الفنون الشعبيّة

عدد ٤٦

يناير - مارس ١٩٩٥

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
● رسالة المجلة رئيس التحرير	٣
● هذا العدد صفوت كمال	٥
● الفولكلور وثقافة المستقبل : قضية المصطلح د. أحمد على مرسى	٩
● مرحباً بالثلاثين .. وقد بلغتها فاروق خورشيد	١٤
● مجلة الفنون الشعبية المصرية تريزا قابى	١٩
● مجلة الفنون الشعبية خلال ثلاثين عاماً مصطفى شعبان جاد	٢٦
● الطب النبوى بين الطب العلمى والطب الشعبى د. محمد رجب النجار	٣٠
● دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ د. مرسى السيد مرسى الصباغ	٥٦
● بلاغة الطير .. بلاغة الهوى د . وليد منير	٦٥
● النار والماء فى الاحتفالات الأسبانية د. طلعت شاهين	٧٠
● هل مازالت «الجاموسة والده» مجدى الجابرى	٧٧
● ست الحسن والسبع جدعان الراويـــة : أم السيد ياسين جمع وتدوين : إبراهيم عبد الحافظ	٨٣
● الأمثال الشعبية البدوية محمد فتحى السنوسى	٨٨
● العمارة التقليدية ... الطابع والشخصية وأثرها فى تصميم عمارة قومية معاصرة د . هانى إبراهيم جابر	٩١
● من أزياء النساء فى الوادى الجديد إبراهيم حسين	١١٠
ـ جولة الفنون الشعبية:	
● الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية سميح شعلان	١٢٣
● الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية إبراهيم حلمى	١٢٨
ـ مكتبة الفنون الشعبية:	
● فتوح البهنسا الغراء إبراهيم كامل أحمد	١٣٧
● ببليوجرافيا التراث الشعبى د. إبراهيم أحمد شعلان	١٤٦
● THIS ISSUE	١٥٤

العدد ٤٦ يناير ـ مارس ١٩٩٥

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
أ . د . هانى إبراهيم جابر
أ . إبراهيم حسين
أ . سمير عطوه
أ. جابر السيد جابر

● صورتا الغلاف
من معروضات الملتقى القومى الأول
الأمامى للفنان : محمد قطب
الخلفى نسجيات مرسمة
للفنان : إبراهيم حسين

● الإخراج الفنى :
صبرة عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرة

رسالة المجلة ...

في العدد الأول من هذه المجلة الذى صدر منذ ثلاثين عامًا (يناير ١٩٦٥) تحددت رسالة هذه المجلة وأهدافها ...

« لابد لى، وأنا اقدم العدد الأول من مجلة « الفنون الشعبية» لقراء العربية ولغيرهم ممن يحفلون بالمأثورات الشعبية، أن أسجل حقيقة على جانب كبير من الأهمية وهى : إدراك العرب الكامل لتراثهم الحضارى . ولم يعد هذا التراث مقصورًا على مابقى من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصورًا على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهياكل والجسور والبنى، ولكنه يضم إلى هذا كله، مايصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبى، يتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة، وهو فن يحمل من عناصر الثقافة والأصالة ما يجعله أمينًا على القيم الإنسانية، والمثل الأخلاقية، والخصائص القومية. وهذا الجانب من التراث العربى فيه من المرونة ما جعله . ولا يزال يجعله . قابلاً للتطور والنمو، مع تطور الحضارة العربية ونموها، وهو فى الوقت نفسه، يرد على أولئك الذين انتقصوا من قدرة العقل العربى والإرادة العربية، تبريرًا لاستعلاء عنصرى. ولذلك كان العمل على إحياء التراث الشعبى العربى تبعة قومية وإنسانية وعلمية فى وقت واحد .

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

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

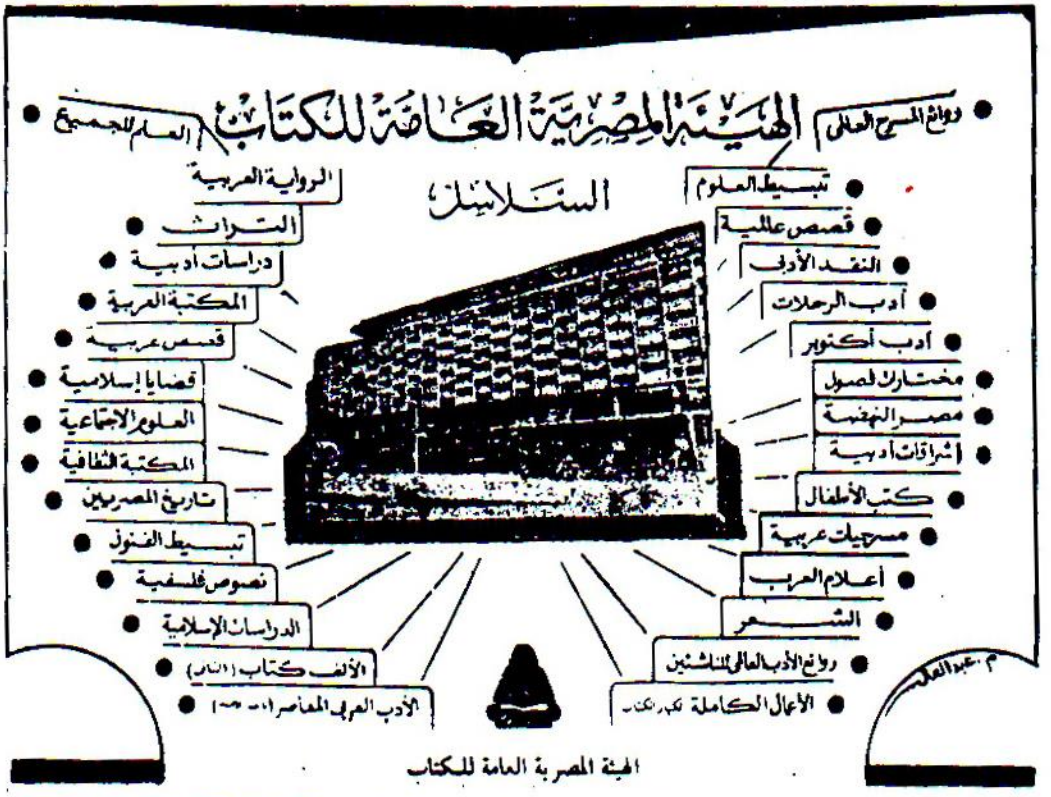
ونحن نرجو أن نكون قد سرنا على الطريق الذى اختطه أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس؛ أوفياء للرسالة، محققين للهدف الذى سعى إلى تحقيقه، ومعه كل الذين يحبون هذا الشعب، وثقافته، وفنونه الأصيلة .

رئيس التحرير

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ ـ القاهرة ـ
ت : ٧٧٥٠٠٠

●● تقدم هيئة الكتاب خدماتها فى مجال الثقافة باشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بارخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع .
● وتصدر كل ثلاثة اشهر المجلات الآتية :

فصول ـ المسرح ـ عالم الكتاب ـ علم النفس ـ الفنون الشعبية ـ العلم والحياة .

رئيس مجلس الادارة
أ . د . سمير سرحان

هذا العدد

يصدر هذا العدد، وقد مضى على صدور أول عدد من هذه المجلة ثلاثون عامًا (يناير ١٩٦٥) . ثلاثون عامًا من الجهد والمجاهدة، فى العمل على تحقيق تواجد فكرى أصيل على ساحة الثقافة المصرية والعربية المعاصرة . وتمضى بى الذكريات مع صدور أول عدد حينما كنا مجموعة صغيرة من الباحثين الذى يطمح كل منهم إلى إثبات وجوده كجيل يعى مسؤولية الوطنية تجاه ثقافته المصرية والقومية، ويدرك واجبه نحو الكشف عن قيم وخصائص ثقافته التى تمتد عبرحقب الزمان إلى الاف السنين، كما تتواصل مع غيرها من ثقافات العالم على اتساع رقعة المكان شمالاً وجنوبًا وشرقًا وغربًا، وتتداخل فى مكوناته الحضارية عناصر ثقافية ، وإنسانية، من ثقافات متنوعة عبر لقاء الإنسان مع غيره من الناس فى وحدة من المعرفة ؛ تؤكد إنسانية الإنسان.

وكان يتم اللقاء فى إحدى قاعات الفيلا القائمة ، للآن ، فى ٤ شارع شجرة الدر .. يقود هذه المجموعة الصغيرة أستاذ رائد لا فى حركة الأدب الشعبى العربى فحسب، ولكن رائد من رواد الحركة الثقافية العربية الذى وعى ببصيرته دور الأدب الشعبى العربى فى تحقيق تلاحم وجدان وفكر الأمة فى إطار من القومية المدركة لقيم وجودها البطولى على ساحة المعرفة الإنسانية وبما تحمله ملاحمها وسيرها من وقائع الزمان وواقع المكان.

قاد الدكتور عبد الحميد يونس هذه المجموعة من المحبين لتراث هذا الوطن ومأثوراته .. منهم من كان على طريق المعرفة يسير ومنهم من عبدوا هذا الطريق . منذ صدور عددها الأول .. وما تلى هذا العدد من أعداد، فى كل عدد قلم جديد وجهد رشيد. وتواصل المجلة صدورها فى ثوب قشيب متميز ببهائه وخصوصيته الجمالية، فصله لها وحدد زخارفه الأستاذ الفنان الرائد عبد السلام الشريف . أمد الله عمره ومتعه بالصحة والعافية . فمن العدد الأول إلى هذا العدد وما يليه، إن شاء الله، يحوط هذه المجلة برؤيته وخبرته الفنية، ويفسح المجال لتلاميذه الفنانين؛ يبدعون ويرسمون، ويقوم بالإشراف الفنى على هذه المجلة بكل عطاء الفنان، يواصل جهده من أجل أن تصدر المجلة فى إطارها الفنى المتميز. ويواصل معه

الفنان الأستاذ محمد قطب مسيرة الإبداع وإخراج هذه المجلة فى أجمل شكل يتوافق مع مضمونها الحضارى فى الإعلام عن أهم خصائص الإبداع الشعبى المصرى بخاصة، والإبداع الشعبى العربى والإنسانى بعامة .

وتحقق المجلة شكلاً وموضوعًا ريادةً خاصة فى مجال إصدار المجلات المعنية بالتراث الشعبى ومأثورات هذه الأمة . وتفتح المجلة أبوابها وتتسع صفحاتها لكل الاتجاهات الثقافية التى تهتم بالفنون الشعبية، وتزخر موضوعاتها بكل أنماط الإبداع الشعبى فى مصر وفى كل مكان .

وتشب أقلام، وتتأكد أسماء، وتتأثر دراسات، وتتلاقى أفكار، وتتحدد رؤى وآراء، وتتواصل جهود، وتبزغ على صفحات المجلة على مدى الثلاثين عامًا أروع القيم من العمل الجماعى الخلاق، بهدف الكشف عن أجمل ما أبدعه الإنسان خلال حياته اليومية الجارية من فنون، تتوسل بوسائل التعبير الفنى المختلفة؛ فنون قولية أو تشكيلية أو موسيقية أو حركية .. فى تكامل ثقافى مع عادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع، وفى حيوية ثقافية دافقة، ووعى عميق بالتواصل الثقافى الحى الذى تتميز به ثقافتنا عبر حقب التاريخ التى عايشها مجتمعنا .

وحينما أتذكر العمل الثقافى الخلاق الذى قدمته المجلة على مدى هذه السنوات، أتذكر كل من شارك فى هذا العمل بكل الوفاء والحب .

وحينما تشارك لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة فى الاحتفاء بهذه المجلة، ويشكل الأستاذ فاروق خورشيد، مقرر هذه اللجنة، لجنة فرعية تضع الخطوط والأفكار للاحتفاء بالمجلة فى عيدها الثلاثين، فإنما تزداد سعادة كل من عمل ويعمل فى هذه المجلة بأن الاحتفاء يتسع مداه؛ فيؤجل حفلها الكبير بعيدها الثلاثين من هذا العدد إلى عدد قادم، إن شاء الله، يخصص لهذه المناسبة.

والمجلة إذ تنشر، فى هذا العدد، مقال الأستاذ فاروق خورشيد «مرحبًا بالثلاثين ... وقد بلغتها» باعتبارها تحية ترحيب بالمجلة فى عيدها الثلاثين، إنما تنشره بوصفه استهلالاً للاحتفال الذى تعد له بالاشتراك مع لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، وأيضًا، تعبيرًا شخصيًا من الأستاذ فاروق خورشيد عن سعادته باستمرارية هذه المجلة، وما قدمته لحركة الفنون الشعبية من تأصيل للمفاهيم، والمصطلحات العلمية، وما أثارته من قضايا الوعى بقيم تراثنا الثقافى والفنى....

كما يتضمن هذا العدد مقالاً مترجمًا للمستشرقة البولندية الأستاذة تريزا فابى، نشرته عام١٩٦٦ فى الدورية العلمية السنوية «الإثنوجرافيا البولندية». وقد تناولت فى هذا المقال تحليلاً وعرضًا للعدد الأول من المجلة الذى صدر فى يناير ١٩٦٥.

ويقدم الباحث مصطفى شعبان جاد عرضًا لما تضمنته المجلة خلال الثلاثين عامًا الماضية مع تحليل ببليوجرافى موجز للمواد التى نشرت بها.

وتستهل المجلة هذا العدد بدراسة للأستاذ الدكتور أحمد على مرسى عن الفولكلور وثقافة المستقبل: قضية المصطلح... ويثير أ.د. أحمد مرسى فى مقاله هذا حاجتنا إلى مشروع ثقافى قومى يستوعب ما نحتاجه لمواجهة الغزو الثقافى والاستلاب الحضارى الذى يتهددنا. كما «أن محاولتنا استشراف المستقبل وثقافته يقتضى منا موقفًا نقديًا واضحًا من التراث عامة». ويتساءل د . أحمد مرسى تساؤلاً مهمًا حول واقع الثقافات المحلية من الثقافة الكونية إزاء التغيرات والتحولات الكبيرة فى وسائل الاتصال العالمية وتكنولوجيا القرن الواحد والعشرين. ويطرح سؤالاً مهمًا، وأخيرًا، فى مجموعة تساؤلاته ومحاوراته النقدية : «هل يمكن أن نتوقع أن يكون هناك Multi - National Folklore ». ولقد أثارت تساؤلات

الدكتور أحمد مرسى، حينما قدم دراسته هذه فى الملتقى الأول للفنون الشعبية ، تساؤلات وحوارات أخرى عديدة تحتاج، حسب تصورى، إلى حلقة بحث خاصة عن مستقبل الفنون الشعبية فى عالمنا المتغير.

كما يتضمن العدد دراسة مستفيضة للأستاذ الدكتور محمد رجب النجار، وعنوانها «الطب النبوى بين الطب العلمى والطب الشعبى»؛ حيث يتكون التراث الطبى العربى، على ضخامته وامتداده فى الزمان والمكان، من ثلاثة أنواع هى: الطب الرسمى بمعناه العلمى، والطب الشعبى القائم على الخبرة المتوارثة، بشقيه المادى والغيبى، والطب النبوى القائم على المأثور النبوى، بشقيه الجسدى والروحى.

ومن خلال وجهة نظر علمية محايدة، يسبر الدكتور النجار غور الطب العلمى والطب الشعبى بهدف تحديد ماهية الطب النبوى، ومعرفة آفاقه، وتعيين موقعه العلمى؛ ليقرر، فى النهاية، أن الطب النبوى هو طب شعبى يتفق وتعاليم الشريعة الإسلامية، دون أن يتجاوز ذلك إلى الطب الشعبى العام بممارساته الشرعية وغير الشرعية، ودون إغفال، أيضًا، لأثر الإيمان الدينى أو الروحى فى الشفاء، والذى يعد فارقًا جوهريًا مهمًا فيما بين الطبين - النبوى والرسمى - فى التراث العربى عند الفقهاء.

يلى ذلك دراسة للدكتور مرسى السيد الصباغ عن « دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ»، تناول فيها الكاتب حياة ابن منبه الذى عاش فى القرنين السابع والثامن الميلادى، وخصائص العصر الذى عاشه وثقافته ومؤلفاته متسائلاً: كيف «أن ابن منبه كان رائدًا فى التاريخ الاجتماعى... ورائدًا فى الفولكلور العربى...».

ويختار الدكتور وليد منير نصًا تراثيًا من كتاب «مصارع العشاق» لابن الحسين السراج القارئ، ويقدم قراءة تحليلية له، أولاً: عبر مستويات العجب والطرافة والحكمة. وثانيًا: يتساءل الدكتور وليد منير عن: كيف يتفلسف الخيال الشعبى ؟، وكيف يوحد الخيال الشعبى بين مستويات الوجود فى بنية مشتركة.

كما يتناول د. طلعت شاهين النار والماء فى الاحتفالات الأسبانية، راصدًا لظاهرة حريق دمية «لاس فاياس» فى مدينة «فالنسيا» .وفى هذا المقال يقدم الدكتور طلعت شاهين وصفًا للاحتفالات التى تقام فى منتصف ليلة التاسع عشر من شهر مارس من كل عام، التى يطلق عليها اسم «لاس فاياس »، وهى ليلة الاحتفال بسان خوسيه.

ومن الألعاب الشعبية فى الريف المصرى يقدم الباحث مجدى الجابرى لعبة «هل مازالت الجاموسه والده؟»، وهى من الألعاب التى يلعبها الأولاد والبنات. وقام الباحث بتحليل هذه اللعبة، والتعريف بدلالتها الفكرية ودورها فى التنشئة الإجتماعية للأطفال.

كما يقدم الباحث إبراهيم عبد الحافظ حكاية « ست الحسن والسبع جدعان» التى قام بجمعها من الراوية: أم السيد ياسين، إحدى السيدات بكفر أبو زاهر، مركز شبين، بمحافظة الدقهلية.. ويقدم الباحث هذا النص من الحكايات الشعبية المصرية دون أى تعليق من جانبه مكتفيًا بشرح بعض ألفاظه، وذلك بدافع من حرصه على أن يقدم النص كما هو دون تعليق أو تعديل.

ومن الأمثال الشعبية البدوية يقدم الباحث محمد فتحى السنوسى ثلاثين مثلاً من الأمثال الشعبية الشائعة فى منطقة الساحل الشمالى الغربى لمصر . وقد حدد الباحث مضرب كل منها مع شرح لمعانى ألفاظه المحلية .

وفى مجال دراسة الفنون التشكيلية الشعبية، والثقافة المادية، يقدم الأستاذ الدكتور هانى جابر دراسة عن العمارة التقليدية، الطابع والشخصية وأثرها فى تصميم عمارة قومية معاصرة، باعتبار أن العمارة

التقليدية بمثابة المحصلة الإنسانية للمعرفة والخبرة والتجريب الدائم، والتفاعل مع زيادة الاحتياجات المعيشية والأمنية على مر تاريخ المجتمعات . ويرى الدكتور هانى جابر أن البناء التقليدى بكل حوائطه المبنية بخامات البيئة، والمتفاعلة مع الفتحات، أمر يعكس تناغمًا وتجانسًا بين أدوات البناء، وأيضًا، بين الخطوط المشكلة للكتلة المعمارية فى مفردها، والكتلة البنائية فى توحدها مع غيرها .

ويتناول الدكتور هانى ذلك فى تحليل دقيق لواقع البناء المعمارى فى تلاقيه مع واقع البيئة والثقافة المادية فى المجتمع .

كما يقدم الأستاذ إبراهيم حسين دراسة عن مجموعة من أزياء الوادى الجديد - وهذه الدراسة هى إحدى الدراسات التى قدمت فى الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية الذى سوف تتابع المجلة نشر بعض دراساته فى أعداد قادمة - وقد تناول الأستاذ إبراهيم حسين، بالوصف والتحليل، الطابع المميز لهذه الأزياء وخصائص وحداتها الزخرفية، ووظيفتها النفعية والجمالية .

وفى جولة الفنون الشعبية، يقدم الأستاذ سميح شعلان عرضًا وتحليلاً للدراسة التى قدمها الباحث مصطفى شعبان جاد عن « الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية » للحصول على درجة الماجستير فى المعهد العالى للنقد الفنى .

كما يقدم الأستاذ إبراهيم حلمى عرضًا وافيًا لوقائع ودراسات الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية، الذى نظمه المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ١٧ - ٢٢ من ديسمبر ١٩٩٤، مع ماواكب هذا الملتقى من احتفاليات شعبية، ولقاءات فنية .

كما عرف بمجموعة الدراسات التى قدمت فى المؤتمر العلمى الذى كان محور هذا الملتقى القومى .

أما مكتبة المجلة، فقد تضمنت دراسة للأستاذ إبراهيم كامل أحمد عن كتاب « فتوح البهنسا الغراء » ، والتعريف بمؤلفه محمد بن محمد بن المعز .

كما تواصل المجلة نشر جزء آخر من ببليوجرافيا التراث الشعبى التى أعدها الأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان .. لتكشف عن كم كبير من المراجع والوثائق، التى تعين الباحثين فى التراث الشعبى العربى على التعرف على مصادر متعددة ومتنوعة تتضمن موادًا فولكلورية وتاريخية لها دورها المهم فى الدراسات العلمية ، التى تكشف عن حيوية التراث الشعبى العربى .

والمجلة إذ ترحب بنشر كل جهد علمى وفنى، يكشف عن مكونات ومقومات تراثنا الشعبى، يسرها أن تكرر دعوتها للمتخصصين والفنانين والمهتمين بالتراث الشعبى للمشاركة فى تحرير هذه المجلة؛ فالفنون الشعبية كما هى ثمار نتاج جماعى، فهى فى حاجة دائمًا إلى جهود جماعية للكشف عن خصائص الإبداع الشعبى، الذى هو فى واقعه الثقافى فن حياة .

صفوت كمال

الفولكلور وثقافة المستقبل: قضية المصطلح

د. أحمد على مرسى

«ليس ممكناً أن نحيا دون أن نفكر، وإذا كان علينا أن نحيا في عالم جديد، فإن الأمر يقتضى أن نفكر بصورة جديدة»
ريمون كاريتيه(*)

إن الحديث عن المأثورات الشعبية - الفولكلور - وثقافة المستقبل، موضوع متشابك شديد التعقيد؛ ذلك أننا لكى نفعل ذلك، مطالبون بأن نتعرض لحاضر هذه المأثورات فى إطار الثقافة التى تنتمى إليها، سواء كانت هذه الثقافة هى ثقافتنا الوطنية أو ثقافات أخرى بدأت الاهتمام بجمع مأثوراتها وتصنيفها ودراستها منذ ما يقرب من قرنين من الزمان. ولا شك أن هذه الورقة لا يمكن أن تفى بهذا أو بجزءٍ منه، لكننا نطمح من خلالها أن نثير نقاشًا - هادئًا أو حادًا - حول هذا الموضوع. وهذه الورقة مهداة إلى جيل المستقبل فى المعهد العالى للفنون الشعبية.. الابن الذى لم أستطع أن أكون له الأب الذى تمنّيته.

إن ظهور مصطلحات فولكسكنده Volkskunde وفولكلور Folklore خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر كان يشير - فى الحقيقة - إلى نشوء حقل جديد من حقول المعرفة، كما كان يعنى فى الوقت ذاته:

أولاً: القبول بفصل مجموعة من الأنشطة العقلية والفنية والسلوكية عن غيرها من الأنشطة الإنسانية الأخرى. وكان هذا يعنى - دون إفاضة - النظر إليها باعتبارها وعاءً للنشاط الفكرى والتخيلى الشعبى، والسلوك المعتبر لدى أصحابها.

ثانيًا: إبراز هذه الأنشطة باعتبارها إطاراً ومرجعًا يتم الرجوع إليه عند الحاجة.

(*) ريمون كاريتيه: معرفة الغير، ترجمة: سلوم نصر، منشورات عربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠

ثالثاً: النظر إلى المعانى المتعددة المرتبطة بهذه المصطلحات (فولكسكنده - فولكلور) على أنها سجل لأفعالنا، وأنها تتضمن عدداً من ردود أفعالنا - أفعال الناس - على المستوى الفكرى والشعورى والسلوكى إزاء التطورات والتغيرات التى تحدث فى حياتنا على مختلف المستويات.

رابعاً: أن المأثورات الشعبية (الفولكسكنده - الفولكلور) مرتبطة ارتباطاً قوياً بنوع العلاقة التى تربط الإنسان بالبيئة التى يعيش فيها. ونحن، فى الحقيقة، نستخدم مصطلح البيئة، هنا، بالمعنى المتسع للكلمة؛ ذلك أن علاقة الإنسان بمن حوله، وبما حوله، ذات أثر بالغ فى تشكيل وجوده، ومن ثم ثقافته، مما ينعكس على أفكاره، وأساليب تعبيره، وأنماط سلوكه، وعاداته وتقاليده.

ولم يأت كل هذا - فى واقع الأمر - من فراغ، وإنما كان تعبيراً - فى جانب منه - عن تغيّر فى نظرة الإنسان إلى نفسه وإلى غيره آنذاك، كما كان تعبيراً عن إيمان بأن المأثورات الشعبية - فى جوهرها - انعكاس لطريقة شاملة فى الحياة؛ بمعنى أنها تعبر بصدق عن هويّة أصحابها، وذاتيتهم الثقافية، ورؤيتهم للحياة والكون، سواء على الصعيد المادى أوالمعنوى.

ولا شك أن هذه النظرة إلى المأثورات الشعبية قد حددت، ومازالت تحدد، مادتها، ومصطلحاتها، وخصائصها ووظائفها.. إلخ، كما صاغت رؤىً، ونظريات، ومفاهيم متعددة، خضعت أحياناً للإيديولوجيا أكثر مما خضعت للمنهج العلمى، والاستقصاء القائم على معرفة المادة معرفة حقيقية من واقع الميدان.

ويكاد يكون من المستحيل - فى هذه الورقة - أن نناقش كل هذا أو بعضاً منه؛ ولذلك فسوف نركز على اقتراح مناقشة بعض النقاط التى نرى أنها تصلح أساساً لدراسات مستقصية أكثرعمقاً.

ذكرنا أن المأثورات الشعبية نُظر إليها على أنها طريقة شاملة فى الحياة، وهى، بهذا المعنى، تكاد تشكل الجانب الأكبر فى ثقافة أى مجتمع (يتضمن مصطلح «مجتمع» بالضرورة وجود «مكان») خلال فترة زمنية معينة. ونحن عندما نتحدث هنا عن «المستقبل»، إنما نتحدث عن فترة زمنية معينة - قريبة أو بعيدة - قادمة؛ وعلى ذلك، فربما كان من الضرورى أن نشير إلى مجموعة من الحقائق الخاصة بعالم المستقبل كما نتوقعه، وكما تتخلق صورته الآن، حتى نستطيع أن نتصور ثقافته، ومن ثمّ مأثوراته الشعبية: مادتها ومصطلحاتها ووظائفها.. إلخ.

وفهمنا للمستقبل يقوم على أساس أنه ليس مجرد زمنٍ آتٍ، نراه، أو لا نراه، وإنما على أنه مجال للحركة والخلق والإبداع، وأنه كائن حىٌّ فعّال فى تغيير وعينا ونظرتنا إلى أنفسنا وإلى غيرنا، وإلى الطبيعة والحياة والكون.. وإلى الزمن نفسه. إننا نتصور عالم المستقبل على أنه:

أولاً: عالم يتجه، اقتصادياً، إلى زيادة سيادة الصناعة، وتعميق استخدامات التكنولوجيا المتقدمة، والتى تزداد تقدماً كل يوم، بل لعلنا لانغالى إذا قلنا كل ساعة. والحقيقة أن الصناعة، وما يرتبط بها من تكنولوجيا هى، فى جوهرها، طريقة حياة وأسلوب معيشة، لا مجرد آلات ومعدات وأزرار ومعادلات رياضية، وهى، بالضرورة، تختلف - بهذا المعنى - عن طرق الحياة التى تمثلها الزراعة أو الصيد أو الرعى، اجتماعياً وسياسياً وثقافياً؛ ومن ثم لابد أن يكون لها نظمها وأبديتها وأنساقها، الاجتماعية والثقافية والسياسية الخاصة بها؛ ذلك أن التصنيع وما يرتبط به من أشكال حياة وسلوك يتطلب، فيما يتطلب، الهجرة إلى المدن، كما يؤدى، أيضاً، إلى تحول كثير من القرى إلى مدن، مما ينتج عنه تغير ضرورى فى نظرة الإنسان إلى الحياة، وإلى نفسه، وإلى علاقاته بغيره.

ثانياً: عالم يتجه سياسياً إلى تحقيق الديموقراطية التى تتناسب مع بيئة الصناعة والمجتمعات الصناعية التى تشهد تركز السكان فى المدن، والعمال فى المصانع، وترتبط بتلك الثورة الهائلة فى الاتصالات.

ثالثاً: عالم يواجه اجتماعياً - وسيواجه - تغيرات قد تكون سريعة ومفاجئة أحياناً نتيجة للتقدم العلمى الهائل، مما يؤثر بالضرورة على بنية الأسرة، وطبيعة العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع.

رابعاً: عالم نتوقع أن تزداد فيه - ثقافياً - حدة الصراع بين الولاء للقيم القديمة الموروثة، والحاجة إلى تبنى القيم الجديدة التى تتناسب مع التغيرات الحادثة، والتى ستحدث، ويظهر فيه التناقض، واضحاً، بين القيم التقليدية السائدة ووقع الحياة التى لابد أن تتغير نتيجة عوامل كثيرة: اقتصادية واجتماعية، مما ينشأ عنه، بالضرورة، صعوبة التكيف مع التغير المتزايد السرعة اقتصادياً، والتشعّب الهائل فى التخصصات العلمية نتيجة الاتجاه إلى التخصص الدقيق، والتراكم غير المسبوق للمعرفة التى تتضاعف بسرعة كبيرة، وبشكل لا مثيل له.

عالم جديد، يبحث، اجتماعياً، عن علاقات جديدة، وثقافياً، عن حلول غير تقليدية لمشكلة الهويّة.

إن تصور المستقبل وعالمه على النحو السابق، أيّاً كانت درجة الصواب أو الخطأ، والشمول أو النقص فى مكوناته، من الضرورى أن يدفعنا - شئنا أم أبينا - إلى التفكير فى هويتنا الاجتماعية الثقافية فى المقام الأول؛ ذلك أنه لابد أن يؤثر فينا آجلاً أم عاجلاً ، خاصة فيما يرتبط بما نتحدث عنه من صناعة، وثورة اتصالات، وتكنولوجيا، وما يترتب على كل ذلك من آثار لا يمكن تجاهلها. إن الصناعة والتكنولوجيا وما ينتجانه ليس مجرد آلات أو معدات ، تباع وتشترى، وإنما هما بنية متكاملة، وأسلوب حياة كما سبق أن أشرنا. وربما لن تدخل الصناعة والتكنولوجيا، بهذا المفهوم، حياتنا إلا بعد فترة من الزمن - قد تطول أو تقصر - إلا أننا لابد أن نتنبه، فى الوقت ذاته، إلى أننا - عن وعى أو عن غير وعى - نقتبس كثيراً من مظاهر الحياة والسلوك المرتبطة بها؛ أى مظاهر حياة وسلوك أصحابها ومجتمعاتها دون أن ندرك بشكل علمى قائم على الاستقصاء والتحليل ما يعنيه ذلك بالنسبة لنا، سواء على صعيد الحاضر أو على صعيد المستقبل القريب، ومن ثم يأخذ إدراكنا لهذه العلاقة ، وما ينتج عنها من آثار، شكلاً انفعالياً، يعكس نفسه على تعبيراتنا التى تأخذ الشكل الإنشائى الخطابى، مولولة محذرة، منبهة إلى ضرورة المحافظة على الهوية التى هى مستودع أصالتنا، وذخيرة وجودنا.. إلخ، وإلى حاجتنا إلى مشروع ثقافى قومى يستوعب كذا، وكذا.. لمواجهة الغزو الثقافى، والاستلاب الحضارى، الذى يتهددنا، ويؤدى إلى تآكل هويّتنا، دون أن يكافئ ذلك، فى الحقيقة، عمل جاد يحقق هذا، أو بعضاً منه!!

إننا نتوقع بناءً على ما تقدم - إذا ما كان صحيحًا - أن مجتمعاتنا فى سبيلها إلى أن تتغير تغيرات واسعة وعميقة، متأثرة فى ذلك، شاءت أم أبت، بهذا العالم الجديد الذى يتخلق اليوم، والذى نعتقد أنه سيفرض صيغة - أو صيغًا - ثقافية واجتماعية أخرى لحياة لابد أن تكون مختلفة - قليلاً أو كثيراً - عما قبلها، فالتغير سمة كل شىء فى الكون، ولكن التغير لا يعنى انفصالاً بين الماضى والحاضر، أو بين الحاضر والمستقبل.

وعلى ذلك، فإننا ننظر إلى المستقبل باعتباره محصلة لتتابع الأحداث عبر الماضى والحاضر، وتراكم عمليات التغير التى تحدث فى المجتمع أو التى تأتيه من خارجه وتؤثر فيه وتتكامل أو تتناقض مع عناصره ومكوناته. وبناءً على هذا فإننا لن نتوقف لمناقشة تلك القضايا الشائكة من قبيل الغزو الثقافى والاستلاب الحضارى مما يشيع فى كثير من أدبيات الخطاب السياسى والثقافى المعاصر.

لقد طرحنا، فيما سبق، تصوراً لبعض المعالم الأساسية لعالم المستقبل وثقافته التى يمكن وصفها بأنها ثقافة كونية، وهنا لعلنا نتساءل: هل تتناقض هذه الثقافة الكونية التى تأخذ طريقها نحو التشكل، وقد تستغرق زمناً، مع الثقافة المحلية أو الوطنية، أم تتكامل معها؟! وما أثر ذلك فى كلتا الحالتين - التناقض: التكامل - على المأثورات الشعبية؟!

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها مما هو مُضْمَر فيها، يقتضى الأمر أن نفكر فى ابتكار مفاهيم مناسبة أو تعديل مفاهيم قائمة؛ كى تتسق مع المشاكل والظروف المستجدة، واضعين فى اعتبارنا العلاقة بين الزمن الذى نستشرفه، والتاريخ الذى نرجو أن نشارك فى صنعه، وبين المصلحة الآنية والمستقبلية؛ ذلك أن منطق التاريخ يفيدنا فى توسيع دائرة رؤيتنا أفقيًا، ويعمقها رأسيًا، مما يجعلنا قادرين على التمييز بين المستمر من الماضى، والناشئ فى الحاضر.. بين الثابت من القديم، والمتغير والعارض من الجديد، ومن ثم يمكن لنا أن نتنبأ، على نحو قريب من الصحة، بما سوف يكون عليه المستقبل فى هذا الشأن وغيره.

ويؤدى هذا، بنا، إلى محاولة الاقتراب من قضية التراث عامة، والمأثور الحىّ منه، ذلك المأثور الذى يشكل جزءاً مهماً وأساسيًا فى ثقافة أى مجتمع، وهو ما اصطلح على تسميته بالفولكلور أو المأثورات الشعبية، التى هى موضع عنايتنا، هنا، خاصة. إن التراث، كما نراه، ليس مجموعة من العناصر المتباعدة أو الجزئيات المتفرقة التى تتكون وتعمل فى فراغ، وإنما هو نتاج عمليات متراكمة ومترابطة عبر فترة طويلة من الزمن.

وكما يصنع الناس تراثهم، فإن التراث يصنع الناس أيضاً، ويصوغ، إلى حدٍ كبير، كثيراً من جوانب حياتهم، إيجاباً وسلباً، مداً وجزراً. والتراث، بالنسبة لنا، موجود قبلنا، يعيش معنا، ويستمر بعدنا.. قد نتعامل معه وكأنه خارجنا، منفصل عن حياتنا، والأمر فى حقيقته، على غير ذلك؛ إذ إنه فى داخلنا، كما أننا فى داخله. ولايعنى هذا، بالضرورة، أننا أسرى له، بل إننا ينبغى أن نكون أحراراً فى تعاملنا معه وفى نظرتنا إليه، وبقدر ما نستشعر هذه الحرية إزاءه، ونعمل بها، بقدر مايزداد تفاعلنا مع الجزء الإنسانى فيه، وانفعالنا به. ونعنى بالجزء الإنسانى من التراث، ذلك الجزء الذى يعيش ويتجاوز زمانه وبيئته، فيبقى، ويستمر حيًا، بما يملكه من قدرة على الوجود والاستمرار، وبما يرفده ويثريه أثناء رحلته مع الإنسان، وهو ما يشكل، من وجهة نظرنا، جوهر المأثورات الشعبية.

إن محاولتنا استشراف المستقبل وثقافته يقتضى، منا، موقفًا نقدياً واضحًا من التراث عامة، لايخشى الجديد، ولايخاف مما قد يأتى به، أو ينظر إليه فى حذر وريبة، مما يجعلنا نستهلك أنفسنا فى الدفاع عن التراث، أو إعداد أظر قديمة لاستيعاب الجديد والسيطرة عليه، فى حين أننا يجب أن ننظر إلى هذا الجديد باعتباره أمراً طبيعيًا من ناحية، وضرورياً من ناحية ثانية، ومعبّراً، من ناحية ثالثة، عن التطور الذى لايمكن إيقافه أو تعطيله أو منعه. وإلى جانب ذلك، فإن نظرتنا إلى الإنسان، ينبغى أن تتغير، وأن تواكب نظرة ثقافات أخرى - له - تفرض نفسها، ولايمكن التنكر لها أو إضاعة الوقت فى التهوين من شأنها.. نظرة تحترم آدمية الإنسان وتؤكد على الثقة به وبأهميته، ودوره الكبير فى صياغة الحياة، واكتشاف الكون، ولاتجعله أداة فى يد سلطة مجتمعية أو غير مجتمعية أيًا كانت هذه السلطة، وأيًا كان مصدرها، أو قوتها.

إن القاعدة التى تفرض نفسها، هنا، فى إطار محاولتنا تأسيس رؤية للمأثورات الشعبية، وفى إطار فهمنا للتراث، وتصورنا لعالم المستقبل وثقافته، هى الملاحظة العلمية التى أثبتتها الدراسات الخاصة بهذه المأثورات، خلال مايقرب من قرن ونصف، من أن عناصرها متكاملة ومتصلة، كما أنها متداخلة، ومتفاعلة مع بعضها البعض، وأن هذا التكامل والتداخل لايقتصر على جوانبها الشكلية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية أيضًا. كما أنها، فى الوقت ذاته، تعبير إنسانى عن الاتصال والتواصل البشرى، تناغمًا وتصارعًا، ثباتاً وتغيّراً. ومن هنا ينبغى أن نتنبه إلى مايمكن أن يظل مستمراً منها، وما يمكن أن يتبدل أو يتغيّر أو يندثر، ويصبح التحديد، هنا، ضرورة علمية وواقعية من أجل توضيح المفهوم، وبلورة المصطلح، وصياغة التعريف الأكثر دلالة على المادة، والأكثر تعبيراً عن أشكالها ومضامينها.

لعلنا نتساءل هنا: هل ستظل المجالات والأنواع الفولكلورية التى انتهى إليها الباحثون المختصون، أيًا كانت درجة اختلافهم حول تضييق أو توسيع دائرتها، هى.. هى؟! أم أنها ستختلف؟!

إن المادة الشعبية محور الاهتمام عند كل الذين استخدموا مصطلح الفولكلور، لكن ما هذه المادة مستقبلاً؟! وما حدودها؟! وما دورها؟! وما وظيفتها؟!

قد يظن الكثيرون أن الإجابة سهلة، وقد يُلقون بها قبل أن يفكروا فيها، وقد يستهزئ البعض بهذه التساؤلات، ويتصور أن يجيب إجابة ساخرة: هاهى المادة الشعبية، ماذا يمكن أن تكون أكثر من حكايات يحكيها الناس، وأمثال يستشهدون بها، وأغانٍ يطربون لها ويرددونها، ونوادر وفوازير يسرُّون بها عن أنفسهم، وحرف، ورقصات، ومعتقدات وعادات وتقاليد يمارسونها!!! أمّا عن حدودها ووظيفتها ودورها وما إلى ذلك فإن أى كتاب محترم فى الفولكلور يمكنه أن يجيب عن كل هذه الأسئلة دون عناء.

لكن الهروب إلى مثل هذا التبسيط الساخر، الذى يتضمن الإشارة إلى أن السائل يعرف كل هذا، فلماذا السؤال إذن، إنما يتساوى، فى حقيقته، مع الهروب من التحديد الدقيق. والذى لاشك فيه أن لا أحد يستطيع أن ينكر شيئاً من هذا، فى حدود ما كان، وما هو كائن. حينئذ تظل الأسئلة قائمة - لمَ تجد لها إجابة حقيقية - مضافًا إليها: أى مادة؟! وفى أى وقت وسياق؟! وممَن؟!! ولمَن؟!!

ولعلنا نخطو خطوة إلى الأمام، مثيرين أسئلةً أخرى، ربما تضمنت إشارة أو إشارات إلى إجابات محتملة لن تحلّ المشكلة، وإنما قد تستثير نقاشاً نحتاجه اليوم، وغداً، وبعد غد.

هل ستخلق الثقافة الكونية المتوقعة، والتى تعتمد على وحدة المعلومات وسهولة تداولها، ووحدة وسائل الاتصال وتأثيرها الهائل، موادًا فولكلورية جديدة؟! أم أنها ستعدل من طبيعة المواد القديمة؟! وهل سيظل لهذه المواد، سواء القديمة أو الجديدة، الوظائف نفسها، أم أنها ستختلف، إضافة أو تعديلاً أو حذفاً؟!

إن مثل هذه التساؤلات سوف تقودنا إلى ضرورة التأكيد على أهمية التركيز على محاولة تبين العلاقة بين البنية الاجتماعية الثقافية للمجتمع الكونى القادم، وما يمكن أن يكون له من فولكلور؛ بحيث نستطيع أن نتنبأ بما ستكون عليه مظاهر هذا الفولكلور، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المجتمعات المحلية القادمة ومأثوراتها أيضاً.

وإذا كنا نتحدث عن بنية اجتماعية، نتوقع أنها ستختلف عن البنى الحالية، فإن أول المصطلحات التى علينا أن نتنبه إليها لنحدد المقصود بها، ولنعرف حدودها، مصطلح «الشعبية»، والنسبة إلى «الشعب»، فمَن هو الشعب فى حالة هذه الثقافة الكونية؟!

إن المأثورات الشعبية نتاج أفراد عباقرة أساسًا، أبدعوا فى ظروف تاريخية واجتماعية محددة، لكن هذا النتاج الذى أبدعوه، بما يحمله من طابع أصيل، لايخص هؤلاء الأفراد

المتميزين وحدهم، وإنما يخص الناس الذين ينتمون إليهم أيضاً، ومن ثم يتداولونه فيما بينهم، باعتباره - وهو سيصبح كذلك بالفعل بعد فترة من الزمن - ملكاً لكل منهم على الصعيدين: الفردى والجمعى. وعلى ذلك تستمد هذه المأثورات تميزها واختلافها عن غيرها مما يضمّه التراث الثقافى من تلك الصفة المهمة التى تفردها وهى: الشعبية والتى تعود، أساساً، إلى «الناس» الذين يتبنّونها ويتداولونها ويعبرون بها ومن خلالها عن أنفسهم، وهم الذين أطلق عليهم الشعب أيضاً. وهذا المصطلح - لا الكلمة - بالمعنى الذى نقصده، هنا، حديث نسبياً تحددت ملامحه بتأثير أفكار عصر النهضة والأفكار الرومانسية، وازدهار المشاعر القومية خلال القرن التاسع عشر. وهكذا نرى أن هذا المصطلح نتاج اجتماعى سياسى، نشأ فى ظل ظروف معينة، لها خصوصيتها التاريخية، ومن ثم لازمته طوال رحلته، منذ ذلك الحين، دلالات متعددة. ربما لم يخضع مصطلح من المصطلحات عبر التاريخ، لما خضع له هذا المصطلح من تأثيرات سياسية واجتماعية وثقافية ودينية، ومن ثم فهو أحياناً، مرادف للأمة، وأخرى للدولة، وثالثة للقبيلة، ورابعة للطبقة، وخامسة للجماعة الدينية، وسادسة للجماعة العرقية.. إلخ، وفقاً للسياق الذى يستخدم فيه. ولعلنا نرى أن تعريفاً محدداً للمقصود بالشعبية أمر ضرورى فيما نحن بصدده؛ ذلك أن كل تعريف يكتسب مع الزمن دلالات ومعانى، قد تتناقض أحياناً؛ ذلك أن التعريف، أياً ما كان، يحمل بين طياته وجهة نظر مَنْ قام بصياغته إنْ تصريحاً أو تلميحاً، ومن ثم، فإنه لاينفصل عن موقف «المعرِّف»، ولاعن الظرف التاريخى الاجتماعى الذى صيغ فيه، ويصبح من الضرورى، حينئذ، إعادة النظر فى التعريف، من حين لآخر، للوصول إلى الصيغة الأكثر اتساقاً مع الواقع الذى يتعامل معه التعريف. وسيقودنا هذا، أيضاً، إلى طرح هذا السؤال للمناقشة - وهو ما يرتبط بالخصوصية فى مقابل الشعبية أو الخاص فى مقابل الشعبى -: هل سيظل التمايز الملحوظ، الآن، بين الخاص والشعبى على هذا النحو الذى نراه فى مجتمعاتنا والذى قد يقل فى ثقافات مجتمعات أخرى، وقد يكون حاداً فى مجتمعات ثالثة؟!.

وهنا، أيضاً، لابد أن يرد مصطلح «الجمعى» فى مقابل «الفردى»، ويظل التساؤل قائماً: الجمعى قياساً إلى مَنْ؟! وإلى ماذا؟! إلى الجماعة الصغيرة أم الكبيرة؟! وإلى الثقافة الكونية التى قد تحلّ محلّ الثقافة الوطنية أم المحلية فى مصطلحاتنا الحالية؟! أم إلى الثقافة الوطنية التى قد تصبح ثقافة فرعية فى إطار الثقافة الكونية؟! ويجب أن نضع فى الاعتبار أن المجتمع الحديث قد اختصر كثيراً من الجهود والوظائف التى كان الإنسان يقوم بها تقليدياً، وأوكلها إلى الآله، وهو ما نتوقع أنه سيزداد مستقبلاً. كما أن وسائل الاتصال من مقروء ومسموع ومرئى، قد تعددت وتقدمت تقدماً هائلاً، فاختصرت مسافات وأزمنة، وقرّبت بين البشر فى كل مكان تقريباً. ونحن نظن أن هذا وغيره إنما يشكل ثورة هائلة غير مسبوقة ستمتد لتشمل كل شئ، وتؤثر فى كل شئ.

إننا لانستطيع، بالطبع، أن نحصر كل ما نتخيله - مهما شطّ بنا الخيال - بالنسبة إلى المستقبل وثقافته؛ ذلك أن هذا غير ممكن، حتى إذا أردنا أن نفعله، وأقصى ما يمكننا هو أن نضرب أمثلة لمثل هذا الخيال المبنى على حقائق مرئية وملموسة.

ولعلنا نتساءل - بناءً على ما سبق - هل سيؤثر ذلك على إبداع - وخلق - المأثور الشعبى؟! وهل سيظل المبدع هو ذلك الإنسان العادى المجهول؟ أم أنه سيصبح مبدعاً معروفاً نتيجة تقدم وسائل الرصد والاتصال، واختصار المسافة والزمن؟! وهل سيظل الناس، الذين هم وفق أدبيات الفولكلور التقليدية السائدة إلى الآن، الشريك الذى لايمكن تجاهله أو إغفال دوره فى عملية إبداع المأثورات الشعبية وبقائها وتداولها، أم أنهم سيقومون بدور آخر، هو دور المستهلك للمأثورات، لأن هناك مَنْ أعفاهم، أو فى سبيله أن يعفيهم، من أعباء هذه المشاركة، وربما ظلّ لهم دور الحاملين السلبيّين لهذه المأثورات!!

مرة أخرى نتساءل: هل سيؤثر هذا على تداول المأثورات الشعبية، وهى سمة مهمة لاعتبار المأثور شعبياً.. بمعنى: هل سيظل الناس يتداولون هذه المأثورات عبر فترة من الزمن قد تطول أو تقصر حتى تصبح شعبية، أم أن هناك مَنْ سيتداولها لهم أو نيابة عنهم، أو يقدمها لهم «متداولة» جاهزة صالحة للاستخدام الآدمى؟!!

سؤال أخير قبل أن ننهى هذه الورقة التى تثير مشاكل أكثر مما تقدم حلولاً: هل يمكن أن نتوقع أن يكون هناك Multi National Folklore - قياساً على ما هو موجود من الشركات التى تحمل الصفة نفسها؟!.

سؤال مجنون آخر!!!

مرحباً بالثلاثين.. وقد بلغتها

فاروق خورشيد

ثلاثون عامًا انقضت، والصرح يزداد شموخًا، والبناء يزداد متانةً، والكلمة تزداد إحساسًا بالمسؤولية والرصانة - فى حياتنا هذا شئ جديد.

تعودنا - وإياكُمْ راينا وشاهدنا وعانينا - ان البناء يبدأ شامخًا عملاقًا، محاطًا بالآمال والوعود، ومزهوًا بتضافر القوى، وتلاحم السواعد، وترابط الإرادات.. ثم يعبر الزمن فإذا بالرياح الهوج تمزق أجزاءً من البناء الشامخ العملاق.. وإذا بالرعود والبروق تطيح بالآمال، وتطامن من الوعود، وإذا بالزهو يتضاءل والقوى تتراجع، والتلاحم يتحول إلى تنافر، وترابط الإرادات يغدو تصارع إرادات.

نعم يمر الزمن ويعبر..

ولسنا نقول إن هذا لم يحدث كله فى حياة (الفنون الشعبية) كما حدث فى حياة غيرها، وغيرها من صروحنا الثقافية؛ الحماس الغامر المتدفق أول الأمر يتوقف عند لحظة فتور، ثم يتداعى ويضيع.. ويضيع معه الصرح الثقافى، وينساه الزمن، وينسى نفسه مع دوامة الزمن.

وإن كان هذا فى عالم الحياة الثقافية موجودًا وشائعًا: حجب مجلات عدة، وأنهى حياة سلاسل ثقافية ناجحة، وقضى على وجود براعم وصلت بالحب إلى حياة الورود، وانتهت بالكراهية والتنافر إلى دنيا العدم.. إلا انه فى الحياة الشعبية أكثر ورودًا، ولو أنها - الحياة الشعبية - تحكمه؛ لأن الحياة الشعبية بقاء متجدد - وفى طريق بقائها تلقى الخبث، وتتجاوزه، تعيشه حقًا وتعانيه، وتعبر عنه وعن معاناتها منه.. ولكنها قادرة بحكم شعبيتها، أن تتجاوز شره وتعبره، وتمضى، وتنساه. تسجله على أنه ظاهرة مرت وعبرت وكانت مؤثرة وجودًا وسطوة حينًا من الزمن، ولكنها آخر الأمر، قادرة على أن تعبر به الحياة، وأن تعبر عبره الحياة، فإذا الكون شئ متدفق ثرى لا تؤثر كل هذه الظواهر المرضية والعابرة فيه.

لم تفهم الحياة الدكتور عبدالحميد يونس كما كان يجب أن تفهمه.. نظرت إليه من حيث هو ظاهرة إرادة عظيمة تقهر العائق الذى يقف بينه وبين الطموح.. وتهزم الحاجز الذى يمنعه من الرؤية.. فطمح كما لم يطمح طامح، ورأى كما لم ير مبصر.. وامتلأت دنياه بطموح كبير هو الدراسة الشعبية

لموروثه وموروث بلده، وعالمه.. درس وبحث، وأنتج وحلم، ومن ساعتها ومجلة الفنون الشعبية هى قمة طموحه، وهى رمز يحقق رؤيته، وهى حلمه الذى أحاله إلى واقع.

كان قدر عبدالحميد يونس أن يحلم دائمًا، وأن يحاول أن يحقق الحلم فى دنيا الواقع.. يصارع القدرة المحددة بالإرادة الصلبة، واجتاز دراسته الجامعية بنجاح، ثم قدم الماجستير، ثم معركة الدكتوراه، وكان رائداه العظيمان هما: طه حسين وأمين الخولى؛ طه حسين قاهر الظلام فى وجود الإنسان، وأمين الخولى قاهر الظلام فى عقل الإنسان.

راد طه حسين دنيا الآداب الشعبية كلها حين قدم القصر المسحور مع توفيق الحكيم، عملاً إبداعيًا، يعترف بأهمية التراث الشعبى، وعمقه فى وجودنا الفنى والفكرى معًا، ثم راد العمل الشعبى حين قدم وحده، أحلام شهرزاد مستعينًا بالنص الشعبى ليسقط عليه هموم عصره، والقضايا الرئيسية التى تشغل بال المفكرين فى ذلك العصر، ولعلها ما زالت تشغل بالهم حتى الآن ـ إلا أن هناك جهداً خطيرًا لطه حسين لابد من الإشارة إليه؛ ذلك هو محاولاته القصصية مع السيرة النبوية، وسيرة بن إسحق على وجه الخصوص.. فقد قدم لنا فى (على هامش السيرة)، وفى (الوعد الحق) أول مجموعة قصص قصيرة مستوحاة من نصوص كتاب ابن إسحق، الذى يعتبر الكتاب الأول فى فن السيرة الذى انبثق منه فن السيرة الشعبية العربية.. ولكن طه حسين ذاته اعتبر نفسه مستلهمًا للتراث بالمعنى العام للكلمة، ولم يلتفت إلى أن عمله كان ريادة حقيقية لاستلهام التراث الشعبى بصورته الروائية والقصصية على السواء ـ إلا أن الدور البارز للدكتور طه حسين ظهر فى ميدان آخر، هو ميدان الدراسات الأدبية حين أشرف على رسالة تلميذته الدكتورة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة.. تلك الدراسة الرائدة التى أدخلت الأدب الشعبى إلى دنيا الدراسات الأكاديمية الجادة، والتى أعطتها أول لمسة احترام يصحح من مكانتها فى دنيا الأدب العربى.

أما الأستاذ الثانى أمين الخولى، وهو صاحب الأثرين العلمى والشخصى فى حياة عبدالحميد يونس، فقد كان لمنهجه فى دراسة فن القول أثره البالغ فى تصحيح نظرة البلاغة المعاصرة لوظيفة الأدب، مما فتح بابه على مصراعيه للأدب المعبر عن (وقع الوجود على الوجدان) بوصفه شرطًا لم يكن موجودًا بصورة واضحة ومحددة عند البلاغيين العرب القدماء، وهذا الباب فتح عدة نوافذ كانت مغلقة أمام دراسة الأدب الشعبى، وأمام الاعتراف به. فلم يعد شرط شرف المعنى، وشرف اللفظ هما الشرطان الأساسيان فى الاعتراف بالنص الأدبى، بل دخله شرط جديد هو شرط التعبير عن وقع الوجود على الوجدان، وخرج الأدب بهذا من خدمة (الأغراض) المباشرة والمعروفة، والتى حفظتها البلاغة الغربية للشعر العربى.. إلى خدمة الإنسان، وارتباطه بالحياة حوله، والتعبير عنها، ومن هذا المنطلق خرج تلاميذ الخولى، ومن أوائلهم عبدالحميد يونس، بضرورة إلقاء الضوء على النماذج الأدبية التى أهملها البلاغيون؛ بل عادوها لأن كل شروطهم عن ماهية الأدب قد خلت منها.

وإلى جوار هذه النقلة لوجدان الدارس والناقد، كانت هناك نقلة أخرى فى (مناهج تجديد) عند أمين الخولى، تلك النقلة التى أدخلت عنصرًا رئيسيًا فى فهم الأدب ودراسته، وفتحت الباب أمام ظهور آداب الأقاليم بدلاً من (العصور الأدبية) فى دراسات تلاميذه، ومن جاءوا بعده. فأصبحت لبيئة الحجاز وآدابها دراسات، وكذلك بيئة الشام، وبيئة الرافدين، وبيئة المغرب، وتوج هذا كله بتكريس كرسى خاص فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة باسم الأدب المصرى. شغله أحمد أمين، وأمين الخولى، وكامل حسين، كان عبدالحميد يونس هو الذى قدم لنا كتاب أستاذه (فى الأدب المصرى).. باعتباره أول التفات منهجى لدراسة البيئات الأدبية، بعد أن قتل الدارسون العصور الأدبية بحثًا. ومن خلال هذا الكرسى الجديد، تقدمت دراسات أكاديمية تخوض دنيا الدراسات الشعبية فى الشعر والشعراء، مثل الدكتور الأهوانى، والدكتور ذهنى، والدكتور الجمال. وفى السيرة الشعبية كدراسة الدكتور يونس عن الظاهر بيبرس ودراسته عن الهلالية، وكدراسة دكتور ذهنى عن عنترة بن شداد، وكذلك دراسة الدكتورة نبيلة إبراهيم عن ذات الهمة..

وبهذا التطور الجاد نحو الاعتراف بالإبداع الشعبى، والاعتراف أيضًا بأهمية دراسته، لم يكن غريبًا أن يتحول من الأدب المصرى إلى الأدب الشعبى، وأن يتولاه الدكتور عبدالحميد يونس، وأن تقدم الدراسات الأكاديمية بعد هذا صريحة فى تخصصها فى الأدب الشعبى، مثل دراسات الدكتور أحمد مرسى عن الأغنية الشعبية، والمأثورات الشعبية الأدبية عامة، ومثل دراسة الدكتور إبراهيم شعلان عن الأمثال الشعبية، وغيرهما كثير.

ولكن كان لابد أن تخرج الدراسات من حدود الأكاديمية إلى رحابة الثقافة الأدبية العامة.. وكما فعل الأكاديميون الصادقون فى حمل رسالتهم الثقافية من قبل، فعل عبدالحميد يونس. فقد أنشأ أحمد أمين مجلة الثقافة عن

لجنة التأليف والترجمة والنشر، لتكون المعبر بين البحث الأكاديمي، والثقافة العامة ـ وبين الدارس الأكاديمي، والمثقف الأدبي بمعناه العام ـ وكما فعل طه حسين حين رأس تحرير مجلة الكاتب العربي فعبر بها حد البحث إلى رحابة المقال العام، ومزج بين الدراسة الأكاديمية، والرؤية الفكرية، والإبداع الأدبي، والمتابعة النقدية.. وفتح الآفاق أمام الثقافة والفكر العالميين. ثم جاء أستاذه المباشر أمين الخولي فأصدر مجلة الأدب، تعبر عن الأمناء، الجماعة التي انضم إليها عبدالحميد يونس، والتي خرج منها الغالبية الساحقة من المهتمين بالأدب الشعبي دراسة واستلهامًا وإبداعًا.. جاءت مجلة الأدب لتعكس إرادة التجديد في المناهج، وفي الدراسة وفي البشر أنفسهم؛ ولهذا احتفل الأدب، واحتفل أمين الخولي، بالأسماء الجديدة الواعدة، وبالأقلام الشابة الجادة التي تقتحم كل ميدان من ميادين البحث والإبداع معًا. وقد شارك عبدالحميد يونس ـ منذ البدء ـ في الإعداد لهذه المجلة، وفي إصدارها، وفي الكتابة فيها بشكل منتظم. ومن هنا أدرك عبد الحميد يونس أن الرسالة التي كرس لها حياته منذ الدراسة الجامعية، هي رسالة إحياء التراث الشعبي وتوكيد دراساته، والتي لابد لكي تحقق نتائجها الأكثر سرعة، والأكثر رسوخًا، أن تعتمد على مجلة متخصصة، تحقق في هذا المجال ماحققته المجلات التي أصدرها الأكاديميون العظام الذين سبقوه، والذين تتلمذ عليهم.. وكان يريد من هذه المجلة التي حلم بها، وحقق حلمه بإصدارها منذ ثلاثين عامًا، أن تحقق رسالة الثقافة في أن تكون المعبر بين البحث الأكاديمي والثقافة العامة، وبين الدارس الأكاديمي والمثقف الأدبي بمعناه العام، وهو ما حققته ثقافة أحمد أمين. ولابد أيضًا أن تحقق العبور من حد البحث إلى رحابة المقال العام، وأن تمزج بين الدراسة الأكاديمية والرؤية الفكرية والإبداع الأدبي والمتابعة النقدية، مع فتح الآفاق أمام الثقافة والفكر العالميين، ليكونا زادًا متاحًا للمثقف العربي، وهو ما حققته «الكاتب العربي» لطه حسين، وكذلك لابد لها أن تحقق إرادة التجديد في المناهج، وفي الدراسة، والبشر أنفسهم، كما حققها أستاذه أمين الخولي في (الأدب).

فالفنون الشعبية، في فكر عبدالحميد يونس، كانت حلقة مهمة لابد منها، لاستكمال سلسلة الإصدارات التي تصدى لها الأكاديميون في مصر، وغامروا معها بالجهد والمال، واضعين ثقلهم، وعطاء عمرهم وراءها.. ليحققوا بها أهدافًا محددة، تربط عملهم الفكري والثقافي، بالرأي العام، وتقوم بدور دوري ومتصل يربط القارئ بهمومه الفكرية والثقافية، إثراءً لوجوده كإنسان يعيش حياة عصره المتقدمة في كل مجالات الفكر والفن والأدب.. فقد كان هؤلاء الرجال جميعًا ـ ومنهم عبدالحميد يونس ـ يتصورون أن العمل العلمي والثقافي لابد أن يمد جذوره إلى ضمائر الناس، وأن يجذب أكبر عدد من أبناء مصر والعالم العربي، للمشاركة في قضايا الفكر المطروحة، سواء تلك التي تتناول بالشجاعة والإخلاص عمق وجود الإنسان العربي الثقافي عبر التاريخ، أو تلك التي تبني وتجسد واقع وجوده المتحضر الواعي الذي يعيشه، أو تلك التي تحاول أن ترسي دعائم مستقبل حضاري متفتح لأبناء الغد في هذه الأمة الناطقة باللغة العربية، والمشاركة بها وبثقافتها في بناء الصرح الحضاري للعالم الجديد في كل مكان.

وقد حقق عبد الحميد يونس المعادلة منذ العدد الأول من الفنون الشعبية الذي صدر منذ ثلاثين عامًا.. وظل يؤكدها من عدد إلى عدد، ومن عام إلى عام.. ووسعت المجلة دائرة اهتمامها في حقول الفن الشعبي كلها.. وتناولت الفن القولي إلى جوار الفنون المادية والممارسات والعادات والتقاليد، كما غاصت إلى عمق التراث الشعبي بجذوره الحضارية المتنوعة والثرية في مصر وفي الأقاليم العربية كلها. وهكذا مدت اهتماماتها إلى البيئات الخاصة ذات الثروة التراثية الشعبية داخل القطر المصري، وداخل الأقطار العربية الأخرى، ونشرت العديد من الأبحاث الميدانية التي تناولتها بالكشف والرصد والتحليل، وهي، في الوقت نفسه، تتابع حركة الإبداع الشعبي، وحركة الدراسات الشعبية متابعة لصيقة، كما قدمت وتقدم الكثير من الدراسات الرائدة التي تحاول أن تفتح الطريق أمام المزيد من الكشف العلمي والفكري في دنيا الإبداع الشعبي.

منذ ثلاثين عامًا، حين صدر العدد الأول من الفنون الشعبية، كان عبدالحميد يونس ـ لاشك ـ يقف فوق إحدى القمم الكثيرة في حياته، تلك القمم التي تتحقق حين يصبح الحلم حقيقة، وتصبح الأمنية شيئًا واقعًا ملموسًا ومعاشًا.. عرف عبدالحميد يونس هذه القمم حين أخذ مكانه فوق كرسي الأدب الشعبي، وحين حصل مع زميله الدكتور الأهواني على جائزة الدولة التقديرية، وفي السنة نفسها فاز بجائزة التقدم العلمي في فرع الفنون والدراسات الشعبية من الكويت، وحين أصدر الموسوعة الشعبية، وحين أصدر هذه المجلة، ثم حين خرّج من أبنائه وتلاميذه من يتولون أمرها بعده: الدكتور أحمد مرسي والأستاذ صفوت كمال. وحين احتوت المجلة بين صفحاتها جهود أربعة أجيال

متلاحقة ومتزاملة، تعمل كلها بروح الفريق، بإيمان صادق بالعمل الجمعي..

والدكتور أحمد مرسي ليس تلميذًا عاديًا للدكتور يونس، وهو كذلك ليس صديقًا عاديًا له.. لقد تفتحت حياة أحمد مرسي العلمية على الوجود الشامخ ليونس فيها.. ومكنته الظروف أن يكون ابنًا قبل أن يكون تلميذًا ثم صديقًا، ثم زميلاً ثم حاملاً للمشعل بعده في رئاسة تحرير مجلة الفنون الشعبية وإدارة مركز الفنون الشعبية ثم إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية عام ١٩٨١. وأحمد مرسي في تزامله الدائم مع الدكتور يونس أخذ عنه لا الدأب والإخلاص وقدرة الاستشراف الفكري فحسب، وإنما أخذ منه وعنه أيضًا حب العمل العام.. وكان يونس من المنتمين إلى الشباب الوفدي الثوري الذي عرفته مصر قبل الثورة باسم الطليعة الوفدية، وكان صديقًا لأعلامه: عبدالرحمن الشرقاوي ومحمود العالم، وعبدالمنعم مراد وعبدالمنعم الصاوي وغيرهم.. ولكنه مع قيام الثورة أصبح من المتحمسين لها قلبًا وقالبًا، خاصة وقد كان أخوه الأثير هو محمود يونس أحد رجال الثورة البارزين، والمسؤول عن هيئة قناة السويس وتأمينها حين تأميمها، وتسييرها بعد التأميم.. وكان فكر أستاذه أمين الخولي المتفتح والثوري، يدفعه إلى المشاركة في الحياة العامة، والنشاطات الاجتماعية والثقافية التقدمية فيها، وعرفته الاتحادات والجمعيات، وكتب في الجرائد والمجلات، واتجه إلى النقد الأدبي، والنقد الاجتماعي، فكان من أهم نقاد وكتاب الستينيات، وإن لم يصرفه كل هذا عن البحث العلمي الشعبي الجاد، الذي أثمر عديدًا من الدراسات التي أثرت وتثري إلى الآن المكتبة الشعبية العربية - إلا أنه عندما تقوض العهد الناصري، ازداد اندماجًا في مجال البحث والدراسة، وازداد بعدًا عن الحياة العامة، وإنما ظلت تربيته الأولى تغلب عليه، فاكتفى بباب في مجلة المصور أسماه (قال الراوي) جمع فيه بين الفن الشعبي وبين هموم العصر، ولكن الروح الليبرالية قد سادته، كما سادته روح التأمل الفلسفي الحزين..

أحمد مرسي دفعه أستاذه دفعًا لأن يشترك في العمل مثله تمامًا، فارتبط منذ الصبا الباكر - وهو ابن عصر الثورة - بالنشاط الشبابي. وسرعان ما أصبح بارزًا ومميزًا فيه ولو أن هذا لم يصرفه عن استكمال دراساته الأكاديمية التي رعاها أستاذه يونس.. وحين انصرف يونس إلى البحث الوثائقي والنظري، انصرف هو إلى البحث الميداني التوثيقي فقد كان هذا أقرب إلى طبيعته وتكوينه المنصرف إلى النشاط العام، والمندمج مع الحياة السياسية والثورية لبلده. وبهذا قدم لنا أحمد مرسي مجموعة من الدراسات الشعبية الفريدة والمتميزة، والتي ارتبطت، في الوقت نفسه، بأشكال الأدب الشعبي المصري الأصلي، بينما لعب دورًا مهمًا في النشاط السياسي الشبابي أهله لأن يكون أحد الشباب المرموقين عند الرئيس السادات وفي عهده.. وأهله لعدة مناصب عامة مهمة ومؤثرة، نجح فيها كلها وأدى دوره أحسن أداء، ليغدو أحد نجوم المجتمع السياسي، في الوقت الذي نجح فيه - بحكم جهده العلمي - أن يكون أحد النجوم البارزين في حقل الدراسات الشعبية المصرية، وأحد النجوم البارزين في حقل العمل الشعبي في العالم العربي أيضًا، وتقلد أحمد مرسي أكثر من منصب، ودخل أكثر من اختبار، وخاض أكثر من تجربة.. وترك مكانه الجامعي المميز أكثر من مرة ليفي بداعي الواجب في أكثر من ميدان.. ولكنه خرج من كل التجارب وفي قلبه الفنون الشعبية، مرفأ وحيدًا يصوغ له وفيه كل تجارب الحياة والعمل، وكل ممارسات الأمل والرغبة.. وكل معاني الفعل والقوة.. عاد كأستاذه حين عاد من تجربة الناصرية، ليبراليًا، ساخرًا، ساخطًا، ولكنه يؤمن بحقل الفن الشعبي بعامة، وبالوجود المصري في عمق الحضارة الإنسانية بخاصة.

وكان صفوت كمال، في طوال هذا، رفيق الطريق، وصاحب الرحلة.. السابق - بحكم العمر - في دنيا العمل الشعبي، وفي دنيا الحياة العامة، وإذا كان أحمد مرسي قد انصرف بجهده العلمي إلى حقل الأدب الشعبي، فقد انصرف صفوت كمال إلى دنيا الفولكلور بمعناه العام، وميدانه الواسع، فقد درس في بولندا، وتخصص، وعرف مناهج البحث عند المدارس الأوروبية وتشبع بها - وتقدم إلى دنيا الدراسات الشعبية مسلحًا بمناهج البحث الميداني، ومتسلحًا بالدراسات الفولكلورية والأنثروبولوجية السابقة، وواضعًا يده على المفاهيم الفولكلورية والأنثروبولوجية التي سبقتنا من زمن، ونحاول اللحاق بها - خرج صفوت كمال من عباءة عبدالحميد يونس.. هذا حق.. ولكنه مد جذوره إلى ما هو أبعد من يونس، وما هو أبعد من الدراسات الأولى للفولكلور في عالمنا العربي. وبكل هذا الثقل، وقف إلى جوار يونس في مركز الدراسات الشعبية، وبكل هذا الثقل أيضًا أضاف، وجوّد، ومنهج، ووثق.. ثم تولى مركز الفنون الشعبية في الكويت، فوثق البعد الشعبي العربي، توثيق خبير مقتدر.. وأدار المركز ليكون إشعاع رؤية علمية وحضارية في الخليج العربي، بل في الجزيرة العربية كلها، لمعنى الدراسات الفولكلورية الوليدة في عصرها، وأتاح له مكانه هذا أن يثري

منطقة الخليج كلها بمعنى وأهمية دراسة الفولكلور الإقليمى لكل بيئة جغرافية واجتماعية صالحة للدراسة، ومتشوقة إلى مَنْ يفهم ثراءها بالعطاء الفولكلورى العربى الموروث، عميق الدلالة، صادق التعبير، مستهدف إلى الزوال، إن لم يجمع الجمع العلمى الصحيح، وإن لم يوثق التوثيق المنهجى الصحيح، وإن لم يدرس الدراسة الفولكلورية المخلصة. وكانت هذه مهمة صفوت كمال فى هذا الحقل الكبير، الذى يريد كل الإخلاص، وكل الصدق، وكل الرعاية للمعنى والهدف.. ولم يكن صفوت كمال فى كل هذا مجرد رجل يعمل فى حكومة الكويت، وإنما كان دائمًا وأبدًا رجلاً يعمل لإنسان الكويت فى عمقه التراثى، وفى تكوينه المتخصص والعريق، بوصفه واحدًا من مكونات الوجود الشعبى العربى العام.. ومن هنا كانت جهوده المضنية فى جمع الأمثال الكويتية، ومن هنا كانت جهوده المضنية هذه مقدمة لدراساته عن الأمثال العربية المقارنة، ومن هنا كانت جهوده فى دراسة الجهد الشعبى العربى عامة بمستوياته المتعددة، مع مناحى الإبداع الشعبى فى العطاء المادى، وفى العطاء القولى على السواء.

وحفلت مجلة الفنون الشعبية بالدراسات الميدانية، والدراسات المقارنة، كما حفلت، وبشكل مكثف، بترجمة وتلخيص الدراسات الشعبية الغربية ـ أيًا كانت لغتها ـ إلى جوار التعريف بالموسوعات الشعبية، والمحاولات العربية للتعرف التصنيفى على الوثائق والمكتبات الشعبية المتاحة.

وحين اتجه أحمد مرسى إلى دراسة الأدب الشعبى، والقول الفولكلورى، اتجه صفوت كمال إلى دراسة كل المناحى العلمية التى تضم الفولكلور من الفولكلور المادى إلى الفولكلور الموروث والعقائدى إلى الفولكلور الممارس التقليدى، ووجه إلى هذا تلاميذه فى المعهد العالى للفنون الشعبية بكل الإخلاص والحرص، ورعى هذا، متابعة، وجهدًا وتعريفًا، ثم عطاءه فى مجلة الفنون الشعبية ـ يفهم معنى الغد، ورسالة أبناء الغد، ويتيح الفرصة الكاملة للأجيال الصاعدة فى حقل الدراسات الشعبية لتعبر عن نفسها لا فى المتابعة وحسب، بل فى المتابعة والتحليل والرصد.. ثم فى المتابعة والدراسة والفهم ـ فى محاولة الوجود فى دنيا الدراسات الشعبية، بوصفها عناصر مؤثرة وفاعلة وموجودة.

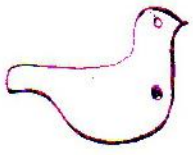
إن صفوت كمال فى مكانه الأكاديمى فى المعهد العالى للفنون الشعبية، وفى مكانه الفعّال نائبًا لرئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية، يقوم بدور ريادى موجه للطاقات الشعبية المبدعة فى مجالى الدراسة الأكاديمية، والعطاء الفكرى الخالص.. ويكمل هنا الرسالة بين فكر يونس وأحمد مرسى، وعطاءه المخلص المتجدد والدائم.

ولكن الثلاثة يدينون جميعًا لمدرسة أمين الخولى الفكرية التى ترفع شعار الأمناء ـ فالكل أمين على الرسالة وعلى المعنى، وعلى الجيل الجديد، والكل يدين، فى الوقت نفسه، بشعار الأمناء (كريم على نفسى)، ومَنْ كان كريمًا على نفسه فهو يتعدى الصغائر، ويمر عليها.. ويعبر تفاهات المتسلقين ويمر عليها، ويحتوى ضغائن صغائر الحاقدين، ويمر عليها.

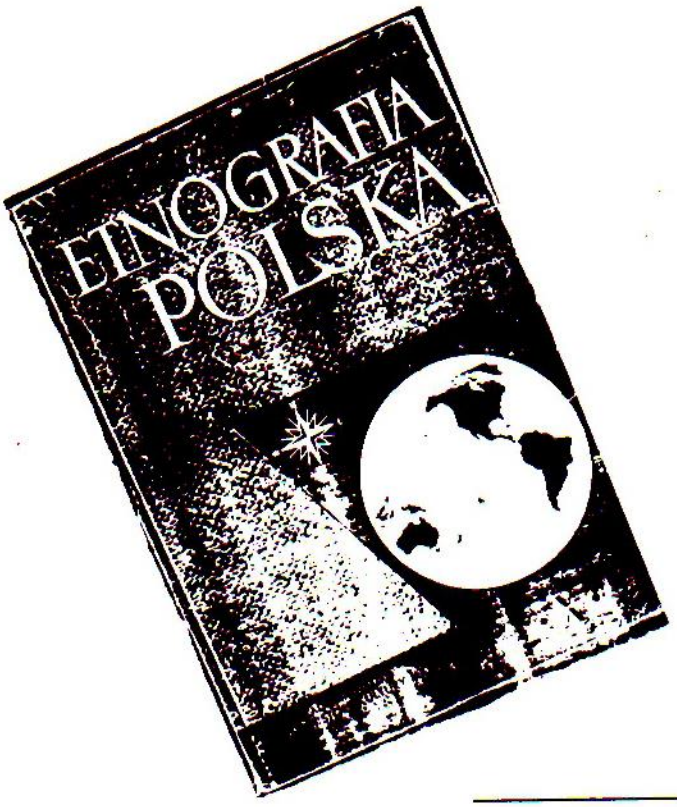
فلابد أن يمر؛ لتستمر السفينة، تبحر فى أعمق أعماق مصر والعالم العربى، تمر من ميناء إلى ميناء، وستظل تبحر، وستظل ترتاد ميناءً لتفقد ميناءً آخر، وهى فى كل ميناء، تعطى الدر والجوهر، وتعبىء السفينة بالدر والجوهر- ومعنى الحياة يستمر، ومعنى العطاء يستمر، ومعنى الفنون الشعبية يستمر.

شعب كريم، يؤصل بثقة، ويستهدف التعرف على جذوره لا ليعرف معنى يومه، وقيمة وجود واقعه.. بل ليبنى حلم غده، ورؤى غده، وإنه إنسان يبنى لا لوجوده، وإنما لوجود الإنسان، الإنسان فى كل عصر ووجود.

تحية لمن بلغت الثلاثين من عمرها، ولكل إصدارة حازت هذا الوجود المستقر الثابت ـ تحية لها فقد بلغت الثلاثين، وغيرها أبدًا ما بلغتها ـ فالجهد المتضافر، والفكر الواضح، والبحث المدقق، والعطاء المبذول بين شعبنا الأصيل وبين كل الشعوب، هو دعوة إلى الحب الإنسانى والسلام، هو معنى بقاء مجلة تبحث فى عمق وجود شعب لتضيفه إلى عمق وجود شعوب، داعية بمعنى الفنون الشعبية.



مجلة الفنون الشعبية المصرية



تريزا فابى *

«الفنون الشعبية» .. مجلة مصرية مختصة بالفن الشعبى تصدر فصلية. رئيس التحرير الدكتور عبد الحميد يونس، الإشراف الفنى الأستاذ عبد السلام الشريف. العدد الأول ١٩٦٥، تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى.

إن العدد الأول من المجلة المصرية الصادرة باللغة العربية مع ملحق يضم ملخصاً باللغة الإنجليزية يختص، كما يتضح من عنوان المجلة، بالفن الشعبى إلا أننا لو نظرنا إلى ما تتضمنه المجلة من موضوعات وما يعبر عنه محرروها من طموحات تبين مدى اهتمام المجلة بجوانب أكثر شمولاً بما يتعلق بالثقافة المصرية وتقاليدها.

إن مجلة الفنون الشعبية تحيى المبادرة التى قام بها مركز دراسات الفنون الشعبية فى القاهرة، والذى بدأ فى ١٩٥٩ / ١٩٦٠ بإصدار مجلة متخصصة تحت عنوان «الفنون الشعبية»، والتى كان مجلس تحريرها يضم آنذاك كلاً من : **الدكتورة سهير القلماوى** : أستاذ الأدب العربى بجامعة القاهرة، **والدكتور عبد الحميد يونس** : أستاذ الأدب العربى

* بعد صدور العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية فى يناير ١٩٦٥، اهتم بصدورها كثير من المستشرقين والمهتمين بالثقافة المصرية. وقد تناولت المستشرقة تريزا فابى، الباحثة فى أكاديمية العلوم ببولندا، هذا العدد بالعرض والتحليل فى الدورية العلمية السنوية «الإثنوجرافيا البولندية»: Etnografia Polska . 10 . Warsaw 1966 ، التى تصدر عن معهد تاريخ الثقافة المادية بأكاديمية العلوم ، وذلك فى العدد العاشر عام ١٩٦٦ فى الصفحات ٥٩٨ ـ ٦٠٢ و«مجلة الفنون الشعبية» إذ تنشر الترجمة العربية لهذا المقال بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من هذه المجلة، تعرب عن عميق تقديرها للباحثة على ترجمتها للنص الأصلى من اللغة البولندية إلى اللغة العربية.

بجامعة القاهرة، **والأستاذ سعد الخادم**: المحاضر فى المعهد العالى للتربية الفنية، **والأستاذ رشدى صالح** : مدير مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة. لكن للأسف، لم يصدر من تلك المجلة السنوية سوى عددين، رغم كون هذه المجلة هى أول مجلة متخصصة على مستوى العالم العربى فى مجال كان يعتبر، إلى وقت قريب، غير جدير بالاهتمام العلمى الجاد.

واليوم، وبعد مرور خمس سنوات، يتم من جديد إحياء فكرة مجلة تنشر مواداً تعرض وتثبت قيم الثقافة التقليدية، أو ما نطلق عليه «الثقافة الشعبية»، تلك القيم التى تتعرض من خلال عملية «التحديث» إلى تغيرات تدريجية وعميقة.

ويرأس الدكتور عبد الحميد يونس مجلة الفنون الشعبية فى إصدارها الجديد، وقد كان من قبل عضواً فى مجلس إدارة مركز الفنون الشعبية ومجلس تحرير مجلة الفنون الشعبية، وللدكتور عبد الحميد يونس مكانته الخاصة؛ لاتساع معرفته بالآداب العربية والثقافة المصرية، وهو يقود حالياً - وفقاً لاهتماماته - حركة دراسات الأدب الشعبى فى جامعة القاهرة. وهو رجل ذو طاقات متفجرة ومربٍّ لجيل من شباب الباحثين والكتاب المصريين (رغم كونه كفيفاً منذ صباه).

وفيما يتصل بمجلة الفنون الشعبية، فإنها تصدر فى ثوبها الجديد، وقد تغير شكلها وإخراجها الفنى بالإضافة إلى المشاركين فى تحريرها؛ إذ لم يعد كتّابها من المتخصصين وإنما اتسع ليشمل أقلام المثقفين المصريين بل العرب كذلك، كما أنها أصبحت تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى. **ويقول الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإرشاد القومى فى مقاله الافتتاحى للمجلة:**

«أتخيل هذه المجلة تعمل فى ثلاثة ميادين، تنتظمها جميعاً الفنون الشعبية، الأول: هو العناية بمادة المأثورات الشعبية وشرحها ودراستها على أساس علمى، الثانى : هو الاهتمام بالفنون الشعبية المتطورة فى واقعنا الثورى الاشتراكى، الثالث : هو الكشف عن الأشكال والمضامين الشعبية فى الأدب الفصيح والفنون الرفيعة».

ثم يضيف قائلاً:

«إننى لسعيد إذ أقدم مجلة الفنون الشعبية إلى العرب فى كل مكان من وطنهم الكبير؛ ليجدوا فيها وحدة تراثهم، ووحدة هدفهم.. ليجدوا فيها أنفسهم أمة واحدة بمأثور واحد مهما تنوعت وسائله.. وبفن واحد مهما اختلفت أزياؤه ...».

ويفتتح الدكتور عبد الحميد يونس العدد بمقال عنوانه « المأثورات الشعبية، طابعها القومى والإنسانى»، يعرض فيه دور وبرنامج المجلة بما يتفق مع أهدافها المتخصصة. ويؤكد الدكتور عبد الحميد يونس أن الوقت قد حان للاعتراف بالفولكلور بوصفه تعبيراً أصيلاً عن روح الأمة، وبموقعه باعتباره فرعاً متفرداً من فروع الثقافة الشعبية بجانب الأدب الفصيح والتاريخ والفنون التشكيلية. وينفى الدكتور عبد الحميد يونس أن تكون العناية بالمأثورات الشعبية جديدة على الفكر العربى؛ إذ «كان لها رواد عظام، أشاروا إلى هذه المأثورات ، ودعوا إلى جمعها، وسجلوا بعض نصوصها، إلى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية، والذين رأوا فيها الوثائق التى تفصل الغامض من رواية التاريخ».

والإشارة، هنا ، إلى الدور الذى يلعبه التراث الشعبى فى تشكيل وتأكيد وحدة الثقافة العربية فى إطار مفهوم القومية العربية.

ويضيف الدكتور عبد الحميد يونس أن المجلة فى سعيها إلى تحقيق أهدافها العلمية «ليسرها أن تسجل جهود العرب المتخصصين فى الوطن العربى الكبير، وتتبادل وإياهم المعارف والنتائج. وإنه ليسرها كذلك أن تقيم الصلات العلمية والفنية بينها وبين الدوريات المتخصصة فى المأثورات والفنون الشعبية فى العالم». ويؤكد الدكتور عبد الحميد يونس فى مقاله على أن المجلة من خلال إلقاء الضوء على الفولكلور العربى تسعى إلى تحقيق أهداف علمية وقومية. ويذكر الدكتور عبد الحميد يونس العلاقات التاريخية القائمة بين الثقافتين العربية والأوروبية مشيراً إلى الاعتراف الذى سجله المستشرق الإنجليزى «جب» بالتأثير الذى وقع على الثقافة الأوروبية فى العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة من قِبل المأثورات الشعبية العربية، ويستدل «جب» على ذلك بالقصص الإيطالى فى عصر النهضة وتأثره بدرجات متفاوتة بالقصص الشعبى العربى، كما أن المستشرق ذاته يرى أن «تشوسر» - أب الشعر الإنجليزى - قد تأثر بالنهج العربى فى السرد والوصف والتصوير.

ويتناول البحث المقدم من **الدكتورة سهير القلماوى** قضايا مشابهة من حيث التقاء القيم المحلية والعالمية فى الفن الشعبى. وتذكر الدكتورة سهير القلماوى فى مقالها « **الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية**»: «إن موضوعات الفن الشعبى عالمية، ولكن تفاصيل المعالجة الفنية وطريقتها هى التى تحمل طابع المحلية». وفيما يختص بالقصص الشعبى فمن الملاحظ سهولة انتقال القصة من بيئة إلى أخرى، فتخضع لبعض التأثيرات من الثقافات الأخرى التى تحتك بها محافظةً، فى الوقت ذاته، على خصائصها المحلية. وتقدم الكاتبة ثلاث نظريات حول سريان القصة من بيئة إلى أخرى:

١- نظرية الأصل الواحد.

٢ - تشابه الخبرة الإنسانية فى علاقة الإنسان بالطبيعة والبيئة.

٣ - نظريات «تيودور بنفى» التى ترى أن منبع القصص الشعبى هو الهند.

وترى الدكتورة سهير القلماوى أن عمليات جمع القصص الشعبى فى الشرق والغرب فى سبيلها إلى تأكيد الأصول الكلاسيكية، وكذلك توسيع قاعدة الدراسات الثقافية بصفة عامة. ومن هنا كان الاهتمام فى مصر موجهاً إلى العناصر الشعبية الشرقية لإثراء الدراسات الفولكلورية.

وفى دراسة بعنوان «**الخيال الشعبى فى الأدب العربى**» يتناول **الدكتور عبد العزيز الأهوانى** مفاهيم الأدب الشعبى فى مقابل الأدب الفصيح، فيرى: «وجوب اجتياز الهوة التى تفصل بين الأدبين، وأن ما نسميه الأدب المثقف أو المدرسى، الذى صدر عن أقلام العلماء والمؤلفين المعروفين «والذى اصطنع اللغة المعربة أداة للتعبير، يمكن أن يستخلص منه قدر من الأدب الشعبى».

ويعتمد الدكتور الأهوانى، فى إثبات التداخل بين الأدب الشعبى والأدب الفصيح على نماذج من الأدب الأندلسى، وهو مجال تخصصه. ويشير إلى اعتماد الخيال الشعبى على موضوعات شائعة يكون للقوى الخفية فيها دور كبير فى السرد الشعبى، وتمثل فكرة السفر إلى أماكن غير واقعية نموذجاً للخيال الشعبى.

ونلتقى على صفحات المجلة بكاتبة أخرى هى **الدكتورة نعمات أحمد فؤاد** تكتب عن «**النيل... فى الأدب الشعبى**» وتقول: «كان النيل منذ القدم أسطورة غذت خيال الفراعنة والدنيا بعدهم، وقد عاد النيل اليوم كما بدأ أسطورة تشغل الأقلام والأيام والناس». وتتحدث عن أهمية النيل فى حياتنا المعاصرة والدور الذى يلعبه فى الأدب الشعبى، كالتغنى بالسد العالى على سبيل المثال.

كما يقدم **عبد المنعم شميس** نموذجاً للقصص الشعبى من خلال دراسة بعنوان «**قصة البهنسا: أسطورة من فتح مصر**». والبهنسا مدينة فى محافظة الفيوم، وتحكى القصة أحداث فتح المدينة فى فترة الفتح الإسلامى لمصر. ويقال إن ملكاً رومانيًا كان قد بنى بيتاً جعل فيه أسماء العرب وخلفائهم وأشار إلى باب سيدخلون منه، ووضع عليه أقفالاً من الفولاذ. وظل هذا الباب مغلقًا إلى أن فتحه ملك البهنسا الذى وقع فى عهده الفتح العربى للمدينة.

يلى ذلك موضوع **محمد فهمى عبد اللطيف** عن: «**اليمن فى قصصنا الشعبى**»، يذكر فيه المؤلف أن عديداً من القصص الشعبى المصرى مرتبط باليمن. ويسوق على ذلك ثلاثة أمثلة هى: قصة سيف بن ذى يزن، وقصة فتوح اليمن الكبرى، وقصة معاذ بن جبل وإقامته فى اليمن.

ثم يتناول **الدكتور عبد الحميد يونس** «**ملحمة بورسعيد**» ذاكراً أن الحس الوطنى فى مواجهة المعتدين بالإضافة إلى المعارك التى قامت فى بورسعيد، أخذت مكانة فى الأدب الشعبى العربى، بل إن إحدى الأناشيد الحماسية «**والله زمان يا سلاحى**» أصبحت النشيد القومى المصرى. وارتبطت مدينة بورسعيد فى الوعى الشعبى المصرى بالعودة إلى التراث القومى إعلاناً عن تحرر المدينة من القوى البريطانية.

ويقدم **فوزى العنتيل** «**مقدمة فى تاريخ الفولكلور**» ذاكراً عدداً من تعريفات مصطلح الفولكلور، وعارضاً عدداً من نظريات الفولكلور بداية من وليم جون تومز رائد علم الفولكلور، وانتهاءً بأحدث تعريفات الفولكلور والذى يطابق توصيات مؤتمر الفولكلور الذى عقد فى آرنهيم بهولندا فى عام ١٩٥٥.

ثم ننتقل، بعد ذلك، إلى مقال **سوسن عامر** بعنوان «**الوشم**»، حيث تعرض نماذج للوشم فى مصر، مشيرة إلى شيوعه منذ الحضارة المصرية القديمة. وترى أن الوشم كان يحمل حينذاك معانى دينية اتسعت رقعتها مع انتشار المسيحية وإضافة رموز جديدة مثل القديس جرجس فى معركته ضد الشر المتمثل فى الأفعى المجنحة. ثم تطور فن الوشم فى ظل الإسلام؛ إذ أضاف رموزا جديدةمستمدة من قصص الأبطال.

كما يحتوى العدد على دراستين عن الموسيقى الشعبية. إذ يتناول **الدكتور محمود أحمد الحفنى** بالدراسة «**مصادر آلاتنا الموسيقية الشعبية**». أما **سمير نجيب** فيشير فى مقاله عن «**الموسيقى الشعبية**» إلى الفروق بين الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشعبية، آملاً أن تنال الموسيقى الشعبية حظاً أوفر من الاهتمام والدراسة النظرية.

كما يكتب **أحمد رشدى صالح** عن «**إعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على خشبة المسرح**» فى مصر متسائلاً عن مستقبل هذا الفن والخصائص الأساسية التى يشتمل عليها.

كما تشغل النوبة حيزاً كبيراً من هذا العدد من المجلة، إذ يتناول **الدكتور محمد محمود الصياد** دراسة جغرافية وتاريخية عن «**النوبة والنوبيون**» توضح سمات وخصائص هذه المنطقة التى خضعت لتهجير سكانها بعد إقامة السد العالى.

ويقدم **صفوت كمال** دراسة موسعة عن عادات وتقاليد الزواج فى النوبة قبل التهجير بعنوان «**أفراح النوبة**».

كما يتناول **عمر عثمان خضر** «**حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان**» ويقدم نماذج من هذه الحكايات الشعبية النوبية.

كما يعرض **جودت عبد الحميد يوسف** نماذج من «**الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة**» مع وصف وتحليل لهذه الوحدات التى تتميز بها فنون العمارة فى النوبة.

وفى القسم الأخير من المجلة يعرض **أحمد آدم** فى باب «**جولة الفنون الشعبية بين المجلات**» موجزاً لما صدر فى بعض المجلات العربية المختصة بالتراث الشعبى، فيتناول مقال «**رقصة الساس**» **لإبراهيم الداقوقى** المنشور فى مجلة التراث الشعبى - بغداد. كما يتناول مقال «**الأغنية الشعبية فى تونس**» للنوبى السنوسى المنشور بمجلة الإذاعة التونسية. كما يعرض مقال **سعد الخادم** فى «**مجلة الثقافة**» عن «**فنوننا الشعبية ماضيها ومستقبلها**».

وفى باب «**مكتبة الفنون الشعبية**» يتناول **أحمد على مرسى** بالعرض والتحليل كتاب «**حمزة العرب**» تأليف **عباس خضر**، القاهرة ١٩٦٤. **وكذلك كتاب** «**الأمثال البغدادية**»، **جمع الشيخ جلال الحنفى**، **تقديم الشيخ محمد رضا**، بغداد ١٩٦٢. كما يعرض أيضا كتاب «**قدماء الإنجليز وملحمة بيولف**»، **تأليف الدكتور مجدى وهبه**.

وفى باب «**عالم الفنون الشعبية**» تقدم المجلة مجموعة من الأخبار عن الفولكلور والدراسات الجامعية والعروض الفنية التى تناولت موضوعات من الفنون الشعبية.

وبقراءة هذا العدد الشائق يتبين لنا مدى الجهد المبذول فى إثارة انتباه القارئ المثقف، وليس المتخصص فحسب، إلى أهمية الفولكلور فى الكشف عن خصائص الثقافة المحلية، ودور الفولكلور فى تحقيق التواصل بين الثقافة العربية بخاصة والإنسانية بعامة.

الفنون الشعبية

الثقافة والإرشاد القومى

رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الإشراف الفنى ■ عبد السلام الشريف

سكرتير التحرير ■ أحمد عبد الفتاح أحمد

تصدر كل ثلاثة شهور

ادارة المجلة : ٢ شارع شجرة الدر
بالزمالك ـ القاهرة

العدد الأول ـ السنة الأولى
اول يناير ١٩٦٥

الفهرس

هذه المجلة

الدكتور محمد عبد القادر حاتم ٣

المأثورات الشعبية : طابعها القومى والانسانى

الدكتور عبد الحميد يونس ٦

الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية

الدكتورة سهير القلماوى ١١

الخيال الشعبى فى الأدب العربى

الدكتور عبد العزيز الأهوانى ١٧

النيل فى الأدب الشعبى

الدكتورة نعمات احمد فؤاد ٢٤

قصة البهنسا ـ أسطورة من فتح مصر

عبد المنعم شميس ٣٢

اللحن فى قصصنا الشعبى

محمد فهمى عبد اللطيف ٣٩

ملحمة بور سعيد

المحرر ٤٦

مقدمة فى تاريخ الفولكلور

فوزى العنتيل ٥٦

الوشم

سوسن عامر ٦٢

مصادر آلاتنا الموسيقية الشعبية

الدكتور محمود احمد الحفنى ٦٩

الموسيقى الشعبية

سمير نجيب ٧٦

اعداد فرق الفنون الشعبية واظهارها على خشبة المسرح

رشدى صالح ٨٢

النوبة والنوبيون

دكتور محمد محمود الصياد ٨٨

أفراح النوبة

صفوت كمال ٩٩

حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان

عثمان خضر ١٢٥

الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة

جودت عبد الحميد يوسف ١٢٩

جولة الفنون الشعبية بين المجلات

أحمد آدم محمد ١٣٣

مكتبة الفنون الشعبية

احمد على مرسى ١٣٨

عالم الفنون الشعبية ١٤٧

صورة الغلاف :

دمى من القماش واطباق من الخوص الملون تستخدم فى تزيين غرفة العروس بالنوبة

الصور الفوتوغرافية للمصورين

عبد الفتاح عيد
صفوت كمال
احمد عبد الفتاح
نادية عبد الملك

الرسوم التوضيحية للفنانين

محمد قطب
جميل شفيق
سوسن عامر
احمد نوار

مجلة الفنون الشعبية

خلال ثلاثين عاماً

مصطفى شعبان جاد

تعد مجلة الفنون الشعبية مجلة متخصصة فى نشر الدراسات الجادة فى مختلف مجالات التراث الشعبى . والمجلة منذ صدور عددها الأول فى يناير عام ١٩٦٥ حتى الآن تحتل مكانتها الرائدة فى دفع الحركة العلمية الفولكلورية وتأصيل المناهج الأكاديمية فى البحث والدراسة .

وعندما قمت بعمل فهرس تحليلى لأعداد المجلة منذ صدورها حتى عام ١٩٩٥ ، وجدت أننى أمام مواد علمية ثرية ومتنوعة.. وقد استوعب هذا الفهرس ثلاثة أنواع : الأول فهرس موضوعى، والثانى بأسماء المؤلفين والمترجمين، والثالث بأسماء المراجع والرسائل والدوريات التى عرضت بالمجلة. ونشر هذا الفهرس فى الأعداد (٢٧ - ٢٨) عام ١٩٨٩ والأعداد (٣٨ - ٣٩) عام ١٩٩٣ ، واشتمل على فهرسة أعداد المجلة من العدد (١) حتى العدد (٣٦) ، وجارى الآن الإعداد لنشر بقية الفهرس حتى عام ١٩٩٥ .

فمنذ العدد الأول من صدور المجلة حتى الآن نُشر على صفحاتها حوالى سبعمائة وخمسة وثلاثون مقالاً بين دراسة علمية أو عرض لكتاب أو رسالة أو مقال مترجم أو عرض لمؤتمر، وبنظره سريعة للجدول رقم (١) تتضح لنا عدة أمور تستحق الانتباه :

أولاً : إن موضوعات الأدب الشعبى بالمجلة تتخذ مكان الصدارة حيث إنها تساوى فى مجموعها أكثر من ثلث موضوعات المجلة مجتمعه .

ثانياً : تحتل موضوعات الفنون التشكيلية والثقافية المادية بالمجلة المرتبة الثانية من الاهتمام بعد الأدب الشعبى على الرغم من اتساع الفارق - الكمى - بينهما ، وتأتى بعد ذلك الموضوعات التى تعالج علم الفولكلور وقضاياه فى المرتبة الثالثة .

ثالثاً : هناك الكثير من الموضوعات المهمة فى المأثور الشعبى المصرى لم تنل حظها من الاهتمام الموسع على

جدول (١)
بيان إحصائى لموضوعات المجلة
من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٩٥

مسلسل	الموضوع	المقالات والدراسات	المقالات والدراسات المترجمة	عرض الكتب والرسائل	عرض المقالات بالمجلات الأخرى	عرض المؤتمرات والمعارض والندوات	المجموع	نسبة مئوية مقربة
١	موضوعات عامة فى الفولكلور (*)	٦٧	٩	٢٦	١	٩	١١٢	١٥٪
٢	المعتقدات والمعارف الشعبية	٢٦	٢	٣	٢	٣	٣٦	٥٪
٣	العادات والتقاليد	٣٥	٢	٨	٣	٣	٥١	٧٪
٤	الأدب الشعبى	١٦٦	١٧	٦٠	٨	٦	٢٥٧	٣٥٪
٥	الدراما وفنون العرض	٢٢	١	٤	٣	١	٣١	٤٪
٦	الموسيقى الشعبية	٢٩	٣	٣	٢	٧	٤٤	٦٪
٧	الرقص والتعبير الحركى	٢٣	٣	٥	٢	٦	٣٩	٥٪
٨	فنون التشكيل والثقافة المادية	١١٤	٤	٩	٤	٢٣	١٥٤	٢١٪
٩	الأسطورة	٧	٢	٢	-	-	١١	٢٪
	المجموع	٤٨٩	٤٣	١٢٠	٢٥	٥٨	٧٣٥	١٠٠٪

جدول (٢)
بيان إحصائى لموضوعات المجلة
من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٩٥

مسلسل	الموضوع	المقالات والدراسات	المقالات والدراسات المترجمة	عرض الكتب والرسائل	عرض المقالات بالمجلات الأخرى	عرض المؤتمرات والمعارض والندوات	المجموع	نسبة مئوية مقربة
١	موضوعات عامة فى الأدب الشعبى (**)	٨	-	٤	٢	-	١٤	٥ر٥٪
٢	السير والملاحم	٣٣	٢	٦	٣	-	٤٤	١٧٪
٣	الحكاية الشعبية	٥٨	١٠	٢٤	١	٤	٩٧	٣٨٪
٤	الأغنية الشعبية	٢٧	١	٩	٣	٢	٤٢	١٦٪
٥	الشعر الشعبى	٢٦	٣	٨	١	-	٣٨	١٥٪
٦	المثل	٥	١	٨	-	-	١٤	٥ر٥٪
٧	اللغز	٣	-	١	-	-	٤	١ر٥٪
٨	الفكاهة (النكتة)	٢	١	١	-	-	٤	١ر٥٪
	المجموع	١٦٢	١٨	٦١	١٠	٦	٢٥٧	١٠٠٪

(*) يشمل الموضوعات العامة التى تعالج علم الفولكلور مثل المفاهيم والتعريفات الخاصة بالعلم وأطالس الفولكلور وقضايا التصنيف والحفظ وغيرها.
(**) يشمل الموضوعات العامة التى تعالج موضوع الأدب الشعبى مثل المفاهيم والتعريفات وقضايا التصنيف والأرشفة وغيرها.

صفحات المجلة مثل العادات والتقاليد والمعتقدات وفنون الدراما والرقص والموسيقى الشعبية.

رابعاً : رغم ارتباط الفولكلور بموضوع الأسطورة، فإن الأساطير لم تحفل أيضًا بحظها من البحث والدراسة الوافية على صفحات المجلة.

خامسًا : إن حركة الترجمة بالمجلة رغم أهميتها فى البحث العلمى فإن الدراسات التى ترجمت بالمجلة لم تتعد ٦٪ من مجموع ما نشر بالمجلة، وهى نسبة تستحق الانتباه رغم نشاط حركة الترجمة بالأعداد الأخيرة بالمجلة.

وإذا كانت موضوعات الأدب الشعبى تحتل مكان الصدارة فى مجلة الفنون الشعبية، فإن القراءة السريعة لهذه الموضوعات من خلال الجدول رقم (٢) تجعلنا نتوقف عند عدة نقاط :

أولاً : إن موضوع الحكاية الشعبية يحتل نسبة عالية من الاهتمام على صفحات المجلة قياسًا إلى الموضوعات الأخرى.

ثانياً : إن موضوعات السير الشعبية والأغنية الشعبية والشعر الشعبى متساوية فى درجة الاهتمام بها تقريبًا .. وتحتل جميعاً المكانة الثانية بعد الحكاية الشعبية رغم الفارق الكبير فى درجة الاهتمام.

ثالثاً : معالجة موضوعات الأدب الشعبى فى عمومها مثل: التعريف بالمصطلح، والقضايا المرتبطة بالأدب الشعبى وغيرها، تحتل المكانة الثالثة مع المثل الشعبى بالدرجة بنفسها.

رابعًا : تضاؤل الاهتمام بموضوعات الألغاز والفكاهة بصورة ملحوظة قياساً إلى باقى فروع الأدب الشعبى الأخرى.

خامسًا : إن حركة الترجمة فى موضوعات الأدب الشعبى لم تتعد ٧٪ فقط من مجموع ما نشر بالمجلة فى هذا المجال.. وهى نسبة فى حاجة أيضاً إلى تدعيم ومتابعة.

سادسًا : إن نسبة المقالات التى تهتم بعرض الكتب والرسائل العلمية تتجاوز أكثر من ٢٣ ٪ من مجموع ما كتب فى مجال الأدب الشعبى، وهو ما يشير إلى حرص المجلة بصورة واضحة على متابعة الإصدارات الجديدة فى هذا المجال، فضلاً عن الملاحقة المستمرة للدراسات العلمية على المستوى الأكاديمى، والتعريف بها.

هذه الملاحظات العابرة قد تعطينا فكرة عامة عن المسار الموضوعى للمجلة، ولم نقصد بالرصد الإحصائى، هنا، تقييم الموضوعات من الناحية الكمية؛ لكننا أردنا إعطاء صورة سريعة لمسار المجلة الموضوعى مما يجعلنا نلاحظ - على سبيل المثال - أنه ليس من المنطقى ألا يجد الباحث خلال أعداد المجلة القديمة أو الحديثة سوى ثلاث مقالات فقط عن اللغز ومثلها فى الفكاهة.

البعد الجغرافى

لاشك أن الدراسات الفولكلورية - باعتبارها قائمة على العمل الميدانى - مرتبطة بمكان معين للجمع والتصديف والتحليل .. وقد اهتمت المجلة بهذه الناحية، فقدمت دراسات كثيرة مرتبطة بالبعد المكانى مثل : القاهرة - الفيوم - بور سعيد - أسوان - البحيرة - مطروح - الصعيد ... إلخ؛ بل إن المجلة اتبعت منهجًا علمياً جديراً بالانتباه فى أعدادها الأولى؛ حيث حرصت على تقديم عدة دراسات لعدة محافظات فى مصر ، فأفردت العدد الأول للفولكلور النوبى، والثانى لمنطقة سيوه، والثالث خاص بالوادى الجديد، والعدد الخامس كان من نصيب منطقة سيناء . وبلغ من أهمية هذه الأعداد أن الباحثين - حتى الآن - يطلبونها باسم المحافظة . وأصبح من الأمور العادية أن يقول أحد الباحثين أو الطلاب: أريد العدد الخاص بسيوه أو النوبة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن لجوء الباحثين لهذه الأعداد بصفة خاصة يؤكد على أهمية هذا المنهج فى عرض الموضوعات . بل إن حركة الفولكلور المصرى الآن، والتى تقدمت خطوات مهمة على أيدى الرواد، فى حاجة إلى هذا التخصيص الموضوعى المكانى عنه فى فترة الستينات التى اهتمت بالتعريف بالعلم فى عمومه . أما، الآن، وقد أصبح هناك معهد متخصص فى الدراسات الشعبية، فقد وجبت الحاجة إلى هذا المنهج فى الدراسات، ولعلنى فى حاجة إلى التأكيد على أن هذا الرأى ليس نابعًا من وجهة نظر شخصية بقدر ما يعبر عن آراء الباحثين والدارسين الذين ألتقى معهم بصفة يومية من خلال عملى أميناً لمكتبة مركز دراسات الفنون الشعبية؛ حيث يسألنى البعض عن مجموعة دراسات عن أسيوط أو المنوفية أو الدقهلية على غرار ما قرأوه عن النوبة وسيوه وسيناء والوادى الجديد، إذ تمثل هذه الدراسات مادة مهمة فى تعرف الباحث بالمنطقة قبل الذهاب إليها فضلاً عن أهميتها فى تحليل المادة العلمية التى عكف على جمعها.

الكتاب والمترجمون

أما بالنسبة إلى الكتاب والمترجمين بالمجلة منذ صدورها فقد بلغ عددهم ،ما بين كاتب أو مترجم، حوالى ١٩٥ اسماً، منهم ١٦٠ كاتباً مصرياً، و٢١ كاتباً غربياً، و١٤ من المنطقة العربية.

وقد تشير هذه النسب إلى تقلص الدراسات الغربية والعربية بالمجلة، لكنها فى حقيقة الأمر تشير إلى جنسية الكاتب وليس الموضوع، حيث إن نسبة كبيرة من الكتاب المصريين قد ساهموا بدراسات مهمة فى التعريف بالمناهج والأبحاث والمجالات الفولكلورية على مستوى العالم سواء العربى أو غير العربى ، والمجلة كانت - ولا تزال - تقوم بهذا الدور المهم للباحثين المتخصصين فى الحقل الفولكلورى، لكننا مازلنا فى حاجة ملحة إلى معرفة أحدث الدراسات والمناهج الفولكلورية فى العالم خلال الخمس أعوام الماضية - على الأقل - وأحسب أن المجلة لها دور مباشر فى التعريف بالجديد من هذه الدراسات ليقف عليها الباحثون من ناحية، و شحذ الهمم لترجمتها من ناحية أخرى.

وخلال ثلاثين عاماً كان لمجلة الفنون الشعبية الفضل الأول فى تقديم الأجيال الجديدة من الباحثين على صفحاتها ومن بينهم كاتب هذه السطور .. وهو دور خلاق اعتمد فى المقام الأول على جيل الرواد الذين يقفون دائماً إلى جانب أبنائهم من الباحثين والدارسين الذين يتحملون مسؤولية الحفاظ على مقومات ومكونات الإبداع الشعبى جمعاً وتصنيفاً وتحليلاً.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الطب النبوى
بين
الطب العلمى والطب الشعبى*

د. محمد رجب النجار

من المعروف أن التراث الطبى العربى [1] - على ضخامته وامتداده فى الزمان والمكان - يتكون من ثلاثة أنواع هى:

الطب الرسمى بمعناه العلمىMedicine ويعرف تراثيًا باسم الطب المزاجى..[2]، والطب الشعبى Folk Medicine ، القائم على الخبرة العملية المتوارثة، بشقيه المادى والغيبى (الطبيعى والسحرى). والطب النبوى Prophetic Medicine ،القائم على المأثور النبوى، بشقيه الجسدى والروحى ، أو ما يعرف تراثيًا باسم طب الأبدان وطب القلوب (الطب الروحانى) .. [3].

ولكل من هذه الأنواع الثلاثة مفاهيمه وأسسه ومناهجه، وآفاقه ومجالاته ووظائفه، فضلاً عن رؤيته الخاصة، السوسيو ثقافية، والسوسيو دينية، للصحة وأركانها وطرائق الحفاظ عليها، وللمرض وأنواعه وأسبابه، المعروفة والمجهولة، الطبيعية والغيبية، وطرائق الوقاية وأساليب العلاج.

ويشير تاريخ الطب عند العرب إلى أن الطب العلمى قد بلغ أوجه - عطاءً وإبداعًا واكتشافًا - إبان العصر الذهبى للحضارة العربية الإسلامية، عربيًا وعالميًا، ثم انطفأت

* بحث مقدم إلى المؤتمر الدولى الثامن للطب الشعبى والفولكلور جامعة نيوفوند لاند - سانت جونز - كندا ، ١٨-٢١ من أغسطس ١٩٩٤م.

جذوته مع أفولها [٤]، وأن الطب النبوى أو الطب المحمدى Mohammedian Medicine قد بلغ أوج التأليف فيه فى القرن الثامن الهجرى ، الرابع عشر الميلادى، (إبان مرحلة الأفول الحضارى) ، على حين ظل الطب الشعبى العربى، الموروث عن عصر ما قبل الإسلام ، حيًا موصولاً فى البيئات الشعبية العربية حتى اليوم، تحت مسميات تراثية متنوعة، فهو «طب العرب» فى مقابل الطب الفارسى، والطب الهندى، والطب السريانى، والطب اليونانى، والطب اليهودى... وهو أيضًا «طب العجائز» و«طب البادية» على حد تعبير ابن خلدون، وهو أيضًا «طب الطرقية» [٥]. و«طب الركّة أو النساء العجائز».

وإذا كان الطب العلمى يسعى إلى التداوى بالأدوية والأغذية الطبيعية، وكذلك الطب الشعبى بالأدوية الطبيعية والسحرية [٦] ، فإن الطب النبوى - فى رأى الفقهاء - يفوق الاثنين معًا ؛ لأنه كما يقول ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ - ١٣٥١م) طب قطعى إلهى صادر عن الوحى ونابع من مشكاة النبوة.

فهل حقًا يعد الطب النبوى مصدرًا طبيًا يفوق ما عداه من ضروب الطب، كما يزعم الفقهاء المتأخرون؟ وما آفاقه الطبية ومجالاته العلاجية ؟ وأين موقعه - من وجهة نظر علمية محايدة - من كل من الطب العلمى والطب الشعبى، خاصة فى الآونة الأخيرة التى ظهرت فيها الدعوة إلى تأسيس ما يسمى بالطب الإسلامى؟ .

قبل أن تجيب هذه الورقة البحثية عن تلك التساؤلات، ترى - بداية - أن تسبر - على عجل - غور الطب العلمى والشعبى لتحديد ماهية الطب النبوى، ومعرفة آفاقه، وتحديد موقعه العلمى، عن كثب.

أولاً: الطب العلمى

١ : ١ بدايةً يجب أن نشير إلى أن الطب العلمى - تراثيًا - هو «طب المدن والأمصار دون البادية» على حد تعبير ابن خلدون ، وأنه صناعة، وصناعة ضرورية محتاج إليها فى الحواضر أساسًا [٧]، ومن ثم فهى تدخل - باعتبارها صناعة وباعتبار أصحابها من أرباب الوظائف الصناعية - فى رعاية الدولة فهى ، إذن ، مهنة رسمية ويحظى أصحابها بمكانة مرموقة فى الدولة على اعتبار أن أعظم الوظائف الصناعية - بعد الشرعية - هى «وظائف الأطباء» [٨] ، ويتسلمون رواتبهم ومعاشاتهم من الدولة .. (ليس الأمر كذلك فى الطب الشعبى أو الطب النبوى) وبما أنها كذلك، فهى - أى صناعة الطب - تدخل فى أعمال الحسبة، وتخضع لإشراف المحتسب، وسنت لها القوانين التى ينبغى أن يلتزم بها الأطباء، فما من كتاب من كتب الحسبة إلا ويضع لهذه المهنة أعرافها وشروطها على نحو ما نقرأ - على سبيل المثال - قول الشيزرى (ت٥٨٩هـ - ١١٩٣م) فى كتابه (نهاية الرتبة فى طلب الحسبة) تحديدًا أو تعريفًا مكتوبًا للصناعة الطبية، وللطب العلمى وظائفه : «فالطب علم نظرى وعملى، أباحت الشريعة علمه وعمله، لما فيه من حفظ الصحة ودفع العلل والأمراض عن هذه البنية الشريفة» [٩] . كما نقرأ تحديدًا أو تعريفًا مكتوبًا للطبيب وواجباته المهنية فهو «العارف بتركيب البدن، ومزاج الأعضاء، والأمراض الحادثة فيها، وأسبابها، وأعراضها وعلاماتها، والأدوية النافعة فيها، والوجه فى استخراجها، وطريق مداواتها، ليساوى بين الأمراض والأدوية فى كمياتها، والاعتياض عما لم يوجد منها» [١٠].

مبنى علم الطب ومدار أمره هو معرفة حالة البدن فى الصحة والمرض، على حد تعبير إسماعيل الجرجانى (ت٥٣١ هـ - ١١٣٦م) فى كتابه (الزبدة فى الطب) وهذا يعنى أننا أمام صناعة تقوم على أسس علمية، وهذا هو الطب العلمى عند العرب، ومما له مغزى فى هذا المقام أنه كان يحرم على الأطباء العلاج بالتمائم أو وصفها عند أحد من العامة[١١] كما يقول الشيزرى.. بعبارة أبسط، لم يكن الطب الشعبى معترفًا به، ولم يكن الطب النبوى واردًا فى هذه المهنة

أو الصنعة العلمية التى تلحق بها مهن وعلوم أخرى مثل علم الصيدلة وعلم خواص العقاقير... إلخ [١٢]. ولأن الطب العلمى صناعة معترف بها وبرجالها من أطباء وصيادلة وعشابين (عطارين) وغيرهم من أرباب الوظائف الطبية من قبل الدولة، دون سائر أنواع الطب النبوى والشعبى، فقد كانوا يخضعون للتفتيش والفحص المستمرين، فنياً ومهنياً وتقنياً، تحت إشراف المحتسب [١٣] بالتعاون مع رؤساء هذه الصناعة أى النقباء، مثل رئيس الأطباء الذى كان يحكم على طائفة الأطباء، ويأذن لهم فى التطبب ونحو ذلك، ومثل رئيس الكحالين، ورئيس الجرائحية... [١٤] ومن الجدير بالذكر أن المحتسب كان يأخذ على العاملين فى الصناعة الطبية «عهد أبقراط» [١٥] كما كان له الحق فى امتحان الأطباء والصيادلة والعطارين والجرائحية والمجبراتية فى كتب طبية مخصوصة[١٦] حتى لا يندس بينهم المنجمون والسحرة والمشعوذون والدجالون من جهلاء الأطباء، والطرائقية (الكحالين الجوالين وأشباههم) ممن يبتزون أموال العوام بالباطل «وكان من واجبات المحتسب أن يحاربهم ويلاحقهم فى الأسواق والطرقات» [١٧].

١ : ٢ من المعروف أن علم الطب العربى قد نما وترعرع فى رحاب الإسلام، إبان صدر الدولة العباسية، تحت تأثير الأطباء السريان واليونان وترجماتهم.. وكان أول طبيب قام بتأسيس أول مدرسة طبية لإعداد الأطباء إعداداً علمياً هو أبو زكريا يوحنا بن ماسويه فى عهدى الأمين و المأمون، فى بغداد، وكان من تلامذته الطبيب المعروف حنين بن إسحق العبادى من عرب الحيرة، ثم أخذت مدارس طبية أخرى على غرارها تنشأ فى القاهرة ودمشق وغرناطة وقرطبة وغيرها من المدن والعواصم الإسلامية آنذاك، كما صار يلحق بها مستشفيات تعليمية لتدريب الطلبة عملياً. كما كان رؤساء الأطباء يلقون دروسهم على الطلبة والخريجين ولا يجيزونهم لممارسة المهنة إلا بعد اجتيازهم، بنجاح، الامتحانات فى الطب والعلوم الطبية المساعدة. وقد تخرج فى هذه المعاهد العلمية - على اختلاف مدارسها المنهجية - مشاهير الأطباء والعلماء الذين أثروا العلوم الطبية العربية بترجماتهم ومؤلفاتهم ونظرياتهم العلمية الرائدة، عربياً وعالمياً، وكان لهم أعظم الأثر فى تأسيس «الطب العربى الإسلامى» بمنجزاته العلمية والحضارية والإنسانية، التى كان لها - بدورها - أكبر الأثر فى تطوير وتوجيه العلوم الطبية فى الشرق والغرب، طيلة العصور الوسطى، وخاصة فى مجال الطب الوقائى والأمراض السارية، وطب العيون، والجراحة والتشريح، والصيدلة وخواص العقاقير... إلخ [١٨]، فقد بلغ علم الطب العربى، النظرى والعملى، على أيديهم ذروة تميزه خاصة فى الأمور الطبيعية، كالأركان والأمزجة والأخلاط، والأعضاء والقوى والأفعال والأرواح، وما يتسبب عن اعتدالها من صحة، وعن اختلالها من مرض وأسبابه وأعراضه وأحواله ثم معالجته - بما فى ذلك الصحة النفسية - واستعمال الأدوية والأغذية فى العلاج وحفظ الصحة موجودة، واستردادها مفقودة، والعقاقير المفردة والمركبة وقواها وكيفية تركيبها وفائدتها وخزنها وأوزانها وامتحانها وأساليب صرفها ومعرفة تأثيرها على الإنسان فى حالتى الصحة والمرض، ونفع الترياقات وكيفية تركيبها، إلى جانب الطب التخصصى كطب العيون وأمراض النساء والولادة وطب الأطفال والحميات.. وغيرهما مما هو ذائع ومعروف فى تاريخ الطب والعلوم الطبية.

١ : ٣ اعتاد العلماء والمؤرخون من مستشرقين وعرب تقسيم الدورة الحضارية للطب العربى الإسلامى إلى ثلاثة مراحل، أولاها مرحلة النقل والترجمة، مع بداية عصر الخلافة العباسية، ثم مرحلة النضج والذروة والذيوع العالمى للطب العربى، التى تمتد من القرن الثالث الهجرى حتى القرن الخامس الهجرى (من التاسع حتى الحادى عشر الميلادى) وتعرف هذه المرحلة باسم العصر الذهبى للعلوم الطبية العربية، وأخيراً مرحلة الأفول التى تبدأ من القرن السادس الهجرى فصاعداً (القرن الثانى عشر الميلادى) لكنها - مع ذلك - لا تخلو من ومضات علمية زاهرة قبل أن تتلاشى فى عصور الركود والانحطاط الحضارى، وبهذا تكون دورة حياة العلوم الطبية عند العرب مواكبة لدورة حياة الحضارة العربية الإسلامية ذاتها، باعتبارها معطى علمياً من منجزات هذه الحضارة التى كانت!! وفيما يلى بعض أعلام الطب العلمى وجهودهم الطبية، العلمية والعملية، نسوقها وفى ذهننا السؤال التالى.. أين منها موقع الطب النبوى والطب الشعبى معاً؟

١ : ٣ : ١ إذا تجاوزنا ترجمات شيخ المترجمين حنين بن إسحق (٢٦٢هـ - ٨٧٦م) الرائدة والرائعة وزملائه للطب اليونانى، وخاصة النظرية الأبقراطية Hippocratic theory فى الطب، نسبة إلى أبقراط Hippocrates (ت٣٧٧ق.م) وكذلك مؤلفات جالينوس Galenus (ت ٢٠١م) إلى تصانيف الطبيب الفيلسوف الرازى (ت ٣١٨هـ - ٩٢٥م) المعروف عند اللاتين باسم Rhazes، صاحب أول مدرسة طبية حديثة فى تاريخ الطب العربى الإسلامى، وأول من أظهر أهمية الطب السريرى، والمنهج العلمى القائم على إجراء التجارب المختبرية، وصنف فى الكيمياء وأسرارها والعقاقير وتحضيرها،

وغيرها من الجهود الإمبريقية، وصاحب كتاب (الحاوى الكبير فى الطب) (ثلاثون مجلداً) ورسالته الرائدة فى الحصبة والجدرى، وقد طبقت شهرته الآفاق وظلت مؤلفاته ذائعة تدرس فى الجامعات الأوروبية حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى، لم يكن الرازى وحده فى هذا المجال ؛ بل كان ثمة أطباء وعلماء مثله قد طبقت شهرتهم ومؤلفاتهم واكتشافاتهم الآفاق أيضاً، نسوق منهم على سبيل المثال الطبيب على بن العباس (ت ٣٨٣ هـ - ٩٩٤ م) المعروف فى اللاتينية باسم Haly Abbas صاحب الموسوعة الطبية العظيمة (كامل الصناعة الطبية) المعروفة عند اللاتين باسم الكتاب الملكى Liber Regius . ومنهم أيضاً الفيلسوف الطبيب أبو على الحسين بن سينا ، شيخ الأطباء المسلمين بلا منازع، والمعروف عند اللاتين باسم Auicennae (ت ٤٣٠هـ - ١٠٣٨م) صاحب كتاب (القانون فى الطب) ومنهم الجراح العظيم أبوالقاسم خلف بن عباس الزهراوى (ت ٤٠٤هـ - ١٠١٣م) المعروف عند العلماء اللاتين باسم Abulcasim وكتابه ذائع الصيت (التصريف لمن عجز عن التآليف) الذى ترجم إلى اللاتينية باسم Liber Seruitoris، عمدة كتب الجراحة فى أوروبا حتى منتصف القرن الثامن عشر، ومنهم على بن رضوان القاهرى (ت٤٥٩ هـ - ١٠٦٧م) Haly Ra-doan صاحب كتاب (دفع مضار الأبدان بأرض مصر)، ومن أطباء العيون نذكر على سبيل المثال ، الكحال الذائع الصيت ، على بن عيسى المعروف عند اللاتين باسم Jesu Haly وعمار الموصلى المعروف عندهم باسم Canamusali وتطول القائمة وتمتد فى الزمان والمكان الإسلاميين، فنذكر ابن العين زربى المتوفى بالقاهرة (٥٤٨ هـ - ١١٥٣م) صاحب كتاب (الكافى فى الطب) وابن زهر الأشبيلى (ت ٥٥٧ هـ - ١١٦٢ م) صاحب كتاب (التيسير فى المداواة والتدبير) وكتب أخرى ذائعة، وابن التلميذ (ت ٥٦١ هـ - ١١٦٥ م) وابن القطران الدمشقى، سيد حكماء زمانه فى علم صناعة الطب (ت ٥٨٧ هـ - ١١٩١م) وصاحب كتاب (بستان الأطباء وروضة الألباء) وغيرها.

١ : ٣ : ٢ كثير هم الأطباء الأعلام، وكثيرة هى مؤلفاتهم العلمية فى الطب التى عرفت طريقها إبان العصور الوسطى وعصر النهضة إلى أوروبا، بترجماتها اللاتينية وغيرها من اللغات الأوروبية، فكانت كما يقول ماكس مايرهوف Max Meyerhof وأمثاله من المستشرقين والعلماء المنصفين مثل ف. بارتولد Barthold ونللينو Nalli-no وألدو ميللى Aldo Mieli من أن الطب العربى الإسلامى وذيوع ترجماته فى جامعات أوروبا كان بمثابة «زخات من المطر الوابل، أحيا تلك الأرض الموات فى أوروبا المجدبة (١٩) على النقيض من بعض المستشرقين والباحثين الذين دأبوا على التهوين من شأن الحضارة العربية الإسلامية فزعموا أن مجد العرب الطبى لا يتعدى دور النقل والترجمة من علوم الطب الإغريقية (اليونانية - الهللينية) وحفظ النظريات الطبية اليونانية وصيانتها وتنسيقها، وهو أمر تكفل بالرد عليه وتفنيده قسم منهم ممن نعتناهم بالإنصاف . وقسم كبير من العلماء العرب المحدثين، على نحو علمى وموضوعى وتاريخى (٢٠).

١ : ٣ : ٣ وبالرغم من دخولنا القرن السابع الهجرى، الثالث عشر الميلادى؛ قرن السقوط السياسى، بسقوط بغداد سنة (٦٥٦هـ - ١٢٥٨م)، فإن قوة الدفع الذاتى للحضارة العربية الإسلامية ظلت مضيئة فى سماء الطب العربى الإسلامى آنذاك، حتى نهاية هذا القرن، فاشتهر كثير من الأطباء، نذكر منهم ، على سبيل المثال، أيضاً، موسى بن ميمون (ت ٦٠١هـ - ١٢٠٤ م) صاحب كتاب (الأوليات فى الطب) Aphorisms أو مقدمة المعرفة كما هو معروف فى العربية. وابن القف (ت ٦٨٥ هـ - ١٢٨٦ م) صاحب كتابى: (الشافى فى الطب) - و(العمدة فى صناعة الجراحة)، وكذلك العلامة ابن النفيس القرشى (ت ٦٨٧ هـ - ١٢٨٨ م) الذى آلت إليه رئاسة الطب والكحالة معا فى مصر، ومكتشف الدورة الدموية الصغرى، وصاحب التصانيف الطبية الكثيرة.

كذلك لن تنسى الذاكرة التاريخية للطب العربى علماً من أعلام الصيدلة ، عربياً وعالمياً، مثل ابن البيطار المالقى (ت٦٤٦ هـ - ١٢٤٨ م) رئيس العشابين فى مصر الأيوبية وصاحب الكتاب ذائع الصيت فى العربية واللاتينية: (الجامع لمفردات الأدوية والأغذية المفردة والمركبة أو الأقرباذين Pharmacology) الذى يعد أعظم كتاب ألف بالعربية عن الأعشاب الطبية، حيث وصف فيه ابن البيطار أكثر من ألف وأربعمائة عقار طبى (منها ثلاثمائة لم يسبقه أحد إلى وصفها مع ذكر أسمائها بلغاتها الأصلية إلى جانب العربية واللاتينية) ثم قام بمقارنة هذه الأعشاب جميعاً بأوصاف أكثر من مائة وخمسين عالماً عربياً آخر.

١ : ٣ : ٤ كانت هذه الومضات الطبية الرائعة بمثابة الوهج لحظة الاحتراق الأخيرة أو بالأحرى الانطفاء، فقد شرع الظلام يلف السنوات الأخيرة للقرن الثالث عشر الميلادى بالتدريج لندخل فى غياهب عصور الانحطاط مع القرن الرابع عشر وما تلاه حتى العصر الحديث، فقد شهد القرن الثالث عشر السقوط السياسى والعسكرى المدمر على أيدى برابرة المغول فى هجمات تترية متلاحقة وضربات قاضية

انتهت بسقوط بغداد، عاصمة الخلافة (٦٥٦هـ - ١٢٥٨م) وإن كان الوهن الحضارى قد دب فى جسد الخلافة قبل ذلك، ثم كان اجتياح التتار بعد ذلك لأجزاء كثيرة من العالم الإسلامى، وربما كان المفزع حقًا هو سقوط الخلافة بكل رموزها الدينية والروحية والسياسية (أليس هو ظل الله على الأرض) وهو أمر لم يكن يتصوره المسلمون آنذاك [٢١] ، ثم انتقال مقدرات الحكم إلى غير العرب (المماليك ممن مسهم الرق) وقد دفع هذا كله الذات العربية العامة (القومية والدينية) إلى الانكفاء على ذاتها فى أوالية نفسية دفاعية، كما سنرى فيما بعد، اتخذت مظاهر متعددة، خاصة على الأصعدة الثقافية والعلمية والأدبية والدينية، أمام عجز الحاضر الجارح، فانكفأت الأمة تجتر تراثها العلمى الثقافى (عصر الموسوعات) واللغوى (عصر المعاجم) والأدبى (عصرالمدائح النبوية) والروحى (عصر التصوف)، إلى غير ذلك من ظواهر معروفة ودالة، يعنينا منها، هنا، أن نشير إلى ثلاث منها تتعلق بموضوع هذا البحث، هى:

١ - ظاهرة الموسوعات الطبية التى ظهرت على شكل سير وتراجم للأطباء ومنجزاتهم، مثل (إخبار العلماء بأخبار الحكماء) لابن القفطى (ت ٦٤٦ هـ - ١٢٤٨م) و(عيون الأنباء فى طبقات الأطباء) لابن أبى أصيبعة (ت ٦٦٩ هـ - ١٢٧٠ م) وأيًا ما كان الرأى فى هاتين الموسوعتين العظيمتين ، بلا جدال، فإن النبرة الدفاعية فى عنوانيهما عالية ، وشتان بينهما وبين عنوان موسوعة أخرى مماثلة ألفت فى العصر الذهبى للحضارة العربية مثل موسوعة طبقات الأطباء والحكماء (لاحظ حيادية العنوان وما ينطوى عليه من ثقة نفسية وعلمية) لابن جلجل (٣٣٣ هـ - ٩٤٥ م).

٢ - أما الظاهرة الثانية فتتجلى فى كثرة التصانيف والتآليف فى الطب النبوى، على نحو لافت للنظر، فى هذا القرن كما سنرى وشيكًا، بل إن مصطلح (الطب النبوى) لم يأخذ فى الشيوع إلا فى هذه الفترة.

٣ - كذلك شيوع التصنيف فى كتب الأدوية المكتوبة على وجه الخصوص للعطارين [٢٢] ، ويأتى القرن الرابع عشر فيشهد ذروة التأليف فى الطب النبوى، وتعرف كتب الأدوية طريقها بشكل مباشر إلى دكاكين العطارين وتؤلف لهم، بعد أن ورث العطارون - فى زمن الانحطاط - دور الأطباء. ومن أشهر هذه الكتب التى لا تزال رائجة حتى اليوم كتاب (منهاج الدكان فى الأدوية) لكوهين العطار (القرن الخامس عشر) وكتاب (تذكرة داود) للأنطاكى (ت٩٦٧ هـ - ١٥٥٩ م) ولا يزال الأخير يطبع بكثرة حتى الآن. وبهذا يكون قد دب الفساد فى جسم العلم الطبى فانحط وسفّ، على حد تعبير المستشرق الألمانى ماكس مايرهوف فى دراسته الرائعة عن الطب العربى [٢٣] الذى لفظ منذ منتصف القرن الثالث عشر الميلادى أنفاسه كما يقول فى نهاية أسيفة، تاركًا الساحة الطبية - طيلة القرون اللاحقة - أمام طب الفقهاء الذى اصطلحوا على تسميته باسم الطب النبوى. ولكن ماذا عن الطب الشعبى نفسه ؟

ثانيًا : الطب الشعبى

٢ : ١ عرف العرب فى جاهليتهم صنفين من الطب: طباً هيأته لهم معتقداتهم الدينية، فنهض به الكهنة والعرّافون، واستخدموا فيه العلاج بالرقى والتعاويذ وذبح الذبائح حول الكعبة أو الآلهة المحلية (لكل قبيلة) والتوجه بالدعاء إلى هذه الآلهة التماسًا للشفاء، وطباً آخر هدتهم إليه الخبرة اليومية، واستعانوا فيه بالأدوية الطبيعية، وكان أكثرها مستمداً من النباتات، كما سنرى وشيكًا، وكثيراً ما كان العسل يستخدم فى علاج كثير من الأمراض، إلى جانب بعض الجراحات الأولية كالفصد والحجامة والكى بالنار، وعرف العرب أيضًا فى جاهليتهم مصطلح طبيب وحكيم بمعنى واحد، واشتهر بينهم كثير من الأطباء، من أشهرهم كان الحارث بن كلدة (ت١٣هـ - ٦٣٤ م) الذى أثر عنه كثير من جوامع الكلم الطبية مثل «المعدة بيت الداء والحمية بيت الدواء» (أى الامتناع عن الأكل) ..إلخ.

وتشير مصادر التراث العربى أيضًا إلى أن العرب فى الجاهلية قد عرفوا الطب التقليدى Traditional Medicine بنوعيه:

الأول : الطب البدائى Primitive Medicine .

الثانى :الطب الشعبى Folk Medicine .

ويطلق عليهما معًا، فى كتب التراث، «طب العرب» تمييزاً له عن الطب اليونانى (العلمى أو المزاجى أو الرسمى الذى شاع عند العرب فى عصر التدوين) ويمثل الأول منهما الطبيب الكاهن، ويعتمد على العلاج السحرى الدينى فقط. ويمثل النوع الثانى: العرّاف، ومشايخ الحىّ والعجائز، ويطلق على المشاهير منهم لفظ طبيب وحكيم.. ، ويعتمد هذا النوع من الطب الشعبى على العلاج بالأدوية الطبيعية أو بالأدوية السحرية أو بهما معًا، وهذا هو الأغلب الأعم - كما هو معروف - فى العلاجات الشعبية.

وعموماً فليس المقام هنا مقام تفصيل بقدر ما يعنينا أن نسوق فى هذا البحث تعريفًا عاجلاً للطب الشعبى، وآفاقه ومجالاته ووظائفه، نستمده من المصادر التراثية ذاتها، وبقدر ما تدعو إليه الحاجة العلمية فى هذا البحث، مع ملاحظة أن كلمة «طب» فى اللغة العربية ذات معان متعددة تكشف عن مدى ارتباطه بالسحر (٢٤).

يعرّف ابن خلدون طب العرب (الشعبى أو البدوى) فى الجاهلية وصدر الإسلام بقوله:

«البادية من أهل العمران طب يبنونه فى غالب الأمر على التجربة، القاصرة على بعض الأشخاص، المتوارث عن مشايخ الحى وعجائزه، وربما يصح منه البعض، إلا أنه ليس على قانون طبيعى ولا على موافقة المزاج (يقصد الطب المزاجى) وكان عند العرب من هذا الطب كثير. وكان فيهم أطباء معروفون، كالحارث بن كلدة وغيره» (٢٥).

وعموماً فهو يقدم صورة تفصيلية - على سبيل المثال - للعلاج الشعبى فى الفصل الخاص بصناعة التوليد (٢٦)، تؤكد من خلال الممارسة أن الطب الشعبى هو الطب المتوارث والمتواتر من جيل إلى آخر، والقائم على الخبرة العملية، وعلى الاعتقاد بالقوى الغيبية والسحرية فى دفع المرض وشفاء المرضى. لكن ابن خلدون - باعتباره فقيهًا مسلمًا - يقدم صورة سلبية للعلاج السحرى فى الفصول الخاصة بعلوم التنجيم والسحر والكهانة والطلسمات، والتى تهم جيداً المعنيين بدراسة الطب الشعبى فى جانبه السحرى الدينى - Magico Religious، وعلى الرغم من كون ابن خلدون يرى أن السحر حقيقة واقعة، ووجوده لا مريّة فيه بين العقلاء وقد نطق به القرآن، وأن النبى (ص) نفسه قد تعرض للسحر فى أبشع صوره، حتى فك الله قيد سحره أمام القوم (٢٧)؛ فإنه يؤكد أيضًا أن السحر مهجور Archaic من جميع الشرائع لما ينطوى عليه من شرك وكفريات وتوجه إلى غير الله من كواكب وشياطين وغيره، طلبًا للعلاج.. كما يؤكد أيضًا أن الممارسات السحرية ذائعة بين الناس بحثًا عن الشفاء، وأنها من المنكرات الفاشية فى الأمصار، على مرّ العصور.. ويذكر كذلك أن هذه العلوم السحرية تعود إلى أصول غير عربية عرفها ونقلها العرب عن أهل بابل من النبط والكلدانيين والسريانيين، ومن قبط مصر أيضًا، وقد بلغت ذروتها فى الإسلام على يد جابر بن حيان (كبير السحرة)، على حد تعبيره، لما يرى بين السحر والسيمياء من صلات وثيقة. وتضم العلوم عند ابن خلدون السحر والتنجيم (التنجيم) والشعبذة أو الشعوذة والكهانة والزايرجة وأسرار الحروف.. إلى آخره (٢٨). مؤكداً أن العرب قديماً - قبل الإسلام وبعده - كانوا يمارسون هذا النوع من العلاج الشعبى بشقيه الطبيعى والسحرى، وأنه شاهد ذلك بعينيه، وكان ذائعًا فى عصره.. وبالطبع فقد ظل الأمر كذلك - وأكثر - بعد عصره.

هذا يعنى أن العرب، شأنهم شأن غيرهم من الشعوب، قد تداووا بالطب الشعبى من حيث هو نوعان (٢٩):

أ) الطب الشعبى الطبيعى Natural Folk Medicine.

ب) الطب الشعبى السحرى Magico-Religious Folk Medicine

حيث يعتمد المجتمع الشعبى، فى النوع الأول، على العلاج الطبيعى، أى التداوى بالأعشاب والنباتات والجذور، وبعض المعادن والحيوانات إلى جانب العلاجات الجراحية الأخرى، كالفصد والحجامة والكى بالنار والحمية وبعض الأغذية الخاصة. ولذلك يعرف النوع الأول أيضًا باسم «التداوى بالأعشاب Herbal Folk Medicine»، على اعتبار أن الجزء الأكبر منه يعتمد على الأعشاب وأوراق الشجر وجذور النباتات، كما يعرف النوع الآخر باسم Occult Folk Medicine لاعتماده العلاجات السحرية فى المقام الأول.

وتفيض كتب التراث الطبى عند العرب بأسماء هذه الأدوية الطبيعية، وكذلك بعض الموسوعات، مثل موسوعة الجاحظ المبكرة فى (الحيوان)، و(مروج الذهب) للمسعودى، و(عجائب المخلوقات) للقزوينى، و(المعارف وعيون الأخبار) لابن قتيبة وغيرها كثير. على أن أول كتاب مستقل (٣٠) وصلنا فى (طب العرب) كان للعالم المحدث عبد الملك بن حبيب الأندلسى (ت ٢٣٨ هـ - ٨٥٣ م) وقد أشاد به - قديماً - الطبيب الصيدلانى النباتى (عالم النبات) أبو القاسم الغسانى فى كتابه (حديقة الأزهار فى ماهية العشب والعقار) وعادة ما يقوم بهذا النوع من العلاج العجائز ومشايخ الحىّ وبعض الممارسين المعروفين Practitioners فى القرى والبوادى والمناطق المجاورة.

أما النوع الآخر فهو الطب السحرى الذى ينقسم فى الثقافة العربية الرسمية (من وجهة نظر الفقهاء) إلى قسمين: أحدهما طب مشروع، أى يقرّه الشرع الحنيف، كما يفهمه هؤلاء الفقهاء، ويطلق عليه العلاج بالأدوية الروحية أو الشفاء بالقرآن أو الطب الروحانى، كما يقول أصحاب الطب النبوى - على نحو ما سنرى وشيكاً فى الحديث عن الطب النبوى - ويقوم على «التداوى بالرقى والعوذ النبوية والدعوات الإيمانية والأذكار والنذور» التى كان يتداوى بها النبى (ص) وأصحابه، أما القسم الآخر، فهو طب غير مشروع، لأنه

محرّم شرعاً، يعنون بذلك العلاجات السحرية التى تعرف فى الطب الشعبى باسم Occult Folk Medicine الذى يتوسل بالتمائم والتعاويذ والأحجبة والطلسمات Charm, Amulet, Talismain, Incantation, Fetish, Periapt, Magic, Spell. hex... etc وما يشبهها مما نهى عنه الإسلام، لما يشوبه من شرك وسحر..كما يتوسل بالزار (أو الرقص الطبى) بكل طقوسه المعقدة ومطالبه العلاجية العسيرة (مثل رأس هدهد، ديك أسود، خروف أسود.. إلخ) وما يصاحبه من إيقاعات صاخبة وأغنيات وكلمات خاصة مبهمة لمخاطبة عالم الجن حتى يخرج من جسد المريض (الممسوس) إلى جانب التداوى أو البحث عن العلاج عند بعض الأولياء والشيوخ، فى الأضرحة والمقامات والقبور، وبزيارة بعض الأماكن المقدسة الأخرى فى اعتقادهم مثل ينابيع المياه والأنهار، وخاصة الآبار المهجورة أو الحجارةالأثرية (البرابى) أو تخطية الموتى (لتجنب العقم عند النساء) أو غير ذلك من أشياء يعتقدون فى قداستها أو فى قدرتها على امتلاك قوى فوق طبيعية Supernatural Powers خاصة، يمكن أن تسهم فى شفائهم من معظم الأمراض الشائعة والمستعصية مثل العقم أو الولادة المتعسرة أو موت الأطفال أو الصرع أو الشلل أو الرمد المزمن أو الحمى أو الحصبة أو مما توقعهم فيه ـ كما يعتقدون ـ الأرواح الشريرة SPirits Malign أو ما يوقعهم فيه الجن الكافر من أذى ـ فى اعتقادهم ـ أو من العين الشريرة Evil eye (وخاصة عين الجن التى تعرف بالنظرة) والتى يمكن أن تصيبهم وتصيب حيواناتهم وممتلكاتهم من زرع أو ضرع وغيره، وكذلك أمراض الأطفال من تأخر فى النطق أو تعسُّر فى المشى أو بلادة فى الفهم (بسبب ما قد يكون فيه من تخلُّف أو بَلَه أو جدون.. إلخ) وما ينتاب بعض الكبار من عجز جنسى ليلة الزفاف (الربط) إلى غير ذلك من ضروب الأمراض العضوية والنفسية [٣١] شريطة أن يؤمن المريض بإمكانية هذه القوى والأشياء Objects السحرية أو المقدسة فى الشفاء ودفع المرض عنه، مثلما هو مؤمن تماماً بقدرتها على إصابته بالمرض وإيقاع الأذى به هو وممتلكاته ولاسيما الحيوان.

ويقوم بهذا العلاج Magical Remedies رجال أو نساء متخصصون بعضهم محترفون، وكلهم معروفون لدى الجماعة الشعبية ويتميزون بامتلاك بعض القدرات الخاصة، قد تكون إلهية God - Given Powers فى اعتقادهم، كما هو الحال مع «الولى» أو «الصوفى» أو «الإنسان المبارك» وأمثالهم. وقد تكون نتيجة اتصالهم بالعالم فوق الطبيعى، وتسخير ما فيه من قوى خفية كالجن والشياطين لخدمة مآربهم فى شفاء المرضى الذين يلوذون بهم، ويعرف الواحد من هذا النوع من الممارسين [٣٢] فى مصر على سبيل المثال، باسم «الشيخ» أو «الشيخة»، وباسم «الفتاش» أو «الفتاشة» فى البحرين مثلاً [٣٣]. وكل واحد منهم متخصص فى علاج أمراض بعينها، وبالطبع فإن كثيراً منهم دجالون ومشعوذون Voodoo, Conjurer، لكن الجماعة الشعبية تثق بهم ثقة عمياء، إلا إذا ثبت عكس ذلك، ونادراً ما يثبت ذلك العكس. كما تؤمن بقدراتهم السحرية على العلاج إيماناً مطلقاً، و هو شرط جوهرى من شروط نجاح هذا النوع من العلاج؛ ذلك أن تلقى مثل هذا العلاج السحرى بالقبول واعتقاد الشفاء فيه، شرط حتمى.. ولا يكون ذلك إلا إذا كان هذا الاعتقاد جزءاً من معتقدات الجماعة الشعبية ذاتها Folk Belifs، ومن الدين الشعبى السائد Folk Religion الذى يتحكم فى أنماط السلوك وأشكال التفكير لدى كل فرد من أفراد هذه الجماعة. وقد يستعين هؤلاء الممارسون فى أعمالهم السحرية بما هو موروث شفاهى أو عملى، وقد يستعينون فى ذلك أيضاً بالنقل من بعض كتب السحر المعروفة (حبذا لو كانت مخطوطة، على ورق أصفر، بالغ القدم، يحتفظون بها لديهم على نحو سرى) وأشهر كتب السحر الذائعة فى التراث العربى هو كتاب (شمس المعارف الكبرى) أو (شمس المعارف ولطائف العوارف فى علم الحروف والخواص) للبونى، ويعد عمدة كتب السحر حتى اليوم [٣٤]. ومن هنا أعلن الفقهاء الحرب على هذا النوع من العلاج (السحرى).. غير أن المجتمع الشعبى لا يأبه كثيراً برأيهم فى هذا الأمر.. وهكذا ظل الطب الشعبى بنوعيه الطبيعى والسحرى: الشرعى وغير الشرعى، سائداً فى المجتمعات الشعبية حتى الآن.

وإذا كان المقام لا يسمح بالوقوف طويلاً عند تاريخ الطب الشعبى، كما وقفنا عند تاريخ الطب العلمى، فإنه تكفى الإشارة إلى أن تاريخه هو تاريخ الطب البشرى منذ أقدم العصور، وهو تاريخ درامى عنيف يحكى قصة الصراع الأزلى بين الإنسان والمرض، فمنذ عرف الناس الأمراض اتجهوا للبحث عن الدواء، وكثيراً ما كانوا يوفقون فى العثور على بعض الأدوية المناسبة للأمراض التى يصابون بها، ومنهجهم فى ذلك جد بسيط ؛ إنه منهج الصدفة والتجربة والخطأ والاستنتاج Chance, Trial, Error and Dedication فى اكتشاف الدواء، كما يقول ابن خلدون. إن علينا ـ فقط ـ فى هذا المقام أن نؤكد على أن الطب الشعبى أو الطب العربى أو طب الطرقية أو طب العجائز (طب الركة) أو طب البادية (وكلها بمعنى واحد) بقدر

ما كان يعتمد على الأعشاب فى استخلاص الدواء، كان يعتمد - بل يمتزج - فى الوقت نفسه بالخرافات والغيبيات Superstitions الذائعة فى الثقافة الشعبية والمعتقد الدينى (الرسمى والشعبى أو الشرعى وغير الشرعى)، وهذا النوع من العلاجات والعادات الطبية Occult Folk Medicine هو أقرب أنواع العلاج إلى ما يسمى فى الطب الحديث باسم الطب النفسى Psychiatric .

ثالثاً: الطب النبوى

استمر الطب العربى بمفهومه الشعبى بعد نزول الإسلام، ولم تقل عناية العرب به، بل إنه ازدهر ليس فقط لحاجة الناس إليه فى حياتهم اليومية، بل لأن الدين الجديد أعلى من شأن الصحة وحث على الحفاظ عليها، إذ ارتقى الإسلام بالطب على نحو ما هو معروف، حيث امتدح القرآن الكريم الحكمة، والطب من ضروبها، واعتنى النبى (ص) بطب الأبدان، وحث على الاشتغال به قائلاً: «يا عباد الله تداووا، فإن الله لم يضع داءً إلا وضع له دواء، علم من علمه، وجهل من جهله...»، وورد فى حديث نبوى أن العلم علمان: علم الأديان وعلم الأبدان، فارتفع الطب بهذا إلى مرتبة تدنو من مرتبة الدين. وأثر عن النبى مجموعة من الأقوال والأفعال، سجلها المحدثون فى باب الطب، وهكذا استمر الطب العربى بمفهومه الشعبى موصولا بعد الإسلام، ولكن ضمن إطار سوسيو دينى جديد بعد أن أبطل الإسلام الكهانة، والطب الذى كان يمارسه الكهان، إذ لا كهانة فى الإسلام.

٣ : ١ تعريفه

الطب النبوى، فى ضوء تعريف القدماء له، هو «الطب الذى تطبب به النبى صلى الله عليه وسلم، ووصفه لغيره»[٣٥] وهذه «الوصفات» العلاجية على نحو ما أثر عنه (ص) فى كتب السنة النبوية قد تكون علاجاً بالأدوية والأغذية مما كان ذائعاً بين أهل القرى والبوادى فى عصره، وقد تكون علاجاً بالقرآن والأدعية والأذكار والرقى والتعاويذ، مع ملاحظة أن أسلوب العلاج بالرقى والتعاويذ كان معروفاً فى عصر النبى (ص)، مما كان يقوم به الكهان والعرّافون وأطباء البادية، فأجازها النبى بعد أن أعطاها صبغة إسلامية، ونفى عنها الشرك والسحر، وقد تكون بعض المبادئ الطبية العامة كالوقاية من العدوى (الطاعون) أو التداوى بالحمية، التى أذاعها بين العرب الحارث بن كلدة «طبيب العرب المشهور آنذاك، والذى أثر أن النبى (ص) استدعاه مراراً لمعالجته أو معالجة أصحابه. ولا يخلو الطب النبوى من جانب سلوكى اجتماعى (عيادة المريض مثلاً) فى ضوء الواقع الثقافى الجديد الذى فرضه الدين الجديد.. أو من جانب فقهى (مثل جواز معالجة الرجل للمرأة، والمرأة للرجل - من غير المحارم - ومثل التداوى بالخمر، وهل يأخذ المعالج بالقرآن أجراً على طبه؟). وقد تلقف الفقهاء فى العصور اللاحقة بعض هذه العلاجات والوصايا والنصائح التى قيلت على لسان الرسول (ص) فى مجال التداوى، وكتبوا فيها مصنفاتهم الكثيرة فى الطب النبوى كما سموه.

٣ : ٢ مصادر التأليف فى الطب النبوى عند القدماء

٣ : ٢ : ١ شرع القدماء فى كتابة رسائلهم وتصانيفهم ومؤلفاتهم فى الطب النبوى، اعتماداً على المصادر التالية:

١- القرآن الكريم، وكتب التفسير.

٢- كتب الحديث النبوى.

٣ - كتب الطب العلمى.

٤ - الطب الشعبى (البدوى والبلدى).

٥ - الموسوعات الأدبية واللغوية.

حيث إن القرآن الكريم دعا - فى سياقات فقهية لا طبية - إلى الحفاظ على الصحة العامة (عضوياً ونفسياً وروحياً) فأشار إلى ذلك إشارات عابرة، أطلق عليها بعض الفقهاء «قواعد طب الأبدان» فى مقابل «قواعد طب القلوب» التى هى الغاية من القرآن والرسالات السماوية جميعاً.[٣٦] أما جامعو الحديث النبوى كالبخارى ومسلم فى الصحيحين، والترمذى وأبى داود والنسائى وابن ماجه فى السنن، وابن حنبل فى مسنده، وابن مالك فى الموطأ، فقد أفرد كل واحد منهم - عند جمعه وتصنيفه للسنة النبوية - فصلاً قائماً بذاته للأحاديث النبوية الطبية[٣٧] .. هذه الفصول التى لا تزيد فى مجملها على أربعين حديثاً نبوياً مباشراً فى موضوع الطب والصحة، إذا تجاوزنا - بالطبع - تعدد رواياتها Versions . Variants التى وصلت إلى ثلاثمائة وصارت فيما بعد «نواة» خصبة لما دعى فى العصور اللاحقة باسم الطب النبوى الذى أسرف فيه الفقهاء المسلمون - لا الأطباء - إضافةً وشرحاً وتفسيراً، لغوياً وفقهياً وطبياً، مما التقطه هؤلاء الفقهاء، حين كانوا يدرسون القضايا الفقهية الطبية، ومما هو معروف وشائع آنذاك من معلومات وأدبيات طبية، ذائعة، على نحو شفاهى (الطب

الشعبى العربى ، والطب الفارسى والسريانى)أو على نحو كتابى(ترجمات إسحق بن حنين وتلاميذه ، خاصة ملخصات النظرية الطبية اليونانية وغيرها مما نسب إلى أبقراط وجالينوس) أو فى كتب الطب والصيدلة التى كتبها الرازى وابن سينا وابن جلجل والزهراوى وغيرهم من كبار الأطباء والفلاسفة إضافة إلى المعلومات الطبية الذائعة فى الموسوعات العربية القديمة وكتب الأدب واللغة مثل مؤلفات الأصمعى والجاحظ وابن هشام والمسعودى ووهب بن منبه، ومرويات كعب الأحبار، وغيرهم.

٣ : ٢ : ٢ وتعد كتب الحديث النبوى هى العمدة فى هذا المجال.. ومن ثم فقد حظيت الأحاديث النبوية الطبية فى كتب الطب النبوى بعناية فائقة ،لأنها تعد من أجود أنواع الطب وأنفعه وأنجحه؛ إذ إنها صادرة عن رسول الله (ص) المؤيد بالوحى من عند الله سبحانه وتعالى الذى أنزل الداء والدواء، وقدر المرض والشفاء، سواء جمعوها من الصحيحين أو من السنن الأربعة أو من المسانيد خاصة مسند أحمد بن حنبل، ومن المعاجم، خاصة معجم الطبرانى وغيرها. وغايتهم - من التأليف فى الطب النبوى - تبيان « ما فيه من الحكمة التى تعجز عقول أكثر الأطباء عن الوصول إليها، على حد تعبير ابن قيم الجوزية (٣٨) . ناهيك عن بيان «عظمة القرآن والاستغناء به لمن فهمه وعقله عن سواه »(٣٩) فى موضوع الصحة والطب كما يقولون.

٣ : ٢ : ٣ المؤلفات التراثية فى الطب النبوى

كان أول من أفرد رسالة فى حفظ الصحة هو الإمام على الرضا بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق الذى ينتهى نسبه إلى على بن أبى طالب، وضعها بناءً على طلب من المأمون سنة ٢٠٠هـ (فى حفظ المزاج وتدبيره) أى فى العلاج العضوى، وتعرف باسم (الرسالة الذهبية) وقد طبعت مراراً فى العصر الحديث. أما ثانى كتاب فى الطب الإسلامى (وأول كتاب طبى مؤلف فى الأندلس) فهو كتاب (مختصر فى الطب) للفقيه الأديب اللغوى عبد الملك بن حبيب الأندلسى الألبيرى (ت ٢٣٨ هـ/ ٨٥٢ م) وقد نشر، حديثًا، للمرة الأولى (سنة ١٩٩٣) تحت عنوان (الطب النبوى) من وضع المحقق الدكتور محمد على البار.. وهذا يعنى أن مصطلح الطب النبوى لم يكن قد شاع حتى عصر المؤلف.. (فى منتصف القرن الرابع الهجرى وصلنا كتاب بعنوان الطب النبوى لأحمد بن محمد بن السنى الدينورى (ت ٣٦٤هـ /٩٧٤م) ..

أخذ هذا المصطلح يشيع فى القرن الخامس الهجرى وما تلاه عنواناً على كثير من التآليف الطبية المستندة إلى السنة النبوية، ومعظمها مطبوع ومحقق حديثًا (٤٠) ومما وصلنا منها:

- طب النبى، لأبى القاسم الحسن بن محمد، المحدّث النيسابورى(ت٤٠٦هـ /١٠١٥م).

- الطب النبوى، لأبى نعيم أحمد بن عبدالله الأصبهانى(ت٤٣٠هـ/١٠٣٨م).

- الطب النبوى، جعفر بن محمد المستغفرى (ت ٤٣٢هـ/١٠٤١م) .

- رسالة فى الطب النبوى، لابن حزم الأندلسى(ت٤٥٦ هـ/١٠٦٣م).

أما من القرن السابع الهجرى، فقد وصلتنا المؤلفات التالية:

- الأربعون الطبية ، للبغدادى، موفق الدين عبد اللطيف (ت ٦٢٩هـ/ ١٢٣١م) .

- الطب من الكتاب والسنة، للبغدادى ، أيضًا ، وقد حقق هذا الكتاب مرتين، المرة الأولى بالعنوان المذكور والصحيح، للدكتور عبد المعطى قلعجى، ثم أعيد تحقيقه بعنوان آخر هو (الطب النبوى) تحقيق يوسف على بديوى.

- الطب النبوى للضياء المقدسى، محمد بن عبدالواحد (ت٦٤٣هـ / ١٢٤٥م) .

- الشفاء فى الطب المسند عن السيد المصطفى، للتيفاشى، أحمد بن يوسف (ت ٦٥١هـ/ ١٢٥٣م).

أما فى القرن الثامن الهجرى، فقد كان عصر الازدهار فى التأليف فى الطب النبوى، فالمصطلح (الطب النبوى) أصبح ذائعًا معروفًا وقارًا (مقابل عصر الأفول فى الطب العلمى) وكتب فيه كبار فقهاء القرن، ولا تزال كتبهم ذائعة حتى الآن وتحظى بالانتشار الجماهيرى الساحق، وكلهامحققة، مثل:

- الطب النبوى: ابن أبى الفتح، شمس الدين محمد (ت ٧٠٩ هـ / ١٣٠٩م) والاسم الأصلى للكتاب (أربعون باباً فى الطب من الأحاديث الصحاح والحسان).

- الأحكام النبوية فى الصناعة الطبية، ابن طرخان الكحال، على بن عبد الكريم (ت ٧٢٠هـ /١٣٢٠م).

- الطب النبوى، للحافظ الذهبى، محمد بن على (ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م) .

- الطب النبوى، ابن الأكفانى، محمد بن إبراهيم بن ساعد الأنصارى (ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م).

- الطب النبوى، لابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ/ ١٣٥٠م).

(طبع فى بيروت وحدها ستة عشرة طبعة حتى سنة ١٩٩٣، ناهيك عن طبعات القاهرة التى يصعب حصرها).

- شفاء الأنام فى طب أهل الإسلام، للسرّمرّى العبادى، يوسف بن محمد (ت ٧٧٦هـ / ١٣٧٤م).

وفى أواخر القرن التاسع الهجرى وما تلاه - أى فى عصور الانحطاط الحضارى والعلمى للعرب - وصلتنا بعض الكتب الأخرى، من أشهرها:

- السبر القوى فى الطب النبوى، للسخاوى (ت٩٠٢هـ/١٤٩٧م).

- المنهج السوى والمنهل الروى فى الطب النبوى، للحافظ السيوطى، جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١ هـ / ١٥٠٦م).

- مقامات السيوطى الأدبية الطبية.

ثم دخلنا بعد ذلك فى عصور الظلام، والنقولات الحرفية والاختصارات العقيمة، ومما أثر عن هذه الفترة:

- المنهل الروى فى الطب النبوى، لابن طولون (تلميذ السيوطى).

- المختار فى اختصار الطب النبوى، للغزى، نجم الدين محمد بن محمد (ت ١٠٦١ هـ / ١٦٥٠م).

ولا يزال كثير من المؤلفات فى الطب النبوى التى تعود إلى هذه الفترة التراثية حبيسة المكتبات الخاصة وخزائن الكتب العامة [٤١] وإن كان بعضها قد أخذ طريقه مؤخراً إلى النشر العلمى (عند إعداد هذا البحث) وبعضها لا يزال ينتظر دوره [٤٢].

٣ : ٣ المحتوى العلمى لكتب الطب النبوى

إن الاطلاع على كتب الطب النبوى السابقة يؤكد إلى أى مدى بلغ اطلاع الفقهاء على الترجمات والمؤلفات العربية العلمية فى العلوم الطبية القديمة (الرسمية أو المنهجية) خاصة فى مجال النظرية الطبية اليونانية والأدوية المفردة والمركبة، ويشير أيضاً إلى مدى الجهد الذى بذلوه لربط الطب النبوى بهذا الطب ومحاولة الإفادة منه علمياً وفقهياً وطبياً، وهو اهتمام نابع من تعاليم الإسلام ذاته، وغايتهم لا تنحصر فى إذاعة (الإعجاز العلمى للطب النبوى) فحسب، بل فى محاولة نشر هذا الطب وإذاعته بين جمهور المسلمين، بعد أن طغى طب اليهود والنصارى والمشركين كما يقولون، حتى فقد الطبيب المسلم الثقة فى ذاته وكسدت بضاعته منذ فترة مبكرة كما يقول - فى سخرية طريفة - الجاحظ (ت٢٥٥هـ / ٨٦٩ م) أديب العربية الأكبر فى موسوعته العلمية الشهيرة (الحيوان) وخلا الميدان للأطباء السريان والأرمن واليهود والنصارى والعجم [٤٣]، وخاصة بعد أن قربهم الخلفاء وخلعوا عليهم وأنشأوا لهم المدارس الطبية والمستشفيات التعليمية الكبرى على نفقة بيت مال المسلمين، ووقفوا عليها الأموال والحبوس.[٤٤] وثمة سبب تعليمى يكمن كذلك وراء العناية بالتأليف فى الطب النبوى، إن الفقيه المسلم كان يحتاج إلى فهم كثير من المعلومات الطبية ذات العلاقة بالقضايا الفقهية أثناء دراسته للفقه والحديث والتفسير، حيث إن القرآن الكريم والحديث النبوى يشيران إلى كثير من القضايا الفقهية الطبية [٤٥].

نعرض فى هذه الفقرة لنموذجين من المؤلفات العربية فى الطب النبوى، للوقوف على المحتوى العلمى، والمناهج السائدة فى مثل هذه المؤلفات، وهما:

الطب النبوى: تأليف عبد الملك بن حبيب الأندلسى (ت٢٣٨هـ - ٨٥٣م) باعتباره أول الكتب المستقلة فى هذا الموضوع [٤٦]، وأقدمها - فيما وصلنا - والكتاب نشر حديثاً لأول مرة (١٩٩٣) بتحقيق دكتور محمد على البار.

والآخر: الطب النبوى: تأليف ابن قيم الجوزية (ت٧٥١هـ ١٣٥١م) باعتباره أكثر الكتب ذيوعاً وأبعدها أثراً وأكبرها حجماً وأوفرها حظاً فى التحقيق والنشر (له عشرات الطبعات).

٣ : ٣ : ١ النموذج الأول

كتاب الطب النبوى لابن حبيب

٣ : ٣ : ١ : ١ يتكون كتاب ابن حبيب الأندلسى من واحد وعشرين فصلاً، نشير إلى موضوعاتها فيما يأتى، مع تعليق خاص مستمد من هذه الفصول ذاتها، سواء كان هذا التعليق لنا، أم مستمداً من الكتاب نفسه ؛ من متن المؤلف أو شرح المحقق وأشرنا عندئذٍ إلى أرقام الصفحات ، والتعليق بعامة قد وضعناه بين قوسين.

- فصل فى النظرية اليونانية فى الطب [٤٧] (التى قام عليها الطب القديم كله والوسيط) وهى نظرية العناصر الأربعة والأمزجة الأربعة، والطباع الأربعة (مترجمة).

- فى الأمر النبوى بالتداوى والعلاج، وفيه يستدعى الرسول (ص) بعض الأطباء العرب لمعالجة الصحابة

(ص٣٧) (طب عربى / شعبى) كما أثر عنه استدعاء الحارث بن كلدة لمعالجة سعد بن أبى وقاص (ص١١).

- فى الحمية (ما ورد على لسان النبى (ص) بشأنها ليس إلا مجموعة من الأمثال الشعبية والحكم وجوامع الكلام المنسوبة إلى الحارث بن كلدة الثقفى، طبيب العرب فى الجاهلية وصدر الإسلام) ص ٤٢.

- ما جاء فى الحجامة، (هى من طب العرب فى الجاهلية) ص ٤٧ (ولا تزال تستخدم فى الطب الشعبى) ص٥٢.

- ما جاء فى علاج الخاصرة وآلام الكلى والمغص الكلوى (عمر بن الخطاب يستشير أيضاً الحارث بن كلدة) ص ٦٤.

- ما جاء فى الإثمد وعلاج البصر (ذائع فى الشعر الجاهلى / طب شعبى، بدوى، وعلى لسان الحارث بن كلدة).

- ما جاء فى علاج الصداع حيث كان النبى يعالجه بالحناء، والسعوط، وكان الحارث بن كلدة يأمر بالصمغ العربى مع شئ من الكندر (اللبان) وكان السعوط معروفاً قبل الإسلام ص٩٣ (طب عربى/ شعبى).

- ما جاء فى علاج الفؤاد (مرض بأعلى البطن) بالتمر (أمر ذائع فى الجاهلية، وكان الحارث بن كلدة يعالج هذا المرض بالتمر أيضاً) ص١١١، ١١٢.

- ما جاء فى علاج الدمامل بالعنب الأحمر (حديث ضعيف) ص ١١٩.

- ما جاء فى علاج العذرة (التهاب اللوزتين) بالحبة السوداء والسعوط (طب عربى/ شعبى، معروف عند أهل الحجاز).

- ما جاء فى مداواة الجراح بالرماد المحروق ص ١٢٦ (طب شعبى).

- ما جاء فى التعالج بالسعوط والكماد (بالماء الحار) والتمريخ (التدليك) وغيرها. (طب عربى/ شعبى).

- ما جاء فى التعالج بالحقن الشرجية (لا تعرفها العرب وهى فعل العجم وهى طرف من عمل لوط على حد تعبير ابن حبيب) ص ١٣٦.

- ما جاء فى الكى والبط وقطع العروق (بعض الطرق العلاجية المعروفة فى العصر الجاهلى، طب بدوى/عربى) ص ١٤٣.

- ما جاء فى علاج الجذام (البرص) ينسب مباشرة إلى الحارث بن كلدة (ص١٥٥) أو إلى أطباء آخرين من اليمن (ص١٥٥).

- ما جاء فى ضمان الطبيب (يؤكد أن طبيب العرب لقب يطلق على مشاهير الأطباء فى الجاهلية وصدر الإسلام) ص١٦٥.

- ما جاء فى التداوى بألبان الأتان (أنثى الحمار) ومرارة السبع كالذئب والأسد..إلخ. فهو طب بدوى ذائع فى الشعر الجاهلى والحديث غريب (كما يقول ابن حبيب) ص ٢٥٩.

- ما جاء فى التعالج بالترياق (وهو ما يتخذ من الحيات وسمومها يشربه الملدوغ، وهو علاج ذائع فى البوادى حتى اليوم) ص٢٦١.

- ما جاء فى فضل دهن البنفسج على غيره. (حديث ضعيف) ص٢٦٣ (طب شعبى) ص٢٧٠.

- ما جاء فى علاج البلغم والنسيان بالكندر (اللبان) والعسل والحبة السوداء.. (طب شعبى) ص ٢٧٧، ٢٨١.

- ما يكره من التعالج بالماء المر والحميم (المغلى) وماء الشمس. (الحديث موضوع) ص٢٩١.

- فوائد مختصرة لبعض الأطعمة والأشربة والنباتات، ومنها العسل وألبان البقر، التى كان يصفها الحارث بن كلدة لأوجاع البطن (ص٣٠٧)، والحرمل والشيح والمرّ والصبرّ.. والحبة السوداء التى كان يصفها الحارث أيضًا (ص٣١٧) والحناء والحلبة والرجلة والكرفس، وقد تناولها المؤلف نفسه، ابن حبيب، وأعاد تصنيفها فى كتاب بعنوان (طب العرب) (ص٣٠٧)، الذى قام بتحقيقه محمد العربى الخطابى.

- ما جاء بشأن الوباء، أخذ فيه عمر رضى الله عنه برأى الحارث بن كلدة فقط (ص ٣٦٣ - ٣٦٤).

٣ : ٣ : ١ : ٢ هذا هو مجمل المحتوى العلمى لكتاب الطب النبوى لابن حبيب الأندلسى، وهو فى ضوء الملاحظات والتعليقات يتكون من:

١ - المعلومات النظرية المأخوذة من النظرية الطبية اليونانية(طب علمى).

٢ - المعلومات الطبية والأساليب العلاجية الذائعة فى البوادى وطب العرب فى عهد الرسول(طب شعبى).

وهذا يعنى أن المؤلفات فى الطب النبوى مزيج من أدبيات الطب العلمى (النظرى) أى المعارف الطبية المدونة ومن الطب الشعبى (المجرب أو التجريبى) معًا ولا علاقة له بالوحى.

٣ - إن الأحاديث النبوية الصحيحة تؤكد أن النبى (ص) كان يعرض نفسه، والصحابة، على الأطباء (أطباء العرب) وعلى رأسهم أشهر الأطباء الحارث بن كلدة.

٤ ـ إن بعض الأحاديث النبوية الطبية موضوعة، لا يصح أن يؤخذ بها فى دين ولا فى طب.. إلخ. كما يقول ابن حبيب نفسه.

واللافت للنظر فى هذا الكتاب أنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى الاستشفاء بالرقى والتعاويذ والأدعية والأذكار التى نرى بعضها فى صحيح البخارى نفسه (٤٨) مع أنه، أى البخارى (١٩٣ ـ ٢٥٦ هـ) (٨٠٩ ـ ٨٦٩م) كان معاصراً لابن حبيب (١٧٩ ـ ٢٣٨هـ) (٧٩٦ ـ ٨٥٣م) وهذا يعنى أحد احتمالين، إما أن ابن حبيب ـ كما أعتقد ـ قد ألزم نفسه بالطب المادى فقط (أى القائم على التداوى بالأدوية الطبيعية) وإن لم يفصح عن ذلك ، وهذا هو الأرجح، أو أنه لا يعترف به، لأنه لم يشر إليه من قريب أو بعيد، وهذا غير مقبول، فالأحاديث النبوية الطبية فى مجال العلاج بالرقى والتعاويذ والأدعية معروفة، أو أن السياق الحضارى للعصر الذهبى للحضارة العربية الإسلامية الذى كتب فيه الكتاب دفع هذا الكاتب الأندلسى إلى العناية بالجانب العقلانى وحده، لا الجانب الغيبى فى العلاج.. وهذا رأى آخر محتمل أيضاً.

٣ : ٣ : ٢ النموذج الثانى

الطب النبوى لابن قيم الجوزية

٣ : ٣ : ٢ : ١ على الرغم من أن المحتوى العلمى لكتاب ابن قيم يتضمن الموضوعات الطبية الواردة عند ابن حبيب حرفيًا (فالمصادر العلمية مشتركة، كالنظرية الطبية اليونانية، والنصوص النبوية) فإنه أكبر منه ـ كمًا وكيفًا ـ من حيث الشرح والتفسير والتبرير ؛ بحكم التراكم المعرفى الطبى الغزير الذى توفر لابن قيم، وخاصة أن بين الكتابين خمسة قرون كاملة شهدت ذروة الحضارة العربية الإسلامية وأفولها، ومن هنا كان أسلوب ابن حبيب متسمًا بالموضوعية والعقلانية، على حين اتسم أسلوب ابن قيم بالغيبية والانفعالية، وفى الوقت الذى حاول فيه ابن حبيب أن يفيد من معطيات الطب اليونانى (العلمى) التى أخذت تشيع فى عصره (القرن الثالث الهجرى) أخذ ابن قيم يشهرسلاح السخرية والاستهزاء عالياً وبعنف، رفضًا لهذه المعطيات – ولو ظاهرياً – ويسخر من أربابها الزنادقة الجهلة السفلة على حد تعبيره ، فى نبرة عالية عنيفة لا تليق بفقيه مثله ، وفى أوالية نفسية معروفة (ميكانزم الدفاع عن الذات العامة فى عصور الأفول والسقوط، بما فى ذلك الذات الدينية، ومعطياتها كالطب النبوى) .

وقد ازدادت نزعة الانكفاء والانغلاق والتقوقع على الذات العامة (القومية والدينية) بدخولها مرحلة الانحطاط الحضارى والفكرى والعلمى والسياسى والعسكرى إبان فترة الحكم التى سيطر فيها ضعاف سلاطين المماليك على مقدرات البلاد والعباد .. وانكفأت الذات القومية على نفسها ، فى حالة تبخيس ذاتى ، تبحث عن الخلاص الإيمانى والأخروى أمام انجراحات الحاضر والواقع السياسى والعسكرى آنذاك، فازداد الإحساس بالذنب والشعور بالإثم إزاء ما أخطأت فيه الذات تجاه ربها ونبيها (صلى الله عليه وسلم) فكان الشعور بالخطأ والخطيئة والخوف من عقاب الله وغضب نبيه.. ومن ثم فالخلاص ـ فى رأى الفقهاء المعاصرين ـ كان يكمن فى العودة إلى الدين والتقرب إلى النبى واستحضاره فى حياتهم اليومية (٤٩) (هل محض مصادفة أن تشهد هذه الفترة ازدهار المدائح النبوية، وأن تشهد كذلك ازدهار التأليف فى الطب النبوى؟) .

٣ : ٣ : ٢ : ٢ فى هذا السياق السوسيو تاريخى، ثقافى، نفسى، كتب ابن الجوزية ـ وآخرون مثله ـ فى الطب النبوى بمثل هذه الكثرة الكاثرة.. وبمثل هذه اللهجة العدوانية والتبريرية والدفاعية ضد كل ما هو دنيوى.. بما فى ذلك الطب العلمى، لأنه طب دنيوى تجاهل طب القلوب والأرواح.. بعد أن انغمست النفس فى المعاصى والشهوات والتكالب على متع العاجلة، حتى انحرفت عن جادة الطريق (الطريق النبوى) فخسرت الدين والدنيا، والأولى والآخرة معًا على حد تعبير ابن الجوزية. يتجلى ذلك كله فى موضعين: أحدهما فى مقدمة الكتاب، وفى خاتمته ؛ حيث يعقد فصلاً يتحدث فيه عن جدوى الطب النبوى ويدافع عن الإسلام والمسلمين، فيقول «لعل قائلاً يقول: ما لهدى الرسول وما لهذا الباب (الطب) وذكر الأدوية، وقوانين العلاج، وتدبير أمر الصحة؟»(٥٠) ويرد على قائله بسؤال مماثل «كيف تنكر أن تكون شريعة المبعوث بصلاح الدنيا والآخرة مشتملة على صلاح الأبدان كاشتمالها على صلاح القلوب؟» (٥١) ويجيب ابن قيم الجوزية عن السؤال بأن جميع العلوم الصحيحة مستمدة من كتاب الله وسنة رسوله، وأن «طب النبى محمد ـ باعتباره خاتم الأنبياء وسيدهم وإمامهم ـ أكمل الطب وأصحه وأنفعه» (٥٢) كما أن المسلمين هم أصح الأمم عقولاً وفطرةً وأعظمهم علمًا وأقربهم ، فى كل شئ ، إلى الحق لأنهم خيرة الله من الأمم كما أن رسولهم خيرته من الرسل. (٥٣) .

٣ : ٣ : ٢ : ٣ فى ضوء هذا الكتاب يعد ابن قيم الجوزية أكثر الفقهاء دقة فى تعريف الطب النبوى، وغاياته، ومجالاته، فهو يحدّد منذ البداية ذلك بقوله: «فهو الطب الذى تطبب به النبى محمد (ص) ووصفه لغيره». والمرض فى

رأيه نوعان: «مرض القلوب، ومرض الأبدان. وكلاهما مذكور فى القرآن»، والأول من اختصاص الأنبياء والرسل، ومصدره الوحى، ولما كان هو الأشمل والغاية فقد تضمن بالضرورة النوع الآخر، ومن ثم فطب الأبدان كما يقول «جاء تكميل الشريعة» فهو طب ثانوى قياساً إلى طب القلوب؛ حيث «إصلاح البدن بدون إصلاح القلب لا ينفع» لكنه بالرغم من ذلك طب لا غناء عنه، ومن هنا تصدّى له النبى (ص) وكان علاجه لهذا المرض ثلاثة أنواع: أحدها بالأدوية الطبيعية، والثانى: بالأدوية الإلهية، والأخير بالمركّب من الأمرين (ص٢٤) كما أن طبه، عليه السلام، ليس كطب الأطباء، فإن طب النبى محمد «متيقن قطعى إلهى، صادر عن الوحى، ومشكاة النبوة، وكمال العقل، وطب غيره أكثره حدس وظنون وتجارب» (ص٣٥) شريطة أن «يتلقاه المريض بالقبول واعتقاد الشفاء فيه، وكمال التلقى له بالإيمان والإذعان» (ص٣٦) ومن ثم فعدم استجابة المريض للعلاج بالطب النبوى، «لا يعود إلى قصور فى الدواء، ولكن لخبث فى الطبيعة، وفساد المحل وعدم قبوله»، على حدّ تعبير ابن قيم الجوزية.

أما العلاج النبوى بالأدوية الطبيعية، فالمقصود به التداوى بالأعشاب وأجزاء من الحيوان والمعادن والأحجار. وأما العلاج النبوى بالأدوية الإلهية، فيقصد به «التداوى بالرّقى والعوذ النبوية، والأذكار، والدعوات وفعل الخيرات» (ص٤٠) وأن تأثيره وفعله أعظم من تأثير الأدوية الطبيعية.. «فالتوجه إلى الله يفعل ما لا يناله علاج الأطباء» (ص٧١)، ويضيف ابن الجوزية «وهذا طب لا يهتدى إليه كبار الأطباء وأئمتهم، بل هو خارج من مشكاة النبوة، ومع هذا فالطبيب العالم العارف الموفق يخضع لهذا العلاج، ويقر لمن جاء به بأنه أكمل الخلق على الإطلاق، وأنه مؤيد بوحى إلهى خارج عن القوى البشرية» (ص١١٢) مشيراً بذلك إلى الجانب الإعجازى فى الطب النبوى، ومن الطريف أن ابن قيم يذكر بعض الرقى المتداولة فى الجاهلية، وقد عرضها أصحابها على النبى (ص)، ومنهم امرأة كانت تعالج بالرقى، فأقرها النبى (ص) على ما تقول (ص١٨٤ ـ ١٨٥).

٣ :٣ :٢ :٤ يعود تضخم كتاب الطب النبوى لابن قيم الجوزية، قياساً إلى ما سبقه من كتب، وخاصة كتاب ابن حبيب الذى تحدثنا عنه، إلى عدة أسباب، منها تعدد المصادر المعرفية الطبية التى أفاد منها فى شرح الأمراض والأدوية، خاصة النظرية الطبية اليونانية، وكذلك موسوعات الأدوية والأغذية المفردة «المركبة التى بلغت ذروتها آنذاك، وكذلك إلى وجود عشرات المؤلفات والرسائل فى الطب النبوى، وإن لم يصرح إلاّ بواحد منها هو كتاب الطب النبوى لأبى نعيم الأصبهانى (ت٤٣٠هـ / ١٠٣٨م) وكذلك إلى الاستطرادات اللغوية والفقهية والعلمية، وهى استطرادات كثيرة وطويلة، وكذلك إلى كثرة نقوله للأحاديث النبوية من الصحيحين والمسانيد خاصة مسند ابن حنبل والسنن الأربعة، خاصة سنن ابن ماجه والترمذى.. سواء وردت فى الصحيحين مع خلاف فى الرواية Version. Variant، أو لم ترد، وبعضها أحاديث موضوعة أو مجروحة أو غريبة أو ضعيفة، وإن كان يلجأ للدفاع عن بعض الأحاديث، وتبرير ما بينها من تناقض بحسب السياق ومقتضى الحال فى رأيه وبحسب تأويله.

أما الزيادة الحقيقية التى لم ترد فى كتاب ابن حبيب فهى تتعلق بالأدوية الإلهية لمعالجة كثير من الأمراض مثل الحمّى والصرع والإصابة بالعين، من إنس أو جن (النظرة) واللديغ وسائر الأمراض التى تعزى ـ فى رأيهم ـ إلى السحر، إذ كان ابن قيم يرى أن أنفع الأدوية للسحر هى الأدوية الإلهية (ص١٢٦) وخاصة للنساء والصبيان والجهال وأهل البوادى (ص١٢٧)، ويعقد لذلك فصولاً مطولة (ثمانية عشر فصلاً) تتضمن نصوص الرقى وأنواعها ووظائفها، وكذلك نصوص الأدعية ووظائفها وكيفية أدائها (مصحوبة بالنفث والتفل). ويعترف ابن الجوزية بأن بعض الكلام الذى قيل على لسان الكهّان فى الجاهلية، والصوفية، أو الأولياء، أو ممن يعتقد بهم العوام ـ له خواص ومنافع مجربة، ثم يتساءل «فما الظن بكلام رب العالمين ورسوله؟» (ص١٧٧).

كذلك يعقد المؤلف فصولاً أخرى كثيرة تتعلق بالهدى النبوى فى حسن تدبير المطعم والمشرب والملبس والمسكن والرياضة وغيرها (ص ٢١٣ ـ ٢٤٨) كما يعقد فصلاً إضافياً عن الجماع والباه (ص ٢٤٩ ـ ٢٦٥) وآخر فى علاج العشق (ص٢٦٥ ـ ٢٧٨).

أما أطول الفصول فقد عقدها لذكر شئ من الأدوية والأغذية المفردة التى جاءت على لسانه (ص) مرتبة على حروف المعجم (ص ٢٨٣ ـ ٤٠٥) وقد كان ذلك تقليداً فى كتب الطب النبوى السابقة منذ كتاب ابن حبيب، ومعظم هذه الأدوية الطبيعية هى فى الحقيقة أدوية شعبية كانت ذائعة منذ العصر الجاهلى وصدر الإسلام، ولكن ابن الجوزية تناول خاصياتها العلاجية فى ضوء كتب الأدوية والأغذية المفردة والمركبة التى كتبها أرباب الصنعة الطبية (العلمية) ثم أضاف إليها ـ ابن الجوزية ـ الأدوية الروحية، مرتبة حسب حروف معجمة (٥٤).

وأخيراً يختتم ابن قيم كتابه بعدة فصول صغيرة تتضمن نصوصاً من جوامع الكلم والوصايا والأقوال الطبية المأثورة التقطها من قراءاته ونقلها - كما يقول - من كتب الطب، لأبقراط وجالينوس وأفلاطون وابن ماسويه (٥٥) وبختيشوع(٥٦)، وبعض الحكماء، ممن تنسب إليهم، كالسيدة عائشة، وعلى بن أبى طالب، ولكنه يرجح أن معظمها للحارث بن كلدة (٥٧)، طبيب العرب المشهور، وأضرابه من حكماء العصر الجاهلى، وبعضها ينسب إلى الإمام الشافعى(٥٨)، وبعضها غير معروف القائل (٥٩)، والطريف أن معظمها لا يثبت أمام الفحص العلمى أو المنطق (٦٠).

وإذا كان كتاب ابن الجوزية قد تضخم كماً وكيفاً قياساً إلى كتاب ابن حبيب، فإنه قد تضخم كماً فقط قياساً إلى الأحاديث النبوية الطبية الواردة فى كتب الحديث المعتمدة (الصحيحة).

٣ : ٣ : ٢ : ٥ من اللافت للنظر، أيضاً، أن ابن قيم الجوزية ظهر فى هذا الكتاب متعاطفاً مع الطب الشعبى (الطب البدوى الجاهلى أيضاً، وطب الحضر من أهل الحجاز، أو ما يطلق عليه طب العرب) فهو كالطب النبوى كلاهما يعتمد فى العلاج على الأدوية والأغذية المفردة، وينأيان عن استخدام الأدوية المركبة التى تسمى الأقرباذين «وهو - أى الطب الشعبى - غالب طب الأمم على اختلاف أجناسها من العرب والترك، وأهل البوادى قاطبة» (ص١٠) ذلك أن «غالب عادات العرب وأهل البوادى الأمراض البسيطة، فالأدوية البسيطة تناسبها، وهذا لبساطة أغذيتهم» (ص ٧٣)، والطريف أن ابن الجوزية.. ينقل لنا اعتراف النبى (ص) نفسه بأن خير ما تداوى به العرب - قبل الإسلام - هو الحجامة (ص٥٣) وظل الأمر كذلك بعده. ومما يقول أيضاً «وأما الحديث الدائر على ألسنة كثير من الناس: الحمية رأس الدواء، والمعدة بيت الداء، وعودوا كل جسم ما اعتاد. فهذا الحديث إنما هو من كلام الحارث بن كلدة طبيب العرب، ولا يصح رفعه إلى النبى (ص)» (ص١٠٤)، كما أشاد بغيره من أطباء العرب وحكمائهم فى الجاهلية (٦١) وصدر الإسلام، ومنهم من كان فى الأصل كاهناً أو عرافاً ممن كانوا يتوسلون بالجن. وكان ابن قيم يصف الحارث بن كلدة فى العرب بأنه «كان فيهم كأبقراط بين قومه» (ص١١٧)، ويستشهد بأقواله كثيراً. ويفرق ابن قيم أيضاً بين طب الجاهلية وطب الإسلام من حيث إن الأول كان يتم «من غير إضافة إلى الله سبحانه، فأبطل النبى اعتقادهم ذلك» (ص١٥٣).

٣ : ٣ : ٢ : ٦ تكاد تسيطر على الكتاب مقولة هجومية فى ظاهرها، دفاعية فى حقيقتها، راحت تطالعنا على مدار الكتاب كله، منذ الصفحة الأولى (ص٥) حتى النهاية (ص٤١٣). وملخص هذه المقولة أن فى الطب النبوى «من الحكمة ما تعجز عقول أكثر الأطباء عن الوصول إليها، وأن نسبة طبهم كنسبة طب العجائز إلى طبهم» أو قوله: «كنسبة طب الطرقية والعجائز إلى طبهم» فى مواضع أخرى كثيرة مرات ومرات (٦٢)، وتبريره فى ذلك يتضح من إحدى هذه المرات، حيث يقول: «وقد تقدم أن طب الأطباء بالنسبة إلى طب الأنبياء أقل من نسبة طب الطرقية والعجائز إلى طب الأطباء، وأن بين ما يتلقى بالوحى وبين ما يتلقى بالتجربة والقياس من الفرق أعظم مما بين القدم والفرق (الرأس)»(٦٣). وتكشف هذه المقولة، وما تنطوى عليه من أحكام قيمية ودينية عن مدى البون الشاسع الذى يراه ابن الجوزية بين الطب النبوى والطب العلمى، تماماً مثل النسبة بين الطب العلمى والطب الشعبى، أو طب العجائز، وطب الطرقية (وهم الكحالون وأطباء العيون الجوالون) وشتان بين الطب العلمى والطب الشعبى من وجهة نظر أرباب الصناعة الطبية الرسمية.

٣ : ٣ : ٢ : ٧ يشن ابن الجوزية حملة شعواء على أصحاب الطب الدنيوى، أو الطب العلمى، فيتهمهم بالجهل، ويسفه آراءهم ويحقر من شأنهم، فهم محدودو الأفق والمعرفة معاً؛ إذ لا يعرفون إلا طب الأبدان، أما طب القلوب فهو فوق طاقتهم، (ص٣١) ؛ ذلك أن ما يتميز به الطب النبوى هو طب الأرواح، ولذلك فهو يسخر منهم بقوله: «وأما جهلة الأطباء وسقطتهم وسفلتهم ومن يعتقد بالزندقة فضيلة، فأولئك ينكرون الأرواح... ومن له عقل ومعرفة بهذه الأرواح وتأثيراتها يضحك من جهل هؤلاء الأطباء وضعف عقولهم...» (ص٦٧)، وحول العلاج ببعض الأدوية (الشعبية) التى تطبب بها الرسول وخاصة حين تعالج من السحر، أو تعالج بالرقى والأدعية، يقول ابن الجوزية: «وعلاجه لا ينكره إلا قليل الحظ من العلم والعقل والمعرفة» (ص٦٩)، يعنى الأطباء الذين يتمادى أيضاً فى وصفهم بقوله: «وما أضر على الصناعة الطبية من زنادقة القوم وسفلتهم وجهالهم» (ص٧١)، وفى مجال المقارنة كثيراً ما يقول: «ولو أن أبقراط أو جالينوس أو غيرهما وصف هذا الدواء لهذا الداء لخضعت له الأطباء وعجبوا من كمال معرفته» (ص١١٠)، أو بقوله: «وهو طب لا يهتدى إليه كبار الأطباء وأئمتهم، بل هو خارج من مشكاة النبوة» (ص١١٢)، أو «قد خفى على جهال الأطباء نفعه - بعض النباتات الطبية

- من وجع ذات الجنب[٦٤] فأنكروه، ولو ظفر هذا الجاهل بهذا النقل عن جالينوس لنزله منزلة لص... ولو أن هؤلاء الجهال وجدوا دواءً منصوصاً عند بعض اليهود والنصارى والمشركين من الأطباء لتلقوه بالقبول والتسليم، (ص٣٥٤) ، وما أكثر ما قال ابن الجوزية في هذا الأمر. [٦٥]

٣ : ٣ : ٢ : ٨ على الرغم من هذه الحملة الضارية التي يشنها ابن الجوزية، فإنه يعتمد عليهم وعلى مؤلفاتهم الطبية اعتماداً كبيراً كاملاً.. خاصة في تفصيلات النظرية الطبية اليونانية بعد أن شرحها وبسطها لعامة الجمهور الطبيب الفيلسوف الرازي (جالينيوس العرب) وابن سينا وغيرهما، كما اعتمد أيضًا على مؤلفاتهم في الأدوية والأغذية المفردة والمركبة، كما استخدم أيضاً مصطلحاتهم الطبية والدوائية في التشخيص وبيان الخاصيات المميزة، ولا يرى بأسًا في أن ينقل عنهم مباشرة .. ولهذا تصادفنا في الكتاب عشرات النصوص مسبوقة بعبارات توثيقية مثل : قال صاحب القانون، يعني ابن سينا، أو قال أبقراط في التقدمة (يعني : كتاب تقدمة المعرفة) أو قال أبقراط في (الفصول) أو قال أبقراط - على الإطلاق - أو قال جالينيوس، أو قال صاحب الكامل، كما تصادفنا شروح مسهبة مسبوقة بقوله : « وهذه مسألة اختلف فيها الأطباء، ويعرض لآرائهم، أو قال بعض الأطباء . وإذا كان رأي الأطباء موافقاً في تفسيره لبعض قضايا الطب النبوي استشهد به ابن الجوزية، مسبوقًا بعبارات إطرائية، مثل: « قال لي بعض فضلاء الأطباء، أو قال بعض المتقدمين من أئمة الطب» ، أو هذا ما قاله أئمة الطب»، أو قوله : « وهذه الأحاديث (النبوية) موافقة لما أجمع عليه الأطباء»، أو «وعقلاء الأطباء معترفون » أو « وقد اعترف فاضل الأطباء جالينيوس بذلك» ، أي بما يطابق الحديث النبوي . وهكذا يصبح الأطباء الذين يتفقون مع ما يذهب إليه من تفسيرات للأحاديث النبوية الطبية هم أئمة الطب، وفضلاء الأطباء، ومن عداهم فهم زنادقة وسفلة وجهلة ؟!!!

٣ : ٣ : ٢ : ٩ في ضوء العرض السابق لكتاب ابن قيم تتأكد لدينا بعض الحقائق منها:

أ - أن النبي (ص) كان يستدعي الأطباء له أو لأصحابه إذا دهمهم مرض كبير، وهذا يعني أنه لو كان طبيباً لما اضطر إلى استدعائهم، وعالجهم وعالج نفسه، وإنما هو - في الأمراض البسيطة - كان يعالج نفسه أو أهله، وينصح صحابته بالتداوي بما هو شائع بينهم من طب وأدوية بسيطة وعلاجات (شعبية) .

ب - ومنها أن ابن قيم أضفى طابع القداسة على الطب النبوي على اعتبار أنه صادر عن نبي معصوم يوحى إليه؛ بل هو «طب قطعي إلهي صادر عن الوحي» على حد تعبيره على الرغم من أن النبي نفسه (ص) لم يزعم لنفسه ، أو لغيره أنه عالم بالطب ، أو فقيه فيه على هذا النحو القطعي الذي ذهب إليه ابن قيم الجوزية .

ج - ومنها أن الطب النبوي، يتفق في كثير من العلاجات بالأدوية الطبيعية والأدوية الإلهية أو بهما معًا، مع الطب الشعبي أوالبدوي أو العربي، الذي كان يتداوى به النبي نفسه(ص) .

د - ومنها أن الفارق بين الطب النبوي والطب الشعبي فارق معنوي، فالأول صادر عن النبي عليه السلام، أما الآخر فصادر عن «العجائز» في البوادي و «الطرقية» (الأطباء أو المعالجين الجوالين في الطرقات - وخاصة كحالي العيون والحلاقين والعشابين والعطارين الجوالين، والمجبرين للعظام وأضرابهم) .

هـ - ومنها أن كتابه في الطب النبوي - عند الفحص العلمي - قد ثبت أنه مزيج من أدبيات الطب العلمي (الرسمي) وعلاجات الطب الشعبي المعروفة للعامة والخاصة آنذاك.

رابعاً: الطب النبوي
هل هو طب علمي أم شعبي ؟

٤ : ١ بداية ينبغي أن نتذكر الفرق بين الطب النبوي من حيث هو أحاديث نبوية شريفة صنّفها رجال الحديث وجامعوه في باب الطب (الصحة والمرض) ومن حيث هو عنوان لكثير من المؤلفات التي كتبها الفقهاء الموسوعيون - وبعضهم كان طبيبًا - [٦٦] وتكمن أهمية هذا الفارق في أنه يمكن أن يحسم القضية برمتها على نحو ما نرى وشيكاً.

من المعروف أن الكتب والمؤلفات والرسائل التي كتبت في الطب النبوي، و التي سعت حثيثًا إلى إثبات صحة العلاج النبوي، ومن ثم المعجزة النبوية الطبية، قد قامت في أساسها وجوهرها على النظرية الطبية اليونانية التي ظلت مسيطرة تماماً على جميع المدارس الطبية القديمة، اليونانية والهللينية، والبيزنطية والسريانية والعربية والأوروبية حتى القرن الثامن عشر، غير أن هذه النظرية قد سقطت اليوم نهائيًا أمام

مكتشفات العلوم الطبية الحديثة؛ وهذا يعنى ببساطة أن الأساس العلمى الذى قامت عليه كتب الطب النبوى قد انهار تماماً.. وأن نسبتها إلى النبى صلى الله عليه وسلم أمر من شأنه أن يقلل من شأنه (ص) لأنه فى الحقيقة شأن من شؤون الدنيا[٦٧]، وإن كان ثمة محاولات مستميتة لإحيائها فى الآونة الأخيرة، مع امتداد التيار الأصولى والصحوة الإسلامية[٦٨] ولهذا ليس عفواً أن يعاد طبعها وتحقيقها من جديد فى عقد الثمانينات وأوائل العقد التسعينى (انظر تاريخ النشر فى قائمة المصادر والمراجع الملحقة بالبحث)، ويلفت النظر أن معظم المحققين من الأطباء «الإسلاميين» الذين يسعون إلى تجديد مادتها (تفسيراتها) العلمية يقومون فى شروحهم وتعليقاتهم بعرضها على منجزات العلوم الطبية المعاصرة، وبلغ ببعضهم الأمر أن زودها بصور طبية ملونة، منزوعة من المراجع الطبية الأوروبية والأمريكية الحديثة، مع إضافة الأسماء اللاتينية إلى أسماء النباتات الطبية الواردة فى كتب الطب النبوى، وكذلك خواصها العلاجية (بالإنجليزية أو الفرنسية أو اللاتينية) باعتبارها علامة مميزة من علامات التحقيق[٦٩] وعلى الرغم مما يبذله المحققون المعاصرون - وخاصة الأطباء منهم - فى إحياء كتب التراث الطبى النبوى، فإنها تبقى فى رأينا نوعاً من المؤلفات فى الطب التقليدى القديم Traditional Medicine.

٤ : ٢ فى ضوء هذه التفرقة بين الطب النبوى - فى الأحاديث - والطب النبوى - فى المؤلفات - يعنينا أن نقف عليها - للإجابة عن السؤال المطروح - باعتبارها أحاديث نبوية فقط بعيدة عن شروح المحدثين وتأويل الفقهاء، فإذا هى فى رأينا طب شعبى موروث بالمصطلح العلمى المعاصر Folk Medicine والبراهين على ذلك كثيرة وميسورة، علمياً وتاريخياً وفولكلورياً، ومنها ما ورد نصّياً على لسان الرسول (ص) نفسه أو على لسانه حين كان يطبب نفسه أو يأمر غيره بالتطبب بدواء بعينه كان شائعاً فى زمانه بين أهل الحجاز والبوادى المجاورة، مثل الفصد والحجامة والكىّ بالنار، مع أنه شخصياً كان يكره أن يكوى بالنار، ويؤثر الحجامة عليها، لكنه لم يمنع الناس من التداوى بالكى على جارى عاداتهم، كما كان ينصحهم بالتداوى بالأعشاب والنباتات الطبية الصحراوية المعروفة بينهم، كما كان يعالجهم أو ينصحهم بالعلاج بالرقى والتعاويذ والأدعية والأذكار وبفاتحة الكتاب وغيرها من السور والآيات القرآنية، وما أكثر ما ورد فى هذا الباب لمعالجة الأمراض العضوية والنفسية (كالسحر والإصابة بالعين والصرع، وكالحمى وسموم العقارب والحيات مثلاً) .... وذلك كله كان معروفاً ذائعاً بين أهل البوادى، وأهل الحجاز من (طب العرب) وكانت المشكلة أن كثيراً من القوم كانوا يعرضون أدويتهم وما لديهم من رقى وتعاويذ عليه (ص) خشية أن تكون تلك الأدوية والعلاجات محرّمة فى الدين الجديد.. فكان، عليه السلام، يقرهم عليها ما دامت بعيدة عن شبهة الشرك والسحر والكهانة، وقد بلغ الخوف والحذر بالقوم أنهم كانوا يسألونه عن شرعية الطب والعلاج، وهل دفع المرض يتعارض مع الإيمان بالقضاء والقدر.. فكان صلى الله عليه وسلم يأمرهم بالتداوى قائلاً: «ما أنزل الله داءً إلا أنزل له الشفاء»، وفى مسند الإمام أحمد: «..عن أسامة بن شريك، قال: كنت عند النبى صلى الله عليه وسلم، وجاءت الأعراب، فقالوا: يا رسول الله، أنتداوى؟ فقال نعم يا عباد الله تداووا، فإن الله عزّ وجلّ لم يضع داءً إلا وضع له شفاء، غير داءٍ واحد، قالوا: ما هو؟ قال الهرم».. ولهذا ليس محض مصادفة أن تبدأ أبواب الطب فى كتب صحاح الأحاديث بهذا الحديث أو بحديث مماثل يبيح التداوى[٧٠].

بل كان عليه السلام يأمرهم باستدعاء أطباء أو حكماء العرب، بل لهم أن يعرضوا أنفسهم على «أحذق» الأطباء، خاصة فى الجراحة.. وهو نفسه (ص) استدعى الحارث بن كلدة طبيب العرب، لنفسه ولبعض الصحابة، وكذلك فعل الصحابة مثله فى استدعاء الأطباء، وخاصة عمر بن الخطاب الذى استدعى الحارث مراراً، ولم يكن الحارث فى حقيقة أمره إلا طبيباً شعبياً، وهذا كله يعنى ببساطة ووضوح أن النبى صلى الله عليه وسلم لم ينه عن طلب العلاج، واستدعاء الأطباء، ولو كان هو شخصياً طبيباً لما استدعى الأطباء، ولما استشار الصحابة فى أمر بعض العلاجات .ومن يعود إلى الجامع الصحيح للإمام البخارى (كتاب الطب) يجد الشواهد والنصوص التى تؤكد - وبالتفصيل - ما ذهبنا إليه فى هذه الفقرة. [٧١] كما يعنى من جهة أخرى أن ما كان يتعالج به النبى وقومه - فى المحصلة النهائية - ليس إلا طباً شعبياً موروثاً[٧٢] Folk Medicine بالمفهوم العلمى الدقيق لهذا المصطلح فى علم الفولكلور، وأن ذلك لا علاقة له بالأوامر والنواهى الإلهية.

٤ : ٣ لا يعنى ذلك الإقلال من الطب النبوى أو الأحاديث النبوية الطبية، فالطب الشعبى كان ولا يزال رفيق الإنسان منذ عصوره البدائية المبكرة Primitive Medicine وحتى عصر الطب الحديث Modern Medicine؛ بل يعنى أيضاً أنه لم يكن ثمة طب آخر (رسمى أو علمى) معروف بين العرب آنذاك، فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام، وكان الطب

الشعبى أو العلاج بالأعشاب والأدوية والعلاجات البسيطة هو الطب الوحيد المتاح آنذاك، وأن ما فعله النبى هو أن أقرّ العرب عليه، وطبب به نفسه وأهله فكان أن أضفت التجربة النبوية العلاجية على هذا النوع من الطب - كما يقول الفقهاء - «شرعية» دينية، بكل ما يمكن أن توحى به هذه الشرعية من دلالات نفسية ومعانٍ روحية «مقدسة» ولا أحد يستطيع أن ينكر أثر الإيمان الدينى أو الروحى فى الشفاء، وهذا هو الفارق الجوهرى والحاسم بين الطب النبوى والطب الشعبى فى التراث العربى عند الفقهاء. فالطب النبوى عندهم مقدس (إلهى) بنسبته إلى الرسول الأعظم ، صلوات الله عليه وسلامه ، الذى لا ينطق عن الهوى، بل هو وحى يوحى إليه وأيضًا (بحكم الإشارات القرآنية العديدة، ولو كان ذلك فى سياقات اجتماعية وفقهية مغايرة للسياقات الطبية المعروفة...) وإذا كان فى القرآن شفاء للناس، فهو الشفاء الروحى الإيمانى للمؤمنين به. أما الطب الشعبى - وهو طب عملى - فى المقام الأول (قائم على التجربة والخطأ والممارسة) فأربابه بشر عاديون غير مقدسين، بل فيهم الدجالون والمشعوذون والجهلة، والمنجمون والسحرة، وهذا كله مما نهى عنه الشرع الشريف، أما الإيمان بالطب - كما ورد فى الأحاديث النبوية الصحيحة- فبعيد عن الشبهة والشرك، بقدر ما هو نابع من الإيمان بعوامل دينية وروحية ونفسية عميقة، ذلك أن النبى بثاقب حكمته، وكامل هيبته النبوية المقدسة، كان يعرف كيف يشير على قومه بالتداوى بالأدوية الطبيعية المتاحة، وبالأدوية الروحية، فإذا هم «بقلوبهم العامرة بالإيمان وبمعتقداتهم الصحيحة، وبثقتهم المطلقة فى رسول الله» يجدون فيها الشفاء شريطة أن يوافق الدواء الداء ، على حد تعبيره عليه السلام، (يعنى التشخيص الصحيح للمرض ومن ثم اختيار الدواء المناسب) وهذا الفارق لا ينبغى أن يستهان به، وخاصة عند الفقهاء والعوام، بين الإلهى وغير الإلهى، بين المقدس وغير المقدس ، بين الدينى والدنيوى. ويتوقف نجاح العلاج على قدر الإيمان بهذا أو بذاك.. وللإيمان - كما نعرف - فعل السحر فى النفوس، الأمر الذى دفع أرباب الطب الشعبى إلى مزج أدويتهم الطبيعية ببعض الأدوية أو العلاجات الروحية كالرقى والتعاويذ «الشرعية» وغير الشرعية، كالتمائم والأحجبة والكتابات السحرية و(الطلسمات) و(التنجيم) وغير ذلك من ممارسات غيبية، قد نهى الشرع عنها، لكن إيمان العامة بها ظل أقوى من كل المحرمات والنواهى، فتأثير المعتقدات الشعبية Folk Beliefs فى المجتمعات الشعبية - كما نعرف - أقوى بكثير جداً من المعتقدات الدينية التى يلزمهم أو يأمرهم بها الفقهاء. إن هذه المعتقدات الشعبية فى الواقع هى جوهر الدين الشعبى Folk Religion (وهو يختلف كثيراً عن الدين الرسمى.. كما يعرفه الفقهاء والعلماء) الذى يسيطر على عقولهم وأفكارهم ووجداناتهم ، ويحدد لهم منظومات القيم وأنماط السلوك ولا سيما فى عصور التخلف والانحطاط، بما فى ذلك الإيمان بالخزعبلات Superstitions التى لا تزال قارّةً فى وعى أو لاوعى الإنسان المعاصر، وتؤثر فيه وذلك فى كل المجتمعات المتقدمة وغير المتقدمة على السواء.

هذا يعنى أيضًا، أن الطب الشعبى أوسع باباً من الطب النبوى، لأنه لا يلتزم مثله بالعلاجات «الشرعية» بل يتجاوزه إلى العلاج بوسائل أخرى غيبية أيضاً، ولكنها غير شرعية وتدخل فى باب «الكفر» من وجهة النظر الشرعية، كما يقول ابن خلدون: «فجعلت الشريعة باب السحر والطلسمات والشعوذة باباً واحداً لما فيها من الضرر، وخصته بالخطر والتحريم»(٧٣)، وكذلك كان الحال مع الكهانة والنجامة والسيمياء وغيرها.

٤ : ٤ ما دمنا قد ذكرنا ابن خلدون (ت٨٠٨هـ - ١٤٠٦م) هذا العلّامة الفذّ، فقد آن الأوان أن نسوق رأيه فى هذه القضية، فقد كان أكثر شجاعة؛ برغم أنه عاش فى العصور الأكثر ظلاماً - فى شجبه واستنكاره لبدعة التأليف فى الطب النبوى الطاغية على معاصريه.. فأبدى رأيه - دون مواربة - وكان حاسمًا فى أمرين: أحدهما أن الطب المنقول فى الشرعيات (أى الطب النبوى فى كتب الفقهاء) من قبيل الطب الشعبى (أو طب العرب أوالبدو كما يسميه) والآخر: أن الرسول إنما بعث نبيًا هادياً ولم يبعث طبيباً مداوياً (بالمعنى الطبى) ومن ثم فهو ينكر عندهم ما يسمى بالطب النبوى، وينفى عن النبى صنعة الطبابة.. وأن الأمر كله لا يعدو التبرك، وهذا نص ابن خلدون فى المقدمة:

«والطب المنقول فى الشرعيات من هذا القبيل (طب العرب) ، ليس من الوحى فى شئ. وإنما هو أمر كان عادياً للعرب، ووقع فى ذكر أحوال النبى (ص) من نوع ذكر أحواله التى هى عادة وجبلّة، لا من جهة أن ذلك مشروع على ذلك النحو من العمل، فإنه صلى الله عليه وسلم إنما بعث ليعلمنا الشرائع ولم يبعث لتعريف الطب ولا غيره من العاديات، وقد وقع له فى شأن تلقيح النخل ما وقع، فقال: أنتم أعلم بأمور دنياكم، فلا ينبغى أن يحمل شئ من الطب الذى وقع فى الأحاديث المنقولة على أنه مشروع، فليس هناك ما يدل عليه، اللهم إلا إذا استعمل على جهة التبرك وصدق العقد الإيمانى، فيكون له أثر عظيم فى النفع، وليس ذلك فى الطب المزاجى

(العلمى) وإنما هو من آثار الكلمة الإيمانية، كما وقع فى مداواة المبطون بالعسل، والله الهادى إلى الصواب»[٧٤]. وقد أخذ بهذا الرأى - رأى ابن خلدون - من العلماء المعاصرين من المحدثين الدكتور توفيق الطويل فى دراسته عن الطب العربى.

فى ضوء ما قدمنا من أدلة يمكن لهذا البحث أن يؤكد أن الطب النبوى، فى المحصلة الأخيرة، هو طب شعبى يتفق وتعاليم الشريعة الإسلامية، دون أن يتجاوز ذلك إلى الطب الشعبى العام، بممارساته الشرعية وغير الشرعية، والله الموفق.

* * *

الهوامش

(١) يعرف الطب العربى بأنه: كل ما كتب فى الطب والعلوم الملحقة به باللغة العربية إبان الحضارة العربية الإسلامية، حول هذا المصطلح، والطب العربى الإسلامى، انظر كلاً من كتابات عبد الرحمن بدوى، توفيق الطويل، سلمان قطاية الواردة فى قائمة مراجع البحث.

(٢) الطب المزاجى: المزاج هو الطبع أو الفطرة، والأمزجة فى ضوء النظرية الأبقراطية Hippocratic theory تسعة (لامجال لذكرها) ومن هنا قيل إن الأمزجة أربعة: المزاج الدموى، والمزاج البلغمى والمزاج الصفراوى، والمزاج السوداوى، ولكل صاحب مزاج سمات وملامح، جسدية ونفسية. وتعرف أيضاً بنظرية الأخلاط الأربعة التى قام عليها الطب اليونانى، وذاعت بعد ذلك ذيوعاً كبيراً فى الطب العربى، ومجمل النظرية قائم على الاعتقاد بأن الأشياء تتكون من عناصر أربعة رئيسية هى: الماء والهواء والتراب والنار، والجسم الإنسانى مزيج متناسب من هذه العناصر، إن امتزجت امتزاجاً محكماً فى الكيفية والكمية كانت هذه حالة الكرازيس Crasis أى الامتزاج، ولكن إذا زاد أحد العناصر أو نقص أو امتنع عن الامتزاج بالعناصر الأخرى حدثت الأمراض. تعود هذه النظرية إلى أبقراط Hippocrates (ت ٣٧٠ق . م) ، للوقوف على مجمل النظرية، انظرها مبسطة فى مقال: الطب العربى، سلمان قطاية، مجلة عالم الفكر م (١٠)، ع (٢) يوليو ١٩٧٩ (ص ٢٢٧ - ٢٩٤) ومصادر النقل هناك..

وانظر أيضاً أقدم نص عربى فى النظرية الطبية اليونانية فى كتاب: الطب النبوى، لعبد الملك بن حبيب الأندلسى (١٨٠ - ٢٣٨هـ / ٧٩٦ - ٨٥٣م) تحقيق د/ محمد على البار، ص ٣٠ - ٣٣، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٩٩٣ .

(٣) الطب الروحانى: هو العلم بكمالات القلوب وآفاقها وأمراضها وأدوائها، وبكيفية حفظ صحتها واعتدالها، والطبيب الروحانى هو الشيخ العارف بذلك الطب، القادر على الإرشاد والتكميل. انظر: كتاب التعريفات، الجرجانى، ص ١٥٩ .

(٤) انظر أحد المؤلفات الحديثة فى تاريخ الطب العربى، فى قائمة مراجع البحث.

(٥) طب الطرقية: طب الأطباء الجوالين وخاصة كحالى العيون والعطارين والمجبرين... إلخ.

(٦) انظر للباحث: مصادر دراسة المأثورات الشعبية فى التراث العربى، عالم الفكر، م(٢١)، ع (٢) أكتوبر ١٩٨٩ خاصة ص ١٨٧ .. وما بعدها.

(٧) انظر: مقدمة ابن خلدون، الفصل التاسع والعشرين «فى صناعة الطب وأنها محتاج إليها فى الحواضر والأمصار دون البادية»، ص٤٦٠ - ٤٦٢.

(٨) صبح الأعشى، ٣: ٤٩٢ .

(٩) نهاية الرتبة، ص٩٧.

(١٠) نفسه، ص٩٧.

(١١) نفسه، ص٩٨.

(١٢)انظر: صبح الأعشى، ١٤: ٢١١.

(١٣) انظر نهاية الرتبة، الفصول رقم ١٧، ١٨، ٣٦، ٣٧ فى الحسبة على الصيادلة، والعطارين، والفصادين، والحجامين، والأطباء، والكحالين، والمجبرين، والجراحين.

(١٤) صبح الأعشى ، ٥: ٤٦٧.

(١٥) نهاية الرتبة، ص ٩٨.

(١٦) نفسه ، ص ٩٧ - ١٠٢.

(١٧) المصدر نفسه، خاصة ص١٠٠.

(١٨) انظر على سبيل المثال ما كتبه توفيق الطويل: لقطات طبية من تاريخ العرب الطبى، عالم الفكر، الكويت، م(٥)، ع (١)، ص ٢٤٥ ـ ٢٨٨.

(١٩) تراث الإسلام، ص ٥٠٢.

(٢٠) انظر قائمة بأسماء مؤلفات بعضهم فى المراجع الحديثة فى نهاية البحث، وذلك للوقوف على إسهامات العرب الأصلية فى العلوم الطبية.

(٢١) انظر للباحث، بردة البوصيرى قراءة فولكلورية، المقدمة.

(٢٢) ماكس مايرهوف: الطب العربى، فصل فى كتاب تراث الإسلام بإشراف السير تومس أرنولد، ص٤٧٦.

(٢٣) المصدر السابق.

(٢٤) لمزيد من التفصيل، انظر مادة طب فى لسان العرب، والصحاح، وتاج العروس، والقاموس المحيط، ويعنينا هنا الإشارة إلى أن الطب بكسر الطاء تعنى الإصلاح والحذق (وكل حاذق عند العرب طبيب) ولقد سمى الطبيب طبيباً لحذقه وفطنته فى اكتشاف المرض والقضاء عليه، ومن معانى الطب: السحر أيضاً، ويقال رجل مطبوب أى مسحور، فالطب هو السحر والعلم معاً بالمعنى الأنثروبولوجى. وهكذا ترتبط كلمة الطب بالسحر فى العربية، مما يعنى أن العرب ـ كغيرهم من الشعوب ـ كانوا يعزون أسباب المرض إلى القوى الشريرة والسحر الأسود وكيد السحرة، فضلاً عن الحسد والعين الشريرة (عين الجن أو النظرة كما تسمى) وعندئذ فالعلاج الناجع فى رأيهم لا يكون إلا باسترضاء هذه القوى حتى تكف أذاها عنهم، ويتم ذلك السحر أو يتخلص المريض من أثر العين الشريرة ويتحقق الشفاء المرجو، ويقوم بالوساطة أفراد متميزون ـ لهم قدرات خاصة ـ وعلى رأسهم الطبيب الكاهن Shaman المعروف فى الجاهلية قبل أن يقضى الإسلام على طب الكهانة.

(٢٥) مقدمة ابن خلدون، ص٥٤٦.

(٢٦) المقدمة، ص٤٥٧ ـ ٤٥٩.

(٢٧) للتفاصيل، راجع صحيح البخارى، ج٧، ص١٥٨، فصل الطب.

(٢٨) انظر المقدمة، ص٥٤٩ ـ ٥٥٧، وانظر الجزء الثالث كاملاً من طبعة على عبد الواحد وافى ؛ للوقوف على شروحه المستفيضة، البالغة الأهمية فى مجال العلاج الطبى بالعلاجات السحرية.

(٢٩) انظر على سبيل المثال:

- Folklore and folklife (ed.). by Richard Dorson P.P 191-215.

-Merria Leach (ed.). Standard Dictionary of Folklore and Mythology (Funk and Wagnall) See Articles: Cures, Diseases, Folk medicine, Medicine and various individual articles on diseases. specific.

(٣٠) انظر: طب العرب، تأليف عبد الملك بن حبيب، تحقيق محمد العربى الخطابى.

(٣١) يعرف فى الولايات المتحدة باسم . The professional powwowr ويعرف فى الثقافة البدائية باسم Shaman.

(٣٢)لقيامهم بعمل تعاويذ سحرية خاصة تعرف باسم .fetish

(٣٣) انظر للباحث: مصادر دراسة المأثورات الشعبية، مرجع سابق، ص ١٩٠ـ ١٩١.

(٣٤) انظر معجم الفولكلور، مصدر سابق بالإنجليزية ، ص ٦٦٩.

(٣٥) انظر على سبيل المثال، الموسوعات التالية:

الحيوان للجاحظ، حياة الحيوان الكبرى للدميرى، مروج الذهب للمسعودى، عجائب المخلوقات للقزوينى، الآثار الباقية للبيرونى، ونهاية الأرب للنويرى، وصبح الأعشى للقلقشندى، والمستطرف للإبشيهى، وغيرها من كتب التراث العربى الموسوعى.

(٣٦) الطب النبوى، لابن قيم الجوزية ، ص٥ .

(٣٧) الطب النبوى، لابن قيم الجوزية ، ص٥ ـ١٢ وانظر أيضاً على سبيل المثال: كتاب الأدوية و القرآن الكريم ، تأليف د/ محمد محمد هاشم، جدة ١٩٨٣، وكتاب الأطعمة القرآنية غذاء ودواء ، تأليف د/ محمد كمال عبدالعزيز (الرياض)، وكتاب نحل العسل فى القرآن والطب، تأليف د/ محمد على البنبى، القاهرة ١٩٨٧، والطب القرآنى للشيخ شعراوى، وكتاب مع الطب فى القرآن، تأليف د/ أحمد قرقوز وعبدالحميد دياب (١٩٨٤)، وكتاب الإعجاز الطبى فى القرآن والأحاديث النبوية، تأليف الدكتور عبدالله عبدالرزاق سعيد، جدة ١٩٨٥، وزيت الزيتون بين الطب والقرآن ، تأليف د/ حسان شمسى باشا، جدة ١٩٩١، وكتاب عسل النحل شفاء نزل به الوحى ، تأليف د/ عبدالكريم الخطيب، جدة ط٣، ١٩٨٤

(٣٨) انظر:"تخريج ودراسة أحاديث الطب النبوى فى الأمهات الست، رسالة ماجستير، كتبها أحمد بن محمد زبيلة، كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

(٣٩) الطب النبوى، لابن قيم، مقدمة المحقق د/ محمد على البار، ص٣.

(٤٠) انظر المصدر السابق، ص٥. ومن الجدير بالذكر أنه فى السنوات الأخيرة قد شاع التأليف ثانية فى الطب النبوى، فى ضوء العلم الحديث، لإثبات الإعجاز النبوى الطبى، انظر على سبيل المثال: قبسات من الطب النبوى فى ضوء الاكتشافات العلمية الحديثة، تأليف د/ حسان شمسى باشا، جدة، ١٩٩٠.

– الاستشفاء بالحبة السوداء بين الإعجاز النبوى والطب الحديث ، د/ حسان شمسى باشا، جدة، ١٩٩٠.

– كتاب الإعجاز الطبى فى القرآن والأحاديث النبوية، تأليف د/ عبدالله عبدالرزاق سعيد، جدة، ١٩٨٥.

– العدوى بين الطب وحديث المصطفى، د/ محمد على البار، جدة ط٥، ١٩٨٦.

– الطب النبوى والعلم الحديث ، د/ محمد ناظم نسيمى، بيروت، ١٩٨٧.

(٤١) الطب النبوى لابن القيم، ص٦.

(٤٢) انظر القائمة البيليوجرافية بمصادر البحث وانظر أيضاً علم طب النبى (ص) ومن صنف فيه، فى كشف الظنون، حاجى خليفة جـ٢ ، ص ١٩٠٥.

(٤٣) انظر فهارس دور الكتب العربية المتخصصة فى الطب مثل تلك التى أعدها:

سامى حمارنة، فهرس مخطوطات دار الكتب، القاهرة، ٦٧. وفهرس مخطوطات المكتبة الظاهرية ، دمشق، ١٩٦٩ .

سليمان قطاية، مخطوطات الطب والصيدلة فى المكتبات العامة بحلب، ١٩٧٦.

(٤٤) مثل: المنهل الروى فى الطب النبوى، لابن طولون، شمس الدين محمد بن أحمد وهو تلميذ السيوطى ، وكتاب الطب النبوى لمحمد الصفتى الزيدبى . وكتاب الطب النبوى لداود بن الفرج وغيرها كثير.

(٤٥) يروى الجاحظ أيضاً الحكاية التالية فى كتابه الذائع (البخلاء):

«كان أسد بن جانى طبيباً فأكسد مرة، فقال له قائل: السنة وبئة والأمراض فاشية، وأنت عالم ولك صبر وخدمة، ولك بيان ومعرفة، فمن أين تؤتى فى هذا الكساد؟ قال: أما واحدة، فإنى عندهم مسلم، وقد اعتقد القوم أن أتطبب، لا بل قبل أن أخلق، أن المسلمين لا يفلحون فى الطب، واسمى أسد وكان ينبغى أن يكون اسمى (صليبا وجبرائيل ويوحنا وبيرا) وكنيتى أبو الحارث، وكان ينبغى أن تكون (أبو عيسى وأبو زكريا وأبو إبراهيم) وعلىّ رداء قطن أبيض، وكان ينبغى أن يكون ردائى حريراً أسود، ولفظى عربى، وكان ينبغى أن تكون لغتى أهل جندى سابور» البخلاء ص١٠٢، طبعة دار المعارف، القاهرة.

(٤٦) انظر: تراث الإسلام، ص ٤٦٢ وما بعدها.

ويدخل فى ذلك مستشفيات الأمراض العقلية، والمستشفيات العسكرية، والمستشفيات المتنقلة، ومستشفيات المدارس والسجون، والمستشفيات العمومية التى كان يلحق بها كليات الطب والصيدلة والكحالة (طب العيون) والجراحة، وتوقف عليها الأوقاف العظيمة، المرجع نفسه ص ٥٠٩ ـ ٥١٤ ومصادر النقل هناك.

(٤٧) انظر أسباباً أخرى فى: الطب النبوى لابن حبيب، مقدمة المحقق، ص١١.

(٤٨) للمؤلف أيضاً كتاب بعنوان «طب العرب» يتحدث فيه عن الطب العربى الذى كان معروفاً فى عهد النبى (ص) والصحابة والتابعين، تحقيق محمد العربى البغدادى، دار الغرب الإسلامى.

(٤٩) انظر صحيح البخارى ، ج ٧ ، ص ١٥٨ ـ ١٨١.

(٥٠) انظر للباحث: بردة البوصيرى، قراءة فولكلورية، ص١٩ ـ ٢٣، ص٥١ ـ ٥٥.

(٥١) الطب النبوى، ص٤١٤.

(٥٢) الطب النبوى، ص٤١٤.

(٥٣) الطب النبوى، ص ٤١٤.

(٥٤) نفسه، ص ٤١٥، وتتجلى هذه النزعة الدفاعية طبياً فى قوله: «ولذلك كانت الطبيعة الدموية لهم (للمسلمين) والصفراوية لليهود، والبلغمية للنصارى، ولذلك غلب على النصارى البلادة وقلة الفهم والفطنة، وغلب على اليهود الحزن والهم والغم والصغار، وغلب على المسلمين العقل والشجاعة والفهم والنجدة والفرح والسرور، ص ٤١٥.

(٥٥) من هذه الأدوية والأغذية النبوية والشعبية: الإثمد، الأرز، البلح، البصل، التمر، الشعير، الثوم، الحناء، الحبة السوداء، الخل، الرطب، الرمان، الزنجبيل، الصبر، الطين، العسل، العجوة (للسم وللسحر معاً)، الكبر، العود الهندى، العدس، قصب السكر، الكمأة، الكرفس، الكرات، الماء، الملح.. إلخ.

(٥٦) مثل الصبر والصلاة وفاتحة الكتاب والقرآن الكريم وكتب (تعويذات) نبوية للشفاء من الحمى، ولعسر الولادة، وللرعاف، ولعرق النساء، ولوجع الضرس، وللخراج، وغيرها.

(٥٧) مثل قوله من أكل البصل أربعين يوماً، فلا يلومن إلا نفسه، وقوله: ومن نظر فى المرآة ليلاً، فأصابته لقوة (شلل فى الوجه) أو أصابه داء فلا يلومن إلا نفسه.

(٥٨) مثل قوله: إدامة أكل البيض يولد الكلف فى الوجه.

(٥٩) مثل قوله: أربعة أشياء تهدم البدن: الجماع على البطنة، ودخول الحمام على امتلاء، وأكل القديد، وجماع العجوز.

(٦٠) مثل قوله: أربعة تقوى البصر: الجلوس حيال الكعبة، والكحل عند النوم، والنظر إلى الخضرة، وتنظيف المجلس.

(٦١) مثل: أربعة تهدم البدن: الهم والحزن والجوع والسهر، وأربعة تفرح: النظر إلى الخضرة، وإلى الماء الجاري، وإلى المحبوب.

(٦٢) انظر: الطب النبوى لابن قيم، ص ٤٠٥ ـ ص٤١٣.

(٦٣) لا تزال كلمة حكيم بمعنى طبيب متواترة حتى اليوم فى كثير من أرجاء الوطن العربى وخاصة المجتمعات الشعبية.

(٦٤) انظرها فى الصفحات التالية: ص١١ (مرتين) ص١٢، ٣٥، ٤٠، ٣٥٤، ٤١٣.

(٦٥) نفسه، ص٣٥٤.

(٦٦) ذات الجنب هو اجتماع حمى حارة فى الجسم مع وخز فى الأضلاع وضيق فى التنفس وسعلة جافة.

(٦٧) انظر مواضع أخرى من الكتاب ص٢٥، ١٢٥، ١٧١، ١٨٧، ٢١٠، ٢٣٢، ٤١٣.

(٦٨) مثل اللغوى الأديب الفقيه الطبيب : موفق الدين عبد اللطيف البغدادى (ت٦٢٩هـ) ، صاحب كتاب الطب من الكتاب والسنة، والمحقق مرتين، الأخيرة منها حملت عنوان (الطب النبوى) ، تحقيق يوسف بديوى، ١٩٩٠.

(٦٩) أوضح مثال لذلك جهود المحقق د/ محمد على البار، فى تحقيقه وشروحه وتعليقاته على كتاب الطب النبوى لعبد الملك بن حبيب الأندلسى، فى طبعته الأولى سنة ١٩٩٣. (لقد بلغت الشروح والتعليقات وصور المرضى والنباتات حداً طغى على الكتاب فقد بلغت أكثر من عشرين ضعفاً قياساً إلى حجم الكتاب الأصلى نفسه.

(٧٠) انظر المسند (٢٧٨ : ٤)، وابن ماجه (٣٤٣٦)، وأبو داود (٣٨٥٥)، والترمذى (٢٠٣٩)، ومسلم (٢٢٠٤)، والبخارى (٣/ ١٥٨) خاصة مقدمات أبواب الطب عندهم.

(٧١) الجامع الصحيح ، ج٣، ص ١٥٨ ـ ١٨١، القاهرة، ١٣١٥ هـ.

(٧٢) يتجلى ذلك فى كثير من المواقف منها قوله وهو يحاور بعض قومه: «إن كان فى شئ من أدويتكم شفاء، ففى شرطة محجم أو لذعة بنار، وما أحب أن أكتوى». البخارى ١٦٣ :٣ ولو كان الأمر إلهيًا لأباح الحجامة وحرم عليهم العلاج بالكى وهو علاج مؤلم.

(٧٣) انظر المقدمة، ص: ٥٥٦.

(٧٤) المقدمة ، ص٥٤٦، وفى حديث المبطون إشارة إلى فشل العلاج بالعسل فى بعض الأمراض، مع أن النبى (ص) هو الذى اقترح المداواة به.. وقال عبارته الدالة : «صدق الله وكذب بطن أخيك»، انظر النص، فى صحيح البخارى،ج٣ ، ص ١٥٩.

المصادر والمراجع

أولاً : مصادر الطب النبوى فى التراث العربى (مسلسلة تاريخيا)

(١) الرسالة الذهبية فى طب النبى صلى الله عليه وسلم ، تأليف على بن موسى الرضا (ت٢٠٢ هـ) ، تحقيق د / محمد على البار ، دار الصداقة ، بيروت . ب . ت (بعث بها إلى الخليفة المأمون فى حفظ المزاج وتدبيره) .

(٢) الطب النبوى : عبد الملك بن حبيب الأندلسى الألبيرى (ت ٢٣٨هـ)، شرح و تعليق :د/ محمد على البار ، دار القلم ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٣ .

(٣) الطب النبوى :أحمد بن محمد بن السنى الدنيورى(٣٦٤هـ) .

(٤) طب النبى :لأبى القاسم الحسن بن محمد المحدِّث النيسابورى (ت ٤٠٦هـ) .

(٥) الطب النبوى : لأبى نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهانى (٤٣٠هـ) القاهرة، المنار ، ١٣٤٤هـ.

(٦) الطب النبوى:جعفر بن محمد المستغفرى النسفى (٤٣٢هـ)، طهران، ١٢٩٣هـ، طبعة النجف، ١٩٦٥ .

(٧) رسالة فى الطب النبوى : ابن حزم الظاهرى الأندلسى، على بن أحمد (ت٤٥٦هـ) بيروت ، ١٩٦٩ .

(٨) الطب النبوى : عبد اللطيف البغدادى (ت٦٢٩ هـ) ، تحقيق يوسف على بديوى ، دار ابن كثير، دمشق ، ط١، ١٩٩٠ .

(٩) الأربعين الطبية: المستخرجة من سنن ابن ماجه وشرحها للبغدادى أيضاً، تحقيق عبدالله كنون، وزارة الأوقاف، المملكة المغربية.

(١٠) الطب من الكتاب والسنة: للبغدادى أيضاً، تحقيق د/ عبد المعطى قلعجى، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٦، (وهو نفسه المصدر رقم ٨ سابقاً) .

(١١) الطب النبوي: الضياء المقدسي محمد بن عبدالواحد (ت ٦٤٣هـ).

(١٢) الشفا في الطب المسند عن السيد المصطفى (ص): أحمد بن يوسف التيفاشي (ت ٦٥١هـ)، تحقيق د/ عبدالمعطي قلعجي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨.

(١٣) الطب النبوي (أربعون باباً في الطب): شمس الدين محمد بن أبي الفتح البعلي الحنبلي (ت ٧٠٩هـ)، وتحقيق أحمد البرزة وعلي رضا عبد الله، دار ابن كثير، دمشق، ١٩٨٥.

(١٤) الأحكام النبوية في الصناعة الطبية: علي بن عبدالكريم بن طرخان الكمال (ت ٧٢٠هـ)، تحقيق عبدالسلام، هاشم حافظ، القاهرة، البابي الحلبي، ١٩٥٥.

(١٥) الطب النبوي للحافظ الذهبي، محمد بن علي (ت ٧٤٨هـ)، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٦١.

(١٦) الطب النبوي: محمد بن إبراهيم بن ساعد الأنصاري المعروف بابن الأكفاني (ت ٧٤٩هـ).

(١٧) الطب النبوي: لابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، تحقيق شعيب وعبدالقادر الأرناؤوط. مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السادسة عشر ١٩٩٣. (للكتاب طبعات كثيرة جداً، بعضها محقق ثانية.. وأفضلها من الناحية العلمية تحقيق د/عبدالمعطي قلعجي، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٨).

(١٨) شفاء الأنام في طب أهل الإسلام: يوسف بن محمد السّرمرّي العبادي الحنبلي (ت ٧٧٦هـ).

(١٩) المنهل الروي في الطب النبوي: شمس الدين محمد بن أحمد بن طولون، تعليق عزيز بيك، حيدر أباد، الهند، ١٩٨٧.

(٢٠) المنهج السوي، والمنهل الروي في الطب النبوي: للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ) تحقيق ودراسة د/ حسن مقبولي الأهدل، مكتبة الجيل بصنعاء، اليمن، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت ١٩٨٦.

(٢١) مقامات السيوطي الأدبية الطبية: جلال الدين السيوطي، تحقيق محمد إبراهيم سليم، مكتبة الساعي، الرياض، ١٩٨٩.

(٢٢) السبر القوي في الطب النبوي: للسخاوي محمد بن عبد الرحمن (ت ٩٠٢هـ).

(٢٣) المختار في اختصار الطب النبوي: نجم الدين محمد بن محمد الغزي (ت ١٠٦١هـ).

وغير ذلك من كتب الطب النبوي التي لاتزال مخطوطة، مثل الطب النبوي لمحمد الصفتي الزيدبي.. والطب النبوي لداود بن الفرج. والملاحظ على هذه الكتب التي كان معظمها لا يزال مخطوطاً حتى السبعينات، أنه قد تم تحقيقها ونشرها في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، أي مع فترة المد الإسلامي أو ما يسمى بالصحوة الإسلامية.

ويزودنا - مشكوراً - الدكتور محمد علي البار بقائمة أخرى مستحدثة كتبها مؤلفون مسلمون وباحثون معاصرون (أطباء، وأساتذة جامعات، وفقهاء..إلخ) جميعها تتحدث عن الطب النبوي، أو عن الطب في القرآن والسنة، أو التراث الطبي الإسلامي (النبوي) والإعجاز الطبي في القرآن والأحاديث النبوية والأطعمة القرآنية غذاءً ودواءً.. إلخ، وذلك مقارنة بالمنجزات والاكتشافات العلمية والطبية الحديثة (حوالي تسعين بحثاً ومؤلفاً)، انظر كتاب الطب النبوي، لعبد الملك بن حبيب ص٣٦٨ - ٣٧٤ (تحقيق د/محمد علي البار، دار القلم، دمشق، ١٩٩٣).

ثانياً: مصادر دراسة الطب العربي وتاريخه

إلى جانب القرآن الكريم، وكتب الحديث النبوي (الصحيحين، للبخاري ومسلم، وسنن ابن ماجه وأبي داود والنسائي والجامع الصحيح للترمذي وغيرها)، فقد أفاد هذا البحث من المصادر التالية بشكل مباشر أو غير مباشر:

(١) ابن أبي أصيبعة:

عيون الأنباء في طبقات الأطباء والحكماء، طبعة بيروت، مكتبة دار الحياة ١٩٦٨.. المصورة عن طبعة القاهرة، ١٨٨٢

(٢) الأبشيهي، (أبو الفتح محمد):

المستطرف في كل فن مستظرف، مصر، ١٣٢٨هـ.

(٣) الأزرق، (إبراهيم بن عبد الرحمن):

تسهيل المنافع في الطب والحكمة، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٣٠٤هـ.

(٤) ابن إسحق، (حنين):

- المسائل في الطب، تحقيق ودراسة جلال محمد موسى، القاهرة، ١٩٧٦.

- كتاب العشر مقالات في العين، نشره وترجمه إلى الإنجليزية ماكس مايرهوف، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٢٨.

(٥) البغدادي، (عبداللطيف):

الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر، القاهرة.

(٦) ابن بطلان:

دعوة الأطباء (وهو كتاب مهم في تاريخ الطب والصيدلة)، المطبعة الخديوية، القاهرة، ١٩٠١.

(٧) البلدى، (أبو العباس أحمد بن محمد):
تدبير العيالى والأطفال والصبيان وحفظ صحتهم ومداواة الأمراض العارضة لهم. الكتاب محقق ومنشور فى بغداد.
(٨) البيرونى (أبو الريحان محمد):
كتاب الصيدنة فى الطب، تحقيق: الحكيم محمد والدكتور رانا إحسان إلهى، كراتشى، باكستان،١٩٧٣.
(٩) ابن البيطار:
- الجامع فى الأدوية المفردة، بولاق، القاهرة، ١٨٧٥.
- الدرة البهية فى منافع الأبدان الإنسانية (وهو مختصر الجامع، تحقيق محمد بن عبد الله الإسكندرانى)، دمشق، ط٣، ب.ت.
(١٠) البيهقى، (ظهير الدين):
تاريخ حكماء الإسلام، تحقيق محمد كرد على، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٤٦.
(١١) الجاحظ:
- البخلاء، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٧١.
- الحيوان، دار صعب، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
(١٢) الجرجانى، على بن محمد (ت ٨١٦هـ):
كتاب التعريفات، تحقيق عبدالمنعم الحنفى، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١.
(١٣) ابن الجزار القيروانى، (أبو جعفر أحمد بن إبراهيم):
كتاب فى المعدة وأمراضها ومداواتها، تحقيق سلمان قطاية، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
(١٤) ابن جزلة، (أبو الحسن يحيى بن عيسى):
تقويم الأبدان فى تدبير الإنسان (ويليه كتاب الصحة بالأسباب وكتاب أقرباذين، الجميع فى الطب، دمشق)، مطبعة الروضة، ١٣٣٣هـ.
(١٥) ابن جلجل:
طبقات الأطباء والحكماء (ألفه سنة ٣٧٧هـ) تحقيق فؤاد السيد، المعهد العلمى الفرنسى، القاهرة، ١٩٦٢.
(١٦) ابن الحشاء:
مفيد العلوم ومبيد الهموم (فى شرح المصطلحات الواردة فى الكتاب المنصورى للرازى، الرباط، ١٩٤١.
(١٧) ابن خلدون:
المقدمة، دار الجيل، لبنان، ب.ت، طبعة مصورة عن نسخة المطبعة البهية بالقاهرة.
(١٨) ابن حبيب، عبد الملك (٢٣٨هـ):
طب العرب، تحقيق محمد العربى الخطابى، دار المغربى الإسلامى.
(١٩) الخوارزمى:
مفاتيح العلوم، القاهرة، ١٣٤٢هـ.
(٢٠) داود بن عمر الأنطاكى:
تذكرة داود أو تذكرة أولى الألباب والجامع للعجب العجاب، القاهرة، ١٩٥٢.
(٢١) الدميرى:
حياة الحيوان الكبرى، القاهرة، ١٩٦٣.
(٢٢) الرازى، (أبو بكر):
- الحاوى فى الطب، طبعة حيدر أباد الدكن، الهند، الطبعة الثانية، ١٩٧٧.
- منافع الأغذية ودفع مضارها، القاهرة، ١٣٠٥هـ (وبهامشه كتاب دفع المضار الكلية عن الأبدان الإنسانية لابن سينا).
- كتاب المنصورى فى الطب، تحقيق د/ حازم الصديقى معهد المخطوطات العربية، الكويت، ١٩٨٧.
- المدخل الصغير إلى الطب، تحقيق د/عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٧.
- كتاب القولنج، مع دراسة مقابلة لرسالة ابن سينا فى القولنج، تحقيق وترجمة د/ صبحى محمود الحمامى، منشورات جامعة حلب معهد التراث العلمى العربى، ومعهد المخطوطات العربية، الكويت، ١٩٨٢.
(٢٣) الرشيدى:
عمدة المحتاج فى علمى الأدوية والعلاج (٤ أجزاء)، القاهرة، ١٨٦٥.
(٢٤) الزهراوى:
التصريف لمن عجز عن التأليف، القاهرة.

(٢٥) ابن سينا:
- القانون فى الطب، طبعة بولاق، ١٨٧٧، (المصورة فى المثنى ببغداد).
- كتاب الأدوية المفردة من القانون فى الطب، شرح وترتيب جبران جبور، بيروت، ١٩٧٢.
- الأرجوزة فى الطب، تحقيق د/ جان جابى.. والشيخ عبدالقادر نور الدين، باريس، ١٩٥٦.
(٢٦) الشيزرى، (عبد الرحمن بن نصر):
نهاية الرتبة فى طلب الحسبة، طبعة دار الثقافة ببيروت، المصورة عن طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، ١٩٤٤ (تحقيق السيد الباز العرينى).
(٢٧) ابن عبد ربه:
العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وزملائه، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٧.
(٢٨) الفارابى:
- التنبيه على سبيل السعادة، طبعة حيدر أباد الدكن، الهند، ١٩٢٦.
- كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدى، بيروت، ١٩٧٠.
- إحصاء العلوم، نشرة عثمان أمين، القاهرة.
(٢٩) الطبرى، أبو الحسن على بن سهل بن ربن (ت ٢٤٧هـ):
فردوس الحكمة فى الطب، تحقيق محمد زبير الصديقى، برلين، ١٩٢٨.
(٣٠) ابن قتيبة، (أبو محمد الدينورى):
- عيون الأخبار، القاهرة، ١٩٦٣.
- المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، ط٢، ب. ت.
(٣١) ابن قرة، (ثابت):
الذخيرة فى علم الطب، نشره د/ جرجس صبحى، المطبعة الأميرية بالقاهرة، الجامعة المصرية، ١٩٢٨.
(٣٢) ابن القف، (أبو الفرج):
- الأصول فى رشح الفصول البقراطية، الإسكندرية، ١٩٠٢.
- العمدة فى صناعة الجراحة، حيدر أباد، دائرة المعارف العثمانية، ١٩٣٧.
(٣٣) القفطى، (جمال الدين):
إخبار العلماء بأخبار الحكماء، الخانجى، القاهرة ١٣٢٦هـ.
(٣٤) القلقشندى:
صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، نسخة مصورة عن المطبعة الأميرية، القاهرة، ب. ت.
(٣٥) المجوسى، (على بن عباس):
كامل الصناعة الطبية.. أو الكناشة الملكية، القاهرة، ١٨٧٧.
(٣٦) المسعودى:
مروج الذهب، طبعة بيروت، ١٩٦٥.
(٣٧) الملك المظفر يوسف بن عمر الرسولى:
المعتمد فى الأدوية المفردة، دار المعرفة، بيروت، ودار الباز، مكة المكرمة.
(٣٨) الميدانى:
مجمع الأمثال، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٩٧٢.
(٣٩) ابن النفيس (على بن أبى الحزم القرشى):
الموجز فى القانون، تحقيق عبد الكريم الغرباوى، وزارة الأوقاف، القاهرة، ١٩٨٦.
(٤٠) ابن النديم:
الفهرست (طبعة فلوجل)، القاهرة، ١٣٤٨هـ.
(٤١) النويرى:
نهاية الأرب فى فنون الأدب، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٦.

ثالثاً : المراجع

(٤٢) أحمد عيسى:

تاريخ البيمارستانات فى الإسلام (بالإنجليزية) والنسخة العربية ، مطبوعات جامعة فؤاد الأول، كلية الطب، القاهرة، ١٩٤٤ .

(٤٣) إدوارد برلون:

الطب العربى، ترجمة أحمد شوقى حسن (سلسلة الألف كتاب)، القاهرة، ١٩٦٦ .

(٤٤) إسماعيل مظهر:

الفكر العربى والتراث اليونانى، القاهرة، ١٩٢٨ .

(٤٥) ألدوميلى:

العلم عند العرب وأثره فى تطور العلم العالمى، ترجمة عبدالحليم النجار ومحمد يوسف موسى، القاهرة، ١٩٦٢ .

(٤٦) أمين سيد أحمد الزيات:

علم الركة أو بدع العوام فى الخرافات والأوهام (٢ جـ)، القاهرة، ١٩١١ .

(٤٧) التجانى الماحى:

مقدمة فى تاريخ الطب العربى، مطبعة مصر، الخرطوم، ١٩٥٩ .

(٤٨) توفيق الطويل:

- لقطات علمية من تاريخ الطب العربى، مجلة عالم الفكر، الكويت م(٥)، ع (١)، أبريل ١٩٧٤ .

- العلم والعرب فى عصر الإسلام الذهبى، القاهرة .

(٤٩) جلال محمد موسى:

الطب والأطباء، مجلة عالم الفكر، الكويت، م(٩)، ع(١) ،أبريل ١٩٧٨، (ص٤٣ - ص٩٦) .

(٥٠) جورج قنواتى:

تاريخ الصيدلة والعقاقير فى العهد القديم والعصر والوسيط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩ .

(٥١) حسان شمسى باشا:

قبسات من الطب النبوى فى ضوء الاكتشافات العلمية الحديثة، جدة، ١٩٩٠ .

(٥٢) حسن عبد السلام:

ذخيرة العطار ، أو تذكرة داود فى ضوء العلم الحديث، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٤٢ .

(٥٣) خير الله أمين أسعد:

الطب العربى، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٤٦ .

(٥٤) سامى حداد:

مآثر العرب فى العلوم الطبية، بيروت، مطبعة الريحانى، ١٩٣٦ .

(٥٥) سامى خلف حمارنة:

- فهرس مخطوطات دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٧ .

- فهرس مخطوطات دار الكتب الظاهرية، دمشق، مجمع اللغة العربية، ١٩٦٩ .

- الطبيب والجراح العربى، أبو الفرج بن القف، القاهرة، ١٩٧٤ .

- الصناعة الطبية فى العصر الإسلامى الذهبى، مجلة عالم الفكر، م (١٠) ،ع (٢)، يوليو ١٩٧٩، الكويت، (ص٢٩٥ - ص٣٢٤).

(٥٦) سليمان قطاية:

- مخطوطات الطب والصيدلة فى المكتبات العامة بحلب، جامعة حلب، معهد التراث العلمى العربى، ١٩٧٦ .

- الطب العربى، مجلة عالم الفكر، م (١٠)، ع (٢) ، يوليو ١٩٧٩، (ص٢٧٧ - ص٢٩٤) .

(٥٧) شاخت وبوزورث:

تراث الإسلام (الجزء الثالث، ترجمة حسين مؤنس وإحسان العمد) سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨ .

(٥٨) طه باقر:

لمحات من تراثنا الحضارى القديم فى الطب، مجلة المجمع العلمى العراقى، بغداد، المجلد (٣١)، الجزء الثانى، أبريل ١٩٨٠، (ص١٠٢ - ص١٢١) .

(٥٩) عبدالحليم منتصر:

مكانة الطب فى تاريخ العلم عند العرب، مجلة الجمعية المصرية لتاريخ العلوم، ١٩٧٤، (ص٢ - ص١٤)، (فى هذا العدد أيضاً دراسات أخرى مهمة مثل: تقاليد وآداب المهنة الطبية، وتاريخ البيمارستانات) .

(٦٠) عبد الرحمن إسماعيل:
طب الركة (جـ ٢)، المطبعة الإلهية، القاهرة، ١٨٩٢ .
(٦١) عبد الرحمن بدوى:
- أبحاث المستشرقين فى تاريخ العلوم عند العرب (دراسة ببليوجرافية نموذجية، أشار فيها الدكتور بدوى إلى نماذج من الدراسات العربية والأجنبية الحديثة.. وخاصة فى الطب العربى وتاريخه وأعلامه، وفى طب البيطرة (الحيوان) وطب البيزرة (الصقور) وفى خواص النبات والأحجار والمعادن الطبية والسحرية، وفى الصيدلة والعقاقير عند العرب. ثم قال بالحرف الواحد عن هذه الدراسات الحديثة أن مجرد السرد الببليوجرافى لعناوينها يمكن أن يستغرق وحده أكثر من ألفى صفحة)، الناشر: مجلة عالم الفكر، م (٩)، ع (١)، أبريل ١٩٧٨، الكويت، (ص١٣ - ٤٢) .
- التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية (ترجمة)، القاهرة ، ١٩٤٠
(٦٢) عبدالله عبدالرازق السعيد:
الإعجاز الطبى فى القرآن والأحاديث النبوية، جدة، ١٩٨٥ .
(٦٣) كمال حسن:
الطب المصرى القديم، وزارة الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤ .
(٦٤) ماكس مايرهوف:
العلوم والطب (عند العرب)، فصل فى كتاب تراث الإسلام، إشراف سير توماس أرنولد، ترجمة جرجيس فتح الله، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢ م(ص٤٤٥ - ص٥١٤)، (والمقال مزود بقائمة ببليوجرافية بالإنجليزية والفرنسية والألمانية عن الطب العربى Arabian Medicine وتاريخه
(٦٥) محمد أسعد خيرالله:
الطب العربى (بالإنجليزية ، الجامعة الأمريكية، بيروت) ترجمه إلى العربية: مصطفى أبو عزالدين، بيروت، ١٩٤٦ .
(٦٦) محمد رجب النجار:
- مصادر دراسة المأثورات الشعبية فى التراث العربى، عالم الفكر، م(٢١)، ع (٢)، أكتوبر ١٩٩١، الكويت.
- بردة البوصيرى، قراءة فولكلورية - حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت (١٩٨٦)
(٦٧) محمد العربى الخطابى:
الطب والأطباء فى الأندلس، دار الغرب الإسلامى، ١٩٨٨ .
(٦٨) محمد على البار:
الحدرى بين الطب وحديث المصطفى، جدة، ط٥، ١٩٨٦ .
(٦٩) محمد كمال حسين (مشرف):
الطب المصرى القديم، وزارة الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤ .
(٧٠) محمد نظيم نسيمى:
الطب النبوى والعلم الحديث، بيروت، ١٩٨٧ .
(٧١) محمود الحاج قاسم محمد:
الموجز لما أضافه العرب فى الطب والعلوم المتعلقة به، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٤ .

(72) Amin A. Khairallah, Outline of Arabic Contribution to Medicine and the Allied Science. Beirout, AMerican Unvr. Press, 1946 (مترجم إلى العربية).
(73) A. Issa, Histoire de la Bimaristan Islamique. (مترجم).
(74) George Sarton, An Introduction to the History of Since (Combridge Institution of Weshington-London), 1931.
(75) Aldo Mieli, La Science Arabe et son role dans l'evolution Scintifique Mondiale (Leiden, 1934) . (مترجم)
(76) E. Browne, Arabian Medicine, University Press Cambridge, 1921.
(77) D. Cambpell, Arabian Medicine and its Influence on the Middle ages (2 vols) Kegan Paul, London, 1926.
(78) Lucien Leclere, Histoire de la Medicine Arabe (2vols), Paris, 1876.
(79) Maria Leach (ed.), Standard Dictionary of Folklore, Mythology (Funk and Wagnall's) N.Y. 1984.
(80) Milton-Simpson, M.W., Arab Medicine and Surgery, Oxford Univr. press, London, 1922.
(81) Richard Dorson (ed.) Folklore and Folklife, Chicago, Univr. of Chicago Press, 1973.

دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ

د. مرسى السيد مرسى الصباغ

هو وهب بن منبه الأبناوى الذمارى الصنعانى (١) ، وفى رواية أخرى: وهب بن منبه بن سيـــج بن ذكبار (٢) ، وفى إحدى الروايات نجد أن أخاه كان اسمه همّام بن منبه بن كامل بن شيخ اليمانى أبا عقبة الصنعانى الأبناوى (٣) ، ومن ثم فاسمه، تبعًا لتلك الرواية، وهب بن منبه بن كامل بن شيخ اليمانى أبو عقبة الصنعانى الأبناوى.

هذا، وتجـمع الروايات على أنه ولد سنة ٣٤هـ/ ٦٥٤م (٤) من أصل يهـودى، يرجع نسبه إلى جبل ظهر فى اليمن ممن تزوج الفرس فى العرب وعرفوا بالأبناء؛ لأن أمهاتهم من غير جنس آبائهم، وكون الأبناء طبقـة خاصة فى اليمن، ولما قدم (وبر بن يحنس) يدعوهم إلى الإسلام، بناءً على دعوة النبى لهم أسلموا وساعدوا المسلمين ودافعوا عن الإسلام وقاوموا الردّة وكان منهم وهب بن منبه (٥).

أما وفاته فتتناقض الروايات فيها، فرواية تقول إنه توفى سنة ١٠٤ هـ، وأخرى تقول سنة ١١٠هـ، وثالثة ترى سنة ١١٦هـ، لكن كلها تجمع على أنه توفى فى صنعاء (٦).

ثقافته:

يقول وهب بن منبه عن نفسه: إنه قرأ من حكمة لقمان نحو عشرة آلاف باب (٧) ، وقرأ ثلاثة وتسعين كتاباً مما أنزل الله على الأنبياء (٨) ، ويقول عنه المؤرخون: إن له قراءات وترجمات أخذت من التوراة ومن كتب الله الأخرى، هذا بالإضافة إلى أنه حصل على علمه من كتب الأولين وأن أخًا له كان يذهب إلى الشام للتجارة فكان يشترى له الكتب ليطالعها (٩) ، وكان عالماً بجملة لغات؛ فكان يتقن اليونانية والسريانية والحميرية ويحسن قراءة الكتابات القديمة الصعبة التى لايقدر أحد على قراءتها، وكان مما يروى عنه فى هذا أن الخليفة الوليد بن عبدالملك وجد لوحاً فى حائط فيه كتابة باليونانية، فعرضه على جماعة من أهل الكتاب فلم يقدروا على قراءته، فتوجه به إلى وهب بن منبه فقال: هذا مكتوب فى أيام سليمان بن داود عليهما السلام (١٠) ، هذا بجانب أنه استقى أخباره عن بعض الأمور المتعلقة بالنصرانية من خلال

المؤلفات النصرانية أو من أشخاص، سمعوا بما ورد من أخبار عن بعض الأحداث، كان متصلاً بهم فسمعها منهم (١١)، ومن مثل ذلك مولد وحياة المسيح وما يرويه عن نصارى نجران، وتعذيب ذى نواس إياهم، وقصة الراهب «فيميون» التى نجدها مطابقة للروايات النصرانية ولما جاء فى كتاب شمعون الأرشامى عن هذا الحادث (١٢).

أما ما ذكر عن التبابعة والعرب البائدة فإنه قصص، وأما علمه بأخبار العرب الآخرين فيكاد يكون صفراً، فلا نجد فى رواياته شيئاً يعد تأريخاً لعرب الحيرة أو الغساسنة أو عرب نجد، بل هو قصص ولم يصل إلى مستوى الأخبار، ولعله وجد نفسه ضعيفاً فى التأريخ، وفى أخبار العرب فمال إلى شئ آخر لايدانيه فيه أحد، وهو مرغوب فيه مطلوب، وهو القصص الإسرائيلى وما يتعلق بأقوام ماضين ذكروا فى القرآن الكريم، وكان بالمسلمين الأوائل حاجة إلى من يتحدث لهم عن ذلك القصص وأولئك الأقوام (١٣) . وعليه، فوهب بن منبه يعتبر مرجعاً مهماً فى القصص الإسرائيلى؛ ذلك لأنه لم يظهر من يهود اليمن فى الإسلام ممن عرفوا برواية الإسرائيليات سوى رجلين هما: كعب الأحبار ووهب بن منبه (١٤)، هذا بالإضافة إلى أنه يعتبر من أقدم رواة سير الأنبياء فى الجزيرة العربية كما يعتبر من أمهر رواة القصص (١٥).

ونتيجة لما سبق ولما يرجع إلى أصله اليهودى واليمنى ونتيجة لأنه من رواة المغازى بعد الإسلام، نجد أن تأثيراته الثقافية ترجع إلى الثقافة اليهودية ثم اليمنية ثم الإسلامية.

عصره

بدايةً - ومن خلال ميلاد ووفاة وهب - يمكن حصر الفترة التى عاش خلالها ما بين وفاة عثمان بن عفان وتولى هشام بن عبدالملك؛ تلك الفترة التى تمثلت فيها صراعات سياسية وفكرية واجتماعية استطاع ، من خلالها، وهب أن يصوغ فكره ويعيش بقراءاته وثقافاته المتعددة، ويختلط بالبعض من معاصرى تلك الفترة لينتج لنا، فى النهاية، وهب بن منبه بالصورة التى نراها له فى رواياته التى وصلتنا مبعثرة وضائعة. هذه الفترة كانت الخلافة فيها وراثية بالدرجة الأولى؛ ومن ثم نشبت الصراعات والفتن والدسائس التى شارك فيها العرب والموالى والرقيق بدور لايقل عن مشاركة العرب والعجم والروم وما لكل منهم من تعصب إلى جنسه وإلى طائفته؛ ومن ثم كانت المعارك والنزاعات بين الشيع والأحزاب، الأمر الذى نتج عنه، فى النهاية، انحلال الدولة الأموية وضياع زمام الأمور من يدها لتصل إلى أيدى العباسيين.

ونتيجة لاختلاط الأجناس فى المجتمع الأموى، فى ذلك العهد، فإن الموالى شاركوا العرب فى بعض أعمال الدولة كالرقابة على الأسواق والأمور المالية والإشراف على المنشآت العامة، وكذلك الرقيق كان لهم دور فى الزراعة والصناعة والتجارة، وكان لهم أثر كبير فى التغير الاجتماعى بما جلبوه معهم من عادات وتقاليد.

ونتيجة لكل هذا، كانت الزراعة والتجارة والصناعة مزدهرة؛ فالزراعة ازدهرت نتيجةً لخصوبة التربة ووفرة الأيدى العاملة وتشجيع الخلفاء والولاة لها، والصناعة ازدهرت نتيجة قيام بعض الصناعات البسيطة مثل الصباغة والحدادة ودباغة الجلود والنجارة والنسيج والورق، بالإضافة إلى مزاولة السكان لمهنة الخياطة والغسل والحلاقة وعمل الخبز.. إلخ. أما التجارة فكانت مزدهرة نتيجة لحسن الموقع الجغرافى والاهتمام بطرق المواصلات والقضاء على قطاع الطرق... إلخ.

من هنا كان الازدهار الاقتصادى الذى واكبه نشاط ثقافى واسع النطاق؛ حيث انتشرت المجالس العلمية والأدبية ومنها مجالس القصاص التى تنوعت؛ فبعضهم كان يتحرى الدقة فى حديثه ومن هؤلاء: الأئمة ورجال الدين، وبعضهم كان يهدف إلى الكسب المادى ويتخذ من القصص مهنة يعيش من ورائها وبعضهم كذاب واتهم بالكذب. وعليه، فإن القصص قد نما فى العصر بسرعة لأنه يتفق مع ميول العامة، ومن ثم اتخذ على أنه أداة من أدوات النضال بين التشيع والأحزاب؛ أى استغل استغلالاً سياسياً للترويج للأشخاص والمبادئ، وقد روى عن يزيد بن حبيب أن عليًا (رضى الله عنه) قنت، فدعا على قوم من أهل حربه فبلغ ذلك معاوية، فأمر رجلاً يقص بعد الصبح وبعد المغرب أن يدعو له ولأهل الشام. وقد جاء فى المقريزى عن الليث بن سعد أن معاوية ولى رجلاً على القصص فإذا سلم من صلاة الصبح جلس وذكر الله عز وجل وحمده ومجده وصلى على النبى (ﷺ) ودعا للخليفة ولأهل بيته وحشمه وجنوده ودعا على أهل حربه وعلى المشركين كافة.

أضف إلى ذلك ما يروى عن التنافس والخصومة التى كانت قائمة بين على وأبى بكر، ثم بين على ومعاوية، وبين عبدالله بن الزبير وعبدالملك، ثم بين الأمويين والعباسيين والتى كانت، لاشك، حافزاً يخوض فيه القصاصون، يخفضون فيه من قيمة من يعادون، وقد دخلت هذه العداوة فى وضع الحديث الشريف، والذى حدث فى الحديث لاشك فى أنه

حدث فى القصص على صورة أوسع، بل إن ما عرف عن العرب من تنازع حول الرياسة والفخر والشرف كان، ولاشك، أحد أسباب رواج القصص التى تزعم الفضل لقبيلة وتذل لها أعناق باقى القبائل. وأضف إلى هذا الصراع بين العرب والعجم والروم تعصب كل إلى جنسه وطائفته وما سجلته القصص العربية من صراع مرير بين العرب وغيرهم وما قررته من تفضيل للعرب وسيادة لهم على كل جنس. ومن هنا كانت العناية بكتب الأنساب والأيام. ثم إنه، فى هذا العصر ظهرت حركة الكتابة الديوانية وتطورت بجانب ظهور حركة التأليف القصصىّ الروائىّ. هذه الحركة لم تظهر فجأة ولانتيجة لحاجة الدولة الرسمية وإنما هى، بلاشك، استمرار لحركة سبقتها فى الجاهلية عنيت بالقصص وحكايات التاريخ والأبطال وحفلت بالموروث من الأساطير المتعددة، واستمرت أثناء الإسلام، ثم احتاجها المسلمون حين اتسعت رقعة الدولة، وتشابكت صور الحياة وتعقدت، ودخل حياتهم أبناء أجناس أخرى يحملون ثروات متباينة ضخمة من التراث القصصى، كما احتاجها المسلمون لتثبيت المعانى الدينية وتدوين أحداث الرسالة وسيرة الرسول، ولتفسير إشارات القرآن الكريم إلى أحداث التاريخ فيما أورد من قصص(١٦).

إن المسعودى يروى عن «معاوية» أنه كان يستمر إلى ثلث الليل فى أخبار العرب وأيامها والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة، ثم تأتيه الطرف الغريبة من عدد نسائه وغيرذلك من المآكل اللطيفة، ثم يدخل فينام ثلث الليل، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر، فيها سير الملوك وأخبارهم والحروب والمكايد، فيقرأ ذلك عليه غلمان قد وكلوا بحفظها وقراءتها، فتمر بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات.

هذا بجانب أنه كان هناك اهتمام بأخبار الغزوات والمعارف، فنجد أوائل الكتب التى نعرفها عن صدر الإسلام كتب المغازى، وأول من اشتهر فى تأليف المغازى «إبان عثمان بن عفان»، وتتناول رسائل «عروة بن الزبير» وقائع كثيرة ومهمة فى تاريخ صدر الإسلام: كهجرة الحبشة وموقعة بدر وفتح مكة (١٧)، هذا بالإضافة إلى أن «ابن النديم»، فى الفهرست يذكر أن «زياد بن أبيه» المتوفى سنة ٥٣هـ، قد ألف كتاباً لـ «غفل النسابة البكرى» المتوفى سنة ٦٠هـ اسمه «التظافر والتناصر»، كما يذكر «ابن سعد» فى طبقاته أن «عبدالله بن عباس»، «المتوفى سنة ٦٨هـ»، كانت له مدونات كثيرة، تظهر لنا صورة منها فى الكتب المتأخرة ككتاب التيجان لـ «وهب بن منبه»، الذى ينقل عنه روايات حول ذى القرنين، ولـ «عبيد بن شرية الجرهمى»، المتوفى عام ٧٠هـ تقريباً، كتاب فى أخبار اليمن وأشعارها (١٨)، يقول عنه الدكتور «حسين نصار»: إنه ملحمة من أجمل الملاحم العربية النثرية التى تتناول تاريخ العرب الجنوبيين ويلعب فيها الخيال دوراً كبيراً ويحليها الشعر والقطع النثرية الأرجوانية والقصص الإسرائيلية المأخوذة من التوراة وأخبار الإسرائيليين (١٩).

ومن الواضح أن أهداف القاصّين، هنا، كانت تسير مع أهداف القاصّين نفسها من قبل، ومن هنا فإن التاريخ كان وسيلة لسرد الأحداث الروائية والقصصية التى تحمل المثل وتخلق الأبطال؛ ومن ثم كان التاريخ والأساطير والقصص أول ألوان المعارف تداولاً، ثم جاء ت، بعد ذلك، مرحلة ترجمة العلوم ونقل الفلسفات (٢٠).

أما وهب بن منبه فقد شارك فى كل هذا النشاط الثقافى بدور له أثره فى إثراء تلك المجالس بأحداث روائية قصصية لو تتبعناها فى كتاب التيجان (٢١) مثلاً لأدركنا ما يحاوله من إثبات فضل اليمنيين على غيرهم، بل تنبؤهم بالرسالة والرسول وإيمان ملوكهم الأقدمين بمحمد ورسالته، مجاريًا ما ساد عند العرب من روح الفخر والسيادة. هذا بجانب رواياته التى ألفها فى كتابه المغازى وما بها من تفسير لآى القرآن حول هاجر والبيت الحرام وقصة الفداء(٢٢). ثم تفسيراته الأسطورية التى اعتمد عليها مؤلف سيرة عنترة فيما يخص قصة إبراهيم وغير ذلك(٢٣).

من هنا، فإن وهب بن منبه من خلال أعماله وعلاقاته وحضوره مجالس العلماء ومشاركته فى الأحداث وتنقلاته ما بين اليمن والحجاز والشام فضلاً عن قراءاته الواسعة - تفاعل مع ظروف عصره المليئ بالصراعات السياسية والفكرية والاجتماعية مما أصقل وأنضج شخصيته فخرج لنا برواياته التى وصلنا البعض منها وضاع البعض الآخر.

كتبه

«التيجان فى ملوك حمير»؛ هذا الكتاب يعد المنبع الأول لما عرف العرب من أساطير حول نشأة الكون وقصص مبدأ العالم وظهور اللغات ونشأة اللغة العربية، يقصها عليك فى أسلوب أقل ما يوصف به أنه أسلوب قصصى (٢٤)، ولعل الصورة التى ينقلها لنا الكتاب هى بحق تعبير صادق عن حيرة الإنسان وقلقه؛ هى تصوير لصراع الإنسان مع القدر وصراعه مع الطبيعة وصراعه مع الحياة؛ بل إنها، فى كثير من فصولها، ترسم صوراً للصراع ضد الغرائز ومحاولة التغلب

عليها، كما تنقل لنا صورة حقيقية لطبيعة الحياة العربية تُعُد أكثر صدقًا وإبانة من الصورة التى ينقلها الشعر أو تنقلها الخطابة وما شابهها(٢٥).

هذا الكتاب لم يكتبه وهب بالصورة التى هى بين أيدينا؛ وإنما رواه أبو محمد عبدالملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبى إدريس بن سنان عن جده لأمه عن وهب بن منبه، ولعل هذا يعد تدخلاً من ابن هشام فيه؛ حيث إنه، أثناء التدوين، أضاف أحداثاً متأخرةً، الأمر الذى يجعلنا نعتبره استطراداً لحكايات وهب عن الأحداث المتقدمة، وبالتالى فهذا الكتاب ألف مرتين: الأولى حين رواه وهب بن منبه، والثانية حين كتبه أبو محمد عبدالملك بن هشام راوى سيرة ابن إسحاق، ونحن نعنى بكلمة التأليف هنا الجمع والترتيب والصياغة، فلاشك أن وهباً كان يجمع ما يقع له من قصص ملوك حمير وما وعته ذاكرته مما عرفه، إما عن طريق الرواية، وإما عن طريق القراءة.

هذا، ويلاحظ فى كثير من قصص الكتاب أنها تكاد تكون مختصراً لأصل أكبر حجمًا وأكثر تفصيلاً وهذا ما يمكن ملاحظته أثناء روايته للقصة بحوار تشعر بأنه منقطع لامتصل أو أسلوب الإيجاز فى بعض مواقع القصة، بينما يسير باقى أجزائها فى إطناب يعنى بكل التفصيلات والجزئيات (٢٦).

فى هذا الكتاب يبدأ وهب قصصه منذ خلق الله الكون، وتحكى قصصه خلق الحيوانات والسماء والملائكة والنجوم والجنة والنار، ثم إبليس والجان من شرار النار؛ ثم خلق الأزمنة وتقسيمها ثم خلق الأرض، ثم كيف غضب الله على الجان فأخرجهم من الجنة وأسكنهم الأرض فى جزائر البحار وقفار الأرض، ثم تمضى لتصل إلى خلق آدم وبعده إلى خلق حواء، ويقف بعد هذا متأنيًا فى قصة خلاف قابيل وهابيل، ويقف وقفة الفنان الذى يختار المواقف التى يستطيع أن يبرز فيها معانى إنسانية مشتركة وعامة، ويستمر بعد هذا متتبعاً تطور العالم وبلبلة الألسنة ونشأة اللغة واختلاف الأجناس، ثم بعد ذلك يتناول سير ملوك حمير ملكاً ملكاً(٢٧).

والواقع أن وهبًا فى كتابه يحاول أن يلائم بين ما يحكى من تواريخ وقصص وبين ما دخل معارف العرب عن طريق الإسلام من قصص ومعتقدات، فهو يحاول أن يلائم بين ما يرويه وما جاء فى القرآن، فنجده يستشهد بآى القرآن الكريم محاولاً التوفيق والملائمة، و قد حاول هذا ، أيضًا، فى قصة عاد وثمود وقصة ذى القرنين، وقصة سليمان وقصة خلق العالم وسفينة نوح وغيرها من القصص، وهو يقف عند بعض القضايا التى يوردها فى قصته فيناقشها مناقشة منْ يحاول إثبات صحة قصته رغم تعارضها مع بعض أحكام الدين، كمناقشته لحكاية تسلط الشيطان مكان سليمان على ماله ونسائه، ومناقشته لما قاله المفسرون عن ذى القرنين من أنه الإسكندر المقدونى مع ما تؤكده قصته من أنه ملك حميرى، وكربطه بين بعض الأسماء التى يحكى عنها ونسب النبى (ﷺ)، كما أورد فى قصة الحارث الجرهمى والهميسع الذى هو من جدود النبى (ﷺ) ، كما فعل فى قصته عن معضر وأولاده وهى من أروع قصص الكتاب. وكذلك تشير حكايات وهب إلى ما فى الجزيرة من كنوز مطمورة وقبور مختفية مليئة بالآثار التى تنمّ عن ملوك حمير.

والواقع أنك فى قصص وهب هذه تحس بعقلية تحاول بروح عصرها أن توائم بين ما تعرفه وبين ما تحب أن يقال، وتحاول أن تثبت ما تقوله مرة بالبرهان العقلى ومرة بالمناقشة ومرة بالاستناد الى حديث شخصية مرموقة كالنبى (ﷺ) وعلى بن أبى طالب، وفى حكايات وهب تلمح اتصالاً كبيراً بكل شعوب الأرض من الهند والصين والأندلس والترك والفرس والصقالبة والأحباش والمصريين وسكان الجزائر وغيرهم ممن سبقوا عصر التدوين، وهذا الاتصال حدث بعد فترة طويلة من ظهور الإسلام وبعد انتشاره بزمنٍ طويلٍ.

وهذا هو الجزء الذى رواه وهب، ثم يأتى بعد هذا دور ابن هشام، فتراه يخرج من سياق القصة ليضيف شيئًا من عنده ثم يعود إلى قصة وهب من جديد، وتراه يضيف هذه الأشياء كأنه يكمل القصة زمنيًا؛ فهو يضيف ما يحس أنه يكمل القصة من عند النقطة التى وقف فيها وهب، أو يضيف إلى القصة جديداً لم يعاصره وهب، وهو يعتمد فى رواياته على مصادر متعددة منها محمد بن إسحاق ومنها الهمدانى ومنها الكلبى ومنها حكاية يحكيها هو عن حوار دار بين وهب وعبدالله بن عباس وكعب الأحبار عن ذى القرنين مثلاً.

إن ابن هشام يفرض شخصيته على الكتاب فرضاً ليضيف قصة هنا، وحكاية هناك وبيتاً من الشعر أو خطبة فى بعض الأحيان، إلا أنك لاتلمحه يتدخل فيما يتعلق بالعصور المتأخرة التى تقترب من الإسلام أو التى تدخل فى الإسلام فعلاً (٢٨). ومن ناحية أخرى، فإن هذا الكتاب اعتمد عليه مؤلف سيرة عنترة حيث يقول:

«ذكر وهب بن منبه حديث أولاد كوش وميلاد النمروذ بن كنعان لعنه الله وميلاد سيدنا إبراهيم وحديث أولاد معن بن

عدنان وما تفرع بعدهما من العربان وذكر الرواة الحفظة عن وهب بن منبه وعن كعب الأحبار (رضى الله تعالى عنهما) أنه لما أهلك الله تعالى قوم سيدنا نوح بالطوفان وقوم عاد بالريح العظيم وقوم ثمود بالصيحة أنشأ قوماً آخرين: أولاد سام وحام ويافث أولاد سيدنا نوح عليه الصلاة والسلام،(٢٩). كما أخذ ابن سعيد الأندلسى من «التيجان فى ملوك حمير» كثيراً فى تاريخه عن العرب العاربة أثناء تأليفه لكتابه «نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب» (٣٠) ، كما أن ابن إسحاق نفسه اعتمد عليه فى عرضه لبداية انتشار المسيحية فى جنوب الجزيرة العربية (٣١).

***المغازى**

هذا الكتاب عثر عليه C. H. Becker فى خزانة الكتب فى Heidelberg بألمانيا على شكل مجموعة من الأوراق المخطوطة رأى أنها جزء من كتاب (المغازى) لوهب بن منبه، وقد نشر الأستاذ R.g.Khoury بجامعة Saarbucken بألمانيا دراسة عنوانها:

Der Heidelbergr papyrus des Wahb B. Munabbih, Zdmg Suppl. (1969) p.p. 557 - 561

ونشرت نصها نبية عبود فى كتابها (دراسات فى أوراق أدبية) تحت عنوان «نص تاريخى»، شيكاغو سنة ١٩٥٧ (٣٢)، ويحتمل أن يكون ابن قتيبة قد استخدم هذا الكتاب فى كتابه المعارف بدون إسناد (٣٣).

وعليه، فوهب بن منبه، بهذا الكتاب، يعد من رواة المغازى بعد الإسلام، حيث إن بعض أجزاء روايته كأنها تفسير لآى القرآن حول هاجر والبيت الحرام وقصة الفداء (٣٤).

كما أن هذا الكتاب يعد مزيجًا من العلم والخيال، فهو علم بقدر ما يعتمد على الواقع وهو خيال بقدر ما يعتمد على الخيال فى رواية كثير من الأخبار بخاصة تلك التى استمدت من العصور الجاهلية (٣٥) . والأمر فى اعتقادنا أن هذا الكتاب تتبع حياة الرسول خلال المعارك التى خاضها لتحل تلك الشخصية تدريجيًا مكان الأبطال الأسطوريين الذين ينسب إليهم القوة والقدرة وحرب القوى الخفية.

إن العرب عند وهب يعتقدون أنهم يحملون إلى العالم رسالة إيمان ويعطون أبطالهم هذه السمة؛ سمة المدافعين عن حق معين، وهذا الحق يبدو، فى بعض الأساطير، مبهمًا غامضًا، وهو فى البعض الآخر يأخذ جانب الكتب السماوية؛ فهو مرة مع اليهودية ومرة مع المسيحية، إلا أنه لايحارب من أجل الشر أبداً، بل إن حروبهم دائماً، منذ مطلع ما يذكرون من أساطير، تقف إلى جانب رسالة ما بصورة دائمة، وقد أتاحت لهم شخصية الرسول كل السمات التى يبحثون عنها فى أبطالهم؛ فقد كانت المعارك كلها معارك انتصار لمبدأ ودفاع عن إيمان وحرباً ضد شرك وكفر.

كانت المعارك، إذن، صورة واقعية لأحلام أسطورية كثيرة راودت ذهن العربى وملأت خياله من قبل.

لقد كان وهب يتلمس أبطاله فى أعماق التاريخ فى حياة التبابعة والجرهميين، وكان يلبس أبطاله ثوباً معنوياً يرتاح هو إليه ويطمئن إلى أنه يمثل ما فيه من الفضائل ويحقق نزعة البطولة المتكاملة، وفى النبى تجسدت هذه الفضائل وتحققت النزعة البطولية المتكاملة؛ ولذا فالنبى (ﷺ) يحتل، فى هذه القصة، مكان البطل ويمثل، فيها، جماع ما كان العرب يحلمون به من مثال لبطلهم الذى يحمل السيف دفاعاً عن حق معين تسنده قوة جبارة، تعينه على هزيمة المشركين، وتفتح أمامه الطريق، وتزيل من أمامه العقبات بينما هو وقلة من رجاله يجادلون أهل الشرك الكثيرى العدد والعدة حتى ينتصر وينتصر معه إيمانه الجديد ورسالته الجديدة، ومحمد يعدُّ منهم ما فى ذلك شك، يرفعون نسبه إلى إسماعيل محققين فى كل أب من آبائه، رابطين سلسلة النسب النبوى بمجموعة من الأعمال التى تمهد للبطولة الكاملة عند محمد (ﷺ).

ولعل، هنا، ظاهرة مميزة، ذلك أن أبطال العرب، قبل الإسلام، كانوا جميعًا من عرب الجنوب؛ أى من اليمن، بينما محمد يمثل البطل الحقيقى الأول لعرب الشمال؛ ولذا فقد كان احتفال الشماليين بظهوره احتفالاً خطيراً ومهمًا، ومن هنا، تناقل وهب بطولات اليمنيين باستمرار؛ حيث كانت الحضارة والمدنية(٣٦).

***الملوك المتوجة من حمير، وأخبارهم وقصصهم وقبورهم وأشعارهم**

هذا الكتاب رآه ابن خلكان فى مجلد واحد وقال إنه من الكتب المفيدة (٣٧)؛ حيث إنه تناول أخبار التبابعة، والظاهر أن عبدالملك بن هشام بن أيوب الحميرى المتوفى سنة ٢١٣هـ أو سنة ٢١٨هـ استند إليه بعد أن أضاف إليه أخباراً أخذها من مؤلفات محمد بن السائب، وأبى مخنف بن لوط بن يحيى، وزياد بن عبدالله بن الطفيل العامرى أبى محمد الكوفى المعروف بالبكائى، وراوية ابن إسحاق، وهو خليط من الإسرائيليات والقصص (٣٨).

* كتاب المبتدأ (٣٩) ، وهذا ما يُنقل عن الأستاذ/ هوروفنش أنه ينسب إلى وهب.

* كتاب العباد (٤٠) ، وهذا ما يروى فى طبقات ابن سعد أنه لوهب.

* كتاب الإسرائيليات (٤١) ، وهذا ما ينسبه إليه البعض.

* أحاديث الأنبياء(٤٢).

دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ

بداية، قبل الحديث عن دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ، لابد أن نبحث فى العلاقة بين الفولكلور والتاريخ بصفة عامة.

فالفولكلور مرآة الرحلة التى يعيشها الناس، وتعبير عن أفكارهم وعواطفهم ومكنونات نفوسهم وتصوير لأحلامهم وأمانيهم وحياتهم بصفة عامة؛ أفراداً وجماعات سواء عاشوا فى القرى أو فى المدن، كما أنه يصور نظمهم الاقتصادية والاجتماعية وأسلوبهم فى مواجهة الحياة من حولهم(٤٣).

أما التاريخ فهو الذى يظهر فى مخلفات الماضى المادية من آثار ومدونات، وقد تدخل فيها التقاليد والأعراف التى سلمت من عوادى الزمن، وحتى هذه التقاليد لايمكن أن تدخل فى باب الحقيقة التاريخية ما لم يتعرف المؤرخ على أصولها وصورها الماضية وتطورها من خلال سنى الماضى قصرت أم طالت حتى الوقت الحاضر، على أن يستقيم هذا التطور مع الصورة التى ينتهى إليها فى الحاضر، فهذه التقاليد والأعراف - إذا تأكد المؤرخ من بقائها سليمة من عوادى الزمن - مفيدة لبحثه التاريخى (٤٤) ، إلا أن السابقين لم يلتزموا بذلك، ومن هنا أخذ عليهم ابن خلدون عدم تحرى الدقة فى الأخبار وتقليد بعضهم بعضاً ، وأنهم غير مهتمين بالأجيال الناشئة، ولا واقفين على تفصيلات نشوء الدول والبحث عن أساليب تضخمها وتعاقبها، ولاعابئين بالعمران وأحوال الناس ومعاشهم (٤٥) ، وبالتالى فهو يعد أول من تنبه إلى أن هناك علاقة بين الفولكلور والتاريخ، ومن ثم فهو يعد صاحب نظرية فولكلورية تمهد لفهم أحداث التاريخ، وتشرح وقائعه، وتستنبط قضايا ثابتة تتعلق بالأفراد والمجتمعات والحكومات.

ولعل من أهم مظاهر هذه الصلة بين الفولكلور والتاريخ استخدام المؤرخ أسلوب العمل الميدانى المتبع لدى الفولكلوريين والأنثربولوجيين فى تسجيل مادته التى يعتمد عليها فى دراسته، ومن أمثلة ذلك ما قام به Webster عندما اصطحب تلاميذه فى جامعة ماكريرى بكامبالا إلى الأحراش والأدغال ليجمع المأثورات الشفاهية من العجائز والمسنين وأهل القرى المتناثرة فى أنحاء أوغندا (٤٦) يضاف إلى هذا أن الأسلوب، الذى اتبعه علماء المسلمين فى جمع أحاديث الرسول (ﷺ) ، وتوثيقها، هو فى صميمه، أسلوب فولكلورى.

وعليه، فإن المحاولات التى قام بها الباحثون فى هذا المجال قد أفرزت تراثاً مملوءاً بالقصص الممتزجة بالأساطير والمعتقدات. ومن هنا ، فإن تراثنا الثقافى العربى تراث فولكلورى، أو كما يقول د. أحمد مرسى (الأدب الشعبى والتاريخ) (٤٧) : والحقيقة أن من ينظر فى الكتب العربية على تنوع مادتها سيجدها حافلة بالكثير مما نطلق عليه اليوم، فى المصطلح المعاصر، أدباً شعبياً وعادات شعبية ظلت تروى شفاهية حقبة من الزمان حتى دونت وبدأت عملية التأريخ حيث كانت البداية حول القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، ومن ثم بدأ المسلمون يهتمون بجمع أخبار الأمم والشعوب التى ورد ذكرهما فى القرآن الكريم.

ونشأت حول ذلك حركة جمع وتصنيف خاصة مع نهاية القرن الأول للهجرة، وقد كانت هذه التجميعات هى ما اعتمد عليه كثير من المؤرخين، بعد ذلك فى القرن الثانى وما تلاه، فى كتاباتهم التاريخية (٤٨).

هذا ، ويشير ابن خلدون ، فى مقدمته، إلى أن تفسير القرآن الكريم قد تضخم تضخماً شديداً ، فى عصر التابعين، بالإسرائيليات وغيرها ؛ لكثرة من دخل من أهل الديانات الأخرى فى الإسلام فضلاً عن ميل النفوس إلى سماع التفاصيل عما يشير إليه القرآن من أخبار الأمم الغابرة والديانات السابقة (٤٩).

ويجئ القرن الثانى للهجرة ويظهر فيه اتجاه للكتابة عن الرسول (ﷺ) وحياته وجهاده فى سبيل نشر الدعوة، ومن ثم ظهر بجانب تدوين الحديث الشريف فن جديد هو السيرة، ثم تطور لينشأ فن السيرة الشعبية. وهكذا بدأت أولى محاولات التأريخ فى التراث العربى حول سيرة الرسول معتمدة، أساساً، على الحكايات والأقاصيص التى كان العرب يحفظونها عن ماضيهم وروايات شهود العيان عن الفترة التى عاشها الرسول (ﷺ). ولعل دوافع اهتمام العرب بتدوين تاريخهم راجعة إلى ما يلى(٥٠):

١ - ترتيب وتنظيم تلك التراكمات المتزايدة من التراث.

٢ - الاهتمام بالفنون والآداب باعتبارها مظهراً من مظاهر تحضر الأمم البائدة.

٣ ـ الرغبة فى التواصل مع تراث الأجداد وإحداث الترابط بين الأجيال.

٤ ـ الصراع من أجل استعادة الحضارة العربية والتفوق، بما لها من تراث، على الأمم الأخرى.

٥ ـ الرغبة فى التعليم والتثقف وإعداد الأجيال للمستقبل.

٦ ـ شعور بعض الخلفاء بالحاجة إلى التعرف على أخبار الملوك فى الأمم الأخرى وسياستهم ونظامهم (٥١).

٧ ـ الحاجة إلى تفهم سور القرآن والتعرف على دلالات ما تحكى من قصص (٥٢).

ومن هنا، بدأ التاريخ يظهر إلى حيز الوجود، وبدأ الإحساس به يتكون فى عقول الناس، وقد أخذ هذا الإحساس ينمو يوماً بعد يوم، ويتدرج شيئاً فشيئاً مختلطاً، أولاً، بعناصر من الفن كالحكايات والرسوم والأغانى والنقوش وما إلى ذلك؛ لينتج لنا، فى النهاية، ذلك التاريخ بملامحه وخصائصه التى نعرفه بها اليوم.

نعود إلى وهب بن منبه ونرى هل ما رواه عن أحوال خلق العالم والعرب البائدة وأخبار اليمن تأريخاً بالمعنى المتعارف عليه أم فولكلوراً قصصياً؟

الحقيقة أنه لايمكن لباحث فى تاريخ شعب من الشعوب أن يتجاهل التراث الذى يمكن أن ينير له الطريق لكى يستطيع فهم عقلية الشعب وعادات أفراده وحياته عامة، مما يتيح له أن يدرس تاريخهم بشكل أسهل وأكثر يسراً؛ ذلك لأن الإنسان منذ فجر الإنسانية يقص على أبنائه وأحفاده قصص أسلافه ممتزجة بأساطيره ومعتقداته. لكن، رغم ذلك، لايمكن أن نعتبر هذا المأثور «تاريخاً» بالمعنى المتداول بيننا أو أننا سنجد فيه صياغة للأحداث بالشكل المتعارف عليه، لكننا سنجد ما يمكن أن يسمى، تجاوزاً، بالتاريخ الوجدانى لهذه الفترة، وهو نمط ينتج عن التفاعل بين الفن والتاريخ»(٥٣).

وعليه، فإن ما جاءنا عن وهب بن منبه هو مصدر مهم من مصادر المعرفة التاريخية، لكنه ليس التاريخ نفسه؛ بل هو صياغة وجدانية للتاريخ، أو هو ما يمكن أن نطلق عليه التاريخ الاجتماعى؛ ذلك لأنه أوقفنا على أحوال المجتمع العربى عبر التاريخ من حيث دراسة التركيب الاجتماعى والبناء الطبقى وتاريخ الطبقات والعادات والتقاليد والحرف والصناع والأسواق والبنيان السكانى وعوامل الزيادة والنقصان، كما حكى لنا عن أوضاع الأقليات وعلاقتها الاجتماعية والسياسية فضلاً عن القيم والمثل والأخلاقيات التى حركت المجتمع فى عصر من عصور التاريخ، وكذا أيضاً تناوله للجوانب السياسية والاقتصادية والفكرية فى حياة المجتمع العربى من حيث تأثيرها على حركة المجتمع.

نعم، كانت له رؤاه الخاصة بمحاولة إثبات فضل اليمنيين على غيرهم ومحاولة إثبات تنبؤ اليمنيين بالرسالة والرسول وإيمان ملوكهم الأقدمين بمحمد ورسالته، وكذا، أيضاً، تدخلاته السافرة فى تفسير القرآن الكريم وما يعرف بالإسرائيليات، الأمر الذى جعل كثيراً من الباحثين يعدونه مرجعاً مهماً فى رواية الإسرائيليات أو (القصص الإسرائيلى).

إلا أن هذا كله لايعنى رفض ما رواه، بل نراه تفاعلاً بين الفن والتاريخ، بين المشاعر والحقائق، وهذا ما يمكن تسميته بـ (الرؤية النفسية الشعبية للتاريخ) (٥٤).

ومن ثم، فإن الفولكلور والتاريخ «من أكثر علوم الإنسان ومعارفه ارتباطاً بالإنسان؛ فالتاريخ يلهث وراء الإنسان من عصر إلى عصر باحثاً ومستفسراً عن حقيقة الإنسان فى محاولة دائبة لأن يفهم الإنسان ويفهم الإنسان ماهيته وحقيقة دوره فى هذا الكون» (٥٥).

أما الفولكلور فهو فنون ومعتقدات وأنماط السلوك التى يعبر بها الإنسان.

وهذا بالفعل ما دار حوله وهب بن منبه، فكان باحثاً ومستفسراً عن حقيقة الإنسان العربى، وباحثاً عن فنونه ومعتقداته وأنماط سلوكه بأسلوب فولكلورى.

وبالتالى، كان ابن منبه رائداً فى التاريخ الاجتماعى، ورائداً فى الفولكلور العربى؛ فهو «يعد من كتاب التاريخ المعروفين باسم Sagraphi، لأنه يكتب التاريخ ممزوجاً بالقصص والأساطير» (٥٦).

أى أنه ألبس التاريخ ثوباً فولكلورياً، وعندما كان التمييز فيه بين الحقيقة وغير الحقيقة صعباً زادت قيمته الفنية؛ لأن هذه الصعوبة ما هى إلا وسيلة من وسائل الجذب والتشويق لهذا التراث.

الهوامش

(١) أيمن فؤاد سيد ، مصادر تاريخ اليمن فى العصر الإسلامى، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، سنة ١٩٧٤م، ص٥٥.

(٢) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جـ ٤، بغداد سنة ١٩٥٠، ص ٥٥٧.

(٣) المصدر السابق، جـ ١، ص٨٥.

(٤)أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن ، ص٥٥.

(٥) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جـ٣ ـ ص٥٢٩، جـ ٤ ـ ص٥٥٦، ص٥٥٠.

(٦) أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن، ص٥٥.

(٧) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، جـ١، ص٣١٨، نقلاً عن ابن قتيبة، المعارف، ص٢٥.

(٨) وهب بن منبه، التيجان فى ملوك حمير، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، سنة ١٩٧٩م، ص٩.

(٩) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، جـ٦، ص٥٦٥.

(١٠) المسعودى، مروج الذهب ، جـ ٣ ، ص١٦٦ دار المعرفة ـ بيروت .

(١١) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، جـ١، ص٨٥.

(١٢) تفسير الطبرى، جـ٢، ص١٠٣، وسمعان الأرشامي هو أسقف بيت أرشام فى بلاد فارس وكان متفقهًا فى المنطق الأرسطوطاليسى وجدليًا لا يكل حتى لدرجة أنه لقب بالفيلسوف الفارسى أو المجادل الفارسى. هذا وله رسالة تدور حول اضطهاد المسيحيين فى نجران على يد الملك اليمنى اليهودى ذى نواس سنة ٥٢٣م سنة ٥٢٤م. وذلك الاضطهاد الذى هو موضوع سورة البروج فى القرآن الكريم، وكتب الرسالة باللغة السريانية وترجمها القس يوحنا عزو كاتم أسرار البطريركية الأنطاكية السريانية، ونشرها بطوان شهداء نجران فى مجلة المشرق سنة ٣١ ـ ١٩٣٢م. راجع أيمن فؤاد سيد، تاريخ مصادر اليمن، ص٥١ ـ ٥٢.

(١٣) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، جـ١، ص٨٦.

(١٤) د. جواد على ، المفصل فى تاريخ العرب جـ٦، ص٥٦٤، ص٥٦٥.

(١٥) فاروق خورشيد، د. محمود ذهنى، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، ص ٩٣.

(١٦) راجع فى هذا الموضوع:

١ ـ المسعودى، مروج الذهب، جـ٣، دار المعرفة، بيروت.

٢ ـ د. عبدالله محمد السيف، الحياة الاقتصادية والاجتماعية فى نجد والحجاز فى العصر الأموى، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة ١٩٨٣م.

(١٧) فاروق خورشيد، فى الرواية العربية، عصر التجميع، ص٨٠.

(١٨) المصدر السابق، ص٦٤.

(١٩) د. حسين نصار، نشأة التدوين التاريخى عند العرب.

(٢٠) فاروق خورشيد، فى الرواية العربية، ص٨١.

(٢١) وهب بن منبه، التيجان فى ملوك حمير، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ١٩٧٩م.

(٢٢) فاروق خورشيد، د. محمود ذهنى، فن كتابة السيرة الشعبية، ص٩٣.

(٢٣) سيرة عنترة، المكتبة الثقافية ، بيروت، لبنان، ص٩ [السيرة الحجازية].

(٢٤) فاروق خورشيد ، فى الرواية العربية، عصر التجميع، ص٥٥.

(٢٥) المصدر السابق، ص٧٦.

(٢٦) المصدر السابق، ص٨٨، ص١٣٦.

(٢٧) المصدر السابق، ص١٣٧.

(٢٨) المصدر السابق، ص١٤٣، ص١٤٤.

(٢٩) سيرة عنتره، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ص٩ (السيرة الحجازية).

(٣٠) ابن سعيد الأندلسي، نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، تحقيق: د. نصرت عبدالرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن جـ١، ص٣٤ سنة ١٩٨٢م.

(٣١) أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن، ص٥٦، ص٥٧.

(٣٢) Nabia Abbot, Studies in al iterary papyry, Vol. ,Histarlcal texts (chieago, 1957).

(٣٣) المصدر السابق، ص٥٦، ص٥٧.

(٣٤) فاروق خورشيد، د. محمود ذهني - فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ سنة ١٩٨٠م - ص٩٣.

(٣٥) د. نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ص ١١٣.

(٣٦) راجع: فاروق خورشيد، في الرواية العربية، ص١٨٤: ص١٨٨. للاستزادة واستكشاف الأمور.

(٣٧) أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن، ص٥٦، ص٥٧.

(٣٨) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب، مصدر سابق، ص٨٦، جـ١، نقلاً عن الإرشاد، جـ٧، ص٢٣٢.

(٣٩)، (٤٠)، (٤١) فاروق خورشيد، في الرواية العربية، ص١٤٤، ص١٤٥.

(٤٢) محسن يوسف - الظواهر القصصية عند العرب، دار المدارة، اللاذقية، سوريا، ص٥١.

(٤٣) د. أحمد مرسي، دراسة حول كتاب بان فانسينا، المأثورات الشفاهية، دار الثقافة للطبع والنشر، سنة ١٩٨١م، ص٦٢.

(٤٤) د. حسين فوزي النجار، التاريخ والسير، المكتبة الثقافية، ص١٠، ص١١.

(٤٥) راجع: ابن خلدون، المقدمة، دار الهلال، بيروت، ص١٧.

(٤٦) د. أحمد مرسي، المأثورات الشفاهية، مصدر سابق، ص٣٠.

(٤٧) المصدر السابق، ص٦٤.

(٤٨) المصدر السابق، ص٦٤: ص٦٦.

(٤٩) ابن خلدون، المقدمة، دار الهلال، بيروت، ص٢٧٩.

(٥٠) د. محمود ذهني، تذوق الأدب، طرقه ووسائله، الأنجلو المصرية، ص٣٤١، ص٣٤٦.

(٥١) أحمد أمين، فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ص١٨٤، ص١٨٥.

(٥٢) فاروق خورشيد، في الرواية العربية، ص٧٨.

(٥٣) د. قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٨٦م، ص٧٤.

(٥٤) المصدر السابق، ص٧٥.

(٥٥) المصدر السابق، ص٥.

(٥٦) أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن، ص٥٥.

بلاغة الطير.. بلاغةُ الهوى
حول فلسفة الخيال الشعبى
فى نص قديم

د. وليد منير

النص:

قال الشيخ أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج القارئ فى كتابه (مصارع العشاق) :

أخبرنا أبو على محمد بن الحسين الجازرى بقراءتى عليه قال: حدثنا أبو الفرج المعافى بن زكريا الجريرى قال: حدثنا الحسين بن القاسم الكوكبى قال:حدثنى أبو على محرز بن أحمد الكاتب قال:حدثنى محمد بن مسلم السعدى قال: وجه إلىّ يحيى بن أكثم يوماً فصرت إليه، وإذا عن يمينه قمطرة(١) مجلدة، فجلست، فقال: افتح هذه القمطرة، ففتحتها، فإذا شئ قد خرج منها، رأسه رأس إنسان، وهو من سرته إلى أسفله خلقة زاغ(٢) ، وفى صدره وظهره سلعتان (٣) ، فكبرت وهللت، وفزعت، ويحيى يضحك، فقال لى بلسان فصيح طلق ذلق:

أنا الزاغ أبو عجوه ... أنا ابن الليث واللبوه
أحب الراح والريحا ... ن والنشوة والقهوة
فلا عدو يدى يُخشى ... ولايحذر لى سطوه

(١) القمطرة: ماتصان فيها الكتب.
(٢) الزاغ: غراب صغير ريش ظهره وبطنه أبيض.
(٣) السلعة: الغدة.

ولى أشـــيـــاء تســـتـط ... رف يوم العـــرس والدعـــوه
فـــمنهـــا سلعـــة فى الظهـ ... ـر لاتســـتـــرها الفـــروه
وأمـــا السلعـــة الأخـــرى ... فلو كـــانت لهـــا عـــروه
لماشك جـــمـــيع الناس فـــيـ ... ـهـــا أنهـــا ركـــوه

ثم قال ياكهل أنشدنى شعراً غزلاً! فقال لى يحيى: قد أنشدك الزاغ، فأنشده، فأنشدته:

أغـرك أن أذنبت ثم تتـابعت ... ذنوب فلم أهجـرك، ثم ذنوبُ
وأكثرتَ حتى قلت ليس بصارمى ... وقد يصرم الإنسان وهو حبيبُ

فصاح: زاغ زاغ زاغ، وطار، ثم سقط فى القمطرة. فقلت ليحيى: أعز الله القاضى، وعاشق أيضًا! فضحك. قلت: أيها القاضى! ما هذا؟ قال: هو ماتراه، وجّه به صاحب اليمن إلى أمير المؤمنين، وما رآه بعد، وكتب كتاباً لم أفضضه، وأظن أنه ذكر فى الكتاب شأنه وحاله.

* * *

العجب والطرافة والحكمة

يأخذ إنطاق الطير موقعه - دوماً - فى ملتقى هذه العناصر الثلاثة أو تقاطعها : العجب، والطرافة، والحكمة. لقد عكست حكايا ت «كليلة ودمنة»، بوصفها قصًا شعبيًا بليغًا، تلك الخصائص بدرجة واحدة تقريبًا.وفى بعض قصص «الليالى» يتمثّل لنا المثلث نفسه، ولكن بدرجات متفاوتة، فيطغى العجب على الحكمة أو تطغى الحكمة على الطرافة.. وهكذا.

هنا، فى ذلك النص، يبرز وضع استئنائى هو تسليم مسبق بحدوث الواقعة. ويعزز التوثيق بالسند المتسلسل هذا التسليم، كما أن الشخصيتين المعروفتين لنا: شخصية المؤلف الحسين بن أحمد السراج وشخصية القاضى يحيى بن أكثم تؤكدان بحضورهما التاريخى وشهرتهما مصداقية الحدث.

هذه الخدعة المحكمة تجعلنا نُصدّق؛ بل إننى أفترض أن شيخنا السرّاج كان يصدّق كذلك ما أثبته فى كتابه البديع. ما معنى ذلك؟ **إن معناه - ببساطة - أن الخيال الشعبى يعثر على نمذجته الأصيلة بما هو تحوُّل من قوة إلى فعل، من خرافة مرويّة إلى واقع عيانى، فى لحظة تحوُّل الحديث الشفاهى المتكرر بالانتقال (حدثنا فلان عن فلان عن فلان) إلى كتابة مدونة بمداد كاتب واحد.** وذلك ما لانجده فى الصيغة الافتتاحية لكتاب «كليلة ودمنة»: [قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف، اضرب لى مثلا] أو الصيغة الافتتاحية لكتاب «الليالى»:

[بلغنى أيها الملك السعيد]. فالمثل يفصل بدايةً بين موضوع الرواية وتوهُّم وقوعها بالفعل، والإبلاغ المجهّل يتقدم على ضرب المثل خطوة؛ إذ يضعنا فى **توهم مصنوع**، ولكن (أخبرنا) و(حدثنا) فعلان يلقيان بنا فى قلب المخبر به أو المحدّث عنه بوصفه ما كان، ومن ثمّ ما يمكن أن يكون مرة أخرى. ولابد أن نلتفت إلى **المرجعية اللافتة** فى هذه الصيغة؛ إذ إنها تؤسس صدقها على محاكاة سند الحديث النبوى الشريف، وتعوّل - كلما طالت سلسلة العنعنة - على توثيق سندها بمعلومين يفترض كونهم رواة ثقاة.

إن الخاصية السحرية للنص تنبع من العقلية السحرية للقائل. كل ما نستطيع أن نتخيّله موجود بالفعل: هذا هو المغزى العميق لروح الكلام. ولم لا؟ أليس خرق المألوف يصبح مألوفًا إذا تكرر أو تواتر؟ وما مبرر أن يظل الاستثناء استثناءً إذا صار قانوناً؟ ولوعى شيخنا السراج بدور التكرار والتواتر فى إثبات ما هو عرضة للنفى والإنكار، فقد أورد النص مرتين: الأولى تحت عنوان (الزاغ الشاعر العاشق)، والثانية تحت عنوان (الزاغ فى رواية أخرى). وفى الرواية الثانية يأتى السند على هذا النحو: أخبرنا أبو عبدالله الحسين محمد بن طاهر الدقاق قال: أخبرنا الأمير أبو الحسن أحمد بن محمد المكتفى بالله قال: حدثنا جحظة قال: أخبرنى بعض بنى الرضا قال: قال على بن محمد: دخلت على أحمد بن أبى دؤاد، وعن يمينه قمطر مجلد..... إلخ. والاختلاف اليسير بين الروايتين ينحصر فى تحول شخصية القاضى

يحيى بن أكثم إلى شخصية أحمد بن أبى دؤاد، وتحوُّل شخصية محمد بن مسلم إلى شخصية على بن محمد، وتغيُّر أبيات الغزل على لسان الضيف المفتون اللب إلى :

وليل فى جوانبه فضول من الإظلام أطلس غيهبانى
كأن نجومه دمع حبيس ترقرق بين أجفان الغوانى

أما الاختلافات القليلة الأخرى فهى اختلافات شكلية محض لاتؤثر فى جوهر موضوعنا.

تُرى، ماذا يمنع الحدث من وقوعه مرتين، مادام قد وقع فى المرتين على هيئة واحدة؟ وماذا يمنع وقوع الحدث لشخصين مختلفين فى ظرفين مختلفين، وأن يرويه، بالتالى، عنهما رواة مختلفون؟ لاشئ بالطبع، هذا ما يقوله المنطق. فماذا لو أتبع شيخنا السراج هاتين الروايتين بنص آخر مختلف له هذا العنوان (البلبل الناطق)، وله من سند الرواة وتحديد الزمن ما يؤكد صدقه، فضلاً عن كون الواقعة تفسيراً نادراً لنص قرآنى كريم؟ نقرأ:

أخبرنا القاضى أبو على زيد بن أبى حيويه بتنيس سنة خمس وخمسين وأربعمائة بقراءتى عليه قال: أخبرنا أبو محمد الحسن بن عمر بن على بن زريق الجلبانى قال: حدثنا أبو الفرج محمد بن سعيد بن عمران قال: حدثنا أبو بكر أحمد بن عليل بن محمد المطيرى الحافظ قال: حدثنا سليمان بن عبدالملك قال: حدثنا مروان بن دؤالة قال:

حدثنا الحارث بن عطية عن موسى بن عبيدة عن عطاء فى قوله: «ولقد همّت به وهمّ بها». قال: كان لها بلبل فى قفص، إذا نظر إليها صفر لها، فلما رآها قد دعت يوسف، عليه السلام، إلى نفسها، ناداه بالعبرانية: يا يوسف لاتزنِ، فإن الطير فينا إذا زنى تناثر ريشه.

ليس من قبيل المصادفة أن ترتبط ـ دومًا ـ بلاغة الطير ببلاغة الهوى، سلبًا أو إيجاباً، تقاطعًا أو توازياً، حقًا أو صدقاً. ولعلنا نذكر ما حواه (منطق الطير) للمتصوف الإسلامى الكبير فريد الدين العطار من تواشج حميم بين رمز الطير وموضوع العشق.

يتحول الخيال إلى واقع؛ إذ يتحول إلى منطق. بيد أن الطير المحبوس فى قمطرة القاضى أو فى قفص «زليخا» يشى ـ على النقيض من طير فريد الدين ـ بحريته المسلوبة دون أن يعلن استياءه أو رفضه. الزاغ والبلبل يفترضان أن لهما دوراً مهماً فى تعلم الإنسان ما لم يعلم، ولذلك فهما يضحيان بحلم الحرية ويستسلمان للقمطرة والقفص. أما العارف فريد الدين فليس فى حاجة إلى المعرفة. هو فى حاجة ـ بالمصطلح الصوفى ـ إلى «التعُّرف»، لذلك فهو نفسه ذلك الطير الذى عاد ـ كما يقول ـ إلى البقاء بعد الفناء، وذاب فى ناموس الاتحاد البهىّ بالوجود الأعلى؛ إذ اكتشف كيف يمحو وجود ذاته بالحب.

الزاغ محب مسكين ينزلق من الفكاهة والتنكيت إلى الوجد والشجى. والبلبل قديس ينطق بحكمة الله، ولكنه محب أيضًا «إذا نظر إليها صفر لها». وكلاهما يمتلك بلاغة الكلام غير أن أولهما يطلب السماع عن العشق وثانيهما يبادر إلى إشباع العشق بقانون الفضيلة. ولعلنا نشعر أن كليهما عذرى عفيف؛ الأول عن طريق رد الفعل العاطفى الذى يشبه ردود الفعل العاطفية للمجنون وجميل وعروة، والثانى عن طريق الحكمة الدينية.

تأتى الطرافة، ويولد العجب، من **مفاجأة السامع باللسان المشترك**؛ فالزاغ يكلم العربى بالعربية والبلبل يكلم يوسف بالعبرانية. وتتضاعف طرافة الزاغ بصورته المسحورة (رأسه رأس إنسان، وهو من سرته إلى أسفله خلقة زاغ). وهو يثير العجب بإثارته لفزع الرجل فى الرواية الأولى، وبإثارته لدهشته الكامنة فى الرواية الثانية حيث يقول أحمد بن أبى دؤاد نفسه لضيفه: اكشف وانظر العجب. والزاغ، فى الرواية الأولى، هدية لأمير المؤمنين من صاحب اليمن، وفى الرواية الثانية تحفة مقتناة لابن أبى دؤاد. إنه، فى الحالين، كائن نادر مجلوب للفرجة. وهو يؤكد ـ عبر الفرجة ـ ثنائيةً رفيعة المستوى لدى العربى القديم: الشعر والعشق، ويتعالى على **فرضية البهلوان أو المهرج** ليضع نفسه فى مكانة سيده ذاته، بل يجاوزها من خلال تلقين السيد والضيف درسًا فى العجب والطرافة والحكمة.

كيف يتفلسف الخيال الشعبى؟

يقول تزفيتان تودوروف فى مقال لافت عن «البشر/ القصص، فى ألف ليلة وليلة»: إن الشخصية فى الفولكلور ليست بالضرورة محدداً للفعل كما يزعم هنرى جيمس كما أن الحكاية ليست وصفًا للسمات الشخصية دومًا، ولكن **الشخصية هى القصة المحتملة؛ قصة حياة الشخصية نفسها**. ما القصة المحتملة؟ أليست هى الخيال المحتمل؟ وإذا كانت كذلك. **أفلا تكون الشخصية ـ وفقًا لتودوروف ـ تجسيداً لعالم الخيال الاحتمالى فى أبعاده المنظورة؟**

إن الحمام الذى يحمل رسائل الحب فى (طوق الحمامة) لابن حزم **يجعل من الواقع نفسه سرًا متنقلاً.**

والرسالة الإعلامية للنص نفسه فى كتاب ابن حزم تتخذ من «**الرسالة التى تنطوى على سر**» موضوعاً لها. وعلينا حينئذٍ أن نحاول اكتشاف شئ واحد يثير الفضول والرغبة الملحّة فى المعرفة: - **ما الرسالة فى الرسالة؟** وما دمنا قد ولجنا إلى عالم السر فقد صار فى إمكاننا أن نقترب من الغرابة، وأن نستنهض قوة الخيال لكى نستقطر اللذة، فنتحدث مع ابن حزم عمن «أحب فى النوم» وعمن «أحب بالوصف» وعن الاضطراب والخبل والموت والجنون. وإذا تقلّد الحمام دور «**السفير**» فما الذى يمنع أن يتقلّد الغراب دور «**العاشق الطريف**» ما دام عالم الطير وعالم الإنسان قد امتزجا وتواشجا إلى هذا الحدّ ؟

فى «حكاية تتعلق بالطيور» يتحدث طير الماء، فى ألف ليلة وليلة، إلى السلحف، ويتحدث السلحف إليه. بل إن طير الماء ينشد بلغة فصيحة واصفاً حاله:

ولرب نازلة يضيق لها الفتى

ذرعاً وعند الله منها المخرج

وفى «حكاية ما حدث بين البوم والغربان» فى كليلة ودمنة، وهو مثل العدو الذى لايغتر به، يستطيع الغراب الحكيم أن ينتصر على الشر والهوان بحكمته، وسعة حيلته، وقدرته على المناورة والمداورة والخداع.

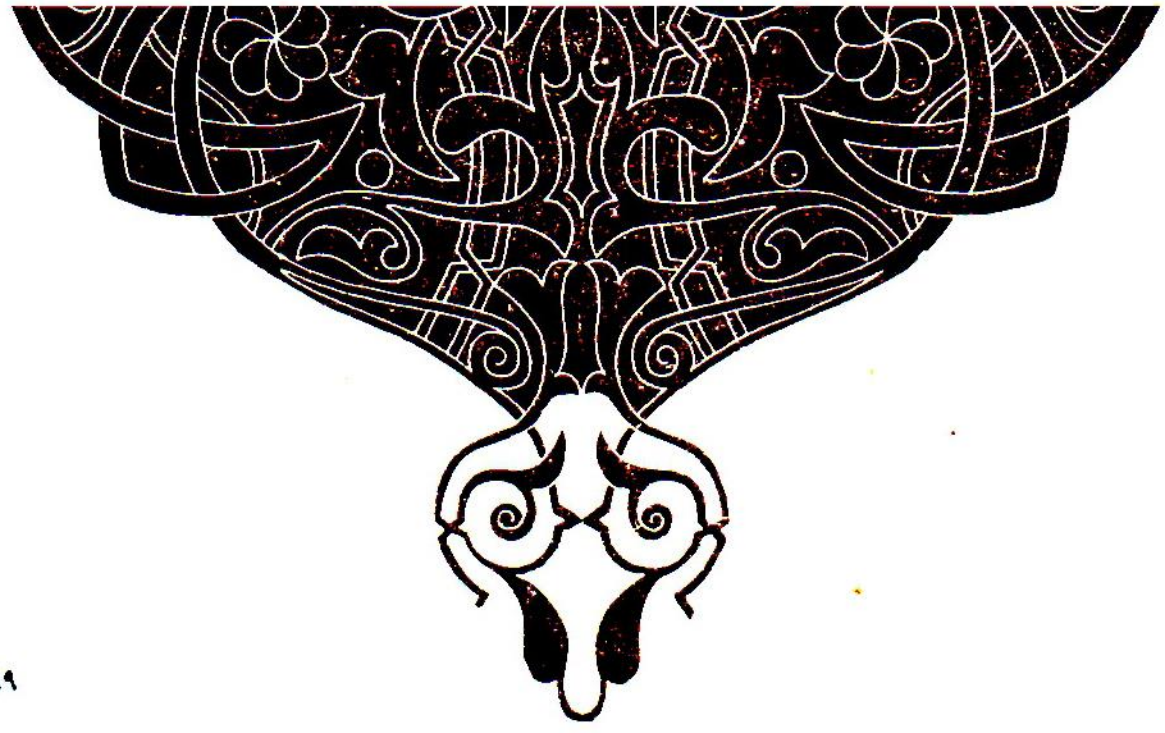
شخصية الطائر والحيوان، إذن، تمتلك - فى الخيال الشعبى - إمكانات باهرة على مستوى الوعى والفعل معًا. وقد تفوق هذه الإمكانات - أحياناً - إمكانات الإنسان لأنها تجمع بين صورة الحياة الإنسانية وصورة الحياة المغايرة للحياة الإنسانية؛ وتمثّل هذه **المفارقة** المذهلة حثًّا متصاعداً على إنتاج الغرابة «رأسه رأس إنسان، وهو من سرته إلى أسفله خلقة زاغ». إن **الطفرة السيريالية**، هنا، ليست ارتجالاً، وليست لوحة فاقدة التبرير أو السبب، بل هى **المنطق الطبيعى لحالة المفارقة؛ لوجود يعلو - وفقًا لحاجاته - على شروط الوجود الإنسانى المحدود، ولكنه يدعمه ويرفده بالخبرة والمتعة والتأثير.** وكيف لا؟ وقد ابتكر الإنسان نفسه ذلك الوجود المفارق، وجعله جزءاً من واقعه.

يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى

أليس نداء الإنسان ذاته استدعاءً **لعالم التضاد** واستحضاراً له؟ أليس عالم التضاد - بذلك المعنى - **هو عالم الخيال الاحتمالى الذى يجرح تضادات الواقع المريرة، ويجعلها قابلة لإعادة التشكيل على نحوٍ يجعل من التنافر تجانسًا سائغًا؟! والنكتة** التى تنفجر من حلقة **التضاد** هى التى تهدهد مرارات أشواقنا، فنضحك بدلاً من أن نبكى، نتسلى بالحب بدلاً من أن نرثيه رثاءً مأساوياً، ونتفرّج على الزاغ العاشق كما نتفرج على ملهاة أسطورية، نتعلم الطرافة والعطف والحكمة، ونصبح أكثر فهمًا للالتباس. إن **الإدماج**، بالمعنى النفسى، هو الذى يخلصنا - فيما يبدو - من جمود الأحادية وتصلّبها. يقول «برجسون» فى كتابه (الضحك): **لاشئ هزلى خارج ما هو بشرى بشكل خاص...** ربما نضحك من حيوان؛ لأننا نكون قد عثرنا على موقف كموقّف الإنسان أو على تعبير كتعبير البشر. نضحك من قبعة؛ ولكنا نقصد عندئذٍ الهزء، لا من قطعة اللباد أو القش، بل من الشكل الذى أعطاها إياه الإنسان، بل من النزوة البشرية أو الجموح البشرى الذى ارتداه قالبها. لماذا لم تلفت هذه الواقعة المهمة بهذا المقدار، على بساطتها، انتباه الفلاسفة؟ العديد منهم عرّف الإنسان بأنه «حيوان يعرف كيف يضحك». وكان بإمكانهم أيضًا تعريفه **بأنه حيوان يُضحَك، فإذا توصل حيوان ما، أو مطلق شئ جامد إلى هذه المرتبة، فبفضل المشابهة مع الإنسان، وبفضل الطابع الذى تركه الإنسان فيه أو بفضل الاستعمال الذى اتخذه الإنسان بشأنه.**

إن الزاغ العاشق «سليل رغبة الأسد ولبؤته» لايستعير اللسان الشاعر للإنسان فقط، ولكنه يحب، أيضًا، الخمر والريحان والقهوة، أى إنه يستعير - إضافةً إلى اللسان - المزاج الحسى أو العصبى للإنسان، ويطلب مثله النشوة. وهو يصل، بهويته الجسدية، بين الحيوان (الليث واللبؤة) والجماد (الركوة - إناء الجلد الذى يشرب فيه الماء) عبر التشابه اللافت مع الإنسان نفسه (رأسه رأس إنسان). وهو - قبل ذلك وبعده - طائر يطير بجناحيه، ويكتسب اسمه الأصلى وصفته الجوهرية من كونه غراباً، أو نوعاً خاصاً من أنواع الغربان (ريش ظهره وبطنه أبيض). وكنيته (أبو عجوة) إشارة مخصوصة - أيضاً - إلى نوع من أنواع صناعة الطعام الحلو الذى يعتمد، أساسًا، على ثمر النخيل (البلح). الزاغ - فيما يبدو - يطرح على قصتنا **ظلاً طبيعيًا كونيًا شاملاً.** ومن ثم فإن **حكمة الحب** أو **بلاغة الهوى** تتفتح داخل الوجود كله وتضفو عليه. لذلك فإن «ذنوب الحب» و«انصرام الحبيب» و«سماحة قلب المحب

و«أرق الليل» و«دموع الغوانى الحبيسة كالنجوم» تفضح صيحة الروع أو صيحة الأسى وتسكب الأشجان «كالماء فى الركوة» ثم تدفع بكائن الخيال العجيب إلى الاختباء مرة أخرى «فى قمطرة الكتب»، كأن **تحريك الذكرى** يندُّ عن **صرخة الخيال مما يعيد - فى الوقت نفسه - المظهر المرئىّ الغريب لذلك الخيال إلى الرمزية الخفية للمعرفة**. هل انزلقنا - هكذا - من الضحك إلى الشجن والحزن؟ هل ابتعدنا عن «يوم العرس والدعوة» لنقترب من لواعج الأحلام والأمنيات الغارية؟ ليس تماماً بالطبع. أحرى بنا أن نقول إننا جذبنا الوجود الغريب بأبعاده كلها، الحيوانية والنباتية والطيرية والإنسانية والجمادية، إلى منطقة **الاختباء اللوجوسى** مرة أخرى **عبر الجوهر المشترك**: الحب، لندلل على **أن الخطأ والفقدان والرواغ جزء من طبيعة الوجود ذاته**؛ فالزاغ (ولاحظ دلالة التسمية بما تنطوى عليه من ارتباط بالزيغ والروغان) قد قفز - بدءاً - من «قمطرة الكتب المجلّدة» ليعلن عن غرابته التى لاتنفصل عن صميم حياتنا بما تنطوى عليه من عشقٍ وحكمة وبلاغة وسقوطٍ وتردٍّ وأخطاءٍ ثم عاد - فى النهاية - فاختبأ سريعًا كالممسوس فى القمطرة ذاتها. إن **اللوجوس المخبوء هو النبع الأول والمصب الأخير لماء الوجود الجامع الذى يحتوى الواقع والخيال بوصفهما شيئًا واحداً**. وليست الرسالة، التى يبعث بها صاحب اليمن إلى أمير المؤمنين عبر القاضى فى الرواية الأولى أو الرسالة نفسها التى يمتلكها القاضى ويطلع عليها من شاء فى الرواية الثانية، إلا تمثيلاً للعلاقة الضافية بين **الحقيقة وخصوصية امتلاكها أو تفسيرها وتأويلها**؛ فالحقيقة - بما تنطوى عليه من خيال أغرب من الواقع، أو واقع أغرب من الخيال - ليست مشاعاً سارياً بين الناس، ولكنها سلطة تقرن الغرابة والمحال بوضع معرفى خاص يصلح فيما بعد أن يكون مثاراً للتسلسل والنهْل وفقًا لشروط معينة؛ فمن محمد بن مسلم إلى محمد بن الحسين الجازرى، ومن بعض بنى الرضا عن على بن محمد إلى محمد بن طاهر الدقاق تنتقل **الرسالة** انتقالاً مقنّعًا بأهليةٍ وخبرةٍ ما، تماماً كما هو الحال بين فريدة النساء شهرزاد والملك شهريار أو بين الفيلسوف العظيم بيدبا والملك العظيم دبشليم؛ فالأهلية والوجاهة والاستحقاق الاجتماعى والخبرة خصائص لازمة متواترة فى الشخصيات التى تعرف. قد تُعدُّ عملية الخلق الأسطورى بمثابة آلية دفاع عن الذات كما يؤكد «كلا كهون» دائمًا، أو تُعدُّ تأسيسًا لنموذج قادر على حل التناقضات التى تعترى رؤية العالم كما يذهب «شتراوس». ولكنها، أيضًا، بمعنى أركيولوچى، بحث عن طبقات أعمق لإمكانات المعرفة التى تنشد أن تجاوز الحدود الفاصلة بين عالم الإنسان وعوالم الكون الأخرى. وهى - فيما وراء النسق النفسى لكلاكهون والنسق البدائى لشتراوس - محاولة واعية، كما رأينا فى قصتنا، لتوحيد مستويات الوجود المتباعدة فى بنية مشتركة تكون فيها هذه المستويات أكثر اقتراباً من بعضها البعض، وأكثر تعبيراً فيما بينها عن قيمة واحدة أو عدد من القيم التى تسبغ على الحياة مصداقها، فينفصل الكائن عن عزلته - بحيلة رائعة - ليتصل اتصالاً مستمراً بكلية الوجود.



النار والماء فى الاحتفالات الأسبانية

رصد لظاهرة حريق دمية "لاس فاياس" فى مدينة فالنسيا

د. طلعت شاهين

تمامًا ككل الطقوس التراثية الشعبية، لايستطيع أحد أن يؤكد متى بدأت إقامة هذه الاحتفالات التى يطلق عليها اسم «لاس فاياس» فى مقاطعة فالنسيا الأسبانية الواقعة على الشواطىء الشرقية الأسبانية المطلة على البحر الأبيض المتوسط، وهى احتفالات تُقام فيها دمى يطلق عليها اسم «ninot»، يتم حرقها فى منتصف ليلة التاسع عشر من مارس من كل عام، وهى ليلة الاحتفال بسان خوسيه (القديس يوسف)، إلا أنها، طبقًا لما عثرنا عليه من وثائق حول هذه الظاهرة الطقسية، كانت معروفة بوصفها ظاهرة احتفالية منذ منتصف القرن الرابع عشر الميلادى[1]؛ أى مع نهايات العهد الإسلامى فى الأندلس وبداية الحقبة المسيحية الكاثوليكية التى أعقبت سقوط غرناطة، وإن كانت هناك بعض الروايات التى تعود بإقامة هذا الطقس إلى سنوات سابقة فتعود به إلى العهد العربى وقبيل القرن العاشر الميلادى بقليل[2]، ولكن أول احتفال رسمى رئيسى أقيم فى مدينة فالنسيا كان عام ١٣٥٥، ويمكن التثبت منه من خلال «الإعلان العام La publica crida»[3] إلا أن هذا الاحتفال كان محدودًا وبقى على محدوديته، ولم يتخذ شكله الشعبى العام حتى أواخر القرن الرابع عشر، وهو الوقت الذى تحولت فيه الاحتفالات لتأخذ طابعًا عامًا أكثر شهرة ورمزية، بل امتدت شهرتها إلى مناطق أخرى مجاورة.

وحول نشأة هذه الظاهرة الاحتفالية تعددت الروايات، إلا أن هذه الروايات لم تذكر، بشكل قاطع، أصلها ولا بداياتها الحقيقية تاريخيًا، «وإن كانت تعتبر، فقط، دليلًا على وجودها كما ذكرنا من قبل، وهو ما أشار إليه «سانشيس جوارنر Sanchis Guarner»، الذى ذكر أن هذا الاحتفال يعود إلى أصول عربية أو مستعربة mozarabismo»، وأن كلمة «لاس فاياس Las Fallas»، نفسها تعريب عن اللاتينية، وأنها انتقلت إلى العربية بشكل ما، وكانت تعنى «الشعلة» التى كانت تستخدم فى الإضاءة داخل الحصون والقلاع، واستخدامها، بما تشير إليه، بدأ فى عهد الملك «خايمى الأول Jaime1»، الذى سيطر على مدينة فالنسيا بعد انتزاعها من أيدى العرب، وأن هذه الشعلة أو «الفايا La falla»، كانت تستخدم فى إنارة السجون التى ضمت الأسرى العرب الذين سقطوا فى أيدى المسيحيين[٤].

هناك روايات أخرى تقول: إن مثل هذه الاحتفالات كانت تقام من وقت لآخر، وفى مناسبات مختلفة كما حدث عام ١٥٢٢ بمناسبة عودة الامبراطور كارلوس الخامس إلى أسبانيا ظافرًا، وأقيمت عام ١٥٢٥ بمناسبة نصره فى بافيا وأسره لفرانسيس الأول ملك فرنسا، وعام ١٥٣٨ بمناسبة الاحتفال بالعلوية الثالثة لانتزاع مدينة فالنسيا من أيدى المسلمين، وفى عام ١٥٤٥ بمناسبة ميلاد الأمير كارلوس، وفى عام ١٥٦٤ بمناسبة وصول فيليبى الثانى، وفى عام ١٥٨٠ بمناسبة معافاة هذا الملك (فيليبى الثانى) من مرضه[٥].

إلا أن الكثير من الباحثين شككوا فى صحة هذه الروايات نظرًا لعدم وجود وثائق رسمية تؤكدها؛ حيث لم يقدم لنا أىٌّ منهم ما يشير إلى صحة ما ذكر؛ لذلك نجد أنفسنا إزاء نظريات ثلاث حول نشأة هذا الطقس الاحتفالى فى مدينة فالنسيا الأسبانية وما حولها:

١ - **النظرية المهنية**: إن طائفة النجارين كانت تصنع «لا فايا» احتفالًا براعيها وقديسها سان خوسيه (يوسف النجار)، وأصل هذا الاحتفال يعود إلى عهود قديمة جدًا، وهذا يؤكده بحّاثة مثل «لابوردى»، و«بويس»، و«مورواليس سان مارتين»، و«العيلا»، و«خوسيه أمبوينا».

٢ - **النظرية الشمسية**: وهى تتعلق بالنار فى الحياة القديمة وعلاقتها بالانقلاب الشمسى، وهى نيران أخذتها المسيحية عن الأديان القديمة وكرمتها فى احتفالاتها بالقديسين خاصة «سان أنطونيو»، و«سان خوسيه»، و«سان خوان»، وأكبر مؤيدى هذه النظرية يجد دعمًا لها عند العالم الإنجليزى جيمس فريزر الذى يبرز هذه الرؤية فى كتابه «الغصن الذهبى».

٣ - **نظرية النار والدمية**: وهى تعتمد أيضًا على نظرية النار ودورها فى الحياة، ويؤكد فريزر عليها؛ لوجودها فى الكثير من الطقوس الشعبية المنتشرة فى العالم، ولكن هذه النظرية ترى أن الاحتفال بالنار كان منفصلاً عن الدمية (العروسة) التى كان لها احتفالها الخاص وما يتصل بها من خصوبة، ثم اجتمعا معًا فى احتفالات مدينة فالنسيا، ومن مؤيدى هذه النظرية «بويس Boix»، و«تويج تورالبا Buig Toralba»[٦].

لكن الكاتب استيفى فيكتوريا Esteve Vectoria كتب عام ١٩٣٠ مقالاً ذكر فيه أن كل هذه النظريات حول الأصول الاحتفالية لـ «لاس فاياس» ما هى إلا «رومانسية، عربية»[٧]، وبعد مرور أكثر من ستين عامًا على هذا الرأى لا نستطيع التأكيد أو النفى لأىٍّ من هذه النظريات؛ نظرًا لعدم وجود وثائق كافية يمكن أن تكشف لنا البدايات الأولى لهذه الاحتفالات، وأول الوثائق المكتوبة حول هذه الأصول تعود إلى سنوات قريبة من نهاية القرن الثامن عشر، وذكرها ورد فى «خطاب دينى Carat Misiva»، يعود إلى العام ١٧٨٤، ومضمونه «أن بعض السكان يصنعون دمى «لاس فاياس Las Fallas»، فى الأيام السابقة على احتفالات سان خوسيه (القديس يوسف)، ويقيمونها أمام بيوتهم»، ونظرًا للخطر الذى كانت تمثله النار على هذه البيوت، وبناءً على نصيحة إدارة الإسكان، قررت البلدية إجبار الأهالى على نقل هذه الدمى لاس فاياس إلى الميادين والساحات»[٨].

وإن كانت هذه الوثيقة لم تذكر الشكل الذى كانت عليه هذه الاحتفالات، إلا أنها تعتبر أهم وثيقة مكتوبة تذكر هذا النوع من الاحتفالات فى فالنسيا، إلا أنها لم تكشف لنا عن الخلط الذى لازال البعض يراه بين هذه الاحتفالات، واحتفالات أخرى تعتمد النار فى طقوسها، ويطلق عليها «حفر النار Las Hogueras»، وتعتبر الاحتفالات الرئيسية، الآن، فى مدينة أليكانتى Alecante القريبة وما حولها من قرى صغيرة[٩].

لكن أول إشارة عن الأشكال التى كانت عليها احتفالات «لاس فاياس» تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر، وهناك من وصف تلك الأشكال التى تقام بهذه المناسبة:

«باكو يركب حصانًا، عائلة مجتمعة أثناء التضحية بخنزير، أسبانى وأسبانية يرقصان على أنغام الجيتار، عملاق يرتدى ملابس هولندية يدفع دبًا إلى الرقص على أنغام شخص يدق على طبلة»[١٠]، وكل هذه الأشكال يتم تقديمها

بشكل ساخر وكاريكاتورى للعلاقات الاجتماعية بهدف النقد والهجاء أكثر من أى شىء آخر.

وتؤكد بعض الوثائق أن هذه الأشكال التى كانت بالحجم الطبيعى للإنسان، كان بعضها يتحرك طبقاً لميكانيزم خاص، وكانت هذه الدمى تقام على منصة منخفضة أو طاولات توضع تحتها الأشياء القديمة القابلة للاشتعال السريع، وجوانب هذه المنصات مغطاة بورق مقوّ مدهون، أو بأقمشة تخفيها عن المارة، وعلى هذه الجوانب، أيضاً، كانت هناك بعض الجمل والأشعار التى توضح المعنى الذى ترمز إليه هذه الدمى.

ومن ناحية توثيق الاحتفالات الشعبية فى أسبانيا بشكل عام وفالنسيا بشكل خاص، فقد لعبت الصحافة اليومية دوراً مهمًا فى هذا المجال، خاصة الاحتفال الخاص بـ «لاس فاياس»، فقد جاءت أول إشارة إلى هذه الاحتفالات فى تاريخ سابق على القرن التاسع عشر من خلال صحيفة «ديارىو دى فالنسيا Diario de Valencia»، وبالتحديد فى العدد الصادر فى ١٨ مارس ١٧٩٢، حيث نشرت مقالاً لمدير تحريرها القس «تراجيليا Tragilia»، يدعى فيه أنه يرد على رسالة وصلت الصحيفة من مواطن يدعى «بونيفاثيو كريستيانو»؛ حيث يعبر المواطن عن أسفه لما يحدث فى المدينة بمناسبة أعياد سان خوسيه (القديس يوسف) راعى المدينة، ويتخذ مدير التحرير من الرسالة ذريعة للهجوم على الاحتفال، فيقدم لنا، فى الوقت نفسه، وصفًا جزئيًا لما كان عليه الاحتفال فى ذلك الوقت، فيكون، بذلك، قد قدم خدمة جليلة للباحثين بتوثيقه للاحتفال رغم أنه كان معادياً له فيما كتب، يقول المقال:

«... هذه المدينة تحاول دائمًا أن تثير رأياً معادياً لجمهورها، لأنه لا يمكن السكوت على تلك الحماقات التى ترتكب فى الأيام السابقة على الاحتفال بذكرى سان خوسيه (القديس يوسف)، فشوارع المدينة وميادينها يتراكم فيها أناس يقيمون «لاس فاياس» بجوار بيوتهم رغم أن ذلك غير مصرح به، إلا أنه من غير المقبول أن تتم هذه الأفعال التى لا تشرف المدينة، وتسمح بوقوع أحداث وكوارث مؤسفة، فهناك بيوت كثيرة مقامة على دعائم خشبية، ورغم ذلك هناك من يعلق هذه الدمى على هذه الدعائم، وهو ما قد يؤدى إلى حدوث حرائق فى بيوت الجيران، ونتوجه إلى قاضى المدينة ليوقف مثل هذه الأفعال، ويحرم إقامة الدمى والاحتفال بإحراقها فى الشوارع الصغيرة والحارات الضيقة فى تلك الأيام السابقة على أعياد سان خوسيه (القديس يوسف)»[١١].

ثم نعثر، بعد ذلك، على خبر صحفى منشور عام ١٧٩٦، يشير إلى وجود هذه الاحتفالات، فيقول: إنه فى الأيام القليلة السابقة على الاحتفال بأعياد سان خوسيه (القديس يوسف) يتم عرض «سفالات الجماهير»، ثم يتم إحراقها فى شكل دمى «فاياس»، وهى تمثل أشخاصًا ارتكبوا حماقات أو أعمالاً شائنة استحقوا عليها عقاب الحريق[١٢].

بعد ذلك أصبح نشر أنباء الاحتفال فى الصحافة المحلية شيئًا معتاداً، مما يؤكد أنها أخذت شكلها الطبيعى بوصفها احتفالاً شعبياً معترفاً به فى المدينة، ويمكن أن نحصل على وصف يكاد يكون كاملاً من خلال ما نشرته الصحافة فى الفترة من ١٨٠٠ إلى ١٨٤٩، فقد نشرت مثلاً المجلة الأسبوعية: «سيمينارىو بينتوريسكو إسبانيول Semenario Pinteresco Espanol»، الصادرة بتاريخ ٧ إبريل ١٨٣٩ مقالاً كتبه خوسيه فيثنتى أى كارابنتس تحت عنوان «الملابس المحلية والاستخدامات»، يتحدث فيه عن أهالى فالنسيا، فيقول:

احتفالات «لاس فاياس» تبدأ قبيل عيد سان خوسيه (القديس يوسف)؛ ولهذا الهدف يقيم النجارون طاولات كبيرة فى أكثر الأماكن ازدحاماً فى المدينة، ويضعون عليها دمية أو أى شىء آخر يعجبون بشكله، مخلوطاً بالبارود وأشياء أخرى قابلة للاشتعال، وترتفع بعض التماثيل حتى تكاد تصل إلى الطابق الثانى فى البيوت، وبعضها يزيد على ذلك، ويتم تزيين القاعدة بأقمشة مرسومة ومكتوب عليها بعض الأشعار التى تسخر من الوضع الذى عليه الدمى، وفى الليل يشعلون النار فى تلك الأشكال بملابسها الفاخرة وشعورها الثرية، فتصبح «فى لحظات، عارية، وتنطلق الصواريخ النارية، ويصفق الجمهور، بينما تأكل النار ما بين ٣٠ إلى ٤٠ ذراعًا من الأقمشة، ثم تشتعل فى الدمى الحزينة. وهذا الاحتفال هو تحية من النجارين لراعيهم سان خوسيه (القديس يوسف)، وهو أمر مرتبط بعادة قديمة جداً كانت على زمن المسيحية الأولى»[١٣].

ثم جاء بعد ذلك فرانثيسكو دى باولا Francisco de Paula؛ ليربط هذه الاحتفالات بالمدينة أو يبحثها على أنها احتفال خاص يتعلق بالعادات والتقاليد لسكان مدينة فالنسيا:

«ألعاب المراجيح يمكن أن تكون أعظم الأشياء التى تبقى فى الذهن بموسيقاها، لكنها لا تستطيع أن تمحو من الذاكرة موسيقى مدينة السيد EL Cid (فالنسيا)، والتى تظل بقاياها فى أركان الشوارع بعد الانتهاء من الاحتفال، وحينها تصبح التنزهات فى الشوارع أرخص من العربات والسيارات العامة، وذلك الجمال فى مشاهدة دمى «لاس فاياس» فى أعياد سان خوسيه (القديس يوسف)، إنها احتفالات خاصة جداً لا تتشابه مع أية احتفالات أخرى فى أى مكان»[١٤]

دمى فى احتفالات «لاس فاياس» فى مدينة فالنسيا عام ١٩٩٢.

دمية بارتفاع ٢٠ متراً تمثل احتفالات أشبيلية عام ١٩٩٢.

بدايةً من عام ١٨٤٩ بدأت الصحافة فى الاهتمام بتلك الاحتفالات، فتذكر عدد الدمى التى تقام كل سنة، وتحدد الأماكن التى تقام فيها، وتصف الموضوعات التى تتناولها، وتنتقد بعضها وتقرظ البعض الآخر[١٥].

وإضافة إلى تلك الدمى التى كان مصيرها الحريق دائماً، فقد حدث تطور فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر حيث قام المحامى وأستاذ القانون خوسيه برنات أى بالدوبى Jose Birnat i Baldovi (١٨١٠ - ١٨٦٤) بإصدار كتيب صغير يشرح فيه الدمى التى شارك هو فى وضع فكرتها، وأطلق على هذا الكتيب اسم «ليبريت دى فايا LLibret de Falla»، ثم بدأت هذه العادة فى الانتشار بعد ذلك، حيث تخصص بعض الكتّاب فى كتابة مثل هذه الكراسات التى تشرح مضمون الدمى للجمهور، وكانت كلها مكتوبة باللغة الفالنسية[١٦]، وكانت هذه الكتيبات تباع بنقود قليلة تخصص لدعم اللجان المنظمة لهذه الاحتفالات.

وبدأت بعد ذلك تتكون لجان منظمة بشكل أفضل تقوم على الاحتفال بالتمويل وتطرح الأفكار على الفنانين الذين يقومون على إبداع الدمى، وتنظيم هذه اللجان كان دقيقًا وتطور بتطور هذه الاحتفالات، واتخذت شكلاً قانونياً معترفاً به. وكانت هذه اللجان تبدأ عملها منذ بدايات شهر مارس لتقيم الدمى فى ليلة الاحتفال بسان خوسيه (القديس يوسف) أو قبلها بقليل، أى قبيل ليلة التاسع عشر من هذا الشهر، وهى الليلة التى تشهد حرق الدمى «لا كريما La Crema»، وينحصر عمل اللجان فى جمع الأموال سواء عن طريق التبرع أو بطرح مزادات لبعض التبرعات العينية، أو من خلال بيع مقسمات من أوراق اليانصيب بين سكان الشارع أو الحارة التى تعمل اللجنة فى إطارها، ثم يقوم أفراد اللجنة المنظمة بوضع الأفكار الرئيسية لشكل الدمى أو الموضوع المحدد الذى يكون موضع النقد وهدف السخرية لهذا العام، أو يعمل أفرادها مستشارين للفنانين الذين يتولون الجانب الإبداعى فى عملية إقامة هذه الدمى وتشكيلها، وكانت هذه الدمى تقام فى أحجام مختلفة كلها لا تزيد عن الحجم الآدمى، ثم تطورت لجان هذه الاحتفالات بعد ذلك لتشمل الشاعر الذى يكتب أشعاراً متفرقة تسخر من الدمى وتوضح ما غمض من الأشكال، إضافةً إلى فرق الموسيقى التى تتولى العزف طوال أيام الاحتفالات[١٧].

ويذكر الكاتب فرانثيسكو خوسيه لوتس Francisco Jose Lluch فى مقال له عن «لاس فاياس» أن مدينة فالنسيا شهدت عام ١٩٢٩ تطوراً جديداً فى احتفالاتها حيث أخذت الدمى أشكالاً أكثر تقدماً من الناحية الفنية، وذكر أيضًا خبرته من خلال المشاركة فى الإعداد لها وعضويته لإحدى لجانها، وقال إن فنانين معروفين فى فالنسيا شاركوا ذلك العام فى صنع الدمى، بل إن بعضهم صارت له شهرة كبيرة فى هذا المجال، مما أدى إلى أن يصبح العمل أكثر تعقيداً، ويحتاج إلى وقت أطول حتى أنه أصبح يمتد ليصل إلى ستة أشهر، يتفرغ خلالها الفنانون ومساعدوهم لإنجاز الدمى، ووصل عدد الدمى المقامة فى الساحات والميادين إلى أكثر من خمسين دمية فى المدينة، كانت تحاكى بسخرية كل الحماقات التى يرتكبها الناس[١٨].

ظل عدد الدمى فى المدينة يزداد من سنة إلى أخرى إلى أن وصل عام ١٩٣١ إلى حوالى الثمانين مجموعة، واتسع نطاق الاحتفال الزمنى ليمتد إلى أسبوع كامل، تقام خلاله الدمى فى الشوارع ليشاهدها الجمهور خلال أيام العرض إلى يوم الحريق، فقد استمر هذا الاحتفال خلال عام ١٩٣٢ ليشمل الفترة من ١٣ إلى ٢٠ مارس، واشتملت برامج هذا الأسبوع على ألعاب نارية يومية ومواكب مصارعة الثيران، وأصبح يطلق على هذا الأسبوع اسم «La Semana Fallera»[١٩].

ثم جاءت خطوة جديدة تهدف إلى توسيع دائرة الاهتمام بين الجماهير بهذه الاحتفالات، فقد قررت اللجان المنظمة أن تقيم مسيرة كبرى لبعض الدمى الصغيرة الحجم يتم اختيارها من بين مشاهد دمى الاحتفال ووضعها فى معرض خاص، ويتم التصويت الجماهيرى العام عليها لاختيار واحدة منها يتم العفو عنها لإنقاذها من الحريق، ويكتب لها الحياة، لتبقى رمزاً فى المستقبل[٢٠]، وكانت أول الدمى التى تم العفو عنها عام ١٩٣٤، وكانت تمثل «جدة عجوز ريفية وحفيدتها» تم اختيارها من بين الدمى التى كانت مقامة فى ساحة السوق[٢١]. لقيت هذه البدعة الجديدة معارضة من بعض الذين كانوا يرون أن هذه الدمى صنعت أساسًا لتكون جزءاً من طقوس تعتمد فى أول عناصرها على النار التى تلتهم هذه الدمى التى يجب أن تكون وقوداً لها، ولتقوية حججهم قالوا: إن هذه الدمى مصنوعة من الورق والقماش ومادتها أعدت للحريق ويخشى عليها أن تبلى، خاصة فى حالة افتقاد الرعاية الخاصة التى يجب أن تتوفر لها للمحافظة عليها.

ولم يقتصر التطور على هذه الخطوات التى تلاحقت مع الزمن، بل أصاب احتفالات «لاس فاياس» الكثير من التطورات التى أدت إلى دخولها إلى ما يشبه الاحتراف، ومنذ تلك الفترة لم تعد الدمى والبارود هى سيدة الاحتفال، فقد أصبح هناك أبطال آخرون:

١ - الفنانون الذين ينفذون هذه الدمى طبقًا لأفكار اللجان الخاصة بالاحتفال وحسب رأيها، وأصبح عمل هؤلاء يمتد إلى

ما يقرب من امتداد العام نفسه، وارتفع عدد الدمى إلى أكثر من مائتين، إضافة إلى عشرات الدمى الصغيرة الخاصة بالصغار.

٢ ـ ازداد عدد الفرق الموسيقية المشاركة طوال الأيام الثلاثة الأخيرة، فكانت تعزف فى الشوارع وتشارك فى المسيرات.

٣ ـ إطلاق الصواريخ فى الصباح «La Desperta»، وفى منتصف النهار حيث تطلق الألعاب النارية من جديد «Lamascleta»، فتحدث ضجيجاً ودخاناً أبيض ورائحة محببة، وفى الليل تجرى مرة أخرى معزوفة الألعاب النارية «El Castello»، فتملأ السماء بالألوان(٢٢).

وعندما جاءت الحرب الأهلية لتقسم البلاد بين القوات الشرعية التابعة للجمهورية فى مقابل القوات العسكرية المتمردة التى كان يقودها الجنرال فرانكو، كانت فالنسيا من نصيب الجمهوريين الذين سيطروا عليها وعلى المناطق المحيطة بها لفترة طويلة، وأثناء هذه الحرب حاول البعض أن يقيم احتفالاً بهذه الدمى، وتقرر أن يكون الموضوع السخرية من الجنرالات المتمردين الذين رفضوا شرعية الاستفتاء الشعبى الذى أنهى الملكية، لكن سكان المدينة تراجعوا عن فكرتهم عندما سمعوا بياناًمن الإذاعة التى يسيطر عليها الجنرالات يحذر من إقامة مثل هذه الدمى، حيث أكد البيان أن الجنرالات قادمون بأنفسهم لحرق هذه الدمى، وإحراق المدينة بأكملها لتتحول وقوداً لهذا الاحتفال، فأثار البيان الذعر بين السكان، الذين قرروا التخلى عن فكرتهم، وتوقف الاحتفال طوال سنوات الحرب الأهلية(٢٣).

وبمجرد انتهاء الحرب عاد أهالى فالنسيا والقرى المجاورة إلى عادة الاحتفال السنوية، فهذه الاحتفالات تعتبر جزءاً من العادات التى درج أهل المدينة على التعامل معها منذ الصغر، فصارت تجرى فى دمائهم، وتميزهم عن غيرهم من الشعوب الأخرى التى تتكون منها المملكة الأسبانية، بل بعضهم يرى فى الاحتفال بـ «لاس فاياس» نوعاً من الإعلان عن الهوية الوطنية لشعب فالنسيا، التى تعشق النار والسهر التى توفرها هذه الاحتفالات(٢٤)، فأقاموا عام ١٩٤٠ احتفالاً صغيراً ولن كان أقل بهجة من احتفالات سنوات ما قبل الحرب، فأقيمت أربع وثلاثون دمية فقط، ثم أخذ هذا العدد فى الازدياد إلى أن وصل إلى اثنتين وأربعين دمية فى الاحتفالات التى أقيمت عام ١٩٤١(٢٥).

ودخلت المرأة إلى ساحة الإعداد لهذه الاحتفالات منذ فترة مبكرة، ففى عام ١٩٤٨ شاركت الفتيات فى الاحتفالات بشكل فعال، فارتدين الملابس المحلية، وتزيّن بالحرير والمجوهرات، وكن يلقين الشال على أكتافهن، ويحملن فى أيديهن الزهور والمراوح الملونة، ويرتدين فى أقدامهن أحذية مطرزة على شاكلة ملابسهن التى يحصلن عليها من خلال بيع أوراق اليانصيب الخاصة بالاحتفالات واختيارهن لضيوف الشرف(٢٦).

واستمرت الاحتفالات فى التطور الحثيث مع الزمن إلى أن أصبحت من الاحتفالات الوطنية الأولى التى تعترف بها الحكومة المركزية، بل إن القوانين المنظمة لها صارت لها قوة القانون العام المطبق فى البلاد.

ومن خلال معايشتنا لهذه الاحتفالات منذ مشاهدتها لأول مرة عام ١٩٨٠ وحتى الاحتفالات الأخيرة فى مارس عام ١٩٩٤، يمكننا أن نضيف من رصدنا الخاص مظاهر جديدة ربما لم يلتفت إليها الذين أرّخوا لهذه الظاهرة الشعبية الفريدة، فهذه الأيام تشهد مظاهر مكملة يعتبرها أبناء فالنسيا من مقومات الطقس الاحتفالية، وبغيرها لا يكتمل الاستمتاع بتلك الأيام، منها ما شاهدناه من مواكب نذور الزهور التى تسير فى شوارع المدينة يومياً لتقديمها إلى السيدة العذراء؛ حيث يقوم شباب وفتيات كل حى بالسير فى موكب كبير، وقد ارتدوا الأزياء الشعبية المعروفة فى تلك المنطقة، وقد حملوا باقات الزهور الملونة بشتى الألوان، ويتجه الموكب تحفّه الموسيقى النحاسية وآلات النفخ الهوائية مخترقة شوارع المدينة إلى أن يصل إلى ساحة كاتدرائية «الميجيليتى»، حيث يقوم تمثال للسيدة العذراء يصل ارتفاعه إلى حوالى العشرين متراً، ومكون من رأس السيدة العذراء مريم، وقد حملت على ذراعيها السيد المسيح طفلاً، وبدءاً من منطقة الصدر إلى أسفل يتكون باقى الجسد من خشب عارٍ تماماً، يقوم بعض الشباب بتكسيته بالزهور التى تقدمها الفتيات، فيصنعون للسيدة العذراء عباءة فاخرة من ألوان الزهور الزاهية، وتوضع باقات الزهور حسب ألوانها بعناية بحيث تشكل الرداء الأبيض، ثم العباءة القرمزية المطرزة بالألوان الذهبية.

ومَا إن تنتهى مواكب الزهور قبيل غياب الشمس، حتى تنطلق الألعاب النارية «La Mascleta»، فيندفع أبناء المدينة باتجاه ميدان البلدية، حيث تقام القاذفات التى تطلق إلى السماء بألوانها وأشكالها التى برع صنّاع الألعاب النارية الأسبان فى صنعها، وبانتهاء هذه الألعاب النارية تبدأ فترة من الهدوء المتوتر فى انتظار ليالى الغناء والرقص، فتقوم جموع البشر من الزائرين الذين احتشدوا فى المدينة ـ يصل تعداد السكان فى أسبوع الاحتفالات إلى ما يزيد عن ثلاثة أضعاف سكانها فى الأيام العادية ـ بالانتشار فيها لتذوق نوع من

الحلوى التى تنتشر أماكن صناعتها فى الشوارع وتسمى «Los Punuelos»؛ وهى عبارة عن عجينة رخوة، يتم قليها فى الزيت بإلقائها حيث ما اتفق، فتتخذ أشكالاً غير متكاملة، وتشبه، فى مذاقها وطريقة صنعها، «الزلابية» أو «لقمة القاضى»، وإن كان بعضهم يخلطها بعجينة «القرع العسلى» المطبوخ، والبعض يأكلها مغموسة فى العسل أو يخلطها بالسكر البودرة. وتنتشر فى الشوارع، أيضاً، أماكن صنع وبيع «الشكولاتة» الساخنة، ونوع من المشروبات الكحولية الخفيفة تسمى «ماء فالنسيا Agua de Valencia»، وهى عبارة عن مشروب كحولى مخفف بعصير البرتقال الذى تشتهر به المقاطعة بوصفه أهم محصول زراعى.

وعندما يحط الليل لا يجد له مكاناً فى تلك المدينة؛ حيث تضاء بمئات آلاف من لمبات الإضاءة التى تطرد الليل فاتحة الطريق أمام امداد النهار لساعات أخرى تضاف إلى ساعاته العادية ؛ حيث تتحرك الجموع من حى إلى آخر جرياً وراء ما يسمعونه من آراء حول بعض الدمى اللافتة للنظر المقامة فى جميع جوانب المدينة، حيث يجرى الجميع لمشاهدة هذه الدمى قبل أن تمتد إليها النيران وتلتهمها، ويشاركون مبدعيها الغناء والرقص وشرب أنخاب الفوز بجائزة أو بأخرى.

وعندما تقترب الساعة من الواحدة بعد منتصف الليل تبدأ ألسنة اللهب فى الانطلاق، لتلتهم ما أبدعه الفنانون فى عام كامل، بين الموسيقى والرقص والغناء ودموع الفتيات فتزحف النار ببطء بين الدمى، وقد أحاط الشباب بها وفى أيديهم خراطيم المياه تحسّبًا لأية شرارة تنطلق باتجاه البيوت أو المتفرجين، ثم سرعان ما تأتى عليها كاملة، ولا تتركها إلا رماداً اختلط بالماء المتدفق، وتزداد الموسيقى عنفًا مع صيحات الجموع حول هذه الدمية أو تلك، ولا تهدأ إلا باختراق آخر دمية مع بزوغ الأشعة الأولى لشمس يوم العشرين من مارس.

وعندما يبدأ عمال البلدية فى رفع أنقاض الدمى التى أتت عليها النار وأغرقت بقاياها المياه، تبدأ لجان الاحتفالات فى جمع أوراقها، لتبدأ الاستعداد باحتفالات العام المقبل، الذى يبدأ العد التنازلى له عند انطفاء آخر لهيب أتى على آخر دمية.

1- Villarroya Antonio: Fiesta y Sociedad en La Valencia contemporanea. Uni. de Valencia. 1990.
بحث للدكتوراه غير منشور تمت مناقشته عام ١٩٩٠، واستعان الباحث الأسبانى فيه بما توصلنا إليه من نتائج أولية عند إعداد بحثنا للدكتوراه فى جامعة كومبلوتنسى حول النار والماء فى الاحتفالات الشعبية فى بور سعيد (مصر) وفالنسيا (أسبانيا).

2- Boix, Vicente, Om-Al Quiram.
رواية تتحدث عن انتزاع الكاثوليك لمدينة فالنسيا من أيدى الموريسكيين، يشير فيها الكاتب إلى بدايات طقس لاس فاياس الاحتفالى.

3- Villarroya, Antonio, cit, p. 224.
4- Sanchis, Guarner, Teatre i Festa. Obra completa,valencia, 1987, p. 216.
5- Almela, Francisco, Las Fallas. Barcelona, 1949, p.7.
6 - Villarroya y otros, La historia de la Fallas, Valencia, 1990, p.65.
7- Villarroya y otros, La historia.., cit, p. 71.
8 - Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, cit, p. 230.
9 - Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, cit, P. 230.
10- Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, cit, p. 230.
11- Villarroya y otros, La historia..., cit, p. 73.
12- Villarroya y otros, La historia.., p.73.
13- Villarroya y otros, La historia..., p. 74
14- Villarroya y otros, La historia..., P 75.
15- EL Fenix, 22-111- 1946.
16- Almela, Las fallas, cit, p. 23.
17- Almela, Las fallas, cit, p. 45.
18- Folklore, revista, n. 88, p. 133.
19- Almela, Las fallas, cit, p. 45.
20- Almela, Las fallas, cit, p. 46.
21- Almela, Las fallas, cit, p. 46.
22- Folklore, cit, p. 133.
23- Folklore, cit, p. 133.
24- Las Fallas De Valencia, Oficina de turismo, sin fecha.
25- Almela, Las fallas, cit, p. 48.
26- Folklore, cit, p. 133.

هل مازالت (الجاموسة والدة)؟

محاولة للمشاركة فى اللعبة الشعبية

مجدى الجابرى

قبل وصف اللعبة.. ملاحظات

(١) اعتمدت فى وصف اللعبة على سابق خبرة شخصية؛ حيث شاركتُ فى لعبها، وأنا فى سن مناسبة، مرات مع عدد من الأولاد، ومرات أخرى مع عدد من البنات والأولاد، وذلك فى قرية سنهور القبلية - مركز سنورس - محافظة الفيوم مقر العائلة، وكذلك لعبتها فى حى (أبو هريرة) بأم المصريين - محافظة الجيزة، حيث الإقامة الدائمة للأسرة (الوالد - الوالدة)، كما قمت بمقارنة ما أتذكره بما تتذكره زوجتى عن هذه اللعبة، حيث شاركتْ فى لعبها فى سن مقاربة لسنى وقتها، وفى مكان آخر (الباجور - محافظة المنوفية)، وبالمقارنة أمكننى إضافة شكل ثالث - لم أشترك فيه بالطبع - حيث يلعب اللعبة بنات فقط، وبمطابقة الأشكال الثلاثة أمكن الوقوف على أنه ليس ثمة اختلاف بينها سوى فى نوع المشاركين.

(٢) تتراوح أعمار المشاركين فى اللعبة (أولاد - بنات) بين ٦، ٩ سنوات.

(٣) لا يوجد عدد محدد للمشاركين أو المشاركات فى اللعبة.

(٤) تلعب اللعبة فى مكان متسع يسمح بعمل الدائرة والجرى.

(٥) تلعب اللعبة فى وقت مابين العصر والمغرب.

(٦) تلعب اللعبة فى الصيف.

(٧) ليس للعبة ملابس خاصة أو إكسسوارات (أدوات)، وإن كانت اليدان تستخدمان باعتبارهما رمزًا لآلة أو سلاح ما.

(٨) الأجزاء التى تتحرك من الجسم أثناء اللعب هى: الأيدى والوسط والأذرع والسيقان.

(٩) سألتزم باستخدام مصطلح (لاعب) للإشارة إلى كل من يشارك فى الأداء.

****

الجاموسة والده

وصف اللعبة

تتكون اللعبة من ثلاثة مستويات حركية:

المستوى الأول

يشغله لاعب واحد، يجلس القرفصاء، وقد ثنى ساقيه ودفن وجهه بين ركبتيه ووضع يديه متشابكتين فوق رأسه، متخذاً وضعًا يعكس حالة من حالات الرعب أو الخوف من الغير من ناحية، ومن ناحية أخرى يعكس حالة انكفاء على شئ ثمين ليحميه ويخبئه عن هذا الغير.

المستوى الثانى

يشغله عدد غير محدد من اللاعبين متماسكى الأيدى ومشكلين لدائرة تفصل بين لاعب المستوى الأول ولاعب المستوى الثالث.

المستوى الثالث

يشغله لاعب واحد، يقف خارج الدائرة فى استعداد لمحاولة اختراقها، ويكون استعداده هذا بوضع وجهى يديه لصق بعضهما ومدهما معًا على طول الذراعين، فى اتجاه إحدى نقاط التشابك بين يدى لاعبين من لاعبى المستوى الثانى.

وعند بدء اللعب

يبدأ لاعب المستوى الثالث بالضرب بسيفى يديه على نقطة التشابك أو التماسك التى حددها بين يدى اثنين من لاعبى المستوى الثانى، ويقول وهو يميل بجذعه إلى الأمام: «إفتاحو لِلْ بابْ دَهْ»*، فيزيد اللاعبان من تماسك يديهما، ويميلان بجذعيهما إلى الأمام، ويقولان رداً عليه: «إجّاموسا والْدَهْ»**، فيبدأ اللاعب الدوران فى اتجاه وتدور الدائرة كلها «المستوى الثانى» فى اتجاه معاكس لدورانه، ويكرر اللاعب المحاولة أكثر من مرّة، فى أكثر من نقطة تشابك «مزيداً من قوة الضرب، ومكرراً القول نفسه: «إفْتَاحو لِلْ بابْ دَهْ»، فيزيد لاعبو المستوى من قوة التماسك، مكررين الرد نفسه: «إجّاموسا والْدَهْ»، ومكررين الإمالة إلى الأمام تجاوبًا مع إمالته إلى الأمام. وقد يلجأ لاعب المستوى الثالث إلى حيل أخرى للاختراق؛ كأن يلقى بجذعه كاملاً على يدين متشابكتين لفكهما، أو ينثنى إلى أسفل ليمر من تحت الأيدى المتشابكة، فينزل لاعبو المستوى الثانى أيديهم إلى أسفل ليمنعوه. وهكذا كلما ازداد الضرب على الأيدى المتشابكة قوة، ومحاولات الاختراق تنوعًا، ازدادت قوة التماسك وتنوعت وسائل الصد. وهكذا تتكرر المحاولات، والصد، والدوران، والقول إلى أن ينجح اللاعب فى اختراق الدائرة من نقطة تشابك ضعيفة، وذلك بعد أن يكون قد لفّ دورةً كاملةً أو أكثر. وفى حالة نجاحه يقوم أقرب لاعبين فى المستوى الثانى من لاعب المستوى الأول بفك يديهما، وبذلك يحدثان ثغرة يهرب منها لاعب المستوى الأول، وفى هذه الأثناء يقوم بقية لاعبى المستوى الثانى بعرقلة لاعب المستوى الثالث حتى ينجح لاعب المستوى الأول فى الفرار بعيداً، وأخيراً يبدأ عقد الدائرة فى الانفراط، حيث ينخرط لاعبو المستوى الثانى مع لاعب المستوى الثالث فى الجرى خلف لاعب المستوى الأول قائلين معًا: «أمى - أمى» ومن يستطع من اللاعبين لمس أو مسك لاعب المستوى الأول «الهارب» يحل هو محله فى المستوى، ثم يعاد تشكيل المستويين الثانى والثالث، بأن يحل لاعب المستوى الأول (سابقًا) محل لاعب المستوى الثالث، أى يشغل المستوى الثالث، ثم ينتظم باقى اللاعبين فى المستوى الثانى مشكلين الدائرة، وبهذا يكتمل تشكيل اللعبة من جديد لتبدأ دورة لعبة أخرى.

تحليل اللعبة «محاولة»

فى فنون الأداء الحركى عامة والألعاب الشعبية خاصة، يحدد شكل الحركة «Form»:

(١) الإيقاع الموسيقى

لاتحتوى لعبتنا هذه على استخدام أية آلات موسيقية، ولكن ثمة إيقاع موسيقى واضح هو إيقاع الكلام الذى يقال أثناء الحركة، فلنحاول بحثه قدر الإمكان.

الكلام الذى يقال هو عبارة عن جملتين هما بترتيبهما:

إفـــتـــا حُـــــو لِلْ بـأب دَهْ

إجّـــا مـــــوســـــا والْـدَهْ

ويمكن كتابة هاتين الجملتين حسب طريقة قولهما فى اللعبة، وتقطيعهما صوتيًا عند مناطق النبر على مقاطعهما كالآتى:

إفتا حُولْل بابْ دَهْ

إجّا موسا وال دَهْ

---

* افتحوا لى الباب ده.

** الجاموسة والده.

وإذا استعرنا من ميراث النقد الأدبى طريقة التقطيع العروضى للشعر- حيث تساهم فى الكشف عن إيقاع أو موسيقى الشعر- واستخدمناها، هنا، لتقطيع هاتين الجملتين عروضيًا للكشف عن الإيقاع فيهما، فإن هاتين الجملتين يمكن كتابتهما عروضيًا على النحو التالى:

(١) إفْتا حُو لِلْ بابْ دَهْ

/٥ ٥/ ٥ /٥/ ٥ ٥/ ٥/

(٢) إجًا موسا وال دَهْ

٥/ ٥ ٥/ ٥ /٥/ ٥ ٥/

حيث ترمز، فى علم العروض، العلامة (/) إلى الحرف المتحرك، والعلامة (٥) إلى الحرف الساكن. مع ملاحظة أنه لايجتمع ساكنان فى اللغة العربية فى سياقاتها (الفصيحة!!) فمثلاً كلمة (باب) إذا أتت فى سياقٍ (فصيح!!) لابد أن يلحق بها علامة إعرابية كأن تكون (باب- باباً- بابٍ- باب- باب- بابِ)، وفى كل هذه الحالات لا يجتمع ساكنان، وعلى هذا تقطع هذه الكلمة عروضيًا كالآتى: (٥/٥/)، ولم تجز اللغة العربية تسكين الحرف الأخير فى الكلمة إلا فى حالة الشعر؛ حيث أُجيز للشعراء تسكينه فى القافية فقط، (أو هكذا دلّت الشواهد الشعرية على إمكان التسكين)، وبهذا يجتمع الساكنان، ولكن النقاد بدلاً من أن يقطعوا كلمة (بابْ)، إذا أتت قافيتها مسكنة الحرف الأخير هكذا: (٥٥/)، قطعوها هكذا: (٥/)؛ حيث استبدلوا الساكن الأخير بمتحرك، رغم كسر السياق لهذا القانون (عدم اجتماع الساكنين). ولهذا التنويه أو هذه الملاحظة الطويلة ضرورة؛ حيث إننى أحاول بها تعليل سبب استخدامى (٥٥/) فى تقطيع المقطع الصوتى (بابْ)، وبالمثل (والْ)، حيث اختلف السياق الذى وردت فيه الكلمة/ المقطع الصوتى، فكلمة (بابْ) هنا- فى اللعبة- أتت فى منتصف جملة، وهذا مالايمكن أن يأتى فى سياق فصيح، وكان لابد لى من أن أعبر عن حركة الحرف بعلامتها الدالة عليها وألا استبدلها بعلامة أخرى، احتراماً لخصوصية السياق.

وهكذا نجد أن الجملة الأولى تنقسم إلى أربعة مقاطع صوتية؛ المقطعان الأولان يتكون كل منهما من (٥/) والثالث (٥٥/) والرابع (٥/)، كما نلحظ أن الجملة الثانية تتكون من نفس المقاطع الصوتية الأربعة نفسها وبالترتيب نفسه: (/٥ /٥/٥٥/٥).

وبما أنه فى لعبتنا التى نحن بصددها، يحتم قانون اللعبة تكرار الجملتين؛ حيث يلازمان تكرار محاولات الاختراق والصد، ولأن الجملة المكونة من أربعة مقاطع صوتية (الأولى أو الثانية) تشكل مقاطعها الأربع، معًا وحدة معنى لا ينفصم عن ترتيب المقاطع الصوتية، مما يجعل الجملة كلها وحدة إيقاعية كبرى، ووحدة معنى دون انفصال، فإن تكرار الجملة الإيقاعية، هنا، دون إدخال أية تنويعات إيقاعية فى مرات التكرار المختلفة، يجعلنا نحس بأننا بدأنا وانتهينا من النقطة نفسها، وكأننا فى دائرة.

ولأن الإيقاع، كما سبق القول، هو محدد أساسى للحركة، وهو كذلك الباعث الرئيسى لها، فإننا سنحاول بحث هذه العلاقة بين شكل الحركة والإيقاع فى لعبتنا.

فى لعبة (الجاموسه والده) التى نحللها يلحظ الملاحظ الخارجى لشكل الحركة أن ثمة دائرة واحدة، وهى التى يشكلها لاعبو المستوى الثانى. ولكن المدقق سيجد أن هذه الدائرة (حسب تحليلى) تقوم بعزل المستويين الآخرين عن بعضهما، كما أنها تحدد شكل حركتهما، حيث، بحمايتها للاعب المستوى الأول، تحدد مجال حركته بدائرة الحماية هذه، مما يمنع لاعب المستوى الثالث من الوصول إلى هدفه وإجباره على الدوران حول دائرة المستوى الثانى، كما تحدد، أيضاً، مجال حركته بحركتها الدائرية. وهنا نجد أننا أمام ثلاث دوائر وليست دائرة واحدة؛ أى إن الشكل الدائرى للحركة هو الأساس، وهو الشكل نفسه الذى استنتجناه من تحليل إيقاع الكلمات التى تقال أثناء اللعب.

وبوصولنا إلى هذه النتيجة نكون قد أجبنا عن سؤالين مضمرين طوال هذه المرحلة من التحليل، وهما: (ماذا رأيت؟)، (كيف يحدث؟).

وعندما نتقدم للإجابة عن السؤال الرئيسى الثالث، وهو (لماذا يحدث؟)، فإننا نواجه بضرورة البحث عن الوظيفة التى تؤديها هذه اللعبة فى النسق الثقافى لمنتجى ومستهلكى هذه اللعبة. والسؤال عن الوظيفة لابد أن يضعنا فى مواجهة البحث عن المضمون الفكرى الذى تحمله هذه اللعبة الشعبية، وهذا المضمون الفكرى أو مايسمى عادة بالفكرة هو العنصر الثانى المحدد لشكل الحركة (اللعبة).

(٢) الفكرة (المضمون الفكرى)

ولكننا نفهم الفكرة على أنها فكرة حالّة فى شكل؛ أى «مشكّلة»؛ أى لا وجود، لها سابق على تشكيلها، بل يتم احتواؤها أو تكوينها داخل اللعبة على النحو التالى:

* هذه اللعبة الشعبية بوصفها عملاً هى أحد نواتج النشاط (الفعل البشرى).

يجعل الإنسان [يسمو على الطبيعة بكونه يتصرف حيالها حسب فكرة وتخطيط. على أن الفكرة والتخطيط يصقلان فيه مهارته الاجتماعية ويعتقانه من سلطان الطبيعة، ومن جهة أخرى ليس الإنسان مقيداً بهذه الفكرة والتخطيط سلفاً بوصفه نية أولى وهدفاً، فهما يظهران من خلال التفاعل مع الطبيعة ثم يختفيان، ثم إن الفكرة، هنا، ليست بلا مادة، بل هى فى جسدها المادى تتحقق فوراً من خلال الفعل، أما المادة والفكرة فى حد ذاتهما.. فهما عملية أى فعل]*

ولنبحث، بعد هذا، عن المضمون الفكرى الذى تحتويه اللعبة والمشتبك بطريقة تشكيله اشتباكاً لامجال لانفصامه. ولنبدأ ببحث علاقة الكلام، الذى يقال دلالياً، بشكل الحركة من ناحية، وبمضمونها الفكرى من ناحية أخرى، فالكلام الذى يقال:

[افتحوا لنا الباب ده]

[إلجاموسه والده]

يشى بأنه بين متحاورين، ولكنه يضمر طرفاً ثالثاً هو موضوع الحوار. وهو ما يريد لاعب المستوى الثالث الوصول إليه، باعتباره هدفاً، من هذه المحاولات المتعددة للاختراق، والذى يحميه لاعبو المستوى الثانى. وبهذا يتحدد موضوع الحوار الذى يدور بين المتحاورين فى لاعب المستوى الأول. فأمامنا، الآن، ثلاثة أطراف بثلاثة مستويات تتمثل فى ثلاث دوائر، أسميهم من الآن (داخلية - وسطى - خارجية)، ولنبدأ البحث من موضوع الحوار أو الدائرة الداخلية وعلاقتها بالدائرتين الأخرتين.

يُشار إلى لاعب الدائرة الداخلية من قبل لاعب الدائرة الوسطى بعبارة «إلجاموسه والده»، وهى إشارة إلى ذات لاعب الدائرة الداخلية من ناحية «الجاموسة» وإلى حالتها «والده» وهذه الإشارة - كما سأحاول التوضيح - تتجاوز المستوى الإشارى البسيط إلى المستوى الرمزى (احتواء طبقات من المعنى وتجاوزها فى آن)، وفى هذا ما يدخلها عالم الفن من أحد أبوابه الرئيسية. تبدأ الجملة الأولى (إلجاموسه والده) بالإشارة إلى أن ثمة جاموسة والده، وأن هناك مَنْ يحميها من طرف خارجى (لاعب الدائرة الخارجية) يريد أن يفعل بها شيئاً ليس، بالتأكيد، خيّرا. **وهذا الوضع الذى عليه الموقف لابد أن يستدعى إلى الذهن المعتقد الشعبى الكامن فى وعى الجماعة الشعبية، والمتمثل فى أن الجاموسة الوالده (تتشاهر) - وهو أحد أنواع الحسد الخاص بخصوبة الأنثى منقول من الأنثى البشرية (المرأة) إلى أنثى الحيوان المفيد - إذا دخل عليها (الجاموسة الوالده - المرأة الوالده) رجل قص شعره حديثاً، أو امرأة حائض، أو رجل جُنُبْ، أو مَنْ تلبس ذهبًا جديداً أو تحمل لحمًا نيئًا أو باذنجاناً، حيث ينقطع لبنها، وبالتالى لاتستطيع إرضاع صغيرها، بل قد يؤثر فى قدرتها على الحمل مرة أخرى.**

وبهذا تتضح مدى شراسة هذا الطرف الخارجى (لاعب الدائرة الخارجية) فى نظر الجماعة الشعبية، لما يحمله من شر متمثل فى قدرته التدميرية لخصوبة (الجاموسة - المرأة)، وذلك فى جماعة اجتماعية فقيرة، داخل مجتمع زراعى يمثل فيه النتاج الجديد قيمة اقتصادية كبيرة، يقوم عليها قوام الجماعة على مستوى الوجود ذاته.

وإذا اخترقنا قليلاً طبقات الذاكرة الجماعية لهذا المجتمع - الذى تمثل الجماعة الشعبية فيه طرفًا مهمًا من أطراف الصراع الاقتصادى، والاجتماعى، والثقافى - سنجد أن الخصب بوصفه مدلولاً تشكل داله فى التراث المصرى ومأثوره فى رموز شتى؛ حيث نجده فى أسطورة «إيزيس وأوزوريس»، قد تشكل فى أوزوريس إله الزراعة والخصوبة، والذى أُقِد بالنيل (مخصب الأرض الزراعية التى هى قوام المجتمع المصرى)، كما تشكل فى دموع إيزيس التى تحولت إلى مياه النيل ذاته فى أثناء بحثها عن جسد أوزوريس، وحين وجدته دفنته (كما تدفن الحبوب فى التربة)، وبذا بعث حيًا (كما يبعث النبات بعد الفيضان) وملك العالم الغربى (إعادة الدورة الزراعية) كما تشكل فى (حوريس) ابن أوزوريس الذى حملت به إيزيس رمزيًا من زوجها بعد تأليهه (مماته - بعثه)، والذى انتصر على عمه ست وانتقم لأبيه (يبدو أن ست كان ممثلاً لسنوات قحط أتى بعدها النيل بالفيضان)، وبذلك أعاد للأرض خصوبتها (حيث يوحِّد أوزوريس، أحياناً، بالأرض الزراعية ذاتها) مثلما عاد أبوه بعد تجميع جسده إلى الحياة (الألوهية والحكم فى عالم الموتى)، كما أنه، بهذا المعنى الرمزى، قد أعاد لمصر وحدتها؛ حيث حكم (حوريس) محل أبيه. ويبدو أن هذا يشير إلى تلك الاتحادات التى كانت تحدث فى الأزمان الغابرة - والتى أبقى لنا التاريخ واحداً منها قبل اتحاد مينا - والتى كانت يتم فكُّها بفعل ملوك ضعفاء، ثم بظهور ملوك أقوياء يعود الاتحاد مرّة أخرى، وبالرغم من أن

* غيورغى غلنشف، الوعى والفن، ت: نوفل نيوف.
الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٤٦)، فبراير ١٩٩٠، ص ١٥.

عبادة الثالوث (إيزيس - أوزوريس - حوريس) قد دخلت متأخّرة المجتمع المصرى، إلا أنها استطاعت أن تدخل إلى المجمع اللاهوتى تفسيرات اجتماعية إلى جانب التفسيرات الطبيعية التى كان يُحملها الدين الشمسى بإلهه الأكبر (رع)، وتاسوع عين شمس مَرّةً، وتاسوع منف مَرّة أخرى، وفى هذا الدخول توحدت إيزيس بالإلهة القديمة حاتحور (هاتور)، وأخذت منها حيوانها الطوطمى (البقرة) بوصفه رمزاً دالاً على الخصب فى المجتمع الزراعى، والذى يبدو أنه ليس بعيداً (رمز البقرة) فى لعبتنا الشعبية هذه عن «الجاموسة» والتى أحيطت بهذه الحماية وحملت دلالات الخصوبة الواضحة، ومما يدل على خصوصية وقدم رمز البقرة هو التصور الأنطولوجى المصرى للسماء على شكل بقرة تلد النجوم.

وإذا اخترقنا الذاكرة أكثر، سنجد أنه حاضر، هنا، بجلاء رمز (الإلهة الأم)، وهو من الرموز الكبرى الموجودة فى اللاوعى الجمعى على حد تعبير «يونج» عالم النفس الأشهر. وبرغم سيطرة العنصر الذكورى على البشرية منذ بدء التاريخ حتى الآن تقريبًا، إلا أنه لم يزل كامنًا؛ حيث يظهر فى ثقافتنا فى رموز لا تخطئها العين [إيزيس - مريم العذراء - السيدة زينب «أم العواجز - الست»]، وهذه الرموز بالتأكيد لا تقف فقط - كما يمكن ملاحظته من هذا التحليل - عند الخصوبة الطبيعية، بل تتجاوزه إلى هذا الزخم الدلالى من الخصوبة الاجتماعية والثقافية عامة.

وإذا تمثلنا كل هذا الزخم الدلالى قابعاً خلف هذا الرمز الذى يجسده لاعب الدائرة الداخلية على أنه ليس كامنًا فى وعى الفرد (اللاعب أو غيره من اللاعبين)، بل هو متمثل فى اللاوعى الجمعى على هيئة رموز كامنة خلف تشكيلها فى لغة (أبجدية - حركية - موسيقية.. إلخ) تجعلها تبدو كأنها غير ظاهرة على مستوى الوعى الفردى، إذا كان ذلك كذلك أمكن لنا معرفة: لماذا هذه الدائرة الثانية (الوسطى) التى تقوم بدور الحامى للخصوبة/ الوجود، وبالتالى هذه الثقافة كى لا تقع فريسة فى يد (الحاسد - العدو)، وأمكن معرفة؛ لماذا هذا التماسك فى جميع المواقع بهذه القوة، ولماذا يزداد التماسك كلما ازداد الخارج عنفًا فى الاختراق، وكلما ازدادت مراوغته وتعددت ألاعيبه ازدادت قوة الصد، كما أمكن معرفة: لماذا يصر على المحاولة تلو الأخرى، فهو على المستوى الرمزى يمثل الدور الذى اختارته له الجماعة الشعبية (دور الشرير) ويوازى على المستوى الأسطورى دور «ست» فى أسطورة إيزيس وأوزوريس، حيث يمثل الإله العنيف؛ إله صيد فى تأويل، وإله رعى فى تأويل آخر، فيكون انتصار حوريس عليه رمزاً لتحول مصر من الرعى أو الصيد إلى الزراعة، من حياة التنقل وإنتاج الكفاف؛ بل استهلاك بدرجة أعلى، إلى حياة الاستقرار وإنتاج الوفرة، بما تستتبعه هذه الحياة من رغبة فى تكاثرها من ناحية، والحفاظ عليها من ناحية أخرى؛ حتى لا تعود هذه الحياة المستقرة إلى مرحلة الفوضى واللااستقرار والفقر، وفى هذه الحالة تصبح قيمة الخصوبة شيئاً مهماً يجب الحفاظ عليه من قبل أوزوريس - إيزيس - حوريس، ويجب محاربته من طرف «ست»؛ لأن فيه فناءه (انتهاء عبادته - انتهاء عصره). ولأن ست فى أسطورتنا هذه إله صيد أو رعى؛ أى إله عنيف مغامر، فإن لاعب الدائرة الخارجية، فى لعبتنا الشعبية يستخدم يديه، رمزياً، على شكل سلاح، يحاول به أن يخترق أبواب الاستقرار، ليحصل على هذه الفريسة (يصطادها)؛ ليدمرها عن طريق تدمير خصوبتها وتدمير قوة الخصوبة تدمير للنوع على المدى البعيد. وبهذا يمكننا أن نفسر دلالة الدائرة على أنها (فى المستوى الثالث - الدائرة الداخلية) رمزاً للاحتواء (الرحم الأنثوى - دورة الزراعة - الأرض - دورة الحياة)، حيث إنها الدائرة التى تمد خيرها خارجها، فلابد، بديهيًا، على من فى هذا الخارج (الذى هو منها ويحيا على خيرها) أن يحميها، والخارج، هنا، هو ما تمثله الدائرة الوسطى؛ ولهذا كانت دائرة مغلقة متشابكة الأيدى، وكان لا سبيل، أمام لاعب الدائرة/ المستوى الثالث، لاختراقها إلا الدوران حول الدائرة الوسطى، وبذلك تحدد مساره بمسارها، أى أصبح هو أيضًا داخل دائرة مغلقة، وإن كانت حركته عكس دوران الدائرة الوسطى، مما يعكس أو يشير إلى موقفه المناقض لها.

بعد تحليل هذا الجزء نتقدم خطوة؛ لنحاول تحليل بقية اللعبة؛ ينجح لاعب الدائرة الخارجية فى اختراق الدائرة الثانية بعد أن يكون قد لف عدة لفات، ويبدو أن هذا الاختراق يشير إلى فترات الضعف التى يستطيع خلالها العدو الخارجى فك الاتحاد وغزو البلد واحتلالها أو فك تماسكها، وهذا مرهون على المستوى السياسى، بكفاءة التماسك الاجتماعى، والسياسى، والثقافى، حيث إنه عند خلخلة هذا التماسك ينجح العدو فى الاختراق، كما يشير فى البعد الأول للعبة إلى إمكان حدوث هذا النوع من الحسد (المشاهرة) للجاموسة الوالده، إذا لم تنجح الوسائل التى تتبعها الجماعة الشعبية فى درء هذا الحسد وإبعاد العين الشريرة عنها والحفاظ عليها ووليدها حاضراً، و خصوبتها مستقبلاً.

وإذا نجح لاعب المستوى الثالث / الدائرة الخارجية فى الاختراق، فإن الدائرة الوسطى تفتح «للوالدة» منفذاً للهروب، وتعطل اللاعب المخترق ريثما تهرب «الوالدة» كى لاتقع فى يديه. فالجماعة الشعبية لا تسلم خبرتها وكنزها للغازى

بسهولة، بل عليه أن يتعب ويكد كى يصل إلى السر(هل يصل؟؟)، وهو مايعادله الجرى وراء «الوالدة». وبهذا تنتهى اللعبة؛ حيث تكون قد انتقلت مجموعة من القيم (أخلاقية - سياسية - اجتماعية - ثقافية) من جيل إلى جيل، ومن أفراد إلى أفراد داخل الجيل نفسه. وذلك من خلال خبرة عملية هى اللعبة، حيث يوجد، بالتأكيد إلى جانب هدفها الرياضى والترويحى، هدف آخر أعقد بكثير مما يظن المتسرع. وفى نهاية اللعبة يشارك الجميع فى الجرى وراء الوالدة، ومن يمسكها منهم يحل محلها ويتلبس رمزها «يلبس دورها»، ويبدأون فى اللعب مرة أخرى بتوزيع الأدوار، حيث تلعب أو تقوم «الوالدة» - سابقًا - بدور لاعبة الدائرة الخارجية، وهكذا تبدأ الدائرة فى الدوران، وتبدأ الخبرة فى الانتقال، والقيم فى إعادة الإنتاج؛ حيث يشارك الجميع فى إعادة إنتاجها (أثناء اللعب!!)، وبذلك تضمن الجماعة الشعبية الحفاظ على قيمها.

ومن هذا التحليل نجد أن فكرة اللعبة لا يمكن عزلها عن تشكيلها، فتشكل الحركة والإيقاع والفكرة والكلام الذى يقال كلاً مركباً متداخلاً يصعب فصمه.

كما يتضح، كذلك، أن للعبة قانوناً محكمًا يمكن تلخيصه فيما يلى:

(١) تتكون اللعبة من ثلاث دوائر، يشغل الأولى والثالثة لاعب واحد، أما الثانية فيشغلها عدد غير محدد من اللاعبين.

(٢) إن الكلام السابق التعرض له، لابد أن يقال بهذه الخصوصية الإيقاعية، وإن اختلفت صياغة الكلام قليلاً أو كثيراً، بمعنى أنه من الضرورى وحدة وتكرار وارتباط المقاطع الأربعة الصوتية - على المستوى الدلالى - بالموقف الفكرى للعبة وشكلها.

ولهذا نرى من خلال هذا التحليل أن:

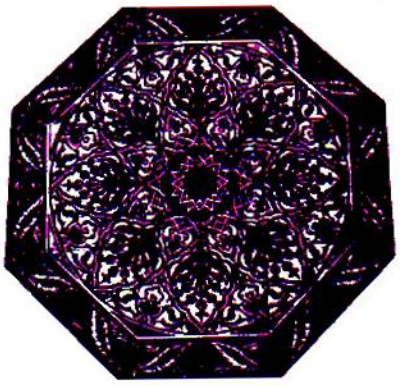
[الجماعة الشعبية لا تعمل فى فراغ (الوظيفة) ولا تبدع فى فوضى (القانون)]*.

حيث إن الوظيفة، هنا، كما اتضح، مركب معقد من الوظائف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية يمكن إجمالها فى نقل الخبرة داخل منظومة القيم، بالإضافة إلى المتعة الجمالية التى لا تتحقق بمعزل عن هذه الوظيفة أو الوظائف السابقة.

والقانون، هنا، محكم، لا يمكن التلاعب فيه، وإذا حدث فسيتغير شكل اللعبة، وبالتالى مضمونها، وتختلف، تبعاً لذلك، وظيفتها لاختلاف دورها الذى تلعبه داخل النسق الثقافى الذى تعمل داخله باعتبارها وحدة؛ باعتبارها نصًا بالمعنى السيميوطيقى داخل مركب الثقافة الشعبية أو الفولكلور.

---

* محاضرة أدب شعبى: د.. صلاح الراوى، المعهد العالى للفنون الشعبية، ١٩٩١.



ست الحسن
والسبع جدعان[1]

الراوية : أم السيد ياسين
جمع وتدوين : إبراهيم عبد الحافظ

صلّى ع النّبى ...

كَانْ فيه مَرَهْ وراجِلْ.. المَرَه خَلّفِتْ سَبَعْ جِدْعَانْ.. فقاموا لما كِبْروا نِفْسِهُم رَبِنا يبْعَتْ لِهُم أُخْتْ، فامُهُم حبْلت.. فَقَالوا لها إحْنا عَايزين بِنْت.. إن ما كُنْتيش ها تجيبى بِنْت الدور ده.. هانطفَشْ[2]، وهانْسيبك[3].. ماعتِّيشْ[4] تشوفينا تانى.. فقامتْ واخْدَه جَارتْهُم سِمْعتْهُم وهُمَه بيْقولوا لامُهم، والستْ دى كانتْ بتْغير منْها إنها مْعَاها سَبَعْ جِدْعَان وهَى ممعْهَاشْ خَلَفْ.. امُهم تَمْ حَبّلْها وجَاتْ تِوْضَعْ.. الجِدْعَانْ كانوا فى الغيْط وجُم لقوا امْهم ولْدِتْ.. فقامتْ جَارتْهُم مقَابْلاهُم عَ الْبَابْ وقَالتْ لِهُم: أمكُم وَضَعتْ وَلَدْ.. فالجِدْعَانْ ما دَخّلُوش على أمهمْ ومِشوا.. امُهم تِنْتَظرْهُم بيجُوا مايْجُوش.. فالبِنْتْ بَنْتْها لما كبْرتْ، واصْبَحتْ حوالى اتْنَاشَرْ (١٢) سنَه كده.. فَجَاتْ يومْ تَخْبِزْ هِىَ وأمهَا.. فهِىَ قاعَده تَحْكى لامهَا.. تْقُول لها: يامّهْ إنتى ما خلّفتيش إلا انا؟.. فامها قَعدت تعيّط، وتبْكى، وقَالتْ لهَا: إنْتى بتِبْكِى ليه يامُه؟، قُولى لى على الصَرَاحَهْ.. قَالتْ لها: انا ربنا بَعَتْ لى سَبَعْ جِدْعَان، ولَمّا حَمّلْتْ فيكى.. فقَالُوا لى إنْ ماجِبْتيش بِنْتْ الدُور ده[5]. إحْنَا هانطفَشْ، وهانسيبك.. فانا ولْدِتك.. فجارتنا سِمِعتْهُم، وهِىَ اللى قَابْلِتْ اخْوَاتك، وقَالتْ لِهُم إنَى ولِدْتْ وَلَدْ.. فمِشُوا ولْحَدَ النهارْده ما حَدِشْ عارِفْ طَريقهُم.. قَالتْ لها: طَيّبْ اخْبِزى لى كَحْكه.. فَخَبَزِتْ لها كَحْكه وَسَوّتْها فى الفُرنْ.. وقَامتْ وَاخْدَه الكَحْكه، وقَالتْ لامها: انا راحَه ادَوّر على اخواتى.. قَالتْ لها: يا بِنْتى مُشْ هاتعْرَفى طَريقهُم.. قَالتْ لها: أنى هادَنى ماشْيَه لما اعْرَفْ طريقْهُم.

قامتْ البِنْتْ خَدِتْ الكَحْكه ومِشتْ.. طلْعتْ من البَلَدْ ع الزُرَاعِيه.. فَقَامتْ مدَحْرَجَه الكَحْكَه، والكَحْكَه تجْرُدْ تجْرُدْ[٦]، والبِنْتْ وَرَاها، فجَات بَنتْها لَمَا جات عَنْدْ بيتْ وقَامتْ الكَحْكَه واقْفه.. وقَامتْ البِنْتْ قَاعْده فطُولْ[٧] البيت.. فَلَقتْ[٨] واحدْ طَالِعْ.. جَدَعْ طَالِعْ وَرا البيت وبِينَفَضْ، وبِينَفَضْ الصِينيَّه م الأكْلْ.. فَشَافْ البنت دي قَاعْده ... فَرَاحْ قَالْ لاخْوَاتُه ... قَالَهم: فيه بنت قَاعْده فطُولْ البيتْ.. قَالُوا لُه روح إنْده[٩] لَهَا .. قَامْ نَدَهْ لَها.. قَامتْ طَالْعَه وِيَّاهْ.. رَاحتْ وِيَّاهْ فَقَالوا لها: إنْتي مْنينْ ياصَبِيه؟ وكلْ واحدْ يقُول انا ها تْجوزْها، فَقَالوا: الأوَّل نِسْألْها هيْ رحْلْتْها منِين.. فَسألُوهَا إنْتي يا صبِيَّه منينْ؟ وراحَه فينْ؟ قَالتْ لهُم: انا لىَ سَبَعْ جِدْعَان هَرْبَانينْ من امى وَبدورْ عَليهُم.. قَالُوا لها: إنْتى بِنْتْ مينْ؟ قالت لهُم على اسْمْ أبوهَا وأمهـا.. قَـالُوا لهـا: إنتى تعْـرفى الجِـدْعَان دول إزَاى.. قَـالتْ لِهُم أنَا ماشُفْتُهمش[١٠].. دى امِى كَانتْ بتْولد فيْه.. وهُمَّه كَانْ نفْسُهُم فى بِنْتْ.. فَجَارتْنا سِمْعتْهُم وهُمَّه بيقولوا لامى.. وكانتْ بتْغير شوَيَّه منْ امِى.. قَابْلتْهُم ع البَابْ وقَالتْ لِهُم أمكُم ولِدتْ وَلَدْ.. فقَامُوا مَاشْيينْ.. مَاحَدْشْ يِعْرَفْ طَرِيقْهُم.. فانِيْ بَادوْرْ عَليهُم، بَعْدْ ما امِى قَالتْ لى الحِكَايَه، فانا بَادوْرْ عَليهُم.. فَقَامُوا وخْدينَها بالحُضن.. وعرْفُوا إنُها أخْتُهم.

قَالُوا لهَا تُقْعُدى فى البَيتْ تَعْمَلى لنا لُقْمتْنَا.. وكَانُوا إيه بيصْطَادُوا طيرْ م الجَبَلْ.. فَبَقُوا يرُوحُوا يصْطَادُوا الطَيرْ ويِيجوا اخرْ النهَارْ.. تطْبُخ لِهُم ويَاكلُوا.. فطُولْ منْهُم وَاحدْ غُولْ.. بَيْنْهُم وبَيْنْ الغُول طَاقَـة، فَـهِىَ نَدَهتْ م الطَاقَهْ: «يا اهْلْ اللّه يا للّى هنَاه».. قَامْ الغُولْ رادِدْ عَليها.. قَالْ لَها: عَايزَه إيه؟.. قَالتْ لهُ: هَاتْ المقْلايَه لما اقْلى فيْها الطَيرْ واجيبَها.. قالْ لهَا طَيبْ.. انا هاجيبهَا، وهاتِي لى حتَّه، تَغْرفِى لى حتَّه.. فاخَدتْ الطَاسَهْ منُه، والغُولْ إدَوْرْ.. فَغَرفتْ لهُ واعْطَتهُ نُصْ الطَير اللى هىْ دبْحَاهْ.. الغُولْ اكَلْ ومِشى.

فى تَانى يُومْ نَدَهتْ وقَالتْ: يا عَمْ الغُولْ هَاتْ المقْلاية.. قَالْ لهَا: مِدِّى صَوَابْعِكْ م الطَاقَه.. فَفضل يمُصْ فى صَوَابِعْها ويْقُوم مدَوْر[١١] لها، تغْرفْ لَهُ ويَاكل نُصْ الطَيرْ.. وكُل يُومْ على دَا الحَالْ.. تجِيبْ منُه المقْلايَه، يقُول لهَا مدِّى إيديكى.. يُمصْ فى صَوابِعْهَا لما البِنْتْ نِشْفتْ.. فاخْوَاتْهَا قَالُوا لها: قُولى لنَا: إنْتى مَبْسُوطَه.. ومْلَبْسِينْكْ كُويِّسْ.. وبِنْجِيبْ الطَيرْ وانتِى اللى بتعْمَلى بايديكى.. وبتَاكْلى م اللّى بِنَاكْلُه.. وما حَدشْ بيْقولك اى حَاجه. إيه اللّى مدَهْبِكْ؟[١٢].. إنتى خايفه منَّنَا؟ قَالتْ لهُم: لا.. انَا مُشْ خَايفه منْكُم.. فطُولْنَا واحد غُولْ كُلْ يُومْ اقُول لهُ هَاتْ المقْلايَة اقْلى فيْهَا الطَيرْ.. امدْ لهُ صَوَابْعِى.. يقْعُد يُمصْ فيْهَا، ويدُورْ ياكُلْ نُصْ الطَيرْ.. اغْرفْ لهُ مَلَوْ المقْلاية ياكْلُها ويمْشِى.. قام إخْوَاتْها زَعْلانينْ.. وقَالُوا إحْنَا مُشْ هانسْرَحْ النهَارْده، وإيه لَمَا ييجى لك.. اعْملِى زَىَ ما إنتى ماشيَه، وخَلِّيهْ لَمَا يدَوْر هنَا.. إغْرفِى لهُ لقْمة صُغَيْرَهْ.

فهىْ نَدَهتْ عَليُه وقَالتْ له هَاتْ المقْلاية.. اعْطَاها المقْلايه قَالْ لَهَا: مدِّى صَوَابْعك.. فَمَدتْ لهُ صَوَابِعْهَا مَصْهْا، وإدَوْرْ من البَابْ.. قَالْ لهَا: إغْرفِى لى.. بَعْدْ مَا كَانتْ بتِمْلا له المقلاية إعْطَتْ لهُ لُقْمة صُغَيْرة وهو يَاكُل.. قَالْ لَهَا: إغْرفِى كَمَّانْ قَالتْ لهُ: إخْوَاتى ييجُوا يْقَاتْلُونى.. فهو قَامْ مَحْمُوقْ[١٣] وقَامْ مِحَمَّرْ عِينيه، ورَايحْ بِفُرْ عَليها[١٤].. وياكُلْهَا.. فَاخْوَاتْها كَانُوا واقْفينْ.. قَطْعُوهْ بالْكَواريكْ[١٥] حتَّتْ حتَّتْ[١٦].. ولقوا حُمَارةْ الغُولْ مَاشْيَّة بِخُرْجْ[١٧].. عَليهَا.. جَابُوا اللَحْمَه بتَاعْتُه وَحَطُوهَا فى الخُرْجْ وبعَتُوهَا عَلى بيتْ الغُولْ.. فَجَاتْ الحُمَارَهْ خَشتْ على الغُولَه.. فَمْرَاتْ الغُولْ قَالتْ لأولادْهَا: أبُوكُم جَايبْ لنَا لَحْمه، ولِسَّه ما جَاشْ.. فَطَبَخْتْ اللَحْمهْ وقَعَدُوا يِنْتَظْرُوا الغُولْ ييْجى مايْجِيشْ، لَمَّا لِبَعْد السَهْرَه، فجَاتْ تُبصْ كَان فى صَبْعُه دبْلَه هىْ عِرفتْها.. قَالتْ لهُم: دهْ أبُوكُمْ اللّى مَذبُوحْ، ودِى دبْلتُه.. وقَالتْ والله ضَرُورى أعْرَفْ اللّى دبَحْ أبُوكُم مين؟.

قَامتْ جَابتْ شوَيَّهْ إبَرْ وخيطْ ولبَانْ وغَوايِشْ وحلَّقَانْ.. ومِشتْ فى البَلَدْ تبِيعْ.. فكُل واحده تقْعُد قُدَّامْهَا تَشْتْرى.. تقُول لَهَا إيه: إحْكِى لى علَى قِصتِكْ من نهَار أمكْ مَا وِلدتكْ.. فَهُمَّهْ يحْكُوا لهَا على اللى بيحْصَلْ لِهمْ..

فَجَاتْ للبِنْتْ دي قَالِتْ لهَا: تَعالى يا خَالِه لما اشْتري منكْ قَالِتْ لَهَا قُولى عَلَىّ قصيتكْ من نهَارْ أمكْ وابُوكي مَاولِدوكي[18]. هِىَ قَالِتْ لهَا قصيتها وقصيةْ إخْوَاتْها من الاوَّلْ.. قَالِتْ لها إيه: فطُولْنَا وَاحِدْ غُولْ.. وكُل مَاجِى اطْلُبْ منُه المقْلايَهْ.. يقُولْ لى مدِّى صوَابْعكْ امْصُّها.. فَبَقَى يَمُصْ صوَابِعى ويدُورْ لى.. اعْطِى لهُ نُصْ الطِّير اللى إخْواتى بِصْطَادُوه.. أغْرِفْ له نُصْ الطِّير المَطْبُوخْ ياكُلُه.. دَنيتى لَمَا دَمى نشِفْ.. ومَا بقِشْ اكُلْ.. إخْوَاتى قالوا لى إنْتِى دهبْتى ليه؟ قُلتْ لُهم دا فيه وَاحِد غُولْ بِيحْصَلْ منه كَذَا وكَذَا. قَالِتْ لهَا: اىْ دا رَاجِلْ وِحِشْ قوى، وصَعْبْ وكُنَا كُلنَا بِنْخَافْ منُه.. وكَانْ طَمَّاعْ.. قَالِتْ لهَا: إسْكُتِى دَا انَا اخْوَاتِى مسِكُوه ضَرَبُوهْ وقَطَّعُوه وحَطُوهْ عَلى الحُمَارَهْ فى الخُرْجْ وسَابُوهَا عَ الْبِيتْ بتَاعُه.. قَالِتْ لهَا والله إخْوَاتكْ دُول شُطَّارْ.. طَيِّبْ همَّه بِيشْتَغلُوا فى إيه؟ قَالِتْ لهَا: بِيصْطَادُوا طيْرْ من عَلى الجَبَلْ، وبْيِيجُوا اخرْ النَهَار. فهِى أخَدِتْ منْها وروَّحِتْ.

فى جَيَّهْ السَبَعْ جِدْعَانْ مرَوَّحِينْ.. فَجَابِتْ شوِيَّهْ تُرابْ من عَلى الارْضْ وسَفَخْتْهَا[19] فى وشْ السَبَعْ جِدْعَان.. وقَالِتْ لهُم تصْبَحُوا سَبَعْ تِيرَانْ.. فَصَبَحُوا الصُبْحْ اخْتهُم شَافْتْهُم لِقَتْهُم سَبَعْ تِيرَانْ.. قَعَدِتْ تعَيِّطْ[20].. وقَامِتْ رَاحِتْ لوَاحِدْ جَارْهُم فى السكَنْ وقَالِتْ لهُ: إقْتِلْ لِى سَبَعْ رَوَاوِيِّس[21].. فَتَلْ لهَا السَبَعْ رواوِيِّس.. فَحطَتْ كُل رَوَّاسِيه فى تُور واخَدِتْهُم ومِشْتْ.

دَنْهَا مَاشْيَه وتْعَيِّطْ عَلشانْ إخْوَاتْهَا.. قَعَدِتْ فطُولْ بِيتْ... فَجَا الخَدَّامْ بِيرْمِى الصينية.. الكنَاسَة[22] اللى هُمَّه متْغَدِيينْ فيْهَا.. فَلقى سِتْ الحُسْنْ، صَبِيَّه مَعَاهَا سَبَعْ تِيرَانْ وبِتْنَفْضْ اللُقْمَه الحلْوَهْ تعْطِهَا لهُمْ ياكْلُوها.. وهِىَ تَاكُلْ اللُقْمَهَ المَحْرُوقَهْ.. فَرَاحْ قَالْ لسيدُه: .. فيه واحْدَه قَاعْدَه فطُولْ البِيتْ، ومعَاهَا سَبَعْ تِيرَانْ.. فَقَامْ جَاى سيدُه وقَالْ لهَا: يا صَبِيَّه.. قَالِتْ له: نَعَم. قَالْ لهَا: إسْمِك إيْه قَالِتْ لهُ: ستْ الحُسْنْ. قَالْ لها تتْجَوزِينى.. قَالِتْ لهُ: اتْجَوزكْ بَسْ لىَ شَرْطْ.. قَالْ لهَا: شَرْطْ إيْه؟ قَالِتْ لهُ تَاخُدْ التيرانْ دُول.. وتَرْبُطْهُم عَلى حُوضْ خَشَبْ ويَاكْلُوا «سِمْسِمْ، ويشْرَبُوا مَيَّهْ ورد «ماورد» قَالْ لَهَا انى ماعَنْدِيشْ إلا تِبْنْ ودْرِيسْ.. خُدْهُم ياكَلافْ.. إعْلفِهُم تِبْنْ ودْرِيسْ.. قَالِتْ لهُ: لا.. وقَامِتْ واخْدَه السَبَعْ تِيرَانْ ومِشْتْ.. دَنْتْهَا[23]. مَاشْيَه.. وقَعَدِتْ فطُولْ بِيتْ.. فَبَرْدُه[24] جَاتْ الخَدَّامَهْ تَرْمِى صِينِيَّهْ الاكْل لقَتْهَا بتْنَفْضْ اللُقمه الحلْوَه تعْطِيهَا للتيرَانْ.. وهِىَ تَاكُلْ الوحْشَهْ.. وقَاعْدَه تعَيِّطْ.. فَطلعِتْ قَالِتْ لسِتْهَا: يا ستْ فيْه صَبِيَّه قَاعْدِه ومْعَاهَا سَبَعْ تِيرَانْ، تْنْفُضْ اللُقْمَه، وتِنْفُخْ فِيْهَا وتْعْطِيهَا للتيرَانْ.. بَسْ جَمِيلَهْ قوى.. قَالِتْ لهَا إسْكُتى ماتعَلِّيشْ صُوتِكْ؛ لَحْسَنْ سِيدِكْ يِسْمَعكْ.. قَامْ سِيدْهَا قَالْ لهَا: إنْدَهى لهَا يا بِنْتْ.. قَالِتْ لهُ دى معَاهَا سَبَعْ تِيرَان، وقَاعْدَه تَحْتْ.. قَامْ نَازِلْ لَهَا.. قَال لهَا: إنْتِى اسْمِكْ إيْه ياصَبِيَّه.. قَالِتْ لُه اسْمِى «ستْ الحُسْنْ».. قَالْ لهَا: تتْجوزِينِى.. قَالِتْ لهُ: اتْجَوزِك بَسْ لىَ شَرْطْ .. قَالْ لهَا قُولِى لىَ علَى شرْطِكْ.. قَالِتْ لهُ: تاخُد التيرَانْ تربُطْهُم على حوض خَشَب وتاكلهم سِمْسِمْ وتْشرَبْهُمْ مَيَّهْ وَرْدْ.. قَالْ لهَا: حَاضِرْ .. بَسْ كِدَه .. ياوَادْ ياكَلافْ.. خُدْ السَبَعْ تِيرَانْ إربُطْهُم فى الجِنِينَهْ، واملَالهُم الطُوَالَه سِمْسِمْ.. واسْقِيهُمْ مَيَّهْ وَرْدْ .فَجا الكَلافْ خَدْهُم وراحْ رابِطْهُم .. وعَلَفْهُم سِمْسِمْ وبَقَىْ يسقيهُم مَيَّهْ وَرْدْ .. والرَاجِلْ ده إتْجَوزْ ستْ الحُسْنْ.

فَجا يوْم من الايَّام .. ستْ الحُسْنْ حبلِتْ، وولَدِتْ وَلَدْ .. فَضرِتْهَا غَارِتْ منها .. قَاعْدِينْ يومْ فى الجِنِينَهْ. فَبْتْقُولْ لهَا تَعالى ياستْ الحُسْنْ امَا افْلِيكي[25] وطِتْ قُدَّامها وقَعَدِتْ تفَلِّيها .. فَبَقِتْ تشِيلْ من دِمَاغْهَا الشَعْرْ إيه وتْحُطْ ريشه .. وقَالِتْ لهَا طيرى مَع الحَمَامْ .. فَطَارِتْ مَع الحَمَامْ .. فابْنْهَا دنُّه لما كِبِرْ وكَان بيرُوحْ المَدْرَسَهْ .. يبْقَى يطْلَعْ من المَدْرَسَهْ.. يقُومْ جَاى قَاعِدْ قُدَّامْ التيرَانْ فى الجِنِينَهْ ويمْلا الكَلبُوشْ[26] سِمْسِمْ ويبُصْ[27] يلْقَىَ الحَمَامْ جَاى إصْفُفْ[28] إصْفُفْ .. يقُولْ لهُم: «ياحَمَامْ يايَمَامْ أمى ورَا ولاقُدَّامْ» يقولوَا لهُ: «أمَكْ ورَا بتْلَم حَصَا» وبتبكِى على الشَاطِر محَمَّدْ واكْتَرْ بُكَاها على السَبَعْ جِدْعَانْ، كُلْ يوْم يقُولْ للحَمَامْ الكَلامْ ده وبِيْجِى الحَمَامْ يرجَعْ وتِيجِى هِىَ وْرَا ..

تُقْعُد تلقُط السمْسِمْ من الكَلْبُوشْ .. وتَاخُد منُه بُوسَه من الصدْغْ[٢٩] ده وبُوسَه من الصدْغْ ده وتطِّيرْ كُلْ يوم على الحَالْ ده .. فضِلْ كدهَ حَوَّالِي شَهْرْ يقُول لهُم كُلْ مابِيجُوا «ياحَمَامْ يايَمَام أُمي وَرَا ولاَ قُدَّامْ» .. يقُولوُا لهُ: «أُمَكْ وَرَا بِتْلَمْ حَصَا، وتبْكي على الشَاطِرْ مِحَمَّدْ واكتَرْ بُكاهَا على السَبَعْ جِدْعَانْ» .. تُقوم جَايَه إيْه تِقْعُدْ تلقُطْ فى السمْسِمْ وتْقُوم واخدَه من الصدْغْ ده بوسَه .. والصدْغْ ده بُوسَه .. فَمَرَّه إيه مراتْ أبُوه شَافِتُه.. فَقالتْ لأبُوه: إبْنَك بِيَاخُدْ السمْسِمْ من قُدَّامْ التيرَانْ.. وبيعلفُوا للحَمَامْ فَهُو بيقُولْ لابْنُه ليه يا شَاطِرْ مِحَمَّدْ؟.. ليه بتَاخُدْ السمْسِمْ من قُدَّامْ التيرَانْ وتعْلفُه للحَمَامْ؟.. قَالْ لابُوه: دا انَا باعلفْ أمى.. قَالْ لُه: هى أمُكْ فينْ؟.. قَالْ لهُ امى طَايرَه مَعَ الحَمَامْ.. قَالْ لهُ طَيِّبْ: تعرفْ تمْسكْهَا.. قَالْ لُه: آه.. قَامْ جَاى أبوه إيه إدَّارَى[٣٠] فى الجنينَه.. والوادْ ملا الكَلْبُوشْ سمْسِمْ فى جَيْبْ[٣١] الحَمَامْ اصْفُفْ.. يقُولْ لهُم: «يا حَمَامْ يا يَمَامْ امى وَرَا ولا قُدَّامْ؟» الحَمَامْ رَدْ وقَالْ لهُ: «امَكْ وَرَا بتْلَمْ حَصَا، وبتْبكى على الشَاطِرْ مِحَمَّدْ، واكْتَرْ بُكَاها علَى السَبَعْ جِدْعَانْ».. فانتَظَرْ شويَه ولقى امُه جَايه.. فَقَعَدتْ تنْقُضْ، تنْقُضْ[٣٢]. وأخَدتْ بُوسَه.. وجَاتْ تَطِيرْ.. قَامْ الوادْ مَسكْهَا.. فقَالْ لأبُوه إمْسكْ يابَهْ[٣٣]. قَالْ لهَا إيه ياستْ الحُسْنْ، اللى عَمَلْ فيكى كِدَهْ؟.. قَالتْ لهُ مرَاتَكْ، فَجَابْ مرَاتُه.. وقَالْ لَهَا: انَا عايزْكْ ترَجْعى لهَا شَعْرَهَا زَى ما كَانْ وخُوشِى[٣٤] الريشْ ده.. فقامتْ خَلْعتْ الريشْ.. وحَطتْ الشَعْرْ زَى ما كَانْ.. قَالْ لَهَا: طَيِّبْ الشاطِرْ محمد إبْنكْ ياستْ الحُسْنْ طَيِّبْ والسَبَعْ جِدْعَانْ دُول مينْ؟.. قَالتْ لُه: السَبَعْ جِدْعَانْ دُول إخوَاتى.. قَالْ لهَا: إيه اللى عَمَلْ فيهُمْ كِدَهْ؟.. إيه.. قَالتْ لُه: مرَاتْ الغُولْ.. فَجَابْ مَرَاتْ الغُولْ.. وقال لهَا: زَى ما إنتِ سَحَرْتى الجِدْعَانْ دُول سَبَعْ تيرَانْ.. إسْحِريهُم سَبَعْ جِدْعَانْ.. سَحَرتْهُم سَبَعْ جِدْعَانْ.. قَالْ لأهْل البَلَدْ لِمُّوا[٣٥] حَطَبْ ونَارْ.. فَحَرَقْ مرَاتُه والغُولَه فى النَارْ وعَاشْ مَعَ ستْ الحُسْنْ واخْوتها والشاطر محمد فى تبات ونبات.

وتوتة توتة فرغت الحدوتة .

الهوامش :

* الراوية : أم السيد ياسين ـ السن ٦٥ سنة.
* مكان الجمع: كفر أبو زاهر ـ مركز شربين ـ دقهلية.
* تاريخ الجمع : يوليو ١٩٩٠.

(١) جِدْعان: جمع جَدَعْ وهو الشاب، والجَذَع فى اللغة الصغير السن . قال ورقة بن نوفل فى حديث البعثة «يا ليتنى فيها جذع» يعنى فى نبوة الرسول (ص) أى ليتنى أكون شابًا حين تظهر نبوته حتى أبالغ فى نصرته.
(٢) هانطْفَشْ: سوف نهرب ولن نعود إليك ثانية.
(٣) هانسيبك: سنتركك.
(٤) ماعتْيشْ: لن تعودى، والمقصود لن تتمكنى من رؤيتنا.
(٥) الدور ده: هذه المرة.
(٦) تجْردْ وتَجرُد: تتدحرج
(٧) فطُول: (فى طول، بطول) بجوار البيت.
(٨) فلقَتْ: فوجدت من الفعل لقى
(٩) إنْدَه لها: ناديها.
(١٠) ماشفتهمش: لم أرهم.
(١١) مدُّور: يدور حول البيت حتى يجد الباب فيدخل فيه.
(١٢) مدْهَبك: جعلك نحيفة خفيفة ضعيفة، ويقولون فلان دهبان؛ أى خفيف وزنه وصار نحيفًا.
(١٣) مَحْمُرق: غضب وتغير وجهه.
(١٤) يُفُر عليها: يهجُم عليها.

(١٥) الكَوَاريكَ: مفردها كوريك وهو أداة يستخدمها الفلاح فى الحفر وهى كالفأس.

(١٦) حتَّتْ حتّت: قطعًا، إربًا إربًا .

(١٧) بَخُرْج: أى عليها خُرج، وهو وعاء من الصوف أو الكتان وخلافه ذو جنبتين يوضع على الدابة كالحمار أو الحصان أو الجمل ليوضع به ما يُحمل.

(١٨) ما وِلْدُوكى: أنجباك.

(١٩) سَفَخِتْها : رمتها فى وجوههم، وسفخ فلان على وجهه أى سفع وجهه ولطمه، وبدلت السين بالصاد.

(٢٠) تعَيِّط : تبكى.

(٢١) رواوويس: جمع رواسيه وهى الحبل أو المقود الذى يفتل ليوضع فى قرون الثور أو البقرة (الماشية) لسحبها وربطها.

(٢٢) الكناسه: بقايا الطعام، أو بقايا كنس المنزل.

(٢٣) دنتها: استمرت، أى ظلت تسير.

(٢٤) فبرده: كذلك.

(٢٥) أفليكى: أنقى رأسك من الحشرات كالقمل، وكانت عادة سائدة بين النساء فى الريف..

(٢٦) الكلبوش: غطاء للراس يشبه الطاقية ذو أذنين.

(٢٧) يبص: ينظر، يتطلع.

(٢٨) إصفف: صفوف.

(٢٩) الصدغ: الوجه أو الخد وهو غير الصدغ فى اللغة بمعنى من يتشدد فى شئ لا يعنيه، والصديغ : الولد قبل استتمامه سبعة أيام، لأنه لا يشتد صدغاه إلا بعد سبعة أيام.

(٣٠) إدارى: توارى أو تخفى.

(٣١) جيت: مجئ.

(٣٢) تنقض تنقض: تلتقط الحب.

(٣٣) يابه: يا أبى.

(٣٤) تحوشى الريش: ترفعى الريش عن جسمها.

(٣٥) لموا: اجمعوا.

الأمثال الشعبية البدوية

محمد فتحى السنوسى

من الأمثال الشعبية المشهورة بمنطقة الساحل الشمالى الغربى لمصر، هذه المجموعة من الأمثال الشعبية البدوية:

١ ـ «اللى ما يعرف الصقر يشويه».

اللى: الذى.

الصقر: طائر لا يؤكل.

والمثل يضرب فى الجهل بالأشياء.

* * *

٢ ـ «فارس وترّاس ما يترافقوش».

فارس: مَنْ يركب الفرس.

ترّاس: مترجل.

مايترافقوش: لا يترافقان، أى لا يتوافقان .

والمثل يضرب فى شدة الاختلاف والتباين.

* * *

٣ ـ «اللى يبيعك بيعه حتى لو من عقاب هلّكْ».

يبيعك: يراد بها يضحى بك ويستغنى عنك.

عقاب: بقية، أى من ضمن.

هلّكْ: أهلك.

والمثل يضرب فى أن يقابل الإنسان الإحسان بالإحسان والإساءة بالإساءة.

* * *

٤ ـ «التمر ما تجبهاش مراسيل».

التمر: ثمرة البلح.

ماتجبهاش: أى لا تأتى بها، وأصلها ماتجيبهاش، والشين تضاف لتأكيد النفى.

مراسيل: الأشخاص الذين يرسلهم صاحب الحاجة لقضائها.

والمثل يضرب فى أن الإنسان لابد أن يقوم بعمله بنفسه دون انتظار مساعدة الآخرين.

* * *

٥ ـ «الشبعان يفت للجعان فت بطنْ».

يفت: يقدم الطعام.

الجعان: الجائع.

ويضرب هذا المثل لمن يتباطأ فى تقديم العون والمساعدة للمحتاج.

* * *

٦ ـ «الصبح المبروك يبان من عند فجره».

الصبح: الصباح.

يبان: تظهر بوادره.

ويضرب هذا المثل للشئ الذى يظهر خيره من بدايته.

* * *

٧ ـ «تحلم الدّيكة أنها تطرطش فى عرمة الغلة».

الديكة: الدجاجة.

تطرطش: تروح وتجئ وتبعثر.

عرمة: يقصد بها كمية كبيرة أى كومة.

الغلة: القمح.

ويضرب هذا المثل فى مَنْ يحلم بالكثير.

.. .. ..

٨ ـ «الجيات أكثر م الفيتات».

يضرب هذا المثل لمن تفوته الفرصة، فهناك فرص أكثر قادمة.

* * *

٩ ـ «يلعن بو دقن هزتها فولة».

يلعن: أى ملعون.

بو: أبو.

دقن: ذقن، أى لحية، ويراد بها الرجل الكبير.

هزتها: أى اهتزت لها.

فولة: ثمرة الفول،ويراد بها الشئ التافه.

ويضرب هذا المثل فى الحث على طلب معالى الأمور وترك توافهها.

* * *

١٠ ـ«الأصل يرد للمخول».

الأصل: أى مَنْ يعزى إليه الإنسان.

يرد: يرجع إلى.

المخول: أى الخال، شقيق الأم.

ويضرب هذا المثل فى رد الأشياء إلى أصولها.

* * *

١١ ـ «لو كان جارك عنده فرس افتح عليه طاقة».

فرس: حصان

طاقة: شباك.

ويضرب هذا المثل حبّاً الخيل واقتنائها لارتباط الخير بها، تأكيداً للحديث النبوى: « الخيل معقود فى نواصيها الخير....»

* * *

١٢ ـ «لولا كُمّى ماكل فُمّى».

الكم: إشارة إلى الملبس الفاخر.

كل: أى أكل.

ولهذا المثل قصة طريفة: يُحكى أن رجلاً أعرابيًا رقيق الحال، ذهب إلى حفل عرس، فلم يدعه أحد من أصحاب هذا العرس لتناول الطعام، فانسحب، وذهب إلى صديق له وطلب منه جلبابًا فضفاضًا واسع الأكمام وارتداه، ثم توجه إلى العرس مرة أخرى، فرحب به الجميع، ودعوه لتناول الطعام، وعندما جلس إلى المائدة نسى أن يشمر عن أكمامه، فكان كلما مد يده إلى الطعام ابتلت، ولما لفتوا نظره إلى ذلك قال: لولا كمى ما كل فمى!!

.. .. ..

١٣ ـ «دز ابنك للغابة يجيب العود اللى يشبهه».

دز: ارسل.

ويضرب هذا المثل فى قياس المهارة، وأيضاً فى الشئ وما يوافقه.

* * *

١٤ ـ «ضحكنا له بيّت عدنا».

ويضرب هذا المثل لمَنْ يستغل طيبة وسماحة الغير استغلالاً سيئاً.

* * *

١٥ ـ «اللى عنده إبره يقول الحديد غالى».

يضرب هذا المثل لمن يحوز شيئاً بسيطاً، ويحاول أن يرفع من قيمته.

* * *

١٦ ـ «اللى مو غنى بالمال يطول شقاه».

مو: ما هو.

يضرب هذا المثل فى قيمة وأهمية المال.

* * *

١٧ ـ «علمّاه اللوّاجة سبقنا على بيوت الكبار».

اللواجة: السير والطواف.

يضرب هذا المثل لمن يتعلم شيئاً ثم يحاول أن يسبق مَنْ علّمه.

* * *

١٨ ـ «ما رأيتيش عُمَر يا تاجوره».

رأيتيش: ألم ترى.

عمر: اسم شخص.

تاجوره: منطقة بعيدة فى الصحراء الليبية.

يضرب هذا المثل لمَنْ يبحث عن شئ فى الصحراء؛ أى يضرب للشئ المستحيل تحصيله.

* * *

١٩ ـ «اللى يِفُكّك م المرة الدّواية طلاق بنتها».

يفكك: يخلصك.

المرة: المرأة.

الدواية: كثيرة المشاكل.

يضرب هذا المثل فى البعد عن المشاكل ومصادرها.

* * *

٢٠ ـ «الزرعة تبع الزريع».

تبع: أى ترجع إلى.

الزريع: مَنْ يقوم بالزراعة.

يضرب هذا المثل فى رد الأشياء إلى أصولها.

* * *

٢١ ـ «نية الأعمى فى عكوزه».

نية: أى ضمير.

عكوزه: العكاز، وهو عصا غليظة يعتمد عليها الأعمى فى سيره.

يضرب هذا المثل فى صحة الأسباب.

* * *

٢٢ ـ «لا تجوّع الديب ولا تنقص الغنم».

تجوع: أى تتركه جائعاً.

الديب: الذئب، وهو حيوان مفترس.

تنقص: يراد بها لاتغفل عنها فينقص عددها.

يضرب هذا المثل فى ضرورة الحرص واليقظة.

* * *

٢٣ ـ «اقطع الرأس تبرأ العروق».

الرأس: يراد بها السبب الرئيسى فى المشكلة والعلة.

تبرأ: تشفى، ويقصد بها تنتهى.

يضرب هذا المثل فى سرعة البت فى الأمور.

* * *

٢٤ ـ «بدوى مقروح لقى التمر مطروح وين يخلى ويروح».

مقروح: جوعان.

مطروح: تساقط من النخيل على الأرض.

وين: إلى أين.

يخلى: يترك مكانه.

ويضرب هذا المثل فى سعة الرزق. وأعتقد أنه يضرب فى تبرير السلوك وتعليله.

* * *

٢٥ ـ «السيف ما يدخل إلا فى جرابه»

يضرب هذا المثل فى الشئ وما يوافقه.

* * *

٢٦ ـ «لا للسيف ولا للضيف»

لا للسيف: أى أنه ليس شجاعاً يصلح للحرب.

لا للضيف: ولا كريماً يكرم ضيفه.

يضرب هذا المثل فى الشخص عديم النفع والفائدة.

* * *

٢٧ ـ «الصاحب اللى ما ينفطك فى وقت الضيق العدو خير منه».

يضرب هذا المثل فى حسن اختيار الأصدقاء.

* * *

٢٨ ـ «اللى توصيه لا خيره فيه».

توصيه: يراد بها النصيحة.

يضرب هذا المثل فى الشخص الذى لا يستجيب للنصح.

* * *

٢٩ ـ «لو بيدى ما نطرف عين».

نطرف: نصيب.

يضرب هذا المثل فى قلة الحيلة.

* * *

٣٠ ـ «لولا سواد العين ما كان نورها».

يضرب هذا المثل فى أهمية الأشياء البسيطة وعدم الاستهانة بها، وفى علاقات الأشياء ببعضها.

العمارة التقليدية ..الطابع والشخصية وأثرها فى تصميم عمارة قومية معاصرة

د. هانى إبراهيم جابر

إننا نبحث فى الفولكلور؛ لنوظف مادته فى الحياة ؛ ولنحتفظ بها ومعها بالطابع والشخصية ، ويحكم هذا الفعل قدراتنا على إعادة صياغة المادة الفولكلورية صياغة عقلانية توظف فيها آثار العصر الاجتماعية، وتقنياته العلمية ، وأدواته واحتياجاته الفعلية ؛ أى إننا نبحث ونغوص فى تراثنا ونكشف أسمى ما فيه ؛ لكى نفرض على المعاصرة إنتاجًا جديدًا يعبرعن قوميتنا وعن أصالتنا ، لا بالمحاكاة بل بالابتكار،وليس بالتقليد وإنما بالإبداع. هذا هو معنى الفولكلور وخاصيته العملية ، والذى يعود إلى قدرة الشعب فى معايشته لواقعه بالصورة المثلى ، وبالشكل المتجدد النامى؛ ليحرك به وجدانه وفكره نحو الجمال، والخلق، والإبداع. إن الفولكلور إنتاج، وخبرة، وصدى لشكل ثقافى، وحاجة نفعية وحسية . وهذا وحده يؤكد أن المادة فيه تتطبع بالطابع والشخصية التى تعيش فى كل عصر. وهنا يبرز العنصر الحيوى الذى يؤكد دينامية المأثورات وتفاعلها مع ثقافة كل عصر ، وهو عمل الإنسان، وهو، فى الوقت ذاته، فعل واع بحضوره، بذاكرته، بممارسته، بأصالته ، بإنتاجه ، وبإبداعه . والمادة الفولكلورية مرتبطة بالعمل والنشاط الإنتاجى ونوعيته ، ولا يتشكل الفولكلور فى بيئة بلا عمل ، وكما يؤكد الفولكلور حقيقة المادية تجاه المثالية ، فإنه يكشف حقيقة المادية الديالكتيكية، مبيناً كيف يتحول النشاط الحياتى الطبيعى إلى عمل، أى نشاط حياتى إنسانى واع. «والعمارة التقليدية إنتاج عمل، إنتاج صانع، وهى رؤية مجتمع لا رؤية عشيرة أو قبيلة، (عمارة مدينة رشيد مثلاً) ؛ ولذلك فهى خصوصية عامة تتشكل بالبيئة ثم تعبر عنها بعد ذلك.

وبعد، فإن هذه الدراسة تعود إلى أهمية قراءة فكر المهندس الراحل حسن فتحى فى مجال الدعوة إلى تحديث العمارة القومية مع ضرورة الحفاظ على الخصائص الأولية لفن العمارة التقليدية والشعبية منها على وجه التخصيص، ومشاركة المستفيدين منها فى التصور والبناء. وتعود، أيضًا، إلى الدراسة الميدانية لأهميتها، فهى وحدها قادرة على كشف تلك الخصائص الأولية التى يطالبنا بها المهندس حسن فتحى من واقع بنائها ومن دورها الوظيفى فى الحياة، بالإضافة إلى الاقتراب من الخامات البيئية، والتعرف على رؤية أبناء المجتمعات النامية التقليدية لها، وطرق الإفادة منها فى عملية البناء . إن هذه الدراسة سارت على نهجين متوازيين؛ النهج الأول: دراسة النظرية ومقوماتها عند المهندس حسن فتحى فى هذا الشأن، والنهج الثانى: النزول إلى العمل الميدانى فى مواقع شتى متباينة فى أشكالها البيئية والجغرافية؛ لتتكون صورة كاشفة لأنماط العمارة التقليدية فى تلك المواقع، والتى تمثلت فى بعض الأبنية الريفية والبدوية والحضرية، وبالقطع تمّ ذلك دون إغفال للمنظور التاريخى لبعض الأبنية التى تحمل طابعًا قوميًا من العصر الفرعونى إلى العصر القبطى ثم إلى العصر الإسلامى.

إن العمارة التقليدية بمثابة المحصلة الإنسانية للمعرفة والخبرة والتجريب الدائم والتفاعل مع زيادة الاحتياجات الإنسانية والمعيشية والأمنية على مرّ تاريخ المجتمعات. وهى، فى الوقت ذاته، العطاء المجسم والملموس للثقافة المادية التى تنعكس من خلالها الجوانب الروحية وعاداتها وتقاليدها، كما أنها الحافظة لمقتدرات الأفراد وأغراضهم. والبناء المعمارى، أيًا ما كان بناؤه، هو الفن الذى يتشكل ويتشكيله يحتضن الإنسان، ويعيش معه أطوار حياته وحياة الآخرين، فالعمارة التقليدية، لاتوجد هنا أو هناك، وإنما فى كل مكان وجد فيه مجتمع: فى المدينة، فى القرية، فى الصحراء، فى الثقافة، فى الحضارة، فى العمل. ولذلك فإن نوعية العمل والبيئة والمجتمع تقف وراء الطابع والشخصية فى التصور البنائى والجمالى والوظيفى للعمارة التقليدية. «إن واقع المناخ المحلى له أن يفرض طراز البيت» . «والعمارة فى تقليديتها تعد أسلوباً أمثلاً فى توظيف الإمكانات المتاحة البيئية والبشرية فى نمط معمارى، يمثل مع غيره من الأبنية شكلاً معبراًعن الإنسان واحتياجاته وعاكسًا لسمات المكان ، «إننا نشكل البيت فى الوقت ذاته الذى يعود فيشكلنا بوصفنا أفراداً، ونحن نبنى المدينة فتعود المدينة فتشكلنا بوصفنا مجتمعاً». يشير المهندس حسن فتحى إلى أهمية خصوصية البناء التقليدى بقوله: «هل أستطيع أن أنزع حيوان القوقع من قوقعه لأسكنه فى قوقعة حيوان آخر؟» . وهذا من المستحيلات، وهو أمر يؤكد على أهمية الاهتمام بدراسة العمارة التقليدية فى مصر بأشكالها وأنماطها المختلفة: «من واقع بيئى، ومنظور حضارى، ليتم بعد ذلك إعداد تصميم معمارى مؤهل للتعبير عن الشخصية وطابعها القومى» . وإن ظهرت محاولة لإضفاء الطابع والخصوصية عليها، فسيكون ذلك بأسلوب سطحى؛ لأن الأسس والقيم التى استخدمت فى تخطيطها أو عمارتها أسس وقيم غريبة، طبقت ونفذت بمعزل عن مجتمع المنتفعين ودون الالتحام بهذا المجتمع، والقيام بدراسات متأنية للعادات والسلوكيات وأساليب الحياة فيها واحترام تراثها. وهذه من أهم المؤثرات فى بثّ الحياة، وخلق الحيوية اللازمة لهذه المجتمعات العمرانية الجديدة.

إن الدراسات العلمية تهدف، فى هذا المجال، إلى الوصول إلى طبيعة تلك العمائر عن طريق اكتشاف خواصها وتطويرها، وإثبات أهم مافيها من مميزات بيئية. فالخواص والمميزات، غير الظاهرة، التى لم يتم كشفها اجتماعيًا وفنيًا وأيضاً فولكلورياً، هى هدف تلك الدراسات العلمية؛ لذلك علينا أن ننظر إليها على أنها دراسة ترتبط بإشكالية وقضية بحثية تعمل على كشف خواص إنسانية ومعمارية للأبنية التقليدية، وارتباط ذلك كله بقضية معاصرة، ومشكلة ملحة، وهدف يسعى إلى العودة للجذور الأولية لإشكالية تعمير المدن الجديدة. والدراسة العلمية فى البحث الميدانى لهذا الموضوع هى الأسلوب المثالى الذى ينتقل بمقتضاه التصور النظرى ومقوماته النظرية المعمارية التى تبناها المهندس حسن فتحى، إلى الواقع الملموس ، وهنا تكون النتائج أكثر وضوحًا وأكثر تميزاً بالدقة والموضوعية، والإشارة السابقة كان من الضرورى إيضاحها ؛ لأن النشاط البنائى يقوم على اتجاهين: الأول يقوم به الأفراد أصحاب المصلحة الأولى، وغالباً مايكون البناء قائماً على الخبرة والفطرة؛ وهو مايعرف بالعمارة الشعبية ، وسواء كان البناء من الطوب اللبن، أو البيت الشعر، أو بالحجارة، فكلها بيوت تنتج للحاجة إليها ويسهم أعضاء المجتمع فى صياغة البناء والتشكيل، ولها عاداتها ومقوماتها البيئية. والثانى اتجاه يقوم به المعماريون المؤهلون علمياً وغالباًماتكون الدولة دافعة له، والمقاولون يؤدون العمل فيه وفق تخطيط عام لنمط عام دون أن يكون لأصحاب المصلحة رأى فى التصميم أو البناء. «ويجب ألا ننسى أن النشاط المعمارى يتحرك على مستويين، الأول: المستوى الواعى كالعمارة التى يقوم بها المهندسون المعماريون، والثانى: المستوى التلقائى الذى يتمثل فى العمارة الشعبية التى كادت أن تتوارى من أفق المدينة

وتكاد تعم الريف كله. وقد كانت هذه العمارة الشعبية حية إلى عهد قريب، ومازالت توجد أمثلة لها متناثرة فى بيئات جد متباعدة كالأشمونين ونقادة ورشيد وسوهاج.. يشهد مابينها من تشابه على سابق وجود عمارة ذات طراز خاص يستقى منها الشعب فى تشكيل مبانيه بدءاً من مميزات استعمال الطوب الملون فى زخرفة الواجهات، وخاصة المداخل التى كانت نجارتها ذات طابع تقليدى، وانتهاءً بمعشقة أو مايسمى «سبرس» مثبتة فى مبانى الطوب بطاقات ظاهرة ذات زخارف محفورة، (ح.ف).

ونظرية المهندس حسن فتحى تعتمد على الربط مابين العمارة بوصفها فناً والتكنولوجيا باعتبارها علماً والتقليدية بكونها طابعًا مميزاً وهذا الربط يؤكد به على التوافق مع الطبيعة، ومع الظروف البيئية الخاصة واحترام الإنسان الذى هو محور العمران وسببه: «إن العمارة فن وعلم وتكنولوجيا وتعتبر من شؤون ذوى الاختصاص من المهندسين؛ ومن ثم يصعب على الإنسان العادى إعطاء حكم تقييمى للمبنى وخاصة فى الوقت الحاضر الذى تسود فيه العمارة التى تدعى حديثة ومعاصرة، وقد خلت تماماً من العناصر المعمارية التقليدية التى تعودها الناس فى السابق، وكان لهم فيها خبرة ورأى سديد». ويضيف نقطة مهمة فى هذه القضية بقوله: «هذا على حين لم تتبلور بعد أية تقاليد جديدة يصح أن تكون مرشداً ومرجعاً فى الحكم على القيم الجمالية والثقافية سواء بالنسبة إلى الجمهور أو بالنسبة إلى المتخصصين». ويضيف الفنان المهندس د. يحيى الزينى عن خصائص الاتجاه العملى، الذى اتخذه المهندس حسن فتحى منهاجاً لتكامل نظريته، بقوله: إن الاهتمام بتأكيد شخصية الفرد واضح فى كل المشروعات التى قام بدراستها بدءاً بقرية «القرنة»، وانتهاءً بقرية «واحة باريز»، فقد كان يلتزم باستطلاع رأى الناس ويدرس تقاليدهم وعاداتهم، ويعايشهم فى قراهم ويبلور احتياجات كل أسرة تبعاً لمتطلبات ظروفها الخاصة. وهكذا يرسى مبادئ متقدمة جداً فى التعامل مع البسطاء من الكادحين فى الأرض. ويلخص هذه المبادئ فى خطوات تعتبر دليلاً للعمل الميدانى الذى نسعى إلى تحقيقه الآن، وأهم هذه الخطوات هى:

١) احترام إنسانية الإنسان وتأكيد خصوصيته.

٢) تنشئته على إبداء الرأى، والاشتراك فى اتخاذ القرار.

٣) خلق عمارة بيئية متكاملة ذات طابع وشخصية لكل إقليم من أقاليم مصر المناخية والاجتماعية والاقتصادية.

٤) إحياء الأشكال المعمارية المحلية والفنون الشعبية والصناعات الحرفية التقليدية.

ويصر المهندس حسن فتحى على محاربة مايُقدم الآن من أشكال بنائية بعيدة عن الذوق العام، وخالية من القيم الجمالية، غير مستهدفة فى ترسيخ التقاليد والعادات المصرية بهذا النداء: «انظر تحت قدميك وابن بيتك».

٥) محاربة مبدأ تعميم النموذج النمطى المتكرر على مستوى القرية، ثم على مستوى المدينة، ثم الإقليم، ثم الجمهورية.

ويتعلق الجانب الآخر من النظرية بتوظيف الخامات البيئية فى البناء مع اكتساب البناء الروح البيئية من حيث الإفادة من الفنون التشكيلية الشعبية فى التعبير عن سمات المكان، ويعد مطلبه هذا ركناً حيوياً فى تكامل النظرية حيث يجعل من إحدى تعاليمه «انظر تحت قدميك وابنِ»، أسلوباً فى توظيف الإمكانات البيئية الطبيعية والإنسانية فى بناء البيت، وبالتالى فى تعمير البيئة من خلال المساهمة والمشاركة مابين الأدوات المادية والأداء البشرى فى الموقع ذاته . والقصد الواقعى الذى يعود من وراء هذه التعليمة ، هو الحفاظ على هوية المجتمع الأصلية جمالياً وتقليدياً ومثال ذلك مايشير إليه المهندس د.نبيل حسن عن سمات التوافق مع التقاليد والعادات «فى عمارة النوبة بجنوب مصر، فظهرت المبانى الطينية التى تسجل على جدرانها قصص وأساطير ومعتقدات ومأثورات شعبية، حيث ظهرت بوصفها سمات تشكيلية لهذه العمارة، فعلى ضفتى النيل تنمو أشجار النخيل، والنيل عامر بالأسماك، وتظهر بعض التماسيح أحياناًحيث المناخ الحار، والشمس تنشر أشعتها صيفاً وشتاءً ، والسماء صافية، ووجود مناطق صحراوية أوجد الهوام من العقارب والثعابين وغير ذلك من مظاهر الحياة فى تلك البيئة. كل هذه العناصرمجتمعة استوحى منها الفنان الشعبى النوبى وحداته الزخرفية التى يزين بها مبانيه، فعلى واجهات المبانى الطينية وأعلى الأبواب والنوافذ يرسم وحدات زخرفية ترمز إلى الشمس المشرقة والهلال والنجوم ، والمثلثات التى ترمز إلى التسامى والخلود ، كما يستخدم أشكالاً تجريدية للنخيل والنبات الموجود حوله فى البيئة، وكذلك أشكالاً تمثل الطيور والأسماك، وهى ترمز للخير والسماح.

وعلى ذلك النهج، يشير الفنان جودت عبد الحميد يوسف إلى الخصوصية البنائية فى المبانى النوبية التقليدية فى دراساته الكثيرة التى قام بها منذ أوائل الستينيات، وتدور حول جماليات الفنون النوبية وآثار البيئة على تشكيلها بوصفها قيمة

متفردة فى التوافق مع التقاليد، «كان البيت النوبى متحفاً حضارياً يجمع مختلف الفنون.. العمارة بكل أسسها ومقوماتها.. ثم الزخرفة الجدارية الخارجية على الحوائط والبوابات الطينية، وعلى الأبواب الخشبية، ثم على الحوائط الداخلية أيضًا. وكانت لكل منطقة من مناطقها الثلاث، مدرسة فنية قائمة بذاتها، تحمل كل عناصر التميز والخصوصية، ويزداد هذا التميز، وتتركز هذه الخصوصية بداية من المنطقة، إلى القرية، إلى النجع، وانتهاءً بالبيت، فلا بيت فى النوبة القديمة كلها كان يقارب أو يشابه بيتاً آخر، لا فى التخطيط، ولا فى الإنشاء، حتى الزخرفة على الواجهات والمداخل، فلا واجهة ولامدخل يماثل الآخر، حتى إذا نفذت واجهتان بيد بناء واحد أو زخرفت واجهتان بيد فنان واحد. ربما كانت الوحدات الزخرفية الجدارية واحدة فى موضوعها أو مسماها. لكن لابد من اختلاف بينها فى أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ، تلك كانت الخصوصية، وذلك كان التميز». وحديث الفنان جودت عبد الحميد يثير قضية السمة والشخصية وعلاقتهما بالتفرد والتميز فى التعبير الجمالى، بل فى التعبير الإنشائى أيضًا، فى منطقة تتميز فى مجملها بطابع الخصوصية البيئية والمعمارية ؛ لأن هذا الأمر كفيل بأن يبرز أهم ما فى الإنسان من خواص إنسانية، وهى قدرته على التشكيل الفنى وتنوع مفرداته وتغير أساليبه. فى الوقت ذاته، يكون محافظاً على وحدة ثقافته، مراعياً تقاليده، ومعبراً عنهما بالشكل الذى يتحقق معه الرسوخ فى المكان، وليبرز الدلالة الحسية المشتركة للأفراد؛ ولذلك فإن اعتناء الإنسان الشعبى بالشكل، إنما هو، فى الحقيقة، اعتناء بالدلالة الحسية، فالحجوم وآثارها المادية تدرك دائمًا بالحواس، وترى بالعين، فالشكل التشكيلى صيغة تجميلية تدرك آثارها دائمًا بالتذوق، بل بالعامل النفسى، وبالغرض المطوى، وبالتفسير الذاتى أساسًا. «والشكل ليس هو الشئ أو الجسم نفسه، فالشئ أو الجسم يمكن إدراكه بالحواس، أما الشكل فصفة تجريدية ندركها بالعقل عن طريق الحواس». ويوضح د. عبد الحميد عبد المالك ذلك بقوله: «وكل شكل يلزم له مادة تسانده، وجسم يتواجد فيه، والمادة هى الوسيلة للإحساس بالشئ، والشكل هو الوسيلة إلى إدراك الشئ. هذا، ويمكن تقسيم الشكل إلى أشكال محددة وأشكال معنوية وأشكال طبيعية وصناعية».

إن محاكاة الإنسان التقليدى لبيئته، وترجمته لاحتياجاته، إنما فى واقع الأمر دليل على ذكاء فطرى يعاونه على الإفادة المثلى من كل أشياء الحياة والبيئة، والعمل فى تصور إنشائى وفى زخرفة تحقق له الأمان أولاً، والاستقرار ثانيًا، وترجمة لأحلامه وتصوراً لعقائده فى المرحلة التالية.

«إن محاكاة البناء التقليدى لأشكال النبات والحيوان والإنسان فى عمارته لم يكن لمجرد الإعجاب بالشكل من الناحية الجمالية وحسب، إنما، أيضاً، كان الإنسان يقوم بذلك، فى الغالب، لأسباب عقائدية باعتبار أن ما يحاكيه فى الموجودات الطبيعية يمثل رموزاً لبعض مبادئ الخلق وأسرار الحياة». ولذلك فإن الهوية المكانية لاتأتى من العمارة ذاتها؛ بل من فنون العمارة ومافيها من زخارف وحليات. فالتشكيل عن طريق الزخرفة والنقش والحليات إنما هو أسلوب يتشابه مع الحكاية الشعبية، ففيه التصور، والمبالغة، والتجريد، وفيه أيضاً، صراع مع الحقيقة وحوار مع الطبيعة، واستعارة الخط الزخرفى بديلاً عن التصور الذهنى، وتنفيذ النقش بأشكاله الفنية عوضًا عن خياله البكر. نقول هذا ونتساءل، فما بالنا لو عثر الإنسان على شكل تجريدى فنى مرئى كامل الهدف يعبر به تعبيراً كاملاً عمًا يطوف فى تصوره وخياله، بل عما فى خواطره عن الحقيقة، وعن الطبيعة، وعن حكاياته، وما يعتقد عنها. إنها التجربة الرائعة فى نمو التعبير التشكيلى عن الهوية والسمة والطابع. إن آثار هذا الفعل تعود إلى ما يضفيه على المعمار من طوابع مكانية متصلة اتصالاً مباشراً بفلسفة العقيدة الاجتماعية والإطار النفسى الشعبى لها. ولما كانت العمارة التقليدية هى مجمل الخبرات الإنسانية فى خصوصيتها الشعبية من حيث كونها تراثاً له طابع وشخصية، فقد حافظت عليها الأجيال جيلاً بعد جيل، عن طريق توارث العادات البنائية مع الاحتفاظ بفن المعمار بكل جوانبه الدالة على قيمته الإنسانية والإنشائية والزخرفية.

والخصوصية المتعارف عليها، أيضًا، أن أسلوب البناء والأداء فيه يعتمد على تكرار الإيقاع المعمارى، من حيث تكتل وتوحد الوحدات الإنشائية، ثم العلاقة بينها وبين الفراغات والممرات، إلى جانب الحركة الديناميكية فى الوظيفة الخاصة بها، والتى تعبر عنها المساحات الضيقة بين البيوت، والطرق المتقاطعة، لتخلق عناصر تشكيلية وعناصر أمنية، وكأن هذا التصرف من الشعبيين لخلق نوع من الدروب تتصل فيما بينها؛ لتبعث على السكون على الرغم من دينامية المكان الظاهرية .ويصعب، بالتالى، على الغريب الحركة بينها بالشكل الذى يحقق لهذه الدروب وظيفتها المقصودة منها، ومما يساعد أصحاب المكان على العيش بالشكل الذى يحقق الراحة النفسية لهم.

إن البناء التقليدى بكل حوائطه المبنية بخامات البيئة والمتفاعلة مع الفتحات أمر يعكس تناغمًا وتجانسًا بين أدوات البناء، وأيضًا بين الخطوط المشكلة للكتلة المعمارية فى

مفردها، وللكتلة البنائية فى توحدها مع غيرها؛ ذلك لأن الأثر البصرى المنعكس من خصوصية الطابع يجعل المرء يستشعر الشخصية المنبعثة من كل بناء، وأيضاً تفرد الوحدة الزخرفية فيها. ويلمس معها الدروب وكأنها أصابع للكف فى انحناءاتها وتقاطعاتها، وتشابكها مع الفراغات وعلاقة المسارات الحتمية بين البيوت، لتعود بنا ثانيةً إلى بطن الكف، وهو التكتل المعمارى الممثل للقرية؛ أى تصل بنا إلى الإنسان التقليدى الذى بدوره يكون متجانساً مع عمارته ومع ثقافته الاجتماعية. ومن أجل ذلك، فإن فعل الانتماء، بأصدق مافيه من معانٍ ، يعود إلى هذا الأثر البصرى المتأثر بهذا التشكيل المعمارى.

منظومة النظرية وأثر الرؤية الشعبية فيها عند المهندس حسن فتحى

تبنى هذه النظرية على أساس مقولة جسدت فكر المهندس حسن فتحى، وتأثره بالعمارة الشعبية، وبالتحديد التقليدية منها. وهذه المقولة تتبلور فى هذا التوجه: «انظر تحت قدميك وابن بيتك». يمكننا بعد ذلك أن نتعرف على المنظومة الحاكمة للنظرية من خلال التعرف على مفرداتها التكوينية، وهى:

١ ـ «انظر» وهو فعل أمر موجه إلى « الإنسان».

٢ ـ «تحت قدميك» مشيراً بذلك إلى «الخامة» وبالتالى إلى خصوصية « البيئة».

٣ ـ «ابن بيتك» ، أمر بأن يكون الناتج«بيتاً» ؛ أى عمارة.

وعلى ذلك، فإن المنظومة تتشكل من « الإنسان» و «البيئة» و « العمارة». والمستهدف منها البحث عن خصوصية المكان وتقليدية الثقافة فيه، وأثرها على النمط المعمارى فى المكان ذاته . وبمعنى مضاف إلى هذا نقول: إن «الشكل» و«الوظيفة» و «الهوية المكانية» كلها تبنى المنظومة على البحث عن «الطابع» و «الشخصية» فى العمارة المعاصرة؛ ولذا فإن المعاصرة تتأكد أهميتها من خلال التكنولوجيا واستخداماتها فى مجال البناء. ويفيض صاحب النظرية ومنظومتها فى طريقة الجمع بين التقليدية والتكنولوجيا، باعتبار أن العمارة فن وعلم وتقنية. والحكمة التى يشير إليها حسن فتحى تكمن فى جعل الجمع بين التقليدية والتكنولوجيا أداة فاعلة بذاتها، ومتداخلة مع أهداف أصحاب المصلحة الأصليين: «وعلى المعمارى أن يبعد عن ذهنه فكرة أن التقاليد ستعرقل انطلاق قدراته الخلاقة ، بل على العكس فإنه إذا ما استند خيال الفنان إلى كتلة تقاليد حية قائمة فإن العمل الفنى سيكون أرقى بكثير مما لو لم تكن هناك تقاليد يستند إليها، أو إذا ماتغاضى عمداً عما هو موجود منها». وهذه الإفاضة تؤكد أن الأثر البصرى عند حسن فتحى إنما هو فى الحقيقة ظاهرة متكاملة للمنظومة؛ حيث إن تأثر الأفراد التقليديين بالشكل التقليدى يجعل الشعور والإحساس عندهم متوافقاً ومتجانساً مع العناصر المشكلة للبناء وتكوينه العام.

ونخلص من هذا إلى أن المنظومة تتجه نحو مسارين: مسار نظرى ويتمثل فى النظرية، ومسار عملى ويتمثل فى التصميم المعمارى؛ أى إن الأمر ليس نظرية فارغة بلا سند وضعى، وليس نظرية ذات توثيق اجتماعى أو تاريخى، كما أن النظرية ليست تحريضاً من صاحبها، إنما هى نظرية واقعية متعمقة فى الحقيقة الجمالية، وامتداد لإنسانية المجتمع، صاحب المصلحة فى الإنشاء، وقيمه الموروثة. إن الإقرار من صاحب النظرية بتوحد البعد النظرى فيها، مع البعد التصميمى المعمارى، جعل للنظرية منظومة تكشف لنا عن بعض المشكلات التى تعنى بقضية البناء، كاستقراء العمارة التقليدية، وتاريخ المكان، ومعايشة المجتمع فى البيئة وتكوينه النفسى، وكشف أحواله العملية ورغباته المعيشية. ومن الخطأ أن نتصور، عند هذه النقطة ، أن النظرية ضد التكنولوجيا أو ضد معانى الفكر ، أو ضد التطور، أو أن الاحتفاظ بالطابع والشخصية فى العمارة المعاصرة وانعكاس الأسلوب التقليدى عليها نقيض للنظرة الذاتية الجمالية فى التصميم والإنشاء لدى المصمم المعمارى . إن تركيز البعض على الجوانب السلبية وفرضها على حيوية النظرية، إنما يعنى إغفالاً لجميع الاعتبارات والقيم الاجتماعية، كما أنه إغفال للتاريخ البنائى والمصادر العقائدية والأصول الفكرية لثقافة البيئة، والتقاليد التى أدت دورها بالشكل الذى لا يختلف عليه أحد.

لقد أحاط المهندس حسن فتحى فكر منظومته برؤية إنسانية خالصة، ووحدها بالوظيفة ليحفز الناس على الاستمرار فى بناء عمارتهم؛ من أجل استمرار ثقافتهم؛ ومن أجل ترقية الحضارة المعاصرة بالفن والجمال بعيداً عن المادية الخالصة، واقتراباً من قيمة الفرد، ورفعها إلى أعلى درجة ممكنة عن طريق رفع قيمه المعمارية، وبالتالى قيمه الإنسانية. هنا نصر على التفرقة بين الإنسانية الكامنة وراء النظرية، وبين النظرة ذات القوانين المادية المجردة التى تعبث فى كثير من الأحايين بثقافة شعب؛ لذلك فإن العمارة التقليدية، فى هذه النظرية ومنظومتها بوصفها تفسيراً لموقف الإنسان من تاريخه المكانى وعوامله الاجتماعية، بل موقفه من الأبدية إذا شئنا التدقيق، شكلت الأبعاد التى حققت إمكانية الحفاظ على التراث القومى بالشكل الذى يؤكد على:

١ ـ ما البناء التقليدى؟ وما المفهوم المعاصر له؟

٢ ـ مادور الإنسان التقليدى فى عملية التشييد؟

٣ ـ ما الجماليات المطلوبة، وما أسس التصميم، وما الخامات المطلوبة وأنواعها وبيئاتها؟

٤ ـ مادور الدولة، ممثلة فى المحليات، فى عملية التشييد وخلق النمط المعمارى المعاصر وفق النظرية؟

٥ ـ مادور البعد الاقتصادى والاجتماعى والوظيفى للبناء بصورته التقليدية فى المعاصرة؟

وبعد، فإننا نحدد الأبعاد الرئيسية للنظرية التى نحن بصدد قراءتها، فى التحليل التالى:

أولاً: الإنسان: مشاركة، تكوين نفسى، حالة ثقافية، احتياجات ورغبات.

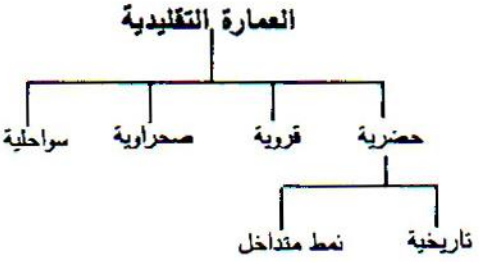
ثانياً: البيئة: خامة، خصوصية، طبيعة جغرافية وعملية.

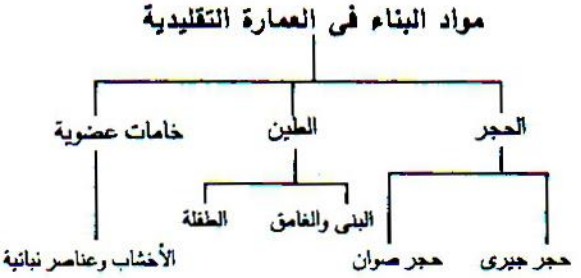
ثالثاً: البيت: نمط تقليدى، خبرة، ثقافة، عادات، وظيفة، سمات وطابع.

وبذلك تصبح المعادلة التى نستخلصها من النظرية كالتالى:

الإنسان + البيئة + البيت = الهوية الثقافية.

يذكر الأستاذ الدكتور أبو زيد راجح الكثير عن فكر المهندس حسن فتحى معمارياً. وفيما يذكره ، أن الخط المنحنى هو رمز الجمال، أما الخط المستقيم فهو تعبير عن أداء الواجب . وكان هذا رده حول اهتمامه بالقباب والأقواس فى تصميماته المعمارية . وفى مجال خامات البيئة يقول : «ويقوم فكر المهندس حسن فتحى على تكفير استخدام المواد المستوردة أو حتى المصنعة تصنيعاً مكلفاً ، بل يجب استخدام نظم البناء والمواد المحلية المتاحة من طين وطفلة وحجر وخلافه . ويؤكد على حتمية مشاركة الناس أصحاب المصلحة فى البناء مشاركة فعالة والتعاون فيما بينهم . ويشير موضحاً هذا الرأى : إن البناء يجب أن يكون مؤسساً على العلاقات الإنسانية المباشرة وليس على نظام النقد اللاشخصى؛ أى إن جذور فكر المهندس حسن فتحى تمتد مكانياً إلى التربة المحلية، وزمانياً إلى الأصالة والتراث عبر العصور. إن تكوينات العمارة التقليدية، وهى تمثل خلاصة تجارب الإنسان فى الخلق والإبداع ، هى العناصر الأساسية الأولى التى قام باستيعابها وإعادة صياغتها صياغة معاصرة . ويذكر الدكتور أبو زيد رأى صاحب الفكر فى عمارة النوبة أنه قال: لقد خلت هذه المساكن من تلك الصفة فهى أصيلة فى طرازها، عمارتها نابعة من عبقرية الجنس ، وقد تركزت فيها خبرة الأجيال، تشعر بالكرامة واعتزاز أهلها بعراقة وحدتهم، وأن الشكل والزخرفة يعبران خير تعبير عن حس المجتمع، من خلال تجاربه الطويلة مع ذاته وبيئته ، مع قيمه وعقائده .





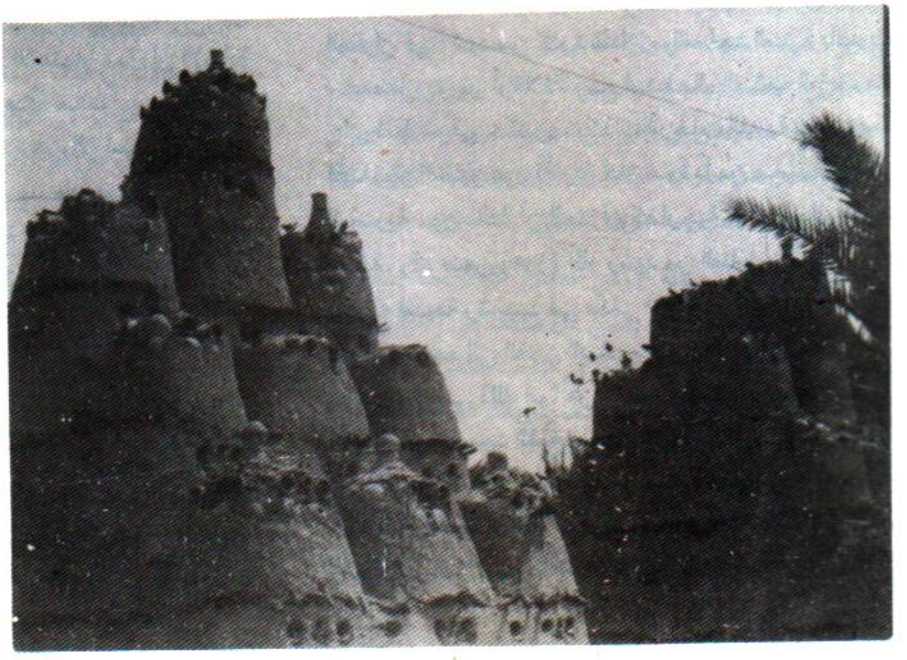
وقبل أن ننتقل إلى الدراسة الميدانية ، وهى المحور الثانى من هذا الموضوع ، نجمل الرؤية العلمية والاتجاه الإنسانى فى نظرية المهندس حسن فتحى، من خلال ما جمعه الدكتور راجح عنها بقوله: إن النظرية عند المهندس حسن فتحى تدمج فى عمارتها كلاً من الزمان والمكان ، فلا يمكن فصل الزمن عن الحيز الفراغى لمبانيه ؛ فهما عنده شىء واحد ، كما أن الحيز الداخلى فى المسكن الذى صممه يتسم بالرحمة والسكينة واحتواء الإنسان برفق وفى تعاطف شديد.

وبعد، فيبقى لنا أن نستعرض الأفكار التى لا تتفق مع الطبيعة المعاصرة وهى التمسك بالأقواس والقباب باعتبارها سمة مميزة للعمارة التقليدية، على اعتبار أن الخلفية الثقافية التاريخية التى استقى منها المهندس حسن فتحى نظريته تعود إلى الآثار الموجودة فى بعض المناطق المصرية فى جنوب مصر وفى الوادى الجديد على وجه التحديد ؛ ذلك لأن مبانى قرية القرنة التى قام بتصميمها تعود بشكل مباشر إلى هذه العمائر الموجودة بتلك المناطق ، وهى :

مساكن غرب مدينة أسوان ، ودير سان سيمون فى أسوان، وبعض العمائر التاريخية فى مدينة أخميم ، ومقابر الفاطميين

استخدام الفراغات على هيئة ممرات وأروقـــــة مظللة بالتسقيفة للمعاونة على الحفاظ على التهوية وتلطيف الجو، وهو أسلوب علمى فى تنقية الأجواء الداخلية للمبنى.

استخدام العقود المتكررة التى تعطى انطباعاً بالتماسك المعمارى مع الحفاظ على الرشاقة وجمال الأعمدة السميكة.



نموذج لأبراج الحمام الشائعة فى صعيد مصر وتذكرنا بالتوافق الذى تمليه ضرورات التطابق بين الشكل المعمارى السائد للعمارة المعيشية والعمارة الوظيفية وفى العمارة التى تتصل بتربية الحمام وتأخذ أسلوباً يتمثل فى التماسك البنائى المعمارى.

بأسوان ، ومقابر البجوات بالوادى الجديد . ونضيف إلى ذلك أن التأثر بالعمارة الإسلامية لم يكن فى حد ذاته تأثراً بالمنهج بقدر ما كان تأثراً بالإعجاب الشديد بالمصمم والبنّاء اللذين حققا توازناً إيجابيًا بين الفراغ والزمن ، ووحدة بين المكان والحجوم ، وديناميه بين الخطوط والرؤية البصرية ؛ ذلك لأن التمسك بالعنصرين السابقين ، وهما الأقواس والقباب ، لم يكن من رموز العمارة المصرية التقليدية الخالصة. ويشهد على ذلك مساكن الفلاحين التى عثر على أطلالها من العصور القديمة، أو تشهد عليها بيوت الفلاحين الآن، والتى تعتمد، أساساً، على الخطوط المستقيمة والتى تقطعها عناصر أخرى من فنون المعمار. وإذا كان شكل القبو مصرياً فإنه من نتاج ثقافات أخرى كالهلينية والساسانية ، ولعل الوريث الحقيقى لهما العمارة البيزنطية . أما المبانى الأخرى المتمثلة فى الخانات فهى أيضًا من أنماط العصور الوسطى ، وقد تأثرت إلى حد كبير بالعمارة الهندية ولا جدال فى ذلك . والقبو المعتد عرف فى الحضارة الرومانية واستغل فى نقل المياه والحفاظ عليها للشرب . ومن ثَم، فإن أسلوب القباب والقبو من الأساليب التى حرص عليها المصمم المعمارى فى بناء المعابد والجبانات لتكون مميزة عن العمارة المعيشية . وحتى الآن يصر البناء الذى يقوم ببناء المدفن أن تكون أسقف الحجرات مبنية بطريقة الأقواس وعلى شكل قبو.

فنحن، الآن، أمام تساؤلين محددين : السؤال الأول:عن ماذا نبحث فى العمارة التقليدية؟ هل الشكل ؟ هل الوظيفة ؟ ، والسؤال الثانى: هل نبحث فى الشكل والوظيفة أم فى الهوية المعمارية المصرية؟، أعتقد أن الإجابة عن هذين التساؤلين، مهما كانت الإجابة عنهما ، لن تكون مجدية ومتكاملة دون وضع المعاصرة واحتياجاتها فى الاعتبار ، بل إن الإجابة تبنى عليها أولاً وأخيراً بوصفها هدفًا حتميًا. وهذا الهدف يتلخص فى القرارات التى تمنع البناء فى الأراضى الزراعية، والاتجاه صوب الصحراء ، وخلق مجتمعات جديدة بنوعيات بشرية جديدة ، تحمل معها ثقافة البيئة السابقة ، وكذلك مؤهلاتها الجديدة كالتعليم بأنواعه المختلفة.

عمارة رشيد التقليدية وأثرها على تحديد الطابع المصرى

لعل اختيار مدينة رشيد للعمل الميدانى لهذه الدراسة ، كان له أسبابه العلمية ، وأيضًا أسبابه المعمارية، من حيث إن هذه المدينة ضاربة فى التاريخ المصرى الثقافى والحضارى . وعاصرت عصور الازدهار العمرانى والصناعى والتجارى، على مرّ العصور من الفرعونية إلى القبطية والإسلامية حتى العصر الحديث بحملاته العسكرية وامتداد طوفان الأجانب إلى البلاد عقب انهيار حكم المماليك ومحاولة بناء مصر الحديثة . بالإضافة إلى هذا ، فإن هذه المدينة تتميز بعمارتها التقليدية الفريدة المختلفة عن العمارة التقليدية فى نواحى مصر، فهناك العمارة المعيشية الأثرية والعمارة الدينية الأثرية أيضاً، وتضم المسجد والمعبد والدير والكنيسة.. إلخ. كما توجد فى المدينة أطلال إغرورومانية ، وقد استعان بها المصمم الرشيدى فى تشييد عمارته فى وقتها . وإذا حصرنا ما كانت عليه الحياة العمرانية فى أواخر القرن الماضى، من خلال ما ذكره على مبارك فى الخطط التوفيقية ، سنجدها على الوجه التالى: ٢٣٠٠ مسكناً من القصور والعمائر الفخيمة، ٢٥ جامعاً ضخماً بمآذن عالية ،١٠ زوايا لها جمالها المعمارى، ٣ كنائس للأروام واليهود والأقباط، ودير للإفرنج. بالإضافة إلى ٣٠ فندقًا، ٥ حمامات، ١٣ معصرة، ٥٢ طاحونة تدار بالخيل وأخرى تدار بالبخار، مضارب للأرز، بالإضافة إلى منطقة أثرية وهى قلعة جوليان.

وعن عمارة رشيد نقول: إن رشيد بها عدة قرى لاحقة بها، وأهم هذه القرى قرية برج رشيد ، وهى القرية التى تمتد مساحتها بموازاة فرع رشيد حتى مصبه على البحر الأبيض المتوسط ، ومبانى هذه القرية كمبانى قرى الدلتا تتميز باستخدام الطين النئ والمحروق بطريقة خاصة مع المشدات الخشبية والدعامات من بعض الأحجار الطفلية . وهذه المبانى تختلف عن المبانى الموجودة فى مدينة رشيد التى تتميز بعمارتها الحضرية . يقول الأستاذ محمد محمود زيتون فى مرجعه القيم الشامل الوافى عن المدينة : ليس أدل على مظاهر العمران فى رشيد من كثرة المنازل والمساجد المبنية بالطوب وحده من دورين أو ثلاثة ، مع استعمال الخشب المزخرف على نمط شرقى خالص ، وكذلك الرخام والفسيفساء ، ومما لفت نظر المسيو هرز (أثرى كان موفداً من مصلحة الآثار المصرية حين ذاك) أن الجدران الخارجية لهذه المبانى غير مطلية. وقد ضمن (هرز) آثار رشيد من المنازل والمساجد بعد زيارته لمدينة رشيد فى سنتى ١٨٩٦/٩٥ ، قرر أن هذه المبانى ترجع إلى القرن السادس الهجرى؛ أى سنة ١٥٩١ تحديداً ، ومعنى ذلك أنها من العصر العثمانى ، وهذه المساجد الأثرية هى: مسجد الشيخ يوسف تقى بشارع السمسك القديم، بنى منبره سنة ١١٤٠ هـ ، ومسجد سيدى النور وقد أنشئ سنة ١٩٧٨ ، ومسجد صالح أغا دوقسيس الذى أنشأه سنة ١٦٠٠ م، ومسجد زغلول مملوك السيد هارون الذى كان موجوداً منذ

٤١٧ سنة وبه نحو ٢٤٤ عموداً من الرخام والجرانيت، والواقع أن المسجد كان مسجدين فضم بعضهما إلى بعض ومسجد محمد جلبى ومنبره اللذين بنيا سنة ١٠٩٢ هـ، ومسجد محمد العباسى الذى شيده سنة ١٢٢٤ هـ محمد بك طبوزاده، وجامع سيدى على المحل وبه ضريح شيد سنة ١٢٢٤ هـ، وتجدد بناء الضريح سنة ١٢٦٣ هـ، وملحقة به مكتبة تضم مخطوطات قديمة ألفها علماء رشيد، ومعظمهم من آل الجارم، وقد أوقفوها على الجامع للانتفاع بها وتبلغ كتبها ألفى كتاب، ومسجد الجندى الذى شيد سنة ١١٢٣ هـ، ومسجد عبدالله بن الصامت الذى شيده سنة ١١٤٧ هـ، الحاج محمد عبد الرحمن، وبه ضريح هذا الصحابى الجليل، ومسجد أبى منصور، ويسميه الأهالى «أبو نصر».

ويذكر تقرير «هرز» المنازل الأثرية، التى ترجع فى تاريخها إلى أكثر من مائتى سنة، وهى حاملة لطابع العمارة الشرقية الساحرة، فذكر منها: «منزل على الفطايرى»، وهو أقدم المنازل الأثرية برشيد وأتقنها صنعة ويرجع تاريخه إلى سنة ١٠٣٠ هـ، ومنزل ورثة صحصح بشارع الأربعين، ومنزل ورثة أغا بشارع الغباشى، ومنزل المايزونى، وهو تابع لوقفى العرابى والجروى، وقد أنشأه سنة ١١٥٣ هـ، الحاج عبدالراضى البواب المايزونى، وهناك منزل ملاصق لمسجد الجندى أنشئ سنة ١١٢٣ هـ، ومنزل عبدالعزيز قاسم الذى أنشئ سنة ١١٢١هـ، ومنزل عبد الحميد محارم الذى أنشىء فى النصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى، ومنزل كمونة الذى أنشىء سنة ١٢٠٣هـ، ومنزل عرب كلى الذى أنشىء فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الهجرى، ومنزل وقف الأتراك «البقرواللى» الذى أنشىء سنة ١١٣١ هـ، ومنزل علوان بك الذى أنشىء فى النصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى، ومنزل الجداوى (عثمان فرحات) فى النصف الثانى من ذلك القرن، ومنزل حبيب غزال الذى أنشىء فى أول القرن الثالث عشر، ومنزل عثمان أغا البكباشى الأماصيلى وقد أنشىء سنة ١٢٢٣، ومن المنازل التى شيدت فى القرن الثانى عشر، أيضاً، منزل القناديلى، ومنزل عصفور، ومنزل رمضان، ومنزل المناديلى، ومن منازل القرن الثالث عشر منزل عثمان بك طبق، ومنزل التوفاتلى، ومن آثار رشيد المعمارية الباقية من أوائل القرن الماضى (١٣ هـ) طاحونة وقف المحلى».

تلك هى مدينة رشيد التى كانت بعمارتها أسبق من جيرانها فى التحضر وفى التقدم فى المجالات كافة التى كانت تعبر أيامها، وإلى وقت قريب، عن تكامل أوجه النشاط العمرانى والتجارى، بل أيضاً ما يؤهلها لتكون عاصمة: «إن رشيد أجمل مدينة بعد القاهرة». هكذا وصفها ڤينوت عندما زارها عام ١٦٥٥ م. وتقول التقارير عن رشيد إنه كان بها قناصل من الدول المختلفة وذلك فى القرن السادس عشر، كان منها أربعون للأجانب والتجار (١٦٦١) م. ومن المعروف أن أهالى رشيد هم الذين أسسوا الأحياء القديمة بمدينة الإسكندرية، وهو أمر يصل إلى حد القول بأن الإسكندرانى الأصيل هو الرشيدى.

أما الحديث عن البيوت الطينية اللبنية فهو حديث عن العمارة الريفية التى تقع فى قريتين هما برج رشيد، والأخرى فى «إدكو»، وهى القرية التى تقع بين رشيد والإسكندرية وإن كانت أقرب إلى مدينة رشيد. ومن خصائص البرج وإدكو أن الأهل فيهما من كرام المصريين، طيبى المعشر، مزارعين وصيادين، تجار وأهل علم، كذلك نجد الأشجار والنخيل تملأ المدينتين بالفاكهة والتمر بأنواعه. ويوجد عدد من الصناعات المختلفة اليدوية الخاصة بالزراعة والتعبئة والصيد. ويصف الأستاذ فورستر «إدكو» فى كتابه «الإسكندرية»: إنها البلد التى يحيط بها النخيل من كل جانب، تعلو منازلها أحطاب النخيل، وأبوابها المقوسة مبنية من الطوب الأحمر، وبها طواحين، وبها مصانع نسج الحرير، ويطلق عليها أهالى إدكو «العلى» لأنها تقع فى الدور الثانى من بيوتهم، والأنوال أولية «بدائية» والصناعة فيها متقنة، وعلى درجة عالية من الفن.

والعمارة الريفية ليست عمارة ترف بقدر ما هى عمارة وظيفية تتحد فيها جمالياتها مع واقع الغرض الذى من أجله شيدت، وهو الأمر الذى يجعلنا نستنتج الأبعاد الحجومية والفراغات فى أشكال مجسدة عبرت عنها الأبنية المتلاصقة والمترابطة من واقع وظيفتها؛ ولذلك فإن الأبنية الريفية، فى واقع منظورها التقليدى، تخضع لقانون التكيف وغرض المناسبة، أى قانون البيئة وغرض الوظيفة. ومن هنا يمكن القول، بالتحديد، إن الشخصية والطابع فى العمارة الريفية، ما هما إلا الوظيفة ثم جماليات البناء، وما هما إلا المعنى للبيت الريفى فى تقليديته وسكونه. هكذا يتضح أن الصلة بين البيت الريفى ومكوناته وتصميمه بالعمارة التقليدية المعبرة عن السمة المكانية صلة وثيقة؛ حيث يحمل البيت، بما فيه من عناصر داخلية وأنماط زخرفية خارجية، خصائص تميزه من الناحية العملية، وتميزه أيضاً من النواحى العاطفية. فجاءت

كل النواحى الملتصقة به مرتبطة ارتباطاً طبيعياً وعضوياً بالوظيفة.

ولعل هذه الأمور هى التى تجعل الاختلاف بيّناً بين البيت الريفى فى تقليديته ، وبين عمائر المدن القديمة فى تقليديتها من حيث الوظيفة والجماليات وفنون المعمار ؛ لأن الأشكال الثانية تبحث عن النواحى الجمالية ، أولاً ، بوصفه مبحثاً محورياً عند المصمم المعمارى ، ثم مبحثه، بعد ذلك ، عن الوظيفة التى تؤديها مكونات البناء ، وهو الاتجاه الذى يجعل المصمم يبحث عن الخامة التى تكفل تحقيق أفضل أداء معمارى ، وتشكيل أقوى العناصر الجمالية ، ولا مانع عندئذ من أن تكون الخامة مستجلبة من خارج البيئة ، والاتجاه الآخر وهو يعود إلى عدم التأكيد على الاستفادة بالماضى وعمارته ، وعدم النظر إلى ما توارثته الأجيال ، بل يمكن ، فى هذه الحالة ، قطع الصلة بالماضى وبالأشكال المحيطة به ؛ لأن المصمم ، هنا ، يلجأ إلى عمق أكبر فى دراسة الفراغ والاقتراب من الزمن بشكل ألصق، إلى جانب ضرورة صياغة التقاليد القديمة لبعض الأبعاد الشكلية الاجتماعية وتوظيفها فى البناء بصياغة جديدة تأثراً بما يمكن من خلاله تحقيق الاستفادة من تجارب حضارته . ومن أمثلة ذلك عمارة مدينة رشيد، وهى من العمائر التى تنفرد بأسلوب معمارى وبالتالى بأسلوب بنائها عن غيرها من الأقاليم المصرية. ويتضح التنافس بين أصحاب هذه العمائر فى تأكيد أبعاد جمالية توصف بها وتدلل على المكانة والثراء . حتى تشكل مع الوقت ما يمكن تسميته بالظاهرة المعمارية الرشيدية ، التى أخذت طريقها نحو التقليدية فى المكان ، وأيضًا فى الزمان ، كما حدث مع عمائر زمان المماليك فى القاهرة.

وعندما نشير ، فى هذه الحالة ، إلى أهمية قطع الصلة بالماضى عند تصميم عمائر جديدة ، وبناء أشكال جديدة. فنحن ، هنا ، نشير إلى أهمية توظيف ما كان فى الماضى من أسس معمارية وأشكال نمطية ، توظيفًا يحقق الغاية من ضرورة التوازن بين الملامح المصرية الأساسية ، وبين الأهداف المرجوة فى الزمن المتغير . بالإضافة إلى احترام رؤية المصمم الجمالية . ومن الأمثلة على ذلك التداخل الحادث فى عمارة دير الملاك ميخائيل بشرق أخميم بمحافظة سوهاج . وهو بناء يحتفظ بمعنى الوظيفة ويحتفظ بالرؤية التقليدية لعمارة المكان ، ويعيد صياغتها بالشكل الذى يتوحد فيه الزمن مع معنى الاستمرارية فى وجود مثل هذا المبنى . وعن هذا الدير، فقد أعد أ. د. المهندس محمد عبد الستار عثمان تحقيقاً عن مخطوط مكتوب باللغة العربية ، من العصر العثمانى ، عن هذا الدير ،وأشارت الدراسات إلى أن هذا العصر شهد الكثير من المحاولات الناجحة للمسيحيين فى إنشاء كنائس وأديرة جديدة بالرغم من أن القاعدة الفقهية ، الأكثر شيوعاً فى مصر فى هذا العصر ، كانت إبقاء الكنائس القديمة قبل الفتح الإسلامى ، بل الكنائس والأديرة الموجودة قبل الفتح العثمانى مع عدم جواز بناء كنائس جديدة، وإجازة تجديد وترميم الكنائس القديمة ، وعدم قبول بناء كنيسة جديدة فى مكان بدلاً من كنيسة قديمة فى مكان آخر، ويوضح د. محمد عثمان هذا التداخل بقوله «انعكس تأثير العوامل السابقة كلها انعكاساً واضحًا فى وجود العديد من الكنائس والأديرة فى مصر ، والتى يرجع تاريخ إنشائها إلى العصر العثمانى . وتعتمد فى تحديد تاريخها ، بصفة ترجيحية ، على عناصرها المعمارية والزخرفية وأسلوب بنائها وشكل تخطيطها الذى يشتمل ، فى الغالب ، على ما يقرب من ثلاثة إلى سبعة هياكل يتقدمها خورس «كورس» ثم صحن مغطى بقباب . وهو أسلوب فى التغطية يناظر مثيله فى بعض المساجد العثمانية . واستخدمت فى زخرفة هذه المنشئات عناصر زخرفية معمارية شاع استخدامها بمصر فى العصر العثمانى كالزخرفة بالطوب المنحوت ، كذلك نفذت وزخرفت الأعمال الخشبية بأسلوب العصر العثمانى المطبق فى العمارة الإسلامية التى ترجع إلى هذا العصر . كذلك فإن أسلوب البناء للعقود والقباب والأقبية بأشكالها المختلفة، وبقية المفردات المعمارية الأخرى لها ما يماثلها فى العمارة الإسلامية العثمانية بمصر، وفى إطار هذه المقارنة يتم تأريخ هذه العمائر ونسبتها إلى العصر الإسلامى».

وهذا التأكيد من الدكتور محمد عثمان - على التداخل الجمالى والوظيفى بين معطيات الثقافة العثمانية وبين الحاجة إلى عمارة دينية مسيحية - يمكن أن يعد مجال إشارة موضوعية تاريخية وليست بيئية . وهكذا يصل الدير إلى تاريخ النمط المعمارى المشار إليه بالتقليدية، عرضًا بالزمن الذى شيد فيه، أو بالزمن - الإطار العام - المعمارى لذلك التاريخ . وهذا المعنى يدل بوضوح على أن العمارة التقليدية التى لها طابع خاص فى الوظيفة ، وفى الرؤى الذاتية للمصمم وفى النواحى الجمالية ، هى معيار الزمن ومقياسه فى نمط معمارى تكون فيه الثقافة الزمنية ، مع ذلك ، مدمجة إدماجاً عميقاً فى وجدان الجماعة وإن لم تقلده فى عمارتها لأسباب كثيرة . وهذه الحقيقة البسيطة للديناميكية المعمارية فى مصر يدركها كل واع بتطور الشكل المعمارى ووظائفه المتعددة، بغض النظر عن نماذجها الثقافية السائدة التى تختلف عن

بعضها البعض فى أغلب الأحيان ، وإن كان أيضًا يشتركون فى الأسس الثقافية التى تعتبر من المناسبات الاجتماعية. فالعمارة الريفية أو البدوية أو الحضرية ، كل نمط من هذه الأنماط، سيفصح عن أسلوب أو نموذج معيشى معين فى الواقع هو سمة لكل من مرحله الوظيفة التى يتطلبها، واتجاهات هذه الوظيفة والحاجة إليها من أجل تصميم معمارى خاص بها . وهذا الأسلوب البنائى سيكشف ، بدوره، عن الشكل المميز لنموذج المجتمع ، فالعمارة فى واقعها الوظيفى والشكلى مقترنة بتتابع هذه العلاقة تتابعاً منظماً ، بل متناسقة مع هذا التتابع .

ولا ينكر أحد ، أن كل هذه التتابعات تتداخل ، فى بعض الأوقات ، فى تصميم نوع من العمائر يحمل بعض الصفات المشتركة ، ولكن هل هى حقًا كافية لتفسير مضمونها المعمارى ؟ أو بالأحرى، هل يسوغ لنا أن نتحدث عن العمارة التقليدية كما لو كانت مجرد تفاعل هذه العوامل مع بعضها البعض بصور محددة ؟ . وإذا كان الأمر كذلك ، فقد نخلص إلى أن العمارة التقليدية بأنماطها المتعددة ـ المكانية والزمانية ـ جزء لا يتجزأ من بنيان العمارة المصرية بشكل عام ، وإن هى إلا دينامية الزمن وأثره على تاريخ العمارة فى مصر ، معقدة التطور ، تسير كل أنماطها سيراً حثيثاً ، إذا كانت هذه الأنماط ذات تداخلات ثقافية أو صافية النبع . فلو نظرنا إلى هذا الموضوع نظرة مجردة ، قد يمكن إحراز بعض التقدم تجاه كشف الهوية المعمارية للمصريين التى صاغها المصريون عبر الزمن ، ولكن ـ هذه حقيقة ـ يتعذر علينا تفهم عملية التطور تفهمًا نهائيًا لو حاولنا أن نربط التطور بنمط معين . فالتطور المعمارى ، فى مصر على وجه التخصيص، ليس نتيجة تصميمات محلية صرف؛ بل هو، فى الغالب،تفاعلات تختلط فيها دوافع التاريخ والنتيجة بآثار يرجع تاريخها إلى زمن البناء أو إلى تقليد حمله معه منْ قام بالبناء من موطنه الأصلى، وتصل إلى النمط التقليدى نتيجة لتضافر اندماج فريد ملائم . وخلاصة القول إن البناء التقليدى مبدأ تاريخى، والعمارة فيه تبدو داخل النمط التاريخى كأنه معبر عن المجتمع فى زمانه .

والعمارة التقليدية، كسائر الأنماط القديمة، كثيراً ما يستخدم التخييل العاطفى نحوها ، والحنين نحو استنباطها وإحيائها . بيد أن أغلب المصممين المعماريين من التقليديين أو الأكاديميين يعرفون جيداً ما يتصدون له حينما يضعون اللبنة الأولى فى البناء ؛ لأن عملية البناء للمعيشة أمر يختلف حينما تكون موضوعية المقياس المميز من النوع الوظيفى للبناء . فالبناء الصحيح هو الذى تتوحد فيه وحدة الشكل مع وحدة الأداء حتى تبدو وظائفه الأساسية كفاءة، فيقال عند دراسته إنه تقليدى . وهذه الأساسية الموضوعية والمقياس الذى يجب أن يكون وراء أى بناء تقليدى يمكن إرجاعهما إلى ثلاث حقائق : «الوظيفة»، «البيئة» ، «الخامة» . يبدو بعدها البناء ، فى نظر المعمارى، حقيقة واقعة وملزمة وخلاقة، ومحافظة على الطابع والشخصية . إن مفهوم نظرية «الطابع والشخصية» أى الهوية المعمارية، يتضمن الفكرة السائدة الآن عن الموروث التاريخى للعمارة فى مصر، وقد تبدو الفكرة أحياناً فى العمارة الفاطمية أو المملوكية الدينية والخدمية والمعيشية، وقليلاً ما تكون ريفية أو بدوية عن عمد وتصميم، وقد تكون هكذا عن إخلاص ورغبة . لا تكتمل هذه الحقائق الثلاث بغير جواب مقنع للسؤال عن: «لأى شىء نبحث فى العمارة التقليدية؟» نريد الشخصية ، نريد الأصالة ، نريد التميز ، نريد الطابع . فهذا التساؤل فى إلحاحه على «لأى شىء؟» ، مرتبط، أولاً وأخيراً، بالإنسان بيئيًا وتكوينيًا وثقافيًا ومعيشياً ، وإن لم يدخل فى مضمونه آثار الزمن المتغير . وهو أمر مسجل تسجيلاً لا مناص منه فى تكوين العمارة التقليدية شكلياً ووظيفياً. والعمارة التقليدية، بدورها ، ليست أصيلة؛ لأن كل ما فيها هو التاريخ المحدد . وهذا النمط مكون من طبيعة وشخصية، فى آنٍ معًا، فهو من إحدى وجهات النظر طبيعة شخصية، ومن وجهة نظر أخرى عضوى تاريخى . إن مهمة دراسة العمارة التقليدية فى بيئاتها المختلفة تتطلب من الباحثين أن يفكروا ، فى الوقت نفسه، فى الزمن وخصائصه على اعتبار أنه روح عصر «تمثلت فى عمارته» ، متحدتان وغير قابلتين للانفصال . وإذا كان الأمر كذلك فلاريب أنه ينبغى أن نضع هذا فى الاعتبار عندما «نتمنى أو نصدع شعاراً» . وألا نخلط بين المنظور التاريخى، والرؤية المعاصرة له عندما نطالب بتحديد هوية معمارية مصرية. فقد تكون هذه النظرة إيجابية ناتجة، أساسًا، لو راعينا قوى اجتماعية تمثل البيئة بكل ما فيها من خصائص وتوابع ثقافية .

العمارة التقليدية التى تشير وجهة نظر إلى اعتبارها «عضوى تاريخى» ، يمثلها المثال الذى سبق الحديث عنه، وهو دير الملاك ميخائيل بشرق أخميم ، حيث يبين التحليل المعمارى له آثار التداخل الثقافى المعمارى على التصميم المعمارى للأقبية والقبوات وكذلك المنحنيات. «وتخطيط الكنيسة عبارة عن ثلاثة هياكل، الهيكل الأول الأوسط مكرس باسم الملاك ميخائيل والشمالى باسم جرجس والجنوبى باسم السيدة العذراء، والهياكل الثلاثة متشابهة من حيث التخطيط

العام؛ حيث يلاحظ تقوس الجدار الشرقى فى كل منها بهيئة نصف مستديرة. كما يوجد بجوانبها الشرقية والشمالية والجنوبية دخلات معقودة مع ملاحظة وجود خمسة فى الهيكل الأوسط، وثلاثة فقط بكل من الهيكلين الشمالى والجنوبى. وهذه الدخلات معقودة بعقود نصف مستديرة ويتوسط كل منها مذبح، ويعلو كل منها قبة خشبية محمولة على أوتار خشبية مثبتة فى الجدران». ويضيف د. محمد عثمان «وتعلل الكنيسة الأثرية على هذه المساحة من الجهة الشرقية، بواجهة يتوسطها مدخل الكنيسة الرئيسى الذى بنيت عضادتيه بالآجر؛ وهو عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف مستدير مبنى بالآجر، أيضاً ، وبأعلى المدخل حلية صغيرة مستطيلة بها زخرفة بنائية بارزة عبارة عن صليب». وهكذا نجد أن القباب والمقوسات مع الانحناءات وأيضاً القبوات هى من الأساليب المعمارية التى تحفظ للبناء التقليدى سماته العضوية التاريخية . وليست فكرة العقود والقباب وغيرها، معقدة فحسب، ولكنها تختلف أيضاً تاريخياً فى أنماطها. وهذا ما يعلن عنه الدكتور المهندس حامد فهمى السيد حامد فى دراسته «التصميم وأساليب الإنشاء فى عمارة الصحراء» بقوله: «بالنسبة إلى الأسقف فقد عرفت الحضارة المصرية بناء القباب والقبوات فى تغطية مخازن الغلال ومساكن العمال، وقد استمر استعمال هذه الطريقة إلى يومنا هذا ، وتشكل وضع فى جنوب مصر ، وفى المناطق الصحراوية . وتتلخص طريقة بناء القباب فى استعمال مادة البناء نفسها التى استخدمت فى بناء الحوائط، وهى الطوب، فى عمل شكل كروى لتغطية وحدات مختلفة الاستعمال. فبعد إتمام إنشاء الحوائط يلزم تحويل القاعدة المربعة إلى دائرة، سوف تبنى عليها القبة باستخدام إحدى الطرق التالية:

١ ـ استخدام المثلثات الكروية.

٢ـ استخدام الأقواس المساعدة.

وفيها يتم استخدام ذراع خشبى ، يتم وضعه فى مركز الوحدة التى يرغب فى تغطيتها ، ويساعد على وضع قوالب الطوب على شكل حلقات تقل تدريجياً حتى يتم تكملة الشكل الكروى بأكمله .

أما بناء القبوات والطريقة التقليدية لها فيشير د . حامد : هناك أشكال مختلفة من القبوات تتلخص فى:

١ ـ القبوات البارابولية.

٢ـ القبوات النصف دائرية.

٣ ـ القبوات «جزء» من الدائرة.

وقد استخدمت القبوات البارابولية فى مصر بكثرة، وتعرف بالقبوات النوبية ، ويتم بناؤها بدون استعمال مشدات خشبية بالخطوات التالية:

أ ـ تحديد الشكل البارابولى على الحائط الساند.

ب ـ بناء الشكل البارابولى بحيث توضع قوالب الطوب العائلة على الحائط الساند.

جـ ـ لكى يتماسك القبو تكون القاعدة مكونة من عدة طبقات من الطوب المبنى مائلاً على الحائط الساند بحيث تكون قمة الأول مدماك كامل بعرض طوبة واحدة.

د ـ ويستمر عمل هذه المداميك بهذه الطريقة وبدون استخدام شداد خشبى حتى تنتهى تغطية الوحدة المطلوبة . أما القبوات الدائرية أو الجزء من الدائرة فتبنى باستخدام شدادات خشبية.

وعن مميزات تلك الطرق فى بناء القبوات والقباب لتغطية المبانى :

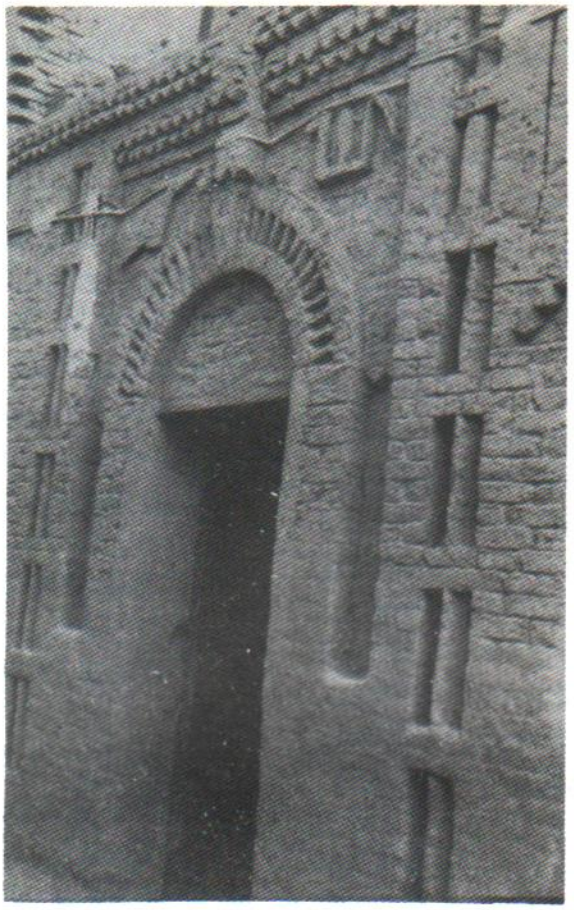
١ـ استخدام مواد متوفرة فى الطبيعة.

٢ـ مطابقتها للظروف الاقتصادية والمناخية.

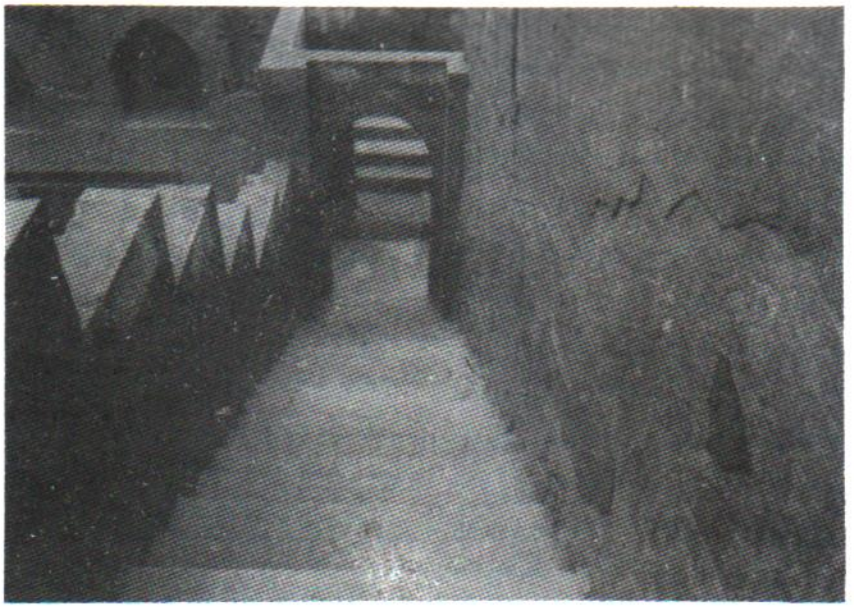
٣ـ عدم الحاجة إلى شدادات خشبية.

٤ـ استخدام تكنولوجيا بسيطة وأيدى عاملة محلية «بيئية».

والبناء الريفى والذى يتميز بالأصالة الزمنية ، يحقق أبعاداً مستمرة فى الوظيفة ، وفى الغاية منه فى المعيشة. باعتباره وحدة مركبة من الإنسان وأدواته العملية ، ومكان تخزين المحاصيل والغلال والزاد، ومكان إيواء حيواناته وطيوره. يتبع ـ فى كل ذلك ـ أساليب تقليدية واحدة فى طريقة إقامته بعد تحديد الإجراءات الأولية من مكان، وخامات، وتخطيط، وبناء .. إلخ. يقع البناء مع مثيله فى موقع البدن من القرية، فى مكان يختار بالفطرة المدرية تجعله يطل على الأرض الزراعية ويبعده، فى الوقت ذاته، عن مقابر القرية. وعادة ما يكون مكان البناء على أرض موروثة لصاحب البناء ومجاوراً لغيره من الأبنية؛ حتى يحقق الأمان ويوصل العلاقات الاجتماعية بعضها ببعض. ويعرف البيت بعد ذلك بصاحبه «الحاج فلان» أو «الشيخ علان» وأحياناً على أنه نوع من العشم يقال «بيت الواد ... أو أبو أحمد مثلاً»، ومن النادر أن يعرف البيت باسم المرأة. والبيت للأبناء الذكور، ولا يورث للبنات ما



واجهة بقرية الشيخ زياد، مفاغة، يبدو فيها التناغم الزخرفى مع المساحة الكلية للواجهة.



سلم تقليدى من السلالم التى كانت تستخدم فى العمائر بالعصور الإسلامية وخصوصاً فى العصر الطولونى. وقد أثر هذا النمط بدوره على الأشكال الأخرى فى بناء الوكالات والخانات وانعكس على بعض القصور فى تراث العصر.

دمن فى عصمة أزواجهن ، وفى حالة الطلاق يمكن أن تقيم المرأة مع أخوتها الذكور دون أن تشاركهم الميراث فيه. وهذا التجمع البنائى يعرف بالبدنة التى تجمع الأهالى فى المعيشة والإيواء.

تبدأ عملية البناء من عند «بناء القرية» صاحب الخبرة فى ذلك المجال ، ويقوم البناء بتقسيم المساحة الكلية للأرض إلى رموز معتادة لتكوين البناء مع إضافة أية رغبات إضافية يطلبها صاحب الأرض . وإن كانت العملية البنائية وتقسيماتها أمور من المسلمات والتى تخضع لخبرة البناء وعمله، وهذه الخبرة تعكس معها رضا صاحب البيت عن مكوناته ، باعتبار أن هذه المكونات من الأعراف الموجودة فى القرية ومعتاد عليها . يبدأ البناء فى حفر الأرض تبعاً للتخطيط ، والذى يتم عادة بوضع الجير لتحديد المساحات الداخلية للحوائط . وهذه الحفر الطولية والعرضية تتم تحت عمق ما بين ٤٠ أو ٥٠ سم وعرض يتراوح سمك مدماكين بالطول، أى حوالى ٥٠ سم أيضاً . ثم تأتى هذه المراحل التالية:

١ـ وضع الطوب على سيفه بجوار بعض دون أى مون بينهما ، حتى يملأ الحفر ، ويكرر العملية مرة ثانية وثالثة بالكيفية نفسها؛ حتى يتم بناء ما يعرف فى المنوفية بالشناوى أو «الميدة» وهى الأساس الذى سيتم بناء الحوائط عليه . وبعد الانتهاء من هذه العملية يتم ردم الجوانب بالطينة المخلطة.

٢ـ بعد الانتهاء من بناء الأساس يتم بناء الحوائط الخارجية والداخلية طبقًا للتقسيمات الأولية ، بنظام طوبة ونصف وهى حوالى ٣٧,٥ سم تقريباً ، حتى تتحمل الحوائط الأسقف التى تعلوها عوضًاعن الأعمدة الخرسانية . ويتم أثناء البناء تخليق الفتحات من أبواب وطاقات وشبابيك ، بالإضافة إلى تحديد أماكن العناصر الحيوية فى البيت كالفرن ، وأماكن الحظيرة ، ومكان بيت الراحة.

٣ـ بعد الانتهاء من تلك المراحل يتم تكسية الطوب من الخارج والداخل، بخلطة مكونة من الطين، والتبن، والماء. ويتم خلط الجميع بنسب معروفة وتترك للخمير حوالى أسبوعين. وإعداد هذه الخلطة يحتاج إلى خبرة عالية، وقد يقوم بها أحد أفراد الأسرة، ومتابعة الخمير وتحريكه من آن لآخر ، وذلك بتقليب الخميرة وتزويدها بالماء والتبن الخشن . ثم تبدأ عملية التكسية ويقوم بها أحد أتباع البنّاء من أعلى البناء إلى أسفل وهكذا.

أما عن تسقيفة المبانى ، فهناك ثلاثة طرق تتبع فى البيوت التقليدية يحددها الدكتور حامد فهمى فى :

١ـ الأسقف الخشبية.

٢ ـ الأسقف المستخدم بها جذوع النخل ؛ حيث يتم شق تلك الجذوع وتغطى بسعف النخيل، ثم توضع طبقة من الطين المخلوط .

والبيت الريفى عند تسقيفه يستخدم فيه الخشب الأبيض اللف، والمعروف باسم البلوط البلدى ؛ لأنه يتميز بتحمله للعوامل الجوية ويتحمل أيضاً ظروف البيئة ، وهو نوع من الأخشاب الصلبة التى لا تتقوس ، ويبقى على طبيعته. وهناك أنواع أخرى بجانب الجذوع النخيلية والمسمى بخشب الفلانك، وهو منخفض التكاليف عن النوع السابق . وطريقة التسقيف تعتمد على وضع الألواح أو العروق التى لا يقل سمك كل منها عن ١٥ سم × ١٥سم على أبعاد متساوية لا تقل عن ٥٠ سم فوق الحوائط فى اتجاه واحد . ويكون، فى الوقت ذاته ، قد تم إعداد الدار، وهى مصنوعة من البوص أو الغاب بطريقة اللحمة والسداة أى عبارة عن رص الغاب على شكل حصيرة بواسطة حبال رفيعة تسمى فتلة ودبارة ، ويتم تدعيم هذه الحصيرة بنوع من الغاب السميك ، والذى يجلب من المدينة ، ثم توضع فوق العروق بطريقة متوازية معها . ومن الطرق الكثيرة: يوضع الحصير المنسوج بين عرقين ويترك الفراغ الذى يليه ، وهكذا حسب قدرة صاحب البيت. وبعد إتمام هذه العملية يتم وضع قش الأرز وورق الذرة وغيرها. ويتم فى الرحلة النهائية وضع الطين المخلوط بالتبن الخشن. ومن عادة البناء الريفى عندما يكون البيت دوراً واحداً أن يترك بعض المساحات فى السقف للتهوية والإضاءة. ومن المصطلحات المستخدمة فى عملية التسقيف (اللطسة)، وهى إشارة إلى رمى الطين فوق العروق ، و(الدكة)، وهى إشارة إلى عملية الجدل التى تتم بواسطة الحبال الليف النخيلية لربط البوص مع (حمار)، وهى الغاب السميك التى تقوم بشد الحصيرة كلها ، (الدهك)، وهى عملية رمى الطين لتبطين السقف بشكل أملس.

ولاعتبارات اقتصادية، فإننا نجد أن أغلب البيوت الريفية تتكون من دور واحد ، إلا أن هناك بعض البيوت تتكون من دورين أو طابقين . وتتخذ ، فى هذه الحالة ، بعض الإجراءات اللازمة عند البناء . من أهمها البناء على طوبة واحدة للدور العلوى، مع استخدام النوع الأول من الأخشاب والمعروف بالبلوط البلدى أو اللف . ويتبع فى تسقيف الدور الثانى الأسلوب المتبع نفسه، فى الدور الأول، وإن كان سمك السقف ٥ سم ويقل عن سمك سقف الدور الأول بحوالى ٥ سم.

مكونات التصميم الداخلى للبيت الريفى

١ ـ تتحدد المساحة الكلية للبيت الريفى حسب ما يملكه صاحبه من أرض مسموح له بالبناء عليها، وهى عادة ما تكون منقولة إليه عن طريق الوراثة ، والمساحة الكلية تتراوح ما بين ٨٠متر إلى ٢٥٠ متراً. إن لم يكن هناك منازل لبعض أثرياء البلد فتبنى على نمط مغاير ، وتتخذ، فى كثير من الأحيان، مقراً للإقامة أثناء عمليات الزراعة وجمع المحاصيل وغيرها.

٢ ـ يعد التصميم للبيت الريفى المكون من دور واحد من ثلاث حجرات يقال عنها: المندرة والقاعتين وسطهم بير السلم، ثم بيت الراحة ، بجانب مكان الفرن وعشة الفراخ ومخزن. ولكل هذه الأماكن توجد أبواب تطل على وسط الدار . أما الزريبة فهى فى البيوت الصغيرة وتحسب مساحتها ضمن المساحة الكلية للبيت بحيث يكون الباب من داخل البيت ويحدد مكانها البناء . وهو الأمر نفسه الذى يتخذ عند بناء البيوت ذات المساحات الأكبر إلا أن باب الزريبة يكون من الخارج، وتبنى معها ما يعرف بالطوالة التى يوضع عليها غذاء الماشية . تتعدد على الحوائط الطاقات التى تستخدم فى وضع الأشياء الخاصة بالأسرة ، ويوجد البعض منها بالأسقف أيضاً ، والأخرى تستخدم لوضع لمبات الإضاءة .

٣ ـ والبيت ذو الطابقين يتكون من صالة فوق وسط الدار ، وحولها عدد من الحجرات من اثنين إلى ثلاث حجرات، تخصص حجرة منها للخزين ، وأحياناً للضيوف . ويتم عمل سور من الخشب الأبيض المخروط خرطاً بلدياً حول الصالة امتداداً للسلم . وكذلك يستغل السقف فى بناء عشة الفراخ وبناء بعض الصوامع لتخزين الغلال ووضع الحطب وغيره.

٤ ـ تتميز البيوت ذات المساحات الكبيرة بوسط الدار حيث تعود أهميته فى اجتماع الأهل؛ لذلك فإن البناء يحرص على اتساعها . وفى بعض البيوت نجد صالة خلفية وسط الدار بينهما باب خشبى ويستقبل فيها الضيوف.

٥ ـ والسلم نوعان أحدهما نقالى ويتم نقله من مكانه فى البيت المكون من دور واحد ، والآخر من النوع الثابت ويبنى أحياناً من الطوب ، وأحياناً يشكل من الخشب للصعود إلى الدور الثانى . ثم يتم وضع سلم نقالى للصعود إلى السطح عن طريق الطاقة المخصصة لذلك . ويبنى السلم على ما يعرف بكرسى السلم.

٦ ـ القاعة، كانت القاعة فى أغلب البيوت الريفية تتضمن الفرن والمصطبة والمخزن وغيرها. ومع المبانى الريفية الجديدة أصبحت تشتمل على المصطبة فقط، ومعها السجلة التى يتم الصعود عليها للوصول إلى الطاقات الموجودة على الحوائط . ويتم طلاء القاعة بخلطة مكونة من الطين والتبن المعد داخل البيت، وتقوم النساء بهذه العملية لتجميل القاعة. والقاعة بها فتحات تتشكل فى المساحة حسب قربها من الجار أو بعدها عنه.

٧ ـ بيت الراحة ، ويعرف بـ «كبنيه بلدى» أو «المرحاض»، ويقام فى مكان بجوار القاعة الداخلية أو تحت السلم وفى هذه الحالة يستغل السلم على أنه سقف له . وطريقة البناء تتم بقاعدة خرسانية مصبوبة بالزنك توضع على فتحة المرحاض ويحاط بقالبين من الطوب الآجر . ويستخدم لتغطية الفتحة ستارة أو باب مكون من ألواح من خشب الصناديق بجوار بعضها البعض ، ثم توضع خلف المجموعة خشبتين وتدق بالمسامير لمسك المجموعة ، ولها مفصلتان وغضبة أو عصفورة لمسك الباب من الداخل والخارج.

٨ ـ الفرن، عادة، يبنى داخل البيت، وهناك أفران تبنى خارج البيت، وإن كانت طريقة البناء تكاد تكون واحدة فيهما. يستخدم فى بناء الفرن الطوب النئ، والطوب الآجر الأحمر وخصوصاً فى الأجزاء الداخلية المعرضة للنار. وتستخدم بلاطة الفرن، وهى من الفخار المحروق، على هيئة قرص دائرى يعد خصيصاً عند الفخارين المتخصصين فى هذه الإنتاجية ، وتوضع البلاطة على ارتفاع يتراوح من ٤٠سم إلى ٤٥ سم ويمر من تحتها بيت النار وهو عبارة عن ممر بطول الفرن ويمر فى عمقه، وتوجد فتحته إلى جانب الفرن الأيمن . وأمام قرص أو بلاطة الفرن توجد فتحة لإدخال الخبيز والمأكولات وفى نهايتها فتحة أخرى لخروج الدخان . ويمتد بناء الفرن رأسيًا ، ثم تحول إلى شكل قبة تساعد على تحريك الطاقة فى بيت اللهب . ويعلوها طبقة من الرتش ليكون سقف الفرن «مستويًا وأفقيًا ويتكون الفرن عادة، من ثلاث فتحات، هى:

ـ فتحة بلاطة الفرن ، أو العرسة والتى يوضع عليها الأكل.

ـ الفتحة المقابلة لفتحة البلاطة والتى تسمى بالشاروقة ، والخاصة بتزويد الفرن بالطاقة (الجلة) المكونة من روث البهائم والتبن .

الفتحة الثالثة ، وهى أسفل العرسة، تستغل فى إحماء النار والتى تستعمل فيها أنواع الحطب من القطن الجاف والقش والذرة الجافة وعيدانها.

وللفرن الريفى عدد من الاستخدامات من أهمها تسوية الخبيز والأكل ، والتدفئة ، وأحياناً للنوم فوقه . والفرن ، عادة ، من أنشطة المرأة الريفية فهى التى تقوم ببنائه وتنظيفه.

٩- الصوامع وتخزين الحبوب والغلة: غالبًا ما تبنى هذه الصوامع أعلى أسطح البيوت ، ومنها ما هو مبنى خارج البيت. ويبنى المخزن على طريقة الطوف بخليط من الطين والتبن وروث البهائم ، وهو مخروطى الشكل له فتحة علوية ، وأخرى سفلية . وله قاعدة تبلغ قطرهاحوالى ثلاثة أرباع المتر ، وطوله من متر إلى متر ونصف ، ويغطى من أعلى بقرص مصنوع من الخامة نفسها.

١٠ ـ المصطبة ، وهى مكان السامر والحواديت وتستغل لأهل البيت، وعادة تبنى مع بناء المبنى وأثناء عملية التشكيل الداخلى للبيت، وهناك أنواع أخرى تبنى خارج البيت، وفى المندرة، وفى وسط البيت، وتبنى من الطوب النئ بارتفاع حوالى ٥٠ سم ، ويتم ردم وسط البناء بالرتش ثم يتم تسوية الجلسة بالطين والتبن وتليس جوانبها ثم توضع لها جلسة من الحصير أو البساط الشعبى وأحياناً من الكليم الصوف. وللمصطبة أدبياتها ، فهى لجلوس الرجال فقط إذا كانت مبنية فى خارج البيت ، وأحياناً تستغل المصطبة للنوم صيفاً، وإذا كانت داخل البيت فهناك تبنى مصاطب صغيرة أخرى لجلوس أفراد الأسرة.

١١ ـ الطوف ، وهو عبارة عن سور دائرى حول البناء من أعلى البيت ، وطريقة البناء تتم بوضع أقراص من العجين المكون من الطين وروث البهائم والتبن فوق سطح البناء وعلى حافته ، وعند الانتهاء من الرصة الأولى تترك الأقراص لتجف ، ثم يوضع فوقها صف أخر ويترك ليجف ، وتتكرر العملية حتى يتم بناء الطوف ، وهو بمثابة سور للسطح .. وهذا السور يختلف عن السور الذى يحيط بالمبنى فى بعض البيوت التى تحتوى على أحواش من أمام المبنى وأحياناً من الخلف.

١٢ ـ الكانون ، يختلف الكانون عن الفرن فى الوظيفة ، إلا أنه يبنى من الطوب النئ من الجانبين، وبينهما أسياخ من الحديد على ارتفاع حوالى من ٤٠ إلى ٥٠ سم ، والمسافة بين الجدارين يقال عنها «العين» ويتم إشعال النار بالحطب مع أقراص من الجلة . وتوضع الآنية فوق الأسياخ للطبيخ.

١٣ ـ الزريبة ، من أساسيات المعمار الريفى حيث يؤكد الفلاح على أهميتها حتى وإن لم يكن مالكاً للمواشى . وعادة تبنى الزريبة فى ناحية جانبية يحددها البناء بنفسه، ثم تعد من الداخل بطوالة، وهى عبارة عن بناء من الطوب النيء يوضع فيها العلف وأكل البهائم والمواشى ، وأحياناً توضع معها طلمبة مياه .

١٤ ـ العشة ، وهى أيضاً من اهتمامات القرويات ، خصوصاً وأن أغلبهن يفضلن تربية الطيور داخل البيت . وتبنى العشة فى حوش البيت من الطوب النئ، وتحوط بأعواد الذرة بطريقة تسمح بدخول أشعة الشمس ، وأحياناً تبنى فى أعلى البيت على السطوح بالكيفية نفسها، وبجانبها مبنى أسطوانى، مبنى بطريقة الطوف نفسها، به فتحات تسمح بدخول الهواء والضوء ويستغل فى تربية الكتاكيت وإيواء الدواجن، وأيضًا للتفريخ . وعمومًا فإن القروية تفضل بناء العشة فى مكان مشمس وعلى ارتفاع متر تقريباً وعرض مترين ، وتتكون من طابقين الأول سفلى لوضع الطيور والآخر علوى للفرض نفسه بجانب وجود المساقى الفخارية. وللعشة شباك من الخوص مربع الشكل، وتسقف العشة عادة بالبوص ، أو بألواح من الخشب بطريقة بدائية.

١٥ ـ أبراج الحمام : من اهتمامات القرويات، أيضًا، تربية الحمام ، وتعد فى البيت بعض الأقفاص المصنوعة خصيصاً لتربية الحمام ، وأحياناً توضع معلقة فى الحوش، وفى بعض البيوت الأخرى يتم وضعها على الأسطح، بجانب الاهتمام ببناء أبراج عالية تتراوح أطوالها ما بين ١٠ متر إلى ٢٠ متر، وهى مخروطية الشكل ، وتعتمد على القواديس الفخارية التى توضع بشكل خاص وبينها الطوب النيء والطين . وهذه الأبراج تتجمع، أحياناً، بجوار بعض وتتشابك بواسطة العروق الخشبية . وتدار بواسطة من يتقدم بتأجيرها .

وبعد .. إن البناء بالطوب النيء من أوائل الأساليب المعمارية التى شيد بها الإنسان مسكنه، وأحياناً مقبرته. والبناء بالطوب النئ والدهان، أيضًا، بخليط النئ كان من أهم الأسباب التى جعلت الإنسان يتجه ناحية الخامة البيئية ويوظفها فى إنتاجية اجتماعية معمارية، تحقق له كافة وسائل

الراحة وتضمن له جواً صحياً يحافظ به على توازن المناخ ما بين داخل وخارج البيت . وهذا الأسلوب يحقق للمعمارى التلقائى الوسيلة التى يحافظ بها على الطابع والشخصية للعمارة البيئية ، ومن ثم تحقيق الجماليات التى توظف، بالتالى، الأشكال المرئية البيئية فى عمل الزخارف والحليات المطلوبة. ولأن الخامة تخضع لها دائماً أسس التصميم وأن الخامة تفرض على المصمم اتجاهاً ووسيلة تكاد تكون حتمية؛ لأسباب عديدة أهمها خصائص الخامة وإمكاناتها فى التشكيل، فإن البيت الريفى يعتبر، بذلك، المثل العضوى لتوظيف خامة الطين النىء فى البناء . ومن قصور النظر أن ترتبط نوعية هذا البناء بالنواحى الاقتصادية ، وأن ينظر إليه على أنه عمارة البسطاء؛ ذلك لأن هذه النوعية لم تكن أبداً داخل هذا المنظور فهى أبداً ليست عمارة الخص أو العشة .

وعن مزايا الطين ، يشير د. م . ممدوح كمال أحمد قائلاً: إن الطين الخام يكفل الحد الأمثل للراحة الحرارية بتأمينه تنظيماً طبيعياً بين درجات الحرارة داخل وخارج البيت بصورة تتناقض تماماً مع خصائص مواد البناء الأخرى خاصة الأسمنت. بالإضافة إلى أن استقلال المستخدم الذى يمكن أن يكوّن جماعة ، مجتمع وسيلة أكثر منه غاية. لأن الإنسان يسترد من خلال قدرته على تحديد علاقته بالموارد، والمتطلبات المحلية إحساسه بمعنى أساسى وهو الأداة التى يمكن أن يستعملها كل شخص ، كثيراً أو قليلاً حسبما يريد، لتحقيق أهداف يحددها بنفسه . إن تحقيق الاستقلال الذاتى، بهذا المعنى، يضيف بعداً جديداً لمزايا عمارة الطين. إن عدم الحاجة إلى شراء الطين وندرة الحاجة لنقله إلى موقع البناء يحرر المستعمل من قيود الاحتكار التجارى، ويسمح بالإنتاج فى شركات تعمل بنظام اللامركزية ولا تتسبب فى إحداث التلوث. ثم إن تنوع الطرق المستعملة فى البناء بالطين يسمح بالاختيار بين وسائل بسيطة وعمالة بسيطة غير متخصصة كوحدة العائلة مثلاً ، وبين وسائل أكثر تعقيداً. ولم يقتصر استخدام الطين الخام على تشييد المساكن فحسب بل استخدم ، أيضاً، فى إقامة المبانى التذكارية الكبيرة التى تعكس التطور المادى والروحى للمجتمعات مثل: الأهرامات والزيجوات والأديرة والكنائس والمساجد ، مؤكداً ، بذلك ، إمكانات ممتدة فى التعبير عن إبداعات الإنسان فى أكمل صورها قوة وجمالاً.

إننا ، إذن ، لا نهمل ما تقوم به الخامة من دور كبير فى عملية تشكيل العمارة البيئية أو تكوين الإطار أو المبدأ النفعى من توفير المقومات الأساسية للبناء . وربما كان هذا التساؤل عن الشكل لا ينفصل عن الطابع والشخصية ، وعن محاولة الباحثين العثور على هوية قومية مصرية . ولكن هذا البحث أو الشكل ذاته يتحرك، بالضرورة، نحو استخدامات العصر من وسائل تكنولوجية حديثة . هذا يعنى أن الاستفادة لا تؤخذ منفصلة عن المنظور التقليدى للعمارة ، فالمهم هو اعتمادها المترابط والمتزامن . ونحن أحياناً نحذق فى عملية إعادة التراكيب الفنية من خلال هذا الترابط والتزامن فى وجود مبدأ المحافظة على الموروثات الشعبية . ولكن المشكلة هى أننا بوصفنا فولكلوريين، نرى، أحياناً هذا الفعل أكثر خطورة على الموروثات الشعبية مما ينبغى ، وأحياناً، نراه أكثر إلحاحاً فى التنفيذ مما ينبغى . هذه قضية أغلب العاملين، فى هذا المجال، الأساسية . إن الدوافع مثل الشكل والتقليدية ، وما كان، والأصالة ، والتواصل ، بل الهوية ، تمثل عناصر مهمة فى البحث عن المأثور وإطاره وظواهره ومظاهره ، ولكنها تجلى أمامنا شواهد كافية مستمرة على مدى قوة الترابط بين المكان وما يفرزه وينتجه المجتمع من أنماط معمارية بنائية وتشكيلية. هذه المفرزات والمنتوجات تومىء إلى المواضع التى نحتاج فيها إلى الاختيار بين أن نكون أو نعيش على ما كان. ولهذا ينبغى أن نتأمل ، أولاً ، التغيرات الحادثة والمستمرة فى البنية العضوية للمجتمعات التقليدية، وأيضاً علينا أن نتفهم المتطلبات الملازمة لإنشاء مجتمعات عمرانية جديدة. وبعد ذلك ينبغى أن نخطط لعمارة خاصة لها قوة فاعلية حقيقية وسط كل هذه المتغيرات والمتطلبات. ينبغى أن ندرس، أولاً ، كل سبب على حدة قبل أن ننتقل إلى الإشارات السببية السابقة التى يدعو إليها الفولكلوريون، لعلنا نستنبط قاعدة منهجية أساسية توفق بين ما ننشده للمستقبل وبين ما كان عليه. إن تأمل مدى التراوح والتحول فى الإفادة من الأسلوب التقليدى على شموليته المعمارية هو أهم جانب؛ لسبب واضح، هو أننا نتعرف فى هذا الأسلوب على تركيب العمران الذى يعيش فيه النمط التقليدى . وفى الطريق إلى هذه المعرفة نلمس مدى التأثر فى المنتوجات المادية والمعنوية والسلوكية للمجتمع بالجوانب التشكيلية للعمارة التقليدية، فتركيب العمران، من منظورها التاريخى التقليدى، يتألف من كل نواتج التأثر بالمجالات الإنسانيةكافة. هذه هى أولوية بناء القاعدة المنهجية الأساسية لبناء عمارة تقليدية معاصرة. بالإضافة إلى ذلك، قد يؤدى البحث عن تكيف معاصر أو نمط حديث إلى إهمال فكرة الاعتماد على الخامة الأولية ، أو إلى التغاضى عن الشكل الظاهرى ، أو إلى تجاوز الظاهرة المعمارية لأصولها التاريخية إن صح هذا التعبير . هناك بعض

الأسس البنائية الحديثة لبعض المجتمعات التقليدية فى الخارج تجاهلت فكرة الأصالة والتحقيق فى المأثور مثل اليابان فى عمارتها الآن . ربما تجاهلنا، الآن، عناصر ومفردات العمل الإنشائى البنائى التقليدى ، وقد تبدو الفروق «التأصيلية» بين الآمال والواقع كأنها سراب بلا مستقبل ، والتأصيلية قد تشبه حلماً للفولكلوريين ، لا تستطيع أن تفيد دائماً من التمييز بين السراب والحلم . لذلك فإن التكيف بالتركيب الواعى بالمسؤولية القومية يتطلب الآن أن ينظر إلى العملية البنائية المعمارية نظرة إنسانية . ومن أجل هذا نرى أن الطابع والشخصية للعمارة التقليدية المعاصرة يرجع، فى المقام الأول، إلى ثلاثة محاور أساسية:

١ ـ محور الحفاظ على المقومات الأساسية للعمارة التقليدية من تصميم خامة.

٢ـ محور الاستفادة بتكنولوجيا العصر والمستقبل فى عملية التشييد وإعداد الخامة البيئية .

٣ ـ المشاركة الإنسانية الفعالة فى عملية البناء واتخاذ القرار.

إن التلقى ، أو التفسير يجب ألا يفهم فى حدود الإمكانات التى تتوفر أمام المصممين والمعنيين بعملية الإنشاء لتنفيذ هذه المحاور الثلاثة . ولنقل، بعبارة أخرى، إن لدى هؤلاء خيارات تصميمية وتنفيذية متباينة كثيرة . ولكن أن نولى خيار النظرة الإنسانية الاهتمام الكافى لصب تلك المحاور فيها ، لكى نؤلف، فى نهاية الأمر، قاعدة أساسية قادرة على تنظيم العلاقة بين الموروث والمستهدف منه فى المعاصرة ، ذلك جهد النمو الحقيقى للعمران الحديث الذى يحمل الطابع والشخصية للمصريين.

كتب المهندس حسن فتحى فى تقريره عن الحالة المعمارية الراهنة فى مصر: «إلى جانب هذه الجهود الواعية توجد جهود أخرى تلقائية من الشعب نفسه ، ولو أنها تكاد تقتصر على ما يقوم به أهالى مديرية أسوان وبلاد النوبة الذين مازالوا متحفظين على الكثير من التقاليد المعمارية والإنشائية المتوارثة، والآخذة فى الانحسار نحو الجنوب، والتى كانوا يمارسونها، بصورة محدودة، فى القيام بأعمال البناء المعتادة وبالقدر الضعيف الذى كان يهددها بالانقراض . ولما اضطرت الحال، بعد عملية تعلية خزان أسوان، إلى نقل قراهم إلى مواقع أخرى جديدة شمال الخزان تنشطت حركة البناء بالطرق التقليدية التى يمارسونها بدرجة كبيرة. وقد بعثت هذه الحركة انتعاشاً وحيوية فى هذه الطرق التقليدية، فأخذت تتحرك نحو الشمال، وتسترد بعض المواقع التى كانت قد انحسرت عنها . وتعطينا قرية أبو الريش الواقعة على بعد عشرة كيلو مترات شمال أسوان ، وتطورها فى بضعة السنين الأخيرة ، مثلاً واضحاً . ومن الواجب دراسة ورعاية وحماية هذه الحركة التلقائية من الانحراف والإفادة من الإمكانات المعمارية التى ظهرت فى أعمال الأهالى لبعض مشاريع البناء. كما أنه من الواجب العمل على خلق الظروف المساعدة على ظهور التلقائية فى البيئات الأخرى، وقصر تدخلنا على تقديم المعونة الفنية لتطوير العناصر نفسها التى يملك الأهالى خبرة إنشائها والارتفاع بها هندسياً . إن غرض الرعاية الحقة للشعب هو تمكين الأهالى من القيام بمساعدة أنفسهم بأنفسهم». إن الأصالة البنائية لا تتجلى إلا فى التقليدية ، والتلقائية الزخرفية المعمارية لا تعنى تحكم قانون ماضٍ أو شكل ساكن. لا تفترض التقليدية والتلقائية أن عمارتهما من مخلفات الزمن الفائت . العمارة البيئية نشاط يمارس من داخل تجاوز الزمن والسكون معاً. هذه هى خصوصية العمارة فى المكان المتميز بعاداته وتقاليده وخاماته وأشغاله . ولذلك كان نمو النشاط المعمارى التقليدى فى جوهره العملى والمظهرى يعكس معنى الاستمرارية التى سعى إليها م . حسن فتحى ومن قبله الأهالى الذين سعى إليهم.

يذكرنا التحليل الفنى الذى أعده المهندس حامد فهمى حامد بالقدرة على اجتياز نقطة الاصطدام مع الموروثات الشعبية المعمارية عند التخطيط لعمارة حديثة فى مواقع بيئية لها خصوصية مناخية وتضاريسية مثل الصحراء ، عندما نضع فى اعتبارنا أن العمارة أمر اجتماعى يربط البناء بالمكان ومنتفعيه بمجال القيم الموروثة والأغراض الاجتماعية الممارسة والمعتادة . إن الخطط التى نبحث عنها، هى لا شك، ستتعامل مع تصورات الإنسان، يعدلها ويشكلها ويصيغها، فى النهاية، لتكون مكملة لنتاجه المادى، وهو الذى يجعل موضوعية الخطط الإنشائية المعاصرة إنسانية فعالة. بالإضافة إلى أن أهمية هذا التحليل الفنى تعود إلى أنه يذكرنا بأننا تناسينا تحت تأثير وسائل الاتصال المعاصرة والأوضاع السلوكية الجديدة أن العمارة هى نشاط كائن إنسانى أروع من التصميم الفردى الذاتى الذى يسعى إلى التغيير، من أجل التغيير، دون الالتفات إلى الآثار المدمرة للهوية والعمق التأصيلى للتراث المعمارى . ولكن هناك من التصميمات التى تجاهلت هذا النشاط ببعض النظريات الجديدة الخاصة بالمعالجات الفنية والابتكارات الحديثة؛ ولذلك فإن الإشارات التحذيرية التى يوجهنا إليها المهندس حامد تجعل الفكرة والتخطيط معاً فى سياق النسق الاجتماعى ومنظومات التقاليد

والعادات ، وتوجه الخطط والأفكار توجهاً مستمراً إلى غايتها العملية والوظيفية وأيضاً التوجه نحو التقليدية البنائية ، ما علاقة هذه الأمور بالعملية التنموية المعمارية ؟ سؤال يجب أن يطرح فى إطار المعالجات المعمارية لمراعاة الظروف البيئية والاجتماعية ، التى يوضح خصوصيتها م . حامد فى هذه العناوين :

- تخطيط الفراغات العمرانية .
- حدود الملكية.
- الخصوصية.
- حرية الاختيار.

١ - تخطيط الفراغات العمرانية، تؤثر الفراغات العمرانية على انفعالات السكان وسلوكهم ، وعلى درجة إحساسهم بالفراغ، فى حين أن عدم توافر مثل هذه الفراغات قد يؤدى إلى مضاعفات خطيرة تبدأ عادة بانعدام التجاوب بين السكان، وانعدام الحماية الذاتية للبيئة السكنية ضد الدخلاء.

٢ - وبالنسبة إلى حدود الملكية ، يراعى عند تخطيط الوحدات السكنية أن تكون حدود الملكيات واضحة تماماً فيمكن لكل ساكن التمييز بين حدود الملكية العامة والخاصة والنصف خاصة ، والأخيرة يقصد بها المساحات المخصصة لاستخدام مجموعة محدودة من السكان .. ويؤثر تخطيط وتوجيه مداخل الوحدات السكنية على درجة الإحساس والملكية الخاصة أو العامة.

٣ - وعن الخصوصية ، يفضل كل مواطن أن يكون له كامل الحرية فى ممارسة حياته الخاصة، وأن يكون حراً فى تحديد حجم علاقاته بالآخرين ، فلا يفرض عليه العزلة التامة، ولا يفرض عليه الاختلاط . لذلك يجب أن يراعى المصمم عند تحديد المداخل ومواقع الوحدات السكنية وعلاقتها ببعضها البعض متطلبات السكان من حيث الخصوصية والاختلاط .

٤ - وعن حرية الاختيار ، قدم المهندس حامد عدداً من التصورات يبدؤها بالشكل الأمثل لموقع البيت ، بقوله : يفضل تصميم المسكن حول فناء داخلى غير متسع بحيث لا يزيد عمقه عن ارتفاع الحوائط الجانبية . وبالنسبة إلى فتحات النوافذ فإنها تكون غير مرغوبة أثناء النهار. أما أثناء الليل فيفضل الفتحات الكبيرة؛ لتسمح بالتهوية الجيدة أثناء اعتدال الجو. وفى حالة تصميم المسكن حول فناء داخلى تكون الفتحات الكبيرة؛ هى المطلة على الفناء، والفتحات الصغيرة على الحوائط الخارجية حتى تساعد على خلق تيارات الهواء داخل الغرف . أما فيما يتعلق بتخطيط المبانى فيفضل أن تجمع المبانى على شكل كتل متلاصقة، منطقة على نفسها، حول أفنية داخلية غير متسعة، وتتخلل كتل المبانى شوارع ضيقة.

ولكن هناك، بلا أدنى شك، مفارقات كثيرة بين التصورات والممارسة ، وحينما نقوم بالتطبيق فعلينا أن نضع فى حسباننا عوامل التغير الحادثة التى تجمع حولها ، وفى ظلها ، تلك التصورات مع الواقع المتداخل الذى يلقى بعضه الضوء على بعض تداخل التصميم المعاصر مع مفهوم التقليدية ، ويؤدى ، بالتالى، إلى كشف طبيعة هذه المتغيرات ووضعها فى مجالها المنطقى، وفى نطاقها اللامحدود. إن كلمة «الأصالة»، فى الحقيقة، ذات مدلولات متنوعة فى استخدامات الفنون والمصممين. إن الفعل من وراء تأكيد الأصالة فى العمارة المعاصرة لا يعنى المحاكاة ولا يعنى التقليد لما كان بمعايير تختلف عن المعايير التى تتوحد فيها، الآن، الرؤى الفنية والتصميمية. لأن الأصالة تعطى انطباعاً موازياً للحياة ومؤثراً فى كافة الأشكال الأخرى المحيطة بها، إن العمارة البنائية التقليدية أفرخت لنا أشكالاً بنائية فى أدوات الزراعة تحورت فيها الخصوصية العملية مع الخصوصية الإنشائية.

هذه الأشكال، وإن كانت من الناحية الفنية والجمالية تحقق دورها فى الحياة ، فإنها، بالدرجة القصوى، بيئية ومن خامات بيئية، وأيضاً تشكلت بتصور بيئى؛ ذلك لأن العمارة المكانية والتى كانت، فى إحدى قرى محافظة قنا، قد أوحت للأهالى بهذه الأشكال، وبهذه الطريقة البنائية بحيث أوجدت نوعاً من التوحد بين العمارة والإنسان ، وموضوع الاستجابة من معنى الأصالة . ولأن موضوع الاستجابة موضوع محورى وحيوى، يدلنا على مسؤولية المصمم وما يتمتع به من قدرة على معايشة المعنى بالإضافة إلى أهمية الإفادة من العمارة التقليدية عند بناء العمارة الجديدة.

من أزياء النساء في الوادى الجديد

إبراهيم حسين

تأتى أهمية هذه الدراسة للأزياء الشعبية فى واحتى الخارجة والداخلة - دراسة فولكلورية - من حيث أهمية وتميز أنماط ونماذج الأزياء الشعبية فى هذه المنطقة، خاصة تلك الأثواب النسائية المطرزة التى تعد نمطاً متميزاً بين الأزياء الشعبية المصرية، ومعبرة عن جانب مهم من جوانب الإبداع التشكيلى الشعبى*.

هذا على أساس أن الأزياء الشعبية شكل من أشكال الإبداع التشكيلى الشعبى، تشكلت فى إطار التقاليد والقيم الاجتماعية السائدة فى مجتمعها، وصاغت مفرداتها المعارف والمهارات والإمكانات الاقتصادية المتاحة لأفراده؛ ذلك أنها أحد المؤشرات المهمة للتوجه الثقافى لمجتمعها؛ فهى تعكس لنا ملامح التغير أو الثبات فى قيم وتقاليد ونظم مجتمعها، أيضاً مدى الإفادة من الموروث الثقافى لهذا المجتمع من عدمه.

وتشير الدراسات والأبحاث التى أُجريت فى المنطقة إلى أنها تعيش نوعاً من التغير الجذرى اجتماعياً واقتصادياً أدى إلى تغير فى أنماط وأساليب الحياة لمجتمع الواحات مما أدى إلى تغير فى أنماط ونماذج أزيائها الشعبية. وتنتشر فيها الآن أنماط ونماذج مستحدثة مختلفة عن الأنماط والنماذج التقليدية لأزياء المنطقة، بدأ ذلك بصورة واضحة فيما بعد عام ١٩٥٩ بعد صدور قرار إنشاء الوادى الجديد فوق أرض اثنتين من أكبر واحات الصحراء الغربية، هما الواحة الخارجة والواحة الداخلة.

وبافتراض توسع دائرة هذا التغيير وازدياد سرعة انتشاره فإن ذلك يدعونا إلى افتراض تأثير ذلك على الأزياء التقليدية فى واحات الخارجة والداخلة (الوادى الجديد)، من حيث:

١ - إحداث تغيرات فى الأنماط والنماذج التقليدية فى مجتمع الواحات.

٢ - ربما يتوقف إنتاج واستعمال الأنماط والنماذج التقليدية المعبرة عن ثقافة مجتمع تلك الواحات، وهذا قد يؤدى إلى اندثارها، وهى تمثل جزءاً مهماً من الثقافة الشعبية المصرية.

وقد أوضحت الدراسة التاريخية لمنطقة البحث أن واحات الوادى الجديد قد تمتعت بفترات ازدهار كبيرة خلال عصور الحضارة المصرية القديمة وما تلاها من حضارات متعاقبة على أرض مصر، وأن مجتمعها قد اشتغل بالزراعة فى عصور مبكرة من الحضارة المصرية القديمة. وبذلك عرف الاستقرار وأنشأ القرى والمدن التى كان من أهمها مدينة بلاط، المعاصرة، والتى كانت العاصمة الإدارية لواحات الصحراء المصرية[1]؛ ولذلك فإن مجتمع واحات الوادى الجديد لم يكن مجتمعاً منغلقاً طوال فترات تاريخه، بل تمتع بعلاقات قوية الصلة بالمجتمعات المحيطة به شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً. خاصة مجتمعات وادى النيل وبعض دول المشرق العربى وكذلك بعض الدول الإفريقية التى كانت تربطه بها تلك التجارة المتبادلة عبر طريق درب الأربعين.

وتبين من الدراسة أن مجتمع واحات الوادى الجديد لم يكن منتجًا، بشكل صناعى منظم ـ سواء من حيث الكم أو الكيف ـ لنوعية محددة من المنسوجات اللازمة لتشكيل أزيائه؛ ولذلك فقد اعتمد على ما تنتجه المجتمعات المحيطة والتى تربطه بها علاقات تجارية قوية خاصة بوادى النيل فى استجلاب ما يلزمه من منسوجات لتشكيل أزيائه.

وبذلك، فإنه لم يكن منعزلاً عن الثقافة المصرية بشكل عام، كما أنه لم يمارس أنشطة حياتية تختلف اختلافًا جوهرياً عن تلك التى مارسها الشعب المصرى، كما لم تكن هناك ضرورات بيئية أو مناخية أو تقاليد اجتماعية تلزمه بارتداء مفردات أزياء مغايرة لتلك المألوفة فى المجتمع المصرى بشكل عام، بل إنه فى بعض الأحيان اعتمد على مجتمع وادى النيل وبشكل أساسى فى تكوين مفردات أزيائه[٢]؛ ذلك إذا ما استثنينا بعض عناصر وأشكال الأثواب النسائية المطرزة.

وتبين من الدراسة التحليلية للأزياء الشعبية فى واحات الوادى الجديد أنها قد تميزت بعدد غير قليل من سمات الموروث الثقافى المصرى، والذى تمثل، بشكل واضح، فى العنصر الرئيسى لأزياء الرجال والنساء والصغار وهو الجلباب؛ حيث تبين أنه يكاد يطابق ذلك الجلباب الذى كان مستعملاً فى الحضارة المصرية القديمة[٣]. انظر الصورة رقم (١)، وشكل رقم (١).

كما كشفت الدراسة التحليلية لزخارف الأثواب النسائية المطرزة عن أن تلك الأثواب احتفظت بعدد من سمات الأزياء المصرية القديمة والممتدة عبر التاريخ الحضارى المصرى المتصل. واتضحت هذه السمات الموروثة فى الألوان المستعملة لزخرفة الأثواب والوحدات الزخرفية أيضًا، وذلك كما تبين الصورة رقم (٣) وهى لثوب من واحة باريس، والصورة رقم (٢) وهى لقطعة من مقتنيات المتحف القبطى بالقاهرة[٤].

كما أن هناك مناطق تميزت بنماذج من تلك الأثواب النسائية المطرزة على النحو التالى:

(أ) تميزت الأثواب النسائية المطرزة المستعملة فى الواحات الخارجة (مدينة الخارجة وواحة باريس) بتطريز الواجهة والكتفين والأكمام دون الخلف. وذلك كما تبين فى النماذج من (١ ـ ٩)، والأثواب الممثلة لها.

(ب) أما فى الواحات الداخلة (بلاط والقصر) فقد تميزت الأثواب النسائية المطرزة المستعملة فيها بتطريز الواجهة والكتفين والأكمام بالإضافة إلى خلف الثوب. وذلك كما تبين فى النماذج من (١٠ ـ ١٤)، والأثواب الممثلة لها.

كما حدثت تنويعات على نماذج المنطقة الواحدة مثلما فى:

أولاً ـ واحة باريس حيث نجد

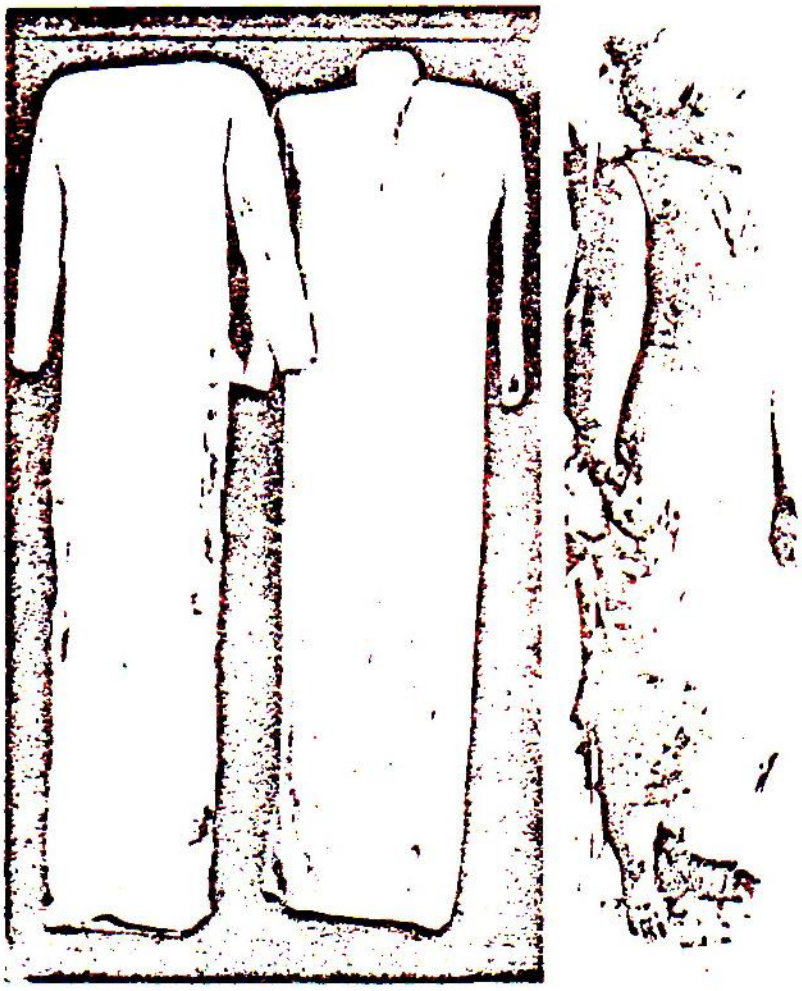
(أ) الثوب شبيه الجبة، نموذج رقم (١)، ويمثله الثوب رقم (١٠) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(ب) الثوب شبيه ثوب واحة سيوة المتسع الأكمام والبدن والمتمثل فى النموذج رقم (٢)، ويمثله الثوب رقم (٧) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(جـ) الثوب المجدل (وهو نمط الجلباب) مع قليل من التكسيم، وهو يعد نمط النموذج الموروث من الحضارة المصرية القديمة، وهذا الثوب يزخرف فيه البدن الأمامى بالكامل والكتفين وجزء من الكمين، وتتميز به المتزوجة حديثاً (عروس) عن المتزوجة من فترة طويلة، وهو النموذج رقم (٣) ويمثله الثوب رقم (٩) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(د) الثوب المُحَرّر، وهو نمط الثوب السابق، وتتميز به المتزوجة منذ فترة عن حديثة الزواج؛ حيث يزخرف النصف العلوى من البدن الأمامى بالإضافة إلى زخرفة الكتفين وجزء من الكمّين، وهو النموذج رقم (٤، ٥) وتمثله الأثواب رقم (١١٢١)، (١٦٠٣)، (١٦٠٦)، (١٦٠٤) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية.

خلال تلك الفترة وفد إلى باريس من الخارجة النموذج رقم (٦) الذى يمثله الثوب رقم (١١٢٣) ضمن مجموعة مركز دراسات الفنون الشعبية؛ حيث كان تأثير مدينة الخارجة على واحة باريس نظراً لاعتماد واحة باريس على مدينة الخارجة فى جلب وتصنيع أقمشة الأزياء، وقد أمكن الفصل بين النموذج رقم (٦) الممثل لواحة باريس والنموذج رقم (٨) الممثل لمدينة الخارجة عن طريق وجود ذلك الخط الذى يميز أثواب واحة باريس، بشكل عام ، عن سواها فيما عدا النموذجين (١)، (٢)، وهو الذى يصل بين نهاية مساحتى زخارف الكتفين أعلى الكمين على الجانبين والخط الأوسط فى زخارف بدن الثوب أسفل الصدر، وهو بذلك يصنع شكل سبعة مفتوحة بزاوية مقدارها تسعون درجة، وهو مشغول باللون الأحمر من الخيوط التى تصنع منها زخارف الثوب وذلك كما تبين الصورة رقم (٣).



صورة رقم (١) نقلاً عن :

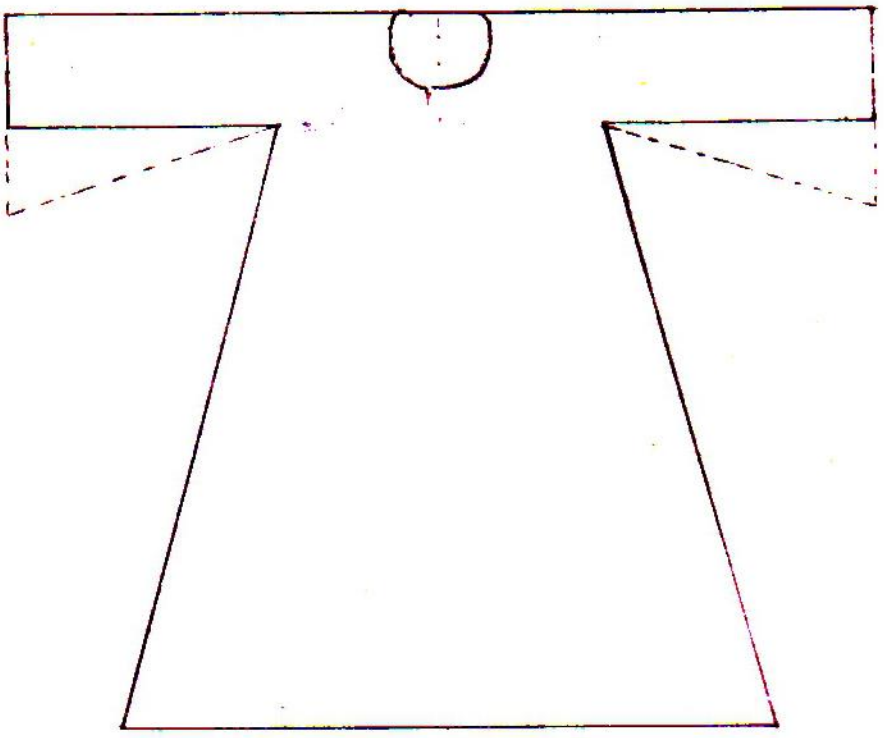
Rosalind hall, Egyptian Textiles

إلى اليمين: مومياء أنثى بالقة ترتدى «قاك» من مصطبة

(ج ٢٢٢٠ ب) فى الجيزة. الأسرة الخامسة. الآن فى بوسطن.

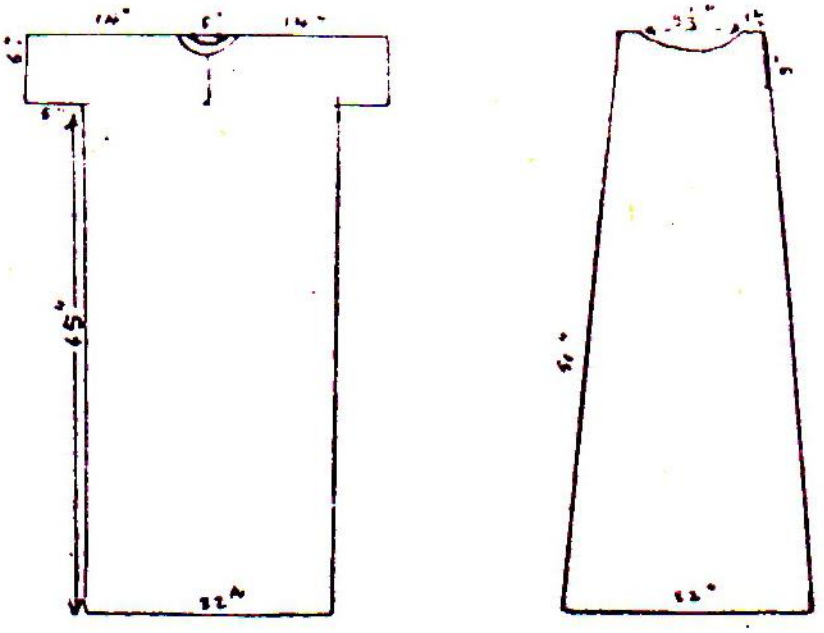
إلى اليسار: رداءان للسيدات من دشاشة. الأسرة الخامسة.

الآن فى بوسطن.

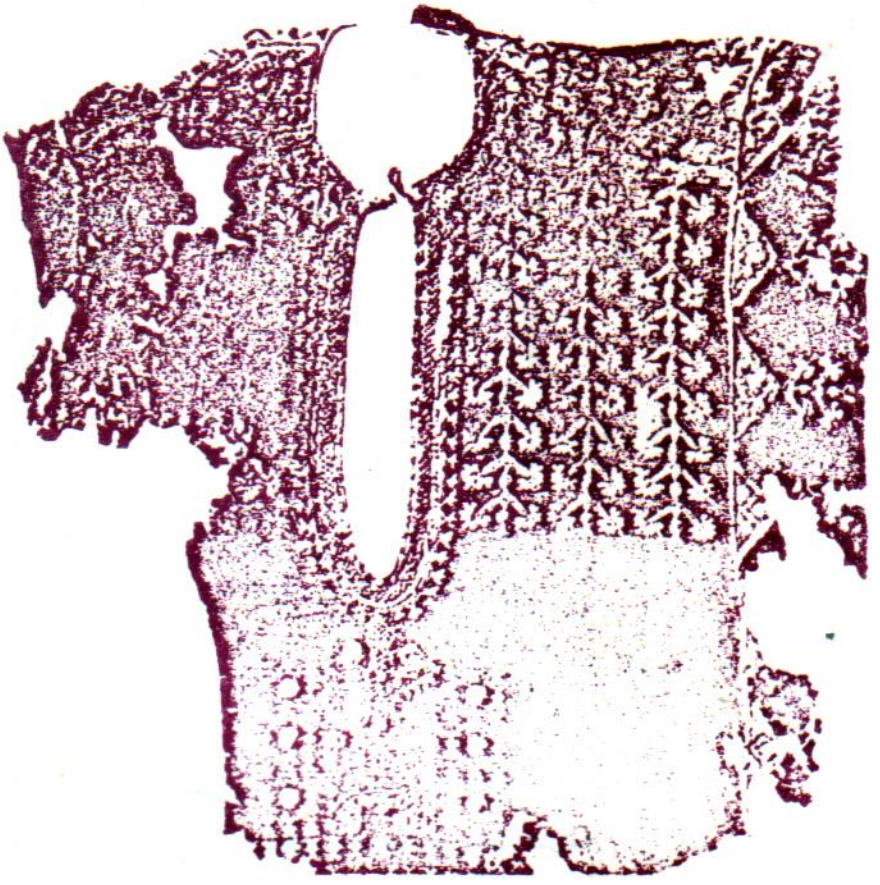


شكل رقم (١) رسم توضيحى للخطوط الأساسية المكونة

للجلباب المستعمل فى منطقة الدراسة.



الجلباب المستعمل فى العصور المصرية القديمة نقلاً، عن تحية كامل حسين ص ٢٥



صورة رقم (٢) نقلاً عن د. ثروت عكاشة ص ١٥١١. الفن المصرى القديم جـ ٣

صورة رقم (٣) للنموذج رقم (٣) واحة باريس

أما إذا أردنا أخذ البعد الجيلى (السن) فى الاعتبار، فسوف يتضح أنه فى هذه الفترة التى وجدت فيها النماذج (٣)، (٤)، (٥)، (٦) وجد النموذج رقم (٧) ويمثله الثوب رقم (١٧٤٥) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، وهو خاص بالمسنات، وهو بسيط فى زخرفه المتمثل فى بعض وريدات بسيطة (تجريد نباتى) تتدلى على جانبى خط منتصف البدن الأمامى للثوب وحتى أسفل الصدر، وهو أيضاً لا يخرج عن النمط الرئيسى للأثواب سواء من حيث اللون الأساسى لقماشه الأسود أو لون زخارفه الأحمر والأصفر.

وبذلك نجد أن واحة باريس قد تميزت بوجود أربعة نماذج من تلك الأثواب النسائية المطرزة تعايشت معًا فى فترة تقريبية تكاد تكون واحدة ومتصلة، وهذه النماذج هى:

(أ) ثوب المتزوجة حديثاً، المطرز بدنه الأمامى بالكامل، إلى جانب الأكتاف والأكمام.

(ب) ثوب المتزوجة، المطرز نصف بدنه الأمامى إلى جانب الأكتاف والأكمام.

(جـ) ثوب المتزوجة، المماثل للمستعمل فى مدينة الخارجة.

(د) ثوب المسنات البسيط الزخرف.

وكانت تلك الأثواب تستعمل للمشاركة فى المناسبات الاحتفالية لمجتمع واحة باريس، وبشكل خاص مناسبات الزواج والأعياد أو الزيارات المهمة.

وقد اعتمد الدارس لتحديد ذلك على:

(أ) المادة الميدانية التى جمعها من الميدان والإخباريين.

(ب) المادة الميدانية المجموعة من قبل والموجودة ضمن أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية.

(جـ) المصادر التاريخية وبخاصة تلك التى تحدثت عن الأزياء.

(د) أحكام الدارس واستنتاجاته.

ومنذ عام ١٩٨٤، وهو بداية العمل الميدانى فى هذا البحث، وربما قبل ذلك (نظراً لاشتداد تأثير عوامل التغير التى طرأت على مجتمع واحات الوادى الجديد وأثرت على أزيائه) انحسرت هذه النماذج ليحل محلها جلباب على النمط نفسه شُكِّلَتْ منه الأثواب ولكن بدون تطريز. اختلفت ألوان أقمشته ونوعياتها باختلاف السن، حيث اختارت كبار السن، اللاتى لم يحتفظن بأثوابهن المطرزة، اللون الأسود لأقمشة جلابيبهن، فى حين فضلت الأصغر سناً الأقمشة ذات الألوان الزاهية لجلباب المناسبات أو الخروج. أما الملتحقات بالتعليم أو العاملات بالوظائف، فقد استعملن الأزياء الأوروبية الحديثة، كما لوحظ استعمال هذه الأزياء الأوروبية دون تمييز دقيق لمدى ملاءمتها لمناسبات أو أماكن محددة، وذلك كما أوضحت الصور داخل الدراسة.

ثانياً ـ مدينة الخارجة

وكما حدث فى باريس، وجد أيضًا فى مدينة الخارجة نموذجان أساسيان هما:

(أ) النموذج رقم (٨)، ويمثله الثوب رقم (١١) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى، **وهو الذى أخذت عنه باريس**، ويعد النموذج الأساسى المستعمل بواسطة المتزوجات فى مدينة الخارجة وما يحيط بها، ولوحظ عليه احتفاظه بالخطوط الرئيسية لزخارف البدن الأمامى بالإضافة إلى زخرفة جوانب الثوب، هذا علاوة على إتقان الزخرف بشكل عام.

(ب) النموذج رقم (٩) ويمثله الثوب رقم (١٦٠٥) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، وهو يعد ثوب المسنات فى الخارجة. وقد تمكن الدارس من رصد ثوب مشابه له فى الميدان مستعملاً، ويطلق عليه اسم «الثوب المقصب»، ويرجح الدارس أن تكون هذه التسمية مشتقة من أسلوب زخرفته؛ حيث إنهم يطلقون على شريط الزخارف المحيط بفتحة العنق والصدر اسم «قصبة». ولما كانت خطوط أو مساحات زخارف الثوب مطابقة لتلك الزخارف حول فتحة العنق والصدر، حيث تكون عبارةعن خطوط وتحديدات لونية زخرفية، تقوم بمهمة جمع أجزاء قماش الثوب إلى بعضها البعض (حيث يخاط يدوياً) ذلك دون إضافة حشوات زخرفية- وريدات وخلافه - فإن الدارس يرجح أن يكون اسم الثوب قد اشتق من اسم الزخرفة ذاتها.

وجدير بالذكر أنه بالمطابقة بين الثوب الذى سجله الدارس من الميدان وشبيهه ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية رقم (١٦٠٥)، تبين عدم وجود خط منتصف البدن الأمامى الموجود فى الثوب رقم (١٦٠٥)، على الثوب الآخر الذى رصد فى الميدان عام ١٩٨٤، كما أن وجوده فى الميدان، فى ذلك التاريخ، يعنى أنه ظل مستعملاً حتى ذلك الوقت فى حين أنه لم يتمكن الدارس من رصد أىٍّ من النماذج المذكورة خلال زياراته التالية. وهذا يؤكد ضرورة إجراء دراسات أخرى لبذل المزيد من التتبع لحركة هذه الأثواب والتأكد من مدى الاستمرار أو التوقف عن الاستعمال.

وبذلك نجد أن الفارق بين الأثواب النسائية المطرزة فى كل من واحة باريس ومدينة الخارجة يتمثل فى:

١ ـ أخذت باريس عن الخارجة النموذج رقم (٦)، وهو الأصل فى الخارجة نموذج رقم (٨).

٢ ـ أن أثواب المسنات فى باريس ذات زخارف نباتية (وريدات) فى حين أنها فى الخارجة بدون زخارف؛ حيث يكتفى بالخطوط الأساسية المشكلة للثوب.

كما لوحظ فى مدينة الخارجة منذ عام ١٩٨٤ ـ بداية العمل الميدانى ـ انتشار استعمال الأقمشة الحديثة ذات الألوان الداكنة وقد تكون بورود كبيرة لتشكيل أزياء المناسبات والخروج (الجلباب) دون إضافة تطريز وذلك لكبار السن. والأقمشة ذات الألوان المبهجة وأيضاً بزخارف مطبوعة فى شكل ورود أو أشكال متنوعة لمتوسطى السن. أما الشباب فقد تنوعت أزياؤهم بين هذا النوع الأخير والمفردات الأوروبية وأحياناً المفردات الأوروبية فقط.

كما ظهرت خلال الفترة ما بين عام ١٩٨٤ وحتى عام ١٩٨٩ الأقمشة المصنعة بنظام نسيج القطيفة ذات النقوش البارزة وبألوان داكنة إلى جانب نوعية من تلك الأقمشة نصف الشفافة ذات النقوش البارزة والتى يعرفونها باسم «القطيفة الشفتشى». وقد لوحظ تزايد استعمالها عام ١٩٨٩ فى تشكيل الجلباب النسائى الخاص بالمناسبات. وقد يكون مرجع ذلك إلى تزايد أعداد الذين خرجوا من الواحات بحثًا عن فرص عمل أفضل وبخاصة فى دول المشرق العربى وعودتهم محملين بالهدايا العينية لذويهم من نوعيات الأقمشة المشار إليها.

وجديرٌ بالذكر أن تلك النوعيات من الأقمشة الحديثة على اختلاف نوعياتها ومسمياتها أصبحت شائعة الاستعمال بشكل يكاد يعم الغالبية العظمى من الفئات والطبقات فى مجتمع الواحات، كما أنهم توقفوا عن إضافة الزخارف التى كانت تضاف إلى الأثواب بطريقة التطريز اليدوية، أما بالنسبة إلى متوسطى العمر والشباب فقد لوحظ التنوع فى الزى مع زيادة نسبة انتشار المفردات الأوروبية بين الشباب دون سن العشرين، وهو ما تعكسه لنا الصور التى صورها الدارس من منطقة الدراسة.

ثالثاً ـ بلاط (الواحات الداخلة)

اتفقت «بلاط» وما حولها من قرى وعزب فى النمط التقليدى المشترك للأثواب النسائية المطرزة المستعملة فى بقية مناطق الدراسة من حيث الشكل واللون ولون الزخارف، لكنها اختلفت عنهم بأن جعلت لثوبها قصةً للصدر تجعله مكسماً، ذلك مما أوجب عمل كشكشات (بنس) على بدن الثوب من الأمام والخلف. كما سمى الثوب «ثوب بسفرة»، وهو النموذج رقم (١٠) ويمثله الثوب رقم (١١٢٢)، (٣٥٣)، (١٧٤٨)، (١٧٤٤) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، ورقم (٣)، (٦) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

وجدير بالذكر أنه وجد بين مجموعة هذا النموذج «الثوب بسفرة» ثوبان لإناث صغيرات ـ فى حدود عشر سنوات ـ وقد شُكِّلا بالطريقة والنظام والزخرف نفسه الذى شكلت به أثواب الكبار وبكل تفاصيله وهما الثوبان رقم (١٧٤٤)، (٦)، وقد تم توضيح ذلك فى الدراسة. وذلك يعد دليلاً على اليسر المادى الذى عاشته وتعيشه تلك البلدة والذى انعكس أيضاً بصورة أوضح فى أثواب الكبار مما جعله يبدو نموذجًا متميزاً بين الأثواب النسائية المطرزة فى الواحات بشكل عام.

رابعاً ـ القصر (الواحات الداخلة)

تفردت هذه المنطقة بثوبين نسائيين مطرزين هما:

(أ) **«الثوب الأحمر» للمناسبات السعيدة.** وهو نموذج رقم (١١، ١٢) وتمثله الأثواب رقم (١٦٠٠)، (١٦٠١)، (١٩٨٤هـ) ضمن مجموعة مركز دراسات الفنون الشعبية. والنموذج رقم (١٤) وتمثله الأثواب رقم (١٦٠٠أ)، (١٥٩٦)، (١٥٩٩)، (٧٣٨)، (١٩٨٤أ)، (١٩٨٤ب)، (١٩٨٤ج) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، والثوب رقم (٥) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(ب) **«الثوب الأخضر» لمناسبات العزاء وفترات الحداد**، وهونموذج رقم (١٣) وتمثله الأثواب رقم (١٥٩٧) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، والثوب رقم (٤) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

وهما لم يختلفا عن النمط الرئيسى للأثواب النسائية المطرزة سواء من حيث الشكل (التفصيل) أو نظام الزخرفة المضافة أوطريقة إضافتها إلا أن الثوب الأخضر- وكما تدل على ذلك تسميته - استعملت لزخارفه خيوط لونها أخضر وذلك خلاف بقية نماذج هذه الأثواب النسائية المطرزة والتى تطرز عادة باللونين الأحمر والأصفر.

ولم يلاحظ الدارس هذا الثوب الأخضر كما لم يستدل عليه هو أو ما يشابهه فى أىٍّ من المناطق الأخرى للدراسة. وجدير

بالذكر أن هذه البيانات التى حصل عليها الدارس من الإخباريين والملاحظة الميدانية تحتاج إلى دراسة مستفيضة وأكثر عمقًا للتحقق من تفرد هذه المنطقة دون سواها بالثوب الأخضر وأسباب ذلك.

كما لوحظ شيوع استعمال تسمية «الثوب الأحمر» للثوب النسائى المطرز فى هذه المنطقة. وهو الذى يسمى فى بلاط «ثوب بسفرة»، وفى الخارجة وباريس يعرف بـ «ثوب محرر» أو «ثوب مجدل». ولعل هذه التسمية «الثوب الأحمر» وجدت لتميزه عن «الثوب الأخضر». وجدير بالذكر أن نوعية «الثوب الأحمر» على اختلاف مسمياتها فى المناطق الأخرى من الدراسة، تشغل بالألوان نفسها الأحمر والأصفر بشكل أساسى كما يسود فيها اللون الأحمر بالإضافة إلى بعض من اللون الأخضر البترولى أو الأزرق الفاتح (اللبنى). وذلك مع اختلاف مساحات الزخارف وكثافتها بين منطقة وأخرى، وأيضًا، بين ثوب وآخر، وذلك وفقًا للبعد الطبقى والإمكانات المتاحة. كما أن اختلاف التسمية «ثوب بسفرة» أو «ثوب مجدل» أو «ثوب أحمر» يعد أحد عناصر الاختلاف بين المناطق.

أما عن مظاهر التغير فى هذه الأزياء فإنه يعد مشتركاً مع ما سبق ذكره فى الواحات الخارجة.

ملاحظات عامة واستنتاجات حول الأثواب النسائية المطرزة

١- إن صناعة تلك الأثواب يلزمها درجة إتقان يستلزمه معرفة مسبقة بأسلوب وقواعد الصنعة، وذلك لا يتوافر، بطبيعة الحال، لكل واحدة من نساء أو فتيات واحات الوادى الجديد شأنهم فى ذلك شأن سائر نساء وفتيات البشر أجمع، ولذلك نجد أن هناك أناسًا معنيين بصناعة تلك الأثواب، قديماً وحديثًا، وإن كان بعض منهم، قديماً، لم يكونوا يبتغون من وراء ذلك أجراً، عملاً بمبدأ المنفعة المتبادلة والمجاملة، على عكس مَنْ يقومون بهذا العمل الآن؛ فالمشتغلات بزخرفة تلك الأثواب الآن يقمن بها مقابل أجر يعد مرتفعًا؛ ذلك أنها أصبحت سلعة سياحية.

٢- إن تلك الأثواب النسائية المطرزة، وإن كانت بعض منهن تحرص - أو تحرص الأم الكبيرة - على أن يكون ضمن عدة العروس (الجهاز) ثوب منها، لا تستعمل على أنها أثواب للزفاف، وإنما كانت تزف العروس بالثوب الحرير القز الأحمر أو الأصفر اللون، وحاليًا يرتدين أثواب الزفاف الحديثة بيضاء اللون.

٣- إن امتلاك تلك الأثواب النسائية المطرزة لم يكن من قبيل الإلزام، على الأقل فى منطقة دراستنا؛ حيث إن امتلاكها كان يتطلب مقدرة مادية لشراء ما يلزمها من قماش ساتانيه وخيوط حريرية ملونة، إلى جانب توفير عدد من قطع العملات المعدنية أو الفضية والتى ستزصع بها، أو ما سيدفع من نقود أجراً لصانعتها، وتلك من الأمور التى لم يكن من السهل توافرها فى بعض الأحيان.

٤ - الأهم فى ذلك أن تلك الأثواب النسائية المطرزة فى واحات الوادى الجديد لم توجد لتكون علامة من علامات التميز القبلى (القبيلة)، كما قد يكون ذلك فى بعض المناطق الأخرى، وإن كانت تعد علامة من علامات المقدرة والمكانة بين النساء.

التنوع والاختلاف فى تلك الأثواب

من دراسة زخارف تلك الأثواب وطرق وأساليب تشكيلها تبين أنه رغم إمكان التنميط - أى توزيعها إلى مجموعات متنوعة - فى تلك الأثواب إلا أنها لم تكن أنماطًا جامدة. بمعنى أنه لا يوجد نظام جامد للزخرفة يتكرر دون تحرر من بعض أجزائه. ونستطيع أن نلاحظ الاختلاف بين :

(أ) نماذج النمط الواحد فيما بين مساحة زخرفية فى هذا ومثيلتها فى آخر.

(ب) تغير الوضع عند التكرار.

(جـ) إضافة عناصر زخرفية بحيث لا يكون لها تأثير مباشر على النمط أو النموذج من حيث زخرفته، لكنها تعطى نوعاً من التفرد فى الثوب.

وبذلك نرى أن هذا الاختلاف أوجد نوعاً من الموضة فيما بين تلك الأثواب. وأيضًا من الطبيعى أن لا يكون ثوب زوجة التاجر مثله مثل ثوب زوجة العامل أو ثوب زوجة الحاكم (العمدة أو الشيخ)، ذلك مما يؤكد أن هناك رموزاً مرتبطة بالاختلاف الطبقى والمكانة، وأيضًا، الاختلاف السنى (العمر). إلى جانب فارق الأزمنة حيث إنه، من المؤكد، قد يضيف أو يحذف شيئاً هنا أو هناك.

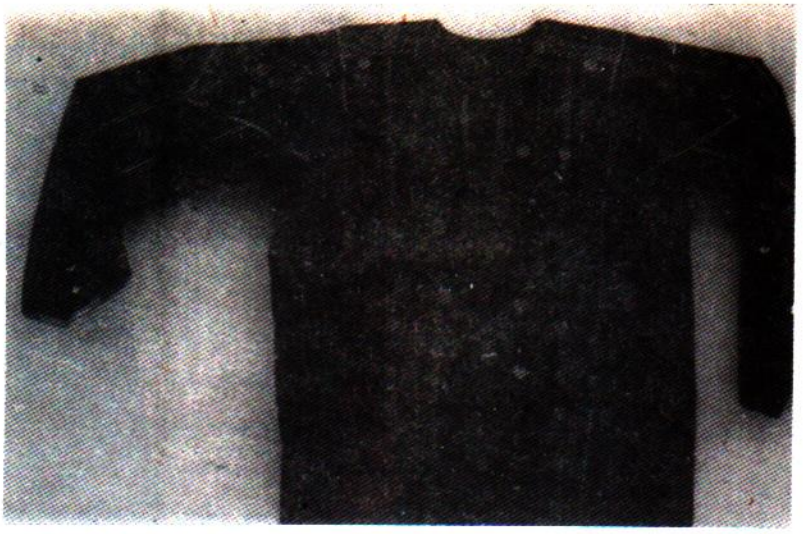
كذلك يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن عملية إنتاج تلك الأثواب ليست بالصناعة الإنتاجية، أو على الأقل كانت هى كذلك من قبل؛ ولذلك فقد كانت تعتمد على الاستعدادات والمهارات الفردية، وكان ذلك دافعاً أساسيًا لوجود الاختلاف، ولما تبين أنه كانت هناك مَنْ تقوم بهذا العمل مقابل أجر، فإنه يصبح من الطبيعى أن يكون هناك اختلاف حسب زيادة أو قلة

نموذج رقم (١)

من واحة باريس، مجموعة وكالة الغورى.

نموذج رقم (٢)

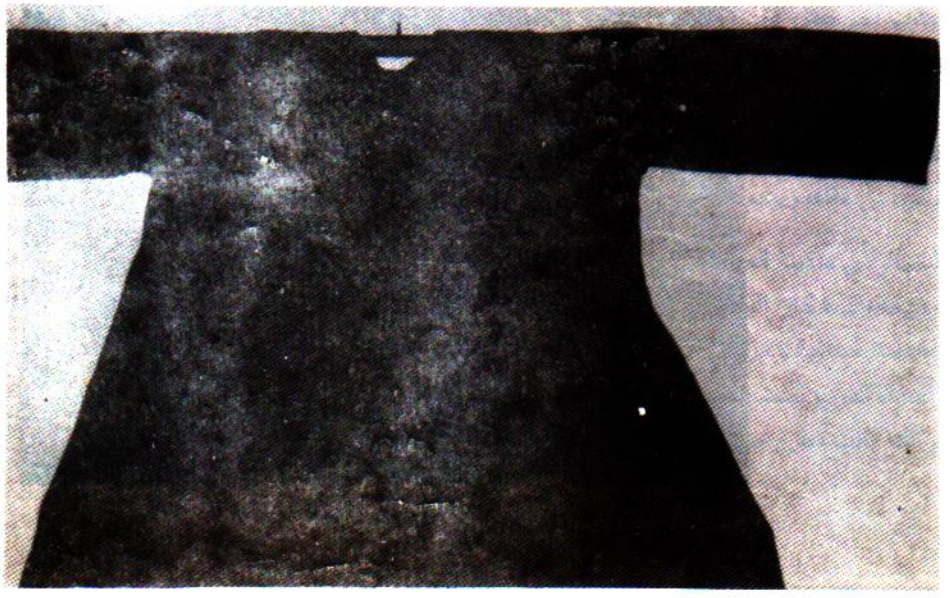
من واحة باريس،
مجموعة وكالة الغورى.



نموذج رقم (٣).

نموذج رقم (٤)

نموذج رقم (٥)



نموذج رقم (٦)

نموذج رقم (٧)

نموذج رقم (٨)

نموذج رقم (٩)

الأجر، فليس من المنطق أن تعطى كل الوقت لمن يدفع نصف القيمة من الأجر، كما كانت هناك من تستطيع أن تمد القائمة بالعمل بكل ما يحتاجه العمل من خيوط حريرية وقطع معدنية ... إلخ. وهناك من لا تستطيع ذلك.

إضافة إلى ذلك، هناك الجانب الاجتماعى الذى يتمثل فى العلاقات فيما بينهم، فتلك زوجة الحاكم وهذه الجارة أو الصديقة، والأخرى الأخت أو الابنة. وطبيعى أن يكون هناك اختلاف حسب درجة التوافق والتودد فيما بينهن من علاقات إنسانية.

والشئ الذى لا نستطيع تجاهله فى إيجاد تلك الاختلافات، هو المزاج الشخصى أو الذوق، سواء بالنسبة إلى مستعملة الثوب؛ حيث من المؤكد أن له دخلاً فى إيجاد تلك الاختلافات، ويتبين ذلك فى اختلاف اللون الغالب وعدد القطع المعدنية المضافة وأماكن إضافتها والإضافات الزخرفية التى تعد متفردة، أو بالنسبة إلى مشتغلة الثوب، حيث يمكنها أن تظهر بعض المهارات المتفردة التى تمكنها من بز الأقران.

من العوامل المؤثرة سلبًا على إنتاج الأثواب النسائية المطرزة

١ - ماكينة الخياطة

يعد شيوع استعمال ماكينة الخياطة فى خياطة الملابس فى واحات الوادى الجديد، بشكل خاص بعد بدء نشاط مؤسسة تعمير الصحارى فى المنطقة، من العوامل التى أثرت بشكل سلبى على إنتاج الأثواب النسائية المطرزة سواء من حيث الكم أو الكيف.

فإذا كان دخول مطبعة نابليون - مع الحملة الفرنسية - إلى مصر أدى إلى انتشار الكتاب عن طريق الطباعة، إلا أنه من جانب آخر عمل على تقلص دور الراوى الشعبى أو الحكى بشكل عام، ونعلم أثر ذلك على حركة الأدب الشعبى بشكل عام، حيث إن الحكى أو روايته كانت السبيل إلى عقول الناس كذلك وسيلة الإضافة أو الحذف حسب ما تقتضيه الظروف وما يسود من مفاهيم وقيم.

أيضاً ولأن ماكينة الخياطة لا تستطيع التفكير فى ما تؤديه من وظيفة، كما كان الناس يفعلون حين يخيطون ملابسهم؛ فقد اختفت مساحات الزخارف الطولية التى كانت تنتج عند ضم أجزاء الثوب بعضها إلى بعض يدويًا؛ حيث إن خطوط الضم تلك كانت تطرز أيضاً.

ونظراً لقصر الوقت اللازم لحياكة الثوب أو الجلباب بواسطة الماكينة، لم تعد هناك فرصة للقيام بعملية التطريز السابقة وأصبحت الأزياء مجرد شئ يؤدى الغرض.

وحتى فى حالة التفكير فى الزخرفة فإنها تحولت إلى محاكاة ضعيفة لذاكرة مرهقة، كما تقلصت عملية الإضافة أو الحذف - النموذج (١٩٨٤أ/ المركز).

ومن مميزات الخياطة اليدوية أنها كانت تعطى الفرصة الأكبر لزخرفة أماكن اتصال القماش بخطوط طولية ملونة كانت تزيد من بهاء الثوب. وقد تبدو لنا، فى بادئ الأمر، مجرد خطوط غير مفهومة المغزى أو المعنى لكن مع تتبع تفصيل الثوب، وما يركب عليه من الداخل من قطع قماش زائدة، بغرض حماية بعض الأجزاء وإطالة عمر الثوب، مثل القبة من الأمام والخلف، والتى غالبًا ما تكون بلون مغاير ومعظمها من قماش الشيت الملون، ذلك أنها لا تبدو للناظرين فموضعها من داخل الثوب. أيضاً اللوفجة - سمكة الإبط - وبذلك نستطيع أن ندرك أن تلك الخطوط التى تبدو على السطح الخارجى للثوب متقاطعة مع زخارفه إنما وجدت بسبب تثبيت تلك القطع من القماش داخل الثوب والتى لا نراها وإنما نرى الخطوط اللونية التى عملت لتثبيتها وكأنها جزء من زخارف الثوب نفسه.

٢ - مشاغل التدريب التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية، حيث يتم تدريب الفتيات فى تلك المشاغل (غالباً الحاصلات على مؤهل متوسط أو دبلوم تجارة أو دون المتوسط إعدادية) من قبل المشرفات وهن غالبًا موظفات من خارج البيئة، كما هو الحال فى الخارجة وباريس؛ ولذلك يصعب عليهن التدريب على ما هو تراث بيئى، يساعد على ذلك ضعف الاتصال الاجتماعى عن ذى قبل وانكماش الأسرة الممتدة، وبذلك يكون البديل الأسهل هو مجلات التطريز والموضة أياً كانت النوعية أو الجنسية.

٣ - انتشار التيار الكهربائى والإرسال التلفزيونى.

رؤية مستقبلية

بعد ذكر ما تقدم، لنا أن نتصور أثر ذلك على أزياء الحياة اليومية والعمل والمناسبات فى منطقة الدراسة، خاصة مع الأخذ فى الاعتبار الأعمال الجديدة متمثلة فى الوظائف الحكومية وبعض المهن غير التقليدية المستحدثة فى مجتمع الدراسة من حيث طبيعة أدائها، كذلك مشاركة المرأة وبشكل خاص جيل ما بعد الستينيات، أيضًا المبادرة نحو الأخذ

بأسباب الحضارة والتمدين ذلك أنه «حين يأخذ المرء بأسباب الحضارة فإنه لايدرى كيف ينهل منها» [٥] .

ويرى الدارس أنه منذ بداية العمل فى تعمير الصحارى ١٩٥٩ ، ومروراً بمهجرى يونيو ١٩٦٧ ونصر أكتوبر ١٩٧٣ ، وانتهاءً بمن قدموا إلى واحات الوادى الجديد للبحث عن فرص عمل، كذلك ارتفاع نسبة السياحة؛ نظراً لما تتمتع به المنطقة من طبيعة جميلة وظروف مناخية طيبة على مدار العام، إلى جانب مجموعة الآبار الباردة والساخنة والكبريتية، كذلك الآثار الفرعونية والقبطية والإسلامية بل بعض آثار ما قبل التاريخ، مما أدى إلى إحداث تغيرات كثيرة فى شتى المجالات الحيوية لمجتمع الدراسة. وبرغم ذلك فإنه لا يزال هناك من يحتفظ ببعض مظاهر الثقافة التقليدية لأزياء المنطقة، وإن كان ذلك يبدو على استحياء شديد مما يوحى بعدم صموده أمام تيارات التغير.

وعلى أساس أن «مسار الحياة الإنسانية عند الفرد وعند الجماعة لا توجد فيه خطوط فاصلة لما يسمى بالماضى أو الحاضر، لأن القوام الإنسانى محصلة مكابدة وتجربة وخبرة ومعرفة ومشاعر، وما من فرد إلا ويختزن فى وعيه - بل فى لاوعيه - الكثير من الماضى» [٦] ، فسنجد أن بداية العمل فى تعمير الصحارى، أو أىٌ من نقاط التحول الأخرى، على الرغم من أهميتها من حيث إنها بداية تحولات مهمة، بل أساسية، فى أزياء المنطقة، إلا أنها لم تكن تشكل نقطة البدء للجديد بشكل عام وشامل، كما أنها لم تكن تمثل خط النهاية أو التوقف للأنماط التقليدية فى المنطقة.

وسنجد أن تلك الأنماط التقليدية التى كانت موجودة أو سائدة فى منطقة الدراسة، كالثوب المحرر أو الجلباب الشيت، قد حدثت فيها بعض التحويرات أو التنويعات، سواء فيما قبل بدء تعمير الصحارى، أو عام ١٩٥٩ ، أو بعد ذلك. والدليل على ذلك مجموعة الأثواب النسائية المطرزة التى تناولتها الدراسة بالشرح والتحليل، حيث تبيّن عمق جذورها التاريخية وتمتعها بعدد من الموروثات الثقافية المصرية القديمة.

وإذا كانت دراسات الفنون وتاريخها قد أظهرت لنا «أنه لمن غير المتصور، فى المرحلة الراهنة للتطور الثقافى، أن يكون فى استطاعة أى فن أن يبدأ من جديد، حتى لو كانت فى متناول يده وسائل جديدة كل الجدة» [٧] .

وباعتبار أن الأزياء الشعبية - موضوع دراستنا - فرع من الفنون التشكيلية الشعبية، فإنه لابد من الأخذ فى الاعتبار بعنصر التواصل الثقافى فيها - خاصة عند دراستها - حتى وإن أصبحت هناك بعض الاختلافات أو المؤثرات التى قد تبدو جوهرية من حيث الشكل العام.

ذلك أنها تتغذى، بشكل رئيسى، على الموروث الثقافى لمجتمعها، وتعمل على إظهارها المهارات والقدرات الإبداعية لهذا المجتمع، مقننةً بحدود تقاليده وأعرافه.

وهذا يؤكد ، ثانية، على ضرورة تحفيز الدارسين إلى إجراء مزيد من الدراسات التاريخية والمقارنة إلى جانب المزيد من البحث والاستقصاء حول ثبات أوتحول هذه الأزياء التقليدية فى منطقة الدراسة، أو المناطق الأخرى فى مصر.

---

* من أعمال الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية. وهذه الدراسة جزء من دراسة موسعة قام بها الباحث. ولزيادة التوسع يُرجى مراجعة مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية ووكالة الغورى.

(١) انظر: دوميديك فالبيل، الناس والحياة فى مصر القديمة. ترجمة ماهر جويجاتى، مراجعة د. زكية طبوزادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، كتاب الفكر (١٤) ط١ ، ١٩٨٩ .

(٢) راجع: جمال حمدان، شخصية مصر، عالم الكتب، القاهرة (أربعة أجزاء من ١٩٨٠ - ١٩٨٤) .

(٣) راجع Rosalind Hall, Egyptian Textiles, Shire Publications L.T.D.U. K. First Published, 1986,P.30.
وتحية كامل حسين، تاريخ الأزياء وتطورها، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ص ٢٩ .

(٤) انظر: ثروت عكاشة، تاريخ الفن، الفن المصرى، جـ ٣، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦ ، ص ١٥١١ .

(٥) جيراردى نرفال، رحلة إلى الشرق، ترجمة: د. كوثر عبد السلام البحيرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ ، ص ١٢٥ ، ١٣٠ ، ١٣١ .

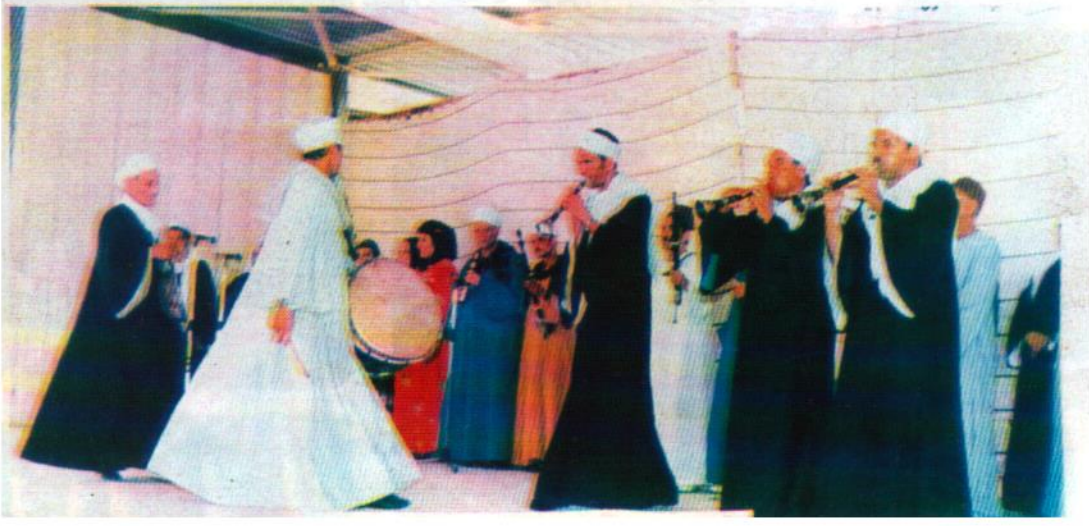
(٦) د. عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى للجامعى، القاهرة، ١٩٨٠ ، ص ٥ .

(٧) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١ ، جـ ٢، ص ٥٠٤ .

انظر ملزمة الألوان

الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية

الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة ، وعلى يمينه الأستاذ الدكتور جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة ، وعلى يساره الأستاذ فاروق خورشيد رئيس الملتقى الأول للفنون الشعبية فى حفل تكريم رواد حركة الفولكلور المصرية ، وتوزيع دروع التكريم .

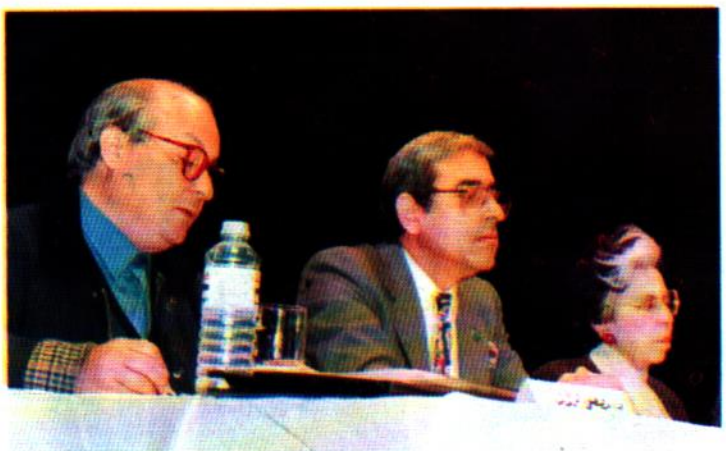


حفل افتتاح معرض الفنون التشكيلية المصاحب للملتقى .

ا.د. أحمد مرسى و ا.د. نبيلة عبد الرحمن فى إحدى حلقات البحث بالملتقى .

ا.د. هانى إبراهيم جابر ، ود. ريمى كاشيللو .

ا.د. سمحة الخولى ، ا. جودت عبد الحميد ، ا.د. مصطفى الرزاز . فى افتتاح أولى جلسات المؤتمر .

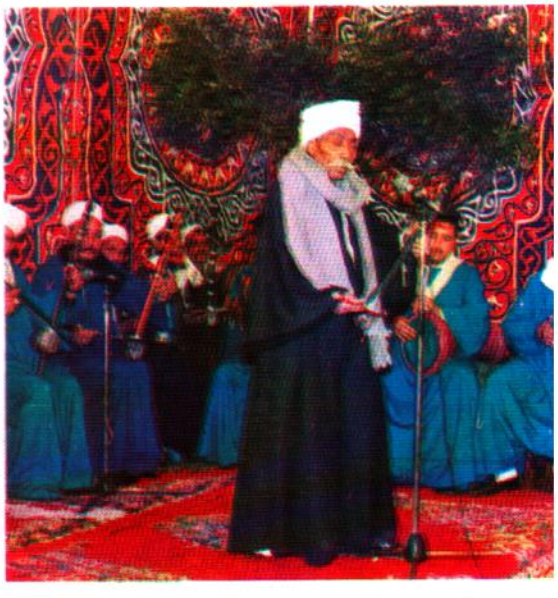


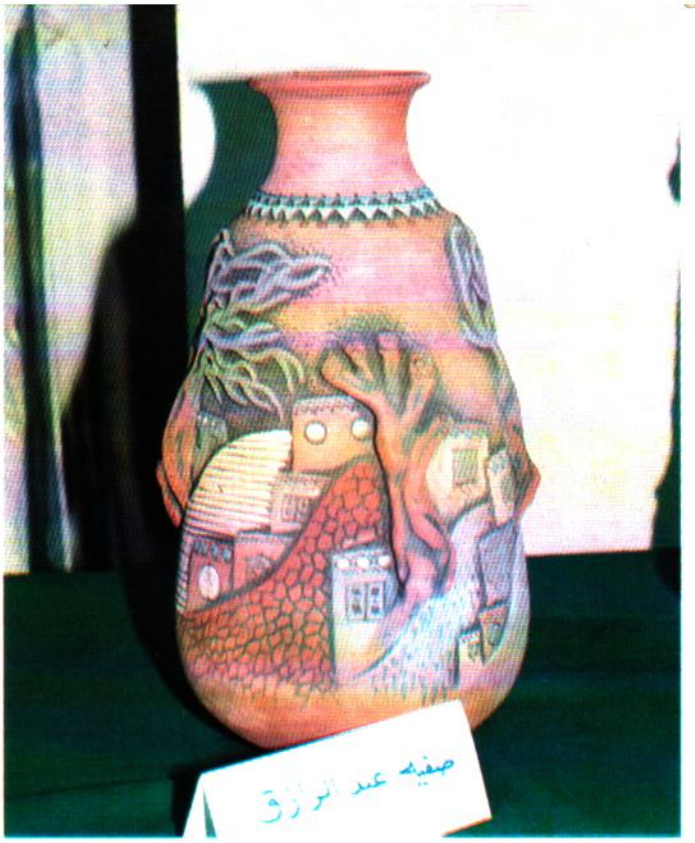
من جلسات بحث المؤتمر ا. معجب سعيد زهراني (السعودية) ، د. دلال الزبن (الكويت) ، ا. صفوت كمال (مقرر عام المؤتمر) ، د. سامية حسن ، ا. إبراهيم حسين .

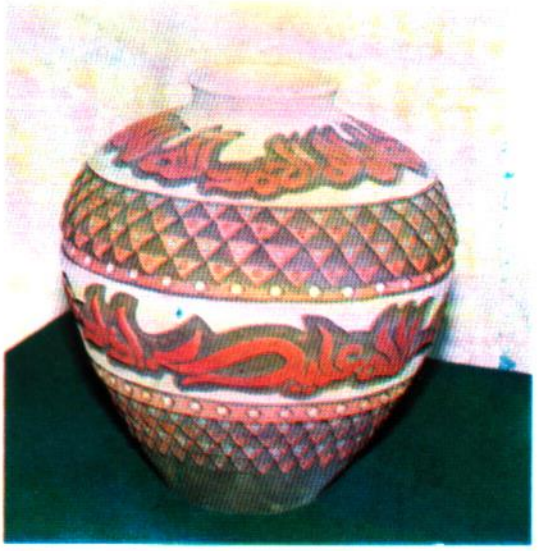
ا.د. قاسم عبده قاسم ، ا.د. سيد حامد ، د. عبد الرحمن جبقجي (سوريا) ، ا.د. محمود ذهني .

ا.د. علياء شكرى عميدة المعهد العالى للفنون الشعبية ، و ا. فريال صقر وكيل الوزارة (المجلس الأعلى للثقافة) والفنانة ا. ثناء عز الدين مع مجموعة من الفنانات والباحثين والباحثات فى حفل معرض الفنون التشكيلية المواكب لأعمال الملتقى .

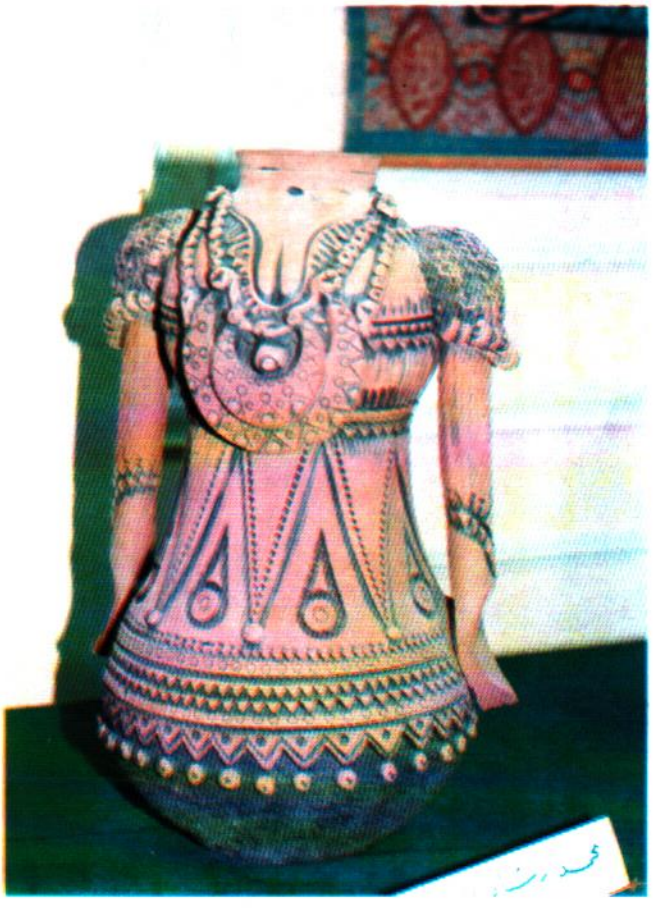
مجموعة من عازفى الرباب لفرقة النيل للآلات الموسيقية الشعبية

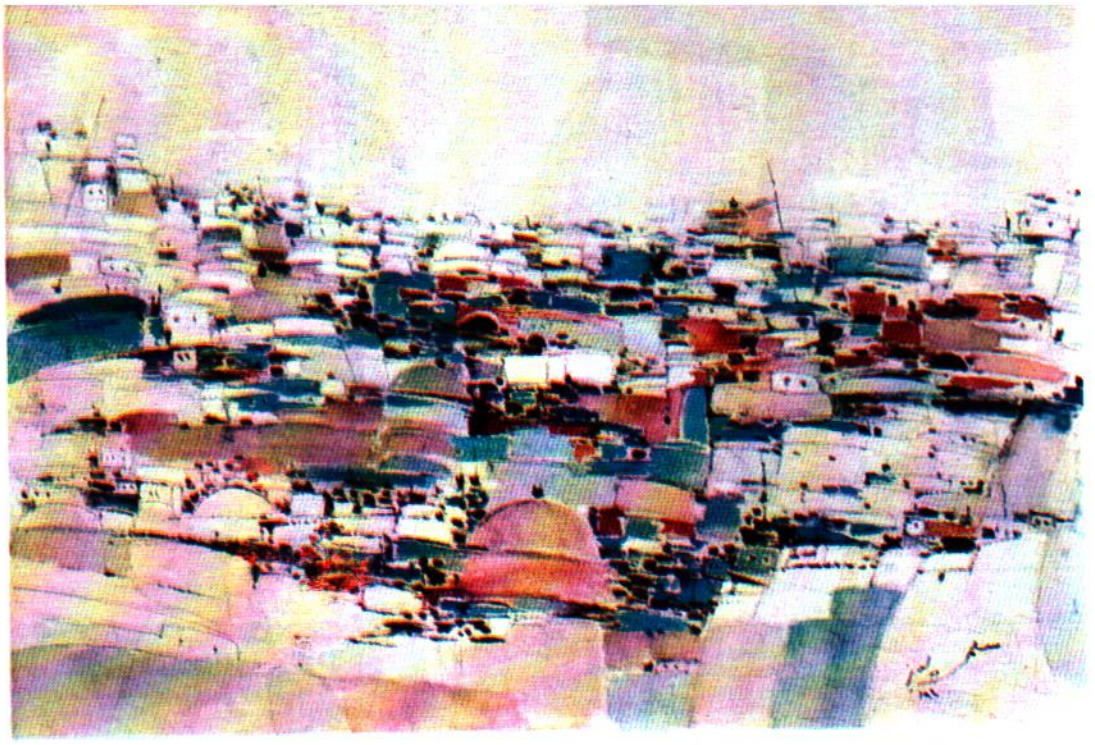






مجموعة الأعمال الخزفية لبعض الفنانين التشكيليين المشاركين فى معرض الفنون التشكيلية وهم : الفنان سند طنطاوى عبد السلام ، الفنان عادل محمد حسن ، الفنانة صفية عبد الرازق ، الفنان محمد رشاد السيد .

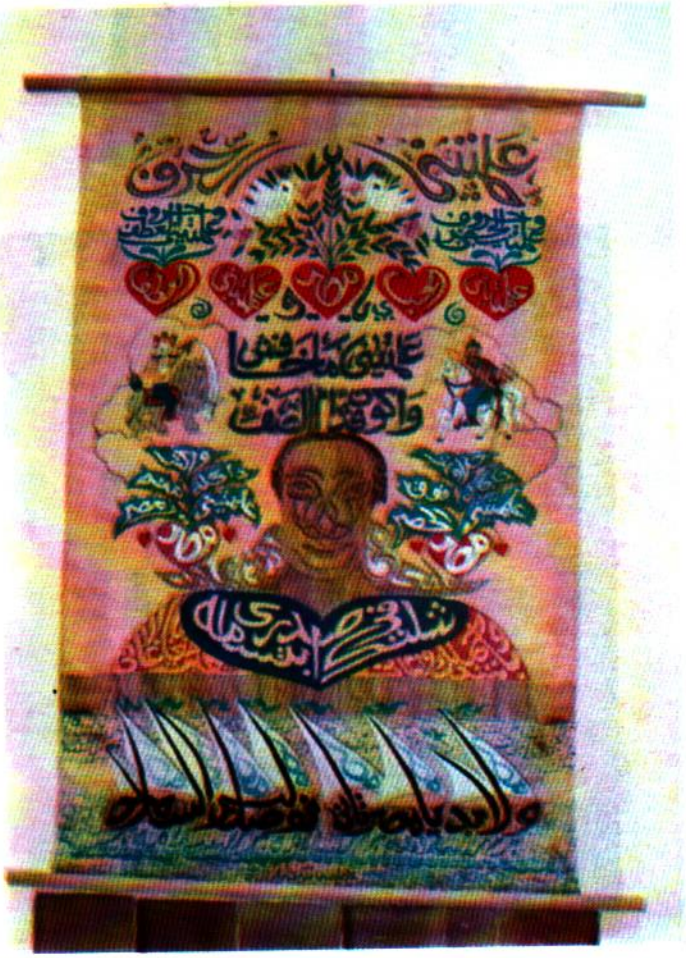




من أعمال الفنانة : ا.د. سلمى عبد العزيز .

من أعمال الفنان : ا. خميس شحاتة .

من أعمال الفنان : ا رؤوف أيوب .



من أزياء النساء في الوادى الجديد

نموذج (١٠) من الأمام ، الواحة الداخلة ، بلاط ، مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية .

نموذج (١٠) من الخلف

نموذج (١١) « القصر »

(١٢) ، الواحة الداخلة « القصر » من مقتنيات مركز دراسات شعبية

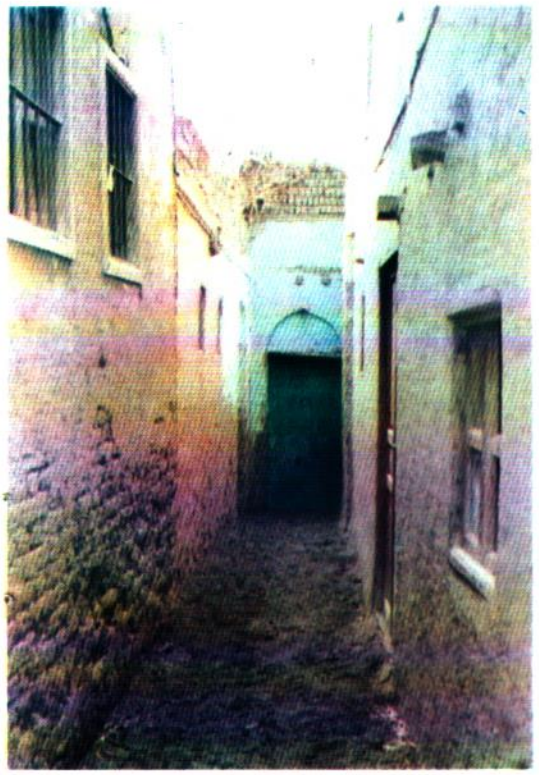
نموذج (١٣) من الأمام . الواحة الداخلة ، « الثوب الأخضر » مقتنيات مركز الفنون الشعبية .

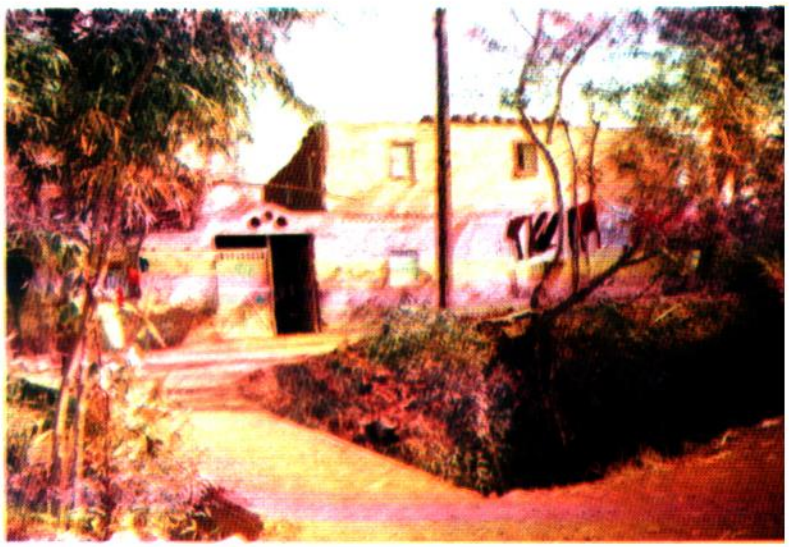
نموذج (١٣) من الخلف .

نموذج (١٤) « الثوب الأحمر » ، الواحة الداخلة ، خلفى .

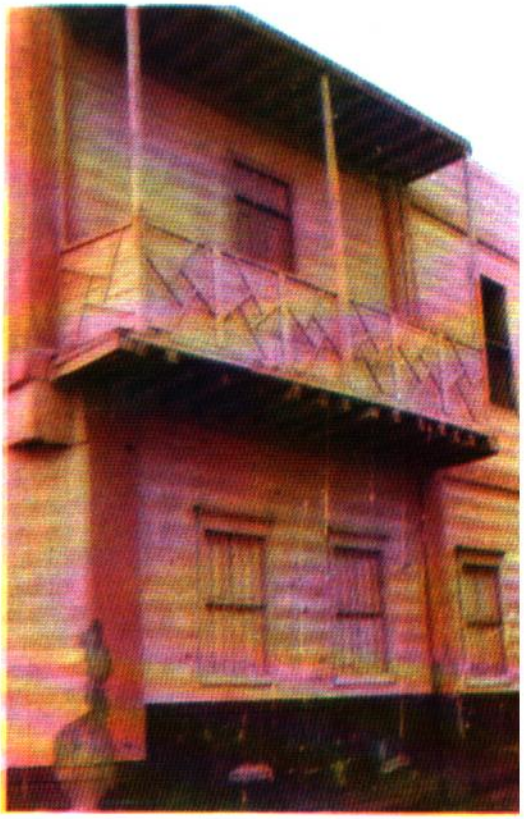
نموذج (١٤) « الثوب الأحمر » ، أمامى .

العمارة التقليدية





أشكال من الأبنية التقليدية الريفية التى تبين بوضوح المستوى الاجتماعى ، وأيضاً تشكل وحدة متجانسة بين العائلة الواحدة وتحفظ خصوصية كل أسرة فيها فى إطار السياق الاجتماعى فى البلدة الواحدة .



الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية *

سميح شعلان

رغم أن الموضوع لا يحتمل التخيل، ولا يمتُّ إلى الخيال بصلة، إلا أننى أجزم بشئ من الخيال؛ أننى رأيت روح العالم الجليل الدكتور عبد الحميد يونس ترفرف فوق رأس الباحث مصطفى شعبان جاد الذى سلطت عليه الأضواء فى تمام الساعة السادسة من مساء يوم الأحد الموافق ١٩٩٤/١٢/٢٥.

وكان ذلك بقاعة مندور بمقر المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون؛ بمناسبة انعقاد جلسة الحكم ومناقشة الرسالة العلمية التى تقدم بها؛ لنيل درجة الماجستير فى الفنون، من المعهد العالى للنقد الفنى بعنوان: «التوظيف الدرامى للشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية كرمز للبطولية الجماعية». وتكونت لجنة الحكم والمناقشة من الأستاذة الدكتورة نهاد صليحة أستاذ النقد بالمعهد العالى للنقد الفنى، والأستاذ صفوت كمال خبير الفولكلور والأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية بوصفهما مشرفين على الرسالة، والأستاذة الدكتورة علياء شكرى عميد المعهد العالى للفنون الشعبية، والأستاذ فاروق خورشيد أستاذ الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية مناقشين.

وبشىء من الخيال أيضًا، خلتُ روح دكتور يونس تجوب بين صفوف الجالسين فى القاعة التى احتشدت عن آخرها بعدد غير قليل من دارسى علم الفولكلور، تتصفح الوجوه، فتبدو على ملامحها علامات الرضا والطمأنينة، ثم تعود لترفرف بكثير من السعادة فوق رأس ذلك الشاب الأسمر وكأنها تحاول أن تمدّ عقله بما اعتاد أن يستمده من علم وفكر الراحل العظيم..

وترجع العلاقة بين مصطفى جاد والدكتور يونس أبرز رواد حركة الفولكلور العلمية العربية، إلى عام ١٩٧٩، ولم يكن قد تجاوز السابعة عشرة من عمره حين اختاره د. يونس ليكون عينه التى تقرأ السطور، وقلمه الذى يخط به على الورق. ومنذ هذا التاريخ وحتى عام ١٩٨٨ وهو يلعب هذا الدور، وكان له شرف أن يكون أول المستقبلين والوسيط الناقل لفكر وعلم الأستاذ فى هذه الفترة التى أمدَّ فيها المكتبة الفولكلورية العربية بهذه الكتب والمقالات المهمة: «معجم

* رسالة علمية للحصول على درجة الماجستير، المعهد العالى للنقد الفنى.

الفولكلور»، «الأسطورة والفن الشعبى»، «حكايات من النوبة»، «الأسفار الخمسة»، ترجمة حكايات أندرسون، ترجمة بعض أجزاء دائرة المعارف الإسلامية، والكثير من المقالات الفولكلورية فى باب الراوى الجديد بمجلة المصور.

وفى عام ١٩٨٥ حصل «مصطفى» على ليسانس الآداب - قسم المكتبات، ثم حصل على دبلوم المعهد العالى للنقد الفنى عام ١٩٨٨. وكان قد عين أميناً لمكتبة مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٨٩، وفى عام ١٩٩٠ حصل على دبلوم المعهد العالى للفنون الشعبية، وفى نهاية عام ١٩٩٤ كانت هذه الرسالة.

من خلال ما سبق يمكن أن نكشف عن روح علم الفولكلور التى سكنت عقل ووجدان الباحث، ففتحت له أبواب هذا العلم من منابعه الأصيلة، فانطبع ذلك على رسالته العلمية؛ رغم أنه تقدم بها إلى المعهد العالى للنقد الفنى. ودعم هذا الاتجاه، وقاد إلى تلك النتيجة، الإشراف العلمى للعالم الخبير الأستاذ صفوت كمال الذى لم يزل من أبرز رواد علم الفولكلور فى حرصه وقدرته على ترسيخ القواعد العلمية والمنهجية لهذا العلم لدى عدد غير قليل من الباحثين، فى هذا المجال، من خلال علمه الغزير الذى اكتسبه من خبراته، وتجاربه الميدانية الهائلة، واتصاله الدائم والمباشر بأحدث المؤلفات، والنظريات العلمية العالمية، ليكون إشرافه على تلك الرسائل بواعز من إيمانه العميق بأهمية تجهيز كوادر شابة قادرة على تحمل مسؤولية حركة الفولكلور المصرية المستقبلية، بوعى قائم على قدرة هذا المجال على الكشف عن السمات المميزة للشخصية المصرية من خلال ما تمارسه من عادات وما تعتقد به من معتقدات وما ينتجه العقل والوجدان الجمعى من فنون. هذه الكوادر التى يجب أن ترتكز، فى انطلاقها نحو مستقبل هذا العلم، على أسس وضوابط يحكمها المنهج وتعززها الأصول العلمية للجمع الميدانى، وترتكن على حماسة حقيقية، لا تفتقر إلى الصدق والأمانة ولا يغيب عنها أنها أرادت لنفسها أن تحمل مسؤولية استكمال المسيرة؛ حتى تسلمها لآخرين يضيفوا، إلى العلم، ما يتيحه الزمن المقبل من قدرات ومهارات ومعارف؛ ليصبح لزاماً على شباب هذا العلم الاستقبال الأمين لهذه الرسالة، والتحمل الواعى لهذا العبء، والذى لن يتحقق بدون قدر كبير من التلاحم والتكاتف وصولاً إلى التكامل الذى يتطلبه هذا النوع من الدراسات.

لجنة المناقشة والحكم التى تتكون من أ. د/ نهاد صليحة مشرفاً، أ/ صفوت كمال مشرفاً، أ. د/ علياء شكرى مناقشاً، أ/ فاروق خورشيد مناقشاً.

ومصطفى شعبان جاد ألمح، فى مستهل دراسته، إلى قيمة شديدة الأهمية، للعاملين فى مجال البحث العلمى كافة، تشير إلى قدر الالتزام بالأمانة العلمية التى هى من صميم القيم البحثية؛ والقيمة التى ألمح إليها فى إهدائه لرسالته على الرغم من كونها ترمى إلى اتجاه الوفاء لأستاذه وأستاذ جيله والجيل السابق، إلا أنها، فى الوقت نفسه، تعطى انطباعاً بأن الباحث يرد قدراته البحثية إلى المنبع الأول الذى رشف منه رشفاته العلمية الأولى، التى وضعته على هذا الطريق الذى نود له أن يستكمله، حاملاً فى عقله ووجدانه تلك المعانى الجميلة النبيلة. قال فى إهدائه:

«إلى أستاذى الأول الذى أحدث فى عقلى ووجدانى طفرة حضارية.. انتقلت بعدها من القرية إلى الكون.. وعلمنى كيف أكتب الكلمات.. وأقرأ العبارات؛ فأصبح أعظم إنجاز حققته فى حياتى هو أننى ذات يوم كنت أسير إلى جواره... إلى الدكتور عبدالحميد يونس.. الرائد... المعلم.... والفنان.. وإلى كل من أحبه وتتلمذ على يديه: صفوت كمال: رفيقه فى رحلة الفولكلور المصرى، فاروق خورشيد: صاحب المعمل الفولكلورى».

وتقع الرسالة فى ٣٦٥ صفحة من القطع الكبير، وتحتوى على مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة وملحقين، وتنتهى بقائمة المصادر والمراجع.

وفى المقدمة يتعرض الباحث لمصطلح السيرة فيقول: «وتعرف السيرة بأنها الترجمة المأثورة لحياة النبى، صلى الله عليه وسلم، ثم أصبحت تدل على ترجمة الحياة بصفة عامة. ومعنى السيرة متسلسل من المسلك، أو طريقة الحياة اللذين تدل عليهما هذه الكلمة، واللذين يعدان تطوراً طبيعياً للأصل (س ى ر) أى سلك. وصيغة الجمع لسيرة هى: سير، وهى أوسع مجالاً من مصطلح ترجمة حياة؛ لأن هذا المعنى الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله وآثاره وكتبه ؛ ولأن السيرة تستوعب الحكمة والنهج وتحقيق النموذج والمثال ...». كما تعرض، فى مقدمته، للفرق بين السيرة والملحمة، ومفهوم الشخصية فى العمل الدرامى، والشخصية فى السيرة الشعبية، والبطل المساعد والبطل المصاحب، والأدوات المساعدة .. ويدل هذا التعرض على فهم الباحث الواعى لأهمية التعريف الإجرائى الذى سيلتزم به على مدار بحثه، فيما يخص تلك المصطلحات، لينطلق، من خلال رصد موضوعه وتصنيفه وتحليل مادته، على أساس مفاهيم قدم لها وأشار إلى التزامه بها لتكون عقد الاتفاق بين الباحث وقراء بحثه ومناقشيه. ومن خلال هذا الفهم الواعى استعرض فروض بحثه والمناهج العلمية التى سيلتزم بها فى رصد مادته وتحليلها.

وعنوان **الباب الأول** من الدراسة بـ «البعد الأسطورى ودور الخيال فى السيرة الشعبية»، واشتمل على فصلين: اهتم **الفصل الأول** بالعناصر الأسطورية فى تكوين الشخصية المساعدة، كما تناول، هذا الفصل، دور النبوءة فى تشكيل الشخصية المساعدة، من خلال قدرة بعض الأشخاص، أصحاب القدرات والصفات الخاصة، على تفسير رموز الأحلام، والتنبؤ بظهور شخصيات ستلعب دوراً مساعداً للبطل لتحقيق البطولة الجماعية، ومن هؤلاء: الكاهن «سطيح» الذى أنبأ عنترة من واقع رموز حلمه بابنيه «ميسرة» و «غصوب». كما أنبأت الحكيمة «عاقلة» سيف بن ذى يزن بابنه «مصر». كما يشير، فى هذا الفصل، إلى الدور الذى تلعبه النبوءة فى تعرف البطل على أدواته التى تعينه على المقاومة، وتحقيق أهدافه البطولية: كالسيف والفرس واللوح المطلسم وغيرها. يقول الباحث: «وقد لعبت النبوءة فى السيرة الشعبية دوراً مميزاً، على هذا النحو، فى تقديم الشخصيات المساعدة للبطل فضلاً عن الأدوات التى يتوسل بها فى الحماية من أعدائه، وهو ما يجعل للنبوءة، بوصفها عنصراً أسطورياً، تأثيراً لظهور الشخصية أو الأداة، لتتكشف للبطل خطواته المستقبلية وما يجب أن يقوم به بعد ذلك، فضلاً عن أن النبوءة تقوم بتعريف البطل بالأمور التى يجهلها ليتجنب الوقوع فى الخطأ، مثل تجنب عنترة بن شداد قتل ابنه ميسره بعد أن أخبره الكاهن بحقيقة العلاقة التى تربطه به؛ الأمر الذى يجعلنا نشير إلى أن النبوءة قد وظفت فى السيرة لخدمة الحدث الدرامى وحلّ الصراع لصالح البطل والجماعة العربية فى النهاية».

كما يعرض الباحث، فى هذا الفصل، للدور الذى يلعبه الجن - بوصفه عنصراً أسطورياً - فى السيرة الشعبية لمساندة البطل وتحقيق البطولة فيقول: «والجن فى السيرة الشعبية يتخذ شكلاً ووظيفة وحركة سواء لصالح البطل (الجن الخير المسلم) أو ضده (الجن الشرير الكافر)، ويشير نص سيرة سيف بن ذى يزن إلى أنه قد: «كان، فى ذلك الزمان وذلك العصر والأوان، الإنس يصحبون الجن، والجن يصحبون الإنس، ويتحدثون معهم، ولا يفزعون منهم، ولا يمنعون بعضهم عن بعض، ويظهرون على وجه الأرض إلى زمن ظهور سيد الملاح محمد (ﷺ)»، وهذه الإشارة التى وردت فى نص السيرة تعطى تبريراً لظهور الكثير من الجان باعتبارها شخصيات لها دورها المؤثر فى الحدث، إلى جوار الشخصيات الإنسانية، وقد يعود ارتباط الإنس بالجن، فى السيرة، إلى المعتقد الشعبى العربى، الذى يفيد بأن الناس قد تكون من الإنس أو الجن.

ويحسب للباحث فى هذا الفصل - ضمن ما يحسب له - ذلك الجهد الذى بذله فى تقصى عناصر المشابهة بين سيرة أو حكاية القديس بولس، والنص المدون والشفاهى لسيرة سيف بن ذى يزن؛ حيث خلص إلى عناصر تكاد تكون متطابقة بين السيرتين، وقد أرفق جدولاً موضحاً لتلك العناصر.

وفى **الفصل الثانى** من هذا الباب تعرض لدور الخيال الشعبى فى انتخاب الشخصية المساعدة من خلال ثلاثة محاور رئيسية؛ فيحاول فى المحور الأول الكشف عن الشخصيات المساعدة بين التاريخ والخيال الشعبى حيث يقول: «لقد صاغت سيرنا الشعبية جوانب مهمة من تاريخ الأمة العربية والإسلامية بحيث نستطيع من خلال تذوق هذا الفن - فن السيرة - أن نكشف، بجلاء، عن موقف المجتمعات العربية إزاء مادار حولها من أحداث، ولا نستطيع أن نغفل دور المقاومة، الذى تبنته هذه المجتمعات، ضد العدوان الخارجى الذى اصطدم معها على مر العصور؛ من فرس، وروم، ويهود، وصليبيين، وغيرهم. وتظهر فى أحداث السيرة نماذج عدة من الشخصيات المساعدة التى لها دور واضح فى حركة التاريخ العربى، هذه الشخصيات لم تظهر، بطبيعة الحال، بالدور نفسه الذى كانت تقوم به فى سياقها التاريخى؛ حيث نجد أن هناك إعادة توظيف لهذه الشخصيات، مرة أخرى، فى السيرة الشعبية، كما يلاحظ أن الوجدان الشعبى، وهو يعيد إنتاج تاريخه، لا يهتم كثيراً بالحوادث والأماكن والشخصيات التاريخية والتتابع الزمنى فى سياقه التاريخى الفعلى، وإنما يوظف ذلك كله فى خدمة هدفه الفنى بمضامينه الاجتماعية والثقافية؛ بحيث يبرز دور عامة الناس فى صنع تاريخهم،

وهو الدور الذى أهمله المؤرخون التقليديون لحساب الحكام».
ويضيف: «... وسيحاول الباحث فى هذا الجانب من الدراسة الوقوف عند شخصيتين هما: عروة بن الورد فى سيرة عنترة، والخضر عليه السلام فى سيرة سيف بن ذى يزن ؛ للتعرف على كيفية التعامل مع هاتين الشخصيتين بعد انتقالهما من المصادر التراثية العربية إلى نص السيرة الشعبية ودور الخيال الشعبى الذى شكل الشخصيتين وحولهما من إطارهما التاريخى إلى الإطار الإبداعى».

أما **المحور الثانى** فينتقل إلى الشخصيات المساعدة التى هى إبداع الخيال الشعبى؛ حيث يضيف كاتب السيرة وراويها من الشخصيات مالم يعرفه التاريخ، ويجعل لها من الأدوار ذات الأهمية ما يؤثر فى سير الأحداث، كشخصية «مقرى الوحش» الذى يمثل نموذج البطل من خارج القبيلة، و «ميسرة» و «غصوب» و «الغضبان» وهم الفرسان الذين يمثلون أبناء البطل، حيث يكتشفهم عنترة عن طريق المبارزة، وهم أبناؤه من دون «عبلة» التى تطرحها السيرة بوصفها امرأة عاقراً لا تنجب... أما «عنيترة» فهى ابنة عنترة أيضًا، وتعد البطل المساعد الوحيد من النساء، فضلاً عن أنها تختص بتميز وجودها على مسرح الأحداث بعد مقتل عنترة على يد الأسد الرهيص؛ إذ تمثل مرحلة الامتداد الثانية للبطل بعد الأبناء الذكور الذين يمثلون مرحلة الامتداد الأولى فى حياته.
ويعرض الباحث للملابسات والأحداث التى أظهرت كل شخصية من الشخصيات؛ بحيث تم له الكشف عن أن قراءة هذه الشخصيات المساعدة للبطل فى بنية السيرة، تعطى انطباعًا بأنها ترسم، فى مجملها، صورة البطل فى كليته؛ بحيث تعمق كل منها على حدة جانبًا مهمًا فى شخصيته، فمولد البطل وتحقيق ذاتيته وقضيتا اللون والنسب ثم قصة الزواج من ابنة الأمير أو الملك ثم العدوان الخارجى؛ تمثل جميعها صورًا من شخصية البطل، لها ما يقابلها فى شخصيات أبطاله المساعدين. وفى سيرة سيف بن ذى يزن يرى الباحث أن جميع الشخصيات المساعدة فيها من إبداع الخيال الشعبى باستثناء شخصية الخضر، ثم يعرض لكل شخصية من هذه الشخصيات.

أما **المحور الثالث** من هذا الفصل، فيناقش دور الخيال فى الرواية (الأداء) من خلال دور النص المدون فى عملية الأداء الشفاهى بالنسبة إلى رواة السيرة الشعبية وبخاصة المحترفين، والطرق والمدارس التى ينضوى تحتها غير المحترفين فى طريقتهم للأداء. كما يكشف عن مدى التدخل والإضافات التى تعد من صميم خيال الرواة والتى يرى الباحث أنها تحقق للنص ثراءً فنيًا يخرج النص من ركود الثبات داخل المدونات، ويكشف، فى الوقت ذاته، عن أن السيرة فيها من المرونة ما يجعلها قابلة ومستوعبة لثقافة المجتمع والجماعة الشعبية مرسلة أو مستقبلة للنص الشعبى.

أما **الباب الثانى** من الرسالة فقد اهتم بالبناء الدرامى للشخصية المساعدة وقسم إلى فصلين، تناول الفصل الأول الشخصيات المساعدة من الأخوة والأبناء، واستعرض، بشئ من التفصيل، شخصية الأخ غير الشقيق لعنترة «شيبوب» ومكانته الاجتماعية، وقدراته المهارية فى التنكر والشطارة، وخبرته بفنون القتال، كما اهتم بإلقاء الضوء على أبناء البطل فى السيرتين؛ محاولاً الكشف عن الدور الدرامى الذى يلعبه هؤلاء الأشخاص فى البناء الكلى لدراما السيرة.

أما **الفصل الثانى** من هذا الباب فيعرض للشخصيات المساعدة من الأصدقاء والأصهار. وفيما يخص الأصدقاء فتبرز شخصيتا «عروة بن الورد» و «مقرى الوحش» باعتبارهما نماذج تمثل الشخصيات المساعدة (أصدقاء البطل) فى سيرة عنترة بن شداد، ولكل منهما مرحلة الامتداد التى تصل إلى جيل أبنائه. وفى سيرة سيف بن ذى يزن تبرز شخصيات: «سعدون الزنجى» و «ميمون الهجام» و «سابك الثلاث»؛ حيث

الأستاذ فاروق خورشيد يهنىء تلميذه مصطفى جاد على ما قام به من جهد علمى فى دراسته.

يمثل ثلاثتهم نماذج البطولة المساعدة بوصفهم أصدقاء للبطل فى السيرة. ويقول الباحث: «إن هؤلاء جميعًا - فى كلتا السيرتين - وقفوا أمام البطل فى الميدان وحاولوا التغلب عليه، إلى أن جاءت لحظة المصاحبة والاكتشاف والاعتراف بالبطولة من كلا الطرفين: البطل/ البطل المساعد، ليستكملوا المسيرة، وليحققوا، معًا، الغاية المنشودة التى تتمثل فى مواجهة العدوان الخارجى الذى يمثله الروم والفرس واليهود فى سيرة عنترة والأحباش وعباد النار فى سيرة سيف بن ذى يزن. كما أن للجان دورًا يرى الباحث أنه يمثل أهمية قد تتماثل مع الدور الذى يلعبه أصدقاؤه فى البناء الدرامى للسيرة الشعبية، ويعرض، بشئ من التفصيل، للدور الذى لعبته الجنية «عاقصة» و «عيروض» فى مساعدة سيف بن ذى يزن لتحقيق بطولته، ويشير إلى خلو سيرة عنترة بن شداد من تلك النماذج، وأن دور الجان فى سيرة عنترة لا يتعدى مواجهة البطل لعالم الجان الذين كانوا سببًا فى قتل ابنه الغضبان. ويرى أن العلاقة، هنا، علاقة ثأرية بين عالم الإنس وعالم الجن، أما فى سيرة سيف بن ذى يزن فإن العلاقة تقترب من التوحد بين الإنس والجن، لدرجة وجود صلة قرابة بين البطل والجان بأكثر من صورة. أما السحرة فيرى الباحث كذلك أنهم يلعبون دورًا مهمًا فى سيرة سيف بن ذى يزن غير أنهم لا يلعبون الدور نفسه فى سيرة عنترة، ويرجع ذلك إلى أن السبب قد يكمن فى ارتباط سيرة سيف بالنبوءات والأدوات السحرية المرتبطة بعصور الأنبياء: مثل سيدنا سليمان وآصف بن براخيا وسيدنا نوح عليه السلام وسيدنا لقمان وغيرهم.. ويبحث فى دور كل من الحكيمة «عاقلة»، و «إخميم الطالب» و «برنوخ الساحر» و «سيرين الطالب» فى تحقيق بطولة سيف من خلال البناء الدرامى لسيرته. وفيما يخص الأولياء، فيشير الباحث كذلك إلى المكانة التى احتلها الأولياء فى سيرة سيف بن ذى يزن، فى حين أن هذه المكانة لا تبرز فى سيرة عنترة. ويعرض للدور الذى لعبه «الخضر» و «الشيخ جياد»، و «الشيخ عبد السلام»، و «الشيخ أبو النور الزيتونى»، و «الشيخ عبد القدوس»، و «الشيخ سطيح» فى سيرة سيف بن ذى يزن.

أما الباب الثالث من هذه الرسالة فقد اهتم بتناول الأدوات المساعدة فى تحقيق البطولة. واختص **الفصل الأول** بالبحث فى الدور الذى لعبه كل من الفرس والسيف بوصفهما عنصرين مساعدين للبطل فى تحقيق البطولة الجماعية التى من أجلها تحقق الوجود الفعلى للسيرة الشعبية. كما اهتم **الفصل الثانى** برصد وتحليل الأدوات السحرية المساعدة للبطل، وقسمها الباحث إلى أربعة أنواع: النوع الأول يعرض لأدوات الحماية من الأرصاد السحرية، والثانى يعرض للأدوات النفعية كالقدح والزمردة، والثالث يتناول أدوات تسخير الجان والقضاء عليه، والرابع يتناول أدوات تقوم بأكثر من وظيفة، ويرتبها حسب ظهور كل منها فى الأحداث على النحو التالى: الخاتم الجوهر، الخاتم النحاسى، خاتم البحر، خاتم الفرس، خاتم الدهقان، خاتم الأرصاد، خاتم صاروخ الجلى، وهذه الأدوات تلعب دورًا شديد الأهمية وعلى وجه الخصوص فى سيرة سيف بن ذى يزن؛ حيث يمثل انتقال الخاتم بين الأصابع المختلفة ليد البطل إشارة إلى تحقيق بعض الغايات التى يأمل فيها، من خلال ظروف ومواقف تدفع بالبطل نحو استخدام تلك الأداة للمساهمة والاشتراك فى تحقيق ما يريد، أو ما تريده السيرة الشعبية ذاتها من توفير عناصر تحقيق البطولة الجماعية التى هى من صميم أهداف السير الشعبية، على وجه العموم، لتخلق جوًا من الراحة والمتعة وتحقيق الذات عند جمهور المتلقين وهم غاية ما تقصده السيرة، فتندفع بكل عناصر إجادتها نحو هذا الهدف.

ويختم مصطفى شعبان جاد بحثه بخمس نتائج مهمة نوجزها فيما يلى:

١ - إن ارتباط مفهوم البطولة فى السيرة الشعبية بعدة نماذج من الشخصيات المساعدة هو ما يكون مفهوم البطولة الجماعية.

٢ - إن الشخصية المساعدة فى السيرة الشعبية لها سماتها البطولية الخاصة بها، ومن ثم فإن انضمام هذه الشخصية لمساعدة البطل يعد إضافة لجانب بطولى جديد أو متميز.

٣ - إن غياب إحدى الشخصيات المساعدة فى السيرة يخل بمفهوم البطولة الجماعية، ويؤثر فى سياق أحداث السيرة.

٤ - تتميز الشخصية المساعدة فى السيرة الشعبية بأنها تحمل مقومات الأسطورة من حيث كونها امتدادًا لبعض العناصر الأسطورية والتاريخية.

٥ - تشكل أدوات البطل فى السيرة الشعبية دورًا مميزًا فى إطار بطولة بطل السيرة، حيث تشترك سيرتا عنترة بن شداد وسيف بن ذى يزن فى وجود السيف والفرس باعتبارهما أداتين رئيسيتين فى تحقيق البطولة.

وعند هذا الحد أنهى الباحث فصول رسالته وقد أثنت لجنة الحكم والمناقشة على الجهد الذى بذله الباحث والتزامه بالمنهج النقدى - الذى وجهته إليه الأستاذة الدكتورة نهاد صليحة - والتحليل الفولكلورى لمادة بحثه.

واقترحت اللجنة منحه درجة الامتياز مع التوصية بطبع رسالته على نفقة أكاديمية الفنون، وهكذا انضم إلى جيل الباحثين الأكاديميين باحث آخر، يسعى إلى تحقيق المزيد من الجهد العلمى فى الكشف عن عناصر ومكونات وخصائص الثقافة العربية، تراثًا ومأثورًا.

الملتقى القومى الأول
للفنون الشعبية

إبراهيم حلمى

شهدت القاهرة فى الفترة من ١٧ إلى ٢٢ من ديسمبر ١٩٩٤ أسبوعًا مزهرًا فى إثراء حركة الفنون الشعبية العربية، من خلال لقاءات عدة، تحاور فيها، ليل نهار، المهتمون بها من المصريين والعرب وغير العرب فى قضايا مهمة وحيوية.

بدأ الافتتاح بدار الأوبرا فى صباح يوم السبت ١٧ من ديسمبر بقاعة المسرح الصغير، حيث قام الدكتور (جابر عصفور) أمين عام المجلس الأعلى للثقافة نيابة عن السيد (فاروق حسنى) وزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للثقافة بافتتاح الملتقى.

أعلن الدكتور (جابر عصفور) أن القاهرة فى وقت انعقاد الملتقى تشهد تحركًا ثقافيًا متعدد الاهتمامات، مثل بينالى القاهرة وملتقى المسرح العربى الأول والملتقى القومى الأول للفنون الشعبية، وهو ما يجسّد نشاطًا ملحوظًا فى القاهرة فى هذه الآونة.

وقد أعلن الدكتور (جابر عصفور) أن (فاروق خورشيد) رئيس الملتقى قد رفض تكريمه ضمن المكرمين فى الملتقى، وهذا فى حد ذاته تكريم له حيث اكتفى هو بذلك.

وألقى (فاروق خورشيد) رئيس الملتقى كلمة أوضح فيها المحاور التى تدور حولها أبحاث ودراسات الملتقى مثل الاستلهام الحقيقى للفنون الشعبية والآداب الشعبية، وقضية المصطلح، والفنون الشعبية والتنشئة بنقاطها الثلاث وهى: الطفل والأسرة والمدرسة، ثم الفنون الشعبية ووسائل الاتصال.

وأشار الأستاذ (فاروق خورشيد) إلى اهتمام الملتقى بإقامة معرض للفنانين الذين قاموا باستلهام المأثور الشعبى، وأن هذا المعرض سيصاحب الملتقى فى قاعات المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك.

شعبية وثقافة المستقبل

عقب افتتاح الدكتور (جابر عصفور) أمين عام المجلس الأعلى للثقافة لجلسات الملتقى عقدت الجلسة الأولى برئاسة الأستاذة الدكتورة (سمحة الخولى) من (مصر) والتى ناقشت وأدارت نقاش أبحاث السادة: (ريمى كاشيللو) من (زائير) حول أشكال استلهام الفن فى زائير الذى ألقاه باللغة الإنجليزية، ومن ثم قامت الدكتورة (سمحة الخولى) بالترجمة، كما عرض الدكتور (هانى جابر) من (مصر) بحثه الذى دار حول الفنون النسجية التقليدية، وعرض الأستاذ الدكتور (هانى جابر) مفهومه للتغيرات التى ألمت بالحرف والصناعات التقليدية، وفلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما على الحرف والصناعات التقليدية والبيئية، كما أظهر دور المبدع الشعبى فى التوازن بين الماضى والحاضر وتأثير ذلك على مستقبل الحرف والصناعات التقليدية.

ثم تلاه الأستاذ (جودت عبدالحميد يوسف) ببحثه «الفولكلور التطبيقى بين تجارب من النوبة القديمة ومستقبل واحة سيوه» حيث أوضح مفهومه لمصطلح «الفولكلور التطبيقى»، ثم عرض للتغيرات التى تواجه الفنون الشعبية فى العالم بصفة عامة وفى مصر بصفة خاصة، وتطرق لأثر السد العالى فى منطقة النوبة وفعل الهجرة فى حياة أبناء النوبة، ثم أثر التغيرات التى ألمت بواحة سيوه على الأهالى فيها، وتناول رحلات المعمارى العالمى المصرى (حسن فتحى) بالشرح والتحليل منذ عام ١٩٤١ إلى منطقة النوبة وما تمخضت عنه من توظيف حقيقى لعناصر التشكيل الشعبى مما كان سبباً فى تقدير الدولة بمنحه جائزة الدولة التشجيعية ثم التقديرية عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٧ ثم تقدير العالم كله لجهوده فى مجال توظيف الفولكلور فى البيئة مما جعل شيخ المعماريين (حسن فتحى) يعد رائداً فى تطبيق الفولكلور فى البيئة.

ثم عرض الباحث بعض الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة فى نطاق التطبيق فى اتجاهين: استلهام الفنان الشعبى ذاته. أو وضع دليل لما جمع، ميدانياً، بالصور والرسوم للحفاظ على المأثور الشعبى.

وقام الأستاذ الدكتور (مصطفى الرزاز) بعرض بحثه حول «تصنيف العناصر الزخرفية فى الفن الشعبى المصرى»، فعرض للدراسات النوعية فى الفنون التشكيلية الشعبية، وضرورة إعداد أطلس مرجعى للزخارف الشعبية المصرية للحفاظ على هذه الفنون من الاندثار فيفوتنا قطار رصدها وتسجيلها.

فى مساء يوم الافتتاح ١٩٩٤/١٢/١٧

انتقلت جلسات الملتقى من دار الأوبرا إلى قاعات المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، حيث قام الأستاذ الدكتور (جابر عصفور) فى الساعة الخامسة مساءً بافتتاح معرض الفنون التشكيلية المصاحب لجلسات الملتقى، حيث ضم بعض أعمال الفنانين الذين استلهموا المأثور الشعبى فى إنتاجهم الفنى، فعرض الفنان (خميس شحاته) لوحته «الزناتى خليفه» التى أظهرت استخدام الفنان الجيد لخصر الخط متداخلاً مع عناصر الرسم والزخرفة، كما عرضت الفنانة (سوسن عامر) بعض لوحاتها الفنية المستلهمة من البيئة، وعرض الفنان (رؤوف أيوب) لوحتين بشغل الخياميه لبعض المناظر التاريخية والأثرية فى شارع (المعز لدين الله) مؤكداً على أن مدرسة (عبدالسلام الشريف) الرائد فى مجال استلهام فنون الخياميه قد خرجت لنا أحد تلامذتها، وقد عرضت الفنانة (صفية عبدالرازق) والفنان (محمد رشاد السيد) والفنان (عادل محمد حسن) والفنان (سند) بعض نماذج من إنتاجهم فى الفخار حققت ميزتين: الأولى: الابتكار فى اختيار النماذج المعروضة، والثانية: الجمال والاحتفال بعناصر الزخرفة الجمالية. كما عرضت الفنانة (ثناء عزالدين) نماذج من الطباعة على الحرير.

وقد عرض الفنان (إبراهيم حسين) بعض نماذج من إنتاجه الفنى، ومما استلفت الانتباه لمساته الفنية العالية، فضلاً عن مقتنيات (نهلة إمام) التى جمعتها من منطقة شمال سيناء أثناء دراستها التحضيرية لرسالتها فى الماجستير عن فنون المنطقة وعاداتها وتقاليدها. كما عرضت الفنانة القديرة (صفية حسين) بعض أعمالها من الخزف.

وبعد افتتاح المعرض عقدت الجلسة المسائية والتى رأستها الأستاذة الدكتورة (دلال الزين) من (الكويت)، وقد تناولت هذه الجلسة أبحاث الدكتورة (سنية خميس) من (مصر) فى مجال دراسة الأزياء الشعبية بحى بحرى بالإسكندرية، حيث قامت بدراسة المكان جيداً وملابس الرجال وملابس النساء.

وقام الأستاذ (إبراهيم حسين) من (مصر) بعرض دراسته حول «الأثواب النسائية المطرزة فى واحات الصحراء الغربية»، وقد صاحب عرضه إظهار لبعض الشرائح الملونة للنماذج من تلك الثياب وبعض نماذج للعمارة هناك.

وعرض (معجب سعيد زهرانى) من (السعودية) بحثه الذى دار حول «الشعر النبطى» فعرّف الحاضرين بمن هم النبط وكيفية نشأة شعرهم، وقارن بين شعرهم وشعر الفصحى، كما عرض لأغراض الشعر النبطى فى الوصف والمدح ومدى بلاغته وأوزانه الشعرية، وأنواعه المختلفة.

وفى المساء أقام الملتقى حفلاً ساهراً فى مسرح البالون فى سهرة للمشاركين فى الملتقى مع فرقة رضا للفنون الشعبية ورقصاتها المتميزة التى شهدت لها مختلف الدول التى زارتها.

اليوم الثانى للملتقى ١٨/١٢/١٩٩٤

فى صباح يوم الأحد ١٨ من ديسمبر ١٩٩٤ عقدت الجلسة الصباحية برئاسة الأستاذ (فرج العنترى)، حيث ألقى الأستاذ (عبدالحميد توفيق زكى) بحثًا حول الطفل والتراث أوضح فيه الفرق بين الأغنية والنشيد والغناء الفردى والغناء الجماعى وبعض الرقصات العربية وارتباطها بالغناء والإيقاع.

وكان بحث الأستاذ (يوسف الشاروني) حول «على الزيبق بين السيرة والرواية» مشيراً إلى استلهام الأستاذ (فاروق خورشيد) عمل أدبى منها بغرض وصول السير بنفسها إلى القراء، وملائمتها لذوق العصر بالصياغة الجديدة وتعرف القارئ على مفاهيم الشخصية العربية للحياة وموقفها منها. وقد تناول قضية الشكل بين النص الأصلى للسيرة ورواية على الزيبق والاختلاف بينهما، ثم عرض للمضمون كذلك والأسلوب واللغة والشخصيات والعنصر الدرامى فى العمل الأدبى المستلهم.

ثم عرضت الباحثة (يسرية مصطفى) بحثها الخاص بـ «الفنون الشعبية وأشكال الاستلهام فى الموسيقى الشعبية»، حيث عرضت لبعض نماذج من مؤلفى الموسيقى مثل (زكريا أحمد) و (على إسماعيل) و (محمد عبدالوهاب)، وسبل استلهامهم للموسيقى الشعبية، كما عرضت بداية العمل فى أوبريت «يا ليل يا عين» والموسيقى الأكاديمية واستلهام البعض من الأكاديميين مثل: (جمال عبدالرحيم) بوصفه موسيقاراً أثر فى تيار مدرسة التأليف القومى المعاصر. وكذلك الفنان (سيد مكاوى)، وعرضت الباحثة بعض نماذج من أغانى العمل والأفراح وتحليل لبعض الأغانى الوطنية وندامات الباعة باعتبار ذلك طريقًا للاستلهام الموسيقى الفنى.

عقب انتهاء جلسات الصباح افتتح المقهى الشعبى فى فناء حديقة المجلس الأعلى للثقافة بتقديم المشروبات الشعبية من شاى وقهوة وحمص الشام، وصاحب ذلك نغمات وأغانى ومواويل فرقة الآلات الشعبية التى أشركها الأستاذ (عبدالرحمن الشافعى) فى الملتقى، طوال أيام انعقاده، فى فترات الاستراحة بين جلسات الصباح وجلسات المساء، مما بعث فى الحاضرين إنعاشاً فى نفوسهم مع نغمات الفن الشعبى الأصيل، وهو الأمر الذى كان واضحاً فى استجابة الحاضرين وتصفيقهم للأداء المتميز لهذه الفرقة.

جلسات المساء

كان رئيس الجلسة هو الأستاذ الدكتور (أحمد مرسى)، حيث عرض الباحث الدكتور (كمال الدين حسين) من (مصر) بحثه «حول الاحتفالية الشعبية والطفل فى مصر مع التطبيق»، وهى احتفالية «السبوع»، وقد تناول فيها الطقوس الخاصة بالليلة السابقة للسبوع، وكذلك طقوس السبوع ذاتها باعتبارها امتداداً تاريخياً عميقاً مع إظهار بعض المتغيرات التى ألمت بظاهرة السبوع.

وعرضت الباحثة (أمينة مرزوق) دراستها «نحو مشروع عروسة قومية مصرية»، فتعرضت للعروسة فى مصر القديمة وفى العصر القبطى ثم الإسلامى، وأظهرت أهمية المشروع من الناحية الاقتصادية وكيفية توظيف للمشروع للعروسة فى البيئة والطفل باعتبارها رمزاً وعنصراً، وفى إنشاء المتاحف.

ثم عرضت الفنانة الباحثة (سوسن عامر) دراستها «أثر التراث فى الإبداع الشعبى التشكيلى» من خلال بعض الرسوم الفنية كالزير سالم وحسن ونعيمة، وربطت الباحثة بين الفنون الشعبية التشكيلية وفنون الغناء والأداء ربطاً عضوياً.

فى الجلسة الثالثة التى رأسها الأستاذ الدكتور (محمود ذهنى) عرض الأستاذ (صفوت كمال) بحثه حول «الإبداع الفنى بين الذاتية الفردية والجماعية»، حيث

تناول الفرق بين الذاتية والشعبية فى الفن، وأظهر أن الإبداع الشعبى هو إبداع يتوازى مع الإبداع الفردى فى المجتمع، وتحدث عن النفعية والجمال حيث ارتبطا معًا عند الفنان الشعبى ببساطة وبخبرة متوارثة، وفرّق بين ما هو تقليدى وما هو شعبى من حيث الثبات والتغير، وأبرز دور وسائل الإعلام الحديثة فى التداخل الثقافى بين الشعوب، وأشار إلى أن عملية الإبداع تخضع لقواعد الإبداع الفنى بوصفها قيماً جمالية، وأن التواصل الثقافى هو الذى يعطى للإبداع الشعبى واقعه، كما أن هذا الإبداع له قواعده المختلفة عن الإبداع الفنى.

وتناول (حسن عريبى) من (ليبيا) قضية المصطلح فأشار إلى أنه حضر فى عام ١٩٨٨ مؤتمراً بمدينة ليننجراد مع عدد من الموسيقيين العالميين، وقد نبههم إلى أن المؤتمر يكرس لخدمة مجتمع الصفوة وعلى المؤتمرات أن تجذب إليها القواعد الشعبية العريضة.

أما الدكتورة (فريال غزول) من (العراق)، فقد عرضت دراستها «التنظير فى الفولكلور دراسة مقارنة»، حيث ألقت الضوء على ثلاث دراسات فى الفولكلور نظرياً وهى دراسة الروسى (فلاديميربروب) والإيطالى (أنطونيو جرامشى) والهندى (ا. ك. رامانوجان)، ووقفت عند مصطلحاتهم وآليات استدلالهم، كما توصلت الباحثة إلى أن اهتمام (بروب) كان علميًا على الماضى، أما همُّ (جرامشى) فكان إيديولوجيًا ونحو المستقبل فى حين أن اهتمام (رامانوجان) كان جماليًا، ويتعامل مع الحاضر فى تواصل بين مقدم العمل الأدبى ومتلقيه.

وقدم الأستاذ الدكتور (أحمد مرسى) دراسته «الفولكلور وثقافة المستقبل»، فأظهر مفهومه عن ثقافة المستقبل، وطرح قضية الثقافة المحلية والثقافة الكونية والجدل الدائر بين الشعبى والخاص، ووظيفة التراث، وما حدود المادة الشعبية ووظيفتها وسياقها، كما أبرز قضية المصطلح خاصة «الشعب» وإلام يستمر الجهل بدور المبدع، وكذلك اللغة وحدود تغيرها واستمرارها، كما أشار إلى دور الفولكلور بخصوص ما يمكن تصوره عن شكل ثقافة المستقبل مما أعطى النقاش معه دفئاً وحرارة.

اليوم الثالث ١٩/١٢/١٩٩٤.

ألقى الدكتور (قاسم عبده قاسم) بحثه حول «الموروث الشعبى والدراسات التاريخية»، تلاه بحث الدكتور (محمود ذهنى) حول «الفنون الشعبية والمصطلح»، ثم (أحمد شفيق أبو عوف) الذى ألقى بحثاً حول «الفنون الشعبية ومستقبل الثقافة».

أما الجلسة الثانية والثالثة فكان محورهما «الفنون الشعبية والتنشئة - الطفل والأسرة والمدرسة». ورأس الجلسة الثانية (حسن عريبى) من (ليبيا)، فألقى الدكتور (إبراهيم شعلان) بحثاً حول «الأسرة والأمثال الشعبية»، ثم ألقى (سميح شعلان) بحثًا عن «قيمة الإنجاب»، و(عبدالتواب يوسف) عن «الطفل والفنون الشعبية»، والدكتورة (فاطمة يوسف القليني) حول «القوى الغيبية فى قصص وحكايات الأطفال»، و(إبراهيم حلمى) حول «فن كتابة قصص الأطفال من السيرة الشعبية عند فاروق خورشيد».

ورأس الجلسة الثالثة (عبد الرحمن جبقجى) من (سوريا) فألقى (عبد الغنى الشال) بحثاً حول «الفنون الشعبية والمدرسة»، والدكتورة (سلمى عبد العزيز) حول «الفنون الشعبية والتنمية الثقافية»، والدكتورة (ثناء عز الدين) حول «الفنون الشعبية فى الأسرة المعاصرة»، ثم أعقب ذلك زيارة الوفود لمشاهدة عرض الصوت والضوء بالهرم.

اليوم الرابع ٢٠/١٢/١٩٩٤

رأس جلسة الصباح الدكتور (محمد الجوهرى)، وألقت (نهلة عبد الله إمام) بحثها الذى دار حول «الأسرة البدوية فى شمال سيناء»، ثم ألقى الدكتور (سليمان محمود) بحثه الذى دار حول «الوحدات الزخرفية وفنون أخميم»، كما شارك فى هذه الجلسة كل من الدكتور حسن الخولى والدكتورة منى الفرنوانى، أما الجلسة الثانية فقد رأسها الأستاذ (يوسف الشارونى)، وألقت (سونيا ولى الدين) بحثها الذى دار حول «المرأة والإبداع الشعبى»، كما ألقى (أحمد عبد الرحيم) بحثه الذى دار حول «الثأر فولكوريًا»، كما ألقت «عايدة خطاب» بحثها عن «الحنة».

وكانت الجلسة الثالثة برئاسة الأستاذ (عبد الحميد حواس). وفى هذه الجلسة ألقى (عبد الرحمن جبقجى) (سوريا) بحثه حول «وسائل الاتصال والتثقيف الجماهيرى»، كما ألقى (حسام أبوزيد) بحثه الذى دار حول «التثقيف الجماهيرى». وألقى الدكتور (عبدالقادر

مختار) بحثه حول «الفنون الشعبية والحياة المعاصرة» وألقت الدكتورة (دلال الزين) بحثها الذى دار حول «دور الفنون الشعبية ووسائل الاتصال الجماهيرى». وفى ختام اليوم أقيم حفل الفرقة القومية للموسيقى الشعبية بمسرح البالون وحضره الأعضاء المشاركون فى الملتقى.

اليوم الخامس ١٩٩٤/١٢/٢١

كانت الجلسة الأولى برئاسة (معجب سعيد زهرانى) من (السعودية) ، وألقى الأستاذ (فاروق خورشيد) بحثه حول «الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى» ، وألقى (سجواف ماركزوك) بحثه الذى دار حول «التهديدات الموجهة للثقافة الشعبية فى العالم المعاصر». أما الجلسة الثانية فكان محورها «تقنيات الجمع» وكانت برئاسة الدكتورة (علياء شكرى) ، وألقى (مبابى كاتانا) بحثه حول «تقنيات الجمع والتسجيل» ، وألقى (مصطفى شعبان جاد) بحثه حول «التصنيف» ، وكذلك ألقى (جابريل برون) بحثه حول «تقنيات الجمع» ، وألقت الدكتورة (فاتن أحمد على) بحثها تحت عنوان «وظائف المعتقدات السحرية عند صيادى أبى قير».

● أما الجلسة التالية فقد شملت «الفولكلور التطبيقى» حيث رأس الجلسة الدكتور (أسعد نديم) ، فألقت الدكتورة (سوزان السعيد يوسف) بحثها حول «المنزل الريفى فى المناطق المستصلحة» ، وشاركت (وداد حامد) ببحثها «المتحف الإثنوجرافى» ، والدكتورة (سامية حسن) ببحثها «الأزياء والحلى فى ليبيا» ، وشاركت (أمانى سليمان) ببحث حول «الرموز التشكيلية الشعبية» . واختتم اليوم بليلة سياحية على سطح النيل فى إحدى المراكب السياحية بدعوة من هيئة تنشيط السياحة لأعضاء الملتقى.

اليوم السادس ١٩٩٤/١٢/٢٢

رأس الجلسة الدكتور (أسعد نديم) ونوّه بمشاركة الشباب فى المسابقة البحثية التى أقامتها لجنة الفنون الشعبية وشارك فيها اثنا عشر متسابقًا، حيث فازت الباحثة (أحلام أبوزيد رزق) بجائزة المسابقة، ثم تلى ذلك تسليم درع لجنة الفنون الشعبية للسادة المكرمين فى مجال دراسات الفنون الشعبية، وقام السيد الوزير فاروق حسنى بوصفه وزيراً للثقافة ورئيسًا للمجلس الأعلى للثقافة بتكريم الرواد بنفسه، وكان هؤلاء المكرمون هم : أستاذ (أحمد رشدى صالح) ، و (سعد الخادم) والدكتورة (سهير القلماوى) ، والأستاذ (صفوت كمال) ، والأستاذ (عبدالحميد توفيق زكى) ، والدكتور (عبدالحميد يونس) والدكتور (عبدالعزيز الأهوانى) ، والأستاذ (عبدالسلام الشريف) ، والأستاذ (عبدالغنى أبوالعينين) ، والدكتور (فؤاد حسنين على) ، والأستاذ (فوزى العنتيل) والدكتور (محمود ذهنى) ، والدكتور (محمود أحمد الحفنى) ، و (زكريا الحجاوى) . وتلى التكريم إلقاء التوصيات التى خرج بها المشاركون فى الملتقى والتى جاءت على النحو الآتى:

«التوصيات»

- إقامة جسور اتصال وتعاون بين الهيئات والمؤسسات والجماعات والأفراد المشتغلين بالفنون الشعبية والمهتمين بها... والعمل على خلق كيان عضوى يضمهم... وليكن - مثلاً - تحت اسم «الجمعية الفولكلورية المصرية» ، أو «مجمع الفولكلور المصرى».

- إقامة جسور اتصال للتعارف ودعم التعاون بين الهيئات والمؤسسات والجماعات الفولكلورية فى مصر ومثيلاتها فى الأقطار العربية لتوحيد الجهود نحو النهوض بالفنون الشعبية العربية...

- الوقوف على منجزات الدول المختلفة فى مجالات الفنون الشعبية لمعرفة آخر ما وصلت إليه دراساتهم وجهودهم فيها، وحبذا لو تم ذلك عن طريق تعاون مشترك أو اتفاقيات ثقافية.

- تشكيل لجنة من المتخصصين فى العلوم الفولكلورية - بشتى فروعها - للعمل على تحديد وتوحيد المصطلحات، والمسميات، والمفاهيم، والتعاريف توطئة لوضع معجم فولكلورى شامل أو دائرة معارف فولكلورية.

● تبنى الأعمال العلمية الكبيرة ومنها ـ الآن ـ على سبيل المثال:

ـ سرعة إنجاز الأطلس الفولكلورى.

ـ تشكيل لجنة لتنفيذ أطلس الزخارف الشعبية.

ـ التوسع فى إقامة المؤتمرات والندوات واللقاءات التى تخدم الفنون الشعبية بعامة أو فرعًا من فروعها.

ـ دعوة مراكز التراث الشعبى الرسمية فى العواصم العربية إلى دعم النشاطات الشعبية المهتمة بهذا الحقل.

● حث وسائل الإعلام على بذل المزيد من الاهتمام بالفنون الشعبية وذلك عن طريق:

ـ تخصيص مساحات أوسع لها سواء على صفحات الجرائد والمجلات وفى ساعات الإرسال الإذاعى والتليفزيونى.

ـ إسناد الكتابة فيها، أو إعداد البرامج لها، إلى متخصصين مؤهلين.

ـ الاحتفاء بالتراثيات سواء عن طريق نشرها وإذاعتها، بعد إعدادها الإعداد المناسب، أو عن طريق الأعمال المستوحاة منها والمتصلة بها.

ـ إدخال الذاتيات الشعبية فى برامجها كلما أمكن ذلك، سواء كانت البرامج مسمطة (مقالات أو مقابلات)، أو كانت حية (ريبورتاجات)، أو كانت أعمالاً درامية.

ـ عمل مسابقات وجوائز ومنافسات فى الفنون الشعبية.

● نشر الكتب والمطبوعات ذات القيمة العلمية فى مجالات الفنون الشعبية مثل:

ـ نشر الكتب التى لم يتسن نشرها حتى الآن ـ سواء كانت مؤلفة أو مترجمة ـ ويمكن البدء بمعجم للفولكلور وكتاب شيفر عن موسيقى سيوه، ترجمة الدكتور جمال عبدالرحيم.

ـ إعادة نشر الكتب التى نفدت طبعاتها من مدة طويلة، ولم يستطع الباحثون والدارسون الحصول عليها على الرغم من أهميتها، وقد اقترحت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة عدداً منها هو:

ـ قاموس العادات والتقاليد للأستاذ أحمد أمين.

ـ الهلالية والظاهر بيبرس للدكتور عبدالحميد يونس.

ـ قصصنا الشعبى للدكتور فؤاد حسنين.

ـ ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوى.

ـ فى الرواية العربية للأستاذ فاروق خورشيد.

ـ البطل فى الأدب والأساطير للدكتور شكرى عياد.

ـ نشر التراثيات المشهورة بعد إعدادها وصياغتها فى أسلوب عصرى مثل: السير الشعبية، وألف ليلة وليلة، ومختارات من المقامات، وحكايات ملتقاة من عظائم الكتب: كتاب الأغانى، وكتاب العرائس وتاريخ اليعقوبى ونحوها.

● تدعيم المعاهد والأقسام الخاصة بدراسات الفنون الشعبية فى شتى مجالاتها للنهوض بها وإنشاء المزيد منها.

● تطوير مركز الفنون الشعبية؛ ليصبح مؤسسة قادرة على أداء المهام المنوطة به، وأهمها:

- جمع وتسجيل الموروثات التراثية بالطرق العلمية الحديثة للحفاظ عليها قبل اندثارها أو تحولها، ولعل ما يجرى من تغيرات على أرض واحة سيوه، الآن، يستدعى سرعة تسجيل فنونها الشعبية قبل اختفائها.

- إنشاء مكتبة فولكلورية موسعة وحديثة الطراز تضم كافة المراجع العلمية المطبوعة والمسموعة والمرئية لتكون فى خدمة الدارسين والباحثين.

- إنشاء متحف للفنون الشعبية أو متاحف لكل فن منها؛ ليكون أداة تثقيف وترفيه على نسق المتحف الزراعى أو المتاحف الملحقة بقلعة محمد على.

- المعاونة فى تنفيذ برامج تعليمية أو تدريبية تُعدها أو تقوم بها المؤسسات التعليمية المتخصصة فى الفنون الشعبية.

● إدخال الفنون الشعبية ضمن البرامج التعليمية فى شتى المراحل وذلك عن طريق: •

- إدخالها - بطريق غير مباشر - ضمن أنشطة أطفال ما قبل المدرسة فيما يمارسونه من ألعاب ورسوم وأشغال وأناشيد وحكايات.

- إدخالها بطريق مباشر ضمن الأنشطة الحرة والهوايات والجمعيات الفنية فى شتى المستويات التعليمية بالمدارس والجامعات.

- تقديمها للتلاميذ من خلال الكتب المختلفة مثل: كتب المطالعة والقراءة، وشرح الوقائع التاريخية، والبيئات الجغرافية، وحصص الرسم والأشغال اليدوية والتربية الفنية.

- جعل الفنون الشعبية مادة أساسيةمن مواد الدراسة فى كليات ومعاهد التربية بأقسامها المختلفة.

● عمل معارض متخصصة لأشكال الإبداع الفنى التشكيلى لأعمال الفنانين التشكيليين الذين يستلهمون عناصر أو موضوعات من الفن الشعبى فى أعمال فنية محدثة مع منح جوائز للأعمال المتميزة.

● إقامة مهرجانات دولية للفنون الشعبية وبخاصة العربية؛ لتحقيق التعارف بين أشكال الإبداع الشعبى على المستوى القومى والعالمى.

● العمل على إنشاء متاحف للفنون الشعبية بالدول العربية تضم نماذج مؤلفة من مختلف فنون الإبداع الشعبى التشكيلى مع إجراء دراسات علمية لتوثيق هذه المواد.

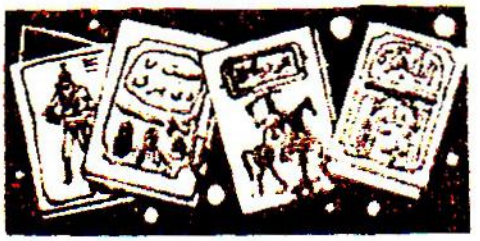
● رعاية الفنانين الشعبيين وإصدار سجل عن المتميزين منهم ومجالات تخصصهم.

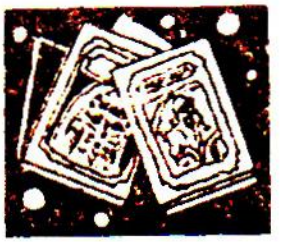
● الاستفادة من المتخرجين فى المعهد العالى للفنون الشعبية فى الإشراف على النشاطات الفنية المختلفة وبخاصة فى مجال الفنون الشعبية التعبيرية.

● عدم الترخيص بإصدار شرائط أو عمل فرق شعبية دون أخذ موافقة مركز دراسات الفنون الشعبية.

مقرر لجنة التوصيات

أ . د محمود ذهنى





مكتبة الفنون الشعبية

فتوح البهنسا الغراء

كتاب من كتب المغازى الإسلامية

إبراهيم كامل أحمد

مؤلف كتاب «فتوح البهنسا»

مؤلف هذه النسخة المخطوطة من كتاب «فتوح البهنسا الغراء» هو محمد بن محمد بن المعز، (١) وكذلك ظهر اسمه في النسخة الأخرى المخطوطة والمحفوظة، أيضا بدار الكتب القومية بالقاهرة، والتى تم الفراغ من نسخها فى ٢٧ شعبان ١٢٨٢هـ بخط فولى بن تونى بن على بن بدر، كذلك جاء اسمه فى أول نسخة مطبوعة(٢) فى القاهرة سنة ١٩٦٥ (١٣٨٤هـ): «قال الشيخ العلامة والعمدة الفهامة محمد بن محمد المعز رحمه الله تعالى»، وقد جاء اسمه فى «معجم المطبوعات العربية والمعربة»،(٣) ليوسف إلياس سركيس، عند ذكر الطبعات المتتابعة من كتاب «فتوح البهنسا»، ولم يقدم سركيس ترجمة لهذا المؤلف، بل ذكر أن هذه القصة تنسب إلى الواقدى، وذكرها مرة أخرى ضمن كتب الواقدى (٤).. ولم نعثر، للأسف، على ترجمة لهذا المؤلف فى أىٍّ من كتب التراجم القديمة أو الحديثة، ولعل هذا ما قعد بكل من سركيس ومصنف «فهرست المخطوطات» عن إيراد ترجمة له. وقد يكون محمد بن محمد بن المعز أحد الرواة الكثر الذين تتابعوا على رواية هذه القصة الشعبية(٥) دون أن تسجل لنا الكتب أى معلومات تفيدنا فى التعرف عليهم. ومن المحتمل أن يكون «المعز» تصحيف «المقرى»، وقع من النساخ، فقد ذكر الأستاذ ت. هـ. نوريس فى دراسته القيمة عن فتوح البهنسا(٦) أن المخطوطة التى اعتمد عليها تنسب إلى أبى عبدالله محمد المقرى، والذى يقوم أيضًا بدور الراوية، وقد تفضل الأستاذ نوريس فمنحنى صورة لست عشرة ورقة من المخطوطة، أولها صفحة العنوان والتى كتب عليها «كتاب فتوح البهنسا وما وقع فيها للصحابة مع البطلوس لأبى عبدالله محمد المقرى غفر الله له آمين»، والمؤلف هو محمد بن محمد بن أحمد بن أبى بكر أبوعبد الله القرشى التلمسانى الشهير بالمقرى (٧)، ولعل هذا التشابه فى الاسمين الأولين (محمد بن محمد) هو مادعانا إلى التفكير فى احتمال حدوث التصحيف. ويجدر بنا أن نذكر أن أبا عبدالله محمد بن محمد المقرى هو جد المؤرخ الأديب المقرى صاحب كتاب «نفح الطيب».

وتنسب فتوح البهنسا إلى مؤلف آخر هو «البكرى»،(٨) أبوالحسن أحمد بن عبدالله بن محمد، فقد طبعت(٩) فى القاهرة فى مطبعة الحلبى منسوبة إليه، وللبكرى كتاب آخر فى الفتوح هو فتوح مكة المسمى بـ «الدررالمكللة فى فتوح مكة المشرفة»، طبع فى القاهرة فى المطبعة التجارية.

وهكذا نجد مخطوط «فتوح البهنسا» ينسب إلى أربعة مؤلفين يمكن وضع ثلاثة منهم فى ترتيب زمنى، وهم:

١ ـ الواقدى (١٣٠ ـ ٢٠٧هـ).

٢ ـ البكرى (.... نحو ٢٥٠هـ).

٣ ـ المقرى (.... ٧٥٨هـ).

ويدعونا التطابق الموجود بين النصوص المنسوبة إلى المؤلفين الثلاثة إلى الاعتقاد بأن المؤلفين المتأخرين قد نقلا عن الواقدى، ونسبا الكتاب إلى نفسيهما. ولانظن أن الواقدى قد أبدع هذا العمل من عند نفسه، وإنما كان دوره هو تسجيل القصة التى كانت تروى عن انتصار المسلمين على الروم البيزنطيين والقبط والبجة والسودانيين الذين احتشدوا للدفاع عن البهنسا والتى كانت قاعدة الصعيد. ومن المعروف أن التاريخ الإسلامى بدأ بوضع [١٠] هيكل ـ وإن كان قصصيا ـ لتاريخ النبوة منذ بدء الخليقة حتى ظهور الإسلام، وقد اضطلع بهذا الدور وهب بن منبه (٦٥٤ ـ ٧٣٢م) وأمثاله، وقد تأثر بهم بعض المؤرخين الذين جاءوا بعده. هذا وقد ارتفع شأن القصص حتى أصبح عملا رسميا يعهد به إلى رجال رسميين يأخذون عليه أجراً، فقد ذكر الكندى فى كتابه (القضاة) أن كثيراً من القضاة كانوا يعينون أيضاً (قصاصاً)، وكان القاضى يجلس فى المسجد وحوله الناس فيذكرهم بالله ويقص عليهم حكايات وقصصاً عن الأمم الأخرى وهكذا (أحمد أمين: ١٩٠). وبالنسبة إلى مصر، كان مسجد عمرو بالفسطاط مركز الحركة العلمية كما أنه مركز الحركة الدينية. وقد بدأ تاريخ [١١] مصر وأخبارها فى شكل حديث، فالذى بدأه هم (المحدثون)، والمؤسس الأول لمدرسة التاريخ الإسلامى فى مصر هو عبدالله بن عمرو بن العاص (ت ٦٥هـ) وتبعه كثيرون، ويؤيد هذا ما جاء فى المخطوط[١٢] تحت عنوان «فتوح البهنسا على التمام والكمال وما هو من المسائل والوقايع الصحيحة من الجهاد والحوادث»:: «قد ذكرت الرواة بالنقل الصادق من السير والتواريخ مثل الواقدى، وأبوزر، وأبو جعفر الطبرى وابن خلكان فى تاريخه والهداية، ومحمد بن إسحق، وابن هشام، وكل راوٍ حديثه عمن حضر الفتوح وشاهد الوقعات من الصحابة رضى الله عنهم أجمعين، وأكثر ذلك من معظم الصحابة وكبراتهم مثل عبدالله بن عمرو بن العاص أمير الجيوش على مصر ونواحيها».

ولاشك أن كتاب «فتوح البهنسا» قد قام على أساس من الواقع التاريخى؛ ولكن مع مرور الأيام، وتعدد الرواة، وانتقال القصة بالرواية الشفوية، دخل على الكتاب الكثير من عناصر الخرافة، وتعانق الخيال مع الحقيقة، وزاد كل راو من عنده على القصة ما تفتق عنه خياله، ولعل هذا ما جعل الذهبى (١٢٧٤ ـ ١٣٤٨م) يقول عن البكرى أنه[١٣] «واضع القصص التى لم تكن قط»، ويلحقه بالكذاب الدجال، وهو أيضاً ما جعل السيوطى (١٤٤٥ ـ ١٥٠٥م) يؤلف كتابه [١٤] «تحذير الخواص من أكاذيب القصاص».

وبالنسبة إلى المقرى المغربى المولود بتلمسان والمدفون بها، يتبادر إلى الذهن سؤال: ما الذى حدا به إلى الكتابة عن «فتوح البهنسا»؟ وتأتى الإجابة من ترجمة المقرى، فقد أدى فريضة الحج بعد أن رحل إلى مدينة فاس (سنة ٧٤٩هـ) وولى القضاء فيها، ومن المعروف أن الحجاج المغاربة كانوا يمرون بمصر ويمكثون فيها لبعض الوقت قبل سفرهم لأداء الفريضة، ولابد أنه قد سمع القصة تروى فدونها، أو عثر على نسخة مكتوبة.

طبعات كتاب فتوح البهنسا

حظى كتاب فتوح البهنسا باهتمام الطابعين فى مصر، وانعكست محلية القصة على طبعاته، فلم نصلنا معلومات عن طبعات أخرى خارج مصر. وقد طبع فى مصر (القاهرة) تحت عنوان «فتوح البهنساء ـ وما فيها من العجائب والغرائب وما وقع فيها للصحابة رضوان الله عليهم أجمعين» منسوباً إلى الشيخ محمد بن محمد المعز، وكذلك إلى الواقدى. وقد ذكر سركيس «فى» معجم المطبوعات العربية والمعربة» الطبعات التالية:

ـ مصر القاهرة، ١٢٧٨ هـ (١٨٦١م)، ١٤٣ص، (دون ذكر المطبعة).

ـ مصر القاهرة، ١٢٨١هـ (١٨٦٤م)، ١٤٣ص، (دون ذكر المطبعة)

ـ مصر القاهرة، ١٢٩٠هـ (١٨٧٣م)، المطبعة الوهبية.

ـ مصر القاهرة، ١٢٩٧هـ (١٨٧٩م)، مطبعة كاستلى، ١١٣ص.

ـ مصر القاهرة، ١٣٠٠هـ (١٨٨٢م)، مطبعة عبد الرازق.

ـ مصر القاهرة، ١٣٠٢هـ (١٨٨٤م)، المطبعة الشرقية، ١٠٥ص.

ـ مصر القاهرة، ١٣٠٥هـ (١٨٨٧م)، المطبعة العلمية، ١٥٨ص.

ـ مصر القاهرة، ١٣١١ هـ (١٨٩٣م)، المطبعة العلمية، ١٥٨ص.

وبين أيدينا نسخة منسوبة إلى الشيخ محمد بن محمد المعز ،طبعت فى القاهرة تحت عنوان ،قصة فتوح البهنسا الغراء وما وقع فيها من عجائب الأخبار وغرائب الأنباء على أيدى الصحابة والشهداء وأكابر السادة من ذوى الآراء رضى الله تعالى عنهم أجمعين ونفع ببركاتهم سائر المسلمين، ، القاهرة، ١٣٨٤هـ (١٩٦٥م)، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح، ٥٦ص. ويتضح للناظر فى الكتاب أنه اعتمد على مخطوط دار الكتب القومية بالقاهرة (٣٥١٢ أدب)، وإن كانت بعض الأجزاء قد حذفت من الكتاب، مثل مقدمة المخطوط التى تبدأ بـ : ،الحمد الله الذى رفع السماء على رسم جنس من قدرته... ، حتى ،واستشهد بها جماعة من المجاهدين زهاء خمسة آلاف،.

وهناك طبعة من ،فتوح البهنسا، منسوبة إلى أبى الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكرى، طبعت فى القاهرة فى مطبعة الحلبى (دليل الكتب المصرية، ١٩٧٢).

البهنسا بين التاريخ والمخطوط

البهنسا بلدة بمركز بنى مزار بمحافظة المنيا، تقع بين يوسف، وسفوح التلال من سلسلة الجبال الليبية، وهى إلى الشمال قليلاً من خط عرض ٢٨° ٣٠/ ، على مسيرة ١٥ كيلو مترا غربى بنى مزار، وهى محطة للسكة الحديدية على بعد ١٩٨ كيلومتراً جنوب القاهرة، واسمها تصحيف للفظ مصرى قديم ،بمادا،[١٥] وكانت قديماً عاصمة الإقليم التاسع عشر من أقاليم الصعيد، ومركزاً لتقديس المعبود ،ست،. وهناك رأى آخر بأن اسمها فى اللغة المصرية ،برمزت،[١٦] (Permezet)، وبالقبطية بنجه، وفى العصر اليونانى كان اسمها أوكسير نيخوس Oxyrhynchus ، وكانت قاعدة ولاية (nome) وهى ولاية ،أوكسيرنيخيتس، ، وتعنى كلمة ،أوكسيرنيخوس، سمك المزدة ذا الفم الطويل المدبب[١٧] الذى كان مقدسا ويعبده أهالى تلك الولاية. وقد ذكرت[١٨] ولاية أوكسيرنيخيتس وقاعدتها ،أوكسيرنيخوس، فى أعمال كل من سترابون (حوالى ٦٤ ق. م) وبلدينى (ولد ٢٨م) وبطليموس (ت. بعد ١٦١م). وكانت البهنسا مدينة مزدهرة، ومشهورة بكنائسها وأديارها العديدة فى العصر البيزنطى، وكانت موضعاً حصيناً سميك الأسوار فى عهد الفتح الإسلامى، ويبدو أن الحامية البيزنطية إلى جانب الأقباط ومن حضر من البجه والسودان لمساندتهم قد أبدوا شجاعة فائقة فى الدفاع عنها، وأبدى المسلمون إصرارا لايلين فى فتح المدينة ، وظل الناس يذكرون ذلك طويلا، وكانت الأحاديث التى رواها الصحابة الذين حضروا الفتح نواة قصة فتوح البهنسا التى تنامت عبر العصور، وظلت تروى عبر تلك العصور وما زالت تروى حتى الآن .

وكانت البهنسا فى مبدأ الأمر قصبة كورة فنعمت بالرخاء، وأطلق اسم البهنسا على عمل فى عهد إعادة التنظيم الإدارى الذى نفذ بناءً على أمر الوزير الفاطمى بدر الجمالى فى نهاية القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . وقد ذكر ابن دقماق [١٩] فى كتابه ،الانتصار لواسطة عقد الأمصار، كورة البهنسا ضمن كور الوجه القبلى، والتى كان عددها اثنتين وعشرين كورة تجمعها عشرة أعمال من بينها ،عمل البهنسائية، .

وقد كانت ،البهنسا، كشوفية فى عهد المماليك، وكان يتولاها كاشف، ويؤيد هذا النص الذى ورد فى كتاب [٢٠] ،بدائع الزهور، لإبن إياس الحنفى: ،وفى ربيع الآخر خلع السلطان على الجمالى يوسف بن الزرازيرى كاشف البهنسا وقرره فى الوزارة عوضاً عن خوش قدم الطواشى بحكم صرفه عنها، . وتجدر الإشارة إلى أن ابن الجيعان فى كتابه عن أسماء البلاد المصرية يمر على البلدة مر الكرام، ولم تعد من وقتها أكثر من بلدة لا أهمية لها، ضمت، فى القرن التاسع عشر، إلى مديرية بنى سويف قبل أن تلحق بمديرية المنيا.

ومن الناحية الاقتصادية يتحدث الإدريسى عن البهنسا ذاكراً ما بها من طرز الخاصة والعامة، وما يصنع بهذه الطرز من ستور معروفة بالبهنسية والمقاطع السلطانية والمضارب الكبار والثياب المتميزة، والستور الثمينة المصنوعة للتجارة، وأن ،هذه الستور والفرش والأكسية مشهورة فى جميع الأرض، . وقد زار ابن بطوطة البهنسا وذكر عند الكلام عنها: ،وتصنع بهذه المدينة ثياب الصوف الجيدة، . وجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بقطعة[٢٢] نسيج من الكتان مرسوم بجزئها العلوى أرانب ورأس إنسان داخل جامات ملونة بألوان - بهتت بمضى الزمن - من أخضر وأحمر وأصفر وأسود، أما الكتابة المنسوجة بحروف مرتبعة فتدلنا على الطراز (المصنع) الذى صنعت به، وربما كان فى مدينة البهنسا بالصعيد الأوسط - القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى وتقرأ الكتابة على النحو التالى:

مما عمل فى طراز الخاصة بمدينة البهـ [نسـ]ـى

ويتحدث ابن مماتى[٢٣] فى كتابه ،قوانين الدواوين، عن البهنسا بوصفها أحد الأماكن المنتجة للأخشاب الصالحة لعمل الأسطول، وأن الأوامر السلطانية كانت صادرة ،بحراستها وحمايتها، والمنع منها والدفع عنها، وأن توفر على عمائر

الأساطيل المظفرة، ولايقطع منها إلا ما تدعو إليه الحاجة وتوجبه الضرورة».

ويصف ياقوت الحموى[٢٤] البهنسا فى كتابه «معجم البلدان» بأنها مدينة «كبيرة عامرة كثيرة الدخل».

البهنسا كما وصفها المخطوط

يصف المخطوط البهنسا بأنها مدينة مباركة يستجاب فيها الدعاء «وأن مَنْ زارها خاض فى الرحمة حتى يرجع وخرج من ذنبه كيوم ولدته أمه، ولم يزرها مهموما إلا كشف الله غمه، ولاطالب حاجة إلا قضاها الله تعالى، وهى مقصد الصلحاء ومحط رحالهم وموضع تقديرهم» وقد زارها مجموعة من الصلحاء من أرض العراق كبشر الحافى وأبو على النووى، وسنذكر أنه كان إذا وصل إليها ينزع ثيابه ويتمرغ فى تربتها ويقول: يالك من بقعة طال ماسار (ثار) غبارك فى سبيل الله تعالى، فزارها من كبار الصالحين من أرض المغرب إلى أقصى الأندلس مشاة على الأقدام لما شاهدوا من الفضائل العميمة والبركة العظيمة والبراهين التى شاهدوها عياناً منهم الأمير عبدالله التكرون.

وبالبهنسا قبور الشهداء من المجاهدين والصحابة والتابعين «واستشهد بها جماعة من المجاهدين زها عن خمسة آلاف، ويتربها من الأمراء والتابعين من الصحابة والأشراف زها عن أربعمائة سيد من الأشراف والصحابة مالا يخفى كثرة منهم: على بن عقيل بن أبى طالب وجعفر أخيه وزياد بن أبى سفيان بن الحارث بن عبدالمطلب وعقبة بن عامر وعبدالرزاق الأنصارى الخزرجى المقتول يوم الفتح عند باب قدوس كما سيأتى ذكره، والحسن بن صالح الذى عمر الجامع الذى بها إلى جانب البحر اليوسفى»، ولايزال جامع الحسن بن صالح قائماً حتى الآن، وقد توالت عليه الإصلاحات، وتنبئ تيجان بعض أعمدته عن قدمه.

وبحر يوسف، أو البحر اليوسفى الذى تقع مدينة البهنسا على شاطئه، حفره سيدنا يوسف عليه السلام، أو حفره له جبريل الأمين بأمر الله تعالى بعد أن عجز يوسف عليه السلام عن شقه، رغم استعانته بعشرة آلاف عبد وقيل مائة ألف، «فأوحى الله تعالى إلى سيدنا يوسف عليه السلام: استعنت برجالك وأموالك ولم تستعن بى، وعزتى وجلالى لو استعنت بى لحفرته لك فى أقل من طرفة عين، فلما سمع سيدنا يوسف ذلك، سار (صار) يمرغ خديه على الأرض، ويقول: سبحانك ما أعظم شأنك وأعز سلطانك، يامولاى لا تؤاخذنى بما فعلت أنت أرحم الراحمين، فلما فرغ من سجوده، تقدم ولبس زى السواح، ونزع أثوابه وخرج إلى البرية وخر ساجداً متضرعاً مولاه، فاستجاب الله تعالى إلى دعائه وأوحى إليه: يا يوسف ارفع رأسك، فقد قضيت حاجتك، ثم أمر الله عز وجل جبريل فشق ذلك البحر بريشة من جناحه»، وهذا البحر له بركات وهو بخلاف غيره «فإنه إذا انقطع عنه النيل كان به عيون تفجر من أصله فيصير نهراً، وهذا لايوجد فى غيره من الأنهار»، وكذلك «من غرائب بركاته أنه إذا زاد النيل يسيرا يكون أثر الزيادة فيه كثيراً».

ويذكر المخطوط أن منشئ مدينة البهنسا هو إفرايم بن سيدنا يوسف عليه السلام «قال الراوى: وقسم سيدنا يوسف الأرض بينه وبين إخوته، فوقعت أرض البهنسا لإفرايم بن سيدنا يوسف عليه السلام، فشرع فى عمارتها، وقطع الأحجار، وعمرت المنارات والأسواق والأسوار والقناطر، وجعلها تضاهى مدينة أبيه التى هى الفيوم، وكان النهر يجرى من وسطها من الجهة البحرية إلى زمن الإسلام «وإفرايم هو ابن سيدنا يوسف عليه السلام من إشنات بنت فوطى فارع كاهن أون (عين شمس) التى أعطاها له فرعون، وقد ولدت له ستة بنين قبل أن تأتى سنة الجوع، دعا البكر منسى ودعا الثانى إفرايم قائلاً لأن الله جعلنى مثمراً فى أرض مذلتى» (سفر التكوين - الإصحاح ٤١ - الآية ٤٥ - ٥٣).

كذلك كانت البهنسا المكان الذى استقرت به العذراء مريم وابنها عيسى عليه السلام عند قدومهما إلى مصر فراراً من بطش هيرود الملك ومكر اليهود، وترد هذه الحكاية التاريخية فى المخطوط على النحو التالى: «فقد قال الله تعالى حكاية عن سيدنا عيسى عليه السلام، وعلى نبينا وعلى كل نبى ورسول وصحبهم ماتبختر شجاع بصارم مسلول، بعد أعوذ بالله من الشيطان الرجيم «وجعلنا ابن مريم وأمه آية، وآويناهما إلى ربوة ذات قرار ومعين»، سورة المؤمنون - الآية ٥٠، والمراد بالربوة هنا والله أعلم، مدينة البهنسا، روى هذا عن جماعة من أهل التفسير. منهم: الإمام على بن أبى طالب كرم الله وجهه وسعيد بن المسيب وسعيد بن جبير وابن عامر والثعلبى والزمخشرى، وروى أيضًا عن جماعة من أهل التفسير والتواريخ منهم: ابن إسحق وابن هشام والمسعودى وأبوجعفر الطبرى والواقدى رضى الله عنهم، وقال بعضهم المراد بالربوة مصر والله تعالى أعلم بمراده». وقد ذكر جاستون فييت[٢٥] أنه «تذهب رواية قبطية أن من المظلون أن العذراء والطفل يسوع أقاما هناك (فى البهنسا) أثناء الفرار إلى مصر،

ووجد بعض المفسرين المسلمين آية من القرآن الكريم (سورة المؤمنون، آية ٥٠) تتفق مع هذه الرواية التى لها أصل مسيحى، وقد تناول السيوطى (ت ٩١١هـ) الحكاية نفسها فى كتابه «حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة» تحت عنوان: «بعض المواضع التى ورد فيها ذكر مصر فى القرآن الكريم»، ويجدر أن نذكر أن أبا البقاء عبدالله بن محمد البدرى المصرى الدمشقى (ولد سنة ٨٤٧هـ) صاحب كتاب «نزهة الأنام فى محاسن الشام» يقول: «وأشهد أن محمدا عبده ورسوله الذى اخترق السبع الطباق بنور أضاءت منه قصور بصرى من أرض الشام ذا الشرف الأعلى السنى الجبهة الواضح الجبين، الذى أنزل عليه «وآويناهما إلى ربوة ذات قرار ومعين»، وكذلك يذكر ابن شكر فى كتاب «الروضتين» هذه الآية الكريمة مفسراً إياها بأن الله تعالى قد شرف بها دمشق بالذكر فى كتابه المبين.

ويتضمن المخطوط فصلين عن عيسى عليه السلام، الأول «فصل ذكر نزول عيسى عليه السلام بمدينة البهنسا» ويلاحظ تصحيف اسم الملك هيرودس (هيرود) إلى هيدروس، وكذلك يأتى ذكر البئر التى ارتفع له الماء إلى فمها حتى شرب، ويروى الواقدى «أنه لما جاء عيسى عليه السلام إلى البهنسا وهو مع أمه كان ابن شهرين كأنه ابن سنتين»، والفصل الثانى بعنوان «فصل فى ذكر الآيات والمعجزات التى ظهرت بأرض البهنسا لعيسى عليه السلام»، ويمضى الراوى فى تعديد المعجزات المنسوبة إلى عيسى عليه السلام، حتى يصل إلى المعجزة الأخيرة وهى إحياء ولد قنطاريوس ملك البهنسا فى سبيل أن يتركه هو وأمه يذهب حيث شاء!!

العجائب والغرائب التى بمدينة البهنسا

يذخر كتاب «فتوح البهنسا» فى بدايته بوصف كثير من العجائب والغرائب، ويرى الأستاذ نوريس[٢٨] أن مقدمة الكتاب (من حيث العجائب والغرائب) تتشابه مع كتاب العجائب الكبير لإبراهيم بن وصيف شاه، والمكتوب فى وقت ما سابق لسنة ٤٢٢هـ (١٠٣١م).

وبعض العجائب المذكورة فى المخطوط يمكن للعقل قبولها، فوصفها يفصح عن أنها آية من آيات الفن، تضافر فى إبداعها الفن والثراء والحكمة والهندسة (علم الحيل الميكانيكية) ومنها رواق الملكة بها النسا بنت بطرس؛ «رواق على أربعة أعمدة من الرخام الأخضر، والرواق ارتفاعه عشرون ذراعا، عليه سبع من الذهب الأحمر فاتح فاه، فى عينيه جوهرتين، قواعده من الفضة البيضاء مرنك بالفصوص، إذا جاء الليل تصير الجواهر تأخذ بالأبصار، ومن داخل القبة الذى (التى) بالرواق نقوش منقوشة بالذهب والفضة مصور فيها جميع التماثيل، وفى ذلك الرواق سرير من الذهب الأحمر مرصع بالدرر والجواهر، فى أربعة أركانه أربع صور؛ الأولى صورة الأسد فاتح فاه، فى عينيه ياقوتتان من الياقوت الأحمر تخيل للداخل أنه يريد أن يفترسه، والثانية صورة نسر من الزبرجد الأخضر مرصع باللؤلؤ والمرجان، عيناه من العقيق، ورجلاه من المرجان الأحمر، قائم على عمود من الذهب الأحمر نافض أجنحته يخيل للداخل أنه يريد أن يطير ويرتفع، ويدور دورانا عظيما ويحمل بأجنحته سحيق المسك وينفضه على الملك، والثالثة صورة غزال من العقيق مرصع باللولو والمرجان جامعة بعضها إلى بعض، وقد وضع لها عموداً من الفضة عليه لوح من الذهب، وهى قائمة على ذلك كأنها واثبة تريد الهروب من الأسد إذا دار إليها بدوران الحكمة والهندسة، والرابعة صورة طاووس فيه من جميع العقود واللآلىء، عيناه من عيون الهر الخالصة تكاد تخطف بالبصر، فكلما أدار النسر وجهه إليها دارت كأنها تريد الهروب على فراش ملون من أصناف الحرير المنسوج بالذهب طوله اثنى عشر ذراعًا، عليه ستر من الحرير الأخضر مقصب بقضبان الذهب والفضة، فسبحان من لايزول ملكه»، ويذكر الراوى أن المدينة سميت على أسم هذه الملكة «ولبطرس بنت فسماها بها النساء، وبها المدينة سميت إلى يومنا هذا. وهذا الأسلوب فى تفسير أسماء المدن، يظهر فى كتب التاريخ الإسلامية، وقد فسر الراوى اسم الفيوم على النحو نفسه «فعمر سيدنا يوسف القناطر وبنا مدينة الفيوم، وقال بعضهم حفر فيه السيد يوسف ألف يوم وما سمى الفيوم إلا لأجل ذلك».

وبعض العجائب الأخرى ما هى إلا آثار خلفتها الحضارة المصرية القديمة، وحين رآها العرب الفاتحون حركت تشوفهم إلى معرفة أخبارها، فاستقصوها من قبط مصر، ويبدو أن [٢٩] معلومات القبط[٢٩] عن آثار المصريين القدماء قد دخلها الكثير من الخرافة، ولعب الخيال دوراً كبيراً فى نسج الحكايات عن تلك الآثار، فقد كانت نظرتهم إليها نظرة معادية لأنها مما خلفه الوثنيون، وتلقف العرب هذه الحكايات وحلقوا بها إلى ذرى أعلى فى سماء الخيال وهم أصحاب الشعر، ولكن الناظر المدقق، فى هذه الحكايات، يستطيع أن يتعرف على ما خلفه المصريون القدماء من تماثيل ومعابد، والوصف التالى لصدم المرأة الجالسة وفى حجرها صبى كأنها ترضعه، والذى ينسب الراوى وضعه فى وهبة البهنسا إلى الملك «سوريد بن سهلوك» يدفع إلى الذهول فى الخيال صورة

الإلهة المصرية إيزيس ترضع طفلها «حوريس»، ويبدو أنه كان بمدينة البهنسا تمثال على هذه الصورة. ويصفه الراوى: «ووضع فى وسط المدينة امرأة جالسة فى حجرها صبى كأنها ترضعه، وكل امرأة أصابتها علة فى جسدها مسحت ذلك الموضع من ذلك الصنم فيزول عنها ما تجد من الآلام، وكذلك إن قل لبنها مسحت ثدييها...».

ثم يأتى وصف كنيسة «أركمانوس» ملك البهنسا وكان يقول بدين النصرانية، بمعبد هرم هوارة[٣٠] الذى شيده أمنمحات الثالث من ملوك الأسرة الثانية عشرة بالقرب من بلدة هوارة المقطع (على بعد ١٢ كليومترا إلى الجنوب الشرقى من مدينة الفيوم)، وقد أسماه هيرودوت اللابيرانت المصرى، تشبيهاً له بقصر اللابيرانت (التيه) الكريتى القديم، وأسهب فى وصفه، ويصف الراوى كنيسة أركمانوس على نحو يشابه وصف هيرودوت للتيه المصرى «وضع كنيسة عظيمة بوسط البلد، لها أبواب كثيرة قيل أربعون باباً يدخل بعضها إلى بعض، متواترة إذا دخل الغريب يدخل من باب فيدور حتى يخرج من المكان الذى دخل منه مدهوشا من عظم العمارة وكثرة التماثيل.....».

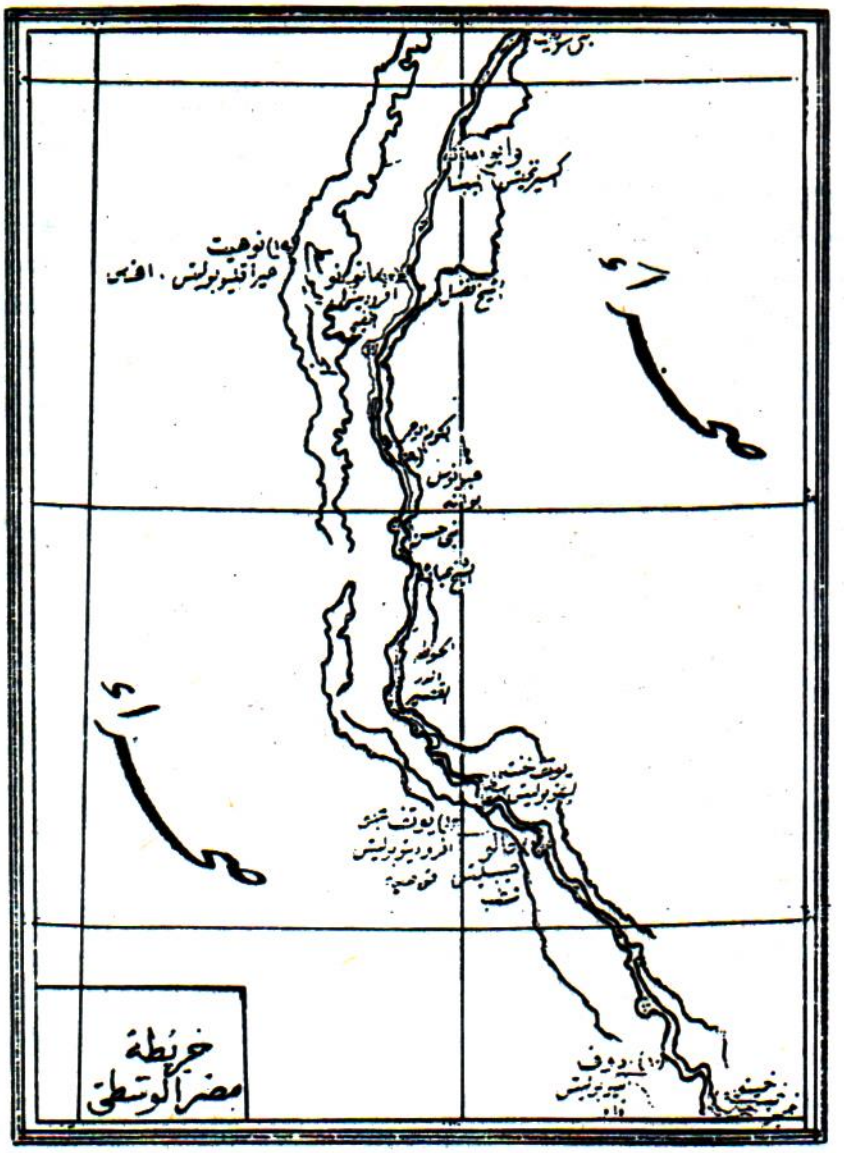
أما النوع الثالث من العجائب والغرائب فهى تمثل[٣٢] محوراً رئيسياً شائعاً فى الحكايات الشعبية، ليس فى البلاد العربية فقط ولكن فى العالم كله مثل فكرة «الزاد الذى لاينفد inexhaustible food, drink etc فى مثل هذه الحكايات يتجدد الطعام والشراب بطريقة سحرية، أو قد يحوز بطل الحكاية كيساً أو حقيبةً أو صندوقاً لاتفرغ منه النقود، وفى بعض الحكايات، أوان أو جرار تكون دائماً مليئة بالطعام أو الشراب ، وفى أوروبا حكايات شعبية عن خبز وكعك وجبن لاينفد، وفى الفولكلور الإيرلندى يتردد ذكر بقرات لاتجف ضروعها أبداً، وفى «فتوح البهنسا» نجد مائدة من هذا النوع، (وضع أيضاً عجيبة أخرى)، «فكانت بين يدى الملك مائدة من البلور يأكل ما فيها وتوزن ملآنة وفارغة فيجدونه وزناً واحداً لاينقص ولايزيد»، وكذلك باطية للخمر، «ووضع أيضاً باطية من البلور محكمة بالنقر مطلسمة مرصدة بالفلك فإذا جلس الملك للطعام توضع بين يديه، ثم يأمر الملك لكل أحد بما يشتهيه من الشراب من جميع السكر، وغيره من جميع الخمر والشراب والجوارى وأصحاب الطرب يشربون الخمر وغيره لايطلع لكل أحد فى قدحه إلا ما يشتهيه من الشراب»، وفكرة الزاد، نفسها، الذى لاينفد نجدها فى حكاية جودر ابن التاجر عمر وأخويه من حكايات ألف ليلة وليلة[٣٣]؛ حيث نجد خرج المغربى الذى يلبى ما يطلب من ألوان الطعام.

فتوح البهنسا وأدب المغازى والسير

«فتوح البهنسا» قصة تاريخية قصد بها إذكاء الروح الوطنى فى سامعيها، وقد مزج الراوى بين حقائق التاريخ والخرافات ليصنع قصة تتقد بالحماسة والحث على الجهاد. ويرى الأستاذ نوريس[٣٤] أن «فتوح البهنسا» و «سيرة عنترة بن شداد» تعود ان إلى أواخر العصور الوسطى، و أن الأسلوب فى كليهما يشى بذلك، وإذا كان لب القص فى «سيرة عنترة» من المحتمل أن يكون «أيوبياً» من حيث التاريخ أكثر من أن يكون «مملوكياً»، فإنه ليس هناك شئ خاص فى «فتوح البهنسا» يوحى بتاريخ أسبق من ذلك وأن المعركة «فتح البهنسا» التى يتقاسمها القصان (فتوح البهنسا وسيرة عنترة) يبدو أنه ليس لها أساس فى أية رواية تاريخية موثوق بها وذات تاريخ مبكر، وينقل عن ماك مايكل: «يقال إن العرب على أية حال قد اتصلوا بالنوبيين والبجة فى البهنسا (أوكسيرنيخوس)، ولكن القصة ذات قيمة مشكوك فيها».

ويمكننا القول إن نواة قصة فتوح البهنسا تعود إلى زمن فتح العرب لمصر، وإن أحاديث من شاركوا فى الفتح مثل عبدالله بن عمرو بن العاص (مؤسس مدرسة التاريخ الإسلامى المصرى) وغيره كانت هى نواة القصة، ثم اكتملت القصة وتم بناؤها عبر العصور، وكان تمام نضجها فى العصر الأيوبى، فمن المعروف أن الأيوبيين[٣٥] قد اتخذوا من القصص وسيلة لنشر الدعوة إلى قتال الصليبيين، فعينوا القصّاص فى المساجد وفى صفوف الجيش، ليقصوا على الناس أخبار المسلمين الأولين الذين أبلوا بلاءً حسناً فى سبيل نشر الإسلام، فانتصروا على الامبراطوريتين الفارسية والرومانية انتصاراً تاماً، فحطموا الأولى وقضوا عليها قضاءً مبرماً، واقتطعوا من الثانية كل ممتلكاتها فى آسيا وإفريقية، وكان القصاص يذكرون للناس سير الأولين فيشعلون فى القلوب نار الرغبة فى التضحية والذود عن حياض الدين. ويظهر فى أسلوب «فتوح البهنسا» سمات أسلوب كتاب المسلمين فى العصر الأيوبى والذين عمدوا إلى تتبع مثالب خصومهم من الصليبيين، فمن لم يستطع أن ينال من الإفرنج بالسيف نال منهم بالقلم، حتى أن إسم الإفرنج ما كان يذكر إلا مقرونا باللعن، فيقال «الإفرنج لعنهم الله أو خذلهم الله». وفى فتوح البهنسا يذكر الراوى أسماء البطارقة والملوك من الخصوم متبوعة باللعن «وبلغنى أن بها بطريقًا يقال له البطلوس لعنة الله»، «فلما وصل الخبر إلى ملك أهناس من عند بطريقه لعنه الله».

ويزخر مخطوط «فتوح البهنسا» بوصف المعارك الضارية التى نشبت بين العرب وبين أعدائهم من البيزنطيين والقبط


خريطة
مصر الوسطى

وحلفائهم من البجة والسودان راكبى الأفيال. وتتردد فى المخطوط أصداء قصة الفيل ومحاولة ابرهة الأشرم غزو مكة وهدم البيت الحرام، والتى رواها القرآن الكريم فى سورة الفيل «ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل...»، فنجد رواية عن مسيب بن نحبه الغزارى: « ولقد رأينا طيوراً جاءتنا من السماء على قدر النسور، فكان الطير يضرب مخالبه فى عين الكافر فيرميه على الأرض فلم تكن إلا ساعة بعد صلاة العصر حتى ولوا الأدبار وركنوا للفرار».

وإلى جانب المقاتلين من أبطال العرب يبرز المخطوط الدور البطولى للنساء المسلمات: «وقاتلت النساء بالأعمدة والسيوف، فلله در غفيرة بنت غفار الحميرية وسلمى بنت زاهر ونظائرهما من النساء، لقد قاتلن قتالاً شديداً حتى سال الدم على وجوههن، يقلن الله يابنات العرب قاتلوا عن أنفسكم وإلا صرتم ملكاً للسودان والأعلاج فقاتلن قتال الموت».

ويقدم لنا المخطوط الأنواع المختلفة للأسلحة المستخدمة فى القتال وطرق تعبئة الجيوش، فنسمع عن الكردوس: «واقتطع عبدالرحمن بن أبى بكر الصديق رضى الله عنه وعبدالله بن عمر وهاشم بن المرقال كردوساً زها عن ألفى فارس، وغاصوا فى أوساطهم». والكردوس (الجمع كراديس) بقابل «كورتيس» فى اليونانية ومعناها الكتلة أو الكتيبة، وقد قسم الرومان فرق الجيش إلى كراديس فجعلوا الفرقة عشرة كراديس، والكردوس ثلاثة أقسام، وكل قسم فصيلتان عدد رجال كل منهما مئة رجل، وظل نظام الجند الرومانى فى حروبه على هذه الصورة إلى الفتح الإسلامى، ويسمى هذا النظام نظام «التعبية»، ويكون ترتيب الجيش على النحو التالى:

الميمنة المقدمة الميسرة

مكب الجيش

الســـاقة

وتكون التعبية على هذه الصورة خمسة أقسام، ومنها جاءت تسمية الجيش «بالخميس». وقد اقتبس[٣٦] سيف الله المسلول «خالد بن الوليد» أسلوب الكراديس قبل معركة «اليرموك» نتيجة لاستطلاعة الشخصى لقوات الروم قبل أن ينشب القتال، فعبأ جيشه تعبئة لم يعرفها العرب المسلمون من قبل، فى ثلاثين كردوساً، وباشر القتال بهذا الأسلوب فأحرز النصر على الروم فى تلك المعركة الحاسمة.

أما الأسلحة فكانت فى معظمها أسلحة القتال المتلاحم من سيوف ودرق وأعمدة ورماح وكرابيج، إلى جانب القسى والنشاب للرمى عن بعد، كما يبّين المخطوط كيفية هدم أبواب المدن المحاصرة، فقال المرزبان الفارسى عندنا فى بلاد الفرس إذا حاصرنا مدينة ولاقدرنا على فتحها أخذنا هدماً بزيت وكبريت، ووضعناها فى صناديق وتحمله الرجال على أعواد طوال، ورجال يدنونها إلى قريب الباب ويجعلون النار فى الصناديق فتقوم عند وقتها وتهدم الحجر والخشب والحديد».

والحق أن مخطوط «فتوح البهنسا» يعد كنزاً أدبياً وتاريخياً لم يتح لنا فى هذه الدراسة السريعة إلا اغتراف القليل من نفائسه، ومازال يحوى الكثير مما يفيد فى دراسة الأدب الشعبى والدراسات التاريخية والأثرية.

الحواشى

١ ـ نسخة محفوظة بدار الكتب القومية بالقاهرة تحت رقم ٣٥١٢ أدب، مؤلفها محمد بن محمد المعز، نسخها عثمان مظهر يوم الإثنين الموافق ثمانية من شهر شعبان سنة ١٢٦٩هـ، ٩٧ ورقة، وهناك نسخة أخرى بالدار بقلم معتاد بخط فولى بن تونى بن على بن بدر، فرغ من كتابتها فى يوم ٢٧ شعبان سنة ١٢٨٢هـ (ضمن مجموعة من ورقة ١ ـ ٥١)، ١٦ × ٢٣ سم (١٦٥٢٧ز)، انظر: فهرست المخطوطات، تصنيف فؤاد سيد، القسم الثانى (ش ـ ل)، القاهرة، ١٩٦٢.

٢ ـ قصة فتوح البهنسا الغراء، القاهرة، ١٣٨٤هـ (١٩٦٥م)، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده، ٥٦ ص.

٣ ـ معجم المطبوعات العربية والمعربة، يوسف الياس سركيس، القاهرة، د. ت، مجلدان، طبعة مصورة عن الطبعة الأولى، مكتبة الثقافة الدينية.

٤ ـ الواقدى (١٣٠ ـ ٢٠٧هـ): أبو عبدالله محمد بن عمر بن واقد (الأسلمى مولاهم) الواقدى المدنى ـ مولى بنى هاشم، قاضى بغداد، ومن أقدم مؤرخى الإسلام، كان مولده بالمدينة واتصل ببنى العباس فاستقضاه الرشيد والمأمون زمناً طويلاً، صنف كتباً كثيرة عددها ابن النديم صاحب كتاب «الفرست» منها كتاب «المغازى» ومنها كتاب فى فتوح الأمصار ذكره البلاذرى والمسعودى، وهو تأليف أخذته يد الضياع. ومن كتبه المطبوعة: فتح منف والإسكندرية، ليدن ١٢٤١هـ، فتوح الإسلام لبلاد العجم وخراسان، مطبعة المحروسة، القاهرة ١٣٠٩هـ. انظر معجم المطبوعات العربية والمعربة.

٥ ـ لازالت قصة «فتوح البهنسا الغراء» تباع مطبوعة، وتروى شفاها فى الاحتفالات الدينية والموالد التى تقام بالبهنسا.

٦ ـ Norris, H. T.: The futuh al - Bahnasa and its relation to pseudo maghazi and futuh literature. Arabic siyar and western chanson de Geste in the middle Ages.

نوريس، هـ. ت: فتوح البهنسا وعلاقتها بالمغازى الزائفة وأدب الفتوح والسير العربية وأنشودة البطولة الغربية فى العصور الوسطى.

٧ ـ المقرى (.... ٧٥٨هـ = ... ـ ١٣٥٧م) ينسب إلى «مقر» من قرى زاب إفريقية، باحث من الفقهاء والأدباء المتصوفين من علماء المالكية، ولد وتعلم بتلمسان، وخرج منها مع المتوكل أبى عنان (سنة ٧٤٩هـ) إلى مدينة فاس، فولى القضاء فيها وحمدت سيرته وحج، ورحل فى سفارة إلى الأندلس وعاد إلى فاس فتوفى بها ودفن بتلمسان. ولابن مرزوق الحفيد كتاب فى ترجمته سماه «الدور البدرى فى التعريف بالفقيه المقرى». وللمقرى مصنفات منها «القواعد»، مخطوط فى مكتبة شستر بتى (٤٧٤٨) أشتمل على ١٢٠٠ قاعدة، و«الحقائق والرقائق» رسالة مخطوطة فى التصوف فى مكتبة «أدوز» بالسوس، و«المحاضرات»، و«التحف والطرف» و«رحلة المتبتل»، و«إقامة المريدين»، وله نظم جيد أورد «ابن الخطيب» فى «الإحاطة» نماذج منه.

٨ ـ البكرى (.... نحو ٤٢٥٠م) قصصى، قال فيه الذهبى: «واضع القصص التى لم تكن قط»، ونعته بالكذاب الدجال، وقال: «يقرأ له فى سوق الكتبيين كتاب «ضياء الأنوار»، و«رأس الغول» (مطبوع) و«شرالدهر» وكتاب «كلندجة»، و«حصن الدولاب» و«الحصون السبعة وصاحبها هضام بن الجحاف وحروب الامام على معه»، ولم يذكر الذهبى وفاته ولاعصره، وقال شارح مجانى الأدب: «توفى فى أواسط القرن الثالث للهجرة »، ولم يسم مصدره. ومن قصص البكرى أيضا «غزوة الأحزاب» (مطبوع)، و«قصة إسلام الطفيل بن عامر الدوسى، وقد عثر خير الدين الزركلى صاحب قاموس الأعلام للتراجم على مخطوط له مكتوب عليه «هذا كتاب خير الأنوار» أكثره فى السيرة النبوية بأسلوب قصصى أقرب إلى العامية وهو ناقص الآخر، فلعله الكتاب الذى سماه الذهبى «ضياء الأنوار».

٩ ـ دليل الكتب المصرية، ١٩٧٢، نشر شركة تراديكسيم.

١٠ ـ شوقى عطا الله الجمل: التاريخ عند العرب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (تصدر عن جامعة الكويت) العدد ١١، المجلد ٣ ، صيف ١٩٨٣.

١١ ـ شوقى عطا الله الجمل: المرجع السابق ص ٣٢ ـ ٣٣.

١٢ ـ نسخة دار الكتب القومية بالقاهرة رقم ٣٥١٢ أدب.

١٣ ـ خير الدين الزركلى، : الأعلام قاموس تراجم ، مادة البكرى، بيروت، ١٩٨٠.

١٤ ـ حاجى خليفة،: كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون، ج١، ص٣٥٥، طهران مكتبة الإسلامية والجعفرى تبريزى، ط٣، ١٣٧٨هـ، وكتاب تحذير الخواص، مطبوع.

١٥ ـ محمد شفيق غبريال(إشراف) : الموسوعة العربية الميسرة، مادة «البهنسا».

١٦ ـ جاستون فييت، : دائرة المعارف الإسلامية، مادة «البهنسا» المضافة.

١٧ ـ أحمد صالح: الخرائط التاريخية ـ ج١ ـ القاهرة، ١٩١٤، ص١٩، وعنه خريطة مصر الوسطى.

١٨ ـ Ball, john (Dr): egypt in the classical geographers, Cairo, 1942,pp. 132

١٩ ـ ابن دقماق: الانتصار لواسطة الأمصار، بولاق، ١٣٠٩هـ، ج٤، ص١٢٨.

٢٠ ـ ابن إياس الحنفى: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، بولاق، ج٢، ص٢٢٢.

٢١ ـ محمد بن عبد الله بن بطوطة: تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، القاهرة، ١٩٦٦، ص٣٩.

٢٢ ـ Wiet, Gaston: Album du musee Arabe du Caire, 1930, pl. 80

٢٣ ـ د. سعاد ماهر : البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٦٩ ـ ١٧٠.

٢٤ ـ ياقوت الحموى: معجم البلدان، بيروت، ج١، ص٥١٧.

٢٥ ـ جاستون فييت: المرجع السابق، ص٢٩٧.

٢٦ ـ أبوالبقاء عبدالله بن محمد البدرى: نزهة الأنام فى محاسن الشام، القاهرة، ١٣٤١هـ، ص٦.

٢٧ ـ ابن إبراهيم المقدسى الشافعى: الروضتين فى أخبار الدولتين، ج٢، ص٥٦.

٢٨ ـ هـ. ت نوريس: المرجع السابق، ص٥.

٢٩ ـ إبراهيم كامل أحمد: حول مفهوم علم الآثار والحفائر الأثرية عند المسلمين فى العصور الوسطى، ص٢٥، نشرة دار الآثار الإسلامية، العدد ١٩ الكويت، نوفمبر ١٩٨٨.

٣٠ ـ الموسوعة المصرية: تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول ـ الجزء الأول ، ص٣٥١ ـ ٣٥٢.

٣١ ـ وهيب كامل، (مترجم) : هيرودوت فى مصر، ص١٢١ ـ ١٢٢.

٣٢ ـ د. عبدالحميد يونس، عبدالحميد : معجم الفولكلور، ص١٣٥.

٣٣ ـ ألف ليلةوليلة، ج٣، ص١٨٤، طبعة صبيح

٣٤ ـ هـ .ت.نوريس، : المرجع السابق، ص.١.

٣٥ ـ محمد سيد كيلانى، : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام، القاهرة، ص١٣٤.

٣٦ ـ محمود شيت خطاب، (اللواء الركن) : العسكرية العربية الإسلامية، ص١٤٣.

ببليوجرافيا التراث الشعبى
قوائم الأدب الشعبى
فى
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام
١٩٦٨
(٢)

د. إبراهيم أحمد شعلان

قصص وحكايات وسير شعبية وأساطير

فهرس عام/ مطبوع

شهرزاد فى ليالى ألف ليلة وليلة

يصدرها مكتب المراسلات الدولية بالاشتراك مع دار الثقافة، بيروت، أربعة أجزاء (١ ـ ٤) بيروت، ١٩٥٣م ـ ١٩٥٥م.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سنوحى المصرى

ميكاو التارى، دار لاياترى للطبع والنشر، القاهرة، ص ٢٢٦

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سنوحى «قصة مصرية»

محمد عوض محمد، العدد (١٢) سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٣م، ص ١٤٨ .

ـ ست نسخ كالسابقة

* * *

فهرس عام / مطبوع

السندباد البحرى

ترجمه عن الإنجليزية: أنيس حبيب، أسيوط، ص ٤٧.

* * *

فهرس عام / مطبوع

درر من ألف ليلة وليلة

حسن محمد جوهر وأمين أحمد العطار، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ١١٣.

* * *

فهرس عام / مطبوع

درر الحكايات والفكاهات

محمد حسن الأعظمى، بيروت، ١٩٥٠م، ص ١٥٩

ـ نسختان كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

جميل بثينة

عباس محمود العقاد، العدد (١٣) سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٤م، ص ١٥٢ .

- ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جميل بثينة

العدد (٥٧) سلسلة «مناهل الأدب العربى»، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥٤م.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جحا فى بلاد الجن

سلسلة مكتبة الكيلانى، كامل الكيلانى، مطبعة حجازى، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ١٠٣.

- خمس نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

أيوب النبى الصابر

كمال عطا الله وغبريال عوض الله، القاهرة، ١٩٥١ م، ص ٠٤٥

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكايات فارسية

ترجمة: يحيى الخشاب، دار الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ١٩٦.

- ثلاث نسخ كالسابقة

* * *

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة

صححها : أنطون صالحانى اليسوعى

خمسة أجزاء، بيروت.

- نسختان كالسابقة، القاهرة، ١٩٢٧ م، ١٩٣٨ م.

- الجزء الرابع من نسخة كالسابقة فى المجلد، ط ثانية، ١٩٠٩م.

* * *

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة

مراجعة : سعيد جودة السحار، ثمانية أجزاء، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٥ م .

- نسختان كالسابقة .

- نسخة رابعة من الجزءين الأول والثانى .

* * *

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة

حسن جوهر ومحمد أحمد برانق، ثمانية أجزاء، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢م ، ١٩٥٥م .

- نسختان كالسابقة .

- نسخة رابعة من الجزء الأول والسابع والثامن .

* * *

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة

د . سهير القلماوى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٣م، ص٣٢٠ . - خمس نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

ألف ليلة وليلة الجديدة

عبد الرحمن الخميسى، مجموعتان، القاهرة، ١٩٤٨ م.

- ثلاث نسخ كالسابقة .

- نسخة خامسة من المجموعة الثانية .

* * *

فهرس عام / مطبوع

أبو زيد الهلالى

محمد فهمى عبد اللطيف، العدد (٤٧) سلسلة « اقرأ»، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٤٦ م، ص ١٢٨ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

أبو زيد السروجى: الأديب المحتال بالثوبين والعكازة والجراب

إبراهيم جمعة، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٤٩م، ص ١٠٣

- خمس نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام / مطبوع

أبو الحسن المغفل أو رواية هارون الرشيد

مارون النقاش، ضمن مجموعة، بيروت، ١٨٦٩م، ص ١٠٨ - ٢٧٢ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

إبليس يغنى

صلاح الدين المنجد، دمشق، ١٩٤٣، ص ١٣٥

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

آلام جحا

محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ١٦٥ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

نديم الأديب

أحمد سعيد البغدادى الحسينى الجيلانى، كان موجوداً ١٣١٤هـ، وهى مجموعة من النظم والنثر فى الآداب والمواعظ والتواريخ والحكمة والتراجم والفكاهات والغراميات والعوائد، رتبها على عشرة أقسام، كل قسم فى عشر حكايات، وكل حكاية فى موضوع مستقل،

طبع الشرقية، مصر، ١٣١٤هـ.

ـ نسخة أخرى كالسابقة .

* * *

فهرس عام / مطبوع ـ

المجنون: أمثاله وأشعاره

جملة قصص وحكايات على لسان مجنون، وضعها بالإنجليزية: جبران خليل جبران، الموجود ١٣٤٥هـ، تعريب:أنطونيوس بشير، طبع الهلال، مصر، ١٩٢٤ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكايات ولطائف أدبية

منقولة من كتاب الأعلام للقرطبى وغيره، كتب ١٠٩٣هـ. ضمن مجموعة مخطوطة .

* * *

فهرس عام / مطبوع

جامع الفنون وسلوة المحزون

نجم الدين أحمد بن حمدان الحنبلى، ت ٦٩٥هـ.

قال فى أوله: هذا كتاب يتصرف فيه الناظر بين هزل ورقيق وجزل مما أظهرت الحكمة الإلهية من عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ومنافع الحيوانات والنباتات وملح الأخبار والحكايات..... إلخ .

ـ رتبه على مقالات وأبواب وفصول.

ـ نسخة فى مجلد ، مخطوطة ، كتبت ١٣٥١هـ عن النسخة الفوتوغرافية بدار الكتب، ٤٢٨٢ أدب، ١٥٥ ورقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

وردة

استخرجها من الآثار المصرية القديمة وأوراق البردى الأثرى چورج إيبرس أو هبرس الألمانى ١٨٧٦م، ونقلها إلى العربية محمد مسعود.

رواية أدبية أخلاقية تاريخية اجتماعية سياسية وعمرانية تمثل أخلاق وعادات المصريين فى عهد رعمسيس للثانى أحد ملوك الأسرة التاسعة عشر بمصر، ابتدأ تأليفها ١٨٧٦م، ورتبها على فصول.

ـ جزءان، طبعة ثانية، القاهرة، ١٩١٢م، بها ترقيع وتقطيع وفى أولها مقدمة لخليل مطران.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

نجاح السيد غندور وخيانة الأسطى طرطور والصنعة حكمت

عبد الفتاح المصرى

حكاية فكاهية تجارية قضائية اجتماعية، طبع حجر، القاهرة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

نابغة المحتالين أو حافظ نجيب

جورج طنوس

يتضمن كثيراً من نوادرحافظ نجيب وحيله الغريبة وحكاياته المدهشة العجيبة كتبها وهو نزيل سجن الحضرة بالإسكندرية قبل الحكم عليه فى حادثته مع الكاتبة الكسندرا أفرينو صاحبة مجلة «أنيس الجليس»،

طبع القاهرة، بها ترقيع وتقطيع.

* * *

فهرس عام / مطبوع

الملك والثعبان

جمع: فلورنس جَروف،

يشتمل على ثلاث حكايات وقصيدة: الأولى: الملك والثعبان، والثانية: حديث مدينة أم الأمصار وسيدةالأقطار، والثالثة: حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد.

مأخوذة بالزنكوغراف، طبع باريس، ١٨٨٨م، ومعها مقدمة بالإنجليزية للجامع السابق.

* * *

فهرس عام / مطبوع

المغرب المطرب

اقتطفه المسيو كارل لاندبرج من حكايات أندرش، وهو كتاب فكاهى يتضمن كثيراً من الحكايات المتنوعة الأطراف المروية بطرق شتى على ألسنة الأمهات والأولاد والحيوانات والملوك والسلاطين ، ختمه مترجمه بجملة من تاريخ مملكة اسوج وأخبار مملكتى نروج والدانمرك ورتبه على حكايات.

الموجود منه الجزء الأول، وينتهى بالحكاية الخامسة؛ بيروت، ١٢٥٥هـ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

مائة ليلة وليلة

لم يعلم جامعها، وهو كتاب أدبى فكاهى أخلاقى، يتضمن مائة حكاية وحكاية قصصية فى الأحاديث المستظرفة الشرقية والهندية والفارسية على أسلوب كتاب «ألف ليلة وليلة»، وهى مرتبة على مائة ليلة وليلة، طبع القاهرة .

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

مائة حكاية وحكاية

نخلة قلقاط ، الموجود منها الجزء الأول، ويشتمل على ثلاث حكايات، بيروت، ١٨٧٩م.

* * *

فهرس عام / مطبوع

لايس القرنتيه ملكة الجمال

نقلها إلى العربية شاكر شقير ويوسف أطوًا. رواية أدبية تاريخية قصصية تتضمن قصص لايس فاتنة الحكماء، أخذت أخبارها من خطوط قديمة العهد، وجدت فى دير ميفاسيلون فى المورة فى بلاد اليونان، القاهرة.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

ظرائف فكاهات فى أربع حكايات

طبعها الأب أنطون صالحانى اليسوعى. وهى أربع قصص أدبية وضعت للتهذيب والتثقيف بما اشتملت عليه من حكم ونصائح مفيدة مسبوكة فى قالب الحكايات، ظاهرها الهزل وباطنها الجد ، مأخوذة من بعض الكتب الفارسية على نسق كتاب «ألف ليلة وليلة»،

طبع الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٨٠ م.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكاية باسم الحداد، وماجرى له مع هارون الرشيد

لم يعلم مؤلفها، طبع ليدن ١٨٨٨م، صححها ووضع لها ترجمة بالفرنسية وشرح الكلمات الغريبة: كارل لوده لندبرج.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكاية أنيس الجليس، وتسمى: قصة أنيس الجليس وماجرى لها مع على نور الدين بن الوزير، وهى منقولة من «ألف ليلة وليلة».

طبع باريس، ١٨٤٦، معها ترجمتها و بعض ملاحظات عليها بالفرنسية للأستاذ كازمريسكى

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

ـ نسخة أخرى ، طبع حجر، القاهرة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكاية الأربعة الذين ملكوا الدنيا، اثنان مؤمنان واثنان كافران، أما المؤمنان فهما نبى الله سليمان والإسكندر ذو القرنين عليهما السلام، وأما الكافران فهما: فرعون والنمرود، طبع حجر، القاهرة ١٢٩٩هـ، يليها حكاية مدينة النحاس وهى من الخرافات.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة

* * *

فهرس عام / مطبوع

سلامة القسّ

على أحمد باكثير،

مطبعة مصر، القاهرة، ص ١٣٢ .

ـ نسختان كالسابقة.

ـ نسخة رابعة، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥١م، ص ١٣٠ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

زنوبيا ملكة تدمر

محمد فريد أبو حديد، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤١م، ص ٣٥٥ .

ـ أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حى بن يقظان

لابن سينا وابن طفيل والسهروردى، تحقيق وتعليق: أحمد أمين،

العدد (٨١) من «ذخائر العرب»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ١٣٨ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

أنطونى وكليوباترا

وليم شكسبير، ترجمة: محمد عوض إبراهيم

القاهرة، ١٩٤٥م، ص ١٨٢ .

ـ ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

أبو الفوارس عنترة بن شداد

محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٧ .

ـ خمس نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

يوسف الصديق

محمود أبو النجاة، دمنهور، ص ١٦٠ .

ـ نسخة كالسابقة .

* * *

فهرس عام / مطبوع

المصرى، دنيا سنوحى

تأليف: مايكاولتارى، ترجمة: حامد القصبى،

الجزء الأول، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٤٠٠ .

ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصة قمر الزمان

ابن التاجر عبد الرحمن وماجرى له من العشق والغرام مع محبوبته،

مكتبة المثنى، القاهرة ١٩٤٧ م ، ص ٤٧ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصة الزير سالم الكبرى

أبو ليلى المهلهل، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٥١ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصة التاجر على نور الدين المصرى وما جرى له مع جاريته مريم الزنارية بنت ملك الفرنجة

إصدار عثمان عبد الرازق، القاهرة ١٠٤٣ هـ ، ص ٧١ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصص الأنبياء الأولين، قابيل وهابيل

محمد لبيب البوهى

نسخة فى مجلد، القاهرة، ص ٦٣ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

القصص الحيوانى وكتاب «كليلة ودمنة» فى الآداب الشرقية والغربية

حامد عبد القادر، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٦٨ .

ـ نسختان كالسابقة.

***

فهرس عام / مطبوع

قابيل وهابيل

سيد قطب وعبد الحميد جودة السحار

سلسلة «القصص الدينى» ، الحلقة الأولى

دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٥٣م، ص ١٦ .

ـ نسختان كالسابقة.

***

فهرس عام / مطبوع

سيرة عنترة بن شداد بن معاوية بن قراد العبسى أحد بنى مخزوم بن ربيعة بن مالك بن قطيعة بن عيسى العبسى المعروفة بالسيرة الحجازية.

يوسف بن إسماعيل المصرى.

اثنان وثلاثون جزءاً ينقصها الجزء الثالث والرابع، فى خمسة عشر مجلداً، القاهرة ١٢٨٣ هـ ، ١٢٨٦ هـ.

* * *

فهرس عام / مطبوع

أبو الفوارس عنترة بن شداد

محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٧ .

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

سيرة عنترة بن شداد بن معاوية بن قراد العبسى

اثنان وثلاثون جزءاً فى أربعة مجلدات، طبع ١٢٨٣ هـ.

ـ نسخة أخرى فى أربع مجلدات ١٣٠٦ هـ .

ـ نسخة أخرى فى خمس مجلدات ١٣٣١ هـ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

منتخبات من سيرة عنترة بن شداد العبسى المكنى بأبى الفوارس المتوفى قتيلاً قبل ظهورالإسلام بسبع سنين.

لم يعلم جامعها

طبع إدارة المجلة الفرنسية، باريس ١٨٤١ م. وفى أولها ترجمة عنترة باللغة الفرنسية، عنى بنشرها وترجمتها إدارة المجلة المتقدمة، فى شهر يولية ١٨٣٠ م.

* * *

فهرس عام / مطبوع

عنترة بن شداد

حسن جوهر ومحمد أحمد برانق وأمين أحمد العطار .

ثلاثة أجزاء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥ م .

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

عنترة بن شداد

محمد فريد أبو حديد، العدد (٤٣) سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦ م، ص ١٤٤ .

ـ ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

عجيب وغريب وما جرى لهما

لم يعلم مؤلفه

القاهرة، ١٣٠٤ هـ ، ص ٨٣ .

* * *

without any modification or commentry except for a few explanations of the unfamiliar words.

Mohamed Fathy Essonousy presents a collection of 30 common proverbs in the region of the North-Western Coast in Egypt. The commentry defined the specific usage of each proverb and explained the unfamiliar words.

In the field of folkloric plastic studies and the materialistic culture, Dr Hany Gaber presents a study about the traditional architecture and the influence of the personal type and character in creating a specific contemporary national style of architecture. The article maintains that the traditional architecture is a product of an interaction between knowldge, experience and continuous experimentation, as well as the ever increasing living and security requirements. The traditional architecture, in the writer's view, with its local materials and its special interaction between solids and voids accentuate the harmonious nature of the local architecture and unite it with the environment.

In a study about costumes in the New Valley – one of the studies presented in the First Folklore Symposium (we plan to publish the rest of them in the following issues) – Ibrahim Hosain describes and analyses the distinctive type of those costumes and their characteristic decorative ornaments and exopses their function and asthetic values.

Ibrahim Helmy reviewed thoroughly the proceedings of and the papers presented at the First National Folkore Symposium, organized by the Supreme Council of Culture from 17 - 22 Decembre 1994, along with the accampaning folk shows and side meetings.

In the library section, Ibrahim Kamel reviews Mohamed ibn Mohamed ibn Al-Mo'iz "*The Glarious victories of Al-Bahnasa*", and sheds light on the life of the author.

The journal proceeds to publish anthor part of the folklore bibliography of Dr Ibrahim Shalan , which offers to researchers a huge number of references and documents which would be of great help to them in their work.

Finally, the journal, being a fruit of collective work, invites with pleasure once again all specialists and those who are interested in the folkloric studies to contribnte material. Such collective efforts are always needed to reveal the characteristics of folk creativity which constitute a living kind of art in its cultvral contexture.

the significant changes and developments generated by the new communication technology and the expected scientific advancement in the coming century.

The writer, finally, raises a last question: should we expect to develop a multi-national folklore. This study, when presented to the First Folklore Seminar, raised other questions and debatesd, that require a special seminar on the future of folklore in a changing world.

In a lengthy study about the relationship between the medical traditions attributed to Prophet Mohamed, modern medicine and folk medicine, Dr Mohamed Ragab El-Naggar sought to define the true nature of those traditions.The article approaches the subject in an impartially scientific spirit and reached the coclusion that these medical traditions of Prorhet Mohamed are a kind of folk medicine that respect the precepts of Islam and avoid the indecent practices of sorcery and witchcraft. The article underlines as well the important effect of faith in curing some psychosomatic ailments. This spiritual effect is a significant distinction between those types of the folkloric medical traditions.

In an article about Wahb ibn Monbeh, Dr Morsi El-Sabagh studies the life of that imminent Medieval scholar who ranks among the pioneering researchers in both fields of social and folklore studies.

Dr Walid Monir chose an ancient text from an old book about love tragedies,"*Masri' El-Oshaq*" or "*Lovers' Deaths* ". He tackles that text through an analytical study based on three levels: wonder, humour and wisdom.At the end of the article Dr Walid explores the question of how the folkloric imagination philosophizes life, and how it unites different levels of existence into a joint structure. In a special study of the ceremonial burning of dolls in the Carnival of Valencia, Dr Tala't Shahin monitor this fantastic tradition which takes place at the midnight of the 19th March every year.

Anothor study focuses on a certain folk game in the Egyptian countryside – "Is the Waterbuffalo still a Mother?". The study aimed at exploring the significant role of this game, which is played by boys and girls together, in the social upbringing of the child.

Ibrahim hafez publishes a folk tale, " the Beauty and the seven Grooms" – a text collected from an old story-teller, Om Essaid Yasin, a peasant woman from Abu Zahir Villege, Shebin, Daqaheyah. The text is published in row

He made from *El-Funun El-Shaabia* a school of art, where many young artists were apprenticed at his hand. More recently, Mohamed Qoteb, a well-known painter and a faithful disciple of Abdel-Salam Sheri, joined him in an effort to produce this periodical in the best possible shape that is worthy of its important cultural content and message.

From its very beginning, this journal has opened the door to all cultural tendencies related to folklore. Its articles tacle wide range of folkloric creativity in and outside Egypt.

It is intented to dedicate a special issue to celebrate the thirtieth anniversary with the aid of the Folklore Committee (c.c.) of the Supreme Council of Culture.The C.C. raporteur, Farouq Khorshid, has set up a sub-committee entrusted with the task of planning and recommending ideas for the celebratien of the anniversary.

This issue contains an article by Farouq Kharsbid,"Welcome to the Thirtieth Anniversary", as a prelude to the intended celebration, and as a personal gesture of happiness on the part of Farouq Khorshid for the nonstop continuation of this periodical, which has contributed much to the folkloric studies: defining conceptions; coinage of terminology; raising cultural and artistic issues relevant to our heritage and traditions.

This issue also contains a translation of an article, which was first published in 1966 in the annual journal,"*Polish Ethnography* " by the Polish orientalist Teresa Pfabe, in which she reviewed the first issue of this periodical, that had appeared in January1965.

Mostapha Sha'ban presents an overview of the contents of *El-Funun El-Shaabia* over the past thirty years, followed by a brief bibliographical analysis of its material.

In this issue, the journal begins with a study of Dr Ahmed Aly Morsi about the folklore and culture in the future , focusing on the question of terminology. The article highlights the need of a national project that would protect our national identity and culture. The writer underlines the fact that any effort to visualize the future requires a critical approach in studing our heritage in general.

The article raises important questions concerning the position of local cultures within the universal framework of modern culture in the light of

This Issue

This issue marks the thirtieth anniversary of the journal (January 1965). They were years of hard work and perseverance. Our aim was to establish a genuine intellectual organ in the contemporary Arab and Egyptian arena.This issue brings me back to those old days when we were a group of young researchers motivated by ambition to prove our ability and by a sense of responsability towards our Arab and Egyptian culture.We were aware of our duty to reveal the values and characteristics of our thousand-year-old traditions which constitute a part of the wider circle of world cultures and which have absorbed over the years various traditions from other cultures through a process of cultural interaction – a fact that highlights the unity of knowldge.

We used to meet in a villa at 4 Shagrat Eddor St., in the heart of the beautiful island of Zamalek. This small group of young researchers was led by a prominent scholar, Dr Abdel-Hamid Yunis. Not only was he well-versed in the Arab folkloric studies, but also he was a prominent figure in the Arab movement of Enlightment. In the light of the then emerging nationalist tendency, he could perceive the vital role that would be played by the Arab folk literature in melting the whole Arab world in a cultural and emotional unity. Through this journal, he souht to prepare a new generation of folkloric researchers, who could pursue such a noble message.The design and lay-out of the new journasl were entrusted to Abdel Salam Sherif, a prominent artist, who has efficiently undertaken this task up until now.

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 46, January - March, 1995.

● **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 او شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للافراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وامريكا واوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

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