الفنون الشعبيّة

العدد ٢٦
يناير - فبراير - مارس ١٩٨٩
الثمن ١٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسّسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥ الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :
أ . د . سمير سرحان

رئيس التحرير :
أ . د . أحمد علي مرسي

مدير التحرير :
أ . صفوت كمال

الإشراف الفني :
أ . عبد السلام الشريف

مجلس التحرير :
أ . د . حسن الشامي
أ . د . سمحة الخولي
أ . عبد الحميد حواس
أ . فاروق خورشيد
أ . د . ماجدة صالح
أ . د . محمد الجوهري
أ . د . محمد محجوب
أ . د . محمود ذهني
أ . د . نبيلة ابراهيم

العدد السادس والعشرون

يناير – فبراير – مارس ١٩٨٩

فهرس

صفحة

- هذا العدد ٣
  التحرير
- الفنون التشكيلية الشعبية كأداة لكشف الحقائق الكونية والقيم الجمالية ٩
  محمود النبوى الشال
- جماليات فن الرسمات وجذوره الشعبية . . ١٥
  د. سلمى عبد العزيز
- الوجدان الشعبى فى حارة نجيب محفوظ . ٣١
  د. كمال الدين حسين
- مجتمعنا (فى تيار البحث حول الشخصية المصرية) للدكتور عبد الحميد يونس . ٤٠
  د. ابراهيم أحمد شعلان
- عبد الحميد يونس والأساطير ٤٩
  ابراهيم حلمى
- حكاية الصياد والعفريت .. بين الف ليلة وليلة والأخوين جريم ٥٩
  عبد التواب يوسف
- المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية . ٦٦
  عدلى محمد ابراهيم
- الأغنية الشعبية .. قراءة فى أشكال الدلالة . ٧٦
  وليد منير
- الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك . ٨٣
  أحمد رشدى صالح
- التراث الشعبى والأوبرا ٩٣
  صفوت كمال
- لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها الفنية المعاصرة ٩٧
  د. مها محمود النبوى الشال
- التزاوج الفنى فى منزل شعبى بالقاهرة . . ١١٤
  محمود مصطفى عيد
- مكتبة الفنون الشعبية :
  استلهام الينبوع .. المأثورات الشعبية وأثرها فى بناء الرواية الفلسطينية ١١٨
  عرض : مراد عبد الرحمن مبروك
- جولة الفنون الشعبية : ١٢٧
- This Issue ١٣٨

العدد ٢٦ : يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٩

- الرسوم التوضيحية للفنان :
  محمد قطب
- الصور الفوتوغرافية :
  ـ د. سلمى عبد العزيز
  ـ د. هانى جابر
  ـ د. مها محمود النبوى الشال
  ـ محمود مصطفى عيد
  ـ صفوت عبد الحليم على
- صورة الغلاف :
  من أعمال الفنان وفيق المنذر
- ظهر الغلاف :
  لوحة من فن المرسمات الاسلامية

هذا العدد

تستهل المجلة هذا العدد بمقـــال للأستاذ/محمود النبوى الشال « الفنون الشعبية التشكيلية آداة أساسية للكشف عن الحقائق الكونية والقيم الجمالية » الذى يوضح فيه موقف الفنان الشـعبى التشكيلى من الكون ، وكيف يتـأمل آفاق الكون الفسيح ، ويعبر عما يدركه فى عمـــله الفنى ٠

ويتناول المقال العملية الابداعيـــة عند هذا الفنان الشعبى من خلال بحثـه عن الحقائق فى تجربته الفنية التى يبـذل فيها جهدا كبيرا فى محاولة لتشـــكيل موضوعاته مستخدما فى ذلك عددا غير قليل من الرموز والصفات المعنـوية التى يوضح عن طريقها ما يكونه فى خياله من حقائق وصور تشتق من الواقع ، ولكنها بعيدة عن محاكاته ، كل ذلك فى ثنايا لغة تعبيرية يترجم بها مشاعره الذاتية ،وفيما يريد أن يثيره أمام المتلقين من فكر ووعى٠

ويعبر الفن الشعبى التشكيلى أكثر ما يعبر عن قضايا حيوية ، واحتياجات ملحة هى مراد المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة بسيطة ، حيث يرى الأستاذ/محمود الشال أن الحقيقـة الفنية هى هدف الفنان الأساسى ، وفى مجـــال الحقيقة الفنية ينبغى ألا نقبل الا ما هو صحيح ومنسق ، ونرفض كل ما هو باطل أو زائف ٠

وتأتى دراسة الدكتورة/سـلمى عبد العـزيز عن (جماليات فى المرسمات وجذوره الشعبية) حيث توضح الدراسة كيف أن فن المرسمات هو الحركة الابداعية الأولى فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن « الفن » ٠

فالخاصـية الأولى التى يتميز بهـــا (فـن المرسمات) هى خاصية ترجمة التجربة الانسانية فى الحياة من خلال التعبير عنها بوحدات تشكيلية مفهومة فى المجتوع ٠ فهو واحد من الفنـــون التى تتأكد فى هويتها البيئة بكل وضوح ٠

كمـا تتناول الدراسة خصائص هـذا الفن وعناصره ، وخصائص المأثور الشعبى وانعكاسه فى تحديد الشكل النهائى لتلك العناصر وارتباط هذا الفن بعناصر من البيئة التى يعبر عنها ٠

وتقدم الدكتورة/ ســـلمى عبد العزيز فى دراستها نماذج من الابداع الفنى المصرى لعـدد من الفنانين المصريين ، «وضـــحة أن الرؤية الجمالية للأشياء فى الطبيعة تفرض على الفنـان القيام بوضع منهج تجريبى واع فى سبيل أعمال تنتهى فى النهاية الى شخصه وأسلوبه ٠

وتبرز الدور الأساسى الذى يلعبـه عنصرى الزمان والمكان فى عمليات التعبير الفنى ٠

كما تناولت الدراسة فى النهاية ـ العنـاصر الأساسية لفن المرسمات فى مصر وتطوره عبر الحقب التاريخية مع توضيح لعملية التواصـل والآصالة فى هذا الابداع ، وارتباط ذلك الفـن الشعبى ، وكيف أن المجال الفنى لكثير مـــن الفنانين أصبح يدور حول العناصر الفولكلورية للتعبير عنها بقيم تشكيلية ٠

ـ وعن (الوجـدان الشـــعبى فى حكايات حارة نجيب محفوظ) يقدم د٠ كمـــال الدين

حسين دراسة عن « حكايات حارتنا » للكاتب الكبير نجيب محفوظ وكيف حاول محفوظ فى أعماله الروائية عن الحارة القاهرية أن يجعل من الحارة اطارا لتاريخ المجتمع المصرى منذ بداية هذه القرن حتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، واصفا ومحللا بنيته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وعوامل التغير الاجتماعى التى أثرت فى تلك البنيات وظواهر هذا التأثير من خلال تصويره الروائى لجوانب مجتمعه ٠

وقد اهتم نجيب محفوظ فى (حكايات حارتنا) برصد أحداث ومواقف الفترة الزمنية المواكبة لثورة ١٩١٩ حتى وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ ٠ وقد قدم د٠ كمال الدين حسين تحليلا دقيقا لحكايات نجيب محفوظ فى هذا العمل الفنى من أعمال نجيب محفوظ محللا كل حكاية وموضحا أحداثها ، وفنية هذا الكاتب العالمى فى صياغة تاريخ مجتمعه وأحداثه صياغة فنية متميزة وبأسلوب عربى رصين يتراوح بين بساطة الكلمة وعمق دلالتها ، كما تمثل نجيب محفوظ أيضا فى هذه الرواية أسلوب الحكايات الشعبية فى شكل النوادر الشعبية ، حيث صاغ بعض المواقف فى حكايات قصيرة موجزة ساخرة ٠

وقد قدم د٠ كمال الدين حسين ملخصا لحكايات حارتنا موضحا ما تقدمه كل حكاية من عناصر اجتماعية وتاريخية مبينا فى الوقت نفسه العادات والتقاليد التى تسود الحارة ، التى تعد عنده بمثابة صورة مصغرة للمجتمع المصرى ككل ، المجتمع المصرى بثقافته الشعبية التى تمثلها أديبنا الكبير فى وجدانه فجاءت صورة صادقة معبرة عن هذا الشعب العريق٠

ويقدم الدكتور / ابراهيم أحمد شعلان دراسة نقدية لكتاب الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس (مجتمعنا ٠٠ فى تيار البحث حول الشخصية المصرية) الذى صدر عام ١٩٦٥ ، حيث يحلل د ٠ شعلان فى هذه الدراسة موضوعات هذا الكتاب على أساس محورين أساسيين هما : المحور الاجتماعى والمحور الأدبى ٠

يتناول المحور الاجتماعى الواقع الطبيعى لمصر والعادات والتقاليد التى تنظم أشكال العلاقات الاجتماعية ، وأنماط السلوك الاجتماعى ، وما واجه هذه العادات والتقاليد من تغيرات ترتبط بالتغير الثقافى والاقتصادى والسياسى الذى مرت به مصر ٠

كما أوضح الكتاب دور الفلاح المصرى فى الحفاظ على الكيان الاجتماعى المصرى ، ودور القرية المصرية فى الحفاظ على السمات الرئيسية للشخصية المصرية ، حيث قدم المؤلف نماذج من تلك العادات والتقاليد مما يمارس فى المناسبات العائلية أو الاحتفالات العامة مثل الموالد ، الى غير ذلك من أنماط الممارسات العامة فى القرية أو المدينة ٠

وتناول الكاتب المحور الثانى الذى يقوم عليه الكتاب : وهو المحور الأدبى أو الثقافى موضحا الدور الذى قام به التاريخ الشفاهى للأمة ، من تعبير عن المجتمع من الداخل ، وبخاصة فى أشكال التعبير الأدبية الشعبية بقيمها الفنية والجمالية ، فالأدب الشعبى هو التعبير المباشر عن فكر هذا المجتمع ، وفيه تندرج أحلام الشعب المصرى ومثله وتجاريبه ٠

والثقافة الشعبية هى الأساس عند الدكتور يونس الذى اعتمده فى محاولة دراسة نفسية المجتمع ، والثقافة ـ فيما يرى ـ لا تعنى التراث المدون فى الكتب فقط ، ويرفض الرأى الذى ينادى بانقسام المجتمع الى مثقفين وغير مثقفين، ويذهب الى عدم صحته ٠

كما تناول الكتاب أشكال الأدب الشعبى من فنون الملاحم العربية وأشكال الأدب الريفى وأدب المدينة ، واللغة واللهجات ٠

وفى النهاية ما زال الكتاب الذى صدر منذ نحو ربع قرن من الزمان يشكل ركيزة أساسية من ركائز دراسة الشخصية المصرية والنظر الى المجتمع المصرى من خلال ابداعاته الأصيلة ومكوناته الثقافية التاريخية ٠

وفى مجال اهتمام الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس بدراسة الأساطير يتناول

الباحث / ابراهيم حلمى هذا الجانب المهم من اهتمامات الدكتور يونس ، مبينا الدور العلمى الذى قام فى ربط دراسات علم الفولكلور فى مصر بعلم الأساطير ، وهو دور رائد تصدى له أستاذنا الدكتور يونس بصبر ومثابرة ·

فالعالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور يجب عليه أن يكون من الدارسين الثقاة للأساطير العالمية مثله فى ذلك مثل دارس الملاحم الشعبية كما أن كثيرا من العادات والتقاليد ترتبط فى أصول ممارستها بالأساطير ·

وقد تناول الباحث / ابراهيم حلمى فى دراسته لمنهج الدكتور / يونس فى دراسة الأساطير مناهج البحث والمدارس المتعددة التى قدمها وشرحها د · يونس فيما كتبه عن الأساطير العالمية ، وما قدمه من دراسات عن الأساطير العربية حيث يرى الدكتور يونس أن بقايا من العناصر الأسطورية ما زالت حية فى تراثنا الثقافى ومعاشة فى حياتنا اليومية ·

وعن حكاية (الصياد والعفريت) يقدم لنا الأستاذ / عبد التواب يوسف دراسة مقارنة لهذه الحكاية كما وردت فى ألف ليلة وليلة ، و « حكاية الشبح فى الزجاجة » التى وردت ضمن مجموعة الأخوين جريم للحكايات الشعبية الألمانية ·

ولعملان من أجمل القصص التى فتنت الأطفال شرقا وغربا ، فقد أقبلوا عليها فى لهفة بالغة ، الأمر الذى دفع كثيرين الى اعادة صياغتهما بصورة أو بأخرى ، بل استوحى منهما البعض عددا كبيرا من الأعمال الحديثة والمعاصرة ·

ويرى الأستاذ / عبد التواب يوسف أن استخدامنا للحكايات الشعبية للأطفال والكبار يجب أن يتسم بحذر شديد ، ولابد لمن يتجاسر على الاقتراب منها من قدر كبير من الوعى والفهم لهذه الأعمال الكبيرة التى ما كان لها أن تعيش لولا ذلك القدر الفريد من الحكمة المبثوثة فيها ، والتى قد لا تتبينها الا بعد دراسة طويلة متأنية

وتمثل حكايتى (الصياد والعفريت) و (**الشبح فى الزجاجة**) فى مجملهما حكاية الصراع بين (**المارد**) و (**الانسان العادى**) وهو موضوع مطروح – كما يقول الكاتب – فى كل الحكايات الشعبية ازاء ذلك الخوف الذى يعترى الصغار فى مواجهة الكبار ، ولا يرى الأطفال من سبيل للافلات من سيطرة العمالقة اللهم الا بخداعهم والتفوق عليهم بالحيلة والخداع ·

ويقدم الأستاذ / عبد التواب يوسف تلخيصا دقيقا للحكايتين فى النهاية ·

وفى دراسة (المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية) يقدم الأستاذ / عدلى محمد ابراهيم الصياغة الفنية للغة الفنية التى تتم عن طريقها رواية اى شكل من أشكال التعابير الشعبية ·

ففى الحكايات الشعبية نلاحظ أن بعض هذه الحكايات يعتمد الى حد ما على صياغة بعض الأحداث أو العناصر فى كلمات لها قافية تؤدى بطريقة منغمة · وقد تناول الأستاذ / عدلى ابراهيم نماذج من هذه الحكايات التى وظفت فيها المقاطع المنغمة بشكل واضح ·

يشير الكاتب تساؤلا مهما حول مدى اعتماد الحواديت فى الماضى على الشعر الشعبى ، وهل كانت تمزجه بالنثر ؟ وهل كان المؤدى أو راوى الحكاية الشعبية مثله مثل مغنى السيرة يؤدى ويغنى فى الوقت نفسه ؟ ومن خلال النماذج الثمانية لحكايات شعبية مصرية يطرح الكاتب اجابة لهذا التساؤل المهم فى دراسة اشكال التعبير الفنية فى الأدب الشعبى بعامة والحكايات الشعبية بصفة خاصة ·

وفى مقال (الأغنية الشعبية ·· قراءة فى أشكال الدلالة) يثير الباحث وليد منير تساؤلا حول هل هناك ما يمنع من تحليل الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا جماعيا بدءا من المعطيات نفسها التى توجه مسارنا نقادا أو باحثين عند تحليل النص الشعرى لمبدع فرد ؟ وعلى هذا الأساس يحلل فى مقاله نماذج من الأغانى الشعبية المصرية التى تؤدى فى مناسبات متنوعة، مبينا أن من وظائف الأغنية الشعبية الكشف عن صورة بناء المجتمع ·

وفى مجال (الألعاب الشعبية والمهارات الجسميه والسيرك) تواصل المجله نشر دراسة الأستاذ/احمد رشدى صالح عن هذا الموضوع الذى سبق ونشرت المجلة الجزء الأول منه فى العدد الاسبق (٢٤) ، وفى هذا الجزء من الدراسة يتناول الاستاذ/رشدى صالح ألعاب السيرك من حيث أنها ألعاب خارقة للعادة ، أى أنها لا تندرج تحت ما نسميه بالألعاب البسيطة ، كما أنها تعتمد فى التدريب على القيام بحركات جسميه خارقه للعادة ايضا ، كما أنها تمتزج بفنون اخرى منها فنون التهريج والرقص والغناء ٠

وقد أوضح الأستاذ رشدى صالح أنواع هذه اللعبات وتاريخها وأشكال أدائها ، كما شرح فنون التهريج والفكاهة الشعبية وما تضمنه الأدب الشعبى من فنون النوادر المرحة والطرائف الساخرة والنكات على اختلاف فنونها ، وفنون الكاريكاتير والرسم الشعبى الساخر ٠

كما تضمنت الدراسة شرحا لهذه الفنون ومجالاتها وأصولها التاريخية ، وما ورد فى كتب المؤرخين العرب من وصف لها ، وما تضمنته دواوين وقصائد الشعراء من تسجيل لمثل هذه النوادر الساخرة ، او وصف لبعض الأحداث التى تثير السخريه والضحك ، كما أورد نماذج أخرى من اعمال الكتاب الظرفاء والمثقفين أهل الفكاهة وأصحاب الطرائف الشهيرة ٠

رحم الله الاستاذ/رشدى صالح وجزاه الله خيرا عما أضافه لدراسات المأثورات الشعبية المصرية بمجالات متعددة من البحوث الرائدة فى معرفه خصائص وأنماط الابداع الشعبى المصرى ٠

وعن (التراث الشعبى والأوبرا) يقدم الأستاذ / صفوت كمال بعض العروض الفنية التى قدمت خلال هذا الموسم على المسرح الكبير بالمركز الثقافى القومى ـ دار الأوبرا المصرية ـ والتى تضمنت جوانب من التراث الشعبى العالمى ،وبخاصة عرض المسرح اليابانى التقليدى (الكابوكى) الذى يعتبر من العروض الفنية التقليدية المتميزة فى التراث الدرامى الانسانى

كما تضمن مقال الأستاذ / صفوت كمال عرضا وتحليلا لما قدمته **فرقة الرقص الهندى الشعبى** من عروض تميزت بها الهند فى فنونها منذ القدم حيث تحمل هذه العروض الأصول التاريخية البعيدة لتلك الرقصات فى أداء درامى له دلالة الشعر الغنائى المصاحب له كما يحمل فى مضامينه التعبيرية دراما القصة الاسطورية التى يرويها الراقص أو الراقصة بالحركات الايقاعية ٠

كما تضمن المقال عرضا لبعض العروض العالمية الأخرى التى تناولت موضوعات من التراث الاسطورى العالمى ، مثل العرض الالمانى للاسطورة الاغريقية (سيزيف) ، وعرض فرقة باليه القاهرة لجوانب من الاسطورة العراقية جلجاميش» **علاوة على عرض الفرقة الاندونيسية عن ملحمة (رامايانا)** تلك الملحمة الكلاسيكية التى تعد تعبيرا فنيا متكاملا غنيا بالمواقف الدرامية والأحداث والصراعات ، حيث تعد من أكمل وأقدم الملاحم الانسانية وتتكون من أربعة وعشرين ألف بيت من الشعر فى اللغة السنسكريتية القديمة ٠

وأبرز الأستاذ صفوت كمال فى مقالته ارتباط فن الأوبرا منذ نشأته فى أواخر القرن السادس عشر بالتراث الشعبى الانسانى من خلال الاساطير والحكايات الشعبية العالمية ٠

وعن العمارة الشعبيه المصريه فى مدينه القاهرة وما تزخر به من فنون تقليديه تحقق التواصل التقافى فى الابداع الشعبى المصرى يتناول المهندس / محمود مصطفى عيد موضوع (التزاوج الفنى فى منزل شعبى بمنطقه « أبو العلا » بالقاهرة) حيث قام بدراسة هذا المنزل القديم وما يتميز من نقوش زخرفية وأشغال خرط الخشب فى المشربيات التى تزين واجهاته ٠

ويحلل المهندس / محمود عيد تلك الزخارف موضحا مكوناتها الفنية وأصولها التاريخية داعيا الى الحفاظ على هذا المنزل وغيره من البيوت الشعبية التى تعتبر ثروة قومية فى حد ذاتها ، وبخاصة أنها تعانى من سوء الاستخدام وعدم الرعاية أو الصيانة ٠

وقد أوضح المقال مدى ثراء هذه المنازل بفنوننا التقليدية وتراثنا الحضارى ، كما اظهر شدة الحاجة الى الحفاظ على هذا التراث الفنى الذى يتعرض للاندثار . والمقال برسومه التوضيحية وصوره الفوتوغرافية بعد دعوة لمحافظه القاهرة ووزارة الثقافة لرعاية هذا النمط من المنازل الشعبية الفنية قبل أن يندثر .

وفى مجال (لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها على فنوننا التشكيلية الشعبية المعاصرة) تتناول الدكتورة / مها محمود الشال هذا الموضوع ، حيث تتبعت تلك اللعب باشكالها المختلفة عبر حقب التاريخ المصرى البعيد . فلقد عنيت الحضارة المصرية القديمة بلعب الأطفال المنفذة من الطين ، حيث تم العثور على كثير من هذه اللعب على هيئات متعددة ، فى أشكال تعبر عن أنواع مختلفة من فصائل الحيوانات والطيور والعناصر الآدمية ذات السمات الخاصة التى تتميز بصبغتها الفريدة المتميزة .

وقد قدمت الدكتورة مها تحليلا لأهم الملامح البارزة فى لعب الأطفال الشعبية المصرية القديمة ، من حيث بساطتها ورقتها ورمزيتها، الى غير ذلكمن خصائص فنية حرص الفنان المصرى القديم على تحقيقها فى تلك اللعب الفخارية . ثم تناولت هذه اللعب فى التراث القبطى وخصائصها فى تلك الحقبة التاريخية التى شهدت تأثرا بالحضارية الرومانية ، وكيف أن هذه اللعب تميزت بالبعد عن الواقعية واللجوء الى التعبيرات التجريدية والنزوع الى الجانب الرمزى مع مراعاة البساطة العامة فى الخطوط والمساحات والكتل والاعتماد على التعبير الحر ، وغير ذلك من خصائص هذه الحقبة التى برزت فيها الروح الشعبية،وظهرت خلالها المسحة الدينية فى كثير من المنتجات الفنية .

وفى تراثنا الاسلامى أوضحت الدراسة قيمة الفخار والخزف وانتشاره وتطوره وخصائصه الفنية المتميزة بأنماطه المتعددة وأهم السمات التى تميزت بها لعب الأطفال فى الفن الاسلامى فنيا وتقنيا ، وكيف اتسعت رقعة الأعمال الفخارية الفنية ابان الحضارة الاسلامية ، والى اى مدى ركز الفنان الاسلامى على الجانب التعبيرى القوى عند تمثله لمقتضيات اللعب مع اخضاعها لطبيعة الأطفال وميولهم .

وقد تناولت الدكتورة / مها الشال هذا الموضوع تناولا وافيا موضحة دور هذه اللعب فى تربية الاطفال وأهمية توظيفها من جديد فى عمليات التربية الفنية والتعليم فى المدارس ، كما قدمت اقتراحاتها لتحقيق المنفعة العامة والتربوية من تطوير تلك اللعب واستخدامها .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/ مراد عبد الرحمن مبروك عرضا لكتاب (استلهام الينبوع .. المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية) وهو الاتجاه الذى أخذ فى التبلور فى الآونة الأخيرة فى التوجه نحو العناصر التراثية ، سواء كانت هذه العناصر تراثا أسطوريا أم فولكلوريا أو دينيا أو تاريخيا ، بغية استلهام هذه العناصر وتوظيفها فنيا فى نسيج العمل الأدبى ، وهو الأمر الذى جعل العديد من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية تتجه الى دراسة هذه الظاهرة . ومنه هذا العرض لتلك الدراسة للأستاذ عبد الرحمن بسيسو التى تتناول قضايا الواقع العربى الراهن بشتى صوره وأشكاله من خلال الرواية الفلسطينية التى وظفت التراث الشعبى توظيفا فنيا .

وفى هذا العرض يقدم الأستاذ / مراد مبروك تحليلا متأنيا للدراسة موضحا لتبويبها ومتعرضا للأعمال التى تناولها الكاتب فى ثنايا دراسته التى تزخر بمختلف الأنواع الشعبية من خلال الأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية التى يعود أغلبها الى الحضارة الكنعانية الفلسطينية القديمة ، حيث كانت هذه المصادر محورا لكثير من الأعمال الفنية الروائية المعاصرة التى تمثلها الروائيون الفلسطينيون لتحمل هموم الجماعة القومية .

وفى جولة الفنون الشعبية بالمجلة يقدم الدكتور / هانى جابر عرضا لبعض أعمال الفنان / وفيق المنذر ، اختار لها عنوان (المرأة الشعبية فى عيون الفنان وفيق المنذر) حيث

تقف المرأة الشعبية كملامح ومعان خلف موضوعات هذا الفنان وألوانه ·

فأول ما يلفت النظر فى أعمال الفنان المنذر هو الانفعالات البادية بثقة على وجوه النساء ، كما أن جسم المرأة هو أيضا من أبرز ما فى لوحات المنذر ، فالمرأة عند الفنان تشكل جزئية محورية فى خياله الفنى لها معالمها الفنية والجمالية ·

كما تتضمن الجولة أيضا عرضا للاحتفالات التى أقيمت فى ذكرى « يوم الأرض » الفلسطينية وما تضمنته هذه الاحتفالات من عروض الفنون الشعبية الفلسطينية ، وقد تناول الباحث / ابراهيم حلمى هذه العروض بالوصف والتحليل موضحا أهمية الفنون الشعبية فى التعبير عن وجدان الانسان الفلسطينى وكفاحه من أجل تحرير أرضه السليبة ·

ومع دخول شهر رمضان المبارك يقدم الباحث / صفوت عبد الحليم على عرضا لأنواع الفوانيس التى تصنع بمناسبة هذا الشهر الكريم وأشكالها مبينا أن الفانوس الشعبى المصرى الملون أصبح سمة مميزة لاحتفالات المصريين بليالى شهر رمضان المبارك ·

فالفانوس يعطى ليالى شهر رمضان فى مصر حيوية وبهجة ، وله تقاليده وأغانيه الخاصة·· كما تعددت أشكال الفوانيس وتنوعت حتى أصبح لفانوس رمضان أكثر من عشرين شكلا تتنوع فى أحجامها وفى وظيفتها الفنية والجمالية احتفاء بهذا الشهر الكريم ·

وفى نهاية الجولة يقدم الباحث / عادل ندا عرضا لرسالة الماجستير المقدمة الى المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ،والتى أعدها الباحث / وهيب محمد لبيب عن اللعب بالعصا ·· وتتضمن الرسالة دراسة للعناصر الدرامية للتحطيب باعتباره مصدرا أساسيا من مصادر الابداع الشعبى المصرى ·

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

الثمن : ١٠٠ قرش

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٣٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

الفنون الشعبية التشكيلية

أداة أساسية للكشف عن الحقائق الكونية والقيم الجمالية

محمود النبوى الشال

من أهم السمات التى نلمسها فى الفنان الشعبى التشكيلى بخاصة وفى بعض الفنانين الآخرين بعامة أنهم يكثرون من النظر والتأمل فى آفاق هذا الكون الفسيح الذى يسعهم ويسع جميع المخلوقات التى تعيش بين ظهرانيه بعين مفتوحة وحس عميق وبصيرة واعية بغية القاء الأضواء والسعى الى ادراك الحقائق الكامنة خلف كل مظهر من مظاهرها .

وكثيرا ما يركز الفنان الشعبى على قطاع بعينه من قطاعات الحياة المحيطة به كى يكشف بمحض تفكيره عن جوهر الحقيقة التى يتميز بها ذلك القطاع ، وهكذا نرى حرصه الذى لا ينفك من متابعة الرؤية لاستلهام هذه الغاية وللوصول الى السر العظيم الذى يساعد فى الهامه وتطلعه الى الحقائق الفنية الشعبية من وراء الغيب .

وكلما أخذ الفنان الشعبى التشكيلى نفسه على مأخذ الجد فى تجربته الصادقة مع العمل الفنى ، فانه لا يشعر بمجرد السرور والمتعة والتأثير فحسب ، بل بقدر ما يحرزه من معرفة وتعلم المزيد من ادراك الطبيعة وحقيقتها الانسانية فى أبعد أغوارها وأعمق أبعادها ، وما يكشف اللثام عنه من آيات الحكمة وغرائب الأسرار وعجائب الصور التى يحار فيها العقل الذى ينفذ الى جوهرها من خلال تجربة الفنان الشعبى الملهم ، الذى يؤمن بالحقيقة الفنية التى يستخلصها ويعبر عنها بكل ما يملك من قدرة ايمانية وشفافية روحية .

ومن هنا يكون للفنان الشعبى الفضل فى ازالة تهمة السطحية والتفاهة والسذاجة عن العمل الفنى ، مؤكدا نفاسته وفائدته وجدواه ، كلما مارس تبعته فى الكشف عن الحقائق المرتبطة بالحياة التى يفشل غيره فى الحصول عليها والانفعال بها ، والاحساس بأهميتها كمطلب حيوى لاغناء عنه .

وبوسعنا فى هذا المجال أن نقدم عرضا واضحا ينير أمامنا الطريق عبر تاريخ الفنون الشعبية التشكيلية ومن خلال رحلة الفنانين الشعبيين على مر أجيالهم المتعاقبة . ومع ذلك فهناك من يزعم أن الفنان الشعبى التشكيلى لا يعرف شيئا عن الموضوعات التى يصورها ، وأن الفن الشعبى التشكيلى فى حد ذاته ما هو الا ضرب من ضروب

اللهو والعبث ، واستهلاك الوقت ، وتبديد الطاقة التى يتمتع بها الفنان باهدار نشاطه وجهده . وأن حصاده يصبح فى النهاية عديم الجدوى ، على حين نجد من يقول بعكس ذلك ، ويخلعون على الفن والفنان الشعبى التشكيلى أهمية خاصة وقيمة رفيعة ، حيث أن هذا الفنان يملك القدرة بطبيعته وفطرته ، كما يملك حسن الاستعداد للتعبير عما هو متسم بالكلية والشمول فى ظل السلوكيات الحميدة والأخلاقيات القويمة .

وحينما نمس حقيقة الفن الشعبى التشكيلى فلا بد أن نميز بين حقيقتين ، **الأولى هى حقيقة الواقع وصورة الطبيعة الوصفية كما هى دون تغيير** ، والفنان الشعبى ليس من فلسفته ولا من شيمته أن يعول على هذه الحقيقة الواقعية المبنية على المطابقة ، بقدر ما يتجه بعمله **الى حقيقة فنية أخرى من نوع خاص ، يميزها عن الحقيقة المنظورة المباشرة** ، لأن الفنان الشعبى يتمتع بتفكير خاص متميز ، كما يعتمد على قدرته على العطاء الفريد بسخاء ، وعلى حل مشكلة الرؤية المباشرة والنظر العادى المألوف الذى اعتاده كثير من الناس ، موازنا بنظرته الحرة المجردة التى تبتعد عن كل ما يشبه التقليد والمجاراة الآلية ، وعما يتمشى وهذا النسيج ، وتلك هى لغة الفن الشعبى فى التعبير عن الحقيقة الفنية ، وهو مما يحسب للفنان الشعبى لا عليه ، اذا أردنا أن ننصفه وننصف الحق معه ، وأنه بهذه المنزلة لا يكون كاذبا ، لأنه يثبت بذلك مدى ايجابيته وقوة شخصيته ، ويلقى عن كاهله صفة التقليد والنسخ من الطبيعة ، كما يزعم البعض ، ولكنه صادق مع نفسه وحسه .

والفن الشعبى فى حقيقة الأمر ما هو الا مزيج من واقع منظور يتم اختلاطه وانصهاره مع الرؤية الذاتية الخالصة التى يختلف فيها فنان عن فنان آخر ، وهنا نجد أن العمل الفنى الشعبى التشكيلى الناتج نسيج وحده ، واستبصار جديد ، وعمل غير مسبق ، وليس مسايرة حرفية آلية مطلقة للواقع التقليدى المألوف ، ومن ثم فان الفنان الشعبى التشكيلى يلجأ الى صبغ انفعالاته الذاتية بصبغة موجبة لا سالبة ، ويلبس أشخاصه وعناصره كسوة جديدة على هياكله الأصلية وبهذه المنزلة يحقق نزعته وفلسفته من أن الفن ليس فى وقت من الأوقات ترديدا للطبيعة كما هى ، أو اعادة مسلماتها الى ما هى عليه ، ولكنه أبعد من ذلك بكثير لأنه يكسب موضوعاته معانى جديدة تسقط الغموض والتعقيد عنها ، فتبدو عليها وحدة تشكيلية تعبيرية لهذا العمل فى تنظيمه الشكلى له رنينه ووقعه المنبثق عن نبض الفنان وروحه الأصيل ، وهنا تبدو عظمة العمل وعمقه ، ويتسع المقام فى قائمة المعانى الى أبعد حد عن طريق هذا التمييز بين الظلال الفرعية الدقيقة المشتقة من الحقائق الفنية والجمالية .

وربما يكون من المفيد ، ونحن نتحدث عن الحقيقة الفنية التى يضطلع الفنان التشكيلى بالكشف عنها لوضع أيدينا عليها أن يهيىء لها فرصة المعالجة والتبسيط ، اذا كان هذ االتعبير قد ادى فى بعض الاحيان الى نوع من أنواع الخلط والابهام ولنطلق على الحقيقه الفنيه « الأحكام الشكلى » فاذا ما تناولت العمل فلدينا لفظ العميق والمتكامل للدلالة على الحقيقة الفنية ، أما التعبير اذا كان فارغا أو سطحيا أو تافها ، فانه لا يكتسب أية صفة فى عداد الموضوع الفنى على المستوى الواقعى ولا على المستوى التقويمى .

ان الحقيقة الفنية ـ نظرا لأهميتها ـ فانها تكتسب الاعجاب وتنال الامتداح من حيث معناها ومبناها ، ومن حيث قيمتها التى تحمل الجميع على التسليم بسيطرتها على النفس لأنها ليست الا تعبيرا حيا عن الجوهر الحقيقى الكامن فى كل عمل فنى له جماله وجلاله ، ونحن حين نعلى قدر الفن الشعبى فسيكون ذلك على أساس القيمة النابعة من الحقيقة الفنية فى حد ذاتها وتحط من قدر ما هو رائع بحق فى عالم الفن ، على أن قيمة الحقيقة الفنية لا تقتصر على مجرد اشعارنا بالرضاء النفسى والجمالى ، وهى تكسبنا قيما أخرى مساوية فى أهميتها القيمة الحقيقية فى حد ذاتها .

ومن هنا نستطيع أن نقول ان الحقيقة الفنية قائمة ومقررة مؤكدة الوجود المضىء فى الفن الشعبى ، وأنه من غير هذه الحقيقة لا يكون فنا الا بها والكشف عن وجودها ومثولها والاهتداء الى آثارها وكلما كانت الحقيقة الفنية تعبيرا بعيدا عن التأكيدات الواقعية المباشرة كلما بعد عنها الزيف والضآلة ، وبرز فيها المعيار الجمالى .

ان الفنان الشعبى التشكيلى وهو يبحث عن الحقائق من خلال تجربته الفنية انما يبذل فى هذا السبيل جهدا ضخما ، ويحاول أن يشكل موضوعاته مستخدما فى ذلك عددا غير قليل من الرموز والصفات المعنوية التى توضح عن طريقها بالتنسيق ما يكونه فى خياله من حقائق وصور تشتق من الواقع ، ولكنها بعيدة عن محاكاته ، وتكتسب فى ثناياها لغة تعبيرية يترجم بها مشاعره الذاتية ، وقيما يريد أن يثيرها أمام المتلقين من فكر ووعى وهو يتجشم قدرا غير قليل من الصراعات النفسية حول هذه الحقيقة التى هى ضالته وأمله · وهو فى ابان هذه التجربة لا يستسلم للمظاهر المادية الواقعية ، وانما يخضع لناموسه الخاص حتى لا يهدم نفسه بنفسه عن طريق تفريغ ذهنه من كل المؤثرات والقوى التى يحرص على الحد من غلوائها لمواجهة كافة الضغوط التى قد تواجهه ·

ولعل من الضرورى أن نحافظ على منجزات الفنان الشعبى التشكيلى الذى يحافظ بدوره على هيكل الحقيقة الفنية مخافة التردى فى الحضيض عن طريق الالتصاق بالأهمية التقليدية التى هى أقل شأنا وأهون قدرا من أهمية الحقيقة الفنية · الأولى وهى وليدة المطابقة البحتة والنظرة المحدودة التى لا ترقى بحال من الأحوال الى ما يصل اليها الفنان الشعبى بروح التأمل والاجتهاد والسعى الدائب الى اضافة التنمية واثبات الذات فى ضوء الحالة النفسية الشعورية التى يتقمصها الفنان الشعبى والتعبير الذى يتوخى فيه الدقة والاحكام ، لأنه بهذه المنزلة يخلق تجربة جديدة انفعالية منظمة على طريقته الفريدة المميزة ·

ومن ثم يبدو التباين بين المعنى الذى يكسو الحقيقة الفنية فى عمقه وأصالته وتوعيته وبين المعنى الآخر الذى يبدو فى النظرة الواقعية الملتزمة التى لا تعدو هذا الواقع المنظور ولا تند عنه ·

وفى تعقبنا للحقيقة الفنية نجد أن لها دورا أساسيا فى تطلع الفنان الشعبى الى كشفها بوصفها سمة جوهرية ذات دلالة محسوسة ، وليست عرضية أو طارئة ، أو ضئيلة الشأن بالنسبة للموضوع الفنى وهذا يدفع الفنان الشعبى دائما الى ضرورة معرفة أبعاد البيئة التى تقع فيها والأحداث الحيوية اليومية ، وأنواع الأشخاص الذين يتحركون على مسرحها ، وكل ذلك بجهد الفنان الشعبى الخاص والذى يبلور من خلال ذلك التجربة الجمالية الخلاقة التى تصبح هى الحقيقة الفنية الانسانية وهذا بدوره يجعل للفن الشعبى مهمة معرفية تلخيصية ذوقية موازية لما هو قائم بالنسبة للعلم وللفلسفة وللموسيقى وللأدب وللشعر ·

وعلى هذا نجد أن الفنان الشعبى التشكيلى بوسعه أن يقدم الينا من خلال ممارسته لعمله تفسيرا للتجربة البشرية الممتدة الجذور يفترض أنه صحيح ، وبذلك يستكمل أطراف العلم الشعبى والمعرفة التى تتسم بالصدق والصفاء والنقاء ، وهذا يتجلى واضحا فيما يسفر عنه كشفه للحقائق التى قد يعجز العلم التقليدى أن يبلغه وأن يصل اليه على هذا النحو ، **واذا** ثمة اختلاف ملحوظ وفروق ملموسة بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية ، وأيضا فان الحقيقة الفنية التى يتبناها الفنان الشعبى التشكيلى ويعبر عنها بلغته الشعبية المتحررة من قيود الصنعة ، تختلف من بعض الوجوه والنواحى الهامة عن العلم الاصطلاحى المألوف ، كالاختلاف بين الكلام بلغة الفن التشكيلى والعلم البحت ·

العمل الفنى مشحون بالانفعال ، بينما الدراسات العلمية ليست كذلك ـ العمل الفنى يكشف عن فردية الفنان قائما بذاته على حين أن النظرية العلمية تتعمد ألا تكون شخصية ولكنها تخضع للاستدلال والاستنتاج ·

الفن يعتمد أساسا وقبل أى شىء على جوهر التطورات باعتبارها الوسيلة للتعبير عن الحقيقة ، وبالتالى فان الفنان الشعبى التشكيلى حينما يقدم

الينا الكائنات البشرية والنماذج الحية ، انما يقدمها على نحو من شأنه أن يؤكد تلك السمات البشرية العامة ، فانه يعرضها بعيدا عما هى عليه فى الواقع المرئى وانما يتحرى فيه فلسفة الفكر الجماعى والسمات البشرية من خلال منظوره وانتمائه بتفسيره الشخصى المعبر عن الجماعة - وعن المشاعر المشتركة التى لها جذورها القديمة وهو هنا يهتم بالدلالة الموضوعية مبتعدا فى ذلك عن الواقع الوصفى ، الى نداته الشخصى وبقدر تصوره عن عناصر وضوعاته وتناوله لها وفق سجيته وطبعه ·

ان الفن الشعبى التشكيلى يعبر أكثر ما يعبر عن قضايا حيوية واحتياجات هى مرادات المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة وبسيطة يكشف فيها عن هدف يتجه الى تحقيقه ومعنى بارز يريد صياغته ولفت الأنظار اليه من خلال خصائصه ورموزه ونسقه المتفرد والمتميز بمعالجة أمينة لا افتعال فيها فهى ترتكز على روح الفنان ومنهجه ومبادئه ومثله ، وقوالبه الفنية المستقلة ومعطياته النوعية وأسلوبه الذى يهدف من ورائه الى تماسك العمل وتكامله ·

وعلى هذا تكون الحقيقة الفنية - وهى هدف الفنان الأساسى - **هى الجوهر والنوع الأصيل للحقيقة العليا التى تنتصر على ما عداها** ، وحيث أن كل فنان يتخذ لنفسه اطارا معينا وطريقة خاصة للنظر الى هذا الكون باستبصاراته البعيدة المدى ، حيث تقع عليه مهمة الابداع بمنطقه التشكيلى الشعبى ، وأسلوبه المتميز الذى يكون له تأثيره البالغ وجذبه الاستهوائى الذى يركز فيه على تجسيد الحقيقة التى كثيرا ما تتسم ببعض التهاويل والمبالغات الطريفة التى تشد الانتباه وتوقظ الحواس بسحرها ولطافتها بعيدا عن التظاهر والتصنع والخداع ومن هنا كانت الفنون الشعبية التشكيلية بعناصرها وجزئياتها ذات قوة ومتعة وتفرد للمتلقى وللمتذوق المتعة النفسية والانشراح الذاتى ·

وفى ضوء هذه الانطباعات ينبغى للحقائق الفنية بكل أبعادها أن تقيد على أنحاء متعددة وأن تظل دائما مثارا لبعض القضايا التى لا يجوز اسقاطها أو انكارها ، وهى النموذج الأمثل للفن الشعبى التشكيلى الهام ·

ان الحقيقة الفنية لا تتمثل فى جميع الأعمال الفنية قاطبة ويغلب فيها التفكير العملى مع التفكير النظرى ويتمخض عن ذلك حصاد كبير متنوع يجسده الفنان الشعبى بسماته المتميزة وطابعه الخاص ورؤيته الفطرية الذاتية من خلال خبراته المطردة النماء واستخدامه لوحداته وعناصره التى يختارها ويتفرد بها ويستقل باتجاهه الخاص **وهذه الحقيقة الفنية التى ننوه بها ليست عنصرا واحدا ولكنها جملة عناصر متعددة** يتمثل فيها روح الرقة والرفاهة والطرافة وقوة الخيال مع ما يحمله هذا الفن من شحنات انفعالية ووضوح الدلالة التعبيرية عن الحقائق النوعية التى توحى بها وتتمشى أيضا والموضوع الذى يعالجه عن طريق قيم تشكيلية مجسدة فيه ، وهى ليست المعيار الأوحد للقيمة · وهى ليست فى وضع المنافسة للحقيقة العلمية · انهما معا أقرب الى التعاون منهما الى التنافر ، ولا يجوز أن نغلب احداهما من حيث المنزلة على الأخرى ، والا فهذا التحديد يعتبر من قبيل الاسراف والادعاء فى الحكم والتقويم ·

الحقيقة الفنية قائمة وموجودة بالفعل ، ليس فى جميع الأعمال الفنية الشعبية والتشكيلية بل انها تكمن فى بعض الأعمال الفنية دون غيرها ، وعندما توجد فانها تسهم فى القيم التشكيلية الشعبية الجمالية بشكل أعم وأفضل ·

ان كل حقيقة تتميز بلونها الخاص واتجاهها المتميز ، وبطريقتها الجديدة التى تؤدى بها الى توافر الصحة النفسية العميقة المفرطة ، وبالايماءات الجاذبة والايقاعات المترابطة ·

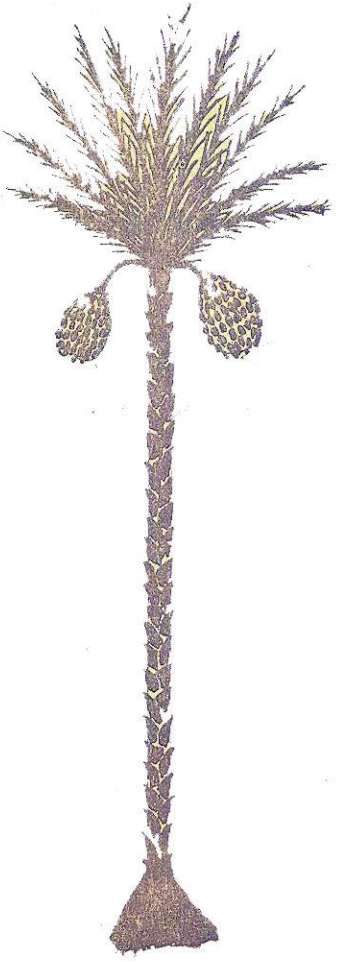
يحمل الفنان الشعبى التشكيلى على عاتقه رنين الصدق فى غير مبالغة للكشف من خلال عمله فى التعبير عن الحقيقة الفنية الخالصة طبقا لعالمه وفق واقعه النفسى والذوقى ·

ومن البدهى أن الحقيقة الفنية مهما تكن مجردة أو غامضة فهى تستحوذ على استحساننا ، فضلا عما تقيمه أمامنا من علاقة روحية بين الفن من

جهة وبين الحياة من جهة أخرى ، الا أن قطب الحقيقة الفنية هـدف محقق أمام الفنـــان الذى يركز على طبيعة الفن الشعبى وقيمته ، وأنه لن يكون فى أى وقت من الأوقات محاكاة للواقع ، وفى نهاية هـذا المطاف يكون من الضرورى أن نخفف من حدة المعايير الفنية والعلمية التى تشيع فى الأوساط المختلفة حول الحقيقة الفنية التى يدور حولهـا هـذا الحـديث ، مع تمييز الآراء والمعتقدات القائمة التى قد يثور حولها الجدل من جراء الاهتمامات المعرفية والتطلعات الى المقومات الجمالية .

وأخيرا ففى مجال الحقيقة الفنيـة فى محيط الفنون الشعبية التشكيلية ، ينبغى ألا نقبل الا ما هو صحيح ومتسق ، ونرفض كل ما هو باطل أو زائف .

وفى ضـوء هذا الرأى فليس لنا أن نتجاهل الاعتقاد العلمى والفلسفى والفنى وأن نلغى بينها ما يسمى الحد الفاصل فى الحكم بين كل اعتقاد منهـا .

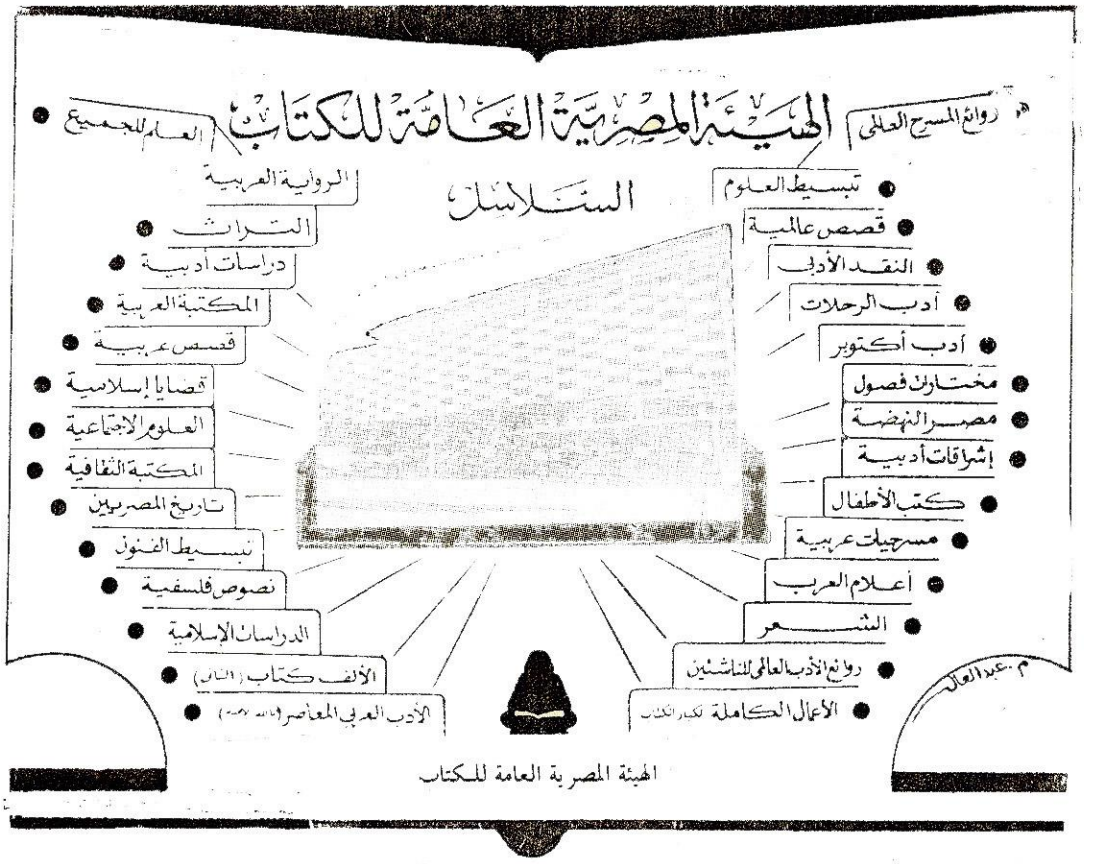


الهيئـة المصرية العـامة للكتـاب

كورنيش النيـل - بولاق - القاهـــرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -

ت : ٧٧٥٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتهـا فى مجال الثقـافة بأشـــكال عديدة فالى جانب مكتباتهـــا العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمـام الجماهير للاطـــلاع والبحث فهى تقـــدم الكتـــاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● وتصـدر الهيئة المصرية العـامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع ·

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية : -

فصول - المسرح - عالم الكتـاب - علم النفس - الفنـــون الشـعبية - العلم والحياة ·

رئيس مجلس الادارة

أ · د · سمير سرحان

جماليات فن المرسمات وجذوره الشعبية

د. سلمى عبد العزيز

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن المرسمات ، وبلغوا فيه حدا من التخصص على درجة عالية من الابداع والتخيل ، ومن روعة التصور وجمال اللون ومن قدرة على توظيف الخط بشكل تشكيلى ·

وفن المرسمات فى الثقافة الجمالية المصرية ، هو الحركة الابداعية الأولى فى طريق خطوات تكوين مفاهيم عامة عن « الفن » وملامحه المصرية · وهو الوسيلة التى لجأ اليها الفنان كترجمة مرئية للصوتيات وكلغة تخاطب بينه وبين الطبيعة · وهو الفن الذى جسد أحلام الشعبيين وتطلعاتهم الغيبية ·

وفن المرسمات هو الفن الذى تطور مع تطور الانسان وثقافته وتشكل مع المتغيرات المستمرة ، وأصبح مع التطور قابلا لتشكيل العناصر المستوحاة من الطبيعة ونقلها من التجريد الى التشخيص ، ومن الرمز الى الواقعية ، ثم من اتجاه الزخرفة والتماثل الى التنويع والايقاع ، ومن الرسم بالخطوط الى الحوار بالأشخاص والمعانى

وفنان المرسمات تنفذ أعماله على أنواع من الخامات ، وبأساليب جمالية متنوعة · منها ما هو بسيط فى أدائه ، ومنها ما هو أعمال رائعة وخالدة شديدة التعقيد فى تراكيبها الفنية وذلك فى مجالين أكثر تقدما وموضوعية هما فن الأيقونات وفن المخطوطات · وقبلها ابتدع الفنان المصرى لوحاته الشهيرة والمعروفة بفن البورترية من مدرستى الاسكندرية والفيوم ·

وهنا نجد أن الخاصية الأولى التى يتميز بها فن المرســـمات ، هو خاصية ترجمـة التجربة الانسانية فى الحياة ، والتعبير عنهـا بوحـدات تشكيلية مفهومة فى المجتمع ·

وعلى دلك يكتشف المرء أنه أمام الماضى بعينه بمجموعة اللوحـات التى تزخر بروائع الابـداع المعبر عن الموضوعات الواقعية التى يتنـــاولها والتى تعتبر مصدرا وقاعدة للعمل الفنى ·

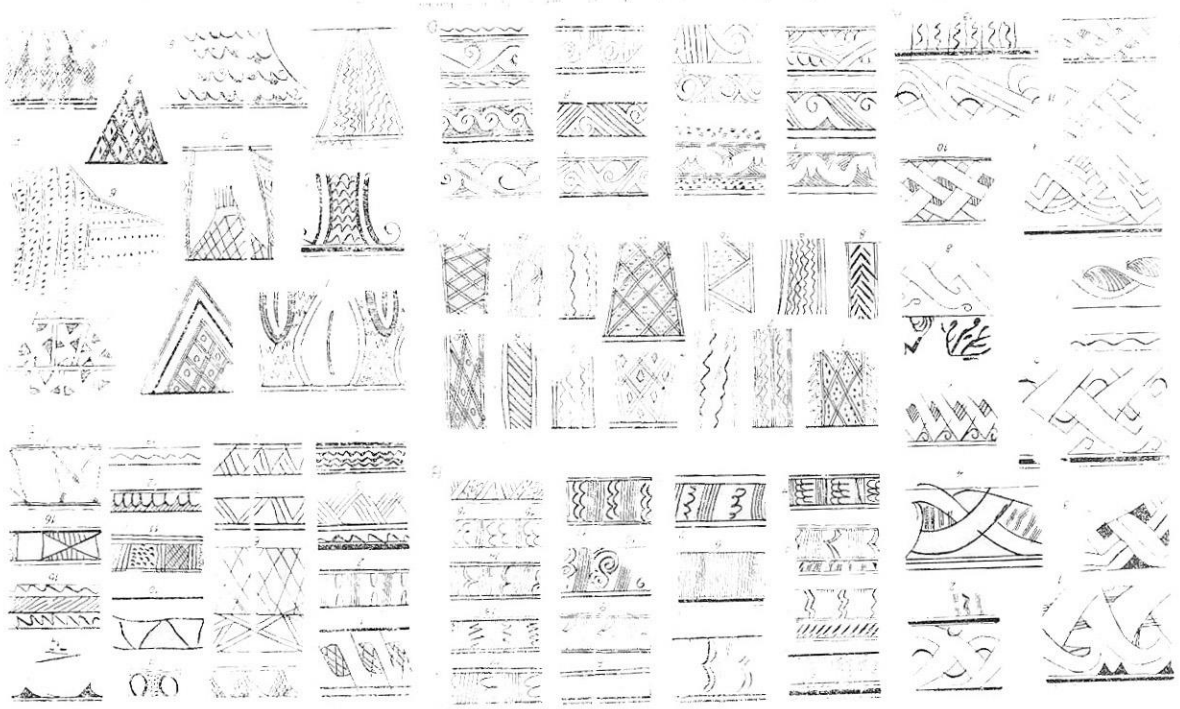
وعندما يشاهد رســـومات الوشم والزخارف الجصية والنقوش الخزفية والمعلقات من السجاد والنسجيات المختلفة والباتيك الى جانب اللوحات الفنية فى المخطوطات العلمية والأدبية ، يكتشف المرء أنه أمام دائرة كاملة للفكر والفنون والظواهر الثقافية ·

وللحق فمادام هذا الفن قد شهد ترجمة لكل ماهو ممارس فى ثقافة المجتمع منذ أمد طويل · فان جذوره تمتد امتدادا عميقا فى أغوار تاريخ الفن والانسانية الى جانب امتدادها الطبيعى فى عمق الابداع الشعبى · علاوة على دوره الواضح فى التعبير عن المعتقدات الدينيـــة والخيالات الشعبية والقيم الترويحية المتوارثة فى كل بيئة·

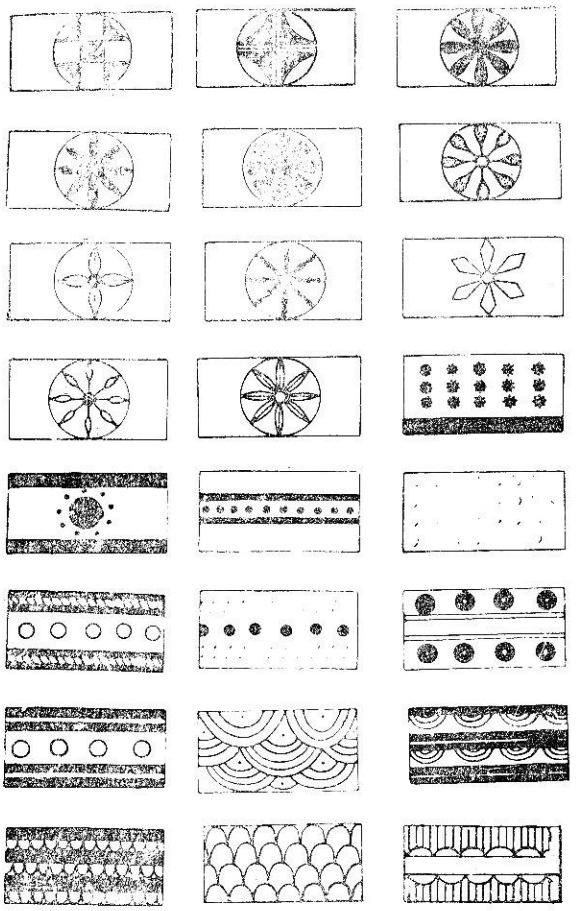
ان فنا تختلف وظائفه وخصائصه بهذه الصورة وتتنوع معه أهدافه ووسائله الابداعية ، قد يظن البعض أنه ليس بفن رفيع ، بل هو من الفنون الحرفية والتى تحتاج الى مهـــارة يدوية وخبرة تقليدية · وخصوصـــــا وأنه فى الغالب يأتى لصيقا بالانتـــاج الحرفى الشعبى ليكمل له الجانب الجمالى للشكل · أن هذا الاتجاه النقدى فى ذاته ليس أكثر من برهان على أهميـــة هذه النوعية من الفنون فهو لا يثبت المعنى فيه ، بل يبعث على الانتباه الى الحقيقة الخاصة بأهمية فن المرسمات فى الحركة التشكيلية · وتبقى أيضا حقيقة أخرى هى **أن فن المرســـمات من الفنون التى تتأكد فى هويتها البيئة بكل وضوح** ·

وبعد فقد بدانا موضوعنـا عن هذا الفن وفن ذهننا اتجاهان واقعيان :

الأول : عن خصـــائص العناصر التشكيليـة ومحاورها وتطورها ، وخصائص المأثور الشعبى وانعكاسه فى تحديد الشـــكل النهـائى لتلك العناصر ، ودور المد الثقافى التشكيلى وتأثيره



شكل رقم ١



شكل رقم ٢

على الوحدات التقليدية ، باعتبـــار أن الفهـم التشكيلى لها يؤدى الى الفهم الجمالى لها أيضـــا وبشكل مباشر وحدس ٠

الثانى : عن اخضـــاع الفهم الجمالى للتفكير الاجتماعى ، مستهدفة من هذه الخطوة متابعـــة تطور بعض جوانب فن المرسـمات ، كوســـيلة أخرى لفهم تطور الموضوعات المحورية واتحادها بالشكل الجمالى لكل مرحلة مختلفة زمانيـــا ٠

أن تفسير ذلك الاختيار الواقعى ، يكمن الى حد ما فى حقيقة تعود الى اكتشاف الانســـان المعاصر للقيم الجماليـــة والتعبير الرمزى الذى يحيط بالأعمال الفنية المرســـمة على الخامات المختلفة من عناصر التشكيل وتكامل التصـــور الموضوعى للمنظور الشـعبى من واقـع الحيـاة الروحيـــة والمادية ، وانعكاس ذلك عل طبيعة البناء الفنى لفن المرسمات ٠

شكل رقم ٣

وعند الاشارة الى طبيعة البناء الفنى ، فاننا نعنى خصوصية الاسلوب البنائى لهذا الفن ٠ وهذه الخصوصية تجعل من تلك النوعيـة من الفنون قريبة من التعبير الشعبى ٠ الى جانب أن هناك عددا آخر من الاعتبارات تؤكد على ذلك ، أهمها :

١ ــ أن فن المرسمات من الفنون التى تزدهر فى العصور الدينية المختلفة وفى البيئات التى يغلب على ثقافتها الاتجاهات الروحية ٠

٢ ــ أغلب التعبيرات الموجودة فى المرسمات تأتى تعبيرا عن الممارسات الشعبية والسلوكيات الحياتية فى أداء فنى خاص ٠

٣ ــ العنصر الجمالى فى فن المرسمات تعود أهميته الى الدور الذى يحققه فى العمـل الفنى ، من حيث **ابراز محـــاولة التوفيق** بين الروحى والمادى وبين الرؤية الاجتماعية وفهـــم الشعبى لهما ٠

٤ ــ هندسة العناصر التشكيليـة وتنظيمها الى جانب عضويتها فى مجال الحرف المختلفة ٠ وتجريدها **وتكرارها وارتباطها** بالدور الوظيفى،

٥ ــ التأكيد على دور الرمز وتشخيصـه فى العمل الفنى ، وتداخله فى نسيجه الموضـوعى ليعكس الاحساس الجمعى لهذا الرمز ٠

والواقع أن الخطوات العملية مع نمو الخبرة المستمرة للفنـــان هى مـن الأمور الجوهرية فى تقرير الرمز وتحقيق الوحدة بين الحس الشعبى وفهمه لمعنى الرمز ، فجميع عناصر البناء الفنى

قد وظفت لتكون شكلا أو موضوعا يحقق الاتصال بين العمل الفنى والأفراد • وهذه العملية حققت معها مفاهيم رئيسية جماليـــة ظلت لسـنوات طويلة فكرا تقليديا وعرفا فنيا •

ان دورة الفن التاريخية تؤكد على استمرار التأثير الفنى من مرحلة الى مرحلة أخرى ، ومن موضع ثقافة فنية أولية الى موضع ثقافة حضارية شاملة ، وهـــذا التأكيد يعود بالأهميـــة على الدراسة ، عندما نتعرض لبعض الاعتبارات التى دفعت بى الى اختيـــار المنهج التاريخى لتحليل الظاهرة الجمالية لفن المرسمات وتطوره •

وفى ظنى ، بداية انه ينبغى توضـيح بعض تلك الاعتبارات فى الآتى :

أولا : ان فن المرسمات يأتى معبرا عن مرحلة ثقافية معاصرة له ويتشكل بمفاهيمها ، وهو فى تطوره يعود دائما الى المراحل السابقة عليه ، ثم يوظف وحداته التقليدية فى العناصر الثقافية الجديدة • وهذا الأمر ان شئنا تسميته تأثر من حيث قدرته على المعايشة وعلى تأكيد الشخصية الجمالية وعناصرها الرئيسية فى كل بيئة •

ثانيا : العنصر المحورى داخل كل بناء فنى لكل عمل ، والذى يلفت نظر المبدعين من حيث أنه الملمح الخاص الذى يبدو عند النظر اليه كجزء من حلقات سلسلة التواصـــل البنـائى الجمالى والاتصال المكانى •

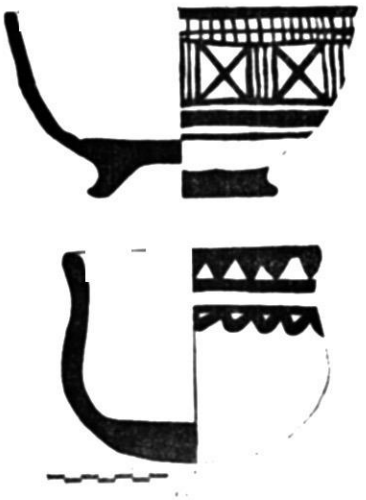
ثالثا : لايمكن افتراض أن ظهـــور خواص جديدة لفن المرسمات فى تطوره المستمر مستقل وقائم بذاته بمجرد ظهور خواص جمالية جديدة ، انمـــا هو نوع من التراكم الابداعى والذكاء الحسى •

واذا كان تاريخ الفن حافلا بالشواهد الحية والأدلة الواضحة على صحة هذه النظرة • فما ذلك الا لأن « الخط » وحركته يعبران عن مراحـل زمنية ومكانية فى تاريخ فن أى بلد •

ولو شـــئنا أن نستعرض تاريـخ العلاقات الجمالية للخط والتعبير عن الشـخصية البيئية للمرسمات من أقدم العصور • لكان علينا أن نرتد ـ أولا الى تلك الارهاصـات الفنية المعبرة عن الأساطير والخوارق وترجمة الظواهر الطبيعية فى الثقافات البدائية (انظر شكل ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) لنكتشف أن مبدعيها لم يفكروا يوما فى تحديد نطاق البنـاء الفنى بعيدا عن عيون التقاليـــد الثقافية ، وبعيدا عن الرموز البيئية والعناصر الطبيعية • ولم يخطر على بال فنانى هذه الثقافات يوما ما أن للخط حدودا وقيـودا تحول دون امتداده الى المنابع العديدة فى البيئة • ذلك لأن الروح الطبيعية والاحساس بها سادت عصور ثقافية انعكست على الاسلوب والموضوع • ولم يختلف موقف الفنـــان فى كل مرحلة منهـــا الا باختلاف الجوهر الجديد لكل عقيدة •

فقد كان الفنان وفنـــه أولا وقبل كل شىء تراكيبا لقواعد ومظاهر الأصـول الأولى التقليدية لفن كل بيئة • ولو أننا فهمنا أهمية « الخط » فى فن المرسمات بهذا المعنى ، لكان الاحســاس به يتطلب ذوقا باطنيا يستطيع المرء عن طريقه أن ينفذ الى وحدة الموضوعات من خلال ما يتضمنه من رموز وتجريد • فليس بدعا أن يجىء هـذا النمط معبرا عن طابع التجربة الفنية بما فيها من تجريد وتشخيص ، وتمـاثل وتنوع وتعـارض وتقابل وتنافر •

حقا أن استخدام المبـدع للخط للتعبير عن المرئيات الطبيعية والصـور الخيالية « للبطل » وغيرها ، انما هو اتجاه أسلوب للبحث عن المعنى وراء كل ظاهرة والبحث عن الرؤية التى تزيح النقاب عن تواجدها فى الخيال • وحسبنا أن



شكل رقم ٤

نرجع الى أقدم الثقافات فى مصر أو الهند أو فى كريت · لكى نتحقق من أن المبدع قد وجد فى الطبيعة مجالا للحوار والتفاهم والى فهم بعض الظواهر غير المعروف دوافعها حينذاك · وفن المرسمات لم ينشأ الا انعكاسالتلك الحاجة النفسية التى دفعت الفنان منذ البداية الى استخدام عنصر التجميل مقابل قوة الخوف من الوجود باعتبار أن ذلك الوجود وعناصره مجموعة من الرموز ·

اننا نستعمل فى حياتنا الفنية كلمة الطبيعة ، دون أن نهتم بتحديد مدلول لها · فنقول مثلا عن بعض انتاجنا الفنى أنه من الطبيعة ومستوحى منها ، ونشير بذلك الى المدرسة الطبيعية فى الفن · أو أن نقرر أننا نبتعد عن الطبيعة عند التعبير عنها لنقدمها بشكل آخر · ولكن على الرغم منهذ ا التفاوت فى الاتجاهات ، فانه من المؤكد أن هذه الكلمة تعنى الكثير عند الفنانين، فهى تشير فى العادة الى الأشياء المادية التى تعبر عن المكان وعن الزمان ، وعن الأفعال ، وبالمنظور الاجتماعى فهى تقابل مفهومنا عن البيئة باعتبار أن الطبيعة تغلف الأشياء (١) ·

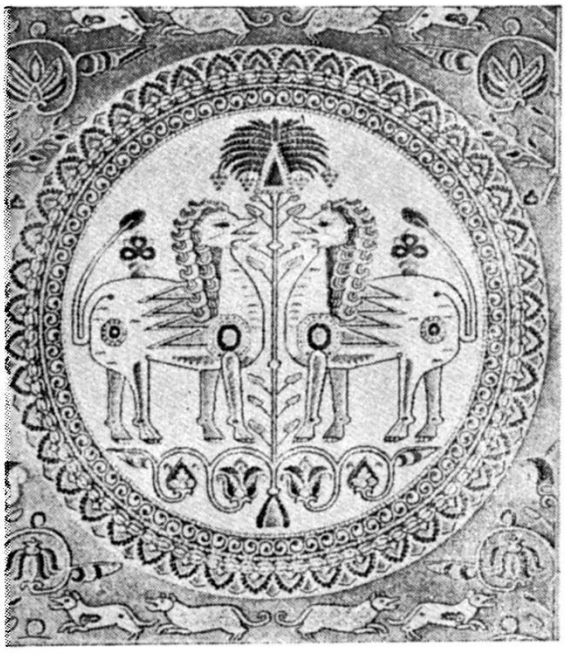
أن أية ظواهر ثابتة ومتغيرة نلمسها وندركها ونحللها وذلك بالمنظور الجمالى ، فالطبيعة تعود أهميتها عند الفنان فى أنهـا تمثل التراكيب انفطرية الغنية بموادها · (شكل ٥) (شكل ٦)

وأخيرا نجد الفنان يعبر عن الأشياء فى الطبيعة وظواهرها عندما تفرض احساسا مشتركا فى صور جمالية منظمة ، وفى حدود تخيله لهـا · ووظيفة الفنان عند الطبيعة هى تصنيف الأشياء الموجودة فيها والتعرف على ما بينها من عناصر مشتركة **والكشف عن الغموض الجمالى** · وبالطبع يتم ذلك استنادا الى خبرة موروثة وخبرة مدربة وممارسات فعالة لفنه المحاط بالوجدان الشخصى والمتأثر بالرؤية الذاتية الخاصة ، حتى يقدم بكل ذلك الى الآخرين عملا موضوعيا (شكل ٧) ·

نخلص من هذا الى أن هنـاك ثلاثة دوافـع أساسية وراء أى عمل فنى وهى « التصـنيف والتصـور ثم التنظيم » وهـذه الدوافع تقابل (الخيار والتفاعل والفعل) ولكى تصبح هذه

شكل رقم ٥

الدوافع خطوات عمل وانتاج نجد أن الاحساس يلعب دوره فى توحيد هذه الدوافع فى خطوط ثلاثة متناسقة ومتساوية القيمة والتأثر تنعكس بعد ذلك فى صـلب البنـاء الفنى وفى نسـق تركيبى ·



شكل رقم ٦

(١) الأشياء هي الموجودات والمرئيات في الطبيعة **الثابتة** والمتحركة ، أى البيئة بكل ظواهرها المادية ·

شكل رقم ٧

معنى هذا أن الرؤية الجمالية للأشياء فى الطبيعة تفرض على الفنان القيام بوضع منهج تجريبى واع فى سبيل أعمال تنتمى فى النهاية الى شخصه وأسلوبه ، وهذا الاتجاه من الفنان انما يسعى الى تقديم عمل تحليلى عن الأشياء بعين تختلف عن عيون الآخرين ، بارتكاز فى رموز لغة التشكيل وأدواته تعكس قدرا هائلا من الأحاسيس ، فضلا عن كشفه للآخرين عن وجود انسجام غير مرئى فى أشياء الطبيعة وبين لغة التشكيل الجمالية · وهذه هى حقيقة الاستلهام فى فكرة الفن ·

واذن ، فلنتساءل مرة أخرى – كيف نحدد مشكلة التعبير الجمالى عن الأشياء فى الطبيعة ؟ من الضرورى أن نختبر معنى التعبير الجمالى اختبارا محددا ، ويقول جورج سنتيانا (١) : أن العين الجمالية حينما تدرس هذه الأشكال تنزع الى تحديد النمط بدرجة أكبر مما تقتضيه ضرورات الحياة الخارجية · ويقرر أيضا أن العقل الذى يدرك الطبيعة هو ذاته العقل الذى يفهمها ويستمتع بها · أما جيروم ستولينتز (٢) ويقول : أن الاجابة هنا ، ترتد الى معنى لفظ « جمالى » أى موقف الانتباه المتعاطف المنزه عن الغموض · فمن الممكن أن يكون ادراك البيت أو الثلج جماليا · اذا ما اتخذنا هذا الموقف وحافظنا عليه · فنحن نستطيع أن نتأمل الموضوعات الطبيعية كالثلج أو الأشجار ، بل نتأملها بالفعل ، مركزين انتباهنا على صفاتها التعبيرية » · وينتقل جيروم الى نقطة أخرى مهمة حول التعبير والقدرة على صياغة مفردات التعبير بقوله : ومع ذلك فان القدرة التعبيرية للأشياء ، أى ما توحى به ، الخيال والانفعال والفكر ، هى بلا شك أوضح ظهورا فى التجربة الجمالية منها فى الأنواع الأخرى للتجربة · وهذا راجع الى طبيعة الادراك الجمالى · ذلك لأن (الادراك الجمالى يتوقف عند موضوع ، حتى يمكن أن تظهر قوته التعبيرية وتصبح ملموسة · وهذا يصبح بوجه خاص ، بالطبع حين يكون الموضوع عملا فنيا ، ذلك لأن المادة ، والشكل ، والموضوع تختار عندئذ بطريقة متعمدة من من أجل استغلال امكاناتها التعبيرية ·

أن فنان المرسمات قد أدرك بشكل ما الظواهر الطبيعية وعبر عنها بأدواته ووسائله الفنية التى رأها تحقق ادراكه لها ، ولذلك جاءت أعماله فى أغلبها تصورا عن الأشياء المحيطة به وعن معتقداته فيها · وليس ايمانه بالسحر وأعماله سوى صورة روحية لها عاداتها ومعتقداتها ولها ممارساتها الأدائية والطقوسية كما أن الخطوط والمجسمات ليست الا صورة مشخصة عنها بأشكال تشكيلية فى الفن مختلفة الايقاع (بشكل ٨) ·

شكل رقم ٨

التى كتبها ولم تطبع حتى الآن ، وقد استعرنا منها هذا الجزء

● **الطبيعة مقابل البيئة :**

الواقع أن العلاقة الوثيقة بين التعبير الجمالى وتصور الأشياء فى الطبيعة · هى علاقة تبادلية بمعنى ان التعبير الجمالى وليد التصور الوجدانى الواعى لتلك الاشياء فى الطبيعة من جهة ، وان كانت هى بدورها تعود فتولد التعبير الجمالى من جهة أخرى · وعلى هذا الأساس ذهب علماء الجمال الاجتماعى الى أنه لا مجال للفصل بين الاشكال الجمالية وتأثرها بالاشياء فى الطبيعه (شكل ٩) وتفسيرها بأدق معنى · ان الفن ما هو الا نشاط انتاجى اجتماعى ، لأنه بمجرد أن يحاول المرء الكشف عن السمات المميزة لأحد الأعمال فى مرحلة ما ، فقد يشعر معها أن البيئة عرفت ذاتها وكشفت عن هويتها · ولعل هذا المعنى هو ما قصده « جون ديوى » (١) فى كتابه الفن خبرة حين قال : « ذلك لأن النزعة الطبيعية انما تعنى أن كل ما يمكن التعبير عنه هو مظهر من مظاهر ارتباط الانسان بالبيئة ، وفى شأن هذا الموضوع أن يصل الى أكمل درجة من اتحاده بالصورة ، حينما تكون الايقاعات الأصيلة التى تميز تفاعل الانسان مع البيئة قد أصبحت دعامة يركن اليها ومرجعا يوثق به · بحيث يتحقق الاستسلام لها والاحتماء بها · وكثيرا ما يزعم البعض أن النزعة الطبيعية انما تعنى احتقار شتى القيم التى لا يمكن ارجاعها الى عناصر مادية أو مظاهر حيوانية ·

شكل رقم ٩

ويذهب د · احمد على اسماعيل ضيف الى أبعد من ذلك عندما يقرر ان البيئة تتمثل فى الفن لتؤكد على الشخصية المحلية فى انتاج الفن · وعلى ذلك يجب أن تكون آداب مصريه تمثل حالنا الاجتماعى وحركاتنا الفكرية والعصر الذى نعيش فيه · ويضرب د · ضيف مثالا على ذلك بكتاب « عيسى بن هشام » الذى كتبه محمد المويلحى · وذلك لأن فيه رسما للحياة والأسر فى مصر على اختلافها فى زمن من الأزمان · وهو من هذه الناحية أفضل الكتب التى يصبح الاعتماد عليها فى معرفة الحياة المصرية وفى معرفة الأفكار والأخلاق والعادات المنتشرة عندنا ، والفضائل والرذائل السائدة بيننا · ومن ثم يعرف منه القارىء فى أى مكان وفى أى زمان كتب · ونضيف أن د · ضيف بمنظوره الشامل يؤكد على أهمية الدور الوظيفى للفن المتمثل فى أهمية البعد الفولكلورى ، أى أن يكون الفن الأصيل من البيئة الأصيلة (شكل ١٠) ·

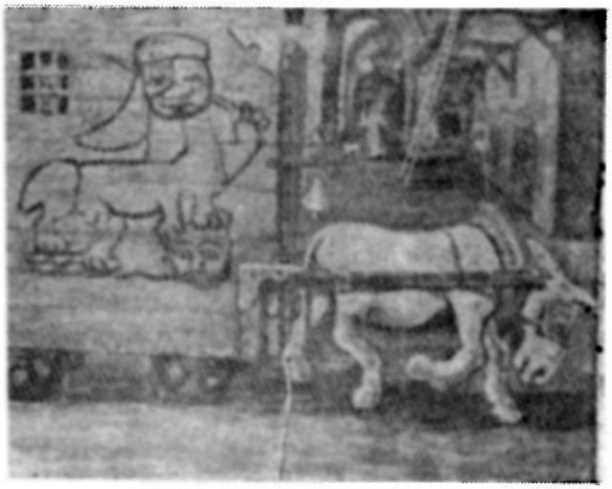
يبقى لفن المرسمات الدافع الخيالى لعناصر الأشياء ودور الفنان فى بلورة هذا الدافع على أعماله الفنية · ونتساءل هل نشأ هذا الدافع نتيجة للاحتكاك البيئى مع الموجودات فيها ومع ظواهرها الخارقة ، أم هو واقع وجد فى ذهن كل فنان نتيجة لمعرفته بالأساطير والحكايات والطقوس العقائدية ومواعظها وما تفرزها من ممارسات مختلفة ، أم أن هناك دافعا آخر ناتج عن حب الانسان الى التشكيل والميل الى التراكيب والتواليف للمرئيات مختلفة الجنس واللون والطبيعة ، جعلته يصب تصوراته لها فى بوتقة واحدة ، وهى بوتقة يتم فيها صهر عناصر الخيال الى مفردات مرئية لتأخذ طريقها نحو التنظيم العقلانى الواعى فى خطوط ومساحات ونسب ولون لتشكل أعماق مجموعة المرسمات على النحو الكافى بحيث تبدو أمام الآخرين مجهولة المصدر · ذلك لأن الخيال وحده باعتباره نوع من الوهم لايحقق عملا متكاملا له خصائص تشكيلية جمالية ، اذ لابد له من حقيقة واقعية تنقله من موقع « **الوهم** » **الى** « **الوجود** » ·

والتساؤل الذى يفرض حضوره بعد ، عن دور البيئة فى بناء عناصر الخيال فى ذهن الفنان ·

شكل رقم ١٠

يؤدى فى الحقيقة بنا الى أهمية ما أختزنه الفنان ـ بطبعه ـ من مجموعات مرئية ومحيطة به ، حيث يقوم عند الحاجة الى بعض مفرداتها والبحث عن جواهرها • التى تختلف فى تقدير قيمها عند كل فنان حسب حالته المزاجية والثقافية والتكنيكية ـ وذلك بتصنيفها واختيار العنصر الذى يتواءم مع الموقع الفنى والجمالى الذى أراده له الفنان أن يكون فيه • ويوضح د • زكريا ابراهيم ذلك من منعطف آخر : حقا أننا كثيرا ما نربط الفن بالحلم ، فنقرر مع بعض علماء الجمال أن كل مهمة الفن انما تنحصر فى خلق عالم خيالى تكون وظيفته الأولى أن يجىء مخالفا بوجه من الوجوه لهذا العالم الذى نحيا فيه ، ولكننا نغفل عندئذ حقيقة هامة • ألا وهى أن «الخيال» وحده لايكون جوهر الفن ، كما أن « العاطفة » وحدها لاتكفى لتفسير العمل الفنى ، فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة ، أو حلم وخيال ، وانما هو أيضا خلق وصناعة ، أو انتاج ومهارة ، ومعنى هذا بعبارة أخرى أنه لايمكن أن يكون هناك « فن » ان لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها فى جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفنى • ويؤكد د • زكريا هذا الاتجاه بمقولة **أندريه مالرو** : فالفن ليس أحلاما وانما هو امتلاك لناصية الأحلام •

ان القاء نظرة على أعمال الفنان عبد الهادى الجزار مثلا تؤكد على أن الفنان حينما يعيش مع الظواهر الاجتماعية وعاداتها ، فانه يمكن أن يحقق انتاجا له رموزه الحية فى قالب فنى يرى أنه جدير بالتعبير عن وجهة نظره الفكرية نحو هذه الظواهر • وهناك من يربطون أعمال الجزار بالأسطورة ، والحقيقة أن أعماله أقرب الى الحقيقة منها الى الخيال وأن واقعيتها تنبع من وجودها متمثلة فى بعض السلوكيات الشعبية • أما مشكلة التعبير عند الفنان فهى مشكلة قديمة بعثت مع الفنون البدائية وهى البحث عن العمق فى المعانى التى يبحث عنها الفنان للمفردات أو العناصر الموظفة داخل عمله حتى تتحول من مجرد رموز الى عملية ميكانيكية لها ديناميتها عند المشاهد (شكل ١١) •



شكل رقم ١١

ان التشكيل العناصر انما يؤدى الى رموز توحى بالمعنى المفكرة المنتقاة والتى عايشها الفنان وموضوعها المحورى • وهكذا يبقى للرمز طريقه الموصل بين المستهدف من العمل والخيال الذى تبلور مع التجريب • وتأكيدا على هذا « لوحة الرجل الأخضر » للفنان عبد الهادى الجزار ليست مجرد تسجيل لأحد شخصيات المولد أو علامة لمجتمع الأحياء الشعبية ، وانما هى أولا وقبل كل شىء دلالة نوعية ونمط انسانى ذو طبيعة معينة له وجود فى تلك المناسبات الفرويحية والأحياء ذات الطابع التاريخى

والاحتفالات الموسمية · ولوحة « **فرح زليخا** »، ولوحة « **ايميه آذار** » **للفنان الجزار** يضع فيهما بصمة جديدة للرؤية الموضوعية لتخيل الشخصيتين المختلفتين تماما فى نوعيتهما ووظيفتهما · وآية ذلك أننا نتذكر الوجه الذى نعرفه لا بقسماته وملامحه ، وانما بتعبيره ومعناه ، أعنى بتلك الدلالة النفسية التى نخلعها عليه (د · زكريا ابراهيم) (١) · ولأن للموروث الشعبى دلالاته فقد احتفظ به الفنان كخلفية للبناء التشكيلى · **وكان عبد الهادى الجزار وهو رسام مبدع مهندس أكثر حساسية فى تنظيم المجسمات والأحجام والنسب والموتيفات فى مساحة اللوحة** · واللوحتان لفن البورتيرية الذى عرفته الحركة التشكيلية فى مصر منذ عصر اخناتون حتى استقل بمفرداته مع مدرستى الفيوم والاسكندرية فى أواخر العصر الرومانى فى مصر وامتداد تأثيره بعد ذلك للفن القبطى وانتشار الأيقونة المرسمة · (شكل ١٢ ، ١٣)

شكل رقم ١٢

شكل رقم ١٣

ولمان كان الانتاج الفنى الأصيل ـ قائما على التجريب الفنى ، وعلى جدية الابداع من تخيل ومعايشة يتطلب دائما الارتداد الى الجذور والمجتمع · فقد وضح هذا الأمر فى لوحة الجزار « **أسد العالى** » ·وقيمتها ضمن عدد من القيم التشكيلية يعود الى تكامل المنهج الجمالى لديه واستقرار مرحلة التجريب التى عايشها مع زميله الفنان حامد ندا وبلورة أسلوبه الفنى الذى سمح له بالاستدلال التصورى لرموز تعبيرية أكبر للمعانى التى ترددت مصاحبة لعملية بناء السد · فقد نجح فى اضفاء موضوع انسانى على موضوع انشائى خرسانى له وظيفة حيوية · ونجح أيضا فى معايشة البعد السياسى المتمثل فى «التحدى » فى كيان اللوحة برموزها الرائعة· واللوحة فى مجملها تبشر بعصر جديد من الميكنة والزراعة والتكنولوجيا · ونقل الجزار تصوراته الخيالية حول هذا الموضوع الى حقيقة ترمز الى دلالات عميقة ، ونقل العمل الفنى من فردية التصور الى الاحساس الجمعى له · ولم يكن هدم خط بارليف بوسيلة طبيعية ـ ضغط الماء ـ الا تمثيلا للتحدى ونوعا من

المصور الذى رسمه الجزار فى لوحته « السد العالى » (شكل ١٤) ٠

وفنان معاصر آخر يعشق المرسمات الشعبية ويحلم بالتخيلات البدائية وخطوطها المعبرة وديناميتها المتعاقبة وايقاعاتها الراقصة وتجريدها الذى يؤكد على المعانى ولا يحاكيها فى تداخل وتباين بين العناصر الانسانية وأدواتها ورموزها ورؤيتها للعالم الفضائى وللطبيعة ٠ هو الفنان **حامد ندا** بما له من عالم خاص من التخيلات والأوهام ، وله قضايا اجتماعية وموضوعية وله لغته التشكيلية الخاصة ٠ والمشكلة التى تظهر فى أسلوب حامد ندا تتحدد فى العناصر الموروثة التى تشكل أكثر الأعمال شمولية والبناء المستقر على الرغم من حركة العناصر داخل اللوحة ٠ ويمكن أن نقترب من أعماله بضرورة فهمنا لها وللتدخلات المستمرة بين الوحدات والمجسمات والألوان وفهمنا أيضا لمعانيها الأصيلة وعلاماتها العميقة ٠ وهنا تكمن خطورة أعمال « ندا » وتعود لها أهميتها ٠ وأعنى بوصفها لغة تشكيل مرئية لعدد من المستهدفات موظفة كلها فى قالب أكاديمى شعبى بدائى ٠ فليست لأعماله من هدف ترمى اليه وحسب انما أهداف عديدة تتيح للمرء فرصة تكوين تصور خاص عنها غالبا ما يختلف عن تصور آخر ، وهكذا ٠ وعسى أن يكون هذا ما عناه الفنان **ندا** فى تعريفه لأسلوبه الشمولى على أنه « مصرى » النبع وثمرة تاريخ طويل لفن التصوير ، وهمزة وصل بين الماضى العتيد والمعاصرة ٠ **يشير ندا الى أنه يرسم رسما ليضيف بعدا جماليا ، واذا كان هناك تأكيد على المضمون فهو بمثابة « المعنى » عوضا عن الخطوط المادية للمنظور ، وهو بمثابة التشكيل النحتى للغته الفنية الخاصة** » فأنا أرسم لأنحت لغة معاصرة لفن مصرى قديم (١) ٠ حقيقة أن انتاجه منذ الأربعينيات وتدرجه فى تطور مستمر يعنى أن هذا الفنان اهتم بالبحث عن ماضى فن المرسمات فى مصر منذ أقدم العصور ، واهتم بالتنقيب فى معانى المرسمات الشعبية بها ٠

شكل رقم ١٤

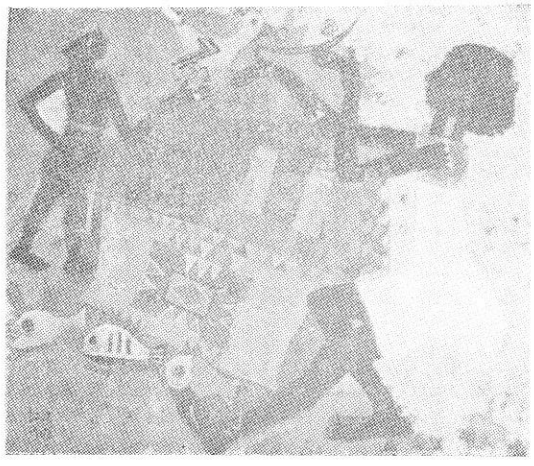
شكل رقم ١٥

وانعكس هذا البحث على كثير من أعماله منهـا « المرأة والسـمكة » ، (شكل ١٥) « القط واللمبة » ، « أخناتون أو الرجل والمصباح » ، «العمل فى الحقل» ، (شكل١٦)«المرأة والساعة» . ولوحة « فناة السويس » (شكل ١٧) .

والسؤال الآن : هل يكفى الخيال أن يخلق موضوعات لها ظواهرها الجمالية أم أن الخيال يضفى على العمل الفنى نوعـا من العنـاصر الموضوعية ؟ يقول ايمانويل كنت (١) : الرسوم الخيالية لاتكفى لجعل الظواهر موضوعية ، فان فعلها مقصور على بعث مقولة معينة دون أن يبرر تطبيق هـذه المقولة . بيد أنها تجعل من الممكن تأليف أحجام تركيبية أولية هى موضوعية . هذه الأحكام هى مبادىء الفهم الخالص يؤلفها ابتداء بتعيين شروط الرسوم تطبيقا موضوعيا . ومن اليسير الآن أن تستنبط مبادىء العلم الطبيعى استنباطا أوليا . فان جدول المقولات يقودنا الى جدول المبادىء . فلمقولات الكمية مبدأ هو (جميع حدوس مقادير متصلة) ولمقولات الكيفية مبدأ هو فى كل ظاهرة . والشىء الواقعى (الذى هو موضوع الاحساس) حاصل بالضرورة على كمية شدة أو على درجـة جذبه . اذ يجب أن يكون للأشياء درجة تأثير على حواسنا لكى تحدث فينا احساسات ، وتختلف الأشياء فى هذه الدرجة فتختلف الاحساسات . ثم يوضـح كنت أحـد مبـادىء التخيـل بقوله : كل ما يتفق والشروط المادية للتجربة فهو موجود فى الواقع أى أن ادراك الشىء أو ادراك علاقته بشىء مدرك، سعا لمبادىء الاضافة ، يدل على وجوده الواقعى .

ويذهب كنت الى : كل مايتفق مـع الوجـود الواقعى تبعـا للشروط العـامة للتجربة فهو ضرورى ، ويلزم مـن هذا أن ليس فى الطبيعـة صدفة أو علة عميـاء . وانما كل شىء فيهـا يتوقف على شروط ويقع بموجب فيمـا بينهـا أو بعلاقاتها بقوتنا المدركة . فهى مبادىء قوية (دينامية) أى مبادىء الحركة والتغير المستمر ، تقوم عليها القوانين الطبيعية (د . يوسف كرم ـ الفلسفة الحديثة ـ ١٩٦٦) .

شكل رقم ١٦



شكل رقم ١٧

التراث الفنى لفن المرسمات فى مصر :

مع ارتداد النظرة الى تاريخ الحركة الفنية فى مصر ، نشعر أن المصريين بحثوا فى الماضى عن موروثاتهم ليؤكدوا بها على شخصية فنونهم ، وكانت وحدة التعبير فى أصول العناصر التشكيلية التى تأكدت على رسوماتهم فى المقابر والمعابد وعلى منتجاتهم الحرفية المختلفة تشير الى عنصرين مهمين : « **المكان والزمان** » · وهنا كان نجاح الفنان المصرى مذهلا الى حد بعيد فى تصور أهمية العنصرين على العمل الفنى باعتباره شاهدا على عصر ، الى جانب تحقيق امكانية تطوره وفق اصول راسخة · من هذا المنطلق كانت الفنون المصرية ذات صبغة لطابع غير قابل للتداول فى أى أرض غير مصر · وليس معنى هذا أن فنوننا لم تؤثر فى فنون الآخرين · فقد حدث هذا التأثير ولا شك الا ان المتأثر لم يستطع أن يسير فى مدرب نفسه للأسباب نفسها التى أكدها الفنان المصرى فى أعماله ومعها خصوصية التعبير وارتباطه مع الموروثات الشعبية وانبثاقها من العقيدة ومن الفلسفة الوجدانية باعتبار أن هذا كله واقع يؤدى الى حقيقة ، وبالتالى تتأكد رموزهما فى وجدان المجتمع ·

كما أؤكد على أن ابتداع الفنان المصرى للخط التشكيلى التجريدى والتصاقه مع العناصر المادية فى الطبيعة ، جعلته سباقا نحو اختراع الكتابة بنفس الرموز التى اختارها لتكون صدى للتعريف بالأشياء والمحسوسات وغير المحسوس · وكان لها من خيار لعدد من الرموز توظفها بأداة تشكيلية ثم لتعاد صياغتها باطار يجعلها مقبولة جماهيريا واجتماعيا · هذا الاطار تحدد داخله البناء الفنى من تبسيط وتسطيح وعمق الدلالة وتكاملت فيه الرؤية الجمالية مع الرؤية الوظيفية ·

وعندما دخلت المسيحية مصر ، كان المنهج الانسانى له حضوره على العمل الفنى منذ العصر الفرعونى متمثلا فى الأقنعة التى كانت تنحت للشخصيات البارزة فى المجتمع واستخدمت الألوان كعنصر كمالى لتأكيد الشخصية · وفى أواخر العصر الرومانى فى مصر تحولت الى أقنعة جصية تصب على وجوه تلك الشخصيات ثم تلون لتعطى احساسا بالحيوية · ومرة ثالثة تحولت الى لوحات منفصلة رسمت ببساطة للغاية تقترب من فنون الشعبيين وفيها احساس فطرى رائع · وجاءت مرحلة بلوغ النمو لتتأكد فى لوحات مرسمة قوية لها خصائصها المتكاملة فنيا وألوانها المتدرجة المتداخلة لتؤكد على البعد المنظورى المادى والبعد الحس وكان للمحاكاة دور كبير فى العمل الفنى ·

ولاشك أن هذه اللوحات كانت هى القاعدة الأساسية المتبينة لفن البورتيرية فى العالم بعد ذلك تم فى فن اللوحات الدينية المعروفة بفنون الأيقونات والتى انتشرت فى مصر وفى فنون أوربا فى العصور الوسطى ، والتى أخذت معها فى تدرجها كل الخصائص التشكيلية المصرية والخصائص الاعتقادية لتكون أداة تواصل رائع للفن فى مصر وتلك المرحلة تميزت بأن لها صفة شعبية ·

وينعطف الفن فى مصر بعد ذلك مع المرحلة الاسلامية ليبتعد تماما عن جانب التعبير عن الشخصيات وعن الرؤية الكنسية والكهنوتية ، ولتحل معها الطبيعة بجمالياتها وتأخذ كل اهتمامات الفنان ، وتظهر حينذاك نوعية جديدة من الأداء الفنى مختلطة بالاحساس الجمالى والشعور بالبهجة والبعد عن الفردية فى اللوحة · وتظل الاعمال صورة شاملة للحكايات والأساطير · ويعود أسلوب التجريد مرة ثانية ولكن برؤية اسلامية تمثل المساحة الشاسعة للحضارة الاسلامية وتخرج من محليتها الى عالمية الاسلام ·

وكان للخط الأبجدى والهندس دورهما الفكرى كأداة ترابط قومى · وفى اعتقادنا أن استغلال الفنان فى العصر الاسلامى التشكيل بالخط ، لم يكن الا للغة القومية الاسلامية نظرا لتعدد اللغات واللهجات من المحيط الى الخليج ، فكان على الفن أن يفرض أداة مستحدثة لتكون عنصر تفاهم بين مواطنى هذه المساحة الهائلة جغرافيا · ولم يمنع ذلك من وجود عدد آخر من الرموز ليؤكد على هذه اللغة وهذا الاتجاه · وكان للفن الشعبى نصيبه الأكبر فى تحديد هذا الفكر التشكيلى · ولم يكن الفنان هنا ليبرز الحقيقة جلية فى الموضوعات المطروقة على فطريتها فى كثير من الأعمال الفنية ، فجاءت معبرة الى حد

تعبير عن المناخ الجديد للفكر الاسلامى · وهذا بالطبع قد ساعد على وجود عدد من المدارس الفنية لفن المرسمات عرفت بواطنها التى أثرت على تواجدها · وخلاصة ذلك أن الفنان فى العصر الاسلامى لم يكن يعنى بالدراسة والتحليل ومعرفة العلل والأسباب والنتائج ، اذ كان يهتم بالتصور الشامل لموضوع العمل فحسب · وهنا جاءت الأعمال صورة من الحياة التى يسعى فيها الفنان الى استجلاء الحسيات وابراز البهجة وترف الحياة ، نخلص من هذا الى أن فن المرسمات سار على عدد من الدروب المتوازية ، وكان فى فترة من التدرج الزمنى يفوق درب من الدروب على دروب أخرى وفى فترة أخرى نجد العكس وفى فترة تتوازى الدروب · وتتلخص فى :

١ ـ مرسمات عن عناصر طبيعية ·

٢ ـ مرسمات عن شخصيات ·

٣ ـ مرسمات تمتزج فيها العناصر الطبيعية مع الشخصيات ·

٤ ـ مرسمات عن الخطوط وتوظيفها فى الكتابة والتشكيل ·

أما عن الأساليب الفنية التى اتبعت خلال ومع تلك الدروب فقد كانت السمة المحورية لها هى التجريد والبعد عن التعقيد وهى فنون لاتمثل أفكارا بل أشياء وجدت بالفعل وحقائق تفرض نفسها على الفنان وتجعله وسيلة للتعبير عن عناصرها · وهى فنون حدسية أكثر منها عقلانية بالاضافة الى أنها فى الغالب كانت مرتبطة بوظيفتها النفعيه والشعبية ·

ومع بداية القرن العشرين تعود الحركة التشكيلية فى مصر بصياغة جديدة وبأسلوب يختلف تماما عن الأساليب السابقة ، ومع ظهور الدراسات الجمالية المعاصرة تواجد تعبير « الاستلهام من الفن الشعبى » وهو تعبير فرض واقعه من واقع المتغيرات الاجتماعية ونمو الدراسات الفولكلورية الى جانب المنظور الجمالى التطور للفنانين المعاصرين ، حيث يبحث فيه الفنان عن الانتماء للجذور الأصيلة فى فن المرسمات الشعبية والمصرية · ويقصد من هذا التصرف اقامة مشابهة بين التعبير المعاصر والتعبيرات الموروثة التى يعتريها عدد من الخصائص البيئية والانسانية المعبرة عن الهوية المصرية ·

والمستهدف من هذا ضرورة التواصل والأصالة فى أصل الفنون التى خطت لنفسها تاريخا الى حد يذهب بعض الفنانين فيه الى وصف هذا الفعل بأنه اتجاه وأنه بمثابة التطور المحورى للارتقاء بالأسلوب التشكيلى لفن المرسمات ·

وعلى هذا فقد عمد كثير من المرسمين التوجه نحو الأشكال التقليدية فى رسوم الشعبيين التى تنبعث منها الدلالات الرمزية للوجدان المصرى وثقافته السائدة · وكان هذا سببا من ظهور أسلوب فنى يسعى نحو تقليد تلك الأشكال وصياغتها صياغة فنية معاصرة ومن هؤلاء **(ألى جانب الجزار وندا ، سيد عبد الرسول ، جاذبية سرى ، انجى أفلاطون ـ خميس شحاته وسوسن عامر ـ على دسوقى وآخرين منهم حلمى التونى ـ جورج البهجورى ـ تحية حليم)** ·

أن مسألة البحث فى الفن الشعبى تعنى بالنسبة لفكر المصور التنوع فى الموضوعات وتمنح له النبع الوفير من ثقافة المكان ، وتعنى له القدرة على بلورة الفكرة المعاصرة والرؤية الحديثة للمقومات الثقافية الموروثة · ومهما يكن من أمر فان التشكيليين سعوا الى وضع ترتيب غير منظور ينظم العلاقة بين الموتيفات والعناصر الشعبية والعناصر الاضافية المعاصرة · ومن هذا المنطلق كثرت الاتجاهات المعالجة عند الفنانين ، ويمكن أن نحصرها فى اتجاهين :

الأول : اتجاه يسعى الى الفن الشعبى باحثا عن تركيبة شعبية ليضيفها فى بناء فنى يمتزج ببعض الاتجاهات الفنية المعروفة ·

والثانى : اتجاه طلب الفن الشعبى لدلالاته ورموزه وأسلوبه ليضفى عليها معان موضوعية فلسفية واجتماعية وجمالية فى اطار من التجريد·

ويبدو من ذلك انه يوجد فى التطور التشكيلى لفن المرسمات عناصر ذاتية مختلفة · وأن هذه العناصر تحدد أو تفيد طابع الموضوعية فى الأعمال التى انتجت منذ عرفت مصر المعاصرة نهضة تشكيلية مع بداية ١٩١٣ · **ومن المهم ملاحظة أن هذه النهضة قامت على أكتاف المدرسة**

التأثيرية باجنحتها التجريبية المختلفة وبأفكارها وموضوعاتها التى تنم عن أمزجة أصحابها الفنية ٠

وأهمها الأجنحة الأربعة التالية :

١ ـ جناح الفنان يوسف كامل :

وهو زعيم المدرسة الايطالية فى الرسم فى مصر ـ ولا يقصد بهذا أنه تأثر بالمدرسة الايطالية فى الفن وانما هو اتجاه الدراسة التى سافر اليها عدد من الفنانين بعد ذلك حيث أصبح هناك فنانو المدرسة الفرنسية والمدرسة الايطالية ولكل منهما اتجاهه الفنى ٠ وتدور أعمال يوسف كامل حول الطبيعة التى تتمثل فى حدائقها وشمسها وأضوائها وتدور حول الريف بمناظره الخلابة وكانت هذه الأعمال مولعة بابراز النواحى الجمالية وحدها وثراء ألوانها وتباينها والاهتمام بانعكاسات الضوء من خلال دراسة ظلال الأشياء على المسطحات ٠ كما أبقت الى حد كبير على واقعية الألوان ونصوعها وأنسجامها ٠

وحقيقة أن أعمال الفنان يوسف كامل على الرغم من اقترابها من المدرسة الانطباعية ـ الا أنه أضاف اليها نوعا من الحلم ومتعة العين ٠ (شكل ١٨) ٠

شكل رقم ١٨

٢ ـ جناح راغب عياد :

وهو أيضا من الفنانين الذين لجأوا الى الخط المتحرك ليصنع نوعا من المزيج بين فن الكاريكاتير وفن التصوير مستخدما فيه عددا من الوسائط اللونية المختلفة فى خاماتها ٠ وهو من فنانى المدرسة الايطالية أيضا ٠ وقد مالت أعماله الى المجتمع الريفى والشعبى ، ولكن كان اهتمامه بالتشكيل وابراز الحقائق كمظاهر أكبر من اهتمامه بوضع تصور فكرى وراء كل لوحة ٠ حيث جاءت الأعمال فى جمال تعبيرى عن الأشكال الشعبية دون التوغل فى مفاهيمها الثقافية والفولكلورية ٠ والحقيقة أيضا أن راغب عياد حاول بطريقة ما أن يبحث عن بناء مصرى لفن الرسمات ٠ الا أن التكامل فى هذا الاتجاه جاء بعد ذلك على أيدى فنانين من جيل الأربعينيات٠ (شكل ١٩) ٠

٣ ـ جناح محمد ناجى :

وهو من المدرسة الفرنسية وقد عاش مع المدرسة الانطباعية وحاول أن يجعل من الشخصيات عناصر رئيسية داخل الطبيعة فى ألوان خاصة به أكدت امكانياته فى تحليل الأبعاد وتعاقبها مرحلة بعد مرحلة وجعل من اللوحة حوارا مستمرا بين عناصرها المختلفة وعاش فترة فى الحبشة الا أن أعماله فى تلك المرحلة لم تبرز الجوانب الشعبية فى هذا المكان كما فعل كل من جوجان فى تاهيتى وماتيس فى مراكش والجريكو فى أسبانيا وغيره ٠ (شكل ٢٠) ٠

٤ ـ جناح محمود سعيد :

وهو الجناح الأكثر رسوخا من الناحية الفنية وهو من المدرسة الايطالية وقد أثر على عدد كبير من الفنانين المصريين بعد ذلك ، وكان اهتمامه بالعناصر الشعبية راجعا الى حبه للأماكن الشعبية والى انتقائه لأهم ملامحها الانسانية للتعبير عنها بعمق تشكيلى كما جاءت فى لوحته « بنات بحرى » وفى هذه اللوحة نجد الفنان يتجه الى الواقعية ليعبر عن الشخصية الشعبية فى « احترام » وألوانه أكدت هذا المعنى حيث جاءت بدفئها لغة حوار مشترك فى التكوين

شكل رقم ١٩

شكل رقم ٢٠

ويحضرنى مقولة للفنان حسن سليمان عن أعمال محمود سعيد ، ان الألوان عنده تأخذ الانسان بعيدا ثم ترده ثانية وتأخذه يمينا ثم يسارا ثم تعيده الى موقعه · والألوان والعناصر تأخذ المرء صعودا وهبوطا · ان أعماله من الأعمال التى يصدق القول عليها أنها « متكاملة » (شكل ٢١) ·

وفى خلال الأربعينات ونتيجة التحولات الاجتماعية والسياسية نزع عدد من الفنانين نحو الاقتراب أكثر وأكثر من المدارس المعاصرة المتطورة وكانت المدرسة السيريالية من أهم المدارس التى كانت محل تجريب لعدد من الفنانين ·وقد التف هؤلاء الفنانون حول الفنان حسين يوسف أمين الذى اعتبر مفجرا لملكات ابداعاتهم فى تلك المرحلة · وكان من نتيجة ذلك أن أصبح العنصر السياسى هو المنظور لفكر الفنانين وتحليلهم للواقع الاجتماعى وبدا ذلك فى أعمالهم التى أنتجت فى تلك الفترة ·

شكل رقم ٢١

وكما سبق وأن أوضحت أن الجزار وندا من هؤلاء الفنانين الذين استطاعوا أن ينفردوا بعد ذلك بأسلوبهما وأن يصبح المجال الفنى يدور حول العناصر الفولكلورية للتعبير عنها بقيم تشكيلية جميلة ·

واستمرت الحركة التشكيلية بعد ذلك فى طريقها نحو الدراسة والبحث ، حتى غلب على الطابع العام للفنون فى مصر الطابع المصرى وعيونه على الفنون الشعبية ·

ولكن اعترافا بأن الحركة تتطور فكان لابد أن يكون من قضايا الفنان الاهتمام بالعنصر الانسانى القادر على توظيف المكان فى صالحه · فقد قدمت كاتبه هذه السطور فى معرضها الايقاع والطبيعة بحثا من ٢٨ لوحة حول البعد الانسانى على المكان الاجتماعى ذى الطبيعة الشعبية · ولم يكن الانسان واردا مرسما فى الأعمال وانما أدخل فى البحث كرمز وتاريخ لهذه المواقع · وكان من الضرورة أن تختار الباحثة خطوطا معبرة فى تناسق مع الألوان لتؤكد هذا المعنى مع ترك فراغات فى نسيج التوال كأرضية طبيعية تمثل الجذور الأولى لهذه الأماكن ·

وأخيرا ما تعنيه هذه السطور هو أن الموضوعية فى البناء الفنى المعاصر وفقا للمفهوم الشعبى ممكنة بمعنى أنها ضرورة ، ويمكن التعبير عن مواقفنا الجمالية الحالية بجذور فنية تمتد وتمتد حتى تعيد للفن سمته المصرية · والبدء بهذا يعنى الاعتماد على نفس الأدلة مجتمعة لتاريخ فن المرسمات وجذوره الشعبية ·

هوامش :

١ ـ جورج سنتيانا : الاحساس بالجمال ـ ترجمة د· محمد مصطفى بدوى ـ الأنجلو المصرية ·

٢ ـ جيروم ستولينتز : النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفية ـ ترجمة د· فؤاد زكريا ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط ثانية ·

٣ ـ عبد الحى دياب : التراث النقدى (د· أحمد ضيف) ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ·

٤ ـ د· زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٦ ·

٥ ـ عبد الهادى الجزار : دراسة على أعماله وكتاب أ· صبحى الشارونى فنان الأساطير ·

٦ ـ حامد ندا : دراسة على أعماله وبحث منشور لكاتبة الموضوع بالرومانية ·

٧ ـ ايمانويل كنت : تاريخ الفلسفة الحديثة : يوسف كرم ـ ط · رابعة ـ دار المعارف ·

مشكلة الفلسفة ـ د· زكريا ابراهيم ـ مكتبة مصر ـ ٤ ·

مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة (يمكن أن تصير علما · ترجمة د· نازلى اسماعيل حسن ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ ·

٨ ـ فيكتور جرجس : اللوحات المصورة بالمتحف القبطى « الأيقونات » مصلحة الآثار ـ المتحف القبطى ١٩٦٥ ·

٩ ـ د· رؤوف حبيب : المظاهر الرائعة للفنون القبطية ـ تاريخ الفن القبطى ومتحفه ـ مكتبة المحبة ·

Wilde Zalascer : Portrats Aus Dem Wus- tens and Verlag von Anton Schroll & Co- Wien-Munchen. 1961.

Klaus Wessel : L'Art Copte-Editions Med- dens, 1963.

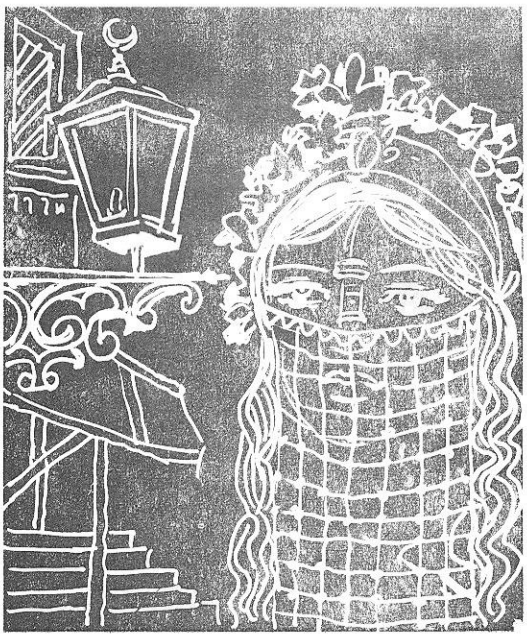
١٢ ـ جون ديوى : الفن خبرة ـ ترجمة د· زكريا ابراهيم ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٦٣ ·

١٣ ـ د· عبد الرحمن زكى : الفن الاسلامى ـ دار المعارف الاسلامية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ·

(١٦٤) سلسلة كتابك ·

١٤ ـ ـ محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية

١٥ ـ د· سلمى عبد العزيز : التصوير المصرى المعاصر : بحث منشور باللغة الرومانية ١٩٧٨ ·



الوجدان الشعبي

في حكايات حارة نجيب محفوظ

د. كمال الدين حسين

ان الأدب الناجح لابد أن ينطلق من المحلية ·· مقولة أكدها الابداع العالمى على مر العصور ·· فالمبدع عندما يبدع أى منتج أدبى لا يبدعه وعيناه مسلطتان على بريق العالمية ، بقدر ما يكون الهم الذى يشغله هو النجاح المحلى فى المقام الأول · وأن يجد صدى لمنتجه الأدبى بين من ينتج لهم ، وحتى يتحقق هـــذا الصدى لابد أن يتوافر للمنتج الأدبى قدر كبير من الصدق الفنى الذى هو نتاج الفنان مع نفسه أولا ، ومع عالمه ثانيا ، وهكذا كان نجيب محفوظ ·· خاصة عندما يكتب عن الحارة المصرية ·

ان نجيب محفوظ واحد من أبناء الحارة المصرية ، عشقها وأخلص لها وتمثلها فى وجدانه ·· فكتب عن حارته القابعة فى أحضان قاهرة المعز أروع أعماله ، والتى صور خلالها الشخصية المصرية الشعبية بسماتها المميزة ، وأصالتها العريقة ·· وصورها كما ترسبت فى وجدانه كواحد من أبنائها تمثل ثقافتها وعايشها فشكلت ـ بجانب ما اكتسبه من ثقافة ومعارف خاصة ـ بنسمة الثقافة الفكرية ، التى ظهر أثرها فى أعماله عن الحارة المصرية (القـــاهرية) بطبقتيها الدنيا والوســـطى ·· بداية من ذل كمن ابداع روائى تتكامل فيه رؤيته للحياة فى المجتمع المصرى من خلال بيئته التى والحرافيش (١٩٧٨) ، وحكايات حارتنا (١٩٧٥) هى موضوع هذه الدراسة الى غير خان الخليلى (١٩٤٦) ، مرورا بزقاق المدق (١٩٤٧) وثلاثيته (٥٦ ـ ١٩٥٧) ـ عاش فيها وعايش واقعها وأهلها ·

ولقد حاول نجيب محفوظ فى أعماله الروائية عن الحارة القاهرية ، أن يجعل من الحارة اطارا للتاريخ للمجتمع المصرى منذ بداية هذا القرن حتى قيام ثورة ١٩٥٢ ، واصفا ومحللا بنيته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وعوامل التغير الاجتماعى التى أثرت فى تلك البنيات وظواهر هذا التأثر ، من خلال تصويره الروائى لجوانب مجتمعه . وقد خص « حكايات حارتنا » برصد أحداث ومواقف للفترة الزمنية المواكبة لثورة ١٩١٩ حتى وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ ، وهذه الفترة الزمنية لأحداث الحكايات تحمل دلالة لأهم فترة تاريخية بلورت الوعى الشعبى المصرى أما المكان وهو الحارة القاهرية . فدلالته واضحة من كون الحارة حينذاك كانت تمثل عصب المجتمع القاهرى .

فكيف جاءت شخصيات ومواقف « حكايات حارتنا » ، ومدى ارتباطها بالثقافة الشعبية التى تمثلها نجيب محفوظ فى أعماله ليعبر بها عن الشعب المصرى ؟

يبدأ نجيب محفوظ « **حكايات حارتنا** » وينهيها بصورة عن مدى ارتباط حياة الحارة بالفكر الغيبى وما يحويه من غموض وأسرار . رامزا لغموض هذا الفكر وقدسيته وحرمته « بالتكية » العتيقة التى تحيط بها منازل الحارة وتقبع هناك .

« صغيرة تحدق بها الحديقة ، بوابتها مغلقة عابسة ، دائما مغلقة ، والنوافذ مغلقة فالمبنى كله غارق فى البعد والانطواء والعزلة (١) .

وتشكل هذه العزلة التى تعيشها التكية وقاطنوها من الدراويش رجال الله سرا مقدسا لا يصح الخوض فيه ، فمنهم « رجال الله وملعون من يكدر صفوهم » (٢) صورة للعزلة التى تعيشها الحارة أيضا عن العالم من حولها ، أقصى ما يشغلهم هو معرفة الشيخ الأكبر للتكية .

ولا تقتصر المفردات الدالة على هذه العزلة على دلالة المكان ، بل هناك الانشودة التى يحفظها الغلام عن دراويش التكية ، وينسبها الى الشيخ الأكبر .

« بلبلى خون ولى خورد وكلى حاصل كرد » (٣) .

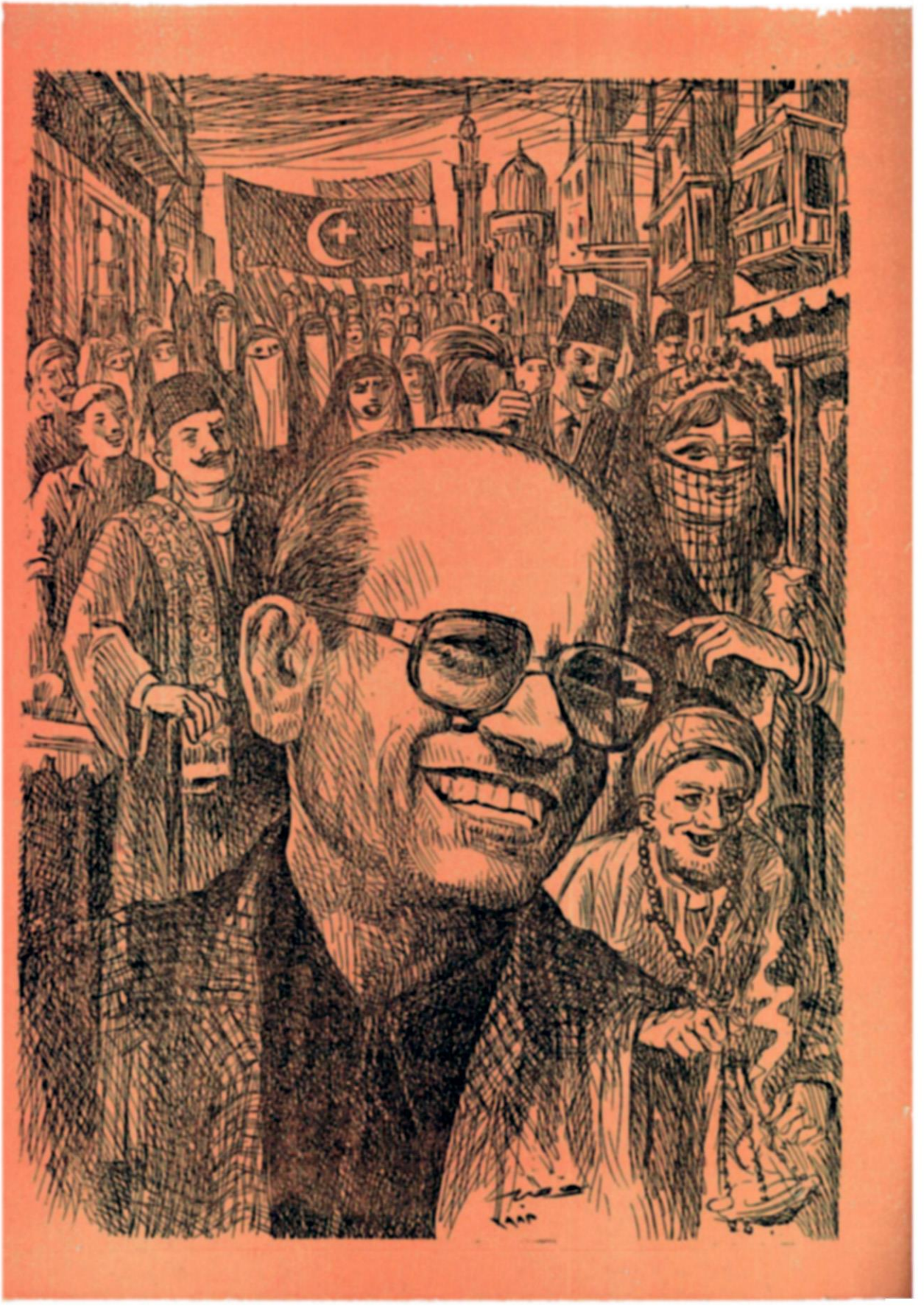
عبارة غامضة ، غير مفهومة لصغار الحارة وكبارها ، تزيد من غموض التكية وشيخها الأكبر الذى لم يره أحد ، حياة كلها ألغاز وحرمة وتحريم من الخوض فى الحديث عنها :

« ترى ما معنى ارطانة التى حفظتها
ـ سمعتها مرارا ضمن تراتيل التكية
ينصت الأب مليا ثم يقول :
ـ لا تخبر بذلك أحد
يبسط يديه ثم يتلو الصمدية (٤)

وفى خاتمة الحكايات يعود نجيب محفوظ للتأكيد على نفس الدلالة ، فها هو الشيخ الأكبر عمر فكرى كاتب محام متقاعد فى الحكاية رقم (٧٨) ، والذى يقول عن نفسه : « من خبرتى الطويلة أستطيع أن أقدم شتى الخدمات فى أى ميدان من ميادين الحياة .. فيسأل الصبى عن التكية ، فينطلق الشيخ عمر مؤكدا بأن التكية خارج أسرار الحياة ، ويفشل من يحاول معرفة أسرارها ... ثم يدور الحديث بينهم عن الشيخ

---

١ ـ نجيب محفوظ : حكايات حارتنا (القاهرة : مكتبة مر ط ٢ ع ١٩٧٨) ص ٣ .
٢ ـ المرجع السابق : ص ٣ .
٣ ـ المرجع السابق : ص ٤ .
٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥



الأكبر الذى تؤمن الحارة بـــكراماته ، ولم يره أحد ، فيتفقا على أن هناك استحالة فى رؤيتـه و « عجيب أن نقنع بوجود التكية وبعدم امكانية رؤية الشيخ الأكبر » ٠

فهناك وجود ، واقع مادى للتكية لكن يحيط به كم كبير من الأسرار ٠ منها حقيقة الشـــيخ الأكبر الذى تؤمن الحارة بكراماته ٠٠ والايمـان به نابع من خلال المقاييس العقلية ، فالقـــوة الكامنة وراء الأشياء لا ترى ولكن يشعر الانسان بها ويتعرف على وجودها من خلال الظـــواهر المادية ٠٠ فجميع من فى الحارة يؤمنون بضرورة وجود الشيخ الأكبر للتكية كما يؤمنون أيضـا ببركاته ٠

فالشيخ الأكبر هو ولى مثله مثل الأولياء الذين تنظر اليهم الجماعات الشعبية نظرة تقديس لمـا يتصفون به من تقوى ويظهرون من الكرامات فهم كما يقال (سرهم باتع) ومع كراماتهم القدرة على شفاء المرضى بمختلف الوسائل ، والتنبـؤ بالغيب ، وان كانت بعض الاعتقادات فى بركاتهم وقدراتهم تخالف ما جاء به الاسلام الى أنها تجد صدى فى نفوس الجماعات الشعبية ٠

جانب آخر من الاعتقاد فى الغيبيات نلمسه فى حارة « نجيب محفوظ » ، وهو الاعتقاد فى التنجيم وكشف الغيب ، والعلاج عن طريق الرقى والتعاويذ ٠٠ والزار أحيانا ٠

ففى الحكاية رقم (٢) ، تقع الست « أم زكى » المهزارة الطروب « فريسة » مرض عضال ، وكما يقول « نجيب محفوظ تعنى حكمة الحارة الخالدة بأن مرضها ليس مرضا من الأمراض المعروفة ، ولكنه من أفعال « الأســياد » وألا شفاء لهـــا الا بالزار ٠ ويجىء اليوم المشهود فيكتظ بيت جارتنا بالنساء ، بالبخور ، وتتسلط عليه جوقة من السودانيات يكتنفهن الغموض والأسرار ٠٠ وها هى الأيـــام تمر وصـــحة صـــديقتى لا تتحسن » (٥) ٠

ومن المعروف أن (الزار) وسيلة من وسائل العلاج الشعبى عرفته مصر وكثير غيرها من بلاد العالم والاعتقاد به كعلاج بدائى يقصد به ارضاء الأســياد واجابة مطالبهم لتخليص المرضى من آلامهم وتهيئة الشفاء لهم وابعاد أذى الأرواح عنهم ينتشر هذا الاعتقاد بين الأوســاط الشــعبية وغيرها ٠

أما فى الحكاية رقم (١٠) فيقـــدم « نجيب محفوظ » ، الشيخ لبيب وهو معلم من معـــالم الحارة مثل التكية والقبو والسبيل ٠٠ كان يتخذ مجلسه قبيل مدخل القبو ، على فروة يجلس ، وبين يديه تنفث رائحة دسمة مخدرة ذو جلباب أبيض ، وطاقيـــة خضراء ، مكحـــول العينين ضعيف البصر ، يطوق عنقه بمســـبحة طويلة تستقر شرابتها فى حجره (٦) ٠

والشيخ لبيب يجد ضالته فى زبائنه من نساء الحارة ، هذه تسعى لمعرفة الغيب وتستعجله ، كاحسان الصـبية الجميلة فى الحكاية رقم (١٠) التى تتعجل أأنباء المستقبل ، فترسل (بأترها) مع الصبى الى الشيخ لبيب : « خذ منديلى واذهب الى الشيخ لبيب فى مجلسه ٠٠ أعطيه المنـديل ومليما وقطعة سكر ٠٠ فيشـم المنديل ويفكر مليا ثم يقول :

ـ عما قريب يمتلىء الكرار ويغنى العصفور (٧) ٠

وتتزوج احسان من غنى فى الخمسين ، ذو زوجة وأولاد ، وغير احسان كثيرات كل تسمع ما ينطق به الشيخ لبيب من كلمة مفردة مثـل « تفرج » أو بمثل من الأمثال « يا رايحين يكفيكم شر الجايين » فتفهم المرأة ما تفهم ، فيتهلل وجهها فرحا أو يغمق كآبة ، ثم تدس المقســـوم تحت طرف الفروة وتمضى » (٨) ٠

وللشيخ لبيب زبائن من الرجال أيضا ، ففى الحكاية (٤٠) يصاب أحد الشباب بمرض نفسى يؤدى به الى مطاردة النســـاء ومهاجمتهن فى

---

٥ ـ نفس المرجع السابق : ص ٨ ـ ٩ ٠
٦ ـ المرجع السابق : ص ١٥٧ ٠
٧ ـ المرجع السابق : ص ٢٤ ٠
٨ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٥٧ ٠

الطرقات ·· يطوف به أبيه على الأضرحة بلا فائدة فيلجأ الى الشيخ لبيب ·

وفى نفس الحكاية نجد اشارة الى الاعتقاد فى زيارة الأضرحة والتبرك بأولياء الله طلبا للشفاء من الأمراض ·

أما فى الحكاية رقم (٥٠) فعندما يمرض جعفص الدنانيرى فتوة الحارة يذهب الى أحد المنجمين طالبا الشفاء ، فيعزو اليه بأن مرضه بسبب دعاء أهل الحارة عليه فيصب جام غضبه عليهم ·

هناك أيضا جانبا من الحكايات يدور حول مفهوم شعبى عن **كيد النساء ·· والرجال ··** فالمرأة فى بعض الحكايات ليست ضعيفة على طول الخط ، ففى الحكاية رقم (٢٧) نجد نظلة لا هم لها الا اصطياد الرجال وايقاعهم فى حبائلها ، ثم تتركهم يضعفون ، « تتزوج من حسن وتهمله فى مرضه ، وبعد وفاته تلف شباكها على أخيه خليل وعندما يتوفى تتوقع منها الحارة مكيدة أخرى لرجل آخر ، لكن وحسب العرف الشعبى أو دستور الشعب الذى يقر بأن لكل ظالم نهاية ولكل شرير جزاء لابد أن يناله فى الحياة الدنيا ، تلقى نظلة جزائها » وينتشر الخبر بأن جارة ألقت على وجه نظله « ماء نار » متهمة اياها بمحاولة خطف زوجها » (٩) ، تماما كما فى الحكايات الشعبية حيث يقترن الجزاء بنوع الفعل ، ويتم فى الحياة الدنيا لتكون العبرة ، وهذه واحدة من ابداعات « نجيب محفوظ » فى تمثله لأدب وثقافة الشعب ·

عن هذا الدستور تدور أحداث الحكاية رقم (٤٣) « فحواش العداد من أصحاب المزاج فى حارتنا ·· فى ليلة عيد يقرر أن يحى سهرة كبرى فى بيته ··· ويتواصل الطرب والعربدة حتى قبيل الفجر بقليل ثم يخلد الجميع لنوم عميق » (١٠) ، لكن بعد أن يستيقظوا يجدوا أنفسهم مبعثرين فى عالم خراب شامل لا يتصور ولا يوصف ·

« ويذاع كلام أيضا عن أن ما حاق ببيت حواش انما جاء نتيجة لغضب من الله استحقه باستهتاره وقسوته وعربدته ··· ومثل هذا ما قيل عن دور العفاريت فى الأمر نتيجة نذر نذره حواش ولم يوفه (١١) ·

وهنا يحدد « نجيب محفوظ شكلا جديدا لتلك القوى التى تقوم بتنفيذ دستور الشعب ، وأسبابا أخرى تضاف لقائمة الأعمال التى يمكن العقاب عليها والتى يعتبرها تستوجب العقاب والجزاء فى الحياة الدنيا ، فالعقاب بيد الله تعالى يستهدف المستهتر الفاسد العربيد ، أما من يغدر فى الوفاء بنذر كان قد نذره فالجان تؤذيه ، فالوفاء بالنذور فى الثقافة الشعبية يشكل ركنا من أركان الاعتقاد في القوى الشعبية ومراضاتها .

أما عدم الوفاء بما ينذر فان رد فعله يكون خطير على صاحبه أو من يتبعه كما يقضى المعتقد الشعبى ·· لذلك فان الالتزام بالوفاء بالنذر واجب والا تعرض صاحبه للأذى كحواش العداد ··· وتتحقق العظة المطلوبة من **حكاية حواش** العداد ومصيره ويعتبر بها الناس « وأمام غموض السبب فيما آل اليه حواش وأصدقائه لا يجد من يتذكر هذه المحاولة الا أن يبتسم ويحوقل ويستعيذ بالله من الشيطان الرجيم درءا لأى شر قد يصيبه مثل ما أصاب أصحابها » (١٢) ·

ومن أسلوب الحكايات الشعبية أيضا تمثل « نجيب محفوظ » شكل النوادر الشعبية فيصيغ بعض المواقف فى حكايات قصيرة موجزة ساخرة .. تحمل الفكاهة والعبرة ومرارة التجربة وسخريتها · ففى الحكاية رقم (٣٦) يسقط رجل سكير على الأرض فيحمله البعض فوق لوح عجين ظنا أنه توفى ، وأثناء سيرهم يصادفهم سكيرا آخر يترنح ، فيضحكون عليه ، فاذا بالسكير المحمول ينظر اليه ويصيح :

« اخص ، حقيقة أنك مرة ، تسكر حتى تقع من طولك ونضحك عليك الناس ، اسفخص » (١٣)

نادرة أخرى من النوادر تحمل مرارة التجربة وسخرية الموقف فى الحكاية رقم (٧٤) ، عندما

٩ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥٩ ·
١٠ ـ نفس المرجع السابق : ص ٩٢ ·
١١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٩٣ ·
١٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٩٣ ·
١٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٨١ ·

يسكر الأعور وهو فى طريقه لموعد غرامى ، ويشتد به السكر فيعتمد على مجنون ليرشده الى مكان الموعد ، وينتهيا بالدوران حول نفسيهما فى نفس المكان « ومن يومها والمثل يضرب بهذه الحكاية فى حارتنا فيقال لمن يسترشد بمن لا يرشد : « أنت سكران وهو مجنون فكيف تصلان الى التكية » (١٤) ٠

معتقد آخر يلعب دورا هاما فى حياة أهل الحارة ٠٠ وهو زيارة المقابر حيث يفرح الأطفال بالفطائر والفاكهة أما الكبار « فلهم مواعظهم التى يتعظون بها سواء من الأموات أو الأحياء الذين يرتبطون بأمواتهم داخل القبور كما فى الحكاية رقم (٣٥) ، فرضوان الذى يقرر أن يعاقب نفسه بهجر الدنيا والعيش بجوار قبر أولاده عقابا له على الجفاء الذى أبداه لابنه الأكبر طوال حياته حتى خطفه الموت ،وحزنا على ابنته التى كان يشغف بها ، ولم يستطع بعد موتها صبرا على الحياة ، ويقرر أنه « انتهى كل شىء » ٠

« يهجر الرجل تجارته ، يهجر بيته الى حوش القرافة ، ويقيم هناك على مقربة من قبر الفقيدين ، وتصر حياته على الامتداد حتى يوافيه الأجل » (١٥) وحرمان أهل الحارة من زيارة المقابر هو العقاب ، بل هو عقاب يعادل حرمانهم فرحة العيد ٠٠ فعندما يمرض **جعلص الدنانيرى** فتوة الحارة ، ويخبره أحد قراء الغيب بأن ما أصابه انما نتيجة لدعاء بعض أهل الحارة عليه ، « فلما يبرأ من مرضه يأمر بألا يحتفل أحد بعيد الفطر المبارك ، حتى زيارة المقابر حرمت علينا ٠٠٠٠ وتمر أيام العيد ... وتعيش الناس ما يشبه الحداد » (١٦) .

فالحرمان من زيارة المقابر هو بالنسبة لأهل الحارة حرمان من واجب مقدس ٠٠٠ تقصير من الأحياء فى حق الأموات ٠ لا تورث مخالفته الا الحداد ٠ فالجماعات الشعبية تهتم وتتمسك المقابر وتمثل زيارة المقابر فى المعتقد الشعبى فى معظم الأحيان بزيارة المقابر وتمثل زيارة ركنا هاما من أركان المعتقدات الشعبية **فأولا** هى للعظة ، وتذكر بالنهاية التى يجب العمل من أجلها ٠

وثانيا : هى واجبة من أجل الوفاء للأموات الذين تطوف أرواحهم حول من كانوا يحبون المتوفى وأقربائه ، ولذا يجب مرضاتها بزياراتهم ومن الغريب فى المعتقد الشعبى ارتباط زيارة المقابر بالأعياد ٠٠ فهى صباح أول يوم من أيام عيد الفطر ، وثانى يوم من أيام عيد الأضحى ، كما تتم فى المواسم الاسلامية ٠٠ لذلك ربط « نجيب محفوظ بين منع الزيارة والاحتفال بالعيد فكلاهما متممة للاخرى فى الثقافة الشعبية ٠

ومن مقولات الثقافة الشعبية والتى شكلت الشخصية الشعبية وأكسبتها سماتها « أهمية العمل الحكومى ، والارتباط بالتراب الميرى ، واحترام الوظيفة الحكومية ، فهى شرف ورفعة ، مهما أصاب صاحبها من ضرر » ٠

فالأم فى الحكاية رقم (٧) لا تتمنى لابنها أكثر من أن يعمل فى الحكومة ٠

« ــ انى أحلم أن أراه يوما موظفا مثل أبيه واخواته » (١٧) ٠

فى الحكاية رقم (٤٨) ، ينشأ **صقر الموازينى** محسودا بين أقرانه فى الحارة ، لأن والده موظف حكومى ٠٠ لكن **الأيام لا تجعله** يقرر أنه « لو كان أبى صعلوكا ٠ ما عرفت الهم أو الغم » (١٨) ، فالصعاليك أقل هما ومشاكل لا تعقيدات فى حياتهم يعيشوها كيفما اتفق أما الموظف ٠٠ فوهم التميز الأدبى يمنعه من التنازل ٠

يتوفى الأب الموظف الصغير فقيرا ، لا يورث ابنه الا أسرة مكونة من أم وعمة وأختين فى سن الزواج ٠٠ كما أورثه أيضا تقاليد راسخة تتعلق بالكرامة وتطلعات نحو الحياة الجميلة » (١٩) ، والنتيجة يتحمل الابن بمرتبه البسيط أعباء الأسرة ، ٠٠ لا يتزوج ولا تتزوج الاختان والسبب كما يقول « نحن لا نرضى بالصعاليك

١٤ ــ نفس المرجع السابق : ص ١٨٠ ٠
١٥ ــ نفس المرجع السابق : ص ٨٠ ٠
١٦ ــ نفس المرجع السابق : ص ١١٤
١٧ ــ نفس المرجع السابق : ص ١٨
١٨ ــ نفس المرجع السابق : ص ١٠٧
١٩ ــ نفس المرجع السابق : ص ١٠٨
٢٠ ــ نفس المرجع السابق : ص ١٠٩ ٠

وأولاد الناس لا يرضون بنا » ، ويتقدم العمر ، صقر يسقط فى عزوبته ، وهن يذبلن ، ويتسربل الجو بالقتامة ·· ويمقت صقر أسرته ويقـــول عنها : « أسرة لا تعرف الموت ، كمـــا لا تعرف الحياة » (٢٠) ·

تعيش أسرة الموظف حياتها الهامشـــية ·· لا تحسب مع الأموات ، ولا تحســـب ضـمن الأحياء ، ومع ذلك يتمنى الجميع التقيد بالسلك الوظيفى الحكومى ·

ومن العادات الشعبية التى تمر بحياة الفرد ولا يمكن أن ينساها ، عادة الطهـــارة ، والتى يعرف فيها الطفل لأول مرة فى حيـــاته ما هو الغدر أو هكذا كانت فى الحارة كما صـــورها « نجيب محفوظ » ، فالعملية لا تأتى أبدا باتفاق أو ابرام عقد مســـبق ، بل تأتى دوما غدرا » ففى الحكاية رقم (١٣) يسرد لنا الراوى كيف غدر به ·· حقا لقد بدأ يومه جميلا ·· لكنه الجمـــال الذى يبشر بالشر جمـــالا غير طبيعى ، ينـــذر بشىء ما ، كان يشعر بأن هناك سر فى هـــذا الجمال » ·

فالأب ينظر اليه باهتمام · والأم تشـــوب تصرفاتها عصبية ما ، وتغض البصر عن عبث الطفل بل تشجعه ·· وتأتى اللحظة الحاسمة حين « يدخل عم حسن الحلاق ومســـاعده يدخـلان باسمين » وينقل « نجيب محفوظ » الصـــورة ببراعته ··

« يقول لهم الصبى أبى خرج
فقال العجوز : نحن ضيوف سنريك لعبة فريدة

وجلس على كنبة وهو يبسمل ثم قال وهـــو يخرج من حقيبته أدوات بيضاء لامعة :

يسرك بلا شك أن تتعلم كيف تستعمل هذه الأدوات
ويجىء مساعده بمقعده فيجلسنى عليه أمام المعلم ··

واذا بيديه يكبلانى من الذراعين والســـاقين بقوة واحكام (٢١) وتبدأ العملية الرهيبـــة ·· عملية الختان ·· وتتم العملية ·· وصراخ الطفل يدك الجدران ولا تنســـيه آلام اللحظة كل تلك الحلوى والشيكولاته التى يرشوه بها أهله ·

ومن الممارسات التى لا ينساها الطفل أيضـــا عن طفولته فى الحارة ، مخالفته تلك النـــواهى التى كانت تمنع اختلاطه بالفتيات فيمن مثـل سنه ·· وعن فترة المراهقة المبكرة يورد « نجيب محفوظ » عـــددا من المواقف حيث كان الفتى يتسلل بعينه أو يديه سعيا وراء الممنوع والمحرم عليه ، ففى الحكايه رقم (٦) يصور لنـا بدايات نمو العاطفه فى قلب الطفل الصغير ·· منذ أن وعى الذهاب للكتـاب ·· كيف يتركز انتبـاهه على درويشه « زميلة الكتاب » ·· كيف يسعى لكسب ودها بنصف فطيرة فى موسم القرافة ·· ثم يتبعها فى المســـاء الى الزقاق حيث تلعب ويجالسها · « أتزحزح حتى نتلاصق · يغمرنى شعور بسرور غريب ذى أسرار ، أمد يدى الى ذقنها فأدير وجهها الى ··· أميـــل نحوها ·· فأقبلها ··· أصـمت وأهيم وأذوب فى دفقـــة احساس مبهم فأعرف السكر قبل الخمر ، وننسى الوقت ·· والخوف » (٢٢) ·

وهناك أيضا سيل من العادات والمفاهيم التى تفرضها ــ على الثقافة الشعبية فى الحارة المصرية كما صورها « نجيب محفوظ » ــ ، طبيعة المجتمع الأبوى الذى يسيطر فيه عالم الرجل بديكتاتوريته، محللا للرجل كل شىء ·· حارمـــا المرأة حتى من حقها فى الاعتراض · نظرة لا تحمل الا وجهة نظر تخلف اجتماعى أثر على الشخصية الشعبية وسلوكها وللأسف مازالت له بعض رواســـب حتى الآن فى كثير من الممارسات التى تحـــدد العلاقة بين الرجل والمرأة · ففى حكايات « نجيب محفوظ » ، الحـكاية رقم (٩) والتى تدين المرأة التى تخرج للعمل :

« ــ أما سمعت بالخبر العجيب
ــ توحيدة بنت أم على بنت عم رجب
ــ مالها كف الله البر
ــ توظفت فى الحكومة » (٢٣)

وكأن التوظيف لتوحيدة من الأخبـــار ، قد يكون هذا الفهم معقولا فى عشرينات هذا القرن ··· ولكن الغريب أن هناك طوائف اجتماعية حتى الآن لا تعترف بأهمية عمل المرأة ولا جدواه

---

٢١ ــ نفس المرجع السابق : ص ١١ ·

٢٢ ــ نفس المرجع السابق : ص ١٦ ·

٢٣ ــ نفس المرجع السابق : ص ٢١ ·

.. ومازال التعليق الذى عقب به رجال الحارة على توظيف توحيدة يجد صداه ..

« اللهم احفظنا .. يا خسارة الرجال » (٢٤)

هناك أيضا النظر الى المرأة كسلعة يمكن للقادرين من أصحاب رؤوس الأموال أن يشتروها. فاحسان فى الحكاية رقم (١٠) فتاة باهرة الجمال ... لكنها فقيرة .. « يطلب يدها صاحب محل فراشة ، غنى فى الخمسين ذو زوجة وأولاد ، فتتزوج منه » (٢٥) ، والنتيجة لا تتحمل الصبية أكثر من عامين لمعاشرة هذا الكهل ثم تختفى من بيته ومن الحارة .

أيضا لم يفت نجيب محفوظ أن يتناول عادة تعدد الزوجات أشهرها حكاية **بطريق الحموى** رقم (٣٠) والذى تتضمن أكثر من دلالة مع كثير من العادات الخاطئة كتعدد الزوجات ، وتعالى الدارسين فى الخارج على أصولهم ، ومساوىء زواج صغار السن .

فبطريق الحموى زوجة أبوه وهو صبى عمره ١٤ عاما ، وبعد أن تعلم وسافر الى الخارج لتكميل دراسته ، عاد بزوجة أجنبية تتناسب مع ثقافته الجديدة فيطلق زوجته القديمة ، ولا يحسن معاملة الجديدة التى لا تستطيع أن تتوائم مع البيئة الثقافية للحارة المصرية ، فتهجر الحموى وتطالبه بالطلاق ، ويأبى الحموى أن يعيد زوجته الأولى (فهذا الجنون) ، بل يعد نفسه لتجربة ثالثة .

ومن القيم الثقافية الشعبية التى يؤمن بها كثير من رجال الحارة قيمة العمل .. وقد أورد لها « نجيب محفوظ » واحدة من حكايته ففى الحكاية رقم (٤٥) يتزوج عاشور الدنف عامل السرجة من أرملة ثرية توفر له كل أسباب الراحة والنعيم ، تعوضه كثيرا مما عاناه فى حياته ، وتغدق الزوجة الثرية على زوجته وأبنائه بالخير الكثير فيباركوا الزواج ، لكن عاشور ابن الحارة لا يرضى طويلا بهذا العيم وأن لا يكون سجينا لنعيم وأفضال زوجته فيطلب من سجانته أن تطلق سراحه ، أن تساعده فى ايجاد عمل ويصر .. ويتهور فى اصراره فيطرد من الجنة فيذهب متحديا .. لقد وجد حريته فى تشرده فى التقاط رزقه بعناء وتحن الست اليه فتعرض عليه الصلح بشروطها ، لكنه يرفض ، يصر على الرفض « بقى فى سبيله المحفوف بالمتاعب والمخاطر .. لكنه حر .. يعمل بكده يملك حريته وعمله .. لذلك « يستحق أن يكون نادرة من نوعجديد فى حارتنا » (٢٦) .

وأهل الحارة بسطاء ، مسالمون يخشون القوى ومن يستغلها ضدهم سواء أكان من الفتوات أو غيرهم ففى الحكاية رقم (٤١) يقف ابراهيم القرد المتسول الضرير وحده أمام الجميع وأمام رجال الشرطة التى لم تستطع السيطرة على هياجه وضربات عصاه الا بواسطة خراطيم المياه .

تقدر الحارة ابراهيم لقوته أولا .. ولسخريته من رجال الحكومة الذين لم يستطيعوا التغلب عليه بالوسائل العادية ثانيا .. لذلك عندما يعود للحارة « ببنيانه الضخم وهامته المرفوعة فيلقى استقبالا حميما وتحيات حارة ، فيواصل حياته السابقة متعملقا عند مدخل القبو مثل اسطورة » (٢٧) .

وهناك أيضا الفتوات والذين تشغل مواقفهم أكثر من حكاية ليصور فيها « نجيب محفوظ » عدلهم وظلمهم واستبدادهم بأهل الحارة وخنوع أهل الحارة لهم ، لانقسامهم وتفرقهم .

وليس الفتوات وحدهم من يلقون الاحترام والتقدير من أهل الحارة هناك أيضا طائفة البلهاء، الذين لا يقل تقديس أهل الحارة لهم عن تقديسهم للفتوات ، ففى الحكاية رقم (٥١) ، لا يحترم جعلص الدنانير أحد من أهل الحارة قدر احترامه لعبده الأهبل .. من يقال عنه انه ممسوس ولا يوجد له دواء عند أهل الأرض .

فيعترض عبده موكب جعلص الدنانيرى ويسبه .. فيبتسم الفتوة ، بل ويتأبط ذراعه ويمضيان معا فى سلام » (٢٨) .

---

٢٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٢ .

٢٥ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٥ .

٢٦ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٠٢ .

٢٧ ـ نفس المرجع السابق : ص ٩٠ .

٢٨ ـ نفس المرجع السابق : ١١٦ .

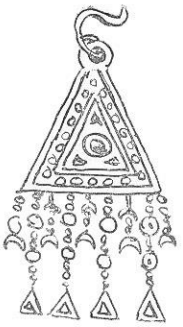
وتعلمنى الخبرة ـ هكذا يقول الراوى : « ان حارتنا تقدس طائفتين الفتوات والبلهاء » (٢٩) . ففى الحكاية رقم (٧٠) يخرج رجلا من ظلمات القبو عاريا كما ولدته أمه ، يتأوه ويترنح .. من اصابة أصابه بها قطاع الطريق أثرت على عقله فيحيل من كلامه هذيان أو أصوات مبهمة .. ويظل مجهول الاسم والأصل والهوية والهدف » ولما كانت دواعى الاهمال والاحتقار هى نفس دواعى الاجلال والتعظيم فى حارتنا فان عبد الله ـ هكذا سمى باعتباره اسم من لا اسم له ـ يحتل مع الأيام مكانة سامية » وتتحلق حوله هالة مبهمة من القداسة يحبونه ، يلاطفونه ، يتوددون اليه ، يحيطونه بأسرار ، يؤولون أصواته المبهمة ، يتوارون وراءه ازاء المصائب المجهولة والأقدار الخفية » (٣٠) .

لكن الحارة ، لا تعيش للأبد فى الغيبيات ، لا تترك نفسها للعزلة والتمزق ورهبة الفتوات والبلطجية ، بل الحارة ، ناسها ، عندما يحيق بهم خطر خارجى سرعان ما يتحددوا ليكونوا يدا واحدة ، اذا اتحدت تصنع المستحيل ، ففى حوالى عشر حكايات يسجل « نجيب محفوظ » بطولات أهل الحارة ـ مصر ـ ع الاحتلال ومساندتهم لزعماء الأمة ، وقيامهم بثورة ١٩١٩ المجيدة التى غيرت كثيرا فى البيئة الاجتماعية والشعبية المصرية .

وفى خضم هذا البحر الجارف من الثورة السياسية لا يمكن لشعب الحارة المصرية أن ينسى روحه المرحة ، فتقوم وسط المظاهرات الجادة التى تقابل أثناءها الصدور العارية رصاص الانجليز ، تقوم المظاهرات الهزلية ومن « عجب أنهم يهزلون فى الفترات القصيرة التى تفصل بين المصادمات الدامية » (٣١) ففى حكاية رقم (١٤) تخرج مظاهرة هزلية .. تسوق فى مقدمتها حمارا مدثرا بقماش أبيض نقش عليه بالأحمر « السلطان فؤاد » وأمير بلد يمتطى الحمار واضعا على رأسه قبعة بريطانية والهدير يصطخب :

يا فؤاد يا وش القملة .. مين قالك تعمل دى العملة (٣٢) .

هذا هو شعب مصر .. شعب الحارة التى حكى عنها « نجيب محفوظ » بسماته وثقافته الشعبية التى تمثلها أديبنا الكبير فى وجدانه فجاءت صورة صادقة معبرة عن هذا الشعب العريق .



٢٩ ـ نفس المرجع السابق : ص ١١٧ .

٣١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣١ .

٣٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣١ .

مجلتنا

للدكتور عبد الحميد يونس

د. ابراهيم أحمد شعلان

لقد كان من حسن الطالع أن أكون أحد تلاميذ الأستاذ الدكتور العديدين بل أحد أبنائه كما كان يقول ، وكان من حظى السعيد أن اقترب من فكره وحياته أكثر من ثلاثين عاما وان تتوطد صلتى به تماما فى الستينيات فى مرحلة الدراسات العليا ، وأن تجمعنى به صورة نادرة اعتز بها وهو يفتتح أحد المعارض التابعة للثقافة الجماهيرية عندما كان مسئولا عنها فى الستينات فى وزارة دكتور ثروت عكاشة الأولى ، وقد أتيح لى أن أسير معه مرات وأن أجلس اليه تلميذا ومريدا ساعات مديدة وان أنهل من فيض علمه وخبرته ما أمكننى وكان فيها يلخص فكرته فى الحياة العامة وفى الثقافة . لقد كان الأستاذ الدكتور ينفر من الجبر ويرى أن الانسان خالق أفعاله وانه يستطيع أن يكون أو لا يكون، وهكذا تحدى الزمن وحفر صخوره بأظافره واجتاز بنجاح وأقتدار نتوءاته ومتعرجاته وشق طريقه بكفاءة واقتدار وارادة حديدية لا تكل ولا تلين . فكان نموذجا عظيما .

وعندما امتدت بى سنوات الغربة فى جامعات الجزائر أحس بالقلق وكان يلح على فى العودة والمشاركة ولم أكد أستقر وأتقدم بهدى المتواضع ليرى ثمرة غرسه حتى وافته المنية وكنت على موعد معه بعد عودته من الاسكندرية ولكن شاءت ارادة الله غير ذلك . رحمه الله رحمة واسعة وأسكنه فسيح جناته . ولتهنا روحك يا أستاذى بما كونت من كتائب علمية مستمرة الى الأبد .

★ ★ ★

« مجتمعنا » فى محيطه الثقافى :

هـذا الكتـاب هو العدد رقم ٢٤ فى سلسلة « اخترنا لك » التى كانت تصدرهـا مصلحة الاستعلامات فى دورية شـهرية باللغتين العربية والانجليزية وكان الأستاذ الدكتور أحد أعضاء اللجنه ويشترك فى تحريرها واعدادها · وقـد نشر هذا الكتاب فى أول أبريل ١٩٦٥ وهى الفترة التى تم فيها الاستقلال وخرجت من مصر كتائب الاحتلال البغيض ، وكان الشعار المرفوع فى ذلك الوقت « ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهـد الاستعمار » ، والمعنى الوضـح من هـذا هو الاحساس بالذات ودعم الثقة بالنفس استعدادا لمسئوليات الاسـتقلال ومتطلباته ، ولذلك فقد سارت سلسلة اخترنالك فى خطين واضـحين **احدهما** : خط سياسى **والآخر** : ثقافى علمى · وطبيعى أن يتولى المسئولية الثقافية العلماء ورواد الفكر والثقافة ، وقد صـدر فى هـذه السلسلة مجموعة من الكتب الثقافية التى تبشر بالمستقبل وتدعو الى الايمان بالنفس والاعتمـاد على الذات مثل : « مصر ورسالتهـا » ، « الأمـة والمـواطن الصـالح » ، « الأمة العربيـة » ، « نحو وعى جديد » ، هـذه الانسانيـة فى الشرق » وأخيرا الكتاب الذى بين أيدينا ·

ولا شك ان ظهور هذا الكتاب فى هذه الفترة هو مساهمة فعلية فى بناء فكر مستقل والاعلام عن نهضة على الأبواب بعد كابوس الاحتلال ، كما يرمى الى انشاء حركة واسعة للتعريف بمصر والمصريين وتحقيق النزعـة الوطنيـة على أسس موضوعية خاصة وان المؤلف كان على وعى تام بالظروف الاجتماعية والثقافيـة والسياسية التى تمر بهـا البلاد ويدرك مدى ما تعرضـت له الشخصية والانسان المصرى من ظلم واضطهـاد وتشـويه ، ويكفى ان نقول بصدق ان هـذا الموضـوع لم يخضع لدرس منصف وأن أغلب الدراسات السابقة باستثناء دراسات الهلبـاوى وابنة الشاطىء والأب هنرى عيروط كانت تعبر عن رؤية ضـيقة الأفـق أو رؤية خارجيـة أو تسجيلية ، ولهذا فان هذا الكتاب قد ظهر فى أشد أوقات الحاجة اليه ·

فاذا جاز لنا ان نقول ان الجغرافيا عنصر هام وفعال فى حيـاة الأمم وأن التاريـخ هو ذاكرة الشعوب ووعاء الماضى بخبراته وتجاربه · فان العنصر البشرى ربما فاقهما أهميـة لأنه محرك الحضارة وسر تواصلها واستمراريتها بل ان الفرد المصرى لا وجود له خارج غابة الطقوس الاجتماعية والقيم الدينية فهو كائن اجتماعى أولا تاريخى ثانيا أو هو كيان اجتماعى تاريخى معا · ومن هنا تظهر أهمية هـذا الكتاب الذى اهتم بالفرد ككائن اجتماعى ·

★ ★ ★

وقد يكون من المفيد أن نستعرض بشكل موجز موضوعات الكتاب من خلال العناوين التى تحمل دلالات هـامة بل هى عبـارة عن منهج ورؤية وأسلوب وننتقل منها الى العرض التفصيلى وهذه العنـاوين هى عشرة بما فيهـا التمهيد والخاتمة لأنهما فى صـلب الموضـوع ويستحوذان على صفحات كثيرة · أما العناوين الأخرى فهى :-

- اكتشاف الوطن ٣٧ ـ ٢٤
- وجدان الشعب ٢٥ ـ ٣٦
- لغتنا القومية ٣٧ ـ ٤٥
- عادات وتقاليد ٤٦ ـ٥٧
- اللبنة الأولى ٥٨ ـ ٧٣
- الجلباب الأزرق ٧٤ ـ ٩٢
- أسوار المدينة ٩٣ ـ ١٠٩
- الثورة الصناعية ١١٠ ـ١٢٦

ـ ففى **التمهيد** يرى المؤلف أن التاريخ لا يكفى لأنه يكتفى بتصنيف الوقائع البارزة دون تفصيل ويطالب بمنهج آخر أقرب الى التفصـيل وأدنى الى الواقعيـة ولذلك كانت الحاجة ماسـة الى الدراسـات الاجتمـاعية وعلم النفس الاجتماعى والجماعى مع ما يتضمن من تعبير فنى وخاصـة الأدب الشعبى ·

ـ أما **اكتشاف الوطن** فلا يكون من خلال رؤية المؤرخين الأجـانب الذين يحكمون على مصر من الخارج ولكن من خلال انطباعه فينا وتأثيرنا نحن فيه وبمعنى آخر هو علاقة حيـاة وفطرة غرسها

الله فى القلوب واستحدث توازنا بين البيئة المادية والبيئة البشرية ·

ـ وبالنسبة **لوجدان الشعب** فان التاريخ لا يمكن أن يطلعنا عليه ولكن لمعرفة ذلك علينا أن نتجه الى وجهة أخرى وهى تلك الملاحم التى التى يبرز أكثر من أى شىء آخر وجدانه بجميع خصائصه ومقوماته لكى نكون أكثر احساسا بأنفسنا المقررة ونفسنا الجامعة ·

ـ **لغتنا القومية** أما وسيلة هذا الوجدان الى الظهور والتماسك عبر الزمان وعبر المكان فهى اللغه والمقصود باللغة ليست بمعناها الضيق مجرد المخارج والاصوات المحددة ولكنها ـ كما يقول ـ كل ما اصطلح المجتمع عليه للابانة من الوجدان العام ، ومع ايمان المؤلف بهذا المصطلح الواسع الا انه راى ان يقتصر على جارحة اللسان الانسانى وهى تعنى كل اللهجات التى يتلاغى بها المواطنون وأبناء عمومتهم فى الوطن العربى الكبير وبمعنى آخر اللغه المسموعة واللغه المكتوبه ·

ـ **عادات وتقاليد** : يخضع المجتمع لعادات وتقاليد رسبها المجتمع وحافظ عليها وأخذ المجتمع من القديم والحديث ما ساغه ذوقه وأحس بنفعه العام وقد صور الأدب الشعبى والفصيح هذا الصراع بين القديم والجديد ·

ـ **اللبنه الأول** : والأسرة هى اللبنة الأولى ، يرى ان المجتمع المصرى من أكثر المجتمعات احتفالا بالزواج وتقديسا له وحماية للعلاقة الزوجيه وتأكيدا لعواطف الأبوة والأمومة والبنوة جميعا ، كما أن الزاوج عند المجتمع هو شعيرة دينية واجتماعية ، وقد احتفلت النصوص الشعبية بهذه العلاقة ·

ـ **الجلباب الأزرق** : أبرز الشخصيات الخاصة فى الكيان الاجتماعى المصرى هو الفلاح الذى شهد أحداثا متعاقبة أسلمته الى الخوف والأسى الذى وضح فى أغانيه وملاحمه ·

ـ **أسوار المدينة** : أبرز ما يميز مدينة العصور الوسطى حتى فترة قريبة هى وجود الأسوار حولها ومن ثم فقد استقلت المدن وفى داخلها تنشأ المهن التى يتوارثها أصحابها الابناء عن الاباء ، كما يتحدث عن صورة القاهرة المملوكيه بأزقتها وحاراتها واحيائها ومقاهيها التى كانت تقوم بوظائف اجتماعية وقد صور الادب الشعبى وخاصة الملاحم هذا الاستقلال ·

ـ **الثورة الصناعية** : وهى الثورة الصناعية الحديثه فى مصر وتستهدف غايتين أساسيتين هما الموازنه بين عدد السكان المتزايدين وبين اسباب العيش الكريم ويتمثل ذلك فى تصنيع الريف وخلق الصناعة الثقيلة ·

ومن هذا العرض السريع نجد أن هذا الكتاب يرتكز على محورين أساسيين هما :

ـ المحور الاجتماعى **ـ المحور الأدبى**

ويهدف المؤلف من هذه الدراسة الى « ان ندرك اولا : مكاننا من التاريخ وثانيا : مكاننا من الحضارة ويعيننا على أن نتمثل حقوقنا وان ننهض بمسئولياتنا لا بالنسبة لأنفسنا واجيالنا الحاضرة فقط ولكن بالنسبة لذرارينا وللانسانيه كلها » ص ١١ ، ١٢ كما يرى ان هذه الدراسة هى فرض عين لا فرض كفاية وأن الوعى بذواتنا ليس رفاهيه ثقافيه ولكنه ضرورة حضاريه ·

اولا : المحور الاجتماعى

من البداية يركز المؤلف على ظواهر كونية ثلاث تدخل ضمن مقومات الوطن العربى من الناحية الطبيعية ويرى أن هذه الظواهر الكونية تصلح فى ذاتها مجتمعة لتكون شارة أو رمزا للوطن المصرى أو هو ينادى بعلم مصرى جديد يتألف من هذه الظواهر وهى الشمس والنهر والصحراء ، وهذه الظواهر هى التى أوحت للمصريين أفكارهم وعلاقاتهم ومعتقداتهم وتصوراتهم عن الدنيا والآخرة ·

أما **الشمس** « فهى تكاد تبدو سافرة النهار بطوله على مدى العام ومن هنا قدسها المصريون الأقدمون ولاحظوا دورتها وقاسوا عليها فترات الزمن فى اليوم وفتراته فى السنة فصولا

محددة وجعلوا من ذلك كله تقويما من أدق التقاويم .. وجعلوها رمز الحياة .. ولا يزال المصريون يتأثرون بهذه الظاهرة الكونية فى فطرتهم ، وفى وجداناتهم وفى أخلاقهم ولا تزال أعضاء أثرية من عقيدتهم فيها وهى أعضاء غير ذات وظيفة نراها فى النقش على الكعك ونراها حين يلقى الصغار بأسنانهم فى عين « الشموسة » .. كما ان التقويم الشمسى هو الذى أعطى أوربا والعالم الغربى التقويم الحاضر » ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

أما الظاهرة الثانية فهى **النيل** . وقد أخذ المصريون عنه صفات الدأب والمثابرة والوفاء والنزوع المستمر الى البناء والخير والنفع بلا تفريق كما أخذوا عنه النزوع الدائم الى الوحدة والترابط ذلك ان اختيار النيل لمجراه بين صحراوين شاسعتين جعل المواطن المصرى يحتفظ بأهله ويتشبث بكينونته ، كما جعل الجاذبية البشرية الى الداخل أى الى ما حول النيل .وهذه الخصيصة دفعت بالعناصر الوافدة الى مصر الى أن تنطبع اذا استقرت بالطابع المصرى وهى من أبرز الخصائص المصرية التى لاحظها العلماء فالتمصير والهضم صفة أساسية من صفات النيل والبيئة الفيضية من حوله أو كما يقول المؤلف « خليقة فطرية من خلائق مصر »ص ١٩

والنيل هو الذى علم المصريين فلاحة الأرض ونظمها لهم فى مواسم رى وبذر وحصاد وعلى ضفافه نبتت آلة الحضارة الأولى وهى ورق البردى فكتب المصريون وسجلوا ووصلوا الماضى بالحاضر فتواصلت المعرفة وانتظمت الحياة واستمرت متجددة متشابكة وكانت الحضارة الانسانية (١) .

أما الظاهرة الثالثة فهى **الصحراء** وهى التى جعلت مصر تميل الى الاستقرار فى الوادى الخصيب أزمانا متطاولة وهى التى أسبغت على المواطن المصرى صفة المحافظة على الذات دون انغلاق فقد تفاعلت مصر من الناحية البشرية عن طريق الصحراء بالشعوب الاخرى وكانت الصحراء الشرقية نقطة التفاعل بين الجزيرة العربية ومصر ثم كانت الصحراء الغربية فيما بعد نقطة اتصال بين مصر وعرب شمال أفريقيا، وبفضل هذا الموقع بين نقطتى الاتصال أصبح الوطن المصرى نقطة الارتكاز فى العالم العربى ص ٢٠ أو كما يقول د/ حمدان « ان مصر تكاد تنفرد بأنها تجمع فى تناسب نادر بين قدر من عزلة فى غير تقوقع وبين قدر من احتكاك لا يصل الى حد التميع وبهذه المعادلة الدقيقة تحتفظ بكيان وشخصية متميزة قوية » (٢) أو كما يقول د/ حمدان فى نسخة أخرى « فى مواجهة الغزو الخارجى كانت مصر تمارس « الغزو من الداخل » بمعنى انها كانت تتمتع بقوة امتصاص نادرة وحيوية بيولوجية تبتلع وتهضم بها معظم العناصر الوافدة حتى تصهرها – كانها البوتقة – فى الجسم الكبير ، وهكذا كانت العناصر الوافدة تحتوى وتمصر فى النهاية دمويا كما هو حضاريا » (٣) .

العادات والتقاليد :

تكون العادات والتقاليد صلب السلوك الاجتماعى لأنها من ترسيبات المجتمع حافظ عليها واعتبرها جزءا من قوامه وهى تقوم له بوظائف حيوية كما أنها بمثابة قانون غير مكتوب لأن المجتمع يراها أقوى من أن تحتاج الى تسجيل ولان افراد المجتمع يعرفونها فى أنفسهم ويلتزمونها فى سلوكهم دون أن يستشعروا ضرورة تدوينها » ص ٤٦ .

وقد اصطدمت هذه العادات بعادات أخرى وتقاليد مغايرة وكان لزاما عليه أن يعدل فى بعض عاداته وتقاليده بحيث يلائم تطوره وأن يأخذ من الحديث ما ساغه ذوقه وأحس بنفعه العام .

---

(١) اشار د. جمال حمدان الى دور النيل فى حياة المصريين فى الجزء الثانى من كتابه شخصية مصر جـ ٢ / ٥٣٤ .

(٢) شخصية مصر / د. جمال حمدان جـ ٢ / ٣٦٤ – طبعة القاهرة – عالم الكتب ١٩٨٠ .

(٣) شخصية مصر / دراسة فى عبقرية المكان / د. جمال حمدان « نسخة أخرى » ط ١٩٧٠ مكتبة النهضة المصرية .

وفى هذا المجال فقد اهتم المؤلف بالوقوف عندما توهمه الدارسون والمثقفون من وجود عادات ضارة وتقاليد غير نافعة وهى التى كمنت فى وجدان الشعب أو بقيت فى طبقاته الدنيا فان هذا يدل فى ذاته على بقاء وظيفتها الحيوية وان انحسرت عن معظم الكيان الاجتماعى »ص٤٧

ويرى المؤلف ان « الاستشارة أو شحذ العزائم أو عواطف الجماعة التى تثيرها هذه العادات هى مشاعر ضرورية وهامة لحياة الجماعة واذا أدركنا ذلك عرفنا قيمة العادات والتقاليد فى مجتمعنا وتخففنا من وصفها بالخير أو بالسوء ص ٤٨ ويعطى أمثلة على ذلك « بالمآدب – الضيافة – اقتسام الرغيف وأكل « العيش والملح » – جرح الأصابع ولعق الدم » كل أولئك روابط ينزع المجتمع الى تحقيقها فى كيانه وفى عناصره وفى أفراده ومن ذلك أيضا « تشييع الجنازات – اقامة المآتم – الموالد – الميلاد – الختان – الاحتفالات السنوية – استعراضات الجيش – مشاهدة الألعاب والحفلات الرياضية الكبيرة » ٠

فالعادات والتقاليد بهذه الصورة لها غاياتها التى يحددها المجتمع ولها وظائفها التى يريدها فيما يتصل بعلاقات العناصر والأفراد والجماعة٠

فالزواج – على سبيل المثال – من أوضح التقاليد ٠ فالمجتمع يحتفل بالرباط المقدس ويشهد عليه ويسجله ويعترف بثمرته ويشهد حفلاته من موسيقى وغناء ولا تقف الدلالة عند فرحة المجتمع بهذه الشعيرة فحسب ولكن يأتى أيضا الاشهاد العلنى الذى يعد ركنا أساسيا من أركان الزواج ٠

ومن ثم كان على المجتمع القوى أن يقوم بعملين أساسيين أولهما : المحافظة على العادات والتقاليد دوات الوظائف الايجابية وثانى العملين أن يعدل فى وعى وأناة من صور العادات والتقاليد التى ضعفت وظائفها أو انقرضت وعليه أن يبرىء العادات والتقاليد مما تسربه فى تضاعيفها من السحر والشعوذة ومن بقايا الوثنية وأن يخلصها من الاستنامة اليها والاستهواء المضلل بها (ص ٥٥) ٠

على أن هناك قضايا تترتب على اقامة اللبنة الأولى وهى عبارة عن مجموعة من المشاكل التى تتعلق بالكيان الأسرى كالمبالغة فى الاحتفال بالنفقات المظهرية أو عدم التكافؤ عند الزواج كالتباين فى السن بين الشريكين أو الطلاق ٠٠ الخ ٠ وقد حاول المؤلف أن يعالج هذه القضايا من خلال الرؤية الاجتماعية واحتفال المجتمع بالقواعد التى ترسم الدوائر المحددة السلوك الذى يتفق مع مصالحه والمحافظة على وجوده وتدعيم كيانه ٠

الفلاح أو الجلباب الأرزق :

يعد الفلاح من أبرز الشخصيات المكونة لصلب الكيان الاجتماعى ذلك أنه من أكبر الشرائح الاجتماعية وأكثرها أهمية وأثبت الشخصيات أو النماذج البشرية فى المجتمع المصرى ، ويرى المؤلف ان « الجلباب الأزرق » شارة على القطيعة التى استحدثها الطغيان والاستبعاد بين أهل لمدن وأهل الريف ، وقد كان الاستعمار الأجنبى يؤكد هذا المعنى ويكرره بمناسبة وغير مناسبة لكى يستحدث على أساس الاختلاف فى الزى واللون شعورا بالمغايرة بين المتعلمين فى المدارس الذين انسلخوا عن القرية والارض وبين آبائهم واخوتهم فى الريف » ص ٨٢ ٠

أما عن دور القرية واثرها على الفلاح فانها تكاد تكون وحدة مترابطة ولهذا الترابط وظيفة اجتماعيه ذلك ان الفلاح الذى يتعرض للاضطهاد فى تاريخه الطويل أحس بأنه لا يمكن أن ينفرد بذاته وان قوته كواحد لا تستطيع أن تدفع عنه شرا ومن أجل ذلك اندفع الى التآزر وبنى القرويون مساكنهم على طراز موحد فى الشكل يعتمد على التلاصق ، كما أن ضرورة الأمن الجماعى فرضت على القرية أن تتشكل على هذه الصورة منذ قرون وقرون ، فاذا ألم بالفرد ما يهدد ذاته أو أهله أو حيوانه خف جيرانه الى نجدته » ص ٧٥ ٠

أما الوظيفة الاخرى للقرية فانها تفرض على أهلها رقابة اجتماعية كرقابة الضمير على كل فرد وهذه الرقابة تضبط سلوك جميع الأفراد

وترسم لهم نموذجا اجتماعيا لا ينبغى عليهم أن ينحرفوا عنه بحال من الاحوال ، والعرف فى الريف أقوى من القانون المكتوب وللمجتمع فى الريف عادات تجسم هذا النزاع الى الأخذ بالثأر والانتقام للعرض ويظل المجتمع متيقظا لذلك الهدف مطالبا بوفائه والفرد الذى لا يقوم بتحقيقه يتعرض لنقد المجتمع ويختل التوازن بينهما ، وكثيرا ما يرغم الفرد على الخروج من اطار مجتمعه الى حين لا لكى ينسى ذلك الهدف ولكن ليتربص بواتره أو بالفتاة أو المرأة المنحرفة عن نموذجها الاجتماعى وينتهز الفرصة ليأخذ بثأره أو يغسل العار عن نفسه » ص ٨٦ ٠

المجتمع المدنى أو المدنية وأسوارها :

ان المدنية التى يعنيها المؤلف هى مدنية العصور الوسطى أو المملوكية وظلت تحافظ على كيانها حتى أوائل القرن العشرين وهذه المدنية كانت محدودة بأسوار ولها دور وظيفى من حيث توزيع الأدوار والاختصاصات تبعا للتنظيم الوظيفى من حيث توزيع الاحياء وارتباط المهن بهذه الأحياء والاسرة وعلاقتها بالحرف وتشابك العلاقات وأثر ذلك على التكوين الأسرى والتنظيم الاجتماعى ٠

فهناك **المنادى** الذى ينقل الأوامر والنواهى ذات الطابع الرسمى وينشرها على الملأ حيث كان يجوس خلال الاحياء ورفقته ممثلون للحكومة وقد ألف الناس فى المدينة هذا المنظر واحترف أفراد بأعيانهم مهنة المناداة غير الرسمية عندما يفقد شىء أو يضل غلام وتبحث عنه فى الأحياء الأخرى ٠

أما الموالد : فهى محل اجتماع سكان المدن فى صعيد واحد تتخذ كل مدينة موقعا معينا من ساحة المولد تنصب فيه خيامها ويجتمع فيه أفرادها وتقام الموالد لواحد من أهل البيت وأولياء الله الصالحين فى المدينة نفسها ، وفى الموالد تقام مباريات رياضية على النحو القديم كالتحطيب والبرجاس وغيرها ٠

وقد يدب بين ممثلى الاحياء والحارات المختلفة منازعات وهنا تظهر شخصية كانت شائعة فى المدينة حتى عهد قريب وهى شخصية **الفتوة** الذى كان له دور عند الأفراح والمآتم وحفلات الختان حيث تشتد المنافسة فى هذه الحفلات وقد تخرج عن كل حد معقول ٠

وفى المدينة ينتشر التوزيع المهنى (**النقابات**) وكان الفرد الذى يريد أن يتأهل لمهنة أو صناعة اما أن يرثها عن أبيه وبذلك تتواصل حياة المهنة فى أجيال متعاقبة واما أن يلتحق بـ « أسطى » حيث يقوم منه مقام الابن أو الصبى ويلازمه الى أن يستكمل ثقافته العملية فيستقل بنفسه ٠ وكل مهنة أو تجارة لها شيخ أو نقيب يجمعهم ويعالج مشكلاتهم ويمكننا أن نعرف المقاهى الخاصة بكل طائفة يلجأ اليها العاطل أو المحتاج الى المشورة ٠

ثانيا : المحور الأدبى أو الثقافى :

من المشكلة التى يركز عليها المؤلف بين الحين والآخر هى مشكلة التاريخ المكتوب الذى يعجز عن الافصاح عن الوجدن الشعبى المصرى لأنه يصنف الحوادث ويتسم بالتعميم وقد أخذ هذا التاريخ فى صورته الرسمية الى سنوات قليلة يقص سيرة مصر من قمة الكيان الاجتماعى ويرتب مراحل هذه السيرة بالدول الحاكمة وان كانت من عنصر أجنبى » ص ٢٥ ٠ وقد كان على المؤلف أن يتحاشى التعابير والصور التى صدرت تحقيقا لوجدان القلة الاقطاعية أو ارضاء للحاكم الاجنبى وحاشيته ، وكان عليه أن يتجه الى تصوير هذا المجتمع من الداخل بالتعبير الفنى وبالأدب الشعبى بصفة خاصة ذلك أن هذا الأدب ـ كما يقول المؤلف ـ تندرج فيه أحلام الشعب المصرى ومثله وتجاريبه المريرة فى النزوع الى التحرر وآلامه الحادة فى مغالبة الظلم والاستعباد ، ولأن هذا الأدب الشعبى يصور المجتمع من السفح أو من أسفل الكيان الاجتماعى ويظهر هذا الأدب فى الملاحم والاغانى والامثال والوصايا وهى خلاصة معارف عملية تتلقاها أجيال عن أجيال » ص ١٠ ٠

وهو بهذا يرى أن الثقافة الشعبية هي الأساس الذى اعتمده فى محاولة دراسة نفسية هذه الشرائح الدنيا من المجتمع • على أنه يقرر حقيقة هامة وهى أن الثقافة ليس معناها التراث المدون فى الكتب فقط ولكنها - كما يقول - الى جانب هذا مجموعة من الصور والتعابير والعلاقات والتجارب والخبرات غير المحفوظة فى الطروس » ، ويرى ان الرأى الذى ينادى بانقسام المجتمع الى مثقفين وغير مثقفين انقسام غير صحيح ولا وجود له ذلك « أن جميع الأفراد بهذا المفهوم الاجتماعى مثقفون تتفاوت أنواع ثقافاتهم ودرجاتها وانقسام المجتمع الى أميين وغير أميين انقسام لا يقوم على مجرد العلم بالقراءة والكتابة وانما يقوم على ما يكسبه هذا العلم أصحابه من قدرات وخبرات ، ولذلك كان التراث الثقافى القومى هو تراث الجميع » ص ٤٣ •

ان الملاحم العربية ما تزال تتردد على ألسنة الناس وقد لاءم الجمهور بينها وبين مطالب حياته الوجدانية ، وما تزال ملحمة بنى هلال تصور نزوع الشعب المصرى الى التوحد يفضل نيله العظيم وقد كان يحفظها أبناء الجيل الماضى من المثقفين وغير المثقفين على السواء والجازية تجمع متفرقات هذه الملحمة وهى شريانها ورمز الوفاء للزوج والولد والعشيرة والموطن ، كما أن هذه السيرة تعنى أن الشعب تغنى أمجاده فى سير الفرسان عندما غلب عليه حكام من غير العرب • لقد التمس الشعب المصرى عصر البطولة فى سير فرسان العرب ولكنه أخذ هذه السير وعدل فى وظيفتها القبلية وحولها الى وظيفة قومية ص ٢٧ •

وعلى الرغم من توزع الشعوب العربية والاسلامية فانها تبدو فى هذه السيرة وفى غيرها عالما موحدا ترتفع بين أجزائه الحواجز والحدود وقد شارك الشعب المصرى فى انشاء مثل هذه الملاحم بتعديل صورتها لكى تلائم طبيعته ومزاجه •

وفى هذه الملاحم استطاع الشعب أن يجسم المثل العليا والفضائل المقررة كما يتصورها ، كما استطاع أن يتوسل بالكاريكاتير ليضخم خصلة انطلاقا من رغبته النزاعة الى الاصلاح والتطور ومنفسا عن ضيقه من بعض ظروفه ومتخلصا من همومه يساعده على ذلك سليقة ناقدة تستطيع أن تفصل بين نفسه المتألمة أو الساخطة وبين الظروف التى أدت الى ذلك وبهذا يمكن أن يحول مأساته الى ملهاة يستعلى عليها ثم يأخذ السخرية منها ، وقد جسم هذا فى شخصية « جحا » التى أصبحت رمزا مصريا

ويمكن أن نرى أساليب المصريين فى مواجهة ظروفهم وأحوالهم فيما أثر عنهم من اهتمام بالنكتة يرسلها الفرد فى أصعب الظروف وأحلك المواقف ، وقد الجأته المحن وتطاولها ومحاولاته المستميتة للتخلص منها الى السخرية من النفس وكأنه يتحرك بلا غاية ولا فائدة فوقع فى وجدانه ما يشبه اليأس وضعف ايمانه بالعقل واطمأن الى القدر واعتقد بالخط المكتوب على الجبين • بيد انه عندما يلمح بارقة أمل سرعان ما يعاود الجهاد فى التخلص من عيوبه ثم تسلم الأمور القهرية الى العودة من حيث سدأ ولذلك يمكن ملاحظة غلبة الحزن على الوجدان الشعبى حيث يطبع جميع أغانيه ومواويله وهو حزن - كما يقول المؤلف - مبهم غير واضح ومجمل غير مفصل مهما كانت الالفاظ والعبارات ومهما كان الموضوعات والأغراض » ص ٣٤ •

أما الأدب الريفى فيشير المؤلف الى تلك الحقيقة البارزة فى هذا الأدب وهى رنة الخوف والأسى التى تغلب على أغانيه كما ان نغمة هذه المواويل عند الانصات اليها واحدة تشترك كلها فى الأنين والشجن والبكاء على مفقود » ص ٧٨ •

أما الملاحم الشعبية تلك التى يقبل عليها الفلاح ويتذوقها ويتفاعل معها فهو يسمعها على أنها حقيقة وقعت بالفعل وليست من تلفيق القصاص أو وقائع حدثت لقومه أو عشيرته ثم تحولت من استثارة انفعال تفيد منه الحياة الى التنفيس عن شعور بعيد عن الواقع •

فاذا انتقلنا الى أدب المدينة وجدنا أدب المندرة وأدب القهوة وأدب المجتمع النسائى وغلب على أدب القهوة الملاحم والقصص والنوادر والأخبار

والمعارف وغلب على أدب المندرة حكايات فيهـا عروق خرافيـة وفوازير تقـوم على الكنـابة والرمز • ويرى المؤلف أن المطلع على هذه الأنواع يستطيع أن يرتبها على أسـاس الأدب الخاص بالذكور والأدب الخـاص بالاناث ، وكذلك على أساس اجتماعى أى الأدب الخاص بالطبقـات العليا وبعض الوسطى والأدب الخـاص بالذين أحرزوا حظا من التعليم والذين اعتمدوا على الحياة فى تحصيل الثقافة والمعرفة •

أما فى مجال **المقارنة بين الأدب الريفى وأدب** المدينة فيرى المؤلف أن أدب المدينـة يحكى النموذج العام الذى فى الريف ولكن فى اطار أكثر صقلا وان اتفقا فى الاذعـان والاستسلام للقدر وما تأتى به الأيام •

★ ★ ★

اللغة واللهجات

ان المؤلف يرى ان المجتمع هو الذى يشكل لغته وأنه يوزعها على طبقاته وعناصره ومن ثم تنتظم لغته لهجات اقليمية وطبقية ومهنية ، وهـذه اللهجـات تعيش ما عـاش المجتمع ويبقى بعضهـا ويفنى بعضهـا الآخر ويتداخل بعضهـا فى بعض وتصبح اللهجة التى تجمع الأقاليم والطبقات والمهن • وهذه اللهجة ـ كما يقول ـ هى العروة الوثقى فى المجتمع كله تقوى بقوة نزوعه الى الوحدة وهى مرنة تأخـذ من اللغات الأخرى وتعطيهـا وتحافظ فى الوقت نفسه على قوامها المتميز وتدافع عن وجودهـا ص ٤٠ أما ما يبدو من خلاف بين اللهجات فان مصدره تـوزع اللغـة على البيئات الصـغيرة والمجتمعات الصغيرة ، وقد يحكى هـذا الخلاف ظواهر اقليمية وطبيعية ومهنية ، ولكنه فيمـا يبدو خلاف ظاهرى لأن الدرس المتعمق لهـذه اللهجات سـيكشف ما بينها من روابط ويميط اللثام عن علاقات قديمة بين مصر وجاراتها » ص ١٢٩ •

وبعد فيجب أن نقرر بصدق أن الكتاب رغم صـغره النسـبى ملىء بالأفكار والمشـاعر والأحاسيس المخلصة والحمـاس الصـادق دون انفعال ، ففى كل سطر من سطوره تفوح رائحة الوطن والوطنية التى انشغل بهمومهـا طوال حياته ، وهـذه المشـاعر لا تهدف الى الدعاية الساذجة وانمـا تدعو الى التعريف والاعـلام وتوضيح الحقائق وتفسـير الغامض ، فقد القى أضواء كاشفة على قطاعات وشرائح فاعلة ومؤثرة فى الكيان الاجتماعى ، ومع هذه المشاعر فانه لم يبتعد عن الموضـوعية وهى ليست بالضرورة نقيضا لها ولكنه فرق بينهما بهـدوء فجاءت أفكاره واضحة وتتسم بالسلاسة وما يؤكده هذا انه لم يكن يبسط فكرته حتى يدعمها بنصوص يقينية أو معلومات استمدها من حيـاته تارة أو من دراساته تارة أخرى ، وحتى عندما كان يحاول أن يرد على المغرضين أو يدفع الظـلم عن الشرائح الاجتماعية التى تعرض لها فانه لم يكن يلجأ الى الديماجوجية ـ ان صح هذا التعبير ـ ولكنه كان يعتمد على الحقائق والنصوص فهى سنده ودليله •

كما يمتاز الكتـاب كذلك بدقة الملاحظة وقد تبدى ذلك عندما كان يلقى الضـوء على بعض العـادات التى لا تشد الانتبـاه أو يعطى فكره أقرب ما تكون الى الحكمة كقوله « العرف قانون غير مكتوب » ، وفوق هذا وذلك وخلال الكتاب نجد انه **يطالب** « يا حبذا لو انعكس تواصـل الحيـاة بعد ان حطمت الأسـوار المصطنعة على متاحف اقليمية تحافظ على خصـائص الاقليم وتراثه وروائع النوابغ من أفراده » ص ١٠٩ ، « ولكى نعين الحياة على التقـدم ينبغى أن ندرك حقيقة مجتمعنا فى هذه الفترة الحصيبة من تاريخنا وأن نعـاون ارادته التى تنزع بفطرتهـا الى الاتحاد والتكافل والتعاون لا بين الجيل المعاصر وحده ولكن بين الأجيال المقبلة أيضا» ص١٣٧ •

ويدافع عن مصر فيقول « مصر لهـا تراث حضـارى طويل وفيهـا من الاستعداد للتطور

ما ليس فى غيرها ... وصنيع الاستعمار فى الاعتماد على الايحاء والاستهواء مضللا وظالما عندما اتكأ على أن مصر بلد زراعى » ص ١١١ .

ويقدم النصيحة فيقول « وليفطن كل امرىء منا الى مكانه فى مجتمعه الخاص ومجتمعه العام وأنه بجهده وتعبيره يحقق ذاته الفردية وذاته الجماعية أيضا وأن عمله لنفسه يتضمن عمله للجماعة .. وأنه مصرى يضم فى نفسه تراث أمة عريقة مجيدة لها رسالة تقوم على الحضارة والبناء والسلام » ص ١٢٦ .

وقد يلجأ **الى التوجيه** فيقول « كان لزاما علينا أن نحافظ على العادات والتقاليد ذوات الوظائف الحية فى مجتمعنا وألا ننكرها لمجرد قدمها أو لأن أفرادا منا تفتنهم نماذج اجتماعية أجنبية » ص ١٣١ ، يقدم المؤلف كل هذه الأفكار وغيرها فى أسلوب أدبى أنيق يتسم بالوضوح والقوة والبساطة فى آن واحد ولا غرو فالاستاذ الدكتور يخاطب مجتمعا متعدد الميول والأهواء والمشارب تنتشر بين أفراده الأمية ، ومن ثم كان عليه ان يلجأ بين الحين والآخر الى التوجيه والتوضيح والتبسيط والتفسير وأن يقترب كثيرا من الأفكار السائرة وأن يخاطب الجميع على قدر استيعابهم ، والمؤلف من جانبه يهتم بأن تصل أفكاره الى أكبر مساحة فى الثوب الاجتماعى خاصة وانه يؤدى من خلال هذا الكتاب وفى هذه الفترة دور الرائد والموجه.

***

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

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

الدكتور عبد الحميد يونس و الأساطير

ابراهيم حلمى

اذا ذكرنا دراسة الأساطير فى الأدب العربى الحديث ، أو فى المأثور الشعبى فعلى الفور نتذكر أعلاما كبارا رحلوا بعد أن اقتحموا هذا المجال العلمى بكل جسارة، فضلا عن الأحياء منهم الذين ما زالوا يعيشون بفضل من ربهم فوق الأرض يرزقون .. من هذه الأعلام الشاهقة نذكر الأستاذ الفاضل الشيخ (أمين الخولى) بفضل ريادته وتوجيهه أنظار تلاميذه لهذا النوع من الدراسات الانسانية التى كانت مهملة ذات يوم على استحياء فى ركن ثقافى منزو ..

ونذكر الدكتور (شكرى عياد) بدراسته (البطل فى الأدب والأساطير) والتى فتحت آفاقا معرفية واسعة أمام شغف كل مهتم بالأساطير والبطولة ..

ونذكر الأستاذين (درينى خشبة) و (محمد صقر خفاجة) واختراقهما لسحب جبال آلهة الأولمب ، بحثا عن (أساطير الحب والجمال عند الاغريق) ابان (عصر الأساطير) المزدهر ..

كما نذكر الدكتور (أحمد كمال زكى) صاحب الدراسة الحضارية المقارنة فى (الأساطير) العربية وغير العربية . سعيا وراء تأكيد ذاتنا وقوميتنا وحضارتنا بالنظرة الثاقبة المتأنية فى مرآتنا الثقافية.

أما الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) صاحب (الأسطورة والفن الشعبى) ، و (الحكايات الشعبية) ، و (معجم الفولكلور) ، و (موسوعة الآداب والفنون الشعبية) ، و (مجتمعنا) ، و (التراث الشعبى) ، والعديد من المقالات التى نفذت الى أعماق الاساطير ، سواء أكانت محلية أو غير محلية ، فقد استطاع بأستاذيته أن يربطها بعلم الفولكلور ، ولهذا استحق أن ينال فضل السبق والريادة فى هذا المضمار الذى لم يشاركه فيه أحد .

لقد نبع اهتمام الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بالأساطير بحكم اهتمامه بالأدب الشعبى بصفة خاصة ، وبالفولكلور بصفة عامة ، بعد أن آمن بوحدة تكامل الدراسات الانسانية جمعاء وتضافرها القوى المتلاحم ·

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن هذا الارتباط : « ··· والأدب الشعبى ، باعتباره حلقة كبيرة من حلقات الفولكلور ، يفيد من الدراسات المتخصصة فى الميثولوجيا ولا يستطيع أن يستغنى عن هذه الدراسات بحال من الأحوال ، ومن دلائل التوفيق أن الاتجاهات الأخيرة فى الدراسات الأدبية فى العالم العربى قد فطنت الى طبيعة التراث الثقافى ، وأدخلت فى حسابها العناصر الميثولوجية فى الثقافة العربية واحتفلت من أجل ذلك بالملاحم الشعبية أول الأمر · ثم احتفلت بسائر أشكال الأدب الشعبى بعد ذلك » (١) ·

ان نظرة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تتسع فى مداها لتتعدى حدود الثقافة العربية الى ثقافة الاغريق باعتبارها احدى منابع الأساطير فى الفكر الانسانى · وحينما ينظر الى الشعر الاغريقى فانما يضع نصب عينيه أن « أقدم معلم فى تأريخ الشعر هو النظرة الى الابداع باعتباره ترديدا مباشرا لما أوردته الأساطير اليونانية القديمة عن (ربات الشعر) فى مواضع كثيرة ، وجعلتهن موكلات بالفنون الحرة بعامة والنشيد والغناء بخاصة » (٢) ·

ان أهمية الأساطير لباحث الفولكلور يراها الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لازمة وواجبة ، فهى عند « الدارس المحقق ليست محفوظات شعرية عاطلة ، وليست سلسلة من الأخيلة أو الأوهام التى لا طائل تحتها ولا تهدف لشىء ، وانما هى فى أصلها وجوهرها ثمرة جهد متواصل ، وهى الى هذا كله قوة ثقافية على درجة كبيرة من الأهمية » (٣) ·

ويضع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أقدام المهتمين بالفولكلور على أعتاب الطريق الصحيح للتناول والدراسة اذا ما دلفوا الى عالم الأساطير الرحب ، وفى ذلك يقول : « ان العالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور يجب عليه أن يكون لدارسين الثقاة للأساطير ومن الملمين بتاريخ علم الأساطير ومدارسه المختلفة ··· لابد لدارس الفولكلور من أن يكون دارسا للأساطير ، فى موادها القديمة أو المتطورة أو المستحدثة ، ولا يقل عن اهتمامه بالعناصر الفولكلورية ، على اختلاف أشكالها ومضامينها ووظائفها » (٤) ·

ويوجه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) نظر المهتمين بدراسة الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى « النظرة العلمية المقارنة لأساطير الشعوب » · فالمقارنة « تميط اللثام عن مسار هذه العناصر الأسطورية ، وتكشف أو ترجح المرحلة التى ظهرت فيها عند هذا الشعب أو ذاك · والمقارنة ستبين أيضا تبادل التأثير والتأثر بين الأساطير أو بين عناصر منها » (٥) ·

تعريفه للأسطورة :

حينما يبدأ الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تناوله للأساطير فانه يبدأ منذ البدايات الأولى ·· انه يبدأ من عند المصطلح نفسه ·· مصطلح الأسطورة ··

ومصطلح الأسطورة نجده فى أماكن عديدة من كتبه ، ففى كتاب (الأسطورة والفن الشعبى)

---

(١) د· عبد الحميد يونس ـ « الأسطورة والفن الشعبى » ـ ص ١٠٦ ـ المركز الثقافى الجامعى ـ الطبعة الأولى ـ فبراير ١٩٨٠ ، وقد نشر هذا الكتاب تحت اسم « الفولكلور والميثولوجيا » كمقالة ضمن مقالات مجلة (عالم الفكر) ـ المجلد الثالث ـ العدد الأول : ابريل ـ مايو ـ يونية ١٩٧٢ من الصفحات ١٥ حتى ٥٤ ـ وزارة الاعلام ـ الكويت ·

(٢) د· عبد الحميد يونس ـ « الابداع الشعبى » ـ مقالة بمجلة (المأثورات الشعبية) العدد الخامس يناير ١٩٨٧ ـ ص ٢٠ ـ مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ـ الدوحة ـ قطر ·

(٣) د· عبد الحميد يونس ـ « التراث الشعبى » ـ ص ٢٤ ـ سلسلة كتابك رقم (٩١) دار المعارف ·

(٤) د· عبد الحميد يونس ـ « الأسطورة والفن الشعبى المقارن » مقالة بمجلة المأثورات الشعبية ـ ص ١٤ عدد (٢) أبريل ١٩٨٦ ·

يقول الدكتور (عبد الحميد يونس) عن المصطلح: « من العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون ، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافى ممعن فى التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر · وحسبنا أن نورد هـذا الوصف الذى يتسم بالشمول ،وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع فى عصور ممعنة فى القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة · أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكى بوساطة أعمال كائنات خارقة ، كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة ·· قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون والعـالم ·· وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات ، أو ضرب من السـلوك الانسـانى ، أو منظمـة اجتماعيـة ·· والأسـطورة بهذا المعنى قصـة (وجود ما) ، فهى تروى كيف نشأ هذا الشىء أو ذاك · وهى ترتبط بالواقع فى أولياتـه ، وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا فى عصور التكوين » (٦) ·

مجال الأسطورة :

يحدد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مجال الأسطورة فيشير الى أنها « حكاية اله أو شبه اله أو كائن خارق ، تفسر بمنطق الانسان البدائى ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعى وأوليـات المعرفـة . وهى تنزع فى تفسيرها الى التشخيص والتمثيل ، والتجسيم ، وتنأى بجانبها عن التعليل والتحليل ، وتستوعب الكلمة والحركة والاشارة والايقاع ، وقد تستوعب تشكيل المادة » (٧) ·

فمجال الأسـطورة عنـد الأسـتاذ الدكتـور (عبد الحميد يونس) مجال متسع وواسع فى التشكيل أو التكوين ·

ويرى أن « الشـواهد الأسـطورية على منهج التجسيم والتشخيص أكثر من أن تحصى فى كل طور من أطوار حياة الانسان اذا كان تفكيره كله أسطوريا أو خرافيا ولذلك من الصعب أن نكتفى بمثل أو مثلين ، وحسبنا أن نشير الى أن النتائج التى انتهى اليها علماء الانسان القديم قد أثبتت بما لا يدع مجالا للشك ـ حدود التفكير البدائى ونزوعه الى العلل الغيبية ، وما أكثر ما عرض هؤلاء العلماء من الأمثلة التى تفسر الكهانة القديمة والسحر القديم وارتباط مصير الانسان البدائى بالأفلاك والأجرام ؟ » (٨) ·

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن التفكير الأسـطورى ظل غـلابا على عقـول المجتمعات المتحضرة التى دخلت مجال التاريخ ، كالمصريين القدماء والبابليين والآشوريين والفرس واليونان والرومان وغيرهم ممـن كان لهم دور بارز فى صياغة الحضارة الانسانية ، على الرغم من تقدمهم السياسى والاجتماعى ·

وعند هـذه النقطة يصـل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى نتيجة مؤداهـا أن الشعوب المتحضرة هى التى صنعت الأساطير وهى فى أوج تقدمها الحضارى ، فليست اذن الأساطير عللا فى مجتمع معتل ، وانما هى أسلوب حضارى لازم الوجوب فى عصره وفى بيئته ·

الأسطورة والحكاية وما بينهما :

أيهما أسبق ·· الأسطورة أم الحكاية ؟ ·· انهـا مسألة اشتد عندها الخـلاف بين علمـاء الفولكلور ·· وراح كل يدلى بدلـوه بين منحاز للأسطورة ومنحاز للحكاية ، وفريق ثالث يقف بين بين ·· !

ومن علمـاء الفريق الأخير وقف (فردريش فون ديرلاين) فى كتـابه « الحكاية الخرافية » Das Marcwen (٩) ·

---

(٦) د· عبد الحميد يونس ـ المرجع السابق ـ ص ٢٠، ويمكن الرجوع الى تعريفاته العديدة المتنوعة فى نفس الكتـاب ص ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، وكتابه « الحكاية الشعبية » ص ١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، وكتابه « التراث الشعبى » ص ٢٥ ، وكتـابه « معجم الفولكلور » ص ٣٣ فى مادة « أسطورة » ـ مكتبة لبنان بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٣ ·

(٧) د· عبد الحميـد يونس ـ « الحكاية الشعبية » ـ ص ١٩ ـ المكتبة الثقافية رقم ٢٠٠ ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ ١٥ يونيه ١٩٦٨ . « الاسطورة والفن الشعبى » ـ ص ٢١ ·

(٨) د· عبد الحميد يونس ـ « التراث الشعبى » ـ ص ٢٦ ·

(٩) يمكن الرجوع الى كتاب « الحكاية الخرافية » ترجمة الدكتورة نبيلة ابراهيم ـ ص ١٥٤ ـ مكتبة غريب ١٩٨٨ ·

- أما الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فقد قرر أنه : « لا يستطيع باحث أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة وأن تستقر فى خلده دلالاتها ووظائفها ... وتعد هذه المادة (الأساطير) بمثابة المنبع أو الأصل الذى تتفرع عنه الحكاية الشعبية » (١٠) ٠

هو اذن يقف الى جوار الفريق الذى يؤيد **أسبقية الأساطير للحكاية الشعبية** ٠ وهذا الموقف المحدد فى فكر الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يأت من فراغ ، بل هناك أسباب وأسباب تدفعه الى الوقوف الى جوار مؤيدى أسبقية الأساطير عن الحكايات الشعبية ٠٠

فهو يرى أن الأساطير « عند الانسان البدائى عقيدة لها طقوسها ، فاذا ما تعرض المجتمع ، الذى تتفاعل معه الأسطورة ، لعوامل التغير تطورت الأسطورة بتطوره ٠ وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتنفرط عقدتها وتنحدر الى سفح الكيان الاجتماعى ، أو ترسب فى اللاشعور وتظل على الحالين عقيدة ثانوية أو ضربا من ضروب السحر أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية وكثيرا ما تتحول الى محاور رئيسية تعاد صياغتها فى حكايات شعبية ٠

وهذا هو السبب الذى جعل الأساطير لا تحكى بمعزل عن مناسباتها وتحتفظ فى الجماعات التى تعتنقها بالقداسة ٠ ولا تزال هناك قبائل لا تحكى أساطيرها أمام النساء والأطفال ٠ كما أن الأساطير لا تردد أو تمثل طقوسها الا فى مواسم بأعيانها ولكن الحكايات الشعبية يمكن أن تروى فى أى مكان وفى أى وقت ٠

ومهما كان من أمر الواقع الذى تقصه الحكاية الشعبية فانه لا يحمل فى أعطافه القداسة التى تقترن بالأسطورة ، ومن اليسير على كل امرىء أن يسرد أو يردد أو حتى ينشد حكاية شعبية٠ بيد أن التخصص فى حكاية الأسطورة يعنى الارتباط بقداستها والخروج من اطاره الزمنى الى اطارها ٠ وكثيرا ما يكون المتخصصون فى تمثيل الأساطير طائفة من العرافين والسحرة القادرين على تطويع الكائنات غير المنظورة والقوى الخفية » (١١) ٠

والأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وهو يقيم البراهين على صحة استنتاجه بسبق الأسطورة للحكاية لم ينس أن يفند آراء من يقف أمامه فى هذه القضية فى موقع الخصوم ٠ انه بعد أن أتى بما يؤيد وجهة نظره فى كتابه (الحكاية الشعبية) يفند آراء الخصوم فى كتابه (التراث الشعبى) فيقول : « ... وعندما يقسم المتخصصون فى التراث الشعبى الحلقات التى تتوسل بالكلمة فى الغالب الأعم فانهم يضعون الحكاية الخرافية فى المقام الأول لأكثر من سبب : لأنها تطور مباشر عن الأسطورة ، ولأنها تشيع فى جميع الربوع حتى فى هذه المرحلة المعاصرة التى تصدر عن العلم التطبيقى وعن الملاحظة الواقعية ٠ ولم يستطع المؤرخون للحكاية الشعبية أن يقطعوا ، أو حتى أن يرجحوا ــ أن اقليما بذاته هو الذى يعد مصدر هذه الحكايات ٠

وذهب البعض الى تتبع مسار جغرافى تاريخى للحكاية الخرافية فى العالم ، وكان السبب فى ذلك هو التماثل أو الشبه بين مقومات الخرافة وعناصرها ، ثم فوجىء العلماء بأن هذا المسار لا يقطع بتاريخ الحكاية الخرافية ، لأن أقاليم متعددة تخرج عن نطاق ذلك المسار الجغرافى التاريخى ، ومع ذلك تعيش فيها حكايات تتماثل أو تتشابه بين ما فرضه أولئك المتخصصون وبين اتساع رقعة الخرافة فى العالم بأسره على اختلاف مراحل الحضارة وتباين بيئات الثقافة ! » (١٢) ٠

لم يقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عند حد تحديد سبق الأسطورة للحكاية الشعبية ، بل راح يبحث عن حلقات مفقودة بينهما حتى وجدها ٠

يقول فى كتابه « الحكاية الشعبية » عن تلك الحلقة أو ذلك الجسر الذى يربط بينهما : « **ولعل الجسر الذى يصل بين الأساطير والحكايات الشعبية هو تلك الملاحم التى تحكى وقائع الأبطال فى**

---

(١٠) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الحكاية الشعبية » ــ ص ١٥ ٠

(١١) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الحكاية الشعبية » ــ ص ٢٠ ٠

(١٢) د٠ عبد الحميد يونس ــ « التراث الشعبى » ــ ص ٢٩ ٠

توحيد عناصر مجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الأعداء أو اقتحام العدد العديد من الاهوال والعقبات ٠٠ ان أبطال الملاحم لهم قدرات خارقة ولكنهم كائنات انسانية ٠٠٠ قد تعاونهم الآلهة واشباه الآلهة ولكنهم يظلون من البشر ٠٠٠ وهذا هو السبب الذى يدفع الباحثين فى الأدب الشعبى بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة الى العكوف على الأساطير لكى يتبينوا منهج الانسان القديم فى الفكر وفى السلوك واثر هذا المنهج على الانسان الوسيط والحديث ٠٠٠ قد تتغير مناهج الفكر وقد تغزر عناصر الثقافة وتتعقد ولكن الأسطورة تشبه المادة فى أنها لا تكاد تفنى او تنعدم وانما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها أو تكمن فى أعماق النفس الانسانية وتؤلف ذلك الحشد الهائل غير المنظم من العقائد الثانوية والرواسب والأوهام والخرافات » (١٣) ٠

وهذه الملاحم هى نتاج فقد الأساطير وظائفها الحيوية وحل عقدها بعد أن تصبح متفرقات من الحكايات التى يشيع فيها السحر وما اليه (١٤)٠

ولقد حاول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تتبع تطور بعض الحكايات الشعبية من منابعها الأسطورية فقال : « ٠٠ واعترف بأننى وجدت مشقة كبيرة فى تتبع المسار الذى قطعته حكايات الحيوان من الأسطورة الى فن أدبى ٠ وهذا المسار يدل بذاته على طبيعة الثقافة الشعبية وتواصلها ومرونتها ٠ وكانت العقبة التى واجهتنا ـ كما واجهها غيرى ـ هى (انقطاع التسلسل) بين الوثيقة العربية ـ وهى حكايات كليلة ودمنة ـ وبين أصولها ، حتى اكتشفت وثيقة هندية ، دلت بنفسها ، ولا نقول بدراستها ، على أنها الحلقة المفقودة والمنشودة ٠ هذه الوثيقة هى مجموعة الحكايات المعروفة باسم (بنجاتنترا) أو خزائن الحكمة الخمسة » (١٥) ٠

تفسير الأساطير عند الدكتور (عبد الحميد يونس):

هناك مدارس عديدة فى تفسير الأساطير الانسانية ، وأشهر هذه المدارس المدرسة التاريخية أو المدرسة اليوهمروسية (نسبة الى يوهيميروس Euhemerus اليونانى) والتى ترى فى الأساطير قصصا تروى بعض الأحداث العامة فى حياة الشعب الذى أبدعها بعد ادخال بعض التعديلات عليها وصياغتها فى قالب قصصى مشوق ٠ وعلى العكس من ذلك تماما نجد التفسير الرمزى يتجاوز ذلك الواقع الملموس ويرى الأساطير تشير الى حقيقة خفية أو (سرية) تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهرى ، أو تكملة على أقل تقدير ٠٠٠ وهناك مدرسة أخرى وضع أسسها (ماكس موللر) Max Muller وهى تؤول الأساطير على أساس الخصائص اللغوية وبوجه خاص بالاشارة الى (جنس) الكلمات المستخدمة فى الأسطورة واذا ما كانت مذكرة أو مؤنثة (١٦) ٠

وعلى خلاف موقفه من أسبقية الأسطورة للحكاية الشعبية والذى وقف فى هذه الاشكالية الى جوار الأسطورة ، فان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يقف مؤيدا لمدرسة دون أخرى فى تفسير الأساطير ، بل أخذ من كل مدرسة ما يهمه ويعينه على فهم وتفسير الأساطير عند معالجتها أو التعرض لها ولو بمجرد الاشارة٠

(أ)التفسير القصصى للأساطير :

انه على سبيل المثال عندما يتناول الأسطورة المصرية القديمة (ايزيس وأوزيريس) فانه يراها وان أصبحت الآن تروى فى اطار قصصى الا أنها كانت فى وقت من الأوقات عقيدة راسخة لها شعائر وطقوس ترتبط بالحياة والموت وما بعد

---

(١٣) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الحكاية الشعبية » ـ ص ٢١ ٠

(١٤) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٤٧ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ٠

(١٥) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الابداع الشعبى » ـ مقالة بمجلة المأثورات الشعبية ص ٢٩ ـ العدد الخامس ـ يناير ١٩٨٧ ، « الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا » ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ـ ص ٤ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ٠

(١٦) د٠ أحمد أبوزيد ـ مقالة بعنوان « الرمز والاسطورة والبناء الاجتماعى » ، وهى منشورة بمجلة « عالم الفكر » ـ ص ١٩ ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٥ ٠

الموت ارتباطها بالغرس والحصاد · وهى تفسر كثيرا من الظواهر الكونية والطبيعية والانسانية » (١٧) ·

أو كما يقول فى مرة أخرى : « ان أسطورة أوزيريس قد انفرطت عقدتها الى مجموعة من العادات والتقاليد والمعارف وحولها جميعا تدور حكايات وقصص قد تقصر وقد تطول » (١٨) ·

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن هذه الأسطورة تفسر عادة تحنيط الموتى عند قدماء المصريين ، كما تفسر عقيدتهم فى الخلود بعد الموت ، وتفسر فوق ذلك ما فطن اليه المصريون من وحدة تجمع ظواهر الطبيعة والحياة والكون ، الى جانب تفسير انتظام الفيضان وارتباطه بالشمس ودورة الحياة وانقسام التربة وجدبها ثم عودة الحياة اليها مخضرة ناضرة (١٩) ·

(ب) التفسير الرمزى للأساطير :

يلجأ الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى استجلاء عالم الرموز فى الأساطير لفهم ما استغلق على الذهن من أفكارها · فالرموز مناطق جذب تتجمع عندها الأفكار وتتركز · وفى هذا الصدد يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) : و « كما ان (الوظيفة) هى التى تحدد قوام الأسطورة وشكلها ومضمونها ، فان الرمز ، باعتباره جزءا من كل ، ليس مهما فى ذاته ، ولكن الأفكار والمشاعر ، التى يعبر عنها أو التى تتجمع حوله ، هى الجديرة بالاهتمام · والرموز بطبيعتها أشياء ، بمثابة البؤرة للمشاعر أو التأملات · وهى من أجل ذلك تنتمى الى عالم الأساطير ، حتى ولو ردت الى أصول دنيوية » (٢٠) ·

ويطالب الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) كل من يعرض للتراث الشعبى أو الفولكلور بأن يدرك عراقة اللغة الفنية التى غلب عليها التصور الأسطورى · فمثلا نجد أن « علماء الأساطير فسروا الدلالات التى تشخص الحيوان باعتبارها من وسائل الاتصال · وتأريخ الفنون الجميلة يفيد من ذلك الأسلوب الممعن فىالعراقةوالمناقض لدلالات الكلام ، ذلك لأن تلك الدلالات المجسمه أو المشخصة لا تزال حية ، ولكنها تحولت الى رموز فنية » (٢١) ·

ويلتقى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بعض الرموز الأسطورية ويتناولها بالفحص والدراسة والتمحيص ، ويتخذ مثالا لذلك بالعين التى تعد عند الانسان طوال تاريخه ، منظورا له جلاله ، ورهبته ، اذ هى وسيلته الى الهداية والى المعرفة ·

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن العين : « ··· ولم يكن عجيبا أن تكون (العين) أشيع الرموز الميثولوجية عند المصريين القدماء · ولقد سجل علماء الآثار المصرية أن (العين) كانت عند المصريين تعبر عما كانت تدل عليه ، فى العصر الحجرى الأخير Neolithic age من تجسيم لآلهة الخصوبة التى كان يرمز لها بعين واحدة أو أكثر فى ربوع آسيا وأوروبا · ولكن العين المصرية المقدسة كانت معقدة ومشخصة فى وقت معا ، ولقد ظلت العين ، عند المصريين القدماء · رمزا أسطوريا على الآلهة الكبرى ، مهما اتخذت لها من أسماء ، تختلف باختلاف الأقاليم ، ولا بد أن نسجل ما يذكره المؤرخون من أن الاله الأكبر كان ، فى فجر التاريخ المصرى القديم ، يشخص فى صورة صقر جاثم على أحد المبانى أو خارجا من المياه الكونية الأولى ، وكانت عينه اليمنى هى الشمس واليسرى هى القمر ··· والراجح أن المصرى القديم كان يتصور عين الاله وكأنها عين صقر لا عين آدمى ، ولكنه كان يعتقد فى الوقت نفسه بوجود كائن آخر ، فى صورة انسان أو وجه انسان ، هو الذى (يسيطر على العينين

---

(١٧) د· عبد الحميد يونس ـ « الحكاية الشعبية » ـ ص ٢١ ·

(١٨) نفس المرجع السابق ـ ص ٢٨ ·

(١٩) نفس المرجع السابق ـ ص ٢٧ ·

(٢٠) د· عبد الحميد يونس ـ « الاسطورة والفن الشعبى » ـ ص ٧٣ ·

(٢١) د· عبد الحميد يونس ـ « الابداع الشعبى » ـ ص ٢٧ ـ مجلة المأثورات الشعبية العدد (٥) ·

كليهما) ٠٠ أى على الشمس والقمر ٠ وعلى الرغم من هذه البؤرة ، التى تحجبها العين وحدها ، فان أوجه القمر ودورة الشمس كان يرمز لهـا بالشعائر والطقوس ، أو بعبارة أدق يرمز لها بالأساطير ، وليس من شك فى أن جميع الشعوب قد أدركت سـلطان العين ، مهمـا اختلفت فى تجسيمها الأسطورى أو الفنى » (٢٢) ٠

(ج) التفسير اللغوى للأساطير :

تعرض الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى التفسـير اللغوى للأسـاطير ، والذى أمه (ماكس مولر) Max Muller فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والذى ذهب الى أن الأسطورة انما نشأت نتيجة قصور فى اللغة ، ممـا يؤدى الى أن يكون للشىء الـواحد أسـماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد كثيرا ما يطلق على أشياء مختلفة (٢٣) ٠

لقد استطاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن يستفيد من أصحاب هـذه المدرسة التفسيرية للأساطير قدر ما اقتنع من براهينها فيما دلت به بين الدلاء ٠

قال الأستاذ (عبد الحميد يونس) مشيرا الى أصحاب التفسير اللغوى للأساطير : « ٠٠٠ وأيا كان الاتجاه الذى اتخذه القائلون بالتفسير اللغوى للأساطير ، فان الانتباه الى التحليل اللفظى قد أفاد الى حد كبير فى القاء الضوء على الأساطير القديمة الموغلة فى القدم ، وعلى تلك التى لا تزال حية فعالة فى المجتمعات البدائية ، القريبة من البدائية فى عصرنا الحديث ٠ ولعل ظاهرة التذكير والتأنيث للأجرام السماوية تتصل بنتائج أنصار هذه المدرسة ، ذلك لأن التذكير والتأنيث ، وان كان أمرا مجازيا فى المتأخرين ، الا انـه كان حقيقيا عند الانسان البدائى أو القديم ، كما أن اختلاف اللغات فى مثل هذه الظاهرة يمكن أن يرد الى طبيعة التشخيص فى الأساطير الخاصة بالشمس والقمر وسائر الكواكب ، فنحن نؤنث (الشمس) ونذكر (القمر) فى اللغة العربية ، وغيرنا يفعل العكس ٠ فاذا التفتنا الى الأساطير ، التى دارت حول الشمس والقمر عند مختلف الشعوب ، فقد نجد تفسـيرا يرجح الباعث على اتخاذ هذا الاتجاه أو ذاك » (٢٤) ٠

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن الاله البابلى (شمش) مرتبط بالكلمة العربية (شمس) ٠ وهذا الاله يعد من أشهر الآلهة البابلية والآشورية على السواء ٠ وتدل الآثار على أن اسمه قد تردد منذ أكثر من ستة آلاف سنة ٠ وذهب الأقدمون الى انه ابن (سن) اله القمر ، مما يؤكد أن التقويم الشمسى قد حل محل التقويم القمرى ، كما حدث فى كثير من بـلاد الشرق القديم (٢٥) ٠

واذا كان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قد أقام بوجهه شطر الشمس فى التفسير اللغوى للأساطير ، فانه لم يغفل فى هذا التفسير أن يميم وجهه شطر فرص الضياء الليلى ، وهو القمر ٠

انه يرى أن من الطريف « أن المقامرة وهى كلمة عربية من مشتقات القمر ، لها شبه صلة بالأسطورة المصرية القديمة التى ذهبت الى أن (رع) استشاط غضبا من خيانة زوجته توت ، وهى الهة السماء مع (سب) اله الأرض ، فحكم عليها بألا تلد فى أى شهر من شهور السنة ٠ وما كان من (تحوت) الا أن لاعب القمر ٠٠٠ أو بتعبير أدق لعب معه القمـار على جزء من اثنين وسبعين جزءا من اليوم ، واستطاع أن يغلبه فى المقامرة ، ويكسب منه خمسة أيام ، أضافها الى

---

(٢٢) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الاسـطورة والفن الشعبى » ـ ص ٧٤ ٠

(٢٣) د٠ عبد الحميد يونس ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٨ ، ويمكن الرجوع الى مذهب التفسير اللغوى للأساطير عند (ماكس مولر) Max Muller فى فصل « الأسطورة واللغة » من كتاب « الدولة والاسطورة » ـ ص ٣٣ حتى ص ٤١ من تأليف (أرنست كاسيرر) وترجمة د٠ أحمـد حمدى محمود ـ سلسلة المكتبة العربية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٥ ٠

(٢٤) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الاسـطورة والفن الشعبى » ـ ص ٣٨ ٠

(٢٥) د٠ عبد الحميد يونس ـ نفس المرجع السابق ـ ص ٤٣ ٠

السنة القمرية المصرية ، وكانت ٣٦٠ يوما ٠ وهكذا استطاعت (توت) أن تنجب (أوزوريس) و (ايزيس) و (نفتيس) و (ست) و (حورس) الكبير ٠ وعلى هذا أضيفت أيام النسيء وتوازنت السنة القمرية مع السنة الشمسية » (٢٦) ٠

وهكذا استفاد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) من كافة مدارس تفسير الأساطير ، واستطاع أن يقيم لنفسه التصور الخاص فى فهم وتفسير الأساطير ٠

دفاع عن الأساطير العربية :

شهدت الثقافة العربية هجوما شرسا عليها نال من معطياتها الفكرية من قبل بعض المستشرقين ، خاصة عطاءها الفكرى الأسطورى ٠ وازاء هذه الحملة العنصرية الضارية ، وقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) موقف الدفاع عن العقلية العربية ووعائها الحضارى الزاخر ٠

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن هذه النظرة والحملة العنصرية : « ٠٠ نرى لزاما علينا أن نسجل ما كان قد شاع فى أوساطنا العلمية عن افتقار الأدب العربى الى الملحمة مرددين أقوال بعض الفلاسفة ، الذين تأثروا بالفكرات العنصرية التى راجت فى القرن الماضى ، وعلى رأس هؤلاء الفيلسوف الفرنسى (أرنست رينان) (١٨٢٣ ـ ١٨٩٢) Ernest Rendn الذى ذهب الى أن العقلية العربية تنزع بفطرتها الى التجريد ، وتعجز عن التجسيم والتشخيص والتمثيل ، وأن الأدب العربى نتيجة لهذه النظرة ، لم يعرف الأسطورة ، ولم يبدع القصة والدراما ٠ واذا وجد شىء منها فى بيئة أو جيل فهى دخيلة أو مقتبسة » (٢٧) ٠

هذا الحكم الجائر الذى حكم على الجماعات الانسانية بالتفاوت وفقا للعرق الجنسى ، يتصدى له أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) فى عبارة موجزة قائلا أن : « المجتمعات العربية ، كغيرها من المجتمعات الانسانية ، مرت بالفكر الأسطورى بدعامتيه ، اللتين استهدفتا التفسير وتقوية الروح المعنوى ٠ وما أكثر الروايات والنصوص التى حفظت المعتقدات والطقوس الجاهلية » (٢٨) ٠

ويرشد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) من يريد أن يبحث عن بقايا الأساطير العربية التى فقدت وظائفها الحيوية ، الى كتب التاريخ العام ، وتقويم البلدان وعجائب المخلوقات ، والتى لا تزال ملامحها حية فعالة فى المجتمع الى يومنا (٢٩) ٠

ان الشعب العربى ـ فى رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يكن فى جاهليته بدعا بين الشعوب ، فقد أقبل على تقديس (الزهرة) ، « ونسب اليها الحسن والجمال والفتنة والطرب ٠ وقد دعيت كما سماها المنجمون بالسعد الأصغر لأنها فى السعادة لون المشترى ، وأضافوا اليها الطرب والسرور واللهو ٠ كما أن النظر اليها يوجب الفرح ، وتخفف عن الناظر اليها أحيانا حرارات العشق اذا كان عاشقا ، كما أنها تثير غريزة الجنس ٠٠ وكل دراسة للعناصر الميثولوجية المرتبطة بالزهرة عند العرب ترجح ، ان لم تؤكد ، أنه قد كانت هناك فى الجاهلية أساطير ، يتداولها العرب قبل الاسلام ، ويقيمون لها الطقوس ٠ ويذهب الدارسون للمعتقدات العربية القديمة الى أن الزهرة عرفت عند العرب بأسماء أخرى ، حسب ظهورها بعد غروب الشمس أو قبل شروقها ، فكانوا يدعون نجمة المساء (عتر) وهى أيضا (أستار) أو (عترعنا) ٠ أما نجمة الصبح فشاع اسمها (العزى) أى الآلهة السامية » (٣٠) ٠

---

(٢٦) د٠ عبد الحميد يونس ـ نفس المرجع السابق ـ ص ٥٤ ٠

(٢٧) د٠ عبد الحميد يونس ـ نفس المرجع السابق ـ ص ٩٨ ٠

(٢٨) د٠ عبد الحميد يونس ـ نفس المرجع السابق ـ ص ٩٩ ٠

(٢٩) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٣٧ ٠

(٣٠) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الاسطورة والفن الشعبى » ـ ص ٦٣ ٠

ان دفاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن الأساطير العربية ، قد جعله يبحث وينقب عن البقايا والرواسب والمسحات الأسطورية فى سيرنا الشعبية العربية التى دخلت الى ضمير وعقل المتلقين من أبناء الشعب العربى فى كل مكان · واذا كان استاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) قد رأى فى السيرة الهلالية انها رواية شعبية غير ذات طابع أسطورى أصيل · وما يستطيع أحد أن يثبت فى يسر أنها نشأت عن أسطورة ·· » (٣١) ·

فانه قد رأى برغم ذلك أن الصراع الذى اشتجر بين بعض أبطال السيرة الهلالية ، والذى انتهى بهم الى الاتحاد ليس بقية أسطورية فقدت وظيفتها الأولى وتطورت فحسب ، ولكنه رمز نفسى وفنى تلى نزوع عناصر مفرقة من الشعب الى الالتئام » (٣٢) ·

ورأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أيضا أن فارس بنى عبس (عنترة ابن شداد) اتخذت شخصيته مسحة أسطورية ، تجاوزت به المعقول والممكن فى أكثر الأحيان » (٣٣) ·

كما رأى فى سيرته الشعبية أن (عروقا أسطورية) تكتنفها ، وأن هذه العروق « لا تمرها المبالغة فى الخيال فحسب ، وانما تجيئها من شوائب قديمة ومن تصورات شعبية ، وهذه العروق الأسطورية المبالغة فى القدرة عند الأبطال والشخوص مبالغة تتجاوز بها حدود الممكن والمعقول ، ذلك لأنها مجموعة من الأفكار والتخيلات ومن التفسيرات غير المعقولة لبعض الأعمال والظواهر ، وهناك شواهد كثيرة عن طول الحياة بحيث يعمر بعض الناس القرون ذوات العدد ، وعن الفأل والطيرة والحسد ، وعن أرض العفاريت ، وكهف الساحرات اللاتى يأتين فيه بالعجب العجاب ··· وليس من شك فى أن تلك (الرواسب الأسطورية) سمة من سمات الأدب الشعبى » (٣٤) ·

ان دفاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن الأساطير العربية قد بعث فى أركان الحياة الفكرية الحس بضرورة تصحيح النظر الى مأثوراتنا الشعبية العربية وارثنا القومى ، وحمايته من كل أشكال التجريف ومن كل معاول مغرضة للهدم ·

الأسطورة فى حياة الدكتور (عبد الحميد يونس) :

قد يعتقد البعض منا أن عصر الأساطير قد ولى زمانه منذ عهود سلفية بعيدة فى ضمير الزمن ، وأن الأساطير انما هى نتاج مجتمعات وقفت عند حدود زمن ضرب الأحجار لاستخراج شرر النيران ، أو تعدتها بقليل على أقصى تقدير ··

قد يكون هذا تصور البعض ·· ولكن الحقيقة غير ذلك تماما ·

فما زالت الأساطير تعيش بيننا ، بل لا نخطىء القول اذا قلنا انها ما زالت تعيش مختبئة فى داخل كل منا ، كل بقدر ··

واعتقد أنه لا يخالفنا الرأى فى تأكيد هذه الحقيقة أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) نفسه ، فهو القائل : « ··· ومن الملاحظ أن تراجم بعض الفلاسفة والعلماء · والفنانين فى العصر الحديث كثيرا ما تورد معتقدا ثانويا من أصل أسطورى ، وكثيرا ما تجنح الى تفسير غير منطقى أو علمى لظاهرة أو علاقة ، فالأسطورة من أهم عناصر التراث الشعبى ، كما أنها لا تزال من أهم القرائن التى يحتاج اليها العلماء فى الدراسات الانسانية بعامة ، وفى مباحث علوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا بخاصة»(٣٥) ·

---

(٣١) د· عبد الحميد يونس ـ « الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى » ـ ص ١٦٨ · دار المعرفة ـ الطبعة الثانية · ١٩٦٨

(٣٢) د· عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٨٨ ، ص ١٨٩ ·

(٣٣) د· عبد الحميد يونس ـ « الأسطورة والفن الشعبى » ـ ص ١١١ ·

(٣٤) د· عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٧٣ ·

(٣٥) د· عبد الحميد يونس ـ « التراث الشعبى » ـ ص ٢٨ ·

واذا كانت تراجم بعض المبرزين من أفراد المجتمع الانسانى تتضمن بالوعى أو باللاوعى (معتقدات ثانوية من أصل أسطورى) ، فان هذا المقياس المنوط بحياة المفكرين البارزين يصدق تماما اذا ما تعرضنا الى بعض جوانب فى ترجمة حياة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ، والتى لم تنشر بعد ٠٠ !

من ذلك مثلا فصلها الأول المعنون باسم (ضباب الأساطير) ٠

فى مفتتح هذا الفصل الأول يقول : **« فى حياتى ، كما فى حياة كل امرىء ، كما فى حياة كل جماعة على الأرض ، مقدمات أسطورية ، وأنا مهما زادت خبرتى ، وارتفعت مداركى ، لا أستطيع أن أبدد هذه الأسطورية ، وما أكثر ما تمنيت أن أحصل على (المرآة السحرية) التى ذكرتها لى أمى ، فيما ذكرت من حكايات وقصص ، وهى المرآة التى يستطيع من يتطلع اليها أن يرى اللحظة التى يريد من ماضى الزمان والماضى الذى أتعقبه ليس ببعيد ، واللحظات التى استدعيها ليست كثيرة ، فلن أشق على المرآة بما أطلب ، ولن ألح على الكائن الخرافى الموكل بها فيما أطلب ٠٠٠ كل ما أنشده أن يظهرنى على لحظة لعلها لا تعنى أحدا من الناس سواى ٠٠٠ لحظة لا يمكن أن تتصور مجردة من المكان ، فتحت شجرة توت عجوز لا يذكر أبناء القرية ولا أبناء الدار متى غرست ، ولا كيف غرست ، وعلى بعد قصبات من مدخل معشوشب يؤدى الى باب ضخم غليظ ثقيل غط وجهه الخشبى بمسامير كبيرة من الحديد ، رءوسها أكبر من الريال الفضى القديم ، جلس أبى على مقعد ، وجلست الى جواره بعيد الغروب يقص على من أمر بدايتى الأسطورية ما يذكر أو ما يجب أن يذكر :**

(هذه القرية التى نعيش فيها يا بنى اسمها عجيب حير العقول ٠ اسمها شلشلمون ، ولقد اختلف الناس فى تفسير هذا الاسم فقال بعضهم انه اسم فرعونى قديم ، ولم يذكروا أيعود الى الدولة القديمة ، أم الدولة الوسطى ، أم الدولة الحديثة فى ذلك التاريخ السحيق ، وكان الأجدر بهم أن يذكروا ذلك ، لأنها من قرى الشرقية ، وليست من قرى الصعيد ، وكل الذى قالوه ، انها ربما كانت تتألف من مقطعين ، ثانيهما اسم الرب «أمون» ، وذكر آخر أن اسم القرية عربى ، وانه يتألف من مقطعين عربيين واضحين ، هما « شلش ـ ليمون » ٠ وفى هذه البقعة من مركز منيا القمح يطيب الثمر ، وبخاصة الزيتون والليمون ٠٠٠) ٠

والأسطورة فى حياة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ـ كما يقول عن نفسه ـ دائما متشابكة متداخلة ، وكذلك كانت بداياته الأسطورية هى الأخرى متداخلة متشابكة (٣٦) ٠

(٣٦) من سيرة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) التى كتبها ولم تطبع حتى الآن ، وقد استعرنا منها هذا الجزء بعد استئذان عائلته الكريمة ٠

من ألف ليلة

و

الأخوين جريم

عبد التواب يوسف

بين أيدينا عملان من التراث الشعبى متقاربان .. حكايه « الصياد والعفريت » فى الف ليله وليله ، وحكايه « الشبح فى الزجاجة » من مجموعة الاخوين جريم الالمانية .. والعملان من أجمل القصص التى فتنت الاطفال شرقا وغربا .فقد اقبلوا عليهما فى لهفه بالغه . الامر الذى دفع كثيرين الى اعادة صياغتها بصورة أو أخرى بل استوحى منهما ابعض عددا كبيرا من الاعمال الحديثه والمعاصرة ، واستمدت شخصيا منهما فى «عفريت الزجاجة القزم» – الهيئه المصريه العامه للكتاب عام ١٩٨٢ – وفى قصه سياسية عن الفراغ العسكرى الذى ادعوا وجوده فى المنطقة العربية عقب جلاء الاستعمار عنها . وجعلت من الصياد امريكا . ومن العملاق القومية العربية . ونشرت العمل برسوم مصطفى حسين .وكان له يومها ضجة كبيرة . اذ قال المارد العربى للصياد الامريكى وهو يعزيه بالعودة الى الزجاجة :

– لقد خرجنا من القمم ولن نرجع اليه . نحن اصحاب هذه الحكاية . فلا أقل من ان نعتبر بها !

ان استخدامنا للحكاية الشعبية للاطفال والكبار يجب ان يكون بحذر شديد . ولابد لمن يتجاسر على الاقتراب منها من قدر كبير من الوعى والفهم لهذه الاعمال الكبيرة . التى ما كان من الممكن أن تعيش لولا ذلك القدر الفريد من الحكمة المبثوثة فيها . والتى قد لا تتبينها . اللهم الا بعد الدراسة الطويلة المتانية ..

والوقفة التى نقفها هنا مع هاتين الحكايتين عاشته . والتفسيرات والتحليلات التى نوردها لابد وان تكون بمثابة الضوء على مدى ما تتمتع به هذه الاعمال من عمق هو بطول الزمن الذى ليست الا ثمرة قراءات ودراسات واسعة فى الفولكلور وعلم النفس والتربية . ولابد لى هنا مرة أخرى من الاشارة الى « برينو بلتهايم » الذى ولد فى فينا عام ١٩٠٣ . وحصل على الدكتوراه فى علم النفس من جامعتها . واقام فى أمريكا منذ عام ١٩٣٩ استاذا فى جامعة شيكاغو .. وألف العديد من الكتب فى علم النفس . لها شهرتها

« الصياد والعفريت » و « الشبح فى الزجاجة » تمثلان فى مجملهما حكاية الصراع ما بين «المارد» و« الانسان العادى » ، وهو موضوع مطروح فى كل الحكايات الشعبية ازاء ذلك الخـــوف الذى يعترى الصغار فى مواجهة الكبار ، ولا يـــرى الأطفال من سبيل للافلات من سـيطرة العمالقة اللهم الا بخـــداعهم والتفـــوق عليهم بالحيلة والدهاء ·

تحكى قصة « الصياد والعفريت » عن صـياد سمك فقير يلقى بالشبكة فى الماء أربع مرات ، فى المرة الاولى تمسك الشبكه بجثة حمار ، وفى المرة الثانية يجد فيها رملا وطينا ، وفى المرة الثـالثه يعثر على اعشاب وزجاجات مكسورة ·· اما فى المرة الرابعه فتصطاد الشبكة قمقما من النحاس، وعندما يفتحه تنطلق منه سحابه من الدخان ، تتشكل فى صورة عفريت ضخم (جن) ، يهـدد الصياد بالقتل على الرغم من توسلاته ، ويستطيع هذا بالخدعه والحيله ان ينجو بنفسه ، ذلك انه سأل العفريت ان يريـه كيف كان بداخل القمقم الصغير ، وما ان يعود العفريت الى القمقم حتى يغلقه عليه ويلقى به فى الماء ·

وفى ثقافات أخرى قد تبدو هذه « الموتيفة » فى صورة مختلفه ، اذ يتشكل العفريت على هيئه حيوان اسطورى رهيب يهدد بافتراس البطـــل الذى يتضاءل امامه ، ولا ينقـــذه الا الذكاء ، فيتحدى الوحش قائلا انه من السهل عليـه ان يبدو فى صورة هذا الحيوان الوحشى ، لكنـــه لا يستطيع أن يتحول الى حيوان صغير : فأر مثلا « أو طائر ، ويحاول الوحش أن يثبت له قدراته غير المحدودة فيتحول الى ذلك الحيوان الضئيل وعندئذ يتمكن منه البطل ويقضى عليه ·

وتصور قصة « الشبح فى الزجـاجة » التى جمعها الاخوان جريم خيالات الأطفال ومحاولاتهم للانتصار على السلطة الابوية وعلى سيطرة الكبار على عالم الصغار ·· ان بطل القصة يضطر الى أن يترك المدرسة بسبب فقر الاسرة ، ويعـــرض مساعداته على أبيه الحطاب ، لكن الأب لا يثـــق فى قدرات ابنه ، ويقول له أنه عمل شاق بالنسبة له ، وأنه ليس متعودا عليه ، ولن يتحمله ، وبعد أن يعملا طيلة الصباح يقترح الاب أن يستريحا ويتناولا طعام الغذاء ، لكن الابن يقول أنه يفضل ان يتمشى فى الغابة للبحث عن أعشاش الطيور، ويصيح فيه الاب انه يريد أن يهرب ، وأنه بعد قليل سيشعر بالتعب الى درجة لا يستطيع معها ان يرفع ذراعه بالبلطة ليكسر أغصان الأشجار، وهكذا يستصغر الأب من شأن ابنه مرتين : الأولى بالتشكيك فى قدرته على أداء العمل الشاق ، وعلى الرغم من محاولة الابن المشـــاركة الا ان الاب يعود فيرفض فكرته فى قضاء وقت الراحة فى التنزه فى الغابة ، فلم يكن أمام الصغير الا أن يغرق فى أحلام اليقظة لكى يقنـع أباه بخطئـه وليثبت له أنه أفضل بكثير مما يظن به ·· وتجعل الحكاية من الحلم حقيقة ، فبينمـــا كان الابن يبحث عن أعشاش الطيور يسمع صوتا يناديه ويستنجد به ليطلق سراحه : اجعلنى أخرج من هنا ! ، وهكذا يلتقى مع « شبح » الزجاجة الذى يهدد بقتله ، لأنه قد سجن طويلا ·· ويحـــدث نفس ما حدث فى حكاية الصياد والعفـــريت ، ويعود الشبح للزجاجة ويطلق الصبى سراحه حين يعطيه قضيبا يضمد كل الجروح بناحية منه ، ويحول الجانب الآخر منه كل شىء الى فضه عند ملامسته ، وبذلك يصبح الصبى ثـريا ، ويعطى أباه كل ما يطلبه ، كما يصبح بفضل هذا الدواء أشهر الأطباء فى العالم ··

وفكرة « الشرير » المحبوس فى زجاجة واردة فى اعمال شعبية قديمة وتنسب الى ســـيدنا سليمان الذى حبس الشـــياطين فى قماقم أو زجاجات وألقى بها فى البحر ، وفى قصة الصياد والعفريت يعترف الأخير بأنه أغضب ســـيدنا سليمان ولهذا سجنه فى القمقم ··

وفى قصص العصور الوسطى أن قديسا أطلق سراح شيطان مقابل أن يخدم محرره عدة سنوات بجانب تلك الحكايات التى تروى عن شخصيات حقيقية ، راجت من حولها اشاعات ، مثل ذلك الطبيب السويسرى الذى قيل أنه سمع صـــوتا يناديه من فوق شجرة ، واذا به شيطان سجين فى ثقب صغير فى الشجرة ، ويشترط الطبيب

عليه أن يعطيه مقابل سراحه دواء يشفى كل الأمراض ، ومادة تحول كل شيء الى ذهب ·· ويحقق له الشيطان ذلك ، لكن ما أن يحرره حتى يحاول من جانبه قتل الطبيب ، فيتحداه هذا ان يتحول الى عنكبوت فيعود الشيطان عنكبوتا كما كان فى الثقب وهنا ينجح الطبيب فى الاجهاز عليه ·· وهذه القصص تتكرر كثيرا فى التراث الانسانى ، وتوجد تقريبا فى كل الحكايات الشعبية ··

والحق ان قصة الصياد والعفريت تحوى بداخلها مضمونا أكثر ثراء وغنى ، وتخفى بين سطورها قيما أفضل وأروع من كل الحكايات المشابهة ، لأنها تقدم تفاصيل أعمق لا نجدها فى النصوص الاخرى ، أولها انها تفسر لنا لماذا أصبح العفريت لا أخلاقيا الى درجة تهديد محرره بالقتل وثانيها أن هناك محاولات ثلاث فاشلة تتوجها محاولة رابعة ناجحة ··

ان قيم الكبار واخلاقياتهم ترى أنه كلما طالت مدة السجن والحبس كلما كان أجدر بالعفريت الحبيس ان يكون اكثر امتنانا لذلك الذى أطلق سراحه ، لكن « العفريت » هناك له وجهة نظر أخرى ·· أنه فى المائة عام الأولى يقول لنفسه :

– لسوف أجعل من يطلق سراحى ثريا جدا ، وللأبد ··

ويمر قرن كامل ولا يأتى من يحرره من سجنه فيقول لنفسه :

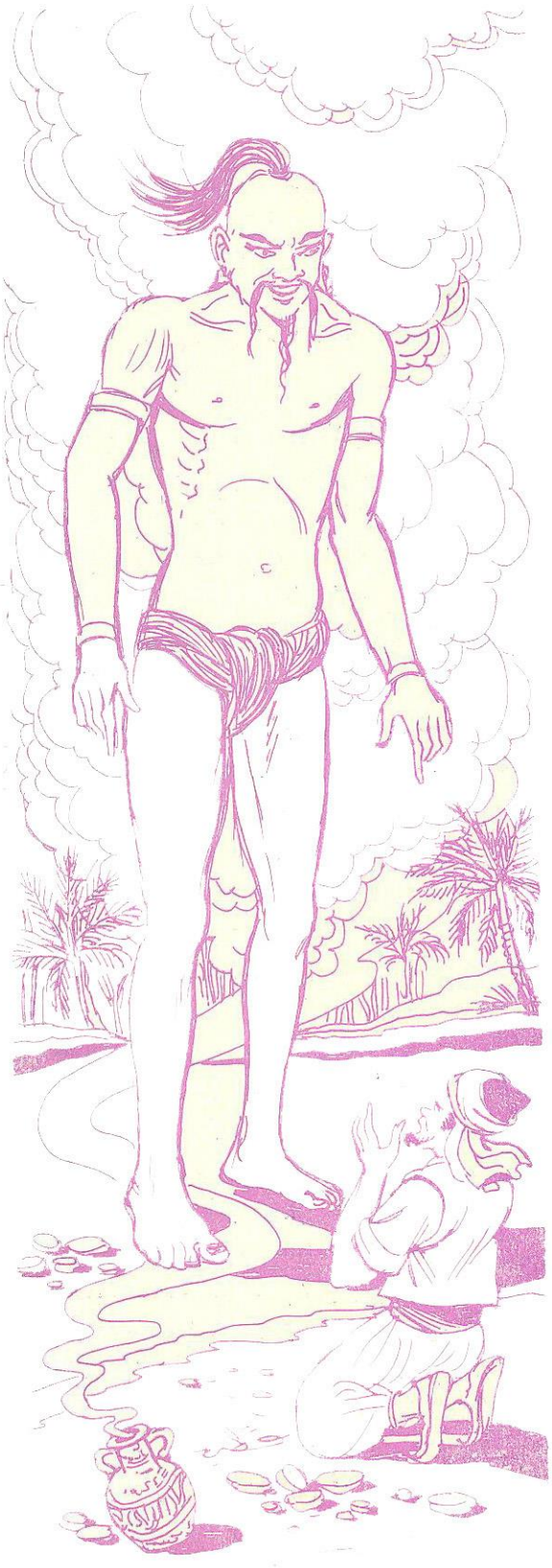
– سوف أفتح كنوز الأرض لمن يفتح لى أبواب هذا السجن !

وتمر مئات السنين ولا يصل المحرر ، فيقول العفريت ··

– من يخرجنى من هنا سأحقق له ثلاث أمنيات !

وعندما ينتابه اليأس والضيق لأن احدا لم يحقق له رغبته فى الانطلاق والتحرير ، وساعتها يهتف ··

– سوف أقتل ذلك الذى يطلق سراحى ·



وهذا هو بالضبط ما يشعر به الطفل حين يغادره أهله ويتركونه وحيدا ، سجينا مثل العفريت .. أنه فى البداية يقول لنفسه أنه سيكون سعيدا عندما تعود أمه ، وعندما يطلبون منه الذهاب الى غرفته سيصبح راضيا بعد ما يسمحون له بمغادرتها ،وساعتها سوف يكافىء أمه . ولكن كلما مر الوقت يزداد الصغير غضبا، ويروح يتخيل الانتقام الرهيب من هؤلاء الذين حبسوه أو عاقبوه أو أهملوه .

والحقيقة أنه مهما كان ابتهاجه بالتحرر الا أنه لا يغير من رأيه فيما يتعلق ولا يفكر كيف تحول رأيه من الثواب الى عقاب أولئك الذين تسببوا فى مضايقته ، ولذلك فان طريقة « العفريت » فى التفكير وأسلوبه تتفق تماما مع نظريات علم النفس ، وتعطى للقصة بعدا تربويا أعمق ، وتشابها كبيرا بين موقفى « العفريت » و « الطفل » .

.. وقد حدث أن سافر أبوان الى الخارج عدة أسابيع ثم عادا الى طفلهما الذى كان عمره ثلاث سنوات ، وكان يجيد الكلام قبل رحيلهما ، واستمر يتحدث الى السيدة التى كانت تعنى به خلال غيابهما ، والى المحيطين به ، ولكن عندما عاد والداه ظل لمدة أسبوعين لا يتبادل الحديث مطلقا اليهما أو الى الآخرين ، وكان مما قاله لمربيته أن أدركت أنه كان فى الأيام الأولى لسفر والديه يتطلع الى عودتهما بسرعة ، ويترقب ذلك فى شوق ولهفة ، وبعد أن انتهى الأسبوع الأول بدأ يتحدث فى غضب وضيق عن تركهما له ، وأنه سوف « يعرف شغله » معهما بعد رجوعهما .. وبعد أسبوع آخر رفض أن يتحدث عنهما تماما ، وأبى أن يذكرهما على الاطلاق .. بل كان يشتد غضبه على من يشير اليهما أو ينطق باسمهما .. وعندما عاد الأب والأم أخيرا أولاهما ظهره فى سكون ، وباعد ما بينه وما بينهما ، واستمر فى بروده معهما ، ورفضهما بالكامل .. وقد احتاج الأمر الى عدة أسابيع ولتوضيح الموقف له ، واسترضائه الى أن استعاد نفسه ورجع كما كان .. ويبدو أنه بمرور الوقت اشتد غضب الصغير الى أن أصبح عنيفا وشديدا الى درجة الرغبة فى تدمير أبويه أو تحطيم نفسه وكان سببه للدفاع عن نفسه ذلك الرفض الكامل للكلام والتحدث ، وهذا الصوت المطبق الذى فرضه على نفسه حماية لها ولوالديه من استفحال الغضب وتفجره بصورة أفظع وأشد .

لقد ظهر تعبير المشاعر « المعلبة » أو «الحبيسة» أو « السجينة » فى السنوات الأخيرة ، ومما لا شك أن كثيرين من الأطفال قد مروا بتجربة هذا الصغير بشكل أو آخر ، وربما كانت ردود الفعل لديهم أقل عنفا مما حدث معه ، كل ماهنالك أنه أحس بالرغبة فى أن يتصرف بهذا الأسلوب، ومحاولة مساعدة مثل هذا الطفل على فهم الأمر سوف لا تفيده ، بل انها قد تجعله يشعر بالهزيمة الكاملة ، لأنه لا يستطيع أن يفكر بأسلوب منطقى عقلانى .. واذا نحن قلنا لطفل أن ولدا صغيرا غضب بشدة على والديه الى درجة أنه لم يتحدث اليهما لمدة أسبوعين فان التعليق الذى سوف نسمعه ..

– هذا شىء غبى وسخيف !

واذا ما حاولنا أن نشرح لماذا لم يتحدث هذا الولد لأبويه فان طفلنا المستمع سيزداد اقتناعا بأن هذا التصرف غاية فى الحمق ، لسبب بسيط هو أن ذلك الشرح يبدو له غير معقول، ولن يستطيع قط أن يدرك أبعاده ومراميه .. ان الطفل لن يتقبل أبدا فكرة أن يصل به غضبه الى حد السكوت المطبق عن الكلام ،أو أنه من الممكن أن يخطر ببال الولد أن ينتقم أو يحطم هؤلاء الذين يعتمد عليهما فى حياته .. والحقيقة أنه اذا استطاع أن يستوعب هذا فان ذلك يعنى أن مشاعره قد تسيطر عليه ، وأنه لا قدرة له على الامساك بزمامها ، وهى فكرة قد تصيبه بالرعب الشديد ! ، بل هى فكرة قد تزعج الكبار ازعاجا كبيرا ، فهم لا يتصورون أنه من الممكن أن تكون لديهم أحاسيس لا يستطيعون كبح جماحها .

وقد حدث يوما أن حاول أبوان أن يشرحا لابنهما – وعمره سبع سنوات – أن عواطفه قد جعلته يتصرف بطريقة خاطئة ، وكان رد فعل الطفل .

– هل تريدان أن تقولا أن بداخلى آلة أو

والبعض يروى القصة على أن هناك عفريتا شريرا يريد أن يقتل ذلك الذى ساعده فى الخروج من القمم وحرره من السجن ·· ويستطيع ذلك الانسان الضئيل ازاء العفريت أن يخدعه ، لكن الحكاية على هذه الصورة تصبح مجرد واحدة من (قصص الرعب) التى برع فيها هتشكوك ، ولا أكثر ولا أقل ، وتصبح خالية من الصدق النفسى ·· اذ أن تغير موقف العفريت من الرغبة فى مكافأة محرره الى الرغبة فى قتله هو الذى يجعل الطفل يتعاطف مع القصة ، ويندمج فيها ·· ومادامت القصة تصف بكل الصدق ما يدور فى رأس العفريت فان فكرة انتصار الصياد عليه تتخذ هى الأخرى قدرا كبيرا من الصدق والحقيقة ·· والحق أن تناول الاقلام الساذجة لمثل هذه الأعمال يأتى عليها ويدمرها ، ويفقد الحكاية الشعبية أروع ما فيها ، ويجعل الطفل غير مقبل عليها ، اذ يبحث أصحاب هذه الأقلام عن عظة مباشرة ومغزى عقيم يفرضونه على عمل شامخ هو فى النهاية (حكمه الشعوب) ·

أن الطفل ـ دون ان يتنبه للامر ـ يستمتع بذلك التحذير الصادر من قصة « الصياد والعفريت » الى هؤلاء الذين فى يدهم القوة والقدرة على حبسه وسجنه ، وهناك العديد من القصص الحديثة يستطيع فيها الصغير أن يتفوق على الكبير ، ولكنها مباشرة لا تقدم للطفل ولخياله وسيلة يفلت بها من سيطرة الكبار عليه بل ان بعضها قد يشعره بالخوف اذ ان شعوره بالامن والاطمئنان يعتمد على ان الكبار أكثر منه معرفة بالحياة ، واكبر طاقة على حل مشكلاته ، بجانب انه قادر على حمايته · ورعايته فضلا عن اعالته ·· وهذه هى « القيمة » الحقيقية للتفوق على العفريت أو الجن ، اذ تعنى ان الصغير يمكنه ان يتفوق على الكبار وبالذات والديه ، لكن هناك محظورا يجب ان نتنبه له ، وهو اننا اذا قلنا للصغير ذلك ، وافهمناه انه قادر على ان يبذ الكبار فانه سوف يبتهج بدون شك ، لكننا قد نصيبه ببعض القلق ، اذ كيف يعتمد على أناس ليسوا اكفاء ، والذى يخفف من وقع ذلك هو ان المارد أو العملاق شخصية خيالية خرافية ، يستطيع الطفل ان يتقبل لا فكرة التفوق عليه تأثيرها ـ فانه يصبح قادرا على ادراك أن العفريت يستجيب على مهل للصراعات والتمزقات التى يحس بها ، وهى خطوة ضرورية لكى يصبح مدركا لما يدور فى نفسه هو ··

ولما كانت الحكاية الشعبية والخرافية ، تدور فى اللامكان واللا زمان فانها تمد الطفل بمثل هذه الصور من السلوك والتصرفات ، وبذلك يتذبذب ـ عقليا ـ للوراء والامام ، ما بين مصدق ومكذب لما يسمع ··

ـ أنها قصة حقيقية ، اذ هكذا يتصرف المرء فعلا ، وكرد فعل ··

ـ لا لا ·· أنها حكاية غير حقيقية ، ومجرد قصة لا أكثر ولا أقل ··

وهو يعتمد فى ذلك على مدى استعداده الشخصى لادراك هذه العمليات التى تدور بداخله · ·وأهم ما فى ذلك كله ان الحكاية الشعبية تنتهى دائما نهاية سعيدة ، لهذا لا يخشى الطفل السماح للاوعى بالظهور والكشف عن نفسه مرتبطا فى خط واحد مع مضمون الحكاية ، لانه يعلم عن يقين أنه مهما حدث فأنه سيجد نفسه فى النهاية (يعيش فى التبات والنبات ··) ·

والمبالغات الخرافية فى القصة ، كأن يسجن العفريت مئات السنين ، تجعل ردود الفعل مقبولة ومعقولة ، أما عندما تكون المواقف أكثر واقعية مثل غياب الاب فالامر يختلف ، ان يتصور الصغير أن غياب الوالدين سيكون للأبد، مهما حاولت الام أن تؤكد ان غيبتها لن تزيد على نصف الساعة ··

لهذا فان مبالغات الحكاية الشعبية تعطيها الصدق النفسى ، فى حين يبدو التفسير الواقعى غير سليم من الناحية النفسية ، مهما كان قريبا للحقيقة والواقع ··

وقصة « الصياد والعفريت » توضح لنا كيف أن تبسيط هذا اللون من الحكايات يؤدى الى افساده تماما ، وتدمير القيم التى يحملها ، فأننا اذا نظرنا للقصة من الخارج نجد أننا لسنا فى حاجة الى أن نورد أفكار العفريت وانتقالها من مكافأة من يطلق سراحه الى معاقبته بالموت ، جهاز يعمل طيلة الوقت ، وانه من الممكن فى أية لحظة أن ينفجر ؟!

وقد عاش هذا الصغير لفترة طالت فى رعب حقيقى من أن تستطيع هذه الآلة تدميره وتحطيمه·

ان الحركة تأخذ مكان الفهم بالنسبة للطفل ، وتتأكد هذه الحقيقة كلما نمت مشاعره ، وهو يتعلم الكلام باشراف الكبار ، وهو لا يتصور أن الناس يضربون ويحطمون ، أو يتوقفون عن الكلام لأنهم غاضبون ، بل هم « يفعلون ذلك » لا أكثر ولا أقل .. بلا تفسير ولا تبرير .. وقد يتدرب الأطفال على قول :

ـ لقد فعلت هذا لأنى كنت غاضبا .

وهم يقولون ذلك لان الكبار ربما يتقبلون منهم ذلك ويجدونه عذرا كافيا ، لكن ذلك لايعنى أن الأطفال يمارسون الغضب كغضب بل كمبرر للضرب ، أو التحطيم ، أو الصمت .. ونحن لا ندرك حقيقة مشاعرنا فى سن مبكرة ، وان كنا نتصرف على أساسها ..

ان العمليات اللاواعية التى تصدر عن الأطفال يمكن ان تكون أكثر وضوحا لهم من خلال الصور التى تخاطب الوعى لديهم ، والقصص الشعبى يفعل ذلك ، فالطفل لا يقول لنفسه أنه سيكون سعيدا عندما تعود أمه بل يقول : أنه سوف يعطيها شيئا .. وذلك هو نفس ما يقوله العفريت : سوف أمنح من يطلق سراحى مالا كثيرا ! .. والطفل أيضا لا يقول لنفسه : أننى شديد الغضب لدرجة انى سأقتل .... لكنه يقول : عندما أراه سأقتله .. أو (بس لما أشوفه هاقتله .. والعفريت يقول نفس الشىء : سأقتل من يطلق سراحى .. واذا ما قيل لنا أن شخصيا حقيقيا يفكر على هذا المنوال ، فان الفكرة ذاتها ستثير الكثير من القلق . ولن يتيسر لنا فهم الموقف ، لكن الطفل يعرف أن هذا اللون من التفكير ، دون أن يكون الطفل مضطرا لأن يوضح الامر لنفسه بشكل مباشر ..

ولما كان الطفل ينسج خيالات واسعة وعريضة حول القصة واذا لم يفعل فان القصة تفقد أغلب فحسب ، بل والاجهاز عليه كذلك،مع الاستمرار فى الثقة بالكبار والاعتماد عليهم .

وقصة الصياد والعفريت « أروع بكثير من حكايات جاك .. « جاك وأعواد الفول و « جاك قاتل المارد » ذلك ان الصياد ليس فقط رجلا كبيرا ، لكن القصة تقول لنا أنه ابو لاطفال ، والطفل المستمع يستريح لذلك ، اذ ان اباه قد يواجه ويعدد بقوى أكبر منه ـ مثل العفريت ـ ومع هذا فهو قادر على أن ينتصر عليه بذكائه ولما حيته . وطبقا لهذه الحكاية يستمتع الطفل بالعالمين معا : انه يتقمص شخصية الصياد حينا فى لحظة انتصاره على العفريت . كما وقد يتقمص شخصية العفريت فى مواجهة أبيه الصياد بينما هو على يقين من أن اباه سوف يكون المنتصر ..

وهناك أمر لا يبدو أساسيا وان كنت أرى أنه غاية فى الأهمية ، ذلك ان الصياد لا يحصل على القمقم الا بعد أن فشل فى محاولات ثلاث.. اذ على الرغم من اننا قد نستطيع أن نحكى القصة قائلين ان الصياد عندما القى الشبكة وجذبها عثر فيها على القمقم ، الا ان النص يقول انه حصل عليه أخيرا ، وهو يريد أن يلفت نظر الطفل الى ان النجاح قد لا يأتى مع المحاولة الأولى ، أو الثانية ، أو الثالثة .. وان عليه أن يستمر فى المحاولة فى دأب ، لأن المحاولة فى ذاتها شرف ، ولكل محاولة ثوابها ، وعلى أن أسعى وليس على ادراك النجاح ، وفى ادراكه ثوابات .. ان تحقيق النجاح ليس سهلا مثل تمنيه والرغبة فيه .. والانسان غير المثابر قد ينصرف بعد المحاولة الأولى ، لكننا نرى فى حكاية الصياد أنه فى كل مرة يعثر على شىء أسوأ مما سبقه ، ورغم ذلك فانه يستمر فى المحاولة، أى علينا أن نستمر فيها رغم كل شىء ، ولابد من المثابرة ، والصبر ، ويجدر بنا ألا نستسلم أمام الفشل المتوالى ، وهى « قيمة » حيوية غالية نحتاج الى غرسها فى نفوس الأطفال فى سن مبكرة اذ هم شديدو الملل ، لا يميلون الى تكرار المحاولة .. والمغزى هنا بالغ التأثير اذ انه لا يرد بشكل مباشر ، وليس وعظيا ، كما انه ليس طلبا ملحا ، بل يرد بطريقة بسيطة عارضة ، الأمر الذى يؤكد ويوضح ان هذه هى الحياة ، بجانب ان الموقف الذى ينتصر فيه الصياد على العفريت لا يحدث بسهولة ويسر ، لكنه يحتاج أيضا الى ذكاء وجهد ، وهذا فى حد ذاته يلفت النظر الى الحاجة الى تنمية الذكاء ، ليكون حادا، وتكرار الجهد مع الصبر أيا كانت المهمة أو المشكلة التى نحن بصددها .

وهناك شيء آخر يجدر بنا أن نلفت النظر اليه ، قد لا يبدو واضحا أو مهما ، وربما كان توضيحه مما يقلل من تأثير الحكاية ، ونعنى به ذلك التوازى ما بين الجهود الأربعة أو المحاولات التى بذلها الصياد ، والتى توجت بالفوز أخيرا، وما بين الدرجات الأربع للغضب تلك التى مر بها العفريت داخل القمقم ·· ان هذا يضع جنبا الى جنب الصياد الأب مقابل سذاجة أو قلة نضج العفريت ·

وهو ينبهنا الى تلك المشكلة التى نواجهها جميعا منذ وقت مبكر :

هل تحكمنا عواطفنا أو يسيرنا عقلنا ومنطقنا؟

ونستطيع أن نعرض للقضية بشكل آخر ·· من رؤية عنم النفس ·· انها تلك المعركة وذلك الصراع الناشب : هل نستسلم للمتعة ، تلك التى تشبع لنا عمليات ارضاء سريعة ، وتحقيق لرغبتنا الراهنة ، باحثين لأنفسنا عن سبيل شاق نقاوم به فشلنا ، ونثأر من الاحباطات التى تحدث لنا ، أم نتخلى ونقلع عن الحياة تحت ضغط مثل هذه الأمور ،محاولين أن نجد لأنفسنا حياة ترتكز على مبدأ الحقيقة ، محتملين فى سبيل ذلك الكثير من الوان الفشل والاحباط من أجل أن نحرز فى النهاية انتصارا كبيرا ؟!

ربما كانت نصائحنا للشباب بصيانة أنفسهم قبل الزواج مثال واضح لهذا الذى أوردناه اذ نسألهم دوما أن ينأوا بأنفسهم على الانغماس فى الشهوات ، أو البحث عن اللذات العابرة وعن الطعام الفاسد ·· انتظارا لمائدة شهية ·· والصياد فى قصتنا لا يسمح لليأس بالتسرب الى نفسه ، ليحول بينه وبين تكرار المحاولة مؤمنا بأن الفوز فى النهاية سوف يكون من نصيبه ، وقد كان ·· بحصوله على القمقم أولا ، ثم بالانتصار على العفريت فى النهاية ·

وكثيرة تلك الحكايات الشعبية التى تتوقف عند موضوع المتع العابرة واللذة السريعة ·· فهى توضح انها غير باقية ، وان ثمنها أكبر منها ، خاصة اذا قيست بالانتصارات الكبرى ، وقد تكون هذه الفكرة واضحة فى هؤلاء الذين يحصلون على قدرات خارقة ، وساعتها لابد من أن يطرح ذلك السؤال :

ـ هل يستفيدون منها من أجل الخير أم يستعملونها فى الشر ؟

ان بعضهم يستغرقه التفكير فى هذه القضية، والبعض يسارع فى استعمال هذه القوى للحصول على قصور وحدائق سرعان ما يفتقدونها ·· ومصباح علاء الدين واضح فى رمزه لهذه الفكرة · أما هرقل فيتنحى جانبا ، ويبتعد عن بقية الرعاة ، وهنا يلتقى بامرأتين أحدهما فاتنة جميلة لعوب ، تمثل المتعة ، والأخرى حادة حازمة ، وتمثل الفضيلة وكل منهما تمنيه بالكثير ان هو استمع اليها ، واختار الطريق الذى تدله عليه ·· انه هنا فى مفترق الطريق ·· وكلنا فى واقع الأمر هرقل كثيرا ما نجد أنفسنا فى ذات الموقف ، أمامنا سبيل سهل للمتعة ، نجنى ثمارا زرعها آخرون ، ونقبل على كل ما يحقق لنا الكسب ، ويتزى ذلك بثياب السعادة الدائمة ويتخفى فى ثناياها ·· وتتراءى لنا الفضيلة بطريقها الطويل الشاق الملىء بالأشواك والعقبات وصولا الى النجاح ، اذ ان الحياة لا تعطى شيئا بدون مقابل ، وبلا جهد حقيقى ، فأنت اذا زرعت تحصد ، واذا أردت أن تجنى فلا بد وأن تزرع ·· الفارق واضح بين الحكاية الشعبية والأسطورة ففى هرقل تكشف المرأتان عن هويتهما ، فتقول واحدة انها « المتعة » وتصارحه الثانية انها « الفضيلة » ·· ·· لكن هذا يحدث فى الحكاية الشعبية داخل العقل والنفس ، اذ يدور الصراع قويا وينشب عنيفا بين الاتجاهين ، وهما ليسا فى وضوح الأسطورة ، فما من أحد يخير بين « المتعة » و « الفضيلة » ، الا وسرعان ما يختار الأخيرة،مع ان كلا منهما ليس بديل الآخر باستمرار ، والحكاية الشعبية لا تواجهنا بمثل هذا الاختيار بشكل مباشر ، ولا تنصحنا بالطريق الذى علينا ان نختاره ، انها فقط تساعد على أن تخلق لدى الطفل ذلك الوعى الذى يعينه على تحديد موقفه، وتقنعه من خلال الأحداث والدراما ، وما تصوره من خيالات ان الطريق الأقصر والأسهل ليس أفضل الطرق ·· والحكاية الشعبية متفائلة دائما ، تزرع الأمل فى نفس سامعها وقارئها ، وهى لا تسد أبدا طريق الرجاء ·

المقاطع المنغمة

فى الحكاية الشعبيّة المصرية

عدلى محمد ابراهيم

من الموضوعات التى يهتم بها دارس الأدب الشعبى الصياغة الفنية للغة التى عن طريقها تتم رواية أى شكل من أشكال التعابير الشعبية فهناك الشعر الشعبى وبعض مقاطع الشعر الفصيح والنثر المصاغ فى قالب عامى أو فى لهجة عامية ، وهناك القافية والسجع وغير ذلك من الأساليب البلاغية التى تسهم بشكل مباشر فى توصيل مضمون العمل الأدبى الشعبى بوسيلة لغوية فنية مناسبة لمن هى موجهة اليهم .

فنجد أن السيرة الشعبية والتى تأتى على رأس قائمة أشكال أو أنواع الأدب الشعبى تعتمد الى حد بعيد على الشعر الشعبى فى كثير من المواقف ، كذلك يوظف راوى السيرة « النثر » العامى ، والذى يقترب أحيانا من الفصيح السهل ، ان جاز هذا التعبير ، ولعل السبب فى لجوء المبدع الشعبى الى صياغة أجزاء كبيرة من السير الشعبية فى أسلوب شعرى لأنها بالدرجة الأولى مغناة ، ولا تخلوا مجموعة حكايات « ألف ليلة وليلة » من بعض الأبيات من الشعر الشعبى أو من الشعر الفصيح أحيانا ما ، هى موظفة بشكل يخدم تطور أحداث الحكاية أو تلخيص القيمة المستفادة منها ، أو لكسر الملل من جانب المستمع وذلك يجذب انتباهه بايقاع الكلمة المنثورة ومن الأنواع الأدبية الشعبية المعتمدة على « حكاية » مصاغة فى صورة شعرية شعبية ما يعرف « بالموال القصصى أو ما يعرف فى المصطلح الأوربى Ballad ويقصد به الأغنية الشعبية التى تحكى قصة ، ومن هذه الحكايات الشعبية المصاغة فى قالب موال قصصى : أدهم الشرقاوى ، حسن ونعيمة ، شفيقة ومتولى ، بهية وياسين . وما نسج على نمط هذه القصص الشعبية والتى اسهم فى شيوعها وانتشارها ظاهرة « الكاسيت » وقد يلجأ المبدع الشعبى الى صياغة المثل

الشعبى فى شكل شطرة من الشـــعر أو جملة تعتمد على « السجع » فيقولون « اكفى الجرة على فمها تطلع البنت لامهـــا » أو « يا واحد القرد لماله يروح المال ويفضـــل القرد على حاله ـ ومن ذلك الكثير من التعابير واحيانا يعتمد المثل على شطرة من بيت أو بيت من شعر فصـــيح ، والأمر كذلك فى صياغة الفزورة ، فتعتمد الى حـــد ما على صياغة « شعرية شعبية » أو الهـــدف من ذلك تسهيل عملية الحفظ خاصة بالنسبة للمثل فان السجع والايقاع يســـهل مـــن عملية الحفظ ٠

وفى الحكايات الشعبية نلاحظ أن بعض هـــذه الحكايات يعتمد الى حد ما على صـــياغة بعض الأحداث والمواقف أو العناصر فى كلمـــات لهـــا قافية تؤدى بطريقة منغمة ، وقد لاحظـــت تكرار ذلك فى عدد من الحكايات الشـــعبية المصرية فهدفت الى أن أضع هذه الملاحظة تحت النظـــر فاخترت عددا من الحكايات وظفت فيها المقـــاطع المنغمة بشكل واضح وبعض هذه المقاطع يأتى فى بداية النص واحيانا فى نهايته ، وســـواء جاءت العبارات فى البداية أو النهاية أو فى منتصـــف النص فان المبدع الشعبى قد استخدم امكانيته الابداعية فى أن يصيغ أجزاء أو بعض عنـــاصر الحدوتة فى أسلوب شعرى أحيانا يكون شـــطرة واحدة أو بيتا أو أربع شطرات ، وفى الغالب لا تزيد عن ذلك وقد تأتى المقاطع المنغمة مرة واحدة فى النص وقد تأتى فى عدد من المقاطع توزع على مدار النص ٠ وهكذا يكون الاختيار وموقع المقاطع من النص له دلالة من حيث فنيـــة الرواية أو من حيث التعبير عن عنصر أســـاسى فى الحدوتة ، وذلك لجذب الانتباه بشـــكل مركز ، أو أن تأتى ملخصة للدرس المســـتفاد من الحدوتة ســـواء أجاءت هـــذه العبـــارات فى بداية النص أم فى نهـــايته ٠٠٠ وهنـــا يأتى **تساؤل هل كانت الحواديت فى الماضى تعتمـــد اعتمادا أكبر على الشعر الشعبى وتمزجه بالنثر** وهل كان المؤدى أو راوى الحكاية الشعبية مثله مثل مغنى السيرة يروى ويغنى فى نفس الوقت؟ هذه بعض التساؤلات التى تحتاج الى الدراسة والبيان ٠

وقد قمنـــا بتحليل عـــدد من الحكايات الشعبية منها ما هو موجود بأرشـــيف مركز دراسات الفنون الشعبية ومنها ما هو من جمـــع الباحث فى مدينة القاهرة وسوف نوضـــح ذلك فى الهوامش ، ومن الحكايات التى توقفـــت فى هذه الدراسة :

١ ـ حكاية « نص نصيص » ٠

٢ ـ حكاية الثلاث بنات ٠

٣ ـ حكاية ابن السلطان وبنت الفوال ٠

٤ ـ حكاية عاشقة الأربعة ٠

٥ ـ حكاية الديك لخضر ٠

٦ ـ حكاية المرأة المظلومة ٠

٧ ـ حكاية « كما تعود الزوجة » ٠

٨ ـ حكاية المعزة والذئب ٠

١ ـ حكاية نص نصيص وحكاية الثلاث بنات:

من الحكايات الشعبية التى وظفت المقاطع المنغمة أو المقاطع الشعرية المؤدة شفاهة حكاية « الثلاث بنات » وحكاية « نص نصيص » ففى النصين يسافر « الأب » الى بلاد بعيدة ووسيلة سفره هى « مركب » يعبر بها البحار الى البلاد التى يقصدها ، وعند شروع الأب فى الســـفر يطلب من بناته كما هو فى نص حكاية « الثلاث بنات » ـ ان تطلب كل واحدة منهن هـــدية يحضرها لها عند عودته ، وفى حـــكاية نص نصيص يطلب الأب من أبنائه السبعة أن يحددوا نوع الهـــدية التى يرغب كل واحـــد منهم فى احضارها له ٠٠ وفى نص « الثلاث بنات » فان عنصر السفر يأتى فى بداية النص ٠٠ وسواء أكان عنصر السفر وطلب نوع معين من الهدايا يأتى فى بداية النص أو فى منتصفه فان ما يلى من « عناصر » يترتب على نوع الهدية المطلوبة .

---

(١) حكاية « الثلاث بنات » الراوى : فاطمة محمـــد فزاع ، القاهرة ـ ١٩٦٤ ٠

فاصغر البنات تطلب هديتها فيما يشبه « اللغز » أو « الفزورة » فالبنت الكبرى تطلب حلية ذهبية ليس لها مثيل والأخت الثانية تطلب « هون » تسمع دقته فى « استامبول » هذه طلبات عادية واضحة الدلالة ومن السهل الحصول عليها واحضارها .. أما الأخت الصغرى فانها تتدلل على أبيها وتظهر أنها لا تريد منه شيئا أو أن سلامته أهم عندها من أى هدية فتقول له ردا على طلبه : ـ

« عايزه سلامتك ولف عمامتك وقعدتك قدام البيت زى عادتك وعوايدك » .

هكذا تستخدم الابنة الصغرى هذه المقاطع الشعرية الرقيقة للتعبير عن امتنانها لجميل أبيها ، ولكنها فى الوقت ذاته تضمر على طلب معين ، ويشكرها الاب ويكرر طلبه منها فتقول:

هات لى الفلفل فى أوراقه
سبحان خلاقه
ان جبته مركبك سارت
وان مجبتوش مركبك وسط البحر وغارت

وهكذا يسافر الأب وينسى أن يحضر تلك الهدية ، ويركب السفينة وعند الابحار تتوقف المركب وتشرف على الغرق ، فيسأل « ريس » السفينة هل أحدكم وعد بهدية ولم يحضرها ؟ وعندئذ يتذكر الأب طلب أبنته الصغرى فيقول: نعم أنا الذى نسى الهدية لابنتى الصغيرة ، وينزل من السفينة ويعود الى المدينة للبحث عن الفلفل فى أوراقه ونعرف من سياق الحكاية أن الفلفل فى أوراقه هو أحد أمراء تلك المدينة، ويذهب اليه ويقابله فيعطيه « مرآة » لكى يعطيها لابنته ، واذا نظرت الى المرآة فانها ترى صورة هذا الأمير فيكلمها وتكلمه .. وتتطور أحداث الخدمة الى أن يحضر لها فى صورة « ثعبان » أو هيئة « طائر » ثم يتحول الى شاب جميل عندما يدخل الى غرفتها ، ويراقب شقيقاتها الموقف ويحسدانها على ما هى فيه من سعادة وبالتالى يخططن لمنع سبب السعادة المتمثل فى صورة « الطائر » أو « الثعبان » وبقية الحكاية تتلخص فى نجاح أختيها فى أذى عشيق أختهما وهكذا تخرج للبحث عنه وبعد أحداث متلاحقة تجده وتعود اليها سعادتها المفقودة . ونلاحظ فى الحكاية الشعبية المصرية عموما ، ان طراز الابنة الصغرى التى يكون لها وجهة نظر مخالفة لشقيقتيها وأنها فى النهاية تكون هى المحقة ورأيها على جانب كبير من الصواب ، واذا تركنا الابنة الصغرى « الشاطرة » أو الذكية فاننا نواجه نوعا آخر من الحكايات الشعبية المصرية وفيه يكون البطل ضئيل الجسم فهناك سلسلة « نص نصيص » « وعقلة الصباع » ، ولكل منهما معتقد شعبى يتعلق بميلاده فيما يمكن أن يسبب الحمل ، وفى قصة « نص نصيص » التى نأخذ ملخصا لها من كتاب « معاناة وارث » للباحث أحمد محمد عبد الرحيم (١٩٨٧)، وميلاد « نص نصيص » ، نجد أن الأب متزوج من سبع زوجات ولم يحملن فاشترى لهن سبع رمانات ولكنه فى الطريق يعطش فيشترى بعض الماء بنصف رمانة ، المهم أنه اختار لمن يعطى هذا النصف ، وحل هذا الموقف بأن قذف فى الهواء بالست رمانات ونصف على أن تحاول كل واحدة الحصول على نصيبها والتى تحصل على « نصف الرمانة » تلد « نص نصيص » بينما كل واحدة من الزوجات الست تضع مولودا كاملا .. وهنا تبدأ المقارنة والمسابقات بين « نص نصيص وأخوته » وتهدف الحدوتة فى النهاية الى ترجيح كفة العقل على ضخامة الجسم .. ونعود الى النقطة الأساسية التى التى نتكلم عنها فى هذه الدراسة القصيرة وهى كيفية توظيف المقاطع الغنائية الشعرية فى الحكاية الشعبية فاننا قد لاحظنا فى حكاية الثلاث بنات » أن نوع الهدية الذى يطلب من الأب قد صيغ فيما يشبه اللغز « الفلفل فى أوراقه سبحان خلاقه . وهكذا الحال عندما يسافر والد « نص نصيص » الى بلاد بعيدة

---

(٢) « نص نصيص » ـ من كتاب « معاناة وارث » ـ أحمد محمد عبد الرحيم القيسارية ١٩٨٧ ص ١٢ الراوى أنور حسين عارف .

ويطلب من أولاده الشبعة أن يطلب كل واحد منهم « هدية » فنجد أن الأخوة الستة يطلبون حصانا لكل واحد منهم ، بينما نجد غرابة كبيرة فى طلب نص نصيص وهو «الجدى أبو صفارة» فهو طلب لا وجود له فى المجال المحيط بهم كذلك لا يعرف أحد كيف « الجدى أبو صفاره » ويقول « نص نصيص » فى صياغة منغمة :

« انا عايز الجدى أبو صفاره

مركبك تنوح تنوح وسط البحر وتروح

هنا نجد عنصر الهدية والزام الأب باحضارها بانه اذا ذهب وشرع فى العودة دون ان يحضر الهدية فان المركب سوف تغرق « تنوح تنوح وسط البحر وتروح » ولعل هذا الشرط ينبه الى ان احضار الهدية ضرورى جدا لاستمرار أحداث الحدوتة لأنه اذا لم تحضر الهدية فان « المركب » سوف تغرق وتنتهى هذا دون تكمله احداثها .. فهذه الغرابه فى طلب الهدية والقوة السحرية التى تلزم **الاب باحضارها هى احدى الأدوات الابداعية فى عمليه خلق وتركيب الحكاية الشعبية ، فالهديه** فى كلا النصين هى أهم عنصر من عناصر الحكاية واذا جاز لنا أن نميزه عن العناصر الأخرى المكونة للحكايه فانه يمكننا ان نطلق عليه « العنصر الرئيسى » بحيث أن العناصر التى تسبقه تمهد لوجوده ، والعناصر التى تليه تكون مترتبه على حدوثه ، وهكذا فى حكاية « نص نصيص » نجد أن الجدى أبو صفارة يلعب دورا رئيسيا فى الانتصارات التى يحققها « نص نصيص » أو مما يلفت الانتباه فى حكاية « نص نصيص » ان الغناء وحلاوة الصوت والأداء جعلت « نص نصيص » يفلت من الموت المحقق على يد الغولة .. ولعلنا نشير هنا الى هذا الموقف فى تلخيص متعجل ، « نص نصيص يذهب الى بيت الغولة، التى تقبض عليه وتضعه تحت الماجور وتطلب من بنتها حراسته لحين حضورها ليأكلانه سويا ولجأ « نص نصيص » الى حيلة الغناء ، وتسمعه ابنة الغولة يغنى : « **حمص مقلى طقطق عقلى يا جرالى** » ويكرر هذه المقاطع ، وتعجب ابنة الغولة بحلاوة صوته وغنائه فيطلب منها أن تخرجه من « تحت الماجور » حتى يواصل الغناء بصوت أجمل وتقتنع ابنة الغوله بكلام « نص نصيص » وتخرجه من « تحت الماجور » وهكذا يفلت « نص نصيص » من مصيره المحتوم ، وكانت الأغنيه والصوت الجميل هما الوسيلة التى من خلالها نجا من قبضة بنت الغولة .. ومن الكلمات التى يقولها « نص نصيص » عندما يركب الجدى « أبو صفارة » .

حصى حصى جاب المكنه من غير حس

ووظيفة هذه الكلمات هو حث الجدى على الاسراع والفوز فى السباق ، أما الفقرة الثانيه من الشطرة « جاب المكنه من غير حس » اى يصل الى غرضه دون احداث صوت ينبه الغير حاصه الغوله التى يطاردها او يحاول التسلل الى بيتها .. ففى هذه الكلمات نوع من السحر الذى يساعد البطل على تحقيق اهدافه..ومن العناصر التى وردت فى « نص نصيص » والتى تكشف عن ان « المراة » التى تستضيف الأخوة ما هى الا « غوله » وذلك عن طريق « تحسس » اجسامهم وهم نيام وتقول : « **سمين سمين ناكل مين ونخلى مين** » .

ويسمع « نص نصيص » هذا الكلام من الغولة وفى الصباح يعد العدة للهروب وأخوته بالرغم من مطاردة الغولة لهم أثناء الهرب .. والهزيمة فى النهاية ولا يكتفى « نص نصيص » بانقاذ أخوته من الغولة بل يعود مرة أخرى الى بيتها ويقبض عليها ـ بعد خديعتها ـ بان أدخلها فى « شوال » ويحضر الناس لكى يشاركوا فى عقابها بالقائها فى النار ويقولون :

« الى يحب النبى المختار

يطلق فى الغوله النار »

هاتان الشطرتان هما النهاية لهذه الحكاية، ونظرا لأهمية الخلاص من الغولة ـ التى يتمثل فيها « الشر » والخطر جاءت هذه المقاطع المنغمة لتضخم من هذه الأهمية . والحرق بالالقاء فى النار يتكرر فى الحكاية الشعبية المصرية كنهاية لفعل على درجة عالية من الشناعة مثل القتل

والحرق والطرد ، فزوجة الأب تذبح ابن زوجها عقابها من جنس عقاب الغوله . وهذا ما سوف نناقشه بعدما نعرض لحكاية الديك أو العصفور الأخضر فالعقاب هنا لابد وأن يكون جماعيا يشترك فيه الجميع لان الخطر موجه للجميع دون استثناء ، فالدعوة لاشعال النار موجهه للجميع ، وفى نهايه عرض الباحث أحمد محمد عبد الرحيم لحكاية « نص نصيص » فى المصدر المذكور سابقا ـ يقول الباحث فى صياغة لفحوى دعوة نص نصيص موجها كلامه الى أخوته :

« اذن هيا ساعدونى . ولتكن ايدينا واحدة متكاتفه ، وقلوبنا واحدة متضامنه فى محاربة الشر والظلم .. بوحدتنا وتكاتفنا لن نحتاج لمساندة الجدى أبو صقارة وأمثاله فى مواجهه الشر وتخلصوا من الغوله . وعاشوا حياة مليئة بالحب والخير (٣)

٣ ـ حكاية « ابن السلطان وبنت الفوال »

من الحكايات الشعبية المصرية التى جمعت من القاهرة وسوهاج حكاية « ابن السلطان وبنت الفوال » (٤) ومن سوهاج جاءت تحت عنوان « بنت الفوال » تدور هذه الحكاية حول مغازلة ابن السلطان بنت الفوال . وفى الحكاية التى جمعت من القاهرة يقصد بالفوال « بائع الفول » أما فى الحكاية التى جمعت من محافظه سوهاج فان والد الفتاة يعمل فى زراعة الفول فى أراضى السلطان او الأمير . والمهم هنا فان الأمير أو ابن السلطان يعترض طريق الفتاة ويحاول مغازلتها فترد عليه بالصد الشديد الذى يجرح كبرياءه ، وجاء هذا الرد وهو بمثابة الرفض الكامل لما يطلبه ابن السلطان منها وهو فى الغالب « اللقاء » بينهما فتقول :

« فول أبويه طاب واستطاب

وكلوا منه الغز والأحباب

وأنت ايش دخلك يابن

زردة القبقاب

هذه المقطع وما احتوته من معانى كانت العنصر المحرك لما يليه من عناصر . فبناء على الرفض والاهانة يقرر ابن السلطان الانتقام من « بنت الفوال » ردا على هذه الاهانة ، وكانت الفتاة تتعلم « الحياكة » عند « معلمة » فيتفق مع هذه المعلمة على أن تجعل الفتاة تبيت فى بيتها بينما هو ينام تحت السرير . وهكذا تقنع « المعلمة » بنت الفوال بان تبيت عندها لمرضها وحاجتها الى الرعاية . وفى الليل تطلب المعلمة من الفتاة النزول تحت السرير للبحث عن شىء ما ، وعندما تدخل تحت السرير يقوم « الأمير » أو ابن السلطان باحتضانها وتقبيلها دون أن تتعرف عليه ، وتستغيث الفتاة « بالمعلمة » قائلة :

« معلمتى معلمتى ايه يحب يبوس

فترد عليها قائلة :

نامى نامى دا النعس والنكابوس »

وفى الصباح عندما تمر ابنة الفوال بالمكان الذى ينتظرها فيه الأمير يردد عليها هذا القول فتعرف أن هناك مكيدة قد حبكت ودبرت لها وترد عليه قائله :

« التعرصة والمعرصة والضحك على الدقون »

وتعنى بذلك أن هناك تصرفا غير لائق يدل على دناءة « المعلمة » بأن مكنت الامير منها بهذه الحيلة التى جعلتها تبيت فى بيتها ويحدث ما حدث ، وتفكر الفتاة فى كيفية الانتقام من الأمير فتذهب الى « نجار » يصنع لها ثوبا من الخشب به بعض الثقوب ، فى هذه الثقوب وضعت « كعوب » من البوص المولع وبذلك المنظر تدخل على الأمير فى الليل ، فيرتعب ويخاف ، ويقول من أنت ؟

(٣) المصدر السابق ص ٣٤ .

(٤) حكاية « بنت السلطان وبنت الفوال » ، النص الأول من القاهرة ، الراوية هانم محمد على (١٩٦٤) ، والنص الثانى من مجموعة حكايات مصر القديمة التى جمعت من رواه من محافظة سوهاج مقيمين بمصر القديمة بالقاهرة ، الجامع أحمد محمد عبد الرحيم الباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، والراوى على مهنى مسعود ـ سوهاج . جمعت بالقاهرة (١٩٧١) ـ من أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية .

فترد عليه قائلة :

أنا الموت الصغير

بعثنى الموت الكبير

أخذ رقبتك من ع السرير

ويشتد به الرعب والفزع ويقول لها :

خد مالى وخرينى

خد عيالى وخرينى

خد كل حاجة وخرينى

وكلمه « خرينى » بديل أو تحريف لكلمة « خلينى » اى لا تقتلنى فالامير فى حالة من الرعب نطق كلمة فى صورة أخرى ، وقد وظفت هذه الكلمة فى سياق الحدوتة بحيث تعطى دلالة ومعنى الاستهانة والاحتقار ، وعندما تراه بعد هذه الواقعة تردد قوله :

« خد مالى وخرينى خد عيالى وخرينى خد كل حاجة وخرينى » .

وهكذا تستمر صياغة العناصر الهامة فى الحدوتة فى أسلوب موقع أو منغم للدلالة على الاهميه التى أشرنا اليها .. والنهاية أيضا مصاغة فى نفس الأسلوب ، فنجد « الأمير » لا يجد أمامه الا أن يتزوجها او يخطط لقتلها فيتقدم طالبا يدها من أبيها الذى لا يجد مناصا الا أن يوافق على تزويجه منها ، وتعرف الفتاة بنية الامير فى قتلها ، فتذهب الى صانع الحلوى وتطلب منه أن يصنع لها عروسة من الحلوى فى حجمها وبعد ذلك ألبستها ملابسها ووضعتها فى مدخل الغرفة التى أعدت للدخلة ، واختفت تحت السرير ، وبدون أن ينطق بكلمة دخل « الأمير » الى الغرفة وبيده سيفه الذى ضرب به رقبتها ، فيقطع رقبة عروس الحلوى وتطير قطعة منها الى فمه ، وهو يعتقد أنها قد ماتت ويقول :

حلوه فى مماتك ماصخه فى حياتك

وبعد ذلك يخرج العروس من تحت السرير وتقول :

كلنا الحلاوه وراحت العداوه

وفى نص آخر يقول « الأمير » :

أولك عداوه وآخرتك حلاوه

وهكذا نقترب من صحة القول بأن العناصر الرئيسية فى الحدوتة مصاغة فى قالب غنائى للتنبيه الى هذه الأهمية ، وهى موظفة لتأدية هذا الغرض فكانها تقول : انتبهوا الى هذه النقطة بالذات وهكذا وجدنا عنصر البداية والنهاية وسلسلة المكائد أو المقالب بين بنت الفوال والأمير هى التى صيغت فى قالب غنائى وان اعتمدت على مقاطع قصيرة ، وربما تكون قد وصلتنا غير كاملة لأسباب تتعلق بالراوى .

٤ ـ حكاية عاشقة الأربعة :

من الحكايات الشعبية المصرية التى وظفت فيها المقاطع الغنائيه أو المنغمه حكايه « عاشقة الاربعة » (٥) ويأتى هذا التوظيف فى موقفين او فى عنصرين ،وهما من أهم العناصر التى يعتمد عليها سياق الحدوتة ، فالموقف الخاص يكشف عفوق الزوجة وخيانتها لزوجها الذى توجه الى بلاد بعيدة لكى يحضر الدواء الذى وصف لداء أو لمرض وهمى ، والموقف الثانى هو عودة الزوج دون اكمال الرحلة للانتقام من الزوجة الخائنة ، ولعلنا نخدم القارىء هنا اذا ما قدمنا تلخيصا سريعا للنص الذى تم جمعه **من رواية فى مدينة القاهرة منذ عشرين عاما** تقريبا ، يقول ان النص أن الزوجة عاشقة الأربعة من الرجال وترغب فى الخلاص من زوجها لكى تتفرغ لهؤلاء العشاق الأربعة ، وتلجأ فى ذلك الى امرأة عجوز تصف لها العلاج لمرضها وهو « نعجة » تحضر من بلاد « التهيه » ، وكلمة « تهيه » هنا ربما تكون دلالة للتيه أو الفقدان فالزوجة لا تريد أن تتخلص من الزوج بشكل نهائى ، وهذا ما ظهر فى حوارها الغنائى مع « المداح » صديق الزوج ، ويصدق الزوج قصة مرض الزوجة ويعد العدة للسفر الى بلاد « التيه » فيحصل على بعض المال ويعد الزاد

---

(٥) حكاية « عاشقة الأربعة » . الراوى هانم محمد على ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

ويحمل الحمار « بالخرج » ويشرع فى السفر ، وعلى مشارف البلدة يقابله صديق له ويعرف منه وجهته ، وعلى ما يبدو أن قصة العشـــق التى تمارسها الزوجة كانت شائعة ، فان صديقهعلى علم بها ، ويخبر الصديق ـ الزوج ـ بهذه الحقيقة ، على رهان ـ هو أنه اذا كان كلامه صادقا فيكون المـــال والخرج والحمـــار من نصـيبه ، ويفكر الصديق فى حيلة لكشف حقيقة خيانة الزوجـة على أن يسمع الزوج اعتراف الزوجة ، ويقـــوم الصديق بدور « مداح » **ويلف الزوج فى حصيرة** فيغنى موجها كلامه الى الزوجة :

جوزك فين يا مليحه

يالى ريحتك زبده وريحه

فترد عليه بمقطع غنائى : ـ

جوزى راح التهيه

يجيب النعجة ليه

تسمع منى يانى

لم يعود تانى

وبعد أن تأكد صديقه من سماعه ما قالتـــه الزوجة يوجه اليه كلامه قائلا :

اسمع يا دقن التهيه

الحماره حمارتى

خرج المال ليه

ويعود الصديق والزوج الى بيت الصـديق، ومن هنا يبدأ الزوج فى العودة الى المنزل للانتقام من الزوجة ·· وهنا تخطو الحكاية خطوة رئيسية نحو المواجهة بين الزوج وزوجتـه الخائنـــه ، ويعرف الزوج من صديقه أن العشاق الأربعة هم: **صانع وبائع قصب وبائع عســـل وتاجر حمـام** ·· ويخبره صديقه بان هؤلاء العشاق الاربعه قد زاروا الزوجه وأحضروا لها هدايا من نـوع ما يتاجرون فيه ·· وهنا تأتى أهمية هـــذا الموقف فى أن يكتشف الزوج هذا الموقف دون أن يقول بطريق مباشر ·· وعندما تراه الزوجة قد عاد دون أن يحضر الدواء المزعوم ، فانه يقول أنه قابله حنش (ثعبان) اعترض طريقه فعاد دون أن يكمل مشواره ··· ويقول :

أدا قابلنى حنش (ثعبان)

طويل طويل زى عود القصب اللى تحـــت سريرنا

وله جناحين وبيطير زى الحمام اللى فى بنيتنا

وخشمه بيطلع ريم زى ريم العسل اللى فى زلعتنا

وعنيه بتلالى بتـــــلالى زى الزمردة اللى فى علبتنا

ومن الواضـــح فى هذه الشـــطرات الأربـع القدرة على الصياغة الفنية التى وظفت بشـــكل واع الصفات الأربع « للحنش » التى منها القوة المتمثلة فى الطول والقدرة على الطـيران والسم الذى ينفثه من فمه الذى يشبه « ريم » العسل والابصار الحاد المتمثل فى بريق العينين ·· فهى صياغة فنية على درجة عالية من التمكن اللغوى

الذى تمثل فى توظيف الصفات الاربع للمهن او للاشياء التى يتاجر فيها العشاق الاربعة وسبب هذه الصفات الى « الحنش » الذى اعترض طريقه فعاد دون ان يكمل رحلته ·· وهذه الصياغة قد أغنته عن الكلمة المباشرة ·· ونهاية الحكاية لا يهم أمرها فالعقاب نتيجة متوقعة لفعل الزوجه ·

٥ ـ حكايه الديك لخضر :

مجال زوجه الاب وابنه الزوج او ابن الزوج من المجالات الخصبه التى تتخذ موضوعا شائعا للحكايه الشعبية ، من هذه الحكايات « حكاية » العصفور لخضر او « الديك لخضر » (٦) ··· وملخص هذا النص : أن زوجة الآب رغبت فى الخلاص من ابن زوجها فذبحته وطهته ثم قدمته للأب الذى أكل من لحمه دون أن يعرف حقيقة ما يأكل ، وتشهد هذه الواقعة شقيقة الابن ولكن تحت تهديد زوجة الأب فان الفتاة تخاف أن تقول شيئا لوالدها ، وتكتم هذا السر خوفا من أن تعاقبها زوجة أبيها ، ولكن ماذا تفعل الاخت تجاه ما تبقى من جسد أخيها ، فترى أنها تأخذ العظام وتدفنها ، ومن هذه العظام يخرج « الديك لخضر أو العصفور لخضر » ، وعن طريق الشطرات المنغمة التى يلقيها فان الحقيقة تظهر وتنكشف وطبعا يتم عقاب زوجة الأب ، ولنرى الآن ماذا تقول هذه الشطرات :

أنا الديك لخضر لخضر

أمشى ع الحيط واتمخطر

مرات أبويه دبحتنى

وأبويه العرص كل من لحمى

وأختى الحنونة لمت عضمى

أنا الديك لخضر لخضر

أمشى ع الحيط واتمخطر

وهذه الشطرات تلخص نص الحدوتة فهى تحوى عدة عناصر أساسية وهى : ذبح زوجه الاب لابن زوجها ، وعنصر الاب العاشل عما تعمل زوجته ، والعنصر الثالث الاخت الحنون التى تجمع عظام اخيها وتدفنها ، والعنصر الرابع خروج الكائن الحى « ديك » من عظام الميت التى تم دفنها ، ولا نريد هنا ان ندخل فى مناقشة الفكرة الاسطوريه حول خروج الكائن الحى (حيوان أو طائر أو انسان) من رفات الميت وخاصة الذى أغتيل او قتل ، وربما يكون أقرب الى ذلك الاسطورة المصريه القديمة « اوروريس » ·· وهناك نقطة اخرى وهى أن النص الذى جمع من القاهرة يتخذ عنوانه « حدوته العصفور لخضر » أما الذى جمع من الصعيد فيتخذ عنوانه « الديك لخضر » وهذا العنوان أقرب الى البيئة الريفية خاصة وانه يتفق مع الشطرة التالية وهى « أمشى ع الحيط واتمخطر » فالمشى أقرب الى الديك منه الى العصفور ، والامر هنا ليس اختلافا جوهريا ولكنه تاثير بيئة الرواية ·· وفى النص نجد ان هذه المقاطع او الشطرات قد وظفت بشكل جيد فى الاخبار عن مجموعة من العناصر الهامة فى النص دفعة واحدة ، والهدف الاساسى من هذا التوظيف هو اظهار الحقيقة التى لا تعرفها الا الأخت وهى ليست قادرة على أن تبوح بهذا السر ، فما كان من المبدع الشعبى الا أن يلجأ الى هذا التوظيف الأسطورى لتخرج من العظام « روح » تتمثل فى هيئة ديك أو طائر يتكلم ويغنى ويخبر عن الحقيقة ·· وعن الديك فهو يرمز الى اليقظة والتنبيه والحذر ، واللون الأخضر لون النماء والخصوبة وربما البعث ··

٦ ـ المرأة المظلومة :

من الحكايات الشعبية المصرية التى تقع فى دائرة الظلم وكشف الظلم وعقابه من يظلم تأتى حكاية يمكن أن نضعها تحت عنوان « المرأة المظلومة » (٧) وملخصها أن هذه المرأة تترك فى

---

(٦) حكاية الديك لخضر ـ الراوية فاطمة محمد فزاع ، القاهرة ، ١٩٦٤ ·

(٧) « حكاية المرأة المظلومة » ـ الراوى :

الجامع أحمد عبد الرحيم ـ أرشيف مركز الفنون الشعبية ·

حماية « فقى » الى حين عـــودة الزوج او الأب ، ويحاول هذا « الفقى » الاعتداء عليهـــا ويطاردها فترفض رفضا كاملا، وتحافظ على عرضها وتضحى بأبنائها فى سبيل تحقيق ذلك ·· ويشى بهـــا ظلما « الفقى » وفى النهايه تظهر الحقيقة كاملة وينتهى النص بالقـــول بان البنت من أدب الأم ومن عراقة الأصل وكرم الخال ، ويهمنا هنـــا ما جاء فى نهاية النص من شطرات منغمـــة أو « موال » يلخص القيمه المتوخاه من نص الحدوتة:

يا خاطب البت اسأل ع الأم قبليها
هيه أساس الأدب والاصل قبليها

واسأل ع الخال وشوفلى البت قبليها

وهذه النهاية المصاغة فى تلك الشـــطرات الثلاث تلخص ـ كما قلنا ـ القيمة الاخلاقيـــة والاجتماعية المتوخاه من درس الحدوتة ، وهناك نوع من الحكايات الشعبية تأتى الشطرات المنغمة فى النهاية فقط ، وهناك دواعى فنية أدت الى تحديد موقع هذه الشطرات ووضعها فى النهاية وهى فى هذه الحالة تعد بمثابة تلخيص الدرس فى شكل مفيد وعميق وفى صياغة فنية يسهل حفظها وتذكرها ·· وفى عدد آخر من الحكايات الشعبية نجد أنها تنتهى بمثل شعبى مصـــاغ فى قالب مسجوع ويؤدى فى هذه الحالة وظيفة الشطرات المنغمة ·

٧ ـ وفى نص حكاية « كما تعود الزوجة » (٨)

وملخصها أن الزوج يدرب زوجته على اطـــلاق الرصاص من « طبنجه » يحضرها لها ، على أن تقوم بذلك قبل النوم ، ويسافر الزوج الى بلد بعيد ويترك زوجته وحيدة ، يحاول « رجل » أن يتقرب اليها ويدخل المنزل بمساعدة امرأة عجوز ومدعيا القرابة ، ولكن الزوجة تكشف الحيلة ، وعندما حضر الى بيتها أطلقت رصاصتين فى الهواء فقفز من النافذة فى حالة الذعر الشديد ، ومن المصادفات أن هذا الشخص صديق للزوج الغائب دون أن يعرف بيته أو أنها زوجة صديقه ،وعند لقائه بالزوج يحكى له القصة وكيف أنها امرأة شجاعة وهكذا تأتى نهاية الحكاية فى صـــياغة الموال التالى :

« يا نازل بحور النسا حرص مـــن اللومانات
دار البحر لهم عوم ليه شيمه عن اللومانات
·····
دا انت مهما تكون ولد عال ما تعرفش ملاعبهم
ياخدوا مزاجهم ويردوا السبع فى اللومانات

وهذه الشطرات المصاغة فى قالب مـــوال تلخص القيمة الاجتماعية التى تنبه الرجل الى أن يكون حذرا فى تعامله مع النساء ··

(٨) « حكاية كما تعود الزوجة » الجامع أحمد محمد عبد الرحيم ـ مركز دراسات الفنون الشعبية ـ الراوى أحمد حسين عارف ، سوهاج ، جمعت فى مصر القديمة (١٩٧١) ·

٨ ـ حكاية « المعزة والذئب » :

التى تأخذ عنوانها أحيانا من شطرة منغمة وهى « افتحو يا ولاداتى » عنوانا لها ، ولكنها فى الغالب تكون « المعزة والديب » وملخصها أن المعزة لديها ثلاثة من الابناء ـ الجديان ـ تخاف عليهم من أن يأتى الذئب ويأكلهم فتغلق عليهم الباب كلما خرجت لتحضر لهم بعض « الحشائش » وتنبههم أن لا يفتحوا لأحد الا اذا سمعوا صوتها وهى تؤدى الشطرات المنغمة ،

وتقول تلك الشطرات :

افتحوا يا ولاداتى

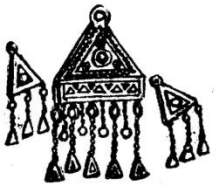
اللبن فى ابزازاتى

والحشيش على قروناتى

افتحو يا ولاداتى

وعند سماعهم لهذه الكلمات يجرون الى الباب ويفتحون لأمهم فرحين بلبنها والحشيش الذى أحضرته وفى يوم الأيام يتجسس عليها الذئب ويعرف السر الذى به يفتح الباب ، ولكن ما الحيلة ؟

تقول الحدوتة أن الذئب يذهب الى النجار لكى يغير نه حنجرته بحنجرة مشابهة لحنجرة المعزة وهكذا يفعل النجار ، وينتظر الذئب خروج « المعزه » من المنزل ، ويتوجه الى الباب ويطرقه ويقول كما تقول المعزه « افتحوا يا ولاداتى » ويفتح الباب ويفترس أو يبتلع الذئب اثنين من « الجديان » بينما يختفى اصغرهما ، وتعرف المعزة بما حدث وتذهب الى مكان الذئب وتنطحه برأسها فى بطنه فيمزق قرنها أمعاءه ويخرج « الجديان » كما هما ، وتدب فيهما الحياة .. وهذا النص درس فى الحرص والحذر وهو أن يتأكد الانسان من صحة الشىء الذى يعتزم عمله وأن لا يكون متسرعا كما حدث من « الجديان » أو أبناء المعزة .. ولعبت هذه الشطرات المنغمة دورا أساسيا فى **الحدوتة فالحدث أو العنصر الرئيسى فى الحدوتة هو افتراس الذئب « للجديان » ولكن كيف** يحدث ذلك ؟ أو ما الذى يمكنه من تحقيق هدفه ؟ أن تقليد الذئب للمعزة عن طريق تغييره لحنجرته عند النجار ، فان الكلمات تلعب الدور الرئيسى فيفتح الباب .. ونلاحظ أن « النجار » هو الذى يقوم بتغيير حنجرة الذئب لكى يتمكن من تقليد صوت « المعزة » .. وينجح الذئب فى تحقيق غرضه من دخول بيت المعزة وابتلاع صغارها ، ولكن المبدع الشعبى لم يترك الذئب يحقق هدفه ويفترس « الجديان » فلجأ الى فكرة أن الذئب قد ابتلع « الجديان » وتضربه «المعزة» بقرنها فى بطنه فيخرجا أحياء ، وأيضا لرغبة المبدع فى أن لا ينهى الحدوتة فى شكل مأساة خاصة وأنها موجهة الى صغار الأطفال بشكل مباشر ولذلك فالدرس المقصود فى غاية الوضوح.



(٩) حكاية المعزه والذئب ، الراوية فاطمة محمد فزاع ، القاهرة ـ ١٩٦٤ .

قراءة في أشكال الدلالة

وليد منير

« ان بداية فن الكلمة هى فى الفولكلور »
ـ مكسيم جوركى ـ

ـ ١ ـ

تبدو الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا كما لو كانت نموذجا فريدا يعكس فى لا فردية ابداعه ، وفى طبيعة بنية تعبيره ، وفى شكل العلاقات الماثلة بين وحداته ومفرداته وصوره ، رؤيا خاصة للعالم ، تنطوى فى باطنها على العديد من عناصر الثقافة المتداخلة المركبة ، وتحفل بمستويات « متدرجة » من الدلالة .

الأغنية الشعبية اذن ابداع يتميز فى جوهره بـ « الجماعية » من جهة ، وبـ « **الانعكاسية** » من جهة ثانية . ومن ثم فهو يتجلى بما هو « طقس للمشاركة » فيما ينبع من كونه تجسيدا ملموسا للحظة حياتية بعينها تعمل بوصفها « مثيرا » للفعل أو للتعبير كالحب أو الزواج أو الكدح أو الحصيد أو السفر أو الولادة .

للأغنية الشعبية تأسيسا على ذلك قدرة عالية على « التوصيل » وهو ما يميزها بوصفها شعرا من جهة ثالثة عن أشكال الابداع الشعرى الفردية ، الا أنه من المعروف بداءة أن **مشكلة الشاعر الفرد بما هو مبدع خلاق هى مشكلة تشكيل بالدرجة الأولى ، لا مشكلة توصيل .**

والسؤال الآن : هل هناك ما يمنع من تحليل الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا جماعيا بدءا من المعطيات نفسها التى توجه مسارنا نقادا أو باحثين عند تحليل النص الشعرى لمبدع فرد ؟

والرأى عندى أنه لا مانع من ذلك مطلقا ، بل ان ذلك هو الصحيح والصائب شرط أخذ طبيعة النص الخاصة فى الاعتبار . وطبيعة النص الخاصة هنا تتحدد من كونه نصا جماعيا ذى فضاء مختلف من التصورات ، كما تتحدد من كونه فى الأصل نصا شفاهيا متحركا ينبنى فى تشكيله على لغة مغايرة للغة التى تنهض عليها الثقافة المركزية أو الثقافة الرسمية أو الثقافة المؤسسية ـ سمها ما شئت .

ومما لا شـــك فيـه أن الدلالة تطرح دوما أشكالها بالقدر نفسه الذى تطرح به الأشكال دوما دلالتها · ويتأسس تحليل النص فى علوم النقد الحديثة على احدى طريقتين : الانطلاق من الدلالة الى الشكل أو الانطلاق من الشـــكل الى الدلالة · وقد نؤثر غالبـــا فى تحليل النص الجمالى بوصفه ابداعا فرديا أن نسلك الطريق الثانى ، أى أن نبحث فى كيفية انتاج الدلالة من خلال رصد خصائص التشكيل وفهمهـــا وشرحها ، ولكننا بصدد الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا جماليـــا جماعيا ينطلق من قاعدة الانعكس ويتبع من عنصر المناسبة ، نؤثر أن نسلك الطريق الأول فنبحث فى كيفية انتاج الشكل من خلال فهم الدلالات المطروحة وتفسيرها وتحليلها ·

- ٢ -

يقول أرنست فيشر «ان عملية العمل الجماعية تتطلب ايقاعا يوجد التناسق فى العمل · ويقوى من أثر الايقاع ترديد « قرار » لفظى موحد»(١) ويشير فيشر الى « أن جورج طومســـون قد حلل أغانى العمل القديمة على أنها مزيج من «القرار» (أى النغمة الجماعية الموحدة) والارتجـــال الفردى » (٢) ·

تقول واحدة من أغانى (العزيق) فى مصر العليا :

صولى علا الهادى
صولى دا غاية مرادى
صولى علا نبينا
صولى علا اللى يشفع فينا
صولى علا عالى المجامى
صولى وان صليتوا
صولى دا خير ريتو
صولى علا ابن رامه
صولى علا المظلل بالغمامة
يو على يا بو طالب
يو على سرك غالب
يو على اسحب سـيفك
يو على واضرب على كيفك

تنداح الدلالة هنا بما هى طلب للانبـــات والخصـــب والطلوع عن ارادة (الاستنفار) الصريحة للذات ، ولكن هذه الارادة عند الفلاح المصرى لا تتوســـل بذاتها · انها تتوســـل بـ (الدينى) و (المقدس) ، ومن ثم تختـلط (الفتوة) و (العرامة) فيها بـ (الضراعـــة) و (الاستلهام) وفى النقطة التى تلتقى فيهـا ذات (العامل) بذات (البـطل الدينى) بمـــا هو أســـطورة للعطـــاء والغلبـة والتمكين يتفجر سحر الأرض ،ويتفتق سرها الصعب عن الاخضرار المنشود ، والولادة الحية ·

اذن ، فقد « أدت الكلمات بالفعل الى زيادة سيطرة الانسان على الواقع » (٣) ، بل وأدت الى شحذ همته شحذا مضاعفا نحو استنطاق الكامن والخفى ، ذلك الواعد بالمنح والسموق · أليس تقليب باطن الأرض ،والنفاذ الى ما تحت سطحها هو اجتراح للنائم والغفل فيها من أجـــل يقظة وهابة بالخصب ! وان كان ذلك صحيحا ، وهو صـــحيح ، فمن الجـــلى البين أن « الوظيفـــة الأساسية للفن كانت منح الانسان القوة ··· ازاء الطبيعة ، أو ازاء العدو ، أو ازاء رفيـق الجنس ، أو ازاء الواقـــع ، أو قـــوة لتدعيـم الجماعة الانسانية » (٤) ·

يتوزع الأغنية الشعبية هنا نسقان ، نسق يتشكل فى صيغة (الأمر) بما هو حض عـلى فعل ، ونسق يتشكل فى صيغة (النداء) بما هو استدعاء لقوة فعل آخر · ويتكرر النسق الأول (صولى علا) عددا من المرات مســاويا لضعف تكرار النسق الثانى (يو على) تقريبا·

ان الفعل الأول (فعل الصلاة على النبى) يتدرج بوصفه رقية أو تعزيما يفضى الى الفعـل الثانى (فعل استدعاء قوة على بن أبى طالب) بوصفه اطلاقا لســـحر القدرة الأسطورية التى

---

(١) أرنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ت : أســـعدحليم ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٠ ـ ص ٥٠ ·
(٢) السابق نفسه ، ص ٥٠ ·
(٣) السابق نفسه ، ص ٥١ ·
(٤) السابق نفسه ، ص ٥٩ ·

تلصقهـا الحكاية الموروثـة بابن عم النبى وخليله من عقالها ، سعيا الى انجاز الحلم ، واحتيـاز المأمول ·

ولنلاحظ فضلا عن (الترجيع الصوتى) فى (صولى علا) و (يو على) – بما بينهمـا من تجاوب ايقاعى وجنـاسى – تلك الكناية الدالة فى :

ابن رامة
وفى المظلل بالغمامة

ان (رامة) هى اسم موضع بالبادية ، وفيه جاء المثل : تسألنى برامتين سلجما · ورام الشىء طلبه ، والمرام المطلب ·

وما بين صـهد البـادية وجفافهـا وبين برد الغمامة ومائها تنعقد ثنائية ضـدية تشى بهذا التوتر القائم بين البور والخصب فيما تحل شخصية (النبى) المكنى عنه ذياك التوتر بما انطوت عليه من كرامة السقيا والخصـب بالرغم من كونها سليلة بيئة الرمضاء والجفاف· أليس هو عالى المقام (عالى المجامى) ، اذ هـو (الهادى) و (غاية المراد) ، ومن ثم فهـو (شفاعة) من أجل انبثاق الخير (دا خـير ريتو) من تربة الروح والأرض معا ·

ويستحضر النسق الثانى الى الذهن ربـط النبى عليه السـلام بين (على) و (التمكين) الدائم فى دعائه المتواتر : اللهم ان عليـا اخى · اللهم والى من والاه ، وعادى من عاداه · وأيضا فى الحكاية المشهورة عن دفع النبى عليه السلام لعلى باللواء يوم فتح حصن اليهود بعد تأبيه على الفتح أياما ثلاثـة ، وكان على كرم الله وجهه يقاتل بسيف يدعى « ذو الفقار » ويقول:

لا سـيف الا ذو الفقـا
ر ولا فـتى الا عـلى

ان (سر على الغالب) هو السر الذى يستلهمه المغنى العامل كى يسـتعين به على جفاء الأرض كما لو كان مقاتلا يبشر فى اعتراكه مع الطبيعة المتأبية بـ (فتح عظيم) ، ويأمل فى دنوه ·

ألا نلحظ هنا ذلك (المشترك اللفظى) فى (طالب) بمعنى الاسم فى أصله و (طالب) بمعنى (الطلب) و (الترجى) ؟ ثم ألا نلحظ مرة أخرى ذلك (الدور المفصلى) فى (انحلال الغمامة) بالظل أو الغيث فى اللحظة نفسهـا التى ينحل فيها النسق الأول انحلالا مباغتـا فى النسق الثانى فيما يبدو للوهلة الأولى كما لو كان هنـاك بين النسـقين فجوة سياقية لم يرأب صدعها ؟

لا موضع يذكر هنا للاستعارة فى تشـكيل حيـاة النص ، فالاحالة الاستعارية سـمة من سـمات الرمزيـة والرومانسـية ، فيمـا يشير جاكوبسون ، أى أنهـا سمة من سمات النص المفـارق للواقع ، ولكن الكنـاية التى تتغلغل فى نسيج بنية النص التعبيرية هى السمة المميزة للأدب الواقعى فيما يرى « جاكوبسون» أيضا ·

ان الكلمة هنا اذن « صورة فنية يستدعيهـا المعنى الحيوى الذى أيقظته الطبيعة والحيـاة فى الانسان · ان القوة الابداعية للخيال الشـعبى تمر مباشرة من اللغة الى الشـعر · والدين هـو العامل الدائم فى دفع هذه القوة الابداعية ·

أما الأساطير القديمة مصحوبة بالاحتفـالات فانها تقف على طول الطريق مع خلق اللغة والشعر اللذين يضـمان جميع الاهتمامـات الروحيـة للشعب » (٥) ·

– ٣ –

تقول واحدة من أغانى (الأفراح) فى صـعيد مصر :

المغنى : يا أم الجدايل يا بيضة
المرد : يا أم الجدايل
المغنى : نهودها
المرد : رمان جناين

---

(٥) يورى سوكولوف ، الفولكلور : فضاياه وتاريخه ت : حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس ، مراجعة د· عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٨١ ·

(٦) السابق نفسه ، ص ٤٤ ·

المغنى : شعورها
المرد : نازلة خمايل ·

يلاحظ « لافارج » ملحظا بالغ الذكاء والبساطة اذ يقول أن « الناس يغنون أغانيهم بتأثير الانطباع المباشر لخبراتهم الانفعالية » (٦) ·

ويدل هذا الملحظ فيما يدل على أن ثمة فارقا خطيرا من الواجب الانتباه اليه بين « الدلالة المكشوفة » و « الدلالة الانفعالية المباشرة » بما هى ناتج خبرة بسيطة وغنية فى آن ·

ان صلة « الجماعة الشعبية » بـ (النبيء) و (الخام) و (البدئى) و (الطبيعى) و (المحسوس المباشر) لهى صلة « وثيقة » لا يتم فيها الالتفات المتأنى الى تشكيل الخبرة · وتفضى هذه السمة — فيما أرى — الى فرضية قد تتأكد حثيثا فيما بعد ، وهى أن الفجوة الماثلة بين « الصدق الواقعى » و « الصدق الفنى » فى النص الابداعى الشعبى هى من الضيق والمحدودية بحيث تكاد تمحى أو تزول ·

ان « الدلالة الغزلية » فى الأغنية تفصح عن تشكيلها رأسا فى عملية (تبادل الصوتين) فى تشكيل بلاغى ينحو نحو (التتام) أو (التصعيد السياقى المتدرج) الذى يأخذ صورة الانسراب فالالتئام الدائرى ، لا الجدل الحوارى · ان الوصف التشبيبى يبدأ من أسفل الى أعلى الى أسفل مرة أخرى فى (نازلة خمايل) حيث تكتمل دورة الغزل الحسى فى فطريتها وعفويتها بين البدء (يا أم الجدايل) والمنتهى (نازلة خمايل) ·

وينهض المجاز أيضا فى هذه الأغنية على التشبيه البليغ (والتشبيه محور آخر من محاور الأدب الواقعى كما يشير جاكوبسون) حيث يقتسم (المغنى) و (المرد) صنع طرفيه على التوالى :

نهودها	رمان جنابن
المغنى :	المرد :
شعورها	خمايل

ويلاحظ (المبالغة الحسية) فى تحويل المفرد والمثنى الى جمع دائما بما يوحى بالالحاح على التجسيد (استدارة واستطالة) بما هو وسيلة لاشباع زخم الرؤية والشعور والتصور · كما يلاحظ أيضا تحويل (الضمير المخاطب) فى البداية الى (الضمير الغائب) حيث يرتبط الأول بفعل (النداء) فيما يرتبط الثانى بفعل (الوصف) كما لو كان هذا التكنيك الأسلوبى يعنى استحضارا صريحا لذات المتغزل فيه ، واستدعاء لمثوله كيانا حسيا شاهدا على صفاته مما يفضى بنا الى نبذ التصور الشعبى لعنصر (الاستحياء من الجسد) بوصفه عنصرا مرضيا، واستبقاء عنصر (الثقة فيه) أو (الفخر به) بوصفه عنصرا نفسيا حيويا يدل على التفتح والنضج ·

هكذا نكتشف أن واحدة من أهم الوظائف الطارفة للأغنية الشعبية هى أن « الأغنية الشعبية الحية تسهم مع غيرها من أشكال التعبير الشعبى فى الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبى » (٧) · انه — فى الحقيقة — مجتمع يتأسس — على النقيض من المجتمع البرجوازى — على الوضوح أو السفور التلقائى بما هو انعكاس عار لأشكال القيم والسلوك والتصورات · انه يرفض بطبيعة رؤياه للعالم الغامض والخفى والسرى ، فيما يكرس للواضح والجلى والمجهور · هو انعكاس عار لأشكال القيم والسلوك

— ٤ —

تقول واحدة من أغانى (السفر) فى مصر العليا :

(على لسان الحبيبة أو العروس لحبيبها)

يا القصر دا ما أطلعه
كان حبيبى فيه
يا الفرش دا ما أفرشه
نايم حبيبى فيه

(٧) د· نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٤ ·

يا الحوش دا ما أنزله
سايس حصانه فيه
يا الكحل دا ما أكحله
سواد عيونه فيه
يا الفل دا ما أقطفه
بياض جبينه فيه
يا الورد دا ما أقطعه
حمار خدوده فيه
يا البحر دا ما أشربه
سافر حبيبى فيه
والقمح دا ما أنفضه
والطين ما أنقيه
يا أمى اعملى لى سلوك دهب
أغربل ل حبيبى فيه

تتوازى قطيعة الحبيب مع (المكان) بقطيعة الحبيبة مع عناصر الرى والطعام والملبس والسكن والزينة ، وهى قطيعة تشبه (الحداد)، وتشى بالحصام مع مفردات الحياة فى جوهرها ·

محور الحضور
كان حبيبى فيه
نايم حبيبى فيه
سايس حصانه فيه
سواد عيونه فيه
بياض جبينه فيه

و (الدلالة) الرئيسية هنا هى دلالة(المشاركة) فحين تفقد المشاركة أحد طرفيها يزول (موضوع المشاركة) أو ينزوى من تلقاء نفسه ·

يتسرب هنا الحس الرومانسى الى الحس الشعبى ، ويندمج فيه · ولكنهما يمثلان معا (قيمة أخلاقية) واقعية وحية فى موروث السلوك عند الجماعة الشعبية ألا وهى « وفاء المرأة للرجل » وطول مكابدتها لفقدانه ·

تحتوى (خبرة الحب) اذن فى هذه الحالة على نوع من الألم المفضى الى الوحدة اذ « انالقدرة على التوحد والقدرة على التألم تسيران فى معظم الأحيان جنبا الى جنب ، بل يجب أن نضيف الى ذلك أن كلا منهما يعد مظهرا هاما من مظاهر الحياة الروحية بصفة عامة ، والحياة الخلقية بصفة خاصة » (٨) ·

ومن المهم أن نلاحظ فى هذه الأغنية ثنائية (الحضور / الغياب) بوصفها رحما لانتاج الشكل ، فما بين محورى الحضور والغياب تتشكل حياة النص كلها على المستوى الأسلوبى ونستطيع أن نقوم بتفكيك النص تأسيسا على دور كل من المحورين الوظيفيين فيما يلى :

محور الغياب
يا القصر دا ما أطلعه
يا الفرش دا ما أفرشه
يا الحوش دا ما أنزله
يا الكحل دا ما أكحله
يا الفل دا ما أقطفه
يا الورد دا ما أقطعه
يا البحر دا ما أشربه

تبادل
تكامل وظيفى

(٨) د٠ زكريا ابراهيم . المشكلة الخلقية . مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ص ٢٤١ ·

ومن المهم أن نلاحظ أيضا ظاهـــرة خطيرة تتردد بانتظام فى شكل الأغنية الشعبية بعامة، وان كانت تبدو ذا بروز حاد فى هذه الأغنيـة بخاصة ، ألا وهى ظاهرة (التكرار) · وظاهرة التكرار » ظاهرة أســـلوبية متميزة ولافتة ، ولعل الأغنية الشعبية قد استعارتها بوصفهـــا تكنيكا « بلاغيـــا » من شكل (السرد الملحمى الغنائى) ·

يقول « ايفان فوناج » فى مقال له عن اللغة الشعرية ان « التكرار الظاهرى يخفى العـــديد من المعانى » · وربما كانت (الدلالة النفسية) لما يصح أن نطلق عليـه « التنـــويع التراكمى للعناصر » ذات أثر بالغ فى الافصاح عن مظهـر المكابدة أو الألم أو الوحدة بوصفها مظاهـــــر للحياة الروحية والحياة الخلقية سواء بسواء ·

وفضلا عن « الوظيفة الايقاعية للتكرار فانـه يلعب دورا هامـا فى بنـــاء المعنى ، وذلك لأن الكلمات أو المقاطع التى تتكرر فى رسالة ما تختلف فى دلالاتها بحسب موقعها فى هذا الملفوظ أو ذاك · فاللفظة أو المقطع المتكرر ، يتســـــع ويكبر ويكتسب أبعادا جديدة تستطيع القيام بوظيفة وصفية وتأكيدية » (٩) ·

ان محورى الحضور والغياب يعملان معـــا بصورة تبادلية متوالية على صعيد وظيفى واحد هو « الوصف والتأكيد » ثم ينحلان أخـــيرا فى نسق تعبيرى ودلالى مختلف هو :

يا أمى اعملى لى سلوك دهب

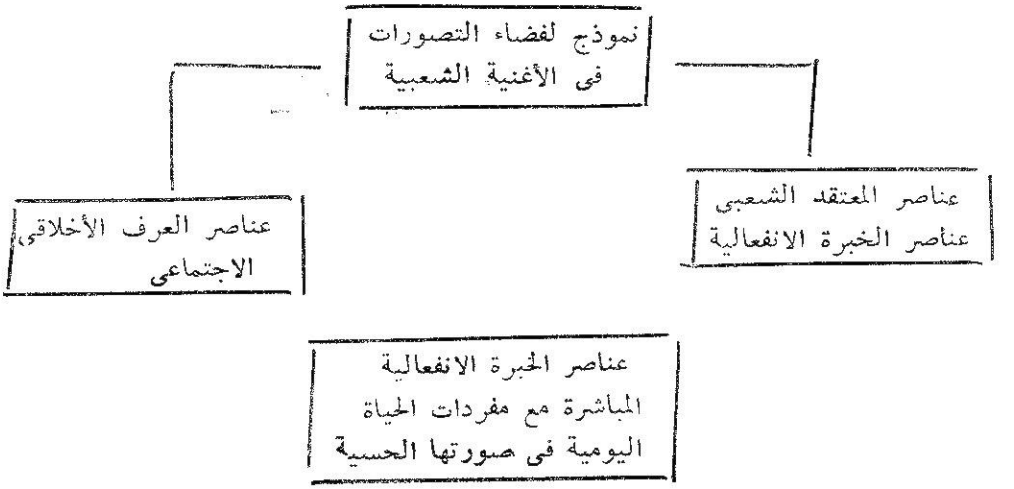
اغربل ل حبيبى فيه

وما يبدو هنا كما لو كان قفزة مفاجئـــة أو فجوة بين مظهرين من مظاهر المعنى ليس — فى الحقيقة — سوى ولوج طبيعى الى (تجســـيد القيمة) · فبعـــد الاشـباع المتكرر لشـــعور (القطيعة) مع مفردات الحياة فى حيويتهـــا (القصر — الفرش — الحوش — الكحل — الفل — الورد — البحر — القمح — الطين) لا بد أن تتبدى (قيمة الطرف المفقود) الذى أفضى غيـابه الى مثل هذه القطيعة الناتئة ، وهى تتبدى فى معادل باهر هو (الذهب) · و (الغربال الذهبى) الذى تغربل من خلاله المرأة للحبيب قمح الخبز (رمز العطاء والشبع) يشى على مستوى آخـــر (من خلال المونولوج الوصفى السابق) بكونه يمثل غربالا للحياة نفسها ، تلك الحياة التى يغيب فيها كل ما عدا الحبيب ، ويســـقط من ثقوبها الصغيرة كل ما ليس منه أو به ·

— ٥ —

مم يتشكل فضاء التصورات فى هذه النصوص الشفاهية المتحركة تأسيسا على ما سبق ؟

يتشكل فضاء التصورات فى هذه النصوص — فيما نرى — على النحو الآتى :



(٩) د· قاسم المقداد ، هندسة المعنى فى السرد الاسطورى الملحمى — جلجامش ، دار الســـؤال ، دمشق ، ١٩٨٤ ص ١٤٨ ·

وتعول الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شفاهيا متحركا على عاملين جوهريين بالضرورة:

١ – ابداع المغنى · (اعادة انتاج النص) ·

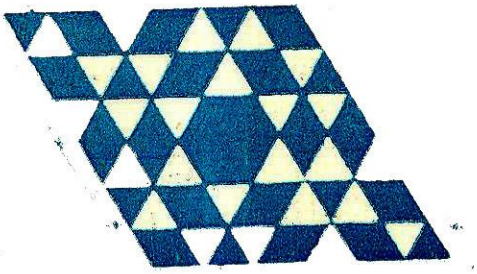
٢ – فاعلية التلقى · (أنماط الاستجابة)

ويسهم تفاعل العاملين معا فى تشكيل النص تشكيلا جديدا بما هو نص سمعى (بالاضافة أو الحذف – اختيار مواضع الوقف والنبر – التنغيم والترجيع والاطالة) ·

تكتسب الأغنية الشعبية اذن خصوصيتها بوصفها ابداعا شعريا جماعيا من تلك الشروط التى يفرضها – على مستوى الفاعلية الداخلية للنص – فضاء التصورات بعناصره المختلفة ، كما تكتسب خصوصيتها مرة أخرى من تلك الشروط التى يفرضها – على مستوى الوسائل (سوسيو – جمالية) – العاملان الجوهريان النابعان من عنصرى (الشفاهة) و (الحركة الدائبة للنص) ·

والآن · هل ترانا قد استوعبنا بشكل أفضل واقع الشكل الدال للأغنية الشعبية ؟ وهل ترانا قد أردكنا بتعبير « جان دوفينيو » علاقة الابداع الفورية مع تلك الحرية الجماعية الدائمة الفوران التى تبث الحياة فى الواقع الانسانى ؟

ربما · وقد يجيب « جان دوفينيو بقوله : « اذا ما فهمنا بشكل أفضل كيف يمكن أن توجد علاقة دائمة ومتحركة تبعا للأطر الاجتماعية بين مجموع القوى المنخرطة فى سياق الحياة الجماعية والابداعية ، فلسوف نستوعب بشكل أفضل الواقع الوجودى للعمل الفنى»(١٠)



(١٠) جان دوفينيو ، سوسيولوجيا الفن ، ت : عدى بركات ، منشورات عويدات ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٣ ·

الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية في السيرك

(٢)

أحمد رشدى صالح

معظم العاب السيرك الحديثة فى العالم كله عبارة عن تطوير للالعاب الشعبية والمهارات الجسمية والعاب الفروسية ٠

وقبل ان نشرح بالتفصيل هذا الكلام نجب أن نلتفت الى ان العاب السيرك كلها تمتاز بما يلى :

أولا : أنها العاب خارقة للعادة ، أى أنها لا تندرج تحت ما سميناه بالألعاب البسيطة ٠

ثانيا : أنها تعتمد على التدريب على القيام بحركات جسمية خارقة للعادة أيضا ٠

ثالثا : أنها تمتزج بفنون أخرى منها فن التهريج والرقص والغناء ٠

ومن أبرز العاب السيرك الحديث ألعاب العقلة الثابتة ، والعقلة الطائرة (الترابيز) والسير على السلك أو المشى على الحبل الرفيع ، وحمل الاثقال ، ونجد لهذه الالعاب السيركية الحديثة بدايات أو نظائر فى الالعاب الشعبية ٠

ولنتنبه جيدا الى ما قاله ادوارد ويليام لين :

فى العدد الأسبق تناول الأستاذ أحمد رشدى صالح أنماطا متعددة من الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية فى التراث الشعبى العربى وفى هذا العدد تواصل المجلة نشر بقية دراسته عن هذه الفنون التى تعتمد على المهارات الجسمية وبخاصة فى فنون السيرك ٠

وهذه الدراسة هى جزء من محاضراته التى كان يلقيها ـ رحمة الله ـ على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٥ ٠ « التحرير »

يقوم بعض النور أيضا بحرفة البهلوان · وتطلق كلمة البهلوان على من يمارس الألعاب الرياضية أو المبارزة أو اعمال البطولة · وكان امثال هؤلاء يعرضون مهاراتهم فى المدن والارياف ـ أما فى منتصف القرن التاسع عشر ، فاختصر فنهم على الرقص على الحبال ، وقد يربط احدهم حبلا فى اعلى مئذنتين على ارتفاع عظيم من الأرض ويستعمل الراقص دائما مدراة طويلة ليحافظ على توازن جسمه أثناء السير على الحبل · وقد يسير على الحبل وهو يلبس قبقابا ، أو ان يضع قطعة من الصابون فى كل شىء من قدميه ويسير على الحبل ·

ويشهد لين بأن هؤلاء اللاعبين البهلوان كانوا يؤدون ألعابا أصعب بكثير من بهلوانات انجلترا والأبلغ من هذا ما يقوله لين : ـ

كثير من النساء والبنات والصبية يقومون بهذه الألعاب المعتمدة على المهارات الجسيمة الخارقة والمعتمدة أيضا على القدرة الكبيرة على المحافظة على التوازن العصبى ·

ولعبة السير على الحبال تعنى أنها بدء لالعاب تسلق الاعمدة والسير على الحبال أو الأسلاك الرقيقة ، ولعبة رقص الباليه فوق السلك والألعاب التى تخطف أنفاس المتفرجين عندما يؤديها لاعبو السيرك فى سقف خيمة السيرك ·

أما عن العاب القذف بالأيدى والأقدام وألعاب حمل الاثقال والتى نشاهدها وندهش لها فى السيركات الحديثة فكلها لها أصول فى الألعاب الشعبية ·

أصل لعبة القذف بالأيدى والارجل السيركية موجود فى الألعاب الشعبية التى أشرنا اليها من قبل ـ وخلاصتها تشابك ايدى اللاعبين وحمل أحد الصبية فوقها ، ثم تطويحه والالقاء به بعيد أو لفه بواسطة آخرين ·

واما حمل الاثقال باليدين ، أو فوق القدمين فمن الالعاب الشعبية القديمة ·

وأما لعب البامبوك ، وهى أن يحمل لاعب السيرك عمودا من الخشب أو الألومنيوم ٨

أمتار يتسلقه أحد اللاعبين ، فاذا وصـــل الى نهايته ادى بعض الحركات المدهشة ـ نقـــول ان لعبة البامبوك هذه تطوير لالعاب شـــعبية منها النقرزان الذى يستخدم فيه اللاعب عمودا قصيرا يحمله على جبينه أو يضعه على أرنبـــة أنفه أو يرقص به ، أو أن يحمل كرســـيا أو ثقلا معينا يحمله على جبينه أيضا أو بين أسنانه ويؤدى به حركات صعبة ·

قلنا ان البهلوان هـــو اللاعب الذى يؤدى حركات صعبة أما دوره فى السيركات الحديثة فهو نفس الدور المتوارث · فالمفروض ان يكون البهلوان هو أمهر لاعبى السيرك بحيث يؤدى جميع الالعاب الصعبة بشكل مقلوب ، أى بشكل هزلى ، ومعنى ذلك ان يتقن ادوار تلك اللعبـة بشكلها الطبيعى ، ثم يسيطر عليها ويؤديهـــا بشكلها الهزلى ، الصعب جدا والصعب للغاية. والخطير أيضا ·

والسيركات الحديثة لا تخلو من العـــاب الحيوان كالنمر والاســد والقـــردة والنسانيس والفيلة والدببة والخيل ، وبالتاكيد أننـا نجـد بدايات لالعاب الحيوانات السيركية فى الالعاب الشعبية ·

لعلنا نذكر ان بين شخص خيال الظـل التى ظهرت منذ القرن الثالث عشر ، هناك شخصية مدرب الكلاب والدببـــة والعنز والقـــردة ، واشهر تلك الشخصيات الظلية شـــخصيات هزلية سيركية منها ناتو والطاحنة ، الفار وابن المزراق ، والدبوس والحرافيش ·

والى الآن هناك بقايا من العاب الحيـــوانات الشعبية ، ويتمثل ذلك فى العاب القرداتى ، والعاب مدرب الكلاب والعنز والقطط ·

واذا رجعنا قليلا الى الوراء وجدنا الرحـالة الذين زاروا منطقة الشرق الاوسط يتحـدثون عن الغجر الذين كانوا يسلون العامة بترقيص العنز فوق خشبة قصيرة ·

كان المدرب يأمر الجدى بان يقف على خشبة صغيرة طولها شبر وعرضها بوصة ونصف بحيث تكون سيقان الجدى الاربعة متلاصقة ، وعندها يصفق الجمهور ويضحك ويمرح ·

ونجد مدربو الحيوانات الشـعبيون يدربون ايضا الحيوانات الغبية أو الخبيثة · الحمـــار مثلا قد يوصف بانه غبى وقد يوصف بانه خبيث وقد استخدمه مدربو الحيوانات الشعبيون فى تقـــديم نمر تهريجية مضـــحكة ، فكان المدرب يأمر الحمار بان يختار أجمل فتـــاة تقف فى الحلقة التى يتألف منها جمهور المشـاهدين ، وكان الحمار يتقدم بالفعل الى الفتيات ، ويختار اجملهن ، ويلصق فمه برأسها أو بجسدها وعند ذلك تنفجر عاصفة الضحك والمرح ·

والان نتساءل ماذا عن العاب السيرك الحديث وهو المزج بين المهارات البدنية وتدريب الحيوانات والفنون الاخرى ؟

أهم تلك الفنون ، فن التهريج والقاء النكات، واداء الاغانى الجارحة أو الكوميـــدية ، ودق وعزف الموسيقى بالطبع ·

التهريج والفكاهة الشعبيه

رأينا فى حديثنا عن الســـيرك أن من أهـم لاعبيه البهلوان واهم ما يؤديه البهلوان الشعبى هو التهريج بالحركه السيركية الصـــــعبة ، والتهريج بالتمثيل الايمـــائى والرقص الساخر والتهريج بالقاء الاغانى أوالمنلوجات المضحكة ·

واذا انتقلنا الى التهريج والفكاهـــة بشـكل عام نجد أنه كان هناك محترفون غير البهـلوان يسلون الجمهور بالتهريج · كان هناك المحبظون ـ الممثلون الهزليون الذين كانوا يقدمون فصولا مضحكة ارتجالية فى الشوارع والميادين ، بـل فى الاخراج والقصور أى أنهم كانوا من فـــرق التمثيل المرتجل وكان منهم أبو عجور ، الذى يصـــاحب فرقة الغـــوازى للرقص ويقلدهن بحركات هزلية ، وكان هناك البلياتشو وهـــو نوع من البهلوان ·

والفكاهة تعنى بالنسبة للمأثورات الشـعبية كل ما يثير المرح فى عقل الانسان ، أو فى نفسه وكل ما يدفعه الى أن يضحك ويمرح · ونحـــن نعرف أن الضـحك يطهر النفس من همومها تماما كما يفعل البكاء ·

ونتساءل ما هي اجناس الفكاهة في المأثورات الشعبية ؟

على النطاق المصرى والعربى هناك جنسان رئيسيان للفكاهة أحدهما بالغ الضخامة وهو الفكاهة التى نوظفها للتسلية واثارة المرح بواسطة الكلمة أو الاشارة أو الحركة ، ونعنى الفكاهة النظرية ان جاز لنا ان نقول هذا ·

وهناك الفكاهة العملية ونعنى ما نسميه فى مصر بالمقالب ، أى تدبير حيلة بحيث يوضع الشخص الذى نريد ان نضحك منه فى موقف عملى يدعو الى السخرية منه والهزء به ·

ومن الواضح ان الفكاهة تشتمل على انواع متعددة ·

لو شبهنا الفكاهة بشجرة باسقة ، وقلنا انها تتفرع الى جنسين كبيرين أحدهما نظرى والآخر عملى — فسوف نجد تحت هذين الجنسين الفروع أو الأنواع التالية :

فى الأدب الشعبى : سنجد النوادر المرحة والطرائف الساخرة والنكات على اختلاف فنونها ·

وفى الفكاهة بكافة انواعها العملية والنظرية سنجد أن أنواعها تتدرج من اثارة المرح الخفيف الى العنف فى المرح — عن طريق الهزء والسخرية الجارحة — الى التهكم الى الهجاء المقذع ·

ولا تقتصر الفكاهة على فن الكلمة الساخرة والحركة الهزلية والمقالب ، بل ان الفكاهة تشمل ايضا فن تشكيل المادة : كالرسم الشعبى الساخر والنقوش الهزلية الشعبية ، وتشكيل كتلة المواد على أشكال مضحكة ·

اذن فالفكاهة الشعبية تحتل رقعة واسعة جدا من حياة الانسان فمنذ متى بدأت نماذجها تظهر فى التاريخ البشرى ·

منذ ما بدأ الانسان يعبر عن نفسه بالاشارة والرسم — أى قبل ان ينشىء اللغة — والانسان بطبعه حيوان ضاحك — أى مفكر لان الضحك كما يقول علماء النفس — يحمل شحنة معينة من التفكير الساخر ·

نضرب مثالين : واحد من الرسوم والتماثيل القديمة المكتشفة من حضارة ما بين النهرين وسنجد فيها تماثيل هزلية ، ورسوما هزلية لاشخاص بشرية او حيوانات او شخصيات اسطورية ·

والمثل الثانى نأخذه من الحضارة المصرية القديمة حيث نجد مثلا فى مقابر الفراعنة رسوما هزلية لذئب يرعى قطيعا من العنز ·

يعنى ان هذا الرسم يقول ما يقوله المثل الشعبى حاميها حراميها ، ونجد فى نقوش المقابر الفرعونية رسما لمعركة هزلية بين القطط والأوز ·

ورسما آخر لجيش من الجرذان — الفئران — يحاصر قلعة للقطط وفى هذا الرسم يتسلق احد الفئران — وهو فدائى — أبراج القلعة ، لكنه جبان بطبيعته ، فنراه وكأنه قد تسمر فى مكانه ·

كل الذين كتبوا عن الحياة اليومية عند الفراعنة والاداب القديمة ، حدثونا عن ولع المصريين بالتنكيت — خاصة بواسطة التلاعب بالالفاظ ، وخاصة ايضا من خلال السخرية بالغزاة من امثال الفرس واليونان والرومان ·

وامامنا مثلا محددا من شهادة هؤلاء المؤرخين القدماء : ما قاله نيوكريتوس فى القرن الثالث قبل الميلاد · وقد كان ثيوكريتوس من اكبر شعراء اللغة اليونانية وقد قال « ان المصريين شعب لاذع القول روحه مرحه » ·

وان مثل هذا الرأى تكرر بعد ذلك كثيرا قاله المؤرخون والرحالة على امتداد العصور · مثل هذا القول نجده فيما قاله هيرودوت عن سلوك المصريين فى زمانه وعن ميلهم الى المرح ونقرأه فيما كتبه المؤرخ الاسلامى الكبير ابن الاثير الذى قال « ان اهل مصر القاهرة لا يطاقون من السنتهم · ونقرأه فى مقدمة ابن خلدون وهو يتحدث عن تأثير الطبيعة المنبسطة السمحة فى ميل المصريين الى المرح والانبساط ،ونقرأ العديد من هذه الاقوال فى كتب العصور الوسطى بل العصور الحديثة ·

واهم الشخصيات التى تدور حولها السخريات والنكات والحكايات الفكاهية : هى

اما شخصيات عاشت فعلا معروفة الاسم والتاريخ ، أو شخصيات اخترعها خيال الانسان الشعبى ·

نركز أولا على الشخصيات التى اخترعها الخيال الشعبى ونتعرف عليها ·

التقطت روح السخرية الشعبية على امتداد قرون متواليه ، أهم المتناقضات والعيوب التى تصلح أن تكون مادة للاضحاك والفكاهه ، ومنها متناقضات وعيوب جسيمة ، كالرجل البدين أو المرأة البدينة ، او الذى تكون انفه كبيرة أو يكون قزما قصيرا او فارع الطول هبيلا ·

كما التقطت موادها الداعية للفكاهة من العيوب الاخلاقية والسلوكية كالبخل والجبن ، والغباء والحماقة ، والتخليط أو الهذيان أو عدم المنطق فى التفكير والكلام ·

والخيال الشعبى الساخر تناول أيضا أصحاب الحرف ومنهم الفلاح والنجار والحداد، وصانع الاوانى الفخارية ، والنساج ، وحفار القبور والملاح والصياد الخ · كما تناولت الفكاهة الغرباء باستمرار ·

وفى كل مأثورات العالم الشعبية نجد أن جانبا هاما منها موجه ضد الغرباء فالمصريون مثلا ضحكوا كثيرا من الاتراك والتتار ومن الفرس والروم واليونانيين ومن الاوروبيين ومن الاجناس ذات الالوان المخالفة للون المصرى كالزنوج الهنود والأتراك · ويحدث مثلا هذا فى سائر المأثورات الشعبية العالمية ·

كل شرائح المجتمع اذن تمارس الفكاهة بهدف التسلية ، وبعض الممتازين من الظرفاء الساخرين كانوا يحترمون مهنة التفكهة أو اثارة المرح ، وبهذا ننتقل الى أهم نماذج الشخصيات التى احترفت اضحاك الناس وخاصة كبار اعضاء المجتمع ·

وهؤلاء هم الندماء الذين نجدهم فى بلاط الخلفاء العباسيين والآمويين وبعد ذلك نجدهم يلازمون امراء الدول الاسلامية ـ شرقا وغربا ـ فى العصور الوسطى ، ثم نجد القدماء فى حاشية الوجهاء واعيان المجتمع العربى فى التاريخ الحديث ·

فى عصر ابن طولون مثلا كان هناك شاعر يسامر السلطان ، وكان مشهورا بالسخرية والتشنيع ، وكانوا يسمونه بالجمل الكبير لانه كان ضخم الجثة محدودب الظهر كأن له سنام ·

وفى عصر الاخشيد كان اشهر الساخرين على الاطلاق رجل اسمه سيبويه المصرى ، وهذا الرجل الساخر لم يكن نديما لأحد سلاطين بنى الاخشيد وانما كان ساخرا شعبيا متعدد المقدرات ، وكان يتظاهر بالتنبلة والكسل وكأنه من تنابلة السلطان ويسخر من نفسه ، وكان يتظاهر بأنه أحمق مغفل أو مخبول أو مجنون ·

وفى رأينا أن سيبويه المصرى كان يتستر وراء هذه المظاهر التى تراوح بين الكسل والمجون والحماقة والجنون حتى يحمى نفسه من البطش لأن كل سخرياته اللاذعة ، كانت عبارة عن نقد اجتماعى ونقد سياسى ، موجه ضد من كانوا يستطيعون أن يقتلوه أو يصيبوه بأعظم الآلام ·

ومن سخرياته أنه ذات مرة اعترض سيبويه المصرى موكب أحد الرجال الكبار من أصحاب النفوذ فى ذلك الوقت ، وكان الرجل ذاهبا لاداء صلاة الجمعة والجمهور محتشد للتفرج على الموكب فوقف سيبويه يصيح ساخرا من الجمهور أولا قائلا لهم :

« ما هذه الاشباح الواقفة والتماثيل العاكفة، سلطت عليهم قاصفة يوم ترجف الراجفة تتبعها الرادفة وتغلى فى قلوبهم واجفة ·

ثم استدار يوجع الرجل الوجيه بعبارات أشد حدة من العبارات السابقة ·

ولم تكن سخريات سيبويه كلها نثرا فكان بعضها شعرا ومن ذلك قوله :

ما ليلة المشتاق باعدت النوى عنه انيسه
أو ليلة الملدوغ حاذر ميتة النفس النفيسة
بأمد من ليل الظريف اذا تجرع للهريسة

وازدهرت سخرية الشعراء الندماء كثيرا في العصر الفاطمي ، ففي هذا العصر نجد مجموعة من الشعراء الموهوبين في السخرية وكل واحد منهم كان يحمل لقبا مضحكا مثل شـــــلعلع ، والجهجهان ، واحدهم ، وهو ابن مكنسه كان صعلوكا ماجنا ·

لنضرب بعض الأمثلة الساخرة مما قاله هؤلاء الشعراء · ابن مكنسه مثلا سخر من نفســـه وبيته فقال :

لى بيت كأنه بيت شعر
لابن حجاج من قصيد سخيف
أين للعنكبوت بيت ضعيف
مثله وهو مثل عقلى الضعيف
بقعة صد مطلع الشمس عنها
فانا مذ سكنتها فى الكسوف

واضح ان السـخرية هنا تقوم على التلاعب بالالفاظ ·

وهناك مثل آخر لشاعر آخر اسمه الجليس ابن الحيان وهو يسخر من نفســـه وقد بلـغ الشيخوخة واصبح يرتعش فى حركات جسمه ويتأثىء فى نطقه ·

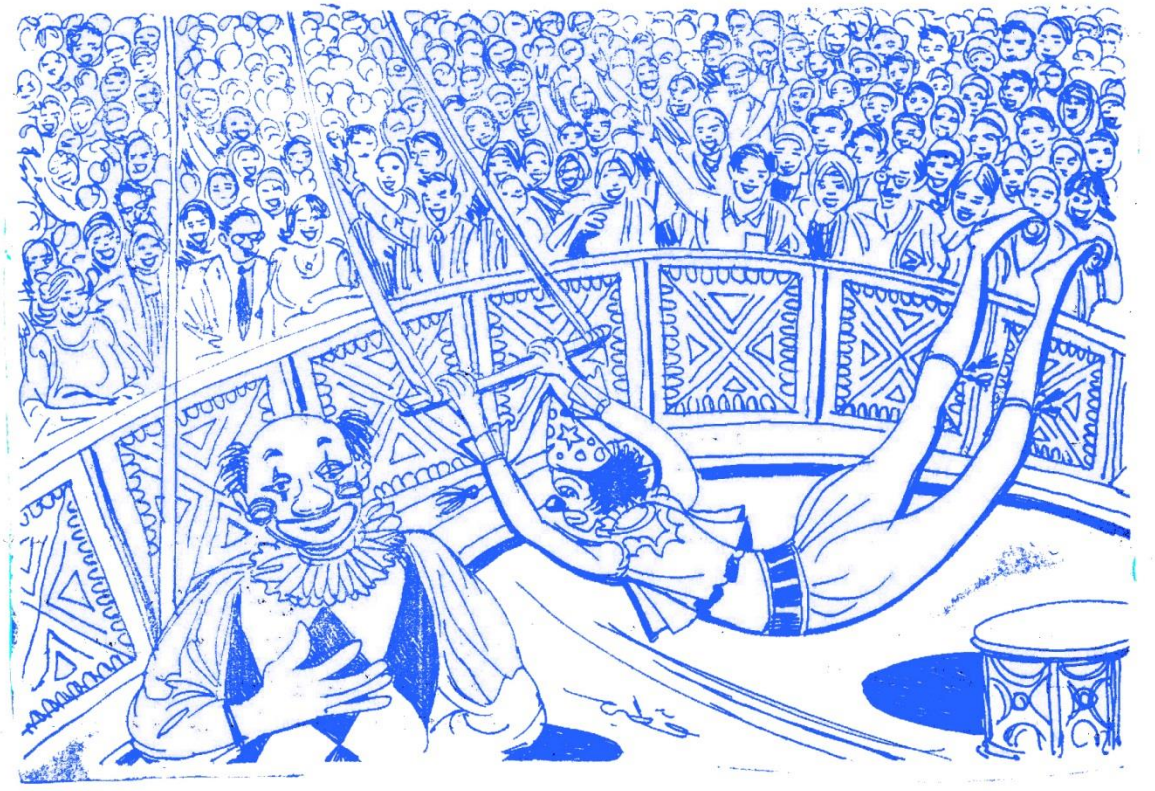
فى بيت واحد مشهور ، جعل كلمة كبرت عبارة عن اجزاء يحاول ناطقها ان يجمعها لتؤلف هذه الكلمات فهو يقول :

قد كبر بر بيرت وعقلى الى الورا ·

وكان الجليس قد أصيب ذات مرة بالحمى وعالجه طبيب غبى فنظم قصيدة هجاء ساخرة فى هذا الطبيب يقول فيها :

طبيب طبه كغراب بين
يفرق بين عافيتى وبينى
ان الحمى وقد شاخت وباخت
فرد لها الشباب بنسختين
ودبرها بتدبير لطيف
حكاه عن سنان أو حنين
وكانت نوبة فى كل يوم
فصيرها بحذق نوبتين

وكان البهاء زهير اقرب هؤلاء الشـــعراء الساخرين الى الروح المصرية الشعبية · ونحن



نعرف له قصيدته التى يتهكم فيها من بغلة كان عليها أحد اصحابها ، فيقول البهاء زهير ·

لك يا صديقى بغلة
ليست تساوى خردلة
تمشى فتحسبها العيون
على الطريق محجلة
وتخال مدبرة اذا ما
اقبلت مستعجلة
مقدار خطوتها الطويلة
حين تسرع انملة

فهذا نوع من التشنيع المصرى الأصيل بلا نزاع ·

وكتاب الفاشوش فى حكم قراقوش أنموذج لكتب الفكاهات المصرية الساخرة ونذكر بعض النوادر المذكورة فى هذا الكتاب ·

كان قراقوش ـ فيما يقول هذا الكتاب ـ جالسا فى كرسى القضاء فجاءة ثلاثة رجال ـ اثنان لكل واحد منهما لحية طويلة وشعر غزير وكانا يتظلمان ضد الرجل الثالث ، وكان هذا الرجل اجرودى ـ بلا لحية وبلا شعر كثيف ـ واشتكى الرجلان من ان الشخص الاجرودى قام بالاعتداء عليهما بالضرب فقال قراقوش :

هذا مستحيل ، الى حصل انكم انتم الى ضربتوه ونتفتوا له دقنه ولذلك حكمنا عليكم بالسجن الى ان تطلع دقن الرجل الاجرودى ·

وهناك نادرة أخرى عن قراقوش ·

« فى ذات مرة من المرات كان هناك رجل مفلس مديون وموش عاوز يدفع ديونه · فكروا اصحاب الديون ايه يعملوا فيه ، قالوا احسن طريقة ندفنه وهو حى ـ وفعلا وضعوه فى النعش ، وودوده المدفنة ، وتصادف ان قراقوش كان مارا بتلك الناحية فلما شاهده الدائنون اخذوا يصلون على الرجل الحى الميت وانضم اليهم قراقوش لكن الرجل الحى صاح : الحقنى يا مولاى عاوزين يدفنونى وانا حى ، فالتفت قراقوش الى الواقفين وسألهم :

هل هذا الرجل ميت ؟

فاجابوا كلهم قالوا هذا رجل ميت مية فى المية ، قام قراقوش وشخط فى الرجل الحى وقال له :

« ـ هل تظن انى مجنون حتى اصدقك وحدك واكذب كل هؤلاء الناس ·· يا حفار ·· ادفن هذا الرجل » ·

الحقيقة أن سلسلة الشعراء الساخرين طويلة ممتدة ، لكنها زادت أيام حكم المماليك والاتراك ، واتسعت فشملت اصحاب بعض الحرف ·

من ذلك أنه كان هناك جزارا وكان يسخر من مهنته ومن نفسه ويقول :

ودار خراب بها قد نزلت
ولكن نزلت الى السابعة
فلا فرق ما بين أنى أكون

بها أو اكون على القارعة
تساورها هفوات النسيم
فتصغى بلا اذن سامعة

واخشى أن أقيم الصلاة
فتسجد حيطانها الراكعة
اذا ما قرأت اذا زلزلت
خشيت بان تقرأ الواقعة

ولكن كل الأمثلة الساخرة قالها شعراء **ينطقون بالفصحى ـ فما هو موقف شعراء الازجال فى تلك الفترة الممتدة مئات السنين ؟**

كان موقفهم موازيا تماما لموقف البهاء زهير وابن مكنسة وغيرهم أى كانوا ينشئون الأزجال الساخرة اللاذعة ·

وبعضهم كان خفيف الدم جدا ـ ومثالهم ابن سودون المصرى الذى كان اماما مولعا

بالسخرية وقد وضع كتابه الشهير نزهة النفوس ومضحك العبوس ·

وفى هذا الكتاب نجد ازجالا ، ظاهرها ان الشاعر يتعجب ويندهش لكن من ماذا ؟ انه يندهش من ابسط الاشياء المعقولة · يقول مثلا

عجب عجب هذا عجب
بقرا بتمشى ولها ذنب
ولها فى بزيزها لبن
يبدو للناس اذا خلبوا
من اعجب ما فى مصر يرى
الكرم يرى فيه العنب
والنخل يرى فيه بلح
أيضا ويرى فيه رطب
أوسيم بها البرسيم كذا
فى الجيزة قد زرع القصب
والناقة لا منقار لها
والوزة ليس لها قتب
لابد لها من سبب
حزر فزر ماذا السبب

ويوصف ابن سودون بانه جحا المصرى لانه كان يحب التنكيت والتهرج ويقول الحكمة – ويرتكب الحماقات – اما انه جحا المصرى ، فذلك لانه كان مشهورا بالتشنيع ، وهو نوع حاد جارح من التنكيت ·

ومثل من تشنيعات ابن سودون تشنيعه على نفسه وقد تقدمت به السن فقال :

ولما اذ كبرت بحمد ربى
وصار لمنتهى عقلى ابتداء
بقيت أقول بنه تنو تاته
رحه ·· كخ ·· وأمبو مم آء

ومثال آخر لتشنيع ابن سودون وكان يتشنع على الصعايدة فى شكل رسالة – جواب – مرسل من شاب صعيدى جاء الى القاهرة ليتعلم فكتب على ظرف الخطاب ما يلى :

« يرسل ويصل ان شاء الله الى دربنا المحروس ببوابة
مفتاحها من السنط ، ويسلم ليد البيت :
ويطالعه الوالد »

أما الجواب نفسه فمضحك جدا يقول فيه الشاب لابيه :

« السلام عليكم عدد ما فى نخيل البلد من أوراق وزبالة ، سلام كثير لا يسعه طبق ولا طبقين ، أطول من حبل الزرافة ، والذى اعرفكم به أنكم كنتم ليتع (يعنى ما زلتم) بالحياة ·

جوز وز فقس الصيف من ديك الوزة وكنتم ارسلتم تطلبوا حبل تنشروا عليه الغسيل ، وقلتوا لنا أنه يكون ثمانية أمتار لكن ثمانية متر بالطول والا ثمانية متر بالعرض » ·

وكنتم قولتولى انى مراتى حبلة فلا تجعلوها تولد قبل ما آجى واذا ولدت قبل ذلك ، فلا يكون الطفل الا ولد فاهمين ! » ·

واستمرت روح الفكاهة والهزل جارية على ألسنة شعراء العامية والفصحى الى العصر الحديث وما دمنا قد ذكرنا ابن سودون – جحا المصرى – وكتابه « نزهة النفوس ومضحك العبوس » فهل نجد فى الظرفاء المحدثين شبها بجحا المصرى وكتابه المعروف ؟

هناك ظريف ساخر مهرج عاش فى القرن الماضى والف كتابا هزليا شهيرا عنوانه « نزهة النفوس » أما الرجل الساخر نفسه فهو حسن الآلاتى الذى كان يسهر فى مقهى بالحلمية ، وتدور حوله حلقة تضم الوجهاء ، والتجار والظرفاء يستمعون الى اغانيه الهزلية ونكاته وتشنيعاته وكان سريع البديهة جدا ·

حدث مرة وكان حسن الآلاتى قد اصيب بالعمى او سمع رجلا يغنى اغنية من اغانى حسن الآلاتى – وكلما طرب الجمهور قال لهم هذا الرجل الذى كان يقلد الآلاتى :

– شايفين انا زى حسن الآلاتى تماما وعلى الفور علق حسن الآلاتى قائلا :

– عفارم عليك يا بنى بس ناقصك العمى !

واضح ان روح السخرية كانت تبـــدو فى اشعار او كلمات بعض كبار الادباء ، فى القرن الماضى والقرن العشرين · فى القرن الماضى نجد ان محمد عثمان جـــلال الرجـــل الذى ترجم مسرحيات موليير ومنها طبيب برغم انفه ،وحدث انه كان قاضيا فى عهد رياض باشا وفاتوه فى الترقية فابرق الى رياض باشا قائلا :

الخير على الناس عم وفاض
وكل انسان استكفى
وبس نا يا عم رياض
اللى وقعت من قعر القفة ·

استمرت روح الفكاهة والسخرية والتشنيع فى أفـــواه أدباء القـــرن العشرين منهم محمد البابلى وكان ضحوكا جدا ومسرف جدا ، ورهن أطيانه للبنك العقـــارى – وفى مرة من المرات كان صالح عبد الحى يغنى أغنيته المشهورة :

أهل السماح الملاح فين أراضيهم
فصرخ البابلى
فى البنك العقارى

وهناك الشيخ عبد العـزيز البشـــرى ، وحدث ذات مرة « أنه كان ماشى لابس العمه والجبة والقفطـان واســتوقفه رجل أمى وقال له : من فضلك اقرأ لى الجواب ده ؟ فقال له : يا ابنى لا مؤاخذة آنا ما اعرفشى أقرا ·· فقـال له الرجل الأمى : « بقى لابس عمه وما تعرفشى تقرا ·

فوضع البشرى العمه فوق رأسى الرجل الأمى وقال له :

– دلوقت اتفضل انت اقرأ جوابك !

وهناك كثـــيرون بخلاف البابلى والبشرى ، منهم الشاعر حافظ ابراهيم والذى كان شحنة من السخرية والتنكيت ، وكان أصدقائه كلهم من الظرفاء مثله ومنهم امام العبد وكان أســود اللون · وفى ذات مره كان حافظ ابراهيم يسير مع امام العبد ، ورايا سيدة جميلة جدا فقـال العبد لحافظ :

– شايف الست الحلوة دى !

فأخذ حافظ امام العبد بين أحضانه وقبله قال امام العبد :

– ايه اللى بتعمله ده

حافظ قال له :

– بابوس الأرض بين يدى الجمال ·

وأشار حافظ الى امام العبد باعتباره أسود مثل الزفت المســـتخدم فى رصف أرضـــية الشوارع ·

ورغم ان أحمد شوقى أمير الشعراء كان له اعتباره ووقاره لم يكن بعيدا عن هذه الدائرة من الظرفاء وكتب أغـانى بالعاميـــة غناهـــا محمد عبد الوهاب وكذلك شنع على رجل ظريف آخر اسمه الدكتور محجوب ثابت كان يركب سيارة قديمة فنظم شوقى أبياتا ساخرة يقول فيها – ويذكرنا بالبهء زهير – قال شوقى :

لكم فى الخط سيارة
حديث الجار والجارة
اذا حركتها مالت
على الجنبين منهارة
وقد تحرن أحيانا
وتمشى وحدها تارة
ولا تشبعها عين
من البنزين فوارة
وفى مقدمتها بوق
وفى المؤخرة زمارة
وقد تمشى متى شاءت

وقد ترجع مختارة
قضى الله على السواق
أن يجعلها داره

ولكن ما هى العلاقة بين سخريات الظرفاء المثقفين كالشعراء الذين ذكرناهم وبين السخريات فى المأثور الشعبى ؟

هذه علاقة ذات اتجاهين ، فالشعراء والأدباء والفنانين المثقفين الساخرين كانوا يستخدمون نكاتا شعبية ، وتوريات شعبية ، وصورا شعبية وكانوا يبتدعون صورا بلاغية ساخرة تنتشر بواسطة المطبعة فى شكل كتب أو مجلات مضحكة هزلية ، لا تلبث مادتها أن تمتزج بنكات الشعب وسخريات العامة .

ومن الملاحظ ان المثقفين من الظرفاء وأهل الفكاهة كانوا يلتزمون بطراز واحد أو طرازين من الكلام : الشعر والنثر الفصيح القريب من العامة أو العامى الخالص . ولكن كان بعضهم يستخدم قوالب السخرية الشعبية ومنها قالب الادباتية الذى برع فيه عبد الله النديم — ونشر العديد منه فى أزجاله السياسية والاجتماعية بالتنكيت والتبكيت » . وكذلك استخدم يعقوب صنوع فى صحفه أبو نظارة وأبو صفارة وأبو زمارة والحاوى الكاوى الخ .

التـــراث الشـــعبى والأوبـــرا

صفوت كمال

ارتبـــط فن الأوبرا منذ نشـــأته بموضـــوعات من الأســـاطير والحكايـات الشعبية أو بعناصر من التراث الشـعبى لكثير من المجتمعات ·· وكأن فن الأوبرا بعناصره الفنيـــة المتميزة ، المتكاملة ، من موسيقى وغناء وأزياء وديكور ، هو أفضل وسيلة للتعبير عن هذا التراث الانســانى العريق ، الذى يجمع بين الخيال وأحـداث التاريخ أحيـــانا ·· كمـا تتداخل فيـه المعتقدات مع مفاهيم القيم العليا فى أحيان أخرى ·

كمـــا أن فن الأوبرا بتقـــاليده الراســـخة ، وعروضـــه الفخمة ، وثراء اخراجه الفنى ، يعطى للعمل المســـتوحى من التراث الانسانى ، ابهارا فنيا خاصا ·

وكان افتتاح « دار الأوبرا » أو المسرح الكبير بالمركز الثقافى القومى بالقاهرة بعروض من فن « الكابوكى » اليابانى ، الذى قدم لأول مرة خارج اليـــابان ، تقديرا من اليابان لحضـــارة مصر ، وأصالة قيمها الثقافية والفنية ، كان هذا العرض هو تعبير آخر عن ضرورة التواصل الثقـــافى بين منابع الحضارة فى العالم ·· وهذا العرض الفنى من المسرح اليابانى له خصائصه وتقاليده فى فنون الأداء المسرحى والغنائى ، يحتـــاج الى معرفة تاريخية وفنية بأصوله وأشـــكال أدائه ·

ثم من المدة ٢١ ــ ٢٣ ديسمبر قدم مصـــمم الرقص الألمانى « نوربرت سيرفوس » عرضـــا راقصا دراميا على المسرح الصغير بالمركز الثقافى القومى ، مســـتوحى من الأسطورة الاغريقيـــة « سيزيف » البطل الذى غضبت عليه الآلهة ، والذى ظل مستميتا وهو يدفع الحجر أمامه الى أعلى الجبل ، كما حكمت عليه الآلهة بفعـــل ذلك ·· وكلمـا اقترب من القمة انزلق الحجر نحو سفح الجبل بقوة وسرعة ·· ومع تتـــابع المحاولة للصعود بالحجر تخور قواه ويفشـــل فى تحقيق مسعاه ·· وقد شارك فى هـــذه المسرحية الراقصة خمس راقصات ، وراقص فى عرض فنى حديث ، يخرج من اطـــار العروض التقليدية الى اطار العروض التجريبية ·

كما قدمت فرقة باليه القاهرة عرضا دراميـا آخر ،لنفس المصمم الألمانى «نوربرب سيرقوس»، مستوى من ملحمة جلجامش البابلية القديمة ·· وتدور أحداث تلك الملحمة الأسطورة حول البطل

جلجامش الذى يقوم برحلة يتعلم خلالها الحياة.

وكان لجلجامش صديقا يحبه هو أنكيدو .. وهو مخلوق أسطورى نصفه انسان ونصفه الآخر ثور . ويمثل أنكيدو الجانب الآخر من جلجامش ، ويسعى جلجامش فى رحلته الطويلة التى يتعلم منها أن الحرية لا تتحقق الا بمدى فاعلية الانسان .

وقد قدم هذا العرض مجموعة من راقصى فرقة باليه القاهرة باشراف عبد المنعم كامل . وكلا العرضين سيزيف وجلجامش لهما طابعهما الخاص الذى يجعل من الرقص حوارا .. ويجعل من التعبير الدرامى حركة مسرحية راقصة.

الفنانة سيثا شاستری
مديرة فرقة الهند للرقص الشعبى

ويثير العرضان قضية هامة فى العروض الدرامية المحدثة عن أهمية استلهام التراث الشعبى فى الأعمال الفنية الجديدة والى أى مدى تكون حرية الفنان فى استلهام هذا التراث .

أما فى المدة من ٢٥ ـ ٢٦ يناير ١٩٨٩ قدمت فرقة الهند للرقص الشعبى عرضا لأنواع من الرقص التقليدى الهندى قدمته السيدة **سميثا شاستری** وكذلك ألحانا من الموسيقى الشعبية والتقليدية قدمتها فرقة **ماهيلا تالافاديا** وقد قدمت السيدة « سميثاشا ستری » عدة لوحات من الرقص الهندى الذى يسمى **كوتشى بودى** الذى يجمع بين الرقص الفولكلورى والرقص الكلاسيكى حيث يقوم الراقص عادة بمحاكاة التماثيل الهندية فى أوضاعها المختلفة التى تصور الآلهة .

وقد تميزت رقصات السيدة **شاستری** ليس فقط بقدرتها الايقاعية الحركية كأستاذة لهذا الفن التعبيرى الحركى ، بل أيضا بقوة التعبير الدرامى الذى يتمثل فى حركات الأيدى وايماءات الوجه والرأس .. كما لعب الخلخال الهندى الذى يتكون من مجموعة جلاجل صغيرة تعطى رنينا ايقاعيا خاصا دورا فنيا فى اعطاء الحركات الايقاعية وصوت الموسيقى المصاحب لهذه الايقاعات طابعا فنيا متميزا .

كما شكلت الأزياء والحلى وأدوات الزينة ، وطريقة التجميل ، عاملا أساسيا ، فى اعطاء الحركات الراقصة بعدها التاريخى الفنى .

ففى الرقص الهندى تتعمد الراقصة أو الراقص الوقوف لحظة فى وضع خاص .. للتعبير عن مهارته فى القدرة على محاكاة وضع معين لتمثال معين من تماثيل أحد الآلهة الذى يعبر عنه فى رقصاته أو رقصاتها .

والرقص الهندى بطبيعته وأصوله التاريخية هو أداء درامى يحمل فى مدلولاته التاريخية ودلالاته الفنية دراما الشعر الغنائى المصاحب له كما يحمل فى مضامينه التعبيرية : دراما القصة الأسطورية التى يرويها الراقص أو الراقصة بالحركات الايقاعية مع ما قد يرويه الراوى المصاحب للعرض من شعر وغناء .

وهنا تكتمل أمام المشاهد الرؤية الفنية الدرامية ، فيتحول الرقص الى دراما ، وتتشكل الدراما من خلال حركات الراقصين . أما الفرقة

الموسيقية بآلاتها الشعبية والتقليدية . فقد قدمت مجموعة من الألحان الهندية والايقاعات والآلات الموسيقية التى يرجع تاريخها الى عشرات القرون · وكانت فى أدائها الفنى تعطى احساسا عميقا بحيوية التاريخ الهندى ·· وكيف أن الفن بأصالته الراسخة هو التعبير المباشر عن ثقافة أى أمة ·

ثم فى المدة من ١٣ ـ ١٦ فبراير ١٩٨٩ قدمت فرقة أندونيسية عرضا رائعا لسبع رقصات شعبية من مناطق مختلفة من أندونيسيا وقد قدمت فى كل ليلة ثلاث رقصات ثم بعد تقديم هذه الرقصات تقدم الفرقة عرضا فنيا متكاملا عن ملحمة رامايانا الذى حمل عنوان . « **الملحمة الكلاسيكية لباليه رمايانا الكبرى** »

وفى الواقع ان الرقصات التى قدمت قبل عرض هذا الباليه المستوحى من ملحمة «رمايانا» كانت مهمة جدا لتهيئة ذهن المشاهد الى نوعية وفنية الموسيقى والرقصات الأندونيسية ·

ومن الرقصات التى أثارت انتباه الجمهور رقصة طائر « **المراك** » الطاووس وهى من غرب جاوا وتؤديها خمس فتيات جميلات من منطقة **بارهياغا** وهذه الرقصة تمثل حياة هذا الطائر الجميل بريشة الملون ·

وقد قدمت الراقصات بضركاتهن الرشيقة الدقيقة ، وبأزيائهن الحريرية الملونة ، صورة ولوحة فنية تشكيلية رائعة ، وكأن الراقصات مجموعة أنغام موسيقية متداخلة فى تكوينات لونية ·

كما أن الرقصات الأخرى التى قدمتها الفرقة (٤ فتيان وست فتيات) حملت لنا تعبيرات أخرى عن التراث الشعبى وألعاب الأطفال وأشكال الرقص من مقاطعات مختلفة فى أندونيسيا ·

والرقص الأسيوى بصفة عامة لا ينفصل عن التعبير الدرامى ·· فالموسيقى مع الرقص مع الأزياء تعبر كلها معا عن الفعل الدرامى ·· فالرقص من بدايته الى نهايته يحكى شيئا ·· سواء أكان ذلك من خلال لوحة حركية واحدة أم من خلال مجموعة من اللوحات المتنوعة المتتابعة التى تخرج بنا من اطار المهارة فى الأداء الحركى الفنى ، الى مجال الأداء الدرامى الذى يتوسل بالحركة كوسيلة للتعبير عن موضوع محدد ·

« ومن الملاحظ أن الرقصات الجاوية يقوم بأدائها رجل وامرأة حيث تقوم المرأة بحركات رقيقة ومقيدة ، فى حين يقوم الرجل بحركات أكثر تحررا · بل ان الراقصة عندما تؤدى دورها لا يجوز لها أن ترفع قدمها الا فى حالة قيامها بدور المشى أو الطيران · واذا أرادت أن تخطو خطوة ، فعليها أن ترفع كعبها قليلا · واذا أرادت أن ترفع يدها فيكفيها رفع الكف · وعندما ترقص فهى تثنى جسدها على هيئة تسمح لها بالانحناء · أما الراقص فله أن يتحرك بحرية أكثر · »

وقد كانت ملحمة رامايانا · بموسيقاها ورقصاتها وأزيائها وأقنعتها تعبيرا فنيا متكاملا عن التراث الشعبى الأندونيسى · وتدور أهم أحداث الرمايانا ـ **أى حياة راما** ـ فى الصراع بين راما **ورافانا** (الملك الشيطان) ووفاء « **بهاراتا** » شقيق راما ·· وكيف استطاع راما أن يخلص زوجته من أسر رافانا لها · كما رفض عشق « **سورباناخا** » أخت « رافانا » له ·· كما تروى الملحمة كيف عاون ملك القرود راما فى الانتصار على رافانا ·· وكيف أعلن راما فى النهاية طهارة زوجته التى أسرها « رافانا » الشيطان ·

والملحمة غنية بالمواقف الدرامية والأحداث والصراعات وتعتبر من أكمل وأقدم الملاحم الانسانية وتتكون من أربع وعشرين ألف بيت من الشعر مدونة باللغة السنسكريتية ومن المحتمل أن يكون الشاعر يوغسفارا هو الذى كتبها فى أوائل القرن العاشر ·

وملحمة الرمايانا فى تصويرها لحياة البطل راما فانها تصور مجموعة من القيم والفضائل التى يجب أن يراعيها الانسان فى حياته ... وأهمهما « **الوفاء** » فراما وفى لأبيه ، وشقيق راما وفى له .. وراما وفى لزوجته ، يرفض عشق أخت رافانا له ، كما ترفض زوجته سينتا عشق رافانا لها .. وتنتهى الملحمة بانتصار الخير « راما » على الشر « رافانا » .

وهكذا حفل برنامج عروض الأوبرا لهذا الموسم حتى الآن (مارس ١٩٨٩) بعروض من آسيا ، تشرف علينا فى اطار فنى يجمع بين أصالة الابداع وحداثته فى آن .. وهى عروض تغاير ما اعتدنا عليه من عروض فن الأوبرا بصيغته الأوربية ، وطابعه الايطالى التقليدى. **ولكن فى الأوبرا هو فى النهاية عمل موسيقى غنائى راقص .**

ولكل شعب أسلوبه الخاص فى التعبير الموسيقى والغنائى والايقاعى الحركى .

***

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليره لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٣٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ . ٧٧٥٠٠٠

لعب الأطفال الفخارية والخزفية

وانعكاساتها على فنوننا الشعبية التشكيلية المعاصرة

د . مها محمود النبوى الشال

اذا تتبعنا الحركة الفنية التشكيلية الشعبية في مصر القديمة نجد أنها لم تغفل ضمن تراثها المتشعب التعبير عن لعب الأطفال مستخدمة في ذلك التعبير من الخامات التى تختلف فى درجات صلابتها ولونتها وقوتها وكذلك فى يسرها ورؤيتها وقد راعى الفنان المصرى القديم بأفقه الواسع ونظرته الثاقبة صلاحية اللعبة للاستخدام التعليمى والتربوى والاجتماعى ، وكذلك الظروف التى يحيط بالطفل ، كما وجه عناية خاصة الى انتاج اللعب التى تستثير اهتمام الأطفال بقدر أوفر والتى تدفعهم الى الرغبة فى اقتنائها والتعامل المعنوى معها على أنها كائنات حية تلعب دورا فعالا فى حياتهم اليومية وفى علاقاتهم الانسانية مما يقودهم الى الاحساس الاجتماعى والشعور بالمسئولية ، كما أدرك أثر اللعبة علميا وثقافيا وتربويا فى محيط الناشىء وفى ترابطه بأقرانه وأنداده .

وكان البعض يظن أن خامة الصلصال لا تصلح فى انتاج لعب الاطفال حيث أنها بعد حريقها الاول (بسكويت) قد تتعرض للكسر السريع أكثر من غيرها من الخامات الاخرى كالخشب والمعادن وانها تتعرض للتلف ، وأن هذا يتنافى وقبول الطفل للتعامل الطويل الاجل بهذه اللعب المنفذة بالصلصال . غير أن هذا الاتجاه الفكرى قد ثبت بطلانه ، لأن الطفل بحكم تكوينه البدنى والنفسى يميل عادة بفطرته الى محاولة التعرف الى المجهول ويحرص فى الوقت نفسه كثيرا ما يخضع للنظرية التربوية المعروفة ، نظرية الحل والتركيب ، مع حرصه فى الوقت ذاته على الاحتفاظ بلعبه والاعتزاز بها والعمل على صيانتها من التلف والعطب ، وأصبحت اللعبة الفخارية والخزفية من أهم اللعب وأحبها وأقربها الى نفسه والى وجدانه .

لهذا عنيت الحضارة المصرية القديمة بلعب الأطفال المنفذة بالطين وهو خامة محلية ورخيصة وشديدة الصلاحية عن طريق التشكيل اليدوى فضلا عن أنها من أهم مصادر الاثارة لدى الطفل

(★) راجع : د. مها محمود النبوى الشال ، « لعب الأطفال الفخارية والخزفية فى تراثنا الفنى والافادة منها فى تعليم الخزف » ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، ١٩٨٧ .

الذى يتخذها وسيلة للتسلية والتلهى واستغلال وقت الفراغ بما هو كامن فيه بالفطرة من قدرات ابداعية تنمو معه كلما خاض غمار تجاربه ومارس انتاجه العملى مما يمهد له السبيل لمعرفته بيئته التى تشتمل على هذه الخامة المحببة فيقبل على معالجتها برضا وقابلية وحماسة وشغف ·

وقد تم العثور على كثير من لعب الاطفال فى ثنايا التراث المصرى الشعبى القديم التى تم انجازها بخامة الطين على هيئات متعددة الاشكال والهيئات تعبر عن أنواع مختلفة من فصائل الحيوانات والطيور والعناصر الآدمية ذات السمات الخاصة التى لها صبغتها الفريدة المتميزة التى تقوم على المحاور التالية :

● الملامح البارزة فى لعب الاطفال الشعبية المصرية القديمة :

١ ـ الرقة والبساطة فى تكييف الاشكال العامة للعب من خلال عنصر التعبير والأداء الفنى الذى يلتزم به الفنان المصرى القديم جريا على سجيته ووفقا لمثاليته ·

٢ ـ المبالغة التى نلحظها دائما فى بعض الاجزاء التى تكون لها أهمية خاصة لدى الفنان دون سواها فتحظى بالتركيز والايضاح وفى البؤرة الاساسية ·

٣ ـ شيوع الجوانب الرمزية التى يأتنس بها الاطفال بخاصة ويميلون الى سبر أغوارها وتلمس موحياتها ·

٤ ـ ابعاد بعض التفاصيل الجزئية التى ليست فى مركز المنظور المباشر لدى الفنان ، والتى تغنى عنها النظرة الكلية الشاملة التى يتوخى الفنان ابرازها على حساب ما عداها من الاجزاء التى ليست محط بصره ولا محل بصيرته ·

٥ ـ السعى الملموس الى تأكيد الاوضاع المثالية فى أكمل صورها الجمالية واتمها ·

٦ ـ العناية القصوى بتكوين الاشكال العامة ومضامينها ، وعدم اللجوء الى الحليات الزخرفية على سطوح اللعب الا حين تقتضى الضرورة ذلك بعد مراعاة طبيعة تركيب هذه السطوح وما يناسبها من عناصر التصميم الحتمية ·

٧ ـ الاقتصار على الاجزاء الرئيسية التى تقوم عليها صياغة اللعبة بلغتها التشكيلية وبالتالى التغاضى عن كل ما ليس بضرورة منها مع ابراز جوهر التلخيص الواعى حتى لا يتسرب الملل الى من يتعامل واللعبة التى يفترض فيها الجذب السريع والتأثير المباشر ·

٨ ـ تجمع اللعب المصرية الشعبية التراثية القديمة بين اللعب الفخارية التى حرقت حرقة أولى (بسكويت) واللعب التى طبقت عليها بطانات حمراء وسوداء من جانب آخر ، ثم صقل بعض الاجزاء وترك أجزاء أخرى دون صقل ومن شأن هذه الاساليب أن تثرى عملية الانتاج من خلال هذا التعدد الذى يدعو الى التأمل والتفكير العميق ·

٩ ـ تنطوى الاشكال والنماذج الفخارية والخزفية الشعبية فى مصر القديمة على وعى كاف ومعرفة تامة بالأسس والآصول التقنية والاساليب التشكيلية مع ارتفاع مستوى الاداء وانتقاء الهيئات وتماسك البناء ورسوخ الكتلة ·

١٠ ـ لجأ الفنان المصرى القديم الى أنماط لتشكيل الملامح والبعد عن الزوايا الحادة توفيرا للسلامة العضوية أثناء القيام بتداول اللعب واستخدامها حتى لا يتعرض الاطفال الى بعض الاخطار التى تنجم عادة من هذه الزوايا الحادة وهذا الاسلوب التقنى لم يغب عن الفنان المصرى ووضعه موضع الاعتبار عند معالجته التقنية ·

١١ ـ من خلال متابعتنا لطبيعة هذا التراث المزوج بالملامح الشعبية المصرية القديمة فاننا نقع على مجموعات هائلة من القوالب المصنوعة من الفخار تصل الى أكثر من عشرة آلاف قالب فخارى بالاضافة الى بقية كبيرة من العجينة المعدة التى تصب فيها عالقة بجوانبها حيث كانت خامة الطين هى احدى المواد الهامة فى تاريخ التشكيل الفنى ذى الصيغة الشعبية نظرا لجودتها وأيونتها وسهولة لصياغة التشكيلية لملاءمتها وسهولة معالجتها وصلاحيتها للأغراض التقنية الوظيفية فى حياة الشعب اليومية واحتياجاته الاساسية ·

١٢ ـ ليس ثمة شك فى أن هذه المجوعة من اللعب الشعبية كانت تحمل فى ثناياها آثارا تربوية وتهذيبية واجتماعية وقومية أمكن الكشف عنها أثناء تعامل الاطفال معها وتداولها بين أيديهم وفى مجالات الترفيه والترويح بما يترتب على ذلك من تعاطف وخبرة ومعلومات وسلوكيات وانطباعات خاصة ٠

● **النتائج التى تنعكس على الاطفال من خلال صياغتهم للعبهم المفضلة :**

١ ـ التوصل الى أعداد ضخمة من نماذج للعب منوعة التصميم والهيئات والافادة من العناصر البيئية وموحياتها التى تشد اهتمام الاطفال وتشجعهم على تقصيها واختيارها وعدم الاقتصار على أشكال محدودة متكررة ، فى الوقت الذى نلمح فيها كفالة الحرية التعبيرية والانطلاق من عقالها مع توافر السيادة التشكيلية القائمة على الاختزال الواعى والشخصية المتميزة الى روح التبسيط البليغ الذى يؤكد الصفات الجمالية ٠

٢ ـ اخضاع العملية التقنية التى يمارسها الفنان بالطرق والأساليب الجمالية والوظيفية المعبرة للعنصر المطروق وصولا الى هدف محدد مرسوم وغاية مقصورة لذاتها بالاسلوب السهل الممتنع القائم على الثقة بالنفس والشعور بالذات ٠

٣ ـ تحدى النسب المتعارف عليها فى الاشكال والعناصر الطبيعية المألوفة ، واكساب اللعب فى تراكيبها الهيكلية ، وكسوتها الخارجية ، من وحى تفكير الفنان المبدع والطفل ، ويتجلى هذا فى بعض المبالغات التى يجريها الفنان على بعض أجزاء من اللعبة وعلى سطوحها ارضاء لشعوره وايمانا بجدوى عمله الذى يمارسه وتحقيقا لرؤيته الداخلية المتعمقة وتجاوبا وما يراه بمنطقه وما يحسه بموازينه الذاتية ٠

٤ ـ السعى الحثيث نحو تأكيد الطابع الشعبى المصرى النابع من طبيعية الحياة من حوله واستجابة لما تمليه البيئة من جمال شكلى متميز ، ومن نفحة تعبيرية لها خصوصيتها التى لا يخطئها النظر ، ولا يند عنها الحس المشتق من ثناياها ومن دلالاتها التعبيرية ، ومن فحواها الشعبى المتفرد بسماته وخصائصه ٠

٥ ـ شيوع الرمز والملمح والجاذبية المحلقة

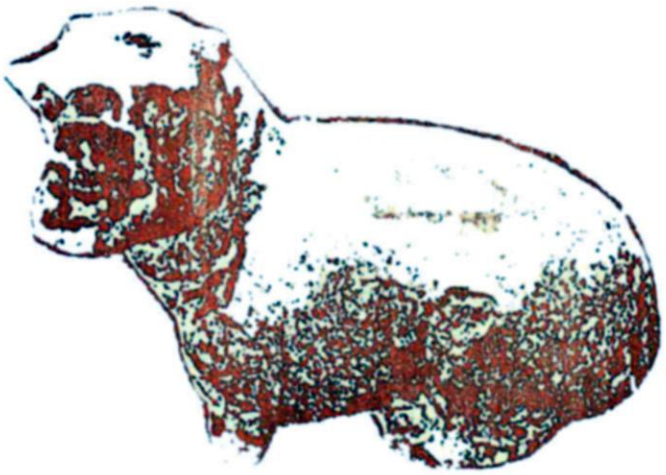
من بين تلك الظواهر والنتائج التى تنبعث خيوطها وأضواؤها من لعب الأطفال الخزفية الشعبية التى تدور عادة فى تلك المعانى والأخيلة الدقيقة التى تساعد الأطفال فى تعميق الادراك وتقوية الملاحظة وسرعة البديهة ونمو الفكر ، وهى أمور أصيلة فى المكونات العامة للطفولة المتجددة فى مسارها المطرد وآفاقها الرحبة ، وتلبية الحاجات اليومية التى لا محيص عنها فى تكامل النفس الانسانية ٠

٦ ـ احداث المزاوجة المشروعة بين الأشكال الكلية والهيئات العامة مع ما تتطلبه أحيانا من قيم زخرفية مشروعة والتى تؤلف بينها الاحساس بالمضامين الكلية التى تتناول العناصر والوحدات الهندسية والعضوية التى تجمع بين جمال الهيئة وتناسق السطوح وتأكيد العلاقات بين الجزء والجزء الآخر من خلال البنية الشكلية العامة لاحداث التزاوج المعنوى والوصف لتحليل بروح التضامن والتماسك والانسجام ٠

٧ ـ وضوح الرؤية فى الجوانب الفطرية التى عاشت فى أصلاب الشعب بصدقها وحيويتها وأمانيها وتلخيص القيم التاريخية التى عاش فى رحابها شعب مصر العريق على مر التاريخ الانسانى الطويل ، ومن هنا تثبت الهوية المصرية الشعبية على مدار الزمن برغم الأحداث الثقال والمتغيرات التى تطرأ على المجتمع ، ولكنها مع ذلك تظل عملاقة وطيدة الأساس قوية الملامح « يهرم الدهر وهى فى عنفوان » عن طريق ما تعطيه بسخاء وهى فى عنفوان » عن طريق ما تعطيه بسخاء وسعة يمدها بالقدرة على الاستمرار والدوام والثبات والحيوية ٠

٨ ـ عرف المصرى القديم أهمية اللعب القصوى فى دنيا الأطفال فاتخذ منها أسلوبا يعتمد فيه على التربية المثالية والتوجيه الراشد الواعى وتعهدها بالخصب والنماء ، وقدم منها الكثير من الأمثلة والنماذج الحية الطريفة وأتاحها لتكون بين يدى الأطفال ، حتى تظل أمامهم نورا ونبراسا يهدى الى معالم الطريق ، فضلا عن تنمية الجوانب

الخلقية والسلوكية بما يتولد عنها من ضروب العلاقات والوشـــائج الطيبة والاحساس بالود والاحترام والتعاطف . وكانت بحق نبعا لأخيلتهم ومثارا لتفكيرهم ونبراسا يسيرون فى ضوئه وعلى دربه بطاقة خلاقة وحماسة شديدة ، وذلك عن طريق العمليات التدريبية والممارسات العمليـة لبث حبوب اللقاح المؤثرة فى ضمير الانســـان المصرى والتواءم مع عناصر بيئته المحلية ·



٩ ـ لم تكن الممارسة العملية وحدها هى بيت القصيد فى الحياة المصرية الفنية الشعبية ولكن كان التركيز على ما وراءها من خبرات تحصيلية، ومن هنا التقى النظر بالعمل والتنفيـــذ بالفكر والأداء التطبيقى بالمضمون الثقافى . وهنا يلتقى الحسنيان الفكر النظرى الوعى الذهنى ومن ثم تتحقق الفائدة المشتركة كنتيجة حتمية فى هـذا الاقتران ·

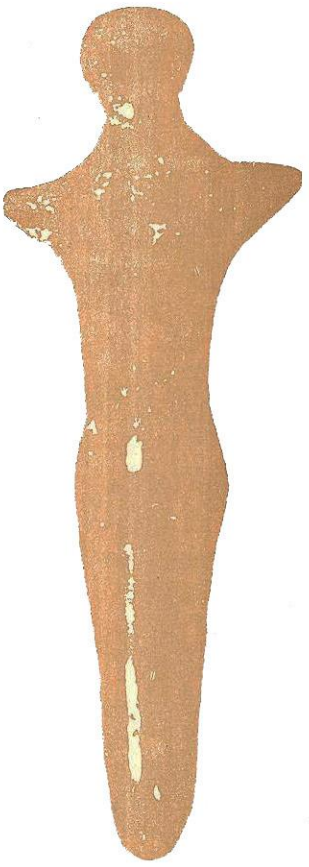
١٠ ـ ركز الفنان المصرى القديم على التوفيق بين تمثيل المظهر الشكلى الجمالى مقترنا بالجوهر الوظيفى اثراء للمنتج فى شكله ومضمونه معا، وهذا يتطلب جهدا خاصا غير عادى لتحقيق هذا التوازن بصورة متناسقة وبنظرة مكتملة ·

١١ ـ توافر المعـانى والقيـــم التربوية التى ترتبط بكيان الفتاة من جهة وبالفتى من جهـــة أخرى فى تحديد نوعيـــة اللعب الملائمة لكل منهمـــا ، وتحقيق الوحدة والتآلف والتـوافق والتجانس الفكرى الذى يقـوم بين الطرفين . وما يتمخض عن ذلك من تعارف وانسجام وتعاون ومشاركة ايجابية . وكل هذا يتم عن طـريق هذا الوسيط الذى يمزج بين العنصرين ويربط بين الطرفين ·

١٢ ـ نمو المعلومات النظـرية والخبـــرات التقنية على خط متواز وعلى قدم المســـاواة من خلال الممارســات اليومية واســتغلال عنـــاصر البيئة أفضل استغلال ، بحيث يتسنى الجمع بين مقتضى العوامل التراثية بأصالتها وعراقتهـــا ومتطلبات المعاصرة الصـــحيحة بجاذبيتها التى لا تخضع للعمل التقليدى الذى يقوم على الآليـة والمحاكاة الفجة . ومن ثم يكون أخذنا من الماضى بسيادة وازادة مستقبلية مصـــحوبة بصياغـة ابتكارية عصرية تتفق ووجدان الشـعب وتتمشى واحتياجاته الراهنة ·

● الأصداء والانعكاسات التى تتمخض عنهـا لعب الأطفال وأثرها فى طلاب الكليات الفنيـــة المتخصصة :

بعد أن دامت الباحثـــة بعرض مجموعة من السمات التى تميزت بها لعب الأطفال الفخارية والخزفية الشعبية التى تميزت بها الحضـــارة المصرية القـــديمة ، وكذلك النتائج التى أمكن الوصول اليها ، تنتقل بعد ذلك الى تحـــديد الوسائل والأسس والأساليب التى يتســـنى استيعابها كدروس مستفادة من أجل هـــذه الغاية . فقد بدأت بنفسها بمحاولة تقديم بعض النماذج للعب التى نفذتهـا شخصيا بأســـلوب مبسط ثم عرضت تجربتها على طلاب وطالبـات البكالوريوس بالكليـة للادلاء بدلوهم فى هـــذا الدلاء من خلال خطة عملية سارت على النحـــو التالى : ـ تقديم بعض نماذج من لعب الأطفـال الشـــعبية عن طريق جهـــاز عرض الشرائح المتضمنة لأنواع مغايرة من هـــذه اللعب ممـا أبدعها الفنـــان المصرى القـــديم للوقوف على مظاهرها النوعية واستلهامها لمعالم هذا التراث. وفى الخطوة التاليـة كلفت الباحثـــة طلابهـــا

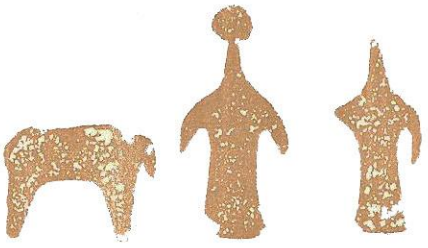


فى مسحة تجريدية واحساس بالكتلة مع الثبات والاستقرار .

* * *

لعب فخارية لحيوانات وعروسه من تراثنا المصرى القديم روعى فيها البساطة الشكلية والهيئات العامة والاطراف المتماسكة .

* * *

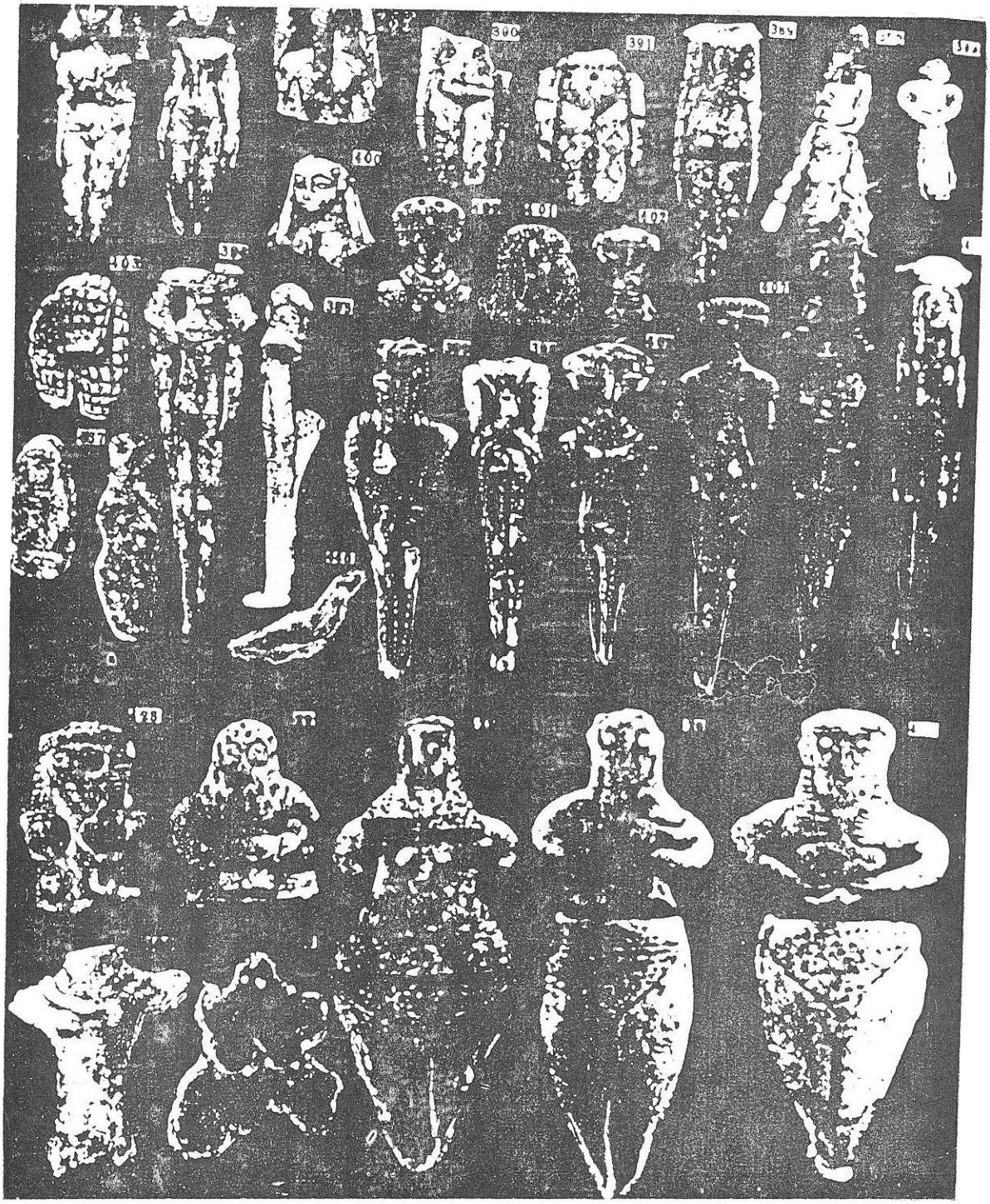


لعب حيوانية وبشرية بسيطة التشكيل ـ طينة محروقة حريقا اول (بسكويت) من تراثنا المصرى الشعبى .

* * *

فهد على شكل فخارى يمثل فى قوه تعبير كتلة واضحه وهنا يلحظ دمج الحيوان والشخوص معا . كما يلاحظ ذلك ايضا فى الدمى والعرائس المصرية الشعبية .

فخار محروق للعب أطفال على هيئة عرائس متعددة الأشكال والهيئات ويسودها التماسك والبساطة والتعبير الحى من اصول التراث الشعبى المصرى القديم .



احدى اللوحات التى وجـدت فى مـــؤلف « بترى » تحتضن مجموعة من العرائس الفخاريـة ذات التشـــكيلات والتعبيرات المنوعة ٠

بتشكيل عدد من اللعب التى تستمد مقوماتهـــا ومواصفاتهـــا كبداية أولى لما بعدها والتى يمكن بوساطتها الحصول على بعض النتائج المناسبة التى تعتبر عونا على السير فى طريق مشروع اللعب ابتداء من التعليم الأســـاسى فالثانوى ثم يأتى بعد ذلك مجال الكليات الفنية المتخصصة التى تتبلور فى بوتقتها هذه المستويات واكتمال نضجها وتهيئتها تهيئة صحيحة للانتشـــار على المستويين الكمى والكيفى فى آن واحد ·

ولا شك أننا نستطيع أن نواجه العمل الجاد فى ميادين لعب الأطفـــال ذات الملامح البيئية الشعبية المصرية التى يمكن أن تواجه تيـــار الزحف للعب الأجنبية التى تفد الينا وتقتحم اسواقنا بعد أن تفرض وجودها · ومن ثم ينبغى لنا أن نقوم بجهد هائل لتحرير اللعبة المصرية من براثن التقليد وأن نشجع على انتشارهـــا واستثمارها على أن تجمع بين دقه الكيفية وطرح الكميات المناسبة ومجال التسويق الســـياحى يمكن تنظيمه على هذا الأساس حتى يصبح أداة فعاله للاستثمار ورفع مستوى الدخل القـومى بعد أن نمهد لذلك بدراسات تخطيطية محكمة تساعد فى بلورة هـــذه الانجازات والنشاطات بما يتلاءم وحاجات الأطفال الى هذه اللعب المحلية ذات الطابع المتميز والجاذبية المؤثرة فى مجتمع اليوم ومجتمع الغد ·

فى تراثنا القبطى :

الحضـــارة الفنية القبطية من بين بين الحضارات التى لعبت دورا ملموســـا على أرض مصر فى شتى المجالات الفنيـــة التى كان من أبرزها فن الفخار والخزف بعد أن ترك الفنان القبطى بصماته الحيـة ولمساته الفوية على الصعيد المصرى الذى له تاريخه المجيد ومنزلته المرموقة فى سجل التاريخ والفن العريق والتراث الأصـــيل، حيث ارتبط بالبيئة المصرية التى كانت لها خلفيتهـــا ومظاهرها البـارزة فى المعترك الفنى الحضارى وبخاصة ما يتصل بفنـون الشعب المتميزة ولاسيما فن الفخار والخزف الشعبى الذى أحاول هنا أن ألقى عليـــه بعض الأضواء من خلال هذا البحث الذى بين أيدينا ·

لقد كان أغلب هذه الفنون فى الفترة الزمنية القبطية متواريا بالحجاب داخل الأديرة حماية لها من التسلط الاجنبى ومن الدمار الذى يتهددها على أيدى الحكم الرومانى واليونانى العـــاتى والاضطهاد الوثنى المعروف للأقبـــاط واعتبرت هذه الفترة احدى المراحل الحضارية للفن القبطى الذى امتزج آنئذ بالأرض المصرية وبيئتها التى حفلت بالفنون التاريخية الاولى وكانت بمنزلة القبس الوهاج للأجيال اللاحقة ولكل الحضارات المتعاقبة والتى ترعرعت تحت ســـمائها فوق أديمها ، واستمدت خصائصها وسماتها بوحـى من حضارة مصر القديمة أولى الحضارات الانسانية ومنبع كل الهام فنى خصـــب على أرض الواقع المصرى الناهض ·

وقد امتاز الفن القبطى بشعبيته الاصيلة التى تشوبها المسحة المصرية القديمة ومسحة رومانية ويونانية ، ولكنه تأثر بخاصـــة تأثرا ملحوظا بطابعه المحلى الذاتى دون الفنـــون المســـيحية الغربية الأخرى · وسرعان ما تحولت الى أسلوب متميز له خصائصه وملامحه المستقلة وتقـاليده وأعرافه من خلال أشواقه وحنينه لمقدســـاته الروحية ومعتقداته الدينية التى دانت له قطوفها وخضعت له عناصرها فتأثر بها تأثرا ملحوظا ·

ومن الجلى أنه خاض تجربة الانتاج اليـــدوى العملى فى مجال الابداع الفخارى والخزفى والتى تمخضت عن انتاج الكثير من التحف والنمـــاذج كالقدور والأطباق والدوارق المختلفة الأغراض وعلب الحفظ وأدوات الزينة وغيرها من التحـف

مختلفة الاستخدام ، والتى حافظت على أشكالها وصيغها التنفيذية ·

والذى يعنينا هنا هو تناول الفنان القبطى للعب الاطفال والدمى التى يتلهون بها بالاضافه الى الوجوه التعبيرية والعناصر العضوية والنباتية وبعض النماذج للعب الحيوانية والطيور والثمار والاشكال الرمزية التى وجه اليها اهتمامه البالغ فى التعبير عنها وتشكيلها · وقد لعب فيها عنصر التحوير والابدال والتجريد ، وتجلت فيها مناحى التكييف بحرية وانطلاق مما يسلبها التشخيص الواقعى للابتعاد عن هيئاتها الطبيعية المنظورة المألوفة ، وجاء ذلك نتيجة اهتمامه بالجمع والاقتباس والتلخيص وهى الظواهر التى استمدها من التقاليد المصرية الراسخة التى ضمنها فى معظم انتاجاته التى اتخذها عادة لخدمة أغراضه الحيوية فأبدع منها السلاطين والمسارح والقدور والصفافير التى تعتبر حدى أنواع اللعب المميزة والمحببة للأطفال وكل هذه النماذج وغيرها موجودة ضمن محتويات لمتحف قبطى بالقاهرة ، وتظهر فى اللعب بخاصة بالقاعة رقم (٣٠) (فترينة رقم (٧) ومن بينها نماذج العرائس وتماثيل تعبر عن الامومة والفرسان والجياد وأدوات الزينة ونلمس فيها روح البساطة والتلخيص والحس الشعبى وهذه النماذج الطريفة لها أهميتها القصوى فى حياة الأطفال وتحظى بعنايتهم ويتعاملون معها وكأنها جزء حيوى لا غنى عنها فى مملكتهم وفى حياتهم ووجودهم ·

● أبرز السمات التى تميز لعب الأطفال الفخارية والخزفية فى التراث الشعبى القبطى :

١ ـ البعد عن الواقعية واللجوء الى التعبيرات التجريدية والميل الى الأسلوب الهندسى المبسط ·

٢ ـ نزوع الفنان الى الجانب الرمزى والايحاء باللمح من خلف الظواهر المرئية ·

٣ ـ مرعاة البساطة العامة فى الخطوط والمساحات والكتل وكراهية التعقيد ابعاد الملل الأطفال وحرصا على تناول اللعبة بسهولة ويسر ومن أقرب طريق حتى لا يتعرض الطفل الى متاهات عويصة ·

٤ ـ الاعتماد على التعبير الحر ، والجرى وراء ما يسمى « السهل الممتنع » وتقديم الفكرة السريعة ·

٥ ـ تتجسد الروح الشعبية بجاذبيتها وسحرها فى لعب الاطفال التى أبدعها الفنان القبطى لارتباطه الوثيق مع أفراد الشعب وادراكا لحقيقة ميولهم وما يتوقون اليه من مختارات الاشكال الأثيرة الى قلوبهم وما يتفق وتطلعاتهم ·

٦ ـ قلة الاهتمام بما نسميه البعد الثالث والاقتصار على البعدين ، ومن ثم نلمس قيم الصياغة التشكيلية فى مظاهر (الريليف) البارز بشكل يلفت النظر وكأنه التشكيل المجسم الكامل لاستدارة ·

٧ ـ قدرة الفنان على تصوير الدوافع النفسية الكامنه واخراجها من حيز اللاشعور الى حيز الشعور ومن الباطن الى الظاهر ·

٨ ـ ظهور المسحة الدينية فى كثير من هذه المنتجات وما يسرى فى ملكها وينسج على منوالها من خلال تشبعها بالعقيدة والنزوع الى الزهد والتواضع ·

٩ ـ نستطيع فى يسر أن نحس روح التحرير من ربقة الخضوع أو الذوبان فى شخصية الغير فدوافع الفنان القبطى تنبع أساسا من جوارحه ووجدانه وانطباعاته الا من بعض الاضافات التى يستعيرها بسيادة من أجل غاية معنية وهدف خاص ·

١٠ ـ يمكن القول بأن الفنان القبطى ترجمان صادق لشعبه ، فهو يهتم بلب الأشياء ويترك قشورها ، ويركز على كنه الموضوع ، دون حاجة الى الاستطراد فى تفاصيله الثانوية وكذلك الشأن عند صياغته للعب الأطفال فانه يركز على جوهر اللعبة ومغزاها ومدى ما تحققه من أثر فى الطفل ·

١١ ـ نحن نستطيع بكل بساطة وبكل يسر أن الاقتباس الذى يلجأ اليه الفنان القبطى انما يقوم أساسا على دقة الهضم وعمق الاستساغة ثم القدرة على العطاء من جديد ، هو بهذه المنزلة يغدو الحاذق المبدع المبتكر ·

١٢ ـ ظهور « الصليب » كرمز أساسى فى كثير من الانتاجات الفنية القبطية وربما يبدو أحيانا على سطح بعض الأجزاء من لعب الاطفال ، وهذا يوازى علامة « عنخ » كرمز للحياة عند المصريين القدماء ·

١٢ ـ يركز الفنان القبطى على انتاج لعب الأطفال وبخاصة تمثيليه للعرائس والدمى واللعب الايحائية والفرسان الذين يمتطون صهوه الجياد وتظهر هذه النماذج بكثرة فى المواسم والاعياد الدينية لجلب المتعه والسرور خلال هذه المناسبات المسعدة التى تسود هذا المناخ الاجتماعى الصحى الذى يسوده الصفاء والمرح والانطلاق من خلال هدا الواقع الاجتماعى ·

● كيف نفيد من لعب الاطفال الفخارية والخزفية الشعبية ولبده الحضارة القبطية التشكيلية :

١ ـ محاولة تسجيل كل ما يمكن تسجيله من ترات لعب الأطفال الشعبية القبطيه بالشرائح والملصقات وبخاصه ما يوجد منها فى المتحف القبطى بالقاهرة ، ومن أى موقع آخر كالاديرة وبعض مراكز التدريب والبحث العلمى ، على أن يتولى أساتذة الكليات المتخصصة ، وأساتذة التربية الفنية بمدارس التعليم العا عرض هذه الشرائح والملصقات وطرحها للبحث والمناقشة والتحليل الجمالى والنقدى لاستيعاب قيمها وأسرارها الفنية ·

٢ ـ القيام بزيارات مسحية لتلك المواقع لرؤية تلك المنجزات التى تتعلق بلعب الأطفال على الطبيعة لاستجلاء معانيها وقيمها التشكيلية وأساليبها النوعية واتخاذها منطلقا لمسيرة حثيثة نامية وهادفة ·

٣ ـ العمل على انشاء متاحف تعليمية بالكليات والمعاهد والمدارس التى تضم طرفا من نوعيات لعب الأطفال الفخارية والخزفية تبدأ فى حيز محدود ينمو تباعا وتدريجيا بحيث يخضع لمقومات دراسية متتابعة ، وليس القصد منها مجرد الشكل أو التجميل العابر ·

٤ ـ تشجيع الباحثين على اعداد بعض المؤلفات التى تتناول بالدراسة والتحليل مجال فن الخزف وبخاصه ما يتصل بموضوع لعب الاطفال الفخارية والخزفية التى تعتبر من أهم الموضوعات الحيويه وأولاها بالكشف عن ابعادها التى ما تزال فى مسيس الحاجة الى مزيد من الرعايه والعنايه ،وكل جهد يبذل فى هذا السبيل يعد لبنة فى البناء الكبير الذى يجدر تشييده ·

٥ ـ اهتمام المصانع التى تنتج الخزفيات بالقيام بتنفيذ بعض اللعب الشعبيه الفخارية والخزفية والعمل على طرحها فى الاسواق ، مع مراعاة توافر المواصفات الفنية والجمالية وتوخى التصميمات الجيدة التى تتسم بالجاذبية وقوة التأثير فى طبيعة الحياة التى يحياها الأطفال فى مجتمع اليوم ·

٦ ـ اقامة معارض دورية للعب الأطفال بمختلف الخامات المناسبة على أن يكون من بين محتوياتها لعب منفذة بالفخار والخزف ، حتى نقدم لأبنائنا عن طريقها أمثلة طريفة تجذب انتباههم ، وتساعدهم فى عمليات الاختيار والمفاضلة ، وللوفاء بمتطلباتهم منها كعناصر حيوية شائقة تلعب الدور الخطير فى سياق حياتهم سلوكيا وأخلاقيا ومهاريا ودينيا وتعاونيا واجتماعيا وقوميا ·

٧ ـ اتاحة الفرص أمام الطلاب على مختلف مستوياتهم الدراسية والتعليمية للقيام بتنفيذ اللعب الشائقة التى يتمثلونها ويؤثرونها ، ويعبر عنها تلقائنا من من خلال التوجيه السليم الذى يأخذ بأيديهم وينشط أخيلتهم ·

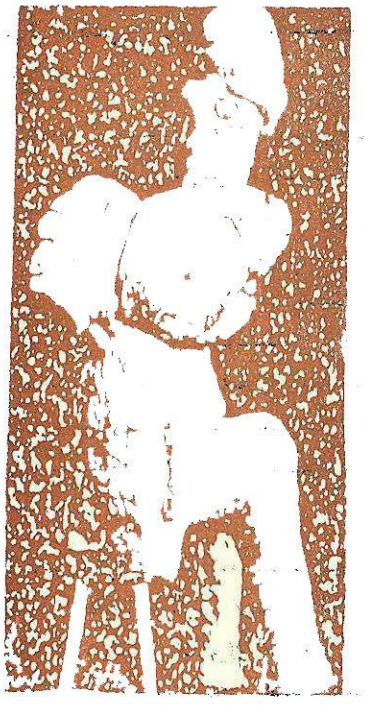
٨ ـ طرح مسابقات فنية دورية لانتاج لعب الأطفال بخامة الطين المحروق والمزجج ، مع تحديد بعض المسميات التعبيرية الرمزية التى تستثير

قالب فخاري (صليب) على هيئة قديس بالمتحف القبطي بالقاهره ويرى علامة الصليب على الصدر حتى يعايش الطفل مثل هذه الرموزيات

* * *

بروسة فخارية صغيره من طينة حمراء وعليها بطانة طينية رقيقة اللون بالمتحف القبطي بالقاهره توحي عناتها العامة بعلامة (مفتاح) المصرية القديمة التي تشير الى الحياة والصليب المسيحي

* * *



فارس على جواده من الطين الصلصال بالمتحف القبطي بالقاهره ، وجد بحفائر منطقة ابي مينا قرب مربوط من القرن ٤ ـ ٥ ميلاديا ، ويوجه الفارس في هذه النعمة انتباه الأطفال الى اهميته

قالب فخاري يمثل طائرا يوجد بالمتحف القبطي بالقاهره، حركة الطائر مبسطة بالنقاط حية وسط سياق تباني في تصميم متزن .

تمثال فخاري لصغير الحجم جلس أمامه بالمتحف القبطي
قاعة ٣٠ (فترينه) ٧ تبدو فيها ببساطة الهيئة والبعد
عن التفاصيل

* * *

قالب فخاري (سنبي) لعروسه بالمتحف القبطي بالقاهره
وتشير مثل هذه القوالب الى تحقيق الانتاج الكمي في سهولة
ويسر .

* * *

عروسة فخارية بالمتحف القبطي بالقاهره يلوح في يديها
ووجهها الدعاء والتضرع والابتهال وتعبر هذه المظهر في رفع
اليدين وخشوع الوجه .

نعمة فخارية على هيئة اسد يتاهب للانقضاض بالمتحف القبطي
بالقاهرة تبدو فيها قوة الحركة والتلخيص في اعضاء الجسم
ومرونة الخطوط .

أشواق أفراد الشعب وتشعل حماستهم وتطلعاتهم من أجل مزيد من اضافات التنمية ومحـــاولات التجويد والتحسين ٠

٩ ـ الاكثار من حلقات التدريب التى تمـكن الدارسين على اختلاف مستوياتهم من القدرة عـلى استثمار مواهبهم ، وحفزهم على المضى قدما فى مضمار هذا العمل بكل الجـــدية والصـــدق والتوق ٠

١٠ ـ أن تشتمل المناهج التعليمية الخاصـة بمادة التربية الفنية على تأكيد الممارسة لهـــذا الفرع ضمن الفروع الفنية الأخرى تنشيطا لهذا المجال ورفعا لمستوى لعب الأطفال وتوجيه أقصى الاهتمامات فى معالجتها ودفعها قدما للارتقاء بها فى ضوء الطابع المحلى المميز ٠

هذه بعض الاتجاهات العملية التى أنادى بها وأطالب كل مسئول أن يبادر بتنفيذها واتخاذ الحلول العملية التى تقضى على أية صعوبات أو معوقات وفاء والتزاما بتبعاتنا نحـــو أبنائنا وفلذات أكبادنا ، وفى مرافقة هذا البحث مجموعة من صور النماذج التى تعبر عن أمثلة للعب الأطفال التى تتسم بالروح الشعبى من واقـــع التراث القبطى ٠

فى تراثنا الاسلامى :

فن الفخار والخزف من بين الفنون التى ذاع صيتها وعمت شـــهرتها فى المجتمع الاسلامى القديم ، وعنى الفنـانون المتخصصون أيما عناية خلال هذه المرحلة التاريخية التى ازدهرت فيها تلك الفنون ازدهارا كبيرا وتقدمت تقدما بعيد المـدى عـــلى أيدى بعض الصـــفوة من الفنانين الخزافين الذين استقلوا بأساليبهم الفنية الراســـخة التى عرفت بطابعها المتميز القائم على الوعى والتمكن ،والتفرد بالذاتية الاسلامية الفريدة ٠

وقد بدأ الفنانون الاقدمون فى العصر الاسلامى يتوفرون على بضاعة الفخار ثم تبعها فن الخزف الذى ساعد فى انتشار هذا الفن ورواجه ورقيه على أيدى المهرة من الخزافين الاسلاميين فى أرض الواقع منـذ العصر الطـــولونى والعصر الفاطمى والمملوكى وبرغم حرص الفنان على احكام التطبيق ودقة التنفيذ ، والســـعى الى تحقيق جماليـــة الأشكال وطرافة الهيئات ، فانه ركز بخاصة على تلبية احتياجات الشعب ومواجهة مطالبه اليومية، فأنتج الأوانى والأطباق والســلاطين والقـــدور والجرار والمسارج والأباريق وغير ذلك من النماذج والتحف الرائعة ، فانه لم يغفل فى الوقت نفسه ضمن نشاطه الانتاجى أن يضع لعب الأطفال تحت رعايته واهتمامه ، فأجرى عليها التجارب المتعددة للوصول بها الى أعلى شأوفنى ممكن ، نظـــرا لتقديره لمعنى الطفولة واحتياجاتها الحيـــوية والنفسية . وما يترتب على هذه اللعب من آثـار نفسية وتربوية وسلوكية على الطفل ، وما يوفر له أسباب الاستمتاع واللهو البرىء ، والترفيـه الذى ينتج من تعامله مع لعبه المفضلة التى يقتنيها ومن بينها العرائس والدمى والتماثيل الصـغيرة المفزعة كالغزلان والكباش وبعض العناصر الآدمية والهزلية ـ وتبدو هذه اللعب فى صور تجريدية بعيدة عن سماتها الطبيعية المألوفة ، والبعد عن المشابهة والمضاهاة ، خروجا من مأزق تقليـــد الخالق الأعظم ، ولكنه راعى فيها الاختيار البليغ فى خطوطها وفى مساحاتها وعلاقاتها ونسبها الملائمة وتعبيراتها الحية الجذابة ، وركز فيهـــا على النماذج الحيوانية والطيور التى كانت تعيش فى هذه البيئة ، ومنها علاوة على ما ورد ذكره ، الصقر والأنب والضب والســـحالف والديك والسمك وغير ذلك من الطيور كالوز الهدهد،وكان الفنان الاسلامى يحملها أحيانا ببعض الرمـوز التى يخلعها عليها فيصبغها بمعان خاصة لهـــا

مدلولاتها فى نفسه ، كما أنها تعكس قيما معنوية واجتماعية مختلفة ولجأ فى تنفيذهـــا الى روح التبسيط والاختزال بالغاء بعض التفاصيل التى لا يرى ضرورة لها ٠

وأدخل كذلك النباتات والأزهار وبعض الثمار فى اطار هذه اللعب الشعبية والتعبير عن بعض الأساليب والتعاويذ السحرية والقصص الخيالية والأســطورية والملاحم التى تمتلىء بالكثير مـن العناصر المثيرة ومواقف البطولة التى لها صـــفة الجذب والاهتمام فى حياة الشعب ٠

ومما ساعد فى معالجة الفنان الاسلامى للعـــب الأطفال الفخارية والخزفية وجـــود مادة التنفيذ الخام بكثرة ، فضلا عن مهارة الفنان وتفـــوقه وقدرته الفائقة على عمق الخيال وسرعة التشكيل دوو تردد ، ومن وراء ذلك كله طهـــارة الفنان وايمانه وقوة عقيدته واعتبار أى عمل يقوم بـه انما هو حسبة لله تعالى ، وأنه وسيلة لخدمة أفراد شعبه ، وسعيا الى الوفاء بمـراداتهم وحاجاتهم اليومية وبما يساير طموحاتهم وتطلعاتهم ٠

● أبرز الخصائص التى تميز لعب الأطفال فى الفن الاسلامى فنيا وتقنيا :

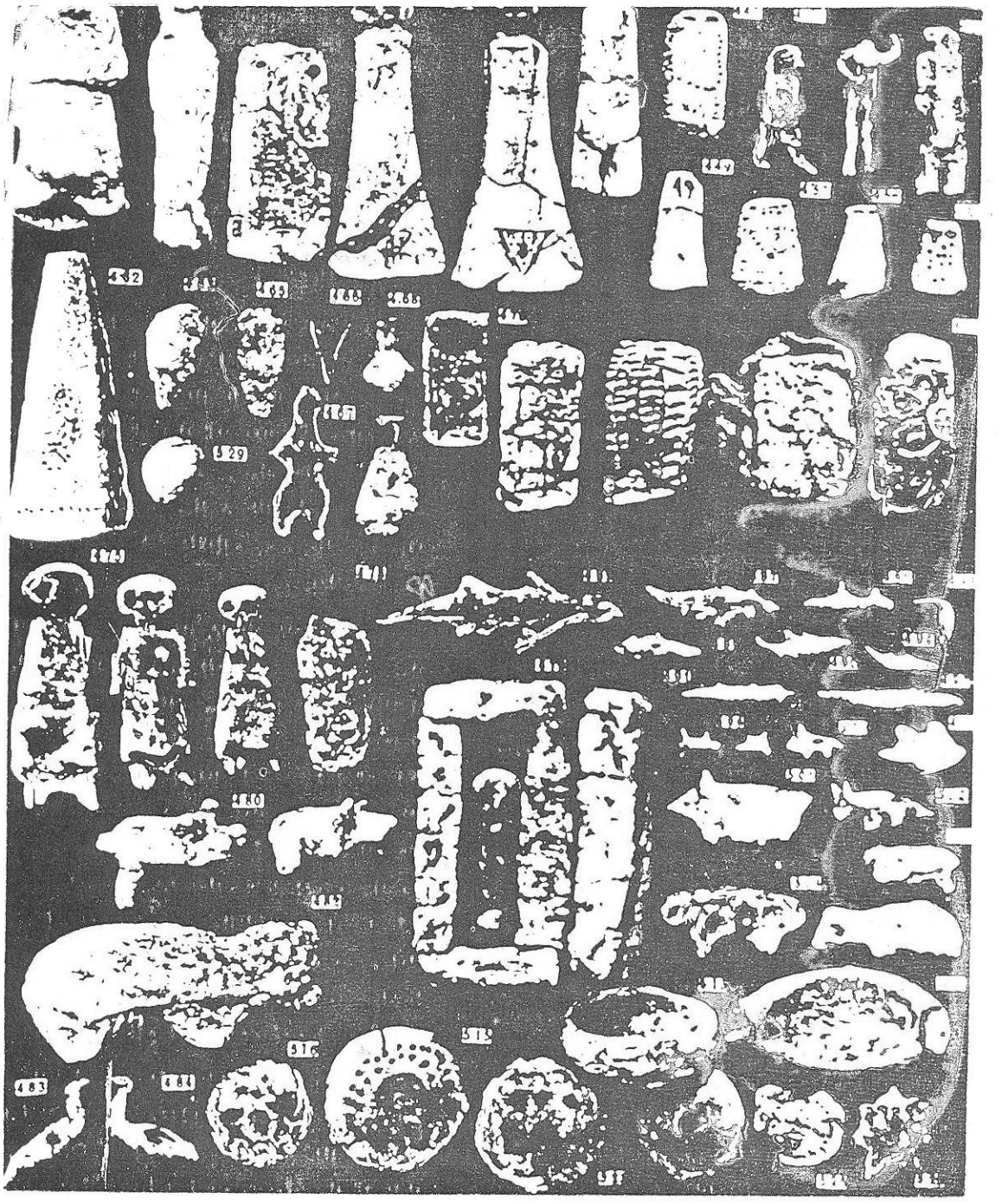
١ ــ تتسع رقعة الاعمال الفنية الفخـــارية فى ابان الحضارة الاسلامية التشكيلية وبخاصـــة ما يرتبط منها بحاجات الشعب الاولية ، ومن بينها لعب الأطفال التى أنتجت بكثرة ملحوظة فى العصرين الفاطمى والمملوكى ، ومعظم ما شاهدناه من تلك اللعب من الحجوم الصغيرة لسهولة تعامل الأطفال معها بالتناول المتاح والحركة والحمـــل والاقتناء ٠ أما الحجوم المتوسطة فقليلة نسبيا بالقياس الى اللعب ذات الحجوم الصغيرة ، كمـا هو الحال أيضا بالنسبة للعب الخزفية المزججة، وواضح أيضا أن هذه القطع تبتعد فى صياغتها عن المحاكاة للطبيعة مع نزوعها الى التجريد المتزن والملتزم الذى ينأى الفنان به عن الاغراب الممـل والشطط الزائد ٠

٢ ــ ركز الفنان الاســـلامى عـلى الجانب التعبيرى القوى عند تمثله لمقتضيات اللعب مـع اخضاعها لطبيعة الأطفال وميـولهم واهتماماتهم ببعض العناصر دون غيرها ، وقد تجلى هذا التعبير فى تمثيل اللعب الحيوانية والطيور والزواحف وبعض العـــرائس والدمى والأباريق والدوارق والصفارات وبعض النماذج الرياضية ونمـــاذج الزينة وهى تتسم بالتلخيص والاجمـــال فى أجزائها وهيئاتها العامة دون التفصيل والسرد، مع البعد عن حالتها الواقعية فى الطبيعة المألوفة، مع عدم الاحتفال بالنسب الذهبيـــة التى كان الشعب الاغريقى يدين بها ويلتزم بقوانينها ٠ وقد استطاع الفنان المسلم أن يقدم الينا روائع جمة من هذه اللعب كالسحالف والكلاب والقطط والأرانب والكباش والجمال والجياد والمسـارج وأدوات الزينة من الحلى الشـــعبية ، والاباريق والقلل المزينة التى تستخدم فى حفل سبوع الطفل وكذلك ما يرتبط بعالم الطيور التى لهـا رموزها الخاصة لدى الفنان الاسلامى ٠

٣ ــ تتميز بعض هذه اللعب بطريقة التفريغ من داخلها حتى لا تتعرض للكسر عند القيـــام بحرقها حريقا أول (بسكويت) ، أمـــا البعض الآخر فلم يلجأ الفنان عند تنفيذها الى هـــذا التفريغ لصغر حجومها فتركها على هيئتها الصماء دون أن يصيبها خطر الحرق ، وتبدو أنها كانت تملأ بالماء ليتلهى بها الأطفال فى ســـكب هذا الماء من داخلها بطريقة ترفيهية ، كما استخدمت الصفارات التى يلذ للأطفال استعمالها لاخراج أصوات شجية موسيقية النغم من داخلها عـــن طريق النفخ وبذلك تتحقق لهم المتعة والانشراح النفسى باستخدامها على هذا النحو ٠

٤ ــ تواترت الأنباء بأن لعب الأطفال فى العصر الاسلامى كانت تقام لها المهرجانات والاسواق العامة المحلية ، ولم يكن الأمر فيها مقصورا على أدائها كعنصر للترفيه فحسب ،بل كانت تستخدم كأداة لتعميق الفكر والتزود بالثقافة والارتقـاء عن طريقها بالاخلاقيات والسلوكيات والمعـــارف العامة وتنشئتهم تربويا واجتماعيا والوقوف على اجتهادات الفنانين فى التوسع فى أنماطها ٠

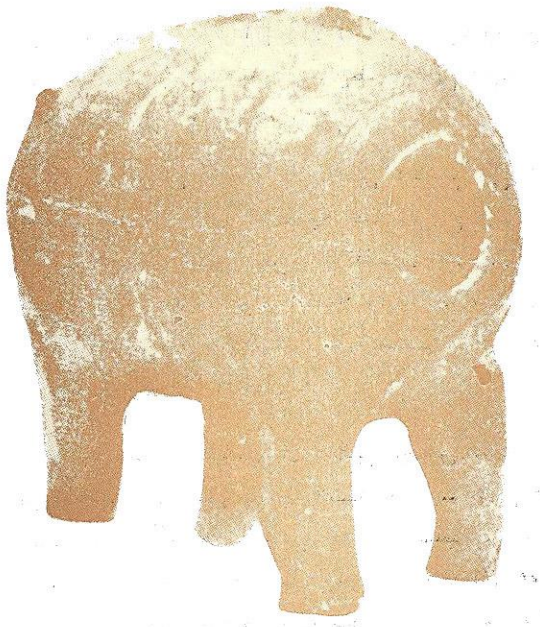
٥ ــ تميزت هذه اللعـــب بروح البســـاطة والتلخيص وخفة الروح فضلا عن توافر المعـانى والقيم الرمزية التى يحلو لأفراد الشعب من خلال



● احدى اللوحات التى قدمها الأثرى « بترى » فى كتابه Mud Toys Made By children تحت عنوان Objects of daily use وهى من عمل الأطفال تتضمن بعض النماذج ذات الاستخدامات اليومية تضم ما يزيد عن ٦٠ شكلا وتتضمن السمات التالية :

- تلقائية الأطفال فى تعبيرهم الذاتى للعرائس والدمى والطيور والحيوانات وغيرها فى بساطة ورمزية واضحة .
- يتبين أن خامة الطين ذات امكانية واسعة فى مجال التشكيل والبناء مما يؤكد استجابة الأطفال لها .

● لعبة طفل على هيئة سلحفاة موجودة بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى . الشكل متكامل ومستقر منفذ بالطين الصلصال وعلى سطحه خطوط وتخاويف غائرة .



● لعبه طفل على هيئة فيل بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى بهيئة تقوم على التلخيص والتجريد يتسم بالاتزان والامتلاء والاستقرار مما يعبر عن جوانب رمزية .

***

***

● لعبة طفل من الطين الصلصال على هيئة جمل ذى سنامين ويتميز بسهولة التعبير واستقرار الأرجل وسماتها من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى

● لعبة طفل على هيئة ضب . وهى تجريدية معبرة مفرغة بعجينة صلبة . يوجد بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى

براءة التشكيل وتلقائية الأداء أن يحرصوا على أن تكون جزءا أساسيا فى محيط حياتهم وليست بالضرورة على هامش وجودهم ·

٦ ـ حرص الفنان الاسلامى القديم على أن يضمن لعب الأطفال الشعبية خفة الروح وتوافر الجذب الجمالى الذى يغرى الأطفال بالاقبال عليها والتأثر بما تقوله اللعبة واحداث المتعة النفسية والرضا والاطمئنان بشكل طبيعى لا تكلف فيه ولا افتعال ·

٧ ـ اختص الفنان الاسلامى ببعض النماذج من اللعب التى عنى بتنفيذها باستخدام ما يسمى بالبريق المعدنى حتى تكتسب رواء ومظهرا فريدا · فالأطفال يميلون عادة الى هذا النوع الخزفى وتعتبر الحضارة الأسلامية أول الحضارات التى كشفت اللثام عن هذه العملية التقنية ، حيث تؤدى مهمتها عوضا عن الذهب ببريقة الخلاب ، ويعتبر هذا النوع هو البديل عن استعمال الذهب فى بعض الأستخدامات اليومية والاستعمالات الحيوية مكلفة القيمة ولهذا العامل ناحيته الاقتصادية التى قام بحلها الفنان الاسلامى القدير بفكره الثاقب وعبقريته الفائقه·

٨ ـ تميزت لعب الأطفال الشعبية الاسلامية بأشكالها الطريفة المحببة التى تتفق ودنيا الطفولة كما تتشح هيئاتها العامة بتناسب حجومها وتماسك أجزائها ، والبعد عن الزوايا الحادة تحت دواعى الاستعمال والأمن ، وهذه احدى السمات البارزة فى هذا التراث من حيث توافر السلامة التقنية ·

٩ ـ وجدت ضمن التراث الشعبى الخزفى الاسلامى أعداد غير قيلة من القوالب اليدوية ذات التصميمات والأنماط المتعددة الاساليب بما يساعد فى تحقيق فكرة الانتاج الكمى على المستوى العام فضلا عن تحقيق المستوى الكيفى الذى دان به الفنان الاسلامى وأثر عنه ·

● النتائج العامة المستخلصة من هذه الخصائص والافادة منها فى الحقل التعليمى والاجتماعى :

١ ـ تهيئة الفرص المتتالية لتحقيق الزيارات المتحفية من أجل القيام بدراسات تستوعب كل ما يدور حول لعب الأطفال التشكيلية الشعبية فى الحضارة الاسلامية ، وبخاصة فى المتحف الاسلامى بالقاهرة حتى تقوى الصلة بين المدارس وبين هذا الجزء الحيوى من تراثنا الاسلامى ، والخروج بانطباعات من وراء المعايشة والرؤية الفاحصة المدققة ·

٢ ـ عناية التعليم العا والكليات الجامعية المتخصصة بانشاء متاحف فنية بها ويخصص قسم بها للعب الاطفال الفخارية والخزفية لتحقيق عنصر التنمية والاضافة الباعثة على احياء هذا التراث بمنطق العصر وميول الوقت حرصا على عدم زوال هذا الفرع الحيوى الذى له تأثيره المعنوى والتربوى والثقافى فى مجتمع اليوم ومجتمع الغد ·

٣ ـ اذا كان الفنان الاسلامى قد لجأ الى عدم التعبير عن لعب الأطفال بمنطق الرؤية الواقعية التقليدية مؤثرا الروح والجوهر والانبعاث التلقائى الذاتى ، فينبغى لنا أن نفيد من هذه الطريقة فنفسح أمام الأبناء أفق التخيل واحترام الذات ، وعدم الغاء الشخصية الفردية ، حتى يأتى الحصاد مبرأ من الضعف والقصور ، خالصا من العجز والمجاراة والتشابه والتبعية ، ومن هنا تأصيل لعب الأطفال هويتها ومزاجها المحلى النابع من فوق ثرى أرض الواقع المصرى ، وأن تتخلص من عامل التقليد بعدا عن ساحتنا الفنية بمواردها وعناصرها وأفرادها ·

٤ ـ لابد للعب الاطفال أن توفر لها الجمع بين سلامه التقنية وعناصر الجاذبية فى شكلها الجمالى واختيار اللعبة وملاءمتها للزمان والمكان ومستوى الطفولة التى أعدت من أجلها ومن أجل متعتها وسعادتها وتثقيفها وهو واجب حتمى فى أعناقنا قبل فلذات أكبادنا ·

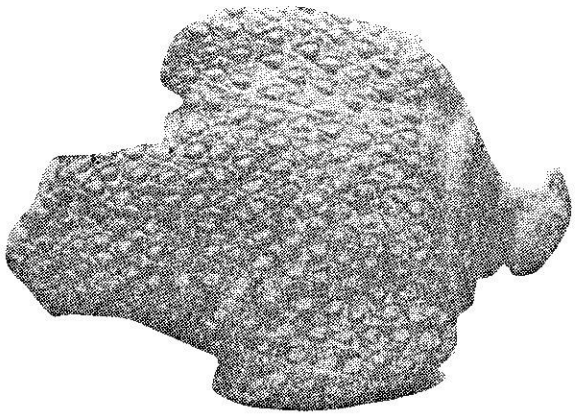
٥ ـ على مستوى الساحة المصرية يمكن تقديم بعض نماذج من لعب الأطفال الشعبية التشكيلية تستمد أساسا من جوهر التراث الاسلامى مع اعادة صياغتها بأسلوب عصرى معين على الفهم بالاصول والاسس التقنية والنظريات القابلة

للتطبيق بنجاح فى هذا المضمار وبذلك نكون قد أقمنا جسرا منيعا بين رواد الحركة فى مجال الانتاج الفخارى والخزفى ، ونربط الاسلاك وننسجها فى ملحمة الانتاج المعاصر عن طريق بعض المصانع المتخصصة فى هذا المجال ، وبذلك نكون قد أخذنا من الاسلاف وربطنا بين الرواد الممارسين من الأوائل والمعاصرين فى وحدة صامتة مؤتلقة .

٦ ـ اقامة المعارض والمهرجانات التى تقدم فيها عروض من انتاج لعب الأطفال الفخاريه والخزفيه على المستويين المحلى والعالمى حتى تتميز الاشياء بأضدادها ، ونعرف مواقعنا بالنسبة لغيرنا على ألا يشدنا البريق الاجنبى ويبعدنا عن حقيقة بيئتنا الغنية أصلا بعناصرها ، ولا بأس هنا من الاقتباس على أن يكون اقتباسا بناء دون أن يفرض نفوذه أو سلطانه ، بل يكون من العوامل المساعدة فى تأصيل طابعنا واخراجه من دائرة الانغلاق الى ساحة الانطلاق ، وأن تكون لنا السيادة وسلطان الاختيار وتقرير المصير ، بما يتجمع لدينا من رصيد ضخم معزز بالاصالة والحيوية والقدرة على البذل والعطاء القادر المؤهل والمدعم بما ينطوى عليه من بلاغة الأداء وسمو الروح وقوة التعبير جماليا ووظيفيا ومعنويا .

٧ ـ هناك نوعان من اللعب بالنسبة للعب الاطفال بالذات ، نوع يتميز بالثبات ، ونوع آخر يتميز بالحركة ، وربما يكون لعامل الحركة قوة الجذب والاستهواء والسحر والائتناس ، وقد قامت الباحثة باعداد مجموعة من اللعب بالطين ، فى الوقت الذى كان الطين فيه الاستحالة التنفيذية بالنسبة لهذا النوع ، وتلك عملية ليست متعذرة تنفيذيا . والمهم هو أن يخضع هذا النوع الى الميدان التجريبى ، فبالتجربة وحذف الاخطاء يمكن التغلب على أية معوقات قد تشكل عقبة كأداء فى سياق هذا لتنفيذ ، وما دمنا نواصل التفكير فسيكون الطريق ممهدا أمامنا لاحراز النجاح المنشود والانتصار المحقق

٨ ـ تهيئة العرض أمام القيادات المتخصصة فى ميدان الفخار والخزف لتسجيل بعض الآراء والأفكار والتجارب التى تتناول هذا الفرع بالدراسة الجادة والبحث التحليلى وبالتالى فيما يختص بلعب الاطفال الفخارية والخزفية من الوجهة العملية واصدارها فى كتب تعنى بهذا الغرض من اثراء للعقول المفكرة وربطها للعلم بالعمل ، ودفعا للصفوف التالية من الدارسين المتخصصين فى هذا المضمار الى السير على الدرب وانتهاج سياسة الجمع بين كل ما هو نظر وكل ما هو عمل .



٩ ـ عقد حلقات تدريبية دائمة داخل مراكز التدريب الملائمة للراغبين فى دراسة هذا الفن دراسة علمية وفنية وتطبيقية ، ترمى الى تنشيط مجال التجريب وتعميق الخبرات على أن تكون نظرتنا الى التراث نظرة استيحاء وهضم من أجل التنمية ورفع مستوى الأداء واستلهام الروح الشعبى من جذوره الاولى والانتقال بها الى آفاق متجددة تتفق وميول الوقت وروح العصر العصر بمتطلباته وطموحاته وآماله .

★★★

التزاوج الفنى

فى منزل شعبى

بمنطقة "أبو العلا" القاهرة

محمود مصطفى عيد

أولا : عملية التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى :

تتميز المأثورات الشعبية بأنها تعبير عن موقف الانسان المصرى تجاه تجربة الحياة على ارضه ، عبر حقب التاريخ فى تواصل ثقافى حى مع غيره ممن عاشوا عبر الزمان . ولذلك فان أهم سمات هذه المأثورات : الحيوية ، الاستمرار برغم ما كابده المصرى من متغيرات فى حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ويكفى الاشارة الى الوحدات الزخرفية التى تزين القلل حيث يضم التراث الاسلامى نماذج فريدة منها ، تلتقى مع براعة الفنان المصرى .

وحينما يستحيل التجسيد بالصورة على الجدران تتحول الصورة الى كلمات مكتوبة ووحدات تجريدية تعبر عن مايريده الانسان ويتم ذلك من خلال بناء فنى خاص .

ثانيا : العلاقة بين الفنون المصرية يؤكد استمرارية وتواصل موكب الفن :

لعل أول ما يبرز للباحث فى الانتاج الفنى ان هناك علاقة بينه فى التصميم وكذلك فى طريقة التنفيذ ، للأعمال التطبيقية المختلفة ، وكل النتاج الحضارى الفنى عبر التاريخ قد صبغ وتأثر بفلسفة الانسان المصرى من حيث عمق ايمانه وتوحيده بالله . وقد قام الفن القبطى الى حد كبير على التقاليد الفنية الموروثة من قدماء المصريين . ويعتبر هذا الفن حلقة اتصال بين الفن المصرى القديم والفن الاسلامى فهو متصل فى أوله بالفن المصرى القديم وفى آخره بالفن الاسلامى .

ثالثا : المدلول الشعبى للرسومات والزخاف :

تعتبر الحرف والصناعات وفنون التشكيل من طرق الفن الشعبى ، بجانب منفعتها فانها تعبر عن العقيدة وتصور المواقف ومن هنا يمكننا أن نقول ان

خصائص الرمز فى الفن الشعبى هندسى وتجريدى نابع من البيئة بعيدا عن المقاييس المقننة للفن الاكاديمى . ومثال ذلك الرسومات الجدارية الخاصة بالحج .

رابعا : أنواع الزخارف الاسلامية ومدلولها الشعبى :

يعتمد الفن الاسلامى على دعامتين هما : التجريد ، الرمز ، فالتجريد هو تجريد مطلق ولا نهائى قائم على قوانين الايقاع الرياضية والرمز يتضح فى ما تحتويه العمارة من أشكال هندسية لكل منها صفاته الرمزية التى تميزه عن غيره .

وفى المنزل الذى نتناوله بالدراسة نتبين مدى ثراء هذه المنازل الشعبية بفنوننا التقليدية وتراثنا الحضارى ومدى الحاجة الى الحفاظ على هذا التراث الفنى الذى يتعرض للاندثار .

خامسا : دراسة تحليلية للعناصر المعمارية والزخارف ومدلولها الشعبى :

١ ـ التوصيف العام للمنزل :

يتكون المنزل من ثلاثة طوابق بارتفاع حوالى ١٨م وله واجهتين ، واجهة قبلية رئيسية بعرض حوالى ٩ر٢٥ م هذا ويقع المدخل فى الواجهة الجانبية ، ويتميز المنزل بواجهات ذات مشربيات على الطراز المملوكى .

ـ الواجهة الرئيسية :

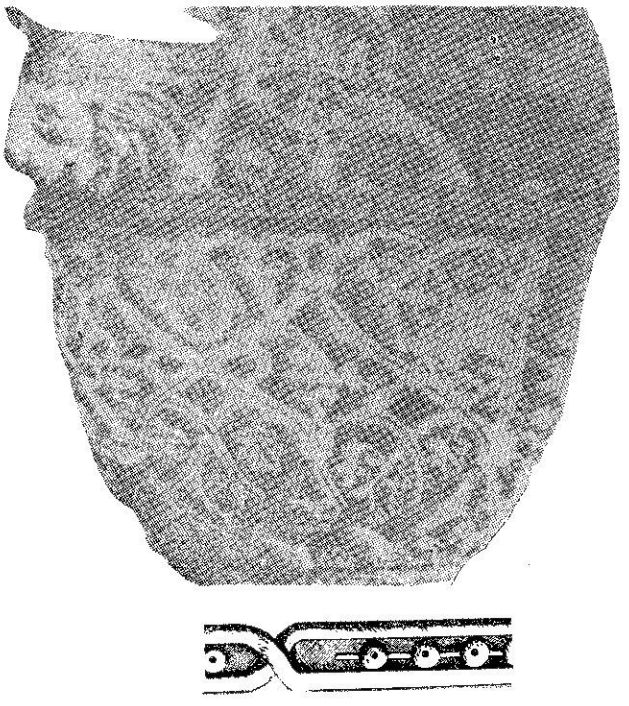
يتوسطها برج يبدأ من الطابق الأول لنهاية الواجهة يزينه ثلاثة مشربيات صورة (١ ، ٢ ٣ ، تبرز مختلف أنماط المشربيات المملوكية ، والمشربية فى فكرتها هى وسيلة من وسائل خفت الاضاءة فى العمارة الاسلامية وتصميمها عبارة عن تقسيمات هندسية متناسبة ومتناغمة ويوجد بها أجزاء بارزة وأخرى على شكل مجسمات هندسية منتظمة والتقسيمات الموجودة بأعلى المشربية على شكل حشوات من الخرط شكلت حباتها لتعطى كتابات أو وحدات زخرفية اسلامية أما الموجودة بالجزء السفلى فهى عبارة عن حشوات خشبية بارزة صيغت فى أنماط متكررة قوامها وحدات هندسية لا نهائية .

ـ الواجهة الجانبية :

وهى أقل فى العرض من الواجهة السابقة ويشغلها بكل طابق بلكونتين (صورة ٤) كما يحد كل واجهة شريط زخرفى قوامه طبق نجمى اثنى عشرى متكرر بالتبادل فى تكوين زخرفى هندسى من تحويدات ورقية فى تتابع رأسى (صورة ٥) .

٢ ـ تأصيل بعض الأساليب الزخرفية المستمدة من فنون أخرى غير الفن الاسلامى :

شكل (١) : (انظر الصور والأشكال)
وهى وحدة زخرفية تتكرر كمجموعة داخل اطار الضفيرة وتزخرف الاطار حول أبواب البلكونات .



شكل (١)

لاحظ الحية البارزة المتكررة داخل الاطار الأوسط بتاج العمود كما فى الرسم التوضيحى .

ـ **أصل الوحدة :** يرجع أصلها للفن القبطى حيث استخدمت على سبيل المثال كاطار زخرفى حول الأيقونات المثبتة فى مومياءات الفيوم ·

وصف الوحدة : وهى عبارة عن حبة بارزة مستديرة يتصل بها خط صغير بارز وتتكرر تلك الوحدة على مجموعات داخل اطار الضفيرة بحيث تبدو كعقد متصل الحبات ·

أصل الوحدة : يرجع أصلها فى الغالب من حيث الروح والشكل للفن القبطى حيث وجد نمط زخرفى مشابه لها على تاج عمود من الحجر عثر عليه فى « باويت » ·

أسلوب استخدام الوحدة : فى تزاوج تام ومزج كامل نجد أن الفنان الشعبى قد استخدم تلك الوحدة مع وحدة الضفيرة كاطار وحواء ، مما ينم عن سلامة فطرته وادراكه الفنى ، ومن الممكن ان يكون الفنان الشعبى لا يدرك الأصل التاريخى للوحدة الزخرفية ولكنه يستخدمها بوعى كامل من ناحية التصميم حيث يتوارد لذهنه من خلال حصيلة فنية تاريخية وتراث ضخم كامن فى اللاشعور ·

شكل (٢)

أيقونة قبطية ، لاحظ الحية البارزة حول الرأس كما فى الرسم التوضيحى ·

شكل (٢) :

وهى وحدة تزخرف الاطار المحيط بالحشوة العليا للباب وهى حشوة الحديد المشغول ·

ـ **وصف الوحدة :** وهى عبارة عن حبات نصف كروية بارزة ومتكررة على مسافات متساوية ، تشكل اطار زخرفى مستمر ·

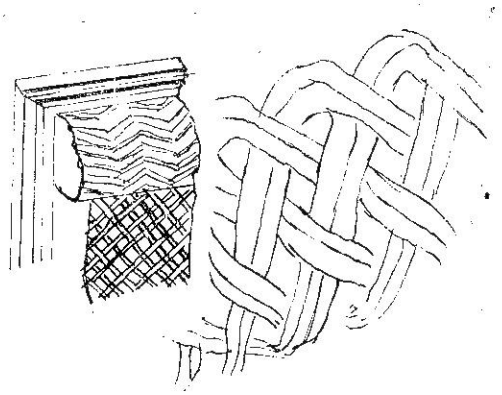
ـ **أسلوب استخدام الوحدة :** استخدمها الفنان الشعبى كاطار زخرفى محيط بشىء آخر كما استخدمها جده الفنان القبطى من قبل ·

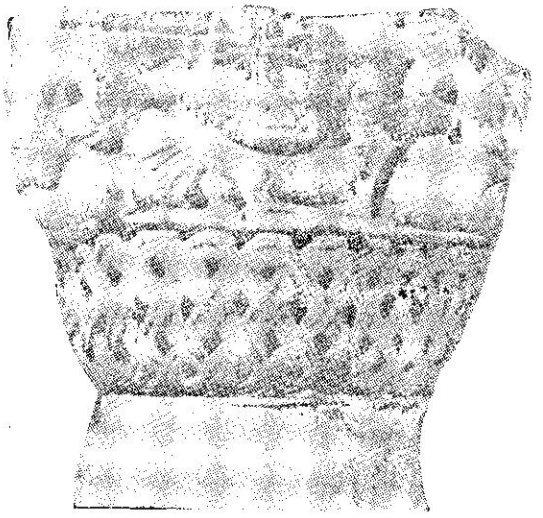
وتزخرف هذه الوحدة معظم سطح الكوابيل الحاملة لبلكونات الدور الأول فى الواجهة الرئيسية للمنزل ·

ـ **وصف الوحدة :** وهى على شكل خطوط بارزة متقاطعة ومضفرة على شكل السلال ·

ـ **أصل الوحدة :** ويرجع أصل الوحدة للفن القبطى الأول حيث انها كانت نمط زخرفى مشهور فى تلك الفترة وذلك ناتج من تأثر الفن بالبيئة المحيطة ·

ـ **اسلوب استخدام الوحدة :** وقد استخدمها الفنان الشعبى مع وحدة أخرى فى طرف الكابولى

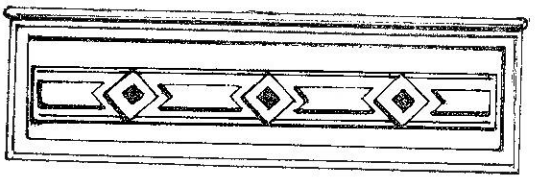


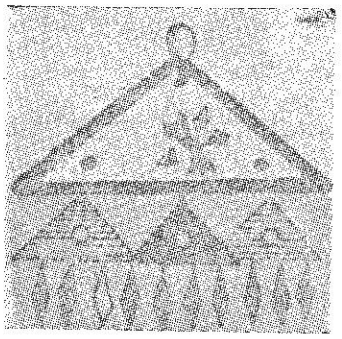


شكل (٣)

على اليمين رسم توضيحى مكبر لشكل الزخرفة والى الشمال جزء من الكابولى وزخرفته كالموجودة على على تاج العمود الحجرى ·

على شكل اسطوانة ، زخرف سطحها بزخارف هندسية (زجزاج) كتعبير المياه فى الفن المصرى القديم • كما زخرفت جانبى الاسطوانة بتحويرها لشكل زهرتين زخرفيتين بارزتين بأسلوب متأثر بشكل الأطباق النجمية فى الفن الاسلامى •





شكل (٤)

الزخارف على عارضة الباب الوسطى • بتراكيب مختلفة لشكل المثلث كما فى الزخرفة الشعبية •

هو شريط زخرفى بالنقش البارز يزخرف عارضة كل من ضلفتى الباب الوسطى •

ـ **وصف الوحدة :** هى وحدات زخرفية مستمدة من تراكيب مختلفة لشكل المثلث عبارة عن معينات متداخلة يفصلها مساحات مستطيلة ذات حروف مدببة مثلثة متماثلة الشكل بحيث يكون المجموع شريط زخرفى مستمر وبارز •

ـ **أصل الوحدة :** ومن استقراء روح الوحدة ، نجد أنها وحدة شعبية بتأثيرات مصرية قديمة • وهى مستوحاه من مشاهدات الطبيعة من هضاب وجبال ترجمها الفنان المصرى القديم لشكل مثلثات ومركباتها •

ـ **اسلوب استخدام الوحدة :** وقد استخدمها الفنان الشعبى كحشوة زخرفية فى جزء مهم هو منظور من الباب ، ونلاحظ أنه لم يسرف فى استخدام تلك الوحدة حتى لا يخرج عن جو الزخارف الاسلامية المميز •

كما نلاحظ الاندماج الكامل بين تلك الوحدة وحشوة الباب السفلية حيث اختار الفنان الشعبى جزء من اطار الضفيرة كاطار هندسى يتماثل لحد كبير فى خطوطه وأسلوب تكوينه مع تلك الوحدة •

شكل (٥) :

وهو كابولى من الكوابيل الحاملة للبلكونات ـ من مكوناته عنصر اسطوانى ذو سطح مقسم لفصوص ويوجد هذا العنصر جنبا الى جنب مع عنصر الكردى الاسلامى (المنفاخ) فى تكوين متدرج يعطى فى النهاية شكل الكابولى •

وصف الوحدة : هذا العنصر على شكل اسطوانة ذات سطح مفصص بحيث يعطى كل وجه من وجيهيه ، شكل زهرة ذات ثمانى بتلات•

أصل الوحدة : ويرجع أصل هذا العنصر للفن اليونانى الرومانى •

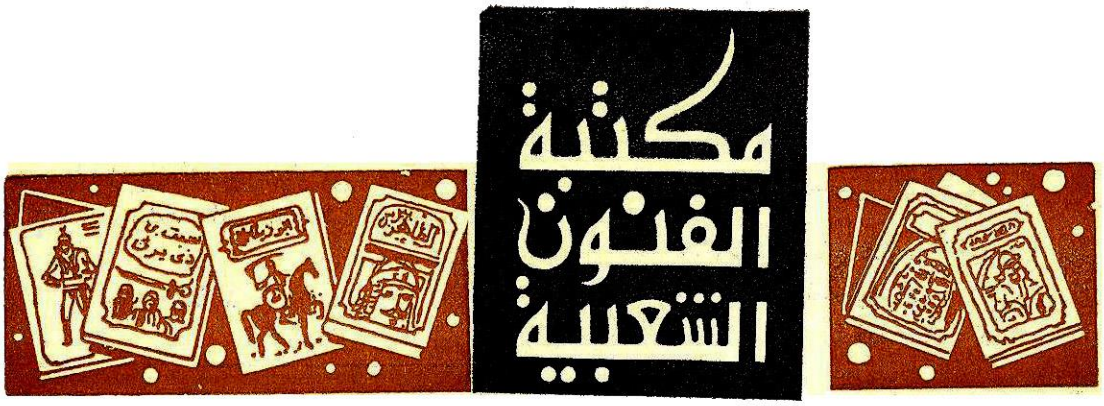
وهى وحدة على شكل طبق زخرفى متماثل التكوين واستخدام فى زخرفة مشربيتى الدورين الأول والثانى •

ـ **وصف الوحدة :** وهى وحدة مستديرة شديدة البروز مكونة من اثنى عشر جزء كل منها على شكل مخروطى له طرفان مدبب دقيق وكروى كبير منظومة فى شكل شعاعى •

ـ **أصل الوحدة :** يرجح ان تكون أنتقلت لمصر من حضارة بابل العراقية حيث انها قريبة الشبه بوحدة (الشمس) الاشورية بيد أن مفرداتها قد رتبت بشكل شعاعى ينبع من مركز ويتجه للخارج ويموج بالحركة •

(عن تحليل أ• صفوت كمال)

ـ **اسلوب استخدام الوحدة :** واستخدمها الفنان الشعبى فى زخرفة المشربية من أسفل ، فوضعها داخل الأقواس الحاملة للمشربية كما استخدم مفرداتها الزخرفية كاطار زخرفى لتزيين الحافة السفلى للمشربية • (راجع صور المنزل)



استلهام الينبوع

المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني في الرواية الفلسطينية

عرض وتحليل

مراد عبد الرحمن مبروك

بداية يمكن القول بأن الأدب العربى المعاصر بدأ يتجه فى الآونة الأخيرة الى العناصر التراثية ـ سواء كان هذا التراث تراثا أسطوريا ، أم فولكلوريا أم دينيا أو تاريخيا ـ بغية استلهام هذه العناصر وتوظيفها فنيا فى نسيج العمل الأدبى ، الشىء الذى جعل العديد من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية تتجه الى دراسة هذه الظاهرة ، فظهرت بعض الدراسات التى تناولت هذه الظاهرة فى مجالات الأدب المختلفة من مسرح وشعر ورواية ، سواء فى مصر أو فى بعض الأقطار العربية الأخرى كالعراق وفلسطين على سبيل المثال وليس الحصر (١) الا أننا نزعم أن هذه

(*) عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرها على البناء الفنى للرواية الفلسطينية » دراسة نقدية ، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع ، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين سنة ١٩٨٣ .

(١) انظر على سبيل المثال : د. على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر

الدراسات الأدبية والحركة النقدية بوجه عام . لم تستطع مواكبة هذه الظاهرة مواكبة جادة فى شتى الأجناس الأدبية .

ولعل عرضنا لهذه الدراسة الجادة التى تناولها « عبد الرحمن بسيسو » عن استلهام الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية . دراسة نقدية » تكون اضافة الى الدراسات النقدية التى تناولت هذه الظاهرة . وتفتح مجالات للباحثين فى حقل الدراسات الأدبية للوقوف حول ظاهرة استلهام التراث سواء فى الشعر أو المسرح أو الرواية . ولعل ما دفعنا لعرض هذا الكتاب أنه فيما نزعم لم يأخذ حقه من العرض والتحليل على صفحات المجلات الأدبية المتخصصة فى مصر على الرغم من صدوره منذ عام ١٩٨٣ . كما أنه تناول قضايا الواقع العربى الراهن بشتى صوره وأشكاله من خلال الرواية الفلسطينية التى وظفت التراث الشعبى توظيفا فنيا .

وهذه الدراسة تقع فى أربعمائة وتسعين صفحة . وتحتوى على تمهيد وخمسة فصول وخاتمة ، وببلوجرافيا للرواية الفلسطينية من سنة ١٩٢٠ وحتى فبراير سنة ١٩٨٠ .

فى التمهيد : يربط الباحث بين البنية الاجتماعية والبنية التراثية فيرى أن هزيمة سنة ١٩٦٧ ، وما أحدثته من خلل فى بنية المجتمعات العربية كانت سببا فى ظهور العديد من الظواهر الأدبية والثقافية ، وأشهرها العودة الى الجذور ، ومحاولة الربط بينها وبين مشكلات الجماهير ، وهمومهم ، سواء فى مجال الشعر أو المسرح أو الرواية . وقد سبق الدكتور على عشرى زايد أن أشار الى شيوع هذه الظاهرة خاصة بعد مرحلة سنة ١٩٦٧ فيرى « أن ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية قد شاعت بشكل لم يعرف من قبل فى تاريخ شعرنا . فقد أحس الشاعر أن هذه الهزيمة (يعنى هزيمة سنة ١٩٦٧) قد عصفت بكيانه القومى ، أكثر مما عصفت به نكبة سنة ١٩٤٨ ذاتها ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية ، يحاول أن يتكىء عليها علها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزيمة العنيفة التى تعرض لها كيانه القومى » (٢) لذلك فان كلا منهما يتفق على أن هزيمة سنة ١٩٦٧ أثرت على بنية العمل الأدبى سواءفى الشعر أو المسرح أو الرواية أو القصة القصيرة – ونحن من جانبنا نتفق مع الباحثين فى هذه الرؤية (٣) .

والباحث يقتصر فى هذه الدراسة على التراث الشعبى فحسب . دون اللجوء الى أية عناصر أخرى ويضع مبررات فنية وموضوعية لهذا الاختيار منها : –

١ – ان خصوصية الواقع الفلسطينى والتراث وتكثيفهما فى الأدب العربى الفلسطينى يجعله متفردا عن غيره من الآداب فى الأقطار العربية الأخرى .

٢ – ان الرواية كشكل أدبى متميز يستطيع أن يحتوى الواقع ويستوعب التراث ويوظفه توظيفا فنيا يختلف عن الأشكال الأخرى للابداع الفنى .

٣ – ان نوعية المادة التى يستقيها الكتاب الفلسطينيون من التراث الشعبى تتباين عن المادة

العربى المعاصر . منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس – ليبيا سنة ١٩٧٨ . وانظر : د. حلمى بدير أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث . دار المعارف مصر سنة ١٩٨٦ . وانظر : صبرى مسلم حمادى الحسينى ، أثر التراث الشعبى فى رسم الشخصية فى الرواية العراقية الحديثة . رسالة ماجستير مخطوطة . جامعة القاهرة . كلية الآداب قسم اللغة العربية سنة ١٩٧٨ – د. عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى « أربعة أجزاء » دار الهداية ، القاهرة سنة ١٩٨٧ .

(٢) د. على عشرى زايد – مرجع سابق ص ٥٢ .

(٣) وانظر : لمقدم هذا العرض : الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر من ١٩٦٧ الى سنة ١٩٨٤ . رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة المنيا سنة ١٩٨٦ . الفصل الخاص باستدعاء التراث .

التي يختارهـا أغلب الكتـاب العرب ، ويجعلنا قادرين على اكتشـاف ما للأدب الفلسطيني من خصوصية في الأدب العربي بعامة ·

أما عن المنهج الذي ارتضاه الباحث فهو منهج يقوم على النظر الى العمل الفني بوصفه كلا موحدا غير قابل للانشطار أو التجزئة لأنه عمل يتكون من مجمـوعة علاقات تصب كلهـا ـ متواشجة متضـافرة ومتفاعلة ـ في مجرى البنيـان الكلي للعمل ، وتعكس دلالاته الجمـالية والفكـرية المتواشجة أيضا · وهـذه النظرة للعمل الأدبي جعلت البحث يقـوم على محـور رأسي يحتوي المأثورات الشـعبية ، والرواية معـا في خطين متوازيين ومتفاعلين ، ثم أربعة محاور أفقية يمثل كل منها موضـوعا رئيسيا يربـط بين حركة التاريخ ومسـار الوعي الفلسطيني منـذ هزيمة سـنة ١٩٤٨ ، وحتى أوائل الثمانينيـات حيث الحرب الأخـيرة التي دارت في لبنـان بين قوى الثورة العربية والقوى المعادية لها ، وتتضح هذه المحاور الرأسية والأفقية من خلال تناولنا لفصول البحث التالية : ـ

الفصل الأول : تناول الباحث فيه العلاقة بين الرواية الفلسطينية والمأثورات الشعبية « محاولة تأصيل » ،ودارت هذه العلاقة في ثلاثة محاور :

المحور الأول : عن المأثـورات الشـعبية الفلسطينية بين الاستلاب والضياع والاحياء · وفيه تناول الباحث طبيعة الواقع الفلسطيني ، والاحداث التي مر بها الانسان الفلسطيني على مر التاريخ ، وكيف أن هذه الأحداث قد أخصبت الانتاج الشعبي من المأثورات الشعبية بنفس القدر الذي هددته فيـه بالضياع · فمثلمـا سـلب الصهاينة أرض فلسطين ، سلبوا أيضا تراثهم الشعبي ، ولا يعني الباحث بالاستلاب المفهوم سرقة المأثورات الشعبية الفلسطينية من قبـل الصهاينة ، وادعاء ملكيتها لأنفسهم ، فما تقـدمه اسرائيل من رقصـات شـعبية في مهرجانـات الفنون التي تقام في عواصم العالم اضـافة الى كثير من أشـكال وأنماط الابـداع الشـعبي ، ليس الا مأثورا شعبيا فلسطينيا خالصا ·

ثم يعرض الباحث في هذا المحور أيضا لحركة احياء التراث الشـعبي الفلسـطيني مشيرا الى جهود المسـتشرقين في هذا المجال وعلى وجـه الخصوص الباحثة الفنلندية هيلما جرانكفيست Helma Grangvist التي جمعت كما وفيرا من التراث الشعبي الفلسطيني وسجلته في كتابها بأسلوب الكتابة الصوفية ، والألماني جوستاف والمان Gustav Dalman في كتابه Einst und jetztin « الماضي والحاضر في فلسطين » اذ يحتوي على معلومات وافيـة عن المأثورات الشعبية الفلسطينية ·

كـذلك يعرض الكاتب لجهود الفولكلوريين الفلسطينيين الرواد جهود الطيب المقدس توفيق كنعان في العشرينيات من هذا القرن · فيربط كنعان بين المـادة التي يجمعهـا وبين الأرض ويخلق الصلة بينهما بحيث يمـكن القول ان هؤلاء الناس ـ أهل فلسطين ـ هم أصحاب هذه الأفكار المرتبـطة بهـذه الأرض · كذلك كان للمؤرخ الفلسـطيني عارف العـارف ، والقس أسعد منصور فضل احياء التراث الشعبي في مؤلفاتهما ·

لكن بعـد عام ١٩٤٨ بدأت تنـدثر هـذه المأثورات لأن جهـود الرواد توقفت ولم يعـد بالامكان الاسـتمرار في العمل الميـداني لجمع المأثورات · لكنهم خلقوا مأثورات جديدة تعكس طبيعة واقعهم المرير داخل المخيمات · وهـذا المخيم المعتم يمثل حلقة أسـاسية من حلقـات التواصل بالمأثورات ، بالوطن · لكن بعد هزيمه سنة ١٩٦٧ واحتلال ما تبقى من أرض فلسطين « الضـفة الغربية وقطاع غزة أصـبح جمع المأثورات يشكل أهمية كبيرة لأنه يوقظ حس الأمة ويدفعها الى الاهتمام بأروع ما فيه وقد تنبه الى ذلك الشـاعر الفلسطيني توفيق زياد فظل يؤكد على جمع التراث الشعبي وتشكلت لجنـة باسم لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبي لجمع المأثورات الشعبية ويعتبر كتابه « قرية ترمسعا » (٤) باكورة انتاج هذه اللجنة · كما أشـار الباحث الى جهود الباحث الفولكلـوري الفلسطيني نمر سرحان في جمع وتدوين التراث

(٤) الكتاب صدر عن منظمة التحرير الفلسطينية · مركز الابحاث · سلسلة كتب فلسطينية (٤٥) بيروت ـ

الفولكلورى والى جهود الباحثين فى الدراسات العليا وفى الرسائل الجامعية لجمع هذا التراث من الضياع ·

المحور الثانى : تناول الباحث فيه تأسيس العلاقة بين الرواية الفلسطينية والمأثورات الشعبية من خلال الأساطير والملاحم السير والحكايات الشعبية · فيعرض الباحث لمفهوم الأسطورة وارتباطها بالمرحلة البدائية للانسان ، وعلاقة الانتاج فى المجتمع القائم على الملكية الجماعية لأدوات الانتاج · وتعبر هذه الأساطير عن الفكر البدائى عند الانسان الفلسطينى ، ويعتبر العهد القديم Old testament مصدرا أساسيا للأساطير الفلسطينية الكنعانية ، ويحاول الباحث أن يبرهن من خلال العودة الى المصادر الأسطورية « على ان الكنعانيين بسطوا الكتابة الهيروغليفية حتى أصبح الخط الكنعانى أساسا لخطوط العالم المتمدن ، ومن اللغة الكنعانية جاءت العبرية القديمة لغة الكتاب المقدس ، وقد أكدت ذلك الكشوفات الحضرية الحديثة التى تمت فى قرية (جبيل ـ بيبلوس) التى تقع الى الشمال من بيروت » (٥) · ومن خلال الاستناد الى الأصول الأسطورية الكنعانية يتضح أن اليهود نزحوا الى فلسطين حوالى سنة ألفين قبل الميلاد أى بعد عشرة قرون من استقرار العرب الكنعانيين فيها واقامة حضارتهم ·

ثم يتناول الباحث علاقة هذه الأساطير بالمعتقدات والطقوس عند الانسان الفلسطينى فى المرحلة البدائية الوثنية ·

وقد تناول الباحث هذه المصادر الأسطورية بوصفها مصدرا ممكنا للاستلهام فى الأعمال الفنية المعاصرة ، وفى الرواية بخاصة حيث وجد الروائى الفلسطينى نفسه أمام كم هائل من الأساطير والحكايات الأسطورية والخوارق والخرافات ، وكلها تفيض بالحياة والرمز والحدث والصراع والنبوءات ·

كما يرى الباحث أن الملاحم والصور تعد منهلا ويستقى منه الروائى مادته الابداعية · ويجمع الباحث بين الملاحم والسير فى عنصر واحد · لأن كلا منهما ينهض على البناء الفنى وليس البناء التاريخى · وموقفهما من أحداث التاريخ موقف انتقائى لأن كليهما يحفل أساسا بالبناء الفنى ، وان كان يتخذ من التاريخ قاعدة لهذا البناء · ويشير الباحث الى وفرة السير الشعبية العربية مثل الهلالية ، الزير سالم ، عنترة بن شداد ، الأميرة ذات الهمة ، الظاهر بيبرس وهى تجسد البطولات الجماعية والفردية التى تحمل هموم الجماعة القومية ، وقد تمثلها الراوئيون الفلسطينيون ·

وتعد الحكاية الشعبية واحدة من المأثورات الشعبية التى استلهما الروائى الفلسطينى مثل استلهام الأساطير والملاحم والسير ، فالحكاية الشعبية قبل هموم الانسان وهواجسه وحلمه الى واقع أكثر رحابة ، كما أن الجوانب الاساسية للصلة بين الحكاية الشعبية والرواية تتمثل فى « التصوير الحكائى لعمل ما » على حد تعبير جورج لوكاتش (٦) الذى يعرف الرواية بأنها « ذلك النوع الملحمى ، ذلك التصوير الحكائى للكلية الاجتماعية » وكما يرى فورسفر « أن الرواية تحكى حكاية هذا هو الوجه الأساسى الذى لولاه لما كان لها وجود » (٧) ، ويرى أغلب النقاد والباحثين ـ الذين نقلوا عن فورستر · ان عنصر الحكاية يعد المظهر الأوضح للصلة بين التراث الشعبى والرواية (٨) · والباحث لا يستهويه الربط المباشر بين عنصر الحكاية والنسيج الروائى بل يرى ان المأثورات الشعبية والحكاية الشعبية المستوحاة فى الرواية لا بد أن تفجر دلالات جديدة ورؤى جديدة تحمل موقفا معاصرا (٩) ·

---

(٥) عبد الرحمن بسيسو ـ استلهام اليتبوع ـ ص ٣٥ ·

(٦) انظر : جورج لوكاتش · الرواية كملحمة برجوازية · ترجمة جورج طرابيشى ـ دار الطليعة ـ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١١ ·

(٧) انظر : أ· م فورستر · أركان القصة · ترجمة كمال عياد جاد ـ دار الكرنك ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٣٤ ·

(٨) يستند الباحث فى هذه العبارة الى صبرى مسلم حمادى الحسينى · مرجع سابق ص ٥ ·

(٩) نفسه ص ٥١ ·

(١٠) نفسه ص ٦٣ ·

المحور الثالث : يتناول الباحث فيه دوافع استلهام الأساطير والمأثورات الشعبية من الرواية الفلسطينية مثل الدافع القومى لمواجهة الصهيونية العالمية التى تحاول أن تخلق الحواجز بين الشعب الفلسطينى وتراثه ليجعله غريبا على أرضه وعن تراثه الذى يرى الباحث أن استلهام الروائى للأساطير والمأثورات الشعبية من عمق الصراع الذى يخوضه الانسان العربى والعربى الفلسطينى لتؤكد الذات القومية ، ولترسخ الارتباط المصيرى بالأرض والتراث . فلم يعد الارتباط بالأرض والمأثورات رومانسيا يخضع لفكرة الماضى الحى « وأيام العز » بل أصبح رتباطا قوميا يهدف الى الدفاع عن الوجود القومى ويؤكد استمراريته فى التاريخ وفوق الأرض ويفتح الأبواب على وسعها للتواصل مع الجماهير ، وللاقتراب كثيرا من همومها وشواغلها » (١١) .

ثم يستشهد الباحث بأقوال الروائيين الفلسطينيين ، وموقفهم ان التراث ، وكيفية التعالل مع هذا التراث ، ويتفقون فى استلهام الوجه الثورى المشرق للتراث . كى ينبشوا ما فى هذا التراث من قيم حية ويوظفونها توظيفا فنيا .

كما يرى الباحث أن هناك دافعا طبقيا يتمثل فى التباين بين من يعيشوا فى الخيام والمخيمات وبين قوى الاحتلال التى تهيمن على ثروات البلاد وخيراتها . وبعد المأثور الشعبى « انعكاسا للصراع الطبقى وسلاحا له » على حد تعبير يورى سوكولوف (١١) . ومن هنا فان معظم الروائيين الفلسطينيين يصورون فى رواياتهم « البطل المنتمى للفقراء ، الطالع من المخيم ، و من القرى الواقعة تحت أسر الاحتلال ، ويصورون فى المقابل الأبطال المنتمين الى الاقطاع ، والبرجوازية، ومن خلال المأثور الشعبى يعبرون عن أزمة الثقة بين هاتين الطبقتين .

كما يرى الباحث أيضا دافعا جماليا لاستلهام التراث الشعبى . فيرى أن الرواية العربية والفلسطينية رواية هجينية ، موزعة الانتماء ، تنتمى تارة الى شكل الرواية الكلاسيكية وأخرى الى رواية تيار الوعى . وثالثة الى الرواية الشيئية . ورابعة الى أحدث الانجازات التقنية الروائية . وخامسة الى الدعائية الصادفة التى تبعد الرواية عن الفن لتصلها بالمقالة السياسية . وكلها فى رأى الباحث لا تمت الى واقعنا العربى بصلة (١٢) « لذلك فتح الرائيون أبواب الاكتشاف بحثا عن شكل روائى ملائم للتعبير عن الذات الجماعية . وأيقنوا أن قوتهم تكمن فى ارتباطهم بالأرض بؤرة الصراع وفى التراث حامل التاريخ وجسر التواصل بالأرض ولقد وجد الروائى فى مأثوراته الشعبية امكانيات فكرية وفنية هائلة ، تسهم فى حل أشكالية البحث عن شكل روائى ملائم وشعورا بالخطر الذى يمثله التقليد المطلق لشكل الرواية الأوربية » (١٣) ، ويرى الباحث أن غسان كنفانى يعد رائدا لهذه الحركة التى تستوحى المأثورات الشعبية لخلق بعد جمالى فى الشكل الروائى يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . وكذلك أميل حبيبى .

الفصل الثانى : تناول الباحث فيه « الصياغه الملحمية للصراع » ، ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الأول فى هذه الدراسة . واهتم الباحث فيه بالروايات التى وظفت المأثورات الشعبية وبخاصة « الملاحم والسير وحكايات البطولة والحكايات الشعبية بعامة » ليصوغ من خلالها المراحل أو الفترات التى احتدم فيها الصراع العربى الفلسطينى والجماهير العربية من جهة وبين قوى القهر . من جهة ثانية . لذلك فان روآيات هذه المرحلة تقف عند مفاصل مركزية فى حركة التاريخ الفلسطينى بدءا من هزيمة سنة ١٩٤٨ ـ رواية أيام الحب والموت ، ومرورا بهزيمة سنة ١٩٦٧ ـ رواية العشاق ، حبيبتى ميليشيا ،

---

(١١) انظر : يورى سوكولوف . الفولكلور خضاياه وتاريخه . ترجمة حلمى شعراوى ، عبد الحميد حواس . هيئة الكتاب . القاهرة سنة ١٩٧١ ص ٤٧ .

(١٢) يتفق الباحث فى هذه الرؤية مع كل من الدكتور عز الدين اسماعيل : فى كتابه « روح العصر » دار الرائد العربى لبنان سنة ١٩٧٨ ص ٩٥ ، ١٠٢ ، وانظر . د. عبد الحميد ابراهيم . مقالات فى النقد الأدبى ج ٤ ـ دار الهداية القاهرة سنة ١٩٨٧ ص ٦ وما بعدها .

(١٣) نفسه ص ٧٢ ـ ٧٣ . (١٥) نفسه ص ٩٠ .

وانتهاء بالحرب الأخيرة التى دارت فى لبنان بين قوى الثورة العربية والقوى المعادية لها ٠

وفى بداية هذا الفصل يربط الكاتب بين أبطال الملاحم وأبطال الرواية ـ من خلال الالتحام بالواقع الحاضر ـ فيذكر الباحث أن تعامله الروائى مع التراث الشعبى بسلبه وايجابه لا يختلف كثيرا عن تعامله مع أحداث التاريخ الماضية بسلبها وايجابها أيضا « فالمنطق الذى يرى الكاتب من خلاله أحداث الماضى ، والحقيقة التراثية يعكس نفسه على طريقه هذا الروائى ، أو ذاك فى توظيف أحداث التاريخ ، ورموز التراث ، وتخلى الكاتب عن الرؤية الجدلية للتاريخ والتراث يسقط عمله فى توظيف ساذج لهذه الأحداث ٠ وتلك الرموز ، فيصبح التاريخ زيا خارجيا يغلف عمله ، وتصبح رموز التراث زخرفا يحاول الرؤية ليطبقها على الروايات الثلاث فى هذا الفصل ٠

ـ الرواية الأولى هى رواية «**أيام الحب والموت**» سنة ١٩٧٣ للروائى الفلسطينى « رشاد أبو شاور » وتعالج فترة الحرب التى سبقت نكبة ١٩٤٨ لكنها ترتد الى الماضى فتتناول مراحل سابقة مثل الاحتلال العثمانى ، والبريطانى ، ويحاول الباحث أن يتلمس عناصر التراث الشعبى فى هذه الرواية من حيث اعتمادها على النبوءة التى هى سمة فى القصص الشعبى ، ويعتمد الباحث اعتمادا كليا على التحليل النقدى للرواية متتبعا الحدث التاريخى لها منذ غياب شخصية « أبو محمد » وهو يحارب الانجليز واليهود وحتى عودته مع بداية معارك سنة ١٩٤٨ كى يثير فى الناس حبهم لأرضهم التى ورثوها عن أجدادهم ٠ كما يعتمد الباحث فى هذه الرؤية النقدية على الوقوف أمام النصوص التراثية الشعبية مثل الغناء الشعبى ، والمعتقدات الشعبية ، فيرى أن الكاتب مستعير من السير الشعبية أسلوبها فى التشخيص الملحمى من حيث اضفائه سمات القوة والمضاء والبأس على شخصياته الروائية ٠

ـ وينبع بكاتب الرؤية نفسها فى رواية « **حبيبتى ميليشيا** » لتوفيق فياض سنة ١٩٧٦ وهذه الرواية يمتد زمنها الداخلى من ظهيرة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ٠ وحتى حرب أيلول سنة ١٩٧٠ وما تزال مذبحة صهيونية مستمرة ٠ ويرى الكاتب يعتمد على أسلوب التشخيص الملحمى فى صياغته لشخصيات الرواية وأن توظيف توفيق فياض للرمز الاسطورى أكثر فنية من توظيف « رشاد **أو شاور** » ٠

ـ **أما رواية الآتى من المسافات لسلوى البنا** ٠ على الرغم من أنها صدرت بدون تاريخ الا أن الباحث يرجح صدور الطبعة الأولى منها سنة ١٩٧٧ ٠ لذلك جاء تناوله لهذه الرواية بعد الروايتين السابقتين ٠ واهتمت هذه الرواية بمعالجة أحداث الحرب اللبنانية الأخيرة ويرى الباحث أن الكاتبة تستلهم الاطار العام للحكاية وتعبئها بأحداث ومضامين جديدة تحاول بواسطتها أن تشير الى الحدث الواقعى ،فتصوغ الأحداث المعاصرة فى قوالب تراثية ٠ خاصة أحداث بيروت واحتراقها بالقذائف والمدافع ٠ وكل هذه الأحداث يقصها العم « أبو عمر » للأطفال فى حى « أبو شاكر » مستخدما قالب الحكاية الشعبية وعاد يصب فيه مخزونه الثقافى ٠ وبرغم أن الكاتبة تحاول أن تقيم مجموعة من المتوازيات بين الشخصيات الواقعية وشخصيات الحكاية الشعبية الا أن الباحث يرى أن الكاتبة « لم تنجح فى التعامل مع الحكايات الشعبية فنيا ، ولم تنجح فى التعامل مع أحداث التاريخ ، فجاء توظيفها للحكاية زخرفيا ، وجاء تعاملها مع التاريخ تسجيليا محضا ، وهو الأمر الذى طبع الرواية لطابع الفيلم التسجيلى أو التقرير الصحافى » (١٦) ٠

الفصل الثالث : تناول الباحث فيه « جدلية العجز والفعل » ويمثل المحور الأفقى الثانى فى الدراسة ٠

ويقوم هذا الفصل على دراسة الروايات التى عالجت الجدلية فى المأثورات الشعبية فى الواقع الفلسطينى من خلال توظيف شخصيات وأشكال

(١٦) نفسه ص ٢٠٠ ٠

وعناصر تراثية ، ومن خلال وقوفها عند بعض الأفكار والمفاهيم التراثية العاجزة لاوانتها ، وتقديم بديلها الفاعل ، وتعالج روايات هذا الفصل مفاصل مركزية فى « جدلية العجز والفعل » فى المأثورات الشعبية . وفى الواقع العربى الفلسطينى ، فتقف رواية العاشق عند فترة الاحتلال البريطانى لفلسطين ، وسعور المطامع الصهيونية فيها ، والبدايات الأولى للثورة ضد ذاك الاحتلال وتلك المطامع الصهيونية فيها ، والبدايات الأولى للثورة ضد ذاك الاحتلال وتلك المطامع حيث جنين « الفعل » ينمو وئيدا فى رحم واقع محكوم « بالعجز » وتراث عاجز وتمسك الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل طرف الخيط من العاشق ، وتستمر فى الكشف عن جدلية العجز والفعل فى الواقع الفلسطينى منذ احتلال سنة ٩٩٤٨ ، وحتى بزوغ فجر الثورة والمقاومة . وتتناول كل من « سداسية الأيام الستة » ، « وعائد الى حيفا » هذه الجدلية فتبرز الأولى انعكاسات هزيمة سنة ١٩٦٧ على الواقع الفلسطينى ، وتعالج الثانية هذه الانعكاسات من وجهة نظر الذين هربوا .

لذلك فان الباحث يتناول فى مدخل هذا الفصل علاقة التراث الشعبى بهذه الجدلية التى تتمثل فى الشىء ونقيضه ، أو فى العجز والفعل ـ على حد تعبير الباحث ـ فيرى أن هذه الجدلية تولد الصراع الذى بدوره يؤدى الى تطوير التراث . فيربط الكاتب هذا التناقض المتولد من التراث بالتناقض المتولد من البنية الاجتماعية فيقول الباحث « التناقض فى التراث انما يجىء من كون النفس الانسانية ذاتها تحمل فى أطوائها هذا التناقض ، وتتجاذبها العوامل النفسية باختلاف الظروف ، وفضلا عن ذلك فان المجتمع بطبيعة انقسامه الى طبقات وطوائف واختلاف فى المهد وفى المستويات العقلية تختلف فى نواح أخرى ، ويبقى الصراع الداخلى والخارجى مصدرا لكل تطور يصيب التراث » (١٧) . ومن هنا يرجع الباحث طبيعة الصراع والتناقض فى التراث ، بطبيعة التناقض القائم فى الواقع الفلسطينى . ويرصد الأمثلة الشعبية الفلسطينية التى تدلل على هذا التناقض ثم يتناول الروايات التى تبرز الوجهين المتناقضين معا ـ بخلاف روايات الفصل السابق التى برزت وجها واحدا للبطل الملحمى ـ وهذين الوجهان المتناقضان يبرزان من خلال روايتى « العشاق » سنة ١٩٧٢ لغسان كنفانى ، « والوقائع الغريبة » لاميل حبيبى . فالعاشق هو الوجه الايجابى ، والمتشائل هو الوجه السلبى .

فتقدم العاشق صورة للبطل الملحمى « الايجابى» الذى يقتحم حقل الفعل .وتركز هذه الرواية على المرحلة التى سبقت سنة ١٩٤٨ ، وهى فترة بروز ارهاصات الثورة وبداية الصراع والجدل بين عنصرى العجز والفعل . فيرى الباحث ان غسان كنفانى حاول أن يربط بين ملامح البطل التى واجهها « العاشق » من السلطات البريطانية الروائى وملامح البطل الملحمى من خلال الحوادث « كايتن بلاك » معتمدا على استلهامه وتوظيفه للتراث أما رواية « سداسية الأيام » لاميل حبيبى تبدأ من حيث انتهت « العاشق » أى من حيث اعتقل الوطن وعشاقه تحت نير الاحتلال الصهيونى . وأثره على الواقع الفلسطينى منذ نكبة سنة ١٩٤٨ وحتى فجر المقاومة الجماهيرية بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ . ويستخدم الكاتب التراث الشعبى وسيلة تعبيرية يشكل من خلالها رؤيته للواقع .

ويذهب الباحث الى أن هذه الرواية رائدة فى مجال حل « اشكالية الشكل الروائى » لسببين :

الأول : أنها أول رواية فلسطينية بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ دللت عن طريق شكلها الروائى على أزمة موضوعية يعانيها العالم العربى عموما والعالم الأدبى خصوصا .

والثانى : أن اميل حبيبى يرتكز الى التراث بشقيه الكلاسى والشعبى فى محاولته لتطوير الفن الروائى العربى والولوج به حقل التجديد والاكتشاف لحل « اشكالية الشكل » (١٨) .

---

(١٧) نفسه ص ٢٠٤ .

(١٨) نفسه ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩ .

ونرى ان هذا الزعم الذى يزعمه الباحث قد ينطبق على الرواية الفلسطينية ، أما هذه الرواية لها الريادة فى حل أشكالية الرواية العربية ، فأمر لا يخلو من المبالغة . اذ أن هناك بعض الروايات المصرية والعربية قد تنبه كتابها الى توظيف التراث منذ أوائل الستينيات بقصد ارتياد شكل فنى يساير طبيعة الواقع الحاضر . مثل رواية « السائرون نياما » سنة ١٩٦٥ لسعد مكاوى فقد استطاع أن يعبر من خلال أنماطها التراثية عن هموم الواقع العربى ونحن لسنا فى مجال تحديد دور الريادة اذ أننا نتفق على أن التفات الكتاب الى تراثهم يستوحونه فى أعمالهم جاء وليد مرحلة واحدة هى مرحلة الستينيات . وظل الكتاب العرب يرتادون هذا النمط بوعى وتكثيف حتى وقتنا الحاضر .

ـ أما رواية « الوقائع الغريبة » . سنة ١٩٧٤ يربط الباحث بين شخصية « جحا » وشخصية « سعد أبى النحس » ويعقد مقارنة بين ملامح الشخصية الروائية والشخصية الشعبية . وهذا ملمح بارز فى تحليل الباحث لمعظم الروايات الواردة فى البحث . فيقول « يستقى الكاتب من « جحا » سماته وأسلوبه ويضفيهما على شخصية المتشائل ويحمل الأخير كل العيوب الموروثة والمنتشرة بين أبناء قومه والتى أراد محاربتها » (١٩) .

الفصل الرابع : يتناول فيه الباحث « **وجهان للولى** » ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الثالث فى منهج هذه الدراسة . وفى مدخل هذا الفصل يتناول الباحث المفهوم النظرى « للولى » وارتباط هذا المفهوم بالمعتقدات الشعبية والتراث الدينى . ثم يتناول **رواية « الأعمى والأطرش » سنة ١٩٧٢ . لغسان كنفانى** ويرى أنها تمثل الوجه السلبى « للولى » فقد استلهم الكاتب صورة الولى من الحكايات الشعبية وأضفى عليها أبعادا معاصرة ، **أما رواية « أسطورية ليلة الميلاد » سنة ١٩٧٧ لتوفيق المبيض** فتمثل الوجه الايجابى للولى . توظف الكاتب أسطورة الشيخ مرجان . وربطها بأسطورة تحرك القبور التى صاغها وجدان جماهير غزة أثر استشهاد أربعة فدائيين فى عملية بطولة ضد قوات الغزو الصهيونى سنة ١٩٧٢ ، وأسطورة « شمسون ودليلة » ، « والسندباد البحرى » ويرى الباحث أن بناء هذه الرواية قد اعتمد على ركائز أساسية أهمها الربط الوثيق بين أسطورة الشيخ مرجان وأسطورة تحرك القبور ، والتوازيات الدالة التى يقيمها الكاتب بين شخصيات الرواية والشخصيات التراثية . ويصطلح الباحث على تسمية مثل هذه الشخصيات . « بالشخصية الناقصة » من خلال ربطه هذه الشخصية بالتراث الشعبى . حيث يصورها الوجدان الشعبى بأن مثل هذه الشخصيات تتسم بالجبروت والاكتساب المعرفى . وعندما يلجأ الكاتب الى استخدام هذه الشخصيات يكون الاختيار مقصورا ، حيث يحدث التحاما بين هذه الشخصيات ، وما تتمتع به من قوى خارقة ، وبين الواقع الحاضر عن طريق هذا التضاد ، فاذا كانت هذه الشخصيات تتحول فى التراث الشعبى الى ولى يخدم فكرا عاجزا ـ على حد تعبير الباحث ـ فانها فى الرواية تتحول الى ولى يدعو الى الفعل . أى تتحول من السلب الى الايجاب .

الفصل الخامس : يتناول فيه الباحث « **وجهان للمخلص** » ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الرابع ، ويتناول الروايات التى نهضت ـ جزئيا وكليا ـ على توظيف فكرة المخلص ، أو أسطورته لتعالج قضايا تلح على الوجدان الفلسطينى . وتقوم روايتا « العشاق » ، و « البكاء على صدر الحبيب » على التوظيف الجزئى ، بينما تقوم رواية العجوز « على التوظيف الكلى » ويتمثل وجها المخلص فى الوجه السلبى ، والوجه الايجابى . ويناقش الباحث فكرة المخلص فى التراث الشعبى فى مدخل هذا الفصل . ثم يتناول رواية « العشاق » لرشاد أبو شاور . وكيفية توظيفه لفكرة المخلص ويتمثل ذلك فى المسيح المنتظر الذى يخلصهم من هزيمة سنة ١٩٦٧ . وهذا التوظيف يعد توظيفا جزئيا . بينما رواية « **العجوز** » سنة ١٩٧٤ **لأفنان القاسم اعتمدت على التوظيف الكلى**

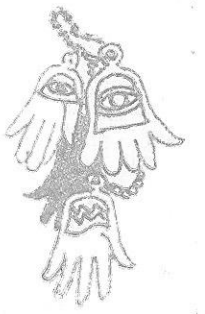
(١٩) نفسه ص ٢٧٠ .

للأسطورة · وعلى حد تعبير الباحث أن الكاتب يعمد الى توظيف أشكال وعناصر تراثية شعبية مختلفة فهو يربط فكرة المخلص بأسطورة « الاله أو الملك المقتول » ، ويستعير بعض رموز وطقوس أساطير الموت والانبعاث ، ويوظف النبوءة وأسلوب الحكاية داخل الحكاية ، ويعمد الى تكرار رؤيته للواقع الذى يعالجه » (٢٠) ·

ويعتمد الباحث فى تحليله لهذه الرواية على التراث الأسطورى والشعبى محاولا الربط بين هذه العناصر التراثية ، والواقع الفلسطينى الحاضر · بغية فى انتظار المخلص ثم يعرض الى الأغنية الشعبية والموال ، ويستلهم من الحكايات الشعبية شخصياتها ويصهر ذلك كله **فى صلب النسيج الروائى ليصوغ الرواية** وليحقق رمزيتها فيعكس ـ من خلال الرمز الباحث لرواية « البكاء على صدر الحبيب » ويرى أنها تعالج مرحلة من أخطر المراحل التى مرت بها الثورة الفلسطينية · بدءا من خروج الثورة من الأردن أثر مجازر أيلول سنة ١٩٧٠ ، وانتهاء بالصمود البطولى للثوار دفاعا عن ثورتهم ضد محاولات تصفيتها فى لبنان فى مايو سنة ١٩٧٣ ، وتحمل الرواية نقدا حادا ، لتصرفات القيادة من خلال التوظيف الأسطورى الذى لجأ اليه الكاتب حيث استقى من العهد القديم أسطورتين الأولى « أسطورة سقوط أريحا فى يد يشوع بن نون » ، والثانية « أسطورة عين جالوت أو جليات » ومزج بين هاتين الأسطورتين فى نسيج جديد حتى لتبدو وكأنها أسطورة واحدة ، ثم يعرض الباحث للتباين بين هاتين الأسطورتين كما هما فى الأصل ، وكما قدمهما الكاتب فى الرواية · الا أن الباحث يأخذ على رشاد الاغراق فى التقرير والسرد الاخبارى ، لكنه يرجع ذلك الى احساس غامض كان يسيطر على الكاتب بأنه ينقل الواقع كما هو · **ختام البحث** · ثم يختتم الباحث هذه الدراسة ببليوجرافية الرواية الفلسطينية من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٨٠ ، وقد وصلت الى مائة واثنتين وأربعين رواية فلسطينية · معتمدا فى مصادرها على الفهارس والمؤلفات والدوريات المختلفة ·

لذلك يمكننا القول بأن هذا الكتاب بعد دراسة نقدية قيمة تضاف الى المكتبة لما تحمله بين طياتها من ثراء فكرى ومعايير نقدية جادة ·

ولعل القارىء العربى يفيد من قضاياه المطروحة ·



(٢٠) نفسه ص ٤٢١ ·

المرأة الشعبية في عيون الفنان وفيق المنذر

د. هاني جابر

الفنان وفيق المنذر من الفنانين الذين يقفون أمام الحياة الشعبية يستلهمون منها عناصرها وأشكالها المتنوعة .

وقد أثر ذلك وانعكس على نوعية انتاجه الفني وأسلوبه المتميز .

والمنذر ، من الفنانين التطبيقيين الواعين بدور التصميم الخطي وأهميته في بناء العمل الفني ، وهو أيضا من الفنانين الذين عشقوا فن التصوير ، وأحبوا التجريب فيه بالاستعانة بأدوات وخامات تطبيقية .

وفنانا من الفنانين الذين عاشوا طفولتهم في أزقة الأحياء الشعبية وحاراتها المميزة بعادتها الاجتماعية ، واختلطت فيها أحاسيسه مع أفراحها في المناسبات الدينية والاجتماعية ، وشاهد في صباه الطوائف الدينية وهي تعبر الأحياء حاملة أعلامها ، واستمع الى ابتهالاتها المعبرة عن الليالي في الموالد المختلفة . كما تتوحد فيه كل العناصر في تركيبة تشير في النهاية اليه لتؤكد معها على مكانة المرأة لديه في كل لوحة .

والفنان في هذا لا يفصل ابداعه في فنه عن مفهومه المدرك لتوظيف أدوات الابداع ، ولا يبعد أدواته وخاماته عن التصور أو الموقف المصير عنه في العمل الفني ، وكان لذلك موفقا الى حد كبير عندما جعل هذه الأمور تحرك فيه باعثا لاختيار أسلوبا يعتقد به أنه توصل الى منعطف يعبر عن المرأة .

استمع الى نداءات الباعة والحرفيين والى أصوات المنشدين الشعبيين القادمين من الأرياف والمدن الكبرى . وأخيرا عايش الاحياء الشعبية وعمرانها وعمائرها بطرزها الفريدة التاريخية .

وتقف المرأة « الشعبية » كملامح ومعان ، خلف موضوعاته وألوانه وزخارفه ، بالاضافة الى أن أعماله تبرز بوضوح نوعية انتخابه للمرأة الشعبية

موضوعا محوريا لاحساسه ، كما توضح لوحاته حواراته معها فى لغة مشتركة لها مقاطعها النوعية ولها معالمها الفنية والجمالية ·

والفنان المنذر ، ينظر الى موضوعاته الفنيـــة نظرته الى عمل تطبيقى كبير والى تخطيط شامل ،

وأول ما يلفت النظر الى أعمال الفنان وفيـق المنذر هو الانفعالات البادية بثقة على وجوه النسوة والتى تحققها ايما آتهن المتنوعة · فتجعلك تشعر احساسا حقيقيـــا بشعورهن ان كن متأملات ، فرحات حزينات ، صابرات ، هـادئات · هـذه الانفعالات أو المشاعر الخاصة بكل وجه ، تبدو مقنعة ومؤكدة يتكـــامل الرؤية الفنية للتكوين بشكل عام · على الرغم من لجوء الفنان الى أسلوب التسطيح (اللونى والخطى) ومع هذا ، فقد وجه الفنان بشكل محدد اهتماما ملحوظا نحو اظهـار العمق النفسى ، ورسم التفصـــيليات العديدة وما حوته من زخارف وألوان ساخنة متباينة · كل ذلك ليوحد الرؤية الفكرية مع الرؤيةالجمالية فى البناء الفنى ·

وجسم المرأة من أبرز ما فى وحات المنذر ، من حيث صـــدق التعبير عن تصوره هو الذاتى لها ، فالمرأة تبدو رشيقة الى حد الشبه بينهـــا وبين وحدة الأرابيســـك الدقيقة · وحتى حيث نجاحه فى اختيار الأوضـــاع التى تناسب كل موقف على حدة داخل بنائية العمل ·والتى توضح أعماله جمال نسبها وتناسـبها مع العنـــاصر الأخرى ·

والمرأة عند الفنان ليست مجرد « موديل » بل هى التى تشكل جزئية محورية فى خياله الفنى، فأحيانا نراها « فينوس » أو « أفروديت » تعيش داخل الأزرقان بين ظلال وأضواء · وأحيانا أخرى نراها بنت البلد أو البنت البتول محاطة بجـو تاريخى شعبى أسـطورى ، ومحاطة بوحـــدات الأرابيسك والرموز الشعبية · هكذا يتصـــافح الفنان مع المرأة فى موضوعية جمالية وموضوعية نفسية وفى الوقت ذاته لا يتناسى الخيال حولها·

ولوحاته وثيقة الصلة بالزخارف وأشكالها ، فهى بيئة خاصة لها معالمها الشعبية ، بحيث تبدو كل لوحة فى معرضه ذات بيئة مستقلة وعـالم ضيق ، ولكل امرأة لوحة أو بيئة تعبر عنهـــا الشـــخصيه الزخرفية التى تحيط بها من كل جانب ·

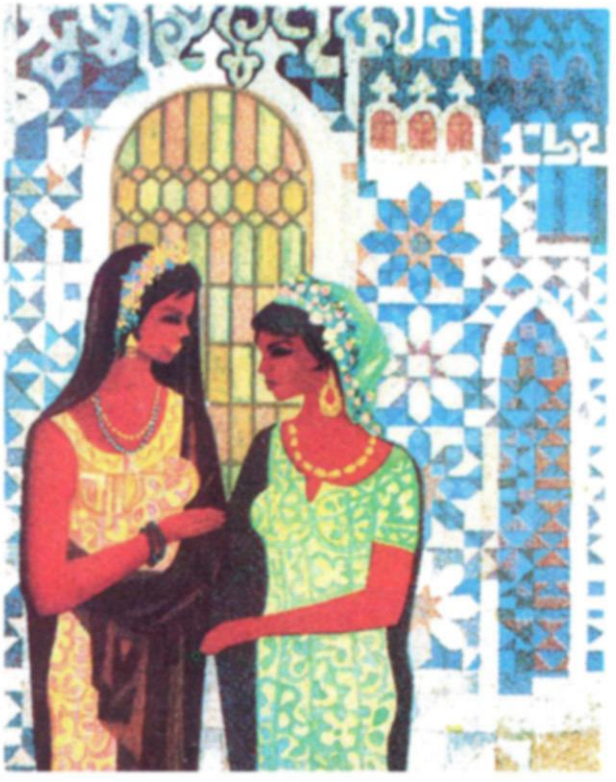
ويبدو أن الفنان اهتم اهتماما ملحوظا متكامل المستويات المختلفة فى أعماله ، فلم تأتى الخطوط الزخرفية وهى كثيرة ووفيرة بشـــكل عفوى أو بتوظيف ديكور اتيف ،ولكنه درس الوحدة دراسة جمالية وعمل على الكشف عن امكانية تواجدهـا وحضورها فى الصورة والموضوع أو فى عـدمه قبل أن ينتهى من أعمـــاله · ومن المواقف التى تحسب للفنان وفيق المنذر ، انه قلل من استخدام الرموز الشعبية المكررة والتى درج على استخدامها مؤخرا عدد من الفنانين بسبب أو بدون ، حتى بات الأمر نوعا من الافتعال ·

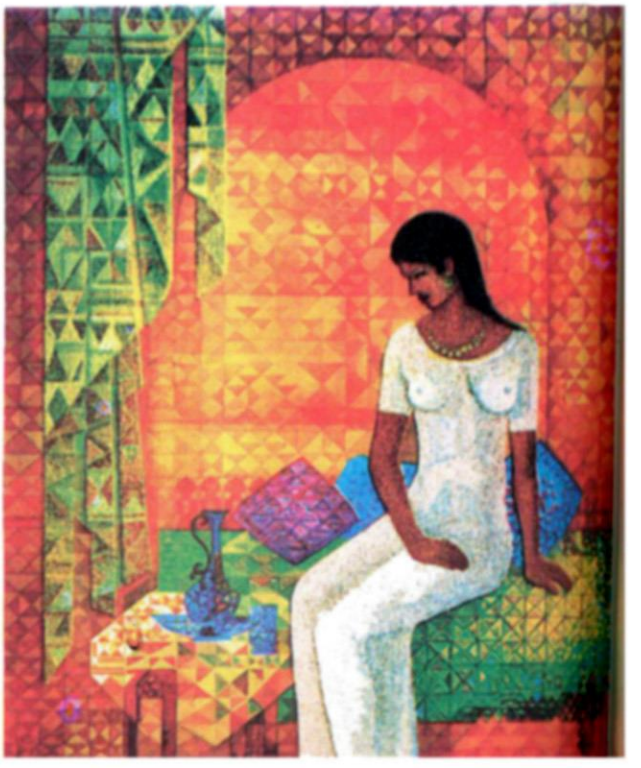
وألوان صوره ساخنة فى درجاتها وأحيـانا تكون صريحة أو مركبة · وأكثر ما استخدمه منها ألوان القيشانى والفسيفساء البيزنطى ، الى جانب اللون البنى المشـــوب بالحمرة بنغمـــاته المتداخلة لتعبـر عن بشرة المرأة · كذلك تعكس الألوان ولع الفنـــان بفنون المخطوطات الهنـــدية الاســـلامية الممزوج بالفن المصرى القديم وجـو الأساطير والأحلام · وعلى كثرة الألوان وغناها ، الا اننا نقف أمام لوحاته ونحن نشعر أن حزنا ما يحيط بالفنان وأدائه الفنى ·

وأخيرا نشير الى أن الفنان له أسـلوب عـام يعكس معه احساسا بأسـلوب الفنان جوجان · وان كان هذا لا يعنى أن هناك تأثرا أو تقليدا ، انما قصدنا من ذلك الاحساس أن الفنان وفيـق المنذر ، يحث عن طابع فنى يعبر من خلاله عن أسلوبه الخاص واتجاهه الفنى · وسط عـــديد من الأساليب والاتجاهـــات الفنية وخصوصـــا الفنانين الذين تعالج موضوعاتهم أمورا مأخوذة من الفنون الشعبية · وهو فى ذلك الاتجـــاه – فقط – يتفق مع الفنان جوجان عندما حاصرته فى باريس قمم الأعمال الفنية وشوامخ عصره من الفنانين · فلجأ الى الجزيرة النائية لينمى فيهـا اتجاهه وأسلوبه الفنى ، ويبحث عن ذاته كفنان حتى أصبح جوجان المتفرد صـــاحب المدرسة ·

وأستطيع أن أقول أن وفيق المنذر كفنـــان وجد ذاته وسط هذه النوعية من الانتاج الفنى·

المرأة الشعبية في عيون الفنان وفي المنذر





ـ مغناة الإنتفاضة يقدمها (شباب فلسطين) .

الاحتفال بيوم الأرض

ـ رقصة الدبكة الفلسطينية على أنغام الدلعونة الفالوجا .

ـ راما يعود منتصراً مع زوجته سيتا بمساعدة ملك القرود .

التراث الشعبى والأوبرا

ـ راما يصارع الشيطان رافانا

١

٢

٣

٤

فوانيس رمضان

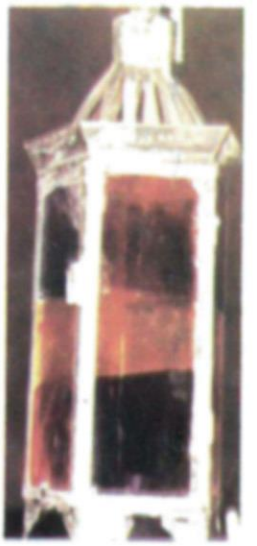
٦

٥

١ ــ مجموعة من فوانيس رمضان .
٢ ــ أحد الصناع يقوم بتركيب القبة العلوية للفانوس « أبو ولاد » .
٣ ــ فانوس « شق البطيخ »
٤ ــ فانوس « أبو ولاد »
٥ ــ فانوس « البرلمان » .
٦ ــ الفانوس « المقرنص » .
٧ ــ فانوس ذى « خمسة أوجه » .
٨ ــ فانوس « مربع » .
٩ ــ فانوس « أبو شرف » ، « علامة النصر » ، « نجمة » .
١٠ ــ فانوس « مقرنص » .
١١ ــ فانوس « أبو وردة » صغير يصنع من البلاستيك .
١٢ ــ فانوس « أبو وردة » كبير يصنع من البلاستيك

٩

٨



٧

١٠

١١

١٢

١٤

١٣

١٣ ـ صانع المشكاوات النحاسية .

١٤ ـ مشكاة من النحاس الأصفر المطفى بداخلها حشوات من الزجاج الملون .

لعبُ الأطفال الفخارية والخزفية

١ ــ نموذج « سلحفاة » مطبق عليها طلاءات زجاجية ملونة وهى من بين لعب الأطفال .

٢ ــ نموذج « السمكة » على هيئة لعبة طفل مؤسسة من عدة أجزاء يجمعها الطفل لتأخذ شكلها النهائى .

٣ ــ نموذج « سلحفاة » على هيئة علبة ذات غطاء تستخدم لأغراض الحفظ . وطبق عليها طلاء زجاجى ملون .

٤ ــ نموذج « سمكة » تجريدية ذات مكونات جزئية منفصلة يقوم الطفل بضمها لتتخذ هذا الشكل النهائى .

٥ ــ نموذج « أرنب » لعبة طفل مكون من عدة أجزاء ومطبق عليه بعض البطانات الملونة . يقوم الطفل بتجميع الأجزاء مكونة الشكل .

٦ ــ نموذج « الطائر » صغير مجسم من الطين فى وضع التحفز محروق حريقة أولى بسكويت » .

(هذه الأمثلة من عمل الباحثة فى مجال التجريب لإبداع لعب الأطفال مستوحاه من الفن الإسلامى) .

١ ــ عروسة مستوحاة من التراث الشعبي المصرى القديم .

٢ ــ مجموعة عرائس فخارية فى وضع المواجهة مع وضوح بعض الوحدات الزخرفية على الملابس مستوحاة من الفن الشعبى المصرى .

٣ ــ مجموعة عرائس شعبية مستمدة من الروح المصرى القديم مطبق عليها طلاءات زجاجية ملونة تؤكد الملامح وملامس السطوح .

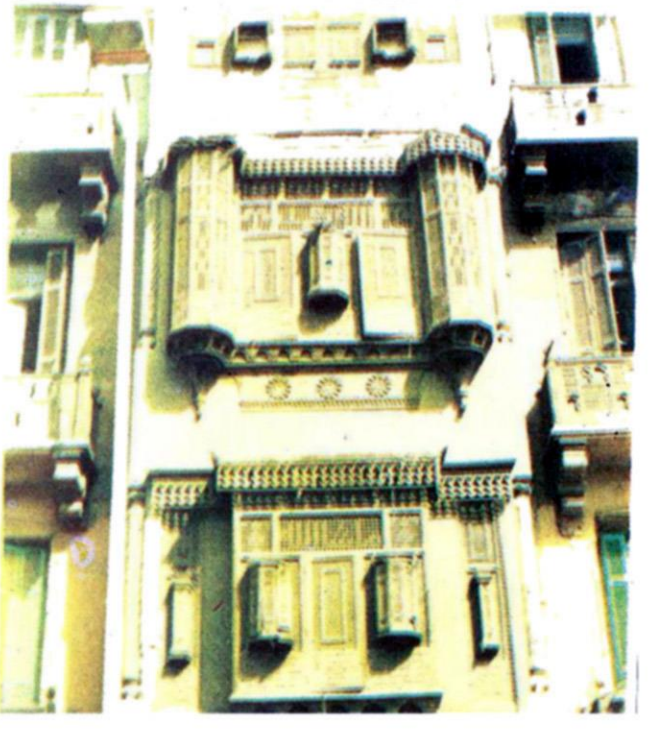
٤ ــ طائر على هيئة « بطة » فى حالة التأهب فى صورة مبسطة تستوحى سماتها من الفن الشعبى المصرى مطبق عليها طلاءات زجاجية .

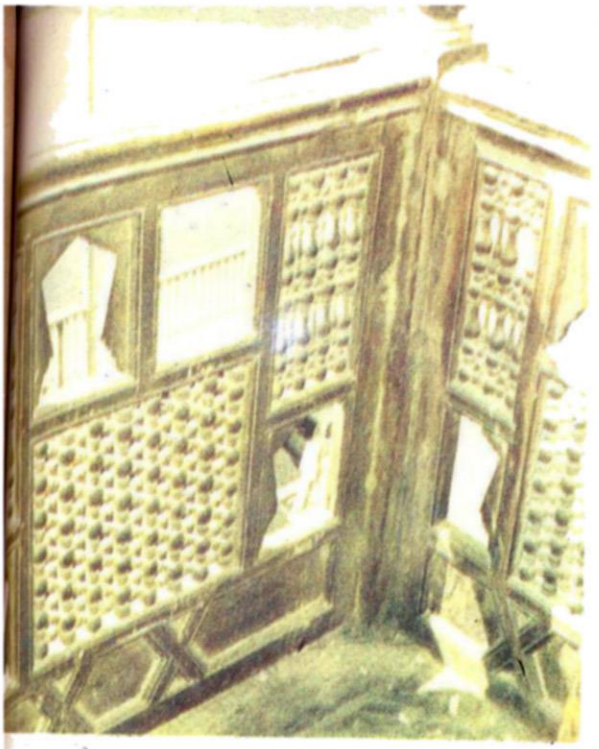
(هذه الأمثلة من عمل الباحثة فى مجال لعب الأطفال مستوحاة من الفن المصرى القديم) .

التزاوج الفنّى
فى منزل شعبى
فى منطقة "أبو العلا"
بالقاهرة

ـ منظر عام للمنزل .

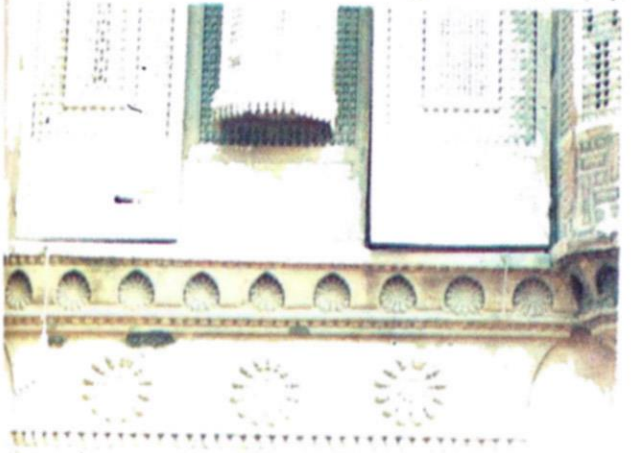
ـ منظر عام للواجهة الرئيسية .





ـ سور البلكونة الخشب على حشوات زخرفية .

ـ وحدة الشمس الأشورية تظهر بأسفل المشربية .



ـ أحد الكوابيل الحاملة للبلكونات ويلاحظ إستخدام بعض الوحدات اليونانية والرومانية به .

فانوس رمضان

صفوت عبد الحليم على

يحتل فانوس رمضان مكانة خاصة فى مظاهر احتفالات المصريين بشهر رمضان المبارك · ويتفنن صناع الفوانيس فى تكوين أشكاله المتنوعة وأحجامه المتعددة بألوانها الزاهية التى تتلألأ على ضوء الشموع ·

وقد ارتبط الفانوس بالتعبير عن فرحة المصريين بقدوم هذا الشهر الكريم الذى أنزل فيه القرآن والذى فيه ليلة القدر وهى ليلة خير من ألف شهر ·

ويعطى الفانوس لليالى رمضان بهجة وحيوية حيث تزين واجهات المحلات التجارية به ·· كما يحمله الأطفال فى الأحياء الشعبية والقرى ويطوفون المنازل يغنون أغانيهم الشعبية ويطلبون من الأهل والأصدقاء أن يقدموا لهم الحلويات والشموع

ادونا العادة ·· ربى خليكم
لبدة وقلادة ·· ربى خليكم
الفانوس طقطق ·· ربى خليكم
والشمعة ساحت ·· ربى خليكم
ادونا العادة ·· ربى خليكم
أو « يا وحوى يا وحى ·· ايوحا
بنت السلطان ·· ايوحا
لابسة قفطان ·· ايوحا »

ولقد عرف المصريون فنون الاضاءة الصناعية منذ لى قدم العصور باستخدام آنية من الحجر أو الطين مملوءة بالزيت ومغموس بهـا شريط من القماش يشعل ليضىء · كما استخدموا القناديل والفوانيس الى أن تطورت أشكال الفوانيس الى شكلها الحالى لا بهدف الاضاءة فحسب ولكن بغرض الترفيه والزينة ولقد استخدم الفانوس كوسيلة للزينة حينما قدم المعز لدين الله الفاطمى الى القاهرة فى الخامس من رمضان عام ٣٥٨هـ حيث استقبله أهل القاهرة فى موكب اشترك فيه رجالها ونساؤها وأطفالها حاملين المشاعل والفوانيس يرددون الهتافات والأناشيد ·

ولقد ارتبط الفانوس بذلك الشهر الكريم كما اعتبره المصريون من الفنون التشكيلية والصناعات الشعبية التى تستخدم فى الاحتفالات الشعبية مثله فى ذلك مثل عروسة المولد فتفننوا فى صناعته وأشكاله · (١)

وفى لقاء مع بعض صانعى هذه الفوانيس خلال بحث ميدانى قمت به بالاشتراك مع الزميلة « مها صابر » (٢) باشراف الأستاذ صفوت كمال للتعرف على فنون الصناعة وأشكال الفوانيس وكيف تطورت وتغيرت تلك الأشكال بتغير ظروف البيئة والزمان ـ تبين أنه على الرغم

(١) راجع : محمود السطوحى عباس ، الفانوس الشعبى فى القاهرة ، رسالة ماجستير ، المعهد العالى للتربية الفنية · اشراف الاستاذ سعد الخادم ·

(٢) بحث ميدانى عن الفنون البيئية ـ تمهيدى ماجستير كلية الفنون التطبيقية ـ ١٩٨٧ ·

من تعدد أشكال الفوانيس الا أن الفانوس التقليدى القديم ما زال يحتفظ بشعبيته ·

فيقول الأسطى عبد العزيز صاحب دكان فوانيس فى منطقة تحت الربع بالقاهرة ·

« انه تعود على صناعة الفانوس بشكله المعتاد ذا الشمعة الواحدة والذى يصنع من الزجاج والصفيح ·· ولكن هذا الفانوس طرأت عليه تغيرات كثيرة . منذ أن بدأ استيراد الفوانيس البلاستك من بعض البلاد مثل تايوان وهونج كونج ـ وبدأ بعض الصناع فى مصر تقليدها ·· وهذه الفوانيس تصنع من البلاستك وتضاء بواسطة حجر بطارية ولمبة صغيرة ، وتكون أحيانا على شكل عصفورة أو جامع أو غير ذلك من الأشكال التى تجذب نظر الطفل » ·

ولكننا نجد أن الفانوس المصنوع من الزجاج والصفيح لا يزال يصنع حتى الآن وذلك لاحتفاظه بقيمته الجمالية الأصلية والتى يضاف اليها كل عام شكل آخر جميل ·

وتتعدد أشكال الفوانيس فمنها ما يسمى فانوس « بز » وهو فانوس صغير رباعى الشكل له باب ذو مفصلة واحدة ، يفتح ويغلق لوضع الشمعة بداخله ·

وفانوس « لوز » ويطلق عليه اسم فانوس « فاروق » أو فانوس « أبو شرف » وهو يشبه فانوس « بز » ولكنه أكبر منه فى الحجم ·

وكذلك فانوس « أبو دلاية » وهو ذو ستة أضلاع ، ويتميز هذا النوع بحجمه الكبير ·

كما يوجد أيضا فانوس « الصاروخ » وقد سمى بالصاروخ لأن شكله الانسيابى الطويل يشبه الصاروخ ومنه الخماسى الشكل والسداسى وهناك أيضا أكثر من ثمانية أنواع منها

فانوس « النجمة » وفانوس « تاج الملك » وفانوس « البرلمان » وفانوس « المقرنص » الذى تكون جوانبه على شكل المقرنصات الموجودة فى المساجد ·

كما أن فانوس « علامة النصر » هو على شكل سبعة رمزا لعلامة النصر ·

وفانوس « أبو ولاد » وهو فانوس متعدد الأوجه ومنه الرباعى والخماسى والسداسى ومن كل زاوية يخرج منها فانوس صغير رباعى الشكل ·

كما يوجد أيضا فانوس « أبو قرطاس » على شكل القرطاس فانوس « شق البطيخة » وهو فانوس متعدد الأوجه يخرج من كل جانبين متقابلين شكل يشبه نصف شق البطيخة · بجانب هذه الأشكال الشائعة للفوانيس توجد أشكال أخرى يتفنن كل صانع فى صناعتها منها ما يكون على شكل مسجد أو عربة الى غير ذلك من أشكال تكون كلعبات يلعب بها الأطفال

وتشتهر مناطق تحت الربع والسيدة زينب والجماميز والدرب الأحمر والحنفى وبركة الفيل بالورش الخاصة بصناعة الفوانيس ·

وقد شهدت صناعة الفوانيس فى السنوات القليلة الماضية نشاطا ملحوظا وتطورا كبيرا فى صناعتها وتشكيل أنواع كبيرة منها ـ كما اهتمت الفنادق والمحلات الكبرى باستخدام الفوانيس والمشكاوات النحاسية فى تزيين قاعاتها وواجهاتها طوال شهر رمضان ·

وكل عام وأنتم بخير

الاحتفال بيوم الأرض فى مصر

إبراهيم حلمى

من وحى التمسك بالأرض والتراث جاء الاحتفال (بيوم الأرض) فى ٣٠ مارس ١٩٨٩ ، وهو ذكرى (يوم الأرض) الفلسطينى فى يومين متعاقبين ، أولهما يوم ٢٩ مارس على خشبة المسرح القومى بالقاهرة ، والثانى يوم ٣٠ مارس على مسرح (اسماعيل يس) فى مدينة السويس .

أولا : احتفال القاهرة :

بدأ احتفال القاهرة بثلاث كلمات متبادلة ألقاها السيد الأستاذ (أحمد حمروش) رئيس لجنة (التضامن الأفريقى) ، والسيد « نبيل نجم) سفير العراق بالقاهرة ، والسيد (سعيد كمال) سفير دولة فلسطين فى القاهرة ، استعرضت بعض أشكال وصور النضال العربى الحديث ضد أعداء الأمة العربية .

ثم بدأ الحفل الفنى بالسلام الوطنى الفلسطينى الذى تقول كلماته :

فدائى يا أرضى يا أرض الجدود
فدائى يا شعبى يا شعب الخلود
بعزمى ونارى وبركان ثارى
وأشواق دمى بأرضى ودارى
سأطوى الجبال وأخط النضال
بأرض المحال حطمت القيود
فدائى . . . . . .
بعصف الرياح ونار السلاح
واصرار شعبى بخوض الكفاح
فلسطين دارى فلسطين نارى وأرض الخلود
فدائى . . . . . .
بحق القسم تحت ظل العلم
وأرضى ودارى بنار الألم
سأحيا فدائى وامضى فدائى
الى أن أعود
فدائى . . . . . .

ثم قدمت فرقة (طلاب معهد الفالوجا الفلسطينى) للفنون الشعبية رقصة (الدلعونة) على أنغام (الشبابة) والطبلة وتصفيق الأكف ودقات الأقدام التى كانت ترقص الدبكة ،

وقد غنى المغنى وقال :

على الدلعونة على الدلعونة
جاى لك يابلادى يا أسمر اللونة
جاى يا بلادى والله ما انساكى
عايش فى القلب وجلبى معاكى

ثم قدمت الفرقة أغنية شعبية تقول كلماتها على أنغام العود ودقات الطبلة وتصفيق الأكف:

كيرمالك يا يوم الأرض وجينا نعلى رايتنا

نطردها الصهيونى طرد وكل شىء تطلب ثورتنا
كيرمالك أرض بلادى لأجلك بالروح نفادى
أنا وأهلى وأولادى فدائى بثورتنا

كير مالك أرض المعراج وكلمة نخوة مابنحتاج
شعبك غز هب وهاج فى الجليل ورملتنا

★ (كيرمالك : لأجلك)

كيرمالك يا أحلا تراب مشينا شيوخ مشينا شباب

مابنحبن وما بنهاب حتى نحرر جيرتنا

كيرمالك يا أشرف حى ماشى رشاشى بايدى

ماشى أطوى الأرض طى لتتحرر جيرتنا

أوف ٠٠ أوف يا بلادى

كير مالك يا يوم الأرض وجينا نعلى رايتنا

ثم قدمت فرقة (طلاب معهد الفالوجا)للفنون الشعبية الفلسطينية أغنية (زريف الطول) مع رقصة الدبكة ٠ ولقد حاولت معرفة معنى هذه الأغنية فاضطررت للرجوع الى مقالة للأستاذ (نمر سرحان) الفلسطينى نشرها فى مجلة (الفنون الشعبية) الأردنية بالعدد الثانى عشر (تشرين الثانى ١٩٧٦) ٠٠ يقول الأستاذ (نمر سرحان) عن معنى هذه الأغنية انها تقصد ذى الطول الظريف : « ويتألف هذا القالب اللحنى من أربع شطرات تنتهى الثلاث الأولى منها بقافية معينة ، وتنتهى الرابعة بقافية الألف الممدودة ٠ وقد أخذ القالب اللحنى اسمه من مطلع شبه ثابت فى كل شطره أولى من أبيات هذا اللون من الغناء :

يا زريف الطول ويا عينى انت

يا عقد الجوهر ع صدير البنت

وان مت يا عينى كفنى انت

وان حضر خطيب وايده مطهرا

كان أفراد الفرقة يؤدون رقصة الدبكة وهم فى صف واحد فى حين تقدمتها راقصة بالثوب الشعبى الفلسطينى فى المقدمة تمسك بعصا ترقص وتزغرد فى آن واحد للجمهور مع نهاية الرقصة ٠٠ !!

ثم صدح الموال الفلسطينى الذى يقول على أنغام العود فقط :

أوف

الرجال بالنوعى ان هدوا كفوا

عن حب الأوطان والله ما كفوا

قال يا ربعنا غلوا يا ربعنا جودوا

قال وألى رضى بالذل وايش قيمة وجوده
والى ما يرضى القهر ابيفرض وجوده

بيرد الضيم عن أرض العرب

وهنا تعالت زغاريد الفتيات الفلسطينيات المشاهدات للعرض مجلجلة ٠

واذا كان الشاعر الفلسطينى (محمود درويش) فى شعره كان له نظرة خاصة فى الحب حينما كان يقول :

وطنى حبنا هلاك
والأغانى مجرحة
كلما جانى نداك
هجر القلب مطرحه
وتلاقى على ربباك
بالجروح المفتحة
لا تلمنى ففى ثراك
اعمدبج الحب مذبحة

فان الأغانى الشعبيه الفلسطينية تقول عكس ذلك تماما . وقد وضح ذلك فى تلك الأغنيه الشعبية الفلسطينيه التى قدمتها فرقة (طلاب الفالوجا الفلسطينى) والتى صدحت كلماتها وأنغامها على الشبابة قائلة :

بينك وادى وبينى وادى
ولولا أحبابى لأجرى وراك
ومهما أندهلك روح لأهلك
يا ما غيرك طق ومات ..!!

ثم قدمت الفرقة أغنية (جفرا) على أنغام ورقصات الدبكة ! والتى تقول كلماتها :

جفرا اياها تربع شعب وفدائيا
ماشيين حتى النصر على الصهيونية
ماشيين ما نخاف انار والموت ما نهابه
بالدم نفدى الوطن نروى له ترابه
قالوا الوطن أرض وبيت قلت الوطن أغلا
من كل كنوز الدنيا ومن جنتها واحلا
لو جابوا بيوت الأرض فى عينى ما تحلا
ما بارضى بغير فلسطين وطن وهوية

ثم تعالب بجلجلة كلمات نشيد

ستزول الأيام الصعبة
وستظل الثورة عارمة
وستظل الراية منتشرة

فى حين اعتلا علم دولة فلسطين المسرح وسط تصفيق الحاضرين وهتاف الفلسطينيات من الجمهور يرددون « بالروح بالدم نفديك يا فلسطين » .

ثانيا : احتفال مدينة السويس :

فى ٣٠ مارس ، وبعد احتفال مدينة القاهرة بيوم واحد ، أخذت مدينة السويس تحتفل بيوم الأرض بشكل آخر مختلف ، على مسرح الفنان الراحل (اسماعيل يس) ، فى حفل تصدره السيد المحافظ (أحمد تحسين شنن) .

وقد كانت لفتة كريمة أن قام السيد المحافظ بتكريم الكابتن (غزالى) قائد فرقة الفن التلقائى السويسية (ولاد الأرض) ، التى شدت بأجمل وأصدق وأنبل الكلمات ، وقت أن كان الجرح الوطنى والقومى المثخن لم يندمل بعد بهزيمة عام ١٩٦٧ . رافعة راية المقاومة الشعبية فوق أسنة رماح الأغنية الشعبية المصرية .

وقد أهدى الكابتن (غزالى) قطعة شعرية من تأليفه لأطفال الحجارة فى فلسطين المحتلة، قال فيها :

مسيكوا بالخير يا جيل البشارة
يا طالل من جرح بلادى فى مليون اشارة
يا شبل الخيام الرافضة لجيل الخضوع
يا ارادة سنينا الطالعة فى كفاح الدموع
يا فلسطينية الله معاكم

صبحك بالخير يا طالل من جوف العتمةبتعزف بالحجارة

يا معلم علم أجيالنا أناشيد الجسارة
حنظلة يا دليل السكة فى زمن الخنوع
يا شبل الخيام والحكمة ثورة بلا رجوع
يا أمتنا العربية الحرة هل هلالك
نظمى الطلعة الثورية صبيانك .. رجالك
يا فلسطينية الله معاكم
ورا يا صهيون ورا
ثورتنا طالعه مزهرة
يا كل فلسطين الثورة انطلقى وزيدى
ومعاكى أحرار الدنيا بتردد نشيدى

ورا يا صهيون ورا
ثورتنا طالعة مزهرة

ثم غنت فرقة (ولاد الأرض) الأغنيـة التى كانت ترددها منذ عشرين عاما وأكثر والتى تقول:

مغنى : يا ريس البحرية يا مصرى
المجموعة : يابو انعلم مصرى
المجموعة : يابو الكتاب مصرى
مغنى : هات السلاح
هات السلاح ع الزاد
دا بحرنا بحرنا
المجموعة : وابن البلد صياد
مغنى : قول للقمر
المجموعة : قول للقمر لو فات
مغنى : ايد للبنا للبنا
المجموعة : وايد ع الزناد تصطاد
مغنى : هانعدى ونحارب
المجموعة : هانعدى ونحارب
مغنى : وافرش دماك
المجموعة : والصحرا بالحنا
مغنى : ونحنى قلب الأم
المجموعة : أم الشهيد غنوة
المغنى والمجموعة : والحلوة دى سلاحى
المغنى والمجموعة : والغنوة دى كفاحى
المغنى والمجموعة : ومدفعى الصاحى
المغنى والمجموعة : على الكنال سهران
مغنى : يا سهرانين لجل ما تعيد كل العباد
المجموعة : كل العبـاد
مغنى : يا حلفانين بالدم ما تناموا عدوا الولاد
المجموعة : عدوا الولاد
مغنى : آدى الكنال
المجموعة : مصرى
مغنى : وآدى العلم
المجموعة : مصرى
مغنى : وآدى الكفاح
المجموعة : مصرى
مغنى : هات السلاح ع الزاد
المجموعة : مصرى

وجاء ختام الحفل بعرض أمسية (مغنـــاة الانتفاضة) والتى ألف أغانيها (صلاح الحسينى) وألحان وموسـيقى (مهـدى سروانة) ، وديكور (مجدى رزق) ، واخراج العرض للفنان (محمد خليل) مدير الفرقة القومية للفنون الشـعبية المصرية .

وقد شارك فى هذه الأمسية الفرقة القوميـة للفنون الشعبية الفلسطينية ، وفرقة الفالوجـا للفنون الشعبية ، وفرقة أطفال فلسطين ،وفرقة أطفال المعهد العالى للباليه بأكاديمية الفنـــون والفرقة القومية للفنون الشعبية المصرية .

بدأت الأمسية بتواجد جميع الراقصـــين على خشبة المسرح يستمعون الى عزف وغناء مغـنى على العود يقول فى مواله :

يا بيتنا المبنى بحجر قدسى
والسور شجر زيتون نابلسى
والمونة زجتها بغزاوى
والخير كل الخير
يا جنة الألحان يا بلادى
دلعونة وعتابة وع العيادى
أوف .. يابا ويابا ويابا

وعلى الرغم من هذه البداية القوية للصـورة الغنائية واســـتخدام بعض عناصر من التراث الشعبى الفلسطينى كالملابس وموال الافتتـــاح

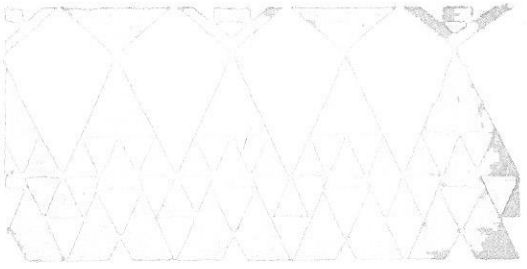
وأغنية (عالياده) الا أن أجزاء كثيرة من هذه الصورة قد بعدت تماما عن الموسيقا الشعبية الفلسطينية ، مما أفقدها حلاوة التجانس فى الأداء الموسيقى ٠

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الفنان (محمد خليل) مخرج العرض ، وكذلك الدكتورة (ماجدة عز) أن يقودا نحو مائة راقص وراقصة ، كبير وصغير ، فى مهارة ، مما يؤكد على مقدرة فائقة فى تحريك المجاميع الكبيرة العدد فى سهولة ويسر على خشبة المسرح ٠ وان عاب الصغار أبناء معهد الباليه عدم تخلصهم من حركات الباليه فى رقصة المفروض انها مستوحاة من الفنون الشعبية الفلسطينية ٠٠ !

المعارك على الرغم من تراجيديتها الا ان تنفيذها فى العرض بالبمب والمفرقعات أثارت ضحك الجمهور لبساطتها اذا لم نستطع أن نقول لسذاجتها ٠ كما ان استخدام الاطارات المشتعلة فى العرض ، وهى تجرى بطول المسرح ألم يفكر أحد فى أن مثل هذا المشهد من الممكن بسهولة أن يحيل المسرح كله راقصين ومشاهدين الى مأساة حقيقية تبتلع الكبار والصغار ؟!!

فى النهاية توجد كلمة نقولها فى أذن مخرج العرض الفنان (محمد خليل) همسا : ان الأفضل أن يلقى الأطفال الحجارة فى اتجاه الكواليس وليس فى اتجاه أو ناحية بعيدة عن وجه الجمهور الكريم ٠٠ !

على كل حال العرض جيد ومشرف لولا بعض الهنات التى يمكن تلافيها بسهولة ٠



اللعبُ بالعصا

عادل ندا

تمت مناقشة الرسالة التى تقدم بها الباحث وهيب محمد لبيب بعنوان « العناصر الدرامية لرقصة العصا ، دراسة تطبيقية لرقصة التحطيب » للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ، وذلك يوم الثلاثاء الموافق ١٩٨٩/٤/٤ م ٠

وقد تكونت لجنة المناقشة من : ـ

الأستاذ الدكتور / عصمت على يحيى ٠٠ مناقشا ٠

الأستاذ / على ابراهيم ٠٠ مناقشا

الأستاذ الدكتور / حسن خليل ٠٠ مشرفا ٠

وقد تناول الباحث « اللعب بالعصا » بصفة عامة ، ولعبة التحطيب بصفة خاصة ، وتعرض لمناطق ثقافية متعددة عن مصر ٠

وقد حاول الباحث بنظرة تاريخية ايجاد علاقه ما بين الانسان والعصا ، فكلاهما له نفس السمة من حيث الشكل والصلابة والهجوم والدفاع والجد واللعب وتدور الاشكالية المطروحة فى البحث أساسا حول تأصيل العصا تاريخيا وكيفية توظيفها فولكلوريا ودراسة اللعب بها كجزء من الابداع الشعبى المصرى ، ثم دراسة العناصر الدرامية لرقصة التحطيب فى محاولة للتوصيل الى الحركات الأساسية والأوضاع الرئيسية ، وأيضا كيفية مسرحة رقصة التحطيب ٠ وقد انتهج الباحث فى تناوله لموضوع الرسالة المنهجين التاريخى والتحليلى ، فى تأصيل الظاهرة الفولكلورية ، حيث يعتبر الرقص من أقدم الوسائل التى استخدمها الانسان للتعبير عن نفسه ، ورقصة التحطيب ـ هى أحد أشكال الرقص الشعبى المصرى ـ ترجع جذورها الى محاولات التجريب الأولى للانسان فى استخدام العصا كذراع ثالثة فى الجمع والالتقاط والدفاع والهجوم وفى العديد من الحرف مثل الصيد والرعى والزراعة ٠

ورغم الحقب التاريخية الطويلة التى مضت منذ عهد الفراعنة وحتى الآن ، ألا أن رقصة التحطيب ما زالت متواصلة فى المجال الفنى حتى أصبحت بتواصلها هذا بمثابة مثالا حى يؤكد ظاهرة التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى ٠ واستخدم الباحث المنهج التحليلى بهدف التوصل الى الحركات الأساسية لرقصة التحطيب ، وذلك لاستخراج السمات العامة ، والتوصل الى الأساسيات لمعرفة طرق الأداء ونوعية اللعب بالعصا فى المستويات المتعددة كافة ، خاصة أن رقصة التحطيب لها أشكال حركية ذت مضمون درامى ٠

كما استخدم الباحث المنهج التحليلى أيضا لمعرفة الأوضاع الرئيسية ما بين أساسية ومشتقة ، وكذلك للتعرف على امكانية تدوين

الحركة فى وصفها الابتدائى والمركب والمشتق من خلال تحليل تفصيلى لحالات الرش والهجوم والدفاع والخداع متناولا كيفية مسك العصا وقواعد تحريكها ٠

كما انتبه الباحث الى « العصا » ، أشكالها فى يد الرجل وفى يد المرأة ، فى التحطيب ورقصات والدمية والحجالة والغوازى ودلالاتها الرمزية ، والشكل الذى تؤدى به فى رقصات فردية ، أو جماعية ، وكذلك المستويات التى تؤدى بها ، مرتفعة كانت أو منخفضة ، قريبة من مستوى سطح الأرض أو عالية عنه ٠ كما تناول الباحث الأنواع المتعددة من العصر كالعكاز ، والشومة ، والزجلة والزان والنبوت والخيرزان ، ووظيفة كل نوع منها فى الممارسة اليومية وقيمتها كأداة للعب أو قيمتها الدرامية أو الاجتماعية ٠

كما تطرق الى مجال أداء الرقصة فولكلوريا، من حيث مناسباتها القومية والدينية والوطنية والمناسبات الخاصة بالعادات والتقاليد الشعبية، وما يثير ذلك فى الشعور الداخلى للانسان من نشوة واشباع لغرائز العدوان والمقاتلة ،وتفجير طاقة الحركة فيه ، وحب الاستعراض ٠

وقد شرح الباحث ما ترقصة التحطيب من مواقف دراميه تشتمل على فعل وفاعل ومشهد وفصل وغرض يراد تحقيقه أمام اعين الجمهور الذى يشاهد ويشارك فى اللعبه وبخاصة أن عنصر المكان والبيئه يلعب دورا كبيرا مؤثرا فى علاقه متناغمه بينه وبين الانسان حامل العصا ٠ ولعبة التحطيب ليست احتكاك عصى بعضها ببعض فقط ، وانما هناك الكثير من الضوابط والقواعد المنظمه للحركة مثل تحديد المسافة الفاصلة بين اللاعبين ، وتقنين حركات الأقدام المتباريه هجوما ودفاعا ، كرا وفرا ٠ واظهار مناطق الدفاع كالرأس والصدر والبطن والظهر وتحت الابطين ٠ وقد قام الباحث بتحليل الحركة الدرامية لرقصة التحطيب من خلال شرح بعض الصور الفوتوغرافية ٠

وفى ختام الدراسة استنتج الباحث أن اللاعب المصرى فى لعبة التحطيب قد مارسها منذ آلاف السنين تأكيدا لرجولته وبطولته ، وأن لعبة التحطيب قد فقدت عبر العصور الكثير من فلسفة وجودها كأداة للقتال الى أن وصلت الى الصورة الأخيرة التى قام الباحث بتحليلها جماليا وحسيا ٠ وأن رقصة التحطيب بها مقومات وعناصر الفعل ، أى العرض الدرامى ٠

study written by Dr. Maha Mahmoud el-Shal. *The writer analyzes the main features of these dolls through ages.*

In ancient Egypt they were characterized by their simplicity, delicacy and some mythological elements. In Coptic period the form of the dolls were influenced by the Roman civilization. In this period also a kind of religious spirit appears in the expression of these dolls.

The study presents also the value of pottery and ceramic in Islamic culture.

It explains how the Muslim artist was keen to form the dolls to be suitable for the children's needs and attitudes. Dr. Maha-el-Shal gives the suggestion now to use such dolls in education.

In the part of the Magazine called "The Library of Folklore" Mr. Murad Abdel Rahman Mabruk presents the book entitled "The inspiration from the source: the influence of folklore on the artistic structure of the Palestinian novel" by Abdel Rahman Bessisou.

During the last year, the trend of studying the influence of folklore on artistic creation is observed in scientific studies or literary works of many authors. Here we are presented with a review of the book which shows the present Arabic situation with all its complications through the Palestinian novel, making full use of Palestinian folklore in all its artistic forms.

In the part of the Magazine entitled "Folklore Magazine Tour" Dr. Hany Gaber writes about the painter Wofiq al Munthir in an article entitled "The Egyptian woman in the eyes of Wafiq al-Munthir and the chief element in his artistic imagination.

"The Folklore Magazine Tour" includes also the description of the festivities which organized on the occasion of the Palestinian *"Lan's Day"*.

Mr. Ibrahim Hilmy writes about festivities describing the performances of the Palestinian National Folk Troups which shared in expressing the feelings of the Palestinian people in their struggle to liberate their occupied country.

On the occasion of the coming of the Month of Ramadan, Mr. Safwat Abdel Halim Ali writes about "el-fawanis", the coloured lanterns manufactured specially for this occasion. With their different many-coloured shapes and forms they give the nights of Ramadan in Egypt the delightful atmosphere. When carrying the lanterns, the children and the grown-ups are singing special folk songs.

People who fast from sunrise till sunset enjoy the night by praying and *having social meetings inside and outside* home. In Cairo there were special ceremonies when lanterns were used to enlighten the streets and different places of the city since many centuries.

At the end of "The Folklore Magazine Tour" *Mr. Adel Noda writes about the M.A. Dissertation of Mr. Wahib Lavib about "The Dramatic elements in stick playing" held in the High Institute of Folklore in the Academy of Arts.*

"Stick playing" is one of the folk games and dances related to the ancient history of Egypt. The researcher gathered the material from field work, he analyzed the dramatic elements evident in the *"stick playing"* performance and at the end he asked to make registration of play-and-dance with the stick with its accompanying folk music, thus adding to the folklore archives interesting scientific materials.

fittness presentations like acrobatic and circus performances", its first part being published in the Nr. 24 of this Magazine.

In this study Prof. Rushdi Saleh has dealt with the games in the circus. These games depend on long practice and special training, and are accompanied by other kinds of artistic activities as singing, dancing and justing. Prof. Rushdi Saleh has described these games, their history and the ways of performing them.

He has also explained the art of jesting and has written about folk anecdotes which are to be found in folk literature beside caricature and mockery. The writer has mentioned also the descriptions of these games found in Arabic historical books, as well as what was mentioned in the old Arabic collections of poems. Prof. *Rushdi* Saleh has given many examples *of the works of writers as well as jesters and satirists.*

The relationship between folk heritage and opera is discussed by Prof. Safwat Kamal on the occasion of the presentations of world folk heritage, held on the stage of the National Cultural Centre — Cairo Opera House. The season of the Cairo Opera House was opened by th performance of the Japanese traditional theatre "Kabuki" considered one of the outstanding theatrical shows in the world drama heritage.

Prof. Safwat Kamel analyzes also the performance of "The Indian Folkloric Troupe". This troupe is led by the well-known dancer Mrs. Smitha Shastri and presents both classical and folk dances of India marvellously expressive in hand gestures as well as the movements of eyes and all the body. Dancing was accompanied by a group of players on percussion instruments, "Mahila Talavadya Ensemble." The dances exprssed different motives from Indian mythology

The writer draws our attention also to other international troups whose performances included the different mythological subjects as the German Ballet troup called "Tanztheatre Norbert Servos" presenting a show adapted from the Greek myth "Sysyphos", and Cairo Ballet Troup which presented dances based on the Sumerian myth ('Gilgamesch".

The writer acquaints us also with the Indonesian Classical Ballet show : "The Great Ramayana Classical Ballet".

The "Ramayana" epic is considered one of the most dramatic Indian epics. In consists of 25000 written in old-Sanskrit. It describes the war between Rama and the giant-king Rawana, who had stolen Rama's wife, Sinta. The "Ramayana" story accentuates such noble human values as faithfulness, sincerity, love, compassion, bravery, obedience, patrotism and heroism.

P*rof. Safwat Kamal includes in his article a historical outline of how the art of opera was inspired by myths and folk tales since its beginning in the end of* EP *century in Italy.*

The Egyptian folk architecture in Cairo is the subject of article written by Mr. Mahmoud Mustafa Eid under the title *Mr. Mahmoud Mustafa Eid under the title "The artistic construction in the old house in the district of Cairo called. "Aboul-Ela". All the decorative units and wood turning in this old house were analyzed with details, and its historical origins were traced.* The writer concludes his article demanding care about such old, invaluable houses before they are destroyed.

The ceramic and pottery children's dolls and their influence on our contemporary folk arts is the subject of the

tural and the un-cultural one — considering such division basically wrong.

Dr. Sha'alan at the end of this detailed presentation of the book of prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, makes us pay attention that even though the book was published quarter century ago, it still is considered to be one of the basic studies on the Egyptian personality. Its author approaches the Egyptian society through its authentic creations and cultural — historical structures.

Among many interests of Prof. Abdel Hamid Yunis there were important studies on myth. Mr Ibrahim Hilmy writes about the scientific efforts done by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis to combine the studies of Egyptian folklore with the studies of mythology. Mr. Hilmy explains the method which Prof. Dr. Yunis had worked out in studying mythology.

A comparative study is presented by Prof. Abdel Tawab Youssef about the tale called "The Fisherman and the Ghost" from the famous collection of 1001 *Nights", and the tale called "A Ghost inside the Bottle" belonging to Grimm's collections of folk tales.*

The two stories are put among the most beautiful tales which enchanted the children in the East and the West. The popularity of these tales urged many writers to rewrite them, while others were inspired by them in modern or in contemporary artistic works.

Prof. Abdel Tawab Youssef in his study points to the fact that we ought to treat such folk tales for children or grown-ups with a special care. They were alive long centuries because of the wisdom which they carry — the wisdom discovered by us after a deep, precise study.

These two tales present, for instance, the struggle between the Giant and the common man. This subect is present in almost all folk tales ; it is connected with the notion of fear of the child facing the grown-up.

The children have no way to escape from the tyranny of the "giants" only by making tricks and deceiving them. Prof. Abdel Tawab Youssef at the end of his study present a detailed summary of both tales.

Next, Prof. Adly Mohammed Irahim writes about "Rhyming stanzas in Egyptian Folf Tales". He presents the artistic language which is used for narration in folk tale and gives examples of the folk tales in these rhyming stanzas are used. The writer is asking if the folk tales in the past contained folk songs and if they were mixed with prose ? He is posing another question : if the narrator of folk tale was like the singer of "sirat" narrating and singing in the same time ? By putting eight examples of Egyptian folk tales, the writer tries to answer these important questions concerning studies in folk literature generally and folk literature generally and folk tales especially.

"The Folk song" is discussing the problem of analyzing the folk song as a poetical group expression applying the same methods which the critics and the researchers use in analyzing the poetical texts for individual authors. Thus, he analyzes in his article, different examples of Egyptian folk songs, performed on different occasions showing that one of the functions of folk song is to reveal the characteristic features of the society.

The Magazine continues publishing the study of the late Prof. Ahmed Rushdi Saleh about "Folk games and physical

continuation and authenticity in this artistic expression and stresses the relationship between it and folk arts. The study ends by discussing the role of folk art elements in the artistic values presented by modern artist.

Dr. Kamal ed-Din Hussein in his study entitled "Folk spirit in the Tales of our Lane "by Naguib Mahfouz" writes about "The Tales of our Lane" (Hikayat Haretna) written by Naguib Mahfouz. The hriter shows how Naguib Mahfouz presents "the lane" of Cairo in many of his novels and makes it a kind of frame for the history of Egyptian society from the beginning of this century till the Egyptian Revolution on July 1952.

Naguib Mahfouz describes and analyzes the social, economic and cultural structure of society and the factors of sociall changes which influenced these structures. In his novel "The Tales of which happened during the Revolution our Lane" the writer presents the events of 1919 till the death of Saad Zaghloul on 1927.

Dr. Kamal ed-Din Hussein presents detailed analyses of this novel, showing the conception of each tale and its plot. He speaks also about the specific, coherent style of this great writer of international fame, a style simple in diction and rich in significance, used in describing the historical events of his country.

Dr. Kamal ed-Din Hussein reveals also how Nabuib Mahfouz is influenced by the traditional folk form of anecdote in some of his short tales. The writer than gives the summary for each tale drawing our attention to it ssocial and historical elements, and to the manner historical elements, and to the manners and customs which rule the Cairo lane, being the miniature of the Egyptian society.

The study of Dr. Ibrahim Sha'alan entitled "Our Society ... by Dr. Abdel Hamid Yunis. A Critical Study gives an analysis of the book of the late Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis under the title : "Our Society : a search in the Egyptian Personality" published in the year 1965. The subject of the book turns around two main areas. First, it is the social aspect, the second — the literary one.

This social aspect deals with the nature of the society, the customs and traditions which organize the system of relationship inside the society, and what kind of cultural, economic and political changes they are facing.

The book explains also the role of the Egyptian peasant in keeping the traditional social structure, and the role of Egyptian village, in general, in preserving the main features of the Egyptian personality.

Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis — as Dr. Sha'alan writes — has given different examples of customs and traditions which are practicized on family occasions or during public festivities like "moulids" or other social activities.

In the second part of the book dealing with the cultural and literary aspects of life of the society — Dr. Abdel Hamid Yunis had written about the forms of folk literature used by the people to express their thoughts and feelings.

For Dr. Abdel Hamid Yunis folk culture is the basis for any study of society while the culture is not only the written heritage but it contains also all the images, expressions, relations and social experiences. He rejected the idea of dividing the society into two groups : the cul-

THIS ISSUE

The first article in this issue deals with "Folklore as a chief means to discover the universal truths and esthetical values", by Professor Mahmoud el-Nabawi el-Shal. In this article the writer explains the relationship between the folk artist and the universe. He discusses also the process of creation of the folk artist through his works which contain different symbols, images and facts expressing his feelings and thoughts and taken from reality without imitating it.

Folk art expresses mostly the vital problems and urgent needs of the society in an easy, simple way.

Prof. Mahmoud el Shal says that artistic truth is the aim of the artist. In the domain of this artistic truth we ought to accept only what is true and right and refuse what is false and wrong.

Next comes the study of *Dr. Salma Abdel Aziz about "The esthetics of the art of "drawing' designs" and its folk roots"*. The study shows how this kind of drawing was the first creative movement in constructing general ideas or conceptions art. The first characteristic feature of drawing designs is to interpret the humanistic experience in life by expressing it in using artistic units understood by the society.

"Drawing designs" is one of the arts through which the identity of the society is assured. The study deals with the characteristics of this art and its elements, as well as the characteristics of folk arts and their influence on forming the final picture of these elements and their connection with the elements of the environment which it expresses.

Dr. Salma Abdel Aziz presents the different examples of the works of many Egyptian artists, showing how the esthetical vision of objects in nature pushes the artist to use a special experimental method to create at last his own style and way of creation.

The study presents also the main elements of the art of drawing designs and its development in Egypt through epochs. In sheds light on the process of

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El-Gohari

D.r Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع
١٩٨٨/٦٢٨٣

A Quarterly Magazine,

Issued By : General Egyptian Book Organization, Cairo.

Jan. - Feb. - March, 1989.

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE