الفنون الشعبيّة

عدد ٤٥

اكتوبر - ديسمبر ١٩٩٤

الثمن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة
أ. د. سمير سرحان

الإشراف الفنى:
أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:
أ. حسن سرور

رئيس التحرير:
أ. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:
أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:
أ. د. سمحة الخولى
أ. عبد الحميد حواس
أ. فاروق خورشيد
أ. د. محمد الجوهرى
أ. د. محمود ذهنى
أ. د. مصطفى الرزاز

فهرس

الموضوع — الصفحة

- هذا العدد ٣
- دراسة الإبداع الشعبى ٧
  صفوت كمال
- قراءة جديدة فى «ألف ليلة وليلة» ١٢
  فاروق خورشيد
- من الأمثال الشعبية ٢٦
  شوقى على هيكل
- الحكاية الشعبية فى القرن العشرين ٣٤
  تأليف : ڤالتراود ڤولر
  ماتياس ڤولر
  ترجمة : أحمد عمار
- الفولكلور الرومانى ... المنهج والتطبيق ٤٢
  د. هانى إبراهيم جابر
- الاحتفال بوفاء النيل .. أقدم عيد فى العالم..! ٦٢
  مختار السويفى
- إحتفالية مولد الرفاعى ٦٧
  إبراهيم حلمى
- توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال ٨٣
  د . جهاد داود
- الرقص الشعبى المسرحى ٨٩
  د. أحمد حسن جمعة
- جولة الفنون الشعبية:
  - المأثور الشعبى والتجريب المسرحى ٩٢
    مصطفى شعبان جاد
  - رحلة مع الفنان محمد صبرى ١٠٢
    نادية السنوسى
  - الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية ١٠٨
    صفية حلمى حسين .
- مكتبة الفنون الشعبية:
  - ببليوجرافيا التراث الشعبى (١) ١٢١
    د . إبراهيم أحمد شعلان
- THIS ISSUE ١٣٨

العدد : ٤٥ أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
د. هانى إبراهيم جابر
د. أحمد حسن جمعة
مصطفى جاد شعبان
نادية السنوسى

● صورتا الغلاف :
أمامى : منظر شعبى فى حى الجمالية . للفنان محمد صبرى
خلفى : من منشورات الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية

● الإخراج الفنى :
صبرة عبد الواحد

هذا العدد

يتضمن هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية مجموعة دراسات متنوعة، تتناول موضوعات متعددة فى مجالات الإبداع الشعبى وأنماطه.

ويستهل الأستاذ/ **صفوت كمال** هذا العدد بمناقشة موضوع «دراسة الإبداع الشعبى»، مؤكداً على عدة قضايا أساسية، منها: أن مناهج بحث مواد وظاهرات الإبداع الشعبى تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع طبيعة هذه المواد ووسائل التعبير التى تتوسل بها. كما أنها ترتبط بالنظريات الحاكمة أو الموجهة لها، وكذلك وسائل استخدامها أو تطبيقها، تبعاً لتطور وسائل البحث فى مجال الدراسات النظرية والتطبيقية. كما يوضح أيضاً أهمية الاستبيانات، من حيث كونها وسيلة علمية من وسائل تحقيق الموضوعية فى استقصاء مادة البحث وعناصرها، وتوحيد النظر العلمى لها على اتساع رقعة انتشارها، واختلاف الجامعين الميدانيين لها. كما يناقش عملية الإبداع وتنوعها بمتغيراتها المتعددة.

تلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ/ **فاروق خورشيد** «قراءة جديدة فى ألف ليلة وليلة» «وهى قراءة تتحرى الكشف عن حقيقة الحركة الحضارية والثقافية التى ندين لها بوجودنا، كما تتحرى الكشف أيضاً عما أنسانا حقيقة المنابع الثقافية لهذه الحضارة، وعما أنسانا أيضاً أن حضارة الغرب قد قامت، أساساً، على قمة ما وصلت إليه حضارتنا الإسلامية فى كافة فروع العلم والمعرفة والفن.

وينطلق الأستاذ/ **فاروق خورشيد** فى هذه الدراسة من تلك الصورة التى تجسدت فيها شخصية السندباد فى كتاب **تيم سيفرين** «رحلة السندباد»، والتى يتضح منها أن «السندباد» قد استقر فى أذهان أهل الغرب على أنه بحار مغامر، فى حين أن هذه الصورة الآتية من أعماق حقب التاريخ الغربى

المظلمة والمتوحشة لا تخرج فى حقيقتها عن أنها تجسد مرحلة من مراحل اللصوصية والسطو التى شكلت كل تاريخ الغرب، وكل الخطوات الأولى فيما يسمى بالحضارة الغربية المعاصرة، وهى - بهذا الشكل - ليست من واقع السندباد فى شئ، وليست من واقع ألف ليلة وليلة فى شئ أيضاً وهكذا يأخذنا الأستاذ/ **فاروق خورشيد** إلى الليالى العربية بكل ثرائها وأضوائها، موضحاً لنا أصولها وآراء الغربيين فيها وحجم الحصيلة الثقافية الضخمة التى تنطوى عليها، وجدارتها بأن تكون ملحمة البحر العربية الخالدة بكل معطياتها الفنية والمعرفية والإنسانية على السواء.

بعد ذلك تجئ دراسة الأستاذ/ **شوقى على هيكل** «من الأمثال الشعبية». وفيها يرى أنه إذا صح تقسيم الأدب إلى فصيح وشعبى، فإن ذلك لا يجوز بالنسبة إلى المثل، لأن الأمثال نتاج لغوى وفكرى للشعوب، قائم على خبرتها العامة وتجربتها المشتركة، ومن ثم تعد كل الأمثال أمثالاً شعبية، فصيحة كانت أم عامية. بعد ذلك يحدد الأستاذ/ **شوقى هيكل** معنى المثل فى اللغة العربية، وكذا معناه فى اللغات الأخرى، ولاسيما اللغة الإنجليزية كما يتعرض للأمثال فى القرآن الكريم، وما ورد فى كتب الأدب العربى وتاريخه من أقوال وأحاديث عن المثل وتعريفه ووصفه وفائدته وترتيبه بين فنون الأدب.

يلى هذه الدراسة دراسة عن «الحكاية الشعبية فى القرن العشرين» لكل من **فالتراود فولر وماتياس فولر** ترجمة الأستاذ/ **أحمد عمار** وتتناول الدراسة الاتجاه نحو الكتابات الفردية للحكايات الشعبية الذى بدأ مع بدايات القرن العشرين، الأمر الذى لم يكن ممكناً إلا بعد ظهور العديد من الكتب التى جمعت فيها الحكايات الشعبية، وبعد ظهور الأبحاث العلمية التى اهتمت بهذا المجال. ويرى الباحثان أن إنجازات الأدباء، فى هذا الصدد، لم تخرج عن تأليف حكايات شعبية مستلهمة من الحكايات الشعبية الأصلية، أو تسجيل لحكايات شعبية أصلية وتحويلها من المنطوق إلى المكتوب. وخلال استعراضه لهذه الإنجازات يتناول الباحثان علاقة الحكايات الشعبية بالأطفال، وكذلك علاقتها بوسائل الإعلام الحديثة، مثل الراديو والفيلم والاسطوانة، والمشاكل التى ظهرت فى المعالجات المرئية للحكاية الشعبية، ومدى استغلال الفاشية للحكايات الشعبية فى نشر إيديولوجيتها بين الأطفال، واستغلالها أيضاً من قبل معارضى هتلر وإيديولوجيته بوصفها وسيلة هجوم، ناقد ساخر، بواسطة التقليد الهزلى لهذه الحكايات.

أما الدكتور/ **هانى جابر** فيقدم دراسة تحت عنوان «الفولكلورالرومانى.. المنهج والتطبيق»، قاصداً بتقديمها تحقيق هدفين؛ الأول: عرض بعض الاتجاهات العلمية التى شكلت فى واقع الأمر المنهج العلمى والبحثى فى رومانيا، وبخاصة العلاقة بين الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية، والثانى: طرح بعض الموضوعات التطبيقية بوصفها ترجمة للمنهج الرومانى فى جمع ودراسة المأثورات الشعبية. وهو بصدد تحقيق هذين الهدفين يطلعنا على أسباب البحث الكلى والشمولى للظواهر الشعبية فى رومانيا، ويعرفنا على العديد من علماء الفولكلور والأنثروبولوجيا الرومان وإنجازاتهم العلمية، ومدى اتفاقهم أو اختلافهم مع نظائرهم من العلماء خارج رومانيا.

تجئ بعد ذلك دراسة الأستاذ/ **مختار السويفى** عن «الاحتفال بوفاء النيل.. أقدم عيد فى العالم!»؛ حيث لم يعرف عيد آخر أقدم منه فى أى مكان فى العالم وبين أى شعب من الشعوب. ومن أهم الخرافات التى شاعت حول هذا العيد القول بأن المصريين كانوا يلقون إليه بعروس كل عام.. بكر جميلة، ومزدانة بأفخر الحلى والثياب.. ويدلل الأستاذ/ **مختار السويفى** على كذب هذه الخرافة، وأنها لا تستند إلى أى أساس تاريخى، وأن عروس النيل تعبير مجازى يقصد به مصر نفسها.. الأرض المصرية فى وادى النيل؛ إذ لم يعرف عن المصريين القدماء فى تاريخهم المعروف والمدون أنهم كانوا يقدمون ضحية بشرية لأى إله أو معبود مهما عظم أمره وعلا شأنه، وأن المسألة فى هذه الخرافة، التى ذكرها ابن عبد الحكم فى كتابه «فتوح مصر والمغرب» لا تخرج عن أحد أمرين: أن تكون الحكاية قد رويت له بمعرفة أحد المخرفين، أو أن تكون من تأليف ابن عبد الحكم نفسه بقصد تنفير المصريين من مظاهر حضارتهم وعقائدهم القديمة، والدعوة إلى الإسلام الذى يجبُّ كل ما كان قبله.

وتلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ/ **إبراهيم حلمى** عن «احتفالية مولد الرفاعى»، والرفاعى هو سيدى أحمد الرفاعى، إمام الطريقة الرفاعية. وكان الرفاعى يرى الناس، كل الناس، أشباحاً بلا استثناء، مكبَّلين بأصفاد وأغلال المادة، وبعيدين عن انطلاقات الروح فى ملكوت خالقها، كأنهم مغيمون فى غمام عن صفاء عالم الأرواح، فأصبحوا كالصور الباهتة المهتزة لتهويمات الأشباح. وتتحرى الدراسة، فى مجملها، نسب إمام الطريقة الرفاعية وميلاده وطفولته وتنشئته وكراماته وكرامات أتباعه، ثم أخيراً تصف موكب الاحتفال بمولده الذى يجرى فى الثامن والعشرين من رجب كل عام فى حى القلعة بالقاهرة.

أما الدكتور/ **جهاد داود** فتناول موضوع «توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال» موضحاً فيه قيمة التراث الشعبى فى التعبير عن الذات القومية وتأصيل الهوية، وأهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى خلال مراحل الطفولة المختلفة، وعلاقة الموسيقى الوطيدة بالسينما، حتى أنه يمكننا أن نتخيل فيلماً بلا حوار، ولكن لا يمكننا أن نتخيل فيلماً بلا موسيقى. فإذا أخذنا فى الاعتبار أن حوالى ٧٠٪ من الأطفال ينتظمون فى مشاهدة برامج سينما الأطفال فى التليفزيون، لأدركنا على الفور مدى التأثير الذى يمكن أن يحدث للطفل فى حالة توظيف الموسيقى الشعبية فى السينما توظيفاً جيداً، يحقق أهدافاً فنية وتربوية وقومية نسعى إليها فى تنشئة الأجيال القادمة، وخاصة بعد الثورة الرهيبة فى وسائل الاتصال ونقل المعلومات، التى يمكنها أن تذيب الهوية وتمحو الشخصية، وينفذ من خلالها القوى ليفرض نموذجه على الضعيف، مالم نبادر بدعم هذا الاتجاه القومى وترسيخه.

كما يتناول الأستاذ الدكتور/ **أحمد حسن جمعه**، عميد معهد الباليه بأكاديمية الفنون، موضوع «الرقص الشعبى المسرحى»، وهو عنوان دراسته التى يفرق فيها بين الرقص الشعبى الذى يؤديه عامة الشعب، وبين الرقص الشعبى المسرحى؛ حيث يعبر هذا الأخير عما يعبر عنه النوع الأول، ولكن بأسلوب علمى وتقنية حديثة؛ فهو عبارة عن عناصر حركية شعبية يتدرب عليها طالب

الرقص الشعبى بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحى. وقد غدا هذا النوع من الرقص مادة دراسية لها قواعد وأسس تدرس بها فى معاهد الرقص العالمية، كما أن به الكثير من الحركات التى تجعل مصممى الرقصات فى إبداع مستمر، ويثرى وجودها العرض المقدم.

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/ **مصطفى شعبان جاد** عرضاً لوقائع مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى، موضحاً أهم النقاط والأبحاث التى كانت موضوع الحوار فى هذا المهرجان الذى اتخذ له هذا العام محوراً عاماً هو «المأثور الشعبى والمسرح التجريبى».

كما تقدم لنا الأستاذة/ **نادية عبدالحميد السنوسى** جولة فى أعمال الفنان العالمى محمد صبرى، رائد الباستيل المصرى، و حواراً ثرياً معه، وذلك من خلال معرضه الذى أقيم بقاعة أكسترا بالزمالك فى الفترة من ١٥/١١: ١٢/٣/ لعام ١٩٩٤.

كما تقدم لنا الأستاذة/ **صفية حلمى حسين** وقائع الندوة الدولية حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية، التى نُظّمت ضمن فعاليات الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية فى الفترة من ٧:١٥ أكتوبر عام ١٩٩٤ بإسلام آباد بدولة الباكستان، وكذلك ملخص الدراسة التى تقدمت بها إلى إدارة المهرجان، وعنوانها «الحرف التقليدية فى مصر.. إبداعها ومشاكلها نحو التطور».

وأخيراً تحظى مكتبة الفنون الشعبية، فى هذا العدد والأعداد التالية، بنشر أجزاء متتابعة من الببليوجرافية التى أعدها الأستاذ الدكتور/ **إبراهيم أحمد شعلان**، وقام بجمع مادتها على مدى سنوات عديدة، موضحاً قوائم الأدب الشعبى بمكتبة دار الكتب ومكتبة الأزهر حتى عام ١٩٦٨.

ومجلة الفنون الشعبية إذ تحتفى بهذا العمل العلمى المهم، ترجو أن يكون ذلك مساهمة منها فى تقديمه خدمة للباحثين والدارسين المهتمين بمواد الأدب الشعبى المصرى تحليلاً وتحقيقاً، وأن تكون مواد هذه الببليوجرافية معيناً علمياً لهم، وعاملاً مساعداً فى الكشف عن أصول وخصائص مواد المأثورات الشعبية المصرية والعربية.

وتبدأ المجلة فى هذا العدد بنشر المقدمة العلمية التى وضعها الدكتور/ **شعلان** لشرح مادة عمله، ومنهجه فى ترتيب مادة ببليوجرافية، مع نشر جزء يسير من فهرس الأدب الشعبى والعاميات باعتباره مدخلاً لبقية مواد هذا الفهرس وغيره من مواد الببليوجرافية التى سوف تنشر تباعاً فى الأعداد القادمة.

ويسر المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو استفسارات حول هذه الببليوجرافية، مقدرين كل التقدير لصاحب الببليوجرافية الوقت والجهد الذى بذله فى إعدادها، وللقراء مساهماتهم وتواصلهم معنا.

دراسة الإبداع الشعبى

صفوت كمال

لاشك فى أن مناهج بحث مواد وظاهرات الإبداع الشعبى تتعدد وتتنوع، تبعاً لتعدد وتنوع طبيعة مواد هذا الإبداع، وكذلك تبعاً لتعدد وتنوع وسائل التعبير التى تتوسل بها أشكال التعبير فى الإبداع الشعبى. سواء ماارتبط منها بمجالات الثقافة المادية، أو الثقافة العقلية، أو الثقافة الروحية، باعتبار أن كفايات الإنسان نفسه تتكامل بتكامل الكفاية الحسية والكفاية العقلية والكفاية الوجدانية. وسواء أكانت وسيلة التعبير تعتمد على الخط أو اللون أو الكتلة، فى تشكيل طبيعة وطابع هذا الإبداع أو كانت وسيلة التعبير الكلمة المصاغة نثراً أو المنظومة شعراً، أم كانت وسيلة التعبير هى الإيماءة والإشارة أو الحركة الإيقاعية، أو النغم والإيقاع الموسيقى، فإن أشكال التعبير كلها تمارس فى إطار من عادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع صاحب هذا الإبداع، وفى داخل انساق نظمه الاجتماعية ومقولاته الفكرية والأخلاقية واتجاهاته الذاتية والروحية.

كما ترتبط مناهج بحث دراسة أنماط الإبداع الشعبى بالنظريات الحاكمة أو الموجهة لتلك المناهج ووسائل استخدامها أو تطبيقها، تبعاً لتطور وسائل البحث فى مجال الدراسات النظرية والتطبيقية، أو البحوث الميدانية، وطرق وأساليب جمع مواد هذا الإبداع، وأدوات الجمع والتسجيل التكنولوجية.

كما تتداخل أيضاً أساليب العمل الميدانى مع طبيعة المادة موضوع البحث الذى يتصدى لدراسته الباحث فى مواد الإبداع الشعبى على تعدد وتنوع مواد هذا الإبداع. فدارس الإبداع الشعبى الذى يعتمد على الحركة الإيقاعية، مثلاً، لايمكن له أن يدرس ذلك أو يتعرف على مكونات هذا الإبداع، دون دراسة أو معرفة خصائص الإيقاع الموسيقى أو الأزياء الشعبية المصاحبة للحركة الإيقاعية وسياقها الاجتماعى ومناسبات أدائها، وفئات مؤديها، إلى غير ذلك من الجوانب والمواد المحيطة بشكل الأداء وفنيته، من أزياء وعادات وتقاليد..... إلخ، علاوة على مظاهر البيئة التى تحوط وجوده.

كما أن دارس أشكال الإبداع الشعبى التى تتمثل فى فنون الأدب الشعبى، على تنوع فروعه من أمثال وحكم ومواعظ والغاز وحكايات وأشعار وسير وملاحم، إلى غير ذلك من المرويات الشفاهية، لايستطيع أن يدرس تلك الأشكال الأدبية دون إدراك لمضامينها ووظيفتها فى الحياة اليومية للإنسان، وارتباط تلك المضامين بمجموعة أحكام القيم التى تنظم أشكال السلوك الإنسانى والعلاقات الاجتماعية، علاوة على مايحوط تلك العلاقات الاجتماعية من معطيات البيئة الطبيعية للمجتمع صاحب هذا الإبداع.

كما أن الدارس لأشكال فنون أغانى الأطفال والعابهم الشعبية لابد وأن ينتبه إلى طبيعة هذه الفنون سواء مايقدم لهم من الكبار، تبعاً لفئات أعمار الأطفال ومجالات ومناسبات اداء هذه الأغانى، من تهنين أو هدهدة أو ترقيص، أو مايؤديه الأطفال انفسهم فى مناسبات مختلفة كالأعياد، أو مايصاحب العابهم من اغنيات تُنَظّم اشكال اللعب. ودراسة أغانى الأطفال تشكل جانباً مهماً فى التعرف على أساليب التربية والتنشئة فى المجتمع، علاوة على تعلم اللغة واكتساب مهارات خاصة.

كما أن الدارس لأشكال الإبداع الشعبى المادى، الذى يتمثل فى الفنون التشكيلية والتطبيقية والحرف والصناعات اليدوية ذات القيمة الجمالية والفنية، لايمكن أن يدرسها بمعزل عن الغاية من إبداعها، أو بمعزل عن سياقها التاريخى ودورها الوظيفى ودلالات رموزها وألوانها، إلى غير ذلك من مكوناتها الفنية والجمالية، وتقنيات إبداعاتها الفنية ووسائل تحقيقها.

شمولية المعرفة

والدارس لأشكال الإبداع الشعبى فى الاحتفالات الشعبية العائلية والعامة يجد مظاهر التعبير الفنى تتداخل معاً وتمارس فى آن.. الرقص مع الأزياء، العادات مع الموسيقى، الفنون التشكيلية من أزياء وحلى مع المعتقدات، التفاؤل والتشاؤم مع فنون الغناء، أو التخضيب بالحناء والتزين والتجمل إلى غير ذلك من فنون وأنماط الإبداع الشعبى.. يحف بها معاً تصورات من موروثاته الثقافية القديمة، ويحوط بها عناصر من تراثه الأسطورى ومعتقداته التى مضت عليها حقب مديدة من الزمان.

والباحث فى كل ذلك يجد أنه بحاجة دائماً إلى معاونة علوم التاريخ والأجناس والأساطير واللغة والاجتماع، إلى غير ذلك من العلوم الإنسانية والطبيعية، للكشف عن التداخل الثقافى الحادث فى عمليات الإبداع الشعبى التى تكون أشكال هذا الإبداع الاحتفالى، وبما يمارس أيضاً خلال هذه الاحتفالات من أشكال إبداعية متعددة فى وحدة تكاملية تتطلب لدراستها نظراً منْهجيا تكاملياً يتوافق فى الوقت نفسه مع تكامل المكونات الثقافية لهذه الاحتفالات.

لذلك كان من الضرورى والمهم بالنسبة إلى الباحث الفولكلورى أن يكون على دراية وافية بالاتجاهات المتعددة فى دراسات العلوم الإنسانية، باعتبار أن موضوع هذه العلوم هو الإنسان، وموضوع علم الفولكلور هو أيضاً الإنسان، من حيث إنه كائن ثقافى إبداعى. ومواد الفولكلور هى جماع مظاهر القدرة الإبداعية للإنسان، وباعتبار أن الإبداع الشعبى فى واقعه الحضارى هو جماع أشكال الإبداع التى مارسها المجتمع عبر أجيال متعاقبة، كل جيل يضيف شيئاً أو يحذف أشياءً، ليستوى فى النهاية هذا الإبداع فى شكله الذى تبناه الجيل المعاصر، ليكون هذا الإبداع بحيويته وتغيره المستمر وتواصله الثقافى إبداعاً متميزاً يعبر عن واقع فكر ووجدان الإنسان المعاصر، وفى تواصل ثقافى مع ماسبقه من أجيال.

لذلك كان من الضرورى والمهم أيضاً للباحث الفولكلورى الذى يتصدى لموضوع من موضوعات الإبداع الشعبى، أن يكون ملماً بجوانب موضوعه، مما تناولته دراسات سابقة أو مما ورد فى أخبار أو مدونات السلف. وأن يكون الباحث على معرفة وثيقة بواقع موضوع بحثه واستيفاء مادة بحثه من خلال عمليات الجمع الميدانى لعناصر مادة موضوع بحثه. وعمليات الجمع الميدانى هى الأساس العلمى فى أية دراسة واقعية لأشكال وموضوعات الإبداع الشعبى.

الدراسة الميدانية

وعملية الجمع الميدانى تتحقق من خلال اللقاء المباشر مع حفظة مواد الإبداع الشعبى ومؤديها وممارسيها. وعمليات الجمع الميدانى هى الوسيلة المباشرة للجمع المنظم والدقيق لعناصر موضوع البحث. كما أن استقراء عناصر موضوع البحث من كبار السن والرواة الثقات، باعتباره شكلاً من أشكال جمع عناصر الموضوع، هو اسلوب أيضاً من أساليب استقصاء المادة وتتبعها فى ذاكرة رواتها. فالدراسة الاستقصائية لما يروى، أو لما يشاهد مما يروى، هى تأكيد لفحص عناصر الظاهرة موضوع البحث واستكمال أخر دقيق لمختلف مكونات موضوع البحث.

لذلك يحرص الباحثون الميدانيون وجامعو مواد الإبداع على معرفة مواصفات المادة التى يجمعون عناصرها (ماذا؟ What) ومكان وجودها (أين؟ Where)، وتاريخ وجودها (متى؟ When) ومن يؤديها (من؟ Who)، (وإلى من ?Whom)، وأسباب أدائها أو ممارستها (لماذا؟ Why)، علاوة على كيفية أدائها وممارستها (كيف؟

How). إن هذه التساؤلات هى أساس العمل الميدانى فى الحصول على بيانات وافية عن المادة موضوع البحث، من حيث عناصرها المكونة لها، وأغراض استخدامها، ومجالات وجودها مكاناً وزماناً.. سواء أكان ذلك عن طريق الملاحظة المباشرة، أم عن طريق جمع المعلومات من ممارسيها ومؤديها وحفظتها.

ولقد انتهج دارسو مواد الإبداع الشعبى نهج الدارسين والباحثين الأنثروبولوجيين فى وضع استبيانات فولكلورية للعمل الميدانى، يسترشد بها الباحثون فى جمع مواد بحوثهم الميدانية تبعاً لطبيعة كل موضوع من موضوعات هذا الإبداع. فقد وضعت استبيانات لفروع الأدب الشعبى، من حكايات وأمثال... إلخ ... واستبيانات لفروع الفنون التشكيلية، من أزياء وفخار وحلى وأدوات زينة.. إلخ... واستبيانات للرقص وأخرى للموسيقى وللأغانى الشعبية، واستبيانات للعادات والتقاليد والمعتقدات والممارسات الطقسية، إلى غير ذلك من موضوعات علم الفولكلور والمواد الفولكلورية.

وفى الواقع إن هذه الاستبيانات ترتبط بعمليات الجمع الميدانى المباشر للمادة فى أثناء ممارستها، أو بهدف استثارة ذاكرة الرواة ومن يمارسون ويؤدون تلك المواد ويحافظون عليها، من خلال وصف عمليات ممارستها وروى نصوص مايحفظون تبعاً لطبيعة مادة كل موضوع من موضوعات الإبداع الشعبى موضع البحث، وتبعاً لطرز (Types) وأنماط (Patterns) وأشكال (Forms) أو نماذج (Models) ووحدات (Units) وعناصر (Motifs - Elements) كل موضوع من موضوعات هذا الإبداع. ويراعى فى عمليات الجمع الميدانى مجموعة من الملاحظات والإرشادات، يتوَخّاها جامع المأثورات الشعبية حتى يتمكن من ضمان الدقة فى جمع مادة بحثه. ثم يلى عمليات الجمع الميدانى عمليات ترتيب وتصنيف ماجمع، تبعاً لأسلوب التصنيف المطبق فى مجال عمل الباحث الميدانى. وعملية التصنيف هى، فى حد ذاتها، عملية منهجية أيضاً، ترتبط بشكل المادة أو وظيفتها أو مكان شيوعها أو مناسبة أدائها أو ممارستها.

وشكل المادة يرتبط بمجموعة العناصر المكونة لها ووظيفة كل عنصر فى تحقيق بنية هذه المادة. كما أن مناسبة الأداء أو الاستخدام ترتبط بالسياق الوظيفى للمادة. كما أن مكان الجمع هو وسيلة أيضاً من وسائل تحديد المجال الانتشارى للظاهرة أو الموضوع موضع البحث والدراسة. هذا علاوة على تحديد زمان جمع المادة الذى يساعد فى الوقت نفسه على استقراء المجال الزمانى لانتشار ظاهرة، أو موضوع ما، فى حقب تاريخية معينة، ومعرفة البعد التاريخى بجانب البعد الجغرافى، بوصفها وسيلة من وسائل محاولة معرفة الأصل التاريخى أو مكان النشأة جغرافياً. وهو مايطلق عليه مصطلح المنهج التاريخى أو المنهج الجغرافى أو المنهج التاريخى الجغرافى أو المنهج الجغرافى التاريخى، تبعاً لخطة البحث فى استقراء موضوع البحث واستقصاء مادته ومحاولة تأصيله والكشف عن العناصر الأصيلة المكونة له (Versions - Authentic Motifs) أو العناصر المتغيرة (Variants) سواء أكان ذلك من خلال اتباع نظرية تعدد أصول الظاهرات الفولكلورية فى الثقافة الإنسانية (Polygenetics)، أم من خلال افتراض أن الظاهرات الثقافية ذات أصل واحد وأن التغاير والتعدد والتنوع هو نتيجة الانتشار (Diffusion) خلال عمليات الهجرات البشرية أوالتناقل من مجتمع إلى مجتمع آخر أو من ثقافة إلى ثقافة أخرى أو من لغة إلى لغة أو من مجموعة لغوية إلى مجموعة لغوية أخرى، تبعاً لحركة الإنسان حامل هذه الثقافة أو تلك.

وقد ينتهج الباحث فى ذلك نهج دراسات التغيرات الثقافية (Cultural changes)، فى محاولة للكشف عن أسباب وعوامل وأشكال التغيرات الحادثة فى الموضوع ككل أو الحادثة فى بعض عناصره، ومحاولة تحديد العناصر الأصيلة والعناصر الأصلية والعناصر المتغيرة، مع العمل على الكشف عن الفروق المكونة لكل منها، سواء أكان ذلك من حيث الشكل (Form) أم الوظيفة (Function) أم الغاية (Idea - Aim) أم القيمة (Value)... **باعتبار ان القيمة تتحدد من خلال الكشف عن العلاقة القائمة بين الوظيفة والغاية، والغاية قد تكون فكرية مطلقة أو نفعية محددة، سواء مايرتبط منها بمجموعة احكام القيم او الاتجاهات الذاتية للإنسان.**

أو يكون هدف البحث هو الكشف عن دور العلاقات الاجتماعية ونظم المجتمع صاحب هذا الإبداع أو الكشف عن المكونات الاجتماعية للظاهرة موضوع البحث، من خلال اتباع المنهج الاجتماعى فى استقصاء مادة البحث، أو يكون الهدف مرتبطاً بالكشف عن القيم والعناصر الجمالية لمادة أو مواد موضوع البحث برؤية نقدية أو فنية، أو قد يهدف البحث إلى محاولة تنظير العلاقات القائمة بين العناصر ومحاولة تقنين دور تلك العلاقات فى تكوين بنية الشكل العام للظاهرة أو تحديد بنيتها الكلية فى السياق الثقافى للمجتمع، دون إغفال لعوامل التداخل الثقافى (Acculturation) وعوامل ونتائج هذا التداخل فى القطاعات والتقاطعات الثقافية. سواء أكان ذلك نتيجة ثقافات قاهرة وافدة أم ثقافات مهاجرة أم ثقافات متزاوجة أم احتكاك ثقافى بين ثقافتين أو أكثر، تبعاً للبعد الزمانى والاتساع أو الانتشار الجغرافى لكل من تلك الثقافات. وهى عملية معقدة (Complex Process)، ترتبط

بمسح قطاعات ثقافية متعددة ومتنوعة مَسْحاً جغرافياً وزمانياً فى آن (Cross cultural survey)، وتصنيف العناصر المتماثلة والعناصر المتغايرة تصنيفاً علمياً دقيقاً مما يحتاج فى الوقت نفسه إلى تحليل علمى دقيق يعى حركة العناصر الثقافية الإنسانية عبر الزمان والمكان.

فالثقافات البشرية لاتعيش بمعزل بعضها عن بعض، كما أن كثيراً من الخبرات البشرية متماثلة فى كثير من أشكال الإبداع الشعبى الإنسانى، بحكم أن طبيعة فكر الإنسان هى طبيعة واحدة، والعملية العقلية عند البشر هى عملية واحدة لاتمايز فيها لجنس على جنس آخر . وقد يكون الاختلاف، كما يكون التماثل أيضاً، بسبب اختلاف أو تماثل الظروف البيئية التى تحوط بالإنسان، أو نتيجة لعوامل الطبيعة المؤثرة فى الوجود الإنسانى والتصور الفكرى لواقع الإنسان داخل هذا الكون، وعلاقاته بما يحوطه من هذا الكون.

فمن خلال الاتجاهات الفكرية المتعددة والنظريات المتنوعة فى دراسة أنماط الإبداع الشعبى ـ سواء كان ذلك من خلال النظر التاريخى أو الجغرافى أو المدرسة اللغوية أو المدرسة الأنثروبولوجية أو الدراسات الإثنوجرافية ومن ثم الإثنولوجية، أو من خلال نظريات تعدد الأصول الثقافية، أو وحدة الأصل للثقافات المختلفة، أو من خلال المدرسة الانتشارية أو المدرسة النفعية العملية، أو أصحاب المدرسة النقدية أو أتباع التغير الثقافى أو التثاقُف والتداخل الثقافى ـ فإن عملية الكشف عن بنية أى عمل إبداعى لابد وأن تعتمد على الكشف عن العلاقة القائمة بين عناصر هذا العمل، باعتبار أن بنية أى عمل ترتبط أساساً بشكل العلاقة القائمة بين العناصر المكونة للشكل العام للظاهرة أو العمل موضع البحث.

وقد أدى هذا الاتجاه إلى جدلية علمية بين الشكل والوظيفة، باعتبار أن المنهج الوظيفى يسعى إلى الكشف عن واقع وغائية العمل الإبداعى الشعبى فى سياقه الثقافى العام، وليس الكشف عن مضمون هذا العمل فحسب، وهو عملية تعتمد على الكشف عن القيمة الكامنة فى العلاقة بين الشكل والوظيفة، باعتبار أن القيمة ترتبط أساساً بالغائية أوالقصد من العملية الإبداعية خلال ممارستها فى الحياة اليومية الجارية. هذا علاوة على ماتقوم به المدرسة الاجتماعية، أو النفسية، أو الاجتماعية النفسية من محاولات للكشف عن الدوافع لعمليات الإبداع فى تحقيق العلاقات الاجتماعية وتفسيرها، من حيث إنها تعبير مباشر عن ذات المجتمع وخصوصيته الثقافية، من خلال دراسة أنماط الممارسات السلوكية التى ترتبط بأشكال ووظائف وأغراض وغائيات هذا الإبداع، إلى غير ذلك من اتجاهات ونظريات ومناهج تتعدد وتتنوع ولكنها تلتقى فى النهاية فى عملية علمية أساسية، تتحدد فى أنه لا يمكن عمل أى دراسة نظرية أو تحليل علمى دقيق لأى ظاهرة فولكلورية دون القيام أساساً بعمليات مسح ميدانى وثقافى شامل لموضوع البحث.

فالعمل الميدانى فى جمع مواد الإبداع هو الأساس فى أية دراسة علمية لمواد هذا الإبداع، واستبيانات الجمع الميدانى (Questionnaires) هى أسلوب مهم من أساليب جمع هذه المواد.. من حيث إن الاستبيانات هى وسيلة علمية من وسائل تحقيق الموضوعية فى استقصاء مادة البحث. كما أنها وسيلة أيضاً من وسائل توحيد النظر العلمى لهذه المادة على اتساع رقعة المكان فى مجال البحث، أو اختلاف جامعى هذه المادة، مع ملاحظة أن استبيانات العمل الميدانى تتعدد وتتنوع، تبعاً لتعدد وتنوع موضوعات الإبداع الشعبى. كما أنها فى الوقت نفسه مجرد وسيلة من وسائل معاونة الباحثين على استقصاء مادة بحثهم. أما عملية الجمع فى حد ذاتها فإنها تعتمد أساساً على فراسة الباحث نفسه وخبرته وثقافته ومعرفته العلمية وكفاياته الشخصية التى تساعده وتعينه على تخطى الصعاب التى قد يواجهها فى أثناء عمليات الجمع الميدانى، وإجراء المقابلات الشخصية مع الرواة حفظة المأثورات الشعبية وممارسى هذا الإبداع.

فالإبداع الشعبى بطبيعته هو مادة حية، سواء أكانت هذه المادة تندرج تحت مسميات: حفريات حية (Lively fossils)، أم إبداعات متوارثة، أم نتيجة تراكمات ثقافية أو تقاطعات ثقافية، فإنها فى النهاية تحقيق لعملية التواصل الثقافى فى المجتمع صاحب هذا الإبداع. وهو تواصل ثقافى حى، يتداخل فيه الموروث مع المأثور.

لذلك كان من الضرورى والمهم أيضاً جمع عناصر مواد موضوع البحث الميدانى من المراجع التاريخية والوثائق القديمة، حتى يمكن الكشف بالدراسة والتحليل والتصنيف عن عناصر الثبات والتغير، وأسباب كل منها واستقراء عوامل التغيير، وأشكاله والعلل المسببة له. وفى الواقع، إن ثقافات الشعوب بعامة تتميز بتلك الحيوية الثقافية، وبخاصة الثقافة المصرية بتعاقب حقبها التاريخية وتداخلاتها الحضارية. وجمع عناصر ومكونات مواد الإبداع من وثائق التاريخ على تنوع طبيعة هذه الوثائق وحقبها المتعددة، ومن الكتب والمراجع ومذكرات الرحالة ... إلخ ـ عملية موازية ومكملة فى الوقت نفسه لعملية جمع عناصر ومكونات مواد الإبداع الشعبى خلال ممارستها فى الحياة اليومية.

كما أنه فى الإمكان فى بعض الأحيان استخلاص عناصر من المأثورات الشعبية أو الإبداع الشعبى من أعمال الفنانين والأدباء والشعراء القدامى أو المعاصرين، سواء ماتتضمنه تلك الأعمال من عناصر استلهمها هؤلاء الفنانون من تراثهم الثقافى، أو رصد لجوانب من الحياة اليومية ... وعلى سبيل المثال، فقد أمكن الاستدلال على جوانب عديدة من حياة العرب فيما قبل الإسلام من خلال الشعر الجاهلى، كما تعرَّف الباحثون على جوانب من عاداتهم وتقاليدهم، بل أنماط من أدوات الزينة والتجميل التى كانوا يستخدمونها. كما أن أعمال الجاحظ، على سبيل المثال أيضاً، قدمت صوراً عديدة من التصورات الأسطورية الباقية فى مخيلة العرب، علاوة على أشكال من العلاقات الاجتماعية. كما حفل، أيضاً، كثير من أعمال نجيب محفوظ الروائية برصد لعناصر من المأثورات الشعبية المصرية، إلى غير ذلك من تسجيل لبعض العادات والتقاليد التى سجلها الكاتب بدقة وعناية. كما أن كثير من لوحات وأعمال الفنانين التشكيليين القدامى والمحدثين تزخر بأشكال الأزياء وفنون تطريزها والحلى وأدوات الزينة، إلى غير ذلك من فنون التجميل أو أشكال فنية من الصناعات، وكلها مع غيرها مصدر آخر من مصادر جمع المعلومات عن أشكال الإبداع الشعبى التى تحدد فى الوقت نفسه طرز المأثورات الشعبية السائدة فى فترة من فترات تاريخ المجتمع، قديماً كان ذلك أم حديثاً.وقد حفل كتاب «وصف مصر» ـ مثلاً ـ الذى وضعته البعثة العلمية الفرنسية إبان الحملة الفرنسية على مصر، بصور تصور واقع الحياة فى المجتمع المصرى بأزيائه وصناعاته الشعبية وبعض عاداته وتقاليده واحتفالاته، علاوة على ماتضمنه من رصد تاريخى لهذه الجوانب وغيرها من المأثورات الشعبية المصرية التى كانت شائعة فى تلك الفترة من أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر.

وهذه الأعمال الفنية الراصدة لجوانب من الحياة اليومية يجد فيها الباحث مواد قد تساعده على التعرف على مادة لم يكن له أن يتعرف عليها من غير هذه المصادر، وبخاصة مايرتبط بأشكال الإبداع الفنى التشكيلى، أو بالصناعات الشعبية التى كانت سائدة فى فترة ما من فترات التاريخ، ثم تغيرت أو تبدلت ... ولولا ما سجله لنا الفنان المصرى القديم من رصد لجوانب من الحياة المصرية القديمة ما كان لنا أن نعرف أشكال تلك الحياة بأدواتها وأزيائها وحليها وأدوات موسيقاها وفنون رقصها، إلى غير ذلك مما تقدمه لنا اللوحات الجدارية والتماثيل والسجلات البردية، من رصد لجوانب تلك الحياة الحضارية العريقة.

ويحتاج هذا الجانب من مصادر المعرفة التاريخية، على تعدد مصادره، إلى عمليات جمع منظم وفَهْرسة دقيقة تساعد الباحثين على استخلاص تلك المواد ورصدها مع مايرصدونه من مواد خلال العمل الميدانى للتعرف على مصادر الإبداع المتعددة والمتنوعة فى الإبداع الشعبى وأشكال التغير وعناصر الثبات ... وهى عملية تحتاج جهداً غير يسير، وتتواكب مع الجهد المبذول أيضاً فى عمليات الجمع الميدانى. ولنا تجربة حديثة فى حياتنا المعاصرة حينما تم تهجير جميع سكان منطقة النوبة من جنوب أسوان فى مصر ـ حيث توجد الآن بحيرة السد العالى ـ إلى شمال أسوان فى منطقة كوم أمبو ... فلولا ماتم من تسجيل ورصد وجمع لمأثورات النوبة قبل التهجير، ما كان لنا أن نعرف شيئاً الآن ـ بعد مضى أكثر من ربع قرن ـ عن أنماط الحياة التقليدية فى المجتمع النوبى، وأشكال التغير التى أصابت المأثورات الشعبية النوبية وأسبابها. ولقد أسعدنى أن أكون من أوائل الباحثين الذين اهتموا بهذا الجانب المهم من الثقافة المصرية الشعبية.

كما أن ما تواجهه الآن كثير من الأنشطة الفنية والتربوية وأجهزة تنمية المجتمع من صعوبات فى توظيف أشكال من الإبداع الشعبى فى الحياة الحديثة، يرجع إلى القصور السابق فى جمع وتسجيل ودراسة هذه المواد، وهو أمر نسعى الآن إلى تداركه، والسعى إلى تحقيقه بأساليب علمية محدثة ووسائل تكنولوجية ميسرة تساعد على الرصد الدقيق والجمع الميدانى الشامل لتلك الظاهرات الفولكلورية التى تتوارى الآن خلف حواجز المدنية الحديثة ومعطيات وسائل الإعلام وعوامل التغير الاجتماعية والاقتصادية .. إلخ. وهو أمر يلقى على عاتق المسؤولين عن الحفاظ على المأثورات الشعبية، باعتبارها مصدراً من مصادر الإبداع القومى، وبوصفها شكلاً من أشكال التعبير عن الذاتية الثقافية للمجتمع وشخصيته القومية، يلقى مسؤولية كبرى ... فعمليات التغير تتم بإيقاع سريع يفوق الإيقاع العلمى الحادث فى مجال جمع مواد المأثورات الشعبية، وهو أمر يجب تداركه ـ كما نحاول الآن ـ قدر الإمكان من خلال عمليات الجمع والتسجيل والتحليل والتصنيف والدراسة العلمية من خلال مراكز ومعاهد البحث وكليات الجامعات المصرية.

وهو أمر يتطلب جهداً أكثر واقعية وعملاً أسرع إيقاعاً.. ودراسات أكثر تخصصاً فى مختلف فروع وأنماط الإبداع الشعبى علماً ومادةً.

قراءة جديدة
فى ألف ليلة وليلة

فاروق خورشيد

(١)

تجار لا غزاة

كنت اعد كتابًا عن رحلتى إلى (عمان)، عندما وقع فى يدى كتاب (رحلة السندباد) الذى يسجل فيه (تيم سيفرين) مغامرته الفريدة فى الإبحار من مسقط إلى الصين عبر المحيط الهندى فى سفينة صنعت من الخامات القديمة نفسها التى استعملها البحارة العرب، فى مثل هذه الرحلات، فى القرون الوسطى وما قبلها، وبالطريقة نفسها التى لا تستعمل المسامير فى تثبيت أجزاء السفينة بعضها إلى بعض، وإنما تستعمل بدلاً منها الحبال المصنوعة من الياف ثمرة جوز الهند، التى تنتشر شجرتها بغزارة فى ظفار وفى جزر المحيط الاستوائية التى تطل عليها مسقط عبر المحيط.. والكتاب يصف التجربة كاملة منذ بدأت فكرة، ثم تحولت إلى فعل، فبنيت السفينة (صحار)، ثم خرجت من مسقط إلى الصين مارة بالهند وجزر الهند الشرقية ثم إلى الصين، ترحل بالشراع وتسير مهتدية بالنجوم، ويسيرها بحارة من العرب من أبناء عمان. وقد أسمى سيفرين رحلته هذه باسم (رحلة السندباد).. ولم تأت هذه التسمية من فراغ، بل أتت أساسًا من منشأ الفكرة نفسها فى الأصل، فقد كان سيفرين يبحث عن مغامرة بحرية بعد أن قام برحلة سابقة من أيرلندا إلى الساحل الأمريكى على متن مركب مصنوعة من جلود الثيران مقلدا فيها رحلة (برندان) قديس البحر الأيرلندى برهبانه إلى أمريكا مستعملاً الوسائل القديمة فى رحلات البحارة القدماء إلى أمريكا، ونجحت رحلة السفينة (برندان)، وبدأ يبحث عن مغامرة بحرية تعيد أساطير البحر القديمة إلى الحياة، ويقول (سيفرين) إجابة على بحثه هذا «لماذا لا أتحقق من أشهر البحارة على مر الزمان، ذلك البحار الذى يعرفه كل طفل قرأ ألف ليلة وليلة. الرجل الذى يستدعى اسمه كل مأثورات البحر.. لماذا لا أختبر أسطورة السندباد البحار؟».. وواضح أن (السندباد) استقر فى أذهان أهل الغرب باعتباره بحارًا مغامرًا، بل «أشهر البحارة على مر الزمان». وسندباد فى ألف ليلة وليلة ليس بحارًا على الإطلاق، وإنما هو تاجر رحالة، والليالى تسجل ما يمر به فى رحلاته من مغامرات، وما يشاهده فيها من عجائب. ولكن الرؤية الغربية له حولته إلى واحد من أبطال البحر المغامرين الذين غزوا جزر بحر الكاريبى، وغزوا جزر وسواحل المحيط الهندى على السواء لينهبوا ويسرقوا ثروات بلاد القارة

الأمريكية وثروات بلاد أفريقيا وآسيا على السواء. وقد اهتم الروائيون الأوروبيون بهذه الغزوات اهتمامًا كبيرًا، واعتبروها مصدرًا رئيسيًا للروايات الرومانسية التى تمجد الفرد فى مغامراته وتحديه للعرف والمجتمع، وسخريته من كل القواعد المتعارف عليها فى العلاقات والسلوك.. وامتلأت هذه الروايات بأصداء العصر المخزى الذى عاشته أوروبا تغزو وتنهب وتنتهك الحرمات، وترتكب من الأعمال الوحشية ضد السكان الوطنيين مالا ينسى التاريخ تعاسته وبشاعته إلى الأبد، ذلك الذى لن تغسله من ذاكرة البشرية كل ادعاءات الحضارة والمدنية والدين، وهى الشعارات التى رفعها هؤلاء القراصنة لتبرير جرائمهم فى أمريكا أو فى الهند وأفريقيا، وهذه الروايات التى شكلت جزءًا مهمًا من أدب المغامرات الغربى تهتم بالأحداث والصراعات والمعارك البحرية والبرية على السواء، وأبطالها مهرة فى تسيير السفن وفى استخدام أدوات القتال فى البحر والبر معًا. وقد لعبت هذه الروايات دورًا رئيسيًا فى إضفاء ألوان براقة على هذه المرحلة المخزية من تاريخ أوروبا، وتاريخ الإنسانية كلها على السواء. فجعلت من لصوص بحر الكاريبى كهنرى مورجان وبيتر بلدد وبلاك بيرد أبطالاً مغامرين يمتازون بالشهامة والخلق، ويتمتعون بالجسارة والإقدام. كما جعلت من لصوص المحيط الهندى كألفونسو البوكيرك وفاسكودى جاما وداليدا أساطير حقيقية فى عالم الاكتشافات، والبطولات، وإرساء الحضارة الغربية على جوانب المحيط الهندى وبحر العرب. والصورة الحية لهم جميعًا هى البطل الذى يرفع سيفًا فى يد ومسدسًا قديمًا فى يد، وبين أسنانه خنجر، وهو يقف تحت سارية سفينة يرفرف عليها علم من أعلام دول الغرب، والرياح تعبث بشعره المعقوص، وترجرج سطح السفينة تحت قدميه..

وهذه الصورة وإن كانت تملأ أحلام طفولة أبناء الغرب الرومانسية، الآتية من أعماق حقب التاريخ المظلمة والمتوحشة، بصورة البحار المقاتل المغامر.. إلا أنها لا تزيد فى حقيقتها عن تجسيد مرحلة من مراحل اللصوصية والسطو التى شكلت كل تاريخ الغرب، وكل الخطوات الأولى فيما يسمى بالحضارة الغربية المعاصرة التى بدأت من وقتها على أنقاض الحضارة الإسلامية، التى دمرها هؤلاء الأبطال اللصوص، واستمرت حتى الآن، تأخذ كل يوم شكلاً وصورة، ولكنها لا تتغير فى منهجها وأدواتها: السيف والمسدس مرة، والمدفع والدبابة مرة، والصاروخ، والرؤوس النووية مرات ومرات.. هذه الصورة التى تجسدت فيها شخصية سندباد عند (سيفرين) وغير سيفرين، ليست من واقع السندباد فى شىء، وليست من واقع ألف ليلة وليلة فى شىء أيضًا. فالعرب على الرغم من قيامهم بالرحلات الباكرة الأولى عبر البحار والمحيطات، وعلى الرغم من أنهم دخلوا أرض أفريقيا وآسيا قبل شعوب أوروبا بكثير، إلا أنهم لم يقيموا رحلاتهم على السيف، ولم يقيموا علاقاتهم على الغزو. وإنما كانت الرحلات رحلات تجارة، وكانت العلاقات علاقات صداقة، وحسن جوار، وتبادل منافع. ولم تقم التجارة عند العرب على القهر والغزو قط، وإنما قامت على التبادل السلعى والمنفعى المعتمد على قدرة التاجر العربى على تأمين خطوط المواصلات التجارية بين أقصى الشرق وأقصى الغرب، عبر خطوط ملاحة معروفة ومدروسة ومتوارثة، وعبر خطوط برية مؤمنة فى الصحراء العربية؛ تربط موانى الجنوب بموانى الشمال.. وظهر منهم قصاص الأثر، وأهل الدراية بدروب الصحراء وطرقها ورياحها ومواطن الماء فيها، ومواطن الكلأ والعشب، ومظان الأمان والراحة عبر جبالها وسهولها ووديانها. كما ظهر منهم المعلمون المهرة فى أمر تسيير السفن ومعرفة أحوال البحار، والملاحون الحاذقون من أهل سيراف البحرين وعمان. وتقول الدكتورة سعاد ماهر فى مؤلفها الضخم: (البحرية فى مصر الإسلامية، وآثارها الباقية) عن هؤلاء، هم من «أمثال أبى الحسن محمد بن أحمد بن عمر السيرافى، وأبى الزهر البرختى الناخذاه، والحسن بن عمر، وإسماعيل بن إبراهيم بن إبراهيم بن حرواس الناخذاه، وعبهرة الربان الكرمانى، ومحمد بن بايشاد، وعمران الأعرج الربان الشهير. وأمثال أحمد بن ماجد الذى قاد فاسكودى جاما إلى المحيط الهندى ومنه إلى شبه جزيرة الهند، وسليمان المهرى من رجال القرن العاشر الهجرى». وهذه الأسماء التى أوردتها الدكتورة سعاد ماهر أمثلة من بين مئات الأسماء التى اشتهرت عبر التاريخ على شواطىء الجزيرة العربية وأفريقيا الشرقية وشبه الجزيرة الهندية، بل موانى الصين، ولكن الملاحين والربابنة يعلمون تلامذتهم من البحارة، وتظل المعرفة محصورة دائمًا فى دوائر ضيقة، وتظل أسرار المهنة حكرًا على أسر بذاتها.. إلا أن العرب خرجوا على هذه القاعدة حين دونوا معلوماتهم ونتائج خبراتهم البحرية فى مدونات كشفت أسرارها للعالم كله من بعدهم. وفى الثمانينيات من هذا القرن يضع (تيم سيفرين) وسائل العرب البحرية، كما جاءت فى موروثهم، موضع الاختبار فى (رحلة السندباد) فيقول: «أحد أهداف الرحلة التأكد من كيفية نجاح العرب فى شق طريقهم إلى الصين، لقد كان هذا إنجازًا رائعًا، فقد

أبحروا حول ربع العالم تقريبًا حين كانت السفينة الأوروبية العادية تعانى من صعوبات الملاحة وهى تشق طريقها عبر القناة الإنجليزية، وقد شق العرب طريقهم لا عن طريق الحظ ولكن عن طريق حسابات دقيقة. وقد كشفت المدونات العربية القديمة بعض أسرار نجاحهم؛ إذ أكدت أنهم كانوا يستعملون النجوم لا الشمس فى تحديد مواقعهم، كما حملت هذه المدونات بعض الإشارات الغامضة عن خرائط وكتب ملاحة يبدو أن البحارة العرب كانوا يحملونها معهم فى رحلاتهم وهى مدونات منقولة عن ملاحظات الملاحين المهرة والأكثر خبرة ». ويقول: «وفى القرن الخامس عشر ظهر كتاب سرعان ما بدأ يزيح الستار عن الغموض الذى كان يحيط بوسائل الإبحار العربية. وكان مؤلف الكتاب عمانيًا، وكان بحارًا بارزًا من مدينة (صور) يسمى أحمد بن ماجد، وكان أحد البارزين من البحارة والمعلمين فى عصره. ومن حسن الحظ أن ما كتبه قد بقى لنا، وأننا ترجمناه واستطعنا أن نتعرف عليه عن طريق أحد الباحثين الإنجليز، وهو (ميرالدتييتس).. وكنت أمتلك نسخة مترجمة من (تييتس) لكتاب أحمد بن ماجد على ظهر السفينة صحار، وعن طريقها بدأت تجاربى للتعرف على الوسائل البحرية العربية القديمة».. ثم يحكى لنا سيفرين عن الصعوبات التى واجهته فى تطبيق ما جاء فى هذا الكتاب وأولها أن النص قد كتب شعرًا، وأن الشعر قد استهوى ابن ماجد أحيانًا حتى طغى على المادة العلمية نفسها. والكتاب واحد من سلسلة كتيبات كتبها ابن ماجد وجمع فيها خلاصة المعرفة الملاحية العربية الباكرة، وقدم لها بمجموعة من المعلومات الفلكية المهمة تحدد مواقع النجوم ومساراتها على مدار السنة، وكيفية تحديد هذه المسارات فى السماء، وينتقل من هذه المقدمة الضرورية إلى كيفية تحديد موقع السفينة، وكيفية تحديد خط سيرها، والأدوات البدائية والحاسمة التى استخدمها البحارة فى تحديد هذه المسارات. وقد تبع سيفرين، فى رحلته هذه، الأبيات وما تقدمه من معلومات ونجح فى تحقيق ملاحة ناجحة من شواطىء عمان إلى شواطىء الصين.

فالعرب لم يتقنوا فنون الملاحة البحرية وحسب، وإنما كانوا حريصين على تدوين معلوماتهم فى مؤلفات، تجمع إلى جوار علوم الإبحار، العلوم المساعدة الأخرى، وأهمها علم الفلك. وعلم الفلك علم قديم نقله العرب، فيما نقلوا من علوم الهندسة والطباعة، عن الأمم القديمة، وخاصة الروم الذين عرفوا أهم علمائهم، ومنهم (إقليدس) الذى ترجموا كتبه وشرحوها وألفوا عليها وعقبوا على ما فيها من علوم، وكذلك (أرشميدس) و (ابسقلاوس) الذى يذكر ابن النديم فى الفهرست أن له «كتاب الأجرام والأبعاد وكتاب المطالع، وكتاب الطلوع والغروب»، و (هرمس) وله مجموعة من الكتب فى النجوم وتسيير الكواكب وأسرار النجوم. و(بطليموس) وهو صاحب كتاب (المجسطى) وهو، عنده، علم الفلك العربى، ويقول عنه ابن النديم فى (الفهرست): «هو أول من عمل الأسطرلاب الكرى والآلات النجومية والأرصاد، والله أعلم - ويقال إنه رصد النجوم قبله جماعة منهم (أبرخس)، وقيل إنه استاذه، وعنه أخذ، والرصد لا يتم إلا بآلة، فالمبتدى بالرصد هو صانع الآلة..».. وهذا الجدل الذى يسوقه ابن النديم يؤكد اهتمام الكتاب العرب بهذه الكتب وأصولها، ويحدد لنا ابن النديم مبدأ دخوله إلى الثقافة العربية بقوله: «أول من عنى بتفسيره وإخراجه إلى العربية يحيى بن خالد بن برمك، ففسره له جماعة فلم يتقنوه ولم يرضه ذلك. فندب لتفسيره أبا حسان، وسلم صاحب بيت الحكمة، فأتقناه واجتهدا فى تصحيحه بعد أن أحضرا النقلة المجودين، فاختبرا نقلتهم وأخذا بأوضحه وأصحه».. وهذه العبارة من ابن النديم تكشف منهج الترجمة عند العرب وما تميزت به من دقة فى محاولة نقل النص نقلاً سليمًا، فهناك النقلة المترجمون، وهناك المصححون والمحررون الذين يحققون جانبى الفصاحة والصحة. والصحة تعنى سلامة الترجمة ودقتها والفصاحة تعنى دخول الترجمة فى الثقافة العربية الصحيحة اللغة، الواضحة العبارة، عند متلقيها من العرب. ويذكر ابن النديم من العلماء الذين تمت ترجمة كتبهم (تاون الإسكندرنى)، وله كتاب العمل بالأسطرلاب وكتاب المدخل المجسطى و (إيرن) وله كتاب العمل بالأسطرلاب و (إبيون البطريق) ويقول عنه ابن النديم: «وأحسبه قبل الإسلام بيسير أو بعده بيسير، وله من الكتب: كتاب العمل بالأسطرلاب المسطح»، ويذكر ابن النديم، إلى جوار علماء الروم الذين نقل العرب عنهم، علماء الهند، كذلك، فيقول: «ومن علماء الهند مَنْ وصلت إلينا كتبه فى النجوم والطب: باكهر، راحة، صكة، داهر، أفكو، زلكل، إريكل، جبهر، إندى، جبارتى».. فالعرب، إذن، قد بحثوا عن العلوم فى مظانها، وإن كانوا قد اهتموا بالعلوم القديمة من ميراث الإنسانية، وخاصة فى الطب والهندسة، فقد كان لعلوم الفلك ورصد النجوم أهمية كبيرة عندهم. وهم حين ألفوا لم يبدأوا من فراغ، ولا من مجرد التجارب والمحاولات الشخصية كما تصور (تيم سيفرين). وإنما هم اعتمدوا فى تأليفهم على رصيد العلم الإنسانى السابق عليهم إلى جوار تجاربهم ومحاولاتهم، ولهذا صدقت

معلوماتهم، ولهذا أيضًا نجحت محاولاتهم التطبيقية التى قامت على الدرس والبحث، إلى جوار التجريب والمعاناة. وندهش حين نطالع فى الفهرست أسماء العلماء العرب الذين كرسوا أنفسهم للبحث عن هذه العلوم وترجمتها ثم التأليف استنادًا إليها وإضافة لها.

وقد قسمهم ابن النديم إلى ثلاثة أقسام، فهناك طبقة القدماء ثم طبقة المحدثين وطبقة المعاصرين، ويعنى بهم المعاصرين له ممن اقتربت سنوات وفياتهم من سنة تأليف الكتاب. ويحكى عن بيت كامل تخصص أفراده فى البحث عن العُلم وهم (بنو مرسى) ويقول ابن النديم عنهم: «وهؤلاء قوم ممن تناهوا فى طلب العلوم القديمة، وبذلوا فيها الرغائب، وأتعبوا فيها أنفسهم، وأنفذوا إلى بلاد الروم من أخرجها إليهم، فأحضروا النقلة من الأصقاع والأماكن بالبذل السخى، فأظهروا عجائب الحكمة، وكان الغالب عليهم من العلوم: الهندسة والحيل والحركات والموسيقى والنجوم».. ويذكر ابن النديم فى الطبقة الأولى: الماهانى، والعباس، وثابت بن قرة وولده، وعيسى، وسنان بن ثابت، وإبراهيم بن سنان.. ومن الطبقة الثانية يذكر: الغزارى، وله كتاب القصيدة فى علم النجوم وكتاب العمل بالأسطرلاب وعمر بن الفرخان وابنه أبا بكر، وما شاء الله، وله كتاب السفر وكتاب صنعة الأسطرلاب والعمل بها وكتاب الأمطار والرياح، وأبا سهل بن الفضل بن نوبخت وسهل بن بشر والخوارزمى وكان (منقطعًا إلى خزانة الحكمة للمأمون)، وله مؤلفات فى عمل الأسطرلاب، وحسن بن عبدالله والحسن بن الخصيب وأبا معشر البلخى الفلكى المشهور وآخرين، ويذكر فى الطبقة الثالثة كثيرين ومنهم يوحنا القس وأبوالوفاء والكوهى والأنطاكى. ولا يكتفى ابن النديم بذكر العلماء المؤلفين فى هذا الفن، ولكنه يقف وقفة لافتة عند الصناع، مما يشى بأهمية هذه الصناعة ومدى العناية بها ويقول: «كانت الأسطرلابات فى القديم مسطحة وأول من عملها بطليموس، وقيل عملت قبله، وهذا لا يدرك بالتحقيق، وأول من سطح الأسطرلاب أبيون البطريق. وكانت الآلات تعمل بمدينة حران، ومن ثم تثبتت وظهرت، ولكنها زادت، واتسع للصناع العمل فى الدولة العباسية منذ أيام المأمون إلى وقتنا هذا، فإن المأمون لما أراد الرصد تقدم إلى ابن خلف المروروزى فعمل له ذات الحلق، وهى بعينها عند بعض علماء بلدنا هذا، وقد عمل المروروزى الأسطرلاب» ويعدد ابن النديم أسماء (الصناع) الذين تخصصوا فى هذه الصناعة، وأسماء علمائهم الذين اشتهروا من بعدهم..

وتهتم الدكتورة سعاد ماهر فى كتابها (البحرية فى مصر الإسلامية) بذكر المخطوطات الباقية حتى الآن للمؤلفات فى علم الفلك وخاصة فى دراسة آلة الأسطرلاب وكيفية العمل بها. ففى مكتبة الأسكوريال مخطوط لكتاب (العمل بالأسطرلاب الكرى) لأبى العباس الفضل النيرزى، وفى بطرسبرج وفى خزانة المشكاة مخطوطات لكتاب (رسالة الأسطرلاب) لأبى الحسن عبدالرحمن بن عمر الصوفى، وفى المتحف البريطانى وفى برلين وفى مكتبة المجلس النيابى بطهران مخطوطات لكتاب (استيعاب الوجوه الممكنة فى صنعة الأسطرلاب) لأبى الريحان البيرونى، وفى المكتب الهندى بلندن مخطوط لكتاب (رسالة فى عمل الأسطرلاب) لنصر الدين الطوسى.. وهكذا.. بل إن الدكتورة سعاد ماهر تذكر أن مخطوط (صنعة الأسطرلاب والعمل بها) تأليف: (ما شاء الله اليهودى) الذى عاش أيام المنصور وظل حيًا حتى أيام الخلفية المأمون قد فقد أصله العربى، وأن (تليتو) قال فى كتاب (علم الفلك: تاريخه عند العرب): «إن الأصل العربى قد ضاع ولم تنج من التلف إلا ترجمة لاتينية له، طبعت فى أوروبا ثلاث مرات فى القرن السادس عشر».. وكما تعرّف (سيفرين) على كتاب ابن ماجد من ترجمة إنجليزية له، يتعرف العالم على كتاب (ما شاء الله) من الترجمة اللاتينية له. وكما أخذ العرب العلم أعطوا العلم. وكما استناروا بأنوار المعرفة التى سبقتهم أناروا للعالم ضروب المعرفة لتنير لمن يأتى بعدهم. ونسى (تيم سيفرين) فى كتابه (رحلة السندباد) أن يذكر إن علوم البحار الحديثة إنما بنيت على أسس من هذه المخطوطات العربية القديمة التى ترجمت إلى اللاتينية ولغات أوروبا فنقلت إليهم ما عرفه العرب من علوم العالم القديم مضافًا إليها جهودهم العلمية الخاصة التى أثرت هذه العلوم وحفظتها وطورتها ليتلقفها علماء الغرب بعد ذلك. والمدهش أن الكثير من المصطلحات البحرية المستعملة فى العالم، الآن، مازالت تحتفظ بأسمائها العربية القديمة، إما كما هى، وإما محرفة لتوائم اللغات التى نقلت إليها. وإن كان رجال العلم الأجانب قد اهتموا بالمؤلفات العربية فى هذا الميدان، فإن المكتبة العربية المعاصرة تشهد قصورًا واضحًا فى جهد الباحثين المعاصرين فيه، وتقول الدكتورة سعاد ماهر: «إلا أن هذا التراث القيم الذى حفظته لنا المكتبات ينقصه التنسيق والتبويب ليرى النور وليكون أقرب منالاً وأكثر نفعًا، وعلى الرغم من كثرة ما تركه لنا أجدادنا ووفرته فى ميدان علوم البحر، فإن عدد الكتب التى ألّفها العلماء الأجانب فى فنون البحر عند المسلمين يفوق، بنسبة كبيرة، ما

ألّفه الكتاب العرب المعاصرون فى هذا الميدان».. وربما كان هذا هو السبب فى أن حصيلة ثقافتنا العامة عن تاريخنا البحرى تكاد تصل إلى الصفر. ففى كل ما ندرس من كتب التاريخ، وفى كل ما نقرأ من المؤلفات المطروحة للتداول العام عن قضايانا التاريخية، لا نجد حصيلة حقيقية لدور البحر فى حياتنا العامة، وفى صلاتنا التاريخية، وفى علاقاتنا بشعوب البحر وخاصة بحار العالم جنوبى الجزيرة العربية.. ومن هنا كاد يترسب فى أعماقنا، أو هو قد ترسب بالفعل أن علاقاتنا البحرية انحصرت فى حوض البحر الأبيض المتوسط، وأرتبطت بدوله منذ أقدم العصور التاريخية، وبرز فى حياتنا الثقافية معنى العلاقة بأثينا وروما حضاريًا وثقافيًا واجتماعيًا. كما احتلت مدن البحر الأبيض المتوسط البحرية دورًا مهمًا فى تاريخ معاركنا من أجل الحفاظ على استقلالنا الوطنى مرة، والقومى مرة، والإسلامى مرات.. ووقف رجال التاريخ عند معارك بحرية بارزة فى هذا البحر من شواطىء تركيا إلى شواطىء الأندلس مرورًا بشواطىء الشام والشمال الأفريقى وجنوب أوروبا وجزر البحر الأبيض المتوسط صغيرها وكبيرها على السواء.. وربما كان الأمر فى هذا أن اليقظة المعاصرة لشعوبنا تمت وأوروبا فى قمة السلم الحضارى، كما أنها كانت فى قمة القوة العسكرية التى سمحت لها بحسم الحروب القديمة ضدنا بانتصار شامل وعام، أوقع شعوب المنطقة ودولها تحت السيطرة العسكرية والاقتصادية والثقافية لدول وشعوب أوروبا التى غدت بحكم انتصارها وتفوقها الشعوب المسيطرة على مقدرات المنطقة لفترة اليقظة كلها.. وربما كان الأمرُ فى هذا، أيضًا، أن يقظتنا المعاصرة ارتبطت بمعارك دامية مع أوروبا وقواها، متمثلة فى معارك عسكرية منذ أيام المماليك فى نهايات الحروب الصليبية، ثم الحملة الفرنسية أيام نابليون، ثم معارك محمد على وهزيمة أسطوله فى (نفارين) ثم هجمات فرنسا وانجلترا الشرسة التى أدت إلى استعمار كامل لدول المنطقة من المحيط إلى الخليج إلى عمق أفريقيا وآسيا وصولاً إلى الهند والفلبين، إلى معارك عرابى ورشيد عالى وعمر المختار والمهدى وعبدالقادر الجزائرى وغيرهم فى مختلف أجزاء المنطقة على اتساعها، ومتمثلة كذلك فى ثورات داخلية محتدمة تلجأ إلى كل الوسائل والأساليب من حروب العصابات وأنشطة الفدائيين ومظاهرات الشوارع والإضرابات والمقاطعة السلبية التى تزعمها غاندى، إلى محاولات اللقاء فى أرض وسط كمعارك المفاوضات المريرة التى شاهدتها وعاصرتها وعانت منها كل هذه الشعوب.. إن التفاتنا إلى المنجزات العلمية المتفوقة للغرب، وما صحبها من تطور اجتماعى وثقافى وفنى متميز لفتنا إلى محاولة التقليد والإفادة مرة، وإلى محاولة الرفض والمقاطعة مرة، وإلى محاولة المواءمة بين وجودنا العريق، وهذا الواقع المتطور مرات ومرات، مما خلق حالة مد وجذب ثقافية وحضارية دائمة بيننا وبين الساحل الآخر من البحر الأبيض ودوله، قابلتها حالات شد وجذب ثقافية وحضارية أخذت أكثر من شكل وأكثر من وسيلة..

الأمر فى آخره، إذن، أن همومنا المعاصرة طغت، فى رؤيتنا التاريخية بخاصة والثقافية بوجه عام، على حقيقة الحركة الحضارية والثقافية التى ندين لها بوجودنا. الأمر الذى أنسانا، تمامًا، حقيقة المنابع الثقافية التى كونا منها حضارتنا، و أنسانا، أيضًا، أن حضارة الغرب قامت، أساسًا، على قمة ما وصلت إليه حضارتنا الإسلامية فى كافة فروع المعرفة والعلم والحضارة والفن بعامة.. فالحضارات لا تولد من فراغ، وإنما هى تبدأ من حيث انتهت الحضارة التى سبقتها، تلك الحضارة التى أذعنت إلى ما حققت فترهلت ودخلت إلى مرحلة الشيخوخة لتسلم قيادها وميراثها كله للحضارة الفتية الجديدة الصاعدة، وبدأنا نحاول أن ننتزع أنفسنا من جذورنا الحضارية؛ لننتسب إلى أوروبا وحضارتها وثقافتها فى كل شىء، بل وصل الأمر بنا إلى إدخال لغات أوروبا القديمة ضمن مناهج التدريس فى جامعاتنا لا كرافد من روافد الثقافة، وإنما كرافد أساسى للثقافة التى نريدها. وأصحاب هذه اللغات أسلمونا عطاءهم الحضارى فى هذه اللغات القديمة وترجمناها واستفدنا منها وطورناها، ثم أسلمناها إلى أصحاب اللغات المعاصرة المنشقة عنها، فعادوا يتعلمونها ليصلوا حاضرهم بماضيهم؛ هذا الوصل الذى تم، أولاً، عبر اللغة العربية نفسها. ولكن هذا الوصل لم يتم لهم بمعطيات حضارتهم القديمة وحدها، وإنما تم بمعطيات العالم القديم كله وحضارته، تلك المعطيات التى عرفها العالم الإسلامى وترجمها إلى اللغة العربية، ثم أضافها ومزجها كلها فيما أسلمه إلى حضارة الغرب من معطيات . ويقول الأستاذ جورجى زيدان فى كتابه (التمدن الإسلامى) فى جزئه الثالث: «إن المسلمين نقلوا إلى لسانهم معظم ما كان معروفًا من العلم والفلسفة والطب والنجوم والرياضيات والأدبيات عند سائر الأمم المتمدنة فى ذلك العهد، ولم يغادروا لسانًا من ألسن الأمم المعروفة إذ ذاك إلا نقلوا منه شيئًا، وإن كان أكثر نقلهم عن اليونانية والفارسية والهندية. فأخذوا من كل

أمة أحسن ما عندها.. فكان اعتمادهم فى الفلسفة والطب والهندسة والمنطق والنجوم على اليونان، وفى النجوم والسير والآداب والحكم والتاريخ والموسيقى على الفرس، وفى الطب والعقاقير والحساب والنجوم والموسيقى والأقاصيص على الهنود، وفى الفلاحة والزراعة والتنجيم والسحر والطلاسم على الأقباط والكلدان، وفى الكيمياء والتشريح على المصريين. فكأنهم ورثوا أهم علوم الآشوريين والبابليين والمصويين والهنود واليونانيين، وقد مزجوا ذلك كله واستخرجوا علوم الإسلام»، وهذا الذى يقوله جورجى زيدان تؤكده كتب التراث القديمة، ففى الفهرست أن الأمير خالد بن زيد بن معاوية أمر بترجمة كتاب هرمس. وهرمس هذا حكيم مصرى تحيط بوجوده خرافات كثيرة وذكر ابن النديم أنه ترجمت له كتب فى السحر والفلك والكيمياء والفلسفة، ويقول عنه ابن القفطى فى كتابه (تاريخ الحكماء) إنه اسم لإله مصرى قديم هو نعش الإله (تحوت) الذى نسب إليه قدماء المصريين كل العلوم والاختراعات والمعارف السحرية.. فهو أبو الحكمة عندهم، وهو أبو الحكمة والعلوم عند العرب.. وتقول عنه الدكتورة سعاد ماهر: «جرت العادة أن تنسب إليه أصول كل العلوم والفنون، فقد ذكر اسمه فى كثير من المخطوطات التى تبادلت صناعة الأسطرلاب وغيرها من الآلات الفلكية على أنها من صنعه أو أن ولده (لاب) هو أول من قام بعملها». وفى الفهرست أيضًا أسماء فارسية تنقل عنها الخرافات التى سادت عن هيئة السماء والأرض ومنهم (بونجت) المنجم الفارسى الذى كان يصاحب الخليفة المنصور العباسى، وهو الذى أشار بمكان بناء بغداد، ووقت البدء فى بنائها، بعد استشارة النجوم. ويذكر الفهرست كذلك أسماء العلماء الهنود وما نقل عن اللغة السنسكريتية من علوم، ومن أهمهم الفلكى الهندى (برهمكيث) الذى ترجم له الفزارى كتابه عن حركات الكواكب والنجوم .. المسألة، إذن، ليست العلم اليونانى وحده، وإنما المسألة هى علوم الحضارة الإنسانية فى شرقها وغربها على السواء.. وإذا كان العلماء المعاصرون، وكذلك الكتاب والمثقفون، قد أنستهم الهموم الثقافية والسياسية والحضارية المعاصرة كل هذه الحقائق، إلا أن الكتاب القدماء كانوا يعرفون هذه الحقائق، جيدًا، ويولونها كل عنايتهم وبحثهم. ولعل وقوفهم عند مصادرهم الثقافية الشرقية وخاصة الفارسية والهندية كان أكثر من وقوفهم - بكثير - عند مصادرهم الغربية وخاصة اليونانية؛ ولهذا فسنجد آثار هذه الثقافة أكثر وضوحًا فى الأعمال الشعبية وخاصة الأعمال الروائية، ومنها السير الشعبية العربية المعروفة جميعها، ومنها على التخصيص كتاب حكايات ألف ليلة وليلة التى كانت جذورها الروائية الأولى هندية عن ترجمة فارسية، أو هندية فارسية مشتركة. والمدهش، وتأكيدًا للروابط الحقيقية التى تربط بيننا وبين الثقافة الشرقية ، أننا حين طبعناه فى مطبعة بولاق عام ١٨٣٥م، طبعناه عن مخطوط عربى جاء لنا من كلكتا، ويسمى علميًا (نسخة كلكتا الثانية) نسبة إلى البلد الذى احتفظ به ورعاه، ونسخه، ثم جاءنا منه عبر مُحبٍّ أجنبى لتراثنا الفنى.

والتفات الكتاب القدماء إلى هذه الحقيقة هو الذى أمدنا بالعديد من المؤلفات المهمة عن البحار الجنوبية، وعجائبها وجزرها، وعادات سكان هذه الجزر، وعادات سكان السواحل، وطرق حياتهم، وغرائب حيواناتهم، وأنواع نباتاتهم، مما يعد تسجيلاً ثقافيًا مهمًا لشعوب آسيا وسواحل افريقيا، وسكان الجزر الضخمة، وأشباه الجزر التى تملأ المحيط الهندى وتمثل بؤر الحياة فيه؛ ولهذا أيضًا كان الاهتمام بالبحر وعلوم وصناعة السفن وأنواعها، وطرق الملاحة ووسائلها. وقد عكست ألف ليلة وليلة كل هذه المعارف المتاحة علميًا إلى جوار حكايات البحارة والتجار والمغامرين، بينما لا نرى فى الليالى كلها مغامرة واحدة تقوم على السلب البحرى أو القرصنة بمعناها الذى عرفته المغامرات البحرية الأوروبية، فقد انحصر همُّ العرب فى أن يكون البحر مطية لتجارتهم، ووسيلة أساسية فى مد خطوط الثروة الإنسانية بين جنوب العالم وشماله.. وتحولت حكايات ألف ليلة وليلة حتى المترجم أو المنقول منها، إلى خدمة هذا المحتوى الأصيل الذى اهتم به المجتمع العربى منذ عهوده السحيقة الأولى؛ أعنى تبادل الثروات، وأيضًا تبادل المعارف والخبرات.

(٢)

المغامرة والمعرفة

صدق (فون جرونيباوم) حين ذكر فى كتابه (حضارة الإسلام) أن ألف ليلة وليلة تمثل دور الحضارة الإسلامية ضمن الحضارات الإنسانية التى مر بها العالم فى حركة تطوره الحضارى. وقد كان يعنى أن ألف ليلة حملت حكايات الحضارات القديمة كلها ودونتها، ثم نقلتها إلى الحضارة الغربية وأصحابها. وإن كانت المقولة قد صدقت فإن المعنى الذى أراده منها جانبه التوفيق والسداد.. فقد كان يريد أن المسلمين حملوا الحضارات القديمة إلى أصحاب الحضارة الحديثة دون إضافة أو تجديد، وأن دورهم كان مجرد هذا الوصل بين ماضى الإنسانية قبلهم، وحاضرها بعدهم. وألف

ليلة وليلة، بذاتها، شاهد واضح على خطأ المعنى الذى راح يؤكد عليه ويحاول إثباته. فإن كانت آثار المعطيات الوافدة إلى الليالى من الحضارات السابقة موجودة إلا أنها حملت الأثر الإسلامى، والإضافات العربية واضحة ومميزة ، ويقرر (أويسترب) فى دائرة المعارف الإسلامية أن كتاب الف ليلة وليلة: «هو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعًا، ففيه العناصر الدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة».. والواقع أن الذى أوقع (جرونيباوم) فى الخطأ، ومعه مجموعة ضخمة من المستشرقين، هو النص الوارد فى الفهرست لابن النديم من أنه كتاب مترجم عن الفارسية، فيما تم ترجمته عنها من كتب، وهو كتاب «بارد، غث» كما يقول. وكذلك نص المسعودى فى (مروج الذهب) الذى يقول عن أخبار إرم ذات العماد: «إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها مَنْ تقرب من الملوك برواياتها، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية مثل كتاب (هزار أفسانه)، وتفسير ذلك بالفارسية «خرافة» ويقال لها (أفسانه)، والناس يسمون هذا الكتاب الف ليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته شهرزاد وجاريتها دنيا زاد»؛ إذ إن النصين فيهما قول صريح بالترجمة والنقل إلا أن النصين معًا يشيران إلى القصة الأم فى الف ليلة، وهى حكاية شهريار وشهرزاد وفى وقت مبكر جدًا. وقد التفت الدارسون إلى هذا فأخذوا بنظرية الطبقات التى ذكرها (ده غويه) الذى قال إن الكتاب يتكون من طبقات متعددة، وقال إن إحداها الفت فى بغداد، وإن الأخرى، وهى أكبر وأوسع، كتبت فى مصر. وفصل (نولدكه) هذه الطبقات تفصيلاً دقيقًا، ويقول (ليتمان) فى دائرة المعارف الإسلامية: «..وأثارت هذه البحوث (أويسترب) فحاول أن يصنف القصص المستقلة فى ثلاث طبقات، تشمل الأولى هيكل الكتاب والقصص المأخوذة عن الكتاب الفارسى هزار أفسانه، وتضم الثانية القصص التى أخذت من بغداد، وتجمع الثالثة القصص التى أضيفت إلى الكتاب فى مصر، وقال، فى الوقت نفسه، بوجود قصص أضيفت إلى الكتاب فى زمن متأخر جدًا..».. ويتبنى ليتمان، نفسه، فكرة الطبقات هذه فيقرر «أن النواة الأصلية لكتاب الف ليلة وليلة مأخوذة عن كتاب قصصى فارسى يعرف بكتاب هزار أفسانه ربما نقل إلى العربية فى القرن الثالث الهجرى، وأن مادة هذه القصص معظمها من أصل هندى» ثم يقول فى مكان آخر: «..وعلى هذا فإن هذه القصص التى أخذت من كتاب هزار أفسانه هى التى تكونت منها نواة كتاب الف ليلة وليلة ثم تجمعت حول هذه النواة فى أرض عربية طبقات مختلفة من الحكايات».. ويحدد أن أول هذه الطبقات بغدادية، ويتردد فيها اسم هارون الرشيد، ويقول: «وبعض هذه الطبقة من وحى الخيال، والبعض الآخر عبارة عن حوادث تاريخية زيد فيها وأعيدت صياغتها».. أما حكايات الصعاليك والجن فهى مصرية وقد بين (نولدكه) أن حكايات الصعاليك فيها عنصر مصرى خالص، يصل إلى أصول فرعونية قديمة.

فالمسألة، إذن، ليست مسألة ترجمة، كما أنها ليست نقلاً غير واعٍ عمَّا أعطته الحضارات السابقة، وإنما المسألة استفادة من التراث القصصى العالمى الذى عرفه العرب عن طريق الترجمة، وعن طريق الاتصال والرحلات، أيضًا، من زمن بعيد، وقصة النضر بن الحارث الذى كان يحاول أن يصرف الناس عن الاستماع إلى القرآن الكريم بما يرويه من حكايات الفرس والروم، وقصة رستم وأسفنديار مشهورة ومعروفة ويقول (أويسترب) فى دائرة المعارف الإسلامية: «ففى القرنين السابع والثامن لميلاد المسيح بدأ الاتصال بين العرب وفارس وما يليها من البلادالشرقية، وجدُّوا فى نقل مادة القصص والأساطير عن هذه البلدان» ثم يقول: «ونمت الحضارة العربية وتعددت جوانبها فى القرون التالية، وألفت قصص مبتكرة فى حواضر العالم الإسلامى. وأخذ فن القصة، مع غيره من مظاهر التطور الفعلى، ينتقل شيئًا فشيئًا من المشرق إلى المغرب؛ نجد هذا كله ممثلاً فى كتاب الف ليلة وليلة. وهو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعًا، ففيه العناصرالدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة».. وقد تحمس المستشرقون لأصل الكتاب العربى ومنهم (سلفستر ده ساس) واضع فقه اللغة العربية الحديث وأول عالم أسهب فى بحث الف ليلة، ومنهم أيضًا وليم لين الذى ترجم جزءًا من الف ليلة، بينما أخذ آخرون بنظرية الطبقات فى قصص الف ليلة وليلة.

ومع كل هذه النتائج التى توصل إليها الباحثون المخلصون، فقد ظلت ستائر الشك مسدلة على الدورالعربى فى تأليف الف ليلة بخاصة والقصة العربية بشكل عام، فـ(جرونيباوم) ينكر على العقلية العربية قدرتها على الإضافة والإبداع، و (أوليرى)، كما يقول الأستاذ أحمد أمين فى كتابه (فجر الإسلام)، يرى أن العربى ضعيف الخيال جامد العواطف، ويعقب الأستاذ أحمد أمين قائلاً : «أما ضعف الخيال فلعله منشأه أن الناظر فى شعر العرب لا يرى فيه أثرًا للشعر القصصى ولا التمثيلى، ولا يرى الملاحم الطويلة

التى تشيد بذكر مفاخر الأمة كإلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسى، ثم هم فى عصورهم الحديثة ليس لهم خيال خصب فى تأليف الروايات ونحو ذلك».. وهذه الفقرة لاتحتاج إلى الرد عليها فقد أوفيناها حقها من التعقيب فى كتاب (فى الرواية العربية). ولكنها تمثل انسياق الدارسين العرب الكبار لمثل هذه المقولة التى تمثل موقفًا ظالمًا بيِّنًا، وهو قول يتفق مع مقولات (رينان) و (مرجليوث) وغيرهم ممن يسمون العرب بصفة المادية وضعف الخيال، بل يقررون أن العرب لا يعرفون المعنويات ولا قيمة لها عندهم. وسنجد امتدادًا لهذا أو إسهامًا فيه عند (أو يسترب) نفسه الذى يقول فى صدر حديثه عن ألف ليلة وليلة فى (دائرة المعارف الإسلامية): «كان العرب منذ أقدم العصور - كجميع المشارقة - مشغوفين بالاستماع إلى القصص الخيالى، ولكن ضيق أفقهم العقلى بعض الضيق جعلهم يأخذون معظم مادة هذه القصص عن غيرهم، أمثال الفرس والهنود». والعبارة تحمل تناقضاتها فى داخلها، فالشغوف بالاستماع إلى القصص الخيالى، عنده فى ملكة التلقى ملكة التخيل وإعادة ترتيب ما يتلقاه، فالمتلقى عادة هو المبدع فى إعادة تركيب ما تلقاه. أما مسألة ضيق الأفق العقلى فهى كلمة سباب لا كلمة علمية تقوم على أدلة ثابتة وفحص علمى نزيه، أما مسألة الأخذ عن الفرس والهنود فماذا عن الذخيرة الضخمة من أيام العرب وحكايات حروبهم فى الشمال، وماذا عن قصص الجنوب ومغامرات ملوك حمير، وحكايات عاد والتبابعة وأخبار الملوك والفرسان وهى إبداع عربى يستند إلى أسس من أحداث التاريخ، ما إن أشار إليها القرآن الكريم حتى اكتظت كتب التفسير بالقصص التى لا أصل هندى أو فارسى لها.. واحتكاك العرب بالهند والصين ولد حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة وغيرها من مثيلاتها، واحتكاك العرب بالفرس ولد هذه الحكايات وحكايات عنترة والقصص العديدة التى حكيت وألفت حول النعمان والمتجردة، واحتكاك العرب بالروم ولد حكايات ذات الهمة وقصص الفتوح فى الشام ومصر وغيرها من الثغور، واحتكاك العرب بأوروبا ولد حكايات الظاهر بيبرس وغيرها من القصص التى حكت معارك المماليك ضد الصليبيين. وليس معنى وجود الأسماء والعادات والأماكن التى عرفها العرب فى معاركهم ضد هذه الشعوب، وفى تعاملهم التجارى معها أنهم نقلوها نقلاً، ولم يؤلفوها تأليفًا، وفى حديثنا هذا رد على (أويسترب) أيضًا الذى يستمر فى تحامله على العقلية العربية، فى البحث نفسه، فى رده على (لين) حين احتج على عروبة القصص فى الليالى باستعمال المقاييس الخارجية، فرفض محاولات لين العلمية فى جدل طويل، لينتهى إلى القول بأن قصاصى العرب كانوا يعرفون كيف يطبعون القصة الأجنبية بالطابع المحلى، وكيف يوفقون بينها وبين ما يحيط بهم، غير أنه كانت تعوزهم الحاسة القصصية الفنية الواعية التى تمكنهم من أن يصنعوا الشىء الوطنى بالصيغة الأجنبية، ويكسبوه جو بلاد غير بلادهم.

المسألة عندنا أن عظمة ألف ليلة وليلة بوصفها عملاً قصصيًا فرض نفسه فرضًا على عقل ووجدان هؤلاء الدارسين، كما فرض نفسه على عقولهم، فترجموه إلى كل اللغات، ودرسوه دراسة المتعجب المندهش، وكان تسليمهم بعظمة ألف ليلة وليلة كفيلاً بأن يسلموا بعظمة الشعب الذى أبدعها وأضاف بها إلى الفن الإنسانى الكثير. وكان هذا أكثر من احتمالهم، فكانت المحاولة هى فصل هذا الأثر عن أصحابه ومبدعيه، وسلبهم حقهم الطبيعى فى إضافة هذا الإبداع إلى التراث القصصى العالمى. فعداؤهم الطبيعى للإسلام والحضارة الإسلامية، وعداؤهم الطبيعى للعرب والتراث العربى، انعكسا معًا على أحكامهم التى تدخل من مرحلة الرفض إلى مرحلة التجنى، بل تصل فى بعض الأحيان - كما سبق أن رأينا - إلى مرحلة السباب والإقذاع فى القول. وإذا كان لابد من التسليم بعظمة الليالى وعظمة بنائها الفنى، وعظمة محتواها الفنى والاجتماعى على السواء، فلابد من فصل العمل عن أصحابه، إما بنسبته إلى غيرهم، وإما بإثبات عدم قدرتهم أصلاً على الإبداع، لا عقليًا ولا وجدانيًا، ولا خلقيًا أيضًا.. فألف ليلة وليلة بوصفها مَعْلَمًا حضاريًا شامخًا لا يجب أن يُسلَّم للعرب بأحقيتهم فى نسبتها إليهم لأنها تثبت حقيقة الدور الحضارى المهم الذى قامت به الحضارة الإسلامية، وما قدمت من معانٍ وقيم دفاعًا عن الإنسان وإعلاءً لوجوده هدفًا ومعنى ونضالاً. وقد رددنا على هذه المقولات ذات الأبعاد عميقة الغور فى هدم الدور العربى والإسلامى فى تاريخ العالم فقلنا فى كتاب (فى الرواية العربية) عن الدور العربى فى القصة: «.. إن العرب فى العصر الجاهلى كانوا يعرفون القصص، والقصص كانت بابًا كبيرًا من أبواب أدبهم، وفيها دلالة كبيرة على عقليتهم وحياتهم.. وهم قد عرفوا ألوانًا متعددة من هذا الفن. عرفوا قصص الأنبياء، وقصص الشعوب، وقصص الأمكنة، وقصص الملوك والأبطال». ثم قلنا بعد هذا: «.. وأخذ العرب القصص، أيضًا، ممَّن جاورهم من أمم، إما نقلاً كاملاً يذكرون فيه أصل القصة، وإما فيما يشبه ما نسميه اليوم بالاقتباس، إذ يحورون فى القصة لتلائم ذوقهم وبيئتهم

وحياتهم.. وكذلك أخذوا من أساطير الشعوب التى خالطوها وعرفوا ثقافتها. وامتزجت هذه الأساطير بأساطيرهم فى تفاعل حيوى وتلاحم عضوى، أتاح لها أن تذوب فى المفاهيم العربية، وأن تلتحم مع الأساطير العربية ليكون الناتج قصصًا يمثل لا المفاهيم العربية وحدها، ولكن مفاهيم الإنسانية وتراثها فى مرحلة من مراحل تطورها فى هذه المنطقة التى أتاحت لها ظروف التجارة والرحلة أن تتعايش وتتعارف وتثرى وجودها بالأخذ والعطاء».

والجدير بالملاحظة أن ألف ليلة وليلة ليست مجرد عمل قصصى نكتفى منه بالمتعة وإثارة الخيال، ولكن هذه المجموعة من القصص تمثل تجميعًا ضخمًا للمعارف العربية القديمة، وللعادات والتقاليد التى عرفتها هذه المجتمعات سواء فى الصحراء أو فى المدينة أو فى الموانئ، أو على ظهر السفن. وتقول الدكتورة سهير القلماوى فى كتابها (ألف ليلة وليلة): «أما أثر الحضارة الإسلامية فى تلوين الكتاب لونًا واحدًا عامًا فقد كان أقوى ما يكون فى تصوير الحياة الاجتماعية. تلك الحياة التى كادت تكون واحدة فى عواصم الدولة ومدنها الكثيرة. وقد عكست الليالى هذه الحياة وصورتها صورة واضحة، وصبغت القصص كله، قديمًا وحديثًا، بصبغتها».. وقد اعتمد (لين) على بعض الظواهر الاجتماعية المتكررة، فى حكايات الليالى، فى تحديد عصر الصورة الأخيرة، ويحدده بأنه القرن الخامس عشر الميلادى وأوائل القرن السادس عشر، كما يستطيع بالوسيلة نفسها تحديد الوطن صاحب الصياغة الأخيرة بأنه مصر.. وبالوسائل نفسها وصل (أوساس) و (شوفان) بأن المؤلف للنسخة الأخيرة لليالى مصرى. وإذا كانت هذه المعارف والمعلومات التى ملأت الليالى قد قادت الدارسين فى طريق أدى إلى استنتاج عصر صياغتها الأخيرة، ووطن هذه الصياغة وجنسية مَنْ صاغها، فإنها فى الطريق العكسى تقودنا إلى هذه الثروة الضخمة من المعلومات التى تجعلنا نتصور شكل المجتمع فى هذا العصر وعلاقاته وألوان الثقافة السائدة فيه. وهذا يقودنا إلى قصور حجم المعلومات المتداولة فى هذا المجتمع وحقيقة مصادرها. وتلاحظ الدكتورة سهير القلماوى: أن الثقافة الإسلامية العامة قد تركت فى الكتاب آثارًا فى بعض أنواع القصص، وتقول إنها: «تركت أشتاتًا من المعلومات تراها غريبة عن القصة، ولكنها حشرت فيها لتزينها؛ كما نجد فى الكلام عن عجائب البر والبحر فى ثنايا كثير من القصص، ولكنها تركت آثارًا قوية فى بعض القصص فأصبحت موضوعًا كما نجد فى قصة السندباد التى يكاد يكون موضوعها قاصرا على سرد هذه المعلومات وإضافة ما تصوره الخيال إليها، كذلك نجد أشتاتًا من معلومات تاريخية تثبت، هنا وهناك، عن غير قصد إليها؛ بل فى غير قصد إلى روايتها رواية تاريخية، استغلها القاص أحيانًا فكوّن منها قصة هى الأهم، وجعل الحادثة التاريخية هى المنظر الذى تدور فيه الأحداث التاريخية».. وتسوق الدكتورة سهير القلماوى أسماء عدة قصص اتسمت بالطابع التاريخى للدلالة على هذا الرأى.. ونحن نتفق معهاعلى وجود هذا الكم من الغرائب فى قصص السندباد، وإن كنا لا نتفق معها فى أن هدف القصة وموضوعها كان هذه الغرائب، فالأهداف الفنية وراء قصص السندباد كثيرة ومتعددة. ووجود الغرائب فيها كان شيئًا طبيعيًا يساعد على تحقيق الهدف الفنى منها، إذ نحن قد نكون أمام عمل فنى يتحدث عن بحث الإنسان عن الحقيقة بأى ثمن، وتحت أى مخاطرة، ورغم أى كم من الأخطار والصعوبات، فوجود الأخطار والصعوبات - فى هذه الحالة - جزء من العمل القصصى؛ يحقق صدقه الفنى، ويؤكد المعنى الخلقى، والهدف الفنى منه فى آن. وقد تكون هناك تفسيرات أخرى للقصة يراها الناقد الأدبى حين عكوفه على دراستها ودراسة أحداثها، إلا أنه لا يجعل من سرد عجائب البحر والبر هدفًا لها، وإنما الأمر أنها ثقافة العصر ومعلوماته التى تفرض وجودها وثرائها على العمل القصصى ليكون انعكاسًا لا للناس والأحداث فحسب، وإنما ليكون أيضا سجلاً لمعلوماتهم وثقافاتهم وعاداتهم مما يبرر - فنيًا - أحزانهم ومعاناتهم وطموحاتهم جميعًا.. وقد لاحظت الدكتورة سهير القلماوى فى دراستها القيمة للكتاب أنه يحوى مجموعة ضخمة من «الأخبار المنقولة نقلاً عن كتب الأدب». وتقسيم هذه الأخبار إلى عدة مجموعات، المجموعة الأولى «لم يعمل فيها القصاص فنه ولم يولها شيئًا من عنايته نقلها كما هى أو أقرب ما تكون إلى أصلها، وألقاها فى الكتاب إلقاءً، فلم يمهد لها بأكثر من قوله: مما يحكى».. والمجموعة الثانية خضعت لشىء من التنظيم. أما المجموعة الثالثة فهى عمل قصصى كامل، استوحاه القصاص من الخبر نفسه، ولكنه لم يلتزم به التزامًا كاملاً، فاعتبره أساسًا لتحركه نحو الإبداع الحقيقى.. قد نسمى هذا اقتباسًا، وقد نسميه محاكاة، ولكنه آخر الأمر إبداع فنى حقيقى.

ومن هنا جاءت هذه القصص ذات الأصول التى تعود إلى أخبار تاريخية، أو أخبار أدبية، ولكن قاص الليالى يعيد تشكيلها من جديد، ويقدم رؤية خاصة له تحمل محتوى فنيًا لم يكن فى الخبر الأصلى حين إيراده فى كتب التاريخ، وكتب

الأدب، أو كتب المجمعات عن حكايات القضاة أو الوزراء أو الشعراء أو الحمقى والمغفلين. ومن هنا، أيضًا، كانت هذه القصص ذات الأصول التى تعود إلى سير شعبية معروفة، أو حكايات شعبية متداولة، ولكن قاص الليالى يعيد تشكيلها من جديد، أو يضيف إليها فصولاً جديدة مستخدمًا الشخصيات نفسها فى أحداث جديدة، وواضح أنه يريد بها أن يعبر عن مضمون فنى جديد، وأن يحملها مضامين اجتماعية وأخلاقية جديدة..

ومن هنا كانت الليالى تعكس الوضع الثقافى الرسمى والشعبى معًا، ولم تكن مجرد عمل يسوقنا إلى التعرف على الحياة الاجتماعية للأمة الإسلامية وحسب، بل كانت أيضًا الوعاء الفنى الأدبى الذى حمل إلينا صورة الحياة العقلية لهذه الأمة على المستويين الرسمى والشعبى كذلك. وقد وجد قاص الليالى فى حكايات الجوارى فرصته الفنية فى تقديم ثقافة العصر، فالجوارى لم يكن يشترين لمجرد المتعة الحسية بأنوثتهن وجمالهن فحسب، ولكنهن كنّ وسيلة من وسائل التثقيف والتعليم أيضًا، وكانت قيمة الجارية تتوقف على مدى إتقانها لفنون الغناء والرقص، ومدى إتقانها أيضًا للمعارف وحفظها للمعلومات، واستظهارها للشعر والأدب والأخبار، بل لمدى معلوماتها الفقهية والعلمية أيضًا. وقصص اختيار معلومات الجارية ومدى تنوع ثقافتها كثيرة فى ألف ليلة وليلة؛ من نزهة الزمان فى قصة عمر النعمان، إلى شواهى ذات الدواهى، فى القصة نفسها، إلى تودد فى القصة المسماة باسمها. وتدهشنا تودد باستيعابها إلى جوار الشعر والنوادر وآداب السلوك، استيعابها لعلوم الفقه والقراءات والطب والفلسفة والفلك والعاب النرد والشطرنج، ولكننا سنلمح إتقانها لهذه العلوم إلى الحد الذى يجعلها تتفوق على العلماء الذين يناظرونها واحدًا إثر الآخر، وهم جميعًا من حملة العلوم الرسمية والمشهود لهم بالتفوق فيها، إلا أنها تمزج فى إجابتها بين العلوم الرسمية والمعارف الشعبية وخاصة التنجيم والطب الشعبى والأمثال السائدة، والمعتقدات المتوارثة، إلى جانب لجوئها إلى اللغز، وهو من المواد الشعبية المحببة عند العامة، والتى تحاول أن تقدم الذكاء واللباقة لتحلّ محل المعرفة العلمية، فتضع خلاصة المعرفة فى إجابات ذكية على هيئة ألغاز تتطلب عمق المعرفة الشعبية المتوارثة وشمول الرؤية فيها. فإذا كانت المادة الثقافية التى تعكسها الليالى تبدأ من الطب الذى يؤلف فيه الطبيب (جيراردو) - كما تقول الدكتورة سهير القلماوى - رسالة لنيل الدكتوراة فى الطب فيحدد بها (مزاج) سكان البلدان التى كانت مسرحًا لحكايات الليالى وأنهم من أصحاب (المزاج الصفراوى) «مستدلاً على هذا وغيره مما أراد بيانه بنصوص من الكتاب نفسه»؛ فهو يمتد ليشمل، فى مزيج من العلم والفولكلور، والمعارف البحرية، والمعارف الجغرافية للبلدان والجزر والمحيطات التى ارتادتها سفن أبطال القصص فى ألف ليلة وليلة.. والكثرة الهائلة من هذه المعلومات تحكى عن سعة انتشار المعنى الثقافى فى ضمائر الكتاب الذين كتبوا الليالى، وكذلك فى ضمائر العامة الذين تلقوا الليالى. فمن خلال الأحداث الطريفة والمشوقة ترسبت فى عقول المتلقين مجموعة المعلومات العلمية فى كل العلوم المعروفة للعصر وترسبت، أيضًا، مجموعة المعارف الشعبية التى تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، والتى تحمل، فى الوقت نفسه، بقايا أسطورية قديمة بكل رموزها المعرفية والفنية المهمة؛ ترسب كل هذه المعارف فى عقل المتلقى ونفسه على السواء، لتزوده لا بالمعرفة، بكل صورها، وحسب، وإنما بكل الموروث الشعبى، وكل المعرفة الفولكلورية السائدة فى وجدان العصر.. والمعرفة الإسلامية تمثل قمة المعرفة السائدة فى هذا العصر. ومصادرها، إلى جوار التأليف والترجمة، الاتصال المباشر كذلك. ويلخص لنا الهمدانى فى كتابه (الوشى المرقوم) هذا المصدر الأخير بقوله: «لم يصل إلى أحد خبر من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، وذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب وكانوا يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها فى البلاد، وكذلك من سكن الشام خبر أخبار الروم وبنى إسرائيل واليونان، ومن وقع بالبحرين وعمان فعنه أتت أخبار السند وفارس، ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعًا لأنه كان فى ظل الملوك السيارة».. وهذه العبارة على أهميتها لا تلفت إلا أنظار قلة قليلة من الدارسين للمعرفة العربية التى أصبحت بعد ذلك جزءًا من المعرفة الإسلامية، ودلالتها البالغة تتركز فى اعتماد العرب على الملاحظة والتطلع إلى المعرفة، وعلى الجمع فى رحلاتهم وتجاراتهم بين التجارة، والمغامرة، والمعرفة دائمًا بالإضافة إلى كل هدف آخر من أهداف هذه الرحلات.. وقد أكدّ المسعودى فى مقدمة كتابه (مروج الذهب) على هذه الحقيقة المهمة؛ إذ جعل الرحلة والأسفار مصدرًا من أهم مصادر الكتابة فى التاريخ، فهو يؤكد على ضرورة المعرفة بالموروث التاريخى الذى سبق تدوينه؛ فيقول: «وكان مما دعانى إلى تأليف كتابى هذا فى التاريخ وأخبار العالم وما مضى فى أكناف الزمان من أخبار

الأنبياء والملوك وسيرها، والأمم ومساكنها، محبة احتذاء الشاكلة التى قصدها العلماء وقفاها الحكماء، وأن يبقى للعالم ذكرًا محمودًا، وعلمًا منظومًا عتيدًا». ثم يؤكد أن المنزلة العلمية لهذا الموروث تختلف وتتفاوت، فيقول: «فقد وجدنا مصنفى الكتب، فى ذلك، مجيدًا ومقصرًا، ومنتهيًا ومختصرًا، ووجدنا الأخبار زائدة مع زيادة الأيام، حادثة مع حدوث الأزمان». ويفسر سر هذا التقصير عند البعض ويحدده بقوله: «وربما غاب البارع منها على الفطن الذكى، ولكل واحد قسط بمقدار عنايته، ولكل إقليم عجائب يقتصر على علمها أهله، وليس من لزم جهة وطنه، وقنع بما نمى إليه من الأخبار عن إقليمه، كمن قسم عمره على قطع الأقطار، ووزع أيامه بين تقاذف الأسفار، واستخراج كل دقيق من معدنه، وإثارة كل نفيس من مكمنه».. فالمسعودى يجعل من الرحلة، والمغامرة من أجل المعرفة، شرطًا من أهم شروط التأليف الذى يريد أن يصل إلى الحقيقة، وأن يصل إلى ما فات غيره؛ فجزء من أدواته أن يشاهد بنفسه، وأن يسمع بنفسه، وأن يختار بنفسه بعد أن يكون قد شاهد وسمع، وقد طبق هذه القاعدة على عمله هو أولاً، فيقول فى اعتذار رقيق وتواضع علمى جميل: «على أنّا نعتذر عن تقصير إن كان، أو إغفال أو عرض لما قد شاب خواطرنا، وغمر قلوبنا، من تقاذف الأسفار، وقطع القفار». وقبل أن نكمل عبارته نحب أن نقف على تحديد الخواطر والقلوب بوصفها مصادر لتلقى العلم والمعرفة، فالمسألة ليست مجرد معرفة عقلية، وإنما هى معرفة تشترك فى تحصيلها الخواطر والقلوب.. ويقول مكملاً وصف عنائه فى تحقيق هذه الأداة الثالثة من أدوات العالِم وهى الرحلة والأسفار: «تارة على متن البحر، وتارة على ظهر البر، مستعلمين بدائع الأمم بالمشاهدة، عارفين خواص الأقاليم بالمعاينة، كقطعنا بلاد السند والزنج والصنف والصين والرانج، وتقحمنا الشرق والغرب، فتارة بأقصى خراسان، وتارة بوسائط أرمينية وأذربيجان والهوات والطالقان ، وطورًا بالعراق، وطورًا بالشام، فسيرى فى الآفاق، سرى الشمس فى الإشراق». وهذا السير فى الأرض مع مشرق الشمس وفى طريقها لا يكفى وحده، فما كل هذه المشاق وما كل هذه المغامرة إلا من أجل المعرفة ولذلك فهو يضيف إلى المشاهدة والرؤية، الاستماع والمناقشة، فيقول: «ثم مفاوضتنا فى أصناف الملوك على تغاير أخلاقهم، وتباين همهم، وتباعد ديارهم، وأخذنا بمسلك من مواقفهم».. فالرحلة، إذن، تقف إلى جوار الاطلاع على الموروث وإلى جوار الترجمة عن مدونات الشعوب الأخرى باعتبارها وسيلة رئيسية من وسائل المعرفة قبل الإقدام على التأليف والتدوين. وربما كان الأمر أن الحضارة الإسلامية أخذت بمبدأ وحدة المعرفة من البداية؛ فليس هناك تخصص دقيق إلا فيما ندر، والمدونات العربية القديمة تهتم بكل العلوم الإنسانية المتاحة، وتضيف إليها بلا تردد المعارف الشعبية المتوارثة والسائدة، والمؤلفون العرب لا يجدون حرجًا فى أن تتناول مؤلفاتهم أكثر من علم وأكثر من مادة معرفية دون تردد. ومطالعة سريعة لكتاب الفهرست لابن النديم تؤكد لنا هذا المعنى. فرغم تقسيم الكتاب إلى عشر مقالات، وتقسيم كل مقالة إلى عدة فنون إلا أن هذه المقالات متداخلة فى موضوعاتها. كما أن أسماء المؤلفين تتكرر فى أكثر من فن وأكثر من مقالة، وأبو هشام الكلبى نموذج لهذا؛ فأسماء كتبه تأخذ فى الكتاب من صفحة ١٤٠ إلى صفحة ١٤٣، وهى فى الأخبار والشعر والآداب وأخبار الأوائل وأخبار اليمن وسيف وأخبار الإسلام والأسمار وأيام العرب والعجائب الأربعة والأقاليم وأسواق العرب وعاداتهم. وينقل ابن النديم فى مستهل المقالة السابعة عن أبى سهل بن نوبخت فى كتاب (النهطان) تاريخ العلم وكيف بدأ وكيف زال عندما فسدت الدولة القديمة؛ كأهل بابل ومصر والهند، ثم عودة اهتمام الناس بالمعرفة، وتكامل هذه المعرفة على عهد (جم بن أونجهان الملك) ويقول أبوسهل : «فعرفت العلماء ذلك، ووضعته فى الكتب، وأوضحت ما وضعت منه ووصفت، مع وصفها ذلك، الدنيا وجلالتها، ومبتدأ أسبابها وتأسيسها، ونجوم، وحال العقاقير والأدوية والرقى وغير ذلك»، وواضح من هذه العبارة أن العلم منذ تاريخه الأول وحدة، وأن المعرفة شىء متكامل. ولو عدنا إلى كتاب المسعودى، نفسه لوجدناه، يتحدث فى مبدأ العالم وتواريخ الأنبياء، وجغرافية العالم من جبال وبحار ووديان وأنهار وأقاليم، ويقف طويلاً عند عجائب الأمم والبحار والجزر، ثم يذكر تواريخ الهند والصين والروم والفرس ومصر والسودان واليونانيين والإفرنجة والصقالبة واليمن والشام والأمم البائدة والديانات القديمة والمعتقدات الغيبية والكهانة والسنين والشهور ويقف عند البيوت المعظمة فى كل هذه الديانات ثم يدخل إلى أخبار ظهور الإسلام وتاريخه وتاريخ الخلفاء حتى خلافة المستكفى بالله والمطيع من بعده. ويقول المسعودى: «فهذه جوامع ما حوى هذا الكتاب، على أنه يأتى فى كل باب مما ذكرناه من أنواع العلوم وفنون الأخبار والآثار مالم تأت عليه تراجم الأبواب».. وهذا النوع من التأليف يمزج الفلسفة بالفلك، بالطب، بالجغرافيا، بالتاريخ، بعادات الشعوب وتقاليدهم وما تناقلوه من حكايات

بعضها يدخل فى أبواب التاريخ والباقى أدخل فى أبواب القصة الشعبية والحكاية الخرافية، وبعضها الثالث مزيج بين النوعين. وهذا النوع من التأليف أيضًا أدخل فى باب كتب الإنسان منها إلى أى تخصيص محدد بذاته. ومن هنا كثر النقد لهذه الكتب على اعتبار أنها لا تدقق فى اختيار أخبارها، وأن الكثير من أخبارها روايات مدسوسة، وسمى الكثير مما جاء فى كتب التاريخ والتفاسير بالإسرائيليات على اعتبار أنها أخبار مدسوسة أدخلت على المؤرخين من حفنة يتعصبون للإسرائيليين وينسبون إلى أحبارهم وأنبيائهم ما هو خارق لا يقبله عقل أو منطق، فيدسون من خلال هذه الأخبار ما يسىء إلى الإسلام والفكر الإسلامى، والحضارة الإسلامية جميعًا. وأشد الناقدين لهذه الكتب واحد من أشهر المؤرخين الإسلاميين العظام وهو عبدالرحمن بن خلدون، صاحب التاريخ المعروف باسمه؛ حيث طالب بتطبيق منهج المقارنة بين الخبر وظروفه وأحوال عصره لمعرفة صدقه وصحته، وهو يقول فى المقدمة: «.. فهو يحتاج إلى مآخذ متعددة ومعارف متنوعة، وحسن نظر وتثبيت يفضيان بصاحبهما إلى الحق وينكبان به عن المزلات والمغالط لأن الأخبار إذا اعتمد فيها على مجرد النقل، ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال فى الاجتماع الإنسانى، ولا قيس الغائب منها بالشاهد، والحاضر بالذاهب، فربما لم يؤمن فيها من العثور، ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق. وكثيرًا ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل المغالط فى الحكايات والوقائع، لاعتمادهم فيها على مجرد النقل غثًا أو ثمينًا، لم يعرضوها على أصولها، ولا قاسوها بأشباهها، ولا سبروها بمعيار الحكمة، والوقوف على طبائع الكائنات، وتحكم النظر والبصيرة فى الأخبار. فضلُّوا عن الحق وتاهوا فى بيداء الوهم والغلط».

ويطبق ابن خلدون منهجه فى نقد بعض الأخبار التى وردت عن الطبرى والمسعودى، فيرفض العدد الذى ذكروه عن جيوش بنى إسرائيل فى التيه، ويناقش، بالمنطق والسياق التاريخى، تعذر تحقق الأعداد التى ذكروها، ونسب هذه الأعداد إلى خرافات العامة من بنى إسرائيل، ويحذر قائلاً: «ولا يلتفت إلى خرافات العامة منهم».. وبالطريقة نفسها يناقش الأخبار المنقولة عن التبابعة ملوك اليمن وجزيرة العرب ثم يقول: «وهذه الأخبار كلها بعيدة عن الصحة، عريقة فى الوهم والغلط، وأشبه بأحاديث القصص الموضوعة».. وأيًا كانت مناقشة الشيخ الجليل لهذه الأخبار ولمؤرخيها مواكبة للمنهج النظرى، ومتطابقة لرؤيته عن التاريخ وعلاقته بالعمران وطبائع الاجتماع - كما يسميها - إلا أنه لا يستطيع أن يكون بهذه الصرامة دائمًا. فهو بعد أن يناقش ما جاء فى هذه الكتب عن وادى الرمل نافيًا لوجوده فى المغرب العربى يقول: «وهو على ما ذكروه من الغرابة تتوافر الدواعى على نقله». وهو نفسه ينقل فى تاريخه الكثير من أمثال هذه الأخبار، وكيف لا وهو يتعرض لأيام العرب والعجم والبربر «ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر»، فالمساحة واسعة جدًا، والضبط الخبرى بطريقته المقارنة صعب ومتعسر لطول المرحلة وكثرة الأحداث والأماكن، ولأن الهدف ليس مجرد التاريخ؛ إذ عنوان كتابه (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر) فهو يحاول فى كتابه ما حاوله الطبرى والمسعودى وابن إياس وغيرهم من تحقيق هدف الاعتبار إلى جوار هدف الإخبار. وربما كان هذا هو المدخل الحقيقى إلى الولع بالأخبار الشاذة والحكايات العجيبة والمشاهدات الطريفة التى تخرج عن العادة والألف. ومن هنا كانت رحلة ابن خلدون أيضًا إلى المشرق مستهدفة «الوقوف على آثاره فى دواوينه وأسفاره»، وحين يستكمل كتابه، يقول عنه «فجاء هذا الكتاب فذًا بما تضمنه من العلوم الغريبة والحكم المحمومة القريبة».. فالبحث عن المعارف الغريبة والعلوم الغريبة جزء من مقصد المؤرخين العرب، فهو بابهم إلى الاعتبار، وإدراك ضعف الإنسان أمام الكون الواسع الذى يعيش فيه، ويزهو بنفسه وقوته فى وديانه وروابيه. والقزوينى يعرف فى كتابه (عجائب المخلوقات) موقف العجب الذى تحدثه هذه الحكايات عند متلقيها بأنه «حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشىء».. وعلى الرغم من أن كتب الرحالة والمؤرخين؛ بل كتب الأدب فى أحيان كثيرة تمتلىء بالعجائب والغرائب، من المشاهدات وحكايات البحارة والتجار إلا أن هناك كتبًا أفردت لهذه العجائب ووقفت نفسها عليها تمامًا. ومن هذه الكتب: كتاب القزوينى (عجائب المخلوقات) الذى أشرنا إليه، ومنها أيضًا (مختصر العجائب) لإبراهيم بن وصيف شاه، وكذلك كتاب (فريدة العجائب وخريدة الغرائب) لابن الوردى، ومنها أيضًا كتاب (عجائب الهند، بره وبحره وجزائره) من تأليف (بزرك بن شهريار الناخذاه الرام هرمزى) والناخذاه: ربان السفينة. فهو أحد الربان إذن، وما جمعه فى كتابه وليد تجاربه مع البحر، ووليد إبحاره وأسفاره فى رحلات متعددة بين سواحل الجزيرة الجنوبية (اليمن وعمان) وسواحل افريقيا الشرقية وبلاد الهند، وجزر الهند الشرقية وحتى الصين. وقد لاحظ (فان ديرليت) ناشر الكتاب، وهو مستشرق

هولندى، فى مقدمته للكتاب، أن التشابه بين بعض من قصصه وحكاياته وبين بعض قصص وحكايات الف ليلة وليلة يدعونا إلى الذهاب إلى أنهما قد استقيا قصصهما من مصدر واحد، دون أن نذهب إلى أن أحدهما أخذ عن الآخر. ويستدل على هذا بحكايات الرخ ووادى الماس والحوت النائم الذى يتحرك حين تشعل النار على ظهره وجبل المغناطيس والغول وغيرها.. وقد التفت الدكتور حسين فوزى فى كتابه (حديث السندباد القديم) إلى هذا التشابه، كما التفت إلى تشابه آخر مع كتاب مروج الذهب للمسعودى.. والمدهش أن كتاب عجائب الهند يروى حكاية عن رجل عاد إلى عمان ومعه ثروة طائلة، وأن أحمد بن هلال أخذ منه من الأمتعة خمسمائة دينار فرفع الخبر إلى المقتدر، فغضب وأنفذ إلى أحمد بن هلال أن يرسل إليه الرجل وثروته.. والمسعودى يذكر عند حديثه عن بحر الزنج: «وقد ركبت أنا هذا البحر من مدينة سنجار، ومن بلاد عمان مع جماعة من نواخذة السيرافيين» وبعد أن يعدد أسماء هؤلاء النواخذة يقول: «وكان ركوبى فيه أخيرًا والأمير على عمان أحمد بن هلال ابن أخت القتال».. فالحادثة التى يرويها كتاب (عجائب الهند) تقع فى عهد نفس الأمير الذى زار المسعودى عمان خلال عهده، وعلى هذا فذكر المقتدر، باعتباره الخليفة فى نفس العهد، نوع من الخلط التاريخى الذى تقع فيه مثل هذه الحكايات. فالمقتدر لم يكن هو الخليفة فى زمان زيارة المسعودى لعمان؛ لأن المسعودى لا يذكر أنه عاش فى عصره أو لقيه، وإنما قرأ آلاف الصفحات عنه واختار منها لعامة أخباره، وإن كان قد ذكر أنه عايش المستكفى؛ إذ يقول فى موضع عند ذكر قصيدة سمعها وأعجبته «فلم أر المستكفى، منذ ولى الخلافة، أشد سرورًا منه فى ذلك اليوم». ويقول فى موضع آخر عند ذكر خلعه على يد أحمد بن بويه الديلمى الذى سمل عينيه: «واستوثق الأمر لأحمد بن بويه الديلمى وشرع فى عمارة البلد، وسد البثوق، على حسب ما ينمو إلينا من أخباره، واتصل بنا من أفعاله، على بعد الدار وفساد السبل وانقطاع الأخبار، وكوننا ببلاد مصر والشام». ثم يذكر عن الخليفة الذى تلاه وهو المطيع لله: «ولم نفرد لجوامع تاريخ المطيع بابًا مفصلاً عن أخباره كإفرادنا لغيره مما سلف ذكره فى هذا الكتاب لأنّا فى خلافته بعد».. والكتاب بالفعل ينتهى فى خلافة المطيع لله سنه ستة وثلاثين وثلثمائة.. وبين المقتدر والمستكفى الذى عاصره المسعودى وعاصر مَنْ خلفه، القاهر والراضى والمتقى. وقد قتل المقتدر سنة عشرين وثلثمائة..

وأياً كان شكنا فى صحة رواية (عجائب الهند) لوجود أحمد بن هلال فى خلافة المقتدر، فنحن نثق فى رواية المسعودى نفسه؛ حيث إنه زار عمان، وأحمد هذا أمير عليها.. و (عجائب الهند) يكرر، كثيرًا، إيراد اسم أحمد بن هلال فى حكاياته؛ فإما أنه عاصره، وإما أنه كان بعده بزمن قليل. والتشابه الكبير بين حكايات الليالى وحكايات عجائب الهند، وأخبار مروج الذهب، لافت إلى حد كبير. فإذا أضفنا إلى هذا أن أول ذكر لكتاب الف ليلة وليلة يرد عند المسعودى أثناء حديثه عن إرم ذات العماد وحديث كعب الأحبار عنها لمعاوية بن أبى سفيان؛ إذ ذكر أنها من (الخرافات المصنوعة) وشبهها بكتاب عبيد بن شرية؛ إذ هو «متداول فى أيدى الناس مشهور».. ويقول عن هذه الأخبار: «نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تاليفها مما ذكرنا مثل كتاب أفسان. وتفسير ذلك من الفارسية ويقال له أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب الف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته، راويتها شيرزاد، ورسازاد، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء» وكتاب وزره وشماس لم يبق منه شىء، وكتاب الف ليلة وليلة بقى لدينا بصورته الجديدة، والتى ظلت تتجدد حتى ثبت النص فى المخطوطات المحددة التى بأيدينا الآن.. وقد أثار النص بشكله هذا اهتمام المستشرقين، كما أثار كذلك خلافات حادة بينهم؛ فذهب بعضهم إلى اعتبار النص دلالة على أن الف ليلة وليلة كتاب مترجم عن الفارسية بكامله.. وذهب البعض إلى أن النص نفسه موضوع ومضاف إلى (مروج الذهب) لأنه يخالف الصورة التى وصلتنا من الف ليلة وليلة، والتى لا مجال لاعتبارها نصًا مترجمًا لشيوع الروح العربية بعامة والمصرية الصريحة بخاصة فيها، وكذلك للأحداث ذات الصيغة التالية لعصر المسعودى وابن النديم، صاحب النص الثانى، الذى يورد حديثه عن الف ليلة باعتبارها نصًا مترجمًا. وإلى هذا الرأى ذهب المستشرق الذى كان أول من بحث فى الف ليلة، وهو (سلفستر ده ساس) واضع فقه اللغة العربية الحديث. أما (يوسف فون هامر) فقد خالفه الرأى وأصر على التمسك بنص المسعودى بجميع ما يترتب عليه من نتائج.. وقد نسى الجميع أو أغفلوا باقى فقرة المسعودى؛ إذ وقف عند النقطة التى وقفنا منها فى النص، أما باقى النص فيقول: «.. ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب فى هذا المعنى».. وفى نص ابن النديم ورد اسم كتاب (السندباد)

وحده، أيضًا، منفصلاً عن اسم كتاب (هزار افسانه) الذى سمى باسم (ألف ليلة وليلة). وهذا يعنى، بوضوح، أن السندباد كان كتابًا مستقلاً تمت إضافته إلى الليالى فيما بعد. وهو يعنى، أيضًا، أن الصورة التى عرفها المسعودى وقراها ابن النديم من الليالى ليست الصورة التى تكاملت بين أيدينا بشكلها الأخير. وهو يعنى، أيضًا، أن هذه الليالى التى عرفها عصر المسعودى ليست إلا النواة لألف ليلة وليلة. فمجموعة المعلومات والمعارف التى حوتها الليالى تدلُّ دلالة واضحة على بعد هدف الليالى وتحولها من مجرد كتاب سمر، إلى كتاب متكامل يضيف، بالفن، كل معانى ثقافة العصر. وقد لاحظنا من قبل أن مجموعة المعارف البحرية فى (عجائب الهند) تتشابه مع مثيلاتها فى (مروج الذهب)، وأيضًا مع مثيلاتها فى (ألف ليلة وليلة) بل، ربما، مع ما جاء فى كتب الجغرافيين والرحالة العرب من غير المسعودى وبزرك بن شهريار الناخذاه، من أمثال الإدريسى وابن ماجد وابن بطوطة وابن خرداذبة والدمشقى صاحب كتاب (نخبة الدهر فى عجائب البر والبحر) وكذلك إبراهيم بن وصيف شاه صاحب (مختصر العجائب)، وكذلك تلتقى مع ما جاء فى موسوعة القزوينى (عجائب المخلوقات) وكتاب (فريدة العجائب) لابن الوردى. إن هذه الحقيقة تؤكد أن يد القصاص الشعبى بدأت تعمل فى أصل الليالى فى حدود الوقت الذى أصبحت فيه هذه المدونات موجودة ومتداولة، أو على أقل تقدير فى حدود الوقت الذى أصبحت فيه المعلومات التى جمعها هؤلاء المؤلفون جزءًا من الثقافة الحضارية العربية المتداولة المعروفة ولاشك أن هذا العصر تجمعت فيه نتائج رحلات الرحالة الأول، وأضافوا إلى حصيلتهم ما سمعوه وعرفوه من البحارة والتجار والناخذاه الذين ألَّف بعضهم بالفعل: كابن ماجد وبزرك بن شهريار الناخذاه الذى يعتمد فى كتابه على بحارة آخرين: كالنعمانى محمد و(اسمعيلون) الربان. كما يقول كثيرًا: «وحدثنى جماعة من البحريين» وغير ذلك من العبارات الدالة على عملية الجمع التى كانت تضاف إلى الخبرة الشخصية والمشاهدة الواقعية من خلال الرحلات أو الممارسات التى قام بها المؤلفون أنفسهم.. ونستطيع أن نقول باطمئنان إن الشكل الفنى لألف ليلة وليلة وجد فيه القصّاص الشعبى ضالته فى تحميل قصصها خبراته ومعارفه، فاختارها لكى تقوم بهذه المهمة؛ مهمة التعبير عن قضاياه وآماله وآلامه، وكذلك تدوين خبراته ومعلوماته وتجاربه. ولشكلها الفنى الحر المتلاحم، فى آن، فضل كبير فى توفيق المبدع الشعبى لتحقيق هذه الأهداف من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى مكان. فقد أتاح له هذا الشكل أيضًا أن يراكم الإضافات الفولكلورية التى أحب كل عصر وكل مكان حلت فيه الليالى أن يضيفها فى سهولة ويسر، ودون الإخلال بالشكل الفنى العام.

وإذا كانت ألف ليلة قد اتسعت لهذه الحصيلة الثقافية الكبيرة، فهى قد اهتمت اهتمامًا خاصًا بالثقافة البحرية التى هى دلالة على أن حياة البحريين العرب كانت هى المخاطرة الدائمة؛ بحثًا عن المعرفة إلى جوار أهدافها التجارية الأصلية. وحياة البحر تمتلىء بها الليالى فى أكثر من قصة وفى أكثر من حكاية، إلا أنها تحدد (حكاية السندباد البحرى) لتجعل موضوعها الأصلى هذه الحياة البحرية التى عاشها التجار والبحريون والرحالة العرب، ولكى تضمنها حكمة البحر وروح المغامرة، والتطلع نحو المعرفة إلى جوار حصيلة الثقافة العربية الإسلامية من معلومات حول بحار الجنوب فى رحلاتهم من البصرة إلى عمان ومنها إلى ساحل أفريقيا، وعبر المحيط إلى الهند والصين، فكانت بهذا ملحمة البحر العربية الخالدة بكل معطياتها الفنية والمعرفية والإنسانية على السواء.

من الأمثال الشعبية

شوقى على هيكل

١ ـ كلها أمثال شعبية

اعتاد الدارسون فى أدبنا العربى أن يقسموا الأمثال إلى: أمثال فصيحة أو عربية، وأمثال شعبية، يقصدون بها ما جرى من أمثال على لسان العوام باللهجات العامية فى الأقطار العربية المختلفة.

وحقيقة الأمر أنه إذا صح تقسيم الأدب إلى فصيح وشعبى، فلا يجوز هذا التقسيم فى أدب المثل العربى على اختلاف لهجاته، لأنه كله أدب شعبى، فليست هناك أمثال شعبية وأخرى غير شعبية، فالأمثال جميعها تنسب إلى الشعوب، لأنها نتاج لغوى وفكرى شعبى قائم على الخبرة الشعبية والتجربة العامة.

والمثل ينطقه الشعب بلغته، سواء كانت هذه اللغة الشعبية فصيحة معربة كما كانت عند العرب الأوائل، أو كانت عامية غير معربة كما هى الآن فى اللهجات العربية الحالية، بل سواء كانت تلك اللغة عربية أو أعجمية، فكلها لغة شعبية تخص كل شعب من الشعوب، وبالتالى فكلها أمثال شعبية.

وعلى ذلك، لا يكون القول مثلا ماثورًا إلا إذا ذاع استعماله بين أفراد الشعب، وأصبح سائرًا على ألسنتهم، يضربونه ويتمثلون به، فى الوقت المناسب، لموقف معين من مواقف حياتهم المختلفة، ثم يتناقلونه جيلاً بعد جيل.

فالأمثال تمثل فلسفة الجماهير ـ كما يقول توريانو Tor-riano فى القرن السابع عشر ـ وهى أيسر طريق من خلاله نستطيع أن نكشف عن طبيعة كل شعب، وعن ذكائه الفطرى، وقدرته البلاغية التلقائية فى التعبير. فلكل شعب أمثاله السائرة التى تميزه، وتفصح عن عاداته وقيمه الاجتماعية من خلال تجاربه الإنسانية، كما تعبر عن قدراته الذهنية وملكاته اللغوية، وقد يكون للمثل دلالاته الخاصة فى فترة معينة من تاريخ الشعب، أو تكون له دلالته العامة على مر التاريخ. ولذلك فالأمثال كلها أدب شعبى منه الفصيح ومنه العامى، كما أن منه العربى ومنه الأعجمى.

وقد يقول قائل «ليس فى وسعنا أن نعتبر المثل نتاجًا جماعيًا، بل لقد صيغ المثل ذات مرة وفى مكان واحد وزمن محدد، وصاغه عقل فرد مجبول على صياغة الحكم والأمثال، ولذلك فالأمثال حكم فردية فى منشئها وليست جماعية أو شعبية».

ولكن إذا كانت العقول الفرادى هى التى صاغت الأمثال، فإن كثيرًا من هذه الأمثال صيغ تعبيرًا عن تجربة جماعية أو

شعبية، فهى تعبر عن روح الشعب فى موقف من المواقف، كما قد يجد أغلب أفراد الجماعة فى المثل تعبيرًا عن حالتهم، وكأنه ينطق بلسان حالهم. وسواء كانت التجربة عامة أو خاصة فإن جمهرة الشعب والعامة - كما يقول الكسندر هجرتى كراب فى كتابه الفولكلور - هم «الذين أذاعوها وروجوها وتواتروها» ولهذا ظهر التحوير والتصرف فى أساليب الأمثال. [الأمثال الكويتية المقارنة - أحمد البشر الرومى، وصفوت كمال - ج١ - ص١٠].

ونضيف إلى ذلك أن كثيرًا من الأمثال مجهول النسب، لا يعرف له صاحب، فقد تناقلته الأجيال دون وقوف على ذكر قائله الأول، فأصبح ينسب إلى العامة. وسواء وقفنا على صاحبه أو لم نقف، فهو يصير من المأثورات الشعبية حين يجرى على ألسنة الناس، فمن أهم شروط المثل أن يكون سائرًا على أفواه العامة. وما دام قد شاع قوله وترديده بينهم؛ فقد أصبح ملكًا خالصًا لهم، ولم يعد ملكًا لصاحبه أو لقائله الأصلى حتى وإن نسب إليه.

٢ - معنى المثل فى اللغة العربية

تعارف الناس جميعًا، مع اختلاف اللغات، فيما بينهم على أن المثل هو القول السائر الممثل بمضربه أى الحالة الأصلية التى ورد فيها الكلام، إذ يشبه به الحال الثانى بالأول، والأصل فيه التشبيه كما قال المبرد.

وألفاظ الأمثال لا تتغير تذكيرًا وتأنيثًا وإفرادًا وتثنية وجمعًا، بل ينظر فيها دائمًا إلى مورد المثل أى أصله.

ويعتمد المثل على أن خير الكلام ما قل ودل، فهو يمتاز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية، كما قال إبراهيم النظام، فهو نهاية البلاغة.

وإذا رجعنا إلى معاجم اللغة العربية لنكشف فيها عن معنى كلمة (المثل) نجد أنها فى لسان العرب تفيد التسوية والمماثلة، فيقال: هذا مَثَلُه، كما يقال: هذا شبهه.

ولكن الفرق بين المماثلة والمساواة - كما يقول ابن برى - هو أن المساواة تكون بين المختلفين فى الجنس والمتفقين، لأن التساوى هو التكافؤ فى المقدار لا يزيد ولا ينقص، أما المماثلة فلا تكون إلا فى المتفقين، تقول: لونه كلونه، وطعمه كطعمه. فإذا قيل: هو مثله على الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل: هو مثله فى كذا، فهو مساوٍ له فى وجهٍ دون وجه.

والمثل (بالتحريك) لغة فى المثل (بكسر الميم وتسكين الثاء) وهو الشبه والنظير، وكلاهما يجمعان على (أمثال).

وقيل فى أصل كلمة المثل: سميت الحكم القائم صدقها فى العقول أمثالاً؛ لانتصاب صورها فى العقول، مشتقة من المثول الذى هو الانتصاب.

وقال يعقوب بن السكيت: المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ، شبهوه بالمثال الذى يعمل على غيره.

ويفسر ذلك قول المبرد: «المثل مأخوذ من المثال»، وهو يرى أن التشبيه هو الأصل فى المثل، ويؤكد ذلك بقوله: «فقولهم مَثَّلَ بين يديه إذا انتصب، معناه أشبه الصورة المنتصبة. وفلان أمثل من فلان، أى أشبه بما له الفضل. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالعَلَم للتشبيه بحال الأول، كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مَثَلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عرقوب عَلَمٌ لكل ما لا يصح من المواعيد».

وقيل المثل من (المثيل) الذى يجمع على (مُثُل) بضم الميم والثاء، ويكون بمعنى الشبه والنظير.

وأيا كان الأصل اللغوى لكلمة المثل فقد فرقت اللغة العربية بين معنى المثل ومعانى نظائره ومرادفاته اللغوية وكل ما يفيد معنى المشاركة بين شيئين فى صفة أو حالة. فالند هو ما يشارك فى الجوهر، والشبه لما يشارك فى الكيفية، والمساوى هو مايشارك فى الكمية والشكل ما يشارك فى القدر بالمساحة أو ما يشارك فى الهيئة والملامح. أما لفظة المثل فمعناها أعم من كل ذلك، فهى تشمل جميع ذلك وأكثر.

وفى اللغة العربية قد خرج لفظ (المثل) إلى معانٍ أخرى، حيث اتسع معنى الكلمة لدلالات كثيرة، فأصبحت تدل على معانى: الخبر، والحديث، والصفة، والعبرة، والآية أو الحجة، والمثال أو المقدار، والقول المأثور أو ما يضرب به من الأمثال، والمكانة العليا أو القدر الأعظم، والقدوة أو النموذج الذى يحتذى. إلى غير ذلك من معانٍ مستوحاة من أصل المادة اللغوية لكلمة المثل.

ومعظم تلك المعانى قد اضافها القران للغة العربية فى معنى كلمة المثل، فهى معانٍ قرانية دخلت اللغة العربية لتزيدها ثروة على ثروة.

٣ - معنى المثل فى اللغات الاخرى

حينما نعود إلى معنى كلمة (المثل) فى اللغات الأخرى غير العربية، ولا سيما اللغة الإنجليزية، نجد أن لها معنى واحداً هو القول المأثور. أما فى اللغة العربية فهى - على ما ذكرنا - كثيرة المعانى، حيث تأتى بمعنى: الخبر أو الحديث أو الصفة أو العبرة أو الآية أو الحجة أو المثال أو القول المأثور وغير ذلك من معانٍ زادها القران فأثرى بها مدلول الكلمة.

وكلمة (المثل) فى اللغات الأخرى هى فى الحقيقة كلمات ذات معنى واحد؛ إذ تتعدد الألفاظ الدالة على معنى المثل بتعدد درجات الدلالة المعنوية التى يوصف بها، وهى دلالات لا تخرج فى إيحاءاتها عن كونها صفات لموصوف واحد هو القول المأثور.

فحين نريد بالمثل قولاً نتمثل به، ويدل على التجربة الفعلية، فهو Proverb أى قول مأثور محقق ومبرهن عليه بالفعل.وهذه الكلمة تتكون من لفظتين: الأولى (pro) وهى سابقة لغوية تفيد فى هذه الكلمة معنى الاختصاص أو البدلية أو الدلالة على التعلق بشىء ما. والأخرى (verb) وهى الكلمة التى تدل على الفعل والحدث. وبذلك تصبح كلمة proverb دالة على ما يتعلق بالفعل أو يختص به أو يكون بدلا منه. وهذا مثل كلمة pronoun بمعنى الضمير الذى يدل على الاسم أو يضمر معناه. وعلى ذلك يصير المثل هو القول المأثور الذى يقوم مقام الفعل .

وإذا أردنا أن نعبر عن القول المأثور بأنه عبارة تتسم بالانتشار والاستمرار ، فهو saying . ومنهاas the saying بمعنى :على رأى المثل السائر .

وإن أردنا بالمثل قولاً مأثوراً يقوم على مبدأ مقرر يجب اتباعه ، فهو adage بمعنى : مبدأ سائر أو مأثور، وهى كلمة مكونة من لفظتين : الأولى (ad) وهى تفيد معنى المبالغة فى الصفة أو تاكيدها ، كما تفيد الإضافة إلى الشئ أو الزيادة فيه. والثانية (age) بمعنى: عمر أو دهر أو حقبة أو عصر أوجيل أو دور من الزمن .وعلى ذلك فكلمة (adage) تكون بمعنى القول المأثور جيلاً عن جيل، أى الباقى مع الزمن. وذلك كما فى العلاقة بين كلمتى: just و adjusting.

أما إذا أردنا أن نصف المثل السائر أو القول المأثور بانه قاعدة عامة أو قانون مطّرد يتسم بسرعة الانتشار، فهو Maxim وربما كانت هذه الكلمة أيضًا مكونة من لفظتين الأولى (M) وأصلها (Maat) أى معات، وهى إلهة الحقيقة والعدل وابنة الإله رع. والثانية (axim) وربما كانت تحريفًا لكلمة (axiom) بمعنى القاعدة الأولية ، أو البديهة ، أوالحقيقة المقررة ، أو المبدأ . وعلى ذلك فكلمة (maxim) فى الأصل هى بمعنى : الحكمة المقدسة ، أو القانون الإلهى الذى ينسب إلى (معات) إلهة الحقيقة .

وكذلك حين نريد بالمثل نموذجًا او مثالاً يضرب عبرة للاحتذاء فهو An example ومنها for example بمعنى: :مثلاً ،أو على سبيل المثال ، ومنها ايضًا to Give an ax-ample بمعنى : ضرب مثلاً، او to Set an example بمعنى: قرر مثلا أو قدم قدوة فى حكمة ما. وكلمة Example ربما تشير فى الحقيقة إلى صفة من صفات المثل وهى القول الموجز ، ولعل أصلها لفظتان :الأولى (EX)وهى هنا بمعنى : بلاكذا، أى تفيد النفى. والثانية ample بمعنى :المسهب أو الوافر أو الفسيح . وعلى ذلك فكلمة example تدل على القول الموجز بلاإسهاب .

هكذا تعددت الألفاظ الدالة على معنى المثل فى اللغات الأوروبية بتعدد الصفات او بتعدد درجات الدلالة المعنوية التى يوصف بها القول المأثوراو الحكيم ، فى حين أن اللغة العربية قد جمعتها وأضافت إليها كثيرًا من المعانى المغايرة لمعنى القول المأثور ، وأوجزت ذلك كله فى لفظة واحدة هى (المثل) .

٤ - الأمثال فى القرآن الكريم

إن القرآن الكريم هو كتاب الله، عز وجل، انزله على خاتم أنبيائه ورسله إلى البشر، بلسان عربى مبين، وقد اتخذ الله من الأمثال للناس، وسيلة من وسائل تعليمهم وهدايتهم إلى الرشاد، فضرب - سبحانه - الأمثال تذكرة وعبرة، وحثًا على التفكير، وإيضاحًا لذوى الألباب.

قال تعالى فى كتابه العزيز: «وَلَقَد صَرَّفنَا للنَّاسِ فى هَذَا القُرآنِ مِن كُلِّ مَثَلٍ».

(٨٩ - الإسراء)

كما قال:«وتِلْكَ الأمثَال نَضرِبُها للنَّاس لعَلهم يتفَكَّرُونَ».

(٢١ - الحشر)

وفى آية أخرى: «وَيَضرِبُ اللَّهُ الأَمثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُم يَتَذَكَّرون».

(٢٥ - إبراهيم)

ولعل المثل الأسبانى الذى شاع غالبًا فى عهد الدولة الإسلامية، وهو «المثل صوت الله» قد استوحاه قائلوه من مضمون الآية الكريمة: «كَذَلِكَ يَضرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمثَالَهم».

(٣ - محمد)

ولقد وردت مادة (م. ث. ل) اللغوية فى القران الكريم (١٦٩) مرة بصيغها الصرفية المختلفة. منها (٦٩) آية ورد فيها لفظ (مَثَل) بالتحريك مفردًا، ومنها (١٩) آية ورد فيها لفظ (الأمثال) جمعًا. وقد اقترن لفظ المثل مفردًا وجمعًا بالفعل (ضرب) ماضياً ومضارعًا وأمرًا فى تسع وعشرين آية، وبالفعل (صرفنا) ماضيًا فى آيتين.

ومن جملة تلك الآيات ندرك معانى المثل التى وردت فى القران الكريم، وقد أضافها القران إلى معناه اللغوى الشائع فزاد اللفظ اتساعًا فى مفهومه وتنوعًا فى مدلوله، وأصبحت تلك المعانى القرآنية هى جملة معانيه فى اللغة العربية، ومن ذلك:

● ورود المثل بمعنى الخبر، كما فى قوله تعالى: «أَمْ حَسِبتُم أَن تَدخُلُواْ الجَنَّةَ ولَمَّا يَأتِكُم مَّثَلُ الَّذِينَ خَلَوْا مِن قَبلِكُم».

(٢١٤ - البقرة)

● ورود المثل بمعنى الصفة كقوله تعالى: «مَّثَلُ الجَنَّةِ الَّتِى وُعِدَ المُتَّقُونَ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ».

(٣٥ - الرعد)

ومثل ذلك قوله تعالى: «مَّثَلُ الجَنَّةِ الَّتِى وُعِدَ المتَّقُون فِيهَا أَنْهَارٌ مِن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ».

(١٥ - محمد)

وقوله تعالى: «ذَلِكَ مَثَلُهُم فى التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُم فِى الإنجِيلِ».

(٢٩ - الفتح)

أى صفتهم فى التوراة، وصفتهم فى الإنجيل.

● ورود المثل بمعنى العبرة، ومنه قوله تعالى: «فَجَعَلْنَاهُم سَلَفًا وَمَثَلاً لِلآخَرِينَ».

(٥٦ - الزخرف)

فمعنى (سلفًا) أن الله جعلهم متقدمين لكى يتعظ بهم الغابرون، ومعنى (مثلاً) أى عبرة يعتبر بها المتأخرون.

● ورود المثل بمعنى الآية أو الحجة، كما فى قوله تعالى فى صفة عيسى: «وَجَعَلْنَاه مَثَلاً لِبَنِى إِسْرَائِيل».

(٥٩ - الزخرف)

أى آية أو حجة تدل على نبوته.

● ورود المثل بمعنى المثال أو المقدار من الشبه، فالمثل ما جعل مثالا أى مقدارًا لغيره يحذى به. كما فى قوله تعالى: «مَثَلُ الفَرِيقَيْنِ كَالأَعْمَى والأَصَمِّ والبَصِيرِ والسَّمِيعِ، هل يَسْتَوِيانِ مَثَلاً أَفَلا تَذَكَّرُون».

(٢٤ - هود)

ومنه قوله تعالى: «إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللَّهِ كَمَثَلِ ادَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُوْن».

(٥٩ - ال عمران)

● ورود المثل بمعنى ما يضرب به من الأمثال للتوضيح، أى الشىء الذى يضرب لشىء مثلاً فيجعله شبيهه، وذلك فى قوله تعالى: «يَأَيُّها النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فاستَمِعُوا لَهُ».

(٧٣ - الحج)

● ورود المثل بمعنى المكانة العليا أو القدر الأعظم، كما فى قوله تعالى: «وَلِلَّهِ المَثَلُ الأَعْلَى وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ».

(٦٠ - النحل)

وذلك مثل قوله تعالى: «وَلَهُ المَثَلُ الأعلَى فِى السمَوَاتِ والأَرْضِ هُوَ العَزِيزُ الحكِيم».

(٢٧ - الروم)

وهذا تعبير عن وحدانية الله، فلا إله إلا هو، سبحانه وتعالى «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَىْء».

هذه هى جملة ما وقفنا عليه من معانى المثل فى القران الكريم، وأخيرًا يقول الله عز وجل فى كتابه العزيز: «وتِلكَ الأَمْثَالُ نَضرِبُها للنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلا العَالِمُون».

(٤٣ - العنكبوت)

٥ - قالوا عن الأمثال

فى مجامع الأمثال وكتب الأدب العربى وتاريخه أقوال وأحاديث عن تعريف المثل ووصفه وفائدته وترتيبه بين فنون

القول الأدبي. وأصحاب تلك الأحاديث أو الأقوال أدباء ولغويون مازال يشهد لهم بالبيان، ويشار إليهم بالبنان فى تاريخ اللغة والأدب العربيين على مر العصور. فمنهم من هو صاحب كتاب فى الأمثال جمعًا أو تأليفًا، ومنهم من هو حجة فى اللغة أو حجة فى البلاغة ونقد الأدب. ومن أهم تلك الأقوال الخوالد عن الأمثال فى تراثنا القديم:

● قول ابن المقفع: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وأنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث».

● قول إبراهيم النظام فى وصف المثل: «يجتمع فى المثل أربعة لا تجتمع فى غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة».

● قول المبرد: «المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثانى بالأول، والأصل فيه التشبيه، فقولهم مَثَلَ بين يديه إذا انتصب، معناه أشبه الصورة المنتصبة، وفلان أمثل من فلان، أى أشبه بما له الفضل. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول، كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عرقوب علم لكل مالايصح من المواعيد».

● قول يعقوب ابن السكيت: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ، شبهوه بالمثال الذى يعمل على غيره».

● وفى تعريف المثل قيل: «سميت الحكم القائم صدقها فى العقول أمثالاً لانتصاب صورها فى العقول، مشتقة من المثول الذى هو الانتصاب».

● وقال أبو هلال العسكرى فى كتابه جمهرة الأمثال: «إنها مع إيجازها تعمل على الإطناب، ولها روعة إذا برزت فى أثناء الخطاب، والحفظ موكل بما راع من اللفظ، وندر من المعنى».

● ويقول أبو عبيد القاسم بن سلام فى مقدمة كتابه الأمثال: «هذا كتاب الأمثال وحكمة العرب فى الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها فتبالغ بها ماحاولت من حاجتها فى المنطق بكناية غير تصريح، فيبلغ لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه».

● ويصف ابن عبد ربه الأمثال فى كتابه العقد الفريد بقوله إنها: «وشى الكلام، وجوهر اللفظ، وحلى المعانى، والتى تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها فى كل زمان، وعلى كل لسان، فهى أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شئ سيرها، ولاعمَّ عمومها حتى قيل: أسير من مثل».

● ويقول أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميدانى فى مجمع الأمثال: «أربعة أحرف سمع فيها فَعَلٌ وفِعْلٌ وهى: مَثَلٌ ومِثْلٌ وشَبَهٌ وشِبْهٌ وبَدَلٌ وبِدْلٌ ونَكَلٌ ونِكْلٌ. فمَثَلُ الشئ ومِثْلُهُ وشَبَهُهُ وشِبْهُهُ مايماثله ويشابهه قدرًا وصفةً. وبَدَلُ الشئ وبِدْلُهُ غيرُه. ورجل نَكَلٌ ونِكْلٌ للذى ينكل به أعداؤه. وفعيل لغة فى ثلاثة من هذه الأربعة. يقال: هذا مثيله وشبيهه وبديله، ولا يقال نكيله. فالمثل ما يمثَّل به الشىء أى يُشَبَّهُ، كالنكل من ينكل به عدوه».

● قال الإمام محمد بن على الترمذى: «إن ضرب الأمثال لمن غاب عن الأشياء وخفيت عليه، فالعباد يحتاجون إلى ضرب الأمثال، إذ قد خفيت عليهم الأشياء، فضرب الله لهم مثلاً من عند أنفسهم، لامن عند نفسه، ليدركوا ما غاب عنهم». ثم يقول: «فالأمثال نموذجات الحكمة لما غاب عن الأسماع والأبصار، لتهدى النفوس بما أدركت عيانًا».

● ويقول العلامة أبو السعود فى تفسيره: «والتمثيل الطف ذريعة إلى تسخير الوهم للعقل، واستنزاله من مقام الاستعصاء عليه، وأقوى وسيلة إلى تفهيم الجاهل الغبى، وقمع سورة الجامح الأبى، كيف لا؟ وهو رفع الحجاب عن وجوه المعقولات الخفية، وإبراز لها فى معرض المحسوسات الجلية، وإبداء للمنكر فى صورة المعروف، وإظهار للوحشى فى هيئة المألوف».

● ويقول عبدالقاهر الجرجانى فى كتابه «أسرار البلاغة»: «واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى أو برزت هى باختصار فى معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابة وكلفًا، وقسر الطباع على تعطيها محبة وشغفًا، فإن كان مدحًا كان أبهى وأفخم، وأنبل فى النفوس وأعظم، وأهزّ للعطف وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح، وأوجب شفاعةً للمادح، وأقصى له بغرر المواهب والمنائح، وأسير على الألسن وأذكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان ذمًا مسه أوجع وميسمه الذع ووقعه أشد، وحده أحد وإن كان حجاجًا كان برهانه أنور،

وسلطانه... اقهر، وبيانه ابهر.. وإن كان افتخارًا كان شاوه ابعد، وشرفه اجدّ، ولسانه الدّ. وإن كان اعتذارًا كان إلى القبول اقرب، وللقلوب اخلب، وللسخائم اسلّ، ولغرب الغضب افلّ، وفى عقد العقود انفث، وعلى حسن الرجوع ابعث. وإن كان وعظًا كان اشفى للصدر وادعى إلى الفكر، وابلغ فى التنبيه والزجر وأجدر بأن يجلى الغباية ويبصر الغاية، ويبرىء العليل ويشفى الغليل».

● قال ابن برى: «الفرق بين المماثلة والمساواة أن المساواة تكون بين المختلفين فى الجنس والمتفقين، لأن التساوى هو التكافؤ فى المقدار لا يزيد ولاينقص، وأما المماثلة فلا تكون إلا فى المتفقين، تقول: نحوه كنحوه وفقهه كفقهه ولونه كلونه وطعمه كطعمه، فإذا قيل: هو مِثْلُهُ على الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل هو مِثْلُه فى كذا فهو مساوٍ له فى جهة دون جهة».

٦ . الأمثال الشعبية تتحدث عن نفسها

تناولت الأمثال الشعبية معظم قضايا الإنسان فى حياته العامة والخاصة، وكان لها اثر واضح فى واقعه الاجتماعى الواسع باعتباره كائنًا اجتماعيًا، او فى معاشه اليومى ، باعتباره فردًا داخل مجتمع معين من البشر. ولذلك فقد عبرت الأمثال عن أهم مجالات الحياة البشرية فى مجتمعاتها المختلفة، بحيث لا نجد موضوعًا من موضوعات الحياة إلا وكان موضوعًا من موضوعات الأمثال فى الأغلب الأعم، وكما يقال:« إننا نعيش بعضًا من مصائرنا فى عالم الأمثال».

ولكن هل لنا أن نسأل فنقول: ماذا قالت الأمثال عن الأمثال؟ أو نقول: ماذا كانت نظرة كل شعب إلى ما يقوله من أمثال؟ هذا مجال مهم من مجالات البحث والدراسة، يكشف لنا عن جانب من جوانب التفكير لدى الشعوب على اختلافها، ومن ذلك المثل العربى القديم «أسير من مثل».

ومن الأمثال الشعبية المصرية العامية فى ذلك قولهم:«المثل للكلام زى البرهان للقضية»، وقولهم: «المثل للكلام زى الملح للطعام». فالمصرى العامى فى هذين المثلين ينظر إلى المثل من ناحية القيمة العملية له والضرورية فى الحديث أو فى الحوار والنقاش، مما يدل على أن له دوره الاجتماعى الجاد بما له من تاثير فى العقول والنفوس، فهو برهان قوى للقضية المطروحة عند الاختلاف عليها، وليس لمجرد التسلية او الفكاهة فحسب، بل هو ضرورة للحديث كالملح للطعام، «فلا كلام بلا مثل، ولا طعام بلا ملح».

وهكذا إذا تتبعنا ما قيل عن الأمثال فى اللغات الأخرى، فكل منها يكشف عن نظرة العامى فى كل شعب إلى ما يقوله من أمثال، إلى جانب الكشف عن طبيعة الشعب فكريًا ولغويًا واجتماعيًا.

ومن هذه الأمثال لدى الشعوب الأخرى قولهم:

- الأمثال أبناء التجربة. (إنجليزى)
- المثل السائر قلما يكذب. (اسكتلندى)
- المثل لا يخدع، إنما ألفاظ المثل هى التى تخدع. (المانى)
- التاريخ فلسفة مستمدة من الأمثال. (يونانى)
- كلمة القيصر مثل. (روسى)
- الأمثال عملة الناس. (روسى)
- المثل صوت الله. (أسبانى)
- المثل أقصر من منقار الطائر. (سويسرى)
- بالمثل تشترى بأذنيك أحسن درس بأرخص ثمن. (سويسرى)
- الأمثال صدى التجربة. (سويسرى)
- كثير من الأمثال جافة لكن معناها لطيف. (سويسرى)
- الأمثال فى الكلام تضىء فى الظلام. (بوسينى)

وأخيرا إذا جاز لى أن أضيف من عندى مثلاً إلى تلك الأمثال فإنى أقول: «الأمثال من الكلام كالرحيق من الزهور»، وأقول: «المثل يسعف فى كل موقف».

٧ - طبائع الشعوب

لاشك فى أن لكل شعب من شعوب الأرض طبيعته الاجتماعية الخاصة التى تتمثل فى عاداته ومعتقداته وعواطفه وأفكاره وسلوكياته ونظام حياته وتعاملاته الإنسانية.

وهذا الاختلاف بين الشعوب فى الطبائع لم يكن اختلافًا مطلقًا، بل توجد بين حلقاته المغلقة همزات وصل، ووشائج قربى، ومواطن اتفاق، ودرجات التقاء، تؤدى إلى تحقيق التعارف الإنسانى بين أجناس البشر. قال تعالى: «وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا».

وقد قامت علوم بأكملها لدراسة طبائع الشعوب، والبحث عن مواضع الاتفاق والاختلاف فيما بينها، مثل علم الأنثروبولوجى وعلم الجيوبوليتكا وغيرهما من علوم النفس والاجتماع. وأرجعت تلك العلوم فى جملتها ذلك الاختلاف بين طبائع الشعوب إلى عدة عوامل، من أهمها:

- اختلاف المواقع الجغرافية لمواطن الشعوب، وكذلك تنوع الظروف البيئية والمعيشية.

- اختلاف الأحداث التاريخية، وما مرَّ به كل شعب فى حياته الماضية من تجارب وحروب ونظم سياسية، فى إقامته أو فى ترحاله أو فى انتقاله من موطن إلى موطن جديد.

- اختلاف عوامل الوراثة وتباين الأجناس والسلالات بين الشعوب.

- اختلاف اللغات والثقافات والمعتقدات الدينية وطقوسها، ومادرج عليه كل شعب فى نظرته إلى الكون والإنسان والحياة.

- اختلاف نظم التربية والتنشئة والتعليم من شعب إلى آخر.

وكان للأمثال الشعبية دورها فى التعريف بطبائع الشعوب، وهى بذلك تدخل فى العلوم الإنسانية أو الاجتماعية، من حيث هى علم عملى قائم على التجربة الفعلية والخبرة الواقعية والممارسة الحقيقية، فقد عبر كل شعب فى أمثاله عما يكنه من مشاعر الحب والعداء أو مشاعر الإعجاب والنفور نحو غيره من الشعوب، مفسرًا طبيعة الشعب الآخر حسب نظرته إليه ونتيجة خبرته به وتجاربه معه، وقد تختلف النظرة من شعب إلى شعب نحو الشعب الآخر باختلاف التجربة، كما قد تتفق عدة شعوب فى نظرتها إليه، مما يدل على غلبة تلك الصفة فى ذلك الشعب.

ولعل الشعب اليهودى كان أكثر الشعوب احتكاكًا بغيره من شعوب العالم قديمًا وحديثًا، لانتشاره وتفرقه فى مجتمعات مختلفة، ولذلك كثرت فيه أمثال الشعوب، فقد عبر كل من تلك الشعوب عن خبرته مع اليهود فى أمثاله، ولعل معظم تلك الأمثال قد تشابه فى مضمونه، وتقارب فى عبارته. ومنها:

- احتاجوا اليهودى، قال اليوم عيدى. (مصرى)

وقد أورده الراغب الأصفهانى فى محاضراته فى أمثال عوام زمنه برواية: أحوج ما تكون إلى اليهودى، يقول اليوم السبت.

- اليهودى لما يفلس يدور على دفاتره القديمة. (مصرى)

ويروى أيضًا: الخواجه لما يفلس.

- أفلس من يهودى نهار السبت. (مصرى)

لأنهم لا يتعاملون بالنقود نهار السبت.

- فى وقت الحاجة الجأ إلى الله أولاً ثم إلى اليهودى. (بولندى)

- عاقب اليهودى بالسوط، والمزارع بالمال. (بولندى)

- المزارع يكسب، والغنى ينفق، واليهودى يأخذ ربحًا. (بولندى)

- ساوم كاليهودى، وادفع كالآخ. (أستونى)

- التجارة أفسدت اليهود، واليهود أفسدوا التجارة. (ألمانى)

- اليهودى المفلس يبحث فى حسابه القديم. (يونانى)

- إذا صافحك اليهودى فعدَّ أصابعك. (الجبل الأسود)

- اخدع اليهودى يقبِّلك، وقبِّله يخدعك. (روسى)

وهناك أمثال شعبية تخص بقية الشعوب، وتصف طباعها على لسان شعوب أخرى، معبرة عن خبرتها معها ورأيها فيها ونظرتها إليها، وقد يكون لتلك الأمثال مناسباتها التاريخية التى نجمت عنها وصارت مضربًا لها. وقد جرت بعض الأمثال على لسان الشعب نفسه معبرًا فيها عن حالته، ومن ذلك:

- اليونانيون يصدقون مرة فى السنة. (روسى)

- إذا صافحت اليونانى فاعدد أصابعك. (ألبانى)

- عدَّ أصابعك قبل أن تصافح اليونانى. (بلغارى)

- احذر اليونانيين وإن جاءوا بالهدايا. (لاتينى ورومانى)

- الاسكتلندى لا يحارب إلا إذا رأى دمه. (اسكتلندى)

- صداقة الروس لاتحمض. (أستونى)

- سرور الروس.. الخمر. (روسى)

- العين الزرقاء فى المرأة البرتغالية خطأ فى الطبيعة. (برتغالى)

- فنلندا مملكة الشيطان. (روسى)

- لسنا فى بولندا حيث النساء أقوى من الرجال. (بولندى)

- اشنق الألمانى ولوكان رجلاً طيبًا. (روسى)
- إذا غنى الأسبانى فإنه إما أن يكون مجنونًا أو بلا مال. (أسبانى)
- الكلب والفرنسى يتعرفان بعد الأكل. (فرنسى)
- الحرب مع الدنيا والسلم مع انجلترا. (إيطالى)
- الحرب مع العالم كله والسلم مع انجلترا. (أسبانى)
- احترس من قرنى الثور، وحوافر الحصان، وابتسامة الإنجليزى. (إيرلندى)
- انجلترا سجن الرجال، وجنة النساء، ومطهر الخدم، وجحيم الخيل. (إنجليزى)
- لا حرية خارج أوكرانيا. (أوكرانى)
- لو لم أكن مصريًا لوددت أن أكون مصريًا. (مصرى)

عبارة قالها الزعيم مصطفى كامل فى إحدى خطبه فصارت مثلاً.

وإلى جانب هذه الأمثال توجد أمثال تكشف عن عدة خصائص لأكثر من شعب فى المثل الواحد، أى تعبر عن وجهة نظر شعب معين نحو مجموعة من الشعوب الأخرى، فتصف كل شعب بصفته التى تميزه أو تقارن بينها جميعًا فى الصفة الواحدة. ومنها:

- كل تشيكى موسيقى، وكل إيطالى طبيب، وكل ألمانى تاجر، وكل بولندى نبيل. (بولندى)
- خير لك أن يطردك التركى بسيفه من أن يطردك الألمانى بقلمه. (صربى)
- ثق بالحية قبل اليهودى، وباليهودى قبل اليونانى، ولا تثق بالأرمنى. (فرنسى)
- الحمار فى ألمانيا أستاذ فى روما. (ألمانى)
- الإيطاليون عقلاء قبل العمل، والألمان عند العمل، والفرنسيون بعده. (لاتينى ورومانى)
- يُخدع البولندى بالألمانى، والألمانى بالإيطالى، والإيطالى بالأسبانى، والأسبانى باليهودى، واليهودى بالشيطان. (بولندى)
- تعلم فى إيطاليا، والبس فى ألمانيا، وغازل فى فرنسا، وأولم فى بولندا. (بولندى)
- كل فى بولندا، واشرب فى هنغاريا، ونم فى ألمانيا، وغازل فى إيطاليا. (بولندى)

المراجع

١ - القرآن الكريم.

٢ - معجم « لسان العرب» مادة: (مثل).

٣ - الأمثال فى القرآن الكريم: محمود بن الشريف، سلسلة (اقرأ)، دار المعارف، (٢٦٥)، يناير ١٩٦٥.

٤ - أمثال الأمم الأوروبية، تأليف: سلوين جرنى شامبيون، ترجمة: محمد رضا، دار العرب للبستانى، ١٩٦٩ - ١٩٧٠.

٥ - مجمع الأمثال: لأبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى المعروف بالميدانى.
يطلب من عبد الرحمن محمد ملتزم طبع المصحف الشريف بميدان الجامع الأزهر، سنة ١٣٥٢ هـ.

٦ - الفرائد والقلائد (فى الأمثال): أبى منصور الثعالبى.

٧ - الحكم والأمثال: بقلم حنا الفاخورى، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠

٨ - $\frac{1}{4}$ مليون مثل من أمثال الشرق والغرب: جمعها الشيخ يوسف البستانى، الناشر: دار العرب للبستانى ، الطبعة الخامسة ، ١٩٨٧.

٩ - نوابغ الكلم: الزمخشرى، الناشر: دار العرب للبستانى سنة ١٩٨٧.

١٠ - شوارد وسوانح: محمد عبد الرحمن صان الدين، المكتبة الثقافية (٤٤٨) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

١١ - الأمثال العامية: أحمد تيمور باشا، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة، ١٩٧٠.

١٢ - The Oxford Dictionary of English proverbs.

١٣ - الأمثال الكويتية: أحمد البشر الرومى / صفوت كمال، وزارة الإعلام - الكويت، ١٩٨٤.

١٤ - الشعب المصرى فى أمثاله العامية: إبراهيم أحمد شعلان.

١٥ - أطرف مافى المستطرف فى كل فن مستظرف للأبشيهى: شرح ومراجعة الشيخ إبراهيم رمضان، دار الفكر اللبنانى، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩١.

الحكاية الشعبية في القرن العشرين

تأليف : ڤالتراود ڤولر
ماتياس ڤولر
ترجمة : أحمد عمار

يصل بنا الحديث عن الحكاية الشعبية المستلهمة إلى القرن العشرين، وهو القرن الذى بدأ فيه ظهور الاتجاه نحو الكتابات الفردية للحكايات الشعبية، الأمر الذى لم يكن ممكنًا إلا بعد ظهور العديد من الكتب التى جمعت فيها الحكايات الشعبية، وبعد ظهور الأبحاث العلمية التى اهتمت بهذا المجال، والتى ساعدت على تكوين صورة واضحة عنه، بالرغم من جميع الاختلافات بين تلك الأبحاث.

وفى إنجازات الأدباء، نجد أن هناك جمعًا بين تأليف حكايات شعبية مستلهمة (Kunstmärcheh) من الحكايات الشعبية الأصلية، وبين تسجيل لحكايات شعبية أصلية (Märchen) وتحويلها من المنطوق إلى المكتوب.

وأوضح مثال على ذلك ما قام به الباحث الروسى الكسى تولوستوى (Alexj Nivolajewitsch Tolostoy)، والذى لم يكتف بكتابة «المفتاح الذهبى»، وإنما قام بتسجيل العديد من الحكايات الشعبية الروسية.

وظهر منذ بداية القرن العشرين الاهتمام بالحكاية الشعبية كحكاية تخص الأطفال، وخاصة تلك الحكايات التى يكون أبطالها من الحيوانات مثال على ذلك عندما يشكو الديك الصغير قائلا: «قامت أنثى الثعلب بجرِّى عبر الغابات المظلمة وعبرت بى الأنهار والجبال العالية، وفى النهاية أنقذنى قط وأحد الطيور المغردة» وقد اهتم ممثلو علم النفس، الذى كان قد تأسس فى ذلك الوقت، بالربط بين الحكاية الشعبية وبين النمو النفسى للأطفال. وهم إذ قالوا ذلك، فإنما قالوه عن حق، وذلك لأن الحكاية الشعبية تدعم نشأة الخيال الخصب البناء عند الأطفال. ونتيجة للأقوال السابقة لعلماء النفس، أصبح من البديهى، بعد ذلك، أن تخص الحكاية الشعبية عمرًا معينًا، وبالتحديد السنوات الأولى من المدرسة. وساعد وصول الحكاية الشعبية إلى كتب القراءة على انتشارها وشهرتها، ولكن بقى الرأى السابق، بخصوص تحديد سن معينة لقراءة الحكاية الشعبية، عائقًا منع انتشارها فى جميع المراحل العمرية.

وعلى الجانب الآخر قام العلماء بجمع حكايات شعبية غير موجهة للأطفال؛ لأنها كتبت بلهجات إقليمية، جمعت فيما بينها اللهجات الألمانية المعروفة من الشمال إلى الجنوب. وفى الوقت الذى كانت فيه تلك الحكايات الشعبية ذات طابع إقليمى، ومرتبطة بالطبيعة فى أوروبا، فقد قام علماء آخرون

بجمع حكايات شعبية من خارج أوروبا، مما أرضى المهتمين بتاريخ الثقافات فى الأقاليم الأخرى.

وإذا قمنا بتلخيص جميع الجهود التى بذلت فى مجال الحكاية الشعبية، ابتداءً، على يد علماء النفس، ثم على يد الفولكلوريين، وعلى يد المهتمين بوصف تاريخ الشعوب؛ نصل إلى حقيقة مؤداها أن الاهتمام العلمى بالحكاية الشعبية استطاع أن يحقق تطورًا كبيرًا. والرعاية التى أولاها الباحثون الألمان، وجميع المهتمين بالحكاية الشعبية، استطاعت ـ ولا زالت حتى اليوم ـ أن تكسب للحكاية الشعبية العديد من الأصدقاء، وأن تعمل على نشرها فى أوساط لم يكن ذلك النوع من الحكايات معروفًا داخلها. والعائق الوحيد الذى أثر فى سرعة انتشار الحكاية الشعبية أن هؤلاء الراعين لها ظهروا كحكائين، الأمر الذى جعل الحكاية الشعبية تكتسب معنىً وتأثيرًا، فقط، من خلال قصّها وسط حلقة للحكى، الأمر الذى كان، ولزمن طويل، من سمات الماضى.

وقد وجدت بالطبع مجموعات بشرية فى البلاد النائية المتطرفة تهتم بقص الحكاية الشعبية فيما بينها. فثمة مجموعات من البشر تتطلب منهم طبيعة عملهم قص الحكايات الشعبية ـ وإن كانت هذه المجموعات ليست الوحيدة فى هذا المجال ـ فيما بينهم، حتى يستغرقوا فى النوم مثل الحطابين فى الغابات، الذين يعملون طوال النهار، ثم يبيتون فى أكواخ بدائية.

نجد اليوم أيضًا، وكما كان فى القرن التاسع عشر، أن من يقومون بنقل الحكايات الشعبية هم: التجار المتجولون، والفلاحون البسطاء، والخدم، والحرفيون فى القرى، والصيادون، والعاملون على المراكب فى الأنهار، وهم جميعًا من الذين يعيشون على هامش المجتمع القروى، والذين يقابلهم المرء إما بالشفقة أو بالاحتقار. ففى وحدتهم استطاعوا أن يجدوا فى الحكاية الشعبية عالمًا آخر، يحققون فيه ما لم يحققوه فى واقعهم.

وفى هذا المجال، قوبلت محاولة التطوير، على المستوى الاجتماعى، وعلى المستوى التكنولوجى، بعدم الاهتمام وإن لم يتم رفضها. ولكن، ومنذ مدة طويلة، لعبت قراءة الحكايات الشعبية أهمية متزايدة، وتم تقديم العديد من العروض المسرحية التى تتناول حكايات شعبية ذات طبيعة محلية.

وبظهور وسائل الإعلام الحديثة مثل: الراديو والفيلم والأسطوانة، بدأ الاهتمام بالأشكال الأدبية الصغيرة، وبالموضوعات الشيقة التى تترك صدى عند من يسمعها أو يراها، وهكذا ظهرت الحكاية الشعبية فى برامج الأطفال.

وحاولت الأفلام أن تستقى بعض موضوعاتها من الحكايات الشعبية؛ حيث وجدت فى مادتها موضوعات مناسبة للعرض. وقد ظهرت مشكلة كبيرة فى جميع المعالجات المرئية للحكاية الشعبية سواء فى الكتب المصورة أو فى الأفلام، تتمثل فى كيفية رسم صورة حقيقية مناسبة لعاملى الزمان والمكان داخل الحكاية الشعبية، الأمر الذى لم يكن ضروريًا فى إطار القراءة أو القص الشفاهى؛ حيث كان من السهل ربط الحكاية الشعبية ربطًا تاريخيًا مجردًا بواسطة عبارة «كان ياما كان»، وأصبح من الضرورى جعل الملابس والمكان والأشخاص والأدوات المستخدمة فى توافق مع عامل البعد التاريخى داخل الحكاية الشعبية، الأمر الذى لعب فيه الخيال دورًا بارزًا. ولربما كان تجاهل عامل التاريخ من أهم الأسباب التى أدت إلى نجاح أفلام الكارتون التى اهتمت بعرض الحكاية الشعبية.

وكان وقع الصورة المعروضة على الشاشة كبيرًا على المشاهد، حيث اكتسبت تلك العملية بعدين: البعد الأول، المشاهد الذى يقع خارج أحداث الحكاية، أما الثانى فهو الحكاية نفسها.

واستطاع «والت ديزنى»، بجانب أفلامه عن ميكى ماوس، ودونالدك وأفلامه عن الحكايات الشعبية، أن يبنى عالمًا للحكاية الشعبية ذا أبعاد ثلاثة، فنجد أن الزائر لمدينته الشهيرة يتواجد مع الشخصيات الموجودة فى الحكاية الشعبية ويتحدث معها وجهًا لوجه.

وساعد ظهور التليفزيون على تزايد الاتجاه نحو تحويل موضوعات الحكايات الشعبية إلى موضوعات مرئية، مما ساعد أيضًا على خروج الحكاية الشعبية من دائرة صغار السن إلى دائرة البالغين.

وتم ذلك عن طريق ظهور الجانب الثقافى التاريخى داخل الأفلام، وعن طريق التأكيد على قصص الحب التى تتواجد تقريبًا فى جميع الحكايات الشعبية.

ويمثل الفيلم الذى يعالج الحكاية الشعبية موضوعًا فى حد ذاته، يصعب الحديث عنه هنا؛ حيث إننا نريد أن نلفت الانتباه فقط إلى ازدهار الحكاية الشعبية كشكل من أشكال الأدب فى القرن العشرين.

وفى أعوام حكم الفاشية تم الاهتمام باستخدام الحكاية الشعبية بصورة منظمة ـ وهو الأمر الذى كان مقرونًا فيما

مضى ببعض التحفظات ـ لنشر الإيديولوجية الفاشية بين الأطفال.

وفى ذلك الوقت لم يتم الاستغناء عن البحث العلمى فى مجال الحكاية الشعبية، ولكن حدث تراجع للبحث الجاد فى مقابل الأبحاث التى كانت فى ظاهرها أبحاثًا علمية، وفى الحقيقة كانت تخدم الإيديولوجية الفاشية. وظهرت محاولات تزعم تحقيق تنقية الحكاية الشعبية الألمانية من جميع العوامل الدخيلة عليها، الأمر الذى لم يتوفر بعد للحكايات الشعبية عن الشعوب الأخرى، وتم تصور وجود علاقات فكرية بين الحكاية الشعبية ومجموع الأساطير الجرمانية. وفى هذه الظروف لم يكن مستغربًا أن تستخدم الحكاية الشعبية من قبل معارضى هتلر وإيديولوجيته على أنها وسيلة لهجوم ناقد ساخر من محاولات تأسيس الإيديولوجية الفاشية بمساعدة الحكاية الشعبية، وذلك بواسطة التقليد الهزلى.

وحيث إن أسلوب التقليد الهزلى قد تم استخدامه فى الأدب الألمانى بصورة كافية، فنجد أن بوش (Wilhelm Busch) قد قام بتقليد العديد من الحكايات الشعبية تقليدًا هزليًا بالكلمة والصورة، مثل حكاية «هينزل وجريتل» وحكاية «بيت الشيطان»، وبدلاً من أن يظهر عنصر الفكاهة فى التقليد الهزلى ظهر عنصر النقد اللاذع.

وفى عام ١٩٣٧، وفى العدد الصادر فى الكرنفال من (Münchner Neuesten Nachrichten)، ظهرت معالجة جديدة لحكاية «ذات الرداء الأحمر» بقلم أولريش لينك «Ulrich Link» ولعبت ذات الرداء الأحمر فى هذه الحكاية دور فتاة من اتحاد الفتيات الألمانيات، التابع لمنظمة الشباب التى أنشأها هتلر فى عهده، وكانت تحمل فى سلتها تبرعًا مقداره جنيها واحدًا، ولعب الثعلب دور شخص غريب، من جنس آخر غيرالجنس الألمانى، بينما كانت الجدة تعيش فى بيت للمسنات. وفى أحداث القصة يقتل رئيس الصيادين فى المنطقة الحيوان المفترس ويعطى لحمه لمؤسسة التغذية. وتعرض الكاتب والمحرر للمساءلة أمام الجستابو فى ميونخ بسبب هذه الحكاية، مما أدى إلى إحداث تغييرات فى الحكايةحتى تصبح أقل ثورية مما هى عليه. ولكن هذا التقليد الهزلى للحكاية الشعبية لم يمثل شيئًا فى مقابل الرعاية الكبيرة التى تمتعت بها الحكاية الشعبية من قبل مؤسسات الاشتراكية القومية (National =sozialismus).

وهكذا، يمكن فهم موقف العديدين من أعداء الفاشية بعد سقوط حكومة هتلر، والذين أظهروا عدم الثقة والرفض للحكاية الشعبية. وهذا الموقف من الحكاية الشعبية دعِّم بواسطة أسباب أخرى، حيث أصبحت العبارة «كان ياما كان» تشير إلى العودة إلى الماضى، وأصبح ما تتمتع به الحكاية الشعبية، من إثارة للخيال ومثالية، من الأشياء التى تهدد معنى الواقع.

كما أن معارضى الحكاية الشعبية لم يروا فيها أية أخلاقيات يمكن أن تكون مهمة بالنسبة إلى الأطفال، وربما كان السبب وراء ذلك تكرار ظهور شخصية الضعيف، الذى يحاول أن يثبت نفسه عن طريق الخدعة، فى بعض الحكايات الشعبية. والسبب الرئيسى فى معارضتهم للحكاية الشعبية أنها مملوءة بالعنف، وخاصة لأن المصدر التاريخى والثقافى لتلك الدوافع المتسمة بالعنف لم يكن من الممكن جعله مفهومًا بالنسبة إلى الأطفال.

وكان الدافع وراء جميع تلك التحفظات التى أثيرت ضد الحكاية الشعبية أنها كانت، فى المقام الأول، من أدب الأطفال.

وبالطبع لم يستمر هذا الاتجاه ضد الحكاية الشعبية طويلاً، فسرعان ما اكتسبت الحكاية الشعبية أهميتها مرة أخرى، وذلك من خلال قدرتها على إثارة الخيال وإحيائه. وساعد ظهور العديد من الكتب التى تجمع الحكايات الشعبية لبلاد أخرى ـ وفى مقدمتها المجموعة المتنوعة من الحكايات الشعبية الروسية ـ على استعادة الحكاية الشعبية الألمانية لمكانتها مرة أخرى. ولم يعن هذا أيضًا الاستغناء عن نقد الحكايات الشعبية باعتبارها من أدب الأطفال فى المقام الأول.

واهتم الناشرون بالاختيار الواعى الحذر للحكايات الشعبية التى ينشرونها، وظهرت محاولات لتنقية الحكايات الشعبية من كل ما يمكن أن يسبب ألمًا للأطفال، ومن كل ما هو غير مناسب لهم.

فعلى سبيل المثال، تم تخفيف العقوبات التى يعاقب بها الشرير فى الحكاية الشعبية، لكن لم تقابل هذه المحاولات برضاء الأطفال، ففى إحدى الحكايات يعاقب ملك من الملوك، بسبب مداومته على إخلاف وعده، بأن يعمل مساعدًا فى ورشة من ورش الحرفيين اليدويين، الأمر الذى زاد من خوف الأطفال على بطلهم الذى تولى الحكم بعد ذلك الملك، وذلك بسبب قلقهم من أن يخلف الملك وعده مرة أخرى، ويعود فيستولى على الحكم، مما أدى فى النهاية إلى اختفاء تلك المحاولات المشكورة التى سارت فى طريق خاطئ.

وأنشئت العديد من الأماكن التى تحكى فيها الحكايات الشعبية هنا وهناك، وذلك بسبب عدم قدرة الكثيرين على امتلاك الكتب التى تجمع الحكايات الشعبية، فى الوقت الذى زاد فيه الطلب عليها، وخاصة على غير المعروف منها، وفى الوقت نفسه لم يكن التليفزيون قد احتل مكانه بعد.

وفى الغالب كانت تتم قراءة الحكايات الشعبية، فبالنسبة إلى الشباب والأطفال تم توفير جو مناسب لمضمون الحكاية الشعبية بمساعدة الديكورات الخشبية التى ابتكرها لودفج ريشتر (Ludwig Richter)، والتى تعطى انطباعًا شبيها بجو الحكاية الشعبية.

وللأسف، ظلت قراءة الحكايات الشعبية أو قصها على الأطفال داخل الأسرة، أمرًا بعيدًا نسبيًا عن اهتمام العلم بالرغم من أن الآباء والأجداد داخل الأسرة يقومون بتقديم جرعات تربوية أكثر منها جرعات أدبية للأطفال، ويتضح لنا ذلك عند شومل (Schummel) فى القرن الثامن عشر.

وبجانب الحفاظ على الحكاية الشعبية القديمة من خلال جعلها مادة للقراءة، سواء الفردية أو القراءة للغير، ومن خلال جعلها مادة فى وسائل الإعلام، بجانب ذلك كله نشأت الحاجة، ولازالت، إلى إعادة بناء الحكاية الشعبية.

وبالتأكيد يوجد العديد من الحكايات الشعبية الجديدة. ولكنها، جميعها، حكايات شعبية مستلهمة تعتمد فى المقام الأول على الموضوعات والشخصيات الموجودة فى الحكايات الشعبية مع محاولة لإعادة اكتشافها مرة أخرى وكتابتها بلغة أدبية جديدة وعرضها على جمهور جديد من القراء.

والمثال الذى نريد أن نسوقه هنا هو كتاب «الحكايات الشعبية عند شكسبير»، لمؤلفه فرانس فيمان (Franzs Führmann)، الذى أعاد صياغة الموضوعات المستلهمة من الحكايات الشعبية فى الأعمال الدرامية لشكسبير، فى صورة نثرية مشابهة للشكل المعروف للحكاية الشعبية التقليدية.

ويرى البعض أن الحكاية الشعبية الحديثة لابد أن تستمد مادتها من الواقع الذى نعيشه، ولا يكفى أن تستمد تلك الحكاية الشعبية الحديثة موضوعاتها مما تطرحه الحكاية الشعبية التقليدية من موضوعات، وهكذا انحصرت الإشكالية، حول الحكاية الشعبية الحديثة، فى موضوعات هامشية.

ومن العدد الكبير من الحكايات الشعبية المستلهمة، نريد أن نذكر منها، فى هذا السياق، تلك التى ألفها هرمان هسه (Hermann Hesse)، وذلك لأن حكاياته الشعبية المستلهمة تعد نموذجًا من حيث الشكل والمحتوى للعصر الذى كتبت فيه، كما أنها تتسق مع مجموع أعماله.

فى عام ١٩٠٤، كتب هرمان هسه، الذى شغل نفسه فى ذلك الوقت بـ«ديكاميرون» ـ «Dekameron» ـ لبوكاشيو (Boccaccio)، كتب حكايته الشعبية المستلهمة «القزم ـ Der Zwerg» ـ والتى تشابهت من ناحيتى الأسلوب والفكر مع قصص عصر النهضة (Renaissancegeschichten).

والبطل، فى هذه الحكاية، كما يوضح لنا العنوان، قزم يجمع بين الذكاء والقبح، يرافقه دائمًا كلب صغير معوَّق يحبه بشدة، أغرق ذلك الكلب، فيما بعد، خطيب سيدة القزم. وبطريقة ماكرة، استطاع القزم بعد أن قص على سيدته حكاية شعبية، أن يجعلها تطلب منه شرابًا يدفع خطيبها إلى حبها، وبدلاً من ذلك الشراب السرى خلط القزم سمًا فى الخمر، أودى بحياة خطيب سيدته وبحياته أيضًا، لأنه كان مضطرًا إلى تذوق الخمر أولاً. وأصيبت سيدته بالجنون بعد موت حبيبها، وهكذا، تم الثأر للكلب الصغير رفيق القزم.

وفى كتابه «حكايات شعبية» ـ «Märchen» ـ فى عام ١٩١٩، والذى اختلف كلية فى طبيعته عن الحكاية السابقة؛ حيث تأثرت تلك الحكايات بمعايشة هرمان هسه للحرب العالمية الأولى ـ كتب هسه حكاية «خبر عجيب من كوكب آخر»: على أحد الكواكب البعيدة السعيدة، حيث لايعرف المرء شيئًا عن الحرب أو العنف إلا من خلال الحكايات القديمة المنسية، حدث زلزال دفع السكان الذين أصيبت منطقتهم بالزلزال إلى إرسال أحد الصبية ليطلب المعونة من ملكهم.

حمل طائر كبير الصبى إلى الملك، وفى طريقه عبر الطائر فوق الأرض، وبالتحديد، فوق ساحة معركة ضارية. لم يستطع الصبى أن يفهم معنى لكل تلك المعاناة والعنف الذى شاهده، ولكنه استطاع أن يفهم أن هناك ما هو أسوأ بكثير من مشكلة عدم توافر الزهور التى يريد أهله أن يضعوها على مقابر ضحايا الزلزال.

وتختلف عن تلك الحكاية حكايتى «أوجستوس» و«إريس».

فى الحكاية الأولى استطاع أوجستوس، بواسطة قوى خارقة لأحد رجال الكنيسة (معمدان)، أن يتمتع منذ صغره بأن يحبه كل شخص يراه.

وبالطبع استخدم أوجستوس هذه الهبة استخدامًا سيئًا، حين شعر بالسأم من الحب والاحترام اللذين يجدهما عند كل من يقابلهم، ولذلك حاول أن يبتز مَنْ يعيش معهم إلى أقصى درجة مستغلاً حبهم واحترامهم له.

وفى الوقت الذى أراد فيه أوجستوس أن يضع نهاية لحياته، لعزوفه عنها وعدم رغبته فيها، ظهر له رجل الكنيسة، فجأة، وأحدث تغيرًا كبيرًا فى حياة أوجستوس، وبدلاً من أن يحبه كل من يراه أصبح مضطرًا إلى أن يحب كل من يراهم، بالرغم من أنهم يحطون من قدره ويحتقرونه لأنه أصبح عجوزًا قبيحًا.

وفى حكاية «إريس» تمثل إريس عند «أنسيلم» البحث عن حلم الطفولة، فهى الصديقة المحبوبة التى يريد أن يتزوجها، ولكن قبل ذلك لابد أن يعرف معنىً للكلمة «إريس» التى تتسمى بها محبوبته، ولكنها تموت قبل أن يكتشف أن كلمة «إريس» هى اسم لنوع من الزهور، الذى كان يعد جزءًا من ذكرياته الطفولية عن بداية الربيع. وفى أثناء تجوال أنسيلم فى فصل الشتاء يصل إلى بوابة صخرية تشبه تمامًا شكل زهرة الإريس المتفتحة، فيدخل تلك البوابة، ويصف هسه ذلك الدخول كاتبًا: «كانت زهرة الإريس التى كان يراها فى حديقة أمه، دخل الزهرة عبر إطارها الأزرق بخطوات متزنة سهلة، وفى أثناء مشيه فى مواجهة شروق الشمس أحس بأن جميع ذكرياته ومعارفه تتراءى له أمام عينيه، ثم شعر بيد صغيرة حنونة. وسمع رنين أصوات الحب قريبًا من أذنيه، أحس بلمعان الأعمدة، ذلك الرنين الذى لم يسمع غيره وهذا اللمعان الذى أضاء له كل ما حوله فى أوقات الربيع عندما كان طفلاً صغيرًا».

وهناك العديد من الأمثلة الناجحة لحكايات شعبية حديثة تخاطب الأطفال كما تخاطب الكبار لكتاب أذكر منهم: «أستريد ليندجرين» «Astrid Lindgren» و«يورى فولكوف» «Juri Wolkov».

ومن تلك الأمثلة الناجحة حكاية، بعنوان «حكاية الوقت الضائع» لكاتبها «يفيجينى شفارتس» «Jewgeni L. Schwarz».

وتحكى عن تلاميذ مدرسة كانوا دائمًا ما يضيعون وقتهم بلا اهتمام، وفجأة، بدوا فى شكل رجال ونساء طاعنين فى السن يعانون من الوحدة بعد أن استطاع سحرة أشرار التحكم فى أعمارهم. ولكن نجح هؤلاء الأطفال، الذين شعروا بالأزمة التى تجمعهم، فى استرجاع سنين عمرهم المسروقة مرة أخرى من هؤلاء السحرة الأشرار.

وقد بنيت تلك الحكاية الشعبية المستلهمة (الحديثة) على مقولة عادلة وردت فى نهاية الحكاية، تلك المقولة هى: «الإنسان الذى يضيع وقته يكبر سريعًا». ووردت العديد من الجمل الأخرى التى تشبه السابقة فى وسط أحداث الحكاية منها على سبيل المثال: «... يمكن للإنسان أن يتحكم فى سوء حظه على الأرض بشرط أن يسعى نحو ذلك سعيًا جادًا.».

واستطاع التصوير الخيالى الدقيق للكوخ فى الغابة وللتحولات داخل الحكاية أن يزيل جفاف تلك التعاليم القيمية وأن يجعلها مقبولة.

ونجد أن أسلوب التقليد الهزلى للحكاية الشعبية استطاع أن يحول أحداث الحكاية الشعبية من أحداث تتميز بالغرابة إلى أحداث تتميز بالكوميدية. وهناك نوعان من التقليد الهزلى نود أن نشير إليهما هنا: النوع الأول، هو تقليد بلغة العصر وبتفكير العصر معتمد على شهرة الحكايات الشعبية وانتشارها، والنوع الثانى هو الذى يعتمد على حكايات شعبية تقليدية. وأيا كان الأسلوب الذى ينتهج فى التقليد الهزلى فهو فى النهاية دليل على معدل انتشار الحكاية الشعبية وقربها من الناس، لأننا يمكننا أن نقلد، فقط، ما هو مشهور ومعروف لدى الناس، وفيما عدا ذلك سيصبح التأثير النهائى للتقليد الهزلى غير مفهوم.

ففى عام ١٩٠٩ نشرت معالجة[١] لحكاية «ذات الرداء الأحمر لأبناء المحامين»: « فى يوم من الأيام كانت هناك فتاة صغيرة تعيش فى رعاية أمها ...» وفى طريقها إلى جدتها «وهنا قابلت الثعلب، الذى اتجه فورًا إلى بيت الجدة، بعد أن استعلم عن مكان الفتاة، وهناك ارتكب جريمة السرقة فى ابشع صورها[٢] وهى سرقة الإنسان نفسه من خلال افتراسه حتى النهاية».

ثم ارتكب الثعلب الجريمة نفسها مع الفتاة واستولى على السلة «بدون وجه حق»، وشرب الخمر ثم استلقى نائمًا فى سرير الجدة.

وبعد برهة مرَّ رئيس الحرس على موقع الجريمة، وبعد سماعه صوتًا غير معتاد داخل الكوخ تسلل إلى داخل الحجرة ليرى ماذا هناك. وبمجرد مشاهدته للثعلب داخل الحجرة هجم عليه وأثناء هجومه استطاع أن يمزق بطنه، وإن كان القانون يجرم ما فعله الحارس فلم يكن من حقه التعدى على الثعلب فى ذلك الوقت، لأنه كان فى منزل الجدة وفى حمايتها[٣]، وإن كان تمزيق رئيس الحراس لبطن الثعلب أدى فى النهاية إلى خروج الجدة والطفلة. وشهدت الجدة بأن ما فعله رئيس الحراس كان برضائها، لأنها تعتبر من وجهة نظر القانون المالكة للثعلب فى وقت قتله والاعتداء عليه من رئيس الحراس[٤].

بعد تلك المحاولة، ظهر العديد من المحاولات لتقليد الحكاية سواء بلغة القانون أو بغيرها. وقامت إذاعة بايرن فى الستينيات ـ وسط برنامج ترفيهى ـ بإذاعة حكاية «ذات الرداء الأحمر لأبناء المحامين» بالصيغة التى كتبت بها فى عام ١٩٠٩، دون أن تحدث تغييرًا فى نصها وهناك العديد من الحكايات الشعبية غير الكوميدية، والمملوءة بالسحر والغرابة، تم تقليدها تقليدًا هزليًا.

وفى إحدى الحكايات المقلدة تقليدًا هزليًا تم الجمع بين حكايتين شعبيتين إحداهما عن صياد، والأخرى عن فتاة لها أمنيات ثلاث.

وتحكى لنا هذه الحكاية عن فتاة كانت تسير على شاطئ نهر، فشاهدت سمكة خارج المياه، فأعادتها إلى المياه مرة أخرى. تلك السمكة كانت تمتلك قوى سحرية كبيرة وطلبت من الفتاة أن تحقق لها أمنيات ثلاث، لأنها أنقذتها من الموت، فتمنت الفتاة أن تصبح جميلة جدًا، وأن يتحول منزلها إلى منزل من الذهب، وأن يتحول القط الذى يعيش معها إلى رجل جذاب.

ثم عادت الفتاة إلى المنزل بعد أن تحققت أمنيتها الأولى، وهناك وجدت أن كل جزء من منزلها تحول إلى الذهب وشاهدت شابًا أمام المنزل، وكان هذا الشاب بالتأكيد هو القط المسحور ولكنه قال لها حزينًا: «ألا تشعرين أخيرًا بالأسى لما فعلتيه معى قبل ثلاث سنوات، حين قضيتى على رجولتى؟»

تلك الإشارات الجنسية التى لم تكن غريبة على الحكايات الشعبية تم نقلها من أوساط البالغين إلى أوساط القراء من الأطفال.

هذه الثقة فى الحكاية الشعبية لم تعرف حدودًا، ولم تختلف من دولة إلى أخرى، بل يمكن القول بأنه، من خلال الحكاية الشعبية، يتضح لنا أن أمانينا وتصوراتنا عن القيم ورغباتنا تتفق، حتى وإن اختلفت أجناسنا، وإن اختلف المكان والزمان اللذان كتبت فيهما الحكاية الشعبية، وإن اختلف المؤلفون لهذه الحكايات. وهكذا تستطيع الحكاية الشعبية، بصورة بسيطة، ولكنها تخاطب الشعور، أن توضح أوجه الشبه فى الفكر والحياة بين الشعوب.

وبجانب ذلك العامل، فهناك عامل آخر يؤكد على أهمية الحكاية الشعبية فى حياتنا، وهو حاجتنا إلى أن نتعرف على معنى الخيال الذى يعد من أساسيات بنية الحكاية الشعبية.

وبدون الخيال لن يكون فى مقدورنا الوصول إلى البدائل فى حياتنا، والتى لايمكن، ولانريد الاستغناء عنها، فى سعينا نحو التطور والتقدم. (وقد أشار إلى ذلك «مكسيم جوركى» ـ «Maxim Gorki» ـ فى مقالة «عن الأدب» سنة ١٩٣٥).

ويبقى السؤال عن إمكانية وجود وسائل أخرى غير الحكايات الشعبية، التى تنتهى إلى عصور مضت، يمكن بواسطتها تنمية ملكة التخيل، وتكون مناسبة لعصر التكنولوجيا الذى نعيش فيه.

هناك بالطبع الأمنيات التكنولوجية داخل الحكايات الشعبية، وإلى حد بعيد، ولكنها تظل مرتبطة بعناصر البيئة الطبيعية الأولية.

فى مثل تلك الحكايات تم التوصل إلى وسيلة للنقل تقارب سرعة البرق، وذلك من خلال «الحذاء ذى السبعة أميال»، والطيور الغريبة كالطائر «جرايف» أو «روك»، التى فى مقدورها حمل الأشخاص والأشياء ونقلها بسرعة هائلة.

وفى بعض الأحيان يلجأ مؤلف الحكاية الشعبية إلى حصان يستطيع فجأة أن يتحول إلى طائر ـ مثل بجاسوس ـ وعندما لا يكون الحصان متاحًا للمؤلف فى بيئته، أو غير حاضر فى فكره، لايرهق ذهنه، فيمكن أن يلجأ إلى سجادة أو حقيبة، وفى هذه اللحظة يصبح وجه الغرابة أكبر.

وفى العديد من الحكايات الشعبية يكون من واجب البطل أن يبنى سفينة تسير فى البر، كما تسير فى الماء، ويمكن أن تسير أيضًا بدون أن يوجد من يجدف فيها. ولم يكن من المهم شرح كيفية تحرك تلك البرمائيات، وما هى فكرة عملها، بقدر ما كان مهمًا أن تسير فى النهاية، وأن تؤدى دورها وسط أحداث الحكاية، فالمؤلف يضع أمام عينيه هدفًا واضحًا، وهو تحقيق حلم من أحلام الإنسان، حتى لو لم يكن يعرف الطريق إلى ذلك الحلم.

وبالرغم من كل شىء فإن الحكاية الشعبية عملت على تقوية إيمان الإنسان بنفسه وثقته بقدرته؛ حيث يتم تعويض نواحى النقص فى قدرات الإنسان بواسطة الحيوانات التى تساعد الإنسان بما منحته لها الطبيعة من قدرات، فنجد أن الأسماك تغوص بدلاً من البطل وتساعد الطيور الآخرين فى قضاء شؤونهم.

وهكذا نجد أن الإنسان داخل الحكاية الشعبية يحلم بما هو متطور وبأنه يمتلك قدرات خارقة، دون الاهتمام بكيفية بناء الأشياء أو تصميمها.

ويلعب الخيال دورًا مختلفًا تمامًا فى قصص الخيال العلمى، التى تهتم بالتكنولوجيا، وبامتلاك الإنسان لها. وتمتلئ قصص الخيال العلمى بالأحداث العظيمة المدهشة، ولكنها لا تحتوى على ما تحتويه الحكايات الشعبية من غرائب؛ فهى تضع تفسيرًا منطقيًا لكل حدث، وتخضع كل عناصرها لقواعد علمية صارمة، وهكذا فإن الخيال الإنسانى تتم مخاطبته فى قصص الخيال العلمى من خلال الأسلوب التكنولوجى العلمى.

وبالتأكيد تمتلئ قصص الخيال العلمى بالإثارة، وتنجح فى جذب الانتباه فى عصر التكنولوجيا الذى نعيشه. وقد أثارت تلك النظرة الأحادية للخيال فى قصص الخيال العلمى الانتباه؛ حيث اعتبر ذلك نقصًا يجب تعويضه.

فنجد أنه فى الأعوام الأخيرة ظهر فى أسواق الكتب شكل أدبى جديد لقصص خيالية تحاول أن ترجع بنا إلى الماضى، فى أسلوب شيق جذاب، وتجعل من عنصر الزمان موضوعًا رئيسيًا لها(٥).

بجانب تلك الأشكال الأدبية الجديدة ظلت الحكاية الشعبية محتفظة بمكانتها، وقدرتها على جذب الآخرين واعترافهم بها. فنحن نجد الحكاية الشعبية، لدى الأطفال ولدى الكبار، مكتوبة، ونجدها مذاعة فى الراديو، ونجدها معروضة على شاشة التليفزيون.

ونحن نعرف العديد من الكتاب الذين ألفوا حكايات شعبية مستلهمة، وبالتأكيد، يوجد عدد كبير من الآباء والأجداد الذين لايزالون يحكون لأبنائهم وأحفادهم الحكايات الشعبية، والتى يبتكرون جزءًا منها فى بعض الأحيان.

وتلعب الحكاية الشعبية دورًا مبهرًا فى دعم التصورات الفكرية والمناقشات التى تدور حول قضايا معاصرة، حيث يتم الاستشهاد بالحكايات الشعبية المعروفة، والمعترف بها لدى جميع الأفراد لتأييد رأى ما والدفاع عنه.

فعلى سبيل المثال نجد أن النساء، فى إطار حركة تحرير المرأة داخل المجتمع، يهتمون بصورة المرأة فى الحكاية الشعبية، فهم يبحثون عن حكايات شعبية لعبت فيها المرأة دور البطولة واتسمت بالنشاط، ولم تنتظر نيل حريتها، ولم تلعب دورًا سلبيًا.

وفى أحد الإصدارات الألمانية بعنوان «سنو وايت لها العديد من الإخوة» تم التعرض لتلك المشكلة، وظهرت سلسلة بعنوان «لا يوجد هينزل بدون جريتل»، تحت إشراف مجموعة من منتقدى أوضاع المجتمع وحماة البيئة.

وبأسلوب التقليد الهزلى، وبالكلمة والصورة، وعلى يد عدد كبير من المؤلفين ورسامى الكاريكاتير، هوجم الإضرار بالبيئة ومحاولات غش الأطعمة وجرائم الإرهابيين وغيرها.

وبدأت الحكاية الشعبية، منذ فترة وجيزة، فى تكوين الروابط بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى. وقد لاحظنا ذلك التطور فى الحكايات الشعبية المبكرة، التى ارتبطت بالأسطورة أول الأمر، ومؤخرًا ارتبطت بأشكال أدبية أخرى نذكر منها فى نهاية ملاحظاتنا عن الحكاية الشعبية، الدراما التى كتبها يفيجينى شڤارتس، «Jewgeni L. Schwarz» ـ بعنوان «التنين» ـ «Drakon» ـ وبطلها هو الذى استطاع قتل التنين فى النهاية. وهذه الدراما مستلهمة من الحكاية الشعبية «قاتل التنين»، وهى تريد أن تنقل إلينا، عن طريق الصراع مع التنين، فكرة بعينها، وهى ضرورة أن يكون الإنسان مستعدًا دائمًا لمواجهة قوى الشر، التى يمكن أن تتهدده، فى أى وقت.

وبالرغم من أن التطورات التكنولوجية التى حدثت فى القرن العشرين، فى مجال معالجة الحكاية الشعبية وعرضها، فما زالت هناك أماكن يتقابل فيها بعض الأفراد، ليحكى أحدهم حكاية شعبية، ويُعوض النقص فى الأدوات التكنولوجية المستخدمة فى وسائل الإعلام لعرض الحكاية عن طريق اللقاء المباشر بين الحاكى والسامع، وعن طريق إمكانية السؤال والاستفسار والتعليق، أو التعديل فى الحكاية نفسها.

ولقد عايشنا بأنفسنا، منذ زمن ليس بالبعيد، كيف قامت فلاحة من المجر، بإجراء تعديل طريف فى مقدمة حكاية شعبية بعنوان «اللصوص الاثنا عشر»: «فى يوم من الأيام، فى زمان يبعد عنا سبع مرات، وفى مكان يبعد عنا سبعة بلاد، فى ناحية البحر الكبير، وأبعد من ذلك، كان هناك فلاح يعيش مع زوجته وكان لهم من الأطفال اثنا عشر طفلاً.....»(٦)

الهوامش

(١) تلك المعالجة بطريقة ـ التقليد الهزلى ـ حاولت أن تحلل العلاقات بين أبطال القصة: الثعلب والفتاة وجدتها، والثعلب وحارس الغابة، وحارس الغابة والسلطات القانونية من وجهة نظر القانون الألمانى وأحكامه، وأسباب استحقاق الأفراد للعقوبات المختلفة فيه، وتلك المحاولة يمكن أن تعد سخرية من بعض نصوص القانون، وكذلك لتفسيرها بصورة مبسطة (المترجم).

(٢) فى الأصل إشارة إلى رقم أحد النصوص فى القانون الألمانى، الذى يصف الجريمة التى يرتكبها الثعلب (المترجم).

(٣) انظر (٢).

(٤) انظر (٢).

(٥) مثل قصة آلة الزمن. (المترجم).

(٦) هذه الدراسة مترجمة من كتاب «Es war einmal .... Illustrierte Geschichte des Märchens» لمؤلفيه Waltraud Woeller

Waltraud Woeller

الفولكلور الرومانى
المنهج و التطبيق

هانى إبراهيم جابر

لقد توخيت فى تقديم هذه الدراسة، عن الفولكلور الرومانى، المنهج والتطبيق، تحقيق هدفين: الهدف الأول أن أعرض بعض الاتجاهات العلمية التى شكلت فى واقع الأمر المنهج العلمى والبحثى فى رومانيا، وبخاصة العلاقة بين الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية . وأن أطرح، فى الوقت ذاته، بعض الموضوعات التطبيقية التى صارت عندهم بمثابة ترجمة للمنهج التطبيقى فى جمع ودراسة المأثورات الشعبية، وصارت تحظى بقسط وافر من الاهتمام لدى الباحثين الفولكلوريين الرومان.

يتميز المنهج الفولكلورى الرومانى بالرؤية الكلية الشمولية للظاهرة الشعبية، أى المنهج الذى يهدف إلى تحديد جميع المنتوجات الشعبية، باعتبارها جميعًا عناصر الثقافة الإبداعية ، فى حالة انتشار، داخل المجتمعات الرومانية التقليدية. وهذه العناصر تعتبر بمثابة نقطة التلاقى التى تنتظم عندها معظم الظواهر الأخرى الاجتماعية والسلوكية، من أشكال إنتاجية وأنماط حرفية مختلفة . لذلك فإن اتجاههم نحو البحث الكلى والشمولى للظواهر الشعبية موجّه دائمًا نحو المسائل الإبداعية، على اعتبار أنها الأشكال الجمالية المشكلة بوصفها رد فعل لكل الجوانب المطروحة مسبقًا. وفى هذه الحالة فإن البحث يؤكد على أن الواقع الاجتماعى وثقافته، مع رد الفعل الإبداعى، يكون حاضرًا فى حالة من التشابك والتفاعل فى المنتج الفنى بخصوصيتيه المكانية والفنية . ومن هنا فإن دراسة العناصر الفولكلورية إنما يعنى فى المقام الأول دراسة الخصائص الإبداعية فى مجتمع البحث .

وفى المقام الثانى، تعتبر الظواهر الفولكلورية انعكاسًا للخبرة المنبثقة عن علاقة الإنسان الشعبى بالمادة موضوع التعبير عنها، ومعايشته للبيئة بكل ظروفها المناخية، والتضاريسية، وأيضًا تفهمه للخامة البيئية وطرق توظيفها وتشكيلها. لذلك فإن الباحث الرومانى يقر بأن كل ظاهرة فولكلورية هى نتاج رد الفعل للثقافة الشعبية المانحة له أسباب إنتاج تلك الظاهرة . بالإضافة إلى أن هناك قناعة كاملة بأن الظاهرة الفولكلورية فى تواجدها لا بد وأن تأخذ طريقها من خلال التربية، ولذلك فإن الأستاذ « باول باتريسكو» يشير إلى أن الفولكلور يربى. وهذه الإشارة بالتحديد تعنى أن الظاهرة الفولكلورية تفرض حضورها

نتيجة التربية الجماعية لها . والتى تطبق بشكل تلقائى وتشمل جميع أنواع السلوك المعنوى والمادى، والأفكار والمبادىء، والنظم الاجتماعية، بالإضافة إلى الأشكال التعبيرية والإنتاجية والبنائية. إن هذا الرأى، فى الحقيقة، يضيف بُعدًا تربويًا مهمًا يقوم به المجتمع فى عملية نشوء واستمرار الظاهرة الفولكلورية، لتكون، بمفعولها ، بمثابة التوازن بين الأفراد وبين الحياة، بمفرداتها العملية والحياتية، كما أنها تحقق لهم الرغبات والاحتياجات الاجتماعية، لتكون الظاهرة فى حالة تجانس مع نمو الخبرة لدى هؤلاء الأفراد . وعلى ذلك فإن المنهج الرومانى يبدأ من منطلق أن الفولكلور يقوم على عنصرين مهمين، وهما: التربية، والخبرة . بالإضافة إلى تميزهما النوعى وهو الذى يحدد لكل بيئة خصائصها الاجتماعية والفنية .

إن نتاج الظاهرة الفولكلورية ينبع دومًا من المأثورات التى يتعارف عليها الأفراد، والتربية الجماعية فيها بمثابة نقل الخبرة بين الأجيال أيضًا . التربية والخبرة تعملان معًا فى خط متوازٍ للحفاظ على الخصائص التقليدية لكل ظاهرة من الظواهر . ولذلك يمكن القول إن كل ما تلا ذلك، من آثار التربية والخبرة، إنما يجرى عبر رسوخ وتفاعل متبادلين بين ما هو موروث، وما هو حادث من نمو الخبرة عبر الزمن. وهذه الطريقة تكون بمثابة توارث «الأصالة» فى المكان بكل انشطتها المختلفة، وفى مجالاتها المتعددة. إن حضور الآثار الإنتاجية للظاهرة التى ليس لها جوانب مادية عملية، لهو أمر وارد، ولذا تقتصر جوانبها على البعد الروحى الاجتماعى . وهو الجانب الذى يميل فيه التعبير إلى الترجمة الذهنية للمجتمع، ومع ذلك فإن هذا البعد الروحى الاجتماعى سيحتاج، فى النهاية، إلى الجوانب المادية لتعبر عنه وتبقيه حيًا أمام أفراد المجتمع .

ولكن مادام كلا الجانبين - معًا - يشكلان وحدة فى الظاهرة الفولكلورية . فينبغى القول إن هذه هى الحركة الدافعة لانبعاث النزوع نحو إنتاج شكل من أشكال التعبير الفنى الشعبى . وهى حركة تتميز فى موضوعيتها بأن لها صبغة فنية اجتماعية من حيث واقعها وأصالتها، ومادتها ووظيفتها . ومن التفاعل بين التربية والخبرة فقد أكدوا على أن الظاهرة الفولكلورية، بصفة خاصة ، لها خواصها المادية والمحسوسة، من حيث ما تتطلبه من ممارسات شعبية لها أبعادها التاريخية، ومن حيث أبعادها الاجتماعية الروحية، كما أن لحركتها أيضًا قوتها القادرة على التواصل والوصل، وانتقالها من التشكل الحسى، إلى التشكل الإنتاجى المادى، فالنشاط فى الظاهرة الفولكلورية يتحول من كونه ذهنيًا فى ضمير الأفراد؛ ليصبح شكلاً محسوسًا اجتماعيًا، أى ليصبح واقعًا ماديًا .

وتبعًا لذلك نرى الجديد فى منهجية العمل التطبيقى الرومانى، مبنيًا على أن الظاهرة الفولكلورية تنشأ من نوعية التوجيه التربوى لنقل خواص الإبداع البيئى للمجتمع، حيث يتعاظم الفولكلور بمواده المنتجة بتكامل دور الخبرة وتكاملها مع طرق التوجه أيضًا. ولذلك تعتبر الخبرة ودورها هنا، قبل كل شىء، بمثابة النشاط الخلاق لخلق أشياء لها طابعها الجميل، أو لأداء أفعال متميزة بسماتها النفعية. ومن هنا كانت مادة الفولكلور مادة معرفية وتطبيقية تتواجد بحضورها فى إطار خلاق، وتتمثل فى أفعال لها قيمة فنية. إذن، فالمنظور الرومانى ، لهذه الخصوصية ، يعتبر أن التربية الاجتماعية فى مجال نقل الخبرة المتوارثة فى الإبداع هى بداية التشكيل الفولكلورى واستمراره فى المجتمع بعد ذلك. ويبدو هذا الأثر من فكرة الانتماء والتواصل الاجتماعى والفنى بتوظيف القيم فى وجدان أبناء المجتمع. كما يبدو جليًا كجوهر فى معنى الأصالة من وراء العمل المشترك أو الفعل الجمعى الذى نعنيه من الفولكلور، والذى لابد وأن يساهم فيه أغلب أعضاء المجتمع.

فما عسى أن تكون وظيفة التربية الاجتماعية فى التكيف الإبداعى للأفراد؟ هل تتيح استمرارية الفعل أن يندمج الأفراد تمامًا فى موروثاتهم وأشكالها الإنتاجية؟ ينبغى ، ونحن نستعرض المنظور الرومانى فى التعامل مع الظاهرة الفولكلورية، أن نؤكد على أن هذا المنظور يعتمد، فيما يعتمد عليه، على أساسيات أدوار حاملى الموروث الشعبى فى نقل خبراتهم بالشكل الذى يجعل الأبناء يكتسبون هذه المهارات، ليتكيفوا اجتماعيًا وإبداعيًا مع البيئة المحيطة بهم، ويعتادوا على أن يساهموا فى النمو البنائى للمجتمع مع احتفاظهم بعاداتهم وثقافتهم، وروابطهم مع الأجيال السابقة. فالرومان، من هذه الناحية، يسعون إلى الدراسة الواعية لخصائص التربية لمنطقة محددة جغرافيًا، ومعرفة مدى انتشارها وقوة فعاليتها بين الأفراد. وبعدها يبدأون فى

الكشف عن خصوصية الفعل الناتج عن هذه التربية. لذلك فإن الحصول على مادة فولكلورية يكون من خلال الاحتكاك المباشر مع خبرة الأفراد، وأثر ذلك على البناء الفنى والإنتاجى للظاهرة الفولكلورية. وفى المرحلة التالية يبدأ الباحث الرومانى فى تشكيل الظاهرة من واقعها الحى قاصدًا الكشف عن طرق التعلم لها، ونوعية المعرفة لها اجتماعيًا.

وبعد.. ، فقد أسدى علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية الرومانيون، بنتائجهم التطبيقية، خدمة حقيقية إلى علماء الفولكلور، لماذا؟ لأنه من المعروف أن الدراسات الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، ومجالات البحث فيهما، من أقدم المجالات المشابهة لهما فى أوروبا. فقد كان عملهما موجهًا أساسًا تجاه الحديث عن الإنسان الرومانى، من واقع حضارته، ومن واقع حياتهم المعاصرة، فى وقت واحد على أرض «الداتشيا التاريخية»، أو على أرض «الداج» كما يعرفونها فى دراساتهم الأكاديمية بصفة خاصة. وقد جاهد هؤلاء العلماء فى سبيل إعداد أطالس إثنوجرافية للمأثورات الاجتماعية والمادية، وأخرى تجمع العادات والتقاليد الاجتماعية، وخصوصًا ما يرتبط بالاحتفالات والمواسم الشعبية.

ومع تقدم تلك الدراسات، قام علماء الفولكلور بعد ذلك بتقسيم الدولة الرومانية إلى مناطق ثقافية متباينة، وشديدة الخصوصية فى اللهجات وفى الأصول العرقية، إلى جانب التميز البيئى للأشكال الإنتاجية والإبداعية المادية والتعبيرية. وبلغ عدد المناطق الثقافية ٥٧ (سبعة وخمسون) منطقة، بدءًا من منطقة «فرنتشيا» بوسط رومانيا، إلى منطقة «نجرو فودا» فى شرقها. ومن أبرز المناطق الثقافية وأهمها من الناحية الفولكلورية وأغناها فى مأثوراتها الإنتاجية هى مناطق «مارموروش» فى شمال رومانيا، والتى تتضمن أجزاء «بايا مارى»، و«ساتو مارى». بالإضافة إلى المناطق المحيطة بهما، والمطلة على أرض «مولدوفيا» الرومانية المتاخمة «لمولدوفيا» الروسية.

وكان الفضل أيضًا للأنثروبولوجيين الرومان على الباحثين الفولكلوريين كبيرًا، ويعود، فيما يعود إليه، إلى ما تم جمعه من معلومات وصور ومقتنيات فى الفترات التى قاموا بها فى العمل الميدانى، وذلك من خلال الأدلة التى قسمت إلى خمسة أجزاء مصنفة تصنيفًا نوعيًا، وكل جزء منها يتضمن عددًا من الأدلة الفرعية المتخصصة فى الظواهر المختلفة الشعبية. فهناك أدلة خاصة بمجالات الفنون التشكيلية، والعمارة، والأزياء، وأدوات الزراعة والرى، والصناعات التقليدية، والتمائم، والممارسات الفنية الحرة كأشغال النسيج والتطريز، وغيرها من أشغال الفخار والخزف، والزجاج، والأخشاب.. إلخ. بجانب هذا فهناك أدلة خاصة بالعادات والتقاليد والمناسبات الاجتماعية. وأدلة خاصة بالفنون التعبيرية والحركية: كالرقص والعروض والألعاب الشعبية والموسيقى، وبعض الأشكال التقمصية المصاحبة للاحتفالات الدينية. وأخيرًا أضيفت أدلة تختص بالثقافة الوضعية المعاصرة، تلك التى تعرف بالثقافة الجماهيرية، وهى تهتم بالظواهر الجديدة القولية والتعبيرية بالمدن والمصانع والأسواق والتجمعات الناشئة.

هذه الأدلة ذات قيمة علمية كبيرة، لأنها تبرز، فى المقام الأول، الخبرة البحثية الطويلة وخصوصًا فى مجال إعداد الاستبيان، وكيفية التطبيق الميدانى الكلى للإحاطة بالظاهرة الشعبية بكل جوانبها الدالة عليها. كما أن هذه الأدلة تبين التوجه العلمى بالدرجة الصحيحة الموضوعية والتخصصية فى إطار علم الفولكلور بالتحديد. ومما يؤكد هذه المعانى قدرة بنائها على التكيف والمرونة، حيث جاءت فى سياقها مدعمة بالخطوط المرسومة للأشكال الإبداعية الشعبية كافة من واقعها الموروثى والتاريخى بأدق تفصيلاتها. كل ذلك تم بأسلوب سلس يبين طرق التعامل مع الرواة ومع المادة فى كل البيئات المختلفة والثقافات واللهجات المتنوعة. وأيضًا تبرز أهم المفردات لمكونات العناصر الإبداعية والإنتاجية لكل منطقة، والتى عمل الفولكلوريون بعد ذلك على تقسيمها إلى ٥٧ منطقة (انظر شكل ١).

ومع تطبيق تلك الأدلة استطاع الأنثروبولوجيون الرومان، فى البداية، كشف الكثير من الجوانب الدالة على الإنسان الرومانى، وكذلك الأشكال البنائية للمجتمعات التقليدية فى ربوع رومانيا. ومما ساعد على تحقيق ذلك تكامل المنهج الأنثروبولوجى من جانب، والاكتشافات المستمرة عن الآثار وأطلالها ومخلفاتها منذ التاريخ القديم لتكوين المنطقة إنسانيًا من جانب آخر بالإضافة إلى الدراسات الأركيولوجية الرومانية التى سعت، بدورها أيضًا، إلى دراسة وكشف

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57

شكل (١)

المراحل التاريخية التى عاشها الإنسان الرومانى على أرض «الداتشيا» قبل المسيحية، وهى منطقة البحث المهمة بالنسبة إلى المنظور التاريخى فى فولكلور رومانيا. وقد تم ذلك بدراسة المخلفات الإنسانية والثقافية التى كشف عنها علماء الآثار ، وكان مفتاح الكشف منصبًا على المنتوجات الفخارية. ومن خلال التجربة الميدانية توصل العلماء إلى أساليب علمية تقوم على فحص وتصنيف تلك المخلفات تصنيفًا يبين المراحل التاريخية المختلفة بالتعاون مع الإثنوجرافيين الرومان، والذين أقاموا المتحف الإثنوجرافى لحفظ تلك الاكتشافات، وغيرها من المقتنيات التى يتم إنتاجها حديثًا. وكانت تلك الدراسات فى مجملها تعمل على تكامل النظرية العلمية للفولكلور الرومانى بعد ذلك. وتعمل فى الوقت نفسه فى مجال تأصيل الثقافة الإبداعية والإنتاجية عند الرومانيين من خلال استمرارية تلك الثقافة القديمة، وهذه النوعية من الإنتاج ، بشكل متواصل، منذ ما يقرب من ألفى عام مضت وحتى الآن ، حيث عثر، ضمن ما عثر عليه، على الكثير من المنتجات ، صنعت فى زمن سحيق، وما زالت تنتج بخواصها التقليدية فى الزمن الحالى. بالإضافة إلى أن بعض الأطلال المعمارية، وأشكالها الفنية والمعيشية والوظيفية، وجدت لها أمثلة متعددة قائمة ، الآن، بالكيفية نفسها إلى جانب التشابه فى أدوات الزراعة والصيد وآلات الموسيقى، والتى مازالت حاضرة فى حياة الشعبيين فى رومانيا المعاصرة.

كان على الفولكلوريين الرومان عندئذ، أن يستخلصوا النتائج التى توصل إليها زملاؤهم من العلماء فى التخصصات المختلفة، وأن يعنوا، فى الوقت نفسه، بالجوانب الخلاقة والمبدعة فى الإنتاج الإنسانى. ولم يعد الاهتمام، من جانب هؤلاء الفولكلوريين، حديثًا عن الإنسان ذى العرق الرومانى فقط، بل أصبح عليهم الإلمام بالقدر نفسه من الدراسة عن ذلك الإنسان الذى يعيش على أرض «الدتشيا» كلها نتيجة لانعكاس آثار المعارك الحربية، وتقسيم أوروبا الشرقية تقسيمًا سياسيًاوجغرافيًا جديدًا. إلى جانب ما استجد تبعًا لذلك من تنوع لاختلاف الثقافات نتيجة لتعدد القوميات المختلفة فى رومانيا من «هنجار» إلى «مولدوفيين»، و«أتراك»، و«أسلوفاك» وغيرهم، وكلها أمور تركت بصماتها على الواقع الشعبى الجديد، وبالتالى على خصوصية بناء الأدلة الفولكلورية، وعلى أسلوب البحث والجمع الميدانى من منظور واقعى.

وعلى ذلك كانت المهام المنوطة بعلماء الفولكلور مهمة صعبة ومتشابكة، وخصوصًا فى ظل فلسفة سياسية واجتماعية واقتصادية موجهة، إلى حد بعيد، من قبل الدولة الرومانية، وفى ظل اتجاه الدولة، بعد الحرب العالمية الثانية، جهة تعظيم فكرة القومية الرومانية والاهتمام بالموروثات الشعبية المعبرة عن أصالة الشعب الرومانى. وأيضًا عملت على أن تكون من بين أهداف الثقافة المعاصرة جمع الموروثات الثقافية للاستفادة منها فى التنمية الإنتاجية والحرفية وإثارة الحركة الإبداعية بشكل خاص، إلى جانب استغلال الإمكانات المعاصرة فى التحديث كالميكنة وغيرها. فكان العنصر الفولكلورى متوافقًا مع خطط تغيير البنية الثقافية والتعليمية والتربوية من منظورها المعاصر. وكان دور الفولكلوريين الرومان، فى ذلك، شأنًا عظيماً، فقد استعانوا بالدراسات السابقة للإثنولوجيين، والأنثروبولوجيين، والأركيولوجيين، والإثنوجرافيين، وبالنتائج التى توصلوا إليها، وخصوصًا فى مجال الأطالس والمتاحف، التى أعدوها لتبيان ثقافة كل إقليم، وكل منطقة ثقافية شديدة التميز فى المجالات الحياتية والإبداعية والإنتاجية كافة. ولذلك تمكنوا بجهدهم العلمى من الكشف عن فولكلور بلدهم، بكل جوانبه وتراثه الإبداعى، مستغلين العمل الميدانى والدراسات المستمرة، للبعثات العلمية من المتخصصين والهواة . وبالقطع، انعكس ذلك فى النهاية على ما تم وضعه من معايير علمية وعملية، للاستفادة من ملكة الإبداع عند الشعبيين فى إثراء المتاحف بمنتوجاتهم وانتشارها بين الأجيال؛ ولذلك نجد أن مناهجهم التعليمية واتجاهاتهم التربوية تشتمل على مواد تعمل على نقل الخبرة التراثية واستمرارها فى آن.

ولا شك أن الاهتمام بالدراسات الفولكلورية، فى رومانيا، يعود إلى أوائل هذا القرن؛ حيث نشطت الدراسات النظرية المصحوبة بالبحوث العلمية الميدانية من الواقع الملموس فى بعض الأقاليم التى لها خصائصها التقليدية. وكانت هذه الدراسات مصحوبة بحركة إحياء للفنون الأكاديمية، التى استلهمت من التاريخ الثقافى الشعبى، ومن الأشكال الاجتماعية وحياة الريف، موضوعات كثيرة عبر عنها كبار الفنانين فى ذلك الوقت. ومن الدراسات المهمة، الدراسة التى قام بها الأستاذ «ساموركاش تزيجارا» بعنوان «الفن فى رومانيا فى عام ١٩٠٩». وفيهاجمع العديد من الأشكال الجمالية للفن الشعبى وتعبيرات الفنانين الأكاديميين عنها.

وهى دراسة تستعرض الفنون البيئية ذات الطابع الريفى. وبعد ذلك أصدر الأستاذ «ساموركاش» بحثه عن «فن الشعب الرومانى» فى عام ١٩٢٥م ونشره فى جينيف باللغة الفرنسية. وينحو الكاتب نحو رصد العناصر الجمالية بالتحديد فى الموروث الشعبى. وأصدر الأستاذ «جورجيه أوبريسكو» بحثه عن «بلدنا رومانيا» فى عام ١٩٢٢م ، ذاكرًا فيه أهم الأبعاد الاجتماعية للشعب الرومانى، من خلال فنونه الشعبية، وموضحًا فى الوقت نفسه ، العادات الخاصة بالممارسات الفنية. وأعقب هذا بدراسته التحليلية عن «المشكل الرومانى لفن بلدنا» وهو اتجاه فلسفى نحو تفسير القيم الفنية وارتباطها بالخصوصية الجمالية، وصدرت تلك الدراسة فى عام ١٩٦٦م . ثم الدراسة التى أعدها الأستاذ «نيقولاى يورجا» بعنوان «الحرفيون الرومان»؛ حيث بينت الدراسة المجالات الإنتاجية الحرفية الشعبية الرومانية وواقعها وماضيها، مدللاً ، فى الوقت نفسه ، على أن الشعبيين بصفة عامة حرفيون بطبعهم ومنتجون بسماتهم الاجتماعية، وهى محاولة تكميلية للمنهج التطبيقى الخاص بجمع الموروثات المادية وكيفية دراسة وتحليل العنصر الفولكلورى.

وإلى جانب هذا، وإضافة له، نجد أن هناك دراسات أكدت على ضرورة استخدام البعد التاريخى فى الدراسات الفولكلورية. فهناك الدراسة التى قام بها الأستاذ «أرنست بيريا» عام ١٩٤٤م بعنوان «الحضارة الرومانية حضارة شعبية»، وقد حاول الكاتب إضفاء العمق الشعبى على الحضارة الرومانية، وأن ينظر إلى تلك الحضارة فى سياقها الثقافى والمادى، مشيرًا إلى أن المنبع الفكرى فيها منبع شعبى، وأن نواتجه الحرفية تعكس هذا الفكر الشعبى. بالإضافة إلى هذا الجهد فهناك دراسات لأبرز العلماء المعاصرين فى رومانيا وهو الأستاذ «باول باتريسكو»، صاحب أكبر مكتبة مؤلفة فى مجال الفولكلور برومانيا، إلى جانب عمله أستاذًا للفولكلور ومناهجه بالأكاديمية العلمية الاجتماعية والسياسية ببوخارست. ومن فضائله العلمية على الفولكلور الرومانى، مناداته بتنفيذ مشروع متكامل أعده ونفذه لإنشاء المدارس الإعدادية والثانوية لإعداد الحرفيين الشعبيين وفقاً لتربية بيئية ووفقًا للأصول التطبيقية من خلال التقليدية لكل حرفة. وأصدر فى هذا الشأن أكثر من خمسين مؤلفًا للدفاع عن الإبداع الشعبى موضحًا أهميته فى التواصل الثقافى، باعتباره الثروة الحقيقية للشعب، والسند الإنسانى فى بقاء الهوية المكانية. وكما سبق أن أشرت فى البداية إلى أن الأستاذ «باتريسكو» هو صاحب المقولة البعيدة فى عمقها الإنسانى، «بأن الفولكلور يربى، أولاً وأخيرًا».

ولذلك فقد اهتم اهتمامًا كبيرًا بدراسة الأساليب التربوية التى يتبعها الشعبيُّون فى تنشئة أبنائهم على ممارسة الإنتاج الفنى، وعلى الحفاظ على القدرة الإبداعية لديهم. وعمل على تطبيق النتائج التى توصل إليها فى برامج التعليم بالمدارس المتخصصة فى الإنتاج الشعبى.ومن أشهر مؤلفات الأستاذ باول باتريسكو «الأزياء الشعبية الرومانية فى ترانسيلفانيا»، وكتابه الشهير «الفن التشكيلى فى رومانيا» والذى صدر عام ١٩٦٨م ،وكذلك دراسته عن «الإبداع الإنسانى فى الفن الشعبى» وصدر عام ١٩٦٩م . ويتضح من خلال كتاباته واهتماماته تكامل المنظور البحثى، وخصوصًا فى قضيتى الإبداع والتواصل الثقافى. وفى هذا الإطار كان الأسلوب العلمى فى أبحاثه يعتمد على المعطيات النفسية والفكرية للشعبيين تجاه المفهوم الشعبى للحكايات التى تتصدر العهدين القديم والجديد، وأثر هذا التأثير على التعبير الفنى، وتشكيل الوحدات الجمالية الرعوية الفطرية والخاصة بتجسيد الخصوصية الشعبية، والمعبرة عن التواصل الثقافى. ويفسر الأستاذ «باتريسكو» أهمية النظر إلى الإبداع فى الفولكلور بقوله: «إن الإبداع هو المشكل لتحديد الظاهرة الفولكلورية، فمثلاً فى مجال الأزياء الشعبية، فالزى يفسر لنا المكان ويعرفنا بالبلدة؛ ذلك لأن الخصوصية للزى تعكس معها خصوصية الشكل وتميز المضمون».

ومن هذه الزاوية فقد سبق الأستاذ «صفوت كمال» الخبير الدولى للفولكلور، الأستاذ «باول باتريسكو» فى ناحية التواصل الثقافى، باعتبار أن مصر من البلاد القليلة التى مرت بحقب تاريخية متنوعة الثقافة. ولذلك فإن منهجية البحث العلمى والميدانى عند الأستاذ صفوت كمال تعود إلى أهمية التواصل الثقافى فى حيوية الموروثات الشعبية بمصر، كما أن الإضافة الجديدة التى ارتبطت بهذه المنهجية ترجع إلى أهمية تحديد مفهوم واضح للفصل بين الوحدة والعنصر، لأن هذا التحديد يجعل عملية التحليل تسير فى مسار يفسر، فى النهاية ، عملية التواصل الثقافى فيهما.

كما يؤكد على دراسة العنصر الفولكلورى، من منظور بيئته، ولا يعنى هذا إغفال العمق التاريخى له، كما أن البحث من وراء خلفية تاريخية معينة لا يعطى الباحث الحق فى إغفال الحقبة التى تسبقها، لأن هذا العنصر يحمل مضامين التواصل الثقافى. وقد نلحظ ذلك واضحًا فى كتاباته العديدة التى تربط البعدين العربى والمصرى فى إطار واحد. مما يؤكد معه على أن الموروث الشعبى، فى معناه التجريدى، يحقق فكرة التواصل الثقافى فى المكان، والتى يطالبنا الأستاذ «صفوت كمال» بالانشغال بها. ويشغل الإبداع أيضًا مساحة عريضة فى العمل الميدانى ويصبح بالنسبة إليه القضية المحورية الرئيسية التى يرتكز عليها البحث الميدانى. وهذه القناعة العلمية التى تكونت عند الأستاذ صفوت كمال بدأت من حوالى عام ١٩٥٨م، وتحققت فى أسلوب جمعه للظواهر الفولكلورية من شتى المواقع الثقافية بمصر ودراسته لها، وكذلك فى أسلوب عرض المنهج الفولكلورى وميادينه. وقد أثرت اتجاهاته العلمية على عدد كبير من الدارسين فى هذا المجال حتى يمكن اعتبار منهجه مدرسة مصرية قائمة على محورين، هما التواصل الثقافى والإبداع، تلك المدرسة التى يجب الاهتمام بدراستها دراسة أكاديمية من خلال نشاط الباحثين.

وتلك الإشارة السابقة كان من الضرورى إيضاحها، لأن كاتب هذه السطور قد تأثر تأثرًا كبيرًا بكتابات الأستاذ صفوت كمال، وانعكس ذلك فى نمو الخبرة الميدانية والبحثية والتى راعاها بعد ذلك الأستاذ «باول باتريسكو» عندما شرف بإشرافه فى مرحلتى التخصص والدكتوراة فى أكاديمية العلوم الإنسانية ببوخارست.

وبعد ، فمن الأساتذة المتخصصين فى مجال الفولكلور الرومانى «الأستاذة جورجيتا أستويكا»، وهى من الباحثات اللاتى اهتممن بالجانب المعمارى فى الثقافة الشعبية الريفية.فقد أعدت أطلسًا متكاملاً عن الأنماط والطرز المعمارية البنائية والداخلية فى الأقاليم الرومانية. ويغلب على الأطلس الجانب المصور لكل المفردات المكونة للجانب السكنى والعمارة المعيشية، والعناصر المادية الأخرى كالفرن، والطاحونة، والمعصرة، والجرار، والمخزن، والحظيرة، والأثاث والمفروشات،وغيرها من المكونات التى تتميز بها كل بيئة. وقد ارتبطت دراستها الفولكلورية للمسكن الريفى بواقعه الحى المنظور، وارتباطه بالأبعاد الريفية عبر العصور المختلفة فى موقع الدراسة نفسه.

وتعتبر الأستاذة «جورجيتا أستويكا» أن المسكن الريفى بمثابة المعمل الذى يتم فيه تشكيل البنية الثقافية والخبرة التقليدية، وأيضاً نمو السلوكيات الاجتماعية، وكافة الجوانب المفيدة للإنسان فى حياته وعمله. وتضيف «جورجيتا» الممارسات الإنتاجية وأبعادها الجمالية والوظيفية المختلفة. لذلك فإن المسكن الريفى يعرف بأنه العنصر الشامل فولكلوريًا ويمثل الظاهرة الشعبية. وقد شكّلت الأستاذة «جورجيتا أستويكا» مع الأستاذ «باول باتريسكو» ثنائياً عمليًا بارزًا فى عالم البحث الميدانى والدراسات الفولكلورية. ومن مؤلفاتها المتعددة فى هذا المجال: مؤلفها عن «العمارة الداخلية لمساكن الفلاحين» صدر عام ١٩٧٤م، وكتابها عن «الفن الشعبى فى جبال سيمبيا» وصدر عام ١٩٧٣م، وغيرهما من الدراسات الميدانية والتحليلية التى تبرز الخصائص التشكيلية والوظيفية للثقافة المادية الرومانية.

ومن ثم، فقد أصبح تأثير الدراسات الفولكلورية المعاصرة برومانيا على الإثنوجرافيين الاجتماعيين واضحًا. فنجد هذا التأثير الذى عبر عنه الأستاذ «يون فلادوتسيو» فى كتابه «إثنوجرافيا رومانيا» والذى صدر عام ١٩٧٣م، حيث أوضح فيه الكاتب تأثره بالتقسيم الفولكلورى للعناصر المادية، كما ربط مشكلة الإنسان والأرض والإبداع الفنى، وارتباط تلك المشكلة بالنظم السائدة اجتماعيًا ودينيًا وعمليًا بالعادات والتقاليد، وأثر هذا الارتباط بأشكال العمارة والفنون التشكيلية والتعبيرية.

وأدى هذا التأثير إلى التعاون بين الإثنوجرافيا والإثنولوجيا فى دراسة تجمع بين الوصف والمقارنة، بين الواقع والتاريخ. وفى هذا الصدد نجد الدراسة التى تقدم بها الأستاذ «باول باتريسكو» والتى تضمنت الاتجاهات السابقة فى العمل الميدانى، وجاءت نتائجها تحت عنوان «الفن الشعبى فى منطقة أرجاش وموستشيل» وصدرت عام ١٩٦٧م عن الأكاديمية السياسية والاجتماعية ببوخارست. ففى الدراسة أوضح الأستاذ «باتريسكو» أهمية تأثير المكان، وتأثير الإنسان فى تشكيل صيغ جمالية متفردة وعملية تعبر عن طريقة التفكير، وبالتالى توضح الإمكانات الإبداعية

وخصوصيتها فى كل بيئة، مسترشدة فى ذلك بدراسته التى قام بها فى هاتين المنطقتين مقارنة بالمناطق الأخرى.

إن التعاون بين تلك المدارس جميعها فى رومانيا، قد ساهم بشكل قوى فى الحفاظ على الأصالة الإبداعية الرومانية، وعمل على تأكيد فكرة التواصل الثقافى بها. ومن هذا المنطلق كانت المدرسة الأنثروبولوجية الاجتماعية تعنى فى المقام الأول بكل شىء يدور حول الإنسان بأطلاله، وشمولية الثقافة. أصبحت المدرسة الفولكلورية كذلك تعنى بالمأثورات الشعبية فى موضعها الحقيقى من خلال دراسة كل ما يفرزه ذلك الإنسان الرومانى من أشكال جمالية وإنتاجية ونفعية، ومن خلال دراسات ميدانية وبحوث علمية للعادات والتقاليد، وبشكل خاص ، اكثر تحديداً ، من حيث موضعها باعتبارها ظاهرة من ظواهر المصطلح الشعبى. ونتج عن هذا التعاون أيضاً، أن أصبح المعيار الاجتماعى هو المقياس الذى يستعمل دليلاً أخلاقيًا للشعب الرومانى التقليدى،وأمسى المعيار الفولكلورى، فى الوقت ذاته وفى الجانب المقابل، هو المقياس الذى يستغل دليلاً على إبداع الشعب التقليدى. ولذلك نجد أن المعيارين يدللان معًا على نوعية الفكر والثقافة، وعلى الأصالة الشعبية، وقدرة الإنسان فى رومانيا على التواصل مع موروثاته.

يبقى بعد ذلك، أن نشير إلى أن علماء الفولكلور يفترضون أن نقطة الاتصال بين الإبداع الشعبى والتربية الاجتماعية، تكمن فى المنظور التاريخى للموضوع الفولكلورى. فنجدهم يطلقون على أنفسهم فولكلوريين تاريخيين، ويجعلون دراساتهم البحثية الوضعية عن الظاهرة الشعبية تنبع أساسًا من التواصل التاريخى للموروثات القديمة والجديدة، مروراً بالتغيرات الثقافية التى طرأت على الأشكال التقليدية الأولية. وهؤلاء العلماء يرتبطون أشد الارتباط بمناهج فلسفية جمالية واجتماعية تعيد الأشياء إلى جذورها الأولى، وإلى سماتها الأولية. وهؤلاء بصفة خاصة يجتمعون حول قناعتهم بما نادى به كل من «تايلور» و«دوركايم»، بضرورة الاستعانة بالاتجاه التاريخى فى الاقتراب من الموضوعات التى تحمل خصائص اجتماعية. لذلك نجدهم يؤكدون على أن علم الفولكلور يجمع فى تطبيقه بين التاريخ والحاضر، باعتبار أن العنصر الفولكلورى هو نوع من أنواع الإبداع التاريخى، إلى جانب رؤيته الوظيفية.

بالإضافة إلى هذا يشيرون إلى أن العنصر الفولكلورى نفسه متواصل مع حركة وتطور أبعاد الحضارة والزمن. وأن الفن الشعبى، وإن كان فنًا تشكيليًا، إلا أنه يعتبر أكثر من مجرد شكل جمالى لحظى أو دائم، لأن إنتاج فن له خصائص الشعبية، يحمل معه بالضرورة فى بنائه مادة لها تاريخها ومعنى له موروثه، بالإضافة إلى حركته الإيقاعية المنظمة بين الأبعاد الاجتماعية، وبين الوظيفة العملية، والرؤية الحسية له من المجتمع ذاته.

ويؤكد علماء الفولكلور فى رومانيا، على أن استخدام التحليل التاريخى للظاهرة مكنهم من أن يستخلصوا ما يعينهم على تأكيد فكرة التواصل فى الفن الشعبى، وذلك بتأصيل العنصر من الناحية التاريخية وبالتالى من الناحية الفولكلورية. بالإضافة إلى هذا استخلاص العادات والأساليب الأخرى المنطوية على شخصية الحرفة وأصحابها، وصلة ذلك بما هو موروث عن الأجداد. لذلك كان الاهتمام بالفن الشعبى وأشكاله، مع دراسته تاريخيًا، من اهم الاتجاهات البحثية فى دراسة الفولكلور الرومانى، وقد وفّر ذلك للباحثين المبررات التى تدعم موقفهم من فكرة الأصالة، وأصالة الثقافة الاجتماعية وما ملكته من مقومات موروثة وعادات تقليدية متعمقة فى كل بيئة ، موضوع للبحث. ومن ثم، نشأت فكرة تدور حول استمرار حرفة أو ظاهرة تعبيرية بشكل دائم فى مجتمع من المجتمعات الرومانية، وأنه لا يمكن فى واقع الأمر الاقتراب من كشف أصالتها إلا من خلال تاريخها وعلى ذلك نرى الأستاذ «باول باتريسكو» يضيف فكرة أن التاريخ يمثل تاريخ الأبعاد الاجتماعية،والسلوكية المحيطة بالظاهرة الفولكلورية على انها وحدة عضوية متماسكة. ولذلك فإن البحث الرومانى برمته رفض التعامل مع الأمر الواقع والنظرة الوضعية للإنتاج الفنى بعلاته فى الوقت الحاضر على أنه يمثل الشكل الشعبى، باعتباره يمثل الحقيقة الماثلة أمام الباحثين . لأن دراسة الإنتاج الفنى ، وخصوصاً الشعبى فى سياقه التاريخى ، يبرهن على أصالته من عدمها، ويحقق البعد التاريخى للإنتاج المنظم الذى يحقق له الاتصال بين الأفراد وإبداعهم المتوارث، ويحقق لهم التواصل مع مفردات المأثورات بشكل له منافع وقواعد ومعايير تحدد للجماعة ثوابتها الثقافية.

ومن ناحية أخرى، اختلف علماء الفولكلور الرومان مع «إدوارد برنت تايلور» (١٨٣٢/١٩١٧) ، فى اعتبار الثقافة الشعبية، وما تحتويها من أشكال مادية ومعنوية، هى من بقايا حضارية. معربين عن رفضهم هذا بقولهم إن الثقافة الإنسانية تتميز بالحيوية والتفاعل، وتأخذ نموها من جملة الممارسات والاحتياجات الإنسانية، ومن تنوع الخبرات الإنسانية، وتضافرها مع ثقافتها التاريخية المعرفية والإنسانية والعلمية. ولأن هذا الرأى الذى عبر عنه «تايلور» فيه إهمال للخاصية النفسية الإنسانية وهى الحافز على التكيف الدائم مع الزمن والتطور، ومع كثافة الاحتياجات وتنوع أدواتها ووظائفها، إلى جانب القدرة الفطرية المعاونة على إيجاد حلول للمشاكل الناجمة عن تلك الكثافة الاحتياجية بالإنتاج المتميز بأصالته. وفى المعنى نفسه ، ولكن فى اتجاه آخر، نجد هؤلاء العلماء، يتفقون مع العالم الفرنسى «دوركايم» على اعتبار أن الوظيفة هى السبب فى نشوء الفعل الاجتماعى ونتاجه فى النهاية. وأن هذا الفعل يتمثل فى جملة المعارف التى تشكل الصيغة الثقافية الاجتماعية لكل مجتمع. وأن استمرار الفعل وإنتاجه راجع إلى ضرورتهما، وإلى حيويتهما لدى أفراد المجتمع وأن الظواهر الفولكلورية لا تفسر وجودها إلا من خلال أسباب وجودها . ومن أجل ذلك نرى الفولكلور الرومانى يقوم على الربط بين الظاهرة الشعبية وبين دورها السببى.

خصائص الفولكلور الرومانى من الناحية التطبيقية

إن التراث الشعبى يتكون من عناصر متعددة، ولكنها تشكل فى النهاية وحدة واحدة هى عبارة عن نسق واحد؛ بحيث يكون فيه العنصر معبرًا عن الكل فى صورة إبداع الشعب، أو ما يمثل عقل الجماعة وخبراتها فى الحياة. بل إن هذا العنصر يبدو غريبًا؛ بل غير متأصل، إذا نظرنا إليه بمعزل عن الإبداع العام الذى يحققه، أو يرتبط به، بحكم شعبيته. فالأشياء المعبرة عن فكرة الجماعة ما هى إلا عناصر فولكلورية ترتبط بحسب دوافعها المسببة لوجودها. ويشير ابن رشد فى مؤلفه «تهافت التهافت» إلى أن «الموجودات المحدثة لها أربعة أسباب: فاعل، ومادة، وصورة، وغاية».وفى التطبيق الرومانى يرون أن السبب يفسر الظاهرة، ويجيب عن التساؤل الذى يبدأ بـ (لماذا) وأيضاً (أين) و(كيف) وهكذا حتى يستكمل باقى التساؤلات.

وبناءً على ذلك كان التقسيم التصنيفى للإبداع الشعبى الرومانى منحصرًا فى الآتى:

- الإبداع التشكيلى والمعمارى.
- الموسيقى والرقص، والغناء وفنون العرض.
- العادات والتقاليد والمعارف.
- الأدب الشفاهى.
- الثقافة الجماهيرية.

وفى مجال التصنيف المكتبى قد اتخذت رقم (٧) للفنون الشعبية، ورقم (٧٦٠) للإبداع التشكيلى ورقم (٢) لأشغال النسيج، ورقم (٤٠٨) رقم رومانيا. وهكذا فى باقى أشكال التراث الشعبى الرومانى. كما أن هناك أرقام خاصة بالتحليل والدراسات الفولكلورية التى تقوم على العرض والمقارنة والتاريخ وتنحصر الظواهر الشعبية الرومانية وفقًا للتقسيم الخماسى السابق فيما يلى:

أولاً: الإبداع التشكيلى والمعمارى

أشغال النسجيات والإبرة، أشغال الجلود والتطريز، أشغال الأخشاب، أشغال المعادن، أشغال الأحجار الطبيعية، النقش والزخرفة، الفخار والخزف، الأزياء والحلى، الزينة وأدواتها، الديكور الداخلى، الأسلحة، الآلات الموسيقية، أشغال القش وأشكاله وخاماته المتعددة، أشغال بيئية من أجل اللعب للأطفال، أدوات الطب الشعبى والأحجبة، العمارة الداخلية، الأبواب (أبواب خاصة بالبلدة ورموزها المختلفة)، أدوات الإضاءة، الأقنعة، الأحذية والمدارس، صناعات الأثاث وخاماته ووظائفها المتعددة ، تشكيل العظام والنقوش المرتبطة بها، التمائم وأنواعها، الأيقونات والرسم الدينى، الرسم على الزجاج، أدوات الفلاحة والعمل بالحقل، أغطية الرأس (رجال، ونساء، وأطفال)، عمارة القبور والرسوم المرتبطة بها،.... إلخ.

ثانيًا: الموسيقى والرقص والغناء وفنون العرض

الموسيقى وأشكالها البيئية المختلفة، الرقص وارتباطه بالمناسبات المختلفة، الطقوس المرتبطة بالعادات، الغناء الجبلى والرعوى والريفى، وأيضًا الحضرى، الغناء والمناسبات المختلفة، التراتيل الطقسية، الغناء الشعبى الجماعى والثنائى، أغانى الصيد والزراعة والعمل اليدوى، أغانى الأطفال من الكبار ، أغانى الأطفال من الأطفال، أغانى ترتبط بالحب والهجرة والموت والميلاد، التقمص وأشكال العروض المختلفة الهزلية والوعظية، الألعاب وركوب الخيل، ورقصات الحرب والانتصارات، رقصات الغزل، منولوجات

فردية وثنائية وأحيانًا ثلاثية، الحواة ، ... إلخ، ومن فنون العرائس (الجوانتى)،... إلخ.

ثالثًا: العادات والتقاليد والمعارف

العادات المرتبطة بدورة الحياة، العادات المرتبطة بالمناسبات المختلفة الزراعية والدينية، العلاقات الاجتماعية، المناسبات الروحية والترويحية، العلاقات المرتبطة بالجيرة والأسرة، الضيافة للأهل والآخرين، العادات المرتبطة بالجنس (رجال، ونساء، وأطفال)، علاقات اجتماعية وارتباطها بالخصوصيات، التقاليد المرتبطة بالمرض والموت، آداب الطعام، أطعمة المناسبات، الأعراف ونظام القضاة والقضاء، المعارف المرتبطة بالخبرة فى المجالات المختلفة والأعمال المتنوعة والسلوكيات الإنسانية. الطب الشعبى وتقاليد التطبيب، وأدوات وأعشاب العلاج، السحر وأمراض الجنون والصراع والحالات النفسية الأخرى، ... إلخ.

رابعًا: الأدب الشفاهى

الملاحم، الحكايات الخرافية، الحكايات الخاصة بالقديسين، الحكايات الخاصة بالشخصيات المختلفة ذات الطبيعة الخارقة والشريرة، حكايات حول البطل والمنبثقة عن أبطال الأساطير القديمة، المواويل الرعوية والجبلية، المقولات الخاصة بالحكم والأمثال والنكات والأحاجى الهزلية، النداءات الخاصة بالتدليل والحيوانات والباعة، الحرز، مقولات خاصة بالمناسبات والخمر، الأمثال الشعبية الريفية وارتباطها بالشهور والزراعة وغيرهما، الكتابات والشعر البيئى، .... إلخ.

خامسًا: الثقافة الجماهيرية

يتم فى هذه النوعية رصد التغيرات المصاحبة للتطور الصناعى، ودخول الميكنة الزراعية، والاعتماد على الأدوات المصنعة آليًا فى جوانب كثيرة من الحياة، كذلك الابتعاد عن الموروثات التقليدية، وتجنب استخدام الأزياء الشعبية والابتعاد عن العمارة التقليدية، كل هذا أدى إلى تكوين نوع من الثقافة الاجتماعية الجديدة يختلط فيها القديم والمعاصر مكونًا صيغة جديدة، هذه الصيغة كان لابد من رصدها وتوجيهها توجيهًا يعيد التوازن للإنسان الرومانى لكى يحافظ على أصالته وعلى إبداعه. وكان من أهم الأشكال الإبداعية التى تحققت من وراء هذا التوجه، المسرح الشعبى والذى أخذ طريقه نحو الانتشار فى القرى والمدن التقليدية، الانتشار للأشكال الإبداعية الأخرى من خلال تصنيع المنتجات الشعبية وانتشار الصبية المدربين على حفظ القيم المأثورة، وانتشار المحلات التى تقدم التراث الشعبى بالوسائل المعاصرة كالأسطوانات الموسيقية والكتب، وأشغال التشكيل المختلفة. وقد اعتمدت منهجية العمل فى الثقافة الجماهيرية على:الأطالس، البحث الميدانى، النسخ، الورش الإنتاجية، تشكيل الفرق، حماية المبدعين، بالإضافة إلى استخدام ما يسمى بتكنولوجيا التراث الشعبى : البث الإعلامى الهادف، المتاحف الإثنوجرافية، المعارض، المسابقات، الاهتمام بالمناسبات الشعبية وأشكال التعبير عنها فى كل بلد أو منطقة لها طبيعتها الثقافية، الاستلهام والتوظيف، إعادة الصياغة للمنظومة التعليمية والتربوية، الدراسات الفولكلورية المستمرة، .... إلخ.

وقد لجأت رومانيا ، فى هذا التخصيص فى الثقافة، إلى اعتبارات اجتماعية بالدرجة الأولى، وإلى اعتبارات منطقية فى الدرجة الثانية. فالاعتبارات الاجتماعية كان من أهم دوافعها التغير الحتمى الحادث فى المجتمعات التقليدية، وهذا التغير سيحدث نوعًا من التغيير الحتمى أيضًا فى موروثاتها وبالتالى فى أشكال التعبير الفنى، والاعتبارات المنطقية تدعو إلى عدم التوقف والبحث عن الصيغة الجديدة الكفيلة بحماية الموروث والإبداع فى آن واحد. ونستطيع أن نصفها وصفًا تشكيليًا بأنها الصيغة الرمادية التى تقف بين الأبيض (الموروث)، وبين الأسود (الاندثار). والمراحل الثلاث التى تمر بها المجتمعات التقليدية فى رومانيا ؛ تمر عبر ماضيها مرورًا بمرحلة الانتقال إلى مرحلة التحديث والمعاصرة، مما يستلزم معها القناعة بهذه المراحل الانتقالية المتنوعة، وما تحدثه من تأثيرات فى النسق الاجتماعى وإبداعاته المختلفة التقليدية. هنا نستشعر من ذلك أن التصور المعاصر للفولكلوريين والتنمويين، على وجه الخصوص يأتى متوافقًا إلى حد بعيد مع نتائج هذه التحولات

المجتمع الرومانى الريفى	المجتمع الرومانى الصناعى الريفى
انتشار الأمية والتقاليد.	انتشار التعليم على كافة مستوياته، والابتعاد عن التقاليد.
زراعى تقليدى.	صناعى زراعى.
يدوى، حرفى بيئى.	نصف آلى، وآلى متكامل.
منظور العلاقات محلى بيئى.	قومى، وعالمى.
الولاء للمجتمع المحلى وللعائلة.	الولاء للمجتمع الرومانى.

يتميز بالقناعة وبطأ التغيير.	يتميز بالتطلع والطموح.
الحرص على الاستقرار فى البيئة.	يسعى إلى الاغتراب والتنقل.
إنتاج نفعى إبداعى.	استهلاكى يعتمد على إنتاج الغير.
توريث الحرف البيئية والتقليدية للاجيال.	الابتعاد عن الحرف، والالتجاء إلى الوظائف الإدراية والمصانع ذات التكنولوجيا الحديثة.

وبعد، فعندما ندرس عينة من الأطلس الخاص بالأشكال التشكيلية والعمارة، سنجد العنصر الفولكلورى، كالزى مثلاً، فى صورته الواقعية المحسوسة المحددة بمكان وزمان معينين مدوناً بأسلوب الرسم «الخط المشكل». موضحًا فيه أدق التفصيلات التى تميز الزى بمفهوم المكان والزمان وأيضًا الجنس. ذلك لأنه ليس من السهل التعرف على الزى بملاحظته مباشرة إلا فى صورة علاقات تكميلية مكملة لبعضها البعض، وأيضًا فى صورة علاقات تشكيلية ووظائفية، كل منها له دلالاته المحسوسة بين أفراد المجتمع الذين يقومون بإنتاجه واستخدامه. ومن هنا كان الأطلس المصور يؤكد على أن جهل الباحث بمكونات الزى لمنطقة ما، والتى يقوم فيها بعمله الميدانى ودراسته، سيجعله بعيدًا عن تسجيل الظاهرة بشكل موضوعى وواقعى فى نتائجه البحثية. ومن ثم كان على الأطلس أن يكون مدعمًا بالأشكال التقليدية للزى، موضحًا لكل وحدة منه، ورسمها بشكل موضوعى وبنسبة صحيحة، بدءًا من أغطية الرأس إلى الأشكال الأخرى المكملة للزى. واستكمالاً لهذا سنجد الأطلس يهتم بالزخارف الفنية المطرزة والمنسوجة مع نسيج القماش والمرسمة أيضًا، ودلالة كل وحدة ورمز. ومن ثم يصبح الأطلس من الأهمية بمكان؛ حيث يتم التعرف على الأشكال الأصيلة تاريخيًا والأشكال الجديدة، التى أخذت طريقها نحو إثراء الفكر الفنى الشعبى.

التطبيقات العملية لتدوين الفنون التشكيلية والعمارة وأشكالها البنائية المختلفة

شارك الفنانون التشكيليون، وبخاصة المصورون منهم، فى الاهتمام بتسجيل «الوحدة الفنية» بما أسموه الرصد الواقعى، ويقصد من هذا تقدم العمل الميدانى بوجه عام، والتزويد بأساس المشاهدة والرسم يجعلها - الوحدة الفنية - آمنة وقادرة على مواجهة التحريف أو تداخل العناصر غير المؤصلة فى هذا المجال. ولهذا نجد مجال الرسم قد دوّن، من خلال العمل الميدانى، الأزياء الشعبية وفق تصنيف محدد لمفردات الزى وكونه ممثلاً للبيئة، فالاستبيانات الموضوعة للتعرف على تلك المفردات وأساليب استخدامها، يجب أن تكون ممثلة بالرسم أيضًا كمراحل، كنوعية، كاستخدام حتى تبدو كحقيقة، كمعرفة بخصوصية الزى فى كل بيئة على حدة. والرومان يؤكدون على أن الإدراك يتم من خلال ماهو مدون كتابة وماهو مدون بالرسم. وبناءً على هذا الأسلوب فإن هناك نوعين من العمل، عمل يخص الباحث فيما يدونه أو يسجله بالوسائط المعروفة : الكتابة أو التسجيل الصوتى أو الفوتوغرافى والفيديو، وهناك عمل أيضًا يخص الباحث الذى يسعى من خلال فن الرسم إلى إبراز الحقيقة الماثلة أمامه وتتسم بضرورتها وبموضوعيتها. ومن ثم، يمكن الانتباه إلى مايحدث من تداخلات ،لا محل لها من الشعبية، أثناء العمل الميدانى بعد ذلك.

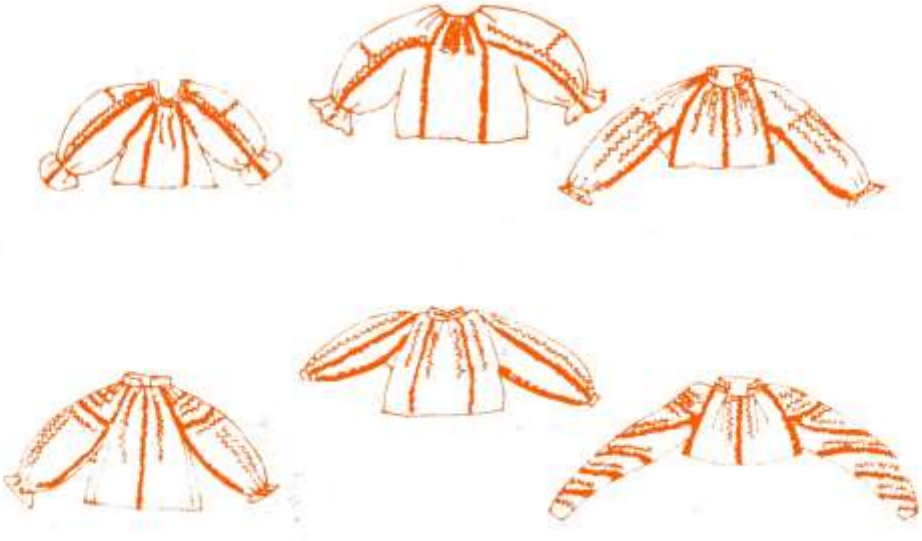
التدوين بالرسم للزى الشعبى

أ - منطقة الرأس ب - منطقة الرقبة جـ - منطقة الصدر د - منطقة الأطراف هـ - منطقة البدن.

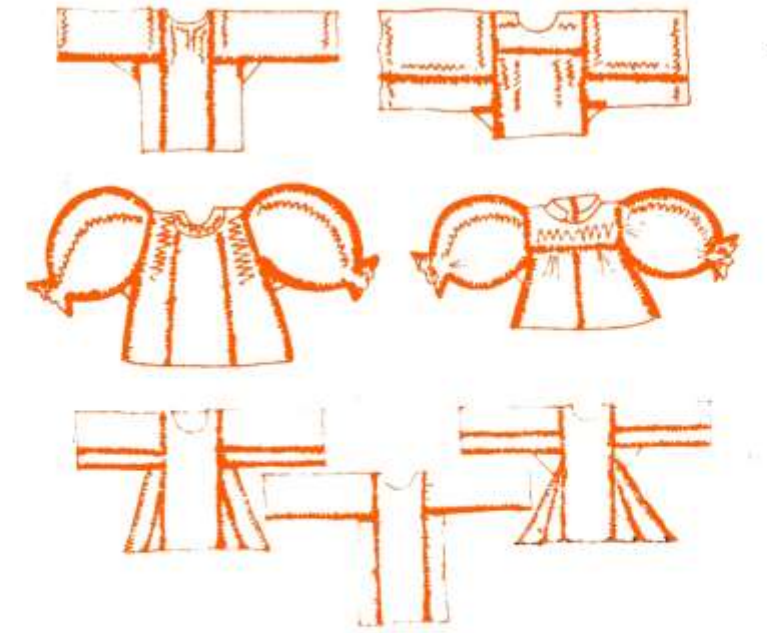
وفى هذا المقام، هناك عدة نقاط مهمة لابد وأن تجرى أثناء التدوين بالرسم، وهى ملاحظة كل حركة تتم فى التطبيق العملى لاستخدام وحدات الزى وكيفية استغلالها، مع ملاحظة أن هناك تعددًا شكليًا للوحدة نفسها طبقًا للذوق الخاص لمستخدمى الوحدة ، والمثال على ذلك طرق لف الإيشارب مثلاً، أو تمشيط الشعر وتركيب الاكسسوارات المختلفة، كل هذا يجب مراعاته بدقة. والسبب فى ذلك يعود أحيانا إلى عُمْر (سن) مستخدمى الوحدة نفسها، أو لاختلاف المناسبة المستغلة من أجلها. (انظر الأشكال أرقام ٦،٥،٤،٣،٢)

بالإضافة إلى ذلك فإن الشعبيين الرومان يقومون بتصنيع الزى فى بيوتهم، وهذا هو العرف السائد لديهم، لذلك نجد أن كل أسرة تمتلك أدوات وآلات الغزل والنول والصباغة اللازمة لإنتاج القماش وأيضًا لعمل الوحدات الزخرفية بها. وتتعدد أشكال الأنوال تبعًا لنوعية القماش المطلوب وغالبًا ماتكون منحصرة مابين قماش الأزياء، وقماش خاص بأغطية السرائر والحوائط والأرضيات، وكذلك أنواع أخرى تستخدم فى التدفئة فى الشتاء وهى الشيلان

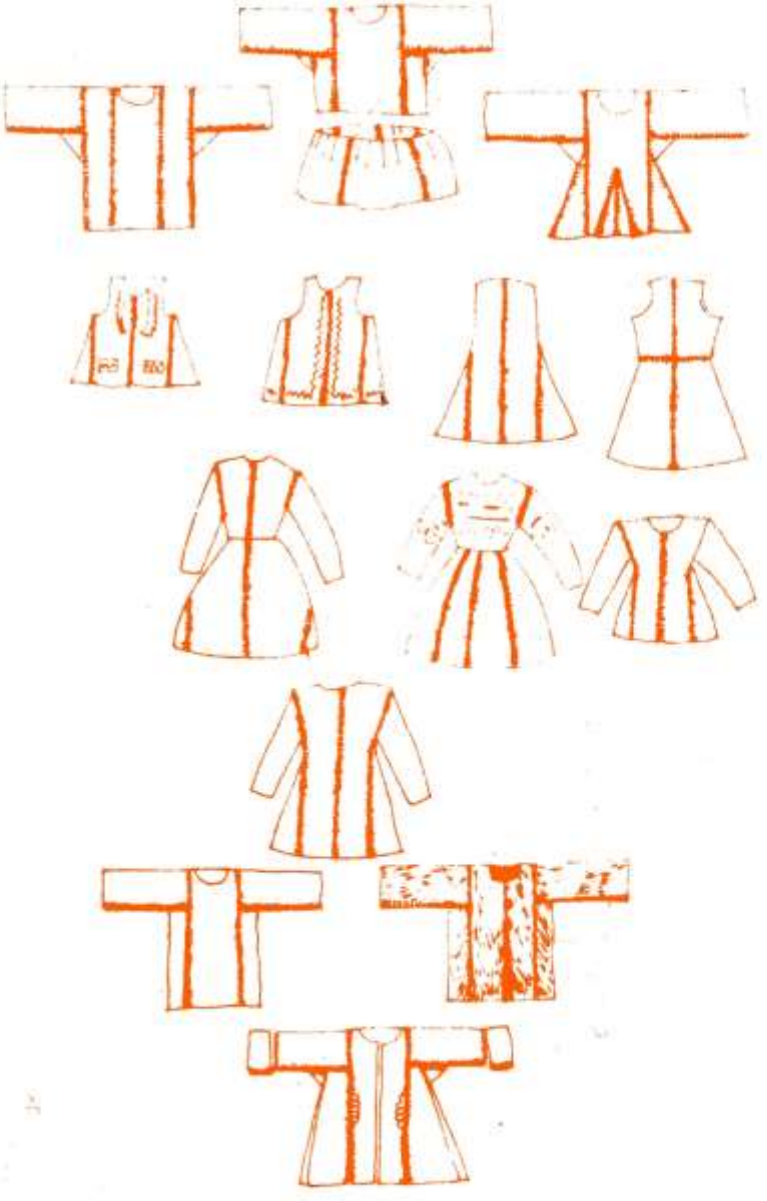
شکل (۲)



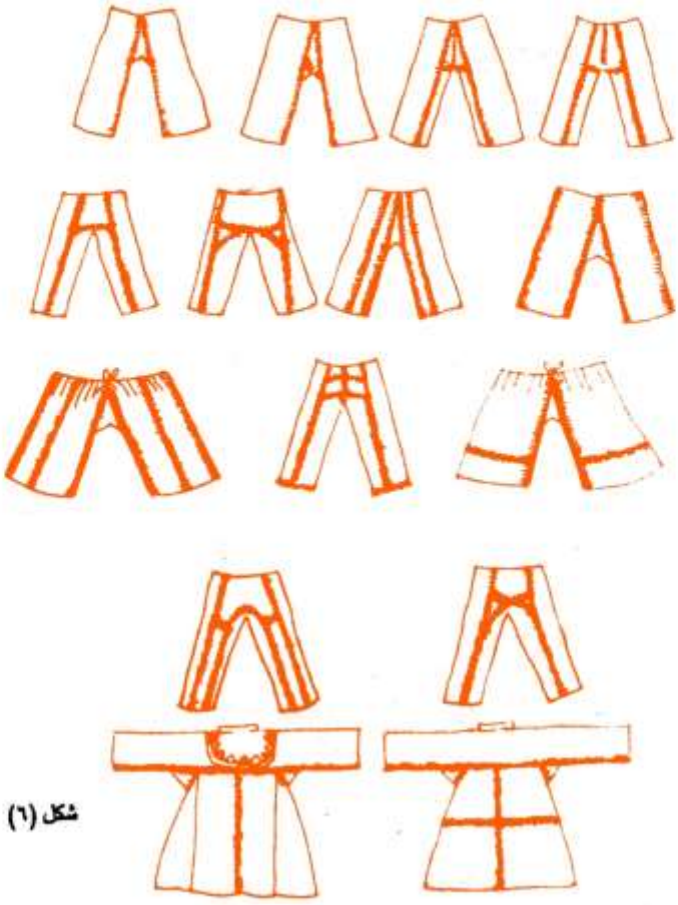
شکل (۳)



شكل (٤)



شكل (٥)



شكل (٦)

الصوف الشهيرة لديهم. وغالبًا ماتكون الخيوط المستخدمة فى النسيج مكونة من عدد من النوعيات التى تعطى نسيجًا رقيقًا وشفافًا وآخر ثقيلاً، ولهذا كان الكتان والقطن والصوف من إنتاج الريف ومن الخامات التى تعتبر بالنسبة إليهم بيئية ومتوافرة بكثرة.

التدوين بالرسم للفخار والخزف

١ ـ الخامة ب ـ التشكيل جـ ـ الزخارف د ـ الأفران هـ ـ دولاب العمل.

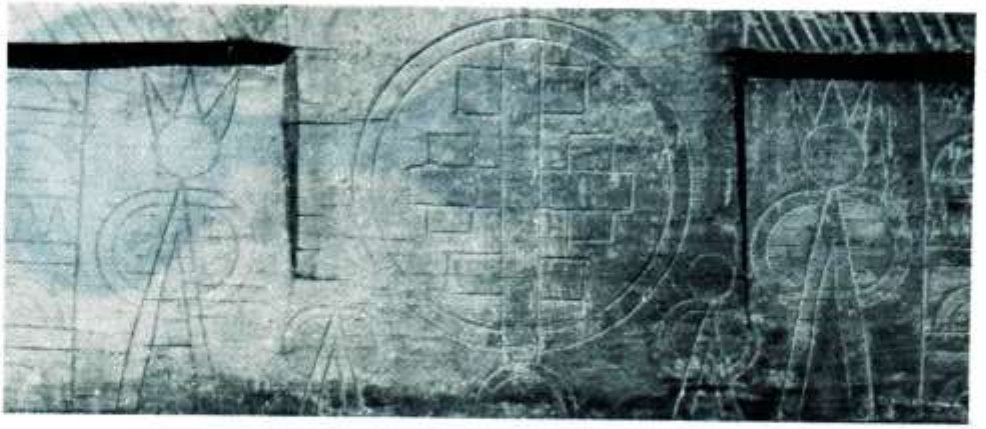
فى هذه المهنة، وهى غالباً ماتكون منتشرة فى القرى وفى العواصم الريفية، نجد الإبداع الشعبى واضحًا جليًا إلى أبعد الحدود. ولذلك كان الفخار من العناصر الفولكلورية المهمة التى يسعى إليها الباحثون بالدراسة والتدوين. بالإضافة إلى هذا فإن الدراسات السابقة عن هذا الإنتاج تمثل البعد التاريخى لها. ففى كتاب «فن ثقافة كوكوتين» للأستاذ: «فلاديمير ديمتريسكو»، الصادر عن دار ميرديانا ببوخارست عام ١٩٧٩م، يذكر أن هناك جماعة من العلماء الرومان اكتشفوا تلك الثقافة فى حوالى ٢٩و٣٠ مايو عام ١٨٨٥م، من خلال مجموعة كبيرة من الفخاريات التى تحمل تشكيلات بيئية وزخارف طبيعية وإنسانية وحيوانية تتفق مع الأبعاد الفنية الحديثة الشعبية للزخارف. (انظر أشكال ٧.٨.٩).

ولقد حرص المدوِّن الرسام على إبراز الملامح الخاصة لكل عينة، كما حرص ، الحرص نفسه، على تصوير الزخارف والنسب نفسها التى تم تنفيذها من قبل الفنان الشعبى. ومن اللافت للنظر أن أغلب هذه الوحدات تكاد تكون مشتركة بين أكثر من اتجاه ومن خامة ومن إنتاج . ففى الأزياء والعمارة وبعض المنتوجات التقليدية تستغل تلك الوحدات بتوظيف يلائم كل خامة. وهنا كان عمل الفنان الحرص، عند التدوين بالرسم، على تلك الحساسية، فعن طريق تلك الحساسية التى تنطبع كحسيات فى حواسنا عند الاستلهام وعند اختيار الخامة التى تناسب كل وحدة وطريقة التعبير عنها. ويؤكد الفنان الرومانى فى عمله على طبيعة الوحدة الزخرفية التى تمثل بالنسبة إلى وجودها المكان والزمان ؛ الممثلين بدورهما للإبداع الشعبى فى المنتج.

شکل (۷)

شکل (۸)

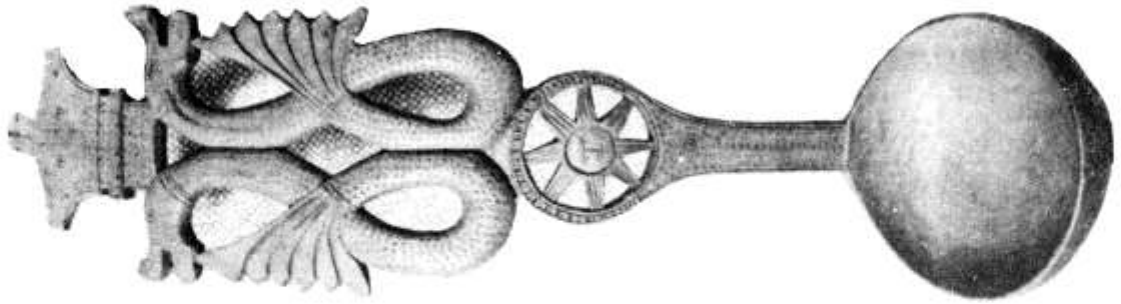
شكل (٩)



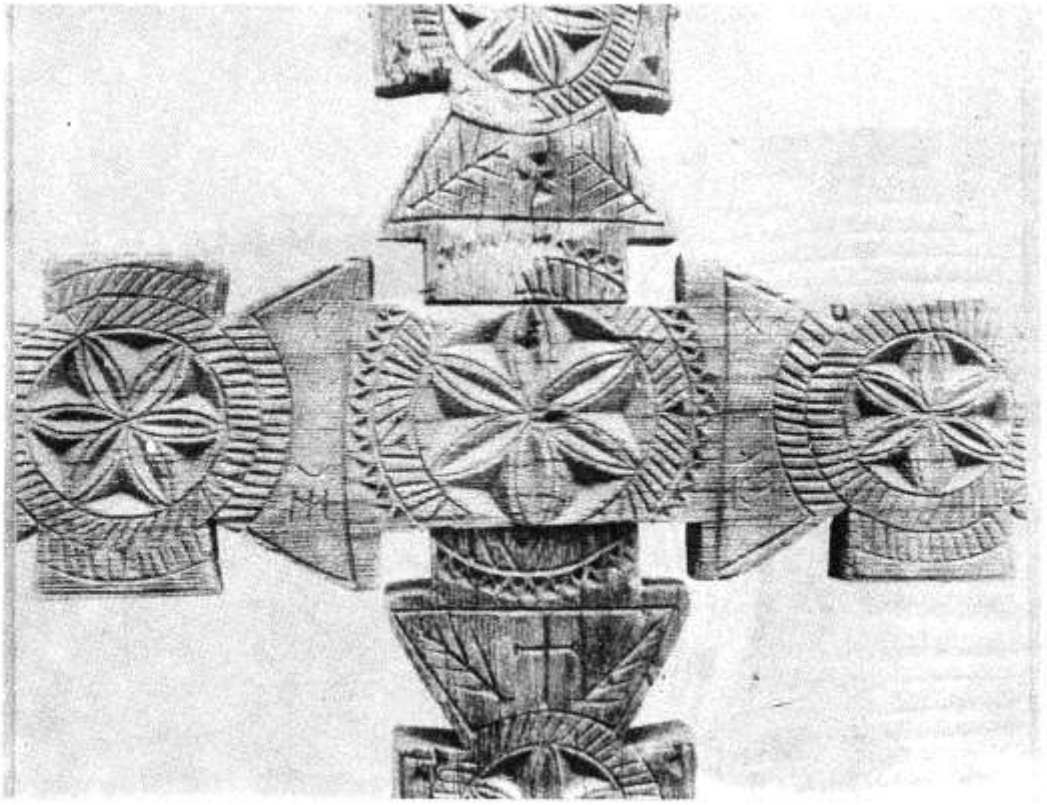
جانب من صندوق لحفظ الملابس والأغطية، تمثل الوحدات فيه نقشًا غائرًا، به بعض الوحدات المشخصة والتى تمثل بعدًا دينيًا بشكل مجرد، و فى الوسط صليب من العصور الوسطى موضوع على هيئة شمعدان.

ملعقة تمثل يدها وحدة تشكيلية زخرفية فى منتقاة للشكل الذى يوحى بالنسيج المشغول؛ حيث تمثل الدائرة وحدة أساسية متكررة بمعالجات مختلفة، مع أرضية غنية أيضاً بالوحدات النباتية.

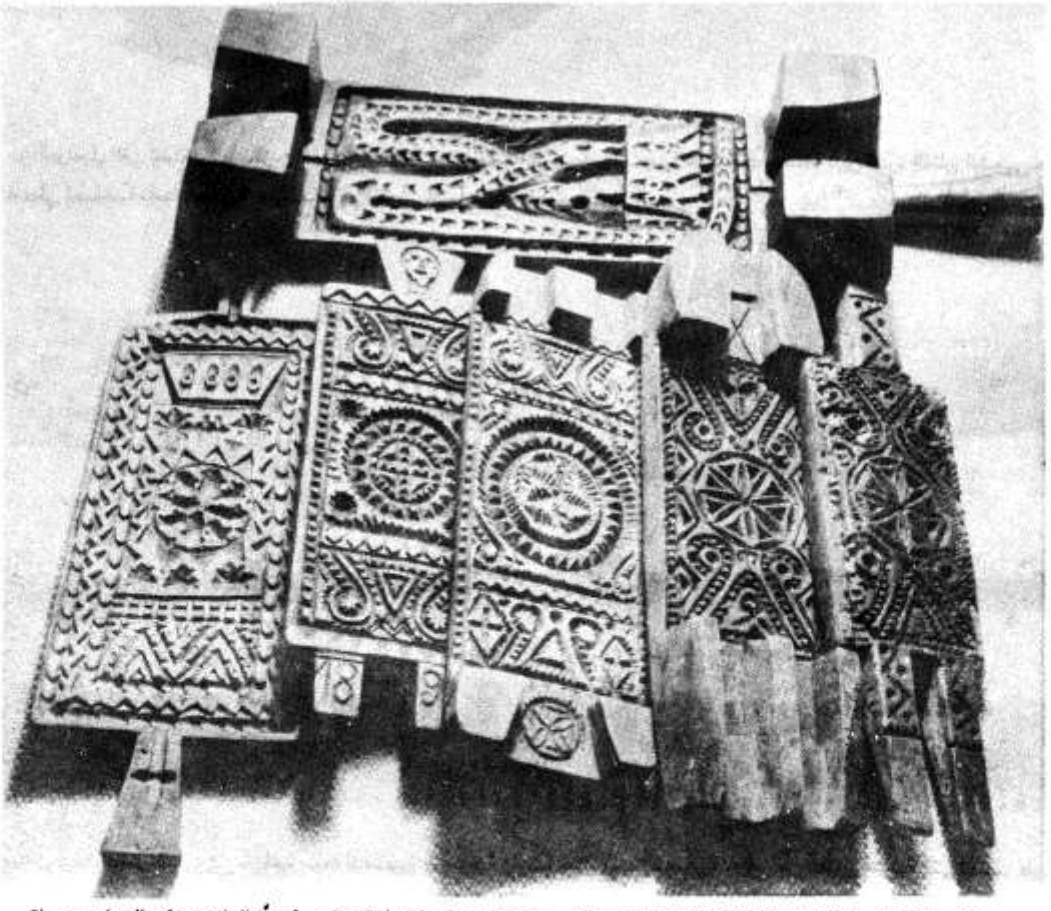
ملعقة شورية يختلط بها الطائر بالوحدات الزخرفية التى تنفذ بقطرية، وهذا الطائر يكثر وجوده فى الجبال.



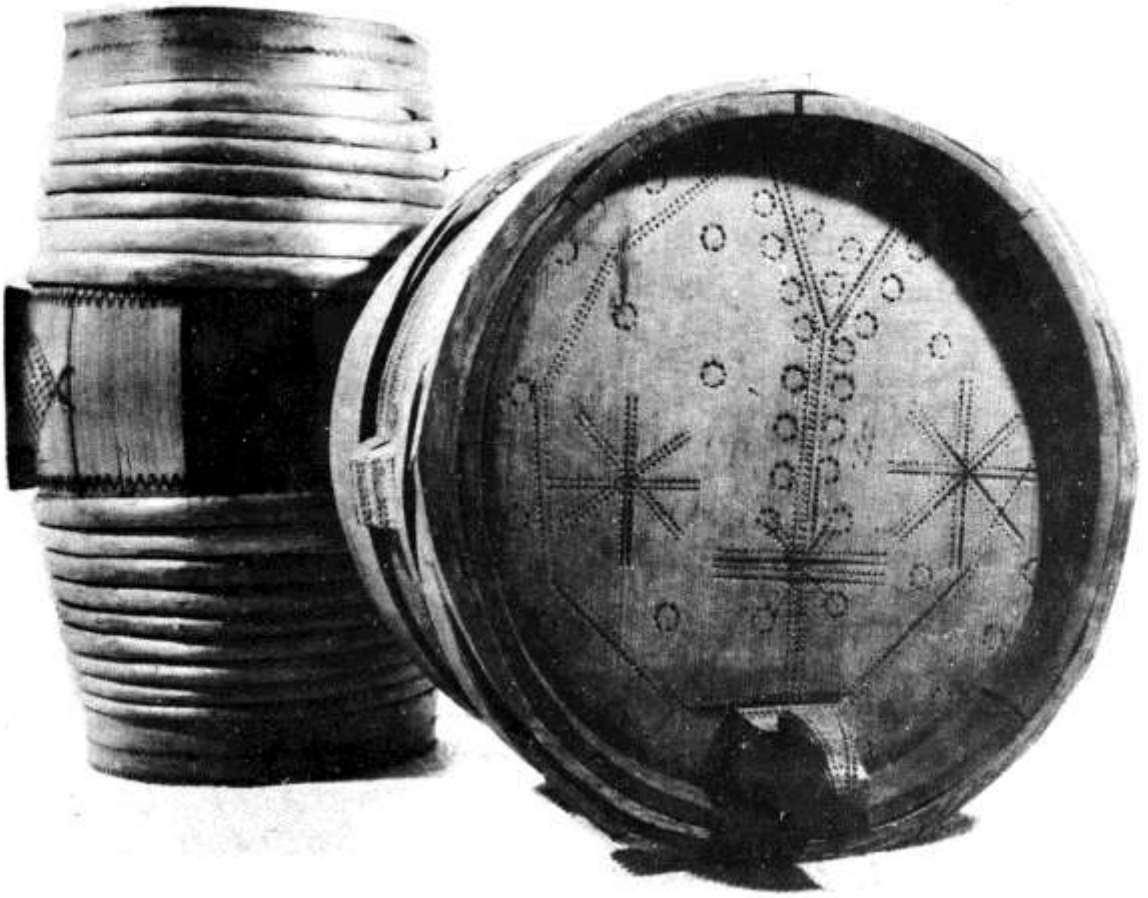
نوع آخر من الملاعق تستخدم فيه وحدة زخرفية لها طابع الشعار الحربى الرومانى القديم، ووظف بعد ذلك فى الاحتفالات الدينية، وهو يمثل خليطاً من جنية البحر والشكل المحور للثعبان.



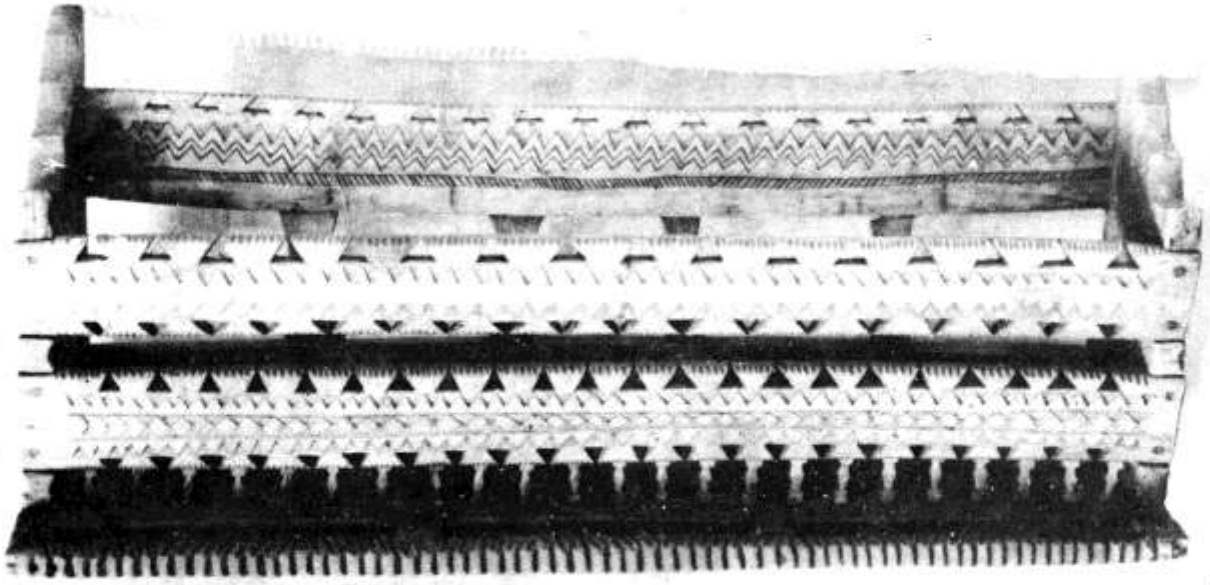
نهاية احد المغازل وهو على شكل صليب تستخدم فيه الدائرة على انها وحدة اساسية، بالإضافة إلى تكرار الصليب في الجهات الأربع، والنقش معتمد على الأسلوب الغائر.



مجموعة من القوالب الخشبية المنقوشة والمزخرفة بعدد كبير من التصميمات المختلفة، وتلعب أيضاً الدائرة مركز التحاور مع باقي العناصر الزخرفية. وهذه «المناقش» تستغل في عمل الفطائر للمناسبات الخاصة بالاحتفالات الدينية.



جانب من البراميل التى تستغل فى تخزين الحبوب وأحيانًا تستغل فى تخزين النبيذ، عليها تشكيلات مختلفة تبين قدرة الفنان الشعبى على توظيف الخامة لتعطى إحساسًا بأنها مصنوعة من الفخار، والنقوش عليها من نبات ثمار الكريز البرى.



أريكة يستغل فيها النقش البارز فى متتالية بديعة للعناصر الزخرفية وأيضًا تمثل وحدة معمارية ، وهى من الفنون البيئية التى تعتمد على التصور الوظيفى أولاً، ثم العناصر الجمالية التى تمثل رضاءً للفنان الشعبى.

التدوين بالرسم لأشغال الخشب.

تتميز رومانيا بالغابات الكثيرة، والتى تكثر فيها أنواع كثيرة من الأشجار ذات الأنواع المختلفة من الأخشاب بالإضافة إلى أن هناك مجتمعات جبلية تعتمد كثيرًا على هذه النوعية من العمل، وأيضًا على التصنيع المرتبط بالأخشاب. بجانب هذا نجد أن الإنتاج الشعبى، الذى يقوم على التشكيل والحفر على الخشب، من التقاليد الفنية التى تأخذ طابعًا جماليًا مرتبطًا إلى حد كبير بالوظائف المتعددة والاستخدامات الحياتية المختلفة. وترتبط النقوش والزخارف، إلى حد كبير، بالرؤية الخاصة للفنون الأخرى؛ فقد حاول الفنان الشعبى أن يحاكى أشغال الدانتيل والتفريغ فى أعماله المصنوعة من الأخشاب. ومن الأشكال الفنية التى يعطى لها الفنان أهمية أن تبرز مهارته فى صناعة وتجميل المغزل اليدوى. فكل قطعة تمثل فى الحقيقة تحفة تطبيقية على أعلى مستوى من الجمال والتناسق العملى والنظرى فى منظومة إبداعية تختلط بالرمز. ففى الدقة والرقة تشعرك كل وحدة إنها فى غاية الرشاقة، وأنها فى غاية المتانة فى الوقت نفسه، كما أنها تعطيك الإحساس بأنها مفرش من الحرير وشكل من أشكال فنون الدانتلا .

بالإضافة إلى هذا فإن الفنان الشعبى يستغل تلك الخامة البيئية فى عمل أدوات المائدة والطعام، وأيضًا فى الأثاث والآلات الموسيقية، وأشكال المعمار والطواحين والمعاصر، والزمزميات وصناديق العروسة والسحارة، وبراميل النبيذ وحفظ السوائل والبذور وغيرها الكثير. ومايهمنا هنا أن نضيف :أن أشغال الخشب وتجميله بالزخارف كثيرًا ماترتبط بالتصوير الاعتقادى فى الحسد والسحر بالإضافة إلى الجوانب الدينية الأخرى (انظر شكل ١٠).

An Exhibition of Antique oriental Rugs,

- Iosif Ionescu. Muscel: Tratat de Iesatorie - Bucuresti - 1948

- Arta populará Romaneasc á - Marina Marinescu

Alexandru Dima

- Arta papulara si relatiile ei, Minerra, 1971

- Gheorghe Bichir, contributie la curoastrea Iesutului in

asezarea de la Garran 1958

- paul petrescu, scoarte romanesti Meridiane, 1960.

- Nicolae Iorge Istoria industriilor - Moldova 1784, vil, 1904

Gheorghe focasa, Elemente decorative la Bordeiele din sudul regiunii craiava, 1955.

-Muzeul de etnografie din suceava.

- Artur Gorovel, Mestesugul rapsitului cu burueni, Bucuresti, 1943

- Tudor pamfile, Industria casnica la romani, Bucuresti 1910.

الاحتفال بوفاء النيل.. أقدم عيد فى العالم

مختار السويفى

على مدى التاريخ المصرى كله، كان الاحتفال بوفاء النيل للمصريين ووفاء المصريين للنيل، من اهم الأعياد القومية التى تشمل البلاد والديار كلها.

وفى مصر الفرعونية كانت هذه الاحتفالات من الأهمية والشمول بحيث كان يحضرها الفراعنة بانفسهم، ويشتركون مع المحتفلين الآخرين من اعضاء الأسرة الملكية ورجال ونساء البلاط الملكى ورجال الدين ورجال الحكومة والمثقفين والكتبة والفلاحين والصناع وجميع طبقات وطوائف الشعب الأخرى.

وكان الاحتفال الرسمى فى تلك الأيام، يقام فى منطقة «جبل السلسلة» (بين الأقصر وأسوان).. كما كانت تقام احتفالات رسمية وشعبية اخرى فى كافة الأقاليم المصرية.

وبتكرار هذه الاحتفالات سنويًا على مدى آلاف السنين، اصبحت عادةً مصرية لم يكن من السهل التخلى عنها فى اى عصر من العصور التى تالبت وتوالت على تاريخ مصر وشعبها منذ فجر التاريخ وحتى الآن.

وبناءً على تلك الحقيقة الثابتة، يمكن القول بان الاحتفال بوفاء النيل يعتبر من اقدم الأعياد التى ظلت قائمة عبر آلاف السنين، وليس هناك عيد آخر استمر قائمًا مثل هذه المدة الطويلة فى اى مكان فى العالم وبين اى شعب من شعوب الأرض.

خرافة عروس النيل

أصبح الاحتفال بعيد وفاء النيل مثل الأساطير التى تتوارثها الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل، مع كل ما تتضمنه الأساطير - فى كثير من الأحيان - من خرافات وأعمال خارقة وقصص وحكايات قد تصعب على التصديق.

ومن أهم الخرافات التى أشيعت عن علاقة المصريين بنهر النيل، القول بانهم كانوا يلقون إليه كل عام بعروس بكر جميلة، مزدانة بأفخر الحلى والثياب، ويزفونها إليه بإلقائها حية فى اليم، لتبتلعها مياه النهر، وليأخذها النيل بين أحضانه.. وكانت هذه المراسم تتم على دقات الطبول وإنشاد الأغانى وكل مظاهر الابتهاج والفرح.

ومن حسن الحظ فإن من السهل إثبات ما تحتويه هذه الخرافة من أكاذيب قامت على غير أساس، وتدحضها على الفور الثوابت والشواهد المستمدة من التاريخ المعروف.

وردت هذه الخرافة لأول مرة فى كتاب «فتوح مصر والمغرب» من تأليف «أبوالقاسم عبدالرحمن بن عبدالحكم» المتوفى سنة ٨٧١م، والذى يعتبر أقدم كتاب وصل إلينا عن تاريخ مصر الإسلامية. ونقدم فيما يلى النص الحرفى لما ورد فى هذا الكتاب متعلقًا بخرافة «عروس النيل»:

« لما فتح عمرو بن العاص مصر، أتى أهلها إلى عمرو حين دخل شهر بؤونة، فقالوا له: أيها الأمير إن لنيلنا هذا سُنّة لا يجرى إلا بها. فقال لهم: وما ذاك؟.. فقالوا: إنه كلما جاءت الليلة الثانية عشرة من هذا الشهر، عمدنا إلى جارية بكر من أبويها، فأرضينا أبويها، وجعلنا عليها من الحلى والثياب أفضل ما يكون، ثم ألقيناها فى النيل.

فقال لهم عمرو: هذا لا يكون فى الإسلام، وإن الإسلام يهدم ما قبله.. فأقاموا شهور بؤونة وأبيب ومسرى والنيل لا يجرى قليلاً أو كثيرًا، حتى هموا بالجلاء.

فلما رأى عمرو ذلك، كتب إلى عمر بن الخطاب رضى الله عنه بذلك، فكتب إليه عمر: (أن قد أصبت، إن الإسلام يهدم ما كان قبله. وقد بعثت إليك ببطاقة فألقها فى النيل إذا أتاك كتابى). فلما قدم الكتاب على عمرو فتح البطاقة فإذا فيها:

(من عبدالله أمير المؤمنين إلى نيل مصر. أما بعد. فإن كنت تجرى من قِبَلِك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك، فنسأل الله الواحد القهار أن يجريك).

فألقى عمرو البطاقة فى النيل، وكان أهل مصر قد تهيأوا للجلاء والخروج منها، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل، فأصبحوا وقد أجراه الله تبارك وتعالى ستة عشر ذراعًا فى ليلة واحدة».

وبالرغم من احترامنا لشخصية ابن عبدالحكم باعتباره مؤرخًا للفتوحات الإسلامية، إلا أننا سنناقش هذا النص ونبحثه فى ضوء الحقائق العلمية والمنطقية والتاريخية المعروفة.

ومن المؤسف أن جميع المؤرخين الذين جاءوا بعد ابن عبدالحكم وتناولوا بعض الموضوعات المتعلقة بالواقعة التى ذكرها ابن عبدالحكم قبلهم، قد ذكروا هذه الخرافة وكرروها على أنها معلومة تاريخية نقلاً عما كتبه ابن عبدالحكم، سواء بإسنادها إليه مباشرة أو بذكرها دون إسناد، كما لو كانت حقيقة واقعة. ومن المؤرخين العرب الذين أرّخوا لمصر الإسلامية ونقلوا مضمون النص الذى ذكره ابن عبدالحكم: المقريزى، والكندى، وابن تغرى بردى، والقضاعى، وابن دقماق، والسيوطى، وياقوت الحموى، وابن إياس.

وقد ظلت هذه الخرافة تُروى على مدى أكثر من أحد عشر قرنًا من الزمان منذ أن قيلت حتى الآن، لدرجة أن أمير الشعراء أحمد شوقى ذكرها فى قصيدته الشهيرة عن «النيل» كما لو كانت حقيقة مسلمًا بها تحدث عبر آلاف السنين. ونجتزئ فيما يلى الأبيات التى وردت فى تلك القصيدة الشهيرة فى وصف «عروس النيل»:

فى كل عام درة بلا
ثمن إليك وحرة لا تُصدق
حول تسائل فيه كل نجيبة
سبقت إليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغيبة
يبغى كما يبغى الجمال ويعشق
إن زوجوك بهن فهى عقيدة
ومن العقائد ما يلب ويحمق
... .
زفّت إلى ملك الملوك يحثها
دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها
تربٌ تمسح بالعروس وتُحدِق
مجلوة فى الفُلك يحدو فلكها
بالشاطئين مزغرد ومصفق
فى مهرجان هزت الدنيا به
أعطافها واختال فيه المشرق
... ...
القت إليك بنفسها ونفيسها
واتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها
أاعز من هذين شىء ينفق
وإذا تناهى الحب واتفق الفدى
فالروح فى باب الضحية أليق

* * *

الأدلة على كذب الخرافة

وهناك أدلة قاطعة تدحض هذه الخرافة وتثبت كذبها وتدل على أن حكاية «عروس النيل» هذه لا تستند إلى

أى أساس تاريخى، وانها مجرد أكذوبة من الأكاذيب التى أطلقها بعض المؤرخين القدماء عن الحضارة المصرية القديمة. ونجمل فيما يلى بعضًا من هذه الأدلة:

● قبل أن يكتب ابن عبدالحكم هذه الحكاية بنحو ١٣٠٠ سنة، قام عديد من المؤرخين الإغريق والرومان بزيارة مصر، وكتبوا عن كل ما شاهدوه بأنفسهم، وكل ما حكى لهم عن تاريخ مصر والمصريين. وكان أشهر هؤلاء المؤرخين القدماء: هيكاتى دى ميلى، وهيرودوت، وسترابون، وديودور الصقلى، وكليمان الإسكندرى، وبلوتارك.

وقد سجل هؤلاء المؤرخون الكثير من أوجه الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد الشائعة بين المصريين والتى كانوا يعتبرونها غريبة عن العادات والتقاليد الأوروبية السائدة فى بلادهم. ومع ذلك فلم يذكر أحد من هؤلاء المؤرخين أن المصريين كانوا يزفون للنيل فى كل عام عروسًا حية. ولو أن ذلك قد حدث ولو مرة واحدة عبر آلاف السنين لكانت فرصة أمام هؤلاء المؤرخين ليكتبوا لقرائهم المزيد من عجائب وغرائب المصريين.

● كتب ابن عبدالحكم هذه الحكاية بعد فتح مصر على يد عمرو بن العاص بنحو ٢٣٠ سنة، أى أنه كان غير معاصر للحكاية على فرض حدوثها، إن كانت قد حدثت بالفعل. وعلى هذا، فإما أن تكون هذه الحكاية قد رويت له بمعرفة أحد المخرِّفين، وإما أن تكون الحكاية برمتها من تأليفه هو، بقصد تنفير المصريين من مظاهر حضارتهم وعقائدهم القديمة، والدعوة إلى الإسلام الذى يهدم ما كان قبله.

● هذا النص الذى كتبه ابن عبدالحكم يكذب نفسه بنفسه.. فكيف تمر ثلاثة شهور هى بؤونة وأبيب ومسرى «والنيل لايجرى قليلاً أو كثيرًا»؟.. إن ذلك لو كان قد حدث لكانت هناك كارثة تزول بها الحياة تمامًا عن أرض مصر، ولايبقى بعدها إنسان أو حيوان أو نبات.. ولحسن الحظ فإن مثل هذه الكوارث لم تحدث إطلاقًا فى التاريخ الجيولوجى لمجرى النيل منذ أن وجد حتى الآن.. ثم كيف يرتفع النيل ١٦ ذراعًا فى ليلة واحدة؟.. إن هذا يتنافى مع أبسط مبادئ الهيدرولوجيا وعلم القوى المائية.

● تم الفتح العربى لمصر سنة ٦٤١م.. وكان المصريون آنذاك قد اعتنقوا المسيحية، وهى دين سماوى ولايمكن أن يقبل أو يقر حكاية إلقاء عروس بكر حية لتموت غريقة فى النيل. فالأديان السماوية الثلاثة لا تقر ولا تعرف تقديم ضحية بشرية كقربان إلى الله.

● لم يعرف عن المصريين القدماء فى تاريخهم المعروف والمدون، أنهم كانوا يقدمون ضحية بشرية لأى إله أو معبود مهما علا شأنه. وهناك عشرات اللوحات والبرديات التى كانت تصف أحوال النيل، سواء عند حدوث الفيضان المعتدل الذى يجلب معه الخير، أو عند حدوث الفيضان العالى الذى يغرق الأرض وما عليها ويبعث الرعب فى النفوس، أو عند حدوث الفيضان المنخفض الذى يؤدى إلى كوارث ومجاعات.

وهناك أيضًا عشرات ومئات المدونات التى ذكرت القياسات التى سجلتها «المقاييس النيلية» ارتفاعًا أو انخفاضًا، سواء فى مواسم الفيضان أو فى خلال بقية أيام السنة، بالإضافة إلى كثير من الأوصاف التفصيلية للاحتفالات النيلية التى كان يحضرها الفراعنة، ولم يرد فى أى من هذه الآثار جميعًا أى ذكر لعروس عذراء تقدم إلى النهر قربانًا.

● عثر حتى الآن على ثلاث لوحات تصف كل منها بالتفصيل جميع المراسم التى كانت تؤدى والأشعار والأغانى التى كانت تلقى فى الاحتفالات النيلية التى كانت تقام لدعوة النهر إلى الفيضان والإتيان بالخير، وكانت فى الغالب تأخذ طابعًا دينيًا وشعبيًا، وأولى هذه اللوحات كانت لرمسيس الثانى، وثانيتها كانت للملك مرنبتاح، والثالثة كانت لرمسيس الثالث، وكل هؤلاء الملوك يعتبرون من الملوك العظام [من الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين] الذين حكموا إمبراطورية مصرية قوية تمتد فى آسيا حتى بلاد ما بين النهرين وحدود تركيا، وتمتد جنوبًا وغربًا فى أراضى افريقيا.

ومن هذه اللوحات يتضح لنا أن الملك كان يحضر بنفسه الاحتفال الرئيسى الذى كان يبدأ عادة بذبح عجل أبيض وأوز وبط ودجاج كقربان .. ثم تلقى فى النيل «رسالة» مكتوبة على صفحة من أوراق البردى ، تتضمن بعض الصلوات والمدائح فى النيل ، اعترافًا بفضله وابتهالاً له لمواصلة الفيضان فى كل عام بما فيه خير البلاد .. فلو كان المصريون يقدمون للنيل عروسًا عذراء حية، فهل كان من الممكن عدم ذكر ذلك وإغفاله فى تلك اللوحات التى تركها هؤلاء الملوك العظام..؟!.

● عثر على العديد من الابتهالات والدعوات المكتوبة التى كانت ترفع للنيل أو تلقى فيه، خصوصًا حين يأتى الفيضان منخفضًا ومهددًا بالمجاعة، ولم يذكر فى أى من هذه الابتهالات أو الصلوات أن عروسًا قد ألقيت فى النيل على أنها سبيل إلى التوسل به.

● إن النيل نفسه كان محل تقديس لدى قدماء المصريين، ومنحوه صفة الألوهية وسموه «حعبى».. ويتخذ الإله حعبى صورة رجل ذى جسم ممتلئ، وتظهر فى ملامحه سمات من النبل والغنى. ولكن الغريب أن له بطنًا كبيرة كبطون الحبالى، وثديان كبيران كأنهما ثديا امرأة تنبثق المياه من حلمتيهما مثل اللبن الذى تغذى به الأم أبناءها.

ومعنى هذا أن المصريين القدماء قد نزهوا الإله «حعبى» الذى يمثل النيل فى عقيدتهم عن أن يكون ذكرًا أو يكون أنثى.. وجعلوه يجمع الصفتين باعتباره رمزًا للخصوبة والقوة التى تمنح الحياة وتهب الماء والغذاء، كما تفعل الأم الرؤوم نحو أبنائها الصغار.. فلو كان «حعبى» بهذا الشكل الذى يجمع بين الذكر والأنثى، فكيف يستقيم مجرد التخيل بأن المصريين كانوا يزفون إليه عروسًا عذراء ليأخذها بين أحضانه مرة كل عام..؟!.

حقيقة عروس النيل

ومما لاشك فيه أن تعبير «عروس النيل» تعبير قديم.. وقد استعمل عبر الاف طويلة من السنين، ولكن لم يكن يقصد به أن عروسًا عذراء حية تزف إلى النيل بأن تلقى فى أحضانه كل عام، وإنما كان يقصد بهذا التعبير معنى آخر من المعانى المجازية، وهو أن عروس النيل هى مصر نفسها... هى الأرض المصرية فى وادى النيل.

وربما كان هذا التعبير المجازى هو الذى أدى إلى توهم واختلاق أكذوبة العروس الحية التى تزف إلى النيل.. وهكذا تحول التعبير المجازى «عروس النيل» إلى اسم واقعى يطلق على عروس بكر؛ قيل إنها كانت تقدم هدية ليتزوجها النيل فى كل فيضان.

وفى إحدى «الحواديت» الشعبية المصرية القديمة تشبيه غريب عن أرض مصر أيام التحاريق وقبل أن يأتى الفيضان.. فهى أرض جافة شققتها حرارة الصيف ولهيب الشمس، فتصبح ممتلئة بآلاف وملايين الشقوق التى تبدو كالأرحام.. ثم يأتى النيل كذكر هائل يتخلل تلك الشقوق ويلقح الأرض ويخصبها. وهكذا تصبح الأرض المصرية الطيبة صالحة «للحمل» عند بذر البذور، و«للولادة» فى أيام الحصاد». فعروس النيل إذن هى «مصر» أو «أرض مصر» التى يدخل عليها النيل فى موسم الفيضان كما يدخل الرجل على عروسه ليلة الزفاف.

عيد وفاء النيل عبر العصور

وهكذا ظل الاحتفال بوفاء النيل واحدًا من أهم التقاليد والعادات الشعبية المصرية التى حرص المصريون على ممارستها منذ العصور الفرعونية، ومرورًا بالعصور اليونانية فالرومانية، فالقبطية، فالإسلامية.. بل أصبح وفاء النيل وفيضانه مؤشرًا اقتصاديًا لحالة البلاد، وحق الحاكم فى جباية الضرائب وخراج الأرض، فقد كانت هذه الضرائب لاتستحق إلا إذا ارتفع فيضان النيل إلى ١٦ ذراعًا؛ لذلك فقد حرص المصريون على إقامة المقاييس النيلية التى تبين لهم مستوى الفيضان فى كل موسم.

ومن العادات الشعبية التى كانت مرتبطة بعملية مراقبة مقاييس النيل، تخصيص أحد المنادين للإعلان عن ارتفاع الفيضان فى كل يوم اعتبارًا من ١٧ بؤونة من كل عام.. وكان هؤلاء المنادون يجوبون القرى وأحياء المدن فى الديار المصرية كافة، ومعهم طبولهم، ليعلنوا للناس آخر أخبار المقاييس النيلية وليبشروهم بأن النيل سيوفى أذرعه بإذن الله.. وكان من المعتاد أن يتجمع الأطفال خلف هؤلاء المنادين ويشترك الجميع فى إنشاد أغنية شعبية تقليدية تقول كلماتها: «البحر زاد.. عوفى الليه [بمعنى أوفى الله]..».

وعندما يوفى النيل أذرعه ويتجاوزها، تعم الفرحة فى ربوع البلاد، ويتحدد يوم الاحتفال رسميًا وشعبيًا خلال شهر أغسطس، حيث تجرى المراسم والطقوس والعمليات التى يتألف منها هذا الاحتفال، من كتابة الحجة الشرعية إلى عملية كسر سد الخليج التى كانت تسمى «جبر البحر» إلى الرحلة الاحتفالية للمركب «العقبة» التى كانت تبدأ من منطقة روض الفرج وتنتهى عند قرية باسوس ثم تعود إلى روض الفرج مرة أخرى.. كل ذلك كان يتم وسط مظاهر فرحة شعبية عارمة تتخللها الموسيقى والأغانى والأناشيد وكافة ما ينم عن الابتهاج والانطلاق.

وكتب المؤرخون أوصافًا مستفيضة عن مظاهر هذا الاحتفال الذى كان يجرى فى كل عام.. ومن أطرف ما قيل فى هذا الخصوص أن الحكام الغزاة الذين حكموا مصر منذ الغزو العثمانى سنة ١٥١٧م كانوا يحرصون على إقامة هذا الاحتفال فى موعده كل عام، وكانوا يشاركون أهل البلد فى أفراحهم ومباهجهم بهذه المناسبة السعيدة، بل تحول الأمر فى النهاية إلى أن هؤلاء الحكام قد اغتصبوا هذا الاحتفال من الشعب المصرى، فصاروا يحتفلون بوفاء النيل بطريقتهم الخاصة، بل كانوا فى بعض الأحيان يمنعون المصريين من

الاشتراك معهم فى الاحتفال بهذا العيد!.. ويقول «الجبرتى» فى ذلك: «كان الموسم خاص بهم دون أولاد البلد»...!.

ويصف لنا «الجبرتى» أحد الاحتفالات بوفاء النيل أيام الحملة الفرنسية على مصر حيث اشترك نابليون بونابرت فى هذا الاحتفال الذى أقيم فى ١٧ أغسطس سنة ١٧٩٨م فيقول: «أوفى النيل أذرعه، وأمر صارى عسكر بالاستعداد وتزيين المركب «العقبة» وعدة مراكب أخرى وغلايين.. ونادوا على الناس بالخروج إلى النزهة فى النيل والمقياس والروضة.. وخرج صارى عسكر بموكبه وزينته فى صحبة عساكره، ومعه طبوله وزموره إلى قصر قنطرة السد. وكسروا الجسر وعملوا شنك مدافع. أما أهل البلد فلم يخرج منهم أحد فى تلك الليلة للتنزه فى المراكب على العادة، سوى بعض الشوام والأروام والإفرنج البلديين ونسائهم. وقليل من «الناس البطالين» حضروا فى الصبح».

أما الاحتفال بوفاء النيل فى العام التالى «١٧٩٩م» فقد تحول على أيدى جنود الحملة الفرنسية إلى ما يشبه الاحتفال بأعياد «باخوس» أيام الإغريق، حيث، تصنع «الخمر والنساء» كل ما يخطر وما لا يخطر على البال.. ويقول «الجبرتى» فى وصف هذا الاحتفال:

«... وتأهبوا للخلاعة والقصف والتفرح واللهو والطرب، وذهبوا تلك الليلة إلى بولاق ومصر العتيقة والروضة. وأكثروا المراكب ونزلوا فيها.. وصحبتهم نساؤهم وشرابهم.. وتجاهروا بكل قبيح من الضحك والسخرية والكفريات ومحاكاة المسلمين من أهل البلد.. وبعضهم تزيا بزى أمراء المماليك ولبس سلاحًا وتشبه بهم وحاكى ألفاظهم على سبيل الاستهزاء والسخرية.. وأجرى الفرنساوية المراكب المزينة وعليها البيارق وفيها أنواع الطبول والمزامير.. ووقع فى تلك الليلة بالبحر وسواحله من الفواحش والتجاهر بالمعاصى والفسوق ما لا يكيف ولا يوصف.. وسلك بعض غوغاء العامة وأسافل العالم ورعاعهم مسالك الخلاعة والرذالة والرقاعة بدون أن ينكر أحد من الحكام عليهم ذلك.. بل كان كل إنسان يفعل ما تشتهيه نفسه وما يخطر بباله.. وإذا كان رب البيت بالدف ضاربًا، فشيمة أهل البيت كلهم الرقص.. وأكثر الفرنسيون فى تلك الليلة وصباحها من رمى المدافع والصواريخ والمراكب والسواحل.. وباتوا يضربون أنواع الطبول والمزامير».

وبعد خروج الفرنسيين من مصر، انطلق أبناء البلد يحاكون ما يصنعه الفرنسيون أثناء الاحتفال بوفاء النيل من مساخر.. ويؤرخ لنا «الجبرتى» احتفالات وفاء النيل لعدة سنوات تالية وحتى سنة ١٨٢٠م، وصف فيها أحوال الناس حين كان الفيضان يأتى منخفضًا: «فترتج الأحوال، وتنقطع آمال الناس ويشتد كربهم، وترتفع أسعار الغلال وتختفى من الأسواق، ولايبقى للناس شغل ولا حكاية ولا سمر بالليل والنهار إلا مذاكرة القمح والفول والأكل.. وحين كانت تشتد المجاعة تشح النفوس ويكثر الصياح والعويل ليلاً ونهارًا.. ولا تكاد تقع الأرجل إلا على خلائق مطروحين بالأزقة».

أما حين كان النيل يزيد زيادة مفرطة فى أحد المواسم، فقد ترك لنا «الجبرتى» وصفًا للمآسى والنكبات التى كانت تصاحب تلك الفيضانات العالية يقول فيه:

«زاد النيل زيادة لم نسمع ولم نر مثلها، حتى أغرق الزروع الصيفية مثل الذرة والنيلة والسمسم والقصب والأرز وأكثر الجنائن، بحيث صار البحر وسواحله لجة ماء، وانهدم بسببه قرى كثيرة، وغرق الكثير من الناس والحيوان، حتى كان الماء ينبع بين الناس من وسط الدور، واختلط بحر الجيزة ببحر مصر العتيقة، حتى كانت المراكب تمشى فوق جزيرة الروضة، وكثر عويل الفلاحين وصراخهم على ما غرق لهم من المزارع، وخصوصًا الذرة الذى هو معظم قوتهم، وكثير من أهل البلاد ندبوا بالدفوف».

أما حين كان يأتى الفيضان معتدلاً مبشرًا بالخيرات، فهنا كان الناس يطلقون عنان مباهجهم بعد أن تعلموا من الفرنسيين الشىء الكثير.. «فيتجاهرون بالمعاصى والراح والوجوه الملاح، وتتبرج النساء ومخاليع أولاد البلد.. ويخرجون عن الحد فى تلك الأيام، فلا يجرؤ أصحاب الشرطة على التعرض للناس وأفاعيلهم.. فكانت مصر فى تلك الأيام مراتع غزلان، ومواطن حور وولدان، فكأنما أهلها خلصوا من الحساب، ورفع عنهم التكليف والخطاب».

احتفالية مولد الرفاعى

إبراهيم حلمى

إمام الطريقة الرفاعية (أحمد الرفاعى) له نظرة خاصة، فلسفية صوفية، فى الناس.. فهو يراهم أشباحًا.. كل الناس بلا استثناء.. غنيهم وفقيرهم.. كبيرهم وصغيرهم.. سعيدهم وشقيهم.. مهما اختلفت الوانهم واجناسهم.. فهم جميعًا مكبّلون باصفاد واغلال المادة.. بعيدون عن انطلاقات الروح فى ملكوت خالقها.. كانهم مغيّمون فى غمام عن صفاء عالم الأرواح.. فاصبحوا كالصور الباهتة المهتزة لتهويمات الأشباح..!

ولقد فرّ إمام الطريقة الرفاعية من عالم الأشباح عندما حجّ إلى بيت الله الحرام، ولكنه وجد دولة الأشباح تتبعه وهو فى خلوته فى حضرة النبى ـ صلى الله عليه وسلم ـ فطفق يبثه الأشواق من روحه التى أرسلها من قبل، تقبل الأرض والأعتاب النورانية، وراح يقول

فى حالة البعد روحى كنت أرسلها

تقبّل الأرض عنى وهى نائبتى

وهذه دولة الأشباح قد حضرت

فامدد يديك لكى تحظى بها شفتى

ولم تترك «دولة الأشباح» إمام الطريقة الرفاعية وحيدًا، فالتصقت به التصاقًا شديدًا.. وظلت عرى هذا الالتصاق مستحكمة لا تنفك ولاتهترئ منذ سطوع نجم إمام الطريقة الرفاعية فى سماء التصوف العربى، وحتى آخر محفل أقامه له، فى القاهرة عام ١٩٩٣، أتباعه ومريدوه من دولة الأشباح..!

وخلال فترات العهود السابقة، ومنذ أن بزغ نجم (الرفاعى) إلى الوجود فى القرن السادس الهجرى ـ الثانى عشر الميلادى ـ ظل العطاء الفولكلورى يتزايد، ويتعاظم، ويفرض حول شخصية (الرفاعى) سياجًا مكتوبًا عليه. «ممنوع الاقتراب أو التصوير لغير الأتباع»!!!

فمن هو ذلك الرفاعى المدفون فى العراق ويحتفل أتباعه بمولده فى القاهرة؟!

وما نسبه الذى يكاد يحفظه معظم أتباعه عن ظهر قلب؟

ما نسب الرفاعى؟

إن لإمام الطريقة الرفاعية (أحمد الرفاعى) سلسلة نسب طويلة مذكورة فى كتب المناقب، ويحفظها مريدوه عن ظهر قلب وهذه السلسلة نذكرها هنا على نحو منفصل مرقوم حتى نستطيع أن نقف عند أحد هذه الأسماء بالتعليق أو بالإشارة، وهى تتكون من الآتى حسب ترتيب الورود فى أسماء آبائه وأجداده[1]:

١ ـ أحمد

٢ ـ على أبو الحسن، ونزل بغداد عام ٥١٩ هجرية.

٣ ـ يحيى، وقد نزل البصرة عام ٤٥٠ هجرية، وتوفى عام ٤٦٠ هجرية.

٤ ـ ثابت، توفى بأشبيلية عام ٤٢٧هجرية.

٥ ـ حازم أبو على، توفى بأشبيلية عام ٣٨٥ هجرية.

٦ ـ أحمد أبو على المرتضى، توفى عام ٣٧٠ هجرية.

٧ ـ على الأشبيلى، توفى عام ٣٥٣ هجرية.

٨ ـ رفاعة الحسن المكى، هاجر من مكة إلى أشبيلية عام ٣١٧ هجرية، وتوفى بها عام ٣٣١ هجرية.

٩ ـ مهدى المكى، توفى بمكة عام ٢٩١ هجرية.

١٠ ـ محمد أبو القاسم المكى، توفى بمكة عام ٢٦٥ هجرية.

١١ ـ الحسن القاسم أبو موسى، توفى عام ٢٢٦ هجرية بمكة.

١٢ ـ أبو عبدالله الحسين الرضى القطيعى، توفى ببغداد عام ٢١٩ هجرية.

١٣ ـ أحمد الصالح، توفى عام ٢١٦ هجرية ببغداد، ولكنه دفن فى مكة.

١٤ ـ موسى، توفى ببغداد عام ٢١٠ هجرية، ولكنه دفن فى مكة.

١٥ ـ إبراهيم المرتضى، توفى عام ٢٠٧ هجرية أو ٢٠٩ هجرية ببغداد.

١٦ ـ موسى الكاظم، توفى عام ١٨٣ هجرية ببغداد.

١٧ ـ جعفر الصادق، توفى عام ١٤٨ هجرية بالمدنية المنوّرة.

١٨ ـ محمد الباقر، توفى عام ١١٤ هجرية بالمدينة المنورة.

١٩ ـ زين العابدين على أبو محمد السجاد، توفى عام ٩٥ هجرية بالمدينة المنورة.

٢٠ ـ الحسين بن على بن أبى طالب، توفى شهيداً عام ٦١ هجرية بكربلاء بالعراق.

هذه السلسلة الطويلة من الأنساب يحرص مريدو الطريقة الرفاعية على حفظها بكُنْيَاتِها التى ترتبط بأماكن معينة، مثل كلمة «المكى» أو «الأشبيلى» أو غير ذلك، لبيان مقدار الشرف لمن ينسب اسمه إلى «مكة المكرّمة» أو إلى «اشبيلية» لبيان مكان الهجرة بعد اضطهاد لحق بهؤلاء الأجداد وأذى ألمّ بهم ففروا منه فرارًا.

إن لقب (الرفاعى) جاء من الجد السادس للإمام (أحمد الرفاعى) وهو الذى يحمل رقم (٨) فى سلسلة النسب المذكورة، وهذا الجد كان قد هاجر من مكة لما كثر الجور على الشرفاء، ونزل بالمغرب، وأقام مع قبيلة من العرب فى المغرب إلى زمن السيد (يحيى) جد (الرفاعى) الأول.

وبتمحيص النظر فى عام هجرة هذا الجد السادس (رفاعة) نجده عام ٣١٧ هجرية، وهو العام الذى شن فيه القرامطة هجماتهم البربرية على مكة المكرمة، وانتهاكهم حرمة بيت الله الحرام، وسرقتهم للحجر الأسود ونقله إلى مدينة (هجر) فى (البحرين) نحو عشرين عامًا...!

من هنا جاءت الهجرة والانتقال والترحال بعيدًا عن مواطن الاضطراب والقلاقل والنزاعات. ويلاحظ على هذه السلسلة من الأنساب حرص أتباع الطريقة الرفاعية على ذكرها والوقوف بها عند الإمام (الحسين) والإمام (الحسن) حفيدى رسول الله (ﷺ) فيقال إن (الرفاعى) جده لأبيه هو (الحسين)، وجده لأمه هو (الحسن)، الأمر الذى يضع (الرفاعى) ـ دون سائر الأولياء ـ فى مرتبة أفضل يمتاز بها عنهم جميعًا، وهو مالم يحدث لغيره من الأولياء المشهورين: كالبدوى، والدسوقى، وغيرهم، لذا كان لقب (الرفاعى) هو (أبو العلمين) كناية عن انتسابه لجديه (الحسين) و(الحسن)، رضى الله عنهما، وحظوته بنيل هذا الشرف الرفيع الفريد.

ميلاد الرفاعى

لم يختلف أحد ممن كتب عن (الرفاعى) فى تاريخ ميلاده. فالكل أجمع على أن هذا الميلاد كان فى عام ٥١٢

هجرية، أيام خلافة (المستظهر بالله) من العصر العباسى الثانى.

ولم يأت هذا الميلاد ميلادًا عاديًا، بل سبقته بشارة ـ كما قيل ـ من رسول الله (ﷺ) فى إحدى رؤى منام خال (الرفاعى)، وخال (الرفاعى) هذا يدعى (منصور البطائحى الربانى)، حيث قال إنه رأى رسول الله (ﷺ) فى المنام وهو يقول له: يا منصور أبشّرك أن الله ـ تعالى ـ يعطى أختك بعد أربعين يومًا ولدًا يكون اسمه الرفاعى، ومثلما أنا رأس الأنبياء كذلك هو رأس الأولياء، وحين يكبر فخذه واذهب به إلى الشيخ القارئ (الواسطى) واعطه الولد كى يربيه، لأن ذلك الرجل عزيز عند الله ولاتغفل عنه، فقلت: الأمر أمركم يا رسول الله عليك الصلاة والسلام[٢].

هذه البشارة ـ كما ترويها هذه الحكاية ـ تجعل من (الرفاعى) قبل مولده مخلوقا غير عادى، وفضلاً عن أنه ولد يتيمًا، فإن هذا يجعل من (الرفاعى) شبيها بالعديد من أبطال القصص والحكايات الشعبية، فغالبًا ما يسبق ميلادهم بشارات، وغالبًا ما يولدون أيتامًا أو بعيدين عن الأم أو الأب، وكأنما يريد الوجدان الشعبى ألا يقبل بطله مضطلعًا بأعباء البطولة والمسؤلية إلا بعد انصهاره فى بوتقة من الصعاب والوعورة يلقاها منذ النشقة الأولى له من هواء الدنيا..!

ولقد شاع بين أتباع الطريقة الرفاعية نوع من الحكايات من مثل هذا النوع الذى يضع بطله فى صف فريد عن بقية خلق الله من البشر.

من هذا النوع ما يروونه من أن خال (الرفاعى) هذا كان إذا جلس أمام دار أختـه [أم الرفاعى]، وخرجت أو دخلت عابرة أمامه يقوم لها على الفور، فلما سأله أصحابه لماذا يفعل ذلك فكان يجيب عليهم قائلاً: «إننى بُشّرتُ من سيدنا رسول الله (ﷺ) بمن هو فى بطنها، فأنا أقف تعظيمًا واحترامًا لله ـ سبحانه وتعالى ـ ثم لمن هو فى بطنها[٣]..!

وعندما وُلِدَ (الرفاعى) يذكر بعض أتباعه ومريديه أنه كان يذكر الله وهو طفل صغير، كما أنه لم يرضع من صدر أمه إلا بعد أن توضأت وأدت فرض الله[٤].

وهنا نلمح ظلاً للمعتقد الشعبى عن، مفهوم الطهارة والنجاسة، إذ إن لبن الأم التى ولدت لتوها يعد نجسًا إذا لم تقم فورًا بالطهارة، وعلى الرغم من صعوبة تحقيق ذلك بالنسبة إلى النساء فور قيامهن بعملية الولادة إلا أن الخيال الشعبى يجعل، هنا، إمكان تحقيق مسألة الطهارة بالنسبة إلى الأم سهلاً وميسورًا حتى يتمكن (الرفاعى) الطفل الوليد لتوه من أن يرضع لبن أم طاهرة متوضأة، وصلّت ثم أرضعت، كأنما هى شروط مسبقة وضعها الوليد قبل أن يلقم صدر الأم..!

طفولة الرفاعى وتنشئته

إن الظواهر غير العادية فى حياة أبطال الحكايات والسير الشعبية لاتلمع ثم تنطفئ فجأة كأنما هى شهب أو نيازك فى فضاء متسع، وإنما هى فى غالب أحوالها تتكرر بامتداد حياة هؤلاء الأبطال، بل تظل ملازمة لهم كلما اشتدت بهم الشدائد، أو ضاقت بهم السبل، أو عندما يقفون، عند منعرج أو منعطف فى خط مسير حياتهم.

وعلى هذه الوتيرة كانت طفولة (الرفاعى) ونشأته كما تقول عنه الحكايات والروايات التى قيلت على لسان الأتباع والمريدين.

يُحكى عن (الرفاعى) الطفل والصبى أنه كان شغوفًا بطلب العلم. كان ذلك منذ كان فى السابعة من عمره، وقبل السابعة قيل إنه حفظ القرآن الكريم كله.

تتلمذ (الرفاعى) على يد ثلاثة من كبار رجال الصوفية فى العراق، أولهم: خاله (منصور البطائحى الربانى)، وثانيهم: (على الواسطى)، وثالثهم: (عبدالملك الخرنوبى)، وعلى يد أستاذه الثانى (على الواسطى) تم إشهار الطريقة الرفاعية فى مصر عندما هاجر إلى الإسكندرية وبشّر بها هناك.

لم يذكر أحد ماذا أخذ (الرفاعى) عن هؤلاء الشيوخ الذين صهروه فى بواتقهم الصوفية، ولا ما بثوه من أفكار، وإن كان (الشعرانى) قد ذكر حكاية على لسان (الرفاعى) نفسه يقول فيها عن هذه المرحلة المهمة من تكوينه الفكرى: «لما مررت وأنا صغير على الشيخ العارف بالله تعالى (عبدالملك الخرنوبى) أوصانى، وقال لى: يا أحمد احفظ ما أقول لك، فقلت: نعم، فقال ـ رضى الله عنه ـ: ملتفت لا يصل ومتسلل لا يفلح ومَنْ لم يعرف من نفسه النقصان فكل أوقاته نقصان، فخرجت من عنده، وجعلت أكررها سنة، ثم رجعت إليه، فقلت له: أوصنى، فقال: ما أقبح الجهل بالأولياء، والعلة بالأطباء، والجفاء بالأشياء، وظللت أرددها سنة، فانتفعت بموعظته[٥]؟؟

هذه الحكاية التى رواها (الشعرانى) على لسان (الرفاعى) تظهر أمر تدريبه كيف كان. فالعبارة فى نصفها الأول رغم إيجازها أخذ يرددها (الرفاعى) ـ كما تحكى الحكاية ـ مدة عام كامل، فهل كل هذه المدة الكبيرة والطويلة

كانت من أجل الحفظ والتثبيت فى الذهن أم من أجل الوعى بها والاستيعاب؟!

هذا فضلاً عن العام التالى للعبارة الأخرى، وهذا الأمر يجعلنا نتساءل، هل المقصود من ذلك بيان عمق وغموض أفكار الرفاعية بحيث تحتاج عباراتها إلى أعوام وأعوام للفهم والاستيعاب وحل ما يلغز على الفهم منها؟!.

ربما، فأفكار المتصوفة غالبًا ما يكتنفها الغموض بما يكابده الذهن منها، وربما كان هذا الأمر درسًا (للرفاعى) فى بداية مشواره الطويل مع التصوف والمعاناة والصبر..! وإذا كانت الحكايات تروى أن ميلاد (الرفاعى) جاء وفق نبوءة؛ فإن النبوءة تتكرر كذلك فى حال صباه الغض ويلمع بريقها من جديد فى الأفق.

قال الشيخ (تقى الدين الواسطى) فى كتابه «ترياق المحبين» عن تلك النبوءة: «إنه كان مرة واقفًا بين الصبيان فى حال صغره، فمرَّ به جماعة من الفقراء العارفين، فلما رأوه واقفًا وجعلوا ينظرون إليه ساعة، ثم قال أحدهم: لا إله إلا الله محمد رسول الله ظهرت هذه الشجرة المباركة، فقال الثانى: عن قليل تُفرِّع، فقال الثالث: عن قليل يشمل ظلها ويعم نفعها، فقال الرابع: عن قليل يكثر ثمرها ويشرق قمرها، فقال الخامس: عن قليل يرى الناس منها العجب ويكثر نحوها الطلب، فقال السادس: عن قليل يعلو شأنها ويظهر برهانها، فقال السابع: كم يغلق لها باب وكم يظهر لها أصحاب والسيد(أحمد) ـ رضى الله تعالى عنه ـ يسمع كلامهم ولا يدرى إلى مَنْ يشيرون، ثم انصرفوا وهم متحيرون»[٦].

فى هذه الحكاية نلمح تأكيدًا على مدى نفع الطريقة الرفاعية للبشر أكثر من تأكيدها على أهمية إمامها (الرفاعى)، فكما تروى عباراتها إن (الرفاعى) ما هو إلا شجرة، ولم يقف عندها راويها طويلاً سوى بعبارة تسبغ البركة عليها، تفوه بها واحد من ضمن سبعة أفراد، أما الباقون فطفقوا يعددون محاسن الفروع التى سوف تفيد الناس بالظل الظليل والنفع العميم والثمر الكثير والقمر المنير وأعاجيبها العجيبة المطلوبة وشأنها العالى وبرهانها الظاهر وأصحابها العديدين فى كل مكان..!! ولم تكن هذه الواقعة هى النبوءة الوحيدة التى تتكلم عن مستقبل (الرفاعى) وأيامه القادمة، بل سبقتها نبوءتان، فضلاً عن تلك الرؤية التى رآها خال (الرفاعى) وبشَّر بها الرسول المصطفى (ﷺ) بميلاد إمام الطريقة الرفاعية.

هذا التكرار فى النبوءات يعطى انطباعًا عن مدى حرص رواتها على تأكيد أهمية صاحب وإمام الطريقة الرفاعية، وإبراز مقدار ما يتحلى به من بركات أو كرامات.

وإذا عرفنا أن (منصور البطائحى الربانى) خال (الرفاعى) هو أستاذه وكانت تنسب له كرامات كذلك، وأن له ابنًا متصوفًا أيضًا ويدعى (أحمدًا)، فإن حب الأثرة يجعله يتطلَّع هو أو ابنه إلى قيادة زمام الأتباع المنتظرين لمن يقودهم، لكن هذا التطلع إلى نيل هذا الشرف يتلاشى حينما تأتى النبوءة من هذا الخال، وهو الذى تنبأ من قبل بميلاد (الرفاعى)، وفق ما ترويه حكاية رؤيته للرسول (ﷺ) وإخباره بالوافد المبارك الجديد الذى يرقد جنينا فى بطن أمه.

تقول وقائع تلك النبوءة للخال (منصور البطائحى الربانى) الذى غار من ذلك المستقبل المشرق الذى تعداه وتخطاه كما تعدى وتخطى ابنه إلى ابن أخته (الرفاعى) دون غيره: «إن الشيخ (منصور البطائحى الربانى) ـ رضى الله عنه ـ لما أخذته الغيرة حالة اطلاعه على مقام سيدنا السيد (أحمد) الكبير ـ رضى الله عنه ـ نودى من العلا: أى منصور تأدب، هذا السيد (أحمد) حبيبنا، نظهره على غوامض غيوبنا، أى منصور هذا السيد (أحمد) نائب الدولة المحمدية وعروس المملكة المصطفوية، وهو شيخ جميع الأمة الأحمدية وشيخك فقل: نعم، قلت: نعم، فقال: نحن نتصرف بملكنا كما نشاء، فقلت: نعم.. نعم، ثم إنى حملت الغاشية بين يديه، وأخذت العهد على يديه، فأنا شيخه بالخرقة وهو شيخى بالخلق والخلقة، وكان جالسًا ذات يوم والفقراء حوله وهو يحدثهم ويرغبهم بمواهب الله، وإذا به قد نهض قائمًا على قدميه، وصاح بأعلى صوته وأشار بيده إلى جهة الأرض، ووقع مغشيًا عليه، فبقى ما شاء الله، فلما أفاق لزمه الفقراء وأقسموا عليه بالعزيز ـ سبحانه وتعالى ـ وسألوه أن يخبرهم ما سبب صراخه وقيامه ونداه، فقال لهم: سألتمونى عن أمر عظيم. اعلموا أن الله ـ تبارك وتعالى ـ قد ألحق بالشيخ الكبير السيد (أحمد) ابن ابن خالى مشارق الأرض ومغاربها من أربع جهاتها وأن الأمر يصير إليه وحكم الخلق كلهم بيديه ويكون هو الشيخ المعوَّل عليه»[٧].

هذه الحكاية تعطى البيعة لإمام الطريقة الرفاعية من خاله فى الظاهر. أما فى الباطن فهى تظهر أمرين:

أولهما: إن خال الرفاعى (منصورًا) له منزلة كبيرة عند الله، فالله يكلمه ـ على الرغم من أن الحكاية لاتشير إلى أن

ذلك التحاور قد تمّ عن طريق وحى ـ ومع ذلك فإن المشيئة الإلهية تتخطاه إلى غيره، وتختار (الرفاعى) ولاتختاره.

ثانيهما: وهو إظهار مدى ما يتحكم فيه (الرفاعى) من جميع أقطار الأرض، مشرقها ومغربها على حد سواء.

وعلى الرغم من أن اختيار (الرفاعى) قد تمّ ـ وفق ما ترويه كتب المناقب ـ بمعيار اختيار ربانى لكى يقود زمام الأتباع من دولة الأشباح، فإن هذه الكتب أيضًا تضع أمامنا اختبارًا إنسانيًا للرفاعى لإبراز مدى أحقيته فى الفوز بشرف القيادة والرئاسة!!

تحكى إحدى حكايات كتب المناقب أن (منصور البطائحى الربانى) ـ خال (الرفاعى) ـ أراد أن يجعل من (الرفاعى) خليفة له ورئيسًا لطريقته الصوفية، غير أن زوجته وولديه وبعض محبيه عارضوا فى الأمر، ورأوا أن ميراث الأب لا يكون إلا للابن وليس لابن الأخت، «فقال لهم الشيخ إنى رأيت شيئًا وإن شئتم أره لكم، فقالوا له: أره لنا، فجمع الشيخ (منصور) أولاده وأحبابه، وأحضر سيدى (أحمد) معه، وأعطى الشيخ لكل واحد من ولديه سكينًا ودجاجة، وأعطى لسيدى (أحمد) كذلك سكينًا ودجاجة. وقال: كل منكم يذهب بدجاجته وسكينه إلى محل خال ما فيه أحد، ويذبح دجاجته فيه ويأتينى بها مذبوحة، فراح كل واحد منهم إلى جبل وذبح دجاجته، وجاء بها مذبوحة إلا سيدى (أحمد)، فجاء بدجاجته حية، فلما رآه الشيخ (منصور) ودجاجته غير مذبوحة قال: أى (أحمد) لأى شىء جئت بها بلا ذبح، فقال: أى سيدى، شرطتم علىّ خلوّ المكان وكل موضع ذهبت إليه رأيته مشغولاً بالله تبارك وتعالى وهو حاضر ناظر وما رأيت مكانًا خاليًا قط، فلذلك ما ذبحتها. فقال سيدنا (منصور) ـ رضى الله عنه ـ: «أنتم تريدون لمحبوبكم والله يريد لمحبوبه، ثم الموا عليه مرة أخرى، فأعطى ـ رضى الله عنه ـ مناجل من حديد وزنابيل، وقال لهم: اذهبوا وهاتوا إلىّ نجيلاً من حشيش الغيط، فراح كل أولاد الشيخ وحصد حملاً، وجاءوا به إلا سيدى (أحمد)، فإنه جاء خاليًا. فقال له سيدى (منصور): لأى شىء جئت خاليًا أى (أحمد)، فقال: أى سيدى إنى كلما أمسكت الحشيش أجده يذكر الله تبارك وتعالى فما حصدته حرمة لتسبيحه الله. فقال الشيخ (منصور) أما ظهرلكم أن عناية الحق مع سيدى (أحمد). فقالوا كلهم: بلى. فقال لهم: والله وجهوا وجهة العبودية إلى محبته، وأظهروا الخدمة والملازمة فى فناء عتبته، فإنه سيشيع اسمه ورسمه فى آفاق الدنيا، فيظهر أمره فى الأرض والسماء»[٨].

هذا الاختبار الصوفى أو بمعنى أدق هذه الحكاية ترينا كيف يكون جزاء من ينسى الله، وكذلك جزاء من لاينساه أبدًا ويراه ملء الوجود، لذا استحق (الرفاعى) أن يكون خليفة خاله فى مشيخة الطريقة الصوفية وفى استحواذه على سجادتها، بلا أى تأثير وراثى، على الرغم من تجاهل الحكّاء الذى حكى هذه الحكايات لوجود عنصر الوراثة المشترك بين (الرفاعى) وخاله وارتباطهما معًا برباط واحد هو الدم الواحد..!

إن الحكّاء هنا يريد أن يقول إنه برغم أن الصراع أمام الخال الصوفى بين الابن وابن الأخت إلا أن التفضيل هنا يرجع إلى معايير أخرى صوفية أو دينية.

إننا لو تأملنا فى كنه هذه العلاقة بين الخال وابن الأخت (الرفاعى) سنجد شيئًا يشبه الحبكة الدرامية بين أبطال الصراع، فالهوى قد يميل إلى ناحية الابن لترجيح كفته على كفة ابن الأخت (الرفاعى)، وخاصة أن الحكم هو الخال، فضلاً عن أن هذا الخال كان يغير من (الرفاعى) وفق ما تقول بعض الروايات، فإن عنصر اختيار (الرفاعى) للقيادة يجعله اختيارًا فوق رغبات وأهواء البشر، أو اختيارًا إلهيًا لا تشوبه شائبة من هوى أو استمالة، وهو ما يعطى (الرفاعى) صكًا بأنه مخلوق غير عادى، أو مخلوق فوق البشر..!!

كرامات الرفاعى

ما من ولى أو عبد صالح إلا وحكيت عنه كرامات عديدة بين أتباعه ومريديه والمعتقدين فيه. والكرامة ما هى إلا موقف أو فعل خارق للمألوف، أو معجزة تأتى على يد هذا الولى أو العبد الصالح كنوع من إظهار تمايزه عن سائر بنى جنسه.

ونحن نخال أن كلمة «كرامة» مشتقة من فعل التكريم، وهذا التكريم غالبًا ما يكون لإظهار مقدار ما يتمتع به صاحب الكرامة من تكريم المولى ـ سبحانه ـ وتشريفه إياه بإتيان المواقف أو الأفعال الخارقة على يديه دون غيره من بنى البشر.

و(الرفاعى)، لأنه ولى صالح، فقد دارت فى فلكه الكرامات، أو دار هو فى فلكها، فجاءت هذه الكرامات فى كتب المناقب عديدة بلا حصر، وجاءت على ألسنة أتباعه تروى شفاهة، يتزايد أمرها، ويتعاظم شأنها مع شمس كل يوم تولد فيه من جديد..!

وقبل أن نتطرق إلى كرامات (الرفاعى) يجب علينا أولاً أن ننظر إلى مفهوم (الرفاعى) نفسه عن فعل الكرامات، وهل كان يقبلها أم كان رافضًا لها أو لإظهارها؟

فى كتابه «البرهان المؤيد» قال (الرفاعى) عن الكرامة: «يا أخى، عليك من الفرح بالكرامة وإظهارها، الأولياء يستترون من الكرامة كاستتار المرأة من دم الحيض. يا أخى، الكرامة عزيزة بالنسبة إلى المكرِّم، ليست بشىء بالنسبة لنا؛ لأن هذا الإكرام لما ورد من باب الكريم عظم وعزَّ، وتلقته القلوب بالإجلال، ولما تحول لفظ النسبة إلى العبد هان الأمر، واستتر الكامل من هذه النسبة: النسبة الثانية، فإن قبولها سم قاتل، كلنا عارٍ إلا من كساه الله، كلنا جائع إلا من أطعمه الله، كلنا ضال إلا من هداه الله، ليس للعاقل إلا قرع باب الكريم، فى الشدة والرخاء، المخلوق: ضعف عجز، فقر حاجة، عدم محض، أكرم الله أحبابه المتقين، وأظهر على أيديهم الخوارق، وأيدهم بروح من عنده»[٩].

الكرامة هنا فى مفهوم (الرفاعى) يجب أن يستتر منها الولى، ولا تكون مدعاة للجهر والتفاخر بها، بل على المرء كتمانها كما يتكتم المرء عيبًا فيه.

وكم حذّر (الرفاعى) فى أقواله من عدم اتخاذ الكرامة ستارًا لأغراض دنيوية دنية.

قال فى هذا الاتجاه: «من رغب فى إظهار الكرامات وخوارق الأحوال وإنشاء براهين الأولياء، قاصدًا بذلك التفاخر، وجلبًا لحسن الحظ به، وسلمًا لصيد الدراهم، فأنا برىء منه فى الآخرة، وهو عدوى، وأنا عدوه»[١٠].

وكم رفض (الرفاعى) أن يتبرك به الناس، وهو حى يرزق تتردد فى صدره الأنفاس، فما البال به، وهو بعض من رفات خامد الأنفاس..!

قصد زيارته ذات مرة أناس من مدينة «واسط»، وكان عددهم كثيرًا، ولما أبصرهم أحد مريديه تعجب من كثرة حشدهم، وقال للرفاعى مندهشًا: «أى شىء هذا الأمر العظيم؟! فقال (الرفاعى) لمريده : هذا لعب إبليس، ثم أخذ قبضة من تراب، وقال: مَنْ هو مخلوق من هذا من أين له قدرة ولسان ينطق به»[١١].

إن (الرفاعى) لم ينس ضعفه وهوانه، بوصفه مخلوقًا بشريًا، وأدرك جيدًا أمام زمرة المندفعين إليه، يطلبون كراماته ما هم إلا مندفعون وراء راية يرفعها إبليس..!

ومع أن رأى (الرفاعى) كان صريحًا فى مسألة كراماته إلا أن دعاة تهويل الكرامات علا صوتهم فوق صوته، وضاع فى صخب التهليل فكر جليل لإمام الطريقة الرفاعية..!

نسب (الشعرانى) فى طبقاته إلى (الرفاعى) قوله: «إن العبد إذا تمكن من الأحوال بلغ محل القرب من الله ـ تبارك وتعالى ـ وصارت همته خارقة للسبع السموات، وصارت الأرض كالخلخال برجله، وصار صفة من صفات الحق ـ جل وعلا ـ لا يعجزه شىء، وصار الحق ـ تبارك وتعالى ـ يرضى لرضاه ويسخط لسخطه»[١٢].

وعلى الرغم من أن (الرفاعى) نفسه كان يأخذ مأخذًا على (الحلاج) من اتصافه بصفات الله، وينتقده انتقادًا فى كلامه الذى فحواه:

«وينقلون عن (الحلاج) أنه قال (أنا الحق). لقد أخطأ بوهمه، لو كان على الحق ما قال أنا الحق، يذكرون له شعرًا يوهم الوحدة، كل ذلك ومثله باطل، ما أراه رجلاً واصلاً أبدًا، ما أراه شرب، ما أراه حضر، ما أراه سمع إلا رنة أو طنينًا، فأخذه الوهم من حال إلى حال، فمَنْ ازداد قربًا ولم يزدد خوفًا فهو ممكُور، إياكم والقول بهذه الأقاويل، إن هى إلا أباطيل، درج السلف على الحدود بلا تجاوز، بالله عليكم هل يتجاوز الحد إلا الجاهل؟ هل يدوس عنوة فى الجُبِّ إلا الأعمى، ما هذا التطاول، وذلك المتطاول ساقط بالجوع، ساقط بالعطش، ساقط بالنوم، ساقط بالوجع، ساقط بالفاقة، ساقط بالهرم، ساقط بالعناء، أين التطاول من صدمة صوت (لمن الملك اليوم)، العبد متى تجاوز حده مع إخوانه فى الحضرة يعد ناقصًا، التجاوز علم نقص ينشر على رأس صاحبه، يشهد عليه بالدعوى ، ويشهد عليه بالغفلة، يشهد عليه بالزهو، يشهد عليه بالحجاب، يتحدث القوم بالنعم لكن مع ملاحظة الحدود الشرعية، الحقوق الإلهية تطلبهم فى كل قول وفعل، الولاية ليست بفرعونية ولا بنمرودية، قال فرعون: (أنا ربكم الأعلى)، وقال قائد الأولياء وسيد الأنبياء (ﷺ) (لست بملك) نزع ثوب التعالى والأمرة والفوقية، كيف يتجرأ على ذلك العارفون، والله يقول: «وامتازوا اليوم أيها المجرمون»، وصف افتقار المؤمنين، قال تعالى: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ» هذا الذى أقوله علم القوم، تعلموا هذا العلم، فإن جذبات الرحمن فى هذا الزمان قلَّت، اصرفوا الشكوى إلى الله فى كل أمر، العاقل لا يشكو؛ لا إلى ملك ولا إلى سلطان، العاقل كل أعماله لله»[١٣].

على الرغم من كل ما ذكرنا واستشهدنا من عبارات (الرفاعى) التى تنأى بأفعال البشر عن الأفعال الربانية، وتضع حدًا محكمًا فاصلاً بين قدرات الله، الخالق، الذى ليس كمثله شىء وقدرات خلقه المحدودة، فإن كرامات

(الرفاعى) وصلت فى خيال مبدعيها إلى أقصى حد يمكن أن يجمح إليه فكر..!!.

كرامات مرتبطة بالقدرة الإلهية

ذكرت كتب المناقب كرامات كثيرة ربطتها بالقدرة الإلهية، من ذلك ما رواه (الفاروقى) أن (يعقوب) خادم (الرفاعى) قال: سمعت سيدى (أحمد بن الرفاعى) يقول: صحبت ثلاثمائة ألف أمة ممن يأكل ويشرب ويروح وينكح ولا يكمل الرجل عندنا حتى يصحب هذا العدد ويعرف كلامهم وصفاتهم وأسماءهم وأرزاقهم وآجالهم. قال (يعقوب) الخادم: فقلت له: يا سيدى إن المفسرين ذكروا أن عدد الأمم ثمانون ألف أمة فقط، فقال: ذلك مبلغهم من العلم، فقلت له: هذا عجب، فقال: وأزيدك أنه لاتستقر نطفة فى فرج أنثى إلا ينظر ذلك الرجل إليها ويعلم بها. قال (يعقوب) الخادم: فقلت له: ياسيدى هذه صفات الرب جلا وعلا. فقال: يا يعقوب استغفر الله ـ تعالى ـ فإن الله ـ تعالى ـ إذا أحب عبداً صرّفه فى جميع مملكته، وأطلعه على ما شاء من علوم الغيب، فقال (يعقوب): تفضلوا علىّ بدليل على ذلك، فقال سيدى (أحمد): الدليل على ذلك قول الله عزّ وجلّ فى الحديث القدسى: ولا يزال عبدى يتقرب إلىّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذى يسمع به، وبصره الذى يبصر به إلى آخره، وإذا كان الحق ـ تعالى ـ مع عبده كما يريده صار كأنه صفة من صفاته»[١٤].

إن (الرفاعى) هنا فى هذه الحكاية تظهر كرامته فى معرفة الغيب، وتشمل هذه المعرفة العدد الصحيح للخلق، وكلامهم وأوصافهم وأرزاقهم بل متى يولدون ومتى يموتون، وماذا يلدون.!!

وعلى الرغم من أن هذه الحكاية تورد بلا خوف ذلك التحفظ فى مسألة الخلط بين المخلوق والخالق وقدرات كل منهما؛ لكن نظرة الصوفية، هنا، تتجلى واضحة فى فكرة الفناء والذوبان فى الذات الإلهية بعد التقرب إلى الله بالعبادة المخلصة الدائبة الخشوع والقنوط.

ولقد ذكرت بعض كتب المناقب أنه «ممن أعطى التصرف فى الوجود فنبذه الشيخ (أحمد الرفاعى) صاحب (أم عبيدة)، حيث كان مقامه الذل المطبق على مشربه وعياله، مع قوة عزة نفسه وضميره»[١٥].

ومن تلك الكرامات المرتبطة بالقدرة الإلهية عند (الرفاعى) أن الله يكلمه وينشىء معه حواراً...!! قال (ابن جلال) فى كتابه «جلاء الصدأ» ما نصه: نقل عن السيد (إبراهيم الأعزب) أنه قال: كنت جالساً فى الغرفة مع السيد (أحمد الرفاعى) ـ رضى الله تعالى عنهما ـ ورأسه على ركبتيه، فرفع رأسه وضحك بأعلى صوته، فضحكت أنا أيضاً مع البشاشة، فصاح علىّ، وقال: يا إبراهيم مما تضحك، فقلت: يا سيدى رأيتك تضحك فضحكت أنا أيضاً، ثم ألححت عليه ليخبرنى عن سبب ضحكه، فقال: يا إبراهيم، نادانى العزيز ـ سبحانه ـ إنى أريد أن أخسف الأرض وأرمى السماء على الأرض. فلما سمعت هذا النداء تعجبت وقلت: إلهى، من ذا الذى يعارضك فى ملكك وإرادتك. قال سيدى (إبراهيم): فأخذته الرعدة، ووقع على الأرض، وبقى فى ذلك الحال زماناً طويلاً»[١٦].

وعلى الرغم من وجود اثنين فى مكان الواقعة إلا أن أحدهما لم يسمع ذلك الحوار الذى تزعم الرواية أنه دار بين الله و(الرفاعى)، وإن كان إخبارنا به قد تم عن طريق (الرفاعى) نفسه. فالحوار يتم فى عالم مغلق تماماً على (الرفاعى) دون الأتباع، فهو كما تزعم الرواية يعد نوعاً من الوحى السماوى الذى يختص به (الرفاعى) دون غيره..!

وهناك حكايات أخرى تتكلم عن حوار (الرفاعى) فى خلوته مع الله ـ سبحانه وتعالى عما يصفون ـ وفحواها: أنه بينما كان (الرفاعى) جالساً ذات يوم فى الخلوة وإذا بالنداء من جانب العلى والهاتف يقول: يا أبا الصفا إن الله ـ سبحانه وتعالى ـ قد أعطى لك قضاء ثلاث دعوات فاسأل ما تريد؛ فإنك عنده من المقبولين. فعند ذلك توجه السيد الكبير متأدباً للتضرع وقال: يا رب أسألك أن ترحم وتغفر لكل مريد لى، وأسألك يارب أن ترحم كل من واسى أولادى، وأسألك يارب أن ترحم كل من كان محباً مودّاً إلىّ ولأهل بيتى. فعند ذلك سمع نداءً أحاطه؛ يسمع صوتاً ولا يرى شخصاً. والقائل يقول: «يا رفاعى قد استجبنا لك بمقتضى قولنا: ادعونى استجب لكم..!!»[١٧].

وإذا كانت هذه الحكاية بدأت بإظهار الحوار مع الله عن طريق وسيط وهو الوحى، وهو ما ينص عليه القرآن صراحة من أن لا حوار مع الله إلا من خلال وسيط وهو الوحى، فإن هذه الحكاية تتدرج ليكون فى نهايتها الحوار مباشرة مع الله، وهو شىء مقصود بالطبع من مؤلفها لإسباغ النقاء الروحى على (الرفاعى) الذى ـ كما تزعم هذه الحكاية ـ يتحاور مع الخالق جل وعلا دونما حاجز أو حجاب..!!!

ومن كرامات (الرفاعى) أن يكون واسطة لقبول توبة التائبين، وهى كرامة لا ينفرد بها عن باقى الأولياء، ولكن هذه

الحكاية، التى سنوردها، تتضمن معانى مستترة عن علاقة الحاكم بالمحكوم وأى نوع من قهر المعاملات كان ساندًا وقت إبداعها لتكون مرآة عصرية يُرَى فيها للحاكم وجه قبيح.

قال (اليافعى): حكى أنه خرج سيدى (أحمد الرفاعى) ـ قدّس الله روحه ـ ليلة وقت السحر يتوضأ بين النخيل، فمرت به سفن مصعدة فيها شحنة، وجماعة من أتباع ديوان (واسط) ومعهم جماعة من المدادين وخلفهم جندى من أتباع الديوان، فلما نظر الجندى إلى سيدى (أحمد) قال له: يا شيخ قم معنا، فقام ومشى قدامهم. فأدخله مع المدادين، فمرّ سيدى (أحمد) معهم حتى وصل إلى القرية المعروفة ببذرية وقت صلاة الصبح. فراه فقير. فصاح واستغاث، فاجتمع الفقراء حوله وأكثروا الضجيج. فلما علم أصحاب السفينة أنه سيدى (أحمد) انزعجوا مما وقع منهم، وعظم عليهم، وجاءوا إليه ووقفوا بين يديه معتذرين عمّا جرى منهم. فقال لهم: يا سادة. وحياتكم ما كان إلا الخير. قضينا لكم حاجة وكسبنا الحسنة وما ضر نفسى، وأنا ما أزال جالسًا فى الرواق ما أعمل شيئًا، وأنتم تسخرون ضعيفًا أو من له صنعة وتبطلونهم من صنائعهم وتأثمون فيهم. فإذا عرض لكم حاجة بعد فأعلمونى حتى أساعدكم إلى أن أتعب فأرجع. فقالوا نحن نستغفر الله مما جرى، فتوّبنا وارض عنا. فتوبهم وقال لهم: رضى الله تعالى عنكم وعنا، ثم دعا لهم وودعهم، فقال له الجندى الذى سخّره: يا سيدى. هؤلاء القوم رضيت عنهم، فالبعيد الشقى كيف يكون حاله؟ فقال له: الله ـ تعالى ـ يرضى عنك، فقال له الجندى: يا سيدى توّبنى، فأخذ العهد عليه وتوّبه، وقال له: ربنا يشهد علينا اننا إخوة دنيا وآخرة، ثم صعدوا إلى (واسط)، فترك الجندى خدمة أبناء الدنيا والملوك ورجع إلى سيدى (أحمد) فأخبره بترك الخدمة، ولازم طاعة الله ـ سبحانه وتعالى ـ وصار من خيار الناس رحمة الله تعالى عليه ورضوانه»[١٨].

هذه الحكاية فيها بقية من بقايا الكهنوت القديم، وهو أن يقوم الكاهن أو رجل الدين بدور الوساطة بين العبد والرب، لا يدلف العبد إلى رضا الرب سوى عن طريق رضاء ذلك الكاهن أو رجل الدين، وهى، فضلاً عن نقلها لصورة من صور المجتمع وقت إبداعها، ترى استحالة استمرار العمل فى مناخ يدفع إلى استعباد الإنسان للإنسان، وترى الحل ممثلاً فى ضرورة اعتزال هذا النوع من الأعمال التى تسخّر الناس لخدمة الحكّام من أجل الفوز برضاء الله.

هناك صورة أخرى من كرامات (الرفاعى) يضمن بها راويها للتائبين مكانًا محفوظًا لهم فى الجنة على يد (الرفاعى) وببركته.

فقد حُكى أن واحدًا من أصحاب (الرفاعى) اصطاد عصفورًا، وشدّ برجله خيطًا، وعلّقه وهو يصيح، فقام (الرفاعى) إليه وشفع للعصفور، والتمس من الرجل خلاصه، فأبى الرجل، وقال: هذا العصفور لى لم يكن لك فيه نصيب، فقال (الرفاعى) : نعم ليس لى فيه نصيب ولا حق، فقال الرجل: اتشتريه منى؟ قال (الرفاعى): نعم . بكم هو ؟ قال : بأن أكون فى صحبتك غدا فى دار السلام وأجوز معك على الصراط. قال (الرفاعى) : نعم، فقال الرجل : الله على ما نقول وكيل؟ فقال (الرفاعى) : نعم، فقال الرجل : اعهد معى، فعهد معه، وخلّص العصفور من يده[١٩].

إن (الرفاعى) هنا يعطى صكوكًا بالجنة للمريد المنفّذ لمطالبه، بل ويضمن له ذلك، بغض النظر عما فعله ذلك الرجل فى دنياه من أعمال طالحة..!

كراماته المرتبطة برسول الله (ﷺ)

من أكبر كرامات (الرفاعى) التى تتردد بين أتباع طريقته الصوفية كرامة تقبيل يد النبى (ﷺ)، وهو فى قبره بالمدينة المنورة عندما أدى (الرفاعى) فريضة الحج عام ٥٥٥هجرية.

هذه المفخرة التى يتيه بها أتباع (الرفاعى) نجدها مسطورة فوق البيارق والسرادقات فى ذكرى إحياء مولده بالقاهرة، ووسط الآيات القرآنية العديدة المكتوبة بطريقة النسيج المضاف أو ما يعرف باسم «فن الخيامية» نجد عبارة (كفى الرفاعى شرفًا تقبيل يد المصطفى) تتوسط الآيات بخط هو أكبر من مثيلها مما هو مكتوب فوق مساحة البيرق القماشية السوداء..!

لقد ذكرت جميع كتب المناقب التى تناولت حياة (الرفاعى) هذه الحادثة بشىء من التفصيل، بل صار بشأنها جدل كثير، البعض أيّدها والبعض أنكرها، وسطرت هذه الكرامة فى كتب المناقب نثرًا وشعرًا على حد سواء.

وفحوى هذه الكرامة أن الشيخ (عز الدين عمر أبى الفرج الواسطى) قال: كنت مع شيخنا ومفزعنا وسيدنا أبى العباس القطب، الغوث، الجامع، الشيخ السيد (أحمد الرفاعى الحسينى) ـ رضى الله عنه ـ عام خمس وخمسين وخمسمائة. العام الذى قدّر الله له فيه الحج، فلما وصل مدينة الرسول (ﷺ) وقف تجاه حجرة النبى(ﷺ) وقال على رؤوس الأشهاد: السلام عليك يا جدى. فقال له عليه الصلاة والسلام: وعليك السلام يا ولدى، سمع ذلك كل من فى المسجد النبوى، فتواجد سيدنا (أحمد)، وارتعد، واصفر

لونه، وجثا على ركبتيه، ثم قام، وبكى، وأنَّ طويلاً، وقال: يا جداه:

فى حالة البعد روحى كنت ارسلها
تقبِّلُ الأرض عنى وهى نائبتى
وهذه دولة الأشباح قد حضرت
فامدد يمينك كى تحظى بها شفتى

فمد له رسول الله (ﷺ) يده الشريفة العطرة من قبره الأزهر المكرَّم، فقبَّلها على ملأ يقرب من تسعين ألف رجل، والناس ينظرون إلى اليد الشريفة. وكان فى المسجد مع الحُجَّاج الشيخ (حياة بن قيس الحرانى)، والشيخ (عبدالقادر الجيلى) المقيم ببغداد، والشيخ (خميس)، والشيخ (عدى بن مسافر الشامى)، وغيرهم[٢٠].

وحول هذه الكرامة دار حوار بين الشيخ (عبدالقادر الجيلى) أو المعروف باسم (الجيلانى) والشيخ (اليعقوبى)، قال (الجيلى): «كنت فى محفل الكرامة التى اكرم الله بها الشيخ (أحمد الرفاعى) بتقبيل يد النبى(ﷺ) فقال (اليعقوبى): أما حسده على هذه الكرامة مَنْ حضر من الرجال؟ فبكى (الجيلى) ثم قال: يا ابن إدريس، على هذا يغبطه الملأ الأعلى»[٢١].

إن كرامة تقبيل (الرفاعى) ليد النبى (ﷺ) كما ذكرتها الحكاية الأولى، تذكر مجموعة من شهود الواقعة بالاسم، والحكاية الثانية تأتى على لسان (الجيلى) أحد شهود الواقعة، كما تأتى حكاية ثالثة لشاهد ثانٍ هو الشيخ (عدى بن مسافر الشامى) لتأكيد رؤيتهم لها.

قال الشيخ (عدى) وهو يتناول وقائع هذه الكرامة: «كنا فى مسجد النبى (ﷺ) عام حجِّنا، وكان الشيخ (أحمد الرفاعى) ـ رضى الله عنه ـ واقفًا تجاه الحجرة الطاهرة، وقد تكلم بكلمات ضبطها عنه جماعة. فما أتم كلامه إلا وقد مدت له يد رسول الله (ﷺ) فقبلها ونحن ننظر مع الحاضرين. قال: «والله كأنى بها وقد خرجتْ من القبر المبارك يدًا بيضاء سوية طويلة الأصابع، كأنها البرق المضىء، وكأنى بالحرم وأهله وقد كاد يميد، وقد كادت تقوم قيامة الناس لما ألم بهم من الدهشة والحيرة والهيبة والسلطان المحمدى. وقد قام الرجب وقعد بتكبير الناس وصلاتهم عليه (ﷺ) ومن المعلوم أن هذه المنقبة المباركة بلغت بين المسلمين مبلغ التواتر وعلت أسانيدها[٢٢].

وقد قيلت فى هذه الكرامة أشعار كثيرة، منها قول (سراج الدين الرفاعى المخزومى)[٢٣]:

لقد مدح الغوث الرفاعى أمة
وماذا عسى من بعد أن قبّل اليدا
ومن شرف الإرث الصريح لذاته
متى ذكروه يذكرون محمدا

ويقال إن (جلال الدين السيوطى) ألف قصيدة شعر فى هذه الكرامة سماها «الكنز المطلسم فى مديد النبى (ﷺ) لولده الغوث الرفاعى الأعظم، قال فيها[٢٤]:

لواء المجد والتعظيم يعقد
بانواع الثنا للغوث أحمد
إمام الأولياء السيد الرفاعى
أبى العلمين ذى الركن المشيد
ويكفيه افتخاراً فى البريا
على الأفراد مد يمين أحمد

ويقول بعض أتباع الطريقة الرفاعية: إن هذه الكرامة قد جعلت من (الرفاعى) الراكع أمام قبر الرسول (ﷺ) مداسًا داس عليه الحجاج عندما مشوا جميعًا فوق رقبة (الرفاعى) إمعانًا فى إظهار التواضع[٢٥]...!!

وتحكى كتب المناقب أن هذا اللقاء بين (الرفاعى) ورسول الله (ﷺ) الذى تم بالاتصال واللمس ليده الكريمة وتقبيلها لم يكن الاتصال الأول والأخير، وإنما حدث اتصال آخر فى العام الذى توفى فيه عندما حج (الرفاعى) للمرة الثانية والأخيرة وزار قبر الرسول، وقال شعرًا[٢٦]:

إن قيل زرتم بما رجعتم
يا أكرم الرسل ما نقول؟

وأمام هذا السؤال الذى توجه به (الرفاعى) تحكى كتب المناقب أن «ظهر صوت من القبر الشريف، سمعه كل من فى المسجد المبارك يقول:

قولوا رجعنا بكل خير
واجتمع الفروع والأصول

وأمام غرابة الجواب بالشعر المنسوب إلى النبى (ﷺ) يبرر أتباع الطريقة الرفاعية أن النبى (ﷺ) فى إمكانه التكلم بكل لسان ووفق حالة كل خطاب يتوجه به إليه.

ولم تتوقف علاقة (الرفاعى) بالنبى (ﷺ) عند حد تقبيل اليد والمخاطبة بالشعر، بل يحكى أتباع الطريقة الرفاعية أن النبى (ﷺ) قد أذن للإمام (الرفاعى) فى حجته الأولى بلبس الشاش الأسود[٢٧].

وهذا الشاش الأسود أصبح هو لباس رجال الطريقة الرفاعية المميز لهم فى احتفالاتهم بمولده وفى مجالسهم ولقاءاتهم ببعضهم البعض.

وأتباع الطريقة الرفاعية لم يقفوا عند علاقة (الرفاعى) بالنبى (ﷺ) عند هذا الحد من حكايات وروايات الكرامات التى تذكر اتصال (الرفاعى) حيًا بالنبى فى قبره، وإنما تتردد حكايات أخرى كثيرة حول رؤى وأحلام لبعض مريديه.

منها ما حكاه (إبراهيم بن إبراهيم الكازرونى) من أن بعض أولياء العصر رأى النبى (ﷺ) فى المنام فسأله عن السيد (أحمد الرفاعى) ـ رضى الله عنه ـ فقال عليه الصلاة والسلام: «نفاذ حكمته فى أقطار الأمصار كنفاذ حكم الملوك والخلفاء، وإن هو يرسل خليفة إلى جانب فهو حاكم نفوس أهل ذلك الموضع وأموالهم وأولادهم»[٢٨].

وفى منام ثانٍ للشيخ (زيد بن عبدالله الغيداقى) سأل فيه (ﷺ) عمن هو أعلى المشايخ قدرًا، فأجاب النبى (ﷺ) قائلاً: «يا زيد من أقربائك اسمه: أحمد الرفاعى».

إن هذه الكرامات والرؤى لتبين ذلك القرب الذى ـ وفق رواية الروايات ـ حظى به إمام الطريقة الرفاعية، وإذا كان بعض الأقطاب قد رأى النبى فى منامه أو راه وكلمه فإن كرامة تقبيل (الرفاعى) ليد النبى (ﷺ) تعد إعجازًا يفوق أى كرامة، وشرفًا لم يحظ به ولى من أولياء الله الصالحين سوى (الرفاعى)، وهو ما يضعه فى مكانة ومنزلة رفيعة بين سائر الأولياء والأقطاب.

كرامات الرفاعى وعلاقاتها بالأولياء

فى المعتقد الشعبى المصرى هناك ديوان مكون من أربعة أقطاب هم: (الرفاعى) و(البدوى) و(الدسوقى) و(الجيلانى)، وهذا الديوان ترأسه السيدة (زينب) ـ رضى الله عنها ـ وتعقد له الاجتماعات كلما تطلب الأمر ذلك.

وحيث إن (الرفاعى) و(البدوى) و(الجيلانى) و(الدسوقى) هم أعضاء هذا الديوان فقد نشأت بين هؤلاء الأقطاب الأربعة علاقات، من نوع ما، روتها حكايات شعبية عديدة، تحدد نوعية التقارب بين كل قطب وآخر.

ولأن هؤلاء الأقطاب أصحاب كرامات جميعهم فقد تضافرت فيما بينهم أفعال هذه الكرامات وتداخلت.

وكان (للرفاعى) نصيب وافر من هذه الكرامات التى ارتبطت بعلاقة ما بهؤلاء الأولياء. قال الجيلانى عن (الرفاعى) ووجوده: «إن جميع الأولياء تشهد أن السيد الكبير (أحمد الرفاعى) غالب أوقاته دائر فى العالم العلوى ووجوده فى العالم السفلى كناية عن النوع، لأنه دائم السكر من خمر محبة الحق، متوجه إلى عالم المحو والفناء المطلق»[٢٩].

والفناء المطلق فى عرف الصوفية هو الفناء فى ذات الله، لقد أصبح ربانيًا يسكن العالم العلوى ويطوف به، ومتى أصبح ربانيًا فمن حقه أن يقول للشىء كن فيكون وفق رغبته ومشيئته.

وتحكى كتب المناقب عن علاقة (الرفاعى) و(البدوى) و(الجيلانى) تلك الحكاية التى جرت وقائعها فى منام راه (السيد البدوى) نفسه. قال (السيد البدوى) بعد أن أسبل جفنيه للنوم: «فإذا أنا بشخصين مهابين قد أقبلا علىّ، وسلما، فرددت عليهما السلام وقلت لهما: من تكونا؟ فقال أحدهما أنا (عبدالقادر الجيلانى) وهذا السيد (أحمد بن الرفاعى)، فقلت لهما: وما الذى تريدان منى؟ فقال لى: ياأحمد قد جئناك ببشارة عظيمة، فقلت: وما هى؟ قالا لى: ياأحمد قد جئناك بمفاتيح العراق واليمن والهند والسند والروم والمشرق والمغرب بأيدينا، فإن كنت تريد أى مفتاح شئت أعطيناه لك، فقلت لهما: أنا منكما ولكن ما أخذ المفتاح إلا من يد الفتّاح. قال سيدى (أحمد بن الرفاعى): ياابن عمى يا أحمد. هذا السيد (عبدالقادر) قد صرّفه الله ـ تعالى ـ فىّ وفيك وفى سائر الأحوال وقد خصصناك من بين سائر الرجال وهى هدية من الكبير المتعال، ونحن وأنت فى عنصر واحد، ولم يدخل بيننا دخيل، تزداد بنا شرفًا ونزداد بك تجملاً. فخذ أى مفتاح شئت، فإننا أعطيناك مفاتيح البلاد والعباد بأمر الله ـ تعالى ـ ولابد أن تزورنا ونوجهك فى أمر فيه مجال، فإن جميع الأولياء نظروا فى تواريخ الرجال فما رأوا كفؤا لهذا الأمر إلا أنت يا فحل الرجال، فانهض وزرنا وخذ فتوحك منا.

وعلى إثر هذه الرؤية فى المنام قام (السيد البدوى) بزيارة (الرفاعى) فى قبره بأم عبيدة بالعراق قادمًا من مكة قبل أن يصل إلى طنطا فى مصر.

يقول (السيد البدوى) عن وقائع هذه الزيارة: «.. فدخلنا ضريح ابن عمنا وزرناه ونمنا عنده، وإذا به قد جاء فى المنام، وقال لى: يا أحمد يا بطل ما هكذا فعل الرجال، فنحن أهل الاحتمال برسم المحبة والاستدلال فمنك يقبل حسن المقال ولا يصطلى لك بنار فخل عنك الهزل فسر إلى (فاطمة

بنت برى) فى أسرع وقت وبلا إهمال، فإنها صاحبة حال، وقد أعجبت بنفسها فى الفعال، وبجمالها تسلب الرجال وتقتل الأبطال، فسر إليها وأدبها، وتعالى، فما وجدنا خصما يقهرها فى حومة المجال إلا أنت يا صاحب الفعال ومربى الأبطال، وكن عفوا عند القتال، فأنت البطل الشديد النزال، ولاتؤاخذنا يا أبا الرجال». بهذه الرؤية التى رآها (السيد البدوى) يتم تحديد مسار المستقبل بالنسبة إليه وفق تعاليم (الرفاعى) و(الجيلانى)، فهما كانا بالنسبة إلى (السيد البدوى) بمثابة الهادين فى طريق سنواته المقبلة.

ويستطرد (السيد البدوى) فى ذكر هذه الواقعة ورد فعله تجاهها فيقول: «... فاستيقظت من منامى، وأخبرت أخى (الحسن) بما قال لى السيد (أحمد بن الرفاعى)، فقال لى: ياأخى يا أحمد أما أنا فقد اشتقت إلى أهلى. أى شىء يقول الناس، خلّوا أهلهم وعيالهم وساحوا فى الأرض على وجوههم. فما أقمنا فى (أم عبيدة) ثلاثة أيام، وسافرنا منها يوم الثلاثاء ونحن فرحون مسرورون من كثرة ما حصل لنا من الفتوحات والخيرات فى حضرة سيدى (أحمد الرفاعى) وغيره»[٣٠].

ومن الحكايات الشعبية التى تتردد شفاهة بين أتباع الطريقة الرفاعية عن علاقة (الرفاعى) بالأولياء خاصة علاقته (بالسيد البدوى) هذه الحكاية التى تتناول كرامة تقبيل (الرفاعى) ليد النبى (ﷺ) والتى تقول:

«فى يوم أن أخذ (الرفاعى) العهد من حضرة النبى (ﷺ) تقابل مع السيد (أحمد البدوى)، فسيدنا (الرفاعى) قال له: أنا أخذت العهد من حضرة النبى (ﷺ)، فحصل فى نفس السيد (أحمد البدوى) شوية زعل، فقال له (السيد البدوى): أنا حاروح آخد العهد من حضرة النبى(ﷺ)، فقال له (الرفاعى): لا تغضب. اشهدوا جميعًا بأن جميع الطريق كله أحمدى، فرضى (السيد البدوى) بذلك»[٣١].

الحكاية الشفاهية نفسها يرويها آخر قائلاً: «لما (الرفاعى) أخذ القبضة من حضرة النبى (ﷺ) قابل (السيد البدوى) وقال له: يا (أحمد يا رفاعى) أنت فرحان ليه؟ قال: أخدت القبضة الشريفة من حضرة النبى (ﷺ) قال (البدوى): أنا أخذت القبضة من ذات العلى، (الرفاعى) قال (للبدوى): اليد اللى أعطتك العهد لك فيها أمارة؟ فالشيخ (الرفاعى) لما خد القبضة من حضرة النبى (ﷺ) وباس إيد حضرة النبى (ﷺ) إيد(الرفاعى) أصبحت منوّرة، فالشيخ (الرفاعى) قال (للبدوى) اللى أعطتك لك فيها أمارة؟ قال (البدوى): نعم. قال (الرفاعى) له هل هى دى؟ فأراه يده، (فالبدوى) زعج [صرخ] والكون اترج، فقال (الرفاعى) (للبدوى): ماتزعلش يا أحمد يا بدوى. الطريق واحد والبساط أحمدى»[٣٢].

هذه الحكاية تبرز مدى التنافس بين الطرق الصوفية فى مصر، فكل مريد يحكى من وجهة نظره. وبقدر انتماء المريد إلى طريقة صوفية معينة يكون إمام هذه الطريقة هو البطل المستحوذ على أحداث الكرامة، وغيره من الأولياء يكون دورهم فيها أقل من نظيره الولى الذى ينتمى مبدع الحكاية الشعبية إليه. وهذا ما نراه جيدًا من خلال حكاية (السيد البدوى) و(الرفاعى) و(فاطمة بنت برى) التى يحكيهاأتباع (السيد البدوى) حيث ينكمش فيها دور (الرفاعى) بالقياس إلى دور (السيد البدوى). أما فى حكاية كرامة تقبيل يد النبى (ﷺ) فإن دور (الرفاعى) فيها يصبح أكبر من دور (السيد البدوى) حيث يحكيها أتباع الطريقة الرفاعية، ويهمهم إبراز دور (الرفاعى) وإظهاره متفوقًا على غيره من الأولياء.

كرامات (الرفاعى) فى الطعام

بشُرت ولادة (الرفاعى) بصيامه منذ نعومة أظافره، ومع ذلك فلا توجد كرامات للرفاعى عديدة فى الصيام بقدر ذلك الكم الكبير من كراماته فى الطعام.

من تلك الكرامات كرامة أنه كان يصطاد السمك بدون شباك للصيد.

حكى الشيخ (تقى الدين على بن باسويه الواسطى)، قال: «جلس سيدى الشيخ (أحمد الرفاعى) ـ رضى الله عنه ـ على الشط وأصحابه حوله، فقال: نشتهى أن نأكل اليوم سمكًا مشويًا، فلم يتم كلامه حتى امتلأ الشط سمكًا من أنواع شتى ووثب منها شىء كثير إلى البر، ورأوا فى ذلك الوقت بشط أم عبيدة من الأسماك ما لم يُر مثله. فقال الشيخ (الرفاعى):إن هذه الأسماك كلها تسألنى بحق الله ـ تعالى ـ أن آكل منها، فصاد الفقراء منها شيئًا كثيرًا، وشووه وقدموه سماطًا عظيمًا فى طواجن، فأكلوا حتى شبعوا، وبقى فى الطاجن من هذه السمكة رأسها ومن هذه ذنبها ومن هذه بعضها. فقال له رجل: ما صفة الرجل المتمكن؟ قال: هو أن يعطى التصريف العام فى جميع الخلائق. قال له: وما علامة ذلك؟ فقال: أن يقول لبقايا هذه الأسماك قومى بإذن الله

تعالى واسعى فتقوم وتسعى، ثم أشار الشيخ (الرفاعى) إلى تلك الطواجن بيده، وقال: أيتها الأسماك التى فى الطواجن، قُومى واسعى بإذن الله تعالى، فلم يتم كلامه حتى وثبت تلك البقايا فى البحر أسماكًا صحيحة وذهبت فى الماء من حيث أتت»[٣٣].

إن راوى هذه الحكاية لا يغفل عن باله حكاية السمكة وسيدنا (الخضر) وسيدنا (موسى) ـ عليه السلام ـ التى سقطت من المكتل أو القفة وهى مملحة ميتة لتأخذ لها طريقًا فى الماء سابحة، كعنوان لمعجزة جاءت على يد عبد صالح يدرِّب نبيًا فى طريق شاق يتطلب الصبر من الأنبياء، وعدم الاستعجال، وفغر الأفواه كلما أشرق فى الأفق نور معجزة ما.

وإذا كانت الكرامة السابقة تضع (الرفاعى) صائدًا للسمك، فهناك كرامة أخرى تضع (الرفاعى) صائدًا للأوز.

حكى الشيخ (أبوالفرج عبدالرحيم) فقال: «كنت جالسًا يومًا بحيث أرى الشيخ (أحمد الرفاعى) ـ رضى الله عنه ـ وأسمع كلامه. وكان هو جالس وحده. فنزل عليه رجل من الهواء، وجلس بين يديه. فقال له الشيخ: مرحبًا بوتد المشرق. فقال له ذلك الرجل: إن لى عشرين يومًا ما أكلت ولا شربت فيها وإنى أريد أن تطعمنى الآن شهوتى. قال: وما شهوتك، فنظر فى الجو فإذا خمس أوزات طائرات. فقال: أريد إحدى هذه الأوزّات بين يدى مشوية ورغيفين وماء بارد. فقال (الرفاعى) لك ذلك. ثم نظر إلى تلك الأوزات، وقال: عجِّل لى بشهوة الرجل. فما أتمّ كلامه حتى نزلت إحداهن بين يديه مشوية، ثم مدّ الشيخ يده إلى حجرين بجانبه، ووضعهما بين يديه رغيفين يصعد فوارهما من أحسن خبز الدنيا منظرًا، ثم مدّ يده إلى الهواء فإذا فيها كوز أحمر فيه ماء فأكل الرجل الأوزة وما بقى منها سوى عظامها، وأكل الرغيفين، وشرب الماء، وذهب فى الهواء من حيث جاء. فقام (الرفاعى) وأخذ تلك العظام ووضعها على يديه ومسح بيمينه عليها، وقال: أيتها العظام المتفرقة الأوصال المتقطعة اذهبى بسم الله الرحمن الرحيم، فذهبت أوزة سوية، وطارت فى الجو حتى غابت عن نظرى»[٣٤].

إننا سنلاحظ هنا على هذه الحكاية، والتى قبلها، أن كرامة (الرفاعى) مزدوجة الفعل فى كليهما سواء بالنسبة إلى السمك أو بالنسبة إلى الأوز.

والازدواج هنا فى أمرين معًا: أولهما فى طريقة الصيد التى تتم بلا أداة صيد كالشباك أو الأسلحة، وإنما بمجرد إبداء الرغبة أو بالنظرة الموجهة إلى الشىء المراد اصطياده.

وثانيهما، فى طريقة عودة البقايا إلى سابق عهدها كأن شيئا لم يكن، مما يعطى انطباعًا بأن الكون بهذه الكرامة أو تلك لم يخسر شيئًا أو أن فاتورة الحساب أصبحت مدفوعة الثمن فى التو واللحظة..!!

وإذا كانت هاتان الحكايتان السابقتان قد عاد نفع الطعام فيها على قلة من أصحاب (الرفاعى) ومريديه فإن ذلك لا يعد شُحًا أو أن أتباع (الرفاعى) كانوا قليلين من ناحية العدد وتلبية رغباتهم واحتياجاتهم من الطعام. فقد نقل (الفاروقى) أن حلقة مريدى (أحمد الرفاعى) كانت ستة عشر ألفا، وكان (الرفاعى) يمد لهم السماط صباحًا ومساءً..!![٣٥].

إننا نخال أن هذا الرقم الكبير الذى أوردته هذه الحكاية لم يكن بغرض إظهار مدى اتساع كرامات (الرفاعى) فى تغذية مريديه بقدر ما هو إظهار لتلك العصبة والعزوة الكبيرة لأتباع الطريقة الرفاعية..!

ومن كرامات (الرفاعى) زيادة الغلال لمن يرى من أتباعه.

قيل إنه رأى فى المنام ذات مرة أن الغلاء يأتى على الخلائق مدة ثلاث سنين، ولا يزيد فيها الماء ولا ينزل من السماء المطر حتى أكل الناس الميتة وماتوا على الطرق جوعًا. فمرَّ (الرفاعى) على أحد أصحابه ويدعى الشيخ (على بن نصر)، وكان كثير العيال، فبينما هو يومًا فى بيته إذ رأى (الرفاعى) يقص عليه رؤياه، وعرض (الرفاعى) أن يشترى من الغلة فى الرخاء ما يكفيه لتلك المدة. فقال الشيخ (على): لا والله. لا فعلت ذلك. وكيف أشبع وجارى جائع. فقال (الرفاعى): يا على أحسنت. بارك الله فيك وجزاك الخير فأين غلتكم التى لكم فى البيت؟ قال: فى الغرفة. فقال (الرفاعى): خذنى إليها. فصعدت معه إليها، فترك (الرفاعى) يده فيها وقال: بسم الله الرحمن الرحيم. ثم قال: يا على لا تترك أحدًا يصعد إلى الغلة ويأخذ منها إلا زوجتك وحدها تأخذ حاجتها، فقال: السمع والطاعة، ثم خرج (الرفاعى) من البيت رافعًا قدمه فى الهواء وغاب الشيخ (على) فلم يدر كيف مرّ. ثم أتى الغلاء والقحط على الناس كما رأى (الرفاعى)، فلم يزل الشيخ (على) وعياله يأكلون من تلك الغلة مدة الغلاء وبقيت بحالها إلى زمن الرخص بكرامات (الرفاعى) وبركاته[٣٦].

وكرامات (الرفاعى) فى هذه الحكاية متعددة، فهو أولاً يعرف الغيب ومستقبل الأيام من خلال رؤى المنام. وثانيًا، إن بركته تزيد فى الغلال فلا تنقص متى لمسها وقرأ عليها

البسملة. وهو ثالثًا يسير فى الهواء، وإن كان الحكّاء لم يشر إلى ذلك عند مجىء (الرفاعى) واكتفى بأن أشار إلى ذلك عند مغادرة (الرفاعى) للبيت، كأنما أراد (الرفاعى) أن يراه أحد ليشهد على هذه الكرامة وهى سيره فى الهواء..!

وشبيه بهذه الكرامة كرامة أخرى حدثت مع (السيد البدوى) بالظروف نفسها والنتائج نفسها، الأمر الذى يفتح بابًا للنقاش فى مسألة حقيقة التنافس بين أتباع الطرق الصوفية فى مصر، وهل هذا التنافس نتج عن أخذ بعض الكرامات من بعض الأولياء وإضفائها على البعض الآخر منهم حتى لا يتميز ولى عن ولى آخر، مما يولّد ذلك التشيع والتحزب والتحيز.!

يقول أتباع (السيد البدوى) عن إحدى كراماته إنه لما وصل إلى طنطا ظهرت أولى كراماته على يد الشيخ (ركين) بتحويل الشعير إلى قمح، ثم تلا ذلك أن دعا (السيد البدوى) الشيخ (ركين) وقال له: يا ركين، إن الله ـ تعالى ـ أطلعنى على غلاء عظيم يقع فى الكون، فاشترى القمح واخزنه عندك لينتفع به الناس ولا يحتاجوا إلى أن يسافروا إلى البلاد فى طلبه، وترخص لها إكرامًا لهم ولنبيهم- صلى الله عليه وسلم- فتقدم إليه الحاج (ركين) وقبل يده، وانصرف من عنده وجعل يشترى القمح حتى لم يبق معه درهم ولا دينار، وكان السعر أرخص ما يكون فى ذلك الوقت، وجعل يأخذ حلى نسائه وأقاربه وأمتعتهم ويبيع ذلك ويشترى بثمنه القمح، ويخزنه فى الحواصل . فلم تمض الأيام إلا قليلاً حتى وصل السعر منتهاه، واحتاج الناس إلى الشراء من البلدان، فاستأذن الحاج (ركين) أستاذه (أحمد البدوى) فى البيع. فقال له: بع للناس وسامحهم وترخص لهم وادخر ذلك عند الله ـ تعالى ـ ففتح الحاج (ركين) حواصله وباع، وتحصل عنده من ذلك شىء كثير، ثم أخرج القائمة بأثمان الحلى وكل مَنْ كان أخذ منه شيئًا رده له بزيادة ومدّ لأهله الأسمطة وأكرمهم غاية الإكرام وشكروه على ذلك»[٣٧].

إننا إذا ما قارنا بين الحكايتين سنجد التشابه واضحا فى جعل (الرفاعى) و(البدوى) مصدرًا لمعرفة الغيب فى أمر حدوث سنين عجاف، وهى مسألة لم تكن جديدة فى الفكر الإسلامى. فقد ذكر القرآن من قبل قصة معرفة نبى الله (يوسف) ـ عليه السلام ـ للسنين السبع العجاف مما أعطى، بتفسير هذا النبى الكريم للأحلام، مخرجًا من ذلك الجدب والقحط والجوع الذى أوشك أن يحيق بالبلاد، فلما حاق بها جاءت التدابير الوقائية قنطرة لعبور هذا الخطر المهلك إلى بر الأمان.

ولعل كتّاب المناقب لم يغب عن بالهم قصص الأنبياء واستلهام بعض معجزاتهم التى لا يشوبها شائبة فى إضفاء جو من الاعتراف الضمنى بنقاء هذا الولى أو ذاك. هذا الأمر وارد بالطبع، ووارد أيضًا الاقتباس من كرامات الأولياء الآخرين بصرف النظر عن أن هذا الولى يسبق ذاك فى الميلاد أو فى الوفاة..!

ثعابين (الرفاعى) المروّضة فى دولة الأشباح

فى الأمثال الشعبية المصرية هناك مثل يقول: «مدام مانتش رفاعى بتمسك التعبان ليه»[٣٨].

وهذا المثل الشعبى يبين اعتقاد العامة فى قدْرة أتباع الطريقة الرفاعية على ترويض الثعابين والإمساك بها، وذلك عن طريق تلاوة تعازيم وقراءات خاصة تُخضع هذه الثعابين لهم.

ويبدو أن شهرة الرفاعية بترويض الثعابين قديمة جدًا. وأقدم مصدر ـ فيما بين أيدينا من المصادر ـ أشار إلى ذلك هو كتاب «المصريين المحدثون ـ شمائلهم وعاداتهم» للمستشرق الإنجليزى (إدوارد وليم لين) الذى ألفه فى عام ١٨٣٤ ميلادية.

لقد أشار (لين) فى مواضع عديدة من كتابه إلى طائفة الرفاعية والسعدية [المتفرعة منها] اللتين تقومان بترويض الثعابين فى احتفالات بالموالد الشعبية وقيام أو عودة المحمل، وذلك بتلاوة بعض العزائم الخاصة لإخراج أى ثعبان مختبئ والإمساك به[٣٩].

وعلى الرغم من كثرة كرامات (الرفاعى) وتنوعها إلا أن كتب المناقب لم تذكر كرامة واحدة لإمام الطريقة الرفاعية فى إمساكه لثعبان، وإن كان قد أشار (المناوى) فى طبقاته إلى أن (ابن خلكان) ذكر أن الرفاعية يأكلون الثعابين.

ولقد حكى لنا أحد أتباع الطريقة الرفاعية حكاية عن ثعبان هى على النحو الآتى:

«عندما أراد الحاقدون إفناء التصوف فى مصر أحضروا ثعبانًا كبيرًا لهم فى العصر العباسى الثانى(!!) فأتى الشيخ (على أبو شباك الرفاعى) ـ ابن أخت (الرفاعى) ـ إلى مصر ببركة (الرفاعى) وقرأ حزب (الرفاعى) الصغير ثم وضع عصاه على الأفعى فخر لحمها ينسل ـ أى يسيح ـ ببركة (الرفاعى) وببركة الله[٤٠].

وينتشر بين أتباع الطريقة الرفاعية قَسَمٌ للإمساك بالثعبان، لكنهم لا يطلعون عليه أحدًا من الناس؛ حيث يعتبرون أن ذلك يعد سرًا من أسرار الطريقة الرفاعية التى يجب ألا يعرفها أحد غيرهم، بل إن هذا القسم لا يعرفه من أبناء الطريقة سوى الرؤساء المدربون على الإمساك بالثعابين ومعرفة أنواعها ومقدار خطورتها وسمومها، غير أننا بالصبر والمثابرة واكتساب الثقة منهم استطعنا أن نتوصل إلى عبارات هذا القسم، بل الحصول على بعض صورهم مع الثعابين التى أمسكوا بها ويضعون صورهم معها فى بطاقات الانتساب للطريقة الرفاعية، كأنما وجود الثعبان معهم فى الصورة هو دليل على قدرتهم على الإمساك بها.

هناك قسم للإمساك بالثعبان الظاهر، كما أن هناك قسمًا آخر للثعبان المختفى!

قسم الثعبان الظاهر(٤١).

بسم الله الرحمن الرحيم
كرا .. كرندس [كلمات سريانية غير معلومة المعنى]
قيِّد واحبس
أقسمت عليك بالطور [قسم من القرآن]
والكتاب المسطور [من القرآن الكريم]
فى رق منشور
والبحر المسجور
قيِّده يا رفاعى
لجِّمهُ يا سعد الدين(٤١).

ويلاحظ على هذا القسم خلط الكلمات السريانية بالعبارات القرآنية لإضفاء المعانى السحرية عليه، ووسمها بميسم قرآنى مقدس، مع إظهار الاستنجاد ببعض الأولياء مثل (الرفاعى) و(سعد الدين) فى تنفيذه.

قسم الثعبان المختفى(٤٣)

لا إله إلا الله
ولا غالب يغلب الله
ولا على الله غالب
رب المشارق والمغارب
رب الحيات والعقارب
أقسمت عليك أيها الثعبان
بالكريم الحنَّان
بحق بدأت بسم الله
روحى به اهتدت
إلى كشف أسرار باطنة انطوت
وصليت فى الثانى على خير خلقه
محمد من زاح الضلالة الغلت (الكرة والفحش والنفاق)
سألتك بالاسم المعظم قدره
بآجِ أهُوجٍ خلْجَلُوتٍ هلْهَلَتْ
بصمصام طمطام بالنور والضيا
بمهراش مهاريش به النار أُخْمِدَتْ
يحيى حياة القلب من دنس به
بقيوم أقام السر فىَّ فأشرقت (بمعنى أشرقت بنور القدرة الإلهية).
.....
.....(٤٤)
.....
بثلاث عصى صُفِّفتْ بعد خاتمٍ(٤٥)
على رأسها مثل السهام تقومت
وميم طميسٌ ثم سلم
فى وسطها بالجرتين تشرقت
وأربعا مثل الأنامل صففت
تشير للخيرات وللرزق جمعت
وهاء شقيق ثم واو مقوس
كأنبوب حجاب (ملتوى) من السر التوتْ
وآخرها مثل الأوائل خاتم
خماسى الأركان.

ولقد أثار اهتمامنا هذا القسم بغرابته فى المعانى المجهولة فيه وتراكيبه اللغوية الغامضة، ولما أخذنا فى البحث فى كتب السحر، وجدناه فى كتاب «شمس المعارف» لمؤلفه (البونى) بنصه فى صفحة ٨٢ من الجزء الأول تحت عنوان الدخول على الأكابر، وإن كنا قد وجدنا فى الكتاب نفسه فى صفحة ٥٢ من الجزء الأول أن اسم السلام مَنْ أكثر من ذكره سلمه الله ـ تعالى ـ من جميع الآفات ومن أكثر من ذكره إلى أن يغلب عليه منه حال ثم أمسك الحية والعقرب فإنها لا تضره أبدًا..!!

موكب الاحتفال بالمولد

بدأ الاحتفال عصر يوم الخميس ٢٨رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢١ يناير ١٩٩٣ بأن تجمع أتباع الطريقة الرفاعية أمام مسجد السيدة زينب ـ رضى الله عنها ـ وقد وضع أمام المسجد لوحة كبيرة أمام مدخل المسجد كتب عليها عبارة «الطريقة الرفاعية»، وعلى الرغم من أن الوقت كان وقت صلاة العصر إلا أن نسبة كبيرة ظلت منتظرة من أتباع

الطريقة الرفاعية خارج المسجد تنتظر ختام الصلاة وبدء الموكب، وفور أن نودى بذلك اندفع عدد كبير منهم ليكونوا فى مقدمة الموكب، على الرغم من أن السيد (أحمد محمد الرفاعى) خليفة الطريقة الرفاعية كان يمتطى جواده البنى اللون وبشارته السوداء فى آخر الموكب.

وقد برز فى الموكب حملة البيارق السوداء وحملة السيوف والدبابيس وفرق الطبل البلدى والصنوج والسلأمية.

وقد برز فى الموكب أتباع الطريقة الرفاعية بمحافظة السويس، الذين شاركوا فى الموكب بنموذج من المراكب ذات المجداف، وضعوه فوق أربع عجلات كان يشدها فى الموكب أحدهم، فى حين وقف فوقها نحو أربعة رجال، وبعض الأطفال يزمرون ويدقون الطبل.

وعلى كثرة الطبول والآلات الموسيقية الشعبية إلا أن دق الطبول كان هو السيد فى الموكب بحيث غطى تمامًا على أى هتاف كان يقال اللهم إلا بعض هتافات تقول «يا رفاعى»، أو «مدد يا أبا العلمين يا رفاعى» أو «مدد مدد»، أو «لا إله إلا الله»، أو «يا سيدى خميس يا رفاعى يا عريس»...!

لقد اتخذ مسار الموكب اتجاه شارع بور سعيد ثم شارع راتب باشا حلمى بالحلمية الجديدة، فشارع أحمد عمر يسار قسم الدرب الأحمر، فشارع محمد على عند جامع قيسون، حتى وصل إلى مسجد (الرفاعى) بالقلعة.

وعلى الرغم من أن بداية الموكب الاحتفالى كان فى تمام الساعة الثالثة والنصف إلا أربع دقائق من أمام مسجد السيدة زينب، فقد انتهى ركب الموكب فى تمام السادسة والنصف بالقلعة أمام مسجد الرفاعى، فى مدة ثلاث ساعات كاملة، وسط فرح وابتهاج أتباع الطريقة الرفاعية الذين جاءوا من كل حدب وصوب وجمهور الأهالى الذين كانوا يقذفون الموكب من الشبابيك والشرفات ببعض قطع من الحلوى.

كان لافتًا للنظر ذلك الدرويش الذى كان يحمل «جنطا» [هو الجزء المعدنى من إطار سيارة] ويصله بسيخ مدبب يدق عليه بمطرقة معدنية ثقيلة، ومع كل طرقة كان ينغرس فى خد أحد الأتباع فينفذ من فمه من الداخل إلى الخارج ببروز طرف مدبب بطول حوالى ٥سنتيمترات، ثم سرعان ما يسحبه ذلك الدرويش دون أن تراق نقطة دم واحدة أو يترك ذلك أثر قطع على الخد..!

إنها صورة يرفضها العقل تمامًا ولا أعرف كيف رأت ذلك عيناى اللتان سوف يأكلهما الدود..!!

إنها لن تخرج عن أن تكون صورة من صور الحواة أو كالسحرة الذين نراهم فى التليفزيون..! ومع ابتعاد الموكب بعيدًا عن عينى، وابتلاعه لصورة شعوذة ذلك الدرويش، كانت تطن فى أذنى عبارة (الرفاعى) عن (دولة الأشباح التى حضرت)، وتساءلتُ ... هل صحيح أنها حضرت؟

الهوامش والمراجع

(١) سعيد عبدالفتاح الصياد، «التصوف عقيدة وسلوك»، ص٤٧٢، ٤٧٥، مطبعة الأمانة بجزيرة بدران ، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

(٢) إبراهيم الرفاعى، من مقدمة كتاب «حالة أهل الحقيقة مع الله» للإمام أحمد الرفاعى، ص٥ ، دار آل الرفاعى، مصر، قنا، قوص، حجازة قبلى، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

(٣) الراوى هنا هو هديب كمال كامل أحمد، ٤٧ سنة، من أتباع الطريقة الرفاعية باللاهون، بحر يوسف، الفيوم، لقاء تم فى يوم الأربعاء ٢٧ رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٠ يناير ١٩٩٣ أثناء حضوره مولد الرفاعى بالقاهرة.

(٤) الراوى هو الحاج/ محمد محمد إبراهيم عوض الرفاعى، ٥٠ سنة، نائب الطريقة الرفاعية بمغاغة بمحافظة المنيا، فى التاريخ نفسه والمكان السابق.

(٥) عبدالوهاب الشعرانى، «الطبقات الكبرى المسمّاة بلواقح الأنوار فى طبقات الأخيار»، ص ١٤١ جـ١، دار الجيل ، بيروت، ١٩٨٨.

(٦) محمد أبوالهدى الرفاعى الصيادى، «قلادة الجواهر فى ذكر الغوث الرفاعى وأتباعه الأكابر»، ص ٣٣، دار القلم العربى، حلب، سوريا، بدون تاريخ.

(٧) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٨) المرجع السابق، ص ٤١.

(٩) أحمد الرفاعى، «البرهان المؤيد»، ص ٢٧، تحقيق: صلاح عزام، مكتبة دارالشعب، ١٩٨٢.

(١٠) صلاح عزام، «أقطاب التصوف الثلاثة»، ص٢٥، دار الشعب الطبعة الثالثة، نوفمبر ١٩٦٨.

(١١) محمد أبوالهدى الرفاعى الصيادى، «قلادة الجواهر..»، ص ٦٠.

(١٢) عبدالوهاب الشعرانى، «الطبقات الكبرى..» ص ١٤٢، جـ١.

(١٣) أحمد الرفاعي، «البرهان المؤيد»، ص ٢٨.
(١٤) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٦٨.
(١٥) محيي الدين الطعمي، «الجواهر فيمن رأى الخضر من الأكابر»، ص ٦٦، مطبعة السعادة بميدان أحمد ماهر ، القاهرة، ١٩٨٨.
(١٦) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٨٠.
(١٧) المرجع السابق، ص ٤٣٤.
(١٨) اليافعي، «روض الرياحين في حكايات الصالحين»، ص ٤٤٠، مؤسسة عماد الدين ، قبرص، بدون تاريخ.
(١٩) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٦٠.
(٢٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.
(٢١) المرجع السابق، ص ١٠٩.
(٢٢) المرجع السابق، ص ١٠٩.
(٢٣) إبراهيم الرفاعي، من مقدمة كتاب «حالة أهل الحقيقة مع الله» لأحمد الرفاعي، ص ٦.
(٢٤) المرجع السابق، ص ٦.
(٢٥) الراوي هو إبراهيم محمود صالح، ٣٩ سنة، نائب السادة الرفاعية عن نقطة الأحراز بمركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية.
(٢٦) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ١٠٩.
(٢٧) سعيد عبدالفتاح الصياد الرفاعي، «التصوف عقيدة وسلوك»، ص ٥٠١.
(٢٨) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٣٨.
(٢٩) المرجع السابق، ص ٣٨.
(٣٠) عبدالصمد الأحمدي، «الجواهر السنية والكرامات الأحمدية»، ص ٥٣، مكتبة محمد على صبيح بالأزهر، القاهرة، ١٩٤٤.
(٣١) الراوي هو الحاج عبدالنبي حسن خاطر، ٦٨ سنة، من أتباع الطريقة الرفاعية بكفر شكر الشويك بمركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية، يوم الأربعاء ٢٧رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٠ يناير ١٩٩٣ أثناء الاحتفال بمولد الرفاعي.
(٣٢) الراوي هو حسن يوسف خميس، ٧١ سنة، الفيوم.
(٣٣) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٧٣.
(٣٤) المرجع السابق، ص ٧٣.
(٣٥) المرجع السابق، ص ٦٨.
(٣٦) المرجع السابق، ص ٧٨.
(٣٧) عبدالصمد الأحمدي، «الجواهر السنية»، ص ٤١، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالأزهر، القاهرة، ١٩٤٤.
(٣٨) إبراهيم أحمد شعلان، «الشعب المصري في أمثاله العامية»، ص ١٧٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
(٣٩) إدوارد وليم لين ، «المصريون المحدثون ـ شمائلهم وعاداتهم»، ص ٢٠٣، ٢١٢، ٢١٥، ٣٣٠، ٣٩٦، ٤٠٨، ترجمة: عدلى طاهر نور، دار النشر للجامعات ١٩٧٥.
(٤٠) الراوي هو نور محمد أبوالعلا، ٣٩ سنة، شارونة، مغاغة، المنيا.
(٤١) الراوي هو عبدالرحيم عبدالعزيز وهبة، ٦٦سنة، خليفة السادة الرفاعية بقلندول، مركز ملوى بمحافظة المنيا.
(٤٢) أشار الراوي عندما سألناه عن اسم (سعد الدين) من يكون فأجاب أنه (سعد الدين الجباوي) وهو تلميذ من أتباع (الرفاعي) في عصره، وقد بحثنا في المراجع عن اسم (سعد الدين الجباوي) هذا فوجدنا أن (إدوارد وليم لين) قد ذكره في كتابه «المصريون المحدثون...»، ص ٢١٢، حيث قال في معرض تناوله للطريقة الرفاعية أن السعدية فرقة أخرى من الرفاعية أشهر من الطوائية الرفاعية وقد أسس السعدية الشيخ (سعد الدين الجباوي)، وأعلامها وعمائم أعضائها خضراء، وقد تكون عمائم قائمة. ويوجد في هذه الطائفة دراويش يمسكون الثعابين السامة والعقارب بلا خوف، ويلتهمون بعضها، إلا أنهم ينزعون أنياب الثعابين حتى يأمنوا شرها.
(٤٣) الراوي نفسه.
(٤٤) خشي الراوي إخبارنا بكل عبارات القسم خشية معرفة السر الذي يتكتم كل من يعرفه من أبناء الطريقة الرفاعية، ولما الححنا عليه وتلبية لرغبته طلبنا منه أن يقفز على جزء من القسم فلا يذكره لنا ثم يكمل الباقي منه، فارتاح الراوي، وترك جزءًا منه وأكمل بعد ذلك وهو مطمئن إلى أننا لم نعرف السر كاملاً..!
(٤٥) القسم من هنا يأخذ وصف حروف سريانية شكلها على النحو الآتي:

وهذا القسم تعلمه الراوي (عبدالرحيم عبدالعزيز وهبة) من شيخ يدعى (عبدربه) من «بني أحمد » بمركز المنيا بمحافظة المنيا، وكان كبيرًا في السن، وكانت كتابة يد بقلم (حجن) غاب، وكان الحبر ماء ورد وزعفران، وفق رواية الراوي نفسه.

توظيف الموسيقى الشعبية في سينما الطفل

د. جهاد داود

أفرزت حركات التحرر الاجتماعي والسياسي في أوروبا خلال القرن الماضي ثورة صناعية ضخمة، وأظهرت الحاجة الملحة إلى اتجاهات ثقافية جديدة، اتخذت من شعارات الثورة الفرنسية عن الحرية والإخاء والمساواة نموذجًا مثاليًا لها. وانعكس ذلك على الاهتمام بفنون الشعوب الأوروبية المختلفة بوصفها تعبيرًا ديمقراطيًا فرض نفسه لجذب القوى الشعبية المؤثرة في حركة التحرر الاجتماعي والسياسي من جانب، ولتأكيد قومية الشعوب وإبراز هويتها والبحث في جذور وأصول ثقافتها من جانب آخر، بعيدًا عن جو القصور والملوك والنبلاء الذي كان محور الفنون خلال العصور السابقة.

وكانت من أهم مظاهر هذا التغيير تشييد المسارح وقاعات الموسيقى لتجذب جمهورًا جديدًا من طبقات الشعب المتوسطة والعاملة، والذي فرض بدوره ذوقًا موسيقيًا جديدًا بدأت ملامحه تظهر من اهتمام المؤلفين الموسيقيين بالاتجاه القومي، في الموسيقى الأوروبية، من خلال رومانسية القرن التاسع عشر [١]، وليبدأ المؤلفون والباحثون والعلماء في رصد ظواهر الموسيقى الشعبية؛ حيث أصبحت الشعوب تتطلع إلى مزيد من التقارب والألفة، وتسعى إلى تأكيد قوميتها بالبحث في تراثها وجذورها لتأصيل هويتها المتفردة، وانشغل الباحثون في دراسة مقامات شعوبهم وإيقاعاتها، وأصغوا السمع لأغانيهم الشعبية، وتعمقوا في تاريخهم وعاداتهم وتقاليدهم وأقاصيصهم وملاحمهم الشعبية، وكان من آثار ذلك ظهور الاتجاه القومي بوضوح في مؤلفات الموسيقيين الأوروبيين خلال القرن العشرين [٢].

لقد أدرك عالم الشمال قيمة التراث في التعبير عن الذات وتأصيل الفكر وتنمية القدرات وحركة الخلق والإبداع وتحقيق الأماني والأحلام، فبدأ مبكرًا في دراسة تراثه الموسيقي الشعبي، بل اندفع يبحث في موسيقى الشعوب العربية عن الموسيقى الأوروبية[٣]، ليغذي موسيقاه بعناصر موسيقية مختلفة، وليفيد من تجارب شعوب كانت لحضارتها وثقافاتها مكانة مهمة في عصور تاريخية مختلفة وسابقة.

لقد بدأت تلك الدراسات بتسجيل الآثار الموسيقية للحضارات القديمة، وكتبت دراسات تاريخية حول موسيقى الشعوب خلال العصور المختلفة تضمنت فصولاً حول الموسيقى المصرية القديمة، والموسيقى الشعبية المصرية، والموسيقى العربية [٤]، وكذلك تضمنت دراسات حول

الموسيقى الصينية والهندية والإيرانية والتركية والفارسية وغيرها من موسيقى الشعوب والقوميات فى العالم كله.

ومع اكتشاف إديسون للفونوجراف الذى يعتبر ثورة علمية فى تطور علوم الموسيقى؛ حيث أمكن تسجيل الموسيقى وإعادة سماعها مرة أخرى، بدأت الدراسات الموسيقية مسارًا جديدًا أكثر دقة وعلمية، وبدأ البحث حول النظم الموسيقية (٥) المختلفة لشعوب العالم، وبدأ الباحثون والعلماء الأوروبيون يتجهون بشكل لم يسبق له مثيل فى تاريخ الموسيقى لبحث ظواهر الموسيقات الشعبية المختلفة، ومنهم من اهتم بالبحث والدراسة فى الموسيقى المصرية والعربية خلال العصور المختلفة (٦).

ومن جانب آخر...

أعاقت ظروفُنا الاجتماعية والسياسية فى مصر، خلال القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، مسايرة حركة التطور العلمى فى دراسة التراث الموسيقى الشعبى المصرى، فمعظم الدراسات العربية والمصرية التى كتبت خلال تلك الفترة التاريخية، وأغلبها فى مجال الأدب الشعبى، كانت «أدعى إلى الأسى منها إلى التقدير، ويتصف الكثير منها بالاستعجال والسطحية، وكان الجهد المبذول فيها لا يتميز بالجد والاستقصاء والدقة»(٧).

ورغم الاهتمام المتزايد بميراثنا الشعبى وحركة التطور العلمى والمنهجى التى سادت مصر خلال النصف قرن الأخير، وكم الدراسات العلمية وخاصة فى مجال الاجتماع والأدب الشعبى، ومساندة واهتمام الدولة بالفنون الشعبية بعدًّا للقومية وتأكيدًا للهوية وجذبًا لجماهير الشعب العاملة ودفعًا لها للمشاركة فى حركة التغيير والبناء، إلا أن الطريق مازال أمامنا طويل للحاق بمسيرة عالم الشمال، خاصة ونحن نملك ثراءً ضخمًا من تراثنا الشعبى، وكنوزًا لاتعد ولا تحصى من تراكمات ثقافية تمتد لأكثر من سبعة آلاف عام.

فهل آن الأوان لكى تلتقى جهود العلماء وأحلام المبدعين فى خلق حركة قومية مصرية تتخذ من التراث الشعبى المصرى ركيزة لها، ولتكنْ بدايتنا مع طفل اليوم ومستقبل الغد.

الطفل والموسيقى

للموسيقى تأثير خاص وعميق على الطفل، فى فترة نموه المبكرة وتحدثنا العديد من الدراسات والأبحاث عن أهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى خلال مراحل الطفولة المختلفة، وهو تأثيرٌ ودور متشعب الجوانب متعدد الأهداف منه:

١) إن الموسيقى قادرة على إثراء الجانب الوجدانى للطفل ليساعد الجانب المادى وصولاً إلى مواجهة سوية لمعطيات البيئة.

٢) إن الموسيقى بالنسبة إلى تنشئة الطفل هى العنصر المكمل لشخصيته.

٣) إن للموسيقى تأثيرًا فى تكوين وتنمية ملكة الخلق والابتكار والإبداع، ووسيلة مهمة لتقويم النفس.

٤) للموسيقى دورها فى الارتقاء بالسلوك الاجتماعى والقومى للطفل.

٥) تنمى الموسيقى النواحى الجسمية والتآزر الحركى والعضلى للطفل.

٦) تنمى الموسيقى القدرة على التمييز السمعى والملاحظة وتركيز الانتباه والذاكرة والإحساس الزمنى للطفل من أجل تكوين الشخصية المتكاملة.

٧) تشبع الموسيقى بعض الحاجات النفسية للطفل، كالحاجة إلى الحب والحنان والأمان وحاجته إلى الانتماء والقبول الاجتماعى والحاجة إلى احترام الذات، وتقديرها بالمعرفة والفهم والإنجاز والنجاح.

٨) تخفف الموسيقى من حدة القلق والتوتر فى نفس الطفل كما تخفف أيضًا من حدة الانطواء والاكتئاب والمخاوف من نفسه.

الطفل والسينما

إن للسينما دورها وتأثيرها الفعال فى تنشئة الطفل فى مراحل نموه المختلفة، وخاصة بعد دخول التليفزيون فى معظم البيوت المصرية. وفى ظل الأحوال الاقتصادية والاجتماعية الراهنة، بل فى ظل مشكلات الزحام واختناقات المواصلات والمرور وغياب النشاط الرياضى وتحجيم الساحات الشعبية واختفاء المساحات الخضراء وزيادة البطالة والتخوف من الإفساد والجريمة، فلا تجد الأسرة المصرية ما تفعله للترويح عن النفس سوى أن تقبع فى المنزل مع صغارها تستمتع بمشاهدة التليفزيون الذى يقدم بين برامجه العديد من البرامج والأفلام الموجهة للطفل.

وقد أثبت إحصاء قامت به أجهزة البحث فى اتحاد الإذاعة والتليفزيون حول برامج الأطفال فى التليفزيون أن نسبة ٧٠٪ من الأطفال عينة البحث، وهى أعلى نسبة، تنتظم فى مشاهدة برنامج سينما الأطفال (٨).

ومن جانب آخر، فإن انتماء السينما، وهى إحدى وسائل الإعلام الجماهيرية، إلى ميدان الاتصال يجعلها فى جوهرها إحدى وسائل المعرفة، التى تعتبر من أهم متطلبات تنشئة الطفل السوى وإحدى حاجاته الأصيلة. ولا أعتقد أن هناك حاجة إلى مزيد من التأكيد حول هذا الموضوع.

وتعتبر الموسيقى إحدى العناصر الرئيسية فى فن السينما، وأعتقد أننا نستطيع أن نتخيل فيلمًا بلا حوار؛ ولكننا لا نستطيع أن نتخيل فيلمًا بلا موسيقى. فالموسيقى هى روح الفيلم، ومن المعروف أن الموسيقى قد صاحبت صناعة السينما منذ بدايتها وخلال فترة السينما الصامتة.

فإذا أخذنا فى الاعتبار تأثير الموسيقى وأهميتها بالنسبة إلى الطفل، وعلاقتها الوطيدة بالسينما، لأمكن لنا معرفة مدى التأثير الذى يمكن أن يحدث للطفل فى حالة توظيف الموسيقى فى السينما توظيفًا جيدًا، يحقق أهدافًا فنية وتربوية وقومية نسعى إليها فى تنشئة الأجيال القادمة.

فهل يمكن أن يتم ذلك من خلال توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل؟

الموسيقى الشعبية المصرية

إن التعرف على تراثنا الموسيقى الشعبى بداية أساسية لكل مهتم بهذا الموضوع، وهى مهمة شاقة ـ على عكس ما تبدو ـ لتنوعه وثرائه. وهو أمر يحتاج إلى منهاج علمى، بقدر مانستطيع، من أجل التعمق والبحث فى عناصره المتشعبة، ومنظور يضيق أو يتسع بحسب رؤيتنا له.. فما أهم عناصر تراثنا الموسيقى الشعبى؟

أولاً: الأغنية الشعبية

ترتبط الأغنية الشعبية بحياة الإنسان ارتباطًا وثيقًا منذ ولادته وخلال مراحل حياته المختلفة، يرددها كلما دعت الحاجة إلى ذلك، وتسهم بدور فعال فى كل مناسبة يعيشها، فمنها أغانى الطفولة المرتبطة بالميلاد وتهنين الأطفال والسبوع والختان وألعاب الأطفال المختلفة. ومنها أغانى الأفراح، وتشمل: أغانى الخطوبة وليلة الحناء والزفاف والصباحية، وهناك أغانى العمل للصيادين والحمالين وعمال البناء، بالإضافة إلى أغانى الحقل، وخاصة فى مواسم جمع القطن وحصاد القمح. ثم نأتى إلى الأغانى الدينية التى ترتبط بالمناسبات الدينية العامة كمولد النبى والحج والعمرة والأعياد الدينية المختلفة، وتلك التى ترتبط بالمناسبات الدينية الخاصة احتفالاً بذكرى الأولياء بالقرى المصرية، بالإضافة إلى ترانيم ومدائح وألحان الكنيسة القبطية المصرية. ثم هناك الموال الشعبى الذى يحمل قيمًا أخلاقية، أو عبرًا تاريخية، أو غضبًا متأججًا فى الصدور، أو جراحًا عميقة فى القلوب، أو شكوى أليمة، أو وصفًا هادئًا، أو غزلاً مرحًا. ونضيف إلى ذلك نداءات البائعين فى الأسواق والملاحم الشعبية التى تحكى قصصًا شعبية تمتلئ بالبطولة والمغامرة والحب والخيال.

ثانيًا: الموسيقى الشعبية الآلية

ترتبط الموسيقى الشعبية الآلية أساسًا بالرقص الشعبى، كرقص الخيل والغوازى وألعاب التحطيب. كما تساهم الموسيقى الآلية فى بعض المناسبات الاجتماعية الشعبية والاحتفالات الدينية... ومن أشهر أشكالها التقاسيم، وخاصة على آلة السلأمية الشعبية، والتى تسهم فى تخفيف وطأة العمل والحياة ورعى الإبل وقضاء الوقت واللهو والسمر.

ثالثًا: الآلات الموسيقية الشعبية

تحتوى قائمة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية عددًا كبيرًا من الآلات الموسيقية، منها الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها كالصاجات والطورة [٩] والمثلث والشخاليل والأجراس، ومنها أشكال الطبول المختلفة كالدربكة والدُهلة [١٠] والطبل البلدى وطبل الباز [١١]، والرق والدف والمزهر والنقرزان [١٢]، ومنها آلات النفخ كالسلأمية بأحجامها والأرغول بأشكاله المختلفة كالربعاوية والستاوية [١٣] والقرمة والمقروتة والترماى [١٤]، كما تضم هذه المجموعة آلة المزمار البلدى بأحجامه المختلفة الأبا والشلبية والسبسى [١٥]، وأخيرًا مجموعة الآلات الوترية والتى تضم الربابة والسمسمية والطنبورة [١٦].

رابعًا: الآثار الموسيقية المصرية

إننا نملك مجموعة ضخمة من الآثار الموسيقية لمختلف العصور التاريخية، والتى تعتبر جزءًا من تراثنا الموسيقى الشعبى، بمفهومه العلمى الحديث، فهناك النقوش والرسومات الموسيقية على جدران المعابد، وهناك الآلات الموسيقية التى حفظها لنا جفاف الطقس المصرى واعتقاد المصريين القدماء بالبعث والحياة الأخرى. منها الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها كالأيدى والأرجل المصفقة والصاجات والأجراس والسيستروم، ومنها مجموعة الطبول المتنوعة، ومنها مجموعة آلات النفخ: الناى، بنوعيه الطويل والقصير ، والأرغول، والمزمار المزدوج ، وأخيرًا مجموعة الآلات الوترية التى تضم الهارب بأشكاله المختلفة؛ القوس

وذى الحامل والكتفى والزاوى والكنارة والعود بنوعيه قصير الرقبة وطويل الرقبة. ويوجد بالمتحف المصرى العديد من هذه الآلات كما يوجد العديد منها أيضًا محفوظ بكبرى متاحف العالم.

وتدل الدراسات، التى أجريت على الآلات الموسيقية المصرية القديمة، على وجود تشابه وتماثل بينها وبين الآلات الموسيقية الشعبية المصرية المستخدمة حاليًا، ويمكن لنا ملاحظة ذلك بسهولة.

خامسًا: البحث العلمى

إن علم موسيقى الشعوب، وتاريخ البحث العلمى فى تراثنا الشعبى، ومعظمه دراسات قام بها الباحثون الأوروبيون، جزء لايتجزأ من تراثنا الموسيقى، يجب معرفته وإلقاء الضوء عليه ودراسته والإفادة منه، كما يجب أيضًا متابعة البحث العلمى المصرى فى هذا المجال.

الموسيقى الشعبية وسينما الطفل

أولاً: يمكن توظيف الأغنية الشعبية أو الموسيقى الآلية الشعبية فى سينما الطفل بالشكل التقليدى للموسيقى التصويرية، ويختلف تقديمها فى سياق الفيلم تبعًا للرؤية التى نرغب فى تقديمها للمشاهد، ويكون ذلك بوسائل ثلاث:

١) إعادة تقديم الأصل الشعبى بعد تهذيبه من العبارات غير اللائقة - إن وجدت فى النص - أو المبالغة غير الفنية وغير المنطقية فى أسلوب الأداء الشعبى، ويكون ذلك بأداء المؤدى الشعبى أو الفنان المحترف.

٢) صياغة جديدة تستلهم من العلوم الموسيقية أبعادًا وآفاقًا موسيقية أوسع، مع الاحتفاظ بجوهر العمل الموسيقى الشعبى الأصيل. ويكون الأداء، فى هذه الحالة، من الفنان المتخصص أو الأوركسترا أو الكورال.. إلخ. وقد تضمنت مؤلفات عدد من المؤلفين الموسيقيين المصريين صياغة جديدة لبعض الأغانى والألحان الموسيقية الشعبية المصرية(١٧).

٣) الاستلهام من العناصر الموسيقية للأغانى والموسيقى الشعبية المصرية لتأليف موسيقى جديدة تحمل فى روحها الطابع الشعبى والقومى الأصيل. ونجد الكثير من المؤلفات الموسيقية المصرية المتطورة متعددة التصويت تحتوى على عناصر موسيقية من التراث الشعبى المصرى (١٨).

ثانيًا: يجب أن يكون توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل من منظور أكثر شمولية وأوسع أفقًا يخدم أهدافًا فنية وتربوية وقومية، وأن يؤدى دوره فى إثراء المعرفة والثقافة لدى الطفل، ويمكن أن يتم ذلك على النحو التالى:

١) التعريف بالآلات الموسيقية: تاريخها وكيفية وأماكن صناعتها، والأدوات التى تستخدم فى ذلك، ومميزاتها وطابع صوتها، وطرق التدريب والعزف عليها، وأماكن تواجدها واستخدامها الشعبى، وعلاقاتها بالعادات والتقاليد الشعبية.. إلخ.

٢) تسجيل ورصد آثارنا الموسيقية فى مختلف العصور وتطورها وارتباطاتها الاجتماعية واستخداماتها الموسيقية، وقدومها أو هجرتها، من، وإلى، مختلف الشعوب والمجتمعات الأخرى.

٣) إلقاء الضوء على السيرة الذاتية للباحثين والعلماء المحليين والمستشرقين الأوروبيين وجهودهم العلمية ونتائج أبحاثهم وأهم كتاباتهم فى هذا المجال.

٤) التعريف بعلم موسيقى الشعوب والطرق الميدانية لجمع مادته الشعبية، وأحدث الوسائل العلمية والمعملية فى تحليل ودراسة موسيقى الشعوب.

٥) إثراء الحركة الموسيقية الشعبية والعلمية المتطورة والقومية المصرية، والتى هى جزء لاينفصل عن الحركة الثقافية المصرية بشكل عام.. وذلك بنشر الوعى الموسيقى الشعبى وتشجيع الصياغة الجديدة والتأليف الذى يحمل عناصر الموسيقى الشعبية.

٦) التعرف على شعوب وقوميات مختلفة من خلال موسيقاها الشعبية، وما يمكن أن يحدثه ذلك من تقارب وتفاهم بين الشعوب المختلفة يخدم قضية السلام العالمى الذى نسعى إليه جميعًا.

خاتمة

إننا نشهد الآن فى نهاية القرن العشرين تطورًا ضخمًا وثورة إعلامية رهيبة فى الاتصالات ونقل المعلومات، تذيب الهوية وتمحو الشخصية، وينفذ من خلالها القوى ليفرض نموذجه على الضعيف.. فيجب أن نعمل سويًا وبجدية واجتهاد وفكر واعٍ لتثبيت أقدامنا فى هذا العالم، متمسكين بقوميتنا وأصالتنا، محافظين على عاداتنا وقيمنا، متطلعين إلى طفل اليوم ومستقبل الغد.

الهوامش

١ ـ وجد الاتجاة القومى فى الموسيقى الأوروبية أصداء واسعة فى مؤلفات «بورودين» و«بالاكيريف» و«جلينكا» و«موسورسكى» و«رمسكى كورساكوف» فى روسيا، و«سميتانا» و«دفورجاك» فى تشيكوسلوفاكيا و«جريك» فى النرويج و«شوبان» فى بولندا، و«البينيز» و«جرنادوس» فى أسبانيا، و«ليست» فى المجر، و«إلجار» فى انجلترا وغيرهم.

٢ ـ كتب معظم مؤلفى القرن العشرين مؤلفات موسيقية تحمل الطابع القومى لشعوبهم، ومن أبرزهم «بارتوك» و«كودالى» فى المجر، و«دى فايا» فى أسبانيا، و«فون وليامز» و «بريتن» فى انجلترا، و«سترافنسكى» و«خشاتشاتوريان» فى الاتحاد السوفيتى، و«جيرشوين» و«كوبلاند» فى الولايات المتحدة الأمريكية، و«فيلا لوبوس» فى البرازيل، و«انسكو» فى رومانيا، و«شيما نوفسكى» فى بولندا «وياناتشك» فى تشيكوسلوفاكيا، وغيرهم.

٣ ـ Exotic Music تعبير أطلقه الأوروبيون على الموسيقى ذات التقاليد الأوروبية المختلفة من مقامات وإيقاعات وقوالب وآلات موسيقية.. إلخ.

٤ ـ من أبرز هذه الدراسات كتابات العالم الفرنسى «فيبوتو» الذى صاحب الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م. ونشرت له ثلاثة أجزاء حول الموسيقى المصرية ضمن كتاب وصف مصر، احتوت على بعض المدونات الموسيقية.

كذلك أيضًا دراسة «إدوارد وليم لين» الذى حضر إلى مصر خلال حكم محمد على، وكتب فصلاً حول الموسيقى فى مؤلفه الشهير «عادات وتقاليد المصريين المحدثين» الذى نشر بلندن عام ١٩٦٠.

٥ ـ Musical system ويقصد بهذا التعبير السلالم والمقامات الموسيقية.

٦ ـ هناك أكثر من مائة دراسة وبحث حول الموسيقى المصرية القديمة والموسيقى الشعبية المصرية. من أهمها كتابات «هانز هيكمان» وله أربع وعشرون دراسة حول الموسيقى المصرية القديمة، وعشر دراسات حول الموسيقى الشعبية المصرية، و«كورت ساكس» عالم الاثنوموزيكولوجى الشهير، والمستشرق الإنجليزى «هنرى جورج فارمر»، وعالم الآثار الفرنسى «ماسبيرو» الذى دون العديد من الأغانى الشعبية المصرية من عام ١٩٠٠ وحتى عام ١٩١٤ وغيرهم.

٧ ـ لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد رشدى صالح ، فنون الأدب الشعبى، دار الفكر، القاهرة ١٩٥٦، ص٤٠ وما بعدها.

٨ ـ كتاب الإحصائيات لاتحاد الإذاعة والتليفزيون، القاهرة ١٩٨٨م.

٩ ـ صاجات أكبر حجمًا من الصاجات التى تستخدم فى رقص الغوازى، ويستخدمها من الرجال، فقط ، فى مصاحبة الأغانى الدينية وخاصة أغانى المديح النبوى.

١٠ ـ الدُّهلَّة طبل يشابه الدربكة بحجم يصل قطره إلى أكثر من متر، ويستخدم فى الزار.

١١ ـ طبل الباز هو الذى يقرع عليه المسحراتى خلال شهر رمضان.

١٢ ـ النقرزان: طبول توضع غالبًا فوق ظهر الجمال، وهى ذات إطار، وتستخدم غالبًا فى الاحتفالات الدينية.

١٣ ـ من فصيلة الأرغول ذات الريشة المفردة وتكون ثقوبه فى القصبتين إما أربعة ثقوب (الربعاوية) أو ستة ثقوب (الستاوية).

١٤ ـ من فصيلة الأرغول، وتكون الثقوب فى القرمة على القصبتين. أما المقرونة فلها بوقان يشبهان قرون الحيوان وللترومباى بوق واحد يشبه بوق زمارة كمسارى الترومباى، وهما أصغر حجمًا.

١٥ ـ ذات ريشة مزدوجة، ويصل حجم الأبا إلى ٦٠ سم، وهى ضعف حجم الشلبية والتى هى ضعف حجم السبسى.

١٦ ـ تشابه السمسمية، وتستخدم فى منطقة النوبة فقط، وتضبط أوتارها بشكل مختلف عن السمسمية.

١٧ ـ على سبيل المثال المتتالية الشعبية والسيمفونية الشعبية لأبى بكر خيرت، وأغانى الحنة ومرمر زمانى وسوسه كف عروسة لجمال عبدالرحيم.

١٨ ـ المؤلفون المصريون القوميون: أبو بكر خيرت، ويوسف جريس، وعزيز الشوان وجمال عبدالرحيم وغيرهم.

المراجع العربية

١ ـ أحمد رشدى صالح: فنون الأدب الشعبى ، دار الفكر، القاهرة ، ١٩٥٦.

٢ ـ إدوارد وليم لين: المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم، ترجمة عدلى طاهر نور ، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة، ١٩٧٥.

٣ ـ د. سمحة الخولى: القومية فى موسيقى القرن العشرين ، عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٩٢.

٤ ـ د. صافيناز السلانكلى: موسيقى وأغانى الأطفال فى وسائل الإعلام المصرية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢.

٥ ـ د. عفت عياد: أهمية نشر أغنية الطفل من خلال وسائل الإعلام المصرية ، جامعة حلوان، القاهرة ، ١٩٨٢.

٦ ـ د. فؤاد أبو حطب: التربية الموسيقية من خلال وسائل الإعلام ، جامعة حلوان ، القاهرة، ١٩٨٢.

٧ ـ د. محمد الجوهرى: علم الفولكلور ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٥.

٨ ـ د. هدى قناوى: الطفل المصرى والتربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢.

المراجع الأجنبية

1- Baines Anthony: Musical instruments through the Ages, pengiun books, U.K 1961.

2 - Buchner, Alexander: colour encyclopedia of musical instruments, Hamlyn, prague, 1980.

3 - Kunst, jaap: Ethnomusicology, Martinus Nijhoff- the Hague, Netherlands 1974.

4 - Sachs, curt: The History of musical instruments, J.M.Dent of sons Ltd, London, 1942.

5 - Sachs, Curt: The Rise of musical instruments in the ancient world, East and West, Norton, New York, 1943.

6 - Sachs, Curt: The wellsprings of music, Martinus Nijhoff- the Hague, Netherlands, 1962.

مجلة الفنـون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كمـا ترحب بنشر النصـوص الشـعبية ، والصـور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الرقص الشعبى المسرحى

د. أحمد حسن جمعة

الرقص الشعبى أقدم أنواع الرقص، وهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتاريخ، كما انه يعبر عن الروح القومية والملامح الوطنية لكل مجتمع. إنه وسيلة حية لترجمة أحاسيس الشعوب ومعتقداتها وطبائعها، وهو يلعب دورًا مهمًا فى الترويح عن النفس، ويشكل عنصرًا أساسيًا فى احتفالات كل المجتمعات الإنسانية على اختلاف درجاتها من التحضر، وهو بذلك ظاهرة اجتماعية لها مكانتها منذ القدم، يعكس عادات المجتمع وتقاليده وتاريخه.

ويقسم المتخصصون الرقص الشعبى إلى قسمين:

الأول: الرقص الشعبى الذى يؤديه عامة الشعب.

والثانى: هو الرقص الشعبى المسرحى.

والفارق بين النوعين ليس كبيرًا، كما يتصور البعض، فكلاهما يعتمد على الخطوة والحركة والإيماء، ولكن النوع الأول عبارة عن أداء حركى نابع من الفطرة، فالطفل الصغير يرى الاحتفالات التى تقيمها أسرته وعشيرته، فيلتقط الخطوة والحركة ويختزنها داخله، لتظهر وقت احتفال اخر، وهذا النوع من الرقص لم يتدخل العلم ولا التقنيات الفنية الحديثة فى أسلوبه، أو فى فرض أسس علمية عليه، فهو ترجمة صادقة للأحاسيس الفطرية التى يعبر بها الإنسان عن مشاعره.

أما النوع الثانى، وهو الرقص الشعبى المسرحى، فيعبر ايضًا عما يعبر عنه النوع الأول، ولكن بأسلوب علمى وتقنية حديثة. ولما كانت الحركة الفطرية حركة غير مدربة؛ فقد رأى المتخصصون فى فنون الرقص ضرورة تحليلها لاستخلاص عناصر حركية منها يتدرب عليها طالب الرقص الشعبى بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحى. وبذلك استطاع مصممو الباليه استخدام هذه الحركات فى الأعمال الفنية التى تتطلب هذه النوعية من الرقص، وأصبح غالبية الرقص الشعبى الذى تمارسه شعوب العالم له أسلوب مسرحى متميز، وغدا مادة لها قواعد وأسس تدرس بها فى معاهد الرقص العالمية.

يتم تعليم الرقص الشعبى العالمى فى خمسة أعوام دراسية، ويشتمل المنهج الدراسى على العناصر الحركية الخاصة بكل بلد على حدة، فيبدأ بالعناصر الحركية السهلة، ويأخذ فى التدرج فى الصعوبة سنة بعد الأخرى، حتى يمكن استغلال هذا التصعيب فى الأداء المهارى الحرفى، وصولاً بالطالب إلى راقص جيد فى مسرح الباليه.

والرقص الشعبى العالمى رقص مزدوج، ويشتمل أحيانًا على بعض العناصر الحركية التى تحتاج إلى مهارات حرفية فردية يتعين على الفتيان والفتيات تأديتها للتعبير عن رقصات بلاد معينة تتميز بهذه الحركات. ومن خصائص الرقص الشعبى أنه يؤدى جماعيًا، كما قد يؤدى فرديًا، أو بشكل ثنائى. وتعليم الطلاب الرقص فى مجموعات ذو هدف مهم جدًا: حيث إنه يعلم الطالب الالتزام الدقيق بالمكان والزمان، فلا يصح له الخروج عن الإيقاع الموسيقى، ولا عن مكانه الملزم به، كما أنه يحافظ على الشكل العام للرقصة وتكويناتها الفنية.

وتنقسم حصة الرقص الشعبى إلى ثلاثة أقسام:

أولا: تمارين على البار.

ثانيا: تمارين فى وسط الصالة.

ثالثا: تعليم بعض الرقصات الشعبية العالمية.

أولاً: تمارين على البار[1]

للتمارين التى تؤدى على البار فوائد كثيرة، فهى تكسب الراقص الأداء الحرفى، كما أنها تقوى عضلات رجليه، خاصة وأن الرقص الشعبى العالمى لا يرتبط بالأوضاع المفتوحة، كما فى الباليه الكلاسيك؛ ولذا فهو يؤدى إلى التمكن من أداء عناصر الرقصات الشعبية المختلفة. وتهتم تمارين البار أيضًا بإدخال الإيقاعات المختلفة بالأرجل، سواء بقدم واحدة أو بالقدمين أو بالتبديل للقدمين، وكذلك بأداء الإيقاعات سواء كانت بأمشاط الأقدام أو بالكعوب.

ثانيًا: حركات وسط الصالة

التمرينات التى تؤدى فى وسط الصالة عبارة عن عناصر حركية مرتبطة ببعضها، تبدأ بعنصرين فقط، وكذلك بالتكوينات البسيطة لأى عنصر من عناصر الرقص الشعبى، حتى يتمكن الطلاب من إتقان الحركة فى زمنها الموسيقى، وفى أدائها السليم من حيث المكان، وبهذا تكون حركات وسط الصالة لها أهميتها البالغة، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، بل لابد من أن تؤدى. وفى بعض الفصول قد يعتمد المعلمون على مجرد إعطاء رقصات فى وسط الصالة دون إعطاء تمارين. وهذا له من الأخطاء أكثر مما له من الفوائد؛ فالتمارين لها صفات وخصائص تختلف عن الرقصة. فهى

الباليرينا منال زكريا فى رقصة شرقية.

صورة لرقصة شعبية إيطالية

الممارسة على تأدية الحركة والحركة التى تليها، ثم ربطهما معًا، ثم استغلال هذين العنصرين مع عنصر ثالث، ثم الجمع بين ما يؤديه الطلاب مع ما تؤديه الطالبات فى عمل مزدوج ينمى عند الفتى والفتاة الإحساس بالرقص المزدوج، ثم يأتى البند الثالث وهو التدريب على الرقصات.

وتمارين وسط الصالة تنمى الاعتماد على النفس، فليس هناك بار يمسك به الطلاب؛ ولذا فإن هذه التمارين تخلق وتنمى التوازن الحقيقى، كما انها تنمى الأداء الحركى حتى يصبح أداءً آليًا فى الجسم والأرجل والرأس والأيدى.

إذا أتقن المعلم تعليم تمارين وسط الصالة لطلابه، فإنه بذلك سيختصر لهم ولنفسه وقتًا كبيرًا، وذلك عندما يقدم على تعليم رقصات من الريبرتوار[٢] المسرحى. كما انه يستطيع بذلك أن يعلم طلابه الرقصات الخاصة بالريبرتوار المدرسى، وإعدادهم سريعًا لأية مناسبة تقدمها المدرسة التابعين لها.

ثالثًا : تعليم الرقصات

تعليم الرقصات هو القسم الثالث، ويمثل الشكل النهائى لتعليم هذا النوع من الرقص فالقسم الأول والثانى، هو فى الواقع تمهيد وتأهيل للوصول إلى القسم الثالث، وهو أداء الرقصات.

وأداء الرقصات يبدأ أولاً بتعليم الرقصات الخفيفة والسهلة، سواء فى الأداء الحركى، أو ذات التعبير الثابت مثل «البولونيز»[٣] أو الرقصات الروسية البسيطة، أو الرقصات الإيطالية.

ومن الضرورى أن يشرح المعلم المضمون الخاص بكل رقصة، حتى يستطيع الطلاب أن يؤدوا عناصرها وهم على وعى بالمطلوب، وبهذا يكون الأداء أوقع وأمثل.

وفى الفصول المتقدمة والنهائية يجب أن يتم تعليم رقصات من الريبرتوارات المسرحية العالمية، خاصة الباليهات الكلاسيكية التى بها رقصات عالمية، مثل: باليه بحيرة البجع، وباليه كسارة البندق وغيرهما.

ومُدرس الرقص الشعبى العالمى يجب عليه أن يضفى على الطلاب الشخصية والطابع والهوية الخاصة بكل لون من ألوان هذا الرقص.

وقد ادخل «ماريوس بيتيبا»[٤] الرقص الشعبى المسرحى فى عروض الباليه، ويعتبر هذا إضافة كبيرة تعطى للعمل الفنى الواقعية فى التعبير عن الشعب أو القومية التى تحكى عنها الرقصة.

كما أنها إضافة جيدة للمفردات الحركية للعمل الفنى؛ ذلك لأن الرقص الشعبى المسرحى به من العناصر الحركية الكثير مما يجعل مصممى الرقصات فى إبداع مستمر، وأصبح وجود الرقصات الشعبية العالمية على مسرح الباليه إثراء للعرض المقدم .

هوامش

١ - البار : هو عارضة خشبية مثبتة فى الحائط على ارتفاع من الأرض ما بين ٨٠ : ١٠٠ سم، ويبعد عن الحائط بمسافة تتراوح ٢٠ : ٣٠ سم.

٢ - ريبرتوار : هو مجموعة من الباليهات التى تقدم فى مسرح الباليه. وكل مسرح باليه له مجموعة الباليهات التى يقدمها، وتزيد هذه المجموعات وتتغير بمعدل ما يقدم من جديد على المسرح، ويرجع ذلك لخطة عمل المسرح. ولابد للمدرسة التابعة للمسرح أو التى تقدم طلابها للمسرح أن تكون على علم بالريبرتوار الذى تقدمه الفرقة، ويكون تعليم الرقصات الشعبية العالمية من منطلق هذا الريبرتوار كما أن لكل مدرسة «الريبرتوار» الخاص بها، وهو مجموعة من الباليهات المدرسية التى تقدمها المدرسة فى مناسباتها المختلفة.

٣ - بولونيز: كانت غالبًا، فى الأصل رقصة حربية او رقصة جماعية ريفية، ثم أصبحت فى منتصف القرن السابع عشر رقصة موكبية رسمية ترقص على ميزان $\frac{٣}{٤}$ وتفتتح حفلات الرقص فى البلاط.

٤ - ماريوس بيتيبا: راقص ومصمم رقص فرنسى، ولد بمرسيليا ١٨٢٢، ومات بسان بطرسبرج عام ١٩١٠.

المأثور الشعبى والتجريب المسرحى
فى
مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح

مصطفى شعبان جاد

على الرغم من ان موضوع «المسرح التجريبى» لايزال يحمل العديد من التساؤلات والقضايا المهمة حول تحديد المصطلح، والوصول إلى تعريف موضوعى ذى دلالة واضحة للرجوع إليه، فإن ارتباط مفهوم التجريب بالمأثور الشعبى قد اضاف قضايا اخرى، تحتاج ايضاً إلى معالجة متانية؛ لضبط المصطلحات الناتجة عن علاقة المأثور الشعبى بالتجريب المسرحى، ومن بين هذه المصطلحات مفهوم: المسرح الشعبى/ التجريب على المأثور الشعبى/ الفولكلور/ المأثور الشعبى/ التراث الشعبى/ الموروث الشعبى/ تحديث المأثور الشعبى... إلخ.

وتشهد دوائر المعارف العالمية العديد من التعريفات لمفهومى: «المسرح التجريبى» و«الفولكلور». غير أن ما اثير من تساؤلات وما طرح من افكار، فى مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى (*)، هذا العام، قد كشف اللثام عن نسبية التعامل مع مفهوم المسرح التجريبى والمأثور الشعبى من دولة إلى اخرى واحياناً كثيرة نجد، ايضاً، اختلافاً فى المفهوم بين الباحثين والفنانين فى البلد الواحد؛ حيث أشار البعض إلى ان المحاولات

وفرضت طبيعة الموضوع، وأهميته، تحديد خمسة محاور رئيسية للمناقشة والبحث، وتبادل وجهات النظر المتعددة، من الأساتذة والباحثين الذين توافدوا من مختلف البلدان الأوروبية والعربية، فضلاً عن الدور المصرى البارز والفعال خلال الندوات التى تألفت من المحاور التالية:

- التجريب على تحديث المأثور الشعبى.
- التجريب المسرحى على أساليب السرد الشعبى.
- ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وجماهيرية المأثور الشعبى.

(*) أقيم مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى هذا العام فى الفترة من (١-١٠/٩/١٩٩٤).

- التجريب المسرحي في الاختيار، أو الجمع بين مجالات المأثور الشعبي.

- المناهج النقدية والتجريب على المأثور الشعبي.

تتناول هذه المحاور أكثر من سبعين باحثاً وفنانا على مدى الأيام الخمسة الأولى من المهرجان، تميزت بالطعمية وتعدد الآراء ، غير أن مشكلة المصطلح وتحديده كانت غالبة في الحوار دائماً، وبخاصة المصطلحات الفولكلورية، الأمر الذي جعل الفنان المصري «رأفت الدويري» يعلن اعتراضه في الجلسة الأولى، على خلو المنصة من أساتذة الفولكلور، الذين كانوا سيوفرون الكثير من الجهد في ضبط المصطلحات التي أحدثت التباساً لدى باحثي وفنانى المسرح.

مفاهيم غربية

أثار الناقد والكاتب المسرحي «جون السم» - إنجلترا - في بداية المحور الأول عدة نقاط حول مفهوم «الفولكلور» حيث أشار إلى أنه «فعل التاريخ». وهذا المفهوم قد لا ينطبق على بعض البلدان الأخرى؛ إذ تعني كلمة «فولكلور»: وسيلة في الحياة تتمزق من قبل العالم الحديث ويقترب مفهوم «السم» بذلك من تعريف «كراب» للفولكلور بأنه علم وتاريخ، غير أن إيقاع الحياة في بريطانيا يدعو إلى التشاؤم من إمكان تعايش الأساليب الحديثة والقديمة معاً؛ إذ إن الغرب محاط دائماً - على حد قول جون السم - بالقن الحالة نمرة: آخر أغنية.. آخر النجوم.. آخر موضة.. إلخ. وخطأ التحديث يكمن في أنه لا ينطوى على جذور مرتبطة بالحياة اليومية، سواء في إيقاع الفصول أو تعاقب الأجيال. وفي بريطانيا يبرز «البانتوميم» الذى يقام في الكريسماس بوصفه واحداً من أكثر أنواع المسرح الشعبى هناك.

ويطرح الناقد الأسبانى «خابيير نابارو دى ثو بيلنجا» مفهوماً آخر عن المسرح الشعبى فى أسبانيا يرتبط به اتجاهين:

الأول: ذلك العرض الذى يقدم نصاً يحوى شخصيات شعبية؛ ومن هنا جاءت تسميته.

الثانى: ذلك المسرح الذى يتردد عليه، جماهير غفيرة؛ ولذا سمى شعبياً. وما طرحه دى ثو بيا جا قد يزيد المسألة تعقيداً عند التعرض لمفهوم «المسرح الشعبى»؛ إذ إنه من غير الواضح - هنا - ما يقصده بـ «الشخصيات الشعبية». وهل نعتبر شهرزاد - عند توفيق الحكيم مثلاً - مسرحاً شعبياً مادامت تحوى نصاً يستوعب شخصية من التراث الشعبى؟ أما التعريف الثانى الذى اشترط تردد جماهير غفيرة على المسرح ليصبح شعبياً، فقد يدخل فيه الكثير من عروض «المسرح الرسمى» والتى تحفل، على مدى سنوات، بجماهير غفيرة، ولاعلاقة لهذه العروض بمفهوم «الشعبية».

وواضح أن النظرة الأسبانية إلى مفهوم «المسرح الشعبى» ترتبط إلى حد بعيد بالتجربة المسرحية خلال القرون السالفة، مما يؤكد على نسبية التعامل مع المصطلح من بلد إلى آخر، بل من زمن إلى آخر. فما كان شعبياً يتحول خلال الزمن إلى كلاسيكى، كما هو الحال فى أسبانيا، فمسرح «لوب دى فيجا» و «كالدرون دى لاباركا» - على سبيل المثال - يعد مسرحاً شعبياً فى القرن السابع عشر، على حين يتعامل معه الأسبان - الآن - باعتباره من المسرح الكلاسيكى، وما يقدم من كلاسيكيات - الآن - يعد تجريباً فى المسرح. وقد كانت المسرحيةالدينية من العروض الشعبية التى كانت تحوى مضموناً عقائدياً من الدراما الطقسية فى العصور الوسطى حتى عام ١٧٦٥؛ حيث منعها الملك «كارلوس الثالث»، وقد اكتسبت المسرحية الدينية صفة «الشعبية»، لارتباطها بالبناء المعمارى الذى كان يقام فيه العرض المسرحي.

أما التيار الأمريكى فى المسرح التجريبى، فيعتمد على غزارة المادة الفولكلورية التى تتيحها ثقافات متعددة فى المجتمع الأمريكى - كما تشير كاتلين نوسكو - ومن ثم فإن كل عمل مسرحى يتسم بشكل متميز عن غيره.

التجربة العربية فى المسرح

وكانت القضية الملحة فى النقاش على المستوى العربى تتمحور فى كيفية نقل العنصر الشعبى إلى خشبة المسرح، ومدى العلاقة بين المأثور الشعبى والعرض المسرحي. واتفقت معظم الآراء، بداية، على قدم العلاقة بين المسرح والمأثور الشعبى. ويشير عبدالكريم برشيد إلى أننا أمام مثلث يتشكل من ثلاثة أضلاع: المسرح/ التجريب/ المأثور الشعبى، ويهمنا - بالأساس - أن نعرف هذا المثلث، وأن نقارب لغاته وحواراته ومصطلحاته وآلياته الداخلية. إن المسرح والمأثور الشعبى لايختلفان، وعلاقتهما قديمة وعريقة. لكن التجريب الذى له علاقة بالطوم البحتة، والذى كان، دائماً، فعلاً «لاشعبياً»، كيف يمكن أن نربطه بالمسرح؟ ويجيب عبدالكريم برشيد على ذلك بقوله: «.. لأن المسرح - فى الوقت نفسه - هو علم وفن وصناعة، فقد أمكن أن نبنى فى التجريب مصطلحات الطوم البحتة؛ وذلك لتطوير الأدوات أو العناصر المسرحية، وأن نعتمد فى التقابل على المنهج

الاجتماعي والأنثروبولوجي؛ وذلك من أجل دراسة الإنسان ميدانياً، دراسة قضاياه وهمومه وسلوكه أو الغوص في وجدانه الشعبي، وفي وعيه ولاوعيه.

وعلى حين يرى رئيف كرم (لبنان) أن المنطقة العربية لايوجد بها ما يسمى بالمسرح الشعبي سوى «خيال الظل»، فإن الباحث المصري عبدالحميد حواس يشير في المحور الخاص بـ «المناهج النقدية» إلى عدة أنواع من الظواهر التمثيلية في الثقافة الشعبية والتي لاتزال حية حتى الآن، وهي:

الأولى: ظواهر من الأداء التمثيلي المرتبطة بالاحتفالات ونحوها من المواكب.

الثانية: الظواهر التمثيلية التي تصحب الأداء القولي والسرد القصصي، وما يتبعه من الأسلوب الحركي والأداء الهزلي.

الثالثة: ظواهر مرتبطة بالتعبيرات الفنية من خلال الدمى وخيال الظل.

واتخذ المسرحيون العرب عدة مواقف لاستلاب المسرح العربي من أصله الأجنبي، كما يشير فرحان بلبل في ورقته، وكان من بين هذه المواقف الاهتمام بالظواهر الاحتفالية الشعبية التي ورثناها عبر أجيال قريبة، تلك التي مازالت تعيش في الحياة الاجتماعية العربية المعاصرة، وخاصة في الريف. وقد كان جوهر هذا الموقف هو تحويل هذه الظواهر الاحتفالية إلى مادة درامية، وخلق أعمال مسرحية منها. ولقد بدأ المسرح العربي، في النصف الثاني من القرن العشرين، يتخذ مساراً جديداً يقوم على ابتداع أشكال جديدة، لم ينقلها العرب عن المسرح الأجنبي؛ بغية استلاب المسرح العربي من وصمة الأجنبي. وهذا الابتداع هو المرتكز الأساسي لكل محاولات التجريب في المسرح العربي. ولذلك فلنا - والحديث للأستاذ السوري فرحان بلبل - إن التجريبية كانت انبثاقاً عن شعور بالأصالة القومية، وجزءاً من محاولة تأصيل المسرح العربي. ولذلك يجب التأكيد على أن مفهوم التجريب في المسرح العربي يختلف اختلافاً بيناً عن مفهوم التجريب في المسرح الأجنبي، رغم تعاصرهما واستقاء العربي من الأجنبي.

وما طرحه فرحان بلبل يؤكد - مرة أخرى - ضرورة طرح المفاهيم العربية المتعددة لمعنى «التجريب المسرحي»، واستقلالية هذه المفاهيم عن التجربة الغربية التي تعد وليدة بيئتها. وكذا الحال بالنسبة إلى المصطلحات الفنية الأخرى، وبخاصة إذا تتبعنا المراحل الفنية للمسرح وعلاقته بالمأثور الشعبي في المنطقة العربية خلال النصف الثاني من القرن العشرين.وأعدت الإدارة المركزية للبحوث والدراسات الفنية والتراثية (قطاع الفنون الشعبية) بالأردن ورقة بحثية ناقشت فيها قضايا ضبط المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالتراث والمأثور الشعبي والتجريب، وأفردت الورقة بعض النماذج لتوضيح المقصود بالتحديث والتجريب على عناصر تراثية شعبية، ومن بينها:

١- استخدام التراث (العناصر الأدبية) للتعبير عن قضايا معاصرة .

٢ - استخدام عناصر الفرجة الشعبية للبحث عن أشكال فنية جديدة، كاستخدام خيال الظل أو العرائس أو تقنيات الأداء الشعبي للموال أو الحكواتي كما فعل عبد الرحمن الشافعي في الهلالية أو سمير العصفوري في العسل عسل .

٣ - البحث عن أماكن جديدة للعرض في الساحات أو أماكن التجمع .

٤ - البحث عن تقنيات جديدة لأداء الممثل اعتماداً على عناصر تراثية .

٥ - استخدام وحدات الزخرفة الشعبية والعمارة في الديكور والأزياء والمنظر المسرحي في شموليته.

وتشير الورقة إلى أن هذه المجالات يمكن أن توظف فيها العناصر التراثية الشعبية سواء كانت أدبية أو فنية، إما من أجل تحديثها (أي نقلها من بيئة إبداعها الشعبية إلى مجالات فنية حديثة ومعاصرة)، أو بالتجريب عليها (باتساع رقعة الاستخدام، أو إكسابها دلالات جديدة ومعاصرة). كل هذا من أجل خلق مسرح ثري قريب من الجماعة الشعبية، تعشقه وتألفه، يعبر عن آمالها وأحلامها ومعتقداتها.. وهو المسرح الذي نسعى إلى تحقيقه.

الاتجاه المصري

يرفض «الفريد فرج» - الكاتب المسرحي المصري - ما يتردد حول اندثار الفولكلور بفعل التقدم الحديث أو التكنولوجي. ويؤكد على أن المادة الفولكلورية لاتموت، لكن هناك ما نسميه «تناسخ الفولكلور». وهذه المقولة مرتبطة إلى حد بعيد بمفهوم التغير في الوظيفة الخاصة بالظاهرة الفولكلورية، مع ثبات الشكل، أو تغير الشكل والوظيفة مع

ثبات القيمة، الأمر الذى جعل الفريد فرج ينتبه إلى هذه الحقيقة التى لم يشر إليها «جون السم» ضمن حديثه عن إيقاع الحياة فى بريطانيا، ويورد الفريد فرج مثالاً من أعماله وهو «حلاق بغداد» متسائلاً: لماذا نجحت مسرحية «حلاق بغداد» رغم كتابتها بالفصحى؟ مشيراً إلى أن ارتباط النص بـ «ألف ليلة وليلة» لم يكن السبب الوحيد فى هذا النجاح، بل إن ارتباطه بعناصر المأثور الشعبى، بصفة عامة، كان السبب الرئيسى فى ذلك، فقد اعتمدتُ فى كتابة النص - والحديث لألفريد فرج - على قيمة الشئ وعكسه، السر واختراق السر، فأصبح هناك حكايتان للوحتين، والنهاية واحدة. وإذا تأملنا هذا البناء فإننا يمكن أن نلمحه فى فن الأرابيسك ذى الجذور الشعبية.

وأشار الفنان المصرى «رأفت الدويرى» إلى أن عملية التجريب على الموروث الشعبى تمثل - فى حد ذاتها - تحديثاً مسرحيًا، وأن مادة المأثور الشعبى تتسم بكونها عالمية، مثلما نجد فى «الحكاية الشعبية» وهذا الطرح الذى قدمه الدويرى يتفق إلى حد بعيد مع النتائج التى استخلصها علماء الفولكلور فى دراساتهم المقارنة للحكاية الشعبية فى العالم، والوقوف على أصولها وانتشار عناصرها بين البيئات. وقدم الأستاذ الدويرى قراءة للنص الشعبى «يا طالع الشجرة.. هاتلى معاك بقرة..» شارحاً لدلالته الفنية بالتمثيل لما يقول. وأضافت الناقدة فريدة النقاش بعدًا لتجربة مصرية أخرى بدراسة نقدية لنص «ليالى الحصاد» لمحمود دياب؛ حيث تتبعت فيها عناصر التراث الشعبى الذى تأثر فيه المبدع بحدوتة «ست الحسن والجمال»، مؤكدة على دور العنصر الشعبى، المتمثل فى «الحكاية» والعمل المسرحى، وكيفية توظيف وتحديث هذا العنصر. وانتهجت فريدة النقاش المنهج السيميائى فى التحليل مبرزة أهمية تتبع العلاقات السيميائية فى النص؛ حيث تعد هذه العلاقات، فى النهاية، لغة منسوجة بطريقة ما.

وتعود دفة الحوار والمناقشة مرة أخرى للبحث عن المقصود بما طرح من مصطلحات، ومع المناقشة تتفجر دائمًا تساؤلات لم تخل منها ورقة واحدة تقريباً. فيتساءل الدكتور كمال الدين حسين: هل المأثور الشعبى هو كل ما يمارس اليوم، مع ترك ما نسميه التراث؟ أم أننا يجب أن نتعامل مع التراث الشعبى بمأثوره وموروثه؟ ورغم أن السؤال الذى طرحه الدكتور كمال الدين حسين قد أحدث بعض الالتباسات والتداخلات بين ما هو موروث ومأثور وتراثى، فإن إجابته أو طرحه لفكرته قد أضافت رؤية جديدة كشفت اللثام - بعض الشئ - عن طبيعة التعامل مع المادة الفولكلورية على خشبة المسرح؛ حيث أشار إلى ظاهرة «المحمل» بوصفها ظاهرة فولكلورية، كانت موجودة فى الماضى باعتبارها نموذجاً دالاً على التساؤل المطروح حول «التراث».. ومن ثم: هل نترك هذه الظاهرة ما دامت لاتدخل ضمن المأثور الشعبى المعاش؟

هذا التساؤل، الذى طرحه الدكتور كمال الدين حسين، يحاول فى حقيقة الأمر توضيح مفهوم «تحديث المأثور الشعبى» (عنوان المحور)؛ إذ إن هذا الموضوع لايلتفت بداية إلى تحديث التراث الشعبى الذى يحوى العديد من العناصر الدرامية. ويشير الدكتور كمال فى النهاية إلى تعريف عملية التجريب على تحديث المأثور الشعبى بأنها تعنى فى المقام الأول «نقل العنصر الشعبى من بيئته إلى المسرح، مع الوضع فى الاعتبار أن هناك نوعاً آخر من الاتساق بين التراث الشعبى والإنسان فى مجتمعه. ومن ثم فإن التجريب فى نقله للعنصر الشعبى يضعه المبدع فى صيغة تخرج به عن الواقع».

وتجاوز الحديث التراثَ والمأثورَ الشعبى إلى النظرة المستقبلية للإنسان؛ حيث لفتت الدكتورة منى أبو سنة الانتباه إلى أن المستقبل البشرى ستظهر فيه أساطير جديدة؛ إذ إن الحضارة والتقدم الحديث أفرزا لنا نماذج، منها «سوبر مان» وغيره، وسوف تصبح هذه النماذج فيما بعد تراثًا أسطورياً من الماضى. أما الأستاذ عبدالكريم جواد فقد طالب بكلمة تدعو إلى التأمل فى واقع حياتنا، سواء فى مصر أو فى العالم العربى؛ حيث تساءل: هل طبيعة أفكارنا وحياتنا ذات سمة تجريبية؟.. هل نعيش بهذه المنهجية العلمية حتى نبدع مسرحاً تجريبياً.. وعلى الرغم من خطورة السؤال وأهميته، فإن أحدًا لم يناقشه.

العنصر الشعبى والمسرح

«إن التجريب عندما يمارس على فن السيرة الشعبية فلا يسمى هذا عملاً شعبياً، والعكس صحيح؛ إذ يمكن للعمل التجريبى أن يتحول إلى عنصر شعبى ، ومن ثم فإن العمل الشعبى فانتازيا بطبيعته». تعريف جديد قدمه الكاتب المسرحى اللبنانى بول شاؤول فى مفتتح المحور الثانى (أساليب السرد) الذى أداره الأستاذ والكاتب المبدع فاروق خورشيد، الذى علق فى نهاية المحور مؤكداً على أن الموروث الشعبى فى مجمله يعد فى حد ذاته «فانتازيا»، وليس هناك انقطاع بين المأثور الشعبى الحديث والمصادر الأسطورية.

واضاف فاروق خورشيد: إن تعمقنا فى فهم المأثور الشعبى قبل استخدامه فى التجريب المسرحى هو الأهم، مشيراً إلى ما طرحه بول شاؤول حول نقل العنصر الشعبى وانتزاعه من إطاره التاريخى ليزرع فى قلب النص المؤلَّف. ثم يعرض الأستاذ محمد عبدالله العيثم (السعودية) لنموذج السامر، موضحاً أهمية الحفاظ على السمات التراثية للنص، وحرية المبدع فى انتخاب العنصر الشعبى من سياق إلى آخر. كما أشار إلى «الحداء» الشعبى وتوظيفه فى التجريب المسرحى.

ومن الواضح أن قضية توظيف العنصر الشعبى فى النص المسرحى، وحرية الفنان فى التعامل مع هذا العنصر، أو التزامه ببنية هذا العنصر فى الثقافة الشعبية، تشكل أكثر من اتجاه بين الباحثين والفنانين سواء فى مصر أو المنطقة العربية، لدرجة جعلت أحد الحضور يتساءل: هل معنى حرية التعامل مع العنصر الشعبى أن أقدم عنترة بن شداد - مثلاً - فى صورة هزلية؟. وعلى الرغم من أن السؤال يحمل استنكاراً لما يسميه البعض حرية التعامل مع العنصر الشعبى، فإن هناك من الأعمال المسرحية نماذج عدة لهذا التعامل الذى قد يصل إلى تقديم العنصر الشعبى فى صورة تدعو إلى الرثاء والضحك فى آن، وهو ما يمثل فى النهاية موقفاً معيناً من قبل المسرح.

وهو ما أشار إليه الدكتور صلاح الراوى من أن محاولة التعامل مع التراث أو المأثور الشعبى، ونقله إلى خشبة المسرح، يجعلنا أمام موقف معين نتخذه من هذه الثقافة الشعبية. وحول هذه المسألة أيضاً توالت أسئلة المنصة دون إجابة محددة، فتساءل الأستاذ محسن حلمى: ما موقف الفنان المبدع من عنصر شعبى يختلف معه؟.. وهل يكون التجريب على الشكل أم المضمون؟ مشيراً إلى أنه يعنى بالشكل اختيار أماكن أخرى جديدة أو جمهوراً جديداً.

مفهوم السرد

وحتى يكون الحوار مرتبطاً بعنوان المحور «التجريب المسرحى وأساليب السرد الشعبى» حرص الأستاذ صفوت كمال منذ البداية على الاهتمام بضبط المصطلحات عند تعرضه لهذا الموضوع، فأشار إلى أن السرد الشعبى هو «القدرة الفنية على الحفظ والنقل، هذه القدرة هى التى تظهر بشكل واضح فى السرد القصصى بصفة خاصة، والسرد الأدبى الشعبى بصفة عامة، حينما يقوم المؤدى، لأى نمط من أنماط الإبداع الشعبى، بتقديم الأشياء التى يصفها متتابعة، فيأتى الشئ فى إثر غيره متسقاً بعضه فى إثر بعض، ويقال فى اللغة: فلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له»

وهذا المفهوم لمعنى «السرد الشعبى» ذو صلة وثيقة بالتجربة والخبرة الطويلة التى يتميز بها الأستاذ صفوت كمال فى جمع المادة الميدانية. وأنواع الرواة وتصنيفاتهم، فضلاً عن المادة التى يحفظونها بوصفهم حاملين للتراث، ومن ثم فإن نقل المأثور الشعبى إلى المسرح يجعلنا ننتبه - والحديث للأستاذ صفوت كمال - إلى اختلاف أنواع السرد الشعبى وتعددها، فسرد «الحدوتة» غير سرد القصة الواقعية، وسرد الخرافة يختلف عن سرد الحكاية الدينية أو الوعظية، .. إلخ. ونستطيع بذلك أن نؤكد على أن التتابع فى السرد الشعبى يتم من خلال عملية تلقائية، على حين يتم الإبداع المسرحى بوصفه عملية إرادية مرتبطة بما يعرف بالفعل الإرادى».

وعن تجربته فى نقل العنصر الشعبى إلى المسرح، عرض المخرج المسرحى عبدالرحمن الشافعى لموضوع السيرة الهلالية وكيفية تقديمه له على المسرح، مستعيناً بالرواة الشعبيين؛ حيث قام عام ١٩٨٥ بعمل، عرض فيه حشداً من رواة السير الشعبية فى جامعة القاهرة، وقد استوعب العرض ما يقرب من أربعين شاعراً من مختلف أنحاء المعمورة، وبدأ الأستاذ الشافعى فى شرح أنواع الرواة الذين تعامل معهم، وبيان قدرة كل منهم على الأداء وعمل احتفالية، مشيراً إلى تجربة إخراج النص المسرحى «الهلالية» الذى كتبه يسرى الجندى، وعرض بوكالة الغورى؛ حيث قام شعراء السيرة بدور الكورس.

وتجربة الشافعى ويسرى الجندى، على الرغم من تعدد الآراء حولها، تتميز بأنها تعاملت مع المأثور الشعبى فى أكثر من جانب. فالنص المسرحى، بداية، يعتمد على نص السيرة الشعبية بأكملها وليس على عنصر واحد منها، فضلاً عن أن طبيعة الأداء المسرحى استُخدم فيها المؤدى الشعبى، الذى انتقل هو الآخر من بيئته إلى خشبة المسرح. وحرص المخرج على إقامة العرض المسرحى فى مكان مختلف مثل «وكالة الغورى»، مما يجعل العمل فى مجمله محل دراسة وبحث من ناحية، وإفادة من التجربة من ناحية أخرى.

واستكمالاً لموضوع الرواة يؤكد الدكتور عصام عبدالعزيز على أن أخطر الأشكال ارتباطاً بالمسرح العربى، هو ما يعتمد على «الراوى» ويصف الدكتور عصام مشاهدته - صدفة - لواحد من الرواة الشعبيين وهو فى طريقه إلى

الفيوم، وكيف كان هذا الراوى يقوم بأداء عمل شعبى تمثيلى كامل. وما ذكره الدكتور عصام فى حقيقة الأمر يجعلنا ننتبه إلى أهمية العكوف الدائم على البحث عن هؤلاء الرواة، وما يقدمونه من مظاهر احتفالية، وهو أمر يتطلب جهداً ميدانياً شاقاً. بيد أن النتيجة ـ فى النهاية ـ ستوضح للقائلين بعدم أو قلة الأشكال الدرامية الشعبية أو اندثارها أن الأمر ليس كذلك.

وعودةً إلى مفهوم السرد الشعبى أيضاً يقول الدكتور محمد أبو الخير إنه «لم يكن ليتبادر إلى ذهنى أن السرد هو الأقصوصة أو الحدوتة فقط؛ لكنها الحكاية بكل تفاعلاتها بين المؤدى والمتلقى، فضلاً عن أهمية الالتفات إلى الصورة المرئية فى المسرح؛ حيث يجب أن يكون هناك ما يعرف بالتحاور مع المادة الشعبية المستخدمة». أما الباحث الجزائرى «مخلوف بوكروح»، فقد أثر فى هذا المحور تقديم ورقة بحثية عرض فيها تجربة الجزائر فى التعامل مع المأثور الشعبى، من خلال أعمال الفنان عبدالرحمن كاكى فى محاولته البحث عن مسرح جزائرى أصيل، وفى تناوله لتقنيات العرض يشير بوكروح إلى أن «تقنيات العرض مزج فيها كاكى بين فضاء المأثورة الشعبية، وقدرات الراوى التبليغية، فاستعاد فى بداية الأمر مكان العرض التقليدى المعروف بالحلقة؛ حيث يحتشد المتفرجون على شكل دائرة يحيطون بالراوى، هذا الشكل هو الذى يحثهم على المشاركة فى الفعل، ثم المداح الذى يتدخل بين الفعل (الحكاية) والجمهور. وهذا يعنى أن كاكى نقل العلاقة: ممثل /جمهور، الخاصة بالحلقة إلى المسرح، وعمل على إعادة خلق الشعور والإحساس الذى يميز هذا النوع من التجمع؛ حيث يلعب المداح دوراً مهماً فى هذه اللعبة، فيروى القصائد معتمداً على بلاغة الكلام القادر على الإقناع مصحوبًا بإيقاع موزون، وعلى حركات منسجمة؛ باعتباره عنصراً مثيراً للعلاقة بين المنصة والجمهور. وإلى كاكى يعود الفضل فى إعادة الاعتبار إلى هذا الشكل الفنى الشعبى المهدد بالفناء، وتوظيفه خارج سياقه الاجتماعى المعتاد (الأسواق والمناسبات الدينية).

تحجيم العملية الإبداعية

«ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وبين جماهيرية المأثور الشعبى».. عنوان يفرض على القارئ وقفة تأمل وبحث، ويثير ـ أيضاً ـ تساؤلات عدة قبل مناقشته، فنحن أمام عملية إبداعية، كيف يمكن أن نفرض عليها ما يعرف بـ «الضبط»؟ وكيف نقف على هذه العلاقة بين التجريب المسرحى وجماهيرية المأثور؟

محور مثير أداره الأستاذ عبدالكريم برشيد، وافتتح بكلمة الباحث السورى «عادل قراشولى»، الذى قدم ورقة مهمة ناقش فيها العديد من القضايا المسرحية، بدءاً من الملمح التاريخى ومروراً بالمصطلحات وانتهاءً بطرح أفكاره حول ما يعرف بالمسرح التقليدى/ السائد، والمسرح التجريبى. ويقاوم «قراشولى» النقد الموجه إلى المسرح السائد؛ إذ يرى فيه إمكانية الوقوف على لحظات تجريبية، لينطلق بعد ذلك إلى الإشكالية الأهم فى هذا المحور: «.. كيف نستطيع أن نخلق مسرحاً تجريبياً فى ظل سيادة جمهور المسرح التقليدى/ السائد المدعم بالسطوة التليفزيونية الكاسحة، بل ـ وبشكل أعم ـ كيف نستطيع أن نخلق مثل هذا المسرح التجريبى المغاير، فى ظل الشرط الحضارى العربى الراهن؟».. ويقاوم الدكتور قراشولى بعنف مقولة «الجمهور عايز كده». وفى حديثه، عن العلاقة بين التجريب وجماهيرية المأثور، يقف عند نقطة مهمة فى صيغة تساؤل: هل المخاطب الذى نتوجه إليه هو الذى أفرز، حقًا، تاريخياً، تلك الأشكال الفولكلورية مثل خيال الظل والأراجوز والسامر والبساط والحلقة والحكواتى وغيرها، أم هو مخاطب يحمل معه، إلى المسرح كذلك، ذاكرة تختزن مفردات معاصرة قد تزاحم أحياناً تلك المفردات؟.. وأتساءل: أيمكننا ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وبين جماهيرية المأثور الشعبى بحكم مسبق نضع له قوانين صارمة نخضع لها التجريب؟ ألا يفقد التجريب حينئذ صفته التجريبية؟ ألا ينبغى أن يأتى بحث هذه العلاقة تابعاً للعملية الإبداعية، لا سابقاً لها؟ وذلك فى إطار العلاقة بين عمليتى الإبداع والتلقى من خلال المنتج الفنى ذاته، وذلك من منظور الذاكرة الراهنة، من منظور الحاضر / الآنى، أى من منظور الآن/ الهنا/النحن، ومن منظور كيف/ لماذا/ لمن؟»

تساؤلات عدة تطرحها قضية التجريب وجماهيرية المأثور، تحمل معها أفكار أصحابها سواء بالنظر إلى التجارب السابقة أو المنظور المستقبلى لهذه العلاقة وما يمكن أن تكون عليه. ويضيف الأستاذ «عبدالفتاح قلعجى» (سوريا) فى ورقته نماذج عدة من التجارب المسرحية له ولغيره من المسرحيين العرب والمصريين، مؤكداً على أهمية ربط المأثور الشعبى بالمسرح؛ ليكون هذا المأثور ركيزة فى عمارة العرض وليس تزييناً له. بيد أن الأستاذ «عبدالفتاح قلعجى» ينهى ورقته أيضاً بتساؤل: «هل يجد المسرح فى مسرحة المأثور

وجماهيريته طريق الخلاص من أزمته؟ ودون جهد فى محاولة الإجابة يشير الأستاذ قلعجى بقوله: «إن الانطلاق من ذاتنا، من وعينا الجمالى، والعودة إلى تلك الحقول الخصبة من تراثنا وما تحويه من مأثورات شعبية لها جماهيريتها الواسعة وركنها الأثير فى أنفسنا، وإلى حارات الواقع المزدحمة بالصور، والعمل على إدخالها إلى معامل التجريب المسرحى، يمكن أن يحقق انطلاقة جديدة للمسرح العربى، هى استمرار وتطوير للخطوة السليمة الأولى التى خطاها أبوخليل القبانى، ونقدم للمشاهد العربى - من ثم - فرجة عربية ممتازة بشروط عربية».

ويرى الأستاذ عبدالكريم بن على بن جواد (سلطنة عمان) أن عنوان الندوة الرئيسى «المأثور الشعبى والتجريب المسرحى» يحمل مفارقة كبيرة بين المفهومين، طرفى العنوان، «كالفرق بين السماء والأرض» - ثم يعرض لإشكاليات خمس تتضمن العديد من التساؤلات: «هل بالضرورة أن يكون هدف التقنية الجديدة المستخدمة فى المسرح التجريبى هو تطوير الحركة المسرحية؟ وهل من الممكن أن نعتبر العروض المسرحية التى تحقق تقنيات جديدة، تعبر عن فلسفة فكرية معينة، مسرحاً تجريبياً؟ .. هل يجوز التجريب من أجل التجريب.. أو بدافع التغيير أو المزاج دون أن تحقق التقنية الجديدة هدفاً فنياً محدداً أو حاجة أو فكرة مسرحية معينة.. أى تظل شكلاً جديداً فقط؟ .. وعودة إلى نسبية مفهوم التجريب، يشير الأستاذ عبدالكريم إلى اختلاف الرؤية للعمل المسرحى التجريبى من بلد إلى بلد.. ورؤية مشاهد عن آخر لعرض واحد.. إن المنهج أو التقنية المسرحية الجديدة تعتبر تجريبية مادامت تعانى جهد الظهور وإثبات الوجود حتى تحقق النجاح فتتحول إلى تقليد. وهذا يؤدى إلى تغير مستمر وعدم ثبات تمتاز به الحركة المسرحية التجريبية. ولكنه أيضاً يشكل مصدر لبس فى فهمنا».. وهذا المنظور يكشف النقاب عن تعدد المفاهيم لمعنى التجريب، إذ إن التجريب - فى حد ذاته - عملية لايمكن ضبطها بمصطلح شامل مانع لأى لبس.

ومسألة ضبط العلاقة بين التجريب وجماهيرية المأثور يتوقف عندها الدكتور عبدالرحمن عرنوس بالنقد؛ إذ كيف يمكن أن نتعامل مع العمل الإبداعى بمفهوم الضبط؟ ويوضح ذلك بقوله: «.. إذا كان الذى يعنيه هذا العنوان هو كيفية عمل التوازن بين التجريب المعملى المسرحى والمأثور الشعبى الجماهيرى، فإنه من الجائز أن يعوق هذا التوازن عملية الإبداع عند التعامل مع هذا المأثور، وقد يعمل على تحجيمه، ذلك أنه عندما تحجم عملية التجريب فى المأثور الشعبى من خلال ضوابط، فقد يتوقف الإبداع بهذه الضوابط لأن الضبط توازن، والتوازن هو التعامل بين طرفين بنسب مقننة ومحسوبة، والتجريب يبحث عن نتائج غامضة تتطلب ديمومة البحث، التى لاتحدها ضوابط أو حدود للوصول إلى الهدف. أما إذا كان المقصود هو الحصول على تقييم العلاقة بين التجريب المسرحى وبين المأثور الشعبى، فمن الممكن متابعة عملية التفاعل فى محاولات التجريب لملاحظة نتائج البحث عند التعامل مع مفردات المأثور الشعبى المنطوق. ويشير الدكتور عرنوس إلى ما جاء فى المعجم اللغوى عن كلمة معمل بأنه: «المكان الذى يجتمع فيه العمال وآلات العمل، وهو المختبر الذى تجرى فيه التجارب». فالمعمل، إذن، يمكن أن يكون هو الوحدة التى تنفذ الاكتشافات العلمية المسبقة. وهناك عدة محاولات فى التجريب المسرحى تعاملت مع الموروث الشعبى مثل تجارب سعد الله ونّوس (سوريا)، وعبدالرحيم عمر، وجبريل الشيخ، وخالد الطريفى وغيرهم، ثم هانى صنوبر (الأردن)، وفرقة البلا - لين (فلسطين)، وتجارب الحكواتى (لبنان)/ وفؤاد الشطى، وصقر الرشود (الكويت).

هذه المحاولات والتجارب المسرحية العربية تحتاج بالضرورة إلى أرشيف عام للرجوع إليها، حتى يمكن رصد عملية التجريب على المأثور الشعبى فى خريطة المنطقة العربية؛ إذ إن هناك عديداً من التجارب المسرحية، فى قطر عربى أو أكثر، لم يسمع عنها أحد فى الأقطار الشقيقة الأخرى. ومن هنا كانت أهمية توثيق هذه الأعمال ونشرها، حتى تكون المعرفة بها متجاوزة حدود العنوان والمؤلف أو المخرج إلى التعرف على التجربة بأكملها.

وفى إطار التعريفات المتعددة لمصطلح «تجريب» يشير الأستاذ مجدى فرج إلى أن التجريب فى تقديره هو «إعادة بناء الوعى الإنسانى بالواقع المعاش، بما يخضع لقوانين الدراما وقوانين الواقع الاجتماعى معاً. أما فى إطار موضوعنا فهو إعادة ترتيب وصياغة البنى الاجتماعية فى سياقها التاريخى المحدد بالزمان والمكان، وفى سياقها المطلق غير المحدد بالزمان والمكان». أما عن علاقة التجريب المسرحى بجماهيرية المأثور الشعبى؛ فيرى الأستاذ فرج أن التجريب يتجاوز حدود العلاقة الأحادية بجماهيرية المأثور الشعبى إلى صياغة لحظة - أو سياق زمنى - من التنوير الاجتماعى تكشف عن علاقات وتراكيب اجتماعية جديدة بهدف تأكيد قيمة إيجابية أو مقاومة قيمة سلبية.

وقد اثار موضوع التجريب وجماهيرية المأثور قضية المتلقى وعلاقته بالعمل الفنى؛ إذ أشار الدكتور وجدى زيد إلى أن المتلقى له الحرية الكاملة فى استخلاص المعانى والرموز التى قد تكون بعيدة تماماً عما يطرحه النص من قضايا، ومن ثم فإن العمل الإبداعى يصل إلى المتلقى بأكثر من معنى، ويثير فى داخله قضايا متعددة تختلف من إنسان إلى آخر. ويختتم الأستاذ عبدالكريم برشيد هذا المحور بالتأكيد على أن التجريب المسرحى ينبغى أن يبتعد عن مفهوم «الإيديولوجيا».

الاختيار أو الجمع.

موضوع الاختيار أو الجمع، يحمل فى طياته أيضاً، نبرة التساؤل: أيكون التجريب المسرحى فى الاختيار أم فى الجمع بين مجالات المأثور الشعبى؟ أدار هذا المحور الدكتور أحمد مرسى بتقديمه للباحثة البولندية «باربارا لاسوتسكا» التى أكدت على أهمية الاستفادة من عناصر الفولكلور فى الثقافة البولندية، باعتبارهاوسيلة للبحث عن هوية للمسرح البولندى؛ حيث إن المسرحيين فى بولندا يقع على عاتقهم مهمة أساسية، وهى: البحث عن المأثورات الشعبية ذات الطابع القومى كأساس للتجريب المسرحى. ويبدو أن مهمة التعامل مع المأثور الشعبى فى التجريب المسرحى من الهموم المشتركة بين المنطقة العربية وأوروبا. فقضية البحث عن المأثور الشعبى وإمكانية توظيفه او نقله إلى المسرح لاتزال تمثل عبئاً وجهداً، سواء فى المنطقة العربية أو غيرها. فيذكر الأيرلندى «كلير ويلسون» أنه «حتى عام ١٩١١ لم يكن فى أيرلندا أى مسرح محترف، ومن ثم لم يكن هناك أى تخطيط لجمع النصوص الشعبية الدرامية، وذلك حتى قام كل من «ييتس» وليدى «جريجورى» بتأسيس مسرح «الأبى» فى دبلن، ويُذكر عن الليدى جريجورى أنها قالت ذات مرة: حدثت بالأمس السيد ييتس عن المسرح العربى، وهو نوع من المسرح مرتبط بالناس، وكان ييتس شديد الأسف؛ إذ لم تملك أيرلندا مثل هذه المؤسسة. ولم يكن من الليدى جريجورى إلا أن تجولت فى ربوع أيرلندا من بيت إلى بيت تجمع مجلداً ضخماً من التراث الشعبى».. ويعرض ويلسن للتجربة الأيرلندية فى المسرح الشعبى، وأهمية الاستمرار فى عملية التجريب لزيادة التواصل بين الجماعات المختلفة وإتاحة الفرصة لعامة الناس للاشتراك والتواصل بخبراتهم مع المجتمع من خلال المسرح.

ويبقى سؤال المحور رغم ذلك معلقاً: الاختيار أو الجمع..

ويقدم الدكتور محمد عبازة (تونس) رؤيته لهذه النقطة مشيرا إلى أن «الفنان المسرحى مطالب - إن لم نقل مجبر - بالجمع لأن الإفراد ليس من طبيعة المسرح.. فالجمع هو الأساس، لأن هذا الفن ميزته الجمع والتجميع، فهو يجمع بين الفنون ويجمع الناس ليشاهدوا العرض، الآن وهنا، ولذلك لايمكن أن نتحدث عن الإفراد أو المفرد فى هذا الفن، لأن كل ما يحيط به مبنى على الجمع؛ ولذا أعتقد أن اختيار جل المسرحيين العرب فى تجريبهم لابد أن يرتكز على الجمع (من نصوص، ورقص، وغناء، وموسيقى، ورسم، وعمارة، ونقش، وملابس).. فكلها عناصر اساسية لأى عرض ناجح حتى على الطريقة الكلاسيكية، فما بالك بالعرض التجريبى الذى يقفز إلى الأمام متخطياً الحواجز والعراقيل والعادى». ويشير الدكتور عبازة إلى عدة محاولات فى المسرح التونسى كمثال توضيحى لفكرته ، وحرص على ضبط المصطلحات المستخدمة فى كلمته، مثل: التجريب/ المأثور.. إلخ.

أما الأستاذ نمر حسن حجاب (الأردن)، فقد أفرد ورقته فى هذا المحور لتصنيف التجارب المسرحية العربية إلى قسمين:

الأول: مبدعون مسرحيون أرادوا أن يخلقوا من المسرح فرجة ومتعة وتسلية وفرح، وذلك من خلال مسرح الحلقة دون منصة، واشتراك الجماهير من المتفرجين فى العرض المسرحى، واستثمار وعيها الشعبى، بل استغلاله، بأشكال فنية استهلاكية.

الثانى: مبدعون مسرحيون عرب حاولوا تغريب الواقع بهدف تغييره وتطويره، واستغلال التراث للإسقاط فى العرض وبذلك جعلوا من التراث إطاراً عاماً تدور فيه الأحداث ليسقطوا الواقع بكل تناقضاته على عالم خيالى مدهش، يجعل المتلقى يعيش فى عالمين: عالم القرن العشرين بكل تعقيداته، وملابساته، وعالم الف ليلة وليلة - مثلاً - بخوارقه وعجائبه.

أما الدكتور على عامر فيدلى برأى يستحق الانتباه، فالاختيار يعود فى المقام الأول إلى تقنية العمل المسرحى نفسه، والفكرة الرئيسية هى التى تحدد نوع وكم المأثور الشعبى المستخدم، ومن ثم، فإن استخدام المأثور الشعبى فى المسرح يعد وسيلة فنية وليس غاية. ويضيف الدكتور عامر منبهاً إلى ضرورة الابتعاد تماماً عن تشويه التراث الشعبى بحجة الرؤى الجديدة أو التفسيرات العبقرية، وهو بذلك غير منحاز إلى فكرة الحرية المطلقة فى التعامل مع المأثور الشعبى التى ينادى بها البعض؛ إذ يرى الدكتور عامر أن بعض هذه التفسيرات قد تفيد بعض المرتزقة والمتطفلين

على هذا الوطن.. أما عملية تنفيذ المأثور الشعبى على المسرح، فيجب أن تتم بأدوات قريبة من تراثنا وأن نبتعد عن الوسائل الغربية التى لاتتوائم مع مأثوراتنا الشعبية.

وثمة رؤية أخرى يطرحها الدكتور على فوزى؛ إذ يرى أن عملية الإبداع - فى مجملها - تنطوى على «الاختيار» وربما يرتبط الاختيار بالجوهر الكامن فى التراث الشعبى. ومن ثم فإن عملية الاختيار لهذا المأثور الشعبى أو ذاك ينبغى أن تتم عن دراية ووعى بمكوناته، وأن يتم التعامل مع المادة التراثية طبقاً لقوانين الجمال المعروفة. ثم يفرد الأستاذ محمد السيد عيد لبعض التجارب المسرحية التى تناولت عناصر المأثور الشعبى بأكثر من وسيلة، مثل تجربة نجيب سرور فى «منين أجيب ناس» التى رفض فيها البناء التقليدى للمسرحية، وتجربة صلاح عبدالصبور الذى استفاد بعناصر التراث الشعبى فى «الأميرة تنتظر» وبصفة خاصة «الف ليلة وليلة»، أما محمود دياب فقد استفاد بشكل السامر فى مسرحيته «ليالى الحصاد».

ويحدد الدكتور مصطفى يوسف مفهوم التجريب فى نقطتين:

- هدم القديم.
- اختراق المجهول (لكنه يحمل ظلالاً رومانسية).

ويشير الدكتور مصطفى بعد ذلك إلى أن العمل المسرحى تدخل فيه الإضافة والحذف من المأثور الشعبى الذى يتعامل معه مبدع فرد. والاختيار هنا يجب أن يتم بناءً على وعى ببنية المأثور الشعبى. وعليه فإن التجريب المسرحى فى هذه الحالة يعد «صياغة جديدة لعناصر قديمة معتمدة على بنية عالمية». ويختم الدكتور مصطفى حديثه بكلمة الدكتور عبدالحميد يونس - رحمه الله - «.. المأثورات الشعبية تحتاج إلى العلم والوعى مع القدرة على التمييز».

ثم يعقب الدكتور أحمد مرسى على كلمة مصطفى يوسف الذى ذكّر الحضور بأستاذنا الراحل الدكتور عبدالحميد يونس، خاصة وأن هذا الشهر - سبتمبر - يوافق ذكرى رحيله. ويعطى الدكتور مرسى بعد ذلك الكلمة للدكتور رجب النجار الذى يُعرّف مصطلح «تجريب» بقوله «.. إن التجريب يعد كسراً للتقليد، وينطوى على تناقض»، ثم يتساءل: من الذى يحكم قضية الاختيار أو الجمع؟ هل هى رؤية المخرج أم الكاتب. وممن يتم الاستلهام: النص (المضمون)، أم الشكل، أم الأدوات؟ وأوضح الدكتور النجار أن هناك سمات فارقة بين المسرح التجريبى والمسرح الشعبى ينبغى ألا نخلط بينها. واختتم الدكتور أحمد مرسى سلسلة التعقيبات، مشيراً إلى أن الفنان الشعبى عندما يقف أمام جمهوره، فهو فى كل مرة يقوم بعملية تجريب؛ حيث يقوم - أى الراوى - بمحاولات تعديل ، فى كل مرة ، فى إطار المأثور المطروح؛ بهدف توصيل رسالة ما إلى الجمهور.

المناهج النقدية

أدار هذا المحور الأخير، وموضوعه «المناهج النقدية والتجريب على المأثور الشعبى»، الدكتور جابر عصفور الذى اتبع تقليد الندوات فى إعطاء الكلمة للباحثين الأجانب أولاً، ثم العرب ثانيًا، وأخيرًا المصريين.. فبدأ الإنجليزى «جاتندر فيرما» حديثه عن العلاقة بين الأنا والآخر من وجهة نظر نقدية. وهذا النوع من النقد يركز على وجهة نظر أبناء المناطق المستقلة، ونقد الآخر الذى كان مهيمناً على الثقافة بصفة مستمرة. أما سليمان الحزامى (الكويت) فقد أشار إلى النقد الشخصى الذى يبتعد عن الأسس العلمية للمناهج النقدية. فالعملية النقدية مثل العملية الإبداعية؛ حيث يرى الحزامى أن النقد كالنص المسرحى أو الإخراج، ودور الناقد يبرز فى أنه يضع يده على الأماكن التى تهدى الكاتب أو المتلقى، والناقد ربما نجده يتناول النص أو الإخراج، بيد أنه يهمل عناصر أخرى مهمة مثل الموسيقى أو التصوير أو الديكور . فالقائم بالعملية الإبداعية للمسرح لايمكنه أن يسير دون أن يكون معه الدليل أو (الربان) وأعنى به «الناقد».

ويشير الأستاذ أحمد زكى إلى أن مسؤولية الفنان المسرحى أمام المؤلف واضحة لدينا جميعاً، ولا تحتاج إلى دليل، غير أن هذه المسؤولية - للأسف - تكون بلا حدود، فى حالة ما إذا كان المؤلف ليس على قيد الحياة. ويضيف أحمد زكى قوله: إننا لانستطيع أن ننقد نقداً عادلاً، دون أن نعرف ما هو صحيح منطقياً، ومن ثم فنحن فى حاجة ملحة إلى منهج لتفسير الموروث الشعبى. أما الدكتور سامح مهران، فقد حاول التعرض مرة أخرى لضبط المصطلحات المتعلقة بالفولكلور فأشار إلى أن مصطلح «تراث شعبى» ينقسم إلى «مأثورات شعبية» وهى ما يعيش بيننا حتى الآن من التراث. أما الجزء الثانى فهو «الموروث الشعبى» وهو القديم.

وتنتقل الكلمة إلى الأستاذ عبدالحميد حواس الذى أثار إشكالية وجود مسرح أو ظواهر تمثيلية فى الثقافة الشعبية التى لاتزال حية حتى الآن، ويضيف الأستاذ حواس: إن العديد من المناهج والكتابات النقدية حافلة بالحديث عن

العلامات والدلالات النصية وما إليها، وقد نُسى تماماً أن هذه الثقافة تمثل منظومة تحكمها اليات وشبكة من العلاقات لابد من الاقتراب منها بالطريقة الصحيحة، ومعرفة: ما الذى يكوِّن هذه الرؤية الخاصة للعالم؟ نسى كل هذا، وصار من الطبيعى أن تفتت وحدة الثقافة وتستلهم وتوظف.. وهناك من الشباب من يتوجهون إلى الريف والمناطق الشعبية، ويحاول كل منهم العمل مع الناس فى محاولة للاقتراب، وفهم ما يجرى فى داخل الثقافة الشعبية لكى يقدم عمله الشعبى المأمول متصوراً أنه يقدم المسرح البديل.

وتبدأ الدكتورة علياء شكرى حديثها من حيث انتهى الأستاذ حواس، ولكن من وجهة أخرى؛ حيث أشارت إلى تجربة عايشتها خلال وجودها فى مؤتمر اليونسكو للفولكلور، وهى التقاؤها بعدد من الباحثين الميدانيين الذين كونوا مع مخرج مسرحى فريق عمل، وتعايشوا جميعاً فى اندونيسيا مع مجموعة من الظواهر التى يمكن أن تقدم على المسرح تقديماً علمياً سليماً. وقد نفى البعض خلال هذا المؤتمر كلمة «استلهام»؛ حيث إنها قد تنطوى على خروج التراث الشعبى من سياقه. وأنهت الدكتورة علياء شكرى كلمتها بقولها: «من الأفضل أن نعيش السياق الكامل لمأثورنا الشعبى حتى نتمكن من إخراج العمل المسرحى».

أما الدكتور محمد شيحة فقد أشار إلى أن الناقد يجب أن يكون ذا رؤية مختلفة لفهم العمل الفنى قبل عملية التحليل». ويضيف الدكتور شيحة: إن المنهج السيميولوجى هو أفضل المناهج لتحليل العرض المسرحى شريطة الا يتحول إلى مجموعة من الجداول والرسومات البيانية . واختتم هذا المحور بالطرح الذى قدمه الدكتور وليد منير عن مفهوم التجريب على المأثور الشعبى فى المسرح، حيث يرى أنه استقطاب للحظة حياتية من الماضى للحاضر، ولابد أن يكون هذا الاستقطاب مبنياً على إحالة القراءة، وهناك عنصران فى هذا الإطار ينبغى الإشارة إليهما :

الأول : الإحالة التاريخية.

الثانى : تحول الإحالة من سياقها الأصلى إلى دلالات لم يعرفها الحضور من قبل، ومن ثم فإن التجريب على المأثور الشعبى يمثل توليداً لدلالة مخبوءة .

ويضيف الدكتور وليد: إن المنهج السيميولوجى يفيد فى هذه الدلالة الفنية عند تطبيقه على المسرح التجريبى، الذى يتصل بالعناصر الشعبية. وقدم نموذجاً نقدياً معتمداً هذا المنهج عند التطبيق، موضحاً أن الناقد السيميولوجى لا ينفصل عن الاجتماعى، الذى لا ينفصل بدوره عن البنيوى .

وفى نهاية هذا المحور وجه الدكتور جابر عصفور سؤالاً للإنجليزى جاتندر فيرما : هل تعتقد انه من الصحيح أن نتحدث عن الاختلافات أو أوجه التشابه بين الثقافات ؟ .. ويشير « فيرما» إلى تساؤل الدكتور عصفور بقوله : أعتقد أنك محق فى طرح هذا التساؤل، بيد أن المفارقة التى تكمن حول المسرح هى أننا إذا سعينا وراء التشابهات ستبرز أمامنا الاختلافات.

ويضيف الدكتور جابر عصفور: إن مصطلحات مثل: النقد الإنجليزى، الفرنسى، الأمريكى، تؤكد لدينا الإحساس بالتخلف، فلا توجد دولة فى العالم تطلق اسمها على مدرسة نقدية، ولكن كل دولة بها أشخاص لهم إسهامات من الممكن أن ترتبط بأسمائهم كمجموعة مثل: مجموعة براغ أو عصبة باريس ... إلخ .

ويختتم الدكتور « عصفور » هذا المحور بطرح اقتراح على المسؤولين عن المسرح التجريبى، وعلى رأسهم الفنان سعد أردش رئيس الندوات العلمية وهذا نص الاقتراح:

« .. نحن نركز دائماً - وخلال السنوات الماضية - على التجارب المسرحية فى أوروبا وأمريكا، أما التجريب فى العالم الثالث فلم يحظ بالاهتمام اللازم فلم لا نركز فى العام القادم على التجريب فى العالم الثالث ، لنعرف عن قرب الحلول التى يقدمها إخوة لنا فى هذا العالم ؟»

ولعل هذا الاقتراح الذى قدمه الدكتور جابر عصفور يكون خطوة فى التعرف على الجديد فى عالم المسرح التجريبى، وخطوة أيضًا لحشد الجهود العلمية فى قضية تأصيل منهج عربى للبحث والتحليل، والوقوف على قاموس عربى موحد لمفردات مسرحنا العربى من ناحية، وتراثنا الفولكلورى من ناحية أخرى .

رحلة مع الفنان محمد صبرى

رائد الباستيل من مصر

حـــوار : نادية السنوسى

تقدم جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد فناناً مصرياً عالميا، فى محاولة للكشف عن إبداعاته الفنية المتمثلة فى العديد من اللوحات التى تعبر فى معظمها عن الحياة الشعبية، سواء أكانت مصرية أم عربية أم عالمية، وكلها بنفس البراعة ورهافة الحس والقدرة على إبراز مواقع الجمال.

حيث إن المتامل لأى لوحة من لوحاته يكتشف الدفقة الشعورية والجمالية المتمثلة فيها .

وقد أقيم معرض لبعض أعمال الفنان محمد صبرى فى الفترة من ١٩٩٤/١١/١٥ وحتى ١٩٩٤/١٢/٣.

وقدمت لوحاته جوانب من التراث الشعبى الحافل بالعديد من مواقع الجمال، والتى أبهرت العالم.

محمد صبرى المعطاء فى صمت، والعملاق فى تواضع .

أبحر بفنه بين سائر مواطن الخيال والواقع، وأهدانا بعبقريته تسجيلا فنيا نادراً قل أن نجده لدى سواه .

وفى جولتنا مع لوحاته بكل تنويعاتها الإلهامية كدنا أن نسمع صوت الناس وحركاتهم فى الأحياء الشعبية، والأسواق، والمقاهى، والردهات، فلم يقتصر فنه على عالم الإنسان والطبيعة الخلابة وإنما عانق بريشته أشرعة المراكب ونهر النيل وسواعد النوتية بكل جديتهم وحيويتهم .. وتجاوز التعبيرات الجامدة إلى أرق الأحاسيس التى يضفيها شعاع من ضوء الشمس وهو يتخلل الانحناءات ومختلف الزوايا التى يعبر عنها فى لوحاته .

إن لوحات محمد صبرى مزيج من النقاء والصفاء، وحسبما قال الفنان المصرى «حسين بيكار»: إنه ظاهرة فنية نادرة وسط اندفاع هيستيرى لاهث وراء النزعات الحديثة. وهو يرسم لوحاته مباشرة من الطبيعة متاثرًا بلمسات الضوء والظل... فمن هو الفنان محمد صبرى؟!

الفنان محمد صبرى

ولد الفنان محمد صبرى فى القاهرة ٢١ ديسمبر ١٩١٧ وتخرج فى كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٣٧، وقد حصل على درجة الأستاذية فى التصويرمن اكاديمية الفنون الجميلة «سان فرناندو» بمدريد عام١٩٥٢م، ثم حصل على دبلوم الدراسات الأسبانية من كلية الآداب جامعة مدريد عام ١٩٥٦، وعمل وكيلاً، ثم خبيرًا، بالمعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد، وحاليًا يعمل استاذاً غير متفرغ بكلية الفنون التطبيقية .

ولقد عين محمد صبرى عضواً اكاديميًا مدى الحياة بالاكاديمية الملكية (سان فرناندو) بمدريد ١٩٦٧، كما عين أيضًا عضو شرف بالجمعية الأسبانية للمصورين والنحاتين الأسبان .

حصل الفنان محمد صبرى على العديد من الأوسمة والجوائز مثل وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى - رائد فى الباستيل - عام ١٩٧٤، وحصل على وسام الاستحقاق - بدرجة فارس - من أسبانيا عام ١٩٦١، ووسام الملكة إيزابيل الذى منحه إياه ملك أسبانيا عام ١٩٦٨ .

وقد حصل أيضاً على دبلوم وميدالية الأكاديمية الملكية «سان فرناندو» بمدريد. وحصل على الجائزة الأولى فى التصوير فى صالون الخريف بمدريد عام ١٩٦٤ .

وللفنان محمد صبرى لوحات فى الكثير من المتاحف فى مصر والخارج، ومنها أكاديمية سان فرناندو بمدريد .

ونشرت لوحاته وتاريخ حياته فى الموسوعة الأسبانية الجزء ١١، مدريد ١٩٧٨م . والموسوعة العالمية - «who is who» التى تصدر فى كمبردج بانجلترا - ١٩٩٣-١٩٩٤ .

والموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة - الطبعة الأولى عام ١٩٨٩م، الثانية ١٩٩٢م . وأخيراً اختاره المركز الدولى للسير الذاتية فى كمبردج الرجل العالمى لعام ١٩٩٣م، كما اختاره المعهد الدولى الأمريكى لكتابة تاريخ حياته ضمن ٥٠٠ شخصية دولية .

ومن لوحاته :

- لوحة «معركة بورسعيد» عام ١٩٥٧م، وهى لوحة زيتية كبيرة من مقتنيات متحف الفن الحديث وتوجد الآن بوزارة التعليم .

- لوحة «السد العالى» عام ١٩٧٠، لوحة زيتية كبيرة، أهداها مجلس الشعب إلى مجلس السوفييت الأعلى .

- لوحة (الأزهر) عام ١٩٦٧م، وهى لوحة زيتية كبيرة، من مقتنيات المعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد .

- لوحة «عبور ٦ أكتوبر»، وهى من مقتنيات قصر عابدين وفى هذه اللوحة سجل محمد صبرى البطولة الخارقة لجيشنا العظيم فى حرب أكتوبر مؤكدًا أن الفن تاريخ لكل الأحداث التاريخية التى تمر بالأمة .

رائد الباستيل :

مادة الباستيل هى المادة المفضلة لدى محمد صبرى الذى يعتبر جهده فى استخدامها جهداً رائداً، حيث أشاع فى لوحاته ألواناً غنائية النغم تضج بالحركة والحياة، وتنبض بإحساس مرهف فى الأداء مع دقة التكوين وروعة التعبير .

وينفرد الفنان محمد صبرى بين الفنانين المعاصرين باستخدام الباستيل الذى يسميه البعض جزافاً «طباشير» وهو فى الحقيقة تشبيه خاطىء، حيث إن الفرق بينهما كالفرق بين الألوان المائية وألوان الجواش وألوان الإكريليك، وجميعها تذاب فى الماء عند استعمالها ، ولكن لكل منها خواص وطريقة استعمال معينة .

وقد أوضح الفنان محمد صبرى أن من أشق الأمور فى استعمال الباستيل هو معرفة خصائص ومركبات الصبغات، واختيار الصالح منها للحصول على أكبر مجموعة من درجات اللون الواحد .

ومن طبيعة ألوان الباستيل أنها لا تتغير بمرور الزمن، وذلك عكس الألوان الزيتية، وبالتالى يعرف الفنان تأثير وصلاحية اللون الذى يستخدمه .

ولقد استعمل الباستيل فى أواخر القرن الخامس عشر، ويقول « لوماتسو » إن ليوناردو دافينشى كان يخطط رسومه التحضيرية بألوان تشبه الباستيل، وفى إيطاليا كانت المصورة «روزاليا كاريرا» أول من مارست التصوير بالباستيل، وفى عام ١٨٧٠م تكونت جماعة فنانى الباستيل فى باريس، وكانوا قد أقاموا فى لندن أول معرض للوحاتهم عام ١٨٨٠، وازدهرت صناعة هذه الألوان وتعددت وسائل استخدامها، حتى أصبحت تجارى وسائل استعمال الألوان الزيتية .

وقد تربع الفنان محمد صبرى على عرش الباستيل، ووجد فيه الأداة التى تعينه على تحقيق ذاته، ومع ذلك فهو لم يترك التصوير بالألوان الزيتية أو الألوان المائية، على الرغم من اختلاف طبيعة هذه المواد ومتطلبات العمل بكل منها، إلا أنه استطاع أن يعكس على لوحاته مشاعره وتأثره بجمال مايراه، فيعبر عنها بلمسات رقيقة أحياناً، وأحياناً أخرى فى شكل صراع عنيف بين الأضواء الساطعة والظلال القاتمة وما بينهما من انعكاسات .

وفى حوار مع الفنان محمد صبرى قال لى:

كانت بداياتى الأولى منذ الصغر، حيث أقمت أول معرض وعمرى ٨ سنوات، وكان معرضاً مدرسياً ؛ إذ دفع تفوقى فى الدراسة أساتذتى إلى منحى بعض الجوائز فى صورة كتب فنية مرسومة بالألوان، فما كان منى غير أن رسمت مثلها بالضبط، وكأنها صور طبق الأصل، إلى أن رآها أحد

طارق النحاس - ألوان زيتية

أساتذتى فأخذنى ورسوماتى للناظر الذى منحنى فرصة لإقامة أول معرض لى وعمرى ٨ سنوات، وأنا طالب فى ابتدائى بمدرسة «عباس الابتدائية الأميرية» بالسبتية، وبعد ذلك دخلت قسم الرسم، لأنه كان فى الماضى يوجد أقسام كالموسيقى والرياضة والرسم، مما كان يعطى فرصة كبيرة لظهور المواهب الفنية فى وقت مبكر ورعايتها بشكل جيد .

ثم توالت المعارض بعد ذلك، وكان أول معرض للفنان محمد صبرى فى صالون جويا بجمعية الفنون الجميلة بمدريد، وقد حصل على وسام الاستحقاق بدرجة فارس من الحكومة الأسبانية عام ١٩٦١م، كما أقام معرضه الثانى فى لندن، وكان ناجحاً لدرجة أن النقاد قالوا عنه إنه «أستاذ الباستيل » وكتبوا إن معرضه يعد فريداً من نوعه، ولم يقم معرض مثله فى لندن منذ فترة ليست بالقصيرة، وهو على مستوى رفيع فى مادته ـ الباستيل ـ ذات الأسلوب الخاص المتميز.

ثم أقام المعرض الثالث فى روما.. وقد كتبت عنه جريدة الڤاتيكان الرسمية «أوبزر فاتوريو رومانو» وأشادت به بوصفه فنانًا متميزًا، ثم أقام معرضًا فى ألمانيا، وقابلته صحافة المدينة باهتمام شديد، وكان أهمها صحيفة «فرانكفورتر الچامين» وقالت: إن الفنان محمد صبرى عليه أن يفخر باسلوبه التأثرى.. إلى جانب إشادتها بالوقت الذى ينجز فيه لوحاته.. ولا يستطيع أى ناقد أن ينكر براعة يديه ولا رقة ذوقه فى اختيار ألوان لوحاته. كما أقام معرضاً آخر فى مدينة غرناطة بالأندلس عام ١٩٦٢.

وفى عام ١٩٦٣م أقام معرضاً خاصاً فى صالة «أشنيو» بمدريد، ومعرضًا آخر فى قاعة البلدية بمدينة قرطبة بالأندلس وكان نجاح هذه المعارض مثار جدل ونقاش فى الأوساط الفنية.

وفى عام ١٩٦٤م عاد إلى القاهرة وأقام معرضًا خاصاً للوحاته فى جمعية «اتيليه القاهرة». وفى عام ١٩٦٧م سافر إلى أسبانيا، بدعوة من اللجنة المنظمة لصالون الخريف العام ليعرض لوحاته فى صالون «فلاسكس» بمدريد، وفى العام نفسه أصدرت الجمعية الملكية قراراً بتعيين الفنان محمد صبرى عضواً أكاديمياً مراسلاً بها. وبهذا التكريم يعتبر الفنان محمد صبرى أول فنان مصرى يحظى بهذه العضوية الشرفية فى أعرق وأقدم أكاديميات العالم، والتى تضم الصفوة من كبار فنانى أسبانيا. وفى عام ١٩٧٨، أقام معرضاً خاصاً فى صالون صندوق الادخار فى مدينة «المريا» وقامت دائرة المعارف الأسبانية المشهورة باسم «أسباسا» بتسجيل اسم الفنان محمد صبرى وسيرته ونشاطه الفنى المتصل مع لوحات من أعماله بالألوان. وفى العام نفسه الذى يعتبر من أهم أعوام الفنان ازدهاراً، وقع عليه الاختيار عضوًا فى لجنة التحكيم فى صالون الخريف العام الذى أقيم فى مدريد.

وفى عام ١٩٧٩م أقام فناننا الكبير معرضاً للوحاته فى المركز الثقافى المصرى بباريس، ونال نجاحاً كبيراً وكتبت مجلة «چورنال دى لارت» مقالاً مطولاً عن أسلوبه. وتكريماً له أقامت وزارة الثقافة الأسبانية معرضاً شاملاً للوحات الباستيل التى أنجزها فناننا محمد صبرى، للتجول به فى تسعة متاحف فى محافظات أسبانيا، وذلك فى المدة من أكتوبر ١٩٧٩م إلى يونيو ١٩٨٠م.

الفنان العالمى محمد صبرى مع مندوب المجلة فى معرضه الذى أقيم أخيراً فى القاهرة فى المدة من ٥/١١ - ٣/١٢/١٩٩٤.

وقد كان لهذا المعرض بالذات صدى كبير فى جميع الأوساط الأسبانية، حيث كتبت عنه مقالات عديدة، تزيد عن ٢٥ مقالة فى صحافة أسبانيا وكلها تشيد به وتؤكد أستاذيته ومكانته المرموقة وفنه الرفيع، خاصة وهو يستخدم مادة من مواد الرسم الصعبة.

بعد هذه الجولة السريعة مع بعض معارض الفنان محمد صبرى التى حاولت أن تجىء فى شكل بانوراما فنية، لكى يستطيع القارىء الإلمام ببعض ما حققه من نجاحات متتالية وممتدة حتى اليوم.

وبعد عشرين عاماً من إقامة معرضه الأخير فى القاهرة، أقام له المركز القومى للفنون بوزارة الثقافة معرضاً للوحاته بقاعة السلام بمتحف محمد محمود خليل، وأخيراً معرضه فى قاعة «أكسترا بالزمالك».

ويقول الفنان محمد صبرى:

«لقد رسمت البورتريه، ولكن قبل أن أرسم البورتريه رسمت مواضيع فنية شعبية أو اجتماعية مثل «صباح الخير» و«جمعة والنورج» و«الطحين» و«البلهارسيا»، ولابد لأى لوحة من هذه اللوحات من موضوع وقيمة اجتماعية تكون المحرك الأساسى وراء رسمها.

وعن تحوله من رسم البورتريه إلى رسم لوحة ذات موضوع، يقول ببساطة شديدة جداً :

«إن أى لوحة تحتوى على مجموعة من الأفراد أو على فرد واحد هى بورتريه داخل اللوحة، موظف لأداء دور داخل هذه اللوحة» .

ويستطرد الفنان محمد صبرى قائلاً :

«فى الحقيقة إن الحياة الشعبية بالنسبة لى هى حياة ملهمة وموحية وتعطينى ثراءً غير عادى، ونجد ذلك فى «معركة بورسعيد» وقد صورتها فى لوحة حوالى ٢,٥٠ وأنا شخصياً معجب بالبيئة المصرية والحارة الشعبية والمناظر الشعبية، لأن كل هذا مهم جداً جداً لحياتنا الحديثة، لأن التقدم لا يأتى من فراغ، ومن له حضارة مثل مصر لابد أن يستلهم فنه من هذه الحضارة، وهى تتجلى بصورة واضحة فى الأحياء الشعبية المصرية .

ولكن أود أن أشير هنا إلى ضرورة الحفاظ على كيانات وهوية هذه الأحياء العريقة، لأننى عندما أعود إلى حى من هذه الأحياء لأرسم لوحة أخرى برؤية مختلفة فلا أجد غير تشويه لفن نادر وتلوث حضارى .

ولابد هنا أن اقول ايضاً : إن هذا لا يحدث فى أى مكان في العالم، بل على العكس نجد مثلاً فى أسبانيا ترميماً للآثار، واهتماماً غير عادى بها، لدرجة أنه لا يمكن طلاء جدار واحد دون الرجوع للسلطات والجهات المختصة، حيث لا يمكن أن يخدش تاريخ أو أثر لأنه ملك للإنسانية كلها، ولذلك فإننى أهتم بشكل خاص - بمحاولة رصد كل ما تقع عليه عينى من أحيائنا الشعبية الجميلة فهى كنز ثمين، لأن هذا يعتبر تأصيلاً حضارياً، وتوثيقًا للعادات والتقاليد والقيم، ومن أجل هذا أهتم بالقاهرة القديمة وأحيائها الشعبية.

والواقع إن الأحياء الشعبية فى الأندلس تشبه إلى حد كبير الأحياء الشعبية المصرية مع الفارق؛ إذ يوجد فى أسبانيا اهتمام غير عادى بالأندلس من حيث الحفاظ على تراث هذه الأحياء .

ولقد سجلت فى لوحاتى الحضارة العربية الموجودة فى الأندلس وغرناطة واشبيلية فى حوالى ٣٠ لوحة، وأقمت بها معرضاً فى مدريد .

إذن العلاقة بين الفن المصرى والأسبانى واضحة، ولكن الاختلاف فى مدى الاهتمام . فسنجد أنهم قد اهتموا بالعمارة الإسلامية ورمموها، لأنهم يعتبرونها أحد مصادر الدخل القومى.

وما أستطيع عمله هو الدعوة إلى المزيد من الاهتمام بالعمارة الإسلامية الموجودة فى مصر، وسوف تكون مصدرًا سياحياً عظيماً ».

وفى حوارى معه، قال الفنان محمد صبرى :

«فى الحقيقة أنا اهتم بالضوء لأنه عنصر هام جداً، فعندما تكون اللوحة «فلات» أتابعها أكثر من مرة، إلى أن أصل إلى وضع معين لسقوط ضوء الشمس على اللوحة بشكل يرضينى، ويخدم المعنى الذى هو موضوع اللوحة.

واهتمامى بالضوء يجعلنى أنتظر الشمس لتمر على اللوحة بأكثر من شكل، حتى تصل إلى نقطة معينة، تكون دائماً أكثر إضاءة، لأنه فى حقيقة الأمر ترضينى اللوحة المضيئة والألوان المبهجة، على عكس الألوان الداكنة والإضاءة الخافتة التى لا تضفى ظلالهاولا تحدد ملامح اللوحة وأؤكد أن الضوء هو الذى يعطى روحًا وخاصية للوحة الفنية.

فالألوان المضيئة تعطى إحساساً بالبهجة، وتضفى على المتلقى الشعور بالتفاؤل والأمل .

وهذه سمة مميزة للفنان محمد صبرى الذى يعشق عمله.

وكما يقول :

«نعم فعلا، أؤكد أننى أحب عملى وأنفعل به، وأريد لمن يرى لوحاتى أن يشاركنى هذا الإحساس بالتفاؤل والرضا والنضارة والجمال.

وهذا لا يمنع أننى أحياناً أعبر فى لوحاتى عن انطباع قد يكون حزيناً، ويظهر هذا بوضوح فى لوحة «البلهارسيا» .

ويؤكد الفنان محمد صبرى على حرية الفنان فى استخدام ما يراه ملهمًا له ويثرى عمله الفنى، ويضيف إليه بشكل فعّال، ولكن المهم هو الفن ذاته، بصرف النظر عن شتى الاتجاهات والمدارس والأساليب، فإن استخدام أو عدم استخدام الموتيفات الشعبية فى العمل الفنى يرجع إلى الفنان نفسه، بحيث إنه لو أحسن استخدامها فسوف تكسب عمله آفاقاً جديدة، والمرجع النهائى فى ذلك هو إحساس الفنان بالعمل الذى يؤديه، بما يمكنه أن يثرى هذا العمل .

ووجود تراث شعبى يكون بمثابة رصيد للفنان ينهل منه ومعين لا ينضب أبداً، بشرط أن يوظف هذه الموتيفات الشعبية لصالح العمل .

وحينما سألته عن بعض الجوانب الفنية الكامنة فى نفس الفنان محمد صبرى ودور الفنون الشعبية ..

أجاب بأن .. هذا يبدو واضحاً فى اللوحات التى رسمتها لمدينة الأقصر ومعابدها، فقد ملأت نفسى بالبهجة والأمل، فشمس الأقصر المضيئة وروعة المعابد الأثرية، وانعكاسات الشمس عليها كان له أكبر الأثر على رسم لوحاتى التى صورت فيها هذه المعابد الخالدة فى لحظات خالدة .

أيضاً عندما تضىء الشمس بشكل لا يوجد إلا فى الأقصر، كل جنبات المعبد تلهمنى لتسجيل لحظات إبداعية تاريخية .

لقد اختير محمد صبرى ليكون الرجل العالمى لعام ١٩٩٣ وهذا هو آخر لقب أطلق عليه بعد القاب عديدة منها ملك الباستيل من مصر وغيره كثير وكلها القاب عالمية..

إلى أى مدى كان أثر هذه الألقاب على الفنان ؟ قال محمد صبرى: فى الحقيقة إن هذه الألقاب تسعدنى وتشجينى، ولكن أحب إلى قلبى وعقلى أن أرسم لوحة ذات قيمة وتتوافر فيها عناصر اللوحة الفنية الراقية التى تحمل معنى ومضموناً، وتضيف للمجتمع قيمة إلى جانب قيمتها الفنية، لأن الفن رسالة تناقش قضايا المجتمع إلى جانب إبراز معالم الجمال فيه.

وفى ختام اللقاء مع الفنان محمد صبرى ..

أثار الفنان قضية تعكس الإحساس بالحيرة ...

فمما يفرح ويحزن فى آن أن العالم يعرف عن الفنان محمد صبرى أكثر مما نعرفه نحن .. هنا فى بلده، التى أنطق أحياءها الشعبية وأثراها بالأصالة والجمال، حتى أننا نكاد نسمع فى لوحاته صوت المصريين وحركتهم ونبض الحياة الشعبية الثرة داخل الصمت المعمارى للحىّ الشعبى.

وعندما تنتقل أصابع الباستيل إلى أسوان، نكاد نلمس أشرعة المراكب المطوية فى صمت، ونكاد نشعر تقاربها الأليف مع بعضها البعض لتكون تحت عين الفنان، تهيئ له أعظم لحظة نادرة للإبداع والخلق .

إن لوحات محمد صبرى مزيج من النقاء والصفاء الحيوى المتدفق، يضيؤها شعاع من ضوء شمس مصر الدافئة، ويتخلل انحناءاتها وزواياها فى عبقرية فذة، فهل آن الأوان لتصوير فيلم تسجيلى عن هذا الفنان المصرى العالمى يُعرّف الأجيال الشابة به ؟

الندوة الدولية حول
الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية

صفية حلمى حسين

ظهرت مدينة إسلام أباد فى أروع صورها يوم افتتاح أعمال الاحتفال العالمى الأول لحرفى الدول الإسلامية فى ٧/ ١٠/ ١٩٩٤م؛ إذ تزامن هذا اليوم مع اليوم الوطنى للمدينة التى ارتدت أبهى حللها.. وشاركت فيه مجموعات من فرق عديدة من جهات العالم المختلفة ضمت الفنانين والكتّاب والمفكرين والموسيقين والمواطنين العاديين والحرفيين وغيرهم لتقديم العروض الفولكلورية والأزياء التقليدية وغيرها.

وقد قام رئيس الجمهورية بتكريم أربعة حرفيين من أفريقيا والعالم العربى وجنوب أسيا وآسيا الوسطى، وواحد عن كل من المناطق المختلفة للدول الأعضاء، بوضع عمامة وشال على رأس كل من المبدعين الأربعة تقديراً لتميز كل منهم فى مجال حرفته، وقد نال هذا التكريم، ممثلا لمصر ولمجموعة الدول العربية وأفريقيا، محمد طه مصطفى الحرفى المصرى المتميز فى حرفه الخيامية.

ثم أقيم استعراض فولكلورى كبير قاده الموسيقى المعروف «نصرت فاتح على» الذى تقدم المسيرة الفنية الكبرى لحماية التراث الحرفى والتى ضمت العديد من فرق الفنون الشعبية المحلية والدولية، بعروضها الفولكلورية وأزيائها الشعبية، وشارك فيها العديد من العلماء المشهورين وخبراء الحرف اليدوية والمنظمات الحرفية المحلية، بهدف لفت الأنظار إلى عظمة التراث التقليدى للدول الإسلامية، وإثارة انتباه شعوبنا إلى قيمة هذه الثروة، وضرورة المحافظة على هذا التراث العريق، الذى لم يأخذ حظه من التعريف والانتشار فجاء تنظيم مثل هذا النشاط على المستوى العالمى ليتناسب مع مستواه والاعتراف بما قدمته وتقدمه الثقافة والحضارة الإسلامية للفنون والحرف اليدوية، وتقديراً لمساهمة الحرفيين بعطائهم وإنتاجهم الفنى، ولمساعدتهم على الاستمرار فى عطائهم، بتوفير وتحسين ظروف إنتاجهم؛ إذ إنهم العنصر الأساسى فى استمرارية التراث الإسلامى والمحافظة على بقائه.

وإقامة هذا الاحتفال العالمى الكبير لحرفى الدول الإسلامية هو الثمرة التى أسفر عنها نجاح الندوة الدولية «حول آفاق تنمية الصناعات التقليدية للدول الإسلامية » التى أقيمت بالرباط فى المغرب خلال أكتوبر ١٩٩١، والتى نظمها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، بالتعاون مع البنك الإسلامى للتنمية بجدة وجمعية رباط الفتح فى مدينة الرباط بالمملكة المغربية.وكانت هذه الندوة

ملتقى مهمًا لخبرات متعددة من خلال الهيئات والدول المعنية بهذا القطاع. وتميزت بتنوع الموضوعات التى طرحت للمناقشة، وفعالية التوصيات التى اتخذت، تلك التى فتحت آفاقًا واسعة للعديد من مشروعات التنمية فى ميدان الصناعات التقليدية، وكذلك مواكبة هذا الحدث لتطلعات الخطة العشرية لمنظمة اليونسكو لتطوير الحرف اليدوية فى العالم، وتنفيذًا للتوصية الثالثة من ندوة الرباط والتى نصت على الآتى:

أكد المجتمعون على الحاجة الماسة لإثارة الانتباه الإقليمى والدولى لأهمية الحرف اليدوية الإسلامية، وإبراز صورتها الحقيقية على الساحة الدولية من خلال إقامة الاحتفالات الدولية التى يمكن فيها عرض المشغولات الإسلامية المتميزة والوسائل المختلفة المطبقة فيها. وقد تم الاتفاق على أن يقوم مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول بتنظيم الاحتفال العالمى الأول للحرف اليدوية الإسلامية فى دولة الباكستان خلال شهر أكتوبر ١٩٩٤م بالتعاون مع المجلس العالمى للحرف اليدوية لمنطقة اسيا ومؤسسة «لوك ميرسا» التابعة لوزارة الثقافة بدولة باكستان، كما أكدت الندوة على أهمية إنجاز مثل هذا النشاط الحيوى المهم مرة كل ثلاث سنوات.

إن تنظيم هذا الاحتفال لحرفى الدول الإسلامية (كما هم فى مواقع العمل) وكذلك العرض الشامل للحرف اليدوية المعاصرة للعالم الإسلامى، وعقد الندوة الدولية حول موضوع «الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية»، وما شكله من حدث مهم على المستوى الدولى. وكذلك عقد الاجتماع الآسيوى الثامن عشر للمجلس الدولى للحرف اليدوية، واجتماع خبراء اليونسكو لتقييم الخطة العشرية لتنمية الحرف اليدوية، وجوائز لوك فيرسا ـ أرسيكا للحرف اليدوية، وسوق الحرف اليدوية، وكذلك المنتجات الثقافية المعدة للبيع من شرائط الكاسيت المرئية والمسموعة، والكتب والإصدارات الخاصة بموضوعات الفولكلور والفنون والحرف اليدوية والثقافية، وجناح الحرير الخاص برحلة الحرير الصينى، وكذلك عروض الفولكلور والحفلات الموسيقية.. كل ذلك مجتمعًا أضفى على هذا المهرجان الكبير صفة الشمول.

وقد قام مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ومؤسسة لوك فيرسا بالتعاون مع هيئة الإغاثة الإسلامية العالمية ومنظمة اليونسكو بإقامة الندوة الدولية حول موضوع الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية، فى الفترة من ١٠ ـ ١٢/١٠/١٩٩٤م، لمناقشة مجموعة المسائل المتعلقة بآفاق تطوير المهارات التقليدية. كما قام المشاركون بمعاينة وضع الحرف اليدوية، واقتراح السبل والوسائل الكفيلة بإحيائها، والوصول إلى تفهم مشترك بشأنها، والحث على تحريك نشاطات ومشروعات جديدة. وقد وفرت الندوة تجربة فريدة للعلماء والأكاديميين والخبراء من الدول المختلفة من المنطقة وخارجها لتبادل وجهات النظر، ومناقشة الموضوعات ذات الاهتمام المشترك، وبحث الخطوط الرئيسية لتوفير الاتجاهات المستقبلية لضمان إحياء الابتكار فى الحرف اليدوية فى الدول الإسلامية خلال العقد المقبل.

وكانت أهداف الندوة العمل على تحقيق الطموحات التالية:

ـ تقييم الوضع الراهن لمستوى الابتكار فى هذا المجال فى العالم الإسلامى وتحديد الأطر المستقبلية؛ بهدف تطوير الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للصناعات الحرفية.

ـ مناقشة الإجراءات التى يمكن اتخاذها لتفادى خطر فقدان القيم والتقاليد الإسلامية الأصيلة التى تميز هذه الصناعات والمحافظة على طبيعتها.

ـ تنظيم برامج تنافسية للشباب الحرفى لحثهم على الابتكار والإبداع فى تنمية هذه الصناعات.

ـ تقديم حوافز وجوائز لدفع الشباب للمشاركة والوصول إلى صناعات حرفية متجددة دائمًا فى هذا المجال.

وتعتبر هذه الندوة أول مؤتمر دولى من نوعه فى العالم الإسلامى حول التجارب الخاصة للدول الأعضاء فى موضوع الابتكار والإبداع فى الحرف اليدوية الإسلامية، والمشاكل وسبل حلها، لوضع السياسة التى تؤدى إلى إنمائها، وتطوير برامج العمل التى توصل إلى استراتيجية للتعاون الدولى فى هذا المجال.

وقد شارك فى هذه الندوة سبعة وأربعون خبيراً من الدول الإسلامية وغير الإسلامية على مدى ثلاثة أيام، ناقشوا فيها عددًا من المواضيع المهمة المتعلقة بموضوع «الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية»

وقد عبر أ.د «أوكس» مفتى المدير التنفيذى للوك فيرسا فى الندوة الدولية «الإبداع فى الحرف الإسلامية»، بعد ترحيبه الحار بالحاضرين، وعلى الأخص المشاركين من غير الدول الإسلامية ـ عن تمنياته بنجاح الندوة، وشكر الحاضرين على تلبيتهم الدعوة.

وقال: إن الأساس فى الإسلام هو الاندماج الكامل.. العمومية والتنوع هما أساس الإبداع فى الفن الإسلامى والثقافة. «وفى نظرى فإن الإبداع هو انصهار العوامل التى تبدو متناقضة، وإن كانت فى حقيقتها متكاملة، فالذاتى والشامل يندمجان معًالخلق نوعيات جديدة من التعبير الثقافى.

فالإبداع الإسلامى عملية مستمرة للاندماج والتوحد، وإبداع الفنان عندما يندمج مع الرؤية الشاملة للإسلام يخلق تعبيرات متجددة دائمًا، والإسلام يجعل الارتباط بينهما مفيداً».

كما قام السيد محمد مساوى بقراءة رسالة رئيس منظمة المؤتمر الإسلامى إلى الندوة حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية قال فيها: إن شمول برنامج الندوة وأبحاث الخبراء المرموقين والمتخصصين فى الفنون التقليدية لايسمح إلا بالقليل لمساهمته بالرأى فى مثل هذا الموضوع المهم، وهو الابتكار فى الفنون التقليدية؛ حيث يتشابك الإلهام مع المعرفة والبيئة لخلق تعاون فعّال يؤدى إلى الفهم الصادق لتراثنا. فعلينا أن نتذكر أن الوحدة والتعدد والحيوية من خصائص التراث الإسلامى والعالم الإسلامى.

كما القى الدكتور أكمل الدين مدير عام مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية فى استانبول كلمة عبر فيها عن سعادته بتحقيق إقامة هذه الندوة التى استمر تحضيرها السنتين الماضيتين مع لوك فيرسا. كما أشار جان ميشون، وهو باحث متخصص، عمل لعدة سنوات خبيرًا فى اليونسكو وبرامج الأمم المتحدة للتنمية فى مجال المحافظة على المدن والفن والحرف الإسلامية، وهو أيضًا مؤرخ متخصص فى الدراسات الإسلامية، أشار إلى أن مصادر الإلهام التى استمرت ١٤ قرنًا لم تجف، ومازالت الطبيعة قائمة كما نظمتها الحكمة الإلهية وتعاليم القرآن الكريم والسنة.

كما أن الأساليب الموروثة عبر الأجيال السابقة مازالت ملهمة بأعمال فنية غنية بالابتكار، متجاوبة مع الحاجات القائمة للمجتمع ومتساوقة مع روح الإسلام.

وقد شاركت مصر فى الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية (كما هم فى مواقع العمل)،الذى أقيم من ٧ - ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، بناءً على الدعوة التى وجهها لوك فرسا وأرسيكا إلى المركز القومى للفنون التشكيلية والإدارة العامة للمراكز الفنية للاشتراك فى نشاطات الاحتفال.

وقد سافر على رأس الوفد المصرى الفنان عز الدين نجيب مدير عام المراكز الفنية والسيد على إبراهيم على مدير مركز الخزف قومسيرا للمعرض وخمسة من الحرفيين.

وأوفدت الإدراة العامة للمنظمات الدولية بالعلاقات الثقافية الخارجية وشؤون أكاديمية روماالسيدة إنعام سليم منسقًا.

وقد شاركوا جميعا فى المسيرة الفنية التى ضمت مواكب الحرفيين والفنانين والكتاب والإعلاميين من جميع بلاد العالم.

اشتركت مصر بمختارات من الحرف التقليدية فى المعرض الذى أقيم بمتحف لوك فيرسا، وشاركت فى ورشة العمل التى أقيمت بمقر الاحتفال فى الاستاد الرياضى؛ حيث قام الحرفيون الخمسة: محمد طه مصطفى - خيامية، وحسن محمود شوكت - النقش على النحاس، وسعيد محمد على - التطعيم بالصدف، وسعيد حامد مرعى - خزف، وصابر عبد الرحيم - النسجيات المرسمة. بممارسة العمل يومياً ولمدة عشرة أيام أمام عدد كبير من الزوار المعجبين بإنتاجهم، واستمروا فى العمل حتى موعد تحكيم جوائز لوك فيرسا - أرسيكا.

قامت لجنة التحكيم برئاسة المؤرخ المتخصص فى الدراسات الإسلامية: جان لوى ميشون بمعايشة الحرفيين أثناء إنتاجهم الأعمال المشتركة فى المسابقة على مدى أربعة أيام متصلة، ثم أعلنت النتيجة فى مهرجان فنى ضخم فى استاد العاصمة، يوم ١٥ أكتوبر، ففاز الخزاف سعيد مرعى بالجائزة الأولى، وفى النقش على النحاس فاز حسن محمود شوكت بالجائزة الثالثة، وفى الخيامية فاز محمد طه مصطفى بالجائزة الرابعة، والآخران بشهادات اشتراك فى الاحتفال. كما حصلت مصر على درع الاحتفال.

وقد اختيرت السيدة إنعام سليم مدير عام المنظمات الدولية بالعلاقات الثقافية الخارجية وشؤون أكاديمية روما بإلقاء كلمة مصر فى ختام الندوة الدولية حول موضوع الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية فى ١٢ أكتوبر وبالنيابة عن مجموعة الدول العربية. وفيها قدمت اقتراحًا بدعوة المهرجان الدولى الثانى لعقد دورته القادمة عام ١٩٩٧ فى مصر، وقد لاقت الدعوة ترحيبًا كبيراً من رئيس الندوة والوفود المشاركة كما قدمت مجموعة مختارة من الكتب والمجلات المصرية باللغة الإنجليزية فى مجالات الفنون والثقافة؛ قامت العلاقات الثقافية الخارجية بإعدادها، وعرض شريط فيديو لأعمال المعرض الذى أقيم بوكالة الغورى عام ١٩٩٤م للحرف التقليدية.

الندوة الدولية عن «الابتكار فى الحرف التقليدية الإسلامية»

إسلام اباد - باكستان ١٠ - ١٢ اكتوبر ١٩٩٤

ملخص القرارات والتوصيات

اقيم الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية (كما هم أثناء العمل) فى إسلام أباد - باكستان، لعرض الحرف المعاصرة الموجودة فى العالم الإسلامى حالياً وصاحب هذا الاحتفال إقامة الندوة الدولية حول «الإبتكار فى الحرف التقليدية الإسلامية»، وهو حدث علمى مهم، ليس للبلاد التابعة لمنظمة المؤتمرالإسلامى وحدها، ولكن للعالم اجمع. كما اقيم اجتماعان دوليان آخران مهمان فى المدة نفسها، أحدهما اجتماع خبراء اليونسكو عن الخطة العشرية لتطور الحرف، وكذلك اجتماع المجلس العالمى للحرف.

وقد كانت الندوة الدولية التى اقيمت بالرباط فى أكتوبر ١٩٩١م عن «آفاق تنمية الصناعات التقليدية بالدول الإسلامية» هى الدافع لهذا الحدث المهم، تلك التى اقامها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أرسيكا) بالتعاون مع البنك الإسلامى للتنمية وجمعية رباط الفتح وكانت بمثابة البذرة القيمة لتبادل الخبرات بين منظمات الدول التى تعمل فى المجال نفسه؛ حيث أثيرت مواضيع متخصصة للتطور المستقبلى فى مجالات متنوعة كثيرة متوافقة مع الخطة العشرية لليونسكو لتطور الحرف فى العالم. وبالتحديد، فإن جذور هذا الحدث تتمثل فى البند الثالث من توصيات ندوة الرباط.

وقد اقيمت هذه الندوة بالتعاون بين مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أرسيكا) باستانبول ومعهد لوك فيرسا إسلام أباد، ومنظمة الإغاثة الإسلامية الدولية بجدة واليونسكو باريس - وذلك فى الفترة من ١٠ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٤م فى حضور راسمى السياسات والمخططين والمنفذين الحرفيين من البلاد المختلفة، وكذلك ممثلين عن المناطق والمنظمات الدولية والمنظمات غير الحكومية؛ حيث اجتمعوا ليتقاسموا الخبرات ويتبادلوا الآراء فى المشاكل والآفاق المتعلقة بتشجيع الابتكار فى الحرف؛ بهدف التوصل إلى معالجات جديدة، وحلول لبعض المشاكل التى تعترض هذه الحرف.

وقد دارت الأبحاث حول ما يعرقل تطور المهارات التقليدية فى العصر الحديث، وناقش المشاركون الحالة الحاضرة للحرف وقدموا اقتراحاتهم بخصوص طرق ووسائل تعميق التفاهم المتبادل حول الموضوعات المطروحة، وفتح المجال أمام نشاطات جديدة، وهى المرة الأولى التى تقدم فيها تجربة فريدة للباحثين والمنظرين والخبراء من بلاد مختلفة داخل وخارج المنطقة.

وقد تم فى الندوة التعمق فى بحث المواضيع الأساسية التى تحدد الاتجاهات المستقبلية الخاصة بالابتكار فى الحرف التقليدية فى دول منظمة المؤتمر الإسلامى فى العقود القادمة.

الأهداف

من أهداف الندوة جمع سلسلة من المنظمات والأفراد المعنيين بالحرف ليتمكنوا من الآتى:

- تحديد الحالة الحاضرة للابتكار فى العالم الإسلامى والإجراءات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى يجب اتخاذها لتطور هذا القطاع فى المستقبل.
- مناقشة الإجراءات التى يمكن اتخاذها للمحافظة على عدم ضياع القيم الإسلامية والاتجاه إلى المحافظة على إبداعات التراث الحرفى الإسلامى.
- تنظيم المسابقات من أجل تطوير هذه الفنون؛ لتنمية روح الابتكار عند شباب الفنانين.
- منح الشباب الجوائز كحافز يهدف إلى تشجيعهم على إنتاج أعمال جديدة.

برنامج وموضوعات الندوة

تقدم المتحدثون الأساسيون بأبحاث متنوعة فى موضوعات مختلفة، تنحصر فى الآتى:

- «الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية: من منظور تاريخى» (موضوع عام).
- الحرف اليدوية والعمارة الإسلامية - جوانب من إبداعات الحرفيين
- عنصر الابتكار فى فن الخط.
- الرؤية الابتكارية فى فن المنمنمات.
- التصميم فى الأرابسك، ومظاهر الإبداع فى أشكاله.
- الرؤية الصوفية ودورها فى الحرف اليدوية الإسلامية.
- الثراء والتنوع فى صناعة السجاد اليدوى والكليم.
- توظيف التقنيات الحديثة لتنمية الحرف اليدوية.
- الوسائل الحديثة ودورها فى التعليم والتدريب على الحرف اليدوية، دور الحكومات والوكالات الخاصة.

- الرؤى المتغيرة للحرف اليدوية من خلال الواقع الاقتصادى، العوامل المالية والاقتصادية.

- الإبداع فى الحرف اليدوية.

- الطبيعة والرسوم الزخرفية فى الفنون الإسلامية.

وقد اتسعت مجالات الندوة؛ نظرًا لما أبداه المشتركون من اهتمام بموضوعات لم تكن قد غطتها الجلسات الرئيسية، فتكاملت بما قدمه متحدثون آخرون. وبذلك انعكست الصورة الكاملة للموضوعات المطروحة على مدى الندوة فى التوصيات والقرارات التى جمعت فى ثلاثة أبواب رئيسية: المبادئ العامة، والموضوعات الرئيسية، والاتجاهات المستقبلية فى الابتكار.

وستقوم أرسيكا بجمع وتبويب وطبع التقرير المفصل لخطوات الندوة لنشره على الأعضاء والمنظمات المعنية والأفراد. وكلنا أمل فى أن يكون التقرير النهائى مرجعًا قيمًا للباحثين وواصفى السياسات والحرفيين وجميع الأجهزة والأفراد المعنيين بحالة الحرف.

وقد قدم الباحثون والخبراء المشتركون فى هذه الندوة أبحاثهم فى الموضوعات السابق ذكرها، وناقشوها فى جلسات العمل، وتبادلوا الآراء والاقتراحات والخبرات المطبقة فى بلادهم، ثم تبع ذلك تقديم أوراق مختصرة للدول الأعضاء وخبراء الحرف.

المشتركون

شارك عدد كبير من بلاد وهيئات مختلفة فى هذه الندوة، فألقوا الضوء على موضوعها، وناقشوا بشأنه محاور متنوعة، وقدموا حوالى أربعين بحثًا فى الموضوعات المتنوعة التى تهم دول منظمة المؤتمر الإسلامى عامة والمنظمات الدولية والمؤسسات العاملة فى هذا المجال، وصانعى السياسات والمخططين ومديرى الحرف والحرفيين والمختصين، وكذلك التجار الذين يتعاملون مع هذه الفنون.

التوصيات والقرارات

تكفلت الندوة بالتوصيات والقرارات الخاصة بالمناقشات والبحوث.

أولاً : المبادئ العامة

١ - أن تقوم البنية الأساسية بعملية تنشيط الإنتاج بجعل البيئة صالحة لإنماء عملية الابتكار.

٢ - ضرورة عمل دراسات الجدوى لمشروعات الحرف اليدوية لتنظيم الإنتاج، والتأكيد على النقاط التى تؤدى إلى نجاحها وتوجيه الأنظار إلى أهمية عملية التمويل.

٣ - وقف استغلال الأطفال الصغار، من الآن فصاعداً، فى الإنتاج الحرفى، ورش الحرف بحجة رخص أجورهم وذلك حفاظًا على صحتهم وانتظامهم فى التعليم المدرسى.وقد أخذت أرسيكا على عاتقها عمل الدراسات اللازمة فى ثلاثة بلاد تابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامى بخصوص هذا الموضوع، كما تقرر اجتماع منظمة العمل الدولية واليونسكو لمناقشته وإصدار التوصيات اللازمة للحكومات للعمل بها.

٤ - يجب المبادرة بالإفادة من الاعتراف بصانعى الحرف والحرفيين بإعطائهم الحوافز على هيئة منح للسفر وجوائز مالية.. إلخ، ولتحقيق ذلك علينا دراسة الوسائل المتطورة للعمل الحرفى لدى الحكومات الوطنية والأجهزة الإقليمية والدولية مثل اليونسكو.

٥ - على المنظمات الدولية مثل اليونسكو أن تساهم فى الدراسة والمحافظة على المدن الإسلامية والفنون والحرف. وعلى ذلك فإنه من الضرورى لمثل هذه المنظمات التى تتلقى طلبات للمساعدة أن تتأكد من وجود رغبة سياسية قوية للارتقاء بالفنون والحرف من الدولة الطالبة، بالإضافة إلى تقديم النواة الأساسية للعمل، وهى: العنصر البشرى والمادى، لتأكيد جدية العملية ومتابعة المشروعات التى تقوم المنظمات الدولية بالمساهمة فيها.

ثانيًا : الموضوعات الرئيسية

٦ - على كل المسؤولين وذوى الإمكانية، بما فيهم السلطات الوطنية والمحلية، أن يتعاونوا بشكل عملى وإيجابى فى تحسين أوضاع الحرفيين، الاجتماعية والاقتصادية، من خلال التدريب، وإمكانية الحصول على القروض والمواد الخام ومنافذ التسويق. وعلى الوزارات المسؤولة عن الحرف أن تتكفل باتخاذ إجراء سريع بهذا الصدد، فليس المبدعون وحدهم المسؤولين عن ذلك.

٧ - يجب أن تتضمن خطط التطور الاقتصادية الوطنية ترويج الحرف التقليدية، فحركة تطور الحرف يجب أن تكون محل الاهتمام؛ لأن عائد الربح من استثمار الحرف التقليدية غالبًا مايكون أعلى منه فى قطاعات الاستثمار الأخرى كالزراعة وبعض الوحدات الصناعية.

٨ - يجب أن تؤخذ فى الاعتبار أهمية السوق السياحية باعتبارها محركًا رئيسيًا لفتح أسواق جديدة، التجربة الإندونيسية فى «أسواق حرف القرية» لجديرة باتباعها؛ إذ يجب أن تقام معارض للحرف عالية الجودة فى كل مدينة سياحية.

٩ ـ مراكز التصميم الإقليمية على النظام الإندونيسى من الممكن أن تقوم بعملية تسويق المنتجات التقليدية على أنها هدايا بجانب وظيفتها الأصلية.

١٠ ـ «المركز الدولى للابتكار»، المنتظر إقامته فى باكستان، سوف يكون على هيئة ملتقى عام، حيث يمكن للحرفيين المسلمين أن يتقابلوا مع زملائهم، وغيرهم من المتخصصين ، لتبادل الآراء ومقارنة التقنيات والنماذج ، وبذلك يحصلوا على منابع إلهام صادرة من المحيط نفسه الذى لا ينضب من الجمال الإلهى والحكمة .

١١ ـ على الحكومات الوطنية اتخاذ الإجراءات لحماية ومساعدة أمهر الحرفيين وأكفأهم على ممارسة ونقل فنهم إلى الأجيال الجديدة، باعتبارهم «كنوزًا وطنية حية» وذلك نظراً لأهمية المحافظة على حياة أرقى أشكال المهارة الحرفية للذين ينتجون ما يطلق عليه «أعمالاً متحفية» ، وهذه الأعمال مازالت تجد مشترين من العالم أجمع فى جميع أنواع الحرف .

ثالثا : إرشادات مستقبلية للابتكار

١٢ ـ إن إنعاش الابتكار يتم عن طريق توسيع مجال الابتكار فى بيئة بلا تحكم ، والتشجيع على رؤية أشياء جديدة ، وإتاحة وقت كاف للتأمل .

١٣ ـ إن استخدام التقنية الحديثة لعمل خطط علمية للإنتاج تعتبر ضرورة ملحة لتطوير وتنمية المهارات ، وتميز الابتكار والجودة العالية .

١٤ ـ مع الاحتفاظ بمنهجية التعليم المتبعة فى جميع المجتمعات المنظمة، يجب أن يترك مجال للتدريبات على الابتكار وللبحث فى المجهول؛ لكى نجد الحلول الجديدة الأفضل .

١٥ ـ إن استمرارية ممارسة المهارة التقليدية خارج نطاق أسرة الحرفى ضرورة حتمية لتعليم المتدربين .

١٦ ـ على مدارس الفن ومعاهده أن تُدخل تعليم الحرف فى برامجها ، ليس بهدف خلق حرفيين مهرة، ولكن لجعل صانعى القرار أكثر حساسية بالنسبة إلى الفنون والحرف .

١٧ ـ يجب أن تتضمن برامج دراسة الحرف مبادىء إدارة الأعمال والتسويق والخطط الاقتصادية .

١٨ ـ إن استخدام الأشكال التقليدية بتقنيات ووسائط جديدة وكذلك استخدام تكنولوجيا الكمبيوتر ، يجب أن يتم على ضوء النواحى التجارية والتغير الاجتماعى .

فمثلا يجب المحافظة على الخواص الأصيلة لنسيج السجاد مع التأكد من قابليته للتداول التجارى ، ويجب تشجيع الجمع بين استخدام الخامات التقليدية والتكنولوجيا المتطورة، وعلى الدولة أن تتولى حماية الأصالة.

١٩ ـ يجب استكشاف اتجاهات جديدة لرعاية الحرف فى المجتمع المعاصر، عن طريق الصفوة والقطاع التعاونى والدولة .

هذا، وقد شارك فى هذا الحدث وفود من البلاد الآتية :

أفغانستان ـ أزربيجان ـ أستراليا ـ الجزائر ـ بنجلاديش ـ كندا ـ الصين ـ كوستاريكا ـ كولومبيا ـ الدانمرك ـ مصر ـ فرنسا ـ إيران ـ الهند ـ أندونسيا ـ الأردن ـ كوريا ـ الكويت ـ كازاخستان ـ لبنان ـ مالى ـ ماليزيا ـ موريشوس ـ المغرب ـ نيبال ـ النيجر ـ باكستان ـ فلسطين ـ بابوا ـ غينيا الجديدة ـ قطر ـ سريلانكا ـ المملكة العربية السعودية ـ سيراليون ـ جنوب افريقيا ـ أسبانيا ـ سوريا ـ تاتاريستان ـ تونس ـ تازاكستان ـ تايلاند ـ تنزانيا ـ تركيا ـ المملكة المتحدة ـ الولايات المتحدة الأمريكية ـ أوروجواى.

وقد انتهى الاجتماع بالتصويت على الاعتراف بفضل حكومة باكستان ، وعلى الأخص وزارة الثقافة ، لترحيبها الحار وكرمها ومساعداتها التى مهدت لنجاح هذا الحدث، وقد عبر المشاركون عن شكرهم للهيئات المنظمة أرسيكا استانبول، ولوك فيرسا إسلام اباد؛ للإجراءات الفعالة والمجهودات الصعبة التى بذلت لعقد هذا الاجتماع، كما شكروا يونسكو باريس ومنظمة الإغاثة الإسلامية الدولية. كما شكر المشاركون رؤساء الجلسات، وعبروا عن تقديرهم للأبحاث المشاركة، وعلى الأخص المتصلة بالموضوع الرئيسى.

كما شكروا المترجمين وهيئة السكرتارية على مجهودهم الدؤوب.

التوصيات المقدمة من المجموعة العربية المشاركة فى المؤتمر

١ ـ دعوة الحكومات المحلية إلى تشجيع إنشاء الاتحادات والنقابات الحرفية.

٢ ـ التخطيط لإعطاء الحرفة وظيفتها السابقة فى الحياة اليومية.

٣ ـ الاهتمام بالمحافظة على الهوية المحلية التراثية فى التخطيط للتنمية السياحية.

٤ ـ اعتماد تدريس مادة الحرف فى المناهج الدراسية منذ الصفوف الابتدائية.

٥ ـ دعم إنشاء مراكز تدريب حرفية فى كل من لبنان وسوريا وفلسطين بصورة خاصة من قبل المنظمات العالمية والحكومات المحلية.

٦ ـ استضافة بعثات من البلاد العربية للتدريب فى الخارج على الأعمال الحرفية.

٧ ـ التعاون بين الدول العربية والإسلامية لتبادل الخبرات باستضافة الحرفيين.

٨ ـ مطالبة المنظمات الدولية بإقامة دورات تدريبية على اللغات الأجنبية.

٩ ـ المساعدة فى إقامة مراكز محلية وعالمية للتسويق الحرفى وخلق قنوات تبادل بين الدول.

١٠ ـ تشجيع نشر وطبع الدراسات والمعلومات الخاصة بالحرف محليًا ودوليًا.

جوائز لوك فيرسا ـ أرسيكا للحرف اليدوية

(للمبدعين من الحرفيين)

تم تنظيم أول برنامج لجائزة لوك فيرسا ـ أرسيكا لمبدعى الحرف اليدوية، بالتعاون مع المنظمات والمؤسسات المعنية بدعم هذا البرنامج، ضمن نشاطات الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية، الذى عقد فى إسلام أباد من ٧ ـ ١٥ أكتوبر ١٩٩٤ لتحقيق الأهداف التالية:

ـ إثارة الانتباه الإقليمى والدولى لأهمية الحرفيين، من خلال تقديم وعرض منتجاتهم المميزة وتقدير مساهماتهم الكبيرة فى تطوير هذا القطاع.

ـ التعريف بأعمال المتفوقين من الحرفيين فى المناطق المختلفة بهدف خلق فرص التعاون وتبادل الخبرات والتقنيات التى يستخدمها حرفيو الدول الأعضاء.

ـ ضرورة تحديد المجالات الفنية التى تعكس روح التراث الإسلامى والإفادة من الفن الإسلامى، بهدف إعادة تقييم مفهوم النشاط الحرفى، ووضع الخطط للمساعدة على الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفى، وتحديد طريقة التعاون فى ميدان الحرف اليدوية.

ـ رسم وتحديد سياسة عملية لضمان إحياء الابتكار للخروج بخطة عمل تنهض بالحرف اليدوية، تقديرًا لقيمتها الثقافية والاقتصادية والتراثية للدول الأعضاء، والعمل على تنمية هذه الفنون، وحث شباب الحرفيين على الابتكار والإبداع بتقديم الجوائز والحوافز للمتفوقين منهم.

وقد منحت الجوائز لإحدى عشرة حرفة بواقع ١٠٠٠ دولار لكل حرفة، موزعة على أربع جوائز، الأولى للتميز، والثانية للابتكار، والثالثة للتصميم، والرابعة للابتكار فى تقنية مستحدثة.

ـ وشملت الجوائز الخزف والفخار وأعمال الزجاج الملون ورسم المنمنمات والسجاد والكليم والنسيج والتطريز وأعمال الخشب والجلد والحرف المعدنية والمجوهرات والصناعات اليدوية المستخدمة فى العمارة .

وقد أقيم هذا الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية يوم ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، حيث وزعت الجوائز النقدية والشهادات التقديرية لتكريم عدد من الحرفيين المبدعين الذين اشتركوا فى المسابقة الدولية للإبداع الحرفى ، وكان من بين الفائزين عدد من المبدعين الحرفيين المصريين، ففاز بالجائزة الأولى فى الخزف سعيد مرعى وفاز بالجائزة الثالثة فى النقش على النحاس حسن محمود شوكت كما فاز فى حرفة الخيامية محمد طه مصطفى بالجائزة الرابعة للابتكار فى تقنية مستحدثة.

لوك فيرسا،المعروفة بالمعهد الوطنى للتراث الشعبى التقليدى

بدأ سنة ١٩٧٤م لبحث وجمع وتسجيل ونشر الفنون الشعبية الباكستانية والمحافظة عليها، ونما خلال عقد واحد، من مجرد محاولة لخلق علم الفن الشعبى، إلى أن أصبح مجموعة من المشاريع والنشاطات تغلغلت فى جذور الوطن بأكمله.

فقد ساد فى القرن الماضى احتكار المدن للفن والثقافة معتّماً على التقاليد الإقليمية والريفية، بالإضافة إلى الغزو الثقافى الوارد من الغرب، مما أدى إلى عملية تدريجية بدت على صورة محاولةللقضاء على الثقافة الوطنية من جذورها.. قامت لوك فيرسا لمقاومة هذا التيار، ولسد الحاجة الشديدة للمحافظة على الشخصية المضمحلة وتقويتها، وكذلك وضع الحدود لحمايتها من التمزق حتى تنمو وتتقدم لتتكافأ مع العالم الحديث. إن إعادة اكتشاف التقاليد الباكستانية التاريخية وإعادة تكاملها مع العناصر الحديثة يتطلب معرفة واسعة بجذور هذه الثقافة؛ ولذا كان البحث العلمى وجمع المعلومات لازماً لجميع مشاريع لوك فيرسا. كالأفلام والبحث

الميداني والتسجيل والأبحاث والأعمال الفنية الأصلية وأصول الكتب النادرة وغير ذلك. فكل ما جمع من معلومات محفوظ في أرشيف لوك فيرسا للمراجعة والبحث. وكله في متناول أيادي جميع أفراد الأمة. إنها تسجل الفن الشعبي الباكستاني، لأنه يمثل التراث الموروث في مقابل ما هو مكتسب، تسجله بالوسائل التكنولوجية الحديثة، فهي مخزن المواد الثقافية لصالح الأجيال القادمة، وهي عضو منتم لليونسكو والمجلس العالمي للحرف والمجلس العالمي للموسيقى والمركز الآسيوي لليونسكو والمركز العالمي للمتاحف وغير ذلك.

ولما كانت لوك فيرسا تمثل الفنون الحية، فإنها تقيم احتفالاً سنوياً في أكتوبر من كل عام يجتذب الحرفيين والممثلين الشعبيين والمغنيين والموسيقيين وغيرهم، يأتون من أقاصي البلاد ليجتمعوا ويعملوا في مكان واحد، في احتفال كبير، تشارك فيه الهيئة الآسيوية للتعاون الإقليمي والمجلس العالمي للحرف لمنطقة آسيا باسيفيك يونسكو.

وفي سنة ١٩٨٣ أنشيء المجلس الوطني للحرف وفروعه في الأقاليم تحت رعاية لوك فيرسا؛ ليتبادل الحرفيون والمسؤولون عن تنمية الحرف والمتخصصون والمعاهد الثقافية الخبرات والآراء، وكذلك كيفية الحصول على الخامات ووسائل التسويق وحل المشاكل والمعوقات التي تصادفهم.

كما أنها أقامت داراً لنشر الكتب والشرائط المسجلة والشرائح الملونة والصور الفوتوغرافية وغيرها. ومن أهم ما يلفت النظر أن لوك فيرسا تنفق ثلثي ما تقدمه لها الدولة من منح على برامج بنّاءة وليس على الإدارة ، وتغطي مصروفاتها من بيع الكتب وشرائط الكاسيت وغيرها من المنتجات، وذلك يمكّنها من مساعدة كل من يستحق المساعدة من العاملين في مجال الفنون والحرف من أول البلاد إلى آخرها، وقد بدأ ذلك يترك آثاره على الحياة المدنية والقومية ويثريها.

أرسيكا ـ مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية

إن التحديث والتكنولوجيا، والقفزات المتعددة في طريقة الحياة والمتغيرات التي نتجت عن ذلك، جعلت التمسك بتراث العالم الإسلامي وتقاليده على مر العصور ضرورة حتمية، للمحافظة على هويتنا النابعة من أصولنا العريقة.

لذلك قررت منظمة المؤتمر الإسلامي إنشاء مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ـ أرسيكا ـ عام ١٩٧٩، وجعلت مقره منطقة قصريلدز التاريخي باستانبول، ليتناسب مع عراقة تاريخ التراث الإسلامي.

ومنذ ذلك الحين أخذ أرسيكا على عاتقه دراسة الحضارة الإسلامية، على مدى الأربعة عشر قرناً.. تطوراتها وإنجازاتها وإبراز مظاهرها العديدة المنتشرة في العالم كله، خصوصاً وأن تقاليد العالم الإسلامي مازالت حية ومستمرة، تتناقلها الأجيال بالرواية أحياناً وبالكتابة أحياناً أخرى. وقد استوجب ذلك استخدام الطرق التكنولوجية الحديثة في التسجيل، فقام بذلك الباحثون والمؤرخون والكتاب والفنانون والمفكرون المسلمون مستخدمين إمكاناتهم الخلاقة وتكوينهم الاجتماعي وقدراتهم الذهنية الدينية، لتصحيح الخرافات والمغالطات التي نشرها بعض الكتاب الأجانب الجاهلين بالتاريخ والفن والثقافة الإسلامية. وبذلك أفسح أرسيكا المجال لفهم أعمق يساعد على تقوية أواصر الصداقة بين الشعوب، وعلى الأخص تزويد أجيالنا القادمة بالوثائق التي يُعتمد على صدقها في مجال التاريخ والفن والحضارة الإسلامية.

الاجتماع الآسيوي الثامن عشر للمجلس الدولي للحرف اليدوية من ٨ ـ ٩ أكتوبر

عقد المجلس الخاص بمنطقة آسيا اجتماعه السنوي هذا العام من ٨ ـ ٩ أكتوبر في إسلام آباد، متوافقاً مع الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية كما هم في مواقع العمل؛ حيث نوقشت الموضوعات الخاصة بمنطقة آسيا، والمعوقات والحلول التي طرحت لتنمية وحماية الحرف اليدوية التقليدية. وقد شارك فيه حوالي مائة من خبراء الحرف اليدوية والحرفيين من منطقة آسيا والباسيفيك.

وقد تأسس المجلس الدولي للحرف عام ١٩٦٤، عندما اجتمع الحرفيون والمربون وموظفو الحكومة في ندوة عامة أقيمت في جامعة كولومبيا في مدينة نيويورك، وتضافرت جهودهم، أفراداً وجماعات، على اعتبار الفنون والحرف جزءاً لا يتجزأ من هوية هذه الشعوب.

والمجلس الدولي للحرف هيئة غير حكومية، وغير تجارية، تنتمي إلى اليونسكو وهيئة التنمية التابعة للأمم المتحدة، وهي هيئة تعاونية تقدم المعونة التكنيكية في مجال تخصصها وتدعمها الحكومات والمؤسسات والتعاونيات، والمتبرعون من الأفراد، برأس المال اللازم لتحقيق هذه الأهداف.

والمجلس العالمي للحرف يدعم ويؤمن وضع الحرف باعتبارها جزءًا حيويًا في الحياة الثقافية، ويقوم على تنمية

القيم الإنسانية الكامنة فيها، وتوثيق أواصر الإخاء بين حرفيي العالم، وتقديم المساعدة والنصيحة للحرفيين، وترويج المعرفة بينهم والاعتراف بأعمالهم، كما يقوم بدور الوسيط للتعاون بين الهيئات المهتمة بالحرف، وكذلك توحيد هيئات الحرف الوطنية؛ إذ إن الجمعية العمومية للمجلس تعتبر أية مؤسسة أو جمعية أو هيئة حكومية لدولة ما، هي الممثل للحرف والحرفيين في بلادها.

كما أن المجلس يساعد على تبادل الحرفيين بين الدول الأعضاء للدراسة والعمل وإلقاء المحاضرات، والبحث عن وسائل لنشر وتأكيد وتركيز برامج التبادل الدولية، وحالياً أصبح المجلس العالمي للحرف يوجد في خمس مناطق، وهي: آسيا وأفريقيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية وأمريكا الشمالية، ويشترك فيه تسع وسبعون بلداً، ومن المتوقع أن يزيد عددهم عن ذلك، وقد حدد هؤلاء المختصون الذين يمثلون المجلس العالمي للحرف قيمة الحرف والحرفيين ووضعهم في مكانتهم الحقيقية، بوصفهم عنصرًا جوهرياً يمثل هوية وثقافة الأمم.

اجتماع خبراء اليونسكو لتقييم عقد تنمية الحرف اليدوية في العالم من ١٣ - ١٤ أكتوبر ١٩٩٤م

عقد اجتماع خبراء اليونسكو، حيث تم انتخاب الرئيس ونائب الرئيس والمقرر ومراجعة النشاطات التي أنجزت منذ عام ١٩٩٠، وتحديد أولوية الأهداف ومنهجية العمل، والخروج بالتوصيات الخاصة لتحسين وضع الحرف والحرفيين.

وكانت الجمعية العمومية للأمم المتحدة قد قررت تحديد الفترة من عام ١٩٨٨م إلى عام ١٩٩٧م كعقد للتنمية الثقافية في العالم تحت رعاية الأمم المتحدة واليونسكو والموافقة على أهدافه الأربعة، وهي: الاعتراف بالبعد الثقافي للتنمية، وتأكيد وإثراء الشخصيات الثقافية، وتوسيع المشاركة بالميدان الثقافي، وتنمية ودعم التعاون الدولي في هذا المجال.

وقد تم عقد اجتماع خبراء اليونسكو لتقييم فترة الخمس سنوات الماضية من هذا العقد الذي يعتبر عقد تطوير الحرف اليدوية في العالم، والتعرف على معدلات التقدم التي أنجزت في هذا المجال. ويعتبر ما أسفرت عنه المناقشات والتوصيات علامة بارزة ذات أثر فعال على الصعيد الدولي. وقد شارك حوالي خمسون من الخبراء الدوليين والمؤسسات المختصة والمراقبين في هذا الاجتماع.

وقد وجهت السيدة مادلين جوبيه نائب المدير العام لليونسكو، نيابة عن المدير العام، الشكر والتقدير لمعهد لوك فيرسا وأرسيكا على مبادرتهما بإقامة الاجتماع بمناسبة الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية، وندوة إسلام آباد.. وهي ثمرة اجتماع ندوة الرباط ١٩٩١م، ذات الأهمية البارزة من وجهة نظرنا؛ إذ إن أهداف الندوة تتجاوب مع اهتمامات اليونسكو لتطوير الحرف في الدول الأعضاء، وضرورة اتخاذ الإجراءات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للتطور المستقبلي للحرف التقليدية في العالم الإسلامي، كما تتوافق مع اقتناعنا المشترك بالعلاقة الحميمة التي تربط بين الحرف وحياة المجتمعات من الناحية الروحية والثقافية والاقتصادية في كل مكان.

كما أن الباحثين المرموقين والخبراء، سواء من العالم الإسلامي أو من خارجه، قد أتاحوا فرصة نادرة لتبادل مثمر غني بالمعرفة والخبرة والأفكار في كافة المواضيع ، وبروح يسودها التفاهم المتبادل. وكذلك ألقوا الضوء على قدرة الحرف التقليدية الإسلامية على التأقلم مع الاحتياجات الحديثة. فتقاليدها الفنية مازالت مستمرة على مدى أكثر من ألف عام، وممتدة عبر مساحات جغرافية شاسعة.

وقد اختتم المهرجان والمؤتمر والندوات بحفل كبير قدمت فيه عروض فنية؛ موسيقية وغنائية وراقصة من الفنون الشعبية الباكستانية أضفت على هذا الاحتفال العالمي طابعاً متميزاً. وفيما يلي ملخص الدراسة التي قدمتها كاتبة هذه السطور .

الحرف التقليدية فى مصر..
إبداعها ومشاكلها نحو التطور

إن اهتمامنا بالتخطيط لتطوير الحرف التقليدية فى مصر نابع من تقديرنا وإيماننا بعظمة التراث التقليدى للدول الإسلامية؛ إذ إن هذا التراث من الأعمال الفنية رفيعة المستوى المصنوعة يدويًا، يقف فى مصافٍ افضل المنتجات الحرفية اليدوية القديمة والمعاصرة فى العالم كله. ولذلك وجب علينا أن نجعل شعوبنا تدرك قيمة هذه الثروة من الحرف، وأن نعمل على إبراز القيم الفنية العالية الكامنة فيها.

ومع التغيير الشامل فى نظم الحياة، علمية وثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية، منذ أوائل هذا القرن، وإرساء اسس الإدارة العلمية، وإدخال النظم الإحصائية للرقابة على الجودة، واستخدام الحاسبات فى إدارة العمليات الإنتاجية، وجب علينا وضع جميع هذه المتغيرات فى اعتبارنا عند وضع الخطط التفصيلية الخاصة بتطوير الحرف ورعاية الحرفيين. ويلزم عمل دراسة شاملة للوضع القائم فى مصر، وتجميع قاعدة معلومات، وتحديد مكان الحرف فى مواجهة الفن والصناعة وما يقابلها من عقبات أو تتعرض له من مشاكل، وإتاحة الفرصة لها للقيام بدور حيوى وفعّال فى حياتنا المعاصرة، وليس مجرد القيام بأدوار ثانوية تكميلية.

إن موضوعنا متشعب متداخل مع العديد من أوجه النشاط الإنسانى: الاجتماعى والثقافى والاقتصادى. فالحرف تمثل قيمًا تمس حياة الملايين من البشر، وتربط ما بين الثقافة التاريخية والمعاصرة. وإن كنا حتى الآن لم نعط هذه العلاقة - الشديدة الأهمية - حقها فى الاعتبار، فعلينا أن نتدارك الأمر قبل أن يفلت من أيدينا، خصوصًا ونحن نتابع التغيرات التى حدثت فى السنوات القليلة الماضية، وما سيطرأ على النظام العالمى فى المستقبل القريب جدًا من تكتلات. فالصناعات التقليدية لايقتصر دورها الثقافى والاقتصادى على المناطق الريفية أو الصحراوية فى دول العالم الثالث، بل يتعداها إلى الدول الصناعية أيضًا، وهى عنصر رئيسى فى نشاطات المجتمع يشكل جزءًا مهمًا فى الحياة اليومية لجميع الأفراد على كافة مستوياتهم الاجتماعية وفى جميع المجالات وجميع البلاد.

وإن الأخذ بالمنهج العلمى فى الإنتاج الصناعى الآلى المتطور لهذه الحرف، من حيث حسن التخطيط والتصميم فى إنتاج الصناعات الحرفية - بعد دراسة التراث دراسة متعمقة، والاهتمام باختيار الخامات والأدوات والاستفادة من ثروتنا الثقافية والاقتصادية والتاريخية - يؤدى إلى إنتاج جيد يغطى جميع الجوانب المهمة.

فى جمهورية مصر العربية يصعب حصر الجهات المشرفة على الصناعات التقليدية؛ لتعددها وانتشارها فى أماكن متفرقة:

١ - وزارة التربية والتعليم لها دورها المهم فى نشر الهوايات بين أطفال المدارس.

٢ - وزارة التعليم العالى تشرف على كليات الفنون التطبيقية والتربية الفنية وكليات التربية النوعية.

٣ - وزارة الحكم المحلى تشرف على التنمية البيئية فى المناطق الريفية - وإنتاجهم أقرب إلى الحرف الشعبية - وتمدهم بالخامات اللازمة، بل تقوم أيضًا بتسويق هذا الإنتاج.

٤ - وزارة الشئون الاجتماعية تشرف على الجمعيات الأهلية ومشروعات الأسر المنتجة ولها منافذ تسويق جيدة فى مواقع مختلفة.

٥ ـ الجمعية التعاونية للإنتاج وأعضاؤها من الحرفيين المدربين؛ عاليى الكفاءة، حيث ترعاهم الجمعية بالتوجيه، وتمدهم بالخامات، وتقوم بتسويق أعمالهم فى الداخل والخارج.

٦ ـ جمعية الرعاية المتكاملة وتشرف على مركزين أحدهما لتدريب الصبية على الحرف والآخر لتدريب المعاقين.

٧ ـ أما وزارة الثقافة فعليها العبء الأكبر فى خدمة هذا المجال؛ حيث يتبعها خمسة مراكز، إلى جانب إشرافها على بيوت الثقافة المنتشرة فى القاهرة والمدن والأقاليم؛ حيث يدرس الهواة من جميع الأعمار والمستويات الفنون والحرف اليدوية والتقليدية وتختلف الحرف فى هذه البيوت من مركز إلى آخر تبعًا لموقعه الجغرافى واحتياجات سكانه وثرواته البيئية وتراثه الفنى. أما المراكز فهى:

١ ـ مركز الحرف التقليدية فى وكالة الغورى

بنى السلطان الغورى الوكالة فى أوائل القرن السادس عشر الميلادى على أنها مركز للتجارة، وهى تقع بالقرب من الجامع الأزهر، وعمارة مبناها الإسلامية ذات المشربيات جعلت منها مركزًا ممتازًا لممارسة الحرف اليدوية التقليدية.

وفى أوائل الخمسينيات من هذا القرن، وحينما كان الدكتور ثروت عكاشة وزيرًا للثقافة، رمم المبنى واستخدم أحد أجزائه لإحياء الحرف اليدوية والتقليدية، كالحفر على النحاس وخرط الخشب (المشربية) والخيامية والزجاج المعشق بالجبس والحلى والخزف، كما استخدم الجزء الآخر على انه مراسم للفنانين المعاصرين، وفى فنائه قاعات صغيرة تعرض فيها نماذج من المنتجات الحرفية اليدوية التقليدية.

٢ ـ مركز أبحاث الفنون التشكيلية ـ بيت السنارى

يقع بيت السنارى الأثرى فى حى السيدة زينب بالقاهرة، وهو حى عريق عامر بالجوامع الأثرية والعمارة الإسلامية. ويعمل بالمركز جمع من الفنانين المتفرغين، يربطون بين التراث الفنى القديم والذوق المعاصر، من خلال تصميمات ورسوم قديمة تطبع على الأقمشة والمنتجات الاستعمالية، أو تحفر على الخشب والحجر والرخام.

٣ ـ مركز الفن والحياة ـ سبيل أم عباس

وهو أحد أعظم مبانى العمارة الإسلامية فى القرن التاسع عشر، وتعمل به مجموعة من الفنانين حديثى التخرج من كليات متخصصة؛ حيث درسوا استخدام وسائط فنية حديثة وتنفيذها بإيحاءات من التراث القديم، ويقومون بطبعها على الأقمشة بأنفسهم.

٤ ـ مركز الفسطاط للخزف

يقع هذا المركز بمصر القديمة بمدينة الفسطاط التى تعتبر من مدارس الخزف الرئيسية فى العالم، وما زال المكان الرئيسى لصناعة الفخار ولمراسم بعض الخزافين المعاصرين. وفى عام ١٩٥٨ كلفت وزارة الثقافة الفنان الخزاف سعيد الصدر ـ وهو الذى أعاد الحياة إلى الخزف فى مصر؛ حيث أدخله فى برامج كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٣٠ ـ بإقامة مركز للخزف بالفسطاط، فجعل أطفال المنطقة يعملون معه بينما هو يعلمهم مفهوم حرفتهم الأصلية. وحاليًا ينتج هذا المركز خزفًا معاصرًا له نكهة تقليدية.

٥ ـ مركز النسجيات بحلوان

أنشىء فى عام ١٩٧٠ وهو متخصص فى دراسة وتطوير تراثنا الفنى التقليدى، ونسج معلقات مبتكرة مستمدة من هذا التراث. كما يقوم المركز بتنفيذ لوحات للفنانين المعاصرين بالنسيج من الحرير أو الصوف. ويوجد بالمركز أيضًا أقسام للتصميم والرسم والصباغة للتدريب والتنفيذ، وكذلك قاعة للندوات الثقافية والمحاضرات الفنية.

وقد أقرت وزارة الثقافة أخيرًا مشروعًا لتطوير الحرف التقليدية، والاهتمام بشعبها المختلفة، والبحث لإحياء الحرف اليدوية، وإعداد المدربين المهرة على أيدى كبار المعلمين الحرفيين؛ بهدف خلق كوادر جديدة لتعليم هذه الحرف. كما أقر صندوق التنمية الثقافية إنشاء صندوق للتمويل الذاتى يقوم بعمل مشروع إنتاجى استثمارى لتصنيع المنتجات اليدوية التقليدية، بمواصفات قياسية عالية الجودة، وفتح منافذ لتسويقها، مما يحفز الحرفيين على الانضمام إلى هذه المشاريع؛ أملاً فى مستقبل أفضل.

وإلى جانب الهيئات والوزارات المعنية بالإشراف على الصناعات التقليدية يقوم بعض الحرفيون المهرة بعمل هذه الحرف التقليدية المستمدة من التراث، وهؤلاء الحرفيون مدربون منذ طفولتهم على أيدى مدربين (معلمين وأسطوات) تدربوا هم أنفسهم بأسلوب المدرب والصبية نفسه، فتلقنوا الحرفة بالتدريج، ومن هؤلاء من تبرز مواهبه وحبه لإحدى الحرف فيهتم بمعرفة وقائعها، مستعينًا بالمتخصصين فى التراث وزيارة المتاحف، ويمارسها بتفانٍ وإتقان. وهذا الفنان

الحرفى يحترم إنتاجه، فلا يستخدم إلا الخامات الطبيعية كالخشب والصدف والعاج، وكذلك النحاس والفضة أو الحرير والصوف والجلد حسب نوع إنتاجه، ويستنبط من الأشكال ما يتوفر فيه الحس الجمالى الراقى وينفذه بإتقان، ويستغرق، فى ذلك، وقتًا طويلاً يؤثر على كمية إنتاجه وحجم مبيعاته، ولذلك فإن هؤلاء فى سبيلهم إلى الانقراض لصعوبة استمرارهم فى العمل دون الأخذ بيدهم ورعايتهم.

أما الحرف التقليدية التى تجمع ما بين النفعية وصفة الفنون الشعبية، فيقوم بعملها سكان المنطقة الذين يتدربون أبا عن جد، بغرض سد احتياجاتهم الشخصية وتجميل حياتهم، وهذه فى الغالب تكون حليًا، وجلاليب مطرزة أو مزينة بالخرز، وأكلمة، وأثاثًا، وتستمد جذورها من التراث أيضًا، ولكن تصنع من خامات متوفرة بالبيئة نفسها، وأحيانًا من الخامات الحديثة. ونظرًا للإقبال على اقتنائها وتداولها بوصفها فناً من الفنون الشعبية فإن عائدها المادى يكون مقبولاً.

وتوجد أيضًا الحرف النفعية، التى تعمل من خامات بسيطة موجودة فى البيئة نفسها سدًا للاحتياجات الضرورية، ويقوم الأفراد بعملها، مثل: الحصير والأقفاص والمقاطف التى تصنع من سعف النخل والجريد فى الأماكن النائية أو الصحراوية. وهذه وإن كانت بدائية الشكل والتنفيذ، إلا أن لها سحرها الخاص، ولاتخلو من الصفات الجمالية. وتواجه هذه الحرف مشكلتين أساسيتين، أولهما: انقراض العاملين فيها بمرور الزمن وانصراف الشباب عن ممارستها لقلة عائدها، وثانيهما، تفضيل الأجيال المعاصرة للمنتجات الحديثة.

الحلول المقترحة للمحافظة على هذه الثروات التراثية

* إنشاء مركز قومى للصناعات التقليدية اليدوية تتعدد وتتشابك أنشطته، ويتكون من فرق عمل من تخصصات مختلفة، على أن يشتمل هذا المركز على فروع الحرف اليدوية كافة، ويضم الحرف اليدوية النفعية والجمالية ويرعاها، ويقوم بتخطيط شامل لإنتاجها بدراسات للجدوى شاملة للتمويل، وتوفير الخدمات والخامات والتعليم والتوعية، وكذا الخبرات الفنية والتدريبية وعمليات التسويق وأماكن العمل.
* إنشاء معهد خاص لدراسة التراث الإسلامى والحرف التقليدية اليدوية، ووضع البرنامج التعليمى والتدريبى على استلهام التراث الإسلامى الحضارى الضخم، وطرق الاستفادة منه .
* إنشاء جمعية غير حكومية مهمتها جمع التراث الإسلامى فى الدول الأعضاء كافة ونشره وتعريف المجتمع الدولى به وإحيائه.
* الاستعانة بصندوق التنمية الثقافية فى دعم وتمويل مشاريع الحرف اليدوية ووضع الميزانيات اللازمة لها وتنشيط حركتها.
* تطوير التعليم وتعميم أماكن التدريب على الحرف اليدوية فى الأماكن الغنية بالتراث.
* نشر الوعى والاهتمام بممارسة الشباب للحرف التقليدية.
* فتح بيوت الثقافة المنتشرة فى الريف والمدن لتدريب الشباب والكبار والمرأة على مختلف الحرف والفنون لشغل أوقات الفراغ، وتحسين أوضاع الأسرة اقتصاديًا واجتماعيًا؛ بما ينعكس اثره الإيجابى على الدخل القومى ويساهم فى القضاء على البطالة.
* فتح منافذ دائمة لبيع هذه المنتجات.
* تأسيس اتحاد للحرفيين يضم الجمعيات والأفراد المهتمين بالحرف والفنون الشعبية كافة.
* القيام بحصر دقيق لمراكز تعليم الحرف اليدوية والمشرفين عليها.
* حصر الحرفيين المهرة ونوع منتجاتهم ووسائل الاتصال بهم وتشجيعهم ودفعهم إلى الأصالة والتطور ومنح جوائز للمتفوقين منهم.
* إصدار دوريات عن كل ما يخص الحرف، مثل: أماكن التدريب والحصول على مستلزمات الإنتاج والتسويق والمشاكل التى تتعرض لها والمعارض وغيرها.
* إسهام الإعلام فى حملة تطوير ونشر الحرف اليدوية التقليدية من خلال الصحافة والإذاعة والتليفزيون ويمكن البدء بتغذية الأطفال - بشكل مبسط - بعراقة التراث وعظمته وجماله وذلك فى البرامج والمجلات الخاصة بهم.

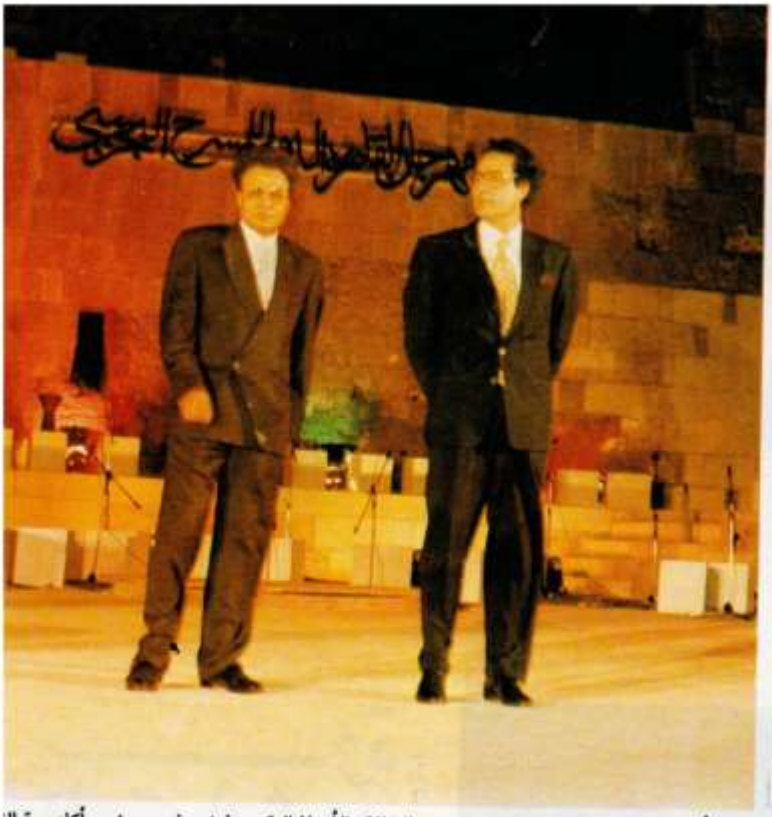
كما يمكن الإكثار من البرامج الثقافية بالإذاعة والتليفزيون للتعريف بالتراث، والاهتمام بالأماكن الغنية، ولفت الأنظار إلى الحرف اليدوية التقليدية الجيدة وأماكن الحصول عليها. وأرى من الحكمة الاستفادة من مبادىء المجلس العالمى للحرف فى الحفاظ على مراكز الحرف اليدوية وتقوية وتأكيد الإحساس الإنسانى بالإخاء بين حرفى العالم أجمع، وتشجيع الحرفيين وتقديم المساعدة والنصيحة

لهم، ونشر المعرفة والاعتراف بإنتاجهم، واضعين فى الاعتبار الجذور البيئية والتقاليد الثقافية والوطنية المختلفة.

وكذلك تعاون الحكومات والمؤسسات الوطنية والدولية والجمعيات والأفراد؛ حيث إن توصيات مؤتمر الرباط حول آفاق تنمية الصناعات التقليدية للدول الإسلامية الذى أقيم فى المغرب سنة ١٩٩١، فتحت المجال أمام عروض مثمرة للتطوير ومشاريع ونشاطات مستقبلية، كما أن التعاون بين مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية «أرسيكا» باستانبول ومنظمة الثقافة والعلوم «اليونسكو» فى مجال الفن والحرف اليدوية، الذى يقع فى إطار خطة العمل العشرية ١٩٩٠ ـ ١٩٩١ لتطوير الحرف اليدوية فى العالم، دفع أرسيكا إلى التقدم بعرضه المساهمة فى إقامة ندوات دولية بالتنسيق مع الدول الأخرى.

إن جذور الحرف التقليدية اليدوية لاتزال قائمة؛ ولذلك يجب أن يقدم لها المزيد من الرعاية.

صفية حلمى حسين



الأستاذ الوزير الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة والأستاذ الدكتور فوزى فهمى رئيس أكاديمية الف
ورئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أثناء حفل الختام بمسرح القلعة بالقاهرة

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

رقصة الحصان فى حفل ختام المهرجان

ندوة المأثور الشعبى والتجريب المسرحى

حلقات بحث المؤتمر العلمى عن «المأثور الشعبى والتجريب المسرحى» الذى عقد أثناء مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى

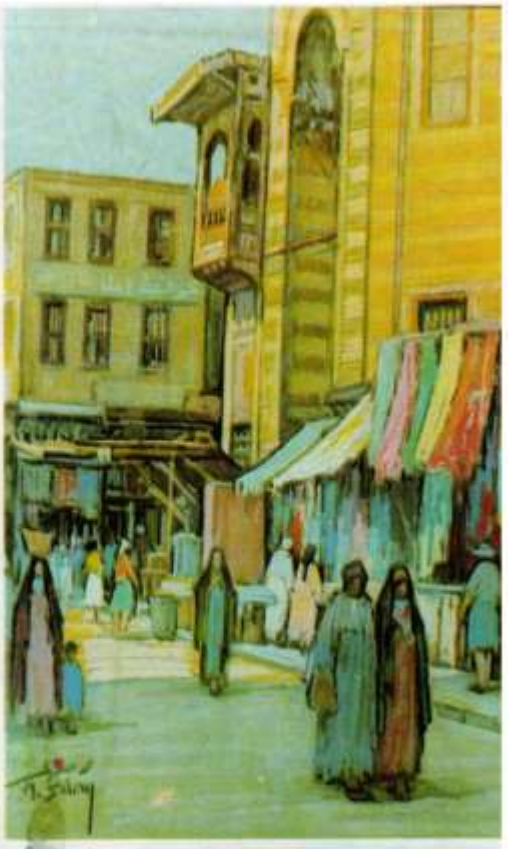
إحتفالية مولد الرفاعى

أحد الفدائين الشعبيين المشاركين فى الإنشاد فى موكب مولد الرفاعى

بيرق الطريقة الرفاعية

موكب الاحتفال بمولد الرفاعى ويظهر فى الصورة حاملى السيوف التى تميز هذه الاحتفالية

معرض الفنان
محمد صبري



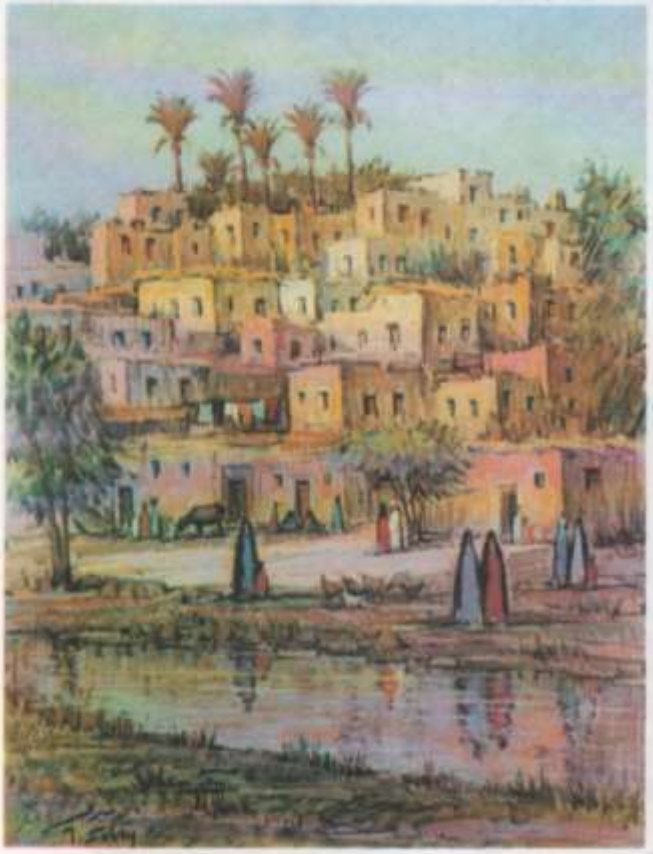
شارع المعز ـ القاهرة القديمة

دستان ـ خان الخليلي ـ ألوان باستيل

باب زويلة ـ القاهرة القديمة ـ ألوان باستيل

كنيسة السيدة العذراء ـ بمصر القديمة ـ ألوان باستيل

فلاحة تعمل فى الدار .



منظر ريفى فى الفيوم

الإحتفال العالمى الأول لحرفيّى الدول الإسلامية

تكريم الفنان المصرى الحرفى فى صناعة الخيامية محمد مصطفى طه يلبس الشال والعمامة فى حفل الافتتاح

الفنان عزالدين نجيب رئيس الوفد المصرى مع سعادة السفير مصطفى حنفى سفير مصر فى باكستان أثناء زيارة الجناح المصرى بمتحف لوك فيرسا بإسلام أباد

الفنانون الحرفيون المصريون الذين اشتركوا فى ورشة العمل وهم يرتدون الزى الباكستانى.

من معروضات الجناح المصرى

الفنان المصرى سيد حامد الفائز بالجائزة الأولى فى الخزف

الرقصات الشعبية فى الاحتفالات التى أقيمت أثناء انعقاد
المؤتمر الخاص بالحرف اليدوية وآفاق التحديث

الرقص الشعبي المسرحي

الرقصة الهجرية فى باليه «بحيرة البجع»

الرقصة الأسبانية فى باليه «بحيرة البجع»

مكتبة الفنون الشعبية

ببليوجرافيا التراث الشعبى

قوائم الأدب الشعبى

فى

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام

١٩٦٨

(١)

د. إبراهيم أحمد شعلان

تنشر المجلة فى هذا العدد وأعدادها التالية اجزاء متتابعة من الببليوجرافيا التى أعدها الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان، وقام بجمع مادتها على مدى سنوات عديدة موضحًا قوائم الأدب الشعبى الموجودة بمكتبة دار الكتب ومكتبة الأزهر إلى عام ١٩٦٨.

ومجلة الفنون الشعبية، إذ تحتفى بهذا العمل العلمى المهم، ترجو أن يكون ذلك مساهمة منها فى تقديم هذا الجهد العلمى خدمة للباحثين والدارسين المهتمين بمواد الأدب الشعبى المصرى تحليلاً وتحقيقًا، وأن تكون مواد هذه الببليوجرافيا معينًا علميًا لهم وعاملاً مساعدًا فى الكشف عن أصول وخصائص مواد المأثورات الشعبية المصرية والعربية.

وتبدأ المجلة منذ هذا العدد بنشر المقدمة العلمية التى وضعها الأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان لشرح مادة عمله ومنهجه فى ترتيب مادة هذه الببليوجرافيا مع نشر جزء يسير من فهرس الأدب الشعبى والعاميات باعتباره مدخلاً لبقية مواد هذا الفهرس وغيره من مواد هذه الببليوجرافيا التى سوف تنشر تباعًا فى أعداد قادمة.

ويسر المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو استفسارات حول هذه الببليوجرافيا مقدرين كل التقدير للجهد والوقت الذى بذله الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان فى إعداد هذه القائمة المرجعية المهمة فى مجال دراسات التراث الشعبى والمأثورات الشعبية المصرية والعربية.

إن ثورة المعلومات التى تشهدها الساحة العالمية، والناتجة عن سرعة الإيقاع الحضارى، والتى امتدت لتشمل كل فروع المعرفة، قد فرضت على الباحثين أن يهتموا بتصنيف العلوم وتنظيم هذه المعلومات لتسهيل تدفقها. وإذا كان التصنيف ضروريًا لكل الباحثين والدارسين فإنه يغدو أكثر أهمية لدارسى الثقافة الشعبية، ذلك أن الثقافة الشعبية

تمتد لتشمل كل شيء في حياة الإنسان منذ أن يرى الحياة حتى يغادرها، ونحن نعلم أن الدراسات الأكاديمية في علوم الثقافة الشعبية في مصر، التي بدأت جديًا منذ نصف قرن، مازالت تراوح التلقائية والفردية، ولم تأخذ شكل حركة جماعية مسبوقة بتخطيط منهجي. وكنا نود أن نبدأ هذه الدراسات، أو في أعقاب بدايتها، بتخطيط منهجي يسير في اتجاهين: أحدهما يعتمد على المسح الأفقي في فترة زمنية ثم تتوالى العملية، والآخر يسير على المنهج الرأسي والتاريخي.

وهذه النشرة يمكن أن تؤدي دورًا في مجال المسح التاريخي أو المتابعة الرأسية.. ويمكن أن تفتح الباب في هذا الاتجاه.

ويكفي أن أشير إلى معاناتي خاصة عندما كنت أقوم بإعداد بحث الماجستير وأخذت أتردد على دار الكتب - في ميدان باب الخلق بالقاهرة - مدة طويلة أحاول أن أحصر مجموعات الأمثال الشعبية المطبوعة منذ بداية القرن التاسع عشر حتى الآن أو أمسك بخيط يرشدني إلى بدايات الاهتمام بهذا الموضوع، وبينما كنت أعيش هذه التجربة إذا بأحد العلماء الأمريكيين يلتقي بأستاذي الدكتور عبدالحميد يونس[1] ويتحدث معه عن أهمية النشرة الببليوجرافية الخاصة بالتراث الشعبي في مصر، وذكر في معرض الحديث أن مصر من المناطق القليلة في العالم التي لم تحظ حتى الآن بهذا العمل، وكنت أتابع الحوار وفي ذهني مشكلتي الخاصة، بعدها أبديت استعدادي، وبعد فترة من متابعة الجمع تبين أن الموضوع أكبر من إمكاناتي واقترح أستاذي الدكتور عبدالحميد - عليه رحمة الله - أن أكتفي بمراجعة فهارس دار الكتب والأزهر كمرحلة أولى، وبعد ذلك يمكن متابعة الجمع في المكتبات الآتية:

(١) مكتبة الجامعة الأمريكية.

(٢) مكتبة المعهد العلمي الفرنسي.

(٣) مكتبات الجامعات المصرية وما فيها من رسائل علمية.

(٤) مكتبة الجمعية الجغرافية المصرية.

(٥) مكتبات معاهد الخدمة الاجتماعية.

(٦) مكتبات معاهد التربية الرياضية.

(٧) المكتبات الفرعية في المدن المصرية: مكتبة الإسكندرية - طنطا - سوهاج - المنصورة.. إلخ.

وفي مرحلة أخرى يمكن متابعة الموضوع في المكتبات العامة في الدول العربية.

إن إتمام هذا المشروع يمكن أن يقدم للحضارة العربية خدمة كبيرة في مجال الدراسات الفولكلورية.

وعلى سبيل المثال، فإن رصد الهجرات العربية بعد الإسلام لا يمكن أن يكتمل أو يتم بطريقة منهجية إلا بوجود ببليوجرافيا بالكتب التي سجلت هذه الحركة من كافة النواحي، كما أن وجود ببليوجرافيا بالكتب والوثائق التي سجلت الهجرات الهلالية منذ أن بدأت في منتصف القرن الخامس الهجري حتى الآن يمكن أن تيسر الأمر للباحثين لدراسة هذه الحركة على ضوء منهج واضح، ويكفي أن نشير إلى أن الهلالية لعبت أخطر الأدوار في حياة الحضارة العربية؛ حيث قامت بتعريب كل منطقة الشمال الأفريقي فوسعت رقعة الوطن العربي وفتحت طريقًا للتوسع الإسلامي في إفريقيا.

وفي هذا المجال، فقد نسينا أننا نملك مكتبة ضخمة في كل فروع المعرفة ابتداءً من العلوم الطبية والهندسية وانتهاءً بعلوم الفلك والجغرافيا والتاريخ؛ انسياقًا وراء الحضارة الغربية حتى تكون لدينا ما يطلق عليه الانفصام الذاتي وكأننا قبل أن تصدمنا هذه الحضارة لم تكن لنا فلسفة حياتية خاصة في الاقتصاد والمالية والزراعة والطب، فدارس الطب لا يعرف ما يجب أن يعرفه عن تاريخ الطب العربي. ودارس الهندسة لا يعلم عن الهندسة العربية أو الإسلامية قدرًا كافيًا، وقس على ذلك في كل فروع المعرفة. وعلى سبيل المثال، فإن علم الفلك الذي برع فيه المسلمون لا تعرف الأجيال الجديدة من علماء الفلك إلا النذر اليسير منه، فلماذا لا يتقدم أحد علماء الفلك ليجمع قوائم علوم الفلك التي يمكن أن تكون دافعًا ومشجعًا للدخول إلى مضمون هذه الدراسات؟

إن الأنماط الحضارية الغربية لها دور فاعل في حياتنا، بل هي تلعب - خاصة في العلوم المادية - أهم الأدوار التي لا نستطيع أن نستغني عنها شئنا أم أبينا، لكن لدينا قصور

واضح فى إدراك حقيقة التواصل الحضارى. وللتخلص من ذلك، وكخطوة بداية، علينا أن نوجه بعضًا من اهتمامنا إلى الفهارس بكل أنواعها من تحليلية إلى موضوعية وشكلية، وبذلك نكون قد وقفنا على البداية الصحيحة التى ستؤدى ولاشك إلى تجلية الحضارة العربية والإسلامية.

هذه البيليوجرافيا

عنيت هذه القوائم، فى الدرجة الأولى، بتجميع قوائم المؤلفات عن موضوع محدد وهو الفولكلور المصرى فى فترة زمنية محددة حتى سنة ١٩٦٨ ومن مكان معين (هيئة الكتاب ومكتبة الأزهر) وهى - من ناحية أخرى - بعيدة عن التحليل أو التفصيل رغم اهمية هذا الموضوع، ولكنها مفتاح للدخول إلى عالم التراث الشعبى؛ بل إن الذى يلقى نظرة سريعة على الفهرست، فى نهاية هذه القوائم، يستطيع أن يدرك مجال التراث الشعبى ومدى اتساعه وكيف أن هناك علومًا لا يعرف عنها المثقفون شيئًا كعلوم الحرف والأوفاق والزيج، وعلومًا تجرى عليها الدراسات فى الحضارة الغربية، كما كانت عند آبائنا وأجدادنا، وانصرفنا عنها خوفًا أو لنقص فى الثقة بالنفس كعلوم الأثر والرمل والفراسة وقراءة الكف والعرافة والتنويم المغناطيسى والفأل والضمير والسحر والسيمياء والجفر والزيج والسباسب وجلجل. إن علينا أن نعود إلى التراث لنعرف ما يحتويه من سلبيات، أو علوم لم نعد بحاجة إليها فنكتفى بدراستها أكاديميًا، وما يحتويه من إيجابيات. وهو أمر يمكن أن يؤدى دورًا فاعلًا فى تيار الحضارة، فنكشف عنها؛ ذلك أن الحاضر هو ابن الماضى. فالماضى فى داخلنا سواء أدركنا ذلك أو تناسيناه عمدًا أو جهلًا.

من ناحية أخرى، فإن هذه القوائم تركز على موضوعات ثلاث وهى: أولاً الآداب الشعبية، ثانيًا الفلك والغيبيات، ثالثًا الديانات والعقائد، وهى موضوعات تكشف عن اهتمامات المسلمين فى العصور الماضية ورؤيتهم الحضارية للحياة.

منهج العمل

سار العمل فى إعداد هذه النشرة على النحو التالى:

* اتجهت إلى بطاقات «الفهرس العام» الخاصة بالموضوعات لا المؤلفين مستدلاً بفهرس المصنف، وقد ارشدنى هذا الفهرس إلى أماكن الموضوعات، وقد تابعت البطاقات بالأدراج من رقم ٥٨ إلى ١٠٩؛ الخاصة بالأدب وعلوم اللغات والآداب الحديثة والاجتماع، والبطاقات فى الأدراج من ١٤٣ إلى ١٤٨ الخاصة بعلوم النفس والفراسة وفنون الطب، والبطاقات الموجودة بالأدراج من ١٥٤ - ١٦٠ الخاصة بالفنون الجميلة والأسرار والمعارف المتنوعة وكذا الدرج رقم ٢٧، الخاص بعلوم الفلك والميقات. وفى هذه الأدراج تم مسح حوالى ٧٠ الف بطاقة من بطاقات الفهرس العام، وتسمى فى هذه النشرة «فهرس عام/ بطاقات»، وقد استخلصت منها حوالى ألف وخمسمائة بطاقة، و تدور كلها حول الموضوعات السابقة.

* مكتبة تيمور

تم قراءة ٥ مجلدات فى فن الأدب من رقم ٤٨ إلى ٥٢ وسبع مجلدات فى فن الشعر من ٥٣ إلى ٥٩ ومجلد رقم ٨٦ فى الموسيقى ومجلد رقم ٨٥ فى الألعاب ومجلد رقم ٨٨ فى الغيبيات، أما المجاميع فقد تم مسح ثلاثة مجلدات من رقم ٩٠ إلى ٩٢، وفى الديانات مجلدين وفى القصص ثلاثة مجلدات، ومجموع هذه المجلدات ٢٣ مجلدًا سجلت منها حوالى ١٠٠٠ بطاقة ورمزت لمكتبة تيمور بالحرف «ت».

* مكتبة المخطوطات

تم متابعة فهرس المخطوطات وهو يقع فى ثلاثة أجزاء وقد تم طبعه فى الفترة من عام ١٩٣٦م حتى عام ١٩٥٥م وسجلت منه ٣٠٠ بطاقة ورمزت له بـ «مخطوطات».

* المكتبات الخاصة

(١) فهرس كتبخانة الخديوية، وهو يقع فى ستة أجزاء وقد سجلت منه ٦٠٠ بطاقة ورمزت له بـ «كتبخانة».

(٢) توجد مكتبات خاصة، وهى قوله «محمد على باشا» مكرم «عمر مكرم» مكتبة مصطفى فاضل، مكتبة طلعت،

مكتبة الشنقيطى، مكتبة زكى «أحمد زكى باشا» المكتبة الحسينية، وقد علمت أن هذه المكتبات قد دخلت الفهرس العام وهذه هى قوائم المكتبات الخاصة كما هو موجود بسجلات هيئة الكتاب حتى عام ١٩٨٩م وعدد الكتب المهداة أو المشتراة تبلغ ٨٥٥.٨ عربى، ٤٨٣٥٧ أفرنجى، ٩٢٤ دوريات أما الكتب المصادرة فهى ١٥.٦٣ عربى، ٢٨٩.٦ أفرنجى، ٧٨٢ دوريات وقد ذودنى - مشكورًا - بسجلات هذه المكتبات الأستاذ أمين صوفى، وهى غير مطبوعة وبيانها كالاتى:

(قوائم المكتبات الخاصة)

أ - مكتبات خاصة (هدية + شراء):

المكتبة	عربى	أفرنجى	دوريات
التركية	٦٧٣٥	٣.١٤	-
التيمورية	١٥٤١٥	-	-
طلعت	٢١٧٤٧	-	-
حليم باشا	١.٦٢	-	-
خليل اغا	٨٦.٠	-	-
الشيخ محمد عبده	٩٩٣	١٩٥	-
البهبيتى	١٥٥٤	٨٥١	-
الغورى	٧٢٧٧	٦٨٦	١٤٥
مجلس الوزراء	٨٨٠	١٢١٤	-
محمد أحمد حسين	١٥.١	١.١١	٦٧
أحمد الحسينى	٢٥٤٤	-	-
عبد العاطى جلال	٦٨٠	-	-
عبدالرحمن الرافعى	٢.٢٤	٥٤٤	٤٢٠
عبدالرحمن صدقى	-	٢.٥٥٢	-
عباس العقاد	٦٩٢٨	١١٧.٨	٢٩٢
طه حسين	٣١٩٦	٢.٢٧	-
فتوح نشاطى	١٤١٦	٤١٨٥	-
حسن عباس زكى	٩٩٦٧	١٦١٥	-
د. مصطفى شيحة	٦٨٤	٦٥.٠	-
توفيق الحكيم	٤٥	١.٥	-
المجموع	٨٥٥.٨	٤٨٣٥٧	٩٢٤

ب - مكتبات مصادرة:

المكتبة	عربى	أفرنجى	دوريات
زينب عباس حليم	٣٣٥	١٢٤١	٨
انطون بوللى	-	٦٦١	-
محمد على إبراهيم	٢	٦٥٤	١٠ منهم مصمد
مزرعة الخيل بانشاص	٢	٤٥	-
الخاصة السابقة	١٧٧	١٧	-
محمد سعيد حليم	٤٢٦	٧١٩	-
عمرو إبراهيم	١٣	٥٦٩	٤٠
حورية حمدى	٧٣٠	١٥٠	-
نيڤين سيف الله	٩	٧٦	-
بواقى كريمة عباس حليم	٢٢	١٣٨	-
امينة طوغان	١٠	١٤٠	-
بنات السيدة نازلى صبرى	٥	٢٤٨	-
إسماعيل داوود	٥٣	٧٥٦	-
بواقى سلطانة ملك	١٤١٤	١١١٤	-
الإخوان المسلمين المنحلة بالقاهرة	١٣٩٣	٨٠	١٦
راس التين	-	٢٢	-
عادل عياد	-	٣٦٢	-
مزرعتا الصالحية وابوقير	٢٨	-	-
أحمد جلال الدين محمود	٥	٧٧	٣٣
إسماعيل عزيز حسن	-	١٧٥	-
الإخوان المسلمين بالإسكندرية	١.٣٩	٧٧٠	-
إسماعيل مختار	١٢١	٧٣٥	١١
إلهامى حسين	٨٦	٨٥٥	-
نازلى صبرى	٥٦	٨٣١	-
دفتر خانة انشاص	-	٢٨٩	-
نعمت كمال الدين حسين	٣	٧.٩	-
زينب سيف الله يسرى	١٣	٤٣٧	-
رقية حليم	٣٢	٨١	-
فايزة أحمد فؤاد	-	٤٧٨	-
نعمت بوسى	٤	١٥٥	-
وفيقة صبرى	-	١٥٥	-
قصر يوسف كمال بالمطرية	٧	٥٥	-
يوسف كمال	١٦٥١	٧١٣	-

المكتبة	عربى	أفرنجى	دوريات
محمد على توفيق	–	٤٢٩	–
أجزخانة المنتزة	–	١٨	–
قصر عابدين	٣٠٦٩	٥١٨٨	–
علاء الدين مختار	٦١٢	٢٢٥٩	٢٣
قوت القلوب	١٣٩٥	٧٢٢٦	–
الدوائر الخاصة	١٧٩٤	١٢٨	٤٠٦منهم مصاحف عددها (٨)
* بواقى مكتبات خاصة:			
١ – صافيناز ذوالفقار	–	٦٩	١٢
٢ – أوليفيا عباس حليم	٥	١٩	–
٣ – السيد الجوهرى	١٨	–	٧٩
٤ – يوسف سيفى	٥١٤	٦٣	–
٥ – شويكار	٩	–	مصحفان مخطوطان
٦ – يوسف كمال	١١	–	–
المجموع	١٥٠٦٣	٢٨٩٠٦	٧٨٢

هذه هى كل المكتبات الخاصة بدار الكتب كما أخبرنى السيد/ أمين صوفى، وهذه المكتبات سواء المصادرة أو المهداة أو المشتراة لم تدخل الفهارس العامة باستثناء مكتبات «مصطفى فاضل والشنقيطى والكتب التاريخية من مكتبة حليم» فإذا قابلنا هذا على هذه القوائم فإننا لا نجد أثرًا لمكتبتى مصطفى فاضل والشنقيطى، وإن دلّ ذلك على شىء فإنما يدل على أن الأمور غير واضحة، وهذا ما جعلنى أرجع لكل ما يتيسر أمامى من مصادر لهذه النشرة.

إن متابعة هذه المكتبات بناءً على أسماء أصحابها يوضح أنها مكتبات يمتلكها أصحاب الثقافة الرفيعة وخاصة مكتبات الإهداء أو الشراء، أما مكتبات الأسرة المالكة والأسر المرتبطة بها فإنها بلاشك مكتبات من نوعية خاصة وربما كانت بعيدة عن الشعبيات ونحن نعتقد – رغم عدم الاطلاع عليها – أنها حاليًا لا تحتوى على شعبيات باستثناء بعض الكتب المتناثرة هنا أو هناك سواء البطاقية أو المطبوعة..

وكان علينا أن نرجع الى كل الفهارس المتوفرة بكل أشكالها.

وسجلت مع كل بطاقة مصدرها «فهرس عام/ مطبوع - فهرس عام جزازات – مخطوطات – تيمور – كتبخانة – قوله – مكرم... إلخ».

***

مصادر النشرة

اعتمدت هذه النشرة على مصدرين هما:

١ – فهارس دار الكتب، هيئة الكتاب حاليًا، وتتمثل فى:

* فهرس الكتب العربية الموجودة بالدار حتى آخر ديسمبر ١٩٢٨م وقد طبع هذا الفهرس فى مطبعة دار الكتب ١٩٢٩م.

* ملحق الجزء الثالث من الفهرس العام وقد أضيفت إليه الكتب الواردة حتى آخر ديسمبر ١٩٣٤م.

* نشرة أصدرتها دار الكتب وتشمل الكتب التى اقتنتها الدار عام ١٩٤٨م، وقد طبعت هذه النشرة فى عام ١٩٤٩م.

* فهرس الكتب العربية التى اقتنتها الدار عام ١٩٣٥م حتى آخر عام ١٩٥٥م وقد طبع فى مجلدين الأول: من حرف (ا – س) والثانى: من (ص – ى) وقد نشر عام ١٩٥٩م.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة، وأودعت فى دار الكتب من أغسطس ١٩٥٥م إلى ديسمبر ١٩٦٠م وقد طبعت بمطبعة دار الكتب المصرية المصرية ١٩٦٢م وسجلت منها ٢٠٥ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة، وأودعت فى دار الكتب والوثائق القومية خلال عامى ١٩٦١/١٩٦٥ - المجلد الأول للمطبوعات المصرية - القسم الرئيسى – مطبعة دار الكتب ١٩٦٦ - سجلت منها ١٥٧ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة وأودعت فى دار الكتب والوثائق القومية خلال عامى ١٩٦٦ / ١٩٦٧

المجلد الأول - المطبوعات العربية - مطبعة دار الكتب - سجلت منها ٨٦ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات - الببليوجرافيا القومية للجمهورية العربية المتحدة، المجلد السنوى ١٩٦٨م، طبع دار الكتب عام ١٩٦٩ - سجلت منها ٦١ بطاقة وهذه النشرات مصنفة تصنيفًا تفصيليًا.

* فهرس مكتبة مكرم ويقع فى مجلد واحد فى ٢١٥ صفحة، وقد طبع فى دار الكتب ١٩٣٣م وهى المكتبة الخاصة بالسيد عمر مكرم نقيب الأشراف، وقد أهديت هذه المكتبة لدار الكتب فى ١٣ أغسطس عام ١٩٣١م.

* فهرس مكتبة قوله وقد طبع ١٩٣١م

* أصدرت دار الكتب نشرة بأسماء كتب الموسيقى والغناء ومؤلفيها، وهى تلك الموجودة بدار الكتب وقد أصدرتها الدار بمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة فى مارس ١٩٣٢م، وقد طبعت النشرة فى نفس العام.

ومن جانبى فقد اكتفيت بنقل كتب الموسيقى وكتب الغناء وتركت المؤلفين.

٢ - فهارس المكتبة الأزهرية

هذه المكتبة تحتوى على ستة أجزاء أساسية، وهى خاصة بالكتب الموجودة بالمكتبة حتى سنة ١٩٥٠م، ثم صدر جزآن السابع والثامن على أنهما ملاحق.

فأما الجزء السابع فهوملحق فهرس بالكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى سنة ١٩٦٢م/ ١٣٨٢هـ، وهذا الجزء ملحق الجزءين الثانى والثالث من الفهارس الأصلية ويشتمل على الفنون الآتية: «أصول الفقه - فقه الإمام أبى حنيفة - فقه الإمام مالك - فقه الإمام الشافعى - فقه الإمام أحمد بن حنبل - علم الفرائض والمواريث - الفقه العام - علم الكلام (التوحيد) - علم المنطق - آداب البحث - علم الحكمة والفلسفة - علم التصوف - علم الآداب والفضائل».

وقد طبع هذا الجزء بمطبعة الأزهر ١٣٨٢هـ / ١٩٦٢م وقد سجلت منه ٤٤ بطاقة أما الجزء الثامن فهو ملحق فهرس الكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م وقد سجلت منه ٧٨ بطاقة.

ويشتمل على الأدب والتاريخ، وقد طبع بمطبعة الأزهر ١٩٧٨م / ١٣٩٨هـ، وفهارس المكتبة تهتم بتعريف مضمون الكتاب. وهذه الظاهرة أكثر وضوحًا فى الفهرسين السابع والثامن، فعلى سبيل المثال فى الجزء ٨ يتحدث عن كتاب رحلة ابن بطوطة، فيقول: «رحلة ابن بطوطة من طنجة إلى الصين والأندلس وإفريقيا للأستاذ محمود على الشرقاوى الموجود الآن فى ١٣٨٨/ ١٩٦٨م عرض فيه رحلة ابن بطوطة بأسلوبه الخاص، وأبرز فيها مظاهر الحياة الاجتماعية فى جميع البلاد التى رحل إليها ومظاهر حضارتها والروابط التى كانت تقوم بينها وأثر البلاد العربية فيها».

- نسخة من مجلد طبع بمطبعة الأنجلو بالقاهرة بأولها مقدمة وترجمة لابن بطوطة ورحلاته وتعريف بمخطوطات الرحلة وطبعاتها وملخصها وأثرها فى الأدب العربى بقلم المؤلف وبآخرها فهرس فى ٤١٠ ص / ٣٠سم.

- نسخة كالسابقة - ثلاث نسخ كالسابقة

ولاشك أن هذه البيانات التى تحتويها البطاقة ذات أهمية قصوى للباحث قبل أن يطلب الكتاب من المكتبة.

ومجموع صفحات هذا الفهرس كما يأتى:

جـ ١ / ٦٤٠ صفحة، جـ ٢/ ٧٢٧ صفحة، جـ ٣/ ٧٦١ صفحة، جـ ٤/ ٤٧٩ صفحة، جـ ٥/ ٦٣٠ صفحة، جـ ٦/ ٤٦٨ صفحة، جـ ٧/ ٥٢٧ صفحة، جـ ٨/ ٥٢٨ صفحة، والمجموع الكلى ٤٧٦٠ صفحة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المكتبة لا تحتوى على فهرس بطاقى، وقد بدىء فى عمل هذا الفهرس سنة ١٩٨٠م ولكنه لم يتم حتى الآن (١٩٩٠م) وما تم من البطاقات غير ميسر للمترددين.

***

* أسلوب تسجيل النشرة

إن الرجوع إلى أشكال الفهارس الموجودة (مطبوع / بطاقة)، وتداخل المكتبات مع الفهرس العام أحيانًا؛ بل عدم وضوح الرؤية أمام المسئولين فى دار الكتب زاد من صعوبة الحصر، كما أن مناطق التماس أو التداخل كثيرة ومتعددة بين الشعبيات وغيرها، وفيما بينها وبين بعضها؛ مما يجعلها تدخل تصنيفات متعددة؛ فمسرحية «عنترة» التى كتبها أحمد شوقى هل تدخل ضمن الشعر الرسمى أم تدخل ضمن الحكاية الشعبية؟، والحكايات التى تقدم فى مكتبة الطفل هل تدخل ضمن الشعبيات المجردة أم تدخل ضمن الأدب الرسمى الذى استوحى من الشعبيات؟ وفى هذا المجال يمكن أن نعرض بعض الملاحظات التى عالجناها بقدر ما تيسر

دون الإخلال بالمنهج والهدف من هذه النشرة، وهى تتمثل فيما يأتى:

* تحتوى النشرة على بعض المصطلحات القديمة التى قد تخفى على القارىء كالجفر والزيج والسباسب، جلجل... وقد جاء فى المعجم الوجيز أن علم الجفر هو «علم يبحث فيه عن الحروف من حيث دلالتها على إحداث العالم؛ أى أن هذا العلم كان يُعنى بما يهم العرافين والمتنبئين»، أما كلمة «الزيج» فهى «كل كتاب يتضمن جداول فلكية يعرف منها سير النجوم ويستخرج بواسطتها التقويم سنة سنة»، أو كما يقال حديثًا الطوالع الفلكية، و «السباسب» جمع سبسب وهى تعنى المفازات، أما كلمة جلجل فهى تعنى السحاب والرعد، وجلجلة: صوت فى حركة. وهذه العلوم كانت تهم الناس قديمًا فى حياتهم اليومية وقد اختلط فيها العلم بالخيال.

* توجد تداخلات بين الفنون فمثلاً موضوع «الهيئة والفلك والتقاويم والطوابع والتنجيم..» كلها تتداخل مع بعضها كما أن العديد من الكتب القديمة لم تكن تفرق بين هذه المصطلحات ولم تكن تعرف التخصصات بالمعنى الحديث ولذلك فمن الطبيعى أن يحتوى الكتاب على تاريخ وشعر وفلسفة وتسجيل للحياة اليومية... إلخ وعلى سبيل المثال كتابى «الكشكول» و «المخلاة» لبهاء الدين العاملى أين ندرج هذين الكتابين؟ كما توجد بطاقات يمكن أن تدخل فى أكثر من موضوع؛ فقد تجد بطاقة فى الغيبيات، وفى الوقت نفسه يمكن أن تدخل فى العقائد، وقد تأتى بطاقة فيها مجموعة من الموضوعات كالجن والسحر والطب الروحانى والأوفاق والتنجيم مثل بطاقة بعنوان «الجواهر اللماعة فى تسخير ملوك الجن فى الوقت والساعة»، وهى مجموعة من السحر الحلال والطب الروحانى والآفاق والتنجيم والزايرجة» (أزهر جـ ٦) فأين مكان هذه البطاقة؟

وفى هذه الحالة ليس أمام المصنف إلا الترجيح بناءً على العنوان وربما لو رجع إلى الكتاب لتغير التصنيف.

* المعروف أن كثيرًا من المباحث الخاصة بالعقائد والديانات قد اختلطت بعناصر من التفكير الشعبى وثقافات مختلفة كانت سابقة على الإسلام وثقافات مختلفة من حضارات أخرى دخل عليها الإسلام. وقد ظهرت هذه التأثيرات بشكل أكثر وضوحًا فى عصور الانحطاط واختلطت بعض هذه العقائد بالأساطير والخرافات وكان علينا أن نأخذ بالأحوط ونسجل ما نرى أنه قد يتوافق مع التصورات الشعبية أو يؤثر عليها أو أن الملامح الشعبية قد تظهر بصورة أو بأخرى فى ثنايا الموضوعات باعتبار أن هناك حركة صاعدة وأخرى نازلة بين الفكر الشعبى والفكر المدرسى والرسمى أو الراقى تلازم الثقافة فى كل مكان وزمان، وقد رأينا أن تتضمن النشرة بعض المباحث أو الدراسات الراقية التى يمكن أن تخدم الموضوع مثل كتاب «خرافة الميتافيزيقا» أو الدراسات الخاصة بما بعد الطبيعة وعلى العموم، فقد سجلنا القليل وتركنا الكثير مما تغلب عليه الدراسة الفلسفية البحتة.

والأمر كذلك بالنسبة إلى الدراسات الشعبية، وسيجد القارىء بطاقات عبارة عن دراسات حول الأدب الشعبى أو قريبًا منها أو إعادة صياغة موضوعاته كالقصص والحكايات. ولاشك أن التراث الشعبى جزء فاعل فى تيار الحضارة. وفى هذا المجال فقد أخذ المصنف شيئًا وترك شيئًا يعتقد أن مكانه فهارس أخرى أكثر تخصصًا كفهارس كتب الأطفال وفهارس كتب التصوف وغيرها(٢).

وفى هذا المجال أيضًا فقد تركنا كتب العقائد المسيحية رغم ما فيها من معجزات وتصورات لاهوتية وروحانيات مثل حياة القديسين ومعجزاتهم وغيرها.

وتركنا كتب الفلاحة وما يرتبط بها من صناعات حرفية ورصدنا منها القليل الذى له علاقة بالجانب التاريخى باعتباره جهدًا شعبيًا انتقل بين الأجيال وذلك قبل أن يدخل التعليم المدرسى.

هذا التصنيف قد ترك أيضًا الدوريات بكل أشكالها شعبية أو غير شعبية ذلك أن هذه الدوريات تحتاج إلى فهرس خاص، وهذه الدوريات قد تكون مجلات أو صحفًا أو نشرات أو غيرها.. إلخ، ولا دخل لهذا المصنف بهذا الموضوع.

أما فى الجزء السابع من فهرس مكتبة الأزهر فيوجد فهرس علم التصوف من ص ٤١٥ - ٤٧١ وهو يشمل فهرسة هذا الفن حتى عام ١٣٨٧ هـ / ١٩٥٩م وبه ٢٢٤ بطاقة غير الإحالات (انظر) وقد أثر المصنف الاختيار فى أضيق الحدود، وفيما يمكن أن يكون على علاقة مباشرة بالشعبيات. والمعروف أن الصوفية لعبت دورًا كبيرًا فى حياة الطوائف الشعبية واندرج العديد من العوام فى الطرق الصوفية، وقد جاءتهم هذه النزعة الصوفية عن طريق التلقين والممارسة ولم تصل إليهم عن طريق التعليم المنتظم أو المدرسى، ومن يريد التوسع فليرجع إلى الملحق.

والحق، إن مناطق التماس فى الكتب القديمة كثيرة، وفى هذا المجال يكفى أن نشير إلى أشعار النقائض كلها فهل هى أشعار رسمية أم أشعار شعبية؟ والمعروف أنها قيلت بين الجماهير وربما كانت ارتجالية ثم تولت الجماهير نقلها بين الشعراء وكانت الجماهير مثل حامل الرسائل، وربما كانت تتدخل فى توجيه الشعراء بما يتفق مع رغباتهم وربما استبدلت كلمات بأخرى والأمر كذلك بالنسبة للمقامات بكل أشكالها وكذلك المدائح النبوية وقصة الإسراء والمعراج برواياتها الكثيرة... وغيرها.

* قد تتكرر البطاقة الواحدة إذا كانت تدل على طبعة مختلفة أو من مكتبة أخرى. مثال ذلك بطاقة «فصل الخطاب فى المرأة والحجاب» لمحمد طلعت حرب.وفى هذه النشرة صورتان لهذه البطاقة: إحداهما فى فهرس الأزهر جـ ٦ وقد طبع الكتاب عام ١٩٠١م ويقع فى ٥٣ صفحة والصورة الأخرى فى الفهرس العام وطبع الكتاب عام ١٣١٧ هـ/ ١٨٩٩م ويقع فى ١٤٠ صفحة. ولاشك أن اختلاف الطبعات قد يؤثر على مادة الكتاب، وفضلاً عن ذلك فإن وجود عدة بطاقات للكتاب الواحد خاصة فى المخطوطات يساعد الباحث على تحقيق النصوص والوقوف على الأصول والفروع والاختلاف والتشويه والتزييف، وهذا من صميم علم التحقيق والتوثيق.

* توجد بعض الأبواب فى مكتبة الأزهر رأى المصنف أن ينقلها بكاملها مثل: علم الفراسة والكف وعلم الحرف والرمل باستثناء بعض بطاقات تعد على الأصابع.

* المعروف أن الفهرس العام ظهر فى صورتين: إحداهما على شكل بطاقات، والأخرى مجلدات مطبوعة وبالمقارنة بين الصورتين تبين أن المجلدات المطبوعة أقل ثراء، ومع ذلك فقد كان من المناسب أن أرجع إلى كليهما، وبناءً على ذلك فقد تتكرر البطاقة فى الفهرس العام «الجزازات» وفى الفهرس المطبوع «وهذه ولاشك صعوبة تضاف إلى صعوبات الإعداد والاختيار».

* هذا التصنيف لا يتقيد بالتصنيف العشرى ولا يصلح للدخول ضمن هذا التصنيف، ولكنه تصنيف خاص خضع لتكوينات مرنة تتناسب مع طبيعة المادة الفولكلورية مع رؤوس ملائمة وعناوين قد تكون مستمدة من بعض أقسام الموضوعات ومع ذلك ففى هذا التصنيف موضوعات يمكن أن تدخل ضمن العلوم الفلسفية ١٠٠ أو العلوم الدينية ٢٠٠، أو العلوم الاجتماعية ٣٠٠ ، أو العلوم اللغوية ٤٠٠، أو العلوم البحتة ٥٠٠، أو العلوم التطبيقية ٦٠٠، أو الفنون الجميلة ٧٠٠، أو الآداب ٨٠٠، أو التاريخ والجغرافيا ٩٠٠.

* وقد سار التسجيل على النمط الآتى:

١ ـ نقلتُ البطاقة الموجودة من مصدرها كما هى وأضفت إليها اسم المصدر وحذفت منها أرقام ورموز الكتاب؛ ذلك أنه قد ثبت بالتجربة أن الأرقام بها تضليل كبير وأن هناك أرقامًا لا يقابلها كتب ويكون الرد دائمًا «غير موجود» ولذلك تركت الأرقام والرموز للباحث لأن الهدف من هذه النشرة هو تقديم المفتاح، وعلى الباحث أن يفتح على موضوعه مباشرة. وهكذا تشكلت البطاقة على النحو التالى:

المصدر (فهرس عام ـ مطبوع ـ تيمور ـ ت ـ مخطوط ـ قوله ـ مكرم.. إلخ). واسم الكتاب ـ المؤلف ـ مولده ـ وفاته «حسب الظروف» ـ ترجمة بسيطة ـ نوع الكتاب «مخطوط ـ مطبوع» ـ تاريخ الطبع ـ صفحاته ـ مكانه ـ النسخ الأخرى «إن وجدت» ـ تاريخ كتابتها أو طبعها.

ولا شك أن مصادر هذه النشرة يكمل بعضها البعض الآخر ولا يمكن الاستغناء بأحدها عن الآخر، فمثلا نشرة الموسيقى توجد فى الفهرس العام/ جزازات وفى تيمور، والمخطوطات، الأزهر وفى نشرة خاصة بالموسيقى ولا توجد فى المراجع الأخرى.

٢ ـ التزم المصنف بالترتيب الألف بائى للبطاقات بمعنى أن جزازة بعنوان «قصة أخرى لسيدنا يوسف الصديق..» تسبق جزازة «قصة سيدنا يوسف الصديق».

وبناءً على ذلك فقد تتباعد الجزازتان كثيرًا عن بعضهما لدخول كلمة «أخرى» والحرف لام.

٣ ـ أما ترتيب المكتبات فى النشرة فإنه يسير على النمط الآتى:

فهرس عام /مطبوع	ـ فهرس عام/جزازات	ـ تيمور = ت
ـ كتبخانة	مخطوطات	ـ قوله
ـ مكرم	ـ نشرة الموسيقى	ـ أزهر

وقد تم ترتيب الجزازات داخل كل مكتبة بالترتيب الألف بائى كل على حدة.

* * *

مما لاشك فيه اننا اعتمدنا على العنوان أو ما هو موجود بالبطاقة فى التفرقة بين الشعبى وغير الشعبى وهذا الشرط قد لا يكفى. فالعنوان قد يضلل فى بعض الأحيان بل هناك بين العناوين ما قد يكون بعيداً عن الشعبيات ولكن استعراض موضوع الكتاب قد يكشف عكس ذلك، كما إن المصنف لا يستطيع أن يستخرج أربعة آلاف بطاقة موزعة فى أماكن متفرقة ليعرف هل هى شعبية أو غير ذلك؛ بل إن ما يمكن أن يدخل الشعبيات عند أحدهم قد لا يكون كذلك عند غيره، والقضية برمتها نسبية وتخضع للتقدير ومسؤولية المصنف.

والواضح أن هذه القوائم التى بدأ العمل فيها عام ١٩٦٦ وتوقفت عند عام ١٩٦٨م كان من حقها أن تكون منشورة منذفترة طويلة، وقد حاول المصنف مرارًا بمساعدة الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس دون جدوى، والإشارة إلى هذا لا تعنى إلا الأسف لتجميد هذا العمل الذى يمكن أن يضيف شيئًا إلى مجرى التيار الثقافى.

واخيرًا، فقد يرى أحد القراء أن هناك قصورًا فى موضوع أو إضافة غير مقبولة أو تقصيرًا فى الخطة، أو أن هناك بطاقات قد فاتتها هذه النشرة وهذه الأمور كلها - كما أعتقد - لا تقلل من أهمية وضرورة هذا العمل وعلى كل حال فإن هذه السلبيات قد لا تمثل اكثر من ١ ٪ من هذا العمل. فالكمال لله وحده، والنقص والقصور من خصائص البشر كما أرجو أن يكون هذا العمل دافعًا للدخول إلى دراسة الفولكلور بأسلوب منهجى يقوم على تجميع ملظم لأكبر قدر ممكن من المصادر والمعلومات فى مجال الفولكلور.

«فهرس الموضوعات»

الباب الأول : الآداب الشعبية ١٣٣٣ جزازة

الفصل الأول : قصص وحكايات وأساطير ٥٨٠ جزازة.

الفصل الثانى : أشعار وأزجال وموشحات ٢٦١ جزازة.

الفصل الثالث : نكت ونوادر وفكاهات ٢٣١ جزازة.

الفصل الرابع : أمثال وحكم ١٣٥ جزازة.

الفصل الخامس : الغاز وفوازير ٤٩ جزازة.

الفصل السادس : أدب شعبى وشعبيات ٧٧ جزازة.

الباب الثانى : الفلك والغيبيات ٩٤٨ جزازة

الفصل الأول : الحرف والأوفاق والزيج ١٣٩ جزازة.

الفصل الثانى : التنويم المغناطيسى ٢٢ جزازة.

الفصل الثالث : الفراسة وقراءة الكف والعرافة ٩٤ جزازة.

الفصل الرابع : الفأل والضمير ٣٦ جزازة.

الفصل الخامس : الرمل والأثر ٤٩ جزازة.

الفصل السادس: الطوالع والتقاويم والنتائج الفلكية ١٩١ جزازة.

الفصل السابع : السحر والسيمياء ٢٩ جزازة.

الفصل الثامن : التنجيم والفلك ١٦٢ جزازة.

الفصل التاسع : الروح والنفس ١٤٤ جزازة.

الفصل العاشر: الأحلام ٩٢ جزازة.

الباب الثالث : الديانات والعقائد ٦٣٦ جزازة

الفصل الأول: عقائد وديانات ودراسات ١٧٤ جزازة.

الفصل الثانى : الجن والشياطين وإبليس والملائكة ٥٩ جزازة.

الفصل الثالث : القيامة والجنة والنار.

الفصل الرابع : القبر والموت ٢٦ جزازة.

الفصل الخامس : الأنبياء والأولياء ٧٩ جزازة.

الفصل السادس : المذاهب والفرق ٢٢ جزازة.

الفصل السابع : التصوف ١٧٠جزازة.

الفصل الثامن : عادات دينية وفضائل الشهور ٥٠ جزازة.

الباب الرابع : العادات والتقاليد ٣٣٦ جزازة

الفصل الأول : عادات وتقاليد ١٣٦جزازة.

الفصل الثانى : الأسرة والمجتمع ١٠٩ جزازة.

الفصل الثالث : العاب وفروسية ٤٧ جزازة.

الفصل الرابع : حرف وصناعات وفنون شعبية ٤٤ جزازة.

الباب الخامس : الفنون ٣٥٨ جزازة

الفصل الأول : الغناء ٨٩ جزازة.

الفصل الثانى : الموسيقى ٢٢٧ جزازة.

الفصل الثالث : تمثيل ورقص ٤٢ جزازة.

***

الباب السادس : الطب والأدوية ٢١٠ جزازة

الفصل الأول : الطب ١٥٦ جزازة.

الفصل الثانى : الأدوية ٥٤ جزازة.

***

المصادر ورموزها :

* فهرس عام/ مطبوع
* فهرس عام/ جزازات
* تيمور = ت
* كتبخانة
* مخطوطات
* قوله
- مكرم
* نشرة الموسيقى
* أزهر

***

اولاً : الأدب الشعبى والعاميات

فهرس عام / مطبوع

- الأدب الشعبى.

أحمد رشدى صالح.

ط القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٥٩.

- نسختان كالسابقة.

***

فهرس عام / جزازات

الفولكلور.

فوزى العنتيل.

ط دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٢٢٧.

***

فهرس عام/ جزازات

الفنون الشعبية.

أحمد رشدى صالح.

دار القلم – القاهرة، ص ١١٩.

العدد ٣٤ – المكتبة الثقافية ١٩٦١.

***

فهرس عام / جزازات

فنون الأدب الشعبى التركمانى.

إبراهيم الداقوقى.

بغداد - وزارة الإرشاد ١٩٦٢، ص ١٧٦.

***

فهرس عام / جزازات

فنون الأدب الشعبى.

على الخاقانى.

بغداد - مطبعة الأزهر ١٩٦٢، سلسلة منشورات دار البيان.

٨ أجزاء فى ٨ مجلدات.

***

فهرس عام/ جزازات

علم الفولكلور.

الكسندر هاجرتى كراب، ترجمة: أحمد رشدى صالح.

القاهرة - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ٥٥٥.

***

فهرس عام/ جزازات

صور من أدبنا الشعبى أو الفولكلور المصرى.

تأليف: محمد قنديل البقلى.

القاهرة ، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٢، ص ١٦٤.

***

فهرس عام/ جزازات

سلافة النديم فى منتخبات عبدالله النديم.

تأليف/ عبدالله النديم، وجمع عبدالفتاح النديم.

القاهرة ١٩١٤ ـ جزءان فى مجلد.

***

فهرس عام/ جزازات

سلافة النديم.

تأليف: عبدالله النديم.

ط المطبعة الجامعة بمصر ١٨٩٧م.

***

فهرس عام/ جزازات

الساق على الساق فيما هو الفارياق.

أو أيام وشهور وأعلام فى عجم العرب والأعجام.

تأليف: أحمد فارس الشدياق.

القاهرة ـ مطبعة الفنون الوطنية ـ جزءان فى مجلدين.

القاهرة ـ مطبعة العرب ١٩١٩م ـ باريس ١٨٥٥.

***

فهرس عام/ مطبوع

ـ قصصنا الشعبى/ فؤاد حسنين على.

القاهرة ١٩٤٧م ص ١٨١.

ـ نسختان كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

الدر الثمين فى أسماء البنات والبنين.

محمد فيصل بك.

جمع فيه ١٣ ألفًا وثمانمائة اسم كل اسم، يوافق عدد حروف بحساب الجمل عام ولادة من يسمى به وذلك من ١٢٩٥ هـ ـ ١٣٤٠ هـ.

ـ ط وادى النيل ١٢٩٤هـ

ـ نسخة أخرى، طبع المطبعة المتقدمة ١٢٩٥ هـ.

***

فهرس عام / مطبوع

ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق.

تقى الدين أبى بكر بن على الشهير بابن حجة الحموى ت ٨٣٧ هـ.

جزءان ضمن مجموعة ـ القاهرة ١٣٣٩ هـ من ص ـ ٢٦٨

الكتاب الأول.

***

ت أدب / خ

كتاب فى الأدب مرتب على أبواب، ناقص من أوله قليلاً وبه

خرمان ومؤلفه من أهل القرن ١٣ هـ. لأنه ذكر مزدوجة قويدر.

***

ت أدب ٥١٤/ طبع بيروت ١٣٣٣م

فردوس المعرى لمعروف أرناؤوط.

كتاب أدبى خيالى يتضمن بعث أبى العلاء المعرى وسياحته فى اليونان وإيطاليا وفرنسا على نسق الجحيم لدانتى.

***

فهرس عام/ جزازات

حياة الحيوان الكبرى.

كمال الدين محمد بن موسى الدميرى ٨٠٨.

جزءان فى مجلدين.

ـ نسخة ـ طبع الأميرية ١٢٨٤ هـ.

ـ نسخة ـ طبع صبيح ١٣٢٨ هـ.

ـ نسخة ـ طبع الحلبى ١٩٥٦م.

ـ نسخة ـ طبع المكتبة التجارية ١٩٦٣ م.

فهرس عام/ جزازات

الكشكول.

بهاء الدين محمد بن حسين العاملى

ط بيروت ـ مكتبة الحياة ص ٧٩٧ خمس أقسام فى مجلد.

***

فهرس عام/ جزازات

الكنز المدفون والفلك المشحون.

جلال الدين السيوطى سنة ٩١١ هـ.

ـ نسخة ط المطبعة العثمانية بالقاهرة ١٣٠٣ ص ٢٣١ .

ـ نسخة ط الحلبى ١٩٣٩ ـ ١٣٥٧ ص ٥٠٠.

***

فهرس عام / جزازات

المستطرف من كل فن مستظرف.

شهاب الدين محمد أحمد بن الفتح الإبشيهى.

ـ المكتبة التجارية جزءان فى مجلد.

وبالهامش:

١ـ ثمرات الأوراق فى المحاضرات لابن حجة الحموى.

٢ـ ذيل للإمام ابن حجة الحموى.

٣ـذيل للعلامة محمد بن إبراهيم الأحدب.

ـ نسخة ط المكتبة السنية ١٣٠٢، وبهامشها ثمرات الأوراق فى المحاضرات لابن حجة الحموى.

***

فهرس عام/ جزازات

غرائب اللهجة اللبنانية السورية.

روفائيل نخلة اليسوعى.

ـ ط الكاثوليكية ١٩٦٢ ـ بيروت ص ٢١٦.

العدد ١٨ من سلسلة نصوص ودروس.

***

فهرس عام / جزازات

عثرات اللسان فى اللغة/ عبدالقادر المغربى.

ـ ط دمشق ـ المجمع العلمى العربى ١٩٤٩.

ص ١٥٢/ ١٩٥٢.

***

فهرس عام / جزازات

عبدالله النديم بين الفصحى والعامية.

نفوسة زكريا سعيد.

ـ الإسكندرية ـ الدار القومية للطباعة ١٩٦٦ ص ٢٣٤.

***

فهرس عام / جزازات

العبارات العامية وما يرادفها بالإنجليزية.

إبراهيم رمزى.

القاهرة ١٩١٠ ص ٤٧/ ١٩١٨.

***

فهرس عام/ جزازات

العامية فى السودان.

عون الشريف قاسم.

الخرطوم ـ معهد الدراسات الاجتماعية ص ١٦/١٩٦٦.

(سلسلة المحاضرات العامة لمعهد الدراسات الاجتماعية بجامعة الخرطوم)

***

فهرس عام/ جزازات

العاميات الشعبية فى لبنان [١٨٢٠ ـ ١٨٢١ ـ ١٨٤٠].

صفحات مطبوعة من التاريخ اللبنانى.

تأليف: يوسف خطار الحلو.

بيروت ـ دار الفكر الجديد سنة ١٩٥٥ ص ٥٦.

***

فهرس عام/ جزازات

شفاء العليل فيما فى كلام العرب من الدخيل.

أحمد بن محمد بن عمر الملقب بشهاب الدين الخفاجى.

ـ القاهرة ـ طبع الأميرية ١٢٨٢ هـ ص ٢٤٥.

ـ مطبعة السعادة ١٣٢٠ هـ ص ٢١٦.

ـ المطبعة الوهبية ١٣٨٢ هـ ص ٢٤٥.

***

فهرس عام/ جزازات

الرسالة التامة فى كلام العامة والمناهج فى أحوال الكلام الدارج.

ميخائيل بن نقولا بن إبراهيم صباح.

***

فهرس عام/ جزازات

شرح درة الغواص فى أوهام الخواص.

أحمد بن محمد بن عمر قاضى القضاة الملقب شهاب الدين الخفاجى.

ـ الأستانة ـ مطبعة الجوائب ١٢٩٩ هـ ، ص ٢٦٤.

***

فهرس عام / جزازات

رد العامى إلى الفصيح.

أحمد رضا العاملى.

ط صيدا ـ مطبعة العرفان.

١٩٥٢، ص ٤٤٢.

***

فهرس عام/ جزازات

دفع الهجنة فى ارتضاح اللكنة.

معروف الرصافى.

الأستانة ١٣٣١ هـ ص ١١١.

***

فهرس عام/ مطبوع

الشيخ متلوف.

نقلها عن الفرنسية: محمد عثمان جلال

رواية ادبية باللغة العامية الدارجة، وهى مرتبة على خمس قطع ط بالقاهرة ١٩١٢.

ـ نسختان أخريان منها كالسابقة.

***

فهرس عام / مطبوع

ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ويسمى (لطائف المعارف)

أبو منصور عبدالملك بن محمد الثعالبى النيسابورى ٤٢٩ هـ

وهو كتاب فى ذكر أشياء مضافة ومنسوبة إلى أشياء مختلفة يتمثل بها ويكثر استعمالها فى النظم والنثر وعلى السنة الخاصة والعامة كقولهم: غراب نوح، نار إبراهيم، عصا موسى، خاتم سليمان... إلخ.

ـ الموجود مع الجزء الأول فى مجلد، طبع القاهرة ١٣٣٦/١٩٠٨ فى ٥٠٦ صفحة.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

جملة من كلام البهلول.

وهو العارف بالله السيد يحيى الشرفى المعروف بالبهلول ـ وهى مجموعة مقتطفات وأشعار باللغة المغربية العامية.

ـ نسخة فى مجلد، المطبعة الوهبية بمصر ١٢٨٣ فى ٨ ص.

***

فهرس عام/ مطبوع

الكنابات العامية.

أحمد تيمور.

ـ القاهرة سنة ١٩٤٩ ص ١٢٨.

ـ خمس نسخ كالسابقة.

***

كتبخانة :

الرسالة التامة فى كلام العامة والمناهج فى أحوال الكلام الدارج.

ميخائيل بن نقولا بن إبراهيم صباغ

- نسخة فى مجلد، طبع حروف استرسبورج ١٨٨٦

- جـ ١. نسخة خصوصية ١٦٢.

***

كتبخانة :

شفاء العليل فيما فى كلام العرب من الدخيل

أحمد بن محمد بن عمر قاضى القضاة الملقب شهاب الدين الخفاجى ت: ١٠٩٦.

- طبع حروف بالمطبعة الوهبية ١٢٨٢ جـ ١ نسخة خصوصية ٢٨.

- نسخة أخرى جـ ١ نسخة خصوصية ٢٩.

- نسخة أخرى جـ ١ نسخة خصوصية ٣٠.

***

كتبخانة :

مميزات لغات العرب وتخريج اللغات العامية عليها وفائدة علم التاريخ من ذلك.

حفنى ناصف - قدم إلى مؤتمر العلوم المشرقية بڤينا ١٣٠٤هـ - نسخة طبع بولاق ١٠٣٤ - خصوصية ١٥٢ - نسخة أخرى خصوصية ١٥٣.

- نسخة أخرى خصوصية ١٥٤ - نسخة أخرى خصوصية ١٥٥.

- نسخة أخرى خصوصية، ١٥٦.

***

مضحك ذوى الذوق والنظام فى حل شذرة من كلام أهل الريف العوام للشيخ محمد بن محفوظ السنهورى.

وهو على مثل هز القحوف ينقص صفحة بعد ص ١٨ وقد أتمه سنة ١٠٥٨ كما فى ص ٦٨.

***

ت/ مجاميع/ طبع محمد شاهين بالقاهرة ١٢٧٧

مجموعة بها خمس رسائل

١ - عقيدة العوام، وهى أرجوزة نظم: الشيخ أحمد المرزوقى توفى بمكة وقد نظمها سنة ١٢٥٨.

٢ - شرح عقيدة العوام لناظمها: الشيخ أحمد المرزوقى.

***

ت/ مجاميع/ طبع السلفية ١٣٤٤ هـ

مجموعة بها ثلاث رسائل بتحقيق الأستاذ عبدالعزيز الميمنى الراجكوتى بالهند.

١ - ما تلحن فيه العامة للكسائى على بن حمزة ١٨٩.

وضعها لهارون الرشيد.

***

ت/ مجاميع.

مجموعة بها ٤٧ رسالة.

١ - سقطات العوام لابن كمال باشا وهى الرسالة المسماة بالتنبيه على غلط الخامل والنبيه.

٢ - رسالة الروح لابن كمال باشا.

٣ - رسالة فى تحقيق المعجزة له.

الهوامش

(١) كان هذا الحوار بمكتب مجلة الفنون الشعبية التى كانت تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر بمكانها بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة.

(٢) على سبيل المثال ففى النشرة المصرية للمطبوعات (من أغسطس إلى ديسمبر ١٩٦٠ طبع فى دار الكتب ١٩٦٢، يوجد من ص ٦٧٧ حتى ص ٧٢٣ مجموعات من قصص وحكايات للأطفال من اللغة العربية وهى رقم مسلسل ٧٠٩٥ - ٧٦٣٠ أى ٥٣٥ جزازة وبعدها حكايات للأطفال من اللغات أى من تسلسل ٧٦٣١ - ٧٧٨٦ وكلها نصوص من التراث الشعبى بسطها المؤلفون والمترجمون وهى تنشر تحت مسميات متعددة.

In his article *"Dramatic Folk Dance"*, Dr. Ahmad Hasan Gom'ah, Dean of the Institute of Ballet, sought to differentiate between folk dancing as performed by common people and dramatized folk dancing. The latter has almost the same nature of the former, however it is more systematic and has higher sophisticated techniques, i.e. it is composed of folk dancing gaits which are practiced in such a way that they could be performed on the stage before an audience. This mode of dancing has become a science based on rules and fundamentals which are taught at all the international dancing institutes.

In the *Tour of Fonoun Sha'beyah,* Mr. Mostafe Sha'ban covered the 6th Cairo International Experimental Theatre Festival highlighting the most important views and researches which were presented along its general theme, which was this year "Folk traditions and the Experimental Theatre".

Mrs. Nadyah Abdel Hamid Senousy offers us a glimpse into the work of the international painter Mohammad Sabry through a very rich interview made during his last exhibition from 15/11 to 3/12 1994.

A review of the International Symposium on Creation in Islamic handicrafts is presented by Mrs. Safeyah Helmi Hosain. The symposium was arranged among the events of the First International Festival of the Handicraftsmen of the Islamic States, which were held from 7 to 15 October 1994 in Islam Abad, Bakistan. Mrs. Hosain reproduced as well an abstract of her paper presented to the symposium, *"The Traditional Handicarfts in Egypt: Creation and Problems Development"*.

The journal continues this issue, and in the coming issues, to publish other parts of the valuable bibliography, prepared by Dr. Ibrahim Shalan over many years, of folkloric material in the Egyptian National Library and El-Azhar Library down to 1968. El Fonoun El-Sha'beyah hopes that this work will serve all scholars and researchers who are interested in studing the Egyptian folklore. It also hopes that the bibliography will help them to uncover the origins and characteristics of the Egyptian and Arab folk traditions.

The journal begins in this issue with publishing the scientific introduction made by Dr. Ibrahim Sha'lan to explain his work and system in arranging his bibliographical material. It is followed by a small part of the index of folkloric literature and colloquial varieties as an introduction to the rest of the bibiography which will be published in parts along the coming issues.

We welcome any feedback concerning the bibliography and extend our deep regards to the bibliographer, for the efforts and time needed to achieve such a work, and to the readers for their suggestions and responses.

This is followed by a study of Mr. Mokhtar Swaify about the *"Festival of the Nile Innundation As the Oldest Known Festival in History."* In his article, the writer refuted the old controversial tradition that has been attributed to the Ancient Egyptian, i.e. the habit of sacrificing a beautiful virgin to the river every year, because human sacrifices had certainly disappeared long before the establishment of the Old Kingdom in the Pharaonic Period. Mr. Mokhtar Swaify reached a conclusion that the human sacrifice fallacy, which was first mentioned by the Arab historian Ibn Abdel Hakam in his *"Ftwouh El-Beldan"*, was either told to him by one of those dragomans who tried to impress their clients with fantastic, but imaginative stories, or invented by Ibn bdel Hakam himself in an attempt to defame the pagan past of Egypt in the eyes of the Egyptians to attract them to the new faith.

This is followed by a study of *"The Festival of Rifaii's Mulid"*. The writer, Ibrahim Helmy, investigates the genealogy of Sidi Ahmad El-Rifaii, the founder of Rifaiyah way (a sufi group). Ahmad El-Rifaii thought that people were chained by the shackles of matter, and the only way to free their souls from their physical confinements was to acquire spiritual purity. The article describes the ceremonial procession which is held every year on 20 Ragab of the Arab Calendar in Qala'h Quarter in Cairo on the occasion of his birthday (mulid).

Dr. Gehad Daoud contributed a study about *"Employing Folk Music in Children's Movies"*, in which he underlined the importance of folklore in reflecting the national character and promoting the national identity. He also explained the significant role played by music throughout childhood and its various age groups, and how music has become so involved with cinema that we may expect to see a film without talking (a silent movie) but we can not imagine a film without music at all. If we consider that 70% of the children watch regularly children's cinema programs on television, we can immediately understand how children can be easily influenced by films. Consequently folk music can be used in cinema in a good way, that would aspire to achieve artistic and pedagogic goals towards preparing the future generations, particularly, after the tremendous revolutions that have happened in communication and the exchange of information. These developments, on the other hand, would lead to dissolving the national character and identity, which would leave the field open to certain powers to impose their model on others. This can be avoided through promoting and strengthening such national tendencies.

The starting point from which Mr. Farouq Khorshid tackles this issue is "The Voyage of Sindbad", which reveals that sindbad has constantly, been regarded in the West as an adventurous sailor. This image, however, was certainly influenced by the traditions of piracy in the West. Thus it has nothing to do with the true character of Sindbad nor the atmosphere of the Arabian Nights. The author introduces us to the literary and cultural treasures of this famous collection of stories and discusses the views of the European scholars about them.

In the following study,*"Some Proverbs"*, Shawky Haikal states that while literature may be divided on linguistic basis into classical or formal and colloquial, this can not be held true for proverbs. Proverbs, in his view, are a linguistic and intellectual product of every people based on their general and common experiences. Thus a proverb can not be regarded as a product by an individual, but it is a common creation. Then he discusses the word "Mathal" (Proverb) in Arabic, and compares its meaning with those in other foreign languages, especially English.

He also discusses the proverbs mentioned in the Holy Quran as well as in the other Arab literary works. The article attempts to analyse the literary value of this genre.

The issue also contains a translation by Ahmad Ammar of an article which studies the tendency to retelling the old folk-tales in new individual version. This literary phenomenon resulted from the appearance of many scientifically recorded folk-tale collections and numerous rigid researches in that field. The writer discusses also the relation between folk-tales and children's literature as well as its relation with the new media such as: radio, television, cinema, cassettes etc.. He analyses the problems of visual presentation of folktale, and how the Italian fascism (and other totalitarian regimes) sought to exploit folk-tales to promote its ideology among children.

In his study *"Romanian Folklore: Methodology and Practices"*, Dr. Hany Gabr exposes certain scientific trends which have practically formed the Romanian approach to science and reseach, particularly as regards the relation between folklore and cultural and social anthropology. The article also explains the Romanian system of collecting and studying folk tradition. The writer introduces the reader to many Romanian leading figures in the field of folklore and anthropology and compares their methods with those adopted in the west.

This Issue

This issue contains a number of various studies. Mr Safwat Kamal begins with a discussion of *"The Study of Flok Creation"*, focusing on certain fundamental issues, including: the methods of studying the items and phenomena of folk creation are as different and various as their nature and the means of expression through which they are reflected. Those methods of research are connected with governing or guiding theories as well as methods of usage or appliance, in accordance with the development of the means of research in the field of theoretical and applied studies. The study explained the importance of questionnaires as a scientific means of objectively collecting the material and elements of a research. The article also discusses the process of creation and its diversity through numerous variables.

This is followed by Farouq Khorshid's *"A New Reading of Arabian Nights"*, in which he attempts to explore the reality of the cultural and intellectual movement to which we owe our existence. He sought as well to uncover why we had forgotten the significance of the cultural resources of that movement and why we had forgotten that the western culture was essentially founded on the greatest achievement of our Islamic civilization all over the whole spectrum of science, knowledge and art in general.

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 45, October - December, 1994.

● الأسعار فى البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٫٢٥٠ دينار ، الكويت ١٫٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٫٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٫٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٫٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وامريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيش النيل • رملة بولاق. • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr, Mostafa El - Razaz

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE