المساحة ولكن ليس فى مدى أو مساحة النغمات ، وانما فى صفاتها ، ذلك أن للخطاب كذلك هارمونيته وإيقاعه ، وجمالياته وتعبيراته ، وتحولاته أو انتقالاته ، وليس هناك من يشك فى أن حاسة السمع لا تجد ما يغريها على الاصغاء الا حينما يجذبها ، فى وقت معا ، الهارموني ، والايقاع ، والتبدل أو الانتقال ، وأنها لا تستطيب ، فوق كل شيء ، الا كل ما هو جميل » .
- ويقول أرسطو : « ان الفصاحة تعنى أن يعرف المرء كيف يغير من نبرات أو نغمات صوته ، طبقا للاحساس الذى يريد أن يوحى به ، وكيف يستطيع ، اذا ما لزم الأمر ، أن يمنحه القوة أو أن يلطف منه أو أن يقف به موقفا وسطا ، وكيف ينبغى له أن يستخدم النغمات سواء الحادة أو الغليظة أو التى توجد فيما بينهما ، وأن يعرف أية ايقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه ، ذلك أن هناك ثلاثة أمور تجدر ملاحظتها ، المساحة أو المدى ، والهارموني ، والايقاع ، وهذا ما يكتب الفوز فى مضممار السباق » [أرسطو ، البلاغة ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول] .
- (٣) يوضح أرسطوكسين Aristoscène فى هارمونياته ، وأريستيد كنتليان ، Aristide - Quintilien فى دراسسته عن الموسيقى ما يعنيه الانشاد الخطابي ، والانشاد الشعري ، والانشاد أو الغناء الموسيقى ، ويمكن الرجوع الى هذين المؤلفين حول هذه النقطة التى لا يتاح لنا الخوض فيها بعمق هنا ، كذلك فنحن نحيل ، فى هذا الصدد الى المقالة التى اقتبسها

فوتئوس · Photius في مؤلفه Myriobiblon ، نقلًا عن بروكلوس ' Proclus
والتي عنوانها :

Procli chrestomáthia, seu laudabilia de re Poetica, pag. 982 grec et
lat. Rothomagi, 1653

وسوف نجد في هذه المؤلفات كل ما يتصل بالأنواع المختلفة من
الإنشاد الخطابي والشعري ، معالجًا بقدر يتساوى مع توسعه في ترتيبه
ووضوحه ، كذلك يمكننا أن نقرأ الفصلين الثاني والثالث من الكتاب
الرابع عشر من مآدبة الفلاسفة Deipnosophistes لأثينا يوس Athenée ،
وكذلك جولئوس بوللوكس Julius Pollux في مؤلفه ' onomast ،
الكتاب الرابع عشر ، وقد جمعنا كل هذه المصادر إلى كثير غيرها في مؤلفنا
الذي عنوانه :

Recherche sur l'analogie de la musique et des arts qui ont pour objet
l'imitation du langage, Paris, de l'Imprimerie Impériale, 1807, 2 vol.
grand in 80.

أى : بحث حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التي تتخذ من
المحاكاة اللغوية (أو الصوتية) موضوعاً لها .

(٤) دينيس هاليكاناس ، المرجع السابق .

الفصل الثالث عشر

سَمَوَاتِ الْعَالَمِينَ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ وَالْأَنْبِيَاءِ وَالرُّسُلِ وَالْقِيَامَةِ وَاللَّهِ وَالنَّبِيِّينَ

المبحث الأول

حول الطرق المتباينة للفظ وكتابة اسم هذه الآلة ، وحول
التشابه التام البادى فيما بين الكيصار والقيثارة التى
وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارد - الوصف
الاجمالى للكيصار ، طريقة العزف عليها - فيم كانت
القيثارة تستخدم فيما مضى - الضرر الذى لحق بفن
الموسيقى منذ أهملت هذه الآلة الموسيقية - انهيار سطوة
هذه الآلة منذ ذلك الوقت

لم نضع الكيصار Kissar ضمن قائمة الآلات الموسيقية العربية الا
لأنها الآلة الوحيدة من آلات الأثيوبيين ، ومن الآلات الخاصة بشعوب أواسط
أفريقيا ، التى رأيناها فى مصر ، والنسب تزودنا بواحدة منها ، ولهذا فقد
عانينا بما فيه الكفاية من العثور على شخص يمكنه أن يبيعنا اياها ، وليس
السبب هو ندرة هذا النوع من الآلات الموسيقية فى مصر ، فمن المألوف
والشائع ، عكس ذلك ، أن نرى الأثيوبيين والبرابرة ، وقد حملوها معهم
عند حضورهم من بلادهم الى القاهرة ، كى يستقروا هناك ، بوابين أو
حراسا للمحال .

وقد أطلقنا على هذه الآلة اسم **كيصار** اذ كان الأثيوبي الذى زودنا بها
يسمياها على هذا النحو ، وقد كان هو نفسه كذلك أبرع من سمعناهم
يعزفون عليها (١) . ويطلق النوبيون الذين يقطنون ، هنا وهناك ، حول
الجنبدل الأول ، على هذه الآلة اسم **كسر** أو **كصر** ، ويسمياها آخرون باسم
كصرة ، كما تسمى هذه الآلة فى بعض مناطق أخرى من النوبة جيزركه

أو غيوزوكه ، وحيث أن لكل ممن لفظوا هذا الاسم أمامنا لهجته الخاصة ، وحيث أن هذه اللهجة ليست مما يكتب قط ، كما هو حال لهجة بعض المناطق في فرنسا وأن عددا ضئيلا من أبناء النوبة هم فقط الذين يعرفون الكتابة ، فاننا لم نتيين الشكل الهجائي الصحيح لهذه الكلمة ، أما لابورده Laborde ، الذى اتبع النطق التركى عند كتابته لأسماء الآلات الشرقية التى قام بوصفها ورسمها فى دراسه عن الموسيقى ، فكتب اسم هذه الآلة على نحو مخالف لما كتبناه نحن ، فقد كتبها هو : كصر Kussir . ويشير المصريون الى هذه الآلة باسم القيثارة البربرية أى جيتار البرابرة . وفى الترجمة العربية للكتاب المقدس ، والمنشورة فى التوراة متعددة اللغات ، تحول الاسم الذى كان الاغريق قد ترجموه ولفظوه كيثارا Kithara ، باعطائهم حرب (١٠) القيمة أو النطق نفسه الذى يعطيه الانجليز لحرفى Th ، أى ذلك النطق الذى يقف موقفا وسطا بين حرفى السين والذال (S . و Z)] وهو حرف الثاء عندنا [- تحول ذلك الاسم فى العربية الى قيثارة ، وهى كلمة يلفظ فيها حرف الثاء (العربى) كمقابل للحرف (١١) عند اليونانيين المحدثين ، وهكذا يغدو طبيعيا أن يكون هذا هو الاسم نفسه الذى يلفظه الأثيوبيون كيصار أو كيثار ، وهو ما يطلقونه على قيثارتهم .

ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن هذه الآلة لا تشبه قط تلك التى أسميناها نحن بالجيتر ، فهى قيثارة حقيقية ، تنتسب فيما يبدو ، ببساطة بنيتها المتناهية ، وبالطريقة الحسنة والبدائية التى صنعت بها ، الى القرون الأولى التى ابتكرت فيها هذه الآلة ، وبرغم ذلك فلا تنقص الرشاقة شكلها ، بل ان ما يدعو الى الغرابة ، وينير الفضول فى الوقت نفسه ، هو أن هذه القيثارة تشبه على وجه الدقة ، تلك التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارذ والتى نسب فيه اختراع هذه الآلة الى هذا الاله .

وحتى يكون بالامكان أن نحكم بسهولة أكبر فيما يصل بهذا الشابه .
 فسنقوم بإيراد وصف قيسارة هوميروس ، كما يصفها صاحبها ، ثم نقوم بعد ذلك بوصف قيتارة البرابرة ، فقد رأى عطارد ، فيما يروى هوميروس ، قريبا من مسكنه سلحفاة كانت نتقدم نحوه منمهلة ، وهى ترعى العشب النضير ، فتأملها مبتهجا ، وعندئذ خطرت له فكرة أن يصطنع من هذه شيئا نافعا ، متخيلا فى الوقت نفسه المزايا التى يمكنها أن تنجم عن ذلك ، فحملها على العور الى بيته ، آخذا اياها بين يديه ، وحين أفرغ درقتها ، ونظفها ، كساها بقطعة من الجلد ، ولف حولها عروق أو أعصاب (نور) (٢) ، ثم أدخل اليها رافعين ، ربط بينهما بنير ، ثم شد عليها سبعة أوتار رنانة (٣) أخذها من معى خروف ، وحين أتم عمله ، أمسك بهذه اللعبة اللطيفة (٤) وسعى لارنان جزء من الأوتار بالريشة (البلكروم) ، لامسا الجزء الآخر من قينارته بوقار ، ثم نرتم على الفور بأغنية بالغة الجمال والروعة .

وفى واقع الأمر فان الكيصار أو القيسارة الأنيوبية لم تتكون قط من درقة سلحفاة ، فقد لا يكون هذا الحيوان شائعا فى أثيوبيا بالقدر الكافى ليسهل على عامة الناس التزود بدرقاته ، ولذلك فقد أحلوا محله - ببساطة - طاسا من الخشب . وبايجاز شديد فان بقبه أوصاف هوميروس يمكنها أن تنطبق ، فى كل جوانبها ، على وجه التقريب ، على الكيصاراة الأنيوبية ، فهذه الطاس الخشبية A ، والتى أحلها محل درقة السلحفاة ، مكسوة بالمثل بقطعة من الجلد (٥) ، ومضمومة من كل جوانبها بعصب ثور (٦) ، وأدخلت اليها رافعتان هما B ، C (٧) ، مرتتا من طرف لآخر من الجلد حتى أسفل هذه الطاس متخذة شكل Ω ، ومن هناك ترتفعان متفرعتين حتى علو بعينه ، ثم تمضيان لتتفرسا من طرفيهما ، كل طرف فى واحد من طرفى النير أو العارضة ، الموافق له .

فقد بدأ الأتيوبي الذي كان يعزف أمامنا على هذه القيثارة ، يداعب أوتارها بريشته ، ثم أخذ يدندن مع نقر الأوتار بيده اليسرى ، وفي النهاية بدأ الغناء ، وهو يواصل على الدوام نقر الأوتار والتوقيع عليها **بريشة العزف** .

وإد كنا أكثر انشغالا بالذكريات الطيبة التي أثارها هذه الآلة فينا ،

بأكثر مما كنا نلقى بالآلة للغناء الطفولي الساذج لرجلنا الأتيوبي (١١) ، فقد انتقلنا بأرواحنا إلى هذه الأزمنة البطولية ، حين كان تلاميذ أوريوس وديمودوكس وفيميوس وترباندر يزوجون نبرات أصواتهم الرجولية والنشطة بنغمات الطرب التي ترددها أوتار القيثارة العذبة ، متغنين بمعجزات الطبيعة، ومآثر الآلهة ، وفضائل الملوك ، وروائع الأعمال التي قام بها الأبطال والاككتشافات النافعة التي أنجزها العباقر من بني الانسان ، والتقدم الذي أحرزه العلماء الذين يوسعون آفاق العلوم (١٢) ، ويعلمون الشعوب ، ويعرفون كل امرئ بواجبانه ، وينبرون في كل القلوب محبة الخير ، والرغبة في التميز ببعض الأعمال النافعة والجميلة . ولم يكن بمقدور النغمات التي كانت تدق في آذاننا أن تصرف عن مخيلتنا آلاف الافكار التي كانت تتعاقب في الذهن وتستبقينا في اسرار أحلام قائمة تبعت على الأسي ، وقلنا لأنفسنا ، في قرارة أنفسنا ، فيما مضى ، في تلك العصور الخوالي ، حين كان كل الشعراء منشدين وكل المنشدين شعراء ، وحين كانت القيثارة آلة بالغة الأهمية ، من كان يتجاسر ، كائنا من يكون ، على أن يكب على استلهم عبقريته دون هذه الآلة ، ذلك أن الشاعر - الموسيقي لم يكن ليفونه قط ، من قبل أن ينشد أو يتغنى بأبياته ، أن يعكف على مشورة ذلك الائتلاف النغمي الرائع لقيثارته ، هذا التناغم الهارموني الذي لم تتحدد نغماته إلا بعد سلسلة طويلة من الملاحظات والتجارب المتضاعفة ، على مدار قرون عدة ، والذي محصنت دقتها ، وكرست فوائدها ، بفعل أكثر النتائج توفيقا وأكبرها خصوبة

فمن طريق مداعبة الأونار(١٣) ، وترا بعد وتر ، كان الفسار يلفظ ينجح فى الوصول الى الامسك بالنغم أو المقام المناسب ، والى التغييرات فى المقام التى تناسب الأسلوب الذى يتطلبه موضوعه(١٤) ، وما ان يجد نفسه فى حالة يستطيع معها أن يحتوى خماسية ، وأن ينظمها ، وأن يهدد جموح عبقريته الخلاقة ، كان يبدأ انشاد أغنيائه أو أناشيده المتسامية(١٥) ، وكانت هذه ، على الدوام ، تحظى بانصتات يشع احتراماً ، وتسمع بأكر ضروب الاعجاب حماسة ويعظة ، كانت ننفذ الى الروح متخاله الأحاسيس والمتشاعر ، فتملؤها بأكر الانفعالات نبلا ، كانت تلهب النفوس بحب الفضائل ، ونولد الرغبة لدى الانسان فى أن يكون نافعا ، كما كانت تضع بذور اشتهاء المجد . ولكن وأسفاه ! فكم نأت هذه الأزمان السعيدة عنا ؟ ومن بمقدوره اليوم أن يدوزن قينارة ! فمئذ وقت طويل من قبلنا ، أبت القينارة ، وقد أزت بها حالة المهانة التى أوصلها اليها الجهل والذوق السقيم ، ومرغ فى الوحل كرامتها النظرة الجديدة من الناس اليها - أبت أن تستجيب للنطلعات الطموح للشعراء والموسيقيين ، وبات الشعر والموسيقى ، وقد تخلت عنهما المعونة القادرة التى كانا يحصلان عليها فيما مضى من أنغام هذه الآلة الموسيقية ، خالين من الحيوية ، عاجزين عن التعبير ، وبدلا من السعى الدؤوب لمحاولة مناصرة ، بعيدة عن الادعاء ، يباركها التواضع ، ويتوجها ، فى نهاية الأمر ، النجاح فى غالبية الأحوال ، فان فنان اليوم ، الطائش ، غير الهيب ، والذى لا يشغله سوى تملق غروره الصبباني بأن يثير دهشة جمهور جاهل سقيم المزاج ، يود أن يأتى بمقدمات موسيقية تصطنع أساسا أو شكلا علميا ، لكنه لا ينجح الا فى اظهار مزيد من عجز عبقرته الهزيلة ، وفى ارهاق خياله العقيم المتبلد بمحاولات هزيلة ، وفى تعذيب كليهما - عبقرته وخياله - بلا جدوى ، لكنه لا يستطيع قط لا أن

يسندير عبقرية ولا أن بيعت الدفء الى خياله ، اذ ليست لهذين من القدرة ما يمكنهما من الاستجابة لتوسلانه اللحوح ، فقد ذوب العبقرية بعد أن نأت عنها الرعاية ، وسئل الخيال لنقص الممارسة ، فمخذل كلاهما رعبه هذا الفنان الدعى ! فأصبح بذلك صورة معبرة عن قولنا الساخرة . بمخض (الجبل) فلم يلد فى النهاية ، سوى فأر هرريل ، ولقد غزب هذه الغواية ، النى لا تزال تمشى بيننا ، فن الموسيقى حتى فى المناطق النائية ، وفى كل مكان بلغنه ، جعلت من فعالية هذا الفن ، فيما ينصل بخير البشر ، أمرا يكتنفه الريب والشكوك .

وبرغم أن الشهادة الاجماعية لكل الشعوب العديمه تدلل على قوة تأثير الموسيقى ، وبرغم أن علماء ذوى جدارة كبيرة ، قد دللوا لدرجة الوضوح ، وعن طريق أمثلة ملموسة مجسمة (١٦) على ما لهذا التأثير من سطوة على الأحاسيس والروح ، وان هذا الفن لا يزال بعد فاقدنا لاعتباره عندنا ، فما زلنا نصر على الزاوية به ، بأن نتركه نهبا لأخطار ممارسة رونية عمياء ، خالية من الروح ، ولنزوات ذوق هش ، عجيب على الدوام ، بل ساذ مجاف للصواب وبدلا من أن نفكر فى جعله مفيدا بأن نهيبى له ممارسة أفضل ، وبطبيقات أصوب وثقهم أحسن ، فاننا لا نرجو منه سوى أبسط الأحاسيس ، لقد أوصدنا قلوبنا دونه ، ولم نعد نطمح منه أن يتغلغل فينا حتى الروح .

ومع ذلك فاهمال أو لامبالاة كتلك يمكن الاغضاء عنها عند الشعوب الفارقة فى جهالة بربرية بائسة أمثال أقوام أنيوبيا ، ولكنها تتناقض بشكل قلما يمكن التسامح فيه مع ما للأمم المتحضرة فى أوروبا من معارف وعلوم . فقد أمكن عناد أو مكابرة أناس ذوى حظ ضئيل من العلم ، صورت لهم العصور القديمة ، المحترمة والزاخرة بالعلم ، على نحو كاذب مخالف للحقيقة ، فى الوقت الذى تكشف لنا فيه هذه العصور نفسها عن أسرارها السامية

- ٢٠٢ -

أمكن هذا العناد المكابر أن يفاوم حتى اليوم كل البراهين الحقة ، وأن يحول
انتباه العامة عن دراسة جادة للموسيقى ، ومع ذلك ، فليس ببعيد ذلك الزمن
الذى ستتسارع فيه فرنسا بعلاج هذا الإهمال المجحف للموسيقى والضرار
بسعادتها هي ، ولسوف يتحقق لها من الطموح النبيل ما يجعلها جديرة
بالأقدار العظيمة التى يهيئها لها اليوم **بطل*** يبدو وكأن كل صنوف المجد
قد ادخرت ، جميعها ، له .

* لا بد أنه يشير هنا إلى نابليون . (المترجم)

هوامش :

- (١) أكد لنا القسيس الأحباش أن هذه الآلة فى بلادهم وكذلك فى كل المناطق داخل افريقيا تعرف باسم **كوار Krar** .
- (٢) يمكن تطبيق هذا الوصف على الرسم الذى قدمناه للقيارة الأنيوية ، اللوحة BB ، الشكلان ١٢ ، ١٣ .
- (٣) لا يوجد فى قيارنا هذه سوى خمسة أوتار ، ولعلها ننتسب الى نوع كان أصله - ولا بد - سابقا على القيارة التى يصفها هوميروس فى النشيد الذى أشرنا اليه ، وذلك طبقا لنظام الاضافات التى نمت الى القيارة الأولية ، تلك التى لم يكن لها فى الأصل سوى وتر واحد ، وقد أطلق اسم **مونوكورد** (أى القينارة وحيدة الوتر) على القيارة نائية الوتر (ديكورد) التى ابتكرها العرب والتى تسبق - بالضرورة - القيارة ثلاثية الأوتار أو القينارة القديمة التى ابتكرها عطارى المصرى ، والتى حدثنا عنها أورفيوس فى أناشيده ، وديودور فى تاريخه الطبيعى ، ولا بد أن تكون هذه القينارة الأخيرة ، سابقة على القينارة رباعية الأوتار التى يعد أورفيوس مبكرا لها ، وفى النهاية تكون القيارة الأفريقيه ، أو الكيصار ، التى نحن الآن بصدد الحديث عنها سابقة - بحكم طبيعة الأمور ، على القينارة سداسية الأوتار ، كما لا بد أن تكون ، بالتالى ، ذات أصل سابق على القيارة ذات الأوتار السبعة ، التى يتحدث عنها هوميروس .
- (٤) تعبير من الشاعر نفسه .
- (٥) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١٢ .
- (٦) أنظر الشكل رقم ١٣ .
- (٧) شرحه .
- (٨) توجد كذلك ، كما قيل لنا ، كيصات مزودة بسبعة أوتار ، وبسنة ، وهناك بالمثل ما هو مزود بأقل من خمسة ، وان كنا لم نر هذه الأنواع المتفرقة .
- (٩) يستخدم هذا السير كذلك فى تمرير الذراع الى الطرف الآخر ، وفى تعليق القينارة الى الكتف الأيسر حين يراد حملها ، وهو ما وصفه تيبول Tibulle بهذه الأبيات عند حديثه عن قينارة أبوللون :
- « كان عمل الفن المتميز الذى يبرق بالقيارة والذهب ، قينارة صداحة تتدلى من الجزء الأيسر ، وفى البداية حينما كان يأتى ليعزف بريشته العاجية على هذه (القينارة) أنتج أغاني بهيجة بصوت منغم . ولكن بعد ذلك وجدت

الأصابع (الأنامل) الناطقة مع الصوت فانتجت هذه الكلمات الحلوة بنغمة
حزينة » .

[تيبوللوس ، كتاب ٣ ، فصيدة ٤]

(١٠) « كان يمسكها بيده اليسرى ، ثم يعزف النغمة بالربشة »

[هوميروس ، نشيد الى عطارد ، الأبيات ٤١٨ ، ٤١٩]

(١١) أسرنا الى هذه الاغنيات التي نغنى بصاحبه الفبارة في دراسنا
عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، ص ٧٣٨ ، ٧٣٩ [أنظر المجلد
النامن من الترجمة العربية] .

(١٢) « أولئك الذين يقوهون بذكر (مآثر) القدامى من الرجال
وانساء ، يغنون نشيدا تبتهج به أهم من البشر . لقد عرفوا كيف يقلدون
الأصوات التي تصدر عن الناس ، وكما قد يقال فان كل شخص يتحدث الى
نفسه ، لذلك فان الأنشودة المنظومة تكون موافقة لهم ومناسبة » .

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٥٩ وما بعدها]
واننى لأرجو من فرأوا بحنا حول النمانل القائم بين الموسيقى والعنون
السى نتخذ من المحاكاة اللغوية أو الصوتية موضوعا لها ، أن يولوا انباههم
لهذين البيتين اللذين يقول فيهما الشعرا :

« ليت لى قيثارة وعودا وقوسا معقوفة ، حتى يمكنى التنبؤ بنصيحة
جوبيتر للبشر ! »

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٣١ وما بعدها]

وقد طور هورانيوس هذه الأفكار فى الأبيات التالية :

« لقد جعل أورفيوس ، لسان حال الآلهة المقدس ، فاطنى الريف
والغابات يفرقون من المذابح والحياة المخيفة . فقد روى فى هذا الصدد أنه
قد جعل الذمور الضاربة والأسود المفترسة (مخلوقات) ودبعة رقيقة ، وروى
كذلك أن أهليون مؤسس قلعة طيبة قد حرك الصخور بقيثارته ووجهها باغراء
توسله حيث شاء . لقد وجدت هذه الحكمة الماهرة فى غابر الزمان ، ألا وهى :
فصل العام عن الخاص ، والمقدس عن المدنس ، والابتعاد عن المضاجعة التى
لا ضابط لها ، واعطاء الحقوق للأزواج ، وتشبيد الحصون ، ونقش القوانين
على الألواح . وهكذا سعت الشهرة وخف المجد لأناشيد الشعراء المقدسين .
اذ نجد بعد هؤلاء هوميروس الشهير اللامع وتورتايوس الذى ألهب بأشعاره
هشاعر الرجال للحروب . وروى كذلك أن ردود النبوءات القديمة كانت
منظومة شعرا ، وهى التى جعلت طريق الحياة واضحا بينا ، وأن الثناء على
الملوك كان يطلب على أنغام الشعر ، وكذا المسابقات الرياضية وجلائل
الأعمال . وذلك حتى لا يتطرق الخجل بحال من الأحوال الى قيثارتك الماهرة
أيتها الربة ، وأنت أيها الاله المتشد أبوللون » .

[هوراس ، فن الشعر ، البيت ٣٩٠ وما بعده]

(١٣) « ٠٠ لكن العزف على القيثارة أمر يبعث على البهجة ، فقد كان ابن مايا (ميركوريوس) يقف على يسار فويديوس ابولون ، كما لو كان موضع ثقته ، لكنه ما لبث وبسرعة ، أن عزف على القيثارة بجد ، وأخذ يبادل معه الغناء . وكان يقتفى أثره في الشدو بصوته العذب : يوحد بين الآلهة الخالدين والارض الفاتمة المعتمة ، ساردا الحقائق والأعمال كما كانت منذ البدء . هكذا بعد أن حصل كل منهم على نصيبه طفق يمجّد بأنشودته الربة منيهوسيني كربة تأتي في طليعة الربات » .

[هوميروس ، نشيد الى عطارد ، الأبيات ٤٢٢ وما بعدها]

وليس من الضروري أن نفسر للعلماء معنى هذه المرموزة ، فهم لا يجيلون أن العقل والعبقرية والحكمة والحذر والذاكرة وكل الملكات العملية كان لها عند الأقدمين أسماؤها الرمزية ، وكذلك كان الحال بخصوص العناصر . . . وبايجاز بخصوص كل ما يتصل بالعالم الروحي والعالم الفيزيقي ، ومن هنا جاءت هذه اللغة الرمزية أو المجازية ، الزاهده ، والتي لم تكن مفهومة الا من الملقنين (أى المكشوف عنهم أو المطلعين على خفايا الأسرار) والنبي كانت تستخدم لتلفينهم أشياء ننجاز فهم ومعارف العامة ، والتي كان يحرص على اخفائها .

وفي نفس معاني الأبيات السابقة يقول أوفيدوس في مسخ الكائنات .
الكتاب الخامس ، البيت ٣٣٨ وما بعده :

« وتختبر كاليوبي بأناملها الأوتار التي تصدر صوتا كالآنين ثم تبدأ في عزف أناشيدها على هذه الأوتار » .

ولأن الفينارة كانت تدخر لمصاحبة الغناء أو الأناسيد المخصصة للتعليم ، بشكل أساسي ، فقد كان يقال على سبيل المثال عن رجل لا يستطيع أن يعلم أى شئ : « انه حمار يستمع الى القيثارة » على نحو ما نقول نحن عن رجل رعديد : « انه خنزير أفزعه صوت النفير » ، ومن هنا من كوميديا الرعديد من تأليف ميناندر :

« حمار يسمع قيثارة ، وخنزير يسمع طبله » .

(١٤) تثبت أبيات هوميروس ، التي ذكرناها منذ قليل ، أن ما نقوله هنا ، ليس مبالغاً فيه قط .

(١٥) « كان هذا الدغل قد جذب اليه الشعراء ، اذ كان مقرا لجمع من وحوش الفلاة ، وفي وسطهم سرب من الطيور ، وعندما اختبرت الأوتار بأناملها وأحسّت بالنعمة المتنوعة ، وجدت أنها تصدر أنغاما متباينة حيناً ومتوافقة حيناً آخر ، وبعدئذ قطعت هذه النغمات بأنشودتها . ان الموسية (ربة الفن) منحدره من صلب جويستر ، وكل الموجودات تدعن لملك كبير الآلهة » .

أوفيد يوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب العاشر ، الأبيات ١٤٣ وما بعدها
(١٦)

Samuel Hassenreffer, Monocordon Symbolico-biomanticum, ulmae, 164,
Kircher, Musurgia Universalis ... Romae, 1650.

Al. Georg. Alex, Berr, Schediasma Physicum de viribus mirandis toni
Consoni in movendis affectibus, Wittenbergae, 1672.

D. Georg. Frank de Frankenau, Dissertation de Musica, Lipsiae, 1722.

D. Witch Abrecht, Tractatus Physicus de effectibus musices in corpore
humano, Lipsiae, 1734.

Col de Villars, Quoesio medica, An melancholicis musica ! 1737.

Jos. L. Roger,

الطبيب بجامعة مونبلييه : دراسة حول تأثير الموسيقى على جسم

الانسان ، ١٨٠٣ P.A. de Lagrange

دراسة عن الموسيقى منظورا اليها في علاقاتها بالطب ، باريس ١٨٠٤

عن مطبعة Didot Jeune

السخ الخ

المبحث الثاني

شكل وخامة وهيئة وأبعاد الكيصار

يتكون الجسم الرنان A للكيصار من طاس مصنوع من خشب القيقب، بشكل ردىء ، ويسمى النوبيون هذا الجزء من الآلة فى لغتهم **جوسا** (١) . ويبلغ طول قطرها من ناحية الفتحة التى سد فوقها الجلد الذى يشكل الوجه أو مشددة النغام نحو ٢٥٨ مم ، أما قطر الجزء السفلى (٢) فيبلغ ١٣١ مم ، ويوجد وسط هذا الجزء ثقب سميء الاستدارة يحترق كل سمك الخشب ويبلغ عمقه ٢٣ مم ، ويصل اتساع هذا الثقب من الخارج الى ٢٠ مم ، أما من الداخل فلا يزيد عن سبعة ملليمترات .

وتصنع المشددة أو **الوجه** من قطعة من جلد خروف سمويت على شكل دائرة (٣) يتناسب شكلها وانساعها مع فتحة الطاس ، وتخرق هذا الجلد ثلاثة ثقوب لعلها تستخدم كمسامع أو شمسات ، وتقع هذه الثقوب البلاته على خط واحد . أحدهم فى منتصف المشددة ، والثانى الى اليمين وأما الثالث فيقع الى اليسار . والثقب الأوسط ينحو نحو الاستدارة ، ويبلغ قطره أربعة عشر ملليمترا ، ويكاد يكون للثقب الأيمن - اذا ما نظرنا الى الآلة من الأمام أى من ناحية المشددة - شكل الرمح ويبلغ طول أكبر قطريه ٤١ مم ويبلغ قطر العرض ٣٢ مم ، ويبعد هذا الثقب عن زميله ثقب الوسط بمسافة تبلغ ٧٠ مم ، أما الثقب الأيسر فبيضى الشكل ، وأكبر فى حجمه قليلا من ثقب الوسط الذى يبعد عنه بمسافة ٦١ مم ، ويبلغ أكبر أقطاره سبعة عشر ملليمترا ، ويبلغ أصغرها خمسة عشر .

ويرجع أن يكون الجلد قد سد فوق الكيصار وهو بعد طازج (أى : ولما يجف بعد) او أنهم قد حرصوا على عمره فى الماء قبل سده وذلك **أولا** : لانه ينكمش (ينكشكش) عند النعيبين الآخرين اللذين اصطنعا فوق الوجه لسكيل مدخل للرافعين اللتين نمران من طرف لآخر من طرفيه واللذين يمتد جزء منهما الى اسفل الجسم الرنان ، **وثانيا** : لان الرافعتين عند امتدادهما الى أسفل جلد المشددة قد أحدها فيه أترا بدءا من القب الذى أدخلنا منه حتى أسفل الجسم الرنان ، حيث يوجد طرفاهما ، حيث أدى ضغطهما فوق هذا الجلد الى جعله يجاوز حواف الطاس عند موضعين ، **وثالثا** : لأن الجلد الذى يحمل على سمك الرافعتين اللتين نمران من أسفل ، اذ نراه فوق كل الحط الذى يجازره هاتان الرافعتان ، أكبر ارتفاعا عنه فى بنية سطحه ، واد قد جف وهو على هذه الحال ، فقد بات مليئا بالخطوط (كشكشمة) على نحو ما بدلا من أن يظل مستويا ، أى أنه يرتفع بشكل تدريجى بدءا من الحافة حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يحدثه سمك الرافعة ، ولانه ينخفض قليلا ، بدءا من هذه الرافعة حتى الوسط ، ثم من هذا الوسط حتى التمدد أو الانفاخ الذى يتسبب فى حدونه سمك الرافعة الأخرى ، ليرتفع من جديد ، ثم يعود ليهبط بدءا من هذه الرافعة حتى الطرف الآخر ، **ورابعا** : لأن ضغط طرفى كل من الرافعتين فوق الجلد ، عند الطرف الأدنى Ω للجسم الرنان حين يجعل هذا الجلد ينتوخ من أعلى قليلا فانه لا يعود يغطى ، بشكل دقيق ، حافة الطاس ، بل انه يصبح عاريا بشكل تام بالقرب من الرافعة الواقعة الى اليسار ، أما عروق السور المستخدمة فى ضم الجلد والتي توجد ، فضلا عن ذلك ، الى خارج ، الى أسفل هذه الحافة ، فتوجد بارزة فوق المقدمة ، عند هذا الموضع .

وقضلا عن النقوب التى أشرنا اليها والتي تخترق المشددة أو الجلد ، توجد ثقب أخرى فوق حواف سطحها ، بين مسافة وأخرى . وتخصص هذه

النقوب لتمرير أعصاب الورد المستخدمة في ربط الجلد وضمه (٤) . وفي البداية يمر عصب النور من خلال واحد من هذه النفوب ، ويمضى ليربط في عقدة متحركة معقودة في رباط يحيط بمؤخرة الطاس ، ومن هناك يصعد من جديد ثم يعود ليمر من خلال النقب الأول ، ثم يمضى ليلحق بالنقب التالي الذى يمر من خلاله ، من طرف لآخر ، لينزل ويربط مرة أخرى بواسطة عقدة متحركة معقودة في الرباط ، وهكذا دواليك حتى يتم التفافها أو دورانها حول الجلد ، وحيث أن مؤخرة الطاس أشد ضيقاً عن بقية ، وإن الرباط المحيط بها ، حين لا يقدر على الصعود من جديد ، يشكل مقاومة للتكات ، بحيث تقوم هذه التكات ، إذا ما أردنا أن نضيق منها ، بضم الجلد بدرجة أكبر ، وكذلك بشده على نحو أكثر متانة .

أما الرافعتان B و C ، فعصوان مستديران من خشب القيقب ، ويصل طول قطر سمك الواحدة منهما نحو ٢٠ مم ، ويبلغ الطول الاجمالي للرافعة اليمنى ٦٥٠ مم بدءاً من نهاية الطرف الذى ينتهى بدخوله فى الجسم الرنان ، على شكل Ω حتى الطرف المقابل المغروس فى النبر J ، وأما الطول الاجمالي للرافعة اليسرى ، بدءاً من الطرف الذى ينتهى على شكل Ω بعد دخوله الجسم الرنان ، وحتى الطرف المقابل المغروس فى النبر J والذى يتجاوز الجزء العلوى منها بـ ١٤ مم ، نحو ٦٧٤ مم ، ويبلغ طول الجزء من الرافعة اليمنى الداخلى الى الجسم الرنان والذى يكسو جلد الوجه ، ١٩٥ مم ، فى حين يبلغ طول الجزء من الرافعة اليسرى ، الداخلى فى الجسم الرنان كذلك ، والذى يكسوه بالمثل جلد المشدة ، ١٨٢ مم .

ويصنع النبر J ، كما هو حال الرافعتين ، من قطعة من خشب القيقب ، لكن استدارته غير مكتملة ، كما أنه مسطح بعض الشيء فوق وتحت الطرف الأيسر ، ولعل هذا هو السبب فى أنه قد تشقق عندما أريد أحداث

ثقب كان ينبغي أن يدخل فيه طرف الرافعة B فى هذا الجانب ، وحتم ضرورة وجود رباط الخيط الذى قربت به قطعنا الجزء المشقوق وضيق عليهما . ويبلغ الطول الكلى لهذه العصا أو النير J نحو ٣٤ مم ، وحيث لا يستوى سمكه فى كل امتداده فقد يحق لنا أن نقدر القطر الأوسط من سمكه بخمسة عشر ملليمترا ، كما نقدر أكبر سمك له بنمانية عشر ملليمترا ، وأصغره باتنى عشر .

وهناك خمس حلقات صغيرة O مربوطة الى شرائط صغيرة من تيل مخيط مجذوبة بشكل مشدود للغاية حول النير J ، وتشغل الثلث الثانى من طول النير ، حيث تتوزع على مسافات تكاد تكون متساوية ، وتستخدم هذه الحلقات فى التدرج فوق الأوتار التى كان يحتمل لها أن تنزلق لو أنها حملت فوق الخشب ، وذلك حتى نمكن الأوتار من أن تظل مشدودة بشكل أكبر ، وأن تكون أقل عرضة للارتخاء ، فهى تتشابهك عندما تلف عن طريق الحلقة المتحركة ، ولكى تتركب الأوتار على هذا النحو يثبت النير فى الموضع الذى نوجد به الحلقات ، وطبقا لما ان كان يراد تركيب هذا الوتر أو ذاك ، نتكىء بالاصبع فوق الحلقة التى يلتف حولها هذا الوتر ، ومع الدوران بهذه الحلقة ، يلتف الوتر عليها فى ذات الوقت ، وبهذه الطريقة يتم شده ، ويزيد اشتداده كلما زدنا من مرات دورانه حول الحلقة .

ولأن هذه الطريقة فى تركيب وشد أوتار القيثارة لم تكن معروفة فلم يكن هناك حتى اليوم من يستطيع أن يفسر بطريقة ملائمة حركة الموصات (ربات الفنون) اللائى رسمن ، فى بعض الأشكال (٥) ممسكات بالقيثارة باليد اليمنى من احدى رافعتيها ، وقابضات باليد الأخرى على النير ، كما قلنا ، بقصد تركيب الأوتار . وقد زعم بعض ، تفسيراً لهذا الوضع الذى اتخذته ربات الفنون ، أن هؤلاء الموصات كن يمسكن قيثارتهم بيد ويسندنها

باليد الأخرى ، ولكن ماذا تراه كان القصد من وراء فعل كهذا ؟ هايسست
القينارة بالآلة الثقيلة الوزن لحد يحتاج معه من يمسك بها لاستخدام قوة
يديه الاثنتين ، وبالتالي فستكون هذه الفكرة من جانب الفنان الاغريقي ،
فكرة خرقاء لا نجد لها قط منيلا فى التكوينات الاغريقية المنتمية الى زمان
ضارب فى القدم ، وتكفى هذه الأفكار وحدها كى تجعلنا على يقين بأن مثل
هذا التفسير خاص ، وأن من قالوا به لم يعرفوا الدافع الحقيقى من وراء هذا
الوضع . ولكننا ، اذا ما تأملنا الحيوية التى تجذب بها هؤلاء الموصات النير الذى
يقبضن عليه ، والانتباه الذى يولونه لهذه اليد ، وعندما نتأمل ، فوق ذلك
كيف أن الأوتار مربوطة حول هذا النير ، فلا بد أن نستخلص أن لحركتهن
غاية أخرى ، ليست بحال ، دعم أو مساندة القينارة ، ومن اليسير أن نتخيل
أن هؤلاء الموصات كن يركبن الوتر ويضبطن ايقاعه . اما وقد عرفنا الآن ،
أنه على هذا النحو تركيب أوتار هذه الآلة فيبدو لنا أن حركة ربات الفنون
هذه قد تم تفسيرها بطريقة تنضح خطأ وسوء فهم لأشكال الموصات التى تحدثنا
عنها . ولعل هذه الأشكال قد كانت ، بالنسبة للأقدمين ، رموزا فلسفية
كانت تذكر بالملاحظات والتجارب الكثيرة التى سبقت اكتشاف المبدأ
الهارمونى الذى ينهض عليه الائتلاف النغمى للقينارة ، هذا المبدأ الذى غدا
أساسا لفن الموسيقى ، ذلك أن الموصات لسن شيئا آخر سوى صورة مجازية
للملاحظة والتأمل والتجريب التى سبقت اكتشاف الفنون ، ولهذا فقد أطلق
على أم الموصات اسم **منيموزين Mnémosyne** أى تلك التى تحفظ أو نحتفظ
بالذاكرة وتورثها (من جيل لآخر) ، كما أطلق على أقدم ثلاث موصات
أسماء : **منيمة Mnémê** بمعنى **الذاكرة** ، **وايدى Aodê** بمعنى **الغناء** ،
و **ميليتيه Meletê** وتعنى **هذه التأمل** .

هوامش :

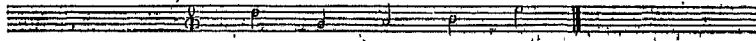
- (١) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ١٢ ، ١٣ .
 - (٢) أنظر الشكل ١٣ .
 - (٣) أنظر الشكل ١٢ .
 - (٤) اللوحة نفسها ، الشكل ١٣ .
 - (٥) أنظر في روائع أعمال العصور القديمة التي قام برسمها برنار بيكار Bernard Picard والتي نشرها :
- M. Poncelin de la Roche — Tilkac, 2 vol. in folio, Paris, 1764, Tome 1er, page 39.
- رسما لتمثال اغريقي بالغ القدم ، يمثل واحدة من ربّات الفنون ، ممسكة بقيثارتها ، وفي المجلد الثاني من المؤلف نفسه ، ربة أخرى تمسك كذلك بقيثارتها .

المبحث الثالث

الائتلاف النغمى الفريد للكيسار ، المبدأ الهارموني
الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات النغمات
ومعيارها ، خاصيات الفواصل التى تشكلها هذه
النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة

قد يخيل للمرء ، للوهلة الأولى ، أن الائتلاف النغمى أو سلم نغمات الكيسار هو ضرب من ضروب النزوة أو المصادفة ، فليست هناك أوهى علاقة بين هذا الائتلاف وبين نظيره فى آلاتنا الموسيقية الأوروبية ، بل انه - حتى - يختلف عن مثيله فى آلات الموسيقى التى يستخدمها الشرقيون ، كما يبدو - فى الوقت نفسه - بعيدا ، كلية ، عن النظام الهارموني فى الموسيقى القديمة ، وأخيرا فانه يعصح عن نفسه داخل نظام فريد ، قد يفرى بأن ننظر اليه باعتباره ضربا من الفوضى والخروج عن كل نظام - وهذا بالضبط ما حدث لنا .

فى المرة الأولى التى وائتنا فيها الفرصة لتفحص هذه الآلة ، وداعبنا فيها أوتارها ، وجدناها مدوزنة على النحو التالى :



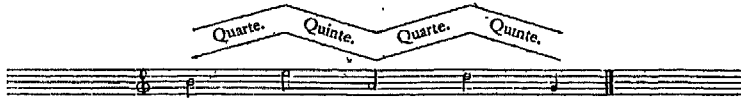
ولذلك فقد اعتقدنا أنه يستحيل أن يكون هذا هو سلمها النغمى وأن رجلنا الأثيوبي ، قد اكتفى بحسن نية ، ودون أن يلقي للأمر أهمية كبيرة ، بأن شد الأوتار حتى بلغت قدرا من المرونة يكفيها كى تقاوم حركة العزف ، ولكى تتردد وترنن بشكل متميز واضح ، دون أن يشغل باله ، لأكثر

مما ينبغي ، بأن يرتب النعمات فيما بينها ، ومع ذلك ، ملكى ننيقن من الأمر ، فقد استخدمنا الطريقة نفسها التي انبعناها مع خادم قنصل البندقية في الاسكندرية فككنا كل الأوتار ، على غير ارادة أو رضى من رجلنا النوبى ، وطلبنا اليه أن يعيد تركيبها . ولم نكن قد عرفناه بغايتنا ، ولم يستطع هو أن يحدسها ، لذلك فقد كان طبيعياً أن يصدمه سلوكنا ، كنا قد دعوانا ليعرف على آلهة أمامنا ، وحين تهيأ للبدء ، بعد أن أبدى الكثير والكثير من الاعتراضات والتمنع ، اما بفعل الحجل ، واما لفرط احساس بالكرامة ، ومع ذلك ، ففى اللحظة التى قر فيها قراره على العزف فككنا السلم النغمى لآلهة ؛ ثم طلبنا اليه ان يعيد دوزنتها ، فبدا له الأمر فى مجمله عزيزا على التصديق بعيدا عن العقل ، حتى ظن أنا نسخر منه ، وحلت اللحظة التى وجدناه فيها يضع آلهة فوق كتفه متهيئا للانصراف ، ومع ذلك فقد توصلنا الى تهدئة غضبه بأن منحناه بعضاً من قطع المدينى ، وبدا عليه الرضا عندما قلنا له ان ذلك لتعويضه عن بعض التعب الذى سببناه له ، ولعله لم يكن ليفضب لو أننا قمنا بفك أوتار قيثارته مرة أخرى ، ثم دفعنا له الثمن نفسه ، وباختصار ، فلقد أعاد دوزنة آلهة على الشكل الذى كانت عليه فى البداية ، فركب الأوتار فى نفس المقام الذى وجدناها مدوزنة عليه ، وأيقنا أنها ليست النزوة ولا الصدفة هما اللتان أدتا الى ترتيب الأوتار على النحو الذى انتهينا من بيانه ، وانما الأمر ، هنا ، عكس ذلك ، أمر اثنلاف نغمى موروث ، ومحدد بعناية ودقة .

ولقد ظللنا لسنوات عدة ، دون أن يجول بخاطرنا أنا عاثرون على المبدأ الهارمونى الذى تأسس هذا السلم النغمى على أساسه ، بل لقد كنا أبعد من أن نفطن الى أن ترتيباً للنعمات ، بمنل هذه الغرابة والشذوذ يمكنه أن يتأسس على مبدأ ما ، وأن نرتاب بشكل خاص ، فى أنه قائم على المبدأ

الذى يشكل قاعدة لنظام الهارمونية للموسيقى القديمة ، بل كذلك ، لموسيقانا نفسها . ومع ذلك فقد كنا مرغمين للعودة الى هذا السلم النغمى الذى كانت غرابته الفائقة تسئير اهتمامنا دون انقطاع ، وكما لو كان الأمر قد تم على الرغم منا ، فقد واثتنا رغبة عابرة ذات يوم لم نقصد اليها ، لان نحاول ما ان كان بمقدورنا أن نكشف عن النظام الهارموني للنغمات التى يتألف على أساسها سلم أنغام هذه الآلة ، قائلين لأنفسنا : ما دام هذا السلم النغمى قد تحدد على هذا النحو ، وما دام - هو - ثمرة لتفكير طويل ، فلا بد أن يكون ترتيب نغماته بالضرورة متسقا مع مبدأ ما ، وصادرا عنه ، وحيث لا يمكن انسان أن يتصور منهجا أبسط وأكثر طبيعية من ذلك الذى كان الأقدمون يستخدمونه ، والذى نستخدمه نحن أيضا ، ولكن بشكل عكسى ، فقد قمنا بتطبيق هذا المنهج على نغمات هذه الآلة ، فرتبنا من بين تلك التى تشكل فيما بينها رباعية تامة ، فحققت هذه المحاولة الأولى كل آمالنا ، وأعطتنا التقدم الهارموني التالى ، وهو الذى قد جاء بالغ الانتظام ، ومطابقا بدقة لمبادئ الموسيقيين ، القديمة والحديثة على حد سواء .

مثال



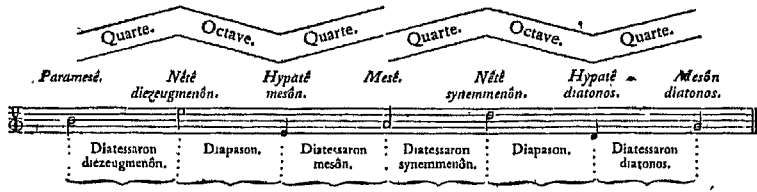
وأشرنا بالأسود الى نغمة سول التى ليس لها هنا قط رباعيتها المقابلة حيب بجىء النغمة الخامسة ، فى هذا الائتلاف .

ومع ذلك ، فمع افتراض أن هذا السلم ناتج عن النظام المتبع فى الموسيقى القديمة [أى اذا لم يكن هناك ما يشير الى امكانية انبثاق هذا النظام عن الموسيقى الحديثة] فكيف اذن أمكن الأقدمين - كما قلنا لأنفسنا ، أن

يدخلوا الحماسيات اليه ، وهم الذين لم يكونوا ينظرون الى اثنلاثات نغمية على هذه الشاكلة الا باعتبارها نناغمات غير مباشرة ، أو مقلوبة ، والذين لم يتقبلوها لا فى التركيب الهارمونى لنظامهم الموسيقى ، ولا فى الاثنلاث النغمية لأية واحدة من آلاتهم الموسيقية ! لكن المنال السابق ، الذى كان يمثل أمامنا حين دارت برأسنا هذه الفكرة سرعان ما أخذ بيدنا نحو الوصول الى حل لهذه المشكلة ، بل لقد كان هذا الحل مشتتلا ضمنا داخل سياق السؤال نفسه ، فحيث أن الحماسية هى مقلوب للرباعية ، فان الأمر لن يتطلب سوى أن نعود فيها على بدء (أى. أن نقلبها) أى أن نستبدل بالنغمة الحادة ثمانيتها الغليظة كيما نستعيد هذه الرباعية ، وفى هذا نجد المنهج المألوف الذى كان الأقدمون يستخدمونه فى توليف آلاتهم الوترية وهو المنهج الذى لا يزال يتبعه العرب حتى اليوم ، والذى نتبعه نحن ، فى اتجاه معاكس ، والذى يعنى أن ننزل عن ثمانية النغمة المدوزنة أو أن نصعد اليها ، مع وضع هذه الثمانية فى اثنلاث مع النغمة السابقة عليها ، وبهذه الطريقة تشكل النغمة التى يكون عليها أن تردد الحماسية مع النغمة الحادة ، الرباعية مع الثمانية الغليظة التى لهذه النغمة الحادة نفسها ، وبذلك يودى هذا القلب (أو العكس) بهما الى تفادى ارنان الحماسية .

ولا يسلك العرب سلوكا مخالفا عند دوزنتهم لآلاتهم الموسيقية ، ويرجع أن يكون الأثيوبون قد توصلوا الى تحديد نغمات سلم الكيصار على هذا النحو ذاته ، فلا بد أنه قد كان لديهم ، بلا جدال ، هم أيضا ، آلة موسيقية اسخوها قاعدة (أو مقياسا) للوصول الى ذلك ، أى قد كان لديهم القانون الخاص بهم والذى حددوا عن طريقه ، وبدقة ، العلاقات الهارمونية لنغمات اثنلاث هذه الفيثارة ، أما وقد تحددت هذه النغمات ، فاليكم كيف كان حتما عليهم أن يقيموا منها اثنلاثا ، كى تتم دوزنتها بالتبادل ، فيما بينها ، مع

تفاسى ارنان الحماسية .



ونرى من هذه الطريقة التى اتبعت فى توليف دوزنة الكيصار ، طبقا لمنهج الاغريق ، والذي هو نفسه منهج العرب ، أنه لا توجد هنا قط فاصلة خماسية ، وألف لا توجد سوى رباعيات وثمانيات .

وتقابل كل واحدة من هذه الرباعيات واحدة من رباعيات المنهج الكامل عند الاغريق ، فالرباعية الأولى تقابل الرباعية الاغريقية المسماة **ديزوجمينون diezeugmenôn** ، الواقعة بين **الباراميسه Paramesê** وبين الـ **نيتة نيتة diezeugmenôn** ، أما الرباعية الثانية فهى نفسها رباعية الثلاثية **ميسون Mesôn** ، الواقعة بين الـ **هيپاتة هيپاتة Hÿpatê** و **ميسه Mesôn** والـ **ميسه Mesê** ، والثالثة هى رباعية **سينمينون synemmenôn** ، وأما الرابعة فهى رباعية **دياتونوس Diatonos** ، وهى تماثل الرباعية الثالثة ، على نحو ما تماثل الرباعية الثانية ، الرباعية الأولى .

وهكذا تعطينا هذه الرباعيات ، اذا عبرنا عنها بإشاراتنا الموسيقية ، مجموعات النغمات الآتية :



وهو ما يؤدي الى نشأة أربعة مقامات منباينة ، ويتولد عن المقامين الأولين الحافظتان الأوليان ، فاذا ما واصلنا هذه المسيرة مع اضافة الرباعية التى فوق نغمه الـ سول sol وهى الـ أوت ut فسوف تعطى الرباعية الجديدة الحافظة الثالثة ، وتتكون لدينا المجموعات الخمس الآتية ، التى تتألف كل منها من أربع نغمات ، وهى التى انتظمت طبقا لنظام الهارمونية عند الاغريق :



ومع مواصلة الأمر على هذا النحو ، دوما ، فان كل سلسلة رباعية جديدة ، أى كل سلسلة تتكون من أربع نغمات تعطى خافضة جديدة زائدة ، هى التى تبدو داخل النظام الذى حددته مبادئ النظام الموسيقى عند كافة الشعوب ، وهكذا يتضح أنه ليست هى الصدفة ولا هى النزوة ، اللتين حددنا اختيار النغمات داخل السلم النغمى للكيبصار ، ما دامت هذه النغمات قد انبثقت مباشرة عن المبدأ الأساسى للهارمونية القديمة والجديدة على حد سواء .

أما أن نفسر ، على وجه الدقة ، لماذا جاءت النغمات داخل ائتلاف الكيبصار معدة أو مرتبة على هذا النحو الذى وجدناها عليه فى هذه الآلة ، فهذا أمر يبدو عسرا علينا بالقدر الكافى، وان كنا نحسد أن الأمر لا يخلو من سبب يتغى فائدة ما ، جعلت هؤلاء (الأبحاش) يقبلون ، أو بالأحرى يهدمون ، النظام الهارمونى للنغمات ، ولسنا نرى سببا لذلك سوى الرغبة فى زيادة تيسير مصاحبة (القيارة) للغناء ، وذلك بترتيب هذه النغمات بطريقة أكثر تماثلا للميلودى .

وسوف نلاحظ فى الوقت نفسه :

أولا : أن مساحة النغمات فى هذا النوع من القيثارات شبيهة بنام الشبه بنظيرتها فى آلة الرباب العربية ، وهى كما سبق لنا أن برهنا ، آلة يقتصر دورها على مصاحبة الانشاد والرواية الشعرية .

ثانيا : أن نغمات الكيصار لا تختلف عن نغمات آلة الرباب العربية الا فى أنهن أكثر حدة ، وأنهن يقابلن أو يوافقن النغمة الستة باتجاه الحاد من ثمانية الوسط من صوت التينور ، وهو الصوت الأكثر طبيعية عند بنى الانسان كما أنه أكثر الأصوات شيوعا . كذلك فانا نستردى الانتباه الى أن الفاصلات الرئيسية التى تشكلها هذه النغمات ، فيما بينها ، هى تلك التى حددها الأقدمون فى الانشاد الخطابى عن طريق قواعد العروض (١) Prosodie أى ان هذه الفاصلات هى فاصلات الرباعية والحماسية . وهنا ، فى الواقع ، تكون الفاصلات التى يعبرها الصوت حين يفصح عن فكرة محددة المعانى بشكل قاطع ، سواء برفع الصوت اذا ما كان المتحدث ينقل فكرته لشخص آخر ، كما هو الحال عندما يستشير أو يسأل أو عندما يستدعى أو ينادى ، أو بخفضه اذا ما كان المتحدث يقطع برأى حاسم أو يصدر حكما باتا فى شأن أمر من الأمور ، ولهذا السبب كذلك فان الوقع النهائى لكل جملة يتم دوما مع خفض الصوت عن الحماسية ، ويبدو أن ائتلاف هذه الآلة قد وضع لهداية وإطالة (الصوت) فيما كان القدماء يطلقون عليه : **ميلودى الخطابية** ، ولهداية (صوت) الشعراء عند انشادهم لأشعارهم ، أكثر مما وضع لمصاحبة غناء موسيقى ، وعلى هذا النحو كانت فائدة القيثارات القديمة ، وعلى هذا النحو أيضا كانت الفائدة المرجوة من القيثارة التى كان يستخدمها تلاميذ أورفيوس وديموكوس وترباندر ، عند انشادهم لأشعارهم ، ولا ينبغي أن يداخلنا فى ذلك ريب .

أما عن كيفية العزف على الكيصار ، فان العازف يضعها فوق فخذه

اليمنى قريبا من البطن ، اذا ما كان جالسا ، أو يكتفى بأن يسندها الى بطنه اذا كان واقفا ، ثم يمرر ذراعه الأيسر بين السير - وهو معلق من طرفيه الى الرافعتين - والأوتار ، بحيث يتكئ المرفق فوق مؤخرة الطاس ، ويضمها بقوة أكبر الى بطنه بقوة ذراعه ، ونلمس الأوتار واحدا بعد الآخر بواسطة أصابع اليد اليسرى ، وينم ارنانها جميعا ، الواحد بعد الآخر على التعاقب طيلة كل الزمن* (التغمى) أو على الأقل أثناء مدة كل وزن . ولا يسبق نظام آخر فى ترتيب هذه النغمات (عند العزف) سوى ما يمليه مزاج العازف (٢) ، ويحك العازف كل الأوتار بيده اليمنى بشدة (٣) ، فى وقت واحد ، بواسطة الريشة ، داخل الوزن ، مع تحديد أزمنا الايقاع التى تكون تابعة لأزمنا الوزن ، دون أن تكون مماثلة لها بشكل مطلق .

هوامش :

(١) لا تزال تراعى حتى اليوم ، قواعد العروض ، تلك التى قامت على أساس النبرة الطبيعية للصوت أثناء الحديث ، عند مطالعة دروس الصباح أو عند قراءة رسائل التقوى أو الأناجيل ، والتى ترتل بصوت عال أثناء القداس . ومع ذلك ، فحيث لم يعد يتم ذلك ، اليوم ، الا بفعل التعود ، ودون معرفة للمبدأ الذى قامت عليه ، فإنها تتعرض لتشويه تأثيرها ، بذلك الأسلوب الحالى من المعنى ، والذى يتم به رفع الصوت أو خفضه . وهو - على كل حال - أثر ، غير معروف ممن يمارسونه ، لما كان يطلق عليه اسم الانشاد الخطابى ، احتفظ به بشكل ردى .

(٢) لسنا نتحدث هنا الا عما يحدث ، وليس عما يمكن أو ينبغي له أن يحدث ، لأن هذه الآلة التى تعود ، فيما يبدو لنا ، الى العصور بالغة القدم ، لا يتم العزف عليها فى النوبة الا على أساس من اعتياد روتينى ، اما القواعد التى كانت تحكم استخدامها عند الأقدمين فلم تعد معروفة ، فى أى مكان .

(٣) ليس هناك ما يعبر عن تأثير هذا الحك أفضل من كلمة حرك التى يستخدمها العرب للإشارة الى هذه الحركة ، أو الكلمة محرك ، وهى الصفة التى يشيرون بها الى الشخص الذى يحك الأوتار على هذا النحو .

* الزمن ، جزء وزن اللحن .

الباب الثاني

عَنْ اللَّهِ رَسُولِهِ الْأَمِينِ وَاللَّهُ الْعَلِيمُ

الفصل الأول

عَسَىٰ أَنْ يَكُونَ مِنَ الْمُفْعَلِينَ (النبي) السَّمْعِيُّ بِهَا الْعَرَبِيَّةُ زَنْزُرُ
أَوْ زَوْرِفُ (١) كَمَا يَقُولُ الْفَرَسِيُّ

المبحث الأول

حول الخلط الذى يسببه عادة تباين الأسماء التى يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية تبديده هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ، وحول الأسماء المتباينة التى أطلقت على آلة الزمر

لعل ما يحير أكثر من غيره ، ويخدع - على نحو يكاد يكون دائما - أولئك الذين لا يستطيعون أن يستقوا معلوماتهم الا عن طريق الكتب حين يريدون القيام ببحوث حول الآلات الموسيقية ، هو تباين الأسماء التى يخلعها المؤلفون على الآلات نفسها ، ولسنا نلمس هذه الصعوبة عند قراءة المؤلفين المحدثين وحدهم ، فهذه الصعوبة تعلن عن نفسها بالمثل عند المؤلفين اللاتين والاغريق ، بل لعلنا نجدها عند هؤلاء أكثر شيوعا فهو ميروس ، وهو أدق الشعراء عندما يصف لم يكن بدوره بالغ الدقة فى هذه النقطه ، اذ نراه يعطى القيثارة lyre ، أحيانا اسم باربيتوس barbitos وأحيانا أخرى اسم فورمنكس Phorminx وأحيانا ثلاثة كينيرا Cinyra ورابعة اسم خليسي Chelys وخامسة اسم ليرا Lyra ، وكيثاريس Kitharis ، الخ ، كما كان يطلق على الناي أحيانا اسم أولوس Aulos وأحيانا اسم سيرنكس Syrinx .

وفى الوقت نفسه ، ولا بد أن نكون فى ذلك على اتفاق ، فلو أن الباحث قد تحمل عناء أن يمحص بعناية كل هذه الأسماء المختلفة التى خلعتها القدامى على الآلات نفسها ، وبحث فى اشتقاقاتها اللغوية ، أو فى المعنى الأصلى لها ، فإن كل شيء ، سيتضح من تلقاء نفسه ، وسوف نرى أن الكلمات التى

أخذناها في البداية ، على أنها أسماء أعلام ، ليست في حقيقتها سوى صفات مستمدة اما من شكل الآلة ، واما من المادة التي صنعت منها أو من حجمها أو من امتدادها أو من أطوال أجزائها ، أو من طابع النغمة التي تصدر عنها ، أو من طريقة العزف عليها ، أو من الوظيفة التي تؤديها ، أو من البلد الذي نشأت أصلا فيه . ذلك أننا نستطيع أن نقول بشكل عام انه لا توجد في اللغات القديمة ، لا سيما الشرقية منها ، اسم علم لا ينظر اليه كلفظ أوحد في اللغة المكتوبة أو المنطوقة أو لا يمكن أن يكون له معنى في الخطاب ، وهذا أمر معروف جيدا من جانب المستشرقين المتمكنين .

لكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأسماء التي تخضع على الآلات الموسيقية المستخدمة في أيامنا هذه ، عندما يكتب هؤلاء المؤلفون في واحدة من لغاتنا الحية ، ذلك أن هذه الأسماء لم تعد تبدو لنا سوى أسماء اصطلاحية لا تعنى في حد ذاتها شيئا ، وليس لها من معنى في اللغة المنطوقة أو المكتوبة ، من حيث أن مثل هذه اللغة ليست سوى تجمع لبقايا لغات عديدة لم تعد موجودة ، وحيث تكونت هذه الأسماء الأعلام من هذه البقايا في الوقت الذي لم يعد فيه المعنى الأصلي للكلمات التي تكونت منها ، بعد ، معروفا ، فإن هذه الأسماء ، نتيجة لذلك ، ليست بكافية لكي تعطى فكرة محددة عن الشيء الذي تشير اليه ، ولم تكن نعرفه ، نحن مسبقا ، وهو الأمر الذي يؤدي لأن لا يكون الشكل الهجائي لهذه الأسماء محددًا بشكل صارم ، ولأن يلفظها كل واحد وأن يكتبها على نحو مخالف . وقد عيننا - في كل مرة واثنتنا فيها الفرصة كي نفعل ذلك - بالعمل على ذكر الأسماء الأكثر شيوعا ، والتي تعرف بها آلة موسيقية بذاتها في الشرق ، حتى ننأى عن الأخطاء التي تؤدي الى وجودها عادة هذه الكثرة (المتضاربة) في الأسماء ، أو على الأقل ، حتى نجنب آخرين عناء أن توقف جهودهم هذه الأمور ، كما حدث لنا نحن

أنفسنا ، عند دراستنا لفن الموسيقى ، سواء عند القدامى أو عند المحدثين .
ولا يتفق كل المؤلفين الشرقيين حول اسم المزمار المصرى ، ولعل ليس
هناك من يعطيه اسما له دلالته الا فى مصر ، وهذا الاسم هو **زهر** (٢) ، كما
يلفظونه فى القاهرة ، ويعنى هذا الاسم فى العربية أن دورها يقتصر على
مصاحبة الغناء ، ومع ذلك فاننا لم نشاهد هذه الآلة قط وهى تستخدم
مقترنة أو مصاحبة للغناء ، بل لا نعتقد أن من شأنها قط أن تستخدم فى
هذا المجال ، بفعل النخمة الزاعفة ، والطنانة للغاية ، والحارقة للأذن ، التى
تصدر عنها . وتجىء كلمة **زهر** من الفعل **زهر** بمعنى : غنى ، ويقال فى
العربية **يزهر فى الآلة** أى يعزف على آلة موسيقية ، ومع ذلك فان الاسم
الذى وجدناه بالغ الشيوخ للمزمار المصرى ، وشديد التباين فى الوقت
نفسه فى شكله الهجائى عند المؤلفين الشرقيين هو **زورنا** ، وهو اسم أو
كلمة لا نعنى فى حد ذاتها شيئا ، ويبدو الأمر وكأن كل واحد من هؤلاء
المؤلفين قد شاء أن تكون له طريقته الخاصة فى اختيار الشكل الهجائى لهذه
الكلمة ، أما الأشكال (الهجائية) المألوفة أكثر من غيرها ، والنى يقدمونها
لنا تحت هذا الاسم ، فهى : **زرنى ، زرنا ، زورنى ، زورنا ، ظورنا ،**
سورنا ، سورناى ، سورناى (٣) .

وفى الحقيقة فان تشابه هذه الأسماء فيما بينها ، مع تفاوته ، يدفع
الأوروبيين الذين يشتغلون بدراسة المؤلفات الشرقية الى الاقتناع بأن هذه
الأسماء المختلفة تنتمى الى آلة واحدة بعينها ، ومع ذلك فكيف يستطيع
هؤلاء الباحثون أن يصنفوا هذه الآلة بدقة فى حين لا يجدون فى أية لغة ،
أصلا للاسم الذى يطلق عليها ، وحين يضطرون الى التزود بهذا الأصل من
الشروح الخاطئة التى يجدونها عنها فى معاجم المفردات التى يضعها بعض
الرسبان أو المبرشرين لمنفعة مواطنيهم ، أو فى بعض معاجم بعينها استعار

مصنوها غالبية الكلمات القنية ، ولا سيما الجزء الغالب للعدد الأكبر من الآلات الموسيقية من تلك المفردات التي وضعها هؤلاء الرهبان ، وهذا أمر لا مرء فيه . ولا بد أن نستشعر كم كان عسيرا ، حتى ليكاد أن يغدو مستحيلا ، أن رجال الدين هؤلاء ، الذين ليست لديهم أدنى فكرة واضحة عن فن الموسيقى ، والذين لا يكادون يعرفون ، فى غالبية الأحيان ، أن يفرقوا بين الآلات الموسيقية فى بلادهم هم ، سوف يصيبون على الدوام عندما يترجمون الى لغتهم الأم أسماء آلات الموسيقى الشرقية . ولهذا السبب فلا تحظى جهودهم فى هذا الصدد بالاحترام ، وبسبب الحيرة التى كانوا يجدون أنفسهم فيها ، وعدم اليقين ، فانهم أطلقوا فى بعض الأحيان ، على آلة بعينها ، سواء باللاتينية أو فى لغتهم الأم ، ثلاثة أو أربعة أسماء متباينة . تقدم دلالات لا يمكن التوفيق بينها ، مثال ذلك حين ترجموا اسم احدى الآلات الشرقية باسم الدف Tambour والبوق Trompette والقيثارة Cytara والصناج Cymbale وهكذا لا يعوزنا المزيد كيما يضل أولئك الذين لن يكون فى متناولهم سوى ما تقدمه مثل هذه المعاجم من عون ، فى البحوث التى يريدون القيام بها حول الآلات الشرقية .

ولو أننا كنا لا نزال فى الأزمنة الأولى التى ابتكرت فيها آلات النفخ ، حين لم يكن الناي يختلف عن السوق بشكل واضح ، كما يقال لنا(٤) لكان من العسير علينا أن نقف هنا على مثل هذه النفرة ، لكن أولئك الذين يعرفون الآلات التى نتحدث عنها يدركون أن هناك فرقا ملموسا للغاية فيما بين الصفارة والناي ، وأن المزمار آلة موسيقية ذات بنية مختلفة ، وتناسب الى نوع غير نوع الناي .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة CC الشكل ١ .

(٢) والجمع مزامير .

(٣) ومع ذلك فلدينا ما يحمل على الظن بأن العرب لم يخلطوا قط بين زورنا أو سورنا وبين الزمر ، فحيث أننا لم نسمعهم قط في مصر يطلقون اسم سورنا على أية آلة موسيقية ، فاننا لم نستطع بالتالي أن نفكر في الحصول على معلومات حول هذا الموضوع ، ولم نعلم الا من المسيو اربان Herbin ، في باريس ، أن سورنا هو الاسم الذي كان غالبية المؤلفين الشرقيين يشيرون به ، بشكل معتاد ، وفي غالبية الأحيان ، الى الزمار المصري . ومع ذلك ، ففي مخطوطة وجدناها بالمكتبة الأميرية Imperiale ، تضم دراسة عن الموسيقى عنوانها : رسالة في علم الموسيقى من جملة رسائل اخوان الصفا ، وهي مخطوطة اقتبس منها المسيو اربان نفسه فقرات مطولة ، وكثيرة بالقدر الكافي ، نقرأ نصا يضعف بعض الشيء من شهادة هذا المستشرق الضليح ، جاء فيه :

« وأما فنون أصوات الآلات في اتخذ للتصويت كالطبول والبوقات والديادب والدفوف والربابي والسرناي والمزامير والعيان وما شاكلها »
بمعنى : « أما بخصوص الخواص المختلفة للنغمات التي تنتجها الآلات الموسيقية مثل تلك التي تصدر عن الطبول وآلات النفير والديادب » (هكذا يشار الى الآلات الموسيقية التي سنقوم بوصفها تحت اسم دربكة) و « الدفوف » (وهي صنف من دفوف الباسك - أي ذات الجلاجل -) و « الرباب والسورناي والمزامير والأعواد وغيرها ٠٠ الخ » ، وهكذا نرى نحن في هذا الحصر للآلات الموسيقية أن الزمر والسورناي (أو السرناي) ، اللذين ينبغي لهما أن يعنيا الشيء ذاته يشيران هنا الى نوعين مختلفين من الآلات الموسيقية .

ملاحظة : استرعى المسيو سلفستر دي ساسي أنظارنا الى أن كلمة اخوان الصفا لا تعنى الاخوة صفا على نحو ما ترجمها كثير من العلماء وانما اخوة الطهر أو النقاء أي الأصدقاء الذين يربط الاخلاص بينهم ، وتتعرف في هذه التسمية على جماعة من الفلاسفة والعلماء والمؤلفين ، قدموا احدي وخمسين رسالة ، في كافة العلوم ، مما شكل موسوعة أو دائرة معارف .
كما نهبنا بالمثل الى أن كلمة زورنا ، والشكل الهجائي الصحيح لها هو سورناي ، انما هي كلمة فارسية ، تتألف ، طبقا للمعاجم الفارسية من سور بمعنى الولائم أو أفراح العرس ، و ناي بمعنى الناي أو الفلاوت ، وهكذا تعنى هذه الكلمة الفارسية : ناي الولائم ، أي الناي الذي يعزفون عليه عند اقامة الولائم والأفراح .

(٤) أبوليوس Florid ، الكتاب الأول . ونترك نحن للعلماء المدققين مهمة التوفيق بين ما يخبرنا به أبوليوس في هذا الموضوع . وبين ما لاحظته هوراتيوس (هوراس) في مؤلفه : فن الشعر ، البيت ٢٠٢ .

المبحث الثاني

حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول العلاقات التى تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى تباعد بينها

توجد ثلاثة أصناف من الزمر : الكبير والوسط والصغير ، ويسمى الكبير قبا أو قبا زورنا(١) أى الزمر الكبير ، ويكتفى بإطلاق اسم زمر فقط على الصنف الأوسط أو يطلقون عليه اسم زورنا ، ويشار الى الصغير باسم جورى أو زورنا جورى أى الزمر الصغير .

وحتى نوفق بين آراء المؤلفين الذين أطلقوا ، فيما يرى المسيو اربان ، اسم زورنا على ما يطلق عليه القوم فى مصر اسم زمر ، فان شهادة اخوان الصفا ، هؤلاء الذين ميزوا بين الزمر والزورنا ، بالاضافة الى ما قد عرفناه فى القاهرة ، يجعلانا لا نصور شيئا آخر الا أن نفترض أن بعضا من الأنواع الثلاثة من الآلات التى أتينا على ذكرها قد عرف بشكل عام باسم الزمر ، فى حين أن بعضا آخر منها قد عرف بشكل خاص باسم زورنا ، واليكم السبب أو التفسير الذى وجدناه بعد استقصاء : فحيث لا يتكلم اخوان الصفا عن الزورنا الا بصيغة المفرد مستخدمين للإشارة الى آلة الزمر كلمة مزاهر (جمع زمر) ، فلا بد أن السبب ، على وجه الترجيح ، هو أنه توجد أنواع عديدة من الزمر ، فى حين لا يوجد سوى نوع وحيد من الزورنا أو السورنا ، وحيث اننا لم نر فى مصر سوى نوعين من المزاهر يعرفان باسم الزمر : يشار الى أولهما فى القاهرة باسم قبا أو الزمر الكبير ، أما الآخر فيميزونه بالصفة جورى أو جرى أو يشيرون اليه باسم الزمر الصغير ، فان بإمكاننا أن نستنتج أن الزمر الوسط هو - على وجه التحديد ، الآلة

الموسيقية التي يشار إليها في الشرف باسم **زورنا** . وهو اسم أصبح يطلق
- توسعا - وبالتالي ، على الصنفين الآخرين .

ومع ذلك فهذه الأصناف الثلاثة من الآلات الموسيقية هي 'مراير من
النوع نفسه ، لا تختلف فيما بينها الا فى تفاوت حجم وأطوال أجزائها ،
واذ يظل شكل هذه الأجزاء هو نفسه فى كل هذه الآلات ، وعلى وجه الدقة ،
فلسوف يكون تزييدا لا طائل من ورائه أن تقدم رسما لكل منها ، ولن
تكون لدينا ، بالتالى ، حاجة لأن نفرق بينها عند وصفها ، اللهم الا حين
يتصل بتعريف الأطوال الخاصة لكل منها وكذلك عند الحديث عن وزن
أو معيار نغماتها ، وهو الأمر الذى يميز وحده هذه الأصناف من آلات
الزمر ، فيما بينها .

الهوامش :

(١) لم نلحق هنا بالكلمة **زورنا** الصفتين **قبا** و **جورى** اللتين
يستخدمهما المصريون للترقية بين الزمرين الكبير والصغير ، الا لأن المسيو
أوجست اربان قد أشار ، على هذا النحو ، الى أنواع الزمر المختلفة عندنا ،
عندما كتب أسماءها فوق الرسوم التى تفضل برسمها لهذه الآلات أكراما
لخاطرننا ، ذلك أنه كان يضيف الى كل معرفته بها موهبة رسمها بشكل
مكتمل ، ومع ذلك فيبدو لنا أنه كان يجهل كلية هذه الصفات قبل أن نقوم
بتعريفه اياها ، فهى لا توجد فى أى من الرسائل حول الموسيقى العربية
التي جلبناها معنا من مصر ، كما أننا لم نلقها فى دراسات الموسيقى التى
ترجمها المسيو أوجست اربان ، سواء عن العربية أو عن التركية أو عن
الفارسية . وفى واحد من مخطوطاته ، التى جمع فيها ألفاظ الموسيقى
الشرقية التى ألم بها - اذ كان يعنى دوما بوضع الحرف الأول من اسم
المؤلفين أو الأشخاص (من العامة) الذين يدين لهم بمعرفته بهذه الألفاظ
- وجدناه يضع الصفتين **قبا** و **جورى** تحت الحرف الأول من اسمنا وهو
حرف **٧** ، وفى الواقع فان هاتين الكلمتين تشكلان جزءا من قائمة أسماء
آلاتنا العربية . والتى سلمناه اياها مع مفكراتنا عن الموسيقى العربية ،
تلك التى نسخها بالمثل ، واحتراما لذكراه التى ستظل عزيزة علينا على
الدوام ، فاننا لم نشأ أن نستبعد هاتين الصفتين ، اللتين لم نكن لنتركهما
على الرسوم ، لو كان متاحا لنا أن نرجع اليه (ذلك أن المنية كانت قد
وافته) عند تقديم هذا الوصف .

المبحث الخامس

عن الائتلاف النغمى فى العود

وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقى

سوف يكون الأمر بالمثل عسيرا . طويلا ومرهقا . لو أننا حاولنا تفسير الوضع الفريد الذى تأخذه أوتار العود ، وكذا توضيح ترتيب النغمات التى تكون ائتلافه النغمى ، دون أن نستعين بصورة تجعل من هذا كله أمورا محسومة تدركها العين . ولهذا السبب ، فقد ظننا أنه قد كان من الاوفق أن نقدم هنا رسما للبنجاك وللأوتار بالإضافة الى اشارة للنغمات التى تحدثها .

أما الأرقام التى وضعناها بين العصافير ، والاشارات الموسيقية الواقعة قبالتها على جانبي البنجاك فتدل فى الوقت نفسه على وضع الأوتار المربوطة الى العصافير والترتيب الذى تشغله فى التآلف النغمى لآلة العود وكذا الأنغام التى يأتى بها كل واحد من هذه الأوتار . وحتى نتمكن القارىء من تصور ميكانيزمات التآلف النغمى بشكل أكثر وضوحا فقد أطلنا خطوط الأوتار عن طريق خطوط أخرى من النقط ، وفى نهاية هذه الخطوط ، كررنا مرة أخرى الرقم الموافق للترتيب الذى تشغله النغمة التى يحدثها الوتر والتى عبرنا عنها بنوطة أو اشارة التآلف التى ترى أسفل البنجاك ، وبهذه الطريقة فإن العين تستطيع أن تسترشد بهذا الرسم فى تتبع الأمر بدءا من المكان الذى يربط فيه الوتر بالعصفورة ، حتى الأنف التى يتخذ عنده الوتر الوضع المخصص له ، حتى تصل الى اشارة النغمة التى يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل التالى البنجاك بأوتاره ، مصحوبا بالنوتات أو الاشارات الموسيقية المرتبطة بالأوتار ، وبالنغمات التى تحدثها هذه

للآلة ، كما تستخدم في تنويع نغماتها ، وهي تسمى في العربية قول ،
 وبدءا من الموضع الذي يأخذ فيه قطر الجزء السفلي من الأنبوب في الاتساع
 بشكل ملموس (١١) ، لكي يشكل باتساعه شكل قمع مقلوب ، نطلق نحن
 عليه أسم فتحة البوق P (١٢) . وأعلى النقطة \times بقليل ، وفي الاتجاه
 نفسه الذي تتخذ الثقوب السبعة O ، يوجد ثلاثة ثقوب صغيرة أخرى OP
 تتباعد عن بعضها البعض بمسافات متساوية ، ويوجد على جانبي الثقوب
 الثلاثة الأخيرة OP ، ناحية اليمين وناحية اليسار ، وبشكل مواز لهذه
 الثقوب ، ثقبان مماثلان OO : يقابل أولهما أول هذه الثقوب الثلاثة ، أما
 الثاني فيواجه الثقب الأخير منها (١٣) .

وتتشكل الرأس أو **الفصل** b ، **والرقبة** q من قطعة واحدة من
 خشب البقس (١٤) ، ويتزايد قطر الرأس b الذي يكسو أسفله (أسفل
 الرأس) السطح الخارجي للأنبوب ، قليلا وتنتهي بما يشبه قلنسوة أو
 وصلة* (١٥) ، وحيث تخصص الرقبة q للدخول في جسم الآلة ، على
 نحو ما نرى في الشكل رقم ٣ ، فان قطرها بالضرورة أصغر من قطر
 الرأس ، وهي (الرقبة) تشكل أنبوبا أكثر ثخانة عند أعلاه عنه عند
 أسفله (١٦) ، وهو مقور من الأمام أكثر مما هو مقور من الخلف (١٧) ، ولولا
 ذلك لكان قد أقفل أول الثقوب الأمامية السبعة وكذا الثقب الثامن الموجود
 على السطح أو الجانب المقابل وهو أقل ارتفاعا (١٨) من الثقب السابق .

وأما البوق d أو **اللولية** فأنبوب صغير من النحاس (١٩) ، يمضى
 مستدقا بشكل تدريجي من أسفل الى أعلى . ويدخل الجزء السفلي منه في
 الرقبة q بعد أن يكون قد مر بالرأس b من طرف لآخر ، وينبغي أن

* شريط من اللباد أو المطاط أو الورق يوضع عند شقوق الأبواب
 أو النوافذ لمنع تسرب الهواء البارد ، وعلى هذا فيمكن تصور وظيفتها هنا .
 (المترجم)

يكون هذا الجزء سميكاً بالقدر الكافي حتى يملأ بشكل تام الجزء من قناة الرقبة الذي يجتازه ، وحين لا يكون سميكة كافيًا لاحتداد ذلك فانهم يخشونونه بخيط أو مشاقة ، أما الجزء الآخر من هذه البوقال ، الذي يرتفع الى ما فوق الرأس b ، فيبدو منقسماً الى جزئين بفعل جزء ناتئ T ، دائري الشكل ، مسطح من أعلى . محدب من أسفل ، يوغل في هذه البوقال ، متدا ، مع ارتفاعه الى أعلى (٢٠) مع استمرار تناقص طول قطره بشكل تدريجي .

لكن الحلقة الصغيرة المسماة بالعربية صدف مدور فصفحة أو لوحة مستديرة (٢١) من العاج والأبنوس أو من خشب جاف متين من أى نوع ، ويخترقه عند وسطه ثقب يمرر فيه ، من طرف لآخر ، الجزء العلوي من البوقال b حتى جزئه النائي حيث يتوقف مصدوداً (٢٢) .

أما اللسان V والمسمى في العربية قشة (٢٣) فطرف أنبوب من قش الذرة (٢٤) ، وقد سطح من أعلى على شكل مروحي ، في حين يظل يحتفظ في جزئه الأدنى بشكله الطبيعي (٢٥) ، وفي هذا الجزء من القشة أو اللسان يدخل الطرف الصغير من البوقال ، الذي تضم اليه القشة أو اللسان لأضيق قدر استطاع بواسطة خيط (٢٦) ، يلف عدة لفات ، حتى لا يدع فرصة لمرور الهواء بين جدران هذه القشة أو اللسان ، وحتى لا تستطيع النفخة التي ينفخها العازف في اللسان أن تجد لنفسها مخرجاً سوى ذلك الذي تتيحه لها قناة البوقال d وقناة الرأس b والرقبة q ، وفي النهاية ، قناة جسم الآلة A .

الهوامشي :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١ .
- (٢) انظر الأشكال أرقام ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
- (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٤) الشكل رقم ١ .
- (٥) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ .
- (٦) الشكلان ١ ، ٢ .
- (٧) الشكلان ١ ، ٢ .
- (٨) الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ .
- (٩) الشكلان ١ ، ٢ .
- (١٠) الشكل رقم ٣ .
- ويجعلنا هذا القطع الطولي الذي في أعلى الزمر ، نلمح المعب الذي نحن بصدد الحديث عنه ، كذلك اندماج الرأس b بالرقبة q التي تدخل في جسم الزمر ، كما سنشرح بعد قليل :
- (١١) الشكلان ١ ، ٢ .
- (١٢) شرحه .
- (١٣) شرحه .
- (١٤) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
- (١٥) اللوحة CC ، الأشكال ١ ، ٣ ، ٥ .
- (١٦) الشكل ٥ .
- (١٧) الشكلان ٣ ، ٥ .
- (١٨) الشكل ٣ .
- (١٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢٠) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢١) الشكل رقم ١ .
- (٢٢) شرحه .
- (٢٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ويسمى هذا اللسان كذلك في العربية سيسي ، وان لم يكن هذا الاسم مستخدماً في مصر .
- (٢٤) الذرة العويجة ، نوع من نبات الذرة قلما يزيد حجم حبته عن حبة البيقة ، ويزرع هذا النبات في مصر ، وتؤكل حبوبه اما مسلوقة أو مشوية ، ويصنع منه الدقيق والحبز ، ويتخذ منه سكان الصعيد الأعلى والنوبيون الذين يقطنون حول الجندل الأول طعامهم الرئيسي بل الأوحد ، وهو يستخدم كذلك ، في مصر السفلى ، لاطعام الدواجن ، وهو مناسب لها كغذاء ويؤدي الى زيادة بيضها .
- (٢٥) الشكل رقم ٧ . ويمثل هذا الشكل القشة بحجمها الطبيعي ، أما الشكلان ٩ ، ١٠ فيمثلان القشة منظورا اليها من الجانب (بروفيل) ، كما أن الشكل ٨ يمثلها ، منظورا اليها من ناحية فمها .
- (٢٦) انظر الأشكال ٧ ، ٩ ، ١٠ .

المبحث الرابع

حول أطوال الأجزاء السابقة بالنسبة

لكل صنف من المزامير ، من أحجام مختلفة

حيث قد شعرنا ، نحن أنفسنا ، كم أن رسما أو صورة ما قد توحى بقدر ضئيل للغاية من النفع عندما يكون موضوعها مجهولا ، ولم يقدم عنها (أو عنه) تفسير كاف ، فقد ظننا أن علينا ألا نتسبب ، اهمالا من جانبنا ، فى حدوث سوءة مماثلة ، عن طريق تقديمنا لرسوم الآلات الموسيقية المستخدمة فى مصر ، فقد بذلنا فى الأوصاف التى قدمناها عنها ، كل عناية لتقديم أفكار دقيقة ومفصلة يمكنها ، بسهولة ، أن تعين كل قارئ على تصور فكرة دقيقة وكاملة لكل ما يشكلها فى مجملها ، وعن المادة ، والكيفية أو درجة المهارة التى صنعت بها ، وطريقة استخدامها ، والغرض منها ٠٠٠ الخ ، ومع هذا فقد شعرنا كذلك أنه ، ان لم يتوقف اخلاصنا فى تقديم بيان عن كل التفاصيل عند النقطة التى يشبع عندها القارئ فلا يعود يتطلب أى شيء ، وإذا ما ظللنا نلج فى دأب لاعطاء تفسيرات يستطيع - هو - بسهولة أن يكون فى غنى عنها ، فإنا قد نتسبب بذلك فى امالاه وتكدير صفوه ، ونتيجة لذلك فقد تحاشينا حتى الآن ، وعلى قدر استطاعتنا ، أن نقدم تكرارات لا طائل منها . بل لقد أعفينا أنفسنا من أن نصف كل ما هو ميسور للقارئ أن يحدثه ، ولسوف نفعل الشيء نفسه بخصوص آلة الزمر بأحجامها المتنوعة ، فلن نقدم سوى أطوال أجزاء أكبر هذه الآلات ، وأصغرها كذلك ، حجما ، اذ يكفى كل من هذين - فى حد

ذاته - لتحديد نسب وأبعاد وأحجام آلة الزمر الوسطى ، تلك التي ينبغي لها أن تشغل موضعا وسطا بين أطوال النوعين الآخرين .

يصل امتداد طول جسم القبا A أو الزمر الكبير ، بما في ذلك الرأس b إلى نحو ٥٨٣ مم (١) ، ويبلغ طول هذين الجزئين في الزمر الجورى أو الصغير بالامتداد نفسه - أى الجسم بما فيه الرأس - ٣١٢ مم (٢) ، أما طول الجسم وحده ، أى غير مشتمل على الرأس b فيبلغ ٥٥٨ مم فى الزمر الكبير (٣) أما فى الزمر الصغير فان الامتداد الطولى للجسم وحده يصل الى ٢٩٠ مم (٤) ، ويبلغ القطر الأصغر لجسم الزمر الكبير A ، أى طول الجزء لا تسعة وعشرين ملليمتر (٥) ، فى حين أن طول القطر الأوسط ، أى قطر القمة العلوية التى تتصل مباشرة بالرأس b يبلغ كذلك تسعة وعشرين ملليمتر (٦) ، ويصل أكبر قطر له وهو قطر فتحة البوق P إلى ٩٠ مم (٧) ، أما فى الزمر الصغير فيبلغ قطر الجزء الأصغر من الجسم A ، أى قطر الجزء لا أربعة عشر ملليمتر (٨) ، فى حين يصل قطره الأوسط ، أى قطر القمة العلوية ، تلك التى تتصل مباشرة بالرأس b إلى ستة عشر ملليمتر (٩) ، ويبلغ طول أكبر أقطاره ، وهو قطر فتحة البوق P ٦٣ مم (١٠) .

ويميل سمك خشب قناة أو أنبوب الزمر الكبير إلى التناقص تدريجيا فى كل امتداد طول الآلة ، أى من الرأس b حتى أقصى اتساع لفتحة البوق P ، فيبلغ هذا السمك بالقرب من الرأس b سبعة ملليمترات (١١) ، ويبلغ خمسة فقط عند نهاية فتحة البوق P ، ويبدو أن سمك الخشب فى الزمر الصغير ، بكل طول امتداد القناة أو الأنبوب يظل على حاله ، فى حدود ملليمترين (١٢) ، أو أن التفاوت فى هذا السمك ، على امتداد طول الأنبوب ، لا يستحق أن يذكر .

وتكون فتحة قنساء الجسم A عند القمة العلوية المتصلة مباشرة بالرأس b ، وكذلك الثقب الذى تدخل منه الرقبة q الى هذه القناة أو الأنبوب ، مستديرين ، ويبلغ القطر فى كليهما خمسة عشر ملليمترا فى الزمر الكبير ، وأربعة عشر فى الزمر الصغير .

ويصل قطر فتحة البوق P الى ٨٠ مم فى الزمر الكبير ، ويصل طول قطر هذه الفتحة نفسها فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم .

أما الثقوب الكبيرة O ، والتي أهدنت بمقدمة الجسم A وكذلك الثقب المعمول على الوجه المقابل ، فوق التلم الدائرى y ، فهى جميعا ذات قطر موحد الطول ، يبلغ ثمانية ملليمترات ، ويتبعد كل واحد منها عن الآخر بـ ٣٦ مم فى الزمر الكبير (١٣) ، فى الوقت الذى تبلغ فيه المسافة بين كل واحد من الثقوب المناظرة فى الزمر الصغير خمسة عشر ملليمترا (١٤) مع بقاء أقطارها جميعاً مساوية لأقطار نظائرها فى الزمر الكبير .

أما الثقوب الثلاثة الصغيرة oo الموجودة على المقدمة وأسفل الثقوب السابقة ، عند النزول نحو فتحة البوق P فلا يزيد قطر الدائرة فيها ، فى الزمر الكبير على ٤ مم وتبلغ المسافة التى تفصل بينها ٣٧ مم (١٥) ، وفى الزمر الصغير نجد نفس القطر لهذه الثقوب ذاتها ، وتفصل بين أحدها والآخر مسافة ١٩ مم (١٦) . أما القبان الآخراں oo الموجودان كل منهما على جانب ، وبانجاء مواز للثقوب السابقة فلهما نفس القطر كذلك ، وتفصل بين أحدهما والآخر مسافة ٧٧ مم فى الزمر الكبير و٤٢ مم فى الزمر الصغير .

ويرتفع الرأس b فى الزمر الكبير الى خمسة وعشرين ملليمترا ، ويبلغ طول أوسع أقطار محيطها خمسة وثلاثين ملليمترا (١٧) ، أما رأس الزمر الصغير فتعلو بأربعة عشر ملليمترا ، ويبلغ قطر أوسع محيط لها ١٨ مم (١٨) .

ويصل طول رقبة الزمر الكبير q الى ١٢٦ مم ، وتعلو التلمة الكبرى في جزئه الأمامي (١٩) بنحو ٧١ مم ، وتوسع فتحة هذه التلمة بنحو ستة ملليمترات ، أما تلمته الصغرى n ، في الجانب المقابل فتعلو بنحو ٥٠ مم ، أما اتساع هذه التلمة الصغرى فهو نفس اتساع التلمة الكبيرة (٢٠) ، ومن جهة أخرى فان طول الرقبة في الزمر الصغير q يصل الى ٢٦ مم ، أما تلمته الكبرى من الأمام فتعلو بمقدار ٣٢ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها ستة ملليمترات ، وهو نفس اتساع تلمة الزمر الكبير ، وأما تلمته الصغرى فتبلغ ٢٣ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها الاتساع نفسه الذى لفتحتين السابقتين .

ويبلغ القطر m لتخانة الأنبوب الذى يشكل الرقبة q في الزمر الكبير نحو سبعة عشر ملليمترا ، عند أسفل الرأس b مباشرة (٢١) ، في حين يبلغ قطر الطرف الأدنى من هذه الرقبة q ، أى الطرف الذى تنتهى اليه قرون ثلماتها ، سبعة ملليمترات (٢٢) ، وفي الزمر الصغير ، يصل قطر الرقبة q عند النقطة m أسفل الرأس b مباشرة ، الى سبعة عشر ملليمترا ، وفي الطرف المقابل ، أى فى ذلك الطرف الذى يشكل نهاية لقرون ثلماتها ، يصل طول القطر الى ٧ مم (٢٣) وتدخل العنق q بأكملها ، سواء فى الزمر الكبير أو الصغير ، من فتحة قناة أو أنبوب الجسم A حتى الرأس b ، التى يخرقها عند قمته ثقب دائرى يبلغ قطره أحد عشر ملليمترا فى الزمر الكبير ، وعشرة ملليمترات فى الصغير ، وعن طريق هذا الثقب يدخلون كذلك الجزء الأدنى من البوقال q (٢٤) الذى يمتد حتى داخل قناة أو أنبوب العنق q (٢٥) .

ويصنع البوقال q من النحاس ، ويسمونه فى العربية لولية ، وقد وصفنا من قبل شكلها ، وهى فى الزمر الكبير أكبر منها فى الزمر الصغير ،

ويبدو أنهم ، فى الطول الذى اعتادوا أن يعطوه لهذا الجزء ، يتبعون نسبة متصاعدة تتوافق مع الأحجام ، سواء فى الزمر الكبير أو المتوسط أو الصغير ، أو أن هذا ، على الأقل ، أمر مرجح ، طبقا للتعريفات التى زدنا بها الموسيقيون المصريون الذين رجعنا اليهم ، بخصوص هذه الآلات الموسيقية ، وهذه نصوص عباراتهم :

لولية القبا طويلة ، لولية الزمر أطول من الجورى ، لولية الجورى

• قصيرة

ومن الواضح أن لهذا الجزء الصغير من الآلة ، الذى قد يبدو لأول وهلة فى غير ما حاجة لأن يكون خاضعا لتناسبات دقيقة ، نسبا وامكانات تتحدد على أساس سمعتها ، وهكذا لم يكن سدى أننا قد عرفنا بها .

أما البوقال d للزمر الكبير فأنبوب صغير من النحاس ، جدراناه شديدة الرقة ، ويصل ارتفاعه الى ١١٣ مم ، ولقناته أو أنبويه ، التى يمضى قطرهما مستدفا بشكل تدريجى من أسفل الى أعلى . وتحة يبلغ اتساعها سبعة ملليمترات عند طرفها الأدنى ، وثلاثة عند الطرف المقابل (٢٦) .
ويعلو البوقال d فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم ، ويبلغ فتحة الأنبوب من أسفل ستة ملليمترات ، أما من أعلى فنجد سعة هذه الفتحة مماثلة لسعة نظرتها فى الزمر الكبير (٢٧) .

ويبلغ قطر الحلقة الصغيرة (الصدف المدور) واحدا وأربعين ملليمترا ، وهى مثقوبة عند وسطها بنقب يصل اتساعه الى نحو ٤ مم ، وعن طريق هذا الثقب يتم ادخال كل الجزء من البوقال الذى يعلو فوق الجزء النسائى حيث تتوقف هذه الحلقة (٢٨) .

أما القشة أو اللسان فهى نفسها فى كل صنوف المزامر مهما يكن

حجمها ، ويبلغ ارتفاعها (طولها) ستة عشر ملليمترًا (٢٩) ، وطرفها الأدنى أسطوانى الشكل ، ويبلغ طول قطر فتحتها أربعة ملليمترات من أسفل ، وُبدءا من النقطة التى تأخذ فيها القشة شكلها المسطح ، وحسب الطرف العلوى ، يظل هذا التسطح يمتد على قدر المستطاع ، وتظل الفتحة تضيق وتضيق فى اتجاه ، وتمتد محتفظة بالبعد نفسه فى الاتجاه الآخر ، بحيث يمكننا القول بأنه ليس لها سوى بعد أو طول واحد هو الموجود باتجاه الجزء المسطح منها ، ويبلغ هذا البعد عند الطرف العلوى ثلاثة عشر ملليمترًا وعن طريق هذا الجزء المسطح من القشه يقوم العازف بالنفخ فى آلة الزمر التى يعزف عليها .

الهوامش :

- (١) اللوحة CC الشكل ١ (وتنتمى كل الأشكال هنا الى اللوحة نفسها) .
- | | |
|------------------------------|---|
| • الشكل رقم ٢ (١٦) | • الشكل رقم ٢ (٢) |
| • الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ (١٧) | • الشكل رقم ١ (٣) |
| • الأشكال ٣ ، ٤ ، ٥ (١٨) | • الشكل رقم ٢ (٤) |
| • الشكلان ١ ، ٥ (١٩) | • الشكل رقم ١ (٥) |
| • الشكل ٥ (٢٠) | • الشكل رقم ١ (٦) |
| • الشكلان ٣ ، ٥ (٢١) | • الشكل رقم ١ (٧) |
| • الشكل رقم ٣ (٢٢) | • الشكل رقم ٢ (٨) |
| • الشكل رقم ٥ (٢٣) | • الشكل رقم ٢ (٩) |
| • الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ (٢٤) | • الشكل رقم ٢ (١٠) |
| • الشكل رقم ٤ (٢٥) | • الشكل رقم ١ (١١) |
| • الشكل رقم ٤ (٢٦) | • الشكل رقم ٢ (١٢) |
| • الشكل رقم ٦ (٢٧) | • الشكل رقم ١ (١٣) |
| • الشكل رقم ١ (٢٨) | • الشكل رقم ٢ (١٤) |
| | • الشكل رقم ١ (١٥) |
| | • الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ (٢٩) |

المبحث الخامس

حول طريقة العزف على المزمار ، وحول جدولته الموسيقى ، وحول تنوع ومساحة نغماته

على الرغم من أن الزمر يعد آله موسيقيه من نوع مزارنا نفسه ، فاننا لن نتوصل للعزف عليه بنجاح ، اذا ما شئنا أن نفعل ذلك ، بالطريقة نفسها التي نتبعها مع مزارنا ، اذ يختلف فم وملمس المزمار المصرى تمام الاختلاف عن نظيريهما فى مزاميرنا ، فليست الششفاه هنا هى التي نضغط على القشه ، اذ أن هذه القشه رخوة للغاية وليقيه لأكثر مما ينبغي وتنقصها المرونة بشكل نام ، ولذلك فمن السهل لها أن ترتخي تحت ضغط الشفاه ، وبدلا من أن تتردد أو تهنز (محدثة النغمة المطلوبة) ، فانها تفعل تماما دون أن بدع ممرا لنفخة العازف .

وعند العزف ، يدخل العازف فى فمه ، كل جزء البوقال d (١) الذي يوجد على الصدف المدور(٢) ولا يكتفى بادخال القشه وحدها ، ثم يضغط بشفتيه على هذا الجزء من البوقال مع نفخ وجنتيه اللتين تستندان (احدهما) بشدة الى الصدف المدور ، مما يؤدي الى الضغط على انتفاخهما ، وهو أمر يؤدي بدوره الى زيادة دفع الهواء الذي تمتلئان به ، مما يعطيه المزيد من قوة الاندفاع ، وبرغمه على أن يلتبس لنفسه منفذا ، لن يكون سوى فتحة القشه التي يلمسها لسان العازف برقة ، لمسا خفيفا ، فيمضى من هناك ليمر فى البوقال d (٣) السدى ينقلها ، بدوره كذلك ، الى

الجزء q (٤) الذى أطلقنا عليه اسم الرقبة ، ومن هناك يواصل اندفاعه الى جسم الآله الموسيقية A (٥)

كذلك فلن ينوصل العازف الى اقفال كل الثقوب المستخدمه كملامس للزمر لو أنه لم يستخدم سوى السلاميه الأولى من أصابعه ، على نحو ما نعمل نحن عندما نعزف على آلات المزمار أو الناي (الفلاوت) أو الكلارينيت ، أو أية آلة نفخ أخرى ذات ملامس ، ذلك أن ثقب الناي الكبير تتباعد ، الواحد منها عن الآخر بمسافه لا يستطيع العازف معها أن يباعد بين أصابعه لغير ما حد ، كيما يبلع هذه الثقوب، بقصد أن يتمكن من اقفالها بشكل جيد ، وفى مثل هذا الوضع يكون من المستحيل تنى الأصابع عند المفصل وتدويرها ، إذ أن هذه الأصابع محكومة بطولها ، بالضرورة .

ومع ذلك فان العازف لا يضطر لبسط أصابعه على هذا النحو لأن ثقب الزمر الكبير بالغه البعد بعضها عن البعض الآخر ، وانما السبب فى ذلك أن من عادة المصريين أن يوقعوا أو يامسوا آلانهم باقفال ثقبها بالسلامية الثانية من أصابعهم ، فأما والحال هذه ، وحيث أنهم مضطرون من أجل ذلك لأن يبسطوا أصابعهم بكل طولها ، (وهو الأمر الذى قد لا يضطرون اليه اذا ما لمسوا الثقوب بالسلامية الأولى) ، فقد وجد هؤلاء أن من الأوفى أو من الأنسب للنظر أن تكون هذه الثقوب موزعة على هذا النحو ، بطول جسم الزمر الكبير ، اذ على الرغم من أن للمزامير الأخرى وكذا لغالبية آلات النفخ عندهم ، التى تلمس بالأصابع ، ثقباً قريباً الى بعضها البعض بالقدر الكافى ، فانهم مع ذلك لا يقفلون هذه الثقوب الا بواسطة السلامية الثانية من أصابعهم ، وعلى ذلك ، فهذه الطريقة فى لمس الآلات الهوائية أو آلات النفخ ، طريقة خاصة بهم وحدهم ، لم تدع اليها ضرورة نابعة من شكل هذه الآلات عندهم ، أو من طريقة توزيع ثقبها .

ولكى يتم العزف على الزمر ، يمسك العازف الآلة باليد اليمنى ، مع
اقفال :

١ - الثقب الواقع الى الخلف ، على الحط ر ٦١ ، بالسلامية الأولى
من الابهام .

٢ - أول الثقوب السبعة الأمامية بدءاً من أعلى الآلة ، بالسلامية
الثانية من السبابة .

٣ - الثقب الثانى من هذه الثقوب بالسلامية الثانية من الوسطى .

٤ - الثقب الثالث منها بالسلامية الثانية من البنصر .

ثم بواسطة السبابة والوسطى والبنصر والخنصر من اليد اليسرى ،
يقفل العازف الثقوب الأربعة الأخيرة بهذا الترتيب ، وان يكن آخر هذه
الثقوب الأربعة لا يقفل الا بالسلامية الأولى من الخنصر .

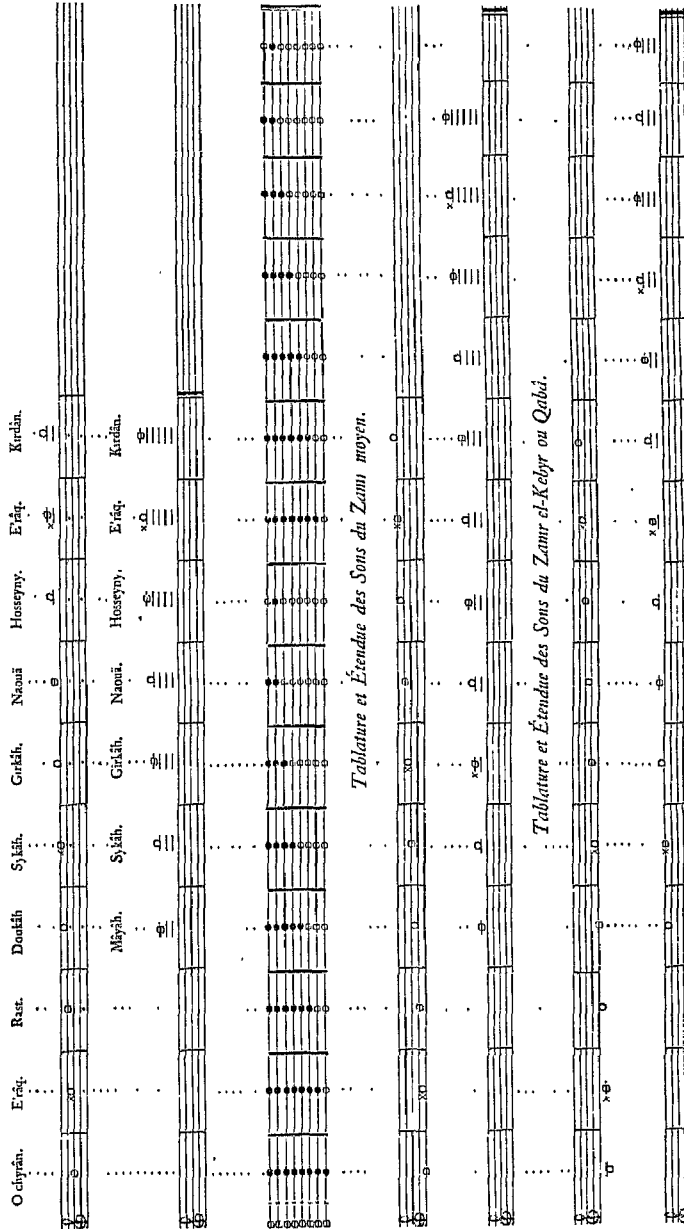
وبعد أن تهيأ الأصابع على هذا النحو ، وبعد أن يتم اقفال الثقوب على
التعاقب من أسفل الى أعلى . ومع بث النفخة بقوة متصاعدة ، يستطيع
العازف أن يستخلص من آله أكثر من ثمانيتين من النغمات كما سوف نرى
فى السلم النغمى الناتج عن ملمس هذه الآلة .

وسواء أكان العزف يتم على الزمر الكبير أو الأوسط أو الصغير ، فان
طريقة لمس الثقوب واحدة فى كل هذه الحالات ، وانما النغمات وحدها هى
التي تختلف ، وان تكن تتعاقب بالترتيب نفسه ، وفى علاقات متماثلة ،
ولهذا السبب ، فان المرء اذا عرف كيف يستخدم ملامس واحد من هذه
المزامير الثلاثة فسيعرف كيف يستخدم ملامس البصنطين الآخرين .

وسنقدم هنا الجدول النغمى لملامس الجورى ، وسنقابل به الجدول

النفمى للمزمارين الآخرين ، فعلى الزمر الجورى هذا عرنا الجدول النفمى للمزامير على يد الموسيقى الذى طلبنا اليه ذلك ، وحث لم يكن - هو - يسمعنا أية نعمة الا بعد أن يتيح لنا الوقت لتدوينها ، والملاحظة الملمس الذى تصدر عنه وكذلك بعد أن يذكر اسمها ، وهى أمور اتفقنا عليها فيما بيننا منذ البداية ، فقد باتت فى حوزتنا أكبر الوسائل قدرة على المقارنة بقدر الامكان ، حتى غدونا فى حالة تمكننا من أن نتيقن بأنفسنا من دقة المعلومات والأفكار التى تقال لنا . ولقد أصبح هذا فيما بعد أمرا بالغ النفع لتبديد الكثير من الشكوك التى كان التفكير يولدها فينا ، عندما كنا نعاود قراءة الاجابات التى قدمت الينا ، والتى دونها أولا بأول ، فى لقاءنا بالموسيقين المصريين ، ذلك أنه اذا كان التلميح يكفى كى يستدل من يعرف ، فان الأمر فى غالبيته ليس كذلك ، حتى ولو بعد شرح طويل ، لمن كان أخا جهالة .

جدول ومساحة وتباين نغمات المزمار الجوري



ويأتى المعيار النغمى للزمر المتوسط فى خماسية أدنى من آلة

الجورى ، ولا بد أن يكون القبا أو الزمر الكبير فى الثمانية الحادة بالنسبة للزمر المتوسط ، وان يكن الزمر الكبير الذى ابتعنناه فى القاهرة ، والذى لا يزال فى حوزنا ، لم يدوزن فى هذا السلم ، فهو فى مقام أدنى من الثمانية الغليظة للجورى ، فأما الحسالة هكذا فان هذا الاخلاف يعلمنا شئنا كنا ، لولا ذلك - سنجعله ، وهو أن الآلات الشرقية التى تنتسب الى النوع نفسه ، ليست مدوزنة على الدوام ، وبشكل دقيق ، فى المقام ذاته ، وأن القوم فى الشرق ، كما هو الحال فى أوروبا ، لا يتبعون دوما معيارا نفعيا موحدًا ، ولهذا السبب ، فعندما نفترض أن النغمات ، مع ذلك ، كانت ستغدو هى ذاتها لو أن المعيار النغمى فى كل واحدة من هذه الآلات كان متشابها ، وأنها ستمثل بالترتيب نفسه حين تكون فى المعيار نفسه ، فذلك لأننا سدونها كما لو كانت كذلك فى الواقع . ولقد سلكنا نفس السلوك الذى يسلكه الناس فى أوروبا ، فى باريس على سبيل المثال ، حين يجمعون ألحانا من الأوبرا الكبيرة وألحانا من الأوبراوميك وألحانا ثالثة من الأوبرا بولا الايطالية ، فبرغم أن بعض هذه الألحان قد وضعت وأديت طبقا لمعيار أكثر خفوتا فى حين وضع البعض الآخر منها وأدى فى معيار أكثر جهارة فان الأمر لم يحل دون أن ينظر الناس الى النغمات التى تحمل الاسم نفسه ، والتى تأتى فى الترتيب ذاته على أنها لست هى النغمات نفسها ، كما لم يمنعهم ذلك من ألا يدونوها بالطريقة نفسها .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢) الشكل رقم ٢ .
- (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٤) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٥) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٦) اللوحة CC الشكل رقم ٣ ، وقد رقمنا الثقوب بالأرقام .
- ويحمل هذا الثقب الرقم 8 .

فصل الثانی عَنْ الْبُرْجَانِيَّةِ

المبحث الأول

حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالعراقية

كلمه عراقية معنى الشيء القادم من بلاد العراق : E'raq أو كما يكتبونها فى أوربا Irac ، ويبقى أن نعرف الآن ما هى هذه البلاد ، وان لم يكن هذا بالأمر اليسير ، ذلك أن هناك منطقتين تحملان هذا الاسم : العراق العربى أى عراق العرب ، والعراق الفارسى أى عراق العجم ، وأولى هاتين المنطقتين هى تلك التى عرفت قديماً باسم أرض كلدان أو بابل ، ويزعم البعض أن اسم عراق الذى يطلق على هذه المنطقه اليوم هو اسم مدينة بالغه القدم كانت توجد فى هذه البلاد منذ عصر نمرود ، وقد ألحقت بها الصفة : عربى لأن العرب كانوا يقطنون هذه البلده نفسها ، أما المنطقه الأخرى السى تعرف كذلك باسم عراق فتوجد فى فارس ، ونشمل جزءاً كبيراً مما كان يطلق عليه قديماً اسم ميديا الكبرى .

ولا شك هناك فى أن الموسيقى العربية قد أثرت بفعل الكثير من الابتكارات والاكتشافات المتصلة بهذا الفن ، والتي ترجع الى واحده من هاتين المنطقتين ، فمن هناك وفد كبر من المقامات الموسيقية عند العرب ، ولا يزال يشار إليها حتى اليوم باسم الأصل الذى جاءت منه ، وتلك هى مقامات عراق ، عجم ، عراق عربى ، عراق عجمى ، نوروز العجم . . الخ . وهكذا فليس شيئاً سهلاً أن نحدد بدقة صارمة الى أى من هذين البلدين : عراق العرب أو عراق العجم تعود الآلة الموسيقية التى نحن بصددنا الآن . ومع ذلك ، فإذا كان مخولاً لنا أن نجازف بتقديم الافتراضات ، فى

غيبة من الشهادات التى تعورنا حتى نتشعلنا من التخبط الذى نجد أنفسنا فيه ، فلابد أن نؤسس افتراضانا هذه على شكل هذه الآلة ، الذى لا ينتمى قط الى الذوق الفارسى ، ولن نجد صعوبة فى التذليل على ذلك ، وفى الواقع فإن شكل العراقية ينتسب الى الذوق العربى أكثر بكثير مما ينتمى الى ذوق الفرس ، فالرأس المنتفخ على هيئة بيضاوى ، والذى نجده أكثر ضخامة من بقية كل جسم الآلة يذكرنا تماما بالأسلوب العربى الأصيل الذى نلاحظه ، فى غالبية الأحيان ، فى كل ما يتصل بالعمارة وفن الرسم فى منشآت العرب ، اذ نجد الأسلوب نفسه فى مساجدهم ، حيث تعلوها القباب الضخمة ، وفى هذه المآذن ذات البنية الرشيقة الخفيفة الجسور والتى تكاد تبدو لنا عمدا منعزلة باللغة السموق ، يتوجها ما يشبه فانوسا ضخما من الأحجار تكون بالنسبة لها بمثابة الرأس ، كما نجد الشيء نفسه فى الدهاليز الخارجية التى تحيط بها ، بين مسافة وأخرى . وبصفة عامة فاننا نتصرف على هذا المزاج العجيب لدى العرب حين يعطون للأشياء العالية حجما أكبر عند القمة عنه عند القاعدة(١) ، وقد سبق أن استرعينا اليه الانتباه عند الحديث عن عنق الآلات الوترية التى يستخدمها هؤلاء القوم ، كما نجده فى شكل آلات النفخ ، وهنا ، فى آلة العراقية ، ويبدو أن العرب ، عندما تبنوا هذه الأطوال أو النسب فى منشآتهم ، وكذا فى كل أعمالهم الفنية قد شاءوا أن يسلكوا الطريق المعاكس لطريق قدماء المصريين ، هؤلاء الذين كانوا يعطون لكل منشآتهم ، على وجه التقريب ، الشكل الهرمى ، وهو الشكل الذى يريح العين بما يوحى به من فكرة المتانة التى تشيع عنه ، وهو ما لا تقدمه لا المنشآت العربية ولا منشآتنا نحن العمودية* ، ومع ذلك فاننا نكتفى بالقول ، دون أن نقب عن كل ما يبتعد

* أى ذات الشكل القوطى - المترجم .

عن مزاج الفرس فى آلة العراقية ، ويقترب ، على العكس من ذلك ، من المزاج العربى ، بأن هذه الآلة التى تخترقها ثقب سبعة عند المقدمة (أى من الأمام) مثل آلة الزمر ، والنسب لها لسان (قشمة) عريض للغاية ، إنما هى ، فى رأينا ، آلة عربية صرف ، وتتنسب فى نوعها الى المزامير ، ولذلك فسنتظر اليها باعتبارها مزار العراق العربى :

الهوامش :

(١) تحدث الشرفات الواسعة والغائرة ، والتى تمتد بارزة الى خارج البيوت ، وتتوج ارتفاعاتها ، فى مصر ، هذا الأثر نفسه فى العين ، وهذه الشرفات التى يراها المرء فى الشوارع الضيقة ، فى جانب ، تقترب كثيرا من الشرفات المقابلة فى الجانب الآخر ، بحيث لا يلزم الا أقل القليل ، حتى تتلامس هذه الشرفات .

المبحث الثاني

حول خامة وبنية وشكل وأبعاد العراقية وكذلك كل جزء من أجزائها

تصنع هذه الآلة ، جميعها ، من خشب البقس (١) ، ومن قطعة واحدة باسثناء القشة a (٢) التي تؤخذ من طرف غاب بحرى ، فهذه هى كل مكوناتها . ولا ينبغي أن ننظر الى الوصلتين X ، Y اللتين نضغطان ، احدهما أعلى اللسان وثانيهما أدناه ، باعتبارهما جزئين منممين للعراقية بشكل أساسى .

فالوصلة الأولى X (٣) عبارة عن شريط مزدوج ، معمول من قطعتى غاب مرفعتين ، ومربوطتين ، الواحدة الى الأخرى ، من الطرفين ، حتى لا تتركا فيما بينهما ، حين تقترب احدهما من الأخرى ، سوى فراغ ضيق للضغط على شفتى القشة التى يدخلونها الى هذه الوصلة عندما يتوقف العزف على هذه الآلة ، وهذه الحيلة أمر بالغ الأهمية ، لأن الغاب البحرى الذى تصنع منه القشة ، لم يزل ، برغم أنه قد تم ترقيقه كسبرا عند النقطة a 1 (٤) سميكا لأكثر مما ينبغي حتى لا يمكن ضغط شفتى هذه القشة اذا ما أدت حرارة الجو الى تباعدتهما (أو التوائهما) ، وجفتا وهما على هذه الحال . أما الوصلة الثانية فتؤخذ من طرف عصا خشبية صغيرة ، مشقوقة بطولها الى شقين ، ثم أخذ نصفها وطوى حول نفسه بقصد التقريب بين الطرفين (أو الشقين) وربطهما معسا ، ويشكل هذا الرباط شكلا بيضاويا مسحوبا ينتهى بقمة مدببة عند الأطراف المخصصة لاحتواء أسفل

القشة . ولكي تحول دون أن يغلى هذا الجزء مكانه للتسطح أو الترفق الذى تم احداثه على كل مساحة الجزء الباقي نحو ارتفاع الآلة (أى نحو طرفها من ناحية القم) .

فإذا تم قياس الآلة ، دون القشة ، أى قياس كل ما هو مصنوع من خشب البقس ، فسيصل طولها الى ٢٤٤ مم ، أما حين تضاف القشة اليه فسيبلغ ٣٢٥ مم . وآلة العراقية عبارة عن أنبوب أو قصبه من خشب البقس ، يمكننا أن نقسمها الى ثلاثة أقسام : الرأس t والجسم A . والقدم P . والرأس t هو الجزء العلوى المنتفخ ذو الشكل البيضاوى ($^\circ$) ، أما الجسم A فهو الجزء الأسطوانى من الأنبوب (٦) وأما القدم P فهى الانتفاخ الذى يشكل قاعدة الآلة ، وفى الوقت نفسه فتحة بوقها ، وتمتد قناة الأنبوب بكل امتداد هذه الأجزاء الثلاثة من أعلى الى أسفل ، وان لم تحتفظ على الدوام بالشكل نفسه ، ولا بالاتساع دانه ، فهى بيضاوية فى الجزء الأكبر من امتدادها ، ولا تنتظم استدارتها ، بعض الشيء الا فى ذلك القسم من الرأس الذى يدخلون فيه الجزء الأدنى من القشة ، وكذلك فى كل طول فتحة البوق P الذى يبدأ فى الاتساع داخليا ابتداء من ثقب الملمس ، ويبلغ طول القطر الأكبر من هذه القناة ، مقيسا من الأمام الى الخلف ، عند قمة الرأس ١٨ مم ، أما قطرها الأصغر ، مقيسا من نفس الموضع ، من اليسار الى اليمين ، فلا يبلغ سوى ١٧ مم ، ويمضى اتساع هذه القناة ليضيق بشكل تدريجى حتى نحو منتصف الجسم A الذى لا يصل قطرها عنده لما يزيد على ١٠ مم ، والى ما تحت هذا الموضع بقليل تبدأ سعة القناة فى الزيادة ولكن على نحو أسرع مما كانت تتضاءل به من قبل ، وتمضى لتتخذ شكلا دائريا ، بحيث تصبح فتحتها عند قمة فتحة البوق التى تنتهى القناة اليها ، مستديرة ، يصل قطرها الى ٢٦ مم ويكون

الجزء الاسطوانى الذى يشكل الجسم A خاليا تماما من أية نقوش أو بروزات ، ويصل قطره الى ١٥١ مم ، ويبلغ قطر ثخانتته الى نحو ٢٧ مم ، ونتخلل هذا الجزء من الآلة ثقب سبعة 0 ، تصطف على مقدمه الآلة أو الجزء الأمامى منها ، وقد رقمناها على النحوالتالى 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 8 ، كما يوجد ثقب آخر على الجانب المقابل الذى يشغل الفراغ المحصور بين الثقب رقم 6 والثقب الآخر الذى يحمل الرقم 8 ، وقد أشرنا اليه بالرقم 7 . وتشغل الثقب السبعة الأماميه على نحو التقريب كل طول الجزء الأسطوانى بحيث لا يوجد بين الثقب 1 والموضع العلوى من الأنبوب الذى تنتهى اليه الرأس ، سوى ثلاثة ملليمترات ، كما أن الثقب 8 لا يكاد يبعد عن الطرف المقابل الا بمقدار ملليمتر واحد ، حيث يبدأ انفخاخ القدم P ، وتكون فتحات هذه الثقوب ، فى خارجها ، أكبر منها فى داخلها ، ويكون قطرها الأكبر هو القطر الرأسى ويصل الى ١١ مم ، أما قطرها الأصغر فهو الأفقى ويبلغ ٩ مم ، ولا يزيد اتساع فتحة الثقب من الداخل عن ٨ مم ، وتبلغ المسافة بين كل ثقب وآخر نحو ١٢ مم .

وترتفع الرأس t (يصل طولها) لمسافة ٦٧ مم ، ويبلغ طول قطر القسم الأكبر سمكا فيها الى نحو ٤٨ مم ، وينقسم سطحها الى خمس دوائر غير منساوية الاتساع ، وتنقسم بدورها الى أربع دوائر تتكون من ثلثات مزدوجة محفورة فى سمك الخشب ، أما الدائرة الأخيرة ، أى تلك الأكثر اقترابا من الأنبوب الأسطوانى A فتنتهى بنتوء زينة يتوج الجزء العلوى من جسم الآلة ، ويوجد خلف الرأس ثقب غير مستو فى استدارته ، يقع مركزه فوق الدائرة الأولى ذات الثلثات المزدوجة ، ويمتد أكثر من نصف محيطه فوق الدائرة الأولى ، ويمتد جزء آخر من هذا المحيط فوق الدائرة الثانية ، ويصل طول قطر هذا الثقب ، مقيسا بشكل رأسى ، الى نحو

٧ مم ، أما إذا قسناه أفقيا فلا يكاد يجاوز ستة ملليمترات .

أما القاعدة أو القدم P (٧) ، في هذه الآلة ، فيصل ارتفاعها (طولها) الى ٢٧ مم ، أما الانتفاخ الذى يشمل كل امتدادها فيتكون من خمس دوائر تتحدد ، كما هو الحال فى دوائر الرأس ، بفعل ثلثات مزدوجة ، محفورة بالمثل فى سمك الحشيب ، وحيث تكون الدائرة الخامسة ، وهى أكبرها ، الى أسفل فلن يكون بالامكان رؤيتها بشكل واضح طالما كانت الآلة واقفة ، كذلك فان الدائرة الأولى تكون مسبوقه بنتوء حلية بارزة تفصل بين القدم P وبين الجسم A ، بدءا من هذه الدائرة الأولى ، التى يصل قطرها بالقرب من النتوء البارز الى نحو ٣٤ مم ، وتتسع القاعدة فى جزء من القدم يصل الى الدائرة الثالثة ليصل قطرها الى ٤٢ مم ، ثم بعد ذلك تضيق مائلة الى الشكل المسطح حتى تبلغ فتحة القناة التى قدمنا أطوالها من قبل .

وتتكون القشة a من طرف ساق غاب بحرى بطول ٩١ مم ، وقد يصل طول قطر سمكها ، فى حالتها الطبيعية الى ١٦ مم ، وقد سطح جزء من ساق الغاب البحرى ، أما القسم الأول منه فقد ضيق أو ضغط ، وأما القسم الذى تم تسطيحه فهو الجزء الذى عملت فيه شفتا القشة ، فى حين يمثل الجزء المضغوط قسبة أو أنبوب القشة ، وحيث قد تم ترقيق سمك الجزء الذى لم يتم تسطيحه فان طول قطره ، من الناحية الدنيا ، لا يبلغ بعد سوى أربعة عشر ملليمترا ، وبمجرد أن يصبح التسطیح أكبر ، يمتد السطح كذلك لمسافة أكبر ، بحيث يبلغ اتساع السطح الى ٣٣ مم فى الجزء العلوى من القشة ، واليكم الطريقة التى اتبعت لجعل ذلك ممكن الحدوث :

يننزح ، من أعلى ومن أسفل على حد سواء ، كل اللحاء اللامع من الجزء المسطح من الغاب a (٨) ، ويقلل منه لاكبر قدر مستطاع ، حتى يصبح أكثر

قابلية للانثناء وأكثر مرونة . وهذا الجزء هو ، فى الوقت نفسه ، الجزء الذى يتم ادخاله فى الفم ، والذى يتم الضغط على سطحه السفلى ، برفق ، بواسطة لسان (العازف) عندما يقوم العازف بالنفخ فى القشة ، والذى تؤدى هذه النفخة ، عند مرورها فيه ، الى تردد جدرانها المرققة عند السطح a_1 . وعلى العكس من ذلك يترك كل اللحاء الجاف واللامع فوق القسم الثانى من القشة a_2 ، كما يترك بالمثل على القسم الأول من الجزء الثالث a_3 الذى لم يتم تسطيحه قط ، وفى الوقت نفسه ينتزع هذا اللحاء من فوق القسم الثانى من هذا الجزء الثالث ، وهو المخصص للدخول فى قناة أو أنبوب الآلة .

ولقد وصفنا من قبل الجزئين X و Y (٩) ، ولكنهما ليسا ذوى أهمية كبيرة لحد يكفى للتوقف لتقديم أبعادهما . فضلا عن ذلك فاننا نستطيع أن نرى واحدا منهما ، بحجمه الطبيعى ، وفى شكل جانبي (بروفيل) ، فى الشكل رقم ١٢ ، ولن يلقى المشاهد القارىء ، كبير عناء فى تحديد أبعاد الجزء الثانى ، اذا ما قارنه ببقية أجزاء الآلة .

هوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١١ .
- (٢) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٥) الشكل ١١ .
- (٦) شرحه .
- (٧) هذا الجزء نفسه ، اذا ما نظرنا اليه آخذين فى الاعتبار اتساع فتحتة ، هو نفس الجزء الذى أطلقنا عليه اسم فتحة البوق .
- (٨) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٩) الشكلان ١١ ، ١٢ .

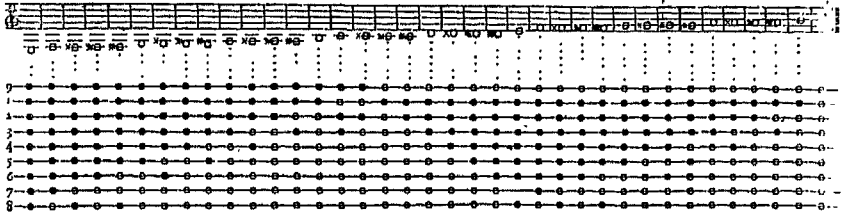
المبحث الثالث

عن طريقة العزف على العراقية ، وحول جدول ، ومساحة ،
وتباين نغمات هذه الآلة

يمسك المصريون بآلات النفخ الموسيقية لديهم ، على الدوام ، باليد اليمنى ، وبأصابعهم المبسوطة يلمسون على الدوام كذلك ملامسها ، وهم يسلكون السلوك ذاته في غالبية عاداتهم وممارساتهم ، فكل ما عندهم مقابل أو نقيض نام ، لكل ما يأتيه الناس في أوروبا ، وفي فرنسا بصفة خاصة .

وللعزف على العراقية ، يقفل بالابهام الثقب رقم ٩ الواقع خلف رأس الآلة I ، ثم تسد الثقوب الأربعة الأمامية : 1 , 2 , 3 , 4 بالأصابع الأربعة الأخرى من اليد نفسها : السبابة والوسطى والخنصر والبنصر ، وبعد ذلك يقفل بابهام اليد اليسرى ، الثقب رقم 7 الواقع الى الخلف من أسفل الآلة ، ثم بواسطة الأصابع الثلاثة التالية ، من اليد نفسها ، تسد الثقوب الثلاثة الأمامية الأخرى 5 , 6 , 8 ، وبعد أن تسد الثقوب على هذا النحو ، ومع النفخ في الفشة ، على نحو ما بينا من قبل (١) ، تنتج النغمة الأولى في الغليظ ، ثم نحصل على النغمات الأخرى ، عن طريق فتح هذا أو ذاك من الثقوب . على نحو ما يرى القارئ في الجدول الذى تقدمه عن ملامسها هنا .

جدول ملامس العراقية . ومساحة وتنوع نغماتها(٢)



الهوامش :

- (١) انظر المبحث الثاني من هذا الفصل .
- (٢) كنا ما نزال بحاجة الى اللجوء الى العلامة X التي ابتكرناها للاشارة الى فاصلة وسيطة بين فاصلة نصف الرافعة وفاصلة الرافعة العادية .

الفصل الثالث

عن آلة البونجند المسمى بالحدين
وهو آلة الموسيقى التي يسمونها النفير

المبحث الاول

الفكرة التي يقدمها سكاتشى حول شكل البوق عند
قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل
الذي يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذي يقترب
بدووره ، وكثيرا ، من شكل النفير ، الذي يستخدمه
المصريون المحدثون

تخيل سكاتشى Scacchi (١) أن البوق عند قدماء المصريين ، كان
ذا شكل يماثل شكل البوق الذي نستخدمه نحن اليوم ، وأسس زعمه ،
على نص فى الجزء الحادى عشر من تحولات أبوليوس :

"I bant dicati mango serapi tibicines, qui, per obliquum calamum ad
aurem porrectum dextram, familiarem templi modulum frequentabant"

وترجمته :

« عازفو المزامر المخصصون للاله سرابيس العظيم ، كانوا يرددون على
النفير المائل الممتد الى الأذن ، والذي يمسك باليد اليمنى ، كانوا يرددون
النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » . ولكنه فسر الكلمات :
per obliquum calamum

بكلمات : « بواسطة بوق معقوف »

ثم يذكر أن العبارات الآتية :

"dextrā familiarem templi dei que * modulum frequentabant"

* وإضح للقارىء أن هذه الكلمة لم ترد فى النص اللاتينى السابق .
(المترجم)

تعنى أن الموسيقيين « باطالتهم أو تقصيرهم للقصبات باليد اليمنى كانوا ينوعون من نغمات لحنهم » .

ومع ذلك فلو أن سكانشى قد عرف وقتها أن النفير عند المصريين المحدثين يكاد يماثل آلة النفير التي نستخدمها ، وأنه بالمثل يتكون من قصبه معقوفة ، لأمكنه ، على أساس أفضل ، أن يؤكد لنا أن النفير قد انتقل ، بشكل مباشر ، من المصريين القدماء الى المصريين المحدثين ، بل لعله كان سيعرف ، بعد ان يستمع مثلنا الى آلة النفير ، أن هذه الآلة ننتسب الى النوع نفسه من الأبواق التي كان ينفر من سماعها أهالى ليكوبوليس وبوزيريس وأبيدوس لأنهم يجدون نغمتها شبيهة بنهيق الحمار ، الذى يشبه بشعره الأحمر ، عبقرية أو جنية الشر عندهم : **طيفون** ، التي كانوا يرتعدون منها رعبا .

وبقدر ما لا يجد المرء ما يغريه بأن يتفحص ما ان كانت هذه المقابلات أو المقارنات ، التي كان القدماء المصريون يعقدونها ، تتفق مع العقل أو تجافيه . فاننا لن نسعى ، بالمثل ، الى التذليل على ضعف الأساس الذى تنهض عليه مقابلات أو مقارنات سكاتشى : فضلا عن ذلك ، فلقد نهض بهذا العبء آخرون ، ومن بين مواطنيه أنفسهم (٣) ، لكننا نكتفى ، ببساطة ، بوصف آلة النفير ، ما دمنا لا نريد قط أن نحسد ما سوف يطلقه القراء العلماء (المتخصصون) من حكم ، فهم أكثر منا قدرة ، على وضع اجابة لمثل هذا السؤال . وفيها يؤكد سكاتشى (Myroth. 3, Cap. 54) أن هذه الآلة الموسيقية ، وهى البوق ، كانت مستخدمة أيضا فى مصر القديمة مستندا فى ذلك الى كلام أبوليوس فى الجزء الثانى من كتابه (المسبخ) *Metamorfosi* - (وهو فى الحقيقة الجزء الحادى عشر ، اذ أن المؤلف قد قرأ الرقم (١١) على أنه رقم (٢)) . والذى يحدثنا فيه عن حفل القربان الذى كان يقام تكريما للربة ايزيس : « وأقبل عازفو البوق ، ، (كلمة « عازفو البوق

Tibicines ، لا توجد بهذا المعنى تماما فى هذا الموضوع من النص ، ولكن فى موضع لاحق ، وينبغى قراءة هذه الفقرة على النحو الذى قرأناها به فى الفقرة الأولى من هذا المقال) .

« عازفو البوق المخصصون للاله سرايبس العظيم كانوا يرددون على البوق المائل الممتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله ، » .

وفى كلامه أيضا « عن البوق المائل » ما يدل على أن هذا النوع من الأبواق ينشئ ، وبكلماته الأخرى : « يعرفون باليد اليمنى النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » يعنى أن حركة اليد تطول أحيانا وتقصر عند العزف على هذه الآلة .

يقول : « وكانت اليد اليمنى تمد أو تسحب للخلف أنابيب البوق التى كانت الأنغام الموسيقية تنبعث منها ، بحيث كان عازفو البوق يتحكمون فى النغمات عن طريق هذا المد أو السحب » .

وهو لا يوضح ذلك فى الصورة الموجودة فى ص ٦٧٤ ، والتى لا يظهر فيها أى انحناء ، ويقول : ان البوق الذى كان مستخدما يشبه تماما البوق المستخدم فى أيامنا هذه ، والذى سبقت الإشارة اليه فى العدد الرابع .

ولذلك نجد أن بارتولينى Bartolini يؤكد أنه وقع تحت تأثير ما قاله سكاتشى ، ويضيف أن هذا النوع من الأبواق يسهل انحنأؤه ، وان كان لا يعرف تعبيرا قديما أو حديثا يدل على ذلك : « ورغم أن نبأ تلك الآلة لم يصل الى من القدماء ، الا أن ذلك النوع من الأبواق الذى وصل الى زماننا هو الذى ظل مستخدما بحيث أتاحت لى معرفته » [هذه الفقرة موجودة فى ص ٢٢٩] .

ونضيف دعما لذلك أن المرء لا يعرف الا على ستة أنواع مختلفة من الأبواق القديمة ، وأنه لا يوجد من بينها واحد يتشابه لا مع البوق ولا مع آلة النفير التي نستخدمها ، وأول هذه الأبواق هو الذى ينسب اختراعه الى مينيرفا والذى أطلق عليه اسم سالبنكس أثينايا *Salpinx Athenaia* أى البوق الأثينى ، أما النوع الثانى ، فهو ما كان المصريون يستخدمونه عند تقديمهم لقرابينهم. وأضحياتهم ، وكانوا ينظرون اليه باعتباره شيئا من ابتكار أوزيريس ، وهو نفسه الذى يطلقون عليه اسم شنو - يه ، والثالث هو بوق الغاليين ، وكان يصنع من الحديد الزهر وكان متوسط الحجم كما كان بوقاله يمثل شكل بعض الحيوانات ، وله أنبوب من الرصاص ، تمر من خلاله نفخة العازف ، وكان الغاليون يسمونه كارنكس *Carinx* ، وأما البوق الرابع ، فهو بوق أهل بافلاجونيا *Paphlagoniens* ، وكان فمه يتخذ هيئة رأس عجل ، وكان يصدر ما يشبه خوارا بالغ القوة ، وكان القوم ينفخون فيه وهم يرفعونه عاليا فى الهواء ، والبوق الخامس هو بوق الميديين ، وكان أنبوهه يصنع من قصب البوص ، وكان يصدر نغمة غليظة ، أما السادس فهو البوق التيرينى *Tyrrhenien* ، وكان بشبيها بالنايات الفريجية ، وكان فمه مصنوعا من الحديد الزهر ويصدر نغما حادا ، ويزعم البعض أنه قد انتقل الى الرومان على يد التيرينيين .

حول أول من اخترع البوق ، انظر :

Palephate et Paus-anias, lib III

الهوامش :

(١) انظر :

Gabinetto armonico d'istromenti sonori indicati e spiegati del Padre Filippo Bonanni, della compagnia di giesu etc, in Roma, 1722, in 40, p. 49 et 50.

(٢) لو أن سكاتشى كان قد قرأ نص أبوليوس صحيحا ، على النحو الذى نقلناه فى مقدمة هذا المبحث ، لما كان قد تخيل مثل هذا الرأى الذى يسوقه حول هذه الآلة الموسيقية ، فى هذا النص من « الحمار الذهبى » .

(٣) واليكم ما نقرؤه حول هذا الموضوع فى :

Gabinetto armonico etc, dal Padre Bonanni

والذى أشرنا اليه فى حاشية سابقة .

المبحث الثاني

عن خاهة وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الأجزاء التي يتألف منها

تصنع القصبينان اللنان يتألف منهما النفير كلية من النحاس ، وهما ينشكلان من نصال ضيقة ورقيقة من المعدن نفسه ، ملفوفة على هيئة أنبوب ، ونلتحم حوافها الجابية المتقاربة ، كل منها بالأخرى بطريقة لا تكاد تحس ، ويصنع البوقال وفم الآلة من الحديد الزهر ، ويتشكلان معا من قطعة واحدة .

واذ كان النفير الذى حصلنا عليه قديما بعد وجدناه مرمما فى مواضع عدة ، وقد تعرفنا على هذه الترميمات فى القطع المبدلة وفى اللحامات التى نمب بشكل بدائى خشن والتى تلحم هذه القطع ببقية جسم الآلة ، وهذه ملاحظة ليست بالبالغة الأهمية ، ولم تكن نحن لنقدمها لو أن الرسم والحفر لم يجعلنا من هذه الترميمات التى نشير إليها أمورا ملموسة ، ولو لم تكن نخشى أن يخلط القارىء المشاهد بينها وبين ما ينصل ببنية الآلة ، وعلى هذا ، فلجئى تنفادى الوقوع فى خطأ مماثل ، فاننا ننوه منذ الآن بأن القطع البارزة التى لن نشير إليها عند وصف الآلة ليست - ببساطة - سوى ترميمات .

ويتألف النفير من الأجزاء نفسها التى تتكون منها آلة النفير عندنا :
فهناك الفرعان A ، a 1 (١) ، والمشنقتان P ، وفتحة البوق C ،
والعقد الخمس ، n , n , n , N , N ، والبوقال والفم e , E
والعصابات B والحلقات X .

ويبلغ الطول الاجمالي للآلة ، مزودة ببوقا لها ، بدءا من e وحتى النقطة Ω ، أى على النحو الذى جاءت مرسومة عليه فى اللوحه CC الشكل 13 نحو ٩٠٨ مم ، فاذا ما استبعدنا البوقال فان هذا الطول لن يزيد عن ٨١٠ من المليمترات .

ويدعم كل واحد من أجزاء القصبه ، التى ينبغى أن يدخل فى طرف كل منها طرف الجزء الأخر ، شريحة صغيرة من النحاس ، ملوية وملحومة عند أعلى الأنبوب على نحو ما يستطيع القارىء أن يرى فى الحلقات الخمس N و N و n و n و n ، وعند الطرف العلوى من الفرع الأول A ، عند الموضع m ، وتكاد تكون متساوية دعامات الحلقات أو العقد N و n و n ، وتلك الموجودة عند الطرف العلوى m من الفرع A ، وقل أن تبلغ ٢٧ مم ، لكن دعامة العقدة N من الفرع A أكبر بقدر طفيف اذ تبلغ هذه ٣٤ مم ، ومع ذلك فان دعامة العقدة n من الفرع A أكبر حجما بكثير من ذلك ، اذ تبلغ ٧٠ مم . وفيما عدا المواضع التى توجد بها هذه الدعامات ، وفيما عدا كذلك كل امتداد فتحة البوق التى تبدأ فى الموضع n وتنتهى عند النقطة Ω يستوى قطر وسعة الأنبوب بكل امتداد الآلة ، فلا يزيدان عن أحد عشر مليمترا .

وبدءا من قمة الدعامة m حتى العقدة N من المشنقة p ، التى يدخل فيها الفرع الأول A ، نجد لدينا (طولا لكل هذا الامتداد) ٤٨٥ مم ، ويبلغ وتر القوس الذى ترسمه المشنقة P ، تحت العقدتين N و n ، مقيسا من الداخلى ٦٣ مم ، أما السهم فيبلغ طوله ٢٩ مم .

ويصل طول فرع فتحة البوق بدءا من العقدة حتى حافة هذه الفتحة نفسها ٩٢٤ مم ، ويبلغ سمك محيطها حتى العقدة n ١٦ مم وبدءا من هذا

المكان يمضى الأنبوب متنسعا حتى نهاية فتحة البوق أو الصيوان ، وهو الذى ينتهى على شكل قمع ، بحيث يصل قطر فتحه عند الموضع Ω الى ٧٠ مم . وتزود حواف هذه الفتحة كذلك ، فى كل محيطها الخارجى ، بشريحة صغيرة من النحاس .

وقد استبعدنا ، فى كل الأطوال التى قدمناها ، الجزء الذى يتداخل فى الآخر أو يلتحم به ، ولا يكاد يتجاوز هذا الجزء ثمانية عشر مليمترا .

ويتشكل البوقال من أنبوب E ومن فم e (٢) ويزداد الأنبوب E بعدد بعينه من النتوءات فى الجزء الأكبر من طوله (٣) ، علوا . أما الجزء الأسفل منه فلا توجد به زخارف مماثلة ، ويصل قطر محيطه الى ١٢ مم ، ويتخذ القم من الخارج شكل قبة مستديرة ومقلوبة بحيث تكون القلنسوة الى أسفل والحواف الى أعلى . ويبلغ طول قطر محيطها ٤٤ مم (٤) أما فجوة الوسط ، والمخصصة لاستقبال طرف اللسان عندما ينفخ العارف فى البوق ، فلا يريد قطرها عن ١٧ مم، ولا يتجاوز عمقها سمعة مليمترات ، أما المقب الموجود فى وسطها (٥) والذى ينبغى أن تمر النفخة منه عن طريق قصبية البوقال . ثم من هناك الى أنبوب الآلة ، فلا تزيد سعته عن مليمترين .

أما العصابة B (٦) فقيطان من الحرير أو القطر يمرر من خلاله حلقات صغيرة X من النحاس ، توجد وسط المنحنى الذى ترسمه ، داخليا ، كل واحدة من المشنمين p و P . وبنحى هذه الحلقات بصفيحة أو رصيعة من النحاس لنحى بدورها فوق الأنبوب ، وتعلق العصابة الى رقبة عازف البوق بحيث تظل الآلة الموسيقية معلقة بالقرب منه ، أو على ظهره ، حين لا يكون قائما بالعزف .

ومهما يكن من ضالة ثقب فم النفير ، فان العزف على هذه الآلة الموسيقية أمر بالغ السهولة مع ذلك . ونستطيع أن نحصل منها على نغمات

غليظه تماثل نغمات البوق السيمفوني ، ونغمات بوق الصيد ، كما يمكننا كذلك أن نحصل منها على نغمات حادة تماثل تلك التي نحصل عليها من أبواقنا وان يكن أقل مدعاة للنفور ، وبايجاز شديد فان بالمستطاع تنويع نغمات هذه الآلة على نحو ما نفعل ببوق الصيد ، عندما لا نستخدم اليد فى العزف عليه ، وانما بادخالها (اليد) فى فتحة بوقه أو صيوانه بقصد تكوين أنصاف النونات ، ومع ذلك فيلزم المصريين الكبير كيما يعرفوا كيف يحصلون منه على هذه النغمات المنبأينة ، لكنهم يكتفون بأن يستخلصوا منه ، فى الاحتفالات الرسمية الكبرى ، بعض النغمات الحادة ، وفى الحقيقه ، فقد يكون أمرا بالغ الصعوبة ، ربما ، أن نسمع منه نغمات أخرى ، وسط الضجيج الذى يذهب بالأبواب ويشتت كل انبأه ، والصادر عن هذا الحشد الصأخب من الدفوف والطبول من كافة الأحجام والأنواع ، وكذا من الصنوج والمزامير التى تختلط نغماتها المتفجرة والمدممة بضجيج بقية الآلات الموسيقية الأخرى
النى تشارك فى مثل هذه الأحنفالات .

الهواش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٣ .
- (٢) اللوحة CC ، الأنكال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .
- (٣) الشكلان ١٣ ، ١٤ .
- (٤) الشكل ١٥ .
- (٥) الشكل ١٥ .
- (٦) الشكل ١٣ .

الفصل الرابع

عجّ الناي المهرى ذى المنقار

والذى يطلقون عليه فى العربية اسم
صفارة أو شبابة

المبحث الأول

حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات

يجد المرء نفسه في اللغة العربية ، أقل حيرة بكثير عنه في اللغة الفرنسية ، حين يتصل الأمر باكتشاف المعنى المبدئي للكلمة ما ، وبالتالي اكتشاف الدافع الذي أدى لاستخدام هذه الكلمة لتحديد الشيء الذي يراد الإشارة إليه ، فلا يزال الأمر ، عندنا ، على سبيل المثال ، متار جدل بين المتبحرين فيما إن كانت كلمة flûte (فلاوت أو ناى) قد جاءتنا من الكلمة اللاتينية فستولا fistula ' التى تعنى trouée بمعنى : الفتحة ، أو الفرجة ، أو انا قد أخذناها عن كلمة fluta (فلونا) وتعنى الشلى أو الجلحا الكبيرة* ، إذ أن الناي طويل كهذه السمكة ، وله مثلها العديد من الثقوب التى تشغل كل جسمها ، ولكن الحال ليست على هذا المنوال فى العربية ، فالأسماء المصدرية ، بل كذلك العدد الأكبر من أسماء الاعلام ، تشتق عن كلمة جذرية . فالاسم صفارة يأتى من الفعل صفر بمعنى أحدث صفيرا ، أو أحدث نغمة بصفيرة ، كما أن الاسم شبابة يجيء من الفعل شب ، أى زاد فى عمره ، (كبر) ، كما تعنى أيضا الشاب وكذلك الذى لم يبلغ بعد سن النضوج ، وهكذا رأينا أن الاسم الأول صفارة هو اسم نوعى يمكن أن يطلق على كل صنوف النايات ، أما كلمة شبابة فاسم شخصى يميز من بين كل صنوف النايات الأخرى ، تلك الآلة التى نتناولها بحديثنا . ويدل هذا الاسم الأخير ، فيما يبدو ، على نوع صغير من الآلات الموسيقية ، أو آلة ناى

* صنف من الأسماك يعيش فى المياه العذبة والمالحة . (المترجم)

صغير ، أو صافرة* ، وهذا هو حال الشبابة فى واقع الأمر ، فهى نشبه صافراننا بدرجة كبيرة ، اد يماثل فى هذه نظيره فى تلك نماثلا تاما ، كما أن بقية جسم كل منهما لا نخلف ، هنا وهناك فى الشئ الكثير .

وتصنع الصافرة ، عادة ، من أنبوب أسطوانى الشكل من خشب البقس أو من العاج تتخلله ثقوب سبعة ، دون أن يدخل فى هذا العدد ثقب فتحة الفم وثقب الضوء وثقب الساق أى الفتحة السفلية ، أما الشبابة فتصنع من سلامة واحدة من غاب البوص ، تنتهى بالعقدة التى انفصلها عن السلامة التالية ، وتسد هذه العقدة ، التى لا تتقب قط أنبوب الآلة من أسفل Ω (١) وتتخلل الشبابة ثقوب سبعة من الأمام ، وثقب واحد من وراء دون أن ندخل فى هذا الحصر ثقب الضوء L (٢) وثقب فتحة الفم E (٣) .

أما الجزء العلوى (أى الطولى من ناحية فتحة الفم) ، من الجهة المقابلة للضوء ، أى من الخلف فمخروط على هيئة سن ريشة ، بامتداد يبلغ ٣٦ مم ، ويسد هذا الجزء طرف دائرى من الخشب ، بالسلك اللازم للماء كل سعة أو فراغ قصبه البوص ، بدءا من فتحتها العلوية ، وحتى مسافة ضئيلة من ثقب الضوء L (٤) . وهذا الطرف الخشبي مخروط ، بدوره ، من الخلف ، على هيئة سن ريشة ، ، بحيث لا يتجاوز الحواف العليا لعقدة البوص التى خرطت بدورها على هذه الشاكلة ، وفوق ذلك ، يسطح هذا الطرف من الأمام ، بهدف أن يترك بينه وبين جدران قصبه البوص المتخذة شكل منحني ، فراغا كافيا^(٥) تستطيع معه نفخة العازف ، التى تسلك طريقها عن طريق منقار الآلة ، أن تمضى لتصطدم بالضوء L (٦) ، بما يؤدى الى ترددها . والى

* مزمار مزود بستة ثقوب . (المرحم)

- ٢٧٧ -

انعكاس هذا التردد في أنبوب الآلة ، وهذا هو ما يشكل فتحة الفم . وهناك ثقب ، رباعي الشكل ، يقع على مسافة ٥٢ مم ، من الطرف العلوى من قصبية البوص ، وعلى المقدمة عند الموضع L (٧) يمتد ، آخذا كذلك في الاتساع بالنسبة لسلك الخشب وحده بعض الشيء من الناحية السفلية ، هو ما يطلق عليه اسم الضوء .

ولا بد أننا قد رأينا من ذلك كله أن للصفارة علاقة شبه كبيرة بصافراتنا .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٦ .
- (٢) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٥) الشكل ١٧ .
- (٦) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٧) الشكلان ١٦ ، ١٧ .

المبحث الثانى

حول نسب وابعاد الصفارة واجزائها

يبلغ طول الصفارة ٣١٤ مم ، أما سمكها فيمضى مستدقا من أعلى الى أسفل ، ويصل قطر محيطها فيما فوق الضوء L الى ٢٣ مم (١) ، ولا يعود هذا القطر ، أسفل النقب 7 ليزيد عن عشرين ملليمترا ، وفيما وراء هذا الموضع يوجد انفاخ صغير ، نكونه العقدة التى تشكل نهاية لهذه الآلة الموسيقية . Ω

وقد قلنا من قبل ان الفم مخروط (مبرى) من الخلف على امتداد ٣٦ مم ، وهكذا ، فحيث قد تم دفعه ، عن طريق الجزء الذى تم انتزاعه ، حتى منتصف سمك البوصة ، فلا بد أن يكون عرض المنفار مساويا لقطر جسم الآلة فوق الضوء L الذى أشرنا اليه .

أما القصبتان X X ، اللتان نراهما تحت الفم فتؤخذان من خيوط غمرت فى القطران الذى يستخدمه صناع الأحذية ، ومع ذلك فيبدو لنا أنهما لم يلبصقا هناك الا لأن قصبه البوصة قد تشققت فى هذا الموضع ، ولأنه يتحتم منع هذا التشقق من أن يمتد لأبعد من ذلك .

ويصل اتساع ثقب الضوء ، الرباعى الشكل ، من الناحية السفلية الى ٧ ملليمترات ، ويعلو بنحو خمسة ، ويتوغل هذا النقب فى داخل القناة ، ومع ذلك فيبدو أنه يمتد حتى يصل الى الخارج عن طريق فجوة تفضى الى السطح ، وتكون هذه الفجوة فى البداية من نفس اتساع الثقب ، ثم تغل

- ٢٧٩ -

تتسع بعد ذلك لنستدير على نحو ما ، من اسفل ، ويصل امتدادها ، من أعلى الى أسفل ، تسعة ملليمترات .

وعلى مسافة ١٥١ مم من طرف المنقار E ، ومسافة ٨٣ مم من الفجوة التي تشكل نهاية الضوء L ، يوجد أول النقب السبعة الأمامية ، ويبلغ اتساع كل ثقب ستة ملليمترات ، ويبعد كل واحد منها عن الآخر خمسة عشر ملليمترا ، وقد أشرنا الى هذه النقب بالأرقام ، 1 , 2 , 3 , 4 ، ، 5 , 6 , 7 طبعا لانتظام هذه النقب من أعلى الى أسفل ، وبالتالي فان أقرب هذه النقب الى الطرف السفلي للآلة هو ذلك الذي يحمل رقم 7 ،

ويقع على مسافة ٩ مم من العقدة و١٧ مم من الطرف السفلي Ω . وفى الوجه المقابل تماما لهذه النقب السبعة السابقة يوجد ثقب آخر يقابل الفراغ الواقع بين الثقبين 1 , 2 ولكي يحددوا منتصف هذا الفراغ فقد قسموه الى قسمين متساويين ، كما حدث فى حالة المزمار ، وذلك بواسطة خط دائرى أحدث فوق السطح الخارجى للأنبوب ، وقد ثقب فوق هذا الخط ، من الخلف ، ثقب ثامن ، أشرنا اليه بالرقم 8 .

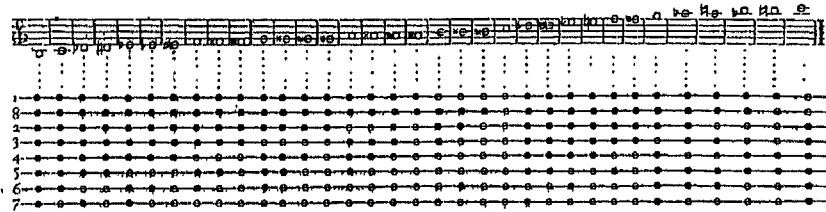
الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم 16

المبحث الثالث

حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة

يجد المرء بعض الصعوبة في تخيل كيف يمكن لآلة يمثل هذه البساطة أن تردّد مثل هذا العدد من النغمات المختلفة ، وأن تحدث بسهولة ، وبطريقة ملموسة ومتميزة ، على نحو ما تفعل هي ، درجات دقيقة أو ظلالات بالغة التقارب لمقام ما ، على نحو ما تكون عليه ثلاثيات المقام ورباعياته ، ولم نكن ، نحن ، لنستطيع أن نقنع أنفسنا بذلك ، ما لم نواتنا الفرصة للوقوف على الأمر ، وما لم نغم بتجريب ذلك بأنفسنا . وعلى الرغم من أننا لسنا بالغي التمرس بفن العزف على الناي ، فإننا لم نلق أية صعوبة في تشكيل هذه الدرجات أو الظلال الدقيقة ، بل اننا ، زيادة على ذلك ، قد نجحنا ، وبأكبر قدر من السهولة ، في الوصول الى جدولها النغمي ، الذي دوناه ، والذي نقدمه فيما يلي :



ومع ذلك فيلزم التنبيه بأنه ينبغي أن تؤخذ هذه النغمات على أساس المعيار النغمي لمزمارنا الصغير ، الذي وجدنا الصفارة على علاقة شبيهة وثيقة به .

افصل پنجم

عنوان: "الفردوس المصنوع" (المصنوع بالعربية: الناي)

المبحث الأول

حول الأنواع المختلفة من آلة الناي

ليس هناك ، من بين كل آلات النفخ الشرقية ، ما يفوق الناي شهرة ، بل لقد نتجاسر على القول بأن ميناندر كان يقصد هذه الآلة نفسها في هذا البيت من مسرحيته ميسينا (١) .

لست أشك اننى عزفت على الناي العربى

وقليل من الآلات فقط هى التى يمكن أن يتفرع عنها هذا العدد من الأصناف المختلفة أو تستخدم على هذا القدر من الشيوخ ، فهناك صنوف كثيرة منها من أحجام متنوعة ، كما تكاد توجد منها أنواع بعدد المقامات الرئيسية ، فللدراويش أو (الفقرا) نوع الناي الخاص بهم ، كذلك فللمتسولين نايهم ، وللآتية بالمثل نوع بعينه يستخدمونه فى حفلاتهم الموسيقية ويفضلونه على ما عداه من صنوف الناي ، وان كانوا يستخدمون كذلك هذه الأنواع الأخرى فى مناسبات معينة ، ولو بقصد التدريب ، وان كنا ، نحن ، لم نصادف فى القاهرة موسيقيين جمعوا عندهم كل هذه الأصناف ، ونادرا ما يمكنك أن تلقى واحدا من بينهم يحسن العزف على ستة أنواع مختلفة من الناي (٢) ، بل ان محمد كاشوه ، وهو أمهر موسيقى مصرى يعزف على آلة الناي ، يعترف بأنه لم يجرب ما يزيد على سنة الى ثمانية أنواع مختلفة من هذه الآلة ، وأن النوع الذى تدرب عليه أكثر من غيره هو **الناي شاه** (وهو الاسم الذى يطلقونه على الناي الكبير) ، **والناي كوشوك (كوجوك)** ، **والناي سفرجه (٣)** ، **والناي المطلق ، والناي جرف (أى الناي الصغير) ، والناي الحسيثى (٤)** ،

ونخلص من ذلك بطبيعة الحال ، أن هناك أنواعا عديدة من الناي ليست معروفة له ، أو على الأقل لا يستطيع - هو - أن يعزف عليها ، ومن هذه ، بلا ريب ، ناي أبنان ، ناي شاه منصور ، الناي العراقي (أو الناي البابلي أو المدوزن على مقام العراق) ، ناي نه ونيم أى ناي التسعة ونصف (٥) ، ناي ده ونيم أى ناي العشرة ونصف (٦) ، سياه ناي أى الناي الأسود أو البوصة السوداء ، ناي صفر ، أى الناي الأصفر ، ناي قره (٧) ، ناي داود. وأنواع أخرى كنا سنذكرها لو كان من الضروري أن نقدم بحثا عنها ، ومع ذلك فإن الاسهاف والتقصي قد يكونان هنا ضئيلي النفع ، ما دام بمقدورنا أن نصنف هذه النايات جميعا فى صنفين :

الأول ، هو النايات المنقوبة ثقوبا سبعة ، والناي هو النايات ذات الثمانية ثقوب ، ويتمثل الفرق فى أطوال هذه النايات مع غلظة النغم أو حدته (خفته أو جهارته) ، والذي دوزنت عليه هذه الصنوف المختلفة من النايات ، واذ قد شرحنا كل ذلك فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر* فإن بمقدور كل قارئ أن يكون لنفسه فكرة دقيقة عن كل هذه الأنواع من آلة الناي ، بل وعن كل الأصناف المحتملة (أى التى ربما لم يصل إليها علمنا) دون أن تكون بنا حاجة لأن نقدم عن كل واحدة من هذه الآلات وصفا خاصا ، وهو أمر ، لو حدث ، لجرنا الى تكرارات دائمة ومرهقة ، ولهذا السبب سنكتفى بأن نصف واحدة من كل نوع من هذين النوعين .

الهوامش :

Menandri, Fragm, gr et lat

(١)

(٢) ليس لمس ثقب هذه الآلة هو وحده الذى يؤدى الى ارتباك الموسيقيين العرب ، عند عزفهم على هذه الآلة ، فهناك صعوبة أخرى من شأنها أن تستوقفهم ، تلك هى معرفة التون أو المقام الذى دوزنت عليه هذه الآلة ، وحيث أن لكل تون أو مقام سلمه النغمى الذى يختلف عما للآخرين ، وله كذلك قواعده الخاصة به ، فلا بد من معرفة السلم النغمى الخاص بالناى الذى يراد العزف عليه ، وقلة هم أولئك الموسيقيون - بل لعله ليس هناك موسيقى واحد على الاطلاق ، عربيا كان أو مصريا - الذين يستحذون بشكل كامل على فن العزف على كل هذه الأنواع المختلفة من النايات ، وليس هذا بالأمر العسير على التصور اذا تذكرنا ما سبق أن قلناه ، وكذلك اللوحة التى قدمناها عن هذه الجداول الموسيقية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر . واذا كان الناس فى الشرق ، قد غيروا فى آلة الناي ، فى الشكل أو البنية يمثل هذا العدد من الأنواع المتباينة ، فقد تم الأمر بلا ريب لسبب يماثل ذلك الذى حدا بالاقدمين أن يصنعوا نايات لكل مقام ، ولكل من هذه شكله الذى يختلف عن شكل الآخرين ، وهى التى كانوا يستخدمونها فى مصاحبة الأنواع المختلفة من ضروب الغناء .

يقول أثينا يوسى فى الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن ، ص ٣٦١ :

« كان الناس فى القرون الأولى يقبلون على ما هو جميل وشريف ، فلم يكن كل نشيد أو مزموور يتلقى من الزخارف الا ما كانت تناسبه ، وكان لكل واحد منها ، كما كان لكل واحدة من الألعاب العامة المنوعة نايها الخاص بها ، مدوزنا على مقام هذه الأغنية أو المزموور ، وقد كان برونوموس هو أول من نوع المقامات طبقا لاختلاف النايات . . الخ » .

(٣) هذه الأنواع الثلاثة من النايات متقوبة بستة ثقب من الأمام ، وبثقب واحد من الخلف أكثر علوا عن الثقب الأخرى ، بنحو مسافتين ونصف المسافة ، من تلك النى تفصل فيما بين الثقب الثلاثة الأولى (كمجموعة) وفيما بين الثقب الثلاثة الأخرى (كمجموعة ثانية) ، ولسنا نستطيع أن نفسر هنا ما نقوله الا بطريه عامة حيث أن الأطوال والأبعاد فى كل نوع من النايات تختلف عما لدى النوع الآخر ، ولهذا فان المسافات فيما بين الثقب تختلف بالنسبة نفسها التى تختلف بها هذه الأبعاد أو الأطوال هنا وهناك . وسوف يتحدد ، بقدر أكبر من الدقة ، الموضوع الصحيح لمثل هذا الثقب حينما نحدد أبعاد نوع ما من أنواع النايات .

(٤) هذه النيات الثلاثة الأخيرة تتبها ثمانية ثقب : سبعة من الأمام
وواحد من الخلف .

(٥) هناك ما يشير الى أن الأمر هنا يصل بعسد السلاميات التي
ينبغي أن تتكون منها قصبه البوص الخاص بهذا الناي ، فقد بدا لنا أن
هذه السلاميات كانت محسوبة (محددة العدد) من قبل المصريين المحدثين .

(٦) لعل الأمر يتصل هنا بسلاميات البوصة ، كما فى الناي السابق ،
وهذه الأسماء محض فارسية .

(٧) قد يكون هذا الناي هو نفسه سياه ناي ، لأن كلمة سياه
بالفارسية ، وقره بالتركية يعنيان كلمة : أسود .
« حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى » .

المبحث الثاني

عن الناي شاه (١) او الناي الكبير المثقوب
بسبعة ثقوب ، وعمما يشترك فيه مع النايات
الأخرى ، وعمما هو خاص به وحده

توجد فى الناي الكبير ، دَتَى السبعة ثقوب ، أشياء يشترك فيها مع
النايات الأخرى ، سواء ذات الثقوب السبعة أو ذات الثمانية ثقوب ، وهناك
كذلك أمور خاصة به وحده ولا توجد فى نوع سواه . أما الأشياء المشتركة
فى كل أنواع النايات فهى :

١ - أن الأنبوب فيه يتكون من قطعة واحدة من قصب البوص يتجه
طرفها الأقل سمكا الى أسفل والأكبر سمكا الى أعلى . طبقا للنسب التى
نقلت عن العرب ، على نحو ما أشرنا اليه من قبل .

٢ - وأن **جول** * العقد قد انتزع حتى مستوى جدران هذه البوصة
التى أفرغ لبابها ونظفت لأقصى درجة .

٣ - وأنه لم يكتف بتشذيب انتفاخات وخشونات العقد من الخارج ،
وانما أحدث فيها ، من حولها ، وعن طريق احراقها بحديدة محمأة فى
النار ، حز يصل عرضه عادة الى تسعة ملليمترات ، أو أكثر ، فى بعض
الأحيان ، ويكون هذا الحز غائرا بسمك وتر بالغ الدقة من معى الحيوان ،
مطلبى بتركيبة من الشمع والراتنج ، وملفوف عدة لفات بشكل حلزوني فى

* الجول هو الحاجز القاسم داخل نبات ما . (المترجم)

هذا الحز الذي يملأ سعته هذا الوتر ، مما يشكل ما يشبه حلقة تغطي عرض العقدة .

٤ - أن له فم قرن(٢) بالأسود ، يتخذ شكل مخروط مجدوع ، مستدير عند قاعدته ، وينتهي من أسفل بحلق(٣) وظيفته أن يدخل فى الفتحة التى فى أعلى البوصة(٤) .

٥ - وأن الفتحة ٥ (٥) والقناة C (٦) من هذا الفم تتخذان نفس الاتجاه الذى تأخذه قناة أو أنبوب البوصة .

٦ - وأخيرا أن النقب 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 ، لم تتقب الا فى النصف الثانى من الأنبوب وأنها تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد من أعلى الى أسفل .

ويبقى أن نقول بأن الناي الكبير ليس به ما يميزه (عن غيره) سوى عدد السلاميات والعقد التى تكونه ، بالاضافة الى طول امتداده وامتداد فمه ، وهذه هى الأشياء التى ستكون الموضوع الرئيسى فى الوصف التالى .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١٨ .
- (٢) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٣) الشكل رقم ١٩ .
- (٤) الشكل رقم ١٨ .
- (٥) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٦) الشكل رقم ١٩ .

المبحث الثالث

حول أطوال الناي الكبير وأبعاد أجزائه

يبلغ طول هذه الآلة الموسيقية ، دون أن يشمل ذلك فيها ، ٧٤٠ مم ، فإذا ما أضيف إلى طولها هذا القم ، فإنه يصل إلى ٧٧٠ مم ، وهي في امتدادها هذا ترسم منحنى أكثر مما ترسم خطا بالغ الاستقامة ، كما أنها تصنع من أنبوب من البوص يتكون من ثمانى سلاميات كاملة هي :

I , II , III , IV , V , VI , VII , VIII (١) مع عقدها (٢) ، بالإضافة إلى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيها (أى طرفى الآلة) ، ويكسو هذين الطرفين حلقة من النحاس V (٣) ، وتكون كل حلقة مع عقدهتها أكثر طولاً ، على نحو طفيف عن تلك التى تليها من أسفل ، ويبلغ طول السلامية الأولى ١٠١ مم ، والثانية ٩٥ مم والثالثة ٩١ مم ، والرابعة ٨٩ ، والخامسة ٨٧ ، والسادسة ٨٦ ، والسابعة ٨٤ ، والثامنة ٨٢ ، ويبلغ عرض الحر وكذلك عرض الرابطة المصنوعة من معى الحيوان التى تلتف حول العقد n نحو ٨ مم أو تزيد أو تقل عن ذلك بنحو طفيف . ويقل طول قطر كل واحدة من هذه السلاميات بشكل تدريجى من واحدة لأخرى ، هبوطاً ، وتصنع كل واحدة منها اختناقاً صغيراً تحت أسفل العقدة ، ثم تصنع بعد ذلك انتفاخاً يستطيل تدريجياً حتى العقدة التالية ، ويكون قطر السلامية الأولى أكبر أقطار سلامياتها جميعاً ، ويصل إلى ٢٦ مم ، ويكون قطر السلامية الثانية هو نفسه على وجه التقريب ، أما قطر الثالثة فيبلغ ٢٥ مم ، ويكون فى الرابعة هو نفسه على وجه التقريب ، ويبلغ فى الخامسة ٢٤ مم ، والسادسة أقل من ذلك بنحو

طفيف ، ويكون قطر السابعة ٢٣ مم والامنة ٢٢ مم ، وقد تم ثقب الثقوب السبعة الخاصة بالملامس بواسطة حديدة محماة فى النار ، وتشغل هذه الثقوب السلاميات الخامسة والسادسة والسابعة ، وهى مستديرة ، ويصل قطر الواحد منها الى سبعة ملليمترات ، ويبلغ بعد الواحد من الثقوب الثلاثة الأولى بـ ٢٢ مم ، ويقع أول الثلاثة على مسافة ٢٧ مم الى أسفل العقدة السابقة عليه ، ويقع الرابع على مسافة ٥٣ مم من الثالث ومسافة ثلاثة ملليمترات من العقدة التى تليه ، والخامس على بعد اثنى عشر ملليمترا تحت العقدة السابقة عليه ، والسادس على مسافة ٢٦ مم من العقدة التالية له ، ويثقب الثقب السابع ، الحلقى ، والخاص بلمس الآلة فى الخلف ، فى نحو منتصف السلامية الرابعة ، بشكل مائل بعض الشيء نحو الجانب الأيمن ، وبمعنى آخر ، فلو أنه ثقب على الخط المقابل تماما للثقوب الأمامية ، ونظرا للبعد الكبير الذى هو فيه بالفعل ، فلن يصل اليه بسهولة ، ابهام اليد اليمنى ، الذى ينبغى له أن يلامسه .

وهنا شيء يجدر بنا أن نلاحظه ، وهو أنه يوجد على الخط نفسه الذى ثقب عليه الثقب السابع ، ثقب آخر يقع الى اليسار كذلك ، لكنه مسدود منذ أن حدث بالشمع الأبيض ، وهو ما يدل على وجود أشخاص من بين العرب والمصريين يجدون من الأوفق لهم أن يمسكوا بالآتهم الموسيقية بيدهم اليسرى ، برغم معاداة هؤلاء وأولئك لاستخدام هذه اليد فى مثل تلك الأغراض ، فمن الواضح أن هذا الثقب قد أحدث من أجل شخص ما ، كان يمسك أناه باليد اليسرى وكان يسد هذا الثقب بابهام هذه اليد ، لاستحالة أن يفعل ذلك بابهام اليد اليمنى (بحكم موقع هذا الثقب) ، وأخيرا فان كلا من الثقبين هذين يبعد عن العقدة التى تسبقه بمسافة ٢٣ مم ، وعن تلك التى تليه بنحو ٦٣ مم .

ويزود كل طرف من طرفى البوصة ، على نحو ما أسلفنا ، بحلقة V من النحاس ، تنتهى عند طرفها العلوى بحافة أو وصلة ، ويبلغ اسباع الحلقة العلوية ٢٦ مم ويصل قطرهما الى ٢٧ مم ، أما الحلقة السفلية فيبلغ اتساعها ٣٦ مم ، وقطرها ٢١ مم .

ويتخذ الفم شكل مخروط مستدير عند قاعدته أو يكون له بالأحرى شكل كروى مسحوب ، مسطح عند أحد قطبيه ، ومنفتح عند قطره ، ومسطح ببساطة عند قطبه الآخر دون أن يكون مسحوبا ، ويبلغ طول هذا الفم ، مضافا اليه الحلقة G (٤) واحدا وأربعين ملليمترا ، ويبلغ اتساع الحلق أحد عشر ملليمترا ، ويساوى طول قطر الفتحة العلوية ٥ طول القناة C الذى يبلغ عشرين ملليمترا ، فى الوقت الذى يبلغ فيه قطر الجزء الأكبر انتفاخا ، والأكبر اتساعا من الفم ستة وثلاثين ملليمترا .

الهوامش :

- (١) الشكل رقم ١٨
- (٢) الشكل رقم ١٨
- (٣) شرحه
- (٤) الشكل رقم ١٩

المبحث الرابع

حول طريقة الامساك بالناي الكبير ، وبالآلات الأخرى
من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول
الجدول النغمي ومساحة هذه النغمات ، وحول خاصياتها
وتأثيرها في الميلودى

لكى يتم العزف على الناي ، تمسك الآله الموسيقية باليد اليمنى ،
ويوضع ابهام هذه اليد فوق الثقب الموجود الى الحلف ، وبعد ذلك يبسط
العازف أصابعه بطول الانبوب من الأمام حتى يبلخ الثقب الأول بسبابته
والثقب الثانى بوسطاه والثالث بخصره ، وبعد ذلك يضع ابهام اليد
اليسرى على الخط نفسه الذى توجد اليد اليمنى فوقه ، وأدنى قليلا من
خصر هذه اليد ، وبعد ذلك تبسط أصابع اليد اليسرى على نحو ما فعلت
أصابع اليد اليمنى ، بحيث تتوصل السبابة اليسرى لاقفال الثقب الرابع ،
والوسطى الثقب الخامس ، والخنصر الثقب السادس .

واذ يكون للآلة طول بعينه ، واذا تكون الثقوب قد عملت فى النصف
الثانى من أنبوبها بقصد أن يبلغ فم الآلة فم العازف فان من الضرورى أن
تنزل اليد اليمنى ، الممسكة بالناي ، من ناحية الثقوب الأولى حتى الارتفاع
المقابل ، للردف الأيسر (من العازف) ، ولهذا يلزم أن تنخفض الذراع
اليمنى حتى عضد الذراع اليسرى ، منبسطة ، مع حملها الى الأمام قليلا
وتوجيه الساعد نحو الردف الأيسر ، وبعد ذلك تهبط قليلا الى الحلف ، الذراع
اليسرى ، وينخفض الساعد مع طيه قليلا الى الأمام ، وبهذه الطريقة تبدو الآلة
منخنية بميل ، مع الهبوط من اليمين الى اليسار ، واذا تبدو فتحة الفم

المبحث الخامس

عن الناي الجرف ذى الثمانية ثقبوب ، وعن صلة القربى
التي تربطه بالناى شاه ، عن شكله على نحو اجمالى ،
وعن الأثيياء التي لا تتصل به بصفة أساسية والتي
لا تبدو سوى أمور عارضة

كل ما فى الناي الجرف(١) ينبىء عن آلة من نوع مماثل لنوع الآلة
السابقة ، فلاسما وشكلها وبنيتها علاقة نسبه ، بالآلة الأولى ، تبعت على
الدھشة البالغة حتى ليظن المرء أنها تنتسب الى النوع نفسه ، ومع ذلك
فان المصريين يجدون فيما بين هاتين الآلتين اختلافا كبيرا ، وهو خلاف قائم
بالفعل ، وان لم يكن هذا الفرق ملموسا تماما فيما يتصل بملمسها أو
كيفية استخراج أنغامها ، فكلما تفحصنا شكل الناي الجرف كلما تعرفنا
على رابطة قربى حميمة تربطه بشكل الناي شاه .

ويصنع أنبوب هذا الناي ، هو أيضا ، من البوص ، ويرسم ، بالمنل ،
فى طوله شكل منحنى غير محسوس ، على نحو ما لا يكون الأمر كذلك
محسوسا فى الناي شاه ، وليس له فى كل امتداده سوى أربع سلاميات
كاملة ، بالاضافة الى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيه .

ولسوف نقع فى الخطأ لو أنا قد ظننا أن كسل الرباطات التي تحيط
بالناى الجرف تغطى قدرا يماثلها فى العدد من عقد البوص* على نحو ما نجد
عليه الأمر فى الناي الكبير أو الناي شاه ، فلا يرجح أن تكون فى بوصة ما
عقد تقترب من بعضها البعض على هذا النحو الذى نجدها عليه فى الناي .

* يتحدث المؤلف هنا عن الآلة المرسومة فى الشكل ، وليس عن هذا
الناى على اطلاقه . (المترجم)

الجرف لو أن عددها كان مساويا حقا لعدد الأربطة ، فلا توجد فى الحقيقة سوى خمس عقد أشرنا اليها بالحرف π ، أما الأربطة التى ظن المسيو اربان أنها موجودة هناك على سبيل الزينة أو الزخرف ، والتى تشوه شكل الآلة فى واقع الأمر ، فقد عملت بغرض وحيد ، هو أن تضم بشدة جدران البوصة التى تقسمها الشقوق والصدوع ، التى كان هناك من سعى من قبل الى تلافياها ، أو تلافى آثارها ، باستخدام الصمغ ، وهناك من بين هذه الأربطة ما هو أكثر عرضا وما هو أقل ، بل ان بعضا منها قد دعمت فى المواضع التى بدا فيها الأنبوب وقد أعوزته المتانة ، ولهذا السبب سنلاحظ أن رباطا كهذا أكثر اتساعا فى المواضع التى يبدو فيها تشقق الأنبوب أكبر ، ولا سيما فى الموضع الذى تبدأ عنده هذه الشقوق ، اذ أن هذا العيب يسيطر بطول قناة الأنبوب على وجه التقريب .

ولو أننا لم نسترع الأنظار الى هذه الأشياء ، لأمكن القارىء ، وليست فى حوزته آلة تحت ناظره ، أن ينسب الى شكلها ما لا ينتمى قط إليها . ومن الجائز أن توجد أخطاء كثيرة من هذا النوع فى الأوصاف التى قدمت لنا عن الآلات الموسيقية الأجنبية ، ذلك أنه لا يحدث دوما أن تكون الآلات الأجنبية التى سنحت الفرصة بملاحظتها ، جديدة تخلو من الترميمات ، وعلى هذا فانه لأمر عسير ، فى بعض الأحيان ، أن نميز ما هو أساسى عما هو عارض فى الآلات التى يكون شكلها مجهولا منا والتى نراها لأول مرة ، بل انه ليستحيل علينا - حتما - أن نفعل ذلك عندما لا نرى هذه الأشياء الا بالعين المجردة ، أو عندما لا نتفحصها الا ظاهريا وهو ما يحدث فى غالبية الأحيان . ومهما يكن من ضالة شأن موضوع ملاحظتنا ، حين نفعل ما فى وسعنا للإشارة اليه ، فلا بد أن نبذل فيه اهتماما جادا ، والا فسنعرض أنفسنا بفعل اهمالنا الى أن تنتهم بالجهالة وعدم الاخلاص ، واذا

- ٢٩٦ -

كانت التفاصيل التي دخلنا في أوصافها في بعض الأحيان ، عديمة الجدوى ،
فقد كانت أكثر وجوباً حتى ننفادى الأخطاء كما أنها كانت - على الأقل -
ضرورية حتى نستطيع أن نعمل أوإيه (ميكانيزم) بنيه هذه الآلات وأن
نحكم على خاصيات نغماتها وكذلك على انثلافها النغمى ، ويعرف الصناع
كم من التغييرات الكبيرة يمكن أن تتسبب فيها - فى التأثير الذى ننتجه
آلة ما - أوهى الاختلافات فى أطوال أو نسب أبعاد الجسم الرنان ، أو أى
جزء آخر من أجزاء آلة موسيقية ما .

ومع ذلك فسنبعى دوماً مخلصين للقاعدة التى فرضناها على أنفسنا ،
بألا نقدم تفسيراً إلا للأمور الجسدية بذلك ، وألا نشير إلا إلى تلك التى
تستطيع ، بسبب أصلاتها أو غرابتها ، أن نثير الفضول ، ولذلك فسنتكف
عن الحديث عن الأربطة التى لم توضع على الناي الجرف ، إلا لتغطية عيوب
عارضه ، ولن نشغل أنفسنا إلا بأشياء تنتسب أساساً إلى شكل وبنية
هذه الآلة .

الهوامش :

(١) انظر اللوحه CC الشكل رقم ٢٠ .

المبحث السادس

حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد أجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدولته الموسيقي

يتكون الناي الجرف من طرف قصبه بوص ، نمضى متسعه تدريجيا من أعلى الى أسفل ، ومن فم قرن على شكل مخروط كروى الشكل مجدوع عند قمته ، ويبلغ طول البوصة وحدها ٤٦٨ مم ، ويبلغ طولها مع الفم ٤٨٨ مم ، ويصل طول قطر محيط الأنبوب ، من أعلى الى ٢٥ مم ، ويصل من أسفل الى ٢٣ مم .

وأسفل الرباط الأخير ترقق البوصة بلا جدال كيما توضع فيها حلقة من النحاس ، على نحو ما نرى فى الناي الكبير ، ولكنها مع ذلك تكون منفصلة فيما هو مرجع ، عن آلة الناي الجريف التى تقوم الآن بوصفها . وفى هذا الموضع المرقق ، لا يبلغ قطر الأنبوب سوى ٢٠ مم ، وقد صنع فم الناي ، كما هو الحال فى الناي شاه على وجه التقريب ، وان يكن شكله أقل كروية ، ويمتد بشكل أكثر استقامة (أى أقل تقوسا) ، على هيئة مخروط ، وكان يمكن أن يصنع مخروطا حقيقيا مجدوعا لو أن زوايا قاعدته لم تكن قد دورت ، ويبلغ طول هذا الفم ، بما فى ذلك الحلق الذى يشكل جزءا منه سنة وعشرين ملليمترا ، ويبلغ قطر الجزء الذى يشكل قاعدة للمخروط أربعة وثلاثين ملليمترا ، أما الجزء المجدوع ، وهو كذلك قطر قناة الفم فتسعة عشر ملليمترا .

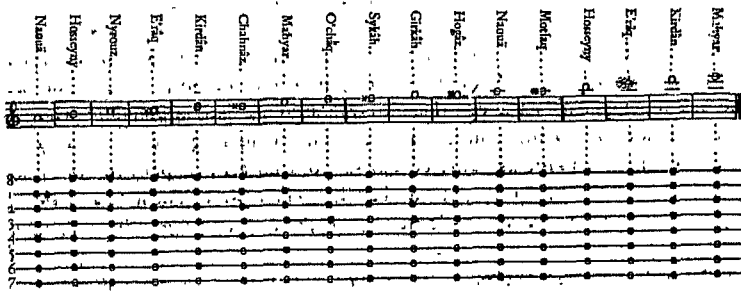
وقد ثقت ثقب الملامس على السلاميات البانية والنالئة والرابعه ، وهى مستديرة الشكل بقطر يبلغ ثمانية ملليمترات ، وقد اصطفقت الثقب الستة الأولى ثلاثة ثلاثة ، فى خط واحد ، يقسم السبطح الأمامى للآلة الى قسمين متساويين ، أما الثقب السابع فيقع على الجانب الأيسر ، مما يجعل من الميسور بلوغه بنصر اليد اليسرى ، والذي ينبغي أن يسبده ، وعن يمين هذا الثقب ، يرى ثقب آخر ولكنه مسدود بالشمع ، ولا بد أنه كان يستخدم نفس الاستخدام الذى كان للثقب السابق ، عن طريق شخص ما كان يمسك بهذه الآلة باليد اليسرى ، منلما نفعل نحن (وان يكن هذا أمرا مضادا للعادة المتبعة بين المصريين والشرقيين عموما) ، مما كان يؤدي ، بالتالى ، الى عدم استطاعته أن يسد هذا الثقب ، وكذلك الثقب الأخرى ، الا بأصابع اليد اليمنى ، أما عين الثقب النامن ، الموجود الى الحلف فانه يسد عن طريق ابهام اليد التى تمسك بالآلة الموسيقية ، على نحو ما شرحنا عند حديثنا عن الناي شاه .

ويقع أول الثقب الأمامية الستة على مسافة ٢١٨ مم من الطرف العلوى للأنبوب ، وعلى مسافة ملليمترين من العقدة التى تليه ، أما الثقب الثانى فيقع على بعد ٢٢ مم أسفل الثقب الأول ، والثالث على مسافة من الثانى مساوية لهذه ، والرابع على مسافة ٣١ مم من الثالث ، وتفصل الخامس عن الرابع مسافة ٢٢ مم ، وتفصل مسافة مساوية لهذه بين الخامس والسادس ، أما الثقب السابع ، المنقوب جانبيا فيقع على مسافة ٢٩ مم من الثقب السابق وعلى مسافة ٤٣ مم من الطرف الأدنى من الوصلة ، كما يقع الثقب النامن ، الموجود الى الحلف ، على مسافة ١٨٢ مم من أعلى الأنبوب أو القصبية ، و٤٣ مم من العقدة الموجودة فى أسفله .

وهكذا يكاد يكون ما فى هذا الناي ، ذى الثمانية ثقب ، يماثل كل

ما لاحظناه في الناي الكبير ذى السبعة ثقوب ، سواء فيما يتصل ببنيته ككل أو في ترتيب وأطوال أجزائه ، لكن الثقب السابع ، وحده ، الواقع عند المقدمة ، والذي يسدونه ببصر اليد اليسرى ، هو الذي يتسبب ، فيما يبدو ، في كل الفروق التي لاحظناها في استخراج النغمات أو تعيين الملامس ، وهو الأمر الذي نستطيع أن نصل فيه إلى قرار عن طريق تأمل الجدول النغمي التالي :

جدول ومساحة نغمات الناي الجرف



الفصل السادس

عمارة وبنو النوع من الناي الحقاى اوارى

الذى يسمونه فى العربية بالأرغول

المبحث الأول

حول طابع ونمط الأرعول (١) ،

وحول أصل وزمن ابتكار الأرعول ، وأسم مبتكره

لو أن حكمنا على الأرعول قام على أساس شكله فقط ، كما يفعل انسان لا يعرف عنه بعد سوى صورته ، فقد يكون عسيرا علينا أن نقتنع بأن هذه الآلة الموسيقية من صنع فلاحين خشنين ، ريفيين وأنصاف متوحشين ، كما هو عليه حال فلاحى مصر المحدثين ، هذا البلد الذى ظل فيه الانسان يحيا خاملا منذ قرون عديدة ، داخل هوة أشد الجهالات بلاهة ، وأكثر ضروب البربرية جلبا للعار ، ومع ذلك فانه لشيء قيمين بأن يسترعى انتباه الرحالة طويلا أن تكون هناك تلك البساطة المتناهية التى للآلات المستخدمة فى هذا البلد ، فى مجال الفنون ، والتى ظلت بعيدة عن أن يتناولها تعديل من أى نوع يأتيا عن طريق مؤثرات خارجية ، وتكشف لنا هذه البساطة فى رأينا ، ومهما تكن خشونة اليد العاملة التى تصنعها ، عن أقصى درجات الكمال الذى بلغته الفنون قديما فى مصر ، والتى زالت عنها اليوم ، ذلك أن بساطة الوسائل تكون عادة ، فى مجالات الفنون التى ترجع الى عصور ضاربة فى القدم ، ميزة من مميزات الكمال ، ومن أكثرها صحة ، فاذا كانت هذه البساطة قد ظلت تحتفظ بنفسها فى أشياء كثيرة ، فلا يجوز لنا أن ننسبها الا الى لامبالاة المصريين الطبيعية ، والى نأيهم عن كل ضرب من ضروب التغيير . ذلك أن الانسان لا يستطيع ، دون جدال ، عن طريق وسائل أكثر من هذه بساطة ، وبقدر أكبر من التوفيق والاستيعاب

أن يقيم آله موسيحية أكثر جمالا وتناسبا ، ويوحى شكلها فى مجمله .
بهارمونية تفوق ما نوحى به آلة الأرغول هذه .

وعندما نقارن الأرغول بالآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، فإن هذه الآله لا تخلى مكانها لاية واحدة منها ، طالبة اليها المعذرة ، ومن جهة أخرى ، فليس مرجحا قط ، ولا هو ممكن كذلك . أن ينشأ هذا النوع من الآلات عند شعب عاطل عن الذوق ، فى مجال فنون الترفيه ، وفى عصور انحطاط وجهالة .

لقد كانت النايات المصنوعة من البوص على غرار هذه (٢) وكذلك النايات المزدوجة ، والنايات الونزية (أى الفردية) ، وغير المتساوية ، معروفة فى العصور القديمة ، ولكن ابتكار الناي ذى القصبات العديدة غير المتساوية (٣) قد تاه فى ظلمات الأزمان ، حتى لقد أعطاه الناس أصلا أسطوريا (٤) ، فنسبوه الى الاله بان (٥) ، وهو واحد من أقدم آلهة مصر . صحيح أن هذا الناي قد صور لنا باعتباراه مكونا من سبع قصبات غير متساوية (٦) ، وأن الأرغول لا يتكون الا من قصبتين ، وأن كل نغمة فى الناي الأول - ناي الاله بان - تصدر عن قصبه بعينها (٧) فى حين تكفى قصبه واحدة هنا كى تصدر نغمات عديدة ، وهو أمر يفترض وجود فن بالغ الكمال فى هذه الآله الأخيرة ، كذلك نسب الى سيلينا* اختراع ناي ذى قصبات متعددة ، وان لم يحدد لنا عددها (٨) ، كما نسب الى مارسياس (٩) ابتكار ناي كانت قصباته العديدة تلتصق الى بعضها البعض بفعل الشمع ، كما يذكر دافنيس* (١٠) | Daphnis باعتباراه مبتكرا للناي الرعوى :

* اله المرعى والغابات عند الفريجين وأبواباخوس من الرضاعة .
(المترجم)
** دافنيس شاعر صقلى ينسب اليه ابتكار الشعر الرعوى (المترجم)

وبايجاز ، فلسوف نسهب كثيرا اذا ما شئنا أن نتذكر كل أسماء من عكفوا على نظير الناي ذى القصبات العديدة بغية الوصول به الى مرتبة الكمال .

وليس هناك ما يدعو لأن نتحدث عن الناي المزوج الذى كان الفريجيون يستخدمونه فى أغنياهم على شرف كيبيلى^(١١) * Cybèle ، وقد عرف هذا الناي كذلك ، وقد كان معقوفا ومصنوعا من خشب البقس ، عند الفريجين ، وعرف عند فدماء المصريين باسم فوتنكس ، وكان يصنع هناك من نوع من نبات اللوتس الذى ينمو بصفة خاصة فى أفريقيا ، ويدور الحديت هنا حول ناي مزدوج مصنوع من البوص ، قصبته مستقيمتان وغير متساويتين ، أما فتحة نفخه أو فمه فليست سوى شق أو صدع يتم احداه عن طريق احداث قطع طولى فى كل سمك البوصة ، دون انتزاع شئ من جسم البوصة ثم من شظية على شكل لسين يفتح ممرا لنفخة العازف التى تؤدى لاحداث النغمات ، وتلكم هى الأوصاف التى كانت تحدد هذه الآلة عند الأقدمين ، ولقد تم رسم هذه الصفات بأقلام الغالبية من المؤلفين الاغريق واللاتين ، وبطريقة لا يستطيع أمرؤ أن يتجاهلها أو ينكرها أو أن يسيء الظن بها ، فتيوكريت Théocrite . لا يدع مجالا للشك حول استخدام النايات المزدوجة الرعوية عند الأقدمين ، فهو يتحدث عنها بعبارات ايجابية ، لا لبس فيها^(١٢) ، وكان يطلق عليها اسم **النايات التوائم** أو **المتزاوجة** ، كما يخبرنا عن نايات رعاة البقر قائلا ان هذه النايات الأخيرة تتكون من قصبات عديدة تلتصق الى بعضها بالشمع على غرار ناي بان^(١٣) ،

* ابنة السماء (أورانوس) وجييا الهة الأرض والحيوانات ، وزوجة زحل وأم جوبيتر وپنتون وبلوتون وجونون ، كما تذكر الميثولوجيا القديمة - المترجم .

وليس عبارات **فونوس** فى ديونيسيانه Dionysiques عن هذا الأمر بأقل وضوحا حين يقول : « هاتوا هذه الجرسيات المخصصة لباخوس ومعها جلد العنزة ، وأعطوا للآخرين الناي المزدوج حتى لا أهيج غضب فويبوس Phoebus لأنه ينفر من النغمات التى أحدثها بناياتى » (١٤) ، ويتحدث أوفيد يوس عن ناي رعاة يتكون من قصبتين غير منساويتين (١٥) ، وهذا دافنيس ، الذى ينتمى أصلا الى صقلية ، والذى ذاع صيته على لسان الشعراء باعتباره مبتكرا للناي الرعوى (١٦) ، يجرح فى يده ، كما يروى لنا ثيوكرىت ، بواسطة شطية بوس ، حين أراد أن يصنع نايًا . ويحدثنا بروبرتوس (١٧) Propertus عن آلة من هذا النوع يشير اليها باسم **البوصة المشقوقة** ، ويطلب هارمونيده Harmonide فى مؤلفه (٩) لوسيان (١٨) ، Lucien الى تيمائوس بينما هو يرجوه أن يعلمه فن العزف على الناي ، أن يعلمه بشكل خاص كيف يؤلف نغمات ميلودية عن طريق تمرير نفخة هواء من فمه ، من خلال لسان صغير (١٩) ، وهناك أمثلة لا حصر لها مماثلة ، تبرهن لنا جميعها أن الأقدمين قد عرفوا الناي المزدوج المصنوع من البوص ، والذى نراه اليوم مستخدما بين الفلاحين . وهم مزارعو مصر اليوم تحت اسم **الأرغول** ، وليس من الضرورى ، فيما يبدو لنا ، أن نورد شهادات أخرى ، تضاف الى الشهادات السابقة ، لكى ندلل على أمر تمت البرهنة عليه بالقدر الكافى ، وهكذا يتضح أن الآلة الموسيقية التى نحن بصدد الحديث عنها ، كانت معروفة منذ العصور القديمة ، والضاربة فى القدم .

فهل نريد أن نعرف الآن الى أى عصر من العصور يعود الناي الذى نحن بصدد الحديث عنه ، ومتى تم ابتكاره ؟

ان أبوليوس لم يكتف بالاشارة الى هذا الناي ، وانما قد فسر لنا كذلك التأثير الخاص لنغمات كل واحدة من قصبتي البوص غير المتساويتين ، وهذا

التأثير الذى لا يزال هو نفس تأثير نغمات الارغول ، قد جعله أبوليوس ، على نحو ما ، محسوسا بفعل طنين الكلمات التى استخدمها كى يشرح لنا ذلك ، ولهذا السبب فلسنا سعداء عندما نضطر الى ترجمته (لأن كلامه يفقد الايعاع الذى له فى لفته الأم) ، يقول أبوليوس (٢٠) : « كان هيجانيس ، والد مارسىياس ، هو أول من جعل آلتى ناى ترددان أنغامهما بواسطة نفخة واحدة ، وفى وقت واحد ، وأول من استخرج نغمات حادة عن طريق مخرجين الى اليمين والى اليسار ، كانت (أى النغمات) تشكيل بتزاوجها مع طنين الناقوس* نوعا من الهارمونية ، ولم يكن يعوزنا سوى هذا الوصف حتى تجلو أضواء الوضوح كل ما انتهينا من قوله حول قدم أصل الأرغول ، وها نحن أولاء نرى أنه يعود الى القرن الخامس عشر قبل مولد المسيح الى حوالى عام ٣٣١٢ من عامنا الحالى (١٨٠٢) ، فمن المعروف أن هيجانيس قد ذاع صيته قبل مولد المسيح بخمسة عشر قرنا(٢١) على نحو التقريب ، وبمعنى آخر، فان هذا يجعل ما دفعنا إليه شكل هذه الآلة لأن نحدسه أمرا لا ريب فيه ، كما يبرهن على أن اخراع هذه الآلة الموسيقية يعود الى رجل صاحب عبقرية أنضجتها المعرفة وذى مزاج راق ، ولد فى عصر يزخر بالأحداث الكبرى ويزدحم بعظماء الرجال ، فبرغم كل ما يقوله أبوليوس عن هذا الأمر ، يظل التاريخ والوقائع بالنسبة لنا المعول الرئيسى ، وليس ما يرثيه هو من أحكام حول هذه النقطة ، فلقد أخطأ ، ولا ريب ، حين يطلق صفة الخشونة(٢٢) على قرون كف الناس فيها عن ألا يأتوا الا كل ما هو نافع ومفيد ، وأهملوا - فى الوقت نفسه - ما لم يكن ترتجى من ورائه سوى المتعة وحدها ، وفى هذا نتعرف على مبدأ قدماء المصريين ، هؤلاء القوم

* تصاحب نغمة الناقوس الغليظة اللحن الرتيب الذى يصدر عن الأرغن . (المترجم)

المشهود لهم بأنهم أكثر أمم الأرض حكمة وأغزرهم ثقافة وعلمًا ، فى العالم القديم كله ، اذ كان هؤلاء يوقفون تقدم ضروب الفنون والصناعة ، بل كذلك طفرات العبقريّة ، عند تلك النقطة التى يغدو فيها التقدم فى هذا الضرب من ضروب الصناعة والفنون أو ذاك خلوا من النفع ، كما كانوا ينظرون الى استخدام الانجازات فى غير الاغراض التى جاءت هى كضرورة لا محييص عنها ، بالنسبة لها ، باعتباره انتحالا مجحفا بسعادة فى هذا الزمن - ولا يمكن ، بالتأكيد ، أن يعد عصر هيجانيس خشنا لأن المصريين، أو قفوا تطوير نغمة الناي عند هذا الحد(٢٣) ، أو لأن الناي لم يكن يتخلله كل هذا العدد من الثقوب(٢٤) ، أو حتى لأن العزف عليه لم يكن قد ابتكر أو كان قد ظهر لأول مرة(٢٥) . فلقد كان المصريون والكلدانيون والفريجيون والفينيقيون ، عندئذ وبالفعل ، شعوبا ذات حضارة متقدمة ، وكانت معارفهم فى مجالات العلوم والفنون قد بلغت شأواً بالغ الكمال ، بل لعلها كانت قد وصلت عندئذ الى الدرجة التى تتحقق فيها سعادة الشعوب دونما حاجة الى مزيد من التطوير ، ولا يتبقى الا أن أبوليوس قد أصدر حكمه الجائر هذا على شعوب هذه الأزمان الضاربة فى القدم تحيزا مسبقا أعمى من جانبه لعصره هو ، أو قل ان السبب فى ذلك يعود الى جهالة مطبقة بالتاريخ .

ولربما يقول قائل : ولماذا اذن نتجشم كل هذا العناء من أجل ناي بائس لفلاح أشد بؤسا ؟ ونحن نقر بذلك عن طيب خاطر ، ومع ذلك فلقد تيقنا ، فى مؤلف لنا من الطبيعة نفسها التى لهذا المؤلف ، أنه مخول لنا أن نجتاز تلك الحدود البالغة الضيق ، التى انحصرت فى اطارها ميكانيزمات الفن الموسيقى وممارساته الرتيبة ، وأنه لا بأس بنا ، كلما هياً لنا موضوعنا الفرصة أن نقدم بعض اجتهادات وأفكار نافعة ، لكن سائلنا قد يعود

يحتاجنا : وماذا يهمنا اليوم أن نعرف أن الرعاة قد استخدموا آلة موسيقية مائة منذ ثلاثة آلاف عام ؟ وأية فائدة يمكن أن يجنيها امرؤ من هذا الاستعراض لهذه المعارف المتزاحمة ؟ ولم لا تكتفى ببساطة بأن تفسر لنا . فى ايجاز ، تركيب وبنية الأرعول الذى لن نفيد منه شيئا الا مجرد ما نجنيه من نسبة الأمر كله الى الحملة الخالدة على مصر* ؟ وفى الحقيقة ، فلعل الأكثر راحة لنا أن لم نكن قد أقحمنا أنفسنا فى هذه البحوث ! ومع ذلك ، فحيث لم نستطع أن نقنع أنفسنا بأن الوقائع التاريخية ليس لها من نفع سوى اشباع الفضول ، وحيث أنا ، عكس ذلك ، على يقين بأن الوقائع لا تنقل الا باعتبارها نصائح ونجارب تخلفها أجيال مضت لأجيال تتعاقب ، فنحن على يقين بأننا لم نتجاوز الحدود حين نلتزم بتأمل هذه الوقائع ، وأن علينا بالتالى أن نسعى لتبديد الغموض ، كلما كان ذلك ممكنا ، عن كل ما يتصل بعادات وممارسات الأقدمين ، فعلى أساس المعرفة الدقيقة بهذه العادات والممارسات يصح فهمنا لمؤلفات المؤلفين من الاغريق واللاتين ، وهم الذين نقلوا اليها أكثر وقائع هذا التاريخ القديم أهمية ، فعلى سبيل المثال فان ما انتهينا من ملاحظته حول استخدام الأقدمين للنأى الحقلى المزدوج ، الذى يشبهه كثيرا أرغول المصريين المحدثين ، وكذا المقابلات والمقارنات التى توصلنا عن طريقها الى تحديد التماثل القائم بين هذا النأى الرعوى المزدوج الذى كان لدى الأقدمين وبين أرغول الفلاحين ، موضع حديثنا ، أو بالأحرى وقوفنا على هوية هذا النأى القديم - انما يلقي المزيد من الأضواء على نص نجده عند شارح أو مفسر بندار ، يقر العلماء المتخصصون أنفسهم بأنهم لم يتمكنوا من فهم معانيه بدقة ، اذ يخبرنا هذا الشاعر عند بداية الأنشودة التى ألفها على شرف عازف نأى ميداس بقوله : وعلى الرغم من أن لسان نأى هذا

* يقصد الحملة الفرنسية على مصر * (المترجم)

العازف قد انشنت الى داخل الآلة نفسها ، التي اختار - هو - أن يعزف عليها ، فان ذلك لم يمنعه من مواصلة العزف ، وعلى هذا فحيث لم يستطع العلماء أن يتخيلوا امكانية وجود آلة عرف أخرى يمكن أن تنطبق عليها هذه الملاحظة سوى الناي ذى المنقار ، وحيث لم يتصوروا كيف يغدو ممكنا الافادة من هذه الآلة وقد انثنى ما اعتبروه لسانا (أو لسينا) لها ، أى هذا الطرف الخشبي الذى يشغل الفتحة العلوية للأنبوب عند موضع الفم (٢٦) ، فان الأمر قد انتهى بهم الى القول بأنهم لم يفهموا جيدا كيف كان ميداس يستطيع أن يواصل عزفه على الناي بعد أن انثنى هذا اللسان .

وينبغى لما قلناه فى وصفنا لاصفارة المصرية ، وهى من نوع الناي ذى المنقار أن يكون قد تبين بجلاء أن قطعة الخشب المستديرة ، المخروطة بميل من جانب والمفرغة بعض الشيء من الجانب الآخر ، والتي تسد فتحة الآلة لتشكيل فمها أو منقارها ، هى بالغة السمك لحد لا يمكنها معه من أن تنثنى ، فاذا ما أصابها ، برغم ذلك خلل مهما تكن ضآلته ، فمن شأن ذلك أن يجعل الآلة غير صالحة مطلقا للاستعمال ، ومع ذلك فلم يحدث أن أشير الى هذه القطعة أو الطرف الخشبي على الاطلاق ، وهى قصيرة ويبلغ سمكها سمك الابهام ، على أقل تقدير . باسم اللسان ، ولكن الأمر ليس على هذا النحو ، فيما يتصل بهذه القطعة نفسها من الناي القديم المزدوج ، والذى يعرف الآن فى مصر باسم الأوغول . فهذه القطعة التى فصلوها عن طريق احداث شق طولى فى سمك البوصة ، وهى الجزء من الآلة التى لم يعد يرتبط بالأنبوب الا عند موضع واحد ، كان يشار اليه على الدوام ، فى اليونانية القديمة وفى اللاتينية . وفى الفرنسية باسم لسان ، وليس هناك نوع آخر من آلة الناي يوجد به لسان سوى هذا الذى يسمونه الأوغول فى العربية ، ونعرف نحن فى فرنسا هذا الصنف من الناي ، وان يكن أصغر حجما تحت

اسم Chalumeau أى الشبابة ، وهو فى حقيقة الامر ليس سوى ساق سنبله
 أو أنبوب من قش مشقوق بشكل طولى من أعلى . على غرار الأرغول .
 وعن شبابة مماثلة يحدثنا فرجيل فى هذا البيت :

« انك تعزف الانشودة الرعوية على الناي الرقيق »

وكذلك فى البيت التالى :

« انا ذلك الشخص الذى عزف منذ زمن على الناي الرشيق »

ولا يختلف الأرغول قط عن هذه الشبابة الا فى أنه مصوغ من قصبه
 بوص ، وفى أن أطوال أبعاده أكبر بكثير من نظائرها فى هذه الشبابة -
 وعلى هذا يكون الأرغول هو الآلة الموسيقية الوحيدة التى يمكننا أن نطبق
 عليها ملاحظة شارح بندار . وفى واقع الأمر ، فإذا ما أخذنا فى اعتبارنا
 أن لسان ناي مماثل يكون رقيقا على الدوام بعض الشيء بسبب طوله وعرضه ،
 وأنهم يبرونه من أعلى عندما يكون سمكه أكبر مما ينبغى (٢٧) من أعلى .
 ناحية الطرف (العلوى) للآلة ، فان علينا أن نتوقع ، كأمر مرجح حدوثه
 على الدوام ، أن هذا الشيء ينتنى ويرتد اذا قابله جسم صلب من أى نوع
 يبدى تجاهه بعض مقاومة (أو يحدث عليه بعض ضغط) ، كما يحدث أن
 يرتطم أحد أصابعنا ونحن نتحسس (الأرغول) بأصابعنا متجهين من أسفل
 الى أعلى ، بطرف هذا اللسان ، أو اذا ما اعوج - هو - بعد تجفيفه بعد أن
 يناله بعض البلل ، ومن المرجح أن يكون ناي ميداس ، وقد اثنتى لسانه بفعل
 حادث مشابه ، لم يحل دون ميداس ومواصلة العزف عليه ، فحيث يتصف
 هذا اللسان بالمرونة فلن يكون من العسير (بالنسبة لعازف متمرس) أن
 يبقى عليه ، عن طريق الضغط فوقه بشدة بواسطة الشفاه فى الوضع
 والاتجاه الذى لا بد له أن يتخذهما ، بحيث لا يشكل الأمر بالنسبة للعازف
 الا صعوبة نشأت ولا بد من التغلب عليها .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC ، الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
 (٢) يوربيديس ، ايفيجيبيا في أوليد ، البيت ١٠٣٧ .
 Théocrit, Bucol. idyl, VIII, v. 21 et seqq, Virgil. Bucol. élog. II (٣)
 Pausan. Arcard. P. 518, Virgil. Bucol. eclog. II V32 et seqq (٤)
 (٥) أوفيد يوس . مسمخ الكائنات ، الكتاب الاول ، البيت ٧٠٧ وما بعده .
 Virgil. Bucol. VIII .
 Virgil. Bucol. eclog. II v. 24, 31 et seqq., (٦)
 Tibul, lib II, eleg. V, V. 29 et seqq.
 Lucret. De rerum nat. lib IV, V. 589. (٧)
 (٨) أثينا يوس . مادبه الفلاسفة ، الكتاب الرابع - الفصل ٣٥ ، ص ٥٨٩ .
 (٩) فرجيل ، الايناده ، الكتاب العاشر ، البيت ٦١٧ وما بعده .
 Théocrit, Epigr., et Bucol. idyll, VIII, Virgil. Bucol. eclog. V. (١٠)
 ثيوكريوس ، الابجرامات ، والفصيده الرعويه رقم ٨ ،
 فرجليوس ، المختارات الرعويه رقم ٥ .
 وبرى فى مصر نايات بوص دات سبع وثمانى وتسمع قصبات ، بل
 يصل عدد هذه البوصات لما هو أكبر من ذلك ، من أطوال مختلفة ، وتأتى
 فى ذات الترتيب الذى جاءت عليه فى ناى الاله بان ، وتلتصق هذه القصبات
 فى آلات الناي تلك ، الى بعضها البعض بالشمع ، وتضم الى بعضها كذلك
 عن طريق خيط أو رباط يضمها جميعا فى الوقت نفسه . ولا يستخدم هذا
 النوع من الناياب الا بين الفلاحين أو أبناء طبقة الشعب ، ويطلق عليه هؤلاء
 اسم جناح أو موسيقال . وقد أهملنا وصف هذه الآلة لأنها قد جاءت على
 وجه الدقة على نحو ما صنعت عليه الآلات من هذا النوع ، التى نراها فى
 أوروبا ، والتى نسمعها تتردد عادة فى سوارع باريس منذ بضع سنوات .
 (١١) فرجيل ، الايناده ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٧ وما بعده ،
 « حيث الناي ذو القصبتين يعزف اللحن الذى اعتدتن سماعه ، وحيث
 تدعوك الهفوف والمزامير البيريكونشية المصنوعة من خشب البقس ، والتى
 تخص الأم الايدية (كيبيل) » .
 (١٢) « ألا ترغب بحق الموسيات (= ربات الفنون) فى الانشاد على
 نغمات المزامير المزوج ؟ ان هذا الامر مبهج بالنسبة لى . فانا أيضا عندما
 أمسك الناي سابدأ فى عزف أحد الأغان . أما دافنس الذى يقوم بالحرث
 فسوف يشجينا فى تلك الأثناء عندما يعزف على مزمارة المكسو بطبقة من
 الشمع بانفاس متوافقة ، ونحن واقفون خلف الكهف بالقرب من شجرة
 البلوط الكثيفة الأوراق ، فنكون بذلك قد حررنا الاله بان ذا سيقان المعز
 من سيطرة النوم » .
 Théocrit. Epigr. V (١٣)
 Théocrit, Bucol. idyll VIII, V. 18 et seq. Epigramm. II

ثيوكرتيوس . القصيدة الرعوية رقم ٨ ، بيت ١٨ وما بعده ، ابجرامه
رقم ٢ .
(١٤) « أعطوني جلجل باخوس وجلد الماعز ، وزودوني كذلك بالناي
المزدوج ذي النغمات العذبة ، حتى لا أثير حفيظة فويوس ، لأنه يرفض صوت
مزاميري المفعم بالحياة » .

نونوس الديونيسييات ، البيت ٣٩ وما بعده .
وأن يكن الأمر على غير هذا النحو فيما يخص الناي المزدوج الذي
ينسأله بالحديث في البيتين ٢٢٢ و ٢٢٣ من ديونيسيياته - الكتاب
الأربعون :

« كانت المزامير ذات القصبتين المنسوبة الى بريكينتوس (جبل الربة
الأم) تصدر زمجرة مرعبة ذات طابع حزين عرفت به منطقة ليميا » .
ويلمح نونوس بأسارته الى هذا الناي الذي كان أنين نغماته يعبر عن
حداد مفزع شبيه بحداد الليبيين ، الى تلك الصرخات المولولة والتي كانت
تصاحب جنازات الموتى ، الذين كانوا يدفنون في جبانات بالغة الروعه ،
نراها بطول حافة الهضبة الليبية ، كما يريد أن يتناول النايات الفريجية
التي كانت تستخدم في عبادة كيبيلي Cybèle في أعياد باخوس ، وكانت
هذه النايات المزدوجة متساوية القصبتين ، ولم تكن قصباتها مصنوعتين من
البوص ، وانما من خشب البقس أو من نبات اللوتس ، وكانت تنتهي بفتحة
بوق على هيئة قرن ، وقد رسم هذا النوع من الناي في كهوف ايلبتيا
(الكتاب) في اثر موكب جنازى ، وعلى هذا فان هذا الصنف من الناي
يختلف كلية عن الأرغول .

Ovid. Remel. amor. V. 181 (١٥)

Théocrit. Epigram., et Bucol. idyll. VIII, Virgil. Bucol. eclog. II (١٦)

Propert. lib. IV, eleg. VIII, V. 52 (١٧)

Lucien. Harmonides (١٨)

(١٩) هذه الكلمة في Lucien قد عبر عنها بكلمة : (لسان المزار)

Apul. Florid. lib I, p. 405; Lutetiae Parisiorum an. 1601 (٢٠)

(٢١) تشهد رخامات أرندل Arundel بنفس هذه الواقعة وتحدد

Chronicus Canon, Egypt. Hebr. et gr. cum Disquisit. D.J. Morshami

ad seculum IX, p 112 Londini, 1672; Langlet, Tablettes Chronologi-

ques etc; هذا العصر كوقت لحدوثها . انظر :

أثينا يوس ، مادبة الفلاسفة ، الكتاب الثاني عشر ، الفصل الثاني ،

الصفحة ٦١٧ .

Rudibus adhuc seculis solers Hyganis ante alios canere. (٢٢)

Apul. ubi suprâ. وترجمتها:

« من القرون الغابرة حتى الآن غنى هيجانيس الحاذق قبل الآخرين » .

[أبوليوس ، أعلاه]

(٢٣) « حقا لم يبرع في عزف الصوت بجان ثابت » نفس الموضوع

(٢٤) « لا ! ولا المزار ذو الثقوب الكثيرة » نفس الموضوع

- ٣١٣ -

- (٢٥) « وبكل تأكيد فانه حتى ذلك الوقت .. كان ذلك الفن الذى
ظهر حديث الاكتشاف » .
- (٢٦) حول وصف هذا الجزء - أنظر ما قلناه عند حديثنا عن ناي
المصريين ذى المنقار والذى يطلقون عليه فى العربية شباة أو صفارة .
- (٢٧) أنظر اللوحه CC الشكل رقم ٢٤ .

المبحث الثاني

عن الأرغول - وعن أجزائه ووظيفته

توجد ثلاثة أصناف من الارغول(١) : الكبير ويسمى **الأرغول الكبير** ،
والوسيط ويسمونه **الأرغول الصغير** ، والصغير الذى يطلقون عليه **الأرغول
الأصغر** .

ويتركب كل واحد من الثلاثة من قصبتين أساسيتين ، أولاهما A
أكبر طولاً ونايينهما B ذات طول أقل ، وضم احداها الى الأخرى ، وذلك
بالإضافة الى أطراف عديدة ، تكون فى أدنى (أى فى نهاية) الأنبوبين
الرئيسيين A و B . أما القصبه الطويلة A فنطلق نحن عليها اسم **الجسم
الكبير** ، وأما الصغيرة فنسميها **الجسم الصغير** ، وأما الطرف أو القصبه السى
تضاف الى هاتين القصبتين فقد أسميناها **الجسم الامامى** أو ما قبل الجسم ،
وأشرنا بالحرف a الى الطرف الذى ينسب الى الجسم الكبير A ، وبالحرف
b الى الطرف الذى يضاف الى الجسم الصغير B ، كما أسمينا الجزء الذى
يضاف الى قمتى هاتين القصبتين **البوقال** C اذ يوجد فى هذا الجزء المضاف
الشق F واللسين L اللذان يكونان الفم ، كذلك أطلقنا على الأطراف
الأخرى التى أضيفت الى النهاية الدنيا من الجسم الكبير A والى ما دون
الجسم الصغير B اسم **الوصلات** وقد رقمناها بأرقام رومانية .

وتتقب الجسم الصغير B ستة ثقوب رقمناها بالأرقام العربية 1 ،
2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، ومن شأن هذه الثقوب تحديد ملامس الآلة ،
وينتج الجسم الصغير B النغمات الحادة التى تكون اللحن المصاحب للغناء
والذى يعزف على هذه الآلة ، وهو يقع الى اليسار من الجسم الكبير A (٢) ،

والذى لا يردد سوى نغمة غلبطة ، نستخدم ، شأن الأوتار الغليظة basse فى كل الآلات الوردية ، أو شأن نغمة الناكوس بالنسبة للغناء ، وليس لهذا الجسم الكبير من فتحات سوى شق الفم ، والمفب الموجود فى الطرف الأدنى من قناه أنبويه .

ويزود كل قطع البوص التى تكون هذه النايات منها ، وفى مواضع عدة منها ، بأربطة عبارة عن لقات عديدة من دوبارة صغيرة أو خيط سميك . مدهون بالشمع المخلوط بالراتنج ، ونستخدم بعض هذه الأربطة فى ضم القصبين ، كل منهما إلى الأخرى ، وتضمهما معا فى الوقت نفسه ، وسنطلق على هذه الأربطة هنا اسم **المزدوجات** ، تمييزا لها عن الأربطة التى سنتناولها فيما بعد ، وسنشير إليها بالحرفين dd ، ونستخدم الأربطة الأخرى فى دعم وتقوية الأطراف المخصصة لتلقى أطراف أخرى ، فحيت جوفت الفتحة هنا ووسعت لتسهيل دخول الأطراف الأخرى فيها ، وحيث باتت بالنالى ضعيفة ، فإنها قد لا تستطيع مقاومة الضغط الذى تحدثه هذه الأطراف عند دخولها فيها ، وسنطلق على هذه الأربطة اسم **الأربطة البسيطة** (أى المفردة أو غير المركبة) وسنشير إليها بالحرف S ، كذلك فمن شأن هذه الأربطة الأخيرة أن نستخدم كذلك كسوة لعقد البوص على غرار ما تفعل أربطة ممانلة تغطى عقد القصبه النى يتألف منها الناي ، أما الفرق الوحيد الذى يمكن أن نلاحظه هنا فهو أنها فى حالة الارغول تعقد فوق لواء البوص مباشرة وليس فى حز معمول فى سمك الخشب (على غرار الناي) ، كذلك سنميز هذه الأربطة الأخيرة عن بقية الأربطة الأخرى بأن نطلق عليها اسم أربطة الزيبه أو الأربطة (الفرائجى) ، وسنشير إليها بالحرف n .

ويشدد على الأربطة المزدوجة dd المستخدمة فى ضم القصبين كل منهما إلى الأخرى ، بدورها ، بواسطة خيط يقسمها على نحو ما إلى

قسمين ، يربطهما ويضيق فيما بينهما في المنتصف . مرورا بين القصبتين A و B ، مما يزيد من منانه هاتين القصبين ويحول دون أن نسرح أى منهما الى هذا الجانب أو ذاك . ثم يستطيل هذا الحيط نفسه بعد أن يعوم بدعم وتعوية الأربطة الاولى من أعلى ويشد بأقوى قدر مستطاع حتى الأربطة التالية ، التي يفوم بالانعاف حولها على نحو ما الف حول الاربطة الاولى ومن هناك يمشد كذلك ويشد حول الرابطة المزدوجة الأخيرة التي نصم الجسم الصغير الى الجسم الكبير من ناحيه طرفهما الادنى . والى هذا الحيط المشدود بين الجسمين A و B ، ومن الحلف بواسطة حلقة متحركة يعلق الجيطان اللذان تربط اليهما بوقال b كل من الجسمين عندما ينفصلان عن الطرف الاعلى لهما (أى فى غير حالة العزف) ، وبالمثل نعلق كل وصلة اضافية اما الى حسم الآلة إذا كانت مجاورة له . واما الى الوصلة التي نسبقها عن طريق خبط مزدوج معقود الى الرباط الاول من هذه الوصلة والى الرباط الأخير المجرء الذي يسبقها ، بحيث تظل هذه الوصلة ، فى نفس الوقت ، عند فصلها ، معلقة الى الآلة ، على نحو ما نستطيع أن نرى فى اللوحة CC الشكل رقم ٢٢ ، فى الوصلتين Ir' و Iir اللتين رسمتا منفصلتين

الهوامش :

- (١) انظر الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
 (٢) جاء الشكل رقم ٢١ مقلوبا عن الوضع الصحيح الذي للآلة .
 وان يكن هذا الانجاه صحيحا فى الشكلين ٢٢ ، ٢٣ .

المبحث الثالث

حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرعول الكبير والأرعول الصغير والأرعول الأصغر ، وحول الأبعاد الرئيسية في هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولها النغمي ، وكذلك حول تحديد ملامس كل واحدة منها

١.. يمكن صنف الأرعول ، كبيرا كان أو صغيرا (أى وسطا) أو أصغر

فان أجزاء الرئيسية تظل في كل الحالات هي ما يلي :

- ١ - الجسم الكبير A
- ٢ - الجسم الصغير B
- ٣ - الجسمان الأماميان a و b
- ٤ - بوقال الجسم الكبير وبوقال الجسم الصغير

أما بقيه الأجزاء فليست سوى اضافات تتم حسب مزاج أو مشيئة العارف ، ولذلك فلن نقدم سوى أطوال هذه الآلة دون الوصلات . تم أطوالها بعد اضافة هذه الوصلات ، لكننا سنغفى أنفسنا من الدخول في تفاصيل حول أبعاد القطع المضافة ، حتى لا نشغل القارئ سدى بأشياء ليست جديرة باهتمامه

يتركب الأرعول من عشر قطع هي :

- أولا : الأجزاء الستة التي أشرنا إليها

ثانيا : الوصلات الثلاث Ir, Ir, Ir, IIIr, ٤ IIIr, ٤ Ir ، بالنسبة للجسم الكبير A ،
والوصلة Ir فى الجسم الصغير B .

ويصل الطول الاجمالي لهذه الآلة ، دون اضافة الاجزاء الأخيرة ، أى غير مشتمل الا على الأجزاء السنة الرئيسية الى ٤٨٣ مم ، فى حين يبلغ هذا الطول مشتملا على كل الوصلات مترا واحدا و٧٠ ملليمترا .

أما الأرعول الصغير ، وهو ما نسميه نحن بالوسيط ، فلا يشتمل الا على ثمانية أجزاء ، وبالتالي فليست له سوى وصلتين ، ويصل طوله دونهما الى ٤٢٠ مم ، أما اذا أضيفت الوصلتان فان هذا الطول يقفز الى ٨٢٦ مم .

وأما الأرعول الأصغر ، وهو ما نطلق عليه اسم الصغير ، فلا يتكون الا من سبعة أجزاء ، وليست له ، بالتالى سوى وصلة واحدة ، يصل طوله دونها الى ٣٣٤ مم . ويصل باضافتها الى ٣٨٦ مم .

وليس عسيرا على فلاحى مصر ، وعلى سكان الريف الأفريقى الآخرين ، ممن اعتادوا على صنع الصنوف المختلفة من الأرعول ، أن يقادوا ، بشيء من الانتباه ، عند صنعها شكل آلة لها تلك البنية البسيطة التى كانت للنأى القديم ، والذى يتخذون منه أنموذجا مبدئيا ، ومع ذلك ، فلكى تنتظم النغمات ، ويتحقق التناغم فيما بينها بشكل كامل ، فلا بد من شيء أكبر ، فهم بحاجة ماسة لمعرفة الأطوال التى تتحتم مراعاتها فى الأجزاء المختلفة لهذه الآلة ، وبأوضاع نفوبها والمسافات الفاصلة بين هذه الثقوب ، أو يلزمهم على الأقل أن يكتسبوا مهارة اعتيادية أو روتينية فى فن تركيب هذه الآلات ، وهو أمر ليست لديهم عنه اليوم أدنى فكرة ، فهم يحزون بوصاتهم ، ويفرغونها ، وينظفونها حتى أكبر درجة من النظافة يستطيعونها . ثم

يضمون البوصتين كلا منهما الى الأخرى، ثم يقبون القوب على مسافات
منساوية كما يترأى لهم ذلك مناسبا ، بمجرد النظر ، وان كانت هذه
المسافات تأتي في الواقع معاوثة ، زيادة أو نقصانا بحو سبعة ملليمترات ،
ثم يضيفون الأطراف الأخرى كما يرون ، وبهذا تكمل آلهم الموسيقية
صنعا ، فاذا لم يعجبهم نغمات هذه الآلة يلفون بها بعيدا كي يبدأوا في
صنع أخرى . فاذا لم نحز هذه الأخرى رضاهم يبدأون الكرة من جديد ،
وهكذا دواليك ، حتى يبالوا بغيتهم ، فالحامة التي تصنع منها هذه الآلات
منوفرة ، وزهيدة السعر ، كما أن وقت الصانع نفسه ليس ثمينا ، فاذا
ما أمكنه ، في مقابل دستة من النايات يصنعها أن يحصل على ٨ الى ١٠
مديني ، وهو ما يقابل عندنا ٦ - ٧ سو وستة دراهم ، فسيجد في ذلك
تعويضا كافيا للغاية عما لحق به من خسارة في صنع النايات المعيبة التي
تخلص منها .

أما آلات الناي التي في حوزتنا ، فقد صنعها من أجلنا خصيصا ،
رجل نوبى اشهر بمهارته في هذا الضرب من العمل ، في القاهرة ، فام
يهمل أى شيء . يمكنه أن يضمنى عليها رونقا ، وهذا كل ما كان في استطاعته
أن يأتي به على أفضل وجه ، ولذلك فلو أن الآلات التي صنعها كانت قد
جاءت أكبر عيبا عما كانت عليه ، فلم تكن رغبتنا في اقتنائها لتقل ، بسبب
ما تقدمه لنا من فرصة لاجراء مقابلات ومقارنات هامة بالنسبة لنا .

وتتنمى نغمات هذا النوع من الآلات الى نوعين مختلفين : الحادة ، وهي
تلك التي نحصل عليها من الجسم الصغير B ، والغليظة التي يرددها الجسم
الكبير A ، وهي التي تشكل الايقاع الرتيب (أو ايقاع الناقوس) .
ومع أن النغمات الحادة تأتي صاخبة بعض الشيء فانها مع ذلك مليئة
ومشبعة ، وتحتل مكانا وسطا بين تلك التي يحصل عليها من آلة الكلارينيت

من لا يحسنون بعد التحكم فى الامساك بفمها ، وذلك التى تصدر عن مزمار .
 ردى ، ولكن النغمه الغليظه ، صانعه الايقاع الرتيب ، والسى شبيه كبرا
 النغمات الغليظه الصادرة عن **الزمخر** * ، أما عن تريبب النغمات ومعيارها
 النغمى ، فيمكن الحكم عليهما من الجدول الذى تقدمه هنا لكل صنف من
 صنوف الأرغول الذى ينسب اليه .

الجدول النغمى ومساحة النغمات فى المزمار الكبير

نغمات الجسم الكبير A نغمات الجسم الصغير B

Musical notation for the large body of the arghul. It features six strings (1-6) and a series of notes. Above the notes, there are markings for 'rallonge' (1st, 2nd, 3rd) and 'Sans rallonge'. Below the strings, there are 'x' marks indicating fret positions. The notation is in a 2/4 time signature.

الجدول النغمى ومساحة النغمات فى المزمار الصغير

نغمات الجسم الكبير A نغمات الجسم الصغير B

Musical notation for the small body of the arghul. It features six strings (1-6) and a series of notes. Above the notes, there are markings for 'rallonge' (1st, 2nd) and 'Sans rallonge'. Below the strings, there are 'x' marks indicating fret positions. The notation is in a 2/4 time signature.

* مزمار ذو أنبوب خشبى وفم معدنى ملتو - المترجم .

الجدول النغمي ومساحة النغمات في الأرغول الأصغر

Sons du petit corps B. Sons du grand corps A.

The image shows a musical score for a six-string instrument, likely an oud. The top part consists of two staves of music. The first staff, labeled 'Sons du petit corps B.', contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff, labeled 'Sons du grand corps A.', contains notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Below the staves is a fretboard diagram with six strings (numbered 1 to 6 from top to bottom) and six frets. The notes are indicated by dots on the strings: String 1 has notes on frets 1, 2, 3, 4, 5, 6; String 2 has notes on frets 1, 2, 3, 4, 5, 6; String 3 has notes on frets 1, 2, 3, 4, 5, 6; String 4 has notes on frets 1, 2, 3, 4, 5, 6; String 5 has notes on frets 1, 2, 3, 4, 5, 6; String 6 has notes on frets 1, 2, 3, 4, 5, 6. Vertical dashed lines connect the notes on the staves to their positions on the fretboard. Below the fretboard, the text 'Sans rallonge' is written under the first four frets, and 'rallonge' is written under the last two frets.

افصل السابع عن التقريرة

المبحث الأول

عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة

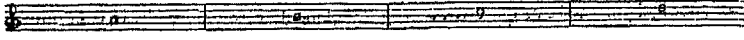
حيث كنا نمسك ، عند رحيلنا من مصر ، على مسافة قريبة من رشيد ، باتجاه البحر ، الى الشمال من القرية المسماة الجزيرة ، على الشط الأيمن لذراع النيل ، الذى يمتد الى الشرق من جزيرة فارشى ، نجاه القمة الشمالية لهذه الجزيرة ، فى انتظار أن نهيب لنا ريح موانية الفرصة لعبور البوغاز ، وهو لسان ماء تكتنفه الأخطار ، فقد كان لدينا وقت يسمح لنا بأن نجوس خلال المناطق المجاورة ، سواء فى شكل جولات أو نزعات ، أو بقصد شراء بعض المؤن التى كانت ضرورية لنا ، فقد كنا نقوم بجولات الشراء هذه بأنفسنا سعياً منا لاعطاء السكان المزيد من الأمان والثقة ، أولئك الذين كانوا يضطرون لاختفاء هذه السلع التموينية التى كانوا يحتجزونها لنا . حتى تكون بعيدة عن عيون العثمانيين ، الذين انهمكوا - هناك - فى حوادث سلب تجاوزت كل حد ، كما انخرطوا فى ارتكاب كل أنواع الفظائع دون مراعاة لجنس أو لسن ، وهى أمور كانت تؤدى الى زيادة احساس الناس بالأسف على رحيل الفرنسيين بقدر ما كان يزيد هؤلاء من فظاعاتهم .

وفى واحدة من جولاتنا هذه ، وكان ذلك فى السابع عشر من ترميدور من العام الحادى عشر (٥ أغسطس ١٨٠١) ، سمعنا من بعيد نغمات صادرة عن آلة موسيقية ، فتوجهنا الى مصدر الصوت فبلغنا حديقة تجمع بها عدد من العثمانيين لا بأس به ، كانوا بزجون وقت فراغهم ، وهناك ، لمحنا شخصاً يرقص رقصة المصريين (الرقص البلدى) ، على أنغام آلة تعد

صنفا من مزامير العرب التي لا قرار لها^(١) (أى ليس لها حل أساسى أو مرادف رتيب) . يسمونها فى مصر . الزفرة . وعلى نوع من الديموف أسطوانى فى جزء منه ، ودخروطى فى الجزء الآخر . يسمونه **دوبكة** (٢) .

اسرعت هذه الزفرة انتباهنا . فلم نكن قد رأينا ميلا لها من قبل فى مصر ، على مدى أكبر من ثلاثة أعوام قضيناها هناك^(٣) . فاقتربنا بمدر كاف كى نشأها على مهل . وأدركنا أن هذه الآلة نتركب من جلد تيس A . شبيه بالجلد الذئب يصنع منه العرب السى يستخدمها **السقاءون**^(٤) فى القاهرة . لجلب المياه الى البيوت . ومن ثلاث قصبات من البوص ، أولاهن B . مربوطة الى أحد جانبي الفربة ، أما الأخرى C فقد ربطتا الى الجانب المقابل ، وننتهى كل واحدة منهن . فى الطرف الأدنى منها بطرف قرن D ، معقوف بعض الشيء . كان حلد التيس لا يزال حاملا للشعر الذى يكسوه ، ولم يكن نعوزه سوى الأقدام والرأس والدبل . وهى الأجزاء التى انتزعوها (حتى يغدو نيسا كاملا) ، وقد خيط هذا الجلد بطريفة لا تدع له من فتحة سوى تلك التى اضطرروا لاحداثها بغية ادخال طرف كل واحدة من البوصات الثلاث ، وقد ضم هذا الجلد وضيق عليه بواسطة دوارة صغيرة من حول قطع البوص . فوق الجزء الذى يدخلونها منه الى جسم الآلة مباشرة ، حتى لا يستطيع الهواء أن يجد لنفسه منفذا الا عن طريق البوص ، وحتى لا تخرج منها النفخة الا طبقا لرغبة العازف . وقد يبلغ طول كل بوصة ١٦٢ مم . أما البوصة B فهى بوصة الفم . وتدعمها ، وكذا الجلد الذى يربط حولها وصلة من خشب X ، ينقبها عند مركزها ثقب دائرى تتناسب سعته مع ثخانة البوصة التى تنفذ منه ، وتخط هذه الوصلة من فوق الجلد . أما الطرفان الآخران ، أو القصبستان الأخرى C . واللذان تخرجان من الجهة المقابلة ، فتتقب كل منهما ثقباً

أربعة ، وينتهي كل منهما بطرف لقرن بقرة ، معقوف ومعوج ، بحيث يتجه الجانب المحدب من تقوسه الى أسفل ، والجزء المقعر منه الى أعلى . ويمكن كل من طرفي القرن أن يبلغ ١٣٥ مم ، في حين تصل سعته عند نهايته نحو ٨١ مم ، وتردد الثقوب الأربعة لكل بوصة أربع نعمات متباينة ، في المتساوى ، وعلى التعاقب بين هذه البوصه وتلك .
وهذه النغمات الأربع هي :



ولم تكن لدى العازف على هذه الآلة عندئذ النية ، فيما يبدو ، لأداء انكويين لحن منتظم ، حتى بدا وكأنه يحرك أصابعه بشكل آلي عند سده وفتحه للثقوب بالتبادل ، ومع ذلك فقد كان يعود على فترات منتظمة الى أداء النغمات نفسها ، وقريب من ذلك ما يفعله فلاحو مقاطعة ليموزان Limousin ، وبعض المقاطعات الأخرى في فرنسا ، عندما يعزفون على هذه الآلة .

الهوامش :

- (١) مزمار القربة الذي نعرفه اليوم باسم **موزيت Musette** ليس شيئا آخر سوى مزمار القربة الذي كنا نسميه **كورنموز Cornemuse** وان يكن أكثر تعقيدا وأكبر اكتمالا ، كذلك فان الكورنموز لم يكن شيئا سوى **الشاليمي Chalémie** ، وهو نوع ثالث من مزمار القرب ، وكان آلة رعوية أو حقلية ، في حين كانت الكورنموز آلة لا يستخدمها سوى العامة ، وأما الموزيت ، فكان ينظر اليها ، منذ نحو قرن ونصف من الزمان على أنها آلة موسيقية ، ونستخدمها نحن الآن في الغرض نفسه الذي نستخدم فيه آلة البيانو العنيف **Piano forté** ، فقد أخذت هذه الآلة تتقبل في حفلاتنا الموسيقية (أى حفلات الكونسير) .
- (٢) وصفنا هذه الآلة في الباب الثالث من هذا المؤلف ، الذي خصص في البحث في آلات النقر أو الايقاع .
- (٣) انظر شكل هذه الآلة في اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٥ .
- (٤) وهو الاسم الذي يطلق على ناقل المياه في مصر ، والمفرد **سقاء** .

المبحث الثاني

حول قدم آلة الزقرة في اشرق ، وحول التماثل
المذهل القائم بين هذه الآلة وآلة النابل التي كان
الأقدمون يستخدمونها

لا جدال في انه مجد تنبيه به آلة موسيقيه ما ، قديمة ، أن تظل تستخدم
منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، في بلد متحضر ، لم يبتكر فيه الانسان منذ
قرون عديدة شيئا ذا خطر ، وبين شعب يكن عداء طبيعيا لكل ضرب من
ضروب التجديد .

ولو كان يحدث أن الناس لا يؤسسون قط ، على أسس بالغة الوهن ،
الاحكام التي يحلو لهم أن يطلقوها ، عند حديثهم عن الموسيقى والآلات
الموسيقية عند الأقدمين ، لما وجدنا كثيرا من العلماء يتعارضون فيما بينهم
في الآراء التي يبدونها حول هذا الموضوع ، وينأون هكذا عن الحقيقة ،
بسبب استخدام سييء ، ومشين من جانبهم ، لعلمهم الغزير ، الذي ينحرف
بهم عن الجادة ، بأكثر مما يقودهم الى معارف موضوعية حول فن الموسيقى

ولقد رأينا لتونا أن الزقرة تتألف من قربة أو جلد تيس توجد على
أحد جانبيها بوصة تصنع قم الآلة ، وتوجد على الجانب الآخر بوصتان أخريان
تحددان الملامس النغمية لهذه الآلة ، وبمعنى آخر ، فان كل ما ينبتنا به
المؤلفون الأقدمون حول شكل وتركيب آلة النابل ، عندما تناولوها بالحديث،
يبغى اقناعنا بأن هذه الآلة القديمة تنتسب ، بشكل مطلق ، الى النوع نفسه

الذى تنتمى اليه الزقرة ، وأنها كانت معروفة منذ أقدم العصور ، بل انها كانت مستخدمة بوجه خاص عند العبريين والاغريق والرومان .

أما أن النابل قد تم اختراعها على يد الفينيقيين كما يزعم سوباتير Sopater (١) ، أو على يد أهل قبادوكيا* كما ظن كل من كليمانس السكندري(٢) وأوزيبوس(٣) ، وان اسمها كان أصلا ، هو الاسم نفسه الذى كان يخلعه عليها العبرانيون ، وأن هذا الاسم يختلف عن الاسم المبدئى أو الأصلى لها - فهذا ما لا نسعى الآن قط لالقاء الضوء عليه ، ذلك أن علينا أن نتعرف اليها عن طريق شكلها أكثر مما علينا أن نسعى لمعرفة عن طريق الاسم الذى تحمله . ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن اسم نابل ليس قط اسما اغريقيا ، مع أن الاغريق قد استخدموه ، وأن هذا الاسم - اذا ما شئنا أن نتحدث بلغة هؤلاء القوم - هو اسم بربرى(٤) ، ذلك أن الاغريق كانوا يطلقون هذه الصفة على كل ما هو ومن هو غريب عن وطنهم ، أشياء كانت أو كلمات أو أشخاصا ، ومع ذلك فان من المرجح أن العبريين ، حينما أطلقوا على هذه الآلة التى يدور حولها حديننا اسم نبل(٥) والذى قرأه الاغريق وكتبوه نبل(٦) أو نابلاس(٧) ، والذى نلفظه نحن فى الفرنسية نابل ، لم يفعلوا ذلك بمحض الصدفة أو دونما سبب : فاما أنهم ، عن طريق هذا الاسم ، قد ترجموا الى لغتهم الاسم الأصلى الذى كانت تحمله هذه الآلة أو أنهم قد أشاروا اليها باحدى السمات التى كانت تميزها أكثر من غيرها ، فهذه الطريقة على الدوام تتكون الأسماء ، وفى الوقت نفسه ، فى هذه الحالة أو تلك ، فان كلمة نبل العبرية التى تعنى القربة التى يوضع فيها الماء أو الشبذ(٨) ، تقدم اثرا من هذه الرابطة الحميمة التى نستنتج وجودها بين

* مدينة يونانية قديمة فى آسيا الوسطى قريبة من أرمينيا - المترجم .

النابل والرقرة ، ولا نعود صلة القربى هذه بين الآلتين امرا يكتنفه الريب اذا نحن ألقينا بالا الى ذلك الوصف الذى يقدمه للاولى(٢) أحد الشعراء القدامى حين يقول : « انها إحدى آلات الطرب ، ولها على أحد جانبيها البوب من اللوتس وتردد برعم كونها عاطلة عن الحياة ، نغمات تمتلئ حياة وحيوية ، وانها توحى بالسرور وتنسر البهجة فى أعين الرقص كما تستثير الحب الباخى الوله » .

ولا تفعل أبيات أوفيدىوس(١) أقل من هذا عندما تشهد بصره هذه القربى الحميمة ، فهو يطلب الى المحبين ، فى أبيانه ، ان يتعلموا العزف على آلة النابل باليدين ، ويصيف بأنها أنه توحى بالبهجة ، وانها توافق ضروب المرح العطوف . ذلك ان الناس (اليوم) يعزفون على الزقرة باليدين . طالما ان لها قصبين من البوص ، منقوبتين كلتيهما لتحديد الملامس النغمية لهذه الاله ، ولقد شاهدناها تصاحب الرقص ، وهو ما كانته الوظيفة الرئيسية للنابل ، حسبما يذكر ذلك سوباتير على نحو لا لبس فيه ، وحسبما نوحى الينا كلمات أوفيدىوس ، بوضوح كاف ، وعلى هذا فلا يمكن أن نكتنف الشكوك قط علاقات القربى القائمة بين الزقرة والنابل ، فهذه وتلك ، كلتاها من جلد تيس ، ومن أنبوب يتخذ فما لها ، كما أن هذه وتلك تعزفان باستخدام اليدين معا ، ولأن لهما بالضرورة ، هذه وتلك كذلك خرطومين (قصبتي بوص) لتحديد الملامس النغمية ، كما تستخدم ، كلتاها ، فى مصاحبة الأغنيات الراقصة .

ولعل الفرق الوحيد فيما بين نبل العبرانيين وزقرة المصريين المحدثين يتمثل فى أن قصبتي الأولى كانت تثقبهما اثنا عشر ثقبا ، فى حين لم تزد ثقبين الثانية عن ثمانية ، أربعة فى كل واحدة من قصبتيهما ، وتردد ثقب كل منهما نغمات مماثلة لما تردده ثقب الأخرى ، ومع ذلك فليس مؤكدا

ان كانت آلة العبريين ، فى العصور الضاربة فى القدم ، يتقنها هذا العبد من القوب الذى نظنه ، بل ان عكس ذلك هو ما يبدو بالغ الترجيح مما يقلص هذا الفرق الى لا شىء على الاطلاق .

ويميز المؤرخ اليهودى يوسيفوسى ، فى عصور اليهودية القديمة (١١) ، عند حديثه عن الآلات الموسيقية التى أقر سليمان استعمالها بين اللاويين آلة النابل (أو النيبيل) عن بنية الآلات الموسيقية الأخرى ، فيقول : ان الكينتر (أى الكينارة أو الفيثارة) مزودة بعشرة أوتار ، أما النبل التى تردد اثنتى عشرة نغمة فتتم بالاصابع ، ومن هذا نستخلص ان النابل كانت آلة موسيقية مزودة باثنى عشر وترا ، أو بعشرة أوتار على الأقل . وانها كانت من نفس نوع الشنير (أو الكينير) [الفيثارة] ، ولقد ظللنا لوقت طويل على اقتناع تام بأن أناسا مستنيرين الى هذا الحد ، من هؤلاء اللذين اترفوا مثل هذا الخطأ قد فعلوا ذلك بفعل خدعة ما ، لكننا لم ننجاس على أن نثبت هدا بنقه عند رأينا ، اذ كان تقيضا لذلك الحكم الذى أطلقوه ، وهم من هم ، ومع ذلك فبعد أن تمعنا كثيرا فى شهادات الأقدمين ، وبعد أن قلبنا على كل الوجوه ، الأفكار التى أفسحت لها هذه الشهادات مكانا ، فانا قد غدونا على يقين بأن النابل لا يمكنها أن تكون هى ما صورها بعض الناس لأنفسهم ، أى آلة وريه دات قوس ، ما دمنا لم نجد قط فى كل ما قاله المؤلفون ، حول هذا النوع من الآلات الموسيقية ، عندما تناولوها بالحديث ، أقل شىء يمكنه أن يحملنا على أن نظن ذلك .

واذ كنا شغوفين بمعرفة السبب فى وقوع خطأ بمثل هذا الوضوح ، يحظى مع ذلك بدعم عام ، مثل هذا الخطأ ، فقد حاولنا أن نعود الى منبعه ، ونزعم أننا قد نجحنا فى ذلك ، فاذا لم تكن قد خدعنا على نحو ما ، فلقد نتج هذا الخطأ عن الترجمة الاغريقية للتوراة والمسماة بالسبعينية ، فحيث

لم يجد هؤلاء (السبعون) فى لغتهم سوى كلمة أسكوس Ascos كى تقابل بدقة كلمة قربة ، وهو ما تعنيه كلمة نبل العبرية ، وحيث لم يظن هؤلاء أن المفهوم الشائع لكلمة أسكوس فى اليونانية يمكنه أن يستدعى الى الذهن صورة آلة موسيقية ، على نحو ما تفعل كلمة نبل العبرية ، وحتى لا يوقعوا من سيقراون النص اليونانى للتوراة فى سوء فهم لهذا النص فى الكتاب المقدس ، فقد آثروا أن يستبدلوا بهذه الكلمة ، كلمة : بسالتريون Psaltérion ، وهو الاسم النوعى لكل صنوف الآلات الموسيقية التى من شأنها مصاحبة الغناء . وهكذا ، فحيث كانت الآلات الوترية هى التى يستخدمها الأقدمون ، فى غالبية الأحيان لمصاحبة الغناء ، وحيث كان يشار إليها على الدوام ، تقريبا ، بالصفة « بسالتريون » ، فقد ظن الناس ، منذ ذلك الوقت أن « السبعين » أرادوا أن يسيروا بهذه الكلمة الى آلة وترية ، وحيث توجد آلات وترية تعزف بالقوس ، فقد استخلص القوم من ذلك ، أن النابل هى آلة وترية ، من نوع الكمان ، وتعزف بالقوس ، واكتفى آخرون بأنها ليست سوى آلة الصنج (الهارب) .

أما السبب الوحيد ، الخادع بعض الشيء ، والذي ظن البعض أنه يدعمهم فيما ذهبوا اليه ، فى اعتقادهم بأن النابل كانت آلة وترية ، فهو أن اسم هذه الآلة كان يتبع أحيانا كلمة أسور Asor * العبرية ، والتى تعنى الرقم عشرة ، واستخلصوا من ذلك أن النابل كانت مزودة بعشرة أوتار ، فى حين يكون طبيعيا ، بنفس الدرجة ، أن نفهم من هذه الكلمة عدد

* كذا فى الأصل ، لكن صديقا من المتخصصين فى دراسة اللغة العبرية أوضح لى أن النطق الصحيح هو عسر للمذكر وعسراه للمؤنث ، مع نطق حرف العين ، أما اليهود الغربيون فيلفظونها اسر Esser باحلال الألف مع العين - المترجم .
Essara

النقوب التي نقتب بها قصبنا النابل ، أو حتى النغمات العشر التي ينألف منها تناغم هذه الآلة ، فضلا عن ذلك ، فلو أن كلمة عسر كانت صفة للنبل ، كما كانت بالمثل اسما لآلة خاصة تختلف عن النبل ، على نحو ما نستطيع أن نتيقن منه ، من النص العبرى للآية الرابعة من المزمور الناني والتسعين ، حيث استخدمت أشر ، ونبل ، كالتاهما كاسمين بالغنى التميز لآلتين موسيقيتين مختلفتين* ، ذلك أن كل واحد من هذين الاسمين قد جاء مسبقا بحرف جر يحدده بشكل قاطع عن الآخر . كذلك فقد أخطأ الناس حين نسبوا الى النبل ، وهو اسم شخصى لواحدة من الآلات الموسيقية ، كل ما يمكنه أن يوافق البسالتريون ، الذى هو اسم نوعى يضم كل الآلات المخصصة لمصاحبة الغناء ، على نحو ما تعرف « السبعون » ، بشكل واضح ، حين ترجموا بكلمة بسالتريون الكلمة العبرية **كيتور** ، الواردة فى الآية النالمة من المزمور الثانى والثمانين* ، وهى الكلمة التي ترجموها فى غالبية المواضع الأخرى ، بكلمة **كيتارا** .

ودائما ما نقع فى الخطأ عندما نعتد ، بشكل أعمى ، على الترجمات عند ايراد المفهوم الصحيح لاسم آلة موسيقية كان يستخدمها الأقدمون ، فحيث أن جميع الشعوب لا تستخدم بالضرورة ، الآلات الموسيقية نفسها ، فليست لديهم جميعا ، كل فى لغنه الأم ، مفردات أو تعبيرات ، من شأنها أن تحوى تصورا لآلة هى غريبة عابهم ، كما أنهم فى هذه الشعوب جميعا ،

* المعنى المقصود هنا نجده فى التوراة العبرية فى الآية الثالثة من المزمور نفسه ، وليس تزييدا أن نورد نصها ما دمتنا نقدم ترجمة عربية لهذه الدراسة : « **على ذات عشرة أوتار وعلى الرباب على عزف العود** » وهكذا نجد النص العربى للتوراة يخالف ما يذهب اليه المؤلف - المترجم .
* المعنى المقصود هنا ورد فى الآية النسانية من المزمور الحادى والثمانين وللسبب الذى نوهنا عنه نورد نصه من التوراة العبرية : « **ارفعوا نغمة وهاتوا دفا وعودا حلوا مع رباب** » - المترجم .

يستخدمون في غالبية الأحيان ، للإشارة الى هذه الآله ، اسم آله موسيقيه من آلاتهم ، تبدو لهم أكبر من غيرها ، قربه الصلة بهذه الآله ، لكن الأمر الأكثر مدعاة للثقة ، اذن هو ان نعود ، بقدر ما نستطيع الى الاصل المبدئي للكلمة ، أى أصل الكلمة المستخدمة فى النص الأصيل ، وأن نبحت عن جذورها فى اللغة نفسها ، التى جاءت فيها ، حتى نعرف ما ان كان مفهومها الاصلى يستطيع ، او لا يستطيع ، أن يتوافق مع المعنى الذى يراد اعطاؤه لها ، ولسبب أقوى من ذلك ، فلا ينبغى قط لانسان أن يسمح لنفسه ، كما فعل كثيرون بخصوص آله النبل ، أن يتعد عن رأى المؤلفين القدامى ، كى ينكب على افتراضات لا أساس لها قط ، ذلك أنه كان يلزمنا ، على الأقل ، لكى نقرر أن النابل كانت آله موسيقية وترية ، وتعزف بالقوس ، أن نحتج ببعض أسباب قوية ، فى حين لم يورد أحد سببا واحدا من هذا النوع ، كما كانت الأسباب التى قدمت أسبابا خاطئة ، حيث يقرر سوباتير بوضوح(١٢) : ان النغمات التى تصدر عن النابل ليست ناتجة قط عن

• أوتار

وليس هناك ما هو أشد غموضا ولا أقل وضوحا من التفسيرات التى أعطيت عن هذه الآله ، سواء تلك التى جاءتنا عن طريق رجال الكنيسة أو تلك التى تلقيناها عن العلماء الذين نقلوا عنهم ، والسبب فى ذلك ، طبقا لكل الشواهد ، هو أنه لا يوجد واحد من بينهم قد عرف هذه الآله ، بل ان هناك ما يدعو للاعتقاد بأن استخدامها كان قد تجاوزته (الموضة) ، منذ قرون ثلاثة سابقة على نشأة المسيحية ، فهذا هو فيليمون Philémon ، الشاعر الهزلى الذى ذاع صيته قبل مولد المسيح بنحو مائتين وستين عاما ، يقول على لسان أحد أبطاله فى مسرحيته الكوميديّة : الزانى أو خيانة زوجية(١٣) :

- « - قد يلزمنا يا عزيزي بارمينون عازف على الناي أو على النابل (١٤) -
 - قل لي أرجوك ، وأعد على مسامعي مرة أخرى ، ما هي نلك النابل ؟
 » يرد الأول بجفاء :
 - أيها الابله . أيها الاحمق . ماذا ؟ ألا تعرف ما هي النابل ؟
 - بحق جوبيتر ، ما سمعت بها قط ؟
 - ماذا تقول ؟ ألم تعرف ما هي النابل ؟ حقيقة ليس لك فى الطيب
 نصيب ، !

وها نحن أولاء نرى فيليمون ، فى هذا المشهد ، يتحدث عن النابل
 كما قد يتحدث واحد من ممثلينا الهزليين عن البندوري Pandore والتيورب
 Turbe ، أى عن آلات توقف استخدامها ، وتجاوزتها (الموضة) منذ
 زمان طويل ، ولم يعد باقيا منها ، على أى نحو ، سوى اسمها . ولهذا
 السبب ، فلن يثير دهشتنا ، أن نجد أن أحبار الكنيسة ، وعلماء كنسيين
 آخرين ، كانوا هم الوحيدين سواء بين المؤلفين المحدثين أو مؤلفى العصور
 الوسطى ، من الذين يسعون لتفسير ما كانته آلة النابل ، الذين لم يحالفهم
 النجاح فيما سعوا اليه ، وأنهم وحدهم كذلك ، الذين اعتسفوا المعنى من
 المؤلفين الذين رجعوا اليهم ، فى الوقت الذى ينبغى أن تنحصر غايتهم
 الأساسية فى تفسير الكتاب المقدس ، وليس فى القيام بالبحوث العلمية ،
 ولا سيما تلك البحوث التى تتصل بفن الموسيقى ، وهو الفن الذى لم يحصلوا
 منه سوى شذرات بالغة السطحية على الدوام ، وخاطئة فى غالبية الأحيان ،
 اذا ما استثنينا من بينهم سانت امبرواز S Ambrose ، وسانت
 اثناسيوس S. Athnase ، وسان جريجوار S. Grégoire ، الذين انكبوا
 على دراسة فن الغناء كما انخرطوا فى سلكه .

✱ آلة موسيقية تشبه القيثارة . (المترجم)

الهوامش :

- (١) أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ ، طبعة لندن - اغريقي ولاتيني ، ١٦١٢ .
- (٢) كليمانس السكندري ، الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٧ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦١١ .
- (٣) ايزيبيرس ، Preaep. evang - الكتاب العاشر ، الفصل السادس ، ص ٤٧٦ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦٢٨ .
- (٤) على هذا النحو عبر سترابون في مؤلفه الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٧١ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦٢٠ .
- (٥) الأسفار : صمويل الأول ، الاصحاح العاشر ، الآية ٥ ، أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٨ (بالرجوع الى النص العربي وجدتها في الآية ١٦ - المترجم) .
- الاصحاح السادس عشر ، الآية ٥ ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآية ١ ، أخبار الأيام الثاني ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢ ، الاصحاح التاسع ، الآية ١١ ، الاصحاح العشرون ، الآية ٢٨ ، الاصحاح التاسع عشر ، الآية ٢٥ ، عزرا ، الاصحاح الثاني عشر ، الآية ٢٧ ، المزمور الثالث والعشرون ، الآية ٢ ، المزمور الرابع والأربعون ، الآية ٥ ، المزمور السابع والخمسون ، الآية ٩ ، المزمور الحادي والثمانون ، الآية ٣ ، المزمور الثاني والتسعون ، الآية ٤ ، المزمور الحادي والأربعون بعد المائة ، الآية ٩ ، المزمور التاسع والأربعون بعد المائة ، الآية ٣ ، المزمور الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ ، عاموس ، الاصحاح الخامس .
- (٦) معجما هيزنيجيوس وسويداس .
- (٧) أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ .
- (٨) سفر صمويل الأول ، الفصل العاشر ، الآية ٣ ، سفر أرميا ، الاصحاح الثالث عشر ، الايتان ١٢ ، ١٣ .
- (٩) Sopater, in Mistaci servolo
وتجده عند :
- أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ص ١٧٥ .
- (١٠) De Arte amandi (عن فن الحب) V. 148 et 149
- (١١) Antiquités Judaïques, lib VII, P. 243
- (١٢) في القصيدة التي عنوانها « الأبواب » عند أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، ك ١ ، ص ١٧٥ .
- In Poemate Cui titulus est, Portoe, apaud Athen. Deipn. lib IV, p. 175, B.

- (١٣) من بين شذرات مناندروس (يونانية ولاتينية) مع ملاحظات
هيجون جرونيوس ، وجون كليريكوس .
(١٤) قرأها جوليوس بولوكس (نولان) Julius Pollux
أما أثينا يوس فقد قرأها (نابلان) .
وقد كان هذان النحويان الاغريقيان متعاصرين ، وينتميان ، كلاهما ،
الى بلدة نقراطيس في مصر ، وان يكن ما اشتهر به أثينا يوس من علم واسع ،
مما جعل الناس يطلقون عليه اسم دودة الاغريق ، هو ما يجعلنا نولي روايته
(طريقة نطقه للكلمة) ثقة أكبر .

الباب الثالث

الآثار الدقيقة للصائغية

فصل الأول

أوبارك بجانة مول الأمل للإفصاح الرضائية

المبحث الأول

حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات الصاخبة ،

وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج

ظل حديثنا ، حتى الآن مقصورا على آلات الطرب ، أما الآن فسناخذ عر
عاتقنا أن نتناول الآلات التي تبعث صخبا أو ضجيجا .

نطلق اسم آلات طرب ، على الآلات الموسيقية التي من شأنها أن تحدث
طربا ، وهذا الطرب أو الميلودي هو نسق أو نظام معين ينتظم النغمات
البسيطة التي تؤلف الغناء . اما النغمات البسيطة ، فهي تلك التي ينتج
رنينها عن ترددات بسيطة ومتوافقه ، أى متساوية الديمومه .

وتسمى آلات صاخبة تلك التي لا يصدر عنها سوى الضجيج .
وأما الضجيج فهو الأثر المتواقت لعدد لا نهاية له ، أو على الأقل لعدد كبير
للغاية ، من نغمات متنافرة ، تطن معا فى وقت واحد ، مع كثافة متساوية
فى الوقع ، على وجه التقريب ، وكما يتكون الوضوح من اتحاد كل الألوان
التي ينتجها الضوء ، فان الصخب أو الضجيج يتكون من كل النغمات التي
تصدر عن الهواء ، حالة تردده .

والضجيج والضوء ، وكذلك الحركة أمور تمثل للكائنات الحيه ما يمنه
الصمت والهجوع بالنسبة لكائنات مانت ، ذلك أن أعضاء أجسادنا
لا تحتاج ، كى تقوم بوظائفها اللهم الا لمبدأ الحياة الذى يبت فيها الحركة ،
فاذا ما جاء سن أرهقها فيه الصخب والضوء والحركة ، فسيكون هذا ايذانا
باننا قد اقتربنا من نهاية وجودنا .

ولا يتعلق مبدأ الحياة هذا الا بما لدينا من فن فى التزود بأحاسيس
تناسب مع قوة وفعالية الأعضاء التى وجدت لاستقبالها ، وحين يدار هذا
الفن بحكمة فانه يغدو بالمثل نافعا لصحتنا وموانيا لسعادتنا .

ويعلمنا فن الموسيقى كيف نتلفظ وكيف نكون النغمة ، وكيف نمنحها
كل الفوارق الرهيفة التى يتطلبها التعبير ، كما يعلمنا كيف ندمج الكثير
منها معا ، بل انه يهيبنا لنا الوسائل اللازمة لاجتياز أشد ضروب الضجيج
افزاعا ، ولا يفعل عازفو الارغن ، وهم يعرفون ، وكيفا يحاكون قعقة الرعد
التي تحدث دويا هائلا ، الا أن يدوسوا ، فى وقت واحد ، بذراعيهم فوق
كل الملامس النغمية لآلتهم . وبهذه الطريقة ترن كل النغمات معا فى نفس
الوقت ، ويحدث الأثر الذى يرغبون فى حدوثه ، بشكل يماثل الحقيقة بكل
حيويتها .

ولو أننا شئنا أن نتتبع بالتفصيل المقارنة التى انتهينا من القيام بها ،
بين النغمات والألوان لوجدنا فيما بين الطرفين علاقات شبه لا حصر لها ،
علاقات ليست افتراضية كما شاء البعض أن يؤسسها مرات عدة ، ولكنها
علاقات أكيدة لا تقبل الجدل ، كما دلت عليها التجارب ، كما نرى ألوانا
كثيرة متعارضة فيما بينها ، تشكل عند احادها ألوانا مريحة للنظر ، كما
تشكل الأخضر من دمج الأزرق بالأصفر ، على سبيل المثال ، أو البنفسجى
من دمج الأحمر والأزرق . الخ . فان نغمات كثيرة متعارضة فيما بينها
كذلك ، تؤلف نغمات مركبة ترتاح اليها الأذن ، كما تؤلف ، على سبيل
المثال ، من قرار ما ومن ثلاثيته أو خماسيته تناغمات بألغة الكمال فى
هارمونيتنا ، وفى الوقت نفسه ، فحيث يُمحي أو ينطفىء أرق ألوان ، حتى
تلك التى تهيبنا نعارضاتها ، عند اندماجها ، لنشأة تناسق نغمى منسجم ،
بسبب قيامنا بدمج عدد كبير من هذه الألوان معا فان رنين النغمات يكون

بالمثل أقل تناغما ، وأكثر اضطرابا وأدنى فاعلية ، فيما يخص بالأحاسيس أو المشاعر التي يراد التعبير عنها ، كلما كان هناك عدد كبير من النغمات المختلفة ترن في وقت واحد ، مع(١) مهما يكن صفو هذا الرنين في كل واحدة من هذه النغمات على حدة ، والتي كانت تبدو مهيأة ، بسبب تعارض مقاماتها لتكوين ائتلاف نغمي متسق . ومع ذلك فحيث أن هذه المقابلات ، ليست ضرورية هنا بشكل مطلق ، فلن يكون بمقدورنا أن ننوقف هنا لأكثر من ذلك ، وعلينا أن نعود مسرعين ، الى موضوعنا .

الهوامش :

(١) قد يحتاج الأمر لاسهاب طويل حتى نصل الى رأى مفحم لهؤلاء الذين يعتقدون أفكارا مسبقة تنتصر لهارمونيتنا الحديثة لحد يمضى لأكثر مما ينبغي

المبحث الثاني

حول الأنواع المختلفة من آلات الصخب ، وحول الأسماء
التي أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي كانت
تصدح برنة الطرب وتلك التي يشتد اقتراب نغماتها
من الضججة ، وحول رابطة القربى الحميمة التي تقوم
فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي
تؤديها لنا كل واحدة منها

هناك ، من بين آلات الصخب ، تلك التي لا يشتمل رنينها الا على
عدد محدود من نغمات متباينة ، لا تختلط لدرجة يتعذر على المرء معها أن يميز
عدها ، وهذه النغمات لا تحدث سوى نوع من التنافر متفاوت الصخب ،
ويشغل في هارمونيتنا موقعا وسطا بين الضجيج وبين اثتلافات النشاز
التمام ، على غرار ما تحتل اثتلافات النشاز الموقع الوسط بين التنافر الذي
أشرنا اليه وبين التناعم الكامل .

هكذا يكون بمقدورنا أن نميز الآلات التي تحدث تنافرا تتفاوت ضجته
عن تلك التي لا يصدر عنها سوى الصخب أى تصدر عنها نغمات كبيرة
العدد ، مختلطة لحد لا يمكن معه أن نميز هذه عن تلك . ولهذا فسنشير
الى الأوليات باسم الجرسيمات والى الأخريات باسم آلات الصخب أو الآلات
الصاخبة . وفى الوقت نفسه ، فاذا ما أخذنا فى اعتبارنا طبيعة هذه الآلات
فى حد ذاتها ، لوجدنا أن لا هذه ولا تلك ، كان من شأنها مبدئيا أن تصاحب
الغناء بشكل خاص ، أو احداث الطرب بشكل أعم ، فلا يمكن هذا أو ذاك

(الغناء والطرب) أن يتقبلا سوى نغمات بسيطة ومعبرة ، فهي تبغى التعبير عن المشاعر محاكاة لما يفعله صوت الانسان ، وأن نولد في مسامعها هذه المشاعر ، أو على الأقل ، تذكره بها ، وعلى العكس من ذلك ، وكما أسترعينا النظر من قبل ، فإن الصخب الذى يدمج ويخلط ويستغرق النغمات البسيطة والمعبرة يهدف - بالضرورة - الى أن يهدم أثر الغناء بشكل خاص ، وأن يحطم بصفة عامة كل أثر للطرب ، وفوق ذلك فليس بمقدوره الا أن يحدث فينا سلسلة متعاقبة من تأثيرات انفعالية متميزة ، تماثل تأثيرات المشاعر أو الانفعالات التى يوحى بها الغناء والطرب ، أو يولدانها ، وهو لا يستطيع أن يصور على الأكثر سوى اضطراب مشاعرنا أو احساساتنا فى المواقف الانفعالية ، التى تهز أرواحنا بالخير أو بالسوء . وفى الواقع ، فان الصخب، حين يؤدي بالمثل تقريبا الى اهتزاز كل شعيرات أعصابنا الناقلة للأحاسيس منها أو العضلية ، على حد سواء ، فى بعض الأحيان ، يسبب فينا هزة غامضة ، عامة ومضطربة ، من شأنها ، كما يبدو أن تثير فينا حركات آلية ، بأكثر مما يكون من خاصيتها أن توحى لنا بمواطن روحية ، على نحو ما يفعل الطرب .

وحيث لا رغبة لنا فى التوقف طويلا كى نتفحص ما ان كانت هذه الخاصية الميلودية لآلات الصخب جاءت نتيجة الاحساس المحض أم كشف عنها انعام للفكر ، فانه ليكفيانا أن نقول فى هذه اللحظة ، أن من وقائع الأمور أن هذا النوع من الآلات قد اختير ، فى كافة أرجاء العالم ، ومن قبل كل الشعوب المعروفة كى تنظم ، عن طريق احداث ضجة متكررة ، على فواصل زمنية منتظمة ومحسوبة حركات الرقص ، والمحاكاة الصامتة (البانتوميم) ، وفى ايجاز ، حركات غالبية الممارسات الجسدية التى لا يمكنها أن تتم بشكل علنى مشهود الا بالدقة المحسوبة وفى شكل ايقاعى . وعلى هذا النحو

- ٣٤٨ -

انتظمت عند الأقدمين طقوس العبادة والمحاكاة الصامتة ، والرقصات ،
والتطواف الدينى، وبهذه الوسيلة نفسها تنتظم لدينا اليوم الخطوات والحركات
العسكرية ، ففى كل الأزمان ، وعند كافة الشعوب كان تأثير هذه الآلات ،
وسيطل مؤديا الى احساس الناس بأن أفضل مجال يمكنهم أن
يستخدموا هذه الآلات فيه هو تحديد ايقاع الحركات وضبط وقعها .

المبحث الثالث

حول ما يميز آلات الصخب عند المحدثين عنها عند القدماء

تختلف آلات الايقاع الصاخبة ، التى كانت تستخدم فى العصور السحيقة ، عن تلك التى نستخدمها اليوم ، من نواحي كثيرة ، يحسن بنا أن نعرفها ، حتى لا نسيء فهم هذه أو تلك ، وحتى نحسن التعرف عليها من بين تلك الآلات التى بقيت لدينا ، والتي لا تزال نحن نستخدمها أو لا تزال - هى تستخدم عند الشعوب الأخرى .

وحيث كان استعمال هذه الآلات مقصورا ، عند الأقدمين ، على ضبط وزن وايقاع حركات الجسم فى ممارسات بعينها ، لا سيما فى الرقصات ، والتمثيل الدينى الصامت ، وفى بعض التدريبات الجسدية الأخرى ، فقد ظل استخدام هذه الآلات حقا مقصورا على قادة هذه التدريبات ، وعلى أولئك الذين يشرفون على أدائها ، بل الذين كانوا على رأس من يقومون بها . وفى غالبية الأحيان كذلك كان كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون تلك التمثيليات الصامتة ، يمسك باحدى يديه آلة مشابهة ليحدث بها الرنين المطلوب ، ولهذا السبب فقد كان يلزم أن تكون هذه الآلات ضئيلة الحجم وأن تكون خفيفة يسهل الإمساك بها ، بيد ، والضرب عليها باليد الأخرى ، ولذلك فلسنا نرى فوق أى من المباني الأثرية المتخلفة عن العصور السحيقة من بين هذه الآلات ، ما هو كبير الحجم ، كذلك فأننا لا نجد واحدا من المؤلفين الأقدمين قد أشار إليها : وكانت كل آلات الايقاع الصاخبة من نوع تلك التى

- ٣٥٠ -

صنفتها في طائفة وحدها تحت اسم الجرسيات (او الآلات ذات الصليل)
وبهذا الاسم الذي يكاد يعنى نفس ما تعنيه عبارة الآلات الصاخبة - كما
يتذكر القارئ بلا ريب - أشرنا من قبل الى تلك الآلات التى يسهل
استخدامها ، والنى لرننتها بعض شىء من طرب ، تميزا لها عن تلك التى لا
نحدث سوى الضجيج .

وعكس ذلك ما يحدث عند المحدثين ، فهؤلاء الذين أوكل اليهم ارنان
الآلات المخصصة لضبط وزن وايقاع الحركات خلال التدريبات التى يقوم بها
عدد معين من الأشخاص فى وقت واحد ، والنى تحتاج لأن تنظم بأكبر قدر
من التحديد والدقة - هؤلاء الأشخاص لا يشاركون عادة فى أداء هذه
الحركات قط ، أو أنهم لا يسهمون فيها الا بقدر بالغ الضآلة ، فشغلهم
الشاغل بل اهتمامهم الوحيد فى غالبية الأحيان ، هو الضرب على آلاتهم
فى شكل ايقاعى ، تبعا للإشارة التى تصدر اليهم عن رئيسهم الخاضع بدوره
لأوامر من يقود أو يدير هذه الأنواع من الممارسات سواء فى الحروب ،
أو الاحتفالات العامة أو فوق خشبات المسارح . وهكذا تعد قائمة عند
المحدثين تلك الأسباب التى كانت تحتم ، عند الأقدمين ، أن تكون آلات
الصخب الايقاعى هذه خفيفة الوزن ، ومن حجم تسهل السيطرة عليه ،
ولم يعد هناك ، عندهم ، سبب يحول دون زيادة وزنها ، وضخامة أحجامها
ومضاعفة قوة ومدى النغمات التى تصدر عنها ، وهذا هو ما أدى الى التفكير
فى استخدام الطبول الضخام ، والصناديق والدقوف هائلة الحجم - تلك
التي لم تكن تستخدم قط بشكلها هذا ، ولم تكن معروفة فى العصور
السحيقة .

الفصل الثاني

عَنْ الْجَمْرِيَّاتِ بِشَكْلِ عَسَائِمٍ

المبحث الأول

حول الأسماء النوعية التي تطلق على غالبية

الجرسيات

حيث كانت الآلات الموسيقية التي نشير إليها باسم **الجرسيات** ، معروفه
 - فيما يبدو لنا - بشكل سابق على تلك التي نطلق عليها اليوم اسم **آلات
 صخب** فلا بد أن يكون من الطبيعي أن نتناولها بالحديث ، قبل أن نتصدى
 لهذه الآلات الأخيرة .

تعرف الجرسيات عند الشرقيين المحدثين بأسماء كثيرة متفرقة ، حتى
 ليظن المرء أن هناك عددا هائلا من صنوف مختلفة من هذا النوع من الآلات .
 ومع ذلك ، فلا شيء أبعد من هذا عن الحقيقة وعن الواقع إذ لا تكاد نحصى
 منها ثلاثة أو أربعة صنوف ، تختلف فيما بينها ، اختلافا تاما من ناحية
 شكلها ، والحامة التي صنعت منها . وهذه الأصناف من الآلات ، شأن
 الآلات الوترية وآلات النفخ ، حملت أسماء مختلفة تبعا لاختلاف زوايا النظر
 إليها .

ولما كانت هناك آلات ايقاع مجوفة وصاخبة قد أطلق عليها اسم
نقارية (١) ، وهي كلمة تجيء من الجذر **نقر** أى ضرب ، وحيث ان الفعل **نقر** ،
 فى صيغته النائية يعنى : **سبر** أو **استبر** ، **خرق** ، **ثقب** ، ويعنى فى صيغته
 الثامنة : **جوف** ، فقد انتقل هذا التعبير الى كافة الآلات المجوفة والصاخبة ،
 حتى أنهم يطلقون على دف الباسك فى العربية اسم **النقر** ، وعلى البوق
 أو النفير اسم **الناقور** ، وعلى الشخص الذى يحترف النفخ فى النفير اسم

الناقير ، كما يطلق اسم **النقاد** على من يقوم بالعزف على النغير ، كذلك يستخدم الفعل **نقر** لكى يعنى **عزف** أو **وقع** وتر آلة باصبعه ليجعله يرن أو ضرب عليه بريشة العزف (للغرض نفسه) • ويستخدم الفعل نفسه كذلك للتعبير عن تجزئ نغمة ما وذلك بجعل لسان المترنم يضرب فى سقف حلقه أو فى أسنانه ، أى ينطق حرف متحرك يعقبه حرف ساكن (حركة يعقبها سكون) ، وفى النهاية فإن كل حرف ينتج نغمة يسمى **نقوة** طيقا لمبدأ التراكم الايقاعى عند العرب ، فيقول العرب ، على سبيل المثال ، ان الايقاع **ثقیل الطویل** (أى الغليظ الكبير) ، وهو السادس والعشرون من الايقاعات الموسيقية الذى يتكون من أربع وعشرين **نقوة** ، بمعنى أنه يتألف من أربعة وعشرين حرفا ، وبالتالي فانهم يسمون كذلك الأزمان الايقاعية المحددة على آلات الايقاع **بالنقر** ، كما يطلقون على شد الوتر اسم **النقيير** •

وحيث يدور الحديث عن الجرسيات التى ترن نغمة حادة عن طريق نوع من العرك أو الحك ، يكون الاسم الذى نطقه عليها هو **الصلاصل** ، كما يشير العرب الى الجرسيات من نوع الأجراس الصغيرة أو الى تلك التى يماثل تأثيرها هذه الصنوف من الآلات ، باسم **الجلجل** ، أما الفرس فيسمونها **زنگلا(ز)** ، وحين يتجه القصد الى الجرسيات التى تحدث رنينها عن طريق هزها فقط فان العرب يطلقون عليها اسم **ذيل** ، أما اذا كنا نقصد الى الجرسيات التى تضرب ببعضها البعض ، فى جزء منها ، فهم يطلقون عليها اسم **الصنوج** ، على نحو ما يسمون من يقوم بالضرب على هذه الآلة **الصنجاج** ، وعندما يشار بصفة خاصة الى الجرسيات ، التى لها الشكل نفسه ، والتى تستخدمها الراقصات المصريات أثناء رقصهن ، تستخدم كلمة **كاس** ، وأخيرا فانهم يطلقون بشكل عام اسم **الصاجات** على كل الجرسيات من نوع الصنوج ، أى على كل ما يهزونه بين أصابعهم ، مهما تكن الحامة التى تصنع منها أجزاؤها ، ومهما يكن كذلك

- ٣٥٥ -

شكل وتباين هذه الأجزاء ، ولهذا السبب فإن هذا الاسم يطلق كذلك على
الجرسيات المعدنية التي تمسك بها الراقصات المصريات وعلى تلك الجرسيات
الخشبية التي يطلقون عليها في تركيا اسم **اقلبيغ** .

الهوامش :

- (١) ولأن الفرس ينظرون من هذه الزاوية نفسها الى تلك الآلة فقد أطلقوا عليها اسم **أخككند** أو **دجغانه** .
- (٢) ويطلق هذا الاسم كذلك في فارس على صنف من الجلاجل تربطها بعض النسوة في هذه البلاد بأقدامهن عندما ينهمن في ملذات الغرام « **الأجراس التي تعلقها النسوة في أقدامهن عند المضاجعة** » كما يطلق هذا الاسم أيضا على الجلاجل التي تعلق برقبة الخيول والبغال والجمال وعلى تلك التي تتدلى من حواف دف الباسك .

المبحث الثاني

عن الجرسيات الصغيرة التي على شكل صنوج ، والتي تستخدمها الراقصات المصريات

عندما تحدثنا في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، عن غناء ورقص المصريين ، وصفنا الآلة الموسيقية التي نحن بصدددها ، بقدر من الدقة يكفي كي نعفى أنفسنا من اعادة وصفها ، ومن جهة أخرى ، فانا نظن ، بعد أن استعرضنا الأسباب التي تقف وراء اطلاق الأسماء المختلفة التي خلعتها الشرقيون على الجرسيات التي يستخدمونها ، ولا سيما في مصر ، أن ليس من العسير أن نتبين الآن أن كثيرا من هذه الأسماء يمكنها أن تنتسب لهذه الآلة نفسها ، وان لم يكن الأمر يتساوى بالنسبة لها جميعا ، بشكل مطلق ، فالأسماء ذيل ، صنوج ، كاس ، صاجات ، حيث تشير كلها بدرجة متساوية الى تلك الجرسيات اللاتي تضربن ، بعضهن بالبعض الآخر ، يمكنها جميعا أن تنطبق على الجرسيات اللاتي تستخدمها الراقصات المصريات ، وان كنا نلاحظ أن كلمتي **الصنوج** و**الصاجات** قد ادخرتا خصيصا لهذه الآلات في اللغة الشائعة ، باعتبارهما يشيران ، بصفة أكثر خصوصية عن غيرهما الى الجرسيات الصغيرة من هذا النوع، وليس من المستبعد أن تكون هذه الجرسيات هي الأنموذج الذي احتذاه الأسبان في صنع صنوجهم ، بل إن من المرجح أن يكون مسلمى الشرق هم الذين علموا الأسبان (إبان حكمهم لأسبانيا) استخدام هذا الصنف من الآلات الموسيقية ، وكذا ممارسة

الرقصة التي يسميها الأسبان **الفندنجو*** ومع ذلك فلا بد أن الأسباب كان يعوزهم الكثير حتى يبلغوا في محاكاة هذا الأنموذج ، درجة الكمال ، فبخلاف أن خامة الصنوج الأسبانية أكثر شيوعا (أى أقل جودة) من خامة الصاجات وأن شكلها أقل في رشاقته بدرجة كبيرة منها ، فإن من المستحيل كذلك أن تأتي نغماتها على الدرجة نفسها من النقاء أو أن تماثل الجرسيات المصرية الصغيرة ، ان جاز لنا أن نقول ذلك ، في صفاتها ٠ ويكفى أن نرى صورة الأخيرة ، المرسومة في اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٦ حتى نتصور كيف ينبغى لهذه الآلة الموسيقية ، المصنوعة من الزهر ، والتي لها شكل الصنوج الصغيرة (عندنا) ، أن تصدر رنيننا بالغ العذوبة ، شديد الوضوح ، بالغ الحدة ، حينما لا يعوق تردداتها عائق ٠ وفي الواقع ، فحيث أن الجزء A المربوط الى الأصبع الوسطى عن طريق الحلقة C ، يأتي ليضرب فوق الجزء B المربوط بالمثل الى ابهام اليد نفسها(١) عن طريق حلقة أخرى أشرنا اليها كذلك بالحرف C ، فإن من المؤكد أن هذين الجزئين ، بتعليقهما بالأصابع على هذا النحو ، لا يمكنهما أن يلتقيا عائقا من أى نوع من شأنه أن يعوق ترددتهما ، كما أن القيطان الذي يشكل الحلقتين C اللتين تدخل من خلالهما الأصابع ، ينفذ بحرية من طرف الى آخر من التقب الموجود عند قمة هذه الصنوج الصغيرة(٢) لحد لا يعوق الآلة عن أن تردد رنينها ، بكل مساحتها

• هي

ولعل هذا النوع من الآلات ، التي نجد مثيلا لها بين أيدي الباخيات وهن يؤديان رقصاتهن ، هو ، فيما يبدو ، أكثر من غيره من بقية الآلات الموسيقية ملائمة للرقصات الشهبانية من نوع ما تؤديه الراقصات المصريات (اليوم) ، من حيث أنه يترك للجسم حرية أداء كافة الحركات الشهبانية

✳️ رقصة أسبانية يقوم بها ستة راقصين في مقابل ثمانية ، وهي رقصة بطيئة الحركة ، وتصاحبها الصاجات - المترجم •

الممكنة ، وأنه لا يحول قط دون الأذرع من أن تمتد وتلتف وتستدير ،
حسبما يقتضى التعبير الذى تشاء الراقصة أن توحى به ، ومن الواضح أن
هذا البيت من الشعر الذى ينسبونه الى فرجيل فى القصيدة التى عنوانها
كوبا Copa (الجانب المهنز تحت الصناج أعطى نغمات ماهرة) كأن يشير
الى هذه الجرسيات نفسها ، ويدور حول هذا النوع نفسه من الرقص .

كانت هذه الجرسيات تستخدم فى مناسبات كثيرة فى اليونان قديما ،
ويذكر ديسيراك Dicerca فى كتابه عن الطقوس الدينية فى اليونان
القديمة أنه كانت توجد من بين الآلات الموسيقية التى يستخدمها العامة ،
والتي من شأنها أن تعبر عما وراء ما يمكن الانسان أن يظنه فى رقصات
وغناء النسوة ، آلات تصدر نغمة طيبة محبوبة(٣) عندما تضرب ببعضها
البعض بين الأصابع ، بل انه ليخبرنا بوجود بعض منها مصنوع من البرنز
المذهب ، ويفسر لنا نونوس فى ديونيسيائه ، الكتاب السابع والعشرين ،
الآبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ بشكل واضح وجيد للغاية ، أن هذه الجرسيات
هى آلات موسيقية تمسك بها النسوة المعشوقات فى كل يد ، ويضربنها
(الواحدة منها بالأخرى) ، محدثات نغمين فى الوقت الواحد(٤) ، ومع ذلك
فلا ينبغى أن نفهم من العبارة وجود نغمتين مختلفتين ، ذلك أن الجرسيات
فى يد تكون دوما فى المتساوى مع الجرسيات التى فى اليد الأخرى . ويخلف
المؤلف نفسه على هذه الآلات صفة الباخية(٥) على غرار ما فعل يوربيديس
فى تراجيدته هيلينا(٦) ، لأن هذه الآلات هى نفسها ما كانت الباخيات
يستخدمنها فى الرقصات اللاتى كن يمارسها على شرف باخوس ، ولهذا
السبب كذلك فان بندار فى مديحياته ، التى يورد سترابون مقدمتها
فى الكتاب العاشر من جغرافياته(٧) ، يتحدث عن هذه الجرسيات باعتبارها
واحدة من الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أعياد باخوس . فهل

انتقلت هذه الآلات الى مصر على يد الاغريق أو أن هؤلاء هم الذين أخذوها عن المصريين ؟ لكن هذا ما لا نأخذ على عاتقنا اليوم أن نحسمه ، وهو كذلك ما قد يكون التندليل عليه بشكل قاطع أمرا بالغ الصعوبة ، بل أن منشأ هذه الآلة ليس معروفا بشكل محدد ، فيظن سترابون أن الكورينثيين* Curètes (٨) هم الذين ابتكروها ، أما كليمانس الاسكندري فيزعم أن الصقليين كانوا أول من عرفوها ، وفيما يبدو ، فإن هناك كثير من الروايات المتضاربة حول هذا الموضوع ، ولعلنا نجد الوقت متأخرا لأكثر مما ينبغي لو أننا شئنا السعى الى تمييز الرواية الحققة عن تلك التي تعد مختلفة ، ومع ذلك فما لا جدال فيه أن الجرسيات التي يدور الحديث بشأنها كانت معروفة في مصر في عصر الرومان ، وأن النسوة هناك قد ذاعت شهرتهن كبارعات في فن العزف عليها(٩) .

الهوامش :

- (١) تمسك الراقصات المصريات بزوج متماثل من الجرسيات فى كل يد .
- (٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل ٢٦ ، D .
- (٣) أنظر : أثينا يوس ، مادية الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ص ٦٣٦ : « وعن تلك ، فان ديكايارخوس فى كتابه عن عادات بلاد الاغريق يقول : ان هذه الآلات كانت بالغة الانتشار على نحو يفوق ما يعتقده البعض وأنها كانت ملائمة لرقص وأغانى النساء اللاتى كن يخرجن بواسطتها أصواتا حلوة عند تحريك أصابعهن » .
- (٤) « عنهما تدق الطبول يصدر عنها صدى رتيب يحدث ضجيجا مفرعا ، حقا ان الجلجل فى كل يد من أيدي النساء العاشقات كان يصدر صوتا مزدوجا ذا صدى » .
- [نونوس ، الديونيسيات ، ك ٢٧ ، الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١]
- (٥) « أعطونى جلجل باكخوس » .
- [الديونيسيات ، الكتاب الأول ، البيت ٣٩]
- (٦) « أما جلجل باكخوس فكان له دوى ينبعث بصوت واضح » .
- [يوريبديدس ، هيلينا ، البيتان ١٣٢٤ ، ١٣٢٥]
- (٧) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٦٩ ، لوتيتياى . ١٦٢٠ .
- (٨) سترابون ، المرجع السابق ، ك ١٠ ، ص ٤٦٨ .
- (٩) « أيها النيل ، ان من يعزف على نايك ، هى راقصة الصنج فيليس » .
- [بروبرتوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٩]

المبحث الثالث

عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات

الجرسيات الكبيرة أو الصنوج المصرية

ثلاثة أسماء يمكن إطلاقها على هذا النوع من الآلات ، الكبيرة منها والصغيرة على حد سواء ، هي ذليل ، صنوج ، كاس ، ويفضل العرب استعمال الكلمة الأخيرة ، فى التعبير الدارج عندما يشيرون الى الصنوج الكبيرة .

وكلمة كاس تعنى فى الأصل نوعا من الآنية ، أما مدلولها فهو المدلول نفسه الذى تعطيه كلمة كيمبوس Kymbos ، التى هى جذر كلمة ، كيمبالون Kymbalon وهو الاسم الذى يطلقه الاغريق على هذا النوع من الآلات التى نسميها نحن بالفرنسية سمبال (كيمبال) Cymbales (١) .

والصنوج المستخدمة فى مصر اليوم تشبه كثيرا الصنوج القديمة. التى وصفها الشعراء الاغريق واللاتين ، كما تشبه تلك التى كان الاسرائيليون يستخدمونها فى معبد اورشليم، بل أن لهما الشكل نفسه ، كما أنهما تصنعان من الخامة نفسها(٢) ، فهذه تتكون بالمثل من قطعتين من البرنز(٣) ، وبكل واحدة منهما فجوة فى منتصفها(٤) ، وتمثل كل منهما شكل اناء أو جفنة مستديرة(٥) عريضة الحواف ، ناتئتها على نحو أفقى ، وقد يبلغ طول القطر من حافة الى أخرى ٢٤٤ مم(٦) ، أما قطر الفجوة الموجودة فى وسطها فلا يزيد عن ١٣٥ مم ، ويبلغ عمق هذه الفجوة ٦٨ مم تقريبا ، أما عرض الحواف الناتئة فلا يكاد يبلغ ٥٤ مم ، ويصل سمك المعدن فى كل واحد من الجزئين A و B من الآلة من ٧ الى ٨ مم ، ذلك أن سمك هذه الصنوج أكبر كثيرا من سمك صنوجنا .

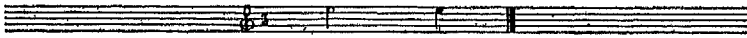
وعند قمة الجزء المحذب الذى نصنعه الفجوة الى الخارج ، يوجد زرار يستخدم مقبضا أو ممسكا ، أو توجد حلقة كبيرة O يمر بها ، من طرف لآخر حاشية أو سير أو قيطان C يتم عقده من طرفيه لكي يكون حلقة واسعة ، يدخلون من بينها القبضة لسند كل واحدة من زئى الآلة الموسيقية .

وحيث تكون هذه الأنواع من الصنوج أكبر سمكا وأكثر عمقا (نجويفا) من صتوجنا ، فانها - كذلك - تصدر نغمة أكثر امتلاء وأكثر اشباعا ، وان تكن أقل رنيناء لأن المصريين ، بدلا من أن يعركوا الجزئين الواحد منهم بالآخر، على غرار ما نفعل نحن ، فانهم على العكس منا ، يضربونهما ، أحدهما بالآخر، بشكل يكاد يكون رأسيا ، على غرار ، ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، طبقا لما رأينا سواء فوق مبانى 'مسور السحيفة(٨) ، أو فى رسوم الآنية الأثرورية ، حيث نرى رسوما لأشخاص يعزفون بالصنوج ، وحيث أن هذه الآلة الموسيقية لم تكن تستطيع أن تتردد بهذه الطريقة ، بقدر من الحرية ، وعلى مدى طويل يمانلان ما تستطيعه بالطريقة التى نستخدمها نحن بها اليوم، فقد كانت رنتها سرعان ما تختنق بمجرد تولدها ، مما كان يجعل فى رنينها المكتوم بعض شئ غير مستحب لا تستريح الأذن اليه ، وفى هذا ، بلا ريب يكمن السبب الذى جعل الشعراء ينعثون هذه الآلة بالبهاء(٩) .

ولا يزال المصريون يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى الأغراض نفسها التى كانت الشعوب القديمة(١٠) تدخرها لها ، فهى لا تزال مقبولة عندهم فى الاحتفالات الدينية والسياسية ، فهكذا كان حالها فيما مضى عند الاسرائيليين والاغريق والرومان ، فقد كان رنينها يطن عند الاسرائيليين أحيانا فى المعابد(١١) ، بالقرب من المذبح(١٢) وبالقرب من الملك(١٣) ، وأحيانا أخرى حول تابوت العهد عندما كانوا ينقلونه من مكان الى آخر(١٤) ، باختصار ، فقد كانت هذه الآلة تسمع فى كل مكان يتمثل فيه الفرع

العام (١٥) ، أما عند الاغريق والرومان ، فكانت هذه الصنوج تصاحب على الدوام كل احتفال يتم على شرف ريا (١٦) وكيبيلى (١٧) وباخوس (١٨) ، ويخبرنا ميناندر أن نسوة كن يتوجهن الى المعابد خمس مرات فى اليوم ، وفى حين كان بعضهن ، ويبلغ عددهن سبعا فى كل صنف يعركن الصنوج (١٩) ، كانت الأخرىات يرفعن عقيرتهن بالصراخ .

وبالمثل فان الكاس يسمع كذلك فى كل الحفلات الدينيه والسياسية ، وعند مولد محمد (٢٠) (المولد النبوى) ، وعند (مولد) [كذا] الرؤية (٢١) أى الظهور* وعند عيد بيرام أى عيد العطر (٢٢) ، ومولد (سفر) المحمل (٢٣) ، أى موكب الحج ، أى موكب أولئك الذين تهيئوا للقيام برحلة الحج الى مكة ، والاحتفال بفيضان النيل (٢٤) المسمى **وفاء البحر أو جبر البحر** ، أى الاحتفال بقطع جسور النيل (٢٥) ، وكذلك فى كل الحفلات المسماة بالموالد (٢٦) والسى نقام على شرف كبار الأولياء المسلمين ، وعند وصول الباشا الى القاهرة عندما يأتى لتحصيل الاتاوة التى ندفعها مصر الى الباب العالى (٢٧) ، وأثناء رقصات (ذكر) الفقرا (وهم نوع من الزهاد المسلمين ، غير مترهبين - اشتهروا باسم الدرايش ، وهو الاسم الذى يطلق عليهم فى اللغة التركية) أما الأمر الجدير بالملاحظة حقا ، أكثر من غيره ، فهو أن الجزء الأكبر من هذا النوع من الرقصات يؤدى بايقاع شبيه بذلك الذى كان يتم عند الأقدمين عند نطواهم لمرات ثلاث حول المذبح (٢٨) ، ويتكون هذا الايقاع (أو المازوره) من زمنين غير متساويين ، يساوى أولهما ضعف ما يساويه ثانيهما ، على هذا النحو :



* المفصود الاحتفال برؤية هلال غرة رمضان المعظم - المترجم .

مما يكون جوقه ، وتمضى الحركة متصاعدة على درجات • وقليلة هي الاحتفالات العامة ، الدينية أو المدنية ، التي لا يستخدم فيها الكاس (٢٩) ، ومع ذلك فابهم لا يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى مناسبات المسرات أو ضروب إلهو السوقية أو المبنذلة ، وهذه ميزة يمكن ملاحظتها كذلك فى المناسبات التي كان الاسرائيليون والاعريو والرومان يستخدمون فيها هذه الآلة الموسيقية •

الهوامش :

(١) ينخذ أوفيدوس من الصوضاء التي كان الكوريتيس « كهان كريت » يصنعونها بالضرب فوق بروسهم ، لكي يحولوا دون وصول صرخات جوبيتر ، عند مولده ، الى اذنى ساتورنوس (زحل) ، الذي قد يقوم بالتهامه ، على نحو ما التهم أبناءه الآخرين - أصلا لنشأة الصنوج ، وطبقا لما يقول فى مؤلفه **التقويم** ، الكتاب الرابع ، البيت ٢١١ وما بعده ، فان هذا هو الذي أوحى بفكرة الصنوج الى كهان كيبيلى • ويرجح أن سترابون قد أسس رأيه بخصوص ابتكار الصنوج الصعبة أى الجرسيات التي تستخدمها الراقصات اللاتي تناولناهن فى المبحث السابق ، على هذه الرواية •

(٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٧ •

bi-metziletym nekhochet

(٣) « ببعن صوت الكورينيس ودق الطبول الداوبه »

[فرجيل يوسى ، الزراعيات ، الكتاب الرابع ، البيت ١٥١]
- « وأصدرت الطبول المجوفة صوتا مدويا » •
[أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٠]

(٤) « يقرعون بأكهمم الدفوف والطبول المدوية » •

[لوكريتيوس ، عن طبيعة الموجودات ، ك ٢ ، البيت ٦١٨]

(٥) « حيب القيثارة ذات الأوتار العديدة وحيب الطبول المستديرة للربة كيبيلى والاله ميتراس ، تعزف الأنغام للراقصين بالريشه اللبديية » •
[بروبرتيوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٧ ، البيتان ٦١ ، ٦٢]

(٦) حيب لم تتمكن من الحصول على هذه الآلة ، بالاضافة الى آلات أخرى عديدة ، واننا لم نستطع ، بالتالى ، أن نقدم ، هنا ، سوى الوصف التقريبي لأبعادها الصحيحة ، لكنها ما تزال حاضرة ، بوضوح ، فى أذهاننا ،

أما الملاحظات التي قمنا بها على طبيعته فهي ملاحظات تفصيلية للغاية حتى اننا لا نستطيع . حتى لو شئنا . أن ننأى كثيرا عن الحقيقة .

(٧) « يروون أن الكوريتيس (سكان كريت القدامى) ، كانوا من ديكتي ويحكى أنهم كانوا قد أخفوا ذلك الصراخ الذي أطلقه جوبيتر منذ أمد بعيد (عند مولده) في جزيرة كريت . ففي ذلك الوقت قرع الصبية المسلحون والمنفون حول الطفل في شكل جوقة الصنج البرنزي بسرعة وشده » .
[لوكريتيوس . عن طبيعة الموجودات ، ك ٢ . بيت ١٣٣ وما بعده]
« ويعطى الصنج البرنزي صليلا عندما يقرع بالبرنز » .

[أوفيدوس . التقويم . الكتاب الرابع . البيت ١٨٤]

— « ترى هل يصمد الصنج البرنزي لذلك القرع الشديد » ؟

[أوفيدوس . مسخ الكائنات . الكتاب الثالث . البيتان ٥٣٢ ، ٥٣٣]

ولن نتوقف كثيرا عند خطأ شراح أوفيدوس المنبشرين الذين تخيلوا أن هذا الشاعر قد شاء أن يفهم قراءه أن هذه الصنوج كانت تدق بعضي من حديد ، فسوف نحمل أنفسنا فوق ما نطبق اذا ما شئنا أن نقدر أخطاء من هذا النوع ، نزرع بها غالبية هذه التعليقات والشروح ، إذ يستحيل علينا أن نتخيل المدى الذي ذهب إليه هؤلاء في الكشف عن جهلهم فيما يتصل بالموسيقى ، ولقد كانوا يحسنون صنعا لو أنهم لزموا الصمت حول هذا الأمر . بدلا من اعتساف أفكار وآراء عشوائية لا يمكن التسامح فيها — ولسنا نقصد هنا المعلقين الرومان ولا الشراح الاغريق ، فهؤلاء وأولئك لم يكونوا يعتسفون افتراضاتهم بمنزل هذه الحفة ، كما كانت أفكارهم دقيقة على الدوام . فيما يتصل بالموسيقى .

(٨) انظر البحوث الميرة المفضول عن العصور القديمة . والتي ألفها سبون Spon . المبحث الثامن . عن الصنوج والجرسيات والآلات الموسيقية الأخرى عند الاقدمين . ونرى في بداية هذا المبحث . رسما يصور ثلاث باخيات ، وهو رسم منقول عن رسم بارز ينتمي الى روما القديمة . وتبدو هؤلاء الباخيات في حركة رقص ، وهن يضربن الصنوج الواحدة بالأخرى . بالطريقة نفسها التي يتبعها المصريون اليوم .

(٩) « كيبيل الربة الكبرى تحمل فوق رأسها تاجا على هيئة أبراج (المدن) تقرع مرارا الصنج ذا الصوت الغليظ من أجل جوقتها الايدية » .
[بروبرتوس . الكتاب الثالث . القصيدة الخامسة . البيت ٣٥]

(١٠) كذلك يذكر كليمانس السكندري (التربية ، الكتاب الثاني . الفصل الرابع . ص ١٦٤) أن المصريين ، في عصره . كانوا يذهبون الى الحرب على نغمات الدفوف . ولكنه لم يشر الى الصنوج ، ويكتفى بالقول بأن العرب يستخدمون الصنوج كآلة (موسيقية) عسكرية .

(١١) « قال داود لرؤساء اللاويين ، من أجل أن يقرروا أن يكون

- أخوتهم مغنين على الآلات الموسيقية (من الواضح أن السرور يدوى في الأعلى من صوت الهارب والقيثارة والصنج) .
 [سفر أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ١٦]
- (١٢) « وكان المتدثرون بالسكتان يدقون الصنج والأعواد والقيثارات وهم واقفون عند الناحية الشرقية من المذبح » .
 [أخبار الأيام ، الثاني ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢]
- (١٣) « كانوا موزعين على الصنج والأعواد والقيثارات في خدمة منزل الرب بجوار الملك » .
 [أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآية ٦]
- (١٤) « وأخذ بنو اسرائيل بأسرهم تابوت العهد من الرب بسرور غامر وهم يدقون الطبول ويعزفون على النغير والصنج والهارب والقيثارة » .
 [أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٨]
 (وجددير بالذكر هنا أن آلة النابل التي سبق ذكرها تأتي في النص العربي على أنها الرياب - المترجم) .
- (١٥) « ثم أخذ داود ومعه بنو اسرائيل كلهم في غناء الأناشيد في حضرة الرب بكل جسارة على القيثارات والأعواد والطناير والصنج » .
 [أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]
 وكذلك : السفر نفسه - الاصحاح الخامس عشر ، الآية ١٩ ، الاصحاح السادس عشر ، الآيتان ٥ ، ٤٢ ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآيتان ١ ، ٦ وكذلك الزمور ١٥٠ الآية ٥ .
- (١٦) « وآلآن يردد جبل ايدا الوعر صدى الصوت ، بينما كان الطفل الوليد يطلق الصرخات من فمه كانوا تارة يدقون على الدروع المستديرة بالقضبان المعدنية وتارة على الخوذات المجوفة » .
 كانت هذه ملكا للكوريتيس ، وتلك كانت من صنع الكوريبانتيس .
 لقد خفى الأمر على الرب ، وغابت عنه صورة الفعل القديم ، وأخلت رفيفات الربة يحركن الصنج البرنزي ويقرعن الطبول ذات الصوت الغليظ ، لقد اتخذن من الخوذات صنجا ، ومن الدروع طبولا ، وأعطت المزامير ، كدائها من قبل - ألعانا فريجية » .
 [أوفيديوس ، التقويم ك ٤ ، بيت ٢٠٧ وما يليه]
- (١٧) « كى لا أشاهد المهرجان الفريجي ، ولا أهر الصنج بيدي » .
 [نونوس ، الديونيسيات ، الكتاب الأربعون ، البيت ١٥٦]
- (١٨) « أينها الموسيات أحضرن لى مزامير واهززن الصنج ، وضعن الشرسوس (رمز الاله باكخوس) فى يد الاله المغنى ديونيسوس » .
 [نونوس ، المرجع السابق ، الكتاب الأول ، البيتان ١١ ، ١٢]

« كانت حاملات الصنح من رفيقات الربة يقرعنها بأيديهن » :

[أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الثالث ، البيت ٧٤٠]

(١٩) « قدمنا القربان المقدس خمس مرات في يوم واحد ثم أخذت

سبع اماء في قرع الصنح ، أما الآخريات فكن يطلقن صيحات كالولولة » .

[سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع : ص ٢٩٧]

(٢٠) يأتى هذا العيد فى الحادى عشر من قمر شهر ربيع الاول ، ويحتفل به عشية الثانى عشر منه ، وفى هذا الوقت تتجمع كل فرق الففرا (الطرق الصوفية) عند أقرب أحفاد محمد ، والذى ينتمى مباشرة اليه . والذى يكون حيا فى هذا الزمن (وفى الوقت الذى كنا فيه فى القاهرة ، كان هذا الرجل يتمثل فى الشيخ البكرى ، وفى ميدان بركة الأزبكية يمارس هؤلاء رقصات (الذكر) الخاصة بفرقهم . فهؤلاء يرقصون وهم يستندون ضاربين بأيديهم ، وأولئك ملقين بروسهم تارة الى اليمين وأخرى الى الشمال وفريق ثالث يتماسك بالأيدي وهم يرقصون ، وبعض هؤلاء لا يتماسكون الا بالأصابع ، وفريق رابع أو خامس يثبون فقط فوق أطراف أصابعهم وهم يجلسون ، دون أن تفارق أرجلهم الأرض ، وآخرون يرقصون دون أن يتماسكوا لا بالأيدي ولا بالأصابع ، وغيرهم يهتزون بطرق مختلفة ويفمضون أعينهم دون أن يستندوا حول أنفسهم ، ولكى تقدم فكرة عن هذه الأنواع من الحفلات بالغة التنوع ، والتى تصحبها عادة ضجة الآلات شديدة الصخب كثيرة الجلبة ، فلا بد أن نصف بالتفصيل كل ما هو خاص بكل واحدة من هذه الحفلات . وهذه كثيرة العدد لحد يكفى لتوفير مادة تشغل مؤلفا خاصا بها .

(٢١) ليلة الرؤية أى ليلة الظهور ، وهى عشية (بدء) رمضان ،

وفى تلك الليلة يجتمع شيوخ ست طوائف من تجار السلع الاستهلاكية وهم :

١ - شيخ الطحانيين - ٢ - شيخ الفرانين - ٣ - شيخ الجزائرين (الذين يقومون بالذبح) - ٤ - شيخ الجزائرين (باعة اللحوم) - ٥ - شيخ تجار الزيت والسمن - ٦ - شيخ تجار الفواكه . يجتمعون بمحتسبى القاهرة الكبرى ومصر العتيقة وبولاق | المحتسب هو مفتش الشرطة الذى يراقب الموازين والمكاييل | وبعد ذلك يتوجهون معا الى القاضى ، تحيط بهم كل الآلات الموسيقية العسكرية وهى الدفوف والطبول والصنوج (الكاس) والمزامير والأبواق ، وهناك ينتظرون عودة البريد الذى أرسله القاضى الى بركة الحجى لكى يراقب ظهور الهلال ثم يأتى ليخبره بالأمر ، وبمجرد أن يعود هذا الرجل ويخبره بظهور الهلال يحمر القاضى حجة بذلك . بحضور مشايخ طوائف التجار السنة والمحتسبين الثلاثة ، ويأمر بسدء الصوم ويطلب الى الآخرين أن يذيعوا ذلك فى كل أحياء المدينة ، وعلى الفور يطوف هؤلاء مصحوبين بالموكب نفسه الذى كان قد صحبهم عند مجيئهم ، بأحياء

المدينة المختلفة ، ويطلبون الى خدمهم أن ينادوا : صيام ، صيام ، ثم يعودون الى بيوتهم يصحبهم الموكب ذاته .

(٢٢) عيد بيرام او الفطر او بالاحرى عيد انتهاء الصوم يأتي بعد ثلاثين يوما من عيد الرؤية ، ويبدأ منذ عشية اليوم الأول من شهر شوال . ومنذ بزوغ النهار يسحب المدفع ويتوقف الصوم ، ويرتدى الناس ملابس جديدة .

(٢٣) يتم الاحتفال بهذا العيد فى الثامن عشر من شوال ، وفى هذا اليوم تتجمع كل الطرقات الصوفية فى ميدان قرية ميدان ، كل واحدة منها مع بريقها والآلات الموسيقية الخاصة بها ، ويسير على رأس هذه الطرقات أمير الحج أى قائد مسيرة الحج ، وشيخ البلد أى رئيس المدينة ، والجنود من الأسلحة المختلفة ، ومع هؤلاء تطوف الفرق الصوفية بالمدينة ، على هيئة موكب (زفة) ، فى أحيائها المهمة والتي تزدهم بالسكان .

(٢٤) يجرى عيد فيضان النيل بعد أن تسقط النقطة ، حين يزيد منسوب النيل ليبلغ ستة عشر ذراعا ، وعندئذ يتم قطع الجسر بحضور شيخ البلد ، والقاضى ، وكل رجالات المدينة وكبار ضباط الفرق العسكرية المتجمعه هناك . وأثناء قطع الجسر ، تسير الشعلات ويأتى موسيقيو البلد لكي يعزفوا الموسيقى التى وضعت ، كما سبق أن قلنا فى أحد المقامات أو الألحان السابقة .

ويطلق العامة اسم النقطة على القطرة التى تفقد مياه النيل بعدها صفاءها وتتعكر ويميل لونها نحو الاصفرار . ويعبر يوريبديس ، عند حدينه عن هذه الظاهرة ، فى تراجيدته هيلينا ، على هذا النحو ، فى البيت الأول وما يليه :

« ان هذه هى روافد النيل الجميلة جمال العذارى ، التى تروى أرض مصر وحقولها بالثلج الأبيض الدائب بدلا من قطرات الندى السماوية » .
| يوريبديس ، هيلينا ، البيت الأول وما يليه |

وكان قداماء المصريين يحتفلون فى هذا الوقت نفسه بعيد مولد أبيس ، أو التجلى الالهى Théophanie وكان موضوع هذا العيد هو نفسه هنا وهناك أى الاحتفال بفيضان النيل ، وان يكن يتخذ فى الزمن القديم قناعا من الرمزية ، وعندما تجرده مما كانت تغلفه من أسرار فسنجد أنه كان ينال قدرا من الاحترام لا يقل عما يناله اليوم ، واليكم تفصيل مسهب للغاية لكل مظاهر الاحتفال التى كانت تتم فى هذه المناسبة منذ نحو ستمائة عام ، يوردها لنا الشيخ شمس الدين محمد بن أبى السرور الأكبرى الصديقى فى كتابه المسمى : النجوم الضالة* ، ونحن بدورنا ، نرده هنا ، نقلا عن

* وصحة الاسم هو : محمد بن محمد بن أبى السرور شمس الدين البكرى الصديقى المصرى ، المعروف بأبن أبى السرور البكرى . أما مؤلفاته =

ترجمة هذا النص والتي ضمنها المسيو سلفستتر دى ساسى فى مؤلفه :
Noticeo et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale.
Tom I, Page 272.

ونظن أن هذا الوصف لن ينال اهتمام من شاهدهه بأنفسهم حينما كانوا يشاركون فى حملة مصر ، فقط ، وانما سينال كذلك اهتمام كافة القراء :

« عندما يصل منسوب النيل الى ستة عشر ذراعا يبدأون فى قطع الجسور لتسهيل المياه فوق الأراضى وتجرى فى الترع فى كافة أنحاء مصر ، ويكون هذا اليوم يوم عيد ، وفيما مضى قبل شق الخليج الحاكمى . كان هذا القطع يتم عند خليج القنطرة ، وفى تلك الأيام . كان يوجد خص يطل على فم الخليج ، يجلس فيه الحاكم أو الأمير لمشاهدة عملية الفتح ، وعندما يقبل هذا اليوم كان السلطان أو من يقوم مقامه ، يخرج على ظهر حصان من القصر ، ليتجه الى مصر العتيقة على شاطئ النيل ، عند موضع يقال له دير النحاس حيث كان يترجل عن حصانه . وكان يوجد هناك قاريان يزدانان . كلاهما باسم السلطان ، وتجهلها الزينات المختلفة ، ويصعد السلطان وكبار حاشيته الى القارب الاول المسمى الحراكة ، أما النانى ويسمى ذهبية فيكون من نصيب باقى الحاشية ، وكانت توجد فى الموضع نفسه قوارب لا حصر لها ، مختافة الأشكال ، تتنافس فيما تتجمل به من زينة ، وكان يصعد اليها الأمراء والضباط من أصحاب هذه القوارب ، ويتجه قارب السلطان تتبعه القوارب الأخرى الى جزيرة الروضة ، وتغص هذه الجزيرة التى تقع تجاه مصر العتيقة ، بين الذراع الكبير للنهر والذراع المار عند سفح هذه المدينة بالبيوت والقصور ، وعندما ينزل السلطان الى الجزيرة ، يمتطي جواده ويتجه الى المقياس الواقع عند منتصف سرير النهر ، ويدخل الى هناك ومعه كل حاشيته . ويلقى فيه الزعفران مشبعا بماء الورد ، وبعد أن يؤدي صلاته تقام له وليمة فاخرة ، وبعد أن تنتهى الوليمة ، يقترب قاربه الذى نطيه الطنافس المذهبة ، من أسوار المقياس فيصعد اليه ، ويعود مع كل القوارب الأخرى التى رافقته ، على أصوات الصواريخ وأنغام الآلات الموسيقية ، وعندما يصل قريبا من مصر ، يأمر بتحويل ميسار قاربه نحو فم الخليج الذى يدخل الى القاهرة ، ويظل السلطان ، طول طريقه . سواء ، وهو على الأرض أو فوق

كما يوردها المؤرخ الاسلامى الكبير الأستاذ محمد عبد الله عنان فى كتابه «مؤرخو مصر الاسلامية» ، فهى : عيون الأخبار ونزهة الأمصار، النزهة الزهية فى ذكر ولاية مصر والقاهرة المعزية (ولعل هذا هو الكتاب المقصود) الروضة المأنوسة فى أخبار مصر المحروسة ، المنح الرحمانية فى الدولة العثمانية . اللطائف الربانية على المنح الرحمانية . بالاضافة الى مختصر من وضعه هو لخطط المقريزى أسماء قطف الأزهار من الخطط والآثار . وهكذا لا نجد كتابا لابن أبى السرور بالاسم الذى يشير اليه المؤلف هنا ولعل ترجمة المسيو دى ساسى هى المسئولة عن وجود كتاب بهذا الاسم . ولعل الأمر كذلك تصرف من جانب المترجم الكبير اقتضته ضرورة ما

(المترجم)

النيل ، فى ذهابه وفى ايايه ، يلقي بقطع ذهبية وفضية ، ويأمر بتوزيع الفاكهة والحلوى وأشياء أخرى مماثلة على الشعب ، أما الجسر الذى كان يأمر بفتحه فيشبهه جداراً ضخماً من الطين يعلو أمام القنطرة ، وكان السلطان أو من يقوم مقامه يعطى بمنديله الاشارة الى الناس الموكلين بفتح السد ، والذين كانوا مسكين بالمجارف فى أيديهم ، (واليوم فان اليهود والحفارين فى القاهرة هم الموكولون بهذه المهمة كل عام بالتبادل) « وعلى الفور يتم هدم الجسر الذى يتهاوى فى لحظات ، ويمتطى السلطان جواده من جديد ويعود الى قصره ، ومنذ أصبحت مصر تحت السيطرة العثمانية ، فان البكلر بك* هو الذى يقوم بأمور هذا الاحتفال ، فيخرج على حصانه من القلعة فى الصباح ، ويتجه الى بولاق ، حيث يجد قوارب نغمها الزينات معدة له وللأمراء وللصناجق عند الارسينال (دار الصناعة) ، فيقلع تتبعه كل القوارب ، وخلال هذا الوقت يطلق عدد كبير من طلقات المدافع ويتجه البكلر بك جنوباً حتى مقياس النيل فى جزيرة الروضة ، ويتم هذا فى الوقت الذى لم يزل منسوب النهر فيه ناقصاً بمقدار العشرين قيراطاً ، عن تلك الستة عشر قيراطاً التى ينبغى للفيضان أن يبلغها ، ويبقى هناك حتى يصل منسوب الفيضان الى هذا الارتفاع ، فاذا كان الفيضان يتم فى بطن ، فانه يبقى هناك ليوم أو يومين زيادة على هذا المدى ، وفى هذه الأثناء تعد القوارب ، وتقام تلك الدمى من الطين التى يسميها القوم عروسة والنسب يزينوها بعناية ، وتقام كل ضروب الألعاب والتسلى ، فى اليوم الذى يشاء فيه البكلر بك أن يأمر بفتح الخليج ، فانه يقيم قبل شروق الشمس مادبة فاخرة للصناجق والجاويشبية والمتفرقة وبقية الفرق العسكرية فى الحامية ، وبعد المادبة يوزع القفاطين على كاشف وشيخ عرب الجزيرة ومباشر المؤن والى آخرين كثيرين من ضباط الجيش والشرطة ، ثم يدخل بعد ذلك ومعه كل موكبه الى القوارب ويتجه على أنغام الدفوف الى الجسر فيأمر بفتحه ، ويمر من خلال الفتحة لكى يعود الى القصر .

ودائماً ما كنا نبدى النفور رفضاً منا لتصديق أن تكون هذه العروسة المصنوعة من الطين ، والتى دار الحديث بشأنها فى هذا الاقتباس ، صورة أو أثراً لتلك الممارسة الهمجية التى كان يأتى بها ، فيما يزعمون ، قدماء المصريين عندما كانوا يفرقون ، كما يقال ، فى ذلك الوقت عذراء مصرية شابة ، فهذا لا يتفق قط مع حكمة مؤسساتهم وأنظمتهم ، وما يحملنا على الاعتقاد بأننا لسنا على خطأ فيما نذهب اليه ، هو أننا نقرأ فى مقتبس آخر للمؤلف نفسه ، ترجمه بالمثل المسيو سلفستر دى ساسى يتحدث فيه عن بركة الرطل المسماه اليوم بركة الأوبكية : « يأتى اسم هذه البركة من اسم العامل الذى كان يقوم بصنع الموازين الحديدية (الرطل) ، فقد كان مسكنه يوجد قريباً من هذا الموقع ، وكانت تدور فيه (أى فى هذا الموقع) الأعمد

* وهو الاسم الذى يطلقه البكرى على ولاية مصر العثمانيين - المترجم .

وضروب اللهب عندما كان يمتلئ بمياه النهر ، فنتجول فيه ألوف القوارب ، وتشكل منظرا من أبهج المناظر لعيون ساكبي البيوت المحيطة بها ، وعندما تجف المياه يبذر الكتان والبرسيم . وكانت تقام فى هذا الموضع فيما مضى ، فى الأول من شهر توت مسرحية هزليه سمل زواج الخليج الناصرى بهذه البركة : فكانت تحرر حجة أمام رجل يرتدى زى قاض ، وفى حضور شاهدين ، ويظل هؤلاء الرجال فى هذا المكان طوال الليل ، وفى اليوم التالى ، يعرض على عيون النظارة منسوجا أبيض اللون به بقع حمراء ، وهى ما يمثل أمارات يأكد بها العريس الجديد من عذرية زوجته . وقد أوقف هذا التمثيل الهزلى فى بداية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر من التقويم المسيحى) ، ولم يكن المؤلف ، يقينا ، ليسمى هذا الحفل بمسرحية هزلية لو أن الهدف منه كان اغراق عذراء شابة فى النيل ، لكن الأمر الأكثر ترجيحاً هو أن قدماء المصريين ، الذين كانوا يحولون الى رموز كل الأحداث التى تنتمى الى نظام الأشياء فى الطبيعة والتى يقدمون عنها مشاهد تمثيلية ، كانوا يؤدونها بتمثيلهم الدينى الصامت ، كانوا قد تخيلوا كذلك رموزة الزواج بين الخليج والبركة وقدموها مملة فى شكل بانثوميم أى تمثيل دينى صامت ، لم يعد يؤدى ، مع مرور الأيام ، بالقدر نفسه من الاحترام الذى كان المصريون القدماء يولونه اياه بلا جدال ، ولذلك فقد انحدر الى هذا الضرب من التمثيل الهزلى وتم ايقافه ، ومع ذلك فلا يزال القوم يمتثلون هذه العروس بكنلة من الطين ، تقام على بعد أقدام عديدة من السد .

(٢٥) ذلك هو المعنى نفسه الذى ينسبه ، فى هذه الحالة الى كلمة **جبر** ، برغم تعارضها مع المدلول المعتاد .

(٢٦) قلنا بعض شئ عن ذلك فى دراستنا للوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر .

(٢٧) يرحل هذا الباشا من القسطنطينية عادة بعد العيد الصغير الذى يحل بعد الثلاثين من رمضان ، ويهبط الى الاسكندرية حيث يبقى حتى نحو نهاية شهر ذى الحجة : وعندما يصل الى القاهرة ، تذهب كل السلطات المدنية والعسكرية فى موكب كبير اليه ، تصحبها كل الآلات الموسيقية التى تستخدم فى الاحتفالات العامة التى قدمنا حصرا عنها من قبل ، ولا يدوم هذا الاحتفال الى ما بعد الظهر .

(٢٨) هذا الرقص الذى يمثل ايقاعه وزنا (مازورة) من ثلاثة أوقات ، ليس له بعض تشابه مع رقص السالين ، والذى يشير اليه هوارتيوس (هوراس) فى هذين البيتين :

« بأقدام بيضاء يهزون الأرض ثلاثا على عادة الأسلاف »
(هوراس ، الأغاني ، الأغنية الأولى - البيت ٢٧)

(٢٩) ومع ذلك فقد راقبنا واحدا من الأعياد بدا لنا فيه أن هذه الآلة

الموسيقية لا تستخدم في الاحتفال به . وهذا العيد الذي نجهل غرضه ومناسبته معا يسمى عيد النحر أى عيد الذبائح ، وهو يجرى كل عام فى العاشر من القمر الذى يظهر فى بداية شهر ذى الحجة ، ويحتفل فيه بصلوات أكثر من المعتاد تنم فى المساجد ، وبتجمعات أكثر عددا من المألوف للطرق الصوفية المختلفة ، حيث يأتى الفقرا المنضمون اليها للصلاة وأداء أذكارهم أمام الأضرحة التى أقيمت للشيوخ الذين يجلبهم المسلمون باعتبارهم أولياء ، كذلك تتجمع هذه الطرق عند الأحياء من الشيوخ ، سواء كانوا من رجال الدين أم من رجال الشرع ليتلوا بعض سور (أو أرباع) من القرآن (الكريم) مع بعض الترانيل الدينية ، ويستخدم الفقرا فى هذه الأنواع من الانشادات كل ما لديهم من قوة ومدى فى الصوت ، وتكون نغماتهم ، أو بالأحرى ، صرخاتهم فى بعض الأحيان بالغة العنف حتى لتظنهم حشدا من المعتوهين أو المخبولين أكثر مما تظنهم رجال دين ورعين .يمثلون زهدا وخشوعا .

المبحث الرابع

عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية

يوجد فى مصر ، كما يوجد فى أوروبا ، نوع من الآلات الموسيقية ، تنتمى فى جزء منها الى الجرسيات ، وفى جزء آخر الى تلك الآلات التى يقتصر دورها على مجرد احداث الصخب ، وحيث لا نستطيع ، دون أن نحدث خلطاً أن نصنفها لا فى هذه الطائفة ولا فى تلك فقد عزمنا على انشاء طائفة خاصة بها وحدها ، وذلك بأن نشير اليها باسم **الآلات الصاخبة شبه الجرسية** وهذا النوع من الآلات ، هو ما نعرفه اليوم باسم **دف الباسك**(١) .

ونستطيع أن نحصى عند المصريين ، حيث تتنوع آلات الايقاع ويكثر عددها عما هو الحال ، ربما ، عن أى شعب آخر من شعوب العالم ، أربع آلات مختلفة من هذا النوع وحده ، ولكل واحدة منها اسمها الخاص ، بالإضافة الى الاسم النوعى الذى يطلق عليها . وهكذا ، فحين نشير الى هذه الآلات باسمها الشخصى فاننا نسميها **دف** أو **دايرة** ، أما الاسم الأول فهو كلمة صوتية* تحاكي الصوت الذى تحدثه الآلة عند الضرب عليها ، وتأتى هذه الكلمة من الفعل **دف** بمعنى ضرب ، وهى كذلك قد جاءت من الأصل نفسه الذى جاءت منه الكلمة العبرية **تف** ، أو أنهما بالأحرى كلمة واحدة جاء نطقها رقيقاً فى الأولى ، ولفظت على نحو أشد فى الثانية(٢) ، أما اسم دايرة فيشير الى الاستدارة ، أى يشير الى الآلة عن طريق وصف شكلها .

* كلمة يحكى جرسها صوت الشئ الذى تصفه (المترجم)

وكبرى هذه الآلات الأربع هي البندير ، وهي مكسوة بجلد عنزة ، أما الوصلة ، أو الدائرة الحسبية العريضة التي يلتصق عليها الجلد فيثقبها ، في سطحها ، بين مسافة وأخرى ، أربعة ثقب تتسع بقدر يكفى لأن تعلق فيها شريحتان صغيرتان دائريتان من الصفيح ، اثنتان في كل ثقب ، وفي داخل الآلة توجد ثلاثة ، خمسة ، أو سبعة أوتار من معى الحيوان مشدودة ، ونضيف عند تردددها ، الى رنين هذه الآلة ، الرنات التي تحدثها ، ويصل قطر هذا الصنف من الدفوف الى ٤٠٠ مم .

وهناك صنف آخر من الدفوف ، له على وجه التقريب ، الأبعاد السابقة نفسها ، وهو يختلف عن الصنف السابق في انه يخلو من الأوتار المشدودة بداخله ، وفي أنه يحمل حلقات صغيرة بدلا من الصفائح الصغيرة المستديرة التي تتعلق بالثقوب التي ثقت بها الوصلات .

اما الصنف الثالث من هذه الدفوف فيحمل اسم طار . وهذه الآلة الموسيقية أصغر حجما من سابقتها ، ويكسوها كذلك جلد عنزة ، وتندلى منها بالمثل صفائح مستديرة من الحديد ، تتعلق في كل ثقب من ثقوب الوصلة في محيطها ، اثنتين اثنتين ، ولكنها لا تحمل قط أوتارا مشدودة ، بداخلها .

ويسمى الصنف الرابع من الدفوف باسم الرق ، وهو أصغر صنف الدفوف جميعا ، وليست له بالمثل أوتار مشدودة بداخله ، ووصلته كذلك مزودة بشرائح مستديرة من صفيح الحديد مثل الدفوف الأخرى ، ولكنه مكسو بجلد (سمكة) بياضى .

ولا يمكن للمرء أن يرتاب في أن هذا النوع من الدفوف يعود الى عصور ضاربة في القدم ، وينسبه الشعراء تارة الى القوريبانط* (٣) وتارة أخرى

* كهان الالهة كيبيل (المترجم) .

الى **البأخيات**(٤) ، وهو بصفه عامة سستدير الشكل ، ويغطى سطحه الأعلى (أحد وجهيه) بجلد(٥) ، أما وجهه الآخر ففارغ أى لا يكسوه الجلد فط(٦) ، ومع ذلك فبدلا من الضرب عليه بالأيدى فقط ، على نحو ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، فان المصريين - اليوم - ينقرون عليه بأصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، الى جانب الضرب عليه باليد اليمنى ، وحيث أن أصابع اليد اليسرى لا يمكنها أن تصل الى بعيد ، فهى لا تنفر الا بالقرب من حواف سطح الدف ، ولذا تكون النغمات المتولدة عن ذلك ، أكثر حدة بكثير عن تلك التى نحصل عليها بالضرب باليد اليمنى ، عند المركز ، مما يؤلف بين هذين النوعين من النغمات تناقضا لا يسبب نفورا من أى نوع عند سماعه ، كما أنه يجعل من ايقاع هذه الآلة أكثر تنوعا وأثرى وقعا .

ولم يكن الأقدمون يعرفون ، فيما مضى وفيما هو مرجح كذلك ، هذا الفن ، (فن الضرب عليه) أو على الأقل فان ما نقرؤه عند الشعراء يحملنا على الظن بذلك ، فلم يكونوا يخصصون من هذه الآلة الا على نغمة حادة ذات صخب(٨) بحاء بعض الشيء(٩) .

ويختلف هذا الصنف من الدفوف (الرق) كذلك عن ذلك الذى يستخدمه المصريون المحدثون فى أن رقى الأقدمين كان مكسوا بجلد بلرة(١٠) فى حين يكسى رقى المحدثين بجلد عنزة أو سمكة بياض .

وفى الوقت نفسه فيبدو أن استخدام هذا النوع من الآلات الموسيقية قد ظل ، منذ العصور بالغة القدم وحتى اليوم شبه مقصور على النساء ، فقد كانت نسوة العبريين هن اللاتى يضربن عليها ، كما لا يرى المرء هذه الآلة عند الاغريق والرومان الا بين أيدى السيدات ، واذا كان القوريانط يستخدمونها فذلك لأنهم قد تنازلوا عن جنسهم (ذكورتهم) عندما جردوا

أنفسهم من عضو الاخصاب ، أما فقرا (دراويش) مصر ، الذين نجد لحفلاتهم ورقصاتهم (أذكارهم) صلة قربي حميمة بحفلات ورقصات القوريبانط ، فحيث أنهم قد تحلوا من كثير من القيود والقواعد التي وضعها النبي أو التي تضمنتها تشريعات أخرى جاء بها الدين الاسلامي ، والتي حرم بموجبها على المسلمين ممارسة الموسيقى ، فانهم يستخدمون الآلات الموسيقية في أذكارهم ، وان لم يكن هؤلاء المتصوفين يملون خروجاً على النظام الديني أو المدني .

ومع ذلك فلن نقدم أمثلة على أن الآلاتية ، وهم الموسيقيون المحترفون في هذا البلد ، يستخدمون ، في بعض الأحيان ، هذا النوع من الدفوف ، فهم يضربون عليها بين وقت وآخر ، لكن هذا أمر نادر الحدوث لحد لا يمكن معه أن ننظر اليه باعتباره سلوكاً معتاداً . ومما لا جدال فيه أن العلاقة القائمة بين أسلوب استخدام هذه الدفوف جميعاً ، في مصر اليوم ، وبين الأسلوب الذي كانت تستخدمه بها الشعوب القديمة هي علاقة واهية للغاية ، فقد تقبل العبريون هذه الآلة في كل احتفالانهم الكبرى ، العامة ، الدينية والدنيوية فكانوا يستخدمونها سواء عندما ينقلون تابوت العهد من مكان لآخر (١١) أو عندما كانوا يتوجهون بالشكر الى الله على بعض الأحداث السعيدة التي تجرى لأمتهم (١٢) ، وبعد أن يحرزوا نصراً ما (١٣) أو أثناء رقصاتهم وأغنياتهم الدينية (١٤) وفي عيد مولد (القمر) الجديد (١٥) وعند استقبال شخص ما والسير أمامه بشكل تشريفي (١٦) أو عند وداعه وهو ينصرف (١٧) وفي المادبة (١٨) والألعاب (١٩) وفي مباحج ومسرات الشباب (٢٠) الخ ، ومع ذلك فانهم لم يكونوا يستخدمونها قط في أوقات الحداد أو السكوارث العامة (٢١) . وكانت هذه الآلة عند الاغريق والرومان تدخر للاحتفال بأسرار باخوس (٢٢) وريا (٢٣) وكيبيل (٢٤) ، ونادراً ما استخدمت في المسرات الفردية أو المسرات المتبدلة ، كما لم يستخدمها العبريون في أوقات الحداد

والكوارث* (٢٥) •

وعلى العكس من ذلك فان المصريين المحدثين لم يتقبلوا هذا النوع من الآلات فى أى احتفالات عامة رسمية أو سياسية ولا فى أية مناسبة جاده نحظى بشئ من أهمية ، فاستخدامها عندهم مقصور على المسرات والمباهج العائلية وحفلات الزفاف ، كما عدت وسيلة للترفيه عن النسوة فى أسار الحرير ، كما يدخل الدف عادة ضمن الآلات الموسيقية التى يمسك بها المهرجون والموسيقيون الجوالون الذين يسرون فى أثر الغوازى ويصاحبونهن فى رقصاتهن ، وكذلك يعد من بين الآلات التى تصاحب المنشدين الذين يقومون بتسليية السوقة على مفارق الطرق وفي الميادين العامة ، وفيما عدا هذه الحالات فاننا لم نلاحظ أنها نستخدم قط اللهم فى رقصة جنازية على جسد فلاح ، تلك التى وصفناها فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر (٢٦) •

ولا يمكن أن يكون هناك من أصل لهذا التعارض ، بالغ الوضوح ، بين استخدام الأقدمين لهذه الصنوف من الدفوف ، وذلك الاستخدام بالشكل الذى تقلص اليه عند المصريين المحدثين ، بالتأكيد ، الا ما أوصى به محمد المسلمين بأن يبتعدوا عن كل ما يتصل بممارسات وطقوس الديانات الأخرى •

* هذا التكرار موجود فى الأصل - المترجم •

الهوامش :

- (١) ظننا أنه ليست هناك فائدة نرجي من أن نأخذ على عاتقنا تقديم هذا النوع من الآلات ، التي قد لا يمثل شكلها ، وقد أصبح مألوفاً لنا ، شيئاً بالغ الأهمية في تفاصيل ، وبالتالي فاننا لم نرسمه ولم نحفره .
- (٢) يلفظ الأسباب هذا الاسم نفسه أدوفيه ويكتبونه في لغتهم Adufe ، ولعلمهم قد نقلوه عن العرب .
- (٣) « لقد اخترع الكوريانتييس من أجلى هذا القرص المستدير للطلبة والمصنوع من الجلد » .
- [يوربيديس ، الباخيات ، البيتان ١٢٤ ، ١٢٥]
- « كانت هذه ملكاً للكوريانتييس ، وتلك كانت من صنع الكوريانتييس لقد اتغلدن من الخوذات صنجا ومن الدروع طبولا » .
- [أوفيدوس ، التقويم ٢ ، الكتاب الرابع ، البيتان ٢١٠ ، ٢١٣]
- (٤) « ان طبول الربة الام ريا من اختراعى » .
- [يوربيديس ، الباخيات ، البيت ٥٨]
- (٥) « طبول طيبة الرقيقة سوف تفرع » .
- [بروبرتيوس ، الكتاب الثالث ، قصيدة ١٥ ، البيت ٣٣]
- (٦) « الطبول المجوفة » .
- [أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الثالث ، البيت ٥٣٧]
- « سيذهب أنصاف الرجال وتلق الطبول المجوفة » .
- [أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ١٨٣]
- (٧) نلاحظ بين النقوش في الكثير من المعابد القديمة في مصر العليا ، وفوق الأعمدة الأخيرة من واجهة المعبد الكبير في جزيرة فيله ، وفي الطيفانيون الصغير بندرة ، وفوق افريز المعبد الكبير في الموقع نفسه ، رسوماً لأشخاص يعزفون على هذا النوع من الدفوف ، وتظهر أيديهم اليمنى مبسوطة فوق وسط الآلة .
- وقد قدم سبون Spon في بحوثه المثيرة عن العصور القديمة ، ص ١٥٥ رسمين نقلهما عن ميداليات قديمة يمثل أولهما إحدى الباخيات أما الآخر فيرجح أن يكون لكاهنة تمسك بيدها دفوفاً شبيهة بتلك التي نتحدث عنها هنا ، وان يكن من يمسكون بهذه الآلات هنا يفعلون ذلك باتجاه أكثر ميلاً ، فيما يبدو ، مما يفعل الأشخاص الذين لاحظناهم على المعابد القديمة في مصر ، مما أدى بنا أن نلمح عند سبون جزءاً من وصلات دف الباسك ، كما نجد أصابع اليد اليمنى واليسرى متباعدة في شخص سبون

مما يؤدي بنا لأن نفترض أنهم ربما كانوا يأتون ببعض الحركات ويضربون في الوقت نفسه على الدف ، على نحو ما يفعل اليوم من يمارسون الضرب على هذه الآلات ، في حين ان أصابع العازفين ويدهم اليمنى ، في الرسوم الموجودة على جدران المعابد القديمة في مصر تكون مبسطة ومضمومة الى بعضها البعض ومشدودة ، أما أصابع اليد اليسرى فلا نراها في الرسوم ، وان يكن هذا الاختلاف عائدا ، فيما نظن ، الى أسلوب فناني هذه المعابد القديمة الذين كانوا ، جميعا ، يصفون شيئا من التصلب الى حركات رسوهم .

(٨) « وكان الصدى المتناغم يصدر عن قرع الطبول »
 [نونوس ، الديونيسييات ، الكتاب السابع والعشرون ، البيت ٢٢٩]
 - « بصوت الطبول المدوى »
 [يوريبيديس ، الباخيات ، البيت ١٥٥ وما بعده]
 - « كيبيلي بالقرب من مراعى الربة الفريجية ، حيث يدوى قرع الصنج وصوت الطبول »
 [كاتولوس ، ك ٥٩ ، بيت ٢٠]

(٩) « وفجأة قرعوا الطبول التي لم تكن ظاهرة للعيان فصدر عنها صوت أجش »
 [أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٩١]

(١٠) « خذوا الطبلة المصنوعة من جلد البقر »
 [يوريبيديس ، هيلينا ، البيت ١٣٦٣]
 - « وتقرع أيديهن الرقيقة (الطبول) المصنوعة من جلد الثور »
 [أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٤٢]

(١١) « وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات من خشب السرو بالعيدان وبالرباب وبالدفوف وبالجنوك وبالصنوج »
 [سفر صموئيل الثاني ، الاصحاح السادس ، الآية ٥]

(١١) وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغاني وعيدان ورباب ودفوف وصنوج وأبواق »
 [أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]

(١٢) « فأخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص »
 [سفر الخروج ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٠]

(١٣) « وكان عند مجيئهم حين رجع داود من قبل الفلسطينيين أن النساء خرجت من جميع مدن اسرائيل بالغناء والرقص للقاء شاول الملك بدفوف وبفرح وبمئونات »
 [صموئيل الأول ، الاصحاح ١٨ ، الآية ٦]

- (١٤) « ليسبحوا اسمه برقص بدف وعود ليرنموا له »
 [المزمور المائة والتاسع والأربعون ، الآية ٣]
 - « سبحوه بدف ورقص وسبحوه بأوتار ومرمار »
 [المزمور المائة والخمسون ، الآية ٤]
- (١٥) « ارفعوا نعمة وهاتوا دفا عودا حلوا مع رباب ، انفخوا في رأس الشهر بالبوبق عند الهلال ليوم عيدنا »
 [المزمور الحادى والثمانون ، الآيتان ٢ ، ٣]
 (فى الأصل الفرنسى ، المزمور الثمانون ، الآيتان ٣ ، ٤ ، لكننا لم نجد النص العربى مطابقا لهذه الاحالة فكان هذا النص) (المترجم)
- (١٦) « ويستقبلونه بالتيجان والمشاعل ، ويفوده الجميع وسط الطبول والمزامير »
 [سفر يوديت ، الاصحاح الثالث ، الآية ١٠]
 « ولكن (ايفيت) قفل عائدا الى (ماسفاه) وطنه ، وقابلته ابنته الوحيدة بالطبول والرقص »
 [سفر القضاة ، الاصحاح الحادى عشر ، آية ١١]
 « ورفعوا أعينهم ونظروا هاهو ذا الحشد ، وجمع متراص يتقدم بمحض اختياره ، وفيه أصدقاءه واخوته فى طريقهم اليهم مصحوبين بالطبول والموسيقيين وأسلحة كثيرة »
 [سفر المكابيين ، الاصحاح التاسع ، آية ٣٩]
- (١٧) « لماذا هبت خفية وخذعتى ولم تخبرنى حتى أتبعك بالفرح والأغانى بالدف والعود »
 [سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٢٧]
- (١٨) « وصار العود والرباب والدف والناى والحمر ولائهم »
 [سفر أشعياء ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢]
 وكان من عادة قدماء المصريين كذلك استخدام الدفوف عند اقامة الولائم وهو أمر يلومهم عليه كليمانس السكندرى ، التريية ، الكتاب الثانى ، الفصل الرابع . (كيف ينبغي الترفيه عن النفس فى الولائم ص ١٤٣ ج) أما بالنسبة لآلات الناي والقيثارة ، والغناء والرقص والتصفيق لدى المصريين ، فانهم تعودوا على تمضية أوقات فراغهم بحماس عن طريق مثل هذه الآلات ، وكانوا يخرجون عن الحد وعن القواعد المرعية حتى « أنهم كانوا يدفون الصنح والطبول ويقرعون الآلات فى صخب »
- (١٩) « سأبنيك بعد فتبتين يا عذراء اسرائيل ، تنزينين بعد بدفوفك وتخرجين فى رقص اللاعبين »
 [سفر أرميا ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٤]
- (٢٠) « يسرحون مثل الغنم رضعهم وأطفالهم ترقص يحملون الدف

- والعود ويطربون بصوت المزمار ،
 [التوراة ، سفر أيوب ، الاصحاح الحادى والعشرون ، اسطران
 [١١ ، ١٢]
- (٢١) « بطل فرح الدفوف انقطع ضجيج المتهلن بطل فرح العود »
 [التوراة ، سفر اشعيا ، الاصحاح الرابع والعشرون ، سطر ٨]
- (٢٢) « والآن أحمل حيث أفعال المخبولات توابع باكخوس ، اللاتى
 تدق كل منهن طبولا تحت سفح جبل ايدا »
 [أوفيدىوس ، البطلات ، الكتاب الرابع ، البيت ٤٧]
 « اما اذا دعاهن أحد الى أعياد باكخوس أو أعياد بان او كولياس ، او
 أعياد الخصوبة ، فمن الصعب التحدث معهن اذ تدوى الطبول هناك »
 [أريستوفان ، ليسستراتى ، البيت الأول وما يليه]
 « وعلى ذلك فان النساء فى ترفهن يقرعن الطبول مرارا لباكخوس »
 [أريستوفان ، ليسستراتى ، بيت ٣٨٧ ، ٣٨٨]
- (٢٣) « أى ربا المستحقه للتفديس ، يا ابنه الآسلاف الأول ، يا من
 تفرعن الطبول ذات التيجان المصنوعة من جلد النور ، والتي تدفع بصوتها
 النشوة والجنون »
 [أوفيدىوس ، البيت الأول وما يليه]
- (٢٤) « أتيت الى معبدك المقدس ، أيتها الموقرة ، مبهتجا بالدفوف
 السماوية التى ترقص (على نغماتها) كل الكائنات ، أيتها الربة الفريجية
 يا زوجة ساتورنوس ، أيتها المبجلة ، يا مغذية الحياة ، يا مجبة للنجوم ،
 أتيتك سعيدا مبهتجا لأظهر لك ورعى وتقواى »
 [أوفيدىوس ، البيت ١١ وما يليه]
 « حيث تدعوكن الدفوف والمزامير البيريكونتية المصنوعة من خشب
 البقس »
- [فرجيلوس ، الانيادة ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٩]
- (٢٥) « ولا الباخيات حاملات التورسيس ، ولا ضجيج الطبول »
 [يوربيديس ، الكيكلوبس ، البيتان ٦٤ ، ٦٥]
 « ولا ضجيج الصنج البرنزى ولا قرع الطبول »
 [يوربيديس ، الكيكلوبس ، بيت ٢٠٤]
- (٢٦) ألفت عادة استخدام دف الباسك فى الطقوس الجنائزية عند
 المصريين على يد على باشا بالقاهرة فى عام ١٦٢٦ فى شهر مايو ، ومنذ هذا
 التاريخ لم يستخدمه أحد قط فى هذه المناسبات . أنظر أفكار ومقتبسات
 من مخطوطات المكتبة الأمرية ، المجلد الأول ، ص ٢٠٣ .
- Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale.
 Tom. I, P. 203.

الفصل الثالث

حول أنواع الطبول* المختلفة المستخدمة في مصر ،
 وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذى
 تستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

يكاد ينتسب هذا النوع من الآلات الموسيقية الى تلك الآلات التى
 لا يصدر عنها سوى الصخب المحض ، دون أن يعنى ذلك أنه يتعذر علينا
 تمييز نغماتها ، كذلك ، فإن المصريين لا يشيرون قط لكل واحدة من طبولهم
 باسم خاص وإنما يطلقون عليها ، جميعا ، ذلك الاسم النوعى (طبل)
 ثم يلحقون به صفة خاصة ، من شأنها أن تميزها عن غيرها من الطبول أو من
 الآلات الصاخبة .

أما عندنا ، نحن الذين لا نملك سوى نوع واحد من الطبول ، فإننا
 لا نستشعر مثل هذه الحيرة ، فاسم واحد يكفينا ويفى بالغرض ، ولن يكون
 هذا الاسم سوى كلمة صوتية ، تميز بشكل مقبول نغمة هذه الآلة أو بالأحرى
 أسلوب الدق عليها .

ويمكننا أن نحصى فى مصر أصنافا سبعة من الطبول ، تختلف ستة

* يستخدم المؤلف هنا كلمة Timbales وتعنى الدف أو الطبل أو الكوس ، ثم يستخدم كلمة Tambour التى درجنا على ترجمتها من قبل بالدفوف بمعنى الطبول التى تقترب نغمتها من آلات الصخب المحض ، ولكى لا نسبب حيرة للقارئ فقد اكتفينا باستخدام كلمة واحدة هى الطبل فى المفرد والجمع فى الجمع عند الاشارة الى هذين النوعين من الآلات الموسيقية ، متصرفين بال حذف والاضافة أحيانا بما يؤدى الى وضوح المعنى المقصود من قبل المؤلف - المترجم .

منها فيما بينها . بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الشكل أو المادة التى صنعت منها ، أما الصنف السابع فيختلف عن السنة الأخر فى طريقة الضرب عليه ، وهناك من بين هذه الصنوف السبعة من الطبول ، خمسة تستخدم فى المناسبات والاحتفالات الرسمية ، عندما نذهب كل سلطات المدينة مجتمعة نحو المكان الذى تدعوها اليه الدوافع التى أدت لتجمعها (أى لقيام هذا الاحتفال) (١) ، ويتمثل ذلك عادة فى الأعياد أو مناسبات المباحح العامة ، وفى هذه الأحوال ، تأتى السلطات الدينية على ظهور بقالها (٢) أما السلطات المدنية أو العسكرية فتمنطى صهوات جيادها ، وصحب هؤلاء وأولئك تلك الآلات الموسيقية عالية الضجيج ، بالعه الصخب ، كبيرة الجلبة والطنين ، ولن تكون هذه الآلات سوى الزمر والأبواق والصنوج والطبول والدفوف .

أما الطبول التى تستخدم فى المناسبات الرسمية الكبرى ، فهى : **النقارية ، والنقرزان ، والطبل الشامى ، أى الطبول السورية ، وطبلة الجاويج ،** أى الشاوبش (٣) ، **والطبل المجرى ،** أى طبل الغرب . وهذه كلها تصنع من النحاس ، ويكسوها الجلد ، كما هو حال طبولنا ، وان تكن هذه أكثر تجويفا بالنسبة لأحجامها ، عما هى عليه طبولنا .

ويشتمل **طبل النقارية** على طبلتين كبيرتين من النحاس ، من حجمين مختلفين ، وإن ظلا يحفظان بنفس النسب التى تحكم أطولهما كليهما ، فيما بينها ، ونحمل هاتان الطبلتان على ظهر جمل أو بغله ، يستخدم فى الوقت نفسه مطية لمن يضرب عليهما ، وتقع أكبر الطبلتين (٤) الى يمينه ، أما الطبلة الأقل حجما فتوجد عن شماله ، وقد يبلغ قطر كبراهما ٦٥٠ مم من ناحية الوجه A الذى يشكله الجلد الذى يكسو فتحة الاناء النحاسى ويصل عمقه من مركز هذا الجلد C حتى قمة الجزء المحدب B ، فيما بدا لنا الى نحو ٥٣٢ مم ، ولا بد أن قطر كبراهما يبلغ نحو ٤٣٣ مم ، من ناحية

سطح الجانب A ، أما عمقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحذب B فيصل الى ٣٢٨ مم ، ويدق على هاتين الطبلتين ، بالتبادل ، بواسطة عصوين X و Y أو بواسطة بيزرين* من الخشب ، وتسمى هاتان العصوان كما تسمى العصى النى تدق بها الطبول عامة باسم القضاية(٥) ، وتتفاوت الضربات التى تدق الطبل الصغرى فى سرعتها فى الوقت الذى يضرب على الكبرى بضربات تتفاوت بطئا ، طبقا للايقاع الذى ينشده الطبال ، وهو الأسلوب الذى يتبع دوما بخصوص كل صنوف الطبول المزدوجة .

أما النقرزان فيتكون من طبلتين من حجم وسيط احدهما أكبر من الأخرى حجما وان ظلا يحتفظان على الدوام بالنسب نفسها فيما بين أبعادهما ، كليهما ، ويرجح أن يكون الاسم نقرزان مكونا من نقر ويعنى الضجة أو الصوت أو يعنى فى اللغة القنية المستخدمة فى ألفاظ الموسيقى العربية الزمن الايقاعى الذى تحدده رنة الآلة التى تنقر عليها، ثم من الكلمة زُن التى تعبر ، فى التركية والفارسية عن الحدث من الفعل ضرب ، وبالتالي فقد يكون معنى هذه الكلمة نقر - زُن : ما يصنع النقر أى ما يحدد المازورة أو الوزن الايقاعى ، وتستخدم كلمة زن (أو زان) هنا ، فى المعنى نفسه الذى تستخدم فيه كلمة زدن ، وهى التى تعنى فى الفارسية عزف أو ضرب على آلة موسيقية ، سواء كانت هذه الآلة آلة نفخ أو آلة ايقاع أو آلات وترية، فيقال فى الفارسية ناي زدن أى عزف على الناي ، ويقال دف زدن أى نقر على دف الباسك (الدف ذى الجلاجل الذى سبق أن تحدثنا عنه) وكذلك طبل زدن أى ضرب على صندوق الطبل ، كذلك يطلق فى الفارسية اسم طبل زدن على من يقوم بالدق على الطبل ، وهكذا يكون هناك محل كبير للاعتقاد بأن كلمة نقر - زُن قد

* البيزر ، مطرقة ذات راسين .

تشكلت على النحو الذى استخلصناه ، وأن يكون لها كذلك المدلول نفسه الذى أعطيناها اياه ، ويركب من يقوم بالضرب على النقرزان فوق حمار بحيث تكون على كل جانب من جانبيه احدى الطبلتين ، وتأتى الكبرى الى يمينه ويمكن أن يبلغ طول قطرها من ناحية السطح A ٣٣٢ مم وأن يبلغ امتداد العمق أو التجويف بدءاً من نقطة المركز C من السطح A حتى قمة الجزء المحدب B ٣٢٥ مم ، وتأتى الطبلية الصغرى الى يساره ، ويكاد يبلغ قطر سطحها A ٢٧٠ مم ، أما عمقها أو طول امتداد تجويفها بدءاً من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحدب B فيصل الى ٢١٧ مم ، وأما طريقة الضرب على هذه الآلات فهى نفس طريقة الضرب على النقارية وليس هناك من فرق سوى أن المصوين هنا أصغر حجماً .

والطبل الشامى أو طبل السورين ، عبارة عن طبلية يتساوى عمقها (أى امتداد تجويفها فيما بين مركزى سطحها) مع عرضها (٦) (أى طول قطر وجهها) ، ويبلغ طول قطر وجهها المسطح ٤٨٧ مم ، ولا يزيد عمقها ابتداءً من مركز هذا السطح C حتى قمة تحدب السطح B عن ١٠٨ مم ، ويمسك من يقوم بالضرب على الطبلية ، بهذه الآلة معلقة بشكل رأسى فوق بطنه عن طريق قيطان أو سير يدور حول رقبته ، ويرتبط كل واحد من طرفيه الى حلقة ملحومة بحافة الآلة ، ويضرب على هذه الطبلية كذلك بواسطة عصوين صغيرتين .

أما طبلية **الجاويج** فطبلية صغيرة ، يستخدمها الجاويج أو الجاويش أو **الشاويش** عندما يشارك فى موكب سلطات المدينة ، حين تتجمع هذه فى المناسبات والاحتفالات الكبرى ، ويمتطى هذا الشاويش صهوة حصان ، ويمسك بيده اليسرى هذه الطبلية ، عن طريق قبضة توجد عند قمة B سطحها المحدب، ويضرب عليها باليد اليمنى بعصا صغيرة ، ولا يزيد قطر وجه

طبلة الجاويج (المسطح) عن ٢١٧ مم ، ويصل امتداد عمقها بدءا من المركز
 C حتى قمة B الوجه المحدب الى ١٦٢ مم .

وأما الطبل المجرى أو دف الغرب ، فطبلة صغيرة لا يزيد قطرهما عن
 ١٦٢ مم ويمتد عنقها نحو ١٣٥ مم ، ولهذه الآلة كذلك عنق أو قبضة
 لإمساك بها ، ولا يتم الضرب عليها بواسطة عصا شأن الطبول السابقة ،
 وإنما بواسطة طرف سير ، أى قطعة صغيرة من الجلد .

ومن جهة أخرى فهناك - كذلك - طبلتان أخريان لم تقبلا قط ضمن
 آلات الموسيقى المستخدمة فى المناسبات المدنية أو العسكرية وهما : **طبلة
 المسحر وطبلة المشيخ** ، ويطلق على الأولى (٧) اسم الباز ، وهى طبلة صغيرة
 لا تختلف كثيرا عن سابقتها ، الا فى أن الضرب عليها يتم بواسطة عصا
 صغيرة من الخشب ، وفى أن جسمها لا يصنع دوما من النحاس (٨) ، ويسعى
 كثير من الطرق الصوفية (طوائف الفقرا) الى تنظيم حركات رقصاتهم
 أو أذكارهم على صوت هذه الآلة موزونا وموقعا ، على نحو ما تفعل - على
 سبيل المثال - طرق **اللاوية (٩) ، والشخاوية (١٠) ، والعلوانية (١١) ،
 والبرهامية (١٢) ، والسعدية (١٣) ، والخلوتية (١٤) . . . الخ .**

أما **طبلة المشيخ** فهى طبلة صغيرة يقل قطرهما عن نظيره فى طبلة
 الباز : وتصنع فى غالبية الأحيان من الخشب وليس من النحاس وهى الطبلة
 التى يستخدمها بعض الشحاذين فى مصر ، ولا سيما فى القاهرة ، فمن
 الضرورى للغاية لبؤساء هذا البلد أن يلجئوا الى وسائل تعلن عنهم عندما
 يمرون بالشوارع كأن ينفوا ، أو يعزفوا على الناي ، أو يضربوا على طبول
 صغيرة ، فقد لا يستطيع هؤلاء (اذا ما لزموا الصمت) أن يحفظوا برؤية
 الغير لهم ، فيجذبوا ، بالتالى ، اهتمام وعطف الحيرين الذين لديهم نية تقديم

العون لهم ، ما دامت كل البيوت توصل أبوابها عادة وكل النساء قابعات ،
بعيدا في أغوار الحريم (١٥) .

الهوامش :

- (١) أنظر حواشي المبحث السابق .
- (٢) وكانت هذه قديما في أوروبا ، كما هو حالها اليوم في مصر .
الدابة التي يقتصر ركوبها على رجال الشريعة والدين ، وقد توقفت هذه العادة
عندنا منذ وقت طويل ، وأصبح ركوبها مقصورا على البابا وحده .
- (٣) سمعناها تلفظ في القاهرة شاويش ، وقد لفظها السيد (شفتجي)
وهو قس قبطي من مواليد القاهرة شاويش كذلك وكتبها لنا بالعربية
شاويش ، وأن نكن هنا نتبع الشكل الاملائي الذي تبناه دوم روفائيل وهو
قس يوناني من مواليد القاهرة . والمترجم من والى العربية ، فهو الذي كتب
لنا الشكل الاملائي الذي تقدمه هنا ، (Chaouych) ونظن نحن أن هذا القس
الرومي العالم على صواب لا يبين لنا حين يكتبها على هذا النحو ، وفي الوقت
نفسه ، ونحن نكرر ، فاننا لم نسمع هذه الكلمة تلفظ قط في القاهرة ،
على نحو مختلف عن : شاويش .
- (٤) لم نحضر سوى هذه الآلة وكذلك آلتين أخريين من حجم مختلف ،
لأن الآلات الأخرى تنتمي الى هذين الصنفين ، طالما ظلت النسب بين أطوال
هذه الآلات ، لا تختلف عنها في هذين الصنفين .
- (٥) ويسمونها في التركية جوماق (أو شوماق) .
- (٦) أنظر اللوحة CC ، الشكلين ٢٩ ، ٣٠ .
- (٧) بينا في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ،
من يكون المسحر ، وكذلك الغرض الذي يستخدم فيه أنه الموسيقية ،
وأسلوبه في ذلك .
- (٨) اذ تصنع هذه في بعض الأحيان من الفخار أو من الخشب .
- (٩) تسمى هذه الطريقة باسم مؤسسها جلال الدين الملاوي ، من ملاو
في بلاد المغاربة ، أي بلاد البربر ، وللملاوية بيازقهم الحضراء ، ويتخذون
شال عماثتهم من اللون نفسه .
- (١٠) المقر الرئيسي لهذه الطريقة هو مدينة طنطا ، وهي إحدى مدن
الوجه البحري أو منطقة البحر [كذا] ومؤسس هذه الطريقة هو السيد
(أحمد) البدوي ، ويتميز هؤلاء ببيرق مصنوع من الحرير الأحمر ، وهو

أمر يخالف المبادئ الدينية عند المسلمين التي تحرم (على الرجال) استخدام الحرير والفضة والذهب والألماس وكل ما ينتسب لأموال الفخفة والرفاهية ، وإن يكن المحمديون شأن الفرق في كثير من الديانات الأخرى ، لا يلتزمون حرفياً بالمبادئ التي تبدو لهم بالغة الصرامة ، وهكذا يسير الشناوية عارى الرؤوس ، أما إذا غطوها فانهم يحرصون على أن يكون شال عمامتهم دوماً من لون يبرق طريقتهم نفسه ، أى من اللون الأحمر .

(١١) العلوانية هم أولئك الذين يحملون فى مناسبات بعينها ، مثل سفر المحمل ، أحجاراً ضخماً تتدلى من رقابهم يدقون بها صدورهم ، أو يسيرون مسلحين بمدى مدببة أو بالخنجر ، يضربون بها على رؤوسهم ووجوههم ويعيونهم وصدورهم التي يكشفون عنها ، بل يتركونها فى صدورهم مدلاة لبعض الوقت ، فى أغلبية الأحيان ، مطلقين صرخات تبعث على الرعب ثم يسحبونها بعد ذلك .

(١٢) مؤسس هذه الطريقة هو سيدى إبراهيم الدسوقى ، وتتخذ هذه الطريقة بريقها وعمامتها من اللون الأخضر .

(١٣) السعدية هم أولئك الذين يأكلون الثعابين نيئة ، وتنتمد هذه الطريقة اسمها وأصلها من سعد الدين الشيبورى من بلاد العراق ، أما بيارقهم وشيلان عمامتهم فخضراء اللون .

(١٤) تأسست هذه الطريقة على يد أبى اليزيد البرهامى ، وتكون بيارقهم وكذا شيلان عمامتهم من اللون الأبيض .

(١٥) لا يكون مفتوحاً أثناء النهار فى مصر ، سوى المحال فى الأسواق أو محال التجار بصفة عامة . ومن أية طائفة ، وكذلك المقاهى ، وهذه الأماكن وهى ليست محال للسكنى ، لا تمتلئ الا أثناء النهار .

الفصل الرابع

آلات الصخب والضجيج

فيما يبدو ، فان الجلبة والصخب والضجيج والضوضاء والتسافر الصوتى وكل تلك « النغمات » التى لا تحتلها الأذن الا بصعوبة بالغة ، لا تصنع قط بقصد أن تمتزج بحركات منتظمة وموقعة ، يؤديها عدد كبير من الأشخاص تجمعهم البهجة حيث تتجلى صورة طيبة للوثام وحسن التفاهم والعوطف الحنون ، وكل ما يؤلف سعادة المجتمع وانظامه ، ولهذا فان الآلات التى لاتصنع سوى الصخب المحض ، والماطلة عن أى طرب ، قد نحيت بصفة عامة عن مصاحبة الرقص ، عند الغالبية الساحقة من الشعوب ، لا سيما تلك الشعوب المتحضرة ، وبين الأفراد بالغى التهذيب والذين يتطلب مزاجهم المهرف أكبر قدر من الرقة عند اختيارهم لمباهجهم ومسراتهم ، ولذلك فان الطبول باعتبارها أكثر الآلات « الموسيقية » استعدادا لنشر الكدر والاضطراب فى أحاسيس « سامعيها » ، وفى توليد مشاعر القلق والضجر أو فى استنفار الغضب أو اثاره مشاعر الانتقام والحلق أو نشر الرعب والفزع طبقا لما ان كانوا يضربون عليها ضربات أكثر وهنا وتراجيا أو أشد قوة أو أعظم عنفا ، وتبعاً لما ان كان ايقاعها أكثر أو أقل تساويا ، أكثر أو أقل سرعة أو بطئا ، فقد استخدمت هذه الطبول على الدوام بنجاح أكبر فى الجيوش ، ووسط المعسكرات ، وفى أوقات التلاحم ، عما يحدث عادة فى الأحوال الأخرى .

ومع ذلك فنحن نشك فى أن يكون لهذه الطبول المستخدمة فى المجال العسكرى من قوة التأثير ما يعادل ما لتلك الصيحات المزعجة التى كان

يطلقها في وقت معا ، عند الشعوب القديمة ألوف الجنود ، وقد حفزت رغبتهم للقتال رؤيتهم العدو ، وفي لحظة اندفاعهم الجموح ، حاملين عليه ، تحرقهم رغبة متأججة في التلاحم والقتال ، وهكذا فان الاسبرطيين الذين كان الأمر بالنسبة لهم يقتضى ، عكس ذلك ، تقديم جرعة من الاعتدال تخفف من بسالتهم لا أن تستحثها لم يكونوا ليلجأوا الى احداث صخب لالهاب شجاعة مقاتليهم ، وانما كانوا يستخدمون الناي ، باعتباره أكثر الآلات الموسيقية تطريبا وباعتبار أن نغذاته الرقيقة ، بفعل حنوها ، وبأثر من صنوف الغناء الوقور التي تصاحبها ، وبفعل ما نه من ايقاع هامس ، ينتظم نغماته العذبة كان أكثر الآلات الموسيقية قدرة على تهدئة مشاعر الاحترام التي تغلى وتدمدم وتضطرم في عروقهم وتستحث كل جندي من مقاتليهم دون أن تستنفر غضبه أو تهيج مشاعره ، ولا يقدم لنا التاريخ الحديث أى منال عن استخدام طبول بمثل هذا الحجم الكبير الذي لطبولنا العسكرية ، ولسبب أقوى عن استخدام طبول هائلة الحجم للدرجة التي تبلغها طبولنا الضخام . وتحمل الطبول طابعا همجيا لا يمكن أن يمحوها أن يضبط ايقاعها بأكبر قدر من المهارة ، وهذا النوع من الآلات التي جهلها الأقدمون وتستخدمها اليوم جيوش الغالبية العظمى من شعوب العالمين القديم والحديث ، لم يظهر ، فيما يبدو لنا ، فى مناطقنا قبل أولى الغزوات التي قام بها تثار التركستان سواء فى آسيا أو فى أفريقيا أو أوروبا ، بل اننا نوشك أن نكون على يقين بأنها قد نقلت عن طريق أبناء هذا الشعب الى البلدان التي غزوها ، وأن استخدامها لم يبدأ فى الانتشار الا منذ هذا الوقت ، وانه قد ظل ينتقل من بلد الى بلد مجاور حتى وصل الى بقية البلدان الأخرى ، وفى النهاية فاننا على اقتناع تام بأن هذه الطبول تشترك فى أصل واحد من الأصناف المختلفة من الـ كـو Kou أى الطبول

المستخدمة حاليا في الصين ، والتي تشبه كثيرا تلك الطبول الضخام ،
التي يطلقون عليها في مصر ، كما نطلق عليها نحن في أوروبا اسم **الطبل
التركي** ، وبمقدورنا أن ندلل على ذلك لولا أننا نخشى أن نسهب في الأمر
لأكثر مما ينبغي .

ويطلق على أكبر الطبول حجما من بين الطبول التي يستخدمها
المصريون المحدثون اسم **الطبل التركي** ، ويشبه صندوق هذا الطبل صناديق
اضخم طبولنا الحربية والتي نطلق عليها بدورنا الاسم نفسه ، أي الطبل
التركي ، ومن جهة أخرى فان الضرب عليه يتم ، في جانب ، بواسطة عصا
تنتهي رأسها بمصد يكسوه الجلد ، ويضرب عليه في الجانب الآخر بواسطة
حزمة سيور من جلد ثور يسمونها **دربكة** .

ويحمل هذا الطبل الكبير ، وكذلك من يقوم بالضرب عليه ، فوق
ظهر حمار .

أما النوع الآخر من طبول (الضجيج) فيسمى **الطبل البلدي** أي
طبل البلاد (أو الطبل الوطني) ، وخجم هذا الطبل أكبر من الحجم المعتاد
لطبولنا العسكرية وان يكن أصغر حجما من الطبل التركي وفي الوقت
نفسه ، فهو يعلق كما هو حال الطبول الحربية عندنا ، أمام من يقوم بالضرب
عليه ، أي أن اسطوانته تتخذ وضعاً أفقياً ، وتضرب بالطريقة نفسها ،
ويشارك هذا الصنف من الطبول في ضروب الموسيقى المدنية والعسكرية .

وهناك صنف آخر من الطبول يسمونها **ضرابكة** (أو دربكة) وقد

رسمت هذه وحفرت في هذا المؤلف بسبب غرابتها الفريدة اللوحة CC
الشكل ٣١ . ويوجد في صنفها درابكات بنيتها من الخشب وأخرى بنيتها
من الفخار ، وتنتسب الآلة التي عملنا على حفرها ورسمها الى النوع

الأخير ، واذ أنرناها على تلك التي صنعت من الحشب ، فقد بدت لنسا ذات
نغم أشد وضوحا وأكثر نقلا .

وتشبه هذه الآلة قمعا طويلا وواسعا ، وسنطلق على الجزء الواسع
والآخذ فى الاتساع من هذا القمع باسم الاناء V ، أما الجزء الاسطوانى
(المستطيل) فسنسميه بالذيل Q ، ويصنع هذان الجزءان من قطعة
واحدة ، ويتخذ الاناء V من الخارج شكل مخروط مجدوع ومقلوب . نميل
حواف قاعدته X نحو الاستدارة ، ويصل طول هذا المخروط الى ١٠٨ مم ،
ويبلغ امتداد أطول أقطاره ، بسبب استدارة زواياه ٢١٧ مم ، فى حين
يصل طول قطر هذا الجزء نفسه ، فوق قاعدة الآلة مباشرة الى ١٤ مم فقط ،
ويصنع مشددة التناغم لهذه الآلة T من جلد بياض مشدود ، ويلصق فوق
حواف الاناء V ، ويبلغ قطر سطحه ١٩٢ مم ، أما الذيل Q فاسطوانة جوفاء
يصل طولها الى ١٩٤ مم ، ويبلغ قطر أنبوب هذه الاسطوانة ١٤ مم ، وفى
النهاية فان الطول الاجمالى لهذه الطبلية يصل الى نحو ٣٠٢ مم .

وفلما نرى الدربةكة الا بين أيدي المهرجين والمشعوذين والممثلين الهزليين
الجائلين ، وأولئك الذين يصاحبون الراقصات العموميات المسميات
بالغوازى ، وفى بعض الأحيان تتخذ منها بعض الاماء وسيلة للترفيه يتسلين
بالضرب عليها .

وحين يراد استخدام هذه الآلة ، يمسك بها تحت الساعد الأيسر ،
بحيث يحمل مرفق هذا الساعد فوق الذيل Q ، وتشد عليها اليد اليمنى
عند أعلى الاناء T ، وتستطيع أصابع (هذه اليد) أن تنقر فوق حواف
المشددة C ، ويضرب عليها بالتوالى ، باليد اليمنى فوق مركز المشددة C
وبأصابع اليد اليسرى بالقرب من الحواف .

- ٣٩٣ -

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الايقاعات المتباينة التي يحددها على
الدربة من يقوم بالنقر عليها • وسجلنا ذلك في شكل نوتات موسيقية ،
ضمنها دراسنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، الباب الأول -
الفصل الثاني - المبحث الخامس ، ولهذا فاننا نحيل اليها حتى لا تكرر
ما سبق أن بيناه •

الباب الرابع

حول القرآن الكريم بيقينه التي تستحقها الله عز وجل

التي يتجمع عدد كبير من أبناءها في مصر

فصل جديد

حول الله الطوبى ليقينه الحق يستخذها

الشعوب المختلفة في افريقيا

المبحث الأول

حول آلات البرابرة والنوبيين

حتى نظل منسقين مع النظام الذى ابعناه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، فاننا ادخرنا لهذا الموضوع ما لدينا لنقوله عن الآلات الموسيقية لدى النوبيين والأقوام الذين يجاورون الجندل الأول للنيل ، وحيث أننا لم نر من كل هذه الآلات الموسيقية سوى تلك القينارة التى تناولناها من قبل تحت اسم **كيسار** ، فان ما سوف نورد عن بقية الآلات الموسيقية المستخدمة هناك قد حصلنا عليه (شفاهاً) من أبناء هذه البلاد ، والذين تعرفنا اليهم فى القاهرة أو فى صعيد مصر ، وسيقتصر ما نذكره عنها على تحديد اسم ونوع كل واحدة منها .

هناك اختلاف طفيف بين اسم الآلات الموسيقية من النوع نفسه ، فى تلك البلدان التى تمتد من جندل (شلال) النيل الأول حتى مدينة **دنفلة العجوز** أى دنفلة القديمة (١) ، وفى هذه البلاد يستخدم الناس صنفاً من الآلات الوترية ، شبيهاً بالرباب ، ويطلقون عليه اسم **سيجرى** ، كما يستخدمون مزماراً يسمونه **سيجه** ، وناياً يحمل اسم **جارجة** ، وبوقاً يشيرون اليه باسم **جارجا - تاوه** ، كما يطلقون اسم **سكاتى** على الآلة الموسيقية التى نسميها نحن **دف الباسك** (أى الدف ذا الجلاجل) ، أما العبلة الكبيرة التى يسمونها فى العربية **الثقافية** فيعرفها البرابرة ، وكل سكان بلدان ابريم باسم **نوجارية** ، وبعيدا عن ذلك ، فى بلاد النوبة يسمى الناس هذه الآلة باسم **نوجاره** ، **دورجه** أو **نحاس قتاها** . كذلك يوجد فى

بلاد دنقله نوع آخر من الطبول ، خشنة أو بدائية الشكل ، هي عبارة عن اناء كبير ، واسع وأجوف ، مصنوع من الفخار ، يشبه جفنة هائلة الحجم ، ويكسوه جلد عنزة ، ويطلقون عليها هناك اسم طبق . أما الصندوق الضخم ، أو الطبل التركي فيسمى في دنقلة **سلطانة دورجي** ويعنى هذا الاسم نفس ما تعنيه عبارة الطبل أو الدف التركي ، ذلك أن كلمة دورجي تقابل هنا (أو هي تحريف) لكلمة تركي ، أما كلمة سلطانة ، التي تعنى السلطان ، في هذه البلاد ، فتستخدم هنا ، كما هو الحال في مصر استخدمات عدة ، منها استخدامها كصفة للإشارة الى ما هو موجود من عظمة وجمال وأفضلية للشيء في نوعه (أى بين الأشياء الأخرى التي يضمها نوعه) ، وأما الطبل أو الصندوق العادي فيطلقون عليه اسم **كنا توكه** ، وهذا هو كل ما أمكننا أن نعرفه حول الآلات الموسيقية في هذه البلاد .

الهوامش :

(١) يشير سكان هذا البلد الى مدينتهم على هذا النحو . وقد عرفنا منهم ، كذلك ، أن ملك هذه المنطقة كان يقيم في هذه المدينة ، أما الملك الذي كان هناك قبل أن تقطن القاهرة بأحدى عشرة سنة فكان اسمه ' **ساهيله مزلتكى** .

المبحث الثاني

حول آلات الطرب ، وآلات الصخب ، والجرسيات التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم

سعيًا منا وراء الحصول على قدر كافٍ من المعلومات أو الأفكار ، حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم ، على غرار تلك التي حصلنا عليها حول الفس الموسيقي عند هؤلاء الأفوام أنفسهم ، فإننا لم ندع فرصة قد سنحت لنا خلال الفترة التي وثقنا صلتنا فيها بالبطربرك والقسس الأحباش ، تفلت دون أن نهتبلها ، كما أن ما عرفناه عن طريقهم قد بدا لنا أحق وأجدر بالثقة حتى أننا وجدناه ، في كثير من النقاط ، يطابق ما أورده لابورد حول موسيقى الأحباش ، في مؤلفه عن الموسيقى ، المجلد الأول ، صفحات ٢٦٤ ، ٢٦٥ حيث يقول هذا المؤلف :

« لا يعرف الأحباش سوى ست آلات موسيقية هي : الناي ، والبوق أو النفر ، وصنفان من الطبول* ، والحلجل ، والقيارة » .
صحيح أننا نستطيع أن نصنف على هذا النحو كل آلاتهم الموسيقية ، ومع ذلك فإن هناك من بين هذه الآلات ، في كل نوع بل ضمن كل صنف

* الترجمة بتصرف يقتضيه النقل إلى العربية ، والصنف الأول هو ما يسمونه بالفرنسية *Timbale* أما الثاني فطبلة طويلة العنق يدق عليها بعضًا واحدة - المترجم .

من النوع نفسه ، ما يستحق أن يتميز عن غيره من الآلات ، وفي واقع الأمر ، فإنها تعرف ، هذه وتلك ، تحت أسماء خاصة أو أسماء فردية ، لن يكون مضيعة للوقت أن نوردتها .

نستطيع أن نحصى من بين الآلات الوترية ثلاثا أساسيات هي :
المسانقو ، و البجنا ، و الانزيرا ، وأن نحصى من بين آلات النفخ خمس آلات هي : **الامبلتا ، و الزاجوف ، و الملكت ، و الغنتا ، و القند** . أما آلات الايقاع فيبلغ عددها الثماني . أربع من بينها تعد من آلات الصخب المحض وهي : **النجارت ، و الكبرو ، و القندا ، و الاتامو ،** وأربع أخريات من نوع الجرسيات يسمونها **دزينا تسل ، و الدكا ، و القاكل (١) ، و الدولة ،** مما يفرض بعدد الآلات الموسيقية ، كما نرى ، الى ست عشرة آلة متنوعة .

أما **المسانقو** فآلة وترية تعزف بالقوس ، وهناك آلات مسانقو شبيهة برباب المصريين ، وآلات أخرى صنعت في شكل كمنجة ، وهناك من بينها كذلك ما له أشكال متباينة لم يوضحوها لنا بشكل كاف ، ومع ذلك فكل آلات المسانقو ، مهما يكن شكلها ، فهي لا تحمل سوى وتر واحد . ويبدو أن الاسم **مسانقو ،** في الأثيوبية ، هو الاسم النوعي للآلات الوترية (٢) ، سواء تلك التي تعزف بالقوس أو تلك التي تنقر بالريشة أو بالأصابع ، ولهذا السبب ، بلا ريب ، فإن هناك من يقابلون كلمة مسانقو الأثيوبية بكلمة **أورجانون Organon** في الفولجات* ، تلك التي تشير الى كل نوع من الآلات الموسيقية .

ونحس نحن أن اسم هذه الآلة الموسيقية هو ذلك الاسم الذي يورده لابورد محرفا على هذا النحو : **مسنكو ،** وإن يكن الوصف الذي يقدمه عن

* الـ Vulgate هي الترجمة اللاتينية لكتاب المقدس - المترجم .

الآلة التي تحمل عنده هذا الاسم يختلف كل الاختلاف عن الوصف الذي قدمه لنا القسس الأبحاش عن آلة المسانقو المستخدمة عندهم ، فيقول لابورد : « تسمى القيتارة في الأمهرية **بيج** وفي الاثيوبية **مسنكو** ، وقد جاءت الكلبة الأخيرة من **سنكو** وتعنى : **نقر الأوتار بواسطة الأصابع** » . وقد أكد لنا القسس الأبحاش أن آلة المسانقو لها عنق وأنها تعزف بواسطة القوس وأنه يوجد منها ما هو شبيهة بالكمنجة وبنوع من الرباب ، وهكذا فان القيتارة تختلف بشكل أساسى عن هذه الآلات فى أنها غير مزودة بعنق وليست بها ملامس لتحديد نالفيها ، وفى أنها تنقر بالأصابع أو توقع بالريشة ، بدلا من أن يعزف عليها بالقوس . ومن جهة أخرى ، فلو أن كلمة **بيج** كانت اسما لآلة موسيقية فى اللهجة الأمهرية (٣) ، لكان مما يبعث على الدهشة البالغة أن ينسى القسس الأبحاش الذين رجعنا اليهم ، والذين يتحدثون هذه اللهجة ويكتبونها ، أن يشيروا الى هذا الاسم من قريب أو من بعيد ، وهم الذين أبدوا حماسة بالغة لأن يقدموا لنا . حول الموسيقى الأثيوبية والآلات الموسيقية فى بلادهم ، معلومات ضافية ومفصلة للغاية على نحو ما طلبنا اليهم أن يفعلوا (٤) ، أما عن كلمة **مسنكو** فاننا ننظر اليها باعتبارها تحريفا لكلمة مسانقو (٥) تلك التى جاءت ، ليس من كلمته سنكو ، وهى كلمة ليست بالأثيوبية ولا بالأمهرية ، وانما من كلمه سنقوا ، التى تعنى حسب التوراة الأثيوبية ، وطبقا لما يذكره كاستيل ، أو بالأحرى طبقا لما يورده لودولف : **عزف (هو) على الكيتارة** ، وان يكن للكلمة نفسها ، تبعا لما يذكره القسس الأبحاش معنى أوسع بكثير ، اذ تعنى لديهم : **عزف (هو) على آلة وترية ما ولا سيما الكمان الأوسط** .

أما **البيجنا** فقيتارة (٦) ذات أوتار عشرة متزاوجة (أى كل زوجين معا) يرن الواحد منهما (من كل زوج) ثمانية الوتر الآخر ، وبالتالي فان هذه الآلة تعد نوعا من المجاديس ، لا تردد سوى خمس نغمات متباينة بمعنى

الكلمة ، مل الكيصار ، وهي تنفر- بشأن الآلة الأخيرة- بواسطة الريشة .
وعلى هذا يكون لابورد قد أخطأ حين يقرر أن الريشة (البلكتروم) لم
تستخدم قط في الحبشة ، فعن طريق الوصف الذى قدمه لنا القسس
الأحباش عن البجنا ، ومن الرسم الذى خطوه لنا بريشتهم تأكدنا أن هذه
القيثارة وثيقة الصلة بالقيثارة التى توجد فى قاعة الكاردينال البانى
Albani . التى وردت بالدراسة التى قدمها لابورد عن الموسيقى .
المجلد الأول ، ص ٤٢٣ برقم (٧) ، وفى واقع الأمر حين أطلعنا
القسس الأحباش عليها فانهم قد عبروا على الفور عن وجود هذا التشابه
الذى حدسناه .

وبدلا من أن توجد فى هذه الآلة طاس من الخشب ، كما فى كيصار
البرابرة ، يوجد صندوق مربع من الخشب يبلغ طوله نحو ٢٧١ مم ، أما
عرضه فيصل الى ٣٢٥ مم ، وأما سمكه أو عمقه بدءا من المشددة حتى أسفل
الآلة فقد يصل الى ٩٥ مم . وتوجد وسط المشددة شمسة كبيرة نجد أسفلها
الرافعة التى تربط اليها الأوتار العشرة . وعلى الوصلات ، فى أعلى
الصندوق ، وعلى مسافة ٣٠ مم من الوصلات الجانبية ، ترتفع بشكل رأسى
فوق الجسم الرنان عصوان أو رافعتان من الخشب ، واحدة من كل جانب ،
لا يقل طول كل واحدة منهما عن ٣٧٩ مم على الأقل ، وتفضيان ، هذه
وتلك ، من ناحية الطرف العلوى الى عارضة خشبية ، مماثلة لعارضة
الكيصار ، وبالإضافة الى الحلقات المصنوعة من القماش ، التى تزود بها
هذه العارضة ، وهو ما نجده أيضا فى عارضة الكيصار ، توجد كذلك فى
البجنا « ملاوى » صغيرة (المفرد ملوى) على شكل صليب ، تستخدم فى
تسهيل دوران حلقات القماش ، وتعلق ريشة العزف الى واحدة من
الرافعتين ، وهى تسمى فى الأثيوبية دهنيزا ، وليست هذه سوى قطعة من

الجلد ، قد خرطت على هيئة رأس رمح .

ويعرف الأثيوبيون كذلك قيثارة ذات أوتار ثلاثة يسمونها **انزيرا** (٧) ، وقد صنعت هذه القيثارة ، التي رسموها لنا بريشتهم ، بقدر من العناية يقل عما بذل في صنع القيثارة السابقة ، وصندوق جسمها الرنان مربع الشكل وان يكن أقل ارتفاعا من صندوق البجنا ، ولا تتخذ العارضة التي تحمل فوق الرافعتين اتجاهها أفقيا على الدوام ، كما هو شأن القيثارات الأخرى التي تناولناها بالحديث ، وهي أكثر ارتفاعا عند الوسط عنها عند الجوانب ، بل ان قمتها ، فيما يبدو ، تنتهي بزوايه منفرجة للغاية ، والى هذا الجزء المرتفع من العارضة تربط الأوتار .

أما الناي الأثيوبي المسمى **امبلتا** فصنف من النايات ذات المنقار ، تثقبه من الأمام ثقب سبعة ، أربعة منها على مسافة قصيرة من الفم ، وثلاثة آخر على مسافة ما تحت الأربعة السابقة ، كذلك توجد نايات من النوع نفسه بها خمسة وثلاثة ثقوب ، وهناك بالمثل صنف ثالث ليست به سوى ثلاثة ثقوب وثقبين . موزعة ، في الصنفين ، بالطريقة نفسها التي رأيناها في **الامبلتا** (٨) .

وتعد آلة **الزجوف** نوعا آخر من النايات ، وثيق الصلة بناي المصريين . وهناك من هذه الآلة ما هو مزود بستة ثقوب وهناك أخرى لا تحمل سوى ثلاثة ، وصنف ثالث ليس له سوى ثقبين . ويخبرنا لابورد أن « الناي في الأثيوبية يسمى **كوتز** وفي الأمهرية **أجدا** ، وشكله وسمكه هما شكل وسمك الناي الألماني ، وان يكن العزف عليه يتم على نحو ما يحدث مع الناي ذي المنقار ، الذي يشبه فم الكلارينيت ، ونغمته أنفية مثل نغمة المزمار ، خفيفة لا تعلق لدرجة كبيرة ، ولعلمهم لم يكونوا ليقدروه في بلده لو أن

شماته كانت أكثر رقة ، •

ولسنا نستطيع أن نجادل في صحة هذه الرواية ولا أن نفرها .
 ما دمنا لم نر ولم نسمع أيا من الآلات الموسيقية الأثيوبية ، وان تكن كلمتا
كوتز و أجدا قد بدتا غريبتين على القسس الأحباش عندما لفظناهما
 أمامهم (٩) ، ومع ذلك فلعلهما لو كتبنا بالاثيوبية أو الامهرية لأمكن هؤلاء
 أن يفهموها ، اذ يحتمل أن يكون ما تناول الكلمتين من تحريف طفيف في
 هجائهما بالاضافة الى ما قد نكون قد أعطيناه لهما من نبرة تختلف عن
 تلك التي ينبغي أن تكون لهما ، وهذا أمر بالغ الترجيح لا سيما اذا كانت
 هاتان الكلمتان اللتان نلفظهما باكنتنا الفرنسية ، قد أخذهما لابورد عن
 رحالة انجليزى أو ألمانى أو ايطالى ، ونطق هؤلاء يختلف كما تختلف
 لكنتهم عما لدينا - يحتمل أن يكون ذلك كله قد أثار حول الكلمتين دخانا
 كثيفا أضل القسس الأحباش عن التعرف عليهما ، وهذا احتمال مرجح ،
 لكن الأمر الذى نستطيع أن نفترضه ، هو أن يكون المؤلف (أو الراوية)
 الذى نقل عنه لابورد ، يتحدث عن الناي نفسه الذى وصفناه تحت اسم
امبلتا ، وأن الاسمين **كوتز و أجدا** لا ينتميان قط لا الى الحبشية ولا الى
 الامهرية وانما ينسبان ، ربما ، الى كلمات واحدة من اللهجات الأربع عشرة
 التى تضمها الأثيوبية ، ليست معروفة من جانب قسسنا الطيبين •

ويطلق على البوق أو النفير فى الحبشية اسم **ملكبت** ، وهو هناك آلة
 موسيقية عسكرية ، ومع ذلك فهم يستخدمونها فى الكنيسة ، وهناك منها
 ما هو كبير الحجم وما هو صغيره ، لا يصنع من أجزائها جميعا ، هذا الصنف
 وذاك من النحاس ، سوى الجزء الذى نسميه : فتحة البوق ، ويورد لابورد
 أن « النفير الأثيوبى يسمى **ملكبتا** أو **ملكبت** و **كرن** (١٠) أى القرن ، بما يشير
 الى الحامة التى كان يتشكل منها فى البداية » ثم يضيف لابورد : « أما الآن

فانهم يكونونه من قصبه بوض لايزيد اتساعها عن نصف بوصة (١٤ مم) ،
ويصل طولها الى نحو خمسة اقدم وأربع بوصات (المتر و٧٣٢ مم) ،
وتنتهى هذه القصبه الطويله بفتحة بوق مأخوذة من عنق ثمره قرع ، ويكتسى
هذا البوق بجلد غزال أعد لهذا الغرض ، ولا تصدر عنه سوى نغمه بحاء ،
ويعزف الأثيوبيون عليها ببطء عند زحفهم على العدو ، أما حين يتم العزف
عليها بسرعة وقوة فائقتين ، فانه يكون من شأنها أن تلهب حماسه الأحباش
حتى ليلقوا بأنفسهم فى أبون المعركة ، وسط صفوف العدو ، ولا يهابون
الموت » .

ونحن من جانبنا ، نورد كل هذه الروايات ، واضعين اياها الى جانب
بعضها البعض ، بينما لا نستطيع أن نصل لرأى قاطع بشأن دقتها أو عدم
صحتها ، عسى أن يتمكن الرحالة الذين سيجتازون ، فيما بعد ، هذه المناطق
النهائية ، أن يقارنوها بمعطيات الواقع ، وأن يؤكدوا أو يحطموا هذه أو
تلك من الروايات ، ذلك أننا لا نثق بحقيقة شىء يرويه إلا بعد أن نلاحظه
بأنفسنا .

أما القند فبوقان مأخوذان من قرن بقره ، وهم يستخدمونه فى أثيوبيا
كآلة تنبيه أو انذار ، لتجميع الجنود خلال الليل فى أوقات الطوارئ ، أو
للنداء على القطعان (الضالة أو الشاردة) .

كذلك فليست الغننا سوى قرن صغير أو بوقين وله نفس هيئة الآلة
الموسيقية السابقة ، وان تكن هذه أصغر حجما ، ولا تستخدم هذه الا فى
النداء على القطعان الشاردة .

أما النجاوت أو النجاويت(١١) فهى الطبول الكبيرة عند الأثيوبيين ،
وهذه الكلمة ، نجاويت قد جاءت من نجر بمعنى أعلن أو نشر أو أذاع(١٢) .

وهذا النوع من الآلات يوضع أمام الكنائس ويستخدم فى الاعلان عن بدء القداس ومناسبات العبادة المختلفة ، كما يستخدم لنشر واذاعة أوامر الحاكم أو وزرائه ، وهناك نجاريت من النحاس ، وهناك منها ما هو مصنوع من الخشب ، فأما النجاريت النحاسية ، فهى تلك التى تستخدم فى الكنائس أو تلك التى تكون تابعة للملك ، وأما الأخريات المصنوعة من الخشب فلا يستخدمها الا الأفراد من العامة ، ونستطيع فى بعض الأحيان أن نعد ما يصل الى أربعين نجاريت فى الكنيسة الواحدة ، توضع اثنتين اثنتين : الصغيرة الى اليمين والكبيرة الى الشمال ، وعندما يخرج الملك فى موكب كبير ، أو عندما يشرع فى شن حملة ، تصحبه على الدوام ثمان وثمانون طيلة يحملها أربع وأربعون من البغال ، يمتطى ظهر كل واحدة منها طبال .

ويضرب على هذه الطبول الأثيوبية ، على نحو ما يتم بخصوص النقاريات أو الطبول المصرية ، بعضى أو بيازور من الخشب ، ويدق عليها بشكل ايقاعى بضربات مسرعة على الطبل الصغير ، وبضربات أقل سرعة على الطبل الكبير . يقول لابورد وهو يتحدث عن هذه الآلة نفسها : « ويطلق على آلة الطبل فى اللغتين (يقصد الأثيوبية والأمهرية) نوجاريت *nogareet* ، لأنهم يستخدمونها فى كل النداءات والبيانات العامة التى تسمى *نجور* ، وعندما يتم ضربها بأمر الحكومة ، لا يكون لهذه البيانات العامة قوة القانون الا فى المقاطعات ، ولكنها تصير قانونا عاما يسرى فى الحبشة كلها اذا كان الملك هو الذى أمر بدق هذه الطبول ، فالطبل علامة السلطة ، وفى كل مرة يعين فيها الملك حاكما أو قائمقام عام فى المقاطعة ، فانه يمنح من يوليه هذا المنصب طبله وراية كعلامة تولية » .

وتتطابق هذه التفاصيل ، التى لم تذكر لنا قط ، مع شهادات القسس الأقباش الذين استقيناً منهم وحدهم كل ما نورد هنا حول الآلات

الموسيقية فى اثيوبيا .

وتطلق فى الحبشة كلمة كبرو على صندوق ضخيم شبيه بالصندوق الكبير الذى أسميناه هنا : **Tambour Turc** والذى يسمونه فى مصر بالطبل التركى وهو ما يعنى الاسم الفرنسى الذى نستخدمه نحن ، على غرار ما يطلقون عليه فى النوبة اسم سلطانه دورجى وفى الصينية اسم يا - كو **Ya-Kou** . ويشتق الاسم كبرو من الكلمة الأثيوبية **كبرو** بمعنى تشرف أو نال الشرف أو حظى بالتبجيل أو نال التكريم ، ولهذا السبب يقولون بالأثيوبية **كيبور** بمعنى المبجل - النبيل - الجدير بالتقديس - العظيم - اللامع على نحو ما يقولون فى العربية - **كبر** و**كبير** ، للإشارة الى المعانى نفسها التى تقصد اليها الكلمات السابقة ، وهو أمر جدير بالملاحظة كذلك بسبب التماثل فى نطق هذه وتلك من الكلمات (الأثيوبية والعربية) ، فكلمة **كبرو** الأثيوبية اذا هى وصف تميز به الطبل الذى يشار اليه على هذا النحو باعتباره الأكبر حجما والذى يعلق عليه القدر الأكبر من الأهمية . وهذه الآلة تربط وتعلق على غرار الصندوق التركى الكبير ، أمام من يقوم بالضرب عليها ، وهو يستخدم فى تحديد الايقاع فى الأناشيد الكنسية ، وفى تنظيم مسيرة الفرق العسكرية أثناء زحفها .

وقد خلط الرحالة الذين نقل عنهم لابورد روايته فى كل ما يتصل بموسيقى الأحباش ، بين الكبرو وبين نوع آخر من الآلات الموسيقية يسمى **اتامو** ، ومع ذلك فان الفرق بين هذين الصنفين من الطبول ، اذا ما كنا نحن بدورنا قد استقيننا معلومات صحيحة ، ينتمى الى ذلك النوع من الفروق التى يسهل تبيينها ، وبامكان القارىء أن يحكم على ذلك بسهولة .

أما **القندا** فهى كذلك صنف من الطبول يكاد يصل قطرهما الى

٤٨٧ مم ، ويبدو أن لها النسب والأبعاد نفسها التى للطلبل الملكى فى غينيا
والذى نجد رسماً له فى دراسة لابورد عن الموسيقى ، المجلد الأول ،
ص ٢١٩ .

ويستخدم الأثيوبيون كذلك آلة شبيهة بدف الباسك لدينا لتحديد
حركة وإيقاع رقصاتهم ، ويسمون هذه الآلة **أناهو** ، ولديهم منها صنوف
ذات أطوال مختلفة شأن المصريين ، ومع ذلك فلا يبدو أن آلات الأناهو هذه
بعض ما يميزها فيما بينها ، بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الحامة
التى تصنع منها أو فى عدد وشكل الأجزاء التى تشكلها فى مجموعها .

وفى بعض الأحيان يستخدم الأثيوبيون هذا الصنف من الآلات ، وفى
أحيان أخرى يستخدمون غيرها مما ينتمى الى النوع نفسه ، أى كل ما يمكن
جمعه من آلات الصخب بصفة عامة ، وذلك لاهاجة الأشخاص الذين لدغتهم
الثعابين المسماة فى الأثيوبية **اباب** حتى يحولوا بينهم وبين النعاس طالما
كانوا تحت تأثير الدواء الذى وصف لهم (١٣) .

وقد بقى استعمال الجلاجل فى الحبشة منذ العصور السحيقة حتى
اليوم ، فهى البلد الوحيد الذى لا يزره الناس فيه يحتفظون بهذه الآلة
الموسيقية القديمة ، التى اشتهرت بأنها كانت تستخدم ، على الدوام ، قديما ،
بواسطة الكهنة المصريين عند احتفالهم بأسماء الآلهة ، ولأنها كانت
واحدة من متعلقات إلهتهم بالغة التقديس ايزيس ، وعده الآلة التى يسعى
القسس الأحباش الى ارنائها على الدوام طيلة طقوس العبادات ، تسمى فى
الأثيوبية **دسنادسل** ، وهى ليست مستديرة ، ولا هى حتى مقفلة من أعلى ،
على نحو ما كانت عليه الجلاجل قديما ، وهى مصنوعة من شريحة من الحديد
أو النحاس أو الفضة أو حتى من الذهب ، كوعت بحيث يمتد طرفاها بشكل

متواز ، وبحيث يشكل المنحنى الذى ترسمه نصف بيضاوى ، وهناك عارضتان من المعدن كذاك فى كل واحدة منهما حلقة مليئة بالتقوب ، تقسم امتداد كل واحد من جوانب المنحنى أو الكوع : الأولى عند الثلث الأول من هذا الامتداد ، والثانية عند الثلث الثانى ، وعند قمة الانحناء يوجد عنق أو قبضة خشبية قد يصل طولها الى ١٨٩ مم .

ويستخدم القسيس الأبحاش هذه الجلاجل على نحو قريب مما كان يفعله الكهان فى مصر القديمة ، للتعبير عن حميتهم الدينية عند انشاد التراتيل وأداء الرقصات التى كانت تصاحب غالبية طقوس العبادة ، وهذه واقعة أخرى تؤكد ما أخبرنا به لابورد حول موضوع المزهرة أو الجلاجل حين يقول : « وهم يستخدمون الجلاجل فى الايقاعات العنيفة عند انشادهم المزامير ، فيمسك كل قس جلاجلا يحركه بطريقة منذرة متنوعة ، يلوح به فى وجه جاره ، وهم يرقصون ويتفافزون ويلفون فى شكل حلقة ، وبأسلوب يقترب من البذاءة والفحش حتى ليبدو الواحد منهم أشبه بكاهن وثنى عنه بمسيحي » . وهذا حكم بالغ الجور بعض الشيء ، ولكن أيستطيع أمرؤ أن يكون على الدوام عادلا تجاه الشعوب الأخرى ، عندما يحكم عليها بموجب تقاليد تختلف عن تقاليدها ؟

ومع ذلك ، فسيان آكان يداخل الأبحاش ظن فى امكان أن يبدو برقصاتهم شئ من مجون أو عدم احتشام ما داموا هم يظنون ، عكس ذلك ، أنهم سيرتكبون جرما بالغا لو أنهم قد أدوا هذه الرقصات خالية من هذه الحركات التى تناب عليهم ، ذلك أن هذا التمثيل الصامت ، طبقا لما قالوه هم بأنفسهم ، ينظر اليه عندهم باعتباره أشد ضروب التعبير حيوية عن ورعهم (. . . ماستهم فى الاحتفال بشكل يليق بمجد السكانن الأسمى (١٤) ، وكذلك فى التعبير له عن عرفانهم باعتباره منبع الحياة ومبدأ الحركة والذى

يبث الحياة فى كل الكائنات • أما عن تلك الحركة التى بدت منذرة متوعدة فانهم يرون أنهم لا يريدون بها أقل من هذا الذى يفهم منها ، ولقد لاحظنا ، فى مرات كثيرة ، وجود بعض شئ شبيه بهذا فى نقوش المباني الأثرية فى مصر والتى حفرناها (رسمناها) فى هذا المؤلف ، وفى كل مرة نرى فيها (فى هذه النقوش) أشخاصا يبدو من حركتهم أنهم يهزون المزهرة أو الجلاجل ويلوحون بها فى وجه شخص آخر ، كما لو كانوا يقدمونها لهذا الآخر كى يقبلها ، فلا بد أن هذه الحركة ، إذا لم تكن استنتاجاتنا خاطئة ، كانت تتم ، بصفة أساسية ، فى المناسبات الاحتفالية الكبرى ذات الشكل الدينى ، كما هو الحال فى حفلات التكريس وعقود الزواج ، وفى إبرام كل العهود التى يقطع بها المتعاهدون فى حضرة الآلهة ، ولن تعوزنا البتة الشهادات التى من شأنها أن تؤكد أو حتى تطابق هذا الرأى ، لو أننا شئنا أن نورد هنا كل ما جمعناه حول هذه النقطة عند المؤلفين القدامى ، ولا سيما الشعراء الاغريق واللاتين منهم ، ومهما بدت لنا هذه العادات والممارسات أمورا تبعث على الضحك فى البداية لمن هم غريبون عنها ، فانها لن تكون لديهم أنفسهم أقل مدعاة للاحترام عن ممارسات أخرى كثيرة (يعتادونها هم) ، لو أنهم عرفوا أو أدركوا المبدأ الذى تأسست عليه •

ومع أن مسيحيى الحبشة يتبعون المذهب الانشقاقى نفسه (كذا) الذى يتبعه أقباط مصر ، فان الممارسات الدينية عند الفريقين ليست - عكس ما كان ينبغى - هى نفسها هنا وهناك • ذلك أنهم ، من هذه الزاوية ، يقدمون فيما بينهم تناقضات تبعث على عظيم الدهشة ، فالأحباش يكونون على الدوام فى حركة هياج يمتلىء صغبا وضجيجا أثناء أدائهم لطقوس عباداتهم ، فى حين يظل الأقباط على العكس من ذلك ساكنين ، واقفين الساعات الطوال متكئين على عصيهم الطويلة التى يسمونها العكاز ، أما

ترتيلاتهم الدينية فنادرا ما يقطعها صليل احدى الجرسيات ليست هي الجلاجل كما أنها ليست الطبول أو الدفوف على الاطلاق .

ولعل الآلتين الموسيقيتين اللتين يشترك فيهما أقباط الحبشة وأقباط مصر هما **التقا و القاكل** ، والأولى مسطرة كبيرة من الخشب أو الحديد أو النحاس تستخدم فى الكنائس حيث لا يكون مسموحا باستخدام الاجراس ، وتشبه هذه الآلة الموسيقية من ناحية الشكل تلك التى يسميها أقباط مصر **بالناقوس** (١٥) ، ويضرب على التقا بالمثل بواسطة بيزر صغير من الخشب ، ويسمى الشخص الذى يقوم بالضرب عليها **متقا** ، ويترجم كاستل فى معجمه ذى اللغات السبع كلمة متقا بكلمتى Tuba (أنبوب) و buccina (بوقان ، بوق) ، ومع ذلك ، ومهما يكن الاحترام الذى يحظى به رأى هذا العالم ، فيبدو أنه هنا مثير للشكوك ، طبقا للطريقة التى استقبل بها القسس الأحباش هذا الرأى ، ذلك أن من غير المحتمل أن نفترض أن هؤلاء يخطئون فى معرفة اسم آلة خاصة ببلادهم ، بل فى الممارسة التى قاموا بها ، هم أنفسهم مرات عديدة (١٦) .

أما **القاكل** فليست شيئا آخر سوى مزهر تتدلى منه أجراس صغيرة ، ويبدو أن الأحباش ينسبون اليها الفضائل نفسها التى كان المصريون الأقدمون ينسبونها الى مزهرهم ، وهم يستخدمونها على وجه الخصوص فى القداس وحفلات التعميد ؛ وإثناء رفع الآله وفى مناسبات أخرى عديدة .

وأما النوع الأخير من الآلات ذات الصليل التى يتبقى علينا أن نتحدث عنها فهى **الاجراس** . ويسمى الجرس فى الأثيوبيية **دوله** ، ولا يسمح للمسيحيين الأحباش باستخدام هذه الآلة فى كنائسهم الا عندما تكون ديانتهم هى نفسها ديانة حكومتهم ، أما حين تختلف الديانتان فانهم لا يستطيعون استخدام الآلة التقا ، كما استرعينا الانتباه من قبل ؛

وتوجد في الحبشة ، كما هو الحال في أوروبا ، أجراس متنوعة الأحجام ومتباينة الرنين ، وهم يستخدمونها كذلك في النداء على المؤمنين للعبادة وكذلك للاعلان عن المواقيت ، ومع ذلك فهذه الأجراس ليست معلقة كأجراسنا ، ولا يستطيع دفعها لارنانها عن طريق أرجحة مائلة ، حيث يستطيع متعهد الجرس عندنا ، عن طريق مرات متعاقبة من جذب وارتخاء الجبل المعقود الى قمة هذا الهيكل أو السقالة المسماة **الخروف** والتي انحصرت في داخلها مقابض الجرس ، أن يحدث أرجحات لهذه الآلة ، تجعلها نصطم على التوالى ، من حافة لأخرى بالمقرعة ، فالجرس عندنا هو الذى نؤرجع ، أما المقرعة فهى التى تبقى ثابتة ، وعكس ذلك ما يحدث فى الحبشة ، فالمقرعة هى التى تتحرك والجرس هو الذى يبقى ثابتا متوازنا ، اذ يعمل متعهد الجرس على شد هذه المقرعة بواسطة جبل ينتهى اليها ، مما يؤدي الى ارتطام المقرعة بهذه ثم بتلك من حواف الجرس على التعاقب ، وبهذه الطريقة يتم ارنانه سواء عند النداء على مؤمنى الكنيسة أو لاعلان المواقيت المختلفة فى اليوم ، ولكى يتم تقدير الوقت ، يقوم متعهد الجرس بقياس طول الظل الذى يلقى به جسم ثابت بقدمه ، وطبقا لمدى امتداده يعرف الرجل على الوقت .

ولولا أن الرهافة المتزايدة للفتنا قد تسبب فى نوع من التحريف المهيئ ، يلحق باسم الأشياء التى تستخدم بشكل شائع أو شعبى ، لكننا قد سعينا ، على غرار بعض المؤلفين ، الى ضم السوط الى الآلات الصاخبة . ووضعنا هذه الآلة عند الأثيوبيين والفائدة التى تعود من وراء استخدامها ، وقدم أصلها (١٧) ، وما ورد بشأنها عند أفضل الشعراء فى أشعارهم (١٨) بالغة النضج والاكتمال ، سامية الأسلوب ، ولتوسعنا فى ذلك بالقدر الذى يكفيننا - كنا بالقطع سنفعل هذا كله لولا أننا نكتب دراستنا بالفرنسية .

ومع ذلك ، فبدون أن نلزم الصمت المطبق ازاء هذه الآلة ، وبدون أن

نتوقف عندها كذلك ، فسوف نكتفى فقط بأن نقول انهم يسمونها في الأثيوبية **ديجراف** ، ثم نعد ذلك خاتمة لكل ما يتصل بالآلات الموسيقية في أثيوبيا .

الهوامش :

(١) ينبغي أن تلفظ طبقا لرأى لودولف في قاموسه : قاتكل ، (والترجمة هنا بتصرف) . انظر : قواعد اللغة الأمهرية ، ص ٤ ، وكذلك : المعجم الأمهرى اللاتينى ، المجموعة ٣٧ .
[حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى]

(٢) جعل الأثيوبيون الذين قاموا بترجمة التوراة الى لغتهم من كلمة مسانقو مقابلا لكلمة كيتارا ، على نحو ما نجد الأخيرة مستخدمة في كتاب الزامير عند الأحباش ، والذي تم نسخه نقلا عن التوراة الأثيوبية ، وقد ترجمت هذه التوراة ، كما قيل لنا ، في البداية عن النص العربى للكتاب المقدس ، ومع ذلك ، فعين تبين لقس أثيوبى ، درس في روما ، أن هذه الترجمة غير دقيقة ، فقد قام هو بترجمة أخرى للتوراة عن نصها اللاتينى ، وطبقا لهذه الترجمة الأخيرة ، جاءت كلمة مسانقو مقابلة لكلمة كيتارا .

[ثم يورد المؤلف خصوصا من الزامير باللغة الأثيوبية ويضع تحتها النصوص المقابلة في اللغة اللاتينية وفيها جميعا تأتي كلمة مسانقو مقابلة لكلمة كيتارا مثال ذلك : المزمور ، الثانى والثلاثون ، الآية ٢ ، الثانى والأربعون ، الآية ٥ ، السادس والخمسون ، الآية ٩ ، السبعون ، الآية ٢٢ ، الثمانون ، الآية ٢ ، الحادى والتسعون ، الآية ٣ ، السابع والتسعون ، الآية ٧ ، السابع بعد المائة ، الآية ٢ ، السادس والأربعون بعد المائة ، الآية ٧ ، الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ .

ثم يسوق المؤلف ملاحظة فحوها أن حرف الـ S فى الهجاء اللاتينى للكلمات المقابلة للكلمات الأثيوبية ينبغي أن تلفظ خثينة (ص) أما حرف الـ b فلا بد أن نكتفى عليه عند النطق بعض الشيء ، حتى يصبح فى لفظه قريبا من حرف [v] .
تعقيب :

بالرجوع الى النص العربى للكتاب المقدس تبين وجود اختلافات فى أرقام الزامير والآيات وتم تصويبها طبقا للنسخة العربية ، كذلك نورد نصوص الآيات التى استشهد بها المؤلف بالترتيب ، على النحو التالى :
٣٢ آية ٢ « احمدا الرب بالعود ، بربابة ذات عشر أوتار ورنموا له »
٤٣ آية ٤ : « فأتى الى مذبح الله الى الله بهجة فرحى وأحمدك بالعود

يا الله الهى «

- ٥٧ آية ٨ : « استيقظى يا رباب ويا عود أنا أستيقظ سحرا »
 ٧٠ آية ٢٢ : فأنا أيضا أحمدك برباب ححك يا الهى ، أرنم لك بالعود «
 ٨١ آية ٢ : ارفعوا نعمة وهاتوا دفا وعودا حلوا مع رباب «
 ٩٢ آية ٣ : « على ذات أوتار وعلى الرباب وعلى عزف العود »
 ٩٨ آية ٥ : « رنموا للرب بعود ، بعود وصوت نشيد »
 ١٠٨ آية ٢ : « استيقظى أيتها الرباب والعود وأنا أستيقظ سحرا »
 ١٤٧ آية ٧ : « أجيبوا الرب بحمد ، رنموا لالهنا بعود »
 ١٥٠ آية ٣ : « سبحوه بصوت الصور سبحوه بصنوج الهتاف »
 وهكذا نجد هذه الكلمة : مسانقو تقابل فى النص العربى للتوراة
 العود كما تقابل كلمة كبرو فى الآية ٢ مزمو ٨١ كلمة دف العزبية حسب
 النص العربى للتوراة - المترجم .

(٣) نلفظ ونكتب هذا الاسم على النحو الذى سمعناه يلفظ ورأيناه
 يكتب به على يد القسس الأبحاش [أى أمرا Amara] بدلا من أمهرا
 Amhara وحتى يومنا هذا ظلت هذه الكلمة ، فى اللغات الأوربية تكتب
 Amhare أو Amharic

(٤) كلمة بج (بفتح الباء أو كسرهما مع تسكين الجيم فى الحالتين)
 توجد بهذا المعنى نفسه فى المعجم الأمهرى اللاتينى الذى وضعه لودولف
 Ludolf ، باعتبارها مقابلة للكلمة الأثيوبية مسانقو ، واعتقد أنها الكلمة
 نفسها التى كتبها مؤلف هذه الدراسة بجنا ، إذ أن المقطع الصوتى نا هو
 أداة تلحق بآخر الكلمات (حاشية من وضع المسيو سلفستردى ساسى) .

(٥) كتبنا هذه الكلمة massaneqo بحرفى S مع أن حرف
 الـ S غير مضاعف فى الأثيوبية ، وذلك خشية أن يلفظها القارىء مثل
 حرف الزاى . [إذا جاءت الـ S بين حرفين متحركين فى الفرنسية
 تلفظ [Z] .

(٦) يقول لابورد : « صنعت القيثارة الأولى عند الأبحاش من قرون
 عنزة تسمى أجزن ، تعيش فى أفريقيا ، ثم يضيف :
 « ويمكننا أن نرى شكل هذا الحيوان فى التاريخ الطبيعى من تأليف
 بوفون Buffon ، وبعد ذلك أخذ الناس يستخدمون فى صنعها نوعا
 من الحشب ينمو فى هذا البلد ، ويبلغ طول القيثارات المصنوعة من هذا
 الحشب ما بين ثلاثة أقدام وثلاثة أقدام ونصف القدم » .

(٧) من الطريقة التى استخدمها مترجمو التوراة الأثيوبية فى ترجمة
 هذه الكلمة [انزيرا] فى المزمور ١٣٦ [فى التوراة العربية المزمور ١٣٥
 الآية ٢ والكلمة العربية المقابلة هنا أيضا هى العود - المترجم] .
 فاننا مدفون الى الاعتقاد انهم لم يتبعوا قط التوراة اللاتينية ، كما

زعموا- لنا ، وانما هم قد ترجموها عن النص العبري ، ذلك أننا نرى من ترجمتهم للآية الثانية من هذا المزمور [مقابلة بين النص الأثيوبي والنص اللاتيني] ان كلمة ايزيراتينا تقابل على نحو دقيق ، في النص العبري ، كلمة كنوروتينو أي (قيثارنا) ، وليس كلمة أورجانا فوسترا *Organa nostra* التي نقرأها في التوراة اللاتينية ، والتي تعني كل أنواع الآلات الموسيقية بشكل عام ، وهكذا فان كلمة **أنزوا** في صيغة المذكر وكلمة **أنزوت** في صيغة المؤنث تعني انه أو أنها عزف أو عزفت على هذه القيثارة .

(٨) يحددنا لايبورد أو الرحالة الذين نقل - هو - عنهم ، عن نوع من النايات من هذا الصنف ملحق بقربة ، ويتلقى عن طريقها النفخة التي تصنع نغمته ، يطلق عليه اسم **فيبييلة** ، ثم يضيف « بأن هذه الآلة من الآلات الموسيقية الأثيوبية انما هي صنف من الناي ذى المنقار ملحق بقربة يتزود منها بالنفخات » ثم يقول : « وهكذا نرى أن هذه الآلة تشبه كنهيرا مزار القربة الذي نطلق عليه عندنا اسم موزيت *Musette* وكلمة نبل في العبرية تعني قربة أو جرة » . وحيث أن لايبورد قد قرر ما قاله بشأن النبل بينما هو يتحدث عن آلات ليست حبشية قط ، فقد فاتنا أن نرجع بشأن روايته هذه الى قس هذه البلاد ، وكنا عندما نلتصق المشورة منهم ، لانحصل على أية معلومات بهذا الخصوص ، ومع ذلك فلعل الآلات نفسها التي رأيناها في مصر ، وتحمل اسم **قبرة** ، تكون قد عرفت تحت اسم **نيبيل Nibile** وهي كلمة تتماثل تماما مع الكلمة العبرية **Nebel** والكلمة الفرنسية **Nable**

(٩) في المعجم الأمهري - اللاتيني الذي وضعه لودولف ، ص ٦٤ نجد كلمة أجدا بمعنى *Arundo* و *Calamus* والعظمة التي يسمونها *Tibia* - حاشية من وضع المسيو سلفستردى ساسي .

(١٠) هذه في الواقع هي الكلمة التي جعل منها مترجمو التوراة الأثيوبية مقابلة للكلمة العبرية **شوفار** التي تعني البوق أو النفير ، وهذه الكلمة التي تقدمها بحروفها اللاتينية **Keren** طبقا للطريقة التي نطقها بها أمامنا القسس الأحباش ، نجدها في المزامير ٤٦ الآية ٦ ، ٨٠ الآية ٣ ، ٩٧ الآية ٦ [وفي التوراة العربية المزامير ٤٧ الآية ٥ ، ٨١ الآية ٣ ، ٩٨ الآية ٦ ، أما المقابل العربي فقد جاء بالترتيب التالي حسب المزامير والآيات : بصوت الصور ، البوق ، بالأبواق وصوت الصور - المترجم] - لكننا (والكلام يعود للمؤلف) في الآية الأخيرة نجد الكلمتين الأثيوبيتين **بغناناز** و**تزيروت** واللتين تعنيان : بواسطة الأبواق الحربية في حين أن الكلمة الأثيوبية قرنه هي التي تقابل الكلمة العبرية شوفار التي قبلت في الترجمة اللاتينية بكلمة **Cornu** (قرن) ، ألا يبدو مرجحا بقدر كاف أن تكون كلمة قرنة الحبشية ، عندما أطلقت على آلات النفير أو الأبواق الأولى التي كانت تصنع من القرون ، قد غدت بالتالي الاسم النوعي أو العام الذي يطلق على كافة الآلات الموسيقية من هذا النوع ، على الرغم من أن آلات النفير المعدنية ، التي ابتكرت بعد ذلك ، اتخذت لنفسها ، في الوقت ذاته ، اسما

خاصا بها ، فاذا ما تقبلنا هذا الافتراض ، فسوف تتبدد كل الشكوك وتتضح في الوقت نفسه لماذا ظلوا يطلقون حتى الآن على البوق الأثيوبي اسم قرنه أى القرن .

(١١) يكتب لابورد هذه الكلمة نوجاريت Nogareet مما يجعلنا نستخلص أنه قد نقل عن رواية أحد الرحالة الانجليز ، ذلك أنهم لا يكتبون هذه الكلمة في الانجليزية الا على هذا النحو لتعادل لفظنا نحن اياها Nogarit وهي الطريقة التي يلفظها بها القبسس الأحباش .

(١٢) من الفعل العربي نقر جاء الاسم تقاوية الدال على آلة ايقاع صاخبة والذي يشير الى الطبول الضخام الشبيهة بالنوجاريت عند الأثيوبيين . الا تدل هذه العلاقة القائمة بين الكلمات العربية والأثيوبية التي تطلق على هذا النوع من الآلات لتشير الى الأشياء نفسها على قيام صلات قربي حسيمة بين هذه العبارات ؟

(١٣) وينحصر هذا الدواء في البول البشرى الذي يأمرن المرضى بتجرعه . كذلك يعرف الأحباش خاصية بول البقر في علاج الاستسقاء ، كما يستخدمونه هنا في علاج الحمى المسماة : فلد . فعندما تهاجم هذه الحمى أحد الأشخاص فانه يبدأ في عب الماء بشكل مفرط لتهدئة العطش الحارق الذي يحس به ، فلذا لم يتم اللجوء على وجه السرعة الى بول البقر يكون هذا الشخص في حكم المعرض للاصابة بمرض الاستسقاء ، ويتم خلط هذا البول بقليل من الزبد ، ويسخن الخليط معا ، ويعطى للمريض الذي يجد نفسه معافي بعد بضعة أيام .

والندد حمى ملتهبة ، تهاجم الناس على الدوام في المناطق الواطئة المليئة بالمستنقعات ، ولا سيما بعد أن تغرقها الأمطار الكبرى ، ذلك أن المياه التي تتسرب الى باطن الأرض ، تؤدي ، عندما تجلفها الشمس ، الى حدوث عفن وتحلل يتصاعد منه أبخرة فاسدة وبتنة ، تحمل الأمراض القاتلة . ولكي يتقى الأثيوبيون خطر هذه الأمراض يدهنون أجسادهم عادة بالزبد أمام النار .

ولابد أن يكون الأثيوبيون قد عرفوا مثلنا مسحوق أو تراب البارود ، وخاصيته في تنقية الهواء ، ما داموا يعملون على احراق بعض منه في الأماكن التي يسكنها أناس هاجمتهم الحمى المعدية التي يسمونها فوا ، وذلك وقاية لمن يأتون لزيارتهم أو حمل العون اليهم .

وهناك أمراض أخرى مثل الجدرى المسمى بالأثيوبية كوفيني ، والحصبة المعروفة هناك باسم انكليس ، كذلك المتنت أى لفحة الريح ، وهو ما يحدث عندما يتعري شخص يتصعب عرقا ، بفتة وبدون أى تحوط ، عند هبوب الريح ، ويعتقد الأثيوبيون انهم يكونون أقل عرضة للفحة الريح اذا دهنوا أجسادهم ، كذلك فانهم يواظبون على هذا السلوك حتى انهم يؤدونه كل يوم اذا ما أمكنهم ذلك ، وفي الوقت نفسه فلا يفوتهم قط القيام به كلما شرعوا في السفر ، وفي هذه الحالة تتخذ بعض الاحتياطات الوقائية التي لا يهملونها

مطلقا ، فعلى سبيل المثال فان سكان مدينة آكسوم ، فى الحبشة ، وقبل أن يبدأوا السفر يطلبون الى الطبيب أن يحدث لهم قطعا أو حزا على هيئة صليب بالقرب من الكتف ، حتى يستطيع مواطنوهم أن يتعرفوا عليهم عندما يلفونهم فى الطريق ، فيقدموا لهم العون اذا كانوا فى حاجة اليه . ويتم هذا الحز أو القطع بسكين حادة للغاية ، ولكي يظل أثرها باقيا فانهم يحشونه بمسحوق البارود .

(١٤) تأسست هذه الرقصات ، التى ظلت قائمة فى هذا البلد ، فى تقوس العبادات الدينية ، منذ زمان لا تعيه الذاكرة وحتى اليوم ، على هذا المبدأ القديم الذى خلده لنا بلوتارك (بلوتارخي) الذى يقول بأن الأشياء لابد أن تظل فى حالة حركة دائبة حتى لا تكون عرضة للتلف ، وأن الناس عن طريق هذه الحركة التى لا تنقطع يتقون شرو طيفون .
انظر بلوتارك - قصة ايزيس وأوزيريس - ترجمة أميو ص ٣٣١ .

(١٥) انظر فيما بعد - المبحث الخاص - بالآلات الموسيقية عند أقباط مصر .

(١٦) فى الأثيوبية الفصحى تأخذ كلمة متقا بالتأكيد المعنى نفسه الذى يعطيه لها لودولف وكاستل - حاشية من وضع الميسو سلفستر دى ساسي .

(١٧) كانت السياط تستخدم ، شأن الآلات الصاخبة الأخرى ، فى أعياد باخوس وكيبيل ، طبقا لما يخبرنا به فوسسيوس Vossius ، وكانوا يشكلون من صخب هذه الآلة نوعا من الهارموني .
ويخبرنا البعض كذلك أن التتار الذين فتحوا الصين ، كانوا يستخدمون السياط بدلا من الأبواق وانهم كانوا ، بضربة سوط واحدة : يحدثون ثلاث نغمات تسمح الواحدة منهن بعد الأخرى .

(١٨) مثال ذلك ما يقوله عنها فرجيل فى الكتاب الثالث من زراعيانه ، البيت ١٠٣ وما بعده : « ألا تراهم وهم يتسابقون الى النزال فى الساحة ، ويئدفعون فى سباق العربات ، ألا ترى آمال الشباب وهى تفور ، وقلوبهم وهى تتقاذف وتدق من الخوف ، انهم يقفون بالسوط المستدير ، ويضربون بالسير الجلدى وهم منحنون للأمام ، فتطير العربة فتوة وحمية » .
ثم يعود المؤلف نفسه فيتحدث عن السياط فى الكتاب الخامس من الاينيد (الاينادة) ، البيت ١٤٤ وما بعده :

« وحتى فى سباق العربات ذات الجوادين لم تكن العربات تنطلق بمثل تلك السرعة الملهلة عندما كانت فى طريقها الى المضمار بعد أن تنطلق من معاقلها ، كذلك لم يكن سائقو العربات يهزون الأعنة بمثل هذا العنف وهم فوق خيولهم المتدافعة ، وعندما ينحنون للأمام كي يضربونها بالسياط » .
وفى بعض الأحيان كذلك كان الناس ، فى زمن الأقدمين يستخدمون السوط كشارة قيادة ، طبقا لما تخبرنا به هذه الأبياب من الاينادة ، الكتاب

- ٤٢٠ -

الخامس ، البيت ٥٧٧ وما بعده (٣ أبيات) :
« وبعد ان ركبوا خيولهم في خيلاء وسط الجمهور كله وامام اعين
ذويهم وبينما هم مستعدون اعطى انبيديس اشارة البدء من بعيد لهم بصيحة
وفرقة من سوطه » *

المبحث الثالث

حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التي يستخدمها أقباط مصر

ويبلغ عدد الآلات ذات الصليل ، التي يستخدمها أقباط مصر في
كنائسهم أربع آلات هي: الكاسات ومفردتها كاس ، الجلاجل ومفردتها جلجل
و المراوح ، و الناقوس .

وليس لكاسات الأقباط ميزة خاصة تميزها ، فهي الصنوج القديمة
نفسها ، وتتخذ الشكل نفسه وتصنع من نفس المعدن الذي تصنع منه ،
وتتشكل ، صنوج المصريين المحدثين ، وان تكن هذه الآلات غير مستخدمة الا
من قبل الأقباط الكاثوليك الأروام ، أما المنشقون (كذا) فيستبدلون بها
الناقوس .

وتصنع الجلاجل من النحاس ، وتتخذ شكلا نصف بيضاوى ، ويبلغ
قطرها ١٣٥ مم ، وتعلق الجلاجل في داخل الكنيسة ، ويستخدمها الأقباط
بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها الأقباط .

أما المراوح^(١) فعبارة عن قرص من الفضة ، وفي بعض الأحيان من
الفضة المذهبة ، تعلق حولها الجلاجل ، على مسافة ٥٤ ملليمترا من حافتها .
وقد يصل قطر هذا القرص الى ٣٥٠ ملليمترا ، ولا يزيد سمكه ، فيما يبدو ،
عن أربعة ملليمترات ، ويوجد أسفل القرص ساق جوفاء من المعدن نفسه ،
تدخل فيها عصا خشبية يكسوها في بعض الأحيان صفيحة فضية ، وقلما
يزيد طول هذه العصا عن المترين و ٢٧٤ مم .

وتستخدم المراوح بين المسيحيين الأقباط والسريان والأرمن ، سواء

انكاثوليك الأروام من هؤلاء أو المنشقين النساطرة .

ويسمى ناقوس الأقباط النساطرة **الناقوس المفرد** أى غير المزدوج ، ويطلق عليه هذا الاسم تمييزاً له عن آلة أخرى يسمونها **الناقوس المزدوج** . ويصنع الناقوس المفرد من خشب الجوز^(٢) ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٣٢٥ مم ، بعرض يصل الى ٤١ مم وسمك يقدر بتسعة ملليمترات ، ويمسك الناقوس باليد اليسرى من أحد طرفيه . ويشد عليه بقوة بالابهام ، فى حين تضرب عليه اليد اليمنى بعضا طويلة ، يبلغ طولها ٢٤٤ مم ، وقد يصل قطر ثخانتها الى ١٤ مم ، وتنتهى هذه العصا برأس مستدير ، يبلغ قطره نحو ٤٧ مم ، وهو الطرف من العصا الذى يدق به على الناقوس^(٣) .

وهذه الآلات الرنانة ذات الصليل لا تصاحب التراتيل الكنسية قط ويقتصر استخدامها على الاعلان عن الطقوس المختلفة التى لابد من القيام بها خلال حفلات القداس .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٣٣ .
- (٢) من خشب الجوز ، على هذا النحو أشير الى هذا الخشب . ونحن من جانبنا لم نر الناقوس عن قرب يكفى لكى نتأكد مما ان كانت هذه البواقيس تصنع حقيقة من هذا النوع من الأخشاب ، على نحو ما قيل وكتب لنا ، ومع ذلك فهذا أمر تكتنفه الشكوك ، لأن هذا الخشب ، وهو من النوع المسامى ، كما أنه خيطى أو ليفى للغاية ليس جافاً (صلباً) ولا متماسكا مسطاً بقدر يكفى أن تكون له المرونة اللازمة لاحتداد الرنين ، ومن المرجح أن هناك خطأ ما ، ولعلهم قد كتبوا لنا . من خشب الجوز فى حين كان المقصود هو من خشب اللوز . ولو كان لدينا وقت كاف لاتمام كافة بحوثنا فى مصر ، ولو أمكننا أن نمحص على راحتنا كافة المعلومات والأفكار التى حصلنا عليها ، لكننا بلا جدال قد أضفنا الكثير من الأمور التى لا تزال بالنسبة لنا فى طور النمى ، ومع ذلك فقد تحققنا مما بدا لنا فى حاجة لأن نتأكد ، وعلى الرحالة الذين سيذهبون الى هذا البلد من بعدنا ، أن ينبؤوا عنا ، ليعرضونا عما لم نستطع القيام به .
- (٣) انظر اللوحة GC ، الشكل رقم ٣٢ .

المبحث الرابع

عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية.

فيما عدا الكمنجة الرومي ، وربما العود كذلك ، فان كل الآلات التي وردت في اللوحة AA تكاد تكون هي الآلات نفسها ، جميعا ، التي يستخدمها الفرس والأنراك ، أو قل أنها لا تختلف هنا وهناك فيما بينها الا اختلافات طفيفة للغاية ، ويكاد هذا الاختلاف ينحصر في نسب أطوالها ، ومع ذلك فان الائتلاف النغمي في هذه الآلات ، كما في تلك ، هو نفسه على الدوام .

وقد كان بمقدورنا أن نضيف إلى هذه الآلات ، آلات أخرى كثيرة مما تستعمله هذه الشعوب ، لكننا لم نلق بالآلات التي عرفناها في مصر ، والتي كانت موضوع بحوثنا ، في هذا البلد . :

المبحث الخامس

حول الآلات الموسيقية عند السريان

بنت لنا كنائس السريان باعتبارها أصغر وأفقر الكنائس المسيحية في مصر جميعا ، وأقلها جمهورا ، فحيث لا يوجد سوى قس أو قسين على أكبر تقدير للقيام بالخدمات وإدارة شئون هذه الكنائس ، وحيث تنقلص الحفلات والطقوس لأدنى حد ممكن ، فإن صوت وضجة الآلات الموسيقية ، بالتالي ، لن يكونا ضروريين للإعلان عنها ، بل اننا لم نتمكن حتى من رؤية هؤلاء السريان وهم يستخدمون هذه الآلات ، ففى المرات التى حضرنا فيها قداساتهم ، ومع ذلك فيؤكد لنا البعض ، أنهم يستخدمون فى بعض الأحيان ، المراوح والنواقيس المفرد ، على غرار ما يحدث فى كنائس الأقباط .

المبحث السادس

عن الآلات الموسيقية عند الأرمن

عرفنا من قبل أن الأرمن كانوا يستخدمون فى بلادهم الات موسيقيه كثيرة العدد ، يشتركون فيها مع الفرس والآتراك ، بل لقد كان يوجد فى القاهرة ، عندما كنا هناك ، عواد أرمنيى كان يصنع ، أو بالأحرى يرمم ، هذه الأنواع من الآلات الموسيقية ، ومع ذلك فاننا لم نعرف قط فى مصر آلة تنسب بشكل خالص الى الأرمن ، فيما يبدو .

ويستخدم هؤلاء فى كنيستهم الأسقفية فى القاهرة ، كما يفعل المسيحيون الشرقيون الآخرون ، المروحة ، ويعهد الى طفلين من الجوقة بمهمة ارناى هذه الآلة خلال أداء الطقوس المختلفة الخاصة بأسرار القداس ، ويمسك كل واحد منهما بمروحة واحدة فى يديه ، ويؤرجحها من وقت لآخر ، وهذه هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى شاهدهاى تستخدم فى كنائس الأرمن . وحيث اننا نحدس أن هؤلاء القوم كانوا منغمسين فى الحرافات التى رأيناها تسود بين المسيحيين الشرقيين الآخريى ، فقد رجونا المطران أن يخبرنا بالغرض من تلك الضوضاء التى يحدثونها بهزهم لهذه المروحة فى بعض طقوس القداس ، فلم يتردد هذا الشيخ المبجل الطيب فى أن يخبرنا بلهجة تمتلىء يقينا بأن الغرض من ذلك هو ابعاد الروح الشريرة ، ومنعه من أن يأتى ليدنس بحضوره قداسة العبادة .

وانه لأمر جدير بالملاحظة فى مصر لحد كبير ، أن تكون الصلوات على

الدوام ، سواء في معابد اليهود أو في مساجد المسلمين ، بل كذلك في كنائس المسيحيين (وان يكن علينا أن نستنتج الأقباط من هؤلاء) ، مصحوبة بالضجيج أو بالحركة أو بهما معا ، فلقد تعرفنا في كل مكان على ذلك الأثر العميق الذى حفرته في خيال وعقل وروح شعوب هذه البلدان فكرة عبقرية الشر • عدوة الخير والنظام ، المناهبة دوما للاحاق الضرر وإيقاع الأذى ، والتي تتحين اللحظة التي يكون القوم فيها أكرس هدوءا وصمتا ، كى تمارس شرورها وأضرارها ، ولقد كانت هذه هى فكرة المصريين الأقدمين ، كما يخبرنا بذلك بلوتارك فى دراسته عن ايزيس وأوزيريس ، حيث عرض لنا عناصر مبدأ وفلسفة هؤلاء القوم • يقول بلوتارك (ترجمة أميو Amiot) : « لابد أن تتحرك الأشياء ، وألا تكف قط عن الحركة ، أن تظل كما لو كانت يقظة ، أن تهتز كما لو كانت تغالب النعاس أو أصابها الوهن ذلك أنهم (أى المصريين) يقولون انهم يضيقون النطاق على طيفون ، ويطاردونه بالمزهر ، فحيب أن الشر مقيد لحركة الطبيعة ، مجمد لها فان الحركة المتجددة تفك اسارها وتحطم قيدها وتوقف حميتها وتحركها فتهاجم الشر الذى يدبر المكائد للذرية » •

وبناء على مبدأ قريب من ذلك ، بلا ريب ، فانهم فى القديس الأخير من اليوم ، والذى نسميه نحن صلاة النوم يظلون يحضوننا على ألا نستسلم للنوم ، وأن نظل يقظين وألا تكف عن اتخاذ كافة احتياطاتنا ، حتى لا يداهمننا الشيطان الذى يمثلونه لنا بأسد يزار ، يحوم من حولنا ، حتى يقع على ضحيتته (الغافلة) ويلتهمها ، وعلى أساس مبدأ شبيه بذلك انبثقت تلك الحكمة الشعبية القائلة : « لابد أن نجد ما نشغل به حتى نناى بالنفس عن الوقوع فى شرك الأثراء » •

ومن المؤكد أن كل هذه الأفكار تيسدو لنا ، بالضرورة ، صبيانية

ومنيرة للضحك ، لنا نحن الذين لم نعتد قط على هذه الأساليب الرمزية والمجازية ، والذين نتوقف أمام « الصورة » التي يقدمها لنا هذا الأسلوب ، دون سعى من جانبنا لأن نتعمق ما وراءها من مغزى أخنلايغني وفاسفي ، لكن الأمر لم يكن كذلك عند الأقدمين . أولئك الذين كانوا يغلفون الحقائق النافعة بالغة الأهمية (حتى لا تبذل) ، أما الشرقيون المحدثون ، الذين لم يعودوا يرون (من هذه الرموزات) سوى أشباح تنير فيهم الهلع . فقد انحدروا بفعل جهالتهم الى التطرف المقابل (لتطرفنا) والذي جرتنا اليه هفوات الفلسفة واعتسافاتها .

المبحث السابع

عن الآلات ذات الصليل

عند اليونانيين المحدثين (الأروام)

حيث لا يسمح العمانيون في ولايات امبراطوريتهم باستخدام الأجراس لدعوة المؤمنين الى الكنائس ، فقد استعاض اليونان (الأروام) عن الجرس ، بآلة من نوع **الناقوس المفرد** الذى أشرنا اليه من قبل ، هي تلك التى يسمونها **الناقوس المجوز**(١) ، أى المزدوج . وقد يوحى هذا الاسم بفكرة خاطئة عن هذه الآلة ، فالناقوس المجوز ليس فقط أكبر بمقدار الضعف عن الناقوس المفرد ، بل انه أكبر حجما منه بمقدار سنه أضعاف ، ويبلغ طوله المتر و٩٤٩ مم وباتساع يصل الى ٤٨٧ مم ، كما يبلغ سمكه ٥٤ مم ، وهو مصنوع على هيئة الناقوس السابق ومن صنف الخشب نفسه ، وهم يعلقونه فى رحبات الكنائس بحبلين مصنوعين من معى الحيوان ، يمر كل منهما ، فى البداية ، بحلقة مدلاة من السقف ، ثم يمضى كل منهما لينتقد الى حلقة تمسك بحافة لوح خشبى وهي تلك التى تناظر الحلقة الأولى ، وتوجد أولى الحاقتين عند الثلث الأول من امتداد هذا اللوح . أما الأخرى فتقع موقعا وسطا بين النبلين الثانى والثالث من امتداده ، ويعلق هذا اللوح الخشبى بعرضه بشكل رأسى ، ويدق عليه بما يشبه بيزرا له رأس مستدير ، مصنوع من العاج ، يبال فى حجمه حجم كرة البلياردو ، ويبلغ سمك عنقه أو يده ، وهي اسطوانية الشكل ستة عشر ملليمترا . أما طوله فيصل الى ٣٧٩ مم .

(١) هذه الكلمة محرفة عن كلمة مزدوج : انظر الملوحة CC

ويرى ناقوس من هذا النوع عند مدخل كنيسة سان جورج في مصر العتيقة ، ويزعمون أن رنين دقاته يسمع على مسافة ربع الفرسخ .

أما عن الآلات الموسيقية ، فيبدو أن اليونانيين المحدثين يجدون منعه حقه في العزف عليها ، وأنهم ينجحون في ذلك على نحو طيب ، فقد استمعنا الى نفر منهم يعزفون على الكمنجة الرومي أو الكمان الأوسط اليوناني ، وقابلنا من بينهم في أحيان كسرة من يعزفون على واحدة من تلك الآلات التي أشرنا اليها باسم **الدقوف** ، لكننا لم نر من يعزفون على آلات النفخ ، مما يجعلنا نستخلص اما أنهم لا يميلون الى هذا النوع من الآلات الموسيقية بالقدر نفسه الذي يميلون به الى غيرها ، واما أن آلات النفخ أقل شيوعا في يونان اليوم عن زميلاتها من الآلات الوترية .

المبحث الثامن

حول الآلات الموسيقية

التي يستخدمها اليهود المحدثون

لم نر أو نسمع أية آلة موسيقية في معابد يهود مصر ، ولسنا نعرف السبب الذي حدا بهذا الشعب أن يهجر هذا الفن الذي أسسه داود بروعه باللغة في أرجاء معبد أورشليم ، والذي يظل الكتاب المقدس يمتدحه في كبر من مواضعه ، ولن يكون السبب البتة أنه لا يوجد في مصر بعض القادرين من اليهود على ارجاع هذه العادة الى فاعليها الأولى ، فكثير من بينهم ، يعزفون بكفاءة لا بأس بها على الآلات الوترية وآلات النفخ ، كما أن النسوة اليهوديات ، بشكل عام، ماهرات للغاية في النقر على دف الباسك وفي

العزف على هذه الجرسيات الصغيرة التي تعلق بالأصابع (الصاجات) ، ثم انهن بارعات فى الرقص ، بل انهن يلنمسن ويسعى اليهن لتلقين وتعليم هذا الفن ، فهن اليوم ، على غرار ما كانت عليه نسوة وفتيات الاسرائيليين الاول ، قادرات على تكوين فرق للرقص حول تابوت العهد أو أثناء الأناشيد والتراتيل التي تؤدي فى مناسبات الشكر ، ومع ذلك فلا شىء من هذا كله يحدث اليوم ، ليس فقط بين يهود مصر ، وانما كذلك بين يهود البلدان الأخرى .

وهناك ، بلا ريب ، بعض أسباب يمكن افتراضها تفسيرا لذلك لكننا لم نسع للكشف عنها ، فلسوف يكون علينا أن ننجز أمورا كثيرة بل أكثر مما ينبغى ، لو أننا شئنا أن نتقصى حول دوافع كل الممارسات الشاذة والغريبة التي وجدناها متفرقة على أرض مصر ، فيما يتصل بفن الموسيقى . وحتى لو أننا شئنا ، فلن نستطيع ، فى هذا المجال ، أن تكفى وحدنا ، بل أن مؤلفنا الذى توسع بالفعل من تلقاء ذاته ، كان عليه أن يتسع أكثر وأكبر حتى يستوعب جزءا كبيرا من تاريخ مصر الحديثة لو أننا أردنا أن نتبع خطة يمثل هذا القدر من الاتساع .

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع	المقدمة
	الباب الأول	
	عن الآلات الوترية المعروفة في مصر	
	الفصل الأول : عن العود	
١٣	المبحث الأول : حول أصل وطبيعة العود ، وحول أهمية هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين	
١٥	المبحث الثاني : عن اسم العود	
٢٠	المبحث الثالث : عن شكل العود بصفة عامة ، وعن الأجزاء التي يتكون منها	
٢١	المبحث الرابع : الخامات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منها ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من الأجزاء ، ووظيفته - غلاف الآلة	
٢٤	المبحث الخامس : عن الائتلاف النغمي في العود ، وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقي	
٣٢	الفصل الثاني : عن الطنبور الكبير التركي	
٤١	المبحث الأول : عن الطنبور بصفة عامة	
٤٣	المبحث الثاني : عن الطنبور الكبير التركي ، عن أجزائه ، عن أشكالها وأطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها الى بعض ، عن وظائفها ، وعن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية	
٤٦	الفصل الثالث : عن الطنبور الشرقي ، شكل هذه الآلة	
٦١	أطوال ونسب أجزائها	
٦٣	الفصل الرابع : عن الطنبور البلغاري	
٧٣	الفصل الخامس : عن الطنبور البزرك	
٧٩	المبحث الأول : عن الطنبور البزرك ، عن شكله ، عن أجزائه ، وعن زخارفه	
٨١		

- ٨٥ **المبحث الثاني :** عن أطوال الطنبور البزرك ، وعن النسب
القائمة بين أجزائه
- ٨٦ **المبحث الثالث :** عن الائتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية ،
وعن مساحة نغماتها
- ٨٩ **الفصل السادس :** عن الطنبور البغلمه
- ٩٥ **الفصل السابع :** عن الكمنجه الرومى أو الكمان اليونانى
- ٩٧ **المبحث الاول :** حول اسم هذه الآله
- ٩٩ **المبحث الثانى :** حول شكل الكمانجه الرومى أو الكمان اليونانى
- ١٠٠ **المبحث الثالث :** عن الائتلاف النغمى فى الكمانجه الرومى
- ١٠٣ **الفصل الثامن :** عن آلة القانون
- المبحث الاول :** حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند اطلاقه
على آله موسيقية . الغرض المبدئى للالات التى يشار
اليها بهذا الاسم . كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونات
- ١٠٥ **المبحث الثانى :** عن هوية أو أصل القانون الاصلى . أو القانون
الانموذج الذى صنعت على غراره آلات القانون الاخرى .
حول التشابه القسائم بين رسم لآله قانون محفورة فوق
الآثار المصرية القديمه والقانون وحيد الوتر الذى ابتكره
بطليموس - رأى جسيديد حول أصل الآله الموسيقية
وحيدة الوتر
- ١٠٧ **المبحث الثالث :** المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون
القدماء برسمهم الأشكال المختلفة للقانون - التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب . وسُعووب كثيرة
أخرى قديمه ، وقام بها فلاسفة كنيرون من الاغريق
القدماء من بعدهم . بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع المعنى
الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون
- ١١٠ **المبحث الرابع :** حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التى
ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية
- ١١٥ **المبحث الخامس :** عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية
للقانون عند المصريين المحدثين
- ١١٨

الصفحة	الموضوع
١٢١	المبحث السادس : حول اجزاء القانون ، والاسم العربي الخاص بكل جزء منها
١٢٣	المبحث السابع : الخامات التي صنع منها أو تكون أو زين بها كل جزء من الأجزاء السابقة
١٢٦	المبحث الثامن : عن شكل وأبعاد ووظيفه الاجزاء السابقة
١٣٧	المبحث التاسع : حول الاثنلاف النغمى لآلة القانون وتوليفانها الموسيقية
١٣٩	الفصل التاسع : عن الآله الموسيقية المسماة فى العربية : السنطير
١٤٥	الفصل العاشر : عن الكمنجة العجوز
١٤٧	المبحث الاول : حول اسم هذه الآله ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك نمط وطابع الزخارف والحليات التي تميز الكمنجة العجوز عن بفيه الآلات الشرقية الأخرى ، سواء فى مجملها أو فى الأجزاء المختلفة المكونة لها
١٥٠	المبحث الثانى : الاجزاء المكونة للكمنجه العجوز
١٥٢	المبحث الثالث : شكل وخامه وموضع كل جزء من الاجزاء السابقة ، وكذلك الحليات التي يزدان بها كل جزء من هذه الاجزاء
١٥٩	المبحث الرابع : أبعاد الكمنجة العجوز وأطوال أجزائها
١٦١	المبحث الخامس : حول الاثنلاف النغمى للكمنجة العجوز ، وحول حجم ومدى تنوع النغمات التي يمكننا الحصول عليها من هذه الآلة
١٦٩	الفصل الحادى عشر : عن الكمنجه الفرخ أو الكمنجه الصغيرة
١٧١	المبحث الأول :
١٧٢	المبحث الثانى : عن الشكل والخامات والحليات والأطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول أجزائها كذلك
١٧٦	المبحث الثالث : عن الاثنلاف النغمى ، وعن مساحة وخصايه الكمنجة الفرخ
١٧٨	الفصل الثانى عشر : عن الرباب
١٨٠	المبحث الأول : حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

- الموضوع**
- الصفحة**
- ١٨٤ **المبحث الثاني** : شكل وخامه وتركيب وأطوال الرباب وأجزائها
- المبحث الثالث** : حول الائتلاف النغمى للرباب ، وحول مساحه
- ١٨٧ أو مدى نغماته ، الغرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية
- ١٩٣ **الفصل الثالث عشر** : حول الكيصار أو القينارة الاثيوبية
- المبحث الاول** : حول الطرق المتباينة للفظ وكتابه اسم هذه
- آلة ، وحول الشابه الاسم البادى فيما بين الكيصار
- والقيارة السى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارد ،
- الموصف الاجمالى للكيصار ، طريقه العزف عليها - فيم
- كانت القينارة تستخدم فيما مضى . الضرر الذى لحق
- بفن الموسيقى منذ اهملت هذه الآله الموسيقية - انهيار
- ١٩٥ سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت
- ٢٠٧ **المبحث الثاني** : شكل وخامه وهيئه وأبعاد الكيصار
- المبحث الثالث** : الائتلاف النغمى الفريد للكيصار ، المبدأ
- الهارمونى الذى يعوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات
- النغمات ومعيارها ، خاصيات العواصل التى تشكلها
- ٢١٣ هذه النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة

الباب الثانى

عن الآلات الهوائية أو آلات النفخ

- الفصل الاول** : عن الرمار المصرى الذى يسمونه بالعربييه زمر أو
- ٢٢٣ زورمى كما يقول الفرس
- المبحث الاول** : حول الخلط الذى يسببه عادة نباين الاسماء
- التي يطابقها المؤلفون على الآلات نفسها . وحول امكانية
- بديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ،
- ٢٢٥ وحول الاسماء المتباينة السى أطلقت على آلة الزمر
- المبحث الثانى** : حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم
- الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى
- ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول العلاقات
- التي تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى
- ٢٣٠ تباعد بينهن
- المبحث الثالث** : عن عدد واسم ومادة وشكل أجزاء المزمار

الصفحة	الموضوع
٢٣٢	المعروف فى مصر باسم الزمر ، وفى مناطق اخرى باسم زورنا
٢٣٦	المبحث الرابع : حول أطوال الاجزاء السابقه بالنسبه بكل صنف من المزامير . من أحجام مختلفة
٢٤٢	المبحث الخامس : حول طريقه العزف على المزمار ، وخول جدوله الموسيقى ، وحول تنوع ومساحه نغماته
٢٤٩	الفصل الثانى : عن العراقيه
٢٥١	المبحث الاول : حول اصل ونوع الآله الموسيقيه المسماة بالعراقيه
٢٥٤	المبحث الثانى : حول خامه وبنيه وشكل وأبعاد العراقيه وكذلك كل جزء من أجزائها
٢٥٩	المبحث الثالث : عن طريقه العزف على العراقيه ، وحول جدول ، ومساحة ، وتباين نغمات هذه الآله
٢٦١	الفصل الثالث : عن انه البوق عند المصريين المحدثين وهى الآله الموسيقيه التى يسمونها النفير
٢٦٣	المبحث الاول : الفكرة التى يقدمها سكاتشى حول شكل البوق عند قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل الذى يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذى يقتررب بدوره ، وكثيرا ، من شكل النفير ، الذى يستخدمه المصريون المحدثون
٢٦٨	المبحث الثانى : عن خامه وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الأجزاء التى يتألف منها
٢٧٣	الفصل الرابع : عن الناي المصرى ذى المنقار ، والذى يطلقون عليه فى العربيه اسم صفارة أو شبابة
٢٧٥	المبحث الأول : حول اسم وخامه وشكل هذا النوع من النايات
٢٧٨	المبحث الثانى : حول نسب وأبعاد الصفارة وأجزائها
٢٨٠	المبحث الثالث : حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة
٢٨١	الفصل الخامس : عن « الفلاوت » المصرى المسمى بالعربيه : الناي
٢٨٣	المبحث الأول : حول الأنواع المختلفه من آلة الناي
	المبحث الثانى : عن الناي شاه أو الناي الكبير المتقوب بسبعة

الصفحة	الموضوع
٢٨٧	ثقوب ، وعمما يشترك فيه مع النبايات الاخرى ، وعمما هو خاص به وحده
٢٨٩	المبحث الثالث : حول أطوال الناء، الكبير وأبعاد اجزائه المبحث الرابع : حول طريفه الامسك بالنائى الكبير ، وبالآلات الاخرى من نوعه كذلك ، وحول طريفه العزف عليه ، وحول الجدول النغمى ومساحه هذه النغمات ، وحول خاصياتها وتأثيرها فى الميلودى
٢٩٢	المبحث الخامس : عن النائى الجرف ذى الثمانيه ثقوب ، وعن صلة القربى التى تربطه بالنائى شاه ، عن شكله على نحو احمالى . وعن الاشياء التى لا تتصل به بصفة أساسية والتى لا تبدو سوى امور عارضه
٢٩٤	المبحث السادس : حول شكل النائى الجرف ، حول أبعاده وأبعاد اجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدولوه الموسيقى
٢٩٧	المبحث السابع : حول ذلك النوع من النائى الحقلى أو الريفى الذى يسمونه فى العربية بالارغول
٣٠٠	المبحث الاول : حول طابع ونمط الأرغول ، وحول أصل وزمن ابتكار الأرغول ، واسم مبتكره
٣٠٢	المبحث الثانى : عن الأرغول ، وعن اجزائه ووظيفته
٣١٤	المبحث الثالث : حول الأجزاء التى يتألف منها كل من الأرغول الكبير والأرغول الصغير والأرغول الأصغر : وحول الأبعاد الرئيسية فى هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولوها النغمى ، وكذلك حول تحديد ملامس كل واحدة منها
٣١٧	الفصل السادس : عن الزقرة
٣٢٣	المبحث الاول : عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة
٣٢٥	المبحث الثانى : حول قدم آلة الزقرة فى الشرق ، وحول النمايل المذهل القائم بين هذه الآلة وآلة النسابل التى كان الأقدمون يستخدمونها
٣٢٨	

الصفحة

الموضوع

الباب الثالث
آلات الايقاع الصاخبة

- ٣٤١ **الفصل الاول : اعبارات عامه حول الات الايقاع الصاخبه**
- ٣٤٣ **المبحث الاول : حول الاختلاف القائم بين الات الطرب والآلات الصاخبه ، وعمما يميز بين الهارموني وبين الضجيج**
- ٣٤٦ **المبحث الثاني : حول الانواع المختلفه من الات الصخب ، وحول الاسماء التي اطاققت على تلك الآلات من بينها ، التي كانت تصدح برنه الطرب وتلك التي يشهد اقتراب نغماتها من الضجه ، وحول رابطة القربى الحميمة التي تقوم فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي تؤديها لنا كل واحدة منها**
- ٣٤٩ **المبحث الثالث : حول ما يميز الات الصخب عند المحدثين عنها عند القدماء**
- ٢٥١ **الفصل الثاني : عن الجرسيات بشكل عام**
- ٣٥٣ **المبحث الاول : حول الاسماء النوعية التي تطلق على غالبية الجرسيات**
- ٣٥٦ **المبحث الثاني : عن الجرسيات الصغيرة التي على شكل صنوج ، والتي تستخدمها الراقصات المصريات**
- ٣٦١ **المبحث الثالث : عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات الجرسيات الكبيرة أو الصنوج المصرية**
- ٣٧٣ **المبحث الرابع : عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية**
- ٣٨٢ **الفصل الثالث : حول أنواع الطبول المختلفه المستخدمة في مصر ، وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذي نستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام**
- ٣٨٩ **الفصل الرابع : آلات الصخب والضجيج**
- الباب الرابع**
- حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها الأمم الأجنبية التي يتجمع عدد من أبنائها في مصر**
- فصل وحيد : حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها الشعوب**

الصفحة	الموضوع
٣٩٧	المختلفه في افريقيا
٣٩٩	المبحث الاول : حول آلات البرابره والنوبيين
٤٠١	المبحث التامى : حول الات الطرب ، والات الصنخب ، والجرسيات التى يستخدمها الاتيوبيون ، ولا سيما الاحباش منهم
٤٢١	المبحث الثالث : حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التى يستخدمها أقباط مصر
٤٢٣	المبحث الرابع : عن الآلات الموسيقية الفارسيه والتركية
٤٢٤	المبحث الخامس : حول الآلات الموسيقية عند السريان
٤٢٥	المبحث السادس : عن الآلات الموسيقية عند الأرمن
٤٢٨	المبحث السابع : عن الآلات ذات الصليل عند اليونانيين المحدثين (الأروام)
٤٣٠	المبحث الثامن : حول الآلات الموسيقية التى يستخدمها اليهود المحدثون

رقم الايداع

١٩٨٦/٤٦٦١



٩٣٢٧٠٦

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

- ١- المطاردون (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٢ - حكايات من عالم الحيوان .
 - ٣ - المصييدة (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٤ - موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر) .
 - ٥ - السماء تمطر ماء جافا . .
- (رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها) .

ثانيا : فى مجال التاريخ :

- ١ - تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ . تأليف مارسيل كولب .
- ٢ - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية ، تأليف أندريه ريمون .

ثالثا : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١ - المصريون المحدثون .
- ٢ - العرب فى ريف مصر وصحراواتها .
- ٣ - دراسات عن المدن والأقاليم المصرية .
- ٤ - الزراعة ، الصناعات والحرف ، التجارة .
- ٥ - النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية .

- ٦ - الموازين والنقود .
- ٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين
- ٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين .
- ٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .
- ١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمائر القاهرة .

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

- ١ - المجلد الأول والثانى للوحات الدولة الحديثة .
- ٢ - المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة .

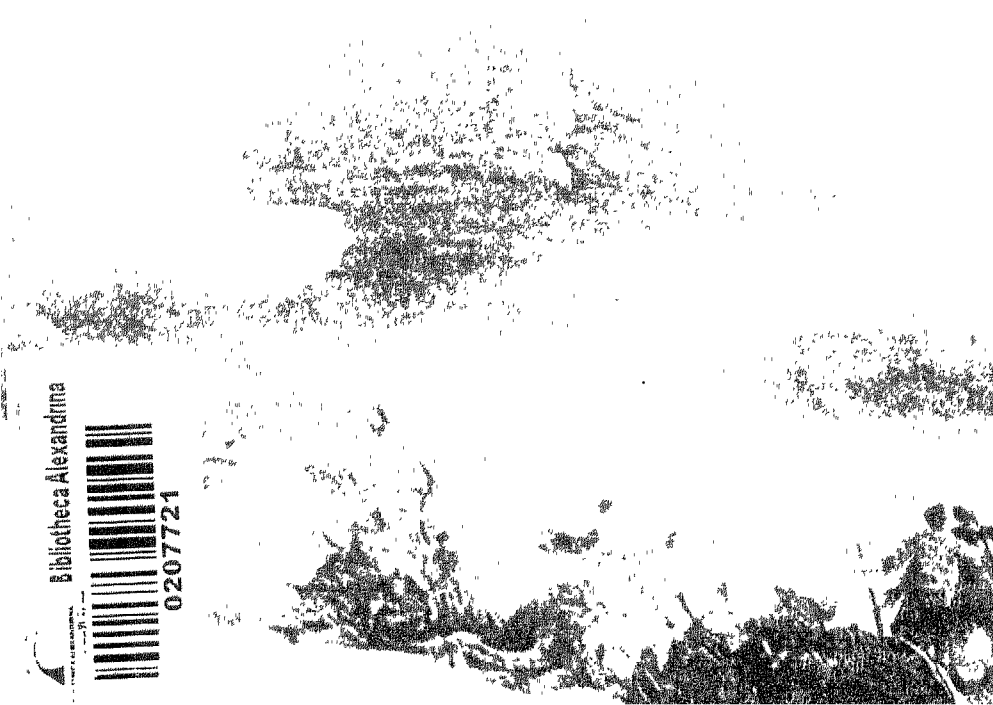
خامساً : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

- ١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة .
- ٢ - مدينة الإسكندرية .
- ٣ - مدينة رشيد .

تحت الطبع

- مقياس الروضة .
- القاهرة المملوكية .
- بقية مجلدات لوحات موسوعة وصف مصر .
- بقية الدراسات المختارة من موسوعة وصف مصر .



Bibliotheca Alexandrina



0207721

الترجمة الكاملة
(١٠)

وطفء مطر

ترجمة وتحقيق
زهير الشايب
منى زهير الشايب

تأليف
علماء الحملة
الفرنسية

مدينة القاهرة

الخطوط العربية على عمائر القاهرة



دار الشايب للنشر

[١٠]

وصف مصر
الترجمة الكاملة

وَصَفَ مِصْرًا

مدينة القاهرة

الخطوط العربية على عمائر القاهرة

سيرة أحمد بن طولون

ترجمة وتحقيق

زهير الشايب

منى زهير الشايب

تأليف

علماء الحملة

الفرنسية

دار الشايب للنشر

١٠ ش سليمان الطبي - الترفيقية

ت: ٥٧٤١٣٧١ - ٥٧٢٦٨٣٠

حقوق الطبع محفوظة
الطبعة الأولى
١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م

وصف مدينة القاهرة

تأليف : جومار

العنوان الأصلي للدراسة :

« وصف لمدينة القاهرة وقلعتها ، مصحوب بشرح لخرائط هذه المدينة وضواحيها ، مع بيانات عن أقسامها الإدارية ، ومعالمها ، وسكانها ، والتجارة والصناعة فيها » .

إهداء

إلى أمّى التى ينحنى لها قلمى إجلالا وتقديراً
لدورها البطولى الرائع .
ووعدا وعهدا علينا أن نهدى مصر . .
وصف مصر .

منى زهير الشايب

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

هذا هو المجلد العاشر من الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر ،
يخرج للنور بعد أن ظل مخطوطاً أكثر من عشر سنين .

فقد عاش والدى وكله أمل وإصرار على إتمام ترجمة هذه الموسوعة ، لكن
قضاء الله كان أسبق ، فوافته المنية بعد صدور سبعة مجلدات ، ويُعد هذا المجلد
آخر ماخط زهير الشايب في هذه الترجمة .

وحرىّ بنا - قبل أن نتحدث عن هذا المجلد - أن نتحدث بشيء من
الإيجاز عن صاحب هذه الترجمة .

يقول الدكتور يسرى العزب : « فلا ضجيج الأعلام ولا صخب الصحافة
ولا تهليل الأقرام قادرة أن تجعل من الأنصاف آحاداً صحيحة ، وبالمثل فإن
سكوت هذا الصخب عن الآحاد الصحيحة لا تحيلها في ذاكرة الزمن إلى
أنصاف .. ولقد كان زهير الشايب واحداً صحيحاً ، حقق ذلك بالفن وبالفن
وحده ... » .

نعم لقد كان زهير الشايب واحداً صحيحاً ، ترك على مدى حياته القصيرة
بصمات واضحة في سجل الأدب والترجمة ، فضلاً عن الصحافة التي ما برح
يعرض فيها خلاصة رؤاه ، ماثلة في دراسات عديدة كتبها حول واقعا وقضايانا
السياسية والاجتماعية والأدبية .

إنه واحد من كُتّاب القصة المصرية الواقعية الذين أرسوا دعائمها وثبتوا
أركانها الفنية في الستينيات ، ارتضاها شكلاً فنياً منذ البداية ، وخط طريقه
فيها ولم يتخذ سواها ، فكان نعمة أصيلة ثابتة .

وتمخض إنتاجه الأدبي عن ثلاث مجموعات قصصية : « المطاردون » ، « المصيدة » ، « حكايات من عالم الحيوان » ، وعن رواية « السماء تمطر ماءً جافاً » التي جاءت من أهم الأعمال الأدبية التسجيلية الوثائقية في أدبنا الحديث ، والتي قيل عنها إنها الأولى من نوعها في هذا المضمار من الخلق الروائي ، وإنها تفتح المجال لفن جديد من فنون الرواية ، وهي الرواية التحقيقية .

والحديث عن مؤلفاته من الناحية الفنية وعمّا لصاحبها من مواهب وإبداعات خلاقة ذلك أمر قد سبق لكثيرين تناوله ، لكنني هنا أجتهد وأقول إن ارتضاء زهير الشايب الواقعية مذهباً فنياً لم يكن اختياراً بقدر ما فرضه المحرك الحقيقي الكامن وراء كل إنتاجه الفكري والذي أضحي قضيته المحورية وفكرته الثابتة التي دار حولها طيلة سنوات إبداعه ، ألا وهو تبنيه لقضية الإنسان البسيط الذي عركته القوى الظالمة المتسلطة في المجتمع المغلف بالزيف والخداع . ذلك المطارذ الذي لم يقترف إثماً سوى طيب سريرته ، والذي ظلوا يطاردونه حتى أوقعوه في مصيدة الغربة والضالة والخوف والضياح ، وكأننا نسمع عن حكايات من عالم الحيوان .

يقول أديبنا الراحل : « إن الأعمال الإبداعية تكون موضع تساؤل بالنسبة لي . . يلح النقد في محاولة تتبع سلوك وفهم أخلاقيات بطل مطلق أو ثانوي في رواية ما . . فهل نشغل بذلك عن إنسان الحياة ؟ » .

إن زهير الشايب الذي امتلك ناصية التعبير بالفن ما كان ليحيد عن تلك القضية ، فهي ماثلة في خلده متى توجه قلمه ودار فكره وتآلق إبداعه . وأني يحيد عنها وما فتئ تصييه فنتتها ويتألم من ضراوتها ، فقد كان هدفاً مرشوقاً بسهام الحقد والحسد . ويكفي مثلاً أن الدولة يوم أن كرمته وسلمته جائزتها التشجيعية أبت مجلة أكتوبر التي كان يعمل فيها وقتئذ .. إلا أن تشارك في هذا التكريم فأهدته قرار إقالته !!

ولم تكن الترجمة عند زهير الشايب إلا امتداداً لميدان قضيته ، فبعد أن زاد عنها برصد الواقع ونقده ، أراد أن يزود عنها بإبراز صلابة وأصالة الماضي ؛ ليزيح ستار الزيف الدخيل ، ويلتقى مع الإنسان المصرى الأصيل فى سجيته الأولى وفطرته النقية .

تقول الأستاذة حُسن شاه : « . . وهو كاتب قصة ملتزم بالناس والمجتمع الذى يعيش فيه وبمصر ؛ لذلك فكتابة القصة عنده لم تكن ترفاً إبداعياً أبداً إن جاز التعبير . أما الترجمة فهى النافذة التى يُعبّر من خلالها زهير الشايب عن التزامه أيضاً بمجتمعه » .

ويروى لنا الدكتور رؤوف عباس كيف نشأت علاقة زهير الشايب بالترجمة ، يقول : « كان أول لقاء بينى وبين الفقيه الغالى فى منتصف الستينيات ، عندما كان زهير يعمل أميناً بدار المحفوظات بالقلعة ... واتسعت دائرة الباحثين الشبان الذين عرفوا الأمين زهير لتشمل : عبد الرحيم عبد الرحمن ، وعاصم الدسوقي ، ولطفة سالم . وبدأ زهير يضيف دائرة جديدة إلى دوائر اهتمامه ، هى دائرة الدراسات التاريخية . فجالس المؤرخين وعرف طريقه إلى الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ، فانضم إلى عضويتها ، وقدمناه إلى المغفور له أحمد عزت عبد الكريم رئيس الجمعية وإلى أستاذنا أحمد عبد الرحيم مصطفى ، فرحبا بالأديب الشاب وشجعا على المساهمة بنصيب فى الدراسات التاريخية عن طريق ترجمة أحد المراجع الفرنسية الهامة .

وهكذا بدأ زهير الشايب اتصاله بالدراسات التاريخية بترجمة عمل مارسيل كولومب « تطور مصر » . . . ونجح مشروع الترجمة فى اجتذاب زهير الشايب إلى حقل الدراسات التاريخية ، فكان يقرأ بنهم بالغ مختلف المراجع التى نعالج أطرافاً من تاريخ مصر المعاصر ليستعين بما يكونه من خلفية تاريخية على ترجمة النص ترجمة أمينة إلى اللغة العربية .

وراق هذا العمل لفقيدنا الكريم فترجم مجموعة أبحاث هامة للمؤرخ الفرنسى المستشرق أندريه ريمون ، نشرها فى كتاب بعنوان « فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية » . وأصبحت عملية الترجمة انغماس زهير فى قراءة مراجع تاريخ مصر العثمانى لينقل النص بأمانة إلى اللغة العربية ، وزاد اقترابه من الدراسات التاريخية ، وأصبحت الجمعية المصرية للدراسات التاريخية بيته الذى يأوى إليه كلما حن إلى تاريخ مصر .

ثم كانت فكرة ترجمة وصف مصر . . . فقد عقدت الجمعية المصرية للدراسات التاريخية مؤتمراً دولياً عن المؤرخ المصرى « الجبرتى » ، حضره عدد من المؤرخين الأجانب . . . وتضمنت توصيات المؤتمر ترجمة « وصف مصر » ، وأسندت التوصية مهمة الترجمة إلى المجلس الأعلى للفنون والآداب . وإذا بزهير الشايب يتقدم إلى أستاذنا المرحوم أحمد عزت عبدالكريم يعرض عليه المساهمة فى هذا العمل ، فرحب به وبمبادرته .. لكن تعثر مشروع الترجمة فى دهاليز المجلس الأعلى . . . فصمم الفقيد أن يتولى وحده القيام بهذا العمل الضخم الذى يحتاج إلى جهد لجنة كاملة من المترجمين » .

ويكمل الأستاذ جميل عارف الحديث قائلاً : وكان قد عكف قبل أن يقوم بمحاولته التى لم يسبقه فيها أحد لترجمة كتاب وصف مصر على قراءة عشرات الكتب والمراجع التاريخية التى نشرت عن هذه الحملة ، وتجمّع لدى الأديب الشاب رصيدٌ ضخمٌ فى دراسات تاريخ الحملة الفرنسية . . . وأذكر أننى قلت له : إنك تفعل ما لم يجرؤ عليه أحد الأدباء من قبلك . . . وابتسم الأديب الشاب ، ثم قال بهدوءه ، اطمئن ، فقد قرأت الكتاب أكثر من عشر مرات قبل أن أتخذ قرارى بترجمته من الفرنسية إلى اللغة العربية .

ويقول الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف : وكان يعرف اهتمامى بالمأثورات الشعبية وما عندى من إلمام بالتراث الشعبى فى الموسيقى والغناء ، وكان يرجع

إلى في تحرى النص الشعبى لبعض المواويل والأغاني ، وكان يفرح جداً إذا ما وقع على جملة أو أغنية في تعبيرها الشعبى الأصيل .

وهكذا - والحديث للأستاذ عبد العال الحمامسى - قام زهير الشايب بفرط وطنيته وكفاءته ونزوعه الدائم إلى القيام بالتكاليف الصعبة متصدياً للمهمة بلغته الفرنسية المتمكنة ولغته العربية المتفوقة .. فأجز ترجمه عدة أجزاء وضعنا أمام الأهمية القصوى لهذه الموسوعة .

ويعلق الدكتور عبدالعزيز الدسوقى بقوله : ولم أكن أتصور أن صديقى زهير الشايب القصاصَ الفنانَ الموهوبَ المرفهَ الذوقَ الغنىَّ الشعورَ مترجمَ دءوبٍ مثابراً ، ولم أكن أتصوره مناضلاً يُحوّل ترجمه هذه الموسوعة الكبرى إلى عمل قومى يتخذ منه رسالة حياة . والآن تأكد لى أن زهير الشايب ليس مجرد أديب قصّاص ، ولكنه كاتب سياسى ومفكر ومترجم ومناضل ، قام وحده بما لم تستطع المؤسسات العلمية والهيئات الثقافية أن تقوم به .

ولقد كان لهذه الترجمة الأثر الطيب فى نفوس أهل الفكر والأدب ، نذكر بعضاً منه :

يقول الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى :

« ما أظن أن أحداً يستطيع أن يصل فى ترجماته إلى مثل الدقة والجمال والموهبة والبراعة التى ترجم بها الشايب وصف مصر » .

ويقول الأستاذ ثروت أباطة :

« أما عن الأسلوب فقد استطاع زهير الشايب فى براعة لا تتأتى إلا لصاحب القلم الصناع أن ينسنى تماماً أننى أقرأ ترجمه ، وإنما أنا مع هذا الكتاب أشعر دائماً أن الكتاب عربى أصيل ألفه مؤلفه بالعربية لا بالفرنسية » .

ويقول الأستاذ مأمون غريب :

« وهو فى ترجمته لهذه الموسوعة لم يكن مجرد مترجم لهذا العمل الضخم الذى يحتاج إلى عدد كبير من المتخصصين لإنجازه بقدر ما وضع بصماته فيه كأديب يقرأ ويفكر ويعطى صورة صادقة لما يعبر عنه بأسلوب أديب وحياد مؤرخ وبشعور وطنى » .

ويقول الأستاذ الدكتور/ حسين فوزى النجار

« وقد أشفقت على الأستاذ زهير الشايب من أن يتصدى وحده لهذا لعمل الكبير منذ إهدائي مجلده الأول من وصف مصر ، وراودنى أن يكون قد اختار من صفحاته ما يستهوى القارئ ليقف به ، فعدت إلى الأصل أقبه وأراجع بعضه على الترجمة ، فهزنى أن أجد الرجل أميناً على النقل ، بل وفى تصنيف الموضوعات لتتواءم مع بعضها ، ولتكون شاملة لكل ما تناوله الباحثون على اختلافهم من دراسات متقاربة . وأقول هزنى لأننى أرى مثل هذا العمل مما لا يقدر عليه إنسان بمفرده » .

ونختتم الحديث عن أديبنا بذكر رؤيته الفلسفية فى ترجمته لوصف مصر ، يقول : « إننى أساساً كاتب قصة .. ولكن القصة عندي لا تصدر عن فراغ ، بمعنى أننى أقول بها شيئاً .. والكاتب الجاد لا يقول هذا الشيء إلا بعد استيعاب تام لكل ما يحيط به ، وحين يتغير إيقاع الأحداث وتأخذ الأحداث مسيرة مختلفة ، وأحياناً مناقضة تماماً ، فلا بد من فترة للتأمل والاستيعاب والحكم .. ولذلك فكل كاتب يمر بمرحلة صمت إبداعى ، وترجمتى لوصف مصر هى مواصلة للعمل الإبداعى فى شكل ترجمة .. وأنا أستهدف منه كما استهدفت فى كل أعمالى السابقة مصر والإنسان المصرى . . . » .

يقول موريس شنين فى دراسته عن الإبداع : « إن المبدع ما لم يوفق إلى آخر ، سواء كان هذا الآخر فى شكل جماعة تتحمس لأفكاره وأعماله ، أو فى شكل فرد يستمع إليه ، فإنه لن يكتب لأعماله القبول » .

ولحد كبير تحققت هذه المقولة مع والدى الأديب المدع زهير الشايب ، حيث وُفِّقَ لآخر تمثل فى والدتى التى كانت له كل الحياة ، لقد كانت أنموذجاً يحتذى فى العطاء وإنكار الذات والقدرة على مواجهة الصعاب .

فمنذ أن بزغت فكرة ترجمة وصف مصر أدركت أن أديبها فى حاجة إلى طاقة دافعة تتلاءم مع ضخامة العمل ؛ فمازالت وراءه تقوى العزائم وتشحذ الهمم وتزيل العثرات وتستأثر بالتبعات . ولما بدت مشكلة نشر الكتاب فى بداية الأمر أخذت على عاتقها ألا تبقى عائقاً يحول دون إصدار الكتاب حتى ولو كان على حساب أساسيات الحياة ، وتم هذا بفضل الله .

وكانت من إحنِ القائلين محنةً سفرنا إلى عمان ، تلك الخديعة المنكرة التى توفى والدى على أثرها ونحن على أبواب امتحانات نهاية العام . ورغم مرارة العلل الظاهرة فلا مفر من التسليم لقضاء الله ، وتناست حزنها وتنبهت لصغارها حتى اجتزنا الاختبارات بتوفيق الله .

وباتت والدتى تقلب صفحاتها وترتب أوراقها لتستيقظ على دوى قبلة ثقافية ما كانت لتحدث فى عالم البشر ؛ فقد نقلت الصحف أن مشروعاً قُدم إلى وزير الثقافة خاصاً بإعادة ترجمة كتاب وصف مصر ، وقدرت التكاليف المبدئية بربع مليون جنيه ، تتحملها هيئة الكتاب والمجلس الأعلى للثقافة ، وأن الوزير أقره ، وهو الآن فى دور التنفيذ .

لقد أرادوا بإفك مفضوخ أن يغتالوا عمل زهير الشايب ، ظانين أن الميدان قد خلا وأن الفارس قد رحل .

وتأهبت والدتى للنزال ، وأخذت تدق أحراس الخطر وتُبيه أقلام الشرفاء ، وهى على يقين بأن زبدهم سيذهب جفاءً ، وأن النافع ما كَثُرَ بإذن الله . وجنّد الله لها أقلام المتصنفين ، وغدت مقالاتهم تسلاً الصحف ، وتحذر من مغبة هذا التصرف غير المدروس ؛ فزهير الشايب قد حصل على جائزة الدولة على هذه الترجمة دون سواها ، وعُيِّنَ بسببها أميناً للجهة الوحيدة المسنولة عن الترجمة

فى مصر واللى تحوى نخبة من أساتذة الجامعات والمتخصصين فى الترجمة . وهذا أحد أعضاء لجنة جائزة الدولة التشجيعية اللى مُنحتْ لزهير الشايب ، وهو الأستاذ الدكتور عبد المعطى شعراوى يقول : « لقد أعطينا الجائزة للمرحوم زهير لدقة الترجمة وأهمية الكتاب ومنهجه وطريقته فى الترجمة » .

وإزاء ما احتلت هذه القضية من تفكير الأوساط الثقافية وأصبحت سيدة القضايا فى الشارع الثقافى ، لم يجد وزير الثقافة بدأً من أن يصرح بقوله : « إن كل ما أثير حول هذا الموضوع لا أساس له من الصحة ، وأن الوزارة لم تقدم على مثل هذه الخطوة إطلاقاً . . . واستأنف الوزير قائلاً : لا يمكن أن نبخس الراحل زهير الشايب حقه ، فنحن نحمل له كل تقدير لما قام به من جهد جبار فى ترجمة أجزاء من هذا الكتاب ، خاصة أن الدولة قد منحتّه جائزتها التشجيعية تقديراً لعمله » . وأسدل الستار .

وتركت والدتى قصصها - فهى كاتبة أطفال وقاصة - وجنبت قلمها ، وتفرّغت لهذه الموسوعة اللى كانت قد صدر منها سبعة مجلدات فى حياة أبى ، ورحل بعد أن دفع بالمجلد الثامن إلى المطبعة . ودأبت تسعى لإخراج الثامن إلى النور ، ثم قامت بترتيب أوراق المجلد التاسع وتبييضه وقدمت له ودفعت به إلى المطبعة ، كذلك فعلت مع لوحات الدولة الحديثة والمجلد الأول من لوحات الدولة القديمة . كما شاركت فى فكرة وإخراج هذه الموسوعة فى شكل كتيبات من باب التيسير ، ولم تزل على عهدّها جاهدة حتى تم بعون الله إقامة دار الشايب للنشر بهدف الحفاظ على أعمال والدى وإصدار باقى مجلدات موسوعة وصف مصر .

وعلى صعيد آخر كانت تهىء المناخ لإعداد ابنتيها - أنا وشقيقتى أمل - ليكونا امتداداً لقلم أبيهما وأهلاً لمواصلة المسير ، فعملت على أن تخصص شقيقتى أمل فى اللغة الفرنسية ، وأن أجمع بين تمكّنى من اللغة الفرنسية وتخصصى فى الدراسات الأثرية ، وبفضل من الله وتوفيق تحقق ما كانت تريد .

وهذا المجلد الذى بين يدينا هو آخر المجلدات المخطوطة التى تركها والذى من هذه الموسوعة ، ونظراً لطول مكثه قُمتُ بمراجعته على النص الأصيل مراجعة دقيقة متأنية ، وبعد ما اطمأنتُ على تمام الترجمة وكالها قُمتُ بتحقيق النص وعلقت عليه وشرحت ما رأيته غامضاً ، كل ذلك كان فى إطار منهج الترجمة الذى رسمه والذى منذ البداية ، وقد أوردت فى نهاية الكتاب أهم المصادر والمراجع التى اعتمدت عليها . وما وضع بين هلالين هو من صنع المؤلف ، أما ما وضع بين معقوفتين فهو من صنع المترجم ، وقد أخذتُ هوامش المؤلف والهوامش التى أوردتها أرقاماً واحدة مسلسلية ، وميّزتُ بينهما بوضع كلمة (المترجم) فى نهاية الهوامش التى أوردتها . وآثرتُ أن يأتى متن شرح خريطة القاهرة كما جاء فى الأصل تماماً بما فيه من أخطاء مطبعية وإملائية وعبارات عامية ، ورأيتُ أن ذلك لعله يفيد بشكل أو بآخر المهتمين بتطور اللغة خاصة وأن المؤلف ذكر أنه سجل الأسماء بالأحرف الفرنسية كما سمعهم ينطقونها .

ويضم هذا المجلد ثلاث دراسات ، كانت الدراسة الأولى وصف مدينة القاهرة للعالم الشاب إدم فرانسوا جومار الذى قَدِمَ إلى مصر ولم يتجاوز الإحدى والعشرين سنة ، وقد سبق التعريف به فى مقدمة المجلد الثانى من الترجمة العربية . وتقع هذه الدراسة الأولى فى خمسة فصول ، يعقبها ثلاثة مباحث ، كان المبحث الثانى « مذكرات متفرقة حول بعض أقسام العمارة العربية » من وضع ميشيل انج لانكريه ، وقد أوردته جومار ضمن دراسته هذه .

وقد آثرتُ أن أضُمَ إلى هذه الدراسة دراستين صغيرتين للمارسيل : إحداهما عن الخطوط العربية على عمائر القاهرة ، والأخرى عن سيرة أحمد بن طولون ، ليبقى على إتمام موسوعة مدينة القاهرة دراسة عن القاهرة المملوكية وتمثل المجلد الحادى عشر ، ودراسة أخرى عن مقياس النيل بجزيرة الروضة وتمثل المجلد الثانى عشر ، وهما الآن تحت الطبع .

وفى الختام أتوجه بـخالص الشكر والعرفان إلى الأساتذة : الدكتور
عبدالحكيم راضى ، الدكتور حمدى إبراهيم بكلية الآداب جامعة القاهرة .
والدكتور عبد الفتاح شعراوى بكلية الزراعة، جامعة القاهرة ، وأساتذة كلية
الآثار بجامعة القاهرة : الدكتور صلاح البحيرى ، الدكتور مصطفى شيحة
والدكتور محمد حمزة .

والله ولى التوفيق . . .

منى زهير الشايب

القاهرة فى ١٩٩٢/٩/٢٧

الفصل الأول

لمحة عامة عن القاهرة

تقع مدينة القاهرة ، عاصمة مصر ، موقعا وسطا بين مصر العليا ومصر السفلى ، فوق خط عرض ٢١ ٢ ٣٠ ° شمالا ، وخط طول ٣٠ ٥٨ ٢٨ ° إلى الشرق من باريس . وقد أجريت عملية القياس هذه من قصر حسن كاشف^(١) حيث مقر المعهد المصرى ، على مسافة حوالى خمسة الفراسخ ونصف الفرسخ من الرأس الحالى للدلتا . ويصل ارتفاعها فوق سطح البحر - إذا ما اعتبرنا مستوى سطحها هو مستوى منسوب مياه النيل المرتفعة - ثمانية عشر متراً و ٨٦ فى المائة من المتر (أى تسع وثلاثين قدما وسبع بوصات) .

ولا تقع القاهرة على شاطئ النيل نفسه ، وإنما على مسافة نحو ثمانمائة متر ، أو أربعمائة قامة من شاطئه الأيمن وذلك طبقا للقياس المأخوذ من أكثر نقاطها قربا من النيل . ويقابل المرء إذا كان قادما من الشمال وقبل أن يبلغ القاهرة مدينة بولاق الصغيرة ، أما إذا قدم من الجنوب فإنه يلاقى مدينة مصر القديمة : وتعد هاتان المدينتان بمثابة ميناءين للقاهرة ، ولهذا يتحتم أن تنقل إليها السلع من النيل على كاهل الإنسان أو فوق ظهور الجمال . وبنيت هذه المدينة عند سفح المقطم وعلى الربا الأخيرة لسلسلة هذا الجبل ، ويستمر ارتفاعها حتى القلعة الكبيرة التى تقع فى الجنوب الشرقى ، وهى أدنى قليلاً من مستوى الجبل .

ومناخ القاهرة قليل التغير ، فلا يكاد المرء يحس بشتائها ، والأمطار فيها نادرة . وفى الصيف ترتفع الحرارة جداً ، وربما فى الشتاء أيضاً ، ويبلغ متوسط

(١) هو الأمير حسن كاشف المعروف بجركس ، كان من مماليك محمد بك أبى الذهب ، وهو الذى عمر الدار العظيمة بالناصرية وصرف عليها أموالاً عظيمة ، وبعد أن فرغ من بنائها باستثناء بعض الأعمال التكميلية جاءت الحملة الفرنسية إلى مصر ١٢١٣ هـ - ١٧٩٨ م فسكروا هذه الدار ولذلك حفظت من الحراب والاندثار ، وتولى الأمير المذكور سنة ١٢١٥ هـ - ١٨٠٠ م ، وبعد ذلك آلت هذه الدار إلى الأمير عثمان بك البرديسى وسكنها وبنى حولها أبراجاً جعل فيها طائفة من العسكر ، وبعد وفاته سنة ١٢٢١ هـ - ١٨٠٦ م آلت إلى محمد على نائناً فعمرها وجعلها مدرسة ، ثم لما تولى عباس باشا أبطلها وجعلها مسافراً شخنة لكل من ورد إلى مصر من البلاد الأجنبية ، وفى عهد الخديو إسماعيل جعلت مدرسة للبنات ، وموضع هذه الدار اليوم المدرسة السنية الشهيرة بالسيدة زيب . (المترجم)

درجة حرارتها ٢٢,٤ ° سنتيجراد (١٧,٩٢ ° حسب مقياس الحرارة لريومور) ويتوقف البارومتر عند متوسط ارتفاع ٧٦١,٧٩ ملم (٢٨ بوصة و ١,٧ شريطة) . وليس ثمة رياح مسيطرة طيلة العام ، وإن كان أكثرها هبوبا هي رياح المنطقة الشمالية^(١) .

وظاهرة الجليد غير معروفة ، ومع ذلك فقد يحدث - على ندرة شديدة - أن يهبط مقياس الحرارة ليلاً إلى درجة الصفر ، وذلك في سهول الصحارى الواقعة إلى الشرق من هذه المدينة ، وفي هذه الحالة يلاحظ وجود الصقيع ، وهي ظاهرة يعرفها العرب المخيمون في هذه الصحارى ، وإن تكاد أن تكون مجهولة بالنسبة لسكان القاهرة . ويظهر الندى بغزارة في المساء والصباح سواء في القاهرة أو في بقية أنحاء مصر . ويهمن أن نضيف أن الاختلاف في درجات الحرارة بين الليل والنهار شاسع للغاية ، وقد يصل الفرق أحياناً خلال اثنتي عشرة ساعة فقط إلى ٢٥ ° وحتى إلى ٣٠ ° تبعاً لريومور .

وبعد القسطنطينية ، تعد القاهرة المدينة الأولى بين مدن الامبراطورية العثمانية ، وذلك بالنظر إلى امتدادها ، وإلى أهمية تجارتها وما تزدان به من العمائر . وإذا صرفنا النظر عن الميناءين (بولاق ومصر القديمة) وجدنا أن محيطها يبلغ نحو من أربعة وعشرين ألف متر ، وأن مساحتها حوالي ٧٩٣,٠٤ هكتار (٢٣٢٠,٦٤ أربان بمقياس باريس) ، أو أقل من ربع مساحة هذه المدينة الأخيرة : ولكن إذا أضفنا رقعة الميناءين إلى عملية القياس فستبلغ المساحة ٨٨٣,٨ هكتارا (٢٥٨٦ أربان) ومعنى هذا أن القاهرة مع ميناءيها تفوق من ناحية المساحة كل

(١) في سنة ١٧٩٨ لاحظ المسيو كوتل Coutelle أن الرياح الشمالية والرياح الشمالية الشرقية ، والرياح الشمالية الغربية قد هبت مائتين وثلاثة عشر يوما (وخصوصا من شهر مايو إلى شهر نوفمبر) وبلغت مائة هبوب الرياح الشمالية الشرقية ثلاثة وثلاثين يوما والشمالية الشمالية الغربية ستة وعشرين يوما . وهبت رياح المناطق الغربية والجنوبية والشرقية على التوالي : خمسة وثلاثين ، ثمانية وأربعين ، واحداً وثلاثين يوما .

عواصم أوروبا باستثناء لندن وباريس^(١). وإن كان محيطها - وهو الذى يبلغ ، كما سبق القول حوالى أربعة وعشرين ألف متر - يزيد على محيط باريس (٢٣٦٧٢ مترًا) فإن مرد ذلك إلى ما فى سورها من التعاريج الكثيرة .

وليس ثمة تشابه بين التقسيم الداخلى للمدينة وتقسيم المدن فى أوروبا : لا بسبب انعدام النظام إلى حد كبير فى شوارعها وأماكنها العامة فحسب ، بل إن المدينة بكاملها - باستثناء العديد من الطرق الكبيرة - تكاد تتكون من شوارع بالغة القصر وتفرعات متعرجة تنتهى إلى عدد لا حصر له من الأزقة ، ويغلق كلا من هذه التفرعات باب يفتحه السكان وفقا لحاجتهم ؛ لذا فقد كانت معرفة داخل القاهرة فى معظمه أمرا بالغ الصعوبة ، وهو ما لم يتحقق إلا حين كان الفرنسيون مهيمنين على المدينة . وقد صممت هذه الشوارع بالغة الضيق عن قصد ، وذلك بسبب الحرارة . ويبلغ عرضها ما بين خمس أقدام وخمس عشرة قدما ، وربما كان منها ما يقتصر عرضه على قدمين أو قدمين ونصف القدم حيث تقارب غالبا شرفات المنازل المتقابلة . بل إن العديد من الشوارع مغطى من أعلى حتى لا تتسرب إليه مطلقا أشعة الشمس ، وبذا فليس ثمة ما يضىء هذه الشوارع إلا انعكاس الضوء : ويلاحظ هذا على وجه الخصوص فى الشوارع التى تستخدم كأسواق . واليوم أصبح جزء من سور القاهرة القديم واقعا ضمن إطار المدينة التى امتدت كثيرا نحو الشمال والغرب ، أما من ناحيتى الشرق والجنوب فقد ثبتت عند حدودها الأولى . ويتكون هذا السور القديم ، الذى لم يعد يحيط بالقاهرة كلها ، من جدران متفاوتة الارتفاع والمثانة ، محصنة بأبراج مستديرة ومربعة ، كما تتخلله بوابات مزودة فى معظمها هى أيضا بأبراج ومخابئ خاصة بالدفاع .

(١) تبلغ مساحة باريس ٣٤٠٦,٧٠١ هكتار ، أو ٩٩٦٩,٤٤ أرياب ، وتبلغ مساحة لندن ٢٢١٦,٤ هكتار (٦٤٨٣ أرياب حسب خريطة فادن 1٨١٢ سنة) ، وتبلغ مساحة فينا حوالى ٢١٠٠ هكتار (٦١٤٢ أرياب) . الخ . وهكذا ، فإذا اتخذنا القاهرة كمقياس ، فإن باريس تبلغ رقم ٤,٣ ، وتبلغ لند ٢,٧ ، وتبلغ فينا ٢,٦ .. الخ ، وبإضافة بولاق ومصر القديمة تبلغ هذه النسب بالترتيب : ٣,٨ ، ٢,٥ ، ٢,٤ وحدة .

ويبلغ عدد الأحياء ثلاثة وخمسين حيا ، ويطلق على كل منها حارة ، (حارات) من بينها نحو عشرين حيا رئيسيا ، وهى من الجنوب إلى الشمال ، حسب اتجاه امتداد المدينة التى تشكل تقريبا مستطيلا نسب أبعاده ٣-٥ : القلعة بأقسامها ؛ قراميدان ؛ الرميلة^(١) ، وهما من الميادين ؛ طولون ، أقدم أحياء القاهرة ؛ المغاربة ؛ بركة الفيل ، وهو ميدان تغمره المياه أثناء الصيف والخريف ؛ الحنفى ؛ باب الخرق^(٢) ؛ المؤيد ؛ الأزهر ، وهو الجامع الكبير ؛ باب الغدر ؛ الزويلة ؛ الموسكى ؛ الافرنج ، أو الحى الافرنجى ، وسكانه من الأوربيين ؛ اليهود ، أو الحى اليهودى ؛ الروم ، أو الحى اليونانى ؛ النصارى أو الأحياء التى يسكنها الأقباط والأرمن والسوريين .. الخ ؛ الأزبكية (اسم لميدان فى الوسط تغمره المياه) ؛ والشعراوى .. الخ . وهناك أيضا أجزاء أخرى من المدينة تحمل أسماء مختلف الحرف أو التجارات المعروفة بها ، أو أسماء الأسواق ، أو القناطر ، وأبواب الضواحي ، أو فى النهاية أسماء المقابر والحداثق والبرك التى تجاوزها .

وبالإضافة إلى الميادين الأربعة التى سبق ذكرها ، هناك ميدانان صغيران أمام القصر القديم لمراد بك وبيت القاضى . وأكبر هذه الميادين كلها هو ميدان الأزبكية ، ولكى تكون لدينا فكرة عنه ينبغى أن نعرف أن ميدان لويس الخامس عشر فى باريس قد يقل لأكثر من ثلاث مرات عن الميدان الأول ، وتبلغ مساحته ستة وستين أربان باريسى ، وهى مساحة تماثل تقريبا نفس اتساع حديقة مارس من الداخل . وفى شهر سبتمبر ، وعندما يبلغ فيضان النيل أقصى

(١) كان هذا الميدان فى الأصل من بقايا ميدان أحمد بن طولون ، الذى ابتداء بنائه عام ٢٥٦ هـ / ٨٦٩ م . وبعد بناء القلعة فى العصر الأيوبي توالى يد التعديل والتجديد على هذا الميدان على يد سلاطين المماليك ، ومن أشهرهم الناصر محمد وبرقوق والغورى ، وفى العصر العثمانى اهتم به بعض الولاد ومنهم يرم باشا وقرا محمد باشا ، وفى عهد الخديوى إسماعيل قام على باشا مبارك بعمل رسم جديد للميدان ، هذا وما ترك بقايا الدور الذى كان يحيط بالميدان باقية حتى الآن . أما عن مسيئاته فمنها : الرميلة ، الميدان بالقلعة ، الميدان السلطاني ، قره ميدان (الميدان الأسود) ، سوق الخيل ، سوق العصور ، المنشية ، وحاليا ميدان صلاح الدين . (المترجم) .

(٢) يقصد به ميدان باب الخلق المعروف حاليا بميدان أحمد ماهر . (المترجم) .

مداه يمتلىء هذا الميدان بالماء الذى يرتفع إلى عدة أقدام مكونا عندئذ حوضا واسعا تنتشر على صفحته القوارب التى تضاء أثناء الليل لتعطى لهذا المكان مشهدا بالغ الروعة . وفى الشتاء تغطى الأرض بالخضرة ، لكنها فى الربيع تصبح جافة ومغبرة . ويجاور الميدان حى الأقباط ، والقصر القديم للألفى بك ، ومنازل الشيوخ بالغى الثراء .

وبدلا من أن تحمل الشوارع أسماء ثابتة ، فإنها تغير من أسمائها دائما ، يصدق هذا أيضا على الشوارع الطويلة . وثمة ثمانية شوارع كبيرة :

١ - ثلاثة شوارع طولية ، هى : الشارع الذى يبدأ من باب السيدة إلى باب الحسينية ويبلغ طوله ٤٦٠٠ متر ، والشارع الذى يمتد بجذاء الشاطئ الأيمن للخليج بدءا من القنطرة المزدوجة الواقعة فى الجنوب والتي يطلق عليها قناطر السباع حتى قرب باب الشعرية ، بالإضافة إلى شارع آخر .

٢ - خمسة شوارع عرضية ، ثلاثة منها تصل ما بين النيل والقلعة ، وآخر ينطلق من ميدان الأزبكية فى الشرق تجاه مقابر قايتباى^(١) . ويكاد يكون مستحيلا أن نعدد هنا أسماء كل الشوارع بسبب كثرتها الهائلة وبسبب تغير الأسماء على الخط الواحد ، مما سنجد فى القائمة العامة للأسماء بالقاهرة . وثمة كذلك معابر ، وأزقة ، وشوارع بدون منفذ : تسمى الأولى سكة ودريا ، ويتجاوز عددها الثلاثمائة ، أما الأزقة والشوارع التى بدون منافذ فإنها تسمى عطفة ، ولا يقل عددها عن الأولى .

ويمكن أن نحصى لمدينة القاهرة واحدا وسبعين بابا ، من بينها الكثير من الأبواب الداخلية . أما أبوابها الرئيسية فهى : باب السيد ، باب طولون ، باب

(١) تمثل هذه المقابر الجزء الأوسط من قرافة المماليك الشمالية التى اشتهرت فى المصادر والوثائق المختلفة باسم (صحراء المماليك) وكانت تمتد فيما بين قرافة باب الوزير عند القلعة جنوبا حتى قرافة القبة شمالا ، وقد اشتهرت خطأ فترة من الزمن باسم قرافة أو مقابر الخلفاء . ولهذا القرافة عدة مسميات ، فيعرف الجزء الشمالى منها الذى يلى قرافة القبة باسم قرافة الغفير ، والجزء الأوسط بقرافة قايتباى ، وإن كان يعرف جزء منها بقرافة العفيفى . وتتصل بها أيضا قرافة المجاورين ، وفى الجنوب قرافة باب الوزير . (المترجم) .

السيدة ، باب القرافة^(١) فى الطريق المؤدى إلى مصر العليا ، باب الوزير ، باب الغُرب^(٢) نحو الشرق ، باب الحسينية ، باب النصر وهو باب جميل العمارة يعود بناؤه إلى صلاح الدين ، باب الفتوح وهو كذلك جيد الصنع ، باب الغدر ، باب الحديد باتجاه الشمال ومصر السفلى ، باب اللوق ، وباب الناصرية نحو الغرب أو النيل . وكثير من هذه الأبواب مثل باب النصر وباب الفتوح وأبواب أخرى كانت ملحقة بسور بالغ القدم ، لكنه الآن يدخل ضمن إطار المدينة ويشغل الجهة الشمالية بكاملها . ويبلغ عرض المدينة ما يقرب من ألفين وأربعمائة متر ما بين زاويتها الشمالية الشرقية وزاويتها الشمالية الغربية ، وهذه هى الجهة الوحيدة من جهات المدينة التى لم يتغير امتدادها .

وبخلاف البرك التى تتكون فى ميدانى الأزبكية وبركة الفيل بفعل مياه الفيضان هناك برك أخرى منها : بركة الفرايين ، وبركة الدمالشة فى داخل القاهرة وفى الغرب ، بركة أبو الشامات ، بركة السقاين ، بركة الدم حيث تتدفق إليها دماء المذابح ، بركة الصابر ، بركة القوالة عند طرف نفس الجهة من المدينة ، بركة الملاء بالجنوب ، وأخيرا ، بركة الرطلى وبركة الشيخ قمر فى ناحية الشمال .

وللمشايع وكبار القوم حدائق مجاورة للمدينة تحمل أسماءهم ، ومن بين أكبر هذه الحدائق غيط قاسم بك ، وهى الحديقة التى كان يجتمع فيها أعضاء المعهد وبعثة العلوم والفنون أثناء فترة الحملة . وثمة كذلك حدائق كثيرة بالغة الجمال داخل المدينة نفسها ، من بينها اثنتان وعشرون حديقة

(١) هو أحد أبواب سور صلاح الدين الذى عهد بإنشائه إلى وزيره الأشهر بهاء الدين قراقوش ، وما يزال هذا الباب باقيا إلى الجنوب من باب قايتباى الحالى (تجاه جامع السيدة عائشة) وعلى بعد ٣٠ م منه ، وقد اكتشفه المرحوم المهندس عباس بدر فى الأربعينات من هذا القرن ، وهو غير باب القرافة بالقلعة . (المترجم)

(٢) هو فى الأصل باب الرقية ، وقد غُلت تسميته بهذا الاسم خلال العصر العثماني لأنه كان يتوصل منه إلى ترب العرب أو العرباء التى كانت تقع خارج باب الرقية فيما بين سور القاهرة الشرقي وتلال الرقية ، وقد سجلت هذه التراب على حرائط مدينة القاهرة سواء القلاية أو الحديثة باسم ترب العرب أو حانة العرب . وقد كان يرمى فى هذه التراب مجاورو الأزهر ، وكلهم كانوا غرباء كما هو معروف . (المترجم) .

رئيسية يطلق على كل منها اسم (غيط) أو (جنيئة) وذلك وفقا لمساحتها . ومن الخطأ فى التصور أن نقيس هذه الحدائق على ما عندنا ، فنتصور وجود ممشى ومنتزهات وحشائش خضراء ، إذ إن قوامها من آجام من شجر البرتقال والليمون وعروش العنب ، كما تختلط فيها أشجار السنط واللبخ والتين والجميز - وهذه من أكثر الأشجار ضخامة فى مصر - بالنخيل الباسق وشجر التوت والمان والنبق والرُّند والسنط المصرى ، وأخيرا أشجار الموز بأوراقها الكبيرة وثمارها الشهية . ومع ذلك فإذا كان المرء يفتقد فى هذه الحدائق بهجة التنزه ، فإن بإمكانه فى المقابل أن يستريح فى ظل من العُرش حيث يدخن تبغا ذكى الرائحة ، وحيث يمكن أن يستنشق الناس فيها طيلة العام تقريبا هواء معطرا بأطيب الروائح .

ويوجد عديد من الجبانات داخل المدينة : وتقع الساحات الكبيرة للمقابر خارجها . واشتهرت اثنتان من هذه الساحات بسبب اتساعهما وروعتهما ، وهما الواقعتان إلى الجنوب وإلى الشرق . ويطلق عليها مدن المقابر Villes des tombeaus ، وتعادل مساحتهما ربع مساحة القاهرة . وتسمى المقابر الواقعة إلى الجنوب «ترب السيدة أم قاسم» ، أما الواقعة إلى الشرق فتسمى «ترب قايتباى» . ويبلغ عدد المدافن العمومية أو الجبانات ثلاثة عشر : حيث يلاحظ وجود أعمدة فى كل مكان فيها ووفرة من الرخام ، كما ترى النقوش والزخارف التى تنم عن الثراء . غير أننا لا نكاد نرى على الإطلاق أثرا لأية خضرة ، فالمدافن على الدوام عبارة عن أرض رملية أو قاحلة يختارها المصريون كمكان لإقامة مقابرهم ، سيرا على منوال أجدادهم .

ويقع على بعد نصف فرسخ تقريبا إلى الشمال ساحة كبيرة للمقابر ، وذلك فى المنطقة التى تعرف بـ (القبة)^(١) .

(١) نرجع هذه التسمية إلى منشآت الأمير الشهير يشك من مهدى (المتوفى ٨٨٥ هـ / ١٤٨٠ م) ، والتى لم يتبق منها سوى هذه القبة الكائنة عند مدخل قصر القبة . وكانت هذه القبة تعد من مواضع التنزه والتفرح سواء للعامّة أو للخاصة . (الترجم) .

ويحيط بالذاهرة حزام من تلال الأنقاض البالغة الارتفاع : وتتكون هذه المرتفعات من الأتربة والمخلفات من جميع الأنواع مما يلقي به من داخل المساكن . ولأن هذه المساكن مبنية باللبن ، فإن سرعة تدهمها يعمل على الزيادة من تراكم هذه السلسلة من المرتفعات الصناعية التي يطلق عليها : تل ، كوم ، و (خرابة) Kharab .

أما عن الأسواق ، فيمكن تصنيفها إلى ما هو دورى وما هو دائم ، ويبلغ عدد هذه وتلك ستة وخمسين سوقا ، والرئيسى منها أو الأكثر تكرارا هى تلك الأسواق المخصصة لبيع الملابس من الساعة الثالثة مساء ، وهى الفترة من النهار التى تسمى (العصر) ، ولذا يطلق على هذه الأسواق اسم (سوق العصر) ، ويلى ذلك سوق المغاربة للبضائع القادمة من بلاد المغرب ، ثم سوق الموسيقى للبضائع القادمة من أوروبا ، وسوق السلاح لبيع السلاح وعدة الحرب .

علينا الآن أن نمضى إلى استعراض عمائر القاهرة الرئيسية^(١)، وتأتى المساجد على رأسها . ويبلغ عدد ما تصدق عليه منها صفة (الجامع) مائتين وثلاثة وثلاثين ، وبخلاف ذلك يوجد مائة وثمانية وخمسون مسجداً صغيراً أو مصلى يطلق على كل منها اسم زاوية : يتميز منها خمسة وأربعون أو خمسون بفخامة تصميمها المعمارى . ومعظم المساجد له مئذنة واحدة أو أكثر أو [ما يشبه] أبراج شاهقة الارتفاع . وقد تكون مربعة الشكل أو دائريته ، ويصعد إليها المؤذنون خمس مرات فى اليوم الواحد لدعوة المسلمين إلى الصلاة بداءات رصينة ولكنها منغمة : هذه النداءات عند المسلمين هى بدائل عن الأجراس . وتعد جوامع : طولون ، والحاكم^(٢) ، والأزهر ، والسلطان حسن ، أكبر أربعة جوامع ، وأقدمها جميعا الجامعان الأولان ؛ والثانى منهما مشترك ، وهما مربع الشكل ، ويزيد طول الحانب الواحد على مائة وعشرين مترا . ويقع الجامع

(١) انظر اللوحات ٢٦ إلى ٧٣ ، المجلد الأول من لوحات الدولة المملوكية

(٢) ذكر المؤلف القول بأن جامع الحاكم أقدم من جامع الأزهر ، والمعروف أن العكس هو الصحيح (الترجم)

الثالث فى حى شديد الازدحام بالسكان ، ولذا كان أكثرها ازدحاما بالمصلين ، ويطلق عليه اسم الجامع الكبير على الرغم من أن كلا من جامعى طولون والحاكم يزيد عليه فى مساحته : إنه الجامع الذى اعتصم به العصاه أثناء ثورة القاهرة ضد الفرنسيين ، وتلتحق به مدرسة ومكتبة . وجامع السلطان حسن هو أكثرها لفتا للانتباه بسبب ضخامته ، وقبته العالية ، وطول مئذنتيه ، وتنوع الرخام الذى استخدم فيه بكثرة . وليس ثمة نقوش أخرى إلا زخارف على الطراز العربى منفذة على الحجر الصلب وعلى الخشب وعلى البرونز ، كما أنه ليس ثمة رسوم إلا كتابات شكلت بحروف كبيرة مذهبة ، تتنوع ألوانها بين الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر : وقد شكلت البلاطات من فسيفساء ثمينة من الرخام الغنى بالألوان .

أما الجوامع التالية وهى : جامع الحسين ، المارستان ، السلطان برفوق ، المؤيد ، شيخون ، الأشرفية ، الغورى ، السلطان قلاوون ، سنقر .. الخ فإنها لا تقل روعة عن تلك التى ذكرناها . ويذكر أيضا جامع عمرو وجامع الظاهر ، لكنهما يقعان خارج القاهرة ، والجامع الأخير منهما متروك .

وللمسيحيين أديرة وكنائس ، يسمون الواحد منها «دير» ، تستخدمها مختلف طوائفهم التى تضم : الكاثوليك والمسيحيين الأقباط أو المنشقين والروم والأرمن والسوريين . ويوجد فى القاهرة ومصر القديمة سبع وعشرون كنيسة مسيحية . ولليهود كذلك عشرة معابد .

أما المنشآت العامة الأخرى فهى : الحمامات ، والأسبلة ، والأحواض ، والمدارس ، والقناطر المقامة فوق الخليج .. الخ . ويبلغ عدد الحمامات الرئيسية خمسة وأربعين حماما تتميز باتساعها أو فخامتها ، خاصة : حمام يزيك ، السلطان ، المؤيد ، الطنبلى ، مرجوش ، سنقر ، السكرية .. الخ . ويتعرض مرتاد الحمام أولا للبخار ، قبل أن يغمس جسده فى الماء ، ليقوم بتدليكه بعد ذلك خادم الحمام . ولا تخرج النسوة مطلقا إلا للذهاب إلى

الحمامات ، ويترددن هناك عادة كل أسبوع ، حيث يستعرضن كل ما هو مباح لهن من زينة ، ويتعطرن ويرتدين أجمل ملابسهن ، وتبحث مسائل الزواج فى هذه الحمامات التى لا غنى لأى من الجنسين عن التردد عليها فى مثل هذا الجو الشديد الحرارة .

وغالبية الأسبلة منشآت مخصصة لتزويد الشعب بالمياه مجانا . وهى كثيرة العدد ، وتجلب مياهها من النيل محمولة على ظهور الجمال ، وتزين هذه المنشآت بأعمدة من الرخام وشبكات من البرونز مصنوعة بمهارة . ومن المتبع أن يخصص الطابق العلوى من السبيل لكتاب مجانى يعلم فيه القراءة والكتابة والحساب فقط ، ويتم الإنفاق عليه من الوقف المخصص للسبيل ذاته . والتعليم هنا على نحو متزامن ، إذ يتعلم التلاميذ القراءة والكتابة فى وقت واحد . ويبلغ عدد الأسبلة الرئيسية ستين سبيلا ، من بينها : سبيل السلیمانية ؛ مرجوش ؛ الأشرفية ؛ الغورى ؛ السكرية ؛ الأزهر ؛ المؤيد ؛ وسبيل عبد الرحمن كيخيا^(١) .. إلخ . وليست الأحواض بأقل نفعا للسكان الذين يستطيعون فى أى وقت سقاية الخيل والحمير والجمال وغيرها من الدواب ، وهى أيضا مدعومة بالأعمدة ، كما أنها بالمثل فخمة البناء .

ويعرف بالقاهرة نوع آخر من المنشآت ، هو التكايا ، أو المنازل التى يتلقى فيها المسافرون والمرضى واجب الضيافة والإقامة مجانا ، وإن لم يبق منها الآن سوى ملجأ واحد ينطبق عليه هذا الاسم ، وهو المارستان ، ويوجد به حوالى خمسين سريرا ، ويقبل فيه مرضى العقول .

(١) هو الأمير عبد الرحمن كتحدا ، الذى يعد من أعظم الأمراء فى النصف الثانى من القرن ١٢ هـ / ١٨ م ، فقد كان يتمتع بمكانة كبيرة ونفوذ عظيم وشهرة واسعة وتروة طائلة فضلا عن أنه كان رقيق الإحساس ، دواقا للحياة المترفة الناعمة ، فدفع بحاسته المرهفة ودوقه النفسى حركة الإنشاء والتحديد والتعمير دفعة قوية شطلة . وقد أمر بإنشاء وسجديد العديد من العمارات الدينية والمدنية ووقف الأوقاف الكثيرة للصفى عليها ، ولذلك استحق أن يلقب بـ «صاحب الخيرات والعمائر» ، ويكفى أن نذكر من بين أعماله العديدة عمائرته الشهيرة بالأزهر ، فضلا عن مشاهد آل البيت المختلفة التى ما تزال منتشرة فى شتى أرجاء القاهرة . (المترجم)

أما القناطر فهي كثيرة سواء على الخليج الذى يخترق المدينة من الوسط باتجاهها الطولى ، أو فوق القناة التى تمتد بطول الجهة الغربية . وتبنى هذه القناطر من الحجارة ، وهى عبارة عن عقد واحد . ويوجد ما يقرب من العشرين قنطرة ، ليس منها ما يتميز بشيء يذكر . وترتفع حواجز القناطر المقامة داخل المدينة ، وتتخذ العقود شكل الأقواس القوطية بحيث تصعب رؤية الخليج من أى مكان بالمدينة .

ويبلغ عرض الخليج عشرة أمتار فى المتوسط : يتخذ الأول بدايته من فرع النيل الصغير المواجه لجزيرة الروضة عند أسفل خزان مجرى العيون ، ومن هذا الخليج يتفرع الخليج الثانى . ومهمة مجرى العيون هى توصيل مياه النيل إلى القلعة ، وهو ينفذ إلى القاهرة عبر باب القرافة ، حيث يصل بالقرب من ساحة الباشا .

وتتميز قصور البكوات والكشاف ومنازل كبار الشيوخ أو الزعماء الدينيين ، والأغا والوالى والقاضى وبعض أصحاب الوظائف الأخرى عن منازل البسطاء من الخواص ، تتميز من النظرة الأولى ببناء أجمل ، وبمظهر أفخم ، وبمساحة أوسع . ويبنى الطابق الأرضى من حجارة منحوتة يتخذ كل مدامك منها عادة اللون الأحمر أو الأخضر على التوالى . وتظهر فى كل طابق مما يلى ذلك شرفات شديدة البروز [مشربيات] ، ذات قضبان من الحديد أو الخشب المخروط ، صنعت بمستويات متفاوتة من المهارة .

وسيكون من التريّد ، وربما من الصعب أيضا أن نقدم وصفا للتقسيم الداخلى لبيوت القاهرة ، فليس ثمة توزيع منتظم إلا فى أقل القليل منها : ويندر أن تكون الحجرات فى الشقة الواحدة على مستوى واحد ، مما يقتضى دائما صعود أو هبوط عدد من الدرجات عند الانتقال من واحدة إلى أخرى . وفى المنازل الكبيرة يوجد بالطابق الأول قاعة كبيرة مفتوحة يسمونها «المندرة» ، وفى هذه القاعة تتم لقاءات صاحب البيت ، ومنها يستطيع رؤية كل ما يحدث فى الفناء .

وأكبر حجرة بالطابق الأرضى مصممة على شكل حرف T ومبلطة بالرخام ، وتزين وسطها فساقى المياه ، وهى مجهزة بمقاعد أو أرائك عريضة . وتجعل الطنوف باتجاه الشمال ، مما يساعد على انسياب الرياح من الجهة الشمالية إلى ممرات المنزل وأقسامه ؛ ويزين الحوش بأعمدة الرخام .. إلخ ، هذا فضلا عن الحمامات ، وهى من الرخام أيضا ، وكذلك الحدائق الواقعة خلف القسم الرئيسى للدار بما فيها من تكعيبات العنب والعروش التى تزينها الخضرة الزاهية ، والاصطبلات المعتنى بها ، وأخيرا هذا الحشد الكبير من الخدم لتلبية كل ما يحتاجه رب الدار ، مما يصور لنا ما كانت عليه رفاهية المساكن وترف الأغنياء . وقد تكون هناك مبالغة فى أن نطلق كلمة (قصر) على بيوت البكوات والكشاف والكبراء فى القاهرة ، وإن كان من غير الممكن أن ننفى اشتغالها على كل مظاهر الترف والأبهة التى يسمح بها الحال فى مصر .

وتبنى معظم منازل القاهرة من طابقين أو ثلاثة طوابق ، غير أن هناك منازل مكونة من أربعة طوابق وذلك فى الأحياء المكتظة ، وهى مبنية من الطوب وذات لون قاتم من الخارج ، أما فى الداخل فتغطى الجدران فى معظم الأحيان بطبقة جميلة من الجبس ناصعة البياض ، أو تطلّى الجدران بطبقة من الجير ، وتغلق الشرفات والنوافذ طيلة النهار بشبكات ضيقة جدا من الخشب المخروط تسمح بدخول شىء من الضوء مع الإبقاء على برودة الهواء ، أما من الداخل فتزدان المنازل أيضا بتشكيلات من الخشب المخروط فى مهارة وصنعة متقنة .

وتشغل «قلعة» القاهرة الزاوية الجنوبية الشرقية من المدينة ، وهى تتكون من أسوار ثلاثة : العزب^(١) ، الانكشارية^(٢) ، والقلعة . وكل من هذه الأسوار مزود

(١) إحدى طوائف الحند فى العصر العثماني ، وكانوا يسكنون فى الجزء السفلى من القلعة وذلك خلف الباب المعروف باسمهم (أى باب العزب) المطل على ميدان الرميثة (ميدان صلاح الدين الآن) . (المترجم) .
(٢) إحدى طوائف الحند فى العصر العثماني كذلك ، وكانوا يسكنون الجزء الأعلى من القلعة (داخل الأسوار) . ولذلك عرف هذا الجزء باسمهم ، بل وعرف السور تلك التسمية أيضا ، كما عرف جامع سليمان باشا المعروف بسارية الجبل باسم جامع الجند نسبة إليهم أيضا . (المترجم)

بأبراج قوية مسننة ، وتشرف القلعة على حى العزب ، أما حى الانكشارية فيقع على نفس المستوى . وبالرغم من كون هذه القطاعات أعلى كثيرا من المدينة ، فإن مستواها جميعا أدنى من مستوى الجبل العربى الذى يقع بالقرب منها (على بعد ثلاثمائة متر فقط) .

ومنذ فتح سليم بقيت القلعة دائما مقرا لحاكم مصر ، غير أن المنشآت البارزة التى كانت تزدهر بها قد قاست الكثير بفعل عوادم الزمن . فالقصر أو بالأحرى الجامع الجميل الذى يطلق عليه عادة اسم «ديوان يوسف»^(١) ، وهو الذى يأخذ اسمه من اسم السلطان يوسف صلاح الدين ، أصبح مهملًا ، ومع ذلك فما زالت أعمدته الجرانيتية الاثنان والثلاثون المنقولة - بدون شك - من أطلال ممفيس تثير فينا الإعجاب بجمالها وضخامتها . وتستخدم بئر يوسف على الدوام لنفس وظيفتها ، ويبلغ عمقها حوالى ثلاثمائة قدم ، وقاع هذه البئر فى مستوى النيل . وقد سبق أن وصف الرحالة بالتفصيل كلا من بئر وديوان يوسف ، مما يكتفى معه الإحالة إلى اللوحات الخاصة بهما فى هذا المؤلف ، فهى كفيلا بتصحيح ما يمكن أن يكون فى هذه الأوصاف من أخطاء^(٢) .

وقد حاولنا أثناء الحملة الفرنسية أن نمهد كثيرا من الشوارع الكبيرة فى القاهرة ، وأن نفتح منافذ واسعة تصل بين القلعة وأحياء المدينة ، وأن نشق طرقا بين القاهرة والنهر ، وأن نغرس الأشجار فى ميدان الأزبكية من ناحيته ، كما قسم الفرنسيون القاهرة إلى ثمانية أقسام تحت إشراف عدد مماثل من القادة

(١) يقصد به ديوان السلطان الملوكى الشهير الناصر محمد بن قلاوون الذى عمره سنة ٧٣٤ هـ - ١٣٣٣ م . أما عن نسبة منشآت القلعة إلى يوسف فقد ارتبطت ببعض المنشآت وأخذت تعلق بها فى الفترة الواقعة فيما بين ١٠٦٣ - ١١٠٤ هـ / ١٦٥٢ - ١٦٩٢ م . وهذه المنشآت هى كل من : القصر الأبلق وعرف ببيت يوسف أو قصر يوسف ، الايوان أو الديوان وعرف باسم ديوان يوسف ، بئر القلعة الشهيرة أو بئر الخازن وعرفت باسم بئر يوسف . (المترجم) .

(٢) وفقا لما ذكره المقرئى فإن الطواشى قراقوش الأسدى وهو أحد أمراء السلطان [الناصر صلاح الدين] هو الذى أمر بحفر هذه البئر فى عام ١١٧٦ للميلاد . (رحلة عبد اللطيف ، ترجمة المسعودى ساسى ص ٢١٢)

(وهذا التقسيم هو الذى اتبع فى خريطة القاهرة^(١) وشرحها) وقد مكن هذا التقسيم من البدء فى إدخال نوع من الرقابة والسيطرة الصحية فى أحياء غير صحية وعفنة ، مكتظة بسكان من السوق ، خاصة حى اليهود ، حيث تضيق الشوارع عما هى عليه فى أى مكان آخر ، وأخيرا فقد سجلنا بدقة كل الوفيات مع تمييز نوع المتوفى حتى نتوصل لمعرفة معدل الوفيات . وقد اختلفت كل هذه الإصلاحات بانتهاء الإدارة الفرنسية .

ومن الممكن تقدير عدد السكان بالقاهرة بطريقتين : إحداهما بواسطة عدد المنازل والأخرى بتعداد حالات الوفيات (وذلك فى غيبة جدول المواليد الذى ليس بحوزتنا بعد) . وبلغ الرقم النهائى الذى أمكن الوصول إليه بناء على المتابعات التى قمنا بها أثناء الحملة الفرنسية حوالى مائتين وثلاثة وستين ألف نسمة^(٢) ، فقد كان هناك فى ذلك الوقت ستة وعشرون ألف منزل مأهول ، أما الآن (سنة ١٨١٨) فلا يوجد أكثر من خمسة وعشرين ألف منزل ، وفى بعض هذه المنازل كان يقيم تسعة أشخاص ، وفى بعضها الآخر كان يقيم عشرة أشخاص : وفى هذه الحالة الأخيرة ينبغى أن يكون عدد الأشخاص الموجودين عام ١٧٩٨ ، هو مائتان وستون ألف ساكن ، وهو ما يتطابق مع الحساب السابق . وتزدحم الشوارع التجارية قبل الظهر وبعده مما يصعب معه تكوين فكرة عنها ، وإن كان الاستنتاج مع ذلك ممكنا ، بالنظر إلى قلة اتساعها . وكان يوجد فى القاهرة أثناء الحملة ما بين ألف وأربعمائة إلى ألف وخمسمائة مقهى ، بلغ عددها الآن ألفا ومائة وسبعين ، حيث يتجمع الناس بأعداد كبيرة كل يوم يدخنون القنب ويتناولون الشربات والقهوة ، وحيث تنصت جماعات العاطلين فى متعة إلى الرواة العرب والموسيقيين . ويفترض أن بالقاهرة حوالى خمسة آلاف من الروم ، وعشرة آلاف من الأقباط ، وخمسة آلاف من السوريين ، وألفين من الأرمن ،

(١) انظر فيما لى .

(٢) انظر الدراسة عن سكان مصر فى الماضى والحاضر فى الجزء التاسع من الدولة الحديثة

وثلاثة آلاف من اليهود . أما البرابرة أو النوبيون البسطاء فيوجدون فى كل مكان ، ويقومون بحراسة الأبواب ، وبهذا يشكلون بالنسبة لمصر - على هذا النحو - ما يشكله السويسريون بالنسبة لفرنسا . وأما الافرنج أو الأوربيون فيقيمون فى حى الموسيقى .

وفيما يلى كيفية تقسيم السكان فى القاهرة بحسب النشاط الحرفى ، فى تعداد سنة ١٧٩٧ : حوالى عشرة آلاف وخمسمائة من العسكرين والمماليك والأوجاقلى .. الخ ، سواء القائمون بالخدمة أو بالاستيداع ، خمسة آلاف من الملاك ، ثلاثة آلاف وخمسمائة من التجار ما بين وطنى وأجنىبى ، اثنان وعشرون ألفا من الصناع ما بين (أسطى) وعامل ؛ أربعة آلاف وخمسمائة من صغار تجار التجزئة ، ألف وخمسمائة من أصحاب المقاهى ، ستة وعشرون ألفا وخمسمائة من الخدم الذكور ما بين سائس وقواس وخادم وسقاء .. الخ ، ثلاثة عشر ألفا من عمال اليومية والعمال الموسمين والحمالين .. الخ ، وتتكون البقية من سيدات بالغات وأطفال من الجنسين . ووفقا لجداول الوفيات التى أعدت فى القاهرة من سنة ١٧٩٨ إلى سنة ١٨٠٢ يقدر متوسط عدد الذين يموتون فى العام الواحد بـ ٢٢١٤ سيدة ، ١٦٤١ رجلا ، ٤٩٧٩ طفلا ، وبذلك يكون المجموع ٨٨٣٤ شخصا .

ومع أن الطاعون لا يمارس تخريبه فى القاهرة كل عام ، فإن من النادر ألا يجتاحها مرة كل أربع أو خمس سنوات بقسوة تتفاوت حدتها . ويفلت الافرنج وحدهم من هذا الوباء الرهيب عن طريق الانعزال التام . ومن أشد نوبات الطاعون فتكا تلك التى حدثت أيام على بك وأيام إسماعيل بك . وفى عام ١٨٠١ فقدت القاهرة على مدى شهرين ما بين ٣٠٠ إلى ٤٠٠ شخص فى اليوم ، وبلغ عدد الوفيات من الفرنسيين فى يوم واحد نحو من ثمانين جنديا . وتتسبب الدوستاريا فى موت الكثير من الأفراد ، كما يموت العديد من الأطفال بسبب الجدرى . وأكثر الأمراض انتشارا فى القاهرة هو الرمد ،

وقد بلغ انتشاره إلى حد أن ربع عدد السكان على الأقل يضعون عصاية على إحدى العينين . ويرجع الأطباء شيوع الرمد في مصر إلى أسباب عديدة أهمها التفاوت الحاد في درجة الحرارة (بين الظهيرة ومنتصف الليل) . وبمعنى آخر : فعلى الرغم من أن درجة الحرارة في الليل تكون منعشة جدا إلى حد البرودة بالمقارنة مع حرارة النهار ، فإن السكان غالبا ما ينامون في الهواء الطلق .

وفي الجزيرة الواقعة إلى الشمال من جزيرة بولاق^(١) أنشأ الفرنسيون محجرا صحيا لاستكمال النظام الصحي الذي أقاموه في الإسكندرية ، ومرة أخرى كان لابد من اختبار هذا الإصلاح الذي لا غنى عنه من أجل سلامة البلاد برغم تلك الأحكام المسبقة لدى المسلمين والقدرية المفرطة لدى المصريين .

ولا ريب في أننا لا يمكن أن نقارن الصناعة لدى سكان القاهرة ، بمثلتها لدى الأوربيين ، غير أننا ينبغي أن نقر أن للمصريين مهارة بالغة في فنون عديدة خاصة ما يتصل منها بحاجتهم . فللعمال مهارة ، ولهم على وجه الخصوص خفة ملحوظة على الرغم من أنهم يعملون في معظم الأحيان وهم جلوس ، كما أن لهم مهارة في تطريز الجلد وصناعة الحصر الجميلة بزر كشات متنوعة ، كما أنهم يعملون جلود سختيان جميلة ، ويتقنون أشغال الخشب والعاج والكهرمان . . الخ ، ويستخدمونها في تجميل نوافذهم وأثاثهم وغلايينهم . . الخ . أما بقية حرفهم فمتواضعة ، ومن ناحية أخرى فإن الصاغة وصناع الخمور من البلح ينتمون إلى طائفة النصارى .

(١) ظهرت جزيرة بولاق إلى الوجود في الطرح السادس لليل الذي طهر في سنة ٦٨٠ هـ / ١٢٨١ م. وفي ٧١٣ هـ / ١٣١٣ م ، وصرح السلطان الناصر محمد بن قلاوون بالعمارة . البناء في تلك الأراضي ، فسائق الأمراء والأحبار والكتّاب والتجار والغامة في الساء ، وأنشأوا المنشآت العديدة المشهورة الأغراض وإردادات أهمية بولاق خلال العصر العثماني نظرا لكونها تعدا تجاريا هاما . فضلا عما كان يعام فيها من حفلات استقبال للولاة العثمانيين الحاد إذا ما قدموا خرا ، ومن ثم ساء حصران بولاق . إردان استعانتها ، وحرس الدانتوات والأمراء وأعيان التجار وغيرهم على إنشاء المنشآت العديدة . الخلق أن بولاق ناعت بصرفها الذهني خلال العصر العثماني وفي عهد محمد علي والحديدى اجتماعيل (المترجم)

وهذا بيان موجز بالأشياء التي يصنعونها^(١) :

الخمور ، الزيت والخل ، ملح النوشادر ، قصر الأقمشة^(٢)، غزل ونسج الأقمشة الكتانية والحريير والصوف والساف والقطن ، اللباد والأحزمة والجدائل المزركشة ، الحصر والسلال ، الدباغة ، تجهيز المصنوعات من الجلد والسختيان ، أشغال الذهب والفضة والأحجار الكريمة ، ماء الورد ، صباغة جميع أنواع المنسوجات ، التطريز ، أفران الفحم والجير والجبس ، صناعات ملح البارود ، الزجاج والآجر والفخار المعروف .. الخ ، وهذا الفن الأخير الذى حذقه أسلافهم قديما ، كأنه اليوم فى طور الطفولة . وهم يحسنون تكرير السكر ، وإن يكن بأساليب ناقصة تجعل ثمنه مضاعفا .

وما تزال تجارة القاهرة إلى اليوم بالغة الرواج رغم الانكماش القوي الذى أصابها بسبب طريق رأس الرجاء الصالح ، وهى تتبادل التجارة مع أعماق أفريقيا ومع آسيا وأوروبا ، ونحصى فيها عديدا من الأسواق والمتاجر العامة أو المعارض الدائمة ، والوكالات^(٣) المخصصة للتجارة الخارجية والتجارة الداخلية : يوجد منها ما بين ألف ومائتين وألف وثلاثمائة وكالة ، كما أن عددا كبيرا من الشوارع التجارية تتخذ أسماءها من البضائع التى تباع بها أو تجزأ فيها . وفيما يلي أهم البضائع^(٤) :

أغذية نباتية :

أولاً : منتجات غذائية : حبوب ، خضر ، أعلاف ، قمح ، شعير ، أرز وحبوب أخرى ، فول ، أنواع مختلفة من الخضر والأعلاف ، بلح ، برتقال ،

(١) انظر الفصل الثالث ، المبحث الخامس .

(٢) أى إزالة الألوان أو تخفيفها بمسحوق كيماوى أبيض . (الترجم) .

(٣) الوكالة ، حوش كبير مستطيل الشكل ، تحيط به أروقة مسقوفة ومخلات متعددة الطوابق .

(٤) للوقوف على تفاصيل تجارة الواردات والصادرات بمصر ، انظر دراسة المسيو شابرول عن عادات سكان مصر المحدثين ، الدولة الحديثة ، المجلد ١٨ ، الصفحة الأولى وما بعدها . وكذلك دراسة المسيو جيرار عن الصناعة والتجارة والزراعة . الدولة الحديثة ، المجلد ١٧ الصفحة الأولى وما بعدها . (المجلدان الأول والرابع من الترجمة العربية - المترجم) .

ليمون ، موز ، فستق وفواكه أخرى ، زيت بذر الكتان ، زيت السمسم ،
زيت الزيتون ، الخل ، الخمور ، المرابي ، البن ، السكر ، العسل ، الدبس ،
القرمز ، الكاشو .. الخ .

ثانياً : الأقمشة والمنسوجات : القطن والقنب والكتان .

ثالثاً : مواد الصباغة : العفصة ، الزعفران ، النيلة ، الحناء ، الكركم ، خشب
الصباغة ومواد صبغية أخرى .

رابعاً : مواد طبية : السني ، الأفيون ، بذور السنط ، تمر هندي .. الخ .

خامساً : مواد عطرية : روح الورد ، ماء الورد ، العنبر ، البخور ، صمغ
جاوة ، الصبر ، المر .

سادساً : بقالة وعطارة : القرنفل ، الينسون ، الصمغ ، الزعفران ، القرفة ،
الصابون .. الخ .

سابعاً : أخشاب للبناء والإيقاد .

مواد ومنتجات حيوانية :

١ - المواد الغذائية :

الأسماك ، اللحوم (البقر ، الضأن ، الماعز .. الخ) الحمام ، الدجاج
والفراريج^(١) .

٢ - الفراء .

٣ - مصنوعات من الوبر والجلد :

السختيان ، قرب الجمال وغيرها ، سروج الخيل والجمال والحمير
والبغال .. الخ .

(١) تباع الفراريج التي أفرحت حايثا (بطريق التفريخ الصناعي) في أسواق القاهرة بالورن .

أقمشة ومنسوجات ولباد :

شيلان كشميرية ومصرية ، نسيج الكتان ، ملاءات من الهند وسوريا ومكة والقسطنطينية ، أقمشة من القطن ، الغزل ، الحرير ، وخيوط الحرير ، قطيفة ، منسوجات من صوف بلاد البربر ، جوخ وأقمشة صوفية أخرى ، أقمشة فارسية وهندية ، مصنوعات من اللباد .

مستلزمات الكساء ، سجاجيد وأغطية :

طرايش ، برانس ، سجاد ، سجاد فارسي وغيره ، حصر .. الخ .

أشياء تستخدم في أغراض مختلفة :

التبغ ، الغلايين ، البوص ، شمع العسل ، الخيام ، الشباك ، الجراب ، السلال ، الخزف ، مصنوعات زجاجية .. الخ .

المعادن :

القصدير ، الرصاص ، الذهب ، الفضة ، النحاس ، الحديد ، الصفيح ، الزئبق .

الأواني المنزلية :

الأدوات النحاسية ، الطسوت ، أباريق بعروة .. الخ ، صفائح لامعة ، ورق .

صناعة الحلي والصياغة :

الحلي ، مشغولات ذهبية ، مصنوعات الآلء ، المرجان ، الصدف ، الأحجار الكريمة .

الأملاح المعدنية :

النطرون ، ملح النوشادر ، الشب ، الكبريت ، الزجاج ، البورق .

البضائع القادمة مع قوافل أفريقيا وآسيا :

ريش النعام ، سن الفيل ، العاج ، السياط ، العبيد السود من كلا الجنسين ، وبضائع أخرى مع قوافل دارفور وسنار ، العبيد من الشراكسة ومن جورجيا .. الخ .

بضائع متنوعة من أوروبا والقسطنطينية :

الأسلحة .. الخ .

الحيوانات الأليفة ودواب الحمل :

الخيول ، الحمير ، البغال ، الجمال ، والجمال وحيدة السنام .

وفى وكالة «الجلابة» يباع العبيد المجتلبون من أفريقيا من كلا الجنسين ، غير أنه ينبغي معرفة أن الرق فى القاهرة ، وفى الشرق بصفة عامة ، يختلف تماما عما كان عليه عند الأقدمين ، بل وعن الرق بصورته الحالية فى بلدان أخرى . ولقد أثير هذا الموضوع فى موضع آخر ، ونحن نذكر بالدراسة التى تناولته^(١) .

وبالقاهرة أيضا تجارة كبيرة إلى حد ما للذهب والفضة المسكوكة ، وهى بأيدى اليهود الذين هم وحدهم الصرافون أو مبدلو العملات .

وتضرب فى القاهرة أنواع عديدة من النقود عليها على الدوام طغراء السلطان : والنقود الذهبية منها هى السكين والمحبوب والنصف سكين والربع سكين ،

(١) انظر دراسة فى عادات سكان مصر المحدثين . شابرول . الدولة الحادية . المجلد ١٨ ص ١ وما بعدها (المجلد الأول من الترجمة العربية لوصف مصر -- المترجم) .

أما النقود الفضية فهي القطع من ٤٠ بارة ، و قطع من ٢٠ و ١٠ و ٥ بارات . وتبلغ نسبة الشوائب فى القطعة ثلث وزنها . وقد وصلت قيمة البارة فيما مضى إلى سبعة سنتيمات ونصف ، لكنها الآن فى مرحلة الهبوط ، وتوجد هناك عملات تساوى ١٢٠ و ٩٠ و ٦٠ بارة . كما يجرى التعامل بعملات عديدة أخرى من القسطنطينية وأسبانيا وهولندا والبندقية . وأكثر هذه العملات تداولاً هو القرش الأسباني والتلارى الذى له نفس القيمة^(١) .

ويوجد بالقاهرة قناصل لكل الدول تقريبا مثل النمسا وسردينيا وبويمونت وتوسكانيا والسويد .. الخ ، ولبعض هذه الدول توكيلات تجارية مثل فرنسا وانجلترا .

إن تاريخ مدينة القاهرة بعيد الامتداد بحيث لا يمكن عرضه هنا ، وإن كنا سنتوسع فيه فى موضع آخر . وقد بنى جوهر هذه المدينة ، حوالى عام ٩٧٠ م [٣٥٨هـ] فى عهد أول الخلفاء الفاطميين . وبنيت القلعة فى عام ١١٦٦ م [٥٧٢هـ] على يد صلاح الدين ، الذى يرجع إليه أيضا الفضل فى حفر بئر يوسف الشهيرة . وأثرت الأسرات المختلفة التى تولت حكم مصر - منذ عمرو حتى فتح السلطان سليم فى سنة ١٥١٧ [٩٢٣هـ] - الفسطاط والقاهرة بالمساجد الرائعة . ولم يفعل العثمانيون شيئا يكاد يذكر لتجميل المدينة . وباحتمالها على يد الفرنسيين عام ١٧٩٨ [١٢١٣هـ] ، وإخضاعها بقوة السلاح لمدة ثلاث سنوات ونصف ، فقدت المدينة عددا لا يستهان به من المنازل التى كانت تعوق الاتصال بين مركز القيادة العامة والمراكز الفرنسية الأخرى وبين القلعة . وفى هذه الفترة لم يكن لدينا وقت كاف لا لبناء شىء هام ، أو لإكمال الإصلاحات التى بدأنا فيها ، ولا لتنفيذ كل ما قد تم التخطيط له . وعند انسحاب الجيش ، روعت الحرب الأهلية والحرب الخارجية من جديد مدينة القاهرة ، بل مصر

(١) كانت قيمة كل من القرش الأسباني والتلارى Thalari الألماني تساوى ١٥٠ مدينى . عن الموارين والنقود راجع المجلد السادس من الترجمة العربية لوصف مصر . (المترجم) .

كلها . ومع ذلك فإن البذور التي غرست في هذه الأرض الخصبة في زمن الحملة الفرنسية لم تذهب سدى . ومن غير شك ، فإن الزمن بمساعدة حكومة مصلحة ، عادلة ومستنيرة ، قادر على تضميد جراح مصر ، وأن يرد إليها بعض ازدهارها ، إن لم نقل كل العظمة التي نعمت بها تحت حكم ملوكها القدامى ، وتحت حكم الملوك الأوائل من الأسرة المالكة البطلمية .

الفصل الثاني

**شرح خريطة مدينة القاهرة والقلعة
مشملا على قائمة بأسماء الأماكن بالفرنسية والعربية**

تمهيد أولى

تحدد أقسام الخريطة^(١) بخط متقطع مكون من نقط طويلة حمراء . وتتوزع الأرقام الواردة على خريطة القاهرة إلى تسع مجموعات تقابل الأقسام الثمانية للمدينة فضلا عن القلعة^(٢) . وتتصاعد الأرقام كلما اتجهنا من اليسار إلى اليمين ، ومن أعلى إلى أسفل ، في صفوف أفقية من المربعات ؛ وهذه المربعات تتميز جانبا بالأحرف من A إلى Z والأرقام من ١ إلى ١٦ .

وعلاوة على الأرقام فقد تم إيراد أسماء الأماكن الرئيسية ذاتها والتي لا غنى عنها لفهم اللوحة ؛ ومع ذلك فإن هذه الأسماء مصحوبة هي أيضا بأرقام ما عدا الأسماء العامة ، مثل : سوق ، كُنَّاب ، سبيل ، وكالة ، بئر ، فرن ... الخ .

ويتكرر ورود الرقم نفسه في الأماكن المتسعة إلى حد ما ، على سبيل المثال : الشوارع ، الميادين والمباني الكبيرة . وبصفة عامة فقد أثبتت هذه الأرقام في وسط الحيز التي خصصت له ، وقد حدد مكان المبنى ، أو الشيء الموضح في بعض الأحيان عن طريق (نقطة) .

ولقد لونا حدود الأقسام منعا لحدوث خلط بين الأرقام الخاصة بكل مجموعتين مختلفتين متجاورتين ؛ وفي وسط كل قسم أثبتنا رقمه بأرقام رومانية واضحة جدا .

(١) انظر اللوحة رقم ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

(٢) لضيق المكان على الخريطة ، فقد وضعنا كلمتي CITADELLE, ELQALAH على أجزاء من القسمين الثامن والأول .

أما الأرقام التي تحتها خط على الخريطة فتبين أسماء الشوارع^(١). وقد صغرت هذه الخريطة إلى مقياس رسم ١ : ٥٠٠٠ نقلا عن الخريطة التي شغلت أربع عشرة ورقة ، والتي صممها المهندسون الجغرافيون باهتمام بالغ بمقياس رسم ١ : ٢٠٠٠ ، وأخضعت لعمليات مرتبطة بحساب المثلثات .

وفي هذا الشرح ، وضعت نجمة لتمييز الأماكن الواقعة خارج سور المدينة . وأحيانا تابعتنا الترقيم على الجانبين المتقابلين لشارع أو ميدان تابع لقسمين مختلفين ، وذلك بسبب تجاور الأماكن والمنشآت : ولهذا السبب ، سنجد على الخريطة أرقاما معينة تابعة لمسلسل أحد الأقسام موضوعة خارج حدود هذا القسم ، وسنجد إلى يسار الأرقام داخل قائمة الأسماء إشارة إلى القسم الذي يتبعه كل من هذه الأماكن ، كما سنجد الأرقام المطبوعة . ولهذا سنجد بداخل القلعة ، وفي القسم الأول ، أرقاما من القسم الثاني ، وسنجد في القسم الثامن أرقاما من القسم الأول ومن القلعة ، وفي القلعة أرقاما من القسم الثامن ، وفي القسم الخامس أرقاما من القسم السابع ؛ وفي القسم السادس أرقاما من القسم الخامس ؛ وفي القسم الرابع أرقاما من القسم الثالث ، وفي القسم السادس أرقاما من القسم الرابع ؛ وفي القسم الخامس أرقاما من القسم السادس .

(١) الرقم 42 X - 5 في القسم الثاني لم يوضع تحته خط على الخريطة وكذلك الأرقام :

66 U - 7	- والرقم 105K-7 من القسم الخامس	- كذلك لم توضع خطوط
67 U - 6	لا يبنى أن يوضع تحته خط .	تحت الأرقام .
70 V - 6	ولم توضع خطوط تحت الأرقام :	37 من القسم السادس
72 U - 6	278 F - 8	G - 10
86 Y - 7	392 B - 7	174 G - 12
99 V - 7	410 C - 8	- 229 K - I - M - 12
154 U - 8	428 D - 8 - 9	
214 U - 9	ولا يبنى أن يوضع خط تحت رقم 213	
وكذلك الرقم 140	لأنه منزل الشيخ الحماوى .	
من القسم الثالث -	-	

ويكاد يكون من الميسور دائما أن نتعرف على هذه الأرقام بمقارنتها بالأرقام المجاورة ، وعلى سبيل المثال فإن «باب السبع حدرات» والذي يحمل رقمى ٣٠ و٢٣٣ فى تسلسل القسم الثانى ينبغى أن نبحث عنه على الخريطة داخل سور القلعة ، وكذلك الأمر بالنسبة للرقمين ٢٣٤ و٢٣٥ ... الخ .

أهم الأسماء النوعية المستخدمة في خريطة القاهرة

توزيع المدينة والمنشآت		
فرنسى	عربى	
Étang.	Birket,	بركة
Place.	Ouasa'h,	وسعة
Canal.	Khalyg,	خليج
Jardin.	Gheyt, geneyneh,	غيط ، جنينه
Puits.	Byr,	بير
Chemin.	Sekket,	سكة
Quartier.	Hârt, khott,	حارة ، حط
Rue.	Derb,	درب
Atelier.	Doulâb,	دولاب
Petite rue et impasse. [شارع صغير وزقاق]	A'tfet,	عطفنة
Place avec des cahutes. [ساحة بها أكواخ]	Hôch,	حوش
Mosquée.	Gâma',	جامع
Petite mosquée.	Zâouyet,	زاوية
Santon, ou tombeau de cheykh.	Cheykh, madfan,	شيخ ، مدفن
Église.	Kenysch,	كنيسة
Couvent.	Deyr,	دير
Maison.	Beyl,	بيت
Bain.	Hamâm,	حمام
Porte.	Bâb,	باب
Pont.	Qantarâh,	قنطره
École.	Koutâtâb,	كتاب
Citerne.	Sibyl,	سبيل
Petite citerne.	Sahryg,	سهريج
Abreuvoir.	Hôd,	حوض
Fort.	Qala'h,	قلعه
Tombeau, tombeaux.	Torbeh, tourâb,	تربه ، تراب
Logement gratuit. [مسكن مجانى]	Tekych,	تكيه

(تابع) توزيع المدينة والمنشآت			
فرنسى	عربى		
Maison où on ne loge pas habituellement.	[بيت لا يسكن فيه المرء عادة]	Menzal,	مَنْزَل
Auberge pour le logement seulement.	[لوكاندة للإقامة فقط]	Soukkân,	سَكَّان
Marché.		Souq,	سوق
Okel.		Okâlt,	وكالة
Bazar, ou foire perpétuelle.	[سوق دورى]	Khân,	خان

السكان ، المهن ، التجارة ... الخ			
Moghrebins.		Moghârbeh,	مغاربه
Grecs.		Roum,	روم
Juifs.		Yhoud,	يهود
Qobtes.		Qebt,	قبط
Francs.		Frang ou Afrang,	فرننج او افرنج
Chrétiens.		Nasârah,	نصاره
Manufacture (et aussi cuisine).	[مصنع]	Matbakh,	مطبخ
Fabrique.		Ma'mal, kerkhâneh,	مَعْمَل ، كرخانه
Four.		Fourn,	فُون
Moulin.		Tâhoun,	طاحون
Boucherie.		Madbah,	مدبخ
Tannerie.		Madâbghyeh,	مدابغيه
Sellerie.		Sorougyeh,	سروجيه
Four à plâtre.		Gabbâseh,	حبَّاسه
Four à chaux.		Gayyârah,	حَيَّارَه

(تابع) السكان ، المهن ، التجارة ... الخ			
فرنسى		عربى	
Moulin à huile de sésame.	طاحونة زيت السمسم	Syrgch,	سيرجه
Moulin à huile de lin.	طاحونة زيت الكتان	Ma'sarah,	معصره
Atelier de teinture.		Masbaghah,	مصبغه
Brodeurs sur peau.	تطريز على الجلد	El-qoubourgych,	القبورجيه
Orfèvres.		El-syâgh,	الصياغ
Apothicaires, droguistes.		El-a'tâtaryn,	العطارين
Bouchers.		El-gezzâryn,	الجزارين
Forgerons.		El-haddâdyn,	الحدادين
Tourneurs.		El-kharrâtyu,	الخراطين
Fabricans de tresses.		El-habbâkyn,	الحباكين
Fripiers.		El-dallâlyn,	الدلالين
Vanneurs.		El-Moghârbelyn,	المغربلين
Armuriers.		El-qoundaqgych,	القندقجيه
Chaudronniers.		El-nahhâsyn,	النحاسين
Cordonniers.		El-saramâtyn,	الصرّماتين
Fourreurs.		El-farrâyn,	الفرائين

شرح خريطة القاهرة

القسم الأول

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
1.	Gâma' Soultân Hasan.	جامع سلطان حسن S-6.
2.	El-Morâhlyeh.	المراحليه T-6.
3.	Hammâm el-Choukâlyeh.	حمام الشكاليه T-6.
4.	A'îfet el-Morâhlyeh.	عطفة المراحليه T-6.
5.	El-Morâhlyeh.	المراحليه T-6.
6.	Okîlt el-Qoumâch.	وكالة القماش S-6.
7.	Hammâm el-Choukâlyeh.	حمام الشكاليه T-6.
8.	Hôch Bardaq.	حوش بردق ^(١) S-6.
9.	Hôch Bardaq.	حوش بردق S-6.
10.	Sekket el-Roumeyleh.	سكة الرميله S-6.
11.	Hammâm Bachtak. (pour les hommes).	حمام بشتك (للرجال) ^(٢) S-6.
12.	Beyt Mohammed aghâ.	بيت محمد اغا S-6.
13.	Tekyet Qeysoun.	تكية قيسون R-6.
14.	El-Qoubourgyeh.	القبورجيه S-6.

(١) هو أصلاً قصر الأمير قوصون الساقى ، أحد مماليك الناصر محمد بن قلاوون . حاده الأمير يشبك من مهابى أحد أكبر الأمراء فى عهد السلطان المملوكى الجركسى قايتباى . تم آل إلى الأمير افردى الدوادار الكبير أحد مماليك السلطان قايتباى ، وقد حررت العامة اسمه إلى (بردق) ، وكان هذا الحوش - بداية - اصطفاً للأمير قوصون ، ثم صار ينتقل من مالك إلى آخر حتى آل إلى ملكه ، وأحيراً اشترته والده الحدوى إسماعيل وأنشأت فى قطعة من مساحته عدة مارل قبل جامع السلطان حسن . (الترجم) .

(٢) ويسمى أيضاً حمام مصطفى كتحدا . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
15.	Hammâm Bachtak (pour les femmes).	حمّام بشتك (للنساء) S-6.
16.	Okâlt el-Gâmous.	وكالة الجاموس S-7.
17. القسم الثامن	Hammâm Qeysoun (pour les femmes).	حمّام قيسون (للنساء) R-6.
18.	Zirybet Souq el-Selâh.	زريبة سوق السلاح R-6.
19.	Derb el-Khoddâm.	درب الخدّام R-6.
20.	Souq el-Selâh.	سوق السلاح R-6.
21.	A'tfet el-Qoubourgyeh.	عطفة القُبورجيّه Q-R-6.
22.	Sibyl Mohammed aghâ.	سبيل محمد اغا Q-6.
23.	Hammâm Qeysoun (bain d'hommes).	حمّام قيسون [للرجال] Q-6.
24.	El-Qoubourgyeh.	القبورجيّه Q-7.
25.	Hârt el-Nasârah (quartier chrétien).	حارة النصاره Q-6.
26.	Turks au milieu du quartier chrétien.	[أتراك وسط حارة النصاره] Q-6.
27.	El-cheykh So'oud.	الشيخ سعود Q-6.
28.	El-Moudaffer.	المُضفّر Q-6.
29.	Sekket el-Qoubourgyeh.	سكة القُبورجيّه Q-6.
30.	A'tfet Mohammed aghâ.	عطفة محمد اغا Q-6-7.
31.	A'tfet Bachtak.	عطفة بشتك Q-6.
32.	Sekket ebn A'bd-allah bey.	سكة ابن عبد الله بيه Q-6.
33.	Sekket A'bd-allah bey.	سكة عبد الله بيه P-6.
34.	Okâlt el-Farrâyn.	وكالة الفرّارين ^(١) P-5.
35.	Sekket A'bd-allah bey.	سكة عبد الله بيه P-6.

(١) نسبة الى صايح الفرّاء ، حجاد (المتحجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
36.	Gâma' A'bd-allah bey.	جامع عبد الله بيه P-6.
37.	A'tfet ebn A'bd-allah bey.	عطفة ابن عبد الله بيه P-6.
38.	A'tfet A'bd-allah bey.	عطفة عبد الله بيه P-6.
39.	2 ^e demi-brigade.	[نصف اللواء الثاني] P-6.
40.	Beyt Khalyl Bey Belefych.	بيت خليل بيه بلفيه P-5.
41.	A'tfet el-Dâly Hosseyn.	عطفة الدالي حُسَيْن P-6.
42.	El-Zaûuyet el-Byr.	الزاوية البير P-6.
43.	El-Mogharbelyn.	المغربلين O-7.
44.	Gâma' el-Ganâbqyeh.	جامع الجناقبقيه ^(١) O-6.
45.	A'tfet el-Ganâbqyeh.	عطفة الجناقبقيه O-6.
46.	Sekket el-Mardâny.	سكة المرذاني ^(٢) O-6.
القسم الثامن		
47.	Zâouyet el-Cheykh Derys.	زاوية الشيخ دريس O-6.
48.	Derb el-Ganâbqyeh.	درب الجناقبقيه O-6.
49.	Zâouyet A'bd el rahman Kykhych.	زاوية عبد الرحمن كيخيه O-6.
50. ^(٣)	Zoqâq el-Mesk.	زقاق المسك O-N-6.
القسم الثامن		
51.	El-Mogharbelyn.	المغربلين O-6.
52.	Beyt Khalyl-Kâchef.	بيت خليل كاشف O-6.
53. ^(٤)	Derb el-Ounsyeh.	درب الونسيه O-N-6.
القسم الثامن		
54. ^(٥)	Qasabet Radouân.	قَصَبَة رَضْوَان N-6.
القسم الثامن		

(١) الصواب : الجناقبقيه ، نسبة إلى جامع الأمير جاني بك الأشرفي الدوادار . (المترجم) .

(٢) الصواب : المارداني ، نسبة إلى جامع الأمير الطنغا المارداني الساقى . (المترجم) .

(٣) يمتد هذا الشارع مع رقم 50 في القسم الثامن.

(٤) يبدأ هذا الشارع عند حدود القسم الأول مع الثامن ، وينتهي أن يبحث عن رقم 53 في القسم الثامن.

(٥) نفس الشيء بالنسبة للرقم 54.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
55.	Beyt Ga'far kâchef.	بيت جَعْفَر كاشف T-7.
56.	Derb el-Meydâ.	درب الميضا T-7.
57.	A'tfet Ertâl.	عطفة اړطال T-7.
58.	A'tfet el-Noukryeh.	عطفة النُكريه T-7-8.
59.	A'tfet el-Cheykh el-Dalâm.	عطفة الشيخ الضلام ^(١) T-8.
60.	Orfèvres Qobtes.	[صاغة أقباط] T-7.
61.	Zâouyet el-Abbâr.	زاوية الأبار S-7.
62.	Zâouyet Moustafâ bey.	زاوية مُصطفى بيه S-7.
63.	A'tfet el-Cheykh el-Dalâm.	عطفة الشيخ الضلام S-7-8.
64.	Tisserands.	[نساجون] S-7.
65.	Sibyl ou kouttâb Ibrâhym Bey el-Ouâly.	سبيل وكتاب ابراهيم بيه الوالى S-8.
66.	Sekket el-Salybeh.	سكة الصليبه S-7.
67.	Tekyet el-A'gâm.	تكية الاعجام S-7.
68.	Gâma' el-A'gâm.	جامع الاعجام S-7.
69.	Manâkh el-Gemâl.	مناخ الجمال S-7.
70.	Zâouyet el-Razâzyn.	زاوية الرزازين S-7.
71.		
72.	Beyt Ibrâhym Bey el-Ouâly.	بيت ابراهيم بيه الوالى S-8.
73.	A'tfet el-Razâzyn.	عطفة الرزازين S-7.
74.	Qeysoun.	قيسون R-7.
75.	Zâouyet el-Moudaffer.	زاوية المظفر S-7.
76.	Matbakh el-a'raqy.	مطبخ العرقى R-7-8.
77.	Zâouyet Selym aghâ.	زاوية سليم اغا R-8.
78.	Derb el-Hammâm.	درب الحمام R-8.
79.	Beyt Yousef bey.	بيت يوسف بيه R-8.
80.	Gâma' Ahmed bey.	جامع احمد بيه R-8.

(١) الصواب . نور الضلام . (الترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
81.	Sekket A'tfet el-ghassâl.	سكة عطفة الغسّال R-7.
82.	A'tfet el-ghassâl.	عطفة الغسّال R-7.
83.	Zâouyet el-Cheykh A'bd-allah.	زاوية الشيخ عبد الله R-7.
84.	Derb Qeysoun.	درب قيسون R-7.
85.	Gâma' el-Mâz.	جامع الماظ ^(١) R-7.
86.	A'tfet el-Mâz.	عطفة الماظ R-7.
87.	Derb el-Hammâm.	درب الحمام R-7.
88.	Beyt Mourâd bey.	بيت مراد بيه Q-7.
89.	Beyt Ibrâhym bey el-Kebyr.	بيت ابراهيم بيه الكبير Q-8.
90.	Beyt Marzouq bey.	بيت مرزوق بيه Q-8.
91.	Hammâm Ibrâhym bey.	حمام ابراهيم بيه Q-8.
92.	A'tfet Mourâd bey.	عطفة مراد بيه Q-7.
93.	Hammâm el-Doud.	حمام الدود Q-7.
94.	A'tfet Hammâm el-Doud.	عطفة حمام الدود Q-7.
95.	El-Zâouyet Mohammed aghâ.	الزاوية محمد اغا Q-7.
96.	Sekket el-Qeysoun.	سكة القيسون Q-7.
97.	El-Zâouyet Qeysoun.	الزاوية قيسون Q-7.
98.	El-Qeysoun.	القيسون Q-7.
99.	Tekyet Qeysoun.	تكييت قيسون Q-7.
100.	A'tfet el-Henneh.	عطفة الحنّه Q-7.
101.	Hammâm Qeysoun (Pour les hommes).	حمام قيسون [للرجال] P-7.
102.	Gâma' Chyghânem.	جامع شيجانم ^(٢) P-7.

(١) الصواب : جامع الماس ، نسبة إلى الأمير سيف الدين الماس الحاجب ، أحد مماليك السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون . (المترجم) .

(٢) الصواب : جانم ، وهو الأمير جانم البهلوان . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
103.	A'tfet el-Mahkameh.	عطفة المحكمه	P-7.
104.	Okâlt el-Farrâyn.	وكالة الفرائين	P-7.
105.	Citerne.	[سبيل]	P-7.
106.	Gâma' Qeysoun.	جامع قيسون	P-8.
107.	Derb el-Aghaouât.	درب الاغوات	P-8.
108.	El-Dâoudyeh.	الداوديه	P-8.
109.	Sekket el-Dâoudyeh.	سكة الداوديه	P-8.
110.	Beyt Solymân bey el-Châboury.	بيت سليمان بيه الشابورى	P-8.
111.	Beyt Qâsim bey.	بيت قاسم بيه	P-8.
112.	El-Kheyâmyeh.	الخيامية	P-O-7.
113.	El-Aghaouât.	الاغوات	P-7.
114.	Okâlt el-Qolal.	وكالة القلل	P-7.
115.	El-MoghARBelyn.	المغربلين	O-7.
116.	Derb el-Haouârat.	درب الهاوارة	O-7.
117.	Derb el-Moghârbeyh.	درب المغاربه	O-7.
118.	Sekket el-Dâoudyeh.	سكة الداوديه	O-8.
119.	Beyt Isma'yl Kykhych.	بيت اسمعيل كيخيه	O-8.
120.	Derb el-MoghARBelyn.	درب المغربلين	O-8.
121.	Gâma' Moustafâ aghâ.	جامع مصطفى اغا	T-8.
122.	Sekket el-Salybeh.	سكة الصليبيه	T-8.
123.	Derb el-Byr.	درب البير	U-8.
124.	Khott el-Moudaffer.	خط المدفر	T-8.
125.	A'tfet el-Arba'yn.	عطفة الاربعين	U-8-9.
126.	Sekket el-Hadarah.	سكة الحضرة	U-9.
127.	Sibyl Moustafa bey.	سبيل مصطفى بيه	T-9.
128.	Kouttâb Moustafa bey.	كتاب مصطفى بيه	T-9.
129.	Sekket Birket el-Fyl.	سكة بركة الفيل	T-8.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
130.	Hammâm el-Haryf.	حمّام الحريف T-8.
131.	A'tfet el-ehykh el-Dalâm.	عطفة الشيخ الضلام T-8.
132.	Gâma' el-Ma'mâr.	جامع المعمار T-8.
133.	Sekket Birket el-Fyl.	سكة بركة الفيل T-9.
134.	Santon.	[ضريح] T-9.
135.	Sibyl Ahmed Kâchef.	سبيل احمد كاشف T-8.
136.	Birket el-Fyl ^(١)	بركة الفيل T-8-9.
القسمان الأول والثالث		
137.	Sekket el-ehykh el-Dalâm.	سكة الشيخ الضلام T-8.
138.	El-ehykh el-Dalâm.	الشيخ الضلام S-8.
139.	Sibyl O'mar Kâchef.	سبيل عمّر كاشف S-8.
140.	Zâouyet el-ehykh el-Dalâm.	زاوية الشيخ الضلام S-8.
141.	Derb el-ehykh el-Dalâm.	درب الشيخ الضلام S-8.
142.	Beyt Ibrâhym bey el-Ouâly.	بيت ابراهيم بيه الوالى S-8.
143.	Okâlt el-Baouâb.	وكالة البوّاب P-8.
144.	Beyt Qâsim bey.	بيت قاسم بيه P-8.
145.	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الاربعين O-8.
146.	A'tfet el-Arba'yn.	عطفة الاربعين O-8.
147.	Okâlt el-Baouâb.	وكالة البوّاب O-8.
148.	Hâtt el-Dâoudyeh.	حارة الداوديه O-P-8.
149.	A'tfet Nâyî.	عطفة نايل O-8.
150.	A'tfet el-Dâoudyeh.	عطفة الداوديه O-8.
151.	Hâtt el-Sa'ydeh.	حارة الصعايده O-8.

(١) انظر الرقم 16 ، القسم الثالث .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
152.	Tisserands.	[نساجون]	O-8.
153.	Gâma' el-Dâoudyeh.	جامع الداودية	O-8.
154.	El-Madâbegh.	المدابغ	O-8.
155.	Madâbegh el-Dâoudyeh.	مدابغ الداودية	O-8.
156.	Souq el-A'sfour.	سوق العصفور	O-8-9.
157.	Beyt Mohammed aghâ.	بيت محمد اغا	Q-7.
158.	Sibyl O'mar Châouyeh.	سبيل عمر شوايش	O-8.
159.	Zâouyet el-Mensy.	زاوية المنسى	O-8.
160.	Hârt el-Madâbegh.	حارة المدابغ	O-8.
161.	A'tfet el-Taouaqyeh.	عطفة الطوقيه	N-8.
162.	Sekket Souq el-A'sr.	سكة سوق العصر	N-8.
163.	A'tfet el-Dahdeyreh.	عطفة الضحضيره	N-8.
164.	Hôch el-Byr.	حوش البير	O-9.
165.	A'tfet Zeytoun.	عطفة زيتون	O-9.
166.	A'tfet Safar.	عطفة صفر	O-9.
167.	El-Maghleh.	المغله	O-9.
168.	Gâma el-E'mary.	جامع العمري	O-9.
169.	Souq el-A'sr.	سوق العصر	N-9.
170.	Gâma' el-cheykh Na'mân.	جامع الشيخ نعمان	N-9.
171.	Derb el-Fouâkhyr.	درب الفواخير	N-9.
172.	Tisserands.	[نساجون]	N-9.
173.	Beyt A'bd el-Rahman aghâ.	بيت عبد الرحمن اغا	N-9.
174.	Sibyl (brâhym Kykhyeh.	سبيل ابراهيم كيجيه	N-8.
175.	Boutiques de fripiers et de marchands de fer.	[محلات الرثا وتجار الحديد]	N-8.
176.	A'tfet el-cheykh Batykha.	عطفة الشيخ بطيحه	N-9.

القسم الثاني

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
1.	El-Soultânyeh.	السلطانيه X-3.
2.	Gâma' el-Soultân Qeysoun.	جامع السلطان قيسون X-3.
3.	El-Mesyhayeh.	المسيحيه X-3.
4.	Hôd A'bd el-Rahman Kykhyeh.	حوض عبد الرحمن كيخيه X-3.
5.	Bâb A'rab el-Ysâr b-el-Gyouchy.	باب عرب البصار بالجيشي ^(١) X-3.
6.	Gâma' el-Ghoury.	جامع الغوري X-4.
7.	El-Cheykh el-ouizyr.	الشيخ الوزير Z-4.
8.	Zâouyet Nâyb Giddch.	زاوية نايب جدّه ^(٢) Z-4.
9.	Gâma' el-Qadryeh.	جامع القدرية ^(٣) Z-4.
10.	A'rab Qoreych.	عرب قُريش Z-4.
11.	Gâma' Qâydey.	جامع قايد بيه ^(٤) Z-5.
12.	Tourab el-imâm.*	تُرب الامام Z-5.
13.	Hôd, Sibyl, Kouttâb, ou abreuvoir, cite me et école.	حوض سبيل وكتاب Y-Z-4.
14.	El-Ouercheh.	الورشه U-2.

(١) هي عرب يسار . (المترجم).

(٢) يقصد قرية جاني بك نائب جدة بشارع القادرية بالسيدة عائشة ، التي لم يتبق منها سوى المدخل وبعض الأجزاء الأخرى . (المترجم).

(٣) يقصد به زاوية زين الدين يوسف بشارع القادرية . (المترجم).

(٤) النطق الأصلي هو قايتباي . (المترجم).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
15.	Bâb el-Qarâfch.	باب القرافه Y-4.
16.	Sibyl el-Naqâch.	سبيل النقاش Y-4.
17.	Sibyl ou Zâouyet el-Ouhech.	سبيل وزاوية الوحش Y-4.
18.	Sibyl Qâyde bey.	سبيل قايد بيه Y-4.
19.	El-cheykh el-Qetây.	الشيخ القتاي X-4.
20.	Gâma' el-Mesyhayeh.	جامع المسيحية ^(١) X-4.
21.	Sibyl el-Mesyhayeh.	سبيل المسيحية X-4.
22.	Bâb A'rab l-Ysâr.	باب عرب البصار X-4.
23.	Marché.	[سوق] X-4.
24.	A'rab l-Ysâr.	عرب البصار X-4.
25.	A'rab l-Ysâr.	عرب البصار V-4.
26.	El-cheykh A'bd-allah.	الشيخ عبدالله X-4.
27.	Bâb A'rab l-Ysâr be-Qârameydân.	باب عرب البصار بقراميدان V-4.
28.	Moustabet el-bâchâ.	مُصطبة الباشا V-4.
29.	Qarâmeydân.	قراميدان V-5.
30.	Bâb el-Saba' Hadarât. القاعة	باب السبع حَضْرَات V-4.
31.	Gâma' el-Zoumour.	جامع الزمر Z-5.
32.	Hôd A'bd el-Rahman Kykhyeh*.	حوض عبد الرحمن كيخيه Z-5.
33.	Cahutes.	[أكواخ] Y-5.
34.	Derb el-Zorâyb	درب الزرايب ^(٢) X-5.
35.	Zâouyet A'ly el-Gyzy.	زاوية علي الجيزي ^(٣) X-5.

(١) يقصد به جامع مسيح باشا والى مصر من قبل السلطان مراد بن السلطان سليم الثاني ، ويعرف بـ دآن بجامع المسيح . (المترجم) .
(٢) هو المعروف بشوارع القبر الطويل ويبدأ من عند جامع السيدة عائشة البوية وينتهي عند شارع الأشرف قرب جامع السيدة نفيسة . (المترجم) .
(٣) الصواب : زاوية علي الجميزي . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
36.	Mosquée.	[مسجد] X-5.
37.	Gâma' Sitty A'âycheh el-Nabaouyeh.	جامع ستي عايشه النبويه X-5.
38.	Derb el-Qotâneh.	درب القُطانه X-5.
39.	Derb el-Naggâr.	درب النجار X-5.
40.	Derb Ghouzyeh.	درب غزیه X-5.
41.	Derb el-Habbâleh.	درب الحباله X-5.
42.	Derb Taht el-Sour.	درب تحت الصور X-5.
43.	Gâma' el-Bourdeyny.	جامع البرديني X-5.
44.	Bâb Qarâmeydân.	باب قراميدان V-5.
45.	Taht el-Sour.	تحت الصور U-6.
46.	Gâma' Seyd E'nân.	جامع سيد عنان V-6.
47.	Derb el-Habbâleh.	درب الحباله V-6.
48.	El-chemyk Cha'cyb.	الشيخ شعيب V-6.
49.	Gâma' el-Baqly.	جامع البقلى V-6.
50.	Derb el-Habbâleh.	درب الحباله V-6.
51.	Tourab el-Saydeh.*	ترب السيده Y-Z-5.
52.	Khott el-Saydeh, ou quartier Essayd.*	خُط السيده Y-6.
53.	Bâb el-Seydeh om Qâsem.	باب السيده ام قاسم Y-7.
54.	Sibyl el-Qabr el-Taouyl.	سبيل القبر الطويل Y-6.
55.	Gâma' el-Farghal.	جامع الفرغل Y-6.
56.	Hârt el-Zorâyb.	حارة الزرايب Y-6.
57.	Gâma' el-Younâ'a'y.	جامع اليناعي Y-6.
58.	Zâoyet Derb Ghouzyeh.	زاوية درب غزیه X-6.
59.	Derb el-chemyk Kichk.	درب الشيخ كشك X-6.
60.	Derb Ghouzyeh.	درب غزیه X-6.
61.	El-Qabr el-taouyl.	القبر الطويل Y-6.
62.	El-Baqly.	البقلى X-6.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
63.	Derb Hoch el-Khaoual.	X-6. درب حوش الخول
64.	Hoch, ruines.	X-7. حوش
65.	Zâouyet Bahloul.	V-7. زاوية بهلول
66.	Derb el-Hosr.	U-7. درب الحُصر
67.	A'tfet Qarâhouseyn.	U-6. عطفة قراحسين
68.	Derb el-Baqly.	V-6. درب البقلي
69.	Gâma' Regab Tchalyby.	U-6. جامع رجب جَلْبِي
70.	A'tfet el-Serkasé.	V-6. عطفة السركسي
71.	Gâma' el- Serkasé.	U-6. جامع السركسي
72.	Derb el-Heloué.	U-6. درب الحلوى
73.	Okâlt el-Kittân.	U-6. وكالة الكتان
74.	Gâma' Hoch Qadam.	U-6. جامع حوش قَدَم
75.	Rouqa't el-Qamh.	U-6. رقعة القمح
76.	Souq el-Ferâkh.	U-6. سوق الفراخ
77.	Gâma' el-Moumenyn.	U-6. جامع الممنين ^(١)
78.	Blé.	U-6. [قمح]
79.	Halles.	U-6. [أسواق]
80.	Hammâm Qarâmeydân.	U-5. حمّام قراميدان
81.	Gâma' el-Saydeh.	Z-7. جامع السيدة
82.	Bâb el-Saydeh.	Z-7. باب السيدة
83.	Dôme de la mosquée el-Saydeh.	Y-7. [قبة جامع السيدة]
84.	Bâb el-Gabbâseh.	Y-7. باب الجبّاسه
85.	Gâma' el-Echrof.	Y-7. جامع الشرف ^(٢)

(١) الصواب . هو مصلى وسبيل المؤمى سسة إلى الأمير نكتهم المؤمى أمير آحور السلطان الأشرف. شعبان بن حسين ، المتوفى ٧٧١هـ / ١٣٦٩م ، رقاد نوال عليه التحديدات والإضافات إلى أن أمر السلطان الأشرف قانسوه العوزى بمسارته عمارة حافلة سنة ٩٠٩هـ ، ومن تم سب إليه وعرف أحيانا بجامع العوزى . (الترجم.)

(٢) الصواب . جامع الأشرف سسة إلى الملك الأشرف قانسوه العوزى . (الترجم.) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
86.	Derb el-Seydeh om Qâsem.	درب السيده أم قاسم Y-7.
87.	El- Balâsch.	البلاسي X-7.
88.	Tuerie de moutons.	مجزره [خراف] X-7.
89.	Bâb el-Madbah.	باب المدبح Y-7.
90.	Sibyl ou kouttâb Sitty Reqayeh.	سبيل ستي رقيه X-7.
91.	Derb el-Khalyfeh.	درب الخليفه V-7.
92.	Derb el-Masdoud.	درب المسدود X-7.
93.	Gâma' el-Nouar.	جامع النور X-7.
94.	Hammâm Sitty Sekyneh.	حمام ستي سكينه X-7.
95.	Hoch el-Saydeh.	حوش السيده X-7.
96.	Okel pour les bouchers.	[وكالة للجزارين] V-7.
97.	Gâma' Sitty Sekyneh.	جامع ستي سكينه X-7.
98.	Okâlt el-Dabah.	وكاله الدبح V-7.
99.	Derb el-Ekrâd.	درب الاكراد V-7.
100.	Souq el-Ghanam.	سوق الغنم V-7.
101.	El-Khodâryeh.	الخضاريه V-7.
102.	Sibyl A'ly Kykhyeh.	سبيل على كيخيه V-7.
103.	Bâch Ikhtyâr.	باش اختيار V-7.
104.	Derb el-Roukbyeh.	درب الركيه V-7.
105.	Okel pour les teintures.	[وكالة للصبغين] V-7.
106.	Derb Sabyh.	درب صبيح U-7.
107.	Beyt Moustafa Chorbagy.	بيت مصطفى شرجي V-7.
108.	Beyt Moustafa Chorbagy.	بيت مصطفى شرجي V-7.
109.	Sibyl el-Tablytah.	سبيل الطبايطه U-7.
111. ^(١)	Beyt O'smân effendy.	بيت عثمان افندي U-7.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
112.	El-Roukbyeh.	الرُّكْبِيه U-7.
113.	Derb el-Salybeh ^(١)	درب الصليبيه U-7.
114.	Sy-Gouhar.	سي جوهر U-7.
115.	Hammân el-Salybeh.	حمام الصليبيه T-7.
116.	Hammâm el-Nesouân b-il-Salybeh.	حمام النسوان بالصليبيه U-7.
117.	Hammâm el-Salybeh.	حمام الصليبيه U-7.
118.	Maisons abandonnées.	[منازل مهجورة] U-7.
119.	Kharâbet Mansour.	خرابة منصور U-7.
120.	Marché aux poissons.	سوق السمك T-7.
القسم الأول		
121.	Gâma' cheykhoun.	جامع شيخون U-7.
122.	Gâma' el-Mahmedeh.	جامع الحمده ^(٢) T-7.
123.	Sibyl Qâyde bey.	سييل قايد بيه T-6.
124.	Sibyl Qâyde bey.	سييل قايد بيه T-6.
125.	Sibyl Qâyde bey.	سييل قايد بيه T-6.
126.	El-Habbâleh.	الحبالة T-6.
127.	El-Hosyeh.	الحصريه T-6.
128.	Marché et cafés.	[سوق ومقاهي] T-6.
129.	Sibyl el-Motoually.	سييل المتولي T-5.
130.	Okef pour les ânes.	وكالة الحمير T-5.
131.	Sibyl Ahmed kâchef.	سييل احمد كاتشف T-8.
الثلة		
132.	A'lfet el-Fourn.	عطنة الفرن X-8.
133.	Grand four.	فرن كبير X-8.

(١) كتب على الخريطة خطأ Saly bey

(٢) الصواب . جامع قايتاني المسمى بالصليبية ١٦٨١٦ - (المترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
134.	Hârt el-A'byd.	حارة العبيد X-8.
135.	Derb el-Sâyeġh.	درب السايغ V-8.
136.	Souq el-Moghârbeh.	سوق المغاربه V-8.
137.	Okâlt el-Moghârbeh.	وكالة المغريه X-8.
138.	Okâlt el-Milâyât.	وكالة الملايات V-8.
139.	Khommârah Teyloun.	خمارة طيلون X-8.
140.	Derb el-Masbagh.	درب المسبغ ^(١) X-9.
141.	Hârt el-Esqof.	حارة الأسقف ^(٢) X-9.
142.	Okâlt el-A'moud.	وكالة العامود V-9.
143.	Beyt Ga'far kâchef.	بيت جعفر كاشف V-8.
144.	Souq el-Moghârbeh.	سوق المغاربه V-8.
145.	Gal'ar kâchef.	جعفر كاشف V-8.
146.	Gâma' Teyloun ou Touloun.	جامع طيلون او طولون V-9.
147.	El-Zyâdeh.	الزيادة ^(٣) V-9.
148.	Byr el-Otâouyt.	بير الوطاويط U-8.
149.	Zâouyet Kouhyeh.	زاوية كوحية ^(٤) U-8.
150.	École.	[كتاب] V-8.
151.	Sibyl el-Chorafâ.	سبيل الشرفا U-8.
152.	A'tfet Byr el-Otâouyt.	عطفه بير الوطاويط U-8.
153.	Quartier de Teyloun.	[حي] طيلون U-8.
154.	A'tfet Gin A'ly.	عطفة جن على U-8.
155.	Sibyl Hasan Kykhyeh.	سبيل حسن كيخيه U-8.
القسم الأول		
156.	A'tfet el-Arba'yn.	عطفة الاربعين U-8.
157.	Marchands de ceintures.	[تجار أحزمة] U-7.

(١) الصواب : درب المصبغة . (المترجم) .

(٢) الصواب : الأسقف . (المترجم) .

(٣) هو شارع الزيادة خلف جامع ابن طولون . (المترجم) .

(٤) هي الجامع المعروف بجامع أحمد بك كوحية . (المترجم) .

الرقم الطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
158.	Hârt el-Nasârah.	حارة النصاره	X-9.
159.	El-E'mary.	العمرى	X-9.
160.	El-chemykh el-E'mary.	الشيخ العمرى	X-9.
161.	Derb el-Hommousâny.	درب الحمصانى	X-9.
162.	A'tfet el-Gemmâleh.	عطفة الجماله	X-9.
163.	Bâb Teyloun.	باب طيلون	X-9.
164.	El-Khoukhat b-el-Kabch.	الخوخة بالكبش	V-9.
165.	Hoch el-Fyl.	حوش الفيل	V-9.
166.	Derb el-Teylouny.	درب الطيلونى	V-9.
167.	Qartier de Qala't el-Kabch.	[حى] قلعة الكبش	V-10.
168.	Fabrique de nattes.	[ورشة حصر]	V-10.
169.	Okâlt el-Hosr.	وكالة الحصر	V-10.
170.	Derb Heydar.	درب حيدر	V-10.
171.	Gabbâseh.	جباسه	U-10.
172.	Four à plâtre.	[فرن للجبس]	U-10.
173.	Sibyl Serkas.	سبيل سرکس	V-10.
174.	Hoch Serkas.	حوش سرکس	U-10.
175.	A'tfet el-Zyâdeh be-Touloun.	عطفة الزيادة بطولون	U-9.
176.	Souq el-Khodâryeh, marché aux herbes.	سوق الخضاربه	U-9.
177.	A'tfet Yousef aghâ.	عطفة يوسف أغا	U-9.
178.	A'tfet el-Baqâryeh.	عطفة البقاريه	U-9.
179.	Sekket el-Khodeyry.	سكة الخضيرى	U-9.
180.	Hammâm el-Bâbâ.	حمام البابا	U-9.
181.	Sekket el-Khodeyry.	سكة الخضيرى	U-9.
182.	Hod el-Kheyl.	حوض الحيل	U-9.
183.	Gâma' Yezbak.	جامع بزك ^(١)	U-9.

(١) هو جامع أزبك بسة إلى الأمير أزبك اليوسفى . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
184.	El-cheykh el-Arbâyn.	الشيخ الأربعين	T-9.
185.	Beyt Moustafa bey.	بيت مصطفى بيه	T-9.
186.	Hammâm Moustafa bey.	حمام مصطفى بيه	T-9.
187.	A'ïfet el-Khodeyry.	عطفة الخضيري	U-9.
188.	A'ïfet el-Hammâm.	عطفة الحمام	U-9.
189.	Beyt O'mar kâchef.	بيت عمر كاشف	U-9.
190.	Beyt Moustafa bey.	بيت مصطفى بيه	T-9.
191.	Beyt Moustafa aghâ Ogaqly.	بيت مصطفى اغا وجتلي	T-9.
192.	Beyt Bekyr bey.	بيت بكيرييه	T-10.
193.	Jardins.	[حدائق]	T-9.
194.	Porte de la maison de Bekyr bey.	باب بيت بكير بيه	U-9.
195.	Hammâm Moustafa bey.	حمام مصطفى بيه	T-9.
196.	Gâma' el-Qalmy.	جامع القلمي	X-10.
197.	Derb el-Qatâya'h.	درب القطايعه	V-10.
198.	Derb el-Sâqyeh.	درب الساقية	V-10.
199.	Gâma' Qâydy bey.	جامع قايد بيه	V-10.
200.	Derb el-Taneyfyeh.	درب التنيفيه	V-10.
201.	Qala't el-Kabeh.	قلعة الكيش	V-10.
202.	Sibyl Sâlch bey.	سييل صالح بيه	V-10.
203.	Beyt O'smân bey el-Tanbourgny.	بيت عثمان بيه الطنبورجي	U-10.
204.	Gâma' el-Mousalleh.	جامع المصله	U-11.
205.	Beyt Yahyâ bey.	بيت يحيى بيه	U-11.
206.	Sekket el-Mousalleh.	سكة المصله	U-11.
207.	Hoch Ayoub bey.	حوش ايوب بيه	V-11.
208.	Tisserands.	[نساجون]	V-11.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
209. ^(٢)	Mastabet Fara'oun.	مصطبة فَرَعُون ^(١) V-10.
210.	Gâma' Teyloun ou Touloun.	جامع طيلون او طولون V-9.
211.	Sitty A'ycheh el-Yemny.	سیتی عایشه الیمنی U-9.
212.	Gâma' Qaouâm el-Dyn.	جامع قَوام الدین U-9.
213.	El-Khodeyry.	الْخَضْرَى U-9.
214.	A'tfet el-Zyâdeh.	عطفة الزیاده U-9.
215.	El-Khodârÿeh.	الْخَضَارِیة U-9.
216. ^(٣)	El-Hadarah.	الْحَضْرَة U-8.
217.	El-Salybeh.	الصَّلْبِیة U-8.
218.	Souq el-Salybeh.	سوق الصَّلْبِیة T-7.
القسم الأول	219. École.	كتاب T-7.
القاعة	220. Derb el-Samâkyn.	درب السماکین T-7.
القسم الأول	221. Souq el-Samak.	سوق السمک T-7.
القسم الأول	222. Sibyl Yousef Koutkhouda.	سبیل یوسف کُتْخُدَى T-7.
	223. El-Morâhlyeh.	المُرَاحِلِیة T-6-7.
	224. Sibyl Hoch Qadam.	سبیل حوش قَدَم U-6.
	225. Sibyl Hasan Koutkhouda.	سبیل حَسَن کُتْخُدَى U-7.
	226. El-A'yâdyeh.	العیادیة U-6.
	227. Okei où se vend le blè, ainsi que d'autres grains.	[وكالة لبيع القمح وحبوب أخرى] U-6.

(١) هي في الواقع عبارته عن سور مرتفع من الحجر ، وهذا الاسم من إطلاق العامة كما ورد في بعض المصادر . (المترجم) .

(٢) كان ينبغي أن يوضع رقم 209 على مجموعة المبانى إلى جانب رقم 201

(٣) وضع هذا الرقم خطأ على الخريطة ويجب استبداله برقم 218 .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
228. القسم الأول	El-Roumeyleh, place et rue de ce nom.	الرُمَيْله [ميدان وشارع بنفس الاسم]	T-6.
229. القسم الأول	Gâma' Cheykhoun.	جامع شيخون	T-7.
230. القلعة	Bâb el-Kebyr.	باب الكبير	T-5.
231. القلعة	Bâb el-Soghayr.	باب الصغير	T-5.
232. القلعة	Maisons.	[منازل]	T-5.
233. القلعة	Bâb el-Saba' Hadarât.	باب السبع حضرات	U-4.
234. القلعة	Porte de secours.	[باب النجدة]	U-4.
235. القلعة	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الاربعين	U-4.
236.	Kymân Teyloun ou Touloun*.	كيمان طيلون	Z-10.
237.	Fort Muireur*.	[حصن مويرور]	Y-10.
238.	Birket Touloun*.	بركة طولون	V-10.

القسم الثالث

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
1.	Sekket Birket el-Fyl.	سكة بركة الفييل S-9.
2.	Beyt Radouân kykhyeh.	بيت رضوان كيخيه S-9.
3.	Beyt cheykh Sâdât.	بيت الشيخ السادات S-9.
4.	A'tfet el-Sâdât.	عطفة السادات S-9.
5.	Gâma' Seyd Danyan.	جامع سيد دنين S-9.
6.	Khott el-Hanafy.	خط الحنفي T-9.
7.	Beyt Qâsim bey.	بيت قاسم بيه T-9.
8.	A'tfet Hammâm Kouloughly ou Koulâghly.	عطفة حمام كولاغلي ^(١) S-9-10.
9.	Beyt O'smân bey el-Achqar.	بيت عثمان بيه الأشقر R-9.
10.	A'tfet el-Sâdât.	عطفة السادات S-9.
11.	Hammâm Kouloughly.	حمام كولاغلي S-9.
12.	Zâouyet Sofyeh Khâtoun.	زاوية صوفيّه خاتون S-9.
13.	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الأربعين S-9.
14.	A'tfet el-Nabqah.	عطفة النبقه S-10.
15.	Gâma' Qarâ Qogeh.	جامع قراقوجه ^(٢) R-10.
16. ^(٣)	Ouasa't Birket el-Fyl.	وسعت بركة الفييل Q-R-9.
17.	Beyt Qâsim bey.	بيت قاسم بيه P-8.
18.	Sekket el-Habbânyeh.	سكة الحبانیه P-8.
19.	Gâma' el-Sa'yd.	جامع السعيد P-9.

(١) الاسم كما كتب بالحروف الفرنسية هو (كولاغلي أو كولاغلي) والصواب هو حمام الكروغلي . (المترجم) .

(٢) نسبة إلى الأمير قراقجا الحسيني الظاهري وهو كائن بدير الحسامير (المترجم) .

(٣) انظر الرقم 136 ، القسم الأول .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المشآت	المربع
20.	Beyt O'smân bey el-Tanbourgy.	بيت عثمان بيه الطنبورجي P-9.
21.	Sibyl el-Habbânyeh.	سبيل الحبانيه P-10.
22.	Beyt Ayoub bey.	بيت ايوب بيه P-9.
23.	Beyt el-Oukyl.	بيت الوكيل P-9.
24.	Tekyet el-Habbânyeh.	تكية الحبانيه P-9.
25.	Sibyl soultân Mahmoud.	سبيل سلطان محمود P-9.
26.	Zâouyet el-Hendy.	زاوية الهندي P-9.
27.	Del' el-Samak.	ضلع السمك ^(١) O-9.
28.	Qantarat el-Gedyd.	قنطرة الجديد ^(٢) O-9.
29.	Zâouyet Sitty Dourry.	زاوية ستي ضري O-10.
30.	Beyt Hasan Kâchef.	بيت حسن كاشف T-10.
31.	Beyt Qâsim bey Ibrâhym.	بيت قاسم بيه ابراهيم T-10.
32.	A'tfet Chaq el-E'rsch.	عطفة شق العرسه T-10.
33.	El-Leboudyeh.	اللبوديه T-11.
34.	Petite mosque.	[مسجد صغير] S-10.
35.	A'tfet el-Hattâbeh.	عطفة الخطابه S-11.
36.	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الاربعين S-10.
37.	Gâma' Neqyb el-Geych.	جامع نقيب الجيش S-10.
38.	A'tfet el-Rouzmângy ou Rouznâmgy.	عطفة الرُزْمَانْجِي S-10.
39.	Souq el-Soghayr.	اوروبزنامجي سوق الصغير S-10.
40.	Gâma' el-Kourdy.	جامع الكردي S-10.
41.	Zâouyet el-Oukyl.	زاوية الوكيل S-10.
42.	A'tfet Mahsen.	عطفة محسن S-10.
43.	A'tfet el-Hânout.	عطفة الحانود S-10.

(١) يقصد به شارع ضلع السمكة . (الترجم) .

(٢) الصواب : القنطرة الجديدة . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
44.	A'tfet Lâchyn.	عطفة لاشين R-10.
45.	A'tfet el-Faggâleh.	عطفة الفجّاله R-10.
46.	Derb el-Gammâmyz.	درب الجّمّاميز R-10.
47.	Qantarat Derb el-Gammâmyz.	قطرة درب الجّمّاميز ^(١) R-10.
48.	Hammâm Derb el-Gammâmyz.	حمّام درب الجّمّاميز R-10.
49.	Okâlt el-Farrâyyn.	وكالة الفرائين R-10.
50.	Derb el-Gammâmyz.	درب الجّمّاميز R-10.
51.	Hasan kâchef.	حسن كاشف R-10.
52.	Hoch Ibrâhym bey.	حوش ابراهيم بيه R-10.
53.	Zâouyet el-Gbourabeh.	زاوية الغُربيه R-10.
54.	Gâma' Bachtak.	جامع بشتك R-10.
55.	A'tfet Moustafâ bey.	عطفة مصطفى بيه R-11.
56.	A'tfet el-Geridly.	عطفة الجردلى Q-R-10
57.	A'tfet el-Samak.	عطفة السمك Q-10.
58.	Hârt el-Nasârah. chrétiens.	حارة النصاره Q-10.
59.	Ouvrages en soie, en koreych.	شغل كُريشه حرير Q-10.
60.	A'tfet Derb el-Hagar.	عطفة درب الحجر Q-11.
61.	A'tfet el-Oustâ.	عطفة الاوسطا Q-10.
62.	A'tfet Rouzq Allah.	عطفة رزق الله Q-10.
63.	Khalyg Hârt el-Nasârah.	خليج حارة النصاره Q-10.
64.	Beyt Ibrâhym Kykhyeh.	بيت ابراهيم كيخيه Q-10.
65.	Beyt Sâleh bey.	بيت صالح بيه Q-10.
66.	El-Habbânyeh.	الحبّانيه Q-10.

(١) هي في الأصل قطرة طققز دمر ، وهو الأمير طققز دمر الحموي نائب السلطنة بديار مصر ودمشق .
(الترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
67.	A'tfet el-Bazbouz.	عطفة البزبوز Q-10.
68.	A'tfet el-chemykh Khalef.	عطفة الشيخ خلف Q-10.
69.	Qantarat Sounqor.	قنطرة سُقْر P-10.
70.	Hammâm Sounqor.	حمام سُقْر P-10.
71.	Derb el-Hagar.	درب الحجر P-10.
72.	Sibyl A'ly aghâ.	سبيل على اغا P-11.
73.	Gâma' A'ly aghâ.	جامع على اغا P-11.
74.	A'tfet el-Seyd Ibrâhym el-Sârem.	عطفة السيد ابراهيم الصارم P-10.
75.	Zâouyet el-Seyd Ibrâhym el-Sârem.	زاوية السيد ابراهيم الصارم P-10.
76.	Derb el-Bagamoun.	درب البجمون P-10.
77.	Okâlt el-Khelouety.	وكالة الخلوّتى P-10.
78.	Sibyl el-Khelouety.	سبيل الخلوّتى P-10.
69.	Gâma' el-Khelouety.	جامع الخلوّتى P-10.
80.	Sekket el-Khelouety.	سكة الخلوّتى O-P-10.
81.	A'tfet el-Moqaddem.	عطفة المقدم P-10.
82.	A'tfet Sitty Mar Habeh.	عطفة ستي مرجبه P-10.
83.	El-Cheykhah Sitty Mar Habeh.	الشيخه ستي مرجبه P-10.
84.	A'tfet el-chemykh Moubârck.	عطفة الشيخ مبارك O-p-10.
85.	Gâma' el-Qemry.	جامع القمرى ^(١) O-10.
86.	Derb el-Melâqfyeh.	درب الملاقفيه O-10-11.
87.	A'tfet el-Melâqfyeh.	عطفة الملاقفيه O-11.
88.	A'tfet el-Balâtah.	عطفة البلاطه O-10.
89.	Chaq el-Ta'bân.	شق التعبان O-10.
90.	Khalyg el-Khelouety.	خليج الخلوّتى P-10.

(١) يعرف أيضا بجامع حسين باشا أبى اصبع الذى نسب اليه بعد أن قام بتجديده . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
91.	Beyt A'bdyn bey.	بيت عباين بيه O-10.
92.	Gâma' A'bd el-Rahman Kykhyeh.	جامع عبد الرحمن كيخيه O-10.
93.	A'tfet el-Roubât.	عطفة الرباط O-10.
94.	Dépendant du quartier dit el-Hanafy.	الحنفى U-11.
95.	Beyt Solymân bey.	بيت سليمان بيه U-12.
96.	Souq el-Kebyr.	سوق الكبير U-12.
97.	Sibyî O'smân bey.	سبيل عثمان بيه U-11.
98.	Zâouyet el-Kykhyeh.	زاوية الكيخيه U-11.
99.	Hammâm Qanâter el-Sebâa'.	حمام قناطر السباع U-12.
100.	Derb el-Chams.	درب الشمس T-11.
101.	Sekket el-Syrgeh.	سكة السيرجه U-11-12.
102.	Derb el-Khaouâgeh.	درب الخواجه T-U-11-12.
103.	A'tfet el-Gamel.	عطفة الجمل T-12.
104.	Gâma' el-Bahloul.	جامع البهلول ^(١) T-11.
105.	Qantarat el-A'marcheh.	قنطرة عمرشه ^(٢) T-11.
106.	Zâouyet Abou Koullech ou Koullés.	زاوية ابو كلش T-11.
107.	El-A'marcheh.	العمرشه T-11-12.
108.	Gâma' Gheytâs.	جامع غيطاس ^(٣) T-11.
109.	A'tfet Marzouq.	عطفة مرزوق T-11.
110.	Gâma' Dâoud bâchâ.	جامع داود باشا S-12.
111.	A'tfet el-Rouzmângy ou Rouznâmgy.	عطفة الروزمانجى او روزنامجى S-11.
112.	Zâouyet el-Mahtiseb	زاوية المختسب S-11.

(١) هو فى الأصل جامع الأمير تدرار الأحمادى (المترحم) .

(٢) هى قنطرة عمر شاه . (المترحم)

(٣) هو فى الأصل جامع الأمير ده الفخار بك بالسيدة ريب ، الذى اشتهر أيضا بجامع عطاس (المترحم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
113.	A'tfet el-Mahtiseb.	عطفة المحتسب S-11.
114.	Tisserands.	القرازين S-12.
115.	Souq Allâleh.	سوق اللاله T-12.
116.	Beyt Selym bey Abou Dyâb.	بيت سليم بيه ابو دياب S-12.
117.	A'tfet el-Abâzah.	عطفة اباطة S-11.
118.	Hârt el-Hanafy.	حارة الحنفى R-12.
119.	Gâma' el-Oyâtem.	جامع الوياتم ^(١) R-11.
120.	Sibyl Gâma' el-Hanafy.	سبيل جامع الحنفى R-12.
121.	Gâma' el-Hanafy.	جامع الحنفى R-11.
122.	A'tfet Abou Tabaq.	عطفة ابو طبق R-11.
123.	Gâma' el-cheykh Derys.	جامع الشيخ دريس R-11.
124.	Porte de quartier.	[باب الحى] R-11.
125.	A'tfet Khalyl Tynch.	عطفة خليل تينه ^(٢) R-11.
126.	A'tfet Souq Meskeh.	عطفة سوق مسكه ^(٣) R-11-12.
127.	Souq Meskeh.	سوق مسكه Q-R-11.
128.	Souq Meskeh.	سوق مسكه Q-11.
129.	Okâlt el-Ferâkh.	وكالة الفراخ Q-11.
130.	Sekket Souq el-Meskeh.	سكة سوق المسكه Q-11.
131.	Gâma' Meskeh.	جامع مسكه Q-11.
132.	Souq el-Sabbâ'yn.	سوق السبّاعين Q-11.
133.	Ma'mal Khall.	معمل خلّ Q-11.
134.	Derb Heydar.	درب حيزر Q-11.
135.	Zâouyet el-Toukhy.	زاوية الطوخى Q-11.
136.	Beyt Moustafa aghâ.	بيت مصطفى اغا P-11.
137.	Souq el-Samak.	سوق السمك Q-11.

(١) هو جامع الهياتم ، أمر بتشبيده الأمير يوسف جوريجى . (المترجم) .
 (٢) الصواب : خليل طينة . (المترجم) .
 (٣) نسبة إلى الست مسكة جارية الملك الناصر بن قلاوون . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
138.	Hârt el-A'bdyn.	حارة العبدین O-P-11.
139.	Zâouyet el-Baroumany.	زاوية البرومنى P-11.
140.	Sekket el-Zyr el-Ma'laq.	سكة الزير المعلق Q-11.
141.	Beyt Ayoub bey el-Soghayr.	بيت ايوب بيه الصغير P-11.
142.	Beyt Marzouq bey.	بيت مرزوق بيه Q-11.
143.	Gâma' A'bd el-Rahman Kykhych.	جامع عبد الرحمن كيخيه Q-11.
144.	Derb Kamounch.	درب كموحه Q-11.
145.	Beyt Mohammed bey el-Mabdoud.	بيت محمد بيه المبدود ^(١) Q-11.
146.	Gâma' Mohammed bey.	جامع محمد بيه Q-11.
147.	Zâouyet el-Moqaddem.	زاوية المقدم Q-11.
148.	Gâma' A'bdyn bey.	جامع عبدین بيه Q-11.
149.	Beyt A'bdyn bey.	بيت عبدین بيه Q-11.
150.	Birket el-Farrâyn.	بركة الفرّان N-12.
151.	Bâb Kharâbt Ayoub bey.	باب خرابة ايوب بيه X-11.
152.	Birket el-Moullah. ^١	بركة الله X-12.
153.	Gheyt Solymân bey.*	غيط سليمان بيه X-12.
154.	Gheyt Ibrâhym bey.*	غيط ابراهيم بيه X-12.
155.	Cheykh Zennou.*	شيخ زنو Z-13.
156.	Beyt Mourâd aghâ.	بيت مراد اغا V-12.
157.	Beyt cheykh Sâdât.	بيت شيخ السادات U-13.
158.	Gâma' Sitty Zeyneb.	جامع ستي زينب U-12.
159.	Zâouyet el-A'trych.	زاوية العتريش ^(٢) U-12.
160.	Qanâter el-Sebâa'.	قاطر السباع U-12.

(١) يبدو أن المقصود هو محمد بك المبدول ، صاحب الجامع المسبوق إليه . (الترجم) .

(٢) الصواب : العتريس وهو محمد العتريس أحو سيدي إبراهيم الدسوقي (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
161. ^(١)	Khalyg Qanâter el-Sebâa'.	خليج قناطر السباع U-12-13.
162.	Qanâter el-Sebâa'.	قناطر السباع U-12-13.
163.	Sibyl Haggâg.	سبيل هَجَّاج U-12.
164.	Gâma' el-Mahkameh.	جامع المحكمة U-12.
165.	El-Masbaghah.	المصبغة U-12.
166.	Syrgch.	سيرجه U-12.
167.	Hammâm Marzouq.	حمام مرزوق
168.	Sibyl Abou Qouffeh.	سبيل أبو قُفَّة U-12.
169.	Derb el-Gedyd.	درب الجديد U-12.
170.	Gâma' Geneyd.	جامع جنيد T-U-12.
171.	Derb el-Bouchy.	درب البوشي T-12.
172.	Quartier de l'Institut.	[حى المعهد] T-12.
173.	Beyt Ibrâhym Kykhych el-Sennâry.	بيت ابراهيم كيخيه السنارى T-12.
174.	Beyt Farag kâchef.	بيت فَرَج كاشف T-13.
175.	Beyt Hassan kâchef.	بيت حسن كاشف T-13.
176.	Beyt Solymân kâchef el-Bachaly.	بيت سليمان كاشف T-12. البشلى
177.	Hoch Abou el-Dahab.	حوش ابو الذهب T-12.
178.	Hammâm el-Gedyd.	حمام الجديد ^(٢) T-12.
179.	Gâma' el-Kourdy.	جامع الكردي T-12.
180.	A'tfet el-Fourn.	عطفة الفرن S-12.
181.	A'tfet Qaouâyry.	عطفة قواير S-13.
182.	Gheyty Hasan aghâ.	غيط حسن اغا S-12.

(١) سقط هذا الرقم على الخريطة بجانب كلمة ساع .

(٢) هو حمام الدرب الجديد . وقد أمر بإبشائه محرم أفندى صاحب الجامع المعروف بجامع الكردي بسويقة

اللالا . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
183.	Manâkh el-Gemel.	مناخ الجمل S-12.
184.	Derb Abou 'l-hâf.	درب ابو لحاف S-12-13.
185.	Derb Balbouleh.	درب ببلوله S-12-13.
186.	Sibyl el-Tanbourgy.	سبيل الطنبورجي S-12.
187.	Derb el-Qouroudy.	درب القرودى ^(١) R-12.
188.	A'tfet Solymân aghâ.	عطفة سليمان اغا R-12.
189.	A'tfet el-Taouâb.	عطفة الطواب R-12.
190.	Derb el-Zofeyty.	درب الزفيتي R-12.
191.	Derb el-Ma'âzeh.	درب المعازه R-12.
192.	Gâma' el-Isma'yny.	جامع الاسمعي R-13.
193.	Bâb Gheyf el-Remmeh.	باب غيظ الرمه R-13.
194.	Sekket el-Isma'yny.	سكة الاسمعي R-12.
195.	A'tfet el-Mezeyyn.	سكة المزين R-12.
196.	A'tfet el-Bourady.	عطفة البردى R-12.
197.	A'tfet el-Maouâchit.	عطفة المواشط R-12.
198.	Syrgeh.	سيرجه R-12.
199.	Tisserands.	القزازين R-12.
200.	Beyt Moustafâ Odabâchy.	بيت مصطفى اوضباشي R-12.
201.	Derb Abou el-Lyf.	درب ابو الليف Q-R-12.
202.	A'tfet Mechmech.	عطفة مشمش Q-12.
203.	Khoukhat Sa'dân.	خوخة سعدان Q-13.
204.	Zâouyet el-Moqdem.	زاوية المقدم Q-13.
205.	El-Saqqâyn.	السقاين Q-13.
206.	Souq el-Gelleh.	سوق الجله Q-12.
207.	Derb el-Syrgeh.	درب السيرجه Q-12.
208.	Syrgeh.	سيرجه Q-12.

(١) يعرف أيضا بدرب العزال ، ويسلك منه لشارع سويقة اللالا (المترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
209.	Derb el-A'ggâneh.	درب العجّانه Q-12.
210.	Hârt el-Nasârah.	حارة النصاره P-Q-12.
211.	Derb el-Scmmân.	درب السمن Q-12.
212.	Hârt el-Saqqâyn.	حارة السقاين P-13.
313.	Syrgeh.	سيرجه Q-12.
214.	Zâouyet Abou-Tabl.	زاوية ابو طبل Q-13.
215.	El-A'ggâneh.	العجّانه Q-12.
216.	Puits.	[بئر] Q-12.
217.	Gâma' Hârt el-Saqqâyn.	جامع حارة السقاين Q-12.
218.	Derb el-Meydâ.	درب الميضا P-12.
219.	Derb el-Hammâm.	درب الحمام P-Q-12.
220.	Souq el-Qrab.	سوق القرب Q-13.
221.	A'tfet el-Dourah.	عطفة الضوره P-13.
222.	Beyt el-Ma'llem Malaty.	بيت المعلم ملطي P-12.
223.	Beyt Ayoub bey el-Soghayr.	بيت ايوب بيه الصغير P-12.
224.	Birket el-Damâlcheh.	بركة الدمالشه ^(١) P-12.
225.	El-Damâlcheh.	الدمالشه P-12.
226.	Hârt el-Saqqâyn.	حارة السقاين P-13.
227.	Sekket el-Damâlcheh.	سكة الدمالشه P-12.
228.	Gâma' el-Koureydy.	جامع الكريدي ^(٢) O-12.
229.	A'tfet el-Koureydy.	عطفة الكريدي O-12.
230.	Zâouyet Seyd el-Bahloul.	زاوية سيد البهلول O-12.
231.	El-Zyr el-Ma'laq.	الزير المعلق O-12.
232.	Beyt el-cheykh Solymân el-Fayoumy.	بيت الشيخ سليمان الفيومي O-12.
233.	Jardins, vergers.	[حدائق وبيساتين] O-12.

(١) يرجح على مبارك في خططه أن بركة الدمالشه هذه هي بركة الطوايس . (المترجم) .

(٢) ذكر على مبارك أن هذا الجامع كان ضمن الجوامع التي أزيلت عند بناء سراى عابدين . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
234.	Derb el-Gedyd.	درب الجديد O-12.
235.	Bâb el-Baghâleh.	باب البغاله X-13.
236.	Gâma' E'z el-Dyn.	جامع عز الدين X-13.
237.	Derb el-Madbah.	درب المديح V-14.
238.	Bâb el-Seyd.	باب السيد X-13.
239.	Derb el-Baghâleh.	درب البغاله V-13.
240.	Derb el-Bahlaouân.	درب البهلوان V-13.
241.	Hârt el-Seyd.	حارة السيد ^(١) V-13.
242.	Derb el-Qamhy.	درب القمحي V-13.
243.	Okâlt el-Ferâkh.	وكالة الفراخ V-13.
244.	Derb Chekanbeh.	درب شكبه V-13.
245.	Gâma' el-Roukhâm Moustafâ aghâ.	جامع الرُحام مُصطفى اغا ^(٢) V-13.
246.	Sekket Sitty Zeyneb.	سكة ستي زينب U-V-13.
247.	A'tfet el-Chenâgreh.	عطفة الشناجره U-13.
248.	A'tfet Sitty Zeyneb.	عطفة ستي زينب U-14.
249.	Gâma' el-Rousân.	جامع الرُصان ^(٣) U-13.
250.	Khalyg Qanâter el-Sebâa'. ⁴	خليج قناطر السباع U-13.
251.	Sibyl Ibrâhym Châouyeh.	سيل ابراهيم شوايش U-13.
252.	Quartier dit Qanâter el-Sebâa'.	قناطر السباع U-13.
253.	Beyt Qâsim bey.	بيت قاسم بيه T-13.
254.	Bâb Gheyte el-bâchâ.	باب غيط الباشا T-13.
255.	Ménagerie.	[معرض وحوش] T-13.
256.	Châra' Qâsim bey.	شارع قاسم بيه T-13.

(١) الصواب · حارة السيادة . (الترجم) .

(٢) ويسمى جامع الزعفراني ، أنشأه الأمير يونس الظاهري ، تم قام بتجديده الأمير مصطفى اغا . (الترجم) .

(٣) الصواب : الأمير تم من رصاص المعروف بتعيم الرصاصي . (الترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المشآت	المربع
257.	Derb el-Syâs.	درب السيس (١) S-13.
258.	Gâma' Abou Elyous.	جامع ابو اليوس (٢) S-13.
259.	El-Nâsryeh.	الناصرية S-13.
260.	Cheykh Ka'b el-Ahbâr.	شيخ كعب الاحبار S-13.
261.	Derb el-Sa'âydeh.	درب الصعايدة S-13.
262.	Hammâm el-Khourbatly.	حمام الخربطلى S-13.
263. (٣)	Gâma' Emyr Khour.	جامع امير خور S-13.
264.	Derb el-Bendouq.	درب البندق S-13.
265.	Bâb el-Nasryeh.	باب النصره R-13.
266.	Birket Sitty Nasrah ou el-Saqqâyn.	بركة ستي نصره او السقاين Q-13.
267.	Okâlt E'mâd el-Dyn.	وكالة عماد الدين Q-13.
268.	A'tfet el-Khouleeh.	عطفة الخوله P-13.
269.	Bâb el-cheykh Ryhân.	باب الشيخ ريمان P-13.
270.	Gâma' E'mâd el-Dyn.	جامع عماد الدين P-13.
271.	El-cheykh Ryhân.	الشيخ ريمان P-13.
272.	Kafr el-cheykh Ryhân.	كفر الشيخ ريمان P-13.
273.	Souq el-Hemyr.	سوق الحمير P-13.
274.	Beyt O'smân bey el-Tanbourg.	بيت عثمان بيه الطنبورجى O-13.
275.	Vignes, dattiers.	[كروم ونخيل] O-13.
276.	Gheyt el-E'ddeh.	غيط العده O-13.
277.	Gheyt el-Damâlcheh.	غيط الدمالشه O-P-13.
278.	Qantarat el-Gyr. *	قنطرة الجير Y-14.
279.	Gheyt O'mar kâchef. *	غيط عمر كاشف V-14.

(١) هو درب السيس . (المترجم).

(٢) الصواب : أبى اليسر ، وكان فى أول أمره مدرسة أنشأها الأمير قراسقر الظاهرى برفوق . (المترجم).

(٣) يبدو أن هذا الموقع يتفق مع جامع الناصرية الذى لم يذكر اسمه على الخريطة.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
280.	Kkalyg el-Maouardy. *	خليج الموردي	V-14.
281.	Gheyt el-Gouhargyeh. *	غيط الجوهرجيه	U-14.
282.	Gheyt Ibrâhym Châouyeh. *	غيط ابراهيم شاويش	T-U-14-15.
283.	Fort de l'Institut. *	[حصن المعهد]	T-15.
284.	Sekket Gheyt el-bâchâ. *	سكة غيط الباشا	T-14.
285.	Gheyt Qâsim bey. *	غيط قاسم بيه	S-14.
286.	Q-asr el-Bendouq.*	قصر البندق	S-15.
287.	Birket Abou el-Châmât. *	بركة ابو الشامات	S-15.
288.	Gheyt el-A'bâsè. *	غيط العباسي	Q-14.
289.	Gheyt Abou Châmât. *	غيط ابو شامات	P-Q-14.
290.	El-cheykh A'bd-allah*	الشيخ عبد الله	P-14.
291.	Tell el-Sebâkh. *	تل السباخ	P-14.
292.	Okâlt el-Ferâkh. *	وكالة الفراخ	O-13.
293. ^(١)	Khalyg A'marcheh	خليج عمرشه	S-11.

(١) سنط هذا الرقم حوار الكلمة

القسم الرابع

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
1.	Sekket Derb el-Fouâkhyr.	سكة درب الفواخير N-O-9.
2.	Sekket el-Hyn.	سكة الحين ^(١) N-9.
3.	Khalyg Moustafä bey.	خليج مصطفى بيه N-O-9.
4.	Sekket Khalyg Moustafä bey.	سكة خليج مصطفى بيه N-O-9.
5.	Derb Qarä A'ly.	درب قرا على N-10.
6.	Sekket el-Rahabeh.	سكة الرَّحَبه O-10.
7.	Be:t Moustafä bey.	بيت مصطفى بيه N-9.
8.	A'ifet Abou Dera'.	عطفة أبو درع N-10.
9.	Derb el-Taouâb.	درب الطَّوَاب N-9.
10.	A'ifet el-Syrgeh.	عطفة السيرجه N-9.
11.	Gâna' el-Hyn.	جامع الحين N-9.
12.	Derb Abou Dera'.	درب أبو درع N-10.
13.	A'ifet el-Moqaddem.	عطفة المُقَدَّم N-10.
14.	Souq Bâb el-Kharq.	سوق باب الخرق N-10.
15.	Qantarat Bâb el-Kharq.	قنطرة باب الخرق M-9.
16.	Bâb el-Kharq.	باب الخرق M-9.
17.	Hammâm el-Bâroudyeh.	حمام الباروديه N-10.
18.	Gabbâseh, four à plâtre.	جباسه M-9.
19.	Okâlt el-Bâroudyeh.	وكالة الباروديه N-9.
20.	A'ifet el-Meydah.	عطفة الميضة M-9.

القسم الخامس

(١) نسبة إلى الأمير يوسف الشهير بالحين . صاحب الجامع الكائن بميدان أحمد ماهر (باب الحلق سابقا) .
(المترجم)

الرقم المنبسط على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
21.	Gâma' Eskander.	جامع اسكندر ^(١) M-9.
22.	Senkary, marché de ferblanterie.	سنكرى [سوق الصفيح] M-9.
23.	Koum el-Saydeh.	كوم السيده M-9.
24.	Okâlt el-Moqachâtych.	وكالة المقشانيه M-9.
25.	Sibyl Eskander.	سبيل اسكندر M-9.
26.	Taht el-Rob'.	تحت الربيع M-9.
27.	El-Haddâdyn.	الحدادين M-9.
28.	Okâlt el-Nahhâsyn.	وكالة النحاسين M-8.
29.	Beyt Ahmed Châouych el-Magnoun.	بيت احمد شاويش المجنون M-9.
230.	Sekket Khalyg el-Merakham.	سكة الخليج المرخم L-9.
31.	Gheyt Yahyâ Tcheleby.	غيظ يحيى جلى M-9.
32.	Khalyg el-Merakham.	خليج المرخم M-9.
القسم الخامس		
33.	Sibyl el-Merakham.	سبيل المرخم L-9.
34.	Sekket el-Qantarah.	سكة القنطره L-9-10.
35.	A'tfet el-E'nâbeh.	عطفة العنابه L-10.
36.	Gâma' el-emyr Hosevn.	جامع الامير حسين L-9.
37.	Hammâm el-Qazzâzyn.	حمام القزازين L-9.
38.	Sibyl Yahyâ kâchet Ibrâhvm.	سبيل يحيى كاشف ابراهيم O-10.
39.	A'tfet el-Zayâtyn.	عطفة الزياتين O-10.
40.	Sekket el-Hod el-Makhreb.	سكة الحوض المحرب N-10-10.
41.	Zâouvet Moustafa aghâ.	زاوية مصطفى اعا O-10.
42.	Hârt el-Zavâtyn.	حارة الزياتين N-10.
43.	Hart Salveh.	حارة صفه N 11.

(١) سادة إلى مشيخته الأمامية السيدات، اثنا أحد وثلاثة مائة من النصف الثاني من القرن العاشر الهجري وما
تأخر عهد الجامع، كان المذبح من السجود الإسلامي بالقاهرة (المترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
44.	Hârt el-Hammâm.	حارة الحمّام N-10.
45.	A'tfet Qouâdys.	عطفة قواديس N-10.
46.	A'tfet el-Mogharbelyn.	عطفة المغربلين N-10.
47.	A'tfet el-Dahdourah.	عطفة الضحضوره N-11.
48.	Zâouyet el-cheykh Qouâdys.	زاوية الشيخ قواديس N-11.
49.	Bâb el-Kharq.	باب الخرق N-10.
50.	Beyt Moustafâ Tcheleby Abou Diffych.	بيت مصطفى جليى ابودفيّه N-10.
51.	Zâouyet el-Nahâs.	زاوية النحاس N-10.
52. ^(١)	Beyt A'ly aghâ el-Ouâly.	بيت على اغا الوالى N-10.
53.	Gâma' el-Soultân châh.	جامع السلطان شاه N-10.
54.	Maison de M. Calvi, agent français.	[بيت المسيو كالفى Calvi الوكيل الفرنسى] N-10.
55.	Beyt Mohammed aghâ el-Bâroudy.	بيت محمد اغا البارودى N-10.
56.	Gheyt el-E'ddeh.	غيظ العده L-M-10.
57.	Zâouyet Sy Gouhar el-Meyny.	زاوية سى جوهر المينى M-10.
58.	Teintures.	[مصابغ] N-10.
59.	A'tfet Ghazyq el-Zeyt.	عطفة غزيق الزيت ^(٢) M-11.
60.	Zâouyet Ghazyq el-Zeyt.	زاوية غزيق الزيت M-11.
61.	Hârt Gheyt el-E'ddeh.	حارة غيظ العده M-10.
62.	Souq Qouâdys.	سوق قواديس M-11.
63.	Zâouyet el-cheykh Dourghâm.	زاوية الشيخ درغام M-11.
64.	Derb el-Soukkary.	درب السُكّرى L-10.

(١) لعله ينبغي أن يوضع هذا الرقم إلى جوار رقم 14 .

(٢) الصواب : عطفة غزيق الزيت نسبة إلى الشيخ محمد غزيق الزيت . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
65.	Beyt Abou Chaouâreb.	بيت ابو شوارب M-11.
66.	Derb el-Ensâry.	درب النصارى ^(١) L-10.
67.	Hammâm A'bdyn.	حمام عبيد O-11.
68.	Sekket A'bdyn.	سكة عبيد N-11.
69.	Jardins et vergers.	[حدائق وبساتين] N-11.
70.	Beyt Rachouân bey.	بيت رشوان بيه N-11.
71.	A'tfet el-Tâhoun.	عطفة الطاحون N-11.
72.	Derb el-cheykh Qouâdys.	درب الشيخ قواديس N-11.
73.	Zâouyet el-Teymy.	زاوية التيمى N-11.
74.	A'tfet el-Eyraqân.	عطفة اليرقان N-12.
75.	Derb el-Hamâmсах.	درب الحمامصه N-11.
76.	Khokhat el-Fichâr.	خوخة الفشار N-11.
77.	Gâma' el-Gemmeyzeh.	جامع الجميزه M-11.
78.	Hammâm el-Gemmeyzeh.	حمام الجميزه M-11.
79.	El-Hadarah.	الحضرة M-11.
80.	Mâdnet el-Dyq.	مادنت الديق M-11.
81.	A'tfet el-Gemmeyzeh.	عطفة الجميزه M-11-12.
82.	Birket ou Gheyt Abou Chaouâreb.	بركة او غيط ابو شوارب M-11.
83.	Ma'mal Khall.	معمل خَلّ M-12.
84.	Gâma' Hammâd.	جامع حماد M-12.
85.	Sibyl Hammâd.	سبيل حماد M-12.
86.	Sekket Bâb el-Louq.	سكة باب اللوق N-12.
87.	Beyt A'lv kâchet Ayoub bey.	بيت على كاشف ايوب بيه N-12.
88.	Ma'sarah.	معصره M-12.

(١) الصواب درب الأنصاري كما هي كتابة الاسم بالحروف الفرنسية . (المترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
89.	Beyt Mohammed aghâ el-Khazendâr.	بيت محمد اغا الخزندار N-13.
90.	Beyt Gheytâs bey.	بيت غيطاس بيه M-13.
91.	Gâma' el-Barmachyeh.	جامع البرمшие N-13.
92.	Zâouyet el-Sâe'y.	زاوية الساعى M-13.
93.	Derb el-Souâfeh.	درب الصوافه M-13.
94.	Zâouyet el-Sanâfyry.	زاوية الصنافرى M-13.
95.	Derb el-Helouch.	درب الحلوه M-13.
96.	Zâouyet Sy Farag.	زاوية سى فَرَج M-13.
97.	Okâlt el-emyr.	وكالة الامير N-13.
98.	Vergers.	[بساتين] N-13.
99.	Gâma' el-Tabbâkh.	جامع الطباخ N-13.
100.	Fabriques de za'bout.	[مصانع زعبوط] M-13.
101.	El-Souâfeh.	الصوافه M-13.
102.	Gâma' el-Batch.	جامع البطش ^(١) N-13.
103.	Zâouyet A'bd el-A'zym.	زاوية عبد العظيم N-14.
104.	A'tfet el-Goufâr.	عطفة الجفار N-13.
105.	Sekket el-cheykh Ryhân.	سكة الشيخ ریحان N-13.
106.	Gâma' el-Koureydy.	جامع الكريدى O-13.
107.	A'tfet el-Gâma'.	عطفة الجامع O-13.
108.	El-Damâlcheh.	الدمالشه O-14.
109.	El-Belâqsch.	البلاقصه O-14.
110.	Bâb Souq el-Hemyr.	باب سوق الحمير O-14.
111.	Hoch el-Faggâleh.	حوش الفجالة O-14.
112.	Gâma' el-Qâsed. [*]	جامع القاصد O-14.
113.	El-cheykh A'bd el-Dâym.	الشيخ عبد الدايم O-14.
114.	Tanneries.	المدابغ O-14.

(١) نسبة إلى الشيخ على البطش . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
115.	Torbet el-Qâsed.*	تربت القاسد N-16.
116.	Bâb Torbet el-Qâsed.	باب تربت القاسد N-14.
117.	El-Hattâbeh.	الخطابه N-14.
118.	A'tfet el-Hekr.	عطفة الحكر N-14.
119.	Zâouyet Abou el-Sebâa'.	زاوية ابو السباع N-14.
120.	A'tfet Abou el-Sebâa'.	عطفة ابو السباع M-14.
121.	Petite mosquée.	[مسجد صغير] N-15.
122.	A'tfet el-Machâchch.	عطفة المشاشه N-15.
123.	Souq el-Barsym.	سوق البرسيم M-15.
124.	Bâb el-Khokhat.	باب الخوخة N-15.
125.	Gâma' Serkas ou Tcherkas.	جامع سرقص أو جرقص M-15.
126.	El-cheykh el-Zayât.	الشيخ الزيات M-15.
127.	El-Madâbegh.	المدابغ N-15.
128.	Khalyg el-Moghraby.*	خليج المغربي N-M-16.
القسمان الرابع والخامس 129.	Zâouyet el-cheykh Batykhâ.	زاوية الشيخ بطيخا N-9.

القسم الخامس

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
1. ^(١)	Hammâm Derb Sa'âdech.	M-9. حمام درب سعاد
2.	Mahkameh Bâb el-Kharq.	M-9. محكمة باب الخرق
3.	A'tfet Abou Girgeh.	M-9. عطفة أبو جرجه
4.	Beyt Isma'yl bey el-Soghayr.	M-9. بيت اسمعيل بيه الصغير
5.	Beyt Ayoub bey, et fonderie d'argent.	M-8. بيت أيوب بيه
6.	Sekket Bâb el-Kharq.	L-M-9. سكة باب الخرق
7.	A'tfet el-Damanhoury.	L-8-9. عطفة الدمنهورى
8.	Sibyl A'ly Ouaraq.	L-9. سبيل على وراق
9.	Matbakh A'sal el-Esoued.	L-9. مطبخ عسل الاسود
10.	Qantarat el-emyr Housen.	L-9. قنطرة الامير حسين
11.	Zâouyet Sy A'bbâsy.	L-9. زاوية سى عباسى
12.	Sekket el-Mousky.	L-9. سكة الموسكى ^(٢)
13.	Hammâm el-Kelâb.	L-9. حمام الكلاب ^(٣)
14.	Marché de beurre et fromge.	L-9. [سوق للزبد والجبن]
15.	Beyt Isma'yl Kykhyeh.	L-9. بيت اسمعيل كيخيه
16.	Gâma' el-Benât.	L-9. جامع البنات ^(٤)

(١) انظر القسم الثامن رقم 374 .

(٢) يعنى الموسكى ، وقد عرف بذلك نسبة إلى الأمير عز الدين موسك قريب السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب . (المترجم) .

(٣) كان يعرف أولاً بحمام الفخرى ، وقد أربل هذا الحمام فيما بعد . (المترجم) .

(٤) هو جامع الفخرى ، نسبة إلى منشئه الأمير فخر الدين عبد الغنى بن الأمير تاج الدين عبد الراروق . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
17.	A'tfet Gâma' el-Benât.	K-8. عطفة جامع البنات
18.	Gâma' Semboughâ.	L-8. جامع سمبوغا ^(١)
19.	Beyt Ahmed aghâ Chouykâr. بيت أحمد اغا شويكار
20.	Gâma' Abou el-Fadl.	L-8. جامع ابو الفضل
21.	18° demi-brigade. [نصف اللواء ١٨]
22.	Beyt O'smân Châouychel-Magnoun. بيت عثمان شاويش المجنون
23.	Bâb el-Charm.	K-6. باب الشرم
24.	Mosquée.	K-6. [مسجد]
25.	Sekket el-Terbya'h.	K-6. سكة التربيعة
26.	El Terbya'h.	k-6. التربيعة
27.	Khân el-Hamzâouy.	K-7. خان الحمزاوي
28.	Khân el-Fasqych.	K-6. خان الفسقيه
29.	Zâouyet el-Terbya'h.	K-6. زاوية التربيعة
30.	El-Bendouqanyé.	K-6. البندقيا ^(٢)
31.	Okâlt Qâdy el-Bohâr.	K-7. وكالة قاضي البهار
32.	Okâlt el-A'sal.	K-6. وكالة العسل
33.	Zâouyet el-Koreycl y.	K-6. زاوية الكريشي
34.	Zâouyet el-Bendouqanyé.	K-7. زاوية البندقيا
35.	Okâlt Abou Zeyt.	I-6. وكالة ابو زيت
36.	Chams el-Doleh.	I-6-7. شمس الدولة ^(٣)

(١) يعرف أيضا بجامع الشرقاوي نسبة إلى خطيبه الشيخ محمد الشرقاوي ، وكان أول أمره يعرف بالمدرسة البونكرية نسبة إلى منشئها الأمير سيف الدين اسعنا من سيف الدين بكتدر البونكري (الترجم)

(٢) يعرف عند المقريري بحط البندقانيين ، وكان به سوق وحواشيل لعمل قسي الساق ، ومن هنا جاءت التسمية . (الترجم)

(٣) عُرف هذا الموضع قديما بخارة الأمراء ، وسمي بهذا الاسم نسبة إلى الملك المعظم شمس الدولة بهران تباد من أيوب الذي سكن في هذا المكان فعرف به ، وسمي حينئذ درب شمس الدولة (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
37.	Hammâm el-Moqâsys.	حمام المقاصيص ^(١) I-6.
38.	Matbakh el-A'sal el-Esoued.	مطبخ العسل الاسود I-6.
39.	Zâouyet el-cheykh el-Gouhary.	زاوية الشيخ الجوهري I-6.
40.	Okâlt el-emyr.	وكالة الامير I-6.
41.	Okâlt A'qâch el-Soghayr.	وكالة عقاش الصغير I-6.
42.	Gâma' el-bey Mandor.	جامع البيه منضر I-6.
43.	Okâlt Mohammed el-Hemchary.	وكالة محمد الهمشري I-6.
44.	Okâlt el-Moulleh ou el-Moqâsys.	وكالة الملة او المقاصيص I-7.
45.	Chaudronniers.	النحاسين I-6.
46.	Orfèvres.	الخطيب I-6.
47.	A'tfet el-Nahhâsyn, rue des Chaudronniers.	عطفة النحاسين I-6.
48.	El-Châghah.	الشاعة ^(٢) I-6.
49.	Sibyl A'qâch et école.	سبيل عقاش وكتاب I-7.
50.	Souq el-Khachab.	سوق الخشب I-7.
51.	Serr el-Mouristân.	سرّ المرستان ^(٣) H-7.
52.	El-Mouristân, hôpital des fous.	المرستان H-6.
53.	Khân A'qâch el-Koubârah.	خان عقاش الكباره H-6.
54.	Emplacement des folles.	[مأوى للمعتوهات] H-6.
55.	Emplacement des fous.	[مأوى للمعتوهين] H-6.
56.	Malades.	[مرضى] H-6.
57.	Okâlt el-Khatyb, orfèvres.	وكالة الخطيب [الصياغ] H-7.

- (١) وكان يعرف بحمام نخشبية . (الترجم) .
 (٢) الصواب : الصاعة . (الترجم).
 (٣) المقصود باب سر المرستان . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
58.	Okâlt el-Nakhleh.	وكالة النخلة H-7.
59.	Sibyl Abou Tâqych.	سبيل ابو طاقيه H-6.
60.	A'tfet el-Barqouqyé.	عطفة البرقوقيا H-6.
61.	Sekket el-Mouristân.	سكة المرستان H-7.
62.	Okâlt el-Qanbour.	وكالة القنبور H-7.
63.	Gâma' el-Tâybyeh.	جامع الطايبيه G-7.
64.	Gâma' el-Qarâfy.	جامع القرافي G-6.
65.	Okâlt A'yn el-Ghazâl.	وكالة عين الغزال G-6.
66.	El-Bergaouâm.	البرجوام F-7.
67.	Beyt el-cheykh el-Gouhary.	بيت الشيخ الجوهري G-6.
68.	Zâouyet A'yn el-Ghazâl.	زاوية عين الغزال G-6.
69.	Zâouyet A'ly Châouych.	زاوية علي شاويش G-7.
70.	A'tfet el-Ahmar.	عطفة الاحمر G-6.
71.	Zâouyet el-Bergaouâm.	زاوية البرجوام ^(١) G-6.
72.	Belles maisons de nègocians.	[منازل تجار جميلة] G-6.
73.	Gâma' Margouch.	جامع مرجوش F-6.
74.	Zâouyet el-cheykh Sa'yd.	زاوية الشيخ سعيد F-6.
75.	Gâma' el-Mouzherych.	جامع المزهريه F-6.
76.	Sibyl el-Mouzherych.	سبيل المزهريه F-6.
77.	Teinture de soie et de coton.	مصبغة حرير وقطن F-6.
78.	El-Margouch.	المرجوش F-6.
79.	Matbakh A'sel el-Esoued.	مطبخ عسل الاسود F-6.
80.	Okâlt el-Khaouâgeh.	وكالة الخواجه F-6.
81.	Lieux où l'on comprime les toiles de lin.	[أماكن لكبس أفمشة الكتان] F-6.
82.	Okâlt el-Galfych.	وكالة الجلفية F-6.

(١) الصواب - على ما يرجح - هو برجوا ، نسبة إلى الأستاذ أبي الفتوح برجوا الحادم الذي تربي في دار الخليفة العزيز بالله ، وولاه أمر الفصور . (المترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
83.	Derb el-Ouaraqah.	درب الورقة ^(١) F-6.
84.	A'tfet Ahmed Houseyn.	عطفة أحمد حسين F-6.
85.	A'tfet Margouch.	عطفة مرجوش F-6.
86.	Sibyl el-Debâneh.	سبيل الدبانه F-6.
87.	A'tfet el-Arba'yn.	عطفة الاربعين F-7.
88.	Sekket el-Ghamry.	سكة الغمرى F-7.
89.	Okâlt Hasan Mahsen.	وكالة حسن محسن F-7.
90.	Teintures d'indigo.	[مصايغ النيلة] F-7.
91.	Sekket Beyn el-Syârig.	سكة بين السيارج E-6-7.
92.	Gâma' el-Boulqeyny.	جامع البلقينى ^(٢) E-6.
93.	Sibyl el-Boulqeyny.	سبيل البلقينى E-6.
94.	Zâouyet el-cheykh Ahmed Yousef.	زاوية الشيخ احمد يوسف E-6.
95.	Souq el-Haddâdyn.	سوق الحدادين E-F-6.
96.	Sekket Bâb el-Foutouh.	سكة باب الفتوح E-6.
97.	Hârt el-Moghârbeh.	حارة المغاربه E-6.
98.	Hârt Bâb el-Ghadr.	حارة باب الغدر E-6.
99.	Zâouyet el-cheykh Ouâly el-Dyn.	زاوية الشيخ والى الدين ^(٣) L-7.
100.	A'tfet el-Boulqeyny	عطفة البلقينى E-6-7.
101.	Gâma' el-Moghârbeh.	جامع المغاربه E-6.
102.	Bâb el-Foutouh.	باب الفتوح E-6.
103.	Hamzâouy el-Soghayr.	حمزاوى الصغير K-7.
104.	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الاربعين I-7.

(١) الصواب : الورقة . (المترجم) .

(٢) كان يعرف أورلا بمدرسة البلقينى نسبة إلى منشئها سراج الدين - بحر البلقينى . (المترجم) .

(٣) الصواب : هو زاوية الشيخ رضى الدين التى جدها ال . ليسان افندى ميسو حامعا فى أواخر القرن

١٢ هـ / ١٨ م ، كما ورد فى حجة وقفه . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
105.	Teintures de châles de soie.	مصبغة شيلان الحرير	K-7.
106.	Masbaghat el-Haryr.	مصبغة الحرير	K-7.
107.	A'tfet el-Kenyseh.	عطفة الكنيسة	K-7.
108.	A'tfet el-Hommousy.	عطفة الحمصى	K-7.
109.	Okâlt el-Basal.	وكالة البصل	K-7.
110.	Sekket Beybars.	سكة بيبرس	K-7.
111.	Gâma' el-Hatabych.	جامع الخطيبه	K-7.
112.	Okâlt el-Mesadder.	وكالة المسدر	K-7.
113.	El-Leboudych.	اللبوديه	K-8.
114.	A'tfet el-Malt.	عطفة الملط	K-7.
115.	Zâouyet el-Ghourabyeh.	زاوية الغريه	K-7.
116.	Sekket el-Hamzâouy.	سكة الحمزاوى	K-7.
117.	Okâlt el-Gellâd.	وكالة الجلاد	K-7.
118.	El-Saba' Qâ'ât et bain de ce nom.	السبع قاعة وحمّام السبع قاعة	K-7.
119.	Okâlt el-Tourkmâny.	وكالة التركمانى	K-7.
120.	Okâlt el-Menâyfeh.	وكالة المنايفه	K-7.
121.	Okâlt el-Derys.	وكالة الدريس	k-7.
122.	Teintures de châles.	[مصابغ للشيلان]	K-7.
123.	Zâouyet el-ehykh Charaf el-Dyn.	زاوية الشيخ شرف الدين	K-7.
124.	Okâlt el-A'ttâr.	وكالة العطّار	K-7.
125.	Filatures de soie.	نول	K-7.
126.	A'tfet el-Leboudych.	عطفة اللبوديه	K-8.
127.	Gâma' Hoch A'yehch.	جامع حوش عيشه	I-7.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
128.	Hoch A'yehch.	حوش عيشه ^(١) I-7.
129.	Zâouyet Mohammed el-Hennâouy.	زاوية محمد الحناوى I-7.
130.	Souq el-Samak, marché aux poissons.	سوق السمك I-7.
131.	Okâlt Hasan Kykhyeh.	وكالة حسن كيخيه I-7.
132.	Okâlt el-Basnaouy.	وكالة البصنوى I-7.
133.	Okâlt el-Gaouâly.	وكالة الجوالى I-7.
134.	Okâlt el-emyr.	وكالة الامير I-7.
135.	Hârt el-Yhoud, quartier Juif.	حارة اليهود I-7.
136.	Sibyl A'bd el-Rahmân Kykhyeh.	سبيل عبد الرحمان كيخيه I-7.
137.	Derb el-Masryyn.	درب المصريين I-7.
138.	Gâma' el-Gya'âny.	جامع الجيعانيين ^(٢) I-7.
139.	El-Moqasys.	المقاصيص ^(٣) I-7.
140.	Hoch el-Souf.	حوش الصوف I-7.
141.	Hoch el-Bichloumeh.	حوش البشلومه I-7.
142.	Sibyl A'bd el-Qâdr.	سبيل عبد القادر I-7.
143.	Hârt el-Seqâlbeh.	حارة السقالبه H-J-7-8.
144.	Derb el-Dahân.	درب الدهان H-7.
145.	Gâma' Barakât Qoromyt.	جامع بركات قُرْمَيْت ^(٤) I-7.
146.	Marché.	[سوق] H-7.

(١) لعل المقصود هو حوش عيسى ، وهو بيت كبير يقع فى العطفة المسماة بنفس الاسم والواقعة بشارع اللودية . (المترجم) .

(٢) نسبة إلى عبد الرحمن الجيعان ، ويعرف بجامع ابن الجيعان . (المترجم) .

(٣) الصواب : المقاصيص . (المترجم) .

(٤) يعرف أيضا بجامع المنسى لأن بداخله ضريح الشيخ عبد الله المنسى ، وجاء اسمه نسبة إلى منشئته الناضى . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
147.	Hârt el-Qarrâyn.	حارة القرّارين ^(١) H-7.
148.	Derb el-Mousyr.	درب المصير H-7.
149.	A'tfet el-Fourn.	عطفة الفرن H-7.
150.	Derb el-Hommousâny.	درب الحمصاني H-7.
151.	A'tfet el-Dahaby.	عطفة الذهبي H-7.
152.	A'tfet el-Geneyneh.	عطفة الجنينه H-7.
153.	Derb el-Qadym.	درب القديم H-7.
154.	Derb el-Gezyreh.	درب الجزيرة H-8.
155.	Derb el-Matbakh.	درب المطبخ H-8.
156.	Masures.	[أكواخ] H-8.
157.	Derb el-Moghârbch.	درب المغاربه H-8.
158.	A'tfet el-Gebâlyeh.	عطفة الجباله H-7.
159.	A'tfet el-Khammârah.	عطفة الخماره H-7.
160.	Limite du quartier Juif.	[حد الحي اليهودي] H-7.
161. ^(٢)	Sekket el-Khorounfech.	سكة الخرّونفش G-H-7.
162.	Okâlt A'bdouh.	وكالة عبده G-7.
163.	Okâlt Yânsoun.	وكالة اليانسون G-7.
164.	El-Khorounfech.	الخرّونفش G-7.
165.	Matbakh A'raqy.	مطبخ عرقى G-7.
166.	Okâlt el-Sebahyeh.	وكالة السبجيه G-7.
167.	A'tfet el-Mokhouraq.	عطفة المخورق G-7.
168.	A'tfet qâdy el-Bohâr.	عطفة قاضي البهار G-7.
169.	Sekket el-Cha'raouy.	سكة الشعراوي G-7.

(١) المقصود حارة اليهود القرّارين . (المترجم) .

(٢) انظر الرقم 314 من القسم السابع . i-6 .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
170.	Gâma' el-Bastyeh.	جامع البصطيه ^(١) G-7.
171.	Zâouyet el-cheykh Mohammed Goudeh.	زاوية الشيخ محمد جوده G-7.
172.	Sibyl el-Qabbâr.	سبيل القبار G-7.
173.	Matbakh A'raqy.	مطبخ عرقى G-7.
174.	Beyt qâdy el-Bohâr.	بيت قاضى البهار G-7.
175.	A'tfet el-Roubât.	عطفة الرويات F-7-8.
176.	Beyt Qâyð aghâ.	بيت قايد اغا G-7.
177.	Hammâm el-Qouboutân.	حمام القبطان G-7.
178.	A'tfet Qâyð aghâ.	عطفة قايد اغا F-G-7.
179.	Belles maisons.	[بيوت فخمة] F-7.
180.	Maisons de négocians.	[بيوت للتجار] F-7.
181.	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الاربعين F-7.
182.	Doulâb el-Basmagyeh.	دولاب البصمجييه F-7.
183.	Sibyl el-Galfyeh.	سبيل الجلفيه F-7.
184.	A'tfet el-Chorbagy.	عطفة الشربجي F-7.
185.	Hammâm Margouch.	حمام مرجوش F-7.
186.	Okâlt Hasân.	وكالة حسان F-7.
187.	Okâlt el-Khattâm.	وكالة الختام F-7.
188.	A'tfet el-Gouakhy.	عطفة الجوخى F-7.
189.	Okâlt el Choueykh.	وكالة الشويخ F-7.
190.	Zâouyet Serâg el-Dyn.	زاوية سراج الدين F-7.
191.	Gâma' Choueykh.	جامع شويخ F-8.
192.	Okâlt Hasân.	وكالة حسان F-7.
193.	Sibyl el-Ghamry.	سبيل الغمرى F-7.

(١) المقصود جامع عبد الباسط بالخرنفش نسبة إلى منشئه زين الدين عبد الباسط بن خليل ، ويعرف أيضا بجامع عباس باشا . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
194. ^(١)	A'tfet el-Ghamry.	عطفة الغمرى F-7.
195.	A'tfet el-Leben.	عطفة اللبن F-7.
196.	A'tfet el-Chemâly.	عطفة الشمالى F-7.
197.	Gâma' el-soultân el-Ghamry.	جامع السلطان الغمرى ^(٢) F-7.
198.	Okâlt el-Ghamry.	وكالة الغمرى F-7.
199.	Okâlt el-Saqâr.	وكالة الصقار F-7.
200.	A'tfet el-Fourn.	عطفة الفرن E-7.
201.	Beyn el-Syârig.	بين السيارج E-7.
202.	Teintures.	[مصايغ] E-7.
203.	A'tfet el-Qatyleh.	عطفة القتيله E-7.
204.	Derb el-Ferrâkhah.	درب الفرائخه E-7.
205.	Gâma' el-Madrafch.	جامع المدرفه E-8.
206.	A'tfet el-Ferrâkhah.	عطفة الفرائخه E-7-8.
207.	A'tfet el-Hammâm.	عطفة الحمام E-7.
208.	Masures et décombres.	[أكواخ وأنقاض] E-7.
209.	Bâb el-Ghadr.	باب الغدر E-6-7.
210.	Hammâm el-Bâbeyn.	حمام البابين E-7.
211.	A'tfet O'smân Châouyeh el-Magnoun.	عطفة عثمان شاويش المجنون K-8.
212.	A'tfet Sitty Beyram.	عطفة ستي بيرم K-8.
213.	Beyt cheykh el-Hefnâouy.	بيت شيخ الحفناوى K-9.
214.	Gâma' cheykh el-Hefnâouy.	جامع الشيخ الحفناوى K-9.
215.	Teintures.	[مصايغ] K-9.
216.	Gâma' el-Khâsyeh.	جامع الخاصيه K-8.
217.	Gâma' O'mâr.	جامع عمار K-8.

(١) يوحد رقم 194 آخر داخل القسم الخامس (جامع الأشرفية) الذى يرتبط سلسلة القسم السابع

(٢) نسبة إلى منشته الشيخ محمد بن عمر بن أحمد العدرى . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
218.	Matbakh A'raqy.	مطبخ عرقى K-9.
219.	Beyt Bâch Châouych el-Ikhtyâr.	بيت باش شاويش الاختيار K-9.
220.	Sibyl ou Zâouyet el-Seyd Loutfy.	سييل وزاوية السيد لطفى K-8.
221.	Hammâm el-Gedyd.	حمام الجديد ^(١) K-8.
222.	Beyt A'ly kâchef Ayoub bey.	بيت على كاشف ايوب بيه K-8.
223.	Sekket el-Leboudych.	سكة اللبوديه K-8-9.
224.	Okâlt el-Qoubrousy.	وكالة القبرصى K-9.
225.	Gâma' el-Zeynyeh.	جامع الزينيه K-9.
226.	A'tfet el-Chichyny.	عطفة الششيني I-K-8.
227.	El-Saba' qâât.	السبع قاعات I-8.
228.	Souq el-Khachab.	سوق الخشب I-8.
229.	A'tfet el-Hattâbeh.	عطفة الخطابه I-8.
230.	Souq el-Mousky.	سوق الموسيقى I-9-8.
231.	Gâma' el-Mourâdyé.	جامع المراديا ^(٢) I-9.
232.	Bâb Beyn el-Nehdeyn.	باب بين النهدين I-9.
233.	Zâouyet el-cheykh el-Menâyyer.	زاوية الشيخ المنير I-8.
234.	Beyt Ibrâhym kâchef.	بيت ابراهيم كاشف I-8.
235.	Qantarat el-Mousky.	قنطرة الموسيقى I-9.
236.	Hammâm el-Mousky.	حمام الموسيقى I-9.
237.	Gâma' el-Moghârbeh.	جامع المغاربه I-8.
238.	Derb el-Tâhoun.	درب الطاحون I-8.
239.	Okâlt el-Senbel.	وكالة السنبل I-8.
240.	Matbakh A'raqy.	مطبخ عرقى I-8.

(١) ذكره المقرئى باسم حمام الصاحب ، ويعرف أيضا عند على مبارك بمقام التلات . (المترجم) .

(٢) هو جامع مراد باشا بالموسكى . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المشآت	المربع
241.	Zâouyet Abou Tâleb.	I-8. زاوية ابو طالب
242.	Sibyl el-Selganyeh.	H-8. سبيل السلجمييه
243.	Okâlt Solymân Châouyeh.	I-8. وكالة سليمان شاويش
244.	A'tfet Talm el-Tourah.	I-8. عطفة تلم التره
245.	Derb el-Mouballat.	I-8. درب المبلّة ^(١)
246.	Derb el-Modrâs.	H-8. درب المدراس
247.	Derb el-Tourkyeh.	H-8. درب التركييه
248.	Derb el-Oudâa'.	H-8. درب الوداع
249.	Cafés.	H-8. [مقاهي]
250.	Beyn el-Soureyh.	H-8. بين الصوريين
251.	Qâ'ât el-Faddah.	H-8. قاعة الفضة ^(٢)
252.	Derb el-Dourah.	H-8. درب الضوره
253.	Okâlt el-Yânsoun.	G-8. وكالة اليانسون
254.	Okâlt el-A'gâtyeh.	G-8. وكالة العاجانيه
255.	Hammâm el-Yhoud.	H-7. حمام اليهود
256.	Hârt el-Zoueyleh	G-8. حارة الزويلد ^(٣)
257.	Kenyet el-Qobt.	G-8. كنيسة القبط
258.	Rue très-étroite. ^(٤)	H-8. [شارع بالغ الضيق]
259.	El-Masbaghat el-Soultâny.	G-8. المصبغة السلطاني
260.	Qantarat el-Gedyd.	G-8. قنطرة الجديد
القسم السادس		
261.	Sibyl el-Qeysarly.	G-8. سبيل القيسري
262.	A'tfet Rizq.	G-8. عطفة رزق

(١) الاسم كما كتب بالهرف الفرنسيه هو درب المبلّة ، ويوجد درب بهذا الاسم ذكره على ناسا سارك في حفظه . (المترجم) .

(٢) يعنى قاعة الفضة نسبة إلى العطفة التي كانت يوجد فيها مخبأ نفس الاسم . (المترجم) .

(٣) المؤلف أن سطق هذا الاسم (رواية) بعير الألب واللام ، ورواية اسم إحدى العائل المغربية ، وقد اشتراك مع جوهر الضملي في فتح مصر ، وإليها نسبت هذه الحارة . (المترجم) .

(٤) وهو طويل جدا على الخريطة

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
263.	Gâma' Mayâlch.	جامع مياله G-8.
264.	Hârt el-Cha'râouy.	حارة الشعراوى ^(١) G-8.
265.	Sekket el-Cha'râouy.	سكة الشعراوى F-G-8.
266.	Madfoun el-Cha'râouy.	مدفن الشعراوى F-8.
267.	Teintures de coton.	مصبغة القطن F-8.
268.	Hammâm Cha'râouy.	حمام الشعراوى F-8.
269.	Fabrique de vinaigre.	معمل الخل F-8.
270.	Beyt cheykh el-Cha'râouy.	بيت الشيخ الشعراوى F-8.
271.	Zâouyet el-Cha'râouy.	زاوية الشعراوى F-8.
272.	Zâouyet el-cheykh A'sâfy.	زاوية الشيخ عصافير ^(٢) F-8.
273.	Gâma' el-Cha'râouy.	جامع الشعراوى F-8.
274.	Sibyl el-Cha'râouy.	سبيل الشعراوى F-8.
275.	Syrgeh, ou fabrique d'huile.	سيرجه [معصرة] F-8.
276.	A'îfet Choueykh.	عطفة شويخ F-8.
277.	Sibyl el-Selymânych.	سبيل السليمانيه F-8.
278.	Derb el-Madbeh.	درب المذبح F-8.
279.	Sekket Meydân el-Qotn.	سكة ميدان القطن F-8.
280.	Sibyl Bâb el-Hadyd.	سبيل باب الحديد E-F-8.
281.	Okâlt el-Ferâkh.	وكالة الفراخ F-8.
282.	Okâlt el-Hosr.	وكالة الحصر E-8.
283.	Souq el-Selymânych.	سوق السليمانيه E-F-8.
284.	Bâb el-Qous.	باب القوص E-8.
285.	Beyt A'ly kâchef.	بيت علي كاشف F-8.
286.	Hammâm el-Kharrâty.	حمام الخراطين F-8.
287.	Bâb el-Cha'rych.	باب الشعريه F-9.

(١) يقصد به الشيخ عبد الوهاب الشعرائي صاحب كتاب الطبقات المنسوب إلى اسمه . (الترجم) .
 (٢) هي زاوية مدفون بها الشيخ إبراهيم عصيفير (ت ٩٤٢ هـ) ، وقد حُرفت العامة اسمه وقالت عصفور بدلا من عصيفير . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
288.	Gâma' el-A'zqalâny.	جامع العزقلاني ^(١) F-9.
289.	Okâlt el-Ferâkh.	وكالة الفراخ F-9.
القسم السادس 290.	Ma'mal el-Khal.	معمل الخل F-9.
القسم السادس 291.	Okâlt el-Hagar Khân.	وكالة الحجر خان E-8.
292.	Derb Bâb el-Cha'ryeh.	درب باب الشعريه E-9.
293.	Gabbâseh, four à plâtre.	جَبَّاسَه [فرن للجبس] E-8.
294.	Bâb el-Hadyd Betâa' Bâb el-Cha'ryeh.	باب الحديد بتاع باب الشعريه E-8.
295.	Bâb el-Cha'ryeh.	باب الشعريه E-8.
296.	Zâouyet Hasân el-Demerdâchy.	زاوية حسن الدمرداشي E-8.
297.	Syrgeh, ou fabrique d'huile.	سيرجه [معصرة] E-8.
298.	Okâlt el-Ne'nâ'.	وكالة النعناع E-8.
299.	Matbakh A'raqy.	مطبخ عرقى E-8.
300.	Hoch Hasan el-Demerdâchy.	حوش حسن الدمرداشي E-8.
301.	Masbaghah, teintures.	مصبغة E-8.
302.	A'tfet el-Moustâhy.	عطيفة المصطاحي D-E-8.
303.	Sibyl O'mâr kâchef.	سبيل عمار كاشف E-8.
304.	A'tfet Qourbâs.	عطيفة قرباص E-8.
305.	Sekket Bâb el-Cha'ryeh.	سكه باب الشعريه E-8.
306.	A'tfet Zend el-Fyl.	عطيفة زند الفيل E-8.
307.	Gâma' el-Mogharbel.	جامع المغربل D-E-8.
308.	Gâma' el-Mahkamch.	جامع المحكمه E-8.
309.	Okâlt el-Gellâbeh.	وكالة الجلابه E-8.
310.	Okâlt el-Mouzy.	وكالة الموزى E-8.
311.	Okâlt el-Semsem.	وكالة السمس E-8.

(١) الصواب : هو العسقلاني سببة إلى القاضي ابن حجر العسقلاني . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المشآت	المربع
312.	Okâlt el-Gâmous.	وكالة الجاموس E-8.
313.	Derb el-Mahkamch.	درب المحكمة E-8.
314.	A'tfet el-Mestouqad.	عطفة المستوقد E-8.
315.	Okâlt el-Qamh.	وكالة القمح E-8.
316.	Gâma' omm el-A'ychy.	جامع أم العيشي E-9.
317.	Masures.	[أكواخ] D-9.
318.	Hammâm el-Tanbaly.	حمام الطنبلي D-8.
319.	Derb el-Eqmâa'yeh.	درب الاقماعيه E-9.
320.	A'tfet el-Mogharbel.	عطفة المغربل E-9.
321.	Zâouyet el-Mogharbel.	زاوية المغربل E-9.
322.	Derb Sy Madyan.	درب سي مدين E-9.
323.	Gâma' Sy Madyan.	جامع سي مدين ^(١) E-9.
324.	Gâma' el-Zâhed.	جامع الزاهد E-10.
325.	Zâouyet el-cheykh A'bd el-Rahmân.	زاوية الشيخ عبد الرحمان E-9.
326.	Beyt Mohammed kâchef.	بيت محمد كاشف E-10.
327.	A'tfet el-Qabâqyby.	عطفة القباقيبي E-9.
328.	El-Eqmâa'yeh.	الاقماعيه E-9.
329.	Derb el-Sahryg.	درب السهريج E-9.
330.	Derb Rychch.	درب ريشه D-E-9.
331.	A'tfet A'gouâ.	عطفة عجوا D-9.
332.	A'tfet el-Mobaraqa'â.	عطفة المبرقا E-9.
333.	Gâma' el-Sotouhyeh.	جامع السطوحية ^(٢) E-5.
334.	Sibyl Selym.	سبيل سليم D-5-6.
335.	Teintures.	[مصايغ] D-5.
336.	A'tfet Selym.	عطفة سليم C-5.

(١) هو جامع سيدى مدين (بشارع باب البحر) ، وهو مدين بن أحمد الأشموني . (المترجم) .
 (٢) هو من إنشاء الأمير عبد الرحمن كنعدا ، وبه ضريح السيدة عائشة السطوحية . وكان يوجد خارج باب الفتوح ، وقد أزيل تماما . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
337.	Sekket el-E'doumouyé.	سكة العدمويا C-5.
338.	Zâouyet el-Sârem.	زاوية الصارم ^(١) C-5.
339.	Okâlt el-emyr.	وكالة الامير C-5.
340.	A'tfet Felâfel.	عطفة فلافل ^(٢) C-5.
341.	A'tfet Salâh.	عطفة صلاح B-5.
342.	El-Hasanyeh.	الحسنيه B-5.
343.	Gâma' el-Bayoumy.	جامع البيومي B-5.
344.	Souq el-Balah, marché aux dattes .	سوق البلح B-5.
345.	Derb el-Gemmezyeh.	درب الجميزه B-5.
346.	Gâma' el-Kourdy.	جامع الكردى A-5.
347.	Souq el-Kourdy.	سوق الكردى A-5.
348.	Derb el-cheykh Qamar.*	درب الشيخ قمر A-5.
349.	Derb el-Sebâa'.*	درب السباع B-6.
350.	Derb el-Saouâby.	درب الصوابى B-6.
351.	Derb el-Samâkyn.	درب السماكين D-6.
352.	Souq el-Dayaq.	سوق الديق D-E-5-6.
353.	Gâma' el-Benhâouy.	جامع البنحاوى D-6.
354.	Derb el-Gourah.	درب الجوره D-6-7.
355.	Zâouyet el-Dahaby.	زاوية الذهبى D-6.
356.	Hammâm el-Dahaby.	حمام الذهبى D-6.
357.	Sibyl el-Sâouy.	سبيل الصاوى D-6.
358.	Derb el-Hagourah.	درب الحجوره ^(٣) D-6-7.
359.	Derb el-Chorafch.	درب الشرفه D-6.
360.	Zâouyet Abou Gebbeh.	زاوية ابو جبّه D-6.

(١) ويقال لها زاوية شمعة و زاوية عموس ، أنشأها الأمير شمعة تم حادها الحاج يوسف عموس الحريزى .
 . (المترجم)

(٢) هي عطفة فليفل . (المترجم) .

(٣) الصواب : درب عمور . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
361.	A'tfet el-Semn.	عطفة السمن D-6.
362.	Fabrique d'étoffes.	[مشغل قماش] C-6.
363.	Fabrique d'étoffes.	[مشغل قماش] C-6.
364.	Zâouyet Hoch el-Hommous.	زاوية حوش الحمص D-6.
365.	Hoch el-Hommous.	حوش الحمص D-6.
366.	Beyn el-Khoukh.	بين الخوخ C-6.
367.	A'tfet el-Ghannâgeh.	عطفة الغناجه C-6.
368.	El-Sâouâby.	الصاوابي C-6.
369.	A'tfet Zara' el-Naoué.	عطفة زرع النوا C-6.
370.	Okâlt el-Hemyr.	وكالة الحمير G-6.
371.	A'tfet Balâouy.	عطفة بلاوى C-6.
372.	Gâma' el-Sâouâby.	جامع الصاوابي B-C-6.
373.	Gheyt el-Taouyl.*	غيط الطويل C-6-7.
374.	Geneynet el-Ouâly.*	جنينة الوالى B-C-6.
375.	Gheyt Hasan bey el-Geddâouy.*	غيط حسن بيه الجدأوى B-6.
376.	Gheyt el-Moulléh.*	غيط الله A-6.
377.	Gheyt el-Qoutâ.*	غيط القطا A-6.
378.	Gâma' el-Dâher. (Fort Shulkowski.)*	جامع الظاهر [حصن شولكوفسكى] A-6-7.
379.	Gâma' el-Châdlyeh.	جامع الشادليه D-E-7.
380.	Sibyl el-Soufâny.	سبيل الصوفاني D-7.
381.	Sekket Bâb el-Ghadr.	سكة باب الغدر D-7-8.
382.	Zâouyet el-ehykh Cha'bân.	زاوية الشيخ شعبان D-7.
383.	Derb el-Bezâzreh.	درب البزازره D-7.
384.	Gâma' el-Mezheryâ.	جامع المزهرية ^(١) D-7.

(١) هو جامع المزهرية ؛ كان فى أول أمره مدرسة بناها الأمير محمد بن أحمد بن أبى بكر ، ويعرف بابن مزهر . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
385.	Derb el-Baghâleh.	درب البغاله D-7.
386.	A'fjet el-Birket.	عطفة البركة D-7.
387.	Birket Genâq.	بركة جناق ^(١) D-7.
388.	Bâb Ma'mal el-Neché.	باب معمل النشا D-8.
389.	Kharâbt ebn Chedyd.*	خرابة ابن شديد C-7.
390.	El-Cheykh Abou Qedreh.*	الشيخ ابو قدره C-7.
391.	Khott Farkhezân.*	خط فرخزان B-7.
392.	Sekket Farkhezân.*	سكة فرخزان B-7.
393.	Nouveau pont.*	[قنطرة جديدة] A-7.
394.	Qantarat el-Ouezz.*	قنطرة الوزّ A-7.
395.	Sibyl el-Bedaouy.	سبيل البدوى D-8.
396.	Qantarat el-Kharrouby.	قنطرة الخروبي D-8.
397.	Zâouyet el-A'daouy.	زاوية العدوى ^(٢) D-8.
398.	Bâb el-A'daouy.	باب العدوى D-8.
399.	Okâlt el-Hemyr.	وكالة الحمير D-8.
400.	Gâma' el-Moutâtyé.	جامع المطاطيا D-8.
401.	Derb el-Tachtouchy.	درب الطشطوشى ^(٣) D-8.
402.	Derb el-Faggâleh.	درب الفجّاله D-9.
403.	Okâlt el-Qamh.	وكالة القمح D-8.
404.	Gâma' el-Tachtouchy.	جامع الطشطوشى D-8.
405.	Khott el-Qattânyn.	خط القطانين D-9.
406.	Hod A'bd el-Rahmân Kykhyeh.	حوض عبد الرحمان كيخيه D-8.
407.	Sibyl Ahmed el-Gouhary.	سبيل احمد الجوهري D-8.
408.	Zâouyet el-Baskhy.	زاوية البسخي ^(٤) D-8.

(١) وعرفت بعد ذلك ببركة درب عجور . (المترجم) .

(٢) نسبة إلى ضريح الشيخ خضر العدوى . (المترجم) .

(٣) هو الدشطوطى نسبة إلى الشيخ عبد القادر الدشطوطى . (المترجم) .

(٤) الصواب : زاوية البلخي . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
409.	Derb el-Tachtouchy.	درب الطشطوشي C-D-8.
410.	A'tfet el-cheykh Chehâb.	عطفة الشيخ شهاب C-8.
411.	A'tfet el-Madbah.	عطفة المدبح D-8.
412.	Derb el-Geneyneh.	درب الجنينه C-8.
413.	Geneynet el-cheykh el-Bekry.	جنينة الشيخ البكرى C-8.
414.	El-Bekryeh.	البكرية C-8.
415.	Derb Hâtem.	درب حاتم C-8-9.
416.	A'tfet Abou el-Rych.	عطفة ابو الريش C-9.
417.	Gâma' el-Khourbatly.	جامع الخربطلى C-8.
418.	Gâma' el-Bekryeh.	جامع البكرية ^(١) B-8.
419.	Khalyg el-Soultâny.*	خليج السلطاني B-8.
420.	Terrain cultivé, sans palmiers.*	[أرض مزروعة وليس بها نخيل] B-8.
421.	Bâb el-Bekryeh.	باب البكرية B-8.
422.	Geneynet el-Khourbatly.*	جنينة الخربطلى B-8.
423.	Bâb Qantarat el-Bekryeh.*	باب قنطرة البكرية A-8.
424.	Qantarat el-Bekryeh.*	قنطرة البكرية A-8.
425.	Tell el-Taouâbeh, butte où l'on faisait des briques cuites.*	تل الطوابه [ويصنع منه الطوب المحروق] A-8.
426.	Birket el-cheykh Qamar.*	بركة الشيخ قمر A-8.
427.	Derb el-Tanbaly.	درب الطنبلى D-9.
428.	Khoukh A'tfet abou Esba', passage.	خوخ عطفة ابو اصبع [بمر] D-8-9.
429.	Derb el-Qaouâs.	درب القواص D-9.
430.	Derb el-Marâfchyé.	درب المرافشيا D-9-10.
431.	Gâma' Sitty Maryam.	جامع ستي مريم D-9.

(١) نسبة إلى الشيخ جلال الدين البكرى المدفون بهذا المسجد . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
432.	Cheykh Abou el-Rych, fort Laugier.*	شيخ ابو الريش [حصن لوجيه] C-10.
433.	Sekket el-Châre'.	سكة الشارع D-9.
434.	Birket el-Rotly, terrain inondé, sans palmiers.*	بركة الرطلى ^(١) [أرض مغمورة بالمياه وليس بها نخيل] B-10.
435.	Chemin du fort Shulkowski.*	[طريق حصن شولكوفسكى] A-9.
436.	Khalyg el-Taouâbeh.*	خليج الطوابه A-9.
437.	Gheyt KhalyI bey.*	غيط خليل بيه A-9.
438.	Sekket el-Mahmacheh.*	سكة المهمشه A-9.
439.	Zâouyet el-Sabbân.	زاوية الصبآن D-9-10.
440.	Derb el-Bousty.	درب البُصطى D-10.
441.	Bâb el-Faggâleh.	باب الفجّاله D-10.
442.	Bâb Cha'cyb.	باب شعيب D-10.
443.	Sekket Birket el-Rotly.*	سكة بركة الرطلى C-10-11.
444.	Sekket el-Dâher.*	سكة الظاهر C-10-11.
445.	Gheyt el-kâchef.*	غيط الكاشف B-11.
446.	Bâb el-Hasanyeh.	باب الحسينيه A-5.
447.	Sekket el-A'ryân.	سكة العريان E-9-10.
448.	Gâma' el-A'ryân.	جامع العريان ^(٢) F-10.
القسم السادس 449.	Okâlt el-Qotn.	وكالة القطن F-10.
القسم السادس 450.	Souq el-Zalat.	سوق الزلّط E-10.
القسم السادس 451.	Gâma' el-A'raby.	جامع العربى K-7.
452.	Kenysat el-Roum.	كنيسة الروم K-7.

(١) أطلق عليها هذا الاسم نسبة إلى شخص كان يصنع الأبطال الحديدية ويفيم بحوار هذه البركة .
(المترجم)

(٢) نسبة إلى منشئه الشيخ أحمد بن حسن الشترى الشهير بالعريان . (المترجم) .

القسم السادس

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
1.	Zâouyet el-Marsafy.	زاوية المرصفي ^(١) L-9.
2.	Verreric.	[معمل زجاج] L-9.
3.	Derb el-Daqâq.	درب الدقاق L-9.
4.	A'tfet el-Ma'mal.	عطفة المعمل L-9.
5.	Derb el-Manâsrah.	درب المناصره L-9.
6.	Sekket Qantarat el-emyr Hoseyn.	سكة قنطرة الامير حسين L-10
7.	Derb el-Tâhoun.	درب الطاحون K-10.
8.	Zâouyet el-cheykh Selym.	زاوية الشيخ سليم K-9.
9.	Gheyf Solymân Odobâchy, ou Gheyf el-Mousky.	غيظ سليمان اضباشى K-9. او غيظ الموسكى
10.	Gheyf el-Afrang.	غيظ الافرنج K-9.
11.	Hoch el-Fahm.	حوش الفحم K-10.
12.	El-Fahhâmyn' Fours à charbon.	الفحامين K-10.
13.	Khalyg el-Emyr Hoseyn.	خليج الامير حسين J-k-9.
14.	Zâouyet el-Chouchtery.	زاوية الشُشترى K-9.
15.	Maison Française.	[منزل فرنسى] K-9.
16.	Derb el-Bechâbcheh.	درب البشابشه K-10.
17.	Derb el-Zyât.	درب الزيات J-10.
18.	Derb el-Gedyd.	درب الجديد J-9.

(١) ذكر على مبارك أنها كانت فى بدايتها زاوية لسيدى على المرصفي ، ثم بنيت جامعا بمنبر وخطبة .
(المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
19.	Beyt mousäkâf.	بيت موسى كاف J-9.
20.	Gâma' el-A'gamy.	جامع العجمي J-9.
21.	Hârt el-Fransâouyeh.	حارة الفرنساويه J-k-9.
22. ^(١)	Maison du consul d'Autriche.	[منزل قنصل النمسا] J-9.
23.	Gâma' el-Khaznadâr.	جامع الخزنضار ^(٢) J-9.
24.	Hârt el-Afrang, ou quartier des Francs.	حارة الافرنج J-9.
25.	Derb el-Mezeyyn.	درب المزيين J-9.
26.	Derb el-Hazzâmeh.	درب الحزامه J-10.
27.	Derb el-Barâbrah.	درب البرابره H-10.
28.	Gâma' Derb el-Barâbrah.	جامع درب البرابره H-10.
29.	Puisard.	[بالوعة] H-10.
30.	Derb el-Hyn.	درب الحين H-9.
31.	Deyr el-Soghayr, èglise de la Propagande.	دير الصغير [كنيسة التبشير] H-9.
32.	Deyr el-Kebyr, couvent de la Terre-Sainte.	دير الكبير [دير الأرض المقدسة] H-9.
33.	Derb Qatry.	درب قطري H-9.
34.	Derb Nakhnoukh.	درب نخوخ H-9.
35.	Derb el-Geneyneh.	درب الجنيهه H-9.
36.	Derb el-Tâhoun.	درب الطاحون H-9.
37.	Derb el-E'loueh.	درب العلوة G-10.
38.	A'tfet Girgès el-Ahmar.	عطفة جرجس الاحمر G-9.
39.	Gâma' el-E'loueh.	جامع العلوه G-10.
40.	Hammâm Abou Heloueh.	حمام ابو حلوه G-8.
41.	A'tfet el-ehykh Ibrâhym.	عطفة الشيخ ابراهيم G-9.

(١) نسيت وكالة النخل أمام جامع الخازندار .

(٢) صوابه : جامع الحارندار ، نسبة إلى منشئه محمد أغا الخازندار . (المرحوم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع	
42.	Hârt el-Afrang, quartier des Francs.	حارة الأفرنج [الحى الافرنجى]	G-8.
43.	A'tfet el-Maouardy.	عطفة الموردي	G-9.
44.	Beyt el-Qeysarly.	بيت القيرسلى	G-8.
45. ^(١)	Derb el-Tâhoun.	درب الطاحون	G-9.
46.	Gâma' Moustafâ bey.	جامع مصطفى بيه	G-9.
47.	A'tfet el-Meya'h.	عطفة الميعه	G-9.
48.	A'tfet el-Haryry.	عطفة الحريرى	G-9.
49.	A'tfet el-Gellâb.	عطفة الجلاب	G-9.
50.	A'tfet el-Cherry.	عطفة الشرى	G-9.
51.	A'tfet el-Fourn.	عطفة الفرن	G-9.
52.	A'tfet el-Chorbagy.	عطفة الشربجى	G-9.
53.	Derb el-Tabbânyeh.	درب التبانیه	G-9.
54.	Derb Moustafâ.	درب مصطفى	G-9.
55. ^(٢)	Zâouyet el-cheykh el-Bekry.	زاوية الشيخ البكرى	G-8.
56.	Sekket Qantarat el-Gedyd.	سكة قنطرة الجديد	G-8.
57.	El-Ramly.	الرملى	F-G-8.
58.	Derb el-Gedyd.	درب الجديد	F-9.
59.	Zâouyet el-Ramleh.	زاوية الرمله	F-9.
60.	Souq el-Hammâm.	سوق الحمام	F-9.
61.	Derb Qochâch.	درب قشاش	F-9.
62.	Sekket el-Tourâb.	سكة الطراب	G-10.
63.	Sekket Ouasa't el-Gyr.	سكة وسعة الجير	G-10.
64.	Okâlt el-Meydân.	وكالة الميدان	F-8.
65.	Gâma' el-Meydân.	جامع الميدان	F-8.
66.	Derb el-Chorafeh.	درب الشرفه	F-9-10.

(١) أشار الرسام أمام الرقم 45 إلى مسجد بدلا من بئر.
(٢) يوجد هذا المكان أمام النقطة التى وضع عليها الرقم .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
67.	Khalyg el-Cha'râouy.	خليج الشعراوي F-G-8.
68.	Khalyg el-Mousky ou el-Afrang.	خليج الموسكى او الافرنج H-8.
69.	Gâma' el-Kykhyeh.	جامع الكيخيه ^(١) F-9.
70.	Okâlt el-Maglouh et el-Meydân.	وكالة المجلوب والميدان F-9.
71.	Derb el-Tammâr.	درب الطمّار ^(٢) F-9.
72.	El-Meydân.	الميدان F-8.
73.	Zâouyet el-A'râqy.	زاوية العرقى ^(٣) F-9.
74. ^(٤)	Zâouyet el-Tammâr.	زاوية الطمّار F-9.
75. ^(٥)	Zâouyet el-Helâtyeh.	زاوية الحلّاتيه F-9.
76.	A'tfet el-Mechakhah.	عطفة المشخه F-8.
77.	Limite de la VIe section	[نهاية القسم السادس] F-8.
78.	Okâlt el-Nakhleh. ^(٦)	وكالة النخله F-8.
79.	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الاربعين L-10.
80.	A'tfet Abou Tabaq.	عطفة ابو طابق L-10.
81.	A'tfet el-Qassâs.	عطفة القصاص L-10.
82.	Gâma' Solymân Selym.	جامع سليمان سليم L-10.
83.	Hod A'bd el-Rahmân Kykhyeh.	حوض عبد الرحمان كيخيه L-10.
84.	Derb el-Menaggemeh.	درب المنجمه l-10-11.

(١) هو جامع الأمير عبد الرحمن كتحدا بالمسكن المعروف بجامع الشوايدية (المترجم)

(٢) الصواب : التمار . وإليه أيضا تنسب زاوية التمار ، وهو الشيخ سيدى محمد أبو الحسن التمار (المترجم) .

(٣) الصواب : العرقى . (المترجم) .

(٤) يوجد هذا المكان أمام النقطة التي وضع عليها الرقم .

(٥) يجب أن يفل هذا الرقم إلى الحبوب من درب التمار أمام منخفض يتخله سبيل .

(٦) يتسنى هذا المكان إلى القسم الخامس .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
85.	Bâb el-Soueyqah. ^(١)	باب السوقه L-11.
86.	Derb el-Maddâh.	درب المدّاح L-10.
87.	Sekket el-Soueyqah.	سكة السوقه L-10-11.
88.	Sekket el-Manâsrah.	سكة المناصره K-L-10.
89.	Hoch Noukkeh.	حوش نكه K-10.
90.	A'tfet Hanbout el-Manâsrah.	عطفة حنبوط المناصره K-10.
91.	El-Manâsrah.	المناصره K-9-10.
92.	Zâouyet el-Heraqy.	[زاوية الحراقى] K-10.
93.	Derb el-Kelb.	درب الكلب K-10.
94.	Qala't el-Kelâb.	قلعة الكلاب K-10.
95.	Torbet el-Ezbekych.	تربة الازبكيه K-11.
96.	El-cheykh Salâmeh.	الشيخ سلامه k-10.
97.	Derb el-E'loueh.	درب العلوه K-10.
98.	Koum el-cheykh Salâmeh. ^(٢)	كوم الشيخ سلامه I-10.
99.	Gâma' el-Qadym.	جامع القديم I-10.
100.	Maison française.	[منزل فرنسى] I-9.
101.	Châra' el-E'loueh.	شارع العلوه I-10.
102.	Gâma' Koum el-cheykh Salâmeh.	جامع كوم الشيخ سلامه ^(٣) I-11.
103.	projet de démolitions pour la communication du Mousky avec l'Ezbekych.	[مشروع التمهيد لايصال الموسيقى بالأزبكية] I-11.
104.	El-cheykh A'ntar.	الشيخ عنطر I-11.
105.	Derb el-Tâhouh.	درب الطاحون I-11.
106.	Beyt Aly bey Selym.	بيت على بيه سليم I-11.

(١) كتب خطأ على الخريطة سوقه Souyqah ، ورقم 80 بدلا من رقم 85 .

(٢) هذا اسم لحي صغير يمتد إلى الطرف الآخر من شارع درب اللوا .

(٣) ويعرف أيضا باسم خطيبه الشيخ عبد الغنى الملوانى أحد علماء الأزهر . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
107.	Zâouyet el-Dayasty.	زاوية الديسطى H-11.
108.	Gâma' el-heykh el-Gouhary.	جامع الشيخ الجوهري H-11.
109.	Ma'mal el-Qezâz' verrierie.	معمل القزاز H-10.
110.	Jardin de bey, disposé à la ^(١) manière des jardins anglais.	[حديقة لأحد البكوات منظمة على طريقة الحدائق الانجليزية] H-11.
111.	Ménagerie pratiquée dans le jardin ci-dessus.	[معرض للوحوش داخل الحديقة السابقة] H-10.
112.	Beyt Yahyâ kâchef (Maison Dargeavel).	بيت يحيى كاشف [منزل دار جيفال] H-11.
113.	Zâouyet el-Khabbâz ^(٢) .	زاوية الخباز ^(٢) G-10.
114.	Sekket el-Nouby et Derb el-Nouby.	سكة النوبى ودرب النوبى G-10.
115.	Décambres.	[أنقاض] G-11.
116.	Gâma' el-Nouby.	جامع النوبى G-10.
117.	A'flet Nasab.	عطفة نَسَب G-11.
118.	Sekket el-Tourab.	سكة التراب G-10.
119.	Santon.	[ضريح] G-10.
120.	Tourab el-Rouye'y.	تراب الرويعى G-10.
121.	Hoch Hasan, cahutes.	حوش حسن F-10.
122.	Tourab el-heykh Choral ^(٣) el-Dyn.	تراب الشيخ شرف الدين F-10.
123.	Ouasa't el-Gyr.	وسعة الجير F-10.
124.	Teintures.	[مصانغ] F-10.

(١) قام مسيو دار جيفال بعمل حمامات وبيت على الطريفة الأوربية . ووجد سدع عمود قديم من الرخام المصرى .

(٢) بداحلنها ضريح الشيخ عماد الحبار ، كما نعرف أيضا براوية تركى . (الترجم) .

(٣) يوجد هذا المكان أمام البعطة التى كتب بها الرقم

(٤) يوجد هذا المكان أمام البعطة التى كتب بها الرقم .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
125.	A'tfet el-Gayâryn.	G-10. عطفة الجيارين
126.	Derb el-Migreh.	F-10. درب المجره
127.	Gâma' Safy el-Dyn.	F-11. جامع صفى الدين
128.	Sekket el-Meydân.	F-10. سكة الميدان
129.	Souq el-Samak, marché aux poissons.	F-11. سوق السمك
130.	Derb el-Fouatyeh.	F-10. درب الفوطيه
131.	Hârt el-Khodery.	F-10. حارة الخضرى
132.	Gâma' el-Birmâouyeh.	E-10. جامع البرماويه
133.	Masbaghat el-Basmah, okel de teinture par impression.	F-10. مصبغة البصمه [وكالة للصبغة بالطبع]
134.	So iq el-Khachab.	E-10. سوق الخشب
135.	Zâouyet el-Rekerâky.	E-10. زاوية الركراكى ^(١)
136.	A'tfet el-cheykh A'bd-Allah.	E-10. عطفة الشيخ عبد الله
137.	Derb el-Tabbâkh.	E-10. درب الطباخ
138.	A'tfet el-Sa'ydeh.	E-11. عطفة السعيده
139.	Zâouyet el-Tabbâkh.	E-10. زاوية الطباخ
140. ^(٢)	Souq el-Zalat, nom d'un quartier.	E-10. سوق الزلط
141.	Zâouyet el-Seyd Ouhebeh.	E-10. زاوية السيد وهبه
142.	A'tfet Souq el-Zalat. ^(٣)	D-10. عطفة سوق الزلط
143.	A'tfet el-E'loueh.	D-10. عطفة العلوه
144.	Bâb Souq el-Zalat.	D-10. باب سوق الزلط

(١) كانت فى أول أمرها زاوية ، تم بيت جامعا به مسرحة . والركراكى هذا هو الشيخ أبو عبد الله محمد الركراكى نسبة إلى ركراكة ، بلدة بالمغرب . (الترجم) .
 (٢) وضع سبيل السيد حسن غرب الرقم 140 وفى الجانب الآخر من العطفة المسدودة .
 (٣) اسم الشارع المؤدى إلى سوق الزلط .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المشآت	المربع
145.	Gâma' el-Taouâchy.	جامع الطواشي ^(١) D-10.
146.	Zâouyet el-Moqaddem.	زاوية المقدم D-10.
147.	Derb el-A'ssâlet.	درب العسالة D-11.
148.	Souq el-Baqar.	سوق البقر D-10.
149.	Beyt Abou Chaouâreb.	بيت ابو شوارب M-12.
150.	Gâma' Abou Chaouâreb.	جامع ابو شوارب ^(٢) M-12.
151.	Gheyt Abou Chaouâreb.	غيط ابو شوارب L-11.
152.	A'tfet el-Zorâyb.	عطفة الزرايب L-11.
153.	El-cheykh el-Beydah.	الشيخ البيضة L-12.
154.	Zâouyet el-Mechahdyé.	زاوية المشهديا K-12.
155.	Zâouyet Abou el-A'yneyn.	زاوية ابو العينين L-11.
156.	Derb el-Mahâbyl.	درب المهايل L-11.
157.	Sekket Torbet el-Ezbekyeh.	سكة ترية الازبكيه K-11.
158.	Bâb el-Oudâa'.	باب الوداع K-12.
159.	Sibyl ou l-Kouttab el-Dânochâry.	سبيل وكتاب الدانوشاري K-11.
160.	Beyt el-cheykh el-Mohdy.	بيت الشيخ المهدى G-12.
161.	Derb el-Baharah.	درب البحرة K-11.
162.	Derb el-Okâlt.	درب الوكالة K-11.
163.	Gâma' el-Bekry.	جامع البكري K-12.
164.	Sibyl el-Bekry.	سبيل البكري K-12.
165.	Maison du payeur gènèral.	[منزل الصراف العام] G-12.
166.	Beyt Marzouq bey ebn Ibrâhym bey.	بيت مرزوق بيه K-11.
		ابن ابراهيم بيه
167.	Beyt Ibrâhym bey.	بيت ابراهيم بيه K-11.

(١) نسبة إلى مشيخته جدهم القضاة الشيخ اللالا ، من حكام الملك الناصر محمد بن قلاوون (المتزوج).
 (٢) هو جامع أبو الشوارب ، نسبة إلى مشيخته ، مسائل في أبي الشوارب ، معاد حرف بعد ذلك جامع الأسماء تدوين ناشئا الحبيب الذي قام به الأمانة (المتزوج).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
168.	Fin du quartier des Chrétions.	[نهاية حارة النصارى] G-12.
169.	El-A'tabeh el-Zeraqah.	العتبه الزرقه K-11-I-11.
170.	Sibyl el-Madânyeh.	سبيل المدانيه I-11.
171.	Hammâm Yezbak.	حمام يزبك I-11.
172.	Ma'sarat el-Zeyt.	معصرة الزيت I-11.
173.	Derb el-Meydah.	درب الميذه I-11.
174.	Derb Tyâb.	درب طياب G-12.
175.	Sibyl Yezbak.	سبيل يزبك I-11.
176.	Beyt el-Chorâyby.	بيت الشرايبي I-11.
177.	Gâma' Yezbak.	جامع يزبك I-11.
178.	Beyt Bichyr aghâ.	بيت بشير اغا I-11.
179.	Bâb el-A'tabeh el-Zeraqah.	باب العتبه الزرقه I-11.
180.	Beyt Ayoub bey el-Kebyr.	بيت ايوب بيه الكبير I-11.
181.	Projet de démolitions. Voyez ci-dessus, n°. 103.	[مشروع التمهيد . انظر أعلاه رقم ١٠٣] I-11.
182.	Bâb el-A'ouâ.	باب العوى H-11.
183.	Beyt el-cheykh el-Gouhary.	بيت الشيخ الجوهري H-11.
184.	Sibyl el-cheykh el-Gouhary.	سبيل الشيخ الجوهري H-11.
185.	Derb el-E'seyly.	درب العسيلي H-11.
186.	Derb el-E'seyly.	درب العسيلي H-11.
187.	Beyt Isma'yl bey.	بيت اسمعيل بيه H-11.
188.	Beyt Isma'yl bey.	بيت اسمعيل بيه H-11.
189.	Beyt el-Dyouân (maison du grand divan).	بيت الديوان [منزل الديوان الكبير] G-11.
190.	Beyt Qâyð aghâ et Beyt el-Dyouân.	بيت قايد اغا وبيت الديوان G-11.
191.	Gâma' el-Chorâyby.	جامع الشرايبي G-11.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع	
192.	Birket el-Ezbekyeh, place Ezbekyeh.	بركة الازبكيه [ميدان الأزبكية]	H-12.
193.	Derb el-E'seyly.	درب العيسلي	G-11.
194.	Hârt el-Rouye'y.	حارة الرويعي ^(١)	G-11.
195.	Pharmacie de l'armée.	[صيدلية الجيش]	G-11.
196.	El-cheykh el-Rouye'y.	الشيخ الرويعي	G-11.
197.	Sibyl et Kouttâb el-Rouye'y.	سبيل وكتاب الرويعي	G-11.
198.	Gâma' el-Rouye'y.	جامع الرويعي	G-11.
199.	Imprimerie nationale.	[المطبعة الوطنية]	G-11.
200.	Imprimerie nationale.	[المطبعة الوطنية]	G-11.
201.	Sekket el-Rouye'y.	سكة الرويعي	G-11.
202.	Gâma' el-Ahmar.	جامع الاحمر	G-11.
203.	Tourab Gâma' el-Ahmar.	ترب جامع الاحمر	G-11.
204.	Koum el-Nokhâl.	كوم النخال	G-11.
205.	Habitans musulmans.	[سكان مسلمون]	G-11.
206.	Hammâm Gâma' el-Ahmar ^(٢)	حمام جامع الاحمر	F-11.
207.	Derb Gâma' el-Ahmar.	درب جامع الاحمر	F-11.
208.	Derb Ryâch.	درب رياش	F-11.
209.	Rouqa't Gâma' el-Ahmar.	رقعة جامع الاحمر	F-11.
210.	61 ^e demi-brigade.	[نصف اللواء ٦١]	F-11.
211.	Sekket Gâma' el-Ahmar.	سكة جامع الاحمر	F-11.
212.	Bâb Safy el-Dyn.	باب صفى الدين	F-11.
213.	Teintures d'indigo.	[مصانغ النيلة]	F-11.
214.	A'fîet el-A'ryd.	عطفة العريض	F-11.
215.	Derb el-Qouttah.	درب القطة	F-11.

(١) نسبة إلى السيد أحمد الرويعي شاه بندر التجار بمصر في العصر العثماني . (المترجم) .

(٢) يوحد هذا المكان أمام النقطة التي كتب بها الرقم .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
216.	Zâouyet Derb el-Qouttah.	زاوية درب القُطّه F-11.
217.	Sibyl el-Louâmîny.	سبيل اللوامنى E-11.
218.	Sibyl Abou el-Fous.	سبيل ابو الفوس E-11.
219.	Ma'sarat el-Zeyt, moulin à huile.	معصرة الزيت E-11.
220.	Gâma' Salmeh.	جامع سلمه E-11.
221.	Gâma' Darhem ou Nousf.	جامع درهم ونصف ^(١) E-11.
222.	Bâb el-Bahr.	باب البحر E-11.
223.	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الاربعين E-11.
224.	Derb el-Baouâryn.	درب البوارين D-11.
225.	A'tfet el-Baouâryn.	عطفة البوارين D-11.
226.	Zâouyet el-Chanbaky.	زاوية الشنبكى D-11.
227.	Zâouyet Abou Qoseybeh ^(٢)	زاوية ابو قصيه D-11.
228.	Beyt Hasan Kykhyeh el-Gharbân.	بيت حسن كيخيه M-12. الغريان
229.	Derb el-Beydah, ou Derb el-Beyraq.	درب البيضة ودرب K-L-M-12 البيرق
230.	Sekket el-Kafâroueh.	سكة الكفاروه M-12.
231.	Hârt el-Kafâroueh.	حارة الكفاروه M-13.
232.	Vigne de Gheyte el-Taouâchy.	[كروم غيط الطواشى] M-12.
233.	Gheyte Abou Seyf, ou Gheyte el-Taouâchy.	غيط ابو سيف أو غيط L-12. الطواشى
234.	Idem.	[نفسه] L-13.
235.	Derb el-Beyraq.	درب البيرق ^(٣) L-12.

(١) هو جامع الشيخ شهاب الدين ، وكان فى أصله قاعة أنشأها الدرهم ونصف ، ثم بدأ لابنته خديجة أن تجعلها مدرسة فأنشأت بها المحراب وجعلت بها منبرا ومئذنة . (المترجم) .
 (٢) يوجد هذا المكان أمام النقطة التى كتب بها الرقم .
 (٣) الصواب : البيدق نسبة إلى الشيخ محمد البيدق . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
236.	A'tfet La'beh.	عطفة لعه L-12.
237.	Derb el-Manâkh.	درب المناخ L-13.
238.	Derb el-Khaouâgeh.	درب الخواجه K-12.
239.	Derb el-Gammaseh.	درب الجمسه K-12.
240.	Derb el-A'sal.	درب العسل L-11.
241.	Derb el-Moqaddem.	درب المقدم K-12.
242.	Rouqa't el-Qamh.	رُقعة القمح K-12.
243.	Souq el-Bekry.	سوق البكري K-12.
244.	Sekket O'smân Kykhyeh.	سكة عثمان كيخيه K-12.
245.	Cheykh Mousä el-Sersy.	شيخ موسى السرسى K-12.
246.	Gâma' A'bd el-Haq.	جامع عبد الحق K-12.
247.	Beyt Mourâd bey.	بيت مراد بيه K-12.
248.	A'tfet Abou Qouttah.	عطفة ابو قطه K-12.
249.	Beyt O'smân bey el-Achqar.	بيت عثمان بيه الاشقر K-12.
250.	Sekket Souq el-Bekry.	سكة سوق البكري K-12.
251.	Tisserands.	[نساجون] K-12.
252.	Administration des finances.	[الادارة المالية] K-12.
253.	Beyt el-cheykh el-Bekry.	بيت الشيخ البكري K-12.
254.	A'tfet el-Sekâkyny.	عطفة السكاكيني G-12.
255.	Rasyf Hârt el-Nasârah.	رَصيف حارة النصاره G-12.
256.	Marché très-populeux.	[سوق كثير الرواد] F-12.
257.	Khott ou Hârt el-Nasârah. ⁽¹⁾	خط وحارة النصاره F-12-13.
258.	Derb el-Geneyneh.	درب الجنينه F-12.
259.	El-cheykh Qamar.	الشيخ القمر F-12.
260.	Derb el-Dohdeyreh.	درب الدحديره F-12.
261.	Gâma' el-Tourkmâny.	جامع التركماني ⁽²⁾ E-12.

(١) يمتد هذا الحى حتى شارع وسعة الحمام .

(٢) نسبة إلى منشئه الأمير بدر الدين محمد التركمان . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
262.	Gâma' el-Gid A'ly.	جامع الجد على E-12.
263.	Filature de coton.	[مغزل قطن] E-12.
264.	Derb el-Tourkmâny.	درب التُّركماني E-12.
265.	Derb el-Khouf.	درب الخُف E-12.
266.	Ateliers pour blanchir le coton et les toiles.	دولاب ووكالة بياض القطن والاقمشه E-12.
267.	Derb el-cheykh Abou-Bekry.	درب الشيخ ابو بكرى ^(١) E-12.
268.	Derb el-Berqy.	درب البرقي E-12.
269.	Derb el-Gâma'.	درب الجمع ^(٢) E-13.
270.	Gâma' Sydy A'ly el-Farrâh.	جامع سيدى على الفره ^(٣) E-13.
271.	A'tfet el-Fourn.	عطفة الفرن D-12.
272.	A'tfet el-Ghafyr.	عطفة العفير E-12.
273.	Gâma' el-Bahr.	جامع البحر E-12.
274. ^(٤)	Okâlt el-Qamh.	وكالة القمح E-12.
275.	Derb el-Mekhâllatyeh.	درب المخاللتية ^(٥) M-13.
276.	Sekket el-Sâhah.	سكة الساحه L-13.
277.	Zâouyet el-Ensâry.	زاوية الانصارى M-13.
278.	Gâma' el-Mouslemâny.	جامع المسلماني L-13.
279.	Derb el-Choqalfâtyeh.	درب الشقلفاتية ^(٦) L-M-13.
280.	Okâlt el-Kittân.	وكالة الكتان L-13.
281.	Idem.	وكالة الكتان L-13.
282.	Ma'mal el-Qezâz, verrerie.	معمَل القزاز L-13.

(١) الصواب : درب أبي بكر . (الترجم) .

(٢) الصواب : الجامع . (الترجم) .

(٣) هو جامع الشيخ على الفراء بباب البحر . (الترجم) .

(٤) وضع هذا الرقم إلى الشرق أكثر مما ينبغي .

(٥) معنى : المخاللتية . (الترجم) .

(٦) معنى : الشقلفاتية . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
283.	Rouqa't el-Qamh.	رُقعة القمح L-13.
284.	Sekket el-Laffeh.	سكة اللَّفَّه L-13.
285.	A'tfet el-Kharrâyn.	عطفة الخَرَّايين L-13.
286.	Souq el-Hemyr.	سوق الحمير L-13.
287.	Hârt el-Faouâleh.	حارة القواله L-13.
288.	El-Fahâmyn, fabriques de charbon.	الفحامين L-13.
289.	Zâouyet el-Châybyeh.	زاوية الشاييه L-13.
290.	Zâouyet Chercheh.	زاوية شرشه K-13.
291.	Sibyl et Hammâm el-Kykhyeh.	سبيل وحمَّام الكيخيه K-13.
292.	Sekket O'smân Kykhyeh.	سكة عثمان كيخيه K-13.
293.	Gâma' el-Kykhyeh.	جامع الكيخيه ^(١) K-13.
294.	Rasyf el-Khachab.	رسيف الخشب K-13.
295.	Hârt el-Nasârah.	حارة النصاره K-13.
296.	Rahbet el-Tebn.	رَحْبَت التبن K-13.
297.	El-Faouâleh.	القواله K-13.
298.	Beyt Mourâd bey.	بيت مراد بيه K-13.
299.	Beyt Mohammed aghâ.	بيت محمد اغا K-13.
300.	Kouttâb el-Sâkeh.	كُتَّاب الساكه I-13.
301.	Gâma' el-Halaby.	جامع الحَلبى I-13.
302.	Okâlt el-Lymoun.	وكالة الليمون K-13.
303.	Bâb el-Faouâleh.	باب القواله I-13.
304.	Beyt Mohammed effendy.	بيت محمَّد افندى I-13.
305.	Quasa't el-Moghârbeh.	وسعة المغاربه I-13.
306.	El-Sâkeh.	الساكه I-13.

(١) هو من إنشاء الأمير عثمان كئخدا القازدوغلى ، ويقع برأس شارع قصر النيل عند تقاطعه بشارع الجمهورية . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
307.	Beyt O'smân aghâ el-Khaznadâr.	بيت عثمان اغا الخزندار I-13.
308.	Beyt Mohammed bey el-Elfy.	بيت محمد بيه الالفى I-13.
309.	Zâouyet el-cheykh Khodr.	زاوية الشيخ خضر I-13.
310.	Beyt Elfy bey, maison du général en chef.	بيت الفى بيه [وهو بيت القائد العام] H-13.
et311.	Quartier général de l'armée française.	[الحى العام للجيش الفرنسى] H-13.
312.	Khokhet el-Nasârah.	خوخة النصاره F-13.
313.	Derb Adab.	درب ادب F-13.
314.	Derb el-Ouâsa'.	درب الواسع F-13.
315.	Derb el-Sahryg.	درب السهريج F-13.
316.	Derb el-Ibrâhymy.	درب الابراهيمى F-14.
317.	Okelt et moulin.	[وكالة وطاحونة] F-13.
318.	Hoch el-Qatry.	حوش القطرى F-13.
319.	Sibyl el-Ma'llem Neyrouz.	سبيل المعلم نيروز F-13.
320.	Zâouyet el-A'gâmy.	زاوية العجمى E-13.
321.	Zâouyet el-Ibrâhymy.	زاوية الابراهيمى E-13.
322.	A'tfet el-Bazbouz.	عطفة البربوز E-13.
323.	Hoch el-Daouâyâtyeh.	حوش الدواياتيه E-14.
224.	Derb el-Ouâsa'.	درب الواسع E-13.
325.	Derb el-Kihaky.	درب الكحكى E-13.
326.	A'tfet el-O'dâmyeh.	عطفة العظاميه E-13.
327.	Ouasa't el-Hammâm.	وسعة الحمام E-13.
328.	Sibyl el-A'nânyeh.	سبيل العنانيه ^(١) E-13.

(١) أو سبيل أولاد عنان ، ويعرف أيضا بسبيل أم حسين بك . (المترجم).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع	
329.	Gâma' el-A'nânyeh.	جامع العنانية ^(١)	D-13-14.
330.	Gabbâseh, moulin à plâtre.	جبّاسه	D-14.
331.	Moulin à huile.	[معصرة]	D-13.
332. ^(٢)	Okâlt Bezr el-Kittân.	وكالة بزر الكتان	E-13.
333.	Bains.	حمام	E-13.
334.	Jardins.	[حدائق]	D-13.
335.	Masures.	[أكواخ]	D-12.
336.	Beyn el-Hârât.	بين الحارات	D-13.
337.	Bâb Sydy Seyf.	باب سيدى سيف	D-13.
338.	Jardins.	[حدائق]	D-13.
339.	Pierres de grès servant de meules.	[أحجار رملية تستخدم كطواحين]	D-13.
340.	Birket el-Sâber. *	بركة الصابر	L-14.
341.	Birket el-Faouâleh. *	بركة الفوّاله	K-14.
342.	Geneynet el-cheykh Mousbâa', jardin du quartier général.	جنينة الشيخ مصباح	H-14.
343.	Hât el-Sâkeh	حارة الساكه	H-14.
344.	Jardin de la maison du génie.	[حديقة منزل المهندس]	G-14.
345.	Sibyl Solymân aghâ.	سبيل سليمان اغا	G-15.
346.	Bains.	[حمامات]	G-15.
347.	Hât Qantarât el-Dikkeh.	حارة قنطرة الدكّه ^(٣)	G-14.

(١) هو جامع أولاد عنان ، وكان قديما يعرف بالمقس ، وكان يعرف أيضا بجامع باب البحر . وقد أعيد بناء هذا الجامع وفق طراز إسلامي حديث ، ويعرف الآن بجامع الفتح سميدان رمسيس . (المترجم) .
(٢) وجد هذا المكان أمام النقطة التي كتب عليها الرقم .
(٣) عرفت بهذا الاسم بسبب الدكة التي كانت عند القنطرة ، والتي كان يجلس عليها المتفرجون أيام النيل ، ولما عمرها الأمير بدرالدين التركاني عرفت بعد ذلك بقنطرة التركان . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
348.	Maison de Ma'Illem Girgès el-Gouhary, intendant général.	بيت معلّم جرجس الجوهري [المباشر العام]	F-14.
349.	A'mâret Isma'yl aghâ.	عمارة اسمعيل اغا	F-14.
350.	Qantarat el-Dikkeh.	قنطرة الدكّه	F-14.
351.	Ma'sarat el-Zeyt, moulin à huile.	معصرة الزيت	F-14.
352.	Derb el-Gabrouny.	درب الجبروني	E-14.
353.	Bâb el-Hadyd.	باب الحديد	D-14.
354.	El-cheykh el-Madbouly. *	الشيخ المديولي	D-15.
355.	Qantarat el-Lymoun. *	قنطرة اليمون	D-15.
356.	Birket el-Dem. *	بركة الدم	M-15.
357.	Bâb el-Louq.	باب اللوق	M-16.
358.	Qantarat el-Madâbegh. *	قنطرة المدايغ	M-16.
359.	Orangerie.	[بستان أشجار برتقال]	H-10.
360.	Qantarat el-Moghraby. *	قنطرة المغربي	I-15.
361.	Fort Conroux. *	[حصن كونرو]	G-15.
362.	Sekket Boulâq. *	سكة بولاق	D-15.
363.	Fort Camin. *	[حصن كامن]	C-16.

القسم السابع

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
1. ^(١)	Fort Reboul. *	[حصن ريول] L-3.
2.	Sibyl Mohammed A'louat. *	سبيل محمد علوت L-1.
3.	Qasr Sâleh bey. *	قصر صالح بيه L-1.
4.	Maison du commandant du fort. *	[منزل قائد الحصن] K-1.
5.	Derb el-Mahrouq. *	درب المحروق L-3.
6.	Sekket Qâyde bey. *	سكة قايد بيه K-L-2-3.
7.	Cheykh el-Ghorayb. *	شيخ الغُريب ^(٢) K-3.
8.	Bâb el-Ghorayb.	باب الغُريب K-3.
9.	Fort Dupuis. *	[حصن دوبوى] K-2.
10.	Tourab el-Ghorayb. *	ترب الغُريب K-L-3.
11.	Gâma' A'bd el-Rahmân Kykhyeh.	جامع عبد الرحمان كيخيه ^(٣) K-3.
12.	Hârt el-Ghorayb.	حارة الغُريب K-3-4.
13.	Derb el-Halfeh.	درب الحلفه K-3-4.
14.	Hârt el-Darâseh.	حارة الدرسة K-3.
15.	A'ifet el-Seyd Mya'âd.	عطفة السيد ميعاد I-3.
16.	Gâma' el-Seyd Mya'âd.	جامع السيد ميعاد I-3.
17.	El-Cheykh Moustafâ.	الشيخ مصطفى I-3.

(١) الرقمين ١ ، ٢ سقطا من الخريطة .

(٢) المقصود ضريح الشيخ الغُريب . (الترجم) .

(٣) وهو جامع عبد الرحمن كئخذنا ، ويعرف أيضا بجامع الغُريب ، ويعرف عد المقریزی بجامع البرقية . وهو من إنشاء الأمير معلطاي الفخرى أخى الأمير الماس الحاحب . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
18.	Zâouet cheykh el-Qazzâz.	زاوية شيخ القزاز	I-3.
19.	Qasr el-Tamâa'yn.	كفر الطماعين	I-3.
20.	Sibyl el-cheykh A'ârafyn.	سبيل الشيخ عارفين	I-3.
21.	Marché.	[سوق]	I-3.
22.	Sekket Bourg el-Zefer. *	سكة بُرج الزفر	I-2.
23.	Zâouyet el-Semlâouy.	زاوية السلملاوى	I-2.
24.	Kafr el-Foqâny.	كفر الفقاني	I-3.
25.	Kafr el-Tamâa'yn.	كفر الطماعين	I-3.
26.	A'tfet el-Châmlyeh.	عطفة الشامليه	I-3.
27.	A'tfet el-Byr.	عطفة البير	I-3.
28.	Cahutes basses.	[أكواخ منخفضة]	I-3.
29.	Derb el-Dânochâry.	درب الدانوشارى	H-3.
30.	Derb el-Hegâzy.	درب الحجازى	H-3.
31.	Kafr el-Zoa'âry.	كفر الزُعاري ^(١)	H-3.
32.	A'tfet Maharram.	عطفة محرم	H-3.
33.	Zâouyet el-Hâggi Sa'deh.	زاوية الحاج سعده	H-3.
34.	A'tfet el-Zorâby.	عطفة الزرايبي	H-3.
35.	A'tfet el-Madbah.	عطفة الدبح	H-3.
36.	A'tfet el-Choumâa'.	عطفة الشماع	G-3-4.
37.	A'tfet el-Torrâbeh.	عطفة الطرابه	G-3.
38.	A'tfet el-Zoa'âry.	عطفة الزُعاري	G-3.
39.	A'tfet el-Bouhy.	عطفة البوهي	G-3.
40.	Hoch el-Cherâqoueh.	حوش الشراقوه	G-3.
41.	Gâma' el-cheykh Khalyl.	جامع الشيخ خليل	G-3.
42.	Hât el-Fourn.	حارة الفرن	F-3.
43.	Hât el-Ouasâymeh.	حارة الواسيمه	F-3-4.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
44.	Gâma' el-Tyneh.	جامع التينه F-3.
45.	Bourg el-Zefer. *	بُرج الزفر F-3.
46.	Tourab ou tombeaux de Bâb el-Nasr. *	ترب باب النصر E-3.
47.	Tourab Bâb el-Nasr. *	ترب باب النصر E-3-4.
48.	Monticules de cheykh Negm-el-Dyn, ou de Bâb el-Nasr. *	كيمان الشيخ نجم الدين او باب النصر C-3.
49.	Fort Grésieux. *	[حصن جريزيو] C-3.
50.	Hârt el-Doueydâry.	حارة الدويدارى L-4.
51.	A'tfet A'yneh.	عطفة عينيه L-4.
52.	Beyt el-Cherqâouy.	بيت الشرفاوى L-4.
53.	Gâma' A'yneh.	جامع عينيه ^(١) L-4.
54.	Zâouyet el-Nanâmyeh.	زاوية النمامية ^(٢) K-4.
55.	A'tfet el-Sabbâneh.	عطفة الصبانه L-4.
56.	A'tfet el-Cherqâouy.	عطفة الشرفاوى L-k-4.
57.	Gâma' el-Azhar.	جامع الأزهر K-4.
58.	Bâb el-Bâtyeh.	باب الباطيه K-5.
59.	Okâlt Qâyde bey.	وكالة قايد بيه K-L-4-5.
60.	Hârt el-Azhar.	حارة الأزهر K-5.
61.	Tisserands.	[نساجون] K-4.
62.	Rouqa't el-Qamh.	رُقعة القمح K-4.
63.	Sibyl A'bd el-Rahmân Kykhyeh.	سبيل عبد الرحمن كيخيه K-4.

(١) نسبة إلى قاضى القضاء بدر الدين الشيخ محمود العيسى ، ويعرف بالمدرسة العيسية . (المترجم) .
 (٢) كانت هذه الزاوية فى الأصل قاعة سكنية أمر بإنشائها شاكر بن العام سنة ٧٧٤ هـ ، تم تحويلها فيما بعد إلى جامع وراوية فأضيف إليها محراب ، وكانت عادة تحويل القاعات السكنية إلى حوامع أو زوايا قد تأصلت فى العصر المملوكى مثل قاعة شاكر بن العام السالف الإشارة إليها ، وقاعة شرف الدين التى أصبحت تعرف بحامع شرف الدين بشوارع الأزهر وغير ذلك . (المترجم)

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
64.	Sekket el-Azhar.	سكة الازهر K-4.
65.	A'tfet cheykh el-Emyr.	عطفة شيخ الامير K-4.
66.	Sibyl Bourdeyny.	سبيل بُرديني K-4.
67.	El-cheykh Hamoudeh.	الشيخ حموده K-4.
68.	Sekket el-cheykh Hamoudeh.	سكة الشيخ حموده K-4.
69.	Hârt Ouleyleh.	حارة وليله K-4.
70.	Sibyl Bourdeyny.	سبيل بُرديني K-4.
71.	Khott el-cheykh Hamoudeh.	خُط الشيخ حموده K-4.
72.	Sekket el-cheykh Moustafâ.	سكة الشيخ مصطفى I-4.
73.	A'tfet el-Chonouâny.	عطفة الشنواني K-4.
74.	Zâouyet el-Chonouâny.	زاوية الشنواني I-4.
75.	Derb el-Souâfrah.	درب الصوافره ^(١) I-4.
76.	Okâlt el-Emâm.	وكالة الامام I-4.
77.	Khott el-Mechhady.	خُط المشهدى I-4.
78.	A'tfet el-Mechhady.	عطفة المشهدى ^(٢) I-4.
79.	Sibyl el-Mechhady.	سبيل المشهدى I-5.
80.	Zâouyet cheykh el-A'nbari.	زاوية شيخ العنبري I-4.
81.	A'tfet Chomar.	عطفة شومر I-4.
82.	Bâb el-Hasaneyn.	باب الحسين ^(٣) I-5.
83.	Zâouyet Hâlouch.	زاوية حالومه ^(٤) I-4.
84.	Derb el-Qourtouby.	درب القُرطبي I-4.
85.	Maison du chef des marchands.	[بيت شيخ التجار] I-4.

(١) لعل المقصود الصوافرة . (الترجم) .

(٢) عطفة وسبيل المشهدى ، نسبة إلى رجل يدعى حسن المشهدى . (الترجم) .

(٣) الصواب : باب الحسين . (الترجم) .

(٤) وكانت تعرف بجامعة الجوكندار ، كان أول أمره مدرسة تعرف بالملكية ، بناها الأمير الحاج سيف الدين

آل ملك الجوكندار . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
86.	El-Mechhady.	المشهدى I-4.
87.	A'tfet el-Hamaouy.	عطفة الحَمَوَى I-4.
88.	Gâma' el-Derdebakye.	جامع الدرديبكيه I-4.
89.	El-cheykh Daouâqly.	الشيخ ذواقلى I-4.
90.	A'tfet el-E'louch.	عطفة العلوه I-4.
91.	Hoch el-Tourgmân.	حوش الترجمان I-3-4.
92.	Zâouyet Aydoumour.	زاوية أيدمر ^(١) I-4.
93.	Derb el-Qazzâzyn.	درب القزازين H-4.
94.	Souq el-Ga'ydyeh.	سوق الجعدييه H-4.
95.	Okâlt el-Mechhady.	وكالة المشهدى H-4.
96.	El-Ga'ydyeh.	الجعدييه H-4.
97.	Okâlt el-Kittân.	وكالة الكتّان H-4.
98.	A'tfet Cheykhoun.	عطفة شيخون H-4.
99.	Khott el-Ga'ydyeh.	خط الجعدييه H-4.
100.	Derb el-Hammâm.	درب الحمّام H-4.
101.	Hârt el-Ga'ydyeh.	حارة الجعدييه H-4.
102.	Sibyl el-Hamzeh.	سبيل الحمزه H-4.
103.	Derb el-Moqaddem.	درب المُقدّم H-4-5.
104.	El-Gamâlyeh el-Qadym.	الجماليه القديم H-4.
105.	Derb el-Farrâkhah.	درب الفرّاخه H-4.
106.	Derb el-cheykh Mousâ.	درب الشيخ موسى H-4.
107.	Qasr el-Choq.	قصر الشوق H-5.
108.	Okâlt A'bdouh el-Soghayreh.	وكالة عبده الصغيره H-5.
109.	Gâma' el-Gamâly.	جامع الجمالى ^(٢) H-4.
110.	Fourn el-Bâbeyn.	فرن البابين H-4.

(١) وهى جامع أيدمر البهلوان ، وتعرف أيضا بزواية الناك . (الترجم).

(٢) يقصد به الخانقاه الجمالية ، نسبة إلى منشئها الوريير علاء الدين معلطاي الجمالى سنة ٧٣٠ هـ .

(الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
111.	Derb el-Tahtâny.	درب التحتاني H-4.
112.	A'tfet el-Byr.	عطفة البير H-4.
113.	Derb Roussâs.	درب رُصاص H-4.
114.	Derb el-kâchef.	درب الكاشف G-4.
115.	Derb el-Tablâouy.	درب الطبلاوي H-4-5.
116.	Beyt el-cheykh Ibrâhym el-Seyginy.	بيت الشيخ ابراهيم السيجني G-4.
117.	A'tfet el-cheykh.	عطفة الشيخ G-4.
118.	El-Gouânyeh.	الجوانييه G-4.
119.	Derb el-Arba'yn.	درب الاربعين G-4.
120.	Hârt el-Qelyoubeyh.	حارة القليوبيه G-3.
121.	A'tfet A'bd-el-lâtyf.	عطفة عبد اللاطيف G-4.
122.	Zâouyet el-cheykh A'bd-el-lâtyf.	زاوية الشيخ عبد اللاطيف G-4.
123.	El-Madâbghyeh, cour où l'on prépare les cuirs.	المدابغية [ساحة حيث تجهز الجلود] G-4-5.
124.	Okâlt Chychyny.	وكالة شيشيني F-4-5.
125.	Cheykh el-Gyar.	شيخ الجير F-4.
126.	Derb el-Gouânyeh.	درب الجوانييه F-4-5.
127.	Okâlt el-Rokhbân.	وكالة الرُحبان F-4.
128.	Zâouyet Mahasen Ramadân.	زاوية محسن رمضان F-5.
129.	Grecs.	[أروام] F-4.
130.	Hârt el-Bôuz.	حارة البوز F-4.
131.	A'tfet el-Chorafeh.	عطفة الشُرفه F-4.
132.	Quartier très-peuplé.	[حي شديد الازدحام] F-3-4
133.	Hârt el-A'touf.	حارة العطوف F-4.
134.	A'tfet Qatcheh.	عطفة قَاطشه F-4.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
135.	Gâma' el-Baqary.	جامع البقرى ^(١) F-4.
136.	Hoch Ganbalât.	حوش جنبلاط E-4.
137.	Gâma' Ganbalât.	جامع جنبلاط E-4.
138.	Madfoun el-Serâkseh. *	مدفن السراكسه E-4.
139.	Madfoun el-Tamykhy. *	مدفن التميخي E-4-5.
القسم الخامس		
140.	Madfoun el-cheykh el-Hâkhbyeh. *	مدفن الشيخ الحاخبيه D-4.
القسم الخامس		
141.	Zâouyet el-Khouâs.	زاوية الخواص C-4.
القسم الخامس		
142.	Tourab el-Zelâqah. *	ترب الزلاقة B-4.
القسم الخامس		
143.	Bâb el Zelâqah.	باب الزلاقة C-5.
القسم الخامس		
144.	Derb el-Halleh.	درب الحلة A-B-4.
القسم الخامس		
145.	Sekket el-Hasanyeh.	سكة الحسنيه A-5.
القسم الخامس		
146.	Hoch el-Charâqouch.	حوش الشراقوه A-4.
القسم الخامس		
147.	Sekket Qoubbet el-A'zab. *	سكة قبّة العزب A-4.
148.	Souq el-Azhar.	سوق الازهر K-5.
149.	Hod ou réservoir.	حوض K-3.
150.	A'tfet el-Maydah.	عطفة الميضة K-5.
151.	Gâma' Mohammed bey.	جامع محمد بيه K-5.
152.	Sibyl Qâyd bey.	سبيل قايد بيه K-5.
153.	Derb el-Etrak.	درب الاتراك K-L-5.
154.	Okâlt bekyr Chorbagy.	وكالة بكير شريحي K-5.
155.	Sekket Mohammed bey.	سكة محمد بيه K-5.

(١) هو المدرسة المعروفة بالبحرية ، نسبة إلى منشئها الرئيس شمس الدين شاكورس عزيل المعروف بابن القمري سنة ٧٤٦ هـ . (المرحوم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
156.	Okâlt el-Ghoury.	وكالة الغورى K-5.
157.	Okâlt el-Esbak ou Yesbak.	وكالة الاسبك او يسبك K-5.
158.	Sibyl Mohammed bey.	سبيل محمد بيه K-5.
159.	Hoch Kykhyeh.	حوش كيخيه K-3.
160.	Okâlt el-bâchâ.	وكالة الباشا K-6.
161.	Okâlt el-Qobrousy.	وكالة القبرصى K-6.
162.	Okâlt el-Seyd Ahmed el-Mahrouqy.	وكالة السيد أحمد المحروقى K-6.
163.	Okâlt el-zeyt A'bd el-Rahmân aghâ.	وكالة الزيت عبد الرحمان اغا K-6.
164.	Okâlt el-Garâkcheh.	وكالة الجراكشه K-5.
165.	Okâlt Gouharlâlch.	وكالة جوهرلاله K-5.
166.	A'tfet cheykh el-Haouâry.	عطفة شيخ الهوارى K-5.
167.	A'tfet el-A'fyfy.	عطفة العفيفى K-5.
168.	Okâlt el-Hamzâouy el-Soghayr.	وكالة الحمزاوى الصغير K-5.
169. ⁽¹⁾	Hammâm el-Kharrâtyn.	حمام الخراطين K-6.
170.	Hârt el-Sanâtyeh.	حارة السناتيه K-5-6.
171.	Souq el-Kharozâtlyeh.	سوق الخرزاتيه K-6.
172.	Okâlt el-Megaouryn.	وكالة المجورين K-6.
173.	Souq el-Ghoury et Souq el-Aqadyn el-Belady.	سوق الغورى [وسوق العقادين البلدى] K-6.
174.	Khott el-Ouarrâqyn.	خط الوراقين K-6.
القسم الخامس		
175.	El-Koutbyeh.	الكتبيه K-5.
176.	A'tfet el-Halaouâny.	عطفة الحلوانى K-5.

(1) يوجد بيت أحمد أغا شويكار بين رقمى 159 .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
177.	Zâouyet el-Halouâgyn.	زاوية الحلوجين ^(١) K-5.
178.	Okâlt el-A'gouch.	وكالة العجوه K-5.
179.	Hammâm el-Megaouryn.	حمام المجورين K-5.
180.	Okâlt el-A'ârfyn.	وكالة العارفين K-5.
181.	Sekket Abou el-Zcyny.	سكة ابو الزيني I-K-5.
182.	Sibyl A'âmar Ga'far.	سبيل عامر جعفر K-5.
183.	Okâlt el-Chobrâouy.	وكالة الشبراوى K-5.
184.	A'tfet el-Hamchary.	عطفة الهمشري K-5.
185.	Souq el-Koutbyeh, colleurs de cartons.	سوق الكنبيه K-5.
186.	Okâlt el-Nachâryn.	وكالة النشارين K-5.
187.	Okâlt el-Qafâs.	وكالة القفاص K-5.
188.	Zâouyet el-cheykh Ga'far el-Sa'ydy.	زاوية الشيخ جعفر السعيدى K-6.
189.	Okâlt el-Basmeh.	وكالة البصمه K-6.
190.	Souq el Kharâtyn.	سوق الخراطين K-6.
191.	Okâlt el-Gellâbeh, pour les esclaves noirs des deux sexes.	وكالة الجلابه [للعبيد السود من كلا الجنسين] K-6.
192.	Idem.	[نفسه] I-K-6.
193.	Okâlt el-Hemyr.	وكالة الحمير K-6.
194.	Gâma' el-Echrofych.	جامع الاشرفيه K-6.
195.	Derb el-A'sal.	درب العسل I-5.
196.	Gâma' Bezdar.	جامع بزدار I-5.
197.	Okâlt el-Ezmerlé.	وكالة الارمرلى I-5.
198.	A'tfet el-Hammâm.	عطفة الحمام I-k-5.
199.	Okâlt el-Baq.	وكالة البق I-5.

(١) هي زاوية الحلوجى ، وكانت تعرف براوية الحلاوى . أشأها الشيخ مبارك الهدى السعودى الحلاوى سنة ٦٨٨ هـ . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
200.	El-Bohârâtych.	البهارتيه I-5.
201.	Hammâm Khân el-Khalyly el-Soghayr.	حمام خان الخليلى الصغير K-5.
202.	Zâouyet Lechbok.	زاوية لشبك I-5.
203.	Khân el-Soukkar.	خان السكر I-5.
204.	Khân el-Qahouch.	خان القهوة I-5.
205.	Marchands de cafetières, savons, tasses, balais, soufflets.	[تجار الغلايات ، الصابون ، الفناجين ، المكاس ، المنافخ] I-5.
206.	Bâb el-Nahâs.	باب النحاس I-5.
207.	A'tfet el-Sibyl.	عطفة السبيل I-5.
208.	Khân el-Sibyl.	خان السبيل I-6.
209.	Khân el-Khalyly.	خان الخليلى I-5-6.
210.	El-Târâtych, brodeurs.	الطاراطيه [المطرزين] I-5.
211.	Sekket el-Hasaneyn.	سكة الحسين I-5.
212.	Gâma' el-Hasaneyn.	جامع الحسين I-5.
213.	Menzal el-cheykh el-Sâdât.	منزل الشيخ السادات I-5.
214.	A'tfet Meydah el-Hasaneyn.	عطفة ميضة الحسين I-5.
215.	El-Hasaneyn.	الحسين I-5.
216.	Okâlt el-Kafraouy.	وكالة الكفروى I-5.
217.	El-Habbâryeh, fabricans d'encre.	الحبّارية [صناع الحبر] I-5.
218.	Khân el-Henneh.	خان الحنة I-5.
219.	Khân el-Boust.	خان البُسط I-5.
220.	Khott el-Noqâlyeh.	خط النقاليه I-5.
221.	El-Saramâtyeh, cordonniers.	الصرّماتيه I-5.
222.	Beyt el-cheykh Moustafâ el-Sâouy.	بيت الشيخ مصطفى الصاوى I-5.
223.	Okâlt Kouchouk.	وكالة كوشك I-5.
224.	Sibyl Khân Ga'far.	سبيل خان جعفر I-5.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
225.	Zâouyet Khân Ga'far.	I-5. زاوية خان جعفر
226.	Okâlt Khân Ga'far el-Kebyr.	H-I-5. وكالة خان جعفر الكبير
227.	Zâouyet el-Sâleh.	I-5. زاوية الصالح
228.	Zâouyet ou petite mosquée.	I-5. زاوية [أو مسجد صغير]
229.	Okâlt Khân el-Nahâs.	I-5. وكالة خان النحاس
230.	Sekket Khân el-Khalyly.	I-6. سكة خان الخليلي
231.	Sekket el-Sâlehych.	I-6. سكة الصالحية
232.	El-Echrofych.	I-K-6. الأشرفية
القسم الخامس 233.	Okâlt el-Nahâsyn.	I-6. وكالة النحاسين
234.	Gâma' el-cheyk Moutâhar.	I-6. جامع الشيخ مظاهر
القسم الخامس 235.	Okâlt el-Kichâyât.	I-6. وكالة الكشايات
القسم الخامس 236.	Bâb el-Zoumeh ou Bâb el-Zaher Manraq.	I-6. باب الزومه أبواب الزهر بمرق ^(١)
237.	El-Khourdagych.	I-6. الخردجيه
238.	Okâlt el-Dânochâry.	I-6. وكالة الدانوشاري
القسم الخامس 239.	Okâlt el-Tâbbouneh.	I-6. وكالة الطبلونه
240.	Sekket el-Moqeysy.	I-6. سكة المقيصي
القسم الخامس 241.	Dallâlyn, marche des fripiers.	I-6. دلالين [تجار الرثا]
242.	Khân el-Leben.	I-6. خان اللبن
243.	Okâlt el-Gouhargych.	I-6. وكالة الجوهرجيه
القسم الخامس 244.	Sekket el-Sâghah.	I-6. سكة الساعه
القسم الخامس 245.	Souq el-Saramâtyeh.	I-6. سوق الصرماتيه
القسم الخامس 246.	Souq Gouhargych.	I-6. سوق جوهرجيه

(١) الصواب : باب الزهومة ، وهو أحد أبواب القصر الشرقي الكبير الذي ساه القائد جوهر نسيده المر لادين الله ، ويذكر المقريري أن اللحوم وجوانح الطعام كانت تدخل القصر من هذا الباب. (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع	
247.	Gâma' el-Sâleh.	جامع الصالح I-6.	
248.	Hammâm el-Nahâsyn.	حمام النحاسين I-6.	
249.	El-Marabbâtÿch, marchands de confitures.	المرباتيه I-6.	
القسم الخامس	250.	A'tfet el-Nâhasyn.	عطفة النحاسين I-6.
القسم الخامس	251.	A'tfet el-Mouristân el-Qadym.	عطفة المرستان القديم H-5.
	252.	Khott el- Hasaneyn.	خط الحسين H-5.
	253.	Zâouyet el-Ma'bad.	زاوية المعبّد H-5.
	254.	Okâlt el-Achrâq.	وكالة الاشراف H-5.
	255.	A'tfet A'bd el-Barr.	عطفة عبد البرّ H-5.
	256.	Okâlt Zou-I-Fiqâr el-Soghayr.	وكالة زولفقا الصغير ^(١) H-5.
	257.	Byr Moych Mâlehah, puits d'eau salée.	بير مائه مالحه H-5.
	258.	Zâouyet el-cheykh Hoseyn.	زاوية الشيخ حسين H-5.
	259.	Gâma' Mahmoud Maharram.	جامع محمود محرم G-5.
	260.	A'tfet Bedr el-Dyn.	عطفة بدر الدين H-5.
	261.	Zâouyet Hegâzyeh.	زاوية حجازيه H-5.
	262.	Zâouyet Bedr el-Dyn.	زاوية بدر الدين H-5.
	263.	Okâlt el-Balâbsch.	وكالة البلايسه H-5.
	264.	A'tfet el-Roqa'h.	عطفة الرّقعّه H-5.
	265.	Beyt el- qâdy el-Aslâm.	بيت القاضي الاسلام H-5.
	266.	Hammâm el-effendy.	حمام الافندى H-5.
	267.	Sibyl Goulchânyeh.	سبيل جُلشانيه H-6.
	268.	Épiceries, sueres, confitures.	[محلّات بقاله وسكر وحلوى] H-6.
	269.	El-Mabyadah.	المبيده G-4.
	270.	El-Mouristân.	المرستان H-6.
	271.	Okâlt el-Aouend.	وكالة الاوند H-6.

(١) كتب خطأ رقم 260 على الخريطة في مواجهة رقم 251 بدلا من رقم 256 .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
272.	Sibyl el-soultân Sâleh.	سييل السلطان صالح H-6.
273.	Madfoun Sâleh.	مدفن صالح H-6.
274.	Gâma' el-Dâhryeh.	جامع الظاهريه H-6.
275.	Gâma' soultân Qalâoun Mouristân.	جامع سلطان قلاون ^(١) مُرستان H-6.
276.	Souq el-Nahâsyn.	سوق النَّحَاسِين H-6.
277.	El-Soukkâryeh.	السُّكَّارِيه H-6.
278.	Gâma' el-Soultân el-Nâsef.	جامع السلطان النَّاصِف ^(٢) H-6.
279.	Gâma' el-soultân Barqouq.	جامع السلطان بَرْقُوق H-6.
280.	Gâma' el-kâmlyeh.	جامع الكاملية H-6.
281.	Khott Beyn el- Qasreyâ.	خط بين القصرين H-6.
282.	Hammâm el-soultân el-Kebyr.	حمام السلطان الكبير H-6.
283.	Gâma' cheykh el-Aslâm.	جامع شيخ الاسلام H-5.
284.	Derb Qermez.	درب قرمز H-5-6.
285.	Zâouyet A'bd el-Rahmân kykhyeh.	زاوية عبد الرحمان كيخيه H-6.
286.	Okâlt el-Roukn.	وكالة الركن H-6.
287.	Beyt Mahmoud Maharram.	بيت محمود محرم ^(٣) G-5.
288.	Derb el-Masmat.	درب المَصْمَط G-5.
289.	Souq el-Gamâlyeh.	سوق الجماليه G-H-5.
290.	Okâlt Zou-l- Fiqâr.	وكالة ذو الفقار G-5.

(١) المقصود هو مجموعة السلطان المنصور قلاوون ، وتتكون من بيمارستان وقبة ومدرسة وغير ذلك من المنافع والمرافق والحقوق . وكان تشييد هذه المجموعة فيما بين ربيع الآخر ٦٨٣هـ / ١٢٨٤م ، وجمادى الأولى ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م . (الترجم) .

(٢) الصواب : هو المدرسة الناصرية نسبة إلى الناصر محمد بن قلاوون . (الترجم) .

(٣) هو المعروف بقصر المسافرخانة بحى الجمالية بالقاهرة . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
291.	Sibyl Zou-l-Fiqâr.	سبيل ذو الفقر G-5.
292:	Derb el-Mabyadah.	درب المبيضة G-5.
293.	Gâma' Sounqor.	جامع سنقر G-5.
294.	Gâma' Beybars.	جامع بيبرس G-5.
295.	Okâlt el-Hemyr.	وكالة الحمير
296.	Peaux de boeuf tannées.	[جلود بقر مدبوغة] G-5.
297.	Hoch el-O'tay.	حوش العطي G-5.
298.	Okâlt Bekyr.	وكالة بكير F-5.
299.	Zâouyet A'bd el-Kerym.	زاوية عبد الكريم G-5.
300.	Okâlt el-Gedyd.	وكالة الجديد F-5.
301.	Rouqa't el-Qamh.	رقعة القمح G-5.
302.	Gâma' el-Ma'llaq.	جامع المعلق ^(١) G-5.
303.	Okâlt el-Kykhyeh.	وكالة الكيخيه G-5.
304.	Okâlt A'bbâs aghâ.	وكالة عباس اغا G-5.
305.	Okâlt el-Moghrabyeh.	وكالة المغربي G-5.
306.	Sibyl el-Mogharby.	سبيل المغربي G-6.
307.	Zâouyet el-Aa'gâm.	زاوية الاعجام G-6.
308.	Hammâm el-Beysary.	حمام البيسرى H-6.
القسم الخامس 309.	Okâlt el-Roukn.	وكالة الركن G-6.
310.	Souq el-Khorounfech.	سوق الخرنفش G-H-6.
القسم السابع 311.	Okâlt el-Châmy.	وكالة الشامي G-6.
312.	Okâlt el-Emchâtyeh.	وكالة الامشاطيه G-6.
القسم الخامس 313.	Okâlt el-Hosaryeh.	وكالة الحصريه G-6.
القسم الخامس		

(١) يقصد به المدرسة الجمالية نسبة إلى الأمير جمال الدين يوسف الاستادار . ومن المرجح أن تسمية الجمالية بهذا الاسم ترجع إلى هذا الأمير صاحب المنشآت المتعددة بهذا الشارع . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
314. ^(١)	Sekket el-Khorounfech.	سكة الخرنفش G-6.
315.	El-Sebâtyeh.	السياتيه G-6.
316.	Gâma' el-Aqmar.	جامع الاقمر G-6.
317.	El-Gamâlyeh.	الجماليه G-5.
318.	Gâma' el-Khânqah.	جامع الخانقه ^(٢) G-5.
319.	Sibyl Hâr el-Sâghah.	سبيل حارة الصاغه G-5.
320.	Hammâm el-Souâfch.	حمام الصوافه G-5.
321.	Derb el-Asfar.	درب الاصفر G-5.
322.	Maisons de négocians.	[بيوت تجار] F-G-5.
323.	Okâlt el-Toufâh.	وكالة التفاح G-5.
324.	Derb el-Asfar.	درب الاصفر G-5.
325.	Cuir et savons.	[جلود وصابون] G-5.
326.	Khott el-Roukn.	خط الركن G-6.
327.	Matbakh el-A'sal.	مطبخ العسل G-6.
328.	Sibyl Beybars.	سبيل بيبرس G-5.
329.	Okâlt el-Tyneh.	وكالة التينه G-5.
330.	El-Cheykh el-Asfar.	الشيخ الاصفر G-5.
331.	Okâlt el-Qerab.	وكالة القرب F-5.
332.	Okâlt el-Gedyd.	وكالة الجديد F-5.
333.	Sibyl el-Gouânyeh.	سبيل الجوانيه F-5.
334.	Okâlt el-Ferâkh.	وكالة الفراخ F-5.
335.	Derb el-Rachydy.	درب الرشيدى F-5.
336.	Fabrique de soie koreych.	[مشغل حرير كريشة] F-5.
337.	Zâouyet Souq el-A'sr.	زاوية سوق العسر F-5.
338.	Teintureries, petits cafés.	[مصايغ ومقاهى صغيرة] F-5.
339.	Okâlt el-Ghât el-Tâlet.	وكالة الغاط الثالث F-6.

(١) انظر الرقم 161 من القسم الخامس .

(٢) يقصد به الخانقاه الصلاحية ، والتي اشتهرت باسم جامع سعيد السعداء . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
340.	A'tfet el-Dobbabyeh.	عطفة الضبييه F-5.
341.	A'tfet Abou Latah.	عطفة ابو لطفه F-6.
342.	Okâlt el-Fyameh.	وكالة الفيمه F-5.
343.	Okâlt el-Sâboun.	وكالة الصابون F-5.
344.	Okâlt Kheyeh.	وكالة خيش F-5.
345.	Souq el-A'sr.	سوق العصر F-5.
346.	Okâlt el-Asâytah.	وكالة الاسايته F-5.
347.	Madfoun el-Ghazâl.	مدفن الغزال F-5.
348.	Cheykh el-Qâsed.	شيخ القاصد ^(١) F-5.
349.	Okâlt el-Mahsen.	وكالة الحسن ^(٢) F-5.
350.	Okâlt el-Mourgân A'rab.	وكالة المرجان عرب F-5.
351.	Okâlt el-Moulleh el-kebyreh.	وكالة المله الكبيره F-5.
352.	Okâlt el-Moulleh el-Soghayreh.	وكالة المله الصغيره ^(٣) F-5.
353.	Okâlt el-Hemyr.	وكالة الحمير ^(٤) F-5.
354.	Okâlt el-Qamh.	وكالة القمح F-5.
355.	Okâlt el-Qotn.	وكالة القطن E-5.
356.	Okâlt el- Zeyt.	وكالة الزيت E-5.
357.	Okâlt khalylyeh.	وكالة الخليليه E-5.
358.	Cheykh Abou el-kheyr.	شيخ ابو الخير F-6.
359.	Cheykh Doueydâr.	شيخ دويدار E-6.
360.	Okâlt cheykh el-Sâdât.	وكالة شيخ السادات E-6.
361.	Gâma' el-Hâkim.	جامع الحاكم E-5.
362.	Matbakh el-A'sal el-Esoued.	مطبخ العسل الأسود E-6.

القسم الخامس

- (١) المقصود زاوية القاصد ، بداخلها ضريح أحمد القاصد الميفارقيني . (الترحم) .
 (٢) تقع هذه الوكالة على الجانب الآخر من الشارع .
 (٣) نفس الملاحظة .
 (٤) نفس الملاحظة .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
363. القسم الخامس	Okâlt el-Nyleh.	وكالة النيله E-6.
364.	Okâlt el-Hemyr.	وكالة الحمير E-6.
365.	Okâlt el-Toum.	وكالة الثوم E-6.
366.	Marché aux herbes.	[سوق للأعشاب] E-6.
367.	Gayyârah.	جَيَّارَه E-5.
368.	Bâb el-Nasr.	باب النصر E-5.
369.	Sibyl Bâb el-Nasr.	سبيل باب النصر E-5.
370.	El-A'âdlyeh.	العَادليه E-4-5.
371.	A'tfet el-Khoucheybeh.	عطفة الخشبيه E-5.
372.	Masmat el-Kouâre'.	مصمط الكوارع E-5.
373.	Sekket el-Qassâsyn.	سكة القصاصين E-5.
374.	Sibyl Hasan el-Chonouâny.	سبيل حسن الشنواني E-5.
375. القسم الخامس	Zâouyet el-Seyd Bedr.	زاوية السيد بَدْر ^(١) E-5.
376. القسم الخامس	A'tfet Koucheyk.	عطفة كشيك D-E-5.
377. القسم الخامس	Bâb el-Qassâsyn.	باب القصاصين E-5.
378. القسم الخامس	Okâlt el-Hemyr.	وكالة الحمير E-5.
379. القسم الخامس	Gayyârah, Four ä chaux.	جياره E-5.
380. القسم الخامس	Souq Bâb el-Foutouh.	سوق باب الفتوح D-5.
381.	Okâlt el-ymâm.	وكالة اليمام D-6.
382. القسم الخامس	Okâlt el- Kichâyât.	وكالة الكشايات D-5.
383. القسم الخامس	Zâouyet el-bâchâ.	زاوية الباشا D-5.
384. القسم الخامس	Okâlt el-Dânouchâry.	وكالة الدانوشاري D-5.

(١) وتعرف أيضا بجامع بدر الدين نسبة لمنشئها بدر الدين بن التقيب المقدسي . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
385. القسم الخامس	A'tfet el-Beyrâqdâr.	عطفة البيراقدار	D-5.
386.	Zâouyet el-Sitty Ra'oumeh.	زاوية الستى رعومه	D-5.
387.	Cette rue est sans issue.	[هذا الشارع بدون منفذ]	D-5.
388. القسم الخامس	Okâlt el- Gellâbeh el-Soghayr.	وكالة الجلابه الصغير	D-5.
389. القسم الخامس	Okâlt el-Nahâsyn.	وكالة النحاسين	D-5.
390. القسم الخامس	Okâlt el-Tâbounch.	وكالة الطابونه	D-6.
391. القسم الخامس	Zâouyet Abou Qaché.	زاوية ابو قشا	D-5.
392. القسم الخامس	Moulin à huile.	[معصرة]	D-5.
393. القسم الخامس	A'tfet el-Châa'r.	عطفة الشاعر	D-5.
394. القسم الخامس	A'tfet el-Halleh.	عطفة الحله	C-5.
395. القسم الخامس	Derb el-Qeghtâ	درب القغطا	C-5.
396. القسم الخامس	A'tfet el-Khaouâs.	عطفة الخواص	C-5.
397. القسم الخامس	Bâb el-Khourdy.	باب الخوردي	C-5.
398. القسم الخامس	Souq el-Saramâtyeh.	سوق الصرماتيه	C-5.
399. القسم الخامس	Souq el-Dellâlyn.	سوق الدلاين	B-5.
400.	Okâlt el-Gouhargych.	وكالة الجوهرجيه	C-5.
401. القسم الخامس	Khân el-Leben.	خان اللبن	D-5.
402. القسم الخامس	Souq el-Lymoun.	سوق الليمون	E-6.
403. القسم الخامس	El-cheykh el-Matbouly.	الشيخ المتبول	E-6.
404.	Okâlt el-Gellâbeh el-Soghâyr.	وكالة الجلابه الصغير	I-6.
405.	Teinture par impression.	[صبغة بالطبع]	H-6.
406.	Derb el- Roussâs. (Voyez 113.)	درب الرصاص [انظر 113]	H-4.

القسم الثامن

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
1.	El-Ouercheh, carrières. *	الوَرشَه R-2.
2.	Sâqyet Sysâryeh.	ساقية سيسارية R-S-2.
3.	Tourab el-Hattabeh.	تُرب الحطَّبه R-2.
4.	Gâma' Sysâryeh.	جامع سيسارية ^(١) S-2.
5.	El-cheykh O'smân.	الشيخ عثمان R-S-2.
6.	Maisons abandonnées.	[بيوت مهجورة] S-2.
7.	Derb el-Sâryq.	درب الصاريق S-2.
8.	El-Derb el-Ouestâny.	الدرب الوُسطاني R-S-2-3.
9.	Gâma' el-Saba' Salâtyn.	جامع السبع سلاطين ^(٢) R-2.
10.	El-Kafr.	الكُفر R-2.
11.	El-Hattâbch.	الحطَّبه S-4.
12.	Gâma' el-Loudâmy.	جامع اللدامي Q-R-3.
13.	El-cheykh Qalantayeh. *	الشيخ قَلنتيه Q-3.
14.	Tourab Qâyde bey. *	تُرب قايد بيه P-2-3.
15.	Tourab el-Atleh. *	تُرب الاتله O-2.
16.	El-Soucyqah.	السويقه S-3.
17.	Bâb el-Derys.	باب الدريس S-3.
18.	Okâlt el-Derys.	وكالة الدريس S-3.
19.	El-Zâouyet el-Rcfâ'y.	الزاوية الرفاعي S-3.
20.	Derb el-Qolaly.	درب القُللي S-3.

(١) هو الجامع المعروف بسارية الجبل بالقلعة ، ويرجع تشييده إلى العصر الفاطمي ثم حدثت له ترميمات العثماني سليمان باشا الحادم ٩٣٥ هـ / ١٥٢٨ م . (الترجم) .
 (٢) يعرف أيضا بجامع الترابي ، وبداخله ضريح سيدي علي الترابي . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
21.	A'tfet el-Zara'.	عطفة الزرع S-3.
22.	Derb el-Halyq.	درب الحليق S-3.
23.	Zâouyeh ou petite mosquée.	زاوية [أو مسجد صغير] S-3.
24.	Derb el-Zâouyeh.	درب الزاوية S-3.
25.	Derb el-Khoukhah.	درب الخوخه R-3.
26.	El-Zâouyet el-Henoud.	الزاوية الهنود ^(١) S-3.
27.	Teinturerie.	[مصبغة] R-3.
28.	Derb el-Dahdourah.	درب الدحدوره R-3.
29.	Derb el-Soghayr.	درب الصغير R-3.
30.	Zâouyeh ou petite mosquée.	زاوية [أو مسجد صغير] R-3.
31.	Derb Abou Tartour.	درب ابو طرطور R-3.
32.	Hârt el-Hattâbch.	حارة الحطابه R-3.
33.	Sibyl A'bd el-Rahmân Kykhyeh.	سبيل عبد الرحمان كيخيه R-3.
34.	A'tfet el-Abyad.	عطفة الابيض R-3.
35.	A'tfet el-Zeyfân.	عطفة الزيفان R-3.
36.	Gâ ma' el-Menchekyeh.	جامع المشكيه R-3.
37.	Bâb el-Menchekyeh, porte fermée.	باب المشكيه [باب مغلقة] R-3.
38.	Derb el-Nakhleh.	درب النخله R-3.
39.	Gâ ma' el-Ounsyeh.	جامع الونسيه R-3.
40.	Bâb el-Oudâa'.	باب الوداع R-3.
41.	Sekket el-Loudâmy.	سكة اللدامي R-3.
42.	Tourab Bâb el-Ouizyr. *	ترب باب الوزير P-Q-3.
43.	Gâ ma' el-Tingezyeh. *	جامع التنجزيه P-3.
44.	Gâ ma' Qâydy bey. *	جامع قايد بيه P-3.
45.	Bourg Maqlad. *	برج مقلد O-3.

(١) الصواب : زاوية الهنود بالثبانه ، وتعرف أيضا بزاوية على أغا الرزاز . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
46.	Bâb Derb el-Mahrouq.	باب درب المحروق ^(١)	M-3.
47.	Sekket Bâb el-Enkechârych.	سكة باب الانكشاريه	S-4.
48.	Sekket el-Roumeyleh.	سكة الرُميله	S-4.
49.	El-Mahgar.	المحجر	S-4.
50.	El-Mouristân el-Qadym.	المرستان القديم	S-4.
51.	Zâouyet el-Henoud.	زاوية الهنود	S-4.
52.	A'tfet el-Tekych.	عطفة التكيّه	R-4.
53.	El-Kharâfyeh.	الخرافيه	R-4.
54.	Derb el-Soukkary.	درب السُكّري	R-S-4.
55.	Gâma' el-Soukkary.	جامع السُكّري	S-4.
56.	A'tfet el-Soukkary.	عطفة السُكّري	R-5.
57.	Derb el-Foum.	درب الفُرن	R-4.
58.	Sekket Bâb el-Ouizyr.	سكة باب الوزير	R-4.
59.	Sekket el-Koumy.	سكة الكومي	R-5.
60.	A'tfet Koheyl.	عطفة كُحيل	R-4.
61.	Derb el-Habbâneh.	درب الحَبَّانه	R-5.
62.	Okâlt Mouristân el-Qadym.	وكالة مرستان القديم	R-4.
63.	Gâma' Bâb el-Ouizyr.	جامع باب الوزير	R-4.
64.	Sibyl Bâb el-Ouizyr.	سبيل باب الوزير	R-4.
65. ^(٢)	Bâb el-Ouizyr.	باب الوزير	R-4.
66.	Cheykh Aydoumouch. +	شيخ ايدمش ^(٣)	R-4.
67.	Derb el-Qazzâzyn.	درب القزازين	R-4-5.
68.	Gâma' el-soultân Terâbyeh.	جامع السلطان ترابيه	Q-4.

(١) كان يعرف قديما بباب القراطيس . وتعود تسميته بأخروق إلى أن بعض المماليك أشعلوا فيه النار ليلا ليتمكنوا من اجتيازه عند خروجهم إلى الشام . (المرحوم).

(٢) الرقم 65 مكتوب على المربعات N-(1)-3 أيضا للإشارة إلى تلال الأنفاس.

(٣) المقصود جامع ايدمش ، سببه إلى مشته الأمير سيف الدين ايدمش الجاسي . (المرحوم).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
69.	Beyt Moustafā Kykhyeh.	بيت مصطفى كيخيه O-4.
70.	Sibyl el-Zâouyet cheykh Mourchad.	سبيل الزاوية شيخ مورشد ^(١) Q-4.
71.	A'tfet Yahyā.	عطفة يحيى Q-4.
72.	A'tfet el-Ouâhyeh.	عطفة الواحيه Q-4.
73.	A'tfet el-Markaz.	عطفة المَرَكز Q-4.
74.	A'tfet el-Byr.	عطفة البير Q-4-5.
75.	Cheykh Amourât el-Dâher Beybars. *	شيخ امرأة الظاهر بيبرس Q-4.
76.	Hârt el-Kharbakych.	حارة الخربكيَّة ^(٢) Q-5.
77.	Sekket el-Kharbakych.	سكة الخربكيه Q-4-5.
78.	Gâma' el-Kharbakych.	جامع الخربكيه Q-5.
79.	Tou.ab el-Kharbakych.	ترب الخربكيه Q-4.
80.	Sibyl el-Kharbakych.	سبيل الخربكيه Q-5.
81.	Fort Hornet. *	[حصن هورني] Q-4.
82.	Gâma' Ibrâhym aghâ.	جامع ابراهيم اغا ^(٣) P-Q-5.
83.	Derb Choghlan.	درب شوغلان N-4.
84.	A'tfet Choghlan.	عطفة شوغلان P-4.
85.	Kharabet Regabyeh.	خرية رجبِيه P-4.
86.	Hoch Abou A'âmer.	حوش ابو عامر O-4.
87.	El-Zâouyet el-Khodecry.	الزاوية الخُضيري O-4.
88.	A'tfet A'ly aghâ.	عطفة على اغا O-4-5.

(١) الصواب : سبيل وزاوية الشيخ مرشد بياب الوزير . (المترجم).

(٢) نسبة إلى خير بك أول والي عثمانى على مصر من قبل السلطان سليم سنة ٩٢٣ هـ / ١٥١٧ م . (المترجم) .

(٣) ويعرف عند المتريزي باسم منشئه الأمير آق سقر السلاري أحد ممالك السلطان قلاوون . وتجدر الإشارة إلى أن إبراهيم اغا قد قام ببعض أعمال التجديد والإضافة لهذا الجامع ، نذكر منها على سبيل المثال مجموعة البلاطات الخزفية التي نسب إليها الجامع فعرف بالجامع الأزرق . (المترجم).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
89.	Kharâbet Mecha'l.	خرابة مَشَعَل 0-4.
90.	El-Zâouyet cheykh A'bd-allah.	الزاوية شيخ عبد الله 0-4.
91.	Gâma' Sitty el-Nabouyeh.	جامع ستي النَّبَوِيَّة 0-5.
92.	A'tfet el-Nabouyeh.	عطفة النبويه N-0-4-5.
93.	Hoch el-Gedyd.	حوش الجديد 0-4.
94.	Gâma' Aslân.	جامع اصلان N-4.
95.	A'tfet Gâma' Aslân.	عطفة جامع اصلان N-4.
96.	Sekket Gâma' Aslân.	سكة جامع اصلان N-4.
97.	Sibyl el-Ab Ayoub el-Mohdy.	سبيل الاب ايوب المهدى N-4.
98.	A'tfet el-Tâhoun.	عطفة الطاحون N-4.
99.	El-cheykh Goueny.	الشيخ جويني ^(١) N-4.
100.	Derb el-Mahrouq.	درب المحروق M-N-4.
101.	A'tfet el-Byr.	عطفة البير N-4.
102.	Beyt Ahmed bey.	بيت احمد بيه N-4.
103.	Byr el-Mech, nom d'un puits et de la rue où il est situé.	بير المش [اسم للبئر والشارع الذي يقع فيه] N-5.
104.	A'tfet el-Henoud.	عطفة الهنود M-4.
105.	Derb el-Dalyl.	درب الدليل M-5.
106.	A'tfet Abou el-Qout.	عطفة ابو القوط M-4.
107.	Kharâbet Moutâoua'.	خرابة مطاوع M-4.
108.	Gâma' el-A'nbariyeh.	جامع العنبرية M-4.
109.	A'tfet Cherâryeh.	عطفة شراريه M-3.
110.	Derb el-A'zaqy.	درب العزقي M-4.
111.	Hoch el-Bybâny.	حوش البيباني M-4.
112.	Derb el-Qazzâzyn.	درب القزازين M-4.
113.	Zâouyet el-Foqâny.	زاوية فوقاني L-3.

(١) المقصود ضريح الشيخ الحويني ، وهو داخل جامع يعرف بجامع الحوس (المترجم).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
114.	Sekket el-Bâtlyeh, et el-Bâtlyeh.	سكة الباطليه M-5.
115.	Derb Hoscyn.	درب حُسين M-4.
116.	El-Bâtlyeh.	الباطليه M-4.
117.	Souq el-Bâtlyeh.	سوق الباطليه L-4.
118.	Gâma' Seydoun el-Qasrâouy.	جامع سيدون القصراوى M-5.
119.	Zâouyet el-Arba'yn.	زاوية الاربعين L-4.
120.	A'tfet el-Dayaqah.	عطفة الضيقة ⁽¹⁾ L-4.
121.	A'tfet Ebn Edrys.	عطفة ابن ادريس L-4.
122.	Hoch Basyounych.	حوش بَسِيونيه L-4.
123.	Sibyl el-Aa'rafyn.	سبيل الاعرفين L-4.
124.	Point où la rue est bouchée.	[النقطة التى يقفل عندها الشارع] L-5.
125.	A'tfet el-Hecht.	عطفة الهشت L-4.
126.	Sekket el-Doueydâry.	سكة الدويدارى L-4.
127.	Sibyl A'ly Kykhyeh.	سبيل على كيخيه S-5.
128.	Gâma' el-Mahmoudych.	جامع المحموديه S-5.
129.	Derb el-Masna'.	درب المَصْنَع S-5-6.
130.	Gâma' Emyr Yâkhour.	جامع امير ياخور S-5.
131.	Derb el-Qoutneh.	درب القُطنه S-5.
132.	A'tfet el-Dâly Ibrâhym.	عطفة الدالى ابراهيم S-5.
133.	Gâma' Gouharîâlch.	جامع جوهرلاله R-S-5.
134.	A'tfet el-Labbâneh.	عطفة اللابَّانه R-5.
135.	A'tfet el-Mantâouy.	عطفة المنطاوى R-5.
136.	Cheykh el-Refâ'y.	شيخ الرفاعى S-6.
137.	Sibyl effendy.	سبيل افندى S-6.
138.	El-Zâouyet cheykh Lâouy.	الزاوية شيخ لاوى S-6.
139.	Sekket el-Refâ'y.	سكة الرفاعى R-S-6.

(1) الصواب : العطفة الضيقة ، ويقال لها حارة المدرسة وتعرف عند المقرئى بدرج الحسام . (الترجم).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
140.	Kharâbet el-Benâgouch.	خرابة البناجوه R-6.
141.	Derb Halâouât.	درب حلاوة R-6.
142.	A'tfet Halâouât.	عطفة حلاوة R-5.
143.	Souq el-E'zzy.	سوق العزى P-Q-5-6.
144.	Beyt Hasan bey.	بيت حسن بيه R-6.
145.	Zâouyet el-cheykh Hoseyn.	زاوية الشيخ حسين R-6.
146.	Gâma' el-Sâys. ^(٢)	جامع السايس ^(١) R-6.
147.	Beyt A'ly aghâ.	بيت على اغا Q-6.
148.	A'tfet el-Ghandour.	عطفة الغندور Q-5.
149.	El-Zâouyet Belefych.	الزاوية بلفيه Q-5.
150.	Gâma' Alty Barmaq.	جامع التى برمق Q-5.
151.	Sibyl Sitty el-Bedaouych.	سبيل سيد البدويه Q-6.
152.	Sibyl ou Hod A'ly Kykhyeh.	سبيل او حوض على كيخيه Q-6.
153.	Sibyl Hasan aghâ.	سبيل حسن اغا Q-6.
154.	85° demi-brigade.	[نصف اللواء ٨٥] Q-5.
155.	Derb el-Qazzâzyn.	درب القزازين Q-5.
156.	Beyt Moustafâ effendy.	بيت مصطفى افندى Q-5.
157.	El-Zâouyet Derb el-Qazzâzyn.	الزاوية درب القزازين Q-5.
158.	Gâma' Mesdâdeh.	جامع مسداده ^(٣) Q-6.
159.	Sibyl Ibrâhym aghâ.	سبيل ابراهيم اغا P-5.
160.	Sibyl Belefych.	سبيل بلفيه P-5.
161.	A'tfet el-Sâqych.	عطفة الساقيه P-5.

(١) يقصد به مدرسة وجامع الأمير سيف الدين الحاي اليوسفي سنة ٧٧٤ هـ . وما يزال هذا الجامع باقيا بشارع سوق السلاح . (الترجم) .
(٢) بالقرب هناك حمام سوق السلاح للرجال .
(٣) يقصد به جامع سودون من راده . وتحدر الإشارة إلى أن هذا الجامع قد أربل ولم يتبق منه سوى أجزاء بسيطة . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
162.	Sekket el-Ensâry.	سكة الانصاري Q-5.
163.	Beyt Mohammed bey el-Manfoukh.	بيت محمد بيه المنفوخ Q-5.
164.	Hammâm el-Gedyd, grand bain.	حمام الجديد (وهو حمام كبير) Q-5.
165.	El-Tabbâneh.	التبانه P-5.
166.	Madfoun Ibrâhym aghâ.	مدفن ابراهيم اغا P-5.
167.	Gâma' Om el-soultân.	جامع أم السلطان P-5.
168. ⁽¹⁾	El-Zâouyet Moustafâ effendy.	الزاوية مصطفى افندي P-5.
169.	A'tfet el-Moubayad.	عطفة المبيض O-5.
170.	Souq el-Tabbâneh.	سوق التبانه O-5.
171.	A'tfet O'smân Sâouch.	عطفة عثمان صاوش P-5.
172.	El-Gazzâlyn, brodeurs.	الغزالين P-5.
173.	A'tfet el-Arba'yn.	عطفة الاربعين P-5.
174.	Sibyl Moustafâ Kykhyeh.	سبيل مصطفى كيخيه O-5.
175.	Zâouyet Abou el-Yousfeyn.	زاويه ابو اليوسفين O-5.
176.	Sibyl el-Azhar.	سبيل الازهر O-5.
177.	Sibyl el-Bahtagy.	سبيل البحتجي O-5.
178.	El-Zâouyet el-Arba'yn.	الزاوية الاربعين O-5.
179.	Beyt Baqlagy.	بيت البقلجي O-5.
180.	Gâma' el-Mardâny.	جامع المرداني O-5.
181.	Derb el-Mardâny.	درب المرداني O-5.
182.	Maison du commandant turk de la section.	[بيت القائد التركي للقسم] O-5.
183.	Beyt Châhyn Kâchef.	بيت شاهين كاشف N-O-5.
184.	Derb el-Syâgh.	درب الصياغ N-O-5.
185.	Passage et mosquée.	[بمر ومسجد] N-5.

(1) رقم 168 كتب على الخريطة بشكل رديء .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المشآت		المربع
186.	Beyt Moustafä kâchef Tourah.	بيت مصطفى كاشف طره	O-5.
187.	Bâb Zara' el-Naouch.	باب زرع النوه	O-5.
188.	Zara' el-Naouch.	زرع النوه	N-5.
189.	Zâouyet el-Barâde'yeh.	زاوية البرادعيه	N-5.
190.	Zâouyet Zara' el-Naouch.	زاوية زرع النوه	N-5.
191.	Hârt Zara' el-Naouch.	حارة زرع النوه	N-4-5.
192.	El-Barâde'yeh. ⁽¹⁾	البرادعيه	N-5.
193.	A'tfet el-Balachouny.	عطفة البلشوني	N-6.
194.	Okâlt el-Milâyât.	وكاله الملايات	N-5.
195.	Derb el-Ahmar.	درب الاحمر	N-6.
196.	Gâma' Qesmâs el Barâde'yeh.	جامع قسماس البرادعيه	N-5.
197.	A'tfet Abou Kelb.	عطفة ابو كلب	N-5.
198.	Sibyl el-Mechlady.	سييل المشهدى	N-5.
199.	Hod el-Mousleh ou el-Mously.	حوض الموسله او الموسلى	N-5.
200.	Sibyl el-Gabbâseh.	سييل الجبسه	N-5.
201.	Mouqaf el-Honnârah.	موقف الحمارة	N-5.
202.	Hârt el-Rakhabel.	حارة الرخبه	M-5.
203.	A'tfet el-Tâhoun.	عطفة الطاحون	M-5.
204.	Beyt el-Batrak, maison du patriarhe.	بيت البترك [البطريرك]	M-5.
205.	A'tfet el-Sibyl.	عطفة السييل	M-6.
206.	Marché et okel de Ma'llem Girgès el-Gouhary.	سوق ووكالة المعلم جرجس الجوهري	M-5.
207.	A'tfet Bourbarah.	عطفة بربره	M-5.
208.	A'tfet el-Foun.	عطفة الفرن	M-5.

(١) بجوار حمام باب الورد.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
209.	A'tfet el-Byr.	عطفة البيير M-5.
210.	A'tfet el-Okâlt.	عطفة الوكالة M-6.
211.	Zâouyet cheykh el-Houy.	زاوية شيخ الهوى M-5.
212.	A'tfet el-Emyr Tâdros.	عطفة الامير تادرس M-5.
213.	Hârt el-Roum.	حارة الروم M-5-6.
214.	A'tfet el-Cherâbyby.	عطفة الشرايبي L-5.
215.	Gâma' el-Khourbatly.	جامع الخريطلي L-5.
216.	A'tfet el-Qâboun.	عطفة القابون L-6.
217.	Quartier peu habité.	[حتى قليل السكان] L-5.
218.	Beyt A'ly Kykhych Khourbatly.	بيت على كيخيه خريطلي L-5.
219.	Hoch Qadam.	حوش قَدَم L-5.
220.	Sibyl Khalyl effendy.	سبيل خليل افندى L-5.
221.	A'tfet Khalyl effendy.	عطفة خليل افندى L-5.
222.	Zâouyet cheykh el-Dardyr.	زاوية شيخ الدردير L-5.
223.	Sekket el-Kahakyn.	سكة الكحكين L-5.
224.	Gâma' Sy ou Sydy el-Hay Abou A'qb.	جامع سى او سيدى الحى ^(١) أبو عقب L-5.
225.	Okâlt el-Qarâdah.	وكالة القراضه L-5.
226.	Okâlt el-Moghârbeh.	وكالة المغاربه K-5-2.
227.	Sibyl Sy Haych ou Sydy Haych.	سبيل سى حيه او سيدى حيه L-5.
228.	Sibyl Mohammed el Chonouâny.	سبيل محمد الشنواني L-5.
229.	Hammâm el-Masbaghah.	حمام المصبغه K-5.
230.	Okâlt el-Magâouryn.	وكالة المجاورين K-5.
231.	Derb Loulych.	درب لوليه L-5.

(١) الصواب : جامع سيدى يحيى بن عقب . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
232.	Sibyl Goulouhânyeh.	سبيل جُلُهانيه N-6.
233.	Cordonniers.	[صناع أحذية] M-6.
234.	Gâma' Senân el-Yousfey.	جامع سنان اليوسفي N-6.
235.	Okâlt el-Khanzyr.	وكالة الخنزير N-6.
236.	Beyt Hasan Bey Qasabet Radouân.	بيت حسن بيه قصبة رضوان N-6.
237.	Gâma' el-Mahmoudyeh.	جامع المحموديه N-7.
238.	Maisons des gens de l'Ouâly.	[بيوت رجال الوالي] N-6.
239.	Baouâbch el-Ouâly.	بوابه الوالي N-6.
240.	El-Qerâbych.	القرابية ^(١) N-7.
241.	El-Gazzâryn, bouchers.	الجزارين M-7.
242.	Sekket el-Gazzâryn.	سكة الجزارين M-7.
243.	Gâma' el-Sâlch.	جامع الصالح N-6.
244.	A'tfet el-Qâdryeh.	عطفة القادريه M-6.
245.	A'tfet el-Moqachât.	عطفة المقشاة M-6.
246.	Derb el-Qoundaqyeh.	درب القندقييه N-6.
247.	Hammâm el-Derb el-Ahmar.	حمام الدرب الاحمر N-6.
248.	Cheykh A'ly el-Seddâr.	شيخ على السدّار M-6.
249.	Bâb Zoucyeh.	باب زويله M-6.
250.	El-Moutouâily.	التوالي M-6.
251.	El-Qoundaqyeh.	القندقييه M-6.
252.	Ma'mal el-Khall.	معمل الخلّ M-6.
253.	Hammâm el-Soukkaryeh.	حمام السُكّريه M-6.
254.	A'tfet el-Soukkaryeh.	عطفة السُكّريه M-6.
255.	Gâma' el-soultân el-Moyed.	جامع السلطن المويّد M-7.

(١) الصواب : القرية . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
256.	Okâlt el-Sibyl Sitty Nefyseh Mourâd bey.	M-6. وكالة السبيل ستي نفيسه مُراد بيه ^(١)
257.	El-Soukkaryeh.	M-6. السكرية
258.	El-Monâkhlyeh.	M-6. المناخليه
259.	Sibyl el-Moyed.	M-7. سبيل المويد
260.	El-Mâti'yn el-Moyed.	M-6. المتعين المويد
261.	Matbakh el-A'sal el-Esoued.	M-6. مطبخ العسل الاسود
262.	Okâlt el-Milâyât.	L-6. وكالة الملايات
263.	A'tfet Chamseh.	M-6. عطفة شمسه
264.	Moulins à huile.	M-6. طحونة السيرج
265.	Porte de Hât el-Roum ou du quartier Grec.	M-6. باب حارة الروم [أو حى اليونان]
266.	Turks.	M-6. [أتراك]
267.	A'tfet el-Dahaby.	M-6. عطفة الذهبى
268.	Derb el-Gedyd.	L-6. درب الجديد
269.	Beyt Moustâfâ Kykhyeh.	M-6. بيت مصطفى كيكخيه
270.	Okâlt el-Milâyât.	L-6. وكالة الملايات
271.	Zâouyet Sysân.	L-6. زاوية سيسان
272.	A'tfet el-Habbâkyn.	L-6. عطفة الحباكين
273.	A'tfet el-Rossâm.	L-6. عطفة الرسام
274.	Gâma' el-Faka'âny.	L-6. جامع الفكعاني ^(٢)
275.	Okâlt el-Bastyeh.	L-6. وكالة البسطيه
276.	Okâlt el-Khourbatly.	L-6. وكالة الخريطلي

(١) المقصود وكالة السكرية وبداخلها سبيل الست نفيسه حرم المرجوم مراد بك الكبير ، أنشأته مع الوكالة سنة ١٢١١ هـ / ١٧٩٦ م . (الترجم) .

(٢) الصواب : الفاكهاني ، وما يزال هذا الجامع باقيا إلى اليوم بشارع المعز لدين الله فى الجزء المسمى بشارع العقادين . (الترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المشآت	المربع
277.	El-A'qâdyn, fabricans de cordons de soie.	L-6. العقادين [صناع جبال الحرير]
278.	Idem.	L-6. [نفسه]
279.	El-A'labyeh.	L-6. العلبيه
280.	A'tfet el-Habbâkyn.	L-6. عطفة الحياكين
281.	Okâlt el-Khachabeh.	L-6. وكالة الخشبه
282.	El-Fahhâmeyn.	L-6. الفحمين
283.	El-Taouaqgyeh.	L-6. الطوقجيه
284.	Sekket el-Fahhâmyñ.	L-6. سكة الفحمين
285.	Khott el-Chaouâyn.	L-6. خط الشوّارين
286.	Hoch Qadam.	L-6. حوش قَدَم
287.	A'tfet Cheq el-E'rsch.	L-6. عطفة شق العرسه
288.	A'tfet el-Gams.	L-6. عطفة الجَمص
289.	A'tfet Hammâm el-Gibâlch.	L-6. عطفة حَمّام الجباله
290.	Bâb el-Hammâm.	L-6. باب الحَمّام
291.	Hammâm el-Gibâlch.	L-6. حَمّام الجباله ^(١)
292.	Okâlt Gouharlâlch.	L-6. وكالة جوهرالاله
293.	Okâlt cheykh el-Sâdât.	L-6. وكالة الشيخ السادات
294. ^(٢)	Okâlt el-Mouristân.	L-6. وكالة المرستان
295.	Okâlt el-Gouharlâlch.	L-6. وكالة الجوهرالاله
296.	Sibyl Gouharlâlch., citerne et école.	L-6. سبيل جوهرالاله [سبيل وكتاب]
297.	Sibyl el-Mouristân.	L-6. سبيل المرستان
298.	Okâlt el-Mouristân.	L-6. وكالة المرستان
299.	Souq el-Moyed.	L-6. سوق المويد
300.	El-Bakragych.	L-6. البكرجيه

(١) هو حمام الجبيلى ، ويعرف عند القريرى بحمام الحوينى . (الترجم) .

(٢) أمام وكالة الحرمين .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
301.	Okâlt Isma'yl bey.	وكالة اسمعيل بيه L-6.
302.	Souq el-A'ttâryn et teinturiers.	سوق العطارين [ومصابغ] L-6.
303.	Okâlt el-Qâouqgyeh.	وكالة القاوقجية L-6.
304.	Sekket el-soultân el-Ghoury.	سكة السلطان الغورى K-4-6.
305.	Gâma' el-soultân el-Ghoury.	جامع السلطان الغورى K-6.
306.	Sekket el-Taouaqgyeh.	سكة الطوقجية K-6.
307.	Souq el-Charm.	سوق الشرم K-6.
308.	Okâlt el-Sitty.	وكالة الستى K-6.
309.	Marchands d'étoffes de coton et autres.	[تجار أقمشة قطنية ، وأقمشة من أصناف أخرى] K-6.
310.	Sekket el-Tableytab.	سكة التبليطه K-5-6.
311.	Sekket el-A'raby.	سكة العربى K-6.
312.	El-Bahragânyeh.	البهرجانيه K-6.
313.	Okâlt el-Mâouardy.	وكالة الماوردى K-6.
314.	Hammâm el-Chorâfyby.	حمام الشرايبي K-6.
315.	Okâlt el-E'chouby.	وكالة العشوبى K-6.
316.	Okâlt el-Chorâfyby.	وكالة الشرايبي K-6.
317.	A'lfet el-Naggâr.	عطفة النجار O-7.
318.	A'lfet el-Târâty.	عطفة التاراتى O-7.
319.	A'lfet Abou-Qeloung.	عطفة ابو قلنج O-7.
320.	A'lfet el-Fourn.	عطفة الفرن O-7.
321.	A'lfet el-Sitche.	عطفة الستة O-7.
322.	Gâma' el-Bourdeyny.	جامع البردينى O-7.
323.	Sibyl el-Dâoudyeh.	سبيل الداوديه O-7.
324.	Beyt A'ly bey Hasan.	بيت على بيه حسن O-7.
325.	A'lfet Chechtch.	عطفة ششته N-9.
326.	Sekket Beyt el-Cherqâouy.	سكة بيت الشرقاوى N-8.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
327.	A'tfet el-Rossâm, fabricans de cordons de soie.	عطفة الرّسّام [صناع الحبال الحريية] N-7.
328.	A'tfet el-Hamazyeû.	عطفة الحَمْزِيه N-7.
329.	A'tfet el-Halouagy.	عطفة الحَلْوَجِي N-7.
330.	A'tfet A'bd el-Rahman Kykhyeh.	عطفة عبد الرحمن كيخيه N-7.
331.	A'tfet el-Qerabyeh.	عطفة القريه N-7.
332.	Zâouyct el-Qerabyeh.	زاوية القريه N-7.
333.	Sekket el-Qerabyeh.	سكة القريه M-N-7.
334.	Sibyl Ibrâhym Kykhyeh.	سبيل ابراهيم كيخيه N-7.
335.	Teinturerie.	[مصبغة] N-7.
336.	Zâouyct Sy A'ly Haymounyeh.	زاوية سى على حيمونيه N-7.
337.	A'tfet el-Khoucheybeh.	عطفة الخشييه N-7.
338.	Sibyl Mohammed effendy.	سبيل محمد افندى M-7.
339.	Okâlt el-A'sal el-Abyad.	وكالة العسل الابيد N-7.
340.	El-Hamazych. ⁽¹⁾	الحَمْزِيه N-7.
341.	Okâlt el-Mae'z.	وكالة المعز N-7.
342.	El-Gazzâryn, bouchers.	الجزّارين M-7.
343.	Sibyl el-Deheycheh.	سبيل الدهيشه M-7.
344.	Sekket Sy A'ly Abou el-Nour.	سكة سى على ابو النور M-7.
345.	Zâouyct el-cheykh A'ly Negm.	زاوية الشيخ على نجم M-7.
346.	Okâlt Sy A'ly Abou el-Nour.	وكالة سى على ابو النور M-7.
347.	Okâlt A'ly bey.	وكالة على بيه M-7.
348.	Gâma' el-Goulehâny.	جامع الجلشاني M-7.
349.	Okâlt el-Khoucheybeh.	وكالة الخشييه M-7.

(1) بحوار حمام الوالى .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت		المربع
350.	Taht el-Rob'.	تحت الربيع	M-7.
351.	Ma'mal el-Khall.	معمل الخلل	M-7.
352.	A'tfet el-Hammâm.	عطفة الحمام	M-7.
353.	Hammâm el-Moyed, bain pour les hommes.	حمام المويد [للرجال]	M-7.
354.	Hammâm el-Moyed, bain pour les femmes.	حمام المويد [للنساء]	M-7.
355.	A'tfet el-Haddâdyn, forgerons.	عطفة الحدادين	M-7.
356.	Sibyl Qâydey.	سبيل قايد بيه	M-7.
357.	Dôme.	[قبة]	M-7.
358.	Zâouyet Abou el-Nour.	زاوية ابو النور	M-7.
359.	Hatab Ouari el-Moyed.	حطب ورّى المويد	M-7.
360.	Sibyl el-Moyed.	سبيل المويد	M-7.
361.	A'tfet el-Mâti'yn.	عطفة الماطين	M-6-7.
362.	Beyt Hassan bey el-Tahtâouy.	بيت حسن بيه الطحطاوى	M-7.
363.	Sekket Fâtmech el-Nabaouyeh.	سكة فاطمه النبويه	M-7-8.
364.	El-Goudaryeh.	الجودريه	L-7.
365.	A'tfet el-Mahrouqy.	عطفة المحروقى	L-7.
366.	Maison d'el-Mahrouqy.	[بيت المحروقى]	L-7.
367.	Zâouyet el-Rahmânyeh.	زاوية الرحمانيه	L-7.
368.	Cheykh el-Goudâryeh.	شيخ الجودريه	L-7.
369.	El-Mechakhah.	المشخه	L-7.
370.	Zâouyet Oualy el-Dyn.	زاوية ولى الدين	L-7.
371.	Zâouyet el-Châmeyh.	زاوية الشاميه	L-7.
372.	Belles maisons.	[بيوت فخمة]	L-7.
373.	Gâma' Beybars.	جامع بيبصر	L-7.

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع	
374. ^(١)	Derb Sa'âdeh.	درب سعادة L-7-8.	
375.	Derb el-Hesbeh.	درب سكة الحسه L-6-7.	
376.	Beyt Seyd Ahmed el-Mahrouqy.	بيت سيد احمد المحرقى L-7.	
377.	Beyt A'ly Kykhyeh.	بيت على كيخيه L-7.	
378.	Hammâm Beybars.	حمام بيبرس L-7.	
379.	A'tfet el-E'rqousous.	عطفة العرقوسوس N-7-8.	
380.	Zâouyet el-Ma'llaqah.	زاوية المعلقه N-8.	
381.	Beyt O'smân bey el-Cherqâouy.	بيت عثمان بيه الشرقاوى N-8.	
382.	A'tfet el-chemykh Moubârek.	عطفة الشيخ مبارك N-8.	
القسم الأول	383.	A'tfet Derb el-Madbah.	عطفة درب المدبح N-8.
384.	Okâl el-Nachâryn.	وكالة النشارين M-8.	
385.	Ma'mal Khall, fabrique de vinaigre.	معمل خلّ M-8.	
386.	Gâma' el-Marah.	جامع المره M-8.	
387.	Forgerons.	[حدادون] M-8.	
388.	A'tfet el-Tâhoun.	عطفة الطاحون M-8.	
389.	A'tfet el-Haouy.	عطفة الهوى M-8.	
390.	Sekket el-Haddâdyn.	سكة الحدادين M-8.	
391.	Zâouyet el-Qazangyeh.	زاوية القرنجيه M-8.	
392. ^(٢)	Sekket el-chemykh Farag.	سكة الشيخ فرج M-7-8.	
393.	Beyt A'bd el-Rahmân Kykhyeh.	بيت عبد الرحمان كيخيه M-8.	
394.	Zâouyet Fâtmeh.	زاوية فاطمه M-8.	

(١) انظر القسم الخامس رقم ١.
(٢) أمامها يوجد بيت حسن بك الجداوى .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
395.	Gâma' el-Habachly.	جامع الحبشلى ^(١) M-8.
396.	Belles maisons.	[بيوت جميلة] M-8.
397.	Beyt Ahmed aghâ.	بيت احمد اغا M-8.
398.	Gâma' el-cheykh Feyrouz.	جامع الشيخ فيروز ^(٢) L-8.
399.	Okâlt el-Mangalch.	وكالة المنجله L-8.
400.	Sibyl A'bd el-Bâqy.	سبيل عبد الباقي L-8.
401.	Matbakh el-A'raqy.	مطبخ العرقى M-5.
402.	Teinture de châls de Kachmyr.	[مصبغة شيلان الكشمير] L-6.
403.	Hammâm el-Ghouryeh.	حمام الغوريه L-6.
404.	Okâlt el-Beyreqdâr.	وكالة البيرقدار L-6.
405.	Gâma' Moustafä bey.	جامع مصطفى بيه T-5.
القسم الأول		
406.	Okâlt el-Soukkary.	وكالة السكرى O-7.
407.	A'tfet el-Gouâr.	عطفة الجوار L-5.

(١) هو جامع الأمير محمد كتنخدا مستحفظان المعروف بالحبشلى ، وما يزال هذا الجامع باقيا إلى اليوم بشوارع درب سعادة خلف مديرية أمن القاهرة . (المترجم) .

(٢) أنشأه الأمير فيروز الساقى الجركسى سنة ٨٣٠ هـ ودفن به بعد موته . وكان فى أول أمره مدرسة ، وهو ما يزال باقيا إلى اليوم . (المترجم) .

قلعة القاهرة

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المرجع
1.	Bourg el-Mouballat.	برج المبلط T-1.
2.	Bourg el-Matar.	برج المطر T-2.
3.	Bourg el-Moqoussar.	برج المقوصر T-1.
4.	A'tfet el-Moqasqas.	عطفة المقصص T-2.
5.	Blocs détachés du Gebel Mokatam. *	[كتل منفصلة عن جبل المقطم] T-1.
6.	Hât Zorounbeh.	حارة ظرنه S-1.
7.	A'tfet el-Sâqyeh.	عطفة الساقية S-1.
8.	Sibyl Châryeh.	سبيل شاريه S-1.
9.	Bourg el-Ymâm.	برج الايمان S-1.
10.	El-Aoudâîlâr, place des Tombeaux. ^(١)	الاوزالار [ميدان المقابر] S-1.
11.	Sour el-Enkcharyeh, ^(٢) enceinte des Janissaires.	صور الانكشريه S-1.
12.	Bourg el-Ramleh.	برج الرمله S-1.
13.	Bourg el-Haddâd.	برج الحداد R-1.
14.	El-Ouercheh, * vaste esplanade pour les exercices.	الورشه [ساحة واسعة للتمرينات] U-2.
15.	Bourg Kerkyalân.	برج كركيالان T-2.
16.	Bourg el-E'louch. ^(٣)	برج العلوه T-2.

(١) سبيل يقع بالقرب من ميدان المنار ، ويقع آجر إلى الشمال من دار سبوت العمود
 (٢) تتعلق هذه الكلمات بكل سور الانكشارية الواقع بين باب النديس ، برج الضالين ، باب الحبل ،
 برج الملط ، و برج الحداد
 (٣) كتب الرقم في الخريطة أهد من البرج مما سعى

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
17.	Bourg el-Tourfeh.	برج الطرفه T-2.
18.	A'tfet el-Ghazâl.	عطفة الغزال T-2.
19.	A'tfet el-Qoustangy.	عطفة القمصنجي T-2.
20.	El-Toub Khâneh.	الطوب خانه T-2.
21.	Sekket el-Souq el-Soghayr.	سكة السوق الصغير T-2.
22.	Gâma' Tâg el-Dyn.	جامع تاج الدين T-2.
23.	Sibyl Solymân bâchâ.	سبيل سليمان باشا T-2.
24.	Sibyl Isma'yl effendy ou el-Khourbatly.	سبيل اسمعيل افندى S-2.
25.	Sekket el-Khourbatly.	سكة الخوربطلی S-2.
26. ⁽¹⁾	Ville des Janissaires, el-Enkeharyeh.	الانكشريه [مدينة] S-2.
27.	Souq el-Soghayr.	سوق الصغير S-2.
28.	Souq el-Hatab.	سوق الحطب S-2.
29.	A'tfet el-Maddânyn.	عطفة المدائين S-2.
30.	Sekket el-Châryeh.	سكة الشاريه S-2.
31.	Gâma' el-Châryeh.	جامع الشاريه S-2.
32.	A'tfet el-Châryeh.	عطفة الشاريه S-2.
33.	A'tfet el-Qazzâzyn.	عطفة القزازين S-2.
34.	Bourg el-Sahrâ.	برج الصحرا S-2.
35.	Establ el-bâchâ.	اصطبل الباشا V-3.
36.	Sibyl Chechmeh ou Soutân el-Ghoury.	سبيل ششمه [أوالسلطان الغوري] V-3.
37.	Ouasa't el-Establ.	وسعة الاصطبل V-3.
38.	Bâb el-Elouhayeh, porte intérieure.	باب الالوجيه [باب داخلي] U-3.

(1) هذا الرقم 26 يرتبط بكل الجزء من القلعة المسمى مدينة الانكشارية التي يضمها السور الذي يحمل هذا الاسم ورقم 11 .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع	
39.	Ouasa't el-bâchâ, cour du Pâchâ.	وسعة الباشا [ساحة الباشا]	U-3.
40.	Gâma' el-Dahâyché.	جامع الدهايشا	U-3-4.
41.	Sorâyet el-bâchâ.	مُرَايت الباشا	U-3.
42.	Sibyl el-Châouchyeh.	سبيل الشاوشيه	U-3.
43.	Dâr el-Darb, maison de la Monnoie.	دار الضرب [بيت السك]	U-3.
44.	Ouasa't el-Matbakh.	وسعة المطبخ	U-3.
45.	Bâb el-bâchâ, porte intérieure.	باب الباشا [باب داخلي]	U-3.
46. ^(١)	Byr el-Saba' Saouâqy.	بئر السبع ساوقى	U-3.
47.	Sibyl el-Saouâqy.	سبيل السواقى	U-3.
48.	Bourg el-Halazoun.	برج الخبزون	U-3.
49.	Bourg Softah. ^(٢)	برج صفتيه	T-3.
50.	Bâb el-Gebel.	باب الجبل	T-3.
51.	Byr Yousef, puits de ^(٣) Joseph.	بئر يوسف	T-3.
52.	Souq el-Matrabâzyeh.	سوق المطرباظيه	T-3.
53.	Souq el-bâchâ.	سوق الباشا	T-U-3.
54.	Gama' soultân Qalaoun.	جامع سلطان قَلُون ^(٤)	T-3.
55.	Sibyl Cheryfah CheImeh.	سبيل شريفه شلمه	T-4.
56.	Bâb el-Moudâfa', porte de l'enceinte des Janissaires.	باب المدافع [داخل سور الانكشارية]	T-3.
57.	El-Chechmeh.	الششمه	T-3.

- (١) كان من الواجب أن يوضع هذا الرقم على الجزء الواقع إلى الجنوب قليلاً .
 (٢) كتب على الخريطة خطأً كَلَسَا رَج الصفا ، وهذان الكلمتان مع رقم 49 كان يجب أن يوضع بالقرب من البرج الصخم الذي يلامس باب الحبل .
 (٣) ربما كان يعنى أن يكتب رقم 51 تحت كلمة يوسف .
 (٤) المقصود جامع السلطان الناصر محمد بالقلعة ، وقد عرفت أيضا بجامع القلعة . (المترجم) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
58.	Souq el-Barrâny.	سوق البراني T-3.
59.	Bâb el-Chirk, porte intérieure.	باب الشرك [باب داخلي] T-3-4.
60.	Sekket el-Chechmeh.	سكة الشمسه T-3.
61.	Sibyl aghâ el-Bâb.	سبيل اغا الباب T-3.
62.	Bourg Khazneh Qoullch, ou tour des Janissaires.	برج خزنه قلّه [أو برج الانكشارية] T-3.
63.	Sekket el-Enkcharyeh.	سكة الانكشريه S-T-3.
64.	Dyouân Moustahfazân.	ديوان مستحفظان S-3.
65.	Hammâm el-Qala'h.	حمام القلعه S-3.
66.	Bâb el-Enkcharyeh.	باب الانكشريه S-4.
67.	El-Kassârah.	الكساره S-3.
68.	Sour el-aghâ.	صور الاغا S-3.
69.	Tours en partie ruinées.	[أبراج محطمة جزئيا] S-3.
70.	El-Gebâkhâneh, magasin à poudre.	الجباخانه [مخزن البارود] U-4.
71.	Bâb el-Oucstâny.	باب الوصطاني U-4.
72.	Saba' Hadarât.	سبع حضرات U-4.
73.	Porte.	[باب] U-4.
74.	Mosquée ruinée.	[أطلال مسجد] U-4.
75. ^(١)	Beyt el-Terzy, et mosquée ruinée.	بيت الترزي [وجامع متهدم] U-4.
76.	Enceinte avancée.	[سور متقدم] U-4.
77.	El-Qodarâr.	القضرار U-4.
78.	Enceinte avancée.	[سور متقدم] T-U-4.
79.	Zâouyet el-Qodarâr el-A'zab.	زاوية القضرار العزب T-4.
80.	Hât el-Sâqyeh.	حارة الساقيه T-4.

(١) إلى الشمال من رقم 75 توجد زاوية البرديني ، وهي مسجد صغير متهدم .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
81.	Sibyl soultân Mourâd.	سبيل سلطان مراد T-4.
82.	Qasr Yousef, palais ou divan de Joseph.	قصر يوسف أو ديوان يوسف T-4.
83.	Magasin à poudre.	[مخزن البارود] T-4.
84.	Beyt Yousef Salâh el-Dyn.	بيت يوسف صلاح الدين T-4.
85.	Magasins souterrains.	[مخازن تحت الأرض] T-4.
86.	Bourg el-Chakhs.	برج الشخص T-4.
87.	Gâma' el-A'zab.	جامع العزب T-4.
88.	Sibyl Bâb el-A'zab el-Beyreqdâr.	سبيل باب العزب البيرقدار T-5.
89.	Sekket el-A'zab.	سكة العزب T-4-5.
90.	Bâb el-Arba'yn, porte intérieure.	باب الأربعين [باب داخلي] S-4.
91.	A'tfet el-Fourn.	عطفة الفرن S-4.
92.	Dyouân el-A'zab.	ديوان العزب T-5.
93.	Gâma' el-Moyed.	جامع المويد S-4.
94.	Tourab el-Chorafch.	ترب الشرفه S-4.
95.	Sekket el-Chorafch.	سكة الشرفه S-4.
96.	Zâouyet Mohammed aghâ.	زاوية محمد اغا S-4.
97.	Gâma' el-Moustafâouych.	جامع المصطفاويه T-5.
98.	Sibyl el-Moustafâouych.	سبيل المصطفاويه T-5.
99.	Bâb el-A'zab.	باب العزب T-5.
100.	Sour el-A'zab, enceinte des ⁽¹⁾ A'zabs.	صور العزب T-5.
101.	Sour el-Sorâych. ⁽²⁾	صور الصرايه U-3.

(١) هذه الكلمات وكذا رقم 100 ينبغي أن تتطابق مع كل سور العزب الواقع بين سور الانكشارية والميدان المسمى بالرميلة .

(٢) كتب على الخريطة كلمة سرايه Sarâych على سبيل الخطأ .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، المنشآت	المربع
102.	Sibyl Kykhych, grande et belle citerne.	S-3. سبيل كيخيه
103. ^(١)	Porte intérieure.	U-4. [باب داخلي]
104. ^(٢)	Bourg el-Tabbâlyn.	T-3. برج الطبالين
105.	Gebel el-Gyouchy. *	Q-U-V-1. جبل الجيوشى

نهاية شرح خريطة القاهرة

- (١) ربما كان ينبغي أن يعد هذا الاسم إلى الشمال قليلا .
(٢) برج كبير يقع إلى الشرق من باب الشرك رقم 59 ، وهذا الرقم والذي يليه سقطا من على الخريطة .

الفصل الثالث

حول مدينة القاهرة

المعالم ، السكان ، الصناعة ، التجارة ، والتاريخ

جاءت معظم المعلومات التي سترد هنا نتيجة لما كُلفت به من قبل رئيس المهندسين الجغرافيين من العمل على إكمال الخريطة المساحية للقاهرة وإثرائها^(١) ، فكان علينا أن نسجل على كل أجزاء هذه الخريطة الأسماء الدقيقة للمنشآت العامة ولكل أنواع العمائر ؛ وأن نسجل في نفس الوقت أسماء أحياء المدينة وشوارعها ؛ كما كان على أيضا تحصيل معلومات عن التجارة والصناعة والسكان وعاداتهم .

وقد بدأت الجولة التي قمت بها في القاهرة في التاسع عشر من فريمير^(٢) من العام الثامن ، واستمرت لمدة شهرين كاملين دون توقف ولو ليوم واحد ، وكان يصحبنى خلالها مترجم وكاتب أوداباشى يعرفان المدينة معرفة كاملة ؛ كما كان يصحبنى ثلاثة أو أربعة آخرون من المرشدين : كانت الخيول تتبعنا مع الخدم ، وما إن كنت أحصل على معلومة ما ، حتى كانت الأسماء تدون باللغة العربية على الخريطة الأصلية بواسطة كاتب قبضى أو رومى أو مسلم ، وبواسطتى أنا أيضا بحروف فرنسية ، كما كانت الأوصاف تسجل فى كراسة معلومات فى نفس الوقت أثناء التواجد بالمكان نفسه .

وليس لى من عمل هنا سوى إضافة الكثير من القرائن التاريخية إلى هذه التفاصيل ، وذلك للحيلولة دون رتابة المدونة وجفافها : لقد اقتبست هذه المعلومات من عديد من العلماء المستشرقين كالمسيو فنتور Venture والمسيو مارسيل Marcel اللذين شاركا فى الحملة ، والمسيو سيلفستردى ساسى Silvestre de Sacy وبخاصة ترجمته لعبد اللطيف^(٣) ، وكذلك من واضعى مذكرات عن مخطوطات المكتبة الملكية .. إلخ .

(١) بخصوص العمليات التي أجريت للخريطة المساحية للقاهرة ، راجع دراسة الكولونيل جاكوتان Jacotin عن وضع خريطة مصر ، المجلد ١٧ ص ٥٤٨ .

(٢) هو الشهر الثالث من التقويم الرسمى لفرنسا ، ويبدأ من ٢١ نوفمبر حتى ٢٠ ديسمبر . (المترجم) .

(٣) رحلة عبد اللطيف ، ترجمة المسيو سيلفستردى ساسى .

هذا مما أتاح لنا هنا خلاصة نصوص كثيرة كافية أوردها كل من المسعودى والإدريسى وأبو الفدا وعبد اللطيف ، وعبد الرشيد البكوى ، والمكين ، وشمس الدين ، وابن الوردى ، والمقرئى ، وابن إياس ، والسيوطى ، وحاجى خليفة ، ويوسف بن مرعى^(١) . . إلخ حول طبوغرافية القاهرة وضواحيها.

(١) الصواب «مرعى بن يوسف» ، وهو مرعى بن يوسف بن أبى بكر بن أحمد ، كان من أحد أكابر علماء الحنابلة فى مصر ، وتوفى بها فى ١٦٢٣ م ، ومن بين مؤلفاته كتاب «نزهة الناظرين فى تاريخ من ولى مصر من الحلفاء والسلاطين» وسوف يشير إليه مؤلفنا كثيرا . (المرحوم)

المبحث الأول عن خليج القاهرة

تنقسم القاهرة طولياً إلى قسمين غير متساويين إلى حد ما ، وذلك بفعل قناة تستمد مياهها من النيل أسفل مقياس جزيرة الروضة^(١) عند نفس النقطة التي يوجد فيها مأخذ مياه مجرى العيون ، وتصب هذه القناة في خليج يسمى أبو منجا ، الفرع البيلوزى القديم ، الذى يقع على مسافة الفرسخ جنوب شين القناطر ، وعن طريق هذا الخليج تجرى المياه كل عام إلى البرك الداخلية والخارجية وإلى الميادين العديدة الكبرى فى المدينة وقت الفيضان ، وذلك بعد احتفال وصف فى موضع آخر (انظر فيما يلى ، المبحث الثامن) . ويتراوح عرض الخليج ما بين خمسة إلى عشرة أمتار (١٥ إلى ٣٠ قدماً) ، ولا تحفه أرصفة مما يتسبب فى غمر الماء للأجزاء السفلى من المنازل المطلة عليه : ولهذا لا يمكن للمرء أن يستمتع فى أية منطقة بمنظر الخليج ، إلا إذا كان مطلاً من نوافذ البيوت التى يغمر الماء أسفلها ، بل ولا يمكن حتى رؤيته من أعلى القناطر العديدة التى تمتد فوقه ، لأن ارتفاع أسوارها يبلغ أكثر من المترين . ويحمل الخليج أسماء مختلفة خارج القاهرة وداخلها ، ونفس الشئ بالنسبة لفرع دائرى متصل ببركة قاسم بك ، ثم يعود إلى الفرع الرئيسى بالقرب من جامع الظاهر بعد أن يكون قد دار حول الجزء الغربى من المدينة .

ويطلق عليه الكتّاب العرب اسم «خليج القاهرة» و «خليج أمير المؤمنين» ، لأن عمراً قام بحفره فى عام ٦٣٩ [١٨ هـ] ، بأمر من عمر ليصل النيل بالبحر

(١) انظر الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، اللوحين ١٥ ، ٢٦ .

الأحمر ، وتسمى أخيرا باسم «خليج الحاكم» ، ويعرف أيضا في القاهرة باسم الخليج فحسب ، بمعنى القناة^(١) . وسوف يكون من المفيد أن نقارن كتابات المؤلفين العرب عن الخليج والأماكن التي يغمرها بخريطة المدينة وضواحيها ، وأن نقارنها بالمدونة المفصلة التي أوردتها في هذه الدراسة ، والتي كانت محل اهتمام بالغ سواء أثناء الحملة أو ما بعدها .

وقد تم - تقريبا - التعرف على معظم المعالم والأماكن ، بل والأسماء التي أوردتها هؤلاء المؤلفون . إن هذا العمل الذي لم أقم إلا بوضع خطوطه الأولى سيكون من الميسور الآن اتمامه على نحو أفضل ، ولتسهيل هذه المهمة ، وجدت أن من الضروري أن أنشر هنا كل الأسماء باللغة العربية - بالشكل الذي سجلتها به في نفس أماكنها ، وتحت بصرى - على الأوراق الأصلية لطبوغرافية القاهرة ، مسجلا بنفسى - كما سبق أن ذكرت - بعد كاتب البلاد الأسماء كما سمعتهم ينطقونها . وسيكون من السهل ، مع الاستعانة بالخرائط والمدونة الأصلية أن نتابع نص المؤلفين ، وأن نفهم أوصافهم ، بأفضل مما استطعنا حتى الآن ، الأمر الذي سيسهم في إكمال تاريخ مدينة القاهرة .

وهناك اسم للخليج يعود إلى فترة ضاربة في القدم ، كان معروفا لدى المؤرخين العرب ، إذ يخبرنا المقرئزي أنه كان يسمى خليج أدريان القيصر Adrien César ، وهو اسم يبدو مناظرا لاسم «تراجانوس أمينيس» Trajanus annis عند بطليموس ، وهذا ما لاحظته دانفيل D'anville من قبل . وبما أن خليج القاهرة هو رأس القناة التي كانت في الأزمنة القديمة تتصل بالبحر الأحمر وبما أنه - من جهة أخرى - من الثابت أن اتصال البحرين كان قد تم أو أعيد قبل العرب بوقت طويل ، وعلى مدى أربعة عصور مختلفة ، أليس في ذلك ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن عمرا لم يأمر بأى حفر حتى جزء هذه القناة المجاور للفسطاط ،

(١) حمل هذا الخليج أيضا اسم «اللؤلؤة» نسبة إلى المنظرة التي كانت بالقرب من منبعه .

وأنه قد قام فقط بإعادة حفر كل القناة القديمة التي غطتها الرمال بمرور قرون من الزمن ، ثم أطلق عليها بعد ذلك اسم «عمر» أو «أمير المؤمنين» ؟ بل إن نفس العبارات التي يروى بها المقریزی هذا الحادث تزيل فيما يبدو أى شك فيما يختص بالقناة التي تربط بين البحرين إذا نظرنا إليها فى جملتها ، ووفقا للمقریزی ، فإن عمرا قد كتب إلى الخليفة أن الاتصال قد قطع منذ الفتح وأن الإبحار قد توقف نتيجة لردم الخليج^(١) . وفى هذه الحالة ليس ثمة ما يمنع لأى سبب من أن نعمم ما قيل عن الخليج كله على الفرع الذى يروى القاهرة اليوم . وقد استمر لمدة طويلة يتبع الجزء العلوى من الفرع البيلوزى ، ولكن عندما سد هذا الفرع سواء فى عهد البطلمة أو فى عهد أدريان فقد شقت قناة جديدة أكثر ضيقا تخرج من النيل أسفل بابلون وتلتحق بالفرع البيلوزى غير بعيد من أونيون Onion .

وقد أقيمت على ضفاف هذا الخليج فى البداية القصور وبيوت اللهو ، ثم أنشئت عليها بعد ذلك مدينة القاهرة نفسها بعد هجر الفسطاط . أما عن قناة تراجانوس اميس ، فليس بوسعنا إطلاقا مقارنتها بخليج القاهرة على نحو ما فعل دانفيل ، حيث اكتفى بطليموس بالقول بأنها كانت تربط بابلون بهيروبوليس Héroopolis ، وحيث إنها فى خريطته تتجه مباشرة إلى جهة الشرق بدلا من الاتجاه نحو الشمال ، وفوق ذلك فإن مأخذ المياه كان موجودا حيث يقع اليوم . وليس من الواضح أنه قد أعيد فتح القناة التي كانت تربط البحرين ، وذلك منذ الأمر بردمها فى عام سبعمائة وسبعة وستين .

وها هى خلاصة نص المقریزی حول هذه النقطة من تاريخ مصر :

(١) ذلك أن عمرا قد كتب إلى عمر يقول : «منذ أن فتحنا هذا البلد ، انقطعت الاتصالات وردم الخليج وحرر النجار الملاحة فيه» .

فبناءً على أوامر من عمر بن الخطاب حفرت قناة البحرين ، أو بمعنى آخر أعيد حفرها على يد عمرو بن العاص حاكم مصر في عام «٦٣٩» ، وهو عام الرمادة ، (العام الثامن عشر من الهجرة)^(١) ، وقد افتتحت في البداية بالقرب من الفسطاط ، وامتدت من النيل حتى البحر ، وأطلق عليها اسم «خليج أمير المؤمنين» ، وبعد أقل من عام كانت تعبره السفن (بعد ستة أشهر كما يذكر الكندي) .

وبعد وفاة عمر بن عبد العزيز في عام «٧١٩» [١٠١ هـ] أهمل الولاة العناية بالخليج ، وكان ينتهي عند المكان المسمى «ذنب التمساح» في منطقة مستنقع القلزم ، وكان عرضه يبلغ حوالي خمسين قدماً . وفي العام ٦٩ من الهجرة «٦٨٨» أنشأ والي مصر عبد العزيز بن مروان قنطرة على الخليج ، كما يذكر الكندي (أو قنطرتين كما يذكر السيوطي) . وبعد ذلك ترك الولاة الخليج يردم بشكل طبيعي بغرض قطع المؤن عن ثوار «المدينة» ، بل وأمر الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور بردمه كلياً في عام ١٤٥ «٧٦٢» ، وفقاً للمكين أو بالأحرى في عام ١٥٠ «٧٦٧» تبعاً لابن إياس . وهكذا ظل الخليج مردوماً حتى زمن المقرئزي ، ومن ثمَّ ظل مردوماً حتى اليوم .

وهذا الخليج هو نفسه الذي يحتفل بفتحه في احتفالات سنوية . يقول المقرئزي : إن هذا الخليج كان يخترق الطريق الذي يسمى الشارع الكبير الذي نصل منه اليوم إلى القاهرة ، ويدور حول الخندق الذي يحد الحديقة التي تحمل اسم «ابن كيسان» ويمتد حتى الحوض الذي يحمل اسم سيف الله بن الحسين ، وحتى حديقة المشتهى . ونرى هناك بقايا منظره اللؤلؤة حيث كان يجلس الخليفة عندما يفتح الخليج على هذا الطريق .

(١) نشرت المخطوطات المستخرجة من وصف مصر للمقرئزي بمعرفة المسيو لانجليه Langlès . المجلد السادس . ص ٣٢٠ .

وكان سكان القاهرة يتنزهون في قوارب في الخليج للتسلية ، إلى أن أمر السلطان المملوكي الملك الناصر ببحر الخليج الذي يحمل اسمه ، النَّصْرَى أو الناصرى في عام ٧٢٥ (١٣٢٤)^(١) .

ومنذ عام ٤٠١ (١٠١٠) كان الحاكم بأمر الله قد منع التنزه بالقوارب في الخليج ، وقد تجدد هذا المنع في عام ٥٩٤ (١١٩٧-٨) [١١٩٧] ، وفي عام ٧٠٦ (١٣٠٦-٧) [١٣٠٦] في عهد محمد بن قلاوون . ومنذ عهد هذا الحاكم الأخير فإن القوارب المعدة للتسلية والتنزه لم يعد لها مكان إلا في الخليج الناصرى .

وهذا الخليج الأخير الذي حفر في عام ٧٢٥ من الهجرة [١٣٢٤ هـ] على يد محمد بن قلاوون الملقب بالملك الناصر ، كان يؤدي إلى الخانقاه بسرياقوس . وقد أنجز هذا العمل الضخم خلال عامين ، وهو الذي أنشأ كذلك كل القناطر التي نراها على هذا الخليج ، وكان عددها يبلغ الأربع عشرة في زمن المقرئى . وبصرف النظر عن فائدته للمدينة ، فقد ساعد الخليج على الدوام في متعة الشخصيات الهامة والمشايخ وأثرياء المدينة في زمن الحملة الفرنسية ، حيث كان من عادة المشايخ وأيضا الأقباط البالغى الثراء التنزه فيه بقوارب يصحبهم الموسيقيون ، كما كانوا ينغمسون في أنواع عديدة من الألعاب والترفيه .

(١) ترجمة المسيو سيلفستر دى ساسى لرحلة عبد اللطيف ص ٤٢٩-٤٣٠ .

المبحث الثانى الأماكن الرئيسية والمعالم بالقاهرة

١ - الأحياء والميادين العامة :

فى الفصل الأول قمت باستعراض سريع لأكثر الأماكن والمنشآت أهمية فى القاهرة ، وسوف أدخل هنا فى تفاصيل أخرى دون أن أكرر ما سبق أن ذكرته آنفا . وليس ثمة فائدة ترجى من أن نعدد الأحياء الثلاثة والخمسين للمدينة ، إذ سيكون من السهل أن نعد قائمة بها عن طريق الرجوع إلى المدونة ، وتسجيل كل الأسماء التى تبدأ بكلمة (حارة) أو (حاره) hârah و .

وهى تتميز بأسماء مختلف الجنسيات وطوائف الصناعات والحرفيين أو التجار الذين يقطنونها ، أو - أخيراً - تتميز بالمنشآت الرئيسية التى توجد فيها .

وهذه الحارات عبارة عن نطاقات من المنازل يتفاوت امتدادها ، وتنتهى بأبواب تغلق عادة أثناء الليل لضمان أمن المدينة ، فيما عدا شهر رمضان وبعض الاحتفالات الليلية . وكل الأزقة التى توجد بها تصب فى (عطفات) تنتهى هى الأخرى بدورها عند الشارع الرئيسى للحى (سكة ، درب) الذى عادة ما تستمد اسمها منه^(١) .

وينبغى أن نعرف أن أكثر أسماء الشوارع تتوافق غالباً مع بعض المنازل [المتتميزة] التى تحيط بالخط الذى يسلكه المرء أكثر مما تتوافق مع الشارع

(١) إن هذه الأنواع من الأحياء مأهولة إما بعمال ينتمون لحرفة واحدة ، أو بأحباب من بلد واحد أو ينتمون إلى نفس الدين ، ولكنهم جميعاً أناس يحضعون لنفس الظروف ، ولهم نفس الحقوق والامتيازات ، ويجمعهم اهتمام واحد . راجع حول هذا الموضوع مذكرة المسيو سيلفستر دى ساسى ، ترجمته لرحلة عبد اللطيف . ص ٢٨٥

نفسه ، وذلك هو سبب تغير هذه الأسماء باستمرار . أما الأحياء التى تتسم بالنشاط التجارى الظاهر ، والتى تتسم أيضا بشدة الازدحام ، فهى الأحياء التى تحمل أسماء : باب الخرق ، المؤيد ، الأزهر ، الموسكى ، الشعراوى ، الحنفى ، السيدة زينب ، باب الغدر ، الزويلة ، السكرية ، الغورى ، الأشرفية ، السلاح ، الأفرنج ، اليهود ، الروم ، النصرى ، الأزيكية .. إلخ ؛ ويعرف الكثير منها باسم خط ، وأخيرا فثمة أحياء أخرى مثل : تحت الربع ، بين السورين لا يسبق أسماءها لفظ يدل على طبيعتها . وربما أفضى الحكم على سكان القاهرة من خلال بعض هذه الأحياء - حيث تتراوح أعداد كبيرة فى كثير من الأوقات فى شوارع بالغة الضيق يعانى المرء فيها كثيرا من أجل تبين طريقه - إلى أن يكون المرء فكرة مبالغاً فيها لحد كبير ، وذلك ما حدث لكثير من الرحالة . وسوف نعالج هذه النقطة فيما بعد (المبحث الرابع) .

أما الميادين الأكثر انخفاضاً (البرك) والتى تغرقها المياه أثناء الخريف ، فتشكل عدداً من البحيرات التى تغطيها القوارب إلى أن يجين الوقت الذى تصبح فيه ساحات خضراء ، لتصير فيما بعد ميادين مرتبة . أما الحدائق الخاصة التى توجد فى الداخل ، بالقرب من سور المدينة ، فتتلقى مياه الفيضان ، شأنها شأن هذه الميادين ، عن طريق قنوات من الخليج .

وعند حديثى عن التجارة ستتاح لى الفرصة لأعود للحديث عن الساحات التى تقام فيها الأسواق الدورية الكبيرة . أما «الوسعة» فهى اسم آخر يطلق على أجزاء من الطريق العام جرى توسيعها ، ولا تزال توجد فى المدينة أفنية واسعة مغلقة (حوش) : وهى بقاع فضاء تقع خلف بعض المجموعات من البيوت ، ولا يمر منها الناس مطلقاً ، وترمى بها القاذورات ، وتجمع بها الجمال والحيوانات المريضة ، ويقيم بها البؤساء من المواطنين داخل أكواخ صغيرة ، وكثير من هذه الأحواش تستخدم أيضا فى أغراض الحرف الخاصة بمعالجة المواد الحيوانية . وقد سبق لنا شرح كل هذه المصطلحات النوعية

المختلفة ، وكذلك الأسماء العربية التي تطلق على مختلف أنواع العماير والمنشآت^(١) .

وقد ميز المقریزی في عصره ثلاثة شوارع كبيرة خارج باب زويلة أحدها في مواجهة الباب ، والآخران إلى يسار ويمين الشارع الأول . وفي تصوري أنه يمكن التعرف عليها الآن في الشارع الطولى الكبير ، وفي الشوارع العرضية الكبيرة :

١ - ذلك الذى يربط جامع طولون بجامع الحاكم بدءاً من باب السيدة .

٢ - الشارع الذى يبدأ من باب زويلة ويمضى منحرفاً إلى القلعة .

٣ - ذلك الذى يتجه ابتداءً من نفس النقطة إلى باب اللوق وإلى القنطرة .

أما عن الشارع الذى يسير بمحاذاة الخليج بدءاً من قناطر السباع إلى ما وراء باب الشعرية ، فقد لزم المقریزی تجاهه الصمت التام . أما الشوارع الكبيرة الأخرى بالمدينة ، فعلى الرغم من أننا قد ذكرنا منها فيما سبق ثمانية شوارع رئيسية ، فإنها تعد ثانوية إلى جانب هذه الطرق الكبيرة^(٢) . ويتربط على هذا أن الباب «الجديد» كان عند منتصف الطولى الحالى للمدينة : وهو ما يكشف لنا عن الاتساع الذى وصلت إليه المدينة فى اتجاه الجنوب .

٢ - الأبواب

كما سبق أن قلت ، فإن عدد أبواب المدينة يبلغ واحداً وسبعين باباً إذا ما أدخلنا فى هذا العدد الأبواب التى أدى اتساع المدينة إلى تغيير الغرض منها ، والتى

(١) انظر ما سبق .

(٢) يجب أن أحيل هنا إلى مذكورة علمية للمسيو دى ساسى فيما يتعلق بأسماء شوارع القاهرة ، علماً بأن هناك : الشارع : وهو طريق عام كبير ، الحط ، الحارة ، الدر ، الرقاق ، طرق مغلقة بأبواب ونفصى إلى الشوارع ، العطفة : وهى طريق صغير متصل بخارة أو در ، الخوخة : وهى رفاق صغير يصل بين حارة وخارة أخرى . وتوجد الخانات ، والقصور ، والحوانيت بالشوارع الكبيرة ، ويصيف الكاتب أنه لا وجود للحوانيت بالحارات على الإطلاق . وهذا القول الأخير فى حاجة إلى إعادة النظر فيه . (ترجمة عبد اللطيف ص ٣٨٤ ، ٤٢٨) .

تحول موقعها إلى وسط المدينة ، كما هي الحال اليوم في باريس بالنسبة لباب سيرجون Scrgens القديم ، وأبواب سان دينى Saint-Denis وسان مارتان Saint-Martin ، وكما هي الحال بالنسبة إلى مواضع أخرى في الإمكان ذكرها . وأهم تلك الأبواب من الواجهة المعمارية : باب النصر وباب الفتوح ، وكلاهما يقع في السور القديم الذى بناه الوزير بدر الجمالى . واليوم وقد أصبحتا باين داخلين ، فإنهما يبدوان مجاورين لجامع الحاكم القديم ، أكبر مساجد القاهرة وأقدمها بعد جامع طولون ، وهو متروك في الوقت الحاضر . ويتسم الباب الأول بالضخامة ، وإن يكن في طراز بديع ، وبرجاه مربعان ، أما أفاريزه وفتواته فتميز بجمال التنفيذ ، وقد نقشت دروع ودرقات في غاية الدقة والوضوح . وفيما يتعلق بسمات هذا البناء القديم فإنه لا يلتقى في شيء تقريبا مع العمارة العربية في صورتها المألوفة ، فإلى جانب الأجزاء الملساء ، التي تريح العين تماما نجد له ميزة خاصة بالنسبة لوضع الكتل وتناسب الأجزاء .

ويقدم لنا هذا الأثر البرهان على حساسية العرب للجمال ، حيث تصوره [أولا] مهندس المعمار ، ثم جعل تذوقه [من الآخرين] ممكنا ، وذلك حين شيد مثل هذا البناء ، وإننى لأنظر إليه باعتباره أهم بناء أثرى بالقاهرة من حيث ذوقه وطرازه ، ففيه شيء يعيد إلى الأذهان المباني العربية في أسبانيا . ويعود تاريخ بنائه إلى عصر الخليفة الفاطمى المستنصر بالله^(١) [٤٨٠ هـ] ، أى إلى القرن الحادى عشر الميلادى .

لقد كان من الخطأ تفضيل باب الفتوح على هذا المبنى : أبراج هذا الباب دائرية [ليست مستديرة وإنما بيضاوية الشكل] ، وهى بارزة جدا حتى بالنسبة

(١) انظر اللوحة ٤٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، وعلى وجه العموم راجع لوحات هذا المجلد لكى تتابع وصف القاهرة ، علما بأن اللوحة ٢٧ للقناطر ؛ وللجامع اللوحات من ٢٧ إلى ٣٨ واللوحة ٧٣ ؛ وبالنسبة للميادين العامة اللوحات من ٣٩ إلى ٤٣ ؛ بالنسبة للحدائق والأبواب اللوحات من ٤٤ إلى ٤٧ ؛ وللحمامات والأسبلة اللوحات ٤٨ ، ٤٩ ؛ وللقصور والبيوت الهامة اللوحات من ٥٠ إلى ٥٩ ؛ للمقابر اللوحات من ٦٠ إلى ٦٦ ؛ وللقلعة اللوحات من ٦٧ إلى ٧٣ .

لغرض الدفاع ، ونقوشه أقل إتقاناً ، وهو فى مجمله أكثر ضخامة^(١) ، ومع هذا فإن معمار هذا الباب ، شأنه شأن معمار سابقه ، يجعله يتفوق كثيراً على عمارة المنشآت التى أقيمت بالقاهرة فيما تلا ذلك من القرون^(٢) . وارتفاع كل من البابين ، أسفل مفتاح عقد القبة ، أقل من ارتفاع باب سان دينى فى باريس ، وتقع فتحة الباب نفسها عند منتصفه ، أما الارتفاع الإجمالى لهذين البابين فحوالى اثنين وعشرين متراً (٦٧ إلى ٦٨ قدماً) . والنقوش التى تزين البابين بالخط الكوفى ، شأنها شأن النقوش الموجودة على باب زويلة .

ويشير المقرئى - عند وصفه لمدينة القاهرة ، وقد خصص فصلاً للحديث عن أبواب المدينة - إلى الأبواب العشرة الآتية باعتبارها أهم الأبواب : فإلى الجنوب يوجد بابان ملتصقان أحدهما بالآخر ، وهما باب زويلة ، وإلى الشمال بابا الفتوح والنصر ، وإلى الشرق ثلاثة أبواب : باب برقية ، باب الجديد ، باب المحروق ؛ وإلى الغرب ثلاثة أبواب : باب القنطرة ، باب الفرج ، باب سعادة ، ويمكن أن يضاف إليها باب الخوخة^(٣) .

ولم تعد هذه الأبواب فى عصر المقرئى باقية فى الأماكن التى أقامها جوهر فيها^(٤) . وقام بدر الجمالى ببناء بابى النصر والفتوح على مسافة جنوب الأبواب القديمة ، وإليه يعود الفضل فى إنشاء الأسوار السميكة العالية التى أقيمت بها هذه الأبواب .

ولم نجد اليوم سوى ستة من هذه الأسماء بين الأبواب الباقية ، ولا ينبغى أن نخلط بين اسمى الباب الجديد وباب الحديد ، إذ يقع الباب الأخير فى

(١) انظر اللوحة ٤٧ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول . وانظر فيما بعد وصف القلعة . المبحث الثالث .

(٢) خلط عديد من الرحالة بين هذين البابين ، كما أساءوا تفسير اسميهما .

(٣) انظر [فيما يأتى] نبذة المقرئى حول أبواب القاهرة ، والتى ترجمها المرحوم بروسيير روزى Prosper

.Rouzié

(٤) يعود بناء أسوار القاهرة إلى عام ٥٧٢ للهجرة (١١٧٦) وفقاً للمقرئى ، وقد أنشئت بأمر من السلطان

صلاح الدين يوسف ، تحت إشراف الطواشى الرومى قراقوش ، أمير السلطان . (رحلة عد الطلغى .. إلخ ص ٢١٠) .

الشمال الغربى من القاهرة ، بينما يقع الباب الآخر على العكس من ذلك فى الشرق ، وإن يكن أكثر قربا إلى باب زويلة من السور الحالى ، أما باب المحروق أو على الأصح باب درب المحروق فقد كان هو أيضا أكثر اقترابا فى ذلك الوقت من باب زويلة عما هو عليه اليوم^(١) . أما عن بناء الباب الجديد فقد كان ذلك بأمر من الحاكم^(٢) .

٣ - القناطر :

لا توجد أية ملاحظة هامة فيما يتعلق بالقناطر المقامة على خلجان القاهرة : فجميعها ذات عقد أو عقدين قوطيين ، وهى ضيقة العرض مرتفعة الأسوار جدا .

وعلى القناطر التى يطلق عليها قناطر السباع حفر شكل هذا الحيوان على طول الأفاريز كلها ، كما هو الشأن بالنسبة لقنطرة بيسوس على خليج «أبو المنجا» ، فوق بطن البقرة . وهى قنطرة مزدوجة أى تتكون من قنطرتين ، تتعامد إحداها على الخليج وتنطلق فى مواجهة مسجد السيدة زينب ، أما الأخرى فهى أكثر عرضا منها ، وتنحرف فى اتجاه شارع القلعة ، وذلك هو السبب فى تسمية ذلك الموضوع بـ «القناطر» وليس «قنطرة السباع»^(٣) . وهى من أعمال السلطان بيبرس ، أقامها حوالى سنة ألف ومائتين وسبعين ، وكذلك قنطرة خليج «أبو المنجا» . ولم يكن عمران القاهرة فى ذلك الوقت يتجه ناحية الجنوب

(١) انظر خريطة القاهرة (اللوحة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول المربعان M.3. M.6) ، وتوضح الخريطة جيدا هذه الاختلافات كما يوضحها نص المقرئى كله حول هذا الموضوع ، كما يورده المسيو سيلفستردى ساسى فى رحلة عبد اللطيف (ص ٤٣٠ وما بعدها) . انظر ملاحظات هذا العالم الذى تصور الأمر على نحو دقيق على الرغم من أنه كانت تحت عينيه خرائط غير كاملة . ويتحدث المرؤخ العربى عن باب الصفا الذى يسمى اليوم باب السيدة ، والذى كان يتبع مصر القديمة ، ويتصل هذا الباب بالباب الجديد عن طريق شارع قيسون الكبير لانساع المدينة . (٢) هو الخليفة الحاكم بأمر الله ، فى نهاية القرن العاشر ، وكان هذا الباب يقع ناحية اليسار عند مغادرة القاهرة إلى مصر القديمة عن طريق باب زويلة . (٣) من الممكن أن نكون فكرة عن قناطر القاهرة ، وذلك بمراجعة اللوحة ٢٧ شكل ٩ ، من المجلد الأول ، الدولة الحديثة .

فيما وراء ضفة الخليج اليمنى . وقد ذكرت أن المقريزى قد أحصى على الخليج أربع عشرة قنطرة ، بينما سوجد أن هناك إحدى وعشرين قنطرة مبنية على الخرائط ، منها تسع تقع خارج المدينة .

٤ - المساجد

تعد المنشآت الدينية أكثر ما يجذب الانتباه بين كل معالم القاهرة بدون مقارنة . وهى كثيرة العدد ، وبوسعنا أن نضم إليها كذلك مؤسسات البر أو الإحسان والتكيا والخانقاوات ، حيث تكرم وفادة المسافرين . (انظر فيما يلى رقم ٥) . ولا يسمح للفرنجة بدخول المساجد ، أما نحن فلم يسمح لنا بدخولها إلا بعد الاحتلال العسكرى الفرنسى ، فسجلنا مساقطها وأبعادها ، كما قمنا برسم أهم الزخارف المعمارية بها ، رغم أن المسلمين المجتمعين داخل المساجد كانوا يتدمرون بصوت مرتفع جدا عند مشاهدتهم مسيحيين متعلين يدنسون المكان المقدس ، بينما يتحتم عليهم فيه خلع نعالهم . ويعرض المجلد الأول من لوحات الدولة الحديثة التفاصيل والمناظر أو المساقط الأفقية للمساجد الآتية^(١) : طولون* ، الحاكم* ، السلطان قلاوون* ، شيخون* ، السلطان حسن* ، المؤيد* ، الناصرية ، السعيد ، المسيحية ، الحمودية* ، والظاهر* خارج القاهرة^(٢) .

وفضلا عن ذلك أعتقد أنه من غير المفيد القيام بوصف نوع معروف من المنشآت كالمساجد وقبابها ومآذنها ومنابرها وميضائها وأحواضها .. إلخ ؛ ومن المؤسف أننا لم نستطع رسم جامع الزهور^(٣) «الجامع الأزهر» ، المسمى أيضا الجامع الكبير ، وهو واحد من أوسع الجوامع وأكثرها جمهورا ،

(١) انظر اللوحات من ٢٧ إلى ٣٨ .

(٢) الجوامع الأكثر لفتنا للانتباه فى هذا التعداد بميرة بنجمة . وهناك كذلك كثير من المساجد الأخرى التى يمكن أن نعددها كثيرة . انظر فيما سياتى .

(٣) كذا ورد اسمه فى النص الفرنسى Mosquée des fleurs . (الترجم) .

ويجتمع فيه عدد كبير من الناس . وهو أقدمها بعد جامعي طولون والحاكم ؛ وموارده كبيرة ، ينفق شطرها الأكبر على المكتبة ، وعلى ما يشبه جامعة كان يدرس بها سابقا الطب وعلوم الدين والشرائع والرياضيات والفلك والتاريخ ، كما كان يدرس بها أيضا المعارف الأولية والعربية الفصحى بكثير من العناية . ويدرس به ما يزيد على ألف وخمسمائة طالب ؛ ويقال إن هذا العدد كان يتجاوز في الماضي اثني عشر ألفا ، ويقدم الطعام والسكن للفقراء من الطلاب . وسأعود للحديث عن تاريخ هذا الجامع فيما بعد .

لم ندخر وسعا في جمع رسوم وتفاصيل المبنى الضخم الواقع في مواجهة القلعة ، في الميدان الذي يطلق عليه الرميعة (جامع السلطان حسن) ؛ وقد شيد في عام ٧٥٨^(١) (١٣٥٦) على يد الملك الناصر حسن الذي تولى الحكم مرتين ، وتوفي عام ٧٦٢ (١٣٦٠) . وهو واحد من أجمل عمائر القاهرة والإمبراطورية بكاملها ؛ إنه يستحق أحد المراكز الأولى بين منجزات العمارة العربية ، وذلك بفضل قبته الفريدة وارتفاع معذنتيه ، وعظم مساحته ، وكذلك بوفرة الرخام والزخارف على الأرضيات والحوائط^(٢) ، في أشكال تناسب الأسلوب البسيط الخاص بهذه العمارة . وقد شغل الخشب والبرنز بمهارة على الأبواب والأطر المعدنية . والرسوم الوحيدة المباحة داخل المساجد هي تلك الزخارف التي تمثل حروف الكتابة ، وقد رسمت مكبرة بجميع الألوان : الأزرق السماوي والذهبي والأخضر والأحمر ، وهي تتكون من حكم ونصوص قرآنية مختلفة . وعلى المبنى من الخارج نشاهد أيضا نقوشا من نفس النوع ؛ وتحاكي النقوش أشكال الزهور والحلي الخلزونية من كل أنواع الأشكال المستعارة من النبات ، وهناك

(١) شيدت مدرسة السلطان حسن فيما بين ٧٥٧-٧٦٤هـ حيث أكملها من بعد اختفاء السلطان حسن الأمير بشير الجمدار . (الترجم) .

(٢) انظر المجلد الأول من الدولة الحديثة ، اللوحات من ٣٥ إلى ٣٧ .

العديد من المصاييح المعلقة فى سقوف القباب التى تعلو - كما هو معروف - قبور مشيديها .

ويبدو أن المعمارى هنا كان مضطرا للبناء فوق أرض غير مستوية ، غير أنه تغلب فى براعة فائقة على ما صادفه من عدم انتظام السطح^(١) .

وحول هذا الجامع هاك ما يرويه مؤلف كتاب قليل الشهرة ترجمه من العربية المرحوم فونتير Venture^(٢) ، وسوف نتاح لى فرصة الاستشهاد مرات عديدة بهذا الكتاب الذى يبدو أنه لم ينشر بعد : وفى عهد الملك الناصر حسن بنى الجامع المسمى باسم مؤسسه شيخون سنة سبعمائة وخمس وخمسين (١٣٥٤ للميلاد) [٧٥٠ هـ/١٣٤٩ م] ؛ كما بنيت الخانقاه المعروفة أيضا باسم شيخون ، وذلك فى سنة سبعمائة وست وخمسين (١٣٥٥) ، والمدرسة المشهورة باسم مدرسة السلطان حسن ، الواقعة بميدان الرميلى ، وترجع إلى سنة سبعمائة وثمان وخمسين (١٣٥٦) . وهذا ما قاله المؤرخ المقرئى حول هذه المنشأة : جامع السلطان حسن .. ابتدأ السلطان عمارته فى سنة سبع وخمسين وسبعمائة ، وأوسع دوره وعمله فى أكبر قالب وأحسن هندام وأضخم شكل ، فلا يعرف فى بلاد الإسلام معبد من معابد المسلمين يحكى هذا الجامع ، أقيمت العمارة فيه مدة ثلاث سنين لا تبطل يوما واحدا ، وأرصد لمصرفها فى كل يوم عشرون ألف درهم عنها نحو ألف مثقال ذهباً .. وكان السلطان قد عزم على أن يبنى أربعة منابر يؤذن عليها ، فتمت ثلاثة منابر إلى أن كان يوم السبت سادس شهر ربيع الآخر سنة اثنتين وستين وسبعمائة فسقطت المنارة

(١) انظر المسقط الأفقى ، لوحة ٣٣ بالمجلد الأول ، الدولة الحديثة ، ولقد قام المسيو بروتان Protain بقياس ورسم المساقط الأفقية والقطاعات وتفصيل هذا الجامع الجميل .

(٢) مستخلص من مخطوط عنوانه : حكايات سيرية وتاريخية . أو شحة مسلية حول حكم حلفاء وملوك وسلاطين مصر للشيوخ الإمام فقيه الفقهاء مرعى بن يوسف الحنبلى المذهب المولود بالقاس ؛ ترجمه المرحوم فونتير ، وإسى لأملك سوى الترجمة . ويعتقد المسيو سيلفستر دى ساسى أن هذا المؤلف غير مطوع . [يعنى كتاب نزعة الناظرين فى تاريخ من ولى مصر من الخلفاء والسلاطين . المترجم] .

التي على الباب ، فهلك تحتها نحو ثلاثمائة من الأيتام الذين كانوا قد رتبوا بمكتب السبيل الذى هناك ، ومن غير الأيتام ، وسلم من الأيتام ستة أطفال ، فأبطل السلطان بناء هذه المنارة وبناء نظيرتها ، وتأخر هناك منارتان هما قائمتان إلى اليوم .

ولما سقطت المنارة المذكورة لهجت عامة مصر والقاهرة بأن ذلك منذر بزوال الدولة ؛ فاتفق قتل السلطان بعد سقوط المنارة بثلاثة وثلاثين يوما .

وفى سبيل تكوين فكرة أكثر تحديدا عن أبعاد جامع السلطان حسن الضخم^(١) وعن ارتفاع أجزائه المختلفة ينبغى على القارىء أن يراجع اللوحات التى ذكرتها من قبل : ويكفينى القول أن طوله الإجمالى عند محوره الرئيسى حوالى مائة وخمسين مترا (٤٦٢ قدما) ، وأن ارتفاع مئذنته الكبرى هو ثمانون مترا (٢٤٧ قدما) ، وأن مدخله على الشارع المسمى بسوق السلاح ضخم ، وإن يكن غير متسق^(٢) ، وكان يمكن أن يكون أحسن تأثيرا لو أنه كان هناك فى هذا الجانب ميدان على نحو ما فى ناحية القلعة .

وحين نلقى ، من ارتفاع هذا المكان الأخير ، نظرة على هذه المدينة الكبيرة ، وما وراءها ، على وادى النيل الذى ينهى السهل ، على الأهرام ، وإلى أبعد من ذلك على الصحراء اللبية على امتداد البصر ، نجد أن هذا الجامع يشكل منظرا رائعا من الطراز الأول فى مقدمة لوحة مثيرة للإعجاب ، جديرة بأن تنقلها ريشة فنانى الطبيعة الكبار . إن كل من يشاهد هذا المنظر من الفنانين يُشد إلى جماله وسرعان ما يتناول قلمه ليسجل تأثيره الحى به^(٣) .

(١) يجب الرجوع إلى اللوحات رقم ٢٧ و٣٠ و٣٣ وما بعدها ، وكذلك اللوحة رقم ٧٣ وذلك لمعرفة الأبعاد الصحيحة للمساجد ، حيث إن المساط الأفقية لها لم يتم تصغيرها كلها إلى المقياس المناسب ، وقد وضعت على خريطة القاهرة بصورة مصغرة (لوحة ٢٦ ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة) .

(٢) انظر المجلد الأول . الدولة الحديثة ، اللوحتين رقمى ٣٨ ، ٣٣ شكلى ١ ، ٢ .

(٣) لا تضم مجموعة لوحات القاهرة هذا المنظر ، لكنه سبق أن صور أكثر من مرة : وهو ما أراد إظهاره الفنان الذى قام برسم منظر اللوحة ٣٢ ، المجلد الأول من الدولة الحديثة ، حيث كان ارتفاعه كافيا . منظر اللوحة ٦١ مأخوذ من نفس الجانب ، لكنه يصور مدينة الموتى فى المستوى الأول من اللوحة بدلا من القاهرة ذاتها .

وأقدم جوامع القاهرة كلها هو جامع طولون ، وقد بناه أحمد بن طولون ، أول سلاطين مصر^(١) من سنة مائتين وأربع وستين حتى سنة مائتين وست وستين للهجرة [٢٦٣ هـ - ٢٦٥ هـ] (٨٧٧-٨٧٩ للميلاد) . إن هذا الجامع كما يقول المؤلف العربى الذى ذكرته من قبل^(٢) : «يعد على الإطلاق واحدا من أروع المساجد التى شيدت لمجد الخلود ؛ وقد بدأ بناءه فى السنة العاشرة من حكمه ، وأنتم إنجازاه فى ثلاث سنوات . وبلغت تكاليفه مائة وعشرين ألف دينار (١٨٠٠٠٠٠ فرنك)^(٣) ويصعد إلى مئذنته عن طريق سلم خارجى على شكل حلزونى (وهذا ما يلاحظ اليوم أيضا)^(٤) . وقد وضع على الإفريز الذى يحيط به من جميع الجهات معجون العنبر لتفوح رائحته بين الآتين للصلاة به» . ومن الممكن أن تقدم إلينا الصورة الأخيرة فكرة نافعة عن الكاتب الذى اقتبست منه هذه التفاصيل ، فهو نابه كما يبدو من بقية الأجزاء الأخرى من كتابه ، ويذكر لنا أنه عمل كأستاذ للفقہ فى جامع طولون ، حيث كان هناك فى وقت من الأوقات عدد كبير من حلقات التدريس . وبعد ذلك أضاف السلطان المملوكى حسام الدين [لاجين] الذى حكم من سنة ٦٩٧ - ٦٩٨ (١٢٩٧ - ١٢٩٨) [٦٩٦ - ٦٩٨ هـ / ١٢٩٦ - ١٢٩٨ م] تسع حلقات ، خصصت إحداها لفرع من علم الفلك يهتم بمنازل القمر ، وأخرى لدراسة الطب ، ثم ثلاثة لدراسة علم الشرائع .. إلخ . ولقد كان أحمد بن طولون أميراً عظيماً ، وقام بالكثير من المنجزات الأخرى . أما أطوال جامع طولون متضمنة سورته ، فتصل إلى حوالى ثمانين متراً ، (٢٤٧ قدماً) من جهة ، وستة وسبعين متراً (٢٣٤ قدماً) من جهة أخرى .

(١) لم يلتقب ابن طولون بلقب سلطان ، وإنما كان أميراً أو والياً على مصر من قبل الخلافة العباسية فى بغداد . (المترجم) .

(٢) ترجمة فونتينر لمخطوطة مرعى العربية .

(٣) بافتراض أن ديار طولون (سأ أنه كان على درجة عالية من النقاء) يساوى ١٥ فرنك . (دراسة مسيو صامويل برنار عن النقود العربية) . المجلد السادس من الترجمة العربية (المترجم) .

(٤) اللوحات ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ . المجلد الأول ، الدولة الحديثة .

وأقدم الجوامع بعد جامع طولون هو الجامع الأزهر^(١) أو جامع الزهور كما أسميته من قبل ، ويبلغ طول مسطحة الإجمالى حوالى مائة وخمسين مترا ، وهذا نفسه هو طول جامع السلطان حسن ، ويرجع تاريخ إنشائه إلى نفس التاريخ الذى بنيت فيه مدينة القاهرة ، إذ قام الفاطميون بالاستيلاء على مصر واتخذوا لقب الخلفاء^(٢) فى عام ثلاثمائة وثمانية وخمسين (٩٦٨) . وقد قرر أول خلفاء هذه الأسرة أبو تميم المعد المعز لدين الله أن يشيد مدينة جديدة يمكن أن تنافس بغداد التى شيدها العباسيون غاية فى الروعة . وبناء على أمر المعز وضع الوزير القائد جوهر الأساسات الأولى لكل من القاهرة والبناء الذى يطلق عليه القصرين ، وهما قصر الحكومة وقصر الوزير^(٣) . ثم بدأ فى بناء الجامع الأزهر فى سنة ثلاثمائة وتسع وخمسين (٩٦٩) ، وأتم إنجازه فى سنة ثلاثمائة وإحدى وستين [٩٧١ م]^(٤) : وقد توفى الخليفة فى سنة ثلاثمائة وخمس وستين [٩٧٥ م] بعد حكم دام أربعاً وعشرين سنة فى المغرب العربى ومصر . ولأن الفاطميين يزعمون أنهم من ذرية فاطمة الزهراء (ابنة النبى) فرمى يعزى إلى هذا الادعاء أيضا الاسم الذى أطلق على الجامع^(٥) . وقد أدخل السلطان أبو النصر قايتباى خلال حكمه الطويل عددا من التحسينات على الجامع الأزهر ، منها حوض كبير ، وميضأة بديعة بها فوارة ، كما أنشأ قريبا من الباب سبيلا مع كتاب . كما أضيف أيضا إلى هذا الجامع الفسيح قاعتان لتدريس علوم الدين والشريعة . وأنشأ كذلك فى أماكن مختلفة عددا من

(١) يلاحظ أن المؤلف هنا يرجع إلى الصواب بالنسبة لترتيب أقدمية الجوامع ، حيث ذكر الأزهر بعد ابن طولون ، وهذا صحيح على عكس ما سبق . (المترجم) .

(٢) من المعروف أن الخلفاء الفاطميين قد تلقبوا بهذا اللقب قبل مجيئهم إلى مصر (٣٥٨ هـ/٩٦٨ م) .

(المترجم) .

(٣) انظر اللوحة ٢٦ (رقم H. 6, 281) خط بين القصرين .

(٤) انظر ترجمة المخطوطة العربية السابق ذكرها .

(٥) فى سنة ٦٥٨ (١٢٥٩) قام بيبرس بإصلاح الجامع الأزهر ، وكثير من مساجد القاهرة الأخرى ، وهو الذى أعاد بناء جامع أثر النبى ، والقرية المجاورة ، وقناطر خليج أبو منجا ، ودمياط ، وكذلك أسوار وفتار الأسكندرية .

المساجد وزوايا للصلاة ، وقناطر ، وقد احتذى حذوه كبار الرجال في بلاطه^(١) . وأخيرا ، فإن السلطان قنصوه الغورى الذى تولى سنة تسعمائة وست (١٥٠٠) قد أضاف إلى هذا الجامع مئذنة [عام ٩١٥ هـ - ١٥٠٩ م] تبعث على الإعجاب بعمارتهما الفريدة^(٢) كذلك قام أحد الولاة الأتراك^(٣) بإصلاح الجامع الأزهر فى سنة ألف وأربع (١٥٩٥) . ويضم هذا المبنى الفسيح أروقة لسكنى الغرباء الذين يأتون للدراسة بالقاهرة من جنسيات كثيرة متباينة ، لاسيما من الفرس ، السوريين ، الأكراد ، عرب الحجاز واليمن ، الهنود ومواطنى غرب أفريقيا .. إلخ . هذا فضلا عن المصريين من مختلف أقاليم مصر العليا والسفلى . ويحتل العميان هناك رواقا^(٤) منفصلا .

أما جامع الحاكم الكبير فقد أنشأه السلطان الفاطمى أبو المنصور ، الملقب بالحاكم بأمر الله . وفى أيام مؤلف المخطوطة كان من المؤلف أن يطلق على ذلك الجامع اسم الجامع الأنور^(٥) ومع ذلك فعندما سألت عن اسم هذا المبنى فى سنة ألف وثمانمائة [١٢١٥ هـ] أجابونى أن اسمه الحاكم . وقد لحقه التهدم الشديد ، كما أنه هجر منذ فترة تتراوح ما بين ثلاثين إلى أربعين عاما ، إلا أن دعائمه وبعض البواكى ما زالت باقية حتى الآن ، وكذلك المئذنتان . وهو يشكل شبه مربع يبلغ ضلعه خمسة وأربعين مترا^(٦) ، يضم خمس عشرة دعامة من جهة وست عشرة فى الجهة الأخرى . ويرجع تاريخ إنشائه إلى ما بين

(١) المخطوطة العربية التى سبق ذكرها .

(٢) نفسه . وهى المنارة ذات الرأس المزدوجة ، وتتميز بوجود سلمين فيما بين دورتيها ، الأولى والثانية ، لا يرى الصاعد فى أحدهما الآخر . وهى أحد الألغاز الفنية فى العمارة الإسلامية . (المترجم) .

(٣) وهو محمد باشا الشريف ، ويلاحظ أن المؤلف لم يشر إلى عمارة الأمير عبد الرحمن كتحدا بالجامع الأزهر سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣ م) وتعد أكبر عمارة أحرقت به . (المترجم) .

(٤) يقصد به تكية أو رابوة العميان التى كانت تقع بحوار المدرسة الجوهريّة بالأزهر الشريف ، وكان الأمير عثمان كتحدا القاردوغلى قد أمر بإنشائها لطائفة العميان ، وحصصها لهم ، كما حصص أيضا جزءا من ريع وقفه للصرف على التكية ، وقد هدمت هذه التكية عام ١٣٥٨ هـ/١٩٣٩ م . (المترجم) .

(٥) المخطوطة العربية السابق ذكرها .

(٦) انظر اللوحة ٢٧ شكل ١ واللوحة ٢٨ .

سنتي ثلاثمائة وست وثمانين وأربعمائة وإحدى عشرة (٩٩٦ و ١٠٢٠) [٣٨٠-٤٠٣ هـ / ٩٩٠-١٠١٢ م] . وقد تصدع هذا البناء الكبير بفعل زلزال^(١) ، وأعاد بناءه السلطان بيبرس حوالى سنة سبعمائة وسبع (١٣٠٧) .

وسوف أمضى سريعا فى عرض المنشآت الدينية الأخرى ، وفقا لتتابع بنائها زمنيا . فالجامع الأقمر^(٢) بناه فيما بين سنتي أربعمائة وخمس وتسعين وخمسمائة وأربع وعشرين (١١٠١ إلى ١١٢٩) بحى السبتية [شارع السنانين] السلطان ابن على المنصور [أبو على المنصور ، الخليفة الأمر بأحكام الله] ، الذى اغتيل بجزيرة الروضة . أما جامع الفكهانى ، وهو غير بعيد من باب زويلة^(٣) فيرجع تاريخه إلى حكم إسماعيل الملقب بالطاهر بأعداء الله^(٤) من سنة خمسمائة وخمس وأربعين إلى خمسمائة وتسع وأربعين (١١٥٠ إلى ١١٥٤) . وقد مات هذا الأمير أيضا مقتولا . أما الجامع الذى يواجه الخارج من باب زويلة (وهو جامع الصالح [طلائع] دون شك)^(٥) فقد أنشأه الملك الصالح [طلائع] بن رزيك الوزير ، أو بالأحرى الحاكم الفعلى فى عهد عيسى المتوفى سنة خمس وخمسين وخمسمائة (١١٦٠) . وعلى الرغم من أن هذا الوزير كان شاعرا فإن الشعراء والأدباء قد عمهم الذل فى عهده ، كما انحط شأن العلوم والفضيلة . وقد بنى ضريح الحسين ، ولقى أيضا حتفه بطريقة مفرجة عام خمسمائة وستة وخمسين . أما صلاح الدين يوسف المشهور أول السلاطين الأيوبيين ، والمعروف باسم صلاح الدين ، فقد بنى فى سنة خمسمائة وتسع وستين (١١٧٣)

(١) حدث هذا الزلزال عام ٧٠٢ هـ / ١٣٠٢ م ، وتسبب فى إحداث أضرار بالغة فى بعض عمائر القاهرة الشهيرة ؛ ومن ثم أخذ بعض كبار الأمراء على عاتقهم مهمة إعادة ما تهدم أو تخرب من هذه العمائر، ومن بين هؤلاء بيبرس الجاشنكير الذى قام ببعض أعمال التجديد والإضافة فى جامع الحاكم ٧٠٣ هـ / ١٣٠٣ م. (المترجم) .

(٢) اللوحة ٢٦ (رقم G.6.316) أى داخل المربع الذى يشكله الشريط G والعمود 6 من الخريطة عند الرقم 316 الذى نجده فى هذا المربع . تم بناء جامع الأقمر فى عام ٥١٩ هـ / ١١٢٥ م كما هو مدون بالنص التأسيسى للجامع ، وهذا الجامع يقع فى شارع المعز لدين الله على يمين المتجه إلى باب الفتوح . (المترجم) .

(٣) انظر اللوحة ٢٦ (رقم L-6.274) .

(٤) ورد ذكره عند على مبارك ٦٧/٥ الطاهر بنصر الله . (المترجم) .

(٥) نفسه ، اللوحة ٢٦ (رقم M-6.243) .

[٥٧٢ - ٥٧٥ هـ / ١١٧٦ - ١١٧٩ م] المدرسة المعروفة بالمدرسة الصلاحية الواقعة قرب ضريح الإمام الشافعي^(١) . ومن المنشآت الدينية الأخرى أنشأ صلاح الدين أيضا في سنة خمسمائة وست وستين (١١٧٠) [٥٦٩ هـ - ١١٧٣ م] خانقاه سعيد السعداء التي كان قد سكنها الأمير الفاطمي صاحب هذا الاسم . وسوف تتاح لي المناسبة لمعاودة الحديث عن منجزاته الأخرى . أما جامع الكاملية^(٢) نسبة إلى السلطان الملك الكامل ، الذي أنشأه وأسس به مدرسة ، فيعود إلى سنة ستمائة وإحدى وعشرين (١٢٢٤) [٦٢٢ هـ - ١٢٢٥ م] . وفي سنة ستمائة وتسع وثلاثين (١٢٤١) [٦٣٩ - ٦٤١ هـ / ١٢٤١ - ١٢٤٣ م] بنى نجم الدين أيوب ، الذي قتله^(٣) الصليبيون بالمنصورة مدرستين تقعان فيما بين القصرين . كما بنيت قنطرة السد على خليج القاهرة تحت عنايته ، وكذلك قلعة جزيرة الروضة ، وقد بنى ضريحه قريبا من المدرستين السابقتين . وشيد أول سلاطين الدولة المملوكية عز الدين أيلك ، الملقب بالملك المعز (٦٥٢ إلى ٦٥٨ / ١٢٥٤ إلى ١٢٥٩) المدرسة التي تحمل اسمه « مدرسة المعز » في حي رحبة الحنا^(٤) . وفي سنة ستمائة واثنين وستين (١٢٦٣) [٦٦٠ - ٦٦٢ هـ / ١٢٦١ - ١٢٦٣ م] ، أنشأ بيبرس السلطان المملوكي الملقب بالملك الظاهر ركن الدنيا والدين^(٥) ، المدرسة الواقعة في مواجهة المارستان ،

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، (Z-6) المجلد الأول من الدولة الحديثة . وهذا التاريخ خطأ لأنه بداية فترة حكم صلاح الدين من سنة ٥٦٩ هـ (١١٧٣ م) وصحة تاريخ هذه المدرسة ٥٧٥ هـ كما ورد بالنص التذكاري التاريخي التقى منها والموجود بالمتحف الإسلامي حاليا . (المترجم) .

(٢) الخريطة ٢٦ المجلد الأول (رقم 11.6.280) . وأعتقد أن قائمة أسماء القاهرة تحمل خطأ اسم الكملية . (٣) تجدر الإشارة إلى أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب توفي بالمنصورة أثناء الحملة الصليبية سنة ٦٤٧ هـ ، وأحضت زوجته شجر الدر الخبر ونقلته إلى القاهرة ودفنته سرا في قلعة الروضة حتى تم الفراغ من بناء القبة التي أعدتها لتكون موضع دفنه ، وما تزال هذه القبة باقية بشارع المعز لدين الله في مواجهة مجموعة السلطان قلاوون المعمارية . ويرجع تاريخ بنائها كما هو وارد بلوحاتها التذكارية إلى سنة ٦٤٧ هـ . (المترجم) .

(٤) ربما سكة الرحبة ، الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول (رقم M-5.202) الجامع المسمى الماس ، الذي يقترن اسمه من اسم الجامع السابق ، ويقع بعيدا عن هذا الحي . (رقم R-7.85) .

(٥) كما في المخطوطة .

ثم أقام بعد ذلك بثلاث سنوات [٦٦٥-٦٦٧ هـ / ١٢٦٦-١٢٦٨ م] الجامع الكبير فى حى الحسينية^(١) ، كما أقام منشآت أخرى . وإلى السلطان قلاوون الملقب بالملك المنصور يرجع الفضل - علاوة على المدرسة المسماة بالمنصورية^(٢) (وهو الجامع الذى يرجع تاريخه إلى عام (٦٨١ هـ / ١٢٨٢ م) [٦٨٣-٦٨٤ هـ / ١٢٨٤-١٢٨٥ م] - فى إنشاء المستشفى الكبير المعروف بالمارستان^(٣) ، باعتباره واحداً من أبرز المنشآت بالقاهرة . ولم يكن القبول فيه مقتصرًا على الفقراء القاطنين به فحسب ، وستضم الفقرة التالية تفاصيل حول هذه المؤسسة الهامة . (انظر فيما يلى) .

وأنشأ أحد سلاطين الدولة المملوكية الأولى ، وهو ركن الدين بيبرس (الجاشنكير) ، ثانى من حمل الاسم ، الجامع والمدرسة [الخانقاه ٧٠٦-٧٠٩ هـ/ ١٣٠٦-١٣٠٩ م] اللذين يحملان اسمه ، ويقعان فى درب الأصفر على يسار الداخلى من باب النصر^(٤) .

أما محمد بن قلاوون الملقب بالملك الناصر ، وهو الذى أمر بأن يتميز النصارى واليهود بلون العمامة ، والذى حكم أربعاً وأربعين سنة^(٥) [٤٠ سنة] على ثلاث فترات (بمعنى أنه استمر مدة أطول من أى سلطان آخر لمصر) فقد بنى الجامع

(١) ربما الجامع رقم (A-5,346) ولقد كتب المؤلف العربى أو مترجمه الحسينية ، غير أنى أعتقد أنه يجب أن تقرأ الحسينية وهو اسم الشارع الكبير بالشمال ، الذى يجتاز الضاحية ، ويوصل إلى الباب الذى يحمل نفس الاسم . وهذا الجامع معروف باسم الظاهر منشئه ، وأيضاً الحى كله معروف بهذا الاسم . (المترجم) .
(٢) اللوحة ٢٦ المجلد الأول من الدولة الحديثة (القسم السابع رقم 6.275-II) . إنه جامع السلطان قلاوون بجوار المارستان .

(٣) اللوحة ٢٦ ، المجلد الأول من الدولة الحديثة (رقم 6.52-II) .

(٤) الخريطة ٢٦ . المجلد الأول من الدولة الحديثة (رقم 5.294-II) ويوجد جامع آخر بهذا الاسم . رقم 7.373-1:

ربما يكون من زمن بيبرس الثانى عام ٦٩٨ (١٢٩٨) .

(٥) تولى السلطان الناصر محمد بن قلاوون الحكم على ثلاث فترات غير متصلة : الأولى فيما بين ٦٩٣-٦٩٤ هـ/ ١٢٩٣-١٢٩٤ م ، والثانية فيما بين ٦٩٨ - ٧٠٨ هـ/ ١٢٩٨-١٣٠٨ م ، والثالثة فيما بين ٧٠٩-٧٤١ هـ/ ١٣٠٩-١٣٤١ م ، وفى هذه الفترة الأخيرة قبض السلطان الناصر محمد بيد من حديد على مقاليد الأمور ، وبلغت مصر فيها أوج ازدهارها . (المترجم) .

الجميل الذى يحمل أيضا اسم السلطان قلاوون بالقلعة^(١) ، وذلك فى سنة سبعمائة وثمانى عشرة (١٣١٨) . كما بنى المدرسة الواقعة بين القصرين^(٢) [٧٠٣ هـ - ١٣٠٣ م] . وتشهد أعمال أخرى كثيرة على عظمته ، إذ كان قد انتوى أن يحول مجرى النيل ، ليجعله يمر من تحت أسوار القلعة ، وقدرت جملة التكاليف بثلاث خزائن ، غير أن النجاح لم يحالفه ، فعدل بحكمه عن هذا المشروع الأحمق . وقد اتسعت القاهرة بمقدار النصف تحت حكم هذا السلطان .

أما الجامع المزدوج المعروف باسم مؤسسه شيخون ، والواقع على يمين ويسار الطريق الصاعد من جامع طولون إلى القلعة^(٣) ، فيعود بناؤه إلى زمن الملك الناصر حسن ، سنة سبعمائة وخمس وخمسين (١٣٥٤) ، وهو نفس الحاكم الذى أسس الجامع الكبير المسمى باسمه والذى سبق وصفه ، الواقع على يمين الشارع عند الصعود ، ويبلغ حوالى أربعة وعشرين مترا فى عشرين^(٤) ، ويرجع تاريخ الخانقاه التى تحمل اسم شيخون إلى عام سبعمائة وسبعة وخمسين .

وجامع الأشرف جامع مهدم أقيم فوق ربوة^(٥) ، قبالة القصر . وقد أقيمت هذه المدرسة ، وهى واحدة من أكثر المدارس جمالا فى مصر ، لمنافسة مدرسة السلطان حسن ، أسسها شعبان الملقب بالملك الأشرف ، المتوفى سنة سبعمائة وثمان وسبعين (١٣٧٦) . وقد هدم الجزء الأكبر من المنشأة بعد وفاته ، وشيد

(١) الخريطة ٢٦ المجلد الأول من الدولة الحديثة (رقم T-3,54) .
 (٢) يبدو أن الكاتب الذى نقلت عنه قد كرر هنا الإشارة السابقة (انظر أعمال نجم الدين فيما سبق) .
 (٣) الخريطة رقم ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم U-7,121) وكذلك اللوحة ٢٧ شكل ٤ . تاريخ الفراغ من بناء جامع شيخون هو سنة ٧٥٠ هـ (١٣٤٩ م) وتاريخ بناء الخانقاة هو ٧٥٦ هـ (١٣٥٥ م) . (الترجم) .
 (٤) لقد أحدثت تواحدى بهذا الجامع فوضى كبيرة ، وقد بذل الشيخ جهدا كبيرا فى حمايتى من أهل الحى الكثيرين الذين أخذوا يتذمرون أكثر فأكثر ويهددون بإساءة معاملتى . لقد كان يقول وهو يحاول الدفاع عى : «لا تؤدوا هذا الفرسى ، إنه طيب ، ليس هناك إلا حداؤه .. إنه سيرعه فى المرة القادمة» .
 (٥) يرى هذا المرتفع على الخريطة (رقم Y-7,85) وتعطيه المحظوظة المترجمة اسم «رأس الصون» Res-el-son ، وهناك جامع آخر فى القاهرة يسمى الأشرفية ، (انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة رقم K-6,194) .

مكانه بعد ذلك مستشفى المؤيد شيخ^(١) . ويعرف جامع برقوق الشهير باسم مؤسسه السلطان ، صاحب هذا الاسم ، الملقب بالملك الظاهر^(٢) : ويؤرخ بعام سبعمائة وثمانية وثمانين (١٣٨٦) ، [٧٨٦-٧٨٨ هـ / ١٣٨٤-١٣٨٦ م] . وهذا الحاكم ، باعتباره أول سلطان مملوكى شركسى ، هو نفسه الذى أنشأ على نهر الأردن قنطرة شهيرة تسمى «جسر الجامع» . ويقع جامع السلطان برقوق ومدرسته فى شارع السكرية^(٣) ، [بين القصرين] .

وثمة جامع لا يقل روعة عن ذلك هو جامع المؤيد أو مدرسة المؤيدية ، نسبة إلى اسم السلطان أبى النصر الشيخ المحمودى ، الملقب بالملك المؤيد ، وتاريخه عام ثمانمائة وسبعة عشر (١٤١٤) [٨١٨-٨٢٣ هـ / ١٤١٥-١٤٢٠ م] : استغرق بناؤه ثلاث سنوات ، وهو عبارة عن مربع ضلعه ثلاثة وثلاثون مترا تقريبا (١٠٢ قدم)^(٤) ، مزين بستة وتسعين عمودا مقامة فى نسق من صفين ، موزعة على جهات البناء الأربع .

وفى القاهرة جامع آخر يحمل اسم «مدرسة الأشرفية» أسسه برسباى أبو النصر الملقب بالملك الأشرف ، وبما أنه قد حكم ستة عشر عاما ، ومات فى سنة إحدى وأربعين وثمانمائة (١٤٣٧) ، يكون تاريخ إنشاء هذا الجامع ما بين سنتى ثمانمائة وخمس وعشرين وثمانمائة وإحدى وأربعين (١٤٢١ إلى ١٤٣٧) [٨٢٦-٨٢٩ هـ / ١٤٢٢-١٤٢٥ م] . ومن المؤكد - كما يبدو - أن هذا هو الجامع الواقع فى الشارع الذى يحمل نفس الاسم ، الأشرفية . ورغم ذلك

(١) ما يزال بيمارستان المؤيد باقيا إلى اليوم وإن كان بحالة سيئة للغاية . (المترجم) .

(٢) كان اسمه الأول تون بايخ : ويناديه مولاة باسم برقوق بسبب عينيه الكبيرتين الجاحظتين .

وهو الملك الظاهر برقوق بن أنس بن عبد الله الجركسى العثماني ، وكان يسمى «إيتون بغا» (الطنبغا) ، أحضره الخواجة عثمان تاجر الرقيق وباعه إلى الأمير يلغا الكبير فسماه برقوق . (المترجم) .

(٣) انظر الخريطة ٢٦ المجلد الأول من الدولة الحديثة (رقم II-6,279) . وشارع السكرية هو المعروف الآن باسم شارع المعز لدين الله أو شارع النحاسين بحى الغورية بالقاهرة ، وسمى بالسكرية نظرا لباعى الحلوى الكثيرين الذين كانوا دائمي التواجد به . (المترجم) .

(٤) اللوحة ٢٧ ، المجلد الأول شكل ٣ ، والخريطة ٢٦ (M-7) .

فإن المؤلف العربي الذي أستمده منه يجعله في حى العنبريين : غير أننا نجد جامع العنبرية غير بعيد من باب درب المحروق ، كذلك يوجد مسجد صغير باسم الشيخ العنبرى . وأنشأ نفس السلطان مدرسة أخرى تابعة لخانقاه تسمى السرياقوسية ، (الخانكاه حاليا) .

تحدثت من قبل عن التوسع والتحسينات التى نالها الجامع الأزهر على يد السلطان قايتباى أبو النصر أو الظاهرى المحمودى المتوفى عام واحد وتسعمائة (١٤٩٥) : إننا مدينون له أيضا بكثير من مساجد القاهرة بالإضافة إلى العديد من المنشآت .

ومع أن جانبلاط الملقب أيضا بالملك الأشرف لم يدم حكمه غير ستة شهور فى عام تسعمائة وخمسة (١٤٩٩) فإنه قد أنشأ الجامع الذى يحمل اسمه ، مدرسة الجنبلاطية الواقعة بالقرب من باب النصر^(١) .

وينسب جامع العادلية إلى مؤسسه طومان باى سيف الدين ، الملقب بالملك العادل ، الذى أنشأه عام تسعمائة وستة (١٥٠٠) ويقع خارج نفس الباب ، كما يقع أيضا ضريح هذا السلطان^(٢) .

أما قنصوه الغورى أبو النصر الملقب كذلك بالملك الأشرف ، وهو نفسه الذى قتل فى الحرب التى شنّها ضد السلطان سليم فى سنة اثنتين وعشرين وتسعمائة (١٥١٦) فقد أنشأ بالقاهرة - وفقا لمؤلفنا - مدرسة سوق الجمالون مع الضريح الذى يواجهها^(٣) . يقول هذا الكاتب : «وفى عهده ، أى نحو سنة تسعمائة وعشرين (١٥١٤) وجدت أمة من الفرنج يسمون بالبرتغاليين السبيل للرسو على شواطئ الهند ، ملتفتين حول أفريقيا وبحر الظلمات وخليج موزمبيق

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول من الدولة الحديثة (رقم 1-4.137).

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول من الدولة الحديثة (رقم 1-5.370) . و طومان باى هذا هو السلطان الملك العادل سيف الدين طومان باى الأول . حكم شهورا فى عام ٩٠٦ هـ . (المرجع) .

(٣) تقع هذه المدرسة والضريح ببهاية شارع الغورية عند تقاطعه مع شارع الأهر ، وكان الفراغ من بنائها فى سنة ٩٠٩ - ٩١٠ هـ ، (١٥٠٣ - ١٥٠٤م) . (المرجع) .

(الواقع خلف جبال القمر حيث توجد منابع النيل) ، فأرسل قنصوه الغورى ضدهم أسطولا من خمسين سفينة حربية تحت قيادة الأمير حسين الكردي» .

لقد اعتقدت أن من واجبي أن أنقل هذه الفقرة لما تمثله من أهمية من الوجهة الجغرافية ، أما الجامع الذى ذكرته قبل قليل فإنه آخر أثر دينى لسلاطين مصر . ففى عام ألف وخمسمائة وسبعة عشر قتل السلطان الرابع والعشرون ، وهو آخر سلاطين الشراكسة ، طومان باى ، ابن شقيق السلطان السابق والملقب بالملك الأشرف . ومعروف أنه استسلم بعد دفاع مجيد للسلطان سليم الذى شنقه على باب زويلة .

وبعد أن صارت مصر إحدى ولايات الامبراطورية العثمانية توقف تجميلها بمنجزات العمارة العربية العظيمة ، غير أن الولى التركى سليمان باشا شيد فى سنة تسعمائة وثلاث وثلاثين (١٥٢٦) كثيرا من المنشآت الجميلة ، من بينها فى القلعة «جامع الجند»^(١) ، كما يذكر المؤلف أيضا المدرسة المسماة بالمدرسة المسيحية نسبة إلى منشئها الولى مسيح الذى حكم خمس سنوات فى عهد مراد الثالث منذ عام تسعمائة واثنين وثمانين (١٥٧٤) ، ويقع هذا الجامع قرب باب القرافة^(٢) .

ولا أستطيع فى ختام هذه اللمحة التاريخية حول جوامع القاهرة أن أتجاوز الجامع الكبير المعروف بجامع الظاهر [٦٦٥ - ٦٦٧ هـ / ١٢٦٦ - ١٢٦٨ م] الذى يقع خارج المدينة بين الخليج وبركة الشيخ قمر ، وهو أكبر الجوامع بعد جامعى طولون والحاكم ، وكان متروكا تقريبا عند وصول الفرنسيين ، وقد حول إلى حصن ، وحمل اسم الجنرال شولكوفسكى Shulkowski الشهيد فى ثورة القاهرة ، وطوله حوالى تسعة وخمسين مترا (١٨١,٥ قدما) على ستة وخمسين

(١) جامع الجند (رقم U-12,170) الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة . لعله يقصد جامع سيدى سارية بالقلعة ، وقد أعيد بناؤه ، وكان قد خصص لطائفة الانكشارية ، ومن هنا جاءت تسميته بجامع الجند . (المترجم) .
(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول ، (رقم X-4,20) .

متراً^(١) . ويوجد جامع مشهور خارج المدينة أيضاً ، هو جامع قايتباى ، الذى تولى الحكم فى سنة ثمانمائة وإحدى وسبعين (١٤٦٦) [٨٧٢ هـ - ١٤٦٧ م] ، ويقع فى وسط المقابر التى تحمل نفس الاسم ، إلى الشمال من القلعة^(٢) . وفى عهد قايتباى نفسه أنشأ الأمير أربك عام ثمانمائة واثنين وتسعين (١٤٨٦) جامع الأزبكية الذى أطلق اسمه على الميدان الشهير بالقاهرة .

ويخطئ من يظن أن العمارة العربية لم تعد بقادرة على أن تقدم شيئاً منذ الفتح العثمانى ، ففضلاً عن المقابر التى ستنالها بالحديث شيدت الجوامع على أيدي البكوات : كجامع محمد أبى الذهب الذى جهز ودفن فيه هذا الأمير ، وهو قريب من «الجامع الأزهر» ولا يسبق تاريخه مجيء الحملة الفرنسية إلا بتسعة وعشرين عاماً^(٣) .

وبالإضافة إلى الجوامع التى وصفت فى البداية ، سوف نجد أيضاً مصورا فى اللوحات منظراً لجامع السعيد ، الذى يقع خلف قصر عثمان بك الطنبورجى^(٤) ، ومنظراً لجامع المحمودية [٩٧٥ هـ - ١٥٦٧ م] فى ميدان الرميلىة^(٥) ، وأخيراً جامع أمير خور ، أو جامع الناصرية القريب من الباب الذى يحمل هذا الاسم الأخير^(٦) .

ويمكن أيضاً مراجعة اللوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ (المجلد الأول من الدولة الحديثة) وهى تمثل على نحو ما منظراً شاملاً لميدان الأزبكية حيث يظهر فيها

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول (رقم ٨-٥.378) .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول من الدولة الحديثة ، (رقم P-3.44) . تولى قايتباى السلطنة فى شهر رجب

سنة ٨٧٢ هـ . (المترجم) .

(٣) يرجع تاريخ إنشاء جامع محمد بك أبى الذهب إلى سنة ١١٨٧ - ١١٨٨ هـ / ١٧٧٣ - ١٧٧٤ م . (المترجم) .

(٤) انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول من الدولة الحديثة (رقم P-٥.19) واللوحه رقم ٥٠ .

(٥) الخريطة ٢٦ (رقم S-5.128) واللوحه ٦٧ إلى يسار الرسم . ويقع هذا الجامع سديان سلاح الدين بالقلعة ، وقد أنشأه محمود باشا والى مصر من قبل الدولة العثمانية فى عصر السلطان سليمان القانونى ، وكان الفراغ من سانه سنة ٩٧٥ هـ (١٥٦٧ م) . (المترجم) .

(٦) خريطة ٢٦ (رقم S-13.263) واللوحه ٤٥ .

العديد من الجوامع التي سيكون من السهل أن نتعرف عليها خلال القائمة بمساعدة الخريطة المساحية ، وبإلقاء نظرة على الصورة . أما كل الجوامع الأخرى فقد أشير إليها وسجلت أسماؤها بدقة ضمن القائمة التي دار حولها الفصل السابق ، ويكون من غير المفيد تعدادها ، خاصة وقد ميزنا في الفصل الأول أكثرها أهمية^(١) . ولا يبق لي - بعد ذلك - سوى بضع كلمات أضيفها حول جامعين منها : جامع السلطان الغوري^(٢) في الشارع الذي يحمل هذا الاسم ، وهو كبير جدا وينقسم إلى مبنيين يقعان على جانبي الطريق^(٣) . وجامع الحسين ، وهو أيضا جامع كبير ، وجميل ، يباح دخوله للنساء نهار السبت^(٤) سابع أيام الأسبوع .

وأما المساجد القليلة الاتساع ، أو الزوايا ، فيشار إليها على وجه العموم باسم زاوية ، وعددها كبير ، يبلغ حوالي مائة وستين .

وجميع هذه المنشآت الموقوفة على التعبد يتردد عليها مواطنو القاهرة كل يوم في انتظام وحماس .

(١) انظر فيما سبق .

(٢) يعود تاريخ هذا الجامع إلى سنة ثلاث وثلاثين وتسعمائة للهجرة . ولكن مؤلفنا العربي لا يسمح مطلقاً بأن نعطي له تاريخاً حديثاً كهذا ما دام تاريخ السلطان صاحب هذا الاسم يدلنا على أن السلطان الغوري قد مات سنة اثنتين وعشرين وتسعمائة في المعركة التي شنّها على السلطان سليم . يرجع تاريخ إنشاء مجموعة الغوري بالغورية - المدرسة والقبّة والخانقاه وغير ذلك من المنافع والمرافق - إلى ما بين عامي ٩٠٩ - ٩١٠ هـ . (المترجم) .

(٣) لم نبين على الخريطة إلا واحداً فقط . (انظر الخريطة ٢٦ ، رقم K-6,305) .

(٤) نفسه (رقم 1-5,212) تتمة قائمة الخمسة والثلاثين جامعاً الكبيرة الأخرى بالقاهرة والتي لم توصف أعلاه : جامع الزينك المزين بأربعين عموداً ، الكيخيا ، مسدادة ، المارداني ، الغمري ، الشعراوي ، عمرو خلف مصر القديمة (خارج القاهرة) ، السيدة زينب ، الجاولي ، السنانية ، اسكندر ، المسكة ، الإمام (عند المقابر التي تحمل هذا الاسم) ، محمد بك ، الصالح (بالقرب من النحاسين ، أمام المارستان) ، سيد عوام الدين ، الزايد ، الشيخ الغريان المزين بالنقوش ، شيخ الجوهري ، صغير ولكنه جيد البناء ، السلطان قيسون ، السيدة أم قاسم ، الإمام الشافعي ، البرادعية ، الصالح (حى باب زويلة) ، عابدين ، الطباخ بباب اللوق ، الرزيقي ، الطباخ بباب الشعرية ، البيومي ، الكردي ، السطوحية ، باب الفتوح ، الحلق ، الظاهر (خارج القاهرة) ، أبو السعود . وسجد مواقعها بالرجوع إلى قائمة الفصل الثاني . لقد سجلت في صحيفتي ثلاثمائة وستين منبذة وسبعمائة وحسين جامعاً بكل الأحجام ، ولكن هذا الرقم الأخير خطأً مبالغ فيه .

٥ - المستشفيات ، التكايا ، الخانقاوات ، والكنائس .. إلخ

ليس من المستطاع ، تحت أى اعتبار ، مقارنة القاهرة بمدن أوربا فيما يتصل بمؤسسات الخير أو الإحسان . غير أنه سيكون من الخطأ أيضا الاعتقاد بأنها مجردة تماما من هذا النوع من المؤسسات . فإن ميل الشعوب إلى الرحمة وتحركها لتخفيف البؤس لا يعزى دائما إلى رقى الحضارة فحسب ، وإن كان من الصواب القول بأن الجور كان سببا فى تدهور المؤسسات التى أنشئت فى سبيل هذه الغاية . وقد كان بالقاهرة ، منذ خمسة إلى ستة قرون ، الكثير من المستشفيات المخصصة لإيواء العجزة والمرضى والمعتهوين ، ولكن لم يعد متبقيا منها سوى واحد فحسب ، وهو المارستان الذى يضم المعتهوين من الجنسين ، والذى سنصفه بعد قليل .

والتكايا منازل يستقبل فيها بعض المسافرين الفقراء أو الأشخاص الموصى بهم : حيث يجدون بها الضيافة مجانا . وربما أمكنا أخيرا أن نذكر ضمن مؤسسات البر هذا العدد الكبير من الأسبلة والأحواض العامة ، والكتاتيب المجانية التى تلحق بها فى غالب الأحيان . لقد أقام السلاطين والبكوات والأغنياء هذه المنشآت على نفقتهم ، وأوقفوا عليها عند وفاتهم أموالا ثابتة تعطى عائدا يوظف فى صيانتها ، وفى تغطية نفقاتها السنوية . وترتبط أسماء أولئك المحسنين بأعمالهم ، ويتحدث الناس عنها باحترام .

ولا مجال هنا للنقاش حول العطايا أو المؤسسات الدينية القائمة على رعاية الجوامع ؛ وهى كثيرة جدا فى مصر ، ويطلق عليها «رزق» جمع «رزقة» : وينطبق هذا الاسم النوعى على كل من نوعى المؤسسات : تلك التى أنشأها الحكام ويطلق عليها «سلطاني» ، والمؤسسات الأخرى التى يطلق عليها على وجه الخصوص «وقف» ، ومن الممكن أن نعد إحداهما أوقافا عامة ، والأخرى أوقافا خاصة . ويخصص جزء من الوقف لرعاية الجوامع والمدارس والخانقاوات ، وللصلوات التى تقام عند القبور وفى الأعياد الكبيرة ، وكذلك

المبالغ التي تصرف في وضع الأزهار والسعف على القبور في أيام معينة من السنة ؛ ويخصص جزء آخر من «الوقف» للتصدق على الفقراء والمكفوفين ، وللمساعدات التي تمنح للمستشفيات ، وفي النهاية يوجه مبلغ كبير من «الوقف» لصيانة الأسبلة والكتاتيب العامة^(١) : ويطلق هذا الاسم أيضا على الهبات المخصصة لصالح الكتاتيب . وينبغي أخيرا أن نسلط في عداد هذا النوع من المنشآت التكايا أو الخانقاوات التي أنشئت بالقاهرة في فترات مختلفة لينعم فيها المسافرون بالضيافة . وسبق أن ذكرنا بمناسبة الحديث عن الجوامع ما أنشأه صلاح الدين وغيره من السلاطين من خانقاوات .

ويذكر المؤلف السابق الذي كثيرا ما تحدثنا عنه ، مستشفى المؤيد شيخ الذي أنشأه ابن السلطان برقوق [فرج] مكان مدرسة الأشرفية ، وإن كنا نجهل الحال التي صار إليها هذا المستشفى بدوره ، كما أننا لا نعرف أن هناك مارستانا باقيا اللهم إلا المارستان الكبير^(٢) .

وقد كان في دمشق في زمن «تيفينو» Thévenot^(٣) مستشفى بنفس الاسم يعود إلى سنة ثمانمائة وإحدى وثلاثين للهجرة (١٤٢٧) كان يقدم فيه الغذاء الذي يحتاجه المرضى بسخاء ، حيث كانوا يتمتعون بأكثر نصيب من الرفاهية ، وكل مقومات الحياة الرغدة .

(١) لكثير من هذه الرزق غاية تبدو متفردة ، هي إطعام الكلاب الضالة في شوارع المدينة ، أو توفير الطعام على المآذن للطيور ، وهو في الشائع عبارة عن الحبوب . وكشاهد على ذلك مؤذنة جامع ابن طولون التي يعلوها وعاء كبير يزيد طوله على عشرة أقدام ، يحرص على مائه بالحبوب طيلة أوقات السنة : ولذلك نشاهد أسرابا متعددة من اليمام تلتق حول هذه القمة العالية بلا انقطاع .

(٢) وفقا للمسيو دى ساسى يجب أن يشار إلى هذه المنشأة باسم اليمارستان . (رحلة عبد اللطيف ص ٨٩ ، ٤٤١) .

(٣) رحالة فرنسي ولد في باريس في ١٦ يونيو عام ١٦٣٣ ، وتوفي في فارس في ٢٨ نوفمبر عام ١٦٦٧ ؛ زار كثيرا من دول أوروبا وآسيا وأفريقيا ، وقد سجل رحلاته في كتاب نشر في باريس عام ١٦٦٤ و ١٦٦٥ بعنوان «رحلة إلى المشرق» ، وبعد وفاته أعيد نشره في باريس أيضا عام ١٦٨٩ بعنوان «رحلات تيفينو» في أوروبا وآسيا وأفريقيا في خمسة أجزاء . ثم طبع في امستردام عام ١٧٠٥ و ١٧٢٣ و ١٧٢٥ .

. (المترجم) La Grande l'encyclopedie. xxx P.8.

ومارستان القاهرة أكثر شهرة من مارستان دمشق ، ولم يكن دوره فى الأصل سوى استقبال المعتمدين . وبوسعنا أن نعرف من الكتاب العرب أصل هذه المنشأة ، إذ تعود وفقا لما يذكره بعضهم ، إلى «ابن لابن طولون» - وإن كان هذا خطأ - ولكن تبعا للمقريزى فإنها تعود إلى حفيدة للمعز لدين الله . ثم خصصت هذه المنشأة بعد ذلك لاستقبال كل حالات المرضى ، وزادت لها العطايا من حكام مصر . وقد جعل لكل نوع من أنواع المرض قاعة مستقلة خاصة ، لها طبيبها الخاص ، كما كان كل جنس من الجنسين يشغل جزءا منفصلاً من المبنى ، وهناك كان يقبل جميع المرضى بدون تمييز سواء من الفقراء أم الأغنياء . أما الأطباء المستقدمون من مختلف مناطق الشرق ، فكانوا يعاملون معاملة كريمة : وقد ألحقت بالمنشأة صيدلية جيدة التجهيز . وثمة زعم بأن كل واحد من المرضى كان يتكلف فى اليوم قطعة من الذهب (دينارا) ، كما كان فى خدمته شخصان ، وأن المرضى الذين يعانون من الأرق كانوا ينقلون إلى قاعة منفصلة ، وهناك يسمعون موسيقى متألفة الأنغام ، أو يقوم قصابون متمرسون جيدا بالترويح عنهم بأقاصيصهم ، وبمجرد ما يبدأ المرضى فى استرداد صحتهم يتم عزلهم عن الآخرين ، ويتاح لهم الاستمتاع بمشاهدة الرقص ، وتعرض أمامهم ألوانا من الكوميديا ، وأخيرا ، وعند مغادرة المستشفى يمنح الواحد منهم خمس قطع ذهبية لكى لا يضطر فور خروجه إلى مزاوله أعمال شاقة .

ولقد أنشأ السلطان المنصور قلاوون المدرسة التابعة للمستشفى فى نفس المكان الذى توجد به فى الوقت الحالى ، وكان يدرس فيها الطب والمذاهب الدينية . وقد استخدم ضمن مواد البناء أعمدة جرانيتية وقطع أخرى من منشآت قديمة . ووجد بنفس المكان منشأة من نوع آخر كانت قد أقامتها ابنة العزيز بالله نزار بن المعز لدين الله^(١) ، حيث كان يؤوى ويطعم ثمانمائة فتاة . وقد

(١) هذا الأمير الأخير ، ثانى خلفاء الفاطميين ، هو الذى أسس القاهرة سنة ثلاثمائة وستين للهجرة (٩٧٠) .

نقل قلاوون هذه المنشأة إلى مكان آخر ، وأقام في مكانها السابق سنة ستمائة وإحدى وثمانين (١٢٨٢) المستشفى الكبير أو المارستان ؛ وبه أربعة أروقة زين كل منها بفوارة : وقد أنجزت هذه الأعمال فى أقل من عام . ويعود تاريخ تعيين الموارد المخصصة للإنفاق عليه إلى سنة ستمائة وخمس وثمانين (١٢٨٦) .

وفى زمن الحملة الفرنسية ، كانت هذه المؤسسة الشهيرة - التى كانت من قبل ملاذا مفتوحا للبؤساء - قد فقدت تماما ازدهارها القديم ، أو بعبارة أفضل ، لم يكد يبقى منها سوى ظل باهت ، وذلك نتيجة لإهمال الأتراك والماليك ، وخاصة تبديدهم لمخصصات المنشأة ، التى حينما تفقدتها وجدت أن عدد المرضى بها - فضلا عن البلهاء - كانوا بين خمسين وستين مريضا : لقد كانوا يشغلون قاعات مفتوحة بالدور الأرضى ، ليس بها أسرة أو أثاث . وكان البلهاء يشغلون قسما آخر من المبنى ينقسم بدوره إلى ساحتين ، واحدة لكل جنس . أما المجانين فكان عددهم عشرة ، وكانوا معزولين فى حجرات ذات قضبان ، فى أعناقهم السلاسل : منهم اثنان من البرابرة (شاب قوى شارد محبوس منذ ثلاث سنوات ، وأحد عبيد الألفى بك معزول منذ أربعة شهور) ؛ وشريف مصاب بالهوس فقط على الدوام ، وآخر تصحبه زوجته .. الخ : وأما النساء فكن عاريات أو شبه عاريات . ويجاور هذا المبنى الواسع جامع السلطان قلاوون .

وقد أعطى الجنرال الفرنسى أمره لكبير الأطباء بزيارته ، وتفقده ، واقتراح الأفكار لإصلاحه . وقد توجه لذلك مسيو ديجينيت Desgenettes ومعه الشيخ عبد الله الشرقاوى . وهذه هى الكلمات التى عبر بها فى تقريره : «المارستان مكان واسع سيء الموقع إلى حد كبير ، يتسع بسهولة لاستقبال مائة مريض^(١) ، أما فى الوقت الراهن فإن به سبعة وعشرين من المرضى ، وأربعة عشر من البلهاء : سبعة رجال وسبع نساء . ويوجد ضمن المرضى عدد كبير من

(١) أور بادأحرز مائتان .

المكفوفين ، وعدد أكبر من المصابين بالسرطان ، وغير هؤلاء ضحايا أمراض مزمنة أهملت في مراحلها الأولى . وجميعهم بدون أية رعاية اللهم إلا تقديم الطعام المكون من الخبز والأرز والعدس ، ومع ذلك فإن القلق لا يتطرق إليهم حتى في إمكانية تخفيف الآلامهم ، وفي إطار هذا التسليم بمشيئة القدر ، نجدهم لا يعرفون تماما أى شىء عن الأدوية حتى أبسطها . أما البلهاء فيقيمون في ساحتين صغيرتين منفصلتين ، تضم إحدهما ثمانى عشرة حجرة للرجال ، والأخرى ثمانى عشرة حجرة للنساء : وبدا لى أن الرجال غير مباين وحزاني ، وأكثرهم من المسنين . وكان هناك شاب واحد قد أصيب بهياج : فكان يزأر كالأسد ، وفي تحول شبه فجائى عاد إلى الهدوء ، وعلت شفثيه ابتسامة بلهاء . وحجرات النساء ليست جميعها ذات قضبان ، ومع أنهن كلهن مقيدات فإنهن لسن مشدودات إلى الجدار كما هو الحال بالنسبة للرجال» .

وثمة موضع آخر بالقاهرة يطلق عليه المارستان ، ذلك هو المارستان القديم . وهو دار مهملة منذ زمن طويل جدا ، وتقع فى الجنوب غير بعيد من القلعة^(١) . (يوجد بجوار جامع السلطان الغورى^(٢)) سبيل ووكالتان تحمل ثلاثتها أيضا نفس الاسم) غير أن التاريخ لا يذكر مارستانين ، ومع ذلك فإن أهل المكان قد أكدوا لى وجود ذلك المارستان القديم ؛ ومع أن الدار التى رأيتها كانت متهدمة فإنها ما تزال مأهولة ، يضاف إلى ذلك ما فهمته من الروايات الشعبية من وجود مستشفى آخر للنساء أنشأه عبد الرحمن كينخيا يقع قريبا من (تحت الربع)^(٣) كان يؤوى وقتئذ ستا وعشرين امرأة مريضة ، وربما يحمل الاسم النوعى «تكية» . وهناك تكية أخرى للدراويش فى شارع الحبانية وتحمل نفس الاسم^(٤) . وتوجد تكية أخرى أكثر أهمية ، وهى مستشفى الدراويش التى أسسها السلطان

(١) انظر خريطة القاهرة . اللوحة ٢٦ . المجلد الأول ، الدولة الحديثة (رقم 4.50-S) .

(٢) نفسه ، الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول . الدولة الحديثة . (أرقام 1.6.298, 297, 294) .

(٣) نفسه (M-7) .

(٤) انظر خريطة القاهرة (رقم P.9,24) . وأصل هذه التكية هو مدرسة السلطان محمود بشارع الخليج المصرى

(مورسعيد الآن) على رأس الحبانية ، وقد أنشئت عام ١١٦٤ هـ / ١٧٥٠ م . (المرحوم)

الظاهر بيبرس ، فى طريق الصليبية الكبير^(١) ، وتعرف «بتكية العجم» ، وهى ملاصقة للجامع الذى يحمل نفس الاسم ، وكانت تؤوى - حين قمت بزيارتها - ستة عشر مريضا . وأخيرا توجد تكتيتان أخريان تعرفان باسم قيسون ، تقع إحداهما فى شارع سوق السلاح^(٢) والأخرى فى شارع قيسون^(٣) .

وأنهى هذا المقال حول المؤسسات الخيرية بذكر المبالغ المخصصة لهذا الغرض ، والتي كانت تشكل فى زمن الحملة الفرنسية جزءا من النفقات العامة : كانت تقتطع من الميرى ، أو ضريبة الأتبان . ويؤكد هذا البيان أنه كانت عندنا فى أوربا تصورات خاطئة عن النقص فى مؤسسات الإحسان عند الشرقيين ، وعن الإهمال الشامل من قبل حكامهم فيما يتصل بالمساعدات العامة .

ولكى تكون لدينا خلفية واضحة فى هذا الخصوص (فيما أرى) مقارنة بالتقدم الحديث للمؤسسات الأوربية من هذا النوع فإننا نلاحظ الفارق الكبير ، ومع ذلك فإن هؤلاء الرجال مجردون من كل إحساس تجاه البؤس . وفى سوريا ومصر وجدت دور للمكفوفين قبل مؤسسة كانزفان Quinze-Vingts المماثلة بوقت طويل ، ومن المرجح أن يكون لويس التاسع ، الذى يعود إليه فضل تأسيس هذه المؤسسة فى فرنسا ، كان على علم بهذه المؤسسات . وهكذا قدم لنا المشاركة النموذج الأول فى هذا الشأن .

وعند الاستيلاء على مصر لم يبلغ العثمانيون إطلاقا مؤسسات البر والإحسان ، بل على العكس من ذلك أضاف إليها سليم ، ونماها أيضا سليمان ، كما ضاعف حكام آخرون وبعض الأغنياء هذه الأوقاف ، ولكن لسوء الحظ ارتكبت حكومة البكوات تجاوزات كبيرة ، وبددت الهبات الخاصة بمواجهة الحن . وهذا بيان

(١) نفسه (رقم 7,67-S) .

(٢) نفسه (رقم 6,13-R) .

(٣) نفسه (رقم 7,99-Q) .

مختصر بالمبالغ مستمد من جدول النفقات العامة فى سنة ألف وسبعمائة وثمان وتسعين :

١ - كمية من الشعير تبلغ مائة وأربعة وخمسين ألفا وثلاثمائة وتسعة وثلاثين إردبا (١٥٤,٣٣٩) تستقطع من الميرى عينا ، وتخصص سنويا لمؤسسات مختلفة ، لصالح المكفوفين ومرضى مستشفى المارستان ، والجامع الأزهر ، وطلاب هذا الجامع ، ولخمس أوقاف أخرى . ومتوسط سعر هذه الغلة هو تسعون مدينيا [للأردب] (أو ثلاثة فرنكات وخمسة عشر سنتيما ، بحسب السعر المحدد للمدينى فى فترة الحملة^(١)) ، وتقدر هذه الكمية بمبلغ أربعمائة وستة وثمانين ألفا ومائة وثمانية وستين فرنكا (٤٨٦,١٦٨) .

٢ - يجرى على الدراويش والسائلين والمعوقين من الميرى نقدا مبلغ ثلاثة عشر مليونا ومائة وتسعة آلاف وثلاثمائة وثمانية وخمسون مدينيا (١٣,١٠٩,٣٥٨) ، أو أربعمائة وثمانية وخمسون ألفا وثمانمائة وثمانية وعشرون فرنكا (٤٥٨,٨٢٨) بعملتنا .

٣ - رتب كل من سليم وسليمان معاشا للأرامل قيمته ثلاثة ملايين ومائتان وستة وثمانون ألفا وثلاثمائة وثمانية وأربعون مدينيا (٣,٢٨٦,٣٤٨) ، أو مائة وخمسة عشر ألفا واثنان وعشرون فرنكا (١١٥,٠٢٢) ، ونفقة لليتامى قيمتها مليونان وثمانمائة وأربعة وعشرون ألفا وستمائة واثنان وستون مدينيا (٢,٨٢٤,٦٦٢) ، أو ثمانية وتسعون ألفا وثمانمائة وثلاثة وستون فرنكا (٩٨,٨٦٣) .

٤ - فقراء الجامع الأزهر يأخذون من الأرز والعسل ما يقدر بعشرين ألفا وأربعمائة وتسعة وثمانين مدينيا (٢٠,٤٨٩) ، أو سبعمائة وسبعة عشر فرنكا ، يضاف إلى ذلك «علاوة مساعدة» ليتامى المارستان تبلغ مائتين وخمسين مدينيا .

(١) أكثر قليلا من ٣ سنتيمات ونصف لكل واحد مدينى .

وكان للمارستان وقف كاف لجميع نفقاته ، فضلا على مصادر دخل مختلفة :

وعلى سبيل المثال فإن كل الترياق الذى كان يحضر فى القاهرة (تخصيرا ممتازا) كان يودع بالمارستان ، وكانت حصيلة البيع توجه للعناية بالمؤسسة .

وكان هناك عشرة من الأفندية لهم رئيس خاص ، يطلق عليه «أفندى اليومية» ، يقومون بحساب المعاشات والنفقات للفقراء والمعوقين والأرامل واليتامى ، ولكفوفى الجامع (الأزهر) : وكانت هذه المبالغ ، التى تعتبر مصروفات عامة ، تمثل جزءا من جامكية المصر Gamkyet el-Masr^(١) ، وكانت تستقطع من الميرى . وأخيرا ، وعلاوة على المنشآت التابعة لمدينة القاهرة ، كانت هناك أيضا مصروفات كثيرة من نفس النوع تقدم للأقاليم^(٢) .

أنتقل إلى الأديرة والكنائس الخاصة بالمسيحيين واليهود الموجودة بالقاهرة . وثمة كلمات قليلة يمكن أن تقال فى حدود الخطة المعمول بها فى هذا الوصف .

ففى داخل المدينة لا يحصى سوى عدد قليل من كنائس المسيحيين ، يقع معظمها فى مصر العتيقة ، داخل النطاق المسمى «قصر الشمع» . وهذا لا يعود إلى قلة التسامح إزاء الطوائف المسيحية فى القاهرة . وسنعجب لأن العامة الجاهلة الموسومة بالتعصب لا تلعن اليهود ، أو المسيحيين من الكاثوليك والأقباط والأرمن والسوريين والروم .. الخ ، لأنها ألقت مشاهدتهم فى جميع الأيام منتشرين بأعداد كبيرة ، يتاجرون بجزيرة فى الشوارع والأسواق والأماكن العامة . وتنتشر الأحياء التى يسكنها الأقباط والافرنجج والروم واليهود فى كل

(١) جامكية تعنى الجارية التى تعطى من غلة الوقف ، وهى من ناحية أجر ، ومن ناحية منحة ، أما كلمة المصر فهى رمز لرايب شهر محرم وصفر وربيع الأول . (الترجم) .

(٢) معظم التفاصيل السابقة حول نفقات المؤسسات الخيرية أخذت من المسيو ستيف الخازن العام للجيش الفرنسى ، ومن المرحوم ميشيل انج لانكويه (انظر الدولة الحديثة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٧٢ ، والمجلد الثانى عشر ص ١٠٥ وما بعدها) .

أجزاء المدينة ، دون أن تحميها أية أسوار خاصة . وكل طائفة لها كنائسها التي تمارس فيها شعائرها في سلام ، ودون أى نوع من المضايقات ، وهذه أيضا مسألة لدينا عنها في أوربا تصورات قل أن تطابق الواقع .

وكنائس المسيحيين مقامة أساسا في الأقسام الخامس والسادس والثامن . أما المسيحيون الأقباط أو اليعاقبة فلهم كنيسة قريبتان من شارع بين السورين^(١) : وفي هذا الموضع نفسه توجد كنيسة للأرمن .

وتقع حارة النصرى - أحد أحياء الأقباط - جنوب ميدان الأزبكية : أما أكبر أحيائهم التي تحمل هذا الاسم فيقع شمال هذا الميدان نفسه . ويوجد أيضا بعض الأقباط في حى الروم الواقع إلى الشرق من سكرية المؤيد ؛ ويقع منزل البطريرك^(٢) قريبا منها ، وكذلك شارع الأمير تادروس .

وللمسيحيين الروم كنيستهم قرب الحمزاوى في الغرب ، ولهم أيضا حى يسمى «حارة الروم» إلى الشرق من السكرية . وكنيسة الروم جيدة البناء بدرجة كافية : وقد رأيت فيها ستة عشر أو ثمانية عشر عمودا من الرخام^(٣) . وعلى الحوائط ثبت الكثير من اللوحات التي تمثل الحوارين ؛ ويقام القداس فيها باليونانية والعربية يوم أحد المسلمين . والأسقف الموجود حاليا (١٨٠١) يسمى بارتينيوس Parthenios . ولا توجد كنائس رومية أخرى بالمدينة ، وإن وجد منها بمصر القديمة .

والحى اليهودى - حارة اليهود - شديد الاتساع والازدحام ؛ ويمتد تقريبا من الشرق إلى الغرب ما بين المارستان وقنطرة الموسكى ، ويمتد بنفس القدر من الشمال إلى الجنوب . ومن اللافت للنظر بدرجة كبيرة أن يوجد مسجد في قلب هذا التجمع اليهودى الكثيف . ويوجد بالحى اليهودى عشرة معابد ،

(١) انظر خريطة القاهرة (رقم 8.257-i) .

(٢) انظر الخريطة (رقم 5.204-M) .

(٣) نفسه (رقم 7.452-K) .

تقع جميعها فى شوارع ضيقة جدا ومعتمة . ولا تتميز أبوابها من الخارج بشيء عن المنازل الأخرى ، أما فى الداخل فإنها تتميز بالجمال ، وتزدان بالأعمدة الرخامية^(١) . وينقسم يهود القاهرة إلى التلموديين والقرائين ، ويختص اليهود فى مصر بمسئولية الجباية .

ويقع حى الفرنجة - حارة الافرنج - إلى الغرب من الخليج ، بين قنطرة الموسيقى والقنطرة الجديدة ، وتوجد هناك كنيسة تسمى للكاتوليك إحداها دير للتبشير وتعرف «بالدير الصغير»^(٢) ، والأخرى هى دير الأرض المقدسة وتعرف «بالدير الكبير»^(٣) . وليس ثمة رهبان من الأوربيين فحسب لرعاية هاتين الكنيستين ، وإنما يوجد أيضا رهبان سوريين ودمشقيين كاثوليك . وتتسم زينة هاتين الكنيستين بالبساطة ، وترى بهما لوحات أقل حجما مما يوجد فى الكنائس القبطية والرومية . وللأرمن القاطنين بالقاهرة كنيسة دون شك ، غير أننى لم أرها . ومن بين الأقباط والروم والأرمن أفراد منشقون يتبعون بطريركيات طوائفهم ، وغير هؤلاء من الكاثوليك يتبعون البابا ، ما عدا الروم وحدهم . وينتمى الموارنة إلى الكاثوليك ، ويقوم بطريركهم فى جبل لبنان . وينقسم اليهود أيضا - كما سبق أن ذكرت - إلى طائفتين ، واسم القرائين - الذى يحمله واحد من شوارع الحى الإسرائيلى بالقاهرة - ربما يكون اسم الطائفة الرئيسية ، وفى الإمكان أن يحصى بالقاهرة حوالى ثلاثة آلاف من اليهود . وقد أحصينا من قبل - كما ذكرنا - عدد المسيحيين الذى يبلغ حوالى اثنين وعشرين ألفا كما يلى : عشرة آلاف من الأقباط ، خمسة آلاف من الروم ، خمسة آلاف من السوريين ، وألفان

(١) لمعرفة أماكن هذه المعابد العشرة انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول من الدولة الحديثة ، المربعات G-II-I-7 و II-8 ، رقم 135 ؛ اثنان إلى الشرق من رقم 157 ؛ واحد شمال رقم 149 ، وستة بجوار الأرقام 137 و 140 و 144 و 148 و 246 .

(٢) انظر الخريطة (رقم 9,31-II) .

(٣) نفسه (رقم 9,32-II) .

من الأرمن . وهناك بعض الرزق أو المؤسسات يوجه عائدها لصالح الكنائس والأديرة التابعة للأقباط وللروم ولمختلف الطوائف المسيحية.

٦ - القصور أو منازل البكوات والكشاف وكبار الشخصيات الأخرى

ذكرنا فيما سبق إن كلمة قصر Palais لا ينبغي أن يفهم منها هنا هذه المباني الكبيرة الفخمة التي تزين عواصم أوروبا ، وإن كانت قصور القاهرة لا تخلو من أن تكون ضخمة ، فاخرة ، ومزخرفة ، وربما يفوق الترف والتأنق فيها من زوايا معينة ما نجده عندنا . والواقع أن ثراء أثاثها يقتصر تقريبا ، على السجاجيد وبعض الستائر والأقمشة التي تغطي الصُّفَات أو الأرائك ، والعديد من المساند الموزعة في كل جوانب القاعات ؛ فالسجاجيد جميلة جدا ، والأقمشة المقصبة بالذهب والحريز لا تنقصها الروعة . كما تزدان مداخل القاعات بآنية يابانية كبيرة : وبذا يكون أثاثنا الأوربي المخالف غريبا على الصالون المصرى .

ونأتى إلى التعداد الموجز لقصور القاهرة ، ونحن نحيل إلى اللوحات بهدف إعطاء فكرة عن عمارتها ، وتقسيمها ، والطريقة المتبعة في تزيينها . وفى حالة استبعادنا للقصور البالغة القدم المتهدمة فى الوقت الحالى ، نجد أن أهم القصور هى التى سيأتى ذكرها مشارا إليها بأسماء الأشخاص التى تنسب إليهم فقط .

القسم الأول - فى ضواحي بركة الفيل :

١ - منازل بكوات : إبراهيم بك الوالى (منزل ضخم) ؛ يوسف ؛ مراد (منزل كبير جداً وبالغ الجمال ، بنى سنة ١٧٨٧ على يد إسماعيل بك ؛ بابه الخارجى ثمين جداً)^(١) ؛ إبراهيم بك الكبير ؛ مرزوق ؛ عبد الرحمن ؛ سليمان بك الشابورى ؛ قاسم (منزلان) ؛ خليل بك بلفيه .

(١) انظر الخريطة ٢٦ (رقم 7.88-U)

- ٢ - منازل كشاف : محمد ؛ رشوان ؛ جعفر ؛ خليل .
٣ - عبد الرحمن أغا ؛ عثمان أغا (منزل كبير) ؛ محمد أغا ؛ إسماعيل كيخيا .

القسم الثاني - الجزء الجنوبي من القاهرة :

- ١ - منازل بكوات : مصطفى ؛ بكير ؛ عثمان بك الطنبورجى ؛ يحيى .
٢ - الكشاف : عمر ؛ جعفر .
٣ - مصطفى أغا أوجقلى ؛ عثمان أفندى ؛ مصطفى شوريجى .

القسم الثالث - الجزء الجنوبي الغربي من القاهرة :

- ١ - منازل بكوات : سليم بك أبو دياب ؛ عثمان بك الطنبورجى ؛ صالح ؛ أيوب ؛ محمد بك المبدود^(١) ؛ أيوب بك الصغير (منزلان) ؛ عابدين (منزلان) ؛ مرزوق ؛ قاسم (منزلان) ، وهذا المنزل كانت تشغله لجنة العلوم والفنون المصرية) ؛ سليمان ؛ قاسم بك إبراهيم ؛ عثمان بك الأشقر ؛ مراد بك الصغير .

- ٢ - الكشاف : محمد فرج ؛ عمر ؛ سليم ؛ حسن (هذا المنزل كان يشغله المعهد المصرى) ؛ سليمان كاشف البشلى ؛ إبراهيم كيخيا السنارى ؛ رضوان كيخيا ؛ سليمان أغا ؛ الوكيل ؛ الشيخ الحنفى والشيخ سليمان الفيومى (عضوا الديوان الكبير) ؛ مصطفى أغا ، (أغا الشرطة بعد الوالى) ؛ الشيخ السادات (أكبر شيوخ الدين) منزلان ؛ مراد أغا ؛ مصطفى أودا باشى .

القسم الرابع :

- ١ - منازل البكوات : غيطاس ؛ رشوان (مع حديقة) ؛ مصطفى .
٢ - الكشاف : على كاشف أيوب بك .

(١) ملك الشيخ سليمان الفيومى .

٣ - أحمد شاويش المجنون ؛ علي أغا الوالي ؛ محمد أغا البارودي ؛ مصطفى شلبي أبو دفية ؛ علي كيخيا ؛ أبو شوارب ؛ محمد أغا الخازندار .

القسم الخامس :

١ - منازل بكوات : إسماعيل بك الصغير ؛ أيوب ؛ أحمد بك الوالي .

٢ - الكشاف : علي كاشف ؛ أيوب بك ؛ إبراهيم ؛ محمد .

٣ - الشيخ الجوهري (عضو الديوان) ؛ قايد أغا ؛ قاضي البهار (كبير تجار البن والبقالة) ؛ الشيخ الشعراوي (عضو الديوان) ؛ عثمان شاويش المجنون ؛ إسماعيل كيخيا ؛ الشيخ الحفناوي (عضو الديوان) ؛ علي أودا باشي (ناظر القسم الخامس) ؛ محمد أغا شويكار ؛ باش شاويش الاختيار .

القسم السادس :

١ - منازل البكوات : محمد بك الألفي ؛ مراد (منزلان) ؛ عثمان بك الأشقر ؛ مرزوق بك بن إبراهيم بك ؛ إبراهيم ؛ علي بك ؛ سليم ؛ أيوب بك الكبير ؛ إسماعيل .

٢ - كشاف : يحيى .

٣ - القيسرلي (منزل كبير جدًا) ؛ حسن كيخيا الغربان (منزل كبير وجميل جدًا) ؛ الشيخ المهدي ؛ المعلم جرجس الجوهري (المشرف العام القبطي) ؛ محمد أفندي ؛ عثمان أغا الخازندار ؛ محمد أغا ؛ الشيخ البكري (عضو الديوان) منزلان ؛ الشرايبي (ناظر القسم السادس) ؛ بشير أغا ؛ قايد أغا (بيت الديوان الكبير) ؛ إسماعيل أغا الوكيل .

القسم السابع :

منازل البكوات والمشايخ والشخصيات الأخرى .

الشيخ إبراهيم السجيني ؛ شيخ الجامع الكبير الأزهر ؛ القاضى أو قاضى الإسلام (بيت القاضى ؛ وفيه تقام العدالة ، حيث يقضى فى المسائل المدنية والجنائية كل أيام السنة) ؛ منزل صغير للشيخ السادات ؛ مصطفى الصاوى (عضو الديوان) ؛ الشرقاوى (عضو الديوان) .

القسم الثامن :

١ - منازل البكوات : محمد بك المنفوخ ؛ حسن بك قصبه رضوان ؛ حسن بك الجداوى ؛ عبد الرحمن ؛ أيوب ؛ حسن بك الطهطاوى ؛ على بك حسن ؛ أحمد ؛ عثمان بك الشرقاوى .

٢ - مصطفى كتخدا ؛ مصطفى أفندى ؛ أحمد أغا ؛ على أغا ؛ أحمد أغا شويكار ؛ على كتخدا ؛ سيد أحمد المحرقى (كبير تجار القاهرة لبضائع الهند وجزيرة العرب) ؛ شاهين كاشف ؛ مصطفى كاشف ؛ على كيخيا الخربوطلى ؛ عبد الرحمن كيخيا .

وفيما بعد سنتحدث عن القصور الواقعة داخل القلعة .

٧ - الكتائب ، الأسبلة ، والأحواض العامة

ذكرت من قبل أن الأسبلة والكتائب العامة بالقاهرة ؛ قد نتجت معظمها عن منشآت وأوقاف لأمرء وأثرياء كرسوها لصالح سكان هذه المدينة الكبيرة وراحتهم . وقد لا تكون هناك مدينة فى أوربا تضم هذا العدد من الأسبلة . ونلاحظ فى هذه الأبنية أعمدة الرخام والنقوش الرائعة ، وكذلك حليات من الحجر والبرونز . ومنها يحصل الناس فى جميع الفصول ومجانا على احتياجاتهم من الماء الذى يحمل إليها بمشقة بالغة من الفرع الأقرب من النيل ، حيث تصادفنا فى الشوارع الجمال المخصصة لهذه الخدمة بدون انقطاع .

وفضلا عن الأحواض التي يغترف منها الماء بوفرة ، يوجد في خارج هذه الأبنية سبيل مصاصة يرتشف المارة منه الماء لتخفيف ظمئهم . أما الأعمدة التي تزدان بها واجهات هذه الأسبله ، فمن المألوف أن تكون قطعا من الرخام الأبيض نفذت في إيطاليا . وهى ملساء أحيانا ، وقد تكون حلزونية الشكل أحيانا أو ذات شكل مضلع أحيانا أخرى . وكثيرا ما يجمع بين هذه الأشكال مع حلقات من البرونز الذهبى اللون : كما أن نوافذ السبيل نفسها مزودة بقضبان من البرونز مشغولة بمهارة ، وعلى الجدران نقوش محفورة تخلد اسم منشئ السبيل .

والأسبله عبارة عن ثلاثة طوابق ؛ أولها الموجود تحت سطح الأرض ، وهو عبارة عن خزان واسع تصب فيه قرب المياه التي تحملها الجمال ، أما الطابق العلوى^(١) فيرفعه عدد من الدعامات أو الأعمدة ، وهكذا تضم هذه الأبنية عددا ضخما من الأعمدة الجرانيتية والحجرية جمعت من المباني القديمة ، ولست أشك في أننا لو قمنا بفحصها لوجدنا من بينها قطعا قديمة بالغة الأهمية . وعدد هذه المنشآت النافعة كبير ؛ وهو يبرهن على أن روح الإحسان فى الشرق أكثر انتشارا من تصورنا المعتاد . وسيكون تعداد هذه الأسبله إطالة مفرطة ، وسأقتصر على ذكر أهمها وأكثرها فخامة فيما يتصل بالعمارة ، مشيرا إليها بأسماء الأشخاص الذين ينسب إليهم تأسيسها .

القسم الأول : يمكننا أن نميز السبيل المسمى إبراهيم كيخيا .

القسم الثانى : سبيل المتولى ؛ قايتباى (هناك ثلاثة أسبله أخرى بنفس الاسم : واحد فى شارع المراحلية قرب الرميلة ، واثنان بالقسم السابع والقسم الثامن) ؛ يوسف كيخيا ؛ حسن كيخيا ؛ مصطفى كيخيا^(٢) شركس* ؛ صالح

(١) انظر اللوحة ٤٨ شكل ٣ ، ٤ المجلد الأول ، الدولة الحديثة ، رسم السبيل المسمى على أغا ، والخريطة رقم ٧٢ - P11 ، وانظر كذلك فى اللوحة ٧٣ شكل ١٣ المسقط الأفقى لسبيل كيخيا .
(٢) لم يضم شرح خريطة القاهرة الأسبله الخمسة التى تحمل علامة : • ، وكذا عدة أسبله أخرى .

بك الشرفا ؛ على كيخيا ؛ ستي رقية ؛ قبر الطويل ؛ النقاش ؛ المسيحية ؛ حوش
قدم ؛ حسن كيخيا التبليطة .

القسم الثالث : سبيل السلطان محمود (ويتميز بالجمال) ؛ الحبانية * ؛ على
أغا (سيلان) .

القسم الرابع : سبيل يحيى كاشف إبراهيم (بالغ الجمال وهو من الرخام ،
ذو نقش بديع ، له أربعة أعمدة) ؛ اسكندر ؛ حسن كيخيا * (سبيل جميل
علق فوقه فقارية ضخمة حجمها ستة وعشرون سنتيمترا ، تسع بوصات) .

القسم الخامس : سبيل السليمانية .

القسم السادس : سبيل الكيخيا ؛ الدونوشري ؛ البكري ؛ المدانية ؛ الشيخ
الجوهري ؛ الرويعي ؛ الأواميني ؛ أبو الفوس ؛ العناية ؛ المعلم نيروز ؛ السيد
حسن * .

القسم السابع : سبيل حمزة ؛ بييرس ؛ ذو الفقار ؛ عبد الرحمن كيخيا
(هناك سيلان آخران بنفس الاسم يوجدان بالقسم الخامس والقسم الثامن) ؛
باب النصر .

القسم الثامن : سبيل الأزهر ؛ رقعة القمح (سبيل بالغ الجمال) ؛ المؤيد
(سيلان جميلان بنفس الاسم) ؛ على كيخيا ؛ سوق السلاح (سيلان) ؛ ستي
بدوية ؛ خليل بك بلفيه ؛ الدهيشة (باب زويلة) ؛ المارستان .

وفضلا عن هذه الأسبلة ، هناك سبعة عشر سبيلا أخرى جديرة بالملاحظة ؛
أسقط ذكرها من شرح خريطة القاهرة ، وتلك هي : سبيل سوق العصر ؛
قناطر السباع ؛ أحمد حسين أو مرجوش ؛ الأشرفية ؛ النحاسين ؛ ستي نفيسة ؛
الغوري ؛ على أغا (سيلان) ؛ سوق العزة ؛ السكرية ؛ الزناتية ؛ البركاوى ؛
الركن ؛ التبانة ؛ ستي زينب ؛ السبع سواقي .

ويبلغ العدد الإجمالي للأسئلة ، أو تلك التي قمت بزيارتها على الأقل ، مائتين وخمسة وأربعين سيلا ، من بينها أكثر من ستين سيلا تتميز ببنائها الرائع^(١).

وغالبا ما يعلو السبيل طابق يضم مدرسة مجانية (كتاب) أسسها رجل الإحسان نفسه الذى أنشأ السبيل ، وتحمل اسمه أيضا^(٢) ؛ ويبدو أن هذه العطايا كانت تصان بوازع ديني ؛ وهو ما لاينبغي أن نهمل ملاحظته بالنسبة لشعب كثيرا ما وصم - فى اعتقادنا - بالجهل المطلق نتيجة للنزعة المذهبية .

والمعارف التى تقدم فى هذه الكتابيب هى فى الحقيقة بسيطة للغاية ، إذ هى قاصرة على القراءة والكتابة والحساب ؛ ولكنها من جانب آخر ليست سوى مقدمة للتعليم فى الجامعة ، أى فى الأزهر ، الجامع الكبير ، وفى المدارس الأخرى ؛ وإنه من ناحية أخرى ، لشيء رائع أن يجد الشعب عددا خاصا من الدور المفتوحة يمكنه دائما أن يطلب فيها معارفه الأولية الضرورية ، فى الوقت الذى يقوم فيه الخمس أو الربع أو أكثر من مجموع آباء الأسر فى أوربا بتقديم هذه المعارف لأطفالهم . ويزعم أن ثلث السكان من الذكور فى القاهرة يعرفون القراءة والكتابة ، غير أن هذا الرقم مبالغ فيه على ما أظن .

وبالنسبة للفتيات فإنهن لا يتعلمن إلا فى القليل النادر ، ومن جهة ثالثة فإن الأسلوب التعليمى للكتابة والقراءة أفضل - من زاوية معينة - مما يوجد فى كثير من قرانا ، بل وفى مدننا الأوربية أيضا . ففى حين أننا ما نزال نسير عندنا وفقا للطريقة الفردية ، يتبع فى القاهرة نظام التعليم الجماعى ، وفوق ذلك فإنهم يتعلمون القراءة والكتابة فى وقت واحد ، أى إنهم عند كتابتهم مقاطع الكلمات ينطقونها فى نفس الوقت بصوت مرتفع^(٣) . ولهذا

(١) ووفقا لبيان آخر ، فإن عدد الأسئلة يقدر بثلاثمائة سبيل .

(٢) انظر اللوحة ٤٨ ، المجلد الأول من الدولة الحديثة .

(٣) ليس من النادر ، حسيما يقال ، أن نجد أناسا فى القاهرة يجيدون الكتابة مع أنهم لا يعرفون القراءة ، وهذه

الملاحظة للمسئور بويسيلج Poussiégue .

كان الكُتَّابُ المصري ، حتى برغم جوانب النقص فيه ، جديرا بالمتابعة والاهتمام ؛ على أنهم للأسف نادرا ما يقرأون فى أى كتاب آخر غير القرآن . وأقدم فى مكان آخر ملاحظات عن هذا الموضوع تقنعنا حين قراءتها بأن مصر والهند وأما أخرى عريقة فى القدم ، قد تبينت - منذ زمن بعيد - مزايا أسلوب التعليم الجماعى . وسأقتصر هنا على القول بأن الأطفال يقرأون جميعا الكلمات المملة عليهم فى وقت واحد ، وهو ما تتبعه ضجة عالية تربك المارة وتزعجهم . إلا أن هذه الضجة مع ذلك تكون خالية من النشاط ، لأن الدارسين يرددون أو بالأحرى يتغنون بالدرس فى نغمة واحدة أو فى نوع من التوافق ، وهم يجيدون ذلك تماما فى انتظام .

ظاهرة أخرى تثير دهشة من يشاهد كتابا للمرة الأولى بالقاهرة ، هى أن كل تلميذ يؤرجح رأسه على نحو مستمر ، ويخفضها إلى الصدر ، يفعل ذلك دائما بانتظام وفى حركة جماعية ؛ وهذه الحركة لا تنتهى إلا بانتهاء الدرس ، ومع هذا لا يبدو أنها تسبب تعباً للأطفال ، الذين يمسكون فى أيديهم ألواحاً صغيرة مطلية بالأسود يكتبون عليها بالطباشير الذى يسهل محوه ، وهو ما يسرع فى تعلمهم رسم الحروف بشكل جيد من غير أن يستهلكوا قدرا كبيرا من الورق . ويملى درس واحد على الجميع ، الذين يجلسون مربعى السيقان . وليس من النادر أن يبدأ تعليمهم القراءة فى سن الثامنة ، وقد يترددون على الكتاتيب قبل هذه السن فى الخامسة أو السادسة ، وشيئا فشيئا يألون حروف الأبجدية . وليس هناك معلمون خصوصيون يذهبون لإعطاء الدروس لدى الأسرة ، ومع هذا فللمواطنين حريتهم فى عدم إرسال أبنائهم مطلقا إلى الكتاتيب العامة ، وقد يحدث أحيانا أن يقوم الوالد بنفسه بتعليم ابنه القراءة . ولا يتعلم الجميع داخل الكتاب بالمجان ، إذ يدفع أبناء الأسر المسورة من عشرة إلى ستين مدينيا كل شهر . وفى حالة كفاية الهبات المخصصة للكتاب تمنح الملابس

والغذاء للفقراء من الأطفال مجانا . ولصاحب الوقف ، وأقربائه الحق فى تعيين المعلم ، غير أن للقاضى حق استبدال المدرس غير الكفاء ، وكذلك إلزام المسئول عن عوائد الوقف على الخدمة بأمانة .

ومن المستبعد أن تكون القائمة التالية لكتاتيب القاهرة كاملة ، غير أننا نقدمها مع ذلك لمقارنة الأحياء بعضها ببعض من هذه الجهة . وفى القسم الأول أوردت أربعة كتاتيب ؛ وتسعة بالقسم الثانى منها ثلاثة باسم قايتباى ، وأخرى بأسماء كل من مصطفى بك ، وشركس ، وستى رقية ، وحوش قدم ؛ وفى القسم الثالث ثلاثة كتاتيب ؛ وفى الرابع كتاتيب ؛ وفى الخامس كتابا واحداً يسمى أوقاش ؛ وفى السادس ثمانية كتاتيب ، من بينها كتاب الدونوشرى ، والساكه ، والرويعى ؛ والثامن ستة كتاتيب من بينها كتاب جوهر لاله^(١) . [اللالا] .

وتضم القاهرة كثيرا من المدارس الأولية للمسيحيين أيضا ، تدار ضمن نظام مختلف قليلا ، وتوجد هناك الرزق أو المنشآت القائمة لمثل هذا الغرض .

وعادة ما توجد الأحواض قرب الأسبلة : وهى مثلها ، فهى أبنية تدعمها أعمدة من الرخام ، فوقها قباب مزينة بكوى ونقوش^(٢) . وهذه ليست أحواضا مكشوفة شأن الأحواض فى مدننا ، حيث يمكن للدواب والخيول أن تخوض فيها ، فهنا تشرب فقط الجمال والحمير فى أحواض من الحجر مقامة على ارتفاع مناسب . وتقوم على صيانة الأحواض العامة بالقاهرة منشآت ، مثل الأسبلة والكتاتيب . ولن يكون مجديا أن نقدم قائمة بها ، فسوف يذكر جزء منها على خريطة القاهرة ، وجزء فى شرح هذه الخريطة .

(١) انظر اللوحة ٤٨ ، شكل ٤ المحلد الأول من الدولة الحديثة . طابق أعلى السيل . ووفقا لبيان عام لكتاتيب المدينة فإن عددها كان يتجاوز المائة .
(٢) اللوحة ٤٨ ، شكل ١ ، ٢ المحلد الأول من الدولة الحديثة .

٨ - الحمامات العامة

ونأتى إلى بيوت الاستحمام (الحمامات) ، فالحمامات الساخنة ضرورة أساسية في الشرق ، ومصر - فيما نعرف - واحدة من أكثر بلاد الأرض حرارة ، فقد يرتفع متوسط درجة الحرارة بالقاهرة نفسها على مدار العام إلى ما يقرب من ثلاث وعشرين درجة مئوية : ولهذا تعددت الحمامات في هذه المدينة فبلغت عددا كبيرا ؛ تستفيد بها - على نحو دائم - كل طبقات الشعب من الجنسين . وقد بحث الكتاب والرحالة هذا الموضوع مرارا ، بما لا نستطيع معه هنا غير تكرار أوصافهم . وعلى الرغم من ذلك يجب القول إنهم هنا ، لم يكونوا مندفعين إلى المبالغة كما هو شأنهم في الموضوعات الأخرى ، فإن عدد الحمامات العامة وجماهاها يفوق أوصافهم ، والأمر كذلك بالنسبة لإقبال جميع طبقات السكان على هذه العادة . وأخيرا فإن فخامة العمارة ، والعناية التي تقدم للمستحمين ، وأناقة المنشآت وروعيتها ، وكثرة الخدم وتلطفهم ؛ وفي كلمة واحدة ، فإن كل وسائل الرفاهية والمتعة لا تضيف شيئا إلى الصورة التي رسمها المؤلفون المحدثون .

وفي الحمام تقضى النساء - على وجه الخصوص - ساعات ممتعة : ومعروف أنهن يذهبن إلى هناك في زى كامل مزدانات بأثمن ما لديهن من الحلى ، ويناقشن هناك أمورهن الخاصة ، كما يتفق على عمليات الزواج .

وليس هناك من يجهل مطلقا أن الرجال الذين أرهقهم العمل - أيا كان - يستعيدون قواهم بسرعة ، بتأثير العرق الغزير ؛ إذ تغمر الرأس والجذع والأعضاء في الماء ، ثم يلفها تيار من البخار الشديد السخونة ، فينضج العرق ويسيل على الجسد كله . كما تساعد أيضا على إخراج العرق عملية التدليك السريع الذي يقوم به على أجزاء الجسم كلها خادم ماهر ، بيده قفاز من الساف . وعندئذ ، وبتأثير هذه العمليات القوية ، تفتح المسام جيدا ، وفي نفس الوقت يأخذ الخادم في تليين المفاصل بعمل طقطقة لطيفة لها ، فيعقب ذلك ارتخاء

عميق تصبح معه الراحة ضرورية ؛ وهى تتاح لهم فوق أرائك أعدت لهذا الغرض . ويعمل الشربات والقهوة على إعادة القوة إلى المستحمين ، الذين يستنشقون طباقا طيب الرائحة وهم مسترخون على سجاجيد ثمينة ومساند وثيرة . ولا يتركون هذا المكان الممتع إلا بعد انقضاء ساعات طويلة ، وبعد مرورهم - على التابع - بقاعات متدرجة الحرارة . ويحظى المواطن العادى أيضا بكل هذه المزايا تقريبا ، كما يحظى الجميع بالفائدة التى تعود على الصحة من وراء هذه الممارسة .

وثمة كثير من حمامات القاهرة مقصورة على الأغنياء فقط ، أو على الأقل الذين ليس فى منازلهم قاعات استحمام بنفس الدرجة من الفخامة والمتعة ، وأحيانا يقيم كبار الشخصيات مآدب هناك مصحوبة بالموسيقى .

ويقوم معظم الحمامات على خدمة الجنسين بالتناوب (سرى الاستثناءات فيما بعد ، وفى شرح الخريطة) . وتوضع فى واجهة الحمام ستارة من الجوخ تعلن عن وقت استعداده لاستقبال النساء ، وعلى الفور ينصرف الخدم من الرجال لتخلفهم خادمات ، أما المسموح لهم من الرجال بالبقاء فى حمامات النساء فهم المسنون من المغنين العميان فقط . وسوف أقدم هنا قائمة بأفخم الحمامات أو أكثرها جدارة بالملاحظة وفقا لترتيب الأقسام :

القسم الأول : حمام الدود ، بشتك (واحد للرجال وواحد للنساء) ، قيسون (حمام لكلا الجنسين) .

القسم الثانى : حمام الصليبية (حمام لكلا الجنسين) ، مصطفى بك ، قراميدان .

القسم الثالث : حمام مرزوق (حمام جميل مخصص للنساء فقط) ، حمام سنقر ، الجديد .

القسم الرابع : حمام البارودية ، عابدين (حمام كبير) .

القسم الخامس : حمام آخر باسم الحمام الجديد ؛ وهو حمام كبير لكلا الجنسين ، السبع قاعات ، مرجوش (حمامان كبيران للجنسين) ، درب سعادة (للرجال وللنساء) ، الموسكى (حمام كبير للجنسين) ، الخراطين (واحد لكل جنس) ، الطنبلي (حمام كبير جدا للرجال فقط) ، الحسينية (حمامان للجنسين) ، حمام الذهبى (حمام كبير للجنسين) .

القسم السادس : حمام أبو حلوة (اسم أحد مشايخ الديوان) قريب من القنطرة الجديدة (للجنسين) ، الكيخيا ، اليزبك (وهو حمام كبير جدا) .

القسم السابع : حمام اليبسرى ، السلطان (واحد كبير للرجال ، وآخر صغير للنساء) ، الخراطين (للرجال) .

القسم الثامن : حمام المصبغة (للجنسين) ، الجبالة (للجنسين) ، الجديد (حمام كبير للجنسين) ، سوق السلاح (للرجال) ، السكرية (للنساء) ، الوالى (حمام كبير للرجال) ، الشرايبي (حمام كبير أنشأه تاجر مغربى غنى وهو الذى أنشأ الحمزاوى أيضا) ، المؤيد (حمام كبير به قسم لكل من الجنسين) . كما نضيف أربعة حمامات متميزة ، هى : السروجية ، الجزارين ، الواجحة ، والخطيرى .

ويتجاوز العدد الكلى للحمامات مائة حمام ، وإن كانت القوائم السابقة لا تقدم إلا واحدا وتسعين حماما .

وسوف أكتفى بالإحالة إلى واحدة من لوحات المؤلف وإلى شرحها ، ففيها جميع التفاصيل الضرورية لفهم التقسيم الخاص بحمامات البخار^(١) ، وسأقتصر هنا على كلمات قليلة : فالحمام الممثل فى هذه اللوحة هو بناء صغير إذا ما قورن بحمامات القاهرة الكبيرة ، ويقع قريبا من باب قراميدان فى الميدان الذى يحمل

(١) انظر اللوحة ٤٩ من المجلد الأول من الدولة الحديثة . وراجع أيضا اللوحة ٩٤ من المجلد الثانى من الدولة الحديثة التى تمثل حماما بالأسكندرية وشرحه .

نفس الاسم . والدخول إليه من الشارع عن طريق ممر يفضى إلى القاعة الرئيسية ، وهى نفسها التى تكون فيها الراحة بعد الحمام ؛ كما يكون فيها حك الأقدام بالحجر الخفاف وكذلك شرب القهوة . وتمثل هذه القاعة مربعا طول ضلعه حوالى ثلاثة عشر مترا (أى ما يزيد على أربعين قدما) ، ويزدان كل جانب بثمانية أعمدة رخامية ، ويقع فى وسطها حوض كبير به فوارة ، وإلى الخلف توجد حجرات عديدة ساخنة بدرجات متفاوتة ، يتم اجتيازها إلى قاعة كبيرة أخرى للاستحمام ؛ وتضم هذه القاعة أربعة مغاطس ذات أحواض مطلية بالملاط ، يمكن أن يغطس فيها كما هو الشأن فى مغاطسنا المعتادة . وفى الوسط توجد مصطبة يستلقى فوقها المستحمون لتتم لهم عمليات التدليك . وينبثق الماء من فوارات فى وسط القاعة وفى داخل المغاطس ، ويتلأأ الزجاج الملون فى كل هذه الحجرات ، وبداخلها يغسل الكثيرون أجسامهم بواسطة ألياف الكتان والصابون^(١) .

وتعتبر حمامات المصريين من أجمل الحمامات ، وأكثرها راحة وأحسنها تجهيزا فى الشرق . فأرض الحمام - فيما يذكر عبد اللطيف - مغطاة برخام من جميع الأنواع ، أما الجدران والسقوف والقباب فإنها - فيما يقول - مطلية ببياض ناصع ، ومزينة بزخارف وزهور مختلفة الألوان ، وثبت بالقباب زجاج متعدد الألوان ينشر ضوءاً هادئاً وساحرا . وفى وسط الغرفة الرئيسية - وهى واسعة ومرتفعة كالعادة ، حيث تكون الراحة بعد الحمام - توجد فوارة تنشر طراوة لطيفة وملائمة . وتجرى عملية التسخين بمهارة ، وإذا صدقنا عبد اللطيف يمكن القول بأنه كانت هناك عادة رش نار الموقد بكمية كبيرة من الملح للإبقاء على الحرارة^(٢) ، وهو الأمر الذى لم أتبينه فى زيارتى لبيوت الاستحمام بالقاهرة والأسكندرية .

(١) انظر اللوحة ٩٤ ، المجلد الثانى ، الدولة الحديثة .

(٢) رحلة عبد اللطيف - ترجمة المسبوى ساسى ، صفحة ٢٩٩ .

٩ - المقابر والجبانات

إن الدخول فى تفصيلات كبيرة حول الجبانات فى مدينة القاهرة سيكون غير مجدٍ ، لما زودنا به الرحالة من أوصاف مطولة لها . ولما كان العديد من هذه الجبانات كبيراً مثل بعض المدن ، فقد أطلق عليها نفس الاسم ، ولذلك استحققت أن يطلق عليها فى العصور القديمة اسم مدينة الموتى Necropolis .

وفى القاهرة مدينتان للمقابر ، إحداهما فى الجنوب والأخرى فى الشرق . تبدأ أولاهما من مقابر الإمام ، وسميت هكذا بسبب ضريح الإمام الشافعى ، وتمتد بعيدا جدا على طريق البساتين : وطولها حوالى فرسخ ، وهو ما يزيد على نصف طول القاهرة . وقبة ضريح الشافعى من إنشاء الملك الكامل الذى جلب إليها المياه من بركة الحبش ، وهى بركة قديمة كان موقعها بين مصر القديمة والقصر . وقريبا من ترب الإمام هناك مقابر القرافة ، وعلى مسافة أبعد توجد المقابر التى سميت بترب السيدة أم قاسم ، ويمتاز معظمها بروعته ، ووفرة الرخام والتذهيب والألوان المتألقة ، وهناك ست لوحات فى الكتاب خصصت لتصويرها ، وإذا ما أنعم القارئ النظر إلى هذه اللوحات ، لأمكنه أن يكون فكرة عن مدى فخامتها ، وتعد مقبرة على بك من أجمل هذه المقابر ، وهناك أحواش كبيرة مقصورة على الأسر الثرية بصفة خاصة ، وتمتلك عائلة الشرفاوى واحدا من الأحواش الكبيرة التى تغلق بأبواب حجرية تدور فوق محاورها ، وفضلا عما يوجد على الرخام من نقوش مذهبة ، تذر القبور أيضا بالأزهار وأوراق النبات المنقوشة والمطلية بالذهب ذى اللون الأحمر والأخضر والأصفر ؛ أما الأعمدة وشواهد القبور فهى مليئة بنقوش عربية محفورة بنفس الأسلوب ؛ وأخيرا نجد القباب مزينة من الداخل بحنايا ذات نقوش بارزة^(١) .

(١) لقد حاولنا فى اللوحة ٦٦ من المجلد الأول من الدولة الحديثة إعطاء فكرة عن فخامة مقابر القاهرة ، وعن الطابع الذى يسود هذه المنشآت . انظر هذه اللوحة وشرحها .

وتقع المدينة الأخرى للمقابر فى الشرق من القاهرة ، وتعرف باسم ترب قايتباى ، وتتصل هذه المدينة بحى القبة فى امتداد يصل إلى حوالى فرسخ . وليست هذه المقابر أقل فى روعتها ولا فى فخامة عمارتها ، من مقابر القرافة .

أما خارج القاهرة فيمكن أن نميز أيضا مقابر باب الوزير قرب الباب الذى له نفس الاسم ، ومقابر الغريب ، ومقابر باب النصر إلى الشرق ، ومقابر القاصد إلى الغرب ، قرب الباب الذى يتخذ نفس الاسم . وفى داخل المدينة نفسها ، نصادف أيضا العديد من الجبانات ، مثل : ترب جامع الأحمر ، ترب الرويعى ، وترب الأزبكية ، قرب الميدان الذى يحمل نفس الاسم ، هذا دون أن نتكلم عن المقابر الكثيرة الأخرى التى لا تتمتع بنفس الأهمية .

ونخصى ثلاث عشرة جبانة عامة كبيرة دون الحديث عن المدافن الكثيرة . وبين هذه الآلاف من المقابر والأحواش يوجد طرق يسهل السير فيها ، كما توجد مصاطب حجرية يمكن الجلوس فوقها . والمعتاد فى زيارة المقابر أن تكون كل يوم جمعة عند طلوع الفجر ، وتتم فيها الصلاة وتزرع الأزهار وتنثر النباتات العطرية ، ويذهب النساء والأطفال إلى هناك بصحبة الرجال ؛ ويكون جمع الزائرين ضخماً ، ويعلن عن موضع مدينة الموتى هذه من مسافة بعيدة . إنه مشهد دينى مؤثر ورائع فى نفس الوقت ، وينبغى أن يشاهد مرات عديدة من أجل تكوين فكرة دقيقة عنه^(١) .

(١) انظر دراسة حول عادات المصريين ، للمسويدى شارول الجزء الثامن عشر ص ١٨٨ . المجلد الأول من

الترجمة العربية . (الترجم)

المبحث الثالث

وصف قلعة القاهرة^(١)

بنيت القلعة على مرتفع يطل على المدينة ، ويطل على هذا المرتفع نفسه جبل المقطم ، وهو جبل كلسى صدفى ، ويحده واد ذو عرض بسيط . ويبلغ ارتفاع القصر من قاع بئر يوسف حتى أعلى نقطة فيه حوالى ثلاثة وتسعين مترا فوق المستوى المنخفض لمياه النيل ، وتبلغ المسافة ما بين قمة الجبل وبرج الانكشارية الذى يقع فى الوسط تقريبا - سبعمائة متر وتسعة أمتار^(٢) . أما المسافة بين هذه القمة وبين البرج الأقرب إليها - وهو برج الحداد - فتبلغ أربعمائة وثمانية أمتار فحسب^(٣) ، وشكل القلعة غير منتظم إلى حد كبير ، ويصل محيطها إلى ثلاثة آلاف متر^(٤) . وقد شيدت بأمر من صلاح الدين يوسف بن أيوب الشهير فى سنة خمسمائة واثنين وستين^(٥) (١١٦٦) .

ووفقا لما أورده المقرئى تمثل مناسبة بنائها فيما يلي^(٦) :

بعد أن أسقط صلاح الدين الامبراطورية الفاطمية ، أراد أن يكون بمنأى عن أى هجوم ، فعمل على إقامة ملاذ أكثر أمنا من قصر الوزارة بالقاهرة^(٧)

(١) انظر خريطة القاهرة اللوحة ٢٦ من المجلد الأول للدولة الحديثة ، ولقد نفذت الخريطة الأصلية للقلعة بمقياس رسم ١:١٠١٢ ، أى بمقياس رسم أكبر من مقياس رسم خريطة القاهرة ست مرات ؛ ولذلك فقد اختفت التفاصيل نتيجة التصغير ، وفقدت قليلا من الوضوح خصوصا بالنسبة للقلعة .

(٢) ٣٦٤ قامة .

(٣) ٢٠٩ قامة .

(٤) ١٥٣٩ قامة .

(٥) من المعروف أن القلعة قد بنيت فيما بين ٥٧٢ - ٥٧٩ هـ (١١٧٦ - ١١٨٣ م) وانتقل إليها الكامل محمد واتخذها مقرا للحكم منذ سنة ٦٠٤ هـ ، وظلت على ذلك إلى أن بنى قصر عابدين . (المرحم) .

(٦) رحلة عبد اللطيف ، ترجمة المسبوقى ساسى ص ٢٠٩

(٧) هى دار الوزارة بالدرب الأصفر ، انظر أيضا الخريطة ٢٦ 5-i .

والذى كان يسكنه السلاطين حتى ذلك الوقت . ومن هنا حدد الموضع الذى يقوم عليه القصر ، بعد أن لوحظ أن اللحم قد بقى صالحا به لمدة تصل إلى ضعف مدة صلاحيته فى القاهرة . وقد أمر واحدا من أمرائه ، هو بهاء الدين قراقوش الأسدى ، ببناء قلعة هناك ، فقام ذلك الأمير بجلب الأحجار الناتجة عن هدم أهرام صغيرة بالجيزة ، وشيد بهذه المواد القلعة وسور القاهرة أو الجدار المحيط^(١) . وبلغ محيط سور صلاح الدين هذا تسعة وعشرين ألفا وثلاثمائة ذراع وفقا لما يذكره عبد الرشيد البكوى^(٢) ، غير أن هذه المنشآت لم تكتمل تماما إلا بعد اثنين وأربعين عاما على يد الملك الكامل ناصر الدين بن الملك العادل سيف الدين .

ولم يقم صلاح الدين ولا ابنه بالقلعة إلا قليلا ، غير أنه منذ عهد الكامل اتخذ منها الأمراء والحكام مقرا شبه دائم . ولكن اتخذ هذا المكان لإقامة قلعة قوية كان اختيارا سيئا ؛ فمن جبل المقطم ، الذى يقع إلى الشرق ، يمكن التوغل إلى داخل القلعة ، كما يمكن تدميرها بسهولة ؛ أما من جهة القاهرة فإن هذا الجانب منيع للغاية بسبب وعورة الصخر ، وانحداره إلى الجنوب والغرب والشمال مما تكون معه فى مأمن من أى هجوم . وإنى أستسمح فى العودة إلى المشهد الرائع الذى يراه الناظر هنا تحت بصره ، فعندما يجول بطرفه تجاه القاهرة من ارتفاع القلعة ، يجد أمامه واحدا من أروع المناظر التى يمكن تخيلها . وقد سعى كثير من الفنانين ليسجلوا هذه الصورة ، غير أن أحدا منهم - فى رأى - لم ينجح ، وقد يكون من المستحيل إنجاز ذلك بدقة ، حيث إن مدى اللوحة فسيح ، خاصة من ناحية الغرب ، فالنظر يمتد بعيدا جدا خلال الصحراء الليبية الواسعة ، ما بين ثلاثة أو أربعة فراسخ وراء الأهرام الكبيرة بالجيزة وسقارة ، وسهل المقابر ، حتى الأجزاء الأخيرة للسلسلة الليبية . فالمنطقة

(١) لا ينسب مرعى بن يوسف ، مؤلف المخطوطة التى ذكرت كثيرا فيما سبق ، إلى الأمير قراقوش سوى بناء السور .

(٢) حتى تقريبا ١٧٠٠٠ متر . اطرا La Décade Egyptienne المجلد الثالث صفحة ١٧١ .

الزراعية الواسعة، وغابات النخيل التي تقع عند سفح هذه الآثار العملاقة، والنيل الذى ينساب مثل شريط من الفضة، وجزيرة الروضة الساحرة، والضفة اليمنى للنهر التي تكتنفها الخضرة والرمال، وعلى اليمين بولاق وعلى اليسار مصر القديمة، ووادي التيه، وعلى القرب مدينة المقابر ومجرى العيون، وعلى مقربة أيضا مدينة القاهرة المترامية الأطراف بمآذنها التي تتراوح بين ثلاثمائة وأربعمائة مئذنة، وأخيرا، وفي الأسفل نشاهد ميدانا واسعا يعج بالمواطنين المتدافعين^(١)، مع المبنى المهيب لجامع السلطان حسن الذى ربما يمثل أجمل منشآت المدينة جميعها، ومئذنتيه الرائعتين اللتين تعلوان القلعة نفسها؛ هذه المفارقات بين مصر القديمة والحديثة، بين مقابر العاصمة القديمة ومقابر العاصمة الجديدة، بين أنقاض عين شمس على اليمين وأنقاض ممفيس على اليسار، كل هذا الحشد الهائل يثير أشد المشاهدين جمودا، ويغرق الفيلسوف فى التأمل، والفنان فى الطرب، وأكثر الناس فتورا فى الحلم والتفكير. ومن العسير أن ينتزع المرء نفسه من هذا المشهد الساحر الذى لا مثيل له فى أى مكان آخر.

وتنقسم قلعة القاهرة إلى قسمين: القسم الأعلى سور أو مدينة الانكشارية؛ ويرتفع حوالى مائة متر عن مستوى النيل (فى أدنى مستوى له)؛ والقسم المنخفض، أو المخصص للعزب «سور العزب»؛ وينقسم هو نفسه إلى سورين. والقسم الأول مستقل بنفسه تماما، ويحتوى بداخله هو أيضا على سور صغير به برج كبير يسمى «خزنة قلة»^(٢)، وبرج الانكشارية وهو أقوى أبراج القلعة. وقد أحيطت بئر يوسف هى أيضا بسور خاص، وأخيرا هناك سور آخر يحمل اسم سور «الأغا».

(١) انظر اللوحين ٣٢، ٦٧ المجلد الأول من الدولة الحديثة.

(٢) تحدر الإشارة إلى أنه ما يزال يوجد بالقلعة باب يسمى باب القاه، وقد حدد أكثر من مرة، ويعد فى مواجهة جامع الناصر محمد بالقلعة من جهته الشمالية الشرقية (الترحم).

ويتم الصعود إلى سور الانكشارية بطريقين منحدرين منحوتين في الصخر : أحدهما في الغرب ، ويبدأ من باب العزب المطل على ميدان القلعة ، «الرميلة» ؛ وهذا الباب محصن ببرجين كبيرين هائلين جدا تزينهما الرايات البيضاء والحمراء ، أما الطريق الآخر ففي الشمال الغربى ، ويشكل طريقا خارجيا هو «سكة الشرفا» ؛ وقد نحت في الصخر درج لتسهيل الصعود ؛ ويؤدى الطريقان إلى باب المدافع ، وهو محاط ببرجين ، ويقع فى وسط أحد جدران السور المحاط أيضا ببرجين آخرين كبيرين ، وهما : «برج الطبالين» من جهة الشمال ، «وبرج صفتة» من ناحية الجبل ؛ وكلا الطريقين يفضى إلى باب الجبل .

ويوجد طريق ثالث منحوت فى الصخر أيضا ، يفضى إلى باب القلعة الجنوبي ، حيث كان موقع قصر الباشا القديم ، وهو يؤدى إلى الميدان الكبير ، أو مضمار قراميدان (حيث كان المماليك يتدربون) عن طريق الباب المسمى «باب السبع حدرات» ؛ ومنه نصل إلى الباب الرابع للقلعة ، باب النجدة ، «الباب الوسطانى» ؛ عن طريق مطلع منحوت فى الجبل ، ثم ندخل إلى نفق متعرج ، منحوت فى الصخر أيضا ، بعرض ثلاثة أمتار وطول أربعين مترا ، يشق الصخر بارتفاع من أربعة عشر إلى خمسة عشر مترا . وقد نحت أيضا فى الصخر الخنادق الموجودة ناحية المقطم . ويبلغ عدد الأبراج كلها المستديرة أو المربعة اثنين وثلاثين برجاً ، وهى مقامة على قواعد متسقة شديدة الصلابة ؛ وكذا بالنسبة للسور .

وبالإضافة إلى الأبواب الأربعة الخارجية التى سبقت الإشارة إليها ، وباب الانكشارية الكبير ، «المدافع» ، يمكن أن نحصى خمسة أبواب داخلية موضحة فى شرح خريطة القاهرة .

وأهم مباني القلعة هو ما جرت العادة على تسميته «بقصر يوسف» [القصر الأبلق ٧١٣ - ٧١٤ هـ / ١٣١٣ - ١٣١٤ م] ، غير أن قصر يوسف صلاح الدين الحقيقى بناء متهدم ، يقع ناحية الغرب ، ويطل على مدينة القاهرة .

والواقع أن هذا القصر رغم أنه يتخذ إلى الآن اسم بيت يوسف صلاح الدين ، فإنه يحمل مظاهر الروعة البالغة ؛ فجدرانه الكبيرة الجيدة البناء مغطاة بالنقوش والفسيفساء والرسوم التي لا تزال موجودة بل ومذهبة أيضا ، مع بعض بقايا القباب التي يصعب وصفها بسبب تدهمها الشديد^(١). كما يضم قاعة يزينها اثنا عشر عمودا ضخما من الجرانيت يعلوها قبة بها نقوش من أحرف مذهبية ، ويعود تاريخ هذه البناية إلى سنة خمسمائة وسبع وستين للهجرة (١١٧١) [٧١٣-٧١٤هـ / ١٣١٣-١٣١٤م] . وثمة قصر آخر أحدث زمنا يقع في الجنوب ، هو «قصر الباشا» ، وهو لا يقل تهدما عن سابقه .

والآن أصل إلى البناء الشهير المسمى تجاوزا بقصر يوسف ، كما يعرف بديوان يوسف . والذي ضمن لهذا الأثر الشهرة لدى جميع الرحالة هو على وجه الخصوص أعمدته الجرانيتية الجميلة الاثنان والثلاثون ، وكذا جدرانه الضخمة ، وأيضا جزء من السقف لا يزال صامدا حتى الآن : ولاتزال جميع الأعمدة قائمة ، وكل منها عبارة عن كتلة حجرية واحدة ، يبلغ ارتفاعها (بدون التاج) ثمانية أمتار تقريبا (٢٥ قدما) ، أما قواعدها فهي من الحجر الرملي ، منحوتة بشكل رديء . ولم تكن تلك الأعمدة مصممة من أجل هذا الأثر ؛ فالقطر ليس متماثلا تماما في جميعها ، وفي الغالب يصل إلى المتر . وتختلف التيجان أيضا فيما بينها ، والنسق العام للتيجان أقرب إلى النمط الكورنثي منه إلى أي نمط آخر ، وإن كانت النقوش سطحية تقريبا . فهي - إذا صح القول - ليست سوى رسوم خفيفة خطت لتمثل شكل النخيل الأملس والخيوط والعقد ، وكذلك الزخارف الحلزونية الشكل في الأركان ، مع بروز خفيف^(٢).

والجرانيت أحمر اللون فائق الجمال ؛ وإنما لنعجب حقا من حجم الأعمدة وصقل مادتها والوقت والجهد اللذين اقتضاهما نقلها إلى هذا الارتفاع

(١) انظر الخريطة ٢٦ رقم T-4-84 واللوحة ٦٧ ، في وسط الرسم .

(٢) انظر اللوحة ٧١ الأشكال من ٢ إلى ٥ ، الدولة الحماوية ، المجلد الأول .

الشاهق . وهى تحمل عقودا من الحجر ، وأفاريز مغطاة بنقوش عربية ذات أحرف كبيرة ، وفى زوايا السقوف - وهى تشبه إلى حد بسيط المثلثات الكروية عندنا - توجد حليات من الخشب من عدة طبقات تتخذ فى تصميمها شكل المقرنصات^(١). وتخطيط الديوان أكثر براعة من تخطيط أجمل جوامع القاهرة ؛ أعنى جامعى طولون والسلطان حسن (مع أنه أقل منهما فى الاتساع) ؛ وفى النهاية ، فإن الطابع الغالب على هيئته يختلف عما يمكن ملاحظته فى المباني العربية الموجودة الآن^(٢).

ويبرهن هذا الأثر على أنه فى القرن السادس للهجرة (أو الثانى عشر للميلاد) كان للعمارة العربية طابعها الفخم الذى اختفى تحت حكم الأيوبيين من خلفاء صلاح الدين وتحت حكم سلاطين المماليك ، على الرغم من أن هؤلاء السلاطين قد شيّدوا منشآت متميزة لدرجة كبيرة ، ولكنها تفتقر غالبا إلى مظاهر الروعة . وإذا كان من الممكن مقارنة ديوان يوسف ببعض غمائر القاهرة الأخرى ، فسوف يكون هذا (ولكن فقط من ناحية الطابع وبساطة الأسلوب) هو باب النصر الذى أشرت فيما سبق إلى طابعه الأصيل^(٣)، وقد يكون كذلك جامع الحاكم القريب من هذا الباب . وهذا الجامع - وهو من منشآت الحاكم بأمر الله ، ثالث خلفاء الفاطميين - يعود إلى بداية القرن الحادى عشر ، على حين لم يبدأ حكم صلاح الدين إلا فى عام ألف ومائة وواحد وسبعين . وتكمن الصلة الموجودة بين جامع الحاكم وديوان يوسف - بصفة رئيسية - فى العقود الكاملة التى نراها فى هذا الأثر وذاك ، وإن كانت تتركز فى أولهما على دعائم وفى الآخر على أعمدة^(٤). ومن المحتمل أن جامع الأزهر الكبير [٣٥٩ هـ] ، وهو الأسبق (٩٦٩) ، يقوم فى أجزائه الأقدم على نفس النمط المعمارى ، بيد

(١) انظر اللوحة ٧١ شكل ٦ الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

(٢) انظر الملحق فى نهاية هذه الدراسة ، المبحث الثانى .

(٣) انظر ما سبق .

(٤) انظر اللوحتين ٢٨ و ٧٠ من المجلد الأول للدولة الحديثة .

أننى لا أستطيع سوى التخمين ، حيث لم أتوغل داخل هذا الأثر . ولم يكن من السهل أن نتيين مصدر أعمدة ديوان يوسف ؛ وأقتصر على القول بأن شكلها يحمل على الظن بأنها لم تجلب من ممفيس ، كما هو مفترض ، ويبدو لى أن الأقرب احتمالا أنها قد جلبت من الأسكندرية ، فهناك مئات الأعمدة بنفس المقاييس مكدسة فى أساسات الميناء . وبالإضافة إلى هذا فقد وجدنا بالقرب من مجرى العيون ما يقرب من عشرين عمودا من الجرانيت ملقاة على الأرض لها نفس المقاييس تقريبا ، ويظهر أنها كانت تابعة لأحد المساجد القريبة^(١) ، وأنها آتية دون شك من نفس مصدر أعمدة الجامع الذى أقامه صلاح الدين داخل القلعة (وهو إما بابليون مصر وإما الأسكندرية) .

لقد قلت جامعا وليس قصرا ، رغم الشرفات التى ترى فى قمة المبنى ، وأستند فى ذلك إلى موقع المحراب المعتاد فى المساجد ، وإلى الشكل العام لتخطيطه ، وهو ما يمكن استنتاجه كذلك من النقوش التى تحملها الأفاريز ، فهى نقوش دينية فى ضوء ما يرى مما تبقى منها^(٢) . ويوجد أيضا هنا تقارب أكثر حسما ، سيقنع به دون جهد كل من يقوم بزيارة الكنائس المسيحية فى مصر العليا ، وهو أن تخطيط ديوان يوسف يماثل تخطيط هذه الكنائس على نحو مثير إلى حد كبير ، وقد يقال نفس الرأى بالنسبة للعقود وسائر المبنى . أكانت هذه كنيسة حولت إلى جامع على يد صلاح الدين أو خلفائه ؟ أم أن معماريا مسيحيا هو الذى تولى بناءه ، فاستمد طرازه من المنشآت الخاصة بديانته ؟ وليس هذا الفرض الأخير بمستحيل ، فنحن نعرف أن معماريين كثيرين من الروم قد استخدمهم السلاطين . وعلى أى حال فإنه ليس ثمة بناء

(١) انظر La décade Egyptienne الجزء الأول صفحة ٩٨ ، يبلغ طول أكبرها ثمانية أمتار وتسعة وسبعين سنتيمترا ، وقطره مترا وثمانية سنتيمترات .

(٢) انظر اللوحات ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ من المجلد الأول من الدولة الحديثة .

إسلامى يشبه بدرجة كبيرة كنائس مصر سوى ديوان يوسف^(١)، وإن كان مما يرجح الرأى الأول أن المحراب ليس متجها ناحية الشرق .

وجامع السلطان قلاوون هو أجمل مباني القلعة بعد ديوان يوسف ، ويشير اسمه إلى أنه من منجزات نهاية القرن الثالث عشر^(٢) ، وتخطيطه يتخذ شكل مستطيل أطواله ثلاثة وستون ، وسبعة وخمسون مترا ، وبه صفا من عشرة أعمدة فى كل ناحية بطول الجدران ، وكما هى العادة هناك صحن فى الوسط : ويبلغ مجموع الأعمدة اثنين وسبعين عمودا ، وذلك بسبب الفضاء الموجود أمام المحراب . وت فوق الأعمدة الجرانيتية الأربعة الموجودة فى زوايا الصحن غيرها من ناحية الحجم ، أما الجدران فمزينة بالفسيفساء ، وقد بنيت المذنتان ونقشتا بدقة متناهية ، وسوف تمثل المذنتان والتخطيط فى الكتاب^(٣) . وقد تحدث فيما سبق عن منشآت أخرى تعود إلى نفس السلطان ، ونخصى أيضا أحد عشر مسجدا آخر ، سواء فى مدينة الانكشارية أو سور العزب ، منها مسجدان متهدمان تماما .

وتضم القلعة أربعة عشر سبيلا ، أهمها وأروعها سبيل الكيخيا^(٤) ، الواقع وراء سور الانكشارية ، وهو يكفى وحده لحفظ مخزون من الماء لعشرة آلاف شخص لما يزيد على العام . وتصميمه عبارة عن مستطيل أطواله واحد وثلاثون ، وثلاثون مترا ، وعقود أقييته مرتفعة ومحمولة بثلاثين دعامة ضخمة ، عرض الواحدة منها حوالى ١,٦ متر (خمس أقدام) . ويغضى الأرض والجدران من الداخل والدعامات طلاء شديد الاحتمال مانع من تسرب الماء ، طلاء مما مهر

(١) انظر ٨ المجلد الرابع اللوحة ٦٧ الشكل ٢ ، المجلد الخامس اللوحة ٢٧ .
 (٢) هو جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة ، وقد بنى سنة ٧١٨هـ ، ثم هدم وأعيد بناؤه سنة ٧٣٥هـ ، وأصبح جامع القلعة الرسمى وما يزال باقيا حتى اليوم . (الترجم) .
 (٣) انظر اللوحة ٧٣ المجلد الأول من الدولة الحديثة الأشكال ٥ - ١٠ .
 (٤) انظر اللوحة ٧٣ شكل ١٣ والخريطة رقم S-3. 102 .

المصريون فى صناعته ؛ وهو يكتسب ملاسة خاصة بفعل التعرض للماء فترة طويلة ، ولهذا الأثر القابح تحت الأرض منظر مهيب ، ومما يبعث على الإعجاب به ماله من فائدة على وجه الخصوص . وستراد الإشارة إلى بقية الأسبلة على الخريطة وفى شرحها . ونحصى ست آبار داخل القلعة ، منها اثنتان تعدان على وجه الخصوص من الإنجازات المتميزة ، وهما : بئر السبع سواقي ، وفى المقدمة بئر يوسف ، تلك البئر الشهيرة لدى جميع الرحالة ، لكنها نادرا ما كانت توصف وتصور على نحو دقيق . وقد بدا لى أن أفيد من إقامتى بالقلعة لمدة تقرب من شهرين فى عمل تخطيط هندسى وفحص للبئر بالتفصيل ، ورسم المساقط وتسجيل المقاييس . وقد نزلت ثلاث مرات إلى البئر ، وقمت بقياس جميع محيطاتها . ويوجد بأعلى البئر ثوران لإدارة ساقية قواديس عادية ترفع سلسلة من القواديس التى تملأ بالماء من حوض سفلى يقع عند منتصف الارتفاع الكلى للبئر تقريبا ، وهنا توجد ساقية قواديس أخرى يديرها حصان تقوم برفع الماء من قاع البئر . ولا يقع هذان الجزءان من البئر على نفس الخط الرأسى^(١) ؛ ويبلغ اتساع أولهما خمسة أمتار مربعة ، والثانى مترين وثلاثة ديسيمترات . والمسافة بين كل قادوسين حوالى ثمانية ديسيمترات ، وعدد القواديس فى البئر الأولى هو مائة وثمانية وثلاثون قادوسا : قطر الساقية هو متر وثمانية وتسعون سنتيمترا ، والوقت الإجمالى لوصول القادوس من الحوض السفلى إلى مستوى القلعة هو أربع دقائق وعشرون ثانية . ويستخلص من هذا أولا : أن سعة القادوس هى ٠,٠٠٠٤ من المتر المكعب (أو عشرون بوصة مكعبة وخمس البوصة) ، ثانيا : أن القواديس المائة والثمانية والثلاثين تعطى فى أربع دقائق وعشرين ثانية ٠,٠٥٥٢ من المتر المكعب ، ثالثا : أن كمية الماء فى الدقيقة (من غير الفاقد منه) هى ٠,٠١٢٧ من المتر المكعب (أو ٦٤١ بوصة مكعبة) . وبناء على معلومات حراس بئر يوسف فإن عمق الجزء الأول ، أو الأعلى منها ،

(١) انظر المجلد الأول من الدولة الحديثة للوحة ٧٣ الأشكال من ١ إلى ٤ . وعلى الخريطة الرقم T351 .

يبلغ خمسة وسبعين بكسا استامبوليا ، أى حوالى خمسين مترا وثلاثة ديسيمترات (١٥٥ قدما) ، أما الجزء الثانى فعمقه ستون بكسا ، تمثل أربعين مترا وثلاثة ديسيمترات (١٢٤ قدما) . وطول السلسلة الأولى المستخدمة - وفقا لأقوال الحراس - هو مائة وخمسون باعا كبيرا من الجبال ، أما طول الثانية فهو مائة باع^(١) . وفى حالة إلقاء حجر ليسقط من ارتفاع البئر ، فإن الوقت الذى يستغرقه من لحظة سقوطه حتى ارتداد الصوت إلى الأذن هو حوالى خمس ثوان^(٢) . والمنحدر الذى يمكن النزول بواسطته إلى قاع البئر الأولى منحوت فى الصخر على شكل حلزوني لولبي مستقيم ، متدرج الانحدار . ويصل ارتفاع هذا الطريق مترين وديسيمترين ، أما عرضه فمتران . ويتسلل إليه ضوء خافت عن طريق الفتحات الموجودة بجهاته الأربع ؛ ومما يثير الانتباه سمك الحاجز الذى يفصله عن جدار البئر الداخلى ، فالإبقاء عليه يحتاج إلى حرص بالغ^(٣) .

وتصل درجة الحرارة عند قاع البئر ، عندما يكون مقياس الحرارة موضوعا فى الماء ، إلى ما بين ١٧ إلى ١٨ درجة (رومين) ؛ وهذا هو متوسط درجة الحرارة فى القاهرة تماما كما سجلها الكولونيل المسيو كوتل Couteille (١٧,٧)° ، ولكنها أقل بحوالى أربع درجات ونصف من درجة حرارة بئر الهرم الأكبر التى تبلغ اثنتين وعشرين درجة ؛ وكان من المفروض أن تكون درجة حرارة الهواء المحيط بمنطقة العمق فى بئر يوسف اثنتين وعشرين درجة تقريبا إذا قسناها فى ضوء التجربة التى أجريت فى النيل عند فيله .

أما الخطأ الذى وقع فيه كل من ماويه Maillet وبوكوك Pockocke بنسبهما بئر يوسف إلى أحد الوزراء الذى يحمل هذا الاسم فى زمن محمد بن قلاوون فقد

(١) يلزم هنا تقريبا مائة وعشرون باعا .

(٢) إن الارتفاع الناتج عن هذه الملاحظة (وإن تم اختصار الزمن إلى أربع ثوان وربع) سيكون هو ارتفاع البئرين معا .

(٣) ستة عشر ستمترا تقريبا أو ست بوصات (انظر اللوحة ٧٣ شكل ٣) . بالنسبة للفتحات فإن هذا السمك أقل (أربع بوصات) ، ولذلك يخشى الاقتراب منها .

صحح من قبل^(١) ؛ ذلك أن الفضل في إنشائها يعود إلى صلاح الدين يوسف وإلى عهد هذا السلطان ، وكذلك الحال بالنسبة للقلعة . على أن عبد اللطيف ، الذى وضع بئر القلعة ضمن عدد من روائع مصر فى رأى صريح بذلك ، قد وقع هو نفسه فى خطأ آخر ومعهم المقرئى ، وذلك بالقول بأن النزول إلى هاتين البئرين يكون عن طريق سلم من نحو ثلاثمائة درجة ، إلا إذا كانت هذه الدرجات قد تحولت مع الوقت إلى منحدر سهل ، ولكن هذا مشكوك فيه ، لأن الحيوانات المخصصة لإدارة ساقية الحوض الثانى ، لن يكون بمقدورها النزول أو الصعود فى يسر . وفى ظنى أن عبد اللطيف قد قصد بالبئرين بئر يوسف ، ثم أهم الآبار الأخرى وهى بئر السبع سواقي الواقعة إلى الجنوب من جامع قلاوون والتي تستقبل مياهها المجلوبة من النيل إلى مصر القديمة ، وأنه لم يقصد جزئى بئر يوسف واللذين لا يمثلان إلا أثرا واحدا لا يتعدد .

وقد رأيت أيضا بئرا أخرى عميقة جدا إلى جانب حائط متصل بالبرج المعروف «ببرج الصحراء» . ومذاق مياه بئر يوسف مالخ بدرجة بسيطة ، على الرغم من أن مستواها أدنى من مستوى مياه النيل فى أعلى أو حتى فى أدنى مستوى لها ، وهذا يبرهن - كما يرى المسيو جراتيان لوبيير Gratiem le Père - على أن هذه المياه هى مصدر المياه التى تصل إلى البئر ، غير أنها تمر خلال انسيابها بطبقات محملة بالملح .

وفى القلعة حمام عام واحد ، وساحة كبيرة للمقابر فى الجهة الشرقية من مدينة الانكشارية ، كما توجد ساحات أخرى عديدة وأسواق عامة ، وست طواحين للقمح .. الخ ، وتقع مخازن الدقيق فى أقبية تحت الأرض ذات دعائم ، وطرز متميز ؛ وكذلك توجد اصطبلات الباشا المتقامة فى مستوى منخفض تدعمها الأعمدة . كما يوجد أيضا - جهه الشمال من ديوان يوسف - قاعات تحت الأرض مقيمة وعالية الارتفاع .

(١) انظر ترجمة المسيو سيلفستر دن ساسى لرحلة عبد اللطيف ص ٢١١

وتضم القلعة نوعا آخر من المنشآت جديرا بأن يذكر : وهو ما يطلق عليه «ديوان» ، وهى أماكن للاجتماع . ويعد ديوان «المستحفظان» أكثرها ضخامة ، وهو مجاور لبرج الانكشارية ، ولذا فهو أيضا ديوان الانكشارية . وتعلو هذه القاعة قبة قائمة على أربعة أعمدة من الرخام الأبيض، أما الجدران فإنها مغطاة بفسيفساء ثمينة لها مظهر رائع ، على شكل بلاطات من المينا البيضاء ، تزينها زخارف زرقاء وخضراء ومن ألوان مختلفة : وفى كل جهة من جهاتها توجد أريكة لجلوس الحاضرين . أما السقف فملون بثرء ومغطى كله برسوم من الزخارف العربية ، وكذلك القبة . والجزء الأكبر من الموضوعات المصورة على المينا هى أجزاء من آيات قرآنية ، والنقوش واضحة بدرجة كبيرة ، وأطوال هذه البلاطات المتميزة اثنتا عشرة بوصة وتسع بوصات ، وهى تنفذ فى قرمان بكوتهية^(١) . ويقع ديوان العزب قريبا من الباب الذى يحمل هذا الاسم ؛ وفيه أيضا الفسيفساء المصنوعة بمهارة من المينا البيضاء ، وهى مزينة بأزهار ورسوم زرقاء وخضراء . وترى هناك مآذن طويلة تشبه السهام ، وفقا للأسلوب القديم ، لها تأثير خلاب يجعل الإنسان عن بعد يعتقد أنه يرى لوحات جدارية . وقد ثبتت البلاطات بإحكام على بطانة من الجبس بسمك بوصتين .

وتسك العملة المصرية فى القلعة ، والمبنى المخصص لهذا الغرض بسيط للغاية ، وهو فى ذلك يلائم بساطة أساليب هذه الصناعة ، وإن دراسة المسيو صمويل برنار (Samuel Bernard) لتكفينى عن القيام بوصف هذه أو تلك ، واكتفى بالقول بأن دار الضرب^(٢) تقع فى الزاوية الشرقية لساحة الباشا . أما الذهب الذى يضرب فيها فإنه يأتى فى معظمه إلى مصر بواسطة قافلة دارفور ، ويمكن القول بأن خبرة كبار الصنعة من المسلمين كانت بنفس مستوى

(١) لقد أحضرت اثنتين منها إلى باريس . انظر الدولة الحديثة ، المجلد الثانى للوحة GC شكلى ١٣ ، ١٤ .
 وكرتاهية إحدى مدن تركيا التى كانت لها شهرتها الواسعة فى صنع البلاطات الخزفية . (المترجم) .
 (٢) ما تزال دار الضرب بالقلعة باقية حتى اليوم ، وهى ترجع إلى تجديدات محمد على باشا . (المترجم) .

نزاهة البكوات والباشوات بالنسبة لعيار العملة . وستوجد في اللوحات^(١) مناظر متنوعة للقلعة ومبانيها ، أما في شرح اللوحات فإن هناك تفاصيل تكمل ما تجاوزه هنا سعياً إلى اختصار الوصف . وسأشير إلى شيئين فقط : أحدهما تابوت من الرخام الأبيض غني بالنقوش رأيتُه قريبا من ديوان الانكشارية ، وهو ينأى عن الطراز العربى المعتاد^(٢) . والآخر تتمثل فيه حالة فريدة في قطع الصنجات المعشقة لكثير من الأبواب والأقبية والعقود ، فبدلاً من أن تقطع الأوجه بصورة مستوية ، شكلت جوانب الصنجات من أجزاء بارزة وغائرة على التوالي ، ذات سطح أسطوانى إلى حد يمثل معه منظرها الجانبى سلسلة من الانحناءات المعكوسة . وإذا كان المشيدون قد تصوروا أنهم بهذه الطريقة يكسبون الطنوف مزيداً من الصلابة فإنهم قد أخطأوا ، نظراً لأن الأحجار فى معظم الأحيان فى هذه الحالة تكون مفككة بدلاً من أن تتماسك بقوة بفعل هذه القوسات الهشة^(٣) . ولاحظت أيضاً فى القلعة وصلات فى هيكل البناء يمثل كل منها عملاً شديداً التعقيد^(٤) .

وسيكون من الإسهاب هنا الحديث عن ضواحي القلعة ، كجبل المقطم الذى تستقر [على جزء منه] القلعة ، والذى شقت فيه الطرق والأنفاق ، وكميدانى قراميدان والرميلة اللذين يقعان عند سفحه ، وقد استخدم أولهما - كما قلت - فى تدريبات فرسان المماليك .. الخ . وسنجد فى موضع آخر من الكتاب ملاحظات حول الجبل العربى ، كما نجدها فى المبحث الثامن مما سيأتى ، وكذلك فى شرح اللوحات هناك تفاصيل حول الميادين العامة^(٥) .

(١) انظر اللوحات ٦٦ إلى ٧٣ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

(٢) انظر المجلد الأول ، الدولة الحديثة ، لوحة ٧٣ ، شكل ١٤ .

(٣) انظر الدولة الحديثة ، اللوحة ٧١ شكل ٧ ، واللوحة ٧٢ الأشكال ١٥ إلى ١٨ .

(٤) انظر الدولة الحديثة ، اللوحة ٧١ شكل ٨ .

(٥) يضم ميدان قراميدان عششاً تؤوى عائلات فقيرة مكلسة ، وهى فى نوسها شبه أكواح الكلاب التى لا تنقل

عنها ضيقاً أو اشمئزاً .

أما عن تكوين الصخر فهو من الحجر الكلسي المحتوى على الأصداف خاصة التي تتخذ شكل العملة ، أى أنه مشكل من أصداف مسطحة متجمعة كاملة الاستدارة مثل قطعة من النقود ، أو بالأحرى مثل الصدف الذى تصنع منه الأزرار . ويلتصق بأكبرها عدد لا يحصى من الأصداف البالغة الصغر ، والتي تشبه حب العدس وإن كانت أصغر منه ، ولما كانت الأرض قد غطت بهذه القواقع التي لا تحصى ، فإنه بمجرد هبوب الريح تسمع من هذه الناحية قعقة مدوية . ولون الصخر أبيض أو وردى فى بعض الأحيان : ويحدث فى أحيان كثيرة أن تنشطر الصخرة إلى جزئين فيظهر بكل وضوح شكل حلزوني . وقد تحتوى أحجار المقطم على حلزونات وعلى أصداف فى حالة تحجر .

وبالنسبة لبقية المبانى بالقاعة فهى موضوع البحث فى الفصل العشرين من وصف الدولة القديمة .

المبحث الرابع حول سكان القاهرة وصحة المواطنين ومعدل الوفيات

لما كنا قد أفردنا دراسة خاصة عن سكان مصر بحث فيها ما يتصل بسكان القاهرة على وجه الخصوص ، فإننى سأقتصر هنا على كلمات قليلة . لقد شرحت السبب الذى عمل على زيادة سكان القاهرة ؛ وهو المظهر الذى يتمثل فى بعض الشوارع الضيقة بالتحديد ، حيث يشتد الزحام كثيرا عما فى مدننا الأوربية الأكثر سكانا : على حين أن جميع الشوارع الأخرى لا تمثل هذا المظهر .

وليست التجارة وحدها ولا السعى إلى المصالح هما اللذان يحشدان هذا الجمع الغفير فى عدد من المواضع بعينها ، وإنما هو أيضا سوء الاتصال بين الأحياء الذى يرغب على المرور فى الشوارع الرئيسية . وفيما يلى سأبين الطبقات المختلفة للسكان وفقا للديانة والموطن الذى ينتمون إليه ، وكذلك وفقا لجنسهم وأعمارهم ووضعهم الاجتماعى أيضا . أما بالنسبة للمهن ، فسوف تتناول بالتفصيل فى المبحث التالى وهو حول صناعة سكان القاهرة . واستنادا إلى معطيات عديدة ، فقد قدرت هؤلاء السكان فى سنة ألف وسبعمائة وثمان وتسعين ، بحوالى مائتين وثلاثة وستين ألف نسمة ، أو نحو مائتين وستين ألفاً بالأعداد الصحيحة ، وينقص هذا بمقدار الثمن عن التقدير الذى يعتقده الفرنجة المقيمون بالقاهرة قبل الحملة : ويجب تقدير نفس النقص بالنسبة لعدد الأفراد المشتغلين بالمهن المختلفة ، ووفقا لما أراه فإن المائتين والستين ألفا من السكان يتوزعون كما يلى :

١ - على أساس الديانة : الروم المنشقون خمسة آلاف ، المسيحيون اليعاقبة عشرة آلاف ، الروم الكاثوليك من السوريين والموارنة خمسة آلاف ، المسيحيون الأرمن ألفان ، الديانة اليهودية ثلاثة آلاف^(١) ، الفرنجة والكاثوليك والبروتستانت أربعمائة ، والباقون من المسلمين .

٢ - على أساس الموطن : مصريون أقباط عشرة آلاف ، يهود ثلاثة آلاف ، سوريون خمسة آلاف ، أرمن ألفان ، أروام خمسة آلاف ، أفرنج أو أوريون ألف ، ممالك وأوجاقل عشرة آلاف وأربعمائة ، أتراك أو عثمانيون عشرة آلاف ، أفارقة وزنوج وبرابرة ونوبيون وحبشيون من الجنسين اثنا عشر ألفا ، مصريون مسلمون وعرب حوالي مائتين وعشرة آلاف .

٣ - على أساس الجنس والسن : ذكور مائة ألف وأربعة عشر ألفا ، سيدات وفتيات مائة وستة وأربعون ألفا ، عدد البالغين من الجنسين مائة وخمسة وتسعون ألفا ، أما عدد الأطفال فهو خمسة وستون ألفا .

٤ - على أساس الوضع الاجتماعي ، ودون الحديث عن النساء أو الأطفال : عسكريون حوالي عشرة آلاف وأربعمائة . ويتكون النظام المدني كما يلي (بعيدا عن النساء والأطفال) : العلماء ، الشيوخ ، رجال القانون ، الأفندية .. الخ ، عدد غير معروف ، ولكن بإضافته إلى الملاك والملتزمين يكون المجموع خمسة آلاف ، تجار الجملة ثلاثة آلاف وخمسمائة ، تجار التجزئة أربعة آلاف وخمسمائة ، أصحاب المقاهي ألف وخمسمائة ، حرفيون متمرسون واحد وعشرون ألفا وثمانمائة (من بينهم الحمارون والجمالون) ، عمال يوميون وحمالون أربعة آلاف وثلاثمائة ، عمال غير متخصصين يعيشون من عملهم بصعوبة ثمانية آلاف وستمائة ، خدم من الذكور منهم حاملو العصا وسياس وفراشون وسقاءون ستة وعشرون ألفا وأربعمائة ، وجملتهم جميعا هي ستة وثمانون ألف شخص ، بالإضافة إلى النساء والأطفال ، أما عن الخدم من

(١) أظن أن هذا الرقم ضئيل جدا .

العنصر النسائي فتشكل الزنجيات والنوبيات عددا كبيرا جدا منهن ، وقليل من الميسورين من يملك أقل من خادمتين ، والمألوف أن يصل عددهن إلى أربع أو خمس .

وأما عن تقسيم السكان إلى أحرار وعبيد فهو - تقريبا - غير مجدٍ ، إذ إنه باستثناء السود من كلا الجنسين ، وباستثناء عدد قليل من النوبيات لا يوجد من لا ينعم بالحرية ، ولا ينبغي الاعتقاد أن الاثنى عشر ألف شخص من الزوج والنوبيين والحبشيين المذكورين سابقا كلهم من العبيد ، إذ إن كثيرا منهم قد اعتقهم سادتهم ، وهم يعملون بالمهن الحرة ، والبعض منهم ملاك أو تجار .. الخ . ومن ناحية أخرى فإن حالة الرق تختلف اختلافا بينا في مصر عن ذلك الوضع الذي كانت عليه عند القدماء أو عما هي عليه أيضا في المستعمرات : وهذه مسألة قد وضحت في دراسات أخرى ، يجب أن أحيل إليها ، وبصفة خاصة ، تلك الدراسة التي قام بها المسيو دى شابرول عن عادات المصريين^(١).

ويكفي القول بأن الخادم الأسود يكون في البيت بمثابة الابن أكثر من كونه خادما . وهذه الرقة من جانب السادة تجاه عبيدهم تعود إلى أسباب يعد ذكرها من قبيل التطويل . فمن المعروف كذلك أن كثيرين من الأفارقة قد اعتلوا في مصر أكبر المناصب العسكرية ، وذلك في ظل حكومة المماليك الذين كانت الشجاعة لديهم في الحقيقة توصل إلى كل شيء . واستسمح في إبداء ملحوظة واحدة ، هي أنه إذا كان الحبشيون قابلين (كما لا يشك في ذلك منطلقيا) للتكيف مع مدينتنا ، فإن وسيلتهم إلى ذلك هي الإقامة في مصر بعض الوقت ، ففيها سيجدون طبائع وأفكارا غير مختلفة كلية عما لديهم ، فذلك - بطريقة ما - تحول إلى نظام الأفكار الأوروبية المختلفة عما في داخل أفريقيا .

(١) المجلد الأول من الترجمة العربية (المترجم) .

وليس من الخروج عن الموضوع أن نقول كلمة عن «البرابرة» القاطنين بالقاهرة . فهؤلاء القوم يقدمون من النوبة السفلى ، حيث يسكنون أعشاشا فى غاية البؤس ، ويزرعون هناك شريطا ضيقا من الأرض يتركه النهر بينه وبين الصخور الجرانيتية ، ويقتاتون ببعض التمر ، وتُرى فى هذه المناطق أشجار قليلة ، بعضها من الدوم وبعضها من السنط والنخيل . وفى حركاتهم بطء شديد ، وفى طباعهم تبلدٌ ، ومن جهة أخرى فإن من الممكن المقارنة بين البرابرة فى فقرهم ، وإخلاصهم ، وبساطة عاداتهم ، ورقة شمائلهم بالسافويارد Savo yards ، فكما يترك هؤلاء جبالهم للذهاب إلى باريس لممارسة بعض الحرف ليحصلوا بصعوبة على ما يقيم أودهم ، فإن الرجال المجاورين للشلال والنوبة السفلى يغادرون صخورهم للذهاب إلى القاهرة ، وهناك تصير الغالبية منهم خدما . ومعظم بوابى القاهرة من البرابرة ، وهم قوم فى منتهى الإخلاص والأمانة ، مع أن دخل الواحد منهم خمسة إلى ستة مدينى فقط فى اليوم ، ومن الحق أن يقال إن الفراغ الذى يتيح هذا الوضع يلائم كثيرا طبيعتهم المترامية . وملح آخر من ملامح الشبه بينهم وبين مواطنى السافوا هو أنهم ما إن يجمعوا القليل من المدينى حتى يسرعوا فى العودة إلى عششهم وإلى صخورهم^(١).

أما المنازل المأهولة بالقاهرة فيقدر عددها بستة وعشرين ألف منزل تضم تسعة أفراد وفقا للبعض ، بل عشرة أفراد فأكثر وفقا للبعض الآخر ، وهذا عدد ليس بالكبير إذا ما نظرنا إلى أن الخدم - فى كثير من المنازل - يقيمون بأعداد كبيرة فى غرفة واحدة فقط . ومن جهة أخرى ، توجد بين مجموعات المنازل ساحات واسعة أو أحواش مسورة تغص بأكواخ بارتفاع أربعة أقدام ، حيث

(١) من الملاحظ أنه مع تقدمنا إلى ما بعد إسنا فإننا نصادف أناسا أكثر لطفًا فى نفس الوقت الذى تكون فيه بشرتهم أكثر سوادا ، ومع وصولنا إلى الشلال نجد قوما شديدي السواد إلى حد ما ، وهم فى الوقت ذاته أصحاب مزاج بسيط وأقرب إلى التراخي ، وتبدو هذه الحالة النفسية متناقضة مع بؤس ظروفهم وفقير موطنهم . والواقع أن وادى النيل فى هذه المناطق لا يتجاوز النهر وظيفته فى معظم الأحيان ، على حين أن السكان فى بقية الصعيد ومصر السفلى من أصحاب الأراضي الشديدة الخصوبة لهم مزاج أكثر فظاظة ولديهم استعداد للتمرد .

يقيم جموع من الفقراء متكديسين بلا نظام مع حيواناتهم ، وتسمى هذه الأماكن «حوش» . ويعتبر عدد المنازل وسيلة للتأكد من إحصاءاتنا ، وهى وإن تكن وسيلة غير كافية ، فإنها رغم ذلك أفضل من تقدير السكان عن طريق مساحة الأرض ، وذلك لوجود اختلافات كثيرة بالفعل بين جزء وآخر من المدينة . وإذا افترضنا أن بمقدورنا أن نضع أيدينا بدقة على الميادين والحدائق والبرك ، فهل يكون بمقدورنا إجراء التقدير المطلوب بالنظر لعدد الطوابق ، وللكم الهائل من المنشآت الدينية والأحياء التجارية حيث يتكدس السكان بكثافة أكثر من الأماكن الأخرى ؟ لقد كان هذا الوضع ، كما سبق أن لاحظت ، هو السبب فى مبالغة الرحالة الذين قدروا عدد سكان المدينة بين أربعمئة ألف وخمسمئة ألف مواطن ، بل وأكثر^(١) ، وذلك بسبب حكمهم على المدينة كلها ، بالنظر إلى السكرية أو بعض الشوارع الأخرى المشابهة ؛ بينما يتضح من جداول الوفيات المسجلة من سنة ١٧٩٨ إلى سنة ١٨٠٢ أن السكان لم يتجاوزوا مع بداية القرن أكثر من مائتين وستين ألف نسمة .

ومن الملاحظ على العدد الإجمالى للوفيات ، أن معدل وفيات الأطفال يصل إلى أكثر من النصف (حوالى $\frac{٩}{١٦}$) ويرجع السبب فى ذلك إلى فتك الجدرى ، إذ إنه من المعلوم أن مضاعفاته الخطيرة فى القاهرة تجعله أشد إبادة منه فى أى مكان آخر . أما معدل وفيات النساء فتبلغ الربع على وجه الدقة ، أو $\frac{٤}{١٦}$ ، أما الجزء الباقي ويبلغ $\frac{٣}{١٦}$ ، فهو من الذكور البالغين^(٢) .

وتبلغ النسبة العامة للوفيات سنويا حوالى واحد إلى ثلاثين .

على أننا إذا أخذنا بما فى رحلة عبد اللطيف ، لكان من المفترض أن يكون سكان القاهرة فى وقته أكثر عددا : وهذا ما يستنتج من روايته من

(١) باختلاف كبير يصير مايبه Maillot على عدم وجود نحو ثلاثة أو أربعة آلاف نسمة فى القاهرة ، على الرغم من أنه هو نفسه يرى أن هناك بعض الدور التى تضم ما يصل إلى ثلاثمئة شخص .
(٢) انظر فيما سبق ، الدراسة حول سكان مصر قديما وحديثا ، الجزء التاسع ، وجدول الوفيات التى كتبها مسيو ديجيبين فى القاهرة العشرية المصرية ، الجزء الثانى وما يسعه ، الجزء السادس عشر ص ٢٢٩ .

أنه في أثناء المجاعة سنة خمسمائة وست وتسعين وما بعدها (١١٩٩ ، ١٢٠٠) دون في سجلات الوفيات أسماء ما يقرب من مائة ألف وأحد عشر ألف شخص ، ويقول إن هذا الرقم يبدو صغيرا إلى حد ما بالنظر إلى عدد الذين ماتوا في منازلهم وبجوار الجدران ، وأيضا فإن عددا أكبر قد التهمه الأشخاص الجائعون^(١) . ولا ريب أن في هذه الرواية مبالغة كبيرة ، ومع ذلك فإن لها قيمتها فيما ذكرته لنا من وجود سجلات عامة لتدوين الوفيات حينئذ ، وقد أعدنا هذا الإجراء زمن الحملة الفرنسية ؛ حيث أعدت سجلات للموتى ، وعممت خلال ثلاث سنوات في كل قسم من أقسام القاهرة بإشراف رئيس الأطباء المسيو ديجينيت Desgenettes ، ونشر الإحصاء في العشرية المصرية La Décade Egyptienne^(٢) .

ولو سنح لنا الوقت لكننا أضفنا سجلا للمواليد من شأنه أن يلقي مزيدا من الضوء على زيادة السكان ونقصانهم .

وقد بالغ الرحالة في خصوبة النساء ، ومع ذلك فهي أكبر منها في أى بلد في العالم : فإنجاب توأمين اثنين ذلك أمر مألوف . وتعوض هذه الخصوبة نسبة الوفيات الكبيرة بين الأطفال . ويلاحظ في مصر أيضا طول عمر السكان ، إلا أن ذلك لا ينطبق على النساء بصفة عامة : وليس من النادر أن تصادف أناسا بلغوا المائة عام ؛ بل إننا نرى من بلغوا المائة والعشرين عاما سائرين بغير مساعدة . إن القناعة المفرطة لدى المصريين ، ورتابة نهج حياتهم ، والاعتدال الذى تتسم به الأغلبية ، بالإضافة إلى طبيعة الغذاء والهواء والماء ؛ كل هذا يعمل على إطالة الحياة في هذا البلد ، الذى يمكن اعتباره بلدا صحيا جدا على الرغم من الأمراض القاتلة التى تهاجمه على الدوام ، مثل الطاعون والدوستاريا والجدرى . لكن الإسراف فى تعاطى مشيرات الشهوة يقصر دون شك من

(١) ترجمة رحلة عبد اللطيف ، ص ٤١٢ .

(٢) جريدة كانت تصدر فى القاهرة كل عشرة أيام زمن الحملة الفرنسية . (المترجم) .

حياة البعض ، على أن ذلك استثناء لا يؤثر في الصحة العامة ، ورغم هذا فليس بوسعنا أن نغض الطرف عن هذا السلوك على نحو مطلق ؛ فمعدل المبيع في حوانيت القاهرة ليكشف عن استهلاك بالغ الضخامة ، وقد يكون في القاهرة وحدها ما بين خمسة عشر ألفا وعشرين ألف شخص من بين الأثرياء يستعملون المثيرات والمنشطات والأفيون .. الخ .

وإلى جانب الأمراض الثلاثة المنتشرة التي سبق ذكرها ، هناك مرض آخر منتشر أيضا على نحو دائم ، وهو أكثرها انتشارا على الإطلاق ، إذ إن ثلث السكان مصابون به ، فمن بين كل ثلاثة أشخاص أو أربعة يندر ألا نرى واحدا به مرض في عينيه ، ولا توجد أى مدينة أخرى بها مثل هذا العدد المرتفع من العميان . وأحيل إلى الملاحظات التي نشرها أطباء الحملة الفرنسية حول أسباب الرمد والعمى^(١) . ويعانى الكثيرون في القاهرة من الربو والدوالى والفتق ، كما توجد أيضا أمراض الجلد ، وتشيع بصفة خاصة أمراض القوية ؛ أما البرص على وجه التحديد فيلاحظ بندرة ؛ ويحدث داء الفيل منظرا بشعا يستوقف الأعين في الميادين العامة بين حين وآخر ؛ وهذا نفسه ينطبق على الأورام عند الرجال والنساء^(٢) . وأوجاع الأسنان نادرة جدا ، وقليل ما يصادفنا الصمم . ويتفشى الطاعون عنيقا في القاهرة كل أربع أو خمس سنوات تقريبا ؛ وكثيرا ما يقدم تاريخ مصر أمثلة مرعبة لفتكاته تتجاوز التصور ، وإن كنا قد أدركنا في سنة ١٨٠١ واحدا منها جعلها واقعا ملموسا : إذ هلك في القاهرة نحو عشرة آلاف شخص خلال شهر واحد ، وكانت كثرة الموتى سببا في عدم مراعاة مراسم الجنائز . وسوف تستمر هذه الكوارث دون شك ، لتتجدد بصفة دورية حتى تقوم حكومة البلاد بإجراءات وقائية ، غير أن التعصب يشكل عقبة كبيرة قد لا يستطيع تجاوزها في إنشاء محاجر صحية ، وبصفة عامة فإن

(١) انظر دراسة الدكتور سفاريسى عن الرمد في مصر ، والدراسات المختلفة المنشورة في La Décade égyptienne .

(٢) انظر الدولة الحديثة ، المحلد الثاني : لوحة ٣١ ، الفون والحرف .

مزايا الحضارة ، وكل الوسائل التي يقدمها العلم والتي تؤدي إليها ملاحظة
الوقائع الطبيعية ، لن تدخل إلى مصر إلا من خلال أفكار عن النظام والعدالة ،
وتخفيف الأحكام القدرية المسبقة .

وثمة ظاهرة خطيرة بالنسبة لصحة السكان بالقاهرة ، تلك هي دفن بعض
الموتى داخل المدينة نفسها ، وقد أحصينا ثلاث جبانات على الأقل في
داخلها ، وذلك دون أن نذكر المقابر التي تجاور الأبواب . أما المياه الراكدة
في الميادين التي تغمرها المياه فليست أقل ضررا على الصحة العامة خلال
انحسار النيل .

وقد تكلمت عن العدد الكبير لوفيات الأطفال ، غير أنها بين أطفال
الغرباء أكثر منها بكثير بين أطفال المواطنين الأصليين . فالمماليك والعثمانيون
بالقاهرة لا يخلقون إلا ذرية قليلة ، وقد لوحظت هذه الظاهرة في مصر
وسجلت على يد المسيو فورييه Faurier ؛ ولا يزال السبب في ذلك غير
معروف : ودون شك فإن للمناخ دخلا في ذلك ، لكن الذي يحتاج إلى
إيضاح هو كيفية إحداث ذلك التأثير ، وتقل حدة هذه الظاهرة في حالة
زواج الأجنبي بإحدى المصريات ، ولكن مع ذلك فإن الفرق بسيط ، ففي
خلال سنوات قلائل يموت الأطفال بصرف النظر عن عددهم ، وتنقرض
الأسرة بصورة كاملة .

المبحث الخامس

حول الصناعة والمهن الميكانيكية^(١)

يتبع جميع الحرفيين الذين يمارسون نفس المهنة في مصر شيخاً واحداً : وهو وحده صاحب الحق في ترقية العامل المتمرن إلى مرتبة «الأسطوية» . وهكذا نجد لكل واحدة من المهن مثل مهنة صناع الأحذية والخياطين والنساجين .. الخ شيخها الخاص ، وهذا الشيخ يعرف بدقة كل عمال طائفته .

وحين يريد ممثلو السلطة أن يحصلوا الضريبة من إحدى هذه الطوائف فإن ذلك يكون دائماً بالرجوع إلى الشيخ ، فيقوم بتقسيم المبلغ المطلوب على كبار الحرفيين وأغناهم ممن يخضعون لنفوذه . وفي المدن الكبيرة ، وفي المهن الأكثر انتشاراً على وجه الخصوص يكون للشيخ عدد من الوكلاء يصل في العادة إلى ثلاثة أو أربعة ، ويطلق على الواحد منهم «نقيب» وجمعها نقباء ، وهؤلاء في حقيقة الأمر ليسوا سوى رؤساء تابعين^(٢).

(١) عن الصناعة والتجارة في مصر بصفة عامة ، راجع دراسة المسيو جيرار Girard ، الدولة الحديثة الجزء ١٧ ص ١ ، ٢٧٠ .. الخ (المجلد الرابع من الترجمة العربية . المترجم) .

(٢) حين يرشح أحد الأشخاص لواحدة من الحرف اليدوية أياً كانت ، فإنه يلتحق في البداية كصبي تحت التمرين عند عامل متمرس ومعتمد . وعندما يصبح ذا خبرة كافية بهذه الحرفة ويرغب في ممارستها لحسابه الخاص ، وأن يفتتح ورشة خاصة به ، فإن معلمه يأخذه إلى شيخ الطائفة حيث ينصب كأسطى .

وهذه هي المراسم المعتادة على وجه التقريب المعمول بها في هذه المناسبة :

يتقدم المتمرن تحت رعاية معلمه إلى الشيخ ، ويحييه ، ثم يقول : الفاتحة ، أى فلقراً الفاتحة (وهي هذا الاستهلال الوارد في أول القرآن) فيجيب الشيخ هذه الدعوة بتلاوتها ، كما يتلوها المتمرن وجميع الحاضرين في نفس الوقت . ثم يسأل العضو الجديد ومعلمه الذي جاء معه عن سبب زيارتهما ؛ فيعلن الأخير أن المتمرن الذي أتى به قد تمرن في مهنته على نحو كاف ، وأنه يرغب في افتتاح ورشة يمارس فيها العمل كمعلم . وعقب ذلك يدنى الشيخ إليه هذا الشاب ليشد وسطه بحزام ، ويعلن أنه قد انضم من هذه اللحظة للطائفة .

وبعد بضعة أيام يعد العضو الجديد عشاء يدعو إليه الشيخ وكبار الحرفيين في طائفته ، ثم لا شيء غير ذلك ، فليس ثمة ما يدفع لا إلى الشيخ ولا إلى الحكومة . وإذا ترك أحد صبيان العمال معلمه سواء لخلاف بينهما أو لعدم -

وللمهرجين والمغنين المتجولين والمشعوذين طائفة لها كبير أيضاً ، ونفس الشيء يقال بالنسبة لبائعات الهوى . وأخيراً فإن اللصوص أنفسهم يخضعون لرقابة رئيس خاص يقوم فى العادة بإرجاع المسروقات إذا ما لُجىء إليه فى ذلك ، وهذا بقية من نظام قديم للحراسة فى البلاد . ومع ذلك فالسرقات نادرة جداً فى القاهرة على الرغم من أن الخوائيت لا تكاد تغلق ، وكثرة الجموع المتزاحمة فى الشوارع التجارية .

وأكثر الحرف شيوعاً فى القاهرة هى : حرف الخبازين والطحانيين وصانعى الزيت والدبس والخل ، والنساجين وصانعى الأقمشة والمنسوجات المختلفة من الصوف والقطن والساف والكتان والقنب ، وصانعى المنتجات الجلدية ، والدباغين ، وصناع اللباد والصباعين والخياطين والخزافين والحدادين والنجارين والخراطين . ويستحق كل من المطرزين وصانعى القياطين أن يذكروا أيضاً ، نظراً لكثرة عددهم .

وتنقسم كل هذه المهن إلى فنون كثيرة مترابطة . وهناك أيضاً كثير من العاملين فى تجهيز الفول وصناعة الجير والجبس والطوب والفحم ، وهناك صناعات أخرى كثيرة تزاوول ولكنها محدودة من حيث الاستخدام .

وعملاً على التخفيف إلى حد ما من جمود الإحصاء التالى ، فإننا سنلجأ إلى تقسيم المهن إلى ثلاثة أنماط :

١ - الصناعات القائمة على تغذية الإنسان .

٢ - تلك الخاصة بكسائه .

= رضاه بأجره ، فقد لا يسمح له أن يلتحق بأية ورشة أخرى ، ما لم يقم أولاً بزيارة لشيخ حرفته الذى ينبغى أن يعرض عليه دوافعه لتركه معلمه ؛ وحينئذ ينتقل الشيخ إلى المعلم ، وقد يتمكن فى بعض الأحيان من التوفيق بينهما ، فإذا حدث العكس ، يدخل الصبى فى خدمة معلم آخر بموافقة الشيخ ووساطته ، أو بواسطة أحد وكلائه الذين ينوبون عنه . ولا يكلفه ذلك فى العادة سوى مبلغ زهيد يتراوح بين ثلاثين وأربعين بارة .

٣ - تلك التي تقوم على وقايتها ، وتزين أو تؤثث مسكنه بما في ذلك تلك التي تلبى متطلبات منزله المختلفة . وسوف يتبع نفس التصنيف بالنسبة لتجارة القاهرة .

وقبل الدخول في تفاصيل فنون الصناعة ، ينبغي أن أُنوه بالمقدرة المتميزة للغاية لدى الصناع المصريين ، فهم يملكون على وجه الخصوص تلك الموهبة التي تثير إعجابنا لدى الصينيين ، موهبة المحاكاة المتقنة لأعمال الآخرين إلى درجة ينتج عنها في بعض الأحيان عدم القدرة على التمييز بين التقليد والأصل . ومن ناحية أخرى فنحن نعرف أيضا أن المصريين يعتادون العمل وهم جالسون ، وهم في نفس الوقت يعملون بخفة في صناعات مما لا يستطيع صناعنا أن يقوموا به في أوضاع مماثلة . ولو أن هناك مقارنة بين ظروف الصناعة في مصر القديمة ومصر الحديثة لكانت في غاية الأهمية ، حتى نتبع أصول العديد من المهارات التي ما تزال باقية . غير أن هذه المقارنات التاريخية من شأنها أن تذهب بنا بعيداً جداً ، وفي شرح لوحات الفنون والحرف من رقم ١ إلى رقم ٣٠ ما يغنيني عن الدخول في عرض الكثير من التفاصيل الفنية بهذا الخصوص.

١ - الصناعات الغذائية

القمح والخبز :

إن عدد طواحين القمح بالقاهرة كبير بصورة ملحوظة ، وإن كان إنتاجها قليلاً جداً ، وقد وصفت في شرح لوحات الفنون والحرف ، ونحن نحيل القارئ إليها .

والطريقة المستخدمة في الطحن بسيطة^(١) ، ولكنها مبتكرة ، إذ تستعمل في الطحن أجزاء من أعمدة جرانيتية مستقدمة من الآثار القديمة ، والتي اقتطعها

(١) انظر اللوحين ٩ ، ١٠ الفنون والحرف للمرحوم كوتيه ، وشرح المسيو بوديه والمسيو جولوا .

الأتراك بضرارة ليصنعوا منها أرحية الطواحين . وهي مستديرة فى العادة ، ويديرها حصان أو ثور : وفى القاهرة تصنع الأدوات اللازمة لتذرية القمح والشعير والفلول وغيرها من الحبوب التى يجرى طحنها ، وتتخذ هذه الأدوات من أعقاب الخيل والحميز والجاموس . ويطلق على الرجال الذين يقومون بعملية التذرية اسم «المغربلين» ، ويقطنون الناحية المعروفة بكفر الشيخ ريجان^(١) . وفيها أيضا يقطن السقاؤون ؛ وهم طبقة من الرجال كثيرة العدد جدا بالقاهرة ، ومشغولون إلى أبعد الحدود بتلبية الاحتياجات الغذائية والاقتصادية .

ويصنع الخبز فى القاهرة بدون خميرة حيث لا يكاد ينتفخ ، ويخبز على نحو سىء ، ومذاقه لذلك قليل اللذة . أما الأفران التى ينضج فيها فإنها مثل أفراننا تقريبا .

الفلول :

يعمل بإعداد الفلول أيضا عدد كبير من الأفراد ؛ والفلول غذاء شائع جدا ، وصحى للغاية ، ويستهلك منه الشعب كميات كبيرة : وسيكون من الطريف أن نقوم بمقارنة بين استخدامات المصريين القدماء والمحدثين بهذا الخصوص . وتوجد عادة وضع الفلول فى الماء لمدة يومين ، ينبت بعدها ثم يتبل ، وفى هذه الحالة يكون صالحا للبيع ، ويوجد الكثير من الأماكن الخاصة بهذه الصنعة تعرف تحت اسم الفوال^(٢) .

الجزارون :

عدد الجزارين فى القاهرة ليس كبيرا جدا ، ذلك للسبب الذى سبق ذكره للتو : وهو أن الشعب يتناول اللحوم بقلّة شديدة ، حيث يتضاءل نصيب الفرد

(١) انظر الخريطة ٢٦ (رقم O-13,272) .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ (رقم L-13,287) .

من اللحم أو السمك ، مقارنة بنصيبه من الخبز ، كما يقل نصيبه من الخبز عن نصيبه من الفول .

ويترك الأغنياء فى الغالب لحم الجمال أو الجاموس ويستأثرون بلحم البقر . وفى نفس الوقت يتغذى الشعب أيضا على كوارع الخراف التى يجرى إعدادها فى (مسمط الكوارع) .

أما المذابح فهى بصفة عامة بعيدة عند أطراف المدينة .

معامل التفريخ :

معامل التفريخ من الأعمال الفريدة المعروفة ، وهى تزود موائد القاهرة بالطيور من هذا النوع بأسعار مقبولة . وكان من الصعب علينا تصديق أن الدواجن تباع بالصاع ، فبمجرد أن تعقد صفقة بين البائع والمشتري يفرغ البائع الدجاج فى مكابيل أو حتى على الأرض ، كأنه على وجه الدقة يصب الماء فى إناء أو على الأرض^(١) .

الزيت :

يأكل الناس كذلك عجينة السيرجة المكونة من حبوب السمسم ، التى يؤتى بها من مصر السفلى لكى يستخرج منها الزيت المعروف ، والطاحونة المستعملة فى هرس هذه الحبوب تشبه طاحونة الدقيق . ويجرى التحميص أولا فى فرن على مدى ست ساعات ، ويلى ذلك عمل عجينة غليظة تسمى السيرجة ، يقوم الرجال بهرسها بأقدامهم داخل حوض ليخرج منها زيت غليظ أخضر اللون ، يصفى بواسطة إناء ذى ثقوب ، وعدد طواحين الزيت هذه (سيرجه) ضخمة جدا .

(١) انظر الجزء الحادى عشر ص ٤٠١ ، دراسات المسيو روزييه Rozière ، والمسيو روييه Rouyer ، واللوحتين ١ ، ٢ ، الفنون والحرف .

بالمثل توجد معاصر لاستخراج زيت الكتان وزيت الزيتون ، وقديما كان هذا النوع الأخير من الزيت في مصر أكثر شيوعاً^(١) ومن نوعية ممتازة .

الخل :

يصنع كل الخل - تقريبا - الذى يستهلك فى القاهرة من البلح ؛ ولهذا تعمل معامل الخل أثناء الصيف . ويستخدم أيضا نبيذ من قبرص وأزمير ، كما يستخدم الزبيب الشرقى الذى يخمر لمدة ثمانية أيام فى الصيف ، ولمدة أربعين أو خمسين يوما فى الشتاء . وهذان النوعان من الصناعة منتشران بشكل كبير^(٢) .

السكر :

يجلب السكر من الصعيد ، فيكون خاما أو أحمر على هيئة قوالب كبيرة ، ويجرى تكريره فى القاهرة على ثلاث درجات مختلفة . فهناك الدرجة الأولى (المكرر) وهو شديد البياض ، غير أن عملية تكريره تستغرق وقتاً طويلاً وتكلفة عالية ، وهو ما يزيد بدرجة كبيرة من ثمن هذه السلعة ذات الثمن المعقول فى مصر العليا . والمتخلف هو «المولاس» ويسمى العسل الأسود ويتم تصفيته ، وهو سلعة تستهلك بكثرة . وسوف نجد فى موضع آخر جميع التفاصيل الضرورية حول إنتاج السكر وصناعته^(٣) .

العجائن المحلاة :

يبدو أن الأغنياء من أهل القاهرة مغرمون بالحلوى والمربات التى تجهز ببراعة فائقة ، وتباع بالتجزئة مع كثير من العجائن المحلاة بحى السكرية ،

(١) انظر اللوحتين ١ ، ١٢ الفنون والحرف وشرح مسيو ديفيليه Devilliers للوحة الأول .

(٢) انظر اللوحة ١١ شكل ١ ، الفنون والحرف وشرح مسيو روزير لها .

(٣) انظر - بصفة خاصة - دراسة المسيو جيرار عن الزراعة والصناعة .. الخ . الجزء ١٧ . (المجلد الرابع من

الترجمة العربية - المترجم) .

حيث يشغل بائعو الحلوى عددًا كبيرًا جدًا من المحلات في هذا الحى الثرى الجميل^(١).

ماء الحياة « العرق » :

وماء الحياة الذى يستهلكه المسيحيون فى مصر والشرق وأوربا يصنع من البلح ، كما هو الحال بالنسبة للخلل . أما المسلمون فيتعاطون بدلا منه شيئين : أحدهما يسمى البوظة ، والآخر الحشيش ؛ ويستخرج من القنب ، وله مفعوله فى الرأس .

وقد نشأ فن التقطير فى مصر ، ورغم ذلك فهو يمارس اليوم على نحو بدائى يدعو إلى القول بأنه مستحدث قريبا فقط . فكل شىء فيه غير كامل : الأنيق وطريقة التسخين والتكثيف^(٢) . ويقطر البلح ليصنع منه ماء الحياة «العرق» ، وورود الفيوم لصنع ماء وروح الورد ، وهى مواد يكثر استهلاكها بين الحرير ، كما أنها تصدر إلى الخارج^(٣).

البن :

من الممكن أن ندرج أيضا بين الصناعات الغذائية تلك الصناعة التى تقوم على طحن البن ، وذلك استنادا إلى الاستهلاك الضخم من هذه المادة على مستوى العالم كله وكذلك هذا الشعب نفسه ، إذ يحتسى الفرد منها ما بين ثمانية إلى عشرة أقداح فى اليوم . وتحمص الحبوب على صوان حديدية (مقلاية) ، أما عملية الطحن فتحدث بواسطة مدق حديدى يبلغ وزنه أربعين رطلا ، وبطريقة جديدة بالملاحظة . ويطلق على العمال (دقايق البن) .

انظر : شرح لوحات الفنون والحرف^(٤).

(١) انظر اللوحة ١٠ ، الفنون والحرف وشرح مسيو بوديه Boudet لها .

(٢) انظر اللوحة ١١ شكل ٢ ، الفنون والحرف ، وشرحها .

(٣) انظر دراسة مسيو جيرار عن الزراعة والصناعة .. الخ .

(٤) انظر اللوحة ٢٦ الفنون والحرف وشرح مسيو كوتل Coutelle لها .

٢ - صناعات الكساء ، الغزل تبييض القماش ، والنسيج

غزل القطن ، الصوف ، الحرير ، والكتان :

يجهز القطن والصوف في القاهرة قبل الغزل ، على يد الحلاجين (المنجدين) الذين يقيمون بأعداد كبيرة في الشارع الذى يطلق عليه «سكة القطن» و «ميدان القطن»^(١). ويحدث هذا التجهيز عن طريق قوس يضرب العامل وترها بمدق صغير .

وبسبب الاهتزازات المتتالية للوتر تتفرق المادة كاملة ، وهذه الطريقة معروفة عندنا جيداً^(٢) . ويطلق على حلاجى القطن «الندافين» . وتقوم النساء بغزل الكتان والقطن ، أما الرجال فهم وحدهم الذين يقومون بغزل الصوف . ومن المعتاد رؤية أولئك الذين يديرون المغزل ، وهو منظر يوجد فى المدن كما يوجد فى الريف ، وهو نفس الشيء الذى كان لدى القدماء^(٣) . ويطلق على من يقوم بغزل الصوف «غَزَّال» ، وعلى المغزل المصنوع من الحديد «مردن» أو «ردانة» ، أما المصنوع من الخشب فيطلق عليه «المغزل» ، وتستخدم حلالة الغزل «القوافة» مغزلاً بسيطاً جيد التصميم ، وهو «المنسب» ، وهو ما ستراه فى لوحات الفنون والحرف^(٤) . وتصنع البكرة من البوص ، وتسمى «كوفية» ، أما الحلال فيسمى «كواره» ، ويوجد بالقاهرة عدد كبير من مغازل الحرير^(٥) .

(١) انظر الخريطة ٢٦ (رقم F-10,128) .

(٢) انظر اللوحة ١٥ شكل ١ ، وشرح المسيو ديليل Delite لها .

(٣) انظر هيرودت الكتاب الثانى ، فصل ٣٥ . وسوفوكليس ، أوديب فى كولانا ، البيت ٣٥٢ .

(٤) اللوحة ١٥ شكل ٣ ، الفنون والحرف وشرحها .

(٥) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم F-5-336 ، ورقم K-7-125 ... الخ) .

النسيج :

إن ما يجرى في صناعة النساجين «القرازين» هو بعينه تقريبا ما يحدث في صناعة نسيج الكتان والقطن ، وليس هناك أكثر بساطة من الآلة^(١) المستخدمة في هذا الغرض . وهذه الصناعة محدودة جدًا ، وعلى الأخص في أقمشة الكتان . وصنعة القطع الكبيرة من النسيج المسماة «ملاية» ، أقل جودة في القاهرة عنها في مصر العليا ، وكذلك في مكة على وجه الخصوص . كما تصنع أقمشة صوفية داكنة اللون تسمى «البشت» ، وقد تصبغ بالأسود وتوشى بكلف من خطوط صفراء ذهبية أو غير ذلك من الألوان ، وهذه تسمى «عباية» ، وتستخدم كسترة خارجية للرجال والأطفال . ويوجد قماش من الصوف أكثر نعومة يسمى «الزعبوط»^(٢) كما يصنعون من الصوف الأبيض أيضا معاطف تسمى «البرنس» ، ولكنها أقل جودة من مثلتها المغربية .

اللباد :

لقد قمنا في موضع آخر بوصف عملية صنع اللبد من الصوف^(٣) ، وكذلك ذكر الأحياء التي تتم فيها ، والتي يطلق عليها «اللبودية»^(٤) . وليس ثمة فائدة من إعادة ذكرها هنا ، ولكن ينبغي أن نقول إن هذه المشاغل يخرج منها كمية كبيرة جدًا من المنتجات ؛ منها ما يتكون من قطع من الصوف الخشن ، أو اللباد الأبيض السميك الذي يوضع تحت سروج الخيل والحمير ، والتي تفيد كثيرا في امتصاص العرق ؛ ومنها ما هو طواقى من نفس القماش . وهناك يوجد صانعو «الطرايش» (أو طواقى اللباد التي توضع تحت العمامة) وهم «الطواقجية»^(٥) ، وعادة ما تكون هذه الطواقى حمراء اللون ، وهي على هيئة

(١) انظر لوحة ١٣ الفنون والحرف وشرح المسيو كوتل لها .

(٢) انظر لوحة ١٤ شكل ٣ وشرحها .

(٣) انظر لوحة ١٧ شكل ٢ ، الفنون والحرف وشرحها .

(٤) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم K-8.223 ورقم T-11.33) .

(٥) انظر الخريطة ٢٦ الدولة الحديثة . المجلد الأول (رقم L-6.283 ، K-6.306) .

قلنسوة عميقة القعر . ومعروف أن هذه الصناعة موجودة في فرنسا أيضا ،
وأنها تشكل قسما من ثروة مدينة أورليان Orléans .

وفي نفس الحى تصنع قلانس المماليك ، ويطلق على صانعيها اسم
«القاوجية»^(١).

الحرير :

يصنع في القاهرة الكثير من الأقمشة الحريرية : منها ما يسمى «كريش»
وهو قماش شفاف ، ومنها ما تتخذ منه العمائم ، وهو نوع أكثر متانة يصل
عرضه إلى نصف بكسا ، ويسمى ، «الدرية» . ويسكن صناع الكريش في
حين^(٢) . كذلك يصنع بالقاهرة الشاش ، كما يصنع شيلان الحرير من اللون
الأحمر وغيره من الألوان المختلفة ، ويجلب الحرير من سوريا .

ويمسك كل عامل من عمال المصنع بدوارة (مانيفيلا) لإدارة دولاب الغزل
الذى يلف عشرين ربطة من الخيوط فى المرة الواحدة . وقبل عملية اللف على
البكرة يتعرض الخيط لحركة جانبية خلال الذهاب والرجوع تجعله يمر عبر
حلقة حديدية حيث ينتظم بدقة . وفى نفس هذه الأماكن تصنع التفتاه إلى
جانب الأقمشة من الحرير والقطن . وهناك ثلاثون أو خمسة وثلاثون مصنعا
من هذا النوع . ويسمى الواحد من مصانع غزل الحرير «دولاب فتال» ، وكل
عمالها من المسلمين تقريبا ، وفيها أيضا ينسج الموسيلين ، كما تصنع شيلان من
أقمشة زرقاء وبيضاء تسمى «نول» .

(١) نفسه (رقم L-6,303) . القاوق : كلمة تركية تعنى قلنسوة عالية يلف حولها شاش ، كان الترك يغطون بها
رؤوسهم قبل تبوؤهم الطربوش غطاء للرأس ، وكان لكل طائفة من رجال الدولة طراز خاص من القاوق .
(٢) انظر الخريطة ٢٦ الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم Q-10,59 ، ورقم F-5,336) .

تبييض الخيوط والأقمشة :

يجرى تبييض الكتان بغمره فى النظرون على هيئة لفائف لمدة ستة أو ثمانية أو عشرة أيام ، ويغلى بعد ذلك فى غلايات مع محلول من الجير والنظرون على مدى أربع أو خمس ساعات ، ثم يغسل فى النيل ثم يعرض للشمس ، ويطلق على الموضوع الذى تتم فيه هذه العملية اسم «جوفار القزازين»^(١) ، أما القطن فإنه يبيض فى مكان آخر يعرف «بدولاب بياض القطن»^(٢).

الصبغة :

تضم القاهرة عددًا كبيرًا جدًا من المصانع ، وكان هذا الفن بالغ التقدم لدى القدماء ؛ كما يمارسه المحدثون أيضا بمهارة ، وإن كانوا مستسلمين فيه للتقليد الأعمى . أما مواد الصبغة المستخدمة لديهم فهى : النيلة للون الأزرق ، والبليحاء للون الأصفر ، وخشب البقم والقرمزية والعصفر للون الأحمر ، والحناء للون البرتقالى . واللون الأزرق هو الأكثر شيوعا ، وهو على جودته وثباته قابل لأن يكون أحسن إذا ما أتقنت صناعة النيلة ، التى تأتى من الريف على هيئة أقراص متربة قطرها ثلاث بوصات وسمكها بوصة واحدة . وتجلب البليحاء من إقليم اطفيح ؛ وبصفة عامة تأتى الحناء من الشرقية ومصر السفلى ، على هيئة مسحوق ناعم لونه أخضر ضارب إلى الصفرة : ومعروف أنها تتخذ من أوراق نبات الحناء Lawsonia Inermis بعد تجفيفها وسحقها ، ولها خاصية تحمير الجلد والأظافر وكل أجزاء الكائن الحى . هذا ويستخرج من الخشب المعروف بالبقم لون أحمر غامق يقتصر استخدامه على صبغة لفات الحرير ، أما الرمان فيستخدم فى الصبغة باللون الأسود^(٣).

(١) انظر الخريطة ٢٦ الدولة الحديثة ، المجلد الأول . (F-10) ، عند زاوية الشارع المسمى سكة الميدان) .

(٢) نفسه (رقم 12.266-I) .

(٣) انظر اللوحة ١٦ شكل ١ ، الفنون والحرف وشرحها .

وهناك ألوان قليلة لا ينتجها صباغو القاهرة ، وإن كانوا على درجة كبيرة من المهارة وخاصة فى تجهيز شيلان الكشمير القديمة وإكسابها رونقا وجدة . فهم يصبغونها باللون الأحمر والأصفر والأبيض الوردى ... إلخ ، حتى ما كان منها بالغ القتامة ، والتي يستغنى عنها مقابل بوطاقتين . وفى هذا تنبيه للذين يحصلون على شيلان الهند عن طريق مصر .

وكذلك يتم ببراعة صبغ شيلان الحرير والملاءات والأقمشة القطنية . وتعرف أكبر مصابغ القاهرة بـ «مصبغة السلطاني»^(١) ، وفيها تصبغ الأجواخ والحرير والأقمشة .. الخ بالأخضر والأزرق والأسود والأحمر والأصفر وجميع الألوان ، ويعمل بها ما بين ثلاثين وأربعين عاملا.

وتوجد أربع مصابغ عن طريق الطبع يطلق عليها «دولاب البصمجية» ، وفيها تستخدم لوحات ، أو نماذج عليها رسومات بالغة الجمال ، وبصفة خاصة ما كان منها من صنع القسطنطينية ، إذ إن المصنوع منها فى القاهرة ردىء التنفيذ لدرجة كبيرة ، كما أن رسوماته بالغة السوء أيضا . ويغمس العامل اللوحة فى الحوض ويده مغطاة بقفاز من الجلد ، ثم يضغط بقوة القماش المطلوب طبعه . وعادة ما يكون من موسيلين مكة^(٢) .

الصقل :

يوجد فى القاهرة كثير من الورش لصقل القماش ، وهذه العملية تتم وفق الخطوات التالية : فى البداية تغسل الأقمشة ، جديدة كانت أم قديمة ، وبعد تجفيفها فى الشمس يتم تمريرها فى النشا ، ثم تجفف مرة أخرى ، وبعد ذلك يقوم رجلان بضربها بمطارق خشبية ضخمة لمدة ساعة لإكسابها مزيدا من الملاسة والليونة ، ثم تنقل إلى «المنجلة» ؛ وهى تتكون من اسطوانة مزدوجة :

(١) الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم F-7,182 ، أمام رقم G-8,259 ، رقم H-7,405 ، رقم

K-6,189 ، ورقم F-10,133) .

أسفلها من الخشب ، قطرها قدم ، والأخرى من النحاس وهى مقعرة يبلغ قطرها ست بوصات . ومن وقت لآخر يدخل فيها ملف من الحديد المحمى ، ويقوم أحد الرجال قبل مرور القماش بين اسطوانتى المنجلة ، بذلكه بشيء من الشمع والصابون دلكا هينا ، على حين يقوم آخر بتلقيه من الجهة الأخرى ، وتحرك الاسطوانة بواسطة عاملين عن طريق دوارة . وفى خلال ثلاثة أيام تكتمل العملية ويكتسب القماش عندها مزيدا من الصقل^(١) .

التطريز :

أما المطرزون «القبورجية» فيشغلون عدداً كبيراً من المحلات . ويطرز الحرير والجوخ والكشمير والقטיפه والموسيلين .. الخ بخيط معدنى ، بواسطة طارة التطريز ، أو بإبرة معقوفة ، وبطرق مختلفة . وأكثر المطرزين مهارة هم أولئك الذين يقومون بتطريز السختيان وسائر أنواع الجلود ، بالذهب والفضة . وسنجد فى شرح الفنون والحرف شيئا من التفاصيل عن هذا الفن الذى يعد المصريون فيه غاية فى البراعة^(٢) .

صناع القياطين :

ليس صناع القياطين بأقل مهارة ، والذين يصنعون الشرائط الحريرية الدائرية أو المنبسطة يسمون «العقادين»^(٣) ، أما الآخرون الذين يجدلون القطن فيسمون «الحباكين» .

وتتميز هذه الحرف بالبساطة^(٤) ، فعلى سبيل المثال فإنه بواسطة قطعة من العظم - وهى فى العادة «طبية» جمل - يتم تسطيح شرائط الحرير . ويطلق

(١) نفسه (رقم 1-8,399) .

(٢) انظر اللوحة رقم ١٧ شكل ٢ الفنون والحرف ، وشرحها.

(٣) انظر الخريطة ٢٦ الدولة الحادية ، المجلد الأول (رقم 1-6,277 ورقم N-7,327) ومواقع أخرى فى القسمين

السابع والثامن .

(٤) انظر اللوحة ١٤ الأشكال ٢ إلى ٤ الفنون والحرف ، والشرح .

على صناع الشراريب من الحرير المذهب والمفضض اسم «الأرمجية» ، وعلى شاغلي الخيوط الذهبية والفضية - وهم من الأقباط - اسم «القصبجية» ، وهم يقومون بإضافة المعدن إلى الحرير الأبيض أو الأصفر بعد تقطيع المعدن إلى رقائق بالغة الصغر^(١) .

المدابغ :

تمثل المدابغ حرفة ضخمة ، وتوجد المدابغ الكبيرة في غرب المدينة^(٢) ؛ وبها ما بين مائتين إلى ثلاثمائة من العمال «دباغين» يعملون في وقت واحد داخل فناء واسع ، حيث يدبغون جلود البقر والجاموس والغنم والماعز .. الخ . وفي البداية يزال الشعر بواسطة محلول الجير ، ثم تجهز بالملح وبنزور القرض . وتستغرق هذه العملية ما بين عشرين إلى ثلاثين يوما بحسب الفصل .

وفي هذه المدابغ أيضا يبدأ تجهيز الجلد المعروف بالسختيان ، وذلك بتمرير جلد الماعز - بعد دبغه - في الصبغة الحمراء وغيرها ، للصبغة باللون الأحمر وغيره من الألوان . ويستخدم الرمان للصبغة باللون الأصفر ، وخشب البقم الملون وكذلك الدود أو القرمزية للصبغة باللون الأحمر ، ويستخدم الزاج في الصبغة باللون الأسود . ولا يغمر الجلد في الحوض على الإطلاق ، وإنما يصب العامل الصبغة عليه ثم يدعكه على الفور بشدة ، وتكرر عملية الصبغ مرتين ، وبعدها تجفف الجلود في الشمس .

وفي وكالة كبيرة غير بعيدة عن السكرية^(٣) يكمل تجهيز سختيان القاهرة الذي بدأ في المدابغ . وتتم أولا زيادة ليونة السختيان بضغطه في كل الاتجاهات ليصير طيعا ، ولهذا الغرض تستخدم عارضة خشبية ، ثم يحك الجلد بآلة حديدية مسطحة ومقوسة وقليلة الحدة ، ذات مقبض كبير ، ويحتاج الأمر مدة يوم لكي

(١) انظر الخريطة ٢٦ المجلد الأول (رقم 1-6,276) .

(٢) نفسه . (رقم 0-14,114 ورقم G-45,123) .

(٣) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم N-7,339) .

يتم تمديد الجلد بالكامل^(١) . والاستعمال الأكثر شيوعا للسختيان هو فى البلغ والنعال .

ويصنع فى القاهرة بنجاح الكثير من المصنوعات من أنواع الجلد المختلفة ، ومنها الأحذية كتلك التى يطلق عليها البلغ والأخفاف والنعال ... الخ ، مما ينتجه صانعو الأحذية «الصرماتية»^(٢) ؛ كما تصنع سروج خيل المماليك ، وبرادع الحمير فى حى «البرادعية»^(٣) ، والسيور الطولية والعرضية فى «الشكالية»^(٤) .. الخ .

وهذه المصنوعات تكون فى بعض الأحيان مشغولة ببراعة فائقة . وعلى القرب فى «المراحلية»^(٥) تصنع شواغر الجمال ، ويطلق على أوعية الماء والمصنوعات الأخرى المماثلة اسم «القرب» ، وتسمى قرب الجمال «رية» ، أما الأوعية الأخرى أو القرب الصغيرة فتسمى «زمزمية» ، وكل هذه الأدوات تصنع فى «القريبة»^(٦) . أما الآنية المصنوعة من الجلد - وتستخدم فى تعبئة الزيت والزبد والعسل - فيطلق على الواحد منها «قسط» ، وهى واسعة الاستخدام فى البلد ، وتباع فى «المناخلية» قرب «السكرية».

الخياطون :

فى دراساتنا عن عادات السكان وممارساتهم تحدثنا عن الأجزاء المختلفة للزى المصرى الذى يشتغل بصناعته - رغم بساطة مظهره - عدد كبير جداً من الخياطين ، وذلك لأنه يتكون من عدد كبير من القطع المختلفة . وحسبى أن أسجل أن القميص الذى يستعمله النساء والرجال لا يبدو لى أنه قد تغيرت

(١) انظر الفنون والحرف ، اللوحة ٢٦ شكل ٤ وشرح مسيو بوديه لها .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم I-5,221 وعبره) .

(٣) نفسه (رقم N-5,192) .

(٤) خريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم T-6,3) .

(٥) نفسه (رقم T-6,5) .

(٦) نفسه (رقم N-7,240) .

صورتته منذ القدم ، ويطلق عليه اسم «ثوب ، قميص» . وطول القميص مساو لطول ذراعين مبسوطتين ، وهو ضعف العرض ، ومفتوح عن آخره وينزل إلى ما بعد مستوى الركبة قليلا . وقد تعرفت على هذا الشكل نفسه فى الملابس التى وُجِدَتْ فى المقابر القديمة ، وكذلك فى الرسوم الموجودة فى مقابر الملوك : ونقتنى اليوم كثيرا من أكسية المومياوات التى تؤيد هذه الملاحظة .

الفراؤون :

يعد الفراء مظهر الترف الذى يتميز به المشايخ والشخصيات الكبيرة . ويمارس الروم فى القاهرة حرفة «الفرائين» ، وهم يقطنون فى أحياء كثيرة^(١).

٣ - الصناعات المتعلقة بالمسكن والأثاث ومختلف الصناعات الاقتصادية

الصناعات الرئيسية المتصلة بتشيد المساكن فى القاهرة هى :

١ - بالنسبة لتجهيز الأحجار والمعدنيات : قاطع الأحجار ، صانع الآجر ، الجيار ، الجصاص ، البناء ، المسقف .

٢ - بالنسبة لتجهيز المعادن : الحداد ، خراط الحديد ، القفال .

٣ - بالنسبة لأعمال الخشب والتجهيزات النباتية : نشار الأطوال الخشبية ، نجارو البناء ، النجار ، صانع الأقفال الخشبية .. الخ .

وتتكون الصناعات الرئيسية الخاصة بتأثيث وتجميل المساكن - على أساس التقسيم السابق - مما يأتى :

١ - الفخار والزجاج .. الخ .

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم P-5,34 ، ورقم R-10,49) .

٢ - السمكرى ، النحاس ، مبيض النحاس ، الصائغ ، وصانع السلاح .. الخ .

٣ - الخراط ، الحصرى ، السلال ، وصناع الأمساد والمكانس والقفاف والأسفاط .. الخ .

أما الصناعات الرئيسية الخاصة بتلبية المتطلبات الاقتصادية المختلفة فهى صناعة : رحى الطحن ، ملح البارود ، ملح النوشادر ، صقل الحجارة الكريمة .. الخ . البيطرة ، صناعات الرقائق اللامعة وأسلاك الحديد والصفير .. الخ . صناعات الحبال ، صناعات الحقائق والغلايين .. الخ ، صحن الطبايق ، صناعة الورق المقوى ، المداد ، عمال الدبش ، وصناعة الفحم ... الخ ، العاملون فى العنبر والمرجان والصدف ، العاملون فى الساف والأقمشة المصنوعة منه ، وصناعات الشمع ووسائل الإنارة .. الخ .

ولبعد المهن الثانوية عن الصناعة بالمعنى الحقيقى للكلمة ، كمهنة الخلاق والمراكبى والجمال والمكارى وعمال الإنارة .. الخ ، فإنها لم تذكر هنا ، وسوف يعرض الجدول الوارد فى الفصل الثانى هذا النقص .

وسيكون من الإسهاب النص على كل هذه المهن : فهى على أية حال قليلة التقدم فى مصر ، لذا كان من غير المفيد أن ندخل فى تفاصيلها الكثيرة .

وإذا كنت قد قدمت هنا وصفا لها أو بالأحرى إلمامة سريعة ، فبغرض تسجيل حالة الصناعة فى عاصمة مصر وقت الحملة ، حتى يتسنى لنا ذات يوم أن نقدر جوانب التقدم التى ستكون عليها بعد هذه الفترة المشهودة .

ويرجع الفضل فى جانب كبير من المعلومات عن حالة الصناعات فى القاهرة فى نهاية القرن الثامن عشر إلى المرحوم كونتيه Conté ؛ إذ إن مجموعة الرسومات الممثلة لهذه الصناعات كلها من عمله تقريبا ؛ وكذلك يرجع إليه الفضل فى الدروس الأولى التى تلقاها المصريون أنفسهم عن الصناعة الأوربية : وهذا تقدير يسعدنى هنا أن أقدمه إلى ذكراه . (انظر المذكرة البيوجرافية عن كونتيه) .

الإسكان

البنائون وقاطعو الأحجار .. الخ :

يستعمل البناء فى القاهرة نوعين من المواد : الحجر المقطوع والطوب . وتزوده بالنوع الأول بوفرة محاجر طرة ومحاجر المقطم ؛ ولكنه كثيرا ما يستمد من المنشآت القديمة أحجار الأساس التى يبلغ ارتفاعها مترا أو أكثر ، ويقطعها إلى قطع ما بين عشرة سنتيمترات وعشرين سنتيمترا . أما أدوات البناء والحجار فهى أدوات بدائية إلى حد ما ، ولكن العمال يتغلبون على هذا النقص بالحذق والمهارة .

وهم يطفقون الجير بصب الماء عليه بكمية قليلة فى العادة ، ثم يقلبونه بهمة لجعله قابلا للتفتت . ويحرق بالقرب من باب النصر داخل أفران معدة جيدا ، يسمى الواحد منها «جيارة» . وهى مبنية على هيئة مخروط مقلوب من الطوب ، يصل اتساع فوهته العليا خمسة أقدام تقريبا ، ويستخدمون البوص لوقودها . وثمة أفران للجير أيضا بالقرب من باب الشعرية ، ويجلب لها الحجر من جبل الجيوشى^(١) ؛ وهو حجر جبرى عادى غير صدفى . وينتج الفرن فى الحشوة الواحدة مائة وخمسين قنطارا من الجير تستهلك خمسمائة حزمة من البوص ، يبلغ ثمنها عشر بارات للحزمة الواحدة ؛ ويستغرق الحمى مدة يومين وليلة واحدة^(٢) .

وتوجد أفران للجبس «جباسة» مقامة فى أربعة أحياء بالقاهرة ، ويجلب لها الجبس من حلوان عن طريق طرة ، ومن البياض قرب بنى سويف^(٣) .

(١) المقصود جبل المقطم . (المترجم) .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (D-10 ، رقم D-E-5,379) ؛ وانظر كذلك لوحة ٢ ، الفنون والحرف ، الأشكال ٤ ، ٥ ، ٦ والشرح .

(٣) نفسه (رقم D-14, 330 ؛ ورقم E-8,293 ؛ ورقم M-9, 18 ؛ ورقم U-10, 172) . وانظر كذلك اللوحة ٢ ، الفنون والحرف شكلى ٧ ، ٨ والشرح .

والموضع الأول هو الذى ينتج الصنف الأجود والأكثر نعومة وبياضا من أصناف الجبس^(١). ويستخدم جبس الموضوعين فى القاهرة على نطاق واسع لطلاء الجدران ، وهو يحل هنا محل الطنافس عندنا . وهم يزينونه فى بعض الأحيان برسوم غير متقنة تماما تمثل زهورا وزخارف مختلفة ، وفى أحيان أخرى يزينونه بآيات قرآنية ، مكتوبة بحروف كبيرة وبألوان مختلفة ، لا ينقصها أى نوع من التناسق . وللبناء المصرى مهارة فى استعمال مواد التليس وخطها^(٢)، وإذا لم يكن بياض الجبس كافيا فإنه يزيده بإضافة طبقة من الجير . كما يقوم أيضا بإعداد نوع من الجص .

ويستخدم الجبس كذلك فى التسقيف ، وعمل المسقف مقصور على إرساء السقوف وتغطيتها بهذه المادة^(٣). وهذه الطبقات الخفيفة تحمل تقلبات الجو على نحو يثير الدهشة ؛ ولا يفسر ذلك باستقرار حالة الجو (إذ لا ينبغى الخلط بين تشابه الفصول ، والتغيرات المستمرة والملاحظة فى حالة الجو كما ذكرنا من قبل) ، وإنما يعود إلى نوع من المرونة تمتاز به هذه الطبقات : وليس مما يثير الدهشة أن نرى قبابا ممتدة الأبعاد قد نفذت منذ سنين عدة بهذه الطريقة دون أن يلحقها تغير أو تشقق فى أى جزء من أجزائها .

وهناك نوعان من الطوب المستخدم : ذلك الذى يطلق عليه الطوب النيىء وهو المجفف فى الشمس فقط ، ونوع آخر هو المحروق فى أفران الطوب ، وليس لهذه الأفران ما يميزها من حيث الشكل . أما المادة المستخدمة فهى طمى النيل المخلوط بمقادير متفاوتة من الطين ، وأحيانا يضاف إليه الرمل ، كما يضاف إليه التبن حتى يكون متماسكا ، وتتبع هذه العملية منذ أزمان بعيدة . ويعمل الطوب بقلبه فى سرعة بالغة .

(١) طريقة سحق الجبس أكثر تقدما من فرنسا نفسها ، وقد مثلت ووصفت فى اللوحة ٢٦ ، الفنون والحرف شكل ٢ ، والشرح .
 (٢) انظر اللوحة ١٨ ، الفنون والحرف شكل ١ وشرح المهندس المعمارى لويير Le père .
 (٣) انظر اللوحة السابقة شكل ٢ والشرح .

الحدادون .. الخ :

يستعمل الحدادون^(١) وخراطو الحديد^(٢) وصانعو الأقفال أدوات بدائية جدا . ويستمر إيقاد كور الحدادة عن طريق منفاخ مزدوج يتيح استمرار تيار شديد السرعة من أجل استدامة اللهب .

وكان من الممكن أن تدهشنا رؤية نوى البلح وهو يستخدم كوقود لو لم نكن على معرفة بضخامة استهلاك السكان من هذه الثمرة . ويجتمع كثير من الحدادين في حي «النحاسين»^(٣) وهناك يقومون بصناعة المسامير بمهارة .

النجارون ونجارو البناء .. الخ :

يشغل نشارو الأطوال الخشبية ونجارو البناء^(٤) العديد من الوكالات : ويعمل هؤلاء بصفة أساسية في خشب السنط والنبق ؛ ويعد استخدام خشب اللبخ هو الأفضل ، إلا أنه أصبح بالغ الندرة ومرتفع الثمن بسبب إهمال المسئولين في البلاد . وخشب الجميز - باستثناء الجذر - بالغ الليونة ، ومع ذلك فإنه يستخدم على نطاق واسع لعدم وجود ما هو أفضل . وهذا نفسه ينطبق على النخيل ، الذى تصنع الدعائم من جذوعه ، كما تصنع منه ألواح رديئة جدا : وأفضل الألواح تلك التى تصنع من أشجار السنط . ومن واجبي هنا أن أسجل أن هذا النوع الأخير من الخشب قد استخدم لدى قدامى السكان نفس الاستخدام .

ويعمل النجار المصرى فى مهارة وخفة فريدين ، وذلك مع كونه يعمل عادة وهو جالس على الأرض . أما أدواته ، وكذلك الأدوات التى يستخدمها

(١) انظر اللوحة ٢١ شكل ٢ الفنون والحرف ، وشرح مسيو كوتل Coutelle ، واللوحة ٣٠ ، وانظر كذلك الخريطة ٢٦ (رقم M-6,355 ورقم M-8,387) .

(٢) انظر اللوحة ٢٦ شكل ٣ ، الفنون والحرف ، وشرحها . وانظر كذلك لوحة ٣٠ .

(٣) انظر اللوحة ٢١ شكل ١ ، الفنون والحرف ، وشرحها .

(٤) انظر اللوحة ١٩ شكل ١ ، الفنون والحرف وشرحها .

العمال الذين سبق الحديث عنهم للتو ، فقد وصفت في مواضع أخرى^(١)، ويمكن أن نذكر «القدوم» الذى يستخدمه في مختلف استعمالاته كالقطع والفلق والدق والنزع .. الخ . وعدد كبير من النجارين والصنادرية يقيمون في شارع كبير ، بالغ الاتساع ومسقوف يطلق عليه «تحت الربع»^(٢)، وهم يصنعون صنادرية بالغة السعة والمتانة من خشب الأرز ومن أخشاب أخرى جيدة . ويصنع صناع الأقفال الخشبية «الضبابي» أقفالاً «ضبة» واسعة الانتشار في القاهرة وجميع أجزاء البلاد ، وهى معروفة إلى حد بعيد بحيث يكون وصفها عملاً لا جدوى منه . وقد فكر أحد الفنانين الفرنسيين في إدخالها في صناعتنا . ويقيم هؤلاء العمال^(٣) في أحياء خاصة ، مثل حى «الخرنفش» و«تحت الربع» .

صناعة الأثاث

الفخاريون :

من المعروف أن صناعة الفخار في مصر - مثل الكيمياء نفسها - ترجع إلى أقدم العصور ، وقد حققت تقدماً كبيراً منذ ذلك الوقت ، ولكنها أخذت في التراجع منذ عدة قرون . وفى الوقت الحالى يكاد يقتصر صناع الفخار في القاهرة على عمل الجرار «الزير» و «الزلة» والأواني المسطحة والمصاييح الفخارية والأوعية الشائعة في الاستعمال المنزلى .. الخ^(٤)، وسأعدها فيما بعد . أما المادة التى يعمل فيها صنعتها فهى الطين المجلوب من سهل ملاصق تماماً لوادى التيه ، القريب من قريتي البساتين ودير الطين التى أخذت اسمها من وجود هذه المادة . ويجب أن يغمر الفيضان الأرض مرتين من أجل أن تغدو التربة صالحة لاستخدامها

(١) انظر اللوحة ١٩ ، شكل ٢ الفنون والحرف وشرحها ، وانظر كذلك اللوحة ٣٠ .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم M-7, 350) .

(٣) انظر اللوحة ١٥ شكل ٥ ، الفنون والحرف ، وشرح مسيو ديليل Delile ، وانظر كذلك اللوحة ٣٠ .

(٤) انظر اللوحتين ٢ ، ٢٢ ، الفنون والحرف وشرح مسيو بوديه Boudet .

في صناعة الفخار . وسبق لنا الحديث في موضع آخر عن دولاب الفخار :
ويستحضر شكله ، صورة مثيله عند القدماء ، على نحو ما حفظوا لنا صورته
في مقابرهم . وجميع المصنوعات الفخارية الرائعة تبدو وكأنها قد مرت من
داخل أفران الغلايين ، المصنوعة والمنقوشة بعناية ماثلة ؛ وهي من طينة ناعمة
تشبه عجينة الآنية «الأتروسكية» étrusques . على أننا لا ينبغي أن نغفل البرادق
أو أواني التبريد التي تصنع بكميات كبيرة لاستخدامها في كل الأحوال .
ومعروف أن سر هذه الصناعة يكمن في وضع مقدار الربع من الملح العادي
في العجينة ، علما بأنه قد يزيد عن ذلك أو ينقص ، ويذاب هذا الملح عند
أول ما يصب عليه من الماء في الإناء ، ليحدث ما لا يحصى من المسام التي
ينضح عن طريقها السائل الذي يعمل - عند تبخره - على خفض حرارة بقية
الماء في الإناء . والأشكال التي يعطيها المصريون لهذه المبردات ملائمة ومتنوعة
وأنيقة على وجه العموم . ولا ينتفع بالآنية المبردة في أوروبا بنفس القدر الذي
ينتفع بها في مصر ، والعلة وراء ذلك معروفة . وتصنع في القاهرة أيضا بعض
منتجات من الخزف المطلق ، كما تصنع أقداح يطلق على الواحد منها «فنجان
بلدى» ، تميزها لها عن تلك التي تستحضر من أوروبا ؛ كذلك تصنع بلاطات
من الخزف المطلق يطلق عليها «القيشاني» .. الخ .

وسترد القائمة الخاصة بمنتجات الفخار المصنوعة في القاهرة - فيما بعد -
في الفصل الخاص بالتجارة .

صناعة الزجاج :

صناعة الزجاج بالقاهرة ، أو «معمل القزاز» مثلها مثل صناعة الفخار يشوبها
القصور : ويمكن إحصاء أربعة أماكن لهذا النوع من الصناعة بالحسينية والفوالة
وقريبا من الحى الأفرنجي ، وهناك معمل آخر بالجيزة : وفي هذه المعامل تصنع
دوارق ومعوجات وقنينات خاصة بصناعة ملح النوشادر وللتقطير ، كما تصنع

القارورات الشائعة وأوعية للمصابيح العادية وغيرها لغرض الإنارة ، وزجاج ملون مسطح لمطلبات الحمامات ، وهاونات زجاجية ومدقات للتشذيب . ويطلق على أواني الأنبيق الزجاجية : «قزاز الأنبيق» وهو الأصل الأكثر احتمالا لكلمة alambic (فهذه الكلمة مماثلة في معناها بالعربية لكلمة cucurbita)^(١) .

النحاسون .. الخ :

يقيم النحاسون بالشارع الذى يحمل هذا الاسم وبضواحي المارستان ؛ وهم يشكلون النحاس فى شىء من المهارة ، ويبيضونه بالقصدير جيدا . ويطلق اسم «السمكرى» على أولئك الذين يبيضون بالقصدير : ويقوم هؤلاء الرجال أيضا بتشكيل الصفيح لجميع أغراض الاستعمال ؛ ونجده فى الحى الذى يطلق عليه : «تحت الربع» . ويقومون أيضا بتحويل الصُّفْر إلى أسلاك ورقائق ، كما يقومون بعمل أسلاك الحديد .. الخ .

الصاغة وصناع السلاح .. الخ :

تقتصر أعمال الذهب والفضة على اليهود والأقباط : فهم يصوغون منها الحلى وقلائد النساء ، وحلى السيوف والخناجر ، والأحزمة ؛ ويطلق على هؤلاء الصناع اسم «الصياغ» ، وقد خلعوا اسمهم على أحد الأحياء^(٢) . ويجتمع أكثرهم مهارة فى مكان يطلق عليه «خان أبو طاقية» ؛ وتقتصر أدواتهم تقريبا على بعض المثاقب : ويربح الواحد منهم أربعين بارة فى اليوم . ويقوم عدد كبير جدا من «الجواهرجية» بعمل القلائد والخلاخيل والسلاسل الفضية التى تتحلى بها الفلاحات حول أعناقهن وسيقانهن . والجهاز الخاص بتشكيل الفضة جهاز

(١) انظر اللوحة ٢ ، الفنون والحرف ، الأشكال من ١٣ إلى ١٩ وشرح مسيو بوديه لها ، وكذلك اللوحة ٢٣ ؛ وانظر أيضا الخريطة ٢٦ (رقم 13, 282؛ ورقم 11-10, 109؛ ورقم 1-9, 2 ... الخ) .
(٢) انظر الخريطة ٢٦ الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 1-6, 46 ، ورقم M- 8, 5) ؛ وبين رقمى 11-7, 51, 57 ، ورقم 1-6, 41) .

بسيط ؛ والفرن فيه عبارة عن موقد غير مسور جيدا ، والمصهر بداخله معرض للهواء الطلق . أما المنفاخ فليس إلا قرية لها أنبوب من الفخار ، يقوم أحد الرجال بفتحها وغلقها بيديه على نحو متتابع وهو جالس على الأرض .

ويستخدم كل من الخشب والفحم كوقود دون تفضيل بينهما . وبالنسبة لصناعة النقود من الذهب والفضة فقد وصفها المسيو صمويل برنار بمزيد من الدقة والبراعة فى سياق هذا المؤلف ، ويكفى إحالة القارئ إلى دراسته^(١) .

ويشغل صناع الأسلحة حى «سوق السلاح» ، ولا تمثل صناعتهم شيئا يستحق الذكر.

صناع الحصر :

ربما تكون الحصر هى أكثر المفروشات انتشارا فى القاهرة ولا يستغنى عنها فى أرضيات المساكن ، وينطبق هذا أيضًا على المساكن ذات الأرضية الطينية ، ولهذا تصنع بالقاهرة كمية كبيرة من الحصر ذات الأثمان المختلفة ، وبالإضافة إلى ذلك يستخدم حصير من الفيوم وسوريا وآسيا الصغرى^(٢) . وأجمل أنواع الحصر يصنع من أغصان الأسل التى يطلق عليها السمر ، ويؤتى بها من الطرانة ، وتجمع بالقرب من بحيرات وادى النطرون ، وكذلك على مسيرة ثلاثة أيام من «البحر بلا ماء» . وأفراد الجوابى هم الذين ينقلون هذا النبات ، ويجلب أيضا من حلوان قريبا من طزه ، غير أنه يكون من نوع أقل جودة .

وينبغى أن يجفف السمر فى الشمس لمدة شهر أو شهرين تقريبا قبل استخدامه ، وبعد ذلك يغمر فى الزعفران لمدة عشرين يوما ؛ يصير بعدها أملس مستديرا ليئا . وتصبغ أغصان الأسل باللون الأسود والأصفر والأحمر وغيرها ، كما يجرى استخدامه فى صناعة الحصر وهو لا يزال رطبا . ويتكون

(١) المجلد السادس من الترجمة العربية . (المترجم) .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ (رقم R-4,406) وانظر كذلك اللوحة ٢٠ ، الفنون والحرف شكل ١ ، وشرحها .

نول الحصر من شبكة طويلة عريضة ، قوامها خيوط مشدودة على أربع قطع خشبية كبيرة ، وتكون السداة التي يمرر العامل خلال خيوطها السمر بالتبادل من أعلى ومن أسفل فى الوقت الذى تساعد فيه إبرة خياطة على تلاحم عيدان الحصير . ويقوم عدد كبير من العمال بالعمل فى نفس الوقت على نحو مرتب ومحسوب بهدف أن ينتهى العمل فى الصف الواحد فى نفس اللحظة ، ثم يقومون معاً بضغط الحصير عن طريق قطعة خشبية طويلة مستعرضة ، أما الرسوم فهى عبارة عن معينات من اللون الأسود والأصفر .. الخ ، وهى عادة ما تكون مريحة للعين : ويطلق على هذا النوع من الحصير اسم «حصر سمر» . أما النوع الأكثر انتشاراً منها فيصنع من سعف النخيل ومن البوص وغيرها ، كما تصنع منتجات أخرى كالأمساد والسلال من فروع شجر الحناء ، والقفف من سعف النخيل ، والمكانس «المقشآت» التى يتخذونها من الليف الموجود بأعلى النخلة (وذلك بدق الليف وتقسيمه) ، كذلك تتخذ من الجريد أو فروع النخيل^(١) أقفاص وصناديق وأسرة .. الخ .

أما صناع قصب الغلايين فى القاهرة فإنهم مشغولون فى العادة إلى حد كبير . ويسمى الواحد من هؤلاء الصناع «الشبكجى» (من شبك) . وهذا القصب يتخذ من البوص أو من خشب الجوز والكريز والليلك والياسمين . وهم يقيمون فى حى النحاسين ، على مقربة من المارستان ، وفى أحياء أخرى كثيرة ؛ ويعمل هؤلاء العمال بمساعدة مثقاب يستخدم فى ثقب القصب بالاتساع الملائم^(٢) .

كذلك يجهز الفحم بالقاهرة . ويقطن «الفحامون» غير بعيد من الفوالة ، وهم يستعملون خشب السنط وخشب الأثل ، كما يتخذونه من خشب النبق واللبخ ، ولكن هذين النوعين الأخيرين مرتفعاً الثمن .

(١) انظر اللوحة ٢٠ ، القنون والحرف وشرحها للمسيو ديابل .

(٢) انظر اللوحة ٢٧ ، شكل ١ القنون والحرف ، وشرحها .

وإلى جانب الأجولة التي يؤتى بها من الفيوم والتي يجرى استهلاكها بكثرة ، فإن عمال القاهرة ينتجون كمية كبيرة منها من الكتان والساف . كما يصنع الكثير من المناخل من الساف والشاش والحرير في الحى الذى يطلق عليه «المناخلية» . أما «الصدف» فيستعمل ببراءة فى صناعة الأثاث والأزرار والسبح .. الخ ؛ وتجلب هذه الخامة إلى مصر عن طريق السويس .. وتستخدم على وجه الخصوص فى الوكالة المعروفة «بالعجاتية»^(١) .

وفى حى «مرجوش» تصنع - من المرجان والكهرمان - القلائد والسبح ومباسم الغلايين وغير ذلك من المصنوعات . كما تصنع القلائد والأساور أيضا من الكهرمان المقلد حيث تباع فى «سوق الخرزاتية» .

حرف اقتصادية متنوعة

السنانون :

يستخدم السنان فى القاهرة مسنا من الحجر الرملى الذى يجلبه من مدخل وادى التيه . فى منتصف مدخل الوادى (الذى يبلغ عرضه ما يزيد على فرسخ ونصف الفرسخ) ، ووراء «البساتين» ، تقع تلال يصل ارتفاعها إلى حوالى عشرين قدما ، ومنها يستخرج الحجر الرملى .

وهذه الصخور تنحتها مياه السيول ، وثمة نوع منها يميل لونه إلى الإحمرار وحببياته هشة ، وهو غير صالح للاستخدام ، أما النوع الذى يستخرج فى الوقت الحالى فهو أبيض اللون حببياته دقيقة صلبة بدرجة كافية ، تنتشر فيه ذرات حديدية وبقايا صدفية ، وهو مع ذلك متجانس بوجه عام . ويشير الانتباه إلى حد كبير أن طبقات الحجر الرملى عمودية تماما ، وأن كسل الأفراد المكلفين

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 254 ، ٨-٢٦) .

يقطع المسان يجعلهم يقطعونها على نحو أفقى ، بحيث يضم المسن غالبا نوعين أو ثلاثة من العروق المتفاوتة فى ألوانها وصلابتها . وعند دورانه فإن هذه العروق تعمل على تآكله بشكل غير منتظم ، مما يستدعى إعادة استدارته بصفة مستمرة : يضاف إلى هذا أن حركة المسن تتسبب فى تشققه وتفتته فى أكثر الأحيان عند نقاط الفواصل بين العروق وذلك بتأثير قوة الطرد المركزية ، الأمر الذى يمثل خطورة بالغة على العمال . ولا يعود ذلك إلى عدم إدراك العمال الذين يستخرجون هذا الحجر أن الطبقات عمودية ، وإنما إلى جهلهم التام بالضرر الذى يمكن حدوثه من جراء ذلك . وها هى طريقة قطعهم لأحد المسان من الحجر : إنهم يختارون نقطة مرتفعة ، ويكشفون عنها الرمال ، ثم يحفرون دائرة بعمق حوالى ثمانى بوصات بحيث يكون عرضها أكبر من عرض المسن المطلوب . وبعد كشف القاعدة فإنهم يدخلون عددا كبيرا من الأسافين الحديدية ، من عشرين إلى ثلاثين إسفينا بين الكتلة الأصلية وقطعة المسن ، ويدعم هذه الأسافين عدد كبير من الرقائق الحديدية ، وفور تثبيت الأسافين يأخذ أحد العمال فى الضرب فوق كل منها بشكل متواصل ، ومع نهاية دورته عليها يحدث غالبا انفصال حجر المسن مع الضربة الأخيرة ، ذلك الانفصال الذى يحس مع سماع صوت خفيض يحدثه عند اقتلاعه من كتلته الأصلية . وقد عانيت كثيرا من محاولة توجيه العمال إلى ضرورة اقتطاع الحجر الرملى على نحو رأسى حتى يتاح لهم استخراج مسن أو اثنين من الطبقة الواحدة ، وتكون هذه المسان أكثر صلابة وأفضل جودة^(١) .

عمال السباد :

أما عمال السباد فإنهم ينتفعون بتل يقع شمال بركة السقاين هو «تل السباخ» ، حيث يحمل السكان إليه مخلفات منازلهم وأتربتها . ويغسل السبادون

(١) انظر اللوحة ٢٥ شكل ١ ، الفنون والحرف ، والشرح .

هذه البقايا «السباخ» فى صناديق خشبية ، ثم يقومون ببلورة المحلول . ولن أتكلم هنا أبداً عن صناعة ملح النوشادر ، فقد وصفها المرحوم المسيو ديكوتيل^(١) فى موضع آخر .

الخراطون :

يوجد خراطو الخشب بأعداد كبيرة فى القاهرة ، إذ ليس هناك نافذة واحدة لا تتكون من قطع خشبية تم خرطها بمهارات متفاوتة . ويقيم عدد كبير منهم بالقرب من الشعراوى : ومن الممكن أن نعد هؤلاء من أبرع عمال المدينة ، كما يمكن أن نعد صناعتهم من أكثر الصناعات تقدماً^(٢) .

حرف متنوعة

لقد وصفت صناعة الحبال من قبل^(٣) ، وأظن أن العودة إليها غير مفيدة ، وينطبق هذا على دقاقي التبغ^(٤) .

أما صناع السبج من الخشب الجيد فيشغلون وكالة السبجية ؛ وهناك يصنعونها من خشب البزريات «الحجازى» ومن خشب الصندل .. الخ .

ودرجة الحرارة فى القاهرة مرتفعة بحيث لا يمكن تصنيع الشحم إلا فى أثناء الليل ، ونجد القناديل أكثر شيوعاً من الشمع ، بالرغم من انخفاض ثمن شمع العسل . ويصنع الشمع مسيحيون أقباط ، غير أن استهلاك هذا وذاك قليل للغاية مقارنة باستهلاك الناس للزيت .

(١) انظر اللوحة ٢٤ الفنون والحرف ، وشرح المسيو ديكوتيل Descotils ، وانظر كذلك دراسته ، الدولة الحديثة ، الجزء الثالث عشر ، ص ١ [المجلد الخامس من الترجمة العربية . المترجم | .
 (٢) انظر اللوحة ١٥ شكل ٤ ، وشرح مسيو ديليل لها .
 (٣) انظر اللوحة ١٦ شكل ٢ ، الفنون والحرف ، وشرحها .
 (٤) انظر اللوحة ٢٧ شكل ٢ ، وشرح مسيو ديليل لها .

ويعمل بصناعة الحلى الذهبية مجموعة خاصة من العمال هم «البرجانية» ،
ويصنعون منها الرقائق والأسلاك الذهبية للفلاحات ولزينة النساء اللاتى يزين
بها رؤوسهن .

ويقيم صناع الورق المقوى وصانعو الأغلفة من هذا الورق فى حى
«الصناديقية» .

أما صناع الحبر «الحبارون» ، فيقيمون فى ضواحي الحسينية .

ولولا أن هذه المقالة مقتصرة على الحديث عن الحرف الصناعية بصفة خاصة ،
لكان بوسعى أن أقول بعض الكلمات عن الرسامين والنحاتين والمعماريين وفناني
النقش على الأحجار الكريمة والمعادن ، غير أن هذا سيكون خروجاً عن
موضوعنا ، بالإضافة إلى أن القارئ عزوف عن البحث بغير جدوى لدى
الفنانين من أهل البلد عن شىء من الذوق أو المهوبة الصادقة ، فالمعماري عندهم
مجرد بناء يعمل كيفما اتفق بغير تخطيط وبدون أن يرسم مشروعاً أو يتخذ
الاحتياطات التمهيديّة ، اللهم إلا قياسات مأخوذة على نحو ساذج . أما الرسام
فليس له إلا القيام بعملية الزخرفة ، ذلك لأن محاكاة الطبيعة الحية محرمة عليه
بحكم ديانته . وكذلك الشأن بالنسبة لنحات الحجر والخشب والرخام «النقار» .
على أن نقاش الحجارة الناعمة هو الوحيد الذى تستحق أعماله شيئاً من الانتباه ،
فمنذ أقدم العصور وهذا الفن يمارس وينهض بنجاح على ضفتى النيل ؛ وقد
تلقاه العبرانيون من سادتهم ، كما أننا نجد أيضاً بين بقايا الحضارة المصرية القديمة
أعمالاً لها نفس الطابع استخدمها الإغريق أنفسهم كنماذج ، ليس لطرازها دون
شك ، بل لما فيها من الجهد وكمال التنفيذ . وفى هذه الأيام لا ينقش الجواهرجى
المصرى إلا على العقيق والأحجار الكريمة واللأزورد ، ولا ينقش غير ورود
وزخارف أو كتابات ، غير أنه ينفذ ذلك بمهارة وإخلاص .

المبحث السادس حول التجارة

لا تمثل المنتجات الصناعية التي سبق سردها منذ قليل سوى قدر ضئيل من البضائع التي تتكون منها تجارة القاهرة . ونظراً لأن مصر هي أكثر بلاد الشرق شبة بأوروبا ، وأن تجارتها تعد واحدة من أكثر تجارات هذه المنطقة انتشاراً ، فهي الوحيدة التي تزود بلدان الشرق ببضائع أوروبا ، وذلك بسبب موقعها بين قارتين ، يضاف إلى هذا أنها تمثل لأفريقيا اللحم الذي ينبغي تحقيقه ، ولكن في ظل ظروف أخرى وحكومة مختلفة . وتشتمل كل من التجارة الداخلية والتجارة الخارجية على المنتجات المحلية والمنتجات الواردة على حد سواء ، وتقوم القاهرة بتوزيع منتجاتها في مصر ومعها منتجات آسيا وأفريقيا ، كما تقوم بتصدير الفائض عن استهلاكها إلى أوروبا . وبالمثل فإنها تصدر البضائع الأوروبية إلى أسواق أفريقيا وآسيا . ومن هنا يمكن تصنيف السلع الغذائية ، التي تقوم عليها تجارة القاهرة إلى نوعين : السلع الشرقية بالجملة ، والسلع الأوروبية . وقد نشرنا جداول حول تجارة مصر في فترة ما قبل الحملة^(١) ، قسمت فيها بطريقة أخرى ، ولن يكون مفيداً هنا الدخول في تفاصيل مستفيضة ، وسوف أقصر على سرد الوكالات أى المحال ومستودعات البضائع ، والأسواق والأيام التي تقام فيها ، والخانات (المعارض الدائمة) ؛ وسأذكر السكان وما يطلق عليه المنزل وهو ضرب من الفنادق خاص بالتجار ، كما سأقدم قائمة موجزة بالسلع التي تتكون منها تجارة القاهرة ، مقسمة - كما هو شأن المنتجات الصناعية - إلى ثلاثة فروع :

(١) انظر المجلد الأول والرابع من الترجمة العربية . (المترجم) .

١ - مواد غذائية وطبية .

٢ - مواد متعلقة بالكساء .

٣ - مواد متعلقة بمختلف الاحتياجات الاقتصادية .

وسأشير في بعض الأحيان إلى سعر البضائع . وقد حذفت من هذه القائمة كثيرا من المنتجات المحلية تجنباً لتكرار الغرض مع المبحث السابق بوصفه تكملة لها بالضرورة .

١ - مواد غذائية

بضائع مصر والشرق :

من الممكن أن نخصى في القاهرة الكثير من أسواق القمح الكبيرة ، بالإضافة إلى الوكالات العديدة حيث تباع هذه الغلة ؛ ويوجد السوق الرئيسى بالقرب من قراميدان . ويبيع القمح المحلى أى «القمح البلدى» ، أو «القمح الأحمر» ما بين اثنتى عشرة و ثلاث عشرة بارة ، أو مدينى للربع الذى يساوى سبعة لترات ونصف اللتر ، أما القمح الأبيض فيباع بأربع عشرة بارة . وتحوى زكية القمح أردبا واحدا فى العادة ، أو أردبا ونصف الأردب ، والأردب أربعة وعشرون ربا ، وهو يعادل فى القاهرة مائة وثمانين لترا حسب قيمة القدم الرومانى كما أورد القس بارتيليمى Barthélemy ، ولكن حسب التجارب المباشرة التى أنجزت بالقاهرة فإنه يساوى مائة وأربعة وثمانين . أما الشعير فيباع بست بارات للربع ، والفول بسبع بارات للربع .

ويبيع الجزائريون^(١) رطل الضأن المعادل لأربع عشرة أوقية وأربعة جرو gros^(٢) وسبع وعشرين حبة بين خمسة وستة «جديد» ، ويبيع رطل الجاموس والبقر بخمس بارات ، وتباع المائة من الدجاج بألف وثلاثمائة مدينى ، وفى الريف

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 7،241-M) .

(٢) يعادل $\frac{1}{8}$ أوقية ، انظر عن هذه الموازين المجلد السادس من الترجمة العربية . (المترجم) .

بألف ومائتين ، وتباع المائة من الحمام بستمائة مدينى ، وفى الريف بخمسمائة ، وتجرى هذه التجارة الأخيرة فى «وكالة الفراخ»^(١). وفى يوم الجمعة يقام سوق «المسكة» لبيع الضأن والماعز والدجاج والأوز والحمام^(٢). وتتوافر أسماك النيل وأسماك البحرين فى العديد من الأسواق^(٣).

ويصنع زيت السمسم فى مصر السفلى بكميات أكبر مما يصنع فى مصر العليا ؛ ويجلب من المنصورة وأبى صير وغيرهما ، وسعره حوالى تسع بارات . ويبيع الرطل من زيت الزيتون بخمس وعشرين بارة ، ويؤتى به من الغرب أو أوروبا . ويبيع الخل المصنوع من نبيذ قبرص وأزمير بما بين عشر واثنتى عشرة بارة ، أما الخل المصنوع من البلح فيباع بسعر سبعة مدينى للكمية التى تعادل البنتة^(٤) une Pinte .

ويباع السكر والمربى وجميع أنواع الحلوى فى السكرية^(٥) ، وهو شارع بالغ الجمال يحوى محلات فاخرة ، وهى وإن كانت صغيرة فإنها مزينة وحسنة المنظر . ويبيع أجود أنواع السكر المكرر - مما يضاهاى سكر هامبورج - بسعر ستين بارة للرطل ، ويوجد نوعان آخران : يباع أحدهما بسعر أربعين بارة ، والآخر بخمس وعشرين بارة للرطل ، كما أنه يوجد بالصعيد نوع جيد يباع مقابل ستة مدينى للرطل فحسب . ويبيع الرطل من أجود أنواع العسل الأبيض الوارد من مصر السفلى أو من الصعيد بسعر خمس عشرة بارة ؛ أما العسل العادى فيباع ما بين ثمانى وتسع وعشر بارات للرطل^(٦) ، ويبيع العسل الأسود أو المولاس فى معامل تكرير السكر^(٧).

(١) نفسه (F-8, 281) .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (Q-R-11, 127) ، و (رقم O-11, 128) .

(٣) نفسه (رقم T-7-120 ومواضع أخرى) .

(٤) وحدة قياس للسوائل وتساوى فى باريس ١,٩٣ لتر . (المترجم) .

(٥) نفسه (رقم M-6, 257 ورقم I-6, 249) .

(٦) الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول . (رقم L-9,9 ورقم K-6-32) .

(٧) نفسه ، (رقم I-6, 38 ومواضع أخرى بالقسمين الخامس والثامن) .

وتقوم على البن العربي تجارة كبيرة جدا ، وفي أحد أقسام المدينة أخصيت اثنتين وعشرين وكالة خاصة ببيع البن ؛ الذى يجلب من جدة إلى القصير ، ومنها ينقل على ظهور الجمال إلى النيل ، وفي القاهرة تباع العبوة زنة ثلاثة قناطير بحوالى ثمانين قرشا . ومن جدة أيضا يأتي البخور وصبغ جاوة والصبغ والمر .. إلخ . وهناك الفلفل والقرنفل والصبر واليانسون والتمر الهندى والسنا والأفيون ولب سنط العنبر والمسك والزعفران والقرفة والقرمز والكاشو والتوابل ، وهذه تملأ المحلات والوكالات العاملة فى تجارة العطاراة على وجه الخصوص . ويعمل بهذه التجارة كثير من التجار المعروفين «بالعطارين»^(١)، وتباع علاوة على ذلك فى المحلات مادة تعرف «بالنعناع» ، وهى حبة ذات عطر فياح تتخذ كدواء ، وأصلها من أحد أنواع النعناع .

أما الفواكه التى تملأ الأسواق فهى بلح الشرقية والفيوم ومصر السفلى ومصر العليا^(٢) ، وبلح سيوه والحجاز ومكة ، والبلح المعجون الذى يطلق عليه «العجوة» ، وكذلك العنب واللوز والليمون والليمون الحامض والبرتقال والموز ، وأخيراً الفستق والبندق وفواكه أخرى مجففة «النقلية»^(٣).

وليس هناك تنوع كبير فى الخضرة المعروضة للبيع ، وهى : الفول والفاصوليا والعدس والبامية والبصل والرجلة والخروب ؛ وهو نوع من الخضرة مسكر إلى حد ما ، ويجلب من قبرص . ويعتبر البرسيم أكثر الأعلاف شيوعا فى الأسواق .

البضائع الأوربية :

أما المواد الغذائية الرئيسية الآتية من أوروبا فهى زيت الزيتون والخمر الذى يتعاطاه مسيحيو الشرق والفرنج المقيمون فى مصر .

(١) انظر دراسة مسيو رويه Rouyer عن عطارة مصر ، الدولة الحديثة الجزء ١١ ص ٤٢٩ ، ويوجد الحى الرئيسى للعطارين فى القسم السابع . (انظر الخريطة ٢٦ رقم L-6,302) .
 (٢) انظر الخريطة ٢٦ (رقم I-5,220 ومواضع أخرى) .
 (٣) نفسه (رقم Q-10,66 فى الجبانية، ورقم F-9,287 فى درب باب الشعرية، وكذلك فى القسم الرابع) .

٢ - متعلقات الكساء

البضائع المصرية والشرقية :

يباع القطن بحى ميدان القطن على وجه الخصوص^(١) ، ويؤتى به من مصر السفلى . ويباع الخام منه ما بين اثنين وأربعين قرشا إلى خمسة وخمسين قرشا للقنطار (القرش ثلاثون بارة) ، ويباع الأكثر جودة منه بما بين اثنين وخمسين إلى خمسة وخمسين قرشا ؛ ويباع القطن السورى بتسعين قرشا ، أو بثلاثين بوطاقة ، (تسعين بارة) . ولا تجلب من الصعيد أى كمية من القطن ، وإنما يحدث العكس ، فيشتري القطن لمصر العليا من هنا : وما يجنى منه هناك يستعمل فى إسنا ولا يصدر منه شىء .

وتتسع البالات عادة لما بين أربعمئة وخمسمئة رطل ، ثمن الواحدة منها من مائتين إلى مائتين وخمسين قرشا . وثمان الرطل من القطن المحلوج جيدا والمندوف تماما بين عشرين إلى اثنين وعشرين بارة . ويصنع نسيج القطن فى جميع أنحاء مصر ، ويعمل فيه عدد كبير من الصناع والتجار بالقاهرة ، وتباع البكسا منه بعشر بارات ، ولنسيج أسبوط وجرجا قيمة خاصة . أما «الملايات» فهى عبارة عن قطع من نسيج القطن الأزرق المخلوط ، وتستهلك بكميات كبيرة ، يستوى فى ذلك ملايات القاهرة وملايات مصر العليا والسفلى والملايات المصنعة فى مكة ، وهى تباع فى الغورى وعند باب الشرم ، وإن كان سوقها الرئيسى فى حى مرجوش .

ويباع الكتان الخام بحالته التى يجلب عليها من الصعيد بسعر ثلاث بوطاقات لحمل الجمل ، بينما يساوى القنطار من الكتان المدروس والممشط ثمانى بوطاقات . واليومان المخصصان لأسواق بيع الكتان هما الاثني والخميس ،

(١) انظر الخريطة ٢٦ (رقم 10-128) .

كما يباع صباحا فى السوق المعروفة باسم سوق العصر (أو سوق الثالثة بعد الظهر : وهناك سوقان بهذا الاسم) . ويوجد بهذا السوق الكثير من البضائع^(١) .

أما سوق مرجوش فهى خاصة ببيع الكتان المغزول وخيوط النسيج . والمنتجات الصوفية (بخلاف أقمشة الصوف الأوربية) تتمثل فى نوع من القماش منتشر إلى حد كبير ، وقد سبق الحديث عنه فيما سبق ، ويباع القماش ذو اللون الأسود من هذا النوع ، والذي يستعمل رداء لمعظم المواطنين ، بسعر ثلاثمائة بارة ، ويسمونه «عباية» ، ويلزم منه لرداء الرجل عشرة بكسات . ويبلغ عرض القماش ثلاثة أرباع بكسا ، ويبلغ سعر البكسا منه ثلاثين بارة . ويساوى الرداء من أقمشة الصوف الداكن «البشت» ثلاث بوطاقات . ويقصد بالبكسا هنا البكسا البلدى أو الذراع البلدى ، وذلك ما لم يُنص على ذراع القسطنطينية «البكسا الاستامبولى» وطوله كما قاسه المسيو كوستاز costaz بعناية ٠,٥٧٧٥ من المتر . أما أقمشة الصوف المغربية فتباع فى الفحامة وفى حى المغاربة ، الذى سبق لنا الحديث عنه ، وتأتى هذه الأقمشة مع قوافل المغاربة التى تمر بالقاهرة عند سفرها إلى مكة . وللبرانس التى يأتون بها قيمة كبيرة : وهى عبارة عن معاطف مصنوعة من الصوف الأبيض بالغة الاتساع والنعومة ، وهى رداؤهم الوحيد ، ويعلوها فى بعض الأحيان غطاء للرأس ، وتزينها شراريب وشرائط وأبزيمات . وباقى الأكسية عبارة عن قطع بسيطة من القماش يلتف بها . وتباع أجمل البرانس بعشرة قروش ، وهذا الرداء عظيم الفائدة لمجتازى الصحراء ، ويعد ملائما جدا لفصل الشتاء على وجه الخصوص ، لأنه يلف الجسم بكامله ، كما أنه خفيف ، وفى نفس الوقت دافئ جدا . (انظر الملحق) .

أما شيلان كشمير فتملاً عددا كبيرا من المحلات فى حى مرجوش وحى الغورى .. إلخ ، ويتفاوت السعر من عشرين قرشا أسبانيا إلى مائة قرش وأكثر ،

(١) انظر الخريطة ٢٦ (رقم 169، N-9، ورقم F-5، 345) .

وإن يكن من الضروري للمشتري أن يتأكد من أنها لم يُعد صبغها ولم يجبر تجديدها . وبالنسبة لأقمشة اللبد فإن سعرها يتفاوت على أساس الاستعمال المخصصة له .

وتباع الطرايش ، أو أغطية الرأس الصوفية فى حى مرجوش ، واللبد الأبيض الذى تصنع منه الطواقى الكبيرة فى اللبودية ، والبرانس فى حى المغاربة قريبا من طولون .

أما الأقمشة الحريرية والقطنية التى تنسج فى القاهرة لعمل الشيلان البيضاء والزرقاء فيطلق عليها «نول» ، ويبلغ سعر الواحد منها تسعين بارة . وتباع البكسا من قماش الحرير الذى يطلق عليه «دراية» والذى يتخذ منه الفلاحون عمائمهم ، بمائة وعشرين بارة أو ضعف الثمن القديم ، وعرضه نصف بكسا ، والكريش عبارة عن نسيج من الحرير الفاتح . وتباع شيلان الفيوم وغيرها بصفة خاصة فى خان الخليلي قرب الحمزاوى ، وفى الغورى (ويصدق نفس الشئ على أقمشة الحرير والستان والتفتاه) ، كما تباع فى الأمشاطية أيضا .

وأجود الأنواع من جدائل الحرير والشرايط تباع فى «سوق العقادين البلدى»^(١) بثمانى بارات إلى عشر بارات للدرهم . بينما تباع خيوط الذهب التى يزين بها الحرير ، ويصنعها الأقباط ، بخمسين بارة للدرهم ونصف ، أو للمثقال . كما تباع خيوط الفضة بأربعين بارة .

والنيلة هى أشيع مواد الصباغة المحلية استخداما ، ويباع القنطار من أجود أنواعها بخمسة عشر «ريالا بلديا» بينما يباع العادى منها بسعر عشرة ريالات بلدية . ويباع الربع من الحناء الممتازة بعشرين بارة ، وإن كان من المألوف أن تباع من عشر إلى خمس عشرة بارة . وهى تأتى من الشرقية ، فى أجولة يتسع الواحد منها لأربعة عشر ربعا ، وتباع هذه السلعة فى «خان الحنة»^(٢) . أما الزعفران

(١) اطر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة . المجلد الأول (رقم K-6, 173) .

(٢) الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 1-5, 218) .

أو العصفور ، والكرم والعفصة ومواد الصباغة المستوردة فتباع فى وكالات مختلفة ، وسيكون تعدادها من باب الإطالة ، وهذه الملاحظة تنطبق على بضائع أخرى .

وجلود الماعز المدبوغة ، باللون الأصفر أو الأسود أو الأحمر بلون البقم (الخشب الملون) تباع من أربعين إلى ستين إلى ثمانين مدينيا للقطعة ، والجلود المصبوغة بأحمر الدود أو القرمزية فسعرها أربع أو خمس أو ست بوطاقات . أما جلود الجاموس والبقر التى تجهز فى القاهرة فسعرها من ثلاثمائة إلى ثلاثمائة وثمانين بارة ، وتلك التى تجهز فى أسبوط فسعرها من سبع إلى ثمانى بوطاقات . وتباع جلود السختيان المدبوغ فى القاهرة فى سوق العصر كل صباح ، وسعر جلود السختيان الواردة من المغرب من ثمانية إلى عشرة قروش (تسعين بارة) .

وتباع الآنية المصنوعة من الجلد «القسط» التى يعبأ فيها الزيت والزبد والعسل فى المناخلية^(١) على مقربة من السكرية ، كما تباع فيها الجراب الجلدية ؛ أما الأنواع الأخرى فتباع فى «سوق القرب»^(٢) حتى الظهر من يوم الجمعة .

ويباع خف القسطنطينية فى خان الخليلى ، ويتميز عن ذلك الذى ينتج محليا .

وتصدر مصر كمية كبيرة من جلود الأبقار والجاموس ، وقد بلغت صادراتها من قبل أكثر من ستين ألف قطعة جلد ، دون أن نذكر الأغنام التى يجرى استهلاكها بكثرة أثناء عيد إبراهيم (الأضحى) . وفى تعداد هيرودت للطبقات التى يتكون منها سكان مصر ، نص على طبقة خاصة للرعاة وحدهم وهم

(١) الخريطة ٢٦ (رقم M-6, 258) .

(٢) نفسه (رقم Q-13, 220) .

الذين كانوا دائما يرعون قطعانهم الكبيرة في مصر السفلى على وجه الخصوص :
وحتى اليوم لم يبلغ هذا التمييز على نحو كامل .

وهناك سوق القلائد وسلاسل الفضة في سوق الجواهرجية^(١) .

البضائع الأوربية :

تباع أقمشة الصوف الأوربية في خان الخليلى وخان الحمزاوى . وهى على وجه الخصوص أقمشة من إنتاج مصانعنا فى الجنوب (أقمشة بالغة الرقة) ، كما تستخدم أقمشة فينيسيا الصوفية - وهى قماش سميك جدا - فى صنع سراويل المماليك ، التى يعمل اتساعها وسمكها على التخفيف من تأثير وقع الأسلحة الحادة ، وإن كانت من الثقل بحيث يجد الفارس المجندل كثيرا من المشقة فى الحركة .

٣ - المواد الاقتصادية

بضائع متنوعة :

يباع الجير المصنع فى القاهرة من خمس وثلاثين إلى أربعين بارة للقطار ، ويستهلك إنتاجه - كما سبق القول - ثلاث حزم من البوص ، ثمن الواحدة منها عشر بارات ، أما ثمن الجبس فهو أعلى من ذلك .

ويباع الخشب المحلى اللازم للبناء والنجارة بالجملة بسعر مائة وخمسين بارة «للحمل» أو حمولة الجمل من زنة مائة وستين رطلا ، وغالبا ما يكون من خشب النبق ، بينما يباع الخشب بالتجزئة بسعر مائتين إلى مائتين وعشرين بارة . ومن المعروف أن مصر فقيرة من ناحية الأخشاب ، وأنها مضطرة إلى

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 1-6.246) .

استيراد القسم الأعظم منها من الخارج ، وهناك كثير من الوكالات الخاصة ببيع أخشاب البناء^(١).

أما خشب الوقود فيأتي معظمه من سوريا وقرمان وياع بالوزن .

وفي باب الشعرية يباع بالتجزئة الفخار والخزف البلدى المعروف ، كما تباع محارق الغلايين ومنتجات الفخار والخزف الأوربي والصينى فى الموسيقى . وسيكون من غير المفيد الحديث عن أسعار هذه السلع . وبالنسبة للبرادق ، أو آنية التبريد المصنوعة من طين دير الطين بالطريقة المعروفة ، فهى ضرورية وشائعة الاستخدام ، مما يستلزم أن تصنع منها كمية كبيرة ، وفى الإمكان شراؤها بسعر بارة واحدة لكل اثنتين من هذه الآنية ، وهى تعد ترفا للفقير . ومن الممكن فى هذا المؤلف أن نتأمل مجموعة الأوانى من هذا النوع ، وكل الفخاريات المصرية عموما التى جمعها المسيو ريدوتيه Redouté^(٢). وهذه المجموعة الرائعة جديدة بوصف خاص ، وذلك لما تمثله من أهمية من ناحية الشكل ، وخصوصا بسبب وجوه الشبه القائمة بين الأشكال القديمة وأشكال الآنية الحديثة ، وستكون اللوحات كافية لهذا الغرض . وسنقتصر هنا على ذكر الأسماء التى جمعت بدقة بالفرنسية والعربية سواء فى القاهرة أو فى مدن مصر الأخرى ، وعلى ذكر الاستخدامات الخاصة بكل آنية منها .

ونذكر فيما يلى قائمة الأشكال المثلة داخل اللوحات ، مصنفة وفقا للنوع :

١ - برّادية ، اللوحة EE ، الدولة الحديثة الأشكال ٢ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٢٣ . وتستعمل هذه الأوانى أساسا فى حفظ المسكرات والخل وغيرها من السوائل ، ويستخدم العرب الشكل رقم ٢ كبرميل لحفظ الذرور .

(١) الخريطة ٢٦ . الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 10-134-E) والسوقين رقمى 50 ، 228 بالقسم الخامس) .
(٢) انظر اللوحتين FF، EE ، الدولة الحديثة ، المجلد الثانى .

- ٢ - زلعة ، زير ، اللوحة EE ، الأشكال ٤ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٧ ، وهذه هي الجرار أو الآنية الكبيرة لحفظ الماء ، ويوضع تحت الأزار ذات الشكل البيضاوى إناء صغير يطلق عليه البرمة ، ويطلق اسم الدن بصفة خاصة على الجرة التي تستعمل فى صنع النيله شكل ١٧ . وشكل ١١ زير طباشير ، وهو جرة بالغة الضخامة يوضع على جدارها القلل فى عدة مستويات .
- ٣ - قادوس ، اللوحة EE الأشكال ٣ ، ٩ ، ٢٠ . وهذه الآنية تستخدم فى السواقى .
- ٤ - الجوتارية ، اللوحة EE شكل ١٨ . وهذا النوع من الآنية يستعمل فى مصر العليا لعمل أبراج الحمام .
- ٥ - غطة ، اللوحة EE شكل ٢٢ . أنبيق لتقطير العرق .
- ٦ - قمع ، اللوحة EE شكل ٢٤ ، وهذا النوع من الآنية يستخدم كقمع لصب السكر .
- ٧ - ملم ، اللوحة EE شكل ١٤ . آنية كروية الشكل لها مقبضان صغيران جدا .
- ٨ - جب ، اللوحة EE شكل ١٥ ، وهو إناء يستعمل فى اغتراف الماء .
- ٩ - بلاص ، اللوحة EE شكل ٢١ . نوع من الجرار يصنع فى الصعيد ، يوضع فيها الزيت وغيره من السوائل ؛ وتصنع لها أطواف كبيرة تشبه أطوافنا الخشبية .
- ١٠ - قدرة ، اللوحة EE شكل ١٩ ، إناء للبن .
- ١١ - مصحن ، اللوحة EE شكل ١٦ ، نوع من هاونات الصحن .
- ١٢ - ماجور ، اللوحة EE شكل ١٣ ، آنية تحل فى مصر محل الدلو ، ويستعمل فى غسل الملابس .

- ١٣ - زبدية ، اللوحة EE شكل ٨ ، نوع من البرنيات .
- ١٤ - قلة ، اللوحة FF الأشكال ١ ، ٤ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، آنية واسعة الانتشار فى مصر تستعمل فى تبريد المياه ، ويطلق عليها الاسم النوعى : «بردق» .
- ١٥ - دورق ، اللوحة FF الأشكال ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ . آنية لها نفس الاستخدام .
- ١٦ - إبريق ، اللوحة FF الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٧ . اسم يطلق فى العادة على الأباريق ذات العروة ، ويعرف الإناءان الأخيران باسم إبريق الفقير .
- ١٧ - كوز ، اللوحة FF شكلى ١٨ ، ١٩ ، أنواع أخرى من الآنية .
- ١٨ - بكلة ، اللوحة FF شكل ٢٠ ، إناء آخر شائع .

وكما سبق القول فإن صناعة الزجاج المصرية ما تزال فى بدايتها ، فمن أوروبا يستورد البلد البللور والزجاج العادى والمصنوعات الزجاجية التى تستخدم فى عمل قلائد نساء الريف ، وكل المنتجات الزجاجية تقريبا ، باستثناء القوارير المعروفة وأوعية المصابيح ودوارق تكثيف ملح النوشادر ، وبعض المنتجات الأخرى الأقل أهمية التى تصنع فى مصر .

وفى حى النحاسين ، أمام المارستان ، يلتقى تجار المصنوعات النحاسية وأباريق القهوة والأباريق ذات العروة والقذور والدسوت . وتباع أباريق القهوة وغيرها من مصنوعات النحاس الواردة من القسطنطينية فى خان النحاس وفى أماكن أخرى كثيرة^(١). أما القلائد وسلاسل الفضة فتباع فى سوق الجواهرجية ، وهى سوق مخصصة لهذه التجارة .

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 1-5، 205، 229؛ رقم 1-6، 45؛ رقم 1-8، 28 (M) .

وجميع المواد المعدنية من الذهب والفضة والحديد والنحاس والقصدير والقصدير والزئبق .. إلخ ، التي تباع في القاهرة تستورد من الخارج ، خاصة من فينيسيا وتريست Trieste . وأول هذه المعادن يباع على وجه الخصوص في وكالة الجلابة ، حيث تجلب القوافل الأفريقية مسحوق الذهب والمنتجات السودانية الأخرى . وإلى الآن لم يكتشف أى منجم منتج في هذا البلد ، والذي يستخرج هو النحاس فقط ، وذلك منذ سنوات قليلة ، من جبل برام في مستوى أسوان ، ومصر بحاجة إلى الأسواق الخارجية بالنسبة للمعادن التي تشتد ضرورتها في الاستخدام المنزلى والزراعى .

وسيبقى دائما نقص الخشب والحديد وراء تأخر هذا البلد ، غير أن أحدا لم يفسر حتى الآن كيف أن مصر القديمة قد اكتفت ذاتيا من هذه الناحية خلال عدد من القرون .

ويمهر الأقباط واليهود في أشغال الذهب والفضة ، وهم يشكلون منها حلى الأسلحة والقلائد والحليّ ، ويدفع في حلية السيف الرائعة الجمال من الفضة المذهبة مبلغ خمسة وثلاثون قرشا ، منها خمسة عشر قرشا للمعدن وأربعة سكينات بندقية وثمانية قروش للصناعة .

وتقام السوق المعروفة «بسوق السلاح» قريبا من جامع السلطان حسن ، وذلك كل صباح عدا الخميس والاثنين حيث تقام في خان الخليلي . وهى سوق من أكثر الأسواق روادا ، ففيها تباع إلى جانب الأسلحة المحلية السيوف ودبابيس القتال^(١) والخناجر .. إلخ ، وكذلك الأسلحة الأوربية : كالبنادق والمسدسات .. إلخ . ومن هذه السوق يحصل الأعراب على الغدارات التي يشترونها بنقود المسافرين الذين يكونون غالبا قد اغتالوهم في المساء .

(١) هى عبارة عن عصا قصيرة من الحديد ، لها رأس حديدية مربعة أو مستديرة ، ويستخدمها الفرسان عند الاقتتال عن قرب (المترجم)

وثمة حصر من الأسل بطول تسع بكسات وعرض ثلاث بكسات ونصف ،
تباع بخمس عشرة بارة للبكسا ، بينما يصل سعر الحصيرة الكبيرة إلى ستة
قروش (مائة وخمسون بارة) . ويباع حمل الجمل من الأسل ، الذى تصنع منه
الحصر والوارد من حلوان بالقرب من طرة ، من عشرة إلى اثني عشر أو أربعة
عشر قرشا ، أما الحصر الفاخرة التى يستعملها المماليك فثمن الحصيرة المتوسطة
خمسة قروش .

وتباع فى وكالة الليمون^(١) أرخية الحجر الرملى الأحمر المستخرجة من الجبل
الأحمر قرب المقطم ، والمشذبة فى الجيرونة قرب باب الحديد .

ويباع الرطل من ملح النوشادر بستين بارة عند العطارين ، ويصدق هذا
أيضا على النظرون والشب والكبريت والبورق والزاج . أما أسلاك الحديد
وأسلاك ورقائق الصفر ، فتباع فى البندقانية^(٢) ؛ وتباع الرقائق البراقة فى
التربعة^(٣) ؛ والحبال والأحزمة والجعب والسيور والأجرية .. إلخ فى
الأمشاطية^(٤) ؛ وتباع السلال فى « وكالة المشنات » ، كما تباع الخيام والشباك
فى الخيامية^(٥) . وتساوى الخيمة التى تتسع لأربعة أفراد سبعة إلى ثمانية قروش ،
ويوجد منها ما يتراوح سعره بين أربعين وخمسين قرشا . وفى التربعة أيضا
يباع ماء الورد ، وسعر القنينة منه يتراوح بين ثلاثين إلى خمسين بارة ، وثمانون
بارة لما يأتى من الفيوم . ويباع روح الورد بالوزن : ومن المعلوم أنه يبقى
متجمدا فى الشتاء ، ويباع الدرهم ونصف الدرهم منه بستة قروش (مائة
وخمسون بارة) ، أو أربعة قروش للدرهم ، وهو لا يشغل إلا قنينة صغيرة
جدا .

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم D-13, 330) .

(٢) نفسه (رقم K-6, 30) .

(٣) نفسه (رقم K-6, 26) .

(٤) نفسه (رقم G-6, 312) .

(٥) نفسه (رقم P-7, 112) .

أما الخردوات وما شابهها من السلع فتباع في الخردجية^(١) والأشرفية ، وذلك مثل المرايا ومتعلقات الاستخدام المنزلى ، والأجرية ، والمنافخ ، والورق ، ومختلف أنواع التبغ ، والصابون ، والبضائع السورية ، والأقفاص أو السلال المصنوعة من الجريد ، وأطر المصايح والقفف .. إلخ .

ويباع التبغ العادى بخمسين بارة للرطل : وفى مقابل بوطاقتين يمكن الحصول على أجود أنواعه . ويحظى تبغ «لطكيه» بكثرة الإقبال عليه ، ويباع الرطل من أجود أنواعه بسبعين بارة . وتقوم على هذه السلعة تجارة واسعة^(٢) .

وقصب الغلايين بطول ثمانية إلى تسعة أفتار ، والمصنوع من خشب الجوز أو الكريز أو الليلك أو الياسمين ، يساوى بين ستين وثمانين بوطاقة : ويقدر الفتر بثلاث بكسا بلدى (١٩¼ سنتيمتر) ، وتساوى القصبه التى يبلغ طولها عشرة أفتار مائة بوطاقة . وتمارس هذه التجارة الواسعة إلى حد كبير فى «الشبكجية» قريبا من النحاسين .

والكتبية^(٣) هى حى المجلدين وصناع أغلفة الكتب ، وعمال لصق الكرتون ، ويقوم هؤلاء الرجال ببيع المخطوطات أيضا ، ولا توجد مكاتب أخرى غير مكباتهم فى القاهرة . وقد نصادف أحيانا ، ومقابل لا شىء تقريبا ، مؤلفات من الندرة والقيمة بحيث تتمنى المكتبات فى أوربا أن تحظى باقتنائها . ويباع فحم السنط والأثل من ثلاث إلى ثلاث بوطاقات ونصف للقنطار ، كما يصنع أيضا من خشب النبق واللبخ ، ويباع بثلاثمائة وعشرين مدينيا^(٤) .

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (أرقام 237 ، 235 ، 229 ، 1-6 ، 254 ، H-5 ، 185 ، K-5 ، 348 ، M-9 ، 303 ، G-5 ، 24 ، F-5.323 ، 349 ، I-6) والشوادة هو اسم لأحد الأماكن التى تباع فيها الخردوات .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم ١-5،329) ، ورقم F-5.350 ، ورقم G-5،323 ، ورقم I-6،312،311 ، والأرقام 6،238،239،208 .

(٣) نفسه (رقم K-5،185) .

(٤) انظر الخريطة ٢٦ (رقم I-13،288 ، ورقم K-10،12) .

وتباع الألف من صدف اللؤلؤ بسعر ثمانين بوظاقة أو سبعة آلاف ومائتى
 مدينى فى وكالة «العجائية»^(١) ، وتساوى الواحدة الجميلة منها بطول سبع
 بوصات ما بين عشرة إلى خمسة عشر مدينيا . وتباع قلائد المرجان ،
 والمصنوعات الأخرى منه وقلائد الكهرمان الحقيقى أو المقلد ، والأثاث المطعم
 بالصدف .. إلخ فى وكالة المرجان ، وفى غيرها من الوكالات فى الحى
 نفسه^(٢) .

وتباع مناخل الحرير والساف فى المناخلية ، وتباع مناخل الحرير الأحمر
 الناعم المصنوعة فى القاهرة ما بين ثلاث عشرة وخمس عشرة إلى ست عشرة
 بارة .

أما السجاجيد الواردة من الخارج فتباع بالتجزئة فى «خان البسط»^(٣) ،
 وتباع الأغطية والوسائد والسجاجيد والأثاث ، وأيضا المرايا والمقاعد .. إلخ ،
 فى وكالة «الجوبة» . وتباع الأقطان المستعملة والوسائد والأصواف .. إلخ ،
 فى الماطعين^(٤) .

ويباع شمع الإنارة الذى يصنعه الأقباط من شمع العسل بما بين خمسين
 إلى ستين بارة للطل فى معمل الشمع^(٥) ؛ وثمان الشمعة خمس عشرة بارة ،
 ويجلب شمع العسل من سورية ومن بلاد البربر . ومع ذلك فى إمكان مصر أن
 تسد جميع احتياجاتها من هذه الناحية . وأخيرا فإن مختلف السلع الأفرنجية
 أو الأوربية تباع فى الموسكى وما جاوره من الشوارع ، وهى أكثر المناطق
 ازدهاما فى مدينة القاهرة^(٦) .

(١) نفسه (رقم 8,254-G ، ورقم 7,166-G) .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول (رقم 5,350-F ، رقم 6,171-K ، ورقم 6,172-K) .

(٣) نفسه (رقم 5,219-I) .

(٤) نفسه (رقم 6,301-L) .

(٥) انظر الخريطة ٢٦ (رقم 5,388-D) .

(٦) نفسه (رقم 8,1-9,230) .

وهناك سوقان لتجار الملابس القديمة والراث «الدالين» : أولهما قرب سوق المؤيد ، ويقام صباح كل يوم ؛ والآخر فى خان الخليلي ، ويقام يومى الاثنين والخميس من أيام الأسبوع .

وفى ميدان الرميلة يقام السوق الكبير للخيول والحمير والبغال والجمال : وهناك العديد من الأسواق الخاصة ببيع الحمير ، يطلق عليها سوق الحمير ، وأهمها ذلك السوق الذى يعقد كل يوم فى الساعة الثالثة بعد الظهر : وهناك سوق آخر يقام يوم الجمعة فحسب^(١) .

ويباع الواحد من هذه الحيوانات بدءا من ستة قروش إلى خمسة وثلاثين إلى أربعين قرشا^(٢) . ولقد سبق الحديث فى غير هذا الموضع عن الروعة والقوة والمزايا الفائقة التى تتمتع بها الحمير المصرية ؛ فهى سلالة مرغوبة جدا ومن السهل إدخالها إلى فرنسا .

ويباع العبيد السود فى ساحة وكالة الجلابية ، وهم يعرضون عرايا تماما ، إناثا وذكورا ، دون تمييز . وتباع الجوارى البيض فى وكالة الكشك وفى خان جعفر ، ويتراوح ثمنهن ما بين أربعمائة إلى ستمائة قرش (تسعين مدينيا) ، وقد يصل الثمن إلى ألف قرش .

وفى وكالة الجلابية نفسها تباع المنتجات الأخرى المجلوبة بواسطة القوافل الأفريقية ، مثل : فراء الزباد ، والبيغاوات ، والكراييج المفتولة المصنوعة من جلد فرس النهر ، والتمر هندي . ويباع ريش النعام (من الأبيض والأسود) بسعر ثلاثمائة وستين بارة للرطل ، كما يباع سن الفيل بتسعين بارة للرطل ، كذلك تباع قرون الكركدن التى تتخذ منها مقابض السيوف ، والمسك ،

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، ١٠-١٣ بجانب رقم 292 .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة (رقم M-12,288) . وهو البيت الذى يقام بالقرب منه السوق المسمى سوق الحمير .

والأبنوس ، والششم ، والصمغ العربى ، والقرب الكبيرة المصنوعة من جلود الجمال .

ويقع منزل السيد أحمد المحروقى كبير تجار القاهرة بالقرب من الغورى ؛ وهو يرأس ديوانا خاصا بالتجارة ، ومعاملاته التجارية واسعة .

والصرافون جميعهم من اليهود ، وهم مكسدون فى حى واحد . ويجرى تبادل النقود الذهبية والفضية فى كثير من الوكالات ، وأكثر الأماكن ازدحاما بالناس لهذا الغرض هى وكالة الملا أو المقاصيص^(١) . وتقام البورصة فى خان الحمزاوى .

وربما يكون هنا مكان الحديث عن العملات المتداولة فى القاهرة ، غير أنه يكفى الإحالة إلى الدراسة التى قام بها المسيو صمويل برنار^(٢) . وفيما يتعلق بوحدات الأوزان والأبعاد والمكاييل المستخدمة فى التجارة والصناعة ، فسأقتصر على كلمات قليلة : فالقنطار هو القنطار المصرى ، وعادة ما يساوى مائة رطل ، كل رطل يحتوى على أربع عشرة أوقية وأربعة جرو وسبع وعشرين حبة : وهو يزيد على اللبرة المارسلية^(٣) . على أن الرطل ليس وزنا ثابتا : فرطل الصابون أثقل من رطل ملح النوشادر .. إلخ . ويحتوى الرطل العادى على مائة وأربعة وأربعين درهما ، ويزيد الرطل الكبير عن هذا بمقدار السدس ، أما الدرهم فهو ثابت ويساوى ثمانى وخمسين حبة وثلاثة أسداس بوزن مارك . وفى وزن الذهب والأحجار الكريمة يستخدم المثلثال الذى يعادل درهما ونصفا أو أربعة وعشرين قيراطا فى كل منه أربع حبات . وتزن الأفة أربعمائة درهم .

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم I-7,44 ، ورقم I-6,43 وما حوفا) .

(٢) المجلد السادس من الترجمة العربية . (الترجم) .

(٣) انظر تقديرات المسيو كوستاز Costaz عضو المعهد المصرى فى دليل القاهرة السنوى السنة السابعة والثامنة

والبكسا أو الذراع البلدى هي الأكثر استخداما فى قياس الأقمشة ، ويبلغ طولها خمسمائة وسبعة وسبعين ملليمترا ونصف ، كما سبق أن أوضحت . وتستخدم ذراع القسطنطينية ، أو البكسا الاستامبولى ، فى قياس الأقمشة الواردة من تركيا وغيرها من الأقمشة المستوردة ، ويزيد طولها على طول سابقتها بحوالى عشرة سنتيمترات ، وتتوسط بكسا الهندسة هذين المقياسين ، وهى تستخدم فى قياس أقمشة الهند على وجه الخصوص ، وطولها ستمائة وسبعة وعشرون ملليمترا . وعادة ما يستخدم المواطنون أيديهم كمقياس ، فعن طريق إبعاد الإبهام عن السبابة ، مع انبساط اليد ، يكون عندنا «الفترا» الذى يساوى ثلث البكسا البلدى ، على نحو ما اتضح لنا من قبل . أما المسافة بين الإبهام والخنصر فحاصله «الشبر» ، وهو ثلث البكسا الاستامبولى ، وبمقياس واحد إلى اثنين فهو يساوى $\frac{11}{12}$ من البكسا الاستامبولى على وجه الدقة . وهذه المقاييس موجودة فى النظام المترى القديم فى مصر ، فالفترا مقابل ال Orthodoron وهو يساوى عشرة أصابع ، والشبر مقابل ال Spithame أو نصف ذراع قديم طوله اثنا عشر إصبعاً . أما البناؤون فلهم مقياس خاص اسمه «القيراط» ، وهو يساوى بكسا بلديا وثلث^(١) .

ولا تستعمل القصبة التى يبلغ طولها ست بكسات وثلثين إلا فى القياس الزراعى . والأردب هو المكيال الرئيسى المستعمل فى معايرة الحبوب وغيرها من المواد الغذائية الجافة ، وأردب القاهرة أصغر من أردب رشيد ودمياط ، إذ تعادل سعته مائة وأربعة وثمانين لترا ، كما ذكر المسيو جيرار^(٢) ، وينقسم إلى أربعة وعشرين ربعا ، وتكون كل أربعة أرباع وية Ouchbah . ووفقا لمقياس نيبور بالأقدام الدانمركية فإن القطر العلوى لهذا المكيال هو إحدى عشرة بوصة و $\frac{7}{16}$ ، وقطره الأسفل سبع عشرة بوصة و $\frac{1}{8}$ ، أما ارتفاعه فثمانى بوصات ، ويتكون الربع من أربعة أمداد .

(١) انظر بخصوص هذه المقاييس والمقاييس التالية : L'Exposition du système mètr des Egypte, tom. VII.

(٢) المجلد الرابع من الترجمة العربية . صفحة ٢٩ . (الترجم) .

وتنشط شرطة التجارة بأحد الأغوات ، وهو يمارس مهام وظيفته بصرامة .
ومن المعروف أنه يفاجيء بائعي التجزئة وهم يبيعون بموازين ناقصة ، وأن
هؤلاء البائعين يتلقون عقابهم فوراً على يد هذا الضابط بعد محاكمة عاجلة ،
فما أن توزن السلعة حتى يكون المخالف قد طرح أرضاً ليضرب في مكانه ،
وفي أثناء ذلك ينتقل الأغا إلى بائع آخر ليعامل بالطريقة نفسها . غير أن البيع
بمكاييل ناقصة أو موازين غير صحيحة ليس دائماً الدافع الوحيد لتوقيع العقاب ،
لقد رأيت بائع بطيخ مسكينا وقد ضرب مائة وخمسين ضربة على باطن قدميه
ليبعه بطيخة بخمس بارات وهي لا تساوى إلا ثلاث بارات . ويتجاوز الأغا
كثيراً سلطته ، ودائماً ما تسمع همسات المواطنين احتجاجاً على هذه الإجراءات
التعسفية .

ويسكن التجار الأجانب بيوتا يطلق على الواحد منها : «سكن» «ومنزل» ،
وهي فنادق البلد ، غير أنهم يقيمون بصفة خاصة في الوكالات ؛ وهي ضرب
من المنشآت الملائمة لهذا الغرض إلى حد كبير ، وإن كنا لم نقدم تخطيطاً لها
في جملة مباني القاهرة ، فذلك على أساس أن لها تخطيطاً يمثلها من حيث
القطاع والواجهة في لوحة مقارنة من لوحات الكتاب ، حيث توجد وكالات
الأسكندرية ودمياط ورشيد مجتمعة . وليس هناك من شيء أفضل تنظيمياً من
تقسيم الوكالات ، فلكل تاجر محاله وجناحه الخاص ، ويغلق على الجميع مكان
واحد ، وتوكل الحراسة فيها إلى «بواب» هو في العادة من البرابرة ، أولئك
الرجال الذين عرف عنهم إخلاصهم . ويطل على الساحة من جهاتها الأربع
رواق ذو أعمدة يقوم بمثابة المدخل إلى المحال المختلفة ، وفي أعلى كل منها
يوجد طابقان بهما أجنحة ، وشرفة كبيرة في كل جهة . وأخيراً هناك ممر
أو رواق يفصل المحال من الخلف عن الطريق العام ، ويزيد في تأمين هذه
المنشآت : وإنى لأنظر إليها من هذه الجوانب المختلفة على أنها نماذج . وسوف
أقتصر على ذكر بعض الوكالات الكبيرة التي تتخذ للإيواء : ففي القسم السابع

توجد وكالة «الركبان» وهي للتجار الروم ، ووكالة «الطوفة» وهي للتجار السوريين ، ووكالة البكير شوربجي وهي للتجار الأتراك ، ووكالة الجلابة وهي للزنج . وفي القسم الثامن وكالة خليل أفندي ، ووكالة المغاربة ، ووكالة المجاورين ، ووكالة البيرقدار ويسكنها التجار المغاربة ، وكذلك وكالة الأعشوبى والمواردى اللتان تستخدمان كفندقين لأولئك التجار أنفسهم .

أسواق القاهرة

تبلغ الأسواق العامة التي أمكننى التعرف عليها خلال طوافى بالمدينة حوالى ثمانين سوقا ، غير متضمنة الخانات ، ومن الممكن أن نميز من بينها ستة وخمسين سوقا هي الأسواق الرئيسية ، أشير إليها من قبل فى الفصل الأول ، وها هي واردة حسب الترتيب الألفبائى ، مصحوبة بموضعها داخل المدينة .

خريطة القاهرة			أسماء الأسواق
المربع	الرقم	القسم	
K - 5	148	VII	سوق الأزهر
N - 10	14	IV	سوق باب الخرق
D - 5	380	V	سوق باب الفتوح
T, U - 3	53	القلعة	سوق الباشا
L - 4	117	VIII	سوق الباطلية
T - 3	58	القلعة	السوق البرانى
M - 15	123	IV	سوق البرسيم
D - 10	148	VI	سوق البقر
K - 12	243	VI	سوق البكرى
B - 5	344	V	سوق البلح
O - 5	170	VIII	سوق التبانة
H - 4	94	VII	سوق الجعدية
Q - 12	206	III	سوق الجلة

خريطة القاهرة			أسماء الأسواق
المربع	الرقم	القسم	
G, H - 5	289	VII	سوق الجمالية
I - 6	246	VII	سوق الجواهرجية
E - F - 6	95	V	سوق الحدادين
S - 2	28	القلعة	سوق الخطب
F - 9	60	VI	سوق الحمام
P - 13	273	III	سوق الحمير
L - 13	286	VI	سوق الحمير
K - 6	190	VII	سوق الخراطين
K - 6	171	VII	سوق الخرزاتية
G, H - 6	310	VII	سوق الخرنفش
I - 7	50	V	سوق الخشب
E - 10	134	VI	سوق الخشب
I - 8	228	V	سوق الخشب
V - 7	101	II	سوق الخضرية
B - 5	399	VII	سوق الدالين
I - 6	241	VII	سوق الدالين
E - 10	140	VI	سوق الزلط
E - 10	450	V	سوق الزلط
Q - 11	132	III	سوق السباعين
R - 6	20	I	سوق السلاح
E, F - 8	283	V	سوق السليمانية
T - 7	120	II	سوق السمك
Q - 11	137	III	سوق السمك
I - 7	130	V	سوق السمك
F - 11	129	VI	سوق السمك
K - 6	307	VIII	سوق الشرم
I - 6	245	VII	سوق الصرمانية
C - 5	398	VII	سوق الصرمانية
S - 2	27	القلعة	السوق الصغير
S - 10	39	III	السوق الصغير

خريطة القاهرة			أسماء الأسواق
المربع	الرقم	القسم	
T - 7	218	II	سوق الصليبية
D, E - 5, 6	352	V	السوق الضيق
P, Q - 5, 6	143	VIII	سوق العزى
N - 9	169	I	سوق العصر
F - 5	345	VII	سوق العصر
O - 8, 9	156	I	سوق العصفور
L - 6	302	VIII	سوق العطارين
K - 6	173	VII	سوق العقادين البلدى
V - 7	100	II	سوق الغنم
K - 6	173	VII	سوق الغورى
U - 6	76	II	سوق الفراخ
Q - 13	220	III	سوق القرب
M - 11	62	IV	سوق القواديس
U - 12	96	III	السوق الكبير
A - 5	347	V	سوق الكردى
T - 12	115	III	سوق اللالا
E - 6	402	VII	سوق الليمون
Q, R - 11	127 - 128	III	سوق المسكة
T - 3	52	القلعة	سوق المطرباطية
V - 8	144	II	سوق المغاربة
I - 9, 8	230	V	سوق الموسكى
L - 6	299	VIII	سوق المؤيد
H - 6	276	VII	سوق النحاسين
			<u>أسواق أخرى</u>
U - 6	79	II	أسواق للخضر
I - 3	21	VII	سوق
M - 5	206	VIII	سوق
X - 4	23	II	سوق

خريطة القاهرة			أسماء الأسواق
المربع	الرقم	القسم	
T - 6	128	II	سوق
H - 7	146	V	سوق
E - 6	366	VII	سوق الأعشاب
I - 5	223	VII	سوق الجوارى البيض
H, I - 5	226	VII	(فى وكالة كشك) وخان جعفر
K - 6	191	VII	سوق الرقيق الأسود من الجنسين
L - 9	14	V	(فى وكالة الجلابة)
M - 9	22	IV	سوق الزيد والجبن
F - 12	256	VI	سوق السمكرية
			سوق مزدهم جدا

قائمة بالخانات الرئيسية

خريطة القاهرة			اسم الخان
المربع	الرقم	القسم	
I - 5	219	VII	خان البسط
K - 7	27	V	خان الحمزاوى
I - 5	218	VII	خان الحنا
I - 5 - 6	209	VII	خان الخليلى
I - 6	208	VII	خان السبيل
I - 5	203	VII	خان السكر
H - 6	53	V	خان العقاش الكبارة
K - 6	28	V	خان الفسقية
I - 5	204	VII	خان القهوة
I - 6	242	VII	خان البن
D - 5	401	VII	خان البن
I - 5	229	VII	خان النحاس

وخان الخليلي عبارة عن مكان مكون من العديد من الشوارع التي يضمها نطاق واحد ، وهي مليئة بمحلات غاية في الجمال يملكها أغنياء التجار ، حيث تباع الأقمشة الحريرية ، والشيلان ، والجوخ ، والبضائع الأوربية ، وبضائع القسطنطينية .

وسوف يكون من الإطالة تقديم قائمة بأسماء الوكالات بالقاهرة ، إذ بالإضافة إلى المائتي وكالة التي توجد بالقائمة العامة لأسماء الأماكن (انظر ما سبق ، الفصل الثاني) هناك عدد كبير جدا من المحلات التجارية ، واردة ضمن هذه القائمة ، وإن كانت غير مسبقة بكلمة وكالة ، ويبلغ عددها الكلي ما بين ألف ومائتين وألف وثلاثمائة .

المبحث السابع

ملاحظات تاريخية

حول مجموعة من المواضيع

يؤرخ تأسيس القاهرة بسنة تسعمائة وسبعين (ثلاثمائة وستين للهجرة) . وهذه المدينة بناها الخليفة الفاطمي المعز لدين الله ، وقد حملت اسم القاهرة سواء بسبب انتصارات الخليفة أو بسبب كوكب المريخ (القاهر) ، الذي أرسيت الأساسات عند ظهوره . وقد خلفت الفسطاط ، وبعد ما يزيد على القرنين بنى صلاح الدين الشهير أول سلاطين الأيوبيين القلعة وأحاطها بأسوار^(١) . تلك هي رواية عبد الرشيد البكوى^(٢) .

ووفقا للمكين ، ففي سنة ثلاثمائة وثمان وخمسين (٩٦٨) فإن القائد جوهر قائد المعز أو وزيره الذي انتزع مصر من العباسيين قد أرسى أساسات القاهرة باسم هذا الخليفة . وكان ذلك وقت ظهور كوكب المريخ الذي أخذ اسمها منه . وأخيرا ، ووفقا لما يقول أبو الفدا في «وصف مصر» إنه في سنة ثلاثمائة وتسع وخمسين (٩٦٩) قام المعز ببناء القاهرة^(٣) . وبعد ذلك بمدة طويلة ، أى بعد حريق الفسطاط ، حملت هذه المدينة اسم مصر بصفتها عاصمة لها .

وإذا كان لنا أن نثق في رواية مؤلف الكتاب العربي المخطوط الذي ورد ذكره من قبل في المبحث الثاني ، فإن الشعور بالغيرة تجاه العباسيين كان وراء

(١) من المعتقد أن سور صلاح الدين هو الحائط الداخلي الذي لا يزال قائما حتى الآن في الجزء الشمال للمدينة وهو أكثر علواً ومتانة من السور الخارجي الحالي .
 (٢) انظر La Décade égyptienne الجزء الثالث ، صفحة ١٧٠ وما بعدها .
 (٣) انظر ما سيأتي .

قرار الخليفة المعز لدين الله ببناء القاهرة ، إذ قام أولئك بتشييد مدينة بغداد مبالغين في فخامتها ؛ فأراد الفاطميون طمس ذلك بروعة مدينتهم الجديدة ، وبنفس الدافع أقاموا الجامع الأزهر ليضاهى بشموخه أكثر منشآت بغداد ضخامة ، وقد قام وزيره جوهر بإرساء الأساسات الأولى للمدينة ، وأقام البناء المعروف «بالقصرين» ، والذي ذكرته وحددت موضعه فيما سبق . ولما كان قد بنى جامع الحاكم أيضا ، فإن هذا يكشف عن مدى امتداد مدينة القاهرة منذ البداية ، انطلاقا من أن حى طولون وحى الحاكم هما على وجه التقريب بمثابة نهايتى المدينة من الجنوب والشمال .

ولقد تم أولا بناء الحى الواقع شمال الفسطاط ، الذى يشغله الآن جامع طولون ، وكان الرجل المعروف بأحمد بن طولون حاكما نحو سنة مائتين وأربع وخمسين (٨٦٨) وبنى هو نفسه فى ذلك المكان قصرا وضاحية أطلق عليها «القطائع»^(١) .

ومع ذلك يدعى بعضهم أن قصره كان عند سفح القلعة الحالية ، فى موضع الرملة . على أن التاريخ لا يقدم لنا معرفة كافية بالتوسعات التى تتابعت على القاهرة ، وإن كنا - على نحو ما جاء فى المبحث الثانى - قد سجلنا الفترة التى أقيم فيها عدد كبير من المنشآت ، وأنه أينما كانت تقام المساجد وغيرها من المعالم فإن المواطنين بدورهم كانوا يشيدون مساكنهم حولها ، وبمقدورنا معرفة التاريخ التقريبى لإقامة الأحياء المختلفة عن طريق مقارنة خريطة القاهرة بهذه المعلومات .

والى الشرق بنى برج الجيوشى^(٢) بعد ذلك بحوالى مائة وثلاثين سنة ، بين سنة أربعمائة وسبع وثمانين ، وأربعمائة وخمس وتسعين (١٠٩٤ - ١١٠١)

(١) إقطاع : جمع إقطاعات أو أقطابع بمعنى حصص . انظر دراسة مسيو دى ساسى حول قانون الملكية فى

١٠١٠ - ١٠١١ م . مسهد الجيوشى ٤٧٨هـ - ١٠٨٥م الذى استخدم أيضا كمرقب حرسى . (الترجم) .

على يد الوزير الأفضل بن بدر الجمالى فى عهد الخليفة أبى القاسم أحمد الملقب بالمستعلى بالله . وكان موقع هذا الحى المتطرف على الجزء السفلى من جبل المقطم ، وهذا هو الحد الشرقى للقاهرة .

وعلى نحو ما ذكرنا من قبل ، فقد شيدت القلعة فى عهد صلاح الدين ، حوالى عام خمسمائة وسبعين (١١٧٤) ، كما بنى فى سنة خمسمائة واثنين وسبعين (١١٧٦) السور الرئيسى الذى يحيط بالقاهرة ، وبنى بالمثل السور (الذى لم نجده مطلقا حتى الآن) والذى ضمنه الباب المسمى باب البحر : وهو حد القاهرة من جهة الغرب . وكان الوزير بهاء الدين قراقوش هو الذى قام بهذه المنجزات الضخمة . وهكذا فمنذ سنة ألف ومائة وست وسبعين وإلى أيامنا هذه ، فإن القاهرة لم تشهد توسعا ملحوظا ، إلا أن يكون الامتداد الذى تحقق لحي الحسينية ، والذى بلغ - فى خلال قرنين - نفس الحدود التى لاتزال له حتى اليوم . غير أنه - وفى خلال الفترة الماضية - قد امتلأت هذه المساحة الشاسعة بكثير من الأحياء والشوارع والمنشآت والحدائق .

وقد سبق لنيبور^(١) ملاحظة أنه منذ زمن J. Léon كان القسم الخارج عن باب النصر يعتبر بمثابة ضاحية خارجية للمدينة ، وهذا نفسه ينطبق على ما بين الباب الداخلى ، باب زويلة ، والقلعة ، بحيث يمكن القول بأن ثمن المدينة الحالية ، وربما عشرها كان أيضا يعد بمثابة الضاحية ، وقد سجل الأمير رذفيل Radzivil أيضا هذه الملاحظة الأخيرة فى وصفه للقاهرة^(٢) . وفى هذه الحالة نستطيع أن ندرك المصير الذى آل إليه اليوم جدار السور الملاصق لهذا الباب الداخلى . وفيما مضى كانت القرافة ضاحية ، وقد تحولت جميعها تقريبا إلى

(١) لقد قدم نيور خريطة صغيرة للقاهرة ، وهى تتصف بكل الدقة الممكنة إذا ما روعيت الوسائل التى كانت متوفرة لصاحبها ، فمجرد فحص الخريطة الحالية يوضح كيف أن تنفيذها لحريطته كان شاقا عليه مليئا بالمصاعب التى يتعذر تذليلها ، مما يرفع من قيمة هذا الرحالة القدير .

(٢) Ierosolym. Peregrinat. Princ. Radzivil

جبانة ، وكان فيها - على نحو ما سبق لى القول فى غير هذا المكان - ضريح الإمام الشافعى الشهير ، إمام أهل السنة .

ولم يكن الاتصال سهلا بين الجزء الجنوبى الغربى من القاهرة ومدينة الفسطاط القديمة ، أو مصر القديمة ، وذلك بسبب الخليج . ولتذليل هذه الصعوبة بنيت القنطرة المزدوجة التى يطلق عليها «قناطر السباع» ، نحو سنة ستمائة وتسع وستين (١٢٧٠) على يد السلطان المملوكى بيبرس الذى اشتهر بشق العديد من القنوات ، وبالكثير من الأعمال النافعة .

وهناك خريطة للقاهرة قديمة جدا نعتقد أنها رسمت فى سنة ألف وخمسمائة وثلاث وتسعين ، وتحمل عنوان القاهرة الكبرى : «القاهرة التى كانت فيما مضى بابلون ، أكبر مدينة بمصر» .

ولقد بدت لى نادرة مما حملنى على ذكرها هنا ، وهى عبارة عن منظور من أعلى ، طولها حوالى نصف المتر ، ومدaha يمتد من الأهرام إلى مسلة عين شمس . وهكذا فالرسام قد قرب معالم القاهرة المختلفة بغرض جمعها فوق رقعة واحدة ، دون اعتبار للأبعاد . ومع ذلك فيمكن من خلال هذه الخريطة التعرف على المدينة الأصلية بدرجة كافية : بشوارعها الرئيسية ، بميدانها الكبير (الأزبكية) الذى يغمره الماء ، بخلجانها ، بقناطرها ، وبابى النصر والفتوح .. الخ . وكذلك الشأن بالنسبة لضواحيها : بولاق ، مصر القديمة ، مجرى العيون ، وجزيرة الروضة . وتحمل هذه الجزيرة (داخل الخريطة اسم جزيرة Cerbicum) . ومما يجدر ملاحظته هناك [فى الخريطة] أن عمود مقياس النيل غير مصور بجزيرة الروضة ، وإنما بجزيرة صغيرة إلى الجنوب مقابلة لجزيرة ترسة . وليس لمدينة الجيزة وجود فوق هذه الخريطة ، أما جزيرة بولاق الكبيرة فلم تكن قد تكونت بعد . أما المنطقة الواقعة بين القاهرة والنيل فإنها كانت فى ذلك الوقت أكثر عمراناً بالمنشآت منه وقت الحملة الفرنسية . وكان حى الحسينية قائما ،

حيث يشغل قصر السلطان قنصوه الغورى الزاوية الشمالية الشرقية من هذا الحى : ومع كون الرسم غير دقيق تماما ، فإنه يكشف عن أن الحى كان واسعا جدا ، ورائعا . أما المارستان ، أى المستشفى ذو الدخل الكبير جدا ، الذى يلجأ إليه الفقراء (وهذه هى الكتابة التى تحملها الخريطة) فكان موقعه خارج المدينة شرقا ، ليس بعيدا عن المقابر ، فى اتجاه السور الذى يضم بابى النصر والفتوح ؛ وهو الوضع الذى لم أجد له مثيلا فى أى مكان آخر (هذا إذا كان الرسم صحيحا فى زمنه) . ومنذ وقت هذه الخريطة امتدت مصر القديمة ناحية الجنوب ، لذلك لا يظهر عليها أى من المنازل فيما بعد مجرى العيون . وتدرجات المماليك لم يكن مكانها فى ذلك الوقت جنوب مدينة بولاق ، وذلك للسبب الذى ذكرته فى التو ، وإنما كانت تجرى فى فضاء يقع إلى الشمال من هذه المدينة ، كما أن الخريطة تحمل منظرا آخر يسترعى انتباه ذوى الفضول ، إذ يتضمن شرح الخريطة هذه الكلمات : «فى هذا المكان يقع ميدان الصيد» . ويبقى أن الخريطة يظهر عليها كذلك أشياء أخرى متميزة لها من الأهمية ما يبرر ذكرها لولا أنها غريبة عن الموضوع ؛ وعلى سبيل المثال وجود أشجار القرفة ، إذ ترى بالفعل على ضفة النيل اليسرى ، بين الجبل والنهر ، كثير من الأشجار الضخمة التى يشير إليها الشرح كذلك كما يلى : « هنا توجد الأشجار المنتجة للقرفة »^(١) .

وسوف أنهى هذه المقالة ببعض الملاحظات المختصرة عن بعض الأماكن بالمدينة : فمن المعتقد أن مرصد الفلكى المشهور ابن يونس الذى توفى سنة ثلاثمائة وتسع وتسعين للهجرة (٣١ مايو ١٠٠٨) كان غير بعيد عن باب القرافة الحالى . وهذه رواية تتردد فى هذه الأماكن ، غير أن المرصد - وذلك

(١) بالنسبة للتناسيح التى وضعها الرسام على ضفة النهر ، يمكن النظر إليها - فيما أعتقد - على أنها تجميل للرسم . ويورد المسيو بيير بيلون Pierre Belon فى مؤلفه الشيق المسمى : Observ de plusieurs singularités, etc (Paris, 1555, in - ° 4, Page 264) أنه شاهد فى القاهرة العديد من الزرافات فى قصور السلاطين : بل إنه قدم عنها صورة جيدة بالفعل ، وأعطاه اسم زرنابه .

استنادًا إلى العالم المسيو كوسان Caussin^(١) - كان بالقرب من بركة الحبش ،
الموضع الذى تحول من وقتها إلى حديقة ومبان ، والذى يقابل الموضع المسمى
على الخريطة بركة طولون^(٢). فهذا العالم يبرهن على أن مرصدا قد أنشئ فى
زمن سابق على زمن الأفضل بن بدر الجمالى ، فى الوقت الذى يقرر فيه
المقرىزى أن ما حدث فى عهد هذا الأخير هو أن المكان قد حمل اسم المرصد
(أى بعد موت ابن يونس بأكثر من مائة سنة) . وصحيح أن الأفضل قد أنشأ
فى هذا المكان كرة فلكية بالغة الضخامة ، قوامها دائرة كبيرة طول قطرها
عشر أذرع ، وقد وضعت فوق أحد المساجد بالقرافة الكبرى ، أو فوق مسجد
المرصد ، وهذا الموضع الأخير^(٣) بعيد جدا عن بركة طولون ، ويقع باب القرافة
على مسافة ألف وثلاثمائة متر إلى الشرق منه ؛ وإن كان مرتفعا ومناسبا جدا
لأن يكون مرصدا ، ولن يكون من المستحيل أن نوفق بين وجهتى النظر . فابن
يونس كان له مرصدٌ قريبا من القرافة ؛ وبعد قرن من الزمان شيد الأفضل
مرصدا آخر قرب بركة الحبش أو طولون ، وذلك لأن المرصد الشرقى كان
عندئذ قد هجر لعله مجهولة . ويبقى أخيرا حالة المبنى كما قدمها المقرىزى :^(٤)
« مرصد القاهرة مرتفع يشرف من الجنوب على بركة الحبش ، وهو من جهة
الشرق سهل . يُتوصَّل إليه من القرافة بغير ارتقاء . وكان يقال له قديما الجرف ،
ثم عرف بعد ذلك بالرصد . ونظرا لتعذر إقامة كرة الرصد فوق مسجد الفيلة
نقل المرصد إلى مسجد الجيوشى ؛ وأخيرا وفى عهد الوزير المأمون البطائحي
نقل الجهاز إلى باب النصر » .

وهكذا فقد تغير مكان المرصد عدة مرات .

-
- (١) انظر الجداول الحاكمة التى ترجمها المسيو كوسان دى برسفال .
(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 10-238 - V).
(٣) انظر الخريطة ٢٦ ، ٤-٧ .
(٤) يلاحظ أن الكاتب الفرنسى قد نقل عن المقرىزى هذا النص بتصريف كبير ، وهو وارد فى الجزء الأول من
الخطط المقرىزية صفحة ١٢٥ وما بعدها ، تحت عنوان ذكر الرصد . (الترجم) .

وفى الجزء الشمالى كان يوجد باب يطلق عليه «باب السباع»^(١)، وكان اسم الشارع الذى يجاوره هو درب السباع أيضا ، ويتخذ هذا الموقع اسمه من أسدين كانا منحوتين عند جدران الشارع ، قريبا من الباب ؛ وقد نحتا من الحجر الجيرى القوى القابل للتشكيل ، المصقول جيدا ، وخواصه هى خواص حجر «قاو الكبير» الذى يشاهد فى معبد أنطيوبوليس فى مصر العليا . وقد نحت هذان الأسدان بأمر السلطان الظاهر الذى شيد الجامع الكبير الذى يحمل اسمه والذى يقع فى ظاهر المدينة من الناحية الشمالية ، ويتناقل سكان المكان فى شىء من الخوف أنه فى إحدى الليالى رفع قائد أعما هذين الأسدين ، وحملهما إلى منزله ، ثم أعادهما إلى مكانهما .

أما الشارع الكبير المعروف بشارع «ضلع السمك» والذى يقع قريبا من القنطرة الجديدة^(٢) فيقال إنه يتخذ اسمه من عظمتى حوت كبيرتين معلقتين على أحد الأضرحة ، وإن كنا نجهل الشخص الذى وضعهما فى هذا المكان ، كما نشاهد فقارية سمكة هائلة معلقة من الخارج على السبيل الجميل لحسن كيخيا^(٣) ، يصل قطرها إلى ربع المتر «تسع بوصات» .

وعلى باب المتولى ، الذى بناه السلطان صاحب هذا الاسم ، لاحظت كذلك عظاما معلقة بسلاسل ، لا أعرف الغرض من ورائها أيضا^(٤) .

أما ما يطلق عليه مصطبة فرعون فهو برج صغير ناقص يرتفع إلى خمسة أمتار فحسب ، وهو ملاصق لحائط جامع الجاولى ، غرب جامع طولون ، بالشارع الكبير الذى يفضى إلى القلعة [شارع مراسينا]^(٥) . ويمثل هذا البرج الصغير جزءا من مبنى قديم بالغ الارتفاع ، شيد فوق صخرة وأحيط بأبراج ،

(١) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، (رقم B-5,349) .

(٢) نفسه (رقم O-9,27) .

(٣) انظر N-10 أمام حارة صفية رقم 43 .

(٤) نفسه (رقم M-6,250) .

(٥) انظر الخريطة ٢٦ (رقم V-10,201) .

وهذا المبنى هو قلعة الكيش . وأمام جامع الجاولى تابوت مصرى جميل من الجرانيت الأسود ، يطلق عليه المواطنون : «الحوض المرصود» ، وقد نقله إسماعيل بك إلى هذا الموضع ؛ وتتناقل الأساطير حول هذا الموضوع^(١).

(١) هذا الأثر موجود الآن فى لندن ، ونجد له رسما فى هذا الكتاب A المجلد الخامس ، اللوحتان ٢٤ ، ٢٥ . انظر شرح لوحات المجلد الخامس من الدولة القديمة ، والفصل العشرين من وصف الدولة القديمة . المزيد من التفاصيل عن شوارع المدينة القديمة وأبوابها ، راجع الملحق .

المبحث الثامن

ملاحظات حول بعض العادات في القاهرة

تزدحم ميادين القاهرة العامة بالكثير من العاطلين والأشخاص الذين يشغلهم الدجالون بجيملهم ، على نحو ما نرى في مدن أوربا : وربما أمكن الحديث بصفة خاصة عن ميدان الرمييلة الواقع عند سفح القلعة ، حيث يعقد سوق دائم . وتستخدم الصخور الموجودة في وسط الميدان كدعامات لعربات الباعة الجائلين من صغار تجار التبغ وقصب السكر والحديد الخردة .. وغيرها . وثمة مساكن ضيقة تتأخم جامع السلطان حسن الرائع ، ومن الصعب أن نتخيل آدميين باستطاعتهم الإقامة فيها ، ذلك أنها حقيرة وصغيرة ، إلى درجة يظن معها أنها خاصة بالكلاب ، فهي عبارة عن عشش دائرية ؛ ارتفاع الواحدة منها أربع أقدام ، مقامة من الطين المخلوط ببعض الحجارة ، ومفتوحة من أعلى ، وتقيم أسرة كاملة في هذه الجحور التي يبلغ قطر الواحد منها ست أقدام . إن بوئس وقذارة هؤلاء الناس تدفع إلى النفور .

وربما ينطبق نفس الشيء على المساكن القديمة في المنطقة ، وهي وإن كانت مقبولة المنظر من الظاهر ، فإنني عند دخولي إلى أحدها فوجئت برائحة كريهة ، ودهشت من القذارة الفظيعة التي تعمها ؛ وكانت جميع الحوائط ذات لون أسود ، مما يدل على أن هؤلاء الناس يشعلون النار في أى مكان دون تمييز ، كما أنهم يؤون بها حيوانات مختلفة ، ويقيمون معها بلا نظام . وعندما رفعت بصري إلى إحدى الشرفات بالطابق الثالث في نفس المكان ، رأيت مصاريع تفتح ، وقد أخذتني الدهشة مداها وأنا أتبين أن الرؤوس المطلة من النافذة هي

لما عز وكلاب وأغنام ! ويترك السكان فضلات هذه الحيوانات تتعفن وتتراكم على نحو مستمر ، وهذا على الأخص ، واحد من الأسباب وراء تخرب كثير من منازل القاهرة بعد مدة قصيرة ، وبالتالي هجرها وعدم التفكير فى إصلاحها . فكيف ندهش بعد هذا من أن يتسلل الطاعون إلى القاهرة فى سهولة ، وأن يُحدث فى بعض الأحيان دمارا قاسيا ؟

وفى نفس هذا الميدان يجمع المغنون الجمهور على هيئة حلقة ، ويسمعونهم آلات النفخ والآلات الوترية . كما يشاهد حواة بالغو المهارة يلعبون بالأقداح فى براعة ، أو على الأقل فى خفة مماثلة لما لدى حواتنا ، كذلك يمارسون ألعابا أخرى مما لا يستطيعه هؤلاء فى مياديننا العامة ، وعلى سبيل المثال يقومون بجذع أنف أحد الصبية بطريقة ينتج عنها انطباع قاسٍ إلى حد يجعل الإنسان يتراجع دون وعى عند مجيء الصبى ذى الأنف المتور دامى الوجه ليجمع من النظارة بعض البارات للسفاح . ونفس هؤلاء الرجال يدرّبون القردة بمهارة على القيام ببعض الألعاب ، وهم يلعبون بالعقارب والثعابين على نحو طبيعى يثير الدهشة عند رؤيته لأول مرة . وكان بيير بيلون قد لاحظ نفس الأمر فى القاهرة فى زمنه ، إذ يتحدث كثيرا عن مدربي القرود والبهلوانات ، وعن الحواه الذين يُعلّمون الكثير من أنواع الحيوان الاتيان بحركات بهلوانية بسهولة ، ومنها المعز التى يدرّبونها ويشدون عليها سرجاً ثم يضعون القرود على ظهورها ويعلمونها القفز والرفس ، كما يعلمون الحمير كيف تتماوت ؛ وهم لديهم الثدييات الضخمة التى سماها القدماء بالقرود وحيات *Cynocéphales* والتى تمتاز بالوداعة ، وهى تعرف جيدا كيف تنتقل من رجل إلى آخر من مشاهدى ألعاب البهلوان ، وكيف تمد يدها مع إشارة بأن توضع فيها النقود ، لتحمل ما تحصل عليه منها إلى سيدها^(١) . ولذلك فإن هذه الممارسات لم يستعرها المصريون من أوروبا .

Observations de Plusieurs Singularités, etc, Par P. Belon du Mans, 1588. Paris, in - ٤, p, 268.

(١)

لقد سبق لى الحديث عن المقاهى التى يوجد عدد كبير منها بالقاهرة ، والتى هى المكان الحقيقى لهجة الرجل الفقير الذى يحصل فيها بثمن رخيص على مشروب لا غنى له عنه ؛ فهو يقوم بعمل شاق تحت درجة حرارة مثيرة للأعصاب ، لكنه لا يسترد قواه عن طريق المسكرات المتخمرة . وفى هذه المقاهى يقص رواة عرب فى روعة وفصاحة معهودة كل ضروب الأقايسى أو العجائب ، التى يسمعهها المصرى للمرة العشرين بنفس سروره عند سماعه لها للمرة الأولى . ويشغل العاطلون أنفسهم بكثير من الألعاب فى المقاهى ، منها : الشطرنج والضامة والمنجلة . أما أكثر ما يبهجهم قبل كل شىء فهو خيال الظل ، الذى يعرض بصورة أساسية فى المقاهى الرومية لتسلية أترك القسطنطينية ، وتعرض فيه موضوعات تافهة تماما فضلا عن أنها مثيرة لوضاعتها ، ومع ذلك يدخل الأطفال الصغار بحرية إلى هذه المقاهى خلال العرض .

ويعرف المصريون الألعاب النارية ، وهم يجدون سعادة فى هذه التسلية أيضا . أما ما يفضلونه على كل شىء فهو لعبة الجريد ، أو فن الرمى بالعصا إلى أقصى مسافة ممكنة ، سواء أكانوا وقوفاً أم على ظهور الخيل . وانتقل اللعب بالقوس من الرجال إلى النساء اللائى يتسلين به داخل بيوت الحریم^(١) . وأكثر ضروب اللهو شيوعا هو رقص العالمة ، ولا يؤدين رقصهن بين الحریم أو فى منازل الكبار فقط ، بل إن المبتدلات منهن يقدمن عروضهن فى الميادين العامة أيضا . ويجد الناس متعة فى هذا الرقص الخليع ، وباستثناء شهر رمضان ، فإنه لا يوجد يوم تقريبا يخلو من هذا العرض . وقليل من الكلمات يكفى هنا لإعطاء فكرة عنه : تذهب العوالم عند الخاصة فى الأفراح وغيرها من المناسبات ، وهن يرقصن على أصوات الآلات ، وبمصاحبة الغناء ، ولا يشبه هذا النوع

(١) انظر الدولة الحديثة ، المجلد الثانى ، اللوحة DD ، الأشكال من ٢ إلى ٢١ . والسهم مصنوعة من خشب الهند ، وغالبا ما تكون حلالة بطرف من العاج ، واللوحة توضح قوسا مصنوعة فى فارس بكل تفاصيلها ، بما فى ذلك الأسهم ، والوتر الذى يلف به القوس ، والآخر الذى يستخدم فى توتيرها ، والقفار والحلقة اللذان يساعدان فى توجيه السهم ، وأخيرا حبة السهم ، ويمتاز هذا القوس بكونه يجمع جيدا بين القطع الجلدية والخشبية الخمس التى تكونه ، وهى التى ستوصف فى مكان آخر ، أما الرسوم والتدبيب فهى على مستوى واحد من الفراء .

من الرقص مطلقا ما نعرفه نحن في أوروبا ، إلا ما هو موجود في جزء من أسبانيا حيث بقيت عادات الموريسكيين . ومن المعروف أن الطابع الأساسي ، وربما الوحيد في هذه الرقصات ينحصر في حركات الخصور المتتالية والمتفاوتة الرشاقة : وتتم هذه الحركات في إيقاع ، وهي تسير دلالات الغناء ، وتقوم الراقصة - ويداها مزدانتان بالصاجات - بكل ضروب إيماءات الحب ، وربما جلست أحيانا على الأرض لتؤدي نفس الحركات في ليونة وسهولة مدهشة . وفي حالة قيام اثنتين من العوالم بالرقص معا فإن واحدة منهما تمثل دور العاشق ، وتقوم ببعض مشاهد التمثيل الصامت التي لا أثر فيها لا للرقة ولا للياقة : ويتركز أكبر قدر من البراعة في تمثيل الأوضاع ، والإيماءات الشديدة الإباحية . وفوق هذا فإن هذا الرقص ينتهي إلى أن يصير غاية في الرتبة هو وكل ما يصاحبه أيضا ، وذلك هو الانطباع الذي استقر عند جميع الأوربيين الذين شاهدوه .

وليس لزي العالمة شيء من الخصوصية تقريبا ، على نحو ما نشاهده في لوحات الكتاب^(١) : فهذا الزي مثل زي جميع النساء الأخريات ، عبارة عن الثوب المفتوح الذي يتيح رؤية العنق كاملا ؛ أما الشعر فهو مضفور بشرائط تتخلله ، والرأس تغطيها عمامة ، أما الأهداب والمحاجر فهي شديدة السواد ؛ وتكسب الحناء الأصابع والأظافر اللون الأحمر . والشيء الوحيد الذي يميزهن هو الحزام الذي يطوق الخصور ، والذي دائما ما يسقط أثناء الرقص ليكون عليها أن تنشغل بربطه كلما انحل مراعية في ذلك إيقاع الموسيقى .

وفي القاهرة يجرى الاحتفال بالأعياد الدينية على نحو مترف ، فالجميع يعرفون أن رمضان هو شهر الصوم ، ففيه يمنع الشرب والطعام والتدخين أو أى نوع من المتع ، وذلك من وقت شروق الشمس إلى وقت غروبها . غير أن هذا الحرمان ، الذي تتفاوت مدته على حسب الفصل الذي فيه الصوم (في

(١) انظر الدولة الحديثة ، المجلد الثاني ، اللوحة 1.1. ، الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، وهي تمثل عالمة تضرب على طبلية بإيقاع ، وكذلك تفاصيل برقعها وردائها ؛ وتمثل اللوحة MM شكلا ٣ ، ٤ عالمة ترقص بمسكة بيدها رقا ، وكذلك برقعها .

القاهرة بين عشر ساعات وأربع عشرة ساعة) ، تعقبه بهجة تكفى لسيانه ، والفرق بين صوم المسلمين وصوم المسيحيين ، أن المسلمين يقيمون الاحتفال كل ليلة ، أما أثناء النهار فيشاهدون فى جماعات المواعظ بالمساجد فى خشوع شديد ، أو ينخرطون فى العمل ، وكثيرا ما يقضون الوقت فى النوم . وفى الليل تضاء الشوارع ويزداد صخبها : وهم يتجمعون بها فى ملابس جميلة ، حيث يتناولون الحلوى والأطعمة السكرية ، وينغمسون فى كل ضروب التسلية . أما المحلات ، التى جرت العادة بأن تفتح أبوابها فى الصباح الباكر ، فإنها تفتح متأخرة خلال هذا الشهر . ويحتشد جمع كبير من الناس فى الشوارع ، ويردد الرجال فى صوت عال أناشيد دينية ، تصحبهم أصوات غير منسجمة من الدفوف والمزامير ، ويبدأ رمضان مع هلاله الذى ينسب إليه ، ويتم الإعلان عنه قبله بيومين فى موكب بهيج يتكون من جمع كبير من الرجال ، منهم من يحمل المشاعل ومنهم من يمسك العصى التى يؤدون بها بعض الألعاب . وتفتتح المسيرة بجمال تحمل موسيقيين يضربون دفوا رنانة ، وكذلك بموسيقيين آخرين يعتلون ظهور الحمير ، ويضربون هم أيضا على الطبول ، أو يعزفون على بعض آلات النفخ الشديدة الصخب : ويلي هؤلاء رجال ذوو لباس أحمر وعلى رؤوسهم قلانس مرتفعة ذات قطعة من الجوخ الأبيض تتدلى على الظهر ، أما من الأمام فهى محلاة بالنحاس ، مما يجعل هذا الزى مشابه لزي الانكشارية ؛ وينتهى الموكب بشيوخ على ظهور خيول ذات جلال فاخرة .

ويستمر عيد إبراهيم ، أو العيد الكبير لمدة ثلاثة أيام ، يتوجه أثناءها الناس فى جماعات إلى قايتباى لزيارة المقابر ، ويشبه هذا العيد عندنا عيد رأس السنة ، ومنذ الصباح يجيء الخدم لتحية مخدمهم ، متمنين له وافر الرخاء متوسلين فى دعائهم بجاه النبی ، وبعدها يقوم سيدهم بالتصدق عليهم . ويتردد الناس على المساجد كثيرا ، وخلال هذا العيد على وجه الخصوص يؤكل اللحم بكثرة ، ولهذا السبب تعتبر هذه العادة المظهر الأساسى للاحتفال بالعيد . ومنذ عشية العيد فإن الجزارين يذبحون عددا كبيرا من الخراف ، وتغلق جميع المحلات ،

ويجلس السكان أمام منازلهم في رداء العيد . وفي الشوارع المزدحمة يرى صفان من الرجال جالسين القرفصاء ، وكلهم تقريبا في مستوى واحد ووضع موحد ، والجميع يدخنون غلايينهم الطويلة : وإلى جانب هؤلاء يوجد الأشخاص المنتزهون الذين يملأون وسط الطريق ، وتكون المقاهي مزدحمة حيث يجرى الاستماع إلى الموسيقى ، وإلى الشعراء والرواه . وهذه هي - على وجه التقريب - أساسيات الأعياد عند المسلمين .

أما مولد النبي فيستمر الاحتفال به عدة أيام ، وخلال هذه المدة شاهدت جميع الشوارع مضاعة ، وفي ميدان الأزيكية ترتفع السوارى بالكثير من البيارق ذات اللون الأحمر والأخضر ، كما تقام السراقات ، وفي رابع أيام العيد ، تطلق المدافع خمسين طلقة عند غروب الشمس ، وفي الليل يقبل الدراويش إلى الميدان . ويجلس هؤلاء المسلمون الورعون في حلقات مربعي السيقان ومتمتمين بالدعاء ، كما أنهم يتمايلون برووسهم يمينا ثم يسارا في حركة مستمرة متزايدة السرعة ، محدثين صوتا يشبه أنين الحيوان . وهي عادة مضنية إلى أبعد حد ، حتى بالنسبة للمشاهدين ، حيث يسقط الضعفاء من هؤلاء سريعا لتتقلص الحلقة شيئا فشيئا إلى أن يبقى واحد فحسب من هؤلاء الأتقياء هو الذي قد استمر في هذه الحركات دون أن يتوقف للحظة واحدة ، وهذا هو الذي يحمل حينئذ لقب الولي أو الشيخ . ويشاهد في الميدان عدد كبير من الحلقات المشابهة ، ويشترك في هذا العيد جمع كبير جدا^(١) . أما الاحتفال بمولد فاطمة ابنة النبي محمد فيستمر هو أيضا ثلاثة أيام ، وخلال هذه المدة تبقى المحلات مفتوحة

(١) سأذكر حادثة كما جاءت في يومياتي لهذه الرحلة : «بوحى من محمد ، واحتفالا بهذا العيد ، قتل أحد الأتراك هذا الصباح فرنسيا وهو ضارب طبل في نصف الفرقة الثانية والثلاثين ، ذلك بأن أطلق عليه النار من مسدسه ، ثم أجهز عليه بالسيف : وكان هذا الفرنسي بصحبة فرنسيين آخرين لم يكونا مثله مسلحين ، فلم يستطعا الدفاع عنه أو التار له ، واعتقد القاتل أنه مطارد ففر لاجئا إلى داخل أحد الآبار ، وأسرع خلفه أروام للقبض عليه : وما إن وصلوا إلى المكان الذي اختبأ فيه حتى نزل أحدهم داخل البئر وأمسك بالقاتل وأخرجه معه ، ثم سأله عما إذا كانت هناك خصومات بينه وبين القتيل أو أن هناك مؤامرة في هذه الحادثة ، غير أن التركي قال ببساطة إنه جاءه وحى من النبي في الصباح فرأى أن من الضروري التضحية بأحد الفرنسيين للاحتفال بهذا العيد المقدس كما يجب . وكان الأروام في هذه الواقعة كما هم دائما شجعان ودودين ، وهم يحاربون الأعراب البدو حتى لا يكون لهم وحود حول القاهرة» .

ومضائة طول الليل . وفي يوم مشاهدتى الاحتفال بهذه المناسبة ، اتخذ الشيخ السادات - وهو شيخ جامع فاطمة - استعدادات ضخمة ، إذ أضيء الجامع والحى بكامله ، كما أضيء شارع مصر القديمة . كذلك فإن الإضاءة التى يقيمها الخاصة أكثر جمالا وأبهة مما عندنا ، فقد قام أحد بائعى التمر البؤساء أمام محله الذى لا تزيد واجهته على خمس أقدام ، بوضع خمسة عشر أو عشرين مصباحا زجاجيا صغيرا من مختلف الأشكال ، ولنا أن نحكم بنظرة خاطفة على شارع تجارى يضاء على هذا النحو ! . وفى منزل الشيخ السادات المقابل للجامع مباشرة ، كانت توجد مصابيح كبيرة للإضاءة ، يمكن وصفها بأنها كانت على شكل أشجار صنوبر ضخمة ، أو شكل أهرام مقسمة بواسطة ألواح تتخللها المصابيح . وكانت حمية التقوى على أشدها ؛ وفى مرات كثيرة رأيت من المسلمين من يلمسون الجدار الخارجى للجامع بالأيدى ، ويرفعونها بعد ذلك إلى أفواههم ليقبلوها ثم يضعونها على صدورهم . وعلى نحو ما يكون فى شوارعنا .. تزين الشوارع خلال أيام المناسبة ، فتشاهد عربات الباعة الجائلين محلاة بالورق الأزرق والأبيض ، منها ما هو محمل بالبرتقال ، وما يحمل المسكرات والحلوى .. وكان ضريح ابنة النبي موضع الإجلال ، الذى قد يصل ببعض تقاة المسلمين فى نوبات الورع إلى حدّ أن يسكبوا الدموع .

وتحى الأضواء الكثيرة مولد السيدة زينب ، ففي الساعة التاسعة من مساء أول أيام المولد ، يبدأ الموكب فى التحرك ، وعلى رأسه أناس يحملون مشاعل كبيرة يتكون الواحد منها من قسعة من الحديد مرفوعة على قضيب تتوهج فيها أحشاب صمغية ، ثم يأتى فى أعقاب هؤلاء المنشدون وعازفو الآلات ؛ ويتتابع حملة المشاعل والموسيقيون فى دفعات ، ليأتى بعدهم ما بين ستين إلى ثمانين شخصا يحملون أهراما من المصابيح يبلغ ارتفاعها ست أقدام وبها عدة مئات من المصابيح . ويختلط بهؤلاء الرجال بعض التقاة الذين يتبعون الموكب مومنين ومرددن لبعض الأناشيد الدينية ، ويأتى فى النهاية اثنا عشر رجلا يرتدون لباسا أبيض وعمائم بيضاء ، ويختتم المسيرة شيخ الجامع الكبير . وتحديث هذه الأهرام

المضيئة أثرا بالغا ، خاصة بسبب حركتها المستمرة ، وينبغي علينا الاعتراف بأن أنوار الزينة لدى المصريين تتفوق - فى جوانب بعينها - على ما عندنا ؛ فلدينا تغلق المحلات ، فى الوقت الذى تظل فيه مفتوحة عندهم ، وبينما يكون هناك فانوس ورقى أو فانوسان كما نُشاهد أمام محلاتنا ، فإنه يكون عندهم دائما من ثمانية إلى عشرة فوانيس ، بل أحيانا ضعف ذلك . وكان جامع السيدة زينب مزينا بهرم رائع مثبت بأعمدة مضاءة يصل ارتفاعها إلى أكثر من خمس عشرة قدما ، هذا الهرم كان معلقا بالشارع ، وكان به أكثر من مائتى مصباح . وقد بلغ احتشاد الناس مداه داخل شوارع الحى كلها . وفى اليوم الثالث من المولد يتكرر الموكب على نحو ما كان عليه فى اليوم الأول .

وخلال شهر شعبان ، تقام كثير من الاحتفالات فى ذكرى عدد من الشيوخ ، منها الاحتفال بمولد الشيخ الحنفى ، وهو شخصية لها إجلالها ، وهذا الاحتفال يستمر لمدة خمسة عشر يوما ، وتبدو هذه الاحتفالات أبهى ما تكون خاصة فى المساء والليل ، حيث تتلأأ المحلات كل منها بما بين اثنى عشر مصباحا إلى عشرين ، وتكون جميعها مفتوحة ، وأمام المنازل الكبيرة تعلق ثريات فيها مئات المصابيح . ويزداد ضيق الشوارع - التى هى فى الأصل بالغة الضيق - بسبب عرض الحلوى وغيرها من البضائع ، فإذا زدنا على ذلك جموع المارة ، وضجيج الأصوات المتداخلة ورونق الملابس الحمراء وغيرها من الثياب ، فسوف تكون لدينا فكرة حول هذا النوع من الاحتفالات الذى يتميز بشيء من الاختلاف عن غيره من الاحتفالات ، إذ تنقصه بهجة حضور النساء . ويجلس الأتراك أمام بيوتهم ، أو فى محلات الحلاقين مرتدين أبهى ثيابهم ، وليس لديهم من بين أنواع المتعة سوى التدخين ، وفى يوم الاحتفال الكبير (وهو آخر يوم فى شهر المولد) شاهدت أروع ما عند المصريين من صنعة الأضواء ؛ إذ كان هناك عدد من الفلاحين والمتسكعين واقفين أمام قوارب صغيرة مضاءة تسحب عبر الشوارع بالحبال . أما شارع جامع الحنفى ، وهو شارع غاية فى الضيق وبالغ

الطول ، فقد كان بالفعل مليئا بالأضواء ؛ وهذه النظرة الخاطفة تبعث ما تبعث من السحر بفعل آلاف الإضاءات المتقاطعة والتي تنبعث أشعتها في جميع الاتجاهات .

وعلى الرغم من فخامة هذه الاحتفالات الدينية وعظمتها ، فليس هناك إطلاقاً احتفال له من الروعة والأهمية ما لمناسبة فتح الخليج ، أى خليج القاهرة . إذ يعد افتتاح السد حدثاً للبلد كله ، وليس مما يدهش أن يحظى بهذه الأهمية وأن ينفرد هذا الاحتفال بهذه الأفراح المتميزة . وهو يبدأ مع غروب الشمس ، فتجوب القوارب المضاءة الفرع الصغير للنيل عند شرق جزيرة الروضة ، وفي اليوم التالي ، ومع شروق الشمس ، تزدان جميع القوارب بالأعلام ، وتحتل جماعات هائلة من الناس تلك المرتفعات الواقعة إلى جوار فم الخليج ، وتسمع فى كل مكان أصوات المدافع وأصوات الآلات الموسيقية ؛ حتى ليبدو وكأنما احتشد كل مواطنى القاهرة عند ضفتى الخليج . ويوجد - عند أعلى نقطة - ظلّة ينظر منها العلماء والشخصيات الهامة ، وتبدو طبيعة هذا المشهد بالغة الحيوية . ويقوم العمال منذ الصباح برفع جزء من عرض السد ، وفور صدور الإشارة ، تفتح ثلاث فتحات يندفع منها الماء بسرعة ويتحول إلى ما يشبه السيول التى تتجمع وتجذب بقية السد وتدفعها أمامها . ويثبت المنسوب فى أقل من عشر دقائق ، كما يصل الماء إلى ميدان بركة الفيل وميدان الأزبكية بعد ساعة ، ويصل خلال النهار إلى بركة الحجى على مسافة أربعة فراسخ من القاهرة ، وينثر المدينى للناس . وفى المساء تضاء جميع الأماكن حول النهر والخليج وفى قلب المدينة ، كما تنطلق الألعاب النارية . تلك فى إيجاز هى صورة الاحتفال الذى أتيحت لى مشاهدته فى السادس من فريكتيدور Fructidor من السنة السابعة .

وبعد عام تكررت المراسم نفسها مع مزيد من الأبهة ، وقد أقيمت السراذقات على الطريقة الفرنسية مزدانة بقطع من الجوخ ، وأقيم مدرج للموسيقى ،

واتخذت التلال الكبيرة الناتجة عن تطهير الخليج شكل مستويات ومسطحات ، وكان للحشود الموزعة على هذه المسطحات مظهر رائع^(١) .

واستمرت الموسيقى التركية ، أو بالأحرى : استمرت الأصوات الناشئة طول الليل ، ولم يتوقف سماعها مدة الاحتفال . وصحب الشيوخ موكب الجنرال ، كما كانت تشاهد بعض نساء الأتراك من الخاصة . وعلى جزيرة الروضة ، وعند مجرى العيون وفي الحصون المختلفة ، أطلق ما لا يحصى من طلقات المدفعية والرشات . وفي اللحظة التي ينساب فيها الماء في الخليج ، فإن حشدا من الرجال يطلق عليهم ملتقطو المديني يسرعون إلى أسفل الظلة ، حيث تنثر في قاع الخليج حفنات منه ، وهم مزودون بشباك مخروطية الشكل تمسك بمقبض طويل ، مع رفع الذراع لالتقاط البارات التي يلقي بها إليهم الأغا وغيره من الضباط من أعلى السرادق . ويمثل تزامم السابحين من أجل النقود وتنافسهم مع أصحاب الشباك بمختلف أحجامها منظرا مسليا ؛ فمنهم من يخافون الغرق ، وبالتالي يخالفهم الفشل ، بينما يواصل آخرون إلقاء شباكهم ، وقد غمرهم الماء جميعا حتى رؤوسهم . ويزيد من صعوبة التقاط هذه النقود صغرها الشديد ، وكانت تلقى في الهواء أيضا صرر بها ألف بارة ، وفي الوقت نفسه كان ينثر شيء من الملابس .

وفور أن يبدأ الماء في الانحدار إلى الخليج يظل غير ملحوظ لبعض الوقت ، غير أنه بمجرد تفجر الفتحة بفعل قوة المياه على نحو يسمح بمرور ثلاث أقدام أو أربع من الماء يحدث ما يشبه شلالا أو مسقط مياه متدفقا ، وينتظر القارب الأول وصول ارتفاع الماء قدامين لينزل إلى الخليج ، وتجذب لحظة الانحدار هذه الانتباه بشدة . وفي حالة زيادة ارتفاع الماء على نحو ما وصل إليه هذا العام ، يستغرق استقرار المنسوب عند جانبي السد مدة خمس دقائق من وقت بداية دخول الماء إلى الخليج .

(١) انظر اللوحة ١٩ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

ورغم ذلك يبقى فرق بين مستوى النيل والخليج يصل إلى حوالي ثمانى أقدام ، أما العرض فهو بين أربع وعشرين إلى ثلاثين قدما . وفى هذه اللحظة تنطلق المدفعية والرشات دفعة واحدة وتتضاعف ضجة الموسيقى . وبمجرد أن يثبت المنسوب فإن القوارب الشراعية المزينة بالأعلام من كل الأنواع تدخل إلى الخليج تابعة لاتجاه المياه . وتمارس الألعاب النارية فى وضح النهار وتطلق الصواريخ الطائرة ذات المستوى المتواضع جدا ، وفى بعض الأحيان قد يكون الإصرار من جانب البعض على التقاط البارات سببا لنحس الكثيرين ، وفى هذه السنة فإن أربعة قد غرقوا أسفل السد ، وعند قنطرة السيدة زينب وجد غريقان آخران . ويقول الأتراك عن هذه الظاهرة «إنها طُعمَةٌ خاصة للنهر ، فكما أن النيل قد زاد .. فإنه لابد أن يطعم» . وقد يلقي الذهب أحيانا بدلا من البارات ، وكان من عادة مراد بك الإلقاء بقطع السكين ، ويروى أنه فى يوم عيد النيل حضر مع خازن داره ، ولاحظ أن الخازن دار يعطى للناس الذهب ، فقال له : «يبدو لى أنك تثر من الأموال أكثر منى» ، وأحضر له فورا العديد من الصرر الضخمة المليئة بالذهب ، فأخذ يلقي للناس حفنات من السكين . أما مشهد النيل نفسه فليس أقل مشاهد الاحتفال جاذبية ، إذ يغطى النهر كل الوادى تقريبا ، باستثناء بعض البقع التى تبدو وكأنها طافية ، حتى ليمكن وصفه بأنه بحر شاسع نثرت على صفحته جزر صغيرة .

وفىما مضى كان الباشا يرأس هذا الحفل ، وبصحبته الكبراء والضباط ، وكان للبكوات والمماليك مكان خاص . وفى مجرى الخليج فى مواجهة السد ، كانت ترتفع كتلة من الطين لها شكل غير محدد يطلق عليها «العروسة» ، وتلقى فى الماء ، أو بالأحرى ، كانت المياه تجرفها فور انفتاح السد .

ولقد رأى جميع الرحالة تقريبا فى هذه العادة ، بهذه الكيفية ، بديلا لضحية من البشر ، أو خرافة تعود إلى قدامى المواطنين ، لكن ليس هناك أدلة ثابتة بشكل قاطع حول هذه العادة القديمة ، أو حول ما جرى عليها من تغيير ،

ولذلك فهي محيرة يكتنفها الغموض والشك^(١) وفي رأيي ، أنه ينبغي ، في هذه الحالة ، أن نهمل هذه القصة التي يبدو أنها مختلفة^(٢) .

لقد سبق - في مكان آخر^(٣) وصف مراسم حفل زفاف مصري ، وسوف أدلى بكلمات قليلة عنه . لقد حضرت حفلا مزدوجا ، بمعنى أن شخصين يتم زواجهما في وقت واحد ، وقد جرت مراسم واحدة للمناسبتين ، وهذا مجملها : يبدأ الموكب بالطبول يتبعها الراقصون والراقصات ، وبعد هؤلاء يجيء الرجال المدعوون إلى العرس ، وفي أعقابهم النساء ، وهن دائما محجبات كالعادة ، ويصدرن صوتا مميزا مكونا من المقطع : لولولو .. تتكرر في طلاقة غير عادية^(٤) ، يلي ذلك ظلة من الحرير الأبيض والأحمر يحملها أربعة أشخاص ، وستائر الظلة مطلقة بطريقة تتيح ارتفاع الستار أو انسداله على العروس الشابة المغطاة من الرأس حتى القدمين برداء طويل سميك يعوقها حتى عن الرؤية والتنفس إلى حد ما ، ومن أجل ذلك وجب أن تكون إلى جوارها سيدتان تساندانها وثالثة تشتغل بالتهوية لها ، وتحمل العروس في المقدمة حليها وهداياها التي تلقتها بمناسبة العرس . ويسير الزوج خلف الظلة بين شخصين من أقاربه يساندانه كذلك . هذا بالإضافة إلى جمهور غفير من الأطفال الذين يشاركون في الاحتفال ، مع صحب شديد متواصل يشبه على وجه الدقة ضربات المطارق المتلاحقة فوق أحد الدسوت ، وأخيرا يجيء جماعة من المشاة في خطى سريعة . وبهذا نكون فكرة صحيحة حول هذا الاحتفال . وفي نفس اليوم عند الساعة العاشرة مساء يبدأ الموكب مرة أخرى تحت ضوء المشاعل مع

(١) إن مرتضى هو أساسا الذي أورد هذه العادة المرعومة حاعلا شرف إيطالها إلى الخلفاء ؛ ولكننا نعرف أن «عجائب مصر» التي ألفها مليئة بالأساطير .

(٢) يورد شمس الدين في مؤلفه المعنون بـ «الكواكب السيارة» أن إدماج الخليج الناصري مع بركة الرطلى كان في اليوم الأول من توت (Notice de mansents de la Biblioth. imp., Tome 1) وتجد هذه العادة العربية نفسيرا لها بفحص خريطة القاهرة (لوحة ٢٦ ، 10-13) ويبرهنها أول تنهر توت الانقلاب الصيفي ، وهو الوقت المعتاد لكسر سد الخليج .

(٣) المجلد الأول من الترجمة العربية . (المترجم) .

(٤) إنها تقريبا نفس الصيحة التي يطلقونها على نفس الوتيرة أثناء مراسم الدفن .

أصوات الطبول وإحدى آلات النفخ العالية الصوت جدا ، والتي تفوق حدة صوتها كثيرا صوت المزمار ، ويعزف عليها الموسيقى ببراعة فائقة ، غير أن الأنغام والموسيقى المصرية بصفة عامة تطبعها الرتابة وقلة الطرب . ولا تحضر النساء إطلاقا الحفل المسائي^(١) ، فليس هناك سوى الزوج ، الذى يكون دائما متأبطا من ذراعيه . ومن واقع خطوه المتثاقل الكئيب ومنظره المهوم ، الصامت ، الذى يبدو عليه الشرود ، يصدق عليه القول إنه فى طريقه إلى العذاب ، ويبدو الراقصون والموسيقيون كما لو كان عليهم أن يهجموه . ويأتمر الجميع بأمر قائد الاحتفال ، الذى يواصل العزف أو يوقفه بإشارة من عصاه ، وبالإضافة إلى الدفوف الرنانة التى تسير فى المقدمة ، فإن هناك طبولا كبيرة مغطاة بقماش أحمر ، وتعمل الضربات المكتومة عليها على التلطيف قليلا من وقع الصخب الجهنمي لآلات النفخ على سمع الزوج المسكين ، ويتوقف الموكب أثناء مروره بالقناطر والميادين للقيام ببعض الرقصات الهزلية المضحكة . وتمتد الأفراح لوقت متأخر من الليل .

ومن المعروف أن العادة جارية بإخراج قميص العروس وعرضه من أحد الشبايك فى صباح العرس : وللعريس الحق فى تطليق زوجته فوراً إذا هى لم تقدم دليل عذريتها . إن المرء منا ليجد صعوبة فى التصديق بوجود هذه العادة الشاذة الهمجية ؛ ومع ذلك فإن الزوج الجديد يجيء بنفسه ومعه رفاقه فى العرس ، ليقوم واحد منهم بعرض الغلالة على كل من ينظر ، ويتلقى العريس التهنئة على ذلك .

وفى القاهرة ، وعلى مقربة من باب الخرق ، يوجد مكتب للزواج ، يطلق عليه «محمكة باب الخرق»^(٢) ، يديره كتاب من الأتراك . وهؤلاء الذين يرغبون فى الزواج عليهم أن يدرجوا أسماءهم فيه ، وهناك يجدون أسماء راغبات فى

(١) ومع ذلك فهى تحضر فى العادة الحفلة الليلية ، بل يحضرون وهن سافرات ، ولكن بسبب حضور الفرنسيين فإن هذه العادة قد تركت

(٢) انظر اللوحة ٢٦ ، المجلد الأول . الدولة الحديثة (رقم M-9,2) .

الزواج . ولم تكن شديدي الدهشة من أن نجد هذه الطريقة في بلد يمتنع فيه رؤية زوج المستقبل قبل الزواج .

لقد سبق في المبحث السادس إثارة الحديث عن وكالة الرقيق الأسود من كلا الجنسين ؛ ولدى هنا تعليق على البائسين الذين يساقون لكي يباعوا ، إذ تستقر قافلة الحبشة وقافلة دارفور عند وصولهما في هذه الوكالة ، غير بعيد من خان الخليلي . وتكون النساء شبه عاريات ، أو لا تكاد تستتر إلا بقطعة واحدة من القماش خشنة للغاية ، مكشوفات الرؤوس أيضا ، مفترشات الأرض وسط الفناء ، معروضات للبيع أمام الجميع . ولقد عمنا الحزن لمشهد أولاء التبعيات : يعاملن ويعين كقطيع ضئيل القيمة . ورغم هذا فلا يظهرن الحزن بسبب هذا المصير ؛ إذ يتسمن للسيدات اللائي يأتين لشرائهن ومعائنتهن ، وهن على العموم ممشوقات القوام ، ذوات لون شديد الدكنة ، وهن جميعا حديثات السن جدا ، ويعين بين ستين ومائة تلالرى . وخلال الأيام الأربعة أو الخمسة الأولى من مضى الشراء ، يمكن للمشتري أن يستعيد نقوده إذا لم يكن راضيات عن سيدهن ، وباستطاعتهن حمله على إرجاعهن إلى التاجر .

والدراويش فئة من المخبولين الذين يرسلون شعورهم ، ويباح لهم كل شيء ، وتؤمن بهم العامة في تبجيل أعمر وخارق للمألوف ، وأحد هؤلاء الرجال ممن رأيتهم بالقاهرة ، وقد شاع أنه يوحى إليه من محمد ، كانت لديه عادة التجوال في شوارع المدينة عاريا تماما ؛ وكانت النساء حتى ذوات الوضع المتميز منهن ، ممن يصادف وقت مرورهن مروره ، كن يقفن ويقتربن منه لتقبيل يده بدلا من أن يتراجعن إزاء هيئته . وذات مرة (وهو ما وجدنا صعوبة في تصديقه) - أمسك هذا المجدوب بواحدة من هؤلاء النسوة وألقاها على الأرض وسط أحد الشوارع المزدهمة ، فنزعت سيدة أخرى - كانت تمر بجوارها - خمارها وغطت به الثنائي المحظوظ : أما المرأة الأولى فإنها قامت بنفسها بعد ذلك تخطب في الناس قائلة إن إلهاماً من النبي قاد هذا الرجل

المبارك إلى هذا المكان ، وأعلنت أنها سترزق من اتصاله بها مخلصا مؤمنا ؛ ثم اصطحبت المجدوب معها وأعطته ثيابا ، غير أنه قام بتوزيعها على الفقراء .

ودرويش آخر اسمه الشيخ أحمد أبو حديد - وجاءت هذه التسمية فيما يقال بسبب جرح كبير فى الرقبة شفى منه بطريقة خارقة - مات أثناء الحملة ، وهو واحد من هؤلاء الأولياء المدعين الذين يجوبون شوارع المدينة عراة تماما أو مستترين بخرق بالية . وقد سار خلف جنازته جماعة ممن هم على شاكلته من الدراويش ، وكانوا يسيرون فى حلقة ويشكلون جمعا من المتشجنين ، يوجهون الرؤوس بالتتابع ذات اليمين وذات الشمال ، يصدر عنهم أئين شديد ، أو على وجه الدقة ، عويل غريب ، وقد أجهدوا لدرجة أن راحوا يزدون ، واحتقنت الوجوه وجحظت الأعين من الرؤوس : وهذا هو نفس ما يحدث فى مولد محمد .

وسأتهى هذا المبحث بذكر واقعة أخرى كنت شاهدها . فعند عودتى من أحد الاحتفالات التى تجتذب العامة ، وجد المكارى الذى كان معى طفلة صغيرة بجانب أرجل أحد الجمال ، ولم يكن هناك من يسأل عنها ، فضم إليه هذه المخلوقة الصغيرة بقصد أن يكون لها أباً ، ولم أتمكن من منعه من حمل الطفلة معه ، وقد فعل هذا وهو يقود مطيتى . ووسط أحد الشوارع لقيت مجموعة من النساء ، يبدو على إحداهن أنها تأتى بإشارات وأصوات تدل على الفرح : فلم أتوقف لحظة ؛ وبينما كنت أوصل سيرى ، راحت المرأة تعدو خلفى وهى تصرخ : رُدِّ إلى طفلتى ! فأدركت على الفور أن صيحاتها كانت صرخات ألم وليست صيحات فرح ، وأن هذه هى نفسها الأم التى أوجدتها المصادفة السعيدة فى نفس الشارع حيث كنت أسير . وليس بوسعى أن أصف سعادتها ، وارتماؤها على طفلتها ، وانتزاعها من بين ذراعى المكارى . وبعد أن غمرتها بالقبلات ، قامت بتقبيل يدي أنا أيضا لوقت طويل ، وقد ذرفت الكثير من الدموع وخففت من انفعالها ، ثم راحت تقص مغامرتها على جميع أهل الحى ، وكم هى مدينة لى بفضل استعادة صغيرتها ، داعية بأن تحل على ألف

بركة ، مع أنني لا حق لي في شيء منها . هذه الأم الصغيرة (كانت في حوالي الثامنة عشرة) قد أتت من مسافة بعيدة جدا ، وراحت تعدو لبضع ساعات دون أن تجد شيئا هاديا ، بحيث انتقلت في لحظة من ذروة اليأس إلى ذروة الفرح . وبغير شك فإنه في مدننا توجد أمثلة مشابهة شاهدة على حنو الأمومة ، إذ توجد المرأة التي تعدو من شارع إلى شارع ، بحثا عن طفلها لساعات طويلة ، من غير أن تلجأ إلى منادين محترفين^(١) ، ولكن لا يجب أن نقلل من تقديرنا للفضائل العائلية التي تطبع حياة الأسرة المسلمة من الداخل . والحقيقة أن المسلمين لا ينقصهم أي من الفضائل التي تشرف الإنسانية ، ولكن لسوء الحظ فغالبا ما تتبع هذه الفضائل العقيدة أو السياسة .

ومما يلاحظ هناك أن صيحات الحزن عند نساء القاهرة ماثلة جدا من حيث النغمة لصيحات الفرح عندنا ، والمثل الواضح هو ما يشاهد كل يوم في المآتم . فمن يسمع الرجال والنساء المتواجدين في المراسم الجنائزية يعتقد أنهم يغنون أناشيد أعدت بقصد إطراب المارة وتسليتهم.

(١) من العادات ، كما هو الأمر عندنا ، أن يقوم مناد عام بالتداء على الأطفال المفقودين .

الفصل الرابع

وصف ضواحي القاهرة
وفقا لقائمة أسماء المواضع الرئيسية
بالفرنسية والعربية

المواضع التي بقى علينا أن نقوم بالوصف الطبوغرافى لها محصورة بين طره فى جنوب القاهرة ، والقبة فى الشمال ؛ بين ضفة النيل اليمنى من الغرب ، وسلسلة المقطم من الشرق . وهذه المساحة تصل حوالى فرسخين ونصف من الجهة الأولى ، وحوالى فرسخ ونصف من الجهة الثانية .

وتضم إلى جانب القاهرة ، الكثير من المدن الأخرى : مصر القديمة ، وبولاق ، والجزيرة وهى مدينة أكثر صغرا ، وأربع جزر : جزيرة الترسة ، جزيرة الروضة ، جزيرة مصطفى أغا ، جزيرة بولاق (أو القرطية) ، وجزيرة صغيرة فى الشمال متصلة بها ، حيث أنشأ الفرنسيون محجراً صحياً ؛ كما تضم اثنى عشر كفرا أو قرية ؛ والبساتين من ناحية وامبابة من الناحية المقابلة ، وديرين كبيرين فى مصر القديمة ، هما : دير النصارى ، ودير «أبى سيفين» ؛ ومجرى العيون الضخم ؛ والكثير من البرك الخارجية : كبركة الشيخ قمر ، وبركة الرطلى ؛ كذلك تضم المهاجر خلف مصر القديمة وفى المقطم ؛ والحدائق فى مصر القديمة وبولاق وشمال الحسينية ، وبخاصة الحدائق الفيحاء فى جزيرة الروضة .

وتوجد مدينتان للمقابر ، تشغلان الجزء الشرقى من نفس هذه المساحة عند سفح الجبل العربى .

وهناك مرتفع ضخم مكون من الأنقاض المنقولة من المدينة ، وهو يطوقها تقريبا من جميع النواحي ، كما تشرف على المدينة النقاط المرتفعة من هذا النوع من المرتفعات ، وكذلك الشأن بالنسبة لجبل المقطم . وقد أقام الفرنسيون هناك تسعة عشر تحصينا صالحة لدفاع قوى ، هذا خلاف بطاريات جزيرة الروضة .

المبحث الأول مصر القديمة

إن هذه المساحة التي انتهينا من الحديث عنها تشملها الخريطة العامة لضواحي القاهرة^(١) ، وتقدم هذه الخريطة فكرة صحيحة عن شكل الأرض وطبوغرافية ومواقع الأماكن بالنسبة إلى النيل والجبل . ويمكننا إذن أن ندرك الدوافع التي أدت إلى اختيار هذه النقطة من وادى النيل لتقوم عليها مدينة . وقد أعطى نيبور تفسيراً دقيقاً ، حين ذكر أن العرب وهم يقيمون الفسطاط كانوا ينشدون موقعا على مقربة من بلادهم - التي كثيرا ما كان يلزم أن يجيئهم منها إمدادات - وأن يحتل في الوقت ذاته موقعا وسطاً ، ولهذا لم يكن من الحكمة أن يستقروا على ضفة النيل اليسرى . ولكن كان بوسعهم أن يضيف إلى ذلك أن القرب من وادى التيه «الذى يلتقى مع مجرى النيل عند البساتين» قد فرض على الفاتحين أن يختاروا موقعا مناسباً ليكون مركزاً عمرانياً قرب هذا المكان : ومن ناحية أخرى فإن هذه النقطة - بابلون مصر - تقع تحت حماية الجبل العربى ، الذى يقع إلى الشرق ويمتد نحو الشمال ، وفى النهاية فإن هذه النقطة ذاتها تقع عند بداية القناة التى تتصل بقناة البحرين ، وهو ما سنراه على الخريطة العامة (اللوحة الخامسة عشرة) وعلى نحو أفضل اللوحة الرابعة والعشرون أيضا من الأطلس الجغرافى . ومن ناحية أخرى لاحظ عبد اللطيف بحق أن موقع الفسطاط يمثل اختياراً سيئاً ، من الناحية الصحية ، وذلك لشدة قربه من المقطم واحتجاب الأثر الصحى لشروق الشمس عنه لفترة طويلة . غير أن العرب لم يكونوا قادرين فى ذلك العهد على تبين كل هذه الأفكار .

(١) انظر اللوحة ١٥ ، من المجلد الأول . الدولة الحديثة

لقد اتجه عمرو بن العاص إلى الأسكندرية^(١) بعد أن فتح المدينة العاصمة التي كان الرومان يحتلونها ، والتي أطلق عليها المؤلفون العرب اسم مصر ، وصار مضرب خيمته التي تركها قائمة بدافع أقرب إلى الخيال^(٢) نواة المدينة الجديدة . ولقد اتفق جميع الكتاب على هذه النقطة ، ولكنهم لم يكونوا كذلك بالنسبة لموقع المدينة التي انتصر على الرومان فيها . فبعضهم يرى أنها ممفيس ، وذلك استنادا إلى الطريق التي قطعها الرومان في رحلتهم إلى الأسكندرية ؛ ويعتقد آخرون أنها بابلون . وهناك صعوبات تعترض كلا الرأيين : إذ إن ممفيس كانت قد تحولت إلى أنقاض ، أما بابلون فقد كانت موضعا أقل بكثير من أن ينظر إليه كعاصمة . وليس هناك سبب لاستبعاد شهادة الإدريسي ، الذي بين في كلمات موجزة جداً موقع مصر : «مدينة (رئيسية) ، كانت مصر فيما مضى تسمى عين شمس أيضا» . [ترجمة جابريل سيوني] . فهو إذن يقصد عين شمس ؛ هذه المدينة الكبيرة التي أمكن لها ، هي وممفيس أن تشتهر كل منهما كمدينة عاصمة ، غير أن المدينة التي كانت تقع ناحية النهر هي عين شمس وليست ممفيس ، وهذا هو ما يوضح الطريق الذي اتخذته القوات الرومانية . وهكذا ، فبينما لاذ قائدهم المقوقس مع الحامية بجزيرة الروضة ، قام الجيش بعبور النيل متجها إلى الأسكندرية . صحيح أن الإدريسي نفسه فيما كتبه عن الفسطاط ذكر ما يلي : «الفسطاط هي نفس المدينة التي تسمى مصر» ، وبما أن عاصمة مصر كانت تعرف دائما لدى العرب باسم «مصر» ، (وهي الكلمة نفسها التي تطلق على مصر كلها) لذا فإن هذه العبارة تعنى

(١) وفقا لعبد الرشيد البكوى فإن عمراً حاصر الأسكندرية في السنة التاسعة للهجرة «٦٣٠» ومد هذا الحصار لمدة أربعة عشر شهرا، وهذا التاريخ يختلف كثيرا عن ذلك الذي أقره المكيّن : انظر «المقتطفات من جغرافيته» للمسيو مارسيل . (Décade égyptienne ، الجزء الأول صفحة ٢٧٨) .

(٢) لقد وضعت بساتمة بيضا أعلى الخيمة ، وهو ما كان طالع يمن بالنسبة للعرب : وقد أمر عمرو بتركها آمنة حتى يفسس بيضا ويخرج صغارها . وأضاف كما يقول الإدريسي «لسنا أولئك الناس الذين يسيئون إلى من يمتسى بهم ، ولا من يهين ولو حمامة بتحطيم بيضا» . (ادريسي إفريقيا ، القسم الثالث ، المبحث الأول ، الصفحة ٣٦٦ ، من شرح المسيو هارتمان . ويؤكد المكيّن هذه الطرفة ، بينما يفن أبو الفدا عند قول أن عمراً بنى الفسطاط بالفر من قصر الشمع ، وأن جامع عمرو كان على مسافة قريبة من المكان الذي كانت فيه خيمته .

بالتحديد أن الفسطاط هي العاصمة اللاحقة . وليس رأينا هذا سوى ضرب من الحدس ، ومع ذلك فهو يزيل كل الصعوبات تقريبا في الوقت الذي لا نجد لدينا قولاً غيره .

أما عن كلمة فسطاط ذاتها ، فإنها في العربية تعنى : خيمة ، ولكنها على وجه الخصوص خيمة متخذة من جلد الماعز^(١) ، إذن فليس هناك ما يحول دون التسليم بأن المدينة قد أقيمت في المكان الذي ضرب فيه فاتح مصر خيامه ، وأن تكون قد اتخذت اسمها نفسه من هذا الحدث ، ويقدم التاريخ الشيء اليسير جدا عن مدينة الفسطاط إلى أن حلت القاهرة محلها ، كما أننا نجهل مدى الاتساع الذي وصلت إليه ، ونستطيع فقط أن نفترض أنها امتدت إلى الشرق وإلى الجنوب حتى المناطق التي تشغلها تلال الأنقاض . ويجدها النيل ومجرى العيون مع فم الخليج من الغرب والشمال ، ولا أظن إذن أن الفسطاط قد امتدت على الإطلاق إلى ما يزيد على ألفين وأربعمائة متر في جميع الاتجاهات ، ومع ذلك فقد استمرت مدينة رئيسية لمصر منذ سنة عشرين للهجرة (٦٤٠)^(٢) وحتى سنة ثلاثمائة وتسع وخمسين (٩٦٩) ، حين فتحت مصر في عهد الخليفة الفاطمي المعز لدين الله ، الذي أرسى أساسات القاهرة ؛ أي خلال ثلاثمائة وتسع وعشرين سنة . وفي الحقيقة فإن فسطاط مصر - وفقا لأبي الفدا (ترجمة سافارى Savary) - كانت حاضرة للامبراطورية المصرية حتى أنشأ ابن طولون ضاحية القطائع ؛ غير أن هذا لا يستقيم مع قول آخر لنفس المؤلف ، فيه أنه «في سنة خمسمائة وأربع وستين للهجرة (١١٦٨) احتل الفرنسيون [أثناء الحملات الصليبية] تحت قيادة عمورى Amowry مدينة القاهرة ، فقام شاور وزير الخليفة العاضد بإحراق الفسطاط خشية أن تسقط في أيديهم ، وبقي الحريق بالمدينة لمدة أربعة وخمسين يوماً» . وإذا كانت مدينة الفسطاط قد بقيت لها هذه الأهمية بعد مضي مائة وتسعة وتسعين عاما على إنشاء القاهرة ،

(١) La Décade égyptienne ، الجزء الثالث صفحة ١٦٩ .

(٢) انظر فيما سبق ، ووفقا لعبد الرشيد الكوي فإن الفسطاط قد أُنشئت سنة ٢١ (٦٤١) .

فكيف إذن يتوقف اعتبارها عاصمة قبل إرساء قواعد القاهرة بقرن من الزمان ؟ وكيف صارت القاهرة كذلك إذن ، إذا لم تكن قد أحيطت بالأسوار إلا فى سنة خمسمائة واثنين وسبعين للهجرة (١١٧٦) ؟ . ومن المستحيل أن نفهم ذلك فى ضوء ما سبق لى ذكره للتو ، حول موقع المدينة القديمة ، وهو ما يمكن للجميع أن يتأكدوا منه على الخريطة (اللوحتين ١٥ ، ١٦) ، كما أننى لن أتطرق إلى شرح الفقرة التى يذكر فيها الإدريسى أن طولها ثلاثة فراسخ .

والاسم الحالى للمدينة الذى أطلق عليها بعد اسم الفسطاط هو مصر العتيقة ، أو العاصمة القديمة ؛ غير أن الرحالة المحدثين (وقد سبقت هذه الملاحظة) يطلقون عليها اسما غير دقيق ، وهو : «القاهرة القديمة» ، إذ إن الفسطاط لم تحمل أبدا اسم القاهرة ، الذى هو مجرد نعت أطلق للمرة الأولى فى عهد المعز لدين الله تمجيذا لانتصاراته . واستخدم هؤلاء الكتاب كلا من اسمى القاهرة ومصر أحدهما مكان الآخر ، ومع هذا فقد بقى اسم القاهرة القديمة ، وهو ذو استخدام عام .

أما المساحة التى حددناها لمكان الفسطاط فإنها تضم قصر الشمع ، وهو سور كبير لن أتوسع بخصوصه على الإطلاق ، فهذا المكان الذى يضم آثارا قديمة وعديداً من الأديرة القبطية ، قد وصف فى الفصل التاسع عشر من الدولة القديمة بقلم المسيو دى بوا إيميه ، كما تضم الجامع الشهير الذى يحمل اسم عمرو ، وهو أقدم المنشآت الدينية الإسلامية ، وجامعا كبيرا آخر يقال له : جامع أبى السعود^(١) ، ودير أبى سيفين الكبير .

ونظرا لوجود قائمة لأماكن المدينة فى نهاية هذا الفصل ، فإننى سأقتصر على القليل من الكلمات حول تفاصيل تقسيمها ومبانيها .

(١) يقصد جامع الشيخ أبى السعود الجارى وهو ما يزال باقيا إلى اليوم ، وقد مر بعدد من مراحل التجديد والإضافات . (المترجم) .

أما جامع عمرو فقد أقيم مكان كنيسة للمسيحيين أزالتها من مكانها ، ووفقا لقول عبد الرشيد البكوى فإن القرآن كله كان مكتوبا هناك بالخط الكوفى فوق ألواح من الرخام الأبيض ، والعناوين ملونة بالأزرق ومذهبة . وكان تقريبا على شكل مربع طول ضلعه مائة وعشرون مترا ، ولتخطيطه شبا كبيرا بتخطيط جامع الحاكم ، وجامع طولون على وجه الخصوص . وهو عبارة عن صحن متسع محاط بأروقة ؛ ذات خمسة صفوف من الأعمدة فى جانب ، أما فى الجوانب الأخرى فلها صفان أو ثلاثة صفوف من الأعمدة . وعلى الرغم من سوء حالته ، فإن المتدينين فى القاهرة مستمرون فى التردد عليه . وأما ما يطلق عليه هرامات يوسف وسويقة القمح فهى نطاقات غير مغطاة ، محاطة بأسوار قوية حيث تخزن المؤن من الحبوب الواردة من الصعيد . ويمكن أن يكون هذا اللقب مستمدا - شأنه شأن اسم البئر ، وقصر القلعة - من اسم يوسف صلاح الدين ، أو اسم سلطان لاحق ؛ ولكن من الرحالة مَنْ يؤكد أن هذا الموضع هو مخازن القمح التى أنشأها يوسف الصديق .

وفى أقصى الشمال يقع مأخذ مياه مجرى العيون «المجرى» أو ساقية المجرى ، وهو المجرى الذى يأتى بالمياه إلى القلعة والذى نفذه الغورى - أحد أواخر السلاطين الشراكسة - بعد سنة سبع وتسعمائة (١٥٠١) ، وهو يؤدى مهمته حتى الآن^(١) . ومأخذ الماء بناء عال ضخمة يتخذ الشكل السداسى ، يصل ارتفاعه إلى حوالى واحد وعشرين مترا (٦٣ قدما) وهو نفس طول ضلع السداسى . وتوجد عند القمة سبع سواقي ذات قواديس ، وعدد مماثل من الثيران تديرها وترفع الماء إلى الطابق العلوى لينساب داخل المجرى^(٢) .

(١) انظر الدولة الحديثة . المجلد الأول ، اللوحة ١٦ (رقم ٥٢) ، واللوحات ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ .

(٢) يذكر المسيو مايه حسس آبار شبيهة ببئر يوسف فى أدائها وعينها ، واقعة بين أنقاض مصر القديمة عند سفح الجبل ؛ وفى زمنه كانت أربع منها غير صالحة ، أما الخامسة فكانت لا تزال تجود بالماء . ويقول إن اساع فتحتها هو عشر أقدام فى تمانى أقدام : وأعتقد أنه الرحالة الوحيد الذى ذكر هذه المنحدرات .

وفى «مصر القديمة» تجهز الشحنات لمصر العليا ، كما تحصل الرسوم عن المراكب التي تتجه إليها محملة بالقمح والشعير والبول والبلح والسكر والماشية .. الخ ، وذلك ما أدى إلى ازدهار هذا الميناء ، وازدهار التجارة فيه ، كما يتوقف عنده بغير انقطاع عدد كبير من المراكب ، وعلى وجه العموم فإن النظرة الخاطفة إلى مصر القديمة توضح أنها مبهجة تتسم بالحوية والجاذبية . وهناك طريق طويل محفوف بأشجار السنط العطرية يربط بين مصر القديمة ودير الطين ، وهى قرية جميلة^(١) ، وتمثل نهاية إقليم اطفيح عند المرور بأثر النبى ، وقد سمي هذا الموضع كذلك لاعتقاد المسلمين بوجود أثر لقدم «النبى محمد» فوق أحد الأحجار هناك .

وتضم مصر القديمة حوالى عشرة آلاف مواطن منهم ستمائة من المسيحيين ، ولهؤلاء فى القاهرة وضواحيها اثنتا عشرة كنيسة ، من بين أجلها تلك التى تحمل اسم القديس سيرجى Saint-Serge ، أو سيرجيوس Sergius ، بسبب مغارة التجأت إليها العائلة المقدسة^(٢) . وسنرى أسماءها فى القائمة بالفصل التالى ، غير أننى أعتقد بعدم كمالها فى هذا الصدد . ويشاهد دير القديس جورج Saint-Georges من مسافة بعيدة فوق جبل عال بنفس الاسم ؛ ويوجد عدد من الصوامع بين هذا الدير والمدينة . وأخيرا ، هناك إلى الشمال ، قريبا جدًا من مجرى العيون ، دير كبير (هو فيما أظن دير القديس مقار Saint-Macaire) .

(١) انظر اللوحة ١٨ الدولة الحديثة . المجلد الأول .

(٢) وفقا للمسيو روناتى Renati فإن معارة القديس سيرجيوس كانت تقع خارج المدينة ، Décade égyptienne ، الجزء الثانى ، صفحة ١٨٠ .

المبحث الثانى جزيرة الروضة

جزيرة الروضة ليست جديرة بالملاحظة لمجرد اتساعها ، أو متزهاتها ، وحدائقها البهيجة فحسب ، ولكنها كذلك تجذب الانتباه لاعتبارات تاريخية . فقد لاذ بها مع قسم من الحامية الرومانية والمصرية القائد المقوقس الذى كان يحكم من قبل الامبراطور هرقل ، بعد أن هزم وطرد من الحصن على يد عمرو^(١) ، وقد سبق لى الحديث فى موضع آخر عن اتفاقية التسليم التى تمت بينه وبين الفاتح ، والتى حددت مصير مصر^(٢) . وفى زمن الفتح كانت تسمى فقط ، «الجزيرة» ، أو «جزيرة مصر» ، وكانت ما تزال غير محصنة . وليس من المعروف الزمن الذى تكونت فيه ، ولكن الثابت أنها سابقة على وصول العرب : وربما كانت ناتجة عن شق القناة المعروفة باسم أمنيس تراجانوس ، من أعمال أدريان ، وأن الفرع الصغير من النيل الواقع جهة اليمين منها - ربما - هو بداية هذه القناة نفسها ، ثم تعاضمت نتيجة اندفاع التيار ذاته فى هذا الجزء بقوة ناحية الغرب ، حيث انحدار القناة أخف كثيرا من مثيله فى النهر . ومما يؤيد فرضنا أن هذا الفرع الصغير بلا ماء على الدوام ، وفى زمن الإدريسي كان هذا الموضع يسمى «دار المقياس»^(٣) . ونرى العديد من المنازل الجميلة مقامة على الشاطئ ، وعند ارتفاع المياه كان الوصول إليها يتم بواسطة جسر من ثلاثين قاربا ، كما كان الاتصال بين الجزيرة والجهة الأخرى للنهر عن طريق جسر آخر من تين

(١) لقد أورد المقرئى هذا الحدث ، كما أوردته غيره من الكتاب . انظر رحلة عبد الطيف ترحمة المسيو سيلفستر دى ساسى .

(٢) انظر : (Ant. - mém., t. IX (Mém. sur la population ancienne et moderne, pag 103)

(٣) القسم الثالث ، صفحة ٣٦٩ من شرح المسيو هارتمان Hartmann .

قاربا ، يربطها بالجيزة . وهذان الجسران اللذان ذكرهما ابن الوردي أيضا ، واللذان لم يعرفهما النيل منذ قرون ، أقيما من جديد ، ولكن على نقاط مختلفة ، أثناء إقامة الجيش الفرنسى . وقد أقيمت الجسور منذ فتح عمرو بين الجزيرة وموقع بابلون ، وبينها وبين الضفة اليسرى للنهر . وإذا أخذنا بشهادة جلال الدين^(١) فقد قطع الرومان هذا الجسر ، ثم أعاد العرب مده عقب تسليم المقوقس . وكان عرضه حوالى أحد عشر مترا وخمسة وخمسين سنتيمترا . وقد أصلح الخليفة المأمون الجسر المزدوج فى سنة مائتين وعشر (٨٢٥) ، وأصلحه المعز فى سنة ثلاثمائة وأربع وستين (٩٧٥) ، والسلطان الظاهر بيبرس فى سنة ستمائة وأربع وستين (١٢٦٥) . وفى زمن المؤلف العربى [السيوطى] فى سنة ثمانمائة وخمس وتسعين (١٤٨٩) ، لم يكن قد بقى منه الكثير .

وفى زمن الإدريسى كان طول الجزيرة ميلين تقريبا ، وكان عرضها مسافة رمية سهم . ويصل طول الجزيرة بحساب الميل العربى الصغير ذى الست والستين درجة وثلاثى الدرجة .. إلى أكثر من ثلاثة آلاف ومائة متر : وفى أيامنا هذه نجدها تبلغ ثلاثة آلاف ومائة وخمسين مترا فى الطول ، وخمسمائة وسبعين فى العرض^(٢) ، وعلى ذلك فمن وقت هذا المؤرخ ، أى منذ حوالى سبعة قرون ، فإنه لا يبدو أنه قد حدث لها تغير ملموس ، غير أنه لا يلزم أن نتخذ ذلك مقياسا على التغييرات التى تحدث فى مجرى النيل . وعند الطرف الجنوبى ، ولمسافة محددة ، نجد الجزيرة محاطة بحاجز من الأرصفة يصد عنها ضربات المياه القوية . والواقع أن عمق النيل فى هذا الجزء يصل ما بين ثلاثين إلى أربعين قدما بحسب قوة الفيضان ، ويبلغ عرض النهر أمام رأس الجزيرة

(١) انظر تاريخ مفصل لجزيرة الروضة نقلا عن جلال الدين السيوطى يعود إلى سنة ٨٩٥ (١٤٨٩)، فى ملاحظات وتوضيحات المسيو لانجليه Langlès. حول رحلة نوردن Norden الجزء الثالث، الصفحة ٢٠٣ وما بعدها .

(٢) انظر الدولة الحديثة ، اللوحين ١٥ ، ١٦ .

حوالى سبعمائة وخمسين مترا^(١) . والدرج المنحدر إلى النهر عند الطرف الجنوبي من الضفة الغربية يسمى عند العوام من المسيحيين بسلم موسى ، إذ يزعمون أن الصندوق الذى كان يحمله قد عثر عليه عند أسفل هذا الدرج طافيا على سطح الماء . وقد تبين أن عدد درجاته اثنتان وعشرون ، مثلما افترض أنه نفس عدد أذرع المقياس ، وذلك على الرغم من أن العمود لا ينقسم إلا إلى ست عشرة ذراعا فقط . وفضلا عن ذلك فإن هذا السلم من الممكن أن يستخدم كمقياس نبلي على نحو تام ، إذ إنه ينحدر حتى قاع النيل ؛ ومن ثم فإن الغموض الذى كان يكتنف من قبل مقدار زيادة النيل كان أمرا غير معقول . وعلى مقربة من هذا الموقع ينتهى طريق طويل من شجر التين ، أجمل الأشجار فى مصر كلها ؛ طوله ألف ومائتا متر . ويظل صف واحد من الأشجار طريقتين ، إذ يصل عرض المساحة التى تغطيها بظلها الكثيف مائة قدم ، وجذع أضخمها يصل قطره ما بين ثمانى إلى عشر أقدام ، أما ارتفاعها فيصل إلى مائة وعشرين قدما^(٢) .

ويسلمنا التقدم جنوبا إلى حديقة المقياس ، حيث يتكفل عدد كبير من أشجار البرتقال والليمون الدائمة الاخضرار والنضارة بجعل المكان رائعا ، والهواء معطرًا بأطيب الروائح ، فى الوقت الذى تصدر فيه آلاف العصافير أنغامها . وعلينا ألا نبحت فى هذه الحدائق (كما قلنا ذلك سابقا) عن ممرات ومماشى للنزهة ؛ إذ يمكن الاستراحة هناك تحت ظلل دون أن يكون التنزه فى الإمكان ؛ فالأرض خالية من النجيل ، والأزهار برية ، فهى إلى الغابات أقرب منها إلى الحدائق . وحيث إن هذه النباتات البرية قوية ووفيرة ، لذا فإن الهواء معطر وبرودة الظل أحسن ما يكون وسط درجة حرارة محرقة ، حتى إننا نؤكد

(١) يعطى بيور عرضا للنيل أمام الجزيرة ٢٩٤٦ قدما ، وفى هذا مبالغة ، لأن عرضه هنا لا يتجاوز ثمانمائة متر ، وهو يزيد عن خمسة أمثال عرض السين عند الجسر الملكى .
(٢) انظر الدولة الحديثة ، اللوحة ١٧ شكل ٢ .

أن الشرقيين يستمتعون هناك بالراحة - على الأقل - بنفس القدر الذى نشعر به فى حدائق أوروبا .

ومع استمرار السير نحو الجنوب نجد أنفسنا وسط مباني مقياس النيل الشهير ، وهو واحد من أقدم ما أنشأه العرب : وقد كثر التأريخ له بما لا نجد معه مكانا هنا للتكرار ، ولحسن الحظ سيجده القارئ فى هذا المؤلف كاملا دون أن يحتاج للرجوع إلى غيره من المؤلفات ، وسيكون كافيا بالنسبة للكثيرين أن يطلعوا على دراستى المسيو مارسيل والمسيو لوبيير^(١) . ويكفينا القول هنا أن ظاهره عبارة عن جدران سميكة صالحة للدفاع ، وقد قام الفرنسيون أيضا بتدعيمها .

ولقد كان هنا دون شك الحصن الذى أنشأه أحمد بن طولون ، وذلك وفقا لما يذكره المقرئى^(٢) ، كما كان هنا أيضا ذلك الحصن الذى أقامه نجم الدين . وكان قصر هذا الأخير أيضا موجودا نصف متهدم فى وقت الحملة : وقد تم رسم واحد من أبواب هذا المبنى فى هذا الكتاب . وفيما يتصل بساحة التعمير وبالمبنى المعروف بالهودج حسب ما يذكر نفس المؤرخ^(٣) ، فنحن نجهل فى أى مكان بالجزيرة يجب البحث عنهما . هذا ويوجد فى الداخل العديد من الكفور التى تؤوى مزارعى هذه الجزيرة الغنية بالحبوب والفول ومختلف أنواع الخضروات ، وفى زمن الحملة حُوّل مسجد جميل كان مهما إلى طاحونة للدقيق^(٤) .

ولموقع الروضة مزايا أدهشت الفرنسيين ؛ فكونها محاطة بماء النيل يسهل الدفاع عنها ، وتحسينها ، وكذلك ربطها بجزيرة بولاق ، وإثرائها بالحدائق

(١) انظر الدولة الحديثة ، الجزء ١٨ صفحة ٥٥٥ ، والجزء ١٥ صفحة ١ .

(٢) رحلة عبد اللطيف ترجمة المسيو سيلفستر دى ساسى صفحة ٣٨٨ . فى حين أن هناك فى الجزء الشرقى موقعا آخر لما يسمى «بقصر الروضة» .

(٣) رحلة عبد اللطيف ترجمة المسيو سيلفستر دى ساسى صفحة ٣٨٨ .

(٤) انظر اللوحين ١٦ و ٢٢ الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

الجميلة . وهى بمنأى عن الآثار الخطيرة الناتجة عن موقع القاهرة ، مثل كونها تحت وهج المقطم ، وكونها عرضة لانعكاس وهج الشمس ، وزحف الرمال ، ومن هنا صمم القائد المهندس كفرلى Caffarelli مشروعا لجعلها نواة لمدينة فرنسية . وفى السنة الثامنة (شهر ترميدور) قام الجنرال مينو Menou بتخطيط مدينة هناك وكذلك وضع كثير من تخطيطات التنظيم . وهو موقع أفضل من موقع بطن البقرة الذى كان قد سبق اقتراحه كذلك .

وهناك تاريخ خاص بهذه الجزيرة ، يسمى «كوكب الروضة» لجلال الدين السيوطى . ويذكر أنه فى سنة سبعمائة وإحدى وستين (١٣٥٩) وصل فيضان النيل إلى أربع وعشرين ذراعا ، وهَدَمَ المنازل لمسافة كبيرة ، وهُرِعَ الناسُ إلى الصحراء ، وغُمرت جزيرة الروضة بالكامل : كان ذلك أعلى الفيضانات التى حفظت لنا الروايات أخبارها . وواضح أن عشرين ذراعا وواحدا وعشرين أصبعا كافية لغمر الجزيرة ، وكان هذا ما حدث فى سنة ثمانمائة واثنين وثمانين (١٤٧٧) . وينبغى الإحالة إلى الدراستين اللتين ذكرتا آنفا ، وإلى لوحات الأطلس^(١) ، فى كل ما يتصل بالجزيرة ومقياس النيل .

(١) انظر اللوحتين ٢٣ و ١٤ الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

المبحث الثالث الجيزة وبولاق

تقع مدينة الجيزة الصغيرة مقابل مصر القديمة على وجه الدقة ، ويفصلهما النيل الذى يزداد عرضه فى هذه المنطقة ، والرأس الجنوبى لجزيرة الروضة ؛ وهى مسورة وحصينة من ناحية الغرب ، أو من جهة الأهرام ، وأطول امتداد لها يكون بمحاذاة النيل ، حيث يبلغ حوالى ألف وخمسمائة متر ، ونجهل الزمن الدقيق لنشأة هذه المدينة : إن منشأها يرجع بغير شك إلى ارتياد هذه المنطقة بكثرة ؛ فهنا كان يتم الإرساء عند القدوم من القاهرة فى اتجاه مصر العليا ، ولهذا السبب - فيما أرى - كان هذا المكان مأهولا دائما منذ تأسيس الفسطاط ، وربما منذ إقامة بابليون مصر ؛ وقد أقام الفرنسيون هناك جسرا من القوارب ، ويزيد فى تأكيد هذا الرأى اسم الجيزة ذاته ، إذ إن معناه «المعبر»^(١) .

إن قائمة منشآت الجيزة التى ستصادفنا فيما بعد تعفينى من وصف المدينة ، وسوف أقتصر على الحديث عن قصر مراد بك الذى يقع فى الطرف الشمالى : ويشتهر بحدائقه وعرائشه الرائعة ، وبمراجعة لوحات الكتاب يمكننا أن نكون فكرة عنها^(٢) ؛ إنها مخالفة فى تقسيمها للعرائش الإيطالية ، ولكنها ليست أقل منها جمالا ولا متعة ، ويعود ذلك إلى ظلها الظليل ؛ أما المتنزّه الذى تكونه فإنه عبارة عن عريضة عريضة يقرب طولها من مائتى متر . وفى الجامع الكبير بالجيزة يحفظ «قصب» المقياس الذى يستعمل فى قياس الفدان ، وهو مقياس زراعى . ومقياس الجيزة هو القصب الرسمى وهو الأكثر انتشارا ، وطول القصبه

(١) انظر ما قبل عن جسر القوارب الموصل إلى الحيزة ، فى المبحث الثانى .

(٢) انظر اللوحة ١٧ ، الشكل ٣ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

ثلاثة أمتار وخمسة وثمانون سنتيمترا . وأبعاد الفدان هي عشرون قصبه في كل اتجاه ، أى أن في الفدان أربعمائة قصبه مربعة . وفي الجيزة مصنع للزجاج ومعمل للزجاجات والأنايق لتكثيف ملح النوشادر .

ويضم سهل الأهرام ، الذى تحتل الجيزة أحد أطرافه ، جسرا مع العديد من القناطر ، وتتخلله المنافذ فى كثير من المواضع لتصريف مياه الفيضان . وتوجد القنطرة الرئيسية على بعد فرسخين ، إلى الغرب مباشرة من الجيزة على التربة الغربية : وهى مبنية من الحجر ، ولا يزال باقيا بها حتى يومنا هذا عشرة عقود على الطراز القوطى^(١) . وهى قديمة العهد بصورة واضحة ، فهى تعود إلى عصر صلاح الدين ، وقد أنشأها وزيره قراقوش حوالى سنة خمسمائة واثنين وستين (١١٦٦) (٥٧٢ هـ / ١١٧٦م وما بعدها) من أحجار مأخوذة من أهرام صغيرة ، وكذلك الشأن بالنسبة للجسر الذى يبدأ من النيل ليصل إلى هذه القنطرة . وكان الغرض من هذا الجسر مزدوجا ، فهو يقوم بمثابة حاجز أمام الفيضان ويبقى على الطمى فوق الأرض ، أما الغرض الآخر فإنه يتخذ طريقا لنقل المواد التى يحتاج إليها لإقامة سور القاهرة . وفى الوقت الذى أمر فيه قراقوش بهذه الأعمال شيد أكثر من أربعين قنطرة مماثلة يتحدث عبد اللطيف عنها فى إعجاب ؛ ويحكى أنه فى سنة خمسمائة وسبع وتسعين (١٢٠٠) قام أحد الجهلاء بسدها ليحتفظ بالماء فوق أرض الجيزة ، ولكن بلا طائل ، فقد أسقطت قوة المياه كثيرا من القناطر^(٢) . ووفقا لما يقول المقرئ فإنه فى سنة سبعمائة وثمان (١٣٠٨) أصلحت هذه القناطر . وينبغى أن تكون هناك قنطرة ثانية مماثلة رآها نيبور ولم نقم برسمها ، فقد سجل هذا الرحالة نقوشا نقلها عنه العلماء الدانمركيون ، توضح أن قايتباى قد أقام ، أو أصلح ، إحدى القناطر حوالى سنة ثمانمائة وثمانين (١٤٧٥) . وقد ورد ذكر هذه

(١) انظر اللوحة ٢١ ، الأشكال من ٥ إلى ٨ .

(٢) انظر عبد اللطيف ، ترجمة المسيو سيلفستر دى ساس صفحة ٢١٢ . وانظر كذلك المجلد الثالث من أسفار

نوردن ، الذى قام بنشره المسيو لانجليه .

القناطر لدى كتاب عرب آخرين ، كما يتحدث ابن الوردى عن هذه القناطر الأربعة باعتبارها بناء غاية فى الجمال . وبمرور الوقت تحول هذا العمل إلى شىء قليل الأهمية فساءت العناية بالسد لدرجة كبيرة ، ولم تعد المياه من الكثرة بحيث تناسب خلال القناطر القائمة .

ومدينة بولاق أكثر أهمية من الجيزة ، ويعود ذلك إلى تجارتها بقدر ما يعود إلى موقعها وامتدادها . ويحدث فى بعض الأحيان خلط بينها وبين القاهرة ، ولكن ذلك خطأ ، فهى متميزة تماما ، ويفصلها سهل عرضه ألف ومائتا متر ، كما تفصلها الحدائق ؛ ومع أنها هى ميناء القاهرة بالفعل ، فإنها مدينة قائمة بذاتها . ويقدر سكانها بأربعة وعشرين ألف نسمة . وفى بولاق تتوقف السفن المحملة بمنتجات الدلتا ، والسفن المحملة ببضائع أوروبا والغرب كله . ودور هذا الميناء لمصر السفلى مثل دور ميناء مصر القديمة بالنسبة لمصر العليا . وقد مد الفرنسيون طريقا معبدا جميلا لربط بولاق بالقاهرة عند قنطرة المغاربة طوله ألف ومائتا متر .

وترتكز القاعدة الدائرية للمثلث الذى يشكله مخطط بولاق على النيل ، ويمضى هذا الخط إلى مسافة ألفى ومائة متر ، ويصل ارتفاع المثلث إلى ستمائة متر . وعدد المساجد بالمدينة أربعة وعشرون مسجداً ، كما أن بها عددا كبيرا من الوكالات ، منها ثلاثون وكالة رئيسية هى فى مجملها أكثر اتساعا وجمالا مما فى القاهرة . ويوجد جمرك مصر فى بولاق ، وتوجد المقابر فى الشمال ، وتصل بامتدادها إلى المدينة ، بل إلى داخلها . ونجد الشاطئ مغطى فى جميع الأوقات تقريبا بأرصدة هائلة من القمح المتروك فى العراء^(١) ، كما يغطى الشعير والقمح وال فول أرض الميناء داخل مساحات مسورة ومكشوفة تقريبا ؛ إذ إن الثقة بين المواطنين فى مصر صفة راسخة ، وينبغى الاعتراف بأنهم لم يجدوا فى ذلك مدعاة للندم على الإطلاق . ولم أستطع أن أتبين فى بولاق الترسانة

(١) انظر اللوحة ٢٥ من الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

التي ذكرها نيبور . وخريطة بولاق وشرحها مفصلاً للغاية ، ولذلك فإنه لا فائدة من القيام بعمل وصف شامل للمدينة^(١) . وتجارة بولاق ضخمة ، ولكن البضائع الأوربية لا تمر بها إلا لكي تنقل إلى القاهرة ، غير أن منتجات مصر العليا ومصر السفلى ، مثل : القطن ، والكتان ، والحناء ، والسكر ، والأرز ، والزعفران ، والنظرون ؛ تملأ الوكالات الكبيرة هناك ، وذلك دون الحديث عن البن ، والصبغ ، والعاج ، والبضائع الأخرى من جزيرة العرب ، ومن داخل أفريقيا .

وجزيرة بولاق الكبيرة ، أو جزيرة القرطية ، تزيد من حيث المساحة على ضعف مساحة جزيرة الروضة . وفي الطرف الشمالى منها ، فى مواجهة إمبابة ، أنشأ الفرنسيون محجراً صحياً . وهذه المؤسسة كان بوسعها القيام بخدمات كبيرة لو أنه قدم لها الصيانة اللازمة .

(١) نفسه ، اللوحة ٢٤ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، والفصل الخامس فيما يلى .

المبحث الرابع حول بعض الأماكن بضواحي القاهرة

وسأختتم باستعراض لعدد من المواضع خارج القاهرة ، خلاف المدن الثلاث السابقة ، وجزيرة الروضة ، وهذه المواضع كالتالى : فى الجنوب يوجد طره ، والبساتين ، وبينهما وادى التيه ؛ بعد ذلك ، ومع الاقتراب من القاهرة دير الطين ، نهاية إقليم أطفيح ، وأثر النبى ، القرية الأولى من قرى القاهرة ؛ وإلى الشرق المقطم ومحاجره ؛ وفى الشمال جامع الظاهر القديم والقبة ؛ وفى الغرب قلعة إبراهيم بك أو قصر العينى . وبقية المساحة تشغلها الحدائق الواسعة والبرك الخارجية ، التى يغنى معرفتها الرجوع إلى الخريطة العامة^(١) . وتبعد قرية دير الطين حوالى خمسة آلاف متر عن القاهرة ، وسبعة آلاف متر عن طره . وتساوى المسافة الأخيرة اتساع مدخل الوادى المعروف بالتيه ، وإن كان العرب يزعمون أن هذا الاسم لا يحمله سوى واد فى الجزيرة العربية ، وهم يسمون هذا الوادى «بحر بلا ماء»^(٢) وهو واحد من طرق السويس . وتضم قرية طره كنيسة للمسيحيين الأقباط ، كرست للقديس جورج . ويربط قرية طره بالجبل العربى تحصين ممتد ، يبلغ ارتفاعه من سبع إلى ثمانى أقدام ، وسمكه ثلاث أقدام ، وبنائه ذو مداميك منتظمة ، تتخلله فتحات لفوهة المدافع ، وهو أيضا مسنن بامتداده كله ، ومزود ببرجين ؛ ويرتكز إلى قلعة قوية فوق قمة الجبل ، أما من ناحية النهر فتتصل القرية بحصن آخر يتحكم ويمنع المرور تماما من القاهرة إلى مصر العليا على الضفة اليمنى . والجبل فى هذا المكان شديد الوعورة

(١) انظر اللوحة ١٥ من الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

(٢) من المعروف أنه فى الماضى كان هناك قديما سيل يتدفق عبر هذا الوادى ، وتعتمد هذه الرواية بلا شك على ما نجده من أشجار ضخمة متحجرة .

والارتفاع فوق مستوى السهل ، وبأعلاه حصنان : أحدهما على شكل مربع ، والآخر ، وهو أحدث بناء ، على شكل مثنى ، وبداخله برج مستدير ، يتراوح قطره بين عشرين إلى خمسة وعشرين مترا (٦٠ إلى ٨٠ قدما) وكان إسماعيل بك هو الذى بنى هذا التحصين ، أو إذا شئنا الدقة ، أعاد بناءه منذ ما يقرب من خمسة عشر عاما (حوالى سنة ١٧٨٧) وذلك للحيلولة دون وصول مراد بك - الذى كان لاجئا فى ذلك الوقت بمصر العليا - إلى القاهرة من هذه الناحية ، إذ سيكون من الصعب الالتفاف حول الحصن بواسطة الخيل من وراء الجبل الذى يتكون كله من صخور وعرة ، وفيما عدا ذلك فإن العبور سهل إلى الضفة اليسرى بعد انخفاض منسوب المياه على الأقل . ومن أعلى الحصن يرى واحد من المشاهد البالغة الامتداد ، والتي يمكن الاستمتاع بها فى مصر ، فأهرام سقارة البعيدة جداً ترى بسهولة تامة من هناك ، كذلك فإننى أبصر جيدا - من ناحية الشمال - ما وراء القاهرة ، رغم أنه يبعد عن طره بثلاثة فراسخ ونصف . وعلى ارتفاع أقل نجد الجبل منحوتا ، تتخلله محاجر من عمل القدماء ؛ الأمر الذى يجعلنا نتعرف بسهولة على العمل المنظم فيها ، فقد تركت فى كل مكان ركائز منحوتة بحالة جيدة ، كما أن الأسقف والجدران قد قومت جيدا . ويبلغ ارتفاع أحد هذه المحاجر عشرين قدما ، وهو يمتاز باتساعه وتفريعاته الكثيرة . إنه نموذج للانتفاع ، قدّم للمصريين المحدثين إذا عرفوا كيف يتأملون ويلاحظون . (انظر A.D. ، الفصل الثامن عشر) . وبالنسبة لمحاجر الحجر الرملى الواقعة عند مدخل وادى التيه والتي تقطع منها أحجار الطواحين ، فقد سبق إيداء بعض الملاحظات عنها فى سياق الحديث عن صناعة سكان القاهرة ، وينبغى الإحالة إلى هذا الموضوع .

وعند البساتين ينحاز الجبل ناحية الجنوب الشرقى وشرق الجنوب الشرقى ، مكونا أحد جانبي وادى التيه ، فى حين يبدأ الجانب الآخر عند طره ثم ينتحى ناحية الشمال الشرقى وشرق الشمال الشرقى . وقد تكون قرية البساتين هى القرية الوحيدة فى مصر المبنية من الحجر المقطوع (إذ يرى فيها القليل جدا من

(الطوب) : فبغير شك تعود هذه الميزة إلى مجاورتها للمحاجر ، ونرى بها مئذنتين . وتمتد زراعة حدائق البساتين حتى الصحراء نفسها ، وليست هناك بوصة واحدة من الأرض لاتستغل فى الزراعة ، ويفصل حائط بسيط الرمال الشديدة الجذب عن التربة الوفيرة الخصب . ومن وراء البساتين إلى الجنوب شاهدت «الترايين» مخيمين ، عددهم أربعمائة من الرجال ، ومثله من النساء والأطفال ، يقيمون فى ثمانين خيمة . وهؤلاء العربان كغيرهم لهم جميعا عادة أن يجعلوا ظهور خيامهم إلى ضفاف الترغ ، أو أى حاجز آخر يجنبها عن النظر . وخلال تجوالى بهذه الضواحي فوجئت بأبنى وسط حراسهم من الخيالة . وكانت خيامهم منخفضة وواسعة ، مداخلها من الأمام ، وهى مقسمة إلى قسمين : أحدهما مخصص للرجال ، والآخر للنساء والأطفال ، وكالعادة توجد الخيول والجمال والماشية أمام الخيام . ولن يفيدنا الحديث عن خيولهم ، وعن أصالة السلالات ، وعن براعة الفرسان ، وعن أسلحتهم ، أو حرابهم التى يصل طولها - كما هو معروف - إلى إحدى عشرة قدما ، والتى يعرّبون جيدا كيف يرسلونها فى ثقة تامة ، على مسافات بعيدة أثناء عدو الخيل^(١) .

وغالبا ما يكون جبل المقطم عمودى من هذه الناحية ، وارتفاعه يتفاوت ما بين ستين ومائة متر (مائتى إلى ثلاثمائة قدم) . وهو يتكون من دكات دائرية منتظمة إلى حد كبير : ونصفه الأعلى باتجاه البساتين مكون من حجر ضارب إلى الحمرة أقل فى صلابته من بقية أجزائه . والتربة عند سفح الجبل متشققة بفعل آثار مياه الأمطار التى تحد كثيرا من زحف كتبان الرمال المتحركة . وربما لايدهشنا أن نرى الجبل خلف الوادى فى اتجاه القاهرة يضم منشآت قائمة فوق الصخر ، وهذه المواقع رغم كونها وعرة مجدبة لم تنبت فيها على الإطلاق نبتة واحدة ، وتعانى فيها العين من تحمل الوهج بسبب انعكاس أشعة الشمس ، فإن هناك بيوتا منعزلة ذات شكل لطيف ، حيث كان يقيم فى واحد منها

(١) انظر : ملاحظات حول أعراب مصر الوسطى ، الجزء ١٢ الصفحة ٢٦٧ .

فورسكايل Forskael وقد جعل نزله على المقطم حتى يكون قريبا من نباتات الصحراء التي كان يحضرها إليه الأعراب .

وثمة بيت أو قصر صغير مقام فوق الجبل ، يطلق عليه «قبة الهوا» ، وقد جاءت التسمية على هذا النحو إشارة إلى الهواء المتجدد الذى يستنشق هناك .

وتبدأ الصحراء ، وبالتالي إمبراطورية البدو ، عند سفح القلعة من ناحية المقطم ، وهذا يعنى أن اللصوص من الأعراب ورجال القبائل الذين يجوبون برزخ السويس ، يقتربون إلى حد كبير من سور القاهرة ، فيسرقون أو يسلبون الجوالة المجازفين ، بغير مقاومة . وكل هذا الجزء من الجبل يمثل محجرا مترامى الأطراف ، جلبت منه منذ أمد بعيد ، وسيظل يجلب منه - عبر القرون - مواد البناء الجيدة . وليس هناك آبار أو كهوف ؛ ولذلك يتم الانتفاع به فى جو مكشوف فوق المنحدرات وعلى ارتفاع الصخرة كلها . ومادته هى المادة ذاتها المستخدمة فى بناء الأهرام ، والتي نتبينها فى المنشآت القديمة لمصر السفلى والأسكندرية . وركام الأصداف الذى يتكون منه هذا الحجر ، أكثر صلابة من ذلك المزيج الهش المكون من نفس الأصداف ، والذى يملأ كل الفجوات . وترقد عند سفح الجبل وعند منتصف جانبه كتل هائلة من مختلف الأحجام قد فصلت عنه لأسباب مختلفة ، كما هو الحال عند طره ، وهى بأبعادها الكبيرة تذكر بالكتل التى قام بقطعها السكان القدامى .

ويطلق اسم «الجبل الأحمر» على جبل يرى إلى الشرق من القاهرة ، على مسافة نصف فرسخ شمال القلعة ، وهو منعزل من جميع الجهات ، ويستقر وسط سهل من الرمال ، ويتخذ اسمه من لون الحجر الرملى المتميز الذى يكونه . وهذا الحجر الرملى تتخلله الأحجار الكريمة والعقيق بألوان متفاوتة الدرجات ، كما أن الحجر ذاته متعدد الألوان ، ما بين أحمر وأصفر وقرمذى ووردى وأزرق .. إلخ ، وصلابته عالية وحببياته دقيقة للغاية . وهذا التنوع هو بالتحديد نفس

ما نجده فى تمثالى ممنون الضخمين بطيبة [الأقصر] : وفى هذا الجبل تشاهد آثار لاستغلال واسع النطاق^(١) . وبالرجوع من هنا فى اتجاه القاهرة ، مع بقاء «القبّة» إلى اليمين – حيث يوجد عدد كبير من المقابر البالغة الفخامة^(٢) – نصل إلى البركة التى تحمل اسم القمر ، أى «بركة الشيخ قمر» ، وبعدها «جامع الظاهر» ، وهو جامع خارجى كبير متهدم جزئيا : ولن أضيف هنا شيئا على ما ذكرته عنه آنفا ، ومن هنا يخرج الخليج من القاهرة متجها بعدها إلى الشمال ناحية أطلال عين شمس . وختاما وبصعودنا مع الخليج الدائرى بغرب القاهرة سنصل إلى «قصر العينى» (يسمى كذلك قصر مزرعة إبراهيم بك) وهو بناء كبير واقع على الفرع الصغير لليل ، على مقربة من مأخذ مياه مجرى العيون ، وهكذا نكون قد أنهينا جولتنا فى ضواحي القاهرة . وقد قام الفرنسيون بتحويل هذا لىناء إلى مستشفى قاموا بتحسينه .

وفى السهل الواسع المجاور الذى يطلق عليه «ميدان النشابة» كان المماليك يتدربون على الفروسية وعلى رمى الجريد ، وفى الوقت الذى رسمت فيه الخريطة القديمة التى ذكرتها مرارا .. كان هناك مكان لهذه التدريبات أيضا غير أنه بعيد جدا ويقع إلى الشمال من بولاق . والملاحظة المضافة إلى الخريطة مصاغة كالتى :

«فى هذا المكان يوجد الميدان ، وكذلك التدريب على كل أنواع همز الخيل ، وفقا لعادة الأتراك والمماليك ، وهنا يدرّبون الحمير على فعل أشياء من الصعب أن يعثر على قرد يمكنه فعلها» .

(١) مع استمرار السير من هنا إلى داخل المقطم نصل إلى واد صغير ، حيث تصادف حصا ذا ألياف ورقائق ، بالإضافة إلى بللورات جميلة لمعادن ثقيلة متبلورة .

(٢) وبعيدا نحو الشمال ، غير بعيد عن أنقاض المطرية ، هناك الموقع الذى يقال بأن اللسان كان مزروعا به . وأستطيع أن أقدم دليلا حديدا بهذه الكلمات التى أدرجها واضع خريطة القاهرة القديمة فى القسم السابع حوب مسلة عين شمس : « فى هذا المكان يجنى اللسان» . كما يشير إلى زراعة القرفة فى هذا العهد (١٥٩٣) ، على الضفة اليسرى لليل ، شمال جزيرة الروضة ، يقول : «هنا توجد الأشجار المنتجة للقرفة» .

الفصل الخامس

شرح خرائط ضواحي القاهرة

جزيرة الروضة ، بولاق ، مصر القديمة ، الجزيرة^(١)

(١) كثير من أماكن ومباني الضواحي قد تضمنتها القوائم الخاصة بمصر القديمة وبولاق والجزيرة ، لذا ينبغي الرجوع إليها بالإضافة إلى اللوحين رقمي ١٦ ، ٢٤ .

١ - جزر وضواحي القاهرة ومصر القديمة والجيزة

(اللوحة رقم ١٥ ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة)

قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
RIVE DROITE DU NIL	الشط الأيمن للنيل
El-Basâtyr.	البساتين
Kymân el-Hesseh.	كيمان الحصه
Gâma' el-Cha'râouy.	جامع الشعراوى
Tourab el-Ymâm, ville des tombeaux du côté du midi (ou ville des morts), renfermant plusieurs dômes et mosquées à minaret.	ترب ال امام [مدينة مقابر من جهة الجنوب تضم عدة قباب ومساجد ذات مآذن]
Fort Muireur. ^(١)	[حصن مويرور]
Gebel el-Moqatam, mont Moqatam.	جبل المقطم
El-Cheykh Sydy Sâdeh, sur le sommet du Moqatam.	الشيخ سيدى ساده [على قمة المقطم]
Carrières dans le Moqatam.	[مخاجر فى المقطم]
Fort Martinet.	[حصن مارتينيه]
Fort Sornet.	[حصن سورنيه]
Fort Lambert.	[حصن لامبير]

(١) أُقيم هذا الحصن والحصون التالية على يد الفرنسيين فوق تلال الأنقاض التي تحيط بالقاهرة ، وقد منحت هذه الحصون أسماء الضباط الممتازين فى الجيش ، والذين ماتوا فى ميدان المعركة .

قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
Fort Reboul.	[حصن ريبول]
Fort Dupuis.	[حصن ديوي]
Fort Venoux.	[حصن فينو]
Tourab Qâyd bey, autre ville des tombeaux du côté du nord.	ترب قايد بيه [مدينة مقابر أخرى إلى جهة الشمال]
El-Qoubbeh, karavansérail, tombeaux.	القبة
Fort Grezieux.	[حصن جرزيو]
Qasr Mohammed bey el-Soghayr, à l'ouest de Birket Cheykh Qamar.	قصر محمد بيه الصغير [إلى الغرب من بركة الشيخ قمر]
Gâma' el-Dâher, fort Shulkowsky.	جامع الظاهر [حصن شولكوفسكى]
Fort Laugier.	[حصن لوجيه]
Fort Camin.	[حصن كامن]
Fort Conroux.	[حصن كنرو]
Gezyret el-Qorâiyeh, petit village en face de l'île du même nom.	جزيرة القوراثيه [قرية صغيرة تقع أمام جزيرة بهذا الاسم]
Beyt A'ly aghâ, maison isolée.	بيت على اغا [منزل منعزل]
Meydân el Nichâbeh, plaine où les Mamlouks s'exerçaient.	ميدان النشابه [سهل كان المماليك يتدربون فيه]
Fort de l'Institut.	[حصن المعهد]
Beyt Moustafa bey.	بيت مصطفى بيه
Qasr el-A'yny, ou ferme d'Ibrâhym bey (depuis hôpital militaire).	قصر العينى [أو الترام إبراهيم بيه ، وقد أصبح مستشفى عسكري]

قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت

Beyt Mohammed kâchef el-Arnâout.	بيت محمد كاشف الارناوط
Khalyg, canal appelé canal du Kaire ou du Prince des Fidèles.	خليج [يسمى خليج القاهرة أو خليج أمير المؤمنين]
El-Migreh, aquéduc conduisant les eaux du Nil à la citadelle. Voyez le Vieux Kaire, n°. 52.	المجرة [مجرى يجلب المياه من النيل إلى القلعة . انظر مصر القديمة رقم ٥٢]
Deyr el-Nasârah, couvent chrétien au nord-est de la prise d'eau.	دير النصاره [إلى الشمال الشرقي من موردة المياه]
Gâma' abou el-So'oud, ancienne mosquée.	جامع ابو السعود [وهو جامع قديم]
Plusieurs convents chrétiens.	[عدة أديرة للمسيحيين]
Carrières exploitées depuis les hauteurs de Saint-Georges jusqu'à Gâma' A'mrou.	[محاجر مستغلة ابتداء من مرتفعات سان جورج حتى جامع عمرو]
Hauteurs de Saint-Ceorges, plateau isolé et escarpé.	[مرتفعات سان جورج ، وهي هضبة منعزلة ومنحدرة]
Deyr el-Nasârah, couvent à l'est d'Atâr el- Neby.	دير النصاره
ÎLES	الجزر
1°. Gezyret el-Terseh.	١ - جزيرة الترسه
2°. Gezyret el-Roudah.	٢ - جزيرة الروضه
El-Meqyâs, ou nilomètre de Roudah.	المقياس
Jardans du meqyâs.	[حدائق المقياس]
Ponts volans.	[قناطر متنقلة]
Kharâbt el-Meqyâs, ou ruines de l'ancien meqyâs.	خرابة المقياس [أى خرائب المقياس القديم]

قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمشآت	
Moulin à vent.	[طاحونة هواء]
Gâma' el-Boustân.	جامع البستان
Gemmeyz el-A'bd, grande avenue de sycomores.	جمّيز العبد [طريق طويل به أشجار الجميز]
Qasr el-Roudah.	قصر الروضة
Kafr Qâyd bey, hameau.	كفر قايد بيه
Kafr A'bd el-A'zyz, hameau.	كفر عبد العزيز
3°. Iles de Moustafâ aghâ, en partie inondées lors des hautes eaux.	[٣ - جزر مصطفى أغا ، وتغمر جزئيا أوقات الفيضان]
4°. Gezyret Boulâq ou Gezyret el-Qorâtyeh, île de Boulâq.	٤ - جزيرة بولاق او جزيرة القوراتيه
5°. Ile du lazareth.	[٥ - جزيرة المحجر]
RIVE GAUCHE DU NIL	الشاطيء الأيسر للنيل
Gezyret el-Dahab, petit village en face de l'île de Tersch.	جزيرة الذهب [وهى قرية صغيرة أمام جزيرة ترسه]
Sâqyet Mekkeh, hameau.	ساقية مكّه [كفر]
Boulâq el-Dakrou, village.	بولاق الدكروز [قرية]
El-Dekkeh, idem.	الدكّه [نفسه]
Embâbeh, ^(١) idem.	امبابه [نفسه]

(١) انظر اللوحة ٢٤ من الأطلس الجغرافى عن الجزء الذى يخرج عن إطار الخريطة العامة لضواحي القاهرة أو اللوحة ١٥ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

٢ - بولاق

(انظر اللوحة رقم ٢٤ ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة ،
وانظر كذلك اللوحة ١٥ ، الخط الذى يضم بولاق) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
1.	Sekket el-cheykh Nasr.	سكة الشيخ نصر
2.	Sekket Bousah.	سكة بوصه
3.	Hôd (abreuvoir).	حوض
4.	Derb el-'Tamâm.	درب التمام
5.	Derb el-Qasâsyn.	درب القصاصين
6.	Derb el-Gaouâber.	درب الجوابر
7.	Derb el-A'âtfeh.	درب العاتله
8.	Sekket el-cheykh.	سكة الشيخ
9.	Geneynet el-cheryf.	جنينة الشريف
10.	Derb el-Melâqâouy.	درب الملاقاوى
11.	Sekket el-Gaouâber.	سكة الجوابر
12.	Torbet Bousah.	تربة بوصه
13.	Souq el-Hemyr.	سوق الحمير
14.	Sekket el-Sabt'yeh.	سكة السبتيه
15.	Derb el-Barâbrâ.	درب البرابر
16.	El-Sabt'yeh.	السبتيه
17.	A'tfet el-Chytân.	عطفة الشيطان

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
18.	Okâlt el-Chytân.	وكالة الشيطان
19.	Okâlt el-Chytân.	وكالة الشيطان
20.	Okâlt el-Qanh.	وكالة القمح
21.	El-Sabtyeh.	السبتيه
22.	Okâlt Ayoub.	وكالة ايوب
23.	Okâlt Ayoub.	وكالة ايوب
24.	Sekket Okâlt el-Rouz.	سكة وكالة الرزّ
25.	Okâlt el-Arz.	وكالة الارز
26.	A'tfet Rabe' el-Rouz.	عطفة ربع الرزّ
27.	Okâlt el-Gebn.	وكالة العجين
28.	Derb el-Gamâlyeh.	درب الجماليه
29.	Derb el-Mahgoub.	درب المحجوب
30.	Sekket Hoch el-Geneyneh.	سكة حوش الجنينه
31.	Derb el-Qalâftah.	درب القلافطه
32.	Derb el-Gamâleh.	درب الجماله
33.	Derb el-Mahgoub.	درب المحجوب
34.	Derb Aghmyr.	درب اغمير
35.	Derb Badyr.	درب بدير
36.	Derb el-Ouasty.	درب الوسطى
37.	Derb el-Gedyd.	درب الجديد
38.	Derb el-Mansar.	درب المنصر
39.	Derb el-Mallâhyn.	درب الملاحين
40.	Derb el-Ouasty.	درب الوسطى
41.	Hârt Gâma' el-Mo'allaq.	حارت جامع المعلق

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
42.	Derb el-Kahleh.	درب الكحل
43.	Gâma' el-Mo'allaq.	جامع المعلق
44.	Sekket Gâma' el-Mo'allaq.	سكة جامع المعلق
45.	Sekket el-Gaouâber.	سكة الجوابر
46.	Sekket Gouâ el-Belad.	سكة جوا البلد
47.	Derb el-Malâhah.	درب الملاحة
48.	Gâma' el-Ansâry.	جامع الانصارى
49.	Derb Beny Maso'oud.	درب بنى مسعود
50.	Gâma' Bolok.	جامع بلك
51.	A'tfet el-Ouasty.	عطفة الوسطى
52.	Sekket el-Ouasty.	سكة الوسطى
53.	Gâma' el-Ouasty.	جامع الوسطى
54.	Souq el-Ferâkh.	سوق الفراخ
55.	Okâlt el-Gedydeh.	وكالة الجديده
56.	Maouqaf el-Hammarah.	موقف الحمرة
57.	Okâlt el-Mogharbeh.	وكالة المغربة
58.	Gâma' el-E'llâych.	جامع العلايه
59.	Sekket el-Sabtych.	سكة السبتية
60.	Sekket el-Gezzâryn.	سكة الجزارين
61.	Sekket el-A'ttâryn.	سكة العطارين
62.	Derb el-Saqlameh.	درب السقلمه
63.	El-Tablytah.	الطليطه
64.	Okâlt el-Kittân.	وكالة الكتان
65.	Hârt el-Qâsâouât.	حارت القاساوات

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
66.	Goul Mohammed.	جول محمد
67.	Okâlt el-A's ,y.	وكالة العصي
68.	El-Tablytah.	الطليطه
69.	Sekket el-Soukkaryeh.	سكة السكرية
70.	Okâlt el-Zeyt.	وكالة الزيت
71.	Sekket Okâlt el-Zeyt.	سكة وكالة الزيت
72.	Okâlt el-Kittân el-Soukkaryeh.	وكالة الكتان السكرية
73.	Gâma' el-Chalâmânyeh.	جامع الشلامانية
74.	Okâlt el-Kittân.	وكالة الكتان
75.	Rouba't el-Bâchâ.	ربعت الباشا
76.	Sekket Sabtyeh el-Lymoun.	سكة سبتيه الليمون
77.	Sabtyeh el-Qoulal.	سبتيه القلل
78.	Dakak el-Hatab.	دكك الحطب
79.	Sekket Dakak el-Hatab.	سكة دكك الحطب
80.	El-Ouarcheh.	الورشه
81.	El-Mechânteh.	المشانتة
82.	Gâma' el-Gyfânyeh.	جامع الجيفانية
83.	Gâma' el-cheykh Farag.	جامع الشيخ فرج
84.	Gâma' el-Barâzy.	جامع البرازي
85.	Beyt Hannâ Byny.	بيت حنا بيني
86.	El-Dyouân.	الديوان
87.	Gâma' A'ly bey.	جامع علي بيه
88.	Qychâryet A'ly bey.	قيشارية علي بيه
89.	Okâlt A'ly bey.	وكالة علي بيه

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
90.	Beyt Rachou.	بيت رشو
91.	Ouasa't el-Dyouân.	وسعت الديوان
92.	Qychâryet A'ly bey.	قيشارية على بيه
93.	Sekket Souq el-Lymoun.	سكة سوق الليمون
94.	Okâlt el-Nouql.	وكالة النقل
95.	El-Sayâref.	الصيارف
96.	Qychâryet Asnân Bâchy.	قيشارية اسنان باشي
97.	Okâlt el-Tâouylch.	وكالة الطاويله
98.	Gâma' el-Senânyeh.	جامع السنانيه ^(١)
99.	El-Khasâsyn.	الخصاصين
100.	El-Senânyeh.	السنانيه
101.	El-Haddâdyn.	الحدادين
102.	El-Gezzâryn.	الجزارين
103.	A'tfet el-Bast.	عطفة البسط
104.	Gâma' el-Mahkameh.	جامع المحكمه ^(٢)
105.	El-Hânout.	الحانوت
106.	A'tfet el-Lymoun.	عطفة الليمون
107.	Sekket Bousâtyeh.	سكة بوساتييه
108.	Sekket Amr Bâbeyn.	سكة امر بايين

(١) المقصود جامع سنان باشا والى مصر فى العصر العثمانى الذى تولى ولاية مصر مرتين الأولى فيما بين ٩٧٦/٩٧٥ هـ، والثانية فيما بين ٩٨٠/٩٧٩ هـ.وهذا الجامع مشيد على الطراز العثمانى . (المترجم).

(٢) المقصود جامع القاضى يحيى زين الدين ببوايق ، وقد استخدم كمحكمة ، وما يزال باقيا إلى اليوم ، وهو مشيد على طراز المساجد الجامعة المكونة من صحن وظلال . (المترجم).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
109.	Khasâsah.	خصاصه
110.	Sekket el-Mahkameh.	سكة المحكمة
111.	Sekket Khoderet el-Baql.	سكة خضرة البقل
112.	A'tfet el-Sâber.	عطفة الصابر
113.	Okâlt el-Souf.	وكالة الصوف
114.	Sekket Gâma' Merzeh.	سكة جامع مرزه ^(١)
115.	El-Khasâsah.	الخصاصه
116.	Sekket el-Abzârÿeh.	سكة الازاربه
117.	Gâma' Khadarah.	جامع خضره
118.	Sekket el-Haouâsel.	سكة الحواصل
119.	Okâlt el-Qotn.	وكالة القطن
120.	Okâlt el-Abzârÿeh.	وكالة الازاربه
121.	Khott el-Abzârÿeh.	خط الازاربه
122.	Okâlt el-Henneh.	وكالة الحنه
123.	Sekket el-Dechÿeh.	سكة الدشيشه
124.	Sekket el-Khatÿry.	سكة الخطيرى
125.	Chouch Ibrâhÿm el-Soghayr.	شونه ابراهيم الصغير
126.	Sâhel el-Dechÿeh.	ساحل الدشيشه
127.	A'tfet el-Khatÿry.	عطفة الخطيرى
128.	Sekket el-Sâdât.	سكة السادات
129.	Okâlt el-Milâyât.	وكالة الملايات
130.	Okâlt el-A'sal.	وكالة العسل

(١) هو الأمير مصطفى جوريجى الشهير بميرره وكان له ببلاق عدة منشآت معمارية ، وما يزال حامعه باقيا بها إلى اليوم فى شارع ميرزه . (المترجم).

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين والمنشآت	
131.	Okâlt el-Soukkar.	وكالة السكر
132.	Sekket Barâm bâchâ	سكة برام باشا
133.	Okâlt el-Qoulal.	وكالة القلل
134.	Okâlt abou-Zeyt.	وكالة ابو زيت
135.	Okâlt el-Fisqyeh.	وكالة الفسقيه
136.	A'tfet el-Bahr.	عطفة البحر
137.	Sekket el-Tabbâneh.	سكة التبانه
138.	Okâlt el-Bous.	وكالة البوص
139.	El-Hamdyeh Fourn E'yeh.	الهمديه فرن عيش
140.	El-Malaketh el-Gedydeh.	الملكة الجديده
141.	Ouasa'h Chouan el-Hatab.	وسعه شون الحطب
142.	A'tfet el-Hatab.	عطفة الحطب
143.	El-Tabbâneh.	التبانه
144.	Porte.	[باب]
145.	A'tfet el -Hâg.	عطفة الحاج
146.	A'tfet abou-Tâouyleh.	عطفة ابو طاويله
147.	A'tfet el-Gezzâr.	عطفة الجزائر
148.	Khâznet Baouâb.	خازنة بواب
149.	Sekket el-Khodyry.	سكة الخضيرى
150.	Sekket abou-E'lâ.	سكة ابو علا
151.	Gâma' abou-E'lâ.	جامع ابو علا
152.	Sekket Mouaffeq.	سكة موفق
153.	Porte.	[باب]
154.	Qantarat el-Tamrât.	قنطرة الثمرات
155.	Sekket abou-E'lâ.	سكة ابو علا

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
156.	Sekket abou-E'lâ.	سكة ابو علا
157.	A'tfet el-Nachâr.	عطفة النشار
158.	A'tfet el-Khâtyry.	عطفة الخاطيري
159.	A'tfet el-Khâtyry.	عطفة الخاطيري
160.	Gâma' el-Khâtyry.	جامع الخاطيري
161.	Sekket Maouqaf el-Khammârah.	سكة موقف الخماره
162.	A'tfet Za'trah.	عطفة ظعطره
163.	Sekket el-Khâtyry.	سكة الخاطيري
164.	Hârt el-Chorafeh.	حارت الشرفه
165.	Hârt el-Barrâny.	حارت البراني
166.	A'tfet Za'trah.	عطفة ظعطره
167.	A'tfet el-Dechycheh.	عطفة الدشيشه
168.	Sekket el-Khâtyry.	سكة الخاطيري
169.	El-Kassâr.	الكسار
170.	Sekket abou-Hatabeh.	سكة ابو حطبه
171.	Sâq el-Gedydeh.	ساق الجديده
172.	Khott ebn-Mouzeh.	خطّ ابن موزه
173.	Haouâsel el-Kouttâb.	حواصل الكتاب
174.	Place sans nom.	[ميدان لا اسم له]
175.	Khott abou-E'lâ.	خطّ ابو علا
176.	Khott abou-E'lâ.	خطّ ابو علا
177.	A'tfet el-Cha'râouy.	عطفة الشعراوي
178.	A'tfet el-Cha'râouy.	عطفة الشعراوي
179.	Hârt el-Madbah.	حارت المدبح

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
180.	Derb el-Gcdyd.	درب الجديد
181.	Sekket el-Ouâgah b-el-Chare'.	سكة الواجه بالشرع
182.	Hârt el-A'ttâr.	حارت العطار
183.	Hoch el-Halfeh.	حوش الحلفه
184.	Tahoune el-Minyâouy.	طحونة المنيأوى
185.	A'tfet abou-Dalâyei.	عطفة ابو دلایل
186.	A'tfet el-Gheyâtân.	عطفة الغيطناني
187.	Sekket el-Ouâgah.	سكة الواجه
188.	Hârt el-A'dâlem.	حارت العدالم
189.	Hârt el-Mchammarah.	حارت المحمره
190.	Hârt el-Sandabisy.	حارت السنديسي
191.	El-Hekr.	الحكر
192.	Gâma' el-A'râqy.	جامع العراقي
193.	Hârt Toubeh.	حارت طوبه
194.	Hârt el-Hekr.	حارت الحكر
195.	Hârt el-Chorafeh.	حارت الشرفه
196.	Hârt el-Beydah.	حارت البيضه
197.	A'tfet el-Seyd Refâ'y.	عطفة السيد رفاعي
198.	Hârt Charnysy.	حارت شرنيسي
199.	El-Ouâgah.	الواجه
200.	Gâma' el-Ouâgah.	جامع الواجه
201.	Souq el-Tebn.	سوق التبن
202.	Souq el-Samak.	سوق السمك
203.	Hârt el-Basâytah.	حارت البصايطه

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
204.	A'tfet el-E'dâry.	عطفة العدارى
205.	Hârt el-A'lmyeh.	حارة العلميه
206.	Sekket el-Merzeh.	سكة المرزه
207.	Gâma' el-Merzeh.	جامع المرزه
208.	A'tfet el-Sâber.	عطفة الصابر
209.	Sekket Souq el-Samak.	سكة سوق السمك
210.	Sekket el-Halaby.	سكة الحلبي
211.	Okâlt el-Gyr.	وكالة الجير
212.	Batn el-Khalyg.	بطن الخليج
213.	Sekket el-Mahkameh.	سكة المحكمه
214.	Sekket abou-el-E'lâ.	سكة ابو العلا
215.	Sekket Derb el-Nachâryn.	سكة درب النشارين
216.	Derb el-Nachâryn.	درب النشارين
217.	Châre' el-Belad.	شارع البلد
218.	Khott el-Halaby.	خط الحلبي
219.	Sekket el-Gezzâryn.	سكة الجزارين
220.	El-A'âsy.	العاصى
221.	Okâlt el-A'âsy.	وكالة العاصى
222.	Hârt el-A'âsy.	حارت العاصى
223.	Sekket el-Halaby.	سكة الحلبي
224.	E'yeh el-Nakhl.	عيش النخل
225.	Gâma' E'yeh el-Nakhl.	جامع عيش النخل
226.	A'tfet el-Nakhl.	عطفة النخل
227.	Derb E'yeh Maso'oud.	درب عيش مسعود

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
228.	Hârt E'yeh Maso'oud.	حارت عيش مسعود
229.	Sekket el-Nachâryn.	سكة النشارين
230.	Chare' el-Nachâryn.	شارع النشارين
231.	Sekket el-Ouâgah.	سكة الواجه
232.	Sekket E'yeh el-Nakhl.	سكة عيش النخل
233.	Derb el-cheykh Farag.	درب الشيخ فرج
334.	Gâma' abou-Bekr.	جامع أبو بكر
235.	Hârt el-Nouqaly.	حارت النقلى
236.	Hârt el-Tâmy.	حارت التامى
237.	Khott el-cheykh Farag.	خطّ الشيخ فرج
238.	Gâma' el-cheykh Farag.	جامع الشيخ فرج
239.	Sekket el-Khalâ.	سكة الخلا
240.	Khoukhet el-Chamny.	خوخة الشمنى
241.	Derb Gouâ el-Bar.	درب جوا البر
242.	Tombeaux.	ترب
243.	El-Gaouâber.	الجواير
244.	Sekket el-Gaouâber.	سكة الجواير
245.	Gâma' el-Gaouâber.	جامع الجواير
246.	Sekket Derb el-Gazzâr.	سكة درب الجزائر
247.	Derb el-Gazzâr.	درب الجزائر
248.	Derb el-Byr.	درب البير
249.	Derb el-Kercheh.	درب الكرشه
250.	Derb el-Byr.	درب البير
251.	Derb el-Da'âs.	درب الدعاس

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
252.	Hoch el-Qrâdâtyeh.	حوش القراداتيه
253.	Chaouâre' el-Gaouâber.	شوارع الجوابر
254.	Gâma' el-Moghraby.	جامع المغربى
255.	A'tfet el-Machnouqah.	عطفة المشنوقه
256.	A'tfet el-Sarâmleh.	عطفة الصرامله
257.	Derb el-Mesâouyeh.	درب المساويه
258.	Derb el-Tamâm.	درب التمام
259.	Sekket el-Khosousy.	سكة الخصوصى
260.	Derb el-Kercheh.	درب الكرشه
261.	Sekket el-cheykh Nasr.	سكة الشيخ نصر
262.	Derb Bleyh.	درب بليح
263.	El-Châre'.	الشارع
264.	Derb el-Rabya'.	درب الربيع
265.	El-E'loueh.	العلوه
266.	Derb el Tennour.	درب الطنور
267.	El-E'loueh.	العلوه
268.	Hoch el-Geneyneh.	حوش الجنينه
269.	Gâma' el-cheykh Nasr.	جامع الشيخ نصر
	Fort Donzelot.	[حصن دونزيلوا]
	Port de Boulâq.	[ميناء بولاق]
	Fort Spizer.	[حصن سبيزر]
	Chaussée, ou nouveau chemin de Boulâq au Kaire.	[طريق بولاق الجديد إلى القاهرة]

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
	<p>Gheyf el-Sâdât (jardin du cheykh Sâdât)</p> <p>Gheyf Ma'rouf.</p> <p>Gheyf O'bârah.</p> <p>Gheyf Zerbyeh.</p>	<p>غيط السادات</p> <p>غيط معروف</p> <p>غيط عبارة</p> <p>غيط زربيه</p>

٣ - مصر القديمة وضواحيها [مصر العتيقة]

(انظر اللوحة رقم ١٦ ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة ،
وانظر أيضاً اللوحة رقم ١٥ الخط الذى يضم مصر القديمة
والجيزة ... إلخ) .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمشآت	
	QASR EL-CHAMA' (Enceinte qui touche au vieux Kaire.)	[قصر الشمع] [السور الذى يلامس مصر القديمة]
1.	Byout el-Qebât.	بيوت القباط
2.	A'tfet el-Kenyseh.	عطفة الكنيسه
3.	A'tfet el-Maghârah.	عطفة المغاره
4.	A'tfet Sitty Barbarah (Sainte-Barbe)	عطفة ستى بربره
5.	Sekket el-Mo'allaqah.	سكة المعلق
6.	Deyr Nasârâ.	دير نصارى
7.	Kenyset el-Qebât.	كنيسة القباط
8.	Deyr Maryam (église de la Vierge).	دير مريم
9.	Deyr Roumy.	دير رومى

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
	VIEUX KAIRE.	[مصر القديمة]
1.	Bâb el-Oudâa'.	باب الوداع
2.	Sekket Masr A'tyqah.	سكة مصر عتيقه
3.	A'tfet el-Hâg A'ly.	عطفة الحاج على
4.	Hârt abou-Ta'meh.	حارت ابو طعمه
5.	Sekket Atâr el-Neby.	سكة اثار النبي
6.	Bâb el-Barrânyeh.	باب البرانيه
7.	Grande butte de décombres.	[تل كبير من الانقاض]
8.	Khokhet abou-Che'yr.	خوخة ابو شعير
9.	Sâhel Masr A'tyqah.	ساحل مصر عتيقه
10.	Gâma' A'bdyn.	جامع عبيدين
11.	Gâma' A'mrou (grande mosquée isolée, à l'est du vieux Kaire).	جامع عمرو [وهو جامع كبير منعزل إلى الشرق من مصر القديمة]
12.	Deyr abou - Seyfeyn (enceinte séparée, à l'est du vieux Kaire).	دير ابو سيفين [فناء منفصل إلى الشرق من مصر القديمة]
13.	Massif de maisons.	[كتلة المنازل]
14.	Okâlt el-Cherqâouy.	وكالة الشرقاوى
15.	A'tfet Marhousy.	عطفة مرحوصى
16.	A'tfet Choueyry.	عطفة شويرى
17.	Sekket Qabou.	سكة قبو
18.	A'tfet el-Haddâdyn.	عطفة الحدادين
19.	A'tfet el-Marhaouy.	عطفة المرحوى
20.	Gâma' el-Kharrouby.	جامع الخروبي
21.	Sekket el-Gidâly.	سكة الجدالى

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمشآت	
22.	Mosquée.	[مسجد]
23.	Sekket el-E'loueh.	سكة العلوه
24.	Sekket el-Bahr.	سكة البحر
25.	Sekket el-Sehrâyeh	سكة السهرايه
26.	Gâma' el-Bahr.	جامع البحر
27.	Hârt el-Gedydeh.	حارت الجديده
28.	Hârt Myâmneh.	حارت ميامنه
29.	El-Sehrâyeh.	السهرايه
30.	Sekket Bâb el-Oudâa'.	سكة باب الوداع
31.	Hârt el-Qare'.	حارت القرع
32.	Sekket el-Helâ.	سكة الحلا
33.	Gâma' el-Ghafyr.	جامع الغفير
34.	Hârt el-Chamly.	حارت الشملي
35.	Hârt el-cheykh Chchâb.	حارت الشيخ شهاب
36.	Hârt el-Gabâly.	حارت الجبالي
37.	Hârt el-Gencyeh.	حارة الجنيه
38.	Sekket el-Deyr.	سكة الدير
39.	Bâb el-Deyr.	باب الدير
40.	Bâb el-Gourah.	باب الجوره
41.	Sekket el-E'loueh.	سكة العلوه
42.	A'ifet Sâhel el-Bahr.	عطفة ساحل البحر
43.	Sekket Masr el-A'tyqah.	سكة مصر العتيقه
44.	Souaqat el-Qamh.	سوق القمح
45.	Ouasa't Mohammed el-Elfy.	وسعت محمد الالفي

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
46.	Beyt O'smân-bey Tanbourgy.	بيت عثمان بيه طنبورجي
47.	A'tfet Dâr el-Nahâs.	عطفة دار النحاس
48.	Gâma' Mohammed el-Makhfy.	جامع محمد المخفي
49.	Sekket Foum el-Khalyg.	سكة فم الخليج
50.	Harâmât Yousef.	هرامات يوسف
51.	Gâma' Dâr el-Nahâs.	جامع دار النحاس
52.	Saba' Saouâqy ou Sâqyet el-Migreh, prise d'eau de l'aqueduc.	سبع سواقى او ساقية المجره
	Meydân el-Nichâbeh.	ميدان النشابه
	Moustabet el-Nichâbeh.	مصطبة النشابه

٤ - الجيزة

[انظر اللوحة رقم ١٦ ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة ،
وانظر أيضاً اللوحة رقم ١٥ والخط الذى يشتمل على مصر القديمة
والجيزة ... إلخ] .

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
1.	Kafr Qeblyeh.	كفر قبلية
2.	Porte des Pyramides.	[مدخل الأهرام]
3.	Farchoureh.	فرشوره
4.	Sekket el-Hâouy.	سكة الحاوى
5.	Gâma' el-Kebyr.	جامع الكبير
6.	Sekket el-Hâgeh.	سكة الحاجه
7.	El-Qasr.	القصر
8.	Derb Soun el-Qelleh.	درب سون القلة
9.	A'ïfet el-A'rydeh.	عطفة العريضه
10.	Derb el-Fahkyr.	درب الفهكير
11.	Cheykh Dâoud.	شيخ داود
12.	Sâhet.	ساحة
13.	Sekket el-Soultân.	سكة السلطان
14.	Hârt Habachy.	حارت حبشى
15.	Hârt el-Sâber.	حارت الصابر
16.	Sekket el-Sâber.	سكة الصابر
17.	Sekket el-Soultân.	سكة السلطان

الرقم المعطى على الخريطة	قائمة بأسماء الأماكن ، الشوارع ، الميادين ، والمنشآت	
18.	Hadreh.	حضره
19.	Gâma' el-Bedreh.	جامع البدره
20.	Sekket el-Chorâfé.	سكة الشرافى
21.	Sebgeh.	سبجه
22.	Qabbeh.	قبجه
23.	Sekket el-Bahr.	سكة البحر
24.	Gâma' Khalylych.	جامع خليليه
25.	Chorâfé.	شرافى
26.	Sekket el-Geneyneh.	سكة الجنينه
27.	El-Sabât.	السياط
28.	Cheykh A'rouys.	شيخ عرويس
29.	Sekket el-Bahr.	سكة البحر
30.	Derb el-Mâouardy.	درب الماوردى
31.	Chorâfeh.	شرافه
32.	Derb el-Matyeh.	درب المتيش
33.	Sekket el-Effendy.	سكة الافندى
34.	Saleh el-Dyn.	صالح الدين
35.	Bâroud Khâneh.	بارود خانه
36.	Sekket Gâma'.	سكة جامع
37.	Sekket el-effendy.	سكة الافندى
38.	Sekket el-bâchâ.	سكة الباشا
39.	Zara' el-Nâouy.	زرع الناوى
40.	Hârt el-Reys.	حارت الرئيس
41.	Derb el-Gâma'.	درب الجامع
42.	Toubkhâneh.	طوبخاناه
43.	Qasr Mourâd-bey.	قصر مراد بيه

ملحق المبحث الأول حول مناخ القاهرة

إن ما ذكرته عن درجة الحرارة بالقاهرة - فيما سبق - لا يسمح بإعطاء فكرة كاملة عن مناخ هذا الجزء من مصر ، وأعتقد أنه يجب أن أسرد هنا عدة ملاحظات استخلصتها من يوميات رحلتي ، وهي ملاحظات كان من السهل على مضاعفتها : كما أنها تحمل طابع التعديل في الرأي المستنتج بصفة عامة .

يقال عادة إن المطر في مصر ظاهرة غير معروفة أو تكاد تكون كذلك ، غير أن الكلام على إطلاقه بهذه الصورة لا يتفق مع الملاحظة . فالمسافر يستطيع أن يمكث في البلاد من ثمانية إلى تسعة أشهر ، وربما أكثر من ذلك في مصر العليا دون أن يرى المطر ولو مرة واحدة . وإن أراد ، وفقاً لذلك ، أن يكون فكرة عامة ، فالإقامة بالقاهرة سنة أو عدة سنوات متتالية ، أو أثناء فصل معين فحسب كفيلة بدحض هذا القول . وفي البداية يجب أن نستثنى بداهة مصر السفلى الأكثر امتداداً من حيث المساحة من سائر البلاد ، والأقرب إلى البحر ، نسبياً ، مما يسبب بالضرورة مناخاً أكثر تنوعاً من مناخ الصعيد .

باستثناء البرد والثلج ، فإن كل الظواهر الجوية تتوالى هنا ، كما هو الحال في باقى الدول التي يطل شمالها على البحر الأبيض المتوسط ، وعلى الرغم من ذلك فقد شاهدت البرد في الأسكندرية مرات عديدة . ومن المؤكد أن حالة الجو في القاهرة يغلب عليها الاستقرار ، في الوقت الذى تكون فيه شبه ثابتة في مصر العليا ، ولا يرجع السبب في ذلك - بالنسبة للقاهرة التي تتاحم مصر

السفلى - إلى مناخها بقدر ما يرجع إلى موقعها الخاص ، حيث تحميها - إلى حد ما - التلال الخلفية للمقطم . ويرجع ارتفاع درجة حرارتها للانعكاس المستمر لأشعة الشمس الحارقة على الصخور التي تقع القاهرة أسفلها . ومتوسط درجة الحرارة في القاهرة مرتفع جدا ، ورغم ذلك فقد عشت هنا تجربة البرد القارس : ففي اليوم التاسع من فريمير من العام السابع (٢٩ نوفمبر ١٧٩٨) جلبت الرياح القوية إلى الجو برودة قارسة ، وهبط مقياس الحرارة إلى بضع درجات فوق الصفر . وهو أمر بالنسبة للسكان وللأوربيين الذين تأقلموا مع الجو من شأنه أن يخلق لديهم إحساسا شبيها بما عندنا في باريس حين تصل البرودة إلى عدة درجات تحت الصفر . وقد عانى أهالي القاهرة الذين فوجئوا بهذا الجو كثيرا ، فكانت وجوه القوم في الشوارع شاحبة ، وأذانهم وأنوفهم حمراء ، وأصابعهم متقلصة ، وظهرت عليهم جميع صور المعاناة . وفي أثناء هذه الموجة الشديدة البرودة كانوا يتدثرون بأغطية ثقيلة ، كما كانوا يرتدون حُللا سميقة ، ويوقدون نار الفحم ، ويبحثون عما يواجهون به البرد جهد استطاعتهم ، في بلد ليس به ما هو معد لمثل هذا الجو .

ولن نخرج عن الموضوع إذا ما لاحظنا أن هذه الفترات الباردة قد خلصت البلاد من حشود البعوض والذباب ولسعاتها المزعجة شديدة الألم^(١) .

وفي الثالث والعشرين من فريمير من السنة التالية (١٤ ديسمبر عام ١٧٩٩) شعرت ببرد شديد خاصة في الصباح والمساء ؛ وقد استمر البرد في تصاعد إلى اليوم الثاني عشر من نيفوز ، وكانت السماء ملبدة بالغيوم : وأجبرنا على أن نستدفيء كل مساء ، ومع ذلك فإن قسوة البرد كانت أقل منها خلال شتاء العام السابع . أما شتاء العام التاسع فكان البرد فيه قوى التأثير والحدة ، وقد مُلئء الجو بالضباب في الصباح ، وأحيانا طوال اليوم ، ودون شك لا يجب على أى حال مقارنة هذه البرودة بتلك التي تسود أوروبا ؛ لكن ما يمكن مقارنته

(١) لقد كانت الرياح بصفة عامة باردة خلال فريمير ونيفوز من هذه السنة (من ديسمبر إلى ١٥ يناير) .

هو الشعور النسبي بالبرد لدى السكان ؛ وربما لا تقل معاناة سكان القاهرة في بعض السنوات عن معاناة سكان عاصمة فرنسا .

وينبغي أن نلاحظ أن مقياس الحرارة في القاهرة يرتفع وقت الظهيرة تبعا للفصول إلى ١٠° ، ٢٠° ، ٢٥° ، وأحيانا إلى ٣٠ درجة مئوية . على حين ينخفض في الصباح من ١٣° أو أكثر إلى درجتين ، ويحدث هذا عادة في شهر يناير ، وعلى مدى اثنتى عشرة ساعة يتراوح الانخفاض فيما بين ١٠° إلى ١٢° ، وهذا يولد شعورا بالبرد أكثر مما يكون عندنا حين ينخفض لدينا من ثماني أو عشر درجات فوق الصفر إلى أربع درجات تحت الصفر : فالإحساس الذي نبدية يعتمد كليةً تقريبا على التفاوت .

وتبعا للملاحظات الكولونيل المسيو كوتل المتعددة ، والمسجلة بدقة ، فإن المتوسطات المدونة تعطى النتائج التالية : يصل الاختلاف من الساعة الخامسة صباحا حتى الظهر إلى ٧° في الشتاء ؛ ٧,٦° في الربيع ؛ ٧,٥° في الصيف ؛ ٦,٤° في الخريف . وهكذا فإن متوسط الاختلاف في الصيف أكثر منه في الشتاء . وقد لوحظ أن الأيام الأكثر برودة أو الأقل حرارة - التي سُجلت - هي : ٢٤ نوفمبر ٨,٥° ؛ ٣١ ديسمبر ٥,٣° ؛ ٢٤ يناير ٢° ؛ ١٣ فبراير ٣,٥° ؛ ٦ مارس ٤° فوق الصفر . ويسير الاختلاف على هذا المنوال مشابها لما عندنا وقت اعتدال المناخ .

ولا يجب أن ندهش من أن الإنسان في القاهرة - على الأقل في بعض السنوات - يقاسى من البرد مساءً وصباحاً في فصل الشتاء ؛ والواقع أنه حتى في مصر الوسطى يشعر الإنسان بالبرد القارس . وقد قمت بعمليات طبوغرافية في هذه البلاد - أثناء شهور الشتاء الثلاثة - كانت تدوم إلى وقت متأخر كل يوم ؛ وعندما كان يأتي المساء حوالى الساعة الثامنة أو التاسعة كانت لدى دائما فرصة مقارنة درجة الحرارة في الظلام بها أثناء الظهر ، أو في الساعة الثانية في المكان الذي أقيم فيه . وكان الاختلاف أكثر وضوحاً في الساعة الخامسة

صباحًا عندما كنت أنطلق للقيام بعملياتي . لقد كان هذا شتاء سنة ١٧٩٩ (من نيفوز إلى بلوفيز من السنة السابعة) وكانت البرودة تشتد مع اقترابي من حدود الأراضي المزروعة ؛ وحتى عندما كنت أتوقف على رمال الصحراء اللبية ، كنت أشعر بأن البرد أكثر شدة وحدة ، حتى أن أطراف أصابعي كانت شبه متجمدة لدرجة أنني كنت أكتب أو أرسم أو أستعمل معداتي بمنتهى الصعوبة . وفي هذا الوقت كانت درجة حرارة هذا الجزء من مصر ما بين ٢٧° و ٢٨° .

وفي يوم ١٩ نيفوز من العام التاسع (٩ يناير ١٨٠١) وعندما كنت تجاه تلا ، أحسست ببرودة شديدة ؛ وكانت الأرض مغطاة بطبقة رقيقة من الصقيع الأبيض . وقد يسقط الصقيع أحيانا على الصحراء المجاورة ، لكنه يظل سطحيا . وكان الأعراب يرتدون لباسًا رائعًا^(١) هو «البرنس» أو «معطف الأعراب» ، من الصوف الأبيض الناعم ؛ ليحميهم من قسوة الفصل . وعلى ذلك فليس من الغريب في القاهرة أن ينخفض مقياس الحرارة إلى الصفر . وقد لاحظ المسيو نويه Nouet عالم الفلك المرافق للبعثة أن هناك صقيعا في معسكر بليس .

وبالتأكيد فإنه ليس بإمكاننا رغم هذه الوقائع ، أن ننكر أن مصر بلد حار ، بل إنه شديد الحرارة ؛ ولكن ذلك لا يبيح التعجل بالقول بأن البرد غير معروف فيه . وأخيرا ، ومن ناحية ثانية ، فإن هذه الملاحظة ربما تكون غير جديدة بالإهمال ، إذ إنها - في الواقع - يمكن أن تفسر ظاهرة فريدة ، وهي أنه على الرغم من وباء الطاعون والدوستاريا والرمد ، فإن مصر في الحقيقة بلد صحي جدًا ، يفوق في ذلك كثيرًا من أقطار أوروبا . أليس من المعتقد أن الرياح الباردة الآتية من الصحراء من وقت لآخر تساهم في تلطيف الجو تماما ، كرياح الجهة الشمالية التي تهب على الوادي خلال القسم الأكبر من الصيف والخريف ،

(١) إن خفته تسمح بتحمل حرارة شديدة ، ولونه يعكس أشعة الشمس بدلا من أن يمتصها ، ونسيجه يخفظ حرارة الجسم ليلا ، وغطاء الرأس يقي الأذنين والرأس من البرد ؛ ويسمح شكله للفارس بكل الحركات تماما كالراجل من المشاة العرب .

أى فى فترة تكون فيها الحرارة خانقة ولا تطاق بدون هبوب الرياح الصيفية المملطفة ؟ .

أما عن المطر فسوف أقدم ملاحظة مماثلة : فنحن نلاحظ من وقت لآخر رِخاتٍ وأمطارا شديدة ليس فقط فى مصر السفلى ، بل وفى القاهرة . لكن الناس لا توقعهم هذه الظواهر ؛ لأن الجو غالبا ما يكون صافيا وبلا سحب ؛ بيد أن هذه الظواهر - مع ندرتها - كانت تلفت أنظار الرحالة . وهذه بعض الملاحظات التى استخرجتها من يوميات رحلتى : أصبح المطر شديدا بالقاهرة يوم ١٥ نيفوز من السنة السابعة (٤ يناير ١٧٩٩) ، بعد أن ظل مطراً خفيفاً لعدة أيام^(١) ؛ هطل المطر صباح يوم ١٤ نيفوز ؛ ودام يوم ١٥ من الصباح حتى المساء ، فكانت شوارع القاهرة مليئة بالوحل ، لدرجة أن الشوارع التربة قد أصبحت كتلا طينية . وقد اندهش الجميع عندما رأوا الأرض الجافة والمغبرة عادة قد أصبحت فجأة رطبة لينة ، وغير صالحة للمشى . وهذه هى التعبيرات الخاصة بالصحيفة : «لا يمكن التعبير عن الدهشة أو عن هذه الحالة غير المعتادة التى أغضبت كل الأتراك ، فهم لا يحسنون المشى فى الوحل أو الاحتماء من المطر (فالمظلات مجهولة فى مصر) . إن هذه الأمطار المفاجئة تكذب كثيرا أولئك الكتاب الذين ينفون وجود المطر بمصر» .

وقد سقطت الأمطار على القاهرة أيام ١١ ، ١٢ ، ١٣ فلوريال Floréal من السنة السابعة (٣٠ أبريل ، و ٢١ مايو ١٧٩٩) أثناء الخماسين ، وهى فترة رياح الجنوب ، وقد اشتدت يوم ١٤ . وفى اليوم الأول من بريريال Prairial بدأت فى السقوط على شكل قطرات كبيرة لمدة ثمانى إلى عشر دقائق .

والأيام الأخرى التى سقطت فيها الأمطار هى : يوم ١٧ برومير Brumaire من السنة الثامنة (٨ نوفمبر سنة ١٧٩٩) ويوم ٢٣ برومير قبل بزوغ الشمس ، على أثر غيوم سوداء باردة تلتها أمطار غزيرة ومتتالية ، وكانت شوارع القاهرة

(١) يوم ٢٨ برومير من السنة السابعة (١٨ نوفمبر ١٧٩٨) سقطت الأمطار وقصف الرعد .. الخ .

لا تزال مملوءة بالطين . وفي يوم ٢٩ فندمبير Vendémiaire السابق أمطرت مطراً خفيفاً^(١) استمر طوال اليوم مع رياح عاتية ، على مدينة جرجا عاصمة مصر العليا ، وكان هناك مطر يوم ٢٤ برومير صباحاً ومساءً ، ويومى ٢٥ و ٢٦ أمطرت صباحاً .

وفي صباح يوم ٨ بلوفيز Pluiose من السنة الثامنة (٢٨ يناير سنة ١٨٠٠) فى أعقاب يوم جميل ، هبت رياح قوية جنوبية فأثارت زوبعة ترابية أدت إلى إظلام السماء : وتلا ذلك أمطار ، يمكن اعتبارها غاية فى القوة بالنسبة للبلاد ، فقد استمرت نصف الساعة أو ثلاثة أرباع الساعة مما جعل الشوارع كلها موحلة . وفى اليوم السادس عشر من نفس الشهر سقط المطر مساء على بولاق .

وقد وصف المسيو كوتل حالة السماء فى القاهرة بمزيد من العناية ؛ ولكن يجب الانتباه إلى أن ذلك كان ساعة ملاحظة البارومتر ومقياس الحرارة من الخامسة إلى السابعة صباحاً ، ومن الظهيرة إلى الثالثة مساءً ، كما يجب الانتباه ، من ناحية أخرى ، إلى أن حالة السماء قد وصفت على مدى اثني عشر شهراً اختيرت من سنوات مختلفة ، وليس من مدة إقامة الفرنسيين كلها ، على الرغم من أنه قام بتدوين ملاحظاته عن القاهرة ، خلال فترة أربع السنوات المتلاحقة^(٢) .

لقد سجلت هذه الملاحظة من أجل أولئك الذين يريدون مقارنة فترات الوقائع الواردة أعلاه ، مع جداول هذا الملاحظ الموفق . وقد اقتصر على الإشارة إلى أحد عشر يوماً من المطر الخفيف على مدى عام ، بينما كانت الرياح تهب بصفة دائمة تقريباً من الناحية الجنوبية أو من الناحية الغربية .

وعندما قمنا بالسير على الأقدام بطول الجبل العربى ، لاحظنا فى مصر العليا - خاصة فى المنتصف - ما يؤكد تساقط الأمطار بكثرة هناك على الضفة اليمنى

(١) غالباً ما يلاحظ أثناء مثل هذه الأوقات ذات الحرارة الشديدة والسماء المكسوة والمليدة بالسحب ، وكل التكهنات بعاصفة مروعة ، انعدام وجود برق أو رعد أو مطر .

(٢) انظر المجلد ١٩ ، صفحة ٤٥١ وما بعدها .

للليل ، وكثيرا ما كان علينا أن نجتاز مجارى متفاوتة العمق لمياه الأمطار أو للسيول الخفيفة ، التي تصب في النهر .

وعند مداخل الوديان الكبيرة والتفرعات الرئيسية ، جذب انتباهي أيضا ، وفي أماكن أخرى عديدة شقتها بنفس الطريقة مياه الأمطار ، حصى مستدير جرفته معها من داخل الصحراء التي تفصل النيل عن البحر الأحمر . ويمكن ملاحظة هذه الظواهر ناحية السلسلة الليبية ، ولكن بصورة نادرة .

وأنهى هذه الإشارات بفكرة شبيهة بتلك التي ذكرتها بمناسبة الحديث عن موجات البرد التي نحسها أحيانا في مصر : وأقصد أن الأمطار النادرة والقليلة الغزارة التي تسقط في القاهرة وفي مصر السفلى ، تقوم مع ذلك بتلطيف الجو ، ويفترض أنها تساهم في وقاية البلاد ، ولكنها أقل فاعلية من الرياح الباردة . وهذه الأسباب هي التي تجعل نسبة الوفيات بالقاهرة أقل مما يمكن أن يفترض في مدينة مزدحمة تسود فيها الدوستاريا والجدرى على الدوام ، والطاعون غالبا ؛ وأخيرا يتكدر فيها ثلاثة أرباع السكان ويعيشون بطريقة غير صحية . ففي فرنسا تساوى نسبة الوفيات السنوية $\frac{1}{4}$ تقريبا من السكان ، وفي باريس $\frac{1}{36}$ ، أما في القاهرة فهي $\frac{1}{3}$.

المبحث الثانى مذكرات متفرقة حول بعض أقسام العمارة العربية للمرحوم ميشيل إنج لانكريه

لقد ترك المذكرات التالية صديقى العالم الراحل المرحوم ميشيل إنج لانكريه ، وقد قررت البعثة أن تطبعها ضمن المؤلف [وصف مصر] ، فالتقدير والاحترام للذان تستحقهما ذكرهما يجعلاننى أدرجها هنا دون تغيير أو إضافة ، حتى يمكنها أن تقدم ملاحظات نافعة .

قد يكون من المفيد ، ما دامت الفرصة سانحة ، الإشارة إلى بقية العمارة العربية القديمة ، لا ليتم إحتداؤها ، بل لأن ذلك فصل ينبغى أن يضم إلى تاريخ العمارة .

وتقدم قلعة القاهرة فى هذا الصدد كثيرا من الملاحظات التى يجب إبدائها ، فهى تحتوى داخل أسوارها على أثرين رئيسيين يشهدان - بعد مضى ستمائة عام - على عظمة الشعب الذى أنجزهما ، إننى أقصد البئر والقصر المسمى «يوسف» . ويبدو أن الأثر الأول قد سبب للذين حفروه مصاعب شبيهة بتلك التى ووجهت أثناء إقامة الأهرام ، على الأقل ما يتعلق منها بمتوسط الارتفاع . ولكن بأية أحاسيس مختلفة يمكننا أن نتأمل هذا العمل أو ذاك ! وإلى أى مدى يجب أن يتواضع زهو هذه المقابر العظيمة أمام عطاء هذا المنبع المائى المتاح للقلعة .

كذلك فإن ديوان يوسف لم يكن إنجازا بالأمر الهين ؛ فليس من السهل ، بغير شك ، أن يُرْفَع اثنان وثلاثون عمودا إلى ارتفاع يقارب ثلاثمائة قدم فوق

سطح النيل ؛ وهى أعمدة من قطعة واحدة من الجرانيت يبلغ ارتفاعها ست وعشرين قدما ، أما قطرها فيزيد على ثلاث أقدام .

والقواعد التى تم اكتشافها بالفعل هى من الحجر الرملى الضارب إلى الحمرة ، وقد تم تنفيذها بطريقة سيئة جداً وبذوق ردىء . ومن بين تيجان العُمد ما هو عبارة عن كتل لا شكل لها تقريبا ، وأخرى تقوم على تقليد سبىء لتاج العمود الكورنثى . ويوجد من هذه الأخيرة خمسة تيجان ، يبدو أنه أريد نقش أوراق الموز عليها ؛ لذلك فإنها ، رغم ضخامة نقشها ، لا تخلو كليةً من الأناقة ، إذ ربما استطاع فنان مبدع أن يجعل منها شيئا جذابا . (انظر رسوم تيجان العمد هذه على اللوحين ٧١ ، ٧٢ من الدولة الحديثة ، المجلد الأول) .

ويشاهد نحو الأعلى فى زوايا القاعة الأربع - حيث العمد الاثنان والثلاثون التى تكلمت عنها قبل قليل - مجموعة كبيرة من الحنيات الخشبية الموضوعة بعضها فوق بعض . ويمكن القول بأنها هيكل حلية شبيهة بأخرى موجودة بقاعتين أخريين ، سليمة وشبه كاملة .

فهل تكون هذه الحلية تقليدا لقطعة طبيعية ؟ لقد بحثت عنها دون جدوى . هل هى صورة لشكل كان له دوره فيما مضى ؟ ذلك هو ما أعتقد . إنها تبدو سابقة لما يسمى فى الفن المعمارى بالمثلثات الكروية ، وهى بمثابة منطقة الانتقال التى تربط سقفاً دائرياً بغرفة مربعة . وقد استخدمت هذه الطريقة وبنفس الوظيفة فى أربعة أو خمسة أماكن - على الأقل - من القلعة . ونرى فى العديد من الأضرحة المربعة الصغيرة مثل هذه الحنيات التى تلعب هنا بالتأكيد دور المثلثات الكروية .

وفى بعض هذه الأماكن لا يوجد سوى حنية واحدة فى كل زاوية ؛ وفى حالات أخرى نرى أنه توجد على واجهات الجدران - أولا - حنيتان ، ثم تتصل بهما واحدة ثالثة بعد ذلك ، وتقام القبة الدائرية غالبا على هذا المثلث . غير أنه توجد أيضا فى بعض الأحيان حنيات أصغر مضافة من الأمام من منتصف

الواجهة حتى منتصف الحنية الثالثة . وبعض هذه الحنيات من الحجر ، وتتصل في بعضها الآخر بزخارف السقف ، وهي زخارف يمكن أن نصفها سريعا بأن لها شبيها كبيرا بهذه الأنواع من الأكتاف الطائرة التي تزين الكثير من الكنائس القوطية ، وليس في هذا ما يدعو للدهشة ، فالعرب عندما حملوا العلوم إلى أوروبا كان طبيعيا أن يتركوا بها لمحات من فنهم المعمارى .

وأيا كان أصل هذه الحلية ، فالمؤكد أنها هي التي نراها محورة بدرجات متفاوتة على طوابق المآذن المختلفة ، وعلى عقود الأبواب ، وعلى أفاريز السقوف .. الخ . إنها في النهاية تكون الزخرفة الأساسية والوحيدة تقريبا في عمارة المصريين الحالية .

وكذلك فإن الطريقة التي نحتت أو زخرفت بها صنج الأعتاب ، وأيضا صنج عقود البائكات في العمارة العربية القديمة قد ظلت هي نفسها في عمارة المحدثين ؛ وسأذكر عنها شيئا :

هذه الصنجات ليست دائما على نحو ما هي عليه في أوروبا حيث تستند الواحدة منها إلى الأخرى من خلال سطح منبسط ، وإنما يكون أحيانا من خلال سطح اسطوانى ينطلق من قاعدة أفقية ، وغالبا ما يأخذ قطاعه شكلاً منحنياً معقداً على نحو تمثل فيه رؤوس الصنجات مقاطع مدهشة^(١) . ويتميز العديد من الأعتاب المشكلة على هذا النحو بأنها تستند عموديا على القوائم المستقيمة دون أن تؤدي إلى سقوطها . ولهذا فمن السهل ملاحظة أنه إذا كانت هذه المقاطع كالصنجات يرتبط بعضها ببعض ، فإنه لن ينتج عن ذلك أى رفس إطلاقا ، أو على الأقل يكون ضعيفا جداً على الصنجتين المتطرفتين ، ولكننا نجد حينئذ أن كل القوة تنجده لتحتيم العقود .

وهذه الطريقة تكون بدون سلبيات إذا كان للأدوات المستعملة صلابة المعادن ، ولكنها تصبح معيبة إذا كان الحجر هشاً .

(١) انظر الدولة الحديثة ، المجلد الأول . الصفحة ٧١ . شكل ٧ . الصفحة ٧٢ ، شكل ١٥ . ١٨

وإذا ما قام المرء بفحص المقاطع المستخدمة فى صنجات المباني العربية فسرعان ما يلاحظ أنها لم تشق لأسباب تتعلق بالصلابة . وكذلك فقد شطرت الزوايا الحادة لعديد من هذه الصنجات - بالرغم من وجود العقود فوقها - لتحمل ثقل الجزء العلوى للجدار .

ويوجد ، سواء داخل القلعة أو فى منشآت أحدث عهدا ، عدد كبير من تكسيات الرخام أو الحجر الجيرى المثبتة ليس فقط على الصنجات ، ولكن أيضا على واجهات الجدران ، وعلى البحور الموجودة فى زوايا الأبواب الكبيرة .. الخ . وغالبا ما يبدو أن الأعتاب المكونة من ثلاثة أحجار ، وكأنها من خمسة أو سبعة خطوط متقطعة ، اثنان منها فقط عبارة عن وصلات حقيقية ، والأخرى محفورة .

المبحث الثالث أبواب القاهرة

مأخوذ من الفصل الذى كتبه المقرئى عن الأبواب المسماة : زويلة ، والنصر ، والفتوح ، والشعرية ، وعن الوزير بدر الجمالى الذى أعاد تشييدها^(١) : « وكان للقاهرة من جهتها القبلىة بابان متلاصقان يقال لهما بابا زويلة ، ومن جهتها البحرىة بابان متباعدان أحدهما باب الفتوح والآخر باب النصر ، ومن جهتها الشرقىة ثلاثة أبواب متفرقة : أحدها يعرف الآن بباب البرقىة والآخر بالباب الجدىد والآخر بالباب المحروق ، ومن جهتها الغربىة ثلاثة أبواب : باب القنطرة وباب الفرج وباب سعادة ، وباب آخر يعرف بباب الخوخة . ولم تكن هذه الأبواب على ما هى عليه الآن ولا فى مكانها عندما وضعها جوهر .

(باب زويلة)

كان باب زويلة عندما وضع القائد جوهر القاهرة باين متلاصقين بجوار المسجد المعروف اليوم «بسام بن نوح» ، فلما قدم المعز إلى القاهرة دخل من أحدهما ، وهو الملاصق للمسجد الذى بقى منه إلى اليوم عقد ، ويعرف بباب القوس . فتيامن الناس به وصاروا يكثرون الدخول والخروج منه ، وهجروا الباب المجاور له ، حتى جرى على الألسنة أن من مر به لا تقضى له حاجة ، وقد زال هذا الباب ولم يبق له أثر اليوم إلا أنه يفضى إلى الموضع الذى يعرف اليوم

(١) انظر ما سبق ذكره بهذا الخصوص . وقد ترجم هذا النص من العربىة إلى الفرنسىة المرحوم بروسيير روريه الكاتب المترجم للغة العربىة بالسنگال ، والذى توفى فى ريعان شبابه ، ولم يكن له متسع من الوقت لمراجعة هذه الترجمة .

ورد هذا النص فى الأصل الفرنسى مترجما بتصريف ، وقد رأينا إتيانه ها كما جاء فى خطط المقرئى (الجزء الأول ، الصفحات ٣٨٠ إلى ٣٨٢) مراعاة للدقة . (المترجم) .

بالحجارين ، حيث تباع آلات الطرب من الطنابير والعيان ونحوهما ، وإلى الآن مشهور بين الناس أن من يسلك من هناك لا تقضى له حاجة ، ويقول بعضهم : من أجل أن هنالك آلات المنكر وأهل البطالة من المغنين والمغنيات . وليس الأمر كما زعم ، فإن هذا القول جار على ألسنة أهل القاهرة من حين دخل المعز إليها قبل أن يكون هذا الموضع سوقا للمعازف وموضعا لجلوس أهل المعاصى .

فلما كان فى سنة خمس وثمانين وأربعمائة بنى أمير الجيوش بدر الجمالى وزير الخليفة المستنصر بالله باب زويلة الكبير الذى هو باق إلى الآن ، وعلى أبراجه ، ولم يعمل له باشورة كما هى عادة أبواب الحصون من أن يكون فى كل باب عطف ، حتى لا تهجم عليه العساكر فى وقت الحصار ويتعذر سوق الخيل ودخولها جملة ، لكنه عمل فى بابه زلاقة كبيرة من حجارة صوان عظيمة بحيث إذا هجم عسكر على القاهرة لا تثبت قوائم الخيل على الصوان . فلم تزل هذه الزلاقة باقية إلى أيام السلطان الملك الكامل نصر الدين محمد بن الملك العادل أبى بكر بن أيوب ، فاتفق مروره من هنالك فاختل فرسه وزلق به ، وأحسبه سقط عنه فأمر بنقضها فنقضت وبقي منها شئ يسير ظاهر . فلما ابنتى الأمير جمال الدين يوسف الاستادار المسجد المقابل لباب زويلة وجعله باسم الملك الناصر فرج ابن الملك الظاهر برقوق ظهر عند حفره الصهريج الذى به بعض هذه الزلاقة ، وأخرج منها حجارة من صوان لا تعمل فيها العدة الماضية ، وأشكالها فى غاية من الكبر لا يستطيع جرها إلا أربعة رؤس بقر ، فأخذ الأمير جمال الدين منها شيئا ، وإلى الآن حجر منهالقى تجاه قبو الخرنشف من القاهرة .

ويذكر أن ثلاثة أخوة قدموا من الرها بنائين بنوا باب زويلة وباب النصر وباب الفتوح كل واحد بنى بابا ، وأن باب زويلة هذا بنى فى سنة أربع وثمانين وأربعمائة ، وأن باب الفتوح بنى فى سنة ثمانين وأربعمائة . وقد ذكر ابن عبد الظاهر فى كتاب خطط القاهرة أن باب زويلة هذا بناه العزيز بالله نزار بن المعز وتممه أمير الجيوش وأنشد لعل بن محمد النيلى :

يا صاح لو أبصرت باب زويلة* لعلمت قدر محله بنيانا
باب تآزر بالمجرّة وارتندى الشعرى ولاث برأسه كيوانا
لو أن فرعوننا بناه لم يرد* صرحا ولا أوصى به هامانا

وسمعت غير واحد يذكر أن فردتيه يدوران في سكرجتين من زجاج ، وذكر
جامع سيرة الناصر محمد بن قلاون أن في سنة خمس وثلاثين وسبعمائة رتب
ايدكين والى القاهرة في أيام الملك الناصر محمد بن قلاون على باب زويلة خليلية
تضرب كل ليلة بعد العصر ، وقد أخبرني من طاف البلاد ورأى مدن المشرق
أنه لم يشاهد في مدينة من المدائن عظم باب زويلة ولا يرى مثل بدنتيه اللتين
عن جانبيه ، ومن تأمل الأسطر التي قد كتبت على أعلاه من خارجه فإنه يجد
فيها اسم أمير الجيوش والخليفة المستنصر وتاريخ بنائه ، وقد كانت البدنتان
أكبر مما هما الآن بكثير ، هدم أعلاهما الملك المؤيد شيخ لما أنشأ الجامع داخل
باب زويلة وعمر على البدنتين منارتين ، ولذلك خبر تجده في ذكر الجوامع
عند ذكر الجامع المؤيدى .

(باب النصر)

كان باب النصر أولا دون موضعه اليوم ، وأدركت قطعة من أحد جانبيه
كانت تجاه ركن المدرسة القاصدية الغربى ، بحيث تكون الرحبة التى فيما بين
المدرسة القاصدية وبين بابى جامع الحاكم القبليين خارج القاهرة ، ولذلك تجد
فى أخبار الجامع الحاكمى أنه وضع خارج القاهرة . فلما كان فى أيام المستنصر
وقدم عليه أمير الجيوش بدر الجمالى من عكا وتقلد وزارته وعمر سور القاهرة
نقل باب النصر من حيث وضعه القائد جوهر إلى حيث هو الآن ، فصار قريبا
من مصلى العيد ، وجعل له باشورة أدركت بعضها ، إلى أن احترقت أخت
الملك الظاهر برقوق الصهريج السبيل تجاه باب النصر فهدمته وأقامت السبيل
مكانه . وعلى باب النصر مكتوب بالكوفى فى أعلاه : لا إله إلا الله محمد
رسول الله على ولى الله صلوات الله عليهما .

(باب الفتوح)

وضعه القائد جوهر دون موضعه الآن ، وبقي منه إلى يومنا هذا عقده وعضادته اليسرى ، وعليه أسطر من الكتابة بالكوفي ، وهو برأس حارة بهاء الدين من قبليها دون جدار الجامع الحاكمي . وأما الباب المعروف اليوم بباب الفتوح فإنه من وضع أمير الجيوش وبين يديه باشورة قد ركبها الآن الناس بالبنيان لما عمر ما خرج عن باب الفتوح .

(أمير الجيوش) أبو النجم بدر الجمالي كان مملوكاً أرمينياً لجمال الدولة ابن عمار ، فلذلك عرف بالجمالي ، وما زال يأخذ بالجد من زمن سبيه فيما يباشره ويوطن نفسه على قوة العزم ويتنقل في الخدم حتى ولى إمارة دمشق من قبل المستنصر فى يوم الأربعاء ثالث عشر ربيع الآخر سنة خمس وستين وأربعمائة ، ثم سار منها كالمهارب فى ليلة الثلاثاء لأربع عشرة خلت من رجب سنة ست وخمسين ، ثم وليها ثانياً يوم الأحد سادس شعبان سنة ثمان وخمسين ، فبلغه قتل ولده شعبان بعسقلان ، فخرج فى شهر رمضان سنة ستين وأربعمائة ، فثار العسكر وأخربوا قصره وتقلد نيابة عكا . فلما كانت الشدة بمصر من شدة الغلاء وكثرة الفتن ، والأحوال بالحضرة قد فسدت والأمور قد تغيرت ، وطوائف العسكر قد شغبت ، والوزراء يقنعون بالاسم دون نفاذ الأمر والنهى ، والرخاء قد أيس منه ، والصالح لا مطمع فيه ، ولواعة قد ملكت الريف والصعيد بأيدي العبيد ، والطرقاقد انقطعت برأً وبحراً إلا بالخفارة الثقيلة ، فلما قتل بلدكوش ناصر الدولة حسين بن حمدان كتب المستنصر إليه يستدعيه ليكون المتولى لتدبير دولته ، فاشترط أن يحضر معه من يختاره من العساكر ولا يبقى أحداً من عسكر مصر . فأجابه المستنصر إلى ذلك ، فاستخدم معه عسكراً وركب البحر من عكا فى أول كانون ، وسار بمائة مركب بعد أن قيل له أن العادة لم تجرِ بركوب البحر فى الشتاء لهيجانه وخوف التلف ، فأبى عليهم وأقلع ، فتمادى الصحو والسكون مع الريح الطيبة

مدة أربعين يوماً حتى كثر التعجب من ذلك وعد من سعادته ، فوصل إلى تيس ودمياط ، واقترض المال من تجارها ومياسيرها ، وقام بأمر ضيافته وما يحتاج إليه من الغلال سليمان اللواتي كبير أهل البحيرة . وسار إلى قليوب فنزل بها ، وأرسل إلى المستنصر يقول : لا أدخل إلى مصر حتى تقبض على بلدكوش . وكان أحد الأمراء وقد اشتد على المستنصر بعد قتل ابن حمدان فبادر المستنصر وقبض عليه واعتقله بخزانة البنود ، فقدم بدر عشية الأربعاء لليلتين بقيتا من جمادى الأولى سنة خمس وستين وأربعمائة ، فتهياً له أن قبض على جميع أمراء الدولة ، وذلك أنه لما قدم لم يكن عند الأمراء علم من استدعائه ، فما منهم إلا من أضافه وقدم إليه . فلما انقضت نوبهم في ضيافته استدعاهم إلى منزله في دعوة صنعها لهم ، وبيت مع أصحابه أن القوم إذا أجنهم الليل فإنهم لا بد يحتاجون إلى الخلاء ، فمن قام منهم إلى الخلاء يقتل هناك ، ووكل بكل واحد واحداً من أصحابه وأنعم عليه بجميع ما يتركه ذلك الأمير من دار ومال وإقطاع وغيره . فصار الأمراء إليه وظلوا نهارهم عنده وباتوا مطمئنين فما طلع ضوء النهار حتى استولى أصحابه على جميع دور الأمراء ، وصارت رؤسهم بين يديه ، فقويت شوكته وعظم أمره وخلع عليه المستنصر بالطيلسان المقور وقلده وزارة السيف والقلم ، فصارت القضاة والدعاة وسائر المستخدمين من تحت يده ، وزيد في ألقابه أمير الجيوش كافل قضاة المسلمين وهادى دعاة المؤمنين . وتتبع المفسدين فلم يبق منهم أحد حتى قتله ، وقتل من أمثال المصريين وقضاتهم ووزرائهم جماعة . ثم خرج إلى الوجه البحرى ، فأسرف في قتل من هنالك من لواتة واستصفى أموالهم وأزاح المفسدين وأفناهم بأنواع القتل . وصار إلى البر الشرقى فقتل منه كثيراً من المفسدين ، ونزل إلى الأسكندرية وقد ثار بها جماعة مع ابنه الأوحى ، فحاصرها أياماً من المحرم سنة سبع وسبعين وأربعمائة إلى أن أخذها عنوة وقتل جماعة ممن كان بها . وعمر جامع العطارين من مال المصادرات ، وفرغ من بنائه في ربيع الأول سنة تسع وسبعين وأربعمائة . ثم سار إلى الصعيد ، فحارب جهينة والثعالبة وأفنى أكثرهم بالقتل وغنم من الأموال

ما لا يعرف قدره كثرة ، فصلح به حال الإقليم بعد فساد ، ثم جهز العساكر لمحاربة البلاد الشامية ، فسارت إليها غير مرة وحاربت أهلها ، ولم يظفر منها بطائل ، واستتاب ولده شاهنشاه وجعله ولي عهده . فلما كان في سنة سبع وثمانين وأربعمائة مات في ربيع الآخر ، وقيل في جمادى الأولى منها . وقد تحكم في مصر تحكم الملوك ولم يبق للمستنصر معه أمر ، واستبد بالأمور فضبطها أحسن ضبط ، وكان شديد الهيبة وافر الحرمة مخوف السطوة ، قتل من مصر خلائق لا يحصيها إلا خالقها ، منها أنه قتل من أهل البحيرة نحو العشرين ألف إنسان إلى غير ذلك من أهل دمياط والأسكندرية والغربية والشرقية وبلاد الصعيد وأسوان وأهل القاهرة ومصر ، إلا أنه عمر البلاد وأصلحها بعد فسادها وخرابها بإتلاف المفسدين من أهلها . وكان له يوم مات نحو الثمانين سنة ، وكانت له محاسن منها أنه أباح الأرض للمزارعين ثلاث سنين حتى ترفهت أحوال الفلاحين واستغنوا في أيامه ، ومنها حضور التجار إلى مصر لكثرة عدله بعد انتزاحهم منها في أيام الشدة ، ومنها كثرة كرمه . وكانت مدة أيامه بمصر إحدى وعشرين سنة ، وهو أول وزراء السيوف الذين حجروا على الخلفاء بمصر . ومن آثاره الباقية بالقاهرة باب زويلة وباب الفتوح وباب النصر .

ونكمل هنا قائمة أبواب القاهرة بالأسماء الثلاثة الآتية ، التي لم تثبت على الخريطة : « باب السباع » (الخريطة ٢٦ من الدولة الحديثة) بين «درب الشيخ قمر» و «درب السباع» ، (B-5) ، «باب الضبة» (نفسه ، C-6) بين «غيط الوالى» و «غيط الطويل» (انظر الخريطة ٢٦ ، C-6) ، وباب «أولاد عنان» جنوب «باب الحديد» (انظر الخريطة ٢٦ ، C-14) .

وتذكر خريطة القاهرة لنيبور - التي سبق لى ذكرها - عديدا من الأسماء الأخرى للأبواب ، غير أنها لا تشير إلى أبواب غير هذه التي تظهر على خريطتنا ، لأن الذى تغير هو الأسماء فحسب ، وذلك مثل باب «السيدة زينب» ، وباب

«الخطابة» ، وباب «أيوب بك» . ويذكر المؤلف نفسه أيضا «بركة القصارين» ،
وقنطرة يطلق عليها «قنطرة الظاهر بيبرس» (وهي تقابل قنطرة الوز) ، ومصنعا
للبارود قريبا من بركة الرطلى ، وفي داخل المدينة كنيسة أرمنية ذكرت من
قبل ، ويعطى نيبور الذى قطن فى حى الموسكى (أو حى الإفرنج) هذا الحى
خط عرض ٥٨°٢٠'٣٠ ، وهى ملاحظة تطابق ملاحظة المسيو نوى Nouet
(انظر نيبور ، المجلد الأول ، صفحة ٨٩ وما بعدها) .

* * *

لمحة عن بعض أسماء الشوارع والمنشآت

لقد سُمِّي الفرنسيون الشارع الكبير المتجه من القنطرة المزدوجة في الجنوب المعروفة بقناطر السباع حتى باب الشعرية باسم شارع «بتى توار Petit-Thouars»، وهو اسم بحار عُرف بإخلاصه وشجاعته في معركة أبي قير : وهذا الطريق الكبير يحمل في القاهرة اثني عشر اسماً مختلفاً ، تتغيّر مع كل قنطرة تقريبا .

ويتحدث عبد اللطيف^(١) عن الكثير من الشوارع والأماكن التي لم تعد موجودة اليوم تحت نفس الأسماء مثل : المكس ، حلب ، شارع البركة . وقد وجدت بالقاهرة شارعاً باسم زقاق المسك ، أو المسك ، جنوب باب زويلة^(٢) . لكن ما ذكره المقرئى ، حسب رواية دى ساسى ، هو أن «شارع ، أو حَيّ حلب ، المسمى بزقاق حلب (حيث كانت فى الماضى ثكنات للجنود) كان يقع خارج باب زويلة » وكذلك «كانت تقع خارج القاهرة بلدة على الطريق الكبير باتجاه الفسطاط» . وأرى أن الزقاق يعنى مكاناً ضيقاً ، ومن ناحية أخرى فإن كلمة (المكس) تعنى ، كما لاحظ المسيو دى ساسى أيضا ، الرسم أو الضريبة .. الخ . وكان هناك على الخليج موضع لتحصيل الرسوم يطلق عليه المكس ، غير أن هذا الاسم نفسه الذى نصادفه قريبا من أحد أبواب القاهرة ربما يحمل نفس المعنى . وفيما أرى فإننا نجد هنا زقاق حلب أو ساحة حلب وزقاق المكس ، أو ساحة تحصيل رسوم الدخول ، وأخيرا فإنه لا يجب التوقف عند كلمة المسك مكان المكس ، فليس أكثر شيوعاً فى مصر لدى الشعب من قلب الحروف عند النطق ؛ غير أن هذا لا يتعدى هنا مجرد الافتراض . ويلوح

(١) ترجمة عبد اللطيف ، صفحة ٣٧٤ .

(٢) انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول (رقم 0-N-6,50) .

لى أن المسيو دى ساسى كان لديه الحق فى استبدال كلمة (مقس) بكلمة (مكس) خلال النص^(١) .

كذلك ورد لدى عبد اللطيف عديد من الشوارع التى سيكون من الأهمية بمكان وجودها على الخريطة الحالية ، غير أننى سوف أدع الاهتمام بذلك للأشخاص الذين يعينهم مقارنة الأحوال المتعاقبة لهذه العاصمة : وهذه الشوارع هى : الهلالية ، الساسة ، وذلك الجزء من المدينة الذى يعرف بالقصبة^(٢) . ووفقا للمقريزى أيضا فإن فى الإمكان الإشارة إلى شوارع : المنجبية أو المنتجبية ، واليانسية ، والمصامدة ، والمنصورية ، والحسينية : والأسماء الثلاثة الأولى من هذه الأسماء الخمسة هى أسماء فيالق من الجند كانت تعسكر فى هذه الجهة^(٣) . وأيضا يذكر المقريزى من أسماء الشوارع ما يلى : ديون ، كتابه ، كافورى .. الخ . (مختارات عربية Chrestomathie arabe ، مجلد ٢ صفحة ١٠٣ ، ١١٠ ، ١٣٧) ، وبمكان مرتفع فى القاهرة يقع قبر إحدى الشخصيات البارزة فى تاريخ المماليك ، وهى شجر الدر Chegaret el Dorr مؤسسة أسرتهام عام ستمائة وثمانية وأربعين للهجرة (١٢٥٠) ، التى اشتهرت بجرائمها أو أفعالها الوقحة التى لا تتفق مع عبقرية هذه المرأة الخارقة للعادة ، والتى خلقت فعلا لكى تسود ، هذا القبر يقع على مقربة من قبر السيدة نفيسة^(٤) . كما يقع قبر قاسم أيواز Ayouâz الذى تولى الحكم عام ألف ومائة وتسعة عشر للهجرة (١٧٠٧) ، على مقربة من باب اللوق (انظر الخريطة ٢٦ ، الدولة الحديثة M-15) ، وعند الخروج من باب عرب اليسار نمر بالكثير من المقابر التى تشكل مدينة من نوع خاص ، كبيرة كمدينة الأحياء ؛ وفى كل مكان منها توجد القباب والمساجد والمآذن ، وأحواش المقابر التى تزينها الأعمدة والنقوش فى بدخ :

(١) يوجد فى الجزء الغربى من القاهرة سوق يحمل اسم سوق مسكة . ويبدو أن هذا الاسم له دلالة مختلفة

هنا .

(٢) ترجمة عبد اللطيف صفحات ٤١١ ، ٤١٢ .

(٣) نفسه ، الصفحات من ٤٢٧ إلى ٤٣١ .

(٤) جامع السيدة زينب وجامع السيدة نفيسة ، اللذان ذكرتهما الآن ، ساهما عبد الرحم كسندا .

وتقع هذه المقابر جميعها وسط الرمال عند سفح المقطم ، وتمتد إلى ما يزيد على فرسخ باتجاه النهر وإلى ناحية الجنوب . وتوجد مقبرة إبراهيم كتحدا بين تلك المقابر التي تعرف باسم الإمام الشافعي ، وهي من عام ألف ومائة واثنين وستين للهجرة (١٧٤٨)^(١) .

ملحوظة : فيما يتعلق بحساب مثلثات القاهرة وضواحيها (الجزء ١٧ ، الصفحة ٥٤٦) ، تراجع الدراسة حول تنفيذ خريطة مصر للكولونيل جاكوتان ، وكذلك اللوحة الملحقة بالنص .

(١) يضم هذا المكان أسبلة تتلقى المياه من مجرى مائى خاص ، أقل ارتفاعا من ذلك الذى قمنا بوصفه ، وهو ذو قناطر منخفضة : ومأخذ مائه بطرف سهل واسع يغمره فيضان النيل أثناء الفيضانات الكبرى .

الخطوط العربية على عمائر القاهرة

العنوان الأصلي لهذه الدراسة :

حول الكتابات الكوفية المجموعة من مصر ،
وحول الخطوط الأخرى المستخدمة في العمائر العربية

تأليف : مارسيل

مدير سابق للمطبعة الملكية وعضو بجوقة الشرف

المبحث الأول

حول العمائر العربية بصفة عامة وكتابتها

إن هذه العمائر التي لفتت أنظار الرحالة منذ قرون عديدة في مصر ، المنبع القديم للحضارة والفنون ، قد جعلت لنا منها بالفعل أرضا كلاسيكية . غير أن اهتمام ودراسات الباحث حتى الآن ، تركز - بصفة خاصة - على بقايا المباني المهيبة ، التي بناها ملوك طيبة^(١) وممفيس القدامى ، والتي لا تزال بقاياها المنتصرة على عوامل الزمن تشهد لنا بكتلتها الضخمة على مدى قوة وثراء مشاهير ملوكها الذين خلفوا لنا تلك الآثار العظيمة .

ومع ذلك ، فإذا كانت هذه الآثار التي يرجع بناؤها إلى أقدم عصور التاريخ تبهر العيون بروعتها إذا ما ركزت النظر بصفه خاصة على ضخامة البناء ، وفخامة الزخارف العجيبة المنتشرة على كل أجزائها بكثرة مدهشة حقا ، وإذا كانت هذه المشاهدة تبعث لأول وهلة على الإعجاب المطلق ، فإنها لا تخلف في النفس بعد ذلك سوى انطباع غامض من الدهشة البالغة . وكذلك نقوشها الهيروغليفية التي عجزت عن تفسيرها - حتى الآن - جهود أكثر علماء الآثار تفاوتًا ، فهي لا تمنحهم إلا الشعور بالأسف ، لأنهم لم يستطيعوا - من خلال هذا الركام الذي لم تتكشف قيمته العلمية بعد - استخلاص أية معلومات حول الأحداث التي أدت إلى تكوين تاريخ السكان القدامى لهذا القطر الجميل ، الذي يمثل واحدا من أغنى مجالات التاريخ والمعرفة .

(١) لم يكن اسم طيبة (Θίβαί) في لغة المصريين القديمة سوى Θεβαί . طباكى (المدينة) أطلق كناية عن المدينة عاصمة امراض . . . وكذلك كان يطلق على أثينا عند الاثينيين ، اسم (δῆμος) (القلعة) ؛ وروما عند الرومان باسم (d'Urbs) (المدينة) ؛ والقسطنطينية عند أروام [البيزنطيون] الامبراطورية الجنوبية باسم (المدينة) ، وأخيرا عند العرب الخديين ، إذ أطلق على عاصمتهم القديمة يثرب اسم (المدينة)

المبحث الثاني عن الخطوط التي استخدمها العرب في كتاباتهم قبل الهجرة

قبل أن أتعرض للآثار التي تحتوى على كتابات كوفية ، أعتقد أنه من المناسب أن أتبع سريعا - فى هذه الدراسة التي تعتبر كمقدمة - تاريخ مختلف أنواع الخطوط التي تميزها هذه التسمية بوجه عام ، وأن أشير إلى منشئها ، وعلاقتها بأشكال الكتابة التي سبقتها فى اليمن^(١) والحجاز^(٢) ، وأن أحدد العصر الذى بدأ فيه استخدامها حتى توقف عند العرب القدامى ، الذين نشروها فى مختلف الأقطار التي نقل إليها أمراء الإسلام الأوائل دينهم وأسلحتهم الظاهرة .

وقد رأيت كذلك أنه ليس خروجاً عن الموضوع أن أحدد بإيجاز مختلف الخطوط الأكثر حداثة التي استعملها العرب تباعاً ، فهذه التوضيحات التمهيدية يجب بطبيعة الحال أن تسبق نشر الكتابات المجموعة لهذه الخطوط ، حتى تتجنب التكرارات التي يمكن بالضرورة أن تصاحب الشروح الخاصة بها فى الأبحاث التي سوف تناولها .

(١) اليمن هو اسم أكبر وأغنى ثلاثة الأجزاء التي تتكون منها شبه الجزيرة العربية ؛ فاليمن يشكل مع بلاد حضرموت جزء الجزيرة العربية الذى عرفه القدماء تحت اسم «بلاد العرب السعيدة» ، وحملت عاصمته اسم اليمن أيضا . وقد كتب التاريخ الخاص بهذه البلاد كثير من الكتاب العرب : ونميز على الخصوص «البرق اليماني فى الفتح العثماني» الذى ألفه الشيخ قطب الدين محمد بن محمد الملقب بالملكى المتوفى سنة ٩٨٨ للهجرة (١٥٨٠ ميلادية) [٩٩٠ هـ / ١٥٨٢ م] وأقتنى نسخة مخطوطة جميلة جداً من هذا العمل الذى يوجد أيضا بالمكتبة الملكية . (مخطوطات عربية رقم ٨٢٦ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨) .

(٢) الحجاز هو جزء الجزيرة العربية الذى توجد به المدينتان المشهورتان مكة والمدينة .

تاريخ الشرق ، الذى ترك فيه مؤرخونا^(١) فجوات من الصعب جدًا ملؤها ، بل إن الكتاب العرب أنفسهم ليسوا دائما على اتفاق بشأنها ، رغم أنهم الذين يجب أن ننتظر منهم أدق المعلومات حول تاريخهم الخاص . لذلك تزداد قيمة هذه الآثار لدينا ، نظرا لأن ما تتضمنه من دلالات تمثل - إذا صح التعبير - مصدرا ينبغي أن نتلمس فيه ما يلقي الضوء على بعض فترات تاريخ مصر ، التى تعتبر - مع كونها أقرب عهدا - غير معروفة لنا جيدا كأحداث عصور سابقة ، والتى تمثل أمام المؤرخين غموضا يحتاج إلى تبديد ظلماته ، وتناقضات تحتاج إلى التوفيق بينها . كما تصلح كثير من الكتابات التى تشتمل عليها منشآت ذلك العصر لإلقاء الضوء على نقاط من التاريخ لعلها كانت ستظل إلى الأبد مغلفة بغياب الظن ، لولا الاستعانة بتلك الكتابات .

(١) عندما أحس الكاتب الشهير مسيو برتيرو Berthier ضرورة اللجوء إلى مؤرخى الشرق فيما يتعلق بأجزاء تاريخنا التى تتصل بتاريخهم ، أنجز مؤلفا بالغ الأهمية ينبغي نشره ، عن مختلف الكتاب العرب الذين تعرضوا لعصر الحروب الصليبية .

المبحث الثاني عن الخطوط التي استخدمها العرب في كتاباتهم قبل الهجرة

قبل أن أتعرض للآثار التي تحتوى على كتابات كوفية ، أعتقد أنه من المناسب أن أتتبع سريعا - في هذه الدراسة التي تعتبر كمقدمة - تاريخ مختلف أنواع الخطوط التي تميزها هذه التسمية بوجه عام ، وأن أشير إلى منشئها ، وعلاقتها بأشكال الكتابة التي سبقتها في اليمن^(١) والحجاز^(٢) ، وأن أحدد العصر الذي بدأ فيه استخدامها حتى توقف عند العرب القدامى ، الذين نشروها في مختلف الأقطار التي نقل إليها أمراء الإسلام الأوائل دينهم وأسلحتهم الظافرة .

وقد رأيت كذلك أنه ليس خروجا عن الموضوع أن أحدد بإيجاز مختلف الخطوط الأكثر حداثة التي استعملها العرب تباعا ، فهذه التوضيحات التمهيدية يجب بطبيعة الحال أن تسبق نشر الكتابات المجموعة لهذه الخطوط ، حتى تتجنب التكرارات التي يمكن بالضرورة أن تصاحب الشروح الخاصة بها في الأبحاث التي سوف تتناولها .

(١) اليمن هو اسم أكبر وأغنى ثلاثة الأجزاء التي تتكون منها شبه الجزيرة العربية ؛ فاليمن يشكل مع بلاد حضرموت جزء الجزيرة العربية الذي عرفه القدماء تحت اسم «بلاد العرب السعيدة» ، وحملت عاصمته اسم اليمن أيضا . وقد كتب التاريخ الخاص بهذه البلاد كثير من الكتاب العرب : ونميز على الخصوص «البرق اليماني في الفتح العثماني» الذي ألفه الشيخ قطب الدين محمد بن محمد الملقب بالملكى المتوفى سنة ٩٨٨ للهجرة «١٥٨٠ ميلادية» [٩٩٠ هـ / ١٥٨٢ م] وأقتنى نسخة مخطوطة جميلة جدا من هذا العمل الذي يوجد أيضا بالملكية الملكية . (مخطوطات عربية رقم ٨٢٦ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨) .

(٢) الحجاز هو جزء الجزيرة العربية الذي توجد به المدينتان المشهورتان مكة والمدينة .

يخبرنا المؤرخون الشرقيون أنه قبل فتوحات محمد [ص] كانت اللغة العربية القديمة منقسمة إلى لهجتين رئيسيتين استمدتا اسميهما من القبيلتين الكبيرتين اللتين استعملتاها : إحداهما كانت تسمى العربية القرشية ، والأخرى العربية الحميرية .

وهذا ما أكده مؤرخو الشرق بشأن هاتين اللهجتين القديمتين ، وبشأن الكتابة التي أخذت اسمها من الأخرى .

كانت اللهجة الأولى شائعة بين القرشيين المنحدرين من ذرية إسماعيل وبين القبائل المتوطنة في الحجاز ، وقد اعتبرت أنها اللغة الخالصة النقية ، ومن ثم سميت بحق باللسان العربي الميين . وبهذه اللهجة تكلم محمد [ص] واستخدمها في كل ما أثر عنه .

أما الثانية من هاتين اللهجتين فترجع إلى أصل أقدم بكثير من اللهجة القرشية ، ويؤكد الكتاب العرب بوجه عام أنها استخدمت في العصور السحيقة ، منذ العصر الذي بدأ فيه العرب يشكلون أمة .

وكانت تسمى « الحميرية » ، نسبة لقبيلة قديمة كانت هي لهجتها الخاصة ، وهي المعروفة لدينا باسم الحميرية ، وترجع في أصلها إلى حَمِير^(١) بن سبأ^(٢) من ذرية قحطان ، أول ملوك اليمن الذي عاش قبل ظهور محمد [ص] بألفى سنة تقريبا ، ويبدو أنه هو يقطان المذكور في الإصحاح العاشر من سفر التكوين . فهذه القبيلة كانت في البداية وثنية ، اعتنقت الديانة اليهودية ، ثم المسيحية بعد ذلك ، وقدمت لشبه الجزيرة العربية سلسلة طويلة من الملوك الذين جعلوا مقر ملكهم في ظفار^(٣) ، إحدى أجمل وأهم مدن شبه الجزيرة العربية ، وتقع

(١) حمير بن سبأ ، وكلمة أحمر تعنى بالعربية اللون الأحمر ، وقد لقب هذا الأمير بهذا الاسم لأنه كان له عادة ارتداء ملابس بهذا اللون .

(٢) عبد الشمس بن يشجب الملقب بسبأ كان حفيد قحطان .

(٣) هي ظفار أو ظفر . ويخبرنا البكوى أن البخور الذي يجمعونه من الجبال القريبة من هذه المدينة يطلق عليه

- لهذا السبب - الظفارى .

بالقرب من صنعاء^(١) عاصمة اليمن : ويقول النويرى إن سلطانهم امتد إلى مصر والصين والهند ، وإذا كان علينا أن نصدق شهادة الجغرافى البكوى^(٢) فقد امتد سلطانهم حتى النوبة وإلى كل شواطئ موريتانيا ، بل إنه يضيف أن شعب النوبة كان لا يزال له ملك فى عصره يقيم فى دنقلة ، يقولون إنه ينحدر من قدامى الحميريين .

وقد انتهى كل من أبى الفدا وحمزة بن الحسن^(٣) - بناء على ما تجمع لديهما من روايات قديمة - إلى أن لغة العرب القديمة ، أى اللهجة الحميرية ، ترجع فى أصلها وفى شكلها البدائى إلى يعرّب^(٤) بن قحطان .

وقد ذابت هذه اللغة خلال فتوحات محمد [ص] وخلفائه ، ولم يبق لنا منها سوى القليل جدا مما لا نستطيع معه أن نتعرف على طبيعتها وقواعدها النحوية . ولكن المؤرخين يُجمعون على أنها كانت شديدة الاختلاف عن اللغة التى كانت تتكلم بها قبائل شبه الجزيرة العربية الأخرى ، ويستشهدون فى هذا الصدد بالمثل السائر بين العرب ، ويقول : «على العربى القادم إلى ظفار أن يتعلم لهجة حمير» .

(١) تقع صنعاء أو صنعاء على الخط ٥° ٩٧٧ من خطوط الطول ، والخط ٣٠° ٩١٤ من خطوط العرض . ووفقا للبكوى ، فإن هذه المدينة التى تشبه دمشق بجمال حدائقها الحافلة بكل أنواع الفواكه خالية من الحيوانات الضارة والحشرات ، وبالسنة فيها صيفان عندما تدخل الشمس برجى الحمل والميزان ، وشتاءان عندما تدخل برجى السرطان والجدى .

(٢) على عبد الرشيد بن صالح بن نورى الملقب بالبكوى لأن أصله من بكوية ، وهى مدينة كبيرة تقع فى بلاد دربند على ساحل بحر قزوين Caspienne . وإن كان مخطوط مؤلفه الموجود بالمكتبة الملكية (مخطوطات عربية رقم ٥٨٧ ، in-4°) يحمل اسم «باقوى» . ولم تحدد سنة ميلاد هذا الجغرافى بالضبط ، ولكن المؤكد أنه كان يكتب نحو سنة ٨٠٦ للهجرة (١٤٠٣ ميلادية) . ومؤلفه «كتاب تلخيص الآثار فى عجائب الملك القهار» ضرب من جغرافية العالم مرتب حسب نظام المناخ ، وانتهى من وضعه سنة ٨١٥ للهجرة (١٤١٢ ميلادية) . ولقد نشرت فى الجريدة المصرية - من كتابه هذا - المستخلصات الجغرافية التى لها علاقة بمصر . انظر أيضا قطف من الأدب الشرقى (Mélanges de Littérature Orientale) المطبوع فى القاهرة فى السنة الثامنة [من التقويم الفرنسى] .

(٣) هو حمزة بن الحسن الملقب بالأصبهانى .

(٤) يعرّب بن قحطان ، عرفه العبرانيون باسم يارح .

كذلك فإن الكلمات القلائل للغة الحميرية التي أوردتها حمزة والنويرى وغيرهما من الكتاب العرب القدامى تختلف بشكل واضح عما يناظرها في اللغة العربية الشائعة بصفة عامة .

ووفقا لنفس هؤلاء المؤرخين فإن أقدم كتابة استخدمتها شعوب شبه الجزيرة العربية قبل زمن الهجرة هي الكتابة الحميرية ، وقد أطلق عليها بعض المؤرخين أيضا اسم المسند^(١) ؛ ولكن لم يخبرنا أحد منهم عن اسم مبتكر هذه الكتابة .

ولا يمكن قبول رأى بعض الكتاب القائل أن الكتابة الحميرية تختلف عن تلك التي تحمل اسم المسند ، أو أنها لم تكن سوى الكتابة التي سميت فيما بعد بالكوفية . ذلك أن طبيعة الكتابين الأولين [الحميرية والمسند] واختلافهما عن هذه الأخيرة [الكوفية] يؤيده شهادة كل الكتاب العرب ، ومن بينهم اللغويان الشهيران الجوهري^(٢) والفيروزابادي^(٣) .

ونحن لا نعرف الآن على الإطلاق بصورة إيجابية وأكيدة شكل الحروف الحميرية ، فكل ما نعرفه عنها - تبعا لما أقره الكثير من كتاب العرب القدامى ، ومن بينهم ابن خلكان^(٤) - هو أن الحروف التي تكون هذه الكتابة كانت منفصلة ، ومتباعدة عن بعضها البعض .

ومن هذه الدلالة يمكن القول بأن هذا الخط يشبه إلى حد ما النقوش المسماة لآثار برسبوليس^(٥) ؛ وربما كان يتعين بناء على ذلك أن ننسب إلى الكتابة الحميرية ذلك النقش الأقرب شيئا بالكتابة الفارسية ، والذي شاهدته

(١) ووفقا للبكوى «خط المسندى» .

(٢) هو أبو نصر إسماعيل بن حماد الملقب بالجوهري والفارابي مؤلف قاموس الصحاح في اللغة .

(٣) هو مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد ، لقب بالفيروزابادي وبالشيرازي لأنه ولد بفيروزاباد بأرض شيراز ، وهو مؤلف القاموس المحيط .

(٤) شمس الدين بن خلكان مؤلف كتاب وفيات الأعيان .

(٥) برسبوليس (اصطخر) . وهذه المدينة أهمية خاصة ، إذ بفضلها تمكن بعض العلماء مثل (جروتفند ، هنرى رولنسن) من معرفة الخط المسماة وفك رموزه ، وقد سبق لبعض الرحالة أن قاموا باستساخ نماذج لهذا الخط من هذه المدينة ، ومن هؤلاء بتروديلافالى وكارستن نيور . (المترجم) .

بين يدي الجنرال دوجا Dugua بالقاهرة . وكان قد أعطاه إياه أعراب مؤكدين أنهم عشروا عليه بين أنقاض ضخمة على يمين الطريق من القاهرة إلى السويس . ويضيف ابن خلكان أن استعمال الحروف الحميرية كان مقصورا على علية القوم في القبائل ، وكان محظورا تعليم هذا النسق من الكتابة لأفراد الطبقة الدنيا أو لأى أجنبي دون إذن خاص من الحكام .

ويبدو أن الحروف الحميرية في زمن محمد [ص] كانت قد تهاوت كلها تقريبا في طيِّ النسيان ، وأن المسلمين اجتهدوا في محو أى أثر لها .

ومع ذلك فكثير من الكتاب العرب يتحدثون عن اكتشاف نقوش حميرية ، ويجددون عصورها ، ويقومون بتفسيرها : وسأكتفى بذكر الثلاثة الأكثر تفردا ، منها اثنان ليسا غربيين عن مصر بأى حال :

يذكر أبو الفدا إن شمر^(١) ملك اليمن قد حفر على أحد أبواب سمرقند^(٢) نحو تسعمائة عام قبل الميلاد نقشا حميريا جاء به : «من صنعاء إلى سمرقند ألف فرسخ»^(٣) .

ويقول حمزة إن هذا النقش يبدأ بهذه الكلمات : «باسم الإله أقيم هذا البناء بأمر من شمر يرعش إلى ربه الشمس» .

ونجد عند النويرى أن ياساسين^(٤) كان قد توغل بوسط أفريقيا في وادي الرمال ، فشهد هناك هلاك كل من حاول أن يجتازه بناء على أوامره ، فأقام

(١) شمر بن مالك . ويطلق عليه النويرى وحمزة اسم شمر يرعش أبو كرب .

(٢) سمرقند مدينة فيما وراء النهر ، وهي مجاورة لخوارزم على خط طول ٢٠ ٩٨ ° ، وخط عرض ٥ ٤٠ ° .

(٣) يأتي اسم هذا المقياس من الكلمة الفارسية فرسك ، وقد جعلها العرب فرسخ ، وهي مكونة من كلمتين : فرس وسنك ، أى الصخرة الفارسية . ويقدره المشارقة بمسافة ٣٠٠٠ خطوة أو ١٢٠٠٠ ذراع (٢١٧٢٩ قدم) . وكان هذا المقياس يستخدم بصفة خاصة عند العرب والفرس ، كما عرفه قديما الروم الذين قسموه إلى ٢١ غلوة ، وأسموه بالفرسخ .

(٤) الاسم الكامل لهذا الملك الحميرى هو ياساسين بن عمرو بن شرحبيل : وهو المعروف عموما باسم ناشر

على حافة هذا الوادى تمثالا من البرنز فوق صخرة ، يحمل على صدره النقش التالى بخط المسند أو الحميرى : «هذا الصنم لناشر النعم الحميرى ليس وراءه مذهب ولا يتكلفن أحد ذلك فيعطب»^(١) .

ويورد البكوى أيضا نقشا بخط المسند أو الحميرى ، ويقول إنه كان منقوشا على أحد الأهرامات : وهذا النقش - وفقا له - يحمل : « إن بناء هذه الآثار يشهد على قوة الأمة المصرية ، قد يكون من السهل هدمها .. لكن من يستطيع بناء مثلها» .

ونفس الجغرافى عند وصفه لبلاد القليب^(٢) ، التى يضعها فى الإقليم السادس بالقرب من أرض الصين ، يضيف أن سكانها من عبدة الأصنام وأنهم يتكلمون العربية القديمة ؛ ولا يعرفون أى لغة أخرى ، ويستخدمون الحروف الحميرية .

(١) نهاية الأرب فى فنون الأدب ج ١٥ ص ٢٩٤ . (المترجم) .
 (٢) القليب وفقا لقول البكوى : هى بلاد يصل امتدادها مسافة شهر .

المبحث الثالث عن الخطوط التي استخدمها العرب منذ الهجرة في كتاباتهم وفي مقدمتها الخط الكوفي

في زمن فتوحات محمد [ص] كانت الكتابة الحميرية قد استبدلت بأخرى سرعان ما شاعت بين مختلف قبائل شبه الجزيرة العربية .

هذه الكتابة التي يبدو أنها مشتقة من الخط السرياني القديم (سترنجلو)^(١) تختلف بصفة خاصة عن تلك التي سبقتها في شبه الجزيرة العربية في أن الحروف التي تتكون منها ليست متفرقة ولكنها متشابكة فيما بينها : وقد ابتكرها مرامر^(٢) ، وهو من قبيلة بولان^(٣) الملقب بالأبباري ، لأنه جاء ليستقر في مدينة الأببار ؛ وهو الذي نقلها إلى مكة وإلى المدينة .

وقد تعرضت لتغيرات متتالية ، واتخذت عبر مختلف عصورها تسميات : المكى ، المدني ، البصرى ، وأخيرا الكوفي .

وقد اتخذت التسميتين الأوليين من اسم كل من المدينتين اللتين ذكرناهما سابقا ، على اعتبار أنها قدمت إليهما ؛ والتسمية الثالثة من اسم مدينة البصرة التي ما لبثت أن استخدمت فيها .

(١) للخط السترنجلو أو الاسترنجلو على الأصح (الخاص بالسوريين القدامى أشكال مربعة ، وغالبا ما تختلف خطوطه ذات الزوايا كثيرا عن مثلتها في الخط السرياني الحديث ، لأنه دائما أنيق ومستدير . وقد حفظ الطابع المميز لهذه الكتابة بصفة خاصة في كتابة النسطوريين والمليشيين .
(٢) مرامر بن مرة أو مراره . ويعطيه عالم التراجم حاجي خليفة اسم مُرار أو مُرار استنادا إلى ما يروى عن عبد الله بن عباس ، وهو من أكبر نقات الرواة المسلمين .
(٣) من أهم فروع قبيلة طيء .

وفيما يتعلق بالتسمية الرابعة التي ترجمناها بلفظ Koufique ، وكتبها بعض الكتاب Coufite فهي نسبة إلى مدينة الكوفة^(١) الواقعة على ضفاف نهر الفرات (في بلاد النهرين)^(٢) ، وهذه التسمية ، وهي الشائعة بين العامة ، قد أطلقت عليها ، ليس لأنها ابتكرت في هذه المدينة كما ادعى بعض الكتاب على غير أساس ، إذ إن إنشاء هذه المدينة حدث بعد مرامر بوقت طويل ، ولكن لأنها [أى الكتابة الكوفية] أصبحت بعد ذلك أكثر استخداما لدى كتاب هذه المدينة بصفة خاصة ؛ ولدى العلماء الذين ينتمون لمدرستها .

لقد استخدم الخلفاء الأوائل الكتابة الكوفية ؛ إذ خط مصحف عمر المشهور بهذه الحروف . وإذا سلمنا بما يقول به بارتيليمي الأوديسى^(٣) فإن أول مصحف كتب بيد عثمان بأمر من أبي بكر ؛ ويضيف أن هذه النسخة الأصلية لا تزال محفوظة من وقتها بجامعة دمشق الرئيسى الذى كان قبل ذلك كنيسة القديس يوحنا المعمدان .

وقد قام عبد الحميد يحيى الكاتب المشهور الذى عاش فى عهد خلفاء بنى أمية بتنقيح هذه الحروف ، وكان أبرع خطاطى عصره .

وقد أحضرت معى من مصر عددًا كبيرًا من قصاصات القرآن المكتوبة على صحف من الرق والقضيم بخطوط كوفية رائعة الجمال ، وهى تقريبا تشابه وتبدو وكأنها من نفس المجموعة التى نشر نيبور Nibuhr نقشها فى وصفه لشبه الجزيرة العربية ، وأيضاً التى اشترت من القاهرة سنة ١٦٢٦ لملك الدانمارك ، وهى محفوظة بالمكتبة الملكية بكوننجاغن . وقد نشر المسيو

(١) الكوفة مدينة بالعراق البابل ، المشتمل على المدينة الكلدانية القديمة : خط طول ٣ ٧٩ ؛ خط عرض ٣ ١٣ ، وغالبا ما يشار إليها بأرض الله الواضحة .

(٢) تعتبر مدينة الكوفة الآن جزءا من ولاية العراق بالدولة التركية الآسيوية على حدود صحراء الجزيرة العربية .
(٣) تولى الخليفة أبو بكر [رضى الله عنه] بعد الرسول ﷺ . ، أما عثمان [رضى الله عنه] فقد كلف بتدوين القرآن ، إذ عهد إليه أبو بكر بتجميع الوحي [الذى نزل على محمد] فى مجلد واحد يسمى القرآن ، وقد قام بتنفيذ ما عهد إليه به . وتوجد النسخة الأصلية من القرآن المدونة بخط عثمان فى دمشق بالمسجد الجامع الذى كان ذات يوم كنيسة القديس يوحنا المعمدان .

أدلر Adler^(١) ، وهو من أكبر علمائنا المستشرقين ، بحثا تناول فيه بالتمحيص هذه القصاصات التي تعتبر حتى الآن نادرة جدًا في أوروبا ، والتي ظلت منسية تماما منذ اقتنائها .

وقد نقشت نقود الخلفاء الأوائل الذهبية ، الفضية ، النحاسية ، والزجاجية^(٢) بحروف كوفية . وقد أحضرت معي منها مجموعة نفيسة سأنشر عنها بحثًا خاصًا .

ونجد كذلك عددًا كبيرًا من قطع الزجاج والأحجار الكريمة منقوشة بالخط الكوفي ، كانت في هذا العصر مخصصة للأختام وفصوص الخواتم . وسوف تشكل المجموعة الكبيرة التي جمعتها مادة لدراسة خاصة أيضا .

غير أن الخط الكوفي يلعب دورًا هامًا في الكتابات التي تزين الآثار التي أقامها الأمراء الذين حكموا وقت أن كان هذا الخط مستخدمًا .

ولا نزال نصادف في الشرق كله عددًا كبيرًا من العمائر التي تحمل كتابات كوفية ، ومن بينها نقوش مقياس النيل بجزيرة الروضة ، وترجع إلى عصر تأسيسه الأول ، وهي النقوش التي تشتمل عليها لوحة نقوش المقياس ، وكذلك الأجزاء : ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ من اللوحة ب^(٣) . وقد لاحظت هذه النقوش في الأسكندرية بأعلى أبواب الجامع الكبير المسمى بذى الألف حمود ، ويقال إنه كان قبل ذلك الكنيسة القديمة التي أنجزت فيها الترجمة اليونانية المشهورة للكتاب المقدس ، كما لاحظتها في القاهرة في أماكن متعددة بالقلعة ، وعند مجرى العيون الذي يحمل ماء النيل إليها من مأخذه عند مصر القديمة ، وفي

(١) أدلر : مستشرق دانمركي ، ولد سنة ١٧٥٦ ، اشتهر بدراساته في الخطوط والنقود العربية ، وتوفي سنة ١٨٣٤ . (المترجم) .

(٢) تجدر الإشارة إلى أن بعض أساتذة علم النميات ، قد أطلقوا على الصنح الزجاجية - خطأ - اسم « النقود الزجاجية » ، وقد اعتمدوا في ذلك على تلك العبارة التي تحملها الصنح ، التي تشابه إلى حد كبير مع عبارات الوجه والظهر بالنسبة للنقود بنوعياتها المختلفة « الذهبية ، الفضية ، البرنزية ، والنحاسية » . (المترجم) .

(٣) انظر الدولة الحديثة ، المجلد الثاني ، النقوش ، النقود ، والميداليات .

كثير من البنايات القديمة الخاصة ، وفوق أفاريز الجامع الذى بناه طولون^(١) ، وكذلك بجامع الخليفة الأشرف^(٢) . وسوف أقوم بشرح تلك النقوش التى يحفل بها العديد من هذه الآثار فى أبحاث سأنشرها فيما بعد .

وأخيرا بعد أن ظلت الكتابة الكوفية شائعة خلال خمسمائة سنة تقريبا بعد الهجرة استعيز عنها هى نفسها فى الاستعمال الشائع بالكتابة العربية المستخدمة حاليا ، والتى لا تزال سارية المفعول إلى اليوم دون تغييرات ملموسة . غير أنها [أى الكتابة الكوفية] استمرت مع ذلك تستخدم حتى حوالى القرن الرابع عشر الميلادى فى النقود والنقوش مع بعض التغييرات المتلاحقة عليها ، وقد أحضرت من القاهرة بعض المصاحف القديمة التى كتبت عناوينها بحروف كوفية .

ومن أهم ما يميز الكتابة الكوفية عن غيرها من الكتابات التى اشتقت منها فيما بعد ، خلوها من العلامات^(٣) التى تحدد نطق الحروف المشكلة والتى لا توجد إلا فى عدد قليل من مخطوطات ذلك العصر ، حيث يستخدم شكل هجائى واحد للتعبير عن حروف شديدة الاختلاف ؛ الأمر الذى يسبب صعوبات بالغة عند قراءة الكلمات ، ويخلق لتفسيرها بذلك مجالاً واسعاً للتخمين ، وللتغلب على هذه الصعوبة اضطر النحاة العرب إلى ابتكار حركات ضبط ذات أوضاع متغيرة ، تضاف إلى الحروف الهجائية ، وهى علامات مشتركة بين الحروف المختلفة ، لتحديد هويتها ونطقها المضبوط .

(١) كان أحمد بن طولون مملوكا تركيا للسلطان المأمون ، ولد ببغداد [سامرا] سنة ٢٢٠ للهجرة «٨٣٥ ميلادية» أوفده الخليفة المعتز لولاية مصر وسوريا ، وهو مؤسس الدولة الطولونية فى مصر ، التى أقام أمراؤها مقر ملكهم فى مدينة القطائع . وانتهت هذه الدولة سنة ٢٩٢ للهجرة ٩٠٨ ميلادية . ويقول أبو الفدا إن الأرض التى أرسيت عليها أساسات مدينة القاهرة سنة ٣٥٩ للهجرة «٩٧٦ ميلادية» كانت حديقة يملكها الطولونيون .

(٢) ربما يقصد منشأة الأشرف خليل بن قلاوون بشارع الأشرف بحى الخليفة جنوب القاهرة . (المترجم) .

(٣) أى الإعجام ويقصد به إزالة الإيهام عن الحروف المتشابهة بالرسم بوضع علامة عليها لمنع الالتباس ، أو بمعنى آخر وضع النقاط على الحروف للتفريق بينها ، والشائع أن النقط للإعجام وضعه نصر بن عاصم الليثى (ت ٨٩ هـ) ويحيى بن يعمر العدوانى (ت ٨٣ هـ) تلميذا أبى الأسود الدؤلى ، وذلك بطلب من الحجاج بن يوسف الثقفى فى عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان (٦٥ - ٨٦ هـ/ ٦٨٥ - ٧٠٥ م) . (المترجم) .

ولإعطاء فكرة عن الاحتمالات التي يمكن أن تنطوي عليها قراءة الكلمات المكتوبة بالحروف الكوفية - إذا لم يساعد القارئ إدراكه لمعنى الجملة كلها - سأكتفى بذكر الأمثلة القليلة الآتية التي يمكن من خلالها تبين مدى تعدد الافتراضات التي غالباً ما تخلق لغزاً من كلمات قليلة .

فالكلمة الكوفية **ببت** : يمكن أن تقرأ بأكثر من أربعين طريقة مختلفة ، وتجزئ كلاً من الأشكال الآتية :

ثيب ، نتب ، بتث ، بتت
بيث ، بيت ، بنت ، بيت
ينب ، نيب ، نيت ، نبت
تيب ، ييث ، ثنب ، نيث
بيت .. الخ .

وكلمة **حبات** تحتل كلاً من الأشكال الآتية :

خبات ، جياب ، حيات ، حبات
جئات ، جناب ، جئات .. الخ .

وكلمة **ريث** كالآتي :

ريث ، زيب ، ربت ، زيت
زيت ، رنب ، زتب ، زيث
ريب ، ريث ، ربت ، زنب
رتب .. الخ .

وكلمة **نيق** كالآتي :

نيق ، نيف ، تيف ، ثيف
تبق ، ييف ، ينق ، بتف

بنف ، يثق ، يتف ، يبق
بثق .. الخ .

وفى بعض المخطوطات الكوفية تحدد الحروف بنقاط مختلفة الألوان ، كما تحدد حركات الضبط عليها بخطوط صغيرة مختلفة الأوضاع . ولا توجد هذه العلامات فى أية نقوش حجرية أو على مسكوكات من هذا العصر ، وسوف أبحث فيما بعد إن كانت هذه الإضافة لا ترجع إلى أزمنة لاحقة وليست من صنع أيادى أحدث من تلك التى خطت الكتابة نفسها ثم وضعت عليها هذه العلامات .

وسأرفق هنا - كنموذج للخط الكوفى المنقوش على الحجارة - العبارة المقدسة لدى المسلمين ، مأخوذة من أقدم نقوش مقياس النيل بجزيرة الروضة . انظر اللوحة رقم ١ فى نهاية هذه الدراسة» .

أما القطعة التالية والتى تشتمل على العبارة نفسها ، فقد التقطت من بناية خاصة فى القاهرة . «انظر اللوحة رقم ٢ فى نهاية هذه الدراسة» .

وهناك كتابات كوفية من العصور الوسطى تتخذ شكلاً منفرداً ، يتكون بكامله من خطوط مستقيمة ، تتشابك فيما بينها بخطوط متوازية دائماً بعضها مع البعض أو متقاطعة فى زوايا قائمة ، دون أن تختلط بأية خطوط منحنية . وقد وجدت كتابات من هذا النمط ، منفذة على الفسيفساء وعلى الخشب وعلى الرخام ، وذلك فى أماكن عديدة بالقاهرة ، وبجامع ديروط فى مصر السفلى على الضفة اليسرى من فرع رشيد .

وسأرفق هنا - كنموذج لهذا النوع من الكتابة - القطعة التالية التى تشتمل على العبارة نفسها ، المذكورة فيما تقدم ، وهى مأخوذة من بيت خاص بالقاهرة «انظر اللوحة رقم ٣ فى نهاية هذه الدراسة» .

المبحث الرابع الخط القرمطى^(١)

تتبع الكتابة القرمطية نفس منهاج الكتابة الكوفية ، بل يمكن اعتبارها مجرد صورة متقنة أو معدلة منها ، حتى أن كثيرا من الكتاب جمعوا بين هذين النوعين من الكتابة تحت تسمية واحدة .

وتقدم هذه الكتابة الأخيرة حروفا أكثر زخرفة وأكثر استدارة من حروف الكتابات الكوفية الأصلية ، بل وتعلن بوضوح للعين - حتى الأقل خبرة - أنها من عصر مختلف ؛ إذ إن أصلها يتأخر بنحو ثلاثمائة سنة تقريبا عن أصل الخط الكوفى الخالص ، والذي ينبغي أن نحتفظ له وحده بهذه التسمية . وخطوط هذا النوع من الكتابة أقل جمودا وأقل بساطة ، ولكنها أغنى كثيرا بتنوع الأشكال ، كذلك فهي أصعب فى القراءة بسبب الزخارف الخارجية التى تثقل بها الحروف فى غالب الاحيان ، وأيضا بسبب عدم الالتزام بقاعدة عند الربط بين الحروف أو توصيلها ببعضها البعض : وقد سميت بالكتابة القرمطية ، نسبة إلى القرامطة الذين استخدموها بالفعل فيما شيدوه من منشآت .

ولقد كان القرامطة القدماء شعبا ميالا للقتال لا يداخله الخوف ، ويبدو أن الوهابيين المحدثين ينحدرون منهم ، إذ يبدو أنهم ورثوا عنهم التعطش للغزو ، وتعصبهم الدينى ، وطموحهم المتطرف .

(١) تطلق هذه التسمية على نوع من الخط الكوفى يعرف بالزهر ، وقد شاع فى العصر الفاطمى . (المترجم).

هذا الشعب المتعصب المشاغب والعنيد ، الذى بدأ يظهر نحو سنة ٢٧٨ للهجرة «٨٩١ ميلادية» نشر الخراب فى جانب كبير من الشرق ، وأصبح يمثل فى حكم الخلفاء العباسيين الخطر الدايم على امبراطورية العرب والرعب للمسلمين^(١) . ولقد كتب النويرى بإفاضة عن تاريخ القرامطة فى الجزء الثالث من مؤلفه .

ونجد الكتابة القرمطية مستخدمة بالقاهرة على الباب الشرقى المسمى بباب النصر^(٢) وبجامعى الحاكم^(٣) والحسين ، وفى أماكن متعددة من جامع ابن طولون ، وفى نقوش المقياس التى ترجع إلى زمن إعادة بناء هذا الأثر الذى تم بأمر الخليفة المستنصر بالله^(٤) . وهذه النقوش الأخيرة تمثل جزءا من اللوحة ب من نقوش المقياس^(٥) ، المرقمة ب : ١ ، ٢ ، ٣ .

يجب أيضا أن يندرج تحت هذا النمط من الكتابة تلك النقوش التى نراها على قنطرة القناة الصغيرة المجاورة للأهرامات بإقليم الجيزة . وقد أشار إليها نيبور فى مؤلفه المذكور سابقا ، ولكن لم يصل إلينا منه حتى الآن سوى نسخ غير كاملة .

(١) يخبرنا المؤرخون العرب أن القرامطة قد استولوا على مكة وقتلوا فيها عشرين ألف حاج .
 (٢) وفقا لما يقوله المقرئى فإن هذا الباب الذى بناه جوهر كان فى الأصل جنوب ما نراه اليوم : ولكن عندما خرج الأمير بدر الدين الجمالى من مدينة عكا ليتولى الوزارة فى مصر أيام الخليفة المستنصر بالله سنة ٤٦٥ للهجرة «١٠٧٢ ميلادية» بنى أسوار القاهرة ، وغير المكان الذى كان قد أعد لهذا الباب لكى ينقله إلى مكانه الحالى ، ثم أضاف هناك طريقا مسقوفا .
 كان موضع باب النصر الأول الذى شيده جوهر عند قبة القاصد (المدرسة القاصدية) بشارع الجمالية، على يمين المتجه إلى باب النصر الحالى، الذى يرجع إلى بدر الجمال ٤٨٠ هجرية. (الترجم).
 (٣) الحاكم بأمر الله . وهو سادس خلفاء الدولة الفاطمية التى حكمت مصر ما يقرب من مائتى سنة ، اعتلى العرش سنة ٣٨٦ للهجرة «٩٩٦ ميلادية» وتوفى سنة ٤١١ للهجرة «١٠٢٠ ميلادية» .
 (٤) المستنصر بالله أبو تميم معد الفاطمى . هو ثامن الخلفاء الفاطميين بمصر ، خلف والده الظاهر لإعزاز دين الله سنة ٤٢٧ هجرية «١٠٣٥ ميلادية» ، وكان عمره وقتها تسع سنوات فحكّم ستين سنة بالكثير من الحكمة والأتزان، مما جعله يحيط بالعديد من المكائد . وخلفه ابنه أحمد أبو القاسم الملقب بالمستعلى بالله الذى تولى الخلافة سنة ٤٨٧ للهجرة «١٠٩٤ ميلادية» .
 (٥) انظر الدولة الحديثة ، المجلد الثانى ، نقوش ، نقود ، وميداليات .

وترجع الميداليات والأحجار المنقوشة بالخط القرمطي كلها إلى العصر الإسلامي الوسيط ، والمجموعة التي جلبتها من مصر تحوى كثيرا منها ، وسأقدم فيما بعد دراسة وصفية عنها .

وقد اتسع انتشار هذا الخط ، فنجد نقوشا كثيرة من هذا النوع في صقلية ، وفي إيطاليا ، وفي أسبانيا ، بل حتى في أقاليمنا الجنوبية ، وقد التقط المسيو ميلان Millin نقشين منها من مدينة أكس Aix خلال رحلته لأقسام جنوب فرنسا ، كذلك لانزال نرى نقشا منها محفوظا بحالة جيدة في مونبران بجبال دوفينييه القديمة . وقد جلبت قطعة [منقوشة بالخط القرمطي] جميلة جدا من المدينة القديمة في جزيرة مالطة التي كان العرب سادتها فترة طويلة من الزمن . ويحتفظ في نورمبرج بزخارف رائعة ، على حواشيتها نقوش مكتوبة بحروف قرمطية . ولكن من أكثر الحالات المسترعية للاهتمام بشأن هذه الكتابة أننا عثرنا منذ سنتين تقريبا في مقبرة بدير «سان جيرمان دي برى» القديم في باريس على قماش منسوج من الحرير المذهب - ربما جلبه من الشرق إلى فرنسا أحد الصليبيين - نلاحظ عليه عددا كبيرا من النقوش بخط قرمطي .

ويشتمل النموذجان التاليان للكتابة القرمطية على نفس العبارة التي ذكرتها فيما سبق . والأول مأخوذ من نقوش مقياس الروضة التي ترجع إلى عهده الثاني . «انظر اللوحة رقم ٤ في نهاية هذه الدراسة» .

أما القطعة الثانية التي نلاحظ فيها تنوعات كبيرة فيما يتعلق بشكل الحروف ، فتمثل جزءا من نقش جمعته من بيت خاص في القاهرة ، يقع بالقرب من الخليج الذى يخترق المدينة . «انظر اللوحة رقم ٥ في نهاية هذه الدراسة» .

المبحث الخامس خط النسخ

لقد اشتقت حروف الكتابة العربية الحديثة من الخط الكوفى مع تعديلات متنوعة متتالية ، وقد ابتكرها عبد الحميد ، حيث قال أحد الشعراء^(١) العرب :

« بدت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد »

ففى ذلك الوقت تم تصور نقاط الضبط للتمييز بين الحروف المتشابهة فى الشكل ، وفى الوقت نفسه اتخذت الأبجدية العربية التى وصلت حروفها إلى ثمانية وعشرين ، ترتيباً مختلفاً عن الأبجدية القديمة التى تتكون من اثنين وعشرين حرفاً فحسب^(٢) .

فالترتيب القديم كان يتبع هجاء السريانية القديمة التى يدين لها بأصله ؛ ولا تزال هناك آثار ملموسة [لذلك الهجاء] محفوظة فى مجموعة القيم ، كما توضح حروف الأبجدية الجديدة ، فهى تتبع - فى ذلك - تسلسل النظام القديم ، لا الجديد . ففى الترتيب الجديد للأبجدية رتبت الحروف بطريقة مختلفة تماماً عن القديم ، وبخاصة فيما يتعلق بالحروف التى تتشابه فى الشكل وتميز [عن بعضها] بالنقط .

ثم حظيت الكتابة العربية الحديثة بمزيد من الإتقان على يدى الوزير ابن مقلة^(٣)، الذى اشتهر نحو سنة ٣٢١ للهجرة «٩٣٣ ميلادية» ، والملقب

(١) هكذا جاء فى الأصل . والكلام ليس شعراً ، وإن كان مأثوراً : ويبدو أن كتابة الرسائل التى اشتهر بها عبد الحميد الكاتب والمقصودة بذلك القول المأثور اختلطت عند المؤلف بكتابة الخطوط . (المترجم) .

(٢) وهى : أبجد هوز حطى كلمن سعفص قرشت . (المترجم) .

(٣) أبو على محمد بن على بن حسن بن مقلة .

بواضع الخط . فلقد أعطى هذا الوزير للحروف العربية انحناءات أكثر أناقة وأكثر استدارة ، أدت إلى اختفاء الأشكال المربعة للخط الكوفى واقتربت بالكتابة من الشكل الذى هى عليه الآن . وقد عاش ابن مقلة تحت حكم الخلفاء : المقتدر^(١) ، القاهر بالله^(٢) ، والراضى بالله^(٣) . ومات سنة ٣٣٨ هـ / ٩٤٩ م^(٤) .

ولقد كلفت المكائد ابن مقلة - فى ثلاث مرات مختلفة - يده اليمنى ، ثم يده اليسرى ، وأخيرا لسانه ؛ مما جعله يقضى حياة تعيسة بائسة . ويحكى أنه عندما عوقب بقطع يده اليمنى غضب لأنهم عاملوه معاملة اللص ، وأفقدوه اليد التى نسخت القرآن ثلاث مرات ، تلك النسخ التى أصبحت فيما بعد النموذج الكتابى الأفضل ، ولم ينقطع الإعجاب بها أبدا لرشاقة خطها .

ويؤكد بعض الكتاب أن ابن مقلة رغم حرمانه من يده فإنه لم يتوقف عن الكتابة ، مستخدما فى ذلك يداً أو ريشة صناعية كان يربطها بذراعه .

ولا يعزو كثير من الكتاب العرب ابتكار هذه الخطوط الجميلة إلى ابن مقلة ، بل إلى أخيه عبد الله^(٥) .

ولكن هناك ما يشبه الإجماع بين المشاركة على أن هذين الناسخين الشهيرين قد تجاوزهما أبو الحسن^(٦) ، الذى اشتهر باسم ابن البواب ، والذى زاد فى إتقان

(١) المقتدر بالله ، الخليفة الثامن عشر من سلالة العباسيين . خلف المكتفى بالله . فاعتلى العرش سنة ٢٩٥ / ٩٠٨ م ، ومات سنة ٣٢٠ هـ / ٩٣٢ م . بعد حكم دام أربعاً وعشرين سنة وأحد عشر شهراً وأربعة عشر يوماً ، وخلفه القاهر بالله .

(٢) اعتلى القاهر بالله العرش سنة ٣٢٠ هـ / ٩٣٢ م . ومات سنة ٣٢٢ هـ / ٩٣٤ م ، بعد حكم قصير دام سنة وستة أشهر وسبعة أيام ، وخلفه الراضى بالله .

(٣) اعتلى الراضى بالله العرش سنة ٣٢٢ هـ / ٩٣٤ م ، ومات سنة ٣٢٩ هـ / ٩٤١ م ، بعد حكم دام ست سنوات وعشرة أشهر وعشرة أيام ، وخلفه المتقى بالله ، الخليفة الواحد والعشرون من البيت العباسى .

(٤) توفى الوزير ابن مقلة سنة ٣٢٨ هـ ، أما أخوه عبد الله فتوفى سنة ٣٣٨ هـ . (المرجم) .

(٥) هو عبد الله الحسن .

(٦) هو أبو الحسن على بن هلال .

كتابة الهجائية العربية ، وذلك بتمييز أشكال حروفها بعضها عن بعض على نحو أفضل .

أما ياقوت الملقب بالمستعصمي^(١) لأنه كان ملتحقا بخدمة الخليفة المستعصم آخر الخلفاء العباسيين ، فقد استحدث المزيد من التعديلات على الخط العربي ، حتى أعطاه أخيرا الشكل الذى هو عليه اليوم ، لهذا فقد استحق لقب «الخطاط» .

وقد سمي الخط العربى «بالنسخى» ، لأن به ينسخ القرآن أو المؤلفات ذات الشأن ، ولا يزال أحد أشكال هذا الخط يعرف حتى الآن بالياقوتى ، نسبة إلى هذا الخطاط آنف الذكر الذى يرجع إليه إتقانه الكامل .

ويعتبر بعض الكتاب أن هذا الخط الأخير ليس شكلا من أشكال الخط النسخى ، وإنما من أشكال الثلث الذى سأتكلم عنه ، بيد أنه يختلف عنه بصفة خاصة فى أن خطوطه تكون نسبيا أقل سمكا وأكثر استطالة ، وفى أنه لا يجيز إطلاقا ما يجيزه استخدام الثلث من تشبيك الحروف أو الوصل بينها بطريقة غير مألوفة . وقد استخدم خط النسخ على معظم شواهد القبور بالأسكندرية والقاهرة .

وأقدم هنا كنموذج لهذا الخط نفس العبارة التى قدمتها فيما سبق . «انظر اللوحة رقم ٦ فى نهاية هذه الدراسة» .

ولخط النسخ أشكال عديدة : نلاحظ من بينها ما يسمى «الريحانى» وكذلك النسخ الجريسى ، وأولهما يحمل اسم مبتكره^(٢) .

(١) هو ياقوت بن عبد الله الرومى والملقب بقبة الكتاب (٦١٨ - ٦٩٨ هـ / ١٢٢١ - ١٢٩٨ م). والمستعصم هو الخليفة السابع والثلاثون ، آخر خلفاء الدولة العباسية ٦٤٠ - ٦٥٦ هـ / ١٢٤٢ - ١٢٥٨ م . (المترجم) .
(٢) راحن .

المبحث السادس خط الثلث

أخص ما يميز الخط المسمى بالثلث^(١) ، أن خطوطه أكثر سمكا بالقياس إلى خط النسخ ، وأن أشكال كلماته بدلا من أن تكون واضحة ومنفصلة عن بعضها البعض ، تتشابه إحداها بالأخرى بشكل بالغ الأناقة والرشاقة . ورغم جمال تشابكاته في عين الناسخ ، فإننا من الممكن أن نأخذ عليها أنها غالبا ما تقدم حروفا متداخلة من العسير جدا قراءتها . وفي العادة لا تجيز هذه الكتابة التنقيط وغيره من العلامات الهجائية فحسب ، بل تجيز أيضا إضافة عدد كبير من خطوط لا عمل لها ، وأشكال لمجرد الزخرفة .

وقد استخدم هذا الخط في الكتابة على شواهد القبور بأناقة بالغة ، وكذلك على بعض النقود ، وتقريبا في كل النقوش الحديثة التي نفذت بعناية فائقة ، ومن بينها تلك التي تغطي جانبي العارضة الموضوعة فوق عمود المقياس في جزيرة الروضة . وغالبا أيضا ما يستخدم هذا الخط في كتابة عناوين الكتب الثمينة ، كما استخدم في بعض مخطوطات العصر الذهبي للكتابة العربية المشهورة بنسخها البديع ، ويمكنني أن أعتبر من بينها بعض نقوش من المجموعة التي جلبتها من مصر .

والنموذجان الآتيان مأخوذان عن شاهدي قبرين من إحدى أكبر الجبانات في القاهرة «انظر اللوحتين رقمي ٧ ، ٨ في نهاية هذه الدراسة» .

وثمة نوع من خط الثلث يسمى بخط الثلث الجريسي .

(١) خط سلسي ، وأعطاه أرنبيوس Erpenius اسم سلسي .

المبحث السابع الخط المغربي

استمرت أناقة الخط الكوفي والأشكال التي يتميز بها متمثلة على الخصوص في الخط العربي الأفريقي الذي يسمى بالمغربي^(١) ، وهو في كتابته الأكثر تريبا واستقامة يختلف تماما عن الخطوط التي استخدمت في شبه الجزيرة العربية وفي باقي الشرق .

وهذا الخط خاص بعرب الغرب الموجودين بشواطئ المغرب ، وفاس ، وتونس ، وموريتانيا القديمة بعد أن ظلوا زمنا طويلا سادة أسبانيا^(٢) ، بل وحتى في جزء من أقاليم فرنسا^(٣) الجنوبية : ولا يزال يوجد كثير من

(١) عادة ما يقصد العرب بكلمة المغرب القسم الغربي من فتوحاتهم في إفريقية باستثناء مصر ، فالجغرافيون العرب يقسمون المغرب إلى ثلاثة أقسام : الأول : وهو الشرقي ، ويعمل أيضا اسم إفريقية . ويشتمل على الصحراء وإقليم برقة المتاخم لمصر ، وتورينة (شحات) وطرابلس القديمتين والإقليم الذي كانت عاصمته قرطاج ، والذي كان الرومان يسمونه إفريقية الحقيقية ، وكان يشمل بجايه وبنزرت وسوسة وتونس المشيدة بالقرب من أطلال قرطاج القديمة ، وطرابلس ، والمهدية ، والقيروان .

والقسم الثاني : المغرب الأوسط ، ويمتد طولاً من إفريقية التي تكلمنا عنها الآن حتى مشارف تلمسان التي كانت تشكل موريتانيا القيصرية القديمة ، ونسبها بالدارجة «ترمسان» ، ويحده البحر المتوسط في الشمال ، والصحراء الكبرى في الجنوب .

أما القسم الثالث وهو أبعداً غرباً فيمتد في طولته من ترمسان حتى المحيط الأطلسي ، ويضم في عرضه طنجة ، وسبتة (التي يعرفها الرومان باسم تل سبتة) وفاس ومراكش .

وكانت أسبانيا تكون جزءاً من الأقطار العربية التي فتحها الحلفاء العرب ، وكثيراً ما ألحقها مؤرخوهم تحت اسم المغرب أيضاً ، ولكنهم كانوا في الغالب يسمونها بالأندلس .

(٢) لا يزال عدد كبير من الأماكن في أسبانيا تحمل أسماء عربية ، مثل : القلعة ، القنطرة ، المارة ، جبل طارق ، القصر وهو سكن ملوك طليطلة القديم (ويوجد القصر أيضاً في منطقة أخرى) . قصر الحمراء [وهو قصر بني الأحمر في غرناطة] ، وادي الكبير ، وادي الأقبصار ، العرب ، رهرة ، صحراء ، الجزيرة .. الخ . ويمكن أن نضع كثيراً هذه الأمثلة .

(٣) في كل خطوة في جنوب فرنسا نصادف شواهد تاريخية على إقامة العرب بها . فبعد الاستيلاء على أسبانيا نزلوا إلى لانجدوك Languedoc وبروفانس Provence سنة ٧٢١ ؛ أما الذين طردتهم حكام أكويتين Aquitaine -

النقوش هناك - التي سبق أن ذكرت ثلاثة منها - تشهد بما مارسوه عليها من سيطرة قديمة حتى اللحظة التي هزمهم فيها شارل مارتل في سهول بواتيه Poitiers ، فاضطروا للتخلي عن فتوحاتهم والبحث عن ملاذ وراء جبال البرانس Pyrénées .

وعلى الرغم من أن الخط المغربي يرجع إلى نفس أساس ومنشأ الخط المشرقي ، فإنه مع ذلك يمثل مظهرا مختلفا تماما : فهو أكثر كثافة وأكثر تريبا ؛ كما أن الخطوط المتعامدة مستقيمة وأكثر سمكا ، وينبغي أن يدرس بعناية ليتسنى قراءته . ويبدو أن كل كلمة منه تتكون - في الغالب - من خط أفقي واحد تضاف إليه خطوط متعامدة أو مستديرة - بشكل سيء - لتشكيل مختلف الحروف الموصولة .

ويمكن أن تشاهد أمثلة مختلفة للخط المغربي في كتاب «قواعد اللغة العربية» الذي أثرى به المسيو دي ساسي de Sacy الأدب الشرقي ، وكذلك في مؤلف

= من لاندوك فقد نزحوا إلى بروفانس سنة ٧٢٩ ، حيث أشاعوا الفوضى . ثم تجمعوا بعد ذلك وتقدموا حتى بواتيه Poitiers ، لكن شارل مارتل Charles Martel شتتهم سنة ٧٣٢ ، وتغلب عليهم أيضا في بروفانس وأخرجهم من البلاد .

وكانت مدينة ماجلون Maguelone الكبيرة آنذاك لا تزال أحد أماكنهم الرئيسية ، التي تحصنوا بها بعد طردهم للقوط : فقام شارل مارتل بهدمها بعد انتصاره عليهم ؛ وإلى هذه الواقعة ترجع نشأة مدينة مونتبلية Montpellier التي لم تكن حتى ذلك الوقت سوى قرية صغيرة جدا ، فالتجأ إليها بعض فلاحي ماجلون بعد سقوط تلك المدينة . وبعد ذلك أغار العرب سنة ٧٣٧ على شواطئنا الجنوبية بسفن خفيفة حملتهم إليها على التو ، ونهبوا دير ليرنز Lérins بعد قتل الرهبان . وإذا صدقنا حولياتنا القديمة فإن جيوم Guillaume قصير الأنف ، الذي يقال إنه عاش أيام حكم شارلمان Charlemagne أتقذ أورنج Orange من اندفاع العرب . ثم استولوا أيضا على أفينون Avignon ثم احتلوا مدينة اكس ودمروها ، ونشروا الدمار حتى أوكسير Auxerre . وفي أواخر القرن الثالث عشر كان العرب لا يزال لهم نفوذ في جنوب فرنسا ، حتى أن أسقف مونتبلية المسيو برنجر فردولي Béranger Fredoli كونت ملجايل Melguèil صك نقودا سنة ١٢٦٦ تحمل نقشا عربيا مع اسم محمد ، سعيا لاكتساب الحظوة عند العرب ، فاستحق لهذا لعة البابا كليمون الرابع Clément . وتسمى سلسلة الجبال التي تمتد من هيرس Hyères حتى فريجوس Fréjus جبال المغاربة (Les Maures) ، وهو الاسم الذي لا تزال تحمله حتى الآن ، وقد أطلق عليها - دون شك - لكثرة سكانها من العرب .

المسيو دى دمبى de Dombay^(١) المنشور منذ بضع سنين فى فيينا ، عن اللهجة العامية التى تتكلم بها الامبراطورية المغربية ، حيث كان يؤدى وظيفة المترجم لوقت طويل .

ولكى أكمل - بقدر استطاعتي - مجموعة النماذج التى قدمتها فى هذه الدراسة لمختلف الكتابات التى نصادفها على العمائر العربية ، فإني أضيف هنا القطعة التالية من الخط المغربى ، والمأخوذة من أحد شواهد قبور جبانة الأسكندرية . وتحتوى هذه القطعة على نفس العبارة التى ذكرتها فيما سبق حتى تكون المقارنة أكثر سهولة وأكثر مباشرة . (انظر اللوحة رقم ٩ فى نهاية هذه الدراسة) .

(١) قواعد اللغة الموريّة (الموريتانية) - العربية ، الخاصة باستخدام اللهجة المحلية الدارحة . مدخل إلى مفردات اللاتينية - المورية - العربية . من أعمال ودراسة :

Fr. de Dombay, Coes. reg. Linguarum Orientalium interpretis. Vindobonoe

لقد قدم المسيو دى دمبى أيضا خدمات عظيمة للأدب الشرقى ، وذلك بنشره العايد من المؤلفات الجيدة الأخرى ، من بينها ترجمته للقرطاس الصغير الذى يضم تاريخ الأسر العربية الحاكمة بإفريقية وكذلك فى أسبابها حتى بداية القرن الرابع عشر .

المبحث الثامن عن الوسائل المتبعة في جمع الكتابات

إن ما جلبته معي من مصر من كتابات كوفية وغيرها جمعته بأساليب الطبع ، وربما لن يضير الأثريين والرحالة معرفة الطريقة التي طبقتها . لذلك أعتقد أنه يجب أن أختتم هذه الدراسة بكلمة عن الوسائل التي استخدمتها للحصول على هذه النماذج .

كانت عملية نقل الكتابات عن طريق الرسم يعترضها أكثر من عائق : فصعوبة الحروف وتداخلها تجعل هذه العملية تستغرق وقتا طويلا بالتأكيد ، كذلك فإنه مهما بذل فيها من عناية وصبر فلن يتيسر نقلها بصورة لا يعوزها بعض الدقة ، ولكن الأسلوب البسيط والسريع الذي استخدمته يتجاوز كل العيوب ويزيل كل العراقيل . لقد خطرت لى هذه الوسيلة بالنظر للحجر ذى النقوش الثلاثة المكتشف برشيد ، وبهذه الطريقة تمكنت من طباعة عدد كبير جدا من النقوش سواء في القاهرة أو في مختلف الأماكن الأخرى بمصر .

وثمة ميزة لا تقدر تميز النماذج المأخوذة بهذه الطريقة ، تتمثل في دقتها الكاملة ، وأمانتها المتناهية ؛ فهي تعطي صورة طبق الأصل للنقش نفسه ، وبذا تكون بعيدة عن الأخطاء التي تنتج عن تهاون أو سهو الرسام ، وهكذا يمكن لأكثر الناس بعدا عن فن الرسم وعن علم النقش أن يلتقط النسخ بسرعة وبدقة بالغة .

وتتم هذه العملية بسهولة وجهد قليل ، إذ ينظف الحجر لتطهير سطحه من كل الشوائب الغريبة ، ومن ثم تهيبته لكي يتلقى جيدا وبالتساوى توزيع اللون الذي يوضع عليه ، فيغطي بمداد الطباعة بتمرير بكرات الطباعة العادية على

سطحه ، ثم يلصق فوقه ورق مبلل بعد تخفيف رطوبته ، ثم يضغط عليه بلطف بكف اليد أو بماصة مبطنة من الداخل بالصوف ، ثم يرفع محملاً بكل حروف النقش ، التي تبدو بيضاء على خلفية سوداء إذا كانت محفورة ، أو سوداء على خلفية بيضاء إذا كانت بارزة .

ونظراً لأن هذه الحروف ستظهر في عكس الاتجاه الذي توجد عليه فوق الحجر الذي نقلنا منه النقش ، فيجب لذلك أن تقرأ بالاتجاه المعكوس ، أو أن يعرض النقش أمام مرآة ترد له الاتجاه الأصلي ، ويمكن أيضاً أن نعرض الورقة لضوء النهار ونقرأ النقش من خلفها ، فستكون الحروف عندئذ في وضعها الطبيعي . وفي الحالة الأخيرة ، للحصول على شفافية أوضح ، يجب استعمال ورق أقل سمكا ، ولكن متماسك بدرجة كافية حتى لا يتمزق أثناء الطباعة .

وعندما تنتهى العملية يزال المداد الذي يغطي الحجر بمحلول البوتاس . وقد كانت هذه المادة تنقصني كثيرا في مصر ، حيث لا تأتي بها التجارة إلا بكميات قليلة جدا ، ولأن رماد الأخشاب الذي يمكن أن يعوض النقص نادر ومن الصعب الحصول عليه ، فقد استخدمت بنجاح النطرون الذي تنتجه أرض الوادى المسمى «بحر بلا ماء» بكميات كبيرة ، حيث يتم استخراجها في الطرانة ، على الضفة اليسرى لفرع رشيد .

كتابات كوفية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

٢

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

٤

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

٥

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

٦

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

٧

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

٨

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

٩

سيرة أحمد بن طولون

العنوان الأصلي لهذه الدراسة :

« دراسة حول جامع ابن طولون ، ونقوشه ،
متضمنا موجزا عن الدولة الطولونية » .

تأليف : مارسيل

مقدمة

حول حي طولون ، أحد أحياء القاهرة

فى وسط الطرف الجنوبى للقاهرة ، وتقريبا فى منتصف المسافة الممتدة من القلعة حتى الخليج ، نجد حيا يعرف الآن بحى طولون ، يقطنه كثير من السكان ، كلهم تقريبا أناس من الطبقة الدنيا .

ويعد هذا الحى أقدم معالم المدينة ، وكان حصنا^(١) قبل أن تشيد ، ويمكن التعرف على مساحته الشاسعة من بقايا أسواره المتهدمة ، التى لم تنزل أجزاء منها قائمة . وحتى قدومنا إلى مصر لم يكن هذا الحى قد وصف ، بل ربما لم يزره أى من الرحالة الأوربيين . ولم نتيين تقريبا إلا الطرف الشمالى المحاذى للشارع الكبير الذى يوصل إلى القلعة ، وهو الذى سوف أتكلم عنه فيما سياتى .

ويخشى التجار الأوربيون المستقرون بالقاهرة والمعروفون عادة باسم «الفرنجة» مغامرة الدخول فى هذا الحى عندما تستدعيهم أعمالهم إلى هناك ، مخافة التعصب البالغ للسكان الذين يفخرون بأن جامعيهم على نمط جامع مكة ، وكذلك لعدم التسامح الملموس فى هذا الحى أكثر منه فى باقى أحياء القاهرة . ويرجع سبب هذا التعصب الشديد لدى سكان هذا الحى إما إلى انزاله عن باقى أجزاء المدينة وندرة اتصاله بالأجانب ، أو ربما إلى أصل سكانه الذى يرجع إلى الجنود المقاتلين الأتراك والجراكسة الذين وطنهم هناك أحمد بن طولون .

(١) لم يثبت من المصادر التاريخية أو من الآثار الباقية أن هناك حصنا قد شيد قبل حصن القاهرة الفاطمى ، ولكن الثابت أنه كانت توجد عدة محارس فقط فى مدينة الفسطاط ، فضلا عن الحنادق . (الترجم) .

وفي الشمال يمتد هذا الحى بطول الشارع الكبير المسمى «سكة المصلى» ،
الذى يبدأ من قنطرة «السباع» ، مارا بيمين «بركة الفيل» ، حتى يصل إلى
الميدان الكبير «الرميلة» أمام باب القلعة «باب العزب» .

وقد كان هذا الحى من قبل يمتد طويلا من جهة الجنوب ، أما الآن فله
نفس الحدود التى للمدينة ذاتها ، حتى أن الباب الواقع على هذا الجانب يحمل
هو أيضا اسم «باب طولون» .

وعند الخروج من هذا الباب مستديرين نحو الغرب لتتجه إلى مصر القديمة
نجد أيضا «بركة طولون» ؛ وبعيدا أيضا ، نحو الجنوب مباشرة ، مرورا من
أمام حصن مويرو Muireur ، هناك كومة من الأنقاض ، ظلت تحتفظ باسم
«كيهان طولون» . ويقع هذا الحى بكامله على مرتفع ضخم من الأرض يتكون
جزء منه الآن من أنقاض تراكمت تباعا ، ويمكن لنا أن نلاحظ بسهولة فى
أماكن كثيرة ؛ الصخرة الأصلية التى أقيم عليها الحصن القديم ، والتى اختيرت
لهذا الغرض بسبب موقعها المشرف على ما حولها من أراض .

وهذا المرتفع الذى ينحدر قليلا بالتدرج إذا تقدمنا نحو الجانب الخارجى
للمدينة الحالية ، يرتفع - على العكس - أكثر فأكثر ونحن نتجه نحو الداخل ،
ويقطعه الشارع الكبير - الذى ذكرته قبلا - عموديا فى مواضع كثيرة .

وبمحاذاة هذا الشارع نجد سورًا قويًا لبناء قديم حول الصخر الخالى من
المنازل الخاصة . وهناك نلاحظ على وجه الخصوص ما يشبه حصنا ، مدعما
بثلاثة أبراج كبيرة تتخلل السور نفسه ؛ وارتفاعه وإن كان كبيرًا جدًا من جهة
الشارع فإنه تقريبا بمستوى الأرض من جهة الجانب الداخلى .

ويطلق سكان القاهرة على أحد أبراج هذا الحصن اسم «مصطبة فرعون» ،
على عادتهم فى نسبة كل المنشآت القديمة التى يجهلون تاريخها الدقيق إلى
الملك .

ويشار أيضا لهذا الحصن باسم «قلعة الكيش» ، فاسم الكيش يعطى لقائد المجموعة ، أى قائد القطيع ، وهو ما يراد به دون شك أن مؤسس الدولة الطولونية قد أنشأ مقره هنا^(١) ، حيث أقام قصرا لا يزال نشاهد أنقاضه .

ونرى بالقرب من هذا الحصن أيضا تحت البائكة التى تدعم السلم الموصل للجامع فوارة أصبحت مشهورة باسم «فواره الأمان» . وقد اهتم بالإشارة إليها كل الرحالة الذين زاروا القاهرة ، ويحكى سكان المدينة حول إنشائها خرافات كثيرة ساذجة .

وحوض هذه الفوارة عبارة عن تابوت مصرى من الجرانيت ، جيد ، ومزخرف بهيروغليفيات على أعلى مستوى من الجمال ؛ وقد نقل هذا الأثر الذى حول عن مكانه خلال إقامتنا ، إلى انجلترا ، حيث يمثل الآن جزءا من ثروات متحف لندن^(٢) .

وفى وسط الحى الذى وصفت حدوده لا يزال قائما حتى الآن ، بعد عشرة قرون كاملة تقريبا ، أكبر جوامع القاهرة وأقدمها ، فهو موجود منذ زمن أقدم بكثير من المدينة نفسها التى شيدها جوهر ، قائد جيش الخليفة الفاطمى المعز لدين الله . ويحمل هذا الجامع اسم «جامع طولون» أو على الأصح «جامع ابن طولون» ، وهذا ما نقرأه فى الكتابات التى يشتمل عليها .

(١) يبدو أنه الكاتب يريد أن يجعل الكيش رمزا لابن طولون ، لكن الكيش - كما يذكر المقرئى - اسم لجبل كان قديما يشرف على النيل من غربيه ، ولما اختط المسلمون الفسطاط صار من جملة خطة الحمراء القصى وسمى بالكيش . وقد تم عمران هذا الجبل على يد السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب فى أعوام بضعة وأربعين وستمائة ، حين بنى مناظر تأنق فى بنائها وسمها الكيش ، وصارت من أجمل متزهات مصر ومن المنازل الملوكية ، حيث نزل بها الخلفاء والملوك وكبار الأمراء . وقد هدمها السلطان الناصر محمد بن قلاوون ٧٢٣ هـ / ١٣٢٣ م ، وبنها بناء آخر وأجرى الماء إليها ، وجدد بها عدة مواضع ، وزاد فى سعتها ، وأنشأ بها اصطبلا تربط فيه الخيول ، وعمل زفاف ابنته فيها . ومن سكن هذه المناظر الأمير صرغتمش ، ومن مآثره أنه عمر الباب الذى كان موجودا زمن المقرئى ويدنى الحجر اللتين بجانبى باب الكيش بالحذرة . وقد أمر السلطان الأشرف شعبان بهدم الكيش فهدم وصار حرابا لا ساكن فيه إلى سنة ٧٧٥ هـ / ١٣٧٣ م ، فحكره الناس وبنوا فيه مساكن . (المترجم) .

(٢) ويعرف هذا الحوض «بالحوض المرصود» ، وجدير بالذكر أن الفرنسيين هم الذين استولوا عليه مع غيره من التحف ، وأرسلوه إلى باريس ، لكن فى أثناء الطريق استحوذ الانجليز على هذا الأثر وأخذوه إلى بلادهم . (المترجم) .

ولكن قبل أن نصف هذا الجامع العتيق وقبل أن نتناول النقوش التي جمعتها منه ، فإننى أعتقد أنه من المفيد ، بل ومن الضروري لإدراك التفاصيل التي سأدخل إليها ، أن أعرف - عن طريق موجز تاريخي - بالأمر المشهور الذى شيده ، والذى أصبح حاكما لمصر وسوريا وأميرا عليهما ، ومؤسسا لدولة لم ينقصها البريق ، على الرغم من قصر أجلها . وقد رافقت انهيارها أحداث ونتائج هامة فى تاريخ المشرق وخصوصا تاريخ مصر .

وقد وجدت نفسى مدفوعا إلى هذا العمل بسبب الصمت شبه التام الذى التزمه مؤرخونا حول هذه الحقبة التى تكاد تكون مجهولة من تاريخ مصر ، والتى تقدم لنا المثل الأول على تمزق امبراطورية الخلفاء الشاسعة ؛ وهو المثل الذى احتذاه تباعا حكام الأقاليم الكبيرة الآخرون ، والذى نتج عنه فى النهاية الهدم الكلى لهذا الكيان الضخم . وحتى الآن يعتبر المسويدى جوينى De Guignes صاحب أطول مذكرة حول الدولة الطولونية من خلال دراسته العلمية «تاريخ المصطلبات» ، على الرغم من عدم اكتمالها وتضمنها العديد من الأخطاء ، ولذلك فلم أستطع أن أستخلص منها سوى جزء يسير . ولقد استخلصت الموجز التاريخي الذى سيأتى فيما بعد من الكتاب العرب وخصوصا من مؤلف أبى الفدا المشهور^(١) ، ومن المؤرخ المعروف فيما بيننا باسم أبى الفرج ، ومن السيوطى ، ومرعى ، وابن حجر ، والمسعودى ، والقضاعى ، وابن إياس ، وابن عبد الحكم ، والمكين [ابن العميد] ، وأخيرا من المقرئى .

وقد أفدت فى بعض الملاحظات من كتب الجغرافيين أيضا ، كالإدريسى والبكوى وابن الوردى والمرتضى وابن حوقل ، وأخيرا من أعمال عبد اللطيف وابن خلكان .. الخ .

وسنجد فى القسم الثالث بعض النصوص الهامة التى استعنت بها .

(١) هو كتاب «المختصر فى أخبار البشر» . (المترجم)

موجز تاريخى عن الدولة الطولونية

الفصل الأول

أصل أحمد بن طولون

هو أبو العباس أحمد بن طولون ، ويعرف أيضا لدى المؤرخين العرب بابن طولون . وكان المؤسس للدولة الطولونية فى مصر وسوريا من أصل تركى ، وتنتمى أسرته إلى عشيرة الطغزغر^(١) ، وهى إحدى القبائل الأربع والعشرين الكبرى التى تتكون منها هذه الأمة الكبيرة ، التى تسمى أحيانا الترك وأحيانا أخرى التتار ، وتشتمل على التركمان والمغول والتتر الأصليين ، وتنتشر - وفقا لما يقول ابن الوردى - على كل أراضى آسيا الشمالية ، ابتداء من نهر جيحون Gihoun أو الاكسوس Oxus حتى كنهى Kathai ، أى إلى الصين ، وليس لها من حدود شمالا سوى المحيط المتجمد .

ويبدو أن الأتراك ، وقد استقروا عند طرف آسيا الأكثر بعدا عن شبه الجزيرة العربية ، كانوا دائما يتجنبون أى نوع من الاتصال ، وأى علاقة ودية أو عدائية مع شعوب هذه البقعة التى تفصلهم عنها كثير من المناطق ، والجبال ، والأنهار ، والصحارى . وبعد أن نجح الأتراك فى توسيع امبراطوريتهم لتشمل سائر أراضى التتر من ناحية ، كان العرب من الناحية الأخرى - تحت حكم خلفائهم الأوائل - يدفعون تدريجيا بغزواتهم حتى ما وراء النهر ، وعلى حدود تركستان . ولم تلبث هاتان الأمتان الكبيرتان أن تواجهتا وأصبحتا عدوتين ، وقد دامت الحرب بينهما طويلا ، أسفرت معاركها عن عدد هائل من أسرى الطرفين :

(١) وقيل طغزغر بالزوى المعجمة . (المترجم) .

فالأتراك الذين وقعوا في أيدي العرب قد وزعوا على مختلف أقاليم امبراطوريتهم ، ليصبحوا عبيدا لكبراء الأمراء ، بل للخلفاء أنفسهم .

وكانت أسرة طولون «والد أحمد» تسكن في هذا الوقت بضواحي بجية . اللوب Lop في بخارى الصغيرة . وفي إحدى هذه المعارك وقع طولون أسيرا بين يدي نوح بن أسد الساماني الذي كان يحكم بخارى حينئذ ، وكان هذا الأمير الذي يخضع لسلطة الخليفة المأمون^(١) يقدم لخليفته سنويا عددا من العبيد ، وخيولا تركية ، وأشياء ثمينة أخرى .

وفي سنة ٢٠٠ هـ / ٨١٥ - ٨١٦ م ، أرسل نوح إلى الخليفة عددا من العبيد ، كان من بينهم طولون . الذي سرعان ما أثار انتباه سيده الجديد بما له من قدرات ومزايا جسمانية ، فألحقه الخليفة بخدمته الخاصة . فقد كان الخلفاء في ريبة من أمراء بلاطهم ؛ فهم لم يستطيعوا الحد من أطماع هؤلاء الأمراء في أن يصبحوا من كبار الإقطاعيين ؛ وقد دفع بهم ذلك إلى ارتكاب خطأ أكبر ، وهو وضع ثقتهم في العبيد الأتراك ، وفي آخرين من الأجانب الملحقين بالخدمة الداخلية لقصورهم . ولم يلبث هؤلاء المتوحشون الجهلة باختلاطهم بالأمراء وكبراء الامبراطورية ، أن تفقهوا في الدين الإسلامي ، وفي العلوم ، وخصوصا السياسة . وسرعان ما أصبحوا قادرين على شغل المناصب العليا بجانب الخلفاء الذين أعتقوهم من العبودية لكي يستخدموهم في حكومتهم تبعا لما يبدونه من قدرات . وسنرى فيما يأتي من هذا الموجز بأى نكران للجميل ، قابل طموحهم ورغبتهم في الاستقلال - تلك الرغبة التي لم تهذبها التربية التي تلقوها - هذه الأفضال .

وقد عرف طولون تماما كيف يكسب عطف المأمون ، فقد أعطاه هذا الحاكم قيادة حرسه ، ونصبه حاجبا ؛ وهو منصب يعبر عن الثقة الكبيرة : حيث

(١) سابع الخلفاء العباسيين ، تولى الحكم بعد أخيه الأمين ١٩٨ - ٢١٨ هـ / ٨١٣ - ٨٣٣ م . (الترجم) .

كانت مهمة من يتقلد هذا المنصب فى الشرق أن يسهر على الأمن الشخصى لسيده ، وذلك بوقوفه دائما خارج الحجاب أو الستار الفاخر الذى يسد مدخل الحجرة الداخلية ، بحيث لا يدخل أحد أيا كان إلا بأمر خاص . وبعد أن قضى طولون عشرين سنة فى كنف المأمون وأخيه المعتصم بعده ، أصبح أبا لأحمد ولكثير من الأطفال الآخرين ، احتفظ لنا المؤرخون من أسمائهم بولد يدعى موسى ، وبيتين إحداهما سمانة والأخرى حبشية .

افضل الثاني

سنوات أحمد بن طولون الأولى

تحت حكم الخلفاء

المعتصم^(١) ، الواثق^(٢) ، المتوكل^(٣) ، المنتصر^(٤) ، والمستعين^(٥)

ولد أحمد بن طولون في بغداد ، وفي أقوال أخرى بسامرا^(٦) سنة ٢٢٠ هـ / ٨٣٥ م ، وهي السنة الثالثة من حكم المعتصم بالله أخى المأمون وخليفته ، وثالث أبناء الخليفة الشهير هارون الرشيد^(٧) المعروف فيما بيننا ، والذي كان معاصرا لشارلمان^(٨) .

(١) المعتصم : تولى الخلافة بعد أخيه المأمون ٢١٨ - ٢٢٧ هـ / ٨٣٣ - ٨٤١ م . وما يذكر أن هذا الخليفة يقال له (المؤمن) ؛ فهو ثامن خلفاء بني العباس ، وفتح ثمانية فتوحات ، ومات وهو ابن ثمان وأربعين سنة وثمانية أشهر وثمانية أيام ، وخلف وراءه من الأتراك والمماليك ثمانية آلاف من العبيد . (المترجم)

(٢) الواثق : تاسع الخلفاء ، تولى بعد أبيه المعتصم سنة ٢٢٧ - ٢٣٢ هـ / ٨٤٢ - ٨٤٧ م . (المترجم) .
(٣) المتوكل : هو ابن المعتصم وأخو الواثق ، عاشر الخلفاء ٢٣٢ - ٢٤٧ هـ / ٨٤٧ - ٨٦١ م . ويعد المتوكل بداية للعصر العباسي الثاني ٢٣٢ - ٦٥٦ هـ / ٨٤٧ - ١٢٥٨ م ، وقد اتسم هذا العصر بضعف خلفائه وسيطرة العناصر الأجنبية . (المترجم) .

(٤) هذا الأمير هو نفسه الذى يسمى عادة المنتصر بالله : انظر بحث المخطوطات ، المجلد الأول ص ٦٣ ؛ وكذلك المكتبة الشرقية لهير بولو Herbelot صفحات ٤ ، ٦٢٢ ، وتاريخ الدول لأبى الفرج ، فى أسفل صفحة ٢٦٦ من النص العربى . وإنه لمن السهو ، أو من الخطأ فى الطباعة أن يكون فى نص المكين الذى نشره إريتيوس اسم المنتصر .

والمنتصر : هو الخليفة الحادى عشر ، تولى بعد أبيه المتوكل ٢٤٧ - ٢٤٨ هـ / ٨٦١ - ٨٦٢ م . (المترجم) .

(٥) المستعين : هو ابن محمد بن المعتصم ، ويعد الخليفة الثانى عشر ٢٤٨ - ٢٥٢ هـ / ٨٦٢ - ٨٦٦ م .

(المترجم) .

(٦) أُنشئت مدينة سامرا فى سنة ٢٢١ هـ / ٨٣٦ م ، ومن ثم يرجح أن ابن طولون ولد ببغداد . (المترجم) .

(٧) هارون الرشيد : خامس خلفاء بني العباس ، تولى الخلافة بعد أخيه الهادى ١٧٠ - ١٩٣ هـ / ٧٨٦ -

٨٠٩ م (المترجم) .

(٨) شارلمان : ويدعى شارل الكبير أو شارل الأول ، ولد سنة ٧٤٢ ، وكان قد اقتسم مع أخيه كارلومان حكم المملكة بعد وفاة أبيه . وعندما تولى كارلومان سنة ٧٧١ نودى بشارل ملكا على الفرنجة ، وظل كذلك حتى توفى سنة ٨١٤ . وفى عهده حدثت النهضة الأوربية الوسيطة التى عرفت باسم النهضة الكارولنجية . (المترجم) .

وكانت أم أحمد بن طولون أمة تركية شابة يدعوها بعض المؤرخين «قاسمة»
والبعض الآخر «هاشمة»^(١) .

ويدعى البعض أن أحمد لم يكن فى الواقع ولدا لطولون ، ويذكر عبد الرحمن
السيوطى لدعم هذا القول أن ابن عساكر يزعم أن شيخاً مصرياً قد أخبره أن
أحمد هو ابن لتركى اسمه مهلبى^(٢) ، ولقاسمة جارية طولون ، وأن هذا الأخير
قد تبنى الطفل لما كان ييدر منه من تصرفات صائبة ، ولكن هذا الادعاء قليل
الأهمية يفتقر إلى سند ويناقض ما يلى من أحداث :

لم يكن أحمد قد بلغ التاسعة عشرة من عمره عندما توفى طولون سنة ٢٣٩
للهجرة (٨٥٣ ميلادية)^(٣) . وخلال هذه الفترة خلف الواثق بالله أباه المتعصم
وخلفه هو نفسه أخوه المتوكل : وقد رأى هذا الخليفة الذى كان على العرش
منذ ثمانى سنوات أن أحمد يستحق أن يخلف أباه فى المنصب الهام الذى كان
يشغله .

وقد تلقى أحمد تربية مهذبة ومثقفة ؛ وكان ذا عقل وقاد ، وطبيعة سمحة ،
تنأى عن وحشية وهمجية الشعوب التى ينحدر منها . وبروح شجاعة ومهذبة
جمع الأدب والجود ، وحب العدل والدين . واهتم - على نحو خاص -
بدراسة المأثورات التى تعتبر معرفتها ذات قيمة كبيرة فى نظر المسلمين : وكذلك
اكتسب مكانة مرموقة بنزاهته وورعه وعلمه ، كما حظى بالثقة الكاملة بين
الأتراك الذين يشكلون حرس الخلفاء ، والذين كانوا يُسَيِّرون حسب رغبتهم
أمر ومصائر وحياة سادتهم .

(١) ويذكر المقرئى والبلوى أنها «قاسم» . (المترجم) .
(٢) ورد فى بعض المصادر أن اسمه يلبخ . (المترجم) .
(٣) كانت وفاة طولون ٢٤٠ هـ / ٨٥٤ م . (المترجم) .

وقد زوج برقوق^(١) - أحد كبار هؤلاء الأتراك - ابنته لأحمد الذى رزق منها بولد أسماه العباس ، وبميلاده أصبح هو نفسه يحمل لقب أبى العباس ، كما رزق منها أيضا بنت أسماها فاطمة .

ولشغف أحمد بالدراسة كثيرا ما كان يذهب إلى طرسوس^(٢) حيث فتح كبار العلماء مدارسهم حينئذ ؛ وكان يرغب فى الاستقرار هناك كلية ، فحصل من عبید الله بن يحيى [بن خاقان] الوزير الأول للمتوكل على الإذن بالانتقال ، وأيضا على إدراك رزقه هناك ، ولكن سرعان ما استدعته أمه إلى جانبها .

غير أنه عاد إلى سامرا فى السنة الأولى من عهد المستعين بالله ؛ أى أنه لم يشهد - كلية - تلك الأحداث التى واكبت اغتيال المتوكل ، وكذا الحكم القصير للمتصر بالله (قاتل أبيه) ، وفى الطريق وجد أحمد الفرصة سانحة لكى يظهر قدراته من خلال دفاعه عن القافلة التى كان بصحبته ضد المهاجمين من البدو العرب ، ولا سيما عندما انتزع منهم أشياء ثمينة تخص الخليفة كانوا قد استولوا عليها .

ولما علم المستعين بهذه الأحداث أمر له بعطية مقدارها ألف دينار ، فضلا عن حظوة الإمارة التى خلعها عليه ، ثم أغدق عليه الخليفة الثروات وخصه بإحدى جواريه المفضلة ، وهى «مياس» التى رزق منها بولد يدعى خمارويه سنة ٢٥٠ للهجرة (٨٦٤ ميلادية) . ويعد هذا التاريخ الأكثر دقة على الرغم من أن بعض الكتاب يؤخرون ولادته إلى سنة ٢٥٥ هجرية (٨٦٨ ميلادية) .

وفى هذا الوقت كان هناك حزب قوى قد تهيأ للإطاحة بالمستعين عن العرش بواسطة إحدى تلك الثورات التى يقدم لها تاريخ هذه الفترة أكثر من مثال .

(١) يبدو أنه من السهوى ذكر «برقوق» والصواب يارجوخ ، وقد تكررت . (المترجم) .

(٢) كانت طرسوس حينئذ إحدى النقاط الحربية الهامة الواقعة فى منطقة الحدود بين أملاك المسلمين وأملاك الروم فى آسيا الصغرى والتى كانت تعرف باسم منطقة الثغور . (المترجم) .

ولم يتأخر العبيد الأتراك عن نصرة الخليفة المعتصم ، فهو الذى اشتراهم بأعداد كبيرة ، ونشأهم على حمل السلاح ، وكون منهم فيلقا جديدا من المقاتلين عهد إليه بحراسته الخاصة ، وقد أصبحت وقاحتهم غير محتملة بالنسبة لسكان بغداد ، مما جعل المعتصم - بعد أن لاحظ شكاوى جديدة ترفع كل يوم ضد حرسه - يتخذ قرار مغادرة بغداد ، وإعادة إنشاء مدينة سامرا القديمة لكي ينقل إليها مقر الامبراطورية ، وسرعان ما تزايدت سطوة المقاتلين بدرجة كبيرة ، وأخذ الأتراك - بعد أن وصلوا إلى المناصب الأولى فى الدولة - يستولون شيئا فشيئا على الحكم حتى غدوا سادته . وبعد موت الخليفة المتوكل عاشر خلفاء بنى العباس ، قنعوا فى البداية بتعيين وعزل وزراء الخلفاء ، ثم وصلوا إلى حد الإطاحة بالخلفاء أنفسهم وتعيين آخرين مكانهم ليطيحوا بهم بدورهم . وهكذا كانوا يتصرفون فى الخلافة على مدى تسعين سنة ، يمنحون هذا الشرف لمن يبدو لهم صالحا أو يخلعون منه . وقد أثار المستعين استياء هؤلاء المقاتلين الذين أصبحوا يشكلون خطرا على الخلفاء ، والذين تجمعت بين أيديهم - بالفعل - السلطة العليا ، فأرغموه على التنازل عن العرش سنة (٢٥٢ هـ / ٨٦٧ م) [٨٦٦ م] ثم نصبوا مكانه ابن عمه المعتز بالله ابن المتوكل وأخا المنتصر . ولما بويع المعتز بالله يوم الجمعة الرابع من شهر محرم ، نقل الخليفة المخلوع مباشرة تحت حراسة مشددة إلى أحد القصور ، ومن هناك رافقه أحمد بن طولون إلى واسط ، وفى الطريق قتل سعيد الحاجب - المسئول عن الأوامر السرية للخليفة الجديد - المستعين التعس . وقد اتهم كثير من المؤرخين أحمد بأنه هو الذى نفذ بنفسه جريمة القتل هذه ، أو على الأقل اشترك فيها ، وبأنه المسئول عن حمل رأس ابن العم المنكوب إلى الخليفة المعتز ، ولكن التفاصيل الآتية التى تبدو صحتها مؤكدة تبرهن أن أحمد بن طولون بعيد كل البعد عن أن يكون مسئولاً عن جريمة وحشية نكراء نحو خليفته وصاحب الفضل عليه .

صحيح أن الأتراك قد أصدروا أمر رحيل المستعين إلى واسط بعد أن انتزعوا منه تنازله مباشرة ، ولكنهم لم يكونوا يريدون أن يوكلوا أمر مرافقته وحراسته

إلا إلى رجل يحظى بثقتهم وثقته في نفس الوقت ، وقد بدا لهم أحمد بن طولون الرجل الوحيد الذي يجمع بين الميزتين معا ، وهكذا فقد سُلم المستعين لأحمد الذي صحبه إلى واسط ، وقد كان يتصرف تجاه الخليفة المخلوع بكل احترام وبأكبر الاعتبار .

ومع ذلك فالأتراك الذين أصبحوا المفضلين لدى المعتز ، والذين كانوا لا يزالون يخشون المستعين ، قد خلقوا لدى الخليفة نوعا من الارتياب بالنظر إلى سلوك ابن طولون ؛ واقنعوه بأن ملكه لا يمكن أن يأمن إلا بموت سلفه . فكتبت عندئذ قبيحة ، وهي أم الخليفة ، إلى أحمد بن طولون لقتل المستعين مقابل مكافأته بحكم واسط . وعندما رفض أحمد بن طولون هذا العرض بسخط ، قام الأتراك بإرسال سعيد ، حاجب الخليفة ، حاملا إلى أحمد أمرا مكتوبا بتسليمه المستعين ، وبرجوعه هو نفسه إلى سامرا . وأطاع أحمد هذا الأمر ، فقام بالتسليم بحضور القاضي والشهود . وبمجرد أن اقتاد سعيد ضحيته - الذي ظفر به عن طريق الأوامر السرية - إلى الصحراء قام بقطع رأسه داخل خيمة .

وعندما دخل أحمد بن طولون الخيمة بعد ذهاب سعيد ، وجد جثة المستعين التعس ملقاة على الأرض مضرجة بالدماء ، فقام بغسله وتكفينه ، ولم يرجع إلى سامرا إلا بعد أن أقام صلاة الجنازة جماعة عليه .

وكان كثيرا ما يردد عندما وصل إلى ذروة قوته : «لقد عرض عَلَيَّ الأتراك حكم واسط بقتل المستعين فرفضت ، ولم استجب سوى لعهودى ولخوفى من الله ، فجازانى الله بفضله العظيم حكم مصر وسوريا» .

الفصل الثالث

أحمد بن طولون حاكماً للفسطاط

تحت حكم الخلفاء

المعتز^(١) ، المهتدي بالله^(٢) ، والمعتمد على الله^(٣)

كانت مصر في ذلك الوقت تابعة لامبراطورية الخلفاء ؛ ولكن السلطة كانت موزعة فيها بين مختلف نواب الحكام والإداريين ، فالبعض يحكم في الفسطاط ، والبعض في الأسكندرية ، وآخرون في مصر العليا . ولم تكن السلطة مركزة في يد واحدة : ففي كل من هذه الأقاليم كان للجيش قائد خاص ، بينما يتحمل آخر مسؤولية الإدارة المدنية وجباية الضرائب .

وفي سنة ٢٥٤ هجرية (٩٦٨ ميلادية) [٨٦٨م] عين الخليفة المعتز «باكباك» - أحد قواد الجنود الأتراك - حاكماً لمصر ، أو على الأصح عينته الرقابة التركية نفسها التي ظلت مهيمنة باسم الخليفة : وحتمت الشهرة الفائقة التي كانت لأحمد بن طولون أن يختاره باكباك نائباً له في الفسطاط ، بينما أنيطت الإدارة المالية لأحمد بن المدير . ولما كان هذا الأخير رجلاً جشعاً وفضلاً ، فقد فرض ضرائب جديدة ، وأرهب المسيحيين على وجه الخصوص ، وذلك بابتزازهم بطريقة غير محتملة : فكان من شأن هذا السلوك أن يجلب عليه سخط الجميع . ولكي يتقى الهجمات التي يمكن أن تهدده ، جمع

(١) المعتز : الخليفة الثالث عشر ٢٥٢ - ٢٥٥ هـ / ٨٦٦ - ٨٦٩ م . وهو ابن المتوكل بن المعتصم (المرحوم).
 (٢) المهتدي : الخليفة الرابع عشر ٢٥٥ - ٢٥٦ هـ / ٨٦٩ - ٨٧٠ م . وهو ابن الواثق بن المعتصم (المرحوم).
 (٣) المعتمد : ابن المتوكل وأخو المعتز ، وهو الخليفة الخامس عشر ٢٥٦ - ٢٧٩ هـ / ٨٧٠ - ٨٩٢ م . (المرحوم).

مائة عبد هندي متميزين بقوتهم وشجاعتهم ، وجعلهم يتبعونه في كل مكان .

وعندما دخل أحمد بن طولون الفسطاط جاء ابن المدبر لاستقباله محفوا بحرسه المعتاد ، وقد أحس بضرورة كسب صداقة هذا القائد العسكري الجديد ، فقدم له هدية قيمتها عشرة آلاف دينار ؛ ولكن أحمد بن طولون رفض الذهب وطلب في مقابله المائة عبد الذين يرافقون ابن المدبر . وعلى الرغم من أن هذا الأخير قد فطن إلى الهدف من هذا الطلب ، فإنه لم يستطع أن يرفضه . ومنذ هذه اللحظة ، انتقلت السيطرة كلها من يد ابن المدبر إلى يد أحمد بن طولون ؛ وذلك باستحوازه على هؤلاء العبيد الذين كانوا يدعمونه .

وسرعان ما أصبح أحمد بن طولون أكثر قوة ليسانى فى السلطة الحاكم ، الذى لم يكن سوى نائبه ، وليخضع كل أعدائه بقوة السلاح ؛ وأولهم أحمد بن طباطبا المنحدر من ذرية على .

وقد استقر أحد المنحدرين من نفس هذا الأصل ويدعى بغا الأصغر ، بين برقة والأسكندرية ، وعندما تقدم فيما بعد إلى الصعيد ، هاجمه «تنيم» [بهم بن الحسين] الذى أرسله أحمد بن طولون فى أثره . ولما تفرق عنه أتباعه أثناء المعركة سقط مشخنا بالجراح ، فحملت رأسه إلى الفسطاط . وبعد ذلك بقليل ، حارب أحمد بن طولون عدوا آخر هو إبراهيم بن الصوفى ، الذى كان متسلطا على إسنا ، وقام بقتل كل من حاول التصدى له هناك بعد أن تغلب على جنود أحمد بن طولون الذين أرسلهم لمواجهة . غير أن أحمد عاجله بإرسال فرق أخرى ، ففشل أمامها بالقرب من أخميم ، ووجد نفسه مجبرا على أن يبحث له عن ملجأ فى الواحة الكبيرة مع من تبقى من جنوده الفارين من المعركة . وفى هذه الأثناء تلقى أحمد بن طولون من سامرا الأمر بأن يتهاى لمهاجمة عيسى بن الشيخ [الشيبانى] الذى ثار

بسوريا ضد سلطة الخليفة ، منتهزا الاضطرابات والعصيان اللذين هزا عاصمة الامبراطورية لكي يظهر خطورته . وفي هذه الأثناء أكره الجنود الأتراك المعتز على التنازل عن الخلافة ثم قتلوه فيما بعد .

ولم يبق المهتدى بالله الذى وضعوه مكانه سوى سنة واحدة فقط ليلقى بدوره نفس المصير ؛ وأخيرا منح الأتراك سنة ٢٦٥ هجرية^(١) (٨٧٠م) الخلافة للمعتمد على الله . ورفض عيسى بن الشيخ أن يقسم له يمين الولاء أو يدعو باسمه فى الصلاة ، على الرغم من أن الخليفة قد عرض عليه حكم أرمينية شريطة أن يوافق على مغادرة سوريا ؛ لكنه كان على العكس من ذلك يريد أن يضم حكم أرمينية إلى سوريا ؛ بل ويعلن مطالبته بحكم مصر أيضا ، بعد أن استولى على مبلغ ٧٥٠ ألف دينار هو خراج مصر ، كان ابن المدبر قد بعث بها إلى خزانة الخليفة بسامرا ، فوصلت أوامر المعتمد إلى أحمد بن طولون لكي يحمل السلاح ، ولابن المدبر بأن يقدم له كل الأموال اللازمة بحيث لا يحول أى شىء دون إحراز النصر فى هذه المعركة .

فأسرع أحمد بوضع جيشه فى حالة التأهب ، واشترى عددا كبيرا من العبيد الروم والسودان ، وانطلق على رأس جيش كبير ، تاركا حكم الفسطاط لأخيه موسى .

وقد أرسل ابن طولون أولا إنذارا لابن الشيخ لكي يعترف بسلطة الخليفة ، ويعيد أموال خراج مصر التى استولى عليها . لكن عيسى بن الشيخ أبى الطاعة ، فتقدم ابن طولون نحو سوريا ، وأثناء ذلك علم ابن طولون أن الخليفة قد عين أماجور - أحد قواد الأتراك - حاكما على سوريا ، فرجع إلى مصر بعد شهرين . واستطاع أماجور هزيمة قوات ابن الشيخ وإجباره على التراجع إلى أرمينية وظل محتفظا بالحكم بها مدة ثلاث عشرة سنة حتى وفاته.

(١) الصواب . ٢٥٦هـ / ٨٧٠م . (المترجم) .

الفصل الرابع

أحمد بن طولون يبنى حي القطائع

كان أحمد بن طولون يسكن حينئذ القصر^(١) الذى كان مقرا لمن سبقه من الولاة ، والذى لم يكن يقع داخل أسوار الفسطاط ، بل فى ضاحية أو حي يسمى العسكر^(٢) يشبه مدينة صغيرة بها شوارع وأسواق ومنازل جميلة : ويقع فى شمال الفسطاط ، يحده من الشمال الشرقى جبل يشكر حيث بنى أحمد بن طولون الجامع الذى يحمل اسمه ، والذى لا يزال نراه هناك . وينتهى ناحية الغرب بقنطرة السباع فوق الخليج الذى يخترق القاهرة ، ثم يمتد ناحية الجنوب حتى الفسطاط نفسها . لقد بنى هذا القصر صالح بن على^(٣) منذ ما يقرب من مائة عام ، واستخدم لإقامة الولاة الذين سبقوا أحمد بن طولون . ولما كان سورهم لم يستطع - طويلا - أن يتسع للمخازن اللازمة للاستعدادات الحربية الضخمة ، فالخيول تتزايد باستمرار ، والخيرات الضخمة تتراكم ، فقد بحث أحمد عن موقع جديد ، فتنخير السهل المرتفع الذى يمتد إلى الشرق من الفسطاط ، ومن حي العسكر حتى سفح المقطم ، وكان يحتوى على الكثير من قبور النصارى واليهود : فهدمها أحمد وأقام مكانها قصرا وميدانا ، ووزع

(١) المقصود دار الإمارة . (المترجم) .

(٢) هى المدينة الثانية بعد الفسطاط ، وسميت بذلك لأن عساكر صالح بن على وأبى عون عبد الملك نزلت فى هذه الصحراء حتى ملأوا الفضاء فسمى المكان بالعسكر ، وأمر أبو عون بالبناء فيه وكان ذلك سنة ١٣٣ هـ ، وتم إنشاء قصر جديد للإمارة استمر مقرا للحكم حتى أنشأ ابن طولون قصر الميدان ، وكان هذا الموضع يعرف فى صدر الإسلام بالحمرام القصى ، التى كانت خطة بنى الأزرق ، وبنى رويل ، وبنى يشكر بن جديلة ، والذى ينسب جبل يشكر . (المترجم) .

(٣) صالح بن على : هو صالح بن على بن عبد الله بن عباس الهاشمى ، كان قائد الجيوش التى لاحقت مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية داخل مصر حتى قتل فى بوسير سنة ١٣٢ هـ وبموت مروان عين صالح حاكما على مصر ١٣٢ هـ - ١٧٥٠ م . (المترجم) .

الأرض المجاورة على قادة جيشه وعلى أهم أتباعه ، أمرا إياهم ببناء منازل عليها ، ليتخذوها سكنا لهم .

وسرعان ما امتلأت الأرض بالمباني التي جعلت منها مدينة جديدة طولها ألف^(١) خطوة ومثلها في العرض . وأعطاهما أحمد اسم القطائع ، وتعنى هذه الكلمة : قطع الأرض الممنوحة من الملاك والسادة لمقتطعيهم وأتباعهم مع بعض الشروط والضرائب ؛ مثل الإقطاعات التي أقامها حكامنا القدماء في أوربا في العصر الوسيط .

وكانت تحده هذه المدينة الجديدة من الشمال الشرقى الصخرة المرتفعة التي بنى عليها صلاح الدين فيما بعد قلعة جديدة ، وهي التي لا تزال قائمة حتى يومنا هذا ، وتمتد المدينة من الطرف المقابل حتى الحى القديم المسمى بالعسكر ؛ وكذلك فهي تحده من الشرق بجبل المقطم ؛ وتتاخم من ناحية الجنوب الفسطاط ، حيث يمثل اتصاليهما - مثل اتصاليهما بحى العسكر من ناحية الغرب - مدينة واحدة تقريبا . وشيئا فشيئا نسي اسم العسكر ، ولم يبق سوى اسم الفسطاط والقطائع التي سرعان ما بلغت حد الجمال الباهر : بحدائقها الرائعة وقصورها الفخمة ، ومساجدها الجميلة ، والحمامات ، والعدد الكبير من المنازل الخاصة التي تجمل شوارعها ؛ ونرى بها كذلك أسواقا وورشات لكل الحرف .

وقد فاق القصر الذى بناه أحمد كل المباني الأخرى باتساعه وعمارته ، فقد خصصت أبواب عديدة للدخول ، وكانت تعلو أحدها شرفة مرتفعة يمتد البصر منها نحو المنظر الرائع للفسطاط وضواحيها ، و مجرى النيل ، و الضفة الأخرى حتى الأهرام .

وكان أحمد يحب الخلود للراحة فى هذا المكان ، ففى الليل ، وخاصة عشية الأعياد ، كان يتمتع من هناك برؤية حركة حاشيته والأهالى وهم منهمكون

(١) كانت مساحة القطائع كما ورد فى المصادر التاريخية المختلفة تبلغ ميلا فى ميل . (المترجم) .

فى أشغالهم ؛ وعندما يلاحظ أن هناك ما ينقصهم ، يبادر بسخاء إلى قضاء حاجاتهم .

وكان هذا القصر محفوفاً بميدان الخيول ، الذى ذكرته قبلاً ، ويطلق عليه العرب الاسم الذى يحمله وهو «الميدان» .

الفضل الخامس

انتصارات عديدة لأحمد بن طولون

أثناء حكمه لمصر تحت حكم الخليفين :
المهتدى بالله والمعتمد على الله ، حتى بناء جامعه

كان أحمد بن طولون يرى كل يوم قوته فى ازدياد مستمر ، وكذلك ثرواته وعدد عبيده وأتباعه ؛ وسرعان ما انتقلت أخبار المدينة الجديدة ، وكذلك نفوذ مؤسسها إلى بلاط الخليفة . وبادر أماجور حاكم سوريا - بدافع من الحقد ، وربما الخشية - بحث الخليفة على تنحية أحمد عن القيادة ، لذا كتب إليه قائلا : إن قوات أحمد أكبر بكثير من قوات ابن الشيخ الذى كان قد ثار بسوريا ، وأن أحمد أكثر خطرا مادام بإمكانه التغلب عليه [ابن الشيخ] بمقدرته وعبقريته الفذة ، أكثر منه بثرواته . وشيئا فشيئا تزايد عداء ابن المدبر - صاحب الخراج فى مصر - لابن طولون ، فكتب هو أيضا إلى الخليفة بنفس هذا المعنى ، واشترك معه فى هذه المكيدة شقيق أمين سره .

وتلقى أحمد بن طولون الأمر بأن يعود إلى سامرا تاركا مركز قيادته بين يدى نائب يكون من اختياره ؛ غير أن عيونه فى قصر الخليفة أخبروه بالهدف من وراء هذا الأمر ، لذلك أرسل نائبا عنه وهو أحمد الواسطى صديقه وأمين سره مع هدايا عظيمة من الخيول والأموال وأشياء ثمينة أخرى للوزير . ولم يكتف هذا الأخير - وقد أصبح من أنصار ابن طولون - بإلغاء أمر الخليفة بحضوره فقط ، بل حصل منه أيضا على التصريح بمد فترة قيادته ، والإذن بأن يبعث إليه زوجته وأولاده الذين تركهم فى سامرا .

ولكى يظهر أحمد بن طولون حمده لله الذى أبطل مكائد أعدائه ، وزع على الفقراء هباته السخية . ولازمه حسن الطالع ، ذلك أن بكباك الذى كان يحكم مصر ، والذى كان قد أعطاه حكم الفسطاط ، تعرض لسخط الخليفة المهتمدى ، فأمر بقطع رأسه ، وعين بدلا منه برقوق [يارجوخ] حما ابن طولون ، الذى ولى صهره ليس فقط الفسطاط ، ولكن أيضا غيرها من أقاليم مصر ، وكذلك الأسكندرية ، حيث كان اسحق بن دينار - حتى ذلك الحين - يشغل وظيفة نائب الحاكم .

هكذا أضحى أحمد بن طولون عام ٢٥٧هـ (٨٧٠م) ، سيد الإدارة العامة فى مصر كلها . وفى السنة التالية توفى برقوق [يارجوخ] فأخذ صهره لقب الحاكم مكانه .

وكان أحمد قد عرف مكائد ابن المدبر وشقير [الخادم صاحب البريد] ؛ حتى إنه تلقى من الوزير النسخ الأصلية للرسائل التى أرسلها ضده : وبعد تحقيق قاسٍ فى هذه القضية توفى شقير رعبا ، ولم يلبث أحمد بعد اعتقال ابن المدبر ، أن حصل من الخليفة على الإذن بعزله ، ولكنه أعاد إليه حريته ووظيفته فور علمه بأن له أخا يشغل وظيفة أمين خزانة الخليفة ، إلا أن الصراع ضد ابن طولون ، وكذلك الخشية المتزايدة منه كانا قد أرهقا ابن المدبر ، فرجا أخاه العمل على منحه الإدارة المالية فى سوريا ، حتى يتمكن من مغادرة مصر فى أقرب وقت ممكن : ولكن قبل رحيله توقفت كل علاقة عدائية بينه وبين أحمد ، وأقام علاقة صداقة معه وزوج ابنته إلى خمارويه ابن خصمه القديم . وقد جلب هذا الزواج إلى أسرة ابن طولون كل الأملاك والثروات التى يملكها ابن المدبر فى مصر .

كان أول ما قام به أحمد هو إلغاء الضرائب الجديدة ، وكذلك سائر الأعمال الدنيئة التى سببت سخط الشعب على ابن المدبر ، بعد أن شاور فى ذلك عبد الله بن دشومه أحد مستشاريه ، وكاتبَ أبى أيوب عامل الخراج الجديد .

وكان هذا الكاتب رجلا مجردا من الرحمة والإنسانية ، ومعروفا بجشعه وبخله
ودهائه .

ومع ذلك لم يستطع حديثه اللبق الذى وجهه إلى أحمد ، لكى يثنيه عن هذا
العزم ، أن يغير من تصميمه ، بل ويزعم المؤرخون العرب أن أحمد بن طولون
قد استبشر بمنام رأى فيه أحد أصدقائه الأتقياء الذين تركهم فى طرسوس ،
وأخبره أن الله يتكفل بجزء من يتنازل عن حقوقه من الأمراء من أجل سعادة
شعبه .

ويضيف نفس هؤلاء المؤرخين أن أحمد قد انطلق بعد ذلك بيوم إلى الصعيد
مجتازا الصحراء ، فغاصت ساق فرس أحد عبيده فى الرمال ، فسقط من
فوقه ، وانقلب الفرس بجواره ، محدثا فجوة كبيرة فى الرمال ، فحصها أحمد
وهو مندهش ، إذ وجد بها كنزا عظيما قدر بمليون دينار . وقد انتشر صدى
هذا الاكتشاف فى المشرق كله ، فكتب أحمد - بعد أن رأى الجزاء الذى
وعده به حلمه - إلى الخليفة المعتمد على الله لكى يطلب إليه السماح له بأن
يحتفظ به ، كى ينفقه فى الأعمال الجليلة التى يختارها : وعندما سمح له بذلك
أنفق جزءا من هذا الكنز فى بناء قناطر وعين ماء ومارستان والجامع الرائع
الذى لا يزال يحمل اسمه ، ووزع ما تبقى على الفقراء .

الفصل السادس

أحمد بن طولون يقوم ببناء جامع على المقطم ، ويشيد منشآت أخرى مختلفة بمصر

بنى أحمد بن طولون جامعه الأول فوق قمة جبل المقطم ؛ وهو الذى يوجد اليوم شرق قلعة القاهرة ، أى فيما أطلق عليه قديما تنور فرعون . وقد أطلق هذا الاسم قديما على المكان ؛ لأنه عندما كان ملوك مصر الأوائل المسمون بالفراعنة يخرجون من هليوبوليس ، التى كانت وقتئذ عاصمتهم ، فإنهم كانوا عادة - كما يروى - يشعلون النار فوق هذه القمة ، ليتنبه السكان ويكونوا على استعداد لتزويد الملك بكل ما يحتاجه فى طريقه .

وقد تركت هذه العادة فيما بعد ، وأصبح المكان قفرا ؛ ومع ذلك - إذا كان يجب أن نصدق المؤرخين - فإن البناية التى كانت توجد فيها النار ظلت قائمة حتى زمن أحمد بن طولون : وكان من بين قواد جيشه من يدعى وصيف قاطر ميز الذى اعتقد أن هناك كنزا يمكن أن يكون مدفونا بها ، فقام فيها بعمليات تخريب وتنقيب ، غير أنه لم يجد شيئا .

وعلى الرغم من ذلك يحكى المقرئى أن أحمد بن طولون قد نقب بها بدوره فاكتشف كنزا عظيماً . وتورد رواية أخرى أن يهوذا بن يعقوب عندما رأى النار تلمع بهذا المكان ، أثناء مغادرته لمصر ، توجه إليه واستقر به فترة ، بينما رجع إخوته إلى أبيهم .

وقد كان من شأن هذه الرواية أن تجعل أحمد بن طولون يعتبر هذا المكان طاهرا ، فشيده فيه سنة ٢٥٩ هجرية (٨٧٢ م) مسجدا بمئذنة ، وجعل فيه صهريجا للمياه ، واحتفظت هذه البناية باسمها القديم تنور .

ثم بنى أحمد فيما بعد قناطر وعين ماء بالقرب من مسجد أكدا^(١) الواقع بالقرافة^(٢) ، بخط المعافر .

وكان الماء اللازم ينقص هذا المكان بالرغم من وجود مصدر له هو عين أبى خلود ، التي لم تكن بعيدة ؛ ولما نصح أحمد بأن يجلب مياهها إلى العين التي شيدها ، رفض قائلاً : «هذه العين لا تعرف أبداً إلا بأبى خلود ، وإنى أريد أن استنبط بئرا . فعدل عن العين إلى الشرق فاستنبط بئره هذه ، وبنى عليها القناطر ، وأجرى الماء إلى الفسقية التي بقرب درب سالم ...» . وتولى بناءها رجل نصرانى حسن الهندسة ، حاذق بها . فنجح فى أن يجعل من المبنى عملاً يفوق كل المباني المماثلة التي سبق أن رأيناها ، وسميت القناطر فيما بعد بقناطر ابن طولون ؛ وكان جزء منها لا يزال قائماً زمن المقرئى^(٣) . وبلغت تكاليف بنائها أربعين ألف دينار .

ومع بداية سنة ٢٦٠ هـ / ٨٧٣ م قام أحمد بإعادة حفر وتطهير خليج الأسكندرية الذى كان قد ردم بالرمال .

وفى نفس السنة ، عندما ذهب مع عامل خراجه أبى أيوب والقاضى بكار إلى جزيرة الروضة ، أصدر الأمر هناك بإصلاح مقياس النيل : وقد بلغت التكاليف عشرة آلاف دينار .

بعد ذلك بقليل شيد أبو أيوب مقياساً جديداً بدار السلاح فى هذه الجزيرة نفسها ، حيث كانت تبنى السفن الحربية ؛ ولكن فى زمن المقرئى لم يتبق منها سوى بعض البقايا .

(١) يقصد مسجد الأقدام . وقد اندثر هذا المسجد . (المترجم) .

(٢) عرفت القرافة بهذا الاسم نسبة إلى نى قرافة ، وهم بطون قبيلة المعافر اليمنية التي شهدت فتح مصر ، وكانوا قد نزلوا بهذه الخطة بالفسطاط من مصر فسميت بهم مقبرة مصر القرافة . (المترجم) .

(٣) كانت هذه القناطر تمتد من البساتين حيث لا يزال يوجد مأخذها إلى الآن ، حتى قبر القاضى بكار تجاه مشهد آل طباطبا بعين الصيرة ، وبقي منها جزء كبير ينتهى بالقرب من مقام سيدى عقبة بن عامر . (المترجم) .

وفى نهاية السنة ذهب أحمد إلى الأسكندرية ، ومنح حكم هذا الإقليم إلى بكر أولاده عباس .

كما قام - فى هذا الوقت - بإصلاح منارة الأسكندرية ؛ وإعادة بناء القبة التى تعلوها ، التى خربتها صروف الأيام . وإذا كان علينا أن نصدق الكتاب العرب ، فإن هذا الأثر كان يرتفع عندئذ إلى ما يقرب من خمسمائة قدم .

وفى نفس الوقت أيضا قام أحمد بتشبيد المارستان ، الذى تكلمت عنه فيما سبق ، بجى العسكر . فلم تكن الفسطاط قبله قد خصت بمنشأة من هذا النوع ، وشيد بها حمامين : أحدهما للرجال والآخر للنساء ، ومنع أيا من الجنود أو العبيد من دخولهما .

ولكى يزود هذه المؤسسة بالنفقات اليومية ، خصها بكثير من الأوقاف ، وتنازل لها عن عائدات سوق العبيد . وكان المرضى يتلقون هناك العناية الفائقة ، وكان هو نفسه يأتى كل جمعة يلاحظ الأطباء ، والأدوية ، ويعود المرضى ، والمعوقين ، والمعتهين : حتى أن أحدهم قد حاول ذات يوم أن يعتدى على حياته . ويقدر الكتاب العرب تكاليف تشبيد المارستان ، والعين ، والقناطر ، والجامع الذى تكلمت عنه فيما سبق ، بستين ألف دينار.

الفضل السابع

حروب مختلفة خاضها أحمد بن طولون

لم تتوقف هذه الإنشاءات بسبب الأحداث السياسية والعسكرية التي يبدو أنها شغلت مشيدها . فقد رجع إبراهيم بن الصوفى - وهو من ذرية على ، وقد تكلمت عنه فيما سبق - من الواحات مع قوات ضخمة ، وتقدم نحو مدينة الأشمونين . فبعث أحمد جيشا ضده بقيادة ابن أبى الجيب^(١) ؛ لكنه لم يقابل عدوه ، [إبراهيم] ، حيث انطلق لمحاربة عبد الحميد العمري الذى دعم سلطته على حدود النوبة . وبعد معركة طويلة ضد هذا الأخير أجبر ابن الصوفى على الفرار إلى أسوان ، حيث هاجمه جيش ابن طولون ؛ وتفرق عنه جنوده ، فمر من «عيزاب» إلى مكة ، غير أن حاكمها قام بأسره ، وأرسله إلى أحمد الذى احتجزه بعض الوقت فى السجن ثم منحه حريته ، وسمح له بالسكن فى «المدينة» ، حيث عاش بها إلى أن توفى .

بدأت لأحمد مخاوف من قوة العمري وأدرك أهمية ملاحظته ، فأرسل إليه شعبة البابكى على رأس قوات كبيرة إلى أسوان . ولما رأى شعبة أن عبد الحميد مشغولٌ بصد زكريا ملك النوبة ، أراد أن يستغل هذه الظروف ويهاجمه ؛ ومن ثم رفض كل اقتراح للتسوية وأعلن الحرب . ولكن بالرغم من تفوق قواته والوضع الذى عليه خصمه - وهو أن يقسم جنوده قسمين ، أحدهما يدافع عن المؤخرة ضد زكريا - فقد هزم شعبة تماما وأجبر على الفرار حتى الفسطاط ، حيث استقبله بها أحمد بن طولون شر استقبال ؛ وتعرض للومه وغضبه .

(١) الصواب ابن أبى المغيث ، وفى رواية الغيث . (المترجم) .

وبعد ذلك بقليل قام شيخ القبيلة العربية المسماة مضر ، وهو محمد بن هارون ، بمفاجأة عبد الحميد في كمين فقتله .

وقام عبدان لعبد الحميد بحمل رأسه إلى الفسطاط ، ووضعها عند قدمي ابن طولون مدعين أنهما هما اللذان قتلاه . وعندما سئلا عن الدافع الذي حملهما على هذه الجريمة ، وعلى الخطأ الذي ارتكبه سيدهما نحوهما أو نحو غيرهما ، أجابا بأن هدفهما الوحيد هو إحراز حظوة حاكم مصر العام ، فقال أحمد صارخا : «إن جرمكما لا يستحق سوى الإدانة من الله ، ومنى» وأمر بعقابهما في الحال ، ثم أعطى أمره بغسل ودفن رأس عبد الحميد بعناية .

وقامت ثورة جديدة بتحريض من «أبي نويه»^(١) ، وكان صاحباً قديماً لابن الصوفى ، إذ جمع عدداً كبيراً من الأتباع وأصبح مهاباً بما له من قطاع الطرق : وقد مكنته إحدى الحيل الحربية من التفوق على الجيش الذي أرسله أحمد ضده ؛ لكنه هزم بعدما حوصر بفيلقين جديدين ، وقد أجبر على التسليم دون شروط بعد أن حاول بلا جدوى أن يلوذ بالوحدات .

ولم تمض سنة حتى قام محمد بن فرج الفرغانى بتحريض سكان برقة على الثورة . وعندما أرسل لؤلؤ ضدهم أصبح سيد المدينة ، فعاقب زعماء الثورة ، ووطد سلطة أحمد على كل الإقليم .

(١) ويذكره البلوى «أباروح» . (الترجم) .

الفصل الثامن

خلافات أحمد بن طولون مع الموفق أخى الخليفة المعتمد

جاءت حرب أكثر جدية لتهدد قوة أحمد بن طولون ، ناشئة عن كراهية وطمع أبى أحمد طلحة الموفق ، ابن المتوكل وأخى المعتمد . هذا الخليفة الذى استسلم للترف ، وتفرغ كلية للصيد وللمذاتة مع حريمه ، متغافلا عن شؤون امبراطوريته المترعزة من كل الجوانب بسبب حركات التمرد ، وثورات الولاة .

فمنذ ست سنوات دخل الزنج - وهم شعب من أصل أثيوبي - إلى شبه الجزيرة العربية ، واستولوا على البصرة والكوفة ، ونشروا الدمار والرعب عن بعد . وادعى زعيمهم أنه ينحدر من ذرية على صهر محمد ؛ فضمنت له هذه الصفة عددًا كبيرًا من الأتباع بين المسلمين .

وكلف الخليفة أخاه الموفق بهذه الحرب ؛ وفى سنة ٢٦١ هـ / ٨٧٤ م ، عين لوراثة الخلافة ابنه جعفر ، الذى كان لا يزال طفلاً تحت اسم المفوض إلى الله : وبعده أخاه الموفق بلقب الناصر لدين الله .

ولكى يتنصل الخليفة من إدارة الامبراطورية كلية ، عهد أثناء حياته لأخيه بالحكم العام للأقاليم الشرقية ، أى لشبه الجزيرة العربية وفارس ، مع البلدان المجاورة ؛ ولابنه بالأقاليم الغربية بما فيها افريقية ، ومصر ، وسوريا ، وبلاد النهرين ، وأرمينية . فكان على كل منهما أن يكتفى فى نفقات حكمه بالعائدات التى يحصلها . وبسبب حداثة سن المفوض قام موسى بن بغا بمساعدته ؛ كنائب الحاكم العام .

وعندما بدت الحرب التي أعلنها الموفق ضد الزنج طويلة ومكلفة ، كما بدت صعوبة تحصيل الضرائب المستحقة على حكام الأقاليم التي تحت إمرته ، بادر بالتوجه لأحمد بن طولون لكي يطلب منه المال اللازم له ، وطلب إلى أخيه الخليفة أن يسمح له بذلك .

ولكن الخلاف كان قد تسرب سرا بين الأخوين ؛ وتحدى الخليفة طموح الموفق ، وشق على هذا الأخير أن يرى الخليفة مترفا ، وغير جدير بعرش يعتقد هو نفسه أنه الأقدر على شغله .

وكتب الخليفة إلى أحمد بن طولون آمرا إياه بأن يضع بين يدي أخيه خراج السنة : لكنه أسر إلى أحمد في درج كتابه أن يكون حذرا من «تكريب» [نحرير الخادم] ، الذي أرسله الموفق كجاسوس ، وكمبعوث مكلف بتدبير مكائد ضده بين الشخصيات الهامة في مصر .

وعندما أنذر أحمد استقبال تكريب في قصره الخاص ، ولم يترك له فرصة الاتصال بأي أحد ، طوال إقامته بمصر .

وبعد أن استولى على كل الرسائل التي كان يحملها ؛ سلمه خطاباً رقيقاً للموفق ، والخراج الذي أمر بتسليمه له ، وأضاف عليه مائتي ألف قطعة ذهبية ، وبعد أن جعل برفقته شهودا رسميين ؛ اصطحبه هو نفسه حتى العريش ، على حدود مصر وسوريا ، ووضع هو والكنوز التي كان يحملها بين يدي أماجور حاكم سوريا . وعندما رجع أحمد إلى قصره وقرأ الرسائل التي استولى عليها من تكريب [نحرير] ؛ لاحظ أنها كانت موجهة إلى العديد من قواد جيشه الذين يتبعون سرا حزب الموفق ، فأدخل هؤلاء السجن ، وعاقب بالموت أعظمهم ذنبا .

وعندما تلقى الموفق جواب أحمد أراد أن يغضبه حتى يجد مبررا لمحاربتة وسلبه ، فكتب له رسالة مليئة بالسباب والشكوى من نقص المبلغ الذي بعث به إليه . فجمع أحمد مجلسه وأجاب الموفق بحزم ، ولما غضب هذا الأخير اتفق

مع موسى بن بغا على أن يهب حكم مصر إلى أماجور حاكم سوريا مع تكليفه بمهاجمة أحمد بن طولون ونهبه ، ولكن أماجور عندما أحس إلى أى حد كانت قواته عاجزة عن تنفيذ هذا الأمر ، توانى فى الامتثال له ، فبادر الموفق للمسير بنفسه ضد مصر ، وتقدم بجيشه حتى الرقة . وللأسف وجد أحمد نفسه مضطرا عند سماع هذا الخبر لأن يحمل السلاح ويثور ضد عاهله ؛ فهياً كل شىء للدفاع قوى . ولم تكن الفسطاط معرضة للهجوم إلا من ناحية النيل : لذلك قام ببناء حصن فى جزيرة الروضة ليحمى هذا الجزء ؛ وإليه يمكن عند الضرورة أن يلجأ مع أسرته وكنوزه ، وكان مدخل النيل محميا بحصن آخر ، وبمائة سفينة حربية . وقد ثبتت علامات ، ووضع حمام زاجل على نقاط مختلفة ، من شأنه أن ينبىء فورا بكل ما يجرى ؛ وازدحم النيل بالزوارق ؛ ومنع خروج الغلات ، وأكمل الحصن الذى يدافع عن المدينة الجديدة بعمل دائب ، وبهمة رائعة حقا . وأخذ كل واحد موقعه المحدد ، وكان هو نفسه لا يعرف التعب أثناء تفقد التجهيزات ؛ وبمجرد أن تهيأ جيدا للدفاع كتب إلى الموفق داعيا إلى الصلح ، ولكن دون جدوى .

وقد ترك الموفق لموسى قيادة قواته لاجتياح مصر . ونتيجة للخوف الذى يسببه ابن طولون لموسى ، وكذلك نقص المال ، فقد توقف لمدة عشرة أشهر فى الرقة : وأخيرا عندما طالبه جنوده المتمردون بمستحقاتهم لم يكن قادرا على الوفاء بها ، فهرب من سخطهم ، واعتزل فى العراق حيث مات مريضا بعد ذلك بشهرين سنة ٢٦٤ هـ / ٨٧٧ م .

وبمجرد أن تلقى أحمد بن طولون الخبر أوقف كل استعداداته ، وأعلن حمده لله عن طريق سخائه الوافر الذى خص به الفقراء ؛ وكان قد دفع مبالغ كبيرة للعمال الذين استخدمهم ، فتركهم دون أن يطالبهم بما أخذوه من قبل .

ويقول المؤرخون العرب إن كل لبنة وضعتها كانت تكلفه درهما ، وارتفعت النفقة الكلية للمنشآت التى أقامها إلى ثمانين ألف دينار.

مصادر ومراجع التحقيق

أولاً - المصادر :

- ١ - ابن إياس (محمد بن أحمد) - بدائع الزهور فى وقائع الدهور، ٥ أجزاء ، تحقيق محمد مصطفى ، القاهرة ، ١٩٨٢ - ١٩٨٤ .
- ٢ - ابن تغرى بردى (جمال الدين أبو المحاسن يوسف) - النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، ١٦ جزء ، تحقيق محمد رمزى وآخرون ، طبعات مختلفة .
- ٣ - ابن سعيد الأندلسى - المغرب فى حلى المغرب ، تحقيق زكى حسن وآخرون ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٥٣ .
- ٤ - ابن عبد الغنى (أحمد شلبى) - أوضح الإشارات فى من تولى مصر القاهرة من الوزراء والباشات ، الملقب بالتاريخ العينى ، تقديم وتحقيق وضبط وتصحيح عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم ، القاهرة ١٩٧٨ .
- ٥ - البكرى (محمد بن محمد أبى السرور البكرى الصديقى) - قطف الأزهار من الخطط والآثار ، مخطوطة دار الكتب المصرية رقم ٤٥٧ جغرافيا.
- ٦ - البلوى (أبو محمد عبد الله بن محمد المدينى) - سيرة أحمد بن طولون ، تحقيق محمد كردعلى ، دمشق ١٩٣٩ .
- ٧ - الجبرتى (عبد الرحمن) - عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، ٣ أجزاء ، دار الجيل ، بيروت ، بدون تاريخ .

- ٨ - الخشاب (إسماعيل بن سعد) - أخبار القرن الثاني عشر (تاريخ المماليك فى القاهرة) ، تحقيق عبد العزيز جمال الدين ، عماد أبو غازى ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٩٠ .
- ٩ - السخاوى (أبى الحسن نورالدين على بن أحمد بن عمر بن خلف بن محمود السخاوى الحنفى) - تحفة الأحياب وبغية الطلاب فى الخطط والمزارات والنراجم والبقاع المباركات ، تحقيق محمود ربيع حسن قاسم ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ١٠ - السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن) - حسن المحاضرة فى تاريخ مصر والقاهرة ، جزآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط ١ ، ١٩٦٨ .
- ١١ - القلقشندى (أبو العباس أحمد بن على) - صبح الأعشى فى صناعة الانشاء ، ١٤ جزء ، القاهرة ، ١٩١٨ - ١٩٢٢
- ١٢ - الكندى (أبى عمر محمد بن يوسف) - كتاب الولاة و القضاة ، نشره رفن جست ، بيروت ، ١٩٠٨
- ١٣ - مبارك (على باشا) - الخطط التوفيقية الجديدة بمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والجديدة ، ٢٠ ج ، بولاق ، ١٣٠٥ هـ - ١٨٨٧ م ، وقد أعيد نشر الأجزاء الستة الأولى الخاصة بالقاهرة فيما بين ١٩٨٠ - ١٩٨٧ فضلا عن الجزئين ٧ ، ٨ .
- ١٤ - المقرزى (تقى الدين أحمد بن على) - المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، المعروف بالخطط المقريزية ، جزآن ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٨٧

ثانياً - المراجع العربية :

- ١ - جمال الدين الشيال - تاريخ مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية العصر الفاطمى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

- ٢ - حسن عبد الوهاب - تاريخ المساجد الأثرية ، جزآن ، القاهرة ١٩٤٦ .
- ٣ - حسن عبد الوهاب - جامع السلطان حسن وما حوله ، المكتبة الثقافية ، العدد ٥٦ ، أول مارس ١٩٦٢ .
- ٤ - حسن قاسم - المزارات الإسلامية والآثار العربية في مصر والقاهرة المعزية ، ٦ أجزاء ، القاهرة ، ١٩٤٢ - ١٩٤٦ .
- ٥ - حسن محمود - حضارة مصر الإسلامية في العصر الطولوني ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
- ٦ - زكى حسن - الفن الإسلامى فى مصر ، القاهرة ، ١٩٣٥ .
- ٧ - سعاد ماهر - القاهرة القديمة وأحيائها ، المكتبة الثقافية ، العدد ٧٠ ، أول أكتوبر ١٩٦٢ .
- ٨ - سعاد ماهر - مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ، ٥ أجزاء ، القاهرة ، ١٩٧٠ - ١٩٨٣ .
- ٩ - سيدة الكاشف - أحمد بن طولون (أعلام العرب - العدد ٤٨ - القاهرة - ١٩٦٥) .
- ١٠ - صالح لمعى مصطفى - التراث المعمارى الإسلامى فى مصر ، بيروت ، ١٩٧٥ .
- ١١ - عبد الرؤوف عون - الفن الحربى فى صدر الإسلام ، القاهرة ، ١٩٦١ .
- ١٢ - عبد الرحمن زكى - القاهرة ، ط ١ ، ١٩٤٣ .
- ١٣ - عبد الرحمن زكى - امتداد القاهرة من عصر الفاطميين إلى عصر المماليك ، (ضمن أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة) مارس - إبريل ١٩٦٩ ، ج ٢ ، القاهرة ، ١٩٧١ .

- ١٤ - فريد شافعى - العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، ط ١ ، الرياض ، ١٩٨٢ .
- ١٥ - فريد شافعى - العمارة العربية فى مصر الإسلامية - المجلد الأول . عصر الولاية ، القاهرة ١٩٧٠ .
- ١٦ - كمال الدين ساح - العمارة الإسلامية فى مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
- ١٧ - محمد حمزة الحداد - قرافة القاهرة فى عصر سلاطين المماليك ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ١٨ - محمد حمزة الحداد - مصلى المؤمنى بالقاهرة ، بحث فى الكتاب التذكارى لهيئة الآثار المصرية ، ١٩٨٦ .
- ١٩ - محمد حمزة الحداد - الطراز المصرى لعماير القاهرة الدينية خلال العصر العثمانى ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٠ .
- ٢٠ - محمد رمزى - التعليقات الواردة فى حواشى كتاب النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ، الأجزاء من ١ - ١٢ ، طبعة دار الكتب ، ١٩٣٠ - ١٩٤٠ .
- ٢١ - محمود أحمد - دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٣٨ .
- ٢٢ - محمود عكوش - تاريخ ووصف الجامع الطولونى ، القاهرة ، ١٩٢٧ .
- ٢٣ - يوسف أحمد - جامع أحمد بن طولون (المحاضرات الأثرية - المحاضرة الرابعة ، ط ١ ، ١٩١٧ .
- ٢٤ - هيئة المساحة المصرية - خريطة الآثار الإسلامية لمدينة القاهرة ، مقياس رسم ١ : ٥٠٠٠ ، اللوحتان ١ ، ٢ .
- ٢٥ - هيئة المساحة المصرية - خريطة مدينة القاهرة سلسلة المدن ، مقياس رسم ١ : ٥٠٠٠ ، لوحة رقم ٦٢٩/٨١٤ .

٢٦ - هيئة المساحة المصرية - فهرس الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة، ١٩٥١ .

ثالثاً - المراجع العربية :

١ - ريمون (أندريه) - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية ، ترجمة زهير الشايب ، كتاب روز اليوسف ، العدد ١٧ ، يوليو ١٩٧٤ ، ط ٢ .

٢ - كازانوفا (بول) - تاريخ ووصف قلعة القاهرة ، ترجمة وتقديم أحمد دراج ، مراجعة جمال محرز ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٣ - نيبور (كارستن) - رحلة إلى بلاد العرب وما حولها ، ج ١ رحلة إلى مصر ، ١٧٦١-١٧٦٢ ، ترجمة وتعليق مصطفى ماهر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٤ - لينبول (ستانلى) - سيرة القاهرة ، ترجمة حسن إبراهيم حسن وآخرون ، القاهرة ، ١٩٥٠ .

٥ - هزويل - القاهرة أصلها واتساع نطاقها ، ترجمة محمود عكوش ، القاهرة ، بدون تاريخ .

رابعاً - الدوريات العربية :

١ - حسن عبد الوهاب - تخطيط القاهرة وتنظيمها منذ نشأتها ، مجلة المجتمع العلمى المصرى ، مجلد ٣٧ ، ج ٢ ، ١٩٥٤ - ١٩٥٥ ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

٢ - محمد رمزى - الجغرافيا التاريخية لمدينة القاهرة ، شاطئ النيل تجاه مصر القديمة وما طرأ عليهما من التحولات من الفتح العربى لمصر إلى اليوم ، مجلة العلوم ، السنة التاسعة ، المجلد الرابع ، القاهرة ، ١٩٤٢ .

خامساً - المراجع الأجنبية :

- (1) Abouseif, D.B., The north-Eastern Extention of Cairo under the Mamluks. (Annales Islamologiques, T. XVII, I.F.A.O, le Caire, 1981).
- (2) Abouseif, D.B., Four Domes of the late Mamluk period. (Annales Islamologiques, T. XVII, 1981).
- (3) Baur et Szultz : Plan général de la ville du Caire et des Environs, 1846.
- (4) Béchard, M., et Polmicri, M. A., L'Egypte et la Nubie (Grand album), Monumental Hestorique Architecture, Paris, 1887.
- (5) Berchem, M.V., Matériaux pour un Corpus inscriptionum arabicarum, Paris, 1903.
- (6) Briggs, M., Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine, Oxford, 1924.
- (7) Cresweel, K.A.C., A brief chronology of the Muhammadan monuments of Egypt to A.D. 1517. (B. I.F.A.O, T. XVI), le Caire, 1919.
- (8) Cresweel, K.A.C., The Muslim architecture of Egypt, Vol. 1, 1951 - Vol. 2, 1959.
- (9) Davis, R.H.C., The Mosques of Cairo, Cairo, 1940.
- (10) Hanna, N., An vrbau history of Bulaq in the Mamluk and Ottoman periods, Suppl. aux Annales Islamologiques Cahier no. B. I.F.A.O., le Caire, 1983.
- (11) Hassan, Z.M., Les Tulunides, Etude de L'Egypte Musulmane à la fin du IXe Siècle, 868-905, Paris, 1933.
- (12) Hauteceur, L., et Wiet, G., Les Mosquées du Caire, 2. Vol., Paris, 1932.
- (13) Mehren, A.F., Cahirah Og Kerifat, Kjobenhavn, 1869-1870.
- (14) Salmon, M.G., Études sur la Topographie du Caire (La Kal'at Al-Kabch et la Birket Al-fil), I.F.A.O., T. VII, le Caire, 1902.

الفهرس

الدراسة الأولى :

٣	وصف مدينة القاهرة ، تأليف : جوسار
٥	الإهداء
٧	المقدمة
١٧	الفصل الأول : لمحة عامة عن القاهرة
٤١	الفصل الثانى : شرح خريطة مدينة القاهرة والقلعة
٤٢	تمهيد أولى
٤٥	أهم الأسماء النوعية المستخدمة فى خريطة القاهرة
٤٩	شرح خريطة القاهرة
٥٠	القسم الأول
٥٨	القسم الثانى
٦٩	القسم الثالث
٨٢	القسم الرابع
٨٨	القسم الخامس
١٠٨	القسم السادس
١٢٥	القسم السابع
١٤٣	القسم الثامن
١٦١	قلعة القاهرة
	الفصل الثالث : حول مدينة القاهرة : المعالم ، السكان ،
١٦٧	الصناعة ، التجارة ، والتاريخ
١٧١	المبحث الأول : عن خليج القاهرة
١٧٧	المبحث الثانى : الأماكن الرئيسية والمعالم بالقاهرة
١٧٧	١ - الأحياء والميادين العامة
١٧٩	٢ - الأبواب
١٨٢	٣ - القناطر
١٨٣	٤ - المساجد

١٩٩	٥ - المستشفيات ، التكايا ، الخانقاوات ، الكنائس .. إلخ
	٦ - القصور أو منازل البكوات والكشاف وكبار الشخصيات
٢٠٩	الأخرى
٢١٢	٧ - الكتاتيب ، الأسبلة ، والأحواض العامة
٢١٨	٨ - الحمامات العامة
٢٢٢	٩ - المقابر والجبانات
٢٢٥	المبحث الثالث : وصف قلعة القاهرة
	المبحث الرابع : حول سكان القاهرة وصحة المواطنين ومعدل
٢٣٩	الوفيات
٢٤٧	المبحث الخامس : حول الصناعة والمهن الميكانيكية
٢٤٩	١ - الصناعات الغذائية
٢٥٤	٢ - صناعات الكساء ، الغزل ، تبييض القماش ، والنسيج
	٣ - الصناعات المتعلقة بالمسكن والأثاث ومختلف الصناعات
٢٦٢	الاقتصادية :
	(الإسكان ٢٦٤ ، صناعة الأثاث ٢٦٧ ، حرف اقتصادية متنوعة
	٢٧٢ ، حرف متنوعة ٢٧٤)
٢٧٧	المبحث السادس : حول التجارة
٢٧٨	١ - مواد غذائية -
٢٨١	٢ - متعلقات الكساء
٢٨٥	٣ - المواد الاقتصادية
٢٩٧	أسواق القاهرة
٣٠٣	المبحث السابع : ملاحظات تاريخية حول مجموعة من المواضع
٣١١	المبحث الثامن : ملاحظات حول بعض العادات فى القاهرة
٣٢٧	الفصل الرابع : وصف ضواحي القاهرة
٣٢٩	المبحث الأول : مصر القديمة
٣٣٥	المبحث الثانى : جزيرة الروضة
٢٤١	المبحث الثالث : الجزيرة وبولاق
٣٤٥	المبحث الرابع : حول بعض الأماكن بضواحي القاهرة

٣٥١	الفصل الخامس : شرح خرائط ضواحي القاهرة
٣٥٢	١- جزر وضواحي القاهرة ومصر القديمة والجيزة
٣٥٦	٢- بولاق
٣٦٩	٣- مصر القديمة وضواحيها
٣٧٣	٤- الجيزة

الملاحق :

٣٧٥	المبحث الاول : حول مناخ القاهرة
	المبحث الثانى : مذكرات متفرقة حول بعض أقسام العمارة
٣٨٣	العربية للمرحوم ميشيل إنج لانكريه
٣٨٧	المبحث الثالث : أبواب القاهرة
	(باب زويلة ، ٢٨٧ ، باب النصر ، ٢٨٩ ، باب الفتوح ، ٢٩٠)
٣٩٤	لمحة عن بعض أسماء الشوارع والمنشآت

الدراسة الثانية :

الخطوط العربية على عمائر القاهرة ،

٣٩٧	تأليف : هارسيل
	المبحث الأول : حول العمائر العربية بصفة عامة
٣٩٩	وكتابتها
	المبحث الثانى : عن الخطوط التى استخدمها العرب فى
٤٠٢	كتابتهم قبل الهجرة
	المبحث الثالث : عن الخطوط التى استخدمها العرب منذ
٤٠٨	الهجرة فى كتاباتهم وفى مقدمتها الخط الكوفى
٤١٤	المبحث الرابع : الخط القرمطى
٤١٧	المبحث الخامس : خط النسخ
٤٢٠	المبحث السادس : خط الثلث
٤٢١	المبحث السابع : الخط المغربى
٤٢٤	المبحث الثامن : عن الوسائل المتبعة فى جمع الكتابات

٤٢٦ نماذج من الكتابات الكوفية

الدراسة الثالثة :

- ٤٢٩ سيرة أحمد بن طولون ، تأليف : هارسيل
- ٤٣٠ مقدمة : حول حى طولون ، أحد أحياء القاهرة
- ٤٣٤ موجز تاريخى عن الدولة الطولونية :
- ٤٣٥ الفصل الأول : أصل أحمد بن طولون
- الفصل الثانى : سنوات أحمد بن طولون الأولى تحت حكم
الخلفاء : المعتصم ، الواثق ، المتوكل ، المنتصر ،
المستعين
- ٤٣٨ الفصل الثالث : أحمد بن طولون حاكما للفسطاط تحت حكم
الخلفاء : المعتز ، المهتدى بالله ، المعتمد على الله
- ٤٤٣ الفصل الرابع : أحمد بن طولون بينى حى القطائع
- ٤٤٦ الفصل الخامس : انتصارات ابن طولون أثناء حكمه لمصر حتى
بناءجامعه
- ٤٤٩ الفصل السادس : أحمد بن طولون يقوم ببناء جامع على المقطم،
ويشيد منشآت أخرى
- ٤٥٢ الفصل السابع : حروب مختلفة خاضها أحمد بن طولون
- ٤٥٥ الفصل الثامن : خلاقات ابن طولون مع المريفق
- ٤٥٧ المصادر والمراجع

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

- ١- المطاردون (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٢ - حكايات من عالم الحيوان .
 - ٣ - المصيدة (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٤ - موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر) .
 - ٥ - السماء تمطر ماء جافا . .
- (رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها) .

ثانيا : فى مجال التاريخ :

- ١ - تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ . تأليف مارسيل كولب .
- ٢ - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية . تأليف أندريه ريمون .

ثالثا : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١ - المصريون المحدثون .
- ٢ - العرب فى ريف مصر وصحراواتها .
- ٣ - دراسات عن المدن والأقاليم المصرية .
- ٤ - الزراعة ، الصناعات والحرف ، التجارة .
- ٥ - النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية .

- ٦ - الموازين والنقود .
- ٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين .
- ٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين .
- ٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .
- ١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمائر القاهرة .

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

- ١ - المجلد الأول والثانى للوحات الدولة الحديثة .
- ٢ - المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة .

خامساً : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

- ١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة .
- ٢ - مدينة الإسكندرية .
- ٣ - مدينة رشيد .

تحت الطبع

- مقياس الروضة .
- القاهرة المملوكية .
- بقية مجلدات لوحات موسوعة وصف مصر .
- بقية الدراسات المختارة من موسوعة وصف مصر .

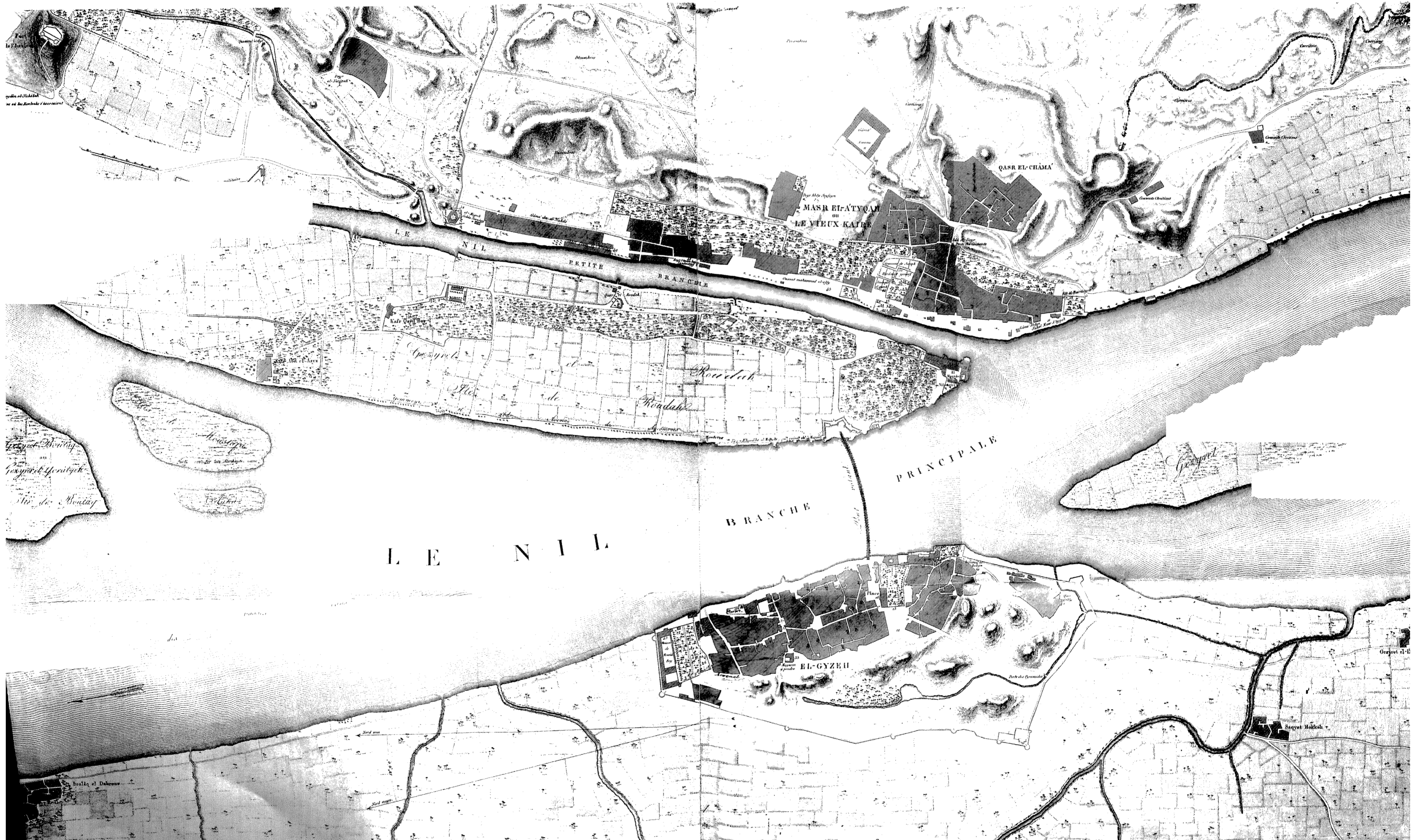
رقم الابداع

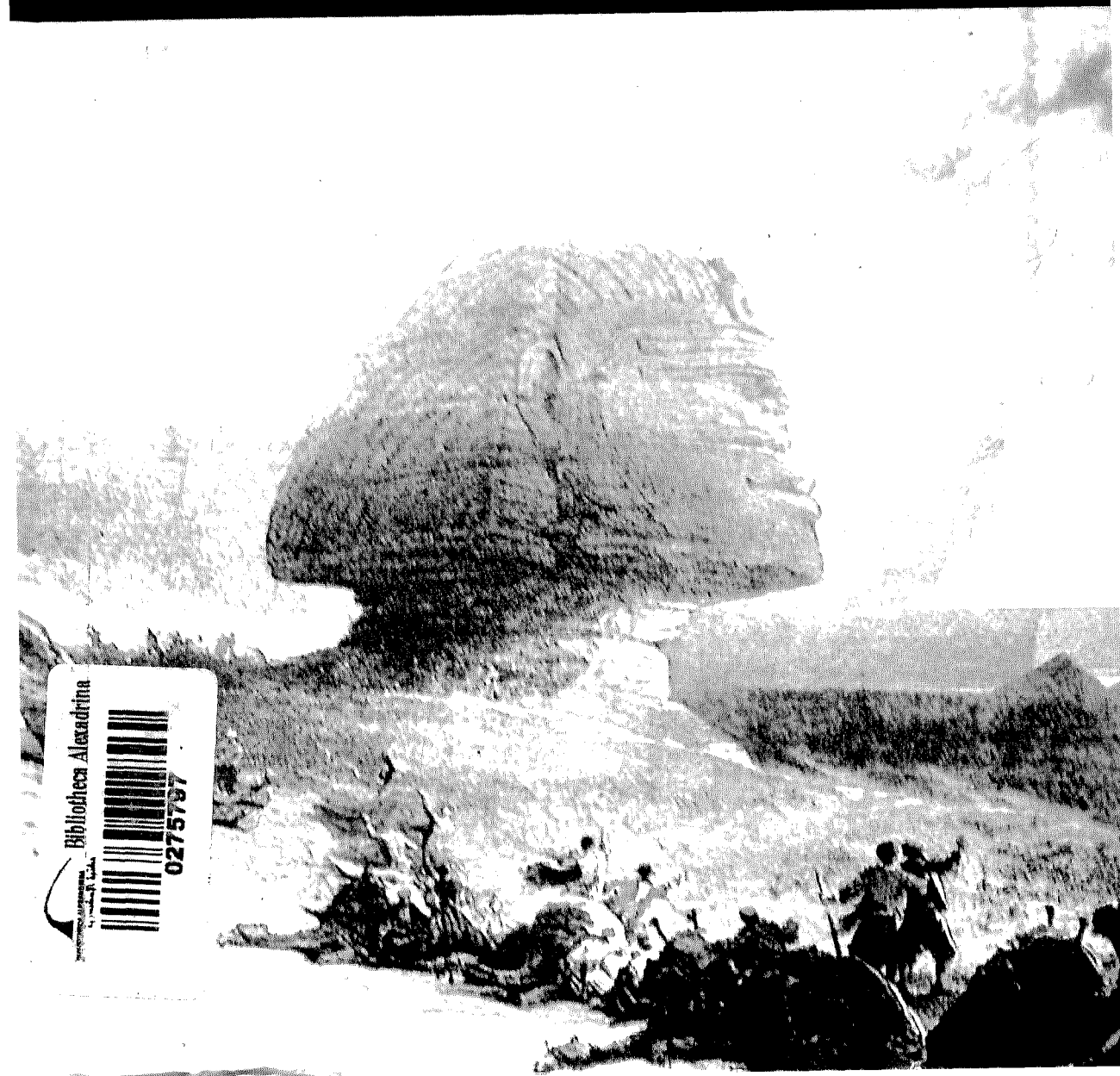
١٩٩٢/١٥٦٩

I . S . B . N

977 - 00 - 2563 - 1







Bibliotheca Alexandrina



0275797