بُحُوثٌ وَدِرَاسَاتٌ
فِي التَّقَافَةِ الشَّعْبِيَّة

٢٠١٦م

بُحُوثٌ وَدِرَاسَاتٌ
فِي الثَّقَافَةِ الشَّعْبِيَّة

٢٠١٦ م

د. نيڤين محمّد خَليل

د. سمر سعيد

د. عبدالحكيم خليل سيّد أحمد

د. ولاء محمّد محمُود

أ. محمّد أبوالعلا

أ. خالد متولي

أ. علاء محمّد حسب الله

فهرس الكتاب

تقديم ٧

أثـر الخط العربي في جماليـات العمارة الإسلامية
كسـوة الكعبـة المشرّفـة
د. نيڤيـن خليـل ١٣

دور المرأة المصريـة فى الرقصـات الشعبيـة بين التراث والتغريـب الثقـافى
د. سَـمـَرسـعيـد ٥١

اللغـة الصوفيـة وإعـادة الإنتاج مقاربـة توصيفيـة لإشكاليـة التلقي والتأويـل
الطريقـة النقشبنديـة نموذجًـا
د.عبـدالحكيـم خليـل ٦٣

دور الصـورة الفوتوغرافيـة فى توثيـق الحِـرَف الشعبيـة
د. ولاء محمّد محمُـود ٩١

الأجنـاس السرديـة الشعبيـة ودورهـا فى تربيـة النشء
أ.محمّـد أبوالعـلا ١٠٩

النخـلة في المـوروث الشـعبي
أ. خـالـد متـولي ١٤٩

الإنتماء للشخصية القوميـة من خلال عينـة من أعمـال الفنانيـن الفطريين المصريين
"الفنـان محمود عيـد نموذجـاً"
أ.عَـلاء محمّد حسَب الله ١٧١

تقديم

يمثل كتاب دراسات فى الثقافة الشعبية ثمرة تعاون وجهد مشترك بين مجموعة من الباحثين الأكاديميين الشبان، المهتمين بدراسة القضايا المتعلقة بالثقافة الشعبية، التي تحمل ملامح هويتهم الثقافية المصرية ، المتمثلة فى الإبداع الفني الشعبي الذى يُعبر عن الخبرة الفكرية والوجدانية للجماعة الشعبية فيما يرتبط بها وما تؤديه وما تؤمن به وما يمكن أن يعبر عنها فكرًا وممارسة، بهدف توظيفها لخدمة المجتمع.

ويحتوى هذا الكتاب على سبع دراسات علمية تمثل خطوة جوهرية في الثقافة الشعبية بأقسامها المختلفة " فنون التشكيل الشعبى والثقافة المادية، فنون الأداء الشعبى، العادات والمعتقدات والمعارف الشعبية، الأدب الشعبى، مناهج الفولكلور وتقنيات الحفظ.

ويستهل الكتاب بدراسة للدكتورة "**نيڤين خليل**" وعنوانها "**أثر الخط العربي في جماليات العمارة الإسلامية - كسوة الكعبة المشرفة** " تتناول فيه الخط العربى وقيمه ـ الجمالية والعلمية والروحية ـ بوصفه أحد الجذور الأساسية الثلاثة التى تفرعت منها الفنون الإسلامية وصار متصلاً بالعاطفة الدينية لدى المسلمين، وذلك بالإضافة إلى المسجد والمصحف الشريف، وهوفي الوقت نفسه أهم العوامل المحققة لوحدتها على اختلاف العصور والأقطار. كما تستعرض الباحثه إبداع الفنان المسلم لفن الخط والزخرفة، وهما من أرقي الفنون الإسلامية التي تميز بها الصانع العربي الماهر خاصة الصانع المصري، وزخرفة كسوة الكعبة المشرفة ودراسة الأشرطة الكتابية الموجودة عليها ومراحل تصنيع كسوة الكعبة في مصر وانتقالها بعد ذلك إلى السعودية، واستعراض إحتفالية " زفة المحمل" . مختتمة بحثها بعرض بعض النماذج لأهم أعمال الرسامين الشعبيين بصعيد مصر، الذين تأثروا بالكعبة المشرفة والخط العربى في أعمالهم الفنية.

والدراسة الثانية للدكتورة "**سمر سعيد**" بعنوان "**دور المرأة المصرية فى الرقصات الشعبية بين التراث والتغريب الثقافى**" استعرضت فيها دور الثقافة الشعبية فى الحفاظ على الموروث الثقافى، الذى يميز المجتمعات المصرية بما فيها من تنوع ثقافى (عادات وتقاليد ـ فنون ـ ثقافة مادية) يجعل منها مادة ثرية للباحثين. حيث تناولت بالشرح والتفصيل تعريف الأصالة والتجديد وارتباطهما الشديد بالتراث والبيئة، وكيفية الانفتاح على ما يجرى من تطور فى الفنون الشعبية، خاصةً فيما يتعلق بفنون الأداء الشعبى ـ الرقص الشعبى ـ ودور الثقافة الشعبية للتصدى للتغريب الثقافى، عارضةً لإحدى التجارب الفنية الرائدة التى ساهمت فيها المرأة المصرية بدورٍ كبير فى نشر الوعى بالثقافة الشعبية والحفاظ على الرقص الشعبى المصرى تطبيقًا على أعمال الفنانة "فريدة فهمى".

وتنقلنا الدراسة الثالثة للدكتور "**عبد الحكيم خليل**"، إلى عالم التصوف وأسراره والموسومة بـ"**اللغة الصوفية وإعادة الإنتاج مقاربة توصيفية لإشكالية التلقي والتأويل الطريقة النقشبندية نموذجاً**"، فى محاولة منه للدخول إلى استراتيجيات نص محاط بالأساطير التاريخية والرفض الأيديولوجي، مثلما هو مؤطر بالتعقيد والشطط اللغوي، وهو ما يعتبره عملاً مجهدًا، خاصةً إن كان هذا النص في لغة المتصوفة الخاصة بهم بشكل عام، أو تعبيرات فنية استقلوا بها في الإفصاح عن آرائهم وأغراضهم، والتي يعتبرها المتصوفة من الأسرار المكتومة، والبوح بها خرقًا لقواعد وقوانين التصوف يستلزم الإبعاد وحجب الثقة. مستهدفًا الوقوف على تلك الظاهرة التأويلية في لغة الصوفية التي أعادوا إنتاجها متمركزة على ثلاثة ركائز (مرسل ـ نص أو رسالة ـ متلقي) احتوت إشكالات منذ الماضي وحتى الآن، وذلك بالتطبيق على إحدى الطرق الصوفية في المجتمع المصري وهي الطريقة النقشبندية، التي لا تدل دلالتها الحرفية على المقصود منها، إضافةً إلى إبراز عمق الأبعاد الفلسفية والمنطقية والرمزية والفكرية التي تنضوي عليها الشعائر والطقوس الصوفية حدودًا وممارسة. معتمدًا في دراسته نظرية إعادة الإنتاج للوقوف على أشكال ومظاهر التغير في اللغة الصوفية التي تحمل أفكار المتصوفة وأرائهم تجاه الماضي والحاضر والمستقبل.

وتقدم الدراسة الرابعة للدكتورة "**ولاء محمد محمود**" وعنوانها "**دور الصورة الفوتوغرافية فى توثيق الحرف الشعبية**" بمختلف أنواعها وتعدد أشكالها، ودور المأثورات الشعبية المؤثر فى الثقافة الانسانية، الذى يُعد عنصرًا اساسيًا فى هيكلة وتشكيل البناء الثقافى والاجتماعى، بما يوجب توثيق تلك المأثورات توثيقًا علميًا باستخدام الصورة الفوتوغرافية وخاصةً الحرف الشعبية التى تحتاج لرصد أدواتها ومراحلها المختلفة بمنهج يساير التطورات الحديثة فى هذا المجال. عارضةً الأساليب الحديثة والمبتكرة لعلماء التصوير ومن بينها قدرة العدسة غير المحدودة والتقنيات العالية للكاميرات والأنواع المختلفة منها، التي ساعدت على التعبير عن المأثور الشعبى بالشكل الأمثل فى اطار نقل الحضارات عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة، مما كان له من أثر على التنوع الثقافى بين مختلف الشعوب.

وفي إطار الأدب الشعبي يعرض الباحث "**محمد أبو العلا**" دراسته الخامسة المعنونة بـ: "**الأجناس السردية الشعبية ودورها فى تربية النشء**" حول أهمية مرحلة الطفولة كأساس لمراحل حياة الإنسان، التى تُعد بمثابة مرحلة غرْس القيم والأسس المنهجية والعقائدية التى يتبعها الفرد طوال حياته والتي يحرص فيها على نقلها وغرسها فى أبنائه جيلاً بعد جيل، عارضًا لأهم التعريفات التى تناولت الحدوتة والحكاية الشعبية والحدود الفاصلة بينهما. وكيفية الاستفادة من الحواديت فى تهذيب الأطفال فى مَرْحلتى رياض الأطفال والمرحلة الإبتدائية نظراً لما للحدوتة من أهمية بالغة كوسيلة من وسائل التربية. إلى جانب عرضه لدور السرد القصصى فى غرس القيم، وكذا دور الأجناس السردية بوصفها وسيلة اتصال وشرْح عناصر هذه العملية الاتصالية. مستشهدًا

بعدد من الحواديت التى تناسب مرحلة الطفولة المبكرة كنماذج يمكن استخدامها فى غرس قيم متنوعة لدى الطفل في مرحلة الروضة والمرحلة الابتدائية.

وفي الدراسة السادسة والمتخصصة في الفنون التشكيلية الشعبية والثقافة المادية للباحث "**خالد متولى**" بعنوان "**النخلة في الموروث الشعبي**" باحثًا عن علاقة النخلة بمورثنا الشعبي بوصفها صديقةً للبيئة يعود نفعها على الإنسان بما لها من فوائد متعددة تدخل في الطب والصناعات الحديثة، بالإضافة إلى كونها عنصرًا أساسيًا في بعض الصناعات التقليدية المحلية كصناعات الأثاث المنزلي مثل : تسقيف المنازل الريفية، الكراسي ـ الأَسِّرة التقليدية وكذا بعض المنتجات السياحية كالقفف والقبعات والسلال، وكذا أوعية نقل الفواكة والخضراوات، إلى جانب ما يستخرج من نوَى التمر من زيوت، واستخدام ما تبقى منها كعلف للحيوانات. راصدًا لدور النخلة في الثقافة الشعبية من العادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية وكذلك الأدب الشعبي والفنون.

ونختتم كتابنا بالدراسة السابعة والأخيرة للباحث "**علاء حسب الله**" وعنوانها "**الإنتماء للشخصية القومية من خلال عينة من أعمال الفنانين الفطريين المصريين .. الفنان محمود عيد نموذجاً**" يتناول فيه الباحث بعض سمات الشخصية القومية المصرية من خلال موضوعات علم النفس الإبداعي، هذه السمات التي تعتبر مصدرًا يبعث إلى السمو والروح المعنوية العالية التي تبعث روح الفكاهة والنكته والحالة الإبداعية كحلقة وصل بين السمات الأصيلة للطابع القومي المصري . مبتدءً بناءه على الارتباط والانتماء للبيئة الطبيعية المصرية باختلاف مظاهرها بين الريف والصحراء والحضر والواحات التي تعتبر مجتمع مصري أصيل ذو خصوصية طبيعية تتسم بنوع من الإستقرار مما يساعد على تكوين ثقافة شعبية متميزة. أثرت خيال الفنانين الفطريين ودفعتهم إلى قوة التعبير من خلال الخامات البيئية المتنوعة التي ساهمت في نشأة الفنانين الفطريين ومنهم الفنان الفطري الراحل محمود عيد من الواحات البحرية، والذي يعرض فيه الباحث لبعض أعماله التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الطبيعية المعبرة عن السمات الأصيلة للشخصية المصرية والطابع القومي بوصفهما كل لا يتجزء.

لا شك أن هذا الكتاب تجربة ـ هي الأولى من نوعها ـ في تعاون هؤلاء الباحثين المحبين للعلم، والمتخصصين في ميادين الثقافة الشعبية وعلومها، سوف يتبعها إن شاء الله عدة دراسات أخرى مكمّلة لمسيرتهم العلمية، من خلال إصدارات علمية أكاديمية جديدة، تُضيف للعملية التعليمية والبحث العلمى في مجال الثقافة الشعبية، لتكشف لنا عن الجوانب الإبداعية والخصوصية الثقافية المعبرة عن الهوية الثقافية للإنسان المصرى.

البَاحِثُون

أثـر الخط العربي في جماليـات العمـارة الإسلاميّـة
كسـوة الكعبـة المشرفـة(*)

أ.م.د. نيڤين محمد خليل

أستاذ مساعد بقسم فنون التشكيل الشعبى والثقافة المادية
بالمعهد العالى للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون

* بحث تم إلقاءه بملتقى القاهرة الدولى لفنون الخط العربى في الفترة من ٢٢-٣٠ مارس ٢٠١٥م.

مقدمة :

يتميز كل مجتمع من المجتمعات بفن من الفنون وجد فيه التعبير الحقيقى عن روحه وشخصيته وطموحه، واستمد منه روح الابتكار اللازمة لنهضته، والخط العربى كان هو الفن العربى الأصيل الذى يُعبر بصدق عن الروح الإسلامى وطموحه وآماله.

يعتبر الخط العربى أحد الجذور الأساسية الثلاثة التى تفرعت منها الفنون الإسلامية، وذلك بالإضافة إلى المسجد والمصحف الشريف، وقد ظل في الوقت نفسه أهم العوامل المحققة لوحدتها على اختلاف العصور والأقطار.

كان لكتابة القرآن الكريم بخط عربى وتلاوته في المصاحف والتعبد بذلك فضل كبير في إعزاز شأن الخط العربى وإجلاله في نفوس وأذهان المسلمين، ومن ثم لم يقف إعجاب المسلمين بالخط عند حد قيمتة الجمالية والعلمية، بل صار يتصل أيضًا بالعاطفة الدينية. وهكذا صار المسلمون ينظرون إلى الخط نظرة إكبار وتقدير يتذوقونه بمتعة روحية بالإضافة إلى اللذة الجمالية.

خط الثلث من أقلام الخط العربى التى تعكس مستوى الآداء العالى لأى خطاط ويُقاس مدى مستوى الخطاطين بمدى تمكنهم من كتابته، وخط الثلث نوعين:

أ. الثلث العادى. ب. الثلث الجلى.

والثلث الجلى معناه الكبير حيث يمكن قراءته من مسافة بعيدة، ويتميز خط الثلث بتعدد صور حروفه وذلك يمكن الخطاط من المفاضلة بين صورها واختيار المناسب في المكان المناسب مع عمل تباديل وتوافيق بينهما ويتميز أيضًا هذا الخط بالمطاطية وطواعية حروفه بحيث يستفيد منه الخطاط في شغل فراغات المساحة بحرية، كما أن هذا الخط من أكثر استخداماته في الأشرطة الكتابية وهو موضوع البحث، حيث أن كسوة الكعبة المشرفة بها أشرطة كتابية من آيات القرآن الكريم بالثلث الجلى.

وفى بحثى هذا قد أخترت " كسوة الكعبة " لما تحمله في نفوس المسلمين من مكانة، فالكعبة المشرفة من أهم الأماكن المقدسة الإسلامية، ولا يكتمل رحلة الحجاج إلا بزيارة الكعبة والطواف حولها، وتغطى الكعبة بكسوة من الحرير مخطوطة بآيات من القرآن الكريم ومحاكة بخيوط من الفضة مطلية بالذهب بدقة واتقان، تعبر عن الروحانية.

وسوف يتناول البحث عدة نقاط نستعرضها على الوجه التالى :

- عمارة البيت الحرام كتاريخ وإبداع وتعبير روحانى..
- إلقاء الضوء على إبداع الفنان المسلم لفن الخط والزخرفة وهما من أرقي الفنون الإسلامية التي تميز بها الصانع العربي الماهر، وخاصة الصانع المصري، وزخرفة كسوة الكعبة المشرفة لها سمات خاصة، حيث تحف بها القداسة لتضيف صفحات رائعة للفن الإسلامي تبهر العيون وتشرح القلوب حيث شملت فنون زخرفة كسوة الكعبة ثلاثة جوانب تجمعت معاً لتبرز محاسنها علي أكمل وجه حيث الحرف بما له من معني وشكل والزخارف بما لها من وحدة الإيقاع المنتظم واللون الأسود بما له من وقار التعبير الهادئ.
- مراحل تصنيع كسوة الكعبة في مصر وانتقالها بعد ذلك إلى السعودية.. إحتفالية كسوة الكعبة المشرفة " زفة المحمل ".
- صورة الكعبة المشرفة في عين الرسام الشعبى ودور الخط في أعماله الفنية.

الهدف من البحث:

١. إلقاء الضوء على قيمة الخط العربى الجمالية وكيفية الاستفادة منها وتطويعها بما يتناسب مع الأغراض الوظيفية.
٢. إلقاء الضوء على إبداع الفنان المسلم لفن الخط والزخرفة على أشرطة كسوة الكعبة.
٣. إلقاء الضوء على الخطاط الشعبى (الرسام الشعبى) ومدى استفادته من الخط العربى وتطويعه بما يتناسب مع إبداعاته الفنية.

حدود البحث:

١. تقتصر حدود البحث على كسوة الكعبة المشرفة ودراسة الأشرطة الكتابية الموجودة عليها.
٢. عرض بعض نماذج لأهم أعمال الرسامين الشعبيين بصعيد مصر، الذين تأثروا بالكعبة المشرفة والخط العربى في أعمالهم الفنية.

منهج البحث:

المنهج الوصفى التحليلى لبعض الشرائط الكتابية على كسوة الكعبة

أصل كلمة " كعبة ":

المسجد الحرام هو طراز وحده بين المساجد؛ وسمى أيضًا بالكعبة لتكعيبه أى تربيعه، وكلمة « كعب » تعنى « العالى » وسميت الكعبة لعلوها وأرتفاعها عن الأرض، وتُعنى أيضًا علو المقام. والبيت

الحرام هو أول بيت مبارك وضع للناس ليعبدوا فيه الله عز وجل، ويهتدوا بفضله إلى الصراط المستقيم ﴿ إن أول بيت وضع للناس للذى ببكة مباركا وهدى للعالمين ﴾.

للكعبة أسماء كثيرة مما يدل على شرفها. وأسماؤها هي:

- المسجد الحرام ﴿ فول وجهك شطر المسجد الحَرَام ﴾ سورة البقرة، الآية (١٤٤).
- البيت الحرام ﴿ جعل الله الكَعْبَة البيت الحَرَام قياماً للناس ﴾ سورة المائدة، الآية (٩٧).
- البيت العتيق أي الذي أعتقه الله من كل جبار فقال تعالى ﴿ وليطّوفوا بالبيت العتيق ﴾ سورة الحج، الآية (٢٩).
- بيت الله حيث نسبها الله سبحانه وتعالى لنفسه، فقال ﴿ وعهدنا إلى إبراهيم وإسماعيل أن طهرا بيتي للطائفين والعاكفين والركع السجود ﴾ سورة البقرة الآية (١٢٥).

(صورة ١) الكعبة المشرفة

ووصف أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد الأرزقى فى كتابه (أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار) (صورة ١) الكعبة التى بناها إبراهيم عليه السلام بأنها كانت بناء ذا جوانب أربعة ارتفاعه تسعة أذرع وطول جداره الشرقى ٣٢ ذراعًا، والغربى ٣١؛ والشمالى ٢٢، والجنوبى ٢٠، وكان بابها إلى الأرض، وقد جعل إبراهيم عليه السلام في جدارها حجرًا أسود علامة على مبدأ الطواف حولها.[١]

وقد جعل الله تعالى البيت الحرام حرمًا أمنا، فالحرم في الأرض (موطن الأفعال)، وفوقه العرش (موطن الأسماء)، وفوقه البيت المعمور الذى إتكأ عليه سيدنا إبراهيم ومكانه السماء السابعة (يدخله ٧٠ ألف من الملائكة لا يخرجون منه)، وفتوقه قلب عبد الله المؤمن، قال تعالى: "ما وسعنى أرضى ولا سمائى ووسعنى قلب عبد مؤمن".

١ مجلة " منبر الإسلام" السنة ٢٦، العدد ٨، شعبان ١٣٨٨هـ/ أكتوبر ١٩٦٨م. نشر بجريدة الحياة بعنوان : عمارة الحرم المكى الشريف وترميماتها عبلا التاريخ. عدد ١٢١٢٥ ذو الحجة ١٤١٦هـ/ مايو ١٩٩٦م.

ـ أركان الكعبة:

ـ الرُكن الشرقي: أو الركن وهو الذي يكون بجوار باب الكعبة ويُقابلُ بئر زمزم تقريباً، ويُسمى بالركن الشرقي لكونه باتجاه المشرق تقريباً، ويُسمّى أيضاً بالركن الأسود لأن الحجر الأسود مُثَبّتٌ فيه ومنه يبدأ الطواف حول الكعبة.

ـ الرُكن الشمالي أو العراقي : وهو الركن الذي يلي الركن الشرقي حسب جهة الحركة في الطواف، ويُسمّى بالركن الشمالي لمواجهته للشمال تقريباً، وهو الركن الذي يكون على الجانب الشرقي من حِجْرِ إسماعيل، ويُسمّى أيضا بالركن العراقي لكونه باتجاه العراق.

ـ الرُكن الغربي أو الشامي : وهو الركن الذي يلي الركن الشمالي حسب جهة الحركة في الطواف، ويُسمّى بالركن الغربي لمواجهته للمغرب تقريباً، ويُسمّى أيضاً بالركن الشامي لكونه باتجاه الشام، وهو الرُكن الذي يكون على الجانب الغربي من حِجْرِ إسماعيل.

ـ الرُكن الجنوبى أو اليماني: وهو الركن الذي يلي الركن الغربي حسب جهة الحركة في الطواف، ويُسمّى بالركن الجنوبي لمواجهته للجنوب تقريباً ويسمى الركن اليماني، ويُسمّى أيضا بالمُستجار. هو أحد أركان الكعبة المشرفة في اتجاه الجنوب وهو الركن الموازي لركن الحجر الأسود، وسبب تسميته باليماني أنه في اتجاه الجنوب وكانت العرب تسمي كل متجه إلى الجنوب يمناً باعتبار اليمن في الجزء الجنوبي من الجزيرة العربية. والركن اليماني يستلم باليد دون تقبيل أو تكبير فإن لم يتمكن من استلامه بيده فإنه لا يشير إليه لعدم ورود ذلك عن النبي صلى الله عليه وسلم فعن ابن عمر رضي الله عنهما " أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان إذا طاف بالبيت استلم الحجر والركن في كل طواف " رواه الحاكم وصححه الألباني وجاء عنه صلى الله عليه وسلم: إن مسح الحجر الأسود والركن اليماني يحطان الخطايا حطاً «رواه أحمد عن ابن عمر وصححه الألباني، وذكر أنه تم إلصاق قطع الركن اليماني بالمسامير في عهد الفاطميين، كما أنه في عام ١٠٤٠هـ في عهد السلطان مراد الرابع الذي جدد بناء الكعبة، انكسر طرف حجر الركن اليماني فوضع في محل ذلك رصاص مذاب وألصق الجزء المكسور.

ـ الحجابة في قريش:

عرف القريشيون فضل البيت الحرام فكانوا يتنافسون في إكرام حجاجه، وكانو يتعاونون على إطعامهم وضيافتهم. وعنى العرب أيضًا بخدمة الكعبة وحراستها وتشرفوا بحفظ مفاتيحها، وكانت هذه الوظائف تسمى عند العرب بالحجابة أو السدانة، وسدانة الكعبة المشرفة هي خدمتها والقيام بشؤونها وفتح بابها وإغلاقه، ومن يقوم بها يسمون بالحجبة؛ لأنهم يحجبون الكعبة عن العامة.

كانت الحجابة من أشرف الوظائف عند العرب ويقال إن حجابة الكعبة كانت قد إنتهت إلى أبى

غبشان الخزاعى من قبيلة جُرهم قبل أن تنتقل إلى قريش، ويقال أن أبا غبشان باع تحت تأثير السكر مفاتيح الكعبة لقصى القرشى في مقابل زق خمر ثم ندم كثيرًا بعد أن أفاق، وقد قال بعض الشعراء في ذلك:

باعت خزاعة بيت الله إذ سكرت　　بزق خمر فبئس صفقة البادى

وقال آخر:　　وبيعة كعبة الرحمن جمعا　　بزق بئس مفتخر الفخور

وبفضل « قصى » انتقلت حجابة الكعبة إلى قريش، وأورث قصى الحجابة إلى ابنه عبد الدار، وقد ظلت فى بنى عبد الدار حتى فتح مكة، ثم ثبتهم فيها رسول الله (صلى الله عليه وسلم) إذ استدعى عثمان بن طلحة من بنى عبد الدار وأعطاه مفتاح الكعبة وكان قد أخذه عمر عند فتح مكة، وقال رسول الله لعثمان بن طلحة حين أعطاه مفتاح الكعبة: (خذوها يا بنى أبى طلحة بأمانة الله سبحانه، واعملوا فيها بالمعروف خالدة تالدة لا ينزعها من أيديكم إلا ظالم) (صورة ٢). ومات عثمان بن طلحة ولم يعقب فصارت الحجابة إلى ابن عمه شيبة بن عثمان وبقيت في يد ولده.[٢]

(صورة ٢) أحد مفاتيح الكعبة المشرفة القديمة – متحف طوب قابى

والجدير بالذكر أنه قد جرت العادة على أن يوضع مفتاح باب الكعبة المشرفة لدى أكبر السدنة سنًّا، وهو السادن الأول، وعند فتح الكعبة يشعر السادن الأول جميع السدنة الكبار منهم، بوقت كاف، ليتمكنوا من الحضور جميعًا إن أمكن ذلك أو بعضهم؛ وذلك ليقوموا بغسلها بمعية ولي الأمر والأمراء وضيوفه الكرام، وفي الوقت الحاضر تغسل الكعبة من الداخل مرتين، وذلك بمعية السدنة بعد القيام بفتح باب الكعبة، ويتم في الوقت الحاضر تسليم كسوة الكعبة المشرفة الخارجية لكبير سدنة بيت الله الحرام ليتم تركيبها على الكعبة المشرفة في اليوم التاسع من شهر ذي الحجة من كل عام، ويقام سنويا حفل خطابي بهذه المناسبة يتم خلاله التوقيع على إجراءات التسليم والتسلم من قبل الرئيس العام لشؤون المسجد الحرام والمسجد النبوي، وكبير سدنة الكعبة.[٣]

---

٢ حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، مجلد ١، ط١، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ١٩٩٩م، ص١٩.

٣ محمد العايض: وفاة عبد القادر الشيبى كبير سدنة بيت الله الحرام، جريدة الشرق الأوسط ، ع١٣١١٤، أكتوبر ٢٠١٤م.

ـ نشأة الكتابة:

يقول رسول الله r فيما رواه عمر رضى الله عنه، وأخرجه البيهقى بإسناد صحيح في كتابه دلائل النبوة الذى قال فيه الجاحظ الذهبى عليك به فإن كله هدى ونور: " لما اقترف أدم الخطيئة قال يا ربى أسألك بحق محمد الا تغفر لى، فقال الله تعالى يا أدم كيف عرفت محمدًا ولم أخلقه. قال يا رب لما خلقتنى رفعت رأسى فرأيت على قوائم العرش مكتوبًا : لا إله إلا الله محمد رسول الله، فعلمت إنك لم تضف إلى اسمك إلا أحب الخلق إليك، فقال الله تعالى صدقت يا أدم إنه أحب الخلق إلىَّ وإذا سألتنى بحقه فقد غفرت لك. ولولا محمدًا ما خلقتك". وهذا الحديث خير دليل على أن الكتابة وجدت قبل خلق سيدنا أدم.

حظيت الكتابة بتقدير وإجلال العرب لها قبل الإسلام، حتى أنهم أحاطوا نشأتها ببعض الأساطير كما نسبوها إلى بعض الأنبياء، وانقسم المؤرخون حول نشأة الكتابة العربية فمنهم من يقول إنها وحى من الله تعالى لآدم أو إدريس أو هود.. " إن أول من وضع الخط آدم عليه السلام، فكتب السريانية، والعربية قبل موته بثلاثمائة عام"، ومنهم من يقول: " إن آدم كتب الخط في الطين، ثم طبخه – أى أحرقه فجعله آجرًا – فلما أصاب الأرض الطوفان وجد كل قوم حروفًا لكتابة لغتهم، وجاء إسماعيل عليه السلام فوجد الحروف العربية".[٤]

وكان العرب يضعون الكتابة في مرتبة أعلى من الحفظ، وكانت القصيدة التى تحوز تقديرهم تكتب بماء الذهب وتعلق في الكعبة إجلالا لشأنها.[٥] سميت هذه القصائد لذلك بالمعلقات.

وإذا تتبعانا الكتابات منذ نشأتها، وجدنا فيها تطورًا يكاد يكون منتظم النمو، رصينًا، ينقلها من حسن إلى أحسن من حيث الشكل والوضع والتيسير والزخرف.. والخطوط العربية كانت أربعة: الملكى(نسبة إلى مكة) والمدنى (نسبة إلى المدينة)، والبصرى (نسبة إلى البصرة)، والكوفى (نسبة إلى الكوفة). وحل الخط النسخ مكان الخط الكوفى في الكتابات التاريخية.[٦]

وضرب النبى r للمسلمين المثل في العناية بالكتابة ونشرها، " فقد كان يعلم حاجة أمته إليها ليدونوا بها علومهم، وقد اتخذ كتابًا للوحى وحث على تعلم الكتابة ونشر تعليم الخط بين المسلمين، كما أمر " الشفاء" أن تعلم زوجه حفصة الكتابة ليقتدى بها المسلمون في تعليم نسائهم. وفى

٤ أحمد أحمد يوسف: الخط العربى وأساليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحث الخط العربى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية الجمهورية العربية المتحدة، مطابع دار المعارف ١٩٦٨م، ص٦٩.

٥ النويرى: نهاية الإرب في فنون الأدب، السفر السابع. ص١٨.

٦ أحمد أحمد يوسف : المرجع السابق، ص٧٦، ٧٧.

غزوات الإسلام الأولى جعل فدية الأسير ممن يعرف الكتابة أن يعلم عشرة من المسلمين".[٧]

ويتجلى تقدير العرب للكتابة والخط فيما ورد عنهم من نثر ونظم في الإشادة بالخط الجميل، وفي كثرة التشبيه في الأدب بالخط وأدواته وبالحروف وأشكالها. ومن أمثلة ذلك ما مقولة على بن إبى طالب (كرم الله وجهه) عن الخط فقال: (الخط الحسن يزذيد الحق وضوحًا).

كما بالغ البعض في تقدير الخط العربى حتى زعموا أن للحروف اسرارًا وقوى، وربطوا بين هذه القوى وبين الحروف العددية وخصوا لكل حرف طبيعة من الطبائع[٨]، كما خصو « البسملة « بقوى وسموها النورانية.

ـ إبداع الفنان المسلم في الخط العربى:

استوحى الفنان المسلم في أعماله روح الإسلام وتعاليمه، فمن جهة يلاحظ أن الفن الإسلامى نشأ بدافع الرغبة فى الإجادة والإتقان ويتضح ذلك في قول الرسول " صلى الله عليه وسلم" : " إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه"، ومن جهة أخرى تأثر الفن الإسلامى بدافع آخر هو الرغبة في تجميل الحياة والاستمتاع بزينتها. قال الله تعالى: ﴿ يا بنى أدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا وأشربوا ولا تسرفو إنه لا يحب المسرفين﴾ كما نسب الله سبحانه وتعالى إلى نفسه أنه زين السماء بالكواكب:﴿ ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها للناظرين﴾.

وقد تفوق الفنان المسلم في كثير من المجالات الفنية وربما كان أهم هذه المجالات فن العمارة.. كما عُنى بالفنون التطبيقية كفنون الكتاب من تجليد وتذهيب وخط وتصوير، واعتمد الفنان المسلم بشكل واضح على الكتابة العربية كعنصر زخرفى استخدمه في تزويق منتجاته الفنية، وتطورت الكتابة العربية بطريقة زخرفية منسوبة وصلت إلى درجة عالية من الجمال.

كما حظى الخط العربى منذ ظهور الإسلام بالعناية بتجويده وتطويره نحو الجمال والكمال مما أدى إلى المبالغة في تزويقه والتطور به تطورا زخرفيا، وقد ساعدت طبيعة الخط العربى وأشكال حروفه وما تمتاز به من الموافقة والطواعية والمرونة على ابتكار أشكال جديدة جميلة استخدمها في تزويق منتجاته الفنية المختلفة.[٩]

٧ محمد عبد القادر عبد الله: مسئولية الخط العربى في مواجهة متطلبات العصر، حلقة بحث الخط العربى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيةالجمهورية العربية المتحدة، مطابع دار المعارف١٩٦٨م، ص١٠٠.

٨ حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، الخط هو الفن العربى الأصيل، مجلد ٣، ط١، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ١٩٩٩م، ص١٩.

٩ حسن الباشا : مرجع سابق ، ص١٠٠-١٠١.

ومما هيأ الفرصة للعناية بالخط العربى وانتشاره تعريب الدواوين في عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان: إذ أدى استخدام اللغة العربية في الدواوين إلى إحلال الخط العربى في دواوين الأقطار المختلفة ومكاتباتها الرسمية محل الكتابات الأخرى، وقد أدى ذلك إلى الإقبال على تعلم الكتابة العربية وانتشار الخط العربى في الأقطار التى خضعت لحكم العرب بحيث صار الخط من أهم مظاهر سيادة الدولة العربية الإسلامية بل صار كثير من اللغات غير العربية يكتب بخط عربى مثل الفارسية والتركية والأردية وغيرها. وقد ساعد على تطوير الخط العربى وتحسينه استخدام المسلمين للورق وتعلم صناعته.[١٠]

فقد تميز الخط العربى كفن بطابع الأصالة، إذ أنه نبع من روح عربية صرفة وتطور محتفظًا بخصائصه العربية. حيث بنظر العرب والمسلمين إلى الخط العربى كفن قائم بذاته فضلا عن إسهامه في تكوين الفنون الإسلامية الأخرى، فقد كان الخط يحتل مكان الصدارة كعمل فنى بين المنتجات الفنية، وذلك بفضل ما فيه من قيم جمالية بحته.. وارتبط بالحفاوة الخط الجميل تقدير الخطاطين وإجلالهم في المجتمع العربى والإسلامى، ولقد تميز الخطاط العربى بيد قوية متزنة، وخيال خصب مبتكر وروح متحمسة، وصبر ومثابرة على العمل، يقوى كل ذلك إحساس بقداسة عمله، واعتزاز وفخر به، وتشجيع من مجتمع يقبل على إنتاجه ويقدر مجهوده ويتذوق فنه.

لقد أعار الخط-وصفه الفن العربى الأصيل – إلى الفنون الإسلامية طابعه الجمالى القائم على التناسب بين النقطة والخط، ومن ثم تميزت الفنون الإسلامية بالدرجة الأولى بالطابع الزخرفى الذى يعتمد بصفة أساسية على الخط والنقطة وحسن التناسب بينهما.

وتتجلى الروح الزخرفية والمهارة الفائقة للخطاط العربى الماهر في الأشرطة الكتابية على الكسوة الشريفة، التى غطت أقدم بناء إسلامى في التاريخ " كسوة الكعبة المشرفة، والتى يمثل الخط فيها العناصر الزخرفى الوحيد.. ومن أشهر الخطاطين الذين تشرفوا بكتابة الآيات القرآنية على كسوة الكعبة، خطاط المدينة الأستاذ " عبد الله بك الزهدى" ، الذى استدعاه الخديوى إسماعيل ليكتب الكسوة المشرفة وخطوط الحرمين الشريفين.

والأشرطة الكتابية على كسوة الكعبة مكتوبة بالخط " الثلث الجلى" ، ويقال أن إسحاق بن حماد هو الذى اخترع القلم الجليل (الجلى) لكى يكتب به الخط الكبير بغير استعمال الآلات الهندسية وحدد لقطة القلم فيه ٢٤ شعرة من ذيل الحصان التركستانى، وقد أخذ عنه إبراهيم السجستانى الذى اخترع قلمًا أخف سماه (الثلثين) ، وآخر نصف الثلثين وسماه (الثلث) وعليه يكون قلم الثلثين

١٠ حسن الباشا: مرجع سابق، مجلد٣، ص١٦٢، ١٦١.

بعرض ١٦ شعرة حصان أما الثلث فبعرض ٨ شعرات.[١١]

ـ تاريخ كسوة الكعبة:

الكسوة الشريفة.. من أهم مظاهر التبجيل والتشريف لبيت الله الحرام، ويرتبط تاريخ الكسوة بتاريخ الكعبة نفسها التي زادها الله شرفاً وتعظيماً، ولها أعظم الأثر عند عامة المسلمين تاريخاً وعقيدة، فهي أول بيت وضع للناس ومن دخله كان آمناً. فقد كان الاهتمام بكساء بيت الله الحرام يعد مفخرة إنسانية يتطلع إليها جموع البشر، ممن كانوا يطوفون بالبيت العتيق، طلبًا للغفران بصرف النظر عن كون الرسالة المحمدية لم يأت وقت أوان بعثها، أو كانت الرءوس تسجد أمام جلاميد أصنام شتى.[١٢]

ـ من أسماء غطاء وكسوة الكعبة المشرفة :

سدين وتعني كسوة الكعبة.

إسم " لمار" وتعني كسوة الكعبة.

اسم " راما" وتعني ستار الكعبة.

كانت الكعبة قبل الإسلام تُكسى في يوم عاشوراء ثم صارت تُكسى في يوم النحر، وصاروا يعمدون إليها في ذي القعدة فيعلقون كسوتها إلى نحو نصفها ثم صاروا يقطعونها فيصير البيت كهيئة المحرم، فإذا حل الناس يوم النحر كسوها الكسوة الجديدة.

ولقد اختلف المؤرخون في أول من كسا الكعبة في الجاهلية إلا أنهم أجمعوا بأن الكعبة كانت تكسى بالعديد من الكسوات منها ثياب حمر مخططة يمانية تعرف بالوصايل، ومنها ثياب تنسب إلى قبيلة من همدان تعرف بالثياب المعافرية وهناك ثياب رقيقة الملمس تسمى بالملاء، أو برود يمنية تجمع خيوطها بعد عزلها وتشد ثم تصبغ وتنسج تسمى بالعصب، وهناك ثياب خيوط نسجها من الشعر الغليظ تعرف باسم المسوح.

ويروى أن أول من كسا الكعبة هو "تبع الحميري" بعد أن زار مكة ودخلها دخول الطائعين سنة ٢٢٠ قبل الهجرة، فقد ذكر الأزرقي أنه أول من كسا الكعبة كسوة كاملة.فكساها الأنطاع ثم.. الوصائل.. وهو الذي جعل للكعبة باباً ومفتاحًا ثم أسدل عليه ستراً وأنشد شعراً:

وكسونا البيت الذي حرم الله ملاءً معضداً وبروداً

١١ محمد عبد القادر عبد الله: مسئولية الخط العربى في مواجهة متطلبات العصر، حلقة بحث الخط العربى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيةالجمهورية العربية المتحدة، مطابع دار المعارف١٩٦٨م، ص١٠١.

١٢ إبراهيم حلمى: كسوة الكعبة المشرفة وفنون الحجاج، كتاب اليوم، مؤسسة أخبار اليوم ،ع٣٢٠، عام ١٩٩١م، ص٣٧.

كما كسيت الكعبة الشريفة في الجاهلية بمطارف الخز الأخضر والأصفر شقاق شعر ونمارق عراقية.

ويقال إن أبو ربيعة بن المغيرة المخزومي كان يكسوها في كل سنة كسوة مخططة يمنية الأصل تعرف باسم الحبرة.

وورد في كتب التاريخ أسماء نسبت إليها عادة إكساء الكعبة قبل أن يكسوها تبع منهم النبي إسماعيل وعدنان بن خالد بن جعفر بن كلاب ويقال إنه "أول من كسا الكعبة بالديباج.. ولم تقتصر عادة إكساء الكعبة على الرجال فقد أدت المرأة العربية دوراً لا ينكر في هذا المجال منذ الجاهلية وصفحات التاريخ تحفظ لنا أسماء العديد من النساء وما خلدنه من أعمال مجيدة ومنهن "نتيلة بنت جناب بن كليب" المعروفة بـ "أم العباس بن عبد المطلب" كانت قد كست الكعبة بالديباج وسبب ذلك أنها ضلت ولدها "العباس" فنذرت إن وجدته لتكسون الكعبة وتحقق رجاؤها فوفت بنذرها.

ـ الكسوة في العصر الإسلامي:

أستمر المسلمون على ماكان أجدادهم عليه ومن سبقهم قبل الإسلام في إكساء الكعبة وكتب التاريخ تزخر بأسماء من قام بإكساء الكعبة مبتدئة بالرسول الكريم، روى (البخارى) عن (عروة) يوم فتح مكة في رمضان أن قال الرسول المصطفى صلى الله عليه وسلم: "هذا يوم يعظم الله فيه الكعبة ويوم تكسى فيه الكعبة".[١٣] فقد كسا سيدنا محمد الكعبة بثياباً يمنية وأنفق عليها من بيت مال المسلمين، ثم سار الخلفاء الراشدين على هذا النهج فكساها أبو بوكر بالقباطي المصرية، وكذلك الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنهما.

ـ صناعة كسوة الكعبة في مصر على مر العصور:

يتم كساء الكعبة المشرفة بالكسوة الشريفة مرة كل عام، وأصبحت في السنوات الأخير تُكسى مرتين كل عام، ومن هنا جاء اهتمام المسلمين بالكسوة المشرفة وصناعتها والإبداع فيها وتسابقوا لهذا الشرف العظيم كما جعلوا يوم تبديلها من كل عام احتفالاً مهيباً فما هي حكاية هذه الكسوة المشرفة وكيف تعامل مع صناعتها أبرع فناني العالم الإسلامي.

وقد حظيت مصر بشرف صناعة كسوة الكعبة منذ أيام أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ حيث كتب إلى عامله في مصر لكي تُحاك الكسوة بالقماش المصري المعروف باسم (القباطي) الذي كان يُصنع في مدينة الفيوم، وكان يُنفق عليها من بيت مال المسلمين وكان يأمر بنزع الكسوة القديمة في

١٣ محمد صالح بن زين العابدين الشبيبى: " إعلام الأنان .."- ١٩٦.

كل سنة ويقسمها على الجاج وسار الخليفة عثمان (رضي الله عنه) على نفس المنوال إلا أنه رأى أن تباع الكسوة القديمة وتنفق أثمانها في سبيل الله.

قد تعددت أماكن صناعة الكسوة مع انتقال العاصمة في مصر من مدينة إلى أخرى فمن الفسطاط إلى مدينة العسكر ثم مدينة القطائع حتى انتهي الأمر إلى مدينة القاهرة المعزية، كما تبدلت الأماكن ما بين مدينة دمياط ودار الطرز بالإسكندرية وتشرفت بها بعض قصور الأمراء.

وانتهي الأمر بأن تأسست دار كسوة الكعبة بحي "الخرنفش" في القاهرة عام ١٢٣٣ هجري، وهو حي عريق يقع عند التقاء شارع بين الصورين وميدان باب الشعرية ومازالت هذه الدار قائمة حتى الآن وتحتفظ بآخر كسوة صنعت للكعبة المشرفة داخلها.

ـ الدولة الفاطمية:

بدأ الاهتمام من قِبل حُكام مصر بـ نيل شرف كسوة الكعبة المُشرفة مع بداية الدولة الفاطمية، حيث قام الخليفة ((العزيز بالله)) بكسوتها سنة (٣٨١هـ) وكانت الكسوة بيضاء اللون.

ـ دولة المماليك:

مع بداية دولة المماليك، اختصت مصر بإرسال كسوة الكعبة، حيث اهتم الحكام المماليك بإرسالها كل عام من مصر وخصصو لها دار الكسوة، فقام الظاهر بيبرس سنة (٦٦١هـ) بإرسال الكسوة إلى الحجاز، وكان المماليك يرفضون أن ينال أحد غيرهم هذا الشرف، حتى وإن وصل الأمر للتصدي بالسلاح لأي طامع في نيل شرف كسوة الكعبة المُشرفة، وتعددت محاولات بعض ملوك وأمراء الأقاليم الإسلامية وتحديداً (الفرس والعراق واليمن) بالفوز بشرف كسوة الكعبة، مُعتمدين في ذلك على القوة تارة وعلى الحيلة تارة أخرى، إلا أن كل ذلك لم يُجدي نفعاً مع المصريين.

ففي عام(٧٥١هـ) أراد ملك اليمن ((المجاهد)) أن ينزع كسوة الكعبة المصرية ويكسوها بكسوة يمنية، فعلم بذلك أمير مكة وعلى الفور أخبر المصريين، فقبضوا عليه، وأرسلوه مصفداً في الأغلال إلى القاهرة، وبعد مرور نصف قرن حاول اليمنيين مُجدداً نيل الشرف، لكنهم لم يفلحوا فقد منع أمير الحج المصري دخول حُجاج اليمن ومعهم الكسوة اليمنية التي جهزها ملك اليمن آنذاك ((إسماعيل بن الأفضل عباس بن المجاهد)) وعادت الكسوة إلى اليمن مرة أخرى.

ومن مظاهر رعاية سلاطين المماليك بالحرم المكى الشريف عنايتهم بكسوة الكعبة ففى سنة ٧٥٠ هـ/ ١٣٤٩م وقف عليها الملك "الصالح إسماعيل بن الناصر محمد بن قلاوون" ملك مصر ثلاث قرى بالقليوبية هم "بسوس" و "أبو الغيط" و "سندبيس"، وكان يتحصل من هذا الوقف على ٨٩٠٠ درهم سنوياً. وكانت الكعبة تكسى في عصر المماليك بكسوة سوداء.

وقد وصف أحد الشعراء سواد كسوة الكعبة فقال:

يروق لى منظر البيت العتيق إذا　　بـدا لطرفى في الإصباح والليـل
كان حلتـه السـوداء قد نسجـت　　من حبة القلب أو من أسود المقل

وقد اشترى السلطان سليمان بن سليم عدة قرى أخرى بمصر أضافها إلى القرى التى وقفها الملك الصالح هى سلكه وسرو بجنجه وقريش الحجر ومنايل وكوم ريحان، وبجام، ومنية النصارى وبطاليا، وظلت هذه القرى موقوفة على كسوة الكعبة حتى حل وقفها محمد على في أوائل القرن الثالث عشر بعد الهجرة على أن تقوم الحكومة المصرية بصنع الكسوة من مالها بعد ذلك.

وظلت مصر ترسل الكسوة سنويًا إلى المسجد الحرام وتتألف من كسوة الكعبة الخارجية، وستارة بابها وستارة لباب التوبة (باب المدرج الداخلى) وستارة لباب المنبر، وكسوة لمفتاح الكعبة المكرمة. وقد أورد إبراهيم رفعت في مرآة الحرمين وصفًا مفصلا لأجزاء الكسوة وتشمل الكسوة في جميع أجزائها على كتابات دينية نصها: (لا إله إلا الله محمد رسول الله الله جل جلاله).[١٤]

ـ الدولة العثمانية:

اهتم السلطان « سليم الأول» بتصنيع كسوة الكعبة وزركشتها وكذلك كسوة الحجرة النبوية الشريفة، وكسوة مقام إبراهيم الخليل عليه السلام وكانت تُقام إحتفالات كبيرة بالقلعة من أجل هذه المناسبة.

وفي عهد السلطان " سليمان القانونى " أضيف إلى الوقف المُخصص لكسوة الكعبة سبع قري أخرى. كانت كسوة الكعبة المُشرفة تُرسل بانتظام من مصر بصورة سنوية يحملها " أمير الحج " معه في قافلة الحج المصري في موكب احتفالي.

ـ في عهد ((محمد علي)) باشا:

أرسلت أول كسوة للكعبة في عهده سنة (١٢٢٠هـ)، ثم توالى إرسالها حتى حدث الاصطدام بين الوهابيين في الأراضي الحجازية وقافلة الحج المصرية سنة (١٢٢٢ هـ) حيث توقفت مصر عن إرسال الكسوة لمدة ست سنوات حتى استقرت الأمور في الحجاز، ففي سنة (١٢٢٨هـ) قرر محمد علي باشا السفر إلى الأراضي الحجازية لتسليمها بنفسه.

تأسست دار لصناعة كسوة الكعبة بحي (الخرنفش) في القاهرة سنة (١٢٣٣هـ)، وما زالت هذه الدار قائمة حتى الآن وتحتفظ بآخر كسوة صُنعت للكعبة المشرفة داخلها.

١٤ حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، مجلد ١، ط١، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ١٩٩٩م، ص٣٦، ٣٩.

ـ في عهد الرئيس ((جمال عبدالناصر)):

بحلول عام ١٩٦٢م توقفت مصر عن إرسال كسوة الكعبة عندما تولت المملكة العربية السعودية شرف صناعتها، فقد قام الملك عبد الله ال سعود بتكليف إبنه الأمير فيصل بإنشاء مصنع لكسوة الكعبة فأنشأ مصنع " أجيال " كأول مصنع سعودى لكسوة الكعبة، وهناك من فسر ذلك نظرًا للخلافات التي كانت بين مصر والسعودية في عصر الرئيس جمال عبدالناصر، بسبب مساندة عبد الناصر لثورة اليمن وإرسال الجيش المصرى للإشتراك فى حرب اليمن، هو ماجعل السعودية تحرم مصر من هذا الشرف.

ـ إنتقال صناعة كسوة الكعبة للسعودية:

كسوة الكعبة صناعة ذات تقاليد عريقة في السعودية، بما في ذلك اختيار نوع الخيوط والقماش والأيدي العاملة المتخصصة في التقطيب والتطريز، حيث أصبحت كسوة الكعبة المشرفة تصنع بإشراف حكومي سعودي، وبأيد وطنية محضة، بعد أن كانت تهدى لقرون طويلة من مصر.

تعد كسوة الكعبة أغلى ثوب في العالم، فقد رُصعت بالذهب والفضة وجلبت لها خيوط الحياكة من سويسرا، تتعدى تكلفتها حوالى ٢٠ مليون ريال (٥,٣ مليون دولار)، بالرغم من قصر محدودية ارتدائها الزمني، إلا أنها تعني الكثير لجميع دول العالم الإسلامي.

كسوة الكعبة مصنوعة من أجود أنواع الحرير الخالص المستورد، وهي مطرزة بخيوط ذهبية وفضية، يتم تغيير القماش مرة واحدة في العام في احتفال خاص، ويتم إزاء ذلك تغيير الثوب بعينه، باستخدام أجود أنواع الخيوط من الحرير، التي تجلب من سويسرا وإيطاليا، فضلا عن مواضع الذهب والفضة التي يتم استخدامها للتطريز، حيث تصل حزم الحرير الخام إلى مصنع الكسوة، ويتم غسلها ثلاث مرات لإزالة طبقة الشمع عنها.

وقد وصف الدكتور محمد باجودة مدير مصنع كسوة الكعبة المشرفة التابع للرئاسة العامة لشؤون المسجد الحرام وقال: «إن ثوب الكعبة يتكون من ٤٧ طاقة قماش طول الواحدة ١٤ مترا، وبعرض ٩٥ سنتيمترا، وتبلغ تكاليف الثوب الواحد نحو ٢٠ مليون ريال سعودي».

(صورة ٣) وصف تفصيلى لكسوة الكعبة المشرفة

وأفاد باجودة بأن هذا المبلغ يشمل تكلفة الخامات وأجور العاملين والإداريين وكل ما يلزم الثوب، ويبلغ ارتفاع الثوب ١٤ مترا، (صورة ٣) ويوجد في الثلث الأعلى من هذا الارتفاع حزام الكسوة بعرض ٩٥ سنتيمترا، وهو مكتوب عليه بعض الآيات القرآنية ومحاط بإطارين من الزخارف الإسلامية ومطرز بتطريز بارز مغطى بسلك فضي مطلي بالذهب، ويبلغ طول الحزام ٤٧ مترا ويتكون من ١٦ قطعة. [١٥]

وتشتمل الكسوة على ستارة باب الكعبة المصنوعة من الحرير الطبيعي الخالص، ويبلغ ارتفاعها سبعة أمتار ونصف المتر، وبعرض أربعة أمتار، مكتوب عليها آيات قرآنية وزخارف إسلامية مطرزة تطريزا بارزا مغطى بأسلاك الفضة المطلية بالذهب، وتبطن الكسوة بقماش خام، وتوجد ست قطع آيات تحت الحزام، وقطعة الإهداء، و١١ قنديلا موضوعة بين أضلاع الكعبة، ويبلغ طول ستارة باب الكعبة ٧,٥ متر، بعرض أربعة أمتار مشغولة بالآيات القرآنية من السلك الذهبي والفضة.

ـ مراحل تصنيع كسوة الكعبة حاليًا:

أولا: الصباغة:

وتعد الصباغة هي أولى مراحل إنتاج الكسوة بالمصنع حيث يزود قسم الصباغة بأفضل أنواع الحرير الطبيعي الخالص في العالم، ويتم تأمينه على هيئة شلل خام، عبارة عن خيوط مغطاة بطبقة من الصمغ الطبيعي تسمى (سرسين) تجعل لون الحرير يميل إلى الاصفرار، ويتم استيراده من إيطاليا.

ثانيا: النسيج الآلى:

خصص هذا القسم للكسوة الخارجية التي زود في تصنيعها، نظام الجاكارد الذي يحتوي على العبارات والآيات القرآنية المنسوخة، والآخر خال تتم عليه المطرزات. ومن البديهي أن أي نسيج له تحضيراته الأولية من خيوط السدى، التي تختلف باختلاف النسيج من حيث كثافته وعرضه ونوعه، وبداية يتم تحويل الشلل المصبوغة إلى كونات (بكرة) خاصة لتجهيزها على كنة السدى لكونها تحتوي على عدد معين من الشلل حسب أطوال الأمتار المطلوب إنتاجها. وبالنسبة لأعداد خيوط السدى للكسوة الخارجية فتبلغ حوالي (٩٩٨٦ فتلة) في المتر الواحد، يجمع بعضها بجانب البعض على أسطوانة تعرف بمطواة السدى.

وتسمى هذه المرحلة (التسدية). ثم تمر الأطراف الأولى بهذه الخيوط خلال أسنان الأمشاط الخاصة بأنوال النسيج. وتوصل إلى مطواة السدى التي تلف آليًا حسب الطول المطلوب والمحدد من قبل.

١٥ طارق الثقفى: كسوة الكعبة .. أغلى ثوب في العالم، الشرق الأوسط ، جريدة العرب الدولية ، العدد ١٢٦٥٨، الخميس ١٨ رمضان ١٤٣٤ هـ ٢٥ يوليو ٢٠١٣ م.

وبعد الانتهاء من عملية التسدية تنقل خيوط السدى إلى مطواة المكنة نفسها بالطول والعدد المطلوب.أما خيوط اللحمة (العرضية) فتجمع كل ست فَتَلات منها في فتلة واحدة على (كونات) خاصة تزود بها مكنة النسيج. والجدير بالذكر أن عدد خيوط اللحمة يبلغ ستاً وستين (٦٦) فتلة في كل (١سم). وتتضح من عملية إعداد السدى واللحمة كثافة قماش نسيج الكسوة الخارجية، وذلك لتعرضه الى العوامل الطبيعية مدة عام كامل. أما بالنسبة للنسيج الخالي المستخدم عليه تطريز الآيات القرآنية التي توضع على الكسوة من الخارج ويثبت خياطيًا في إعداد السدى فيبلغ حوالي (١٠٢٥٠ فتلة) بعرض ٢٠٥ سم. أما خيوط اللحمة فتعد لها أربع فَتَلات، لكل فتلة عدد (٥٦ فتلة) في (١سم)، وينتج القماش السادة بعرضين أحدهما خاص للحزام بعرض (١١٠سم) والثاني يستخدم في إنتاج الهدايا بعرض (٩٠سم) ويتم تزويد قسم الطباعة بهذه الأقمشة لطباعة الآيات والزخارف عليها.

ثالثا: المختبر:

يقوم المختبر بمطابقة الخيوط للمواصفات من حيث رقمها وقوة شدها ومقاومتها، كما يقوم بتركيب ألوان الصبغة وتجربتها على عينات مصغرة من الخيوط لاختيار أفضلها ومن ثم تزويد هذه النسب للمصبغة للعمل بموجبها مع وضع عينة في مكنة الصباغة ومن ثم تعاد ثانية للمختبر لإجراء الاختبارات اللازمة عليها من حيث (ثبات اللون عليها – مقاومتها للغسيل – قوة شدها) وإجراء جميع التجارب اللازمة عليها، وبعد إنتاج القماش يتم تزويد المختبر بعينات عشوائية من الأقمشة ليتم أيضًا فحصها والتأكد من أن جميع المنتج على نفس المواصفات المطلوبة، وذلك من حيث (سمكها – مقاومتها للاحتكاك – مقاومتها للغسيل – مقاومتها للظروف الجوية الصعبة لمكة المكرمة). كما يتم في المختبر عمل بعض الأبحاث في اختيار أجود أنواع الأصبغة وبعض المواد الكيميائية التي تزيد من مقاومة الأقمشة للغسيل والأتربة – وزيادة شدها، وكل بحث يساعد على زيادة جودة الأقمشة. وقد تم تأمين أجهزة المختبر من كبرى الشركات العالمية المتخصصة في هذا المجال.

رابعًا: الطباعة :

قسم الطباعة أحدث عام ١٣٩٩هـ، حيث كانت الطريقة القديمة التي كانت تستعمل من قبل هي عملية نثر البودرة والجير بفردها على الثقوب المخرمة التي حدثت لحواف الكتابات فتمر من خلال ذلك ويتم طبعها ومن ثم تحديدها بالطباشير على القماش. إن التصميمات الفنية والخطوط المكتوبة على الكسوة ليست ثابتة بل ينالها شيء من التغيير من وقت إلى آخر بغية الحصول على ما هو أفضل ثم يجري أخذ إذن تنفيذها من سماحة الرئيس العام لشئون المسجد الحرام والمسجد النبوي،

(صورة ٤) الطباعة بالشبلونة. مصنع كسوة الكعبة

ثم المقام السامي الكريم. وتشمل التصميمات الزخارف والكتابات المطرزة على الحزام والستارة. وفي قسم الطباعة يتم أولاً تجهيز المنسج، والمنسج عبارة عن ضلعين متقابلين من الخشب المتين يشد عليهما قماش خام (للبطانة) ثم يثبت عليه قماش حرير أسود (خال) غير منقوش وهو الذي يطبع عليه حزام الكسوة وستارة باب الكعبة المشرفة وكافة المطرزات. والطباعة تتم بواسطة (الشبلونات)، (صورة ٤)، أو سلك سكرين أي الشاشة الحريرية وهذه الشبلونات يتطلب إعدادها جهدًا فنيًا يضيق المجال عن وصفه بالتفصيل، وببساطة فإن الشبلون عبارة عن إطار خشبي من أربعة أضلاع يشد عليه قماش من حرير صناعي ذي مسام صغيرة مفتوحة تسمح بمرور السوائل. والمطلوب حتى يصبح الشبلون قالب طباعة هو سد المسام جميعها ما عدا مسامّ الخطوط أو الرسوم المطلوب طباعتها ويتم ذلك بِدَهْن حرير الشبلون، بمادة كيميائية فلمية حساسة من صفتها التجمد في الضوء ولذلك فهي تدهن وتجفف في الفرن المخصص لذلك في الظلام. ثم ينقل التصميم المراد طباعته على شرائح بلاستيكية بقلم خاص وباللون الأسود المعتم، ليصبح فيلم نيجاتيف، ثم بعد ذلك يصور هذا الفيلم وينقل على حرير الشبلون بتعريضهما معًا للضوء لعدة دقائق حيث يستنفذ الضوء من جميع أسطح الفيلم لتتجمد على السطح ما عدا الأجزاء المحددة باللون الأسود، وبعد التصوير والغسيل تسقط المادة غير المتجمدة من تلك الأجزاء المحددة فقط وتصبح وحدها بالحرير مفتوحة المسام وعندئذ يصبح الشبلون قالب طباعة جاهزًا لنقل التصميم على القماش مئات المرات. ويتم ذلك بواسطة أحبار خاصة تجهز في القسم حيث تسقط تلك الأحبار من خلال المسام المفتوحة بالشبلون محددة الخيوط أو الرسوم المطلوبة طباعتها بشكل دقيق وثابت.

خامسًا: التطريز:

تطريز كسوة الكعبة بالأسلاك الفضية والذهبية (صورة ٥) تتم أولاً بوضع الخيوط القطنية بكثافات مختلفة فوق الخطوط والزخارف. بعد إنتاج الأقمشة وبعد أن تتم طباعة النسيج الخالي منها كما أوضحنا سابقًا بقسم الطباعة، نأتي إلى أهم ما يميز ثوب الكعبة المشرفة وهو التطريز بالأسلاك الفضية والذهبية.

(صورة ٥) تطريز كسوة الكعبة المشرفة مصنع كسوة الكعبة في مكة

وتتم عملية التطريز الفريدة أولاً بوضع الخيوط القطنية بكثافات مختلفة فوق الخطوط والزخارف مع الملاحظة الفنية في كيفية أصول التطريز، والمطبوعة على الأقمشة المشدودة على المنسج حيث يشكل (إطارًا) على مستوى سطح القماش، ثم يطرز فوقها بخيوط متراصة من القطن الأصفر لما ستطرز عليه بالأسلاك المذهبة، ومن القطن الأبيض لما ستطرز عليها بالأسلاك الفضية في اتجاهات متقابلة وبدقة ؛ ليتكون الهيكل الأساسي البارز للتصميم والحروف، ثم يغطى هذا التطريز بأسلاك من الفضة فقط، المطلية بالذهب ليتكون في النهاية تطريزٌ بارزٌ مذهبٌ يصل ارتفاعه فوق سطح القماش من (٢,٥.١ سم). وتعمل الأيدي دون ملل أو تعب وبمهارة عالية في تنفيذ تحفة فنية رائعة يتجلى فيها روعة الإتقان ودقة التنفيذ وجمال الخط العربي الأصيل.

سادسًا: الخياطة والتجميع:

تم تحديث هذا القسم بالآلات الجديدة عام ١٤٢٢هـ، ويتم إنتاج قماش الكسوة من مكنة الجاكارد على هيئة قطع كبيرة (طاقة) كل قطعة بعرض (١٠سم) وبطول ١٤م (١٥ تكرارًا)، يتم تفصيل كل جنب من جوانب الكعبة على حدة حسب عرض الجنب، وذلك بتوصيل القطع بعضها مع بعض مع المحافظة على التصميم الموجود عليها، ومن ثم تبطينها بقماش القلع (القطن) بنفس العرض والطول، وعند التوصيلات تتم خياطتها بمكائن الخياطة الآلية وبها مكنة تمتاز بكبر حجمها في الطول إذ تبلغ حوالي (١٦ مترًا) وبطاولة خياطة (١٤ مترًا) ومزودة بجهازي خط ليزر لتحديد مكان وضع الخامات على الكسوة، وتعتبر أكبر ماكينة خياطة في العالم، من حيث الطول وهي خاصة بتجميع طاقات القماش جنبًا إلى جنب، وتعمل بنظام تحكم آلي (كمبيوتر) مع ضغط هواء بنسبة (٥ بار) وبها خاصية تثبيت القماش مع البطانة (القلع) في وقت واحد بكينار متين مصنوع من القطن بعرض ٧ سم تقريبًا، لتزيد من متانتها وقوة تحملها أثناء التعليق. وفي أعلى الثوب يتم تثبيته بعرى حبال، تتم خياطته مباشرة على الثوب بواسطة المكائن التي تعمل بنظام تحكم آلي. ويتم تثبيت القطع المطرزة للحزام وما تحته والقناديل الخاصة بكل جنب من جوانب الكعبة بنظام آلي كذلك.

وفيما يلي مقاسات الكعبة المشرفة بجوانبها الأربعة المختلفة المقاسات :

(١) جهة ما بين الركنين(١٠,٢٩) مترًا (١١ طاقة)
(٢) جهة باب الكعبة (١١,٨٢) مترًا (١٢,٥٠ طاقة)
(٣) جهة الحِجْر(١٠,٣٠) مترًا (١٠,٥٠ طاقة)
(٤) جهة باب الملك فهد (١٢,١٥) مترًا (١٣ طاقة).[١٦]

ـ مكونات كسوة الكعبة المشرفة:

جاء بآخر وثيقة مصرية حررت وسلمت للحجاز عام ١٣٨٠ هجرياً الموافق ١٩٦١ ميلادية أن كسوة الكعبة المشرفة تتكون من ثمانية أحزمة[١٧] وأربعة كردشيات، وهي عبارة عن زخارف كتابية في شكل دائري له تكوين خاص وجميعها مزركشة[١٨] بالمخيش[١٩] الفضي الأبيض والمخيش الفضي الملبس بالذهب البندقي علي حرير أطلس أسود وأخضر، وهذه الأحزمة وما يتبعها من رنوكة[٢٠] عددها أربعة، وكذلك الكردشيات سالفة الذكر مركبة جميعها علي ثمانية أحمال من الحرير الأسود الكمخي[٢١] المكتوبة بالدال المعروفة، وهذه الأحمال الثمانية مبطنة بالبفتة البيضاء وعروضها متماسكة بواسطة أشرطة من النوار[٢٢] القطن الأبيض، وتتكون الأحمال من اثنين وخمسين ثوباً من قماش الكمخ، طول الثوب ١٤،٨ مترا وعرضه ٠،٩٣ متراً.[٢٣]

أما ستارة باب الكعبة المعبر عنها بالبرقع، فهي مزركشة بالمخيش الأبيض والمذهب علي حرير أخضر وأسود وأحمر ومبطنة بالحرير الأبيض، وتتكون ستارة باب التوبة داخل البيت الحرام من الحرير الأطلس الأسود والأخضر والأحمر المزركشة بالمخيش ومبطنة بالحرير الأصفر، أما كيس مفتاح الكعبة المشرفة فيصنع من الأطلس الأخضر والحرير المزركش بالمخيش الفضي وله ثلاثة أحبال مجدولة تعرف بالمجاديل[٢٤]

١٦ http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8

١٧ الحزام: هو الشريط الذى عليه كتابة مزركشة ومزخرفة على الكسوة الشريفة.

١٨ في الفارسية زركش الثوب المذهب أو الثوب تطرز حواشية بخيوط الذهب.

١٩ المخيش: نوع من الخيوط السلكية الرفيعة والتى تم سحبها من الفضة الخالصة، أو الملبسة بالذهب.

٢٠ رنوكة كلمة فارسية بمعنى اللون والصبغة، وهى فى الإصطلاح التاريخى بمعنى الشعار.

٢١ الكمخ: الكتابة.

٢٢ النوار: شريط منسوج من القطن يوضع على ملتقى العرضين.

٢٣ هذه التفاصيل بياناتها من دار الكسوة بالخرنفش بالقاهرة.

٢٤ المجاديل: أحبال لتعليق الكسوة في سطح الكعبة بعد أن يتم خياطتها بالجزء العلوى من الكسوة الشريفة، وهى سميكة نوعا.

وواحد وأربعون حبلاً من القطن تعرف بالعصافير[٢٥]، ووظيفة هذه المجاديل تعليق الكسوة في سطح الكعبة بعد خياطتها في الجزء العلوي من الكسوة أما العصافير فهي خيوط رفيعة تقوم بربط الكسوة في النحاس المثبت في محيط الكعبة العلوى.[٢٦]

ـ فنون زركشة كسوة الكعبة المشرفة:

إذا بدأنا بزركشة الأحزمة نجد أن الخط مكتوب بخيوط المخيش البارز وفوقه وتحته شريطان زخرفيان بأسلوب الزركشة البارزة، وكل شريط ينحصر بين خطين يحصران توريقا علي جانبيه فرع نبات يأخذ موجة الماء، ويستخدم خط الثلث لكتابة الآيات القرآنية الخاصة بكل حزام ... والفنان يبدأ بحصر الكتابة في قوس مفتوح جهة اليسار يعلوه توريق في حين ينهي كتابة الحزام بقوس عكس الاتجاه الأول وبنفس طريقة حصر القوس الأول مع الاختلاف في الاتجاه لكي يعطي نوعاً من التماثل في أسلوب الزركشة. جاءت الكتابات على أحزمة الكعبة المشرفة الثمانية التى صنعتها مصر ١٣٨٠هـ الموافق ١٩٦١م على النحو الأتى:

الحزام الأول: (صورة ٦) طوله ٧،٥٠ مترًا، ويتداخل فيه ١٢٠٩ مثقالا من خيوط المخيش الفضة، ومكتوب عليه: « بسم الله الرحمن الرحيم وإذ جعلنا البيت مثابة للناس وأمنا واتخذوا من مقام إبراهيم مصلى، وعهدنا إلى إبراهيم وإسماعيل أن طهرا بيتى للطائفين والعاكفين والركع السجود».

(صورة ٦)
الأشرطة الكتابية على كسوة الكعبة المشرفة ـ مصنع كسوة الكعبة

الحزام الثانى: طوله ٦،٨٠ مترًا، ويتداخل في تشغيله ٨٧٤ مثقالا من المخيش، وكتوب عليه: «وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت واسماعيل، ربنا تقبل منا إنك أنت السميع العليم، ربنا واجعلنا مسلمين لك ومن ذريتنا أمة مسلمة لك وأرنا مناسكنا وتب علينا إنك أنت التواب الرحيم».

٢٥ العصافير: أحبال من النوع الرفيع بغرض ربط الكسوة الشريفة في حلق النحاس المثبت في محيط الكعبة العلوى.

٢٦ مجلة بيئتنا: الهيئة العامة للبيئة ـ دولة الكويت ـ ع١٤١ ـ ١ مارس ٢٠١٥م

الحزام الثالث: طوله ٦،٤٠ مترًا،ويتداخل فيه ٩٠١ مثقالا من المخيش، ومكتوب عليه: « بسم الله الرحمن الرحيم قل صدق الله فاتبعوا ملة غبراهيم حنيفا وما كان من المشركين. إن أول بيت وضع للناس للذى ببكة مباركا وهدى للعالمين. فيه آيات بينات مقام غبراهيم ".

الحزام الرابع: طوله ٥،٧٠ مترًا، ويتداخل فيه ٧٨٥ مثقالا من المخيش، وكتوب عليه: « ومن دخله كان آمنا. ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سيبلا ومن كفر فإن الله غنى عن العالمين. قل يا أهل الكتاب لم تكفرون لآيات الله. والله شهيد على ما تعملون».

الحزام الخامس: طوله ٧،٥٠ مترًا، ويتداخل فيه ١٠٣٨ مثقالا منالمخيش، وكتوب عليه: « بسم الله الرحمن الرحيم. وإذ بوأنا لابراهيم مكان البيت أن لا تشرك بى شيئا وطهر بيتى للطائفين والقائمين والركع السجود. وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق».

الحزام السادس: طوله ٦،٧٠ مترًا، ويتداخل فيه ٩٤١ مثقالا من المخيش، ومكتوب عليه: « ليشهدوا منافع لهم ويذكروا اسم الله في أيام معلومات على ما رزقهم من بهيمة الأنعام واطعموا البائس الفقير ثم ليقضوا تفثهم وليوفوا نذورهم وليطوفوا بالبيت العتيق».

الحزام السابع: طوله ٦،٣٥ مترا، ويتداخل فيه ٨٣٤ مثقالا من المخيش، ومكتوب عليه: « بسم الله الرحمن الرحيم. الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهن الحج فلا رفث ولا فسوق ولا جدال في الحج وما تفعلوا من خير يعلمه الله».

الحزام الثامن والاخير: به الاهداء وهو: « صنع بالجمهورية العربية المتحدة من الرئيس جمال عبد الناصر سنة ١٩٦١».

ونلاحظ أن بين كل حزامين يضع الفنان مزركش كسوة الكعبة زركشة داخل دائرة، تسمي "الرنك" تنقسم إلى أربعة أقسام متساوية تشكلها أربع كلمات هي : يا حنان، يا منان، يا سبحان، يا ديان. وهذه الكلمات الأربع تشترك جميعها في أول حرفين « يا " كما تشترك في الحرفين الأخيرين " ان " وتشكل هذه الكلمات ما يشبه الوردة.

ـ الكردشية وزركشتها:

عند أركان الكعبة توضع أربع كردشيات (صورة ٧) وتحت مستوى أحزمتها، وكل كردشية عبارة عن دائرة داخل تشكيل مزركش علي شكل مربع، طول ضلعه ٣،٤٠ متر، وهذه الدائرة تحوي سورة الإخلاص مكتوبة علي شكل دائرة، وقد كون الخطاط تشكيلاً مزركشاً مشبكاً من كل الحروف ذات السيقان في سورة الإخلاص، وهذا التشكيل الهندسي حوى تشكيلاً آخر دائرياً عبارة عن أربع كلمات من دعاء " يا الله ". وقد حدث تطور في شكل الكردشية، إذ غير الفنان الخطاط والمزركش هذا

التكوين المشكل من الكلمات الأربعة للفظ الجلالة والتى كانت تكتب منذ أزمنة، كما حدث تطور أخر في ذلك الإطار المزركش الذي يحيط بالكردشية من أربع زوايا من الزركشة في الأركان متصلة ببعضها البعض وهي عبارة عن تشكيل هندسي من الأوراق النباتية المتداخلة. [٢٧]

(صورة ٧) كردشتات الكعبة المشرفة – مصنع كسوة الكعبة بمكة

ـ ستارة باب الكعبة أو البرقع:

تعتبر ستارة باب الكعبة من أكثر قطع الكسوة المشرفة احتفاء بالزخارف النباتية والهندسية والكتابية على السواء [٢٨] (صورة ٨)، والمثال علي ذلك ما تحمله آخر كسوة للكعبة صنعتها مصر ولم تزل محفوظة بدار الخرنفش حيث تتماثل الزركشة الهندسية حول محورها الرئيسي أما زركشة الخط فهي لا تخضع لهذا التماثل نظرا لوجود آيات قرآنية تأخذ مساحة أكبر من النصف، وإذا دققنا النظر في زخرفتها النباتية فسنجد إنها إطار يحيط هذه الستارة بأوراق وفروع نباتية وتكثر الزخارف والزركشة في الجزء السفلي من الستارة، وهو ما يسمي (بالقائم الكبير) والذي به فتحة باب الكعبة، لكي يبعد الفنان باقي الزخارف الكتابية عن مستوي الأرض بأكبر مسافة ممكنة لأنها تحتوى علي آيات قرآنية وتأخذ هذه الآيات أشكال دائرية وبيضاوية علي هيئة القنديل أو ثمرة الكمثري.

(صورة ٨)
باب وكسوة الكعبة المشرفة
صنعت في عهد الملك عبد الله بن عبد العزيز في مكة

٢٧ إبراهيم رفعت باشا: مرآة الحرمين ، ج١، دار المعرفة ببيروت، بدون تاريخ، ص٢٩٣. ٢٦ مجلة بيئتنا: الهيئة ٢٨ إبراهيم حلمى: كسوة الكعبة المشرفة، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ـ نوفمبر. ديسمبر ١٩٨٩م، ص٨٥.

والزركشة الكتابية في ستارة الكعبة عديدة، ففى أعلا جزء فيها نجد في ركنيها لفظ الجلالة مقترنا بالربوبية داخل دائرة مكتوب عليها « الله ربى « ثم الآية القرآنية الشريفة: « قد نرى تقلب وجهك في السماء». وذلك داخل شكل بيضاوى، ثم عبارة « الله حسبى» داخل دائرة في المنتصف، ثم تكملة الآية القرآنية الشريفة: « فلنولينك قبلة ترضاها» في شكل بيضاوى ثان يتماثل من حيث الشكل مع نظيره الأول حول المحور الرأسى المار بالمنتصف. وفى أسفل هذه الآية القرآنية نجد آية آخرى في داخل شكل بيضاوى كبير تقول: « قال الله تعالى أنه من سليمان وأنه بسم الله الرحمن الرحيم» وهى الآية رقم (٣٠) من سورة المائدة، غير أن كاتب الخط لم يكمل السطر بباقى الآية وإنما أكمل السطر بآية آخرى تقول: « وقل ربى ادخلنى مدخل صدق وأخرجنى مخرج صدق وأجعل لى من لدنك سلطانًا نظيرًا»، وقام الخطاط بكتابةآخر كلمتين في هذه الآية وهما « سلطانا نظيرا « بخط أصغر من باقى حروف الآية الكريمة حتى يتمكن من أن يكمل بهما باقى السطر فى حدود المساحة والحيز المتاحين فى براعة فائقة وإتقان ودقة متناهية.

ـ ستارة باب سطح بيت الله الحرام أو باب التوبة:

ويقع علي يمين الداخل من زاوية الركن الشمالي الشرقي للكعبة المشرفة وهو يؤدى لمدرج يصعد من خلاله إلى أعلي الكعبة يقال له "باب التوبة"، وهذا الباب عليه ستارة مصنوعة من الحرير المزركش بما يزن ٦٦, ١٠٢٤ مثقالا من خيوط المخيش بنوعيه. ولونها أسود وقد استخدم الفنان بعض قطع الحرير الأخضر إمعانا في إظهار الآيات المؤكدة لمعاني الأيمان والتوبة وقد عمد الفنان لزركشتها بالدوائر وبالتكوين المتكرر بلا فروع نباتية.

ومكتوب على هذه الستارة " بسم الله الرحمن الرحيم وإذا جاءك الذين " وذلك في السطر الأول العلوى منها، أما السطر الثانى فمكتوب فيه التكملة " يؤمنون بآياتنا فقل سلام عليكم كتب ربكم " وفى السطر الثالث مكتوب " على نفسه الرحمة أنه من عمل منكم سوءا بجهالة " وفى السطر الرابع " ثم تاب من بعده وأصلح فإنه غفور رحيم ". أما السطر الخمامس فمكتوب بخط أصغر " صدق الله ربنا وخالقنا العزيز الرحيم وصدق رسوله البشير النذير ".

وفى نصف الستارة السفى فمكتوب الإهداء على ثلاث سطور، ويلاحظ على هذا الجزء السفلى من الستارة أنه متماثل في الزركشة النباتية والهندسية حول المحورين الأفقى والرأسى المارين بالمنتصف. والزركشة فيه غزيرة، أما الإطار الخارجى للستارة فهو مزركش بعدد ١٤ وردة، كل واحدة منها داخل دائرتين في حين يفصل بين كل وردتين تكوين زخرفى مزركش متماثل حول محوريه الأفقى والرأسى، ويختلف هذا التكوين في منتصف الإطار العلوى والسفلى لكسر حدة التماثل فى أسلوب زركشة الستارة.

ـ كيس مفتاح الكعبة:

(صورة ٩) كيس مفتاح الكعبة المشرفة

آخر كيس لمفتاح الكعبة صنعته مصر عام ١٩٦٢ ميلادية موجود حاليا بدار الخرنفش بمدينة القاهرة، وهو مكتوب بالمخيش الفضي والذهبي وزركشته لم تختلف كثيرا حيث حدثت به بعض التغييرات الطفيفة مثل استخدام النقط بدلا من الوردة (صورة ٩).

والآية القرآنية الكريمة التي تكتب علي هذا الكيس لها قصة، فقد رد النبي «صلي الله عليه وسلم» مفتاح الكعبة إلى عثمان بن طلحة بعد أن أخذه منه عمر بن الخطاب وقال عليه السلام : خذوها يا بني طلحة خالدة إلى يوم القيامة لا ينزعها منكم إلا ظالم، بعد أن نزلت الآية القرآنية الكريمة «إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلي أهلها» وهذه الآية المكتوبة علي أحد وجهي الكيس وعلي الوجه الآخر الآية الكريمة «إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم» صدق الله العظيم.

وهكذا يكتمل بهاء الكسوة الشريفة وتأخذ الكعبة المشرفة زخرفها ويشيع في أنحاء المكان شعور طاغ بالعظمة والجلال تنتفض له قلوب المؤمنين والإحساس بقدسية المكان وبروعة المكوث فيه والرغبة في العودة لزيارة الكعبة المشرفة .[٢٩]

ـ معتقدات حول الكعبة المشرفة والتبرك بكسوتها:

قد يكون هناك بعض المعتقدات التى تعتبر بالنسبة لكثير من الناس هى أجوبة مسلم بها، حيث انه يتسأل الكثيرون من زوار وحجاج بيت الله الحرام عند زيارتهم لأول مرة للكعبة المشرفة لماذا لايوجد مطار داخل مكة المكرمة بل أن أقرب مطار إليها بجدة من خلال مطار الملك عبد العزيز الدولى الذى يقع على بعد تسعة عشر كيلو متراً شمال مدينة جدة ويعتبر هو بوابة مكة المكرمة لكافة المعتمرين والحجاج الذين جاءوا من داخل وخارج المملكة العربية السعودية بالطيران؟

ولماذا تم منع الملاحة الجوية والطيران فوق الكعبة وبمكة المكرمة وأعلى الكعبة من قبل منظمة الطيران العالمية وايضاً من قبل الحكومة السعودية !! ولماذا تحلق الطيور حول الكعبة فى السماء ولا تستطيع التحليق أعلى الكعبة ؟؟

٢٩ http://kenanaonline.com/users/alayman/posts/227751

وللاجابة عن هذه التساؤلات إليكم تلك الأجابات التى تختص بالناحية الدينية والناحية العلمية والناحية الفنية البحتة.

أولا: التحليق فوق أجواء الكعبة المشرفة يعتبر خرقاً للاجواء السعودية بكاملها فهذه الأجواء لم و لن تُخترق إلا في وقت الحروب، وفى أبحاث بعض خبراء الطيران أنه يوجد فراغ هوائى إلى أعلى طبقات الجو العليا فوق الكعبة المشرفة والتي تؤدى إلى إستحالة التحليق فوق الحرم المكى مما جعل منظمة الطيران المدنى تمنع التحليق فوق الحرم المكى وعلى أثر ذلك لم يتم بناء مطار فى مكة بخلاف أن الخرائط الملاحية تشير لوجود مثلث فوق منطقة الكعبة المشرفة يُحظر على كافة أنواع الطائرات أن تستطيع التحليق أعلاها وإن كان هناك طائرات « عمودية « تتواجد بالقرب من الحرم فهى لمتابعة الحجاج وسير نهج المناسك وتأمين زوار بيت الله الحرام أثناء اداء مناسك الحج والعمرة ولكنها لاتقترب داخل الحرم.

وهناك من يقول أن الكعبة المشرفة مع مثلث برمودا يعتبران هما قطبى الأرض المنغاطيسيان وعلى ذات خط الطول الواحد لكنه إلى الأن لم يثبت صحة هذه النظرية من الناحية العلمية حيث أنه لم يتضح أيضاً حقيقة عدم حدوث زلازل داخل الحرم بسبب ما جاء من نفى عدد من العلماء هذا الأمر مؤكدين أنه حدثت عدة هزات أرضية أكثر من مرة ومن بينها عام ١٧١٠م.

وعلى أثر ذلك فقد تسبب الزلزال بإنهيار الركن اليمانى فى الكعبة المشرفة أما بالنسبة للناحية الدينية فالغرض من المنع هو أنه يمنع لغير المسلمين دخول المناطق المقدسة وبالأخص الحرم المكى وذلك الآمر يشمل أيضاً المرور بأجواءها والطائرات التى ستحلق فوقها قد يكون بها غير مسلمين وهذا هو سبب المنع وكون قدسية الموقع.

أما من الناحية الفنية أنه قد يساعد عامل طبيعة المنطقة الخاصة بمكة المكرمة وانها طبيعة جبلية إلى حدوث صدى صوت قوي للغاية هذا من الناحية الفنية حيث تواجد مكة المكرمة بين حزام جبال السروات وهى منطقة ضيقة وكذلك المناطق المجاورة لها وكثير من أراضيها يمر في طرق للأودية ويرجع الأمر أيضا لعدم رساوة الآرض بشكل كبير.

ثانيًا: بالنسبة للسؤال حول عدم تحليق وإرتفاع الطيور أعلى الكعبة رأساً يقال بالنسبة للبيت المعمور في السماء فوق الكعبة وهو البيت الذي تطوف حوله الملائكة وقد قيل إنهم سبعون الف من الملائكة كل يوم وقد وضعه الله لملائكته في السماء ليتعبدون به ولهذا لا تحلق الطيور أعلى الكعبة مباشرة بل تطوف فى السماء حولها.[٣٠]

٣٠ http://l.facebook.com/l/lAQGtE6PeAQFFYGgzUcd8kweSj5Fs9xUqplncpptE13r-LMw/digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=1448712&eid=225 .

ـ التبرك بكسوة الكعبة المشرفة:

يتبرك العديد من المسلمين من مشارق الأرض ومغاربها بكسوة الكعبة المشرفة، فمنهم من يحتفظ بقطع من الكسوة كاملة أو بعض أجزائها فى منازلهم كاعز ما يمتلكون من مقتنيات مقدسة ومحببة إلى نفوسهم. ومسألة التبرك بقطع من كسوة الكعبة ليست وليدة العصور الحديثة بل هى قديمة منذ عهد الفاروق " عمر بن الخطاب"، فكان بنزع كسوة الكعبة المشرفة كل سنة ويستبدل بها أخرى جديدة ويقسم الأولى بين الحجاج. وقد لاحظ الرحالة الإنجليزى " إدوارد لين " في النصف الثانى من القرن التاسع عشر، أيام حكم " محمد على " أن الحجاج المصريين العائدين كان بعضهم حريصا على اجتلاب قطع من كسوة الكعبة المشرفة للتبرك بها، كما أقتنى " لين" بعض أجزاء من كسوة الكعبة المشرفة.

وفى أوائل القرن العشرين سجل اللواء " غبراهيم رفعت باشا" مقدار شغف المصريين بتبركهم بكسوة الكعبة المشرفة عام ١٣٢٥هـ الموافق ١٩٠٨م، وكانت الكسوة الجديدة في انتظار ارسالها مع قافلة الحجاج إلى بيت الله الحرام، قال تحت عنوان " الكسوة بالمسجد الحسينى" اثناء تجهيزها: " تبقى الكسوة بالمسجد حوالى نصف شهر في خلاله يخاط بعض قطعها ببعض، لأنها تصنع قطعا كبيرة، ويحض كثير من سكان القاهرة ليتبركوا بها، ويتسابق الناس في تقديم النذور والعطايا إلى المنوطين بخياطتها مقابل لمس الكسوة". [٣١]

ومن الموروثات الشعبية التى استمرت عبر مئات السنين حتى الأن، تعلق المسلمون بأستار الكعبة المشرفة والتضرع إلى الله بالدعاء، يتمنون ويرتجون مغفرة ورحمة منه واثابة وفضلا وحسن الثواب.

ـ سرقة كسوة الكعبة المشرفة:

تعرضت كسوة الكعبة المشرفة إلى السرقة عدة مرات عبر التاريخ، ففى عام ٢٠٠ هجريا فترة حكم الخليفة العباسى " المأمون بن هارون الرشيد" حيث قطع (العقيلى) وجنده بتحريض من والى اليمن الطريق على قافلة الحجيج ومعهم كسوة الكعبة المشرفة وطيبها، فأخذوا أموال التجارة والكسوة والطيب، وقد أرسل خلفهم أمير الحجيج من يطاردهم ليردوا ما سلبوه.

كما هجم القرامطة عام ٣١٧ هجريا على الكعبة وسرقوا الحجر الأسود وكسوة الكعبة المشرفة وباب البيت الحرام، وقد أعيد الحجر الأسود بعد ثمانى عشرة سنة ولم تعد الكسوة بعد أن فرقها " أبو طاهر القرمطى " بين أصحابه قطعا من قطع الغنائم.

٣١ سيد عبد المجيد بكر: الملامح الجغرافية لدروب الحجيج ، سلسة الكتاب الجامعى رقم ٦، دار تهامة ، جدة ١٩٨١م، ص١٨٢-٢٢١.

سنة ٣٨٧ هجريا أيام خلافة " الحاطم بأمر الله" الفاطمى نهب جماعة من العربان كسوة الكعبة وهى في الطريق إليها، وقال " ابن اياس " معقبا على ذلك: " فكسيت الكعبة المشرفة في تلك السنة الشنفاص الأبيض، وهذا من الغرائب فإن الكعبة ما كُسيت شنفاص قط إلا في زمن الحاكم". [٣٢]

سنة ٩٦٠ هجريا روى " عبد القادر الأنصارى" أثناء رحلته إلى الأراضى الحجازية لتأدية فريضة الحج حدث ازدحام شديد عند نقب عقبة أيلة بسيناء نتج عنه ضياع جمل بحمله من كسوة الكعبة المشرفة. أخذته عربان بنى عطية.

ـ زفة المحمل:

كانت المحامل العربية وقوافل الحج من البلاد الإسلامية تأتى إلى البيت العتيق من كل فج عميق، وكانت أم القرى مكة تمثل على الأرض قرص الشمس المتوهج، وكانت المحامل العربية تمثل مسار الأشعة التى تخرج منها وإليها تعود [٣٣]. وقد جاء فى كتاب الكنز المدفون « للسيوطى « أن أول من أحدث المحامل في طريق مكة هو « الحجاج بن يوسف الثقفى». وكان من أشهر المحامل العربية وقوافل الحج من البلاد الإسلامية المحامل الآتية:.

١. المحمل الشامى.
٢. المحمل العراقى.
٣. المحمل اليمنى.
٤. المحمل المغربى.
٥. المحمل التكرورى.
٦. المحمل الرومى أو التركى.
٧. المحمل المصرى.

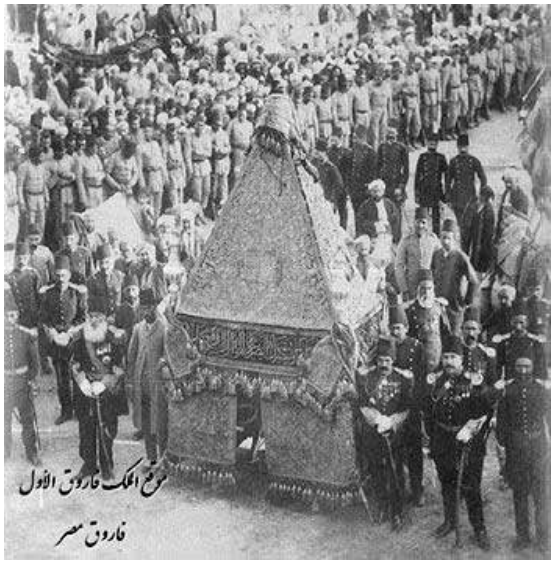
فاق المحمل المصرى كل أمثاله من محامل الدول العربية والإسلامية، فاقهم من حيث تجهيزه، وإعداده، ونظامه، واحتفالاته، وعاداته، وتقاليده، ومعتقداته، وفاقهم حتى في اختلافاته ونزعاته.

وتُعد زفة المحمل إحتفالات شعبيه كانت تواكب خروج جمل المحمل من مصر الي الحجاز،حيث كانت خير سفير دينى وثقافى واجتماعى واقتصادى لمصر بين أبناء الجزيرة العربية، وكانت تخرج الكسوه من مصر الي مكه في احتفال كبير يسمي "زفه المحمل" وهو مهرجان سنوي واحتفالات شعبيه بالمحمل الشريف ورسميا يقف رئيس الوزراء في انتظار امير الحج في ساحه الازهر الشريف وعندما يصل أمير الحج تعزف الموسيقي السلام الملكي وتتناثر زغاريد النساء علي جانبي شارع الازهر ويعقب السلام الملكي ان يمد رئيس الوزراء يده بمفتاح الكعبه المشرفه لأن

٣٢ رسلان بن يحيى القارى: الوزراء الذين حكموا دمشق، وهو أحد جزئين في كتاب ولاة دمشق في العهد العثمانى، دمشق ١٩٤٩م، ص٧٧، ٨٢، ٨٣.

٣٣ إبراهيم حلمى: كسوة الكعبة المشرفة، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٩م، ص١٠٥.

أمير الحج سيسبق الحجيج الي ارض الحجاز بصحبه الكسوه الشريفه التي تفننت يد الصانع المصري القدير في تجميلها وتزويقها، حتي تكون جديره بكساء اول بيت وضع للناس.[٣٤]



(صورة ١٠) موكب المحمل المصرى في عهد الملك فاروق عام ١٩٤٧م

والمحمل المصري عبارة عن إطار مربع من الخشب هرمي القمة له ستر من الديباج الأسود عليه كتابة وزخارف مطرزة بالذهب على أرضية من الحرير الأخضر أو الأحمر في بعض الأجزاء، وتحده هدبة حريرية وشراريب تعلوها كرات فضية، أما بيرق المحمل، فهو مصنوع من القماش المزركش على وجهيه آيات قرآنية وعبارات إيمانية، وللبيرق شرابة مدلاة بخيط قيطان مزخرف من أعلى الصاري.

ويقول المؤرخ تقى الدين المقريزى فى كتاباته القديمة عن رحلة المحمل، "إنه كانت العادة أن يطوف المحمل بالقاهرة فى مظهر احتفالى مرتين قبل رحيله إلى مكة مرة فى منتصف شهر رجب وفيها يطوف بالقاهرة وصولاً للفسطاط، والأخرى فى شهر شوال حيث يطوف بالقاهرة ومنها إلى العباسية وكان المنادون يجوبون شوارع القاهرة والفسطاط قبلها بثلاثة أيام لدعوة الناس للمشاركه بالاحتفال، وكان المحمل يشق القاهرة من باب النصر وصولاً إلى ميدان القلعة حتى يطل عليه السلطان، وقد دأب سلاطين مصر المماليك على أن يجتهدوا فى إضفاء مزيد من الفخامة الممزوجة بالبهجة فى هذه المناسبة ففى طوفان المحمل (صورة ١٠).

كان يخرج جنود المماليك من الشبان المتميزين بكامل سلاحهم وحسن زينتهم يسيرون فى المقدمة وهم يقومون باستعراض مهارات الفروسية، وكان أهالى القاهرة يستقبلون هذه المناسبة بتزيين بيوتهم ومحالهم ويخرجون إلى الشوارع، وكان يطلق على قائد مسيرة المحمل «أمير الحج» وكان غالبا من الباشوات والأمراء، كما كان للمحمل رئيس « قومندان" وهو قائد حرس المحمل، وبعد بناء دار الكسوة فى حى الخرنفش بالجمالية كانت رحلة المحمل تبدأ من هناك إلى قلعة صلاح الدين حيث يقام هناك احتفال كبير، ثم تنقل الكسوة إلى مسجد الحسين حيث تضم قطع الكسوة بعضها إلى بعض ومنها إلى العباسية

٣٤ http://www.akhbarak.net/news/2014/09/22/5037986

لتحمل فوق قطار البضاعة فى رحلتها إلى مدينة السويس ومنها إلى مكة".

وفى زمن الملك فاروق الأول تغير موكب المحمل ليخرج من دار الكسوة إلى قصر عابدين مارا بمنطقة العتبة. التى أطلق عليها العتبة الخضراء تيمنا بالكسوة الشريفة. ومن قصر عابدين ينطلق المحمل إلى «السويس»، ثم إلى «قلعة النخل» وسط سيناء ثم الى العقبة ومنها إلى مدينة ينبع السعودية.[٣٥]

يقول ابن بطوطه عن هذا المشهد "يوم المحمل هو يوم دوران الجمل وهو يوم مشهود حيث يركب القضاه الاربعه ووكيل بيت المال والمحتسب ويركب معهم اعلام الفقهاء وامناء الرؤساء وارباب الدوله ويقصدون باب القلعه فيخر اليهم المحمل علي جمل واقامه امير الحج المعين لسفر الحجاز ومعه عسكره ويجتمع لذلك اصناف الناس من رجال و نساء ثم يطوفون بالجمل بمدينه القاهره ويكون ذلك في شهر رجب".

بعد الحج يعود المحمل حاملا الكسوه القديمه للكعبه بعد ابدالها بالكسوه الجديده وتقطع الي قطع وتوزع علي النبلاء والامراء وما زالت هذه القطع موجوده في متحف كسوه الكعبه وبعضها في قبور العائله الملكيه في مصر حيث زينوا بها اضرحتهم.

أما الأن يحرص عدد من الملوك والرؤساء والأمراء وكبار الشخصيات الذين يحضرون مناسك الحج، على الاشتراك في غسيل الكعبة المشرفة يتقدمهم خادم الحرمين الشريفين أو من ينوب عنه (أمير مكة) ويدخلون جميعاً إلى الكعبة حيث يوزع عليهم سدنتها المكانس، ويوزع شيخ الزمازمة سطول الماء، ويتنافس الجميع في نقل المياه من بئر زمزم إلى داخل الكعبة ثم يقومون بغسلها، بعد ذلك يجففون الأرض والجدران بقطع من الإسفنج ثم يطيبونها بأفخر عطور الورد والمسك والعنبر والعود والند.. وتسدل عليها ثيابها الجديدة.. ويعود الحجاج من منى فيرونها وقد اغتسلت وتطيبت وأخذت زينتها وابتهجت فترتفع أصوات الحجيج مكبرة مهللة ملبية.. اللهم زد بيتك الآمن العامر الطاهر شرفاً وتعظيماً.

ـ المعتقدات الشعبية في موكب المحمل المصرى:

كأى ظاهرة من ظواهر المأثورات الشعبية التى تمس العقائد تراكمت حول المحمل المصرى معتقدات شعبية من أبرزها التبرك بالمحمل سواء باللمس أو حتى بمجرد الرؤية بالعين لمن تعذر عليه لمس المحمل ويعلل اللواء "إبراهيم رفعت باشا" سبب تقديس العامة من المصريين للمحمل بقوله: "فالعوام يريدون التبرك بمحمل يزور الأماكن المقدسة" ففى عرفهم أن المحمل المصرى قد مس الأراضى الحجازية المقدسة، لذا أصبح مباركا ويمكن التبرك به. وهذا المعتقد لايزال

٣٥ http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=1448712&eid=2255

راسخًا حتى الأن رغم زوال أمر المحمل، فلا يزال المسلمون يتبركون بالهدايا القادمة من أرض الحجاز مثل "ماء زمزم".[٣٦]

وقد وصل بالمصريين تقديس المحمل المصرى إلى درجة تقبيل خف جمل المحمل نفسه، كما كان للمحمل المصرى فداء يسمى "فداء المحمل" وهى ظاهرة امتزجت فيها العديد من الخرافات الشعبية، كان يحدث هذا الفداء عند مقام الشيخ سيدى سعيد الموجود بمنطقة السبتية بالقاهرة، حيث كان من المعتاد عند قدوم المحمل المصرى من الحج، أن ترسل الحكومة جملا فداء عن جمل المحمل وكانوا يبيعون لحمه إلى الناس مدعين أن لحمه ينفع للصداع وشحمه للبواسير.[٣٧]

ـ صورة الكعبة المشرفة والخط العربى في عين الرسام الشعبى:

قد جرت العادة في البيئات الشعبية المختلفة مثل القري والأحياء الشعبية، لتزيين واجهات منازلهم برسوم شعبية مستمدة من بيئتهم المحلية، وتعد تلك الرسوم والتصاوير والكتابات الجدارية التى تُزين البيوت من مظاهر الابتهاج والفرح بالمناسبات الاجتماعية المختلفة.

قد تكون هذه المناسبة استعدادًا لاستقبال الحجاج بعد عودتهم من الأراضى الحجازية وتأدية فريضة الحج للترحيب بهم وتهنئتهم بسلامة الوصول، كما تتخذ كوسيلة للإعلان عن قيام صاحب الدار بأداء فريضة الحج، أو قد تكون استعدادًا لزفاف أحد أبناء القرية، وقد تكون رغبة في إحياء منزل قديم، أو رغبة في تزيين منزل أسس حديثا.[٣٨]

فالرسام الشعبى لم يترك جزءًا من العمارة الخارجية أو الداخلية، إلا وحملها المضامين الثقافية لمجتمعه وتعبيراته الجمالية لتنوع الأساليب، وتعدد الموضوعات في الرسوم الجدارية لتحقيق القيم العقائدية، والمضامين الثقافية ذات الدلالات المختلفة والتى يحقق من خلالها الرسام الشعبى إبداعات فنية على الأسطح والخامات المختلفة في بيئته المحلية، مستفيدا من إمكانياته وقدرته على تطويعها وصياغتها برؤية بصرية جمالية.

ويعد أبناء الريف من حملة التراث الشعبى، الذين تحولوا إلى أمناء محترمين لقواعد راسخة ومحددة للصيغة أو الكيان الاجتماعى. فالرسام الشعبى هو الحامل الأمين للقواعد وللتقاليد والعادات الاجتماعية الراسخة، فالمبدع الشعبى يتميز عن الآخرين في جماعته بأنه الشخص المدرب لهذه

٣٦ إبراهيم حلمى: كسوة الكعبة المشرفة، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر ١٩٨٩م، ص١٦٦.

٣٧ محمد لبيب البتنونى: الرحلة الحجازية ص ١٤٥.

٣٨ نيفين محمد خليل: مقال بعنوان " التصوير الجدارى بقرية الشرفا شرق النيل المنيا " مجلة الفنون الشعبية. ع ٨١-٨٢ يناير - يونية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩م .

العملية التى يمتهنها أو يهواها، فهو يُعبر عن جماعته وذوقها العام على هيئة رسومات جدارية تعبر عن روح جماعته واحتياجاتها، لذا نجد أن رسامى الجداريات يتمتعون باحترام فائق في قريتهم.

ولأن الحج لا بد وأن يُقام به في وقت مُحدد من كل عام، فقد لاحظت خلال زيارتي الميدانية لقرى الصعيد مثل " قرية الشرفا شرق النيل بالمنيا"، وقرية " سلوا بحرى بأسوان " أن المبدعين الذين يقومون بتلك الرسومات والتصاوير خطاطون من أهالى القرية مقابل أجر، ولأن عمل الرسام موسمى ولا يوفر دخلا سنويًا مستمرًا، لهذا نجد العديد من رسامى الحج غالبا ما يكسبون معيشتهم بطرق أخرى في أوقات الركود فمنهم من يكتبون اللافتات للمحلات التجارية.. مثل الرسام " أحمد على يوسف" والخطاط "إسماعيل على الدكر" أما أشهرهم في القرية هو الرسام الشعبى أحمد يسن على " الشهير بـ " عيد السلواوى" وفي قرية الشرفا " أحمد فرحات.

إن رسومات المجتمع الإسلامى في الصعيد المصرى والتى تصور الحج على سبيل المثال، تحتفل بالمناسك من خلال رسم أشخاص وأشكال يسهل التعرف عليها. وهذه الرسومات تعتبر ظاهرة خلابة نادرًا ما نراها بداخل الفن الإسلامى، لأنها عن طريق دمج ما هو مقدس بما هو دنيوى تضع نفسها على حافة التقاليد الدينية والدنيوية.. بغض النظر عن طابعها التصويرى.

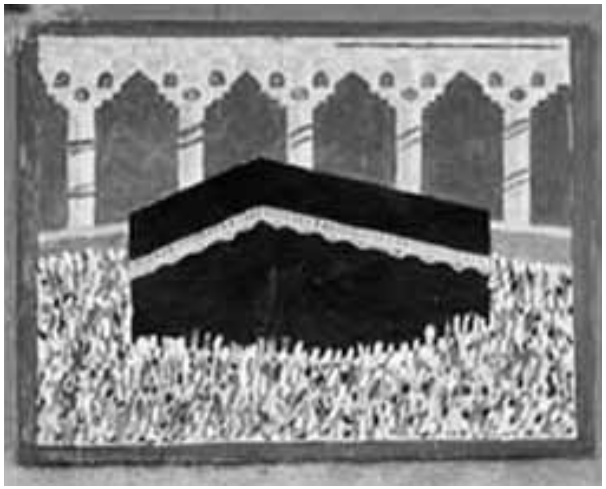
فقد حظيت رحلة الحج بنصيب وافر من اهتمام المصور الشعبى، فالمسلمين يعلمون أن الكعبة التى يحجون إليها هي بيت الله الذى بنته الملائكة، ثم رفع قواعده نبيا الله إبراهيم وإسماعيل، وهم يحفظون قصة كل شعيرة من شعائر الحج، لذا نجدهم حريصين على تسجيل هذه المناسك، في صورة رسومات تسجل ذكريات صاحب المنزل عند زيارته للأراضى الحجازية المقدسة، ويصف الفنان من خلال هذه الرسومات الأماكن المقدسة ومناسك الحج، والتى يستخدم فيها المبدع الشعبى رموزًا ووحدات زخرفية وعناصر مستمدة من البيئة.

بعبارة أخرى يستمِد فن الحج إيحاءاته من طبيعة الحياة الإجتماعية، وعرض قضايا الحياة اليومية للعيان، وبما أن رسومات الحج فن شعبى فإن أحد أهدافه الأساسية هو نقل عادات وتقاليد القرية، ويتجلى دور رسومات الحج الإجتماعى في قرية سلوا بملاحظة الإهتمام الذى يحظاه المكان الذى يختاره بعناية الفنان " عيد السلواوى" للوحاته، فنراه يرسم أهم لوحاته على واجهات المنازل الأمامية في أماكن بارزة سهلة الرؤية ليراها كل من يأتى لتهنئة الحاج بعودته، أو يراها السائحون بسهولة وهم يتجولون في ربوع القرية،

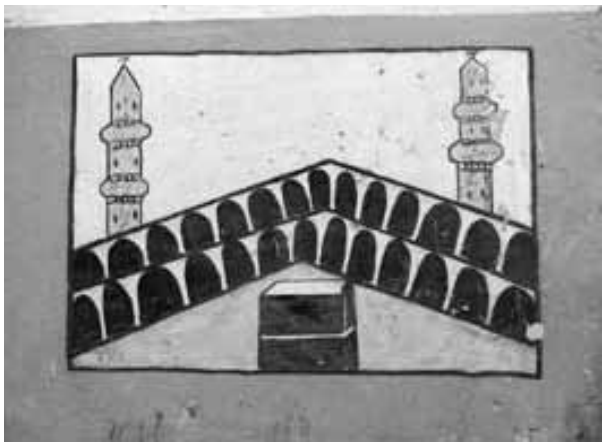
(صورة ١١) رسم جدارى للكعبة المشرفة - قرية الشرفا

وفي الغالب توضع الرسومات بإتجاه الشمال لتكون في مأمن من الشمس الحارقة لأن تعرضها لضوء الشمس المباشر سرعان ما يمحوها أو يُغير من زهاوة ألوانها.[٣٩]

ومن أهم الرسوم المتعلقة بالحج صورة الكعبة المشرفة (صورة ١١) وقد صورها الرسام الشعبى على هيئة مربع أسود، تحيط به المساجد والحجاج، كما زينها بالزخارف والآيات القرآنية، ونلاحظ في هذه الصورة توقيع الفنان الشعبى «أحمد فرحات» عليها، وتعد هذه الصورة الأولى التى ترى فيها الدارسة توقيع الفنان عليها، قد يرجع ذلك لوجود منافسة قوية بين الفنان وأحد الرسامين الشعبيين الذين ظهروا حديثا في القرية، ويرى الفنان «أحمد فرحات» أن هذا الرسام بيحاول تقليد خطوطه ويتناول نفس الموضوعات بنفس طريقته، ونراه قد استخدم التوقيع للإعلان عن نفسه لمن يريد أن يستعين به، وخاصة أن هذه الرسمة رسمها الفنان في قرية مجاورة لقريته.



(صورة ١٢) رسم جدارى للكعبة المشرفة على واجهة أحد منازل قرية الشرفا



(صورة ١٣)
رسم جدارى تجريدى للكعبة المشرفة على واجهة أحد منازل قرية الشرفا

وتلاحظ الدارسة أن صورة الكعبة قد صورت بأساليب مختلفة في منطقة الدراسة، بحيث تتدرج خطوطها من الواقعية للتجريد حسب تناول الرسام الشعبى لها ويتضح ذلك في (صورة ١٢، ١٣).

٣٩ نيفين محمد خليل: المناسبات الشعبية واثرها على الرسومات الجدارية بقرية سلوا بحرى - محافظة أسوان - مجلة تراث - ع١٣٠ - يونيو ٢٠١٠ن - ص٦٢.

(صورة ١٤) رسوم جدارية تعبر عن الكعبة المشرفة وآخر للمسجد النبوى. بريشة عيد السلواوى

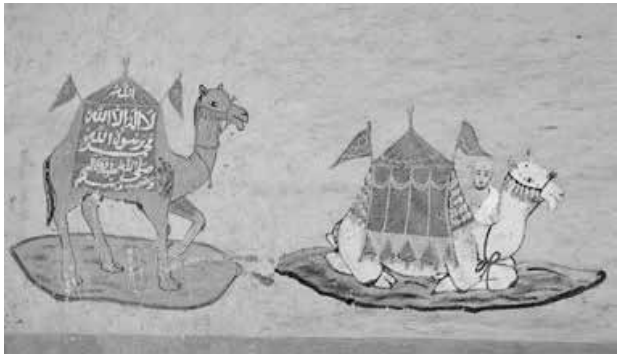
(صورة ١٥) رسوم جدارية تعبر عن الكعبة المشرفة وآخر للمسجد النبوى. بريشة عيد السلواوى

ونجد الرسام " عيد السلواوى " قد صور الكعبة بأساليب مختلفة، بحيث تتدرج خطوطها من الواقعية للتجريد حسب تناول الرسام الشعبى لها فنراه قد صورها داخل برواز دائرى (صورة ١٤). أو نراه قد رسم "الكعبة المشرفة " على هيئة مربع أسود يُحيط به المساجد والحجاج، كما أحاطها ببرواز من الزخارف والكتابات فنجده قد طوع الخط العربى ورسمه على هيئة مستطيل على شكل كلمة " لبيك " بحجم كبير وكتب داخل الكلمة " لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك"، كما زين الحائط من أعلى بكتابة بعض الآيات القرآنية مثل ﴿ ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلا ﴾

كما طوع الخط العربى بسهولة ويُسر في لوحات جدارية جميلة ونرى ذلك في (صورة ١٥) حيث شكل من كلمة « محمد « المكتوبة بخط كبير برواز يُحاط بالرسمة، ورسم بداخله مسجد بقبة خضراء وكتب عليه بخط كبير» نبى الهدى « محمد صلى الله عليه وسلم. فكل رسمة يُصاحبها الآية القرآنية المناسبة لها.

وتعد صورة المحمل من أهم مواضيع الحج أيضا (صورة ١٦)، وفيها نرى الرسام الشعبى قد عبر عن المحمل بخطوط مبسطة، فنراه قد صوره على شكل مستطيل وهرمى محمولا على ظهر جمل، ترافقه البيارق والسناجق، مزخرفا بألوان زاهية، ومزينا بكتابات مثل « لا إله إلا الله محمد رسول الله «، « محمل النبى صلى الله عليه وسلم «، كما نرى المحمل يقوده رجل يلبس على رأسه العقال وشال منقط وممسك بيده عصا.

(صورة ١٦) رسم جدارى لجمل المحمل. قرية الشرفا – بريشة أحمد فرحات



(صورة ١٧) رسم جدارى لجمل المحمل. قرية سلوا- بريشة عيد السلواوى

ويتكرر هذا الرسم في كثير من الجداريات الخاصة بالحج (صورة ١٧)، فهو يمثل بعدا تاريخيا وفترة زمنية مضت، فقد كان ملوك مصر وأمراؤها يرسلون كل عام من مصر إلى مكة « محملا « يحمل كسوة الكعبة وهداياهم الثمينة. وكان جمل المحمل يتقدم قوافل الحجيج وهو في أبهى زينته، وكان يُقام له احتفالية شعبية كبيرة يشترك فيه كل الطرق الصوفية وكبار رجال الدولة، حيث كان يحتل مكانة خاصة في نفوس المسلمين داخل مصر وخارجها.

الزخارف والكتابات الشعبية :

كما ذكرنا من قبل أن فن الخط العربى شأنه شأن أى خط في العالم يحمل جانبا تراثيًا تراكميًا منذ أن أمتدت إليه أيد كثيرة في العمل والتطوير والتحسين إضافة وحذفًا عبر مئات السنين، فهو يمس لغة التواصل بين مئات الملايين من البشر.[٤٠] وبين الخط العربي والزخرفة علاقة حميمية، فهما بنيا على أساس فلسفي وأيديولوجي واحد، وانطلقا من الأسس الجمالية نفسها التي ارتكز عليها الفن التجريدي الإسلامي. والكتابة الشعبية هي التي نشاهدها في اللوحات الدينية والشعبية، وعلى عربات الباعة والجدران في مواسم الحج وتكون عادة أحاديث وأقوالاً دينية وعبارات وأمثالاً شعبية.

وقد أهتم الرسام الشعبي بالكتابة والخط لأنهما جزء من إبداعات الفنان المسلم، الذى اهتم بالخط العربي، وأدخله ضمن عناصره الزخرفية، فالخط العربي عند المسلمين هو ذروة الشرف والتقديرلأنه لغة القرآن، ولأن الله أقسم به والقلم وما يسطرون وفي الأثر: أول الخلق القلم، ولأن الإمام عليًا خليفة المسلمين قال فيه: (الخط الحسن يزيد الحق وضوحًا)

تمثل الكتابة في الرسم الشعبي عنصرًا أساسيًا من عناصره التشكيلية، فقلما نجد لوحة فنية لا تكون الكتابة حاضرة فيها بكل أنواعها ومعانيها والسبب أن الرسام حينما يسجل رموزه، فكأنما يتحدث من خلالها وحينما يكتب فكأنه يرسم .. أي أنه لا يفصل في الشكل بين الرموز والكتابة، فعادة

٤٠ مصطفى عبد الرحيم محمد سعيد: فنانون خطاطون. إسلاميك جرافيك. القاهرة ١٩٩٩م. ص ب.

يستخدمها الرسام الشعبى ليشرح بها الشكل المرسوم، ويمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات [٤١]:

أ. آيات قرآنية وأحاديث نبوية مثل: «البسملة» و «الله نور السماوات والأرض»، «وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين»، و «إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا» ونرى فيها الرسام الرسام الشعبى يصور غار حراء والحمامتين جالستين على البيض. ومن الآيات القرآنية أيضا «إنا أنزلناه قرآنا عربيا» والآية القرآنية «فمن تبع هداى فلا يضل ولا يشقى» (صورة ١٨).

(صورة ١٨)
رسوم جدارية تُعلن عن صاحب المنزل.
بريشة الخطاط سمعه بقرية سلوا

ب. أقوال دينية مثل: «مابين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة» و «يا رب سترك ورضاك»، أو يرسم أحد الحجاج بملابس الإحرام البيضاء ويكتب فوقه « لبيك اللهم لبيك» و «يا رب».

كما سجل الرسام الشعبى اللحظات العاطفية عند إستقبال الأهل للحاج، ونرى ذلك في (صورة ١٩) وفيهما نرى أهتمام الفنان بمزج الخط مع الرسم، حيث شكل من كلمة الحج إطارعلى هيئة مربع أو دائرة يُحيط بالحاج وقريبه، وقد أضفى على اللوحة حالة من العاطفة من خلال التأكيد على ملامح وجه شخصياته وحركة أيديهم.

(صورة ١٩)
رسم جدارى يوضح احد الأشخاص يستقبل الحاج، ومكتوب بالخط العربى حج مبرور وذنب مغفور-
بريشة الرسام عيد السلواوى

ج. كلمات ترحيب مثل : أهلا وسهلا بالحاج، ألف مبروك يا حاج.

٤١ نيفين محمد خليل: المناسبات الشعبية واثرها على الرسومات الجدارية بقرية سلوا بحرى. محافظة أسوان. مجلة تراث. ع١٣٠. يونو ٢٠١٠ن. ص٦٤.

النتائج:

ومن هنا نجد أن الرسامون الشعبيون لا يشكلون نماذج واقعية لما هو موجود في الطبيعة المرئية، فهم يقومون بكل بساطة بالمبالغة والتبسيط وتعديل التكوينات لما هو موجود أمامهم من موضوعات، وهذا ما نراه بوضح في رسوماتهم للكعبة المشرفة"، وهم بذلك لا يعملون إلا تحت تأثير توتراتهم العاطفية، وبذلك ترتبط تجاربهم المحلية مع العالم الخارجى.

التوصيات

١. توثيق الزخارف الكتابية على كسوة الكعبة في كتاب مصور يوضح فنون زركشة كسوة الكعبة ومراحل تطورها منذ صناعتها في مصر حتى انتقال صناعتها إلى مصنع كسوة الكعبة بالسعودية.

٢. اهتمام وزارة الثقافة بقيمة الزخارف والأشرطة الكتابية على المبانى والمساجد الآثرية المصرية خلال العصور الإسلامية المختلفة، وذلك بجمعها وتوثيقها وطبعها في سلسلة كتب ملونة، توضح جماليات الزخارف المختلفة على العمائر الإسلامية.

٣. الوعى بقيمة الخط العربى من خلال اهتمام وزارة التربية والتعليم بالخط وحرصها على عودة تدريسه في مراحل التعليم المختلفة، حرصا منها ونشء جيل جديد يتمتع بالخط الحسن، كما قال الإمام على بن إبى طالب رضى الله عنه (الخط الحسن يزيد الحق وضوحًا).

دور المرأة المصرية فى الرقصات الشعبية
بين التراث والتغريب الثقافى

أ.م.د / سمرسعيد شعبان

الأستاذ المساعد للرقص والألعاب الشعبية
بالمعهد العالى للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون

يعد التراث الشعبى من اهم روافد الثقافة فى العصور المختلفة لما لها من تأثير مباشر فى وجدان الشعوب كما انه يجمع بين المعتقدات الشعبية والعادات المتوارثة من جيل إلى آخر وهو من الممارسات الهامه التى اهتم بها الأنسان البدائى منذ فجر التاريخ.

كما تلعب الثقافة الشعبية دور كبير وهام فى الحفاظ على الموروث الثقافى الذى يميز المجتمعات المصرية، بما فيها من تنوع ثقافى (عادات وتقاليد ـ فنون ـ ثقافة مادية) يجعل منها منطقة خصبة ومادة ثرية للباحثين، " كما أن التراث الشعبى أكثر تمثيلاً لروح الشعب ومنطقة وتفكيره ومعايره فى تقدير الأمور"[١].

حينما يرد مصطلح (التغريب)، فهو يعني بالضرورة، صبغ المجتمع.. أي مجتمع، بالثقافة الغربية وأسلوب الحياة الغربي. يدخل في ذلك القوانين، والتشريعات، ومنظومة القيم..التي تسيَر حياة الناس، بما فيها دور الرجل والمرأة في الحياة العامة، وطبيعة العلاقة بين الجنسين، ونمط العيش والعمل، وطرائق التسلية والترفيه، وطريقة اللبس.. بل حتى الموسيقى والفلكلور.

التغريب هنا، يختلف عن التحديث والأسلوب العصري والحديث للحياة، الذي هو التعاطي مع التقنية وأساليب الإدارة الحديثة، والاستفادة من منجزات الحياة العصرية. لأنه.. لو كان الغرب فقط، هو من ينجز التقنية ويصنع التقدم التكنولوجي.. لجاز لنا أن نصف ذلك بالتغريب. لكن التقدم والتطور التقني، منجز بشري أسهمت وتساهم فيه كل أمم الأرض. بل إن أمة مثل اليابان، لها إسهامات في هذا المجال، تفوق معظم الأمم الغربية، من دول الإتحاد الأوروبي.

الخلاصة أن هناك تغريبا (westernization)، وهناك تحديثا modernization). والفرق بينهما واضح. إذ ليس كل تقدم علمي وتطور تقني يعد (تغريبا)، كما أنه ليس كل ما يأتي من الغرب، هو عصرنة و (تحديثا). من المؤكد بناء على ذلك، أن هناك فرقا بين التحديث والتغريب. التحديث باختصار، استيراد التقنية و(توطينها)، أما التغريب فهو عملية ثقافية، تقوم على نبذ القيم والثقافة الأصلية، وإحلال القيم الغربية مكانها.

---

١ عز الدين اسماعيل " توظيف التراث فى المسرح مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتلب القاهرة ١٩٨٠م، ص١٧٨

والتغريب هنا يعنى هو صبغ المجتمعات بالصبغة الغربية في كل جوانب الفكر والسلوك، وبهذا يصبح المجتمع يفكر ويعيش كما يفكر ويعيش الغربيون، فلا يبقى له من عاداتة وتقاليدة الا القليل، وهنا يجب علينا ان ننتبه الى خطورة هذا التغريب لان طمس الهاوية الثقافية من اخطر انواع الحرب.

وقد أتخذ هذا التغريب مظاهر متنوعة منها الفكري والاجتماعي والسلوكي على النحو التالي:

ـ الجانب السياسي:

ظهرت أنظمة الحكم المقلدة للانظمة الغربية، والتي أصبحت تنظر ألى النظام الديمقراطي الغربي وحقوق الانسان حسب المفهوم الغربي على انه الاصوب والارقى وساهم الجانب السياسى بشكل كبير من خلال القائمين والراعون لهذا الفكر ومساعدتهم وايصالهم الى مواقع صنع القرار لكي ياخذوا دورهم في الترويج للفكر الغربي وأنماط الحياة الغربية.

ـ المجال الاجتماعي:

اجتاحت المنطقة حالة هستيريا التقليد الاعمى، الذي ظهر على حياة الناس في مأكلهم ومشربهم وملبسهم وكافة انماط معيشتهم، والبعد عن الجذور الثقافية التى ينتمون اليها ومحاولة التخلى عن كل ما هو موروث ثقافى كان يظهر طبيعه كل مجتمع وتميزة عن الأخر من خلال مجموعة من العناصر الهامه والمؤثرة فى حياة الفرد ومن اهم هذة الموروثات:

ـ احتفالات الزواج:

التى كانت لها مراسم معينه وتقدم بشكل احتفالى خاص يختلف من مجتمع الى مجتمع اخر ولكن مع التغريب الثقافى اصبحت هذة الاحتفالات تاخذ شكل يختلف تماما عن ماهو كان قديما، علما بأن لكل مجتمع من المجتمعات مايتميز به من سمات خاصة تجعلة يختلف عن الأخر فى هذه الأحتفالية وسوف تستعرض الباحثة نموذجا يوضح اهم السمات التى كانت تمارس فى هذا الاحتفال.

ـ احتفالية الزواج فى المجتمع الفلاحى:

يتميز احتفال الزواج فى المجتمع الفلاحى ببعض الرقصات الشعبية الخاصة التى تجعل من الفرح أكثر من مجرد احتفال عائلى، فترى الآمر يتحول إلى مهرجان وعرس قروى شامل تشارك فيه كل القرية رجالها ونسائها صغيرها وكبيرها ونرى الأنوار تضىء ظلمة الأراضى الزراعية وتعلو أصوات الحفل، كما كانت تعتمد على الفرق الموسيقية الشعبية التى كانت تحيل من ليلها الهادئ إلى اخر ملئ بالبهجة والسرور.

ـ احتفالية الزواج فى المجتمع البدوى:

يطلق على الأحتفال بالزواج فى المجتمع البدوى (السامر)، كما يقام السامر ايضا عند الأحتفال بضيف كبير، من اهم مايميز هذا الأحتفال انه يقام منذ بداية الخطبة حتى الزفاف والتى تظل من عشرة ايام إلى خمس عشر يوما وينقسم الأحتفال إلى:

أولاً: السامر:

فى هذا الجزء يقف الرجال على هيئة صف ثم يبدأ احدهم بالغناء الفردى ويسمونه (البوشان) وهو عبارة عن شعر من اربع شطرات ويؤدى بنظام خاص غالبا وصف للعروسين.

ثانيًا: الدحية:

يتسم هذا الجزء بالسرعة والحماس وفية تدخل (الحاشى) أمام الصف فيزداد حماس الرجال وفية يردد الرجال (دحية ـ دحية) طول الأداء، ويعتبر هذا الحوار الحركى الراقص من أبرز مايميز السامر.

ثالثًا: الريدة:

هذا الجزء يتسم بأنه بطيئ وهادئ، وفية يبدأ أحد الرجال الموجودين فى الصف بالغناء بطريقة ارتجالي ويسمونه (البدبع) وهذا لأنه يقوم بألقاء الشعر بطريقة مبدعه وفصيحة.

وبعد عرض هذه الاحتفالات يمكن القول ان هذه الاحتفالات اصبحت نادرة الوجود الا فى اماكن قليلة جدا واصبح الاحتفال يقتصر على استخدام (D.J ـ وقاعات الافراح ـ واغانى المهرجانات).

ومن خلال ما سبق يتضح لنا ما فعله التغريب الثقافى ومدى تأثيرة على الموروثات الثقافية، ولكن على الرغم من كل ما حدث يوجد كثيرا من الابحاث والمهتمين بالحفاظ على هذه الموروثات وتفعيل دور الباحثين والمهتمين، وهنا يجب علينا القاء الضوء على دور المراة فى الحفاظ على هذة الموروثات الثقافية فى مجالات عده اهمها: (الحرف الشعبية ـ القصص الشعبية ـ الموسيقى الشعبية ـ الرقص الشعبى).

دائماً ما يشير بعض المشتغلين على التراث الشعبي بإهمية دور المرأة، ويرجع اهمية دور المرأة الى إن أي تراث شعبي له ميزة التعبير عن حكمة ورؤية شعبه ونظرته الكونية، وتراثنا الشعبي أعطى المرأة دوراً بارزاً في جميع نواحي الحياة.

فاذا نظرنا إلى الموضوع من جانب **الحرف الشعبية** سنجد أنه تلعب الدور الاساسى فى اغلب انواع الحرف الشعبية من (حصير ـ مشغولات نحاسية ـ اعمال التطريز) وهذا يمثل جانباً كبيراً من اهتمامه، كما اصبح اليوم يمثل لها جزء كبير من دخلها التى تساهم به فى ظروف.

وكذلك في مجال **الموسيقى الشعبية** كان لها الدور الأكبر في تأسيس الفرق الشعبية

التي لاتزال قائمة حتى اليوم، والتي ساهمت في الحفاظ على النصوص الشعرية وغيرها من أساليب الغناء، والتى تستخدمها دائما فى عادات دورة الحياة (السبوع- الخطبه- الزواج- الموت).

وكذلك فى **الرقصات الشعبية** التى تؤدى فى مختلف الاحتفالات والتى تعتمد على تجمع النساء مع بعضهم البعض من اجل اداء بعض الحركات الراقصة، مثال على ذلك عادات دورة الحياة (السبوع- الخطبة- الزواج-) وايضا الطقوس والحركات التى تؤدى فى الزار.

هذا إلى جانب دورها كراوية للقصص الشعبية، فهي في سردها مختلفة، إذ تقول الحكاية ومن ثم تقوم بتعديلها وخلق أجواء أخرى، إذ كانت تروي القصص بأساليب مبتكرة، فالتراث نظر إلى المرأة أيضاً على أنها عالم قائم بذاته. فكان لها دورها في مجال الحفاظ على العادات والتقاليد وكل ما يتعلق بالتراث الشعبي والحرف والصناعات.. ولا ننكر أن لكل مجتمع جوانبه السلبية والإيجابية.

"ولما كان التراث الشعبي تعبير حقيقي عن العقل الجمعي وانعكاس لوعيه وسلوكه الاجتماعي، فان هذا التراث يكشف لكل باحث كيف اهتم التراث الشعبى بوجود المرأة في الحياة، وهو ما عبر عنه الفلكلورالشعبي بالعديد من الابيات التي تحفظها الجدات والامهات وتنقلها الى الابناء والاحفاد عن طريق الانتقال الشفاهى"[٢].

تعد نشأة اى فنان ومسيرة حياته السجل الحقيقى الذى يطلعنا على العوامل التى أثرت فى تكوينه، وستحاول الباحثة القاء الضوء على دور الفنانة فريدة فهمى فى الحفاظ على الموروث الشعبى عن طريق دورها فى الحفاظ على الرقصات الشعبية المصرية ومدى تأثيرها وتغير نظرة المجتمع الى رقصة الفنون الشعبية، وكيف أثرت ظروف نشأته وحياته فى اثراء خبرته وتجاربه الفنية.

ولدت " فريدة فهمى فى ٢٩ يونيه ١٩٤٠ " بالقاهرة، وقد تميزت منذ شبابها الباكر بتفوقها الرياضى كاحدى لاعبات السباحة بنادى هليوليدو ، وكانت البداية لفريدة فهمى مع فرقة رضا منذ كانت طالبة بكلية الاداب جامعة القاهرة وقد شجعها على ذلك والدها الدكتور حسن فهمى أستاذ الجامعة حيث لم تكن فريدة فهمى فى حاجة الى عمل تتعيش منه، وانما رقصت لاقتناعها بأنها تؤدى فنا من أرقى الفنون فى العالم، فالفن كلمة تحوى فى مضمونها الجمال والسمو والرقى ولا يعيبه ألا من يستغل هذا المسمى لتقديم أعمال هابطة تسئ اليه.

والمعروف أنه فى ذلك الوقت كان الرقص فى مصر مهنة من ليست لها مهنة تلجا اليها الراقصة اذا ضاقت بها سبل الحياة ، فتهرب من بيت العائلة وتلجأالى الرقص كاسهل طريقة للكسب، ومن الطبيعى أن معظم المصريات يتمتعن بموهبة الرقص الشرقى نتيجة العادات التى نشأن عليها

٢ أحمد رشدى صالح، الفنون الشعبية فى ثمانية أعوام (١٩٥٢- ١٩٦٠) مجلة الفنون الشعبية، العدد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٠م، ص٤٢.

فاثرت هذه العادات عليهن فلا تحتاج الراقصة من هذا النوع الى تدريب وانما يكفى أن يكون لديها اللياقة والقوام الممشوق والوجه المعبر.

فريدة فهمى

لقد نشأت فريدة فهمى فى مرحلة لم يكن الفن الاستعراضى المستلهم من الفنون الشعبية معروفا بالمفهوم الذى نعرفه الأن، كفن مسرحى راقا يسهم فى الحفاظ على التراث الشعبى والفنون الشعبية ، ويحتاج الى دراسة وتدريب وتصميم واخراج وليس فى امكان أية مؤدية ذات موهبة أن تحترف هذه المهنة دون أن تمر بمراحل دراسة وتدريب واعداد شاق.

عندما اقتنعت فريدة فهمى بهذه المعانى الجميلة عن فن الرقص لم تدخر جهدا فى التدريب والتعليم حتى جاءت عروضها على المسرح معبرة عن تجربة ووعى وفهم لطبيعة الرقصات التى تؤديها، ومن هذا المنطلق رقصت " فريدة فهمى " الطالبة بكلية الأداب جامعة القاهرة بالاضافة الى المستوى العالى الذى أدت به عروضها على المسرح ، فان أحدا من المشاهدين لم ينظر اليها تلك النظرة التى طالما التصقت بهذا الفن فى الماضى ، بل ان كبار الكتاب والصحفيين ذكروا فى مقالاتهم عنها أنهم أمام اخت لهم تقدم على المسرح اروع الفنون وقد كان نتيجة لذلك أن تغير مفهوم الناس لهذا الفن واصبح الرقص الشعبى منتشراً فى معظم محافظات مصر تؤديه فرق ترعاها الدولة وأصبحت هذه الفرق تجوب العالم وتمثل مصر فى المهرجانات العالمية فتعطى اروع الامثلة عن الثقافة والحضارة المصرية.

وعندما بدات فرقة رضا واجهت الفرقة عدة مشكلات فنية، فكيف تعبر بنت البلد بالحركة، وكيف تتحرك الفلاحة المصرية علىالمسرح وماهى أوضاع وتشكيلات المفردات الحركية للرقص المصرى المستلهم من الفن الشعبى؟ وعملت " فريدة " و " ومحمود رضا " على اكتشاف هذه الحركات والمعانى التى تعبر عنها فى محاولة لتوضيحها ووضعها فى مناهج يسهل تعليمها للراقص والراقصة أعضاء الفرقة. وقد استلزم هذا جهدا كبيراً حتى أصبح لفرقة رضا اسلوب مميز فى التدريب وتصميم الرقصات تنفرد به دون سائر الفرق التى كانت تقلد الحركات وتاخذها قضية مسلمة ولم تقدر أو تعرف الجهد الذى بذل لارساء هذه القواعد او هذا الأسلوب.

بنت البلد

وقد كانت " فريدة فهمى" ملتزمة بآداب العروض المسرحية ومتطلباتها التزاما لا حدود له ، ومن أمثلة ذلك ما حدث لها أثناء عرض قدمته الفرقة للترفيه عن الجنود المصريين أثناء حرب الاستنزاف ، فكان العرض وسط الصحراء حيث أعد الجيش مكانا للرقص عبارة عن قماش الخيم مدهون بالشمع وكان المكان جاهزاً ومعرضا للشمس مدة طويلة ، وطبيعى أن يكون الشمع الذى يغطى القماش سببا فى تزحلق الراقصين والراقصات فيضعف من مستوى العرض فما كان من فريدة أن خلعت حذاءها أثناء الرقص غير مدركة لسخونة الأرض المدهونة بالشمع. وبعد انتهاء العرض تم نقلها الى المستشفى حيث تورمت قدماها من شدة الحرارة ولما سألت لماذا لم تترك الرقصة وتخرج بدلا من تعرضها للمخاطر قالت ما ذنب المتفرجين.

عروض فرقة رضا للترفيه عن الجنود

ويحكى الفنان محمود رضا عن تفانى فريدة فهمى والتزامها قائلاً: " ان فريدة فهمى أكثر أعضاء الفرقة التزاماً وحباً لفنها وردآ على موقفها سوف أقارن هذا الموقف بموقف فرقة الرقص الأمريكية العالمية " الفين ايلى" عندما كانت تقدم عروضها بمسرح الصوت والضوء بالهرم، وكان هناك فى الجو بعض الرطوبة التى جعلت أرضية المسرح" زلقة"بعض الشئ فما كان من الفنان " الفين ايلى" الا أن قام بنفسه بالاعتذار للجمهور والغى العرض بأكمله لهذا السبب، كان له كل الحق طبعا فى هذا التصرف خوفا منه على سلامة الراقصين، ولكن فريدة فضلت احترام المشاهدين من جنود وضباط الجيش على سلامتها "[٣].

ولم تكن فريدة فهمى راقصة مبدعة فحسب ، بل كانت مصممة أزياء واعية فمن مواهبها التى لا يعرفها جمهورها العريض نبوغها فى تصميم الأزياء الخاصة بعروض الفرقة وابسط مثل على ذلك موشحات فرقة رضا المعروفة والتى قامت فريدة بتصميم جميع الملابس الخاصة بتلك الموشحات، فوفّرت لهذا البرنامج أهم عناصر نجاحه.

صور تعبر عن تصميمات فريدة فهمى لأزياء فرقة رضا

سيوة تصميم فريدة فهمى

الحجالة تصميم فريدة فهمى

زى اسكندرانى

٣ لقاء الباحثة مع الفنان محمود رضا يوم الاربعاء الموافق ٩ /١٠/ ٢٠٠٥م.

فريدة تتسلم وسام العلوم والفنون من الرئيس عبد الناصر

ولم يعطل اهتمامها بهذا الفن عن دراستها حتى حصلت على ليسانس الأداب ثم سخرت هذه الدراسة لخدمة هذا الفن بحصولها على درجة الماجستير من جامعة كاليفورنيا U.C.L.A بالولايات المتحدة فى مادة الرقص الشعبى المصرى وعنوانها " التطور الأبداعى عند محمود رضا ".

هذه هى فريدة فهمى رائدة فرقة رضا ورائدة الفنون الشعبية فى مصر والتى داومت على عطائها بصفة مستمرة على مر السنين منذ انشاء فرقة رضا عام ١٩٥٩ وحتى يومنا هذا سواء على خشبة المسرح داخل البلاد او فى معظم انحاء العالم او على شاشات السينما والتليفزيون او فى دراساتها الاكاديمية بجامعات مصر وامريكا.

وقد استحقت فريدة فهمى بجدارة وسام العلوم والفنون من الطبقة الاولى منحه لها الرئيس الراحل "جمال عبد الناصر" ووسام الكوكب الاردنى، منحه لها الملك "حسين "ملك الاردن ووسام" الحبيب بورقيبة" رئيس تونس، والعديد من شهادات التقدير.

الخاتمة:

لقد مرت رحلة هذا البحث لكى تظهر أهمية دور المرأة المصرية فى الحفاظ على الموروثات الشعبية عاما والرقص الشعبى خاصا، وكيف كان دور الفنانة فريدة فهمى فى نقل هذا التراث من البيئات المختلفة فى المجتمع، وتوظيفة على خشبة المسرح من أجل الحفاظ علية من الأندثار، وألقاء الضوء على فن من اهم الفنون الذى يعكس الحياة الأجتماعية للمجتمع المصرى، مما ادى إلى البعد عن التغريب الثقافى بشكل كبير، حيث يتم حتى الآن اداء هذه الرقصات الشعبية من خلال فرقة رضا للفنون الشعبية.

ومن هذا المنطلق ظهر دور الفنان المبدع محمود رضا، والفنانة فريدة فهمى فى ريادة هذا الفن الشعبى الأصيل ووضع له الأسس والأسلوب الفني الذى يعتمد على الوصول بالفنان الراقص والراقصة إلى أعلى مستويات الأداء الفني.

المراجع العربية

١. اجلال محمد أبراهيم، نادية محمد درويش، الرقص الإبتكارى الحديث، دار الهنا للطباعة، ١٩٧١م.
٢. حمد رشدى صالح، الفنون الشعبية فى ثمانية أعوام (١٩٥٢-١٩٦٠م) مجلة الفنون الشعبية، العدد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٠م.
٣. الرقص والحياة، قصة حياة محمود رضا، الكتاب الذهبى مؤسسة روزاليوسف، ٢٠٠٢م.
٤. سعد الخادم، الرقص الشعبى فى مصر، المكتبة الثقافية، العدد ٢٨٦، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.
٥. سمير جابر، الرقص الشعبى فى مصر، الهيئة العامة للأستعلامات، الفنون الشعبية المصرية، دار الأسكندرية للطباعة والنشر، وزارة الأعلام، ١٩٩٣م.
٦. عادل عمر عفيفى، نحو دراسة علمية للرقص الشعبى العربى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، ١٩٨٧م.
٧. عبير السيد، فرق الرقص الشعبى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، ١٩٩١م.
٨. علا توفيق، التطور التاريخى للرقص الشعبى بمصر فى القرن العشرين، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الرياضية للبنات، جامعة حلوان، ١٩٩٩م.
٩. فاطمة على عزب، رقصة مصرية ذات طابع قومى يؤديها جميع أفراد الشعب، مشروع قومى، المؤتمر الأول للفنون الشعبية والتراث المجلد الأول، كلية التربية الرياضية بنات، الأسكندرية ١٩٩٣م.
١٠. فاطمة محمد حسان، دراسات فى فن التعبير الحركى، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م.
١١. نادية الدمرداش، علا توفيق، مدخل الى علم الفولكور دراسة فى الرقص الشعبى، عين للدراسات والبحوث الأنسانية والأجتماعية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

اللغة الصوفيّة وإعـادة الإنتاج
مقاربة توصيفيّة لإشكاليّة التلقّي والتأويل
الطريقة النقشبنـديـّة نموذجًا

د. عبدالحكيم خليل سيد أحمد

أستاذ العادات والمعتقدات والمعارف الشعبية المساعد
بالمعهد العالى للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون

مقدمّـة:

لا شك أن الدخول إلى حقل اللغة الصوفية هو أمر بالغ الصعوبة والتعقيد، فلغة المتصوفة بشكل عام «لغة خاصة بهم، أو تعبيرات فنية استقلوا بها في الإفصاح عن آرائهم وأغراضهم»[١] وبعضها يعد من الأسرار المكتومة، والبوح بها يعتبر خرقًا لقواعد وقوانين التصوف يستلزم الإبعاد وحجب الثقة.

ولا تأتي إعادة قراءة وتحليل النص الصوفي إلا محاولة ومقاربة توصيفية لإشكالية التلقي والتأويل داخل الطرق الصوفية والتي أصبحت نصوصه التاريخية مفصولة عن الحاضر بسبب: «اللغة الصوفية وإشكالية التلقي- النص الصوفي وإشكالية التأويل- والثقافة الصوفية بين الماضي والحاضر».

فقد أصبح الخطاب الصوفي يشوبه التعب والإجهاد وغدت لغته خارج حدود العصر، غير مفهومة سوى في الزوايا والتكايا والطرق الصوفية التي تجر نفسها من التاريخ جرًا، وهذا لا يعني أننا نريد إحياء هذه اللغة وتلك المصطلحات الصوفية؛ لأننا لاندعي موتها فالمقصود هو محاولة لرصد مظاهر التغير المصاحبة لإعادة إنتاج هذه اللغة داخل الطرق الصوفية.

ويحيط بهذه المحاولة البحثية سياجًا مؤطرًا بالتعقيد كونه يعد عملاً مجهدًا، في ربط الماضي بالحاضر أو انفصال هذا الحاضر عن الماضي لوجود إشكالية في استيعاب هذا الخطاب الصوفي التاريخي أو التقرب منه، اللهم إلا محاولات يشوبها التكرار والنقل دون وعي برسائل مرسليها في الماضي أمثال الإمام ابن عربي والغزالي والجيلاني وغيرهم الكثير؛ أو حتى قدرة مشائخ الطرق الصوفية الحاليين على استيعاب هذه الرسائل الصوفية أو تأويلها بما يتناسب مع ثقافة أتباعهم ومريديهم داخل كثير من الطرق الصوفية في الحاضر.

وقد اضطر كثير من متصوفة هذا العصر إلى تكوين تيارات خاصة بهم، وضعوا فيها لغتهم، معتقداتهم، آراءهم وتعديلاتهم، فأصبحوا ذو نكهة صوفية مغايرة من حيث المادة والأسلوب عن نصوص التصوف السابق عليهم!

---

١ محمد غلاب، التصوف المقارن، مكتبة نهضة مصر، (د.ت)، ص٣٨.

لذا يهدف هذا البحث إلى: الوقوف على تلك الظاهرة التأويلية في لغة الصوفية التي أعادوا إنتاجها متمركزة على ثلاثة ركائز هي: (مرسل ـ رسالة ـ متلقي). والتي احتوت إشكالات منذ الماضي وحتى الآن. وذلك بالتطبيق على إحدى الطرق الصوفية في المجتمع المصري وهي الطريقة النقشبندية بوجه عام، مع التدرج في عرض بعض المصطلحات التي تأسست عليها الطريقة منذ نشأتها داخل تركيا، وما وصل إليها داخل مصر.

وسوف يعتمد الباحث نظرية إعادة الإنتاج للوقوف على أشكال ومظاهر التغير في اللغة الصوفية التي تحمل أفكار المتصوفة وأرائهم تجاه الماضي والحاضر.

وتكمن أهمية هذا البحث فى استثماره للغة الصوفية ورصيدها فى التعريف بالتأويل وإشكاليته من حيث المفهوم والمنهج والتطبيق كما يرصد البحث صور التأرجح بين حقيقة النص وتأويله والآلية التي جسدت بها اللغة هذه الثنائية وما تقرر عن ذلك من تعريفات وتحديدات ومفاهيم.

وقد اقتضت طبيعة هذا البحث إلى التعريف باللغة الصوفية ومفهوم إعادة الإنتاج ومصطلح التأويل لغة واصطلاحًا. لتوضيح الدلالة على المقصود منها للوصول إلى أهداف البحث.

كما كان لا بد لاستكمال النظر في هذا البحث من الوقوف على كيفية أو إشكالية التلقي والتأويل داخل إحدى الطرق الصوفية التي انتقيناها للاستشهاد بها على فكرة هذا البحث وهي الطريقة النقشبندية التي لا تدل دلالتها الحرفية على المقصود منها، إضافة إلى إبراز عمق الأبعاد الفلسفية والمنطقية والرمزية والفكرية التي تنضوي عليها الشعائر والطقوس الصوفية حدودًا وممارسة.

أولاً: مفاهيم البحث:

١ـ اللغة الصوفية:

اللغة الصوفية ـ المنطوقة و المكتوبة ـ هي شكل من أشكال التعبير اللغوي الصادرة عن تجارب عرفانية وجدانية. ومن أهم خصائص هذه اللغة الصوفية ما يلي:

أ. التجربة الصوفية أحد مكوناتها.

ب. لغة رمزية/ مجازية تعتمد على الاستعارات والإشارات والدلالات القابلة للتأويل. تنحصر هذه الدلالات في[٢]: (الدلالة العقلية ـ الدلالة الطبيعية ـ الدلالة الوضعية)[٣]. أما في التصوف فإن الدلالات (معظمها) دلالة عرفانية أو ما تسمى بمصطلح التصوف (ذوقية).

ج. تتميز بالتخيل والتمثيل والتشبيه، لهذا فهي عينة بلاغية خصبة.

٢ شريف هزاع شريف، إشكالية المنهج وتأويل النص الصوفي، دراسات في الأدب الصوفي، shareef.elaphblog.com

٣ محمد رضا المظفر، المنطق، بغداد، ١٩٨٢م، ص٣٧.

د. تتكون اللغة الصوفية/ النص بعد استعدادات مسبقة من (أذكار، أوراد، مجاهدات، رياضات، خلوات...الخ). تؤدي هذه الاستعدادات إلى تكون(الذوق الصوفي) الذي لا يخضع لمنطق العلم ويدرجه المتصوفة ضمن (علم الأحوال).

٢ـ إعادة الإنتاج:

يقصد بإعادة الإنتاج الثقافي قدرة أساليب الحياة في أي مجتمع على استمرار أهم ملامحها عبر التغير من خلال آليات الاستمرار، والاستعارة والتبني، وكذلك آليات الرفض والصد والنفور، وعمليات التحوير والتجديد والمواءمة التي تجرى على العناصر القديمة لتطوعها لواقع جديد، أو على عناصر مستوردة لتطوعها لواقع محلي...إلخ[٤].

ونقصد به في إطار بحثنا الراهن آليات التلقي وإعادة التأويل ـ إعادة الإنتاج ـ للنصوص الصوفية المقروءة والمسموعة والمرئية للممارسات الصوفية المستمدة من عصر مضى لكي تستطيع أن تكسب أرضًا وتعيش في عصر جديد؛ تجعلها أقدر على الحياة والاستمرار داخل المجتمع.

٣ـ التأويل: Hermeneutics

التأويل: (اسم) و الجمع: تأويلات و تآويلُ والمصدر أوَّلَ. وتأويل الكلام: تفسيره وبيان معناه. كما يعني التأويل إعطاء معنًى لحدث أو قول أو نصّ لا يبدو فيه المعنى واضحًا لأوّلِ وَهْلة تأويل الخبر. وفي (الفقه) بيان أحد محتملات اللفظ على وجه التقدير والظّن[٥].

والتأويل في اللغة هو الارجاع. أوّلَ الشئ أي أرجعه، وآل إليه الشئ أي رجع إليه[٦]. إذن فكلمة (آل) (إيالاً) و(أيلولةً) و(مآلاً) تعني رجع وصار و(آل) عنه تعني ارتد. و(آل) على القوم تعني ولي عليهم فهم رعاياه ويرجعون إليه وهو مسئول عنهم. فكأن التأويل هو إرجاع للكلمة المرادة إلى أصل أبعد من المعنى الحرفي لها[٧]. وجاء في لسان العرب «أوَّل الكلام وتأوله: دبره وقدره... والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ»[٨]. وحديثًا يعني «استحضار المعنى الضمني بالرجوع إلى المعنى الظاهر»[٩].

٤ محمد الجوهري، المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد، مجلة الثقافة الشعبية، ع(٤)، البحرين، ٢٠١١م.

٥ مروان العطية، معجم المعاني الجامع.

٦ مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٩م، مجلد واحد، ٧٠٣ص، ص٣٠.

٧ قصي مجدي سليم، التأويل وتطور مفهومه في النص الديني والأدبي. بحث، http://www.almolltaqa.com

٨ ابن منظور، لسان العرب، ط١، دار الفكر، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ص١٣١.

٩ يوسف الصديق، المفاهيم والالفاظ في الفلسفة الحديثة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٢، ١٩٨٠م، ص١٢٦.

ثانيًا: الطريقة النقشبندية نموذجًا:

١ـ نشأة الطريقة:

نشأت الطريقة النقشبندية في القرن الثامن هجري على يد محمد بهاء الدين شاه نقشبند المُتَوفّى سنة إحدى وتسعين وسبعمائة، وهو الذي تُنسب إليه الطريقة. و«نقشبند» في الحقيقة لقب لمحمد بهاء الدين البُخَاريّ الملقب بشاه نقشبند المولود عام ٧١٧ والمتوفى سنة٧٩١ من الهجرة. وقد ذكر محمد أمين الكردي سببين لتلقيبه بنقشبند:

الأول: لانطباع صورة لفظ الله على ظاهر قلبه من كثرة ذكر الله.

الثاني: أنه سُمّي بذلك لأن رسول الله ﷺ وضع كفه الشريف على قلبه فصار نقشًا في القلب[١٠].

ولفظ «نقشبند» هو مصطلحٌ فارسيٌّ مركّبٌ من كلمتين: إحداهما عربيةٌ؛ وهي «نقش» والثانية فارسيةٌ، وهي «بند» (بفتح الباءِ وسكون النّون والدّال).

ونقل عبد المجيد بن محمّد بن محمّد الخانيّ[١١] بطريق الرواية عمن تُنسب إليه الطريقة النقشبنديّة وهو محمّد بهاء الدين البُخَاريّ. نَقل أنه قال: «نمتُ ليلةً فرأيتَ الحكيمَ آتا قدس سره. وكان من أكابر مشائخ التُّرْكِ وهو يوصي بي درويشًا. فلمّا انتبهتُ بَقِيَتْ صورة الدرويش في مخيِّلَتي. وكانت لي جدةٌ صالحةٌ فقصصتُ عليها هذه الرؤيا، فقالت: سيكون لك يا ولدي من مشائخ التُّرْكِ نصيبٌ»[١٢].

وقد ذكر محمد بن عبد الله الخاني الخالدي النقشبندي: أن الطريقة كانت تُنسب قبلُ إلى عبد الخالق الغجدواني. وقد سُمّيت الطريقة بـ«المجددية» أو «الفاروقية» نسبةً إلى الشيخ أحمد الفاروقي السرهندي، وبـ«الخالدية» أيضًا نسبةً إلى خالد النقشبندي الملقب بالطيار ذي الجناحين[١٣]. ويقول أصحاب الطريقة النقشبندية أن طريقتهم كانت تسمى «الصديقية» نسبةً إلى أبي بكر الصديق، ثم سُميت «الطيفورية» نسبةً إلى أبي يزيد البسطامي واسمه طيفور.

١٠ محمد أمين بن فتح الله زاده الكردي، تنوير القلوب في معاملة علام الغيوب، تحقيق: نجم الدين أمين الكردي، مطبعة الصباح دمشق، ١٩٩١م، ص٥٣٩.

١١ عبد المجيد بن محمّد الخانيّ، الحدائق الوردية في حقائق أجلاّء النقشبنديّة، تصحيح: عبد الرزاق عبد الله، أربيل، دار ئاراس للطباعة والنشر، ٢٠٠٢م، ص٢/٣١٠.

١٢ المرجع السابق نفسه، ص١٢٩.

١٣ محمد بن عبد الله الخالدي، البهجة السنية في آداب الطريقة العلية الخالدية النقشبندية، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٣٥.

٢ـ مناطق انتشار الطريقة:

كانت الطريقة مقصورة الانتشار في بخارى وما جاورها لكونها المدينة التي عاش فيها مؤسسها نقشبند، ثم انتشرت في بلاد الشام بعد ذلك عن طريق الشيخ خالد النقشبندي بعد أن تلقّى الطريقة من الشيخ عبد الله الدهلوي[١٤]. كما انتشرت الطريقة النقشبندية في أماكن كثيرة خصوصًا في بلاد القوقاز وبخاري وسمرقند وتركمان. وهي صحراء في الاتحاد السوفيتي، وشبه القارة الهندية سابقًا حيث أن سادات الطريقة النقشبندية من تلك البلاد. كما تنتشر الطريقة في معظم البلاد العربية..[١٥]. ومنها مصر.

يقول الشيخ قسيم الكُفْرَويّ[١٦] في رسالة أعدّها باللّغة التركية تحت عنوان «النقشبنديّة ظهورها وانتشارها». يقول في افتتاحية كتابه: «إن القدماء من شيوخ النقشبنديّة كانوا من أهالي تركستان وما وراء النهر. ولذلك تسرّبت عاداتُ هذه المنطقة وتقاليدُها إلى الطريقة النقشبنديّة»[١٧].

٣ـ مشائخ الطريقة:

ومن أشهر مشائخ الطريقة: الشيخ عبد الخالق الغجدواني المتوفى سنة ٥٧٥ هـ، ومن تُنسب إليه وهو الشيخ محمد بهاء الدين نقشبند المتوفى سنة ٧٩١ هـ، والشيخ أحمد الفاروقي السرهندي المتوفى سنة ١٠٣٤ هـ. ومن أشهر مشائخهم المتأخرين محمد عثمان سراج الدين الثاني المتوفى سنة ١٤١٧ هـ.

وتنتقل مشيخة الطريقة النقشبندية عبر ما يسمي بـ «السلسلة الذهبية»، وهي توصيف لفكرة توريث مشيخة الطريقة للإبن أو الأخ، ويحمل الشيخ لقب «الحفيد» باعتباره حفيدًا لكل مشايخ الطريقة الأقدمين.

أما في مصر فقد قارب عدد المنتسبين للطريقة النقشبندية على المليونين. وليس للنقشبندية مقر رئيسي في مصر، لكن كل محافظة بها مقر يخدمه نواب الشيخ، وينتظم المريدون في حلقة ذكر أسبوعية، تتضمن ذكر الله والصلاة علي رسوله الكريم وتلاوة القرآن كاملاً.

وعلى سبيل المثال توجد الطريقة النقشبندية في محافظة الشرقية إحدى محافظات مصر والتي تولى تأسيسها هو الشيخ جودة بن إبراهيم بن السيد مصطفى جودة الحسني الحسيني

١٤ المرجع السابق نفسه، نفس الصفحة.

١٥ نقلاً من موقع الطريقة النقشبندية في شبكة الانترنت.

١٦ الشيخ قسيم من أعلام المثقفين ومن أشهر مشائخ هذه الطائفة في تركيا.

١٧ 1949_KasımKufralı, NakşibendiliğinKuruluşuveYayılışı (Intiodaction)TürikiyatEnst. no. 337 Istanbul.

شيخ الطريقة النقشبندية[١٨]. وقد سلك الشيخ جودة النقشبندي كثير من الطرق الصوفية منها (الخلوتية المسلمية ـ الأحمدية ـ البرهامية ـ القادرية ـ الرفاعية ـ الجشتية ـ الشاذلية). وقد التقى الشيخ جودة بالقسطنطينية بالشيخ أحمد ضياء الدين بن مصطفى بن عبدالرحمن الكمشخانوي المتوفى بتركيا سنة ١٣١١هـ[١٩]. وقد لقنه سبعة أسماء ساطعة وأذن له بتلقين الذكر وإعطاء العهود في جميع تلك الطرق المذكورة.

ويعد شيخ الطريقة النقشبندية هو المرسل[٢٠] الأول لكافة الرسائل الموجهة والمرسلة إلى أتباعه ومريديه، جاعلاً من الاستشهادات والاستنتاجات لمفهوم رسائله بين أتباعه تعتمد على قناعات الأتباع والمريدين والتي تختلف من طريقة إلى أخرى ومن مريد إلى مريد آخر داخل الطريقة. ومن ثم تتعدد وتختلف معاني الكلمات والرسائل الموجهة من شيخ الطريقة سواء كانت مكتوبة أو موجهة شفاهةً لأتباعه.

ويعتمد شيخ الطريقة النقشبندية ـ المرسل ـ في رسائله على المقومات التالية:

أ. ذات الشيخ التي تشتمل على:

(١) المعرفة المحضة بالمتصوفة الأوائل وعلومهم ولغتهم.

(٢) الحضور القوي للبناء النفسي والاجتماعي له.

(٣) قدرته على ـ اجتهاده النسبي في ـ التأويل والذي يتغير وفق حالته ووضعيته.

(٤) معرفته بقدرات قُرائه ومريديه ودرجة معرفتهم وعمق فهمهم لرسائله، من صفاء الفهم ورتبة المعرفة.

١٨ ولد ببلدة العزيزية بمركز منيا القمح في محافظة الشرقية، سنة ١٢٦٤هـ. وقبل فجر ميلاده طوفت بشريات قدومه بالآفاق وحلقت بالأرجاء فبشر العارفون بمولده الأغر، ورأى والده الكريم في منامه ـ قبيل حمل أمه به ـ أن بإصبعه خاتماً أنار فصه الدنيا بأسرها ففسرها له أهل الكشف والعرفان بأنه سيولد له إمام تغمر أنواره الأكوان وينهل من راحته أولياء الزمان. اسم الإخباري: أ.د جودة محمد أبو اليزيد المهدى النقشبندى. أستاذ التفسير وعلوم القرآن الكريم وعميد كلية القرآن الكريم بطنطا (سابقًا). أحد أبناء خادم الشيخ جودة النقشبندي. تاريخ الزيارة: يوم الخميس الموافق ٢٠٠٧/٧/١٩م الليلة الكبيرة لمولد الشيخ جودة.

١٩ عدها أصحاب الطريقة كرامة للشيخ جودة النقشبندي حيث كانت قصة اللقاء أن الشيخ أحمد ضياء الدين رأى ذات ليلة في منامه أشرف الخلق مولانا رسول الله ﷺ يأمره بالذهاب إلى مصر ليلتقي بسيدي الشيخ جودة ويلقنه الطريقة ويعطيه البيعة الروحية. وفي نفس الليلة يرى الشيخ جودة مولانا رسول الله العظم ﷺ يأمره بالحضور إلى حجرة المخلفات النبوية الشريفة بحرم مولانا الإمام الحسين ﷺ ليأخذ العهد عن سيدي أحمد عليه رضوان الله، ويتبايعان في الطريق ويأخذ الشيخ جودة العهد المحمدي ويتلقى من سيدي أحمد ضياء الدين ﷺ وعنا به أصول إحدى وأربعين طريقة انتهت إليه بأسانيدها.

٢٠ مُرْسِلٌ: (اسم) اسم فاعل من أرسلَ/ أرسلَ بـ. مُرْسِلُ الخِطَابِ: بَاعِثُهُ وهو عمل متكرِّر يتحكّم بالمُدخَلات والمُخرَجات التي تدخل في نظام التَّشغيل. معجم المعاني الجامع، مرجع سبق ذكره.

ب. الكشف والمشاهدة:

حيث يعتمد شيخ الطريقة النقشبندية ـ المرسل ـ في النص الصوفي على التجليات الروحية والكشفية الربانية بحيث يكون المرجعية لدنية والاستناد إلى المرسل أو الكاتب أو المؤلف الصوفي. حيث يجوز أن يكون لتعبير محدود معنى ولا يكون له مرجع بوصفها علوم روحية لدنية (من لدن الحق). وبطبيعة الحال يسهل مع ذلك عملية التأويل المستمر للمعاني التي تتجاوز النصوص الصوفية والكشف عما يستتر بين ثناياه وعبر فضاءاته، وهو ما يتمثل في تنشيط الحوار الخلاق الذي يؤدي إلى تطوير فعل القراءة وفعل الكتابة معًا.

ويأتي هذا الكشف نتيجة المجاهدة التي يقوم بها شيخ الطريقة النقشبندية للسمو من العالم السفلي المحسوس إلى العالم العلوي وهو عالم يشبه الحلم، ما دام يعيه الصوفي ذاتيًا حسب المقام الذي استطاع أن يرتقي إليه. ويأتي عن طريق الابتعاد عن عالم البدن والحس وعن طريق الزهد والتقشف والعزوف عن ملذات الجسد وشهواته وحرمانه منها، وعن طريق الصلاة والذكر والصيام، كل هذا من شأنه أن يفعل القوة الروحية للإنسان ويحررها من عبودية الجسد والعقل. وهو ما يوافق قول ابن عربي: "الحق محدود لكل حد، وصور العالم لا تنضبط ولا يحاط لها ولا تعلم حدود كل صورة منها إلا على قدر ما حصل لكل عالم من صورته؛ فلذلك يجهل حدّ الحق، فإنّه لا يعلم حدّه إلا بعلم حدّ كل صورة، وهذا محال حصوله، فحد الحق محال"[٢١].

ويحمل الكشف بداخله تجربة صوفية خاصة بكل مرسل على حده؛ يحاول صاحبها ـ شيخ الطريقة ـ أن يجد إطارًا لوحدة التأويلات، فهي مظاهر اعتقادية ومعرفية لتجليات الألوهية ما دامت هذه الأخيرة شاملة لكل اعتقاد ومعرفة ووجود». ويرى ابن عربي في شأن الكمال في علاقته بأهل عقل الاختصاص أنه: «عقل العقلاء، وفكرة المفكرين الذاكرين، ودليل الدالين، ولو خرج عن شيء لم يكن، ولو كان في شيء لم يكن»[٢٢].. أبعد من ذلك أنّه قد سبق لذى النون المصري المعروف أنّه كان يقر إقرارًا جازما بأنّ «أعرف الناس بالله تعالى أشدهم تحيّرا فيه»[٢٣]. أما الشبلي فقد سعد بأن قال: «المعرفة دواه الحيرة»[٢٤].

٢١ محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: د. أبو العلا عفيفي، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٦م، ص١/٦٨.

٢٢ محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ضبط: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م، ص٢/٦٦١.

٢٣ أبو القاسم عبد الكريم ابن هوازن بن عبد الملك بن طلحة القشيريّ النيسابوري، الرسالة القشيريّة، ط٢، القاهرة، ١٩٥٩م، ص٢٧٤.

٢٤ الهجويري، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق: دكتورة/ إسعاد عبدالهادي قنديل، راجع الترجمة: دكتور/ أمين عبدالمجيد بدوي، مكتبة الإسكندرية، جماد الأولى١٣٩٤هـ/ يونية ١٩٧٤م، ص٥١٦.

والهدف الأسمى للغة الكشف الصوفي لعالم الحق أو عالم البرزخ كما أقرها شيخ الطريقة النقشبندية هو الوصول إلى الحب الرباني وهو (لغة الهيام)؛ حيث رويت عن المحبين السالكين في عالم الحقيقة المطلقة أبيات وفقرات تدل على مثل هذا النوع من الحب:

لمـا علمتُ بـأن قلبي فـارغ ... ممن سواك ملأتـه بهواكـا
وملأت كلي منك حتى لم أدع ... مني مكانـا خاليًـا لسـواكـا
فالقلب فيك هيامُه وغرامـه ... والنطق لا ينفك عن ذكراكا
والطـرف حيث أجيله متلفتـا ... في كـل شيء يجتلي معنـاكـا
والسمـع لا يصغي إلى متكلم ... إلا إذا مـا حـدثـوا بجـلاكـا[٢٥].

هذه اللغة الهيامية أو لغة القرب ـ تتجاوز حدود الزمان والمكان ـ لها لغة باطنية تعكس وجودهم المعرفي والخلقي على ظاهر الذات وباطنها في مجال الاستعمال بين المعرفة والمحبة. وهو ما يماثل قول رابعة العدوية في هذا المضمار الرباني الوجودي[٢٦]:

إنّي جعلتك في الفؤاد محدّثي ... وأبحت جسمي من أراد جلوسي
فالجسـم منـي للجليس مؤانس ... وحبيب قـلبي في الفـؤاد أنيـس

ج ـ المكاشفة والإلهام:

وهي لغة خاصة بشيخ الطريقة النقشبندية ـ كمرسل ـ وبين أتباعه ومريديه ـ كمتلقين[٢٧]. وهي من جملة الصفات التى يعتقدها النقشبنديّون في شيوخهم على سبيل تمييزهم من العامة. فقد أفردوا في كتبهم أبوابًا بعنوان الكرامات؛ وذكروا ضمنَ مناقب شيوخهم ما لا يُحصى من قصص المكاشفات والإلهامات وعلم الغيب، ومنها كتاب «الحدائق الوردية في حقائق أجلاّء النقشبنديّة» لصاحبه عبد المجيد بن محمّد بن محمّد الخانيّ. يقول في صدد كرامات أحمد الفاروقيّ المعروف بين النقشبنديّين بـ «الإمام الربّانيّ»:»لقد خصّه الله تعالى بفضيلة نشر العلوم الدينية، والكشف عن أسرار العلوم اللدنّيّة»[٢٨].

والعلوم اللدنّية هي الّتي يقصد بها في عالم التصوف (علمَ الغيب). لذا، ميّز الخانيّ بينها وبين العلوم الدينية. وهي في اعتقادهم إشراقٌ روحانيٌّ، وعرفانٌ وجدانيٌّ يُفيض على قلب السالك من عند الله بإلقاء ربّانيّ عن طريق الإلهام. فهم يرون أنّ مجرّد المعرفة عن طريق هذه المسمَّيَات لا تؤدّي إلى كنة أسرار الكون والحياة وإدراك الحقيقة الخفية من وراء الطبيعة.

٢٥ القشيري، الرسالة القشيرية، مرجع سبق ذكره، ص٢٤٢-٢٤٣.
٢٦ المرجع السابق نفسه، ص٢٤٥.
٢٧ الْمُتَلَقِّيُّ هو: مَنْ يَتَلَقَّى الشَّيْءَ، مُسْتَقْبِل، المعجم الغني.
٢٨ عبد المجيد بن محمّد الخانيّ، الحدائق الوردية في حقائق أجلاء النقشبنديّة، مرجع سبق ذكره، ص١٨١.

وقد استرسل الخانيّيّ في مسألة الإلهام وعلم الغيب والمكاشفة وسرد «كرامات مشائخه» ليخلع بها أنماطًا من آيات الثناء والمدح على أحد شيوخ الطريقة النقشبندية وهو «محمّد زاهد السمرقنديّ». ثم استخدم الخانيّ قدرتَهُ الأدبيةَ في تنميق عباراته وتنسيق كلماته فقال: «فهو المفرد العَلَم في العِلْم والقلم الّذي قام بأعباء الأسرار والإمداد، وتدبير دولة إرشاد العباد. فتبارك من شيّد بالإلهاماتَ الصادقةِ قدرَهُ، وسدّدَ بالكرامات الخارقةِ أمرَهُ»[٢٩].

كما يقول عبد المجيد بن محمّد بن محمّد الخانيّ «لم يدع نَفْسًا إلاّ بأنفاسه القُدسية زكّاها، ولا نارَ همّةٍ إلاّ بأسراره المحمّدية أذكاها، ولا ظلمةَ جهلٍ إلاّ بأنواره البهائيّة أخفاها، ولا شبهةَ خاطرٍ إلاّ ببراهينه الجليّة نفاها، إلى كرامات كريمات وآيات عظيمات طالما أحيتْ من القلوب مواتَها وآتتْ الأرواحَ أقواتَها، ارتضع ثديَ التصرّفات الغوثية وهو في المهد صبيًّا، وتضلّع من رحيقِ مختومِ العلوم اللّدنية بأكواب الإرثية، فلولم تُخْتَم النبُوَّةُ لكان نبيًّا»[٣٠].

ويواصل الخانيّ في سرد مناقبه فيقول:»وحكى سيّدنا علاء الدين، أنّ الشيخ تاج الدين أحد أصحاب الحضرة البهائية، كان إذا أرسله الشيخ إلى حاجة من قصر العرفان[٣١] إلى بُخَارَى، يعود ببرهة قليلة. وذلك أنّه كان إذا غاب عن أعين المريدين يطير في الهواء. قال وأرسلني يومًا في أمرٍ إلى بُخَارَى، فذهبتُ على هذه الكيفية فوجدتُ الشيخ في طريقي. فرآني على هذه الحالة، فسلبها منّي؛ فلم أقدر بعد ذلك أن أفعلها أبدًا»[٣٢].

ويستطرد الخانيّ في صدد كرامات هذا الشيخ قائلاً: «ثم إنّ الشيخ سافر إلى خوارزم، وفي خدمته الشيخ شادي. فلمّا بلغا نهر حرام، أمره أن يمشي على الماء؛ فخاف الشيخ شادي. فأمره غير مرّة، فلم يفعل. فنظر إليه نظرةً عظيمةً، غاب بها عن نفسه بُرْهَةً. فلمّا أفاق وضع قدمه على وجه الماء ومشي والشيخ خلفه. فلمّا جاوزاه، قال انظر هل ابتلّ شئٌ من خُفّك أو لا؟ فنظر، فلم يجد فيه بللاً أصلاً بقدرة الله تعالى»[٣٣].

كما ينقل الخانيّ عن أحمد الفاروقيّ السرهنديّ المشهور بين النقشبنديّين بـ»الإمام الربّانيّ» أنّه قال «أطلعني الله على أسماءِ مَنْ يدخلون في سلسلتنا من الرجال والنساء إلى يوم القيامة؛ وأنّ نسبتي هذه تبقى بوساطة أولادي إلى يوم القيامة حتّى أنّ الإمامَ المهديَّ سيكون على هذه النسبة

٢٩ المرجع السابق نفسه، ص١٧٤.
٣٠ عبد المجيد بن محمّد الخانيّ، الحدائق الوردية في حقائق أجلاء النقشبنديّة، مرجع سبق ذكره، ص١٢٥.
٣١ قصر العرفان، اسم للقرية الّتي ولد فيها محمّد بهاء الدين البُخَاريّ؛ وهي على مقربة من مدينة بُخَارَى.
٣٢ عبد المجيد بن محمّد الخانيّ، الحدائق الوردية في حقائق أجلاء النقشبنديّة، مرجع سبق ذكره، ص١٣٩.
٣٣ المرجع السابق نفسه، ص١٤٠.

الشريفة»[٣٤]. وقال أيضًا «أطلعني الله على قبور الأنبياءِ المبعوثين إلى أرض الهند بحيث أرى أنوارًا ساطعةً من قبورهم»[٣٥].

ويُسجّل الخانيّ أنّ هذا الشيخ «نظر مرةً إلى السماءِ وهي تمطر، فقال لها أقلعي إلى وقت كذا، فحبس المطر إلى ذلك الوقت»[٣٦]. وينقل أيضًا عن الابن الأكبر للسرهندي، محمّد سعيد أنّه قال، «كثيرًا ما كان يخبرني الشيخ بالأمر، خيرًا كان أو شرًّا قبل وقوعه، فيقع كما يقول، بلا تفاوت أصلا»[٣٧].

ولا يريد الباحث أن يغوص في أعماق هذه النصوص الخاصة بالمكاشفات أو الكرامات الخاصة بشيوخ الطريقة النقشبندية الأوائل ولكن نريد أن نقف عند مظاهر تأويل هذه النصوص واستخدامها لدى أتباع الطريقة النقشبندية محل الدرس بوصفها مقاربات تأويلية بين المرسل والمتلقي في الماضي والحاضر.

فها هو الشيخ جودة النقشبندي شيخ الطريقة النقشبندية يبشر بالغيبيات على شاكلة شيوخه الأوائل النقشبنديين:

فقد أخبر الشيخ جودة الشيخ الأحمدى الظواهرى بإعادته إلى معهد طنطا الذي كان شيخًا له بعد نقله إلى معهد أسيوط حيث جاء الشيخ الأحمدى إلى سيدنا الشيخ جودة متوسلاً به إلى الله تعالى في ذلك، فقال له الشيخ ستعود لمعهد طنطا وستُرقى شيخًا للأزهر. فكان الأمر كما قال وكان الشيخ الظواهرى بعد أن صار شيخًا للأزهر يأتي لزيارة الشيخ والتوسل به إلى الله ﷻ والتبرك به وبآثاره.

كما حكى الشيخ عيسى أن أحد القضاة بالمحاكم الشرعية، وهو بك نجل الشيخ محمد شاكر الذي كان وكيلاً للأزهر ومن أعضاء هيئة كبار العلماء، قد سمع بمكانة سيدنا الشيخ جودة، فتشوق لزيارته، فقرأ الفاتحة ذات ليلة قبيل نومه وأهداها إلى مولانا الشيخ جودة فرآه في نفس الليلة في منامه وقال له: "ستكون عندنا بمنيا القمح قاضيًا شرعيًا"، وتحققت رؤيا الشيخ، فنقل ذلك القاضي إلى محكمة منيا القمح ولدى مثوله أمام الروضة الجودية أنشأ هذه الأبيات وقد علقت مدة طويلة بضريح مولانا الشيخ جودة رَضِيَ اللهُ عَنْهُ:

يا شيخ جــودة إننــي	...	ضيف وضيفك لا يضام
عهد الكـريم إذا أتاه	...	الضيف هلل بـابتســام
والله يرضى عنك في	...	خـلد ونعـم هـو المقــام

٣٤ المرجع السابق نفسه، ص١٨٢.
٣٥ المرجع السابق نفسه، ص١٨٢.
٣٦ المرجع السابق نفسه، ص١٨٢.
٣٧ المرجع السابق نفسه، ص١٨٢.

ويمكن لنا ملاحظة هذا النموذج الشعري الذي يمثل رسالة تفاعلية بين الشيخ وأحد مريديه كنوع من رد الفعل في التلقي، وهو نموذج شائع عند المتصوفة المتأخرين، ينطوي على أفعال كامنة تعبِّر عن ردود أفعال متنوعة في التلقِّي. وهو ما كشف عنه ابن عربي، الذي جعل خطاب الغزل وسيلة للتفاعل مع الملأ الأعلى. وهي أولى دلالات قصد التفاعل بين النصّ والمتلقي[٣٨].

كما كان الشيخ جودة النقشبندي يكاشف أتباعه ومريديه، مما حدث به الشيخ عيسى جودة خليفة الشيخ جودة، أن رجلين من بلدة «مشتول القاضي» القريبة من الزقازيق قدما لزيارة سيدنا الشيخ جودة بمنيا القمح، فوصلا إلى الساحة الجودية بعد انتهاء وقت الزيارة العامة للشيخ. من الظهر إلى العصر. فلما طلبا من القائمين بأمر الخدمة لقاء الشيخ، ولم يؤذن لهما، قال أحدهما للآخر: إن كان في هذا الشيخ بركة حقًا فليطلبنا باسمينا لملاقاته، فإذا بالخادم الخصوصي للشيخ وهو الشيخ محمد أبو سليمان يأتي مسرعًا من عند سيدنا الشيخ جودة من داخل الخلوة ويقول: إن سيدنا الشيخ جودة قد أمرني بإدخال فلان وفلان. بإسمى الرجلين. من مشتول القاضي إلى الخلوة، فدخلا إلى الحضرة الجودية وأخذا العهد النقشبندي من وزير النبي ﷺ، ثم قال أحدهما للشيخ إني سأحج هذا العام إن شاء الله تعالى، فقال له سيدنا الشيخ جودة: «اذكرني هناك»، فلما كان هذا الرجل بالأراضي الحجازية المقدسة، وبينما كان يطوف بالكعبة المشرفة إذا به يرى سيدنا الشيخ جودة أمامه بالمطاف عيانًا ووضع يده على كتفه قائلاً على سبيل التذكير «ألم أقل لك اذكرني هناك؟ هذا، وسيدنا الشيخ جودة بمنيا القمح مع أبنائه ومريديه.

وكان الشيخ إبراهيم الدسوقي المكاوي بصحبة سيدنا الشيخ جودة لزيارة الأولياء والصالحين بالقاهرة، فدخلا منطقة القرافة لزيارة الأولياء المدفونين بها فأحس الشيخ الدسوقى بعطش شديد، وفجأة رأى أمامه رجلاً غريب الهيئة يحمل سقاء من الفخار فأقبل عليه ليسقيه، وإذا بسيدنا الشيخ جودة يمنعه قائلاً: لا تشرب منه فإنه مملوء «حملاً: والحمل بوزن الهمم جمع حملة، وهي البلية التي يبتلي بها المرء من مرض أو فقر أو زوال نعمة أو حلول مكروه، وقد تكون بتصرف أهل التصريف من أولياء الله على سبيل التسبب والكل بخلق الله وتقديره جل شأنه « فامتنع عنه ولم ينطق ذلك الغريب بأدنى كلمة اعتراض على شيخنا رَضِيَ اللهُ عَنْهُ وولى منصرفًا.

هكذا نجد الشيخ جودة النقشبندي يستخدم في بوحه وكشفه رسائل وجدانية وتجليات روحية لإيصال رسائله لمريديه، لتبقى عملية التلقي والتأويل مستمرة بين أتباعه. وتنتقل من شيخ الطريقة إلى أحفاده فتنسج حولهم الكرامات والتجليات في أسلوب تلميح أو غموض أو إضمار أو إبهام في كتابات شعرية أو نثرية أو سردية لمناقب الشيخ وتجلياته بوصفها لغة تواصلية بين الشيخ "المرسل" والمريد "المتلقي".

٣٨ محمد الحجيري، تحليل الخطاب الصوفي. هامش التأويل وتجديد المركز، موقع معابر.

وهنا يمكن للشيخ الصوفي بوصفه المرسل أن يلتقي مع المتلقي في عملية التأويل المستمر للنص الصوفي المرسل من شيوخه السابقين عليه. وعليه فإن عملية التلقي هذه مرهونة لدى المتلقي بالآتي:

(١) هيمنة النصّ بعقيدته على عقيدة المتلقي. فالمتلقي الذي يسمع أو يقرأ من/ عن شيخه يقبل ضمنًا برسالته وميثاقها أي بالأعراف التي تنظم هذا النصّ الصوفي. وعليه فلا بدَّ له من الإقرار مبدئيًّا بصحّةِ ما يقوله شيخ طريقته وبالتالي فهو يؤمن ضمنيًا بعقيدة النص التي هي عقيدة شيخه جملة وتفصيلاً.

(٢) أن يضع المتلقي ذاته في النصِّ أو يوظِّفُه فيه أثناء عمليّة القراءة، وهو ما يتضح في بعض نصوص الكرامات المروية ومحاولة الراوي/ الإخباري من إظهار شخصيته وتوظيفها في النص.

(٣) يحدقُ بالمتلقي إعمال فكره ومخيلته ليعيش تجربته الخاصة. أنها تجربةٌ مُخصبةٌ وثريّةٌ. والتي قد تأتي من خلال عملية تأويل للمعنى الظاهري للنص الصوفي. قد تدفع به قُدُمًا إلى زيادة الاعتقاد في شيخ طريقته أو فيما تحمله الرسالة من معاني إيمانية أو اعتقادية.

(٤) تتضمن رسائل الشيخ. كراماته. نوعٌ من أنواع المعرفة الصوفية التي يعمل الصوفي. المتلقي. على نشرها باعتبارها ثقافة صوفية واجبة النشر على محيط واسع بين أتباع الطريقة أو حتى خارجها كنوع من أنواع الدعوة للتصوف بشكل عام ولطريقته الصوفية على وجه الخصوص.

٤ـ المصطلح الصوفي وتأويله:

يعد الإنتقال في دلالة المصطلحات والمفاهيم الصوفية المستخدمة في الخطاب الصوفي من المجاز إلى الحقيقة ومن الحقيقة إلى المجاز، إنتقال يتم «بالتعارف» بين المرسل. ويمثله شيخ الطريقة. والمستقبل أو المتلقي. ويمثله مريدي الطريقة. وهذا التعارف هو الذي يؤدي إلى تثبيت الدلالة اللغوية حتى بعد تأويلها وإعادة هذا التأويل في صور مختلفة، قد يمنحها لدى أتباع الطريقة مشروعية دلالية. تنتقل هذه المشروعية بدورها بين أتباع الطريقة من الأقدم إلى الأحدث ومن الكبير إلى الصغير بين أتباع الطريقة، فتأخذ طابعًا فرديًا في بدايتها وتنتهي إلى طابعًا جماعيًا فيصبح عُرفًا نطلق عليه حينذاك «المجاز الميت» أو «الإستعارة الميتة».

وتمثل طبيعة اللغة الصوفية طبيعة مزدوجة متناقضة في التعبير عما هو غير محسوس بمثال محسوس تضفي على الرمز الصوفي قابليته للتأويل بأكثر من وجه، ولهذا يصادفك أكثر من تأويل واحد للرمز الواحد، مما يجعل الرمز الصوفي بقدر ما يعطي من معناه فهو في نفس الوقت يخفي من معناه شيئًا آخر، وهكذا يكون الرمز خفاءً وظهورًا معًا وفي آن واحد»[٣٩].

٣٩ ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية. دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة، دارالهادي، ٢٠٠٦م، ٢٩٥ صفحة، ص١٢٩.

وهذا ما نجده في المصطلحات الصوفية المؤولة الآتية[٤٠]:

المصطلح	الدلالة اللغوية	الدلالة الصوفية
الحيرة	عدم التوجه لشيء	موقف من اليأس والطمع في الله
العرش	سرير الملك	البيت تحقيق مظهر العظمة
الستائر	من.. الستر	الحجاب صورة الأكوان ومظاهر الأسماء الإلهية
الحرق	النار	تجلي جاذب إلى الفناء
ع	علاقة ظاهرية بواسطة نظام منطقي تركيبي لا تحتاج إلى تأويل	علاقة باطنية غير ظاهرة بربط إشاري لا منطقي تحتاج إلى تأويل
الخمر	يرتبط بالنشوة والسكر والشرب لونًا وطعمًا وسقاة وأواني وحانات	الخمرلدى الصوفي هي خمرة المعرفة، التي يشربها العارفون، فتُحدِث فيهم أثرًا عجيبًا وهو السكر من نشوة المعرفة
الجوع	الامتناع عن الطعام الذي يحتاجه الجسم الإنساني	وسيلة للتقرب من الله وهو أحد أركان المجاهدة له ثمار الوصول وهو من ينابيع الحكمة..الخ[٤٠]

ويلاحظ الباحث من حيث التأويل اللغوي الصوفي على المعاني اللغوية السابقة ما يلي:

. تذوق المعاني يتجدد و يختلف من صوفي لآخر ومن حالة روحية إلى حالة روحية أخرى.

. آلية الاستعدادات الصوفية المتضمنة لطقوس وشعائر الصوفية اليومية مثل (الأذكار والأوراد وحضور الحضرات وطاعة المريد لشيخه..الخ) وكذا درجة المريد في طريقته الصوفية هي الفاعلة أو الداعمة في عملية التأويل في اللغة الصوفية.

. تختلف التجربة الصوفية تبعًا لحال الصوفي صاحب التجربة ومدى اندماجه داخلها (الفناء)، مما يترتب عليه وصوله لدرجة (مقام) من درجات (مقامات) التلقي الباطني أو العرفاني (تلقي المعاني).

٤٠ ينظر: عبدالمنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت. ط٢، ١٩٨٧م، ٢٧٣صفحة. وحسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار، القاهرة.

كما ترتبط حالة الصوفي في تجربته الروحية بينه وبين ربه في محاولته الإفصاح عنها لها بعجزه في بعض حالاته عن التأويل لها أو تأويله لها بلغة صوفية غير مفهومة بالنسبة لمستخدميها على تنوع لغتهم وبلد المنشأ للطريقة الأم كما هو الحال في الطريقة النقشبندية كقول بعضهم: "ومبنى هذه الطريقة العليّة على العمل بإحدى عشرة كلمة فارسيّة: ثمانية منها مأثورة عن حضرة الشيخ عبد الخالق الغجدوانيّ. وهي: " هُوشْ دَرْدَمْ، نَظَرْ بَرْقَدَمْ، سَفَرْ دَرْ وَطَنْ، خَلْوَتْ دَرْأَنْجُمَنْ، يَادْ كَرْدْ، بَازْ كَشْتْ، نِكَاهْ دَاشْتْ، يَادْ دَاشْتْ"[٤١].

وهي تركيبات فارسيّة، فيها أجزاء عربيّة للضّرورة:

أ. يقول الكرديّ في شرح الكلمة الأولى منها: "أمّا "هُوشْ دَرْدَمْ": فمعناه حفظُ النفَس عن الغفلة عند دخوله وخروجه وبينهما. ليكون قلبه حاضرًا مع الله في جميع الأنفاس. لأَنَّ كلَّ نَفَس يدخل ويخرج بالحضور فهو حيٌّ موصول. وكلّ نَفَس يدخل ويخرج بالغفلة فهو ميّت مقطوع عن اللّه"[٤٢].

ب. " أمّا "نَظَرْ بَرْقَدَم": فمعناه أنّ السالك، يجب عليه أن لا ينظر في حال مشيه إلاّ إلى قدميه؛ ولا في حال قعوده إلاّ بين يديه. فإنّ النظرَ إلى النقوشِ والألوانِ يُفْسِدُ عليه حالَهُ ويمنعه مما هو بسبيله. لأنّ الذاكر المبتدئ إذا تعلّق نظرُه بالمبصَرات اشتغل قلبه بالتفرقة الحاصلة من النظر إلى المبصَرات لعدم قوّته على حفظ القلب"[٤٣].

ج. "أمّا "سَفَرْدَرْوَطَنْ"، وهو المبدأ الثالث للطّريقة النقشبنديّة؛ فيقول محمّد بن عبد الله الخانيّ في تفسير هذا المصطلح: "فالمعنى المراد بها أنه ينبغي أنْ يكون سفر السالك من عالم الخلق إلى جناب الحقّ I"[٤٤]. وفسّرها محمّد أمين الكرديّ بصيغة أكثر مرونةً؛ فقال الكرديّ "فمعناه الانتقال من الصفات البشرية الخسيسة إلى الصفات الملكية الفاضلة"[٤٥].

د. وأمّا "خَلْوَتْ دَرْأَنْجُمَنْ": فمعناه "الخلوة في الجلوة" على حسب تعبيرهم. وهو المبدأ الرابع للطريقة النقشبنديّة. ويرى الخانيّ "أنّ الخلوة نوعان: الأوّل؛ الخلوة من حيث الظاهر. وهي اختلاء السالك في بيتٍ خالٍ عن الناس، وقعوده فيه؛ ليحصل له الإطّلاعُ في عالم الملكوت، والشهودُ في عالم الجبروت. لأنّ الحواسّ الظاهرة إنْ احتبستْ عن أحكامها؛ انطلقت الحواسُّ الباطنةُ لمطالعةِ آيات الملكوت، ومكاشفة أسرار الجبروت. والنوع الثاني؛ الخلوة من حيث الباطن. وهي كون الباطن في مشاهدة أسرار الحقّ، والظاهر في معاملة الخلق بحيث لا تُشغِلُهُ معاملة الظاهر عن مشاهدة

٤١ محمّد أمين الكرديّ الأربيلي، تنوير القلوب في معاملة علام الغيوب، مرجع سبق ذكره، ص٥٠٦.٥٠٧.

٤٢ المرجع السابق نفسه، ص٥٠٦.

٤٣ المرجع السابق نفسه، ص٥٠٦.

٤٤ المرجع السابق نفسه، ص٥٢.

٤٥ المرجع السابق نفسه، ص٥٠٧.

الباطن. فيكون الكائن البائن. وهذه هي الخلوة في الحقيقة كما أشار إليه تعالى في قوله: "رِجَالٌ لاَ تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلاَ بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللّهِ"[٤٦].

هـ. وأمّا لفظ "يَادْكَرْدْ": وهو خامس المباني للطريقة النقشبنديّة. فيقول محمّد أمين الكرديّ في تفسيره لهذا المصطلح: "فمعناه تكرار الذكر على الدوام، سواء باسم الذات أو النفي والإثبات"[٤٧].

و. أمّا لفظ "بَازْكَشْتْ": فمعناه في اللّغة الفارسيّة، الرجوع. فهو من متمّمات "يَادْكَرْدْ". يقصد النقشبنديّون بهذا المصطلح رجوع الذاكر إلى المناجاة بعد إطلاق النفَسِ. لأنّهم يحبسون النفَسَ أثناء رياضة اليوغا كما تفعله اليوغيّة أثناء صلاة اليوغا.

ز. أمّا لفظ "نِكَاهْدَاشْت": فمعناه اللّغويُّ في القاموس الفارسي: الحراسة والحفظ. وعند النقشبنديّين: هو "أن يحفظ المريد قلبه من الخواطر ولو لحظةً"[٤٨]. يقصدون بذلك الاحتراز من الغفلة. أي "تثبيت الفكر على شئٍ معيّنٍ" حتّى تتحقّقَ بذلك حالةُ التركيز ومنها تتطوّر إلى حالة أخرى تسمّى "الغيبوبة الواقعة وراء الخبرة البشرية = Transcendental absence" وهي "الجذبة" عند النقشبنديّة.

ح. أمّا لفظ "يَادْدَاشْتْ": وهو المبدأ الثامن للطريقة النقشبنديّة وآخر الكلمات الثمانية الّتي وضعها عبد الخالق الغجدوانيّ؛ فمعناه على لسان محمّد أمين الكرديّ: هو "التوجّه الصرف المجرّد عن الألفاظ إلى مشاهدة أنوار الذات الأحديّة، والحقّ أنّه لا يستقيم إلاّ بعد الفناء التامّ والبقاء السابغ"[٤٩].

وهذه المصطلحات الصوفية قريبة من تلك المصطلحات التي استخدمها ابن سبعين والحلاج للتعبير عن تجربتهما الروحية منها:

أ. "قهرم طمس هوالم صعنح، ذلكم الله ربكم يا يا يا"[٥٠].

ب. "في القدوم العياني إلى نزل التداني على نياق التجريد الجثماني بعد التجريدات على الاعتلاقات الحشاوية بتجليات الأعراق الطهاوية"[٥١].

ج. " كأنها كأنها كأنها كأنه كأنه كأنها كأنها كأنه كأنه كأنها"[٥٢].

٤٦ المرجع السابق نفسه، ص٥٣.

٤٧ المرجع السابق نفسه، ص٥٠٧.

٤٨ المرجع السابق نفسه، نفس الصفحة.

٤٩ المرجع السابق نفسه، نفس الصفحة.

٥٠ أبي محمد عبدالحق ابن سبعين، رسائل ابن سبعين، تقديم وترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي، دار ومكتبة بيبليون، ط١، ٢٠٠٥م، ٤٠٣ صفحة، مجلد١، ص١٨٣.

٥١ الحسين ابن منصور الحلاج، نور الهداية والعرفان، تحقيق: محمد أسعد، المطبعة العلمية، مصر، (د.ت)، ص٨٤.

٥٢ الحسين ابن منصور الحلاج، الطواسين، تحقيق: ماسينيون، مطبعة الأوفسيت، بغداد، (د.ت)، ص٧٧.

لكن تبقى دلالة التأويل ظنية وهذا يجعنا نتطرق إلى مفهوم الرمز وعلاقته بالتأويل فإنها على وفق المدلول الشامل للرمز تعني استعمال الرموز كالكتابة الرمزية أو التمثيل الرمزي، أو التفكير الرمزي، وهو التفكير المبني على الصور الإيحائية خلافًا للتفكير المنطقي المبني على المعاني المجردة(٥٣). وهذا التأويل العقلي/ الرمزي المتعالي الماهوي تأويل إطلاقي يحتكر المعنى ويحوله إلى عقيدة ويعتمد التعالي الميتافيزيقي إلى كشف نية المرسل.

وبناء على ذلك يمكن للباحث اعتماد المقاربة بين نصوص الصوفية الأوائل وإعادة إنتاجها داخل الثقافة الصوفية بين المتصوفة، من خلال أربع عمليات، هي:

العملية الأولى: تواتر التراث الصوفي بين الطرق الصوفية:

ويقصد بالتواتر انتظام استخدام المصطلحات الصوفية فضلاً عن الممارسات الصوفية في حياتهم على نحو متكرر، وبصورة مستمرة مما يعبر عن مدى الحضور المكثف للتراث الصوفي في الحياة اليومية لدى المتصوفة، وكذلك مدى حاجة المتصوفة إلى استخدامه المستمر في مسيرتهم الروحية والحياتية، ولا يعني ذلك إتباعًا حرفيًّا وصارمًا لأفعال وممارسات ساكنة على نحو معتاد.

بل يعني ممارسات دينامية ومتجددة ومتنوعة تتم في سياقات وظروف متغيرة، تبعًا لتجارب روحية متنوعة بين أتباع كل طريقة، رغم ما تبدو عليه من ملامح تقليدية ونمطية وعلى شاكلة واحدة، ومن ثم فإن تلك المصطلحات والتعابير الصوفية الناتجة عن تجارب وممارسات صوفية ـ عبر تواترها ـ تولد الأفعال والمبررات التي تسهم في الحفاظ على الثقافة الصوفية وأساليبها المعتمدة من شيوخ الطرق الصوفية، وهذا ما يضفي على تلك الأساليب أهمية وقيمة وثراء لمعانيها بالنسبة لمن يؤمنون بها ويمارسونها في حياتهم.

وقد حاول الباحث فهم آليات تواتر التراث الصوفي بالتطبيق على موضوع الدرس، وتوصل في هذا الصدد إلى أربع آليات تتم بموجبها عملية تواتر التراث الصوفي وهي:

١. التوافق مع الضرورة التي تستوجب اتباع نصوص صوفية بعينها دون محاولة التعديل فيها مع حرية كل عضو في الطريقة في درجة فهمها واستيعابها وتأويلها.
٢. توظيف العلاقات التضامنية داخل الطريقة الواحدة وبين الطريقة والطرق المماثلة لها.
٣. التماثل الاقتصادي الاجتماعي والثقافي بين أتباع الطريقة النقشبندية.
٤. الشعور بالرضا بين المريدين وبعضهم وبين المريدين وشيخ الطريقة.

٥٣ اندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، منشورات عربية، بيروت. باريس، المجلد الثالث، ص١٣٩٩. وجميل صليبا، المعجم الفلسفي، جـ١، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ص٦٢١.

العملية الثانية: استعادة التراث الصوفي:

يقصد بالاستعادة للتراث الصوفي الاحتكام إلى خبرات وتجارب الصوفيين الأوائل أمثال ابن عربي والحلاج وغيرهم مع التصوف وإعادة ممارستها وتوظيفها من جديد في أحداث ومواقف متجددة، مما يؤدي إلى إثراء وتجديد التراث الصوفي بصفة مستمرة.

وتعبر عملية الاستعادة عن تفاعل حي وديناميي بين كافة عناصر التراث الصوفي:

١. المرسل: ويمثله شيخ الطريقة في الماضي والحاضر.
٢. الرسالة: نصوص صوفية، أوراد، حضرات، أذكار، خلوات...إلخ.
٣. المتلقي: ويمثله المريد الصوفي.

تلك العناصر المرتبطة بالخبرات السابقة من ناحية، والظروف والملابسات المرتبطة بالأحداث والمواقف المستجدة من ناحية أخرى بحيث تصبح العناصر التراثية الصوفية، خلال إعادة ممارستها، بمثابة كيان متفاعل بين ماضيه وحاضره، ويترتب على هذه العملية تجديد الخبرات داخل الطرق الصوفية وتنوعها لكي يظل التراث الصوفي في حالة إعادة إنتاج متواصلة.

وتتم عملية استعادة التراث الصوفي عبر مستويين هما:

المستوى الأول: أحداث ومجريات الحياة الصوفية بشكل خاص والحياة العامة المحيطة بالثقافة الصوفية بشكل عام.

والمستوى الثاني: مواقف الحياة اليومية لأتباع الطرق الصوفية.

العملية الثالثة: استعارة التراث الصوفي بين الطرق الصوفية:

وتعد استعارة التراث الصوفي بين الطرق الصوفية وبعضها أحد الركائز الأساسية التي تقوم عليها الطرق الصوفية وتستمد منها مقومات حياتها واستمراريتها؛ باعتبارها واحدة من عمليات إعادة إنتاج الثقافة الصوفية في الحاضر، والتي تتمثل في محاولات إضافة أوراد أو أذكار أو خلوات أو ممارسات صوفية ـ بالحذف أو الإضافة أو التعديل أو المزج ـ كأحد أشكال الاختلاف والتجديد من طريقة إلى طريقة أخرى على اختلاف مشرب وثقافة مؤسس الطريقة: شاذلية ـ أحمدية ـ جيلانية ـ رفاعية ـ دسوقية ـ برهامية ـ نقشبندية..إلخ.

وتنطوى عملية الإضافة على مزيج من الوعي والقصدية والاختيار من ناحية، والتلقائية من ناحية أخرى، وذلك فيما يتعلق بإمداد أساليب الحياة الصوفية الجارية بعناصر ثقافية جديدة. وتتجلى هذه العملية فى محاولات استعارة العناصر الثقافية من فئات وطبقات اجتماعية ومناطق ثقافية أخرى. والاستعارة ما هي إلا تبنى لبعض العناصر الثقافية ـ الصوفية ـ والتى تضاف إلى رصيد الجماعة المشترك من التراث الصوفي.

وهناك أربع آليات للاستعارة الثقافية ـ الصوفية بوجه خاص ـ وهى:

١. المحاكاة الثقافية بين مختلف الفئات الاجتماعية التابعة للطرق الصوفية.
٢. التلقي الثقافي للمضامين الثقافية للرسائل الإعلامية الخاصة بالتصوف.
٣. التدين لاستعادة مجتمع صوفي ـ إسلامي ـ متخيل.
٤. الثقافة الصوفية ومدى تأثرها بثقافة العولمة.

العملية الرابعة : الإبداع في التراث الصوفي:

وتعد عملية الإبداع[٥٤] في التراث الصوفي نتيجة ومحصلة لمظاهر التجديد والتحديث في الممارسات الصوفية اليومية والحياتية المرتبطة بثقافة وأنشطة الطريقة ـ الثقافية، الاجتماعية، الاقتصادية، الترفيهية...الخ ـ بوجه خاص؛ وبالثقافة الصوفية بوجه عام.

٥. حضرة الذكر في الطريقة النقشبندية:

تتضمن مجالس النقشبندية التوجه إلى النبي ﷺ وأهل بيته بغفران الذنوب وقضاء الحوائج. ومن بعض ما تم رصده ميدانيًا بعض قصائد المديح الموجهة إلى رسول الله ﷺ منها:

أ. قصائد موجهة إلى رسول الله ﷺ:

محمد زينة الدنيا وبهجتها ... محمد كاشف (الغمات والظلم)[٥٥]
وقفت بالذل في أبواب عزكم ... مستشفعًا لذنوبي عندكم بكم
أعفر الخد ذلاً في التراب عسى ... أن تقبلوني وترضوا عن عبيدكم
فإن رضيتم فيا سعدي ويا شرفي ... وإن أبيتم فمن أرجو غيركم
أنا المقر بذنبي فاصفحوا كرمًا ... فبانكساري وذلي قد أتيتكم
نسيت كل طريق كنت أعرفها ... إلا طريقًا تؤدي لحيكم
لا تطردوني فإني قد عرفت بكم ... بين الورى أُدعى بصبكم

ب. ومنها أيضًا[٥٦]:

يا شفيع الخلق في اليوم العسير ... ومجير الناس من نار السعير
أنت روح الكون لولاك ... لما خَلَقَ الأفلاك مولاك القدير

٥٤ يعرف الإبداع بأنه: تعبير عن قدرة الجماعة على إثراء مخزونها الثقافي بالتجديدات. ويتسع المفهوم من الناحية الإجرائية ليضم مظاهر ومستويات متعددة من النشاط الإبداعي على متّصَل يبدأ من التطويع والتنويع والتفسير وإعادة البناء والتجريب وصولاً إلى الاكتشاف والخلق والابتكار، ويتخلل النشاط الإبداعي ممارسات جديدة لبعض العناصر الثقافية في مختلف مجالات التراث الصوفي.

٥٥ جودة محمد أبو اليزيد المهدي، النفحات الجودية في مآثر وأوراد الطريقة النقشبندية أوراد الذاكرين أوراد الطريقة النقشبندية، دار الكرز للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٥م، ٣٠٠صفحة، مجلد واحد، ص٣٨.

٥٦ عبدالمجيد محمد الخاني، الحدائق الوردية في حقائق أجلاء النقشبندية، مرجع سبق ذكره، ص٢٠-٢٢.

أنت مقصود الوجود المصطفى ... أنت بين الرسل البدر المنير
وأنا عبد ضعيف مذنب ... مستجير بحماك المستنير
وحماك الملجأ المقصود ... في كل حال من صغير وكبير
فأغثني يا غياث الأنبياء ... ليس لي غيرك والله نصير
واستجب لي وقتي ما أشتكي ... وأجرني منه يا خير مجير
يا أبا الزهراء كن لي منقذًا ... يوم لا يغني كبيرعن صغير
من لهذا المذنب العاصي ... إذا لم يجره أحمد الهادي البشير
وهو ذخر العالمين المرتجى ... عاصم العاصي من الهول الكبير
وهو كافل لبرايا كافل للعطايا ... ظاهر المجد ظهير
أنا عبد من عبيد الباب بل أنا ... في الأعتاب كلب يستمير
بل أنا عبد كلاب سكنت ... طيبة الطيبة النشر العبير
عطف الله علينا قلبه ... وجزاه كل خيرمن نذير
حين قلت حيلتي: قلتله ... يا عريض الجاه إني مستجير
فهو عوني وهو غوثي وبه ... أتقي اليوم العبوس القمطرير

ج. كذلك أيضًا:

وأنت غياث كل الخلق طرا ... وجاهك ذلك الجاه الكبير
إذا عطف النبي فكل أمر ... عسير من عواطفه يسير
بسطت يدي مفتقرًا إليه ... وقلبي بالإجابة لي قرير
فحاشا أن يرد يدي صفرًا ... ومن أخلاقه (الجودالغزير)[٥٧]

د. ومن القصائد الموجهة للسيدة نفيسة:

يا من له في الكون من حاجة ... عليك بالتوسل بالسيدة الطاهرة
نفيسة والمصطفى جدها ... أسرارها بين الورى ظاهرة
في الشرق والغرب لها شهرة ... أنوارها ساطعة فاهرة
كم من كرامات لها قد بدت ... وكم من مقامات لها فاخرة
عابدة زاهدة جامعة للخير ... في الدنيا والآخرة
تتلو كتاب الله في لحدها ... وهي لمن قد زارها بعون الله ناظرة
فيكم من قطر قد سما ذكرها ... عاملة فائقة ماهرة
يسقى بها الغيث إذا ما القرى ... قد هطلت في سحبها الماطرة

٥٧ عبدالمجيد محمد الخاني، الحدائق الوردية في حقائق أجلاء النقشبندية، مرجع سبق ذكره، ص٢٠-٢٢.

وتعبر القصائد والأبيات السابقة عن تجارب وأحوال صوفية أو ممارسات عرفانية ذوقية قد يجدها الصوفي السالك فيما يسمى «بالحضرة اللدنية» أو السفر الروحاني، والتي يعيش من خلالها الصوفي مجاهدات ورياضات قلبية تختلف من صوفي إلى آخر حسب مقامات التلقي وأحواله.

ويعتمد المرسل لهذه النصوص الصوفية على التلقي لهذه المعاني الصوفية؛ كنوع من أنواع الإلهام الصوفي [٥٨] الذي يفسره بعض أتباع الأَوْلِيَاءَ بأنها تجليات من الحق على بعض عباده تملئهم بالعلم والحكمة دون أن يرتبط ذلك بتحصيل العلوم المختلفة أو الشهادات الجامعية على تنوعها. والمحدَّث: هو الملهَمُ الصادق الظن، وهو مَنْ أُوقِعَ في قلبه شيءٌ من قِبل الملأ الأعلى، فيكون كالذي حدثه غيرُه.

وقد يكون التلقي لهذه المعاني الصوفية نوع من تجلي شيخ الطريقة النقشبندية على مريديه وأتباعه ومحبيه؛ دليلاً لهم على صدق اعتقادهم ومحبتهم واتباعهم لمشايخهم وأوليائهم. بهدف إيجاد علاقة واتصال دائم بين الْوَلِيّ ومريديه لا تنفصم أو تنقطع بوفاته وإنما تمتد أبد الدهر.

وهذا الإلهام طبقًا لما تم رصده في الواقع الميداني للطريقة النقشبندية موضوع الدرس فإنه يرتبط ببعض الخصائص داخل الطريقة أهمها:

أ. يختلف المتلقي داخل الطريقة النقشبندية على اختلاف طبقاتهم ومشاربهم ورغباتهم وميولهم واستعدادتهم للتلقي تبعًا لنوع الرسالة ومحتواها فضلاً عن مدى علاقة المتلقي بالمرسل. شيخ الطريقة . ومعرفته به و درجة انتمائه له. وبتعبيرٍ آخر فإنَّ كلَّ متلقّي يتأثر بالشخصيةِ الورائية التي خلف الرسالة، بما يبرهن على قوّةِ إيمانه بهذه الشخصية وبرسالته المستهدف وصولها إلى هذا المتلقي.

ب. المستوى الثقافي لأتباع الطرق الصوفية ومدى إطلاعهم على مؤلفات الصوفية على اتساعها مما يساعدهم على الإتيان بالجديد الذي يتناسب وأهداف الطريقة وأوصاف شيخهم ووليهم، الأمر الذي يدعوهم إلى ربط هذه الأوصاف والخصائص بصفات النبيﷺ، حتى يكتسب الأَوْلِيَاءَ على اختلافهم المرجعية الدينية والمصداقية في دعوتهم.

ج. يلجأ كاتب النصوص الصوفية بوصفه متلقي ومرسل في الوقت ذاته إلى محاولة فهم تجارب الشيخ وممارساته العرفانية أو رسائله الصوفية للتعبير عنها، وقد يلجأ إلى عملية التأويل عند عجزه عن استخدام المصطلحات الصوفية الناجزة لعملية الشرح والتفسير المقبولة داخل جماعته الصوفية.

د. تمثل عملية التأويل وإعادة التأويل بين المتلقين على اختلاف ثقافاتهم وقدراتهم على فهم التجارب الصوفية والرسائل المرسلة من شيخهم إليهم تمثل (إعادة إنتاج للنص) وهي في صميمها

٥٨ الإلهام عند الصوفية ثلاثة أنواع: إلهام كلامي (كلام ملهم)، والثاني غنائي(غناء ملهم)، والثالث كتابي (كاتب ملهم) . ويأتي الإلهام للإنسان دون إعداد مسبق له؛ سواء كان كلامًا مثل الشعر الإرتجالي، أو غِناءً كما هو عند المنشدين والصبيتة، أو كتابةً مثل المؤلفين ورواة القَصَص على اختلاف أنواعها.

عملية (تأويلية) تقوم بتطوير النص الصوفي وتقريب المفاهيم بين المتلقين، تعمل على نقل هذه التجارب من حالة الأسطورة أو الخرافة التي تنطبق على بعض مفرداتها. بما يضفي المعقولية على النصوص الصوفية التي ترتبط بتجارب ذاتية قد تعد في عرف الفقهاء والعامة من غير المتصوفة محالة وخارقة لنواميس الطبيعة وسيرورتها المضطردة الثابتة.

ولا نتفق مع الدكتورة سعاد الحكيم بضرورة التمييز بين التجربة الصوفية وبين التعبير عنها[٥٩] لأن التعبير عن التجربة هنا هو نقل التجربة تلك من عالمها الذاتي/ الحسي إلى التمثيل اللغوي/ التعبيري أي تطابق الذات مع اللغة والحس مع التعبير، أو كما قالت هي: العودة من الأعماق إلى الآفاق فمسيرة العودة هذه هي المجال الذي تنشأ فيه اللغة/ النص، وإذا لم تكن هناك مطابقة وعلاقة بين التجربة الصوفية وبين التعبير عنها، لما ظهرت لغة خاصة بالمتصوفة التي جاءت لتمثيل واحتواء التجربة في إطار لغوي/ نصي، لأنه لو كانت التجربة الصوفية خارج نطاق التعبير عنها لما تحققت إمكانية القراءة» [٦٠] فلا تتحقق الكتابة إلا لأنها تحمل في داخلها إمكانية القراءة».

وهنا يظهر مفهوم (القراءة الإنتاجيةأو إعادة الإنتاج): التي تسعى إلى استنباط النص، وتحاول تجاوز قشرته الخارجية، وتسعى إلى فهمه فهمًا عميقًا، وتؤوله اعتمادًا على قدرات المتلقي، وأسلحته العلمية، والنقدية، والثقافية اعتمادًا على شروط موضوعية موجودة في النص نفسه، وفي لغته، وهذا يقود في مرحلة متقدمة إلى فكرة أخرى هي امتلاك النص، أي أن المتلقي يشعر بأن عملية التأويل عمل إبداعي، وهذا الشعور لا يتحقق إلا إذا أحس بأنه يسهم في تكوين العمل من جديد عن طريق تأويله، وتفسيره، بحيث يشعر أنه مالك للنص ومشارك فيه [٦١].

هـ. تستمد اللغة الصوفية أهميتها خاصة ظاهرة التأويل المرتبطة بها على المتلقي، فهو شريك أساسي وفعلي في هذه اللغة وفيما وصلت إليه بغية تطوير ذوقه الروحي و الجمالي، مما جعله ينتقل من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات بل يلزم الكاتب بتركها، كما يستطيع أن يرغم الكاتب يومًا بعد يوم على إسقاط الأقنعة اللغوية والبلاغية التي طالما تدثر بها. لينطلق من خلال منظوره وتصوره الذاتي إلى تأويل النصوص من معناها الظاهرة إلى معاني باطنية مدركة أو غير مدركة.

ز. يعد فعل التلقي لمثل هذه النصوص هو فعل انتشاء ومعاناة جمالية لا يقال ولا يفهم، وإنما يتحرك في الداخل بين السطور، فهو متعة تصوفية أي دخول في حضرة النص وحضيرته. من ثم

٥٩ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دار ندره للطباعة والنشر، ١٩٨١م، ص١٣.

٦٠ وليم راي، المعنى الادبي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٥.

٦١ سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، منشورات أمانة عمان الكبرى جمعية عمال المطابع التعاونية،ط١، ٢٠٠١م، ص١٩٢.

يمكن القول بأن هذه العلاقة بين المرسل صاحب النص والقارئ هي علاقة انجذاب وتبعية وليست علاقة تفاعل وإنتاجية. ولا يكون المتلقي قادرًا على القيام بعملية التأويل للنص الصوفي أو إعادة تأويله إلا إذا توافرت فيه ميكانيزمات ثلاث هي:

(١) رصيد لغوي وثقافي:

ونقصد به الرصيد اللغوي والثقافي الضارب في السياق الصوفي، الذي يفترضه النص ويستحضره المتلقي كي يستطيع استيعاب النص وفهمه والولوج بداخله واستنباط معاني جديدة أو مستترة تساعده على إنجاز مبتغياته.[٦٢]

(٢) عالم ميتافيزيقي (خيالي):

يفترض فيه المتلقي عالمًا خياليًا افتراضيًا يستطيع استيعاب نصه الجديد - الناتج عن عملية التأويل الجديدة - وفهم نصوصه الجديدة حصيلة الاستنباط الناتجة عن تجليات النص الصوفي المتلَقىَ.

(٣) ثقافة مشتركة:

وهي التي تربط بين مرسل الرسالة والمتلقي (فرد - جماعة - مجتمع) بشكل دائم يوفر قدر من التجاوب والقدرة على فهم النصوص المتلقاة أو المستنبطة في إطار عملية التأويل. لتمثل عملية التلقي والتأويل متوالية متغيرة ومتجددة ومتداولة داخل المجتمع الصوفي في إطار مصاحب للتجارب الصوفية الروحية وتجلياتها التي يحرص أصحابها على نقلها من عالم الخيال إلى عالم الحقيقة.

وختامًا.. يمكن للباحث أن يلخص أهم نتائج هذا البحث في النقاط التالية:

١. ينقسم المصطلح الصوفي إلى ظاهر له دلالة سطحية حرفية، وباطن يتسم بلغة انزياحية رمزية مجردة. كما يخضع المصطلح ذاته لجدلية التأثر والتأثير على حد سواء؛ مما جعل لهذا الاصطلاح منابع داخلية وخارجية ومرجعيات متعددة. والتمكن منه مسلك ضروري وخطوة أساسية لفهم التجربة العرفانية والتعبير عنها.

٢. المتلقي الكفء هو الوريث الشرعي للنص، والنص هو ما يتشكل في فهمه ووعيه، ومن ثم فعملية القراءة البناءة هي عملية استكشاف وتحاور وتعارف وتحريك للإنتاجية والإبداع من خلال التفاعل التوليدي بين إمكانيات النص وقدرات القارئ ومعارفه.

٦٢ فالقراءة عند - إيكو - عمل استدلالي يستثمر مخزون الذاكرة الجمعية للحدس بالسياق الذي ستؤكده القراءة أو تعدله، بحسب ما يسمح به نظام الأدلة في النص. للمزيد أنظر:
- La structure absente , Introduction à la recherchesémiotique -Paris ,1972.
- textesLectore in fabulaou la coopérationinterprétativedans les -narratifs ; Paris Grasset ,1985.

٣. يلعب المتلقي دورًا كبيرًا في تفعيل النص حينما يخلص العزم في تحديد السياق وفي استخلاص المعنى الذي يعود به إلى العالم المتحرك؛ وعليه تكون نقطة التمفصل بين سميولوجية القراءة وآليات التأويل منبثقة من السعي نحو تحديد المعنى وتحديد المرجعية.

٤. عملية التلقي هي في الأصل عمل مشترك يسهم فيه صاحب النص الصوفي - الرسالة - بخلاصة التجربة الصوفية التي عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الروحية الموحية لتجليات النص الصوفي، كما يسهم فيه المتلقي بخبرته وتجاربه الروحية وكفائته التأويلية. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناءً هرميًا، قمته النص الصوفي في لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقي وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي ناقدًا أو قارئًا أو مستمعًا. وعليه فإن المُرسِلَ والمُتلقّي يكونان قائمَيْنِ في فعلِ الكتابةِ ذاته قبل أن يتجسّدا في شخصيّن ملموسيّن وواقعيّين.

٥. يعتمد عنصر التجديد وإعادة الإنتاج أو التأويل على علاقة الأخذ والعطاء المستمرة بين الطرق الصوفية المشتركة في تراث شعبي قومي واحد، وهناك أيضًا علاقة أخذ وعطاء وتداخل بين الفرد وبين تراث الطرق الصوفية المتباينة. وهذا التداخل أو التفاعل هو الذي لا يدع مجالاً لقيام عزلة أو تنافر بين هذه الطرق الصوفية، ويحولها جميعًا إلى خلايا متفاعلة في نسيج واحد له صفة التجانس والتماسك في النهاية. فهذا التجانس حقيقة موجودة ملموسة لا تنفي مع ذلك الطابع العضوي للثقافة الصوفية، الذي يكفل لكل عضو تفرده وتميزه داخل طريقته الصوفية بشكل خاص، ولكن أيضًا تفاعله وتآزره مع سائر أعضاء الثقافة الصوفية بشكل عام.

٦. يتعذر في الوقت الحالي على كثيرين من أتباع الطريقة الصوفية بوصفهم متلقين لرسائل شيخ الطريقة النقشبندية (المرسل) فهم الرسائل التي تعتمد في نصوصها على المعرفة بأساليب وأسرار اللغة العربية، فضلاً عن أسرار اللغة الصوفية ومكنوناتها، كلغة يختلف فيها المعنى الظاهري عن المعنى الباطني الذي تثار حوله العديد من التساؤلات والإشكالات تارة، ويكتنفه الغموض والشك والقلق تارات أخرى. لذا فقد أصبح الخطاب الصوفي في صورته القديمة أقل تداولاً بين أتباع الطريقة الواحدة. حيث أصبحت نصوصه مفصولة عن الحاضر. مما استلزم معه تغيير صيغة الخطاب الصوفي لتصبح لغة سهلة في ثوب عصري يتفق وثقافة أتباع الطريقة العامة حول التصوف وحب الشيخ والطريق وغيرها من المصطلحات الصوفية ذائعة الانتشار.

المصـادر والمراجـع:

أولاً: الإخباريين:

١. محمد أبو اليزيد المهدى النقشبندى (جودة). أستاذ التفسير وعلوم القرآن الكريم وعميد كلية القرآن الكريم بطنطا(سابقًا). أحد أبناء خادم الشيخ جودة النقشبندي. تاريخ الزيارة: يوم الخميس الموافق ٢٠٠٧/٧/١٩م الليلة الكبيرة لمولد الشيخ جودة النقشبندي.

ثانيًا: الكتب العربية:

٢. ابن سبعين (أبي محمد عبدالحق)، رسائل ابن سبعين، تقديم وترجمة وتحقيق:عبدالرحمن بدوي، دار ومكتبة بيبليون، ط١، ٢٠٠٥م، ٤٠٣ ص، مجلد١.

٣. ابن عربي (محي الدين)، فصوص الحكم، تحقيق: د. أبو العلا عفيفي، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٦م.

٤. ابن عربي (محي الدين)، الفتوحات المكية، ضبط: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م.

٥. ابن منصور الحلاج (الحسين)، الطواسين، تحقيق: ماسينيون، مطبعة الأوفسيت، بغداد،(د.ت).

٦. ابن منصور الحلاج (الحسين)، نور الهداية والعرفان، تحقيق: محمد أسعد، المطبعة العلمية، مصر،(د.ت).

٧. أبو سيف الحمامي(مصطفى)، غوث العباد ببيان الرشاد، بشاور، ١٣٨٥هـ.

٨. البغداديّ(خالد)، رسالة في تحقيق الرابطة (ضمن كتاب: علماء المسلمين والوهّابيّون. مجموعة فيها خمس رسائل، من منشورات إيشيك كتاب أوي). الرسالة الأخيرة منها. إسطنبول، ١٩٧٨م.

٩. الصديق (يوسف)، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٢، ١٩٨٠م.

١٠. الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل، منشورات أمانة عمان الكبرى جمعية عمال المطابع التعاونية، ط١، ٢٠٠١م.

١١. الهجويري، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق: دكتورة/ إسعاد عبدالهادي قنديل، راجع الترجمة: دكتور/أمين عبدالمجيد بدوي، مكتبة الإسكندرية، جماد الأولى١٣٩٤هـ/ يونية ١٩٧٤م.

١٢. أمين بن فتح الله زاده الكردي (محمد)، تنوير القلوب في معاملة علام الغيوب، تحقيق: نجم الدين أمين الكردي، مطبعة الصباح، دمشق، ١٩٩١م.

١٣. بن إسماعيل النبهاني (يوسف)، جامع كرامات الأولياء، تحقيق ومراجعة إبراهيم عطوة عوض، مطبعة البابى الحلبى، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م.

١٤. بن سليمان البغداديّ (داوود)، المنحة الوهبية في رد الوهابية، ط٣، مكتبة الحقيقة، إسطنبول، ١٩٩٤م.

١٥. بن عبد الله الخالدي (محمد)، البهجة السنية في آداب الطريقة العلية الخالدية النقشبندية، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م.

١٦. بن محمّد الخانيّ (عبد المجيد)، الحدائق الوردية في حقائق أجلاّء النقشبنديّة، تصحيح: عبد الرزاق عبد الله، أربيل، دار ئاراس للطباعة والنشر، ٢٠٠٢م.

١٧. حسين جودة (ناجي)، المعرفة الصوفية. دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة، دار الهادي، ٢٠٠٦م، ٢٩٥ صفحة.

١٨. ضياء الدين الكمشخاتلي النقشبندي المجددي الخالدي (أحمد)، جامع الأصول في الأولياء وأنواعهم وأوصافهم وأصول كل طريق ومهمات المريد وشروط الشيخ وكلمات الصوفية واصطلاحاتهم وأنواع التصوف، مطبعة الجمالية، القاهرة، ط١، ١٣٢٨هـ/١٩١٠م.

١٩. عبد الكريم ابن هوازن بن عبد الملك بن طلحة القشيريّ (أبو القاسم)، الرسالة القشيريّة، ط٢، القاهرة، ١٩٥٩م.

٢٠. غلاب (محمد)، التصوف المقارن، مكتبة نهضة مصر، (د.ت).

٢١. قدري(علي)، الرسالة البهائية، ترجمة: رحمي سرين، إسطنبول، ١٩٩٤م.

٢٢. راي (وليم) المعنى الادبي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م.

٢٣. رضا المظفر (محمد)، المنطق، بغداد، ١٩٨٢م.

٢٤. محمد أبو اليزيد المهدي (جودة)، النفحات الجودية في مآثر وأوراد الطريقة النقشبندية أوراد الذاكرين أوراد الطريقة النقشبندية، دارة الكرز للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٥م، ٣٠٠صفحة، مجلد واحد.

ثالثًا: الدوريات والمجلات العلمية:

٢٥. الجوهري (محمد)، المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد، مجلة الثقافة الشعبية، العدد(٤)،البحرين، ٢٠١١م.

رابعًا: الموسوعات والمعاجم:

٢٦. الحفني (عبدالمنعم)، معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ٢٧٣صفحة.

٢٧. الحكيم (سعاد) المعجم الصوفي، دار ندره للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

٢٨. الشرقاوي(حسن)، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار، القاهرة.

٢٩. العطية(مروان)، معجم المعاني الجامع، نسخة الكترونية.

٣٠. المعجم الغني.

٣١. صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، جـ١، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.(نسخة الكترونية).

٣٢. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٩م.

٣٣. محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري(جمال الدين)، لسان العرب، ط١، دار الفكر، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.

٣٤. لالاند (اندريه)، الموسوعة الفلسفية، منشورات عربية، بيروت. باريس، المجلد الثالث.

خامسًا:المواقع الإلكترونية:

٣٥. الحجيري (محمد)، تحليل الخطاب الصوفي. هامش التأويل وتجديدالمركز، موقع معابر.

٣٦. موقع الطريقة النقشبندية في شبكة الانترنت.

٣٧. هزاع شريف (شريف)، إشكالية المنهج وتأويل النص الصوفي، دراسات في الأدب الصوفي، shareef.elaphblog.com

٣٨. مجدي سليم (قصي)، التأويل وتطور مفهومه في النص الديني والأدبي، بحث، http://www.almolltaqa.com

سادسًا: الكتب الأجنبية:

39- Dr. İrfanGündüz, Ahmed Zıyâüddîn, HayatıveEserleri.Seha Publishing Istanbul_ 1984.

40- Dr. SelcukEraydin, TasavvufveTarikatlar, Istanbul_1994.

41- FarukMeyan, Sah_i NaksibendCile Publishing Istanbul.

42- KasımKufralı, NakşibendiliğinKuruluşuveYayılışı (Intiodaction) Türikiyat Istanbul_1949.

43- La structure absente , Introduction à la recherchesémiotique -Paris ,1972.

44- textesLectore in fabulaou la coopérationinterprétativedans les -narratifs; Paris Grasset ,1985.

دور الصورة الفوتوغرافية في توثيق الحِرَف الشعبية(*)

د. ولاء محمد محمود

عضو هيئة تدريس بالمعهد العالي للفنون الشعبية
بأكاديمية الفنون

* القى هذا البحث في المؤتمر العلمي الدولي الثاني بعنوان: التراث واشكاليات الثقافة العربية المعاصرة، مركز بحوث التراث والحضارة، جامعة قناة السويس، مايو٢٠١٥م

حظيت الصورة الفوتوغرافية بدور هام فى مجال توثيق الفنون بمختلف أنواعها وتعدد أشكالها، ولما كان للمأثورات الشعبية أهمية كبرى ودور مؤثر فى الثقافة الانسانية كونها عنصرا اساسيا فى هيكلة وتشكيل البناء الثقافى والاجتماعى، فقد وجب توثيق تلك المأثورات توثيقا علميا باستخدام الصورة الفوتوغرافية وخاصة الحرف الشعبية التى تحتاج لرصد أدواتها ومراحلها المختلفة بمنهج يساير التطورات الحديثة فى هذا المجال.

وقد اتسم مجال التصوير الفوتوغرافى بالتقدم المستمر والمذهل فى استخدام الأساليب الجديدة التى ابتكرها علماء التصوير ومن بينها قدرة العدسة غير ال محدودة والتقنيات العالية للكاميرات والأنواع المختلفة منها، مما ساعد على التعبير عن المأثور الشعبى بالشكل الأمثل فى اطار نقل الحضارات عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة، مما ساعد على التنوع الثقافى بين مختلف الشعوب .

فباتت الصورة الفوتوغرافيا من الأساسيات فى حياة الفرد فأصبح الأنسان فى حاجة ماسة لتسجيل وتوثيق الحقائق والمواقف الملحة، وتفاصيل حياته وأعماله خاصة الموضوعات المرتبطة بالتراث والتى تشكل الوعى الأنسانى لدى الفرد[١].

وحتى نستطيع الوقوف على الدور المؤثر للصورة فى مجال توثيق الحرف الشعبية، فقد وجب دراسة دور التكوين الجمالى الذى يحدد قدرة المصور على ترتيب موضوع الصورة فى أوضاع أكثر راحة للعين مما يظهر رونق الموضوع المصور، كذلك طريقة استخدام احجام اللقطات وزوايا التصوير والتى تلعب الدور الأكبر فى التعبير عن الكدر المراد إبرازه داخل العمل مما يساعد على إظهار الموضوع بشكل جيد أو سىء.

فحجم اللقطة التى تبرز أحد الأعمال وتوضح جماليته غير مناسبة للتعبير عن عمل اخر، وزاوية التصوير التى تعبر عن عنصر ما ربما تظهر هذا الموضوع بشكل متواضع .

وللوقوف على الدور المؤثر للصورة الفوتوغرافية فى توثيق الحرف الشعبية وجب تحديد مجموعة من العناصر على النحو التالى:.

١ سعيد الغريب النجار: التصوير الصحفى الفيلمى والرقمى، الدار المصرية اللبنانية، المكتبة الأكاديمية، سبتمبر ٢٠٠٨، ص : ٢٣

١. قواعد تكوين الصورة وكيفية استخدامها فى مجال توثيق الحرف الشعبية.
٢. احجام اللقطات وتوظيفها بشكل أمثل لخدمة توثيق الحرف الشعبية.
٣. زوايا التصوير ودورها المؤثر فى هذا المجال.

أولا : قواعد تكوين الصورة وكيفية استخدامها فى مجال توثيق الحرف الشعبية

ليس هناك قواعد ثابته في مجال التصوير الفوتوغرافي إلا أنه هناك إرشادات لمساعدتنا في تحسين تأثير الصور التى توثق موضوعات الفولكلور على المتلقى، وان كان يمكن كسر مثل هذه القواعد لغرض او تأثير درامى معين .

قواعد تكوين الصورة: composition

هى فن ترتيب العناصر المختلفة الثابتة المكونة للصورة داخل الكادر ترتيبا صحيحا مع الحفاظ على التكوين الجيد، فالصورة ذات التكوين الجيد هي الصورة التي تترك لدي المشاهد أنطباعا أقوي بموضوعها . وتقودنا هذه الحقيقة الي أن الغاية من التكوين هي تدعيم التأثير الخاص بالصورة بغض النظر عن التمسك بقواعد معينة أو التخلي عنها في التكوين.

فهذه الإرشادات المتعلقة بالتكوين هى التى تعمل على تحسين تأثير المشهد وتعبر عنه بالشكل الامثل وتساعد هذه الإرشادات في التقاط المزيد من الصور، التي يتم وزنها بشكل طبيعي لشد الانتباه إلى الأجزاء المهمة من الحرفة الشعبية المراد توثيقها. وعندما تكون هذه النصائح مألوفة لدينا سنتعجب من مدى انتشار معظمها إذ أننا سنلحظها بشكل واسع، وستكتشف بسهولة لماذا تكون بعض الصور "مؤثرة" في حين أن بعض الصور تشعرك بأنها مجرد لقطات عادية.

والتكوين او التصميم داخل العمل هو العملية التى يتم انشاء أو تكوين الأعمال الفنية من خلالها، وكذلك الناتج أو المحصلة الفنية الناتجة عن هذه العملية، فنبدع التصميم وندرك العملية الفنية ونتذوقها، وينبعث التصميم عن الحاجة الانسانية لأكتشاف المعنى والنظام[٢].

وجودة التكوين هي التي تعين القيم الجمالية كما تشكل الأتزان البصري للصور والتكوين الجيد هو الذى يراعى البساطة والتباين اللونى والتماثل البصرى ويحقق العمق ويعبر عن قاعدة الثلث، ويهتم بالخطوط وانواعها والفراغ والظلال والضوء.

١ شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الأدراك، مكتبة الاسرة، القراءة للجميع، ٢٠٠٨ ، ص:١٥٣

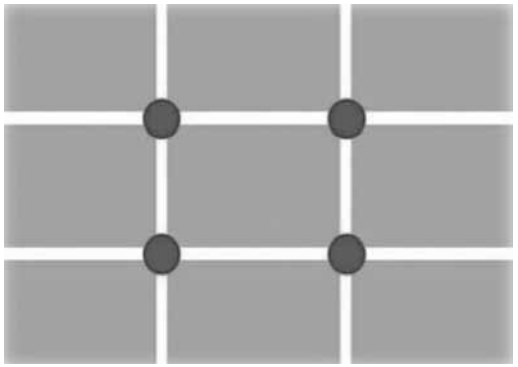
١ـ البساطة: Simplicity

كلما كان الموضوع الرئيسى اكبر مساحة كلما كانت الصورة معبرة اكثر عن الموضوع المراد، ومعنى ذلك انه كلما كانت الصورة أكثر بساطة كلما استطاعت أن تشد انتباه المشاهد إلى الجزء الأهم من الصورة مما يزيد قوة التواصل بينك وبين المشاهد ويمكن ان يكون الكدر اكثر بساطة اذا قمنا بالاقتراب من الجسم المراد تصويره بقدر المستطاع بمعزل كل شيء في خلفية، كما يمكن تصوير الكدر بشكل اكثر بساطة عن طريق تحديد الهدف الاساسي من التقاط الصورة، فيجب ان نقوم بعزل الاشياء، فإن ازدحام الكادر سيحدث نوع من تشتيت الرؤية وتشتيت الذهن على حد سواء، ويظهر ذلك بوضوح كما فى صورة رقم (١) حيث نجد احد الفنانات الشعبيات أثناء قيامها بالتطريز لزى من الازياء السيوية، ونجد ان الكدر يظهر جزء فقط من يد السيدة أثناء قيامها بالتطريز مع جزء من الثياب ويظهر هنا بوضوح البساطة فى الكدر دون ضجيج وازدحام العناصر داخل الكدر والتى سيكون لا قيمة لها.

صورة رقم (١) ليد سيدة أثناء تطريزها لثياب سيوية
(توضح البساطة فى التكوين)

قاعدة الثلث: The Rule of Thirds

هذه القاعدة يتخيل فيها المصور أن الصورة مقسمة إلى ٩ أجزاء متساوية بواسطة خطين عاموديين وخطيين أفقيين، فينتج اربع نقاط تسمى بنقاط الجذب أو القوة داخل الكدر، كما فى صورة رقم (٢)، إذ تشير هذه القاعدة إلى القيام بتوجيه أهم العناصر الموجودة في المشهد مع هذه الخطوط أو عند نقاط التقائها، وذلك سيضيف التوازن والجاذبية على الصورة، كما نجد بأن بعض الكاميرات تضيف خطوط قاعدة الأثلاث على شاشاتها حتى يسهل على المصور أمر استخدامها.



صورة رقم (٢) لقاعدة الثلث

صورة رقم (٣) للحرفى اثناء تصيعه للقارب (توضح قاعدة الثلاث)

ونجد مثال لذلك تصنيع احد الحرفيين لقارب خشبى صغير، كما فى صورة رقم (٣) وتظهر نقاط القوة فى اربعة نقاط اساسية هى التى ظهرت فيها جماليات الكدر حيث الحرفي وبيده القارب.

العمق : Depth

نظرًا لأن التصوير الفوتوغرافي يحتوي على وسط ثنائي البعد فإنه يتعين علينا اختيار التكوين بعناية حتى يتم نقل نوع العمق الموجود في المشهد الحقيقي، ونقوم بإحداث عمق في الصورة من خلال ان يحتوى الموضوع على ثلاث مستويات وهى المقدمة والمنتصف والخلفية. وتعد طريقة التداخل من الطرق المفيدة للتكوين، حيث تقوم بشكل متعمد على عزل جزء من الموضوع بموضوع آخر، فتتعرف العين البشرية بنحو طبيعي على هذه الطبقات و تفصلها عن بعضها البعض بشكل ذهني مما يؤدي إلى إحداث مزيد من العمق في الصورة، ويتضح لنا استخدام العمق داخل الكدر كما فى صورة رقم (٤) حيث نجد مجموعة من الصيادين اثناء فردهم لشباك الصيد وهذا التعاون بين الصيادين وبعدهم البعض اوجد نوع من العمق فى الكدر من خلال تنفيذ التكوين المناسب فنجد وجود مقدمة الكدر حيث الصياد الاول أثناء قيامه بالوقوف على متن المركب والأمساك بأول الشباك ومنتصف الكدر حيث يقف باقى الصيادين وهم يقومون بفرد الشباك والخليفة والتى احدثت العمق اكثر بظهور البحر ومنازل الصيادين حولهم.

صورة رقم (٤) لمجموعة من الصيادين أثناء رمى الشباك (توضح العمق)

صورة رقم (٥) لمجموعة من الكليم يدوى الصنع (التباين)

التباين : Contrast

هى قوي التناظر بين الضدين او هو التأثير الذي يتركه عدم التماثل بين هيئتين أو شكلين لأختلافهما في الحجم أو اللون أو الأتجاه أو السطح أو أي سمة أخري، وقيمة عنصر التباين تأتي من هذا التغير غير المتدرج والذي يتولد عن تجميع عناصر متناقضة، وهو أهم وسائل توجيه الأنتباه الي الموضوع ويمكن أن نستغل عنصر التباين في الصورة بعدة طرق مثل التباين بين عناصر الموضوع نفسه من حيث الحجم أو طبيعة الأجسام أو الملمس، التباين بأسلوب الوضوح وعدم الوضوح لأجزاء الصورة، التباين في التوزيع الضوئي لأجزاء الصورة، التباين في التوزيع اللوني لأجزاء الصورة وحدة الألوان في الصورة بعد العمل علي أيجاد تكوين جيد في الصورة يجب النظر أخيرا بعين الأعتبار الي تكوين الألوان في الصورة فسواء كان التصوير بالأبيض والأسود أو الملون يجب مراعاة الألوان[٣]، فمثلا بالنسبة للموضوع الرئيسي فيجب أن يأخذ الأهمية بالنسبة لتكوين الألوان فيكون لونه متشبعا نقيا شديد الوضوح، ويظهر ذلك كما فى صورة رقم(٥) لمجموعة من المنسوجات الشعبية اليدوية المعروضة داخل احد المعارض السيوية .

الخـطـوط : Lines

عندما ننظر إلى صورة ما تتوجه أعيننا تلقائيًا إلى الخطوط الموجودة فيها، فمن خلال تفكيرك في كيفية وضع الخطوط في التكوين تستطيع أن تؤثر الطريقة التي نرى المشهد فيها، فعن طريق توظيف الخطوط بشكل جيد داخل الكدر يظهر لنا مدى جاذبية الموضوع وهناك عدة أنواع مختلفة من الخطوط – كالخطوط المستقيمة الافقية والراسية والمائلة والمنحنية وباستخدام الخطوط بالشكل الملائم يتضح يحدث التأثير البصرى الواضح على الصورة، ويعتبر الخط عنصرا من عناصر التصميم الهامة المستخدمة فى بناء العمل الفنى، والخط يحيط بالمساحة ويحدد الحركة والاتجاه والفراغ[٤].

٣ اسماعيل شوقى اسماعيل: التصميم (عناصره واسسه فى الفن التشكيلى)، الطبعة الثالثة، مكتبة جرير، ٢٠٠٥، ص: ١٠٨

٤ اسماعيل شوقى اسماعيل: التصميم (عناصره واسسه فى الفن التشكيلى)، الطبعة الثالثة – المرجع السابق: ص: ٥٠

الخطوط المستقيمة الافقية:

التصوير بالطريقة الأفقية تعطي شعور بالسلام والهدوء والتوازن للعناصر الموجودة داخل الكدر والمعبرة عنه، وتكون العناصر أكثر تنوع وأكثر عددا وتستخدم للموضوعات التى تظهر بها المساحات العريضة والتفاصيل الأكثر، والأمثلة على استخدام الخطوط الافقية فى تصوير الكدرات الفوتوغرافيا كثيرة، ومن هذه الكادرات تصوير احد مراحل تصنيع مركبة من المراكب الخشبية الكبيرة والتى يظهر فيها هيكل مركب خشبى تحت التصنيع بشكل افقى يظهر تفاصيله واجزائه المختلفة، كما فى صورة رقم (٦)

صورة رقم (٦) لاحد المراكب الخشبية(الخطوط الافقية)

الخطوط العمودية:

التصوير بطريقة راسية يجعل الكدر أكثر تنظيماً وأقل فراغا وأكثر نشاطا وتكون للموضوعات التى يوجد بها مساحات راسية واضحة، ويظهر هذا كما فى صورة رقم (٧) لاحد الحرفين الشعبين داخل ورشته وهو يقوم بتصنيع احد القوارب الخشبية الصغيرة، وهو يمسك بيده احد أدواته البسيطة، وتظهر ملامح الكبر على وجهه ورغم ذلك يرتدى نظارته ويبدو عليه التركيز والدقة والتفانى فى أداء عمله.

صورة رقم (٧) لحرفى شعبى (الخطوط العمودية)

الخطوط المنحنية:

وهى توحى بالوداعة والرقة والسماحة، ولكن اذا زادات الانحناءات بشكل كبير دل ذلك على الضعف والانحناء[٥]، وهذه الخطوط تعبر عن الانسيابية والبساطة ويظهر ذلك عند اخذ احد الكادرات ليد فنان شعبى يقوم بتشكيل الفخار ويظهر مدى تناغم يد الحرفى مع القطعة الفخارية والتى يقوم بتشكيلها، كما فى صورة رقم (٨)

صورة رقم (٨) ليد تشكل الفخار (الخطوط المنحنية)

الخطوط المائلة:

تعبر الخطوط المائلة عن طاقة منبعثة نحو الاتجاهين الافقى والراسى واحساس الخط المائل لدى الرائى يشير الى ان هذا الجسم فى طريقه للسقوط وغير متزن[٦]، فهو يحوى بالانحراف وربما الفشل، ولكنها تعبر عن دقة وحرفية الفنان الشعبى عندما يقوم بتشكيل الجريد كما فى صورة رقم (٩)

صورة رقم (٩) ليد احد الحرفين وهو يصنع الجريد (للخطوط المائلة)

٥ القى هذا البحث في المؤتمر العلمي الدولي الثاني بعنوان: التراث واشكاليات الثقافة العربية المعاصرة ، مركز بحوث التراث والحضارة ، جامعة قناة السويس، مايو٢٠١٥م

٦ سعيد الغريب النجار: التصوير الصحفى الفيلمى والرقمى، الدار المصرية اللبنانية، المكتبة الأكاديمية، سبتمبر ٢٠٠٨، ص : ٢٣

وللخطوط العديد من الوظائف الجمالية والتى يوظف استخدامها فى مجال الفنون مثل:

١. تحديد مسطح الكدر المطلوب التقاطه، فعن طريق استخدام الخطوط بالطريقة المثلى يتم تحديد بدايات ونهايات العناصر الموجودة داخل الكدر .

٢. تحقق وحدة التكوين ويتم ذلك عن طريق استخدام الخطوط الاستخدام الامثل سواء أكانت هذه الخطوط أفقية أو رأسية أو مائلة أو منحنية .

٣. احداث التدرج فى الظلال والالوان داخل الكدر، وضع كل خط فى موضعه الصحيح يسهم فى التعبير عن الظلال والالوان المطلوبة لخدمة العمل .

٤. تحقيق الشعور بالحركة، ويكون ذلك عند استخدام الخطوط فى الموضوعات التى بها حركة مثل استخدام الماكينات والادوات التى يستخدمها الحرفيين .

٥. تحقيق السيادة، بوضع الخطوط فى اماكنها الصحيحة تسود عناصر معينة داخل العمل وتحقق فعاليتها المطلوبة.

٦. التعبير عن تراكب الأشكال وتقاطعها، ويتم ذلك بوضع الخطوط داخل عناصر الكدر بشكل غير عشوائى فما ليس له فائدة او معنى يتم الغائه.

٧. أحداث القيم السطحية والملمسية، ويتم ذلك عن طريق ابراز الاسطح والتعبير عن ملامسها داخل العمل.

٨. الايهام بالبعد الثالث، وهو ما يعبر عنه العمق الذى يحدثه البعد الثالث داخل الكدر.

٩. شغل حيز الفراغ واعطائه معنى، حيث انا لكل شىء داخل الكدر معنى حتى الفراغ لابد من توظيفه لخلق المعنى.

١٠. الفصل بين المساحات اللونية المختلفة داخل الموضوع الواحد[٧]، فلكل لون تأثير ودلاله وتنوع الالوان يخلق تلك الدلالات.

٧ اسماعيل شوقى اسماعيل: التصميم (عناصره واسسه فى الفن التشكيلى)، مرجع سابق ، ص: ٥٧

الاطار الطبيعى: Framing

هو استخدام الإطارات الطبيعية مثل الأشجار والمداخل المقوسة والفتحات فى الاكواخ والجبال والبحار كاطار للكدر، وبذلك نكون قد قمنا بعزل الموضوع الأساسي عن العالم الخارجي المحيط به، وبالتالي ستكون الصورة ذات تركيز أعلى يقوم على جذب عينيك بشكل طبيعي إلى العامل الأساسي للجذب فيها، ويمكن ان يكون هذا الاطار من خلال تجمع طبيعى داخل الكدر لم يصنعه المصور ولكنه وجد، كما فى صورة رقم (١٠) والتى يظهر فيها مجموعة من القوارب الخشبية دخل بحيرة البرلس، وهم يشكلون بالاخشاب مثلثات يظهر منها منظر مياه البحيرة بشكل رائع ومعبر.

صورة رقم (١٠) للقوارب الخشبية (الاطار الطبيعى)

التناسق والانماط والتكرار :

استخدام التناسق والانماط داخل الكدرات يعمل على الاستمرارية والتدفق للمعنى المرجو ويكون عبارة عن تكرار عناصر الموضوع داخل الكدر الواحد[٨]، ويعمل ايضا على إحداث تكوينات شديدة الجاذبية خصوصًا في الحالات التي لا يحتمل أن تكون موجودة فيها، حيث يمكننا توظيفها بشكل رائع عندما نقوم بكسر التماثل أو النمط بطريقة ما لإضافة نوع من التوتر و لتقديم نقطة التركيز في المشهد (Focal Point)، كما فى صورة رقم (١١)، والتى تعرض احد الحلى السيوى بتصميمه المميز وتكرار الوحدة يجعل التركيز أكثر على الحلى ويجذب الأنتباه اليها، ويعبر عن التميز ودقة التصنيع على حد سواء.

صورة رقم (١١) لحلى شعبى (التكرار) المائلة)

٨ شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الأدراك، مرجع سابق، ص:١٦١

التوازن: Balance

الاتزان هو العلاقة المنظمة بين القوى المتعارضة والافتقاد للاتزان هو أمر يتعارض مع النظام، وهناك نوعان من الاتزان هما:

الاتزان القائم على التناسق أو الاتساق:

وهو يعتبر اتزان محورى قائم على محور معين ويقزم على اساس التوزيع العادل أو المتساوى بين الأجزاء ويخلق هذا النوع مشاعر الاستقرار ووجود التكامل والصياغة الشكلية المنضبطة.

والاتزان القائم على عدم التناسق او الاتساق:

وهو الاتزان المشع وفيه تتجمع القوى المتعارضة او تدور حول شكل مشع او تتجمع على نقطة مركزية فعلية او ضمنية [٩].

صورة رقم (١٢) لاحد الفنانين اثناء تصنيعه (التوازن)

لا تقم بوضع العنصر الأساسي في الوسط لتكون الصورة ذات جاذبية أكبر إلا أن ذلك قد يتسبب في إحداث منطقة فارغة في المشهد أو قد تشعرك بوجود فراغ فيه، حيث يتعين عليك في مثل هذه الحالة أن تقوم بموازنة "ثقل" الموضوع المراد تصوير من خلال إضافة موضوع آخر ذو أهمية أقل حتى تملأ المساحة، كما فى صورة رقم (١٢)، والتى تظهر التوازن بين احد الحرفيين الشعبين اثناء قيامه بتنفيذه مشغولاته وبين مكان وضع الماكينة والأقمشة المنفذة والخيوط.

احجام اللقطات وتوظيفها بشكل أمثل لخدمة توثيق الحرف الشعبية:

اللقطة :

هي الوحدة الأساسية للمشهد حيث تسبقها وتلحقها لقطات أخرى، فتكون مع بعضها وحدة متكاملة، تحديد اللقطة هو تحديد الحجم أو الحيز الذي سيحتله، أو "يملأه" الموضوع من الكدر الفوتوغرافى الذى يتم التقاطه، والمدى أو المسافة التي سيكون عليها عند ظهوره.

٩ شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الأدراك، مرجع سابق ، ص:١٦٤:١٦٣

اللقطة البعيدة أو الطويلة جدا very long shot

هي لقطة تستخدم لعرض جزء كبير من المنظر، وتستخدم عندما نريد ان نعرض التفاصيل العامة لموضوع ما بكل ما به من أجزاء دون التركيز على احد العناصر واغفال العنصر الأخر، كما فى صورة رقم (١٣) والتى تعرض مجموعة من الحرفين وهم يقومون بتصنيع الذهب وكل منهم يقوم بتصنيع الجزء والمرحلة الخاصة به بشكل عام .

صورة رقم (١٣) للقطة طويلة جدا

اللقطة الطويلة Long shot، أو اللقطة الكاملة Full Shot أو المنظر العام:

وهي اللقطة التي تغطى جزء اقل من اللقطة الطويلة جدا ولكنها اقل معلومات من نظيرتها كما فى صورة رقم (١٤)

صورة رقم (١٤) للقطة طويلة long shot

اللقطة المتوسطة Medium shot:

هى لقطة وسط ما بين اللقطة العامة واللقطة المكبرة حيث انها تعرض حجم الكدر فى صورة متوسطة بها جزء من التفاصيل وهي لقطة تركز أساساً على الحجم دون البيئة المحيطة. الجسم هو محور الاهتمام ومركزه بالنسبة للمشاهد، كما فى صورة رقم (١٥)

صورة رقم (١٥) للقطة medium shot

اللقطة المكبرة Close shot : وتوصف أحياناً بأنها "اللقطة الضيقة"

لأنها اللقطة التي تبرز التفاصيل الدقيقة details وتستبعد العناصر الأخرى حول المنظر، تعد هذه اللقطة مصدراً هاماً لأكبر قدر من التركيز على شيء معين كجزء صغير من احد المنتجات أو جزء من يد احد الفنانين اثناء قيامه بتشكيل او تنفيذ اعماله ، حيث تبرز ردود الأفعال التي تعبر عنها الملامح والأعضاء، وتكشف بذلك عن روح الشخصية ومزاجها ومواقفها الذهنية، كما تعبر عن مدى دقة المنتج او الصانع على حد سواء، كما فى صورة رقم (١٦)

صورة رقم (١٦) للقطة close shot

زوايا التصوير ودورها المؤثر فى هذا المجال :-

الزاوية التي نختارها لتصوير غرض أو موضوع ما، يمكن أن تستخدم كأداة درامية هامة، تؤثر تأثيراً مباشراً في المشاهد وتشكل موقفه ووجهة نظره على نحو معين، وتجعله يتعاطف أو ينفر، ويحب أو يكره، ويوافق أو يرفض.

زاوية الالتقاط للكاميرا Camera angle أو Shooting angle :

هي زاوية الرؤية للمنظر الذي تقوم الكاميرا بتصويره ، أي الاتجاه الذي تقوم الكاميرا بالتصوير منه، وبالتالي فهي نفس الزاوية التي يرى المشاهد منها الموضوع المراد تصويره وعرضه.

لقطة مستوى النظر او العادية:

Normal angle

توضع الكاميرا في مستوى منسوب عين المتفرج وهي لقطة تمثل وجهة النظر العادية في رؤية الأشخاص في المنظر، ولذلك فهي لقطة ذات تأثير درامي محدود، فهى تشبه النظر بالوضع الطبيعى لعين الأنسان وتعرض الموضوع كما هو فى الواقع ، كما فى صورة رقم (١٧)

صورة (١٧) لقطة مستوى النظر

لقطة الزاوية العالية :

High camera angle

يكون مستوى هذه اللقطة فوق مستوى النظر، ولذا فإن تنفيذها يقتضي ان يقوم المصور برفع الكاميرا، فيبدو صغيراً أو تافهاً أو عديم القيمة، فتعطى احساس بالتقليل، او تخلق الاحساس بالوحدة او الضعف[١٠]، كما فى صورة رقم (١٨).

صورة (١٨) لزاوية عالية

لقطة الزاوية المنخفضة

Low camera angle :

توضع آلة التصوير في موضع منخفض بالنسبة للشيء المراد تصويره، ويقوم المصور بوضع الكاميرا إلى أعلى فيتولد الإحساس بأهمية "الشخص" أو " الشيء" ومكانته وموقعه المسيطر، وتعطى أحساس بالتعظيم والتفخيم والتميز والهيمنة والسيطرة ، كما فى صورة رقم (١٩).

صورة رقم (١٩) لزاوية منخفضة

اللقطة المائلة :

وتعرف أحياناً باللقطة المنحرفة ، تكون بوضع آلة التصوير في وضع مائل مع توجيهها إلى أعلى أو أسفل. ونظراً لأنها لقطة تلفت الانتباه لغرابتها ، فإنها تستخدم في حالات قليلة، وخاصة عند الرغبة في التعبير عن الحالات الذهنية المفاجئة، وهى ليس لها اى قيمة لتصوير الحرف الشعبية، الا لو استخدمت فقط للتعبير فنى معين كتاثير جمالى كما فى صورة رقم (٢٠)

صورة رقم (٢٠) للقطة مائلة

١٠ عبد الباسط سند: فن التصوير التليفزيونى، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف ، ٢٠٠٩ ،ص: ١٠٢

الخلاصة:

يعتبر التصوير الفوتوغرافى فن وعلم وتطبيق وخبرة وهو ايضا حالة مترابطة ومتسلسلة فى الانواع والابتكارات، ويجب ان توظيف جميع التقنيات الحديثة الموجودة فى توثيق الموضوعات المختلفة ومن اهم هذه الموضوعات الحرف الشعبية والتى تظهر موضوع تراثنا وتوضح جمالياته وتبرز مدى الثراء الذى يوجد فى مجال الحرف الشعبية كواحدة من اهم ما يميز مجتمعتنا العربية مثل الخزف والفخار والكليم والنسيج وغيرها من الموضوعات المتنوعة .

ولا نستطيع استخدام التصوير فى رصد مثل هذه الموضوع ومعرفة الدور المميز الذى تلعبه الصورة الفوتوغرافية فى توثيق مثل هذه الحرف الا من خلال تحليل قواعد التصوير الفوتوغرافيا بشكل جيد ومميز والوقوف على هذه القواعد ومعرفة كيفية الاستفادة منها مثل البساطة والتباين والتوازن والانماط وغيرها .

كذلك معرفة كيفية استخدام زوايا التصوير المختلفة الانواع من زوايا عالية ومنخفضة وزوايا مستوى النظر واحجام اللقطات من لقطات طويلة وطويلة جدا وصغيرة فى التعبير عن كيفية الاستفادة منها فى توثيق الحرف الشعبية .

ونقف هنا على ان توظيف احجام اللقطات وزوايا التصوير بشكل علمى تقنى متقن يجعل عمليات التوثيق من اسهل ما يكون وبشكل مميز لخدمة تراثنا فى الحفاظ عليه.

المراجع:

١. **اسماعيل شوقى اسماعيل:** التصميم (عناصره واسسه فى الفن التشكيلى) ، الطبعة الثالثة، مكتبة جرير، ٢٠٠٥

٢. **سعيد الغريب النجار:** التصوير الصحفى الفيلمى والرقمى، الدار المصرية اللبنانية، المكتبة الأكاديمية، سبتمبر ٢٠٠٨

٣. **شاكر عبد الحميد:** الفنون البصرية وعبقرية الأدراك، مكتبة الاسرة، القراءة للجميع، ٢٠٠٨

٤. **عبد الباسط سند:** فن التصوير التليفزيونى، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ٢٠٠٩

٥. **عبد الفتاح رياض:** التكوين فى الفنون التشكيلية، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية.

الأجناس السردية الشعبية
ودورها فى تربية النشء

محمّد أبو العلا
وكيل مركز دراسات الفنون الشعبية
المعهد العالي للفنون الشعبية - أكاديمية الفنون

تعد مرحلة الطفولة"أهم مراحل الحياة عند الإنسان، وأكثرها خطورة، فهي تتميز عن غيرها بصفات وخصائص واستعدادات، وهى أساس لمراحل الحياة التالية، وفيها جذور لمنابت التفتح الإنساني: ففيها تتفتق مواهب الإنسان، وتبرز مؤهلاته، وتنمو مداركه، وتظهر مشاعره، وتتبين إحساساته، وتقوى استعداداته، وتتجاوب قابلياته مع الحياة سلباً أو إيجاباً، وتتحدد ميوله نحو الخير أو الشر، وفيها تأخذ شخصيته بالبناء والتكوين، لتصبح فيما بعد متميزة عن غيرها من الشخصيات الأخرى[١].

كما" تعد الثقافة الشعبية أحد أهم الروافد التي تعتني بالطفل وتحتفي به وتنمى قدراته الجسمانية والعقلية وتبث فيه مفاهيم تربوية تعمل على تقويمه سلوكياً وأخلاقياً، فكما أن الألعاب التي كنا نلعبها في طفولتنا، والتي يمتد الكثير منها تاريخياً عبر عصور الدولة المصرية القديمة، واحدة من تلك العناصر الفولكلورية التي تسهم بشكل كبير في تنمية القدرات العقلية والتخيلية والمهارات البدنية، وكذلك الأغاني التي تغنيها الأمهات والجدات للأطفال أو التي يغنيها الأطفال في الأفراح أو أثناء العمل في جَنْي القطن أو الحصاد أو المرتبطة بألعابهم الشعبية، وأيضاً السير الشعبية كالسيرة الهلالية وسيرة عنترة وحمزة البهلوان وفيروز شاة وسيف بن ذي يزن والزير سالم والأميرة ذات الهمة وغيرها من السير التي كانت تقدم لهم النموذج الذي يقتدون به من الأبطال والفاتحين بما يتمتعون به من شجاعة وكرم وفضيلة؛ كانت الحكاية الشعبية واحدة من أَثْرَى العناصر الفولكلورية التي تحقق المتعة والتسلية للأطفال، والتي تسهم بقدر كبير في تنمية قدراتهم، وتهذيب سلوكياتهم، وحثهم على الاقتداء بالنموذج الصالح، وتحذيرهم من النموذج السيئ"[٢].

ومن هنا تتضح أهمية هذه المرحلة الخطرة من عمر الإنسان؛ وإن شئت فقل: من عمر الجماعة الشعبية، حيث أن هذه المرحلة هي بمثابة مرحلة تأهيل وإعداد الأعضاء الجدد في الجماعة الشعبية، الذين سوف يحملون على عاتقهم رفعة هذه الجماعة والحفاظ على وحدتها وترابطها ومحاربة كل

١ محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر. بيروت. ص١٤ .

٢ أحمد توفيق: كتاب الحواديت (موسوعة حكايات الطفل في مصر). الجزء الأول. ص٩. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠١٣.

ما يسيء إليها أو يهدد أمنها، حيث" تدل دراسات كثيرة أُجريت في مجالات علم النفس والتربية، على أن نسبة كبيرة من مقومات شخصية الفرد المعرفية والوجدانية والسلوكية تتشكل في السنوات الخمس أو الست الأولى من عمره لأن الطفولة كالكتاب المفتوح الأبيض الصفحات، يسجل فيه كل ما يود صاحبه، أو يرد عليه من حوادث وأحداث تعرض عليه أو تقع في محيطه، أو انطباعات ترتسم في مخيلته وذاكرته .

والطفولة أرضٌ صالحة للاستنبات، فكل ما يُغرس فيها من مكارم الأخلاق ومحاسن الصفات، وكل ما يُبذرُ فيها من بذور الشر والفساد، أو الغي والضلال يؤتى أُكُلَه في مستقبل حياة الطفل"[٣] .

فأنماط السلوك التي سوف يتبناها الإنسان في كِبَرِه كفرد فاعِلٍ داخل الجماعة الشعبية إيجاباً وسلباً يتم استنباتها أثناء هذه المرحلة المهمة من مراحل عمره، مما دفع المبدع الشعبي الواعي إلى البحث عن الحل السحري الذي ينقذ جماعته من أي خطرٍ يُحدِقُ بها أو يهدد أمنها متمثلاً في التراث الفني والأدبي الشعبي الذي يلقى قبولاً لدى صغار السن من أفراد الجماعة؛ حيث أن الوظيفة الأساسية للثقافة هي الحفاظ على تماسُك وترابُط الجماعة الشعبية، و" هذا التراث العظيم الذي تبتدعه الجماعة الشعبية، لا يمكن له الاستمرار إلا في وجود تراث سردي موازٍ من أشكال الحكى التي تسجل وتجمع وتتواتر عبر الأجيال حاملةً رسالة التواصل الزمني لهذا الإرث بين الأجيال التي تملك الحق في الحذف والإضافة لعناصر جديدة من عناصر فقدت قدرتها على تلبية الحاجات الإنسانية، ليصبح التراث متجدداً يتوافق مع دافع الحياة التي يعيشها الإنسان في عصره"[٤].

ومن خلال ما سبق يتضح لنا الدافع وراء حرص المبدع الشعبي الواعي على تثقيف أعضاء الجماعة الشعبية الجدد منذ نعومة أظفارهم وحداثة أعمارهم بثقافة الجماعة الشعبية بما تحمله هذه الثقافة من عناصر تحافظ على حياة جماعتهم واستمرارها عبر الأجيال، حيث تعد عناصر هذه الثقافة بمثابة" دستور يتعلمون منه سبل الحياة وأساليب الحفاظ على الجماعة وتماسكها وتطورها، ذلك لأن الثقافة وان اختلفت تعريفاتها؛ إلا أنها في العموم ـ وكما في قناعتي ـ يصدق عليها التعريف الغربي، الذي يربط الثقافة بمصطلح Culture الإنجليزي، والذي يعرف الثقافة بأنها" مجموعة من القيم والعادات والتقاليد والأعراف، التي يعيش وفقها جماعة من الناس أو مجتمع بشرى"[٥].

٣ محمد حسن بريغش. مرجع سابق. ص ١٥ .

٤ كمال الدين حسين: الحكى الشعبي وإيجابيات الثقافة الشعبية. مجلة الطفولة والتربية. جامعة الإسكندرية. العدد الأول. المجلد الأول. أبريل ٢٠٠٩. ص ٣٣٢.

٥ كمال الدين حسين. مرجع سابق. ص ٣٣١ .

بين الحدوتة والحكاية:

لقد خلَّفت الإنسانية على مدى التاريخ الطويل ورائها" تراثاً ضخماً من القصص المختلف الألوان يحسبه الكثير من الناس مجرد مادة مرغوبة للتسلية الممتعة والسمر الشهي، على أنه في الحق أكبر من هذا قيمةً وأعظم خطراً، فهو تراث حافل بدلائل التجربة، وشواهد الحكمة، ومعالم التاريخ، فهكذا بدأت الإنسانية حياتها في السرد القصصي يوم بدأت تتكلم، وهكذا عاشت في بناء هذا التراث القصصي على فطرتها وبسجيتها بعيدةً عن القيود الاجتماعية والاعتبارات العرفية"[٦].

ولعل أهم جنسين من أجناس ذلك السرد القصصي الشعبي وأكثرهما تداولاً هما الحدوتة والحكاية؛ اللتان يخلط بينهما الكثير من أفراد الجماعة الشعبية ـ بل وبعض الدارسين أيضاً ـ ويعدونهما جنساً واحداً بمسميَيْن مترادفَيْنْ .

فمصطلح الحدوتة" هو ألصق المصطلحات بالمأثورات الشعبية" فالحدوتة" تعنى الحدث والإخبار عنه، وقد ارتبطت الحدوتة بلغة الحياة اليومية، واستوعبت النموذج والمثال والطريف والخارق، استهدفت التسلية والترفيه والموعظة"[٧].

وهى؛ كما عرفها أحمد أمين" تحريف لكلمة أحدوثة في اللغة الفصحى، ولا تُطلَق إلا على القصة باللغة العامية، وهم عادةً يفرشون لها فرشاً صيغته:" كان ياما كان يا سعد يا إكرام، ولا يطيب الحديث إلا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام" [٨].

فهو بذلك يحيل تسميتها لأصلها الفصيح (أحدوثة) ويحددها بما يميزها من عتبة استهلالية لازمة لأدائها تقال عند بداية سردها وهى: كان ياما كان يا سعد يا إكرام، ولا يطيب الحديث إلا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام .

ويتابع سرد خصوصية الحدوتة ووظيفتها حيث يقول" تحكيها العجائز وخاصةً بالليل حيث يجتمع الأطفال والنساء، ولا تزال تُحكَى حتى يجيء موعد النوم. وهى باب كبير من أبواب تربية الأطفال ...." [٩].

بينما يرى صفوت كمال أن" الحواديت الشعبية: هي نسيج متكامل نسجه الشعب متضمناً: تقاليده وتصوراته، عاداته وتجاربه، خبرة الحياة يقدمها في أسلوب فني وبناء روائي"[١٠] .

٦ محمد فهمي عبد اللطيف: الحدوتة والحكاية في التراث الشعبي. ـ مجلة الفنون الشعبية. ـ ع٩ يونيو ١٩٦٩ . ـ ص ٧٥.

٧ عادل ندا: الحكاية الشعبية. مجلة الفنون الشعبية. العدد ٣٠ ـ ٣١ يناير ـ يونيه ١٩٩٠. ص ٢٩.

٨ أحمد أمين: دائرة المعارف المصرية في الأمثال والقصص الشعبية. ـ دار الكتاب العربي الموحد. ـ الطبعة الأولى. (د.ت). ص ١٧٨ .

٩ أحمد أمين: المرجع سابق ص ١٨٤.

١٠ صفوت كمال: الحكايات الشعبية وأهمية دراستها. مجلة الفنون الشعبية. العدد الثاني أبريل ١٩٦٥. ص ٤٨.

ويرى عبد الحميد يونس أيضاً أن الحدوتة" هي تحريف لكلمة أحدوثة في اللغة الفصحى، وتدل على الحكاية الشعبية التي تُسرَد على الأطفال خاصة، ولهذا الفن القصصي تقاليد في الاستهلال وفى التمهيد لبعض الشخصيات، ويغلب عليه نهج خاص في السرد باللهجة العامية[١١] .

وهو بذلك يخلط بين فن الحدوتة وفن الحكاية الشعبية إلا أنه يتفق مع أحمد أمين في تحديد خصوصية الحدوتة وتفرّدها بالعتبة الاستهلالية المتعارف عليها داخل الجماعة الشعبية .

ويرى باسكوم أن" الحواديت الشعبية عبارة عن حكايات نثرية مُختَلَقَة، ولا يُمكن اعتبارها عقيدة جامدة Dogma أو تاريخاً ولا أن نأخذها على محمَل الجدّ. وهذه الحكايات قد تكون حدثت أو لم تحدث. ومع ذلك، وعلى الرغم من أنها، كما يُقال تُحكَى للتسلية، فإن لها وظائف أخرى أكثر أهمية، كما توحي لنا فئة الحواديت الشعبية ذات المغزى الأخلاقي. ويمكن وضع هذه الحكايات داخل أي زمان ومكان"[١٢].

وهو يرى أن تسميتها بـ حواديت الجنيات Fairy Tales يعد وصفاً غير ملائم نظراً لأن الجنيات لا تظهر في معظم الحواديت، حيث أن الحواديت عادةً ما تحكى مغامرات لشخصيات إنسانية أو حيوانية. كما أنه يرى أنه يمكن التمييز بين أنواع فرعية من الحدوتة الشعبية مثل: حواديت البشر، وحواديت الشطار والمخادعين، والحواديت غير القابلة للتصديق، والحواديت التي تنطوي على مآزق، وقصص الصيغ والحواديت الأخلاقية، والحواديت التي تُروى على لسان الحيوان Fables، حيث من الأفضل تصنيفها على أنها حواديت بدلاً من أن تصنف جنباً إلى جنب مع الحكايات الخرافية والأساطير.

بينما يقدم أحمد توفيق تعريفاً محدداً ومبسطاً للحدوتة كنمط سردي متطور عن المروية - وهى نمط من الحكى يتناول بعض الحوادث التي تتعلق بأشخاص أو أمكنة - حيث يقول أنها" نمط من الحكى البسيط المحكم المؤلَّف من بداية وحدَث ونهاية، فعندما تتطور المروية وتصبح نمطاً حكائياً يخرج من دائرة الفردية إلى نمط تتناوله الجماعة الشعبية في قرى ومدن متعددة، نسميها حدوتة"[١٣]. وهو بذلك يشترط تداول المروية وانتشارها على نطاق جغرافي أوسع حتى يعترف بها كحدوتة .

بينما يمنحها محمد فهمي عبد اللطيف خاصية التفرُّد والأسبقية في النشوء بقوله أن الحدوتة" هي أول لون من ألوان السرد القصصي عرفته الإنسانية في طفولتها الأولى، فقد نشأت الحدوتة

١١ عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور. مكتبة لبنان. ١٩٨٢. ص١١٣.

١٢ وليام باسكوم: الأشكال الفولكلورية: الحكايات النثرية، ترجمة محمد بهنسى. مجلة الفنون الشعبية العددان ٦٤،٦٥ يوليو ومارس ٢٠٠٢/٢٠٠٣. ص ١٠٠.

١٣ – أحمد توفيق: مرجع سابق. ص ٢٢.

مع قدرة الإنسان على الكلام في إطار ذلك المجتمع البدائي المحدود الذي يضم الرجل والأنثى وما لهما من صغار"[١٤].

ولعل من أدق التعريفات التي تناولت مصطلح الحدوتة هو تعريف خالد أبو الليل الذي عرَّف الحدوتة على أنها" نص سردي قصير تتناقله الجماعة الشعبية، له بناء شكلي محدد. معظم رواته من النساء، ومعظم جمهوره من الأطفال. للخوارق فيه الدور الأكبر. فموضوعه عبارة عن بقايا ديانات وأساطير قديمة، ويرتبط بأداء وظائف أساسية كالتعليم والمحاكاة والتسلية"[١٥].

أما الحكاية الشعبية فتعرفها المعاجم الألمانية بأنها" الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية. أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها هي حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهى تتطور مع كل العصور وتتداول شفاهاً، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ .

وعلى هذا فإن التعريفين يشتركان في أن الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية [١٦].

بينما عرفها عبد الحميد بورايو على أنها" أثر قصصي ينتقل مشافهة أساساً، يكون نثرياً يروى أحداثاً خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، و تنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التسلية وتزجية الوقت والعبرة"[١٧].

ويأتي تعريف صفوت كمال للحكاية الشعبية بأنها" تصوير للحياة الواقعية بأسلوب واقعي أو بتجريد الأحداث وإعطائها صبغة خيالية .. أو بتضارب الأحداث وتناقضها، حتى تصبح شيئاً فوق عالم الواقع .. وأعلى من التجربة الملموسة" [١٨].

أما خالد أبو الليل فيرى أن الحكاية الشعبية هي" نص سردي قصير تتناقله الجماعة الشعبية؛ يتحدد موضوعه اعتماداً على السياق الأدائي الذي يؤدى فيه، وتتفاوت درجة صدقه التاريخي من نوع فرعى لآخر"[١٩].

١٤ محمد فهمي عبد اللطيف: مرجع سابق ص٧٧ وما بعدها .

١٥ خالد عبد الحليم أبو الليل: الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم. رسالة ماجستير. إشراف أ.د أحمد على مرسى. جامعة القاهرة ٢٠٠٣. ص ١٢٠.

١٦ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة. ص ٩١ وما بعدها.

١٧ عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د ت ط)، ص ١٨٥.

١٨ صفوت كمال. مرجع سابق. ص ٤٠ .

١٩ خالد عبد الحليم أبو الليل. مرجع سابق. ص ١١٨ .

ومن خلال التعريفات السابقة يتضح لنا أن الحدوتة تعد بمثابة صورة أولية من صور السرد الشعبي تناسب الأطفال في مراحلهم العمرية الأولى، بينما تعد الحكاية أكثر تطوراً وأكثر عمقاً وأكثر تعقيداً وتصعيداً في مستوى الأحداث، حيث أنها قد نشأت" على امتداد الحدوتة مرحلة ثانية في حياة الإنسان القصصية، بعد أن نمت قدرته على السرد والتخيل والمحاكاة والتعبير"[٢٠].

السرد القصصى الشعبى وغرس القيم:

تضطلع الأجناس السردية القصصية المتمثلة في الحدوتة والحكاية الشعبية بأداء وظيفة مهمة فاعلة حيث تُعدُّ جزءاً من معتقدات الشعوب وثقافاتهم وعاداتهم، ابتدعها الخيال الشعبي، للتعبير عن حكمته وتجربته في تصوير أحداث الحياة، وأساليب المعيشة.

ولقد فطن المبدع الشعبي لأهمية هذه الأنماط من السرد القصصي والوظيفة التي من الممكن أن تؤديها، فضمَّن جميع القيم النبيلة التي يرى أنها لازمة لتماسك جماعته الشعبية داخل سياق الحواديت أو الحكايات، ليتعاطاها الطفل بصورة غير مباشرة تحاشياً لتلقينه تلك القوانين بالأمر المباشر حتى لا يلفظها ويثور عليها، ولقد صاغ هذا المبدع تسلسل الأحداث وساقها لتؤدى غرضه المنشود، واتخذها أداةً لغرس القيم الثقافية المناسبة وترسيخها، وتأصيل العلاقات الاجتماعية الإيجابية، والمحافظة على الموروث الجماعي، ونقله إلى الأجيال، إضافة إلى دورها في الإمتاع والتسلية والترفيه.

وكما يقول Bruno Beltelheim" إن سرد الحكاية والتعبير عن كل الصور التي تشملها هو زرع حبات سيثمر بعضها في عقل الطفل، بعضها يبدأ عمله فوراً في شعور الطفل، وينمو بعضها الآخر في اللاشعور، وتثبت حبات أخرى طويلاً إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة لنموها، ولن يكون لحكايات أخرى أية جذور. ولكن الحبوب التي وقعت على الأرض المناسبة ستتفتح وروداً جميلة وأشجاراً صلبة؛ أي أنها ستعطى القوة لمشاعر مهمة، وستنتج مجالات جديدة، وستغذى الآمال وستنقص الأحزان مما يثرى الطفل الآن ودائماً"[٢١].

فالقيم Values هي" مفهوم يميز الفرد أو يميز الجماعة التي ينتمي إليها ويحدد ما هو مرغوب فيه وجوباً، ويؤثر في انتقاء أساليب العمل ووسائله وغاياته"[٢٢].

٢٠ محمد فهمي عبد اللطيف: كلام عن الحدوتة والحكاية. مجلة الفنون الشعبية. العدد ١١ ديسمبر ١٩٦٩. ص ٤٢.

٢١ غراء مهنا: صورة الطفل في الحكاية الشعبية" الشفوية أو المكتوبة". مجلة الفنون الشعبية. عدد ٥٨.٥٩ يناير ـ ديسمبر ١٩٩٨. ص ٤١.

٢٢ جابر عبد الحميد جابر، سليمان الخضري الشيخ: دراسات نفسية في الشخصية العربية. مطبعة عالم الكتب..

وهى تُعتبر من أكثر الصفات المميزة لكل مجتمع، حيث أن لكل مجتمع قيمه المميزة له، والقيم" ما هي إلا انعكاس للأسلوب الذي يفكر الأشخاص به في ثقافة معينة، وفى فترة زمنية معينة. كما أنها هي التي توجه سلوك الأفراد وأحكامهم واتجاهاتهم فيما يتصل بما هو مرغوب فيه أو مرغوب عنه من أشكال السلوك في ضوء ما يضعه المجتمع من قواعد ومعايير. وقد تتجاوز الأهداف المباشرة للسلوك إلى تحديد الغايات المثلى في الحياة"[٢٣].

ومن المعروف أن هناك الكثير من الاستعدادات الفطرية لدى الإنسان تتحكم في صلاحية انتقال هذه القيم من شخص إلى آخر فانتقال الأفكار (الإدراكات) من شخص إلى آخر تحت شروط معينة يدخل في باب الاستهواء، ويتطلب انتقال الفكرة أو الوجدان أو السلوك وجود طرفين على الأقل، ويسمى الطرف الذي تنتقل منه الحالة النفسية" المؤثر" أما الطرف الآخر الذي تنتقل إليه هذه الحالة فإنه يدعى" المتأثر"، الاستهواء نوعان، هما: استهواء السلوك واستهواء الكلام والنوع الذي يعنينا هنا هو استهواء السلوك ويتطلب أن يكون الشخص المؤثر مؤمن بفكرته ممتلئٌ بها .

ويمكن الإفادة من قابلية الطفل للاستهواء في نقل الخبرات والقيم إليه؛ بحكم قلة نضج الطفل العقلي وقابليته لامتصاص الأفكار ممن يكبرونه وتحديد السلوك المقبول وغير المقبول، ويتم هذا الامتصاص دون قصد، ومن هذا نفهم أن الاستهواء له أثر كبير في حفظ التراث من جيل إلى جيل، ولكن لا يعنى هذا محاولتنا للاعتماد على الاستهواء لقتل القوى النقدية للطفل، ولكن يجب أن يُترك المجال للطفل للمناقشة والتأمل والتعليل [٢٤].

والقيم هي عبارة عن" معنى ينطوي على مضمون واقعي أو تصور واضح أو مضمر من الجماعة أو الفرد يحدد نظرتهم لما هو مرغوب فيه بناءً على المعايير التي تعلمها الفرد من الجماعة، ووعاها من الخبرات التي اكتسبها من الحياة"[٢٥].

الأجناس السردية وسيلة اتصال:

الأجناس السردية القصصية من عناصر الأدب الشعبي الذي يعتبر في مجمله شكلاً من أشكال الاتصال، الذي يُعرف نظرياً بأنه" العملية التي تنتقل بها أو بوساطتها المعلومات والخبرات بين فرد وآخر أو بين مجموعة من الناس وفق نظام معين من الرموز، وخلال قناة أو قنوات أو طرق تربط بين المصدر أو المرسل والمتلقي أو فئة المتلقين، واعتبرت عملية الاتصال هذه طريقاً للتعايش

القاهرة. ١٩٧٨. ص ٢٣٤.

٢٣ عبد اللطيف محمد خليفة: ارتقاء القيم. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. كتاب رقم ١٦٠ ـ أبريل ١٩٩٢. ص ١٤.

٢٤ عبد العزيز القوصى: علم النفس: أسسه وتطبيقاته التربوية. مكتبة النهضة المصرية. ١٩٥٤. ص ١٥٨ وما بعدها.

٢٥ فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. ١٩٦٦. ص ٤٣،٤٧.

الاجتماعي وأساساً للمشاركة في المعرفة البشرية وسبيلاً لاستمرارية الحضارة"[٢٦].

وتشتمل العملية الاتصالية على خمسة عناصر أساسية هي :

١. المرسل أو المصدر أو القائم بالاتصال An initiator
٢. الرسالة The message
٣. القناة أو الوسيلة، Channel ،Medium A vehicle
٤. المستقبل أو المتلقى Receiver ،Audience ،A recipient
٥. رجع الصدى أو التغذية الراجعة أو التغذية العكسية Feedback [٢٧].

وحتى تنجح هذه العملية الاتصالية فلابد أن تتحقق بعض الشروط في كل عنصر من عناصر الاتصال السالفة الذكر نلخصها في النقاط التالية :

المرسل :

وهو الشخص القائم بعملية الحكى أو السرد سواءً أكانت الجدة أو الأم أو المعلمة أو أحد أقران الطفل، فإن" المؤدى هو جوهر الظاهرة القصصية في الأداء عموماً في إطار العناصر المتضافرة (المؤدى- النص- المتلقي) بحسب ترتيب أهميتها، دون استغناء لعنصر عن العناصر الأخرى"[٢٨].

علماً بأن عملية السرد تتطلَّب موهبة خاصة لدى الشخص الذي يقوم بهذه العملية حتى يستطيع أن يقوم بمهمته على الوجه الأكمل ويؤثر في الطفل (المَرْوى له)، وذلك حتى يتحقق الهدف المنشود، وفى النهاية فإن " الجماعة هي التي تحدد معايير المهارة والموهبة في رواية الحكايات الشعبية وغيرها من أنواع الأدب الشعبي بالتفافها حول راوٍ معين وانصرافها عن راوٍ آخر" [٢٩].

ولكن إذا لم تُتَح للجماعة الشعبية فرصة العثور على ذلك الراوي الموهوب فإنهم وبلا أدنى شك سيتقبلون الرواية أياً كانت موهبة الراوي .

وعلى هذا فإن عناصر امتياز الرواة يمكن أن تُحَدَّد على أساس ما يلي:

١. الحصيلة التي تحملها الراوية من الحكايات .
٢. درجة إجادة أداء هذه الحكايات والقدرة على توصيلها .

٢٦ أحمد محمد المعتوق: الحصيلة اللغوية: أهميتها - مصادرها - وسائل تنميتها. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون. الكويت. الكتاب رقم ٢١٢. ص ٧١ .

٢٧ نشوى محمد شعلان: الحدوتة وسيلة اتصال. سلسلة الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ١٦٣. ٢٠١٤. ص ٨٩.

٢٨ محمد حسين هلال: الأداء في الحكاية الشعبية. مجلة الفنون الشعبية. العدد ٩٤. ٩٥ أبريل - سبتمبر ٢٠١٣. ص ٣١.

٢٩ المرجع السابق: ص ٣٤ .

٣. قدرة الراوية على مراعاة مقتضى الحال من الإيجاز أو التطويل .
٤. المهارة في التلوين الصوتي
٥. القيام بمتطلبات سياق الحكى، من مراعاة للتفاعل بينه وبين الجمهور / مع تمثله لثقافة بيئته، حيث تختلف درجة هذا التمثل من فرد لآخر داخل الإطار الثقافي المعين[٣٠].

بينما تضيف نشوى شعلان أربعة عناصر أخرى وهى :

١. سلامة النطق والبلاغة .
٢. المنطق المؤثر والمقبول والقدرة على الإقناع .
٣. القناعة بالرسالة التي يريد إرسالها .
٤. الشخصية المؤثرة وخاصةً في الأطفال المتلقين، أي التي يفضل الأطفال الاستماع والاستمتاع بطريقة حكيها [٣١].

ويتضح من خلال ما سبق أن هناك بعض الوسائل الخاصة بأداء الراوي للحكايات، والتي تؤدى إلى قوة تأثيره في المتلقين ونجاحه في إيصال رسالته وتحقيق مهمته يوجزها محمد حسين هلال في الآتي :

١. التلوين الصوتي: وذلك بتقليد صوت شخوص الحدوتة سواءً كانوا رجالاً أو أطفالاً أو نساء عجائز، ومحاكاة صوت الرياح أو الطيور .
٢. درجة الصوت ارتفاعاً وانخفاضاً بما يناسب الحدث المروى .
٣. الإشارات والإيماءات والأداء التمثيلي باستخدام الوجه واليدين والأصابع .
٤. النظرة المعبرة عن الحالات الانفعالية المختلفة(خوف - اندهاش - سعادة - رعب - ألم - ندم - فرح ... إلخ) .
٥. استخدام الأدوات المساعدة (العصا - الحبل - جريدة نخل - القرع على الخشب - الدق على الأرض أو جسم معدني كالصفيح وغيره من الأدوات القريبة من المؤدى) .
٦. استخدام الجسم في تجسيد المشهد من الرأس إلى الجذع في حركات تعبيرية .
٧. الدق بالقدمين لإحداث صوت قوى يتلازم مع حدث يعبر عن الصراع والقوة أو تجسيد شخصية بطل حضر فجأة [٣٢].

ونستطيع أن نُجمِل مصادر تلقى الحدوتة / الحكاية وانتقالها في ثلاث مصادر :

١. مصدر أعلى في المرحلة العمرية. (كأن يتلقاها الطفل من جدته أو أمه أو معلمته أ و أحد

٣٠ – المرجع السابق: ص٣٥ .

٣١ – نشوى شعلان: مرجع سابق. ص ٩٠ .

٣٢ محمد حسين هلال: مرجع سابق. ص٣٦ .

من يكبرونه في المرحلة العمرية) .

٢. مصدر مساو في المرحلة العمرية. (كأن يتلقاها الطفل من أحد أقرانه من الجيران أو زملائه في المدرسة) .

٣. من مصدر أدنى في المرحلة العمرية. وهذا المصدر قليل الحدوث (كأن يتلقى الطفل الحدوتة / الحكاية من أحد أقرانه كما سبق أو من معلمته ويعيد روايتها لأمه أو من يكبرونه في المرحلة العمرية داخل نطاق الأسرة، هذا في حالة عدم معرفتهم بهذه الحدوتة لتكون بمثابة إضافة لمخزونهم المعرفي) .

الرسالة :

وهى عبارة عن الحدوتة أو الحكاية المروية للطفل، ويجب أن تتوافر فيها الشروط التالية:

١. سهولة اللغة ووضوح الألفاظ.

٢. أن يكون سياقها خالياً من التكرار والحشو الزائد الذي يشتت الطفل.

٣. أن تكون مناسبة لمرحلة الطفل العمرية .

٤. أن تخاطب عقل ووجدان الطفل وتبرع في استمالته واستثارة عواطفه .

التنغيم الموسيقى ودوره في إيصال الرسالة :

كثيراً ما يحرص المبدع الشعبي على استخدام السجع أو التنغيم الموسيقى لبعض العبارات التي تَرِدُ على لسان أحد أبطال الحدوتة؛ أو تلك التي تأتى على لسان الراوي سواءً في بداية أو نهاية أحداث الحدوتة، وذلك لأهدافٍ معينة نذكر منها على سبيل المثال :

١. الإعلام ببداية الحدوتة: ويعدُّ ذلك بمثابة إعلام للجمهور المستمع للحدوتة ببداية الأحداث حتى يستعد للاستماع والإنصات الجيد، وغالباً ما يكون ذلك عبارة عن العتبة الاستهلالية المفتتحة للحدوتة مثل :

كـان ياما كـانْ
يـا سـاده يـا كـرامْ (ويقول بعضهم: يا سعد يا إكرامْ)
ولا يحْلَـــى الكـلامْ
إلا بذِكْر النبي عليه الصلاةُ والسلامْ

٢. الإعلام بنهاية الحدوتة :

دائماً ما تلجأ الراوية في نهاية الحواديت إلى سرد قوالب ثابتة تقال في نهاية كل حدوتة إعلاماً منها لجمهورها بانتهاء الحدوتة ومنها :

أ. وعاشوا ف تَبَات ونَبات .. وخَلِّفوا صُبيانْ وبناتْ .

ب. توتَه توتَه .. فرِغت الحَدّوتَه .. حِلْوه ولاّ مَلْتوتَة .

ج. وتوتة توتة فرغتْ الحدوتة .. ولو كانت طاقيتي مهريّة .
كنت مَليتها كيلو شِعريّة .. من عند خالتي سِرّية .

٣. خلق حالة من الاستمتاع ناتجة عن تفاعل الجمهور مع أحداث الحدوتة بمشاركتهم للراوية في غناء هذه القوالب المنغَّمة .

وذلك بغناء مقطع منغم يتردد مراراً أثناء أحداث الحدوتة؛ كما في حدوتة المعزة والديك والحمار، التي تحكى أن فلاحاً يمتلكُ حماراً وعنزةً وديكاً وفى صباح أحد الأيام اكتشفَ سرقة البرسيم الذي أعدَّه ليطعم به حيواناته، ولما سأل الحيوانات مَن الذي أكل البرسيم أنكروا جميعاً ورددوا تباعاً صيغة قَسَمْ بأنهم لم يأكلوه؛ حيث بدأ الديك قائلاً :

إن كُنْت كَلْتُه .. كَاكْ كَاكْ (بصوت صياح الديك)
ولاّ شربتُه .. كَاكْ كَاكْ
يرميني رَبّى .. كَاكْ كَاكْ
في بير بُويرَه .. كَاكْ كَاكْ
شهرين وليلة .. كَاكْ كَاكْ

وقفز ليعبر البئر فنجا ولم يسقط، وأتى دور العنزة لتردد نفس القسَم قائلةً :

إن كُنْت كَلْتُه .. مَاءْ مَاءْ (بصوت ثُغاء الماعز)
ولاّ شربتُه .. مَاءْ مَاءْ
يرميني رَبّى .. مَاءْ مَاءْ
في بير بُويرَه .. مَاءْ مَاءْ
شهرين وليلة .. مَاءْ مَاءْ

وقفزت لتعبر البئر فلم تسقط، وأتى دور الحمار ليردد نفس القَسَم قائلاً :

إن كُنْت كَلْتُه .. هَاءْ هَاءْ (بصوت نهيق الحمار)
ولاّ شربتُه .. هَاءْ هَاءْ
يرميني رَبّى .. هَاءْ هَاءْ

في بير بُويرَه .. هَاءْ هَاءْ
شهرين وليلة .. هَاءْ هَاءْ

وقفز محاولاً عبور البئر فسقط فيه ونال جزاء ذَنْبين اقترفهما هما السَّرِقَة والحَلْفُ الكاذِبْ، وتؤدَّى هذه الحدوتة بمشاركة الأطفال الذين يرددون هذا النص المُنغَّم بصوت كل واحد من الحيوانات السابقة مما يصنع حالة من البهجة والتفاعل بين الجمهور والراوية، وتساعد هذه الحالة من التفاعل على تقبُّل الرسالة والبعد عن القيم السلبية المذكورة وتجَنُّب الوقوع فيها.

٤. التأكيد على مفاهيم تربوية أو دينية معينة؛ حتى يتيقن الجمهور المستمع للحدوتة ـ وهو طبعاً من الأطفال ـ أن الالتزام بهذه التعاليم دائماً ما يكون سبباً للنجاة .

ففي حدوتة سليسله وحينما عزمت زوجة الأب على التخلُّص منها بإرسالها إلى الغولة بحجة استعارة الغُربالْ أو المَنْخُلْ[٣٣]؛ وهى تعلم أن الغولة سوف تأكلها لأنها طفلة صغيرة ولن تستطع الدفاع عن نفسها؛ ولكن سليسله التي تتميز بسماحة أخلاقها وحسن تعاملها مع الآخرين والحرص على إظهار مشاعر الود والمحبة تجاه الآخرين بإلقائها السلام على مَنْ تَعْرِفْ ومَنْ لا تَعْرِفْ من شخوص الحدُّوتة التي قابلتها في الطريق أثناء رحلة ذهابها إلى منزل الغولة (بائع السمسم ـ بائع الحمُّص ـ الغُرابْ ـ شجرة الورد ـ النخلة) وصولاً إلى الغولة التي ألقت عليها السلام؛ فما كان من الغولة إلا أن خاطبتها قائلةً :

لُولا سَلامِكْ
سَبَقْ كَلامِكْ
لَكَلْت لَحْمِكْ
قَبْل عِضامِكْ

٥. تلخيص أحداث الحدوتة للتأكيد على أن العقاب الذي سوف ينالُه الشخص المسيء هو بالفعل ما يستحقه جزاءً لجريمتهِ التي اقترفها في حق الآخرين منعاً لتعاطف أحد من الجمهور معه .

ففي حدوتة العصفور الأخضر؛ والتي تحكى عن ولدٍ وبنتٍ ماتت أمهما وظلت زوجة الأب تُثَكِّل بهما في غَفلة من الأب الذي أوكَلَ أمْرَ أبنائهِ إلى زوجتهِ الشريرة ولم يشغل بالَهُ بطريقة معاملتها لهم، لدرجة أنه لم يكتَشِف اختفاء ابنه الذي تخلَّصت منه زوجة الأب بذبحهِ وطهيهِ وتقديم لحمهِ

٣٣ هي أدوات تستخدمها النساء في الإعداد لصنع الخبز

طعاماً للأب؛ أما الأخت المقهورة على أخيها فإنها لم تستطِع البوْح بجريمة زوجة أبيها لأنها هددتها بنفس مصير أخيها، فلم يكُ في مقدورها إلا أن تجمَع عِظام أخيها لتدفنها أسفل الزير[٣٤] ولم يفضَحْ جريمة هذه المرأة إلا الطفل المذبوح نفسه، حيث خرجَ من المكان الذي دفنت فيه عظامَهُ على هيئة عصفور أخضرْ يشرح جريمة هذه المرأة ويطالب بالقصاص منها حيث يقول:

أنا العصفور لَخْضَرْ لَخْضَرْ
أمشِى ع السِّكَّه واتمَخْطَرْ
ومرات ابويا دَبَحتْنِىْ
وابويا العَرْص كَلْ لَحْمِى
واختى العزيزَه لمَّت عَضْمِى

ويظل هذا العصفور يصرُخُ بهذه الكلمات ولا يهدَأُ إلا حينما يسمعهُ الجميع ويقتصون من زوجة الأب ثأراً لهذا الطفل المسكين .

٦. تسليط الضوء على الرسالة التي تمهِّد لنقطة التحوُّل في سياق الأحداث سعياً إلى الوصول للنهاية المنطقية والمقبولة للحدوتة :

فكما وظَّفَ المبدع الشعبي شخصية العصفور الأخضر التي وردت في أحداث الحدوتة السابقة لتؤدِّى دور الصوت المُطالِب بالثأر للمقتول والقصاص من قاتله؛ نجِدُه وبنفس طريقة التوظيف يختلقُ شخصية أخرى تدافع عن البطل وتسعى جاهدةً لإيصال صوته عندما تنقطع به السبُل وتحولُ الأزمنة والأمكنة بل والبشرُ أيضاً بينه وبين من يحب .

ففي حدوتة سليسله أيضاً عندما علمت زوجة الأب أن سبب جمال سليسله يتمثل في صديقتها البقرة التي تأخذ منها كسرات الخبز البالية المتعفنة التي تمنحها إياها زوجة الأب الشريرة كطعام وتحولّها إلى فطيرة طازجة وجميلة تأكلها سليسله فيزدادُ وجهها جمالاً يوماً بعد يوم، فما كان من زوجة الأب الشريرة إلا أن قررت حرمان سليسله من هذه الصديقة بادعاء مرضها وإشرافها على الهلاك، والاتفاق مع أحد أقربائها على أن يقوم بدور الطبيب وأن يُصِرّ على أن شفاءها لن يكون إلا بذبح هذه البقرة، وهنا تُذبَحْ البقرة وتجمع سليسله عظامها ـ حزناً على صديقتها البقرة، ووفاءً لها ـ وتدفنها في مكانٍ ما .

وعندما تتصاعَدُ الأحداث ويقع الأمير في حب سليسله ويذهب ليتزوجها، فإن زوجة الأب الشريرة تُدَلِّسُ عليه، وتقوم بسَجنْ سليسله في مَخْزَن الشعير وتضع ابنتها خنيفسه مكانها في الهودَجْ

٣٤ إناء فخاري يستخدم لحفظ مياه الشرب والحفاظ عليها باردة، حتى في درجات الحرارة العالية .

المخصص لعروس الأمير (سليسله) ، وأثناء تحرُّك الأمير بموكبه مُصطحباً عروسَه المُزيَّفة لم يقدِر أحدٌ على إيصال صوت سليسله إلا تلك الصديقة. البقرة. حيث أن عظامها التي قامت سليسله بدفنها خرج منها قط أسود جهوريّ الصوت اعترض موكب الأمير وأحبَطَ كل محاولات زوجة الأب الشريرة المتمثلة في إعاقته عن إيصال الرسالة للأمير، ليصرخ قائلاً:

سليسله أمّ الدَّهَبْ والحَريرْ
محبوسه في مَخْزَن الشِّعيرْ
وخنيفسه أمّ السَّحَالي والتَعابينْ
راكبَه في موْكِبَكْ يا أميرْ

ولا يهدأ ذلك القط إلا بعد أن يسمعه الأمير ويتحقق من الأمر بنفسه ليكتشف صدق القط، ويذهب ليفك قيود سليسله ويتزوجها ويقوم بحبس زوجة الأب الشريرة بدلاً منها.

الوسيلة:

وهى التي يتم من خلالها انتقال الرسالة من المُرْسِلْ إلى المُسْتَقْبِل، وهى في الاتصال السردي القصصي تكون هي المشافهة.

المُسْتَقبِلْ :

وهو الطفل (المروى له) ، وحتى يتمكن من الاستفادة من هذه العملية وتحقق الهدف المنشود منها فإن ثمة شروط يجب أن تتحقق لعل من أهمها:

١. وجود لغة مشتركة بينه وبين الراوي، حتى يتمكن من استقبال الرسالة وفك رموزها .
٢. وجود درجة من الانسجام والتجانس بينه وبين الراوي والتلاقي النفسي الناجم عن مدى تقبله للراوي .
٣. القدرة على إدراك العلاقات والمتعلقات حتى يستطيع استنباط وإطلاق الأحكام الأولية على أبطال وشخوص الحدوتة من خلال تقييم أفعالهم .

رَجْع الصَّدَى:

وهو عبارة عن تأثير عناصر عملية الاتصال السابقة وتفاعلها جميعاً، إيجاباً أو سلباً، حيث تظهر في صورة انفعالات لا شعورية ترتسم على وجه الطفل المتلقي، سواءً كانت استحساناً أو استهجاناً لطريقة الراوية، ومن تفاعل مع أحداث الحدوتة والقدرة على الانفعال معها عند تصاعدها وتناميها. فهي عبارة عن مؤشر لنجاح أو فشل العملية الاتصالية والتي تؤدى بالتالي إلى نجاح أو فشل وصول الرسالة .

الاستفادة من الحواديت / الحكايات الشعبية في تهذيب الطفل في مرحلتي رياض الأطفال والابتدائية

لعلنا؛ وبعد استعراض ما سبق نكون قد أدركنا أهمية الحدوتة/ الحكاية الشعبية ودورها الفاعل في تربية وتقويم وتهذيب النشء نظراً لخصائصها التي تتميز بها، مما دعا الكثير من دول العالم تتجه إلى إعادة الاهتمام بها واستخدامها كوسيلة من وسائل التربية بأنواعها المختلفة سواءً كانت **تربية عقلية**: يتم بواسطتها مساعدة الطفل على تزويد حصيلته المعلوماتية وإكسابه قدرات ومهارات فكرية تمكنه من حل مشكلات حياتية تعرض له مستقبلاً، وذلك بواسطة إدراك العلاقات والمتعلقات واستنباط الأسباب والوصول إلى النتائج وإطلاق الأحكام.

أو **تربية خلقية وجمالية**: يتم بواسطتها تهذيب وإرهاف الحس الإنساني لدى الطفل والوصول إلى صلاح النفس وسمو الروح والتخلق بالأخلاق الحميدة.

بل والأكثر من ذلك استخدامها من جانب الأطباء في تخصص الطب النفسي كعلاج لاضطرابات السلوك وعلاج التشوهات العقلية لدى الأطفال .

ومن هذا المنطلق فإن هذه السطور بمثابة دعوة واجبة التلبية ولا تحتمل التأجيل للعودة إلى تراثنا الذي يحمل ضمنياً قيمنا الثقافية والدينية حتى نعيد بناء أجيال جديدة من أطفال اليوم رجال المستقبل الذين سوف يحملون على عاتقهم رفعة هذا الوطن، وذلك بأن يتم تخصيص حصة يومية بمدارس رياض الأطفال تُحكَى فيها حواديت مُنْتَخَبَة ومُنتقاة بحرص من تراثنا الشعبي الثرى بالكثير من الدرر، وكذلك تخصيص حصة يومية بالمدارس الابتدائية تُحكى فيها الحكايات الشعبية الأكثر تطوراً من الحواديت والتي تحمل قيماً دينية واجتماعية، وتستطيع ربط الطفل بالمدرسة وتنمية الشعور لديه بالانتماء لهذا الوطن وغَرْس ضمير جمعي نُغذيه نحن ونتعَهّده. فقد" تضمنت وثيقة إعلان حقوق الطفل الثانية (٢٠٠٠) بالنسبة للحقوق الثقافية ضرورة التأكيد على قيم السماحة والحب المتبادَل، وقبول الآخر المُختلِف واحترام مشاعره، وتعزيز القيم الأخلاقية والدينية التي تُعزّز الانتماء للوطن. وهذا كله لا يمكن امتصاصه في مرحلة الطفولة إلا من خلال القصص .. والدليل على ذلك أن وزارة التربية والتعليم حينما قررت (٢٠٠٣) تدريس الأخلاق والقيم في الصفوف الثلاثة الأولى من المرحلة الابتدائية ذكرت أن تدريس هذه المادة سوف يكون من خلال القصص والأناشيد والفن التشكيلي"[٣٥].

ونحن بهذا نقوم بنقل تراث الأجيال السابقة إلى الأجيال الحاضرة، فإن" المجتمع المتحضر إذا أراد أن يُكتَب له البقاء فلابد له من الاحتفاظ بتراثه الثقافي وصيانته. ولا شك أن أفضل السبل

٣٥ إحكِ لطفلِك. مُجلّد ثقافة الطفل السادس والثلاثين. وزارة الثقافة. المركز القومي لثقافة الطفل. ٢٠٠٩.. ص ٧.

لحفظه هو نقله للنشء عن طريق المدرسة"[٣٦].

أهمية الحدوتة كوسيلة من وسائل التربية :

تكمن أهمية الحدوتة كوسيلة من وسائل تربية الأطفال في مرحلة طفولتهم المبكرة في قيامها بالوظائف التالية:

١. تسلية الطفل وإمتاعه وملء فراغه.
٢. تعريف الطفل بالبيئة التي يعيش فيها من كافة الجوانب، حيث أنها تشتمل على عناصر معرفية كثيرة كالشخصيات والمعلومات الجغرافية والمعلومات التاريخية والعناصر الخيالية، وهى كافية كي تساهم في تنمية المفاهيم والتصورات، كما أن الأم أو المعلمة تستطيع أثناء حكيها للحدوتة تقليد صوت أشخاص الحدوتة، حيث أنها تستطيع تقليد صوت الرياح أو تقليد صوت بعض الحيوانات مما يتيح للطفل التعرف على البيئة كما أسلفنا .
٣. تنمية القدرات اللغوية عند الطفل بزيادة المفردات اللغوية لديه، وزيادة قدرته على الفهم .
٤. تكوين ثقافة عامة لدى الطفل.
٥. تنمية دقة الملاحظة والتركيز والانتباه لدى الطفل.
٦. تنمية القيم الدينية لدى الطفل، وذلك من خلال العتبة الاستهلالية للحدوتة، صلى على النبي، أو: كان يا ما كان .. يا سادة يا كرام .. ولا يحلى الكلام .. إلا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام.
٧. تنمى الحدوتة الخيال عند الطفل والقدرة على رسم الصور العقلية، وكذلك القدرة على تحليل الأمور، والقدرة أيضاً على النقد البناء لمواقف شخصيات الحدوتة.
٨. تعتبر الحدوتة من أهم وسائل التعبير الشخصي، حيث أن الطفل كما يستمع إلى الحدوتة فإنه يستطيع أن يرويها أيضاً ويقوى بذلك قدراته على الحكى والتواصل مع الآخرين .
٩. غرس الاتجاهات الاجتماعية السليمة في الطفل والقيم الاجتماعية الإيجابية بالإضافة إلى القيم الدينية، وتعريف الطفل بالعادات والتقاليد التي عليه إتباعها في مختلف الظروف و ذلك عن طريق ورودها أو إدراجها داخل أحداث الحدوتة، وإلقاء الضوء على ما تريده والتأكيد عليه داخل الأحداث، مما يساعد على توجيه الطفل للتحلي بقيم المجتمع بدلاً من التلقين بالأمر المباشر الذي يمله الطفل .
١٠. ترسيخ الشعور بالانتماء إلى الوطن والأمة والعقيدة من قبل الطفل .

٣٦ محمود عبد الرزاق شفشق، حسن جميل طه، محمود طنطاوي دنيا، نجوى طارق جاد الله: التربية المعاصرة" طبيعتها وأبعادها الأساسية". دار القلم. الكويت الطبعة الخامسة. ١٩٨٩. ص٤٤

١١. الإسهام في النمو العقلي والعاطفي لدى الطفل، حيث تساعد الحواديت على تنمية تركيز و ثقافة الطفل من خلال الانتباه للتفاصيل.
١٢. المساعدة في بناء شخصية الطفل مستقبلياً، فأطفال اليوم كما نعرف هم رجال المستقبل، فمهمة الفن كما يحددها مالكوم روث malcom ross هي أنه يقوم بتنظيم القيم الاجتماعية الجماعية والفردية، ويقوى حالات العقل والوجدان، ويساهم في العمليات المستمرة لتجديد الذات وتكاملها .. وهى العمليات الحيوية للارتقاء لدى الإنسان عموماً ولدى الطفل خصوصاً [٣٧].
١٣. وكذلك فإن لحدوتة قبل النوم أهمية خاصة لأنها تظل راسخة في ذاكرة الطفل ويصعب عليه نسيانها لأنها تختمر في عقله وتثبت في مركز الذاكرة في المخ أثناء النوم، الأمر الذي يجعل من هذه الحدوتة وسيلة رائعة ومثمرة من وسائل التربية تتميز عن الوسائل الأخرى بأنها محببة إلى نفس الطفل، يحبها ويشتاق إليها وينصت إليها وتنطبع في نفسه – غالباً- كل القيم التي تريد أن توصلها له الحدوتة، وليس على الأم أو المعلمة إلا أن تختار بعناية الحواديت التي تحكيها لأبنائها وترويها لهم .
١٤. كما أنه يمكن استخدامها كوسيلة من وسائل إثابة أو عقاب الطفل بدلاً من العقاب الجسدي للطفل، وذلك عن طريق مكافأته على أي فعل إيجابي يفعله أو تحقيق أي طلب يطلب منه عن طريق حكاية حدوتة، أو عقابه جزاءً لفعل اقترفه بحرمانه من حدوتة اليوم .
١٥. نستطيع عن طريق إعادة إنتاج الحدوتة باستخدام وسائط الملتيميديا في شكل الرسوم المتحركة بما لها من خصائص الإبهار البصري أن نستخدم الحدوتة كحائط صد قوى للحفاظ على قيم وثوابت المجتمع حيث أن للإعلام أثره المباشر والقوي في تربية الطفل العربي، وتكمن خطورة الإعلام في أنه يمتلك القدرة على صياغة فكر وأخلاق الطفل، وهذا يعني القدرة الفائقة لوسائل الإعلام على صياغة العقول البشرية، وبخاصة أن هذه الوسائل لها قدرتها على جذب انتباه الطفل وإثارة اهتمامه بما تعرضه، ونظرا لتقدم تقنيات وسائل الإعلام التي جعلت من العالم قرية صغيرة، أصبح للدول الأكثر تقدما في هذا المجال القدرة في التأثير على الدول الأخرى، وأن تخترقها ثقافيا عن طريق وسائلها الإعلامية، وهذا ما يطلق عليه، الغزو الثقافي، بما يحتويه من أفلام الكارتون التي تشجع على الكراهية والعنف، خصوصاً وأن الطفل في هذه المرحلة يبرع في التقليد والمحاكاة .

٣٧ شاكر عبد الحميد: الحكايات الشعبية ودورها في تنمية الحس الجمالي والفني لدى الطفل. مجلة الفنون الشعبية.. العدد٥١ أبريل. يونيه ١٩٩٦. ص ٩٠ .

كيفية اختيار الحواديت التي تناسب مرحلة الطفولة المبكرة :

- يجب على الأم أو المعلمة أن تستخدم الحواديت قصيرة الأحداث قلية الشخصيات، حتى تتم الفائدة المرجوة منها.
- إ ذا كان لابد من اختيار بعض الحواديت الطويلة فإن الأم أو المعلمة تستطيع أن ترويها للطفل على شكل حلقات يومية مع ربط الأحداث التالية بالأحداث السابقة .
- يحسن اختيار الحواديت للأطفال في مرحلة الطفولة المبكرة (مرحلة رياض الأطفال) التي تدور موضوعاتها حول الحيوانات والأطفال والقصص الفكاهية .
- يجب على الأم أو المعلمة حفظ أحداث الحدوتة وإلقائها من الذاكرة بدلاً من الإمساك بكتاب حواديت و ذلك أثناء الحكى للطفل، لما في ذلك من خلق واقع وجداني متصل بين الطفل والأم أو المعلمة، وأن تكون طريقة إلقائها مشوقة وناجحة لتعمل على جذب الطفل للتعايش مع أحداث الحدوتة .
- من الأفضل أن تحكى الأم أو المعلمة للطفل حواديت تماثل أفعاله السلبية وتبرز نهاية من يقوم بهذه الأفعال لكي تستطيع تقويم الطفل بطريقة غير مباشرة .
- البعد عن الحواديت التي تحتوى على كائنات ما وراء الطبيعة كالجان والأشباح لما لها من أثر يبقى في خيال الطفل، ويبعث عنده الشعور الدائم بالخوف من الأماكن المظلمة أو النوم منفرداً.
- البعد عن الحواديت التي تحتوى على ألفاظ لا تناسب الذوق العام، وإذا كان لابد فيمكن تبديل هذه الألفاظ بمرادفات مناسبة لا تخدش الحياء وفى نفس الوقت تؤدى نفس الدور .
- هناك حواديت تحتوى على قيم سلبية يقوم بها بعض أشخاص الحدوتة، فإن كان لابد من حكايتها للطفل فإنه من الممكن تغيير نهايتها لتلاءم النهاية المثلى التي تقضى بأن الخير دائماً ينتصر في النهاية، وأن الشر حتماً سيندحر .
- يجب على الأم أو المعلمة أيضاً أن تختار الحواديت التي تحث الطفل على عمل الخير والتحلي بالقيم النبيلة مثل الصدق والأمانة والشرف والواجب والشجاعة والإخلاص والاستقامة والتعاون والتضحية، وتتجنب الحواديت التي تساعد على استخدام العنف أو السخرية من الآخرين من خلال تدبير المقالب وكيد المكائد .
- وأستطيع أن أسرد فيما يلي بعض الحواديت التي من الممكن أن تهتدي بها الأم أو المعلمة من واقع حواديت التراث الشعبي

حواديت تحث على محبة الآخرين والتعاون معهم

** حدوتة العصفورة و الأرنب ** (٣٨)

كان فيه عصفورة وأرنَب أصحاب أوِى .. كل يوم الأرنَب ييجى عند العصفورة وتنزل لُه من العِشّ ويقعدوا يتكلموا، وان كان عنده أكل جميل ولاّ حاجة يقعدوا ياكلوا مع بعض أو العصفورة عندها حاجة حلوة تجيبها ويقعدوا ويقَضّوا وقت سعيد قوى مع بعض وبعدين كل واحد يروَّح بيته وينام .. وبعدين في يوم من الأيام الأرنب كان جاى للعصفورة قام أيه قبل ما يوصل للعصفورة كان فيه واحد صَيَّاد عامل أيه كِدَة فَخّ نَصَبُه في الحتة دى علشان يصطاد بيه الحيوانات .. الفخ ده بقى عبارة عن أيه حُفرة كده وفيها شَبَكة مش باينة لما الحيوانات تخش فيها تروح الشَّبَكة قافلة عليها وبعدين الأرنب بقى جاى فرحان بَقَى وعَمَّال يشاور للعصفورة بقى: باى يا عصفورة ازيِّك؛ أنا جيت اهُه وجايبلك حاجة حلوة معايا .. وقالت له: وانا كمان مجهزة ليك حاجة جميلة وجرى بقى الأرنب راح يا عيني واقع في الفَخّ والشَّبَكة راحت قافلة عليه والعصفورة بقيت تعيَّط وتصرخ بجناحاتها وتحاول انها تخلصُه وتشدُّه بمنقارها وتخبط بجناحها ورجليها وتحاول تخلصه مفيش فايدة، وبعدين الوقت عَمَّال يمُر والصياد بقى كان متعوِّد يحُطّ الفخ ده وييجى بقى كده بعد الظهر يشوف اصطاد أيه .. طب وبعدين لو قَعَدت بقى الصياد هاييجى وياخد الأرنب صديقها ويدبحه تعمل أيه ؟ قعدت تفكَّر قامت بسرعة وراحت على البلد قامت لَقِت اتنين قاعدين؛ واحد معاه كده سوار من الذهب بيوريه للتانى علشان يشتريه وبعدين عَمَّالين يتكلموا يشتريه بكام وكده قام راح أيه الراجل اللي هيشتريه رافع السوار كله علشان يشوفه بقى راحت العصفورة بسرعة ناتشة السّوار منُّه بمنقارها بسرعة وراحت جارية .. الراجل بقى هيتجنِّن وعَمَّال يقول السّوار بتاعى .. السوار بتاعى، قامت العصفورة على أقرَب مكان وقامت نازلة واقفة .. قام الراجل شايفها قام جرى علشان ياخُد منها السّوار وراحت طايرة ورايحة مكان تانى، قام جرى وراها وقعدت كل شوية قدامه تحطه في مكان يجرى وتطلع تانى لحد ما سحبته شويّة بشويّة فين.. عند الشجرة بتاعتها وعند الشبكة اللّى فيها الأرنب وراحت بسرعة رامية السّوار في قلب الشَّبَكة بَقى السّوار جنب أيه جنب الأرنب .. سوار دَهَب بَقى تَمَنُه غالى .. قام الرَّاجل أيه قَعَد يمدّ إيدُه عَلَشان يجيب السّوار مش عارف قام أيه اضَطّر لازم يقطع الشَبَكة علشان يجيب السّوار بتاعُه .. أول ما قَطَع الشَّبَكة بقى ووسعها كده علشان يعرف يمدّ إيدُه قَام الأرنب طالع كده بقى وجرى منها وقعد يشكر العصفورة ..

٣٨ جَمع الباحثة نشوى شعلان من قرية كفر الأكرم - مركز قويسنا - محافظة المنوفية - الإخبارية ت. ز

حواديت تحث على عدم احتقار الآخرين والاستهانة بهم والتقليل من إمكاناتهم

** حدوتة الفأر والأسد **

صَلوا ع النبي ... كان فيه مَرّة أسَدْ، والأسَد طبعاً زى ما احنا عارفين إنه مَلِك الغابة، وأقوى حيوان في الغابة، وكل الحيوانات بتخاف منُّه ومتقدرش تزعّلُه .

لدرجة انه كان أيّ حيوان يتجَرَّأ ويمشى أو يعَدّى من قُدَّامُه كان يمسكُه وياكلُه على طول علشان هو اتجَرّأ على الأسد .. فَ فى مَرَّة من المرَّات كان الأسد نايم تحت شجرة كبيرة، وكان الفار طالع فوق الشَجَرَة علشان يدوَّر على حاجة ياكُلها، وبعدين هوّ بيبُص تحتُه لَقَى الأسَد نايم تحت الشَجَرة ف خاف واتلخبَط ورجليه لَفَّت حوالين بعضها راح واقع من فوق الشجرة، جَت وقعتُه ع الأسَد، الأسَد قام من النوم مفزوع وغضبان جداً جداً، ولسه هياكُل الفار قام الفار، قَعد يتحايل عليه ويقول له: سيبنى يا أسد عشان خاطري وما تاكُلنيش، أنا غلطان ومعنتش هعمل كده تانى، ويمكن آجى يوم من الأيام وأنقذ حياتَك من وَرْطة تُقَع فيها ..

الأسَد بَصّ لُه كده باستحقار كده وقال له: انت يا فار يا صغيَّر تنقذ الأسد الكبيييير .. ملك الغابة ؟؟!!!

قام الفار قال له: يوضَع سِرُّه فى أضعَف خَلْقُه .

المُهِمّ فاتت أيام كتير، والأسَد ماشى فى الغابة مش هامُّه وباصص لفوق كده بغرور فكان فيه صَيَّاد حاطط فَخ وشَبَكَه علشان يصطاد بيها الحيوانات، الأسد مشافش الفَخّ علشان هو ماشى مغرور وباصص لفوق راحت رِجلُه جايّه فى الفَخّ قامت الشَبَكة وقعت على راسُه واتحبَس جوَّاها ومعرفش يخرج منها .. قام فات وقت كتير والأسد تعب من كتر ما حاول يقطع الشبكة ومعرفش يخرج منها وبعدين كمان هو كان جعان أوى لأنه قعد وقت كتير من غير أكل، قام جِه الصياد من بعيد، وخلاص لو جه وشاف الأسد هيموتُه وهو فى الفَخّ وياخُد جلدُه علشان يبيعُه بفلوس كتير، قام الفار كان بالصدفة على شجرة بيدوّر على أكل بص لقى الأسد فى الموقف ده، راح بسرعة يجرى عليه، وقال له: يا أسد يا ملك الغابة، أيه اللى عَمَل فيك كده ؟

قال له: أنا كنت ماشى ومخدتش بالى من الفَخ، ف رِجلى جَت فيه وزى ما انت شايف ما عرفتش اخرج منه، علشان الشبكة قوية جداً ومعرفتش أعمل فيها حاجة ..

قال له: أنا لازم أنقذك يا أسد ..

بص الأسد باستغراب، وقال له: انت ازاى هتنقذنى وانت صغير كده، إذا كنت أنا ملك الغابة بكل قوتى دى معرفتِش أعمل حاجة ..

قال له: مش قولتلك قبل كده ربنا بيوضَع سرُّه فى أضعف خَلْقُه !!!

وقعد الفار بسرعة يقرُض الشبكة بسنانُه الصغيّرة الحامية لحد ما الشبكَة اتقطعت وخرج الأسد من الشبَكة قبل الصياد ما يوصل، ومن يومها الفار والأسد بقوا أصحاب، والأسد مبقاش يتكبَّر على حَدّ خالص .

وتوتة توته خُلصِت الحدوتة .. حلوة ولا ملتوتة. [٣٩]

حواديت تحث على إتقان العمل والأخذ بالأسباب

** حدوتة المعيز التلاتة **

كان يا ما كان .. يا سعد يا إكرام ..

كان فيه تَلات مِعيز اخوات، وكل واحدة فيهُم عايزة تبنى ليها بيت لوحدها .. ف واحدَة راحت لـ بتاع القَشّ، قالت له: يا عَمّ يا بتاع القَشّ .. إدينى قَشّ أبنى به بيت أعيش فيه قبل ما الديب ييجى وياكُلنى .. ف إدَّاها القَشّ وبنَت البيت وقَعَدت فيه .

والمعزة التانية راحت لبتاع الحَطَب قالت له: يا عم يا بتاع الحَطَب .. إدينى حَطَب أبنى به بيت واعيش فيه، قبل ما الديب ييجى وياكُلنى .. ف ادَّاها الحَطَبْ وبَنَت البيت وقَعَدَت فيه .

والتالتة راحت لبتاع الطوب .. وقالت له: يا عم يا بتاع الطوب، ادّانى طوب أبنى بيه البيت اسكُن فيه قبل ما الديب ييجى وياكُلنى انا وولادِى ..

ف ادَّاها الطوب، وبنت البيت وقَعَدَت فيه .

المُهِمّ ... كُلّ واحدة بَنت البيت بتاعها وقَعَدَت فيه .. كل واحدة كِده قاعدة فى بيتها .. فَ راح الديب رايح للمِعْزة الكبيرة وخَبَّط لها وقال لها: افتحى احسَن هنفُخ واعفَّر واطيَّر البيت .. افتحى احسَنلك ..

قالت له: لأ مش هفتَح. فَ راح نافِخ وطَيَّر القَشّ وراح واكِلْها.

وبعدين راح للتانية، قال لها: افتحى يا مِعْزة ... قالت له: لأ

قال لها: هنفُخ واعفَّر واطيَّر البيت ..

قالت له: لأ مش هفتَح .

فَ راح نافخ وعفَّر وطَيَّر البيت وراح داخِلْ واكِلْها .. وبعدين راح للمعزة التالتة اللى بيتها من الطوب وقال لها: : افتحى احسَن هنفُخ واعفَّر واطيَّر الطوب واكلك زى ما كَلت اخواتِك ..

قالت له: لأ مش هفتَح ..

٣٩ الإخباري / تامر الإمام - ٤٥ سنة - مدرس تربية رياضية ثانوي - قرية المقاطعة - السنبلاوين دقهلية .

فَ راح نافِخ وقَعَد يعفَّر الطوب ما طارش، فَ راح ماشِى .. لما غُلُب ومقدِرش يطيَّر الطوب جه تانى يوم وقال لها: افتحى يا مِعْزِة .. قالت له: لأ مش هفتح ..

قعد ينفخ ويعفَّر فى الطوب عشان يطير ف الطوب ما طارش .. ف راح مروَّح وقعد يفكَّر: أعمل أيه علشان آكُلها ؟

فَ راح طالِع على الطوب وبَقَى فوق البيت، فَ لَقَى النارِوزة [٤٠] مفتوحة، ف هى خَدِت بالها مِنُّه ف راحِت حاطّه له حَلَّة كبيرة فيها مَيَّة مَغْلية .

قال لها: افتحى يا مِعْزة .. قالت له: لأ مش هفتح ..فقال لها: هنزل لك من النارِوزة وهاكلك انتى وولادك .

قَعَد يبُصّ هنا ويبُصّ هنا وفَكَّر انه ينزل من النارِوزة وبعدين خاف وقال: أنا لو نطيت من النارِوزة هقع واموت .. راح راجِع وقال: بلاش المرة دى .

راح راجِع للمعزة تانى يوم قال لها: يا معزة .. انتى فين ؟

قالت له: انت عايز أيه يا ديب ؟

قال لها: أنا عايز آكلك انتى وولادك .. قالت له: حرام عليك .. تاكُلنى انا وولادى ؟ يعنى هيهون عليا آكلَك انت وولادَك زى ما انت عايز تاكُلنى انا وولادى !!

قال لها: انت متقدريش تاكلينى ولا تاكلى ولادى، انا بحب المعيز وبحب آكُلهُم، انما انتى بتاكلى برسيم .

مِشى وسابها وفَكَّر انه يضحك عليها، فرجع تانى يوم وقال لها، بُصّى .. فيه غيط قريب من هنا فيه برسيم .. تعالى نروح هناك وتاكلى منه وهيشبَّعك وهنجيب انا وانتى برسيم لولادِك وياكلوه عشان يكبروا ..

قالت له: انت عايز تأكّل ولادى عشان يكبروا وبعدين تاكُلهُم انت وولادك؟

قال لها: لأ .. انا عايز آكلِك انتى عشان انتى كبيرة ولحمِك كتير، وولادِك لما يكبروا انا هاكُلهُم .

زِعلت أوى وقالت له: انت مش هتعرف تاكلنى أنا ولا ولادى .. ف قعدت تفكَّر وتقول: يا ربى انت خلقتنى باكُل البرسيم ومباكُلش اللحمة، وهو بياكُل اللحمة وعايز ياكُلنى وياكُل ولادى ؟ دَبَّرنى يا رب، أعمل أيه ؟

وقعدت تفكَّر وولادها عَمَّالين يقولوا: ماء ماء وجَعانين .. فَ قعدت تقول لنفسها: أعمل ايه بَسّ !!، وعشان هىّ خايفة على ولادها كانت كل يوم بتطلع تِسّدّ النارِوزة اللى فوق فى البيت بتاعها عشان الديب ما ينزلش منها، ف فى يوم نسيت والديب قَعَد يلِفّ حوالين البيت، وبعدين طِلِع لقى النارِوزة

٤٠ – النارِوزة هى فتحة كانت تُصنع فى سقف المنزل الريفي قديماً بهدف التهوية والإنارة .

مفتوحة وقال: أنا هنزل من الفتحة دى، ف حَسَّت بيه، وهينزِل من النارِوزة، راحت حاطّه له حَلَّة كبيرة وراحت مولَّعة تحتها .. ف قال لها: انتى بتعملى أيه يا معزة ؟

قالت له: أنا بعملّك اللحمة عشان لما تنزل تاكُلها وما تاكُلش ولادى .. فقال لها: احنا كده هنبقى اصحاب قالت له: أومَّال ايه .. ما انا بجهزلك الأكل أهوه .

وبعدين هىّ ولعت تحت الحَلّة لحد المَيَّة ما غليت، وبعدين حطّت الحلة تحت النارِوزة بحيث لو هوّ نزل من النارِوزة هينزل فى قلب الحلة، وفضلت تولَّع تولَّع والميّة تغلى ، وبعدين الديب كل شوية يقول لها: يا معزة .. اللحمة استوت ؟

تقول له: لسّه .. وفى الآخر المية غليِت وخلاص، وبعَدِت ولادها عن المَيَّة والنار، فَ قال لها: اللحمة استوت ؟ قالت له: آه، وخلاص انا هشيلها .. يلا انزل بقى ..

راح نازِل من النارِوزة قام واقِع فى قلب الحلّة اللى فيها مَيّه بتغلِى .. فِضِل يصرُخ ويقول آه آه .. وبعدين مات الديب .. وبعدين المعيز الصغيرين فرحوا أوى كُلّهم. وتوتة توتة فِرِّغِت الحدوتة ...حلوة ولا مَلْتوتة ؟؟[٤١]

حواديت توضح عاقبة الاغترار بما منحه الله لنا من قدرات

** حدوتة الأرنب والسلحفاة **

كان ياما كان .. فى قديم الزمان .. كان فيه أرنب مغرور عايش فى الغابة مع الحيوانات .. ف هو خَلَّى الحيوانات كلهم مجتمعين مع بعض وقام حَب يتَرَيَق على الزوحلفه[٤٢] .. قام قال لها: أيه رأيك يا زوحلفة لما تدخلي قُبالى سباق ونشوف مين فينا اللى هيسبق التانى ويكون له جايزة كبيرة ..

طبعاً الحيوانات كلهم استغربوا وقالوا: هو بيقول كدا ليه يعنى .. هو عشان ربنا إدَّالُه رجلين طويلة وقويّة وبيجرى بيها بسرعة هيتَريَق على الزوحلفة اللى رجليها قُصَيَّرين وبتمشى بطيئة جداً .. ميصحش منك كده يا أرنب ..

الزوحلفة قالتلهم: سيبوه .. أنا موافقة انى أدخل معاه السباق ده .. طبعاً كل الحيوانات قعدوا يقنعوا فى الزوحلفة انها متدخلش معاه السباق ده لأنها كده كده هتخسره، والأرنب هيفضل طول العمر يعايرها بالهزيمة .. لكن هى صممت على الى فى دماغها

وقفوا الحيوانات كلهم صفّيّن وحددوا مكان البداية ومكان النهاية .. طبعاً الأرنب نط كام

٤١ الإخباري: عكاشة عبد الرحمن نصر الدين. قرية طنامل الغربي. أجا. دقهلية. السن ٧٠ سنة .

٤٢ الزوحلفه: المنطوق العامى لاسم السلحفاة

نطة كده بقى ف نُص المسافة، بَصّ باستهزاء كده للزوحلفة وقال لها أنا هنام شوية على ما انتى تحصّلينى .. وقال لنفسه أنا هنام شوية وهى كده كده مش هتوصل لأنها بطيئة جداً وانا هصحى من النوم أنط نطتين أوصل مكان النهاية .

طبعاً صاحبنا نام سَحَب فى النوم .. وفى الوقت ده الزوحلفة فضلت تمشى تمشى لحد ما خلاص وصلت مكان النهاية والأرنب لسه نايم ..

هى قَرَّبت توصل مكان النهاية وبدأوا الحيوانات كلهم يرقصوا ويغنوا ويشجعوها علشان هما فرحانين بيها وشمتانين فى الأرنب المغرور .

صحي الأرنب من النوم مفزوع على صوت الحيوانات وهما بيشجعوا الزوحلفة، حاول ينُط ينُط ينُط بس للأسف كانت الزوحلفة وصلت لمكان النهاية قبله وكسبت السباق، وقعدت الحيوانات كلها تهنيها على إنها عندها عزيمة وصبر، وقعدوا يقولوا للأرنب: انت حصل لك كده علشان انت مغرور بالسرعة اللى ربنا خلقها فى رجليك، ودى حاجة تعلمك انك معونتش تتغرّ تانى بصحتَك ولا بقوتك.[٤٣]

حواديت تحث على الرضا والقناعة بعطاء الله

** حدوتة الأرنب الغضبان **

كان ياما كان يا سَعْد يا إكرام .. ولا يحلَى الكلام إلا بذكْر النبي عليه الصلاةُ والسلامْ ..

كان فيه أرنب صُغيَّر عايش مع امُّه فى الغابة فى الجُحْر بتاعهُم، وكانوا مبسوطين .. لحد ما جه الأرنب فى يوم وقال لامُّه انا جعان .. قامت جابتلُه الأكل .. بَصّ للأكل كده وقال: أيه ده ؟ .. هو كُل يوم هناكُل خَسّ وجَزَر ؟؟ أنا تعبت بقى وزهقت من الأكل ده .. أمُّه قعدت تتحايل عليه علشان ياكُل مرضيش ياكُل ومرضيش يسمع كلام امُّه وساب البيت ومشى..

فضل ماشى فى الغابة ومش عارف هو رايح فين لحَدّ ما جاع ومبقاش قادر يمشى .. قام بَصّ لَقى حُصان واقف بياكُل، قام قرَّب منُّه كده وقال له: لو سمحت يا حصان .. انت بتاكُل ايه ؟ رد عليه الحصان وقال له: أنا باكُل شعير .. قال له: طَب ممكن آكُل معاك ؟ أصل انا جعان وتعبان من كُتر المَشْى. الحصان قال له: انت أرنب صغير ومش هتعرف تاكل شعير .. روح دوَّر على حاجة تانية تاكُلها ... فضل ماشى ماشى لحَدّ ما قابل ابو قردان .. قال له: يا ابو قردان .. ممكن تخلينى آكُل معاك علشان انا جعان أوى أوى .. قال له: انا باكُل دود من الأرض .. وانت مش هتعرف تاكل الدود

٤٣ الطالب / فؤاد محمد عبد السميع ـ ١٩ سنة ـ قرية المقاطعة ـ السنبلاوين ـ دقهلية.

.. دوَّر على حاجة تانية تاكُلها وعلى حد تانى تاكُل معاه .

فضل ماشى لحَد ما قابل الزرافة ولقاها واقفة بتاكُل فى ورق الشجر علشان هى رقبتها طويلة .. قال لها: لو سمحتي يا زرافة .. ممكن آكل معاكى علشان أنا جعان ؟؟

قالت له: انت مينفعش تاكُل معايا علشان انت قصيَّر موش هتطول تاكُل من ورق الشجرة زى ما انا باكُل .. دور على حاجة تانية تاكُلها ..

فضل ماشى لحد ما قابل الديب وهو ميعرفهوش، ف قال له: لو سمحت، ممكن تأكَّلنى معاك عشان انا جعان أوى وتعبان أوى .. راح باصص لُه كده وهو بيقرّب عليه كده وقال له: تعالى يا حبيبى دا انا كنت لسّه بدوَّر على أرنب صغيرّ زيك كده علشان آكلُه ،ولسه هيمسكُه راح الأرنب طلع يجرى منُّه وفضل يجرى لحد ما روَّح البيت بتاعهم واتأسف لأمه وقال لها: انا غلطان أنا معنتش هزعلك تانى .. وهسمع كلامك ومعنتش هغضب على الأكل .. وتوتة توته فرغت الحدوتة .[٤٤]

حواديت تحث على عدم خداع الناس والسخرية منهم وعمل المقالب وإدعاء الابتلاء.

** الراعي الكَذَّاب **

صَلّوا ع النبي .. كان يا ما كان .. يا سادة يا كرام .. ولا يحلا الكلام .. إلا بذكْر النبي عليه الصلاةُ والسلام .. كان فيه ولد صغير كان أبوه عنده أغنام كتير .. وكان الولد ده صغير فى السن بس كان دايماً بيحب يضحك على الناس ويزعجهم ويعمل فيهم مقالب .. المُهِم الناس مكانوش بيحبوا الواد ده .. ف هو كان بيخرج كل يوم الصبح علشان يسرَح بالغَنَم بتاعتُه ويفضل وواقف وهما بيلعبوا وياكلوا من الزرع اللى فى الأراضى .. ف فى يوم من الأيام الواد ده جَت له فكره وحب انّ هو يعمل مقلب فى الناس، ف قعد يفكَّر يعمِل ايه يعمل ايه ؟ ف بسرعة قعَد يصرُخ ويقول: الحقونى يا ناس .. الحقونى بسرعة .. الديب هجم على الغَنَم بتاعتى وبياكُلها وهيخلَّص عليهُم وييجى ياكُلنى .. المهم الناس جُم بسُرعة من الأراضى بتاعتهُم اللى جاب الفاس بتاعتُه واللى جاب المَنْجَل .. واللى جاب البندقية بتاعتُه وجُم بصوا لقوا مفيش حاجة والواد قَعَد يضحك عليهُم، ويضايق فيهم ويقول لهم: عملت فيكوا مَقلَبْ .

عَمَل الموضوع ده كام مرَّة، وف كُل مَرَّة الناس ييجوا يجروا ميلاقوش حاجة ويلاقوه بيضحك عليهُم ..وف يوم من ذات الايام وهو قاعد فى الغيط بَصّ لَقَى ديب كبير جاى من وسط الأراضى

٤٤ الطالب / فؤاد محمد عبد السميع ـ ١٩ سنة ـ قرية المقاطعة ـ السنبلاوين ـ دقهلية .

وقَعد يجرى ورا الغَنَم بتوعه ويعض دى يموتها وياكُل دى من رَقبتها ، وهو يصرُخ ويقول: الحقونى يا ناس الحقونى يا ناس، طبعاً الناس سامعينه وبيقولوا لبعض: سيبك منه، دا الواد ده كدَّاب وبيعمل المَقلب ده فينا كل يوم .. المُهِم فِضِل لغاية ما الديب جه عليه ولسّه هياكلُه ،قام بالصدفة كان واحد فَلاح معَدّى ورايح الغيط بتاعه ومعاه الفاس بتاعتُه، شاف الديب وهو هياكُل الواد قام راح ضاربه بالفاس مخلَّص عليه، وجُم الناس وشافوا المنظر، وقالوا للواد: انت اللى عملت كده فى نفسك، انت كل يوم تضحك علينا ونيجى نجرى نلاقى مفيش حاجة، واحنا لما سمعناك بتصرخ المرة دى قولنا انك بتعمل زى كل مرَّه .. اتأسف ليهم الواد ووعدهم انه معادش يعمل كده تانى ولا يكدب عليهم .. وتوته توته فرغِت الحدوتة .[٤٥]

حواديت تحث على الالتزام بأوامر الكبار والسماع لنصائحهم ما يكون سبباً فى النجاة من المخاطر.

** حدوتة الديب المكار **

صلّوا ع النبي .. عليه الصلاة والسلام .. كان فيه معزه عندها ولاد صُغَيَّرين كُل يوم تقفِل عليهُم الباب وتخْرُج تجيب لهم شوية برسيم .. شوية حشيش .. أي حاجة، وتيجى تخَبَّط ليهم الباب يفتحولها، تأكّلهُم وترَضّعهُم ويلعبوا حواليها ..

كات كل يوم قبل ما تُخرج توصّيهُم وتقول لهم: أنا هخرج أجيب ليكم أكل، إوعوا حَدّ يخَبَّط وتفتحولُه الباب أحسن يكون الديب وياكُلَكُمْ .. متفتحوش إلا لو خَبّطت على الباب تلات خَبْطات .

فَ الديب سمعها وهى بتقول لولادها كِده .. ف خلاّها خرجت عشان تجيب شوية برسيم ولا شوية حشيش وراح يخبّط على الباب .

قالوا: مين ؟ قال لهم: أنا امُكُم افتحولى الباب .

طبعاً هُمَّا عارفين صوت امُهُم، قالوا: لأ .. انت مش اُمنا .. انت الديب .. قال لهم أنا مش الديب .. وقعد يقول :

افتحولى يا ولادى الحشيش على قروناتِى

واللبَن فى بزازاتِى (زى امهم ما بتقول لهم)

قالوا لأ .. انت الديب .. قام قال لهم: أنا مش الديب، قالوله: طيب ورّينا رجليك من تحت الباب، ورّاهُم رجليه، قالوا له: لأ .. انت الديب.

٤٥ الإخباري / تامر الإمام ـ ٤٥ سنة ـ مدرس تربية رياضية ثانوي ـ قرية المقاطعة ـ السنبلاوين دقهلية .

قال لهم: انتوا هتفتحوا ولاّ مش فاتحين ؟

قالوا له: لأ مش فاتحين .

قال لهم: طيب .. هووووووبّ .. وقام راجع وجارى وجاى من بعيد من بعيد وقام رازِع نفسُه فى الباب، الباب اتكَسَر، قام واكِلْهُم .. وطِلِع بَقى خارِج مُش قادِر يمشى .. بَقى ماشى واحدة واحدة .

قابلتُه المعزة، قال لها: كَلت ولادِك بَردُه ..

قعدت تفكَّر تعمل فيه ايه... هتعمل ايه هتعمل ايه ...

قالت له: طب تعالى انا وانت هنروح عند الترعة ونشرب مَيّه وانا اروح من بعيد أوى وأضربَك زُغْد[٤٦] بدماغى فى بطنَك .. وانت بردُه نَفَس الحكاية ونشوف مين اللى هيغلِب .. انت اتشَطَّرت على ولادى وكَلْتهُم، طب والله لاموّتَك انت راخَرْ .

قال لها: هتموتينى ايه ؟ طب تعالى يا اختى .. وحياتك لاموّتك انتى روخره[٤٧] واكلِك .. قالت له: لأ أنا اللى هموّتك، وخدتُه وراحوا عند التِرعَة .. طبعاً وهوَّ واكل معيز وعطشان وقعد يشرب يشرب يشرب، وهى حَطّت بُقّها ومشرِبتش .

قالت له: يلا نتسابق بَقى ونشوف مين اللى هيموّت مين .

هوّ طبعاً موش قادر .. قام راح جِرِى من بعيد وراح زاغِدها .. طبعاً ولا حَصَل حاجة

قالت له: استَنّى بَقَى .. هى عندها قرون، وهوّ بطنه مليانة ومنفوخة من المعيز اللى كَلْها ومن المَيّه اللى شربها .

وقامت طلعت من بعيد وقامت ضارباه فى قرونها ببطنُه .. قامِت بطنُه مشقوقة نُصّين، طلعت المعيز من بطنُّه: ماء ماء ماء .. أمنا حبيبتنا .. ماء ماء .

قالت لهم :أيه اللى خَلاّكوم فتحتولُه الباب ؟

قالولها: والله احنا ما فتحنا له الباب .. هوّ جه من بعيد وقام ضارب الباب قام كاسرُه .

قالت لهم: طيب، يلاّ .. خَدِت ولادها الصُغَيَّرين وهو طبعاً بَطنُه اتشقّت ومات، وروحِت هى وولادها وصَلَّحت الباب بمسامير وعاشت مع ولادها فى تَباتْ ونباتْ .

وتوتة توتة..خِلصِت الحدوتة..حلوة ولا مَلْتوتة ؟؟؟[٤٨]

٤٦ أضربك زُغْد بمعنى أدفعك بقرنى بقوة

٤٧ فى العامية بمعنى الأخرى

٤٨ الإخباري: عكاشة عبد الرحمن نصر الدين ـ قرية طنامل الغربي ـ أجا ـ دقهلية ـ السن ٧٠ سنة .

حكايات تحث على الرضا بقضاء الله واليقين الكامل بأن الله سبحانه وتعالى يقدر لنا الخير دائماً فى البواطن مهما كانت الظواهر

** حدوتة الملك والوزير **

كان ياما كان .. يا سعد يا إكرام .. فى سالف العصر والأوانْ .. كان فيه مدينة كبيرة بيحكُمها مَلِكْ ومعاه وزير أمين ومُخلص ومُتَديِّنْ ..

وكان على طول الوزير ده على لسانُهْ كلِمةْ دايماً يقولها فى السَرَّاء والضَرَّاء وهى كلمة (لَعَلُّه خَيْر) .. وفْ يوم من الأيام بعد فترة طويلة من الجفاف والقَحْط نزلْ على المدينة مَطَرْ كتير أوى غَرَّق المدينة كُلَّها وهَدَم بيوت كتير أوى أوى ٠.. وبسُرْعَة الملك طَلَب الوزير فى اجتماع عاجِلْ وقال له: دِلِّنى يا وزير أعمل أيه فى المُصيبة دى؟

قال له: يا جلالة المَلِكْ الحمدُ للّه، لعَلُّه خير .

الملك قال له: هوَّ انا كل ما اقول لك حاجة أو تحصَلْ مُصيبَة تقوللى: لعله خير !!

فين الخير فى كِدَه ؟ البيوت اتهَدَّمت والزرع اتقَلَّعْ .

قال له: يا جلالة الملك دا أمرْ ربنا، وربنا لو أراد حاجة مفيش حد يقدر يمنعها .. وعلى العموم يا جلالة الملك احنا ندعى ربنا يعينَّا على اننا نصلَّح اللى السيول أفسدتُه .

ومرَّت الأيام، وبنت المَلِكْ الوحيدَة أصابها مَرَضْ غريب، واستدعى الملِكْ كل الأطباء معرفوش انهم يعالجوها، فَ الملِك استدعى الوزير وقال له: الحقنى يا وزير ودِلِّنى، بنتِى الوحيدة هتموت منّى ومش لاقيلها علاج

قال له: يا جلالة الملك مفيش حَلّ غير اننا نبعت رسول للملك بتاع المملكة الفولانية نطلُب منه يبعتلنا طبيب شاطِرْ من عَندُه، وعلى العموم اصبُر يا جلالة الملك لعلُه خير.

قال له: خير منين وانا شايف بنتي الوحيدة بتموت قُدَّام عيني ومُش عارف اعمل ليها حاجة ؟

قال له: اصبُر يا جلالة الملك، لعلُّه خير .

بالفعْل بعتوا الرسول لملِك المملكة التانية، استقبلُه الملك وسأله عن أحوال مملكتهم وعايشين ازَّاى، فالرسول حكالُه عن ان عندهُم محاصيل كتير ولكن السيول دَمَّرت كل حاجة، المزارع والبيوت .. ف الملك بَلَّغ تحياتي للملِك وقول له: اننا مستعدين اننا مستعدين نساعدكم ونبعت لكم كل الصُّنَّاع الماهرين يساعدوكم فى بناء مدينتكم، وتبقوا تمدُّونا بالمحاصيل الزراعية بعد ما أرضكم ترجع من جديد وتتصلَّح بعد السيول، وبعت معاه طبيب شاطِرْ .

فى الوقت ده ومن كُتر قَلَقْ المَلِك على بنتُه طلع علشان يستقبل الرسول بتاعُه والطبيب وهو

متوتر ومستعجِلْ، فوقِع من على ضَهْر الحُصان بتاعُه ف جَت وقْعتُه على الخنجر بتاعُه قَطَع صابعُه الوسْطانى بتاع إيدُه اليمينْ ..

جابولُه طبيب بسرعة علشان يوقف نزيف الدَّمْ، والوزير عِرِفْ عن الموضوع فَ راح بسرعة علشان يواسِى المَلِكْ فقال له: يا جلالة الملِكْ، الحمد للّه، احمِد ربنا على البَلاء ولعلُّه خير، احنا منعرفش أيه اللى كان ممكن يحصَلْ أكتر من كِدَه .

المَلِك اتضايق أوى من الوزير وفَكَّر ان هوَّ بيشمت فيه، وقال له: انت بتتعمَّد إن كل مصيبة تحصَلِّى تقول: الحمد للّه ولعلُّه خير .. إنت أكيد مبتحبنيش وبتفرح فيَّا .. وبسرعة أمَرْ الحُرَّاس يحُطُّوا الوزير فى السِّجْن.

الوزير ساعة ما سِمِعْ إنه هيتحَطّ فى السِّجْن، قال الحمدُ للّه، لعلُّه خيرْ .

فى الوقت ده الطبيب كَشَف على بنت المَلِكْ وعرف المَرَضْ بتاعها، وقال للملِك على الدوا بتاعها، وقال له ان دواها عبارَة عن عُشْب بيطلَع فى الغابات وإسمُه كَذَا وشَكْلُه كذا وطَعمُه كذا، المُهم ان الملك شكر الطبيب وطلب منه انه يبلَّغ الملك بتاع المملكة التانية انه موافق على العرض اللى عرضه، وانه يبدأ يبعت البنَّايين والصُّنّاع علشان يصلَّحوا اللى السيول أفسدتُه، وأصَرّ إنّ هوَّ يروح بنفسُه علشان يجيب العُشْب اللى هيعالِجْ بيه بنتُه، وخَد معاه مجموعة من الحُرَّاس بتوعه وراح علشان يجيب العُشْب، وهُمَّا فى الغابةْ طِلِعْ عليهُم فجأةْ ناس سود وشكلهُم غريب ولابسين تيجان من ريش الطيور ومعاهُم رماح وأسلحة، ف الحرس بتاع الملك اترعبوا منهم وسابوهم وهربوا وسابوا المَلِكْ .. الناس دول أيه بَقَى كانوا بياكلوا لحوم البَشَرْ، خَدوا الملك وربَطوه على عروسة خَشَبْ وقعدوا يرقصوا حواليه وولعوا نار وجه الكاهن بتاعهُمْ وبدَأ يقلِّب فى الملك ويشوفُه وفجأة قال لهم: ان الضحية دى متنفعش انكم تاكلوها لأنه فيه عيب، العيب ده هو انه صابعُه مقطوعْ، ولازم تفكُّوه وتسيبوه يمشى ..

الملك فى الوقت ده كان مرعوب لأنُّه كان شايف حواليه جماجِم وعَضْم بتاع ناس كانوا متَّاكلين قبل كده .

أول ما فَكُّوه طلِعْ يجرِى ويبُصّ وراه لحَدّ ما بعِد عَنْهُم وبعدين قَعَد يستريَّحْ، وفجأة بَصّ لقى العُشْب اللى هو كان رايح يجيبُه علشان يعالِجْ بنتُه، فِرِحْ أوى وحَمَد ربنا وخَد العُشْب ورَوَّح للمملكة بتاعتُه وعالِجْ بنتُه بالعُشْب وقَعَد يفكَّرْ شوية كده وبعدين قال للحَرَسْ بتوعُه هاتولى الوزيرْ من السِّجْن .

لما جِه الوزير الملك قَعَّدُه جنبُه وقال له: المَطَر لما نزِل وأتلَفْ الزَرْع بتاعنا ،إنت قولت: لعلُّه خير ..

وفعلاً كان خير والأرض زادت خصوبتها بعد المطر وطرحت محاصيل أكتر من كُلّ سنة .. ولما

بنتي تعبت قولتلى: لعله خير، وبالفعل لما بعتنا نجيب طبيب من المملكة التانية عرف الملك عن اللى حصل عندنا وبَعَتْ لنا ناس يبنوا مدينتنا من تانى ويصلحوا اللى حصل فيها واتبنت بطريقة متطورة أحسن من الأول ..

ولما صابعى اللى بلبس فيه خاتم المملكة اتقطَع وقولتلى لعله خير، فعلاً كان خير، لأن صابعى اللى اتقطع كان سبب فى إن الناس اللى بياكلوا لحوم البشر ما كلونيش ...

بس اللى ما اعرفوش يا وزير، انا لما أمرت انَّك تتحَطّ فى السِّجْن انت قولت لعلُّه خير .. يا ترى كان أيه الخير فى كده ؟؟

الوزير قال له: يا جلالة الملك، إنت عارف أنا بحبك أدّ أيه ومُخلِص ليك أدّ أيه .. وأكيد لو مكُنتش دخلت السجن كان زماني روحت الغابة معاك، ولو كانوا الناس دول طلعولنا أنا عمري ما كُنت هجري واسيبك زى ما الحُرَّاس جريوا وسابوك .. وساعتها كانوا هيقبضوا عليَّا وياكلونى انا ويسيبوك انت لأنى انا سليم وانت صابعَك مقطوع[٤٩].

حكاية بها قيم سلبية من الممكن تغيير نهايتها لتصبح نهاية رادعة

** عم عبده النصاب **

صلّوا على النبي. عليه الصلاة والسلام. كان فيه زمان راجل اسمُه عَم عبدُه حَب ان هو ينصُب على الناس، ف جاب الحُمار بتاعُه وحَطّ فى بُقُّه جنيهات دهب كتير وخَدُه وراح السوق علشان يبيعُه ..أول ما وصل السوق الناس قالوله تبيع الحمار بتاعك ده بكام؟

قال لهم أبيعه بألف جنيه .. قالوله: ليه ياعم ؟؟ دا ألف جنيه كتير عليه أوى ... دا أصلاً كبيره ميت جنيه .. قال لهم: أصلكم ما تعرفوش قيمته .. روحوا اضربوه على بُقُّه كده، راحوا ضربوا نَزِّل جنيهات دهب، كل ما يضربوه ينزل جنيهات دهب .

الناس اتخانقت على مين اللى يشتريه وعملوا عليه مزاد وفى الآخر واحد منهم اشتراه وروح على بيته، ف مراتُه بتقول له: انت جايب الحُمار العَدْمان الصَدْمان ده ليه ؟

قال لها أصلك متعرفيش قيمته .. روحي اضربيه على بُقُّه كده .. قامت راحت ضربته مرة واتنين وتلاتة منزِّلش فلوس .. خد الحمار وطلع يجرى على بيت عَم عبده علشان يرجعلُه الحُمار وياخُد فلوسُه ..

كان عَم عبده عنده كلبة معلمها انها تروح تشيل صينية الشاي فى بُقّها كده وتيجى تقدّمها

٤٩ الاخبارى رمضان أحمد عبد الله. ٦٠ عاما. قرية طنامل الغربي. أجا. دقهلية .

للضيوف .. ف عَم عبده لقاه جاى متعصَّب وبيقول له: تعالى يا عم .. انت نصبت عليا وانا عايز فلوسى منَّك .. قام قال له: بص يا عم .. انت تقعد الأول تشرب شاي وبعدين خُد فلوسَك وامشي .. الراجل قال له: مش عايز شاي .. المهم ادَّالُه فلوسُه وحِلف عليه يشرب شاي .. وندە للكلبة قال لها اعمليلنا شاي ..

الكلبة بصتله وراحت دخلت جوّه، كانت مراته مجهزه صينية الشاي، قامت حاطَّاها فى بُقّ الكلبة وراحت الكلبة داخلة عليهم بالشاي ..

الراجل اتوَهَم .. الكلبة دى هى اللى عملت الشاي ؟

قال له: أيوة .. دى هى اللى بتعمل شغل البيت عندنا وبتكنس وبتطبخ .

قال له تبيعهالى ؟

المهم باعها لُه بتمن أكبر من تَمَن الحمار وخَد الكلبة ومشى ..

أول ما روَّح البيت مراته استغربت، وقالت له: بقى انت تروح ترجَّع الحمار ترجعلنا بكلبه !! قال لها: أصلك متعرفيش حاجة .. وراح باصص للكلبة وقال لها: روحي اعمليلنا شاي ...

الكلبة فضلت واقفة ما اتحركتش .. ومراته قالت له: سلامة عقلك .. كلبة ايه اللى هتعمل لك شاي !!!

قام زعق فى الكلبة، قامت الكلبة نطت من الشباك وسابته وطلعت تجرى .. ف هو اتغاظ وراح على بيت عبده النصاب علشان ياخُد فلوسُه منه .

قام لقاه عازم ناس كتير قَوى قَوى وبيقول لهم: تعالوا انا هأكّلكُم أكلة كباب والناس قاعدين فى الشارع والباب بتاعه كان مرفوع شوية عن الشارع شوية كده ييجى خمسة ستة سنتى وكان مقَعَّد مراته ورا الباب بحلة مليانة كباب وقعد هو بَرَّة الباب وهى جوه ويقول: يا باب هات كَبَاب. تقوم مراته تزُقّ الطَّبَق من تحت الباب من غير ما حَدّ يشوف إيدها وهوّ يقوم ساحب الطبق فيه كباب وخد يا فُلان خد يا علاَّن لحد ما النَّاس كُلّها كلت وشبعت ايه دا يا عمّ عبدُه ؟ قال لهم: الباب ده بيجيب كباب.. الناس كلها عايزة تشترى الباب ياعم عبده انا اللى هاشترى الباب لأ انا اللى هاشترى الباب بقى، إلا وصاحبنا اللى اشترى الحمار والكلبة جاى وشاف المنظر ده، قام قال: لأ .. أنا اللى هشترى الباب ده .. إنت ضحكت عليا فى الحمار وطلع مبيجيبش فلوس والكلبة وطلعت مبتعرفش تعمل شاي .

قال له: خلاص أنا هصالحك .. خُد الباب ده وانا هريحَك فى تمَنُه وادفع الفرق، بكام الباب يا عم عبده ؟ قال له: بألفين جنيه ... مش كتير يا عم عبده ؟ قال له: كتير أيه .. دا انت ممكن تفتح مطعم بالباب ده ويكسِّبَك دَهَب ؟

المُهم الراجل دفع الفلوس وخَد الباب ومشى، وراح لمراته وعزَم الناس اللى كانوا عند عم عبده كلهم .. وقعد بقَى كده وأيه بقى بيترسِم عليهُم: يا باب هات كباب الباب هيجيب كباب منين يا باب هات كباب الباب هيجيب كباب منين مسك الباب كده بالفاس لحد ما كَسَّرُه .

يا عم عبده خُد الباب بتاعَك اهوه. قال له: كَسرتُه ليه هو عندي كان بيجيب كباب اسأل الناس كلها مش الناس كلها كانت شايفة عندي بيجيب كباب ؟

المهم الراجل مخدش معاه حق ولا باطِل، وسابُه وخِسِر فلوسُه ومِشى ..

بعد شوية كده لما الناس نسيت حكاية الباب قام ايه جه واحد صاحبُه قعد يشرب بقى ايه شاي معاه قام قال لمراته: أنا هاجيب صاحبى فُلان الفُولانى ده يقعد معايا ولما أقول لك قومى اعملى لنا شاي انتى اتلكَّعى شوية وقولى انا مش فاضية ده أنا باغسل انا هاقوم ضاربك كف إبقى اعملى نفسك موتى هاقوم اجيب الصُفَّارة واصفَّر لك فى ودنك تقومى ايه صاحية وننصُب على الراجل ونبيع له الصُفَّارة ..

جه صاحبنا بقى باللّيل وقاعدين يسهروا كده وبعدين يقول لها: يا ام فلان قالت له: نعم، قال لها: قومى اعملى لنا شاي. قالت له: طيب حاضر هَقوم اعمل أهوه، وقعدت تتلكع شوية كده مش راضية تقوم، قال لها: ماقومتيش ليه قالت له هقوم أهوه .. انت بتزعَّق ليه ؟

انتى بتزعق لى ليه ؟(الزوج متعجباً) وهوب قام ضاربها كَفْ قامت متسَلْبَطَة وواقعة فى الأرض عاملة نفسها ميتة يقلّبها شمال يمين مفيش فايدة ميتة، والراجل: يا نهار اسود .. انت مَوِّت مراتك ؟

قال له: لأ موتها ايه يا عم .. دا انا بموِّتها فى اليوم تلات اربع مرات وبصحّيها تانى .

قال له: إزّاى ؟ قال له: أصل انا عندي صُفَّارة بتصَحّى الميتين.

قام قال له: طَيِّب .. قام جايب الصُفَّارة وصَفَّر فى ودنها الست قامت منفوضة وقامت قايمة كأنها كانت ميتة وصحيت، الراجل قال له:مش معقول انت تبيع لى الصُفَّارة دى ؟ قال له: لأ انا ما ببيعهاش أُمَّال أنا أَصَحّى مراتى ازَّاى كل ما اموِّتها ؟ قال له: لأ والنَّبى بيعهالى، قال له: لأ قَعَد يتحايل عليه لغاية ما اشتراها بألف جنيه ومشى راح عند مراته قومى اعملى لى شاي قالت له: مش فاضية فى ايدى شوية غسيل لما أخلَّصهُم، قال لها: قُومى انا بَقول لك قومى اعمليلى شاي ماقومتيش ليه ؟ وقام ضاربها الست ماتت بصحيح .. دُكْهَة بَقَى قَعَد يقلّب مراتُه لقاها ميتة بجد راح جاب الصوفّارة ويصفَّر لها فى ودنها انها تصحَى ما تصحاش .. دُكْهَه قعد يصوَّت: ياخرابى ياخرابى ماتت، عبدُه ضحك عليا وادَّانى صُفَّاره وخَلاّني قتلت مراتى وضحك عليا وخد منى فلوسى ياخرابى ياخرابى وقعد يصوت ويلطم وراح عند بيت عبده النصاب قال له: انت نصبت عليا وسرقت فلوسى .. قال له: ليه يا عم .. انت مش شوفت مراتى وهى ماتت وصحّيتها ؟ قال له: آه. قال له: خَلاص انا ماليش

دعوة ... وبعدين فين الصُفَّارة ؟

قال له: أنا كسرتها .. رد عليه عبده النصاب وقال له: مدام انت كَسَرتها يبقى مليكش عندي فلوس .

الناس كلهم اتضايقوا من عبده النصاب وقالوا: هو هيفضل كل يوم ينصب على حَد فينا كده ويسرق فلوسه .. احنا لازم ندبر له تدبير كده نخلص منه ونرتاح من شرُّه .

يعملوا ايه قاموا واخدينُه حطوه فى شوال وقاموا رايحين على البحر علشان يرموه فى البحر قام الفجر ادَّن عليهُم فَ سابوه وراحوا يصلوا الفجر وقالوا نرجع نرميه فى البحر .. هوّه بقى قعد يفكر هيطلَع من الشوال ازاى ويخلص من الورطة دى .. النهار بدأ يشقشق كده ولقى فيه صوت حركة كده وحد جاى فَ بدأ يصرُخ ويقول: والله مش هتجوزها .. أنا مش هتجوزها لو دفعتولى أيه .. مش هتجوز بنت الملك لو حتى دفعتولى كنوز الأرض .

كان بَقى راجل رايح سارِح بالغنم والحيوانات بتاعتُه وسمع صوته وهو بيصرَّخ وبيقول كده .

الراجل راح فك الشوال وقال له: انت مين وأيه اللى انت بتقوله ده ؟

قال له: الملك عايزنى أتجوز بنته وانا مش راضى وبَعت ناس خطفونى وحطونى فى الشوال ده علشان يودونى له علشان أتجوزها غصب عنى .

قال له: طب هو السلطان يعرفَك ؟ قال له: لأ .. بس هو سمع عنى وعن شجاعتى فبعت ناس يخطفونى علشان اتجوز بنته .

قال له: طب روح وانا اخش مكانك واتجوزها. قال له: تعالى ده انت تبقى عملت فيَّا معروف انا كنت هاتجوزها غصب عنى تعالى انت بقى اتجوزها. قال له: طب دخلنى فى الشوال. قال له: تعالى دخله فى الشوال وربطه وقام ماشى وساب البلد خالص .

الناس بقى صلوا الفجر وجم وقاموا حادفينُه في المية مغرَّقينه الراجل ايه غرق ومات. اتفاجئوا بعد يومين تلاتة إلا وعبده النصاب جاى ومعاه غنم كتير وبقر كتير وجمال كتير..

بَصّوا لبعضهم باستغراب كده وقالوا: أَلَّهْ ايه ده ؟ انت لسّه عايش ازّاى ؟ وأيه الخير اللي معاك دا كُلُّه .. منين ده ؟؟

قال لهم: جيت منين ؟ انتوا مش غرقتونى ؟ قالوا له: آه ده احنا افتكرنا انك غرقت .

قال لهم: شوفتوا المكان اللي انتوا رميتونى وغرَّقتونى فيه ؟ قالوله: آه .

قال لهم أنا لَقيت بقر كتير وغنم كتير وجمال كتير جوه البحر فجبت الحاجات دى وجيت..

الناس اللي في البلد كلهم راحوا يجروا ناحية البحر ويتسابقوا اللي ينط الأول ويغرّق عياله قبل التانى علشان يجيبوا زى ما جاب عبده، لحد ما البلد كلها غرقت ومعادش حد في البلد .

(هذه الحكاية كما نرى مليئة بالقيم السلبية ولكننا من الممكن أن نقوم بتعديل نهايتها حتى تصبح نهاية رادعة، حتى لا يعجب بها الأطفال ويحاولون محاكاة هذه الشخصية الماكِرة .. حيث من الممكن أن نقول أنه قد ذهب إلى بيته فرحاً بعد التخلص من أهل قريته جميعاً ولكنه لم يجد زوجته ولا أبناءه الذين يحبهم ولا يستطيع العيش بدونهم، وتفاجأ بأنهم قد ذهبوا يسابقون أهل قريتهم ليحصلوا هم أيضاً على المغانم التي ادَّعى أبوهم أنه قد أتى بها من البحر، فغرقوا وهلكلوا وأصبح هو وحيداً في هذه الحياة، نادماً على فعلته، حيث قد تمت مجازاته من جنس عملِه) .[٥٠]

٥٠ هذه الحكاية جمعتها من الباحث / علاء حسب الله بمقر مركز دراسات الفنون الشعبية عام ٢٠١٢ .

المراجع والمصادر

أولاً المصادر من الكتب :

إحكِ لطفلك.. مُجلّد ثقافة الطفل السادس والثلاثين. وزارة الثقافة. المركز القومي لثقافة الطفل. ٢٠٠٩.

ثانياً المصادر الشفهية :

١. تامر الإمام ـ ٤٥ سنة ـ مدرس تربية رياضية ثانوي ـ قرية المقاطعة ـ السنبلاوين دقهلية
٢. رمضان أحمد عبد الله ـ ٦٠ عاما ـ قرية طنامل الغربي ـ أجا ـ دقهلية .
٣. عكاشة عبد الرحمن نصر الدين ـ قرية طنامل الغربي ـ أجا ـ دقهلية ـ السن ٧٠ سنة .
٤. علاء حسب الله ـ باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية
٥. فؤاد محمد عبد السميع ـ ١٩ سنة ـ قرية المقاطعة ـ السنبلاوين ـ دقهلية .
٦. نشوى شعلان ـ باحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية ـ من قرية كفر الأكرم ـ مركز قويسنا ـ محافظة المنوفية ـ الإخبارية ت. ز

ثانياً الكتب :

١. أحمد أمين: دائرة المعارف المصرية في الأمثال والقصص الشعبية. دار الكتاب العربي الموحد. الطبعة الأولى. (د.ت) .
٢. أحمد توفيق: كتاب الحواديت (موسوعة حكايات الطفل في مصر). الجزء الأول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠١٣ .
٣. أحمد محمد المعتوق: الحصيلة اللغوية: أهميتها ـ مصادرها ـ وسائل تنميتها. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون. الكويت. الكتاب رقم ٢١٢ .
٤. جابر عبد الحميد جابر، سليمان الخضري الشيخ: دراسات نفسية في الشخصية العربية. مطبعة عالم الكتب. القاهرة. ١٩٧٨ .
٥. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري.. دار القصبة للنشر.. الجزائر.. (د ت) .
٦. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور. مكتبة لبنان. ١٩٨٢ .
٧. عبد العزيز القوصى: علم النفس: أسسه وتطبيقاته التربوية. مكتبة النهضة المصرية. ١٩٥٤ .

٧. محمد فهمي عبد اللطيف: الحدوتة والحكاية في التراث الشعبي.. مجلة الفنون الشعبية. ع٩ يونيو ١٩٦٩ .
٨. كلام عن الحدوتة والحكاية. مجلة الفنون الشعبية.. العدد ١١ ديسمبر ١٩٦٩ .
٩. وليام باسكوم: الأشكال الفولكلورية: الحكايات النثرية، ترجمة محمد بهنسى. مجلة الفنون الشعبية العددان ٦٤،٦٥ يوليو ومارس ٢٠٠٢/٢٠٠٣ .
٨. عبد اللطيف محمد خليفة: ارتقاء القيم. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. كتاب رقم ١٦٠ .. أبريل ١٩٩٢ .
٩. فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. ١٩٦٦ .
١٠. محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر. بيروت .
١١. محمود عبد الرزاق شفشق، حسن جميل طه، محمود طنطاوي دنيا، نجوى طارق جاد الله: التربية المعاصرة" طبيعتها وأبعادها الأساسية". دار القلم. الكويت الطبعة الخامسة. ١٩٨٩ .
١٢. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة .
١٣. نشوى محمد شعلان: الحدوتة وسيلة اتصال. سلسلة الدراسات الشعبية . الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ١٦٣. ٢٠١٤ .

ثالثاً الرسائل الجامعية :

خالد عبد الحليم أبو الليل: الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية في محافظة الفيوم.. رسالة ماجستير. إشراف أ.د أحمد على مرسى. جامعة القاهرة ٢٠٠٣.

رابعاً المجلات والدوريات :

١. شاكر عبد الحميد: الحكايات الشعبية ودورها فى تنمية الحس الجمالي والفني لدى الطفل. مجلة الفنون الشعبية.. العدد٥١ أبريل . يونيه ١٩٩٦ .
٢. صفوت كمال: الحكايات الشعبية وأهمية دراستها. مجلة الفنون الشعبية. العدد الثاني أبريل ١٩٦٥ .
٣. عادل ندا: الحكاية الشعبية. مجلة الفنون الشعبية. العدد ٣٠ . ٣١ يناير . يونيه ١٩٩٠ .
٤. غراء مهنا: صورة الطفل في الحكاية الشعبية" الشفوية أو المكتوبة". مجلة الفنون الشعبية. عدد ٥٨.٥٩ يناير . ديسمبر ١٩٩٨ .
٥. كمال الدين حسين: الحكى الشعبي وإيجابيات الثقافة الشعبية. مجلة الطفولة والتربية. جامعة الإسكندرية. العدد الأول. المجلد الأول. أبريل ٢٠٠٩ .
٦. محمد حسين هلال: الأداء في الحكاية الشعبية. مجلة الفنون الشعبية. العدد ٩٤. ٩٥ أبريل . سبتمبر ٢٠١٣ .

النخلة في التراث الشعبي

خالد محمد محمد متولي

رئيس قسم فنون التشكيل الشعبي والثقافة المادية
باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية

تقديم :

ترتبط النخلة بتراثنا من آلاف السنين فهى رمز للحياة والعمران وعلامة من علامات الحضارة في وطننا العربي لأنها تمثل العنصر الأسااسي في الغذاء والكساء والتعمير، وقد تميزت شجرة النخيل بمزايا جعلت منها رمزاً للثبات والتكييف مع الأحولال المناخية القاسية إذ تزدهر زراعة النخيل وتعطي ثمار في البقاع التي يسودها طقس مرتفع الحرارة، قليل الرطوبة.

وترتبط أهمية شجرة النخيل بفوائدها المتعددة فقد عرفت منافع التمر منذ التاريخ وظهرت فوائده في الطب والصناعات القديمة والحديثة.

شكلت نخلة التمر حجر الزاوية في الحياة المصرية قديما وحديثا كونها الشجرة الاكثر تماسا بصورة مباشرة او غير مباشرة مع الحياة اليومية والعادات والتقاليد الاجتماعية بل شكلت موروثا حضاريا وثقافيا وتراثيا فهي ملكة الشجر،و رفيقة حياة المواطن وشاغلة وقته و مصدر وهي غذائه وسكنه وتدفئته في البرد وظله عند الهجير.

مشكلة البحث :

تكمن مشكلة البحث في التأكيد على أهمية النخيل ومنتجاته التقليدية التي تحمل سسمات الطابع الشعبي، وكذلك علاقة النخلة وأجزائها في حياتنا اليومية.

أهداف البحث :

١. رصد بعض المفردات والمصطلحات الخاصة بالنخيل.
٢. التركيز على الحرف الشعبية الخاصة بالنخيل.
٣. الاستفادة من النخيل في حياتنا واستغلال مخلفاته في منتجات فنية.
٤. توضيح علاقة النخيل بالفنون الشعبية.

النخيل في القرآن الكريم والحديث النبوي:

وقد ورد ذكر النخلة تحت مسميات عدة (نخل، والنخل، ونخيل، والنخيل، ونخلا) وفي سور عديدة، ولقد وقد كرمت الديانات السماوية كافة شجرة النخيل واهتمت بزراعتها ورعايتها. وقد ذكر القرآن الكريم النخيل والتمر في سبعة عشر سورة كما ورد ذكر النخيل في كثير من الأحاديث النبوية ومأثورات العرب وأشعارهم.

وقد حفلت بذكر النخلة القصص والأساطير القديمة باعتبارها الشجرة المقدسة المباركة ورمز الخير والخصب، كما اتخذ سعفها رمزاً للقدسية يرفع في مناسبات الترحيب والاستقبال وفي أقوواس النصر منذ العصور القديمة. ونذكر بهذه المناسبة الحادثة التاريخية الدينية حيث استقبل السيد الممسيح برفع سعف النخيل، وهذا العيد الذي ما زال يحتفلون به المسيحيون باسم أحد السعف أو عيد الشعانين.

وقد ورد ذكر النخلة في الآداب العربية، في الجاهلية والاسلام، ونذكر هنا ما في جاء الحديث النبوي "نعمت العمة لكم النخلة" تغرس في أرض خوارة وتشرب من عين حرارة. كما أن النخلة كانت تستخدم في الاستطلاع أيام الرسول ﷺ.

وقال محمد بن إسحاق: حدثني محمد بن جعفر بن الزبير، عن عروة بن الزبير، عن عبد الرحمن بن عويم بن ساعدة قال: حدثني رجال من قومي من أصحاب النبيr قالوا: لما بلغنا مخرج النبي ﷺ من مكة وتوكفنا قدومه كنا نخرج إذا صلينا الصبح، إلى ظاهر حرتنا ننتظر النبي ﷺ، فوالله ما نبرح حتى تغلبنا الشمس على الظلال، فإذا لم نجد ظلا دخلنا ـ وذلك في أيام حارة ـ حتى إذا كان اليوم الذي قدم فيه رسول الله جلسنا كما كنا نجلس، حتى إذ لم يبق ظل دخلنا بيوتنا، وقدم رسول الله ﷺ حين دخلنا البيوت فكان يوجد رجل يهودي فوق النخلة وكان هو أول من رآه وقد رأى ما كنا نصنع، وأنا ننتظر قدوم رسول الله ﷺ علينا، فصرخ بأعلا صوته: "يا بني قيلة! هذا جدكم قد جاء، فخرجنا إلى رسول الله ﷺ وهو في ظل نخلة، ومعه أبو بكر في مثل سنه، وأكثرنا لم يكن رأى رسول الله ﷺ قبل ذلك، وركبه الناس وما يعرفونه من أبي بكر، حتى زال الظل عن رسول الله ﷺ، فقام أبو بكر فأظله بردائه، فعرفناه عند ذلك".

وفي حديث أبي هريرة: أنه كان يسبح بالنوى المجذع وهو الذي حك بعضه بعضاً حتى أبيض الموضوع المحكوك ميه وترك الباقي على لونه تشبيهاً بالجذع"[1].

تكرر ذكر كلمة النخيل أو أجزاء من هذه الشجرة كالطلع والجذع في الآيات القرآنية وكما مبيّن في الجدول:

١. أبن منظور، لسان العرب.

الجزء المذكور	الآيــة
نخل	وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا رَجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِما جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَابٍ وَحَفَفْنَاهُما بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُما زَرْعًا" [٢]. "وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ"[٣]. "تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ"[٤]. "فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ"[٥]. "سخّرها عليهِمْ سبْع ليالٍ وثمانية أيّامٍ حُسُوما فترى الْقوْم فِيها صرْعى كأنّهُمْ أعْجازُ نخْلٍ خاوِيةٍ"[٦].
النخل	"وَهُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُتَرَاكِبًا وَمِنَ النَّخْلِ مِنْ طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّاتٍ مِنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ انْظُرُوا إِلَى ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ إِنَّ فِي ذَلِكُمْ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ"[٧]. "وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ"[٨]. "فِيهَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الْأَكْمَامِ"[٩].
نخيل	"وَفِي الْأَرْضِ قِطَعٌ مُتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَى بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَى بَعْضٍ فِي الْأُكُلِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ"[١٠]. "أَوْ تَكُونَ لَكَ جَنَّةٌ مِّن نَّخِيلٍ وَعِنَبٍ فَتُفَجِّرَ الْأَنْهَارَ خِلَالَهَا تَفْجِيرًا"[١١]. "فَأَنشَأْنَا لَكُم بِهِ جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ لَّكُمْ فِيهَا فَوَاكِهُ كَثِيرَةٌ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ"[١٢]. "وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنَ الْعُيُونِ"[١٣].
النخيل	"يُنبِتُ لَكُم بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ وَالأَعْنَابَ وَمِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ"، "وَمِن ثَمَرَاتِ النَّخِيلِ وَالأَعْنَابِ تَتَّخِذُونَ مِنْهُ سَكَرًا وَرِزْقًا حَسَنًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ"[١٤].

٢. سورة الكهف، الآية (٣٢).
٣. سورة الشعراء، الآية (١٤٨).
٤. سورة القمر، الآية (٢٠).
٥. سورة الرحمن، الآية (٦٨).
٦. سورة الحاقة، الآية (٧).
٧. سورة الأنعام، الآية (٩٩).
٨. سورة ق، الآية (١٠).
٩. سورة الرحمن، الآية (١٠).
١٠. سورة الرعد، الآية (٤).
١١. سورة الاسراء، الآية (٩١).
١٢. سورة المؤمنون، الآية (١٩).
١٣. سورة ياسين، الآية (٣٤).
١٤. سورة النحل، الآية (١١، ٦٧).

النخلة	"فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا" "وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا"[١٥].
نخلا	و"زَيْتُونًا وَنَخْلا"[١٦].
جذع	"فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا" "وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا"[١٧].
جذوع	"قَالَ آمَنتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمُ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُم مِّنْ خِلَافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ وَلَتَعْلَمُنَّ أَيُّنَا أَشَدُّ عَذَابًا وَأَبْقَى"[١٨].
إعجاز	"تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ"[١٩]. "سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ"[٢٠].
طلع	"وَهُوَ الَّذِي أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُّخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُّتَرَاكِبًا وَمِنَ النَّخْلِ مِن طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّاتٍ مِّنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ انظُرُوا إِلَى ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ إِنَّ فِي ذَٰلِكُمْ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ"[٢١]. "وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ"[٢٢]. "وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ"[٢٣].
الأكمام	"فِيهَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الْأَكْمَامِ"[٢٤].
رطب	"وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا"[٢٥].
العرجون	"وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ"[٢٦].
لينة	"مَا قَطَعْتُم مِّن لِّينَةٍ أَوْ تَرَكْتُمُوهَا قَائِمَةً عَلَى أُصُولِهَا فَبِإِذْنِ اللَّهِ وَلِيُخْزِيَ الْفَاسِقِينَ"[٢٧].

١٥. سورة مريم، الآية (٢٣، ٢٥).
١٦. سورة عبس، الآية (٢٩).
١٧. سورة مريم، الآية (٢٣، ٢٥).
١٨. سورة طه، الآية (٧١).
١٩. سورة القمر، الآية (٢٠).
٢٠. سورة الحاقة، الآية (٧).
٢١. سورة الأنعام، الآية (٩٩).
٢٢. سورة الشعراء، الآية (١٤٨).
٢٣. سورة ق، الآية (١٠).
٢٤. سورة الرحمن، الآية (١٠).
٢٥. سورة مريم، الآية (٢٥).
٢٦. سورة يس، الآية (٣٩).
٢٧. سورة الحشر، الآية (٥).

بعض المصطلحات الخاصة بحرفة النخيل العسب أو العسيب آجزاء من النخل:

إذا كانت النخلة صغيرة فهي الفسيلة والوَدَّرية، فإذا كانت قصيرة تنالها اليد فهي القاعِدُ، فإذا صار لها جذع تناول منه المتناول فهى جبارة، فإذا ارتفعت عن ذلك فهى الرقلة والعيدانة فإذا زادت فهى باسفة، فإذا اتناهت في الطول مع إنجراءٍ فهي سحوق.

ـ مجمل في ترتيب حل النخلة:

أطلعت، ثم أبلغت، ثم أذهت، ثم أمعت، ثم أرطبت، ثم أثمرت.

إذا قطعت الشجرة ثم أنبتت قيل أنسفت (وكذلك الكرمُ).

في ترتيب سائر نعوتها "المقصود بالنعوت "الوصف".

إذا كانت النخلة على الماء فهى كارعة ومكروعة، فإذا حملت في صغرها فهى مستجنة، فإذا كانت تدرك في أول النخل فهى يكور، فإذا كانت تحمل سنة وسنة لا فهى سنهاءُ، فإذا كان برها ينتشر وهو أخضر فهى خضيرة، ذ١فإذا أدقت من أسفالها وإنجرد كربها فهى صنبور، فإذا مالت فبتر تحتها وكان تعتمد عليه فهى رُجبية، فإذا كانت منفردة عن اخواتها فهى عوانة.

النخل كل شىء من النخل سوى النجوى فهو آلّلِينُ واحدة لينة.

نخلة باسفةُ وسحُوقةُ

القَسبُ: التمر اليابس

التُرطبُ: التمر الرطب

الحشفُ: التمر الردىء

ـ قواسم مشتركة بين الإنسان والنخيل:

إن النخلة تشبه الإنسان كالآتي:

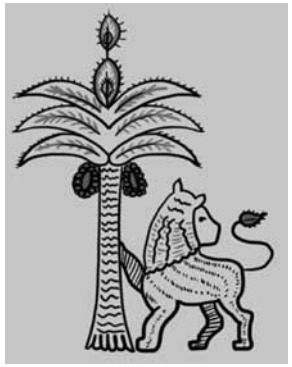
- فهي ذات جذع منتصب.
- منها الذكر والأنثى.
- لا تثمر إلا إذا لقحت.
- إذا قطع رأسها ماتت.
- إذا تعرض قلبها لصدمة قوية هلكت.
- إذا قطع سعفها لا تستطيع تعويضه.
- النخلة مغطاة بالليف الشبيه بشعر الجسم في الإنسان

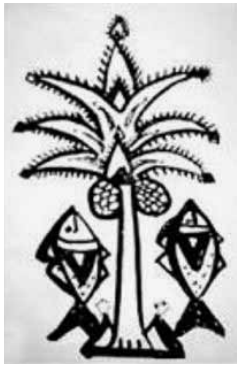
ـ النخلة في الثقافة الشعبية:

نجد أن النخلة تدخل في الثقافة الشعبية عامة مثل ما نراها في العادات والتقاليد وكذلك المعتقدات والمعارف والأدب الشعبي والفنون.

١ـ رؤية الفنان الشعبي للنخلة

النخلة من الرموز التي تعبر عن الحب والمودة والفرح والسرور ونجدها على أشكالاً كثيرة سواء كانت منفردة أو داخل قصيص أو مزهرية أو مقترنة برسم لفتيات أو مقترنة برسم سمكتين مقتاربتين، فمن خلال ذلك نرى أن المجتمع هو الذي يحدد قيمة الرمز ويضفي على الأشياء المادية معنى فتصبح رموزاً لها مدلولها الفكري والعقائدي.





٢ـ العادات والتقاليد المرتبطة بالنخلة:

أ. توريث النخل:

عادة متوارثة إلى يومنا هذا وذلك عندما يتوفى الأب أو الجد في العائلة يتم توريث النخيل للبنناء والبنات ومثله مثل أي شيء أخر من الأشياء التي تورث وللذكر مثل حظ الأنثيين ولا يمكن لأحد أن يقوم بقطع نخلة ليست من حقه حتى إذا كانت تعترض طريق إلا باستئذان صاحبها وموافقته على ذلك.

ومن العادات الشائعة التي نجدها ونعرضها هي تسمية النخلة بأسماء عائلات أو صفات أو حدث معين مثل (نخلة عيلة دردير) أو صفة مثل (نخلة الصحاب) أو (نخلة الكرم) أو (النخلة الغرقانة) لأنها تنتحني وجذعها في الماء، ومن العادات أيضاً المعروفة استخدام سعف النخيل في المناسبات الدينية مثل (حد السعف) عند المسيحيين أو المناسبات الاجتماعية مثل تزيين كوشة العروسين باستخدام سعف النخيل بطريقة رائعة ومنظمة.

٣ـ المعتقدات والمعارف المرتبطة بالنخيل:

عند زيارة القبور تأخذ النساء سعف النخيل الأخضر وتضعه فوق القبور اعتقاد في أنه يخفف العذاب عند المتوفي، وكذلك دفن سعف النخيل مع الميت في حالة قتله اعتقاداً في عدم ظهور عفاريت هذا القتيل ولو لم تدفن السعف الأخضر معه يظهر العفريت بعد ثلاثة أيام من دفنه.

وفي الطب الشعبي نرى أن التمر شديد الأهمية للمرآة الحامل ولابد من تناوله باستمرار خلال فترة الحمل حتى يساعدها في عملية الولادة الطبيعية.

وتحنيك الطفل حديث الولادة بوضع تمر بعد مضغه في فمه مما يقوي مناعة هذا الطفل ويقيه من الأمراض خلال فترة حياته واستخدام عرق البلح لعلاج الشلل.

٤ـ ارتباط المجتمعات الشعبية بالنخلة:

تكّن المجتمعات الشعبية للنخلة الكثير من الاحترام والتقديس ويتم التعامل مع جريد النخلة بوصفه رمز للخير والنماء والبركة، وبخاصة الأخضر منه. بل إن كل عنصر من عناصر النخلة لا يخلو من نفع؛ فمن طرحها يأكل الإنسان، ومن مخالفاتها (الجريد والخوص والليف) تصنع الأدوات المنزلية المختلفة، وحين تجتث النخلة يستفاد من جذعها الجاف في تسقيف البيوت

وإقامتها كأعمدة وحتى نواة البلح يستفاد بها كوقود ومازال بعض الناس في قرى مصرية يحرصون على وضع الجريد الأخضر على قبر المتوفي طلباً للرحمة، كما تصنع(مقشة البلح) المصنوعة من عراجين النخيل بعد إفراغ التمر فيها، لإبعاد العرس عن البيوت ولحماية الطيور إضافة لاستخدام الجريد الأخضر في تزيين أقواس الأفراح المعروفة شعبياً بالكوشة، حتى تكون الحياة الزوجية ميمونة وسعيدة.

وفي قرى المنيا تلجأ السيدات المشاهرات أو المكبوسات لصناعة تميمة من الجريد لصناعة يطلق عليها المشاهرة اعتقاداً في قدرتها على شفائهن مما أصابهن أو بهدف الوقاية من الأضرار المحتملة في حالات الزواج والوضع والختان.

٥ـ النخلة في الأدب الشعبي:

هناك مجموعة من الأمثال الشعبية والأقوال والأهازج اعتاد الناس ترديدها مستعملين النخلة أو أجزاءها للدلالة عما يقصدون. وقد سارت بينهم وتداولوها حتى أصبحت سائة في موطن النخلة وما جاورها من ذلك قولهم فيما يضرب للثروة الناجمة عن كثرة النخيل:

ـ لا يفوتك تمر الجص .

ويقال في حالة طلب الجيد من الأشياء والمباددرة للحصول عليه

ـ لو حصلت التمرة ما أكلت الجمرة

وهو وصف معنوي عن ركوب الصعاب ومحاولة نفي اللوم عن نفسه.

ـ بايق ما تصيده كم تطقة من جريده

يقال في حالة الأداة المستخدمة لا تقي بالغرض كمن يستخدم جريد النخل للملاحقة وضرب السارق إذ لا يؤثر كثيراً فيه.

ـ أكل التمر بالنظر

التمر محركا يريدون به التمر (بفتح السكون) أي من العادة في أكل التمر أن ينظر فيه الآكل ويتخير أجوده.

٦ـ فوائد النخلة:

كل جزء من النخلة له فوائد عظيمة: ثمارها، ليفها، نواها، سعفها، جريدها، وخوصها بالإضافة إلى المواد العديدة التي تستخرج من ثمار وأجزاء النخلة.

ثمرها غني بكل مقومات الغذاء اللازمة للإنسان من ماء ومعادن وأملاح وفيتاميمنات وسكريات فنحن نعرف أن رسولنا الكريم مكث شهرين على الأسودين التمر والماؤ، وروى عن الإمام مسلم عن عائشة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " يا عائشة بيت لا تمر فيه ضياع أهله" .

٧ـ حرفة جريد النخيل:

طبقاً للاحصاءات الزراعية في مصر عن عام (٢٠١٠) في مجال زراعات النخيل نجد ما يقرب من ١٥ مليون نخلة تزرع في حوالي ٧٦ الف فدان أي نسبة ٧٪ من مساحة الأراضي التي تشغلها أشجار الفاكهة.

وقد تزايدت زراعة أشجار النخيل خلال العشرين عاما الماضية بصورة ملفتة، بسبب الاقتصاديات المتنامية لسلعة البلح كمنتج تصديرى، خاصة فى مناطق واحات الوادى الجديد التى تضم وحدها ما نسبته ٩٣٪ من مصانع تعبئة البلح.

٨ـ الوصف النباتي للنخيل:

أ ـ الجذور:

عرضية، خالية من الشعيرا ت الجذرية بسبب عدم قدرة النخلة (root hairs) على تكوين هذه الشعيرات، ولها جذير اتماصة، وتتكون الجذور العرضية على الجذع.

ب ـ الساق:

أسطواني ضخم على الرغم من عدم وجود نسيج الكامبيوم كونها من ذوات الفلقة الواحدة وهذا يعود إلى نمو القمة النامية وتوسع قواعد الأوراق. السيادة القمية واضحة في نخلة التمر، ولا يتفرع الساق إلا في حالات نادرة لأسباب عديدة منها ما يرتبط بالصنف كما في صنف (التبرزل)، أو لأسباب أخرى، وان قطع القمة النامية يعني موت النخلة، يتراوح طول ساق النخلة ما بين ٢٠.٣٠ متراً.

ج ـ الأوراق:

مركبة ريشية عمرها ٦ سنوات، بعدها يتوقف نشاطها وتفقد صبغة الكلوروفيل ثم تجف، ولكنها تبقى ملتصقة بالجذع لأنها لا تكون منطقة (سقوط) انفصال لذا يجب إزالتها،(Abscission zone) بتدخل الإنسان.

تتكون السعفة من محور قوي (Rachis) يصل معدل عرضه عند القاعدة إلى ١٨ سم وينتهي بطرف قطره ٠,٥ سم. يتصل بالمحور(الجريدة) الوريقات(الخوص) Pinnae وتكون جالسة ويتراوح عددها ما بين ١٠٠ـ٢٥٠ وريقة وهي تمثل ما بين ٦٠ـ٨٠ ٪ من الطول الطرفي للسعفة. والوريقات مرتبة بأربعة مستويات حول المحور، وهذا الترتيب يسهل التعرض للضوء وعدم التظليل.

د ـ الأزهار:

تكون في نورات (Flower clusters) أو عناقيد زهرية تتكون في آباط الأو ا رق التي تكشفت في الموسم السابق. خلال فصل الربيع تظهر في رؤوس النخل عدد من النموات تكون في أول ظهورها خضراء اللون ثم تسمر بحمرة، هذه النموات تسمى الطلع وعند بلوغ الطلع حجمه،(Spadixs) النهائي ينشق الغلاف وتظهر النو ا رت الزهرية، وهي عبارة عن مجموعة من الشماريخ الحاملة للأزهار.

هـ ـ التقيح:

خلطي.

و ـ الثمار:

عنبة البية (Berry) وهي ثمرة بسيطة أحادية البذرة يختلف شكلها حسب الأصناف، بيضوي الى كروي الى اسطواني الى مستطيل،لها قشرة شمعية.تحيط بها

٩ـ حرفتان فقط تقومان على جريد النخيل:

الأولى هى حرفة الخوص (أوراق سعف النخيل (. والثانية هى حرفة تصنيع الجريد. وتتفوق الأولى فى اتساع رقعة انتشارها، نظرا لمحافظة منتجاتها على وظائفها المحلية بصورة نسبية، فضلا عن تخصص النساء فى ممارسة حرفة الخوص كأحد الأنشطة المنزلية للمرأة فى الواحات وبعض قرى الريف المصرى.

من الضرورى ـ قبل التعرض لتفاصيل الحرفة ـ أن نتعرض أولا للتوزيع الجغرافى للنخيل (مصدر الخامة) ومقارنتها بمناطق انتشار الحرفة على الخريطة المصرية.

تتوزع أشجار النخيل فى مصر على معظم المناطق المصرية، الا أن الواحات المصرية الخمس (الداخلة والخارجة والبحرية وسيوة والفرافرة) تضم حوالى ٦٠٪ من نخيل مصر، بينما تتوزع

النسبة الباقية على مناطق جنوب الجيزة، ورشيد، والفيوم، وجنوب الصعيد (غرب أسوان) والمتتبع لحركة النمو فى أعداد النخيل فى مصر، يلاحظ أنها ترتفع فى الواحات خاصة الداخلة والخارجة والبحرية، بسبب اقتصاديات ثمار البلح التى تتميز بشدة فى هذه المناطق، بينما ينخفض منحنى النمو فى باقى مناطق النخيل بسبب التخلص التدريجى من الأشجار للامتدادات العمرانية، مع انخفاض الجدوى الاقتصادية لنوعيات ثمار البلح المنتج وهو ما يتمثل فى مناطق مثل المرج (شرق القاهرة) والعريش بشمال سيناء.وجنوب الصعيد الذى يتخلص من النخيل لتحل الزراعات المحصولية بدلا منها.

على الجانب الآخر،وعلى مستوى حرفة منتجات الجريد، فاننا نلاحظ تباين نسبي بين مناطق انتاج الخام (جريد النخل) من ناحية، وأماكن توطن الحرفة من ناحية أخرى، فبينما تنتشر أشجار النخيل بكثافة مرتفعة فى الواحات عموما، فاننا لانجد الحرفة سوى فى الواحات الداخلة فقط، وتحديدا فى مدينة موط، حيث تقوم الواحات الأخرى بالتخلص من الجريد الناتج عن أعمال التقليم الموسمية اما حرقا، أو ببيعه بأسعار زهيدة للغاية للحرفيين فى الفيوم وهى المنطقة التى تحتل المرتبة الأولى فى مصر من حيث حجم الانتاج وتعدد المنتجات، وعدد السكان الممارسين للحرفة، وبالتالى، حجم الناتج المحلى من الايرادات المالية، ففى قرية العجميين التابعة لمركز ابشواى بمحافظة الفيوم ـ مثلا ـ نجد أن حوالى ٨٠٪ من القوة العاملة تعمل فى حرفة صناعة أقفاص تعبئة الفاكهة والخضراوات، حيث يصل انتاج الحرفى الواحد الى معدل ٥٠ ـ ٧٠ وحدة فى اليوم بنظام خط الانتاج الجماعى، ويتراوح سعر الوحدة من ٤.٣ جنيهات.وتضم العجميين حوالي ٥٠٠ ورشة لتصنيع الجريد ما بين الورش اليدوية، والأخرى الميكانيكية التي تقوم على تشغيل الجريد بطريقة الأرابيسك لذلك نجد أن الفيوم تستورد كميات ضخمة من جريد الواحات البحرية وهي الأقرب جغرافياً، خاصة وأن تكلفة هذا الاستيراد لايزيد على أجورالنقل فقط، وذلك لأن كمية النخيل فى الفيوم لاتكفى لهذا الانتاج الحرفى الضخم. وتجدر الاشارة هنا الى أن مصانع تعبئة البلح بالواحات البحرية تقوم سنويا باستخدام بعض الصناع من الفيوم لصناعة وترميم الأقفاص قبل كل موسم ولفترة مؤقتة.كذلك تنتشر صناعة الأقفاص بكثافة فى المناطق المحيطة بالقاهرة الكبرى شأن كل المدن (المتروبوليتانية) التى يضم حزامها كافة مناطق انتاج الخضر والفاكهة التى تبتلعها الأسواق يوميا فنجد، فى جنوب الجيزة قرى أبو النمرس وبعض قرى العياط، حيث تشكل هذه الحرفة النشاط السكانى السائد. كذا فى أطراف القاهرة الكبرى مثل المرج والخصوص، وبعض قرى طوخ، وكفر شكر.

واذا كانت الحرفة تقتصر تقريبا على إنتاج الأقفاص التى يطلق عليها أيضا (عديات) فى المناطق التى ذكرناها، فهناك مناطق أخرى تضم نقاطا انتاجية للأثاث المنزلى، مثل الواحات الداخلة والفيوم، وأن كانت الأخيرة أكثر انتاجاً وتنوعا فى منتجات الجريد، نظراً لقربها من مراكز التسويق السياحى، خاصة القاهرة والجيزة، بينما تتميز الحرفة فى الواحات الداخلة بالاستجابة لمتتطلبات البيئة، فنرى فيها مثلا صناعة مساكن الجريد المتنقلة التى تستخدم فى الحقول الزراعية، حيث التباعد بينها وبين الكتل العمرانية، وهو ماتفرضه مواقع الآبار .

تأتى الأنشطة السياحية فى مقدمة الطلب الاستهلاكى لمنتجات أثاثات الجريد كمنتج محلى متميز، حتى أن أحد فنادق واحة سيوة، تستخدم منتجات الجريد فى كافة أثاثاته، داخل غرف الاقامة وخارجها، هذا فضلا عن المقاهى السياحية، ومظلات الحدائق العامة وأماكن الترفيه.

ومن أهم منتجات الجريد فى الواحات هى صناعة الأسقف فى البيوت المشيدة بالطوب اللبن وكذالك أسقف الطوابق الأخيرة فى المبانى الحديثة (المسلحة) اتقاء لارتفاع درجات الحرارة، وتسمى حرفة سقف الجريد (الحبك) ويقوم بها نجار جريد متخصص، كذلك تنتشر فى الواحات ظاهرة جراجات السيارات من الجريد، وأيضا أسوار البيوت والحدائق بالاضافة الى أبواب الزرائب (المساطيح) ومخازن الأعلاف، التى عادة ما تتواجد خارج الكتلة السكنية.ومن المنتجات ذات الاستخدام المنزلى، عشش الدواجن بأحجامها المختلفة، وسلال المهملات المنزلية، وكثيرا ماتجد سلال الجريد المعلقة على أعمدة الآنارة فى شوارع الواحات الداخلة .

خطوات الصناعة:

ـ الحصول على الخام:

تجرى عملية تقليم النخيل (قطع الجريد الزائد) فى شهرى فبراير ومارس من كل عام قبل اجراء عملية التلقيح، وعادة مايتم تقليم ثلاثة أدوار من النخلة بواقع ثلاث جرايد للدور، فيكون الناتج السنوى هو ٩ جريدة من النخلة الواحدة، هذا بالنسبة للاناث من النخل، أما ذكور النخل فيمكن تقليمها فى أى وقت من العام ـ وبنفس الكمية ـ بعد استخدام طلعها فى تلقيح الاناث.

ـ طرق الحماية:

تكون الخطوة الأولى بعد قطع الجريد هى سلخ الخوص من الساق بعد قطع الجريد من النخل بيوم واحد فقط، وعادة ماتقوم السيدات والصبية من أسرة الحرفى بهذه المهمة. والجريد بعد قطعه من النخيل يكون عرضة للتسوس شأن الأخشاب عموما ،ولكن، ومن واقع خبرة نجارين الجريد، فأن الجريد الناتج من نخيل الأراضى الملحية يكون أقل عرضة للتسوس ،وبصفة عامة فان النخيل فى الحقول الواقعة بعيدا عن المساكن تكون عادة قوية، ومقاومة للتسوس، بعكس تلك الموجودة فى الحدائق الملاصقة للعمران، فهى تكون أكثرقابلية للسوس، ويفسر المتخصصون ذلك بسبب عدم تعرض النخيل للهواء بدرجة كافية.

ولكن فى مقدمة طرق الحماية تأتى عملية تعريض الجريد الأخضر (المقطوع حديثا) للشمس فى شكل حزم، يتم تقليبها بعد يومين، حتى لاتتجمع المياه فى الجانب السفلى من الجريد، حيث تصيبه بالهشاشة، وسهولة التسوس.

ولعل أكثرمنتجات الجريد التى تتعرض للتسوس هى المنتجات التى تستخدم ثابتة وغيرمتحركة، والبعيدة عن التهوية مثل الأسقف، وحوائط الجريد الداخلية، والقواطع المنزلية. كذلك فاننا نجد أسلوبا آخرا فى حماية الجريد (الخام) من التسوس، يتبع فى التجمعات الكبيرة لحرفة الجريد، مثل الأقفاص، وهى اجراء عملية (تدخين) للجريد الخام المخزن، بايقاد نيران تنتج دخانا كثيفا يتخلل قطع الجريد المخزن مما يساعد على قتل بويضات حشرة السوس.

ـ التشغيل:

هناك خطوات لبدء تشغيل الجريد فى شكل منتجات نمطية كانت، أو منتجات غير تقليدية. بعد يومين من تعريض الجريد للشمس، يصل الى درجة (الضمور) وهى الدرجة التى تسبق الجفاف، حيث تسهل عملية التثقيب الآمنة. وبصفة عامة، فان كميات الجريد مهما بلغ حجمها، فانه يتم ـ

خلال فترة الضمور. اعداده من (تقطيع وتوضيب وتثقيب) لتكون أجزاء المنتج جاهزة للتركيب الذى عادة ما يتم لاحقا، وهو الأسلوب الذى يتم فى حالة المنتج النمطى الضخم، كأن يكون الحرفى متخصص فى انتاج الأقفاص مثلا ، لذلك نجد أنه فى حالة انتاج قطع الأثاث، والمنتجات السياحية غير النمطية، فان الأمر يستوجب دائما توفير جريد خام أخضر للقيام بتجهيزه بدءا من مراحله الأولى.

يأخذ أسلوب الانتاج فى حرفة الجريد ثلاث طرق:

الطريقةالأولى:

هى طريقة(خط الانتاج) أى أن انتاج القطعة الواحدة من المنتج، يشارك فى تصنيعها أكثر من حرفى، بواقع حرفى لكل خطوة، وهو الأسلوب المتبع فى الانتاج الجماعى للأقفاص بصفة خاصة، وهذه الطريقة تضمن السرعة فى الانجاز وبالتالى غزارة الانتاج.

الطريقة الثانية :

هى طريقة العمل بالتوازى، وهى الطريقة التى يشارك فيها عدد من الحرفيين بالتوازى، وتتبع هذه الطريقة فى صناعة المسطحات الواسعة مثل الأسقف، وجدران حوائط الجريد. ففى حالة الأسقف، تكون الأعواد الحاملة (العروق) للسقف مثبتة بطريقة عرضية (عرض الغرفة أو القاعة المراد سقفها) فى حين تتم عملية (حبك) السقف بالجريد بطريقة طولية متعامدة على الأعواد الحاملة، وذلك بربطها بجرايد عرضيه موازية للأعواد، وتسمى الجريدة العرضية (حمار) ويتم توزيع العمل فى السقف بواقع تولى حرفى لحمار واحد، على أن يسير الحرفيون المشاركون بالتوازى الى أن ينتهى السقف.

الطريقة الثالثة :

وهى الطريقة الفردية، حيث يتولى الحرفى القيام بكافة خطوات انتاج القطعة من بدايتها وحتى تشطيبها النهائى،وهى الطريقة التى تتبع حاليا فى معظم الأماكن التى لا يتوافر بها تجمعات حرفية، وغالبا ما تتبع هذه الطريقة فى ضناعة قطع الأثاث، والتى غالبا ما يخضع فيها الحرفى الى المواصفات التى يطلبها العميل، وبالتالى فهى منتجات غير نمطية، وكذلك فى حالة انتاج القطع المنزلية، مثل مطرحة صناعة الخبز، والأباجورات، وسلال القمامة،ومكاتب الطلاب...الخ وانتا ج مثل هذه القطع يتم بطريقتين فى تثبيت الأجزاء، الأولى بالمسامير، والثانية بالخوابير، ويتم الحصول على الخوابير اما من بقايا (فرمة التخريم) أو من انتاج الماكينات التى تقوم بتشغيل

وتجهيز خام الجريد لتشكيلات الأرابيسك،وهنا يجب التنويه الى أن الطريقة اليدوية فى هذه الحرفة هى التى تعطى للصانع مجالا أوسع للابداع الفردى، الذى يخضع للخبرة الفنية والمزاج الشخصى.

ويقول الحاج سفينة عبدالحميد شيخ نجارين الجريد فى الواحات، أن سرير الجريد يمكن تنفيذه بشبابيك وديكورات بديعة، ويضاف اليه مفصلات فى الأجناب لسهولة الفك والتركيب والنقل، ولكن العميل الذى يطلب سريرا من الجريد عادة ما يهدف الى رخص السعر، فى حين أننا نقوم بتنفيذ سرير الجريد المتميز لغرف القرى السياحية والفنادق بأشكال غير تقليدية متميزة وكذلك نقوم بتنفيذ دواليب داخل الحائط من الجريد.ويستهلك السرير التقليدى الواحد من الجريد الخام ٢٥ جريدة فى الطول و١٥ فى العرض، بينما يستهلك الكرسى ٢٥ جريدة.ويستخدم الجريد الأخضر فى الأجزاء التى تحتوى على دورانات، لمرونته وسهولة تشغيله، بينما يستخدم الجريد الجاف تماما فى عمل أسطح التحميل، وقرصة المقاعد.ويستغرف السرير يوم عمل (حوالى خمس ساعات) بينما يسغرق الكرسى الواحد نصف يوم.

أنواع الجريد:

وينقسم الجريد الى عدة أنواع طبقا لنوع النخلة، فمنها المنتور، والصعيدى، والمنتور التمرى، والتمر، والحجازى، ولكل نوع منها خواصه المميزة التى يتم توظيفها فى منتجات الجريد، ويقول الحاج سفينة عبد الحميد شيخ نجارين الجريد فى الواحات الداخلة، أن جريد نخيل التمر هو المقابل لخشب الزان فى الأخشاب الطبيعية، لذلك يقتصر استخدامه على أجزاء التحميل مثل قرصة المقاعد، وقوائم أرجلها، ويجمع الحرفيون فى الواحات على أن جريد النخل (الصعيدى) هو من أفضل الأنواع من حيث القدرة على التشكيل والمرونة، وان كان أقل قوة وتحمل من جريد التمر والمنتور التمرى ، أما جريد نخيل (المنتور) فهى التى تقع على منتصف خط درجات الجودة. وهى التى تستخدم عادة فى تصنيع أرابيسك الجريد.

وجدير بالذكرأن درجة جودة الجريد فى تشغيله للانتاج، تتناسب تماما مع مدى جودة ثمار البلح الذى تنتجه النخلة.

أدوات الحرفة:

تتميز حرفة الجريد ببساطة آلاتها وتقليديتها، وهى فى معظمها صناعة محلية يقوم بها حداد شعبى مجاور.

وتتكون أدوات حرفى الجريد، طبقا لخطوات العمل كما يلى:

١. منجل، وهو الذى يطلق عليه فى وادى النيل (شرشرة) وتستخدم فى قطع الجريد من النخل، بالاضافة الى سلخ الخوص لفصلها من السيقان.
٢. سكينة، وتستخدم فى فى شق الجريد طبقا للاستخدام.
٣. فرمة، وهى التى تستخدم فى ثقب (تخريم) الجريد، وهى مجموعة فرمات بفتحات متدرجة، حسب الطلب، وجميعها من صناعة الحداد البلدى.
٤. شاكوش، لادخال الجريد فى تشكيل الأجزاء عبر الثقوب.
٥. منشار حدادى، لقطع أجزاء الجريد والزوائد فى تشكيل القطاع
٦. مبرد خشابى، لتنعيم أسطح الجريد المتلاصق، مثل قرصة الكرسى، ومطرحة الخبز.
٧. أجنة، وتستخدم فى تسوية أرجل الكراسى التى يستخدم فيها الأجزاء الغليظة من الجريد (رأس الجريدة(.
٨. مبرد ديل فار، ويستخدم فى توسيع وتنعيم ثقوب الجريد.
٩. مرزبة، وتستخدم فى تركيبات المسطحات الكبيرة مثل قرصة السرير، وكذلك تركيب جريد الأسقف)الحبك(.
١٠. زاوية، وتستخدم فى ضبط زوايا قرصة الكرسى والظهر والمخادع.

مشكلات الحرفة:

وحرفة الجريد، شأن معظم الحرف اليدوية فى مصر، لها ما يهددها، ويعوق نموها، بل ويدفع لتراجعها وهناك مجموعة من الأسباب، من بينها مايلى:

١. انتشار العمارة الحديثة التى لم تعد تستخدم أسقف الجريد التى كانت تدر دخلا ماديا للحرفيين، وأيضا تستهلك كميات كبيرة من الجريد الذى تنتجه مساحات النخيل الكبيرة فى الواحات.
٢. ضعف العائد الاقتصادى للحرفة لم يعد مشجعا للاقبال عليها من الشباب.
٣. عدم تضمين المناهج الدراسية فى مؤسسات التعليم الفنى (المحلى) لبرامج التدريب على الحرف الشعبية المحلية، بل وتطويرها أيضا، خاصة حينما نعلم أن الواحات عموما بها مدارس زراعية تقوم بتدريب طلابها على كافة الصناعات المتعلقةبالمنتجات الزراعية .والتى لاتربطها علاقة بالمجتمع المحلى. فيما عدا صناعات الخوص والجريد، برغم أن النخيل هو الزراعة والمحصول الوحيد فى الواحات.

فيعد أن تنسنا لنا معرفة أهمية النخيل وفوائده فيجب علينا الوقوف على أهمية زيت النخيل وفوائده

ـ زيت النخيل:

زيت النخيل هو زيت نباتي مفيد للغاية وهو مشتق من أنواع مختلفة من زيوت نخيل. الأصناف الرئيسية التي يتم استخدامها في إنتاج زيت النخيل وزيت النخيل الأفريقي (Elaeis guineensis) وزيت النخيل الأمريكي (Elaeis oleifera) .زيت النخيل هو بطبيعة الحال باللون البرتقالي المحمر لأنه يحتوي على نسبة عالية جدا من بيتا كاروتين. كما أنها واحدة من عدد قليل جدا من الدهون النباتية المشبعة بشكل طبيعي، مما يعني أنه في كثير من الأحيان يتم استخدامه لزيادة الكولسترول في جسم الشخص، مما يساعد على منع أمراض القلب والأوعية الدموية.

زيت النخيل يستخدم عادة على أنه زيت الطهي في أفريقيا وجنوب شرق آسيا، وبعض الدول في أمريكا الجنوبية. فقد أصبح أكثر شعبية في أجزاء أخرى من العالم في السنوات الأخيرة بسبب المخاوف الصحية من وجود الدهون الغير مشبعة في النظام الغذائي. بالنسبة للأشخاص الذين لديهم الكثير من الكولسترولا لسيئفيالجسم (الكولسترول LDL)، والتحول إلى استخدام زيت النخيل فهو خيار لصحة جيدة جدا. وهناك عدد من الفوائد الصحية الأخرى المرتبطة بزيت النخيل، والتي سيتم شرحها أدناه.

ـ الفوائد الصحية للزيت النخيل:

١. مستويات الطاقة:

بيتا كاروتين هي واحدة من المكونات الرئيسية لزيت النخيل، والذي هو السبب في أنه يحتوي على اللون البرتقالي والاحمر.بيتا كاروتين هو جيد جدا لتحسين مستويات الطاقة وتعزيز التوازن الهرموني في الجسم.

٢. الرؤية:

بيتا كاروتين هوفي غاية الأهمية لتحسين الرؤية. وهناك قدر كبير من المواد المضادة للاكسدة ويمكن العثور عليها في زيت النخيل، والتي هي قوية لآليات الدفاعية للجسم. المفيدة لعملية الأيض الخلوية ويمكن أن تحمي الجسم من الجذور الحرة. الجذور الحرة هي المسؤولة عن الكثير من انهيارات الخلوية والتحور، بما في ذلك الضرر الذي يمكن أن يسبب مشاكل في الرؤية. يمكن استخدام زيت النخيل كبديل لأنواع أخرى من النفط منع الضمور البقعي وإعتام عدسة العين.

٣. قضايا القلب والأوعية الدموية:

زيت النخيل يحتوي على نسبة عالية منالكولسترول الجيد HDL والكولسترول LDL، ولكن على الرغم من انها جيدة (HDL)، إلا انها تحتوي على (LDL)، فإنه لا يزال يخلق توازن أكثر لصحة الجسم. يمكن للمستويات العالية من الكولسترول LDL في زيادة فرصها تصلب الشرايين، والذي يمكن أن يسبب السكتات الدماغية والنوبات القلبية. من خلال الحفاظ على توازن صحي من الكولسترول (وكلاهما تحتاجه في جسمك)، يمكنك التأكد من صحة نظام القلب والأوعية الدموية.

٤. يمنع السرطان:

توكوبهيرولس، والتي هي أنواع من فيتامين أ، وهي مضادات الأكسدة الطبيعية. المواد المضادة للاكسدة، كما ذكر أعلاه، فهي مركبات الدفاعية القوية التي يمكن أن يمنع السرطان من خلال تحييد الجذور الحرة. الجذور الحرة تسبب الخلايا السليمة إلى خلايا سرطانية تتمحور، لذلك هناك مستويات عالية من توكوفيرول وزيت النخيل الضرورية.

٥. المرأة الحامل:

الفيتامينات هي بعض من أهم الشروط الخطيرة التي يمكن أن تواجه النساء الحوامل وأطفالهن الذين لم يولدوا بعد. تم العثور على فيتامين A،D،E بكميات كبيرة في زيت النخيل، ولأن الجسم لا يمكن الاحتفاظ بها بشكل طبيعي فهذه الفيتامينات، ضرورية أن تستهلك في وجباتنا الغذائية. مع ضمان أن النساء الحوامل وأطفالهن لا تواجه أي نقص في الفيتامينات كواحدة من أفضل الجوانب المضيفا لزيت النخيل إلى النظام الغذائي الخاص بك.

٦. دراسات وابحاث:

اثبتت الدراسات الاميريكية لبعض الفوائد الصحية لزيت النخيل وتشمل قدرتها على تحسين مستويات الطاقة، وتحسين الرؤية، ويمنع السرطان، ويقوي جهاز المناعة، ويساعد على منع الشيخوخة المبكرة، ويحمي من أمراض القلب، ومفيد للنساء الحوامل.

المراجـع

١. كمال الدين القاهري: النبات والحيوان.. مجلة العربي، ع٢٦٨ (مارس ١٩٨١).

٢. محي الدين خريف: النخلة في الجنوب التونسي.. البحرين: مجلة الثقافة الشعبية، ٩ ربيع ٢٠١٠م.

٣. الشيخ إبراهيم خريف: المنهج السديد في تاريخ الجريد، مخطوط.

٤. محي الدين خريف: النخلة في الأمثال الشعبية.. تونس: دار المعارف، ٢٠٠٣.

٥. أحمد تيمور باشا: الأمثال العامية.. القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر..ط٦، ٢٠١١م، ٨٩٠ ص.

٦. أبي منصور إسماعيل الثعالبي: فقه اللغة وسر العربية، ٤٢٩هـ-١٠٣٨م.

الإنتماء للشخصية القومية
من خلال
عينة من أعمال الفنانين الفطريين المصريين
" الفنان محمود عيد نموذجاً "

علاء محمد محمود أحمد حسب الله

باحث ـ قسم فنون التشكيل الشعبي والثقافة المادية
المعهد العالي للفنون الشعبية – أكاديمية الفنون

المقدمة:

بدراسة بعض سمات الشخصية القومية المصرية من خلال موضوعات علم النفس الإبداعي والطابع القمي وجد "إن الطابع القمي كل متداخل يكمل بعضه بعضاً"[1].

ومن هنا فقد اتضح أن السمات الأصيلة للطابع القومي تبدأ بنائها بشكل متسلسل من الرضا والقناعة مبني على انعكاس البيئة الطبيعية أولاً فمن البيئة المستقره والمناخ المعتدل يأتي الصفاء والهدوء الذي يعث على الثقة والتفؤل ومن هنا يأتي الرضا،كما نجد أن ثراء الطبيعة المرتبط بالفيضان والذي يجعل المصريين مرتبطين بأرضهم كما يرتبط الطفل بأمه فلا يفرقونها الا مضطرين ومن عهنا تأتي القناعة،والرضا والقناعة سمه أصيلة من السمات الأصيلة للطابع القومي المصري والتي تعتبر قاعدة للصبر وأيضاً العطاء والكرم، فمن لا يرضى لا يقنع ومن لا يقنع لا يعطي عن كرم وهي أيضاً سمة تستند إاليها سمة الطاعة وحب الاسرة وأيضاً الإستغراق في الوعي الديني كما نجد الطاعة وعاءً جيداً فلا تدعو للتمرد والثورة، كما يكمن الاستقرار في الوعي الديني وحب الأسرة الكثير من المعاني،وكل هذه السمات تعتبر مصدر يبعث إلى السمو والرروح المعنوية العالية التي تبعث روح الفكاهة والنكته والحالة الإبداعية ومن هنا فقد اتضح ان التواصل واضح بين السمات الأصيلة للطابع القومي المصري وقد بدأ بناءه على الارتباط والانتماء للبيئة الطبيعية المصرية باختلاف مظاهرها بين الريف والصحراء والحضر والواحات التي تعتبر مجتمع مصري أصيل إلا أنه يتسم بخصوصية لأن الطبيعة الجغرافية صحراوية إلا أنها تتسم بنوع من الإستقرار مما يساعد على تكوين ثقافة شعبية متميزة فنجد أهلها يعملون في الزراعة اعتماداً على المياه الجوفية والتي تخلق لهم نوعاً من الإستقرار الذي جعلها بيئه خصبه للحضارات التي تركت العديد من الأثار التي بدورها تثري خيال الفنانين الفطريين وتدفعهم إلى قوة التعبير من خلال الخامات المتنوعة التي توفرها لهم البيئة عن موضوعاتهم المستمده أيضاً من نفس البيئة كما نجد أن معالجة الموضوعات تتم من خلال النظرة الواقعية البسيطة والمباشرة،ومن أهم الأمثلة على هذا الاتجاه الفنان الفطري الراحل محمود عيد من الواحات البحرية والذي نبدأ بعرض ودراسة بعض أعماله التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الطبيعية وبالتالي فهي مصدر لدراسة السمات الأصيلة للشخصية القومية المصرية والطابع القومي وتعتبر دلاله على أن الطابع القومي للشخصية المصرية كل لايتجزء.

---

١ عبد العزيز رفاعي. (١٩٧١). الطابع القومي للشخصية القومية. القاهرة: دار النهضة العربية

الفنان: محمـــود عيـــــد

أولاً: نشأتـــه:

يعتبر الفنان محمود عيد من أهم النحاتين ومن أكثرهم تميزاً قي أداءه وأعماله ومدى ارتباطه بالأصالة وتعبيره عن التراث صورة رقم (١).

صورة رقم (١)

فهو نحات فطري من سكان الواحات البحرية ومن أهم المنشغلين بالحفاظ على تراثها فنجده منشغلاً بالتعبير عن مظاهر الحياة التقليدية في الواحات البحرية، حيث أنه قام بعمل متحف لعرض المقتنيات التراثية من جميع الواحات البحرية، كما يعرض منحوتاته التى تعبر عن النشاط الاجتماعي لأهالي الواحات البحرية وبذلك نجده قد حمل على عاتقه مسئولية التوثيق لمجتمع الواحات البحرية بما يحمله من مقتنيات وأنشطه فقد أقام محمود عيد المتحف باستخدام الخامات البيئية كما استخدم الطراز المعماري التقليدي للواحات البحرية ولذلك فقد بناه بيده وهو يعمل ويكرس جهده في تطوير المتحف ليصبح مصدراً حقيقياً لوصف الحياة اليومية والمظاهر الاجتماعية لأهالي الواحات البحرية حتى أنه يطلق عليه الواحة الصغيرة حيث بدأت معه الفكرة عندما قرر أن ينتج أعمالاً فنية تعبر عن الأنشطة اليومية للمجتمع الواحاتي كما رأى أجداده وعماته من كبار السن يقومون بها والتي اندثرت الآن فقد بدأ بوضع عشرة تماثيل في غرفة ولاحظ أن الموضوع مؤثر وأن زوار الواحات يهتمون زيارة هذه الغرفة فانتقل إلى منزل تقليدي مبني من الطوب النيء ووسع الفكرة إلى أن بنى الناس حول المنزل عمارات ومبانٍ من الخراسانات والمسلح مما جعله مضطراً للخروج وتجهيز أرض على مدخل المدينة وبناء متحف مختلف يوضح كل ما يدور بخياله من عادات وتقاليد حيث وضع فيه كل أعماله الفنية من نحت ولوحات يختلط فيه اللون بالطين ليخرج لنا أعمالاً غاية في الجمال تسجل الحياة اليومية لحظة بلحظة وقد جمع هذه المقتنيات من البيوت القديمة والعائلات كما يحتوي المتحف بخلاف المقتنيات والنماذج المجسدة للبيئة مكاناً لعرض أعماله الفنية الخاصة وهي بطبيعة الحال منسجمة مع

المكان وباقي المعروضات لأنها جميعاً مستوحاة من نفس البشر وتفاصيل الواحات.

فنجد محمود عيد دائماً في رفض مظاهر الحياة المدنية التي تسرق الواحة من أصولها فهو لا يجد مبرراً للتوسع الرأسي والبناء بالخراسانات في واحة تملك الأراضي الواسعة التي تكفل التوسع الأفقي بمنتهي البساطة حتي أنه يطرح في حالة الضرورة أن يكلف فنان تشكيلي بتطوير الواحات ليجبر الناس الذين بنوا بالخراسانات على الأقل أن يغيروا ألوان منازلهم للون التقليدي حتي تصبح كل المباني متجانسة وقال الفنان "يعني المفروض تكون الواحات ديه تحفة عشان اللي جاي الواحة يلاقيها جميلة ومحتفظة بتراثها يعني لو واحد جاي ليا في القصر بتاعي مش هيلاقي القصر بتاعي عشان كدا أنا مصمم لحد دلوقتي اني استخدم خامات البيئة "[٢].

صورة رقم (٢)

وقد بنى المكان بالطين النيء المخلوط بالجورجيف وهو عبارة عن أملاح تترسب مع رمل التربة وتستخدم في البناء ويطلق عليها في واحة سيوة الكرشيف وتستخدم أيضاً في البناء مع الطين لعمل تماسك في الجدران وهي تمنع الحرارة في فصل الصيف والبرودة والبرود في فصل الشتاء فهي تقوم بمعادلة للجو فعندما يسقط عليها الندى صباحاً تتلاحم مع بعضها أكثر وإذا كان بها شرخ يلتحم شكل رقم (٢).

وقد بنى الفنان محمود عيد متحفه على نفس طراز الواحة القديمة ببيوتها بنفس شكلها القديم وكان دائماً البيوت تبني على تبة عالية فتظهر للمشاهد من بعيد بشكل مدرج وكأنها بناء واحد أو قلعة حصينة وليس لها فتحات أو ممرات مطلقاً لأن دروبها ضيقة جداً ومتداخلة ولها بوابة واحدة تسمي "الدراية" وأتى هذا الاسم نسبة للدرب أو الزقاق وهذه البوابة في أول البلدة وكانت تقفل وتفتح على البلد كلها.

وقد بدأ ظهور هذه الموهبة عند محمود عيد منذ الصغر حيث كان طفلاً مبدعاً وكان دائم اللعب في خامات البيئة كما كان عاشق لأهالى الواحة من كبار السن فكان يجلس معهم فقد قرر أن يقوم بعمل تماثيل تعبر عنهم لما رآه منهم من طيبة وبساطة في حياتهم وتعاون كما أنهم يملكون اليقين

٢ مقابلات مع الفنان محمود عيد فى مقر متحفه بالواحات البحرية ٢٠١٣/٤/١٠.

صورة رقم (٣)

في الرزق فكانوا يعملون على المقايضة والتعاون بينهم وكانت حياتهم تتسم بإيقاع الحياة الهادئة البسيطة فقد كانوا يعيشون وكأنهم شخص واحد حتى أنهم كانوا يتعاونون في كل أنشطة الحياة حتى قال عنهم للدارس " كان الناس عايشين مع بعض بالتراضي والمقايضة وكلنا بنساعد بعض يعني لو أنت بنيت النهارده كل البلد تيجي تساعدك وأنت تطبخلهم طبخة كبيرة وهما جايين عشان المباني وعشان الأكل في نفس الوقت"[٢].

هناك العديد من الأمثلة على العمارة البيئية التي يغلب عليها الطابع الشعبي التلقائي وهي العمارة التي نتجت عن تفاعل الإنسان مع البيئة المحيطة لتلبية احتياجاتهم المختلفة دون الحاجة إلي خبرات تصميمية متخصصة أو تقنيات متقدمة صورة رقم (٣).

ثانيًا: أثر البيئة على أعمال الفنان محمود عيد:

نجد الفنان محمود عيد دائم التأثر بالبيئة فهو يعبر عن ما عاشه في طفولته فالفن بالنسبة له ليس تعبيراً خيالياً بقدر ما هو توثيق لواقع تقليدي اندثر فهو يوثق لتراث الواحات كما رآه، فنجده يعبر في متحفه عن الشخصيات بأسمائها الحقيقية فهو يستخدم الأشخاص ذاتهم في العمل.

حيث نجد الحاجة فاطمة وهي تجلس أمام الكانون أثناء الطبخ وتستخدم الآواني الفخارية التي كانت تصنعها بنفسها فبالرغم من أن صناعة الفخار تعتبر حرفة في الوادي الجديد كما أنهم يستخدمون الدولاب فيها إلا أنها في الواحات البحرية من أعمال السيدات في المنازل كما أنهم لم يستخدموا الدولاب فقد كانت كل سيدة تنتج أوانيها بشكل يدوي بطريقة الحبال من الطين وبعد ذلك يتم تنعيم الآواني باستخدام الزلط مثل آواني الفراعنة ثم تقوم بحرقها ثم تدهنها بزيت الزيتون وتستخدمها في الطبخ صورة رقم (٤).

كما نجد الحاجة فاطمة ترتدي زينتها وحليها بالكامل فترتدي الحجل في أرجلها والدملش في يديها والشابوكة في الرأس والحجاب على الصدر لمنع الحسد والبجمة وكان ثوب السيدات في المنزل

٣ مقابلات مع الفنان محمود عيد فى مقر متحفه بالواحات البحرية ٢٠١٣/٤/١٠.

صورة رقم (٤)

من قماش القطيفة السوداء وبها تطريز في الصدر والخيوط الفضي والأحمر وكانت السيدات من كبار السن لديهم معتقدات أنها إذا خلعت أحد مكونات زينتها تصاب بالصداع وتكون غير طبيعية وقد يكون هذا بسبب التعود لأن هذه الحلي ثقيلة الوزن وكل قطعة منها تحمل وظيفة معينة فبخلعها تعتبر السيدة أنها فقدت هذه الوظيفة كما نجد اختلاف بين السيدات والبنات في الحلي فالسيدات من كبار السن ترتدي عقد بعر الجمل والبنور وهو مصنوع من الزجاج ومطلي باللون الذهبي أما البنات فترتدي البجمة وهي عبارة عن عقد من الخرز الصغير الملون وفيه أحجبة كما ترتدي البنات شابوك معينة مختلفة عن التي ترتديها السيدات وأيضاً البنات لا ترتدي العجوص الذي يربط في الرأس لأنه للسيدات وكن يستخدمنه في ربط القلل فيه عند ملء الماء كما يقمن بوضع بوشة "زلعة" فوق الرأس وكان المجتمع مبنياً على السيدات حيث كانت السيدة هي المسئولة عن ملء المياه من الآبار ويحكي عن قوة تحمل السيدات أن السيدة الحامل تذهب لملء المياه كأي سيدة آخرى حتى لو اضطرت للولادة فأنها قد تلد عند البئر وتكمل الملء والعودة للمنزل.

صورة رقم (٥)

والعجوص مختلف من مدينة لأخرى في الواحات البحرية فالعجوص في قرية الحارة عبارة عن نواة بلح ملون ويقمن بالخياطة عليها أما العجوص في الباويطي فهو عبارة عن خيط أسود من الصوف وفيه سلك رصاص من الأسفل ملفوف على شكل سستة ليعطيه ثقل والعجوص في منديشة أحمر فاتح وبه شراشيب صورة رقم (٥).

ثالثًا: خامات النحت عند الفنان محمود عيد:

الفنان محمود عيد فنان الواحات البحرية فنجده قد عبر عما يدور حوله في المجتمع من أنشطة كما استخدم ما تقدمه له البيئة من مواد خام فهو بذلك وظف المقومات الطبيعية في الواحة للتعبير عن ما يدور في الواحة من أنشطة اجتماعية للرجال والنساء سواء داخل المنزل أو خارجه.

"وعندما نتحدث عن البيئة المصرية نقصد البيئة المحلية بمعانيها المختلفة، كبيئة طبيعية أو تراثية ثقافية أو أحداث تاريخية وموروثات شعبية وعادات وتقاليد. وقد اهتم الفنانون الفطريون المصريون بطبيعة البيئة المحلية التي نشأوا فيها وصورها بشكل زخرفي عن طريق التأمل والتفاعل والاختزال، فالفنان الفطري المصري وليد البيئة التي نشأ فيها، وهي بالتالي تعمل على شحذ موهبته الإبداعية الفنية، فهو المعبر المباشر لما يوجد فيها من تقاليد وعادات وموروثات"[٤].

وقد استخدم في أعماله خامة الطين الصامد في التماثيل حيث يقوم بعمل التمثال وحرقه بطريقة تقليدية كما يقوم باستخدام أنواع مختلفة من الأخشاب كحطب في عملية حرق تماثيله مما يعطي التماثيل الوان متداخلة بشكل تلقائي وطبيعي فنجد فيها الاسود والأحمر والبرتقالي الفاتح وهو اللون الطبيعي للطين بعد الحريق فألوانه ناتجة عن الحريق هي طبيعية وقادرة على مواجهة العوامل البيئية كما هو موضح.

وبدأ يتعرف على الطين والطفلة وكان ومازال يقوم بالحرق بطريقة بدائية فالرمال وبدون أفران ويستطيع الحصول على عدة ألوان بالتعامل مع الخامة ومدة الحرق والتغطية في الرمال[٥].

رابعًا: تقنيات النحت عند الفنان محمود عيد:

كما استخدم الرمال الملونة في عمل لوحات وقد اخرجها بشكل جديد ومميز حيث استخدم حبال الليف في عمل إطار لها، كما نجده قد عبر عن بعض الوجوه بالنحت بالطين في مجسم منفصل أو على الكرناف أو على بعض ثمار نبات اليقطين الجافة، كما قدم معالجة جديدة للسطوح حيث قدم إخراجاً مختلفاً لتماثيله بعمل خلفية لها من خشب النخيل.

وتظهر موهبته في المعمار الطيني في أعماله التشكيلية حيث يقوم بعمل لوحات كبيرة مجسمة بالبعد الثالث لبيوت وأبنية من الواحات كما يقوم بعمل نماذج فخارية لبيوت الواحات[٦].

إلا أن عمله لا تخلو من ابداع ورؤية شديدة الخصوصية كما أن أعماله الإبداعية تعتبر شديدة

٤ نيفين محمد خليل: فن التصوير الشعبي رؤية جمالية في رسوم الفنانين الفطريين .- القاهرة: الصخرة برس.- ٢٠١٠ .- ص٣٧-٣٨.

٥ رشيد غمري: محمود عيد.. حارس الواحات.- القاهرة: أخر ساعة (ع ٤٠٧٢- نوفمبر ٢٠١٢).- ص٤٧.

٦ رشيد غمري: محمود عيد.. حارس الواحات.- القاهرة: أخر ساعة (ع ٤٠٧٢- نوفمبر ٢٠١٢).- ص٤٧.

الدلالة على روح الواحات البحرية وهي تنفتح أيضاً على مساحة إنسانية رحبة، حتي أن بعض وجوهه الطينية تذكرنا دون تأن بوجوه من الفن البدائي لقبائل المايا والأستيك وغيرها من الفنون البدائية لشعوب ما وراء المحيط[٧].

في حين أنه يقوم باستخدام تقنيات وأدوات بدائية في النحت فهو يقدم أفضل استغلال لموارد البيئة.

فهو بذلك يعبر عن موضوع أدوات الطبخ التقليدية من خلال الحاجة فاطمة وأيضاً يوضح أزياء السيدات وحليها فهو دائما التركيز على التفاصيل بدون الغياب عن النشاط الانساني.

خامسًا: سمات الشخصية القومية المصرية في أعمال الفنان محمود عيد:

١- الموضوعات الاجتماعية:

ساعة العصاري من أهم الأنشطة الاجتماعية في الواحات حيث يجلس الرجال والنساء بعد الانتهاء من العمل يتحدثون أمام البيوت حيث نجد خلفهم واجهة البيت وهي عبارة عن جدار عليه طبقة من الجير الأبيض ومزخرف بالأكاسيد كما نجد باب المنزل وأحد النوافذ كما هو موضح في الصورة رقم (٦).

صورة رقم (٦)

وهناك الخزانة بالشكل الطبيعي لها في بيوت الواحات والخزانة هي حجرة شتوية يتم فيها تخزين كل شيء كالحبوب كما يجلس الشخص بها في الشتاء لشرب الشاى شكل رقم (٧).

صورة رقم (٧)

٧ رشيد غمري: محمود عيد.. حارس الواحات. القاهرة: أخر ساعة (ع ٤٠٧٢- نوفمبر ٢٠١٢).- ص٤٧.

صورة رقم (٨)

كما عبر الفنان عن حفل السامر بالواحات من خلال مجموعة من التماثيل فنجد امرأة ترقص واحاتي وبعض أفراد الفرقة الموسيقية أحدهم يعزف على الأرغول والآخر يطبل كما يوجد رجل يشرب أحد المشروبات الشعبية وهي الشيشة صورة رقم (٨).

عبر الفنان عن مرحلة من مراحل عمل العيش الشمسي من خلال تمثال لأمرأة تقوم تقوم بالعجن صورة رقم (٩).

أقام الفنان الفرن البلدي بشكله الطبيعي المصنوع من الطين ووضع بجوار الفرن بعض الشماريخ والحطب فالشماريخ تستخدم في إشعال الفرن حيث تقوم الشماريخ بتحمية الفرن وبعد ذلك يتم وضع الحطب كما يوجد بجوار الفرن البشكول وهو الأداة التي تستخدم لنقل

صورة رقم (٩)

أماكن العيش داخل الفرن ليتم تسويته من جميع الاتجاهات وهذا الفرن يستخدم لعمل العيش الشمسي الصغير حيث يبلغ قطر الرغيف ١٥ سم صورة رقم (١٠).

صورة رقم (١٠)

ومن الموضوعات المنزلية التي عبر الفنان عنها الحاجة عائشة وهي تقوم بخض اللبن باستخدام قربة من جلد الماعز وحولها بعض الأدوات التي تقوم باستخدامها في المطبخ كالصومعة التي تستخدم في تخزين الحبوب والطاحونة المستخدمة في طحن الحبوب كما يوجد بعض الآواني الفخارية شكل رقم (١١).

صورة رقم (١١)

عبر الفنان عن صناعة السلبة الكبيرة التى كانت تصنع من ليف النخيل من خلال تماثيل لشخصيات حقيقية حيث كانت تتم هذه الصناعة من خلال مساعدة الأشخاص لصاحب السلبة بدون مقابل مادي فكان كل شخص منهم يقوم بجدل حبل صغير ثم يقوموا بالتعاون لعمل السلبة الكبيرة والسلبة الكبيرة مختلفة عن الحبل الصغير فالسلبة تستخدم في ربط أرجل الحيوانات حتي لا تتحرك من مكانها صورة رقم (١٢).

صورة رقم (١٢)

كما نجده يعبر عن الطب الشعبي في صورة جده ومن كثرة اهتمامه بالتفاصيل نجده يضع مسمار في يد المعالج الشعبي وكان حزيناً لانه لم يجد المسمار عندما زرنا المتحف حتى انه قال "هما العيال بتوع المدارس دول مش هدخل حد منهم هنا تاني ومش هجيب رحلات مدارس"(٨) صورة رقم (١٣).

صورة رقم (١٣)

كما انه عندما عبر عن الحلاق عبر عن شخصه أيضاً فنجد الحلاق أحمد أبو جدافي وهو حلاق الواحة والمسئول عن بعض الأعمال الأخرى التي ترتبط بالطب مثل خلع الضروس ومعالجة الجروح بكبسها بخيوط العنكبوت كما كان يقوم بإعطاء الحقن وهو من المُعمَدين فقد مات وعمره يقارب المائة وتسعة عام مما جعل له شهرة كبيرة على مدار الزمن استمدها من خبرته وقد كان يستخدم موس من صنعه فقد كان يقوم بسنه ليعمل جيداً وكان يتقاضي من الناس نظير الحلاقة الخبز أو الأرز أو أي شيء صورة رقم (١٤).

صورة رقم (١٤)

ومن المهن الشعبية الأساسية في الواحات معصرة الزيتون القديمة حيث عبر عنها الفنان من خلال ماكيت مصغر للمعصرة كما قام بعمل تمثال لرجل أثناء لف الحجر صورة رقم (١٥).

صورة رقم (١٥)

٨ مقابلات مع الفنان محمود عيد فى مقر متحفه بالواحات البحرية ٢٠١٣/٤/١٠.

٢- العوامل التي أثرت في الفنان محمود عيد أثناء رحلته الفنية:

نجد بعض العوامل التي أثرت في الفنان محمود عيد أثناء رحلته الفنية، ونجملها في بعض الأمور مثل:

- توافر الخامات الطبيعية في البيئة.
- إصراره المستمر على تطوير المتحف.
- حبه الدائم للاختراع والتجديد.
- اندثار بعض المظاهر الاجتماعية.
- عمله في وزارة الثقافة مما جعل الفن بالنسبة له أمراً عادياً.
- توفر فرصة الاختراع والإبداع والتجديد والمغامرة التي يعشقها.

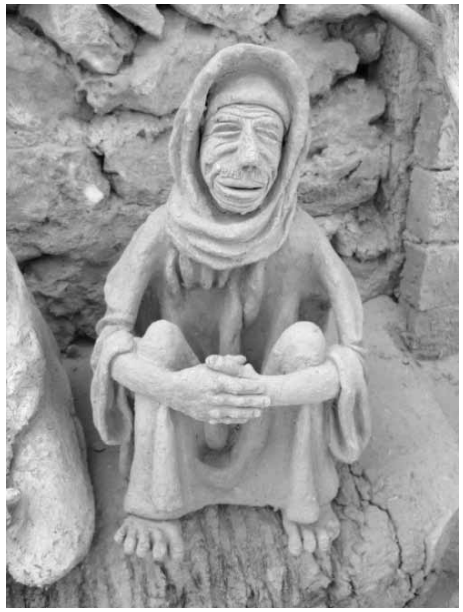
سادسًا: دراسة تحليلية لبعض أعمال الفنان محمود عيد:

١- المعالجة التشكيلية عند الفنان محمود عيد:

أما عن تناوله للشخصيات فنجده أخرج تماثيل في صورة كاريكاتيري صورة رقم (١٦)، حيث نجد الفنان وقد عبر عن نماذج مختلفة من سكان الواحات البحرية، وهى تعبر عن رجل من كبار السن يتسم بأسلوب كاريكاتيرى حيث نجد الفنان وقد بالغ فى حجم القدمين كما بالغ فى حجم الرأس وقد اتسمت ملامح الوجه بالسخرية والحس الكاريكاتيرى، كما أكد الفنان على ملامح الوجه التى تدل على كبر سن الرجل لوجود تجاعيد فى الوجه إلا أن سمك جسم التمثال صغير جدا، وقد بالغ الفنان لعمل ثنايات قماش الملابس وكأن الثوب فارغ من قلة سمكه.

صورة رقم (١٦)

كما نجده دائم التعبير عن السيدات والرجال من كبار السن فلم نجد عنده تمثال واحد لطفل أو شاب أو فتاة كما نجد تشابه كبير في أجسام الرجال والنساء كما لا يوجد فروق واضحة في الجسم إلا أن الفروق تظهر في ملامح الوجه فنجد وجوه السيدات يغلب عليها نعومة الملمس كما أوضع لهم



صورة رقم (١٧)

صورة رقم (١٨)

الجدائل في الشعر كما أنه أكد علي استخدام الحلي كما يكون في الحقيقة فنجد القطر الذي يعلق في الأنف لتغطية الفم لأنه عورة لا يجب ظهورها، وقد ميز وجوه الرجال ببعض التجاعيد والشوارب الكبيرة كما نجد الوجه أكبر من نسبته الطبيعية.

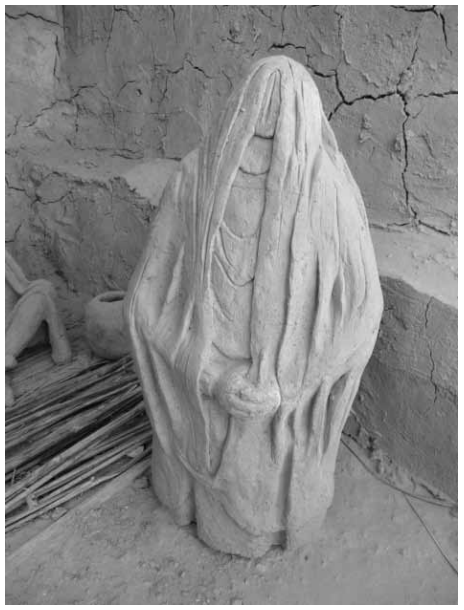
وقد عبر الفنان أيضاً عن الأذرع وقد نبتت من أكتاف التمثال ولكنها غير ملتصقة به. فهو يتركها تأخذ حركات طبيعية بعيداً عن الكتلة كما نجده يعبر عن الأرجل ظاهرة من الملابس صورة رقم (١٧)، حيث نجد الفنان وقد عبر عن أحد الرجال وهو جالس للاستراحة ساعة العصارى وقد أكد فيه الفنان على تفاصيل ملامح الوجه حيث نجد تجاعيد الوجه واضحة كما نجد تعبيراته تتسم بنوع من الابتسامة وقد أكد الفنان على الشارب كما أنه أكد على غطاء الرأس، فهو يرتدى قبعة وفوقها شال، وتفاصيل ثنايات القماش واضحة فى الشال، كما نجدها واضحة فى الثوب والأكمام منسدلة من على اليد، وقد عبر النحت عن ضعف جسم الرجل، فالثوب عبارة عن شريحة من الطين وكأنها فارغة ليس بداخلها جسم إنسان، والأيدى صغيرة وضعيفة جدا.

ونجد الملابس التقليدية هي الثوب للنساء والرجال إلا أنه يعبر عن هذه الأرجل داخل هذه الثياب كما نجده مهتم بالتعبير عن خطوط وثنيات قماش الملابس ونجد الأقدام كبيرة بصورة مبالغ فيه وهو يعبر عنها بصورة معرفية ليس لها علاقة بالرؤية الطبيعية فهو يعبر عن خمسة أصابع بغض النظر عن أحجامهم فنجدهم في أغلب الأمر

صورة رقم (١٩)

ذو حجم واحد وصورة واحد أيضاً، كما يتضح فى صورة رقم (١٨) التى عبر فيها الفنان عن أحد الرجال أثناء جلوسه أمام المنزل وهو يمسك بالسبحة ويسبح، وقد أكد الفنان على ملامح الفنان على ملامح الوجه التى تتسم بالوقار بما يتناسب مع حالة التسبيح وكبر السن وقد جلس الرجل بوضع جديد وهو يضع رجل على رجل، كما أكد الفنان على غطاء الرأس والأذن كبيرة والأنف أيضا كبيرة، وقد استخدم سبحة حقيقية، وأكد على حركة اليد أثناء التسبيح والإمساك بالسبحة.

٢- المضمون التعبيرى عند الفنان محمود عيد:



صورة رقم (٢٠)

عبر الفنان عن الجلسات الطبيعية لأهل الواحة كما نجده عبر عن الملابس التقليدية أيضاً فقد اهتم بتوضيح الزخارف الموجودة في ثوب النساء فنجده عبر عن سيدة وهي تجلس على برش كما تجلس في الحقيقة أمام القربه أثناء عملية خض اللبن وقد أوضح جدائل شعرها تنسدل من وراء الشال كما عبر عن القطر الذي ترتديه في أنفها لتغطي به فمها وعبر أيضا عن العقد الذي ترتديه لتزيين الرقبة كما أوضح الوشم الموجود في ذقنها فى صورة رقم (١٩).

فهو دائم التعبير عن وضع الجلوس في تماثيله فلا نجد عنده أى تمثال في وضع الوقوف إلا لأداء وظيفة معينة فنجد تمثالين لسيدتين في وضع الوقوف أحدهما ترقص وهي مغطاة بشال وليس

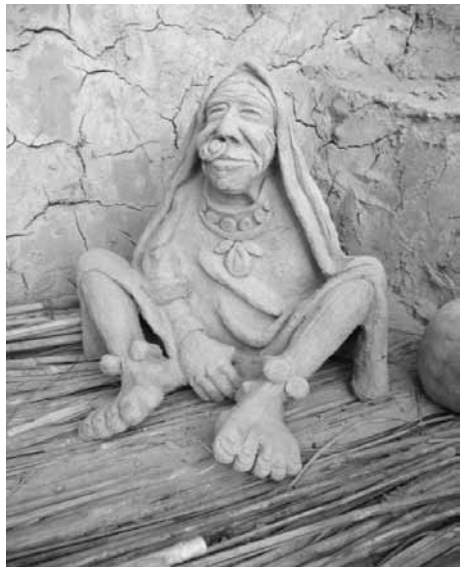
صورة رقم (٢١)

لها ملامح فهي عبارة عن كتلة مصمطة تعبر عن سيدة ترقص، والأخرى تساعد السيدات في أعمال الخوص وهي أيضاً غير واضحة المعالم فيعبر عنها بكتلة عن سيدة واقفة صورة رقم (٢٠).

وأيضاً أغلب تماثيل الرجال جالسين فهو لم يعبر عن أي منهم في وضع الوقوف إلا لأداء عمل معين فنجد أربعة تماثيل لرجال واقفين أثناء جدل السلبة، كما نجده عبر عن تمثال الحلاق وهو واقف أثناء عمليه الحلاقة لأحد الزبائن، وأيضاً عبر عن تمثال أثناء عملية عصر الزيتون صورة رقم (٢١).

فقد عبر عن أحد الرجال أثناء عمله فى معصرة الزيتون وهو يقوم بتدوير الحجر لهرس الزيتون، وقد عبر عن ملامح الابتسامة على وجه الرجل، كما أكد على ظهور الأسنان من وراء الشفتين، وأكد أيضا على ثنايات قماش الملابس، وتجاعيد الوجه، كما أن الرجل عبارة عن كتلة من الطين يقوم الفنان بإبراز تفاصيلها بعكس التماثيل الجالسة أو النائمة التى تكون ضعيفة جدا، كما أن أيدى التمثال مكسورة وتحتاج لبعض الترميم.

كما نجده يعبر عن سيدة جالسة في المنزل وقد اهتم بالحلي اهتماماً بالغاً فقد أوضح القطر في أنفها كما أوضح الوشم على ذقنها وعبر أيضاً عن الدملش في إحدي يديها إلا أن اليد الأخرى غير موجودة حيث أنها مخبئة تحت الشال كما



صورة رقم (٢٢)

صورة رقم (٢٣)

أكد على الحجل في رجليها ونجد زخارف الثوب بارزة في صدرها فقد عبر عن الحيل والوشم وزينة الملابس بكتل من الطين مضافة إلي التمثال حيث أن لها سمك بارز وواضح كما أكد على ثنيات قماش الملابس كما نجد مبالغة شديدة في كبر حجم القدم وعدم التناسب بين الأصابع فهي تعتبر كلها في حجم واحد ونجده وقد رسم ابتسامة بسيطة على وجه المرأة صورة رقم (٢٢).

وقد عبر أيضاً عن سيدة وهي تجلس في المنزل ولم يغفل الحلي فقد وضع القطر في أنفها والحجل في إحدى قدميها كما أكد على جدائل الشعر وثنيات قماش الملابس وأيضاً الزخارف الموجودة على صدر الثوب والوشم في ذقنها كما نلاحظ كبر حجم الأنف في كل تماثيله تقريباً وعند متابعته أثناء عملية النحت وجد الباحث أنه يقوم ببناء الأنف أولاً ثم يكمل ملامح الوجه على أساسها صورة رقم (٢٣).

وعبر محمود عيد أيضاً عن رجل يجلس أمام المنزل صورة رقم (٢٤) فنجده وقد أكد على ثنايات قماش الثوب كما نجد تفاصيل ملامح الوجه حيث الأنف الكبير وخشونة الملامح كما نجد مبالغة في حجم الأذنين وعند متابعته أثناء عملية النحت فقد وجد الباحث أنه يقوم بإضافة الأذنين بعد الانتهاء من نحت وجه التمثال وهو أيضاً لا يعبر عن الأذنين إلا في تماثيل الرجال فلا

صورة رقم (٢٤)

نجد أي تمثال لسيدة فيه أذنين كما نجد بعض الرجال عند ارتداء الشال لا يعبر في تماثيلهم عن الأذنين حيث أنه في حالة تماثيل السيدات تختفي وراء جدائل الشعر وبعض الرجال تختفي وراء الشال.

كما نجد وقد بالغ في حدة ملامح الرجل حيث أنه قد عبر عن التجاعيد الموجودة أسفل العينين بكتل صريحة حيث نجد تمثال لرجل يجلس أمام المنزل وقد أكد فيه الفنان عن الملامح الحادة والأنف الكبير كما لم يغفل النظرة الكاريكاتيرية في جلسة الرجل وملامح وجهه صورة رقم (٢٥).

صورة رقم (٢٥)

كما نجد أيضاً المبالغة في التعبير عن ثنيات الملابس صورة رقم (٢٦) حيث نجده وقد عبر عن تمثال لرجل وقد بالغ في ثنايات ثوبه حتى أنه قام بالتعبير عنها بكتل صريحة في أكمام التمثال والياقة والأجزاء المنسدلة من ذيل الثوب على جانبي التمثال كما نجده دائم التعبير عن الأشكال المختلفة لغطاء الرأس فكل تماثيله من الرجال والنساء ترتدي غطاء للرأس إلا تمثالين أحدهما لسيدة، والأخر لرجل يجلس أمام الحلاق أثناء عملية الحلاقة، حتي أنه عندما عبر عن موضوع الحجامة فنجد حتي المريض يرتدي غطاء رأس.

صورة رقم (٢٦)

المراجع

١ عبد العزيز رفاعي. (١٩٧١). الطابع القومي للشخصية القومية. القاهرة: دار النهضة العربية.

٢ مقابلات مع الفنان محمود عيد فى مقر متحفه بالواحات البحرية ٢٠١٣/٤/١٠.

٣ مقابلات مع الفنان محمود عيد فى مقر متحفه بالواحات البحرية ٢٠١٣/٤/١٠.

٤ نيفين محمد خليل: فن التصوير الشعبي رؤية جمالية في رسوم الفنانين الفطريين، القاهرة: الصخرة برس، ٢٠١٠، ص٣٧.٣٨.

٥ رشيد غمري: محمود عيد.. حارس الواحات، القاهرة: أخر ساعة (ع ٤٠٧٢. نوفمبر ٢٠١٢)، ص٤٧.

٦ رشيد غمري: محمود عيد.. حارس الواحات، القاهرة: أخر ساعة (ع ٤٠٧٢. نوفمبر ٢٠١٢)، ص٤٧.

٧ رشيد غمري: محمود عيد.. حارس الواحات، القاهرة: أخر ساعة (ع ٤٠٧٢. نوفمبر ٢٠١٢)، ص٤٧.

٨ مقابلات مع الفنان محمود عيد فى مقر متحفه بالواحات البحرية ٢٠١٣/٤/١٠.