الفنون الشعبيّة



عدد ٤٧

ابريل - يونيه 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
ا. د. سمير سرحان

الإشراف الفنى:
أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:
أ. حسن سرور

رئيس التحرير:
ا. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:
أ. صفوت كمال

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



فهرس

الموضوع	الصفحة
● هذا العـدد	٣
● المأثورات الشعبية والإبداع الفنى صفوت كمال	٧
● قراءة جديدة فى الليالى: الليلة الواحدة بعد الألف فاروق خورشيد	٢١
● المربعات السحرية فى التراث العربى بين العلم والخرافة د. سليمان محمود	٣١
● حرز تاج الملك الأندزون إبراهيم كامل أحمد	٥٢
● مفهوم الحكاية الشعبية ڤالتراود ڤولر ماتياس ڤولر ترجمة : أحمد عمار	٦٥
● نظرة إلى التراث الشفهى فى إفريقيا السوداء چال شوڤرييه ترجمة : نورا أمين	٧٥
● حكاية شعبية هندية أ . ك . رمانوجان ترجمة : رأفت الدويرى	٨٣
● تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان د. سلمى عبد العزيز	٨٦
● الفنان على متولى والتشكيل بالمعادن د. مصطفى عبد الرحيم	٩٥
ـ جولة الفنون الشعبية:	
● خطورة المزج فى الموسيقى العربية د. فوزى محمد الشامى	١٠٦
● الإبداع الموسيقى فى مصر مديحة أبو زيد	١٠٩
● أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء فى سوريا هالة كمال	١١٧
● تطويع الزخارف النوبية نادية السنوسى	١٢٤
ـ مكتبة الفنون الشعبية:	
● التراث الشعبى فى مسرح جون ميلنجتون سينج عبد الغنى داود	١٣٠
● ببليوجرافيا التراث الشعبى د. إبراهيم أحمد شعلان	١٣٨
● THIS ISSUE	١٥٠

العدد ٤٧ إبريل ـ يونية ١٩٩٥

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
أ . د . سلمى عبد العزيز
أ . ناهد شاكر
أ . صدقى حلمى محمد

● صورتا الغلاف
للفنان الراحل على متولى

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ /١٩٨٨

هذا العدد

يستهل هذا العدد بدراسة «**المأثورات الشعبية والإبداع الفنى**» للأستاذ صفوت كمال، الذى يتفحص فيها هذه العلاقة الجدلية؛ علاقة التأثير والتأثر، بين الذاتية الفردية والذاتية الجماعية فى الإبداع الفنى. هذه الدراسة تثير من القضايا والإشكاليات مايتجاوز دوائر الإجابة الجاهزة والأحكام القطعية المتسرعة والسهلة؛ فالسؤال: ما الفن؟ ليس له جواب قط.... ومع آرائه حول فكرة التواصل الثقافى، الذى يدعو إليها منذ ثلاثين عاماً، يدعونا إلى النظر: «فالفن كفن ليس سوى فن، وهو ليس ما هو ليس بفن»؛ ذلك من خلال الموسيقى والأدب... والثقافة المادية، وأيضاً، قدرة الإنسان الفنان على التعبير الصادق عن ماهو تصور ذهنى وإدراك حسى؛ لأن الفن، فى مستوى ما، هو وسيلة «للرؤية»، وفى مستوى آخر، سجل للجمال.

وعلى ذلك: فإن «عملية الإبداع الشعبى فى حد ذاتها، باعتبارها إبداعاً، لابد أن تخضع لقواعد الإبداع الفنى، من حيث مراعاة القيم الجمالية (باعتبارها فناً) فى هذا الإبداع، فليس كل عمل شعبى فن، كما أنه ليس كل إبداع فنى أبدعه فرد ما وشاع وانتشر وظل معروفاً صاحبه، هو فن شعبى، مع ملاحظة أن الفن الشعبى وإن كان مجهول المؤلف وله خصوصياته الجمالية التى تميزه وتحدد معالمه وتوضح وظيفته فإن هذا الفن الشعبى المجهول المؤلف، هو فى واقعه التاريخى والإبداعى، فى الوقت نفسه، إبداع فرد ما... وفور لحظة الإبداع، تبنى أبناء المجتمع هذا الإبداع وتناقلوه، ويمكن أن يكونوا قد أدخلوا عليه بعض التعديلات أو التبديلات أو التغييرات، بما يتوافق مع هواهم، وذوقهم هم، حتى وإن كان الفنان «الأصلى» الذى ابتدعه... ابتدعه على نمط مايتوافق مع ذوق وفكر الجماعة التى أبدع هذا الفن من أجلهم؛ معبراً به عن احتياجاتهم الفنية أكثر من كونه تعبيراً عن ذاتيته ورؤيته الجمالية للحياة...». هذا التصور يحتاج إلى مناقشات كثيرة، بوضعه مفهوم «الإبداع الشعبى» موضعاً للبحث ومدخلاً لتناول المأثورات الشعبية.

تلى هذه الدراسة، دراسة الأستاذ فاروق خورشيد: «**قراءة جديدة فى الليالى ـ الليلة الواحدة بعد الألف**» دعوة لنقرأ من جديد، بفهم جديد، بعيداً عما استقر فى بعض القراءات. يقرأ الأستاذ فاروق خورشيد حكاية «معروف الإسكافى» المصرى، آخر حكايات الليالى، قراءة مقارنة لكثير من العناصر، فى عالم شهريار وعالم معروف، زوجة شهريار (الخائنة) وزوجة معروف (المتسلطة)، شهر زاد وابنة الملك زوج معروف، ابن معروف صاحب السيف وأبناء شهر زاد الثلاثة، قطع رأس فاطمة العرة، ودخول خدم شهر زاد بأولادها الثلاثة من شهريار. وانتهت حكاية «معروف الإسكافى» مع نهاية «الليالى» عين عيون تراثنا الشعبى الأدبى.

إذن، نحن مع قراءة فنية، مضمونية تؤكد على عدة رسائل: الرسالة الاجتماعية؛ إذ تصر القصة على هزيمة الكذب والاحتيال، وتصر على انتصار صفاء النفس والكرم. والرسالة السياسية؛ فالمدينة عالمان؛ عالم الطيبة والعرق وعالم الغنى والخداع.. ومصر المحروسة هى هذان العالمان معاً، ولكن الذى يجمعهما، دائماً، هو الطيبة والكرم والعمل والنية السليمة.. أما الرسالة الثالثة فهى الرؤية الفنية فى المقابلة بين قصة معروف وقصة الليالى داخل إطار من الحدث الدرامى.

وننتقل إلى الدراسة التى يقدمها الدكتور سليمان محمود بعنوان: «**المربعات السحرية فى التراث العربى بين العلم والخرافة**»، والتى تناقش ظاهرة متميزة من الممارسات الشعبية ذات طقوس خاصة فى إطار مايعرف بالسحر الشعبى، هنا، «ينبغى أن ننظر إليها من خلال قوانينها الخاصة؛ فالأطروحة تقوم على عنصر الكتابة بوصفها قوة غيبية، ترتبط حروفياً بمقادير كمية أو بقيم عددية؛ وتقوم على وحدة المربع باعتباره وعاءً سحرياً».

وينطلق الدكتور سليمان محمود من تصور جيمس فريزر عن جذور العلم التى تمتد إلى سخافات السحر، بدءاً من الفلسفة الفيثاغورية، وأقوال أنبا وقليس وكتابات أفلاطون إلى إسهام الفكر الإسلامى؛ الوريث المباشر لعلوم القدماء، ودور ثابت بن قرة، وإخوان الصفاء إلى المربع القيدى، ونصل، معاً، للإسهام العربى مع عدد من الفلاسفة العرب: ابن سينا، السهروردى، محمد الغزالى. أما بنية الظاهرة، المربعات السحرية، فيتناولها د. محمود من خلال كثير من العناصر المكونة لها: المربعات السحرية وطبائعها، حساب الجمل، الأعداد المتحابة، طبائع الحروف والأنفس، المربعات السحرية (الأوفاق) فى مجال السحر الشعبى سواء أكان الوفق ثلاثياً أو رباعياً من منظور الوظيفة تارة والغاية تارة أخرى.

يلى هذه الدراسة مقال بعنوان «**حرز تاج الملك الأندزون، امتزاج الحكاية الشعبية بالاعتقاد فى الحرز**» للأستاذ إبراهيم كامل أحمد مع نشر نص الحرز، والمقال تعليق عليه؛ حيث يوضح آليات القص الشعبى داخل النص المنشور ـ لأول مرة تنشر دورية متخصصة نصاً لحرز ـ ويحدد المقال، فيما يحدد، الفترة الزمنية التى أعد فيها هذا الحرز.

ولما كانت عناية المجلة بالنصوص التى تكون المكتبة الفولكلورية العالمية ضرورة؛ فقد بدأنا فى ترجمة كتاب «**كان ياماكان... الحكاية الشعبية المصورة**» للأخوين ڤولر. وفى هذا العدد ننشر الفصل الأول من الكتاب المعنون بـ «**مفهوم الحكاية الشعبية**»، قام على نقله عن الألمانية الأديب الراحل أحمد عمار. يرى الأخوان: «إن التوجه نحو الحكاية الشعبية وعالمها لايعنى الهروب من الواقع والحقيقة؛ فالحكاية الشعبية تقوم، فى حقيقة الأمر، بالإشارة إلى «أوقات مضت»، ولكنها دائماً ماتتناول أمنيات ومصاعب الواقع الذى نعيشه، وتصبو، فى كثير من الأحيان، إلى المستقبل؛ فالحكاية الشعبية تستطيع أن تبنى الجسور عبر الزمان والمكان».

وفى هذا الفصل للأخوين ڤولر مناقشة لخصائص الحكاية الشعبية، وأشكال الحكايات الشعبية: الحكاية الشعبية الأسطورية، الحكاية الشعبية عن الحيوانات، والتى تتعلق بالسحر وموضوعاته، والهزلية، والقصصية، كما تقدم مصطلح «الموتيف» باعتباره مصطلحاً مفتاحاً فى مجال درس الحكاية الشعبية. ويرى الأخوان أن: «الموتيفات هى أحجار بناء الحكاية، وتعد أصغر الوحدات داخل الحدث، وفى الغالب ترتبط الموتيفات ببعضها البعض. وهذا الترابط فى الموتيفات هو الذى يصنع تسلسل الأحداث داخل الحكاية مما يكفل للحكاية الشعبية أن تبقى متوازنة عبر مئات السنين».

وعن الفرنسية تقدم الأستاذة نورا أمين، للكاتب جاك شوڤرييه، الفصل السابع من كتابه «**الأدب الزنجى**» تحت عنوان «**نظرة إلى التراث الشفهى فى إفريقيا السوداء**». يعالج هذا الفصل ظروف الانتقال أو مايطلق عليه «وقت الحكى»، ويتساءل متى تكون اللحظة مناسبة ـ فى الواقع ـ لانتقال التراث الشفاهى... إذا أخذنا فى الاعتبار، أيضاً، المزاج الإفريقى المائل بشدة إلى التجمعات الاجتماعية.. ماعلاقة الراوى بالجمهور، وضع الراوى/ قضية الأداء؛ هذه العلاقة القائمة دوماً على الأصالة على حد تعبير ليڤى شتراوس.

وعن الإنجليزية ينقل لنا المسرحى رأفت الدويرى نص حكاية شعبية هندية، أعاد صياغتها بالإنجليزية أ.ك. رمانوجان بعنوان «**الأمير الذى تزوج نصفه الأيسر**»، وهو نص يتساءل: ما المرأة... ماالحب من زاوية خاصة، ربما، تختلف عن تصوراتنا للمرأة والحب....

وتقدم الدكتورة سلمى عبد العزيز دراسة بعنوان «**تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية**»؛ وهى الجزء الأول من دراسة تحمل العنوان نفسه.. وبعد مقدمة الدراسة تقول د. سلمى: «ثمة بنائية جمالية فى النصوص التشكيلية يصعب تحديد اتجاهها الفنى ومذهبها التعبيرى؛ فهى «توليفة» مركبة من اتجاهات شتى، ومن خبرات متنوعة، ومن انعكاسات لحاجات متعددة سواء أصورها الفنان الشعبى بوعى أم بتلقائية بوصفها مردوداً تراثياً يعيشه الفنان الشعبى، وإن كان يمكن القول بالتحديد والوضوح: إن النصوص التشكيلية لها تمددات بين الوعى واللاوعى فى التصور والتنفيذ، وهذه التمددات ماهى إلا كثافة الاتجاهات والخبرات والتقنية الحرفية لها، وتتحرك جميعها داخل العناصر التشكيلية، لتكشف مافى الوعى، وتطرح مافى اللاوعى على مساحة العمل الفنى». من هذه التصورات والمداخلات تقدم د. سلمى عبد العزيز قراءة تحليلية للنصوص المتعددة المرئية التى تعتمد على الرسم بقرية «سلوه» بمدينة كوم امبو بمحافظة أسوان، والتى تمتاز بتوافر هذه النوعية من الفن الجدارى ذى الطبيعة المرتبطة بالحياة اليومية ومايرتبط بها من عادات واحتفاليات ومعتقدات.

بعد هذه الدراسة يقدم د. مصطفى عبد الرحيم مقاله «**الفنان على متولى والتشكيل بالمعادن**»، فيبدأ بعمل تعريف بالفنان الراحل على متولى (١٩٢٢ ـ ١٩٩٥): الميلاد، النشأة، التعليم، الثقافة والمعارف، المعارض، ثم يقدم قراءة لبعض أعماله تبرز أسلوب الفنان واتجاهه وقدرات التعامل مع الخامة.

ويتناول د. مصطفى عبد الرحيم استخدام الفنان عناصر ووحدات زخرفية وطبيعية على صلة وثيقة بالحضارة المصرية والإسلامية والشعبية، ولكن هذه العناصر صاغها صياغة جديدة فى وظيفة جديدة: الأسماك، الكتابة، الطائر، الجبل...

واختتم د. مصطفى عبد الرحيم مقاله ببعض من شهادات د. أسامة الباز، ود. محمد محمود الجوهرى، ود. عماد علام، ود. سعيد خطاب، ود. حسين الجبالى، ود. طه حسين.

وجولة الفنون الشعبية، فى هذا العدد، تبدأ بعرض د. فوزى محمد الشامى **لفاعليات المؤتمر الثالث عشر للمجمع الموسيقى العربى للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية والذى عقد بمدينة «دمشق»**. وتعرض مديحة أبو زيد لندوة «**الإبداع الموسيقى فى مصر**»، والتى قام عليها المجلس الأعلى للثقافة، ثم تعرض الأستاذة هالة كمال لرسالة ماچستير عنوانها «**أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء فى سوريا أثناء الحكم العثمانى للباحثة** نهال محمود النفورى من سوريا. وتقدم الأستاذة نادية السنوسى رسالة ماچستير أخرى حول «**تطويع الزخارف النوبية فى العمارة وأطباق الخوص لتلائم أسلوب الطباعة فى التربية الفنية**» من إعداد الباحثة ناهد شاكر محمد سليمان لنيل درجة الماچستير.

كما تقدم مكتبة الفنون الشعبية: قراءة لأعمال الكاتب المسرحى الإيرلندى **جون ميلنجتون سينج** (١٨٧١ - ١٩٠٥)، والذى قام باستلهام التراث الشعبى الإيرلندى، وقد أعد هذا المقال المسرحى عبدالغنى داود على مستويين أولهما: الكوميديا الشعبية الإيرلندية، وثانيهما: المأساة الشعبية الإيرلندية. هذه الدراسة تكسب المكتبة تجربة فى قراءة التراث الشعبى فى المسرح، والمسرح باعتباره تراثاً شعبياً.

وفى الختام نأتى إلى الجزء الثالث من «**ببليوجرافيا التراث الشعبى، قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨**»، من إعداد الدكتور إبراهيم أحمد شعلان. ويسعد المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو إيضاحات أو استفسارات حول هذا العمل العلمى المهم، وكذلك نشر نصوص من «الفنون الشعبية» مجموعة ميدانياً.



المأثورات الشعبية والإبداع الفنى

صفوت كمال

مدخل

تسعى هذه الدراسة نحو محاولة تحديد الفروق الفرضية بين الذاتية الفردية والذاتية الجماعية فى الإبداع الفنى .. بمفهومها الفولكلورى دون أدنى محاولة لوضع مقارنة تقييمية بين الإبداع الفنى الفردى والإبداع الجماعى الشعبى باعتبار أن الفن هو فن فحسب، سواء خضع هذا الإبداع الفنى لمعايير المدارس المتنوعة من كلاسيكية إلى ما بعد السيريالية - أم كان فناً يخضع لقواعد التعبير الفنى الشعبى المتعددة، بتعدد مجالاته الاجتماعية، أو المكانية أو الزمانية ومناسبات أدائه وفئات أعمار أصحابه. وسواء أكان ممارسه أو مؤديه فرداً أو أكثر من فرد بوصفه إبداعاً فنياً أو اشترك فى تحقيقه، أكثر من فرد، مثلما يحدث ذلك فى فنون الدراما والموسيقى أم كان هذا الفن فناً يقدمه فنان واحد وبخاصة ما تتميز به الفنون التشكيلية، على الرغم مما ظهر حديثاً من نزعات تتجه إلى شكل من أشكال التكامل، بين أكثر من فنان، فى إنتاج عمل فنى واحد.

أم كان هذا الفن هو واحد من أشكال التعبير الفنى الشعبى، الذى يشترك فى أدائه وإنتاجه جماعة من أبناء المجتمع الذى نشأ فيه.

مع ملاحظة أنه قد تتداخل، أحياناً، جوانب من الفنون التقليدية المتوارثة مع عناصر من الفنون الشعبية المتداولة الشائعة، والمتوارثة أيضاً.. ولكنها تخضع أكثر من الفنون التقليدية لعوامل التغير الثقافى والاقتصادى والاجتماعى إلى غير ذلك من أشكال وأساليب هذا التغير ومضامينه وأهدافه.

وحينما نتناول عملية الإبداع الفنى بين الفردية والجماعية فإننا نتناول ذلك من خلال وجهة نظرنا، التى تسعى دائمًا إلى تأكيد أن عملية الإبداع الفنى الشعبية، هى عملية إرادية، وليست تلقائية. وهى عملية تهدف إلى التعبير المباشر عن واقع تجربة الإنسان خلال ممارسته لمختلف جوانب الحياة، كما أنها تعبير عن موقفه الفكرى والوجدانى إزاء مواضيع الحياة فى مجتمعه.

فالإبداع الشعبى ليس إبداعاً غير إرادى، بل هو فعل إنسانى بما يحمل لفظ الفعل من فكر مسبق وتحقيق إرادى، ينقل ما هو تصورى إلى ما هو حقيقى، وما هو خيالى إلى ما هو واقعى، ويحدد الإنسان ذلك بشكل فنى وجمالى، وبمختلف وسائل التعبير الفنية، من خلال رؤية الإنسان للكون وعلاقاته بغيره وبما يحوطه من مظاهر الطبيعة والكائنات.

ويفسر هذا الإبداع - فى الوقت نفسه - عملية التلاقى بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والإنسان الآخر فكرًا ووجدانًا، بل يشرح، أيضًا، موقف الإنسان إزاء الوجود .. وجوده و مظاهر الوجود التى تحوطه، بكل ما يحمل هذا الوجود من مكونات طبيعية يعيشها الإنسان ويعيش معها مؤكدًا، فى الوقت نفسه، أن الإبداع الشعبى فى قادم الأعوام، سيكون هو - كما هو دائمًا - حلقة الصلة بين ما كان وما سيكون، فى تواصل ثقافى حى، يعبر عن ذات الإنسان فى حيويتها وتدفقها المستمر، يحمل بين أعطافه خصوصية ثقافة الأمة فى ديناميكية تشمل المتغيرات الحادثة، باعتبار أن هذه المتغيرات هى من فعل الإنسان نفسه.

لذلك فإنه من الضرورى النظر إلى أشكال الإبداع الفنى الشعبى فى إطار من الرؤية المستقبلية لما يجب أن تكون عليه الحياة، باعتبار أن المتغيرات التى تحدث فى أشكال وموضوعات الإبداعات الشعبية ليست استمرارية لما كان، بل هى متغيرات بالإضافة أو بالحذف لبعض عناصر ما كان، وإحلال بدائل لها أحيانًا تتوافق مع واقع ما هو كائن فى هذه الحياة.

هذه المتغيرات تحدث من خلال رؤية واقعية لما يجب أن تكون عليه أشكال التعبير عن الحياة، وذلك من حيث إن الإبداع الشعبى على اختلاف وسائل التعبير التى يتوسل بها، وفى إطار من عاداته وتقاليده ومعتقداته هو إبداع إرادى يرتبط بوعى المجتمع نفسه لما يحوط هذا المجتمع من متغيرات فى الطبيعة وتصاريف الحياة وتصانيفها.

وقبل أن نناقش هذه القضايا التى تشكل جوانب مهمة فى بنية الإبداع الفنى الفردى أو الشعبى لابد لنا أن نتساءل عن الفن: ما هو؟!

ما الفن...؟!

سؤال تنوعت وتعددت فى إجاباته الآراء.. آراء الفلاسفة والفنانين.. سواء أكان ذلك من حيث إن موضوع الفن هو الجمال، أو من إن وظيفة الفن هى التعبير عن الجانب الوجدانى والشاعرى فى الإنسان، دون إغفال للجانب الفكرى، والبحث عن قضايا الإنسان، بصفته إنساناً. وعن واقعه الاجتماعى.. أم كانت الإجابة بأن الفن وظيفته الكشف عن الجمال.. والجمال المطلق فى الإنسان وغير الإنسان، دون شبهة من منفعة ذاتية أو مطلب نفعى فى الحياة. وتعددت الآراء، وتباينت الرؤى، واختلفت الأفكار، ولكنها جميعاً تلاقت وتآلفت واتفقت على أن الفن هو تعبير دقيق صادق عما يشعر به الإنسان أو عما يحسه بحواسه، أو يدركه بفكره، من خلال عملية عقلية منطقية، أو عما يتراءى له بخياله، أو حتى يتوهمه فى أحلام اليقظة أو فى النوم العميق، حين يبدو له الوجود بصور متباينة، من خلال أحلام مدهشة.

فالفن.. تعبير عن الإنسان فى جميع حالات وجوده.. كما أنه تعبير عن علاقة الإنسان بالإنسان الآخر، وعن علاقة الإنسان بالطبيعة والوجود.

كما أنه تعبير، أيضًا، عما فى الوجود كله، من تناغم وتآلف أو من تضاد وتنافر.

إبداع جديد

وعلى أية حال، فالفن هو إبداع جديد، يكشف به الإنسان عن ال «أنا» وعن ال «نحن» وال «هو». سواء أكان أل «هو» هذا كائن حى أم غير حى. وسواء أكان مرئيًا، أم غير مرئى، لا يدركه أولا يراه سوى الإنسان الفنان، مهما كانت وسائل الرؤية التى يتوسل بها.. أو مصادر التعبير التى يستخدمها أو يستلهمها، فى رؤيته هذه أو رؤاه تلك.

وتتعدد الآراء، فى هذا وذاك، بين أن الفن هو تقليد دقيق ومحاكاة تامة لما فى الواقع.. أو أن الفن حدس مباشر يكشف به الإنسان مضمون الأشياء ويدرك غاياتها. وسواء أكان هذا الحدس، هو حدس فكرى، أم حدس وجدانى، فهو إدراك شمولى للوجود.. وجود الإنسان ووجود الكون الذى يحوط الإنسان.

وتشترك الآراء، جميعاً، فى أن الفن هو تعبير.. تعبير دقيق صادق عن أى موضوع يعن للإنسان، أو عن أى حدث يواجهه، أو عن أية حالة يمر بها، أو أى تصور يفترضه الإنسان أو يختاره.. أو يخضع له.. فيجسده بالكلمة أو بالخط واللون والكتلة أو بالحركة الإيقاعية أو بالنغم والإيقاع أو بالإيماءة والإشارة، أو بكل ذلك أو ببعضه معاً.

فالفن قدرة إنسانية خاصة يملكها الإنسان وحده؛ بل: «إن الفن هو أحد الأشياء، كالهواء أو التربة، اللذين يحيطان بنا من كل جانب، ولكن نادراً ما يستوقفانا لتأملهما. ذلك أن الفن، ليس مجرد شئ نجده بالمتاحف، وصالات العرض، أو فى مدن قديمة مثل فلورنسا أو روما.. ومهما كان تعريفنا للفن، فهو موجود بكل شئ نعمله لنمتع به حواسنا»(١)

كما أن: «الفن يعبر دائمًا عن شئ يتميز به زمانه بوجه عام»، وهو يعبر، أيضًا، عن سمات عامة معينة تتسم بها عصور كثيرة، على أنه فى نواح أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره - وفى العصور الغابرة كانت الجماعات المسيطرة، هى وحدها التى استطاعت أن تتناول التعبير الفنى الكامل...»(٢)

«فالفن كفن ليس سوى فن، وهو ليس ما هو ليس بفن»(٣)

ومهما تعددت أو تنوعت وسائل التعبير الفنى؛ بدائية كانت أو متطورة، بسيطة أو معقدة، فإن الفن يظل، دائماً، هو حلقة الصلة بين الفكر التأملى والتحليلى، وبين العلم التجريبى والتركيبى.

الموسيقى ووعى الإنسان

وإذا تأملنا الموسيقى بوصفها إبداعًا فنيًا متميزاً على الإدراك والحس، فى محاولة لاستخلاص القيمة الجمالية فى الإبداع الفنى الموسيقى، باعتبار أن الموسيقى، فى أساسها، تعبير عن المشاعر فى شكل فنى قوام أسلوبه الإيقاع والنغم، وباعتبار أنها تنبعث من المشاعر، وتأثيرها، إنما ينصب على المشاعر - كما يقول جوليوس بورتنوى فإن «الموسيقى ناشئة من العاطفة لكى تحرك العواطف. وجذور الموسيقى متغلغلة فى تربة الواقع الفعلى؛ فهى نتاج البشرية، حين تعلو على التجربة، إذ تبلور المشاعر فى أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شفافة من النشوة الوقتية.

وللموسيقى القدرة على تخليصنا من القلق والهموم، وهى وسيلة للاتصال تفوق فعاليتها وقدرتها على الإثارة الانفعالية كل صور التعبير الأخرى، التى استخدمها الإنسان، لكى ينقل بها مشاعره و أفكاره إلى الآخرين»(٤)

بل: «ونستطيع أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب - إذا كانت صادرة عن أصاله وصدق - صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه».

كذلك: تقوم الموسيقى بدور مهم فى التقريب بين الشعوب، لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة، وتستخرج منها مكنونها، وتكشف للآخرين عن جوهرها..»(٥)

و «الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار»(٦)، و«لم يقم شئ فى عصرنا الحديث فى التعريف بمزاج الإنسان الإفريقى وطبعه مثلما نجحت موسيقاه حينما تسربت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة وألفها العالم كله».

وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت فى تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان الإفريقية، وذلك شاهد جديد على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار؛ فهى الوسيط الذى يأسرنا بدعوتنا إلى بحره الزاخر بالخلق

والإبداع، بحر اللانهاية الذى يتلاقى فيه البشر كتلة بلا شتات،(٧)

ويمكن القول بأن مجتمعات كثيرة فى الماضى والحاضر، قد أدركت العلاقة بين اللغة المنطوقة من جهة، والغناء والإنشاد من جهة أخرى، على أن هذه العلاقة توازى العلاقة بين ما هو مستمر وما هو منقطع. وهذا يعادل القول فى نطاق الثقافة: إن الغناء أو الإنشاد يختلف عن اللغة المنطوقة مثلما تختلف الثقافة عن الطبيعة.

وكذلك فإن الخطاب الأسطورى المقدس سواء أكان مغنى أم لا، فهو يكون على نقيض الخطاب الدنيوى.

كما «أن الوظيفة الإدراكية يمكن تحليلها، أيضاً، إلى عدة أشكال يعادل كل منها رسالة ما معينة»(٨)

الفن قدرة تعبيرية

من خلال قدرة الإنسان الفنان على التعبير، عن ما هو تصور ذهنى وإدراك حسى، تتحقق مسؤولية الإنسان الفنان فى التعبير؛ فالفنان فى مجتمعه يمثل إلى حد كبير القدرة التعبيرية الفنية لهذا المجتمع؛ وبقدر صدق التعبير وقوته يكون الفنان نفسه هو إضافة إنسانية حية لمجتمعه.

كما أن الفنان فى مجتمعه لا يمثل ذاته ولا يعبر عنها فحسب؛ بل هو يمثل مجتمعه ويعبر عنه، بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر، باعتبار أنه المظهر التعبيرى والفنى للمجتمع، مهما تنوعت وسائل هذا التعبير، أو تعددت أشكال هذا التعبير وأساليبه واتجاهاته الفكرية.

فالفن فى جميع حالاته، هو الذى يشكل المجتمع، أو بتعبير آخر: إن له القدرة على اختراق حواجز الثقافة.. حتى وإن كان فناً بدائياً، فإن له القدرة على أن يمس أرواحنا(٩)

إن الفن هو وسيلة «للرؤية» وما نراه فى الفن يساعد على تعريف ما نفهمه من كلمة «الحقيقة»؛ فنحن لا نرى، جميعاً الأشياء نفسها، وعلى الرغم من أن المجتمعات السائدة عادة تفترض أن رؤيتها هى التى تمثل الحقيقة الوحيدة عن العالم، فكل مجتمع يفهم الحقيقة بشكل متفرد. وينطبق ذلك على الأفراد داخل المجتمع الواحد أحياناً.

إن العملية المعقدة التى يقوم الفنان من خلالها بنقل عملية المشاهدة إلى رؤية للعالم، هى عملية أكثر الأمور غموضاً فى الفن، وهذا هو أحد الأسباب التى تجعل الفن بالنسبة إلى معظم الشعوب غير المتحضرة غير منفصل عن الدين والفلسفة.

«إن عملية تصور ثم إعادة تخليق العمل الفنى، هى عملية طقسية مهمة ومؤثرة؛ فخلق الصور والتخيلات هو أحد السبل الرئيسية التى يستعين بها الإنسان لإدراك التجارب والتوصل على المستوى الفردى أو الجماعى. إلى ما هو خارج نطاق التصور.. أى الوصول إلى جوهر الحقيقة التى لا يمكن وصفها»(١٠)

معرفة واستلهام

حينما يستلهم الإنسان الفنان عناصر من تراثه الثقافى فى مضامين وأشكال عمله الفنى المحدث، إنما فى الواقع، يعبر بشكل آخر عن قدرات الإنسان، فى مجتمعه، فى إطار من تطور مجتمعه الفكرى.

لذلك، فإنه من الضرورى للفنان، أن يعرف قيم تراثه الثقافى، كما يعرف قيم التراث الثقافى الإنسانى قدر الإمكان.

وكلما اتسعت آفاقه الثقافية، انفتحت أمامه مجالات عدة من الرؤية الفنية لواقع الحياة.. حياته هو باعتباره كائناً ثقافياً، وحياة مجتمعه باعتباره وحدة أساسية فى بنية المجتمع الإنسانى ككل؛ باعتبار أن الإنسان هو محور الوجود ومركز الإبداع الإنسانى.

والفنان المبدع، هو إضافة مستمرة لسجل الحياة الإنسانية لكل مجتمع وعلى مر العصور.

وتاريخ الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الإنسان نفسه؛ إذ لا وجود لفن بلا إنسان، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقى للإنسان بغير الفن.

وتاريخ الفن كان، دائماً، المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه معرفة فنية وواقعية.

ولولا ماسجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات المعابد وعلى صحائف الفخار وأوراق البردى إلى غير ذلك من مواد استخدامها لتسجيل مكونات حياته، بالرسم والصورة والكتلة، ما كان لنا أن نعرف شيئاً عن الإنسان القديم، وما أحاط حياة هذا الإنسان على مر العصور.

كما أن مأثورات الإنسان فى سائر المجتمعات الإنسانية، فطرية أو متقدمة حضارياً، هى مدخل مباشر، أيضاً، فى معرفة تاريخ هذا المجتمع أو ذاك. والمأثورات الشعبية (المواد الفولكلورية) ينظر إليها أنصار المدرسة التاريخية فى علم الفولكلور(١١) على أنها وسيلة من وسائل الكشف عن ماضى الإنسان.

فالفولكلور «يريد أن ينشىء من جديد التاريخ الفكرى للإنسان، لا كما تمثله كتابات الشعراء والمفكرين المرموقة، بل كما تصوره أصوات العامة الأقل جهارة.

ثم إن الفولكلور علم تاريخى؛ هو تاريخى من حيث إنه يحاول أن يلقى ضوءاً على ماضى الإنسان. وهو علم لأنه يحاول أن يصل إلى أغراضه - لا عن طريق التأملات والاستنتاجات المبنية على أفكار مجردة يسلم بها سلفًا، بل باستخدام طرائق القياس التى تحكم، عند التحليل الأخير، سائر الأبحاث العلمية، الطبيعية أو التاريخية.

والتاريخ بوصفه نشاطاً اجتماعيًا نشاط اجتماعى له وظيفته المحددة، يبدأ مع بداية الوجود الإنسانى. ويبدأ التاريخ فى شكله الجنينى منذ بدأ الإنسان نفسه يسجل شيئاً عن ماضيه بطريقة أو بأخرى مبتكراً بذلك معرفة جديدة تساهم فى بناء الفكر الإنسانى والحضارة الإنسانية،(١٢)

«وإذا كان الفن، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل، مصدراً مهماً من مصادر التاريخية؛ فإن قولنا هذا نابع من أن كلا منهما يؤثر فى الآخر ويشكله بدرجة أوبأخرى، كما أن العلاقة بينهما علاقة جدلية أيضاً؛ ذلك أن الإنسان فاعل تاريخى بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء أكان واعيًا بدوره التاريخى أم لا) . كما أن الإنسان، من ناحية أخرى، من نتاج التاريخ، فهو الكائن الوحيد الذى يعى ضرورة الزمن، ويفيد منها مايضيف جديداً إلى خبرته على الدوام، (١٣)

الفن بين الذاتية والشعبية

لاشك أن الفن هو السجل الجمالى الذى ابتدعه الإنسان ليسجل به، ومن خلاله، حياة الإنسان، فى مختلف الأزمنة، وعلى تعدد الأمكنة، حتى ولو تباعدت الشعارات وتنوعت الحضارات التى تفصل بين الإنسان والإنسان الآخر، على اختلاف الألوان وتعدد الألسنة أو تباين المجموعات اللغوية أو تناثر اللهجات.

وقد لعب الفن الشعبى، باعتباره تراثاً إبداعيًا للإنسانية، وباعتباره مأثورات شعبية داخل المجتمع الواحد، دوراً أساسياً بإضافة، أو بحذف أشياء، ليستوى فى النهاية - فى كل مرحلة من مراحل التاريخ - شكلاً سوياً وإن كان معقد التركيب متداخل العناصر.

وقد لعب هذا الفن دوراً أساسيًا فى كل مجتمع حتى فى عصرنا الحاضر على الرغم من سرعة التغيير والتعديل فى الأشكال والأساليب.

«كما أن التغير الحادث، الآن، فى اتجاهات الفن المعاصر تجعل الإنسان يعجز عن متابعة هذه التغييرات، نظراً للتطور الجاد والسريع فى عملية الإبداع الفنى المعاصر»(١٤)

كما حدث، أيضًا، تغير سريع فى سائر المجتمعات البشرية، نظراً لقوة عوامل الاتصال، والتداخل الثقافى بين الشعوب، سواء أكان ذلك عن طريق الاتصال المباشر الحادث بين الجماعات الإنسانية، أو عن طريق التأثير القوى لوسائل الإعلام المختلفة التى اخترقت كل حواجز الطبيعة أو الحدود بين الشعوب.

ولقد لعب الفن الشعبى دوراً أساسيًا من خلال وسائل الاتصال الإعلامية فى التعريف بحياة وتاريخ كل مجتمع.. وكل ذلك، من خلال صدق التعبير الذى تميزت به هذه الفنون وتلك المأثورات الشعبية التى انتقلت من مجتمع إلى مجتمع.

كما ساعدت الدراسات العلمية الميدانية والتحليلية والمقارنة على الكشف عن مقومات أنماط من هذه الفنون الشعبية للكثير من المجتمعات الإنسانية.

وفى الواقع إن دراسة الفنون الشعبية هى محاولة علمية من محاولات الكشف عن ذات الإنسان فى تتابعها التاريخى وانتشارها الجغرافى، من خلال صور وأشكال وأنماط ووسائل إبداعه الفنى.. سواء أكان المنهج العلمى منهجًا يتبع فى خطاه مدرسة تعدد الأصول للثقافة الإنسانية، أم منهج المدرسة الانتشارية التى تتبع فكرة أن الثقافات الإنسانية هى تنويعات لثقافة واحدة،وما التغير والتنوع إلا تغير وتنوع يرتبط بواقع البيئات التى انتشرت فيها العناصر الأساسية لهذه الثقافة، وإن التماثل هو تماثل فى الوظيفة.. وليس تماثلاً على التوازى، وإن الإبداع الشعبى، رغم عناصر الثبات أو التغير الحادثة فيه وبه، إنما هو تغير أو ثبات يتوافقان مع واقع كل مجتمع ومع أحداثه التاريخية وظروفه البيئية.

والإبداع الشعبى هو إبداع يتوازى مع الإبداع الفردى لمجموعة الفنانين المرموقين فى المجتمع، ابتدعه المجتمع جماعة وأفراداً لإضفاء البهجة والجمال على جوانب من الحياة التى يعايشها الإنسان. والفنان فى مجتمعه والبيئة التى تحوطه.. سواء أكانت من صنعه هو أم من صنع الطبيعة.. وبما تحمل تلك، البيئة من موروثات أو نتاج ثقافى متوارث أو حديث(١٥) إنما هو وحدة من وحدات البيئة والمجتمع.

ولكى يكون هذا الإبداع الفردى أو الجماعى، تعبيراً عن ذات الفنان نفسه، سواء أكان هذا الإبداع إبداعاً ذاتيًا مجرداً.. أم هو إبداع شعبى يعبر عن ذوق الجماعة وفكرها، وتشارك

الجماعة فى إنتاجه وصياغته لابد أن يكون فى كل حالاته «بوصفه فناً» وفى كل أشكاله «بوصفه إبداعاً»، فرحة واعية بالحياة.. فرحة تعبر عن فكر ووجدان المجتمع وتعطى هذا المجتمع أو ذاك خصائص فنية تميزه عن غيره من المجتمعات الإنسانية، وتؤكد وجوده بفاعلية نشيطة وبسيطة فى آن.

فالفن الشعبى هو فن حياة مجتمع.. فن مارسه أبناء المجتمع خلال حقب الحياة فى تواصل ثقافى حى.

وحينما نتناول الفنون الشعبية، وبخاصة الفنون الشعبية التشكيلية أو الصناعات الشعبية، بحكم أنها أكثر أشكال التعبير الشعبى التى تحمل من أسباب الثبات أكثر مما تحمل من أسباب التغير، نظراً إلى طبيعة مادتها، سنجد أن هذه الفنون تحمل من القيم الجمالية ما يفوق كثيراً من أنواع الفنون الشعبية الأخرى؛ نظراً لما تعتمد عليه من توجه مباشر سواء بالرمز أو بالتصريح الواضح، إلى تحديد مجالات ومضامين التعبير الفنى الشعبى.

وباعتبار أنها شكل من أشكال المهارات الفنية التى يتوارثها أبناء المجتمع، تجعل مما يحوط الإنسان فى بيئته شيئاً نافعاً ذا قيمة فنية فى الحياة.. وتخرج بإطار ما هو نفعى إلى مجال ما هو فنى وجميل(١٦). وكلها تعلن بشكل مباشر عن الحس الجمالى للإنسان، وحرصه على أن يكون مايحيط به ويعايشه جميلاً.

النفعية والجمال

إن الفنان الشعبى يضفى ويضيف إلى ما يصنعه من أدوات نفعية لمسات جمالية وفنية تعبر عن الذوق الجمالى للإنسان، وعن قدراته فى إدراك الجمال والتعبير عنه. حتى لو كان شيئاً بسيطاً يستخدمه خلال حياته اليومية الجارية. ويظهر ذلك، بشكل مباشر، فيما أبدعه الإنسان من وحدات زخرفية، وأشكال فنية، يزين بها جدران البيوت من الداخل والخارج، أو تزيين أدوات العمل والأدوات المنزلية من أوانى الطعام أو صوانى النحاس، أو قطع الإثاث، وكذلك الأزياء الشعبية، وفدون تطريزها، وقطع النسيج الملونة والمزخرفة بوحدات هندسية، أو وحدات مستلهمة من الطبيعة الشائعة فى بيئته، من أشجار ونخيل وزهور وسنابل قمح، أو طيور وحيوانات أليفة أو غير أليفة من خيل وجمال وغزلان، أو أسود ونمور إلى غير ذلك مما تزخر به مجالات الطبيعة من كائنات أو الكون من جبال وأنهار وأسماك وشمس وقمر ونجوم، يستلهمها فى إضفاء أشكال جمالية على ما قد يستخدمه من قطع وأدوات وآلات نفعية يستخدمها فى العمل والحرب وفنون الفروسية إلى جانب مايصنعه من أدوات الزينة والحلى بما تتميز به من قيمة فنية بجانب قيمتها المادية بوصفها معادن نفيسة وأحجار كريمة. يعبر بها عما يراه ويعتقده أو يتخيله من أساطير حول هذه الأحجار وتلك المعادن، وما يتلألأ أمام عينيه من نجوم وكواكب.

وعبر عن كل ذلك بسهولة ويسر، تفوق أحياناً قدرات الفنان الفرد على التعبير عنها لما تحمله أشكال التعبير من رموز ودلالات أسطورية.. ومن المعروف أن عين الإنسان تصل إلى أبعد مما تصل إليه يداه.. و«الرؤية البصرية أشمل وأكبر من المعرفة الحسية باللمس»(١٧)

خبرة متوارثة

الصناعات الشعبية ليست عملاً يدوياً تلقائياً؛ بل هى خبرة فنية متوارثة، ومهارة يدوية توارثها الإنسان ليجعل من كل شىء حوله شيئاً نافعاً له قيمة إنسانية.

وقد تتداخل أشكال من الفنون التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية، حتى لانستطيع أن نحدد ما هو تقليدى، أى قديم وثابت إلى حد ما، وما هو شعبى ومتغير إلى حد ما أيضاً.. ولقد كان فن الزخرفة الإسلامية قادراً، دائماً، على الإفادة من الفن الشعبى الشائع، وهو الفن «الذى يتمكن فى كثير من الأحيان من البقاء، نظراً لاستخدامه مواداً هشة، لايمكنها البقاء مدداً طويلة.

لذا، فإنه من الصعب تحديد كيف ومتى عضد الفن الشعبى الفنون الجميلة، ومع ذلك فإننا نلاحظ الظهور المفاجىء وأشكال وأساليب عتيقة فى الزخرفة الهندسية،(١٨)

وسوف يتضح لنا ذلك إذا تأملنا مجموعة شبابيك القلل التى يضمها المتحف الإسلامى بالقاهرة. وكيف أن هذه الشبابيك تجمع بين روعة التعبير الشعبى وتواصله مع الفنون الإسلامية التقليدية(١٩)

«وتعد شبابيك القلل من القطع المستديرة الفخارية، التى تثبت عادة بين بدن القلة وبين رقبتها، لتحول دون تسرب الهوام إلى داخل القلة، فتلوث ما فيها من ماء. وهى أشبه ما تكون بالمنخل ذى الثقوب الكثيرة التى تسمح بخروج الماء عندما نرفع القلة لنشرب منها. وقد تفنن الفخرانيون والقلاليون فى زخرفة شبابيك القلل بالزخارف المتنوعة.. ..

وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحيتى الجمال والزينة فى المخلوقات، وعرفته أن معظم مايحيط به فى هذا الكون إنما ينطوى على جانبين: جانب المنفعة، وجانب الزينة والجمال»(٢٠)

التقليدى والشعبى

تتداخل أشكال من الفنون، التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية حتى لا نستطيع أن نحدد أحياناً، ماهو تقليدى، أى قديم وثابت - وما هو شعبى ومتغير- فكثير من الفنون التقليدية كانت فى الأصل شعبية، ثم توارثها المجتمع محافظاً على شكلها العام أحياناً أو محتفظاً، فى أحيان أخرى، بعناصرها الأساسية دون تعديل أو تبديل فى هذه العناصر الأساسية المكونة للشكل العام، أو يدخل تعديلاً على هذه العناصر الأساسية وكذلك على وظيفتها.

فمثلاً: بعد أن كانت بعض قطع الحلى ذات وظيفة سحرية، بجانب وظيفتها الجمالية وشكلها الفنى، تحولت هذه الوظيفة لتكون وظيفة جمالية فحسب ترتبط بالشكل العام لهذه القطع، وترتبط بواقعها الفنى فقط.

كما .. قد يثبت الشكل، أحياناً، وتتغير الوظيفة، نجد أن الشكل يتغير وتثبت الوظيفة، مثلما كان يستخدم من أشكال العين الناظرة فى جميع الاتجاهات فى فنون مصر القديمة، أو ما اشتق منها وعنها، من أشكال العين التى تصور أو تجسّم بوصفها حلية تستخدم بصفتها تميمة ضد الحسد.. فنجد تغييراً فى الشكل وفى المادة الخام المصنوعة منها والمصاغة بها.

بل.. حدث تطور، أيضاً، فى إمكانات صناعة تلك الحلى وتحولت وظيفتها، أيضاً، من مجرد وظيفة نفعية فى كف الضرر ومنع الحسد، إلى أن تكون لها وظيفة جمالية، بوصفها حلية للزينة.

وقد نجد من الأشكال ماتتغير وظيفته وشكله مثل شكل هذه القطع التى ترمز لعين الحسود؛ فتتحول من قطع حلى إلى قطع ديكور، تستخدم فى الديكور المنزلى أو غير ذلك من محلات عامة وفنادق؛ فيتحول الشكل بحكم وظيفته الجديدة إلى شكل مغاير لشكله الأصلى، وقد يكون لها دلاله رمزية، ولكن شكلها ووظيفتها الفنية التى ابتكرها الفنان المعاصر للديكور الحديث هى فى حد ذاتها وظيفة مغايرة لوظيفتها الأصلية، والعناصر المكونة لبنائها الفنى أصبحت عناصر مغايرة لعناصرها الأصلية والأصيلة.

وهكذا.. نجد للفنون الشعبية التشكيلية الجمالية التطبيقية، وظائف وخصائص متعددة.. وحينما ندرس هذه الأشكال المتعددة والمتنوعة، لا يمكن لنا أن نغفل عن رمزها المباطن لوظيفتها، ومن خلال دراسة الشكل والوظيفة، ولا أقصد هنا المضمون، يمكن لنا تبين القيمة التى يسعى إلى تحقيقها الفنان الشعبى فى عمله.

كما أننا ،من خلال دراسة الشكل والوظيفة والقيمة، ودون إغفال للمضمون، يمكن أن نتعرف على «الغائية» من صنع هذا العمل الفنى وإبداعه؛ بل استكناه الفكرة الكامنة فيه والتى تشكل عنصراً أساسيًا من عناصر البناء الفكرى للمجتمع، والرموز المشكلة لشخصيته، والعناصر الثقافية المكونة لعملية الإدراك فى المجتمع، والتى تتحقق من خلالها الشخصية الثقافية للمجتمع.. تلك الثقافة الشعبية الكامنة فى موروثات المجتمع الثقافية، بما تحمل عناصر تلك الموروثات من جوانب إيجابية حضارية، أو عناصر سلبية، من بقايا التفكير الخرافى أو الأسطورى، التى ترسب فى فكر الإنسان منذ مراحل طفولته الثقافية، أو قبل مرحلة تنشئته الحضارية الأولية ،حينما كان الإنسان يخشى الطبيعة والكائنات، التى تفوق قدراته، فاستخدم رموزاً أو أشياءً لها قوة سحرية، يتوسل بها لتقيه الضرر وتمنع عنه الشر وتكف عنه الحسد،(٢١)

وفى الواقع: إن التعرف على مكونات الرمز فى المجتمعات الإنسانية، والعناصر الأسطورية الكامنة خلف رمز ما وآخر، فى مجتمع ما أو مجتمع آخر، هى قضية علمية يتصدى لها كثير من الباحثين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين على اختلاف تخصصات كل منهم، بل إن دراسات علم الإنسان المقارن أتاحت للباحثين التعرف على أوجه التماثل أو الاختلاف بين ثقافات الشعوب العديدة المترامية الأطراف فى مختلف القارات فى عالمنا المعاصر.

ومن الواضح ،أن المأثور يمكن أن يتواصل بسهولة حينما توجد قنوات لإظهاره؛ إلا أنه - أى المأثور- يكون شديد المقاومة للانتشار حيث تفتقد هذه القنوات، ونظراً لكون القنوات المناسبة ذات درجات ثبات متباينة، فقد ينتج عن ذلك أن المأثور الذى يتم تتبعه عبر الزمان قد ينقسم إلى طرق تتطور منفصلة أو متعددة فتصب فى طريق واحد. أى أن المأثور Lore قد يخضع للتباين أو التوحد،(٢٢)

وعلى سبيل المثال، أيضاً، يمكن لنا أن نتبين أن كثيراً من مأثورات البحر من آداب وغنائيات وثقافة مادية وعقلية أو روحية تتماثل بين كثير من الشعوب القاطنة على سواحل البحار والمحيطات(٢٣). بل قد نجد حكايات البحارة فى مصر القديمة فى عهد الفراعنة، تمتد بعض عناصرها للآن فى بعض حكايات البحارة فى السويس ورشيد ودمياط إلى غير ذلك من سواحل البحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط.

بل قد نجد، أيضاً، حكايات من تلك الحكايات تتشابه مع حكايات البحارة فى الخليج العربى(٢٤) ، ومنها مايتماثل

بعض عناصرها الأساسية مع عناصر أساسية من حكايات السندباد وحكايات عبد الله البحرى وعبد الله البرى فى ألف ليلة وليلة. وإن كانت حكايات السندباد، فى الأصل، لاتنتمى إلى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة وهو تماثل يحمل تواصلاً ثقافياً بين مرويات تاريخية قديمة، ومرويات شفاهية حديثة، تواصل تلقائى بين ما كان وما هو كائن، حتى وإن ابتعدت المسافات أو اختلفت اللغات.. وهو أمر لايتحقق إلا خلال التراث الشفاهى للشعوب.

منها مايتماثل ومنها مايتباين.. نظراً لظروف كل بيئة. وما تشتمل عليه، هذه البيئة أو تلك، من موروثات ثقافية خاصة. سواء أكانت ذات خصوصية تاريخية، أو عوامل طبيعية وبيئية، أو بسبب نظم اجتماعية محددة المعالم، أو علاقات اجتماعية متداخلة مع مجتمعات أخرى، بحكم التداخل الثقافى القائم بينها وبين تلك الجماعات، نتيجة التجاور الجغرافى أو بسبب مكونات عرقية إلى غير ذلك من تقسيمات تاريخية للجماعات والشعوب الإنسانية أو بسبب اتساع المساحات الجغرافية التى تقطنها جماعات بشرية متنوعة ومتعددة.

وقد حظيت آداب الشعوب، وفنونها التشكيلية، وأغانيها، وموسيقاتها، ورقصاتها، وأشكال تعبيرها المختلفة من فنون الدراما والرقص بدراسات عديدة كشفت عن جوانب الازدهار أو الكمون لدى ثقافات الشعوب. كما أتاحت الفرصة للشعوب، المختلفة التعرف على جوانب من إبداعات شعوب أخرى.

وما تقوم به، حالياً، مهرجانات الفنون الشعبية ومعارضها المختلفة من تقديم صورة واضحة لأشكال الإبداع الفنى من أزياء وحلى وعادات وتقاليد وموسيقى وغناء ورقص هو تعريف بشكل مباشر دون تحليلات فلسفية، أو مناقشات علمية بمقومات ومظاهر جوانب متعددة من الإبداع الشعبى، فى صورة تكاملية تعبر عن واقع القدرات الإبداعية للشعوب، فى أبهج شكل وأكمل تعريف وبرؤية واضحة لمعالم الجمال فى هذا الإبداع، مهما تنوعت وتعددت أشكال ووسائل هذا التعبير الفنى.

التداخل الثقافى والإعلام

مع حركة التوسع الكبير والتقدم التكنولوجى السريع فى وسائل الإعلام الحديثة من إذاعة وتليفزيون وشرائط الكاسيت والفيديو والأقمار الصناعية والصحف والمجلات علاوة على الدراسات المنشورة ذات الصور التوضيحية أو النصوص الشارحة والمفسرة للظاهرات الفولكلورية، والدراسات العلمية المدققة، وترجمات المراجع والتسجيلات التى حققت كشفاً مباشراً عن جوانب من الإبداع الشعبى فى العديد من الشعوب، وتناقل هذه المعارف دون حدود من مكان أو حواجز من لغات، مع حركة التوسع هذه حدث تناقل وتعارف بين ثقافات الشعوب المختلفة واقتبس شعب عن شعب بعض عناصر ثقافته، أو تأثر مجتمع بثقافة مجتمع آخر، وحدث تبادل بين مكونات الثقافات الإنسانية ولم يعد مجتمع منعزل عن مجتمع آخر، أو شعب مفقود الهوية أمام شعب آخر. وأصبح إبداع سكان أبعد المسافات من القطب الشمالى إلى جنوب إفريقيا واستراليا واضح المعالم أمام الشعوب الأخرى فى أوربا وأمريكا ومن أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، فى لقاء ثقافى عام، نتيجة إمكانات ما توصلت إليه وسائل الإعلام من قدرة على اختراق حواجز المكان. وأصبح العالم وكأنه قرية صغيرة تضم مجموعة من العائلات لكل عائلة خصوصياتها المحدودة، فى إطار عام كبير من أنماط الحياة الواحدة.

وأصبح الإنسان بلمسة خفيفة لأحد أزرار جهاز التليفزيون يتواصل فى لحظة واحدة مع غيره فى مجتمع ينأى عنه آلاف الأميال، ويعرف بيئة هذه المجتمعات؛ بل قد تتاح له الفرصة من خلال رؤية منقولة مباشرة أو من خلال أفلام تسجيلية أن تعرف على مجموعة القيم والمثل، التى تحكم وتضبط وتنظم أنماط السلوك اليومى للإنسان العادى داخل مجتمعه.

مفهوم البطولة

فمثلاً مفهوم البطولة حظى بدراسات عدة فى كثير من المجتمعات وتنوعت، على سبيل المثال، مفاهيم البطولة بين المجتمع الغربى النازح إلى أمريكا والمجتمع الهندى الأصيل الساكن فى أمريكا.. وكذلك تباينت الفروق، بين مفهوم البطولة عند الرجل الزنجى النازح من إفريقيا، والرجل الأمريكى النازح من أوربا.. وكذلك بين مفهوم التضحية والوفاء للبطل العربى، والوافد للأندلس، والرجل الأوربى القادم إلى أسبانيا.. بل داخل المجتمع الواحد قد يتغاير مفهوم البطولة من قطاع إلى قطاع اجتماعى آخر، وكل ذلك يخضع لاعتبارات عدة. وحينما طرح الدكتور عبد الحميد يونس قضية البطل فى الملاحم الشعبية العربية فى المؤتمر الثانى للأدباء العرب الذى عقد بمدينة الكويت عام ١٩٥٨ ثارت بعد ذلك عدة مناقشات وصدرت عدة دراسات تناقش مفهوم البطل والبطولة فى الملاحم العربية ودراما السير الشعبية من

حيث الشكل والمضمون، سواء أكان ذلك النقاش بين تلاميذ الدكتور يونس ومريديه أو بين غير تلاميذه ممن لا يتوافقون - معه - فى تحديد مفهومه عن البطل أبى زيد الهلالى ويؤثرون بطولة الزناتى خليفة.

كما صدرت، على التوازى، دراسات أخرى فى مجتمعات أخرى عربية وغير عربية، وأوربية وغير أوربية، تناقش مثل هذه القضايا وتتناول ملحمة أو أكثر أو سيرة أو أكثر من ملاحم الشعوب وسيرها بالدراسة والتحليل والتقييم، مع عقد دراسات مقارنة بين ملاحم شعب وملاحم شعب آخر، بل قد تلتقى مجموعة من الباحثين والدارسين على اختلاف مناهج وطرق بحثهم حول ملحمة واحدة يحللونها ويصنفون عناصرها الأساسية، ومجالات تأثيرها، وعناصر تكوينها، ووظيفتها فى بيئتها، وبنائها الأدبى، وبنيتها بوصفها إبداعاً شعبياً متوارثاً له خصائصه الذاتية، التى تتوافق مع رؤية الإنسان فى بيئته لواقع الحياة والوجود، وموقف الإنسان إزاء ذلك كله(٢٥)

وواكب ذلك، أيضًا، دراسات متقدمة فى علم موسيقى الشعوب، Ethnomusicology تكشف عن الخصائص الفنية للموسيقى لدى شعوب وجماعات إنسانية عدة(٢٦)

وقد شهد المجتمع العربى، بلا شك، تقدمًا فى هذا المجال المهم من مجالات التعبير الإنسانى. وقد حظيت الموسيقى العربية باهتمام بالغ ومهم فى هذا المجال ولم يقتصر الأمر على الدراسات التى اهتمت بالموسيقى العربية فى مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة إبريل ١٩٣٢، ولا بمؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد فى فاس بالمملكة المغربية فى إبريل، أيضًا، من عام ١٩٦٩ الذى نظمته جامعة الدول العربية، بل شهدت الكليات والمعاهد الموسيقية دراسات أكاديمية تسعى إلى الكشف عن خصائص الشعبية فى بعض أقطار الوطن العربى، بل فى بعض موضوعات محددة من مأثورات هذه الشعوب. والآلات المستخدمة فى هذه الموسيقى وضروبها ومناسبات أدائها ومساحاتها الصوتية وأجناسها ومقاماتها.. وهو أمر ساعد فى فهم قدرات الإنسان العربى فهماً فنيًا يقوم على أسس علمية ورؤية جمالية لهذا الإبداع الشعبى الشائع الذائع. وهو أمر واكب، أيضًا، حركة الوعى بالذات العربية فكراً وإبداعاً.. وتكثفت الجهود الفنية التشكيلية والتحليلية فى الكشف عن جوانب المؤثرات الفنية الشعبية التى شكلت طابع الإبداع الشعبى فى أنحاء الوطن العربى، والسعى نحو الكشف عن الذين أثروا هذه الحركة القومية الواعية بإبداعاتهم الفنية، منذ أن التفتت مجموعة من الفنانين المصريين إلى أهمية استلهام تراثهم الشعبى وفنون مجتمعهم التشكيلية، وأشكال الحياة اليومية ومواضيعها فى حياتهم اليومية.

ومنذ أن التفت رواد حركة الفنون التشكيلية العربية إلى أهمية الفنون الشعبية باعتبارها مصدراً من مصادر الإبداع الفنى الحديث(٢٧)، وبخاصة الفنان الرائد محمد ناجى، الذى قال فى المؤتمر الدولى للفنون الشعبية الذى عقد عام ١٩٢٨ فى مدينة براغ ضمن حديثه عن الفن، والفن فى مصر حينذاك... «إذا كان قيام وعى فنى فى بلد مايتطلب أولاً الحرية لشعبه، فإننا نكون قد حققنا الحرية لأنفسنا، لا بقوة السلاح ولا بإراقة الدماء، ولكن بما نبذله من جهد نحو تثقيف أنفسنا وتوسيع مداركنا»(٢٨)

فعملية الوعى بالذات القومية، دون عنصرية أو استعلاء حضارى، هى الأساس فى إدراك الفنانين المبدعين لتراثهم وخصوصية هذا الإبداع الفنية.

كما أن الحيدة الموضوعية والدقة العلمية هما السبيل إلى استقراء مقومات هذا التراث، واستنباط أهم خصائصه الثقافية وتمايزه الفنى.

الفن الشعبى والمعاصرة

لاشك أن توظيف عناصر من الفن الشعبى الأصيل والأصلى، سواء أكان هذا التوظيف استيحاءً من مضمون العمل الشعبى أم استخداماً لبعض أشكال، هذه العناصر فى عمليات إبداع فنى جديد، سوف يحقق التواصل الثقافى بين ما كان وبين ماهو كائن، من أجل كشف جديد ورؤية حديثة واستشراف واع للمستقبل دون تقوقع فى التراث، أو تحيز إقليمى ضيق، أو دون الخروج من عالم الرومانسية الحالمة إلى واقع الرؤية الموضوعية النقدية لأشكال ومواضيع الإبداع الشعبى.

إن الاستغراق فى أوهام ذاتية لايمكن تحقيقها، حينما تفوق آمال الإنسان قدراته على الفعل أو تحقيق ما يريد، قد ينعكس على الإنسان بجوانب سلبية تعوق مسيرته نحو التقدم أو المعاصرة.

لذلك.. فإن من الأهمية بمكان أن ينتبه المجتمع إلى أن عملية التكامل بين ما هو ذاتى وفردى فى الإبداع الفنى، وبين ما هو شعبى وجماعى هى عملية مهمة فى إضفاء الأصالة على كل ما هو حديث، وإضفاء البهاء الفنى على كل ما هو تقليدى وشعبى؛ فعمليات الإبداع الفنى والجمالى فى المجتمع لابد وأن تتكامل، معًا، باعتبار أنها، فردية أو جماعية، تعبير عن الواقع الاجتماعى الواحد الذى يعايشه الفرد وتحياه الجماعة.

الإبداع بين الفردية والجماعية

هذا الإبداع، فردياً كان أم جماعياً،.. تقليدياً كان أم شعبياً، هو فى واقعه تعبير عن ثقافة المجتمع وعن نموه الحضارى فى آن.

كما أن الإبداع، فردياً متميزاً كان، أم جماعيًا شعبيًا وموروثًا ثقافيًا حيًا، هو شكل من أشكال السلوك الاجتماعى لأبناء المجتمع، يخضع فى ممارسته لمجموعة من القيم الإنسانية المتوحدة فى فكر الإنسان وتكوينه الثقافى مع مراعاة أن «الخبرة الجمالية تختلف عن سائر خبراتنا فى الحياة، حتى وإن لم نتفق على طبيعة هذا الاختلاف»(٢٩)

وعملية الإبداع الشعبى فى حد ذاتها باعتبارها إبداعًا، ولابد أن تخضع لقواعد الإبداع الفنى، من حيث مراعاة القيم الجمالية (باعتبارها فناً) فى هذا الإبداع، فليس كل عمل شعبى فن، كما أنه ليس كل إبداع فنى أبدعه فرد ما وشاع وانتشر وظل معروفًا صاحبه، هو فن شعبى، مع ملاحظة أن الفن الشعبى وإن كان مجهول المؤلف وله خصوصياته الجمالية التى تميزه وتحدد معالمه وتوضح وظيفته، فإن هذا الفن الشعبى المجهول المؤلف، هو فى واقعه التاريخى، والإبداعى، فى الوقت نفسه، هو إبداع فرد ما.. وفور لحظة الإبداع، تبنى أبناء المجتمع هذا الإبداع وتناقلوه، ويمكن أن يكونوا قد أدخلوا عليه بعض التعديلات أو التبديلات أو التغييرات، مما يتوافق مع هواهم، وذوقهم هم، حتى وإن كان الفنان «الأصلى» الذى ابتدعه.. ابتدعه على نمط ما يتوافق مع ذوق وفكر الجماعة التى أبدع هذا الفن من أجلهم، معبراً به (على اختلاف وتنوع وسائل وأشكال التعبير الفنى) عن احتياجاتهم الفنية أكثر من كونه تعبيراً عن ذاتيته ورؤيته الجمالية للحياة.

فلحظة الإبداع فى الفنون الشعبية هى لحظة التلقى ولذلك يتميز الفن الشعبى باختلاف مشاربه بأن المبدع له هو المتلقى، وأن المتلقى لهذا الإبداع (الذى أصبح صاحبه مجهولا) هو الجماعة التى يعيش معها المبدع. وهذه الجماعة هى التى أعطت لهذا الإبداع صفة الشعبية وأصبح لا حدود بين المنتج وبين المستقبل، حتى وإن احتفظت - أحياناً - الجماعة الإنسانية بالشكل العام لهذا الإنتاج.

فالأعمال الفنية الشعبية هى تلك التى استمرت ثم تداولها على مدى واسع، واشترك فى صياغتها أبناء المجتمع لتعبر عنهم، وبذلك أصبحت من نتاج الجماعة وملكاً لها حتى وإن كانت فى الأصل إبداع فرد ما، ونتاج عملية إبداعية فردية(٣٠)

أما مايبدعه فرد ما، وتتلقاه الجماعة كما هو، ثم يشيع لفترة ما، طالت أم قصرت، فإن هذا الإبداع يظل منسوباً لصاحبه، ويكون لصاحبه الفضل فى القدرة على تقديم ما يعبر عن ذاته ويتوافق مع ذات الجماعة، فهو إبداع فردى حتى وإن توسل بأساليب أو حتى بأشكال ومضامين من الإبداع الشعبى.

فالشيوع والانتشار أو التلقى الجماعى ليس هو الصفة التى تجعل الإبداع الفردى المعروف مؤلفه أو مبدعه والأكثر انتشاراً بين الجماهير هو فن شعبى، بل التلقى والإبداع والتبنى للعمل من قبل الجماعة ومن ثم تواتره واستخدامه تلقائيًا خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية، تبعًا لظروف ومجالات مجريات هذه الحياة اليومية ، هو الذى يعطى لهذا الفن شعبيته. وسواء أكان ذلك مرتبطاً بدورة الحياة نفسها، أم يخضع لمناسبات معينة يمارسها الإنسان خلال دورة الحياة من عمل وراحة.. من استقبال مولود أو توديع إنسان.

ويمكن القول، إن عملية الإبداع لا تخرج عن كونها نوعاً من التفكير الإنتاجى أو الإنشائى Productive Thinking مع إمكان الربط بين عملية الإبداع والإنتاج باعتبار أن هذا الإنتاج هو المحك الوحيد الواضح لها. «فليس هناك معنى لعملية الإبداع - فى العلم على الأقل - إلا إذا كانت عملية تفكير موجهة نحو هدف خاص، هو حل مشكلة وبلوغ الذروة فى إنتاج الأفكار التى تحلها.. ولذا يطالب البعض بأن تتركز كل دراسات الإبداع على الإنتاج، وأن تكون دراسة الإبداع أكثر جدوى فى ضوء الإنتاج الإبداعى Product بدلاً من عملية الإبداع.. ..»(٣١)

و«العمل الإبداعى لا يتم فى فراغ ولا يمكن تصور وجود مبدع لا ينتمى إلى جماعة تتحمس لبراعته وتقوم من هبوطه»(٣٢)

التواصل الثقافى

عملية التواصل الثقافى فى عمليات الإبداع الشعبى هى التى تعطى لهذا الإبداع واقعه باعتباره إبداعًا شعبيًا، أما الإبداع على منوال هذا الإبداع الشعبى أو محاكاته، أو استلهامه، أو توظيف بعض عناصره أو استخدام كل عناصر موضوع ما منه فى بناء جديد، أو توزيع أو صياغة هذه العناصر توزيعًا أو صياغة جديدتين، فإن ذلك، كما أوضحنا من قبل ، هو استخدام أو استلهام، ولا يندرج تحت لفظ شائع خطأً فى حياتنا الفنية وهو لفظ «تطوير». فالفنون الشعبية تتطور بتطور المجتمع، وتندحر بانحدار هذا المجتمع.. لأنها تعبير مباشر صادق وأمين عن واقع المجتمع، بكل ما فى هذا المجتمع من قدرات إبداعية.

وحينما نتأمل جماليات هذا الفن، نجد أن له قواعده وقيمه التى تنبع من ذاته.. ولكنها تلتقى، فى النهاية، مع التعريف الشائع عن الفن بأنه تعبير دقيق صادق.

وأى مجال من مجالات الإبداع الشعبى لا يخضع لعملية التقييم الفنى الجمالى المطلق فهو ليس بفن وليس بشعبى، أيضاً، فى الوقت نفسه.

لذلك كان لكل مجتمع مجموعة من القواعد التى تحدد أشكال وأساليب فنونه الشعبية.

«فى مجال الفكر والفن، وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة هى الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية، ومن ثم لتحقيق الوجود القومى الجديد»(٣٣)

والمتأمل لأعمال الفنان العربى المسلم «الواسطى» فى رسومه المصورة لمقامات الحريرى، سوف يشهد التلاقى القائم بين هذا الفنان الرائد وبين فنون التصوير الإسلامية.

«ولعل الجانب الذى تأثر به الواسطى من مقامات الحريرى وأملى عليه تلك المواقف التى اختار تصويرها دون سواها، هو الجانب الأخاذ الذى لفته إليه.

وفى الحق إن كل إنجاز فنى هو تجربة فريدة للفنان الذى أبدعه. هذا إلى أنه يقاس به مدى تذوق المتلقى. ولهذا كان الحكم على الروائع الفنية مرده إلى ما عليه الفن من مستوى، لا إلى وصف الشارحين له بما قد يجانب الحقيقة حيناً وقد يصيب حيناً آخر.

والفنون المرئية ليست إلا تلك الحلقة التى تربط بين التجارب الإنسانية بأشكالها الملموسة وبين ماهو مادة فى رحم الفراغ المساحى أو الفضائى. وليس المضمون الذى ينطوى عليه العمل الفنى مجرد «الموضوع» أو «الفكرة» فحسب؛ بل هو فوق ذلك بكثير. ومهما كان شأن اختيار الموضوع فإن مضمون العمل الفنى لا يوزن باختيار موضوعه، بل يوزن بطريقة تناوله، وكيف عبر الفنان - عن قصد أو عفواً عن غير قصد - عن روح عصره»(٣٤)

ولكل عصر قواعده وأساليبه التى يستنها المجتمع فى تحديد أنماط كل فن واتجاهاته دون إغفال للاتجاهات التى خطها السلف، والأساليب التى توارثتها الأجيال. فلكل زمان لغته ولكل مرحلة من مراحل الوجود الإنسانى رؤيتها وفلسفتها فى التعبير عن هذا الوجود.. ولقد تميزت الفنون الشعبية بخاصة بهذه القدرة من الحيوية والاستمرارية والتواصل بين الأجيال متوازنة بين ما كان وما هو كائن، ومترابطة بين مختلف وسائل الإبداع الفنى المتنوعة بشكل تكاملى باعتبار أن كل فن من هذه الفنون هو تعبير تكاملى مع الفن الآخر للتعبير عن الإنسان فى تواصل الأجيال. يخضع الشكل العام والمتغير، فى معظم الأحيان، للأساليب والقواعد التى استنها المجتمع لتحديد إيقاعات شعره، ونظم صيغ كلامه البلاغى، ونسج الإيقاعات بعضها ببعض، فى تلاحم عضوى وبنية متكاملة الأنساق، فى سياق إيقاعى ونغمى من العلاقات الفكرية والوجدانية، وقواعد الضبط الاجتماعى، فى هارمونية متآلفة الخطوط والألوان، فى تكوين متكامل الغرض والوظيفة والغاية، دون إخلال بالسياق الثقافى لأشكال تعبيره، أو تضارب فى نسق هذا التعبير.

والإبداع الشعبى بطبيعته، ليس إبداعاً تلقائياً، بل هو إبداع له قواعده وأساليبه التى تحدد طرازه المتميز بين أشكال الإبداع الفنى.. وإبداع كل مجتمع يتشكل تبعاً لتلك القواعد الفنية والرؤية الجمالية، التى يحددهما كل مجتمع.. وتكمن التلقائية فى التناقل بين الأجيال، حيث تتناقل تلك الخبرة الفنية فى إدراك الجمال والتعبير عنه، تناقلاً تلقائياً بين الأجيال.

ولذلك تتعدد المسميات الفنية لكل شكل من أشكال أداء هذه الفنون سواء أكانت تشكيلية أم تعبيرية، لا تتوسل بالمجسمات والملموسات المادية، أو مما يندرج تحت مصطلح الثقافة المادية.. أو كان هذا التعبير الفنى يتوسل بالفكر والوجدان فيما يندرج، أيضاً، تحت مصطلح الثقافة العقلية والروحية، باعتبار أن الإنسان يتمتع بكفايات ثلاث، هى الحس باعتباره مصدراً أولياً فى معرفة الإنسان لما حوله، والعقل باعتباره مجالاً لإدراك دلالات مايحسه، أو يستنتجه، أو ما يتأمله ويستنبطه، والوجدان باعتباره عملية شعورية لكل مايحس ومايدرك، أو ما قد يفوق حواسه وإدراكه؛ فيتحقق له معرفة خاصة، من خلال عملية شاعرية ورؤية صوفية يرى بها ما لاعين رأت ولا خطر على قلب بشر. وهى بطبيعتها، حالة ذاتية للإنسان الفنان.

عالم الإبداع الفردى والإبداع الشعبى

ومن هنا، كان موضوع اللقاء بين عالم الفن الإبداعى الفردى، وعالم الإبداع الفنى الشعبى هو القدرة على التعبير عن الإنسان والوجود. حينما يكون موضوع الإبداع الفردى هو الجماعة الإنسانية بمعطياتها الفنية، وأن يكون الاستخدام فى الإبداع الشعبى هو استخدام جماعى ونفعى وجمالى فى آن.

وإذا كان الفن بطبيعته، وباستمراريته، وبمدارسه المتعددة واتجاهاته المتنوعة هو عملية تراكمية متداخلة التركيب فى بنية ثقافية إنسانية واحدة، فإن الفن الشعبى وإن خضع للعملية التراكمية فى تاريخ الفن بعامة، إلا أنه يتمتع بحيوية وتواصل ثقافى؛ لأنه بطبيعته وموضوعه ووظيفته.. فن حياة..

الهوامش

١ ـ هربرت ريد، تربيةالذوق الفنى، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٣٠.

٢ ـ توماس مونرو، التطور فى الفنون، ترجمة محمد على أبو درة وآخرين، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، جـ ١: ١٩٧١، جـ ٢/ جـ ٣: ١٩٧٢، راجع جـ ٣، ص ٣٦٢.

٣ ـ Adolph Reinhardt. "Art as Art". **Art International in Literature and the Arts: The Moral Issues.** California: Wadsworth Publishing Company, 1971. pp 20 - 23.

٤ ـ راجع، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة د. فؤاد ذكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

٥ ـ د. ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص ١٠.

٦ ـ المرجع السابق، ص ١١.

٧ ـ د. ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص ١١.

٨ ـ Claude Levi- Strauss. **The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology.** trans. Doreen Weigbtman. Harper Colophone Books, 1975. pp 28-29.

٩ ـ Marcel Griaule. "African Art". **Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art.** ed. Rene Huyghe. London: Paul Hamlyn, 1967. p 81.

١٠ ـ Jamake Highwater. **Arts of the IndianAmericans: Leaves from the Sacred Tree.** N.Y. : Harper & Raw Publishers, 1983. p73.

١١ ـ الكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٨.

١٢ ـ قاسم عبده قاسم، الرؤية الحضارية للتاريخ، قراءة فى التراث التاريخى العربى، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٥١.

١٣ ـ قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، كتاب الفكر رقم ٧، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١.

١٤ ـ Raymond charmet. **Concise Encyclopedia of Modern Art.** ed. Roger Brunyate. Glasgow: Collins, 1972. p 3.

١٥ ـ راجع، صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٨٦.

١٦ ـ راجع، صفوت كمال، فنون الصناعات الشعبية فى الكويت، بكتاب، الفن التشكيلى فى الكويت، الشركة الدولية للاستثمار، الكويت، ١٩٨٣.

١٧ ـ Oskar kokoschka. **My Life.** trans. David Britt. London: Thames & Hudson, 1974. p 7.

١٨ ـ Titus Burckhardt. **Art of Islam: Language and Meaning.** England: World of Islam Festival Trust, 1976.

١٩ ـ راجع، مصر الإسلامية، الهيئة العامة للاستعلامات، ص ٧٧ ـ ٧٩.

٢٠ ـ راجع، عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامى، شبابيك القلل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١، ص ٨٥ ـ ٩٢. وكذلك: د. عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٧٤.

٢١ ـ Pearl Binder. **Magic Symbols of the World.** N.Y.: Hamlyn, 1972.

٢٢ ـ Munro S. Edmonson. **Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature.** Holt, Rinehart & Winston, 1971. p 6.

٢٣ ـ راجع: Horace Beck. **Folklore & the Sea.** U.S.A.: Wesleyan University Press, 1977

٢٤ ـ راجع: صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت، ط ١، ١٩٨٦، ط ٢، ١٩٩١. أيضاً، حصة الرفاعى، أغانى البحر، دراسة فولكلورية، دار ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٥.

٢٥ ـ انظر على سبيل المثال **The Heroic Process: Form, Function and Fantasy in Folk Epic.** eds. Bo Almqvist & others. Dublin: The Glendale Press, 1987.

٢٦ ـ سلسلة دراسات التقدم فى الاثنوميوسيقولوجى، **Progress Reports in Ethnomusicology: Music Whenever**, . Department of Music, University of Meryland, Baltimore, U.S.A.

٢٧ ـ راجع، مريم محمد فؤاد تاج الدين، التصوير المصرى المعاصر من خلال لغة الشكل فى الفن الشعبى، كلية الفنون الجميلة، جامعة الأسكندرية، رسالة ماجستير ١٩٩١ ـ لم تنشر بعد.

٢٨ ـ راجع، محمد ناجى ١٨٨٨ ـ ١٩٥٦، إعداد عز الدين نجيب، عصمت داوستاشى، نبيل فرج، وزارة الثقافة، المركز القومى للفنون التشكيلية، القاهرة، ص ٧٧.

٢٩ ـ لـزيادة التوسع فى مناقشة هذا الموضـوع راجـع: Morse Peckham. **Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts**. N. Y.: Schocken. Books, 1973. pp 61 - 62.

٣٠ ـ لزيادة التوسع فى ذلك راجع كتابنا: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى، مرجع سابق، ص ١٣٦ ومابعدها.

٣١ ـ حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩، ص ٥٠ ومابعدها.

٣٢ ـ المرجع السابق، ص ١٩١.

٣٣ ـ عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩، ص ١٧٣.

٣٤ ـ ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٨.

المراجع العربية

١ ـ الكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٨.

٢ ـ توماس مونرو، التطور فى الفنون،، ترجمة محمد على أبو درة وآخرين، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، جـ ١، ١٩٧١، جـ ٢، ٣، ١٩٧٢.

٣ ـ ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠.

٤ ـ ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢.

٥ ـ حصة الرفاعى، أغانى البحر، دراسة فولكلورية، دار ذات السلاسل، الكويت،١٩٨٥.

٦ ـ جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

٧ ـ حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩.

٨ ـ صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٨٦.

٩ ـ صفوت كمال، فنون الصناعات الشعبية فى الكويت، بكتاب: الفن التشكيلى فى الكويت، الشركة الدولية للاستثمار، الكويت، ١٩٨٣.

١٠ ـ صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت ط ٢: ١٩٨٦، ط ٣ : ١٩٩١.

١١ ـ عبد العزيز مرزوق، الفنون الإفريقية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الانجلو المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٧٤.

١٢ ـ عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامى، شبابيك القلل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١.

١٣ ـ عز الدين نجيب وآخرون (إعداد)، محمد ناجى (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦)، وزارة الثقافة، المركز القومى للفنون التشكيلية، القاهرة.

١٤ ـ عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩.

١٥ ـ قاسم عبده قاسم، الرؤية الحضارية للتاريخ، قراءة فى التراث التاريخى العربى، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٥.

١٦ ـ قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، كتاب الفكر، رقم ٧، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦.

١٧ ـ مريم محمد فؤاد تاج الدين، التصوير المصرى المعاصر من خلال لغة الشكل فى الفن الشعبى، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، رسالة ماجستير ١٩٩١ (لم تنشر بعد).

١٨ ـ هربرت ريد، تربية الذوق الفنى، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة.

١٩ ـ الهيئة العامة للاستعلامات (ناشر)، مصر الإسلامية، القاهرة.

المراجع الأجنبية

1- Almqvist, Bo, & others (eds). **The Heroic process: Form, Function and Fantasy in Folk Epic.** Dublin: The Glendale,press, 1987.

2 - Beck, Horace. **Folklore & the Sea.** USA: Wesleyan University Press, 1977.

3 - Binder, Pearl. **Magic Symbols of the World.** N.Y.: Hamlyn, 1972.

4 - Brunyate, Roger (ed.). **Concise Encyclopedia of Modern Art.** Glasgow: Collins, 1972.

5 - Burckhardt, Titus. **Art of Islam: Language and Meaning.** England: World of Islam Festival Trust, 1976.

6 - Edmonson, Munro S.. **Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature.** Holt, Rinehart & Winston, 1971.

7 - Highwater, Jamake. **Arts of the Indian Americans: Leaves from the Sacred Tree.** N.Y.: Harper & Raw Publishers, 1983.

8 - Huyghe, Rene (ed.). **Larousse Encyclopedia of Prehestoric and Ancient Art.** London: Paul Hamlyn, 1967.

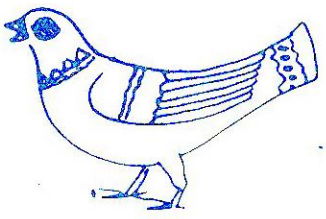
9 - Kokoschka, Oskar. **My Life.** David Britt (trans.). London: Thames & Hudson, 1974.

10 - Levi- Strauss, Claude. **The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology.** Doreen Weigbtman (trans.). Harper Colophone Books, 1975.

11 - Peckham, Morse. **Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts.** N.Y.: Schocken Books, 1973.

12 - **Progress Peports in Ethnomusicology: Music Wherever, Whenever.** Department of Music, University of Meryland, Baltimore, U.S.A.

13 - Reinhardt, Adolph. **Art International in Literature and the Arts: The Moral Issues.** California: Wadsworth Publishing Company, 1971.



قراءة جديدة فى الليالى

الليلة الواحدة بعد الألف

فاروق خورشيد

لم تكن المصادفة وحدها هى التى جعلت الليلة الواحدة بعد الألف من الليالى تجمع بين نهاية ألف ليلة وليلة نفسها، وبين نهاية آخر حكاياتها الممتعة، وهى حكاية معروف الإسكافى. ففى حكاية معروف الإسكافى، على بساطتها وعلى ما تمتلئ به من سذاجة فى الحدث، وتحديد فى الشخصيات، واعتماد على القوى الخارقة فى الخروج من مآزق تقع فيها شخصياتها، وتبدو مستحيلة الحل.. ما يجعلنا نعيد النظر فيها من منظور احترام الفنان الكاتب، واحترام الكتاب العالمى، واحترام الأدب الشعبى العربى بعامة.. ومن هنا، كان لابد من قراءة جديدة لها..

والقراءة الجديدة لليالى تعنى أننا لا نعترف بالسذاجة التى تعمدها الكاتب حتى يخفى حقيقة القول الذى يريد أن يقدمه إلى الناس. وتعنى، أيضًا، أننا لا نعترف بالقراءات المتعجلة السابقة التى نظرت إلى الليالى باعتبارها كتاب تسلية وإثارة ومتعة.. أضافت إليها بعض العقول المصمتة مقولة أنها (غير بريئة). والليالى - باعتبارها عملاً فنيًا متميزاً، شق طريقه إلى العالمية بجدارة - ليست بريئة بالقطع. ولكنها بريئة بالقطع، أيضًا، من تهم الإثارة الجنسية والإباحية والخروج عن الجادة، كما حاول أن يفهمها أصحاب العقول المصمتة، والرغبات الجنسية المكبوتة.. ولكنها غير بريئة من الناحية الفنية ؛فهى، خلف السطح الساذج والبرئ لحكاياتها، تحمل من القضايا الفنية ما وطد لها مكانتها العالمية؛ فكل قصة تحمل من القضايا الاجتماعية والسياسية والفلسفية، ما حمل للعالم رسالة حضارة تدافع عن الإنسان، وتخوض فى القضايا التى تعوق تفوقه وتقدمه باستشراف فنى، سبق - فى كثير من الأحيان - أعظم الأعمال الأدبية العالمية التى تصدت للقضايا نفسها وعالجتها..

وعلى هذا، فقراءتنا فى الليلة الواحدة بعد الألف، وهى آخر الليالى التى قضتها شهرزاد فى مخدع شهريار تحكى له فى حضور أختها دنيازاد حكاياتها التى استغرقت ألف ليلة، قبل هذه الليلة الأخيرة.. تستهدف رفع قناع البراءة والسذاجة التى تعمدها كتاب الليالى؛ لنحاول أن نضع أيدينا على ما حاول هؤلاء الكتاب إخفاءه إلا لأصحاب القدرة على الفهم والمعرفة. وكان أمل كتاب الليالى أن يكون كل قرائها من أصحاب هذه القدرة على الفهم والمعرفة، إلا - بالطبع - القراء من أصحاب القدرة على المنع والمصادرة. وقد كان فى إيمان كتاب الليالى أن هؤلاء سيكفيهم السطح البرئ والمثير، ولن يغوصوا أبداً إلى الأعماق المشحونة بالفكر والرؤى الناضجة اجتماعياً وسياسياً وفلسفياً أيضاً.

وهذه الحكاية - معروف الإسكافى - التى انتهت مع الكتاب فى الليلة الواحدة بعد الألف، بدأت قبل هذا منذ الليلة تسعمئة واثنين وثمانين، أو منذ نهايتها على وجه التحديد - فقد بدأتها شهرزاد بعد أن أنهت حكاية (عبدالله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه)، وأكملت ليلتها هذه التى لم تنته بانتهاء هذه الحكاية.. واستمرت من ص ٢٨٨ من المجلد الرابع من طبعة صبيح وحتى نهاية حكايات الكتاب فى صفحة ٣١٨. وبدأتها بقولها: (ومما يحكى أيها الملك السعيد أنه كان فى مدينة مصر المحروسة رجل إسكافى يرقع الزرارين القديمة وكان اسمه معروفاً، وكان له زوجة اسمها فاطمة ولقبها العرة، وما نصبوها بذلك إلا لأنها كانت فاجرة شرانية كثيرة الفتنة، وكانت حاكمة على زوجها، وفى كل يوم تسبه وتلعنه ألف مرة، وكان يخشى شرها، ويخاف أذاها، لأنه كان رجلاً عاقلاً يستحى على عرضه، ولكنه كان فقير الحال، فإذا اشتغل بكثير صرفه عليها، وإذا اشتغل بقليل انتقمت من بدنه فى تلك الليلة، وأعدمته العافية).

نحن أمام بداية طريفة لحكاية رجل فقير إسكافى، وهو لا يصنع الأحذية، إنما هو يرقع الأحذية التى بليت بعض أجزائها، فرزقه إذن محدود، وخاضع للظروف. وزوجته امرأة سليطة متسلطة تركبه بالأذى فى رزقه وبدنه وكرامته على السواء. وشهرزاد تعرف أن هذه البداية وحدها كفيلة بإثارة فضول شهريار، فيدركها الصباح بعد المقدمة مباشرة، لتبدأ فى أحداث الحكاية فى الليلة التالية - والحكاية نفسها فى بساطة هذه البداية التى قدمت لها.. فالزوجة الفقيرة المشاكسة تطلب من زوجها الفقير المسالم (كنافة بعسل النحل).. وهو هم صغير لأسرة فقيرة، وقد يثير الضحك، وقد يدعو إلى السخرية، ولكن هم كبير بالنسبة إلى الإسكافى الذى يعانده الحظ فلا يحظى من الزبائن بما يوفر له حق الكنافة بالعسل النحل.. ويعطف عليه الكنفانى حين يراه باكياً متحسراً يرقب الكنافة فى محله فيعطيه الكنافة، ولكن بعسل القصب لا بعسل النحل، بالأجل حتى يرزقه الله فيسدد ثمنها، وأضاف إليها الجبن والخبز كرماً منه وتعاطفاً.. ولكن هذا كله لا يلقى إلا الغضب والسفاهة من الزوجة الشرسة، أو (العرة) كما أسماها مؤلف الحكاية، التى ترفض أن تأكل الكنافة بعسل القصب، وتتطاول عليه بالضرب وتكسر له أحد أسنانه، ويرد عليها بضربة خفيفة، فتمسك لحيته وتصيح حتى يجتمع عليهما الجيران، ويحاولون تهدئتها، وتطييب خاطرها. وتتظاهر بالرضا، ولكنها لا تأكل الكنافة، وفى الصباح تتوعده من جديد، فيخرج على وعد أن يأتى لها هذا اليوم بما تريد، ولكنه ما يكاد يفتح الدكان حتى يجد حراساً من طرف القاضى يسوقونه إلى مجلسه. وهناك يفاجأ بزوجته التى شكته إلى القاضى، تقيم الدنيا وتقعدها وهى واقفة تبكى، وتدعى أنه كسر لها سنة وكسر ذراعها، ومرفقها ملوث بالدم. ويستجوبها القاضى، ويفهم الموقف فيصلح بينهما ويأمرها أن تطيع زوجها، وأن لا تثقل عليه. وتذهب الزوجة إلى منزلها، ويذهب هو إلى دكانه، وإذ برسل القاضى يطلبون منه الخدمة، ولا يجد أمامه إلا أن يبيع أدواته ليدفع لهم من ثمنها ما يريدون. ولكنه ما يكاد يعود إلى الدكان حتى يجد رسل قاض آخر يطلبونه للمثول بين يديه، إذ راحت زوجته واشتكته مرة أخرى إلى قاض آخر.. وأمام القاضى الجديد يحكى معروف الإسكافى ما فعلته به زوجته، ويتأكد القاضى من صدق حكايته عندما يستمع إلى سفاهة هذه المرأة السليطة، وينهرها القاضى الجديد، ويدفع معروف سعى الرسل، ولم يبق معه من ثمن عدته التى باعها سوى ثمن الخبز والجبن، وإذ يعود بما اشتراه إلى الدكان يفاجأ بمن يخبره أن (أبو طبق) رسول الوالى يبحث عنه لأن زوجته قد اشتكته إلى الباب العالى.. وتضيق الدنيا فى عينيه؛ فيغلق الدكان ويهيم على وجهه فى شوارع مصر المحروسة حتى يصل إلى باب النصر، وينزل عليه المطر حتى تبتل ثيابه فيلجأ إلى (حاصل مهجور من غير باب) وجسده يقطر ماء المطر، وعيونه تسفح دموعها، وهو يدعو الله أن يبعده عنها فى بلاد بعيدة لا تصل إليها يدها ولا يصل إليها لسانها.

ونترك معروفاً فى موقفه هذا، كما يفعل قصاص الليالى بأبطالهم، ونقف نحن وقفة قصيرة عند هذا الجزء من الحكاية..

نحن هنا فى قاع المجتمع المصرى؛ فنحن نلمس الفقر المتقع، ونعيش أحلام الفقراء فى الكنافة أم عسل نحل، وهى متعذرة عليهم.. ونحن نلمس الجهل الكامل فى سلوكيات الزوجة السليطة، وانقياد هذا الحرفى الفقير وعجزه أمامها.. ونحن نلمس الخوف من السلطة، أو الباب العالى، حتى يهرب معروف إذا ما وصل الأمر إلى استدعاء (أبو طبق) له، فهنا لا أمان، ولا عدالة..

ولكننا، فى الوقت نفسه، نلمح مجموعة من القيم التى يتميز بها هذا المجتمع.. منها التعاطف والتكافل؛ إذ يعطى الكنفانى لمعروف لا ما تطلب الزوجة وحسب، ولكنه يعطيه أيضًا الجبن والخبز، لحين ميسرة. وإذ يقف الجيران كلهم إلى جوار معروف، ويشهدون لصالحه أمام القاضى. وإذ يسرع أحد الجيران ليحذره من (أبو طبق) وبحثه عنه.. كما نحس نوعًا من الاطمئنان إلى عدالة القضاة، وصدق تفهمهم لقضايا هذا المجتمع الفقير، وما يسوق الفقر والجهل إليه من تشوهات فى السلوك، وقصور فى الرؤيا..

هذه الصورة لقاع (مصر المحروسة) تشى بضغوط قاهرة يعانيها الباحثون عن الرزق من أبناء الحرف. تجعل حياتهم كلها بيد القدر، وتجعل الرزق دائمًا على الله.. إن جاء أكلوا، وإن لم يأت فهم لا يملكون إلا الصبر،ولكنهم فى حالة طحن دائمة تؤدى إلى الضجر الذى يتبدى فى سلوك المرأة السليطة التى لا تجد متنفسًا لهمومها إلا بأن تكون هى أيضًا قوة ضاغطة تزيد من أعباء الزوج المطحون.. ولكن الكاتب يقدم كل هذا فى صورة ساخرة تثير الضحك والفكاهة قبل أن تثير الشفقة والرثاء.. وهى صورة تقدم فى مقابل صورة أخرى لمجتمع التجار والأثرياء سنراها بعد حين.

القراءة الأولى، لهذا الجزء من القصة، ترسم صراعًا بين معروف وفاطمة؛ هو غير قادر وهى تريد ولو شيئاً صغيراً من طرائف الحياة المتجسدة فى مأكل حلو غالى الثمن على من له مثل إمكاناته.. ولكنه يصارع من أجل تحقيق هذه الغاية الصغيرة، ويفشل. وتدور فاطمة تعذبه، وتلح عليه،وتسوقه من قاضٍ إلى قاض حتى تصل إلى الباب العالى نفسه.

ولكننا فى القراءة الثانية، لهذا الجزء من القصة، نستطيع أن نقول إن هذا الصراع يدور فى أعماق معروف نفسه وأن دور فاطمة (العرة) فيه، هو أن تجسده تجسيداً دراميا واضحًا؛ فهذا الحرفى المكافح فى صدق ودأب يعجز عن أن يوفر لنفسه ما يمكن أن تصبو إليه من متع متاحة لغيره، ولكنها محرمة عليه، بعيدة عن متناوله. حتى حين يلجأ إلى اقتراضها من صانعها يعطيه إياها ناقصةوفى حدود ما قدر له لا أكثر.. فالكنفانى يعطيه الكنافة حقًا، ولكن بسكر القصب لا بسكر العسل ومعها الخبز والجبن – قدره المحتوم – فالزوجة هنا تجسيد للنفس الأمارة، غير الراضية، غير القانعة، والتى تركبه بطلباتها التى يعجز عنها، ثم تركبه بلومها، وعقابها الدائم له على عجزه وسوء طالعه، ويتحد الاثنان معًا، هو ونفسه فى الشكوى من قاض إلى قاض، والقاضى يفهم وينصح،و لكنه لا يغير من الواقع المعاش والمفروض شيئًا.. ومن قاض إلى قاض نصل إلى الباب العالى، وهنا شك فى جدوى الشكوى وجديتها، فيهرب من كل شئ وأول هذه الأشياء ذاته نفسها.. وليس من شك فى أن هروبه إلى باب النصر يحمل مغزى هامًا، فهذا آخر المدينة، كما أنه مكان المقبرة المليئة بأحواش تضم القبور.. فى باب النصر يقف عارياً مبتلاً بماء المطر، غارقًا فى دموع تعاسته ويهتف من أعماق قلبه(أسألك يا رب أن تقيض لى من يرسلنى إلى بلاد بعيدة لا تعرف طريقى فيها) – وبطريقة الليالى السحرية الآسرة يتم تحقيق أمنيته، فينشق الحائط عن مارد جنى هو (عامر هذا المكان) تأخذه الشفقة عليه، ويحزنه بكاؤه وبؤسه؛ فيعرض عليه أن يحقق أمنيته التى طلبها، وأن يحمله إلى بلاد لا تعرف زوجته له فيها طريق.. وبالفعل (ركب - فوق ظهره - وحمله وطار به من بعد العشاء إلى طلوع الفجر، فأنزله على رأس جبل عال. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح) .. من بعد العشاء إلى طلوع الفجر.. أى ليلة نوم كاملة بالنسبة إلى حرفى كادح كمعروف،و هى أيضًا نهاية الليلة الثالثة والثمانين بعد التسعمئة من ليالى شهرزاد... فكأن معروفًا نام ليلة، كما أن شهر زاد سكتت ليلة.. وأصبح الصباح فوجد نفسه على رأس جبل عال يواجه مدينة بعيدة، وأصبحت هى لتواجه حياة يومها، وتستعد لتستأنف حكايتها لشهريار فى الليلة الرابعة والثمانين بعد التسعمئة... على كل حال، سواء أكانت ليلة نامها معروف، أو كانت نقلة حمله فيها المارد، فنحن آخر الأمر أمام ولادة جديدة للبطل.

والولادة الجديدة للبطل، فى الأدب الشعبى بعامة، تعنى عملية انتقال من مرحلة فى الرواية إلى مرحلة أخرى، وتعنى أيضًا تغيراً فى وجود البطل من معنى ورمز، إلى وجود آخر للبطل يشى بمعنى آخر ورمز آخر.. فوجود الحدث الخارق، والذى يتم دائمًا بناءً على وجود قوة خارجة مؤثرة وفعالة، تعنى ، بالضرورة، وجود متغير مهم وفعال فى سياق العمل الفنى، وفى سياق حياة البطل الذى يدور حوله هذا العمل الفنى..

تحكى شهرزاد فى ليلتها الجديدة الرابعة والثمانين بعد التسعمئة عن حيرة معروف الإسكافى حين نزل من الجبل إلى المدينة الجديدة والغريبة عليه - (فرأى فيها مدينة بأسوار عالية، وقصور مشيدة، وأبنية مزخرفة، وهى نزهة للناظرين) - ونزل يتجول فى أنحاء المدينة فأخذ الناس يتأملونه فى دهشة لغرابة ملابسه،واختلاف زيه.. وإذ عرفوا أنه من مدينة مصر اندهشوا لأن بينهم وبينها مسيرة سنة كاملة، ويتهمونه بالجنون، ولكنه يخرج لهم خبز مصر الذى اشتراه بالأمس بما بقى معه من ثمن (العدة) التى باعها، فإذا هو ما زال طرياً.. ويختلفون حوله، ويثيرون الجدل واللغط إلى أن يمر به تاجر غنى حوله العبيد، فيفرق الناس من حوله ويصحبه إلى داره ويسأله عن حكايته، ويضع أمامه من الطعام ما لا يعرف وما لم ير فى حياته كلها.. وبينما معروف يأكل والتاجر يسمع منه حكايته يدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المباح وتنتهى الليلة الرابعة والتسعين بعد التسعمئة.. وكأنها ليلة بين حدثين ووقفة بين حياتين.. وسنلاحظ أن الناس فى المدينة الجديدة لا يصدقون أن هذا الغريب الوافد جاء من مدينة مصر؛ فهو غريب الزى، غريب المظهر رغم ما معه من خبز طرى من خبز مصر، ورغم إصراره على تأكيد قضيته. أما هذا التاجر الذى التقطه وحماه وأطعمه فلم يكن اهتمامه من فراغ، ويتضح هذا من الحوار الذى دار بينهما أثناء أكل معروف، فهو من مصر، بل هو من الحى نفسه الذى ولد فيه معروف وهو حى الدرب الأحمر، ومعروف يعرف أباه وإخوته، وكان صديقاً للأخ الثالث الذى اختفى من مصر من زمن وهرب من أهله إثر علقة أخذها من أبيه لشقاوته وسرقته أموال الكنائس. ويؤكد معروف أن هذا الأخ، وهو حسن، هرب من عشرين عاماً، ويؤكد له التاجر أنه هو حسن نفسه، وقد قادته قدماه إلى هذه المدينة واسمها عجيب وهو (اختيان الختن) ويقول: (ورأيتهم يأتمنون الفقير ويداينونه، وكل ما قال يصدقونه، فقلت له أنا رجل تاجر وقد سبقت الحملة - يعنى القافلة التى تحمل بضائعه - ومرادى مكان أنزل فيه حملتى - فصدقونى وأخلوا لى مكاناً.. ثم إنى قلت لهم: هل فيكم من يدايني ألف دينار حتى تجئ حملتى أرد له ما أخذته منه، فإنى محتاج إلى بعض مصالح قبل دخول الحملة.. فأعطونى ما أردت..) . وصار حسن التاجر يتاجر بأموال الناس التى أخذها منهم ويرد لهم من الربح الذى يحصل عليه، ويحسن معاملتهم، ويتصدق على الفقراء حتى احتل مكاناً مرموقاً بينهم.. ثم يقول له ملخصاً خبرته الجديدة فى هذه المدينة (اختيان الختن) : (واعلم يا أخى أن صاحب المثل يقول: الدنيا فشر وحيلة.. والبلاد التى لا يعرفك أحد فيها مهما شئت فافعل فيها) .. ثم ينصحه أن لا يقول لهم الحقيقة فهم لن يصدقوه، وخاصة إذا حكى لهم حكاية العفريت الذى حمله إلى هذه البلاد.. ثم يضع له خطته التى يمكن له أن يعيش بها فى المدينة طبقاً للقاعدة الجديدة التى استنها له، فهو سيعطيه ألف دينار، وسيجلس فى السوق وسط التجار، فإذا مر عليهم معروف وقد ارتدى لبس التجار الأثرياء الذى سيعيره حسن إياه، فسيقوم له ويعظمه أمامهم ويحييه ويسأله عن حملته فهو تاجر كبير معروف، يملك تجارة كبيرة لا شك أنها ستتبعه إلى المدينة، وعلى معروف أن يبدى معرفته بكل أنواع الأقمشة، وكل أنواع التجارة الأخرى، ثم عليه، أيضاً، أن يتصدق بسخاء أمام التجار، حتى يعلو قدره بين الناس. وعلى هذا الاتفاق الغريب القائم على الكذب والاحتيال يدرك شهرزاد الصباح فى الليلة الخامسة بعد الثامنةوالتسعين، فتسكت عن الكلام المباح..

وهذه الليلة الخامسة والثمانين بعد التسعمئة تحكى أشياءً كثيرة فى عمق البناء الفنى للقصة.. فمعروف يجد، فى هذه المدينة المجهولة، صديقاً قديماً عرفه منذ عشرين عاماً، وهو صديق عاش فى مصر المحروسة عكس حياته، إذ كان صبياً شقياً يسرق ويعاقب على سرقته حتى الهرب، وهو صبى لا يقيم للقيم وزناً لأنه كان يسرق من الكنائس، وهى بيوت الله، ولا يجد، فى هذه السرقة، غضاضة، طالما أن هذه البيوت تنتمى للآخرين من النصارى.. وهو صبى يستعمل خلقياته هنا فى هذه المدينة، فإذا هو ينجح، ويثرى، ويحتل مكاناً رفيعاً، لا من ناحية المال وحسب، وإنما من ناحية المكانة الاجتماعية أيضاً.. فمعروف - الرجل الذى عاش صادقاً لا يعرف إلا كسب يده، وما يأتيه من مال بعد الجهد والعناء، ولا يقول إلا الصدق لنفسه ولامرأته وللناس - يرى فى هذه المدينة التى قذفه إليها المارد (اختيان الختن) هذا الصديق القديم الذى نجح لأنه عاش الكذب والاحتيال، واستغل مال الناس وطيبتهم، وثقتهم الزائدة فى كل ما يقوله الغريب. واسم المدينة نفسه (اختيان الختن) يأتى من (الختن) أو الصهر ومن الاختيان أو الإصهار؛ ففى اسم المدينة ما يشى بعلاقة الزواج أو المصاهرة بين مصر المحروسة، وبين هذه المدينة التى وجد نفسه فيها.. ويقول ابن منظور فى لسان العرب: (قال أبو منصور: الختونة المصاهرة، ويقول ابن شميل: سميت المختانة مختانة وهى المصاهرة، لالتقاء الختانين معاً) .. فهل هى مصاهرة بين المدينتين، أم هى المدينة نفسها؟، ومعروف لم يغادر مصر المحروسة إلا إلى مصر المحروسة، وهذا الذى

يعيش فيه جزء آخر من مدينته نفسها التى عاش فى قاعها؛ حيث ينطبق المثل الذى ذكره له التاجر حسن (الدنيا فشر وحيلة، والبلاد التى لا يعرفك أحد فيها، مهما شئت فافعل فيها) .. والرجل الذى خرج باكيًا من باب النصر يسمع الدرس، ويعيش، وتحكى شهرزاد ابتداءً من الليلة السادسة والثمانين بعد التسعمئة حكاية هذا التحول الجديد فى حياة معروف الإسكافى.. فمعروف لا يسير على نصائح التاجر حسن وحسب، بل يتفوق عليه؛ فهو يبهر تجار المدينة بحديثه عن (الحملة) التى ينتظرها، والتى ستلحق به إلى المدينة – كما يبهرهم بترديده ما حفظه من حسن عن أنواع الأقمشة والتجارات،وما يعطيه للسائلين الفقراء من هبات.. ثم يبهر حسناً نفسه بمقدار الثقة التى زرعها فى نفوس تجار المدينة به وبثرائه وبمعرفته بالجواهر الثمينة والمعادن الغالية، حتى استطاع، بحكم هذه الثقة، وبحكم استغلاله لجشعهم وحبهم للربح السريع، وما وعدهم به بأن يرد الدين مضاعفاً، أن يأخذ أموالهم.. ثم أدهش حسناً أيضًا، بأنه لم يفعل فعله الذى حكاه له، أى إنه لم يتاجر بهذه الأموال التى يستعيرها من التجار، بل يتصدق بها جميعًا، ويبدرها بدَراً على الفقراء والمساكين، دون حساب أو خوف.. إنما هو يعد ويزيد من وعوده، ويقترض ويزيد من اقتراضه، ويبذر المال وينفقه ويزيد من تبذيره وإنفاقه.. والتجار الذين يقرضونه كلهم أمل فى أن يستردوا أموالهم حين تصل (الحملة) الموعودة والمرتجاة إلى مدينتهم.. ولكن حسنًا، وحده، هو الذى يعرف أن لا حملة هناك، وأن أموال التجار ضائعة لا محالة. وحين يواجه حسن معروفًا فى الليلة السابعة والتسعين بعد التسعمئة يفاجأ بأن معروفًا يكرر له الكلام نفسه الذى يقوله للناس. ويزيد عليه التأكيد بأنه سيرد للناس نقودهم مضاعفة حين تصل الحملة.. ثم يفجعه بتعاليه عليه وسخريته من سذاجته. ويحتار التاجر حسن الذى يحس أن معروفًا قد تفوق عليه فى أكاذيبه وخداعه، ويقول لنفسه: (أنا شكرته سابقًا، وإن ذممته الآن، صرت كاذباً، وأول فى قول: من شكر وذم، كذب مرتين..) وحين التقى بالتجار الذين يشكون إليه مماطلة معروف يقول لهم متحايلاً أن يخرج هو من المأزق الذى وضع نفسه فيه، ناجياً بنفسه: (أنا أستحى منه ولى عنده ألف دينار ولم أقدر أن أكلمه عليها، وأنتم لمّا أعطيتموه ما شاورتمونى، وليس لكم على كلام، فاطلبوا مالكم منه، وإن لم يعطكم فأشكوه إلى ملك المدينة، وقولوا له إنه نصاب، ونصب علينا، فإن الملك يخلصكم منه) .. فنحن، إذن، أمام نقطة تحول جديدة فى القصة؛ النقطة التى يواجه فيها معروف نتيجة ما قدمت يداه من كذب ونصب واحتيال – ونحن منذ الليلة الثامنة والثمانين بعد التسعمئة وحتى الليلة الثانية والتسعين بعد التسعمئة نعيش حكاية متكاملة من حكايات ألف ليلة التى تتحقق فيها كل السمات الفنية والحرفية المتبعة فى حكايات الليالى.. فالملك جشع طماع، والوزير جشع شكاك، والحكاية حين يحكيها التجار أمامهم، تثير فى الملك جشعه وطمعه، وتثير فى الوزير جشعه وشكه.. والذى أثار الطمع والشك هو كرم التاجر الذى يشكون منه؛ فهو قد استدان ستين ألف دينار وزعها كلها على الفقراء بسخاء ممدوح لا شك.. ويقول الملك: (ما لم يكن هذا التاجر عنده أموال كثيرة ما كان يقع منه هذا الكرم كله، ولابد أن تأتى حملته، ويجتمع هؤلاء التجار عنده، ويفرق عليهم أموالاً كثيرة، فأنا أحق منهم بهذا المال، فمرادى أن أعاشره، وأتودد إليه، حتى تأتى حملته،والذى يأخذه منه هؤلاء التجار آخذه أنا، وأزوجه ابنتى، وأضم ماله إلى مالى) .. ويحذره الوزير،و لكن الملك يصر، ويقرر أن يمتحنه بأن يعرض عليه جوهرة ثمينة فيرى هل سيعرفها ويعرف ثمنها، أم هو جاهل لا يعرف قدرها، فيصدق عليه شك الوزير، ويكون نصاباً يعاقب على احتياله ونصبه. ولكن لقاء الملك بمعروف يسفر عن اقتناعه الكامل به، بل هو يضغط على الجوهرة بإبهامه فتتحطم، ويسخر من الملك؛ إذ يسمى هذه القطعة من المعدن التى لا تساوى غير ألف دينار جوهرة، بينما الجواهر الحقيقية لايقل ثمن الواحدة منها عن سبعين ألف دينار. ويبهر الملك ويبهت الوزير، ويصر الملك على أن يزوج هذا التاجر الثرى الكريم ابنته، ويأمر وزيره أن يتوسط فى أمر هذا الزواج.. والوزير نفسه فى حيرة من أمره؛ فهو قد كان طامعًا فى زواج ابنة الملك، وتولى الملك فى المدينة بعد موته.. ولكنه مع هذا يفاتح معروفاً فى رغبة الملك ويفاجأ بأنه يحتج بأن حملته لم تصل ويقول: (ولكن يصبر على حتى تأتى حملتى، فإن مهر بنات الملوك واسع، ومقامهن أن لا يمهرن إلا بمهر يناسب حالهن، وفى هذه الساعة ما عندى مال، فليصبر على حتى تجئ الحملة، فالخير عندى كثير. ولابد أن أوقع صداقها خمسة آلاف كيس، وأحتاج إلى ألف كيس أفرقها على الفقراء والمساكين ليلة الدخلة، وألف كيس أعطيها للذين يمشون فى الزفة، وألف كيس أعمل بها الأطعمة للعساكر وغيرهم، وأحتاج إلى مائة جوهرة أعطيها للملكة صبيحة ليلة العرس، ومائة جوهرة أفرقها على الجوارى والخدم، وأعطى كل واحدة جوهرة تعظيمًا لمقام العروسة، وأحتاج أن أكسو ألف عريان من الفقراء، ولابد من صدقات، وهذا شئ كثير لا يمكن إلا إذا جاءت الحملة..) .. وبهرت هذه

الزحمة من العطاءات الملك حين نقلها إليه الوزير، فيوبخ الوزير على سابق شكه فيه، ثم يأمره أن يحضره إليه ليلتقى به وجهاً لوجه.. فإذا ما التقيا اندفع الملك، فى حماس الجشع الذى رأى أمامه حلم ثروة مقبلة، يفتح خزائنه وقلبه وابنته أمام معروف، ويطلب منه أن يفعل ما يشاء بخزانة الملك حتى تجئ (الحملة) ويسدد ما أخذه، فقد وهبه ابنته، ويشرفه أن يتزوج مثله من مثلها. وبالفعل يتم الزواج فى حفل يرضى معروفاً، وأحلام معروف، ويرضى الملك وغرور الملك، ويرضى الأميرة وزهوها بشبابها ومكانة أبيها.. فى حفل بهيج بهر المدينة كلها يتزوج معروف (الإسكافى) بابنة الملك.. ويقف كاتب الليالى ليصف كل شئ فى دقة، وفى تفاصيل، وفى إثارة، ولا ينسى، أبداً، الإثارة الجنسية، لحظة لقاء معروف بالأميرة، وتمثل نهاية الليلة الثامنة والثمانين بعد التسعمئة، والليلة التسعمئة والتسعين، قمة فى تفنن كاتب الليالى فى وصف الجنس بأحداثه ، ورموزه، وإثارته التى يبرع فيها، حتى أنسى الناس حقيقة الهدف الفنى، وصرفهم تماماً، وأمتعهم تماماً ببراعة تصوير الإثارة والجنس – ولكن قصة الليالى بكل عطائها المشوق والمثير تستمر، فنحن أمام ليلة حالمة من ليالى ألف ليلة وليلة، يخرج منها معروف بحب زوجته التى عرفت فيه الإنسان القديم، الذى أخفاه الزيف، وأخفته الأكاذيب، ولكنها بوصفها امرأة، وبوصفها محبة عرفت وأحست أن رجلها ليس خدعة، وإن كان خدعة - وليس وهماً، بل هو حقيقة – وليس زيفاً وإنما هو معدن حقيقى، حين وجدها تعرفه وتفهمه، وتدرك حيرته وقلقه، وتعرف خوفه وتوتره - هذه المرأة هى نقطة التحول الحقيقى فى وجوده وكيانه، فى حياته ومبادئه - فى مواجهته للمعنى والصدق، أمام مايقدم من زيف وخديعة. وعلى طريقة الليالى المثيرة، يعيش الملك فى وهمه وجشعه، ويعيش الوزير فى حذره وخبثه، ويعيش معروف فى خدعته وحلمه، وتعيش الأميرة فى حبها وثقتها فيمن تحب، إلى أن تصل المسألة إلى أن الخزانة قد أصبحت خاوية - وأن شكوك الوزير، أخيراً ، قد وصلت إلى قلب الملك، وأيقظت فيه حس الحذر والخوف على ما أنفق من مال بدده هذا السفيه الذى لاأثر للحملة التى وعد بها، ولاخبر.. ويلجأ الاثنان إلى الأميرة؛ فهى التى تعرف حقيقة زوجها بعد أن عاشرته وأحبها.. ويطلبان منها أن تخادعه حتى تكشف حقيقة أمره، فهى قادرة فى لحظات الصفاء أن تنتزع منه الحقيقة مهما أخفاها.. وكانت الأميرة قد بدأ الشك يساورها فى حقيقة ثروة زوجها المزعومة - التى لم تخرج عن الوعود البراقة، والأمنيات التى منى كل من أعطاه من ماله أن تعيد إليه ماله - ولكنها كانت، فى الوقت نفسه، تخاف من بطش أبيها بمعروف لو انكشف له أمر خداعه وكذبه..

وتلتقى الأميرة بزوجها معروف لقاء مودة وصفاء، وتخبره بأمر وصول صبر أبيها إلى آخر قدراته، وتطلب منه أن يقول لها الحقيقة حتى تدبر له الحيلة لينجو بحياته إن كان كل ماعاش عليه حتى الآن كذباً واحتيالاً.. ثم تؤكد له أنها ستقف إلى جواره لأنها تحبه من ناحية، ولأنه زوجها من ناحية أخرى، وخوفاً على ماسيلحق باسمها واسم أبيها من عار لو افتضح الأمر، وعرف الناس أن الملك غرر به وبابنته نصاب محتال. وخوفاً، أيضاً، إنه لو طلقها، أو قتله الملك سيزوجها لغيره وهى لن ترضى بهذا أبداً.. أمام كل هذه التأكيدات وكل معالم الحب والإخلاص، وأمام حبه الحقيقى لها، يعترف لها معروف بالحقيقة، ويقص عليها حكايته كاملة..

وهنا يأتى دور المرأة المتكرر فى الليالى - أعنى دور المرأة الذكية والقادرة على التفكير السليم، وإيجاد الحلول لأصعب المواقف وأعقدها.. فهى، أولاًتطيب خاطره، وهى، ثانياً، تعطيه خمسين ألف درهم باعتبارها رأس مال يتاجر بها فى بلاد أخرى بعيدة، وتلبسه حلة فاخرة لايرتديها إلا مماليك الأثرياء من الملوك، وتزوده بفرس سباقة، وتطلب منه أن يخرج من المدينة كلها تحت جنح الليل متخفياً فى هذا الزى، وان لا يتوقف عن العدو بفرسه حتى يبتعد تماماً عن المدينة ومن فيها. ويبدأ صفحة جديدة من حياته، وطلبت منه أن يراسلها؛ لتعرف مكانه، وترسل له المزيد من النقود ليحقق النجاح الذى ترجوه له.. وفى جنح الظلام يركب معروف فرسه، ويرحل عن المدينة فى هدوء.

وفى اليوم التالى يأتى الملك والوزير إلى الأميرة ليعرفا حقيقة زوجها منها فتقول لهم: (سود الله وجه وزيرك يأبى فقد كان يريد أن يسود وجهى أمام زوجى.. فقد دخل على زوجى بالأمس، وقبل أن أسأله كما طلبتما منى عن حقيقة حاله، وفى يده كتاب جاءه به فرج الطواشى من الحملة وأحضره عشرة من المماليك واقفين ينتظرون الرد على الخطاب، وأعطانى الخطاب لأقرأه، فإذا هو مبعوث من المماليك الخمسمائة المصاحبين للحملة، يخبرونه أن العرب الصعاليك تعرضوا للحملة، ومنعوهم من مواصلة الرحلة إليه، وأنه قد دارت بينهم وبين العرب حرب طويلة، وأن العرب أخذوا منهم مائتى حمل من الأقمشة، وقتلوا خمسين مملوكاً. وأنهم ينتظرونه ليقرر مايفعلون، هل يتعقبون العرب الغزاة، أم

يعودون إليه بما بقى) .. وأكملت قصتها قائلة: (وفوجئت به يقابل الخبر فى هدوء، ويقول: ماقيمة مائتى حمل إنما لاتزيد عن سبعة آلاف دينار، وهذا لاينقص الحملة ولايؤثر فى مالى. وقد رآنى هؤلاء المماليك الحمقى وأنا أتصدق بأكثر من هذا المبلغ، ولكن لابد من ذهابى إليهم.. وتركنى ونزل من القصر.. فلما نظرت من شباك القصر رأيت المماليك العشرة الذين ينتظرونه وكل واحد منهم لابس بدلة تساوى ألف دينار، وليس عند أبى مملوك يشبه واحداً منهم، ثم توجه مع المماليك ليجىء بالحملة..) وتختم كلامها قائلة فى لوم وعتاب:

(والحمد لله الذى منعنى أن أذكر له شيئاً من الكلام الذى أمرتنى به، فإنه كان يستهزىء بى وبك، وربما كان يرانى بعين النقصان ويبغضنى، ولكن العيب كله من وزيرك الذى تكلم فى حق زوجى كلاماً لايليق) ..

ويقتنع الملك، ويغلب جشعه حذره، ويشتد كمد الوزير، ولكنه يكتم غيظه، ولايجادل الملكة فى شىء من حديثها عن زوجها.

وبهذا تكتمل حكاية نجد شبيهاتها كثيراً فى ألف ليلة.. الفقير الذى يتزوج الأميرة، والملك الجشع الذى يطمع فى المال فيزوج الأميرة لمن يملكه، والوزير الذى يكتم طموحه وجشعه منتظراً فرصته ليثب على العرش ووارثة هذا العرش، والحب الذى تخلقه العشرة، وحسن الطوية، رغم السلوك الردىء، والمرأة المحبة والذكية، التى تحسم الأمور وتستر المواقف الحرجة.. مع الوقوف المتأنى عند الحوافز الإنسانية المتضاربة، وانتهاز الحدث لمثله بالإثارة، والوصف الجنسى.. مع الحوار الذكى واللماح الذى يجمع بين الفصحى ورقة تداخلها مع العامية بين الحين والحين.. وإن ذكرتنا الحكاية الأولى التى تدور فى مصر، بحياة شهريار فى قصره، وطموحه إلى تغير مايعيش فيه من رتابة، وثورة نفسه عليه لأنها لاتجد فى كل مافى القصر والملك ماتطمع فيه من انطلاق وتحرير. فإن هذه القصة تذكرنا بالمرحلة الثانية من حياة شهريار، حين يتخلص من زوجته الخائنة بالقتل، وضياعه وسط أكاذيب المتعة، حين استمر أن يأخذ ولايعطى، وأن يعيش متعة متجددة لاتنتهى، ولكنها قائمة على جور، وكذب، واستغلال لسلطانه بوصفه ملكاً، فله فى كل ليلة فتاة، يقتلها فى الصباح، والسأم يخيم من جديد على قلبه ونفسه ووجدانه جميعاً.

وإذا كانت الأميرة قد نجحت فى إنقاذ زوجها من الموت، وإنقاذ نفسها من الفضيحة، فإن حكاية معروف لاتنتهى هنا. بل لعلها تبدأ بداية جديدة.. ولعلنا نلجأ إلى أسلوب الليالى فنقول معها: (هذا ماكان من أمر الأميرة والملك، أما ماكان من أمر معروف فإنه ركب الجواد وسار فى البر الأقفر وهو متحير لايدرى إلى أى البلاد يروح) ..

وتتدخل الليالى لتحل المشكلة بطريقتها السحرية؛ إذ أقبل على مدينة صغيرة وجد عند أطرافها فلاحاً فقيراً يحرث الأرض بمحراثه، فينزل عنده، ويعزم الفلاح هذا المملوك الأنيق على الطعام، ولكن لا طعام عنده، ولكن البلد قريب، فيذهب الفلاح ليشترى له طعاماً وعليقاً لحصانه، ويتركه يستريح من عناء الرحلة إلى جوار المحراث حتى يعود. ويطول غياب الفلاح، ويحرث معروف الأرض بدلاً منه رداً لجميله الذى يريد أن يصنعه معه. وبعد قليل يتعثر المحراث فى شىء، فتقف البهائم التى تجره. وينظر معروف إلى المحراث فيراه مشبوكاً فى حلقة من ذهب، فكشف عنها التراب، فوجدها وسط حجر من المرمر، فعالجه حتى قلعه، فظهر تحته طابق بسلالم، فنزل عليها ليرى مكاناً فسيحاً فيه أربع قاعات، قاعة مليئة بالذهب، وقاعة مليئة بالزمرد واللؤلؤ والمرجان، والثالثة مليئة بالياقوت والفيروز، والرابعة مليئة بالملابس المرصعة بالجواهر.. وفى صدر المكان صندوق كبير فوقه علبة صغيرة، وحين يفتح العلبة يجد خاتماً من الذهب منقوشاً بالأسماء والطلاسم كدبيب النمل، فدعك الخاتم (وإذا بقائل يقول: لبيك ياسيدى فاطلب ماتشاء) ويسأل معروف صاحب الصوت، الذى ظهر له ماردا عملاقاً مخيفاً، من هو، وماهذا المكان؟.. ويخبره المارد أنه خادم هذا الخاتم، من ملكه يطيعه فى أى أمر يطلبه، أما المكان فهو كنز شداد بن عاد الذى بنى إرم ذات العماد، وأن اسمه أبو السعادات، وكان خادم شداد فى حياته..

وهكذا تقدم الليالى حلها السحرى فى الوقت المناسب؛ فيأمر الخادم أن ينقل مافى الكنز إلى ظاهر الأرض ويطلب معروف أن تحمل كل هذه الجواهر والملابس على صناديق يحملها ثلثمئة بغل، وأن يحضر له أبو السعادات أحمال أقمشة من كل نوع، ومن كل بلد، وأن يتحول أولاده إلى مماليك يسوقون (الحملة) إلى مدينة (اختيان الختن) .. وبينما أبو السعادات ينفذ له أوامره، أقام له خيمة كبيرة، ومد أمامه صواناً حافلاً بالطعام من كل الألوان، وأولاد أبو السعادات يحيطون به ويخدمونه، يعود الفلاح من المدينة القريبة وقد

حمل قصعة عدس كبيرة ومخلاة مليئة بالشعير. ويظن الفلاح أن السلطان قد حل بالمكان. (وقال فى نفسه، ياليتنى كنت ذبحت فرختين وحمرتهما بالسمن البقرى من شأن السلطان، فيهدئ معروف من هواجسه ويأمره أن يأكل هو مما فى الصوان من طعام، بينما هو سيأكل من الضيافة التى حملها له، والتى ضيفه إياها على فقره، وهو لايعرف مدى ثرائه.. وأكل العدس وملأ له القصعة ذهباً، وفى الصباح يستدعى معروف أبا السعادات ويأمره أن يسير على رأس الحملة التى غدت سبعمائة بغلة بإضافة أحمال الأقمشة التى جاءه بها خادم الخاتم. وأن يحمل كتاباً منه إلى ملك المدينة يخبره فيها بمقدمه مع الحملة، وأن يسير فى مجموعة من المماليك فارهى الملابس، وأن يلبس هو ملابس الملوك، على أن يتبعه هو فى تختروان مذهب وسط أبهة لاتليق إلا بأثرى الملوك.

ويسبق الخطاب معروفًا، فتندهش الأميرة، ويسر الملك، ويحنق الوزير.. إلا أن الملك يأمر بزينة المدينة، ويخرج على رأس جنوده وحشمه لملاقاة الموكب الفاخر الذى يقدم به معروف مزهواً وسعيداً، وعلى رأس حملة لم يتصور أحد وجودها فى ملك إنسان واحد من قبل. أما التاجر حسن فيدعو الله الذى سترمعروفًا وكرم وجهه رغم أنه شيخ النصابين والمحتالين، ويفرق معروف الأموال والملابس، ويدفع ديونه مضاعفة، ويهب المعادن والجواهر، ثم يعيد ملء خزينة الملك. وصار الكل يدعو له، ويتحمس لذكره، ويتحدث بكرمه وسخائه. أما الأميرة فقد غمرها بما لا عين رأت من الملابس الفاخرة والجواهر النادرة، كما أغدق على وصيفاتها وخدمها، وهى مندهشة، تستعجل اللحظة التى تخلو فيها به؛ لتسأله عن سر هذا المال كله – فإذا ما سألته قال لها: (ما قصدت إلا تجريبك حتى أنظر هل محبتك خالصة أو على شأن المال وطمع الدنيا، فظهر لى أن محبتك خالصة) .. وقبلت هى منه هذا التفسير سعيدة راضية – ولكن رغبة معروف الدائمة فى العطاء تخذله، وتثير الهواجس حوله، فهو يعطى بلا حساب، ويحيل المدينة كلها إلى دنيا الثراء والرفاهية. وكلما خلت الخزائن دعك معروف الخاتم، وأمر أبا السعادات ليعيد ملئها من جديد.. كل أحلام فقره وعوزه تنقلب إلى رغبة فى إسعاد الكل، وإثراء الكل، وإعطاء الكل.. وما كانت هذه الظاهرة لتفوت على حقد الوزير وتربصه. فيعود يوغر صدر الملك من جديد. فهذا الحال ليس حال تجار؛ فمعروف لا يبيع ولا يشترى، هو فقط ينفق الأموال التى لا تنفذ أبداً، ولابد من وجود سر؛ إذ من أين له بكل هذا المال، لو عرف الملك السر لأصبح صاحب كل هذه الثروة التى ينفقها معروف بسخاء أخرق يجعله غير جدير بها. ويوافق الملك على مؤامرة رتبها الوزير؛ إذ يجتمعان بمعروف فى بستان ويسامرانه، ثم يسقيانه الخمر التى لم يكن قد شربها من قبل قط، فيفقد قدرته على التمييز الصحيح، ويستدرجانه بمعسول الكلام حتى يحكى حكايته كلها مع كنز شداد بن عاد ومع الخاتم وخادمه، ويتظاهران بالسرور والدهشة، ويطلب الوزير من معروف أن يريه الخاتم. فإذا ما أمسك الوزير به، دعكه وأمر أبا السعادات أن يحمل معروفًا والملك، أيضاً، إلى بلاد بعيدة، وأن يرميهما فى القفر والبيداء، بلا ماء ولا طعام حتى يهلكان جوعًا وعطشًا.. ويعلن نفسه ملكاً على المدينة، ويركب الناس بالعسف؛ إذ يأمرهم أن يردوا ما أخذوه من أموال أعطاها إياهم معروف. فهو، الآن، قد أصبح صاحب الخاتم و المتحكم فى خادمه..

ثم يعلن أنه سيتزوج الأميرة من فوره، حتى يكتسب شرعية العرش، وحتى يحقق حلمه القديم فى الحصول عليها..ويعترض شيخ الإسلام؛ فلم يثبت موت الزوج، وحتى لو مات، فإن أيام العدة الشرعية لم تنقض بعد. ولكن الوزير لا يأبه بشرع ولا بشرعية، ويعلن دخوله بالأميرة فى الليلة نفسها التى حرمها فيها من زوجها وأبيها وعرشها.. وتضج المدينة بالتمرد والثورة المكتومة.. ولا يأبه الوزير بكل هذا، بل يرسل للأميرة أن الليلة ليلته وعليها أن تستعد لها..

وفى الليلة الثامنة والتسعين بعد التسعمئة تحكى شهرزاد قصة هذا اللقاء بين الوزير الخائن والأميرة الحزينة والفاجعة؛ فإذا هى تلاطفه، وتتحدث له عن حب مزعوم كانت تكنه له فى صمت وحياء.. حتى إذا ما اطمأن إليها وانشرح صدره لها، وقد أعماه الغرور والزهو عن كل حذر، خلعت ملابسها أمامه حتى يطيش عقله رغبة فيها، ولكنها تحذره من الخاتم؛ فهى لا ترضى أن يراقبها فى هذه الخلوة عفريت يطل من الخاتم الذى يلبسه فى إصبعه، ويخلع الوزير الخاتم ويضعه على الوسادة إلى جواره (فرفسته برجلها فى قلبه، فانقلب على قفاه مغشيًا عليه وزعقت على خدامها فأسرعوا إليها) .. وتحصل الأميرة على الخاتم، وتأمر أبا السعادات أن يعيد زوجها وأباها، وتسلم الوزير لأهل المدينة الذين يقتلونه شر قتلة.. ويعود الملك إلى عرشه، ويعود معروف إلى زوجته التى تلومه على إخفائه أمر الخاتم عنها، و تعلن أنها ستحتفظ به هى، لأن من فرط فيه مرة يفرط فيه أكثر من مرة. وتنتظم الحياة فى المدينة، وتحيط الأميرة معروفًا بحبها وحنانها، وتنجب له ولداً جميلاً بارع الجمال، يعيش سعيداً فى كنف والديه وجده.. ثم يموت الملك فيعتلى معروف العرش مكرماً

محبوباً من الجميع، ويرسل إلى الفلاح صاحب المحراث ليعينه وزيراً له؛ اعترافاً بفضله، وردًا لجميله..

إلى هنا والحكاية تنتهى نهاية سعيدة، فقد زالت كل الغصص والآلام، وساد الهناء والرخاء حياة معروف.

ونحن نحس هنا أن الطاقة السحرية والخاتم المرصود، وأبا السعادات يرمزون كلهم إلى حكايات شهرزاد فى حياة شهريار؛ فبالصدفة يقدم الوزير ابنته إلى الملك، وبالصدفة يبقى على حياتها.. وينعم بدنيا من الاستكشافات الدائمة، وكنوز الحكى والمعرفة المتجددة،ويزول سأمه من الحياة، وينعم حقًا بمباهج المعرفة التى هى الحياة.. وانتهى عهد التدليس والكذب والقسوة، بانتهاء حياة الفسق والخديعة من حياة معروف، وعثوره على الخاتم الذى ييسر له الحياة، وتحقيق الأحلام،وسعادة الجميع..

ولكن الليالى لا تنهى الحكاية هنا؛ إذ تستمر شهرزاد تحكى عن موت الملكة، التى ترك موتها فى حياة معروف حزنًا لا ينتهى، ولا عزاء له إلاولده منها الذى أصبح صبيًا مليحًا يحمل دائماً سيفاً مذهباً فى وسطه، فإذا رآه أبوه يقول: (ما شاء الله، إن سيفك عظيم يا ولدى،ولكن ما نزلت به حرباً ولا قطعت به رأسًا، فيقول له لابد أن أقطع به عنقاً يكون مستحقًا للقطع).. ويتزوج معروف ابنة وزيره الفلاح لتربى له ابنه وترعاه، ويعيش فى أمان وسلام.. إلا أنه ذات ليلة كان نائمًا فى جناحه، وإذا به يجد إلى جواره زوجته القديمة فاطمة العرة، وقد فعل بها الزمان والفقر أفاعيله، ويندهش معروف من وجودها ، فتخبره أن الحياة ضاقت بها، وأنها ندمت على ما فعلته به، وأنها ظلت كل ليلة تنام فى مكان؛ إذ طردها صاحب البيت من بيتها القديم، وهذه الليلة دخلت حاصلاً فى باب النصر وهى تبكى من الجوع والمذلة والفقر، فخرج عليها المارد، الذى خرج عليه من قبل، فلما شكت له حالها، وأخبرته بأمر زوجها الغائب، فلما عرف اسمه، قال لها اعلمى يا امرأة أن زوجك، الآن، قد غدا سلطاناً على مدينته، ولو شئت أوصلك إليه، فبكت واستعطفت ورجته أن يحملها إليه، فحملها وطار فى الجو، ولم تشعر إلا وهى على سرير معروف.

وأُسقط فى يد معروف ولم يجد بداً من الإبقاء على فاطمة العرة؛ إكراماً للأيام القديمة والعشرة السابقة، فأفرد لها قصراً تعيش فيه. وتحكى الليلة الألف حقد فاطمة وقلبها الأسود حين عرفت من الناس حكاية الخاتم الذى يملكه معروف، وطمعت أن تستولى عليه، وكانت تعرف أنه يخلعه عند النوم ويضعه على الوسادة إلى جواره، إذا ما ذهب إلى جناح زوجته. وذات ليلة تتسلل إلى مخدعه لتسرق الخاتم، وتنكل بمعروف.. وكان ابن معروف لا يحبها لأنه لا يستشعر فى نظراتها إلا الحقد والخديعة، ولا يجد فى كلامها إلا الكراهية والبغض، ولكنه كان يسايرها إكراماً لأبيه.. ويدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المباح..

وتنتهى، هنا، الليلة الألف من الليالى.. وفى الليلة الواحدة بعد الألف، جاء شهريار إلى جناح الملكة.. بينما أعد وزيره كفن ابنته شهرزاد كما يفعل كل ليلة منذ بدأت شهرزاد تعيش فى قصر الملك شهريار. وقالت دنيازاد لأختها شهرزاد:

– أكملى لنا حكاية معروف وزوجته يا شهرزاد.

فقالت شهرزاد:

– بلغنى أيها الملك السعيد أن الملك معروفًا ترك خاتمه على وسادته وقصد جناح زوجته.

وتحكى شهرزاد أن ابن معروف لمح فاطمة العرة وهى تخرج فى الظلام إلى جناح أبيه، فتتبعها وهو يتوجس منها شراً،و رآها وهى تفتش عن الخاتم وتعثر عليه وتمسكه فى يدها وتهم بدعكه وهى تضحك وتتفوه بكلام غير مفهوم، ولا يمهلها الولد؛ بل يسل سيفه ويقطع رأسها بضربة واحدة ويزعق على خدم القصر.. وحين يأتى أبوه يحكى له ما حدث، ويعطيه الخاتم، ويقول له مزهوا: (أرأيت لقد قطعت بالسيف عنقاً يستحق القطع).. وعاش فى أمان وسلام إلى أن جاءه مفرق الجماعات وهادم اللذات، وسبحان الباقى الذى لا يموت.

ثم صاحت شهرزاد، فدخل الخدم بأولادها الثلاثة من شهريار، وفرح شهريار وعفا عن شهرزاد وأحضر أباها الوزير وخلع عليه خلعة سنية، وأمر فزينت المدينة، وأقيمت الأفراح والاحتفالات من جديد؛ فرحًا بأولاده وزوجته شهرزاد. (حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان من لايفنيه تداول الأوقات).. وتنتهى الليالى، وتنتهى حكاية معروف الإسكافى معًا. ويصبح الولد عند معروف هو المنقذ من الموت، وهو قاتل النفس الشريرة الأمارة بالسوء، التى ترمز إليها فاطمة العرة، التى عادت لتوسوس من جديد بالشر بما يعكس قلق شهرزاد وخوفها من انصراف زوجها عنها - إن انتهت الحكايات - ويصبح الأولاد الثلاثة رمز موت الشر فى حياة شهريار وشهرزاد؛ إذ يجمعهم هؤلاء الأولاد على الحب والحياة المستمرة السليمة بلا خوف ولا غش ولا سطوة ولا خداع.

وجمع المؤلف بين القصتين يصور، أولاً، روعة الرمز، وقدرة الفنان الإبداعية، وتمكنه الفنى. حكاية معروف فى نهاية ألف ليلة هى حكاية الليالى كلها، تكشف سرها ورموزها، وهى إلى جوار هذا تحمل أكثر من رسالة..

فالرسالة الاجتماعية واضحة؛ إذ تصر القصة على هزيمة الكذب والاحتيال، وتصر على انتصار صفاء النفس والكرم.. وتجعل الحب هومقياس النجاح ووسيلته، وتهاجم الجشع والغرور والكذب والصلف، وتحيى الشهامة والكرم، وتساوى بين الناس فقيرهم وغنيهم فى الطباع والأطماع والغرائز، والغلبة آخر الأمر للنية الطيبة والفعل الكريم.

والرسالة السياسية خطيرة؛ فالمدينة عالمان: عالم الطيبة والعرق والكدح والصدق مع الفقر، وعالم الغنى والخداع والاحتيال والكذب مع المعاناة والقلق.. ومصر المحروسة هى هذان العالمان معًا، ولكن الذى يجمعهما، دائمًا، هو الطيبة والكرم والعمل والنية السليمة..

أما الرسالة الفنية فهى هذه المقابلة بين قصة معروف وقصة الليالى داخل إطار من الحدث الدرامى الواقعى الذى ينسينا هدف الكاتب الأصلى منها، ويحتاج منا لقراءة جديدة لنتنبه ونكشف رموزه.. ونغوص فى صدقه الفنى الذى يستغرقنا بحرفيته وجمالياته الفنية حتى ليعمى عنا أهداف القصة، كما عمى عنا كل أهداف الليالى. **وليؤكد لنا أننا لم نقرأ ألف ليلة وليلة قراءة حقيقية، وأن الليالى لابد لها من قراءة جديدة.**

مجلة الفنـون 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 .

المربعات السحرية في التراث العربي

بين العلم والخرافة

د . سليمان محمود

تتناول هذه الدراسة ظاهرة متميزة من الممارسات الشعبية ذات طقوس خاصة فى إطار ما يعرف بالسحر الشعبى Folk Magic ، وهذه الظاهرة لم تأخذ حقها بالقدر الكافى من البحث والدراسة ، بالرغم من جهود البعض فى التعرض لها من أمثال هانز فينكر Hans Winkler ، ووليم بلاكمان W. Blakman ، وإدوارد وليم لين E. W. Lane ، وأندريه بكار André Paccard ، ودراسات محمد الجوهرى ، وفاطمة المصرى ، وعلى مكاوى ، ومنى الفرنوانى ، ومحمد حافظ دياب[1] وغيرهم ، إلا أن هذه المحاولات كانت بمثابة محاولات تأسيسية لها قيمتها ، شكلت فى مجموعها رصيداً مهماً لقيام الدراسة الراهنة .

والأطروحة السحرية ، هنا ، ينبغى أن ننظر إليها من خلال قوانينها البنائية الخاصة ، ويتحتم على القارئ أن يتعاطف قليلاً مع الموضوع بالقدر الذى يسمح له أن يستوعب مسائل ميتافيزيقية Metaphysics يعرضها أصحابها على أنها كتابة مقدسة ، فالأطروحة تقوم على عنصر الكتابة بوصفها قوة غيبية ، ترتبط حروفيًا بمقادير كمية أو قيم عددية ؛ وتقوم على وحدة المربع باعتباره وعاءً سحرياً ، وتعرف هذه الظاهرة ، فى عمومها ، بالمربعات السحرية Magic Spueersأو بالأوفاق .

وموضوع المربعات السحرية كان على رأس الموضوعات التى ارتبطت منذ نشأتها ارتباطاً وثيقاً بالعلم ، ثم استثمرت ، بعد ذلك ، فى أعمال السحر والخرافة وعمل الطلسمات ، وهى تؤسس حقلاً متميزاً يجمع بين حقائق العلم ، وبين بحور غيبية تتجه ، دائماً ، صوب اللامرئى . ويحضرنا ، هنا ، مقولة جيمس فريزر Sir James G. Frazer: «إن أمجاد العلم تمتد بجذورها إلى سخافات السحر ؛ لأن الساحر كلما أخفق فى سحره أفاد من إخفاقه هذا استكشافاً لقانون من قوانين الطبيعة ..»[2] . وعلى هذا كان السحر هو الذى أنشأ الطبيب ، والصيدلى ، وعالم المعادن ، وعالم الفلك ، إلا أن الطريق كان أقرب بين الفلكى والساحر منهما فى سائرضروب العلم .

وتنتشر المربعات السحرية بين الشعبيين، كما تنتشر بين غيرهم فى صورة معلقات أو أحجبة Amulets أو تمائم وتعاويذ Charms، أو قلادات Pendants، أو وشوم Tattoos، إلى غير ذلك من صنوف وأشكال تعج بها المؤلفات العربية المرتبطة بالسحر. فهناك مربعات سحرية كثيرة مما يقول أصحابها بأنها تنفع للدمامل والأورام والقروح والقوب والسنط والجدرى والقراع والرعاف ونزوف الدم والطاعون وإخراج الدود من العينين والأذنين والحكة والجرب ونحو ذلك[٣]. وقد سجلت هذه المربعات وما ارتبط بها من دلالات على الخشب والمعدن والكاغد وجسم الإنسان وغيرذلك، وأصبحت جزءاً من التراث الحضارى لايستهان به.

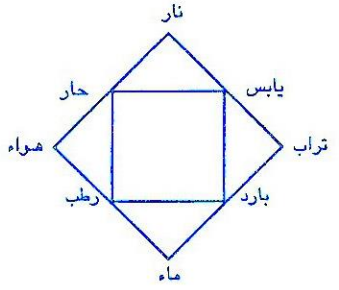
وتسعى هذه الدراسة إلى رصد بعض جوانب الظاهرة بالقدر الذى يسمح بإدراك آلياتها ودلالاتها، باعتبارها أحد أشكال المعتقدات الشعبية لدى شريحة كبيرة من المجتمعات العربية. وهى تتباين تبايناً طفيفاً عند كل من عرب المشرق وعرب المغرب، على أن هذه الدراسة ستعنى بالخطوط العامة المشتركة دون محاولة تتبعها استقصائياً. وبالنظر إلى أن هذه الظاهرة تعتمد على عزائم وطقوس سرية Hermetic مصاحبة للأعمال السحرية للتعامل مع كائنات غيبية تعرف بالأرواح، فقد عمدنا إلى ذكر أمثلة قليلة منها لبيان طرافة الفكرة، وأشرنا إلى الأصول الوثائقية لمن يريد الإلمام بالمزيد. وتتطلب ممارسة هذا النوع من الطقوس دراية بطبائع الحروف، وطبائع الأنفس، ومعرفة (الطالع) وأوقات السعد، وذلك بدراسة النجوم، كما تتطلب الدراية بأنواع الأحبار والألواح التى تستخدم لكتابة الوفق، كذلك أنواعاً معينة من البخور.

الجذور التاريخية

من الثابت أن السحر كان يمارس منذ الأزمنة السحيقة فى شكل طقوس خاصة يكررها الساحر بطريقة معينة. وكانت هذه الطقوس ترتبط فى غالب الأمر بأعداد وأوقات لا يتحقق السحر بدونها. ولما كنا، هنا، قد عقدنا العزم على الاحتفال بظاهرة محددة من صنوف السحر الشعبى؛ هى المربعات السحرية فيبدو من الملائم الغوص فى الماضى بحثًا عن جذورها الأولى، وسرعان ما تدلنا الشواهد على أن هذه الظاهرة قد نشأت فى أول أمرها فى الشرق، وفى بلاد الصين على وجه التحديد، ثم أخذ بها علماء الهند وفارس وتوسعوا فيها[٤]. ومع ظهور الفلسفة الفيثاغورية باعتبارها مدرسة متميزة فى اليونان، وعلى رأسها فيثاغورس (الذى ولد عام ٥٨٢ ق.م) كان أبرز ما فيها مذهبهم الفريد فى موضوع الأعداد، فقد كانوا يعتقدون أن هذه الأعداد لها وجود حقيقى مستقل خارج عقولنا، وقد ساعد على شيوع هذه الفكرة اتخاذ الإغريق والعبرانيين حروفًا للدلالة على الأعداد، ومن ثم تطورت الفكرة لمقابلة جميع ضروب الاستعمال الطلسمى والسحرى.

وقد توسع الفيثاغوريون فى الأعداد، ورأوا فيها أوجه شبه كثيرة بالموجودات، فالعدد فى إحدى صوره هو (العدالة)، وفى صورة أخرى هو (النفس)، أو (العقل). وهكذا نجد أن كل شئ يمكن أن نعبر عنه تعبيراً عددياً. إن الحرف، هنا، يتحول إلى عدد أو قيمة عددية، والعدد يتحول إلى دلالة رمزية، ومن خلال جدلية العلاقة بين الحرف والعدد تتولد رموز جديدة لها دلالات متنامية، وقد اعتقد الفيثاغوريون أن الرقم [١٠] هو العدد الكامل الذى يشكل، فى ذاته، فكرة الأرقام بأكملها.

ومن ناحية أخرى كانت أقوال أنبادوقليس (٤٥٠ ق.م) فى علم الحياة متأثرة إلى حد كبير بالنظرية المعروفة بالعناصر، وفى هذه النظرية تجتمع الكيفيات الأربعة الأولية وهى: (الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة) لتكون العناصر الأربعة الأولية وهى: (النار والماء والهواء والتراب)[٥]. وكانت نظرية العناصر هذه ذات أثر كبير فى أعمال السحر بما فى ذلك ما يتعلق بالمربعات السحرية (انظر شكل ١).



(شكل ١) تخطيط يوضح نظرية العناصر الأربعة

وينسب الكثير من أرباب العلوم السحرية عدة مؤلفات إلى أفلاطون الحكيم، وهم يحرصون على ذكر ذلك فى مصنفاتهم، وهذه تقع فى إطار ما يعرف بعلم السيمياء أو الخيمياء Alchemy، وهى الكيمياء السحرية التى كانت غاية من يشتغلون بها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، وفى طليعة هذه المؤلفات يأتى كتابه المشهور « الروابيع » الذى ترجم حوالى عام ١٢٠٠م من العربية إلى اللاتينية بعنوان Liber Quartus، وهو يتضمن وصفات لمختلف العقاقير التى يعتقد فى أنها تساهم فى استمالة المحبوب وما إلى ذلك، وفى أوساط شعبية، فى ذلك العصر، راج كتاب «فى منبر المحبة» الذى يحتوى على جدول فى صورة سلم، يمكن

من تحديد ما إذا كان بوسع الرجل والمرأة اللذين يتمتعان بسمات معينة في الطبع أن يحب أحدهما الآخر.

وتُظهر هذه المؤلفات أن أفلاطون هو المعلم الذي يُلقن أصول العرافة والتكهن بالمستقبل، وذلك استناداً إلى العمليات الحسابية المطبقة على الأعداد الموافقة للحروف التي يتركب منها اسم الشخص المعني. وفي هذه المؤلفات المنحولة يعلّم صاحبها مختلف الرقى والتعاويذ التي تقوم على تقسيم الحروف إلى: (نارية - مائية - هوائية - ترابية)، ومن أمثلة ذلك أن التعويذة التي من شأنها المساعدة على الشفاء من الحمى وجب أن تتألف من الحروف الباردة أي المائية.

ومما يقال، في هذا الشأن، إن أفلاطون كان حريصاً على سرائر هذا العلم، فلم يكن ليسمح بإظهاره وكشفه للناس كافة، ولذلك نراه يسلك طريق الرمز والألغاز والتعمية والتصعيب، لئلا يقع العلم في غير أهله فيتبدل... أو يستعمل في غير موضعه[٦].

الإسهام العربي

ولما كان الفكر الإسلامي هو الوارث المباشر لعلوم القدماء، فقد ترجمت إلى العربية أعمال فيثاغورس وإقليدس وأرسطو، إلى جانب أعمال أفلاطون، وظهرت تلك الترجمات على نطاق واسع منذ القرن الثامن الميلادي، وقد رأى العلماء العرب في المربعات السحرية جمعاً بين الأعداد والأشكال، وكان أول من بحث فيها منهم العالم العربي (ثابت بن قرة)[٧] الذي وضع مقالة في الأعداد المتحابة التي تعد استنباطاً عربياً يدل على قوة الابتكار التي امتاز بها ثابت، ومن هذه المقالة يتبين أنه كان مطلعاً على نظرية فيثاغورس في الأعداد، وأنه توصل إلى قاعدة عامة لإيجاد الأعداد المتحابة التي سيأتي بيانها.

وقد اعتبر إخوان الصفاء[٨] (في القرن العاشر الميلادي) أن العدد أصل الموجودات، ورتبوه على الأمور الطبيعية والروحانية واعتمدوا، في ذلك، على المربعات؛ لأنهم وجدوا العدد أربعة في أكثرها، فصار له شرف الصدارة عندهم، مع ما لسائر الأعداد من الفضل في نسبة بعضها إلى بعض كما توجد النسبة في الأمور الطبيعية والأمور الروحانية، فمن ذلك قولهم في الرسالة الأولى: «إن الأمور الطبيعية أكثرها جعلها الباري جل ثناؤه، مربعات مثل الطبائع الأربعة التي هي الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة؛ ومثل الأركان الأربعة التي هي النار والهواء والماء والتراب؛ ومثل الأخلاط الأربعة التي هي الدم والبلغم والمرتان (المرّة الصفراء والمرّة السوداء) ومثل الأزمان الأربعة التي هي الربيع والصيف والخريف والشتاء؛ ومثل الجهات الأربع، والرياح الأربع: الصبا والدبور[٩]، والجنوب والشمال؛ والأوتاد الأربعة[١٠] الطالع والغارب ووتد السماء ووتد الأرض، والمكونات الأربعة التي هي المعادن والنبات والحيوان والإنس»، وعلى هذا المثال وجد أن أكثر الأمور الطبيعية مربعات، وقد أكد هؤلاء تفوق علم الهندسة وعلم الكون وفقًا للتقاليد الفيثاغورية، فرباعية فيثاغورس كانت قد استخدمت في القرن التاسع، وأن المربع السحري الأول (الوفق) قد جاء في كتاب الموازين للجابر[١١].

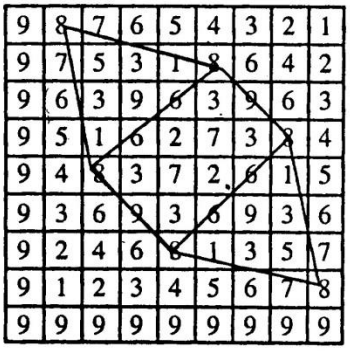
المربع القيدي

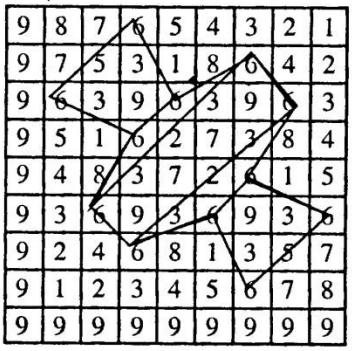
وهناك تقليد جاء من الهند وفارس أضاف مربعات سحرية أخرى منها ما يعرف بالمربع القيدي، الذي استخدم فيما بعد باعتباره مفتاحاً للتخطيطات والرسوم الهندسية الإسلامية. وقد أخذت الحضارة الإسلامية هذا المربع وضمته إلى اكتشافاتها في زمن مبكر، وتحتوي فيه مربعات كل من الصف الأول الأفقي والصف الأول الرأسي على الأرقام من ١ إلى ٩، وتملأ المربعات الأخرى بحاصل ضرب الرقمين الأفقي والرأسي المتقابلين (أو مجموع الأرقام التي يتكون منها حاصل الضرب) في شكل يشبه شبكة الكلمات المتقاطعة، مثال ذلك ٧ × ٩ = ٦٣ (٣ + ٦ = ٩). إن هذا المربع ملئ بالطرائف والمفاجآت الرياضية؛ أولها رقم ٧ في مركز المربع القيدي وله قوة سحرية خاصة. وقد أمكن برسم خطوط بين مراكز المربعات التي تحتوي على رقم بعينه الحصول على أشكال هندسية (شكل ٢أ، ب) تختلف باختلاف الرقم الذي يستخدم في الرسم إذا كان ١ أو ٢ أو ٣ ....، وقد تولدت هذه الأشكال عن طريق مقابلتها ودورانها للحصول على شبكات بأشكال متنوعة، وقد انتشرت تراكيب المربع القيدي من خلال إخوان الصفاء.

وقام الفيلسوف الإسلامي(السهروردي) فوحّد الاتجاهين الكبيرين للفكر، والقادمين من الغرب والشرق (اليونان وفارس)[١٢]، ومن خلال التزواج بين النشأة الشرقية للمربعات السحرية والفلسفة الفيثاغورية في الأعداد انبثق حقل مترامي الأطراف من هذا العلم الذي استثمر، فيما بعد، على نطاق واسع في أعمال السحر.

الأنماط الأساسية للمربعات السحرية وطبائعها

وصف الفيلسوف الإسلامي ابن سينا الذي ولد عام ٩٨٠م فلسفة الكون بدوائر سبع، وكان كل كوكب يناظر مربعًا سحرياً، ويتولد عن هذه المربعات عدة تراكيب من





(شكل ٢أ ، ب) المربع القيدى وجانب من استخداماته فى مجال الزخرفة الإسلامية

التخطيطات(١٣). ويشير ابن سينا إلى الأفلاك السبعة وخصائصها العددية، وقد ألهبت هذه النظريات خيال الرسامين بما انطوت عليه من عدد لا ينفد من التراكيب، فظهرت فى المؤلفات الهربية بعض الأشكال التى يطلق عليها «الأشكال الترابية»، ويقصد بها مربعات سحرية مجموعها: ١٥، ٣٤، ٦٥، ١١١، ١٧٥، ٢٦٠، ٣٦٩... وهكذا (انظر الأشكال من ٣ إلى ٩)، وقد رأى فيها أصحاب الطلاسم والذين يعنون بالسحر فوائد لهم يمكن استعمالها لتسهيل الولادة وعمل المراهم وألحان الموسيقى، كما رأوا فيها تأثيراً فى الأجسام والنفوس، وجاء فى هذا الشأن أصحاب الرسائل(١٤)، فعلى سبيل المثال نجد أن مجموع الأعداد فى المربع السحرى لزحل Square of Saturm (٣×٣) هو ١٥ فى أى صف من صفوفه الأفقية أو الرأسية أو القطرية، كما نجد، فى المربع السحرى للمشترى Square of Jupiter (٤×٤)، أن مجموع أى صف يساوى ٣٤ علاوة على أن مجموع أعداد كل مربع من أرباعه يساوى ٣٤، إلى غير ذلك على نحو ما سنرى. وهناك علاقات عديدة فى المربعات السحرية الأخرى وهى: المريخ Square of Mars (٥×٥) ومجموع أى صف من صفوفه ٦٥، والشمس Square of Sun (٦×٦)، ومجموع أى صف من صفوفه ١١١، والزهرة Square of Venus (٧×٧) ومجموع أى صف من صفوفه ١٧٥، وعطارد Square of Mercury (٨×٨) ومجموع أى صف من صفوفه ٢٦٠، والقمر Square of Moon (٩×٩) ومجموع أى صف من صفوفه ٣٦٩. وهذه المربعات السحرية هى الأنماط الأساسية Archetypes(١٥) تفرعت منها نظم عديدة استخدمت فى أعمال السحر وعرفت بالأوفاق، وقد يطلق على بعضها خواتم كماورد وصفها فى مصنفات السحر العربى.

وإذا كانوا ينسبون كل وفق إلى كوكب من الكواكب السبعة، فهم يربطون ذلك بطبائع الكواكب المنسوبة إليها(١٦)، وذهب البعض إلى أخذها من حروف أضلاعها الطبيعية، فالمثلث زحل من خواصه الجلب والجمع والجلد والجبر وكل غرض كان اسمه مبدوءاً بحرف الجيم، والمربع المشترى من خواصه دوام البر والخير والدلالة على الأخبار الغائبة ودفع المضرات وكل غرض كان اسمه مبدوءاً بحرف الدال، والمخمس المريخ من خواصه الهيبة والهميان والهياج والهبة ونحوها. والمسدس الشمس من خواصه الولاية والولاء والوفاء والوقاية وما شاكلها، والمسبع الزهرة من خواصه الزهد وزيادة البركة والمال والزواج وزكاة القلوب بالمحبة والعطف وما إلى ذلك، والمثمن عطارد من خواصه الحفظ والحكم وطيب النفس وطهارة القلوب وهدايتها إلى الطريق المستقيم.

١٥

٤	٩	٢
٢	٥	٧
٨	١	٦

٣×٣ زحل
(شكل ٣)

٣٤

٤	١٤	١٥	١
٩	٧	٦	١٢
٥	١١	١٠	٨
١٦	٢	٣	١٣

٤×٤ المشترى
(شكل ٤)

٦٥

١١	٢٤	٧	٢٠	٣
٤	١٢	٢٥	٨	١٦
١٧	٥	١٣	٢١	٩
١٠	١٨	١	١٤	٢٢
٢٣	٦	١٩	٢	١٥

٥×٥ المريخ
(شكل ٥)

١١١

٦	٣٢	٣	٣٤	٣٥	١
٧	١١	٢٧	٢٨	٨	٣٠
٢٤	١٤	١٦	١٥	٢٣	١٩
١٣	٢٠	٢٢	٢١	١٧	١٨
٢٥	٢٩	١٠	٩	٢٦	١٢
٣٦	٥	٣٣	٤	٢	٢١

٦×٦ الشمس
(شكل ٦)

١٧٥

٢٢	٤٧	١٦	٤١	١٠	٣٥	٤
٥	٢٣	٤٨	١٧	٤٢	١١	٢٩
٣٠	٦	٢٤	٤٩	١٨	٣٦	١٢
١٣	٣١	٧	٢٥	٤٣	١٩	٣٧
٣٨	١٤	٣٢	١	٢٦	٤٤	٢٠
٢١	٣٩	٨	٣٣	٢	٢٧	٤٥
٤٦	١٥	٤٠	٩	٣٤	٣	٢٨

٧×٧ الزهرة
(شكل ٧)

٢٦٠

٨	٥٨	٥٩	٥	٤	٦٢	٦٣	١
٤٩	١٥	١٤	٥٢	٥٣	١١	١٠	٥٦
٤١	٢٣	٢٢	٤٤	٤٥	١٩	١٨	٤٨
٣٢	٣٤	٣٥	٢٩	٢٨	٣٨	٣٩	٢٥
٤٠	٢٦	٢٧	٣٧	٣٦	٣٠	٣١	٣٣
١٧	٤٧	٤٦	٢٠	٢١	٤٣	٤٢	٢٤
٩	٥٥	٥٤	١٢	١٣	٥١	٥٠	١٦
٦٤	٢	٣	٦١	٦٠	٦	٧	٥٧

٨ × ٨ عطارد
(شكل ٨)

٣٦٩

٣٧	٧٨	٢٩	٧٠	٢١	٦٢	١٣	٤٥	٥
٦	٣٨	٧٩	٣٠	٧١	٢٢	٦٣	١٤	٤٦
٤٧	٧	٣٩	٨٠	٢١	٧٢	٢٣	٥٥	١٥
١٦	٤٨	٨	٤٠	٨١	٣٢	٦٤	٢٤	٣٦
٥٧	١٧	٤٩	٩	٤١	٧٣	٣٣	٦٥	٢٥
٢٦	٥٨	١٨	٥٠	١	٤٢	٧٤	٣٤	٦٦
٦٧	٢٧	٥٩	١٠	٥١	٢	٤٣	٧٥	٣٥
٣٦	٦٨	١٩	٦٠	١١	٥٢	٣	٤٤	٧٦
٧٧	٢٨	٦٩	٢٠	٦١	١٢	٥٣	٤	٤٥

٩ ×٩ القمر
(شكل ٩)

(الأشكال من ٣ إلى ٩) : تمثل الأنماط الأساسية Archetypes للمربعات السحرية

حساب الجمل

والمربعات السحرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يعرف بحساب الجمل، ولهذا نجد أنفسنا غير قادرين على الاستمرار فى الحديث عن المربعات دون أن نتعرض لهذا الحساب وما ارتبط به من فروع كالأعداد المتحابة وطبائع الحروف والأنفس؛ وذلك لأن هذا الحساب يقوم على المقابلة بين الأعداد والحروف الهجائية بحسب ترتيبها فى أبجد هوز. وقد اقتبس العرب فكرة هذا الحساب عن البلاد التى فتحوها[١٧]. وبرعوا فى استخدامها فى مجالات متنوعة بعد أن وضعوا لكل حرف رقماً خاصاً يدل عليه كما هو واضح فيما يلى:

أ ب ج د هـ و ز ح ط ى ك ل م ن

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ٢٠ ٣٠ ٤٠ ٥٠

س ع ف ص ق ر ش ت ث خ ذ ض ظ غ

٦٠ ٧٠ ٨٠ ٩٠ ١٠٠ ٢٠٠ ٣٠٠ ٤٠٠ ٥٠٠ ٦٠٠ ٧٠٠ ٨٠٠ ٩٠٠ ١٠٠٠

ورمزوا للأعداد التى تزيد على الألف بضم الحروف إلى بعضها مثل:

بغ جغ دغ هغ وغ زغ حغ

٢٠٠٠ ٣٠٠٠ ٤٠٠٠ ٥٠٠٠ ٦٠٠٠ ٧٠٠٠ ٨٠٠٠

طغ يغ كغ لغ مغ نغ سغ

٩٠٠٠ ١٠٠٠٠ ٢٠٠٠٠ ٣٠٠٠٠ ٤٠٠٠٠ ٥٠٠٠٠ ٦٠٠٠٠

عغ فغ صغ قغ رغ شغ تغ

٧٠٠٠٠ ٨٠٠٠٠ ٩٠٠٠٠ ١٠٠٠٠٠ ٢٠٠٠٠٠ ٣٠٠٠٠٠ ٤٠٠٠٠٠

ثغ خغ ذغ ضغ ظغ

٥٠٠٠٠٠ ٦٠٠٠٠٠ ٧٠٠٠٠٠ ٨٠٠٠٠٠ ٩٠٠٠٠٠

وهم يقولون فى ذلك أن الأعداد للحروف كالأجساد للإنسان، وقد استخدمت طريقة حساب الجمل فى كتابة التواريخ على كثير من التحف الإسلامية، ومن هذه التحف

اسطرلاب محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن؛ سجل عليه كلمة (خلج)، جاءت بعد كلمة سنة، وهى تمثل تاريخ صناعة القطعة[١٨]، وعلى ذلك يكون تاريخ القطعة (خ: ٦٠٠، ل: ٣٠، ج: ٣) = ٦٣٣هـ (أى ١٢٣٥م)، وبالمتحف الإسلامى بالقاهرة القطعة رقم ٤٧٣، وهى أحد الأبواب الخشبية[١٩]، ورد تاريخ صناعتها فى نهاية بيتين من الشعر، والبيتين هما:

يا بقعة قد أشرفت بحسن وصنع فى مقام
انظر إلى تأريخها تمرح إلى دار السلام

وبحساب الجمل، نستطيع أن نتعرف على تاريخ الصناعة كما هو موضح على النحو التالى:

تمرح = ٤٠٠ + ٤٠ + ٢٠٠ + ٨ ..... = ٦٤٨
إلى = ١ + ٣٠ + ١٠ ..... = ٤١
دار = ٤ + ١ + ٢٠٠ ..... = ٢٠٥
السلام = ١ + ٣٠ + ٦٠ + ٣٠ + ١ + ٤٠ ... = ١٦٢
= ١٠٥٦

كما استعملت طريقة حساب الجمل فى بعض نسخ القرآن الكريم؛ فحرف (هـ) كان يوضع فى نهاية كل آية خامسة، وكل آية عاشرة يشار إليها بحرف (ى)، والآية العشرين يشار إليها بحرف (ك)[٢٠]، وهكذا.

الأعداد المتحابة

ومن الركائز المهمة التى تقوم عليها المربعات السحرية ما سبق الإشارة إليه من الأعداد المتحابة، ويقال للعددين إنهما متحابان إذا كان مجموع أجزاء أحدهما يساوى الثانى، ومجموع أجزاء العدد الثانى يساوى العدد الأول، فالعددان: [٢٢٠]، [٢٨٤] متحابان لأن أجزاء العدد الأول هى ١ ـ ٢ ـ ٤ ـ ٥ ـ ١٠ ـ ١١ ـ ٢٠ ـ ٢٢ ـ ٤٤ ـ ٥٥ ـ ١١٠ وجملتها ٢٨٤، وأجزاء العدد الثانى هى ١ ـ ٢ ـ ٤ ـ ٧١ ـ ١٤٢ وجملتها ٢٢٠، وقال ابن خلدون فى ذلك إن معنى المتحابة أن أجزاء كل واحد للتى فيه من نصف وثلث وربع وخمس وسدس وأمثالها إذا جمع كان مساويًا للعدد الآخر[٢١]، ويذكر الإخوان فى رسائلهم[٢٢] أن الأعداد المتحابة هى كل عددين أحدهما زائد والآخر ناقص، فإذا جمعت أجزاء العدد الناقص كانت مساوية لجملة العدد الزائد؛ فالعدد [٢٢٠] زائد، والعدد [٢٨٤] ناقص[٢٣]، فهذه الأعداد وأمثالها تسمى أعداداً متحابة وهى قليلة الوجود، وجاء عن أصحاب الطلاسم أن لتلك الأعداد أثراً فى الألفة بين المتحابين.

طبائع الحروف والأنفس

وكما أن للأعداد طبائع فى كونها متحابة أو غير متحابة، فإن للحروف كذلك طبائع ترتبط بطبائع الأنفس، ويذكر صاحب شمس المعارف[٢٤] أن طبائع الحروف تتراوح بين الحرارة والرطوبة والبرودة واليبوسة، وهى تصنف إلى مجموعات (سبعاوية) على النحو التالى:

الحروف الحارة هى: أ هـ ط م ف ش ذ
والحروف الرطبة هى: ب و ى ن ص ت ض
والحروف الباردة هى: ج ز ك س ق ث ظ
والحروف اليابسة هى: د ح ل ع ر خ غ

وبيان ذلك أن النار جامعة للحرارة واليبوسة، والهواء جامع للرطوبة والحرارة، والماء جامع للرطوبة والبرودة، والتراب جامع لليبوسة والبرودة ثم إذا كان الحرف منصوباً فهو حار، وإن كان مرفوعاً فهو يابس، وإن كان مجروراً فرطب. أو مجزوماً فبارد.

وهم يقولون إن للحروف قوة فى باطن العلويات، ولها هوة فى باطن السفليات... ويزعمون أن لكل حرف خداماً يحافظون عليه، وأن لكل يوم من أيام الأسبوع جناً تغلب عليه ويعرفها من هو أهل لها؛ ففى كل ساعة من ساعات الأيام برج مخصوص له السلطان، ولكل برج مواليد تتأثر به سعادة أو شقاءً، وهم يعملون الأحجبة على حساب هذه الطوالع.

ومما يقال فى هذا إن لكل حرف من الحروف سراً[٢٥]، وأن أسرار القرآن كلها وضعت فى سورة الفاتحة، وأن أسرار الفاتحة وضعت فى البسملة، وأن أسرار البسملة وضعت فى حرف الباء. وقد صارت على ذلك الطبائع الأربعة المميزة للنفس البشرية، وهى: (الصفراء والدم والبلغم والسوداء)، وهى التى تمثل الأمزجة الأربعة التى تنشأ عن امتزاج السوائل الرئيسية فى الجسم[٢٦].

وقال ابن سينا[٢٧] عن طبائع الأنفس إنها (الكبريت والرهج والزرنيخ والزنجفر)، وهذه الأنفس متعلقة بالطبائع الأربعة: (النار لها الكبريت، والتراب له الوهج، والهواء له الزنجفر، والماء له الزرنيخ). وبهذه الأنفاس تجلب من شئت وتعقد وتفرق، وتجلب الطير والوحش وكل شئ أردته على وجه الأرض... فإذا أردت شيئاً لإنسان فاحسب اسمه واسم أمه واسم الشهر بحساب الجمل فتعرف طبعه، فإن كان الطبع نارياً فنفسه الكبريت.... وإذا أردت السير بعلم الروحانية على نحو ما يقول أصحابها تمزج اسم المطلوب واسم أمه واسم الشهر

حروفًا مفرقة وتخرج لكل حرف من هذه الحروف اسمًا من أسماء الله الحسنى وتحسبهم بالجمل وتنزل بهم فى مربع، وترسم المربع فى (أثر) المطلوب إن وجد، وإن لم يوجد ففى خرقة بيضاء وتبخرها بالند والجارى واجعلها فتيلة.... إلخ. وذهب الطب الهندى القديم إلى أن المرض يسببه اضطراب فى واحد من العناصر الأربعة (الهواء - الماء - البلغم - الدم).

المربعات السحرية (الأوفاق) فى مجال السحر الشعبى

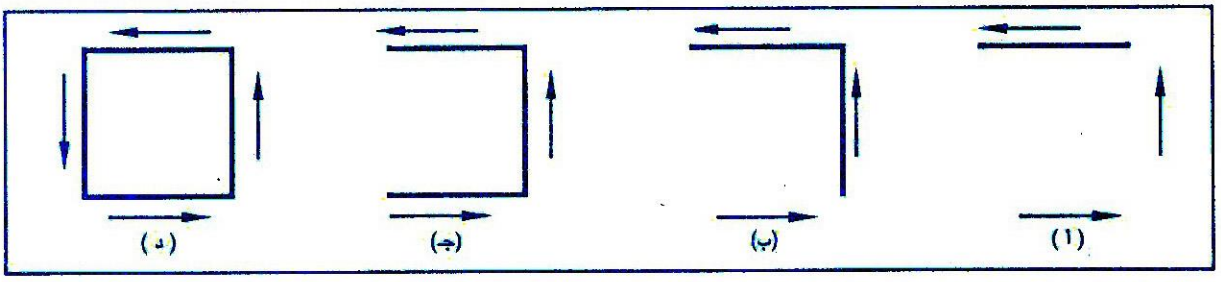
سيتضح للقارىء، بعد قليل، مدى أهمية الإلمام بفكرة عامة عن حساب الجمل والأعداد المتحابة وطبائع الحروف والأنفس، إذا ما كان لنا أن نسير قدمًا نحو فهم أكثر عمقًا (للمربعات السحرية) التى تعرف فى مجال السحر الشعبى بالأوفاق، ويكشف أصحاب الأوفاق عن هذا العلم فى مصنفاتهم[٢٨] فيقولون إنه علم يتوصل به إلى توثيق الأعداد واستوائها فى الأقطار والأضلاع مع عدم التكرار. ويعرفون الوفق بأنه سطح قائم الزوايا يحيط به أربعة أضلاع متساوية منقسمة بأقسام متساوية، يوصل بين أقسام كل ضلع ومقابله بخطوط مستقيمة فينقسم بها إلى مربعات صغار عدتها كعدة ما يحصل من مربع عدة أقسام أحد أضلاعه ثم ينزل فيه أعداد (إن كان عدديًا)... بحيث تصير جميع مربعاته الصغار الطولية والعرضية وصفى قطرية متساوية الأعداد من غير أن يوجد فيها عدد متكرر، وإن كان حرفيًا ينزل فيه حروف، وإن كان كلميًا ينزل فيه كلمات، وإن كان اسميًا ينزل فيه أسماء، بحيث يكون ما فى كل صف من صفوفه العرضية موجودًا فى كل صف من صفوفه الطولية والقطرية وهو ما يعرف بميزان الوفق. ولكل وفق مفتاح ومغلاق وعدل ووفق ومساحة وضابط وغاية وأصل. وهم يستخرجون[٢٩] من هذه الأصول الثمانية ما يقولون بأنه (ملك علوى)، وآخر يقولون بأنه (عون سفلى)، وهو خديم للملك العلوى، ويفسرون هذه الأصول على النحو التالى مشروحة على الوفق المثلث كمثال: المفتاح أول عدد يوضع فى الوفق (وهو أصغر عدد فيه)، ويساوى [١] والمغلاق آخر عدد يوضع فى الوفق ويكون [٩]، والعدل مجموع المفتاح والمغلاق [١٠]، والوفق مجموع عدد ضلع من أضلاعه [١٥]. والمساحة هى مجموع عدد أضلاع الوفق كلها [٤٥]. والضابط مجموع الوفق مع المساحة [٦٠]، والغاية مجموع عدد أضلاعه طولاً وعرضًا، وإن شئت قلت ضعف الضابط [٩٠+٣٠ = ١٢٠]؛ والأصل يكون بضرب مغلاقه فى غايته [٩×١٢٠ = ١٠٨٠]. وكل هذه الأصول - كما أوضحنا - منسوبة إلى الوفق المثلث.

جداول الأوفاق

وللأوفاق جداول خاصة يستعان بها، فيذكر الطوخى[٣٠] أن جداول الأوفاق من الوفق المثلث إلى الوفق المئينى ينبغى أن تخطط بطريقة خاصة، وعلى سبيل المثال يكون التخطيط للخير بأن تكون البداية بتخطيط السطر الأول من الجانب الأعلى من جهة اليمين نحو اليسار حتى ينتهى الخط، ثم تدار الورقة حتى يصير رأس الجدول جهة اليمين، وهكذا على النحو الموضح. أما التخطيط للشر فيكون على عكس ذلك بأن يكون من اليسار إلى اليمين (شكل ١٠).

تعمير الأوفاق

وتعمير الأوفاق هى عملية تنزيل أو إسكان الأعداد أو الحروف ... فى بيوت أو خانات الوفق باتباع قاعدة خاصة، بدءًا بالمفتاح وانتهاءً بالمغلاق. ومن الأوفاق ما يبتدأ مفتاحه بواحد، ويزاد دائمًا فى ملء بيوته بواحد أو غيره، مع ملاحظة أن الزيادة على المفتاح بعدد اثنين مثلاً، فلابد أن يزاد هذا العدد على جميع البيوت حتى لا يحدث خلل فى الوفق. ويؤكد أصحاب الأوفاق على ضرورة معرفة فضل أكبر عدد من الوفق على أصغر عدد فيه، والطريقة إلى ذلك تكون بضرب العدد المراد فى تنقل البيوت فى عدد بيوت الوفق إلا



(شكل ١٠) طريقة تخطيط الوفق لأعمال الخير

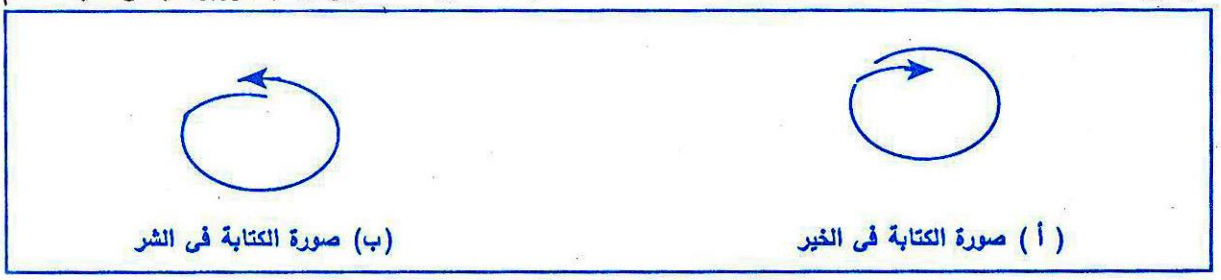
واحداً؛ فالناتج هو فضل الأكبر على الأصغر، فإذا كان الوفق مثلثًا وأريد أن يكون عدد الزيادة فى ملء الخانات هو [٢]، فيضرب فى عدد بيوت المثلث إلا واحداً أى (٩ - ١) = ٨، فيكون العدد ٢×٨ = ١٦ هو فضل الأكبر على الأصغر.

شروط مهمة

* عند كتابة الوفق يؤكد أصحاب الأوفاق[٣١] على ضرورة إطلاق بخور كوكب الساعة، والاختيار السليم للوح الكتابة إن كان معدناً أو جلداً أو ورق الكوكب، ويكون ذلك فى مكان الكوكب (إن أمكن) أو فى مكان خال من الناس والحيوانات.

الوفق المثلث

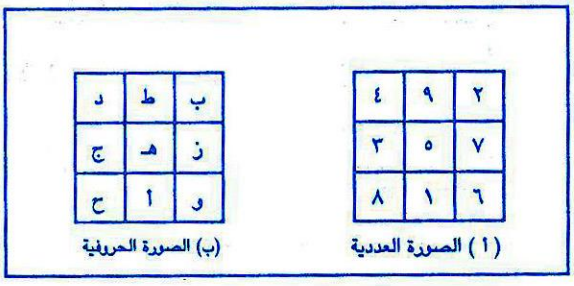
نستعرض، الآن، طائفة من الأوفاق المشهورة التى تستخدم كثيراً فى السحر الشعبى، وهى ذات أصول تاريخية فى التراث العربى، من هذه الأوفاق: الوفق المثلث على الصورة الأصلية لمربع زحل، ويعرف عند أصحاب هذا الفن بخاتم أبى سعيد، ويعد هذا الوفق أشهر المربعات السحرية على الإطلاق، ولهذا الوفق صورتان: واحدة حروفية وأخرى عددية (شكل ١٢)، وقد نسب هذا الوفق إلى أبى حامد الغزالى مع القول بأنه ليس من اختراعه، وقيل فى منشئه أقوال كثيرة، منها أنه كان لآصف بن برخياء وزير سليمان عليه السلام،



(شكل ١١) اتجاهات الكتابة حول الوفق

* أن يرسم الطالب والمطلوب والحاجة فى ظهر الوفق بطريقة خاصة؛ ففى المحبة يرسم الطالب ويرسم المطلوب وهو مقبل عليه معانق له خاضع لأمره، وفى العداوة يرسمهما نافرين من بعضهما.

* أن تكتب أسماء الملوك الأربعة فى الزوايا الأربع بأن يكون رأس الزاوية فى وسط الاسم، واسم الملك الحاكم يكتب

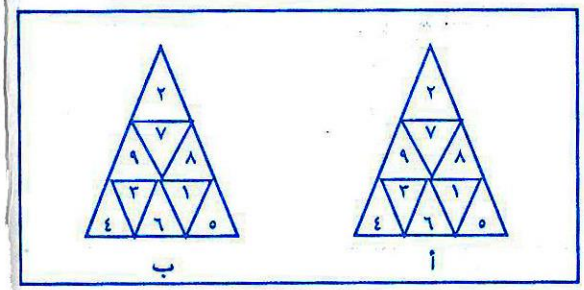


الوفق المثلث
(شكل ١٢)

فوق الوفق فى الخير، ويكتب تحته فى الشر، والكتابة حول الوفق تكون أسطراً بعدد بيوت ضلع الوفق، فالمثلث ٣، والمربع ٤ وهكذا، وفى الخير تكون الكتابة إلى الداخل، وفى الشر تكون إلى الخارج (شكل ١١).

وقيل إنه كان على خاتم سليمان وبه تم ملكه، كما قيل إنه كان على خاتم (آدم) عليه السلام، إذ هو عدده، أى مجموع الصفوف الرأسية والأفقية [٤٥]، وهى مجموع حروف (آدم) أى (١ + ٤ + ٤٠ = ٤٥).

ويقال إن هذا الوفق كان هرمياً (شكل ١٣)، ولما وصل إلى الإمام الغزالى ربّعه، ومن خلال إلقاء نظرة على الشكل الهرمى للوفق، يتضح لنا أن مجموع أعداد المثلثات الصغرى



الصورة الهرمية للوفق المثلث
(شكل ١٣)

المصفوفة على كل ضلع من أضلاع الشكل تساوى [١٥]، وتكون فى مجموعها [٤٥]، كما نرى أن كل مصفوفة تبدأ من إحدى زوايا الشكل نحو منتصف الضلع المقابل تساوى [١٥] وتكون فى مجموعها [٤٥].

ومن طرائف هذا الوفق ما جاء فى طائفة من المصنفات السحرية، بأن الإمام الغزالى رحمه الله قال عن هذا الوفق: «أقمت أطوف البلاد برهة من الزمان فى طلب هذا الخاتم المبارك... وأرشدت إلى شيخ من المشايخ فسألته عنه، فأجابنى وقال عندى هذا الخاتم الشريف، فأقمت فى خدمته ما شاء الله ثم أعطانيه وأوصانى بكتمه عن الجهال لأن فيه اسم الله الأعظم»[٣٢]. ويعتقد أن للوفق خواصاً فى أعمال الخير وأعمال الشر، سواء أكانت خواص له بكماله أو لمفرداته أو لمزدوجاته .... والمقصود بمفردات الوفق (١، ٣، ٥، ٧، ٩) وهى تقابل من الحروف (أ، ج، هـ، ز، ط)، وأما مزدوجات الوفق فهى (٢، ٤، ٦، ٨) وهى تقابل من الحروف (ب، د، و، ح)؛ أى الكلمة (بدوح) التى سنعاود الحديث عنها، والمفردات بانفرادها تخص أعمال الشر، والمزدوجات بانفرادها تختص بأعمال الخير والسعادة، والوفق بتمامه يصلح فى الخير والشر معاً، ومما يقال فى خواص هذا الوفق بكماله فى أعمال الخير، إنه يعجل بخلاص المسجون، ويحفظ المتاع إذا وجد فى صندوقه، ويسهل الولادة المعسرة ولشفاء المريض، ويكتب الوفق للألفة، والعطف، والمحبة، ولقضاء المصالح، ولتسهيل صيد السمك، ولتقوية المسافر على مشقة السفر، ولجلب الزبون، ولفك السحر عن المسحور، وإحضار الغائب، ولدفع أذى الحيات والعقارب، ولإزالة الهموم وتفريج الكرب، وغير ذلك، وهو يكتب على الورق، والكاغد وقطع الخزف النيئة، وعلى الثمار، وعلى ألواح الفضة والقصدير مع بخور خاص، وفى أوقات معينة تبعًا لكل حالة، ومن خواصه بكماله فى أعمال الشر للتفريق بين المجتمعين ولعقد الألسنة، ويكتب فى ذلك على بيضة فاسدة.

وأما مفردات الوفق، والتى تخص أعمال الشر، منها تسليط الصداع على رأس الظالم ولترحيل الجار السوء ولإسقام العدو الطاغى، ولخراب دار الظالم ولتجربة دم المرأة الفاجرة، ولكل حالة لوح خاص لكتابة الوفق؛ قد يكون شقفة نيئة أو حمراء أو قطعة رصاص أو نحاس أو فى خرقة من أثر المطلوب....، وكذلك يوضع الوفق حسب كل حالة قد يكون تحت حجر الطاحونة أو تحت عتبة الدار أو يدفن فى مكان مظلم أو فى قناة جارية مع أحبار خاصة وبخور الشر.

٤	٩	٢
٢	هـ	٧
٨	١	٦

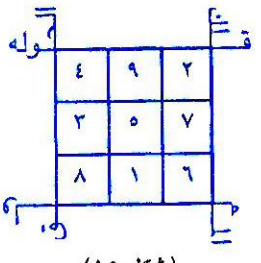
(شكل ١٤)

ومزدوجات الوفق من خواصها القبول والمحبة لمن واظب على كتابتها على جبينه بماء الورد صباح كل يوم، فلا يقابل أحداً إلا أحبه، ويقال من كتبها فى رق الغزال وذكر اسمه تعالى (ودود) عليها ٤٠٠ مرة، و(بدوح) ٤٠٠ مرة وحملها معه أحبه من رآه، ومن قرأها عشرين مرة على سكين وقطع بها شيئاً من اللحم أو الفاكهة أحبه كل من أكل من ذلك... فهى تقرأ فى فم قلة أو تكتب فى إناء، وهى تذكر على فم الزوجة وتكتب فى الكف الأيمن.... وهذا الخاتم على جانب كبير من الأهمية فى موضوع المربعات السحرية. وله استخدامات وأشكال كثيرة كما سيتضح لنا بعد ذلك.

بعض مشتقات خاتم أبى سعيد

يقول أصحاب المربعات السحرية[٣٣] إن أفضل الأوفاق هو الوفق المثلث (ب، ط، د) على حالته الأصلية، والذى، كماسبق القول، تتفق أعداده مع قيمة حروف (آدم)، وهو يساوى، كذلك، عدد حروف (زحل) أى (٧+ ٨+ ٣٠)، وضلع هذا الوفق يساوى ١٥ عدد حروف (حواء) أى (٨+ ٦+١)، وهم يقولون إن الوفق المثلث له يوم السبت، وله من الكواكب زحل، ولونه أسود..... وبخوره كل بارد يابس مثل الكافور.

ومن المعتقدات الشائعة المرتبطة بهذا الوفق[٣٤]، أنه يزيل الغزيلات من الصغير إذا كتب فى قرطاس وبخّر بسداب وعلق فى عنقه باعتباره حجاباً، ويقال إنه ينفع كذلك فى القئ الذى يأخذ الصغير، وكذلك لسعلة الصغير، ويقولون إنه ينفع بوصفه حجاباً للمرأة لدر اللبن، وكذلك ينفع للبقر والغنم لدر لبنها، حيث يكتب فى قرطاس ويعلق على الإناء الذى يحلب فيه اللبن، وهو يكتب كذلك لدفع أذى الوحوش والحشرات كالجراد، كما يكتب لخلاص المسجون، ومما يقال فيه إن فوائده لا تحصى، واستخدامه يتطلب عزائم معينة، وقد يرتبط بالعزائم آيات من القرآن الكريم، وهى (أسانيد إيمانية لتقوية الاعتقاد بقوة الأثر!)، ولهذا الوفق صور أخرى كثيرة مشتقة من صورتيه (العددية والحروفية)، فقد يكون الوفق مزيجاً بينهما (انظر الشكل ١٤)، فقد جاء فى الوفق العددى حرف (هـ) بدلاً من العدد (٥) المساوى له فى القيمة، وقد تتحول أضلاع الوفق الخارجية لتتضمن كلمات خاصة[٣٥] (انظر شكل ١٥).



(شكل ١٥)

ومن الطرائف المشهورة لهذا الوفق ما يعرف بـ (تربيع القلة)؛ أى تمشية القلة لمعرفة موضع (الدفين)، حيث يقوم الممارس بكتابة ٩ طاءات على حافة القلة، ويكتب فى قاعدتها مثلث الغزالى (ب، ط، د) ثم توضع القلة على كف أى شخص، وتعزم بهذه الأسماء: «جهز ٢ طهز٢ بدهش٢ نطقوش ٢ ... الله أكبر، أقسمت أيتها الأرواح الروحانية، أن تتوكلوا بلبس الكف وسحب القلة إلى محل الدفين، .... إلى آخر ذلك، على أن يكون البخور جاوى ولبان.

ويذكر وليم لين E. W. Lane[٣٦] استخدام هذا الوفق فى (مندل) حضره، فقام الرجل الممارس بإمساك اليد اليمنى لصبى دون البلوغ، ورسم الوفق على راحة يده، وذكر بعض الكلمات منها: «انزلوا انزلوا، احضروا إلى مذهب الأمير وجنوده، إلى الأحمر الأمير وجنوده، احضروا يا خدام هذه الأسماء....»، ومثل هذه الكلمات نراها كثيراً فى مصنفات السحر لاستدعاء الجان.

حسب طبع الجملة بأن يكون المفتاح جهة فوق إن كان ناريا أ شمالاً إن كان هوائيًا، أو يميناً إن كان مائيًا أو تحتًا إن كان ترابياً (انظر شكل ١٦).

ومن مشتقات الوفق المثلث، الوفق (شكل ١٧)، مساحته [١٣٥] ومجموع كل سطر فيه أفقى أو رأسى أو قطرى [٤٥] ويقال إن لهذا الوفق فائدة لخلاص المسجون إذا ما كتب على تراب طاهر فى الساعة الأولى من يوم الجمعة، ثم يحمل المسجون.. ويقال إن هذا الوفق (جرب كثيراً ؟)[٣٨]، ومن الملاحظ أن العدد [٤٥] فى هذا الوفق مجموع كلمتين شريفتين هما (أبد) = ٧، (أزل) = ٣٨ بحساب الجمل.

ناری		
٦	١	٨
٧	٥	٣
٢	٩	٤

(أ)

هوائی		
٨	٣	٤
١	٥	٩
٦	٧	٢

(ب)

مائی		
٢	٧	٦
٩	٥	١
٤	٣	١

(جـ)

ترابی		
٤	٩	٢
٣	٥	٧
٨	١	٦

(د)

(شكل ١٦) يوضح طبع الوفق

الطبع الغالب للوفق

ولمعرفة الطبع الغالب للوفق[٣٧] تقسم الجملة المطلوبة على [٤] فإن كان الباقى واحداً فطبعها نارى، وإن كان الباقى اثنين فطبعها هوائى، وإن كان الباقى ثلاثة فطبعها مائى، وإن لم يكن لها باق فطبعها ترابى، ولنزول المثلث على الطبائع

ونذكر مثالاً آخر لوفق ثلاثى (شكل ١٨) مساحته [٣٤٢]، ومجموع كل سطر فيه [١١٤]، تتخلله الحروف (م، ح، ل، و، ل) أى محلول، وقد قام كاتب هذه السطور بضبط الوفق، ويقال إن هذا الوفق يفيد فى حل الرجل المربوط عن زوجته، وهو يكتب فى قرطاس ويوضع فى كف الطالب لحظة اجتماعه مع زوجته[٣٩]، ومن الملاحظ أن العدد [١١٤] يساوى الكلمة الشريفة (سند)، والكلمة الشريفة (جامع) بحساب الجمل.

١٦	١١	١٨
١٧	١٥	١٣
١٢	١٩	١٤

(شكل ١٧)

٣٥	٤٢	٣٧
٤٠	٣٨	٣٦
م ٣٩	ح ل ٣٤	ول ٤١

(شكل ١٨)

أوفاق مثلثة ذات دلالة مقدسة

ومن الأوفاق ما كان له دلالة خاصة من حيث إنه يحمل أسماءً شريفة، مثل لفظ الجلالة (الله) أو بعض أسماء الله الحسنى، وينبه البعض[٤٠] إلى الطريقة الصحيحة لنزول الوفق على أحد هذه الأسماء الشريفة، فتكون مجموع مساحة

الطريقة الخاطئة

٢١	٢٦	١٩
٢٠	٢٢	٢٤
٢٥	١٨	٢٣
٦٦	٦٦	٦٦

(شكل ١٩)

الوفق هو العدد المطلوب، مثال ذلك أن العدد القيمى للفظ الجلالة (الله) هو [٦٦]، فإذا نزل فى وفق مثلث على الطريقة

١٥	٤٦	٥	٦٦
٤١		٢٥	٦٦
١٠	٢٠	٣٦	٦٦
٦٦	٦٦	٦٦	

(شكل ٢١)

الخاطئة لكان الله ثلاثة، أى فى كل ضلع (الله) وهذا خطأ ظاهر ينبه إليه أصحاب المصنفات، ويكون الوفق صحيحًا بوجود (الله) واحداً فى جميع الوفق (انظر شكل ١٩، ٢٠).

ويورد الطوخى [٤١] بعض الأوفاق التى بها مربع خال (انظر شكل ٢١، ٢٢)، وهى تستخدم لكتابة اسم الشيء المطلوب (أعداداً أو أرقاماً) فى الخانة الخالية، والملاحظ أن الاسم المطلوب سيكون محاطاً بلفظ (الله) فى بعدها العددى.

مثال آخر لوفق ثلاثى يُشْرف باسم الجلالة (ملك)، مساحته [٩٠]، وهو يجمع بين الحروف وبعدها العددى فى بعض الخانات (شكل ٢٣)، ويذكر المصدر الطريقة التى يسجل عليها هذا الوفق[٤٢] بأن ينقش على صحيفة من ذهب ومعه قوله تعالى «اللهم مالك الملك...» الآية، ويقال إنه إذا نقش ببعده العددى فى ورقة من ذهب فى شرف الشمس

ووضع فص ياقوت فى خاتم ودخل صاحبه على حاكم أو جبار إلا ذل له، ويزعمون أن أفلاطون وضعه لذى القرنين فكانت الأسد تفر منه!

ويذكر ابن الحاج[٤٣] وفقًا مثلثًا يقول إنه يتضمن اسم الله الأعظم، ويقول إن الوصول إلى هذا الاسم يستلزم الدخول فى طقوس روحانية خاصة، يطوف خلالها السالك بدوائر سبع:

الطريقة الصحيحة

٦	١٢	٤
٥	٧	١٠
١١	٣	٨
٢٢	٢٢	٦٦ = ٦٦ (الله)

(شكل ٢٠)

الدائرة النورانية، الدائرة الربانية، الدائرة الملكوتية، الدائرة الصمدانية، الدائرة الجبروتية، الحضرة الوحدانية عند سدرة

٣	٦٢	١	٦٦
٦١		٥	٦٦
٢	٤	٦٠	٦٦
٦٦	٦٦	٦٦	

(شكل ٢٢)

المنتهى؛ وهى المعبر عنها فى القرآن الكريم فى قوله تعالى (فى مقعد صدق عند مليك مقتدر)، ويقال إن على باب هذه الحضرة هذا الاسم الأعظم... وترى الملائكة يذكرون بكلام فصيح هذا الاسم (ذو الجلال والإكرام) ... ويقول صاحب هذا الحديث إن «هذا المقام لو اشتغلنا بشرح ما فيه لتكسرت الأقلام وكلت الأنامل وما انتهت إلى بعض وصف العجائب... فإذا وصل السالك إلى هذا المقام.. فإنه يبلغ سر الاسم، فإذا دعا به على شئ أجيب». ويقال إن هذا الاسم كان عند آصف بن برخيا وزير سليمان بن داود عليهما السلام، وهو الذى أشير به الجليل بقوله: «قال الذى عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك»، فتنفعل المكنونات بهذا الاسم أقرب من لمح البصر، ولهذا الاسم جدول فى صورة وفق (شكل ٢٤)،

وهم يقولون إن من داوم على ذكر هذا الاسم ١١١٧ مرة كل يوم، نال خيراً عظيمًا فى الدنيا والآخرة. وتهتم معظم مصنفات السحر بهذا الاسم الأعظم، ويعتبرون، جميعًا، الوصول إليه غايتهم.

٣٧	١٣	م ٤٠
٢٣	ل ٣٠	٢٧
ك ٢٠	٤٧	٢٣

(شكل ٢٣)

الوفق المربع

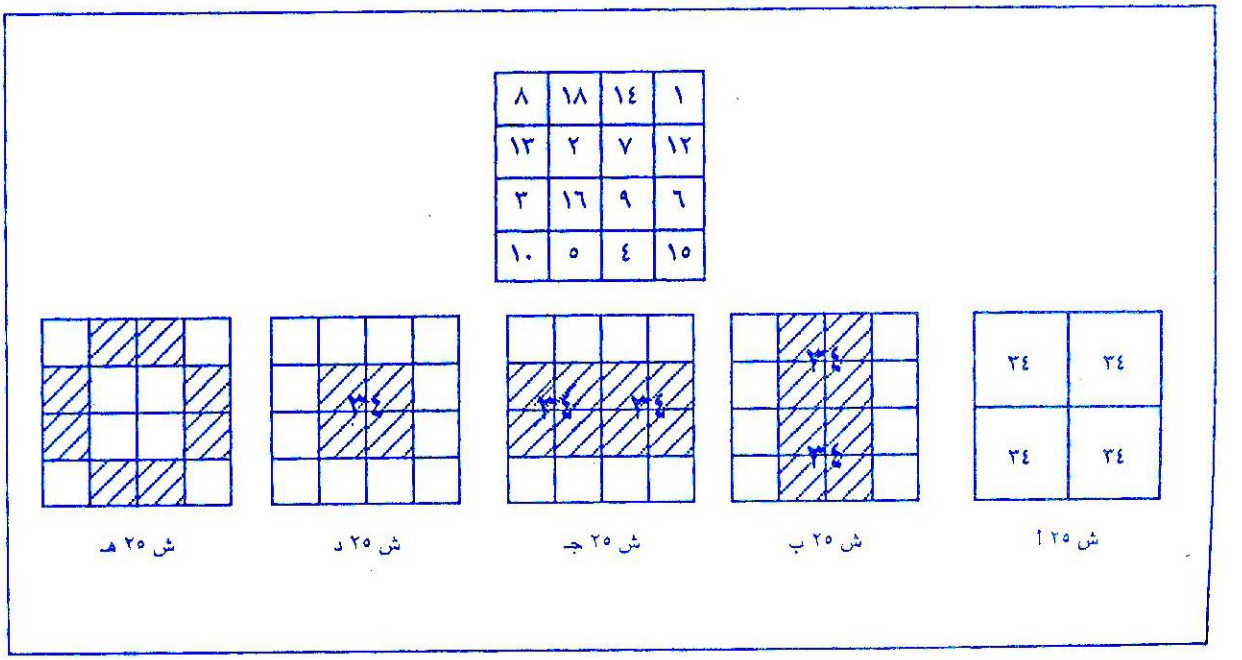
سبق لنا أن أوضحنا النمط الأساسى لهذا الوفق (المشترى ٤×٤)، ونعرض، هنا، صورة أخرى له (شكل ٢٥) مع بيان بعض خصائصه السحرية التى سبق أن أشرنا إليها، ومما يذكر أن هذا الوفق لو كتب فى إناء ويتلى عليه القسم الخاص به عدداً معيناً من المرات، ثم محى بالماء وغسل به وجه الطالب فإنه يوجد المحبة لمن يلقاه، وأما القسم فهو (توكلوا يا خدام هذا الخاتم وهيجوا قلب كذا إلى محبة كذا الوحا ٢ العجل ٢ الساعة ٢)[٤٤]، ومن عجائب هذا الوفق أنه يجمع على [٣٤] فى أوضاع عديدة؛ فكل مربع ركنى للوفق (المؤلف من ٤ خانات) يساوى ٣٤، (ش ٢٥ أ)، والمربعات الوسطية (المؤلف كل منها من ٤ خانات طولاً وعرضاً تساوى ٣٤ (شكل ٢٥ب، ج)، والمربع المركزى (المؤلف من ٤ خانات) يساوى ٣٤ (ش ٢٥ د)، والمربعات المتوسطة على أضلاع الوفق كل زوجين متقابلين يؤلفان ٣٤ (ش ٢٥ هـ)، وهكذا مما لا يقف عند حصر، هذا إضافة إلى أن كل صف من صفوف المربع طولاً وعرضاً وقطراً يساوى ٣٤.

ذو	الجلال	والإكرام
٩٣	٣٠٠	٧٠٧
٣٠١	٥٠٧	٩٤

(شكل ٢٤)

أوفاق مربعة بها اسم الجلالة

ومن الأوفاق ما يقوم على اسم من أسماء الله الحسنى؛ فالوفق (شكل ٢٦) يتضمن الاسم (قهار) فى وفق عددى حروفى مشترك، ويقول ابن الحاج[٤٥] إن هذا الاسم له قسم خاص، وخادم من الروحانية يدعى (كسيفائيل) يظهر فى



(شكل ٢٥)

صورة أسد بعد الانتهاء من القسم الخاص به، والقسم هو «إلهى أمددنى برقائق اسمك القهار، وبسر قاف وبالعفريت القهرمانى خديم نبىّ الله سليمان بن داود عليهما السلام... أجب أيها الملك كسيفائيل وأمر أهل طاعتك من الجن والعفاريت، بحق اسم الله (القهار)، وبقاف القدرة وهاء الانتهاء وألف الوحدانية وراء الربوبية، أسألك يا قهار يا هو يا أول يا رزاق أن تمدنى بسر أهل الحضرة من عبادك الصالحين...»

ومن أوفاق اسمه تعالى (سريع)[٤٦] وفق حروفى (شكل ٢٧) يقولون عنه إنه يعمل على سرعة الإجابة، وقال بعضهم إنه يكتب فى اليد اليسرى باليد اليمنى، وأما الوفق لاسمه تعالى (متين) فهو عددى (شكل ٢٨)، فيقول الديربى عنه إنه يكتب فى رق غزال ويبخر بعود ويعلق على الصبى المقعد فيجعله يمشى بإذن الله، وأما وفق اسمه تعالى (الهادى)، فهو على صورتين (شكل ٢٩أ، ب)، ويقال إن لهذا الاسم خادمًا يدعى أطيائيل، ينزل على الذكر...، ويقول صاحب شمس المعارف[٤٧] إن هذا الاسم له نفع عظيم فى هداية القلوب، وليلين الذهن، يُكتب ويُسقى لهما.

المربعات ودود / عطوف

ومن المربعات التى تتضمن الذات الإلهية ما يُعتقد بأنه يعمل على جلب الود والمحبة بين الأزواج بخاصة، ودوام المحبة والتعاطف بين الأحبة على وجه العموم، وهى تُعمل للنساء فى هيئة أحراز أو أحجبة لها أشكال كثيرة تظهر فى المصنفات، نذكر منها حجاب يُكتب على الكاغد الأحمر «يا ودود يا عطوف يا رءوف»[٤٨] سبعين مرة، ويلحق به الخاتم (شكل ٣٠). ويلاحظ فى هذا الخاتم أن كلمة ودود هى الدائرة فيه، فنراها فى جميع صفوفه الرأسية والأفقية مصحوبة بالقيمة العددية لكل حرف من حروفها، ويمكن أن يكون هذا الحجاب على شئ من أثر الزوج أو الشخص المطلوب، وقد يُعلق فى رقبة وطواط لتشديد الفعالية، ويذكر ابن الحاج[٤٩] وصفاً آخر للمحبة فيقول: «إذا كنت محباً فى واحد وهو عنك نافر كزوجتك، فاكتب لها هذه الحروف (ودود) فى سبع حبات من التين. وقل على كل حبة (يذكر بعض الكلمات الإيمانية) مع أسماء القمر مائة مرة، على أن يكون العمل به يوم الجمعة وقت الزوال والطالع السرطان، ثم تطعمهم لمن أردت»، ويُكتب الوفق السابق ويُعلق المقصود.

ق	هـ	أ	ر
١٠٠	هـ	١	٢٠٠
٢٠٠	١٠٠	هـ	١
١	٢٠٠	١٠٠	هـ
هـ	١	٢٠٠	١٠٠

(شكل ٢٦)

س	ر	ى	ع
ر	ى	ع	س
ى	ع	س	ر
ع	س	ر	ى

(شكل ٢٧)

م	ت	ى	ن
٤٠	٤٠٠	١٠	٥٠
٤٠٠	١٠	٥٠	٤٠
١٠	٥٠	٤٠	٤٠٠
٥٠	٤٠	٤٠٠	١٠

(شكل ٢٨)

٣١	٦	٤	١٠
٥	٩	٣٢	٥
٨	٢	٨	٣٣
٧	٣٤	٧	٣

ال	ها	د	ى
٥	٩	٣٢	٥
٨	٢	٨	٣٣
٧	٣٤	٧	٣

(شكل ٢٩ أ، ب)

وهناك وفق خاص مؤلف من اسم الذات الإلهية: عطوف (شكل ٣١) وهو لمحبة أحد الزوجين إلى صاحبه أو لزواج المرأة، فيؤخذ شئ من ثوب المطلوب (الأثر)، ويكتب فيه الوفق المشار إليه فى طالع القوس وساعة الزهرة ويكتب معه اسم الطالب والمطلوب، ويبخر بالجاوى والميعة السايلة، وتتلى عزيمة يقال لها (الدهر وشية)[٥٠]، وهى عزيمة طويلة مليئة بالكلمات والأسماء الغامضة، ويعتقد بأن لها سحراً فى روحانية التمييل، ويوضع الوفق فى غلاف من الكاغد الأحمر ويجعل فى جيب الطالب، ويلاحظ أن الوفق يتألف من الأرقام (٧٠ - ٩ - ٦ - ٨٠) وهذه الأرقام تمثل القيمة العددية للحروف (ع - ط - و - ف).

وفق مربع متعدد الأسماء الحسنى

ومن الأوفاق ما اشتمل على أكثر من اسم من أسماء الله الحسنى (شكل ٣٢) وهو ذو فائدة تتعلق بالعين والنظرة، حيث يكتب للحماية مع سورة قل أعوذ برب الفلق، وروى عن

ودود

و ٦	د ٤	و ٦	د ٤
د ٤	و ٦	د ٤	و ٦
و ٦	د ٤	و ٦	د ٤
د ٤	و ٦	د ٤	و ٦

(شكل ٣٠)

عطوف

٧٠	٩	٦	٨٠
٨٠	٧٠	٩	٦
٦	٨٠	٧٠	٩
٩	٦	٨٠	٧٠

(شكل٣١)

متعدد

حسبنا	الله	ونعم	الوكيل
عزيز	سابق	محيط	مغنى
مانع	واحد	مهلك	عالم
محيى	مميت	معبود	باقى

(شكل٣٢)

بعضهم[٥١] أنه قال رأيت بخط العلماء المقدمين أنه كان بخراسان رجل عائن فجلس يوماً مع جماعة، فمر بهم جمّال فقال العائن: من أى جمل علىّ تريدون أن أطعمكم من لحمه الساعة؟ فأشاروا إلى جمل من أحسنها فنظر العائن إليه فوقع الجمل لساعته، وكان صاحب الجمل حكيماً فقال: من ربط جملى فليحله وليقل بسم الله عظيم الشأن شديد البرهان ما شاء الله كان، حبس حابس من حجر يابس وشهاب قابس، اللهم إنى رددت عين العائن عليه وعلى أحب الناس إليه، وفى كبده وكليتيه لحم رقيق وعظم دقيق يليق، فارجع البصر هل ترى من فطور... إلى حسير، فوقف الجمل لساعته كأنه لم يكن به شئ وبرزت عين العائن!.

أوفاق من الحروف النورانية (الفتوحات)

من الحروف ما يقال لها نورانية، وهى الحروف المنفردة التى توجد فى مستهل بعض سور القرآن الكريم (كهيعص، طس، ق، الر، حم، ن)، وتعرف هذه الحروف بالفتوحات، وقد حيرت هذه الحروف جميع الذين تصدوا لتفسيرها، وسرها يظل مغلقاً، ونجد بعض التأويلات التى ترى فى هذه الحروف الأولى أسماء النساخ الأوائل للقرآن الكريم، كما تحاول أخرى تفسيرها على أنها تقطيع ترتيلى يشير إلى الانتقال من سورة لأخرى، وهذه فرضية خاطئة لأن هذه الفتوحات ليست مثبتة بطريقة منهجية متواترة، وتزعم إحدى التأويلات أن وضع هذه الحروف هو بمثابة معجزة تهدف إلى بث الحيرة فى نفوس الكافرين. وتقول السنة إنه فى كل نص منزّل هناك سر، وسر القرآن يكمن فى فواتح السور.. بينما يستحضر الحديث الصوفى فواتح السور كأنها لحاظ عيون منتشية بالوجد، أو ألسنة للحدس الإلهى[٥٢].

وقد ذكر الإمام الغزالى فى كتابه «خواص القرآن»، قال: إن بعض العارفين يكتب هذه الحروف إذا هاج البحر وتلاطمت أمواجه فى شقفة ويقذفها فيه فيركد البحر وتسكن الريح[٥٣] وقد صاغها بعضهم بقوله (طرق سمعك النصيحة)[٥٤]، وهى الأربعة عشر حرفاً التى ذكرناها، وذكرها ابن خلدون فى مقدمته، وقال إن البعض ادعى معرفة الساعة بجمع هذه الحروف المقطعة بعد حذف المكرر بطريقة حساب الجمل، ورفض أن يكون هذا الحساب، على قدمه عند العرب، حجة على حساب الساعة.

ومن الحروف النورانية ظهرت بعض المربعات السحرية[٥٥]، ومن ذلك ما يذكره العلامة السنوسى[٥٦] فى مجرياته عن الفوائد المهمة لمن أراد أن يرى فى منامه حبيبه حياً أو ميتاً، أو كانت له إلى الله تعالى حاجة، فليبت طاهراً نقى الثياب على فراش طاهر معتزلاً أهله، بعد صلاة ركعتين.. ويكتب الوفق المبين ويوضع تحت الرأس قبل النوم، فإنه يرى فى منامه ما قد نوى بحول الله وقوته، ويستخدم الوفق ذاته فى الاستخارة (شكل ٣٣)، وهو يتألف من الحروف (أ، ل، م، ص).

ومن المربعات السحرية التى تقوم على الحروف النورانية، الوفق (كهيعص)[٥٧] العددى (شكل ٣٤). ويستخدم هذا

الوفق فى أعمال الخير وفى الانتقام ولقضاء الحاجة، فإذا أريد منه الخير يعمل يوم الاثنين، وللانتقام يوم الثلاثاء، ويكتب الوفق فى الكف الأيمن، ثم تطلق بخور الخير على عمل الخير، وبخور الشر للانتقام، ثم تقرأ العزيمة (١٩٥ مرة)[٥٨]، والعزيمة هى: «اللهم إنى أسألك (بكاف) كفايتك، و(بهاء) هدايتك، و(بياء) يقينك، و(بعين) علمك، و(بصاد) صدقك، أن تسخر خدام هذه الأسماء... أن تتوجهوا يا خدام هذه الأسماء إلى (....) هذه الليلة فى صفتى وهيأتى ومثالى بحقها عليكم طاعتها لديكم وأن تزعجوه وتضربوه ضرباً أليماً

[٢٠]، والعدد ٢٠ هو القيمة العددية لكل من الاسمين الشريفين (ودود)، (هادى) بحساب الجمل، وهما بالأعداد (٦، ٤، ٦، ٤)، (٥، ١، ٤، ١٠)، وربما هذا هو السبب فى كثرة ورود هذا الاسم فى أعمال السحر الشعبى، حيث يعتقد فى بركته، ويصعب على المرء تفسير كثرة ورود هذا الاسم (من المعتقد أنه اسم أحد الجان الأخيار) دون أن يرجعه لذلك السبب، وقد جاءت الكلمة (بدوح) فى العديد من المربعات السحرية والعزائم، وكانت تكتب على مظاريف الرسائل البريدية فى بعض الدول العربية، للاعتقاد فى أنها تعمل على

ا	ل	م	ص
ل	م	ص	ا
م	ص	ا	ل
ص	ا	ل	م

(شكل ٣٣)

ك	هـ	ى	ع	ص
٢٠	٥	١٠	٧٠	٩٠
٥	١٠	٧٠	٩٠	٢٠
١٠	٧٠	٩٠	٢٠	٥
٧٠	٩٠	٢٠	٥	١٠
٩٠	٢٠	٥	١٠	٧٠

(شكل ٣٤)

ح	م	ع	س	ق
م	ع	س	ق	ح
ع	س	ق	ح	م
س	ق	ح	م	ع
ق	ح	م	ع	س

(شكل ٣٥)

وتعزّفوه باسمى وكيفيتى وحيلتى حتى يقضى حاجتى وهى كذا وكذا بحق هذه الأسماء بعقلشلشاخ آل أيل أهـ واه إن الله على كل شئ قدير الوحا...»، والبخور لبان ذكر فقط فى جميع الأعمال ماعدا بخور الشر والعمل بعد نوم الناس، ويمكن كتابة الوفق على حالته الحروفية للحصول على الأثر نفسه، والوفق المربع (حم، عسق) له فوائد مشابهة، كما أن له صورة رقمية (شكل ٣٥).

أوفاق ذات دلالة خاصة (بدوح)

الاسم أوالكلمة (بدوح) - التى يعتقد بأن لها قوة سحرية خاصة - تمثل مساحة كبيرة فى المصنفات الخاصة بالسحر الشعبى، وهى تتألف من الحروف (ب، د، و، ح)، وتقابل فى القيمة العددية (٢، ٤، ٦، ٨)، وهى تساوى فى مجموعها

وصول الرسائل إلى أصحابها سالمة (وكأن الجنى بدوح هو الطائر الميمون الذى سيرعاها حتى وصولها)، وقد وجدت الكلمة بدوح بوصفها طلسماً سحرياً للحفظ بصورة عامة[٥٩]، حيث نراها على بعض القطع الأثرية الإسلامية وبخاصة عند أقفالها (انظر الصورة رقم ١) وتفصيل القفل (صورة رقم ٢)، والصورة تمثل صندوقًا صغيراً من النحاس الأصفر المكفّت بالفضة يستخدم لحفظ الأشياء الثمينة، وهو محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، ويرجع إلى القرن ١٥م مما عمل برسم الواثق بالملك الولى بن محمد، ومن صناعة محمد بن على الحموى الموقت بالجامع الأموى، كما هو منقوش على جسم الصندوق الذى يعد آية فى الفن، وتكتب الكلمة (بدوح) لجلب المحبة وتبخر وتتلى عليها العزيمة: «يا بدوح يا بدوح يا

بدوح، ألف بين الروح والروح، بحق القلم واللوح،وآدم وحواء ونوح،، ثم تعلق على العنق أو على الرأس(٦٠).

ونلاحظ الكلمة (بدوح) فى أركان الوفق المعروف بخاتم أبى سعيد(٦١) بأشكاله المتعددة، وهم يجعلون لهذا الخاتم سراً عظيماً فى بلوغ المآرب وجلب الخير ودفع الشر، وقد ورد أن له فائدة إذا ما كتب وعلق على الطفل كثير البكاء(٦٢)، وكذلك له فوائده فى تسهيل الولادة، ويذكر جلال الدين السيوطى(٦٣) الاعتقاد بفوائد كثيرة لهذا الخاتم فى علاج الأوجاع والأمراض (راجع ما ذكرناه عن الوفق المثلث)، وقد يحاط الخاتم بأسماء الملائكة الأربعة الكبار (جبريل، ميكائيل، عزرائيل، إسرافيل).

والكلمة (بدوح) لها أوفاق خاصة إلى جانب ورودها فى خاتم أبى سعيد، منها ما يذكره، محمود نصار(٦٤)، فالوفق (شكل ٣٦) يوضح صورة كاملة للكلمة (بدوح) فى كل صفوفه الرأسية والأفقية(٦٥)، ويقال إن له فائدة للجلب والمحبة حين يكتب مع طلسم خاص فى ورقة وتملأ الورقة بلبان ذكر وتلقى فى النار ليلة الجمعة، ويقال (والعهدة على القائل): فما إن يتم حرق الورقة إلا ويحضر المطلوب تائهاً لا يدرى أين هو....».

وإذا انتقلنا من أشكال الوفق الثلاثى للكلمة (بدوح)، نصادف صورة لوفق رباعى (شكل ٣٧)، الذى يذكره لنا صاحب شمس المعارف(٦٦) وفيه تقرأ الكلمة (بدوح) فى كل صف من صفوفه الأفقية والرأسية والقطرية، ويتمتع بسمات أخرى كثيرة(٦٧)، ويذكر أن من فوائد هذا الوفق أنه إذا عمل خاتماً من فضة وكتب عليه حرف (الباء) مع الاسم (بدوح)، ووضع عليه فصاً من ياقوت وحمل، فإن له، كما يزعم، قبول عظيم، ويقال أن (للباء) خلوة خليلة ولها خادم هو الملك (مهيابيل)، ولاستخدامه يكتب الحرف ويوضع فى الرأس، وله دعوة دبر كل صلاة، وعزيمة تتلى أربعين يوماً، بعدها يحضر الملك! ويقضى الحاجة، ويقول المصدر ذاته إن من كتب الحروف (ب د و ح) على صورتين من رق الغزال فى اليوم والساعة المحددة والبخور الخاص، ومن ثم تلف الصورتان فى قطعة من الحرير الأبيض على قضيب رمان حامض بعد أن يكتب اسم الطالب والمطلوب.. فينال المراد. ويقال إن من فوائده القبول فى التزويج، فيكتب الوفق الرباعى المشار إليه (ومعه العزيمة) ويربط تحت جناح حمامة وتبعث به الرسول، فإذا وقف بالباب ونادى أهل البيت يطلق الحمام، فيتحقق المراد، وهناك أشكال عديدة لوفق (بدوح) منها السداسى(٦٨) لوقف النزيف وحل المربوط، وقد يكتب هذا الوفق فى ثوب المرأة بدم خفاش، مع كتابة عزيمة خاصة حوله (شكل ٣٨).

ويذكر الطوخى(٦٩) استخداماً غير مألوف للكلمة (بدوح) لمن كان فى برية فخاف على نفسه من المبيت، فيرسم حوله دائرتين مقفولتين، ويكتب فى وسط الدائرة الصغيرة (ب، د، و، ح) على زوايا مربع وهمى، ثم تتلى العزيمة الخامسة فيعتقد بأن من فعل ذلك لا يراه أحد (شكل ٣٩)، إلى آخر ذلك من أشكال وأوفاق لا تحصى تقوم على الكلمة (بدوح)، ومن العزائم التى يرد فيها هذا الاسم نذكر: «بحق بدوح سبوح قدوس، رب الملائكة والروح، توكلوا يا خدام هذه الأسماء، بحق هذه الأسماء السريانية والعبرانية»، ومنها «بحق-بدوح وبحق النبى الممدوح، وبحق القلم واللوح، وبحق آدم ونوح..»(٧٠).

لوح الحياة ولوح الممات

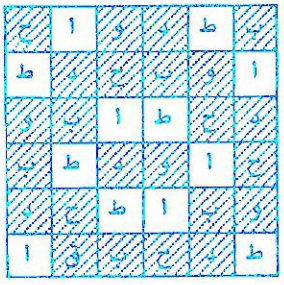
ومن الأشكال التى تنتمى إلى المربعات السحرية، لوحان شهيران يعرف أحدهما بلوح الحياة (شكل ٤٠) والآخر بلوح

ب	دو	ح
دو	ح	ب
ح	ب	دو

(شكل ٣٦)

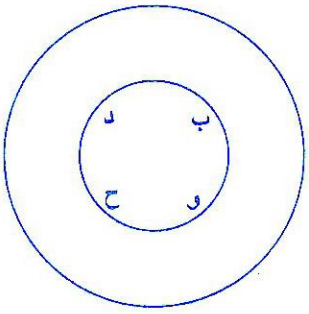
ب	د	و	ح
و	ح	ب	د
ح	و	د	ب
د	ب	ح	و

(شكل ٣٧)



(شكل ٣٨)

(الأشكال ٣٦ ، ٣٧، ٣٨ تتضمن الكلمة بدوح)



(شكل ٣٩)

الممات (شكل ٤١)، وتستخدم هذه الألواح بحساب طويل لمعرفة ما قدّ يحدث للمريض أو الغائب ولمعرفة حال الزوجين هل يتفقان أو يفترقان أو يموت أحدهما قبل الآخر، كما يستعان بها لمعرفة مصير المولود، وحال الحاكم حين دخوله البلد..، وهل الحاجة ستقضى أم لا، وطريقتهم[٧١] فى ذلك أن يحسب اسم الطالب أو المريض واسم أمه بالحساب المعروف بالجمل الكبير، فيحسب اليوم المسئوول (ليكن اليوم الذى مرض فيه المريض أو سافر فيه الغائب..) ويضاف إليه ما بقى من الشهر العربى ويضاف إليه الأس (وهو ٢٠)، ويؤخذ باقى العدد كله

٣	٢	١
٩	٨	٧
١٥	١٤	١٣
٢١	٢٠	١٩
٢٧	٢٦	٢٥

لوح الحياة

(شكل ٤٠)

ويسقط على ثلاثين حتى يتبقى ثلاثون أو دونها، ويُنظر إلى العدد المتبقى ويعرض على لوح الحياة أو لوح الممات، فإن كان فى لوح الحياة فهو خير ويعنى شفاء المريض ورجوع الغائب وقضاء الحاجة، وإن كان فى لوح الممات فيكون على عكس ذلك.

مداد كتابة الوفق

وتُكتب الأوفاق، كغيرها من الرموز والطلسمات، بمواد خاصة، فمداد الكتابة يُعد جزءاً أساسياً من الممارسة، ويتضمن تراث عملية صنع المداد ممارسات غاية فى الغرابة، ونذكر منها: «العسل والقطران والقلفونية والكافور والمقل[٧٢] والزعفران وماء الورد والمسك وماء البصل وماء الثوم والملح ودهن الغار[٧٣] والسيرج، ويستخدم، أيضاً، الدماء مثل: دم الحوت، دم الحمام، ودم الخفاش، ودم القط، ودم البقر، ودم الحمل، ودم العصفور، ودم المنزوف، وقد يشترط أن يكون مصدر الدماء حيوان أو طائر له صفات خاصة كأن يكون أسود أو أبيض أو له علامة خاصة، وبعض الممارسات قد

٦	٥	٤
١٢	١١	١٠
١٨	١٧	١٦
٢٤	٢٣	٢٢
٣٠	٢٩	٢٨

لوح الممات

(شكل ٤١)

يُكتفى فيها بأنواع الأحبار العادية كأن يكون المداد أحمر أو أسود أو أخضر...، وهذه المواد كثيراً ما يمتزج بعضها مع البعض الآخر ليكون المداد مزيجاً معقداً، وقد يكون من بينها مواد غير طاهرة تذكر بالاسم مثل بول صبى أو منى رجل، وكلها أمور للإيهام بقوة التأثير، ويذكر محمود نصار (وصفه)[٧٤] لمداد غريب فيقول «تأخذ قطاً أسود شديد السواد، لم يكن فيه شئ أبيض مفلج الأسنان.. أسود الحلق، فإذا وجدته فاذبحه بسكين يكون لها حدان تذبح بالأولى، وتشق بطنه بالحد الثانى، ولا تأخذ منه شيئاً غير قلبه، ثم تأخذ من

الخطاطيف ٧ أو ٩ (بالفرد)، وتجعلها فى إناء من النحاس الأحمر، وتقيد تحتها بقصب الصفصاف اليابس إلى أن يصير رماداً، اسحقها مثل الغبار واحفظه عندك لوقت الحاجة، فإذا أردت أن تقدم إلى عمل من الأعمال فخذ من دم الوطواط وارم فيه شيئاً من الرماد المذكور، فهذا هو المداد الذى يُكتب فى سائر الأعمال والمقالات، وأن السر الذى هو لك اختفى فى دم الوطواط، فأقول وعلى الله القبول... ».

ألواح كتابة الوفق

ويحتفظ تراث الأوفاق بممارسات متنوعة للحصول على المادة التى يكتب عليها الوفق، وهو أمر شائع فى صنوف السحر الشعبى بعامة، وقد يكون أقرب هذه الممارسات الكتابة على أجزاء الجسد للشخص مثل كف اليد أو أحد الأصابع أو الجبهة أو الظهر، أو تكون الكتابة على النهدين لدر اللبن(٧٥)، كذلك يكتب الوفق على أثر(٧٦) الشخص، وقد يكون اللوح فردة حذاء قديمة أو فوطة بيضاء أو قطعة قماش حرير، أو على قطعة من الشمع ينقش عليها (وقد يعمل منه صورة)، أو على لوح زجاج أو شقفة نيئة أو قطعة من الحجر، وقد يكون لوح الكتابة نباتى المصدر مثل: قطعة من الخشب، ثمرة الحنظل، سبيبة من بوص فرسى، سبيبة رمان، نوى بلح، جريدة أو سعفة من نخلة عذراء، ليمونة أو أية ثمرة، ورقة زيتون ورقة قلقاس، رغيف شعير، كما قد تكون الكتابة على لوح معدنى معتدل السبك من الرصاص أو القصدير أو النحاس أو الفضة أو الذهب... وتكون الكتابة عليه بإبرة أو مسلة أو مسمار، وربما كانت الكتابة على إناء حديد أو ثقل حديد (حتى يستقر فى قاع نهر أو بئر..)، ومن ألواح الكتابة أيضاً بيضة (بنت يومها)، بيضة دجاجة سوداء، حافر فرس، حافر حمار، قرن ماعز، قرن غزال، عظم لوح كتف لكلب أسود، ضلع حمار، عظمة حمار، قطعة من جلد الحمار، جلد غزال، جلد ضبع، جلد ضفدع، جلد سمك، جلد صقر، جلد حمام (على الكاغد بوجه عام، ومنه ما يكون على هيئة جراب ينفخ ويضرب)، ذيل خروف، ذيل بغل، ذيل حمامة، وريش الطيور، رأس هدهد، وعلى القرطاس بشكل عام، وقد يكون لوح الكتابة باباً أو عتبة باب، ولكن أكثر الألواح إثارة وغرابة تلك التى تكون قطعة من كفن ميت أو كف ميت أو أجزاء أخرى منه!

وهذه الألواح يستقر بعضها فى مكانه مثل الكتابة على الجسد أو على باب الجار السوء، والبعض الآخر يوضع فى أماكن غريبة حتى يمكن أن تحدث أثرها المطلوب (كما يعتقد!)، فمنها ما يطعم لكلب أو يوضع فى محل الأدب أو يوضع فى قطعة طين أو يدفن فى برج حمام أو يعلق فى مهب الريح أو تحت سندال الحداد أو فى قبر مهجور أو تحت الدفاية أو يعلق فى مدخنة أو يُرمى فى بئر أو ساقية أو طاحونة أو يدفن فى مفارق الطرق. ومن الأوفاق ما يوضع تحت الأذن أو تحت اللسان عند الجماع أو يعلق فى العنق أو يوضع تحت الرأس أو فى العمامة.

والبعض يتبع فى ذلك نظاماً خاصاً حسب الطبع الغالب(٧٧)، فإن كان الطبع نارياً فيوضع قرب نار، وإن كان ترابياً فيدفن فى أرض طاهرة بعيدة عن مواطن الأقدام، وإن كان هوائياً فيعلق فى مهب الريح، وإن كان مائياً فيوضع قرب ماء أو فى بحر أو فى بئر.

البخورات

والبخور يعد من المرتكزات الأساسية المرتبطة بالمربعات السحرية والتى يعتقد بأن العمل السحرى لا يكتمل إلا بها، ويقولون عن البخور أنه غذاء الجان(٧٨)، وقد قسم البعض البخور بحسب طبيعة أو نوع العمل إذا كان من أعمال الخير أو من أعمال الشر، فمن بخور أعمال الخير يذكر محمود نصار(٧٩): الجاوى وعود قاقلى، ومصطكى ولبان ذكر حيث يتم سحق الجميع إلى أن يكون المخلوط ناعماً، ثم يعجن بماء الورد ويشكل فى هيئة حبوب تترك لتجف فى الظل، حيث تحفظ لوقت الحاجة، أما بخور أعمال الشر فهى الصبر والمر والحلتيت والتنكار وذيل العنز الأسود، ويتم سحق الجميع ثم يضاف إليهم القطران ويعجن الجميع ثم يشكل المعجون حبوباً صغيرة تجفف فى الظل.

وقد خص البعض بخوراً معينة ترتبط بالطبائع الأربع، فالطبع النارى له الفلفل وورق السدب، والترابى له الكافور وقشر أبو النوم، والهوائى له السنبل وورق الزيتون، والمائى له البنفسج وبزر هندبا(٨٠)، ووضع ابن الحاج(٨١) جدولاً فى صورة وفق مثمن لأنواع البخور (شكل ٤٢)، ويمكن قراءة الوفق من منتصف الجدول من أعلى (سنبل) معكوسة، ثم (ورد) تحتها، ثم (كافور) معكوسة.. وهكذا، أما النصف الأيسر للوفق فيقرأ من اليسار إلى اليمين (معكوس) على نحو متواصل (ريحان)، (غالية)، (مسك) وهكذا.

سنبل	ل	ب	ن	س	ن	حا	ى	ر	ريحان
ورد	و	ر	د	ة	ى	ل	ا	غ	غالية
كافور	ر	و	ف	ا	ك	ك	س	م	مسك
صندل	ص	ن	د	ل	كا	ط	ص	م	مصطكا
لبان	ن	ا	ب	ل	ى	و	ا	چ	جاوى
زعفران	ز	ع	ف	را	ن	ر	ب	ص	صبر
ذريرة	ة	ر	ى	ر	ذ	ب	ص	ق	قصب
ميعة	م	ى	ع	ة	ن	لا	و	ع	خولان

(شكل ٤٢) جدول للبخور في صورة وفق مثمن

خاتمة:

وإذا كنا قد تعرضنا لموضوع المربعات السحرية فإننا لا ندعى أننا قد استوفينا جميع نواحيه، فما عرضناه لا يمثل إلا النذر اليسير من بحور هذا الفن، وضعناه بالقدر الذى يعمل على الإحاطة بأطراف الموضوع فى صورته العامة، ومن خلال تفرده الخالص، وقد جنحنا إلى ظاهره أكثر من باطنه، قاصدين البعد عن بحوره الغيبية التى تتجه صوب اللامرئى، ومن خلال تجليات الحروف أشرنا إلى تحميلها قيمًا قدسية، وهو ما تزخر به الايتمولوجيا Etymology الصوفية، حيث يعتقد بأن للحروف قيمة باطنية يؤدى كشفها إلى استجلاء جملة من الحقائق كالأمور المستقبلية، أو حل الرموز المستعصية .

وقد أعطينا الوثائق المرجعية عناية خاصة لمن يريد الاستزادة، وكثيراً ما نرى أصحاب هذه المصنفات يرهبون من الاقتراب منها، بقولهم إنه قد هلك فى هذا العلم أناس لا تحصى، لاشتغالهم به من غير ناصح، وهم يموهون فى مصنفاتهم على القارئ، وهدفهم من ذلك ألا يطلع على أسرار العلم إلا الحكماء، ولهذا سلكوا طريق الرمز Simbol، فهم يذكرون الشئ بأسماء ليست له وفى غير موضع الاحتياج إليه، وينفون الشئ تارة ويثبتونه أخرى ويأمرون بأخذه وينهون عنه، ويقولون بأن الحكيم لا يقف عند ذكر الشئ، بل يتأمل ما فيه ويقولون إن مسائل العلم كأصناف الأزهار فى بستان الأخيار، قد عبقت روائح أزهاره، وطابت جنيات ثماره(٨٦) .

وهم يذكرون أن هذا العلم فيه أشكال هندسية وطلاسم صفية، فيها الغناء الأكبر والكبريت الأحمر والياقوت الأزهر، ولولا خيفة إذاعة الأسرار، لرفعت الأستار، فمن فهم رموزه وفك طلاسم كنوزه، ظفر بالعلم المكنون والسر المصون، والاسم الأعظم والذكر الأفخم.. وربما كان الحجاب كشفًا والظهور خفاءً، فعلى الداخل لهذا الروض اليانع أن يجنى من ثمار القرب، ويشرب من ينابيع الحب، ويحمد الله على نعمته ومواهبه، وتفضله على الإنسان بخواص سر الحروف.

وها قد تبين، لنا، أن موضوع المربعات، بجانب ما يتضمنه من جوهر خفى متنامى الدلالات، يتمتع بجماليات ظاهرة، وصل بعضها إلى أن يكون أساسًا للشبكيات الرقيقة التى انطلقت منها أنماط الزخرفة الإسلامية Islamic Patterns ، وواكب بعضها جماليات فن الرقش العربى Arabesque الذى احتوى على بعد زمكانى من خلال منطوقه السمعبصرى، أو كما عبر عنها دياب(٨٣) إنها «محاولة رفع الغناء عن حاسة السمع التى لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص، بتحويله من دلالاته الزمنية ليضحى زماناً ومكاناً فى آن » ونختتم حديثنا بكلمات نختارها من أقوال ابن الحاج التلمسانى المغربى(٨٤) حين يقول شاكراً: «الحمد لله الذى أودع رقوم الحروف بدائع أسراره، وركب معانى أسمائه، وفجر ينابيع الأعداد وبحور الأوفاق» .

الإحـــــالات

١ ـ **محمد حافظ دياب:** الكتابة على الجسد ـ الهوية والسؤال السوسيولوجى، مؤتمر الثقافة الفنية التشكيلية، القاهرة، إبريل ١٩٨٧ ص ٢٩ ـ ٥٠.

٢ ـ **جيمس فريزر:** الغصن الذهبى، دراسة فى السحر والدين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ج١، ص ٣٣٣ (ت: أحمد أبوزيد).

٣ ـ **الشيخ أحمد الديربى:** مجربات الديربى المسمى بفتح الملك، مطبعة شقرون، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١٠٥ ـ ١٠٩.

٤ ـ **قدرى طوقان:** تراث العرب العلمى فى الرياضيات والفلك، دار الشروق، بيروت، ب ت، ص ١١٩.

٥ ـ **تشارلس سنجر:** الإغريق والكشف العلمى (فى تاريخ العالم) مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، م٣، ص ٨٢ ـ ٨٤.

٦ ـ الكسندر اغناتنكو: بحثاً عن السعادة، الأفكار الاجتماعية والسياسية فى الفلسفة الإسلامية، دار التقدم، موسكو، ١٩٩٠، ص ١٠، ١١، ٤٢.

٧ ـ قدرى طوقان: المرجع السابق، ص ١١٩ وما بعدها.

٨ ـ رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء: دار صادر، بيروت، ب ت، م١، ص ٥٢.

٩ ـ الصبا والدبّور: الريح الشرقية والريح الغربية.

١٠ ـ الأوتاد الأربع: هى المنازل الأربع الرئيسية من منطقة البروج، سميت أوتاداً لأنها أقوى المنازل وهى التى تقرر المصير فى علم التنجيم.

١١ ـ اندريه باكار: *المغرب والحرف التقليدية الإسلامية فى العمارة*، أتوليه ٧٤، ١٩٨١، ج١، ص ١٤٤.

١٢ ـ المرجع نفسه ص ١٤٣ ـ ١٤٧.

١٣ ـ Critchlow, *Islamic Patterns, An Analytical and Casmologicol Approach, Thames and Hudson, London. 1983. p-6,*

S.H. Nasr, *Science and Civilization in Islam*, Cambridge-Mass, 1988, p 258.

١٤ ـ رسائل إخوان الصفاء، ج ١ ص ٥٢.

١٥ ـ Critchlow, Qp. Cit, p 42f.

١٦ ـ على أبو حى الله المرزوقى: الجواهر اللماعة فى استحضار ملوك الجن فى الوقت والساعة، مكتبة القاهرة، القاهرة، ب ت، ص ١٩.

١٧ ـ قدرى طوقان، المرجع السابق، ص ٤٧.

١٨ ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الإسلامية فى المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، ب ت، ص ٦٦، ٦٧.

١٩ ـ Ian David-well, Catalague General du Musee Arabe du Caire, Le Caire, 1936, pl. 35.

٢٠ ـ عبد الكبير الخطيبى ومحمد السلجمانى: ديوان الخط العربى، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤٥.

٢١ ـ ابن خلدون: المقدمة، دار العلم، بيروت، ١٩٧٨، ص ٤٩٩.

٢٢ ـ رسائل إخوان الصفاء م١: ص ٦٥، ٦٦.

٢٣ ـ العدد الزائد هو كل عدد إذا جمعت أجزاؤه كانت أكثر منه، وعكس ذلك يكون العدد الناقص.

٢٤ ـ أحمد بن على البونى: شمس المعارف الكبرى، المكتبة العصرية، القاهرة، (١٢٩١هـ) ج١، ص١٤.

٢٥ ـ أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ١١٧، ١٦٦.

٢٦ ـ العود فى العصر الأندلسى (٩٢هـ ـ ٤٨٠هـ): وهو آلة الطرب الرئيسية كان به أربعة أوتار ترمز إلى الطبائع الأربعة للنفس البشرية، وقد أضاف زرياب إليها وتراً خامساً رمز به إلى منزلة بين المزاج الدموى والمزاج العصبى، أى بين الهدوء والانفعال، وقد سمى هذا الوتر (صول)، انظر مرزوق، مرجع سابق، ص٣٥.

٢٧ ـ عبد الفتاح الطوخى: تسخير الشياطين فى وصال العاشقين، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٦٦.

٢٨ ـ المرزوقى، مرجع سابق، ص ١٨ ـ ٢٠.

٢٩ ـ عبد الفتاح الطوخى: البداية والنهاية فى علوم الحرف والأوفاق والأرصاد والروحانى، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ص ١١٦، ١١٧.

٣٠ ـ المرجع نفسه، ص ١١٨.

٣١ ـ المرجع نفسه، ص ١٦١، ١٦٢.

٣٢ ـ المرزوقى، مرجع سابق، ص ٢١، ٣٤.

٣٣ ـ عبد الفتاح الطوخى: إغاثة المظلوم فى كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٥٧، ص ٣٥، ٣٦.

٣٤ ـ جلال الدين السيوطى: *الرحمة فى الطب والحكمة*، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١١٨ ـ ٢٠٩.

٣٥ ـ الطوخى: تسخير الشياطين، ص ٥٣، ٩٤، ٩٥.

٣٦ ـ E.W. Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians, J. M, Dent & Sons, Ltd, London, 1954, pp. 270 ff.*

٣٧ ـ *الطوخى: البداية والنهاية، ص ١٣١، ١٣٢.*

٣٨ ـ البونى: المرجع السابق، ١٨، ٨٧.

٣٩ ـ الدميرى: مرجع سابق، ص ١٢٠، ١٢٢.

٤٠ ـ الطوخى: البداية والنهاية، ص ١٢٦.

٤١ ـ *الطوخى: إغاثة المطلوب، ص ٥٤.*

٤٢ ـ البونى: مرجع سابق، ج٢، ص ٢٠، ٢١.

٤٣ ـ ابن الحاج التلمسانى المغربى: شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى، ط١ مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٢٢، ٢٣.

٤٤ ـ الطوخى، تسخير الشياطين، ص ١٥٤.

٤٥ ـ ابن الحاج: مرجع سابق، ص ١٤ .

٤٦ ـ الديربى: مرجع سابق، ص ٥٥، ١١٤ .

٤٧ ـ البونى: مرجع سابق، ج ٤، ص ١٢٩ .

٤٨ ـ أحمد أمين، مرجع سابق، ص ١٥٣ .

٤٩ ـ ابن الحاج، مرجع سابق، ص ١٣٠ .

٥٠ ـ المرجع نفسه، ص ١٣١ .

٥١ ـ الديربى: مرجع سابق، ص ٨٤، ٨٥.

٥٢ ـ عبد الكريم السلجمانى، مرجع سابق، ص ١٩٥ .

٥٣ ـ الديربى: مرجع سابق، ص ٨١.

٥٤ ـ ابن خلدون: المقدمة، ص ٣٣٢، ٣٣٣ .

٥٥ ـ عبد الفتاح الطوخى: المندل والخاتم السليمانى والعلم الروحانى (للإمام الغزالى)، مكتبة القاهرة، ١٩٥٨، ص ٧٦ .

٥٦ ـ الديربى: مرجع سابق، ص ٧٧ .

٥٧ ـ الطوخى: تسخير الشياطين، ص ٥٠ .

٥٨ ـ لاحظ أن عدد مرات تلاوة العزيمة هو مجموع عدد صف من صفوف الوفق، وهو ١٩٥ .

٥٩ ـ فؤاد عباس: مدخل إلى الفولكلور الفلسطينى، دار الموقف العربى، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٠٨ . انظر أيضاً.
Esin Atil Renaissance of Islam Art of the Mamluks Smithrsonion Institution Press, Washington, 1981, p. 104.

٦٠ ـ أحمد أمين: مرجع سابق، ص ٨٢.

٦١ ـ راجع الأشكال ٥، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦ .

٦٢ ـ الديربى: مرجع سابق، ص ١١١، ١١٥ .

٦٣ ـ السيوطى: مرجع سابق، ص ٨٦، ١٥٦ .

٦٤ ـ محمود نصار: التحف الجوهرية فى العلوم الروحانية، ج١، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص١٧، ١٨، ٥٨ .

٦٥ ـ تم ضبط الوفق بواسطة صاحب المقال.

٦٦ ـ البونى: مرجع سابق، ج٤، ص٤، ١٣٨ .

٦٧ ـ راجع الاحتمالات المتعددة فى الشكلين ٤، ٢٥ .

٦٨ ـ البونى: مرجع سابق، ج٤، ص ١٣٨ .

٦٩ ـ الطوخى: إغاثة المظلوم، ص ٥٢، ٥٣.

٧٠ ـ الطوخى: المندل والخاتم، ص ٤٩ ، ٥١.

٧١ ـ البونى: مرجع سابق، ج١، ص ٨٦، ٨٧.

٧٢ ـ المقل: حمل الدوم، صمغ شجر يسمى الكور.

٧٣ ـ الغار: شجر ينبت برياً دائم الخضرة، كان الرومان يتخذون منه إكليلاً يتوجون به القواد والشعراء.

٧٤ ـ محمود نصار: مرجع سابق، ج ١، ص ٧٤، ٧٥ (انظر أيضاً دياب، مرجع سابق، ص٣٩) .

٧٥ ـ انظر دراسة محمد حافظ دياب: مرجع سابق، فى الأمثلة العديدة والمشاهدات الاثنوغرافية من الواقع المباشر.

٧٦ ـ الأثر: تكرر ورود اللفظ فى النص ويُقصد به شئ يستعمله الطالب أو الغريم مثل قطعة من ملابسه أو منديله.

٧٧ ـ المرزوقى: مرجع سابق، ص ١٢ .

٧٨ ـ عبد الفتاح الطوخى: الكباريت فى إخراج العفاريت، ط ٢، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١٦ .

٧٩ ـ محمود نصار: مرجع سابق، ص ٤٣.

٨٠ ـ عبد الفتاح الطوخى: النور الربانى فى العلم الروحانى، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٨٧.

٨١ ـ ابن الحاج: مرجع سابق، ص ٩ .

٨٢ ـ المرجع نفسه، ص ٢ .

٨٣ ـ انظر دياب: مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٧.

٨٤ ـ ابن الحاج، مرجع سابق، ص ٢ .

حرز تاج الملك الأندزون
امتزاج الحكاية الشعبية
بالاعتقاد فى الحرز

إبراهيم كامل أحمد

الحرز فى اللغة هو الموضع الحصين . وفى اصطلاح المعوذين (من يكتبون التعاويذ) ما يكتب ويحمى حامله من المرض والخطر كما يزعمون باطلاً (١) فحامل الحرز يعتقد أنه يتحصن به من كل مكروه ويدفع به عن نفسه كل سوء. ومعنى الحرز، فى القاموس، أيضاً، التعويذة (٢) ، وهو المعنى نفسه الذى نقصده فى اللغة الدارجة .

قدم الاعتقاد فى الحرز

الاعتقاد فى الحرز من المعتقدات الشعبية الموغلة فى القدم؛ فقد كان سائداً بين قدماء المصريين، ويذكر واليس بدج(٣) فى كتابه السحر المصرى: إن كل رجل وامرأة وطفل فى مصر، غالباً، كان يحمل تعويذة أو طلسماً مكتوباً عليه كلمات، وكان يصنع من البردى أو الأحجار الكريمة أو ما شابه ذلك .

وبعد فتح مصر وانتشار الإسلام بها لم يختف الحرز ولم ينته الاعتقاد فيه . فقط تغيرت اللغة إلى اللغة العربية واستخدمت آيات من القرآن الكريم وأسماء الله الحسنى ومقتطفات من دعاء الرسول، ولعل ما ساعد على بقاء الحرز واستمراره بعد ارتدائه الثوب الإسلامى أن العرب عرفوا الكهانة قبل الإسلام، وكانت فاشية فيهم لانقطاع النبوة . قال ابن إسحاق (٤) : « الأحبار من اليهود، والرهبان من النصارى، والكهان من العرب.. والكاهن لفظ يطلق على من يقوم بأمر آخر ويسعى فى قضاء حوائجه . ومن بين تلك الحوائج كان تقديم الحرز/ التعويذة ».

ولم يكن تقديم الحرز فى أى وقت من الأوقات بالمجان ؛ لقد كانت كتابة الحرز حرفة يتم التكسب منها .

الحرز وبائع الحروز فى الأدب الشعبى

من المصادفات الحسنة أن تراث الأدب الشعبى المصرى حفظ لنا نصًا قيمًا أمدنا بمادة ثرية عن الحرز وبائع الحروز . وهذا النص جزء من بابة (تمثيلية) من بابات خيال الظل، وهى بابة [٥] « عجيب وغريب » للأديب شمس الدين محمد بن دانيال الموصلى الكحال، الذى عاش فى مصر فى عصر الظاهر بيبرس، وتعد باباته وثيقة سجلت التاريخ الاجتماعى لمصر فى تلك الفترة .

قدم لنا « ابن دانيال» شخصية « عواد القرامطى » كاتب وبائع الحروز، وكيف كان يروج لبضاعته، وعرفنا بأسماء بعض الحروز التى أوردناها فيما بعد مطبوعة . ولنترك ابن دانيال يعرفنا بعواد القرامطى بائع الحروز :

« يخرج عواد القرامطى وينقض كالأجدل فينظر المرآة، ويضرب المندل، ويشير إلى الكف النحاس وإلى الصورة ويحرك المرآة فى البلورة ويقول :

اللهم يا من له الأسماء الحسنى، وياصاحب الآخرة والأولى والمقام الأسنى، الذى أمات وأحيا، وأفقر وأغنى، وخلق الإنسان من منى يمنى، وكرمه بالإحسان والحسنى، اسألك بالاسم الذى رفعت به السماء وأطلعت عليه آدم عليه السلام، إذ علمته الأسماء، أن تصلى على أنبيائك والمرسلين، واخصص اللهم بأكمل الصلوات والسلام على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وأصحابه الطيبين المنتخبين، قولوا يا من حضر آمين .

اللهم أعذنا من همزات الشياطين، وسخط السلاطين، واصرف عنا عين الحسود، وكيد النساءواليهود، وحصنا بحصنك الحصين، وافض علينا من بركات طه وياسين، وانفع بما علمتنا إخواننا المسلمين، آمين آمين آمين. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومجد وكرم وعظم : « من تعلم علمًا نافعاً وكتمه ألجمه الله بلجام من نار»، فأعوذ بالله أن أكون من الأشرار والبخلاء الفجار، فلذلك ما أبخل بما أتانى الله من العلم المكنون، والسر المصون لأنه تعالى أطلعنى على خواص الحروف، وعلمنى أوفاق المئين والألوف، حتى جمعت فى هذه الأوراق زبد العزايم والأسماء والأوفاق، ومنافع سور القرآن العظيم العزيز، وسطرت ذلك بالزعفران واللازورد والذهب الإبريز. ثم يخرج الحروز، ويقول قولوا عند رؤيتها أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، ثم يفتح تلك المهارق يصفها صف النمارق، ثم يقول أول ما كتبت باليمين وعرق فيه الجبين هذا الاسم الأعظم، وخاتم سليمان المعظم عليه السلام، وكف مريم، وأتبعته بالحصن الحصين، وحصن أبى رجانة لأمير المؤمنين [٦]، وهذا باب للعين والنظرة والحمى والحمرة، وهذا باب عقد لسان الأضداد ، وهذا باب التوابع فى الأولاد، وهذا باب لاستخراج المسبون وإبراء المجنون، وهذا باب لحل المعقود وبرء المكبود، وهذا باب للجاه والقبول ولمنع الحديد وركوب الخيل، استاهل على هذه المنحة دينار، وأنا أرخص عليكم بطريق الإيثار » .

لقد قدم لنا ابن دانيال فى هذا النص الأغراض التى يستخدم من أجلها الحرز، وعرفنا أن كتابة الحروز كانت حرفة يتكسب منها وسلعة لها طلابها .

طبيب مصرى يرصد ظاهرة الاعتقاد فى الحرز

يسمى الحرز، أيضًا، الحجاب . والحجاب هو الستر وكل ما احتجب وحرز [٧] يكتب فيه شىء ويلبس وقاية لصاحبه، فى زعمهم، من تأثير السلاح أو العين أو غير ذلك . وقد رصد الطبيب عبد الرحمن إسماعيل فى كتابه« طب الركة» الاعتقاد فى الحرز و الحجاب ، وبعض من يقومون بكتابة الأحجبة ويروى لنا حادثة وقعت لصاحب له [٨] : « ففى جهة الكوم الأخضر من مديرية البحيرة جماعة انتشر صيتهم فى الآفاق بأنهم ممن يجيدون عمل التمائم والأحجبة حتى أن ثمن الواحدة منها لا يقل عن مائة قرش صاغ، وهم يأمرون صاحب التميمة بأن لا يفتحها وإلا ذهب التأثير المنتظر منها أدراج الرياح، وقد كتبوا لصاحب أعرفه تميمة فلم تأت بالغرض المقصود منها مع كونه شديد فى المحافظة على وصاياهم وما ذلك إلا ليظهر الله له كذبهم وباطلهم، ولما يئس هذا الصاحب عالج غلاف الحجاب وكان من الرصاص حتى فتحه فلما نشر الرقعة الموجودة فيه وجدها لا تحتوى على شىء مطلقًا من الكتابة، وكان لا يزال يعلق بفكره شىء من الاعتقاد بصحة التمائم والأحجبة، فلما رأى الحال كذلك خطر بباله أن الكتابة قد طارت لأنه حاول الاطلاع على ما فيها، ولم يقم بتأدية الوصايا التى أوصاها له الدجالون، ومما زاده وهماً أنه عرض مسألته على أحد الجهلاء المغفلين مثله فأخذ يلومه على ما فعله، وبرهن أنه لم يتجاسر أحد على ما فعل إلا وقد كف بصره وانطمست معالم بصيرته » .

حرز تاج الملك الأندزون

لعبت الصدفة دورها فى اطلاعى على هذا الحرز، فقد لفتنى إليه أن مالكه، رغم سعة علمه واتساع ثقافته، يعلقه فى بيته ويعتقد فى نفعه . وقد كان مالك الحرز كريماً فسمح لى بالاطلاع عليه، وعندما أثار الحرز فى رغبة البحث ودفعنى إلى الكتابة أذن لى بتصويره ونشره، فله منى الشكر الجزيل .

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين والعاقبة للمتقين
والصلاة والسلام على سيد الاولين
والاخرين محمد صلى الله عليه وسلم
وعلى اله وصحبه اجمعين والحمد لله
رب العالمين ورد في صحيح الاخبار
عن سيدنا انس ابن مالك رضي
عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال
كان في قديم الزمان ملك يسمى الاندرون
وكان الاندرون قاعد وهو ساكن
في

في واد يقال له جبل الزيران ووادي
الدخان وكان في حصن منيعة من شدة
مانعه ولا يقدر عليه انس ولا جان
وكان على ذلك الحصن الف مدفع
يرمي بقنطار وكان معه الكلب الاندرون
الف سنجق ومع كل سنجق الف فارس
تحت كل فارس الف مقدم وكانوا كلهم كفار
يعبدون النار دون الله محمد والدرهم والدينار دون
عبادة الملك الجبار قال الراوي وكان
الكلب الاندرون يقطع الطريق عن

المسلمين وينهب اموالهم فسمع النبي
صلى الله عليه وسلم وجهز له ثلاثمائة
الف من فرسان المسلمين وكانوا المقدمين
عليهم سيدنا عمر ابن الخطاب وخالد ابن الوليد
ومعاذ ابن جبل وزبير ابن العوام فراوي
فرسان المسلمين واصحاب سيد الاولين
والاخرين مدة عشرة ايام حتى وصلوا
محل الكلب الاندرون في جبل الزيران
ووادي الدخان ونصبوا خيامهم فما
تموا ساعة واحدة اتاهم الكلب الاندرون
وصال

وصال وجال وقال من ينزل الي حومة
الزيران انا اسقيه كاس المون والهوان
فنزل له اول فارس من فرسان المسلمين
فقلعه من فوق سرجه فرماه قتيلا ونزل
الثاني والثالث والرابع والخامس الي نحو
خمسين فارس قال الراوي فعند ذلك
ارتعب منه القوم المسلمين واصحاب سيد
الاولين والاخرين وقالوا يا ربنا اغثنا
بعلي قال الراوي فنزل جبريل عليه السلام
على النبي صلى الله عليه وسلم وقال يا محمد

ربك يقرئك السلام ويخصك بالتحية
والاكرام ويقول لك ان لم تلحق المسلمين
مع الكلب الاندرون الا وقد قتلوا قال
الراوي فعند ذلك سبد الاولين والاخرين
ارسل الى الامام علي واخبره وقهرهم امر
المومنين عثمان ابن عفان رضي الله عنه
وتجهزوا الى السفر وساروا في عشر رجال
فما تم نصف يوم رسول الله واصحابه
الا وصلوا محل الكلب الاندرون فما تموا
ساعة ونصبوا خيمة رسول الله
صلى الله عليه وسلم ووجد المسلمين
حايرين

حايرين مع الكلب الاندرون فما تموا
ساعة وركب امير المومنين علي ابن ابي
طالب كرم الله وجهه علي ميمونه كانه
السبع الطال وقال اناجوا الي يا قوم
المسلمين قال الراوي فلما الاندرون نظر
الى الامام علي كرم الله وجهه اتى اليه وقال
من انت ايها الفارس ومن اسمك قال له انا
امير المومنين انا اسمي علي والكنانة جدي
انا ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم
قال الراوي فعند ذلك الاندرون صال وجال
وقال ما تبقى لك اليوم مني خلاص يا علي

ونزلوا الاثنين وتقابلوا فلم احد
ينفع من الاخر بعد صده من النهار
نزل الامين من السماء قدر القبة
العظيمة وقلع التاج من علي راس
الاندرون وطاربه ورماه في خيمة
النبي صلى الله عليه وسلم قال الراوي
فعند ذلك الكلب الاندرون ولا هارنا
من وجه الامام علي حتى الى عنه
انواه وما زال الامام علي طايروره
فعند ذلك قالوا له اقوامه انت
كنت

كنت تقابل الوف وظن تراك تهرب
من فارس واحد قال لهم الاندرون
انا لم طفت لقا هذا الفارس ١٣٣١
٣٣٣ انا كان معي خيرة ورئتها من
اباي واجدادي فنزل علي طير ابيض
من السماء قدر القبة العظيمة
وقلع التاج من علي راسي ورماه في
خيمة سيد القوم فعند ذلك
قالوا له اقوامه نحن الزمناك بلقا
هذا الفارس فرجع الاندرون

وتقابلا مع الامام علي واحتمل امير المومنين
علي ميمونه وضربه بالسيف فنقسم
الانذرون نصفين وجنوده قال
الراوي فعند ذلك القوم المسلمين
انوالي مدينة الانذرون وقتلوا
رجالهم وسبوا ابناءهم واستحيوا
نساءهم ونهبوا اموالهم ورجع النبي
صلي الله عليه وسلم ومعه اصحابه
رضي الله عنهم اجمعين حتي اتوا
الي مكة قرحانين مسرورين
قال

قال الراوي فعند ذلك ابوابكر
الصديق رضي الله عنه كان
مريضا فعادوه ودعوا عليه بهذا
الحرز فوجدوه في شدة المرض
ولم يدري ما يقول قال الراوي
فعند ذلك النبي صلي الله عليه
وسلم فك تاج الانذرون ووجد
فيه هذا الحرز العظيم ووجده
ملفوف في خرقة من حرير اخضر وسلمه
النبي صلي الله عليه وسلم وحطه

علي ابابكر الصديق وبي بكر شفي
في اسرع وقته وكانا امير المومنين
كبيانا عليه وشفي وقعد علي
حيله وقال له النبي صلي الله عليه
وسلم ما شانك يا ابابكر فقال
له الحمد لله يا رسول الله لا من
وضعت علي هذا الحرز انوني
ثلاثة املاك مع كل واحد منهما
قدح من لبن ومن ماء ومن عسل
فقلت لهم يا رسول الله من انتم
فقالوا

فقالوا الي نحن املاك ثلاثة
ومعني ملايكة لا يحصي عددهم
الا الله تعالي يخدم حامل هذا الحرز
العظيم قال الراوي فعند ذلك قام
رسول الله صلي الله عليه وسلم
وصلي ركعتين فقال الهي وسيدي
ومولاي ان تنزل علي اخي جبرايل
يا نستي بدلني علي فضايل هذا
الحرز العظيم فعند ذلك نزل
جبريل وقال يا محمد ربك

يقرئك السلام ويخصك بالتحية والاكرام ويقول لك هذا الحرز من اسرار الله تعالى وضعه الله قبل ان تخلق الدنيا بخمسمائة عام وكان مع ادم عليه السلام ومن ادم الى هابيل ومن يده الى واحد بعد واحد حتى وصل الى سيدنا نوح عليه السلام في السفينة حتى انجاها الله تعالى من غرق الطوفان عنه استنواها على الجودي وبعد ذلك صار

هذا الحرز العظيم مع واحد الى واحد لما وصل الى الانبياء ومن كان معه هذا الحرز لم يصبه شيء من الهم والغم ومن كان معه هذا الحرز يكون محبوبا عند جميع الخلق ومن كان محبوسا وحمل هذا الحرز خلصه الله من تلك الحبس ومن كان مديونا وحمل هذا الحرز الا قضى الله دينه وان كانت امراة تعسرت عن الولادة ووضع عليها هذا الحرز الا احسن الله خلاصها في اسرع وقته ومن كان

مريضا وحمل هذا الحرز الا شفاه الله في اسرع وقته ومن يريد ان يتكلم مع حاكم او ملك او سلطان فليحمل هذا الحرز العظيم يا محمد يقول الله هذا الحرز افضل من حرز الغاسلة سبعين مرة وافضل من حرز البحر سبعين مرة السعيد من حمل هذا الحرز او دخل في داره وان كان في داره لم تاكله النار وان كان في بيت لم يقربه سارق ولا عيان ولا حاسد ولا شيطان ولا جنية ولا عفريت السعيد من حمل هذا الحرز ودخل به على عدوه ولم يقدر عليه قط

قط ابدا ومن حمل هذا الحرز يكون الله ناصره وحافظه ومن سخر فيه لم هو مسلم والعياذ بالله تعالى وهو هذا والله اعلم بسم الله الرحمن الرحيم اللهم اني اسالك يا الله يا الله يا الله ياحي يا قيوم بحق كهيعص حمعسق كما انزلناه من السماء فاختلط به نبات الارض فاصبح هشيما تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدرا وانذرهم يوم الآزفة اذ القلوب لدى الحناجر كاظمين ما للظالمين من حميم ولا شفيع يطاع علمت نفس ما احضرت فلا اقسم

بالخنس الجواري الكنس والليل اذا عسعس
والصبح اذا تنفس انه لقول رسول كريم ص
ص ص والقرآن ذي الذكر بل الذين كفروا في عزة
وشقاق ق ق ق والقرآن المجيد ن والقلم
وما يسطرون حم حم حم والكتاب المبين
الم الم الم ذلك الكتاب لا ريب فيه
هدى يس والقرآن الحكيم انك لمن المرسلين
على صراط مستقيم الر الر كتاب
احكمت اياته ثم فصلت من لدن حكيم
خبير الم الله لا اله الا هو الحي القيوم
نزل عليك الكتاب بالحق مصدقا
لما بين يديه وانزل التوراة والانجيل
من

من قبل هدى للناس وانزل الفرقان
اسألك اللهم يا قدوس يا حي يا قيوم
يا بديع السموات والارض يا ذا الجلال
والاكرام يا ارحم الراحمين يا اكرم الاكرمين
يا رب العالمين يا الله يا عظيم السلطان
يا قديم الاحسان يا دايم بلا زوال يا حنان
يا منان يا رحمة يا حق يا ودود ودود تودودت
بالود والود في ودودك يا ودود يا الله
تمجدت بالمجد والمجد في مجدك مجدك
يا مجيد يا الله يا حليم تحلمت بالحكمة
والحكمة في حكمة حلمك يا حليم يا الله

يا قدوس تقدست بالقدس والقدس
في قدس قدسك يا قدوس يا الله تكرمت
بالكرم والكرم في كرم كرمك يا كريم يا الله
يا عزيز تعززت بالعز والعز في عزة عزتك
يا عزيز يا الله يا لطيف تلطفت باللطف
واللطف في لطف لطفك يا لطيف يا الله
يا سلام تسلمت بالسلام والسلام في
سلام سلامك يا سلام يا الله يا قدير
تقدرت بالقدرة والقدرة في قدرة قدرتك
يا الله يا عظيم تعظمت بالعظمة والعظمة
في عظمة عظمتك يا عظيم يا الله
تكبرت

تكبرت بالكبرة والكبرة في كبرة كبريائك
يا كبير يا الله يا رحيم ترحمت بالرحمة
والرحمة في رحمة رحمتك يا رحيم يا الله
يا ملك تملكت بالملك والملك في ملك
ملكك يا ملك يا الله يا غفار تغفرت
بالغفرة والغفرة في غفرة غفرتك يا غفار
يا الله تحفظت بالحفظ والحفظ في
حفظ حفظك يا حفيظ يا الله
تجللت بالجلال والجلال في جلال
جلالك يا جليل يا الله يا من هو

لا اله الا هو علي كل شي قدير يا من هو
بالعباد رووف رحيم يا من ليس
كمثله شي وهو السميع البصير الا له
نظير في ملكه ولا مدبر ولا شريك
ولا وزير يا راحم الشيخ الكبير يا
رازق الطفل الصغير يا جبار العظم
الكسير يا الله يا رازق يا مهيمن يا الله
يا عظيم يا الله يا حليم يا الله يا بصير
يا الله يا عزيز يا الله يا مجيد يا الله
يا من هو فعال لما يريد يا ذا البطش
الشديد

الشديد والامر الرشيد يا شمخيشا
يا عظيم السلطان اشمخ كما بالعالي
علي برزخ يا بوه نموه اه اه اه هذا
هد هبان اهيا اوان وال شدا
سبحان الله العظيم سبحان الله
الكريم سبحان الله العزيز سبحان
الله ذي العزة والجبروت اسالك
اللهم بحق سرك العظيم وعظم الكبير
الاكبر المكنون المخزون باعلم غيبك
الذي لم يطلع عليه احد من خلقك
واسالك بحق اسمك الذي شرفت

به محمد نبيك فرفا به الي غالب عني
اواري وبحق اسمك العظيم الاعظم
الذي نحبه وترضا به حرز من دعاك
وتنشرح له دعوته واسالك اللهم
باسمك العظيم وعظم الذي يزل
لعظمتك كل عظيم واسالك واتوسل
اليك بحق هذه الاسماء برفيع بروح
مصطفي كرهوسيا النور التام يا رب
كما ابدي يا رحمة يا الله يا ودود
يا حفيظ
غلبي والله
من ورائهم
محيط

محيط بل هو قران مجيد في لوح محفوظ
لو انزلنا هذا القران علي جبل لرايته
خاشعا متصدعا من خشية الله
وتلك الامثال نضربها للناس لعلهم
يتفكرون اسالك يا الله واتوسل
به اليك

٤	٥	٤	١
٩	٥	٥	٤

الله لا
اله الا
هو الحي
القيوم لا تاخذه سنة ولا نوم له
ما في السموات وما في الارض من ذا
الذي يشفع عنده الا باذنه

يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا
يحيطون بشيء من علمه الا بما
شاء وسع كرسيه السموات والارض
ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم
والله خير حفظا وهو ارحم الراحمين
كافي كافي حفيظ حفيظ مجيد
له معقبات من بين يديه ومن خلفه
يحفظونه من امر الله انا نحن نزلنا
الذكر وانا له لحافظون وهو القاهر
فوق عباده ويرسل عليكم حفظة
ولقد

ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها
للناظرين وحفظناها من كل شيطان
رجيم وحفظا ذلك تقدير العزيز العليم
وانا له لحافظون وانوسل بهذا اليك
بحق بسم الله
وبحق ايا تك
العظيمه
وايا تك الشريفه
وبحق ملا ئكتك المقربين وبحق المرسلين
وبحق اوليا يك الصالحين من اهل

ط	ك	ه	٣
ح	ح	و	ك
ح		ه	٩

السموات واهل الاراضين يا الله ان
تنفع من حمل هذا الحرز من جميع
الاعدا والحاسدين وان تشفي حامل
الحرز من جميع الامراض والاسقام ومن
جميع الفزعة والقرين ومن جميع ما يكون
ويخاف ومن شر الليل والنهار ومن كيد
الفجرة ومن شر الظالمين والحاسدين
ومن شر الباغضين والكافرين بفضلك
ونتوكل بالله يا الله ان تجعل النور والجنة
والمهيبة والعز والنصر على جميع الخلق
بيض

بيض وجه من حمل هذا الحرز بفضلك
يا الله انت قلت وقولك الحق وصلى الله
على سيدنا محمد وعلى اله وصحبه وسلم
واسالك اللهم بحق الاسم الاعظم الذي
قراه ادم عليه السلام حتى دخل به الجنة
واكل من الشجرة وهبط الى الارض واسالك
بالاسم الذي قراه ابراهيم عليه السلام
فنجيته من النمرود واسالك اللهم بحق
الاسم الاعظم الذي مكتوب على خاتم سليمان
فوهبت له ملكا لا ينبغي لاحد من بعده
وسخرت له الريح والجن والانس وبحق

بسم الذي فراه موسي عليه السلام
فنجيته من فرعون وقومه وبحق بسم
الاعظم الذي فراه الخضر عليه السلام
ومشي به علي الماء فلم يبتل فيه ما
وبحق الاسم الاعظم الذي فراه عيسى
عليه السلام فجعلته يحيي الموتي وبحق
الاسم الذي دعاك به يعقوب عليه
السلام فنجيته من العجز والحزن
واسالك يا الله بحق اسمك كل اسم
وهو ان تجعل حامل حجابي هذا في
مكنون

مكنون ستورك وان تزخره الهيبة
والمحبة والعز والجاه والنصر علي جميع
الاعداء فانك قلت وقولك الحق
في كتابك المنزل علي لسان نبيك
المرسل وقال ربكم ادعوني استجب لكم
دعوتك فاستجب دعائي يا الله
انك علي ما تشاء قدير وبه حول
ولا قوة الا بالله العلي العظيم وصلي
الله علي سيدنا محمد وعلي اله
وصحبه اجمعين والحمد لله رب
العالمين امين
تم

منا وما تاخر صغارها وكبارها وان تطهرنا
من الذنوب والخطايا كما يطهر الثوب الابيض
من الدنس بالماء انك علي ما تشاء
قدير وبالاجابة يا نعم المولي ويا نعم النصير
ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم
وصلي الله علي سيدنا محمد وعلي اله
وصحبه اجمعين والحمد لله
رب العالمين امين
تم هذا الحرز المبارك بحمد
وعون وحسن توفيقه عليه
كاتبه

كاتبه الفقير جادي وصف
الخطيب الفوصي بلدا
المالكي مذهبا
عفي عنه



وصف الحرز

الحرز كتاب من القطع الصغير طوله ١٠ سم وعرضه ٧,٥ سم لكى يسهل حمله أو تعليقه . مجلد بالجلد السختيان البنى المائل إلى الاحمرار . وقد زخرف الجلد بالحفر بتقسيم دفة الكتاب إلى أربعة مثلثات بخطوط متصالبة تمتد من الزاوية إلى الزاوية المقابلة لها، ويحوى كل مثلث وريدات تأخذ شكل الشمس المشعة .

والكتاب محفوظ فى حقيبة من الجلد نفسه، مربعة، طول ضلعها ١٠ سم، تزينها خطوط مستقيمة ولها غطاء .

نص حرز تاج الملك الأندزون

لقد دفعنى إلى العناية بهذا النص أمور عدة؛ **أولها**: امتزاج الحكاية الشعبية بالحرز مما يجعله جديراً بالدراسة لاختلافه عن نصوص الحروز الأخرى التى اطلعت عليها. **وبين يدى نسخة مطبوعة من «حرز الجوشن الكبير» يصفه طابعه**(٩) **:«وهو حرز عظيم الشأن جليل القدر والبرهان»**، وهو عبارة عن أدعية خالصة.

ثانيها: نشر النص ودراسته يتيح الفرصة لمن يرغب فى تسليط المزيد من الضوء عليه، فمبلغ علمى أن النص لم ينشر من قبل.

ثالثها: محاولة التعرف على السبب وراء وضع هذه الحكاية الشعبية فى خدمة نص الحرز والإصرار على إضفاء القداسة على نص الحرز.

يبتدئ النص بعد حمد الله والصلاة على الرسول: «ورد فى صحيح الأخبار عن سيدنا أنس بن مالك روى عن النبى ﷺ أنه قال: كان فى قديم الزمان ملك يسمى الأندزون»، وهذا يعطى انطباعاً للقارئ أو السامع أنه يتلقى حديثاً نبوياً شريفاً. ولكن تأتى عبارة «كان فى قديم الزمان» لتكشف أننا أمام حكاية شعبية، ويؤكد هذا استخدام تعبير «قال الراوى» أكثر من مرة، وكان فى قديم الزمان وقال الراوى من لوازم الحكاية الشعبية، وبالذات تلك الحكايات التى كانت تروى ليتلقاها الناس سماعاً.

البطل فى الحكاية هو سيدنا على بن أبى طالب. فبعد مقتل نحو خمسين فارسًا من المسلمين فى المبارزة مع الملك الأندزون «ارتعب منه القوم المسلمين وأصحاب سيد الأولين والآخرين، وقالوا ياربنا أغثنا بعلى»، وما أن علم النبى بحال المسلمين من جبريل عليه السلام «فعند ذلك سيد الأولين والآخرين أرسل إلى الإمام على وأخبره» .ويمضى الراوى فى وصف مافعله سيدنا على بعد وصوله مع الرسول إلى ميدان المعركة «فما تموا ساعة وركب أمير المؤمنين على بن أبى طالب كرم الله وجهه على ميمونه كأنه السبع الطال»، وحين يسأل الملك الأندزون عليًا: من أنت أيها الفارس؟ يجيبه: «أنا أمير المؤمنين أنا اسمى على والكنانة جدى أنا ابن عم رسول الله ﷺ». ولما استمرت المبارزة بين الملك الأندزون والإمام على، دون حسم، يرسل الله جبريل الأمين لمساعدة الإمام على بحرمان الملك الأندزون من تاجه الذى يحوى الحرز الذى يجعله لا يقهر «نزل الأمين من السماء قدر القبة العظيمة وقلع التاج من على رأس الأندزون وطار به ورماه فى خيمة النبى ﷺ». فعند ذلك ولى الملك الأندزون هارباً، ولما ألزمه قومه بالرجوع ولقاء سيدنا على، ضربه سيدنا على بالسيف فقسمه نصفين.

وأسلوب تقديم الحكاية لسيدنا على يفصح عن ميول تشيعية شيعية؛ فسيدنا على هو أمير المؤمنين والإمام وابن عم رسول الله. وتعبير «ابن عم رسول الله» كان يستخدمه كل من حزب العباسيين وحزب العلويين بوصفه سنداً فى الصراع السياسى للوصول إلى الخلافة، حتى أن قصص ألف ليلة وليلة(١٠)، التى يلعب فيها هارون الرشيد دوراً، يظهر فيها هذا التعبير؛ ففى حكاية «التاجر أيوب وابنه غانم وبدته فتنة»: فعلى تكة سروال قوت القلوب محظية هارون الرشيد: «مرقوم بالذهب أنا لك وأنت لى يا ابن عم النبى». وفى «نوادر هارون الرشيد مع الشاب العمانى» يقدم الوزير جعفر هارون الرشيد «هذا أمير المؤمنين وابن عم سيد المرسلين». ولم يكن سيدنا على سببًا فى نجاة المسلمين، فقط، بل، أيضًا ، سببًا فى شفاء سيدنا أبى بكر الصديق عن طريق الحرز الذى يقول عنه جبريل للنبى «هذا الحرز سر من أسرار الله تعالى وضعه الله قبل أن تخلق الدنيا بخمسمائة عام وكان مع آدم عليه السلام ومن آدم إلى هابيل ومن بعده إلى واحد بعد واحد حتى وصل إلى سيدنا نوح عليه السلام فى السفينة حتى أضمنها الله تعالى من غرق الطوفان عند استوائها على الجودى وبعد ذلك صار هذا الحرز العظيم مع واحد إلى واحد إلى واحد لما وصل إلى الأندزون».

وتشبه طريقة انتقال الحرز طريقة انتقال الإمامة عند فرقة الحريبة من فرق الشيعة؛ فقد ذكر الحسن بن موسى النوبختى فى كتابه «فرق الشيعة»(١١): «ومن الكيسانية فرقة الحريبة أصحاب عبدالله بن حرب الكندى وهم يقولون بالتناسخ، ويزعمون أن الإمامة جرت فى على، ثم فى الحسن، ثم فى الحسين، ثم فى ابن الحنفية». وكذلك فرقة البيانية التى زعمت

أن روح الإله دارت فى الأنبياء والأئمة حتى انتهت إلى على، ثم دارت إلى محمد ابن الحنفية. ويجعل الراوى الحرز فى تاج الملك الأندزون: «قال الراوى فعند ذلك النبى صلى الله عليه وسلم فك تاج الأندزون ووجد فيه هذا الحرز العظيم ووجده ملفوفاً فى خرقة من حرير أخضر». وتتشابه فكرة وجود الحرز فى التاج مع ما رواه الدميرى (٧٤٢ - ٨٠٨هـ) فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى» عن ترس من وضعه على رأسه أزال عنه الصداع، وأن الترس كان يحوى بطاقة كتبت فيها آيات من القرآن، فيروى الدميرى[١٢] : «ووجد أيضاً فى ذخائر بنى أمية ترس مربع من ذهب، وعليه أزرار من الزمرد الأخضر مملوء بالمسك والكافور والعنبر الخام، وكان من جعله على رأسه أزال عنه الصداع البتة فى الوقت والساعة، ففتقوا الترس فوجدوا فى باطن أزراره بطاقة مكتوباً فيها: «بسم الله الرحمن الرحيم. ذلك تخفيف من ربكم ورحمة[١٣] ... بسم الله الرحمن الرحيم. يريد الله أن يخفف عنكم وخلق الإنسان ضعيفًا [١٤] ... بسم الله الرحمن الرحيم . وإذا سألك عبادى عنى فإنى قريب أجيب دعوة الداعى إذا دعان [١٥] ... بسم الله الرحمن الرحيم . ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكناً [١٦] ... بسم الله الرحمن الرحيم . وله ما سكن فى الليل والنهار وهو السميع العليم [١٧]». ولا أحسب أنى أذهب بعيداً إذا افترضت أن واضع حكاية «حرز تاج الملك الأندزون» قد اطلع على ما أورده الدميرى عن الترس الذى وجد فى ذخائر بنى أمية، وجعل منه الفكرة الأساسية فى حكايته . هذا إلى جانب الاستعانة بخبر آخر ورد فى كتاب «الذخائر والتحف» للقاضى الرشيد بن الزبير (القرن الخامس الهجرى) أن حلى كسرى وتاجه وثيابه أرسلت إلى عمر ليراها المسلمون [١٨] «فقال عمر: على بمحلم وكان محلم هذا أحسن عربى يومئذ بأرض المدينة جسماً . فألبس تاج كسرى على عمودين خشب وصب عليه أوشحته وقلائده وثيابه ، فأجلس للناس فنظر إليه عمر ونظر إليه الناس ، فرأوا أمراً عظيماً من أمور الدنيا وفتنتها».

ولعل ما يؤيد تأثر واضع الحكاية بخبر تاج كسرى أنه يجعل ديار الملك الأندزون جبل الديران ووادى الدخان، وكان كسرى مجوسياً يقدس النار. وقد وصف الراوى الملك الأندزون وأتباعه : «وكانوا كلهم كفاراً يعبدون الأحجار والدرهم والدينار دون عبادة الملك الجبار».

وإذا ما حاولنا تأريخ هذه الحكاية الشعبية للتعرف على العصر الذى ظهرت فيه، فإنه نجد فى نص الحكاية نفسها ما يساعدنا فى هذا ؛ فالراوى يقول على لسان جبريل عليه السلام: «يا محمد يقول الله هذا الحرز أفضل من حرز الغاسلة سبعين مرة وأفضل من حرز البحر سبعين مرة». وحرز البحر، أو حزب البحر ، كتاب أدعية مشهور أوله: «يا الله، ياعلى، ياعظيم ..»، لأبى الحسن الشاذلى [١٩] على بن عبد الله الشاذلى، الذى سكن الإسكندرية وتوفى بصحراء عيذاب فى طريق الحج (٦٥٦هـ/١٢٥٨م) ، وهو مؤسس الطائفة الشاذلية من المتصوفة. وقد ألف حزبه (حرزه) فى البحر الأحمر للسلامة بالسفر.

وهكذا يمكننا أن نقول مطمئنين : إن حكاية وحرز تاج الملك الأندزون وضعا فى وقت متأخر عن وضع حرز (حزب) البحر ، ويؤكد هذا المفاضلة التى يجريها الراوى بين حرز تاج الملك الأندزون وحرز البحر؛ مما يدل على أن الأخير كان معروفاً مشهوراً. وفى آخر الحرز نجد هذه العبارة «كاتبه الفقير جاد يوسف الخطيب القوصى بلداً ، المالكى مذهباً عفى عنه» ، وقوص مدينة فى صعيد مصر تحولت إليها الحركة التجارية فى القرن الحادى عشر الميلادى بسبب الحملات الصليبية ، وصارت ملتقى الحجاج فى طريقهم إلى الحجاز على مرفأ عيذاب . ولعل هذا يفسر لنا نشأة حكاية تاج الملك الأندزون التى كانت تلقى على مسامع التجار والحجاج ومحاولة الترويج للحرز ومنافسة حرز البحر الذى كان رائجًا فى جوار ضريح الشاذلى على طريق الحج.

ويفيدنا، أيضًا، فى تأريخ النص ما فيه عن استخدام المدافع فى حصن الملك الأندزون: «وكان على ذلك الحصن ألف مدفع يرمى بقنطار»، وهذا يجعلنا نعود بالنص إلى أواخر العصر المملوكى ، خاصة وأن كلمة مدافع استخدمت فى نص فى «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» لابن إياس الحنفى عند الحديث عن المراكب التى أنشأها السلطان الغورى بالسويس[٢٠]: « وكان عدة المراكب التى أنشأها السلطان بالسويس عشرين مركبًا ، وقد أشحنها بالمكاحل والمدافع والبارود»، وكان ذلك ضمن حوادث رجب سنة ٩٢١هـ. ومن المعروف أن استخدام المدافع فى الشرق الإسلامى ظهر فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر الميلادى؛ فقد استخدم العثمانيون مدافع الحصار فى أثناء استيلائهم على القسطنطينية (١٤٥٣م)، كما استعملوا المدافع البرونز التى تقذف الحجارة. وقد برز أثر مدفعية الميدان العثمانية ضد المماليك المصريين فى القرن الخامس عشر.

وفى حكاية معروف الإسكافى، من حكايات ألف ليلة وليلة، وصف لاستخدام المدفع: «وحط الذخيرة وأشعل الفتيل

وحرر على بيت الإبرة وأشعل النار فخسف البرج من الأربعة أركان».

لقد حرص مبتدع هذه الحكاية الشعبية على إضفاء القداسة عليها؛ فهو يصورها على أنها حادثة تاريخية وقعت فى زمن الرسول ﷺ ويرويها عنه أنس بن مالك، ويجعل الحرز سبباً فى شفاء أبى بكر الصديق، كما جعل جبريل عليه السلام يتنزل على الرسول ليعرفه بفضائل الحرز. لقد لعبت الرغبة فى الترويج للحرز دوراً أساسياً ومهماً فى ابتداع هذه الحكاية التى امتزجت فيها الحكاية الشعبية بالحرز.

وأرجو أن يكون نشر هذا النص والتعليق عليه إسهاماً متواضعاً فى خدمة دراسة الأدب الشعبى.

الحواشى

(١) لويس معلوف: المنجد فى اللغة - مادة حرز.
(٢) د.عبد المنعم سيد عبد العال: معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية - مادة حرز.
(٣) E.A. Wallis Budge: EGYPTIAN MAGIC, pp. 4.
(٤) د.محمد إبراهيم الفيومى: فى الفكر الدينى الجاهلى قبل الإسلام - ص ٢٤٦ - ٢٤٧.
(٥) شمس الدين محمد بن دانيال الموصلى الكحال: مخطوط كتاب طيف الخيال - رقم ٤٧٧٢ أدب - دار الكتب المصرية.
(٦) المقصود بأمير المؤمنين، هنا، سيدنا على بن أبى طالب.
(٧) لويس معلوف: المنجد فى اللغة - مادة حجب.
(٨) عبد الرحمن أفندى إسماعيل: طب الركة - ص ٣٧ - ٣٨ - المطبعة البهية - القاهرة - ١٣١٠ هـ.
(٩) حزب الجوشن الكبير - مكتبة محمد على صبيح وأولاده بمصر.
(١٠) ألف ليلة وليلة - ٤ مجلدات - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده - القاهرة - د.ت.
(١١) الحسن بن موسى النوبختى وسعد بن عبد الله القمى: فرق الشيعة - ص ٤٠ - دار الرشاد - القاهرة - ١٩٩٢.
(١٢) كمال الدين محمد بن موسى الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص ٨٢ - دار التحرير - القاهرة - ١٩٦٥.
(١٣) سورة البقرة، آية ١٧٨.
(١٤) سورة النساء، آية ٢٧.
(١٥) سورة البقرة، آية ١٨٦.
(١٦) سورة الفرقان، آية ٤٥.
(١٧) سورة الأنعام، آية ١٣.
(١٨) القاضى الرشيد بن الزبير: كتاب الذخائر والتحف - ص ١٦٠ - ١٦١ - الكويت - ١٩٨٤.
(١٩) خير الدين الزركلى: الأعلام - قاموس تراجم - جزآن - القاهرة - ١٩٢٧.
فرديدان تونل: المنجد فى الأدب والعلوم - معجم لأعلام الشرق والغرب - المطبعة الكاثوليكية - بيروت.
(٢٠) محمد بن أحمد بن إياس الحنفى: بدائع الزهور فى وقائع الدهور - ج ٤ - القاهرة - ١٩٦٠.
(٢١) ألف ليلة وليلة - ج ٤ - ص ٣٠٠ - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده - القاهرة - د.ت.

مفهوم الحكاية الشعبية

تأليف: ڤالتراود ڤولر
ماتياس ڤولر
ترجمة: أحمدعمـــار

«كان يا ما كان، وفى منتصف الشتاء، ومع تساقط الجليد من السماء على الأرض كالريش...»

(سنو وايت والأقزام السبعة)



حياة الإنسان «حدوتة» تبدأ ككل البدايات فى الحياة، ثم تنتهى.. كما تنتهى الحكايات....

وهكذا كانت حياة أحمد محمد محمودعمار.. بدأت لتنتهى.. وفجأة انتهت.. قبل أن يتم ترجمة هذا الكتاب: «كان يا ما كان...»

ومجلة الفنون الشعبية إذ تنعى إلى القراء هذا الأديب الشاب، الذى وافته المنية فجأة، تتقدم إلى أسرته وأصدقائه سائلين المولى عز وجل أن يتغمده برحمته وأن يلهمنا جميعًا الصبر والسلوان..

تقديم

فى العدد الأسبق من المجلة (٤٥، ديسمبر ١٩٩٤) قمت بترجمة الفصل الأخير من كتاب ماتياس و ڤالتراود ڤولر «كان يا ما كان...»، وكان هذا الفصل بعنوان «الحكاية الشعبية فى القرن العشرين»، وبعد أن أعدت قراءة الكتاب وجدت فيه مادة مهمة للمهتمين بالحكاية الشعبية، فقررت أن أواصل ترجمة أجزاء الكتاب الأخرى؛ ولكن هذه المرة بادئاً من أول الكتاب، وبالتحديد، الفصل الأول الذى بين أيديكم فى هذا العدد بعنوان «مفهوم الحكاية الشعبية»، راجيًا أن أستطيع مواصلة ترجمة الأجزاء الأخرى من الكتاب فى أعداد قادمة إن شاء الله. فى هذا الفصل يحاول كل من ماتياس وڤالتراود ڤولر معالجة الحكاية الشعبية بوصفها شكلاً أدبياً؛ وذلك عن طريق دراسة بنيتها وشخوصها وصلتها بالواقع وأنواعها المختلفة، مع فصل كل نوع، من تلك الأنواع، عن كل ما قد يقترب منه من أشكال أدبية أخرى. فى هذا الفصل نجد، أيضًا، محاولة لتوضيح العلاقة بين كل من الحكاية الشعبية والدين، وتأثر الحكاية الشعبية بالمعتقدات المختلفة للشعوب.

يتعرض المؤلفان فى هذا الفصل، أيضًا، للعديد من أشكال النقد التى وجهت للحكايات الشعبية، محاولين الرد على هذا النقد، موضحين أن السلبيات التى نسبت إلى الحكاية الشعبية بوصفها شكلاً أدبيًا، وخاصة أدب الأطفال، ليست سلبيات حقيقية، كما نجد فى هذا الفصل شرحًا للدور المهم الذى يلعبه الخيال فى فهم الحكاية الشعبية، والدور الذى تلعبه الحكاية الشعبية فى إثراء الخيال وتنشيطه عند السامع والقارئ لها، وأهمية ذلك فى واقع الحياة العملية.

وفى نهاية الفصل يتعرض المؤلفان لمدى انتشار الحكاية الشعبية وتأثيرها فى ألوان الفنون الأخرى.

أحمد عمار

«كان يا ما كان...» بهذه العبارة، التى تعبر عن صيغة الدخول فى الحكاية الشعبية، والتى يعبر عنها فى بعض الأحيان بصيغ أخرى مثل: عاش فى مرة من المرات...»، أو «منذ زمن بعيد...»، بمثل هذه العبارة تتميز الحكاية الشعبية بمدخل خاص بها، والتى أصبحت مألوفة عند المستمع، ومؤخراً عند القارئ. وتعتبر هذه الطريقة فى الدخول إلى الحكاية الشعبية صورة من صور العودة إلى الماضى، حيث إن الحاضر فى معظم الأحيان يكون صعباً مظلماً بدرجة لا تدع الفرصة لربطه بعالم الحكاية الشعبية الخيالى الحالم. ولذلك وجب على الحكاية الشعبية أن تبنى نفسها باعتبارها عالماً مضاداً للواقع، وبوصفها عالماً بعيداً بعداً تاريخياً.

ولكن هذا لا يعنى أن الحكاية الشعبية تفقد نفسها فى عوالم غير محددة؛ بل تظل فى المحيط المكانى والزمانى المألوف، ولا تتخلى، أبداً، عن ارتباطها بالواقع، برغم السحر والعجائب التى تتميز بهما.

«تجر الحمير الأحولة إلى الطاحونة، وتُساق الماشية إلى المراعى، ويربط الثور إلى المحراث...»، وتبقى الإشارة إلى الخلفية الطبيعية فى الحكاية الشعبية بسيطة، فقلما يتم وصف الغابة وصفاً دقيقًا، فقط عندما يتطلب الحدث ذلك، ويشار إليها، فقط، بأنها كثيفة. وبالطريقة نفسها تُصوَّر الأكواخ والحديقة والقرية والممرات. وهناك، فقط، حيث ترتبط أحداث الحكاية الشعبية بعالم الحياة اليومية، يوصف الواقع وصفاً أدق؛

وذلك قبل الانتقال إلى عالم الحكاية غير الواقعي. ولكن مثل هذا الامتناع عن الوصف داخل الحكاية لا يعني بأية حال من الأحوال تحديداً للقدرة على التخيل، بل على العكس، إنه يساعد على إثارة الخيال؛ فكل واحد منا لديه صورته الخاصة عن الغابة، عن عين الماء، وعن البئر. وهكذا تستحضر الذكريات، ويمكن، بل يجب، أن تستدعي الخبرات الشخصية لاستكمال - أو بمعنى آخر - لملء الفراغات داخل الصورة. ففي وصف الأميرة نقول عنها ، فقط، إنها جميلة، وكل واحد له أن يضع صورة الفتاة الجميلة، التي يملكها في مخيلته مكان الأميرة. وبذلك يتطلب الأمر منا التفكير من منطلق خبراتنا الشخصية ومجموع قدراتنا على التقييم، مما يعمل على تنشيط المستمع والقارئ.

إن المغامرات والأحداث التي تجتمع في مجرى حياة البطل في الحكاية الشعبية هي التي تصنع الحكاية، وبهذا تتحدد الحكاية بأحداثها. والحكاية الشعبية لا تعرف الوصف الطويل، ولا تعرف التأمل ولا تعرف رسم الشخصيات رسماً دقيقاً، ولا تعرف التحليل. والمواقف النفسية يتم تحويلها إلى أحداث؛ فالبطل الذي يشعر بالعطف نحو سيدة عجوز يقتسم معها خبزه، بدلاً من أن يشكو أو يرثي حظها. وهنا، تجب الإشارة إلى المساواة في البطولة بين الرجال والنساء داخل الحكاية الشعبية، ولا تصور البطلات باعتبارهن مخلوقا يستحق الرثاء ويحتاج العون، ولكنهن يظهرن نشاطاً ويبدين استعداداً للتضحية، كما يفعل الأبطال من الرجال، وهن يطفن العالم - على العكس تماماً من الواقع التاريخي - للعثور على المفقودين والمخطوفين، وذلك لكي يثبتن أنفسهن في مواجهة أسرة معادية لهن. وواجب البطل، في إطار الحكاية الشعبية بما يتفق مع قضائه وقدره ومقدرات حياته، هو أن يعمل على استمرار أحداث الحكاية، وفي تطور البطل يكمن مغزى الحكاية الشعبية؛ فبسبب الضيق، الذي قد يكنى عنه بالأمان المنزلي، ينطلق البطل إلى العالم الخارجي، ويغادر أسرته ووطنه. وفي بعض الأحيان يوصف وجود البطل داخل مكان بعينه، بصورة كوميدية ساخرة.

يمضي البطل أيامه داخل أحد الأفران. وتختلف الأسباب التي تدفعه إلى أن يخرج من هذا الملل وهذه المحدودية في المكان؛ فهو لا يريد أن يظل عبئًا على والديه، أو يريد أن يتعلم إحدى الحرف، أو يريد أن يبحث عن زوجة، أو يريد أن يساعد المحتاجين، وكل هذا بدافع البحث عن المغامرة لدى الشباب.

وفي إحدى الحكايات الشعبية؛ حيث خرج فتى لكي يتعلم الخوف، نجد أن البطل يعرض بصورة ساخرة بعض الشئ، وذلك لغرابة الدافع الذي خرج من أجله، ونجد البطل وقد استطاع أن يصمد أثناء مغامرته في البقاء على سلم أحد أبراج الكنيسة تحت الصليب في قصر من قصور الأشباح، دون أن يمسه سوء، وفي النهاية نعلم أنه استطاع أن يعرف معنى الخوف لأول مرة في فراش الزوجية، وأثناء بحث البطل عن المغامرة يمر بالعديد من الممالك، ويأتي على مدن، ويعبر جسوراً وأنهاراً،وفي حالات كثيرة يصل إلى نهاية العالم؛ حيث يجد جبلاً من الزجاج أو يدخل مجال قوى الأشباح. وكثيراً ما يجد البطل الكلمة الصحيحة والحركة الصائبة، وكأنه يعيش في انسجام مع العالم، والكون بأكمله، هذا الانسجام هو الذي يعطي إحساساً بالهدوء.

ويعرف عالم الحكاية الشعبية العديد من المستويات:

مستوى عالم المدن والقرى والحقول والمراعي والموانيء، ومستوى العالم السفلي الذي يمكن للبطل أن يجد مدخلاً إليه، أو إلى عالم الغابات الكثيفة المظلمة، ويمكن أن يصل إلى عالم أعالي الأشجار التي تصل قممها إلى مشارف السماء.

ويتجول البطل في العالم، وفي نهاية جولاته، وبعد أن يجتاز العديد من الاختبارات الشاقة، تتحقق له السعادة ويجد العدالة. وبهذا يكون لتجوال البطل - في العالم بجميع مستوياته بما فيها مستوى مملكة الأموات - معنى بالنسبة إلى البطل؛ فهو يعني اتجاهاً إيجابيًا نحو العالم ونحو الحياة وقبولاً لهما، ولذلك لا يظل البطل في مملكة الأموات، أو في المستوى الثاني، بل يعود مرة أخرى، غالباً في صحبة زوجة قد كسبها، إلى وطنه وأسرته.

وقد يتمكن البطل من فك سحر مملكة الأموات وسكانها والعودة بهم إلى عالم الأحياء، ونجد أن عالم الحكاية الشعبية قد تم صياغته بصورة تمكنه من احتواء عالم مملكة الأحياء بكل مستوياتها وعالم مملكة الأموات والمسحورين، وكذلك يتمكن بطل الحكاية الشعبية من الاتصال بالأشخاص ذوى القوى السحرية أو المتحولين وذوى الطبائع الخاصة التي تختلف عن طبيعة البشر، والذين يقدمون له المساعدة في بعض الأحيان، دون أن يخشى من أن يتأثر بسحرهم أو يتحول إلى كائن آخر، وتبين لنا إحدى الحكايات الشعبية (ستة يطوفون العالم): (Sechse kommen durch die ganze welt) كيف أن البطل ضم لخدمته كل من له طبيعة خاصة مخالفة لطبيعة البشر.

وفي حكاية أخرى (ابن الطحان الفقير والقطيطة: Der arme müllerbursche und das kätzchen) نجد أن البطل يقف ليرد على قطة صغيرة وجهت له الحديث، دون أن يفزع، كما

يحدث فى حكايات الأبطال الأسطورية. وفى حكاية سنو وايت (Schnee Wihchen) نجد أنها كانت سعيدة بإقامتها فى كوخ الأقزام السبعة خلف الجبال السبعة.

ولخصوصية نصائح كبار السن وأهميتها نجد أن البطل فى الحكاية دائمًا ما يسير على هدى تلك النصائح ويصل، فى النهاية، إلى أن يفعل كل ما هو صواب. ويسرى ذلك ، أيضًا على النصائح والهبات التى يتلقاها من الحيوانات؛ فيتلقى البطل شاكراً بضع شعرات من أسد أو بضع ريشات من صقر، وحين يتعرض لخطر ما تحميه تلك الهبات، والتى عن طريقها تسرع الحيوانات إلى نجدته.

ويرى البطل أعداءه فى العفاريت والأرواح الشريرة والعمالقة والساحرات الشريرات، وفى معظم الأحيان لا يستطيع البطل أن يتعرف على أعدائه فى عالم الأحياء (المستوى الأول).

ويتحدد طول الحكاية بكم الأحداث التى تصنع حياة البطل. وهذه الأحداث ليست، فقط، على مستوى الترحال والتجوال والانتقال من مكان إلى آخر، ولكن على مستوى السلوكيات الاجتماعية مثل الزواج؛ فالفتاة الفقيرة سندريللا (Aschenputtel) تنجح فى الزواج من الأمير، والفتى المعدم (Grindkopf) ينجح فى الزواج من الأميرة، وكل هذا يمكن إرجاعه إلى الخاصية الأساسية للحكاية الشعبية، وهى إمكان حدوث أى شئ.

ولأن وجهة النظر هذه ترتبط بمغامرات وأحداث ومشاكل يتم اجتيازها وشعور بالسعادة، فهذا يعنى ضرورة إيقاظ الأمل والنشاط والحث على الشجاعة. وبذلك فإن التوجه نحو الحكاية الشعبية وعالمها لا يعنى الهروب من الواقع والحقيقة؛ فالحكاية الشعبية تقوم، فى حقيقة الأمر، بالإشارة إلى «أوقات مضت»، ولكنها دائمًا ما تتناول أمنيات ومصاعب الواقع الذى نعيشه، وتشير، فى كثير من الأحيان، إلى المستقبل؛ فالحكاية الشعبية تستطيع أن تبنى الجسور عبر الزمان والمكان.

وفى الحكايات الشعبية التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة التى نشأت وسطها؛ نجد أن الحيوانات تظهر، أيضًا، بوصفها أبطالاً ويتم نسج المغامرات والأحداث التى ترتبط بالبطل أو البطلة، أو التى تعبر عن المراحل المختلفة لحياة كل منهما عن طريق «موتيفات» أو عن طريق تداخل الموتيفات داخل الحكاية. وغالبًا ما يكون هذا الموتيف هو مولد البطل عن طريق معجزة (بعد تناول تفاحة... إلخ)، والذى يدل على أن البطل ستحفه الرحمة فى حياته. ومن هذه البداية نفهم أن المعجزات سوف تصحب البطل أثناء حياته.

والموتيفات هى أحجار بناء الحكاية، وتعد أصغر الوحدات داخل الحدث، وفى الغالب ترتبط الموتيفات ببعضها البعض. وهذا الترابط فى الموتيفات هو الذى يصنع تسلسل الأحداث داخل الحكاية مما يكفل للحكاية الشعبية أن تبقى متوارثة عبر مئات السنين. وكمثال لهذا التسلسل فى الموتيفات يقابل البطل دباً، يهديه ذلك الدب شعيرات من فرائه، ثم يقابل البطل صقراً، يهديه الصقر ريشة من ريشه، وفى النهاية يقابل سمكة تعطيه قشرة من قشورها. وهذه الموتيفات الثلاثة تصنع غيرها؛ فيستدعى البطل الدب بمساعدة الشعيرات عند وقوعه فى أزمة من الأزمات، وعندما يحف به خطر من الأخطار يستدعى الصقر بمساعدة الريشة، ويتكرر ذلك، أيضًا، بمساعدة القشرة التى يستدعى بها السمكة. وتعد هذه ثلاثة عناصر أخرى .

وفى حالة الرواية الشفهية يمكن أن تستبدل الموتيفات بأخرى، وأن يحل واحد محل الآخر، وأحياناً يسقط أحد الموتيفات أثناء رواية الحكاية، وفى أحيان أخرى يذكر الموتيف، ولكنه لايلعب دوراً فى سياق الأحداث، وفى هذه الحالة يعتبر «موتيفاً غير مشارك». والموتيفات التى تقترب من بعضها بصورة أو بأخرى، تسهل الأمر للراوى فى أن يجمعها مع بعضها البعض بسهولة.

هذا التقارب فى الموتيفات على مستوى الحكايات المختلفة يمكن أن يساعد على ذوبان مجموعة من الحكايات ودمجها فى حكاية واحدة. وتعدد الموتيفات يمكن إرجاعه إلى تعدد الثقافات والحضارات داخل المجتمعات، وتعدد التصورات الدينية، وتعدد العادات والتقاليد. ومثل هذه الخلفية الثقافية والحضارية والدينية للموتيفات، ليس بالضرورة أن يكون كل من الراوى والمستمع مدركاً لها، كما أن شخصيات الحكاية، وليس فقط البطل، تنتمى إلى طبقات حضارية مختلفة؛ فقد جاءت فى حكاية قاتل التنين شخصيات مثل: البائع، صبى الورشة، الجندى المتقاعد، العامل الأجير فى التسلسل التاريخى بعد شخصيتى قاتل التنين والرجل الميت الذى يقدم المساعدة فى الحكاية الأصلية. والموتيفات الموجودة داخل الحكاية وتسلسلها تصنع من الحكاية الشعبية أنماطاً مختلفة. والمثال الذى يفرض نفسه، هنا ، حكاية بعنوان (أيتها المنضدة، غطى نفسك!» (Tischchendeck dich)، وفيها يظهر - بجانب المنضدة المسحورة- كل من الحمار الذهبى والعصا، اللذين يخرجان من الجوال، ويعود كلاهما، فى النهاية، إلى ملاكهم الحقيقيين «الأخوة الثلاثة». ولهذا يمكن أن يعاد تشكيل نمط الحكاية، الذى يتحدد بمجموعة من الموتيفات عن طريق الراوى، على حسب الخصائص الشعبية والطبيعية والاجتماعية للوسط الذى يعيش فيه وتروى فيه الحكاية.

وهكذا يظهر لنا نمط الحكاية الشعبية مجموع هذه البدائل أو صور العرض المختلفة فيما بينها، والتى غالباً ماتكون قديمة ومتباينة. وللراوى أن يدع موهبته الأدبية تظهر، ولكن فى إطار قد حدّد له من قبل عن طريق مجرى الأحداث والموتيفات التقليدية والروابط التى تربطها بعناصر الحكاية الأخرى.

ووضع أجزاء الحكاية فى تسلسل معين يعتبر من الأشياء المحددة من قبل للراوى، وذلك لمنع حدوث تشعب وتشتت فى الحكاية أو محاولة تنقيحها . وتنقسم الحكاية فى معظم الأحيان إلى ثلاثة أجزاء؛ حيث يساعد ذلك التقسيم على إمكان تكرار أحد الموتيفات فى جزء ما فى الجزء الذى يليه بصورة مختلفة بعض الشىء، الأمر الذى يدعم الذاكرة فى أثناء النقل الشفاهى للحكاية، كما أن التكرار يساعد على ازدياد قوة تأثير الموتيف، مما يساعد على تقوية الجانب الدرامى فى الحكاية، فمثلاً يجب على البطل: أن يجتاز ثلاث ليال صعبة، أن ينجز ثلاثة واجبات، أن يخوض ثلاث معارك. والواجبات المنوطة بالبطل تتدرج من حيث الصعوبة والخطورة، فالتنانين المهاجمة تلفظ النار، أولاً من ثلاثة رؤوس ثم من ستة ثم من تسعة، وفى الوقت نفسه يزداد البطل عظمة فى نظرنا؛ فكلما اجتاز اختباراً وكلما حقق انتصاراً أصبح الأفضل والأشجع والبطل الحقيقى. وكلما ازدادت قوة المنافس للبطل، أو الروح الشريرة التى يواجهها أو الملك الظالم الذى يقف أمامه، كلما ازدادت شجاعة البطل وقوته. والبطل لا يواجه ثلاثة من المنافسين فقط، بل نجده، أيضًا، أصغر إخوته الثلاثة. وفى لحظة إنجاز الواجب الأخير، واجتياز الامتحان الأخير، فى هذه اللحظة الأخيرة، فقط، تظهر الحكمة من الحكاية الشعبية والمقولة المهمة التى يراد توصيلها للمجتمع، وتظهر خاصية الحكاية (والتى تميزها عن غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى).

وبجانب التقسيم الثلاثى للحكاية الشعبية، فهناك تقسيم ثنائى نجده، بوضوح، فى الحكايات المشهورة بوجود بطلين أخين، وحدثين متوازيين، ولكن التقسيم الثلاثى يغلب على التقسيم الثنائى؛ لأن الرقم «ثلاثة» له أصوله فى سحر الأعداد وفى اعتقادات الشعوب.

وليس هناك تكرار أكثر من ثلاث مرات فى الحكايات الشعبية الأصلية، وزيادة العدد لاتخدم زيادة تأثير العنصر الدرامى للحكاية، بل إنها تؤدى إلى أن تصبح الحكاية مملة.

وتحاول الحكاية أن تجمع الأجزاء المتباعدة فى العالم وأن تدرك اتساعه بجانبيه الدنيوى والأخروى، وتحاول أن تعبر بالبطل حدود ذلك العالم ؛ بل تتخطاها (أيضًا على المستوى الاجتماعى ؛ حيث يستطيع البطل الفقير أن يتزوج الأميرة، أو تستطيع الفتاة الفقيرة أن تتزوج الأمير) . وخلال هذه المحاولات تتخلى الحكاية عن وضع الحدود الزمانية للأحداث. ولكن يتم تحديد بعض الفترات الزمنية القصيرة داخل الحكاية؛ فينبغى على البطل - مثلاً - أن يقضى عدة أيام فى قصر الأشباح، وتستطيع سندريلا أن تذهب إلى حفل ابن الملك فى المساء. وبعد الزمن، فى معناه المعبر عن النهايات وبوصفه عاملاً يعبر عن الفناء، يتم تجنبه فى عالم الحكاية الشعبية؛ فمن يفكون السحر، ومن يفك سحرهم، يتزوجون بعد زمن طويل من اللعنة، ولا يترك الزمن أى أثر، فنرى البطل يحرر بطلة حكاية الجمال النائم (Dornröschen) من تأثير السحر الذى دام مئة عام، بعد تقبيلها، ولم تزل البطلة جميلة فاتنة. وقد يظهر أناس عجائز يبحثون عن المساعدة أو يقدمون النصيحة؛ ولكن هؤلاء الأشخاص يظلون كما هم لا يتقدم بهم العمر مرة أخرى فى أحداث الحكاية. وبعد الزمن يظهر، فقط ،فى نمو الأطفال دون التعرض لمراحل النمو بالتفصيل.

والمرأة التى تنفصل عن زوجها وأطفالها لسنوات تظل بعيدة عن تأثير الزمن عليها، متخطية كل المشاكل دون أن يؤثر ذلك على شكلها، وفى النهاية تستطيع أن تحتفل بالزواج مرة أخرى. بالإضافة إلى بعد الشخصيات الأساسية عن تأثير الزمن؛ حيث لا يتقدم العمر بهم طيلة أحداث الحكاية، فلايتعرضون للموت. كما أن إنقاذهم يتم بوسائل متعددة؛ فالأرنب يحضر العشب الذى يعالج جميع الجروح فى الوقت المناسب، ويحضر البطل بنفسه ماء الحياة، والقتلى يبعثون مرة أخرى للحياة دون عناء، والعائد للحياة مرة أخرى يعين غيره ويصاحبهم فى رحلاتهم، مع أن العائد للحياة مرة أخرى يظهر بصورة مخيفة فى قصص الأبطال الأسطوريين (Sag-en). وفى نهاية الحكاية الشعبية نجد العبارة المشهورة التى تعبر عن قليل من السخرية:

«وإن لم يكونوا ماتوا، فهم مايزالون أحياءً حتى اليوم».

والأحداث السيئة التى يمكن أن تظهر داخل الحكاية، مثل الخيانة والعلاقات الجنسية بين المحارم والخبث والقتل والوشاية، لاتغير من عنصر التفاؤل داخل الحكاية، والذى يعد من الصفات الأساسية للحكاية؛ فالمذنبون يعاقبون، والشر بجميع صوره يستأصل. ومن هنا نفهم سبب الأحكام بالإعدام؛ فهى تهدف إلى استئصال الشر وضمان عدم عودته مرة أخرى للحياة.

والخير نجده في مواجهة الشر، دائماً، ولكن الخير ينتصر في النهاية، وكلما عظم الظلم الواقع، كلما كان انتصار الخير في النهاية أكثر عظمة وإقناعاً.

والوضوح الموجود في مقولة الحكاية هو انعكاس للتناقض والمواجهة بين أفرادها وأفكارها؛ فالحكاية الشعبية لاتعرف الوسطية. وبالرغم من أن الصور داخل الحكاية لها معالم محددة، إلا أنها تترك للراوى قدراً من الحرية في أن يكمل تلوينها.

تعرضنا للحديث عن عملية رواية الحكاية الشعبية من خلال إلقاء الضوء على التناقل الشفاهي للحكاية؛ فهو أكثر أنواع تناقل الحكاية الشعبية شيوعاً؛ ففي الأصل قام الراوى بصياغة الحكاية وألقاها على مجموعة من المستمعين، ولكنه في الوقت نفسه، (وبجانب النشأة الفردية للحكاية الشعبية)، نجد أن بها عناصر جماعية؛ لأن الراوى يعبر عن أفكار ومشاعر وأماني من يعيشون حوله في المجتمع. وهكذا يبدأ تناقل الحكاية التي صيغت في وقت سابق، الأمر الذي يضمن استمرار تناقلها وبقائها. وإذا حاول الراوى أن يعبر في حكايته عن خبرات شخصية بشكل مبالغ فيه؛ فإن المستمعين لن يتقبلوها، وفي هذه الحالة فإن الحكاية تهوى مع صاحبها العنيد إلى القبر.

نحن نتحدث، هنا ،عن الأمنيات والآمال؛ ولكن الحكاية الشعبية لاتعبر فقط عن أحلام الفقراء، وأحداثها لاتدور فقط حول وعاء في مقدوره أن يأتي لصاحبه بكل مايتمناه من طعام- المائدة التي تعد نفسها – فجنة تنابلة السلطان (Schla-rallenland) تعد صورة مضادة للحكاية الشعبية .

ومن الطبيعي أن يتمنى كل إنسان السعادة والمتعة، وأن يحصل عليهما بطل الحكاية؛ ولكن هذه السعادة لايبالها البطل وهو لايستحقها، والحياة لا يكون لها معنى دون تخطي العديد من الآلام، والنجاح في الاختبارات، والتصرف بشكل صحيح. ومن يجد لنفسه في الحياة وأحداثها معنى، فإنه يستطيع أن يخلق لنفسه هدفاً يعمل من أجل تحقيقه ويخوض من أجله الصعاب ويتحمل في سبيله الظلم. ومن هذا المنطلق تدور رؤية الحكاية الشعبية للمستقبل حول مثاليات يجب على الإنسان أن يصل إليها ويحققها. في هذه الفكرة تقترب الحكاية الشعبية من الدين؛ فكل منهما يحاول أن يخفف عن الإنسان آلامه ومعاناته وأن يعطياه الأمل في حياة أفضل مملوءة بالعدالة؛ العدالة التي يمكن أن تصبح في يوم من الأيام من نصيب من هم في مؤخرة الصفوف. وكلاهما يساعد الإنسان في إيمانه بأن الخير سوف ينتصر على الشر، حتى لو كان الشر يجمع من حوله كل قوى العالم. وبعكس الدين، الذي يجعل العدالة تسود في الحياة الآخرة، فإن الحكاية الشعبية تجعل الثواب والعقاب في الحياة الدنيا، حتى لو كان هناك تصوير للحياة الآخرة في الحكاية، فإن تلك الحياة الآخرة تكون مملوءة فقط بالمخاطر، التي ينجو منها البطل بذكائه.

وفي نهاية الحكاية يتحول عالم الواقع إلى عالم جميل، أفضل مما كان عليه من قبل، وفي هذا السياق تجدر بنا الإشارة إلى أنه قد ثبت أن الأماكن التي انتشرت فيها الديانات الكبرى، مثل الهند ودول شرق آسيا وأوروبا، والتي صنفت الحكاية الشعبية، بما تحمله من اعتقاد في السحر، على أنها صورة دنيوية معارضة لفكرة الخلاص الموجودة في الدين، ثبت أنها هي نفسها الأماكن التي شهدت فيها الحكاية الشعبية تطوراً في جوانب عدة، وازدهرت فيها ازدهاراً بارزاً. هذا التقارب يوضح لنا سبب ظهور الحكاية الشعبية باعتبارها شكلاً من أشكال الصلوات في هذه الديانات الكبرى، والتي أصبحت جزءاً من النصوص الدينية التي تلقى في أيام الصلاة.

وكما ذكرنا من قبل، فالمستمع – ومؤخراً القارئ – عليه أن يملأ الفراغات التي تركت عمداً في ثنايا الحكاية الشعبية عن طريق تصوراته وخبراته المعاشة. ولذلك يتم استدعاء الذكريات، وترتبط بتلك الذكريات مجموعة من المشاعر التي تلعب دوراً بارزاً في تلقي الحكاية الشعبية.

ملخص هذا أن الحكاية الشعبية قصة يصل فيها البطل (أو البطلة)، في النهاية - بعد العديد من المغامرات والاختبارات- إلى الحياة السعيدة، وإلى اللحظة التي يجد فيها معنى للعالم الذي يعيش فيه. ولهذا فالحكاية الشعبية لاتريد أن توصل لنا مجموعة من التعاليم الأخلاقية؛ فالحكاية وأبطالها المرحون بعيدون عن أية محاولة تعليمية ساذجة، بل تريد أن تنقل لنا صورة أسعد للعالم، وأن تجعلنا نتقبل ذلك العالم وأن تكون نظرتنا له نظرة متفائلة. ولذلك نجد أن شخصية البطل (أو البطلة) رسمت بصورة تمكن كل فرد منا أن يضع نفسه مكانها وأن يعيش بدلاً منها، المغامرات، وأن يشارك، بدلاً ،منها في السعادة التي تحملها الحكاية الشعبية لبطلها في النهاية. وفي الحكاية الشعبية يتفاعل كل من الراوى والمستمع تفاعلاً يتسم بالمتعة، وله مغزى في الوقت نفسه.

وهكذا يمكن أن نُعرِّف الحكاية الشعبية بأنها «قصة تتبُع سلسلة من المغامرات، المملوءة بالموتيفات والشخصيات التقليدية، والتي تستمد في الغالب من عصور مضت، وتظهر بصورة بارزة واضحة من خلال الصبغة الخيالية التي تصبغها

بها الحكاية الشعبية، من خلال هذا التسلسل فى المغامرات بما تحتويه من موتيفات وشخصيات يحدث التصاعد الدرامى ويتم من خلال ذلك، أيضاً، تحويل البطل إلى شخصية يتقمصها المستمع أو القارئ، ذلك المستمع أو القارئ الذى يرى فى نهاية الحكاية السعيدة تحقيقاً لمبدأ العدالة.

وفى كل مكان يحلم فيه الإنسان، ويتمنى، ويرسم لنفسه عالماً أفضل وأجمل ويحاول أن يضع تصوراته تلك فى صورة أدبية، تظهر الحكاية الشعبية. وهذا يعنى أن الحكاية الشعبية وجدت ، وستجد مكاناً لها فى كل مكان فى العالم. وفى إطار العوامل التاريخية، وتحت تأثير التقاليد التى تميز شعباً عن الآخر، تحتفظ الحكاية الشعبية بطابعها الخاص، وتعدد القوى المؤثرة فى تشكيل وصياغة الحكاية الشعبية يحمل فى طياته تعدد الحضارات بكل ماتحمله كل حضارة من منجزات، وتعدد القيم والعادات داخل الشعوب، وتعدد الطبقات داخل المجتمع، الأمر الذى يؤدى إلى تعدد الموتيفات والشخصيات داخل الحكاية الشعبية. هذا التعدد هو الذى يصنع نسيج الحكاية الشعبية المملوء بالعديد من الألوان، التى يعبر كل لون منها عن مؤثر من المؤثرات السابق ذكرها. وتقابل الحضارات والشعوب داخل الحكاية الشعبية، وصياغة جوانب هذا التقابل فى صورة أدبية، يضمن للحكاية الشعبية مكانها فى الأدب العالمى. وتظهر لنا الحكاية الشعبية باعتبارها مجالاً للعديد من الموضوعات، وداخل هذا المجال نجد تقسيماً للحكاية الشعبية إلى أشكال أدبية تابعة لها: الحكاية الشعبية الأسطورية (My-thenmärchen)، والحكاية الشعبية عن الحيوانات (Tiermärchen)، والحكاية الشعبية التى تتعلق بالسحر وموضوعاته (Zouberm¨archen)، الحكاية الشعبية الهزلية (Schwankm¨archen) والحكاية الشعبية القصصية (Novel-lenmarchen). وسوف نتعرف على هذه الأشكال المختلفة للحكاية الشعبية بمزيد من التفصيل، على حسب ظهور كل شكل ومدى سبقه للأشكال الأخرى.

وبدءاً بالأسطورة الأصلية (Eigenitliche Sage)، فإنها لاتنتمى إلى دائرة مايتم روايته، فهى ترتبط بالمعتقدات والعادات، وتحمل قيماً دينية تريد أن توصلها للناس وتوضحها لهم، وتجعلهم يتمسكون بها، وليس للأسطورة دور فى التسلية أو الترويح؛ فموضوعاتها تتعلق أكثر بالحياة الآخرة وكل مايرتبط بها، وتبتعد عن الحياة الدنيا وعالم الواقع.

وفى الأسطورة نجد أن الآلهة والأرواح الشريرة يتحكمون فى مصير الإنسان، وتتشابه الأسطورة مع الحكاية الشعبية فى أن الخيال يلعب دوراً مهماً فى كل منهما عند عرض السياقات التى تتعرض لموضوعات لا معقولة. ومن هنا نجد أن الخيال هو المعبر إلى الحكاية الشعبية الأسطورية (My-thenmärchen)، وبمعنى أوضح، إلى الحكاية الشعبية المبكرة «الأولى». وعندما تكون الروابط بين الإنسان والحيوان أو الإنسان والأرواح الشريرة لاتتسبب فى إحساس الإنسان بالخوف من أن يكون مايتعرض له هو نتيجة لغضب الآلهة عليه، فإن تلك المواجهة تعتبر نوعاً من أنواع المغامرة، هنا تظهر الحكاية الشعبية الأسطورية، والتى لايمكن أن تظهر إلا فى عالم لم تطمس بعد كل معالمه الأسطورية. وبجانب الحكاية الشعبية الأسطورية احتفظت الأسطورة التقليدية بمكانتها وواصلت تأثيرها على أشكال أدبية أخرى.

أما بالنسبة إلى الحكاية الشعبية التى تتخذ أبطالها من الحيوانات (Tierm¨archen)، فقد نمت نتيجة للعلاقة المتبادلة بين الإنسان الذى ارتبط بالبيئة وتعلق بها، وبين الحيوان بأنواعه المختلفة: الحيوانات الأليفة، الحيوانات التى يصطادها، والحيوانات المتوحشة غير المروضة. وعالم الحكاية الشعبية، فى هذا النوع من الحكايات الشعبية، يماثل تقريباً عالم الحيوانات؛ حيث تلعب الحيوانات دور البطل فى الحكاية. وبعكس الحكاية الخرافية (Fabel) والتى تقوم الحيوانات فيها بالأدوار المختلفة، تتجنب الحكاية الشعبية الحيوانات، فى محاولة توصيل أية تعاليم أخلاقية أو دينية؛ فأبطالها من الحيوانات يتمتعون بما يتمتع به أبطال الحكاية الشعبية من البشر من ذكاء ودهاء. وإلى جانب ذلك فإن الحكايات الشعبية عن الحيوانات قد تتشابه مع الأساطير عند شرح نشوء عداوة بين الحيوانات أو شرح خاصية معينة مميزة لحيوان ما.

وعلى كل حال، فلا ينبغى أخذ الحكايات الشعبية من ذلك النوع مأخذ الجد، ولكن بوصفها وسيلة للترفيه لها الشكل الأدبى الخيالى.

وموقف الحكاية الشعبية من الضعفاء وعديمى الحيلة نجده واضحاً، أيضاً، فى الحكاية عن الحيوانات، وأوضح مثال على ذلك نجده عند الأخوين جريم (Brüder Grimm) فى حكايتهم «موسيقيو مدينة بريمن» Die bremer stadtmusi-kanten، والتى تحكى عن مجموعة من الحيوانات التى تقدم بها العمر، والتى لم يصبح بمقدورها أن تؤدى خدماتها للإنسان، ولهذا فقد حرمت من الطعام. ويظهر فى هذه الحكاية تعاطف واضح مع الضعفاء، الذين وجدوا لأنفسهم مكاناً جيداً؛ حيث استولوا على البيت الذى كان للص فى الغابة واتخذوا منه مكاناً مريحاً. وقد تحدث معجزة ما فى الحكاية الشعبية، ولكنه لا يحدث سحر؛ فنجد نافذة ترتطم، حمار ينهق، كلب ينبح، قطة تموء، ديك يصيح... إلخ.

يرى الكثير من الباحثين أن حكايات السحر الشعبية (Zaubermärchen) هى الحكايات الشعبية الحقيقية، وهذا النوع من الحكايات يثير الخيال إلى أقصى درجة عن طريق مجموعة من العجائب والغرائب التى تمتلئ بها أحداث الحكاية، هذا الثراء فى الأحداث يتطلب تنظيماً خاصاً لتلك الأحداث والغرائب والعجائب مع بعضها البعض داخل الحكاية.

وعندما نفحص هذا النوع من الحكايات بدقة، نجد أنه لا تكون هناك ممارسة للسحر فى إطار أحداث الحكاية؛ فالبطل قلما يمارس السحر، ولكننا نجد أن لديه الاستعداد لتقبل المعجزات، وأن يصبح جزءاً منها، والبطل يتصرف بطريقة تجعله مستحقاً للمعجزات، وهو يفعل ذلك ربما بتصرفات بسيطة؛ فنجد الغلام الصغير يصنع للقط الذى ورثه حذاءً، بعد أن طلب منه القط ذلك، ونجده بعد ذلك لا يفعل شيئاً سوى اتباع نصائح القط، الذى صنع له حذاءً، بثقة شديدة.

وجميع الشخصيات التى تمثل بالنسبة إلينا نماذج معروفة فى الحكاية الشعبية كالتنانين، والشياطين، والعمالقة، والأقزام، والساحرات الشريرات، والتى تعامل البطل معاملة تتسم إما بالعداء أو بالمحبة، هذه الشخصيات هى نفسها الشخصيات التى تظهر لنا فى حكايات السحر الشعبية، والتى يكون لها الكثيرمن الأوجه، التى تختلف باختلاف تصورات الشعوب المبتكرة للحكاية. فبجانب الساحرة الشريرة فى الحكايات الشعبية الألمانية (Hexe)، هناك الساحرة الطيبة فى الحكايات الفرنسية والإنجليزية (Fee)، والتى تأثرت، بدورها ، بتقاليد الشعوب التى ابتكرتها. وهناك، أيضاً، الجنى الطيب والجنى الشرير فى الحكايات الشرقية (Dschinn)، وفى الحكاية الروسية تعيش «بابا ياجا» (Baba Jaga) فى بيتها المرفوع على أرجل الدجاج، وتقوم بمساندة البطل أو البطلة.

حتى الأبطال، فإن الحكاية تضفى عليهم هالة من الخصوصية والتميز عن غيرهم من الأفراد، ويظهرون بمظهر الموهوبين، حتى لو كان البطل ابناً للدب أو ابناً للبقرة.

وهنا نجد إعلاءً من شأن الحيوان، سواء المستأنس أو غير المستأنس، الأمر الذى يتوافق مع هذه الحكايات الشعبية عن الحيوانات. وإذا بحثنا أكثر، نجد أن ذلك الإعلاء يوضح آراء الصيادين الأوائل ومربى الحيوانات.

تظهر المعجزات، بالدرجة الأولى، من خلال الموتيفات؛ فهناك سكاكين تصدأ بمجرد تعرض مالكها لضوء ما. ومثل هذا الموتيف نابع من فكرة التطابق؛ بمعنى أن الأسباب نفسها تؤدى إلى النتائج نفسها. وهناك، أيضاً ،تحول الإنسان إلى حيوان أو نبات، ذلك التحول الذى يحدث دون أية مشكلة، يدل على أن الإنسان لم يزل جزءاً من الطبيعة لم ينتزع منها.

وفى المعتقدات القديمة لا يوجد ما يسمى بالموت،ولكن يوجد ، فقط، ما يعرف بالتحول المفاجئ إلى صورة ما بعد الموت إلى حصان، أو إلى بطة، أو إلى شجرة؛ فهذه الحيوانات أو النباتات تعتبر بمثابة «أنا متأخرة» للإنسان (Alter Ego)؛ فغصن شجيرة البندق فوق قبر أم سندريللا، والطائر فى عشه، يمكن فهمهما على أنهما أشكال ما بعد الموت. وهذه الأشكال تمتلك من القوة ما لا يملكه الأحياء، وباستطاعتهم مساعدة الفتاة المسكينة فى أزمتها عن طريق رداء عجيب. والميت أو الإنسان الذى تحول إلى صورة أخرى نتيجة السحر يستطيع أن يعود إلى صورته الإنسانية الأولى فى حالة هلاك صورته بعد الموت أو فى حالة هلاك صورته بعد السحر.

وحتى تجد مثل هذه التحولات من صورة إلى أخرى مكانها فى الحكاية الشعبية، لابد أن تملك من الخصائص الدرامية والعلاقات مع عناصر الحكاية الأخرى ما يكفل لها ذلك. هذه التحولات التى تعد ضرورية ومنطقية فى تصور المعتقدات القديمة، تعد بالنسبة إلينا، وبعد أن اختفت تلك المعتقدات القديمة، موتيفاً خيالياً وعجيباً. وكلما تطورت الحكاية الشعبية بمرور الوقت، كلما أصبح هذا الموتيف أكثر غرابة. والعلم بتصورات تلك المعتقدات القديمة، سواء اعترفنا بها أم لم نعترف، يساعدنا على فهم المغزى الأدبى الحقيقى لذلك الموتيف، ويزيل عنه الغموض، ويحوله إلى لبنة أساسية من لبنات بناء الحكاية الشعبية.

وتوجه الحكاية الشعبية إلى الحياة والسعادة فيها، وإلى عالم الواقع يساعد على أن يخلق من الجو السائد فى عالم الحكاية الشعبية جوا مرحاً، يلعب فيه الضحك دوراً فى تحقيق السعادة؛ فنجد أن الموتيفات القديمة تصاغ بطريقة كوميدية، بما فيها من أشكال شيطانية وقوى خارقة. وعلى سبيل المثال، نجد أن التنانين فى حكاية (الخروف الذى يحمل ابنة الملك Von dem Schaf, das eine Konigs-tocher hug)، يظهرون أنفسهم باعتبارهم فرساناً يتمتعون بالشهامة، ويرفضون بكل إباء أن يدخلوا فى معركة ضد فتيات. كما أن شخصية قاتل التنين يتم استبدالها بشخصية الخياط الصغير الشجاع الكوميدية. وأوضح مثال، فى هذا السياق، هو (حكاية من خرج ليتعلم الخوف Märchen von einem, der auszog, das fürchten zu lernen)، وهذه الحكاية واحدة من مجموعة الحكايات الشعبية الكوميدية. والبطل الجسور، هنا ، يقبل بدافع الفضول، على

مغامرة جريئة فى قصر مهجور مملوء بالأشباح والأموات وأشباح حيوانات حتى يتعلم الخوف. وفى نهاية الحكاية، وبدلاً من أن يتعلم كيف يخاف، استطاع فك سحر القصر المهجور، وجزاء ذلك أن كسب الأميرة التى تنجح فى أن تعلمه كيف يخاف.

آخر نوع ناشئ من الحكايات الشعبية هو (الحكاية الشعبية القصصية Novellenm¨archen)، ومن الطبيعى أن ينشأ الشكل الأدبى المتمثل فى «القصة» قبل أن يحدث ارتباط بين القصة والحكاية الشعبية. وفى الحكاية الشعبية القصصية تبقى المغامرة، ولكن يختفى عنصر المعجزات، وبدلاً منها تظهر اختبارات وصعوبات تحتاج إلى مقدرة عقلية عالية، وتحل العقلانية محل الخرافة، كما تحل الإثارة محل الإدهاش. ولكى نستكمل هذه النظرة الكلية حول أنواع الحكايات الشعبية نود أن نشير إلى الحكاية الشعبية التحذيرية (Warnmarcgen)، والتى تتسم بقلة عددها، كما أنها تتميز عن الأنواع الأخرى من الحكايات الشعبية بكل خصائصها التى تعرفنا عليها فيما سبق؛ فهى حكايات يحاول الآباء من خلالها، وعن طريق ما تحمله من موتيفات تقليدية، أن يؤثروا تربوياً على أبنائهم. فعن طريق أمثلة عديدة ومؤثرة يجب أن يتم تحذير الأطفال من المخاطر التى يمكن أن تواجههم عند خروج الآباء إلى الحقل وبقائهم وحدهم فى المنزل، مثل حكاية «الثعلب و العنزات الصغيرات السبع(Wolf und den sieben jungen GeiBle-in)»، وقد مهد كتاب هينريش هوفمان (Heinrich Hofmann) بعنوان «بيتر صاحب الشعر الأشعث» (Struwwelpeter)، والذى كتبه فى منتصف القرن التاسع عشر، الطريق لتطور مثل هذا النوع من الحكايات.

ذلك النوع من الحكايات التحذيرية، وبالإضافة إلى الحقيقة التى مؤداها أن معظم أبطال الحكاية الشعبية من الأطفال، كهينزل وجريتل (Hänsel und Gretel)، أو من الشباب، فإن ذلك قد ساعد، منذ القرن الثامن عشر، على نشأة الرأى القائل بأن الحكاية والحكاية الشعبية هما من أدب الأطفال.

من هذا المنطلق، لا تزال الحكاية الشعبية تتعرض لكثير من النقد، وعلى الأخص من التربويين. والنقد موجه، بالدرجة الأولى، ضد ظهور السحرة الأشرار، والأرواح الشريرة، والتنانين باعتبارهم شخصيات فى الحكاية الشعبية، وكذلك ضد قسوة العقوبات التى تميز الحكايات الشعبية.

ولكن هذا النقد تجاهل حقيقة أن المستمعين من الأطفال والناضجين لا يرون هذه الشخصيات المرعبة بوصفهم بشراً أو حيوانات، ولكنهم يرونها باعتبارها تجسيداً لفكرة الشر التى لايمكن أن تظل فكرة مجردة فى عالم الحكاية الشعبية التى تتميز بنيتها بوفرة الشخصيات والحوار بين هذه الشخصيات، ونتيجة لذلك يستشعر المستقبل للحكاية الشعبية عدالة العقوبة الصارمة الموقعة على الشرير، والتى تخلص عالم الحكاية الشعبية من كل ما يتهدده من شر أو أشرار. وقد أشار «الأخوان جريم» (Bruder Grimm) إلى هذه المسألة فى مقدمة الإصدار الأول للحكايات الشعبية التى جمعوها قائلين: «الشر ليس شيئاً هيناً وليس شيئاً يستطيع المرء أن يقترب منه، وأسوأ شئ هو أن يعتاد المرء الشر، فهو شئ مرعب، يجب ألا يسمح المرء لنفسه بالاقتراب منه. ولهذا فالعقوبة تكون مخيفة بالدرجة نفسها»

وانطلق نقاد آخرون فى اتجاه يكاد يكون مضاداً للاتجاه السابق؛ فهم يرون أن الحكاية الشعبية تعكس عالماً خيراً مثالياً لم يتحقق إطلاقًا من قبل، وعلاوة على ذلك فهى تنقل تصورات قيمية قديمة عندما تتحدث عن ملوك وأمراء وأميرات وسيدات يصبرن ويتحملن الأذى.

ولكن هل يحاول النقاد، بهذه الطريقة، أن يحكموا على شخصيات الحكاية الشعبية خارج سياق الأحداث وتطوراتها؟ وهل العالم الذى يتم تصويره بعد افتتاحية الحكاية الشعبية المشهورة «كان يا ما كان...» عالم «خيّر مثالى» بالفعل؟! أليس هناك أطفال يتم إلقاءهم بالخارج كما فى هنزل وجريتل (Hänsel und Gretel)، ألا تتم السخرية من عقلة الإصبع (Dummling)؟ ألم يتخل الجميع عن سندريللا (Aschenputtel)؟ إن صورة العالم الجميل العادل نشعر بها فى نهاية الحكاية بوصفها رؤية للمستقبل، وهذه رؤية ضرورية لمواصلة الحياة. لكن هذه المناقشات أعادت، وتعيد، الحياة دائماً للاهتمام بالحكاية الشعبية.

ما الذى يجعل الحكاية الشعبية وكل ما يتعلق بها جذاباً بهذا الشكل؟ السبب فى ذلك يكمن فى قيم الحكاية الشعبية وأسلوبها الجمالى البسيط الذى يستطيع أن يفهمه كل شخص ويشعر بأنه الحق؛ فالحكاية الشعبية لا تعرف سوى الخير والشر، ولا تعرف اللون الرمادى أو الوسطية؛ فانتصار الأخيار مضمون دائماً. وبهذا الانتصار تصبح سعادة البطل ورخاؤه مضمونان، أيضًا. ولأن البطل يمثل الخير، ويحارب الشر، ويقوم بالمغامرات ويجتاز الصعاب، فكل من يروى الحكاية الشعبية أو يسمعها أو يقرأها يريد أن يتقمص شخصيته كى يشاركه سعادته. وعندما تبدأ الحكاية الشعبية بمجموعة من البسطاء، منهم من قد لا يتمتع بقدرٍ عالٍ من الذكاء، أو قد يعمل بحرفة أو أعمال بسيطة جداً، مثل عامل الحظيرة، فإن

هذا يسهل من عملية التقمص. وبذلك تُبصِّرنا الحكاية الشعبية بالبطولة الحقيقية.

وحتى عندما يكون البطل، فى بعض الأحيان، مرتديًا درعاً ذهبية، وممتطياً صهوة جواد شديد الروعة، نجد أن دور البطولة أسند إليه، فقط، لأنه طيب القلب، استطاع أن يتغلب على مخاوفه التى قد أحس بها من قبل. وليس من الصعب أن نتعرف على قاتل التنين بوصفه بطلاً، ولكن الأمر يتطلب فهمًا أكثر وأعمق حتى نكتشف أن البطل الحقيقى هو ذلك الشخص البسيط الذى لا يرفع من شأن نفسه، وهو المستعد للتضحية بنفسه دون أن يستغل ذلك فى الإشادة بنفسه، وهو الذى لا يخجل، إذا اكتشف شيئًا صغيراً، أن ينحنى لالتقاطه. إن الميل للبطل فى الحكاية الشعبية والتعاطف معه، الذى يجعل الأطفال والشباب يحاولون تقمص شخصيته، ينشأ، أيضًا، نتيجة لاحترام هذا البطل للطبيعة؛ فهو لا يساعد المحتاجين من البشر فقط، بل يساعد، بكل تأكيد، الحيوانات، ويتصادق معها، حتى إنه يحاول أن يتواصل مع الشمس والقمر والنجوم والرياح.

ولا يمكن تقبل مثل هذه الأشياء غير الممكنة، إلا بمساعدة الخيال؛ فهى تفرض نفسها على المستمع أو حتى القارئ، فتدفعه عند دخوله إلى عالم الحكاية إلى أن يبدأ اللعب بالممكن وغير الممكن، بالإضافة إلى تحمله المخاوف؛ بهدف التغلب عليها فيما بعد. والمستمع يكون واثقًا من أن هذه المخاوف لن تهاجمه، وأن شعوره بالخوف لن يتغلب عليه؛ وذلك لأنه يعرف أن الحكاية لابد وأن تنتهى نهاية سعيدة، بل إن شعوره بالسعادة يغمره أكثر، كلما كانت المحن والمصاعب أكثر شدة.

والتوقعات فى الحكاية الشعبية تتحقق دائمًا؛ فالجميع - شخصيات الحكاية الشعبية والمستمعين - يتم إرضاؤهم فى النهاية. وفى حكاية شعبية من بلاد القوقاز تم التعبير عن ذلك بصدق من خلال النهاية «... وسعدوا جميعاً وسعدنا نحن أيضاً معهم». والسعادة المتحققة فى الحكاية الشعبية تتسع حتى تصبح سعادة حقيقية فى حياتنا، وتنقل لنا الحكاية الشعبية عبر أبطالها وأحداثها المواساة والثقة بالمستقبل والسعادة بالحياة والوجود.

وبالرغم من ذلك، فنحن نعرف أن الحكاية الشعبية حكاية خيالية أدبية، لا تعرض لنا واقعاً أكيد التحقق. حتى إن طريقة حديثنا تعكس ذلك الموقف؛ فنحن نقول «لا تقص على حكايات». وهنا، تتطابق كلمة «حكايات» مع «غير حقيقى/ غير متعقل». وحكايات الأبطال (Sage) تتطلب، على العكس من ذلك، عقيدة، وتحاول أن تقوى من تلك العقيدة عن طريق ذكر بعض الشواهد. والحكاية الشعبية، على عكس حكايات الأبطال، لا تريد أن تعطى تقريراً عن أحداث تاريخية، بل تريد أن تطلق العنان للخيال، وأن تعطيه مجالاً للتفاعل، وهى مع ذلك تخضع لقوانين أدبية محددة. وأهم هذه القوانين هو حتمية انتهاء الحكاية نهاية سعيدة.

وكما أن الحكاية الشعبية تفسح مجالاً للخيال فإنها، أيضاً، تحوى نوعاً من اللهو داخلها.

إن الخيال البنّاء واللهو، كليهما، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان؛ ولأن الحكاية الشعبية بإمكانها تقديم الجانبين معًا فإنها تؤنسنا فى الساعات الموحشة عندما نشعر بالوحدة، كما أنها تقدم لنا العزاء، بل الفرحة؛ لذا فإننا نجدها فى كل مكان، حتى وإن كانت فى صورة مشتقة من صورتها الأصلية. وكذلك نجد أن كلاً من اللهو والدراما يظهر فى تأثيرات متباينة؛ صراع التنانين والرحلة إلى العالم السفلى والحصول على زوجة؛ فكل شئ فى الحكاية الشعبية نجده مغامرة، وجو المغامرة هذا يخاطب، فى المقام الأول، من يتصف يوم عملهم بالرتابة وعدم التجديد.

وما تحويه الحكاية الشعبية من دراما أهّلها لأن تُعرض على خشبة المسرح سواء أكانت خشبة مسرح العرائس أو المسرح أو الأوبرا. ومنذ عشرات السنين يتم عرضها فى الإذاعة والأفلام والتليفزيون. ومن الناحية الحضارية السياسية، فهى تتسم بالتشويق. ولأن الحكاية الشعبية تتمتع بانتشار عالمى، فإنها تقدم لنا إمكانات مختلفة؛ فمن ناحية، يمكننا من خلالها التعرف على شعوب وحضارات غريبة عنا، ومن ناحية أخرى يمكننا أن نجد فيها ما نشعر تجاهه بالألفة. ويعد حب شخصيات الحكاية الشعبية الأجنبية بداية التفاهم والتقارب.

إن الفنانين تأثروا، ويتأثرون، بالحكايات الشعبية وشخصياتها وموتيفاتها فى الرسم والشعر وفى الموسيقى؛ حيث يحاولون أن يبدعوا على نفس منوالها.

ونحن لا نريد أن نتخطى هذه المحاولات؛ حيث يجب أن تكون جزءاً من تاريخ الحكاية الشعبية.

نظرة إلى التراث الشفهى فى إفريقيا السوداء(١)

بقلم : چاك شوڤرييه
ترجمة : نورا أمين

* ظروف الانتقال/ وقت الحكى

يرتبط الشعر الإفريقى الشفهى بالحياة اليومية؛ أى إنه يمكن أن ينتقل فى أية لحظة عن طريق أى شخص إلى أى شخص آخر، فالأم تغنى شعرًا لطفلها حتى ينام فى مهده، والأطفال يلقونه على بعضهم فى شكل لعبة فوازير.

إن هذا النشاط الشعرى الشعبى والتلقائى يظهر ويعبر عن نفسه ـ فى الواقع ـ وسط أكثر الظروف تنوعًا، وبدلاً من أن يصبح مناقضًا للفعل، (كما هو الحال فى التراث الأوروبى الذى يضع كلمة «شاعر» فى مواجهة الفعل الملموس على أنه شخص حالم غير قادر على الحياة العملية) يصاحبه، دائمًا «إذا لم يستطع أن ينتجه.

(١) من كتاب «الأدب الزنجى» La Litterature nerge لچاك شوڤرييه Jacques Chevrier
الفصل السابع بعنوان: من التراث الشفهى إلى الأدب المكتوب: مشكلات لغوية De la tradition orade a la litterature ecrite. Poblemes Imiguistiques. (Paris, Atmand Colin, 1984).

ويمكننا أن نرد حيوية النشاط الشعرى هذه إلى عدة أسباب (وخاصة دور الكلمة فى الحضارات الشفهية) ، إلا أنه يبدو أن السبب الرئيسى ، فى ذلك ،يعود إلى السمة المتقشفة للمجتمعات الإفريقية التى تحيا فى ظل فقر اقتصادى شديد يحرمها من وجود أية وسائل إعلام ترفيهية سوى الأغانى والحكايات.

ومع ذلك، ومع الأخذ فى الاعتبار بأن إيقاع الحياة الإفريقية مازالت تسيطر عليه الأنشطة الريفية، فهناك لحظات محددة لانتقال الشعر التراثى إلى الناس. وكما يقول موريس وى Maurice Houis فى كتابه ،أنثروبولوچيا لغوية لإفريقيا السوداء ، Anthropologie limguistique de l'Afrique noire فإن ،إيقاع النشاط الإنسانى فى إفريقيا لا يسيطر عليه تتابع الليل والنهار بقدر ما تتحكم فيه فترتان فى اليوم تمتلك إحداهما خصائص اجتماعية محددة.

فهناك فترة العمل التى يتحرك الفرد أثناءها من أجل خير عائلته، وهناك فترة التجمع التى يشارك الفرد فيها مجتمعًا أكبر من العائلة، قد يكون الحى الذى يسكنه أو القرية، كما يشارك الأجداد تاريخهم الذى مازال يؤثر على حساسيته حتى هذه اللحظة.

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار، أيضًا، المزاج الإفريقى المائل بشدة إلى التجمعات الاجتماعية، لكان علينا أن نتوقع ازدياداً وكثافة فى انتقال التراث الشفهى أثناء تلك اللحظات المتميزة فى اليوم من عودة الفرد إلى داخل تجمع شعبى حى ومتماسك. وعادة ما يتحدد وقت الحكى بمجىء الليل فى المدة بين الساعة السادسة والسابعة مساءً، حينما يكون الجسد والروح قد هدأ وإسترخى، خاصة وفترة الليل تشجع على التقارب بين الأحياء وبين الأجداد الأموات.

وبجانب انتقال التراث الشفهى المرتبط بإيقاع العمل وبإيقاع الأيام الثابتين؛ يوجد أدب شفهى خاص بالمناسبات الاحتفالية الكبرى، التى تعبر عن اللحظات القوية فى حياة الجماعة؛ مثل الميلاد والجنازات وطقوس التحضير ووقت الحصاد والصيد وأعمال الحدادة... إلخ.

فضاء الحكى: فضاء مادى ونفسى

يتحدد موقع الحكى وفقًا لمواسم وفصول السنة، ووفقًا للمكان العام، فيمكن أن يكون كوخًا واسعًا بما يكفى لاستيعاب المستمعين (مثل الكوخ الذى يتجمع فيه رجال القرى فى الغابة) ، كما يمكن أن يكون مساحة رملية على حدود الغابة أو الأدغال (بهدف تسهيل حلول أرواح الأجداد ورحيلهم بما أنهم يسكنون - كما هو مفترض - خارج القرية) ، أو فى مكان عام أو مكان مخصص لذلك فى الحضر.

وأياً كان الموقع الذى يختاره الراوى - وغالبًا ما يكون مزارعًا بسيطًا أو راوياً محترفاً - فإن الجمهور يدخل الى عالم الحكى عن طريق صيغة طقسية افتتاحية، وهكذا يمكن للراوى أن يستهل قائلاً: «لقد رحلت، وعبرت عدة بحار وعدة صحراوات حتى وصلت أخيراً إلى مملكة أسطورية. فهل تعرفون من قابلت هناك؟» فيرد الجمهور قائلاً: «السلحفاة»، ومن هذه اللحظة يستغرق الراوى ومستمعوه فى عالم الخيال. للصيغة التمهيدية، إذن ،وظيفتان؛ فهى تسمح بجذب إنتباه الجمهور وتركيزه قبل أن يبدأ الحكى، كما تدعو إلى الرحيل إلى عالم مختلف تمامًا ينقلب فيه النظام المعتاد للأشكال وتسود فيه قوانين خارقة للطبيعة. إنها اللحظة التى يجد الجميع فيها أنفسهم مجتمعين، حيث يسهم شعور الانسجام مع المكان فى إضفاء شعور بالتضامن وفى إثارة الوعى بمصير ما مشترك.

الراوى وجمهوره

تعتبر العلاقات بين الراوى والجمهور غاية فى الأهمية، ويفسر تكاملها جزءاً كبيراً من نجاح الحكاية بوصفها أكثر الظواهر شيوعًا فى المجتمعات التقليدية. ولا تكتسب الحكاية وجوداً حقيقيًا إلا فى اللحظة التى يعجب فيها المستمع بها ويقود توصيلها إلى مستمعين جدد. وتعتمد حياة الحكاية بالكامل على هذه المشاركة بين الراوى وجمهوره، كل منهما تاركًا قدراً كافيًا من الحرية للآخر حتى يصل إلى دلالة مكتملة وخاصة به للحكاية المروية.

وفى العديد من الحالات يعرف الجمهور، مقدمًا، نسيج الحكاية التى يقولها الراوى، كما لا يتحقق الإتقان المسبق بينهما إلا بالتزام هذا الأخير بتقاليد الحكى المعترف بها.

فالراوى - بلاشك - يستطيع أن يتعامل بقدر من الحرية مع حكايته، إما بإثرائها بتطورات جديدة أو ببعض الاستطراد الخاص به، أو بتضمينها بعض الأحداث من الوقت الحاضر لإقامة علاقة ما بين الماضى والحاضر، إلا أن حريته تلك يجب أن تلتزم، دائمًا، بدائرة التراث المحدد الضيقة. أما ردود أفعال الجمهور الفورية والتى تشكل المعيار الأساسى لمدى حساسية الحكاية، فيشير إلى حد التجديد الذى لا ينبغى على الراوى تجاوزه. وإذا كان الراوى يخضع - إلى حد كبير - لما يفرضه عليه التراث فى اختيار موضوع الحكى وفى توجهه الأخلاقى، فإن مجال الخيال والتحوير يفسح له مكاناً كافيًا لإضفاء نوع ما من تنوع نبرة الحكى ومن تنوع أسلوب التقديم. بجانب ذلك، لا يمكن تجاهل حرية الجمهور فى مواجهة الحكاية، فالراوى حينما يصل إلى نهاية حكايته يترك للمستمعين استنتاج الموعظة والدروس المستفادة التى تفرضها الحكاية. وهكذا يفرض الراوى على المستمعين التفكير والتأمل فيما تخبئه الحكاية من حقائق، حتى يصلوا إلى معنى للدروس المستفادة يمكن تطبيقه فى حياتهم اليومية. لذلك يعتقد البعض أن الحالات التى يتدخل فيها الراوى بنفسه لفرض نتيجة ما خاصة به، هى حالات استثنائية تشوهت فيها بنية الحكى بفعل التأثر بالحكايات الأجنبية أو بالكتابة، وما أن ينتهى تقديم الحكاية وتتأكد مشاركة الجمهور فيها، حتى يصبح من حق الراوى أن ينطلق فى تفسيره الخاص بها، أو فى تطويرها إلى أحداث أو نهايات أخرى، وبذلك يثبت تميزه من خلال مواهبه فى قيادة المستمعين حتى بعد انتهاء الحكاية. وينبغى أن نشير إلى أن الراوى يلعب عدة أدوار فى اللحظة نفسها، مما يوضح البعد المسرحى لفنه.

أنواع الشعر التراثى الشفهى

لقد أشار فروبينيوس Frobenius إلى وجود طبقتين فى إفريقيا التقليدية تنتمى كل منهما إلى روح ثقافية مختلفة، هما:

- طبقة قديمة جداً مازالت تؤثر فيها القوى الشيطانية، وتنتمى لها الأساطير والحكايات والقصص الخرافية المستوحاة من الأقنعة والسحر والمجتمعات الأولية.

- طبقة حديثة التكوين، وتنتمى إليها الملحمة والشعر الغنائى المرتبطان بتفتح الحضارة المدنية وبوعى الإنسان بإنتمائه إلى التاريخ.

وقد استرجع ليوبولد سنجور Leopold Senghor هذا التصنيف الذى أجراه فروبينيوس Frobenius ليصنف ما أطلق عليه «منحنى الدنيوية» (وهو بمثابة مسودة لتصنيف أنواع الأدب الإفريقى التراثى) قائلاً: «لنمتد بالمعنى الذى يصل بين الأسطورة والقصة الخرافية لنصل إلى اللغز مروراً بالأمثال». (٢)

وباتباع هذا المسار، نجد أول ما نجد الأسطورة، أى الكلمة الأولى التى تنبع من عمق أعماق الإنسان ومن قيم المجموعة المقدسة.

الأسطورة

تبدو الأسطورة مرتبطة بعلاقة مباشرة مع القوى المتحكمة فى هندسة العالم وفى معنى الكون؛ إنها تعبر عن تلك القيم فى نطاق حكاية أو سلسلة من الحكايات وليس وفقًا لصياغة أو مقالة فلسفية مجردة. وتشكل الأسطورة جزءاً من الكلمة الجادة المعبرة عن العقيدة. كما تكون خلفية للفكر ولرؤية العالم التقليديين.

الحكاية والقصة الخرافية

تبدو منطقة الانتقال من الأسطورة إلى الحكاية غامضة أحيانًا، إلا أننا يمكننا القول، بشكل قاطع، إننا نصل إلى ضفاف الحكاية منذ اللحظة التى نبدأ فيها نفى سمة القدسية عن الأسطورة وقطع صلاتها مع العالم الخارق للطبيعة.

ففى الأسطورة تحتل الظواهر الخارقة للطبيعة مكاناً متفوقًا، أما فى الحكاية فهى تتقاسم التوازن مع الواقع، تمامًا كما تتوازن العاطفة التى كانت تشكل القوة الجوهرية للأسطورة، مع حكمة المنطق العملى الذى يعرف الحكاية؛ ومن خلال أحداث الحكاية تأخذ بنى وشخوص المجتمع الإنسانى شكلاً واضحاً.

وهكذا، يمكن اعتبار حكايات بامبارا Bambara وسيلة مثلى للتعرف على الحياة الاجتماعية وعلى المؤسسات التى تحكمها، كما تسمح بالتآلف مع مبادىء المعرفة ذاتها. تشكل الحكايات والقصص الخرافية - إذن - تعليمًا متكاملاً للجميع، دون ان يتطلب ذلك أى إعداد مسبق للمتلقين. إنها تهدف إلى بسط المضمون الإدراكى لفكر فى زمن ما ومكان ما، فى شكل مجازى.

تصنيف الحكايات

باسترجاع أعمال بروب Propp عن مورفولوجيا الحكاية، قام دنيس بولم Denise Poulme، فى دراسته

«مورفولوجيا الحكاية»،[٣] «Morphologie du conte»، بالتأكيد على وجود سلسلة من المواقف، يسمح فيها تحول ما بالمرور من موقف إلى آخر، فى كل البنى السردية فى الأدب التراثى الشفهى. وهكذا، ووفقًا لرأى دنيس بولم ، يمكن اعتبار عدد كبير من الحكايات الإفريقية بمثابة تطور لقصة ما تبدأ من موقف نقص أولى (يسببه الفقر أو المجاعة أو الوحدة أو أية نكبة أخرى) حتى تصل إلى نفيه عبر إصلاحات متتالية. ويميز دينيس بولم بين سبعة تألفات ممكنة، وهى:

* النمط الصاعد: نقص - تحسن - سد النقص.

* النمط الهابط: موقف عادى - تراجع - نقص.

* النمط الدائرى: ويبدأ بنقص مبدئى، ثم يعرف البطل حالات متتالية من التحسن، حتى ينتهك إحدى المحظورات فى لحظة ما، ويجد نفسه وقد أُلقى من جديد عن نقطة البداية.

* النمط الحلزونى: يختلف قليلاً عن النمط الصاعد.

* نمط المرآة: ويخضع له العديد من الحكايات البدائية؛ حيث نجد ممثلين رئيسيين تقسم الحكاية عليهما فى جزئين متماثلين. (وقد يكون هناك بطل واحد يلعب الدورين متتاليين) . ويقوم البطل تلو الآخر برحلة يخضع خلالها لنفس الاختبارات، إلا أن السلوك المختلف لكل منهما يؤدى إلى نتائج مختلفة؛ فالبطل الأول ينتصر بسبب إذعانه وسلوكه الطيب، أما الآخر الذى يحقد عليه، ويجتهد فى الحصول على المميزات نفسها دون نتيجة، فينهى الاختبارات المفروضة بشكل متواضع أو يرتكب عدداً معيناً من الأخطاء التى تنتهك الاستقامة يعاقب عليها فى النهاية.

* نمط التنافس: ويتناول بطلين يتعارض سلوكهما، وبالتالى لتساوى فرصهما فى النجاح. ينطلق البطلان من نقطتين كل فى مواجهة الأخرى، ثم يتبادل الممثلان مواقعهما على الطريق. ويرتبط نجاح البطل بمدى رغبته فى القضاء على خصمه.

* النمط المركب: ويمزج بين أجزاء متتابعة من مختلف الأنماط السابقة. ولا يلجأ إلى هذا النمط - عامة - سوى الراوى المتمكن جيداً من مادته.

الأمثال والفوازير والألغاز

فى المجتمع التقليدى، ترتبط الأمثال بإضفاء مدلول آنى على اللغة. وتمتلىء الحكايات بالأمثال التى تساعد على الإعلاء من قيمة الموعظة الأخلاقية، أو تسهم فى توضيح درس ما فى الحكاية مستعار من الحكمة القديمة. فى هذه الحالة، لا تكن الحكاية سوى تصوير للمثل، وغالبًا ما يدلى الراوى بهذا المثل قبل بدء الحكاية التى تجسده. ويمكن تفسير تلك الصلة بين الحكاية والمثل من خلال أصلهما الذى ينبع من محاولة الإنسان تفسير وضعه وسلوكه الأخلاقى والاجتماعى، بل معنى وجوده ذاته بالارتكاز على تراث الأجداد. وهكذا، تتناثر الأمثال فى الحكايات، وفقًا لاستخدام الراوى الحر لها لإضفاء أصالة وحيوية أكبر على حكايته.

وبما أن الأمثال تعبر عن الحقائق الطبيعية، فإن الراوى يستفيد بها لإثارة انتباه المستمعين ولإجبارهم على التأمل فى المعنى الخفى للأشياء. وتنتمى الأمثال إلى نوعية الأشكال الثابتة، فلا يقع لها أى تعديل أو تحوير وإلا صار هذا تشويهًا لها، بل تشويهاً للتراث نفسه، مما يتعارض مع وظيفة الأمثال فى المجتمعات البدائية.

أما الفوازير فتشكل، أيضاً، جزءاً من الأدب التراثى، وتشبه الأمثال، إلا أنها تختلف عنها فى نقطتين، هما:

- أن ممارستها تقتصر على الشباب.

- أنها تأخذ شكل لعبة يتجمع الشباب أثناءها لإعمال ذكائهم ومعرفتهم الاجتماعية والثقافية داخل المجتمع، حتى يعرفوا الحل.

ويمكن تصنيف الفوازير فى نوعين: نوع يتطلب فيه الحل معرفة كبيرة بالتراث، ونوع لا يقتضى فيه الحل أكثر من الذكاء. ويمكن أن تشكل الفزورة نقطة انطلاق نحو التعليم إذا ما اعتمدت على سمة ما من الواقع وحاولت توصيلها من خلال صورة مدهشة ووجيزة ومن خلال علاقات تقريبية غير متوقعة بين الشىء وما يشبه به. ومع ذلك، فإن الفوازير - فى أغلب الحالات - لا تعتمد على المعطيات الموجودة فى السؤال للوصول إلى الحل، ولا هى تعتمد على التأمل، بل تعتمد على نوع من التسابق فى حضور البديهة وفى سرعة ردود الأفعال وفى فن الكلمة[٤].

الأغانى

يمكن تقسيم الأغانى إلى قسمين كبيرين وفقًا لعلاقتها بالتظاهرات الاجتماعية - الثقافية المتعددة ولارتباطها بإيقاع النشاط الإنسانى، فهناك:

- الأغانى المتعلقة بالحياة اليومية (بما فيها من أسواق وأعمال حقل وتجمعات ... إلخ).

- والأغانى المكرسة للاحتفالات التقليدية (مثل الاحتفال بالميلاد والموت والزواج... إلخ).

ويمارس القسم الأول من الغناء أى من الرجال العاديين الذين يرغبون فيه، أما القسم الثانى فيقتصر غناؤه على مغنيين محترفين يمتلكون أدوات الأداء الجيد بفضل التدريب المتخصص.

وغالباً ما تأخذ الأغنية شكل القصيدة بما فيها من قافية وبيت يتكرر فى نهاية كل مقطع، كما تتميز الأبيات بالقصر والثراء فى الرموز ذات الدلالة العميقة. وعلى الرغم من عدم وضوح تلك الدلالة فى الغالب أو إخفائها بدلالة أخرى سطحية، فإن الأغنية تستطيع فى النهاية أن تؤكد على المعنى الخفى للأشياء.

الملحمة والشعر الغنائى

تعتبر الملحمة نوعاً أدبياً واسع الانتشار على مستوى العالم؛ لأنه يجيب على الهم الذى يشغل كل الشعوب فى الحفاظ على آثار تاريخها عن طريق سرد أحداثه الكبرى مدونة أو شفهية. ومع ذلك، فالملحمة تختلف عن مجرد سرد الأحداث التاريخية الكبرى فى أنها تشكل نوعاً أدبياً له قواعده المعترف بها بالكامل.

وبما أن الملحمة يغنيها شيخ من القبيلة متخصص فى ذلك، حتى يلبى طلب المستعين، فإنها تتحول من التاريخ إلى الصياغة الفنية فى شكل شعر يحوله الخيال فيما بعد الى أسطورة، وذلك وفقًا لما تقوله ليليان كيستلو Lilyan Keste-loot فى كتابها «الملحمة التراثية» Lepopee traditioum elle، (باريس، ناتان، ١٩٧١). لكل ملحمة، إذن، خلفية تاريخية يؤكدها فحص الملاحم الإفريقية الرئيسية حتى يومنا هذا، ولكن مع بعض الاستثناءات. والدليل على ذلك أن سوندجاتا Saundjata مؤسس إمبراطورية مالى قد عاش فعلاً فى القرن الثامن عشر كما تحكى الملحمة عنه، كما عاش شاكا Chaka قائد قبائل الزولو Zoulou المنتصر طبقاً لما يحكى عنه، وحاول ساليما كادى ماسينا Salimaka de Macina بالفعل أن يقلب سيادة بامبارا فى القرن التاسع عشر.

ومع ذلك، فهناك أبطال ملاحم أخرى ينتمون للأساطير، كما هو الحال بالنسبة إلى أكو مامبا Akouma Mba فى ملحمة مفت Mvt بالكاميرون.

وللملحمة وظيفة تعليمية مثل أدب الأساطير والحكايات، فهى تعظم من شأن الفضائل الأخلاقية الكبرى، مثل الشجاعة والوفاء بالوعد والبعد عن الخيانة والحفاظ على معنى الشرف، كما تشكل فى نظر المستمعين مخزوناً حقيقيًا من النماذج المشرفة لا يؤثر مرور القرون على حضورها وفعاليتها، وذلك فى الحالة التى يكون أبطال الملحمة فيها أشخاصاً حقيقيين.

فى إفريقيا يمتد استخدام الشعر التراثى الشفهى إلى كل الأوقات، فهو بدلاً من أن يناقض الفعل، يصاحبه ويثيره ويعظمه، كما تشير ليليان كيستلو وبجانب أنه يكون جزءاً من الحياة اليومية، فإن هذا الشعر يصاحب أيضًا، اللحظات المهمة فى الحياة الاجتماعية، وفى هذه الحالة يعود من جديد إلى يد المتخصصين فى إلقائه من الشيوخ والرواة، الذين غالبًا ما يكونون من محترفى إلقاء الشعر الحقيقيين والمرخص لهم بذلك. ومن وظيفة الشعر التراثى الإفريقى، الذى يلجأ بإرادته إلى الصورة - الرمز، وإلى التقريب الغريب بين الكلمات، وإلى المجاز، أن يكسر حدود الواقع ويسمح بالوصول إلى ما هو خارق له، أى إلى الحقيقة العميقة للأشياء. وسواء كانت الممارسة الشعرية تأخذ شكل أغانى الأطفال فى المهد، أو الأغانى الجنائزية أو أغانى العرس، أو قصائد العمل والتحضير، فإنها تتجاوز التعبير الغنائى عن الذات، لتقوم بوظيفة تشبه النشاط السحرى؛ أى أنها تتحول بالفعل إلى شعوذة استدعائية، فالممارسة الشعرية يصبح من شأنها أن تبث الطمأنينه وتبعد الخوف عن النفوس إذا ما تمت فى الأدغال مثلاً، مثلما يحدث فى بلده سنوفو Senaufo؛ كما يمكنها أن تقوى من إستدعاء النار مثل القصيدة التى تنتمى إلى أسطورة فان Fan بالكاميرون، وتمتد، أيضاً، إلى استدعاء البهجة فى الحياة اليومية، وإلى مغازلة الفتيات بسحرهن.

موضوعات وبنى الشعر التراثى الشفهى

تجد الحكمة الإفريقية أفضل طريق لها للانتقال عبر الحكاية، ذلك النمط من التعبير الشفهى عن الفكر العميق لجماعة عرقية ما، والذى من شأنه نقل فكر الآلهة والأجداد إلى تجمع بشرى ما.

إن الحكاية تفرض وجودها، إذن ، بوصفها ترجمة وتفسيراً لواقع فى مستوى أعلى من الإنسان، وغالباً ما تقوم بدور فعال بما أنها تمثل عاملاً من عوامل الاستقرار والتواصل الثقافى بجانب أن المجهود الذى يبذله الراوى لإتقان الحكى يمكن تفسيره على أنه ترجمة للرغبة فى إتقان الفعل ذاته من قبل الجماعة كلها. ويعتبر فضاء الحكاية فضاءً مبهمًا يتلازم فيه الواقع واللاواقع دون تناقض، كما يتلازم فيه عالم البشر وعالم

الحيوانات، ويمكن ترجيح كفة صفة الغباء أو الجشع أو الغور أو القسوة فى الحكاية وفقًا لتأويل الراوى لها ولخياله وتصوره؛ حيث إن أسلوب الحكى يتيح له هذه الحرية.

وسوف نسوق، فيما يلى، بعض النماذج المرتبطة بجماعة فانج Fang العرقية بشكل خاص، إلا أن دلالتها يمكن أن تتسع لتمثل مجموع الأدب الإفريقى الشفهى، فهناك الحكاية الأسطورية والحكاية الفلسفية والحكاية الجدلية.

تهدف الحكاية الأسطورية إلى سرد الأحداث البطولية (مثل أحداث الحرب أو الصيد) التى قام بها الأجداد فى قبيلة ما أو فى مجموعة عرقية. وفى مجموعة فانج Fang يقوم عازف الـ «مڤت»(٥) Mvet بسرد ملاحم القدماء أثناء عزفه على هذه الآلة، وهو يجسد أحداث القصة المهة ويؤكد عليها باستخدام الإيقاع والنغم. ويعتبر العازف الراوى محترفاً وغالباً ما يكون شيخاً (لأن التعلم والتدريب يأخذ وقتًا طويلاً للوصول الى مستوى الاحتراف) قد استطاع أن يخلق لنفسه عالماً داخلياً شديد العمق، خاصة إذا كان ضريراً. وتتم دعوته إلى قرية ما بمناسبة حدث كبير، سواء كان حزيناً أو سعيداً، ويمكنه بعد ذلك أن يبقى بها عدة أيام. ويتميز عازف الـ «مڤت» mvet بذكائه وقدرته على الارتجال، فهو يستخدم لغة قديمة فى أسلوب بسيط وحيوى ورشيق خاص به، أما الحكى نفسه فيرتكز على ردود أفعال المستمعين الذين يشجعون الراوى إما بإندهاشهم، وإما بترديدهم لبعض المقاطع فى الحكاية أو الملحمة، ذلك أن أجزاءها تتابع بشكل يستحيل معه لأى شخص أن يرددها كاملة، خاصة أن ذلك يتطلب العزف على الـ «مڤت» أثناء الحكى، مما لا يمكن ارتجاله.

ومن الشائع اللجوء إلى الحكاية الفلسفية أثناء الأمور الخطابية الشائكة، فيختص بها أعيان القرية لشرح وتجديد أفكارهم، ولتوجيه قرار المستمعين فى لطف. وفى الحقيقة أن الأمر فى هذا السياق لا يتعلق بلعبة فكرية ولا بحيلة لتخفيف حدة الخطاب، بل تشكل الحكاية - هنا - تدريبًا جدليًا، عن طريق إستدعاء العقل والعاطفة فى آن. ويستخدم الخطيب لغة صعبة خصبة بالرموز وبالألفاظ القديمة، فى إلقاء بطىء ورصين، تتحكم فى إيقاعه الإيحاءات المهيبة وفترات الصمت التى تتساوى أهميتها مع الكلمات المنطوقة. وتمثل الحكاية الفلسفية استثناءً فى قاعدة وقت الحكى، إذ إنها تلقى فى وضح النهار.

أما الحكاية الجدلية فتحتفى بفضائل وسمات أحد الأجداد أو أحد الأفراد الأحياء والحاضرين وسط المستمعين، وذلك عن طريق مدحه فى أسلوب من التفخيم والمغالاة.

وحينما تتوجه الحكاية إلى فرد من المستمعين، يكون الهدف من ذلك استثارة وتوليد ردود أفعاله، ففى بلاد الـ «فانج Fang» تمارس الحكاية الجدلية أثناء تجمعات الأصدقاء (التى يطلق عليها بيلابا bilaba) على وجه خاص، وفى هذه الحالة تهدف الاحتفالية الحميمة إلى استثارة المدعو، المحتفل به والغارق فى الهدايا، إلى إظهار بعض من الفضائل التى ترويها الحكاية عنه مشاركاً، بذلك، فى هذا الشكل من الحكى.

على النص الشفهى، إذن، أن يمثل نسيجاً تستطيع الدائرة أن تتعلق به، وأن يسمح فى الوقت نفسه بالاحتفاظ بانتباه الجمهور، وذلك عن طريق استناده إلى عمارة إيقاعية، وعلى قافية تساعدان الراوى على الحفظ وتسهلان عملية التلقى للمستمع.

علم الاجتماع النفسى للاتصال فى التراث الشفهى

وضع الراوى

من الصعب جداً تحديد وضع الراوى فى إفريقيا بدقة، حيث تؤدى المساحة الجغرافية والطبيعة العرقية لكل منطقة إلى تنوع هذا الوضع تنوعًا كبيراً. وبجانب انتقال الرواية الشفهية عن طريق غير المحترفين، توجد شريحة ممتدة من المتخصصين من موسيقيين ومغنيين ومؤرخين ورواة وعازفى «مڤت» يقوم كل منهم بدور محدد فى المجتمع الذى ينتمون إليه، والذى تختلف وظائفه اختلافًا واضحًا من مجموعة إلى أخرى.

وحتى نحدد الأشياء بدقة، اخترنا أن ندرس حالة الرواة فى مجتمع ماسينا Macina القديم. وقد قدمت كوستيان سيدو Christianne Seydou لنا فى ترجمتها لـ «سيلاماكا وبولورنى» Silamakaet Poulloni (باريس، الكلاسيكيات الإفريقية ١٩٧٢) - وهى قصة ملحمية نقلها لنا الراوى النيجيرى الشهير بوباكار تينجد چى - محاولة لتحديد وضع الراوى فى سياقه الاجتماعى والثقافى.

وبعد تحليل بنى المجتمع البدائى التقليدية والقائمة على المقابلة بين الأحرار مولداً ووضعاً اجتماعياً والعبيد أو الأسرى، توضح كريستيان سيدو أن شيوخ الرواة من فنانى الـ «مڤت» والموسيقى، ينتمون إلى طبقة دنيا تضم الصباغة والحدادين وحرفى الخشب والنساجين. مع ذلك، وعلى الرغم من هذا الموقف الضحل فى التدرج الطبقى القبلى، علينا أن نحذر النظر إلى الراوى بوصفه شخصًا حقيراً ومحتقراً كما يميل

الكثيرون الى ذلك. وفى الواقع، وبداخل طبقة الرواة نفسها، توجد طبقات أخرى يشملها التقسيم التالى: الـ «مابو» Mâbo على القمة ثم الـ «جاولو» Gaulo، وفى النهاية الـ «تيابورنا» Tiapaurta .

يرتبط الـ «مابو» Mâbo، وفقاً لما قاله بوباكار تينجد چى Boûbacar Tinguiji، بعائلة كبيرة يعرف تاريخها وتسلسل أعضائها جيداً، ويروى الأحداث الكبرى التى مرت بها بمصاحبة العود.

لكنه يستطيع، أيضًا، أن يروى الحكايات المجيدة أو المليئة بالعبرة والتى يعد أبطالها من مشاهير أبطال التراث الملحمى أو التاريخى. وفى أيامنا هذه يستطيع الـ «مابو» Mâbo أن يقتصر فى عمله على الحكى للنبلاء، كما يستطيع أن يقتصر على الحكى للعائلة التى يرتبط بها والتى يروى قصصها. ويمكننا، إذن، أن نستنتج قيام الـ «مابو» Mâbo بدور المثقف الذى يحفظ أرشيف عائلة كبرى، كما أنه ليس من النادر أن نجد رواة شيوخ يحفظون القرآن ويعرفون الكثير عن علم الفقه وعن حقوق الإنسان المسلم، بل يشاركون فى المناقشات الأدبية بجانب المتعلمين المثقفين.

ويعرف الـ «جاولو» «Gawlo»، أيضًا، تاريخ العائلات الكبيرة وتسلسلها، إلا أنه يستخدم تلك المعرفة استخداماً مختلفاً عن الـ «مابو» «Mâbo». فبما أنه يعتبر راوياً أكثر منه مغنياً (حيث يشير العود بجانبه إلى وظيفته كراو دون أن يتم استخدامه للغرض ذاته)، فإن مهارته تكمن فى لغته وروحه فى الحكى أكثر من أى شىء آخر. كما أنه متأهب لاستخدام أية تقنية تجعله يتمكن من الشخصية التى يدور حولها حديثه، إما بإقامة علاقات أو تشابهات مبالغ فيها لمدحه وتمجيده، ليبدو الأمر فى النهاية كما لو كان الحكى بمثابة كشف للأسرار والعلاقات معترف به من المجتمع.

وفى الحقيقة، لا يتكلم الـ «جاولو» «Gawlo»، إلا فى مقابل الهدايا؛ أما الجانب السئ أو السلبى من الشخصية محور الحكى، فلا يتم التطرق إليه بناءً على إهمال الراوى أو نسيانه، بل بناءً على سمعة الشخصية ذاتها المنتشرة فى المدن والقرى والتى يستخدمها الراوى، أحياناً، للتسخيف من الشخصية ولتقليل أهميتها.

أما الـ «تيابورنا» Tiapourta، فيحتل أسفل طبقات الرواة، ويتسم بحرية قصوى فى الحديث والمسلك. وتقوم الأشياء الغريبة، أو غير المتجانسة، التى يرويها بفك التوترات الاجتماعية، دون أن تمس بغلاظتها أى شخص بعينه. وتعتبر كريستيان سيدو هذا نوعًا من الهزل أو الشعوذة لخدمة الجمهور.

نرى، إذن، وفقاً لهذا النموذج، أنه ينبغى توخى الحذر فى تناول ظواهر الأدب الشفهى. كما تعود السمعة المبهمة التى يعانى منها الراوى إلى انتمائه إلى فئة خاصة جداً من الأفرا د الذين يقومون بوظائف مشابهة لـ «رئيس المغنيين» بالمعنى الغربى للكلمة. ومع ذلك، يلقى بوباكار تينجد چى ، أهمية كبيرة على عدم ارتباطه بال «Gaulo» «جاولو»، الذى يصفه بأنه «كلب كيما ندور chiende quemandeur» كما يطلق آهل هاووسا Haoussa على من يحتقرونه.

علاقات الراوى والمستمعين
علاقة قائمة على الأصالة

هناك عدد من المعايير تميز الراوى عن مواطنيه حتى إن لم يكن محترفًا، كأن ينتمى مثلاً إلى طبقة سنية محددة، أو يكون قد مر بطقوس تحضيرية توصله إلى الحكمة التقليدية، أو أن - يتسم فوق كل شىء بصفات خطابية تجذب انتباه الجمهور إليه. وفى الواقع، تنتمى القصص التراثية إلى شريان شعبى يشكل نسقاً مرجعيًا مشتركاً لكل المجموعة، إلى الدرجة التى يتجه بها اهتمام الجمهور إلى أسلوب تقديم الحكاية وطريقة سردها أكثر من اتجاهه الى الحبكة نفسها وهكذا لا يمكن الاستغناء عن مبادرة الراوى الفردية لنجاح القصة، لكن لا تقتصر تلك المبادرة على الإلقاء الجيد، حيث ينبغى على الراوى امتلاك مواهب تمثيلية وموسيقية فى العزف. فهو يجسد الشخصيات التى يروى عنها، ويقلدها، وأحياناً ما يصفها بمساعدة حركة تعبيرية أو بعض الكلمات التى تبدو دون علاقة بالحكاية نفسها. وعلى سبيل المثال، عند الحديث عن الثعبان، يمكن للراوى استخدام حبل، أو عند الحديث عن السلحفاة يمكنه أن يقلد مشيتها. وتتطلب هذه التعبيرات الدائمة فى الأداء مهارة كبيرة من جانب الراوى حتى إن كان نجاحه فى ذلك رهن لردود أفعال الجمهور. خاصة وهذا الأخير لا يتردد فى الإشارة إلى عدم حذق الراوى، وذلك أثناء فترات الصمت التى تتخلل الحكاية، والتى تسمح للرواى باختبار حساسية المستمعين بجانب الاحتفاظ بدرجة انتباههم. وهكذا تسهم السمة الشفهية للحكى فى منح المجتمع مناسبات عديدة للحوار الدائم الذى ينمى بدوره من شعور الانتماء للمجموعة الاجتماعية ويحافظ على الوضع الاجتماعى - الثقافى القائم.

فى الحالة التى تشمل فيها الحكاية الموسيقى والرقص والأغنية تتضاعف مشاركة الجمهور الفكرية، بمشاركة فعلية يترجمها تصفيق الأيادى والاستحسانات والتشجيعات التى

تساند الحكى وتمتد به ساعات طوال حتى نهاية الليل. من الخطأ، إذن، الاعتقاد أن الشفهية تقتصر على عرض واسترجاع اللحظة التى تطرحها النصوص الثابتة، ففى الواقع، لا يساوى سرد الحكاية المحفوظة شيئًا دون إقامة علاقة مباشرة بين المادة الأدبية والمجموعة البشرية التى تبث فيها الحياة والحرية، وذلك من خلال ممارسة فعلية حيث أكد ليڤى - شتراوس Leve Strauss على اتسامها بالأصالة فى مقابل ما ينتج فى مجتمعاتنا القائمة على الكتابة، ويقول ليڤى - شتراوس فى كتابه «أنثروبولوجيا بنيوية» Anthropologie Structurale (باريس، Plon، ١٩٦٩):

«نرتبط بماضينا، ليس من خلال تراث شفهى يقتضى اتصال فعلى مع الأشخاص - من رواة أو قساوسة وحكماء أو شيوخ - ولكن من خلال كتب متراكمة فى مكتبات ومن خلال النقد الذى يجتهد - مع بعض الصعوبة - لإعادة بناء صورة مؤلفى هذه الكتب. وعلى مستوى الزمن الحاضر، نتواصل مع أغلبية معاصرينا من خلال كافة أنواع الوساطة - مثل الوثائق المكتوبة أو الآليات الإدارية - التى توسع دون شك اتصالاتنا إلى درجة شاسعة، لكنها تضفى عليها سمة من اللا - أصالة».

وظائف الأدب الشفهى

يقوم الأدب التراثى الشفهى بوظيفة التعبير عن مشاركة الفرد فى عالم الأحياء وعالم الأسلاف فى آن.

وهو يسمح على مستوى عالم الأحياء بـ :

- التعبير عن تجانس المجموعة والحفاظ عليه.
- الحفاظ على ثقافة هذا العالم فى شكل حىّ.
- المساهمة فى تسليته وتأسيسه أخلاقياً فى الوقت نفسه.

هكذا، يعلم الراوى الشباب ضرورة السلوك الطيب، ويوضح لهم أن الازدهار الكامل للفرد لا يحدث إلا إذا انتمى سلوكه إلى إطار الجماعة بأكملها. وبشكل عام، يتعلم كل الناس أنه من الأفضل اتباع معتقدات المجموعة. ومثلما يحدث فى عالم الحكاية، يحدث فى الواقع، فهؤلاء الذين يبعدون أنفسهم عن التظاهر الاجتماعى والاقتصادى وهؤلاء الذين لا يسعون إلا الى مصلحتهم الشخصية، تتم إدانتهم. ينبغى على الفرد - إذن - أن يكرس نفسه للبحث عن سعادته دون أن يعرض وجود المجموعة للخطر.

أما على مستوى عالم الأسلاف، فيشكل الأدب التراثى الشفهى جزءاً من موروث الأسلاف الذى ينتقل إلى الأحياء، كما يؤدى تداوله وانتشاره إلى تقوية الصلات الوحيدة التى تربط بين الأموات والأحياء. ويسمح هذا الأدب للأحياء بالتعرف على ما يدينون به لأسلافهم، كما يسمح بالتصالح بين قوى الخير والقضاء على قوى الشر. وهكذا نفهم أهمية الحديث المتقن حيث تتساوى قيمته مع قيمة الفعل.

هوامش

(٢) من كتاب «الأدب الإفريقى بالأمس وغداً» Litte rature africaine d'hier et demain لكولان رولان Colin Roland الصادر فى باريس، ADEC، ١٩٦٥. (المؤلف).

(٣) دراسة منشورة فى «كراسات دراسات إفريقية» Cahiers d'etudes africaines Vol. Xii، ١٩٧٢ (المؤلف).

(٤) أثار هذا الموضوع بيير إرنى Pierre Erny فى كتابة «الطفل وبيئته فى إفريقيا السوداء» L'Enfant et-son mileiu en Afrique Noire، باريس، مايو، ١٩٧٢. (المؤلف).

(٥) مڤت mvet: آلة موسيقية مصنوعة من فروع النخل وليفه، يتنوع عدد أوتارها وفقًا لرغبة صانعها والعازف عليها (المترجمة).

حكاية شعبية... هندية

الأمير الذى تزوج نصفه الأيسر

أعاد صياغتها بالإنجليزية
أ. ك. رمانوجان
ترجمة : رأفت الدويرى

كان هناك ملك ـ وللملك ابن وحيد، وعندما بلغ الابن الأمير مبلغ الرجال أراد والده الملك أن يزوجه. ولكن الابن كان يرفض بشدة فكرة الزواج ضارباً عرض الحائط بكل نصح، حتى نصح أحكم مستشاريه. وعندما بلغ الملك ذروة يأسه من إقناع ابنه الوحيد بالزواج، هدده بشنق نفسه إن لم يتزوج.

وهنا قال الابن:

فليكن ما تريد يا أبى.. فلتأمر بشطر جسدى لنصفين وليدفن بين الزهور نصفى الأيسر لتتوالد منه امرأة سأتزوجها ـ وغيرها امرأة لن أتزوج.

ذعر الملك خشية أن يموت وحيده إذا ما شطر جسده لنصفين فسأل ابنه:

أليست هناك وسيلة أخرى للزواج ـ وسيلة أبسط.

فرد الأمير:

لا وسيلة أخرى سوى الزواج من نصفى الأيسر؛ فجنس النساء ليست بينهن امرأة واحدة يمكن التحكم فيها وإلزامها الصراط المستقيم.

أخيراً رضخ الملك ووافق، وشطر جسد الأمير إلى نصفين، ودفن نصفه الأيسر بين الزهور. وبعد أيام معدودة، ولدت من بين الزهور امرأة ـ زوجها الملك لوحيده الأمير طبقاً لطقوس الزواج المرعية والمعتادة.

وبعيداً عن العمران، وفى موضع مهجور، بنى الأمير لعروسه قصراً فخيماً ليختلى بها فيه ـ مرة عند اكتمال القمر وتمامه ـ ومرة ثانية بعد ولادة قمر جديد.

أما الملك، فلقد أعجب بعروس وحيده، وكان من حين إلى آخر يزورها ليطمئن أن لاشئ البتة ينقص زوجة وحيده. فى أحد الأيام مر ساحر ـ وكان فى طريقه إلى بلد بعيد ـ مر بالمكان المهجور فاستوقفه القصر الفخيم، فأخذ يلف ويدور

حول القصر، وإذ بزوجة ابن الملك تطل من أحد الشبابيك ، جذب الساحر بصرها، فتبسمت له .

لجأ الساحرإلى بيت عجوز شمطاء كانت تعيش فى قرية قريبة من القصر الفخيم، وكان من عادتها اليومية أن تعد طوقًا (عقداً) من الورود وتحمله إلى زوجة ابن الملك فى قصرها الفخيم.

فى أحد الأيام أعد الساحر طوقًا (عقداً) من الورود وأعطاه للعجوز قائلاً:

خذى يا خالة هذه الورود إلى زوجة ابن الملك، وعندما تعودين، ستخبرينني بما ستقوله لك. وحملت العجوز طوق (عقد) الورود إلى زوجة ابن الملك فتأملته جيداً، وفهمت الرسالة الخفية التى تحملها ورود الساحر، بعدها تصنعت الغضب (بالرغم من سعادتها الداخلية) ، وبسرعة غمست راحة يدها فى صبغة بلون الدم وصفعت بها خد العجوز. وعادت العجوز لبيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت عليه خدها الملطخ بلون الدم.. طيب الساحر خاطرها قائلا:

فلتهدئى يا خالة، فالأمر لايدعو للضيق؛ إن زوجة ابن الملك بما فعلته بخدك أرادت أن تعتذر لى بأنها حاليًا تمر بدورتها الشهرية باعتبارها امرأة.

بعد عدة أيام، أعد الساحر طوقًا (عقداً) آخر من الورود وحملته العجوز إلى زوجة ابن الملك، التى سارعت هذه المرة بغمس راحة يدها فى جير أبيض ولطخت به صدر العجوز.

وعادت العجوز إلى بيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت عليه صدرها الملطخ بالجير الأبيض، فطيب الساحر خاطرها قائلاً:

اهدئى يا خالة، إن زوجة ابن الملك، مرة أخرى، تعتذر لى؛ فالقمر فى اكتماله، فى تمامه.

وبعد أيام قلائل، أرسل الساحر إلى القصر طوقًا (عقداً) ثالثًا، وفى هذه المرة غمست زوجة ابن الملك راحة يدها فى حبر أسود ولطخت به مؤخرة العجوز.

وعادت العجوز إلى بيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت عليه مؤخرتها الملطخة بالحبر الأسود.. فطيب الساحر خاطرها، وبفرحة المنتصر قال لها:

يا خالة.. يجب أن تحسنى قراءة أفعال زوجة ابن الملك معك ، إنها رسائل خفية، وها هى رسالتها الثالثة؛ دعوة للحضور إلى خلفية قصرها ، محتميًا بظلمة ليلة ولادة القمر الجديد .

وفى الحال، لبى الساحر الدعوة؛ فذهب إلى خلفية القصر، محتميًا بظلمة ليلة ولادة القمر الجديد. وهناك رأى حبلاً يتدلى من شرفة القصر، فقبض عليه بكلتا يديه، ودفع نفسه متسلقاً لأعلى، حتى وجد نفسه داخل القصر عبرأحد شبابيكه، وزوجه ابن الملك فى انتظاره، سعيدة لرؤيته. ومعًا مارسا الحب حتى الفجر. وقبل أن يرحل، قالت له بنعومة منتشية: لو عاودت زيارتى هكذا بشكلك الطبيعى لن يسمح لك حراس القصر بالدخول؛ ولهذا فلتبحث لنفسك عن وسيلة للتخفى وبذلك يمكنك التردد على كلما شئت.

فقال الساحر: ما أسهل التخفى. وبعدها أصبح يزورها متخفياً، على هيئة أفعوان، يتسلل زاحفًا عبر أنابيب الصرف الصحى وبمجرد أن يصبح داخل غرفة نوم زوجة ابن الملك يعود إلى هيئته الطبيعية بوصفه رجلاً، ومعًا يمارسان الحب. وعلى هذا المنوال سارت ومرت أيام كثيرة.

وفى أحد الأيام، جاء الملك كعادته للقصر؛ ليطمئن على زوجة وحيده، فإذا به يفاجأ بأفعوان يتسلل زاحفاً نحو أنابيب الصرف الصحى. فى الحال، استدعى خدم القصر ليقتلوا الأفعوان ويقذفوا بجثته خارج القصر. ثم واصل الملك طريقه إلى حيث كانت زوجة ابنه، وأخبرها مهنئاً إياها بالسلامة:

أنت محظوظة؛ فلقد رأيت أفعواناً يزحف إلى داخل القصر، ولقد قتله الخدم وقذفوا بجثته بعيداً خارج القصر.

وهنا صرخت زوجة ابن الملك:

أوه! يا إلهى! فظيع، شنيع، ثم سقطت على الأرض مغشياً عليها.

وبعد الإسعافات الأولية عادت زوجة ابن الملك إلى وعيها، ولكنها كانت ـ داخليًا ـ جريحة الأعماق لمقتل حبيبها ، وظاهرياً ـ قد تصنعت الرعب من الأفعوان. وحاول الملك ـ قبل أن يتركها ـ أن يهدئ من روعها قائلاً:

لا داع للخوف؛ فالأفعوان قد قتل، وانتهى الأمر. ومنذ مقتل حبيبها عاشت زوجة ابن الملك فى حداد دائم وامتنعت عن الأكل والنوم.

وفى يوم، مر بالقصر مجذوب هندوسى يطلب الإحسان بوصفه شحاذاً مقدساً، فدعته زوجة ابن الملك إلى الدخول لتطلب منه مقابل إحسانها معروفاً، إذ قالت له:

اسمع يا مجذوب ، سأمنحك روبية كاملة؛ خارج القصر يبدوا أن هناك جثة أفعوان مقتول، فلتذهب وتعود لتخبرنى إذا كانت الجثة ما زالت هناك. وذهب المجذوب الهندوسى، وعاد ليخبرها بوجود جثة الأفعوان مكانها، فقالت له:

سأمنحك روبيتين مقابل أن تأخذ جثة الأفعوان إلى المقابر وهناك تحرقها، ثم تحضر لى رمادها.

ورحب المجذوب الهندوسى، وأخذ جثة الأفعوان إلى المقابر وأحرقها، طبقاً للطقوس والشعائر الجنائزية المعتادة، ثم عاد إلى زوجة ابن الملك برماد جثة الأفعوان؛ فمنحته روبيتين ثم زادت عليهما روبيات ثلاث وهى تقول له:

اذهب، الآن، إلى الصائغ لتشترى لى تعليقة (تعويذة) ذهبية.

وذهب المجذوب الهندوسى وعاد لها ومعه تعليقة (تعويذة) ذهبية. فوضعت رماد حبيبها داخل علبة التعويذة وعلقتها حول كتفيها .

ومع استمرار حداد زوجة ابن الملك على حبيبها هزل جسدها وضعف. وعندما سمع زوجها الأمير عن حالة هزال زوجته فكر قائلاً: إنها تزداد هزالاً يومًا بعد يوم، لابد وأن زوجتى تعانى من حزن عميق، يجب أن أزورها فى قصرها لأسرى عنها.

ذهب الأمير إلى القصر يسأل زوجته عن سبب هزالها ومرضها، وحاول بكل الطرق لتصرح له بما تعانى ـ دون جدوى ـ فلم تنطق ببنت شفة. جذبها وأجلسها على «حجره»، وحاول معها كل فنون الإقناع لتصرح له بما فى أعماقها.

وأخيراً، صرحت له قائلة:

وماذا أمامى أن أفعل سوى أن أكون حزينة ؛ لقد حبستنى داخل هذا القصر ـ السجن ـ ومنذ زواجنا لا أرى وجهك سوى مرتين ؛ واحدة عند اكتمال القمر وتمامه، والثانية بعد ولادة القمر الجديد، فكيف لقلبى أن يشعر بالسعادة معك أو بالرضى منك؟!

عندما سمع ابن الملك زوجته تصرح له بأحزانها وإحباطاتها أحس حيالها بذنب عظيم؛ فقال لها معزياً خاطرها:

من اليوم سأقيم معك، هنا، فى القصر ـ كل يوم ـ دائماً.

وهنا فاجأته زوجته بقولها:

سأعرض عليك لغزاً إذا حللته وعرفت إجابته، فى الحال، سألقى بنفسى فى النار لأحترق وأموت.

وإذا لم تحله ، ولم تعرف إجابته، فلتلق بنفسك فى النار لتحترق وتموت. شريطة أن لاتفصح لأحد ـ لا أنا ولا أنت ـ عن سبب ما سيحدث. إذا وافقت على تلك الشروط سأعرض عليك اللغز لتحاول حله، وإلا، فلنفترق بالطلاق من الآن. وافق الأمير الساذج على شروطها، ووضع يده فى يدها مؤكداً الوفاء بوعده وبكلمته. عندئذ طرحت عليه لغزها :

حزر وفزر

الأولة: شوف أنا شفته.

الثانية: حرق أنا حرقته.

الثالثة: على الكتاف أنا اتلفعت به.

ضهرى لجوزى

وكتافى لحبيبى

حزر فزر يا ابن الملك!.

وحاول الأمير حل اللغز؛ عصر ذهنه، فظل يفكر ويفكر، وسيظل طوال عمره يفكر ويفكر دون أن يصل إلى حل أو إجابة للغز زوجته الملغز.

وهنا، والتزامًا بالعهد ـ الذى قطعه على نفسه ـ ألقى بنفسه فى النار فاحترق ومات.

أما زوجته ـ المرأة وليدة نصفه الأيسر ـ فقد اتخذت لنفسها عشيقاً جديداً، وهكذا عاشت بقية حياتها سعيدة.



تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية

د. سلمى عبد العزيز

الصورة التشكيلية الشعبية ؟.. اتحاد محمول بآثار الزمان والمكان

فى المدى الممتد بين الإبداع الشعبى وبين آثار الزمان والمكان، تلتقى رؤية الفنانين التشكيليين الشعبيين بواقعهم؛ ترسم صور الحلم لهذا الواقع وتشكل صياغة حسية للواقع المحسوس، وتعيش خيالاتهم فى تطورات شديدة التركيب. وكما أن التعبير الفنى عنها بالغ التركيب؛ فإن التخيلات عن الأشياء وما يرتبط بها من اعتقادات تؤدى إلى سيطرةعناصرها على حواس الفنان الشعبى وعقله عندما يتجه إلى إنتاج فنى، وتتوالى فى نفسه خيالات أخرى تعكس صورها على تركيبات العمل الفنى، باعتبارها صدى لها، تكشف له عن عوالم مستورة فى وجدان المجتمع.

إن أكثر الفنون التشكيلية إثارة للدهشة تلك التى ترتبط بالفنون الشعبية، وكذلك الخواص النابعة عنها من فكر ومعالجة فنية، تتعهد إيجاد علاقات تكشف بها هذه الدهشة التى تستمد وجودها من المخيلة الواسعة، ومن حرية التحوير، ومن القدرة على التركيب اللاموضوعى للعناصر التشكيلية فى إطار العمل الواحد، وسكنت فيه بقايا آثار نصية أدبية متوارثة كالحواديت التى لا تمت بصلة لواقع الحياة التى نعيشها.

إن القدرة على استخلاص الحرية فى التعبير عند الفنانين التشكيليين الشعبيين أدت إلى ربط هذه العناصر اللاموضوعية لتصبح متآلفة ومثيرة للدهشة، وإن تعارضت مع التقنيات المتعارف عليها من الناحية الفنية. إن هذا الاتجاه لا يتم إلا إذا تعمق الفنان فى الموضوع المعبر تشكيلياً ليظهر بعدها عنصر الغرابة؛ والغرابة هى علامة الاستفهام التى تضعها الصور التشكيلية بعد كل منتج فنى. والصور التشكيلية هى ترجمة للمأثورات الشعبية، وهى صراع بين التفاعل الواعى بأدوات المأثورات، والعقل الباطنى الهاضم لها. والنصوص التشكيلية الشعبية المحملة بعبق التحوير، والغرابة والرموز، والسحر، والأساطير، وصور الحياة، والعمل، كانت؛ هذه النصوص، وحياً للفن الشعبى واختياراً للأسلوب التعبيرى لها.

النص التشكيلى الشعبى

ثمة بنائية جمالية فى النصوص التشكيلية، يصعب تحديد اتجاهها الفنى ومذهبها التعبيرى؛ فهى توليفة مركبة من اتجاهات شتى، ومن خبرات متنوعة، ومن انعكاسات لحاجات متعددة، سواء أصورها الفنان الشعبى بوعى أم بتلقائية بوصفها مردوداً تراثياً يعيشه الفنان الشعبى. وإن كان يمكن القول بالتحديد والوضوح: إن النصوص التشكيلية الشعبية لها تمددات بين الوعى واللاوعى فى التصور والتنفيذ، وهذه التمددات ما هى إلا كثافة الاتجاهات والخبرات، والتقنية الحرفية لها، وتتحكم جميعاً فى العناصر التشكيلية، لتكشف ما فى الوعى، وتطرح ما فى اللاوعى على مساحة العمل الفنى.

أى إن الفنان الشعبى، هو ذلك كله، وهو حلقة الاتصال بين الوعى الاجتماعى، واللاوعى الفنى. وهو، فى وعيه؛ يدرك أن تلك النصوص التشكيلية، باعتبارها نصوصاً لها قدرة المعايشة والوضوح المرئى، يجب أن تتم بهذه الكيفية التعبيرية، دون أن يقوم الإفتعال بدور محمل على خصوصية الموضوع وعلى الاتجاه الفنى، وإنما تتم عملية الإبداع الفنى اعتماداً على تلك التقنية المدربة على تمثيل الصور الحقيقية بصور باطنية، فتنتج تلك الصور نصوصاً تشكيلية لها فاعلية الاتزان بين خصوصيتها الفنية، وموروثاتها التقليدية. بالإضافة إلى بلورة الإيقاع الفنى العام للمنتج الفنى دون تفكير مسبق، ودون وحى دخيل، فيحقق ذلك بنوع من الفطرية اللاواعية؛ إنها تركيبة خاصة جداً فى عملية الإبداع الشعبى.

وللصور التشكيلية الشعبية، فى أبعادها الكثيرة، بعد تمديدى بين المكان والزمان، وحرية التعبير الفنى. وهذا الارتباط بين العناصر المختلفة يعبر عن الأصالة الفنية والموضوعية. وينعكس ذلك على التوازن المطروح فى ساحة العمل بين الموضوع والشكل التعبيرى له. وفى ميدان الخلق الفنى يتمكن كل فنان أن يعبر عن تخيلاته فى موضوع مطروح على الجميع، كالتعبير عن الحج أو الفروسية، عن الحكايات الدارجة فى حرية تامة، وبالتالى يصبح الفن التشكيلى نصوصاً مرئية متنوعة. إن فناً هذا شأنه يجعلنا نتساءل عن مظاهر المرئيات المتعددة لأفكار مصورة أخذت طريقها ناحية التفرد الفنى لفنانيه، وفى الواقع إنها صور مسترجعة من ذاكرة المجتمع، يبعثها العقل الباطن الذى إختزنها عبر الزمان. ومن المعروف أن الصور، فى هذه الحالة، تكون أكثر غربة وأكثر عمقاً لتراكم الأحداث عليها، وتراكم الخبرات الفنية فى تصورها وخصوصاً إذا تم هذا فى المكان ذاته.

إن التركيز على مشكلة أهمية استرجاع ذاكرة المجتمع، للتعبير عنها فى صور جمالية، تطرح مشكلة الصور فى طبيعتها، والصور الفنية فى صيغتها الجمالية. إن المشكلة وجدت الاهتمام الكبير من الفنانين التعبيريين والسيرياليين الذين أصبحوا يعنون بمشكلة الفن الشعبى المطروحة على نص العمل الفنى باعتبارها قيمة تشكيلية، ولازمة من لوازم التصرف التقنى اللازمة لبناء شكل جمالى يحمل مضموناً، فى أغلب الأحيان، واقعياً، أيضاً، كثيراً ما يكون خيالياً بعيداً عن الواقعية الدارجة. ونستطيع القول إن الحد الفاصل بين أن ننظر إلى التكوين فى الطبيعة، وأن ننظر للتكوين ذاته بعد توظيفه فى عمل فنى. الفيصل هنا يعود إلى التكوين، وفى حالته الثانية يكون وليد طرح فكرة تجريدية عن الحالة الأولى التى لها قوة إيحائية دافعة إلى تكوين جديد له بعد تشكيلى فى صياغته وإن كان يحمل مضموناً واقعياً، وتصوراً خيالياً عن هذا المضمون، ويعبر بطريقة بعيدة عن الصنعة والافتعال.

عند استحضار النص التشكيلى (شكل ١)، وهو من النصوص المتعددة المرئية التى تعتمد على الرسم بقرية سلوه بمدينة كوم امبو بمحافظة أسوان. وهذه القرية تتميز عن غيرها من القرى بهذه النوعية من الفن الجدارى الذى ينتشر انتشاراً واضحاً بها، محققة بذلك طابعاً متميزاً لرسومات جدارية جميلة بموضوعاتها المختلفة والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحياة اليومية ومايرتبط بها من عادات واحتفاليات، ومعبرة فى بعض تكويناتها عن الاعتقادات الشعبية ونوعية المجاملات فى التهنئة بالحج وزيارة قبر الرسول، صلى الله عليه وسلم، على وجه التخصيص. وأحياناً تكون مصورة لمواقف ترويحية كالسامر، وأداء الشعراء للسير المتنوعة. تثير

هذه اللوحة وهى تمثل مفردة من لوحات عديدة تصور الفروسية بأوضاعها وصورها المختلفة، أهمية الواقعية البسيطة باعتبارها أسلوباً تعبيرياً عن الموضوعات التى ترتبط، إلى حد كبير، بالواقعية، أيضاً، بالتخيل عنها.

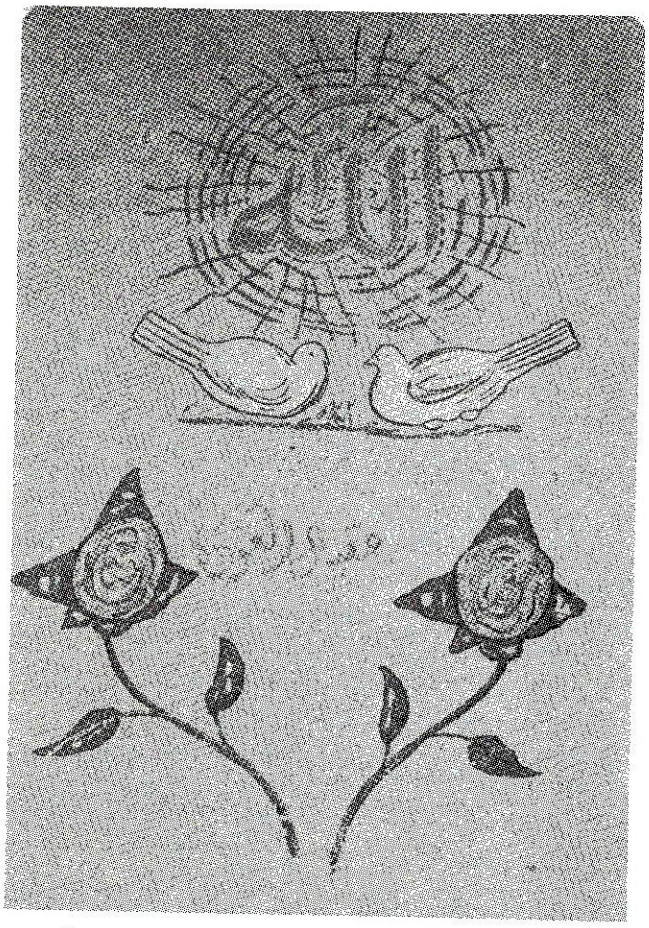
وعند النفاذ إلى عناصر التكوين كنت أرى حواراً بين الخيال فى تصور الفارس ووضع الحصان، وكنت أتساءل عن طبيعة هذا الحوار فى التركيبة التى اختارها الفنان للتعبير عن هذا الحوار الصامت بينهما. لم أكن أرى بين هذين العنصرين «الفارس والحصان» سكوناً؛ لأن هناك التقاءً بينهما وبين الحركة الدائمة التى تبدو على أداء الحصان، وأن هناك التقاءً فى الوضع الواثق فى شخصية الفارس والتى يمثلها وجوده بهذه الكيفية التشكيلية فى البناء العضوى للعمل الفنى، هذه الشخصية التى جعلها الفنان الشعبى محاطة بهدوء تأملى يقظ يؤكد وحدة العلاقة بين الفارس والحصان.

لجأ الفنان، أيضاً، فى معالجته الفنية، إلى البعد عن أسلوب تكرار العنصر، والإيقاع المنظم التقليدى لفن الرسم الشعبى. ولجأ إلى استخدام أسلوب محاكاة الطبيعة بإطار من الواقعية، إلى الحد الذى يجعلنا نحدد معه استقلالية الاتجاه الفنى من أول وهلة، ونصفه بأنه اتجاه واقعى بسيط. وعلى ذلك فإن الحد الفاصل بين النظر إلى هذا التكوين فى طبيعته فى الحياة، النظر للتكوين ذاته بعد توظيفه فى عمل فنى يتمثل أمامنا بوصفه لوحة جدارية. هو أن التشكيل الثانى بمثابة تشكيل فنى، يعتبر طرحاً من أطروحة الفكرة فى حالتها الواقعية، ثم مع الفنان تحورت إلى فكرة تجريدية لها قوة إيحائية، أخذت بدورها بعداً تشكيلياً تكوينياً لعناصر جمالية خاصة. وبهذه الطريقة تم حفظ الشخصية الحوارية بين المنظور الذاتى للفنان، وبين الفكرة المستخلصة من الطبيعة. وفى مرحلة تالية تم تنفيذ هذا الحوار على مساحة جدارية، وهى بلا أدنى شك، ليست مساحة فارغة، أو مجرد رقعة جدارية مادية، وإنما هى مساحة مفعمة بتجربة الزمان، ومحملة بثقل الأيام. ويجدر بنا هنا الإشارة إلى طبيعة «الحوارية» المطروقة فى العمل الفنى، فلها بطبيعتها أكثر من احتمال، هل هى حنين من الرسام إلى البطولة، إلى الفروسية؟ وإذا استطعنا، بدورنا، أن نسقط البعد الزمانى فى حواديت عنترة، وأبوزيد الهلالى، وغيرهما، فهل نستطيع أن نسقط التاريخ من حسبان الرّسام؟. هذا إذا استطعنا النفاذ إلى وجدان الرسام، والتعرف على أحلامه فى اليقظة، فإن ذلك سيمكننا من رؤية عمل فنى سطر عليه نصاً تشكيلياً، ليجعلنا نطوف عبر الزمانى والتاريخى فى آن. وعبر الشخصية المكانية، إذا شئنا ذلك، لنتعمق فى بطولتها وريادتها فى المكان ذاته. وبناء على ما ذكر فإن تحديد احتمال لطبيعة الحوارية فى العمل الفنى أمر عسير، وهدف شائك؛ لأن العمل هل هو نوع من الاتصال بين ماكان فى الماضى، وفى الوقت ذاته، منظوراً على الحاضر؟ وهل هو حركة بين الفارس والحصان باعتبارهما رمزاً أو عدة رموز لمعان باطنية تملأ وجدان الرسام؟

والبناء الفنى للوحة يؤكد على خصوصية التناسق المتصور لهذه العناصر، ويؤكد على قدرة الرسام على توظيف النسب الكلية لهذه العناصر فى اللوحة مع الإسقاط المعنوى عليها؛ من خلال أرضية تكاد ترسم بشفافية عالية بحيث نلمس وجودها، دون أن تؤكد نفسها على البناء الفنى، وعلى المسطح الشامل للعمل. وهذا التصرف من الفنان يعد واحداً من الحيل التقنية التى يمارسها فى إنتاجه الفنى، وخصوصاً عند تأكيد المحاور الرئيسية دون تداخل من عنصر هامشى كأرضية اللوحة مثلاً.

والبناء الهندسى للوحة بنى على رؤية هندسية تملأ مستطيلاً حسيًا، ثم سكن الفنان العناصر بشكل يوحى لنا بالتحاور بين قطبى العمل وهما الفارس والحصان، والانتقال بنا، أيضاً، من الموضوع إلى النغمة التصويرية له، عبر الصور الجمالية المسطرة فى الأساطير والحكايات التى تدور حول الفرس الأبيض والفارس العاشق. بالإضافة إلى هندسية الرؤية فإن الألوان فيها تقترب، إلى حد كبير، من الألوان التاريخية المصرية، وإن كنا هنا نجد الفنان وقد أعطانا إحساساً بأنها من مجموعة ألوان الجنوب، وهذا، أيضاً، تعبيرعن خصوصية المكان، وحيلة من حيل التقنية اللازمة فى أسلوب الفنان؛ لأنه من العسير صياغة ألوان تعبر عن مجموعة معان ذاتية مدرجة من وراء الموضوع، وفى الوقت ذاته، تعبر عن خصوصية المكان. إن الألوان جاءت تفسر معانى الفروسية، العدو، الزهو، وأيضاً جاءت تؤكد بجانب المادية جوانب روحية أخرى.

حين يكون العنصر مُسقطًا فى كادر فنى فإنه مما لا شك فيه يأخذ مساحة أكبر من التعبير الجمالى، والإتقان فى التعبير عن خصوصيته ودوره من الموضوع. وهذا ما نراه فى اللوحة (شكل ٢)، وهى لوحة تفسر لنا معنى الفروسية فى هذا النزال السلمى والاستعراضى بين الفارسين. ويصبح التمثيل التشكيلى فيه أكثر دينامية، ومشحوناً بإثارة خيالية أكبر. وهذا حدث حين رمزت حركة إلى فكرة معبرة عنها فى الواقع، وكون لها فى الوقت ذاته طابعًا دراميا ملتصقاً به. واللوحات فى مجالها التعبيرى تثبت أن الفنانين الشعبيين مشاهدين جيدين للطبيعة،



شكل (٤)



شكل (٩)

وذوى ذاكرة تراثية دقيقة التنظيم للمواقف وللصور، وأيضاً عميقة الاستخلاص للعناصر المعبر عنها فى تخيل واضح.

إن ما عبرت عنه اللوحتان (شكلا ١ ، ٢) لا يمكن فصلهما عن معطيات الموروث الشعبى. كذلك التشكيل الجمالى لهما بنى على نسق شعبى. والعلاقة هنا بين الموروثات الأدبية والتشكيل الفنى علاقة بين نصين إبداعيين يدعم كل منهما الآخر داخل خصوصية البناء الجمالى وأدواته لكل منهما. ومع ذلك فإن القدرة التعبيرية، فى مجال الفنون التشكيلية، عن الموروثات الدينية لا تقف عقبة أمام الرسام الشعبى، وكان فى سبيل ترسيم الصور الذهنية يأخذ طريقًا نحو استقلالية التعبير عن النصوص التقليدية الأدبية حولها، ويبنى عمله بنصوص غير تقليدية؛ أى من خلال ما توحى إليه خيالاته عنها، وانفعالاته اللحظية، وتجربته المهارية؛ وكذلك فإن الرسوم الشعبية لها أوتارها التى من خلالها تتم المعزوفة الفنية بعيدة كل البعد، شكليًا، عن ما هو وارد فى الصور الأدبية والتمثيلية، وهذا واضح فى (الشكل ٣) فإننا نتعرض للعمل الفنى فنرى أمامنا نصًا تشكيليًا محوره أثر دينى، بنى على سطح حسى، أولاً، من خلال عمل تشكيلى له منحى تقليدى بعيداً عن الشكلية والتمثيلية، ليتناول الفنان حروف الكتابة ويصنع منها شكلاً تشكيلياً، وخطوطاً معبرة عن وحدة جمالية مصاغة ببناء فنى قاعدته أسلوب التحوير، وفى قمته ذاتية الحس الفنى للفنان، ثم يعكس العمل دلالته على لفظ الجلالة، ومن هنا تظهر قوة الفنان التعبيرية فى توظيف المعنى على سطح حسىّ غير مرئى أولاً، ويعيش فى وجدان الفنان وبالتالى يعيش فى حالة متناغمة مع ما هو مصور عليه من معان طيفية مؤثرة، وهى معان شديدة الرسوخ فى واقع إيمانى للفنان. إنها فى غايتها التشكيلية تترجم تركيبة نفسية عند الفنان الشعبى، عندما يصوغ نصًا شعبيًا، ولا أقول موضوعًا عامًا بالتحديد، وإن كان هو ذاك، فإن المبدع الشعبى يتناول هذا الموضوع تناولاً ذاتياً يجعله شديد الخصوصية فى دنيا الشعبية وفى عالم التميز الفنى.

وعلى الجانب الآخر المناقض للوحتين (شكلى ١ ، ٢)، فإن إمكان توظيف الخط المجرد فى اللوحة (شكل ٣)، جاء مجرداً ومحوراً، وفى الوقت ذاته، مشخصًا حسيًا ليضع الفنان هنا محتوياً ممتداً باسقًا إلى أعلى، ليشكل معه إنائين وكأنهما سراجان، وكأنهما زهرتان غير محددتين. ويبدو، أيضًا، فى اللوحة حرص الفنان الشعبى على تواجد الرموز الشعبية فى، المعانى المضافة على العمل الفنى ترجمة منه لشعوره نحوها. إن هذا الأسلوب فى التعبير والتشكيل يبتعد، بمسافات واضحة عن، الرسوم الأخرى، والتى تأخذ، أيضًا، حروف الكتابة لتوظفها فى أشكال محورة ومشخصة، تعكس معها بعض أشكال الطيور والحيوانات وأحياناً شخوص إنسانية، ولكنها تتم بطريقة التوازن والتناسق الهندسى البحت، وتبحث عن التشخيص التمثيلى لها. وهذا عكس ما يبحث عنه الفنان الشعبى وما يبحث فيه، فهو يميل إلى التحرر، وإلى أسلوب بسيط مبنى على تأكيد المعانى أكثر من تأكيد الأشكال المحملة بالهندسية.

إن ما يعبر عنه العمل التشكيلى الشعبى يكون كامناً حقيقة فيما هو مرسوم وواضح أمام العين، التى تدرك، بالضرورة، المحتوى الموضوعى قبل المعايشة الفنية مع مفردات الشكل. فكل من عايش اللوحة (شكل ٤)، وجد نفسه معايشًا، أيضًا، حكاية قدسية من حكايات المسلمين وهى من حكايات السيرة النبوية العطرة؛ فاللوحة تذكرنا بقصة غار حراء ودور خيوط العنكبوت والطير فيها. لقد قام الرسام الشعبى بتحوير جميل للخيوط وجعلها تمثل الضوء الوهاج، والساطع والمشرق، وجعل الطير حراساً فى تشكيل بديع متناسق متماسك البناء والوحدة، وأيضًا معبراً بكل الصدق عن سياق النص الأدبى لها، وإن كان للتشكيل دوره الواضح. ولم تفت الرسام ذكر قدرة الله سبحانه وتعالى فى هذا التمثيل الإعجازى من ناحيتى الدرس والعبر. بالإضافة إلى هذا التخيل الإنسانى للحل القدسى الذى اختاره المولى من أجل التمويه والاختفاء.

والفنان فى اللوحة ذاتها (شكل ٤)، وضع فى أسفل اللوحة زهرتين متقابلتين فى اتجاه الداخل، وفى إيقاع راقص، يعطينا الإحساس برقصة الترحيب بالنجاة، وأيضاً احتفاءً بعودة الحاج من حج مبرور، مصحوباً بالأمنيات التى تمناها له الفنان بالعودة مرة ثانية للحج. إن اللوحة ليست، بلا شك، مجرد عمل فنى يزين به الحائط، ولا هو مجرد مشاركة وجدانية من الفنان ومن محبى الحاج، وإنما هى صدى أوتار الزمان والمكان لموروث إيمانى، جاء بتصور شعبى مغلفًا بصورة تشكيلية اعتبرت بمثابة احتفالية جماعية.

وبحثًا عن تعابير جديدة لموضوعات سبق التعبير عنها وتصويرها تشكيليًا، إلى جانب ذلك البعد عن الإتهام المؤدى بعدم الديمومة والبقاء للفن الشعبى، فإن الفنان التشكيلى الشعبى على قناعة كاملة بأن أدواته قابلة للبحث عن نغمة جديدة يمكن أن تتداخل مع أوتار زمانية ومكانية لتصبح مع الألحان القديمة إضافة، وبعداً مساحيًا له رنين متميز وهارمونيته الواضحة. وإن هذه القناعة فجرت إبداعًا فى



شكل (٥)



شكل (٧)

النص التشكيلى وفى الشكل، وفى اللون، بل، أيضاً، فى الفكرة. ويرى بعض المهتمين بالدراسات التشكيلية الشعبية أن رسم الموضوعات المعلومة للجميع، ورسم الصور المنطبعة في الأذهان، ليس بالضرورة أن يكون نقلاً حرفيًا من مخيلة الجماعة لها. وليس بالضرورة أن تكون تسجيلية فى التعبير عنها بعيدة عن الإضافات والتقنية اللازمة للتفرد الفنى. فقد يؤدى، كما يشيرون، تعدد العمل والإنتاج الفنى للموضوعات ذاتها والتخيلات عنها، إلى تعدد الصور المنبثقة عن رؤية جديدة وبالتالى تأتى على الساحة الفنية صور متباينة ومختلفة عما سبق التعبير عنها. وعندها لايمكن أن تثبت صور التعابير فيها عند حد معين، ويضيفون ضمن إيضاحهم لهذه الجزئية، والسبب فى ذلك يعود إلى حب تناول مثل هذه الموضوعات فى صور متجددة لها صفة الاستقلالية والذاتية، وإلى نزعة المنافسة والإبهار الفنى عند هؤلاء الفنانين الشعبيين والتى تدفعهم إلى الحضور بنصوص جديدة.

هذا الرأى وثقله الموضوعى، نجده واضحًا فى أسلوب المعالجة الفنية للوحة (شكل ٥)، فالفنان فيها صاحب اتساع خيالى كبير، ورؤية مختلفة فى تناول واقع قصة مطروقة ومعلومة عند الكافة. وهو أسلوب اعتمد فيه الفنان على كشف الشئ الأكثر خصوصية فى التصور اللامرئى لصورة الملاك الذى حمل «الكبش» فدية عن الابن، وكأن هذا الملاك طائر أسطورى أتى منكبًا على يد الأب التى حملت سكينه لذبح أعز أبنائه تفسيراً لمنام سبق وأن رآه (وقد فديناه بذبح عظيم).

البناء الفنى المختار فى هذه اللوحة، بنى فى مثلث إيحائى، أضلاعه موحدة، وقمته إلى أعلى. وهذا التكتل الحجومى للعنصرين الأساسيين، كان من الضرورى أن يكون هناك عنصراً ثالثًا خارج هذا التكتل له حرية الحركة عبر فضاء اللوحة ليمثل بذلك مدارات بصرية تمتد عبر مكونات اللوحة لتفسر الموضوع محور البحث التشكيلى، معبرة عن صدق الرواية المصورة لتمثيل الحدث برمته تمثيلاً يفسر التسلسل الموضوعى وسياقه كما ذكر فى الكتاب الكريم. ولعل التعبير النفسى الآمن، والوضعى التشكيلى للابن فى اللوحة كما تخيله الفنان، يبين لحظة امتثال الابن لمشيئة الرحمن امتثالاً مؤمناً بقدره، وهذا ما يعكسه، أيضًا، مصداقية الفن، ودور الفنان فى ذلك جماليًا. وعلى الجانب الآخر من البناء الفنى للوحة نجد الأب يرفع يده اليسرى بعيدة عن الابن ومقتربة من رأس الأب، وكأنه يردد الله أكبر، والتى صاغها الفنان كتابة فى اللوحة، أيضاً، تعظيماً وإجلالاً لموقف وقدر ة الخالق عز وجل. ومن هذا الخلق الفنى تتضح قدرة الفنان على توظيف الواقعية فى الحدث؛ واقعية مخلقة ومغلفة بأسلوب رمزى، وهذا وعى من الفنان بدور الرمز فى تأكيد التصور الذاتى لجوهر النص، واستخلاص المعنى بوصفه أداة مساعدة ومهمة.

إن التنوع والتفرد فى التعبير فى الرسوم الشعبية، ليس بدعة أسلوب، وإنما هو وسيلة من وسائل العمل الفنى، ورغبة من رغبات التعبير عن الذات. وهما بالنسبة إلى الفن والفنان الاتكاء على تجربة الذات والتعامل لإظهار تصورات متجددة. إن هذه البنية السائدة فى العمل الشعبى هى التى تحدد قوانين ما هو متبع، وما هو غير متبع فى النص التشكيلى. وعلى سبيل المثال لا الحصر، من المعلوم أن الرسوم المشخصة والأفعال الدالة عليها عند الرسامين الشعبيين، ليست مجرد رؤية ناقلة لهم، وليست نغمة مقلدة فى أسلوبها لغيرها من الأعمال المشخصة. وإنما هى رسوم ممتدة بين التخييل الواعى، والتصور اللاواعى لها إلى أن تصل فى النهاية إلى رسوم قريبة من أسلوب الفنان، والتى هى أسلوب يكاد يعشقه كل الفنانين الشعبيين وهو فن الرسم الكاريكاتيرى، أو الخطوط المحملةبالطباع، ومحملة، أيضًا، بالتفسيرات المطلوبة حول الشخصيات المرسومة. ولذلك فإن تلك الأعمال قائمة على معايشة الأشخاص والموضوعات المرتبطة بهم، ومتحققة فى الوقت ذاته من الملاحظة الثاقبة لأفعال أصحابها وأدوارهم فى تلك الموضوعات.

الرسامون الشعبيون، عيد يس على، أحمد يوسف، فكرى، وأخرون من قرية سلوه اشتركوا جميعاً فى التعبير عن السامر، وتصوير الفرقة المصاحبة له. كل منهم اختار وضعًا تشكيليًا يراه مناسباً له للتعبير به عن نص جمالى يدور حول العازفين وآلاتهم الموسيقية، وأدوارهم فى حياة المجتمع، وحول حركتهم الجماعية بشكل حجومى متناسق. والأشكال (٦، ٧، ٨) تبين بكل الوضوح هذا الربط الوثيق بين الإحساس الباسم الخاص بالفنانين عند التعبير التشكيلى عن هذا الموضوع، فأثارت خطوطهم الفنية نوعاً من الابتسام، أيضاً، انعكس بالتالى على أسلوب المعالجة الفنية للأشخاص؛ فجاءت قريبة من فن الكاريكاتير. وهذا الأسلوب إنما يلجأ إلى استخدام الاتجاه الواقعى البسيط، والتلخيص الشديد، والتسطيح المتدرج بالزوايا المتنوعة والأداء الحركى للعناصر.

إن اللوحات التشكيلية هذه، بوصفها نصوصاً مرئية تعيش داخل النسق العام الاجتماعى، والثقافى له. فالاهتمام الواضح من الرسامين بالموضوعات الريفية البسيطة، والانتقال بها إلى

تناول جمالى، وتمثيل فنى يعتمد على الألوان وعلى الخطوط الكاشفة لهم، ولما يدور فى وجدان المجتمع حولهم، وحول أشغالهم. فقد التقطوا حياتهم ونظمها الثقافية والاحتفالية واستغلوها باعتبارها مادة تعبير فى نصوص تشكيلية تجمل الحوائط.

ونعود إلى الأعمال الفنية، هل هذه الرسوم المكانية والزمانية، قد أصبحت عالية على المكان والزمان، بما تميزت به من عناصر حيوية، وإضافات واعية، جعلت من وجودها زماناً خاصاً، ومن حضورها مكاناً رحباً. إنها أعمال يتضح منها الانطباع بالحركة والتبادل الحوارى بينها وبين الأفراد المحيطين بهم. إنها أعمال متجاهلة للواقعية الصارمة الباحثة عن الجماليات على حساب الموضوعية، ومتجاهلة للفروق الاجتماعية التى تجعل كثيراً من الأعمال بعيدة عن اجتماعيتها، وكثيراً ما تجعل للأعمال الفنية خصائص تصويرية ترتبط بالبعض دون سائر المجتمع. إنها أعمال تثير حسًا دراميًا أعمق من الزمن وإن كانت تعيش مع الزمان متزامنة مع المكان، أى مكان، لأن موطنها النفس وما تدركه من جمال.

والخلاصة، فثمة بعد عن الأسلوب الشعبى، السابق عرضه فى هذا الموضوع، جعله الفنان أكثر قرباً لذاته، وهو المنظور القائم على التحوير، وعلى التجريد. وأن نتوصل إلى خلاصة أخرى تؤدى إلى أن الفنان بهذا الدافع وقيمته استطاع أن يؤسس للأجيال القادمة بعده اتجاه البحث فى المأثورات الشعبية عن الأصالة وعن ما يعرف الآن بالهوية المكانية.

ومن الرسوم التجريدية الشعبية، فى اللوحة (شكل ٩)، يريد الفنان الشعبى فيها أن تكون التجريدية ذات مساس بكيان فكره عن لعبة «التحطيب»؛ لعبة الاستعراض والبطولة والنزال للرجال. فكان أن فرض سطحًا منظورياً على سطح أملس مستوى. يمكن الاتفاق عليه بأنه محاولة من الفنان لتصميم ما يوحى به بالعمق المادى فى المنظر. وهذا ما أكدته، أيضًا، توترات الألوان فى تحقيق عمق حسى، وفى فرض مناخ من الانطلاق فى فراغ المساحة الكلية للعمل الفنى، وتقدير جمالى للمسافة بين اللاعبين يؤكد قدرة الفنان على الإحساس بالحجوم فى العمل، مغلفًا بصورة من حركات يؤديها اللاعبان، من دفاع وأخرى فى وضع هجومى، وبهذه الطريقة الفنية حقق الفنان وضعًا يوحى باتساع اللوحة ناحية العمق على مسطح مستوى، ومع هذا يظل الجدار المرسم عليه هذه اللوحة مسطحًا مستوياً مزيناً بموضوع من موضوعات اللعب الشعبى، والتى تأخذ مكاناً وجدانياً فى المجتمع المحلى.

واللوحة وإن جاءت بعيدة عن التقنيات المعروفة إلى حد ما من تحريفات، وتكررات، فى الصياغة الشعبية، إلا أن الانطباع المصدر عنها يعطى إحساسًا بالتناغم الحركى بين العنصرين وبين الأداء الحركى، والتمثيل التشكيلى لهما. وجعلتنا نحن، بوصفنا مشاهدين، لها نتحرك معهما فى اتجاهين متقابلين بإشاراتهم الدافعة واللاعبة بالعصا، وأن نكتشف أن الفنان قد اختار وضعاً «الجلوس ركبة ونصف» لكل من اللاعبين، لترد هذه الحركة وهذا الوضع على حركة الأيدى واتجاه العصى، لتفرض شعوراً عاماً باعتبارها مناخًا جمالياً يؤكد فيه الفنان أبجدية الموضوع.

حصار التمثيل الجمالى، وتأليف نص تشكيلى، وحصار التجريدية، والرغبة الملحة بالتحرر من الرسم المشخص والتلوين من أجل تغطية سطوح متنوعة - تحول إلى الرغبة فى أن تكون مع هذا الفنان، الألوان تجريدية، تصورية، لا وعى، تضيف أبعاداً جديدة وكأنها ميثولوجية لونية، ليستخلص الفنان منها مسطحات تكسر حاجز السكون، ولحظة التوقع، إلى عالم فيه غربة واستفهام، إلى عالم شارك المرء فيه بتساؤلاته الخاصة، وتصوراته الذاتية عن هذه الميثولوجية اللونية. والجديد فى هذا أن تكون الألوان بعناصرها الساخنة والباردة، والصارخة والهادئة، أداة تعبير من الفنان، وعنصر تنفيس عن رؤية ذاتية إلى أبعد حد، وأن تكون، أيضًا، حرة والفنان حر إضافة إلى ذلك.

بهذا الأسلوب الصارخ خرج الفنان الشعبى فى اللوحة (شكل ١٠)، وجعل اللون يزيد من رهافة الصورة، ويعزز الشعور بالتأمل، ويكرس النواحى الانطباعية مع تنوعات الألوان ومساحاتها الدالة عليها وعلى انتشارها على المسطح. التوازن غير المقصور من الفنان بين تجريدية الألوان وبين واقعية الإشارة فى اللون، كان الاهتمام الأول له بحثًا عن عناصر جديدة كاشفة قادرة على تقصى المعانى المتداخلة، وبحثاً تقنياً يتكثف كله فى إطار جديد من التعبير الفنى، ويبدو فى نص تشكيلى غير مشابه.

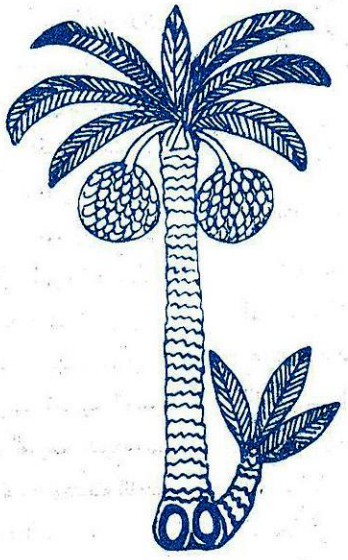
اللوحة فى عالمها المادى، تقترب إلى حد كبير من الأساليب التجريدية العالمية، بكل ما فيها من تقنيات معاصرة، حرفية إبداعية، وتلخيص جمالى، لأن الفنان حين تصور اللوحة فى الذهن أثناء القيام بتنفيذها مباشرة، زاوج بين تقنية متقدمة جاءت حصيلة ثقافة متداخلة من خارج حدود معرفته السابقة، وبين قدرته الفنية الدارجة فى توظيف الألوان. اللوحة فى طبيعتها، قيمة المحاولة الأولى لرسم أبعاد متداخلة

حسية على مسطح أملس. وهى قيمة من الناحية البنائية تؤكد أن الفنان الشعبى، فى تدرجات الوعى، وطبقات اللاوعى يضع لبنات لمفردات تشكيلية من جزئيات التصرف التلقائى أثناء العمل ومراحله. ومع هذا التصرف الذى يجعل من العمل الفنى مرحلة متقدمة عن غيرها من الأعمال الفنية الشعبية، فإن الفعل الجمالى يتجدد بتجديد شأنية الزمان ثقافياً ومعرفياً، وهذه الشأنية فى تداخلها على ما هو راسخ من قبل، هى بلا انحياز لها، إضافة على الفكرة، وحافظة قوية على الانفعال المتجدد، وهى، أيضاً، محصلة عطاء الزمان الذى يتحور فى مكان البيئة، ليفرض خصوصية إبداعية وظواهر جمالية اجتماعية.

العلاقة الإبداعية، والأشكال الأخرى من التعابير الفنية المرتبطة بالمشاركات الاجتماعية ومناسباتها المختلفة، علاقة يتولد عنها تكوينات تشكيلية فى إطار من التصورات الشكلية السائدة فى حياة الفنانين وأفراد مجتمعهم. وخلاصة ذلك أن تكون هذه التكوينات من الناحية التعبيرية معبرة عن مضمون المناسبة بطريق غير مباشر، وأن تكون العناصر الجمالية مقياساً للأبعاد الإنسانية المشاركة فيها، وعلى أن يتم ذلك فى توافق حسى، وفى غاية تجريدية تتوافق بدورها مع حضورها الاجتماعى على ساحة المشاهدة.

إن اتكاء الفنان الشعبى على هذا الفهم العملى، تمثل فى هذه اللوحة من لوحات المناسبة الاجتماعية، وهى سجادة الفرح. وهذه الوسيلة من التعبير الفنى اشتهرت بها مدينة الإسكندرية، وفى أحيائها القديمة التقليدية، مثل منطقة السيالة بها. قام الفنان (شكل ١١) باستخلاص الكيان المادى الفاعل فى حياة السكندريين، والذى تمثل فى نوعية أشغالهم فى البحر وارتباطهم به ارتباطاً عضوياً. ومثله فى سمكة مرسمة ومشكلة بخامة مصبغة بألوان متعددة على أرض الزفة الإسكندرانى. ذلك الفعل برهن على أن كثيراً من الأشغال الحياتية، وآثارها الموروثة على الفنانين الشعبيين، تكون ذات أثراً ومادة استلهام، ودافعة إلى الانفعال بها مباشرة فى تأكيد تصور تشكيلى مكانى، يعبر به إلى الموضع الزمانى باحتياجاته من التعبير الفنى. ومن الناحية الأخرى من المعانى الوظيفية لهذا العمل فإن العمل باعتباره لوحة جمالية «وقتية تنتهى بانتهاء المناسبة الاحتفالية»، تتفق مع السياق الفنى الشعبى الذى رمى إلى اعتبار أن الخبرة الفنية تنمو من خلال إلتقاط الفنان لتجاربه من مساحة الزمن نفسه، وتطبق نواتجها فى حيز المكان المؤثر باحتياجاته، لا من مجرد أداء بلا خصوصية عملية، حيث يكون العمل الفنى ملزماً لتوصيل الغاية من وجوده بوصفه مشاركاً فاعلاً فى المناسبات.

وفى دراسة تالية سوف نتناول العلاقة بين الفن الشعبى بتشكيلاته المتنوعة مع إبداع بعض الفنانين المصورين المرموقين فى حركة الفن التشكيلى المصرى المعاصر.



الفنان على متولى والتشكيل بالمعادن

د. مصطفى عبد الرحيم

ولد الفنان المصمم على متولى معلى عمران بحى الموسكى، قسم الجمالية بقاهرة المعز لدين الله الفاطمى فى الثانى عشر من أكتوبر عام ١٩٢٢ بجمهورية مصر العربية؛ حيث نشأ وترعرع فى عبق بيئة شعبية دينية وفى إحدى الأسر العريقة الضاربة بجذورها، التى تنحدر إلى صعيد مصر، وبالتحديد محافظة الوادى الجديد، وكان فناننا هو الابن السادس لثمانية أشقاء نشأوا وترعرعوا فى مصر وسط مناخ اجتماعى تسوده الألفة والمحبة والتواد والتراحم والتعاون والإيثار وحب الكرم والتضحية بالغالى والرخيص والانتماء وحب الوطن.

كان لتجواله طفلاً ناعم الأظافر جيئة وذهابًا، صباحًا ومساءً، ليلاً ونهارًا، بحى خان الخليلى - قلعة الفن الشعبى والتقليدى وحرفه - أثرًا بالغًا رغم صغر سنه وطفولته؛ فترسخ عنده، منذ الصغر، حب العمل والجدية فى مناخ يعمل كالخلية. كانت عيناه ترى حركة التجار والصناع فى الأزقة، والحرفيين فى حوانيتهم، والمعلمين فى ورشهم، على اختلاف تخصصاتهم، يبدعون ويسوقون فى فروع الفن الشعبى المختلفة؛ حيث كانت هذه الرقعة المحددة، نسبيًا، تمثل مدرسة شاملة أوكلية صغيرة لكل الحرف، وتحوى مدينة للصناعات الصغيرة الضاربة بأصولها إلى الحضارات المصرية القديمة وغيرها. وسط هذا الجو الملئ بالحركة والحيوية تفتحت عيناه واستجابت حواسه وجوارحه لحب وعشق هذه الفنون النفعية التى كان يؤديها من يكبره سنًا أو أشد منه فى دور الفتوة أو من يدير هذه الورش من المعلمين ومشايخ الحرف آن ذاك، كان ذلك قبل أن تطأ قدماه المدرسة الإلزامية.

كانت رحلته، يومياً، من منزله وسط عبق هذا الإرث الحضارى سبباً فى أن تعرف على الكثير من جيرانه الممارسين للمهن، وكانوا يعرفونه معرفه شخصية، لأنه واحد منهم ومن جيرانهم؛ فكان، أحياناً، يقف مركزاً النظر على هؤلاء الصناع ليرى كيف كانت هذه القطعة فى أول الصباح الباكر منذ بدايتها وكيف بدت منتهية فى المساء أوكادت أن تنتهى. وكان هؤلاء الصناع على درجة من الفراسة والأخلاق تجذب إليهم كل من يحبهم ويعجب بفنهم؛ لأن ذلك يعود عليهم بالنفع سواء أكان قريباً أو غريباً عنهم. كانت رحلته اليومية بمثابة رحلة علمية استطلاعية وفنية وترفيهية وأسرية أيضاً، حيث أصبح ابناً لهؤلاء المبدعين، أو كانوا هم يرونه كذلك. ولم يعرف أن القدر كان يجهزه لأن يكون رائداً لهؤلاء الصفوة من العمال والحرفيين وترجماناً لهم وعلماً لأحد تخصصاتهم التراثية الأصيلة.

وكان لتعلقه الكبير بأبيه وعلاقته القوية به الأثر الشديد فى تكوين شخصيته؛ فاعتاد الاعتماد على النفس والصلابة وحب العمل منذ الصغر، وخاصة العمل الحرفى اليدوى؛ حيث امتهن والده مهنة النجارة التى أحبها فناننا حباً كبيراً وتعلق بها أشد التعلق خاصة عندما فقد والده فى سن مبكرة.

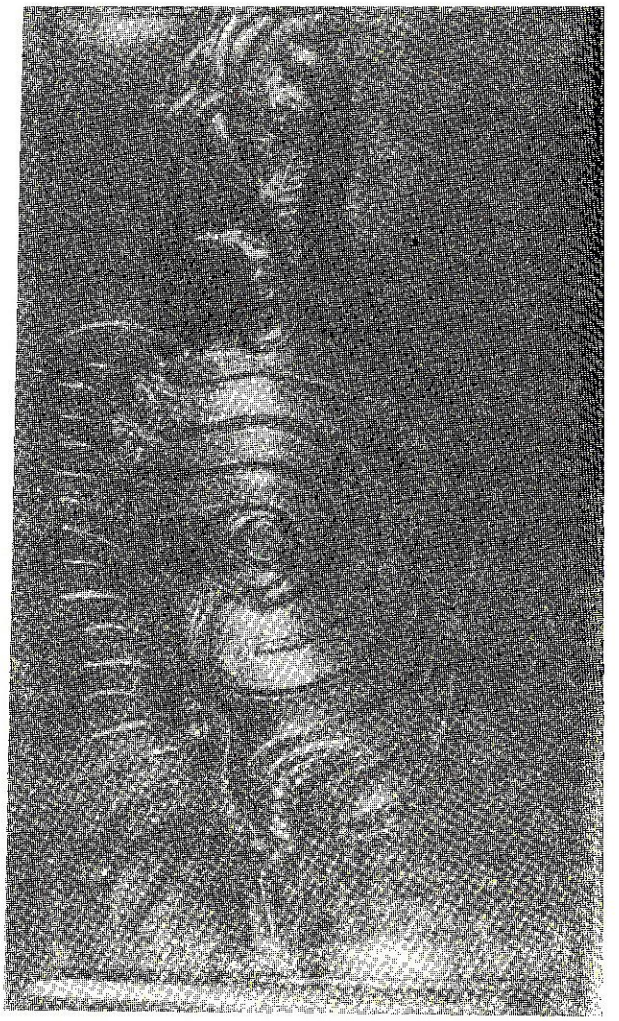
ومع بداية دخوله التعليم الأساسى - الإلزامى - فى مدرسة محمد على الخيرية كانت يده مشهود لها بين زملائه فى حصص الرسم النظرى وكذلك أستاذه الذى كان يشيد بتعبيره ويشجعه، فوجد بذلك، هذا الصغير، كل منظومة التعليم المتكاملة والمقومات العلمية التى تدفعه وتشجعه على المواصلة والممارسة فى العديد من المهن التى عشقها أو أحبها ولكنه لم يستطع أن يتقن كل التخصصات؛ فاختار لنفسه تخصصين وثيقى الصلة ببعضهما: فنى الحديد الزخرفى والمعادن.

وكانت والدته تشجعه كى ينقل خبرة تعليمه إلى جيرانه وهذا الذى تنادى به الدولة، الآن، من محو أمية الشعب.

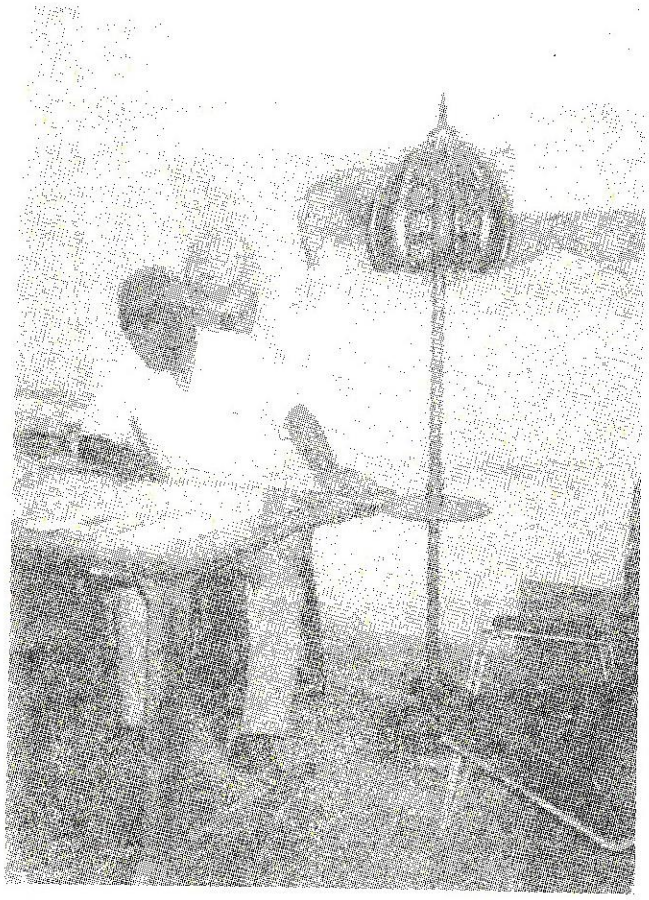
ولم يتدخل والده فى الإسقاط عليه أو توجيهه إلى اتجاه محدد، ولكنه ترك الابن يختار؛ فاختار أن يستكمل تعليمه فى مدرسة الصناعات الزخرفية اتجاهاً وتخصصاً، عن حب لا عن ظروف، ليضع قدميه على بداية التوجه الفنى من خلال الدراسة العلمية الأكاديمية. درس فى السنة الأولى دراسة عامة، ثم تخصص بعد ذلك فى الحديد الزخرفى والمعادن. وكانت المدرسة تطبق نظام اليوم الكامل؛ حيث تبدأ الدراسة من الثامنة صباحاً حتى الرابعة والنصف مساءً فترة واحدة، يمضى ثلاثة أيام فى الورشة الملحقة بالمدرسة، والثلاثة الأخرى يدرس مواداً تخصصية كالتكنولوجيا والرسم الصناعى وبعض المواد الثقافية والعلمية بالإضافة إلى الأنشطة، وبهذا، كان الأسبوع مقسماً إلى نصفين:الأول يمثل الجانب التطبيق، والثانى يمثل الجانب النظرى وبعض الأنشطة المصاحبة. وفى هذه الأثناء كان يذهب، ميدانياً، ليمارس ويطبق ما تعلمه فى المدرسة، نظرياً وعملياً، إلى الورش التى كان قد كون معها صداقات من قبل. وبعد أن كان طفلاً يقف مشاهداً، وبعد أن اشتد ساعده وأصبح فى دور الفتوة وقف مشاركاً بفنه وصناعته التى تعلمها؛ فطبق كل ما تعلمه أو يزيد متميزاً عن أقرانه بالكثير من الحلول والدقة والسرعة وإبداء الرأى. وعاد ذلك على هذا الفتى بأجر وفير أعفى بعد ذلك أسرته من الإنفاق عليه طيلة فترة التعليم الثانوى.

وإن كانت الدولة تقوم، الآن، بمحاولة جادة فى تطوير التعليم الصناعى تحت اسم «مشروع مبارك كول» إلا أن هذا كان مطبقاً فى الأربعينيات والخمسينيات، وإن لم يتناوله أحد من علماء المناهج والتربية بالتقنين والتحليل وإلقاء الضوء عليه؛ حيث نرى الفنان على متولى قد درس دراسة نظرية مع تجريب، ثم دراسة عملية مع تطبيق، ثم دراسة ميدانية مع إنتاج، ولا يزيد مشروع مبارك كول عن هذه المحاور الثلاثة فى ست نقاط.

دخل على متولى، الذى أنهى تعليمه بمدرسة الصناعات الزخرفية، مدرسة الفنون التطبيقية العليا بعد حصوله على مجموع كبير، وكان ترتيبه متقدماً، مما أعفاه من دفع المصروفات والرسوم المقررة وكان قد حدد تخصصه منذ المرحلة الثانوية؛ فتخصص فى قسم الحديد الزخرفى والمعادن؛ حيث كان الاثنان يدرسان معاً. وفى أثناء فترة وجوده فى مدرسة الفنون التطبيقية العليا لاحظ أساتذته تفوقه فأسندوا إليه بعض الأعمال الخاصة، وكان له بذلك شرف المساهمة مع أساتذته فى الكثير من الأعمال، كما كانت علاقته قوية بميدان العمل. وتميزت دراسته فى الكلية عن التعليم الثانوى بالاعتماد على جمع المعلومات وإضافة ما يمكن إضافته إلى التراث وتحديد القيم الوظيفية والاستخدامية للمنتجات والانفتاح على خطوط الإنتاج فى المجتمع؛ لأن الفنان التطبيقى لا يعمل بعزلة عن المجتمع؛ بل يعمل ويشكل وينتج ما يحتاجه الناس وما ينفع الناس. هذه الأشياء من أهم ما استوعبه الفنان على متولى آنذاك؛ لذلك خرج مع زملائه إلى المجتمع حاملين هذه الرسالة. وبعد حصوله على دبلوم الفنون التطبيقية قسم الحديد والمعادن سنة ١٩٤٧ بتقدير ممتاز نال مكافأة وتقدير الملك فاروق، ملك مصر آنذاك.



شكل (٣)



الفنان علي متولي داخل مرسمه ، وفي الخلف اسكتشات لبعض أعماله



شكل (٤)

ولم يتوقف الفنان عند هذا القدر من التعليم؛ فالتحق بكلية التربية الفنية؛ حيث حصل على مؤهل تربوى سنة ١٩٥٥. وبهذا جمع بين المادة العلمية وطريقة التدريس مما أفاده فى كيفية إلقاء الدرس والتعامل مع الناس. وعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية، عام وصناعى، كما اشترك فى تخطيط وتطوير العديد من المناهج الدراسية بالتعليم العام فى مرحلتى الإعدادى والثانوى، وكذالك الكليات الفنية خلال عمله بالتربية والتعليم والوزارة المركزية.

كما شارك فى تدريب موجهى التربية على طرق تدريس فن تشكيل المعادن، وفى تخطيط مناهج الدراسات العملية بالتعليم العام والمعاهد الأزهرية.

كما قام بتدريس مادة المعادن بمعهد التربية للمعلمين بالكويت؛ وأسهم فى تطوير مناهج التربية الفنية بها.

وقام بتدريس مادة المعادن بكلية التربية الفنية بالزمالك، وأخيراً، بكلية التربية النوعية بالعباسية التى أنهى فيها مشوار حياته العلمى.

وإلى جانب نشاطه الأكاديمى، كان هناك نشاطه الفنى المتميز؛ حيث قام بتصميم وتنفيذ العديد من الأعمال الفنية فى مجال الحديد المطروق «فيرفورچيه» لكبار محلات الأثاث والشركات المتخصصة فى هذا المجال. كما قام بتصميم وتنفيذ بعض الأعمال فى قصر عابدين وقصر الظاهر وحلمية پالاس وقصر لطفى السباهى بك وقصر البدراوى عاشور وغيرها، إضافة إلى الكثير من البيوت الراقية وأعمال الديكور للعديد من المحلات التجارية.

كما قام بتصميم وتنفيذ أعمال النحاس فى كل من مسجد أبناء أنطونيوس باسيلى بالورديان بالإسكندرية، ومسجد الشيخ أبى خليل بالزقازيق، والمسجد الإسلامى بواشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية، ومسجد قبة الصخرة الجديدة، ومسجد سيدى جابر بالإسكندرية وغيرها.

- قام بإعداد معرض التخطيط القومى لخطة التنمية ١٩٦٥.

- شارك فى تنفيذ بعض الأعمال الفنية فى فندق النيل هيلتون.

- قام بتنفيذ شعار محافظة سوهاج؛ نحاس مطروق ومينا ١٩٨٨.

- قام بتنفيذ شعار مدينة أخميم ١٩٩٢.

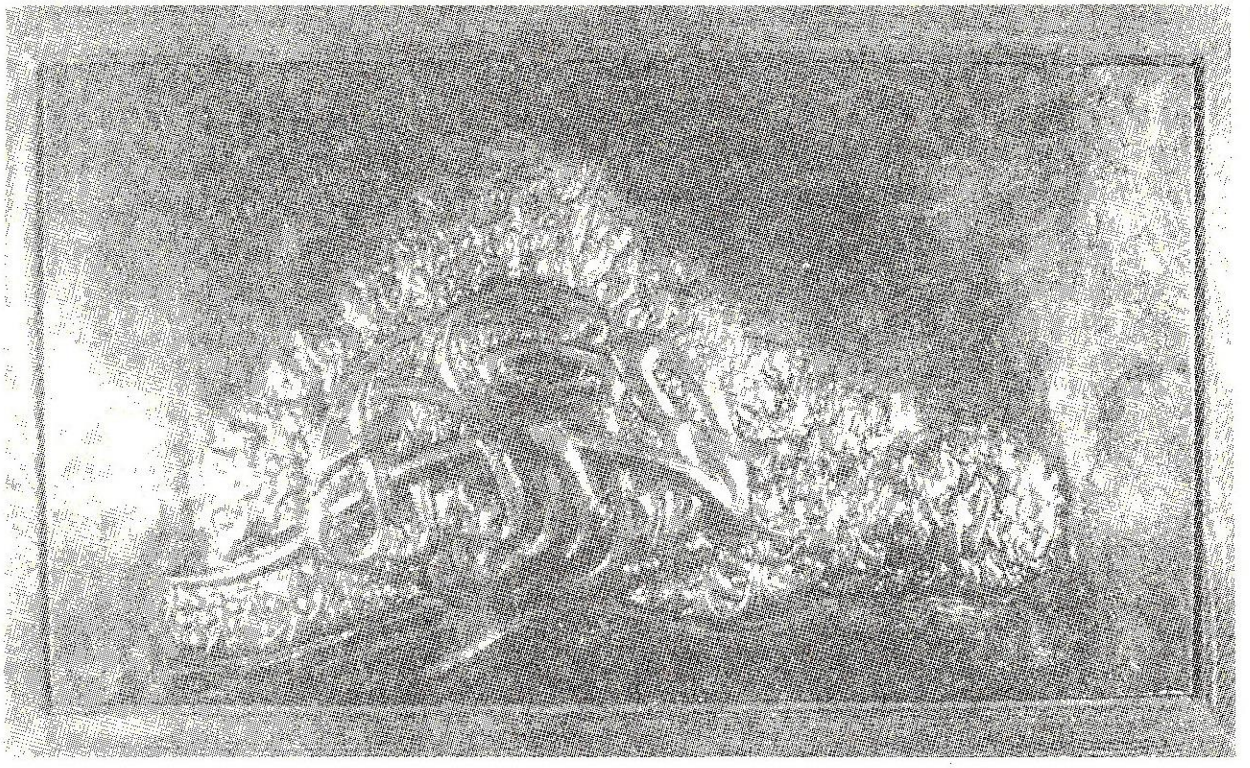
- كما شارك فى الكثير من المعارض منها:

- معرض العطاء بمجمع الفنون ١٩٩٢.
- معرض إفريقيا فى الفن المصرى على هامش مؤتمر القمة الإفريقية ١٩٩٣.
- معرض جماعة الفن والمجتمع فى المعادى ١٩٩٣.
- معرض خاص «أنغام معدنية» لكلية الفنون التطبيقية ١٩٩٤.

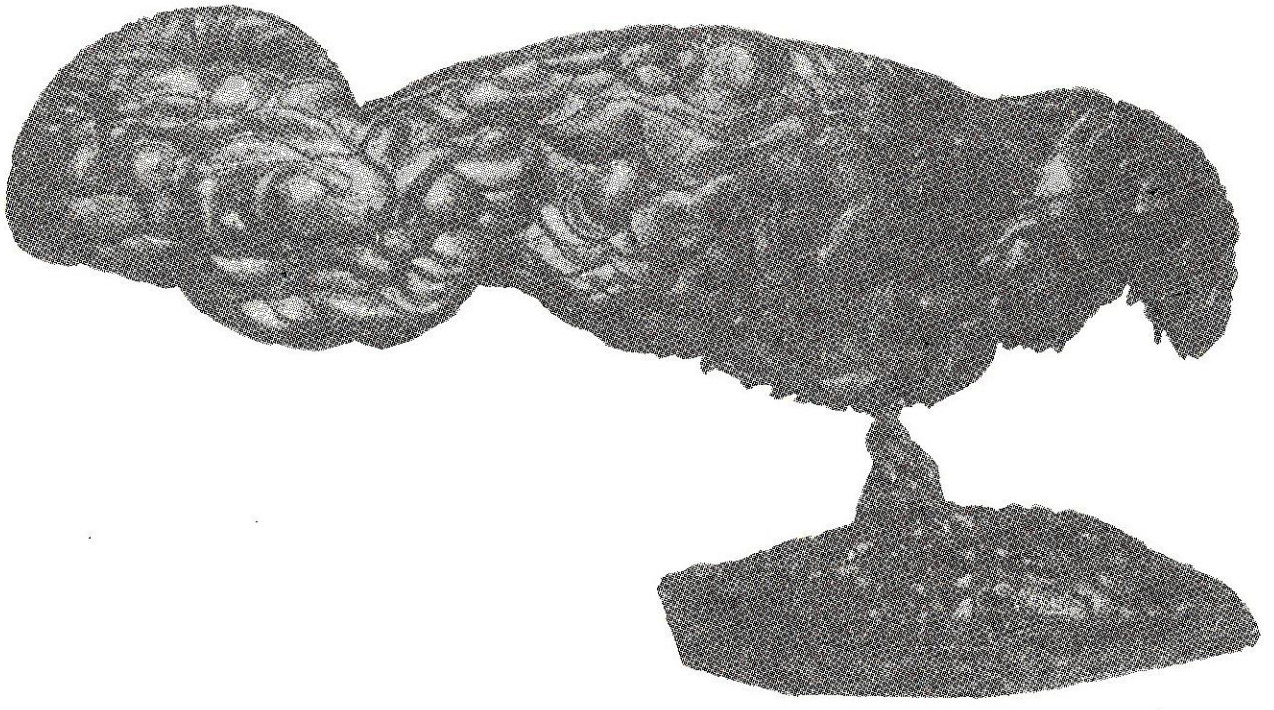
وخلال مشواره الفنى درب العديد من الكوادر على تقنيات العمل الصحيحة فى مجال الحديد والمعادن، مازال بعضهم يقود حركة الفن التطبيقى.

أسلوب الفنان الدكتور على متولى

كان للفنان مدرسة متميزة خاصة به لا يقلد فيها إنساناً، ولكنه يرتشف من جميع المدارس والاتجاهات والأساليب القديمة والحديثة ويعصرها ويمتص رحيقها؛ فيخرج لنا عملاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل، ولم تعهد عين إنسان رؤية سابقة له. وعشقه لهذا المعدن جعله ينوع فى الأساليب التقنية التشكيلية، ولعل أبرزها ارتباط هذه التشكيلات بالتراث الحضارى المصرى والإسلامى على وجه التحديد. وهو وإن كان قد أخذ من الخط العربى ووحدات الزخرفة العربية الورقية والهندسية بصورة تكاد تكون مباشرة، إلا أنه حول الخطوط والزخارف والكلمات إلى لوحات؛ هذه اللوحات ليست مستنسخة أو مجترة من التراث كما يقولون، فعملية التطوير عنده مرت بمراحل كثيرة؛ هذه المراحل بدأت منذ تسجيله الفكرة على الورق، وغالبًا ما تكون هذه اللحظات الإبداعية فى جو هادئ ساكن أقرب إلى الخلوة بعيداً عن الناس، فيمسك بقلمه ويحاول أن يستجمع هذه الإرهاصات والإلهامات والخلجات، ثم يطورها ويعدلها ويحسنها ويجددها إلى أن يستقر على شكل محدد وكأنه فى حالة بحث علمى وفنى. هذه الرحلة كلها تتم على الورق وبخامة القلم الرصاص أو الفحم أو كليهما. وهذا يدل على أن الفنان المصمم على متولى إن لم يكن يجيد عمليات الرسم ويستطيع أن يعبر عن أفكاره من خلال المفردات، فإن ذلك لم يكن ليؤدى النتيجة المرجوة. لهذا كان من أهم ما تعلمه فى المؤسسات الأكاديمية دراسة العناصر المختلفة؛ حيث كون حصيلة تعينه على تصميم الملامح الأساسية لأية فكرة من خلال رصيده من الدراسات السابقة. وتجب الإشارة إلى أن ما صممه ورسمه الفنان على متولى من أشكال بالقلم الرصاص والحبر والفحم، هى فى حد ذاتها أعمال فنية، بغض النظر عن التصميمات التى رسمت من أجلها، لأنها تحمل مقومات العمل الفنى بكامل عناصره.



شکل (۹)



شکل (۱۰)

وهنا، نشير إلى أن الفنان كان رساماً متميزاً إلى جانب أنه فنان وفارس من فرسان فن المعادن والمينا والحديد.

وبعد استقراره على شكل واحد فقط يبدأ فى تحضير مرحلة التنفيذ؛ حيث يتخير المعدن النحاس سواء كان من النحاس الأحمر أو الأصفر، لأن اللون جزء لا يتجزأ من عملية التشكيل، ثم يختار سمك المعدن لأن ذلك يفيد فى عملية التشكيل وتحمل المعدن للطرقات والضربات المختلفة بالأدوات التى كان يستخدمها؛ فحسابه واختياره للسمك يكون وفق تقنية هوقد مارسها.

ثم يقوم «بتخمير المعدن»، أى إدخاله فى درجة حرارة عالية حتى يكون سلساً فى عملية الطرق، حيث إن المعدن إذا لم يدخل فى هذه الدرجة يصبح صعب التشكيل، وهذا عرف سائد ضمن أصول التقنية لفن المعادن.

ثم يصور هذا العمل ويلصقه على شريحة المعدن، ويرسم بقلم معدنى، فيحفر هذا الرسم فى خطوط واضحة لا تزول ويتبعها بعد ذلك بالمعالجات الفنية؛ وحيث إن هذه النقطة لاتتم فى يوم واحد وحتى تكون فى مأمن من زوال الخطوط، كانت هذه الطريقة التى لابد منها؛ ثم يقوم بإحضار العديد من الأدوات والأجن والمطارق ويتعامل مع هذا الرسم بإظهار المستويات المختلفة مع عدم إجهاد المعدن. ومع خبرته، فقد تعود الطرق والتشكيل دون النظر إلى المطرقة وهى تطرق على الأداة وهنا، لابد أن نشير إلى أن هذه المرحلة من التشكيل تدخل فيها حاسة السمع بصفة أساسية؛ حيث تميز الأذن أثر كل طرقة وطرقة، والنغمة التى تحدثها، سواء أكانت الطرقة قوية عميقة شديدة الصوت، أو ضعيفة سطحية العمق رفيعة، وكذلك التزامن ما بين الطرقات التى تمثل الإيقاع فكل طرقة وطرقة بينهما زمن يقال عليه الإيقاع ـ والإيقاع؛ تنظيم فواصل ـ يستطيع أن يحس ويعرف ويتحقق أين يضرب بالمطرقة بيده، وأسفل هذا العمل يكون قد وضع خامة طيعة من الرصاص أو من الأسفلت بحيث تمتص الطرقات وتساعد على التشكيل، وكذلك تمتص حدة الصوت فلا تكون مزعجة.

وكما أن معدن النحاس ليس سهل التشكيل، فعندما يمسك الفنان المطرقة والأجن والأداة وباقى الأدوات الخاصة بالتشكيل، وحينما يطرق طرقة واحدة فإن لهذه الطرقة معنى؛ هذا المعنى هو لغة عند الفنان، فكما أن أى صاحب مهنة له علاقة بالأصوات التى تخرجها أدوات التشكيل سواء أكان نجاراً أو حداداً أو غير ذلك، فإن طرقة المعدن عند هذا الفنان لها مردود ولها رد فعل يرتد بذبذبات إلى صدر هذا الفنان، فيحاول مرة ثانية أن يطرق ويطرق. هذه الطرقات وإن بدت توتر الأعصاب، إلا أنها أجمل ما يسمعه هذا العاشق الفنان لأنها ستنتج، فى النهاية، ما يجيش فى نفسه ومايجيش بخواطره، فهذه الطرقات موسيقى حالمة يرى نتاجها الفورى والحالى على المعدن، فإن لم يكن المعدن معالجًا، أو أخطأ الضربة، فإن الأذن، فى هذه الحالة، تدخل مع الفنان بوصفها مؤشراً، إلى جانب عينيه، وتريد أن تقول له إن هناك صواباً أو هناك خطأ. والكثير حينما يتحدث عن المعدن ينسى صدى المعدن وطرقات المعدن وعمق هذه الأصوات الجملية الناتجة عن هذا العمل، وربما لو سجلنا هذه الطرقات وعددها، عاليها وواطيها، فمن الممكن أن تكون أيضًا موضوعًا جماليًا لفنان موسيقى يريد أن يخرج من هذا العمل عملاً آخر.

العناصر التراثية التى استخدمها الفنان

استخدم الفنان عناصر ووحدات زخرفية وطبيعية على صلة وثيقة بالحضارة المصرية والإسلامية والشعبية، ولكن هذه العناصر صاغها صياغة جديدة فى وظيفة جديدة. ولعل واحدة من هذه العناصر الأسماك، التى عرفها المصريون القدماء ثم القبط ثم العرب وما زالت عنصراً حضارياً وشعبياً يفاد منه عبر هذه الرحلة من الزمان. واستخدام الفنان على متولى لهذه العناصر كان متميزاً؛ حيث وضعه فى شكل هندسى، وهو المثمن، وفى أوضاع مختلفة لكى يعبر عن الحركة الدائمة والدائبة التى لا يكل السمك منها فى المياه؛ فالسمكة هى رمز للخير عند المصريين القدماء، لأنها لم تكن موجودة من قبل فى بيئتهم، وبفتح مصر ودخول العرب فيها بدأوا يصورون ويسجلون العناصر البيئية المحلية من خلال وجهة نظر الفن الإسلامى، وهذا ما ينطبق على كل البلاد التى فتحها العرب.

وأفاد الفنان من ثلاثة: جسم السمكة ومرونتها وطواعيتها داخل الشكل الهندسى؛ فبدت وكأنها تجرى وراء بعضها، يحكمها شكل خارجى، على صلة وثيقة بالتوريق العربى وما يسمى بفن «التوشيح» أو «التوشيح» ثم أفاد من الفقاقيع الهوائية التى تخرج من خياشيم هذه الأسماك فى معالجات زخرفية ترتبط بالعنصر الأساسى، وهنا نرى أن ارتباط الموضوع بالمضمون والشكل، فى آن واحد، ميز معالجات الفنان للأسماك، والحلول التشكيلية لمستويات هذا العنصر بطريقة لم تعهدها العين من قبل. وهو من القلة القليلة التى تعاملت مع هذا العنصر التراثى والشعبى باعتباره نحاتاً يجسم أبعاده الثلاثة وينتقل من مستوى إلى مستوى انتقالاً حسيساً خفيفًا

غير متباين، يتناسب مع رقة هذه العناصر وخطوطها الانسيابية. ولم يقتصر على عنصر واحد؛ بل نراه يستخدم الأسماك الصغيرة والكبيرة، تارة يخرج من أفواهها التوريق، وتارة يكون فى زعانفها أوذيلها مع صغارها من الأسماك الأخرى، ويندر فى الفنون الشعبية من يتناول هذه العناصر بأبعادها الثلاثة، لذلك فهو واحد ممن يتعاملون مع عناصر الفن الشعبى بخامة النحاس وبمستويات ثلاثة.

ومن أبرز أعماله لهذا العنصر لوحتان: إحداهما استطاع أن يفرغ أرضية العناصر ثم يضع من خلف المعدن زجاجاً شفافاً من اللون الأزرق هو بمثابة البيئة والمناخ الذى يعيش فيه هذا السمك شكل(١)، وهنا أيضاً نرى أن الفنان لم يقف جامداً عند استخدامه لخامة النحاس، بل زاوج فى هذا العمل، بل فى كثير من الأعمال، بين خامة الزجاج والنحاس والحديد والخشب، وهذا ما يعكس عصارة فكر، بكيفية لا يندرج معها تصنيف هذا الفنان تحت فن المعادن فحسب.

ومن الأمثلة الأخرى التى تؤكد ذلك لوحة جدارية يمكن أن تعل قعلى الجدار. فيها، أيضاً، عنصر الأسماك فى ثلاث مساحات: الأصفر والأحمر والأزرق مستغلاً بذلك الفراغات ما بين الأشكال. وقد استخدم الفنان هذا المعلق ومن خلفه الإضاءة، فبدا لوحة مصورة بالزجاج والدرجات اللونية مع مستويات المعدن المختلفة باعتباره نحتاً؛ يحدها من الخارج منظومة للأشكال الهندسية تبدو كأنها بالحديد ذى اللون الأسود. وهنا يظهر أن الفنان يستخدمها بوصفها معلقاً جدارياً يستخدم فيه الإضاءة الصناعية، ويمكن، أيضاً، أن يوضع فى فتحة معمارية إذا ما توفر عنصر الضوء، فيها؛ فهو يشكل بالضوء كما يشكل اللون، كما يشكل بالمستويات الثلاثة فى خامة النحاس. شكل(٢) يوضح ذلك.

ومن العناصر التى استخدمها، أيضاً، الفنان بصورة واضحة: الكتابات؛ والكتابة هى عنصر اتصالى يترجم به الإنسان ما يجيش فى نفسه؛ لهذا، فإن الكلمة، أحياناً، عنده تكون عنصراً مشكلاً فى حد ذاتها أو مع غيرها من العناصر الزخرفية المختلفة، وله فى هذا جماليات، وفى ذلك جماليات أخرى. واستخدامه للكتابات لا يخضع لقاعدة من القواعد، كخط الثلث أو النسخ مثلاً؛ بل استخلص تشكيلاً جمالياً خاصاً به من خلال ما ترسخت عيناه وفقاً لما شاهده فى العمارة العربية الإسلامية، وتمتاز كتاباته بالسلاسة والطواعية والمرونة، تارة يبدو فيها تأثير الخط المغربى،، وتارة أخرى نرى الخط الريحانى، وتارة أخرى نرى خط الثلث. ولقد حاول إيجاد العلاقة ما بين الفراغات، وإيجاد تشكيل جمالى ينشأ بين الحروف وبعضها، وبين الكلمات وبعضها، يستخدم النقط والإعجام، لا لكى تقرأ الكتابة، ولكن باعتبار ذلك تشكيلاً جمالياً فى الفراغات بين الحروف وفقاً لشكل المساحة؛ فنرى العبارة الواحدة مرة على دائرة، وهى العبارة نفسها على مربع أو مستطيل أو قطع ناقص وغيره من الأشكال مما يبين الطلاقة عنده فى تكييف الجملة الواحدة على مساحات مختلفة. وتعنى الطلاقة، عند علماء النفس، القدرة على عمل أكبر قدر من الأفكار حول نقطة واحدة، وهذا ما نراه فى لفظ الجلالة؛ حيث قام بعمل العديد من التشكيلات الجمالية بخامة النحاس ليجيب عن موضوع الطاقة وعلاقته بالإبداع عند الفنان؛ فليس هناك شكل مستنسخ من شكل أو مستخرج منه؛ بل كل هذه الأشكال، والتى تقارب الخمسين، تختلف عن بعضها فى الحجم والمعالجة والمساحة والمستويات والأساليب التقنية كما هو واضح فى شكلى(٣، ٤).

والعناصر الخطية والكلمات التى استخدمها ينتقيها مناسبة للمضمون أو للموضوع، فاستخدم على سبيل المثال «وجعلنا من الماء كل شئ حى» مع العناصر البحرية كالأسماك، ثم استخدم «طيراً أبابيل» مع الطائر الضخم الذى يترجم قصة أصحاب الفيل، واستخدم، أيضاً، «لبيك اللهم لبيك» فى موضوع الحاج عرفه، كما استخدم «فمن شهد منكم الشهر فليصمه» مع الأهلة التى تظهر فى السماء فى شهر رمضان المعظم.

ومن العناصر التراثية، أيضاً، التى استخدمها الأهلة، والتى تميز البيئة العربية والمصرية الإسلامية؛ حيث صفاء السماء وسكون الليل وظهور النجوم المتألقة كاللآلئ مع الهلال الذى يتحرك وضعه، فتارة نرى فتحته إلى أعلى أو إلى اليمين أو إلى اليسار وتارة يختلف شكله ليقترب من الاستدارة؛ كل هذه الأشكال استخدمها من عبق البيئة الإسلامية فى كثير من اللوحات، شكل(٥).

والعناصر التراثية عنده لا تنتهى، لكننا نختتمها بعنصر شهير وواضح وهو الشجرة؛ حيث تعنى الشجرة أنها ضاربة بذورها تحت الأرض ولها ساق فوق الأرض وبها فروع وأوراق ثم ثمار، واستخدم الفنان هذا العنصر فى لوحة سماها الأمومة؛ فالأمومة، شكل(٦)، لا تبنى على فراغ لأن من لا ماضٍ له لا حاضر له؛ فالأمومة لها أصول، تماماً، كالجذور التى تحت الأرض، لا تراها أعيننا كذلك أجدادنا وأجداد أجدادنا؛ نحن نتاجهم ولم نرهم، والساق عنده تمثل الإنسان الحاضر الحى الذى يتفاعل مع حركة الحياة، ثم إن هذا

الإنسان وهو يعيد حركة الحياة تخرج من أذرعه، أى من فروعه الكثيرة من الفروع الأصغر؛ حيث إن اليد فى الإنسان تتمثل فيها القدرة التى تترجم الخلق والإبداع الناتج عن تصور وخيال الفنان فتبدو هذه الشجرة التى عبر عنها بالأسرة بوصفها منظومة من منظومات الحياة؛ بل هى الحياة كلها إذا اعتبرنا أن الإنسان هو محور حركة هذا الكون. وللشجرة عنده مدلول يمثل آل البيت الأكرمين ومن يتناسل منهم لذلك ترجم الفاطميون، فى معظم أعمالهم، العناصر النباتية المستمرة التى تجرى وراء بعضها استناداً إلى سلسلة آل البيت الأكرمين والذين عرفوا بحبهم الشديد لآل البيت؛ فالفنان على متولى يحاول إيجاد العلاقة بين هذا المضمون؛ بين الأسرة الضاربة بجذورها إلى عمق هذا الشعب المصرى، كما أنه هو ذاته ضارباً بجذوره إلى أسرة من الأسر العريقة .

وفى نهاية المطاف الاستلهامى لوحدات التراث يكاد يكون قد استقر على التشكيل بعنصر الطائر؛ وعنصر الطائر وإن كان، أيضاً، مستخدماً منذ عهد الأسرات والفن البدائى وحتى الفن الحديث إلا أن الفنان على متولى كان يرى فى الطائر أنه يعبر عن الروح لأن هذا الطائر يسبح بجناحيه فى السماء محلقاً هنا وهناك. وطيوره لا تخضع لشكل طائر محدد كطائر الليلك أو البجعة، ولكن يغلب على طيوره أنها تقترب فى التشكيل من عنصر الحمامة. لعله، هنا، يذكرنا بقصة سيدنا نوح - عليه السلام - حينما أتت له الحمامة وفى فمها غصن الزيتون فاستقر بسفينته على الجودى وبدأ حياة جديدة ببيضاء نقية صافية. ويتوازى ويتطابق مع هذا الرمز. رغم البعد المكانى والزمانى، ما يذكرنا بهجرة النبى - صلى الله عليه وسلم - من مكة إلى المدينة؛ حيث استقر بالغار وباضت الحمامة ونسج العنكبوت ولم ينل أهل الكفر منه ووصاحبه شيئًا؛ لهذا أيضًا كانت الحمامة علامة السلامة والنجاة ورمزاً للهجرة وبدء مرحلة جديدة . ومن هنا، نجد أن الحمام، الذى استخدمه فى العصر الحديث بيكاسو وغيره، مرجعه ومرده إلى سيدنا نوح عليه السلام؛ فهو رمز السلام وهو رمز الأرض الطيبة وهو رمز بداية الحياة الجديدة. وقد كان هذا العنصر واحداً من أهم العناصر التى صاغها فى كثير من لوحاته فى الفترة الأخيرة ربما ارتكز إلى الآية الكريمة «وكل إنسان ألزمناه طائره فى عنقه» لذلك نرى هذه الإشارة، فى القرآن الكريم، توضح أن الطير، هنا، لا يمثل الطير فى الطبيعة، ولكنه كائن من نوع آخر؛ تارة تبدو هذه الطيور رشيقة وديعة هادئة، وتارة نراها متبخترة مستعرضة جماليات تشكيلها، خاصة فى الصدور والأجنحة والذيل، وكأن هذه الحمائم طاووس تتجلى فيه عظمة الخالق، شكل (٧)، وتارة أخرى يجعلها قوية غير محتملة الرؤية كما نراه قد صورها فى المجسم النحتى « طيراً أبابيل»؛ فهى تشكل عنده، حسب موقعها من الموضوع أو المضمون .

ومع كثرة العناصر والوحدات المستخدمة سواء أكانت نباتية أو كتابية أو هندسية أو مزج بينها إلا أنه لهذا الفنان موقفًا تجاه التشخيص؛ حيث لم نر فى لوحاته أن استخدم الشخص محوراً لعملياته الإبداعية . ولعل دراسته للفن الإسلامى وتأثره بالحديث الشريف « دع ما يريبك إلى لا يريبك»، وحيث إن هناك حساسية فى الفن الإسلامى من تصوير الأشخاص، لذا لجأ الفنان إلى إبعاد هذا العنصر من على ساحة عناصره وذهب إلى المجردات والرموز والأشكال الهندسية والتوريقات وما إلى ذلك إلا أنه فى نهاية حياته قد هزته مجريات الأحداث فى البوسنة الهرسك والمعاناة اللإنسانية لشعب أعزل، ومتأثراً بهذا الموقف قام بعمل لوحة فريدة ووحيدة فيها عنصر الوجه الآدمى؛ حيث تمثل هذه اللوحة وجه سيدة فى بؤرة النظر حيث تستقر عين المشاهد لرؤيته وكأنه يستنجد به ويستصرخه، وعلى جبهة وجبين هذه السيدة طلقات الرصاص التى تخترق جمجمتها والدموع تسيل من عينيها، وأسفل ذقنها مجموعة من الأطفال على هيئة قوس، ويعلو الرأس لفظ الجلالة بمستويات مختلفة، وكأن هؤلاء الأطفال يستصرخون بالله مرددين هذه المستويات التعبيرية التى لجأ إليها الفنان وكتب الآية الكريمة المناسبة لهذا الحدث الجلل « حسبى الله ونعم الوكيل » شكل (٨) .

وعلى سبيل المثال لا سبيل الحصر، اللوحة شكل (٩) التى يظهر فيها شكل المثلث يتصدر اللوحة وكأنها الجبل، بل هى بعينها الجبل، لأنه حاول أن يربط بين الشكل والمضمون والموضوع؛ فحكمة الشعر وشعر الحكمة، والاثنان يختلفان، يجتمعان فى هذه اللوحة؛ فأواصر الصلة الوثيقة موجودة بين الشكل والمضمون والموضوع؛ الجبل الراسخ الذى يتجه بقمته إلى أعلى، الخط الأفقى الذى يتوازى تقريبًا مع خط الأرض، يعطى رسوخًا للكتلة بغض النظر عما تشكله هذه الكتلة أو تقوله، هذا من الناحية الإنشائية أو البنائية أو ما يسمى عند المعماريين بـ Lay Out أو عند الفنانين بالبقعة التى تواجه الإنسان قبل أن يدخل فى تفاصيلها. والمثلث، دائمًا، شكل أقرب إلى الحركة؛ يلى الدائرة، لأنه إذا وقعت عينك على إحدى زواياه لابد أن تسير العين مع هذا الخط يميناً أو يساراً إلى قمة المثلث. والمثلث الذى اختاره بزوايا مستقرة تكاد تقترب من الثلاثين درجة مما يعطى وقاراً واستقراراً داخل هذا المثلث حاول أن يشكل مجموعة من التشكيلات؛ هذه

التشكيلات تأخذ شكل رأس الجمل والعلاقة أيضاً ليست بعيدة بين شكل الجمل وشكل الجبل؛ الجبل موجود فى الصحراء فى البيئة العربية، وعرفات، على وجه التحديد، ذلك الجبل المعروف الذى تعارف عنده سيدنا آدم مع السيدة حواء؛ فثمة علاقة وثيقة ما بين شكل الجمل والجبل فكلاهما من مكان واحد يتواءم فيه هذا الكائن الصبور الجلد؛ حيث يمتطيه العرب ويسافرون به مسافات طويلة دون أن يكل أويمل. هذا الشكل فيه علاقة جميلة تتمثل فى تحديد رأس الجمل هذا التحديد لم نعهده من قبل، فكلنا يدرس التشريح ويحاول أن يحلل هذا الرأس بما هو فى داخلها، أما الفنان الدكتور على متولى فقد صاغ صياغة جديدة لحل رأس هذا الجمل داخل هذا المثلث المعروف، ومن المعروف علمياً أن الدائرة إذا وضعت داخل مثلث فإنها تثير الحركة والانتباه، وهو قد أعطى الأهمية للتفصيلية الدقيقة التى بداخل هذا المثلث أو بداخل هذا الهرم أو بداخل هذا الجبل على هيئة دائرة وبسط فى أشكالها بحيث تغدو تشكيلات كتابية غير معقدة، سلسة القراءة ولعل الإنسان يرى كلمة عرفة واضحة جليلة تبدأ من اليمين إلى اليسار فى حركة كوكبية كأنها أيادٍ أو أذرع، فيها الحنو، تلتف حول الكلمات كلها، فتجمعها مع بعضها، تارة تعلوها وتارة تهبط من تحتها فهذا عرفة مركز اللوحة يتمركز داخل المثلث ويتمركز الدائرة أيضاًوتتمركز داخل الدائرة أخرى أصغر، فى نظرى أيضاً هى مفتاح اللوحة وفيها الفاء، وربما كانت فاء الفتح هى فاء عرفة التى تقترب من رأس المثلث وتقترب من تماس الدائرة، الأشخاص يرفعون أكف الضراعة إلى السماء، وهذا شيء جلى واضح لا تخطئه عين المشاهد الصغير أو الكبير فى عرفه حيث يجتمع الناس فى هذه المناسبة الدينية مرة واحدة كل عام آملين أن تقبل دعواتهم فنرى أن هذه الأذرع مشدودة والرؤوس مشدوهة إلى السماء سواء أكانت فى القمة أو فى القاعدة .

نعود مرة أخرى إلى الجمل فنجد أن رأس الجبل تبدأ من اليسار إلى اليمين، فكأن الفنان يريد أن يقول إن هذا الجبل حينما نقف عليه يمحو السيئات، وهى فى جهة اليسار، ويتجه إلى اليمين جهة الغفران .

وأرضية اللوحة لا تخلو من التشكيل، وإن بدت مسطحة، إلا أن هذا التسطيح توجد عليه بعض التأثيرات العميقة نسبياً وليست عميقة بالدرجة التى تخل بالتشكيل الجمالى موضوع اللوحة، واللوحة تجمع بين قيم النحت الرليف والبارارليف فى آن واحد؛ لأن تشكيل الحروف يجمع بين الاثنين الرليف والبارارليف. وهناك الحفر الغائر وهناك، فى الوقت نفسه، الحفر البارز، يجتمعان فى وقت واحد فى لوحة واحدة. العلاقة العضوية، أيضاً، بين رأس هذا الجمل وتشريحه، والفقرات التى بداخل الرأس، الممتدة من الجمجمة إلى العنق. أيضاً نرى أن الحروف والكلمات تشير إلى ذلك؛ فخطها الخارجى ينم أو يدل على أن تحت هذا الجسد الذى يبدو ناعماً وطرياً شيء صلب وقوى.

اللوحة فى مضمونها هى امتصاص لرحيق التراث، وليست اجتراراً للتراث هذا بصفة خاصة، وأيضاً بصفة عامة. الفنان، هنا، لم يستخدم قاعدة فى الكتابة؛ فهو له قاعدة خاصة به لا ينكرها أى إنسان فهو لاينقل عن غيره وهذا فى صالح الفنان .

ويلاحظ أن الجبل المسمى بعرفات يسمى أيضاً جبل النور، والملاحظ والمتأمل لهذا الجبل، رغم أنه من التشكيل بمعدن النحاس، إلا أن الفنان قد توصل إلى إبراز النور من خلال هذه القطعة المعتمة وهذا الجبل الأجش. ورغم أن أرضية اللوحة ناعمة، نوعاً ما، ملامسها هادئة والجبل خشن أجش، نرى أن هذه المستويات فى الجبل تكاد تكون بمثابة وحدات إضاءة صغيرة تنير اللوحة، ولعل هذا أحد الجوانب التعبيرية التى أحب أن يبرزها، واستخدم فى هذه اللوحة الجدارية عبارة «لبيك اللهم لبيك» وفوقها كلمة عرفه، وهذا يبين ارتباط الكلمة بالحدث زماناً ومكاناً وهو من أهم ما يتميز به هذا الفنان .

ومن أهم أعماله : العمل النحتى المعنون بطير أبابيل - وهو من مقتنيات متحف الفن الحديث - شكل (١٠)؛ حيث نرى تأثير القصص القرآنى الذى ترسخ عنده منذ الصغر يجيء أوانه وزمانه فتهز وجدانه هذه القصة؛ فيبدأ بعمل هذا الطائر الضخم الذى يبلغ مترين فى الطبيعة طولاً ويرتكز على محور متحرك من منتصفه، يستطيع الإنسان بهذا المحور المتحرك أن يدفعه بيديه ليراه من أية زاوية ومن أى اتجاه. على جسد هذا الطائر العنيف الضليع مجموعة من الطيور التى يبدو فيها الجلال والجبروت؛ لأنها أتت من عالم الجبروت وأرجلها كأنها أيدٍ تمسك بحجارة وحصى من سجيل فترمى بها أهل الفيل؛ حيث يتساقطون صرعى أسفل قدم هذا الطائر، وعلى قاعدة هذا التمثال هؤلاء الأشخاص صرعى ليس فيهم حياة؛ يؤكد الفنان أن القوة الإلهية لا يمكن أن يقف أمامها أى كائن من كان، وأما الطائر يمكن أن يكون وديعاً ويمكن أن يكون عنيداً، وهذا التباين الشديد واضح فى معالجة المساحات والمستويات التى ترتفع وتنخفض بسرعة ليس فيها تمهيد أو انتقال بسيط؛ لأن الموضوع جلل؛ فيه الجانب الدرامى أكثر من الجانب

الفنى. وفى نهاية التمثال وعلى قاعدته نراه وقد وضع اللون الأحمر القاتم فى القاعدة إشارة إلى سيلان الدماء من الأشخاص االذين أصابتهم حجارة من سجيل؛ هذا الموضوع، على وجه التحديد، اقتنته الدولة ليمثل بحق واحداً من أهم أعماله التى ترى من جميع الجهات، فتعالج معالجة صعبة تبرز القيمة الحقيقية لإبداعات هذا الفنان .

هذا جزء بسيط يلقى الضوء على حياة واحد من فرسان الفن التطبيقى وتشكيل المعادن، رحل عنا فى الثالث والعشرين من شهر مارس عام ١٩٩٥ بعد أن عاش حياة مليئة بالكفاح والعمل المتواصل والصبر للوصول إلى تقنيات العمل مجيداً تشكيل المعادن بكافة أنواعها ومبدعًا فيها غير باحث عن شهرة أو مجد؛ حتى إن مرسمه امتلأ بالعديد من اللوحات والأعمال الفنية الراقية، التى زادت عن المئة عمل. رحل فناننا على متولى بعد أن أقام معرضه بالكلية الأم التى تخرج منها وكأنه يودع الحياة عند مصدر علمه .

وهذا المقال يلقى الضوء على جانب واحد، فقط، من جوانب فنه المتعدد فى التصميم الصناعى للأثاث الحديدى والمعدنى الذى يشارك بجهد كبير فى العمارة الداخلية، له صاع وباع لا ينكره أحد ، وكذلك عشقه لوحدات ووسائل الإضاءة المعدنية على اختلاف أشكالها وأحجامها كمعلقات فى الفراغ أو معلقات جدارية، وهذا يمثل محوراً ليس يسيراً من جوانبه الإبداعية. وأما المحور الأخير فهو فنان مصمم والفن شىء والتصميم الصناعى شىء آخر، فإذا ما تحدثنا عنه بوصفه مصممًا نجده محكومًا بأسس وقواعد واقتصاديات ومناخ وثقافة على عكس الفنان الحر الذى يشكل، دون أى قيد أو شرط، من تداعيات الذاكرة أو التصور أو الخيال.

والجانب الأخير هو أخطر جانب فى حياة الفنان المصمم لأنه دخل جميع التخصصات والمراحل والأساليب كلها.

ولقد كتب عن الفنان الكثير من المتخصصين ومحبى الفنون ومنهم:

ـ الأستاذ الدكتور/ محمد محمود الجوهرى ،رئيس جامعة حلوان، والذى وصف أعماله بأنها أعمال فنية معجزة، صاغ من خلالها شعراً حياً متدفقًا من المعدن الثقيل. ويعتبر عمله إعجازاً تجلى فيه الإيمان العميق والفكر المطلق والمهارة الفنية الفريدة.

ـ الأستاذ الدكتور/ أسامة الباز قال عن الفنان: إنه صاحب موهبة استثنائية وقدرة فريدة على تحويل المعادن إلى أشكال فنية بالغة التركيب والتعقيد والبساطة فى آن واحد، كما أكد ضرورة الإفادة القصوى من هذه الطاقة الإبداعية العظيمة.

أما الأستاذ الدكتور/ عماد علام ـ عميد كلية الفنون التطبيقية ـ فلقد وصف أعمال الفنان على متولى بأنها أنغام معدنية، تظهر إمكاناته الفنية فى التصميم وسلاسة التشكيل، والسيطرة الكاملة فى معالجة الكتلة والفورم، ومهارة فائقة فى التفاهم مع خامة النحاس بأسلوب فريد رغم صعوبة تشكيله وتشطيبه. وتتسم أعماله بالأصالة والتاريخية وارتباطها بالتراث الحضارى فى إخراج فنى متميز.

كما يحلل الأستاذ الدكتور/ سعيد خطاب أعمال الفنان على متولى بأنها تحتوى على الآتى:

١ ـ الجانب الإبداعى، والذى يرقى فى أعماله إلى درجة من العشق التصوفى .

٢ ـ الجانب الوظيفى، والذى يضفى على أعماله سمات الفن التطبيقى، الذى يجمع بين الجانب الإبداعى والجانب النفعى.

٣ ـ كيف استطاع هذا الفنان أن يتعرف على أسرار الخامة التى يتعامل معها ، وهى خامة المعادن وأن يحترم خصوصيتها وأن يتعامل معها فى حنو ورقة، أو فى قوة وصلابة دون أن يتعالى عليها أو تسيطر عليه .

ويقول الأستاذ الدكتور / حسين الجبالى ـ نقيب التشكيليين ـ إن فناننا القدير لم يقتصر عمله على الإبداع الفنى من أجل الفن فحسب ؛ بل اتجه إلى مجال التدريس فى مستويات التعليم المختلف؛ يطور ويخطط لكى يعطى عصارة خبرته وعمله الغزير، فقام بالتعريف بالأساليب المتطورة فى هذا المجال وتأصيلها، وها هم تلاميذه فى كل المجالات يهتدون ببصماته وخبراته وأصالته .

إذا كان الفنان القدير له إنجازاته فى مجال التعليم، فإن هذ له بصماته وعلاماته المضيئة والمشعة فى تنفيذ أعمال النحاس فى بعض المعالم التاريخية بالقاهرة والإسكندرية والولايات المتحدة الأمريكية. كما وصف أعماله بأنها فن متفرد ينم عز شخصية تعتمد على أمرين مهمين :ـ

١ ـ الجذور الثقافية والحضارية التى نهل منها الفنان مع تفرده الكامل وتميزه .

٢ ـ السيطرة الكاملة على تلك التقنية ، بالرغم مز صعوبتها البالغة، حيث إنه يملك قدرة رائعة على امتلاك أدواته بسحر واقتدار، فنجده يتعامل مع معدن النحاس لإثراء السطح؛ حيث يحدث مزيجاً رائعاً بين الشكل والأرضية .

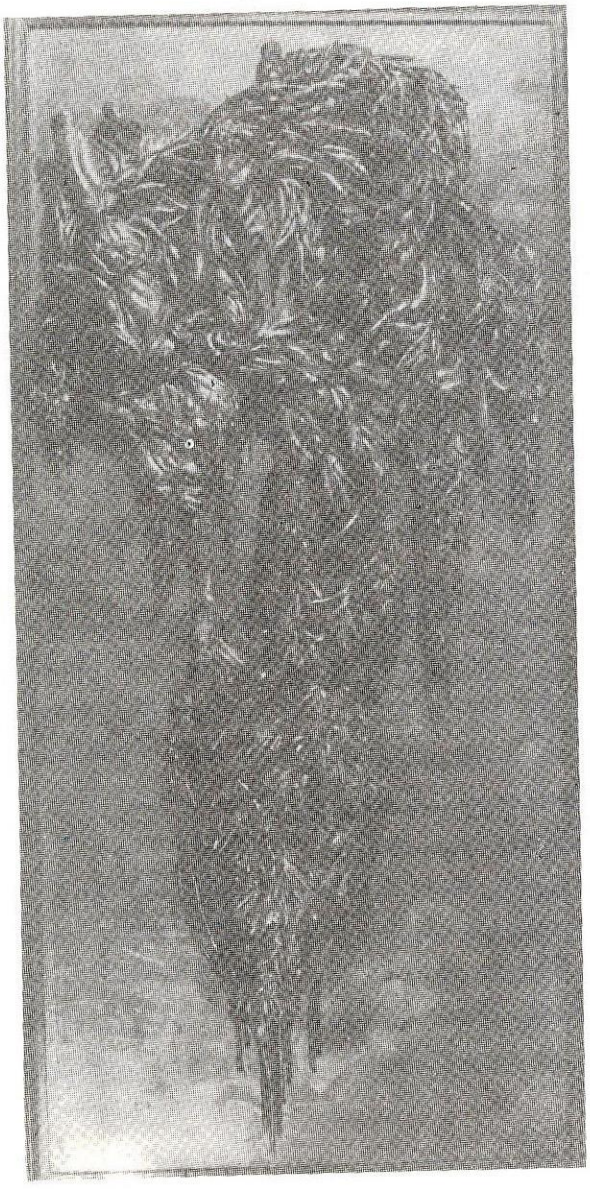
● وقد سجل الأستاذ الدكتور / طه حسين، عميد كلية الفنون التطبيقية الأسبق، الكلمة التالية فى زيارته لمعرض الفنان على متولى قائلاً :

« عايشت فنك وتصادقنا، ويبدو أن هناك الكثير الغامض لديك؛ فإبداعاتك الجديدة كانت هى الغائبة عنى. وقد سعدت اليوم لاستكمالك هذا الجانب الذى أضاف لى الكثير وتعايشت فيها مع على متولى الصديق المبدع. ولا تعبر هذه الكلمات إلا عما لديك من صدق لفنك الذى بدأ فى التوارى فى مصر.. ونرجو أن يفيق الزملاء على هذا التفوق وعلى هذه الرؤية».

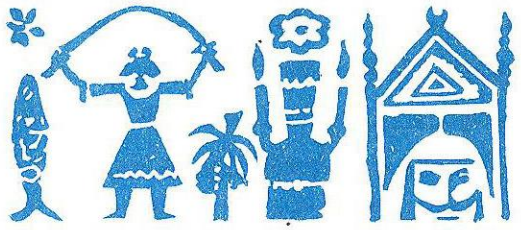
والفنان على متولى حينما يعايش إبداعه الفنى إنما يعايش واقعًا يلمسه هو ويدرك دلالاته إدراكًا عميقًا يتلاقى فيه الوعى مع الوجدان؛ فهو يرى فى المعادن مادة ذات شخصية متميزة، فالمعادن عنده

كما يقول: «يعد مجال المعادن من التخصصات الثرية المعمرة، وذات شخصية متميزة، ليست سهلة التشكيل، ولكنها تحتاج إلى طواعية ودراية ومعايشة لخاماتها حتى يتمكن الفنان من تشكيلها والإبداع فيها. والمعدن مهنة أحد الأنبياء السابقين، سيدنا داود عليه السلام، وكانت معجزته أن «لان له الحديد».

والفنان على متولى حينما يشكل مادة عمله إنما يشكلها فى تكوينات متميزة ذات طابع خاص تعبر عن حالة الصوفية التى كان يعيش فيها، ويشرئب بمكونات المادة إلى مضامين روحية تحول المعدن بدقة ورشاقة صياغته إلى لوحة تتطلع إلى عالم من الشفافية الصوفية، فتجرد المعدن الصلب من صلابته، ليتحول إلى رؤية تجريدية تعبر عن فكر ووجدان الفنان فى سلاسة وصياغة فنية متميزة.



شكل (٦)



جولة الفنون الشعبية



خطورة المزج في الموسيقى العربية والتأكيد على أصالتها

د. فوزى محمد الشامى

عقد بمدينة دمشق فى مارس (آزار) الماضى من عام ١٩٩٥ المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربى للموسيقى، التابع لجامعة الدول العربية، والذى افتتحته الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية. وقد أنشئ هذا المجمع لأجل العناية بشئون الموسيقى، وعلى الأخص تطوير التعليم الموسيقى وتعميمه، ونشر الثقافة الموسيقية، وجمع التراث العربى والحفاظ عليه، والعناية بالإنتاج الموسيقى الغنائى العربى والنهوض به.

كان المحور الرئيسى للمؤتمر حول (**خطورة المزج فى الموسيقى العربية والتأكيد على أصالتها**) - بدأت جلسات المؤتمر برئاسة السيد **حسن العريبى** (ليبيا) الرئيس الحالى للمجمع. وفى الجلسة الأولى تم قراءة تقرير أمانة المجمع الذى ألقى الضوء على المرحلة السابقة منذ انعقاد المؤتمر الأول للمجمع عام ١٩٧١ فى مدينة (طرابلس). ثم تحولت الجلسة للاستماع إلى تقارير اللجان المنبثقة عن المجمع، وهى: لجنة الفنون الشعبية التى دعت إلى إنشاء المكتبات الخاصة، والعمل على إقامة متحف خاص بالفنون الشعبية، وتشجيع الدراسات الأكاديمية حولها... ولجنة الدراسات التاريخية التى أشارت فى تقريرها إلى أن الأمور المنوطة باللجنة هى إصدار مجلد يتناول بالتفصيل تاريخ المجمع... ثم لجنة التراث التى أكد تقريرها على جدية الاهتمام بإقامة مركز لدراسة الفنون الشعبية فى الأردن.

بعد ذلك، تحدث ممثلو البلاد المختلفة عن النشاط الموسيقى فى بلادهم؛ فتحدثت الأستاذة **رتيبة الحفنى** (مصر) نائب رئيس المجمع عن نشاط فرقة الموسيقى العربية، وفرقة أم كلثوم التابعة للمعهد العالى للموسيقى العربية... ومن السودان أعرب الأستاذ **الماحى سليمان العوض** عن تفاؤله بما تشهده الحركة الموسيقية فى السودان من اهتمام متزايد تمثل منذ تأسيس الفرقة القومية للغناء والموسيقى فى العام الماضى... وأشار مندوب دولة الإمارات الأستاذ **عيد الفرج**

إلى تزايد الاهتمام بكل ما يحتاجه الفن الموسيقى فى بلاده.

ثم تحدثت الدكتورة **سمحة الخولى** الأمين السابق للمجمع وعميد الكونسرفتوار ورئيس أكاديمية الفنون الأسبق (مصر)، فتناولت مختلف أوجه النشاط التعليمى بالمعاهد الموسيقية بأكاديمية الفنون مشيرة إلى ضرورة التعاون بين المجمع وأكاديمية الفنون، وبالتحديد فيما يتعلق بالدراسات المتخصصة فى مجال التدوين الموسيقى والتطوير الموسيقى وأهمية دور المبدع إلى جانب دراسة اقتصاديات الإبداع فيما يخص حقوق النشر، كما حثت على الاهتمام الواجب بالمسرح الغنائى. وبكلمتها انتهت الجلسة الأولى.

ثم توالت الجلسات التى نوقشت فيها البحوث... فقدمت الباحثة **حنان أبوالمجد** (كونسرفتوار القاهرة) بحثًا بعنوان «أبعاد الاندماج العضوى بين موسيقى الشرق والغرب» موضحة فيه أهمية التفاعل بين الحضارات، وأن المزج المتبادل بين الشعوب مسألة حتمية لنماء الحضارة الإنسانية.. ثم تناولت أعمال المؤلف المصرى **جمال عبدالرحيم** باعتباره واحدًا من المؤلفين القوميين المصريين الذين استطاعوا تحقيق الاندماج الفنى بين الموسيقى الشرقية والغربية... أما الباحثة **رشا طموم** (كونسرفتوار القاهرة) فكان بحثها بعنوان «التراث الموسيقى المصرى بين الماضى والحاضر» وفيه عرض لبعض الآراء حول حفظ التراث كما هو دون مزج، وآراء تدعو إلى العودة إلى الأصل، وأخرى لا ترى مانعًا من التجديد.

وفى نهاية بحثها ترى أن المجال مفتوح أمام المؤلفين للإبداع، كما يمكنهم انتهاج القوالب التراثية فى التأليف، أو إعادة صياغتها كما فعل **أبوبكر خيرت** بموشح «لما بدا يتثنى».

وفى ورقة العمل التى تقدم بها الأستاذ **توفيق الباشا** (لبنان) تعرض لما آلت إليه الأغنية العربية فى الوقت الحاضر، كما تعرض للموضوع نفسه الدكتور **محمد غوانمه** (الأردن) فى بحثه بعنوان «التلوث الموسيقى فى الوطن العربى»، ويرى الأستاذ **الباشا** وجوب العمل الجدى للتصدى لما يشوه الأغنية العربية؛ فيقترح استحداث مكتب لمراقبة النصوص الأدبية والفنية. وعن المخاطر التى تهدد الموسيقى العربية، أيضًا، وضرورة التصدى لها، تحدث الدكتور **فاروق عمار** (مصر) - معهد الفنون الموسيقية بالكويت حاليًا - عن هوية الموسيقى العربية بين التجديد والأصالة... كما أكد الدكتور **سعيد هيكل** عميد معهد الموسيقى العربية (مصر) على أن ما آلت إليه الأغنية العربية اليوم من ترد يرجع إلى تحكم عدد قليل من المؤلفين والملحنين فيما ينتج بالأسواق.

أما البحث الذى تقدم به الدكتور **فتحى الخميسى** معهد الموسيقى العربية (مصر) تحت عنوان «مفهوم المزج بين نارين»، فقد تناول فيه نواحى المزج التى أحدثها العرب على الأتراك والإيرانيين وسواهم، ليس فى مجال الألحان فقط، بل الآلات الموسيقية، أيضًا، مثل العود الذى أخذه عن العرب الإيطاليون والفرنسيون، ووضعوا له التدوينات المناسبة له وتعداها الى ألمانيا وأسبانيا.

وبناءً على ما عرضه **د. الخميسى**، وما تناوله بعد ذلك حديث الدكتور **نبيل الدراس** جامعة اليرموك (الأردن) حول التراث الموسيقى، عقب الدكتور **فوزى محمد الشامى** (كلية التربية الأساسية بالكويت، ووكيل معهد الكونسرفتوار السابق بالقاهرة) بطرحه للتساؤلات الآتية وطلبه مناقشتها لتحديد ماهية التراث... فهل هو الموسيقى المنبعثة من وسط الجزيرة العربية قبل وبعد ظهور الإسلام، أم هو ما جاء بعد الاحتكاك بالأتراك والفرس، أم هو ما نتج بعد فتح الأندلس، أم بعد ما تم من مزج خفيف فى بعض البلدان العربية مع الموسيقى الهندية وموسيقى الزنوج فى إفريقيا، أم هو ما جاء بعد احتلال المستعمر لنا جميعًا، أم هو كل ذلك مجتمعًا؟!

وحول الحديث عن التخت الشرقى التقليدى المكون من المغنى وخمسة عازفين (عود - قانون - ناى - كمان - دف) وما آلت إليه الفرق الموسيقية اليوم من أعداد كبيرة... فيرى الدكتور **سامى نصير** معهد الموسيقى العربية وقائد فرقة أم كلثوم (مصر) أن الاعداد التى وصلت إليها الفرق الموسيقية المعاصرة هى ضرورة فنية لابد منها.

وفى بحث يحمل العنوان نفسه للمؤتمر تقدم به الأستاذ **باسم حنا بطرس** (الأردن) تضمن آراءً فى واقع الموسيقى العربية اليوم لقادة الفكر الموسيقى العربى فى الملتقيات الثقافية وبالأخص التى أقيمت تحت مظلة المجمع... وتحدث الأستاذ **إبراهيم درويش المصرى**، موجزًا بحثه الذى جاء تحت عنوان «التراث الموسيقى العربى الإبداعى»، والذى أكد فيه أن شروط التدوين العلمية للموسيقى العربية تفرض على أدباء النغم أن يعرفوا فروع النحو والبديع والبيان وبناء الجمل وإعرابها، وعلى أدباء الكلمة أن يكونوا ذوى خبرة بقواعد الموسيقى والتعرف على أساليب التعبير الجيد فى اللحن والبناء الموسيقى المتين.

وفى المداخلات والمناقشات اقترح الأستاذ **محمد كامل**

القدسى إنشاء مركز لبحوث التربية الموسيقية. أما الأستاذ **كامل نديم** (ليبيا) أكد أنه لا يجب الإبقاء على الماضى، بل يجب العمل لمعالجة الداء... وأشار الدكتور **وليد غليم** (مدير كونسرفتوار بيروت) إلى أن العمل الفعلى للموسيقى هو التأليف وهو الرد والجواب. وتصدى بكلمته لقلة من الأعضاء الذين يعارضون المؤلفين القوميين فى مصر وسوريا ولبنان؛ الذين يضعون موسيقاهم الشعبية أو التقليدية فى صياغات غربية... أما الأستاذ **جابر على** (اليمن) فيرى أن بلده لم يتأثر بالتجديد كما حدث فى بلدان عربية أخرى.

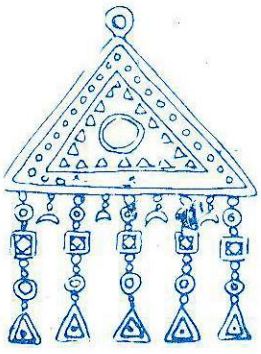
وتحت عنوان «علم النفس الموسيقى ومبادىء علم الاجتماع الموسيقى فى خدمة تعليم الموسيقى العربية وتطويرها» كان البحث الذى تقدم به الأستاذ **محمد كامل القدسى** الأستاذ بالمعهد الوطنى العالى للموسيقى (الجزائر)، والذى انتهى فيه إلى أن عملية تطوير الموسيقى العربية لا يمكن فصلها عن عملية تطوير التربية الموسيقية وفق منهجية مدروسة على مستوى المدارس العامة والتعليم الموسيقى المتخصص.

وفى البحث الذى تقدم به الدكتور **فوزى الشامى** بعنوان «المزج فى الموسيقى العربية وأهمية النقد فى الحفاظ على أصالتها» تناول عناصر المزج التى تناقلتها الشعوب المختلفة منذ فترة ما قبل ظهور الإسلام حتى القرن الماضى، وكذلك استعرض الإبداعات العربية فى صياغات الغرب فى القرن العشرين، وأكد أن تجربة المزج هى مسألة تاريخية حتمية. ثم تناول قضية حاجتنا إلى حركة نقدية سليمة وأوضح دورها فى تقويم المزج بحيث يكون مزجًا واعيًا، ويحافظ، فى الوقت نفسه، على الأصالة.

أما فى ورقة العمل التى طرحها المؤرخ الموسيقى المصرى الأستاذ **محمود كامل** فتحدث عن التخت الشرقى ومهمته ورواده. ثم تناول عرضًا لتاريخ المسرح الغنائى وتطور الحياة الموسيقية منذ القرن الماضى وحتى اليوم فى مصر. ثم ما آلت إليه الحياة الموسيقية من ترد بسبب الموجات الغنائية الجديدة.

وفى حديث آخر للدكتورة **سمحة الخولى** عرفت التراث والمقصود به، وبينت أن له جانبين : أحدهما هو الموسيقى الشعبية والآخر هو الموسيقى التقليدية، وأوضحت خصائص كل منهما ثم تعرضت للتحديات التى تواجه الموسيقى العربية فى الوقت الحاضر، وبينت أن قضية الأصالة والمعاصرة من أهم قضايا العالم الثالث؛ حيث يواجه تأثيرات كثيفة من الحضارة الغربية، كما تحدثت عن التجديد وعددت تأثيراته الإيجابية.

ولعدم تمكن الدكتورة **عواطف عبدالكريم** (عميد كلية التربية الموسيقية الأسبق، ورئيس قسم التأليف والقيادة بكونسرفتوار القاهرة) من الحضور إلا أنها حرصت على المساهمة فى المؤتمر بإرسال بحثها تحت عنوان «استنباط قواعد كونترابنط لصوتين للمقامات العربية»، والبحث يدور حول استنباط قواعد فى إحدى أساليب التأليف الموسيقى المتبعة فى موسيقى الغرب لتطبيقها على المقامات العربية بهدف تطوير موسيقانا، ويعرف هذا الأسلوب بفن الكونترابنط، وهو عبارة عن كيفية بناء خط لحنى أو أكثر يصاحب اللحن الأساسى فى العمل الموسيقى، ويكون لكل منهم مسار مستقل له إيقاع ذاتى وبينهم اتصال هارمونى دائم، وينتج عن هذا التقابل تلوين ومزج جميل فى العمل الموسيقى.



الإبداع الموسيقى
فى
مصر حتى نهاية القرن العشرين

مديحة أبو زيد

يعد استلهام التراث القومى فى عمليات الإبداع الفنى المصرى ضرورة حيوية ،ولابد أن يرتبط، أساسا، بعملية جمع وتسجيل وتحليل وفرز العناصر المكونة لهذا التراث، وتصنيفها، والكشف عن الخصائص المميزة لكل عنصر وموضوع من عناصر وموضوعات هذا الإبداع، على اختلاف تنوع وتعدد أشكاله.

وللتراث أهمية قصوى فى الموسيقى الشعبية، ولابد أن يكون هناك استلهام لعناصر الموسيقى الشعبية والتراث الشعبى بعامة فى عمليات الإبداع الموسيقى الحديث، ولابد أن يكون المستلهم أو الباحث أو الفنان لديه القدرة على توظيف الموسيقى الشعبية فى أعماله الإبداعية الموسيقية وأن يكون - هو نفسه - على خبرة فنية، وتكون موسيقاه متميزة، وينبع ذلك التميز من تراث أمته.

كانت تلك هى مقدمة البحث الذى شارك به الأستاذ **صفوت كمال** الأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، وهو البحث الذى دار حوله النقاش فى الندوة التى أقيمت بالمجلس الأعلى للثقافة خلال أبريل ١٩٩٥ تحت رعاية الدكتور **جابر عصفور** الأمين العام للمجلس، وكان موضوعها ،**الإبداع الموسيقى فى مصر**، شارك فى الندوة لفيف من المؤلفين والنقاد والفنانين والباحثين فى مجال الموسيقى منهم: **د. سمحة الخولى، د. عواطف عبدالكريم، د. رتيبة الحفنى، أ. محمود كامل، د.إيزيس فتح الله، أ. أحمد شفيق أبوعوف، أ. عبدالحميد توفيق زكى، أ. حنان أبوالمجد، د. حسن شرارة، أ.صفوت كمال، د. فتحى الصنفاوى، د.راجح داود، د. جهاد داود، د. مارجريت توت، أ.رشا طموم، أ. كريمان حرك، د. هدى طعيمة،**

أ. عاطف عبدالمجيد، أ. أحمد المصرى، د. چيهان كامل، د. عفت عياد، د. هدى سالم، أ. على عثمان، د. زين نصار، أ. أحمد أبوالعيد، د. إكرام مطر، د. خيرى الملط، أ. محمد الموجى، د. نيبال منيب، د. صافيناز السلانكى، د. حسام لطفى، وغيرهم. ودارت محاور هذه الندوة الموسعة حول:

الإبداع على النسق التقليدى، استلهام التراث، الإبداع متعدد التصويت، الإبداع الموسيقى فى مصر والمتلقى ووسائل الإعلام، الإبداع الموسيقى فى مصر والطفل، اقتصاديات الإبداع الموسيقى فى مصر.

وكان من أبرز وأهم الندوات التى عقدت ندوة استلهام التراث التى شارك فيها عدد كبير من الباحثين، ومن أهم الأبحاث فى هذا المحور البحث الذى تقدم به الأستاذ **صفوت كمال**، الذى سبق أن أشرنا لمقدمته، وفيه يقول:

على الباحث والفنان المبدع الحديث أن يتعرف على عناصر التراث الشعبى بشكل جيد، وأن يتأمل قيمتها قبل أن يوظفها أو يستخدمها أو يقتبسها، وأن تكون مصدر إلهامه الفنى؛ ذلك لأن عملية جمع وتقييم موضوعات وعناصر الإبداع الأصيلة والأصلية هى عملية علمية دقيقة، كما أن استلهام هذه الموضوعات أو تلك العناصر فى إبداع فنى جديد هى فى ذاتها عملية فنية أكثر دقة وأشد تعقيدًا، لأنها تحتاج من الفنان الذى يتصدى لهذا التراث أن يكون على دراية فنية، ذات مستوى عال، لإدراك بنية العمل الفنى الذى يمارسه، حتى يصنع روح الإبداع الشعبى فيما يبدعه، علاوة على المهارة الدقيقة فى توظيف هذه العناصر الفنية بأصالتها فى إبداع عمل جديد وأصيل، فى الوقت نفسه، مدركاً كل الإدراك أنه يتعامل مع خصائص قومية لها قيمتها التراثية، وأن كل عنصر من العناصر له سياقه الخاص فى البناء الثقافى والاجتماعى للأمة، وأن كل عنصر من هذه العناصر له تاريخ، وأنه إفراز حضارى متوارث بين الأجيال، فى تواصل ثقافى حى، يحفظ للأمة شخصيتها مهما تنوعت أشكال التعبير عن هذا التراث.

فالإنسان المصرى كان، وما زال، منذ آلاف السنين موهوباً مبدعاً فى كل الميادين، وهو ما تشهد به كنوزه التى خلفها لأحفاده، والتى تؤكد أنه كان على أرض مصر منذ القدم أكثر نضوجًا وتنوعًا وثراءً فنيًا، وقدرة فائقة بلا حدود على الإبداع التلقائى الفردى والجماعى، مما مكنه من التعبير عما يجول بخاطره، وعن آماله وطموحاته، وذلك كما يقول الدكتور **فتحى عبد الهادى الصنفاوى** أستاذ علوم الموسيقى - جامعة حلوان، فى البحث الذى شارك به فى الندوة وعنوانه: «التراث الموسيقى الشعبى بين أصالة الماضى وإبداع الحاضر» وفيه يضيف: إنه على الرغم من الظروف القاسية والضغوط التى تعرض لها المصرى القديم على مدار تاريخه الطويل، وعلى الرغم من قوة وسيطرة المؤثرات الأجنبية الدخيلة التى حاولت طمس ملامحنا وتقويض خصائصنا الثقافية والفكرية والفنية وقيمنا الدينية، على الرغم من ذلك فقد ظل المصرى القديم معلماً لنفسه وللبشرية، ومحافظاً على تقاليده ومقوماته حتى فى أحلك الظروف السياسية والاقتصادية التى جابهته، معتمداً على عناصر الأصالة الفطرية فيه، وعلى إمكاناته المادية المتواضعة، وعلى تراثه البشرى والفكرى والمعنوى المتوارث جيلاً بعد جيل.

وكما حافظ المصرى، دائمًا، على مقومات أصالته عبر الزمان، حافظ، أيضاً، على الخصائص والعناصر الفنية لأغانيه وموسيقاه بطابعها المميز، ولونها الفريد بين إبداعات وممارسات البشر الموسيقية، وبين إبداعات ماحوله من الأمم والشعوب المجاورة والدول البعيدة كذلك. ومنها ماكانت بينها وبينه علاقات وطيدة، ربما، لمئات السنين، فهؤلاء هم أبناء الفلاحين والعمال والطبقات الشعبية فى قرى ومدن الدلتا والصعيد والنوبة والقنال وبدو سيناء... إلخ. لكل منطقة من هذه المناطق طابعها وأسلوبها وخصائصها الفولكلورية المتميزة والمتأصلة فى أعماق أبنائها، والتى قد تختلف فيما بينها اختلافات متباينة جداً فى بعض الأماكن، خاصة فى النوبة والواحات ومطروح والقنال؛ ولكنها تندرج تحت الإطار الفنى المصرى العام والمأثور الشعبى الموسيقى المصرى الذى يشمل الأغانى والأهازيج والمواويل والملاحم الشعبية والإيقاعات والآلات الشعبية والموسيقى التى تصاحب الرقصات والطقوس الدينية أو العقائدية كالزار وأغانى المناسبات الاجتماعية والدينية والاحتفالية المختلفة؛ كلها تواكب حياة الإنسان المصرى منذ المهد إلى اللحد، بداية بأغانى الميلاد وتهنين ولعب الأطفال، إلى أغانى الحب والزواج، إلى الأغانى فى الأعياد الاجتماعية والدينية، إلى أغانى العمل، وحتى المراثى والعديد على المتوفين.. إلخ. وفيها يعبر الإنسان المصرى البسيط عن مكنوناته وأحاسيسه ومشاعره وأمانيه، كما يرفه بها عن نفسه، فردياً وجماعياً، بالصورة التى تشبعه وترضيه. وهى فى مجملها موروث شعبى تناقلته الأجيال شفاهة، حاملة خبرات وثقافة وفكر وحكمة وفن وإبداع وتقاليد وأخلاقيات

ومثل وقيم وخلاصة تجارب وخبرة حياة الأفراد، وذلك إلى جانب الأمثال الشعبية والحكايات والفوازير والأحاجى والشعر الشعبى وكافة الفنون القولية، وأيضًا الصناعات الشعبية والمسرح الشعبى والأزياء الوطنية.. إلخ.

ومنذ أوائل هذا القرن سارعت الهيئات الأكاديمية ومراكز البحوث والدراسات الإنسانية والمعاهد الفنية ومراكز الفولكلور والفنون الشعبية فى معظم دول العالم المتحضر، وبعض الدول النامية، بإعداد المتخصصين والدارسين لجمع المأثور الشعبى عامة، والموسيقى خاصة، من أفواه قائليه، وحفظه وأرشفته ودراسته بغرض تسجيله وتدوينه.

وفى مصر قام يوسف جريس وحسن رشيد وأبو بكر خيرت، وعزيز الشوان، وجمال عبدالرحيم، ورفعت جرانه، وعواطف عبدالكريم وغيرهم بكتابة أعمال عظيمة ، على مستوى عال من الحرفية الفنية صغيرة أو كبيرة للبيانو، أو الآلات المنفردة، أو موسيقى الحجرة، أو الأوركسترا.. لكورال الأطفال أو للكورال الكبير، وكلها قائمة على ألحان أوتيمات أوعناصر لحنية وإيقاعية من الفولكلور أو الألحان الشعبية المصرية، فهم بذلك رواد المدرسة القومية الموسيقية المصرية من الموسيقيين الدارسين والمثقفين.

أما الرائد السباق لهذه الروح الوطنية الموسيقية بفطرته وإمكاناته الفردية المبدعة فهو: **سيد درويش**، ذلك الفنان الذى صاغ واستلهم ولحن أغانيه ومسرحياته من روح أغانى العمال والفلاحين، وأهازيج أبناء الحرف الشعبية والباعة، ومن التراث المصرى القديم، وإن لم تساعده الظروف ويمهله القدر لكتابتها كما كان يأمل فى أعمال رفيعة، ولكن قام بإعادة توزيعها، وصياغتها أوركستراليا، دارسون آخرون. وبخاصة أعماله المسرحية وأغانيه الجماعية والوطنية مثل: عبد الحليم على، وعبدالحليم نويرة، وعلى فراج، وعلى إسماعيل وغيرهم، كما تناولها واستلهم منها: أبوبكر خيرت، وعزيز الشوان، وجمال عبدالرحيم فى أعمال سيمفونية عدة.

لذلك يعتبر التراث الموسيقى (سواء التقليدى أو الشعبى) هو المصدر المهم والمنبع الأصيل للمؤلف القومى، وقد توارثت شعوب الشرق تراثها الموسيقى بالتواتر الشفوى، ولذلك فقد تعرض لبعض التغيرات سواء بالإضافة أو الحذف، الناتجة عن عملية النقل من جيل إلى جيل، وذلك كما تقول الباحثة **رشا على طموم**، المعيدة بكلية التربية الموسيقية - قسم النظريات والتأليف بجامعة حلوان، فى البحث الذى تقدمت به وهو بعنوان «استلهام الألحان الشعبية عند بعض المؤلفين المصريين القوميين فى القرن العشرين» .. هناك وسائل متعددة للتعامل مع هذا التراث لتقديمه برؤية جديدة، وهى:

- التأليف الموسيقى الجديد على أساس جوهر ومقومات التراث.

- استلهام الألحان التراثية أو الشعبية فى مؤلفات ذات صياغة وإطار خارجى جديد.

- إعادة صياغة بعض المقطوعات التراثية، وذلك بلغة موسيقية جديدة مع الاحتفاظ بالإطار العام الأصلى للمقطوعة.

ويعد **أبوبكر خيرت** (١٩١٠ - ١٩٦٣) هو أول من طرق مجال استلهام الألحان الشعبية؛ وذلك فى بعض أعماله الأوركسترالية. وقد اختارت الباحثة عينة من الأعمال الموسيقية لبعض المؤلفين مثل: أبوبكر خيرت - المتتابعة الشعبية للأوركسترا مصنف ٢٤، عطية شرارة - الحركة الثانية من كونشرتو العود والأوركسترا، جمال عبدالرحيم - الحركة الأولى من ثنائية الفيولينة والتشيللو. فأبوبكر خيرت هو أحد أعضاء جيل الرواد من المؤلفين المصريين القوميين، وأسلوبه فى مجمله كلاسيكى البناء رومانسى الطابع، استخدم هارمونيات تقليدية فى صياغة ألحان الدياتونية، وإن لم تخل من بعض اللمسات المقامية فى إطار جنسى الحجاز والكرد. وهو يتميز بقدرة كبيرة على التلوين الأوركسترالى وخاصة آلات النفخ الخشبى.

وهو أول من استلهم الألحان الشعبية المعروفة فى أعماله الأوركسترالية مثل: السيمفونية الثانية (الشعبية) ١٩٥٥، والسيمفونية الثالثة ١٩٥٨، والمتتابعة الشعبية للأوركسترا ١٩٥٨.

أما **عطية شرارة** فهو أحد أعضاء الجيل الثانى من المؤلفين القوميين، وهو قريب الصلة بالموسيقى الشرقية التقليدية بوصفه عازفاً للكمان الشرقى، ويتميز أسلوبه، بوجه عام، بالطابع الشرقى التقليدى والألحان السليمة الغنائية، مع استخدام المقامات الشرقية والضروب الإيقاعية. وقد اتجه فى الآونة الأخيرة، إلى كتابة كونشرتات للآلات الشرقية مثل كونشرتو العود والناى.

وقد استغل الألحان الشعبية فى عدد من أعماله منها لحن «حسن يا خولى الجنينة» فى الكونشرتو العربى الأول للكمان. وقد ذكر فى حديث مع إحدى الباحثات أنه يستلهم الألحان الشعبية فى أعماله لجذب المستمع المصرى والعربى، اللذين لم

يعتادا بعد على هذا النمط من المؤلفات التى تستخدم الأسلوب الغربى.

ويعد **جمال عبدالرحيم** أحد أعضاء الجيل الثانى من المؤلفين القوميين وأكثرهم ولعًا بخوض التجارب الجديدة. سافر فى بعثة إلى ألمانيا؛ حيث درس التأليف الموسيقى بأكاديمية فرايبورج، وعندما عاد إلى مصر أسس قسم التأليف بمعهد الكونسرفتوار وكان أول رئيس له. واستطاع جمال عبدالرحيم أن يحقق اندماجاً بين تكنيك التأليف الغربى وطابع الموسيقى الشرقية، وتميز عن غيره بتمكنه من صنعة التأليف والتقنيات الغربية للقرن العشرين، فجاءت ألحانه مقامية يعتمد فيها على الأجناس المكونة للمقامات الشرقية. وهو يبنى أفكاره الموسيقية على أساس الخلية اللحنية، والتى ينميها وينوعها ويحورها. ومصادر الإلهام فى موسيقاه مستوحاة من الموسيقى الشعبية والتقليدية والتاريخ الفرعونى والبيئة المصرية. وقد استغل الألحان الشعبية فى العديد من أعماله، ومنها تنويعات على لحن شعبى مصرى، التى كتبها بالبيانو ثم وزعها للأوركسترات، والتى استغل فيها اللحن الشعبى (الواد ده ماله).



ومن خلال حوار أجرته الباحثة **حنان أبوالمجد** مع الفنان القدير عطية شرارة، فى بحثها الذى تقدمت به للندوة بعنوان «تناول عطية شرارة لصيغة الكونشرتو للآلات الشرقية»، استطاعت أن تقف على أهم مقومات هذا الفنان، وكيف استطاع أن يطوع فنه ليكون نابعًا من التراث الشعبى الشرقى الأصيل، ذلك النبع الذى لاينضب، فجاء معبراً بصدق عن تراث الأمة وروح هذا الوطن.

وتستشف الباحثة، من خلال الحوار، أن الفنان عطية شرارة قد تأثر فى تكوينه الفنى بالشيخ **درويش الحريرى** مدرس الموشحات والأدوار فى المعهد؛ والذى تعلم منه المقامات والضروب. بعد ذلك تأثر تأثراً شديداً **بمحمدعبدالوهاب** خصوصاً من حيث تركيب الجمل اللحنية. ولم يتأثر بالجيل الأول، واتبع فى تأليفه مبدأ السلامة؛ فهو لايحب استعمال الهارمونى المعاصر أو التنافر، ولكنه يفضل أن يكون الهارمونى غنائياً يدعم الألحان الغنائية الجميلة التى تميز أسلوبه الشرقى الواضح. كما أوضح الفنان عطية شرارة أن الغرض من استخدامه للألحان الشعبية فى أعماله هو أن المصريين والعرب، بوجه عام، لم يصلا بعد إلى درجة تقبل الأعمال الجديدة المصاغة بالأسلوب الغربى؛ لذلك فهو يلجأ إلى تطعيم مؤلفاته بألحان شعبية معروفة لجذب المستمع لتلك الأعمال.

وبالنسبة إلى الصعوبات التى واجهت عطية شرارة فى الكتابة لآلات شرقية توضح الباحثة فى حوارها بأنه وجد صعوبة فى التأليف لآلة الناى فقط، نظراً لطبيعتها الخاصة لأن العازف يستخدم أكثر من آلة حسب التحويل فى المقامات.

ظهرت القومية فى الموسيقى خلال القرن التاسع عشر فى ظل رومانسية جارفة يدفعها البحث عن الهوية والحنين إلى الطبيعة وحب الأوطان، وساندتها حركات تحررية وديمقراطية فى أوروبا سعت إلى تدعيم مبادىء العدالة والمساواة وترسيخ فكرة الاهتمام بتراث الشعوب.

وكما يقول الدكتور **جهاد داود** أستاذ علوم الموسيقى بالكونسرفتوار فى بحثه الذى تقدم به للندوة؛ وعنوانه (الموسيقى المصرية والتراث الشعبى): فقد رسخت قومية القرن العشرين أقدامها بمعرفة علمية للقيم الجمالية للتراث الشعبى وآفاقه الجديدة وعناصره الشائقة، التى ساهمت فى اتساع مجالات الإبداع والتجديد والابتكار الموسيقى، واتسعت لتتجاوز نطاقها المحلى إلى المستوى الإنسانى الأشمل مع التقدم العلمى المذهل لوسائل الإعلام والاتصال، وخاصة خلال النصف الثانى من القرن العشرين. فهل لنا أن نتوقف لتعرف العوامل التى صاغت إيديولوجية مبدعينا الموسيقيين وظهرت فى إبداعهم الموسيقى؟

وهل لنا أن نضع استراتيجية موسيقية ثقافية نواجه بها تحديات القرن القادم من أجل دفع حركة التقدم والثقافة فى المجتمع المصرى؟ مؤمنين بأن الحفاظ والتمسك بقوميتنا وهويتنا المصرية وبتراثنا وثقافتنا العريقة هو السيد الحقيقى فى تحديات المستقبل، مما قد يسفر عنه مايعرف بالنظام العالمى الجديد، حيث لا وجود فيه للمتخلف.

ولاشك أن الجيل الثالث من المؤلفين الموسيقيين المصريين، وهم الذين يحملون عبء التأليف الموسيقى اليوم فى نهاية هذا القرن، يملكون من الموهبة والعلم والثقافة ما يواجهون به تحديات المستقبل وتطوير الحركة الموسيقية الثقافية فى مصر، ولاشك فى إيمانهم العميق بالاستلهام من المنابع الحقيقية للثقافة المصرية والتراث الشعبى المصرى. وقد ظهر هذا، واضحاً، من خلال مؤلفات موسيقية عديدة لم تخل من مفردات، نزداد لها إعجاباً يوماً بعد يوم.

والسؤال الذى يطرح نفسه اليوم..

كيف نحقق لمبدعينا أفضل الظروف للتعمق والاستلهام لتراثنا الموسيقى، مع التأكيد على قناعتنا وإيماننا بأن هذا هو المنبع الرئيسى الذى يجب أن يستقى منه كل مبدع موسيقى مصرى لدفع حركة التطور الثقافى والاجتماعى والسياسى فى مصر؟

وقد تبدو الإجابة على هذا السؤال بسيطة للغاية؛ فهو أمر يتحقق: بمزيد من التعمق والدراسة لتراثنا الموسيقى، مؤكدين أن الإمكانات البشرية والمادية متوافرة لذلك وما ينقصنا هو تعديل لبعض المسارات وتحديد لبعض المفاهيم.

إن الفرصة ما زالت سانحة لتجاوز ما قد نكون أهملناه، ولتصحيح المسار، ولن يكون ذلك إلا بمزيد من العمل والجهد والجدية والمصارحة ونحن على مشارف قرن جديد حتى نلحق بحركة التطور والتحديث العالمى من أجل بناء مجتمع أرقى وأفضل، وأجيال جديدة نسعى، جميعاً، لترسيخ أقدامها وجذورها من أجل التطور والتقدم.

وتقول الإذاعية **چيهان كامل** - مديرة البرنامج الموسيقى فى ورقتها المقدمة للندوة بعنوان «حلقة من برنامج روائع النغم عن استخدام الآلات الموسيقية الشرقية التقليدية فى الإطار السيمفونى من خلال أعمال المؤلفين المصريين»..

من المعروف أن الشعب المصرى كان، ولا يزال، أصيلاً فى التذوق الموسيقى، والتأثر بهذا الفن تأثراً فطرياً. فكل طائفة فى مصر لها طابعها الغنائى، فالملاح يغنى وهو يجدف، والحمال يهون على نفسه حمل الأثقال بالغناء، والباعة المتجولون يغنون وهم يعلنون عن سلعهم، ولو أن أحداً مرّ بحقول القمح والقطن فى مصر فى زمن الحصاد لاهتزت نفسه لتلك الأصوات المنبعثة من قلوب سعيدة تتفجر فيها ينابيع الفرح والسرور والرضا.

وهذا الفن الشعبى كانت تمليه الفطرة وتسجله الوراثة جيلاً بعد جيل، ومع بداية القرن العشرين كان فى مقدمة التطورات الفنية المهمة الاهتمام بتأليف الموسيقى الآلية البحتة التى تتخللها ألوان تصويرية ومقطوعات وصفية وأنغام معبرة. فى هذه التجربة الإبداعية الخصبة ترعرع الجيل الأول من المصريين مبدعى الموسيقى الكلاسيكية، وظهرت اللبنة الأولى للموسيقى القومية المصرية المؤلفة على أسس علمية. وكان الفولكلور المصرى هو المنبع الذى نهل منه هؤلاء الرواد وظهرت مؤلفات عديدة فى أشكال وقوالب موسيقية مختلفة، مثل: السيمفونية والكونشرتو والسوناتا والافتتاحية والمتتالية، وفيها استخدموا الآلات الشرقية التقليدية وطوعوها للأسس العلمية.

وأيضاً تحدث الدكتور **حسام لطفى**، أستاذ القانون المدنى المساعد بحقوق بنى سويف، جامعة القاهرة، تحدث باستفاضة حول قضايا حقوق التأليف وحقوق الأداء العلنى، وهو موضوع البحث الذى تقدم به للندوة فقال: قانون حماية حق المؤلف موحد فى العالم كله، والأصل فيه اتفاقية برن لحماية المصنفات الفنية التى وضعت ١٨٨٦ وعدلت ١٩٧١، ومصر

تتمتع بالعضوية فى اتفاقيات أخرى تصب فى نهر واحد وهو حقوق الإبداع. فالحماية مرهونة بالإبداع، والإبداع مرهون بالابتكار. والحماية فى القانون المصرى تحمى كل صور الاستغلال الموسيقى. وقد عدد سيادته صور هذا الاستغلال والعقوبات المقننة حالة اقتباسها وكيفية التقاضى.

هذا وقد أثيرت عدة قضايا موسيقية مهمة حظيت بالكثير من النقاش والجدل بين جمهور الحضور، سواء كانت من خلال الأبحاث المقدمة، أو المناقشات التى طرحت بعد إلقاء الأبحاث، ومن هذه القضايا:

محنة المستمع والإبداع المتعدد التصويت فى الموسيقى البحتة، وهوما طرحته الدكتورة **سمحة الخولى** أستاذ متفرغ بقسم علوم الموسيقى بالكونسرفتوار بأكاديمية الفنون فى بحثها الذى تقدمت به فى الندوة، وهو بعنوان: مسار الإبداع الموسيقى المتعدد التصويت فى مصر عبر ثلثى قرن، وفيه تقول:

إذا أخذنا فى الاعتبار الطفرة والاهتمام المركز بالهارمونية فى الحقب الأولى من هذا الإبداع، ثم انعدام الإعداد للمتلقى، وندرة فرص التعرف على الإبداعات المصرية (البوليفونية) فى الجانب البحثى، فضلاً عن أى احتمال لتحقيق الألفة معها. فإن كل هذه السلبيات تفسر موقف العزلة الذى يعيشه الإبداع المصرى الآن؛ حيث نلمح خطاباً هابطاً بالمقارنة بمرحلة الانتعاش التى شهدتها الموسيقى المصرية فى الستينيات فى فترة يقظة الوعى القومى. وبعض ظواهر هذا الخط البيانى الهابط تظهر بالمقارنة بين ما كان حينئذ وما هو قائم بالفعل. فقد كانت الدولة تشجع هذا الإبداع المصرى المطلق المتعدد التصويت، وتحتضنه، وتكلف مؤلفيه بكتابة أعمال موسيقية، وتدفع لهم أجوراً عنها (وهو ما اختفى تماماً الآن)، وتتيح لهم فرص الاحتكاك بالجماهير بتقديم مؤلفاتهم، وكانت، فى ذلك الوقت، قليلة العدد، ولم تشكل بعد حركة فنية (كما هو الحال الآن)، وتمنحهم الجوائز والأوسمة. وكانت أجهزتها الرسمية تنظم مهرجاناً سنوياً للموسيقى المصرية، وكان هذا كله كفيلاً بحفر مجرى شعور حقيقى فى وعى المجتمع لو أنه استقر وأصبح من معالم الخطة الثقافية المصرية التى تلتزم بها أجهزة الدولة، بدءاً من التعليم إلى الإعلام، مروراً بأجهزة الأداء الموسيقى الرسمية وغيرها. فالذى لا خلاف عليه أن الاحتياجات النفسية والفنية للإنسان المصرى المعاصر تتسع وتتنامى فى هذا القرن بما لم يكن فى الحسبان، ولكن التعلم والتثقيف الجماهيرى والفنى لم يواكبها، فظلت هناك فجوة خطيرة بين الإعداد الذى يتلقاه المواطن المصرى وبين الواقع الذى يعيشه، فالتلميذ يخرج من مراحل الدراسة العامة وهو يكاد لا يعرف شيئاً عن فنون الموسيقى عامة، وعن الإبداع المصرى المتعدد التصويت بشكل خاص، ثم تأخذ وسائل الإعلام، وخاصة التليفزيون، فى تشكيل ذوق المتلقى وعاداته فى الاستماع، فتعرفه بعناصر ليس لها أية وظيفة تثقيفية أو تهذيبية، أو قدرة على [illegible] حسه وذوقه؛ حيث لا توجد أية حساسية واضحة المعالم لتشكيل الذوق الموسيقى وتكوين عادات الاستماع الصحية المستنيرة.

وقد عرض الدكتور **راجح داود** الأستاذ المساعد بقسم التأليف والقيادة بكونسرفتوار القاهرة، أكاديمية الفنون المشاكل التى تعوق حركة تأليف الموسيقى فى مصر من خلال بحثه الذى قدمه فى الندوة بالعنوان نفسه، وتتلخص هذه المشاكل فى..

بالنسبة إلى الموسيقى الشعبية.. نجد أن هناك اندثاراً يحدث فى هذه النوعية من الموسيقى نتيجة للتغيرات المتلاحقة فى مجتمعنا، فعلى سبيل المثال نجد مثلاً أغانى دورة الحياة الخاصة بالفلاحين بدأت فى الانقراض منذ زحف المدينة إلى الريف، و منذ بدء ميكنة الزراعة، وكذلك دخول هذه المجتمعات فى مجال الإذاعة والتليفزيون. وما أحدثه ذلك من تأثير عليها.

وقس على ذلك ما طرأ من تغييرات، أيضاً، على أهل البدو وأهل الواحات والنوبيين وغيرهم. وكل هذا يحدث دون أن يكون هناك أجهزة ثقافية تقوم بحفظ هذا التراث وتدوينه بشكل علمى متخصص.

وبالنسبة إلى الموسيقى الغنائية الدارجة أو الشائعة.. نجد أن هذه النوعية لها أكبر نصيب من الاستهلاك والإنتاج معاً. وهذه النوعية لها وظيفة واحدة فقط، ألا وهى التسلية. وهذه النوعية المنتشرة تعتمد اعتماداً كلياً وأساسياً على موهبة المغنى، أو على موهبة العازف، أو على كليهما.

كما أن هذه النوعية تأثرت تأثراً شديداً بمثيلتها فى الموسيقى الأوروبية، وبالنسبة إلى التراث الموسيقى العالمى.. فأرى أن الدولة فى تبنيها لهذا التراث العالمى المتحضر إنما تتبناه بوصفه واجهة حضارية دعائية أكثر منها محاولة للمشاركة والمساعدة على دفع وتشجيع الموسيقى المصرية المحلية. والدليل على ذلك أنه حتى، الآن، لم توضع خطة مدروسة من قبل المتخصصين فى هذه الأجهزة الثقافية لتشجيع الموسيقى المصرية المتطورة، سواء عن طريق تمويلها

أو عن طريق الاهتمام بمؤلفيها أو العمل على توسيع دائرة نشر هذه الموسيقى. ولا يخفى على أحد مدى قلة المؤلفات المصرية نتيجة عدم وجود مثل هذه الخطة المدروسة، التى تتكافئ مع أهمية هذا الهدف الثقافى القومى.

ثم تناولت الدكتورة **عواطف عبدالكريم** مشكلة الإبداع المتعدد التصويت، فقالت: هذا الإبداع لاقى نجاحاً جماهيرياً، وله مردود مادى، لأنه يحاول أن يخاطب الجماهير حسب مستواها الفنى، ونحن لا نقلل من شأن هذا الإبداع، ولكن نقول إن هناك نوعين من الإبداع المتعدد التصويت، وهو الشائع الذى وصل إلى الجماهير واستساغته، ويرتبط بأعمال درامية ومسلسلات وأغان. أما الثانى الذى نتحدث عنه فهو الإبداع المؤثر فى الشعوب. فلابد أن نضع فى اعتبارنا أن الموسيقى سلاح ذو حدين؛ منها ما يخاطب الوجدان عن طريق الفكر، ومنها ما يحاول أن يرضى الشعوب بشكل أو بآخر.

وهذا النوع، كما أرى، لا يمثل الإبداع الموسيقى تمثيلاً حقيقياً ولابد لذلك من محاولة لإيجاد الحلول.. فهل نعود إلى إقامة المسابقات ذات الجوائز المادية؟ وهل يتم هذا فى المدرسة أم من خلال وسائل الإعلام؟ وينبغى هنا أن نشير إلى أنه فى البلاد الغربية يوجد توازن بين ما يقدم للاستهلاك اليومى وبين ما يقدم للفن.

بعد ذلك تحدث الدكتور **زين نصار** رئيس قسم النقد الموسيقى بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون، حول أزمة النقد فى المجال الموسيقى؛ وذلك من خلال بحثه الذى قدمه للندوة وهو بعنوان «الموسيقى والإعلام» فقال:

إن الإمكانات غير المحدودة، والشديدة التأثير، والتى تتمتع بها أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة تحمل تلك الأجهزة مسئولية قومية كبرى؛ لنشر الوعى الموسيقى بين أبناء الشعب المصرى والعربى؛ ولكى يقوم الناقد الموسيقى بعمله على الوجه الأكمل لابد أن يكون دارساً لكل فنون الموسيقى، عارفاً بها وبأسرارها، حتى يمكنه أن يقوم بتحليل العمل والحكم عليه حكماً موضوعياً. ومن هنا تتضح أهمية الدور الذى يمكن أن يقوم به الناقد الموسيقى المتخصص فى نشر الوعى الموسيقى بين الجماهير، ولكننا إذا ألقينا نظرة على الصحف والمجلات فى مصر؛ فإننا نجد أنه من النادر إتاحة الفرصة للناقد الموسيقى المتخصص، لتصل آراؤه إلى الجماهير العريضة، كما أن المساحة المتاحة لمتابعة ما يجرى فى الحياة الموسيقية المصرية محدودة للغاية ولا تتناسب مع ما يجب أن يكون عليه الحال من تخصيص مساحة فى كل جريدة، وكل مجلة لمتابعة النشاط الموسيقى، والتعليق عليه، وتقديمه.

أما بالنسبة إلى المجلات والجرائد اليومية فإن متابعة النشاط الموسيقى فيها قليل، ولا يتناسب مع حجم العمل المطلوب تقديمه.

ولا شك أن تقديم وتوجيه الحركة الموسيقية يعتمد اعتماداً كبيراً على تكوين وإيجاد المتلقى القادر على عملية التقييم والتوجيه للحركة الموسيقية وهو ما تعرض له الناقد **أحمد أبوالعيد** فى بحثه الذى قدمه للندوة.

أما الدكتورة **هدى طعيمة** مدرس الموسيقى بكلية التربية الموسيقية فقد تحدثت قائلة: لابد من وجود مطبعة موسيقية؛ لنشر النوت الموسيقية، لأن أسعارها حالياً مرتفعة جداً وأتمنى أن تكون هناك توصية بإنشاء مطبعة تتعاون معنا فيها الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأن تكون هناك توصية، أيضاً، بإنشاء مادة للنقد الموسيقى فى أقسام التأليف والنظريات فى كلية التربية الموسيقية ومعهد الكونسرفتوار.

هذا وقد أثارت الدكتورة **عفت محمود عياد** الأستاذة بكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان، قضية مهمة وهى:

الهجمة الشرسة التى تتعرض لها الأغنية المصرية، والتى أصبحت تدق أسماعنا ليل نهار متمثلة فى موجة الأغانى الهابطة ذات الإيقاع الواحد والشكل الواحد. كما أصبح متاحاً لأصحاب الأصوات الجوفاء أن يملأوا الدنيا ضجيجاً، وصخباً حتى أنه يمكننا القول إنه بقدر ما كثر المغنون بقدر ما قل الغناء.

وتضيف من خلال الورقة التى تقدمت بها للندوة، وهى بعنوان «رؤية من خلال البعد الثالث للأغنية المصرية فى وسائل الإعلام» أن من الأمور المهمة التى ينبغى أن نراعيها؛ هى كلمات الأغانى، فلابد من الحفاظ على اللغة وقدسية استخدامها؛ إذ يجب أن نتصدى لمحاولات العبث بلغتنا، وأن نتصدى للأعمال الغنائية الهزيلة التافهة التى تستخدم فيها أحط الألفاظ وأكثرها سوقية.. مما أدى إلى التلاعب بالمبادئ، والعبث بالضمائر، والانحطاط بالقدرات العقلية عند المتلقى، والتى اكتفى مبدعوها بوسيلة النشر المسموع التى تحقق ميلاد العمل والتعريف به ليس غير. وقد ساعد على هذا عوامل عدة منها:

- بساطة هذه الأعمال وسهولة أدائها بالطريق السماعى دون حاجة إلى المدونة الموسيقية.

- انتشار الأمية الموسيقية حتى بين العاملين فى هذا المجال، والمبدعين أنفسهم وتربيتهم فى مدرسة التدريب عن طريق الحفظ.

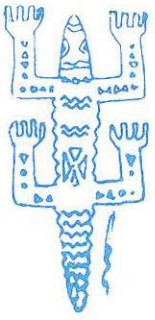
- انتشار شركات الإنتاج الخاص التى تطبع العمل، وتقدمه إلى الجماهير فى شرائط كاسيت.

أما بالنسبة إلى الموسيقى التى تعبر عن الوجه الحضارى للأمة؛ فليس لها دور نشر لا مسموعة ولا مرئية، وتختفى تمامًا من خريطة النشر التجارى. ومعظم المؤلفين الموسيقيين ينسخون أعمالهم على حسابهم الخاص. ويقومون بإهدائها إلى المكتبات العامة والأصدقاء والفنانين.

هناك، أيضًا، الافتقار إلى جمعيات الموسيقى الأهلية؛ فلا يوجد على الساحة سوى جمعية الشباب الموسيقى المصرى.

وقد أصدرت الندوة العديد من التوصيات التى ترتبط بمختلف محاورها بهدف إثراء حركة الإبداع الموسيقى فى مصر سواء أكان ذلك فى مجال استلهام التراث، أو الإبداع متعدد التصويت، ودور أجهزة الإعلام فى نشر الوعى الثقافى بالموسيقى العربية والعالمية، والعمل على نشر الكتب والدراسات الأكاديمية التى تختص بالموسيقى، وبخاصة الموسيقى المصرية، والسعى نحو إصدار مجلة موسيقية متخصصة، والتوسع فى عقد الندوات العلمية والثقافية التى تتناول الجهود العلمية المعاصرة فى الموسيقى العالمية مع الاهتمام الجاد بموسيقى الطفل، ورعاية الموهوبين من الشباب والأطفال.

ولقد حققت الندوة نجاحًا علميًا فى تحديد ما يجب أن تكون عليه حركة الموسيقى المصرية إبداعاً ودراسة.



أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء في سوريا أثناء الحكم العثمانى (١٥١٦ـ١٩١٦)

هالة كمال

فى مساء الخميس الموافق ١/٦/ ١٩٩٥ ، وفى كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان .. تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدارسة نهال محمود النفورى، معيدةبقسم العمارة الداخلية - كلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق؛ وذلك للحصول على درجة الماجستير فى الديكور (فنون تعبيرية) عن موضوع أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء فى سوريا أثناء الحكم العثمانى ١٥١٦ - ١٩١٦م وقد تكونت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور ناجى شاكر أنطون، د. محمد مكاوى مشرفين و أ. د. محمد عبد الفتاح البيلى و أ.د. أحمد إبراهيم محمد. وقد منحت لجنة المناقشة والحكم الدارسة درجة الماجستير بتقدير امتياز، وأوصت بطبع الرسالة ونشرها على نفقة الجامعة - كما أثنت على الجهد المبذول فى إعدادها وبخاصة أن الدراسة تتناول حقبة الحكم العثمانى لسوريا لمدة أربعة قرون.

وإذا كان موضوع البحث هو أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء فى فترة الحكم العثمانى.. فإن هذا الزى كان استمراراً لأزياء عصور مختلفة وبشكل خاص عصر المماليك (١٢٥٠ - ١٥١٦) إلا أن الزى فى العهد العثمانى خضع لمجموعة من المؤثرات اختلفت ما بين مجموعة مؤثرات داخلية وأخرى خارجية (سلافية، فارسية، صينية، وأوروبية) وقد فرضت المؤثرات الأوروبية نفسها، وبقوة، على الزى العثمانى وبخاصة منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر حتى الآن.

ولقد اشتملت الدراسة على ثلاثة أبواب تضمن كل باب منها عدة فصول مقسمة على النحو التالى:

الباب الأول سورية فى ظل الحكم العثمانى:

ويتألف من ثلاثة فصول: الفصل الأول بعنوان: العثمانيون والدولة وانتشارها.

ويتضمن التعريف بالعثمانيين وبأصولهم والظروف التى رافقت فرض سيطرتهم على المنطقة التى حكموها حيث بلغت حدود إمبراطوريتهم أوجها فى عهد سليمان الأول؛ فامتدت من بودابست على نهر الدانوب غرباً إلى بغداد على نهر دجلة

شرقًا ومن بلاد القرم شمالاً إلى شلال النيل الأول جنوباً كما تضمن الفصل تقسيم تاريخ سورية خلال العهد العثمانى إلى الفترات التالية:

١ ـ الفترة الأولى امتدت من عام ١٥١٦ ـ ١٨٣١:

وتميزت بسطحية الحكم العثمانى وبشيوع روح المحافظة والجمود والتشتت فى إدارة الحكم وتنظيم المجتمع.

٢ ـ الفترة الثانية وامتدت من عام ١٨٣١ ـ ١٨٤١:

وهى فترة الحكم المصرى فى الشام، وكانت امتداداً للحكم العثمانى على اعتبار أن سوريا و مصر بقيتا جزءاً من الإمبراطورية العثمانية ولو أن مصر خرجت عليها وحاربتها.

وتميزت هذه الفترة بالحكومة المركزية القوية ومحاولة إخضاع العصبيات والطوائف المحلية لسيطرة السلطة المركزية.

٣ ـ الفترة الثالثة امتدت من عام ١٨٤١ ـ ١٩١٨:

وتشمل عهد التنظيمات وما يلحق به من حكم السلطان عبد الحميد ثم حكم الاتحاديين حتى الحرب العظمى وانهيار الإمبراطورية العثمانية.

الفصل الثانى بعنوان: المجتمع السورى فى العهد العثمانى:

ويتضمن لمحة عن مكانة سورية فى تاريخ العالم وفضلها على رقى البشرية من الناحيتين الفكرية والروحية.

ويتضمن، أيضًا وبشئ من التفصيل، فكرة عن التكوين الطبقى والاجتماعى لسكان سورية، و ذلك خلال فترة أربعة قرون، وكيف تأثرت فئات الشعب بعد الانفتاح على الغرب.

حيث إنه، منذ مطلع الحكم العثمانى وحتى عام ١٨٤١م، بقى المجتمع السورى منقسماً إلى فئتين متنافرتين:

الفئة الأولى: الطبقة الحاكمة أو هيئة الحاكمين.

الفئة الثانية: هيئة المحكومين.

وقد شكلت فئة رجال الدين نقطة الوصل بين الفئتين وكذلك تضمن الفصل الحديث عن الأسرة الشامية وعن طبيعة العلاقة بين أفرادها داخل المنزل وخارجه وعن بعض العادات والتقاليد؛ وذلك تحت عنوان فرعى هو: من الفولكلور السورى حيث ذكر فيه أن التراث ليس مقصوراً على الآثار المادية الشاخصة فى المتاحف، بل يتعداه، إلى ما يصدر عن الشعب من فن أصيل عن طريق الكلمة والإيقاع والتشكيل.

كما تم الحديث عن الناحية الفكرية السائدة فى ذلك الوقت وما اتسمت به من تخلف واضح مما انعكس بدوره على المجتمع.

الفصل الثالث بعنوان: الحياة الاقتصادية وأسواق مدينة دمشق:

كان من الضرورى إفراد فصل خاص لهذا الموضوع وذلك لارتباط الأزياء، بشكل مباشر، بالأحوال الاقتصادية السائدة سواء فى حالة الازدهار أو الانهيار ولقد تضمن هذا الفصل شرحاً عن وضع الزراعة والصناعة والتجارة وأحوالها، وذلك خلال أربعة قرون وما رافق ذلك من متغيرات عالمية ساهمت فى تدهورها كتحول طريق التجارة العالمية بعد اكتشاف رأس الرجاء الصالح، وكذلك الثورة الصناعية وكيف استمرت الأوضاع الاقتصادية المتدهورة حتى مجئ الحملة المصرية بقيادة إبراهيم باشا الذى اهتم بالزراعة والصناعة والتجارة مما أدى إلى انتعاش الوضع الاقتصادى المتردى وكيف أن فتحه الباب تجاه المؤثرات الغربية أدى إلى تدفق السلع الأوروبية مما أدى إلى تدنى القيمة الشرائية وإلى تدهور الكثير من الحرف التقليدية، وأما عن الأسواق التى كثرت وتعددت لكى تفى بمتطلبات السكان من أغنياء الشعب، فقد تم ذكر أسماء الكثير من أسواق دمشق التى كانت لها صلة مباشرة بحياكة الأقمشة وتفصيلها وتزيينها ومنها:

سوق الحرير، سوق الخياطين، سوق القوافين، سوق الزرابلية، سوق القباقبية.

ولقد خضعت هذه الأسواق لرقابة صارمة من قبل السلطات العثمانية، ولم تكن الرقابة محصورة، فقط، على الأوزان والمكاييل بل تعدتها إلى الأسعار وإلى نوعية الإنتاج وإلى جباية الرسوم المستحقة للدولة.

كما تضمن هذا الفصل كيف أن هذه الأسواق قد تميزت فى طريقة عمارتها وهندستها و أنها كانت مركزاً مهماً من مراكز الحياة الاجتماعية.

الباب الثانى: النسيج فى العهد العثمانى:

ويتألف هذا الباب من فصلين: **الفصل الأول** بعنوان: النسيج ـ تطوره ـ أنواعه:

ولقد تضمن مقدمة تاريخية للتعريف بنشأة الصناعات النسيجية ثم ورد فيه مدى الاهتمام والعناية التى أولتها الدولة العثمانية لهذه الصناعة بالذات وذلك بما أصدرته من قوانين من حين إلى آخر وذلك لتحافظ على المستوى الجيد واللائق للمنسوجات وذلك خلال أربعة قرون.

كما ورد فى هذا الفصل أثر المكننة الصناعية الأوروبية بما أنتجته من أقمشة حلت محل الأقمشة اليدوية و ذلك لرخص أسعارها مما أدى إلى الحد من المهن اليدوية النسيجية.

الفصل الثانى بعنوان: الوحدات الزخرفية المستخدمة فى النسيج ومدلولاتها:

وتضمن أنواع الزخرفة؛ فتحدث عن الزخرفة النباتية المكونة من فروع وأوراق وأغصان النباتات، و أشهر ما عرف منها «الأرابيسك» وقد قسم العثمانيون الزخارف النباتية تبعاً لأسلوبها الفنى وعناصرها الزخرفية إلى قسمين:

أ- الطراز الرومى.

ب- طراز الهاتاى.

وكانت أهم العناصر الزخرفية النباتية:

أ- الزهور. ب- الأشجار. جـ- الثمار.

وتم الحديث عن الزخارف الهندسية المكونة من مجموعة من الخطوط المستقيمة والمائلة والمنكسرة و المتموجة وبعض الأشكال كالمربع والمستطيل والمعين والمثلث والدوائر والعقود بأشكالها المختلفة وكيف أن الزخرفة الهندسية كانت تشترك مع طرز أخرى غالباً كالنباتية مثلاً . واستخدام الزخارف الهندسية فى زخرفة السجاجيد والأقمشة واستخدامها بكثرة فى زخرفة جدران وواجهات العمائر العثمانية وفى زخرفة أبواب المساجد. كما تضمن الفصل بعض معانى الأشكال الهندسية كالخط الأفقى والمستقيم الذى كان رمزاً للموت عند الشرقيين القدماء بينما يرمز الخط الشاقولى لديهم إلى الحياة والواقع. وكالدائرة التى ترمز إلى الديمومة والأبدية والبقاء كما ترمز إلى حركة الكون. و كالمعين الذى هو شكل هندسى مختصر لصورة العين.

وعن الزخارف الكتابية التى كانت ضرباً مشتركاً لكل ما أخرجته أيدى الفنانين العثمانين من عمائر مشيدة أو تحف مصنوعة من المواد المختلفة وأطلق على الزخارف الخطية اسم (جفتكارى) أى الزخرفة المتكلمة.

وكيف أن العثمانيين، بعد دخولهم البلاد العربية، قلدوا ما كان معروفاً من صور الخط العربى ومنها:

١ - خط النسخ.

٢ - خط المحقق.

٣ - خط الثلث.

٤ - خط التوقيع.

٥ - خط الريحانى.

٦ - خط الرقعة.

ثم كيف حسن العثمانيون هذه الخطوط وأضافوا إليها الكثير من الزيادات الزخرفية.

وابتكروا كذلك خط «الجلى» الذى امتاز بكبر حجمه والذى غالباً يستخدم فى زخرفة الجدران والعمائر. والخط الغبارى والخط المثنى وخط الطغراء.

وكيف أن الزخرفة الكتابية استخدمت على الأقمشة وعلى نوع خاص من القفاطين كانت تلبس فى المناسبات الخاصة فتكتب عليها الآيات القرآنية والأدعية. وعن الزخارف الحيوانية والآدمية.

وتضمن الفصل أن الفنان المسلم التركى أقدم على استخدام العناصر الآدمية والحيوانية فى رسومه ولم يعتقد أبداً أن هذه العناصر داخلة فى نطاق كراهية الإسلام لتصويرها.

وكيف أنه استخدم من العناصر الحيوانية: الأسد ، الفهد، الفيل، الغزال، الأرنب، والطيور الصغيرة بأنواعها.

وأخذ عن الصينيين الحيوانات الخرافية المركبة مثل التنين، و عن الرسوم الآدمية كان الفنان العثمانى، وفى كثير من الأحيان، لا يكترث لتحريم رسوم الشخوص الآدمية.

وعن وجود الرسوم الآدمية بكثرة فى المخطوطات العثمانية لأشخاص بملابسهم التركية المميزة، وعن تأثر هذه الرسوم بالفن الإيرانى فى العصر الصفوى.

الباب الثالث: النماذج المختلفة لأزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء - رجال ونساء.

تضمن مقدمة تاريخية عن تاريخ الأزياء فى سورية. وذلك من الفترة ٢٣٠٠ق.م و حتى بداية الحكم العثمانى ١٥١٦م.

يتضح من هذه المقدمة التاريخية المراحل التى مر بها الزى والتطور الذى طرأ عليه فى مختلف العصور حيث تبين، من خلال الآثار السورية والتى تعود إلى ٢٠٠٠ق.م، أنه كان للثوب فتحتان واحدة كبيرة للذراع الأيمن والعنق معاً، والفتحة الأخرى للذراع الأيسر.

واستمرت الأزياء على ما هى عليه حتى أواسط الألف ق.م حيث تطور الزى وتكامل فى التفصيل و الخياطة وأهم ما تكامل لديهم:

١ ـ المعطف القصير.

٢ ـ السراويل.

٣ ـ الثوب الطويل (الجلابية).

وكيف أنه إبان الحكم اليونانى والرومانى، والذى امتد من (٥٠٠ق.م ـ ٥٠٠م)، مالت الأزياء إلى التراخى بعد أن كانت مستقيمة طويلة ذات كسرات حادة.

وعن لباس العرب قبل الإسلام الذى كان بسيطاً؛ لا يتعدى قميصًا طويلاً أو جلبابًا مفتوحًا من الأعلى يصل إلى الركبة مع حزام مبروم وعباءة وكوفية وعقال مبسط.

ولبست المرأة «الدرع» و «المجول» و «النطاق».

وأبهج ما لبسته المرأة فى هذا العصر كان «الحبرة» وشاع كذلك استعمال «الخمار».

ولبس الرجل والمرأة الحريروالديباج والدمقس والسندس والستبرق والخز.

ثم يتحدث عن الزى فى العصر الإسلامى حيث إن القرآن والسنة جاءا ببعض الأحكام والقواعد الأساسية التى تتفق مع تعاليم الدين الإسلامى من الناحيتين الخلقية والاجتماعية.

وأول هذه القواعد هو ستر العورة بالنسبة إلى الرجال والنساء، أما ثانيها فهو البعد، فى اللباس، عن مظاهر اللهو والترف ونهى الرجال عن لبس الحرير والتزين بالحلى الذهبية والفضية. وقد كان لباس الرجل عبارة عن قميص ينسدل ردناه إلى معصميه وسروال وفوقها الجبة، وأحياناً كانوا يلبسون «البردة» وغطاء الرأس كان عبارة عن عمامة بيضاء أو سوداء يرسل إحدى نهايتيها على ظهره. وأما عن المرأة فلقد لبست العباءة الطويلة عند خروجها من المنزل كى تغطى بها كامل جسمها دون أن توحى بشكله.

واستمرت الأزياء على ما هى عليه طوال فترة العصر الأموى. وجاء العصر العباسى وتطورت الأزياء فيه تطوراً ملحوظاً عما كانت عليه فى العصر الأموى وذلك نتيجة اختلاطهم بالفرس.

ولبس الرجال والنساء الحرير والجواهر وخرجوا عن تقاليد الإسلام فى اللباس.

والجدير بالذكر أن مظاهر الترف والبذخ هذه لم تشمل عصراً دون آخر؛ بل شملت معظم عصور الدولة الإسلامية حتى عصر المماليك حيث حاول حكامهم أن يرجعوا ما كان مخالفاً من اللباس لأوامر الدين الإسلامى ونواهيه، ويعودوا به إلى الاتزان فى الشكل واللون والزخرف. واعتنى سلاطين هذا العصر بالأزياء عناية خاصة وامتازت بالكثير من الخصائص التى صبغتها بصبغة خاصة جعلتها ذات أثر واضح على ما لحقها من أزياء فى مختلف العصور.

أما اللباس فى العصر العثمانى، فلقد أشار البحث إلى ما تميزت به أزياء هذه الفترة من البذخ والميل إلى جميع أنواع الترف دون النظر إلى ما تكلفه من أموال.

وتمت الإشارة كذلك إلى مدى اهتمام الحكام بالأزياء؛ وذلك ربما ليعطوا الإحساس للشعب بمدى ما تتمتع به الدولة من قوة وثراء، وأيضًا الإشارة إلى محافظة حكامهم على دور الطراز سواء منها الخاصة أو العامة.

كما تم شرح المؤثرات التى دخلت على عملية تصميم الأزياء فى هذه الفترة. وكانت مختلفة ما بين داخلية وخارجية.

وأهمها من الناحية الدينية والناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والجغرافية والمناخ الجوى و كان ذلك ضمن مقدمة تاريخية وصولاً إلى الفصل الأول.

الفصل الأول: الأزياء ومكملاتها لدى رجال الطبقة الحاكمة والأغنياء:

ولقد تنوعت وتعددت؛ فكان القميص والسراويل باعتبارها داخلية ولبست على الجسم مباشرة، أما ملابس الهيئة الخارجية فكانت الصدرية، الجبة، البنش (البيش)، القفطان، الضولمة أو الدولمة، القطشية، المدربية. وقد فصلت فى الصيف من الحرير ومن الأقمشة القطنية أو الكتانية الخفيفة وفى الشتاء فصلت من الجوخ والصوف ومن الفراء مما غلا ثمنه مثل فراء السمور.

وعن استخدام رجال الهيئة الحاكمة أنواعًا من الزنانير ومن أقمشة مختلفة فكان البعض منها مبطناً بالفراء؛ بحيث كانت تلف حول الصدرية أو القنباز ثلاث لفات غالبًا وتثبت فى هذه الزنانير الطبنجات أو الخناجر أو السيوف أو الساعة.

أما لباس الرأس فلقد كان متنوعًا وكثيراً وبألوان مختلفة، ومعبراً عن مكانة صاحبه الاجتماعية. ولقد زينوا ثيابهم بأفخر أنواع المطرزات والمجوهرات وكذلك عمائمهم، واستمرت الأزياء على ما هى عليه دونما تغيير يذكر حتى قدوم الحملة المصرية على سورية (١٨٣١ ـ ١٨٤١)م بقيادة إبراهيم باشا بن محمد على باشا.

ونتيجة لما أدخله من مؤثرات خارجية، وبعد انفتاحه على الغرب فلقد خفف من استعمال الثياب السابقة الشئ الكثير



الثـوب المفـصص: وهو نوع من أنواع الأثواب الكثـيـرة التى ارتدتهـا المرأة فى فـتـرة الحكم العثمانى.
ويعتبر من الأثواب المنزلية النهارية ولقد طرزت أطرافـه بطريقـة «الأوية» وهو نوع من أنواع التطريز اشتهر به العثمانيون.
- من مقتنيات متحف التقاليد الشعبية «قصر العظم»، دمشق.
بعدسة: د. مروان مسلماني.

وتقلص الاهتمام بالفراء الثمين وحل محله فراء الثعالب، وحل الطربوش النمساوى الصنع (الفاس) محل العمامة والقاووق أو التربان. وحلت الجاكيت على الجذع خالية من الياقة وبأكمام طويلة حتى الرسغين مكان القنباز والجبة وحل نطاق الجلد على الخصـر مكان الزنار و حل البنطلون مكان السراويل، وحلت الكندرة أو الثبات محل الخف أو البابوج.

وفى أواخر القرن التاسع عشر أصبح الزى مزيجًا من المحلى والأوروبى معاً. ولباس الرأس كان طربوشاً عادياً.

واستمرت الأزياء على هذه الحالة خليطاً ما بين الأزياء الشرقية والغربية مع بعض المؤثرات الغربية وذلك حتى الربع الأول من القرن العشرين؛ حيث خضعت بعدها سورية للانتداب الفرنسى وكان لهذه الأوضاع الجديدة أكبر الأثر فى انتشار الزى الغربى عند أكثر المواطنين وذلك لمجاراة متطلبات الحياة الجديدة، واستمر الريفى محافظاً على أزيائه الأصلية بوصفها نوعاً من التمسك بالعادات والتقاليد.

الفصل الثانى: أزياء النساء ومكملاتها:

بدأ هذا الفصل بمقدمة ذكر من خلالها أن أزياء النساء لم تقل فخامة عن أزياء الرجال، وأن نساء سورية من الطبقة الحاكمة والغنية قلدت نساء استانبول فى طريقة لباسها ولقد وصفها (كلوت بك) فقال بأنها كثيرة الزخرفة والزينة ومزركشة بخيوط الذهب والحرير، وقد استعمل فى صناعتها حرير الكشمير ذا الألوان الساطعة.

وتحدث الفصل عن زى النساء بشكل عام والذى تألف من مجموعة من الألبسة الداخلية تشمل الصدار وفوقها القميص ثم السراويل القصيرة وتليها السراويل.

ثم مجموعة الألبسة الخارجية وكانت كثيرة منها: الليلك، الجبة، الزبون، الثوب، وجاءت الأحزمة تلف الوسط فوق الملابس وبأشكال مختلفة ومتعددة من حيث العرض والطول والزخرفة ونوعية القماش.وعن أغطية الرأس فكانت كثيرة

ومتنوعة وأضافت إلى مظهر المرأة الكثير من الرقة والجمال وكانت المرأة إذا برزت فى الطريق بدت مشتملة بالإزار أو بالملاءة وغطت رأسها ووجهها باليشمك أو البرقع.

ولقد استخدمت المرأة الكثير من المجوهرات النفيسة زينت بها نفسها. واستمرت أزياء النساء محافظة على خطوطها العامة و مسمياتها دون أى تغيير يذكر وذلك حتى عام (١٨٤٠)م حيث انفتحت سورية على المؤثرات الغربية وذلك فى مختلف نواحى الحياة ولاسيما الأزياء.

حيث لوحظ التغيير فى الزى وخاصة فيما يخص غطاء الرأس إلا أن الحجاب حافظ على مكانته وخاصةلدى النساء المسلمات.

الفصل الثالث: أهم ملامح تأثر الأزياء الشعبية المعاصرة فى سوريا بالأزياء العثمانية:

وقد تضمن هذا الفصل، وحسب ما جاء فى مقدمة ابن خلدون، أن الثياب تخضع للقاعدة التى تقول إن التقليد يسير دوماً من الأدنى إلى الأعلى بمعنى أن الصغار إنما يقلدون فى ثيابهم الكبار، والفقراء يحذون الأغنياء فإذا ما أهملت الطبقة العليا ثوباً تلقفته الطبقة التى دونها وهكذا.

وورد فى هذا الفصل بعض الملامح التى مازلنا نراها ضمن الأزياء الشعبية السورية المعاصرة وبرهنت ذلك مجموعة من الصور التى أخذت حديثاً للأزياء الشعبية.

وأكثر ما يبدو ذلك واضحاً فى تطريز الأوية و الصرمة.

وفى بعض أنواع أغطية الرأس، والأحزمة، والطرح، وبعض أنواع المجوهرات.

وانتهى البحث إلى أن مجموعة العوامل (الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية والدينية) السائدة فى أى مجتمع تلعب دوراً كبيراً فى عملية تصميم الأزياء، وهذا ليس مقصوراً على فترة زمنية معينة وإنما على مر العصور، ولقد اتضح ذلك من خلال دراستنا لهذا البحث وما كان لمجموعة تلك العوامل (الآنفة الذكر) من أثر على الأزياء فى العصر العثمانى.

ويمكن أن نجمل **نتائج البحث** العلمية بما يلى:

١ ـ كانت للظروف الخارجية الدولية والعثمانية أثرها الكبير على الأزياء، مثال على ذلك:

أ ـ كان لاكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح، وتحول طرق التجارة الدولية عبر الشرق والدوران حول إفريقيا أثره الكبير على تدهور الحالةالاقتصادية وانعكس ذلك بدوره على الأزياء.

ب ـ الثورة الصناعية الكبرى: بعد أن نمت التجارة مع الغرب فى ظل هذه الثورة و ذلك أثناء فترة الحكم المصرى لسوريا (١٨٣١ ـ ١٨٤١) م تدفقت السلع الأوروبية، الأمر الذى كان له أثر كبير على الحرف التقليدية المحلية وبالذات الصناعات النسيجية التى حلت محلها وبقوة الأقمشة المصنعة آلياً والتى نافست الأقمشة اليدوية من حيث الجودة والأسعار وأصبحت فى متناول كل مواطن بعد أن كانت الأقمشة اليدوية ينحصر استخدامها لدى أفراد الطبقة الحاكمة والأغنياء.

جـ ـ حملة نابليون بونابرت على مصر وسورية (١٧٩٨)م وما رافقها من تغييرات؛ حيث استبدلت أسماء بعض القطع فأصبح مثلاً اسم السراويل (الشنتيان)، و أخذ الفرنسيون بعض الأسماء عن الشرق مثال كلمة (Juppe) والتى أخذت على ما يبدو من (الجبة).

د ـ الحملة المصرية على سوريا بقيادة إبراهيم باشا (١٨٣١ ـ ١٨٤١)م وما رافق هذه الحملة من متغيرات شملت مختلف نواحى الحياة ومنها الأزياء وذلك بما أحدثته من انفتاح على الغرب؛ فمثلاً ألغيت العمامة واستبدلت بالطربوش النمساوى الصنع. وأدخلت الكثير من قطع الملابس الأوربية لتحل محل القطع المحلية، مثال:

حلول الجوارب محل المست أو المزد، القباء القصير محل الجبة.

السراويل ضاقت وأصبحت مزيجاً بين السراويل الشرقية والبنطلون الغربى.

٢ ـ كان للناحية الدينية والفكرية السائدة فى فترة العهد العثمانى الأثر الكبير على طريقة تفصيل الأزياء؛ فلقد جاءت هذه الأزياء فضفاضة وطويلة لتستر أجزاء الجسم كافة وتخفى معالمه وذلك تمشياً مع أحكام القرآن والسنة، ولتناسبهم كذلك مع حركتى الركوع و السجود فى الصلاة، وتتلاءم مع حاجات الفارس فوق صهوة جواده.

٣ ـ إن للناحية السياسية أثراً كبيراً على الأزياء كذلك فكنا نرى أن الحاكم كان يتدخل فى تحديد أشكال الأزياء وطريقة ارتدائها وهذا ما فعله السلطان «سليم الأول» فى أول عهد الإمبراطورية العثمانية؛ حيث تدخل فى طريقة تصميم الأزياء فأنفق عليها الأموال الكثيرة، و أصدر الكثير من الفرمانات

التى حدد من خلالها ارتداء هذه الأزياء وطريقة صنعها و صنع المنسوجات.

- الحاكم إبراهيم باشا أثناء الحملة المصرية، وكما ذكرنا سابقًا، ألغى الكثير من الملابس الموجودة واستبدلها بأخرى غربية.

- السلطان محمود الثانى والسلطان عبد المجيد وبعد عصر التنظيمات أصدرا الكثير من القوانين و حددا من خلالها أشكال الملابس.

٤ - إن للحالة الاقتصادية السائدة فى أى عصر أثرها على الأزياء؛ فمثلاً فى بداية عصر الإمبراطورية كانت الفتوحات تجلب الكثير من الأموال مما أثر بدوره على الأزياء فجاءت فى غاية الفخامة والثراء، وبعد انهيار الاقتصاد العثمانى وانتشار الفوضى وانعدام الأمن أخذ الأغنياء يتظاهرون فلبسوا الأثمال البالية وذلك كى لا يكونوا عرضة للابتزاز من أصحاب الطبقة الحاكمة فلم يعد هناك فرق بين مظهر الفقير والغنى.

٥ - من خلال الدراسة التاريخية التحليلية للأزياء لمسنا أن هناك عملية تواصل نفسى تحكم تطور أشكال الملابس وزينتها.

وأن عملية التواصل هذه تخضع فى تطورها للقاعدة التى ذكرها ابن خلدون فى مقدمته؛ وهى أن التقليد يسير دوماً من الأدنى إلى الأعلى؛ فالفقير يقلد الغنى والريفى يقلد ابن المدينة والبدوى يقلد ابن الريف وهكذا.

وهذا ما نلمسه حاليًا إذا استعرضنا أزياءنا الشعبية المعاصرة فى سورية.

٦ - إن الكثير من دور الأزياء العالمية الحديثة تستوحى من الأزياء الشرقية لتصميماتها الكثير من الأفكار وكانت تقتصر هذه التصميمات على لباس حفلات الاستقبال وتطلب من قبل زبائن محدودين فى الغرب، أما فى هذه الفترة فتكفى نظرة واحدة لنلاحظ تقبل السروال و الصدرية والجلابية فى اللباس الغربى اليومى.

وبالمقابل نرى، حديثًا، فى أغلب البلاد العربية، جهداً كبيراً يبذل لإعادة الاعتبار للباس الوطنى، ولكن بتعديلات جذابة تتناسب مع شروط الحياة العصرية.



تطويع الزخارف النوبية
فى العمارة وأطباق الخوص
لتلائم أسلوب الطباعة فى التربية الفنية

نادية السنوسى

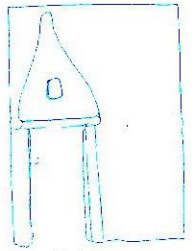
كان هذا هو موضوع الماجستير الذى تقدمت به الباحثة ،ناهد شاكر محمد سليمان، إلى كلية التربية النوعية بالقاهرة شعبة التربية الفنية، وأشرفت عليها أ . د / سرية عبد الرزاق صدقى أستاذ المناهج ورئيس قسم الثقافة الفنية والتربية الميدانية جامعة حلوان، وأ . د / أميرة عبد المعطى راغب أستاذ مساعد بشعبة الصباغة النسيجية قسم الصباغة والطباعة والمواد الوسيطة المركز القومى للبحوث . كما اشترك فى لجنة المناقشة والحكم أ . د / سليمان محمود حسن عميد كلية التربية الفنية - جامعة حلوان (عضوًا) ،و أ . د/ إبراهيم عبد الثالوث هرمينا رئيس قسم الصباغة والطباعة والمواد الوسيطة شعبة الصناعات النسجية بالمركز القومى للبحوث (عضوًا) .

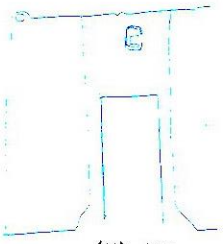
وقد نالت الباحثة الماجستير بدرجة ممتاز .

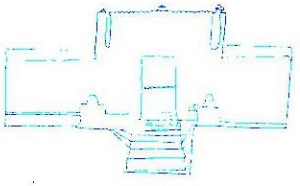
وتكمن أهمية البحث فى استحداث مواد محلية بديلة للخامات المستوردة للطباعة بالمناعة تساعد على دعم خبرات معلم التربية الفنية، وتسهم فى بناء شخصيته ودفعه إلى ممارسة هذا الفن فى السنوات الدراسية المختلفة، إلى جانب رفع الخبرة التقنية، كى يؤدى مهامه التعليمية بطريقة علمية وسليمة، وتوفير ذخيرة من المفردات الشعبية يمكن لمعلم التربية الفنية استخدامها فى الأنشطة التعليمية المختلفة .

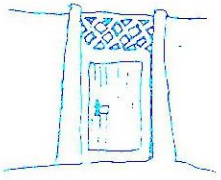
وتتضمن الرسالة .. دراسة العناصر الزخرفية الجدارية الملونة فى العمارة النوبية والأشكال الموجودة على أطباق الخوص . وتحتوى الدراسة على إجراء تجربة ذاتية للدراسة لاستكشاف آثار مادة جديدة، ومعرفة مدى فاعليتها فى الطباعة بالمناعة على النواحى الفنية .

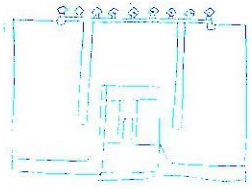
وتشتمل الرسالة على أربعة أبواب .. كل باب يتكون من عدة فصول؛ فيعرض **الباب الأول** التعريف بالبحث ويشتمل على فصلين : **الفصل الأول** عرض مشكلة البحث، وأهدافه، وفروضه، وأهميته، وحدوده، ومنهجيته. وقد حدد هدف البحث توصيف الوحدات الزخرفية للفن النوبى فى كل من العمارة وأطباق الخوص، والإفادة من دراسة الوحدات الزخرفية النوبية لإيجاد حلول مستحدثة يمكن تطبيقها بأسلوب الطباعة بالمناعة، واستحداث مواد مانعة بخامات محلية متنوعة يسهل استخدامها .

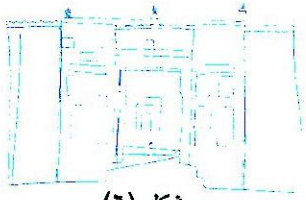

شكل (١)


شكل (٢)


شكل (٣)


شكل (٤)


شكل (٥)

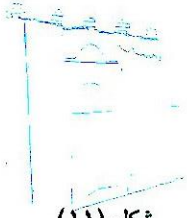

شكل (٦)

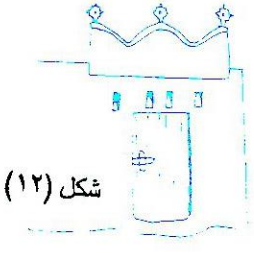

شكل (٧)

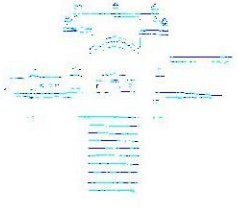

شكل (٨)

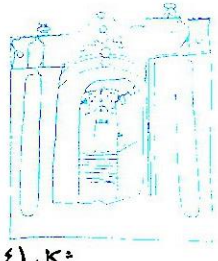

شكل (٩)


شكل (١٠)

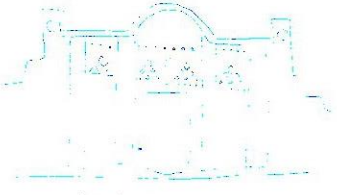

شكل (١١)

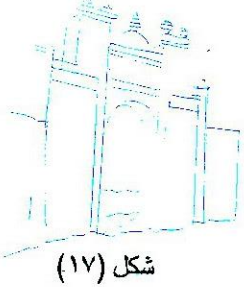

شكل (١٢)

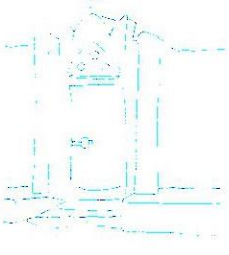


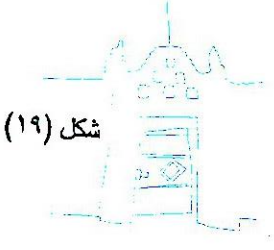

شكل (١٤)


شكل (١٥)

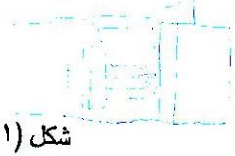

شكل (١٦)

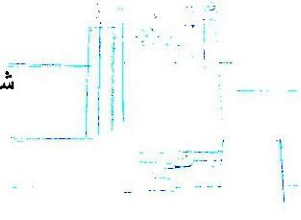

شكل (١٧)



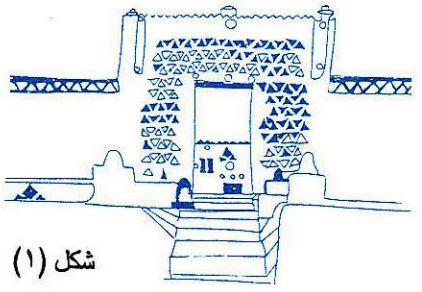

شكل (١٩)


شكل (٢٠)

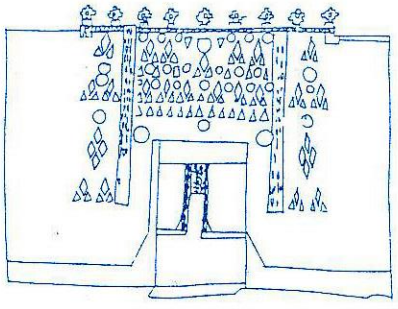

شكل (٢١)


شكل (٢٢)

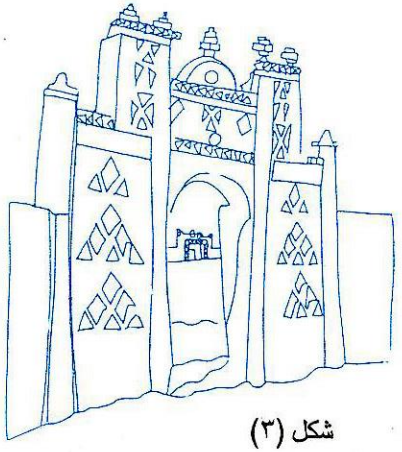
نموذج (١) واجهات المنازل بمنطقة النوبة



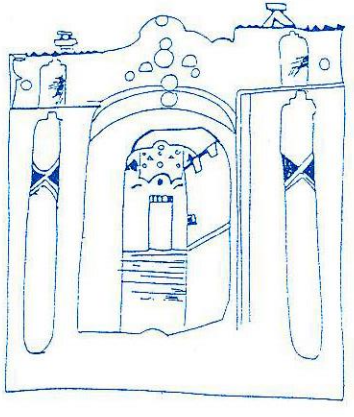
شكل (١)



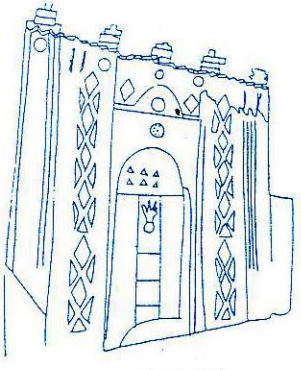
شكل (٢)



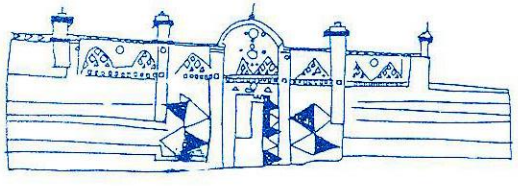
شكل (٣)



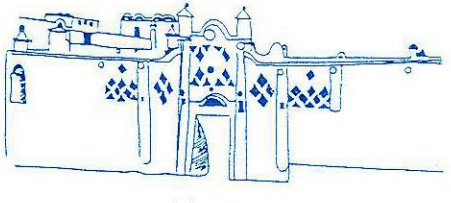
شكل (٤)



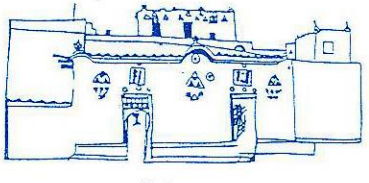
شكل (٥)



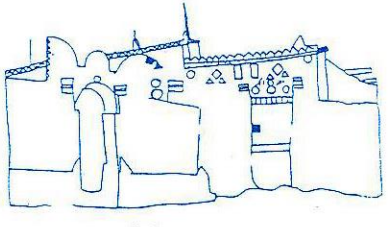
شكل (٦)



شكل (٧)

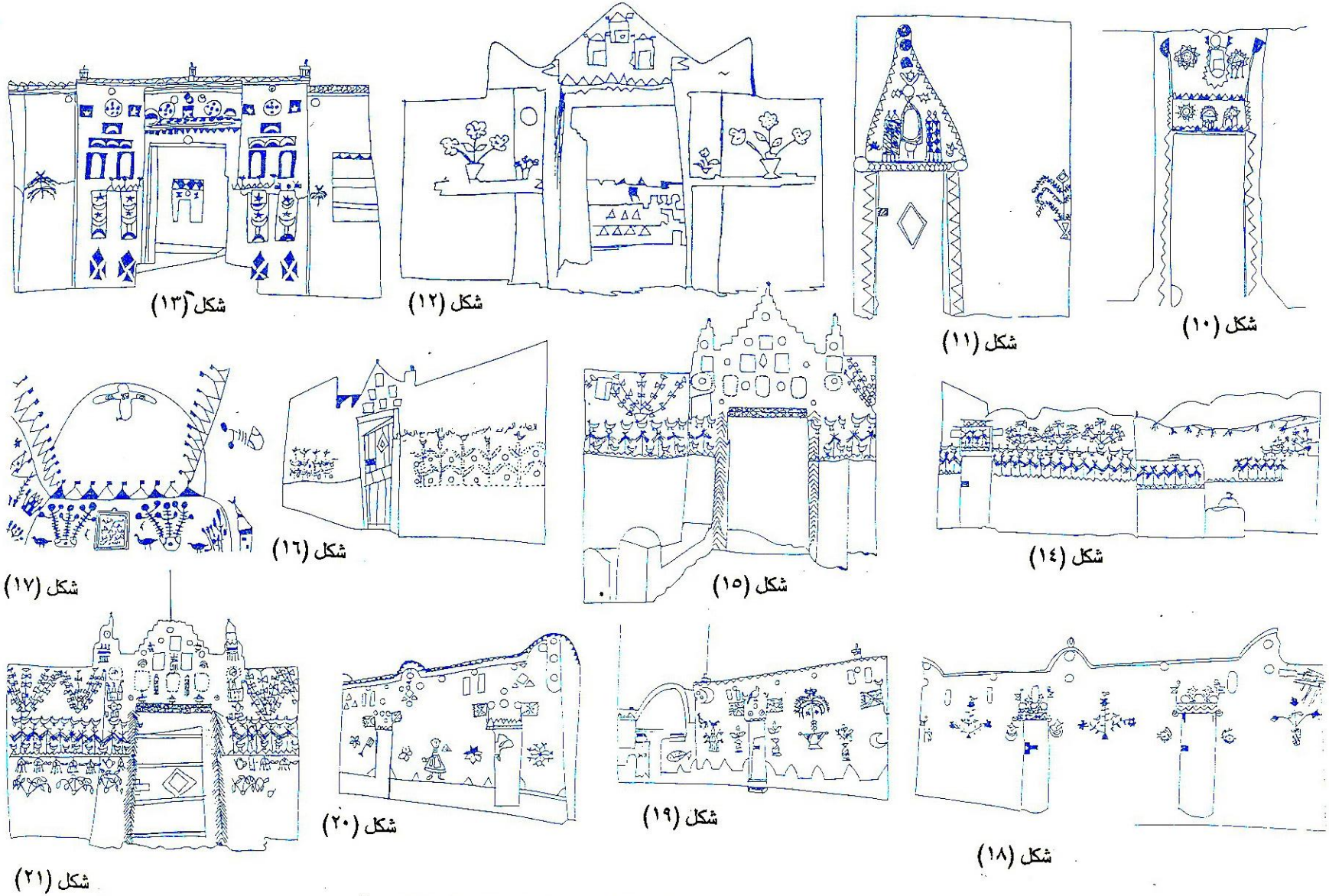


شكل (٨)



شكل (٩)

نموذج (٢) تصنيف الوحدات الزخرفية الشعبية فى العمارة النوبية



نموذج (٣) تصنيف الوحدات الزخرفية الشعبية فى العمارة النوبية

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفى التحليلى للعناصر الزخرفية النوبية فى العمارة وأطباق الخوص، بالإضافة إلى دراسة مفهوم الطباعة والمواد التقليدية المختلفة المستخدمة فى المناعة .

أما الإطار العملى فيشمل التجربة الاستطلاعية التى تم تطبيقها على عينة من طلاب كلية التربية النوعية بالدقى، ويشمل أيضاً تطبيقات الدراسة وتجاربها لإعداد مواد المناعة بالخامات المحلية المستحدثة، وعمل تجارب بأدوات التطبيق المختلفة، وتصنيع قوالب معدنية لاستخدامها فى الطباعة لتنفيذ التطبيقات العملية للدراسة.

أما الفصل الثانى : فيشتمل على الدراسات المرتبطة بالبحث وتنقسم إلى مجموعتين : الأولى ترتبط بالعناصر الزخرفية النوبية، والمجموعة الثانية : دراسات ترتبط بأسلوب الطباعة بالمناعة التى تنقسم إلى محورين : الأول دراسة الطباعة بالمناعة الميكانيكية « الباتيك»، وأما المحور الثانى فيختص بمواد المناعة المستحدثة .

الباب الثانى: يشمل الزخارف النوبية فى العمارة وأطباق الخوص، ويتضمن فصلين: **الأول** يتناول خصائص بلاد النوبة من حيث اللغة النوبية، والنشاط الاقتصادى والهجرات التى تعرضت لها النوبة، ثم نبذة تاريخية عن خصائص العمارة النوبية وزخارفها، ثم عرضاً للمؤثرات الحضارية فى العمارة النوبية، ودراسة تحليلية لبعض العناصر الزخرفية للعمارة النوبية، ثم تصنيفاً لزخارف العمارة النوبية.

ويشمل الفصل الثانى : صناعة وزخرفة أطباق الخوص، ويعرض الدراسة الميدانية لقرى النوبة لتسجيل إحدى طرق صناعة الأطباق والزخارف المنتشرة فى قرى النوبة ومسمياتها والتطورات التى أدخلت على هذه الصناعة، ثم التعرف على مراسمهم فى عمل أطباق الخوص، وطريقة استخدام الصبغات والتلوين، وإضافة الجلود، وكيفية معالجة بعض العيوب التى تظهر أثناء عمل الأطباق، والأسلوب الصناعى لأطباق الخوص فى النوبة وأنواعها المختلفة .

ثم بعد ذلك دراسة تحليلية لبعض الزخارف فى أطباق الخوص وتصنيفها؛ حيث يعتمد التصنيف على شقين : الأول .. تصنيف المفردة؛ أى حسب الزخارف المكررة فى أطباق الخوص، مثل المفردات الهندسية كالمثلث، والمعين، والمفردات التمثيلية. أما الشق الثانى.. فيعتمد على تنظيم الدائرة « إطار أطباق الخوص »، والمقصود به الأساس الهندسى الذى تبنى عليه طريقة توزيع الزخارف فى أطباق الخوص، كالتنظيم النجمى، والإشعاعى، والمروحى . ثم عرض لرسوم توضيحية للشرائط الزخرفية المكونة لأطباق الخوص، وتغير شكل أطباق الخوص بتغيير مفرداتها، وذلك باستخدام التقسيم الهندسى لأطباق الخوص .

أما الباب الثالث: فقد تناول الطباعة بالمناعة؛ حيث انقسم إلى فصلين : **الأول** تناول بعض طرق الطباعة بالمناعة وموادها، كما عرض نبذة تاريخية عن نشأة عملية الطباعة وطرقها المتنوعة، والتعرف على أسلوب الطباعة بالمناعة وأنواعها وموادها، ثم عرضاً لإحدى طرق المناعة وهى المناعة الميكانيكية، ونبذة عنها، ثم التعرف على أنواعها ..

أولاً : الطباعة بالباتيك « مناعة الشمع » وأدواتها المستخدمة فى التطبيق بها، وكيفية صباغة القماش ، وإزالة الشمع ..

ثانياً : المناعة بعجائن النشا ..

وثالثاً: مناعة عجائن الطين .

ويتناول **الفصل الثانى** مواد المناعة المستحدثة من خلال التعرف على المتخنات وعرض لبعض أنواعها:

(١) النشا.

(٢) تحول النشا إلى نواتج صالحة للطباعة.

(٣) الإفرازات النباتية الهلامية .

أ- خوص الخاروبين وصمغ بذرة الخروب .

ب- الجيوران « صمغ بذرة الخروب ومشتقاتها ».

جـ- الچينات الصوديوم .

نبذة عن المواد المستخدمة فى الطباعة بالمناعة مثل:

(١) صمغ بذرة الجوار .

(٢) صمغ بذرة الخروب .

(٣) البنتونيت .

(٤) الألچينات .

(٥) الغراء .

(٦) النشا .

(٧) الصمغ العربى .

خطوات تطبيق المواد المانعة المستحدثة

أولاً : عجائن المناعة المستحدثة .

ثانيًا : ميكانيكية تحويل بعض المواد المستحدثة إلى الصورة الچيلاتينية .

ثالثًا : طريقة التطبيق .

رابعاً : الصباغة .

خامساً : الغسيل وإزالة المادة المانعة .

الفنان على متولى
والتشكيل بالمعادن

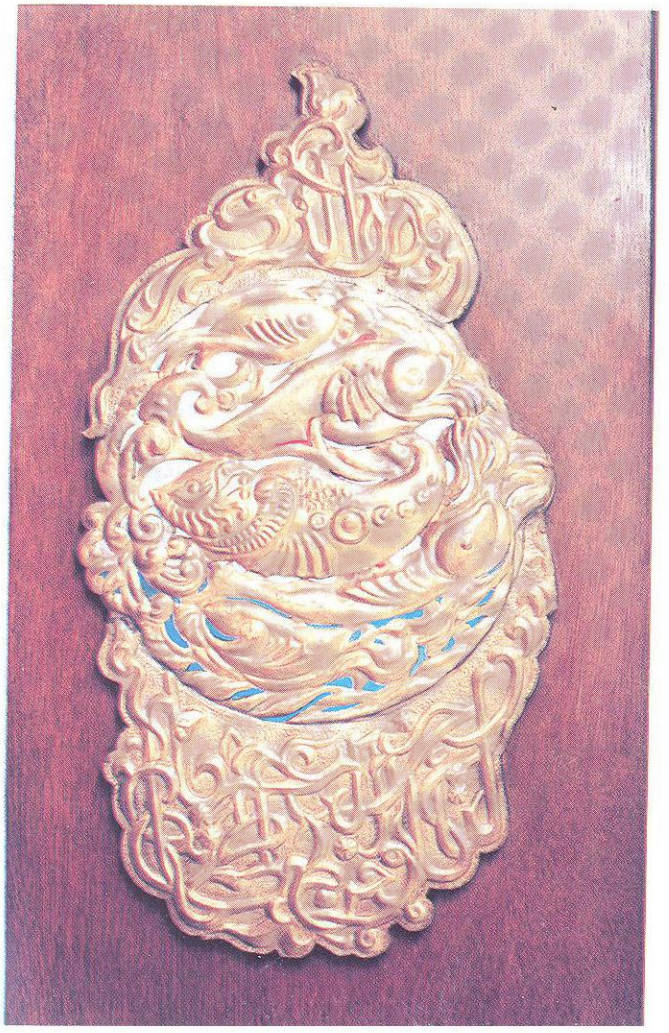




الأساتذة د. أسامة الباز، د. محمد محمود الجوهرى، د. عماد علام، الفنان على متولى وابنته الفنانة فاطمة متولى فى حفل افتتاح معرضه (٢٤)، صالة العرض بكلية الفنون التطبيقية.

شكل (٨)



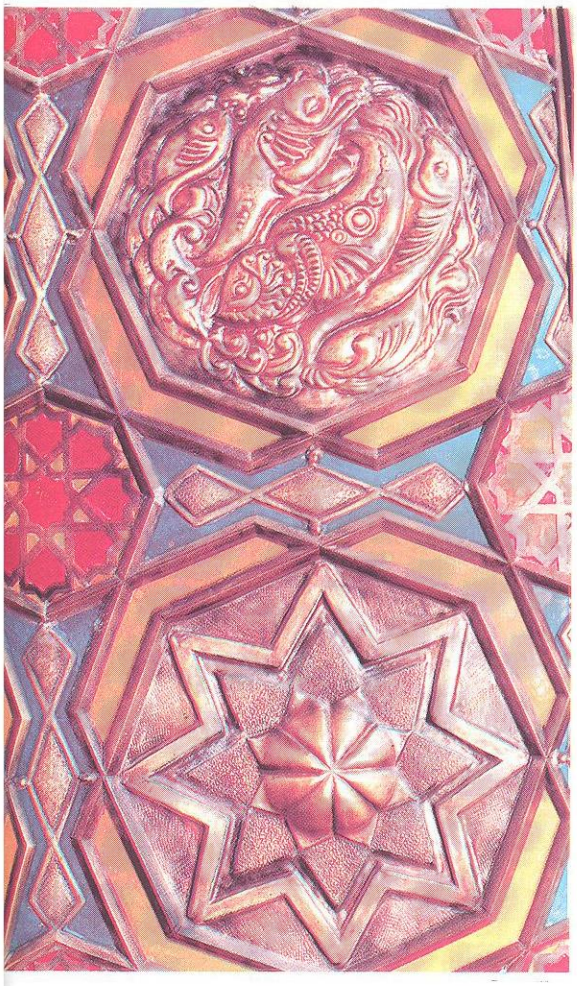


شكل (١)



شکل (۷)

جزء تفصیلی لشکل (۲)

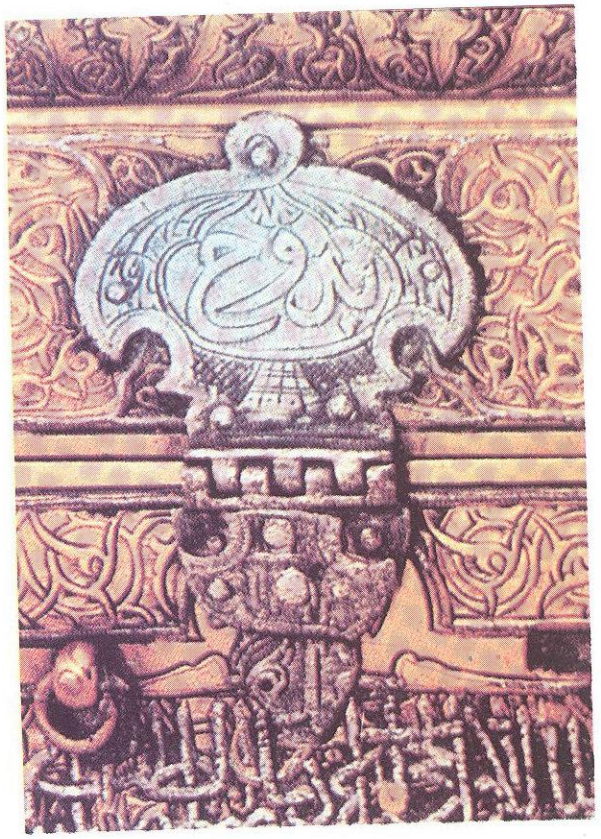


شکل (۵)





صندوق صغير من النحاس الأصفر المكفت بخيوط الفضة، محفوظ بمتحف المتروليتان بنيويورك، سوريا، ق١٥م. يلاحظ وجود الكلمة (بدوح) على القفل كطلسم سحرى للحفظ



تفصيل لقفل الصندوق.

المربعات السحرية

تنويعات فولكلورية في الزمان والمكان



شكل (٣)



شكل (١٠)



شكل (١١)

شكل (١)



شكل (٢)





شكل (٨)



شكل (٦)

أزياء الطبقة الحاكمة في سوريا



نسيج وقطرز بطريقة الصارمة.

لرجل الذى فى الوسط (ضابط انكشارى مسؤول
عن إطعام الجنود)
ويلاحظ فى لباسه الزخرفة الكثيرة والفخمة
وكذلك لباس رأسه (الإسكوف) وعلى جذعه يلبس
(الخرقة) المطرزة وفوقها كمر معدنى، يثبت فيه
سكينتان، إحداهما باتجاه اليمين والأخرى باتجاه
اليسار ولثقل ثيابه التى لا تسمح له بسهولة الحركة
كلف شخصين لمساعدته فى رفع طرفيها وكان
لمكلفون بذلك يطلق عليهم اسم «قره قو للقجية».
مركز الوثائق التاريخية - مديرية الآثار
المتاحف - الجمهورية العربية السورية.

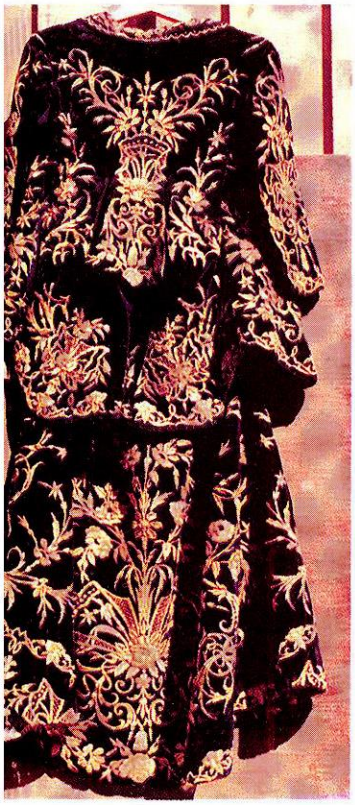


بدلة العرس أو «ثوب الزفاف» وكان آية فى
الإبداع والجمال وكانت النساء تطرزه بطريقة
«الصارمة» وهى نوع من أنوع التطريز عملت به
النساء فى فترة الحكم العثمانى، ويتألف هذا الثوب
من قطعتين: القطعة الأولى ثوب طويل يصل إلى
مشط القدمين وهو مغلق من الأمام وليس له على
الغالب زنار وقسمه السفلى وأسع عريض للغاية،
كما يزيد طوله من الخلف كثيراً عن الأمام مما
يجعل له ذيلاً (شاحط).

القطعة الثانية كانت سترة تشبه الدامر أو ال
ذات الأكمام وتزخرف بموضوعات جميلة
وألوان هذه البدلة فى الشتاء تكون اللون ال
أو الأزرق أو الأسود وفى الصيف تخ
الحرير الأطلس بلون فاتح.
والصورة «ثوب زفاف» من مقتنيات م
التقاليد الشعبية «قصر العظم»، دمشق.
بعدسة: د. مروان مسلمانى.

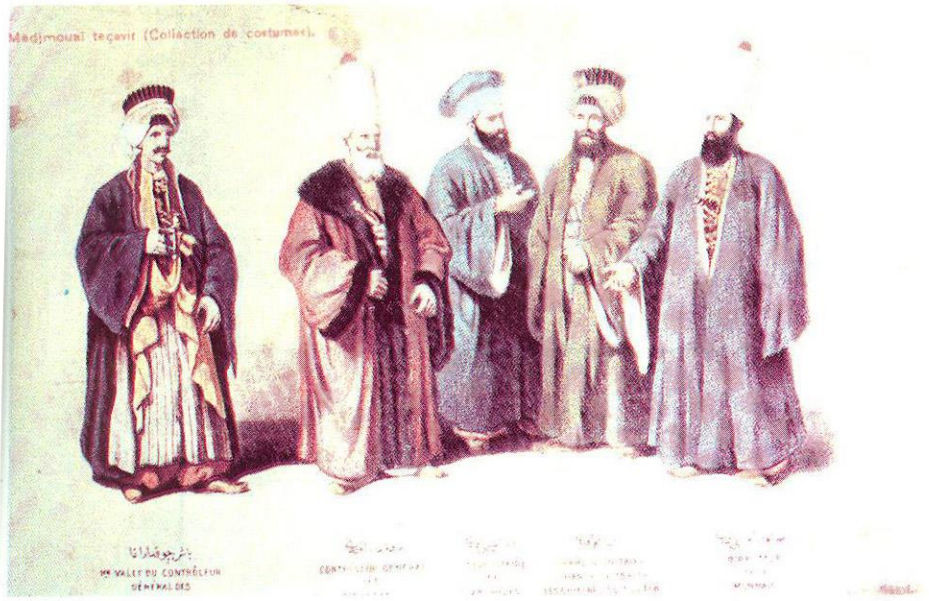
قفطان للسلطان بايزيد الثانى - متحف طوب
قابى - استانبول - القرن السادس عشر.







امرأة مسلمة تستعد للخروج من المنزل لحضور عرس، ولباس رأسها الغريب هذا يدعونه الغريبون «هينين» واسمه لدى العرب السوريين «الطرطور»



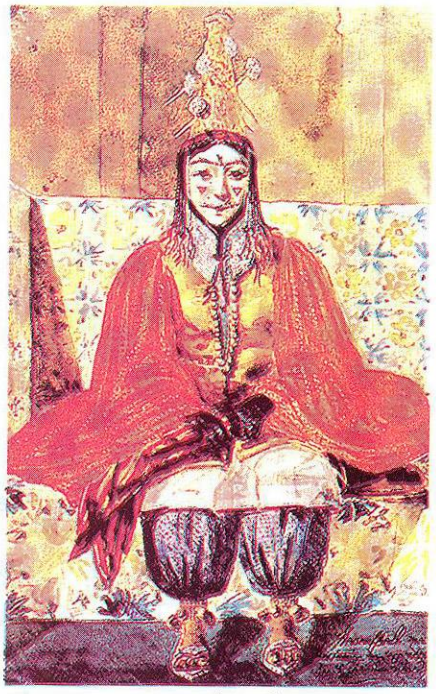
مجموعة من رجال الحكم بأزياء مختلفة يلاحظ فى ملابسهم الأشكال المختلفة لأغطية الرأس وكذلك تنوع الألوان فى ألوان القفاطين التى يرتدونها ما بين الأزرق والأخضر والأحمر - وبطن بعضها بالفراء كشخصية الدفتر أمينى أفندى (أمين الدفتر المالى) الشخصية رقم ٢ من اليسار إلى اليمين.

- مركز الوثائق التاريخية - مديرية الآثار والمتاحف - دمشق.

مجموعة رجال من الجيش الانكشارى؛ يلاحظ فى ملابسهم أنها قد قصرت بعض الشئ وذلك لكى تناسب مهامهم - وكذلك ضاقت الأكمام وذلك تمشياً مع مهمة البعض كالشخصية رقم (١) من اليسار إلى اليمن ضاقت أكمام الجبة تمشياً مع عمله وهو (رفع القلقة)، ويلاحظ كذلك الاختلاف فى لباس الرأس لديهم وتنوع الزنانير التى تستخدم إلى جانب ناحيتها الجمالية لوضع الخنجر

- مركز الوثائق التاريخية - مديرية الآثار والمتاحف - الجمهورية العربية السورية.



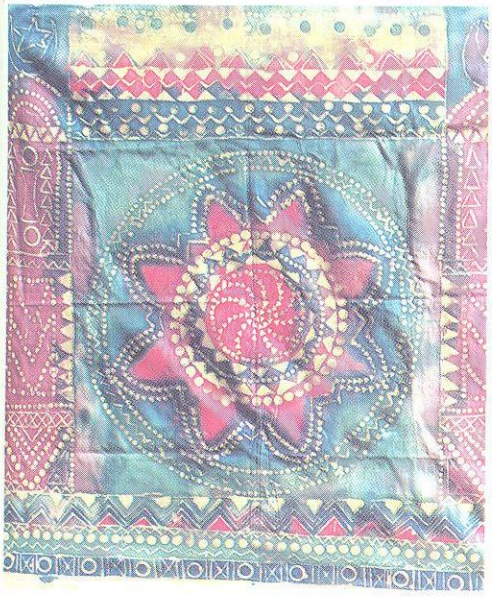


العروس ترتدى زياً خاصاً باليوم الثامن للعرس وتظهر اللآلئ التى تزين التاج «السربوش» ومكياجها الخاص مصنوع من الكازمن والوشم والكحل.

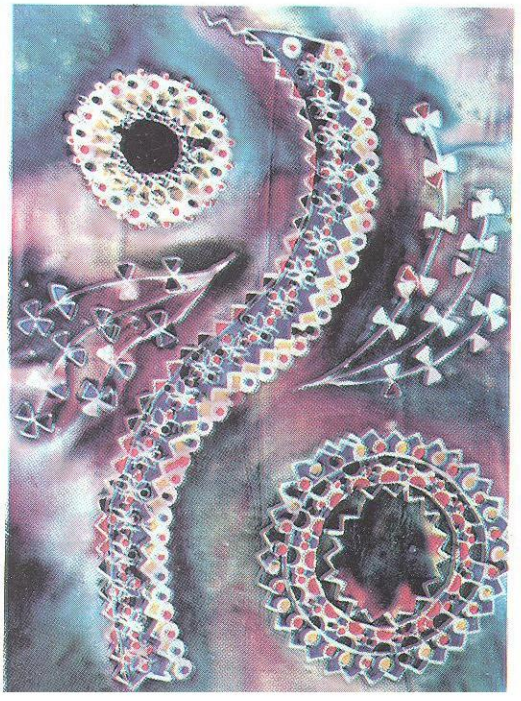


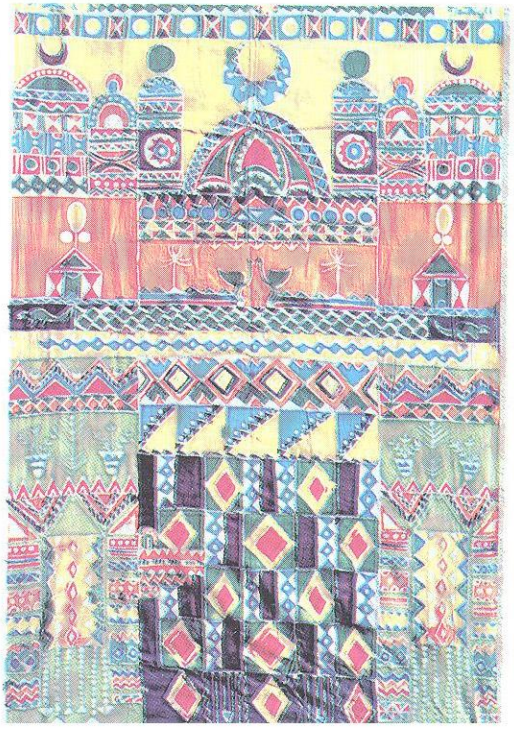
لجنة المناقشة والحكم فى أثناء مناقشة الدراسة.

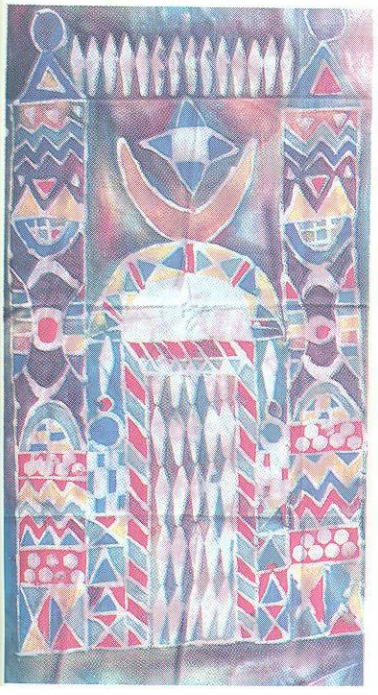
تطويع الزخارف النوبية فى العمارة واطباق الخوص



بعض نماذج من تطبيقات الدراسة فى الطباعة، بالمناعة، التى عرضتها الباحثة







والباب الرابع : ويشمل ثلاثة فصول؛ حيث يتضمن **الفصل الأول** : كيفية الإفادة من العناصر التشكيلية النوبية فى ابتكار تصميمات مستحدثة وهى :

١ ـ حلول تصميمية لزخرفة المساحات الخاصة بواجهات العمارة التى تعتمد على استخدام الوحدات الزخرفية فى أطباق الخوص .

٢ ـ عمل تكوينات تجمع بين العمارة النوبية بصياغاتها المتنوعة والعمارة النوبية المزخرفة بمفردات مستمدة من أطباق الخوص .

٣ ـ تصميمات تعتمد على الشرائط الزخرفية المستخدمة فى أطباق الخوص.

٤ ـ عمل تصميمات مستوحاة من العناصر الزخرفية لأطباق الخوص والشرائط المستخلصة منها.

٥ ـ تغيير شكل أطباق الخوص وذلك بتغيير مفرداتها باستخدام واجهات العمارة النوبية بزخارفها .

أما الفصل الثانى : فيعرض التطبيقات العملية ، وتنقسم إلى قسمين:

أولاً : التجربة الاستطلاعية؛ حيث أجريت على عينة من طلاب الفرقة الرابعة شعبة التربية الفنية بكلية التربية النوعية بالدقى، وذلك للحصول على حلول تشكيلية متنوعة، ومداخل جديدة للتجريب بأسلوب الطباعة بالباتيك.

ثانيًا : التطبيق العملى للدراسة، ويتمثل فى كيفية تصنيع القوالب ، الاسطمبات، المعدنية المستوحاة من الزخارف النوبية فى عمل معلقات فنية منفذة بأسلوب الطباعة بالمناعة، إما بالباتيك أو بالمادة المحلية المستوحاة مستخدماً فيها أدوات التقنية المختلفة، ثم تصميم بطاقة تقييم للمنتج الطباعى .

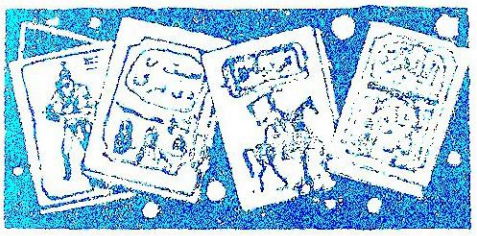
والفصل الثالث: يشتمل على تفسير ومناقشة النتائج التى توصلت إليها الدراسة من خلال تحقيق صحة الفروض، وهى توصيف وتصنيف الوحدات الزخرفية للفن النوبى فى كل من العمارة وأطباق الخوص، وإمكان توظيف الوحدات الزخرفية فى إيجاد حلول فنية مستحدثة يمكن تطبيقها بأسلوب الطباعة بالمناعة واستحداث مواد مانعة بخامات محلية يسهل استخدامها.

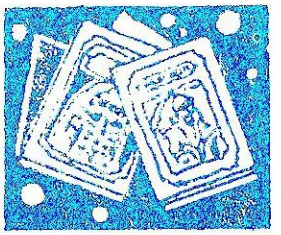
ومن النتائج التى توصلت إليها الدراسة من استخدام المادة المحلية المستحدثة الآتى :

- النجاح فى الحصول على مادة محلية مستحدثة تصلح للطباعة بالمناعة، وتطبيقاتها فى أعمال طباعية مميزة تضاهى الأعمال المنفذة بالباتيك وتتفوق عليها.
- إمكان الحصول على قيم جمالية جديدة للمظهر الطباعى؛ من حيث الملمس واللون بالمادة المحلية المستحدثة .
- إمكان الإفادة من المميزات التشكيلية للطباعة بالمادة المستخدمة فى الحصول على مناعة ملونة وبيضاء .
- الحصول على تدرج اللون الواحد بالمادة المحلية فى حمام صباغة واحد .

ولقد تميزت الدراسة بعمل حصر وتحليل لعدد من الزخارف النوبية وتصنيفها، كما احتوت على جانب مهم من الصور الفوتوغرافية التى تعبر بشكل واضح عن الفنون الزخرفية النوبية، علاوة على مجموعة الرسوم والصور ومعرض لأشكال استخدام هذه الوحدات الزخرفية فى تكوين أشكال زخرفية وتكوينات فنية حديثة فى الطباعة بالمناعة على النسيج؛ منها ما هو من إنتاج الباحثة، ومنها ما هو من إنتاج وتطبيقات الطلاب بإشراف الباحثة فى كلية التربية النوعية .

والدراسة، كما أشادت بها لجنة المناقشة والحكم، تقدم جهداً متميزاً فى المنهج والتطبيق، كما تكشف عن الإبداعات الشعبية وإمكانات توظيفها فى طرق التربية الفنيةووسائل التعليم الفنى، واستلهام واستخدام الفنون الشعبية التشكيلية بأصالتها الفنية فى إبداعات فنية محدثة . .





مكتبة الفنون الشعبية

التراث الشعبى فى مسرح

الكاتب المسرحى جون ميلنجتون سينج

عبد الغنى داود

أولاً : الكوميديا الشعبية الإيرلندية

من الغـــريب أن (ســـينج) ١٨٧١ ـ ١٩٠٥ ـ فى كل مسرحياته لم يتعرض ـ ولو بطريق التلميح ـ للموضوعات الاجتماعية والسياسية؛ حيث كان يلتزم بأسلوب فى النثر له إيقاع موسيقى كالذى نراه فى الشعر، وفى الوقت نفسه، يحتفظ بالروابط التى تربطه بحديث الناس العادى، ساعده على ذلك نوع الموضوعات التى اختار لنفسه أن يتناولها؛ ففى أولى مسرحياته وهى كوميديا «فى ظل الوادى» ١٩٠٣، التى تعد نوعاً من الاستكشافات الشعبية اللطيفة الساخرة، وتقوم حادثتها الرئيسية على زوج متقدم فى السن يدعى الموت حتى يفاجىء بزوجته الأصغر منه سناً مع عابر سبيل، وهذا موقف مضحك وإن بدا غامضاً بالنسبة إلى من نشأوا على حضارة مدنية تقسم المجتمع إلى طبقات مختلفة. لكن ذلك مألوف تماماً لدى أغلب الحضارات الريفية وليس فقط الإيرلندية. وفى النهاية ينهض الزوج من موته الذى يدعيه، ويطرد الزوجة وعابر السبيل. وكما نرى، فإن نوع الحادثة، هنا، ليس غريباً على الملهاة الطبيعية، إلا أن ما يميزها عن الخطوط التى تحقق غرضها فى إثارة الضحك ثم تغيب فى زوايا النسيان هو [لغتها]؛ إذ إن مهازل (سينج) يمكن أن تقرأ باعتبارها أدباً خالصاً.

ويعلق الناقد الكبير (ريموند ويليامز) على هذه المسرحية فى كتابه «المسرحية ـ من إبسن إلى إليوت» قائلا: «إن أول ما توصل إليه (سينج) هو اكتشافه [وحدة مشتركة فى التعبير] جعلت من هذا الأمر شيئاً ممكناً. ويمكن القول إن مسرحية «فى ظل الوادى» هى مادة ترفيهية أكثر منها عملاً فنياً. لكن الجدارة التى يستحقها اتجاه (سينج) الأساسى، هو أنه جعل من هذا التمييز شيئاً غير حقيقى وغير ضرورى، بعكس ما يحدث فى ظل ثقافة صناعية؛ فشخصية (عابر السبيل)، هنا، لها أهمية معينة؛ فقد رأى بعض النقاد فيه ممثلاً لذلك الإيمان الغريب الراضى بالحياة، الذى تأسس على تشابه حى وثيق الصلة مع أحداث الطبيعة».

بينما ترى الناقدة الإيرلندية (يونا إيليس فرهور) فى كتابها «الحركة المسرحية الإيرلندية» أن فى هذه المسرحية موقفين يكشفان عن تجربتين متميزتين: (نورا) التى عاشت فى

كوخها عند طرف الوادى كما لو كانت فى حصن يحميها من جبروت الجبل، ترتعد فرائصها من الوحدة والظلام.

أما (عابر السبيل) الذى احتوته سحب الضباب فقد وصل إلى نوع من التوحد مع الطبيعة؛ حيث يحس فى نفسه بمعرفتها، وبالحب لها، رغم أن الرهبة مازالت موجودة. ولاشك أن أكثر الموضوعات إثارة فى المسرحية هو دراسة تحول (نورا) من هذا الرفض للطبيعة الناشىء عن الخوف منها بواسطة قوة الرجل الذى يستطيع فى بعض الأحيان - على الأقل - أن يوحد نفسه مع الطبيعة ويصبحان شيئًا واحداً. وتدلل على رأيها هذا بالحديث الذى دار بين الزوجة وعابر السبيل بعد أن طردها الزوج العجوز:

نـــــورا: ما فائدة قطعة من الأرض عليها أبقار وأغنام على سفوح التلال؟ إذا كنت تجلس ناظراً من باب مثل هذا الباب، ولا ترى سوى الضباب ينحدر فى المستنقع، والضباب، ثانية، وهو يصعد من المستنقع، ولا تسمع سوى الرياح تصفر فى بقايا الأشجار المكسورة التى تنبعث من العاصفة، والجداول وهى تسح بالمطر.

عابر السبيل: سنرحل، الآن، يارية الدار، المطر يتساقط لكن الهواء رفيق وسيكون صباحًا رائعًا بفضل الله .. أؤكد لك أننا سنرحل الآن، وعندما يأتى الوقت الذى تشعرين فيه بالبرد والصقيع والمطر للعظيم، والشمس، ثانية، والرياح الجنوبية وهى تهب فى الوديان، فلتجلسى على حافة رطبة كما تفعلين الآن، تتقدم بك السن لأمسية رائعة بفضل الله، ومرة أخرى تقولين: إنها ليلة موحشة كان الله فى عوننا، ولكنها ستمر، بالتأكيد، وستسمعين مالكاً الحزين يصرخ فوق البحيرات السوداء، وستسمعين الدجاج والبوم كذلك والقبرة والسمنة عندما ينتشر الدفء.

ويعترف (سينج) فى حديث له أنه عندما كان يكتب هذه المسرحية تلقى من العون قدراً يفوق ما كان يمكن أن يتلقاه من أية معرفة قائمة على الدراسة، من خلال فتحة ضيقة كائنة فى أرضية الغرفة فى المنزل القديم الذى كان يقطن فيه فى مقاطعة (ويكلو) حيث مكنته هذه الفرجة من سماع الأحاديث التى كانت تدور بين الخادمات فى المطبخ، يقول: «وأعتقد أن مثل هذه المادة تعتبر ذات أهمية قصوى، إذ إنه فى البلدان التى يتميز خيال شعبها، واللغة التى يستخدمها هذا الشعب، بالثراء ومقومات الحياة، يصبح فى إمكان الكاتب أن يكون ثرياً وغزيراً فى تعبيراته، وأن يعكس، فى الوقت نفسه، حقيقة الواقع التى تعتبر أساس الشعر كله، فى شكل زاخر وطبيعى.

وفى عام ١٩٠٥ يقدم (سينج) كوميدياه الثانية «زفاف السمكرى»، والمادة الخام لهذه المسرحية كانت قصة متداولة، وفيها يكشف عن المفارقات الساخرة بين عالم السمكرية وعالم القساوسة، وهذه المفارقة هى المادة التقليدية للكوميديا والتى تقوم على التراشق بين الملتزمين بالسنة الدينية وبين أنفسهم، وتقوم المسرحية على ملاحظة (سينج) واهتمامه بالسخريات الإيرلندية الشعبية، وتلك النبرات العالية التى كانت أذنه على استعداد دائم لالتقاطها، وعلى حاسة درامية ترحب بمناسبات العنف أو السوقية فى المواقف الهزلية فى المسرح الإليزابيثى؛ فعملية الشد والجذب فى المسرحية تقع بين السمكرية والقساوسة وفى مكان ما بينهما نجد الناس يغطيهم الظل إلى حد ما. لكن يبقى حضورهم محسوساً. ويرى البعض أن هذه المسرحية لا تستحق الاهتمام، وأنها شىء مذبت الصلة بأعمال (سينج) وانتكاس فى ذوقه وفنه، والحق إن هذه المسرحية جزء لا يتجزأ من أعماله .. فالفكاهة فيما بين السمكرى اللص والكاهن الساعى إلى الحصول على المال هى فكاهة من طراز راق جداً، بالرغم من أنها تفتقر إلى التركيز والخضوع لسيطرة المؤلف إذا قورنت بمسرحية «فى ظل الوادى»، مثلاً.. فالرغبات المعقدة التى تجيش بصدر (السمكرى) حول الزواج والحياة الحلوة مع (الأولاد الكبار) هى على شاكلة تلك الرغبات التى كانت تراود (نورابيرك) فى مسرحية «فى ظل الوادى»، وإذا كانت المسرحية يعتورها الوهن بسبب إدخال نوع من القضايا التى تذكرنا بالمذهب الطبيعى. كما فى حديث (مارى بيرن) وهى تخاطب القسيس قائلة:-

مـارى بيـرن: إنه لمن المؤلم والمؤسف أن نضايقك، ولكن ماذا كانت بغيتك من وراء دس أنفك فى شئون أمثالنا من الناس، وقد طال بنا العهد ونحن نسير فى حياتنا على هذا المنوال: والد ابنه، ثم ابنه من بعده، أم وابنتها، ثم ابنتها أيضًا .. إننا لا نشعر بحاجة ملحة أبداً تدفعنا إلى الذهاب إلى كنيسة، وإلى أن نقسم على أمر. وهناك

قسم، كما يقولون، لن يصدقنا فيه أحد. لقد تركت السنون أثرها على أصابعنا، وما زلنا فى كل يوم نعمل على سحب الجحش من تحت العوارض الخشبية الموضوعة على ظهره، ونشد السيور الجلدية عليه، فى الوقت الذى تكون فيه هذه السيور لزجة بفعل المطر الذى سقط عليها من جراء سيرنا تحت السماء المكشوفة.

فهناك وعد ذاتى زائف، فيما يختص بهذا الكشف التصويرى عن الشخصية، الأمر الذى تقوم اللغة، فى هذا المثل، بإبرازها؛ فسينج، لم يكن قد تمكن بعد تمكناً كاملاً من استخدام لغته استخداماً دراميًا. لقد كان يستعملها - لو توخينا الدقة - ليضفى على كتاباته طعماً مسرحيًا .. بالإضافة إلى تلك السخرية الرقيقة الموجودة، دائماً، ولا تغيب على الإطلاق.

ويتلو هذه الملهاة؛ ملهاة أخرى من ثلاثة فصول بعنوان «بئر القديسين» كتبها (سينج) عام ١٩٠٥؛ حيث نرى فيها شحاذين مسنين من العميان: رجل وزوجته، وهما مقبلان على بئر باركها أحد القديسين؛ من شأن مياهه أن تعيد الرؤية لمن فقدها، وعندما يفتحان عينيهما على بعضهما البعض يتولاهما الرعب والاشمئزاز من النظر إلى الوجه المغضن الكئيب الذى يراه كل منهما، ويذهب بهما الغضب إلى حد التضارب بالأيدى، ثم يعود إليهما العمى فيشفق عليهما القديس الطيب، ويقترح عليهما أن تتم المعجزة مرة أخرى، لكن فكرة التمكن من رؤية الأشياء لا تثير فيهما إلا الخوف؛ فنرى الزوج يعاف الماء المسحور، ويفضل أن يسعى فى الأرض غارقاً فى أوهامه بدلاً من نعمة البصر التى يصاحبها اليأس من الناحية الروحية. وكما نرى فإن أصل هذه المسرحية من القصص الشعبى، وهى أشبه بهزلية (فارس) فرنسية تنتمى إلى القرن الخامس عشر سمعها (سينج) فى المحاضرات التى حضرها فى باريس ما بين عامى ١٨٩٥ - ١٨٩٦، وتعالج كوميديا «بئر القديسين» - على مستويات مختلفة - مشكلة الوهم البشرى وهو ضرورى للسعادة، وتقلبات الشخصيات وتغيراتها؛ إذ تواجه الحقيقة، وفشل هذه الحقيقة، ومحاولات الشخصيات أن تهون ذلك الفشل، وأن تجعل منه، عن طريق الخيال المبدع عالماً يمكن أن يبقى محتملاً بعد أن ينتهى الوهم، ويبرز هذا النص واحدة من لمحات (سينج) للتوتر والصراع بين الفكرة والحلم والواقع، ومن أجل هذا الغرض نجد أمامنا مشهداً فلاحيًا غير محدد بزمن، نشعر فيه بالقوة وروح الدعابة فى الوقت، كما نشعر بما هو رائع وفطرى فى الواقع.. ففى الخلفية تتحرك شخصية القديس الغريبة، بخيل ومتصلب وبارز العظام كصورة من الفن البدائى التى نجدها فى الفن الإيطالى، ومع ذلك ففيه من صفات البشرية ما يكفى لإبراز مواضع السخرية فيها، وحبها للشىء وكراهيتها له فى آن واحد، هذه الأمور التى تكون جزءاً من العالم الذى يصوره المؤلف.. لذا نجد الحبكة بسيطة والفصول الثلاثة متوازنة بدقة.. حيث نجد (لمارتن دول) بطل المسرحية - فى عماه - وهمين.. أولهما: أنه وزوجته (مارى) جميلان، وأن عالم المبصرين من حولهما ملىء بالأعاجيب والبهجة، ولكنه غير مكتمل؛ حيث نجد من خلال تلميحات خاطفة كيف تبرز لدى (مارتن) رغبة لم تتحقق، وهى اشتهاء هذا الرجل العجوز للشابات الصغيرات، ومع نعمة البصر نجد أن ذلك الوهم المزدوج، وهم الزوج فى جمال الزوجة ووهم الزوجة فى جمال الزوج، قد تحطم إلى الأبد. لذا (فمارتن دول) و(مولى بيرن) هما أكثر الشخصيات اكتمالاً من حيث تصويرهما فى المسرحية .. (فسينج) يدع الشخصيات تتكلم دون أن يصدر حكمًا على قيمة، وهو يكتفى بظلال المفارقات المطردة بلا هوادة، وتلك الظلال التى تلقيها سخريته، فى عمق وفى دقة، تلك التى لا تعرف لا الرومانسية ولا الواقعية. وقد تكون المسرحية، أيضاً، مسرحية أخلاقية تجتمع فيها مقدرة (سينج) مع سخريته ليمحو كل أثر للوعظ فيها، وهذا هو المستوى الأدبى للمسرحية الخلقية، ولكن فوق هذه الشخصيات توضع شخصية القديس، وهالة القداسة التى تحيط به.: فالمسرحية تدور فى دائرة، إذ بدأت بالشحاذين وأصواتهم الغريبة المتقطعة وهم يقضون العام كله تحت المطر الهاطل. وفى النهاية يرحل (مارتن ومارى) إلى الجنوب .. حيث للناس أصوات حنونة، ولن يعرفا نظرتهم السوداء أو نذالتهم.. ويلخص الناقد (ريموند ويليامز) رأيه فى هذه الملهاة، فى كتابه السابق ذكره، بقوله : «إن مادة هذا العمل الفنى هى الخيار بين السعادة فى الوهم والشجاعة فى الحقيقة، وتمر بمسرحية (سينج) لحظات غاية فى القوة وعلى الأخص فى الفصل الثالث.. وإن كانت المسرحية فى مجموعها عملاً غير متناسق لعلاج مسألة (العمى) على مسرح (تمثيلى) يأخذ قيمه عن العالم الواقعى، مما يستثير مخاطر بالغة متعلقة بالعاطفة.. وهو الأمر الذى حاول (سينج) أن يتجنبه كله؛ فالمشاهد التى يتحقق فيها الشحاذان من حالتهما الفعلية هى مشاهد مؤلمة كما يتوقع المرء منها ولكنها تستثير جرحًا شديداً لا يرتبط بعناصر الموقف بقدر ما هو استحثاث مباشر - فيما يبدو - لمشاعر الجمهور».

وفى عام ١٩٠٧ يقدم (سينج) أهم مسرحياته - فى تصورى - وآخر وأفضل كوميدياته الشعبية والتى أدخلها السيرياليون ضمن [المانيفستوالسيريالى] وهى ملهاة «فتى الغرب المدلل» وهى من ثلاثة فصول، وتعالج بعض الجوانب فى حياة الإيرلنديين وتسخر من بعض تصرفاتهم وأعمالهم وتركز على عبادتهم للبطولة الزائفة، والمبالغة فى الفخر والزهو. وللمسرحية حبكتها الفكهة التى تسودها السخرية والأسلوب الشعرى، وتدور حول فتى ضعيف تافه يدعى (كريستى ماهون) يتحول إلى بطل من الأبطال بين أناس سمعوا أن لديه الجسارة وقتل أباه، وتشعر الفتاة (بيجين فلاهرتى) حين تقارن بين خطيبها الرعديد (بثون) وبينه أن خطيبها قزم بالنسبة إلى ذلك العملاق، ولذلك تفصم خطبتها على الرغم من محاولة أبيها المستميتة للإسراع بتزويجها منه، وعندما يعود الأب (ماهون) إلى الحياة - بعد أن كان يظن أنه مات - يحاول (كريستى) أن يرد اعتباره أمام الناس .. لكن القرية كلها تهب فى وجهه مذعورة بعد أن رأت علامات البطولة تتحقق فى مكان آخر بعيد عنهم. ويذكر أن الجمهور الإيرلندى قد احتج على هذه المسرحية، وكانت السلطة تحمل بعضهم إلى مخافر الشرطة، وفى عصر كل يوم كانت تقدم تقريراً عن محاكمتهم. والغريب أن الفصل الأول من المسرحية قد قوبل بالتصفيق، وكذلك الفصل الثانى، وقرب نهاية الفصل الثالث كان يسمع بعض الصفير، وتفسر الناقدة (أليس فيرمور) سبب شعور الجمهور الإيرلندى بالإهانة بأن إيرلندا - فى نظرهم - هى أرض القديسين، بالإضافة إلى اللغة البذيئة الخشنة المستعملة فى المسرحية والتى احتج عليها حتى الممثلين، فضلاً عن العفة التى خدشت فى استعمال كلمة (قميص النوم) فى نص المسرحية ويعلق الناقد والمؤرخ المسرحى (الارديس نيكول) على هذه المسرحية قائلاً:

«وهكذا استطاع (سينج) بخياله الذى يجنح إلى الفكاهة والمرح، بتضمين مناظره كنوزاً لغوية، أن يخلق، هنا، مسرحية من خير المسرحيات التى يمكن أن يقدمها لنا القرن العشرون بينما يعتبرها الناقد (ريموندو ويليامز) ملهاة ناجحة نجاحاً باهراً، كما أنها قطعة أدبية جادة، وأنها تذكرنا (بموليير وسرفانتس وربما برابليه) وإن كانت وثيقة الصلة (بجونسون) على نحو أكيد.. فهى قطعة من الأدب الساخر؛ فليس (سينج) معنياً بمجرد الخيال الذى يراود (كريستى ماهون) وهو يسحب خلفه ذلك المجد المهيب أو المزعوم - الرجل الذى قتل أباه - لكنه مهتم بخيال الجماعة كلها التى يتساوى أفرادها فى قيامهم بتشكيل وهمه هذا. فالشخصيات هى عالم قائم بذاته أكثر منها جماعة تمثل شيئاً ما، كما أن الوجود الفردى لكل منهم يعتبر أقل أهمية من العملية الانفعالية العامة التى ينحصر عالمهم فى إطارها .. إنه بالطبع عالم ضئيل، وهو ما أسماه مستر (جراتان فرير): «عالم ج. م شينج الصغير» فى مقال له بهذا العنوان منشور فى مجلة «السياسة والأدب» عام ١٩٤٨، ويرى (ريموند ويليامز) أن وهم العظمة الذى يسيطر على تفكير (كريستى ماهون) تغذيه الجماعة وترقى به إلى آفاق سامقة؛ حيث تسود وتغلب أسطورة القوة .. والأقاصيص التى يحيكونها حول (جاك سميث الأحمر) و(بارتلى ڤالون) خير مثال على ذلك.. فـ (كريستى) الذى هشم رأس أبيه بضربة واحدة هو (أوزوريس) آخر جاء ليلقى حسابه.. ولكن عندما يتعقبه الأب المنتقم .. سريعاً يتحول البطل المنهار إلى ذبيحة من ذبائح القربان .. بيد أن البطل عندما يهشم رأس أبيه فعلاً يدرك الذين يشاهدونه، وقد صدمتهم هذه الفعلة.. أن هناك هوة عظيمة بين قصة رائعة وفعلة قذرة .. ولكن الفعلة لم تكتمل بعد، فما زال الأب حيًا، وهو يسعى إلى الابن ليهلكه فيبادره كريستى بالقول:

كريستى: هل جئت لتقتل مرة ثالثة أو ما الذى يأتى بك الآن؟

ومع ذلك يتحقق (كريستى) من أن الفعلة ليست هى التى أسبغت عليه الفخار، وإنما [القول عن تلك الفعلة] أو ما يسمى [حديث الشاعر]، وأنه ليحتفظ بهذه الخاصية وهو يغادر الجماعة واثقاً فى قوته الجديدة، لكنه يعترف بأن الجماعة هى التى صنعته «فلتحل عشرة آلاف نعمة على كل الموجودين هنا فقد صيرتمونى صلب العود فى النهاية.. الأمر الذى سيجعلنى أغدوا فى طريقى حالماً خلال حياة مرحة، منذ الساعة حتى يحل يوم الحساب..» فليس (كريستى) وحده هو الذى أصابه التحول.. إن الجماعة نفسها قد خلقت شيئًا، فبطلهم قد يغادرهم، لكنه من خلقهم.. إنه [فتى العالم الغربى الوحيد]، ويظل العالم الذى تجرى فيه العملية كلها فى النهاية مصوناً كما تشير (بيجين مايك) فى إقرارها النهائى بالحقيقة؛ فإن عالماً جديداً يصاغ فى قلب جديد.

وتلاحظ الناقدة (أليس فورمر) التى تؤكد على قيام الطبيعة بدور مهم فى كل أعمال (سينج) أن الطبيعة، فى هذه الملهاة، تلعب دوراً أقل.. فهى ليست ممثلاً رئيسيًا كما فى مسرحياته الأخرى.. كذلك يسود هذه المسرحية نوع من الوحشية، وتكشف عن قدرة (سينج) الدرامية فى قمة نضجها، والمسرحية تمثل تحققاً باهراً للشكل الفنى - الذى ربما كان فى

صميمه إيرلندياً فى مادته ـ وتبعاً لذلك فى هيئته. هذا الشكل الذى يجعل الحدث شيئاً ثانوياً تابعاً، ويتخذ من نمو الوهم أو الخيال الجامح فى عقل واحد أو فى عقول عدة موضوعاً له، ويأتى هذا الشكل فى نمو الذات الجديدة فى (كريستى ماهون)، وفى انتقاله من دور الفتى المتوه إلى طور يصبح فيه بطلاً شاعراً.. وهو انتقال سريع لكنه ثابت ومؤكد.. حيث تصبح الجريمة التى هرب بسببها فى ذعر على طرق إيرلندا منذ أسبوع شيئاً كبيراً.. فهم يدركون أنه ليس قاتلاً عادياً ممن يرونهم كل يوم؛ لكنه رجل يغدو مروعاً ومفزعاً إذا ما استثير ـ و[رجل كتوم]. وتبدو مهارة (سينج) الفائقة فى هذا النص فى مزجه عناصر الكوميديا بالسخرية التراجيدية التى تتركنا، فى النهاية، وقد أدركنا كيف خلقت أسطورة البطل، وليس هذا فحسب.. بل نفهم، أيضاً، لماذا خلقت.. إنه ليس (كريستى) وحده.. ولكن كل سكان هذا المجتمع الصغير الذى يهبط عليه قد تحولوا جميعاً إلى [قصاصى روايات خيالية طيلة حياة مليئة باللهو والقصف].

ويرى الناقد الإيرلندى (ت. ر. هن) فى مقدمته لهذه المسرحية أنها كوميديا بها عناصر قوية من (الفارس) الهزلية، وذلك فى عملية [بعث].. (ماهون والد كريستى) بعد موته، ومن خذلان هذا المتباهى بنفسه، وفى الكشف عن أكذوبة كبيرة من البطولة الزائفة، وعلى ذلك فإنها تحوى العناصر المشهورة؛ من قلب لمجرى الأحداث ومن التعرف.. ومع ذلك فهى كوميديا كان يمكن أن تنتهى إلى حافة التراجيديا.. فهى كوميديا (ديونسية) حيث يطلق المؤلف العنان للغرائز.. فإننا حينما ندير المسرحية على محورها نجد أن الهجاء والسخرية هى الغالبة على كل شئ.. لذا يمكن أن تكون «فتى الغرب» أوديباً هزلياً (الرجل الذى قتل أباه.. لأن وصف الأب للابن، وصف الابن للأب يجعل هناك وجه شبه بين علاقتيهما وبين عقدة أوديب المعروفة. ويسير (ت. ر. هن) فى هذا المنحى مقرراً: «إننا نرى فى كريستى (أوديسيوس) ذلك المتجول الشريد الذى يبحث عن مأوى.. لقد قصد (سينج) أن تجرى أحداث مسرحيته بين المتناقضات. إنها، رغم حبكتها التى تبدو بسيطة، فيها تركيب متوازن دقيق من السخريات، ومن حالات تتعانق فيها العواطف المتناقضة فى الشخص نفسه تجاه الشىء نفسه.. فمسرحية «فتى الغرب» ليست مسرحية ذات [هدف] بالمفهوم الحديث للكلمة أما الفكاهة فيها فربما بلغ قربها من الحقيقة وبناؤها على الملاحظة الدقيقة لدرجة جعلت من الصعب أن تؤخذ على سبيل الدعابة، وتقوم تجربة (سينج)، فى أغلب الأحيان، على ملاحظة التضارب المضحك، وعلى إدراك الأمور التى على طرفى نقيض، وفى حدود، الإيقاع العام لتركيب المسرحية، وتقوم على تحريك الشخصيات بحيث تصعد وتهبط وتتناحر وتتقدم فى كسبها لعطف الجماهير، وبهذا تتشكل أنماط السخرية الخاصة به».

ويعلق الشاعر والكاتب المسرحى الكبير أستاذ (سينج)، الذى كان سبباً فى عودة (سينج) من باريس عام ١٨٩٧ إلى موطنه الأصلى فى جزر (آران)، بإيرلندا ـ على هذه الكوميديا قائلاً: هى أروع ما أنتجه مسرحنا الدارج.. فإننا هنا نجعل الشخصيات والموضوعات تتقدم وتتأخر، تقبل نحو المتفرجين ثم تدبر. فالأقوال المتطرفة والمبالغات تصبح منطقية. كذلك يعلق الكاتب الكبير (جورج برنارد شو) على فن الكوميديا لدى (سينج) قائلاً: «إن كوميديا (سينج) رائعة ـ (سينج) الذى هرب من إيرلندا إلى فرنسا ـ قد رسم البشرية كما رسمها (موليير)، وأكد للجماهير أن هذه هى مجرد الطبيعة البشرية فى جزر بلاسكن.. وأن المتمدينين بالطبع لم يعجبوا قط بالمجرمين المزهوين بأنفسهم، ولم يقدروهم على قدر الفظائع التى ادعوا أنهم ارتكبوها ... إن الاسم الحقيقى لفتى الغرب هو سينج، ومن تكون إيرلندا حتى لا يشهر بها كما يشهر بغيرها من البلاد كبار كتابها فى الكوميديا؟!»

ثانياً: المأساة الشعبية الإيرلندية

كان «سينج» كتب فى أول حياته المسرحية نصاً من فصل واحد لم ينشر إلا بعد وفاته (١٩٠٩) وهو «عندما غاب القمر»، ولم يكن هناك عنوان لهذه المسرحية ولا قائمة بأشخاصها، ولكن من الواضح من مذكرات(سينج) اليومية أنه قد اختار هذا العنوان للنص الذى أكمله عام ١٩٠٣، وهى مسرحية تجريبية تصلح للمبتدئين والمجتهدين من هواة المسرح، وموضوعها الرئيسى: الحب والموت، والتمتع بالحياة قبل فوات الأوان.

وفى عام ١٩٠٤ يقدم (سينج) رائعته التراجيدية «الراكبون إلى البحر»، وهى مسرحية من فصل واحد تسودها روح المأساة التى لا تنفيس فيها ويرى الناقد (ألارديس نيكول) فى كتابه «المسرحية العالمية ـ جزء ٤» أنه بدون ذلك الحوار الذى يجمع بين الواقعية والشاعرية والذى طوعه (سينج) ولولاه ما كان يمكن أن تكون لهذه المسرحية كل تلك الأهمية. «فلو كانت كتبت جرياً وراء المذهب الطبيعى الخالص لما أثارت فينا استجابة لها قيمتها لكنها بالجو الذى تثيره أقرب إلى روح المأساة، وإيقاعات النثر الذى كتب به الحوار لا تنسجم فقط مع موضوع المسرحية.. ولكنها جزء لا يتجزأ من ذلك الموضوع

.. بينما يراها الناقد (ريموند ويليامز) فى كتابه «المسرحية من إبسن إلى إليوت» مأساة تصويرية تستمد قوتها من طبيعة الإذعان التى اكتشف (سينج) وجودها فى حياة سكان الجزر الذين عاش معهم، وهى تتحرك فى مستوى محدد، هو حتمية الصراع بين الناس والبحر، وحتمية هزيمتهم، فعندما يغرق آخر أبناء (موريا) التى فقدت الزوج والأولاد فى البحر تتحدث إلى نفسها قائلة:-

موريا: لقد ذهبوا جميعاً ولم يعد هناك ما يستطيع البحر أن يفعله معى. لقد تجمعوا كلهم معاً فى هذه المرة، وها قد حلت النهاية فليتناول الإله القوى برحمته روح (بارتلى)، وروح (مايكل) وأرواح شيمس وباتس وستيفن وشون، وليرحم روح كل من بقى على قيد الحياة فى العالم.. لقد شاءت رحمة الإله القوى أن يدفن ولدى فى قبر نظيف فى الشمال البعيد، أما (بارتلى) فسوف يحظى بكفن جيد من الألواح الخشبية البيضاء، وبقبر بعيد الغور بالتأكيد.. فماذا نريد أكثر من ذلك؟ ما من إنسان تدوم حياته إلى الأبد، وخليق بنا أن نستشعر أحاسيس الرضا.

فالناس فى «الراكبون إلى البحر» ضحايا.. فليس الإذعان هنا استسلاماً متماسك الأركان؛ بل بالأحرى كليلاً مرهقاً..

وتركز الناقدة الإيرلندية (يونا أليس فرمور) فى كتابها «الحركة المسرحية الإيرلندية» على عناصر الطبيعة؛ إذ ترى أن البحر هو الشخصية الوحيدة فى المسرحية، فالبحر، وحده، هو الذى يتميز بالنشاط، أما الإنسان فيناضل ضد عناصر الطبيعة، ولا يتعدى الأمر حدود ممارسته البسيطة للأعمال اليومية الرئيسية. وتبدو [اللغة]، هنا، مزاجاً يدخل [المذاق] فى تحضيره وكأنه مفروض على المسرحية، وأكثر أهمية فى جوهر المأساة ومحاولات الكشف عنها.. وعلى الرغم من أن قوة الحديث تميز مسرحية (سينج) بمنتهى الوضوح.. معبراً عن خلجات الأسى العادية فى المذهب الطبيعى إلا أن الانفعال فى هذه المأساة يبدو عاطفياً أكثر منه مأساوياً. إن الجزيرة التى تدور فيها أحداث المسرحية عاطلة من وجود العنصر الإنسانى؛ فالصراع الإنسانى والتجربة الإنسانية قد قُضى عليهما «معاً» تحت وطأة المخاطر الطبيعية وتحت ضغط المشهد الطبيعى.. فإذا أردنا أن نفهم جوانية هذه المسرحية فعلينا أن نعيد تركيب حياة سكان الجزر فى خيالنا كما عرفها (سينج) فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ حيث يجب أن نفهم كل الطقوس المتعلقة بالموت.. فى طرح الميت على الفراش، إلى سهرة المأسى، إلى المشهد فى فناء الكنيسة والذى له أهمية كبرى، وكذلك عمق المقبرة التى يجب أن تكون فى أرض حجرية، ونوعية الألواح الخشبية التى يصنع منها التابوت.

والحق إن مسرحية «الراكبون إلى البحر» هى مسرحية فريدة فى تاريخ الدراما، فهى المسرحية الوحيدة من فصل واحد التى يمكن أن توصف بأنها تراجيديا بكل معانى الكلمة رغم أنها لأول وهلة قد تبدو حبكتها بسيطة أكثر من اللازم، والشخصيات هزيلة باهتة المعالم بحيث لا تسمح للكاتب بالارتفاع بالحركة الدافعة فى المسرحية وبالجدية اللازمة، وقد يرى بعض النقاد أنها [جبرية] إلى حد أنها ليست مأساوية، وأنها لا تدع مجالاً للصراع.. إذ يبدو، منذ البداية، أن الشخصيات الرئيسية قد حوصرت فى دائرة من القدرلافكاك منها حيث لا تجدى صلوات المسيحية أو عزاءها، وأن الحل فى المسرحية يرتكز على استسلام أشبه بالفلسفة الرواقية منه بالحكمة المسيحية، وهو إحساس بالارتياح بأنه ليس هناك خسارة أخرى ممكنة بعد أن تواجه البشرية مصيرها الآخر فى الموت.. لكن الذى يجعل من هذه المسرحية تراجيديا عظيمة هو أن بها كثيراً من بساطة العمق التى تتسم بها الدرامات اليونانية والمواويل الاسكتلندية، حيث ظروف الصراع الأساسى معروفة ومسلم بها باعتبارها من قدر الإنسان، لذا يمكننا الاستغناء عن العرض المفصل للحبكة أو الشخصية، لأن الصراع هنا يجرى بين البحر والبشر سواء على المستوى الفردى أو المستوى الجماعى.. وأن الخصوم بين البشر على ثلاثة مستويات:- (بارتلى) الذى عليه أن يبيع حصانه فى السوق، و(أختاه) اللتان تبدوان وكأن لهما وظيفة تنبؤية طقسية مثل (أنتيجون)، و (إسمين)، و (موريا) التى تلقى المرثيتين العظيمتين.. لا لموتى جزر الآران، بل لموتى العالم أجمع. إن البحر هو الإله الطاغية المليئ بالغموض والجبروت، مانح الحياة وقابضها، عدو الشباب ومتحديه؛ لأن حياة الشباب فى ركوب البحار، فمن سينصت إلى امرأة عجوز ليس لها إلا شيء واحد تقوله وترده على الدوام. فالمسرحية صورة مصغرة لذلك النمط اليونانى المأساوى: تنبؤات (موريا)، ومرثيات الفرد والجماعة التى تأخذ طابع الطقوس، والنساء المعولات كما فى (الجوقة)، وتخفيف التوتر فى تقبل الهزيمة باستسلام.. أما من حيث التركيب، واللغة، والصور المجازية، والإيجاز الفائق.. فإنها تتمتع بما يسمى [بالسلطة المحسوسة]،

والرموز، هنا، وضُعت فى وجود كلام إيقاعى، على درجة كبيرة من الدقة والتركيب تتخلل المسرحية، وهى تنفصل وتتصل، وتتلاحم، وتتجمع فى توتر أو فى تعارض لتحدث عمقاً أو سخرية متزاوجة، محتفظة، دائماً، بطبيعتها الأصلية، والغرض منها أن تحرك الخيال، وتوسع من حدوده إلى ما وراء حدود البساطة الظاهرية للحبكة.. ومثال على ذلك أننا يمكن أن نلمح علاقة بين (المهرة الحمراء) التى يركبها (بارتلى) وبين (المهرة الرمادية) التى يركبها (مايكل).. لأن اللون الأحمر يدل على القوة والفحولة.. بينما اللون الآخر ينتهى إلى الموت.. كذلك نجد أن الخبز الذى أُعد على المائدة التى مددت عليها جثة (بارتلى) والتى تحاول (موريا) عبثاً أن تعطيه إياه عندما تقابله بجانب البئر الذى يستخدم لإنعاش الرجال المسنين الذين عليهم أن يصنعوا الكفن (لبارتلى)، وهكذا فإن الأحياء والأموات يختلطون حتى فى ممتلكاتهم.

ويعود (سينج) بعد هذه المسرحية إلى الكوميديا التى بدأ بها حياته المسرحية بملهاة «فى ظل الوادى» ١٩٠٣، فيقدم كوميديات «زفاف السمكرى» ١٩٠٥، و«بئر القديسين» ١٩٠٥، ورائعته «فتى العالم الغربى المدلل» ١٩٠٧، ثم يعود إلى التراجيديا فى آخر أعماله، وهى «ديردرا فتاة الأحزان» التى نشرت بعد وفاته عام ١٩٠٩، وفيها يستوحى (سينج) الأساطير الإيرلندية، ويتحول تحولاً جديداً نحو الدراما الأسطورية الشكلية التى تثريها أساليب الحوار المتداولة فى غرب إيرلندا بعد أن اختارتها وأعادت خلقها أذن شاعر.. ففى هذه المأساة نحو الطبيعة جزءً لا يتجزأ من حياة الناس وحديثهم، وإن كان هناك تجديد أكثر ووعى أعمق فى إدراك (سينج) لها.. إذ ساعدته معرفته بأهل (جزر الأران) على تفهم الحضارة البدائية، وجعلت معرفته بعلاقاتهم بالطبيعة يتلاقى مع تقاليد الطبيعة الإيرلندية القديمة والتراجيديا، هنا، لا تمسها الكوميديا، وعنصر الترويح فى هذه التراجيديا مصدره الشعر مثل التراجيديا اليونانية، وفيها نجد العلاقات أقل تعقيداً؛ فالموضوع والشخصيات وحتى الصور واضحة ومصفاة، وثراؤها لا يكمن فى إتساعها أو ما تعنيه ضمنياً وهو كثير، ولكن فى لمعان ألوانها، وفى تصوير الطبيعة، والوصف الذى يحمل نوراً. فالمسرحية، إذن، بسيطة، وتقوم على أسطورة قديمة عالجها الشاعران الأيرلنديان (بيتس) و(جورج رسل) من قبل بطريقة مختلفة.. وهذه المسرحية تتناول موضوعين، فقط،هما أعظم موضوعين، فى العالم: [الحب والموت]، كما فى الأساطير الكلتية التى تكتنفها العواطف الملتهبة، فمنذ البداية قدرللحب والموت أن يتشابكا.. إذ تبدأ المسرحية بحب (نيشى) (لديردرا)، ويصل إلى ذروته جنسيًا، ثم يُقصف عمره فجأة فى ظل الموت الذى يعمل دنوه على توقد الحب إلى درجة من الوهج لا تكاد تحتمل مثل أشجار منتصف مايو وأزهاره إذ رأيتها والرعد والسحب تتجمع عليها. وفى هذه المسرحية تختفى الكوميديا والفكاهة والسخرية الوحشية، التى اشتهر بها فى ملاهيه الأربعة حتى الاهتمام بالشخصية، ولم يعد يرى شيئاً فى الحياة سوى الجمال.. جمال (ديردرا) وجمال الطبيعة التى هى جزء لا يتجزأ منها، وجمال عاطفتها وعبادتها للحياة.

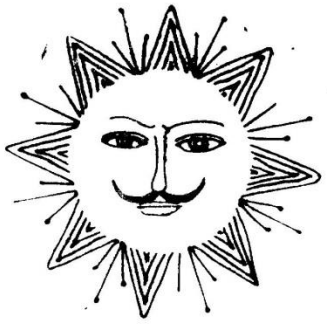
ورغم أن المسرحية لم تكتمل فإنها صممت لتكون تراجيديا شعرية عظيمة، فالفصل الخامس وباقى أجزاء المسرحية، إلى حد ما يحققان هذا التصميم؛ إذ تدور المسرحية حول الفتاة (ديردرا) التى من المعروف أنها تجلب الشقاء والدمار لكل من يقع فى حبها ويخطبها الملك (كونور- ملك الستر الأعظم) الذى بلغ الستين من عمره. لكنها كانت، فى الوقت نفسه، متعلقة بحب نيشى ابن يشنا. فتهرب معه، ويصحبهما شقيقاه(أنيل وأردان) إلى اسكتلندا .. وبعد سبع سنوات يرسل جاسوساً يقنعهما بالعودة؛ لأن الملك عفا عنهما.. لكن (الملك كونور) يصدر أمره بقتل (نيشى) وأخويه فور وصولهما فتقتل (ديردرا) نفسها حزناً على حبيبها (نيشى)، وتدفن نفسها معه فى القبو نفسه وهى تردد كلمات أقرب إلى الموال..

ديـــــــردرا: إنى أرى لهب (إيمين) يرتفع فى ظلمات القبو، وبسببى ستصرخ بنات عرس والقطط على حائط مهجور كان يوماً ملاذاً للملكات والجيوش، ومخزناً للذهب الأحمر، وسيتحدث الناس عن قصة مدينة خربة، وملك يهذى، وامرأة ستحتفظ بشبابها إلى الأبد. إنى أرى الأشجار عارية جرداء والقمر يتألق، ويا أيها القمر الصغير.. يا قمر اسكتلندا الصغير. إنك ستشعر بوحشة الليلة وليلة الغد والليالى الطوال التى تليها، وأنت تذرع الغابات فيما وراء (وادى لاو) تبحث فى كل مكان عن(ديردرا ونيشى) المحبين اللذين ناما سوياً فى عذوبة وسعادة.. لقد ألقيت بالحزن جانباً مثل فردة حذاء بليت وأصابها الوحل، لأنى استمتعت بحياة يحسدنى عليها العظماء ولم يكن شيئاً هيناً أن يختارنى (كونور) الذى كان حكيماً .. أما (نيشى) فلم يكن له نظير، ففى شجاعته ليس أمراً سهلاً أنى تفاديت الشعر

الأشيب والأسنان المخلخلة لقد عشنا أحسن حياة فى الغابات الساطعة .. وفى المقبرة سنكون فى مأمن بالتأكيد. عندى مفتاح صغير أفتح به سجن (نيشى)، الذى أغلقتموه على شبابه إلى الأبد - ابتعد (كونور)؛ لأن الملك الأعظم (سيدل) قد حال بيننا.. لقد تنبأوا لنا بالأحزان ولكن البهجة الكبرى كانت نصيبى دائمًا.. ومع ذلك فإنه لمكان بارد ذلك الذى يجب على أن أذهب إليه لكى أكون معك يا (نيشى) . وأن ذراعيك أصبحتا باردتين هذه الليلة بعد أن كانتا دافئتين حول عنقى دائمًا.. إنه لمن المؤلم أن أثرثر هكذا وأذناك موصودتان دونى - إن ما فعلته الليلة فى (إيمين كونور) لمؤلم حقًا.. ومع ذلك فسيتحول إلى فرح ونصر حتى الممات وإلى الأبد..

فهذه المسرحية وكذلك «الراكبون إلى البحر» تترك فى نفوسنا إحساسًا بأن لا حل له ولا نظير.. إلا فى قليل من المسرحيات. وذلك لأن هناك كلمات قليلة فى دراما القرن العشرين التى يمكن أن تجد فيها الصدمة نفسها، صدمة الاقتناع.. التى تحدثها كلمات (ديردرا) فى مواجهة الموت ومن قبلها كلمات (موريا) فى «الراكبون إلى البحر» على الرغم من أن مسرحية «ديردرا»، بسيطة التركيب.. فموضوعها واحد لا تعقيد فيه.. لدرجة أنك تستطيع أن ترى النهاية منذ البداية، فهى حكاية معروفة مسبقًا.. لكن المؤلف يعتمد، هنا ،على قوة العاطفة والفكر وعلى صدقهما، وعلى الحقيقة الشاعرية للتجربة المعروضة، وعلى التعبير عن انفعالات الناس .. فقد كشف (سينج) عن روح الناس وعاطفتهم على نحو وثيق الصلة بجمال الطبيعة الذى هو جزء منهم. رغم أنه ليس هناك أى إيحاء ميتافيزيقى، أو دينى فى التراجيديا.. وهذا يضفى على تراجيديا (سينج) صفة الصلابة والبر والوثنية.. لكن إذا كانت المسرحية بسيطة التركيب فإن هذا لا يعنى أن المسرحية مركبة بطريقة ساذجة، فإن بساطة الشكل والمضمون هى بساطة أستاذ متمكن .. وتبدو هذه البساطة فى قلة عدد الشخصيات .. رغم أن الموضوع يحتاج إلى الكثير من الشخصيات.. وهذا أمر يحتاج إلى مهارة كبيرة لإبقاء الشخصيات قليلة العدد.

إن موهبة (سينج) التى لم تدم طويلاً (٣٨ عامًا)، والتى استطاعت أن تقدم أعظم مأساة من فصل واحد فى تاريخ الدراما وهى «الراكبون إلى البحر»، وكذلك المأساة الشعبية الكبرى «ديردرا - فتاة الأحزان» ترجع - أساسًا - إلى سريان حياة [جزراران] فى دمه؛ حيث أصبح لكلامهم عنده وقع الموسيقى، كما أوقفته بساطتهم على شعور إنسانى عميق، كذلك التزامه بأسلوب فى النثر له إيقاع موسيقى كالذى نراه فى الشعر، وهو، فى الوقت نفسه، يحتفظ بالروابط التى تربطه بحديث الناس العادى.. ويعترف بفضل الخيال الشعبى لدى هؤلاء الناس..



ببليوجرافيا التراث الشعبى

قوائم الأدب الشعبى

فى

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام

١٩٦٨

(٣)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام/ مطبوع

كليلة ودمنة.

بيدبا، الفيلسوف الهندى، ونقلها عبد الله بن المقفع/ ت ١٤٢ هـ.

- نسخة فى مجلد فى ٢٣٦ص.

- نسخة أخرى فى مجلد، طبع الأميرية بالقاهرة ١٩٣١ فى ٣٢١ص.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

السيد البدوى، أو دولة الدراويش فى مصر.

- محمد فهمى عبد اللطيف.

- طبع الحرية ١٩٤٨ فى ١٦٢ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الهوارى.

- إبراهيم رمزى.

- رواية تلحينية عربية غرامية هزلية ذات فصل واحد مرتب على مناظر، وضعها مؤلفها ١٩١٨، ومثلتها فرقة الأستاذ جورج أبيض فى تلك السنة، ولحن أناشيدها الشيخ سيد درويش.

- طبع بمطبعة السفور القاهرة ١٩٢٢.

- ثلاث نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مملكة الشياطين.

- تأليف كاتب مصرى (ت. ى) كان موجوداً ١٩١٥.

- قصة تاريخية وعظية مرتبة على خمسة فصول، الأول والخامس فى جهنم، والثانى والرابع فى الكعبة المطهرة، والثالث فى دار الندوة.

ـ طبع القاهرة ١٩٠٥.

ـ ثلاث نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الملك سيف بن ذى يزن بن تبع بن أسد البيداء، فارس ملوك بنى حمير.

ـ نشرها مصطفى محمد ـ قوبلت على النسخة الأميرية المطبوعة ١٢٩٤ هـ.

ـ أربعة أجزاء فى أربعة مجلدات. القاهرة ـ ١٢٥٢ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الأميرة ذات الهمة.

ـ تأليف: على بن موسى المقانبى ـ أبو بكر المازنى ـ صالح الجعفرى ـ يزيد بن عمار المزنى ـ عبد الله بن وهب اليمانى ـ عوف بن فهد الفزازى ـ سعد بن مالك التميمى ـ أحمد الشمشاطى ـ صابر المرعشى ـ نجد بن هشام العامرى.

ـ الأجزاء من السادس عشر إلى العشرين فى مجلد ـ القاهرة ـ مطبعة الجمالية.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الظاهر بيبرس.

ـ خمسون جزءاً فى خمسة مجلدات، الأول والثانى ١٣٤١هـ ـ ١٩٢٣م، الثالث ١٣٤١هـ، الرابع والخامس ١٣٤٤هـ.

ـ أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة سيف بن ذى يزن الحميرى فارس ملوك بنى حمير باليمن.

ـ رواية أبى المعالى.

ـ سبعة عشر جزءاً فى مجلدين، طبع الشرقية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

ـ توجد منها عشر نسخ، أربع كالسابقة، ونسخة مخطوطة كتبت ١٢٧٨هـ، ونسخة فى مجلدين طبع ١٣١٠هـ، ونسخة طبع الأميرية ١٢٩٤هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الفرس الأبنوس وماوقع لابن الملك الفارسى صاحبها بالتمام والكمال.

ـ لم يعلم مؤلفها.

ـ قصة خرافية تتضمن حديث ثلاث هدايا قدمت إلى ملك الفرس.

ـ مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا عيسى وأمه مريم عليهما السلام.

ـ لم يعلم مؤلفها.

ـ قصة وعظية وسيرة تاريخية مأخوذة مما ورد فى شأنهما من الأخبار.

ـ ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة عمارة المغنية.

ـ مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق» للعلامة أبى الحسن إبراهيم بن عمر البقاعى.

ـ قصة فكاهية أدبية من نوع السمر تتضمن حكاية عمارة المغنية جارية عبد الله بن جعفر الذى علق حبه بها وكان لها منه مكانة لم تكن لأحد من جواريه.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة العشر وزراء وماجرى لهم مع ابن الملك آزار بخت.

ـ لم يعلم مؤلفها.

ـ قصة فارسية على نسق كتاب «ألف ليلة وليلة» تتضمن حكماً ومواعظ ظاهرها الهزل وباطنها الجد ـ مرتبة على أحد عشر يوماً.

ـ طبع جوتنجن ١٨٠٧ ومعها مقدمة باللغة اللاتينية للمسيوكنوس.

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصة عجيب وغريب وماجرى لهما من الأخبار.

ـ لم يعلم جامعها.

- حكاية تتعلق بولدين من أولاد الملوك يقال لأحدهما عجيب، والآخر غريب، وهما ابنا الملك كندمر.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- إحدى عشر نسخة أخرى منها طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة العبد داج.

- مأخوذة من كتاب «سيرة عنترة بن شداد العبسى».

- قصة فكاهية تتضمن أخبار العبد داج بن شأس بن الملك زهير مع عنترة بن شداد العبسى وماجرى بينهما من الوقائع.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة ضيافة أمير المؤمنين أبى بكر الصديق رضى الله عنه للنبى (ص).

- لم يعلم جامعها.

- تتضمن حديث الضيافة والوليمة اللتين أعدهما أبو بكر الصديق للرسول (ص).

- مخطوطة بقلم معتاد.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الصيرفى البغدادى مأخوذة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الصاحبين.

- مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق».

- للشيخ أبى الحسن إبراهيم بن عمر البقاعى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الصائغ والمرأة الصالحة.

- لم يعلم جامعها.

- ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى، كتبت ١٢٠٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة شمشون النبىّ عليه السلام.

- أبى إسحق أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبى النيسابورى ٤٢٧هـ.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية ضمن مجموعة.

- طبع القاهرة ١٢٩٩هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الشارد الراشد.

- رواية واقعية حدثت أخيراً فى بلاد الهند وأصدرتها الجمعية الأسقفية بالقاهرة ١٩٢٤م.

- وهى تمثل جملة محن ومصائب ونوادر لشاب كان زعيماً لعصابة من اللصوص عند سفوح الجبال وعلى جوانب المياة فى البلاد الهندية.

- طبع النيل بالقاهرة ١٩٢٤م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة السندباد البحرى المتقدم.

- مكتوب عليها سفرات السندباد البحرى، وهذه القصة تخالف القصة السابقة فى طريق الرواية دون الترتيب.

- طبع الجزائر ١٨٨٤م ومعها مقدمة ومفردات باللغة الفرنسية ومرادفات لهذه المفردات باللغة العربية مرتبة على حروف الهجاء.

- للأستاذ ماشويل.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة السندباد البحرى وماجرى له فى السبع سفرات.

- منقولة عن كتاب «ألف ليلة وليلة»، وهى مرتبة على سبع حكايات، أدبية فكاهية وعظية، كل حكاية منها فى رحلة خاصة.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٢٠٢هـ يليها حكاية فى كيد النساء.

- أربع نسخ أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا سليمان بن داوود عليهما السلام.

- رواية كعب الأحبار.

- قصة أدبية وسيرة وعظية فى معرفة لغات الحيوانات والطيور ومخاطبة بعض الحيوان وغير ذلك من سائر المخلوقات.

- مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١١٠٩هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الزير سالم.

- لم يعلم مؤلفها.

- أولها: أول قولنا نستغفر الله ... إله العرش رب العالمين.

- قصة خرافية منظومة باللغة العامية.

- طبع القاهرة ١٢٨٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الزيرقان بن بدر ملك وادى جيحون ووفوده على النبى (ﷺ).

- أبى الحسن أحمد بن محمد البكرى الصديقى الأشعرى - توفى فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى.

- قصة تاريخية تتضمن ماجرى للزيرقان مع النبى (ﷺ) وماحصل لبلاده من الغزوات.

- مخطوطة كتبت ٨٤٦هـ بها تقديم وتأخير وخرم وأكل أرضة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة وأخيها زريق السماك مع المقدم أحمد الدنف والمقدم حسن شومان وعلى الزيبق المصرى.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة ظريفة مشحونة بالأخبار الخرافية والنوادر المضحكة.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- ست نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة خضرة الشريفة والدة أبى زيد الهلالى.

- لم يعلم ناظمها.

- أولها:

يا قلب امدح فى النبى المنتسب
المصطفى الهادى خيار العرب.

- طبع الشرفية ١٢٩٨هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى للسيدة خديجة بنت خويلد وزواجها بالنبى (ﷺ).

- لم يعلم مؤلفها، وهى القصة الكبرى.

- مخطوطة كتبت ١٢٧٢هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مضار الزار.

- محمد حلمى زين الدين.

- قصة تتضمن سير وفضائح السيدات اللاتى تتغير أحوالهن العصبية فى بعض الأوقات، أو يتصنعن هذا التغيير لغايات فى نفوسهن بسبب هذا الداء العضال.

- طبع القاهرة ١٩٠٣م مذيلة ببعض أناشيد فى كيفية افتتاح حفلات الزار، وأخرى فى مدح النبى (ﷺ).

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات الشعب.

- مجلة روائية فكاهية قصصية مصورة.

- أنشأها خليل صادق، وضمن حلقاتها أشهر الروايات العصرية التى جادت بها قرائح أبناء الغرب والشرق.

- الموجود منها: السنوات السبع الأولى، والسنة الثانية والعشرون فى ٤٥ مجلداً.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كنز الأسرار وقمع الأشرار فيما حصل للمقدم إبراهيم الحورانى فى رومة المدائن وجسر الانجبار.

- تأليف الأستاذ الديويدارى (كذا).

وهو الأستاذ الديويداري راوى قصة المقدم إبراهيم بن حسن الحورانى وسفره إلى روما والمدائن الكبرى وما جرى له من العجائب وما فعله مع الكفار من الغرائب.

- قصة أدبية تاريخية خرافية من طراز القصص التى تتلى عادة فى مجالس العامة.

- طبع القاهرة.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كليوباترا ملكة مصر والقياصرة.

- تأليف: ريدرهجارد، ونقلها إلى العربية م. ع.

- جزءان فى مجلدين، طبع القاهرة، نشرت تباعًا فى جريدة الأهرام.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كليوباترا ملكة مصر أيضاً.

- برنارد شو، ونقلها إلى العربية إبراهيم رمزى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كتاب السبع تخوت وسلطنة دياب وأبى زيد وتملك الأربع عشرة قلعة بعد قتل الزناتى خليفة.

- قصة عجيبة وسيرة غريبة، وهى أحسن سير بنى هلال شعراً ونثراً وأعجبها أفعالاً وأشدها حروباً ونزالاً.

- طبع القاهرة ١٢٨٤هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص اليونان.

- عبد الفتاح السرنجاوى.

- قصص أدبية أخلاقية تمثل كثيراً من أخلاق وعادات مشاهير قدماء اليونان وحروبهم ومعبوداتهم وحفلاتهم وصناعاتهم، وغير ذلك.

- التقطها من: إلياذة هوميروس.

- الموجود منها: الجزء الأول، ط القاهرة ١٣٤٤هـ.

- الجزء الأول من نسختين أخريين منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص وحكايات.

- لم يعلم جامعها.

- وهى مجموعة قصص وحكايات أدبية فكاهية موشحة بكثير من طرائف الأخبار وعجائب الأشعار وغير ذلك مما يستعمل فى السمر من الخرافات.

- مخطوطة بها ترقيع وترشيح وأثر عرق وخروم.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص من وراء البحار لأجل الأولاد الصغار.

- نقلها إلى العربية: بولس عبد الملك وآخرون.

- حكايات أدبية فكاهية الغرض من وضعها استفزار تصور الأولاد الصغار.

- طبع النيل بالقاهرة ١٩٢٥م.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص أدبية فكاهية باللغة العربية العامية الدارجة لسكان مدينة العرائس بمراكش.

- جمعها: ماكس ميليانوسانتو.

- تتضمن عشر حكايات.

- طبع مدريد ١٩١٣ ومعها مقدمة وترجمتها باللغة الإسبانية للأستاذ ماكس ميليانوسانتو.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى لسيدنا يوسف الصديق.

- لم يعلم جامعها.

- وهى قصة تاريخية وسيرة وعظية تتضمن مارواه بعض الثقات فى شأن سيدنا يوسف عليه السلام من الأخبار والأشعار.

- مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١٢٤٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا يوسف الصديق عليه السلام.

- مأخوذة من قصص الأنبياء المسماة بـ «العرائس» للعلامة أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبى النيسابورى ٤٢٧هـ.

- قصة أدبية وسيرة تاريخية تتضمن كثيراً من العبر والعجائب والحكم واللطائف التى ورد ذكرها فى شأن سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته وغير ذلك، وهى مصدرة بمقدمة ثم بباب فى نسبه ثم باب آخر فى صفته.

- ط القاهرة ١٢٧٩هـ.

- تسع نسخ أخرى، طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة اليتيم وماجرى له مع النبى (ﷺ).

- لم يعلم جامعها.

- ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الواعظ الصالح.

- مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق» للعلامة أبى الحسن إبراهيم بن عمر البقاعى.

- قصة وعظية تتضمن جملة من نصائح لأمير المؤمنين هارون الرشيد ورد ذكرها عن الفضيل بن عياض.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

القصة الهمذانية.

- لم يعلم جامعها.

- قصة تاريخية وسيرة أخلاقية تتضمن ماورد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية فى شأن سيدنا يوسف الصديق عليه السلام وما آل إليه أمره مع إخوته وأبيه وملكه. وهى مرتبة على فصول يتخللها حكايات وأشعار تتناسب معها فى المعنى ذكرها عن بعض الصالحين.

- مخطوط بقلم نسخ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة النمرود الكافر الجحود مع سيدنا إبراهيم الخليل على نبينا وعليه أفضل الصلاة وأتم التسليم.

- تأليف: بعض الفضلاء.

- ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى لسيدنا موسى الكليم وأخيه هارون وما وقع لهما عليهما الصلاة والسلام.

- مأخوذة من كتاب «الإتقان فى علوم القرآن» للسيوطى.

- مخطوطة كتبت ١١١٢هـ، ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا موسى الكليم بن عمران عليه السلام.

- تأليف: بعض الفضلاء.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية تتضمن كثيراً من الأخبار والآثار التى ورد ذكرها فى شأن سيدنا موسى عليه السلام.

- مخطوطة كتبت ١٢٦٤هـ ويليها حديث الصحابى الجليل عبد الله بن سلام وكان يهودياً واسمه قبل إسلامه «اشماويل» فسماه النبى عليه السلام بهذا الاسم، ويليها قصة حبر يهود خيبر مع النبى (ﷺ) وقصة محاورته مع النبى (ﷺ).

- مخطوطة بخط الناسخ المتقدم.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة المملوك المصلوب.

- مأخوذة من كتاب «المرج النضر والأرج العطر».

- محمد بن أبى بكر الأسيوطى - من علماء القرن التاسع الهجرى.

- قصة أدبية وعظية تتضمن حكاية مملوك تركى لبعض الأمراء الصالحية النجمية قتل سيده لأمر ما فصلب على حافة نهربركى تحت القلعة بالشام ثم مثل به بعد ذلك تمثيلاً فظيعاً.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الملكة الهيفاء بنت المهرجان ومعشوقها وماجرى لها من شرب وراح ولعب وأفراح وبسط وانشراح.

- لم يعلم جامعها.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٨٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة المقدم على الزيبق.

- أحمد بن عبد الله البصرى (كما هو مكتوب على الورقة الأولى منها) ولعله أبو الحسن أحمد بن عبد الله بن محمد البكرى الصديقى المتوفى فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٧هـ.

- ثلاث نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا معاذ بن جبل رضى الله عنه حين توجه إلى اليمن لتعليم أهله الشرائع، وذكر بعض ما يتعلق بوفاة النبى (ﷺ).

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة تاريخية مشتملة على وفاة النبى (ﷺ).

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- تسع نسخ أخرى طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة عجيبة فكاهية غرامية تتضمن حكاية هذا الرجل مع معشوقته المسماة « زين المواصف» موشحة بكثير من الأشعار.

- طبع حجر بالقاهرة.

- ١٤ نسخة أخرى، طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة مدينة النحاس وذكر خبر القماقم السليمانية التى جعلت سجنًا لبعض مردة الجن على عهد نبى الله سليمان بن داوود عليهما السلام وما يتبع ذلك من عجيب الأخبار وغرائب الآثار.

- قصة أدبية تاريخية مشتملة على أخبار مدينة النحاس ومافيها من عجيب الآثار.

- طبع الشرفية ١٣٠٥هـ.

- نسختان إحداهما ضمن مجموعة مخطوطة بخط مغربى كتبت ١٢٠٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة لوسيوس الحمار.

- تأليف: الكاتب اليونانى لوسين، أحد كتاب اللغة اليونانية القديمة فى القرن الثانى المسيحى.

- نقلها عن الفرنسية إلى العربية: صالح حمدى حماد.

- قصة فكاهية من أجمل القصص الخرافية.

- طبع القاهرة ١٩١١م

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة القينة البغدادية.

- مأخوذة من كتاب «تزيين الأسواق بترتيب أشواق العشاق» لداود بن عمر الأكمه الأنطاكى الطبيب ت ١٠٠٨هـ.

- قصة غرامية فكاهية تتضمن حكاية رجل من بغداد عشق قينة على أوفر ما تكون من الحسن والمعرفة بالغناء والضرب على الدفاف.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان صاحب جزائر الخالدات وما جرى له مع السيدة بدور بنت الملك الغيور.

- مأخوذة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

- قصة شرقية فكاهية من القصص الخرافية تتضمن حكماً ومواعظ ظاهرها الهزل فى باطن الجد.

- طبع القاهرة ١٢٩٩هـ.

- ١٣ نسخة، طبعات مختلفة، إحداها طبعت فى موسكو ١٩٠٨م مصححة بقلم المستشرق فسكى انستيتون ميخائيل عطايا معلم اللغة العربية فى لازار.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة قصر الذهب.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة أدبية وعظية أخلاقية موشحة بكثير من الأشعار تتضمن حديث قصر الذهب الذى ورد ذكره فى مغازى أمير المؤمنين على بن أبى طالب عن رجل أعرابى وفد على النبى (ﷺ) وأعطاه كتاباً يتضمن الاستعانة به عليه السلام على قتل ستة آلاف رجل من بنى رياح كفروا بالله تعالى وكبيرهم يسمى: سهيل بن عطارد.

- ضمن مجموعة مخطوطة كتبت ١٢٥٠هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة قتالة الشجعان.

- مأخوذة من كتاب «سيرة المجاهدين».

- قصة أدبية فكاهية موشحة بكثير من الأشعار تدل على نباهة امرأة وحزمها فى حيل غريبة للتخلص من الفرسان.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة القاضى مع الحرامى.

- قصة تاريخية علمية أدبية فكاهية مضحكة تتضمن أخبار قاضٍ اسمه: محمد بن مقاتل، كان قاضياً للمسلمين فى مدينة خراسان فى عهد هارون الرشيد، مع بعض اللصوص المشهورين بالسرقة.

- طبع حجر بالقاهرة.

- نسختان أخريان إحداهما ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب ملك بلاد الفرس.

- بقلم: نخلة قلفاط.

- قصة من أعجب القصص التى تناقلتها الألسن وحكاها الحاكون قديماً تتناول كثيراً من الأهوال والحروب والأخلاق والعادات والفروسية والغرام، وغير ذلك.

- خمسة وأربعون جزءاً فى أربعة مجلدات.

- المجلد الأول والثالث طبع مطبعة المعاهد بالقاهرة، والثانى والرابع طبع العلوم الأدبية بالقاهرة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة فرس العقيلى «جابر» وماجرى للأمير أبى زيد الهلالى بسببها وماجرى له من أجل عالية علية النفس.

- قصة عجيبة وسيرة غريبة تتضمن خبر جابر العقيلى وفرسه وماجرى له مع أبى زيد الهلالى وأبناء جنسه وغير ذلك من الأمور العجيبة والحيل الغريبة موشحة بكثير من الأشعار.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٦هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.



of the symposium on Musical creation held by the Supreme Council of culture, of a M.A. Dissertation about the costumes of the ruling and rich class in Syria under the Ottoman rule, and of another dissertation of adapting Nubian ornaments in architecture and rush-woven dishes to suit the printing techniques used to teach art.

In the *Library* of this issue, there is an exposition of the writings of the Irish playwright *John Milengton Sing* (1871-1905), who was inspried by the Irish folk traditions.

In this article by the Egyptian dramatist Abdel–Ghany Daeoud, his literary work was examined on two levels, the Irish folk comedy and the Irish folk tragedy.

In fact, this article is an important contribution in reading folklore in theatre and the theatrical works as folklore.

The issue ends with the third part of the important folkloric bibliography that was compiled by Dr Ibrahim Sha'lan.

Finally, it is important to remined our dear readers that they are encouraged, if they have any questions or comments, to refer them to the Journal. We shall also be pleased to publish texts collected in field.



From French, Dr. Nora Amin translted chapter seven from Jacque chevrier's *La litterature* nègre. In this chapter which reviews the oral heritage of black Africa, he discussed the condition of transmission or, if we use his expression, *time of narration* , and he asks, taking into consideration the strong social tendencies in Africa, when would the time be vavourable – in practice– to transmit oral traditions, and what is the relation between the narrator and his audience, i.e. the position of the narrator / the issue of performance – this relationship which was once described by Levy Strauss as based on genuinity.

From English, the well Known Egyptian dramatist Ra'fat Eddewiry translated an Indian story dramatized by an English playwrigh. The story, *The Prince Who Married His Left Side*, raises many question about the nature of women and love, which is tackled here from a new angle.

Dr Salma Abdel–Aziz presents the first part of her study, *Folkloric Variations on the Srings of Time and Space in a Plastic From*, "There is some aethetic construction in the plastic texts that can not be defined in terms of artistic tendencies or expressive school, because they are a synthetic compound composed of several tendencis and various experiences. They conscienciously or unconscienciouIsy, reflect certain needs, as a reaction to their heritage which is still alive around them. We can precisely say that, plastic texts extend between conscience and unconsience in both perception and execution. Those extences are simply the intensity of tendencies, experiences and craft techniques. They all move within the plastic elements to uncover what is in the conscience and to reflect what exists in the unconscience into the space of the works of art. Through these views, the writer analyses several visual texts based on drawings in Salwa village, kom Ombo, Assoan.This village is rich in such type of mural art that is relevant to the daily life as well as its practices, ceremonies and beliefs.

In an study about Aly Metwaly (1922–1995), Dr Mostafa Abdel Rehim presents a biography of the late artist and a reading of some of his metal sculptures.

He sheds light on the various stages of his life: brith, upbringing, education, culture, exhibtions. He also explained how the artist used decorative and natural elements strongly related to the ancient Egyptian and Islamic art as well as the folkloric traditions and how he reshaped those elements in a new personal style.

In the *Tour* of this Issue, there is a review of the thirteenth congress held by the Arab League's Music Institute in Damascus. There are other reviews

This magical practise is based on the element of writing as an esoteric power: every letter expresses a quantative or numerical value, and the shape of the square is regarded as a magical container.

Building on James Frazer's view that the roots of ancient science extend back to the magical practises, he investigates his case throughout the long heritage of Greek and Muslim writings from the Pythagorean philosophy and the Platonian writings down to the contributions of the Islamic thought, the direct heir of the ancient sciences and philosophy – including the works of Thabit ibn Morrah and the community of *Essafah Brothers* , ibn Sina, Sahrawardi and El-Ghazaly – and finally the so-called Vediac square. Approaching the structure of the magical square practice, he analyzed its componants. the attributes and nature of the magical squares, the numerical usage of letters, the so-called sympathetic numbers, the attributes of letters and selves, the functions and purposes of such magical squares, etc..

In his article, *The Amulet of king Andezon, the merge between folk tales and the belief in amulets*, Ibrahim Kamel Ahmad publishes and commented on the complete text of an amulet.

One of the purposes of this journal is to enrich the Arabic library with important international works in the field of folklore. We have already begun to translate Woeler Brothers, *Es war einmal.* In this issue, we publish the first chapter of their *The Conception of Folk Tale*, translated by the late Ahmad Ammer from the original German edition. "The tendency towards folk tale and its world", the book says, "does not mean to escape from facing reality; it is true that folk tales refer to *past* events, but it often tackles present aspirations and issues of the real world around us, in an attempt to percieve the future ."

In other words, folk tales can be considered a way people used to pass from the present moment to the future. In this chapter, the authors review the characteristics and forms of the folk tale: legendry, animal, magical, satrical folktales.

They also tackled "motif" as a key term in the study of folktales. "Motifs are the building stones of the story.

They are the smallest units of the events in a story, and are often inter related; such interrelation contributes to the sequence of events and helps to preserve the story over ages.

this sense, we should not regard any folkloric work as an artistic creation. On the other hand, a popular artistic work created by an individual and its auther is still known, should not be treated as folklore, because anonymity is a basic characteristic of folkloric works, in spite of the fact that they were, from a both historical and creative point of view, created by individual artists, whose works were instantly adopted and circulated by their societies, which might have adapted them to their views and tastes – even though the original creators might have tailored their works to suit their societies and to express the needs of the community rather than those of the artist himself.

There is also a study by Farouq Khorshid, *A Reading of the Arabian Nights: the one night after the one thousand nights*, in which he sought to reread this famous book of tales. The writer presents here a new reading of the last tale of *The Arabin Nights*, "Ma'ruf the Shoemaker", which compares between many elements of this tale and the introductory theme of the collection, i.e, the tale of king Shahryar who killed his adulterous wife and lost faith in all woman until he married a beautiful maiden, Shahrzad who enchanted him with her stories and restored his faith in women again. Farouq Khorshid compared many elements in both stories: for instance the world of shahryar and that of Ma'rouf; the adultrous wife of Shahryar and the domineering character of Ma'rouf's wife; Sharazed and the daughter of the king whom Ma'rouf married; the son of Marouf and the three sons of Shahrazad. With the end of Ma'rouf's story, the last of the Arabian nights, that masterpiece of our folk literature, is concluded.

It is an artistic reading of the import emphasizing several messages: a social message, as the story underlines the fact that lying and deception can not prevail over sincerity and generosity; a political message which says that there are two competing worlds in every city, a world of kindness and serious work and a world of wealth and deception; a third message is the artistic vision in terms of the comparison between both stories of Ma'aouf and Shahryar within the framework of the dramatic act.

Dr Soliman Mahmoud presents an interesting study about the magical squares in the Arab legacy between science and myth. In his article, he discusses a distinctive phenomenon of the Egyptian folklore, within the category of the so-called folk magic.

This Issue

This issue begins with Safwat Kamal's *Folkloric Traditions and Artistic Creation,* which investigates this dialectic relationship between individual and collective subjectivity, in artistic creation, i.e. between influencing and being influenced. It raises a number of difficult issues and questions that could not be resolved with ready made answers or easily, rushly taken conclusive decisions: for instance, what is art?, it is so complicated an issue that can not be settled once and for all. Through his views about *cultural interaction,* an idea which he has advocated over the past thirty years, he calls for regarding "..art as simply nothing more than what it is, in other words, art is anything that is not unartistic". This principle should be applied to music, literature and even to products the materialistic culture.

It should also be taken into consideration when analyzing the ability of the artist to genuinely express his mental images and feelings, for art, at a certain level, is a kind of an *insight*, and at another level, it is an aethetic record.

Being part of the wide realm of creation, ".. folkloric creative works should submit to the rules of artistic creation, in terms of aethetic values. In

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 47, April - June, 1995.

● **الأسعار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١ر٢٥٠ دينار ، الكويت ١ر٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١ر٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١ر٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١ر٥٠٠ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٢٧١ ، 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

